



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
كلية اللغة العربية بالرياض
قسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي

الصراع في مسرح باكثير النثري

الرؤية والتشكيل

بحث مقدم لنيل الدرجة العالمية (الماجستير) في النقد الأدبي

إعداد الطالب :

حافظ بن محمد بن محمد عريشي

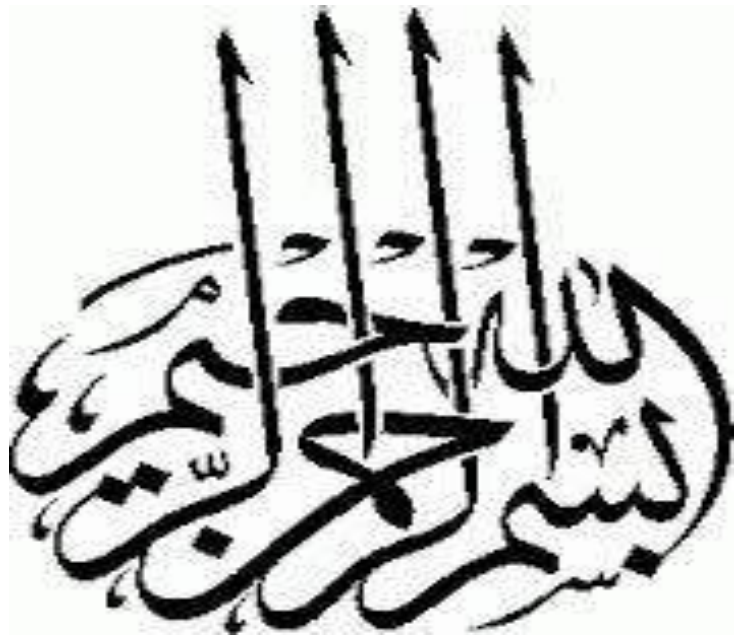
إشراف

أ. د. : عبد الله بن صالح العريني

الأستاذ في القسم

العام الجامعي

١٤٣٥ - ١٤٣٦ هـ



إهداء

إلى من رأى فيّ حلساً يتحقق

فرعاه صغيراً

ووجهه غلاماً

ونمّاه شاباً

إلى والدي محبة وتقديراً وعرفاناً

المقدمة :

الحمد لله رب العالمين و الصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا
ونبينا محمد عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم
وبعد

فيعد الصراع الدرامي المقومات المهمة للمسرحية الأدبية ، وعلى أهميته في
الأجناس الأدبية السردية إلا أنه له دوره المهم في بناء أحداث المسرحية ، وترابط عناصرها
ببعض ، وتطورها ، وتحددتها ، وفي الحكمة خاصة يعد عنصراً حاضراً في الأجزاء جميعها

ولغن عرضت الدراسات التي تناولت الصراع ضمن دراسة الحكمة الفنية ، إلا أنها
لم تتوقف عنده كثيراً ، وما زال بحاجة إلى دراسة مستقلة تكشف عن مدى أهميته، وتأثيره
في عناصرها الأخرى .

وتسعى هذه الدراسة للكشف عن أهمية هذا العنصر ، و الإبانة عن أثره في بناء
المسرحية ، ومدى ارتباطه بعناصرها الأخرى ، وعن دوره في البناء الفني ، وكيف يبدأ ثم
ينطلق منه الكاتب في تطوير الأحداث الدرامية .

وانتهت الدراسة إلى مسرح باكثير الثري لأمرين :

أولاً : أن لغة النثر أقرب إلى الواقع من اللغة الشعرية ، وهو بذلك يعد الأقرب في
التعبير عن الواقع ، ومن ثم فإنه الأقرب لكتابة المسرحية .

ثانياً : أن المسرحية الشعرية في مسرح باكثير محصورة في عدد محدد من مسرحياته.

وقد دعاني إلى اختيار الموضوع جملة أسباب هي :

أولاً : عندما اطلعت على مسرحيات باكثير لفت انتباهي تلك الروح التفاؤلية ، وذلك الهدف السامي الذي يسعى فيه إلى خدمة أمتة الإسلامية ، و معالجة أوضاعها السياسية ، والاجتماعية ، و أزدتُ رغبةً في تخصيص رسالتي في أدب باكثير عندما قرأت مقولته المشهورة : " أنا على يقين أن كتي و أعمالي ستظهر في يوم من الأيام ، وتأخذ مكانها اللائق بين الناس في حين تطمس أعمالهم وأسماؤهم في بحر النسيان"^(١) ، فلا يمكن أن تصدر هذه المقولة إلا عن شخص أدرك تماماً قيمة ما يكتبه ، فأحسست أنه الموضوع الذي يستحق الدراسة .

ثانياً : ارتباط الصراع بالمسرحية ارتباطاً وثيقاً .

ويظهر أن الدراسات السابقة لمسرح باكثير - على تعددها - لم تتطرق للصراع بدراسة مستقلة تبرز فيها خصائصه ، وسماته، ووظائفه ، وتتلخص أهم تلك الدراسات في الآتي :

- ١- مسرح علي أحمد باكثير (دراسة نقدية) لمديحة عواد سلامة (١٩٨٠ م) وتناولت هذه الدراسة موضوعات المسرحيات وفق مصادر تأليفها ، ولم تتطرق للصراع بدراسة فنية .
- ٢- الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ، لعبدالرحمن بن صالح العثماوي (١٤٠٢هـ) وقد حفلت هذه الدراسة بالمضمون أكثر من الشكل، وعرضت للصراع بشكل محدود لم يتجاوز خمس صفحات .
- ٣- البناء الملحمي في مسرح باكثير ، لأبي بكر بن صالح البابكري (١٩٩٩ م) ، وتناولت هذه الدراسة الجانب الملحمي عند باكثير .

(١)علي أحمد باكثير في مرآة عصره : محمد أبو بكر حميد : ١٢٣ .

٤ - الالتزام في مسرح باكثير التاريخي ، لسحر عبدالقادر أشقر (٢٠٠١م) ،
وتناولت أنواع الالتزام في مسرح باكثير ، ثم عرضت للجانب الفني ولم
تتوقف عند الصراع المسرحي كثيراً ، وإنما تناولت الدراسة الصراع بصورة
عامة .

و هناك بعض المقالات التي عرضت له في حدود ما يحتمله المقال ، وهو ما لا يمكن أن
يفي بدراسة كافية .

وتضمنت خطة البحث مقدمة وتمهيداً وأربعة فصول وخاتمةً ، وثبتاً بالمصادر والمراجع،
ثم فهرساً بالموضوعات .

وقد عرضت في التمهيد لأمرين :

الأول : الصراع : مفهومه وأهميته في المسرحية .

الثاني : علي بن أحمد باكثير حياته وأدبه المسرحي .

وجاء الفصل الأول للحدث عن أنماط الصراع المسرحي ، واشتمل على مبحثين ،
تناول الأول : أنماط الصراع المادي ، وتناول الثاني : أنماط الصراع المعنوي .

ولأهمية الصراع الدرامي في بناء عناصر المسرحية الأخرى خصص الفصل الثاني للعلاقة
بين الصراع وعناصر المسرحية ، وجاء في أربعة مباحث : عرض المبحث الأول لعلاقة
الصراع بالحوار ، والثاني : عن علاقة الصراع بالشخصيات ، وكان المبحث الثالث : عن
علاقة الصراع بالحدث ، وخصص المبحث الرابع : لعلاقة الصراع بالحبكة .

وينطوي الصراع الدرامي على سمات تميزه من غيره ، فكان الفصل الثالث عن سمات
الصراع الدرامي ، وضم مبحثين ، الأول : سمات الصراع الفنية ، والثاني : سمات الصراع
المضمونية .

ولا يخلو أي عنصر أدبي من وظائف يؤديها داخل العمل الأدبي ؛ لهذا أفرد الفصل الرابع للحديث عن وظائف الصراع ، وعرض لها في مبحثين ، الأول : وظائف الصراع الفنية، والثاني : وظائف الصراع المضمونية .

وقد حصرت مادة البحث في عشر مسرحيات نثرية هي :

- ١- أحلام نابليون .
- ٢- أغلى من الحب .
- ٣- التوراة الضائعة .
- ٤- السلسلة والغفران .
- ٥- حرب البسوس .
- ٦- سر شهرزاد .
- ٧- شيلوك الجديد .
- ٨- فاوست الجديد .
- ٩- مأساة أوديب .
- ١٠- مسمار جحا .

وقد راعيت في اختيارها عدة عوامل تتمثل في الآتي .

١- مراحل التأليف في البدايات والوسط والنهاية .

أولاً : المسرحيات التي ألفها في بداية مشواره المسرحي ، وهذه المرحلة هي الأربعينيات الميلادية ، وهي شيلوك الجديد عام ١٩٤٤م، السلسلة والغفران عام ١٩٤٩م ، مأساة أوديب عام ١٩٤٩م.

ثانياً : المسرحيات التي ألفها في منتصف مشواره في الخمسينيات الميلادية ، وهي :
مسمار جحا ١٩٥١م، سر شهرزاد عام ١٩٥٣م، أعلى من الحب عام
١٩٥٤م .

ثالثاً : المسرحيات التي ألفها في آخر حياته في الستينيات الميلادية : أحلام نابليون
١٩٦٧م، وفاوست الجديد عام ١٩٦٧م، حرب البسوس ١٩٦٨م، التوراة
الضائعة ١٩٦٩م، وهذه المسرحية ألفها في العام الذي توفي فيه.

٢-تنوع مصادر التأليف : التاريخي والاجتماعي والأسطوري، والسياسي.

أولاً : المسرحيات التاريخية : حرب البسوس ، سر شهرزاد .

ثانياً : المسرحيات الاجتماعية : السلسلة والغفران ، أعلى من الحب .

ثالثاً : المسرحيات الأسطورية : مأساة أوديب ، فاوست الجديد

رابعاً : المسرحيات السياسية : شيلوك الجديد ، أحلام نابليون ، مسمار جحا .

٣-القضايا التي عالجها في مسرحياته : الاستعمار ، القضية الفلسطينية ، الحياة
الاجتماعية .

أولاً : الاستعمار والحرب على العرب : أحلام نابليون ، مسمار جحا .

ثانياً : القضية الفلسطينية واليهود : شيلوك الجديد ، التوراة الضائعة .

ثالثاً : الحياة الاجتماعية : السلسلة والغفران ، أعلى من الحب.

رابعاً : وقد تناول باكثر قضية العلم والإيمان في مسرحية فاوست الجديد.

وقامت هذه الدراسة على المنهج الفني وما يقتضيه من استقراء وتحليل وموازنة، فبعد الاستقراء العام للمسرحيات المختارة قمت باختيار نماذج للصراع الدرامي فيها ، ثم عمدت إلى تحليلها ، وإبراز اتجاهات الصراع ، وأهدافه ، وأسباب نشوئه ، وسماته، ووظائفه ، وتقويمه ، وموازنته ببعض النماذج لكتاب المسرحية .

وأخيراً : أزجي الشكر الجزيل لكلية اللغة العربية بالرياض بعامة ، وقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي بخاصة ، إدارة وأعضاء هيئة تدريس ، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور : علي بن محمد الحمود وكيل الكلية للدراسات العليا ، ومرشدي العلمي في مرحلة اختيار الموضوع ، وإعداد الخطة ، فقد كان له الفضل - بعد الله سبحانه - في الوصول إلى هذا الموضوع ، وتسجيله ، ورعايته حتى تم التخطيط له والموافقة عليه .

وللأستاذ الدكتور : عبدالله بن صالح العريبي أستاذي والمشرف على الرسالة وافر الشكر وأجزله ، فقد كان نعم الموجه والناصح ، ولتوجيهاته الأثر البالغ في تجاوز العقبات، والدافع الأكبر في مواصلة البحث بكل جد ومثابرة ، فأفدت كثيراً من حسن تعامله ، وصائب نظره، ووافر علمه ، فأسأل الله أن يمد في عمره على الطاعة ، وأن يجزيه خير ما يجزي أستاذاً عن تلميذه .

والشكر موصول للأستاذين عضوي لجنة المناقشة الكريمين علي تفضلهما بقبول مناقشة هذا البحث ، و بذل الوقت والجهد في تقويمه ، وصبرهما على ما سيددانه من نقص وخلل ، وإني ليسعدني الاستماع إلى ملحوظاتهما ، والإفادة من توجيهاتهما ، ولا أنسى في هذا المقام تقديم الشكر إلى الدكتور : يحيى بن أحمد عريشي عضو هيئة التدريس بكلية الملك عبدالعزيز الحربية على ما قدمه في سبيل إخراج هذا البحث فله مني الشكر الجزيل .

وختاماً : آمل أن أكون قد وفقت إلى جلاء المقصود ، ولا أزعم أني قد بلغت الكمال
فهذا جهد بشري لا يخلو من الخطأ ، وإني أسأل الله فيه التوفيق والسداد ، فإن أصبت
فمن الله ، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان ، وحسبي أني قد بذلت الجهد ، و سعت
إلى تحقيق الهدف ، والحمد لله أولاً وآخراً .

التمهيد

أولاً : الصراع مفهومه وأهميته في المسرحية

ثانياً : علي أحمد باكثير حياته و أدبه المسرحي

أولاً : الصراع مفهومه وأهميته في المسرحية

يعرّف الصراع^(١) الدرامي بأنه : "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمها الحدث الدرامي"^(٢) وهذه المناضلة لا تعني الخلاف في الرأي فحسب ، بل هي مناضلة إرادية لها أسبابها ، وأهدافها ، ومبرراتها^(٣) ، فتعارض القوتين في المسرحية مقصود من الكاتب للوصول إلى هدف محدد .

إن مصطلح (الصراع) جاء نتيجة تطور الترجمة اللغوية لكلمة (دراما)^(٤) ، وهذه التسمية أقرب إلى ما يحصل في المسرحية عند الإغريق في أول مراحلها ، فقد كان يدور الصراع بين البطل وقوة أكبر منه ، وغالباً ما يجري بين البطل والآلهة ، التي تغضب على البشر وتنتقم منهم وفقاً لاعتقاداتهم .

أما في المسرحية الحديثة فقد توسع مفهوم الصراع ، وأصبح يضم معاني متعددة من أنواع الاختلافات التي تقع بين شخصيات المسرحية ، لهذا أطلق عليه بعض منظري الأدب الإسلامي مصطلح (التدافع) ليكون مرادفاً لمصطلح الصراع ، وذلك استمداً من

الآية الكريمة ﴿ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ ﴾ البقرة: ٢٥١ .^(٥)

ويبدو أن مصطلح (التدافع) أقرب إلى الواقعية من (الصراع) ؛ لأنه من سنن الله الكونية ، فالبشر بفطرتهم مجبولون على ذلك ، بخلاف (الصراع) الذي يمكن أن يظهر فيه خروج عن هذه السنة .

(١) يشير المعنى اللغوي للصراع إلى : المطارحة بالأرض ومعالجة ذلك : انظر : لسان العرب : ابن منظور :المجلد

الثامن : مادة : صرع : ٢٢٧ .

(٢) معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية : إبراهيم حمادة : ١٩٠ .

(٣) انظر :النص المسرحي " الكلمة والفعل " : فرحان بلبل : ٥٣ .

(٤) انظر : الأدب وفنونه : محمد مندور : ١٠٢ .

(٥) البناء الفني في الرواية السعودية : حسن حجاب الحازمي : ١٦٧ .

كما أن دلالة (التدافع) أقرب من (الصراع) لما يحدث في المسرحية ، فيشير المعنى اللغوي للصراع إلى المطارحة ، والمصارعة ، ومعالجتهما أيهما يطرح صاحبه ^(١)، بخلاف دلالة التدافع التي تشير إلى الإزالة بقوة في تدافع الناس بعضهم بعضاً ^(٢)، إلا أن مصطلح (الصراع) قد أصبح متفقاً عليه بين النقاد ، وصارت تلك التسمية مستقرة بينهم .

ويعد الصراع من أهم أجزاء العمل الأدبي ، فهو العنصر الذي ينشئ الأزمة فيها ، وتزداد أهميته عندما يتعلق بالمسرحية ، فيكتسب فيها كثافة وتركيزاً أكثر ، حيث يولد الحركة الدافعة للأحداث ، ويعطي المسوغ لبدايتها ^(٣)، وقد عد بعض النقاد الصراع هو المسرحية ، " وبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له " ^(٤).

وتكمن أهميته في ضرورة ملازمته للأحداث من بدايتها إلى نهايتها، حيث يجب على الكاتب أن يستحضر صورة الصراع فلا يسكن أو يفتر ويشعر المشاهد بالملل ، فتبقى الأحداث في تطور مستمر ، وتجدد دائم ، وذلك إذا كان متجدداً في المسرحية.

وليس الصراع الدرامي على صورة واحدة ، بل هناك صور متعددة تختلف كل صورة عن الأخرى بالقدر الذي تحقق له قوته في الأحداث ، و تأثيره في المشاهد ، و ملامته لواقع المسرحية .

و للصراع أربع أنواع هي :

١- الصراع الساكن ، وهو الصراع الذي يسير ببطء شديد ، وهو بعيد كل البعد عن التشويق والإثارة ؛ لأن الشخصيات فيه لا تستطيع الحسم في

(١) لسان العرب :المجلد الثامن : مادة : صرع : ٢٢٧ .

(٢) المرجع السابق : المجلد الخامس : مادة : دفع : ٢٧٤ .

(٣) انظر : المعجم المسرحي : ماري إلياس ، حنان قصاب : ٢٨٨ .

(٤) البناء الدرامي : عبدالعزيز حمودة : ١١٨ .

الأمور ، ولا تستطيع أن تتخذ موقفاً محدداً في المسرحية ؛ لأنها أصبحت شبه معدومة الحركة.

٢- الصراع الواثق ، ويحدث هذا النوع دون تدرج في الأحداث ، أو انتقال منطقي لها ؛ لأنه بعيد عن السياق الطبيعي لنمو الأحداث ، كما أنه غير مقنع للمشاهد الذي يرغب في متابعة تطور القصة بتسلسل منطقي ، وتزداد خطورته عندما يظن الكاتب أنه الحل الأمثل للخروج من الصراع الساكن ، فيقع فيه دون إدراك لقصوره عن الانتقال المنطقي للأحداث .

٣- الصراع الصاعد المتدرج ، وهو الذي يحقق الانتقال الطبيعي والمنطقي للأحداث ، وهو "نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة ، ولشخصيات متناسقة تناسقاً بديعاً اكتملت لها أبعادها الثلاثة" ^(١) ، و به يحدث التشويق للمشاهد ، كما تقع الأحداث عنده في موقعها الصحيح ؛ لأنها بذلك تكون أقرب للواقع.

٤- الصراع الذي يشعر بنشوبه ، ويثير هذا النوع ترقب المشاهد ، وشد انتباهه وتميئته لصراع قادم ^(٢) ، و تشويقه لمعرفة الأحداث المقبلة ، ويبدو أن هذا النوع في أحسن صورته تمهيد للصراع الصاعد الذي ينطلق منه في أول مراحلها .

تتمثل أنواع الصراع السابقة في أنماط مختلفة بحسب الحدث والمسرحية ، فنجد الصراع الفكري ، والطبقي ، والفلسفي ، والسياسي ، والاجتماعي ، وكل نمط منها

(١) فن كتابة المسرحية : لايوس إيجري : ترجمة : دريني خشبة : ٢٩٥ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٥٥ - ٣١٩ ، والالتزام في مسرح باكثير التاريخي : سحر عبدالقادر أشقر :

يمكن أن يشتمل على درجة من درجات الصراع ، إلا أن هذه الأنماط تظل تحت قسمين يشملان أنماط الصراع المسرحي كافة .

١- الصراع الخارجي : وهو أقدم أنواع الصراع الدرامي ، ويسمى بالظاهري والحسي ؛ لأنه يمكن أن يدرك بالحواس ، فيدرك المشاهد مظاهره مباشرة ، حيث تظهر الشخصيات أمامه في نزاع ظاهر ، فيجري بين قوتين ماديتين ، كالشخصيات ، أو الجماعات، وهذا الصراع هو أول ما يلفت أنظار المشاهد في المسرحية .

٢- الصراع الداخلي : وهو الجزء المقابل للصراع الخارجي ، فلا يجري بين القوى الخارجية ، بل يكون بين عاطفتين ، وفكرة وأخرى متعارضة معها ، ومدار هذا الصراع أعماق عقل الشخصية، " لهذا كان يصعب أن نتبينه في أخلص صورته"^(١).

وبذلك يعد الصراع الدرامي العمود الفقري للمسرحية ، فهو العنصر الضام للعناصر المسرحية كلها ، ولا يمكن أن يخلو منه أي عنصر ، حيث يستحضر الكاتب الصراع منذ بداية المسرحية إلى نهايتها ، فيبني تطور عناصرها من خلاله .

وارتباط الصراع بالحوار يقتضي تأثرهما ببعض ، فركوده، أو ضعفه سيجعل الحوار ضعيفاً ، وغير مؤدٍ للوظائف المنوطة به ، ويصبح بذلك حواراً متردداً ، فهو الذي ينقله من العادي إلى الدرامي ، وبضعفه يكون محلاً للأحداث الطويلة دون أن يكون له هدف يسير نحوه .^(٢)

(١) علم المسرحية : الارداس نيكول : ١٧٥ .

(٢) انظر : البناء الدرامي : ١٦٣ - ١٦٤ .

ويقتضي الصراع الدرامي إضافة إلى الحوار شخصيات درامية تنفعل به وتؤديه في المسرحية ، فلا يمكن أن يبرز صراع ، أو يؤدي حوار دون الشخصيات ، فالتقوى التي تتصارع أمام المشاهد تتمثل في الشخصيات المسرحية ، وكل حركة أو فعل إنما تقوم هي به .

وبناءً على ذلك فإن هناك من الشروط المفروضة على الشخصية الدرامية كي تؤدي الصراع ما يحدد نوع الشخصية التي يجب على الكاتب أن يستحضرها قبل أن يدخلها في أحداث مسرحيته ، وتخوض صراعها ، وأولها أن يبدأ الكاتب قبل أي شيء بتخيل شخصياته ، وأن يتعرف عليها ، ويبرز خصائص كل شخصية منها ، وماذا يريد منها ، وما الذي يجب أن تفعله ؛ لأن الصراع الجيد يأتي بعد الإلمام التام بذلك.^(١)

إن أهمية الشخصية الدرامية في الصراع يكمن في أنها العنصر الذي يعيشه في المسرحية ، وذلك يفرض عليها أن تمثله تمثيلاً جيداً ، وأن تحيا به في الأحداث ، لذا يجب أن تدرك ما يُراد منها ، وماذا تريد هي ، وما عليها أن تفعله ؛ لأن انتفاء ذلك يؤدي إلى سكون الصراع ، الذي يتطلب الهجوم والهجوم المضاد.^(٢)

وللحبكة الدرامية أهميتها في بناء المسرحية ، و بها تتربط عناصرها الأخرى ، و تبدو بها عملاً مكتملاً من أوله إلى آخره ، وتعتمد عناصر الحبكة على الصراع الدرامي، فمن البداية إلى الحل تظهر في كل عنصر صورة من صور في المسرحية ، ويرتبط انتقاله إلى العنصر الآخر به .

ويرتبط عنصر التشويق في المسرحية ارتباطاً وثيقاً بالصراع الدرامي ، إذ يعد أبرز عامل للشد والجذب في الأحداث ، حيث يثير تصارع الشخصيات أمام المشاهد شيئاً من

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : علي أحمد باكثير : ٧٤ - ٧٥ .

(٢) انظر : المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها : عمر الدسوقي : ٣٩٢ .

القلق، والترقب لمصير الأحداث ، و اللحظة التي تفتقد فيها المسرحية للصراع فإن المشاهد يفقد عندها متعة متابعة العمل الأدبي ، ويشعر بالملل والضيق فإنها^(١) "فهو العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض"^(٢) .

ومن أبرز عناصر الحبكة الدرامية ارتباطاً بالصراع المسرحي العقدة ، حتى إنه ليتمكن القول إنه وجد من أجل تقديمها في الأحداث ، فبناء عقدة جيدة يعتمد على العقبات التي تعرقل طريق الشخصيات ، وكل عقبة إنما هي جزء من الصراع الدرامي في المسرحية ، كما أنها تمثل قمة صراع الشخصيات^(٣) .

ويعد الصراع الدرامي العنصر الذي يدفع حركة الأحداث في المسرحية ، حيث يشكل في المسرحية انتقالات متعددة من شأنها دفع الأحداث إلى مرحلة جديدة ، فيظل الخط المسرحي متجدداً دون أن يتوقف عند حدث محدد ، أو يعتره سكون^(٤) ، ويكون هو مصدر الحركة المولدة للأحداث^(٥) .

ولذا يتضح أن الصراع الدرامي هو المنشأ الذي تصدر منه المسرحية ، ففي المأساة نشهد صراعاً بين القوى المادية ضد بعضها ، وآخر في أعماق عقل الشخصية بين فكرتين^(٦) ، وبهذا يعد "النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي ، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية إلى عمل مسبوك"^(٧) .

(١) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣١٩ .

(٢) البناء الدرامي : ١٢٨ .

(٣) انظر : المعجم المسرحي : ٣١٣ .

(٤) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٨ .

(٥) انظر : المعجم المسرحي : ٢٨٨ .

(٦) انظر : علم المسرحية : ١٧٣ .

(٧) النص المسرحي : ٥٧ .

إن نجاح الصراع في المسرحية لا يتوقف عند تعارض الشخصيات وتباينها ، بل هناك من مقومات النجاح ما يجب أن يحافظ عليها ، كما أن له من الخصائص التي تعينه على تحقيق أهدافه ما تميزه عن بقية العناصر ، ويتعلق به من الوظائف ما يرتقي به لتحقيق قيمة فنية في المسرحية .

وهذه المقومات والخصائص والوظائف تتمثل في الآتي :

- ١- إن تباين شخصيات المسرحية تبايناً من شأنه أن يولد الصراع بينها ، فلا يمكن أن ينشأ دون هذا التناقض الذي ينتج عنه في النهاية وحدة العمل الأدبي^(١)، وذلك بعد أن يصيب الهدف من كتابة المسرحية ، حيث يبدو أحد الأطراف متفوقاً في موقف على الآخر الذي يبدو مدافعاً ، لهذا لا يمكن أن تسير الأحداث دونه ، ولا يمكن أن يحدث دون تناقض وتباين .
- ٢- أن تكون الشخصية المحورية في الصراع "من ذلك النوع العنيد الذي لا يقتنع بأنصاف الحلول ، فإما أن يبلغ ما يريد أو يتحطم"^(٢)، وهذا النوع من الشخصيات هو من يحرك الأحداث ؛ لأنها ترفض أن تساوم على تراجعها، فليس أمامها إلا هدفها ، وهذا ما يحرك الشخصيات الأخرى إلى الوقوف ضدها ، أو مؤازرتها ؛ وبذلك ينتج الصراع .
- ٣- أن تتكافأ القوتان في الصراع ، فلا يمكن أن يتقابل الهجوم بأضعف منه، فالشخصية المحورية لا يمكن أن تقف أمامها شخصية مترددة وضعيفة ، بل يجب أن تكون شخصية الخصم مثلها تماماً في القوة^(٣)، وقد تبدو غير متساوية معها في بعض المسرحيات إلا أن الكاتب في هذه الحالة يستخدم

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٥ .

(٢) فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٥ .

(٣) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٢١ .

أسلوباً فنياً في مد الشخصية بالأسباب التي تزيد من قوتها لتكافأ مع خصمها.^(١)

٤- "أن يكون كل من طرفي الصراع واعياً لمعركته مع الطرف الآخر ، وهذا

ما يشحذ الإرادة ويعمق الصراع ويضع الأقوال و الأفعال والمواقف في إحكام التسلسل الزمني ، وهذا ما يؤكد مبدأ السببية في بناء المسرحية".^(٢)

٥- ينتقل الصراع المسرحي من حال إلى حال ، ومن حدث إلى حدث بصورة

تدرجية ، حيث يحدث الانتقال التدريجي ، إذ ينطلق من نقطة البداية إلى

الكشف عن أعمق مشاعر الشخصيات ، وعن العوامل التي صنعتها ، وعن

السبب الذي جعلها تتصرف بتصرف ما في الأحداث السابقة ، وعن ما

ستفعله في الأحداث القادمة في ظل تصادمها مع القوى المعارضة لها ،

وذلك ما يكشف عنه المقدمة المنطقية للشخصية^(٣).

٦- ينبغي في الصراع الدرامي أن يكون قريباً من مشكلات الناس ، وهمومهم؛

حتى يتفاعل معه ؛ فبعده عن القضايا التي تشغل المشاهد من شأنه أن

يحدث فجوة بينه وبين العمل الأدبي^(٤)؛ لأنه يعد جزءاً من التعبير عن

الواقع فلا بد أن يصوره ، لا أن يبعد عنه ، وبهذا يحمل الرؤية الاجتماعية

التي تمثل الواقع وتعالجه .

٧- "أن يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية وأن يوصل إليه ، وبذلك يظل قائماً

قوياً من أول المسرحية إلى آخرها ؛ ولأنه يتجه إلى هدف معين فإنه يسير

(١) انظر : النص المسرحي : ٥٤ .

(٢) النص المسرحي : ٥٤ .

(٣) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٦ .

(٤) انظر : الأدب وفنونه : ١٣٢ ، والالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ٤٤٩ .

في مسار محدد فيحذف عنه الكاتب كل ما لا يخدم هذا الهدف ، كما يضيف إليه كل ما يخدم هدفه" .^(١)

- ٨- يعطي المبرر لبداية الأحداث، فيكون السبب الذي أثار شخصيات المسرحية ، وأدى إلى كشف أحداث جديدة معروفاً لدى القارئ ، ويكون الصراع بهذا هو العنصر الذي يدفع الأحداث إلى الأمام .^(٢)
- ٩- يتميز الصراع الدرامي عن العادي بأنه متعمد ، أي أنه مقصود لذاته ، وهذه الخاصية تقتضي وجود الهدف وتسعى للوصول إليه ، كما أنها تبعده عن المصادفة المحضة وانتفاء الهدف ، وتستلزم هذه الخاصية - أيضاً - أن يبدأ الصراع نتيجة لمعطيات معينة ، أي أن نشوءه يصبح ضرورة ؛ لأنه لا يمكن أن يتوصل الكاتب إلى هدفه إلا عن طريق نزاع الشخصيات^(٣)، ويكون بذلك وسيلة يقصدها الكاتب قصداً للوصول إلى هدف محدد .

وينطوي الصراع الدرامي على قوى محرّكة له ، من شأن هذه القوى أن تدفع حركته في المسرحية ، وتمثل هذه القوى في الشخصيات التي تظهر في الأحداث ، وتبرز ملامح صراع المسرحية .

وهذه القوى هي :

- ١- قوة البطل .
- ٢- قوة الخصم .
- ٣- قوة الخير والشر .

(١)النص المسرحي : ٥٤ .

(٢)انظر : المعجم المسرحي : ٢٨٨ .

(٣)انظر : البناء الدرامي : ١٤١ - ١٤٢ .

٤ - قوة الشخصية التي يطلب لها الخير .

٥ - قوة الحكم .

٦ - قوة الأعوان والمساعدين .

ولا يشترط في كل مسرحية أن تتوافر فيها هذه القوى جميعها ، كما أنه لا يشترط أن تتمثل كل قوة في شخصية محددة ، فقد تبلغ عدداً كبيراً^(١) ، وهذه القوى من شأنها أن تكشف عن الموقف الدرامي ، وعن كنه الحدث ، وتحمل كل قوة صوراً من المعاني المضمونية التي تكشف عنها في أثناء نزاعها مع القوى الأخرى .

وبهذا يعد الصراع الدرامي أحد أهم عناصر المسرحية الفنية ، وهو العنصر الذي يميزها من غيرها ، فقد ارتبطت به المسرحية منذ نشأتها ، ويكتسب فيها كثافة أكثر ، " وتظل المسرحية الجيدة هي التي تقوم على الصراع الذي يجعلها متميزة بحركة دينامية ، فتكون في مد وجزر ، وحركة الفعل ورد الفعل ، وموازنة واتزان ، وكلها تشكل الحركة المسرحية التي بدونها يصبح العمل المسرحي غير درامي ، وهذه الحركة الدرامية هي أداة المخرج في مهمة إخراج المسرحية " ^(٢)

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال : ٥٧٩ - ٥٨١ .

(٢) مدخل إلى فن المسرحية : عبدالرحمن شلش : ٢٦ .

ثانياً : علي أحمد باكثير حياته و أدبه المسرحي

مولده ونشأته الأدبية :

ولد علي بن أحمد بن محمد باكثير في مدينة "سوربايا" بإندونيسيا في (١٥ / ذي الحجة / ١٣٢٨هـ) الموافق (٢١ / ديسمبر / ١٩١٠م) من أبوين عربيين من حضرموت اليمنية ، وعلى عادة الحضارم في المهاجر عاد عند بلوغه سن العاشرة إلى حضرموت ليتلقى تعليمه الأساسي في مدرسة النهضة العلمية ، التي تعد من أوائل المدارس النظامية القائمة في البلاد .^(١)

وتعد هذه المرحلة من حياة باكثير أهم مرحلة في بنائه العلمي والفكري ، فقد أكب فيها على دراسة الفقه و النحو والتاريخ و اللغة و الحديث ، إضافة إلى حفظ المتون ، وجزء كبير من أشعار العرب ، وقد كان لعمه محمد باكثير بالغ الأثر في ذلك ، وكذلك أستاذه علوي بن عبدالله السقاف ممن أخذ عنهم قسطاً من العلوم الدينية في مساجد المدينة، وهذا كله إضافة إلى تفوقه أثناء دراسته النظامية ، وامتداد قامته بين أقرانه.^(٢)

وفي هذه المرحلة ظهرت موهبته الشعرية ، فنظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره ، حيث ذكر أحد زملائه في المدرسة أنه "كان إذا غاب مرة عن دروس العلوم المستعصية يسأل زملاءه عن موضوع الدرس فيطلع عليه في مظانه ثم يعود في اليوم التالي إلى المدرسة وقد نظم تلك المعاني شعراً فيسهل على التلاميذ حفظه".^(٣)

كان من الطبيعي أن تنفجر ينابيع الشعر في نفس الفتى علي بن أحمد باكثير ، فيبدو أن الشعر في عائلته ميراث ، إذ ينحدر نسب باكثير من قبيلة كنده ، التي تعد من أكبر القبائل العربية وأعرقها ، حيث يضمّن شعره أبياتاً يفخر فيها بنسبه إليها ، قائلاً :

(١) انظر : مجلة الأدب الإسلامي : محمد أبو بكر حميد : علي أحمد باكثير في سطور : ع : ٦٧ .
(٢) انظر : إشرافات عن باكثير : عبدالقوي الحصيني : ١٥ - ١٦ ، و الالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ٢٧ .
(٣) علي أحمد باكثير النشأة الأدبية في حضر موت : محمد أبو بكر حميد : مجلة الأدب الإسلامي : ع : ٢٩ .

ومن يك من آل امرئ القيس فليكن له المجد من تيجان آبائه تاجا
و يقفه في المسعى لمجد مؤثلا وأكرم بمنهاج امرئ القيس منهاجا
سأسعى فإما أن أوسد أو أرى سراجاً منيراً في المكارم وهاجاً^(١)

كما أن البيئة العربية الخالصة في حضرموت لم تعرف في ذلك الوقت من فنون
الأدب سوى الشعر ، فلا غرو أن تجود قريحة باكثر بالشعر ، فهو الجنس الأدبي الوحيد
الذي يصور فيه الأدباء قضاياهم ، وقضايا مجتمعاتهم ، فمن خلاله يألمون ويألمون ،
ويرسمون أحلامهم .^(٢)

ويبدو أن تجارب الحزن والموت قد صقلت موهبته الشعرية إضافة إلى الأسباب
السابقة ، فقد خاض باكثر تجربته مع الفقد وهو لا يزال في مقتبل العمر ، " فقد فجع
أولاً بوفاة أبيه ، ثم زوجة أبيه الحاضنة له والراعية لشؤونه وقت إقامته بحضرموت، و وفاة
أحد أشقائه الذي لم يمكث كثيراً حتى لحق به الآخر ، وأخيراً وفاة زوجته الشابة التي
أحبها حباً عظيماً ، فخلّف فراقها ألماً مريراً في نفسه " ^(٣) ، فكان لتجاربه السابقة مع
الموت مواقف متعددة ، خلف كل موقف منها أثراً في نفس باكثر فانساب على لسانه
شعراً ، وهو ما يبدو واضحاً في أشعاره التي يطغى عليها طابع الحزن .

ولم يكن باكثر منغلماً على التراث العربي القديم في حضرموت ، بل اتصل بالحياة
الأدبية في مصر ، والشام ، والعراق ، وذلك من خلال ما يصدر فيها من صحف

(١) ديوان : أزهار الربى في شعر الصبا : علي أحمد باكثر : ٥٥ .

(٢) انظر : علي أحمد باكثر : النشأة الأدبية في حضرموت : مجلة الأدب الإسلامي : ع : ٢٩ .

(٣) الالتزام في مسرح باكثر التاريخي ٢٩ - ٣٠ .

ومجلات وكتب كانت تصل إلى حضرموت بشكل منتظم ، واتصاله بكبريات الصحف والمجلات التي كانت تصله بالبريد ، أو مع المسافرين من الأصدقاء ، ومن خلال اطلاعه على تلك الدوريات تشكلت عنده فكرة التجديد ، ومحاولات الانفتاح على الأدب الحديث في ظل اقتصار الأدب في حضرموت على الشعر .^(١)

وقد اطلع باكثر على الإبداعات الفكرية والأدبية لدى شيوخ العصر الحديث، من أمثال : المنفلوطي ، والعقاد، والرافعي ، وغيرهم ، كما وجدت له مكاتبات أدبية مع عدد من المفكرين في العالم العربي من أمثال : محمد عبده ، وجمال الدين الأفغاني ، ومحمد رشيد رضا ، فتبادل معهم الرأي، وتأثر بهم ، وتوجه للاقتداء بهم ، فأصدر مجلة ثقافية إسلامية في حضرموت وهي مجلة (التهذيب) في محاولة لإصلاح بعض العقائد والبدع الفاسدة والمنسوبة جهلاً للدين^(٢)، وتتجلى هنا محاولات التصحيح الدينية ، والانفتاح على الأدب الحديث .

تنقلاته داخل اليمن :

لم يرق المقام في حضرموت لباكثر بعد مرض زوجته الأولى التي قضى معها أربع سنوات من أجمل أيام حياته ، وخلف منها ابنته الوحيدة التي لم ينجب بعدها قط، حيث أصيبت الزوجة بداء عضال أقعدها الفراش، فانهار بهذا الخبر ، وتأثر به نفسياً وجسدياً ، ولم يستطع أن يتحمل رؤيته حلمه الذي تحقق يزوي أمامه ويموت دون أن يستطيع فعل شيء، فما كان إلا أن نصحه بعض إخوته بالزواج مرة أخرى ، لكن هذا الزواج لم يخفف عنه معاناته لمرض زوجته الأولى ، بل زاد تعلقاً بها ، وكان حالها يسوء كل يوم عن ذي قبل ، فأحس بأن زواجه كان السبب في ذلك ، فأشار عليه أهله بمغادرة مدينة

(١) انظر : مجلة الأدب الإسلامي : محمد أبو بكر حميد :علي أحمد باكثر : النشأة الأدبية في حضرموت :ع:٢٩ .

(٢) انظر : الالتزام في مسرح باكثر التاريخي : ٢٩ .

(سيئون) - مكان إقامته في حضرموت - فأتجه إلى مكتبة صديقه علي بن حسن القعيطي (١٣١٥هـ - ١٣٦٧هـ) في بلدة القطن ؛ لعله ينسى همه (١).

ثم غادر منها إلى بلدة حريضة ؛ ليحاول أن يتعد عن همه ، فمكث في مكتبة العلامة : أحمد بن حسن العطاس (١٢٥٧هـ - ١٣٣٤هـ) ، وهنا نعى له الناعون زوجته التي أحبها حباً عظيماً ، وكان ذلك في : ١٣٥١/١/١٥هـ ، فقرر عدم العودة إلى (سيئون) ، فيقول في إحدى مكاتباته لأخيه عمر : لن أعود إلى بلاد ماتت فيها نور ، ويصرح بهذا في إحدى لقاءاته الحوارية فيقول : "أنا عاشق كاد يقتله العشق ، ويفقده عقله ، لقد جعلني الحب أجن بالفعل !! وهذه هي الطلقة الأولى في قصة خروجي من بلدي حضرموت! لقد قررت بعدما أفقت قررت أن ابتعد عن جو الأنفاس التي عبقت بها محبوبتي جو حياتي هناك" (٢)، وقد زادت معاناته بفقد حبيبته الوضع المأسوي في البلاد ، وذلك عندما بالغ أهلها في إهدار قيمة العلم والأدب ، فغادر بلدة حريضة إلى المكلا ، ليستخرج وثيقة سفر يغادر بموجها حضرموت إلى عدن (٣).

وهنا تنهي المرحلة الأولى من حياة باكتير ، والتي مثلت النشأة العلمية والأدبية ، وتعد هذه المرحلة من أهم المراحل التي أثرت في حياته ، وكونت شخصيته الفكرية ، وصقلت تجاربه الحياتية ، فعندما خرج من حضرموت كان شخصية معروفة بالعلم ، فقد كانت دراسته على أيدي العلماء في حضرموت إضافة إلى دراسته النظامية ، واطلاعه الذاتي جمعت له رصيماً معرفياً في علوم الدين ، واللغة ، والأدب ؛ ولهذا كان قامه معروفة في بلاده قبل خروجه منها .

(١) انظر : ديوان : سحر عدن وفخر اليمن : علي أحمد باكتير : تحقيق : محمد أبو بكر حميد : ٢٤ ، و روايات

علي أحمد باكتير التاريخية : أبوبكر البابكري : ١٣ .

(٢) علي أحمد باكتير : من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : محمد أبوبكر حميد : ٥٤ .

(٣) انظر : ديوان : سحر عدن وفخر اليمن : ٢٤ ، والالتزام في مسرح باكتير التاريخي : ٣٠ ، وعلي أحمد باكتير :

النشأة الأدبية في حضرموت : مجلة الأدب الإسلامي : ع : ٢٢ .

كانت إقامة باكثير في عدن امتداداً لما بدأه في حضرموت ، وذلك من محاولات الإصلاح ، والاطلاع على الشعر العربي الحديث ، فشكلت رافداً جديداً لثقافته ، حيث التقى في عدن بصاحب أول مؤسسة صحفية تصدر باللغتين في الجزيرة العربية ، وهو الأديب : محمد علي لقمان (١٣١٤هـ - ١٣٨٥هـ) ، فعقد معه صداقة متينة ، ودفعه إلى دراسة مبادئ اللغة الإنجليزية^(١) ، وربطت بينهما علاقة أخوة ، فقد تعلق كل منهما بالآخر ، و كانا من أهم الشخصيات التي حاربت الاستعمار مع عدد من الإصلاحيين في عدن.^(٢)

وفي هذه المرحلة يصل إلى باكثير نبأ وفاة شاعره الأثير الذي تغنى بديوانه عندما وصل إليه في حضرموت ، وهو :حافظ إبراهيم ، ولم يلبث كثيراً حتى نُعي إليه أمير الشعراء : أحمد شوقي ، وعندها شعر بأن الموت يطارده في أحبائه وأعزائه لا في حضرموت ، بل في عدن ومصر ، فيرثيهما بقصيدتين في ديوان : (سحر عدن وفخر اليمن)، حيث تعد هاتان القصيدتان من أطول قصائد الديوان ، ويذكر فيهما حزنه على زوجته التي فارقت في حضرموت ، ليعظم حزنه بعد ذلك على شاعري مصر.

فيقول مخاطباً بنات النيل :

خطف الدهر بها من يده	زهرة منكن في العمر النضر
ماثلتكن جمالاً وحلى	وتسامت بجيأ وخفر
فانبرى ينشد في مصر العزا	فإذا مصر عليه تستعر
سلبت حافظها في غرة	ثم شوقياً بلمح من بصر

(١) انظر : الالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ٣١ .

(٢) انظر : ديوان : سحر عدن وفخر اليمن : ٢٨ - ٣٢ .

كم تمنيت بأن ألقاهما فأرى الوالد والعم الأبر^(١)

وكان من نتاج هذه المرحلة أن كتب ديوانه (سحر عدن وفخر اليمن)^(٢) ، يصور فيه إعجابه بالازدهار التاريخي الذي عرفته الحياة الفكرية والثقافية وأحداثها في عدن آنذاك، ويجسد العلاقة التي تربطه بأعلام الرواد ، خاصة الأديب : محمد علي لقمان الذي ورد ذكره في قصائد متعددة من الديوان ، كما ضمنه بعض القصائد التي يرثي فيها من فجع بموته في هذه المرحلة ، إضافة إلى بعض القصائد الإخوانية ، وهذا الديوان مطبوع بتحقيق الدكتور : محمد أبو بكر حميد .

تنقلاته في البلاد العربية :

وعندما أراد محمد بن علي لقمان السفر إلى الصومال طلب منه باكثر أن يرحل معه، ورفض أن يبقى في عدن دونه^(٣) ، وفي الصومال شاهد آثار القدماء المصريين الذين سيطروا عليها برهة من الزمن^(٤)، ويبدو أن هذه الرحلة كانت من الأسباب التي دفعت باكثر للإصرار على التوجه نحو مصر ، فقد أعجب بتلك الحضارة أيما إعجاب ، وظلت حبيسة الذاكرة إلى أن قيض لها أن تترجم أعمالاً مسرحية تسجل تلك الحضارة ، فقد كانت مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) إحدى المسرحيات التاريخية التي عبرت عن حضارة المصريين القدماء ، وكذلك مسرحية (أوزيريس)^(٥) .

(١)ديوان : سحر عدن وفخر اليمن: ١١٥ .

(٢)جمع الديوان وحققه الدكتور : محمد أبو بكر حميد ، وصدرت طبعته الأولى عام: ١٤٢٩ هـ ، من إصدار مكتبة كنوز المعرفة بالرياض .

(٣)ديوان : سحر عدن وفخر اليمن: ٣٠ .

(٤)انظر : علي أحمد باكثر : من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : ١٢٦ .

(٥)انظر : الالتزام في مسرح باكثر التاريخي : ٣١ .

وتوجه باكثر من الصومال ، إلى المملكة العربية السعودية ، فأقام بها عاماً كاملاً ،
تنقل بين مكة المكرمة ، والمدينة المنورة ، والطائف ، و التقى خلالها كبار الأدباء في ذلك
الوقت ، من أمثال : ضياء الدين رجب ، وطاهر زمشري، حسن كتيبي ، و عبدالقدوس
الأنصاري ، فربطت بينهم علاقة أدبية حميمة، ودارة بينهم مساجلات شعرية.^(١)

وفي أثناء إقامته في الحجاز قرأ مسرحيات شوقي ، تأثر بهذا اللون الجديد من الشعر
الذي لم يعهده من قبل ، فأراد أن يحتذي حذو هذا الجنس الأدبي الجديد ، فكتب أول
مسرحية له وهي (همام أو في بلاد الأحقاف)، وعندما كتب هذه المسرحية لم يكن
يعرف قواعد كتابة المسرحية ، بل كانت رغبة في محاكاة مسرحيات شوقي ، دفعه إلى
ذلك حزنه الشديد على زوجته التي فارقتة في حضرموت ، كما كانت الأوضاع السيئة
فيها سبباً آخر في كتابة المسرحية، فكانت هذه المسرحية أشبه ما تكون بنقد للحياة
الاجتماعية في حضرموت.^(٢)

وهنا تبرز مهارة باكثر الأدبية في قدرته على كتابة هذا الجنس الأدبي الذي لم
يطلع عليه من قبل ، دون إلمام بقواعد كتابة ذلك الفن مما لا يمكن أن يتأتى إلا لصاحب
موهبة فذة.

(١) انظر : المرجع السابق : ٣٣ .

(٢) انظر : علي أحمد باكثر : من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : ١٢٦ .

إعجابه بالملك عبدالعزيز (رحمه الله) :

وفي هذه المرحلة شاهد باكثر أعمال الملك عبدالعزيز - رحمه الله - الذي أعجب بنجاحه في تحقيق أول وحدة عربية في العصر الحديث على معظم أراضي الجزيرة العربية ، وقيام أكبر مملكة مستقلة في حين تخضع معظم البلاد العربية والإسلامية في ذلك الوقت لسيطرة الاستعمار ، و كانت اليمن واحدة منها ، كما أعجب بالاتجاه الإسلامي للملك عبدالعزيز - رحمه الله - الذي أعلن المملكة العربية السعودية دولة إسلامية تحكم بشرع الله ؛ وهذا ما هياً لها أن تكون محل دولة الخلافة الإسلامية ^(١)، فنظم قصائد متنوعة يذكر فيها حاجة الأمة لمثل ذلك البطل لتتوحد على يده أقطار الجزيرة العربية ، ويهنئه بانتصاره على بعض الخارجين عليه ، فيقول في إحدى قصائده معبراً عن إعجابه بما فعله في الحجاز:

عبدالعزيز بسيفه سيعزز الحرم المطهر
سيصونه من معتد ويحوطه من كل منكر
وسيطرد الأعداء منه بعسكر من خلف عسكر
إلى أن يقول :

عبدالعزيز الفارس المغوار والمللك المظفر
جئت الحجاز فصنته ممن يعيث به ويفجر
وأقمت فيه الدين من أوهام سطرها مؤجر ^(٢)

وقد كتب مسرحيات عن الملك عبدالعزيز - رحمه الله - بعدما رحل إلى مصر نشرت في جريدة الدعوة ، والإخوان المسلمين يشيد فيها بدوره في الوقوف ضد قيام دولة إسرائيل في فلسطين ، كمسرحية (عبدالعزيز لم يمت) و (بين واشنطن والرياض) .^(٣)

(١) انظر : ديوان : سحر عدن وفخر اليمن : ٤١ .

(٢) ديون : سحر عدن وفخر اليمن : ٨٣ - ٨٥ .

(٣) انظر : علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : محمد أبو بكر حميد : ٧٨ - ٨٠ .

رحلته إلى مصر ودراسته وإقامته فيها :

ييمم باكثير وجهته إلى مصر ، فكانت إقامته في الحجاز بمثابة محطة توقف في طريقه الطويل ، وربما كانت سبباً في الوصول إلى مصر ، حيث لازمته الرغبة في الذهاب إلى مصر منذ إقامته في حضرموت ، فكان يرى أنها مصدر إشعاع للعالم العربي والإسلامي؛ وذلك لما كان يصله من كتب جلتها مؤلفة في مصر ، أو مطبوعة على الأقل فيها ، فأحس أنها المكان الذي يحقق فيه ذاته^(١) ، ويكمل مشواره الفني .

يخط باكثير رحاله في مصر في ٢٨ / ١٠ / ١٣٥٢ هـ الموافق ١٣ / ٢ / ١٩٣٤ م ، وتبدأ منذ هذا التاريخ المرحلة الرابعة من حياته ، وتعد هذه المرحلة هي الأطول في سيرته ، كما أنها الأكثر نتاجاً ، والأبرز في تاريخ كفاحه الطويل ، وفيها تشكلت رؤيته الفكرية ، والأدبية .

وبقي حزنه على الأوضاع المتأخرة في حضرموت ملازماً له عند قدومه مصر ، فعندما وصل القاهرة أراد الالتحاق بكلية الزراعة ليفيد بلده التي كانت تفتقد الوسائل الزراعية الحديثة^(٢) ، لكن ميول باكثير الأدبي سيطر عليه أكثر من رغبته في الالتحاق بكلية الزراعة ، والمفارقة تأتي عندما صرف النظر عن الدخول لقسم اللغة العربية، لينضم إلى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) ، ويتبادر السؤال عن سبب ذلك بالرغم من أن طموحه الأدبي يتحقق في قسم اللغة العربية، لا قسم اللغة الإنجليزية ، فيحدثنا باكثير عن ذلك ، قائلاً : حينما جئت إلى مصر التحقت بكلية الآداب واخترت قسم اللغة الإنجليزية ، وهذا الاختيار قائم على أنني قد استوعبت الأدب العربي - تقريباً -

(١) انظر : علي أحمد باكثير : من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : ١٢٩ .

(٢) انظر : المرجع السابق : ٢١ .

أعني أمهات الأدب العربي ، فأردت أن أحقق حلمي القديم : الاطلاع على الأدب الأجنبي .^(١)

يكشف هذا سبب تحول باكثير عن الالتحاق بقسم اللغة العربية ، فكانت ثقافته العربية التي حصل عليها في حضرموت تفوق ما يحصل عليه طالب اللغة العربية؛ لهذا أراد أن يضيف جديداً لثقافته السابقة ، و قسم اللغة الإنجليزية هو الكفيل بذلك ، ويؤكد هذا أن باكثير عندما وصل مصر وصلها وهو أديب معروف لدى أعلام الفكر والأدب فيها ؛ لما سبق أن نشره من قصائد في معظم مجلاتها المعروفة.^(٢)

ترجمته لمسرحية (روميو وجوليت) وريادته الشعر المرسل :

و في أثناء دراسته في قسم اللغة الإنجليزية وعلى مقعد الدرس كان أستاذه الإنجليزي يحاضر عن الشعر المرسل الذي لم ينجح إلا في اللغة الإنجليزية ، حتى إن الفرنسيين أنفسهم عندما أرادوا أن يتخذوا هذا النوع من الشعر لم ينجحوا كما نجح في الإنجليزية ، ويعرّج الأستاذ على اللغة العربية بعدم وجوده فيها ، وهنا يعترض عليه باكثير، ويذكر له أن لكل أمة تقاليدها الفنية ، ومن تقاليد العرب التزام البحر الواحد ، و القافية الواحدة ، لكنه لا يوجد ما يمنع من إيجاد مثل هذا الضرب في اللغة العربية ، فلديها المقدرة على التنوع في نغماتها كما لا تستطيع أي لغة أخرى ، لكن أستاذه وبفكر عنصري نهره بقوة ورد عليه بقوله : كلام فارغ .^(٣)

لكن باكثير لم يقتنع بكلام أستاذه وعاد إلى منزله وقد عزم أن يرد تلك النهرة من أستاذه بترجمة مسرحية (روميو وجوليت) إلى اللغة العربية ، فبهذه الطريقة سيكون رده

(١) علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : ١٩١ .

(٢) المرجع السابق : ٣٧ .

(٣) انظر : علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : ١٩٢ .

العلمي على الأستاذ ، ومن حسن الطالع أن جاء الوزن الشعري في المسرحية على وزن البحر المتقارب، فمضى في ترجمتها على ذلك النحو ^(١) ، فسهلت عليه هذه الطريقة الجديدة في كتابة المسرحية .

وفي هذه المحاولات يسجل باكثير ريادته للشعر المرسل ، ولعله أول أديب يدخل هذا النوع الجديد للغة العربية ، وقد نازعه هذه الريادة الشاعر الكبير : بدر شاكر السياب ، والشاعرة : نازك الملائكة ، كما نسبها لويس عوض لنفسه ^(٢) ، وبعد أن طال الخلاف على ريادة ذلك النوع الجديد من الشعر يعود السياب و يعترف بأن باكثير هو صاحب الريادة ، وقد كشفت مراسلات السياب لبكثير عن ذلك، كما نشر مقالاً في مجلة الآداب اللبنانية عام ١٩٥٤م يؤكد فيه ريادة باكثير للشعر الحر وذلك عندما ترجم مسرحية (روميو و جوليت) التي صدرت عام ١٩٤٧ م ، بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات.^(٣)

البداية الفعلية في كتابة المسرحية الأدبية :

ولم يتوقف الطالب عند تلك المحاولة الجديدة التي كشفت له نوعاً جديداً في كتابة المسرحية ، فبعد أن انتهى من ترجمة مسرحية (روميو وجوليت) كان باكثير معجباً بالحضارة المصرية القديمة ، وقد استهوته حياة الملك الفرعوني (إخناتون)^(٤) ، فكتب مسرحية (إخناتون ونفرتيتي) في عام ١٩٣٨ م بالشعر المرسل ، التي سجل فيها أمجاد الشرق العربي في تاريخه القديم، وصور فيها كفاح الملك (إخناتون) في سبيل المثل العليا ، ويفخر بتلك الحضارات التي قامت في الوطن العربي ، ومن خلال ذلك يجدد دعوة للأمة

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٨ .

(٢) انظر : علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والجد والصراع : ٤٥ ٤٤ .

(٣) المرجع السابق : ٤٥ ، ومقدمة باكثير لمسرحية : إخناتون ونفرتيتي : الطبعة الثانية : ٦ .

(٤) مقدمة باكثير لمسرحية : إخناتون ونفرتيتي : الطبعة الثانية : ١١ .

العربية بأن يوحدها صفوفهم، وأن يجمعوا كيانهم ، فحياة ذلك الملك مليئة بالعظات التي يجب عليهم أن يأخذوا بها ، فهم خير أمة أخرجت للناس .^(١)

كانت تلك هي البداية الفعلية لباكثير في كتابة المسرحية ، فقد اختلفت عن مسرحيته الأولى (همام أو في بلاد الأحقاف) ، حيث جاء هذا العمل مكتملاً فنياً ، إلا أن باكثير لم يستمر في كتابة مسرحياته بهذا النوع من الشعر ، فكانت مسرحياته الشعرية محدودة ، وسرعان ما تحول إلى كتابة المسرحية النثرية ، وذلك بعدما اكتشف أن النثر هو اللون الطبيعي للمسرحية ، خاصة إذا أُريد لها أن تكون واقعية ، وأن الشعر لا يصلح إلا للمسرحية الغنائية ، كما أن المسرحية الشعرية لم يعد لها حضور كحال المسرحية النثرية^(٢)، ويظهر هنا أن هذا التحول جاء نتاجاً للتطور الفكري والأدبي الذي يعيشه باكثير^(٣) ، فكان التطور دافعاً له ليعيد التفكير في جميع ما يكتبه من أعماله الأدبية .

وبعد أن تخرج باكثير في الجامعة ١٩٣٩ م التحق بالمعهد العالي للتربية وتخرج فيه بعد عام واحد ؛ ليُعين معلماً بالمنصورة سبع سنوات انتقل فيها نقلة كبيرة على المستوى الأدبي والفكري^(٤)، حيث كانت هذه السنوات حافلة بالنتاج المسرحي على مدى اهتمامات باكثير ، ثم عاد إلى القاهرة ليعمل مستشاراً في وزارة الثقافة و الإرشاد القومي .

القضية الفلسطينية في مسرح باكثير :

كانت القضية الفلسطينية أهم قضية شغلت بال باكثير ، فقد التفت إليها في مرحلة مبكرة ، وكان ذلك عند نشوب الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ م ، حين كانت

(١) انظر : مقدمة باكثير لمسرحية : إحناتون ونفرتيتي : الطبعة الثانية : ١١-١٢ .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ١٢ .

(٣) انظر : روايات علي أحمد باكثير التاريخية : ١٩ .

(٤) انظر : المرجع السابق : ١٨ .

الأجواء السياسية في العالم الإسلامي محتقة بسبب سيطرة الاستعمار ، وكانت ملامح التآمر الاستعماري العالمي على فلسطين بدأت تلوح في الأفق .^(١)

ظل باكثر يتابع ما ينشر عن قضية فلسطين في الصحف والمجلات باللغة العربية والإنجليزية من الصحف البريطانية والأمريكية ، وعن الهجرة غير الشرعية إليها ، وعن نشاط زعماء الصهيونية العالمية في إلزام المؤسسة الأمريكية بالدعم المطلق للحركة الصهيونية في أعمالها الإرهابية ، فقد وجد ضمن أوراقه الخاصة تقرير لأحد الزعماء بذلك، وقد ذيله باكثر بقوله : هذه واحدة من أهم حلقات التآمر الدولي على فلسطين تمهيداً لقيام دولة إسرائيل ، ويعد ذلك إحدى تنبؤات باكثر ، ودليل وعيه للأحداث التي تحصل في ذلك الوقت ، كما صحت ذلك الضغط المباشر على الحكومة البريطانية للجلء عن فلسطين بعد أن أصبحت حملاً يجب التخلص منه ، و يخلو المكان لقيام دولة الصهاينة.^(٢)

يتعمق حزن باكثر بسبب ما يقرؤه عن المحاولات الصهيونية حتى شعر بأزمة نفسية من الواقع الذي يكشف عن مستقبل خطير في فلسطين ، فسخر قلمه لهذه القضية في خمس مسرحيات طويلة ، كانت أولى تلك المسرحيات (شيلوك الجديد) ، فيحدثنا عن هذه التجربة في المسرحية ، قائلاً : قرأت فيما قرأت أن الزعيم الصهيوني(جابو تنسكي) خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول : (أعطونا رطل اللحم ، لن ننزل أبداً عن رطل اللحم) مشيراً بذلك إلى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور ، فقلت لنفسي : قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها ، هذه الكلمة حجة

(١)علي أحمد باكثر : سنوات المجد والإبداع والصراع : ٥٥ .

(٢)انظر : المرجع السابق : ٥٨ .

على الصهيونية لا لها ، سأخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي ، و استحضرت في ذهني رواية (تاجر البندقية) ، ثم أعدت قراءتها .^(١)

ويستمر باكثر في الكتابة عن القضية الفلسطينية ، فبعد أن تنبأ في المسرحية السابقة بقيام دولة إسرائيل في فلسطين قبل قيامها بثلاث سنوات ظل يكتب المسرحيات الطويلة والقصيرة التي تكشف المؤامرات الصهيونية للظفر بوطن قومي في فلسطين ، وبمباركة أمريكية ، فكتب ما يزيد على خمسين مسرحية عن فلسطين نشرت في المجالات والصحف المصرية ، وطبع بعضاً منها في مجموعات تمثيلية ، كما في مجموعة (مسرح السياسة) ، التي تناول فيها عدداً من الدول التي وقع عليها سوط الاستعمار وكان في مقدمتها القضية الفلسطينية ، فيعد الأديب العربي الذي حمل عبء متابعة مأساة فلسطين قبل حدوثها بسنوات ، وصور تطوراتها من خلال كفاح طويل استغرق حياته كلها .^(٢)

القضايا العربية في مسرح باكثير :

ولم تكن القضية الفلسطينية هي الوحيدة التي تأثر باكثير بها في حياته الأدبية ، فقد ألف مسرحيات كشف فيها فضائح الاستعمار ، ومخططاته ، وأهدافه ، فقد كتب خمس مسرحيات عن العراق ، وست مسرحيات عن دول المغرب العربي ، وعشرين مسرحية عن مصر ، وخمسين مسرحية عن فلسطين والسودان،^(٣) ، كما كتب مسرحية عن استقلال باكستان عن الهند ، وعن استقلال إندونيسيا عن الاستعمار الهولندي ، وعن هموم المسلمين في أوروبا^(٤)، وقد بلغت مسرحياته السياسية القصيرة أكثر من سبعين

(١) فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٤٩ .

(٢) مجلة الأدب الإسلامي : محمد أبو بكر حميد : علي أحمد باكثير رائد قضية فلسطين في المسرح العربي: ع ٦٤ .

(٣) انظر : جريدة الجزيرة : ع : ١٣٧٦٥ .

(٤) انظر : علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : ٧٤ .

مسرحية، فظل في جوهره أديب إسلامي عربي مهتماً بمشكلات البلاد الإسلامية والعربية قدر اهتمامه بمشاكل الوطن الذي اختاره مستقراً نهائياً وهو مصر. (١)

ريادة باكثير للمسرح السياسي :

و تحقق لباكثير بهذه الأعمال المسرحية ريادة المسرح السياسي العربي ، فقد كان مناضلاً أديباً في وجه القوى السياسية التي تهدد استقرار العالم العربي ، وداعياً إلى تكاتف الدول العربية ، وانضمامها تحت لواء واحد ضد أعدائها ، حتى إن هذه القضية قد شغلته عن هموم بلده الأصلي (حزرموت) ، فيرى أن قضايا الاستعمار قد فرضت عليه الكتابة ضدها ، فقد عبث بكل شيء في الوطن العربي بما لا يجعل مجالاً للسكوت عنها^(٢)، وقد حفظ له ذلك الرئيس المصري في ذلك الوقت (جمال عبدالناصر) ، وذلك عندما ورد اسم باكثير ضمن قائمة المطلوب القبض عليهم فشطب اسمه من القائمة ، وقال : هذا ضيف عربي عندنا ، وحسبه أنه مؤلف (وا إسلاماه). (٣)

مكانة باكثير الأدبية :

استطاع باكثير في هذه المرحلة أن يحقق ازدهاراً واسعاً بما يجمله من رسالة أدبية عالية ، إضافة إلى الموهبة الأدبية التي يملكها ، فقد وجه أدبه نحو هدف إسلامي وعربي ، فناضل الاحتلال اليهودي لفلسطين ، وانتقد الاستعمار ، وحارب المد الشيوعي ، داعياً إلى الوحدة العربية ، إضافة إلى المعاني الإسلامية والاجتماعية التي تناولها في مسرحياته ، يدفعه إلى ذلك النظرة الإيمانية المتفائلة ، والرؤية الفكرية السليمة ، فقد ذكر ذلك فاروق خورشيد عنه ، قائلاً : "لست أعتقد أن هناك كثيرين من أدباء عصر باكثير قد اتضحت

(١) في المسرح المصري المعاصر : محمد مندور : ١٠٩ .

(٢) انظر : حديثان لعلي أحمد باكثير في سيؤون : ١ .

(٣) انظر : روايات علي أحمد باكثير : ٢٦ ، و علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : ٢١ .

لديهم الرؤية مثل اتضحها بالنسبة له ، ولست أعتقد - أيضاً - أن كثيرين من أدباء جيله قد حظوا بهذا السلام الفكري النابع من الإيمان الواضح بأشياء محددة مثلما حظي هو" (١)، ويقول الروائي (نجيب محفوظ) عن الروح التفاؤلية التي يتمتع بها باكثير في أدبه: عندما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات (الأربعينيات) أجد أن علي أحمد باكثير ، و عبدالحميد السحار لم يدخلهما شك في قيمة إنتاجهما ، ووجوب الاستمرار فيه ، فقد كانا ممتلئين بالتفاؤل ، أما الآخرون وأنا فكنا نعاني من أزمة نفسية غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد. (٢)

وبهذا القدر من التفاؤل لامس باكثير هموم الشعب العربي ، مما جعل فرق العروض المسرحية تتجه إلى عرض مسرحياته ، فقد عُرض له العديد من المسرحيات داخل مصر وخارجها ، ولاقت بعض المسرحيات نجاحاً مبهوراً كعرض مسرحية (مسمار جحا) عام ١٩٥١م ، ، فعرضت له مسرحية (سر الحاكم بأمر الله) عام ١٩٤٨م، ومسرحية (سر شهرزاد) عام ١٩٥٢م ، ومسرحية (قطط وفيران) عام ١٩٦٢م ، وغيرها ، وفي الكويت عُرضت له مسرحية (أبودلامة) ، وكانت آخر العروض عام ١٩٦٦م لمسرحية (حبل الغسيل) ، التي أثارت جدلاً نقدياً واسعاً بين النقاد، بين إجحاف وإنصاف. (٣)

مرحلة الحصار على مسرح باكثير :

وبعد هذا الانتشار والازدهار يعاني باكثير في آخر حياته من طغيان المد الشيوعي ، واليساري على الحركة الأدبية في مصر ، ومن إقصاء أعماله الأدبية عنوة ، فأوقفوا عرض مسرحياته ، وتجاهلوا أعماله ، وحرموه من الظهور أمام الجمهور محاولين سحب البساط

(١) علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : ٨٧ .

(٢) انظر : المرجع السابق : ١٩ .

(٣) انظر : المرجع السابق : ٩١ - ١٨٧ .

من تحت قدميه ^(١)، فكان ذلك شديد الوقع على نفسه ، فقد عثر ضمن أوراقه الخاصة في مكتبه بالقاهرة ما أسماه (بعشر السنوات العجاف) ، ويقصد بها المدة التي تولى فيها أحمد حمروش إدارة المسرح ، وذلك من العام ١٩٥٧ - ١٩٦٧ م ، وقد ذكر فيها بعض ملامح الإقصاء التي مارسها ضده اليساريون ، وسيطرتهم على المسرح المصري ، وبرز الكتاب اليساريين ، وتقلدهم لعدد من الجوائز ، في مقابل حجب أي عمل مسرحي يحمل مبادئ إسلامية أو عربية. ^(٢)

وقد اشتبك مع بعض الشعراء اليساريين وهجاهم بشعره ، ومن ذلك ما دار بينه وبين الشاعر (كمال عبدالحليم) الذي رأى في باكثير روحاً انهزامية في العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ م ^(٣)، وعندما ضاق بالمد اليساري ذرعاً نقدهم نقداً لاذعاً في مسرحية (جبل الغسيل) التي عرضت عام ١٩٦٦ م ، فأحدثت ضجيجاً نقدياً ، فقد كشف فيها ممارسات اليساريين في إغفال النصوص المسرحية التي لا تنتمي لليسارية، وتضييق الخناق على الاتجاه الإسلامي ، وتمجيد اللهجة العامية ، ومحاربة اللغة العربية ، والسعي الحثيث لتحقيق أهدافهم ، فقام عدد من النقاد بالهجوم على المسرحية، والطعن فيها ، وفي فكر صاحبها ، بل طالب بمصادرة المسرحية، والحجر عليها ، وقام طرف آخر برفض المسرحية ، والادعاء بأنها محاولة لإثارة الفتن ، إضافة إلى انعدام البناء الفني فيها. ^(٤)

ويقابل باكثير هذه المؤامرات بصير كبير ، وثبات على مبادئه التي آثرها على مصالحة الخاصة يمليه أمل بأن سيأتي الوقت الذي تظهر فيه أعماله ، فينكر على هؤلاء الذي تخلو عن مبادئهم في سبيل مصالحهم الخاصة قائلاً : " لم تقابلني عقبات في العمل

(١) انظر : الالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ٤٠ .

(٢) انظر : علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع : ١٧٥ - ١٧٧ .

(٣) انظر : المرجع السابق : ٢٣٠ .

(٤) المرجع السابق : ١٩٠ - ٢٠٢ .

الأدبي كما قابلني أشخاص في الحقل المسرحي اكتشفت أنهم يضحون بمثل كثيرة في سبيل مصالح خاصة ... ولكنني ماض في طريقي أكتب وسيأتي الوقت الذي تظهر فيه الأعمال وفقاً لمنطق البقاء للأصلح" (١).

الجوائز والأوسمة التي حصل عليها :

وفي خلال حياته الحافلة بالعطاء الأدبي حصده بالكثير منذ بداية مشواره الفني العديد من الجوائز والأوسمة نظير ما قدمه من أدب ذي رسالة سامية ، وتعد أبرز الجوائز التي حصل عليها وسام الدولة للعلوم والفنون من الطبقة الأولى ، وقد منحه الرئيس جمال عبدالناصر ذلك عام ١٩٦٣ م ، كما نال جائزة المجلس الأعلى للفنون والأدب والعلوم الاجتماعية عن مسرحية (دار ابن لقمان) عام ١٩٦١م، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحية (هاروت وماروت) عام ١٩٦٢م، وقد اشترك مع زميله الروائي (نجيب محفوظ) في جائزتين ، الأولى : جائزة السيدة قوت القلوب الدرمداشية عن رواية (سلامة القس) ، وتعد هذه أول جائزة يحصل عليها بالكثير ، ثم حصل على جائزة وزارة المعارف بالاشتراك معه عام ١٩٤٥م، وكان عن رواية (وا إسلاماه) (٢)، ونال جائزة وزارة المعارف مرة أخرى عام ١٩٤٩م وكانت عن مسرحية (السلسلة والغفران).

وقد تبوأ أعماله بالكثير مكانة عالية حيث اختارت وزارة التربية في مصر نشيده (أمي) نشيداً رسمياً للأطفال في المرحلة الابتدائية عام ١٩٤٦م، كما اختيرت رواية (وا إسلاماه) للإنتاج السينمائي باللغتين العربية والإنجليزية عام ١٩٦١م ، ووقع الاختيار على الرواية نفسها لتدرس ضمن مقررات الثانوية العامة في مصر وبعض البلاد العربية ، كما اختارت وزارة التربية في مصر روايته (سيرة شجاع) لتدرس - أيضاً - ضمن

(١) علي أحمد باكثير : سنوات الإبداع والمجد والصراع: ١٨٥.

(٢) انظر : المرجع السابق : ١٨ ، الالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ٣٩ .

مقررات الثانوية العامة ، وفي عام ١٩٦٤م حصل على أول منحة تفرغ ينالها أديب مصري أنجز خلالها عمله الدرامي الطويل (ملحمة عمر) في عامين ، وتعد هذه الملحمة ثاني أطول عمل درامي في تاريخ المسرح العالمي .^(١)

وفاته :

وفي عام ١٣٨٩ هـ الموافق ١٩٦٩م كان باكتير قد ضاق بالمد اليساري ، ومضايقات أربابه له في مصر ، فقرر الرحيل عن أرض مصر التي أحبها كثيراً ، وكان متردداً في الوجهة التي سيذهب إليها فلا مكان عنده يطيب المقام فيه كمصر ، وفي هذه الأثناء تلقى عرضاً من جامعة لندن للتدريس فيها ، وعرضاً للتعاون مع إذاعة لندن عبر برامجها الفكرية والأدبية ، فأخذ يعد العدة للرحيل وقلبه يتألم لفراق مصر ، ويقول لها : " والله لم تضق بي أرض مصر الكريمة ، ولكن ضاقت بي بعض الصدور اللثيمة " ، وفي العاشر من نوفمبر عام ١٩٦٩م كان أمر الله أقرب من رحيله إلى لندن ، فقد وافته المنية إثر إصابته بأزمة قلبية وكان يخطط لعمل أدبي كبير عن فتح القسطنطينية^(٢) ، ويبدو أن معاناته من الحصار عليه في أجهزة الإعلام ، وفي الصحف ، ودور النشر أثر في مضاعفة أزمته القلبية ، وقد كُتب عنه في الصحف والمجلات في حينه عدد من المقالات التي تندد بالحصار عليه ، ومدى الظلم الذي وقع عليه - أيضاً - ، وقد عده بعض النقاد أفضل من كتب المسرحية بجانب توفيق الحكيم.

(١) انظر : علي أحمد باكتير : من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة : ٣١ ، والالتزام في مسرح باكتير التاريخي :

(٢) انظر : إشراقات عن باكتير : ٤٧ ، والالتزام في مسرح باكتير التاريخي : ٤١ ، وعلي أحمد باكتير : سنوات

الإبداع والمجد والصراع : ٢٣٢ ، وروايات علي أحمد باكتير التاريخية : ٣١ .

الفصل الأول

أنماط الصراع

المبحث الأول : الصراع المادي

المبحث الثاني : الصراع المعنوي

المبحث الأول : الصراع المادي

يعد الصراع الدرامي محور المسرحية الذي تركز عليه ، فهو العصب المحرك لها وأساسها المعنوي الذي تقوم عليه في مقابل الحوار "إذ لا بد لكل مسرحية من تيارات متباينة يعارض أحدها الآخر" (١).

وبتقسيم الصراع إلى خارجي وداخلي نصح أمام جزأين كبيرين من أنواع الصراع، وهذا التقسيم يشمل أنواعه الفرعية جميعها بكل التقسيمات والاعتبارات.

وهو أقدم أنواع الصراع حيث عرف هذا النوع مع ظهور المسرحية اليونانية القديمة وهو ما يسمى بالصراع الخارجي (٢)، وهو - أيضاً - " أول ما يستلفت الأنظار في المسرحية" (٣).

والصراع المادي هو ذلك الصراع الذي ينشأ بين قوتين ماديتين أو بين ذهنين (٤)؛ ولهذا سمي بالصراع المادي ، كما سمي بالصراع الخارجي ؛ لأنه يجري خارج أعماق الشخصية فهو صراع حسي ملموس .

وفي هذا المبحث أعرض هذا النوع من الصراع في مسرح علي أحمد باكثير ، فقد كان هذا النوع شديد الحضور في مسرح باكثير ، خاصة في المسرحيات التي تتناول موضوعات سياسية ؛ لأن مثل هذه الموضوعات بحاجة إلى هذا النوع من الصراع أكثر من المعنوي.

(١) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها: ٣٨٩.

(٢) انظر : الأدب وفنونه: ١٠٢.

(٣) انظر : علم المسرحية : ١٧٤.

(٤) المرجع السابق: ١٧٤ .

تعد مسرحية (أحلام نابليون) إحدى المسرحيات الثلاثية التي كتبها باكثر عن الحملة الفرنسية ، و تناول فيها الهدف الذي سعى (نابليون) إلى تحقيقه لنفسه ، وهو : بناء إمبراطورية مستقلة عن فرنسا في بلاد الشرق يكون هو ملكها.

ويظهر في المسرحية خيطان من الصراع : الأول : صراع نابليون مع جنوده الذين عرفوا هدفه من بناء الإمبراطورية محتمياً بأنه يسعى في خدمة فرنسا ، والثاني : صراع نابليون مع الشعب المصري الذي يرفض تلك الحملة على أراضيها مهما كان هدفها.

في خط الصراع الأول نجد صراع (نابليون) مع أحد القواد في الحملة ، وهذا الصراع يمثل صراعه مع الجنود، حيث يمثلهم فيه الجنرال (كليبر)،الذي يظهر صراعه في بداية الفصل الأول للمسرحية ، إذ كان يعترض على كثير من تصرفات نابليون وقراراته التي يتخذها ، ويرى أنها تنال من شرف فرنسا وكرامتها، فيما كان نابليون يسعى إلى مجده بأي طريقة كانت ، وتتجلى مظاهر هذا الصراع في المشهد الآتي .

" كليبر: لقد صرنا عندهم مثار السخرية والتندر.

نابليون: كيف؟

كليبر: قالوا إنهم سوف يختنوننا واحداً واحداً عند باب الجامع الأزهر بالقدوم.

نابليون: (ينفجر مقهقهاً) واحداً واحداً .. عند باب الجامع الأزهر .. بالقدوم.

(يضحك الآخرون ما عدا كليبر ولكنهم يحاولون مغالبة الضحك مراعاة لكليبر).

كليبر : أتضحك مني يا مواطني الجنرال؟

نابليون: هذه تضحك حتى الحجر . انظر إلى رفاقك إنهم يضحكون .

كليبر : رأوك تضحك فضحكوا معك .

نابليون: خبروني يا سادة لو سمعتم هذه النكتة وحدكم أما كنتم تضحكون ؟

كلير : هذه ليست نكتة ، هذه سخرية مهينة لجيش الشرق ، ولشرف فرنسا وكرامة الجمهورية.

نابليون: اطمئن يا جنرال كلير على شرف فرنسا وكرامة الجمهورية ، فلن يَختنوا أحداً من جيش الشرق لا بقدم ولا بغيره".^(١)

يُظهر الحوار بين (كلير) و(نابليون) أن ذلك كان محاولة لإرضاء الشعب وإقناعهم بملكه ؛لأنه صار مسلماً على ديانتهم ، لكن (كلير) رأى أن ذلك إهانة لجمهورية فرنسا وللجيش الذي جاء إلى الشرق ؛ ليبنى قاعدة له هناك ، لا ليتزل إلى ديانة الشرق ويرضخ لهم ، وهذا ليس مراد (نابليون) ؛لأنه كان يطمع في هذا المجد لنفسه؛ ولهذا نراه يضحك من (كلير) الذي رأى أن ذلك إهانة لجيش فرنسا .

وعندما تتأكد عند الجنرال (كلير) أهداف (نابليون) ومقاصده في مصر يتفجر الصراع بينهما فيحاول أن يقنعه بالرجوع إلى فرنسا ؛ إذ لا مكان لهم في الشرق خاصة بعد أن انهزموا في حملتهم على الشام، فقد أصبح الأمر لدى الجنود واضحاً ، في حين أن (نابليون) كان يهدف إلى الهدف ذاته ، لكن ليس بالجيش بل بنفسه ، وذلك عندما أسند قيادة الجيش إلى (كلير) ليجعله المسؤول عن نتائج الحملة .

"نابليون: إن فرنسا كانت أصدق حكماً ، وأسد رأياً منك ، إذ اختارت ابناً من أبناء تلك الجزيرة فأسندت إليه قيادة جيوشها في الشرق والغرب.

كلير: كان على ذلك الكورسيكي أن يعرف لفرنسا فضلها عليه فلا يوجه الإهانة إلى أبنائها الصميمين.

(١) مسرحية : أحلام نابليون: ٢١ - ٢٢ .

نابليون: هل من مصلحة فرنسا اليوم أن يقال إن كورسيكا إيطالية ، وأن الألزاس
ألمانية؟

كليبر : أتعرض بي يا سنيور بونا برته ؟

نابليون: أنت الذي عرضت بنفسك يا هير كليبر.

كليبر : إن كنت تحسبني وحدي فأنت مخطئ ؛ إن في الجيش وبين الضباط
لكثيرين يرون هذا الرأي فيك ويرون أن بقاءنا في مصر عبث لا طائل
تحتة.

نابليون : يا جنرال كليبر ليس لك ولا لغيرك أن تنشروا التذمر في الجيش لتضعفوا
من روحه.

كليبر: وهل بقي للجيش من روح بعد الأهوال التي لقيها في حملة الشام"؟^(١)

وهنا أصبح موقف (كليبر) واضحاً وأكثر حدة ؛ فقد أدرك والكثيرون من الجنود
أن بقاءهم في مصر لا طائل تحتة ، وأن عليهم مغادرتها لعدم نجاحهم فيها ، فقد أصبحت
قرارات (نابليون) تزعجهم كثيراً وأحسوا بما يهدف إليه^(٢)، فكانت هذه المواجهات بينه
وبين (كليبر) توضح هذا الأمر.

وقد أحس (نابليون) بهذا الأمر، و أدرك أن بقاءه في الشرق أصبح لا جدوى منه؛
فقرر الرحيل ، لكن ليس بالجيش ، بل بمفرده ؛ حتى لا تسند فرنسا أمر هزيمة الجيش له
فيفشل في تحقيق مطامعه مرة أخرى كما فشل في المرة الأولى في مصر ، فترك الجيش

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ٤٨ - ٤٩ .

(٢) انظر : المسرحية : ٤٧ .

لـ(كليبز) يواجه مصيره في الشرق ذلك المصير المجهول ؛ فقرر الرحيل ليجدد هدفه في فرنسا ، ويحاول مرة أخرى بناء مجد له وهنا صار الأمر واضحاً حيث صرح به.

"نابليون:(يتمتم) سينور بونايرته ! بعد كل هذه الأجداد التي صنعتها لفرنسا ابن كورسيكا ؟ سوف أريكم يا بني الغال كيف تسجدون لعرش كورسيكا العظيم.

(يدخل بوريين)

نابليون: سمعت يا بوريين ماذا قال الأنازي المغربي؟

بوريين: هذا يؤكد صحة المؤامرة التي يدبرونها ضدك .

نابليون : أجل.

بوريين : فعلام عولت ؟

نابليون:(يتلفت يمنة ويسرة) إياك أن تفضي بهذا السر لكائن من كان.

بوريين: اطمئن يا سيدي .

نابليون: لقد قررت يا بوريين أن أسبق قدرتي هذا .

بوريين: بتحطيم المؤامرة في الحال؟

نابليون: كلا بل بالرحيل .

بوريين: إلى أين ؟

نابليون: إلى فرنسا" (١) .

في هذا الحوار يظهر الأمر جلياً بما يهدف إليه (نابليون) وما توصل إليه في تلك الحملة، وأنه لا بد له من الرحيل إن أراد أن يحقق هدفه، ويترك شأن الحملة بيد (كلير) الذي سيوليها عليها بعد رحيله يواجه مصيره ومصير الحملة ، فقد أدرك أنها قد فشلت ويظهر هذا من قوله : لقد قررت يا بوريين أن أسبق قدرتي هذا .

وفي نهاية المسرحية يظهر (كلير) يصارع أمور الحملة التي باءت بالفشل ، وكيف أراد أن يتخلص من هذا العبء ، بل إنه قدم طلب إعفائه من قيادة الحملة لـ (نابليون)؛ ليعود هو إلى فرنسا لكنه رفض هذا الطلب معللاً ذلك بالحاجة إلى خبراته، بينما أراد أن يذخره إلى مثل هذه الأوقات ، يظهر كل ذلك في الفصل الرابع من المسرحية (٢).

هذا هو خط الصراع الأول والأساس في المسرحية ، و الموضوع الذي تدور حوله الفصول جميعها ، بما فيها من صراعات جانبية تخدم هذه الفكرة، فقد كان (نابليون) محور تلك الصراعات الجانبية ؛ فهو الذي تدور حوله المسرحية .

وهذا الصراع هو صراع بين قوتين :الأولى شخصية (نابليون) ، والثانية : الجنود الذين يمثلهم (كلير) الذي يبدو في أكثر المواجهات منفرداً بما يؤديه ويقوله أمام (نابليون)، أما الحقيقة فإنه ينقل موقف الجنود الآخرين (٣) ، وهو صراع على مناصب سياسية ، إذ كان (نابليون) يسعى إلى هدفه، وكانت القوة الثانية تقف ضده وترى أن من الواجب عليه أن يسعى للهدف الذي قدم من أجله ، والذي تولى قيادة ذلك الجيش من أجله

(١) مسرحية أحلام نابليون : ٥٣ .

(٢) انظر : الفصل الرابع من المسرحية.

(٣) يظهر هذا عند قول كلير لنابليون : إن كنت تحسبني وحدي فأنت مخطئ إن في الجيش وبين الضباط لكثيرين يرون هذا الرأي فيك ويرون أن بقاءنا في مصر عبث لا طائل تحته.

كذلك ، لا أن يستغل الجيش لتحقيق أهدافه ، وكلا الهدفين سياسيين؛ فـ (نابليون) يسعى إلى بناء إمبراطورية لنفسه، وفرنسا تسعى لضم مصر تحت نفوذها السياسي.

أما خط الصراع الثاني فهو صراع (نابليون) مع زينب ، تلك الفتاة التي تزوجها من مصر، ووعدتها بوعوده الخيالية ، وهذا الصراع يمثل صراع الشعب المصري ضده ؛ إذ أراد أن يقنعها بأنه سيرد الخلافة للعرب ؛ لأنهم الأولى بها من الترك، وهذا ليس من شأن زينب وحدها بل من شأن مصر، وفي الحوار الآتي تظهر حقيقة ذلك .

"زينب: دعيني أكشف له الحقيقة .

أم زينب: معذرة ياسيدي هذا من دلالها عليك .

زينب : كلا . هذا هو الحق الذي لا ريب فيه.

نابليون: أنا ما أكرهتك على الزواج . لم إذاً تزوجتني ؟

زينب : لأنك خدعتني بمعسول كلامك وملأت رأسي بتلك الأحلام الوردية التي زعمت أنك قادر على تحقيقها . العرب يا زينب أولى بالخلافة من الترك ، دار الخلافة يجب أن تكون في القاهرة لا في إسطنبول ، سأعيد وحدة الأمة العربية التي مزقتها الأتراك والمماليك ، سأحيي روح الجندي في هذا الشعب من جديد ، و سأبني على ضفاف النيل دولة عربية كبرى يخضع لها الشرق كله . إلى آخر تلك الأوهام"^(١) .

هذا الصراع بين (نابليون) وزينب هو صراع بينه وبين الشعب المصري ؛ لأن مثل تلك الوعود التي وعدتها ولم يحققها لا تتعلق بزینب وحدها - وإن كانت تنسب تلك الوعود التي وعدتها لنفسها - لأن مداها أبعد من زينب فهي تمس كل عربي ، وإن

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ٦٠ - ٦١ .

كانت قد انخدعت به عندما قبلت بالزواج منه ، فإن الخديعة هي للشعب المصري والعربي، فزينب رمز مصر ، ولهذا فإنه يمكن القول إنها مصر المخدوعة من (نابليون) ، ومن هنا ارتبطت شخصية زينب بالشعب المصري فهي تمثل همَّ الشعب كافة .

وهذا الخط الثاني من الصراع جاء مكماً للأول، لأنه لا بد للمسرحية من فكرة أساسية واحدة تدور حولها من أولها إلى آخرها وإن وجدت فكرة ثانية فهي متممة للأولى،^(١) ، حيث إن محور الصراع بين (نابليون) وزينب هو محور السابق نفسه، فـ(نابليون) أراد أن يجعل له مكاناً بين المصريين ، وذلك عن طريق الزواج منهم ؛ لكنه ترك زينب تواجه أحلامه التي وعدّها وتنتظر تحقيقها.

وللصراع أشكال متعددة في المسرحية ؛ وهي صراعات جانبية تدخل في الفكرة العامة له داخل المسرحية^(٢)، ففي مسرحية (السلسلة والغفران) تظهر مستويات الصراع الجانبية في كل فصل من فصولها على اختلاف أنواعه ، فهي تشره وتظهره في جوانب متعددة ، فمن الفصل الأول من المسرحية يظهر الصراع الداخلي بين الذنب والمغفرة ، فهذا عبدالجواد يلوم أخاه (عبدالنواب) على تلك النفقات التي يدفعها إلى أم زوجة صديقه الذي كان قد دفعه الذنب إليها فكان سبباً في وفاتها ؛ فأراد بهذه النفقات طلب المغفرة ، لكن أخاه ينكر عليه هذا ويذكره بأقاربه الذين هم أولى بنفقاته من الغريب ؛ لأنه لا يعرف عن ذلك الذنب شيئاً.

"عبدالجواد: أتريد أن تنتظر بي حتى أحبس في الدّين لكي تساعدني وتقبل عثاري؟

أولستُ أولى بمالك من ذلك الأجنبي البعيد ؟

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٣٣ - ٣٧ .

(٢) انظر : قراءات إسلامية في الأدب المسرحي : مصطفى بكري السيد : ١٩٤ - ١٩٧ .

عبدالطواب: قلت لك إنه رجل منكوب وقد ضاعفتُ نكبتة وفاة زوجته المسكينة وهو في الحبس (يبدو عليه الأسى الشديد) واهأً عليها .. قضت نحبها في ميعة الشباب من كمد عليه !

عبدالطواد: أراك شديد الحرقة والتوجع للزوجة المتوفاة فلعلك تريد أن تنفق على أمها وأختها لتثبت للناس أنك أكرم من حاتم .

عبدالطواب: والله ما قصدت بعملتي التكرم وإنما ابتغيت وجه الله مؤملاً عفوه وغفرانه! (يترقق الدمع من عينيه).

عبدالطواد: عجباً .. إنك لتبكي .. ليت شعري لم لا يكون لذوي رحمك نصيب من رأفتك؟ الأقربون يا عبدالطواب أولى بالمعروف" (١) !

في هذا الحوار يظهر الصراع بين عبدالطواب و عبدالطواد على تلك النفقات التي يدفعها عبدالطواب إلى صديقه وعائلته ، وإن كان لا يدور على الذنب والمغفرة ، لكنه يؤكد عليهما ويظهرهما من جانب آخر ، فعبدالطواب لم يتوقف في طلب المغفرة على الدعاء ، بل حاول إرضاء من أذنب في حقه طلباً للسماح والعتو منه أمام الله سبحانه وهذا ما جعل أخاه عبدالطواد يثور عليه ، وهو الأمر هو الذي أنشأ هذا الصراع في صورة جانبية تخدم الصراع الأساس في المسرحية.

هذه الصراعات الجانبية ليست بعيدة عن الصراع الأساس في المسرحية "فخط الصراع الذي يبدأ من أول النص حتى نهايته يتكون من جزئيات صغيرة تكوّن في مجموعها في نهاية الأمر ذلك الصراع العام" (٢)، فهي صورة مصغرة للصراع العام.

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ١٥ - ١٦ .

(٢) البناء الدرامي : ١٣٣ .

والصراع العام في مسرحية (السلسلة والغفران) اتخذ خطين : الأول مادي ،
والآخر معنوي ، ولكل منهما جزئيات تشكل الصراع العام ، والذي يهمننا هنا المادي
الخارجي ، فقد تكون من عدة صراعات جانبية شكلت في النهاية صورته العامة.

ومن ذلك الصراع الجانبي : صراع أم مستور، وميمونة (أم كوثر) زوجة
عبدالتواب عندما وقعت كوثر في الذنب الذي وقع فيه زوجها من قبل وهو (الفاحشة) ،
فتحاول ميمونة إخفاء ذلك الذنب عن طريق الإجهاض ، لكن أم مستور تقف عائقاً
أمامها إذ دبرت تلك المكيدة لكوثر لتنتقم من عبدالتواب.

"أم مستور: ويحك يا بنتي أصبحت اليوم لا تطيقين رؤيتي لا بارك الله في مستور
لو كنت أعلم أنكما ستأتیان هذا في غيابي لحميتك منه !

(تعود ميمونة)

أم مستور: إياك يا ميمونة أن تغضبي أم جابر ، إنها صارت تملك سرنا اليوم .
ميمونة : والله ما بلانا بها سواك لو تركتنا من قبل نختار لها قابلة أخرى لكننا قد
تخلصنا منذ زمان.

أم مستور: ما ذنبي يا ميمونة ؟ لقد تخيرتها لكم لما بلغني من مهارتها في هذا الفن .
ميمونة : فقد وضح أنها دجالة نصابة ، وأنت كنت السبب ! لكأنما جئت بهذه
لتعوقنا عن إجهاض كوثر حتى اليوم !

أم مستور: (مضطربة) كلا يا ميمونة إني لا أقبل منك هذا الاتهام ! ما ذنبي أنا في
ذلك ؟

ميمونة : (محتدة) ما ذنبك أنت ! ويلك .. هل نالنا كل هذا الشر إلا من

قبلك"؟^(١)

هذا الصراع الجانبي بين أم مستور وميمونة متفرع عن الصراع العام في المسرحية وهو الذنب، الذي بدأ من عبدالتواب ، ثم وقعت فيه زوجته كوثر ، ثم امتد بعد ذلك إلى مستور الذي وقع في كوثر ، وهو إشارة واضحة إلى تلك السلسلة ، وقد كانت أم مستور صاحبة الدور الأبرز فيها، وهذا ما يوضحه الصراع السابق وما قبله^(٢)، فهي الشخصية التي تؤججه في كل فصل من المسرحية .

فهذه الصراعات الجانبية هي التي تمثل الصراع العام في المسرحية ومنها يتكون ، فالجزئيات الصغيرة منه هي التي تخلق توتراً غير مدرك داخل المتفرج، وفي الوقت نفسه هي صورة مصغرة لصراع متكامل يبدأ ثم يصل إلى الذروة ثم ينتهي^(٣)، ومن صورها في مسرحية (السلسلة والغفران) صراع أم مستور و عبدالتواب بعد أن وقعت زوجة ابنها في الفاحشة .

"أم مستور: ويلك أخشيت أن يعلَمَنَّ بجرمتك ؟ أتظنني أسترها عليك بعد اليوم؟

لا والله أتركك تعيش هكذا منعماً مع زوجك وأولادك وابنتي في

القبر وابني في السجن !

(تخرج النسوة الثلاث متعثرات في مشيهن)

عبدالتواب: (بصوت خافض) ويلك يا أم مستور أتريدين أن تفضحي سر

ابنتك المسكينة ؟

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٩٠ .

(٢) انظر : المسرحية : ٧٦ - ٧٧ .

(٣) انظر : البناء الدرامي : ١٣٥ .

أم مستور: دعه ينفضح ! دع الناس يعلموا به أجمعين ..

عبدالتيوب: صه .. اخفضي صوتك فستندمين على هذا .

أم مستور: لا والله لا أبالي لأعلن نذالتك وحيانتك لعرض صديقك ، ولأشهرن فضيحة زوجتك وتسترک عليها دياثة منك وقلة غيرة . بيض الله وجه مستور ابني ما كان ديوتاً مثلك ، وجد امرأته حبلى فذبجها ومسح بدمها عاره وما بالى بشيء في سبيل الشرف ، أنت يا ديوت سبب نكباتي كلها !

عبدالتيوب: سأمحك الله يا أم مستور .. بربك أصغي قليلاً إلي ، ليس من خيرك ولا من خير ابنتك أن تعلني ما ستر الله وأمر بستره ، اصنعي هذا من أجل ابنك.

أم مستور: قد قضوا عليه بالسجن والتغريب.

عبدالتيوب: سينقضي أجل الحبس والتغريب .. اصنعي ذلك أيضاً من أجل قاسم فإنه يعزك ويخنو عليك".^(١)

يشف الحوار السابق بين أم مستور و عبدالتيوب عن الصراع العام في المسرحية، فصورته العامة في المسرحية سلسلة الذنب الذي تطور في كل فصل من فصولها ، وكان النزاع بين أطراف تلك السلسلة في كل فصل يقدم صورة وحدثاً جديداً في صراع جانبي متجدد يمثل الصراع العام وهو الذنب والانتقام .

وتأتي مسرحية (فاوست الجديد)^(١) ضمن تلك المسرحيات التي نجد فيها ذلك الصراع الخارجي بين شخصية (فاوست) والشيطان ، الذي يكتشف أنه يحاول إغراقه في

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ١١٩ .

المتع الحسية ؛ ليبعده عن الله ويظفر بمخترعاته العلمية ، فيحاول أن يقف في وجهه ويبتعد عن طريقه وعندها يبدأ الصراع بين الطرفين ، ويظهر هذا عندما حاول الشيطان إغراءه — (هيلين) الفتاة التي قامت من أجلها حروب طروادة .

"الشیطان : (مقاطعاً) لحظة حتى آتیک بها من هیدیز (یختنفی)

فاوست : (یتتم) فاوست إلى متى یلعب بك ، أعرض عنها إذا جاءت لتريه أنه لم یبق له مطمع فیک ، لكن هذه هیلین التي قامت من أجلها حروب طروادة ، كيف أستطیع أن أتقیها إذا برزت لي متجردة؟ ولماذا أتقیها لماذا أفلتها من یدی ؟ سأطاوعه هذه المرة ثم أعصیه بعد ذلك إلى الأبد، لكن الحقیقة الكبرى ألا تريد أن ترى الحقیقة الكبرى مرة أخرى ؟ سترها إذا قهرت نفسك وركزت فکرك ، هذه فرصة لا تعوض.

(یغمض عینیه)

الشیطان : (یعود) فاوست استعد یا فاوست لاستقبال فاتنة العالمین ، اظهري یاهیلین ، لا تخافی ، سأحترم الشرط الذي اشترطیه ، لن یراک هنا أحد غیر فاوست وحده ، بورکت یا فاتنة العالمین ، فاوست افتح عینیک لا تخف .

فاوست : لن أفتح حتى تقصیها عني لا أریدها لا أریدها .

(١) شخصية رمزية في الآداب الأوربية ، أول ما ظهرت في ألمانيا في القرن السادس ، أُلقت حوله الكثير من القصص والأساطير ، وقد اشتهرت في المعالجة المسرحية وأخذت تتعمق وتتعمق حتى أصبحت رمزاً لظماً الإنسان إلى معرفة أسرار الكون ولتشوقه للسعادة. انظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبة : ٢٧٠.

الشیطان : أنت مجنون أنت محروم.

فاوست : (تبدو في وجهه مظاهر التصميم ولا يجب)

الشیطان : تجردي يا هيلين ، انظر افتح عينيك إنها متجردة .

فاوست : (لا يجب)^(١).

وهنا بداية الصراع بين الشيطان و(فاوست) بعد أن باع روحه للشيطان في سبيل بلوغه ما يتمناه من اللذة والعلم معاً بعد أن تعهد له الشيطان بذلك مقابل ذلك الارتمان، لكنه اكتشف أن الشيطان يحاول أن يعيقه عن ذلك و"يحاول أن يغرقه في ملذات الجسد"، ولذلك يحاول جاهداً أن يبعد نفسه عن تلك الملذات الحسية وعندها يبدأ الصراع معه.

وبعد معرفة (فاوست) الشيطان يزداد الصراع بينهما حيث كانت بداية المشهد السابق في الاختلاف بينهما بعد التوافق في الفصل الأول من المسرحية وذلك عندما باع (فاوست) للشيطان روحه^(٢)، ذلك التوافق بين الطرفين في بداية المسرحية جاء تمهيداً لكشف زيف هذا التشابه في منتصف المسرحية ، وهذا ما نجده في مسرحية أبسن (بيت الدمية) فقد كان طرفا الصراع في تشابه تام ثم بعد ذلك قام المؤلف بعرض تلك الوجوه الزائفة لذلك التشابه^(٣) تماماً كما نجده في (فاوست الجديد) .

وبعد ذلك التوافق بين طرفين في بداية المسرحية نجد الآن أن هذا التوافق انقلب إلى صراع بينهما – كما رأينا في المشهد السابق – وقد ازدادت حدته بينهما في كل حدث جديد بعد ذلك الموقف حتى زال التوافق تماماً ، فنرى في المشهد تصادم الشيطان مع (فاوست) بعد أن تأكد من زيفه وأوهامه .

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ٧٧ - ٧٨.

(٢) انظر : المسرحية : ٤٥ - ٤٦.

(٣) انظر : البناء الدرامي : ١٢٩.

"فاوست : أيها المغالط الكبير ليست مأساة (مرجريت) هي كل شيء ، وإنما
كشفت لي زيفك وأثبت لي أن كل ما جئتني به منذ عرفتك إلى الآن
وَهَم في وَهَم.

الشیطان : وما ذنبي أنا في ذلك يا فاوست؟

فاوست : ماذا تقول ؟

الشیطان : أنت وهم وكل ما حولك وهم ، وكل ما تحتك وما فوقك وهم .

فاوست : وأنت ؟

الشیطان : وأنا وهم، هذا الوجود كله وهم في وهم .

فاوست : كلا إن الحقائق العلمية التي أعنتني على اكتشافها ليست بأوهام .

الشیطان : اعترفت الآن أن ليس كل ما جئتك به وهماً في وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ، ولذلك كنت لا تطلعي عليها إلا على كره منك
وبعد عناء طويل أما الخيالات والأوهام فقد كنت تغمرني بها بكل
سخاء ولو لم أطلبها منك .

الشیطان : ما يدريك لعل التي تسميها حقائق علمية هي أوهام كذلك ؟ ألا ترى
أن الناس كانوا يظنون أن الأرض مسطحة ، ثم اتضح اليوم أنها
كروية"^(١).

نلاحظ هنا أن الصراع قد اشتد بين الطرفين فأصبح كل طرف يواجه الآخر بقوة
لم تكن معهودة من قبل ، وذلك بعد أن سئم (فاوست) من الشيطان واتضح له خبث

(١) مسرحية : فاوست الجديد: ٩٨ - ٩٩.

نواياه ، ولهذا اشتد بينهما مع تطور الأحداث في المسرحية ، فالشيطان يحاول أن يحصل على أبحاثه العلمية ؛ لبيعها لإحدى الدولتين المتعاديتين؛ ليحصل بعد ذلك تسلط إحداهما على الأخرى ، ويعم الظلم في البشرية - وذلك بعد أن يمس من فاوست القيام بذلك - فيقوم هو بالتصدي له ويحاول التخلص منه ولو بموته^(١)، وهنا يتضح التباين بينهما، وانفصالهما عن بعضهما نتيجة للاختلاف ؛حتى يعود فاوست إلى نفسه وينقض العهد الذي باع به روحه للشيطان.

والصراع هو القاعدة التي يقوم عليها العمل الدرامي ؛لأنه لا دراما بلا صراع ، فهو الحركة الإيقاعية في المسرحية في المقدمة ، وفي لحظة الدفع ، و تطور الموضوع ، وفي الصعود إلى ذروة الفعل ثم الهبوط إلى الخاتمة^(٢)، مما يجعله عنصراً حاضراً في المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ، وبالشكل الذي يدل على مهارة المؤلف في إدارته داخل المسرحية .

و ارتباط الصراع في المسرحية بالهدف الأعلى لها يظل قائماً قوياً من أول المسرحية إلى آخرها^(٣)؛ لأن الهدف يصنع الحدث في المسرحية ، والحدث يتطور بالصراع والحركة الدرامية ، ففي مسرحية (شيلوك الجديد) يتطور ويتجدد مع كل حدث جديد فقد كان الهدف الأعلى للمسرحية إنهاء العدوان الصهيوني على البلاد الفلسطينية بالطريق الأمثل - من وجهة نظر المؤلف - وكان الصراع في المسرحية يجري مع هذا الهدف في اتجاهاته كلها داخل المسرحية.

في الجزء الأول من المسرحية (المشكلة) يظهر العدوان الصهيوني على العرب الفلسطينيين سعياً في إبادة المسلمين ، والقضاء عليهم ، وتوطيد الاستعمار الإسرائيلي

(١) انظر : المسرحية : ١١٠ - ١١٤ .

(٢) انظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ٣١١ - ٣١٢ (هرم فريتاج) ، و شكول الصراع في مسرح

شوقي : أحمد السعدني ٦ .

(٣) انظر : النص المسرحي : ٥٤ .

بالطرق المتتوية، ومع تطور هذا العدوان يظهر الصراع بين الطرفين ، فسعي الصهيونيين إلى الاستيلاء على الأراضي الفلسطينية بتلك الطرق ؛ جعله يتأجج بين الطرفين في أعقاب تلك الممارسات .

وبالرغم من محاولة (شيلوك) الاستيلاء على أراضي الفلسطينيين بطريقة الرهن التي استغل بها حاجة الفلاحين إلى المال^(١) ، فإنه يشرع في التحايل والخداع في ذلك ، ومنها ينطلق الصراع بين الطرفين ، ومن تلك الطرق : مضايقة أصحاب الأراضي للتنازل عن أملاكهم.

"شيلوك : بورك فيك يا بطل ! لقد أنجزت الليلة عملاً كبيراً .

كوهين : أجل لقد فزنا بصفقة عظيمة .

شيلوك : لن تهدأ نفسي حتى أضرم هذه الأطيان أطيان كاظم بك .

كوهين : بأي سبيل يا مسيو شيلوك ؟

شيلوك : بسبيل المضايقة طبعاً حتى يزهد في ملكه .

كوهين : هذا صعب فيما أظن ، فكاظم بك ليس بهين ، بل إني لأخشى أن يرفع علينا دعوة بالشفعة في أراضي ابن أخيه لاتصالها بأراضيه .

شيلوك : " يجيل أصابعه في لحيته " فما العمل يا صديقي .

(١) وهنا نقطة التشابه بين شيلوك باكثير و شيلوك شكسبير في تاجر البندقية وهو الموقف الذي استغله باكثير لتأليف مسرحيته ، حيث استغل شيلوك تاجر البندقية أنطونيو عندما اقترض منه بأن يقتطع من لحمه الحي رطلاً في كل يوم إذا لم يستطع الوفاء بالدين الذي اقترضه ، وذلك في محاولة منه للقضاء عليه ، أما شيلوك باكثير فهو يحاول اقتطاع الأراضي الفلسطينية للقضاء على الوجود الإسلامي فيها : انظر : مسرحية تاجر البندقية شكسبير : تعريب خليل مطران: ٥٣ ، و عن مسرح علي أحمد باكثير: أناهيد عبدالحמיד حريري: ١٢٩ ، وفن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية: ٤٩ .

كوهين : أرى أن نعجل باستعمار هذه القطعة فوراً^(١).

يظهر في المشهد السابق ممارسات اليهود ضد العرب المسلمين في فلسطين، فلم يكفهم ما وقع في أيديهم من الأراضي بطرق الاحتيال^(٢) والرهن ، بل جعلوا لهم طرقاً أخرى بأساليب ملتوية" .

وبما أن الهدف هو القضاء على الوجود الإسلامي في فلسطين ، فإن الصراع ضدهم ليس بالاستيلاء على الأراضي وحسب ؛ بل ثمة طرق أخرى، فالوجود الصهيوني في فلسطين لم يكن نتيجة شراء الأراضي والاستيلاء عليها بأي وجه ؛ بل كان وليد الحركات الصهيونية في صراعها ضد المسلمين بشتى الطرق .

ومن ذلك استمد باكثر في مسرحية (شيلوك الجديد) الصراع الدرامي فيها ، حيث كانت المسرحية رسماً للصراع الصهيوني العربي مع تعدد أشكاله، و دناءة الصهاينة في التحريض والتلاعب في سياسة العالم ، ومن ذلك استغلال السياسة البريطانية لإدارة الإرهاب ضد العرب .

"كوهين : إنك دائماً صاحب الرأي الأعلى يا مسيو شيلوك.

شيلوك : أتوافقني إذن على أن واجبنا الأول هو العمل على تغيير هذا الاتجاه الجديد في السياسة البريطانية ؟

كوهين : نعم .

شيلوك : فاعلموا إذن أن ليس لذلك إلا سبيل واحد أتدرون ما هو ؟

جوزيف : الإرهاب !

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٦٣-٦٤ .

(٢) كما فعلوا مع عبدالله الفياض في المشهد السابق وما قبله من المسرحية : ٦٢-٦٣ .

شيلوك : بورك فيك يا مسيو جوزيف! (١).

وقد تعددت أشكال الصراع ضد العرب فالهدف هو إزالة العرب من فلسطين بأي طريق ، وفي ظل هذا الهدف ودناءة الصهاينة في تحقيقه نلحظ الكثير من المضايقات للمسلمين في فلسطين ، ناهيك عن التفرقة العنصرية والتدخل في شؤونهم الداخلية والاستيلاء على صحافتهم في خارج فلسطين (٢).

وفي الجانب المقابل لصراع الصهاينة نجد العرب غير الفلسطينيين الذين تمثلهم شخصية (فوزي بك) في المسرحية ، واليهود غير الصهيونيين الذين تمثلهم شخصية (إبراهام)، فيبدو هذا الجانب المدافع عن حقه أمام الطرف الأول الذي يبدو مهاجماً ومسيطرأً في الجزء الأول من المسرحية (٣)، فالطرف الأول (الصهاينة) كان مهاجماً للطرف الثاني (العرب) ومغتصباً حقه في أرضه ، بينما يكتفي الطرف الثاني بالدفاع عن هذا الحق المستلب ، و محاولة استعادته ، فكانت المضايقات تتوالى عليه ، محاولاً النجاة منها بالابتعاد عنها والتدبير لها من طرق أخرى ، فمikhail رئيس بلدية القدس لم يتمكن من الصمود في منصبه ضد مضايقات الصهاينة ، فقرر الاستقالة من عمله لعدم قدرته على فعل أي شيء.

"كاظم : قلت لي آنفاً إنك تنوي أن تستقيل من منصبك .

ميخائيل : نعم فقد نفذ صبري يا كاظم .

كاظم : ألا تترث قليلاً وتتروى في الأمر قبل أن تبت فيه.

ميخائيل : لقد تدبرت الأمر طويلاً فوجدت أن لا مناص من تقديم الاستقالة .

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ١٣٦ .

(٢) انظر : المسرحية : ٣٨ - ٣٩ ، ٦٨ - ٦٩ ، ٨٨ ، ١٠٣ .

(٣) انظر : النص المسرحي : ٥٤ .

كاظم : ولكن بقاءك رئيساً في بلدية القدس لا يخلو من فائدة لقضيتنا يا ميخائيل.

ميخائيل : لقد أصبحت هذه الرئاسة صورية لا نفع فيها لي ولا للبلد ، فقد زاد عدد اليهود في المجلس ، ولقد صبرت طويلاً على مضايقاتهم رغبة في الاحتفاظ بهذا المركز السوري للعرب ، لكنهم أمعنوا في وقاحتهم وابتدعوا هذه الأيام طريقة جديدة لتحدينا"^(١).

ومع معرفة العرب بما يدبره لهم اليهود إلا أنهم عاجزون عن رد هذا العدوان على أراضيهم وأنفسهم"^(٢)؛ لذلك كان صراعهم ضد اليهود يتسم بالحيرة في رد ذلك العدوان.

"كاظم : صدقت يا ميخائيل إن المنطق السائد في هذه البلاد هو المنطق الصهيوني.

ميخائيل : وهو منطق دقيق شامل لا يكاد يشذ عنه شأن من الشؤون .

كاظم : ومسلح بسلاح ذي حدين أحدهما من ذهب والآخر من حديد !

ميخائيل : ويؤيده صك الانتداب الذي يقضي بوضع البلاد في ظروف سياسية واقتصادية من شأنها أن تساعد على قيام الوطن القومي لليهود.

كاظم : (يضرب المنضدة بيده والدموع تترقرق من عينيه) أواه هل من سبيل إلى الخلاص يا ميخائيل ؟ هل من سبيل إلى الخلاص ؟

ميخائيل : نعم ، سبيل واحد لا ثاني له .

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٣٨ - ٣٩ .

(٢) انظر : أدب باكثير المسرحي (المسرح السياسي) : أحمد السعدني : ٢٣٤ .

كاظم : ما هو يا ميخائيل ؟

ميخائيل : أن نغير هذا المنطق .

كاظم : لكن قل لي كيف نغيره ؟ كيف نغيره ؟

ميخائيل : هذه هي المسألة!^(١)

يتضح في ذلك الحوار أن العرب كانوا في موقف الدفاع في وجه اليهود المهاجمين، وأن دفاعهم يتسم بالحيرة والعجز، إلا أن الدفاع المتفرق والضعيف تحول إلى قوة في الجزء الثاني من المسرحية (الحل)، فقد حول الكاتب اتجاه الصراع في الجزء الثاني من المسرحية؛ ليجعل العرب في هذا الجزء أصحاب القوة والسيطرة وخاصة في نهايته.

بالرغم من استمرار خط الصراع بين العرب واليهود في الجزء الثاني من المسرحية إلا أنه لم يكن على نمط الصراع في الجزء الأول ، فمن الملاحظ هنا أنه قد بدأ لصالح اليهود إذ وافق العرب على قيام دولة إسرائيل في فلسطين^(٢) ، لكن تلك الموافقة لم تكن إلا محاولة للوقوع بدولة اليهود والإطاحة بها اقتصاديا حتى تختنق وتموت ، وهذا ما حصل في الفصل الثالث من المسرحية مما أدار الصراع لصالح العرب ، فأراد باكثر بالمقاطعة الاقتصادية تقديم حل لقضية فلسطين وإنهاء صراع العرب واليهود^(٣)؛ إذ كان يرى أن الحل لهذه القضية هو فرض الحصار الاقتصادي على اليهود حتى تموت دولتهم^(٤)، وهذا ما كان واضحا في المسرحية من شروط العرب في الموافقة على قيام دولة اليهود^(٥)، على أن قضية فلسطين عاجلها أدباء غير باكثر ، فقدموا آراءهم الفكرية في هذه القضية ضمن أدبهم ،

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٤٤ .

(٢) انظر : المسرحية : ٢١٨ .

(٣) انظر : أدب باكثر المسرحي : ٢٣٦ .

(٤) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٥٠ .

(٥) انظر : المسرحية : ٢٢٠ - ٢٢٤ .

فمسرحة (النار والزيتون) لألفريد فرج تناولت تلك القضية ، حيث يرى أن مواجهة الصهيونية أمر لا يمكن أن يحل دون اللجوء إلى السلاح والحرب ، فيكشف بشخصياته اليهودية انتمائهم إلى الاستعمار وهذا ما لا يمكن صده إلا بالحل العسكري^(١) .

ولم يكن باكتير في تناوله للقضية الفلسطينية غافلاً عما يحدث للأقطار العربية الأخرى من الاستعمار واستغلال خيرات البلاد العربية ، وهذا ليس غريباً على باكتير؛ فهو الأديب الإنسان الذي رأى أن واجبه الإنساني والأدبي يحتم عليه الوقوف إلى جانب تلك البلاد التي تمر بالحن حتى تستعيد مجدها^(٢)، كما أن "حياة المؤلف وما تعرض له من ألوان السعادة والشقاوة والحزن والكآبة والمواقف التي مرَّ بها في حياته تشكل محوراً لعمله الأدبي و موضوعاً من الموضوعات المسرحية التي يتأثر بها الأديب لينشئ نصاً أدبياً"^(٣).

وقد ألف باكتير مسرحية (مسمار جحا) ليقف بها في وجه الاستعمار الإنجليزي بعد أن ضاق به ذرعاً^(٤)، فرسمت المسرحية وقوع الشعب المصري في قبضة الاحتلال ، وصورت الشعب بأنه المخدوع بهذا الاحتلال ، وذلك عن طريق المسمار الذي اشترط حماد على مشتري داره أن يتمتع به في أي وقت شاء ، مع موافقة المشتري لهذا الشرط دون أن يستشعر ما وراءه^(٥).

(١) انظر : التعبير الدرامي " دراسة نصية" : سعد أبو الرضا : ١١٥ - ١١٦ .

(٢) انظر : علي أحمد باكتير " من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة " : ٦٧ - ٨١ .

(٣) مدخل إلى كتابة فن الدراما : عادل النادي : ٢١ .

(٤) انظر : فن المسرحية من خلال تجاري الشخصية : ٥١ .

(٥) هذه صورة المسرحية بعد أن جعل باكتير حماد هو بائع الدار ، وفي الحقيقة التاريخية أن جحا هو صاحب الدار وهو صاحب هذه الحيلة ، لكنه غيرها لأسباب فنية منها : أن جحا إن تركه على هذه الحقيقة فسيمثل المختل الدخيل في الصورة التي سيرمز بها إلى الاستعمار ، وهذا لا يليق بالبطل في المسرحية ؛ لأن باكتير أراد أن يكون البطل تنويرياً في المسرحية ، راجع فن المسرحية من خلال تجاري الذاتية : ٥٢ .

والصراع في المسرحية بين جحا والحاكم الأجنبي سوغ لباكثير جعل قضية (حماد) بائع الدار و(غانم) المشتري رمزاً للاحتلال غير المسوغ لمصر ، فكان جحا يطيل الحكم في القضية ويؤجلها ؛ حتى تظهر في الناس ويشيع خبرها بينهم فيفهمون المراد من تلك القضية فيقومون بالثورة على ذلك الحاكم ويتخلصون منه .

"الحاكم : يا معشر القضاة لقد طال النظر في هذه القضية ، فينبغي أن تفصلوا فيها اليوم وألا تؤجل أطول مما فعلتم .

جحا : لا حيلة لنا يا سيدي الحاكم في ذلك ، فإننا لم نؤجل الفصل فيها إلا رغبة في تحري العدل .

الحاكم : لكن تأجيلها هذا قد أمكن دعاة الشعب في البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب .

جحا : هذا لا يعفينا من واجبنا في تحري العدل ، ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل بالفصل قبل أن تطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم ، فالقضاء ينبغي أن يقول كلمته في معزل عن شهوات الحاكمين ونزوات المحكومين .

الحاكم : أو من أجل مسمار معلق في جدار نعرض أمن البلاد للخطر" ؟^(١)

يُظهر الحوار بأن الشعب قد أدرك ما يسعى إليه جحا من تأجيل الحكم في القضية حيث ثارت ثائرتة على الحاكم عندما وصلت إليهم الرمزية التي يسعى جحا في إيصالها لهم عن طريق المسمار المعلق.

وهذا الصراع بين جحا والحاكم يطالعنا من بداية المسرحية "باتجاه جحا نحو وعظ الناس وتبصيرهم بما هم فيه من ظلم اجتماعي ؛ سببه الذين يعيشون في قمة الهرم

(١) مسرحية : مسمار جحا : ٨٩ .

الاجتماعي والمستعمر الذي يحتل بجنوده البلاد"^(١)، حيث يظهر هادئاً بين الطرفين في المنظر الأول من المسرحية.

"أبو صفوان : قبحه الله ... يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرص الناس عليها بلسانه .

حريق : عجباً لوألينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عباد : إنه مثل الزئبق لا يمسك .

حريق : لكنه لن يفلت من أيدينا اليوم .

عباد : أجل .. علينا أن نستيقظ لكل كلمة يقولها في وعظه ، فإن لم نستطع أن نأخذ عليه شيئاً فلنستدرجه بأسئلتنا إلى ما نريد ، تذكر يا أبا صفوان واجبك"^(٢) .

يسير بهدوء ، إذ إن جحا في هذه الأثناء مستتر لم يظهر بعد ؛ وذلك أنه لم يملك قوة يستطيع بها مواجهة السلطة مباشرة وخوض صراع معها^(٣)؛ لذلك بدأ بالخلاف المستتر والهادئ حتى يملك القوة التي يستطيع بهاخوض صراع مع الحاكم الأجنبي .

وبعد هذا الصراع الهادئ يشتد مع تطور الأحداث بين الطرفين وتزداد قوة جحا عن ذي قبل ، وذلك عندما تولى منصب قاضي قضاة بغداد ، وبعدهما أضرم نار الثورة في الفلاحين مع ابن أخيه (حماد) للمطالبة بحقوقهم ، فأعاد الحقوق وأسقط الوزير (علقمة) فكان أن أسقط عصفورين بحجر واحد .

(١) أدب باكتير المسرحي : ٦٤ .

(٢) مسرحية : مسمار جحا : ٩ - ١٠ .

(٣) انظر : أدب باكتير المسرحي : ٦٥ .

وتتطور الأحداث ويشتد الصراع الذي أصبح فيه جحا الطرف الأبرز ، فهو الشخصية التي صورت للناس مدى الظلم الواقع عليهم من الاحتلال عن طريق رمزية الدار والمسمار التي كانت إحدى إشاراتة للقضاء عليه ، وما أن وصلت تلك الرمزية للشعب وفهمها ، حتى فهم الحاكم مراده منها فأمر بحبسه لما أقدم عليه من إشعال الثورة ضده^(١).

وبحسب جحا بدأ الصراع يكشف أبعاده الحقيقية للاحتلال مبتعداً عن الرمزية التي اتخذها في بدايته ، وهو بذلك يبدأ في النهاية التي رسمها باكثر له في المسرحية، حيث وضَّح الحوار بين جحا والحاكم الأجنبي حقيقة الاحتلال التي شهدتها الواقع السياسي و التي ألفت باكثر هذه المسرحية بناء عليها ؛وهي بقاء بريطانيا في مصر للدفاع عنها ضد أي خطر يهددها في الشرق الأوسط ومن ثم منعت أي محاولات من مصر لشراء الأسلحة من غيرها؛ لذلك يكشف الحوار بين جحا والحاكم الأجنبي هذه الحقيقة التي انتهى إليها الصراع في المسرحية .

"الحاكم : أنى تستطيعون صد ذلك المغير وما عند جنودكم أسلحة كافية !

جحا : سبحان الله !.. تمنعونا من اتخاذ أسباب القوة ثم تحتجون علينا بالضعف !
أليست بلادنا غنية تستطيع أن تبتاع ما تشاء من الأسلحة ؟ ألسنا راغبين في تزويد جنودنا بما يجعلهم قادرين على الدفاع عنها أياً كان المغير ، فما الذي يحول بيننا وبين ذلك سواكم ؛خشية أن تبطل حجتكم في بقاء هذا الاحتلال .

(١) انظر : المسرحية: ٧٦ - ١٠٣ ، عندما صرح حماد بما قصده من المسمار الذي غرسه في داره وعدم تنازله

عنه، فنار الشعب على الحاكم وهو يردد : يا رب المسمار انزع مسمارك
من دار الأحرار إذ ليست دارك .

الحاكم : سيقترضني تزويدكم بالأسلحة زمناً طويلاً لا نأمن من خلاله أن ينقض هذا العدو عليكم إذا أجلبنا جنودنا في الحال .

جحا : الأمر هين ، لو حسنت منكم النية لتجلبوا جنودكم ولتترك أسلحتها لجنودنا.

الحاكم : عجباً.. أنترل أسلحتنا لقوم لا يطيقوننا بغضاً وموجدة ؟

جحا : لا نريدها منكم صدقة .. خذوا ثمنها من الدين الذي عليكم " (١).

وقد أشارت المسرحية إلى عدد من الحقائق المتعلقة بالاحتلال البريطاني على مصر^(٢).

هذا النوع من الصراع في المسرحية هو المتحكم والرئيس ؛ إذ إنه الحدث الأساس لها ومن أجله ألف باكثير هذه المسرحية ، إلا أنه لم يكن الوحيد في المسرحية ؛ حيث صاحبه محوران: الأول صراع جحا مع زوجته (أم الغصن) على الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه جحا وما كان عليه في السابق ، وقد تعددت أنواعه^(٣)، والثاني محاولة جحا تزويج ابنته (ميمونة) من ابن أخيه (حماد) الذي كان الطرف الثالث فيه ، و هذين المحورين لا يتخذان شكل الصراع الأول في المسرحية لا في منهجه ولا في نهايته ، فهما هادئين انتهاء نهاية سعيدة وسارا على وتيرة واحدة^(٤) ، وقد جاء ؛ ليكشف جزءاً من حياة جحا الخاصة ، مما يعين القارئ على الإحاطة بحياة البطل في المسرحية .

(١) مسرحية : مسمار جحا : ١٢٠ .

(٢) لمعرفة تلك الحقائق انظر: أدب باكثير المسرحي : ٧٥ .

(٣) منها : صراعه معها عقب عزله عن وظيفته ، وصراعه معها على العودة إلى الفلاحة ، وصراعه معها على بيع داره ، وتزويج ابنتها على من تحب .

(٤) انظر : أدب باكثير المسرحي : ٧٧ .

ولعل إيمان باكثير بأن التاريخ هو خير ما يعالج به الواقع دفعه إلى قراءة التاريخ والأساطير القديمة ؛ وذلك لأن أحداث التاريخ في نظره تعين على بلوغ الغاية فقد تبلورت على مر الأيام ، واستطاعت أن تترع عنها الملابسات و التفاصيل التي ليست ذات بال مما يعين الكاتب على بلوغ هدفه^(١) .

في بداية مسرحية (مأساة أوديب) نجد الصراع النفسي الذي يعانيه البطل، وفيه تمهيد للصراع بينه وبين كاهن المعبد.

لكن الحقيقة التي كشفها (ترزياس) لـ (أوديب) عن المعبد و ألعابيه صعدت الصراع بين الطرفين - بعد أن طال صراع (أوديب) مع زوجته حول حقيقة النبوءة التي افتراها (لوكسياس) وعمل على تحقيقها - فيواجه رئيس المعبد دون أن يخشى من الحقيقة التي سيذيعها للشعب التي بسببها قد يخسر ملكه ونفسه.

"لوكسياس : هذا سر الإله يا أوديب لا يعلمه سواه.. لعلك هُجت غضبه إذ قطعت النذور عن معبده ، ثم لم ترض بذلك حتى عزمت على مصادرة أملاكه ، ثم لم يكفك هذا كله حتى آويت عدوه هذا الكاهن المنبوذ ترزياس!

أوديب : فماذا تشير علي أن أصنع ؟

لوكسياس : تعيد النذور كما كانت ، وتعذل عن مصادرة أموال المعبد ، وتسلم إلينا ترزياس ليحاكمه المعبد على خيانتته وكيدته.

أوديب : ما جزائي إذا قبلت هذا العرض منك ؟

لوكسياس : إن قبلته بقيت في عرشك وظل سرك مكتوماً عن الشعب .

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاري الشخصية : ٤٤ .

أوديب : وإذا رفضت ؟

لوكسياس : أذعنا الوحي للشعب فثار عليك وأسقطك من عرشك .

أوديب : هل تتعهد لي بكتمان هذا الوحي عن الشعب إن أنا قبلت ما عرضته علي؟

لوكسياس: نعم يا أوديب أتعهد لك بذلك ، أطعني هذه المرة يا أوديب اسمع نصيحتي فإني ناصح لك أمين !

أوديب : اسمع قولي جيداً يا لوكسياس ، أتتعهد لي بأن تكتم وحي الإله عن الشعب؟

لوكسياس : نعم.. ثق بعهدي يا أوديب .

أوديب : إذن .. (يحرك شفثيه بكلام غير مسموع)؟

لوكسياس : معذرة يا أوديب.. لم أسمع ماذا قلت .

أوديب : إذن .. (يصنع كالأول)

لوكسياس : إذن ماذا يا أوديب ؟

(وبينما يظل الحوار على هذه الوتيرة يصرخ أوديب بما يريد أن يوصله)

أوديب : (صائحاً بأعلى صوته) إذن فأعلن وحيك للشعب فإني لا أومن بوحي يستطيع كاهن دجال مثلك أن يكتمه إذا شاء ويذيعه إذا شاء" !!^(١).

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ٩٦ - ٩٧ .

ومن هنا يتطور الصراع بين الطرفين ، حيث يجتهد كل منهما في إسقاط الآخر بعد أن عرف (أوديب) كذب المعبد ، ثم وقف الطرفان أمام الشعب ليثبت خطأ صاحبه ، وهذا الصراع تجسد بين قوتين، قوة الشر ممثلة في الكاهن (لوكسياس) الذي دبر كل شيء ، وقوة الخير ممثلة في (أوديب) الذي وقع ضحية مؤامرات الكاهن الأكبر^(١).

وما إن أصبح الصراع بين (أوديب) والكاهن (لوكسياس) أمام الشعب حتى اشتد بين الطرفين ، وصار كل منهما على شفا جرف أمام الشعب .

"لوكسياس : ويلكم .. ماذا تنتظرون ؟ نفذوا فيه حكم السماء ليرفع عنكم العذاب حتى تطهروا المدينة من الرجس ! مَنْ الشقي الذي قتل أباه وتزوج أمه ليتحدى الآلهة!

(يحدث هياج عظيم في صفوف الشعب)

الشعب : يسقط أوديب ! يسقط الرجس !

أوديب : يا شعب طيبة .. حلال لكم دمي فاقتلوني إن شئتم ولا يطالبنكم بدمي أحد من أهلي ، أو انفوني من أرضكم إن عز عليكم قتلي ، ولكن لا تنسوا أن أموال المعبد التي صادرها رجالي هي من حقكم ، فاقتسموها بينكم بالعدل والحسن، فإنَّ أخوف ما أخافه عليكم أن تطهروا المدينة من الرجس ثم لا يرفع عنكم العذاب !

لوكسياس : لا يغرنكم ما يقول الرجس ! إنما يبغي أن ترقوا له لتبقوا عليه ، قولوا له : يا أيها الرجس ليس هذا من شأنك.

(١) انظر : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر عند : جان كوكتو وتوفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وعلي سالم : مصطفى عبدالله: ١٢٦.

الشعب : يا أيها الرجس ليس هذا من شأنك ! يسقط أوديب ! يسقط
الرجس!"^(١).

وبينما يستمر الصراع بين (أوديب) ومن معه و (لوكسياس) على هذه الوتيرة،
تتبادل القوتان المواقع في سير الحكاية فيبدو (أوديب) مسيطراً على الكاهن (لوكسياس) في
لحظة ثم يصبح مدافعاً في لحظة أخرى ، حتى يصل في النهاية إلى انتصار قوة الخير الممثلة في
(أوديب) الذي كان مصراً على توزيع أموال المعبد على الشعب ، مما جعل تلك الرغبة
العارمة تتعارض مع إرادة الكاهن الأكبر ؛ الأمر الذي أدى إلى احتدامه بينهما ، وهذا ما
كشفته التهديدات المتبادلة بينهما^(٢).

"وفي المسرحية صراعات أخرى ثانوية ، كالصراع بين (أوديب) و(جوكاستا) ،
بين من يهتم بالحقيقة وهي الأبقى ، ومن تهتم بالواقع وتحرص على العيش فيه محاطة
بمخيلات من الأكاذيب و الأسرار"^(٣) التي تحرص على إخفائها ، لكن الصراع الأساس في
المسرحية هو صراع (أوديب) مع المعبد و (لوكسياس) ، وهو المتحكم في الصراعات
الجانبية والثانوية^(٤).

ومما كتبه باكثر في المسرح التاريخي : مسرحية (حرب البسوس) التي سجلت أهم
الأحداث التي وقعت في الجاهلية ، وهي حرب قامت بسبب ناقة و فصيلها ، ودامت
زهاء أربعين عاماً ، وقد قدم هذه المسرحية من رؤية كان يريد طرحها ، فوجد هذا

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ١٣١ - ١٣٢.

(٢) انظر : التعبير الدرامي : ٩٢.

(٣) أسطورة أوديب في المسرح المعاصر : ١٢.

(٤) اقتصر على الصراع الأساس في المسرحية اختصاراً ؛ لأن الحديث عن جوانب الصراع في المسرحية جميعها
يطول عن المبحث ، ولأن الصراع الأول في المسرحية هو المتحكم في بقية الصراعات الجانبية كما ذكرت .

الحدث مناسباً تماماً لما يريد أن يقوله لما احتملت وقائعه الكثير من الأحداث التي يمكن أن تؤل بما يتوافق مع تلك النظرة .

وكان الصراع في المسرحية يقدم مثلاً للاضطراب الواقع بين شخصيات المسرحية التي تضرم الحرب طلباً للثأر من الأقارب ؛ الأمر الذي أدى إلى قتل الأحفاد وتشتت الجمع العربي فجعلهم لقمة سائغة في فم الأعداء، ولهذا نجد في المسرحية صراعات منشؤها تلك المطالبات بالثأر والأخذ به دون تحكيم للعقل ، وأول من يطالعا به شخصية المهلهل، فيظهر مطالباً بدم أخيه كليب من أبناء عمومته قبيلة بكر .

"المهلهل : ويحكم إن كنتم تريدون السلام حقاً فهلا بعثتم رجلاً آخر غير بجير ؟

الحارث : أتستصغره يا مهلهل ؟

المهلهل : لا . إنه لأكرم فتى فيكم ولكنه ابن أختي .

الحارث : أليس ذلك مما يزيده رفعة عندك ؟

المهلهل : بلى ولكن يغل يدي عن ذبحه .

الحارث : كلا لا تأخذك به رافة . اذكر إن كنت تحبه وتعزه أن اسمه سيقترن

باسم كليب فينال بذلك عز الدهر .

المهلهل : ما إحالها إلا من هنيهاتكم يا بني بكر .

الحارث : ماذا تعني ؟

المهلهل : ما اخترتم ابن أختي هذا إلا لكي أهدر لكم دم كليب .

الحارث : فأحبط مكيدتنا إذن و أرنا أن دم كليب لا يمكن أن يهدر أبداً .

أم الأغر : بل اردده إلينا يا أخي واطلب منهم رجلاً آخر .

المهلهل : ليس فيهم عدل يا أم الأغر إلا الحارث بن عباد" (١).

وبتطور هذا الحدث يصل إلى التضحية ببجير فداءً لشسع نعل كليب^(٢)، ويصطدم هذا الحدث بقوى التصارع مما أفضى إلى تأزم الحدث و تجدد الصراع بين أطراف جديدة في المسرحية .

فالحارث بن عباد الذي اعتزل الحرب أصبح واحداً من عناصر الصراع في المسرحية بعد أن فقد ابنه (بجيراً) الذي قتله المهلهل بشسع نعل كليب مما أثار حفيظته وجعله يدخل الحرب - بعد أن كان بين بكر وتغلب - تائراً لابنه ، فأججه وأوصله إلى قمة التأزم وبذلك نلاحظ قضية الثأر التي طورت الحدث في المسرحية وجعلته يصل إلى صراع .

"الحارث : كلا يا بجير . لا أرضى بذلك ولا ترضى بنو ثعلبة (ينادي بأعلى صوته) يا آل بني ثعلبة ، يا معشر بني يشكب ، إلى الخيل وإلى السلاح لقتال بني تغلب .

أصوات : (يتجاوب بها الأفق) لبيك يا أبا بجير . لبيك يا أبا بجير .

الحارث : انطلقوا فلا تدعوا قبيلة من قبائل بكر بن وائل إلا قلتم لها إن الحارث بن عباد يستنفرها للقتال .

أصوات : لبيك يا أبا بجير لبيك .

(١) مسرحية :حرب البسوس : ٢٠ - ٢١ .

(٢) انظر : المسرحية : ٣٠ .

مرة : مرحى مرحى بوركت يا ابن عباد (يقبل رأسه) الآن أنت سيد بني بكر وقائد بني بكر .

أسماء : لن يشفي حر صدري يا خال إلا أن أرى رأس المهلهل بين يديك .

الحارث : لترين رأسه غداً يلعب به أطفال بني بكر^(١).

وبهذا الحدث يكتمل أطراف الصراع في المسرحية وتصل إلى ذروة التأزم ، إذ يكشف بعد ذلك عن بداية الحل الذي انتهى إلى الصلح بين الحيين وحقن الدماء، وهذا ما كشفت عنه الأحداث في المسرحية^(٢)، وبنهايته يتضح رؤية باكتير لتلك الأحداث التي تنطبق على الواقع ، فكأنه يقول : إن وراء اختلاف العرب فيما بينهم وتناحرهم قوة تسعى لمصالحها وتثبيت أرجلها في أرض العرب إذا هم أفنوا بعضهم بعضاً.

والصراع في مسرح باكتير متعدد الاتجاهات والأهداف مما يجعل الوقوف عليه كاملاً أمراً يطول في هذا المبحث ، حيث وظفه للكشف عن أهداف المسرحيات من خلاله، وحاول تقديم رؤية فنية عن الواقع الذي يعيشه مستشعراً قضايا أمته ووطنه ، منطلقاً منه في ترابط أجزاء المسرحية .

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٣٠ - ٣١ .

(٢) جعل باكتير تلك الأحداث تسير بفعل فاعل كان يطمع في تشتت العرب وهم اليهود ومن شايعهم ، انظر : المسرحية : ٧١، والفصل الرابع المشهد الأول .

المبحث الثاني : الصراع المعنوي

يقابل الصراع المعنوي الصراع المادي على العكس منه ، فلا نستطيع أن نتبينه في أعمق صورته إذا لم تكشف عنه الشخصية في حوارها الداخلي^(١)، إذ يحدث داخل أعماق العقل ، بين العواطف ، وبين الأفكار ، حيث يتجاذب باطن البطل فكرتان، أو عاطفتان تجعله في حيرة وتردد ، وينشأ عن تلك الحيرة والتردد الصراع المعنوي .

و يجري الصراع المعنوي في أغلب صورته داخلياً ؛ لأن أطرافه تدور داخل الشخصية ، بين عواطفها ، أو حالتها النفسية ، وما يدور من نزعات تجعله ينشأ في داخلها^(٢).

ويعد الصراع الداخلي محركاً داخلياً لصراع المسرحية ، حيث نجد من ألوان الصراع الخارجي في المسرحية ما يلفت الانتباه ، فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا ثمة صراعاً داخلياً يحرك هذا الصراع الخارجي^(٣)، ويدفع بالشخصية إلى خوضه مع قوى خارجية ، و "من هنا كان استيضاحه يسترعي من المتلقي متابعة الشخصية في أطوارها ؛ حتى يتسنى له ملاحظته واكتشافه"^(٤).

وقد اتجه باكثر إلى الصراع المعنوي في بدايات كثير من مسرحياته ؛ ليبين عن الخصائص الشخصية للبطل ؛ وليرسم للقارئ أبعاد تلك الشخصية التي تدور حولها أحداث المسرحية ، ويكشف عن السبب لنشوء الصراع فيها ، ويظهر هذا في مسرحية (فاوست الجديد) ، ومسرحية (حرب البسوس) ، ومسرحية (السلسلة والغفران).

ومن أبرز المسرحيات التي اتكأ فيها باكثر على الصراع المعنوي ، والجانب النفسي فيه خاصة ، مسرحية (سر شهرزاد) ، التي ركز فيها على الجانب النفسي لـ

(١) انظر : علم المسرحية : ١٧٥ .

(٢) انظر : في فن المسرحية : محمد الشنطي ، ٥٧ .

(٣) انظر : علم المسرحية : ١٧٦ .

(٤) الالتزام في مسرح باكثر التاريخي : ٤٥٢ .

(شهريار) في إدارة الصراع ، فرأى أن (شهريار) مصاب بعقدة نفسية جراء ما حصل له من إسرافه في النساء والخمر ، حتى ظهرت عليه عوارض العُنة التي كبر عليه أن يُصاب بها^(١)؛ ولهذا وقع في عقدة نفسية أراد باكثر أن يكشف عنها في هذه المسرحية .

يبدو (شهريار) في بداية المسرحية محباً لزوجته بدور لدرجة العشق ، إلا أنه يتضايق من بعض العبارات التي تطلقها عليه وهي عبارات دارجة عادية ؛ لكنها تلامس الجانب النفسي عنده وتجعله يشعر بالنقص ، الأمر الذي أثار غضبه ، ويتجلى ذلك في الحوار الآتي:

"بدور : (تتمتم في أسي) صدقت الحر شديد اليوم !

شهريار: ماذا تعنين بقولك هذا؟

بدور : لا أعني شيئاً ، هذه قولك أنت .

شهريار : بل تسخرين مني يا امرأة .

بدور : وماذا يحملني على ذلك يا رجل ؟

شهريار : (يبدو عليه التضعضع) يا رجل ! يا رجل !

بدور : (كالنادمة على ما فرط منها في حقه) دعوتني يا امرأة ، فدعوتك يا رجل.

شهريار : (في وجومه وتضعضعه) يا رجل " !^(٢).

في هذا المشهد نرى (شهريار) قد شعر بأن كلمة (رجل) تعريض به ، فبدور لن تنطق هذه اللفظة لو كانت على يقين بأنها صفة الحقيقية ، ورغم أنها لا تقصد ذلك ، إلا

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٢ - ٦٣ .

(٢) مسرحية : سر شهرزاد : ١٠ .

أنه قد فهم هذا القصد؛ لأنها أصابته في أشد حالاته النفسية ، وهي بهذا قد أشعلت صراعه النفسي .

وفي الجانب الآخر نرى (شهريار) قد سكن هدوئه ، فيطلب من بدور التزول معه إلى حوض السباحة والاستحمام فيه ، لكنها ترفض هذا الطلب دون الطلبات جميعها، وهي بهذا قد أشعلت صراعه النفسي مرة أخرى ؛ إذ كان طلبه هذا محاولة جديدة عله يستعيد قوته الجنسية إذا تحقق له هذا الأمر ، لكنه أمر جواريه بهذا الأمر؛ ليحقق مقصده في ذلك ، لكنه لم يتزل معهن في حوض السباحة ، بل اكتفى بمشاهدتهن^(١).

لكن بدور كانت على موعد آخر مع (شهريار) ، فقد استغل هذا التدبير ليخلص من صراعه النفسي ، ثم يخفي حقيقته التي لا يجب أن يعلم بها أحد، ويشهر في الناس حقيقة زوجته الخائنة ، "وها هو ذا قد أمكنته الفرصة فلينتهزها وليقتلها وليقتل العبد معها، ثم يعلن هذه الفضيحة للناس إمعاناً منه في ستر الحقيقة التي يحرص كل الحرص على كتمانها عنهم"^(٢) .

"القهرمان : (يظهر فيأخذ بيد الملك ويتعد به قليلاً) معذرة يا مولاي يجب أن أطلعك على كل شيء (يسر إليه الحديث والملك في دهش).

شهريار : (يتبلج وجهه قليلاً ، وتعلو ثغره شبه ابتسامه ، يلوح في وجهه الشر) أعطني سيفي يا سعيد .

القهرمان : (في جزع) ماذا تصنع يا مولاي ؟ قد عرفت الآن السر .

شهريار : (يتصنع الابتسام) لا تخف ، سأوهمها كما أوهمتني هي بالبعد ؟ أسرع.

(١) انظر : المسرحية : ٢٣ - ٢٤ .

(٢) فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٤ .

القهرمان : أمرك يا مولاي (يخرج)

شهريار : (في رضى) فرصة ، فرصة رائعة (في حقد) يا رجل ! يجب أن أحوها من الوجود ، الآن ..الآن ، وإلا فلا : يا رجل ! يا رجل" (١).

في الحوار السابق يظهر (شهريار) فرحاً بما دبرته بدور ، لكنه ليس الفرح الذي أرادته ، بل الفرح الذي تمناه ليتخلص منها ، فتبدو عليه آثار السرور عندما أخبره سعيد بما فعلته ، وشعر أن هذه الفرصة هي الوقت الذي ينبغي أن ينفذ فيه فكرة التخلص من بدور ؛ و لأنه لم يقو عليها بالرغم من شغفه بها وحبه الشديد لها ، لكنها ليست كبقية الجواري اللاتي يتعلل بعدم حسننها إن لم يقو عليها دون أن تعترض عليه أو تقاومه ، فبدور عكس ذلك تماماً؛ فأراد التخلص منها كي يخفي حقيقته ، ويريح نفسه من تلك العقدة ، ويبدو أن (بدور) لم تكن مدركة لحقيقة عزوفه عنها ، فكانت تحس أنه بدأ يمل منها ؛ لهذا عاد لجواريه يبحث عن المتعة والتغيير ؛ ففكرت في تلك الفكرة .

وبعد أن تخلص (شهريار) من بدور ظناً منه أن سيخلص بذلك من صراعه النفسي، وإخفاء حقيقة أمره عن الناس ، إلا أننا نراه يتعدى ذلك إلى مرحلة جديدة أعقد من صراعه النفسي وحبه لبدور ؛ حيث ربط بين حقيقة بدور التي اعتقدها في مخيلته وأكدها بقتلها وبين جنس النساء عامة ، فوسمهن بالخيانة المطلقة، وهو ما يسمى (الاستنتاج المعكوس)^(٢) ، فقرر أن ينتقم منهن بالزواج من الفتيات العذراوات ؛ ليبي بالفتاة في ليلة الزواج ثم يقتلها في الصباح ؛ إمعاناً منه في الانتقام منهن بسبب خيانتهم .

بهذه الأفعال الشاذة كان (شهريار) يحاول التأكيد على خيانة زوجته ، حيث رأى أن هذه الأفعال هي الملجأ الوحيد في إقناع الناس بتلك الخيانة المتخيلة ، فلجأ إلى تلك

(١) المسرحية : ٢٩ .

(٢) انظر : التفسير النفسي للأدب ، عزالدين إسماعيل : ١٩٠ .

الأفعال؛ ليفهم الناس أنه ما قدم إلى فعل مثل هذا إلا لمرارة ما حصل له ؛ فقرر أن ينتقم الانتقام الشرس ، لكنه بهذا الفعل كان يؤكد لنفسه حقيقة ما يعاني منه ؛ حيث تجاوز علته إلى قتل عذراء كل ليلة ؛ حتى لا ينكشف أمره ؛ فتأزمت عقده النفسية .

إن الأمر لم يتوقف عند (شهريار) وصراعه النفسي - بطبيعة الحال - بل تجاوزه ليدخله في صراع خارجي ؛ حيث اتجه إلى الزواج كل ليلة بامرأة ، وكان هذا هو السبب الذي جعل الشعب يكره (شهريار) ، ويدخل في صراع معه ؛ بسبب أفعاله التي كانت نتيجة صراعه النفسي .

"رضوان : (في أسي) يا أم كريمه الملك (شهريار) قد رفض شفاعتي في (شهرزاد).

أم كريمه : رفض شفاعتك (تصيح بأعلى صوتها) ويله من ظالم فاجر ، ألا يشبع هذا الفاجر من دماء العذارى أبداً ؟

أم شهر : صه يا كريمه ، لا ترفعي صوتك هكذا .

أم كريمه : لأرفعن صوتي على رؤوس الأشهاد ، وليقتلوني إن شأؤوا فما قيمة الحياة بعد كريمه ، وويله من فاجر ، امرأته الفاجرة خاتته مع عبده الأسود ، فما ذنب كريمه ابنتي ؟ ما ذنب (شهرزاد) ابنتك ؟ ما ذنب بنات الأمة كافة ينتقم منهن ويدبجهن"؟! (١).

يظهر في الحوار أن (شهريار) قد نجح في إقناع الناس أن زوجته خاتته ؛ وأنه لم يقم بهذه الأفعال إلا من باب الانتقام من جنس النساء ؛ لكن ذلك وسّع رقعة الصراع ، فكان ذلك الأمر الشرارة التي أضرمت غضب الشعب عليه ؛ فأرادوا الإيقاع بملكه نتيجة

(١) مسرحية : شهرزاد : ٦٠ .

تلك الممارسات ؛ لأن الأمر قد تفاقم عن حده ، وبلغ بهم مبلغاً شديداً ، فنجد نورالدين
والد (شهرزاد) قد خطط للثورة وأعد لها كل شيء ؛ وذلك عندما تقدم (شهريار)
للزواج من (شهرزاد) .

"نور الدين : ولكن الثورة ليست بالأمر الهين ، ويلزم لها تدبير محكم وإعداد طويل
وإلا جرت بلاءً أعظم من البلاء الذي أردنا دفعه .

الشيخ : وابتك يا نورالدين .

نورالدين : ليست خيراً من اللائي سبقنها من بنات الشعب .

الشيخ : ما ينبغي لنا أن نشير عليك يا نورالدين فأنت أعلم وأحكم ، لكن إذا
عزمت على الثورة فإني قد أعددت لها سرداباً كبيراً مملوءاً بالأسلحة فهو
تحت تصرفك في أي وقت تشاء .

الكهل : و أنا أضع ثروتي تحت أمرك.

نورالدين : بوركتما من شهمين كريمين.

الكهل : ونعرف أناساً كثيرين على استعداد أن يجودوا لهذا الأمر بما يملكون .

نورالدين : لا أكنتمكما سراً ، أنا أيضاً قد أعددت لهذا الأمر بعض ما يلزم وإنما
أنتظر اللحظة المواتية"^(١) .

في هذا الحوار يظهر نورالدين وقد خطط لأمر الثورة لكنه ينتظر الفرصة المواتية ،
وقد كان التفكير في أمر الثورة جزءاً من الصراع بين الشعب والملك ، فكان هذا نتيجة
لصراعه النفسي .

(١) مسرحية : سر شهرزاد : ٥٠ - ٥١ .

وزواج (شهريار) من (شهرياد) قد غير مجرى الأحداث ، فقد استطاعت أن تعرف علة الملك ؛ لأن رضوان الحكيم قد أخبرها بما يعانیه ، فوضعت يدها على مكان العلة ونفذت إلى قلب الملك ، فطلبت منه أن يمهلها فترة من الزمن ، حتى تقوى على مواجهة رجل فاتك مثله ، فلا يضع نفسه موضع التجربة ؛ ويثور صراعه الداخلي ، ثم جعلت تُملي عليه قصصها كل ليلة مع حسن التصرف وحلاوة الأسلوب ، وفي هذا الوقت كان رضوان الحكيم يعالج الملك حتى قوي واستعاد قوته عندها خضعت له (شهرياد) فأحس أنها مصدر سعادته^(١)، وأنقذت نفسها وغيرها من المصير المحتوم ، وبهذا الفعل ينتهي صراعه النفسي.

وإن كان قتل (شهريار) لبدور - مع تفانيه في حبها وشغفه بها كما ظهر في بداية المسرحية - أمراً ليس طبيعياً ، فلا بد أن يكون وراءه سبب خفي ؛ ولمعرفة ذلك السبب لا بد من معرفة شخصية (شهريار) ، فإذا سلمنا بما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل^(٢) في شخصية (شهريار) فإن هناك العديد من الإشكالات قد تتوارد إلى الذهن ، فهل يعقل أن يقتل إنسان زوجته ثم يذيع خبرها بين الناس بأنها حائنة من أجل أنها لم تخضع لرغباته الشهوانية المنحرفة؟! وهل صدود الزوجة عن زوجها في كل رغباته يدفعه إلى التفكير في قتلها!؟

كان بإمكان (شهريار) الزواج من امرأة أخرى دون أن يقتل زوجته أو يتخلص منها ، إن فعل القتل كان لسبب يتعلق بحياة بدور ، فمفارقة الملك لها يمكن أن تكشف سره، وهذا ما خشي منه ففكر في التخلص منها لا مفارقتها ؛ حتى لا تنشر في الناس ما يخشاه ، فلو كان السبب صدها عنه لما خشي مفارقتها ، بل كان الأمر أعقد من ذلك ، وهذا يؤكد ما ورد في تفسيرها سابقاً .

(١) انظر : المسرحية : الفصل الثالث ، ٧٥ وما بعدها.

(٢) انظر : التفسير النفسي للأدب : ١٨٧.

وقد تناول توفيق الحكيم ، وعزيز أباظة هذه القصة في مسرحهما ، إلا أنهما لم يتطرقا إلى معالجة الجانب النفسي عند (شهريار) خلاف باكثير الذي لجأ إلى القصة ليقدم قراءة جديدة للجانب النفسي عنده ؛ حيث كان هدفه من تأليف المسرحية : تحرير شخصية (شهريار) نفسياً ، واضعاً نصب عينيه ما يمكن أن يسمى (عقدة شهريار)^(١) ، فكانت قراءته للقصة جانباً جديداً لم ينتبه له الحكيم وعزيز أباظة ، إلا أن الثلاثة اتفقوا في رسم شخصية (شهريار) كما وردت في القصة ، ثم اختلفوا بعد ذلك في معالجتها حيث كانت بداية المسرحية عند الحكيم بعد انقضاء الألف ليلة مع الملك ، أي بعد زواجه منها^(٢) ، بينما بدأها أباظة من منتصف الليالي ، في الوقت الذي بدأها باكثير قبل قتل زوجته الأولى ، و لكل منهم فلسفته الخاصة في المسرحية، فبينما نجد باكثير يهتم بالجانب النفسي لـ (شهريار) نراه يهمل عنصر المكان في المسرحية الذي جعله الحكيم مرجع الهموم التي تعصر بنفسيته ، فكان يحس نفسه سجيناً في ذلك المكان، ولم يختلف أباظة عن الحكيم في عنصر المكان إلا أنه اختلف في معالجته للمكان ، فقد ركز على علاقة الملك بالشعب ورجاله مبيناً أن (شهرزاد) لم تستطع أن تنهاه عن نزواته الشاذة^(٣) .

ومن أنواع الصراع المعنوي : صراع الأفكار ، فينشأ داخل الشخصية بين أفكار متعارضة^(٤) ، تجعل الشخصية في حيرة وتخبط ، وإقدام وإحجام، وصولاً بها في نهاية المطاف إلى تعارض بين تلك الأفكار .

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦١ .

(٢) انظر : مسرحية شهرزاد : توفيق الحكيم : ١٨ .

(٣) انظر : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : عزالدين إسماعيل : ٣٦٠ .

(٤) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٩٦ .

ففي مسرحية (أغلى من الحب) يظهر حامد قد وقع في صراع بين واقعه ومستقبله، فكانت الأفكار تخيل له التضحية بإحدهما في سبيل الأخرى ف وقعت في حيرة تلك الأفكار، فبين هدفه الفني وزواجه من إبتسام تعارض لابد أن يتخلص منه .

"حامد : ماذا أصنع يا عمي ؟ أنا في أشد الحيرة .

سالم : الزواج بركة وخير ، و إبتسام بنت حلال وأنت تجبها وهي تجبك ، وقد ظلت تنتظر طويلاً حتى رجعت من أوربا فكيف تتخلى عنها الآن ؟ هذا ظلم .

حامد : قلت لك يا عمي لا أستطيع أن أتزوجها الآن.

سالم : لا بأس أن تؤجل الزواج بعض الوقت ، وأعتقد أن لا مانع عندها من ذلك.

حامد : ربما يطول عليها الانتظار فأمامي كفاح طويل بعد .

سالم : تزوجها ثم كافح ، فلن تعوقك عن الكفاح ، بل ربما تعينك عليه .

حامد : كلا يا عمي ، إنها فتاة غيور ، وطبيعة عملي في الإخراج السينمائي تقتضي الاتصال بنجوم الشاشة ، ولن يستقيم لي عمل وهي لي بالمرصاد تحاسبني على كل صغيرة وكبيرة"^(١).

يرى حامد أن زواجه سيعيقه عن تحقيق هدفه ؛ فإبتسام فتاة غيور ، وتحقيق هدفه يتطلب عكس هذه الصفة ؛ لذا وقع في حيرة بين هذين الأمرين ، فدفعه ذلك إلى التفكير في التضحية بأحدهما في سبيل الآخر .

(١) مسرحية : أغلى من الحب : ١٨ .

يتطور الصراع الداخلي في شخصية حامد حتى نجده يفكر في طريقة ما يتخلص بها من إبتسام ، ويكمل بعدها مشواره الفني ، فحاول أن يتزع حبه من قلبها ، ثم يرسل من يخطبها ظناً منه أنه بذلك يضمن سعادتها ، وتحقيق هدفه ، ثم يتخلص من حيرته .

يظن حامد أن صديقه محموداً - المدرس بالجامعة - هو الأقدر على إسعادها ، فيفكر معه في حيلة يزيل بها حبه من قلبها ، ثم يتقدم محمود لخطبتها فتكون في فراغ عاطفي يجعلها تقبل الزواج منه .

"حامد : ثم إن أمامي السنوات الخمس فأكثر ، فمن الظلم أن أكلفها انتظاري كل هذه المدة أو أسمح لها بذلك ، فهل تجبها بعد يا محمود ، ترغب في يدها ؟!

محمود : كيف السبيل إلى ذلك وقد رفضتني ؟!

حامد : إنما رفضتك إذ كانت ترى نفسها مرتبطة بعهدي ، فإذا جعلتها في حل من ذلك فستقبلك ، ولن تجد خيراً منك ، تأكد يا محمود ! إن ذلك سيسعدني جداً ؛ لأني سأشعر حينئذ أنني قد رضيت عن ضميري .

محمود : أخشى أن تعود فتندم على قرارك هذا .

حامد : كلا ، بل على العكس سأندم لا محالة إذا تزوجتها فلم أستطع أن أسعدها ، ولا أن أرضي فني .

محمود : وحبها لك يا حامد ربما يبقى كأساً في قلبها يقف حائلاً دون سعادتنا الزوجية .

حامد : كلا يا أخي ، ثق أن المرأة لا تحلم إلا بالاستقرار حين تحب ، ولا تحفل بعد زوجها بغير الواقع ، فمتى وجدت الاستقرار في حياتها الزوجية انقطع

ما بينها وبين كل ما مضى من حب وحلم ، وهي في ذلك تختلف عن
الرجل الذي قد يحب أو يحلم بالحب من أجل الحب ذاته ، أو للوصول
إلى أهداف أخرى ليس بالضرورة تكون كأهداف المرأة !

محمود : لكن ماذا تنوي أنت أن تصنع؟

حامد : هذا أمر هين ، أتعرف النجمة الحسنة سلوى سمير ؟

محمود : أعرفها من صورها وأفلامها .

حامد : قد وقع اختياري عليها لتقوم بدور البطلة في باكورة أفلامي ، فسأعمل
غداً على أن تنطلق إشاعة في الأوساط الفنية حول غرام بيننا يوشك أن
ينتهي إلى زواج" (١).

بهذه الحيلة ينجح حامد في إبعاد إبتسام عن تحقيق هدفه ، حيث قبلت الزواج من
محمود ؛ لأنه قد أشيع الخبر عن الحب الذي وقع فيه حامد ؛ الأمر الذي جعلها تعزف عن
حبها له ، وتقبل من يتقدم لها غيره .

لكن حامداً لم يكن يعلم أنه سيقع في أزمة أخرى ، فما زال حب إبتسام في قلبه ،
الأمر الذي جعله ينكر ما أقدم عليه ؛ فوقع في صراع جديد من حيث أراد التخلص من
الصراع الذي يعاينه .

"حامد : (يتمم وحده) أجل لا جدوى الآن من الندم ، وعلام الندم هذا أمر
دبرته أنا بنفسني عن اقتناع وبعد رؤية وتفكير فتم كل شيء كما أردت
ودبرت ، محمود عبدالعال خير من يصلح زوجاً لها ، سيسعدها أكثر
مني لا ريب عندي في ذلك ، وسأنطلق أنا في جهادي الفني بلا عوائق

(١) مسرحية : أغلى من الحب : ٢٧ - ٢٨ .

ولا قيود ! لكن القدر هذا الوهم الذي يؤمن به الناس ، هل يمكن أن يتداخل في ذلك ؟ لا ، لا إنه لا وجود له^(١) ، الليلة ليلة الزفاف ، كان في الإمكان أن تزف الليلة إلي أنا لا إلى محمود ، أنا حقاً كالمتهجر ، نسيت أن أسأل عمي عمن يموت منتحراً هل قتل هو نفسه أم القدر الذي قتله"^(٢).

في هذا الحوار الداخلي يكشف لنا باكثير عن الأزمة النفسية الحادة التي يمر بها حامد بعد قراره تزويج إبتسام لغيره ، والتي لا يريد أن يعلم به أحد ، "ففي بعض مواقف المسرحية المتوترة لا يمكن للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها وفكرها لغيرها من الشخصيات ، ولكنها مع ذلك تجتاز أزمة نفسية أو لحظة حادة لا بد أن ينقلها المؤلف إلى المشاهد ؛ لذا يتيح المؤلف لتلك الشخصية أن تتحدث عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها تفكر بصوت مسموع"^(٣)، فيظهر حامد قد تخلص من حبه لإبتسام راغباً في تحقيق أهدافه ، إلا أنه وقع في صراع تخليه عنها كما ظهر في الحوار السابق .

ويزداد الصراع النفسي في شخصية حامد عندما يخفق مرة أخرى في الاختيار ، فلم يكن محمود الشخص الذي توقعه ، فقد اختلف تماماً عما كان يظنه به ، فقد اتضح أنه شخص غيور لدرجة الشك ؛ الأمر الذي نعص على إبتسام عيشتها ، فوقع حامد في مرارة الصراع مرة أخرى على اختياره ، وإساءته لها من حيث أراد أن يسعدها .

"حامد : ماذا أصنع يا فاطمة ؟ لقد صرت مبلبل الذهن، مضطرب الخاطر ،

مشلول الإرادة !

(١) القدر من أركان الإيمان الذي لا يتحقق إلا به ، وهنا مغالطة دينية ، والمؤلف يبني المسرحية على هذه المغالطة؛ ليعالجها في نهاية المسرحية .

(٢) مسرحية : أعلى من الحب : ٣٧ .

(٣) من فنون الأدب "المسرحية" : عبدالقادر القط : ٣٥ .

فاطمة : يجب أن تتشجع يا أخي وتتغلب على هذا الضعف الذي عندك ، لا يصح أن تضيع ثمرة جهادك الطويل من أجل أمر كهذا ، ماذا عليك منه دعه يتهمك كما يشاء .

حامد : ويحك يا فاطمة ، ألم تفهمي بعد حقيقة شعوري ؟ أنا لا يعنيني أمره هو ، وإنما يعنيني أمر إبتسام .

فاطمة : و إبتسام ما شأنك بها الآن ، ولم تعد تربطك بها أي صلة .

حامد : أنا الذي كنت السبب في شقائها اليوم ، ما كان يجوز لي أن أتخلى عنها بعدما انتظرتني السنوات الطوال" ^(١) .

أوقعت غيرة محمود الشديدة الشك في قلبه ، حيث كان يعلم أن حامداً يجب إبتسام وهي تحبه أيضاً مما جعله يشك في استمرار ذلك الحب بعد زواجه منها ؛ حتى نغص عليها حياتها ؛ مما جعله يعيش في صراعه الذي لم ينته بسبب قراراته .

رسم باكثر في هذه المسرحية الاضطراب النفسي الذي يقرب حياة الإنسان ، ويجعله عرضة للأهواء والترعات الداخلية في حال البعد عن الله تعالى ، فقد كانت شخصية حامد تتمتع بالعلم والمعرفة ، لكنها ابتعدت عن الله تعالى ، فكانت تعارض القدر وتنكر الإيمان به و أنه مكتوب على كل شيء ، ويرى حامد أنه هو المسؤول الأول أمام نجاحه أو إخفاقه ، وأن عليه أن يتحمل تبعات ذلك كله ؛ لذا نشأ الصراع النفسي الذي يعاينه جراء ذلك ، فكل أمر لم ينجح فيه فهو المتسبب الأول له ؛ لذلك كان الاضطراب النفسي ملازماً لشخصية حامد في المسرحية .

(١) مسرحية : أغلى من الحب : ٥٧ .

وفي نهاية المسرحية يرجع حامد عن عدم إيمانه بالقدر ؛ فيعود بذلك استقراره الروحي والنفسي ، وتكشف أم محمود الحقيقة لإبتسام فتعرف براءته وتقبل الزواج منه بعد أن لقي محمود حتفه في حادث قطار ..

اقترب باكثير في هذه المسرحية من التراجيديا الإغريقية ، فقد كان بطل المسرحية حامد قريباً من البطل التراجيدي الذي يقع في صراع مع قوة أعلى منه ، وغالباً ما تكون أحد الآلهة التي يعتقدونها ، ويقوده ذلك إلى حتفه ، لكن باكثير - وبنظرة إسلامية- ابتعد عن الإله الذي يصارع بطل المسرحية ، وجعل البطل يرفض الإيمان بالقدر الذي يعد من لوازم الإيمان بالله ، ثم إن باكثير أنهى المسرحية نهاية سعيدة ، حيث اكتشفت إبتسام براءة حامد .

وفي مسرحية (مأساة أوديب) يبدو بطل المسرحية (أوديب) قد وقع ضحية مؤامرة الكاهن الأكبر الذي أخبره أنه ليس لقيطاً كما أخبرته أمه زوجة الملك ، وأن أباه الحقيقي موجود ، وهو ملك طيبة ، ثم حذره في بداية الأمر من القدوم إلى طيبة ؛ لأن هذا الأمر سيضطره إلى قتل أبيه والزواج من أمه ، ونتيجة لهذا وقع (أوديب) في حيرة بين الحقيقة والوهم .

"أوديب : أجل يا شعب طيبة ، لقد شككت حينئذ في حكمة الإله ، ثم شككت في عقلي وإرادتي ، وقلت لنفسني : إني إنسان مختار أستطيع أن أفعل الشيء وألا أفعله ، وكنت قد أدمنت الخمر في تلك الآونة أستعين بها على همي وبلوأي، فجعلت أصفُ الأكواب أمامي فأرمني ببعضها على الأرض فيتحطم ، وأترك بعضها سليماً مكانه وأنا أقول لنفسني : هذا القدح في يدي أستطيع أن أحطمه إذا شئت وأن أبقيه سليماً ، لا شك عندي في قدرتي على ذلك ، وفي حرية اختياري ، ما من أحد يقدر أن

يكرهني على كسر قدح أو إبقائه سليماً ، فكيف يزعم هولاء الكهنة أنني سأقتل أبي ، ،أتزوج أمي ؟ حينئذ صح عزمي على أن أتحدى تلك النبوءة الهوجاء"^(١) .

لم يكن (أوديب) في صراع مباشر مع الآلهة ، لكن الكهنة جعلوا منه إنساناً يكره الانصياع لأوامرهم التي تخالف الفطرة ، فوقع في صراع داخلي كما ظهر في المنولوج السابق ، وهنا يختلف (أوديب) عن حامد بطل مسرحية (أغلى من الحب) ، فقد كان حامد شخصاً مؤمناً بالله ، ولم يكن بينه وبين هذا الإيمان ما يجعله يرفض الإيمان بالقدر .

ونتيجة لرفض (أوديب) تعاليم الكاهن (لوكسياس) نشأ صراع داخلي نتيجة لذلك الرفض ، فقتل أباه ، ثم تزوج أمه ، وكان حذراً أشد الحذر من الوقوع في ذلك ؛ ليثبت كذب الكاهن الأكبر ، لكن (لوكسياس) قد أحكم التدبير بما أوغله في قلب والده ، وفي قلبه ، فكانت تحذيراته له من ذلك بمثابة من يدفعه ويشوقه إلى ذلك ؛ ليقوم به"^(٢) .

وبعد وقوع (أوديب) في صراع داخلي يقرر أن يثبت لنفسه أنه قادر على تحطيم هذه المرحلة التي أرهقه ، وذلك بأن يواجه الحقيقة التي يخافها ؛ لذا وقع في الصراع الخارجي مع (لوكسياس) ، ويدفع ثمن هذا الاختيار ، لكنه يتغلب عليه في نهاية المطاف " فـ (أوديب) إذاً لم يكن مجرد أداة ينفذ بها الكاهن إرادته ، بل لقد كان إنساناً مريداً عاقلاً حراً في اختيار ما يصنع وما يدع ، وإحساسه بهذا المعنى كان له أثره في حركة المسرحية وتطور الأحداث ؛ فمنذ عرف بالنبوءة وهو في كورنثة أخذ يتحدى الكاهن"^(٣) .

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ١٥٢-١٥٣ .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٩ .

(٣) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : ١٣١ .

و (أوديب) عند باكتير إنسان يحزن لكنه لا يئأس ، ويدرك أن عليه أن يعيش الواقع لا أن يبعد عنه ويستسلم له ، بل عليه أن يصحح ما أخطأ فيه "فـ(أوديب) باكتير من ذلك النوع من الناس الذي يستوعب الأحزان في نفسه ، ولكنه لا يتركها تعصف بحياته وهنا يتجدد معنى المأساة عنده بالمعاناة والعذاب النفسي، فقد أخرج باكتير من مسرحيته عناصر الكهانة والحرافة والأحداث المأساوية الصارخة المفزعة، واكتفى منه بإنسان عادي يتعذب لكنه يناضل"^(١) ، بخلافه عند توفيق الحكيم فهو "إنسان فيه ما فينا من الضعف ، إنه لا يريد أن يستسلم للحقيقة بهذه السهولة ؛ لأنه ضحية للمصير الفظيع الذي قاده إليه قدماءه عن غير علم منه ، ولم يرتكب الإثم عامداً؛ فلماذا يدفع الثمن ، فهو يحاول أن يصم أذنيه عن الحقيقة ، وأن يخفي رأسه في الرمل ، ويتوسل إلى (جو كاستا) أن تصحبه بأولادها إلى مكان بعيد حيث يعيشان ، فليس من بأس أن يترك سلطان الملك ، أما أن يترك (جو كاستا) وأن يترك أولاده فهذا أمر فظيع لا يقوى عليه"^(٢).

ويبدأ باكتير بالصراع الداخلي عن طريق المنولوج؛ ليضع يد القارئ على مفاتيح الصراع في المسرحية ؛ حتى يوضح مقوماته فيها ، و يرسم أسباب نشوئه ، فنجد في مسرحية (فاوست الجديد) في الحوار الداخلي تمهيداً ورسماً له في الأحداث القادمة ؛ حيث كان المنولوج الذي بدأ به على لسان (فاوست) إشارة إلى الصراع الرئيس ، وتوضيحاً لما نشأ من صراعات داخل المسرحية .

"فاوست : لا فائدة ، لا جدوى ، لا أمل ، عبث في عبث ، عذاب في عذاب ، ترى كم بقي لي من العمر ؟ أبي عاش ثمانية وستين عاماً ، آه كيف احتمال هذه السنين كلها ، وإن يوماً واحداً لثقل عليّ ، لكن كيف ،

(١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : ١٣٤ - ١٣٥ .

(٢) دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن : محمد زكي العشماوي : ١٧٥ .

هل أشنق نفسي ؟ هل أشرب السم ؟ هل أرمي بنفسي من حائق ؟
هل أغرق نفسي في النهر؟ هل أغمد الخنجر في صدري ؟ هل أتكى
على سيف لينفذ من ظهري ؟ كل هذه السبل تؤدي إلى الغرض ،
ولكن أيهما أليق بي وأيسر عليّ، آه أليس من نكد الدنيا على أحدنا
إذا ما ضاق بالحياة أن يكون عليه هو أن يختار كيف يموت" ^(١) .

في المنولوج السابق يطلعننا باكثر على الصراع الداخلي عند (فاوست) الذي يظهر
يأسه من الحياة التي أفنى فيها وقته دون جدوى أو فائدة ،سوى التعب و ضياع الوقت ،
فكان هذا التمهيد رسماً لما سيحدث فيما بعد من توجهات (فاوست) التي يقع بعدها في
صراع مع الشيطان الذي عقد معه اتفاقاً على مساعدته له متى احتاج منه ذلك في
اكتشافاته العلمية ، وقد دفعه إلى إبرام ذلك العقد صراعه الداخلي السابق ، وإحساسه
بالضياع وانعدام الفائدة في حياته.

ويبدو أن التمهيد بالمنولوج في معالجة هذه الأسطورة لم يتوقف على باكثر ، فقد
سبقه أدباء عاجلوا هذه الأسطورة و بدؤوا بالتمهيد ؛ ليوضحوا عقدة المسرحية والنقطة
التي ينطلق منها الصراع ، فقد بدأ (مارلو)^(٢) في معالجة هذه الأسطورة بمقدمة تمهيدية
تقوم بها الجوقة للتعريف بالقصة التي ستقع أحداثها فيما بعد ، ثم يظهر (فاوست) في
المشهد الأول متأملاً أنواع المعارف البشرية والغاية التي تحققها للناس ، ثم ينتقدها
ويرفضها واحداً تلو الآخر حتى ينتهي به التأمل إلى السّحر^(٣) ، وعلى اختلاف المعالجة بين
باكثر و(مارلو) إلا أنها اتفقت في رسم شخصية (فاوست) التي ظهرت شخصية تعاني

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ١٩ .

(٢) كاتب إنجليزي ، ولد عام ١٥٦٤م في (كنتربري) في إنجلترا، واسمه : كريستوفر مارلو ، توفي وهو في التاسعة
والعشرين . انظر : دكتور (فاوست) ومسرحيات أخرى : حلمي مراد ، ٥ .

(٣) انظر : دكتور فاوست : ٦-٧ . وقضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : ١٤٥ .

اليأس من الحياة ؛ بسبب البحث وراء المعرفة وفوائدها ، ونلاحظ "شخصية (فاوست) عند (جوته)^(١) شخصية قريبة من (فاوست) باكثر ، فهو إنسان يجمع إلى المعرفة حب المغامرة والبحث"^(٢) ، كما أن الصراع يدور في داخلهما بين قوتين ، "قوة تجذبهما إلى الأرض للإغراق في ملذات الحس ، وقوة تدعوهما إلى السمو و الارتقاء في مدارج العلم وتحقيق طموحات الروح"^(٣) ، و أنواع المعالجة كلها تؤكد على الصراع الداخلي عند (فاوست)، تلك الشخصية التي تعلقت بالمعرفة والبحث وراء المعرفة ، والإغراق في ملذات الحس ؛ الأمر الذي جعلها يائسة من الحياة فأثار ذلك صراعاها الداخلي ولم يتوقف الأمر على ذلك ، بل تطور ليصبح صراعاً خارجياً نتج عن الداخلي عنده .

على أن التمهيد للصراع الداخلي عند باكثر لم يكن في مسرحيات يسيرة^(٤) ، فقد غلب عليه هذا الاتجاه ولعله أراد أن يرسم للقارئ الجو العام في المسرحية ، والصراع الذي يتحكم في مجريات الأحداث داخلها.

في مسرحية (السلسلة والغفران) كان ذلك حاضراً في بداية المسرحية ، حيث يظهر بطل المسرحية عبدالتواب في صراع نفسي ؛ سببه الذنب الذي أوقعه على نفسه في زوجة صديقه قاسم فتسبب بوفاتها ، حيث كان هذا الحدث السابق عن أحداث المسرحية سبباً في تطور الأحداث جميعها ، فيظهر عبدالتواب مستحضراً هذا الجانب، مما يدل على أهمية هذا الصراع في هذه المسرحية .

(١) كاتب وأديب ألماني ولد في أغسطس ١٧٤٩م في فرنكفورت بأمریکا من أبوين موسرين ، تعلم الإيطالية واليونانية واللاتينية ، بدأ محاولاته الأدبية بالشعر ، ثم اتجه إلى الكتابة المسرحية فألف مسرحيته الشهيرة (فاوست) ١٨٠٨م ، تقلب في حياته الأدبية بين الرومانسية المتفجرة والكلاسيكية الهادئة وتميز بتفكيره الشامل العالمي . انظر : المعجم الأدبي: ٣٤٦، وتذكار جيتي : عباس محمود العقاد ، ٣١ .

(٢) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر : ١٦٣ .

(٣) مقدمة محمد أبوبكر حميد للمسرحية : ١١ .

(٤) انظر : مسرحية :السلسلة والغفران ، مسرحية : حرب البسوس ، مسرحية : فاوست الجديد ، مسرحية :

إبراهيم باشا ، مسرحية : سر الحاكم بأمر الله ، مسرحية : جلفدان هاتم ، مسرحية : عودة الفردوس .

"عبدالطواب : (يتلو في خشوع) يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم . يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد!

(يطبق المصحف في أناة ويرفع رأسه فإذا عيناه نديتان بالدمع)

غفرانك يا ربي غفرانك ! (يغلبه النشيج) يا ويلتا ما أعظم ذنبي !
ما أعظم ذنبي ! قتلتها يا عبدالطواب وهي في ريعان الشباب ،
وختت فيها صديقك (يمسح الدموع) أترك يا غافر الذنب العظيم
تغفر لي ذنبي!"^(١).

يعد هذا التمهيد رسماً واضحاً للأحداث القادمة ، حيث يظهر عبدالطواب في المنولوج السابق نادماً على ما فعله بزوجة صديقه ؛ الأمر الذي جعله يقرر أن يصلح خطأه بالتوبة أولاً ، وبالإحسان لمن ناله في تلك الإساءة، فيصطدم عبدالطواب تبعاً لما قرره بقوى التصارع في المسرحية بدايةً بأخيه الذي ينكر عليه النفقات التي يدفعها لأم مستور ، وانتهاءً بأم مستور التي لم تغفر له تلك الإساءة رغم كل ما يفعله من أجلها.

كان الصراع الداخلي في المسرحية منفذاً للصراع الخارجي فيها ، فينكر عبدالجواد على أخيه تلك النفقات التي يدفعها إلى أم مستور ، وكذلك سداد الديون عن صديقه قاسم المغربي الذي أخطأ في حقه ، بينما كان عبدالجواد جاهلاً بالسبب لتلك النفقات ؛ وهذا ما دفعه لإنكارها على أخيه ، فيدخل في صراع معه ، وتتجلى مظاهره في الحوار الآتي .

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٥-٦ .

"عبدالجواد : أنت جنيت هذا على نفسك ، ما كفالك تبذيرك على بنات آسية حتى تصديت لمرضاة أصحاب الديون التي على قاسم المغربي ، هو أجنبي عنك لا يمت إليك بقربي ولا رحم .

عبدالطوب : إنه صديقي ورفيقي في التجارة يا عبدالجواد ، إن أقلت عشرته اليوم فرما يقل عشرتي غداً .

عبدالجواد : يا ليتني كنت صديقك لا أحاك ، الصديق أفضل عندك من أخيك .
عبدالطوب : معاذ الله يا أخي ولكن هذا الرجل منكوب قد حبسه القاضي للدين الذي عليه ، ولست بحمد الله كذلك .

عبدالجواد : أتريد أن تنتظر بي حتى أحبس في الدين لكي تساعدني وتقبل عثاري؟
أولست أولى بمالك من ذلك الأجنبي البعيد .

عبدالطوب : قلت لك إنه رجل منكوب ، وقد ضاعفت نكبته وفاة زوجته المسكينة وهو في الحبس (يبدو عليه الأسى الشديد) واهاً عليها قضت نحبها في ميعة الشباب من كمد عليه! ^(١) .

ينكر عبدالجواد في الحوار السابق على أخيه تلك النفقات التي يجهل حقيقتها ، فقد كان عبدالطوب يبتغي بها عفو الله والعفو ممن أخطأ في حقه ، ويظهر في الحوار أيضاً صراع عبدالطوب النفسي الذي كان يسير مع صراعه مع عبدالجواد ، و تستدعي أعماله في هذه المسرحية وجود فكرة مخالفة لها ومتضادة معها كفكرة الحصول على المال عند أخيه (عبدالجواد)، فأدى تناقض هاتين الفكرتين إلى صراع بينهما، لكن صراع عبدالطوب الداخلي كان يلازمه في صراعه الخارجي الذي أظهر جوانب شخصيته في

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ١٤ - ١٥ .

الحوار؛ مما أدى إلى امتزاج الداخلي بالخارجي^(١)، فوجدت الأفكار المعارضة لفكرة عبدالتواب نتيجة لصراعه الداخلي أولاً.

وفي الجانب المقابل نلاحظ صراعه مع أم مستور التي كانت تعلم سره ، وتعلم سبب تلك النفقات التي كان يعطيها وعلى قاسم المغربي ، فصراعها يمثل الدرجة الأولى من درجات الصراع المسرحية ؛ فنشهداها في فصول المسرحية كلها تظهر بأنواع متجددة معه ، إلا أنه متراجعاً معها ، فلم يكن بالشخصية التي توجب الصراع أو تزيد حدته ، فكان يلاطفها ويظهر لها أسفه وحسرتة على ما بدر منه في حق صديقه ، كما صحب ذلك وجود الصراع الداخلي لعبدالتواب^(٢) .

ويكثر البدء بالصراع الداخلي عند باكتير في مسرحياته ، ففي مسرحية (حرب البسوس) يستهل المسرحية بالمنولوج الداخلي الذي يكشف عن أمور داخلية في نفس بطل المسرحية (هجرس) الذي حيرته نسبته إلى المزدلف أو إلى كليب حتى تحولت هذه الحيرة إلى شك دائم^(٣)، نتج عنه صراعات داخلية كان لها أثرها في بعض الصراعات الخارجية ، حيث يظهر هجرس في مطلع المسرحية محتاراً في نسبه .

"هجرس : هجرس! لم سميت بهذا الاسم ؟ من الذي سماني؟ اسم لم يسم به أحد من قبل لا من بكر ولا من تغلب ، جرو تغلب ، أنا جرو تغلب ؟ أأبي هو التغلب ؟ كلا ، إن كان هو المزدلف فهو أشبه بالنمر ، وإن كان كليب وائل فهو أشبه بالأسد"^(٤) .

(١) انظر : فن كتابة المسرحية : ٤٤ .

(٢) انظر : المسرحية : ٦١ - ٦٢ .

(٣) انظر : الالتزام في مسرح باكتير التاريخي : ٤٥٤ .

(٤) مسرحية : حرب البسوس : ٣ .

يبدو هجرس في المنولوج السابق مختار في نسبه ، إلا أن حيرته تلك لم تشتد بعد ، حيث يظهر مختاراً في سبب تسميته بهذا الاسم ، وتلك الحيرة كانت فتحاً لصراعه النفسي حول نسبه إلى المزدلف أو إلى كليب .

تلك الحيرة التي وقع فيها هجرس في نسبه دفعته للجوء إلى من يتأكد عندها الجواب الذي يخرج من حيرته وشككه ؛ فيرجع إلى أمه التي يتأكد عندها ذلك كله ، لكنه يختلف معها ؛ فلم يجد عندها ما كان يريد فهي تخفي عنه الحقيقة التي ينشدها ، ويظهر ذلك في الحوار الآتي .

"هجرس : إني لا أرى أي شبه بيني وبينك .

جليلة : ما كل طفل يشبه أمه .

هجرس : ولا بيني وبين المزدلف .

جليلة : وما كل طفل يشبه أباه .

هجرس : ولا زوج أمه الأول .

جليلة : (تتجلد) تعني كليب وائل ؟

هجرس : نعم ، ما رأي أحد كان قد رآه إلا قال إني صورة منه .

جليلة : قلت لك سبعين مرة إن ذلك يرجع إلى تسلط خياله عليّ منذ فجعت به

في تلك الفجيجة الدامية" (١) .

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٥ .

كان هاجس الشبه بكليب مسيطراً على هجرس ، ومما زاد حدته نفي جميع من سألمهم عن حقيقة هذا الشبه ، فلم يجد من ينهي هذا الشك في قلبه ؛ لهذا أثر ذلك في الصراع الخارجي .

وفي وصول هجرس إلى هذه المرحلة من الصراع الخارجي دلالة على تفاقم صراعه الداخلي الذي تطور من الحيرة إلى الشك الدائم ، فقد ضاق به الحال أكثر عن ذي قبل ، وأصبح في مرحلة لا يستطيع معها الاستمرار على تلك الحالة إلا بمعرفة الحقيقة والتأكد منها ، فيعاني أزمة نفسية بسبب تلك الحقيقة بعد أن خرج من صراعه مع أمه دون جدوى .

"هجرس : لا تقدر أن تواجهني ، لا ريب أنها تكتم عني أمراً ، لم لا أكون أنا ذلك الجنين الذي في بطنها يوم تركت بني تغلب ولحقت أهلها ، لكن كيف تزوجها المزدلف ، أبني بها وهي حامل؟! يقال إنهما كانا متحابين قبل أن يخطبها كليب ، أتراها اشتركت في دمه؟؟ أنا إذاً ابن رجل تواطأت امرأته على اغتياله من أجل حببيها الأول؟ لكن هذا معناه أن كليياً أبي ولم يثبت ذلك بعد وعسى أن لا يثبت أبداً ، أنسيت إذ سألت القائف فقال لك إن الشبه لا يثبت نسباً ولا ينفيه؟ أواه كيف السبيل إذاً إلى معرفة الحقيقة؟ جليلة هي تعرفها و المزدلف أيضاً وكذلك خالي جساس ، لكن كيف استطاعوا أن يكتموها عن الآخرين؟ سمعت أنها ولدتني عند خالتها البسوس في بني تميم غير أني لما سألت العجوز أنكرت ذلك لعل الثلاثة ناشدوها أن تكتم هذا السر" (١).

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٦ .

يتجلى في الحوار السابق سبب نشوء الصراع الداخلي عند هجرس ، فقد كان شديد الشبه بكليب ، إلا أنهم ينسبونه إلى المزدلف ؛ مما أثار الصراع عنده، لكن جهله بحقيقة نسبه زاد حدته ؛ الأمر الذي جعله يختلف مع من حوله ، وقد ازداد الأمر سوءاً عندما أنكر الجميع ذلك الشك عنده وجعلوه من تسلط خياله ؛ فكان ذلك سبباً آخر لأزمة هجرس النفسية .

وفي المسرحية من الصراعات الخارجية ما يتصل بالصراع الداخلي عند هجرس ، ومنها ما يمزج الصراع الداخلي بالخارجي ؛ فقد كان هجرس يصارع أطراف المسرحية مستحضراً ثأر أبيه كليب عندما عرف حقيقة نسبه^(١) .

لم يتوقف باكثير عند ربط الصراع الداخلي بالتمهيد في أول المسرحية ، مع أن ذلك قد كثر عنده ، إلا أنه في بعض مسرحياته كان نتيجة لصراع خارجي ، حيث تبدأ المسرحية بعرض أوجه الاتفاق بين الطرفين لكن سرعان ما نجد أن ذلك الاتفاق قد تحول إلى اختلاف نتج عنه صراع خارجي^(٢) يؤثر في إحدى الشخصيات على ما كان بينهما من اتفاق في بداية المسرحية ، ثم تكتشف زيف ذلك الاتفاق ؛ فينشأ عن ذلك صراع داخلي عند الشخصية ذاتها .

تتجلى هذه الصورة عند باكثير في مسرحية (التوراة الضائعة) التي صور فيها حال اليهود في فلسطين ، وأهدافهم من وراء إقامة دولة إسرائيل ، فقد كان بطل المسرحية (كوهين) رجل أعمال يهودياً قام بنقل أمواله من أمريكا إلى فلسطين ؛ ليساهم في بناء دولة إسرائيل ، لكنه سرعان ما يكشف بطلان هذه المساهمة ، وأن مصيرها الفشل، فالأدلة والبراهين كلها تثبت ذلك ، فاكتشف أنه أخطأ بنقل أمواله ؛ فقرر إعادتها إلى

(١) انظر : المسرحية: ١٠٨ - ١٠٩ .

(٢) انظر : البناء الدرامي : ١٢٩ .

بلاده والكف عن دعمه ، هذا الأمر أدخله في صراع مع أطراف المسرحية ، حيث كان هذا القرار ضد مصالحهم ، فوقعوا في صراع معه ، كلفه ذلك جل ماله ؛ حيث فرضوا عليه من الضرائب والرسوم ما أفقده ماله كله ، فكانت هذه النتيجة سبباً في نشوء الصراع الداخلي عند (كوهين) ، فهو الذي ضحى بماله وولده في سبيل خيالات بائسة ليس لها أساس من الصحة ؛ فيظهر نادم على تلك التصرفات التي خسر بسببها المال والولد ، ويتجلى ذلك عندما نراه يبحث عن ابنه الذي فقده بسبب ذلك .

"الراهب : ماذا تصنع لو عاد إليك ؟

كوهين : خبرني يا سيدي هل تعرف مكانه؟

الراهب : أجبني أولاً ماذا تصنع لو عاد إليك .

كوهين : سأعانقه وأقبل كل موضع من جسده ، وسأقول له إنني كنت مخدوعاً
بمؤلاء الصهاينة ودولتهم هذه التي اغتصبوها من أرض العرب ، وإن
الفظائع التي ارتكبوها في العرب أهول وأشنع من الفظائع التي ارتكبتها
النازي في اليهود ، سأخبره أنني عائد إلى الولايات المتحدة لأعلن للناس
حقيقة إسرائيل ، ولأكشف القناع عن وجهها القبيح" (١) .

يتضح من الحوار السابق صراع (كوهين) الداخلي الذي نتج عن تفاعله مع
أطراف المسرحية ممن يدعون أنفسهم دولة إسرائيل ، حيث أحدث ذلك ألماً بداخله جعله
يعاني مرارة تفريطه ، وقبل ذلك نجده يطلب العفو من زوجته التي أخطأ بحقها في سبيل
دعمه لقيام دولة إسرائيل (٢) .

(١) مسرحية : التوراة الضائعة : ١١٨ - ١١٩ .

(٢) انظر : المسرحية : ١١٤ - ١١٦ .

وبذلك يتضح الصراع الداخلي في المسرحية ، ومدى أهميته في بناء أحداثها من صراعات خارجية ، وعلاقته بالخارجي في الأحداث ، فيعد مفتاحاً لكثير منها ، مما يوضح سبب نشوئها ، كما يكشف عن موقف الشخصية الخاص تجاه حدث معين مما لا يظهر في الصراع الخارجي ، وقد كشف هذا المبحث عنه في مسرح باكتير. بما يحوي أنواعه، واتجاهاته .

الفصل الثاني

علاقة الصراع بعناصر المسرحية

المبحث الأول : علاقة الصراع بالحوار

المبحث الثاني : علاقة الصراع بالشخصية

المبحث الثالث : علاقة الصراع بالحدث

المبحث الرابع : علاقة الصراع بالحبكة

المبحث الأول : علاقة الصراع بالحوار

يعد الحوار^(١) أهم عناصر المسرحية ، والعنصر المرتبط بها تماما الارتباط ، "وهو المظهر المادي للمسرحية ، في حين يقابله الصراع الذي يعد المظهر المعنوي لها"^(٢)، وفي المقابل فإنه يتعدى المظهر المادي للمسرحية إلى وصفه "وسيطاً للتعبير يستخدمه الكاتب المسرحي"^(٣)؛ "للإبانة عن موضوع مسرحيته وعن الشخصيات"^(٤)، "ويساهم به وظيفياً في بناء المسرحية من الناحية الدرامية والجمالية"^(٥)، ويبقى أهما متلازمان لا يمكن الفصل بينهما ، ودراسة كل منهما بطريقة منفصلة عن الآخر، وما كان الفصل بينهما إلا بطريق الدراسة التي تميز سمات كل منهما وخصائصه عن طريقة الشرح والتفصيل ، لا عن طريق الفصل والاستقلال .

إن تلازم الحوار بالصراع يعني أن يحمل أحدهما عبء الآخر ويقوم به ، فالحوار يصور الصراع الدرامي ، كما أنه يشد من وطأة الحوار إن كان صاعداً ، فالحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن الأحداث ويمضي بها في الصراع ، "وهو الوسيلة الوحيدة لنقل كنهه ، كما أنه العنصر الذي يستخدمه الكاتب في تشخيص الأفراد"^(٦).

(١) عرف د . عبدالعزيز حمودة الحوار الدرامي بأنه : أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط ، وهو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها . البناء الدرامي: ١٥٩ .

(٢) الأدب وفنونه : ١٣١ .

(٣) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : روجر م . بسفيلد الابن ، ترجمة : دريني خشبة: ٢٣٠ .

(٤) علم المسرحية : ١٥٣ .

(٥) الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١ - ١٩٩٠ : نوال السويلم: ٢٢ .

(٦) النقد التطبيقي التحليلي : ١٣٠ .

وفي الجانب المقابل فإن الصراع إن لم يكن صاعداً محدد الشخصيات والأحداث بطريقة فنية ، فإن الحوار يكون ضعيفاً وضحلاً ، وغير مؤدٍ للأدوار المنوطة به في المسرحية؛ لأن الصراع الساكن الخامد لا يمكن أن ينتج حواراً درامياً صحيحاً ؛ فالفراغ الدرامي الذي ينتج عن سكونه يكون محل الخطب الطويلة التي يحاول الكاتب سدها عن طريق حوار الشخصيات ؛ فيكون بذلك قد أضعف الحوار تبعاً لضعف الصراع^(١).

إن الصراع ليس وحده الكفيل بنقل الحوار العادي إلى الحوار الدرامي ، فهناك عدة مقومات لا بد من مراعاتها " فلا يمكن أن نتصور حواراً درامياً بين شخصين يتجادبان أطراف الحديث في مواضيع شتى كالسياسة ، والأدب ، والاقتصاد ، ويتنقلان من موضوع لآخر دون مراعاة لأي ضابط ، فهذا النوع من الحوار لا يمكن أن يكون حواراً درامياً"^(٢)، مع أنه قد نلاحظ صراعاً في بعض أجزاء هذا الحوار إلى حد ما ، وربما يكون افتقاره للجدية سبباً يؤدي إلى الحكم ذاته ، لكن قد يكون كلا الاثنین موجوداً في الحوار ، ومع ذلك فإننا لا نقول عنه إنه حوار درامي؟!!

على أهمية الصراع في الحوار وضرورة تلازمهما ، إلا أن هناك أمراً يجب أن يراعى فيهما معاً وهو الهدف الكلي^(٣) الذي يجمعهما ليسير بهما وفق تسلسل محكم إلى نهاية الحدث ؛ لأن الهدف الكلي يضبط تطورهما منذ البداية وحتى النهاية ، فالانتقال من موضوع إلى موضوع دون ترابط أو ضرورة تحتم هذا الانتقال ، وخلوه من العاطفة والوحدة الفكرية تجعله يبتعد من الحوار الدرامي^(٤) .

(١) انظر : فن كتابة المسرحية : ٤١١ .

(٢) انظر : البناء الدرامي : ١٦٣ - ١٦٤ .

(٣) يقصد بالهدف الكلي : الوصول بالحوار والمسرحية إلى نقطة محددة من الأحداث تكون هي النهاية التي يريد أن يصل إليها الكاتب ، بخلاف الحوار اليومي الذي لا يريد إلا الحقيقة : البناء الدرامي : ١٦٢ .

(٤) انظر : البناء الدرامي : ١٦٤ .

هذا الأمر ليس بعيداً عن الشخصية المسرحية فالحوار الدرامي يجب أن يعبر عن فكرها ويتجاوب معها حسب الموقف الدرامي " فلا يظل على وتيرة أو إيقاع واحد ، فقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر ويزيد إيقاعه ، و"قد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير ، كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي"^(١)، وهذا يعني أنه لا يبعد عنها بل يسير معها ويتأثر بها في بعدها النفسي والاجتماعي والفكري ، وهذا يدل أن على الكاتب اختيار شخصياته اختياراً دقيقاً ، وأن يعرف ما يريد منها وماذا يجب أن تقول ، وكل ذلك يأتي تبعاً للحدث المسرحي .

وهذا يجرنا إلى مسألة أخرى ، فحتى بعد اختيار الشخصيات المناسبة للحدث الدرامي ليست أي شخصية تؤدي أي حوار ، بل ينبغي على كل شخصية أن تؤدي حوارها الذي يناسب مستواها ، كما أن على الكاتب المسرحي أن يحدد الفكرة التي يريد أن تنطق بها الشخصية ، فليست كل الأفكار صالحة للحدث الدرامي ، و يجب اختيار الفكرة التي يكون لها من الدلالات والألفاظ ما يكفي لإخراجها بصورة جيدة ، ثم اختيار الكلمة ذات العمق الصوتي ، والدلالات الإيقاعية ؛ فهي التي تجعل الحوار قوياً بما يكفي لدفع الحركة الدرامية ؛ "لهذا عُني بها كبار الكتاب والنقاد المسرحيين "^(٢)، "وهذا يعني أن تتصف لغة الحوار الدرامي بالمعقولية : وهي أن تبرز الفكرة المتضمنة في النص كما تشير إلى طبيعة الشخصيات الناطقة بها"^(٣).

وتوافر اعتبارات في الحوار الدرامي تبعده عن الركود الذي قد يعتريه بسبب عدم مراعاتها " منها أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرز المقولة، وطبيعة

(١) من فنون الأدب "المسرحية" : ٣٤ .

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٦١٢ .

(٣) علم المسرحية وفن كتابتها : فؤاد الصالحى : ٥١ .

الشخصية التي تنطق بهذه الفكرة المصوغة في المقولة ، ثم أثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجه بها إليها ، ومن ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الأفعال يزداد به المدى النفسي عمقاً ، أو الحدث المسرحي تقدماً إلى الأمام^(١) .

إن الحوار هو أبرز ما يميز المسرحية ، وهو عنصرها المرتبط بها تمام الارتباط ؛ لهذا كان له من الوظائف ما ليس لغيره ، وعليه من الافتراضات التي لا بد من مراعاتها ما لا تكون إلا فيه ، فقد عني به نقاد المسرحية عناية فائقة ، وتوقفوا عنده كثيراً ، مما جعل للحوار الدرامي أنواعاً مختلفة في المسرحية ، ولكل نوع ما يميزه^(٢) .

و من الوظائف المتعلقة بالحوار : وظيفة جمالية وأخرى درامية ، فالوظيفة الدرامية: "هي العلاقة الفنية بين الحوار وعناصر المسرحية ، ودوره في تحقيق التكامل والانسجام بين مفردات العمل المسرحي"^(٣) أما الوظيفة الجمالية فتكون " في خلق المزاج النفسي وتقرير الجو في المسرحية ، فالكلمات والجمل والعبارات إذا فصلت عن الجو لا يمكن أن تعين لنا الجو أو المزاج النفسي"^(٤) ، وما يهمنا في هذا المبحث هي الوظيفة الدرامية .

و محاكاة المسرحية للواقع لا تعني استعمال لغتها في الحوار كما هي ؛ ذلك أن اللغة المحكية في الحياة اليومية لغة غير مركزة ، وربما تكون مطولة ، كما أنها تفتقر إلى الهدف الكلي - كما سبق - ، بخلاف لغة المسرحية التي يكون فيها الكاتب بحاجة إلى التركيز والاختصار وتحديد أهدافه بدقة ، كما أنه ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ؛ لهذا كان عليه أن يقتصد في استعمال كلامه، وألا يسرف في استخدامه إياه^(٥) ،

(١) النقد الأدبي الحديث : ٦١٣ .

(٢) من أنواع الحوار : الحوار التوضيحي ، الحوار النثري ، الحوار الشعري ، المنولوج ، الحديث السردى ، الحديث الجاني ، الحوار الملحمي ، الحوار الفكه ، الحوار المتسارع . الالتزام في مسرح باكتير النقدي ٣٨٦/٣٣٤

(٣) الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية: ٢٢ .

(٤) فن الكاتب المسرحي: ٢٣٧-٢٣٨ .

(٥) انظر : علم المسرحية : ١٥٣-١٥٤ ، وعلم المسرحية وفن كتابتها : ٥١ .

وهذا يعني أن الحوار الدرامي حوار نموذجي ؛ لأنه يمثل الواقع ويحاكيه ، فمن الوهلة الأولى تشعر بأنه حوار الواقع نفسه ، إلا أن الشخصية تتحدث عن عواطفها وأفكارها بلا تردد وبدون إطالة فتظن أنها واثقة من نفسها ، ويكمن الفرق بين الحوار اليومي و الدرامي في هذا ، فالدرامي بعيد عن التردد والتلعثم والإطالة والتشتت الذي يصيب الحوار اليومي دائما .^(١)

إن الحديث عن علاقة الصراع بالحوار لا يمكن أن تظهر دون تحديد لمفهوم الحوار الدرامي ، ومقوماته ، وضوابطه ، وكل ما يتصل به من أسباب قوته وملاءمته لموضوع المسرحية ؛ لأنه لا يمكن أن تكون هناك علاقة قوية بينهما في ظل ضعف و ركود أحدهما.

وتميز الصراع يستلزم تميز الحوار ، وهو الفيصل عند الجمهور ؛ فنجاح المسرحية متعلق بحوارها الجيد الذي يوصل شكل المسرحية بكل عناصرها الفنية إلى الجمهور ، بما فيها صراعتها ؛ فيجب على الكاتب بناءً على ذلك مراعاة نوعية الجمهور في الحوار الذي يريد أن يكتب به مسرحيته ، كما أن عليه مراعاة نوع الحدث الذي سينطلق منه لأحداث المسرحية ؛ ليتمكن بعد ذلك من تطوير الصراع.

وعلى هذا فإن بناء مسرحية متكاملة لا يمكن أن يتم بالحوار والصراع دون الالتفات إلى بقية العناصر من شخصيات وأحداث ؛ "لأن هدف المؤلف المسرحي من كتابتها إيجاد بناء مسرحي كامل ينشئه خطوة بخطوة من بداية المسرحية حتى نهايتها"^(٢) ؛ لهذا كان عليه تصور ذلك عند تأليف المسرحية .

(١) انظر : من فنون الأدب " المسرحية" : ٣٣-٣٤ .

(٢) المرجع السابق : ٤٠ .

ومراعاة علاقة عناصر المسرحية بعضها ببعض ، ونقلها بصورة جيدة إلى الجمهور يستلزم تقديمها في إطار مسرحي قائم على الحوار والحركة النابعين من حوافز فكرية تدفع الشخصية إلى هذا الحوار^(١).

إن مهمة الحوار الدرامي لا تتوقف عند تقديم الصراع في صورة حسية، بل تتمثل وظائف متعددة هي :

- ١- تطوير الحبكة ، من تمهيد إلى عقدة إلى حل ، بما في ذلك الصراع الذي يكشف جوانبه ويعمقه ويدفعه إلى التأزم ، وتتمثل أهميته لتطوير الحبكة في مصاحبة الفعل الذي يدور فوق خشبة المسرح ، ورواية الفعل الذي يدور بعيداً عن خشبة المسرح.
- ٢- تصوير الشخصيات ، فمن خلاله نتعرف على أفكار الشخصية ، وعواطفها، وبعدها النفسي ، والاجتماعي ، والشكلي .
- ٣- الكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحية ، وهذه الوظيفة يشارك فيها الصراع ، لأنه حدث يُبنى عليه حدث .
- ٤- رسم البيئة المكانية لأحداث المسرحية .
- ٥- رواية الفعل الذي لا يمكن تمثيله فوق المسرح لسبب ما ، كما أنه يعد الوسيلة الأولى لرواية الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية الفعلية^(٢).

إن نظرة سريعة لوظائف الحوار السابقة يمكن أن تظهر علاقته بالصراع، فأغلب الوظائف لا تنفصل عنه ، بل هي من جهة أخرى تعد وظيفة له ، أو إن نجاحها وظيفياً

(١) انظر : من فنون الأدب " المسرحية" : ٤١ .

(٢) النص المسرحي " الكلمة والفعل " : ١٠٦ -- ١٠٨ ، فن المسرحية : فرد ب ميليت و جيرالدايدس بنتلي ، ترجمة : صدقي خطاب : ٤٨٣ ، فن كتابة المسرحية : ٤١٣ ، الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية: ٢٢ - ٢٤ .

متعلق بنجاحه ، وهذا يعني أن كلاً منهما يمثل الآخر ، ويحقق أهدافه ، وأن تلازمهما يرسم الشخصية التي تنفعل به وتؤدي حوارها ، "فيعد الأداة الطبيعية للكتابة المسرحية هو الناتج الطبيعي أيضاً لكل من التحضير والتفكير الذي يجري خلال تطوير كلٍ من الشخصية أو العقدة أو تطوير كليهما معاً"^(١).

ويحمل الحوار الدرامي ضمن وظائفه خصائص محدودة ترتقي به من الحوار العادي إلى الحوار الدرامي^(٢)، وتتضمن كل خاصية ميزة له إذا أجادها الكاتب في المسرحية، لكن الخاصية والميزة الأولى في الحوار هي أن تكون له قوة محرّكة ، "أي اشتماله على فعلٍ دافع، أو محرك درامي"^(٣)، وهذا يعني اقترانه بالصراع الدرامي الذي يقتضي تنوعه وفق المواقف الدرامية والأزمات التي تمر بها الشخصية داخل المسرحية^(٤).

وبعد هذه المقدمة في هذا المبحث سأقف على علاقة الصراع بالحوار في مسرح علي أحمد باكثير النثري ؛ لأوضح توظيف هذه العلاقة في مسرحه ، ومدى تلازمها ، وتطورها.

إن نظرة متأمله في مسرح باكثير تُظهر اهتمامه بتلك العلاقة ؛ حيث جعلها نصب عينيه من الوهلة الأولى للمسرحية ، فقد أدرك أهميتها منذ بداية تأليفه للمسرحيات ، فجدده يؤكد على أهميته في تنمية الحوار و إكسابه القوة والحياة^(٥)، مما جعل هذه العلاقة حاضرة في ذهنه عند كتابة مسرحياته.

(١) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : ٢٢٠ .

(٢) من تلك الخصائص : إبراز الفكرة المتضمنة في النص ، مناسبة لغة الحوار لموضوع المسرحية ، والشخصية ، أن يكون رشيقاً وذا إيقاع متناسق ، البعد عن السرد ووصف المشاعر الذاتية للشخصية . انظر : النص

المسرحي: ١٠٩، وعلم المسرحية وفن كتابتها: ٥١ - ٥٢.

(٣) علم المسرحية وفن كتابتها : ٥٢ .

(٤) انظر : المرجع السابق : ٥٢ .

(٥) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية : ٨١ .

عني باكثر في مسرحه باختيار الشخصية المناسبة التي تؤدي الكلمة المراد إيصالها ؛ وهذا يعود تمكنه من الجانب الفني ، فالصراع الصاعد يتطلب شخصية قوية تنفعل به ، وحواراً جيداً يؤديه ، ويظهر ذلك في مسرحية (أحلام نابليون)، ويتجلى في الحوار^(١) بين (كلير) و(نابليون) ، حيث اشتمل على مكاشفات أطراف الصراع التي يحملها كل منهما للآخر نتيجة الغضب الذي يثور داخلهما، فكشف لنا الحوار دوافعه ، وأبرزه على صورته الحقيقية ، فيظهر الحوار سريعاً وحاداً ، وهذا يدل على شدته بين الطرفين ، كما ظهر بصيغة توجيه التهمة ونفيها ، مما جعل القارئ يشعر بتأزم الموقف ؛ فلم يعد هناك مجال للإطالة على الطرف الثاني الذي هو بدوره لن يصمت لسمع الكثير من الحوار الموجه له، فلو طال الحوار هنا لما شعر القارئ بتأزم الصراع ، وزاد على ذلك الكلمات الموحية بشدة الغضب بين الطرفين ، وهذا يرجع إلى الحوار الذي رسم صورته ، و أبان عن الموقف والشخصيات بما يحمل كل منهما .

إن إظهار الصراع هي وظيفة فنية و درامية يؤديها الحوار ، وهذا لا يعني أن يكون صاحباً عالي النبرة في كل المسرحية كي يقال إنه حمل صراعاً ، بل تتمثل هذه الوظيفة في مطابقته لواقع الحدث^(٢) ، وهذا معنى الإبانة عنه ، وبهذا تكون كلمات الحوار تؤدي معانيه بكل أشكاله .

في مسرحية (فاوست الجديد) يتضح ذلك ، فقد كان الصراع على مستوى فني متقدم ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك .

"الشیطان : لقد ثبت على كل حال أن الحقيقة غير موجودة .

(١) مسرحية : أحلام نابليون: ٤٧ .

(٢) انظر : الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١ - ١٩٩٠ م :

فاوست : كلا ، بل هذا يثبت وجود الحقيقة وإن كنا لا نعلمها في كل حين .

الشیطان : ما دمنا لا نعرفها فلا وجود لها .

فاوست : كلا ، بل الصحيح أن نقول مادام المعلوم موجوداً يتجدد في كل حين فالعالم به موجود .

الشیطان : أين هو ؟

فاوست : لا أين ، ويليک أترید أن تنكر وجوده أيضاً

الشیطان : معاذ الله ، ما كنت أظنك تعنيه .

فاوست : من سواه يحيط بكل شيء علماً .

الشیطان : إن وجوده عندي ليس محل تساؤل ، إنني أول الموحدین به ، لكنني أشك في عدله وحكمته !!

فاوست : إذا اعترفت بوجوده فقد اعترفت بعدله وحكمته، فلا وجود لله بغير عدل وحكمة .

الشیطان : فما تقول فيما يصيب طفلاً بريئاً من صنوف البلاء ، وما تقول فيما يحتاج أمة بأسرها من الزلازل والبراكين والأوبئة ؟

فاوست : أعطني علم الأزل وعلم الأبد فأشرح لك حكمة الله وعدله في ذلك"^(١).

إن نظرة أولية لهذا الحوار تظهر أنه حوار عادي لا يصل إلى حد الصراع الدرامي ؛ ذلك لأنه ابتعد عن الصخب وشدة النبرة الكلامية ، وأن الحدث لا يرتقي إلى حد

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ١٠٠ .

الصراع؛ لأنه حدث عادي وقديم منذ الأزل ، و معالجة ذلك معالجة درامية ليست بذلك القدم ، و الصورة الحقيقية لهذا الحوار هو صراع بين إرادتين مبني على أبعاد فلسفية وعقدية ، وكسر إحدى الإرادتين يعني فوز الأخرى في مجالها وأبعادها العقدية والفلسفية كلها ، وفوزها يدل على صحتها وقوتها ؛ مما يتطلب من الأخر الصمود القوي في وجه القوة الأخرى ، وهو مبني على قوة العقيدة والحجة عند الطرفين ، كما أن معطياته في المسرحية قائمة على الجدل والبرهنة ، و إذا اتضح ذلك تبين أننا أمام صراع جدلي فلسفي يريد كل من الطرفين التفوق فيه على خصمه ؛ ليتيح لنفسه آفاقاً أوسع عن طريق طرح حججه والبرهنة عليها ، ذلك كله جاء عن طريق الحوار الذي صورته بعيداً عن الصخب ورفع الأصوات ، لكنه محمل بأبعاده .

إن إثارة الحوار للصراع القوي الصاعد لا يعني تصويره عن بعد، أو رسمه بصورة عامة تؤدي معنى يفهم من بدايته القوتين المتصارعتين بطريقة محددة ، ويستمر إلى نهايته بالمعنى ذاته وبالقوة نفسها دون أن يطور الحوار معنىً جديداً فيه ، "بل هناك عنصر من الإثارة لا بد منه لكل مشهد أو جزء من الفعل تتلازم مع الهدف الرئيس للمسرحية ... إنه عنصر الإثارة المصغر في كل سطر من الحوار ، أو أي جانب تفصيلي لعمل ما"^(١)، وهذا يجتم على الكاتب المسرحي اختيار كلمات الحوار بدقة تامة بحيث تحمل كل كلمة دلالتها التي تدفع الحدث إلى الذروة المنشودة .

وفي هذا الصدد تبدو مسرحية (شيلوك الجديد) محملة بالحوارات ذات الكلمات الموحية بالصراع المتجدد في كل كلمة ، يتضح ذلك في حوار (سوردز) ممثل بريطانيا أمام محكمة العدل الدولية و(شيلوك) ممثل اليهود أمام المحكمة ، فالحوار بينهما يحمل دلالات تأزم الحدث :

(١) البنية التشريحية للدراما : مارتن ايسلين ، ترجمة : منذر محمود محمد: ٥٤.

"سوردز : إذن فماذا كنت تصنع بأنطونيو؟

شيلوك : كنت أتصرف فيه كما أشاء : أبيعته إن شئت ، أو أستخدمه في أعماله إن شئت ، وفي هذا الحال أطعمه وأكسوه وأعامله بالحسنى وأعني به كما أعني بكل ما هو في ملكي .

سوردز : أحسنت يا مسيو شيلوك ، قد فهمنا ما كنت تصنع في قضية البندقية ، فقل لنا كيف تعالج قضية فلسطين التي بين أيدينا ؟
شيلوك : كنت أظن أنك أدركت ما أعني .

سوردز : أدركت شيئاً منه وأستزيدك توضيحاً له ، ولعل المجلس يوافقني على هذا الالتماس .

شيلوك : قضيتنا هذه واضحة وعلاجها بسيط ، إننا لن نأخذ رطل اللحم فحسب ، فلو أردنا ذلك لما استطعنا اقتطاع الرطل إلا بإراقة الدم ، ولا حق لنا في هذا ، بل لا مصلحة لنا فيه .

سوردز : هل يعني أنكم ستأخذون الوطن العربي كله لتقيموا فيه الدولة اليهودية .
شيلوك : ستقوم الدولة اليهودية في فلسطين ، ولكننا لن نقتطعها من الوطن العربي؛ لأن هذا الوطن سيكون المجال الحيوي لها ولنشاطها"^(١).

يبدو الحوار السابق ذو دلالات موحية بمعانٍ مرتبطة بالاستغلال ، والاحتلال مما دفع الصراع دفعات جديدة زادت من حدته ، ففي المشهد السابق يدور الحوار بين (شيلوك) و (سوردز) على إقامة دولة يهودية في الأراضي الفلسطينية ، وهذا الأمر يُعد قطعاً لجسم

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ١٥١ - ١٥٢ .

الوطن العربي وتمزيقاً له ؛ فالأراضي الفلسطينية تقع موقع القلب من الجسد للوطن العربي، واقتطاعها منه لإقامة دولة يهودية على أرضها يعد قتلاً له دون وجه حق ، والمطالبة بذلك ليس لها أي مبرر ، و هذا أشبه كثيراً (شيلوك) في قصة (تاجر البندقية) لـ (شكسبير) الذي شرط على أنطونيو إن تأخر في السداد أن يقطع من جسده رطلاً من اللحم مقابل كل يوم ، وهذا يعني هلاكه دون وجه حق ، ومثله يكون اقتطاع الأراضي الفلسطينية كإقتطاع الأراضي العربية كلها ، فالصورتان متشابهتان، لكن (شيلوك) باكثر ينكر هذا التشابه ويصر على سوء تصوير الكاتب للرجل اليهودي وظلمه له ؛ لهذا أراد أن يحوّر الصورة بحيث يكون اقتطاع الأراضي الفلسطينية ليس بمثابة أخذ رطل لحم من جسد رجل حي ، بل سيأخذه بأكمله ويحسن رعايته بدلاً من اللحم الذي يقطعه من جسده ؛ لأنه صار ملكه بموجب عقده ، وهذا ليس ظلماً ، وهو يشير بذلك إلى حقه في الأراضي الفلسطينية بموجب وعد بلفور ؟!

في ظل تحوير صورة (شيلوك) للأراضي الفلسطينية عن أصل قصة (تاجر البندقية) وصراعه مع (سوردز) تظهر الكلمات التي تنمي الصراع وتطور الحدث ، ففي بداية الحوار كان يدور على تشابه الصورتين شكلاً ومضموناً ، لكن نفي (شيلوك) لهذا التشابه أظهر أمراً جديداً غير التشابه ، فلم يكن ينوي أخذ جزء من الأراضي الفلسطينية كما أراد صاحب رطل اللحم ، بل توصل إلى اقتطاعها كلها لصالحه مصححاً بذلك صورة احتلاله الأراضي الفلسطينية ، و محتجاً بوعد بلفور ، لكن ذلك كان مخالفاً لذلك ، وهذا أظهر الصراع في صورة متجددة تبعاً لتجدد أفكار (شيلوك) في الأراضي الفلسطينية.

و لم يغفل باكثر عن هذا الأمر في كتابة مسرحياته ، فنجده يؤكد على أهمية اختيار الكلمة ، وأهمية دلالتها على المعنى المراد منها ، ودورها الذي تؤديه في دفع الحركة

الدرامية إلى الأمام^(١)، ففي مسرحية (حرب البسوس) تبدو العبارات الدالة على قوة الصراع المحتدم المتدافع بين الطرفين ، فالكلمات تتدافع على لسان الشخصية مما جعلها تزيد من توتر الحدث ، وفي الحوار الآتي تظهر الكلمات المتدافعة .

"الحارث : الذنب ذنب الذي تستر عليه .

امرؤ القيس : أوقد ظننت حقاً أنني كنت أعرف أنه المهلهل ؟

الحارث : ألم يكن بين رجال وفدك ؟

امرؤ القيس : لا أحد منا كان يعرف ، لقد ظنوا أنه عبدي وظننت أنه عبد أحدهم ، قاتله الله ! كان يخدعنا طوال الطريق .

الحارث : بل خطة دبرتها معاً أنت وهو .

امرؤ القيس : هذه فرية افتراها المهلهل ؛ ليفسد ما بيني وبينك .

الحارث : لا تحاول أن تخدعني بعد .

امرؤ القيس : ويلك يا حارث ! أتصدق زئراً النساء وتكذبني ؟

الحارث : قد اعترف لي بكل شيء .

امرؤ القيس : بماذا ؟

الحارث : بتواطئك معه .

امرؤ القيس : على ماذا ؟

الحارث : على أن يحاول هو اغتيالي ، فإن أخفق حاولت أنت إقناعي بالصلح"^(١).

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٨١ .

في المشهد السابق يتحول الصراع بين الحارث والمهلل إلى الحارث وامرئ القيس لما دبره المهلل ؛ ليوقع بينهما ، وهذا التحول يظهر حدثاً جديداً ؛ ليقدّم صراعاً جديداً معه؛ لهذا اختلفت العبارات عما كانت عليه في الصراع السابق للحدث ، فالكلمات في هذا المشهد تتابعت بشكل سريع ، لتوصل إلى النتيجة التي كشفها الحارث لامرئ القيس ، والتي أخبره بها المهلل ؛ ليوقع بينهما ، حيث يظهر الحوار في كل لفظة بمعنى جديد ، ويكشف الأمر تباعاً حتى وصل إلى نهايته ، وفي كل معنى جديد يزداد صراع الطرفين بتطور الحوار.

تأتي مسرحية (سر شهر زاد) في مقدمة مسرحيات باكثير ، التي حملت عباراتها الحوارية دلالات كثيرة ؛ ما جعلها تفتح الباب واسعاً أمام الصراع ؛ ليتقدم ويتطور بأحداث جديدة حملتها ألفاظ الحوار ، وفي الحوار الآتي نلاحظ ذلك :

"بدور : لكنك قد قتلته الآن .

شهريار: وسأقتلك أنت أيضاً يا فاجرة .

بدور : (تهب في وجهه) : كذبت الله يعلم إنك لأنت الفاجر .

شهريار:(يتراجع قليلاً ويبدو في وجهه شيء من الرضى) الفاجر ؟ الفاجر يا بدور؟ أنا فاجر عندك .

بدور : عند الناس جميعاً .

شهريار:(في ابتسامة غريبة) وعندك أنت ؟

بدور : أنت مجنون !

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٤٢ .

شهريار: (يستشيط غضباً) ألم تقولي الساعة إنني فاجر؟

بدور : (تتوهم أن هذه الكلمة هي التي أغضبته فتلين لهجتها متوسلة) عفواً يا مولاي
كانت ميني زلة لسان.

شهريار: (يستشيط غضباً) زلة لسان؟ إذاً فلا مناص من قتلك!

بدور : (ينفد صبرها) اقتلني! أنا لا أخشى الموت فالموت خير من الحياة معك .

شهريار: (يترنح كأنما صعق بهذه الكلمة) ؟" (١).

إن دلالة الألفاظ في الحوار السابق لم تقدم حدثاً جديداً فحسب ، بل غيرت من فكر الشخصية ومسار الحدث ، فبعد أن عرف (شهريار) بما قامت به بدور ؛ لتجذبه إليها استغل ذلك ليتخلص منها ؛ لاعتقاده بأن ذلك يريجه من معاناته وصراعه النفسي ، دون أن يعلم أحد بحقيقة أمره التي اعتقد أن (بدور) قد اكتشفتها وهي (العنة) ، فيظهر هدوء (شهريار) بعد أن نعتته بالفاجر ؛ لأن ذلك الوصف يخفي الحقيقة فهذاً بذلك الوصف غضبه معها تبعاً لهدوئه النفسي ، وتراجع عن تدبيره لقتلها عندما وصفته بذلك وتبدو عليه علامة الرضى ، ويطلب منها أن تؤكد له ذلك وتعلو وجهه ابتسامة غريبة ، لكن (بدور) تعتقد أن ذلك الوصف يثير غضبه - كأني إنسان سوي - فتراجع عن وصفها بالفجر وتصفه بالجنون ؛ فيثور مرة أخرى عليها ويراجعها في ذلك رغبة في تأكيد وصفه بالفجور، فتظن أن تلك الكلمة هي التي أغضبته ؛ فتطلب العفو منه وتبرر ذلك أنه (زلة لسان) ، فيتغير بذلك مسار الحدث ويعلو الصراع ، فذلك التبرير لم يفهم منه (شهريار) أنه اعتذار عن الخطأ الذي وقع منها - كما أرادت - بل فهم أن (زلة اللسان)

(١) مسرحية : سر شهرزاد: ٣٤.

بوصفه بالفجور سلباً لتلك الصفة ؛ لأنه لا يقوى عليها ؛ فازداد صراعه النفسي وتبعه الصراع مع بدور والإصرار على قتلها .

وهكذا يتضح دور الكلمة في دفع الصراع وعلاقتها بتطويره وتغيير مساره ، فالكلمة تغير مجراه هبوطاً وارتفاعاً ، تراجعاً وإقداماً ، فكلمة (فاجر) تهبط به ، ثم يرتفع عند تغييرها بلفظة (مجنون) ، كما أن عبارة (زلة لسان) تغير مسار الحدث ، فبعد محاولة لتأكيد لفظة الفجور يعاود الإصرار على القتل والتخلص منها .

إن كان للكلمة دورها في دفع الصراع وتغيير مساره ، فإن ذلك ليس دورها الوحيد ، فهي تخفيه ظاهراً وتؤججه باطناً ؛ وهذا ما يمكن أن يُطلق عليه (التخفي) ؛ حيث يمكن للشخصية أن تتخفي من إظهار صراعها عندما تخشى من ضررٍ في إظهاره ، لكنها تبقى محافظة عليه مع الطرف الآخر دون أن تجعل لذلك سبيلاً للوقوع معه مباشرة؛ فتتحدث بالكلمات ذات الدلالات العائمة التي تدل على ما في نفسها دون أن يظهر ذلك مباشرة ، وهي بذلك تتخفي من الوقوع في الصراع مباشرة مع الطرف الآخر لأسباب تختلف من حدث لآخر.

وهذه الظاهرة تحدث كثيراً في المسرحيات الرمزية ؛ حيث يكون الحدث فيها صورة رمزية ؛ وهذا يجعل البطل يتخفي عن إظهار الحقيقة في الحوار ؛ وبذلك يُخفي الصراع تبعاً للحدث.

وفي مسرح باكثير يبدو ذلك في العديد من المسرحيات - خاصة المسرحيات السياسية- فمسرحية (مسمار جحا) إحدى المسرحيات التي تناول فيها الاحتلال البريطاني لمصر ، ولحاجته إلى إخفاء موضوع المسرحية المباشر^(١)؛ لجأ إلى رمزية (مسمار

(١) أخفى باكثير موضوع المسرحية المباشر ؛ لأنه أراد أن يعالجه بشكل فكاهي ؛ لهذا اختار رمزية مسمار جحا .

جحا) ؛ ليعالج الموضوع دون مباشرته ، فظهر الحوار بصراع غير مباشر ، وفي الحوار الآتي نستطيع تبين ذلك:

أبو صفوان : كلا والله لا أعفيك ، لأكشفن للناس جهلك.

جحا : كأنك تريد أن تناظرني يا أبا صفوان؟

أبو صفوان : نعم.

جحا : إذا فأمرني إلى الله ، لكن إن أردت العدل يا أبا صفوان فمني سؤال ومنك سؤال.

أبو صفوان : قد قبلت .

جحا : فابدأ أنت .

أبو صفوان : أيهما أفضل عند الله الغني الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحا : (يتوقف قليلاً) ؟

عباد : أجب .

جحا : الغني الشاكر أفضل .

أبو صفوان : برهانك !

جحا : لأن الغني الشاكر لا وجود له في هذه الأيام ، وأما الفقراء الصابرون فهم

أكثر من الهم على القلب ولا يحصي عددهم إلا الله !

(يتعالى الضحك)

جحا : هل لي الآن أن أسألك ؟

أبو صفوان : افعل .

جحا : أين يذهب القمر عند المحاق؟!

أبو صفوان : ويلك أهذا سؤال يوجه إلى مثلي ؟ منذا يعلم أين يذهب القمر عند

اختفائه في كل شهر؟

جحا : هل أقررت بالعجز؟

أبو صفوان : هل تعلم أنت؟

جحا : نعم ، يأخذه أغنياء الجن فيقطعونه نجوماً صغاراً تتحلى به نساؤهم !

(ينفجر الحضور ضحكاً)^(١).

يكشف لنا الحوار السابق تخفي جحا من مواجهة أبي صفوان مباشرة ، فنراه يدير الحوار معه ويقصده بصورة غير مباشرة ، فتوقف جحا عن إجابة أبي صفوان لسؤاله يبين لنا تفكير جحا في إجابة تكون رداً عليه وتعريضاً به وبأصحابه قبل أن تكون جواباً لسؤال مجرد ، ثم اختياره للغني الشاكر كان له مقصد منه ؛ فحين أجاب بذلك طلب منه أبو صفوان برهاناً على وجه السرعة فرحاً بتلك الإجابة ؛ لاعتقاده أنه قد قرب الانتصار عليه، لكن إجابة جحا وضعت كميناً له ، فبعد أن طلب منه البرهان أعطاه جحا برهانه، وكان واضحاً أنه يقصده ، ورغم ذلك فإن أبا صفوان لم يستطع أن يأخذ هذا عليه ؛ لأنه جاء به برهاناً على جوابه.

كما أن سؤال جحا لأبي صفوان كان مقصوداً منه الاستهزاء والتعريض به ؛ لسوء سريرته ، فسؤاله لا يمكن أن يوجه لأحد ؛ لأنه ليس لأحد أن يجيب عنه ، ولمعرفته بذلك؛

(١) مسرحية : مسمار جحا : ١٥ - ١٦ .

ولأنه يريد أن يواجه أبا صفوان بذلك دون أن يصطدم معه مباشرة سأل سؤاله ليجيب هو عنه ؛ لأنه يريد أن يوصل ما يعرفه عن أبي صفوان للناس دون أن يجعل له طريقاً للوصول إليه وإدانة بتلك التهمة .

وهكذا يتضح لنا معنى (التخفي) ، فبدأ الحدث بالصراع قد يكون غير مجدٍ ؛ لهذا يلجأ الكاتب إلى إخفاء الصراع ، ويكون بذلك قد أبان عن بدايته بين القوتين ، وفي الوقت ذاته راعى الحدث الدرامي الذي لا يستطيع أن يظهره مباشرة.

وإذا كان رسم الصراع الخارجي يتطلب حواراً ظاهرياً بين أطرافه ، فالداخلي يتطلب حواراً داخلياً (منولوج) يرسم أبعاده ؛ لأن الخارجي يدور بين طرفين مستقلين عن بعضهما ، أما الداخلي فإن الحوار يجري في داخل الشخصية ، فهو يرسم صراعها الداخلي.

يتأكد هذا في مسرحية (السلسلة والغفران) عندما بدأت المسرحية بالحوار الداخلي الذي يكشف عن معاناة بطل المسرحية (عبدالنواب) ، حيث يظهر في صراع مع نفسه بسبب الذنب الذي اقترفه ، وهو بذلك يضع أيدينا على المحرك الأول له في المسرحية .

"عبدالنواب : (يتلو في خشوع) يأيتها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم. يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد !

(يطبق المصحف في أناة ويرفع رأسه فإذا عيناه نديتان بالدمع)

غفرانك يا ربي غفرانك ! (يغلبه النشيج) يا ويلتا ما أعظم ذنبي ! ما أعظم ذنبي ! قتلتها يا عبدالنواب وهي في ريعان الشباب وخنث

فيها صديقك (بمسح الدموع) أترك يا غافر الذنب العظيم تغفر لي
ذنبى!"^(١).

يحمل الحوار الداخلي السابق صورة المعاناة داخل شخصية (عبدالتواب) ، الذي
كان يعاني مرارة الذنب الذي اقترفه في حق صديقه ، فيظهر الحوار محملاً بكلمات توحى
بالذنب والندم والحرقه ، كما أن تقديمه بالكثير للحوار الداخلي السابق بقراءة (عبدالتواب)
للاية الكريمة فقد زادت من صراع الشخصية ؛ لأنها حملته فوق صراعه مع الخطأ في الدنيا
صراعاً مع العقوبة يوم القيامة ، فازداد بذلك صراعه الداخلي .

كما أن المؤلف يلجأ إلى الحوار الداخلي في ظل تصويره للصراع الداخلي ؛ فلا
يستطيع أن يكشف ما بداخل الشخصية بطريق الحوار الخارجي ليكشف هو ما بداخلها،
والمؤلف حينما يلجأ إلى هذا النوع من الحوار تكون الشخصية تحت وطأة انفعال جارف،
أو تعاني حالة نفسية حرجة ، و بهذا يكون قد دفع الحدث ونمائه^(٢) بحيث لا يجعل المشاهد
ينقطع عنه أو يمل من رتابة الحدث .

لم يكن بالكثير بعيداً عن هذا الأمر ، فقد تعددت أحداث المسرحيات القائمة على
الجانب النفسي عنده ، ففي مسرحية (مأساة أوديب) يقع بطل المسرحية (أوديب) تحت
وطأة نفسية حادة وذلك عندما عرف حقيقة ما ارتكبه من إثم ، فكان يصارع تلك
الحقيقة التي لم يكن له دور فيها ، و الحوار الآتي يوضح ذلك :

"أوديب : (وحده) أواه ! لم أقدر أن أعلن لها الحقيقة ! (ينطرح على الكرسي)
لكأنما حبسني عن ذلك حابس ! أتراني أحادع نفسي ؟ لقد قال لي
ترزياس أنفاً " إن النفس الأماره بالسوء لكثيراً ما تخادع صاحبها يا

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٥-٦ .

(٢) انظر : من فنون الأدب "المسرحية" : ٣٥ .

أوديب " لكن لا ، لا ، إني أريد التوبة حقاً ولا أَرْضِي أن أبقى لحظة واحدة في هذا الإثم ما بالي إذا تقاعست وتخاذلت ؟ كل لحظة تمر عليك يا أوديب دون أن تعلن لها الحقيقة فأنت آثم راض بإثمك ودينسك ، هكذا قال لي ترزياس ، لكنه لم يخبرني كيف أعلن لها ذلك كيف؟ كيف؟ يا ويلتاه ! أفمقدر علي في مكنون الأزل ألا أقولها لجوكاستا أهد الدهر! (يهب واقفاً) : كلا إني لا أشك البتة أي قادر على ذلك نعم ، نعم ، أنا اليوم ..الآن .. مختار مختار ، أقدر أن أقولها، وأقدر ألا أقولها ، فياليت شعري أي هذين القدر ! إن قلتها كان هذا هو القدر ، وإن لم أقلها كان هذا هو القدر ، ولكني لا أدري الآن لا أعرف الساعة أيهما ، أيهما هو القدر، بلى إني لأدري ذلك ، إن القدر الآن لمطوي في يميني، في يدي أن أجعله نعم ، وفي يدي أن أجعله لا ، فلأعلن لها الحقيقة الآن وليكن هذا هو القدر !! لأقولن الساعة لجوكاستا : أنت أمي ، أنت يا جوكاستا أمي ، أمي التي ولدني من صلب لايوس ! (يتوجه نحو الباب الثاني وهو ينادي في قلق و اضطراب) جوكاستا ! جوكاستا!"^(١) .

في الحوار السابق نجد (أوديب) يعاني أزمة نفسية حادة ، حيث يدل تغير أوضاعه قائماً ثم مطرحاً على الكرسي إلى الوقوف فجأة وهو يحدث نفسه في كل تلك الأوضاع على أزمة نفسية جعلته يضطرب في تصرفاته الفعلية التي ظهرت عليها العشوائية ، "فقد بين علماء النفس أن تشويش الحركات ملازم في أغلب الأحيان لتشويش الفكر"^(٢) ، فحركاته العشوائية تدلنا على تشويش أفكاره ، وإذا كانت الحركات كذلك فإن الحوار

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ٥٩ - ٦٠ .

(٢) علم النفس : جميل صليبا : ٦٣٦ .

الداخلي يؤكد هذا ، فواضح من الحوار السابق أنه يعاني أزمة الحقيقة التي عرفها؛ الأمر الذي جعله يتخبط في عقيدته ، ويتدرد بين الإقدام والإحجام ، بين إخبار زوجته التي هي أمه الحقيقية ، وبين إخفاء ذلك عنها ؛ خوفاً عليها ، وبين إخباره لها، ولسكوته على ذلك متعلقات ، فإخباره بذلك يريح ضميره ، وسكوته عنه خوفاً على (جو كاستا) أمه قبل أن تكون زوجته يقيه في العذاب النفسي ؛ لذلك نراه في أزمة حادة ظهرت في حركاته الفعلية وحواره الداخلي ، اتضح ذلك كله في الحوار الداخلي الذي رسم أبعاد هذا الصراع المعنوي عند (أوديب) ، وهنا تظهر علاقة الحوار الداخلي (المونولوج) بالصراع الداخلي ، حيث لجأ إليه الكاتب لإظهار الجنب النفسي عند البطل ، إذ لم يتمكن من إظهارها في الحوارات الخارجية .

ونجد حامداً بطل مسرحية (أغلى من الحب) يقع في أزمة نفسية مماثلة لأزمة (أوديب) ، وإن اختلفت في المضمون، فيقع في أزمة منذ بداية المسرحية ، إذ يجتار بين تحقيق هدفه العزيز على قلبه والزواج من إبتسام الفتاة التي أحبها حباً شديداً ، فالجمع بينهما أمر يتعذر في الوقت نفسه ، وعليه أن يضحي بأحدهما ليتمكن من الآخر – من وجهة نظره – فكان الأقرب من ذلك التضحية بإبتسام ؛ ليحقق مشواره الفني .

لكن ذلك القرار لم يسر كما أراد له حامد ، فقد عاد عليه بأزمة نفسية جعلته يشعر بخيبة أمل ؛ بسبب قرار التخلي عنها وتزوجها من صديقه ؛ ليكمل مشواره بعيداً عنها ، وتكون هي بعيدة عنه في بيت زوجها ، ونجد في الحوار الآتي ما يجلو هذا :

"حامد : (يتمتم وحده) أجل لا جدوى الآن من الندم ، وعلام الندم هذا أمر دبرته أنا بنفسى عن اقتناع وبعد رؤية وتفكير فتم كل شيء كما أردت ودبرت ، محمود عبدالعال خير من يصلح زوجاً لها ، سيسعدها أكثر منى لا ريب عندي في ذلك ، وسأنطلق أنا في جهادي الفني بلا عوائق

ولا قيود ! لكن القدر هذا الوهم الذي يؤمن به الناس هل يمكن أن يتداخل في ذلك ؟ لا لا إنه لا وجود له ، الليلة ليلة الزفاف كان في الإمكان أن تزف الليلة إلي أنا لا إلى محمود ، أنا حقاً كالمنتحر ، نسيت أن أسأل عمي عمن يموت منتحراً هل قتل هو نفسه أم القدر الذي قتله"
(١).

تظهر أزمة حامد النفسية في حوارهِ الداخلي السابق ، فلم يتوقع أن الأمر سيؤول إلى هذا الحد ، وأنه قد فرط في ذلك أيما تفريط ، لكن ذلك لم يعد يجدي نفعاً ؛ مما زاد أزمته النفسية ؛ فهو من دبر لهذا الأمر وكان ذلك بإرادته ، فالحوار السابق أوصلنا إلى النتيجة التي وصل إليها حامد من قراراته ، وهي صراعه النفسي وانفعاله الحاد لما وقع فيه .

لكن الأزمة النفسية والصراع الداخلي لا تتوجب حواراً داخلياً حاداً في كل المواقف المسرحية، فقد يكون الحوار على نمط هادئ لكنه يحمل معنى صراع داخلي نتيجة لتصرف في بداية المسرحية، وهذا التصرف على غير وعي من الشخصية ، ثم إذا عادت إلى رشدها شعرت بأزمة نفسية بسبب هذا التصرف ؛ وبذلك تعاني صراعها الداخلي ، ويسير ذلك على نمط هادئ ؛ لأن الشخصية قد آمنت أنه لا يجدي نفعاً ، فلم يعد أمامها إلا تصحيح ما وقع منها ، والندم على ذلك ، وفي الحوار الآتي نلاحظ ذلك :

"الراهب : ماذا تصنع لو عاد إليك ؟

كوهين : خبرني يا سيدي هل تعرف مكانه؟

الراهب : أجبني أولاً ماذا تصنع لو عاد إليك .

(١) مسرحية : أغلى من الحب : ٣٧ .

كوهين : سأعانقه وأقبل كل موضع من جسده ، وسأقول له إنني كنت مخدوعاً
بهؤلاء الصهاينة ودولتهم هذه التي اغتصبوها من أرض العرب ، وإن
الفظائع التي ارتكبوها في العرب أهول وأشنع من الفظائع التي ارتكبتها
النازي في اليهود ، سأخبره أنني عائد إلى الولايات المتحدة لأعلن للناس
حقيقة إسرائيل ، ولأكشف القناع عن وجهها القبيح"^(١) .

يُظهر الحوار السابق حالة الندم التي يعانها (كوهين) ؛ جراء دعمه الذي قدمه
لقيام دولة اليهود في فلسطين ، فقد عادى بسبب ذلك أقرب الناس له (ابنه) الذي لم
يوافقه في ذلك ؛ فتخلى عنه ، وبعد أن كشف خطأه ، وظهرت له حقيقة دولة اليهود
عرف ذنبه ، ومع معرفته ذلك إلا أن الصراع الداخلي كان هادئاً ؛ لأنه عرف أن ذلك
لا يفيد الآن ، وإنما يفيد تصحيح ما أذنب به ، وإظهاره على هذا النمط؛ هو ما يشعرا
بالذنب الذي وقع منه في بداية المسرحية ؛ فأظهر الحوار السابق هدوءه ، كما أنه جاء في
حوار خارجي ؛ ليدل على حالة الندم التي أصابته ؛ بسبب رجوعه إلى رشده ، ولم يجعل
ذلك في حوار داخلي ؛ لأن الكاتب أراد أن يجعل بذلك طريقاً إلى تصحيح الخطأ ، لا أن
يجعله مشكلة يصعب حلها ؛ لأن الصراع الداخلي يجري في أغلب الأحيان في بداية
الأزمة.

إن الحديث عن علاقة الصراع بالحوار أمر لا يمكن أن يتم دون إحاطة تامة بمفهوم
كل منهما ، وتحديد دورهما في البناء الدرامي للمسرحية ، و مدى حاجة المسرحية إلى
هذين العنصرين المقومين لها ، فالحوار يكشف عن الصراع ، ويؤثر في حدة وانخفاضه ،
ويخفيه باطنياً ، ويؤججه ظاهراً ، كما أن الصراع بشقيه الداخلي والخارجي يستلزم حواراً
مناسباً له داخلياً وخارجياً ، و الحوار يحمل العبارات الموحية بدلالاته على اختلاف موقف

(١) مسرحية : التوراة الضائعة : ١١٨ - ١١٩ .

الشخصيات في الحدث ، و إذا وضح هذا توصلنا إلى تحديد العلاقة بينهما في المسرحية الأدبية ، وهو ما اتضح في هذا المبحث .

المبحث الثاني : علاقة الصراع بالشخصية

إن تحديد علاقة الصراع بالحوار أمر لا يمكن إيضاحه دون تحديد الشخصيات التي تؤديه في الحوار ، فتلازمهما و أهميتهما في بناء المسرحية لا يكفي لتأليف مسرحية كاملة؛ لأنهما بحاجة إلى من يمثلهما ، وهذا دور الشخصية الدرامية ، فهي من تنفعل به وتؤديه؛ لهذا كان تلازمهما من أهم الروابط في بناء المسرحية ؛ "لأنه ليس هناك أحداث بمعزل عن الشخصية" ^(١) ، وعلى معرفة الكاتب لشخصياته يتوقف نجاح المسرحية وفشلها ^(٢) ، فالصراع ينشأ عنها.

لم تفارق الشخصية الدرامية بناء المسرحية منذ نشأتها ، بل لازمتها مع الصراع ، وإن كان دورها في المسرحية يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك ^(٣) ، وهذا لا ينفي ذلك الدور فالبدائيات جميعها محددة ، وإذا كان أرسطو أهمل الحديث عن تفاصيل الشخصية من أبعادها الثلاثة إلا أنه لم يبلغ دورها في تمثيل السلوك ونقل الأفكار والتصرفات، بل يؤكد على ارتباط الشخصية بالمسرحية ، وهو بهذا يشير إلى أنها لا يمكن أن تفصل بأي شكل عن المسرحية وإن قل حضورها ^(٤)، فأرسطو - وإن لم يتعمق في دراسة الشخصية - لم يهمل دورها في بناء المسرحية ، فعلاقتها بعناصر المسرحية يدل على دورها في البناء الفني للمسرحية .

وقد أبرز النقاد المحدثون ما للشخصية المسرحية من أهمية فنية ، و أولوها المزيد من الدراسة ، وربطوا مهارة الكاتب بتخيله لشخصياته تخيلاً دقيقاً ، و يؤكد بعض النقاد أن

(١) من فنون الأدب " المسرحية" : ٢٠ - ٢١ .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٦ .

(٣) الأدب وفنونه : ٩٨ .

(٤) لم يعطِ أرسطو الشخصية مزيداً من الدراسة كما أعطى الحكمة ، ويبدو أن ذلك راجع إلى أنه يولي اهتمامه الأكبر لدراسة المسرحية التراجيدية التي تكون الشخصية فيها تابعة للفعل أو الحدث ؛ فجعل اهتمامه المباشر للحدث ذاته ، لكنه يجعل الشخصية في الدرجة الثانية بعد الحكمة ، انظر : فن الشعر : ٩٨ .

الصراع ينبع بالفعل من الشخصية مهما بدا لنا الأمر غير ذلك ، وإذا أراد الكاتب بناؤه
وجب عليه قبل كل شيء أن يتعرف على الشخصية نفسها^(١).

إن أهمية الشخصية الدرامية لا تنحصر في علاقتها بالصراع ، بل هي من أساسيات
البناء الدرامي ، فأجزاء المسرحية جميعها مترابطة لا يمكن أن يقوم جزء دون الآخر ، لكن
ما يهمنا الآن هو الشخصية ، فهي " وسيلة الكاتب المسرحي الأولى والمهمة في ترجمة عمله
الإبداعي إلى حركات فعلية ذات أثر فعال"^(٢).

ويتضح من هذا أن أهمية الشخصية الدرامية تنبع من كونها عنصراً يؤدي العناصر
الأخرى في المسرحية : من صراع وحوار وحدث ، وجميع ما يتصل بذلك من الأفكار
التي يريد أن يوصلها الكاتب إلى المشاهد .

"إن الشخصية هي أول ما يطلب من الكاتب ، سواء استمد موضوعه من
التجارب العادية في الحياة أو تعدى نطاق المؤلف إلى عالم الخيال والخيال"^(٣) ، فأول
ما يرى المشاهد أو القارئ من المسرحية الشخصية ؛ لذلك كان عليه أن يجعلها نصب
عينيه قبل أن يخوض في كتابة مسرحيته .

و الشخصية الدرامية تتعلق بها ضوابط متعددة لا بد للكاتب أن يراعيها في اختيار
شخصياته منذ اختيار موضوع المسرحية إلى أن ينتهي من كتابتها ؛ فعليها يتوقف نجاحه
في معالجة موضوعه أو إخفاقه .

(١) فن كتابة المسرحية : ٢٥٥ .

(٢) الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي : عبدالمرضي زكريا خالد : ٤٩ .

(٣) فن القصة : محمد يوسف نجم : ٧٥ .

و" كل شخصية من شخصيات المسرحية تكون لها مقدماتها المنطقية الخاصة ،
فجاح الصراع نتيجة لمقدمة منطقية للشخصيات" ^(١)، و فكرتها الأساسية التي تتصارع
وتصطدم بأفكار الشخصيات الأخرى ، و"التيارات المختلفة ما ظهر منها وما بطن لا بد
أن تتعارض وتتضارب لكنها يجب أن تتقدم بموضوع الرواية الأساسي ، أعني بمقدمة
المسرحية أو فكرتها الرئيسة" ^(٢) ، وهذا يعني أنه لا يكفي أن تكون شخصية متدمرة
ومترعجة فقط.

وهذا يدل على أنه "لا يمكن تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها
وأفكارها وغاياتها ، إذ لا بد من تنازع الشخصيات وتناقضها ، على ألا يضير هذا
التناقض ضرورة تعاونها وتضامنها معاً حتى يبرز منطقتها الحيوي" ^(٣)، فكون الشخصية
ذات إرادة قوية لا يعني أن الشخصيات الأخرى لها الإرادة نفسها والميول ذاته ؛ لأنه وإن
كانت إرادتها قوية لا بد أن تختلف في مبادئها ، وتساويها في الإرادة ينفي تعارضها،
وهذا غير مراد من الشخصية ، فالصراع هو الذي يبرز خصائص الشخصية عن غيرها ؛
لأنه المحرك للفعل ، "وتبرز صفات الإنسان عند الفعل الذي هو الحركة وليس عند
السكون" ^(٤) ، فلا يمكننا التعرف على خصائص شخصية ما وهي ساكنة لا تتحرك ، ولا
تؤدي أفعالاً تدلنا على خصائصها .

كما أن الشخصية الدرامية لا تستطيع أن تؤدي صراعاً أو فعلاً درامياً مختلفاً مع
تكوينها ، ومن وجه آخر فإنه غير وارد أن تظهر بأبعاد محددة وتؤدي فعلاً غير ملائم

(١) فن كتابة المسرحية : ٢٩٥ .

(٢) المرجع السابق : ٢٥٦ .

(٣) النقد الأدبي الحديث : ٥٧٠ .

(٤) النص المسرحي : ٨٦ .

لأبعادها^(١) ، و هذه الأبعاد لا تنفك عنها الشخصية ؛ وبذلك تكون عاملاً أساساً في بنائها ، وتؤثر في صراعها مع الأطراف الأخرى ، فلا يمكن أن نجد إنساناً من عامة الناس ، ويعيش على مستوى اجتماعي متوسط ، ثم يظهر في صراع مع الملك أو أحد الحكام على تدبير أمر ما قد يحدث مستقبلاً ، أو ينازع شخصيات أعلى منه فلا يستطيع الصمود ضدها ، إن هذه الأمور لا يعقل أن تحدث في مسرحية ما ؛ لأنها تناقض نفسها ، وتظهر الشخصية في حدث لا يتفق مع تكوينها ، "فشخصية كل إنسان مشتقة من عناصر أساسية هي : مولده وبيئته وسلوكه والظروف التي تعترض في طريقه"^(٢) ، وهذه العوامل التي تُكوِّنها لن تقدم أفعالاً لا تعطيها هذه الأبعاد^(٣) .

إن هذه الأبعاد لها قيمتها الفنية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنمو الحدث والشخصية ؛ لتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف^(٤) ، وبهذه الأبعاد يحدث تكامل العمل الأدبي ، فلا يتصور بناء الشخصية دون تكامل هذه الأبعاد في ذهن الكاتب .

وقد ظهر من المسرحيات ما بُني فيها الحدث والصراع على أحد أبعاد الشخصية ، ويكون هذا البعد هو المحرك لهما ، و مدار الصراع في هذه المسرحيات هو الشخصية ، "فمسرحية (كيلوباترا) كان البعد الشكلي ذا أثر بالغ في توجيه الأحداث في

(١) من المعروف أن أبعاد الشخصية ثلاثة : البعد الشكلي ، وتكمن في شكل الشخصية وملامحها الخلقية : والبعد الاجتماعي ، وهو ما يتصل بعمل الشخصية وطبقتها الاجتماعية : والبعد النفسي : وهو ثمرة البعدين السابقين ، فشكل الشخصية ووضعها الاجتماعي يؤثر في سلوكها النفسي : انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٧٣ .

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة . أصولها . اتجاهاتها . أعلامها : محمد زغلول سلام : ١٤ .

(٣) أفصد بذلك العمل الدرامي ، وإلا فالأمر يختلف في الواقع ؛ لأنه مجال التغيير المتوقع وغير المتوقع .

(٤) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٧٣ .

المسرحية"^(١)، و قد تناول شوقي هذا الموضوع في مسرحياته ، والأدباء كثيراً قبله في مختلف الآداب ، في الفرنسية والإنجليزية والإيطالية^(٢) ، بالحدث ذاته.

وبهذا تكون الشخصية الدرامية عنصراً هاماً في بناء المسرحية ، فليست الشخصية ناقلة للصراع والحوار والحدث بأكمله ، بل ذات أبعاد متحركة في ذلك ، فأصبحت بذلك مدار الصراع إضافة إلى أنها تؤديه ، وإذا كان الأمر كذلك تأكد أن للشخصية دورين يمكن أن تُبنى عليهما المسرحية ؛ و بذلك تتضح أهميتها .

وبعد أن تبين أهمية الشخصية الدرامية للصراع والحدث فسيكشف هذا المبحث هذه العلاقة في مسرح باكثير ، فقد عني بها ، وجعلها نصب عينيه قبل أن يلج في كتابة مسرحياته^(٣) ، و أدرك أنها هي الواجهة الأولى التي يراها المشاهد ؛ لذلك ينبغي أن يعدّها لها الإعداد الجيد حتى يقدمها بالفكرة التي يريد أن يوصلها للمشاهد.

عالج باكثير موضوعات كثيرة في مسرحه الثري ، وفي كل مسرحية يقدم حدثاً وشخصية ما ، وقد تكون هي المقصد من بناء الأحداث ؛ لأن المؤلف قد يعرض بعض المواقف التي يقصد منها إبراز سمة من سمات الشخصية النفسية أو علاقتها الإنسانية^(٤) ، أو يقصد إظهار حقيقة عنها برزت بأمر رأى المؤلف غيره ، فمسرحية (أحلام نابليون) يبرز لنا الصراع بين (نابليون) و(كليبر) من وراء قيادته للحملة على مصر ، وفي الحوار الآتي تتضح شخصية (نابليون) الحقيقية التي لم يرد أن يطلع عليها أحد:

"كليبر : لا تحاول أن تخدعني عن حقيقة ما في نفسك ، لقد راقبتك جيداً منذ

عدنا من حملة الشام فوجدت اهتمامك مشدوداً إلى مشروع آخر .

(١) النقد الأدبي الحديث : ٥٧٣ .

(٢) انظر : في النقد المسرحي : محمد غنيمي هلال : ٩ .

(٣) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٥ .

(٤) انظر : من فنون الأدب " المسرحية " : ٢١ .

نابليون : أي مشروع ؟

كليبر : لا أدري ما هو ولكنني على يقين أنك قد انفصلت عنا بأفكارك وأحلامك إلى مكان آخر .

نابليون : ليس لك يا كليبر أن تمنعني من التفكير في حالة فرنسا اليوم .

كليبر : فرنسا يا بونايرت ليست بلدك وحدك فليس من حقلك أن تفكر فيها وحدك .

نابليون : ماذا تعني ؟

كليبر : أعني أننا لن نقبل بعد اليوم أن نتخذنا أدوات لتحقيق مطامعك وأحلامك .

نابليون : إن مطامعي وأحلامي هي مطامع فرنسا و أحلامها .

كليبر : كلا إنك لا تعير فرنسا أي اهتمام ، كل اهتمامك منصب على نفسك .

نابليون : كيف إذن ولتني فرنسا قيادة الحملة ؟

كليبر : على أن ترعى مصلحتها قبل مصلحتك ، وأن تسعى إلى بناء مجدها هي لا مجدك " (١) .

يكشف الحوار السابق حقيقة شخصية (نابليون) الذي تخفى وراء قيادة الحملة

الفرنسية على مصر ؛ ليحقق أهدافه الخاصة ، فأظهر ما أخفاه .

وإذا اتضح هذا تأكد أن العلاقة بين الشخصية والصراع في الحوار السابق قد أدت

إلى كشف الحقيقة وإخراج ما خفي ، و إذ لم يستطع الكاتب إخراج حقيقة الشخصية

(١) مسرحية أحلام نابليون : ٤٦ - ٤٧ .

مباشرة، فإنه جعل ذلك يتم في الصراع مع شخصية مقابلة لها ، ومتوازية معها، وهذه الحقيقة لا يمكن أن تظهر إلا عن طريق تعارض الشخصيات ؛ "لأن هذا النموذج يبرز الحياة الداخلية و الخارجية للشخصية المسرحية"^(١)، فليس من المتوقع أن يهاجم جندي عادي القائد بهذه الحقائق؛ لهذا اختار الكاتب شخصية مكافئة لها ؛ لتكشف حقيقتها ، و بهذا تتطور الحدث في المسرحية ؛ لأنه كشف عن حدث جديد ، وهو ما ظهر عن طريق احتكاك الشخصيات في الحدث^(٢).

وبناء على ما تقدم فإن الصراع ساهم في الكشف عن خصائص الشخصيات ، لكن بعض النقاد يرى أن أبعاد الشخصية هي التي تحدده في المسرحية ، أي أن الكاتب المسرحي يختار أولاً شخصياته ثم يحدد الحدث والصراع.

يؤكد أحد النقاد أن الشخصية هي منشأ الصراع ، فليس ثمة شخصية دونه ومقداره إنما تحدده قوة الشخصية في أبعادها الثلاثة^(٣)، و ينفي نقاد آخرون ذلك معللين.

إذ الشخصية لا بد أن تحدد مسبقاً تبعاً للحدث المراد معالجته في المسرحية ، وبعد تحديدها تحمل عبء السير به وتنمي الصراع ، "ومهما اختلف أسلوب الكاتب المسرحي فإنه يهدف إلى التمييز بين شخصياته وجعل كل منها شخصية مستقلة بحيث يحس المشاهد حالاً أن هناك شخصين أو أكثر يتفاعلان على المسرح .

وأول من يدرك ذلك المشاهد ، فالأحداث تنمو أمامه بالشخصية وليس بأمر آخر، فهي تتحدث و تتصارع فيما بينها ، و ذلك النمو للحدث بطريق الشخصية إنما تحدده أبعادها^(٤)، فلا يمكن أن ننتظر صراعاً صاعداً من شخصية غير واضحة الأبعاد

(١) الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر : ٤٩ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : رشاد رشدي : ٤٤ .

(٣) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٥١ .

(٤) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٥١ ، والنقد الأدبي الحديث : ٥٧٢ .

مضطربة في تكوينها ، وهذا ما يتم عن طريق بناء أبعاد الشخصية داخل المسرحية قبل كتابتها، فبعد الشخصية مؤثر قوي في الأسلوب وطريقة التفكير ومزاجها الخاص، وهو بهذا يؤثر في الصراع داخل المسرحية .

وإذا تتبعنا هذا في مسرح باكثير وجدنا ذلك الأمر متعدداً في مسرحياته ، ففي مسرحية (أغلى من الحب) ينشأ الصراع من البعد النفسي لبطل المسرحية (حامد) ، وفي الحوار الآتي يمكن تتبع هذا :

"سالم : أما إن أمرك لعجيب ، ذلك شأن القدر ، أو تريد أن تتحكم في القدر
"؟.."

حامد : لا أكنمك يا عمي أنني لا أومن بهذا الذي تسمونه القدر.

سالم : ماذا تقول يا حامد ؟ هذه كبيرة منك ، الإيمان بالقضاء والقدر كم
أركان الإسلام يا ولدي .

حامد : أكبر منها في رأيي أن أغالط نفسي وأدعي الإيمان بما لا أومن به ، لو
كنت أومن بالقدر لما حرت هذه الحيرة في أمري .

سالم : أجل الإيمان بالقدر هو الذي يكشف عنك هذه الحيرة ، واعتقادك باطل.

حامد : كلا .. إن نفسي تضطرم بالرغبة في الكفاح ، وقد وضعت نصب عيني
هدفاً أكاد أراه متحققاً أمامي فلا بد أن أحققه شاء القدر أو أبي"^(١).

في الحوار السابق يظهر البعد النفسي لبطل المسرحية (حامد) الذي يرفض أن
تكون أهدافه تحت إرادة الله وبقدره ، فرغبته لا بد أن تتحقق شاء القدر أم لا ، وفي هذه

(١) مسرحية أغلى من الحب : ٢٠ .

الحالة يبرز الصراع الداخلي عنده ، فكان البعد النفسي مؤثر في الحدث ، حيث يتطور بالكشف عن أبعاد الشخصية النفسية .

و تتضح علاقة الشخصية بالصراع في المسرحية التي كان البعد الاجتماعي متحكماً آخر في تصرفاتها ، ثم تأثر الحدث في المسرحية بالشخصية وسلوكها وأفعالها ، وإذا كان الأمر كذلك تبين أهمية البعد في المسرحية ، وكيف أثر في الصراع داخل المسرحية ، وكيف صار بُعد الشخصية مداراً له داخل المسرحية .

و إذا كان لأبعاد الشخصية دورها في الصراع الدرامي ، و كانت الشخصية لا تكتمل في بنائها للحدث إلا عن طريق بعدها الذي يتيح لها أن تقدم أفعالاً داخل المسرحية، فإن ذلك لا يعني إغناء الشخصية عن مثلتها في الحدث المسرحي ، فتحديد أبعاد الشخصية و تخطيط أفعالها وفق أبعادها لا يكفي لتقديم الحدث الدرامي بوجه مكتمل، ولا يتيح لها وحدها أن تقدم الحدث والصراع ، بل يجب أن تكون هناك، " نضال آخر أمام نضال البطل الرئيس " ^(١) لأن هذا التشابه يتيح لها أن تتصارع ، وتقدم أفعالها التي تعارض غيرها ، وبهذا يحدث التصادم الذي ينمي الحدث ؛ "لأن الصراع يقتضي شخصيات متكافئة في قوة الإرادة و التصميم حتى يتقابل الهجوم بمثله" ^(٢).

لقد راعى باكثر هذا الأمر في مسرحه ، فقد أدرك أن الشخصية لا تقوم بمفردها، بل يجب أن يوجد من يصطدم معها في الفكر والأسلوب ، وإذا أردنا أن نلتمس هذا في مسرحياته فإن مسرحية (شيلوك الجديد) هي ما يمكن أن يوقفنا على هذا الجانب ، وفي الحوار الآتي يتبين ذلك :

(١) مدخل إلى كتابة فن الدراما : ٥٤ .

(٢) المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها : ٤٩٢ .

"شيلوك : أجل أيها السادة ، قد آن أوان التصريح بمطالبنا كلها ولا داعي للمواربة بعد اليوم ، إنا نريد الحل الكامل ولن نقنع بأنصاف الحلول .

عبدالله : لتشهد الجامعة العربية ، وليشهد العرب جميعاً في المشرق والمغرب ، وليشهد العالم أجمع أننا عرب فلسطين لم نقم بجهادنا الطويل لحماية وطننا الصغير من الخطر اليهودي إلا لأنه جزء لا يتجزأ من الوطن العربي الكبير ، فإذا هان على العرب أن يفقدوا هذا الجزء من وطنهم فمسؤولية ذلك عليهم وحسبنا أننا قد قمنا بواجبنا نحو أنفسنا و نحوهم .

الرئيس : هون عليك أيها الشاب العربي فلم تصل المسألة بعد إلى هذا الحد ، وما أظن اليهود كلهم يوافقون المسيو شيلوك على رأيه الخطير .

شيلوك : كلا يا سعادة الرئيس إن اليهود جميعاً يرون هذا الرأي وعندني تفويض تام منهم وقد أودعته عند كاتب الجلسة تحت رقم (٤ دوسيه) .

إبراهام : "ينهض" كلا أيها السادة ، إنه كاذب فيما يقول ، فعقلاء اليهود لا يوافقونه على دعواه ، بل يتبرؤون من الصهيونية ويرونها خطراً على الشعب اليهودي .

شيلوك : إن هؤلاء شردمة قليلون لا يؤبه لرأيهم ، وإن سائر اليهود معنا حتى يهود اليمن وبين أيديكم تفويض الجماعات اليهودية في العالم كله لي .

إبراهام : إذن فمن حقنا أنا والجماعة التي أمثلها من اليهود أن نستثنى من القرارات التي يصدرها المجلس على اليهود .

شيلوك : كأنكم تريدون أن تشاركونا في المغنم ولا تشاركونا في المعرم .

إبراهيم : لا نريد أن نشارككم لا في المغنم ولا في المغرم" (١).

في الحوار السابق تبرز شخصيات مختلفة في الفكر والاتجاه ، متفقة في القوة والإرادة؛ واختلافها فكرياً أتاح لها التعارض ، واتفاقها في القوة والإرادة أتاح لها تنمية هذا التعارض ، وتطوير الحدث ، فلم نشهد شخصية متراجعة عن رأيها ، أو شخصية ضعيفة الإرادة ، لا تسعى إلى تحقيق هدفها بصورة غير جادة وغير ملحة على كسب النتيجة ، حيث تكون غير مهمة لديها ؛ لأن هذا الأمر يضعف سعيها وحرصها على تحقيق هدفها، وضعف سعيها يضعف تعارضها ، فتبرز شخصية (شيلوك) مصارعة للجميع من أجل الحصول على مطالبها - وإن كانت غير شرعية - دون أن يوقفها عن ذلك أي اعتبار يقف في طريقها .

وفي المقابل تقف الشخصيات التي تعارض شخصية (شيلوك) رافضة مطالبه بكل قوة وإرادة ، وغير متأثرة بقوته أو ضعفه ؛ لهذا كان تعارضها قوياً ، فقوة الإرادة واختلاف الفكر والاتجاه جعللا الحدث قوياً ، وهذا لم يكن يتم في ظل ضعف الشخصيات وترددتها وضعف إرادتها واتفاق أفكارها ، كما أن الأمر لن يتم إلا بتعدد الشخصيات ؛ لأن تعدد ها يتيح اختلاف الأفكار.

إن الكاتب المسرحي لا يمكن أن يستغني عن الشخصية داخل المسرحية بأي حال من الأحوال ، وبين مسرحية وأخرى يختلف دورها ، لكن هذا الاختلاف لا يلغي دور الشخصية الأساس ، فمدار الصراع والحوار الشخصية ؛ لهذا كانت عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه ، على أن اختلاف الأنماط أمر طبعي لا يؤثر في أهميتها ، فقد تكون مدار الحدث ، وقد تكون ناقلة له كما مر من قبل .

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ١٥٣ - ١٥٤ .

وتتنوع الشخصيات من كاتب لآخر ، وعلى تنوع أنماطها واختلافها في المسرحية نجد باكثر يستخدم دوراً غير معتاد للشخصية ، فتعدد الشخصيات يتيح اختلاف الأفكار وقوة التعارض ، وبالعكس يقل ذلك ، لكنه أقام الحدث في مسرحية (فاوست الجديد) على ست شخصيات يُدار الحدث بينها ، وكان من المحتمل أن يضعف الصراع بين الشخصيات ، لكن الذي حصل عكس ذلك ، فكان الصراع قوياً وصاعداً ، وكان هذا راجعاً إلى قوة إرادة الشخصيات، و اختلاف أفكارها .

يظهر بطل المسرحية (فاوست) في بداية المسرحية متضجراً من حياته التي رأى أنها لم تعد تفيده بشيء ؛لهذا أراد التخلص منها ، ولهذا السبب تسلل الشيطان إليه ؛ ليغريه بمساعدات تعينه على التقدم في أبحاثه مقابل أن يبيع روحه له ، فكان هذا العقد بداية مرحلة جديدة في حياته ، وتهيئة لنشوء الصراع في المسرحية ؛ حيث بدأ الشيطان في الإخلال بنود العقد ، وهذا ما أثار (فاوست) .

كما كان هذا الأمر في شخصيات المسرحية جميعها ، "فالعلاقات التي تربط الشخصيات ببعضها البعض تشكل بؤراً صغيرة للصراع ، فجميعها تتباين مع (فاوست)"^(١)، وجميعها تبدأ بعلاقة توافق ثم تتباين معه على اختلاف العلاقات.

بدأ التعارض بين الإرادتين بصورة مباشرة بعد أن عرف (فاوست) حقيقة الشيطان ؛ فوقع في صراع معه وحاول أن يصل إلى منجزاته العلمية بمفرده ، لكن الشيطان لم يتركه حيث يدخل (بارسيلز) صديق (فاوست) الذي انضم إلى الشيطان ليستولي على أبحاثه؛ ليحصل على الأموال الطائلة من إحدى الدولتين اللتين سيبيع أبحاث (فاوست) لأحدهما.

وبين الشخصيات الثلاث يدور الصراع في المسرحية ، فنجد من اختلاف الأفكار صراعاً قوياً وعميقاً ؛ لأن قوة الاختلاف أدى إلى تصادم هذه الشخصيات بصورة قوية ،

(١) مقدمة محمد أبو بكر حميد للمسرحية : ٧.

كما عمقه كان ناتجاً عن عمق الحدث ، فبيع (فاوست) روحه للشيطان مقابل أن يقدم له المساعدات المعينة له في أبحاثه ، و اكتشاف أنه يحاول أن يلهيه عن أبحاثه بالإغراق في المتع الحسية لم يكن أمراً سطحياً ، ثم انضمام (بارسيلز) إلى الشيطان كان له أثره في زيادة هذا العمق ، فلم يعد (فاوست) يصارع عدواً بارزاً ، بل هناك صديق تعاون مع عدو ، فالحذر من الصديق أمر يطول اكتشافه.

و لم يتراجع الصراع بين تلك الشخصيات بسبب قتلها ، بل كان قوياً وصاعداً ، و يرجع هذا إلى قوة الاختلاف الفكري بينها ، وعمق الأحداث ، على أنه وجدت غير هذه الشخصيات في المسرحية، لكنها شخصيات ثانوية دعمت الأحداث عمقاً وقوة .

وربما كان ذلك بسبب الحدث ذاته ؛ لأنه لا يقتضي تعدد الشخصيات داخل المسرحية ، فهو يدور حول البعد الاجتماعي والنفسي للبطل ، وهو مستواه التعليمي أو العلم الذي توصل إليه من أبحاثه العلمية ، وما تبعه من أثرها النفسي ، و الأحداث محدودة في كل فصل ، فكل فصل يحمل حدثاً واحداً ، فالفصل الأول كان الحدث يأس (فاوست) من نفسه بسبب عدم وصوله إلى أهدافه العلمية وابتعاد (مرجريت) عنه، و انتهى به الأمر ليعقد صفقة مع الشيطان، وفي الفصل الثاني يتمثل الحدث في غرق (فاوست) في الملذات الحسية ثم اكتشاف حقيقة الشيطان الذي يحاول أن يلهيه عن أبحاثه، وينتهي بإدراك (فاوست) لتلك الحقيقة ومحاولة الابتعاد بروحه عن تلك المتع ، وهكذا كان الفصل الثالث والرابع من المسرحية ، فهناك حدث وموقف ينشأ عنه، فكان الصراع في المسرحية "يتشكل عن حدث وموقف أو فعل وردة فعل"^(١)؛ فلم يحتاج إلى تعدد الشخصيات المتصارعة على هذا الحدث ، وإنما احتاج إلى عدد محدد من الشخصيات ليسير الحدث بها.

(١) فن المسرحية : فرد ب ميليت جيرالدايس بنتلي : ترجمة: صدقي خطاب: ٤١٠ ، ومقدمة محمد أبو بكر حميد للمسرحية : ٦ .

وتعد المسرحية من أنضج مسرحيات باكثير ، فالعمق الذي تناوله الحدث ، وتعارض الشخصيات في الأحداث والمواقف الناتجة عنها ، وتكامل عناصرها أخرج مسرحية ذات بناء مترابط ، كما أن الكاتب نقل هذا الحدث من المسرحيات الأجنبية بما يخدم التصور الإسلامي بصورة فنية لم تؤثر في أصل القصة ، فحافظ بذلك على القصة وقدم تصوراً عالمياً للإسلام وعلاقته بالعلم والتقدم من خلال هذه المسرحية وغيرها من مسرحياته.

وتقدم الصراع بالشخصية لا يعني تجردها من الواقع لتقدم صراعاً صاعداً ، أي إن الكاتب يلجأ إلى تجريد شخصياته من واقعها معتقداً أن هذا يقدم صورة لشخصية كاملة نموذجية ؛ وبهذا يكون في أفضل صورة له ، وهذا يدل على أن العلاقة بين الواقع والشخصية أمر لا يمكن أن يهمل فيه ، فالشخصية إن أُريد لها التقدم بالصراع كان الواقع أهم ما يفعل ذلك ، وإذا تبين ذلك اتضح دور الواقع في علاقتهما .

وبناء الشخصية بالصورة النموذجية المتكاملة أمر قد يؤخر الصراع أو يعوقه ، ذلك أن بناء الشخصية الكلية المتكاملة لا يعطي جوانبها كلها ، فلا يرسمها إلا من جانب واحد^(١) ، أي إنه لا يعطينا أحوالها في أوضاعها المختلفة، بل يركز على جانب تميزت به ، ويهمل الجوانب الأخرى ؛ وهذا الأمر لا يقدم الحدث ؛ لأنه لا يعطينا الصورة المتكاملة عن الشخصية التي تنفعل بالصراع وتؤثر فيه بأبعادها المختلفة .

وإذا أردنا أن نبحث عن هذا في مسرحيات باكثير وجدنا في جل مسرحياته هذا الأمر بارزاً ، فقد عني بشخصياته الدرامية عناية كبيرة ، فلم يفصلها عن واقعها الذي تعيش فيه ، بل كان الواقع أحد أهم المؤثرات التي تخضع لها ، وتؤثر في فكرها، وفي أسلوبها وتعاملها مع الشخصيات الأخرى ، ففي مسرحية (السلسلة والغفران) يظهر بطل

(١) انظر : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : ١٧٣ .

المسرحية (عبدالتواب) متأثراً بواقعه في تفكيره ، وأسلوبه ، وتعامله مع غيره ، حيث أثر الذنب في كل ذلك ، وفي الحوار الآتي يبرز ذلك الأثر:

"عبدالتواب : لعلكم وجدتم لها الزوج الكفاء .

قاسم : أحسبني قد أخبرتكم من قبل أننا ستزوجها لمستور !

عبدالتواب : (فاغراً فاه) لمستور !!

قاسم : نعم إنه جندي مرجو الغد .

عبدالتواب : ألم تجد لأختك إلا هذا يا قاسم ؟هلا تريثتم حتى تجدوا لها خيراً منه .

قاسم : عجباً يا عبدالتواب ، قد حدثتكم مراراً أننا ستزوجها لمستور ، وكان

آخرها يوم رحيلنا من الشام ، ألا تتذكر ذلك يا عبدالتواب ؟

عبدالتواب : بلى يا قاسم ؟

قاسم : فما اعترضت على هذا إلا الساعة ، خيرني يا عبدالتواب هل بلغك عن

مستور سوء حين قدمت ؟

عبدالتواب : لا يا قاسم .

قاسم : هل علمت شيئاً يعيبه عندك؟

عبدالتواب : لا .

قاسم : فما حملك على تنفيري منه؟

عبدالتواب : لا أدري يا قاسم ، بيد أن قلبي يحدثني أن أختك لن تسعد معه .

قاسم : إن الزواج يا عبدالتواب قسم وحظوظ ، وحسب ولي الفتاة أن يختار لها من يصلح لها ولا عيب ظاهر فيه ، أما ما وراء ذلك فعلمه عند الله .

عبدالتواب : إني أخشى على أختك يا قاسم !

قاسم : ماذا تخشى عليها ؟

عبدالتواب : (كأنما يقولها دون وعي) السلسلة !"^(١) .

في الحوار السابق يظهر أثر واقع الشخصية في تفكيرها وسلوكها ، فعبء التواب الشخصية التي تعاني من مرارة الإثم الذي وقعت فيه وتأثرت به في تفكيرها ، لم يترك مجالاً للأحداث التي يمكن أن تقع مستقبلاً ، فأخضعها جميعاً للواقع الذي عانى منه ، فيحذر (قاسم) من تزويج أخته لمستور ؛ لأنه علم وقوعه في الذنب ذاته ، فترجح عنده أن يعود ذلك على أخت صديقه ، فكان واقع عبدالتواب الذي عايشه في بداية المسرحية يستمر معه في طريقة تفكيره وفي أسلوبه ، حيث يذكر كلمة (السلسلة) في غير شعوره ، ثم يتدارك هذا بعد أن نبهه قاسم على ما يعنيه من هذه الكلمة ، وكذلك اندهاشه عندما سمع خبر ذلك الزواج ، فهو خير من يعلم ما وراءه ، فواقعه يملي عليه أحداثاً مستقبلية لا يعلم حقيقتها أحد غيره ؛ لهذا يبرز بملاح تختلف عن غيره من الشخصيات .

وفي الحوار السابق - أيضاً - نجد بعض المظاهر الخارجية التي تكون رموزاً على أمور داخلية للشخصية^(٢) ، فالتوجيهات المسرحية^(٣) داخل الحوار تشير إلى حالة عبدالتواب

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٨٣ - ٨٤ .

(٢) انظر : علم المسرحية وفن كتابتها : ٧٨ .

(٣) هي تعليمات يكتبها المؤلف بجانب الحوار ليرشد بها المخرج أو الممثل إلى حركة تنم على دهشة أو ابتهاج ...

: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ١٢٦ .

الداخلية ، فالدهشة والإنكار حالات داخلية تنم على أمور غير طبيعية ، و هذه الحالات ظهرت عن طريق تلك المظاهر الخارجية .

تبين مما سبق أن الواقع لا يمكن أن ينفصل عن الشخصية في صراعها مع الشخصيات الأخرى ، بل إنه ينمو من تلك العلاقة ، فقد اتضح أن عبدالنواب قدم ذلك بناءً على ما أملاه عليه واقعه ، فكان متأثراً به الأمر الذي أدخله في صراع مع من حوله ، وفي نفسه مسبقاً .

وليست هذه هي الصورة الوحيدة في مسرح باكثير ، فهناك من المسرحيات التي كان واقع الشخصية مسيطراً على الأحداث ، ففي مسرحية (سر الحاكم بأمر الله) شكّل واقع الشخصية المحورية الخليفة الفاطمي (الحاكم بأمر الله) أحداث المسرحية بشكل مباشر، فكان واقعه الذي تمثله أفكاره واتجاهاته قد أشعلت الصراع داخل المسرحية مع شعبه ، ومع حاشيته ؛ بسبب ذلك الواقع المريب المخالف لواقع الحياة البشرية ، فكان واقع الشخصية منشأً للصراعات داخل المسرحية^(١).

وتنوع الشخصيات في المسرحية لا يعني اختلافها في الفكر والمعتقد والمذهب كي تقدم الصراع الصاعد كما شاهدنا في مسرحية (شيلوك الجديد) ، بل قد يقوم صراع ناجح بخلاف واحد بين الشخصيات ، على أن هذا الخلاف أمر لا بد منه ، فيكون بذلك تنويع بين الشخصيات واختلافاتها^(٢) ، فنجد من الشخصيات من تختلف مع الثانية في مبدأ

(١) قدم باكثير قراءة تاريخية جديدة للخليفة الفاطمي (الحاكم بأمر الله) ، فلم يسلم باكثير بما ذهب إليه دارسو التاريخ من أن الخليفة يعاني لوثة عقلية ، فبعد تمنع في حالة الخليفة ذهب إلى أنه أبعد ما يكون عن تلك اللوثة ، فهو رجل قد أمعن في المذهب الباطني وفي التصوف والتعلق الإلهي حتى رغب في الانسلاخ من بشريته ؛ ليصل إلى مراتب الكمال ، وفي سبيل الوصول إلى ذلك واجه كل من يقف في طريقه ، وظهر التناقض في تصرفاته : انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٥٧ - ٥٨ .

(٢) انظر : شخصية الأدب العربي "خطوات في نقد الشعر والمسرحية والقصة" : إسماعيل الصيفي : ١٤٦ ، ومدخل إلى كتابة فن الدراما : ٥٥ .

ما ، ثم تختلف مع الأخرى في فكرها ، وبذلك تتنوع الأحداث والصراعات ، وهذا يثري المسرحية ؛ فتنوع سلوك الشخصيات تتنوع الأحداث ، وهذا ما يجعلنا أمام مسرحية متنوعة ثرية بالأحداث والوقائع .

وفي مسرحية (مسمار جحا) يبدو هذا التنوع بين الشخصيات واضحاً في أحداث المسرحية ، ففي الفصل الأول يظهر جحا في الصراع مع زبانية الحاكم عندما أرادوا أن يوقعوا به أثناء وعظه الناس ، ثم مع (أبي سحتوت) المرابي الذي أخذ جحا قدوره التي رهنها عند الناس ثم اغتصبها منهم ، في هذا المشهد يبرز الحدث بينهم على مبدأ كل واحد منهم، واختلافهم في ذلك أنشأ الصراع في هذا المنظر^(١)، لكنه هنا لم يصل إلى قمته ، بل يعد لبنة أولى له في المناظر القادمة ؛ لهذا كانت وجهات النظر والاختلافات تشير إلى ما هو أكبر من ذلك ، وإنما الأمر هنا هو مكاشفات لصراع في المسرحية ، وكان هذا هو السبب الذي دفع باكثر ليطالعنا بهذا في بداية المسرحية .

وفي المنظر الرابع من المسرحية يظهر جحا قاضياً في ديوان القضاء ، في هذا المنظر يبرز الصراع بين جحا والحاكم في قضية البيت الذي باعه حماد واشترط على مشتريه حق التمتع به متى أراد ، حيث أجل جحا النظر في هذه القضية ؛ ليوضح للناس ما هم فيه من الظلم والاستبداد من المحتل الأجنبي ؛ وليحرّض الناس على الثورة ضده ومن معه من زبانية الاستعمار البريطاني ، فوقع بذلك في الصراع معه ، ولم يكن كما هو عليه الحال في المنظر الأول ، حيث شاهدنا صراعاً ، إذ هو غير مباشر مع الحاكم وغير صريح أيضاً ، بل كان مع عماله وحاشيته ، بينما في هذا المنظر مباشر مع الحاكم وصریح أيضاً ؛ مما أزعجه وحاشيته ، فيكشف ما يخطط له جحا ؛ ويعزله عن القضاء ، ويريده سجيناً ، لكن ذلك بعد فوات الأوان ، وفي الحوار الآتي يبرز ذلك:

(١) انظر : المنظر الأول من المسرحية .

"جحا : لا ينبغي أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار ، المسمار منقول والدار ثابتة ، المسمار يتزع والدار باقية ، صاحب الدار يملك الأرض التي تحتها إلى سابع أرضين ، وصاحب المسمار لا يملك منها ولا حفنة من طين !

الحاكم : (يخونه ثباته و وقاره) كفى يا شيخ المفسدين في الأرض!!

جحا : (معرضاً عنه ومتوجهاً إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين ؟
أليس على حماد أن يتزع مسماره ؟

الحاضرين : (بصوت واحد) بلى .. أنزع مسمارك يا حماد ؟ أنزع مسمارك يا حماد!

حماد : (صائحاً بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير ! هذا صاحبه فيكم مروه بتزعه أو فانزعه بأيديكم !

الحاكم : (صائح) خذوه وخذوا هذا الشيخ اللعين !

(يقفز حماد جهة الباب وينطلق هارباً والشرطة يعدون خلفه ويتسلل عبدالقوي فيختفي في خلال الجلبة)

جحا : (ثابتاً مكانه يهتف فيردد الحاضرون هتافه)

يارب المسمار انزع مسمارك!
من دار الأحرار إذ ليست دارك!

الحاكم : (مرتاعاً يتلفت يمناً ويسرة) أين كاتبني ؟ أين عبدالقوي

بعض الشرطة : لا ندري يا سيدي أين ذهب .

الحاكم : (صائحاً) ويلكم ، لا يفوتنكم الخائن ؟ اطلبوه في كل مكان واثتوني به حياً أو ميتاً " (١).

في الحوار السابق برز جحا مواجهاً للحاكم بصورة مباشرة ، وذلك من خلال المسمار والدار الذي رمز به إلى الاستعمار الأجنبي الظالم ، فبعد أن وضع للناس هذه الرمزية وفهمها الحاكم نراه يثور في وجهه ويأمر رجاله بأن يودعوه السجن ، وهذه المواجهة الصريحة لم تكن كما في المنظر الأول ، إذ نجد الصراع هنا وصل بين الحاكم وجحا بصورة بارزة ، وهذا التطور أُتيح بتنوع الشخصيات واختلافها ، فجحا يواجه حاشية الملك ، ثم الحاكم نفسه ، وبين تلك المواجهتين نجد من الشخصيات التي تعترض طريقه و تغني الصراع بتنوع تلك الشخصيات واختلافها .

وعلى الرغم من أهمية الشخصيات الدرامية في بناء الصراع داخل المسرحية ، إلا أن تلك الأهمية ليست على مستوى واحد ، فالشخصية الثانوية تساعد على إظهار جوانبه بين الشخصيات الرئيسة في المسرحية ، وبذلك تكون أهميتها في الدور الذي تؤديه داخل المسرحية ، وهذا لا يعني إلغاء دورها أو إهماله ، فهي ذات أهمية كبيرة لأنها تكشف عن الجوانب الخفية للشخصيات الرئيسة ، على أن الشخصية المحورية مسؤولة عن نمو الحدث فلا بد أن تكون الشخصية المحورية من النوع العنيد الذي لا يلين و لا يتخاذل ولا يمكن أن يساوم أو يرضى بأنصاف الحلول^(٢)؛ لأن بناء الصراع والأحداث يتأثر بهذه الشخصية بشكل مباشر ؛ فإذا أراد الكاتب أن يسير بأحداثه ، ويجعل صراعه صاعداً كان عليه أن يضع ذلك في الحسبان

(١) مسرحية : مسمار جحا : ١٠٢ - ١٠٣ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ١٧٩ .

لم يفارق ذهن باكثير ذلك ، فيؤكد على أن الصراع يحتدم ويستمر بوجود هذا النوع من الشخصية ، فهي التي تقوده ، وتحرك الشخصيات الثانوية؛ لتكشف ملامحها الأخرى التي قد لا تبرز في صراعها مع القوة التي تنازعها.

و تبرز هذه الشخصية في العديد من مسرحياته ، وإذا أردنا أن نقف على نموذج تفصيلي فإن مسرحية (مأساة أوديب) من أفضل ما تقدم هذه الشخصية ، فـ(أوديب) بطل المسرحية من ذلك النوع العنيد الذي يبحث عن الحقيقة ولا تهمه النتيجة ولو دفع حياته ثمناً لها ، فهو في سبيل الوصول إلى الحقيقة يواجه كل التحذيرات التي قد تشبه عن ذلك ، وإنه ربما يدفع حياته ثمناً تموره ، فيعرض عنها ويمضي إلى ما أراده دون أن يوقفه عن ذلك رأي أحد^(١).

وفي سبيل البحث عن الحقيقة التي ينشدها يقع فيما دبر له الكاهن الأكبر (لوكسياس) حيث كان يحذره من قتل أبيه والزواج من أمه إذا ما قدم مدينة طيبة ، وكانت تلك التحذيرات كأنها تشويق وإغراء ليقدم على هذا الفعل الشنيع ، فـ(أوديب) لا يمكن أن يستسلم لمثل هذه الأمور البعيدة ، ولم يعلم أنه يسير على ما خطط له ذلك الكاهن .

ونتيجة لذلك وقع في الفخ المدبر له ، وعندما عرف التخطيط وأنه وقع ضحية لتدبير كان بإمكانه ألا يقع فيه ، يواجه شعبه بالحقيقة الشنيعة التي وقع فيها ، وأن وقوعه في تلك المعصية كان مغيباً عن الواقع الذي زينه له الكاهن ، فكان اعترافه لشعبه بتلك الحقيقة نتيجة لعصاميته وعدم خوفه من إفشائها التي قد تكلفه ملكه ونفسه ، نلمس هذا في الحوار الآتي :

(١) انظر : المسرحية : المشهد الأول .

" أوديب : (صائحاً بأعلى صوته) إذن فأعلن وحيك للشعب فأني لا أو من بوحي

يستطيع كاهن دجال مثلك أن يكتمه إذا شاء ويذيعه إذا شاء !!

لوكسياس : مهلاً يا أوديب ، اسمع نصيحتي خيراً لك قبل أن تذاع في الملاء

فضيحتك وفضيحة أمك ، وتفقد هذا العرش الذي تعلوه وهذا

الرأس الذي يعلوك !

أوديب : (بأعلى صوته) ويلك أيها الجرم ! لخير لي أن أفقد عرشي ورأسي من

أن يبقى شعبي في هذا العذاب !"^(١)

يبرز في الحوار السابق بُعد شخصية (أوديب) النفسي، حيث يظهر في أول الأمر شخصية هادئة من أجل فضح أسرار الكاهن الأكبر الذي أخضع المعبد لرغباته ، محتجاً بالوحي الذي يفتره من عنده ، لكن (أوديب) ليس الشخص الذي توقعه الكاهن ، فلا يمكن أن ترضى بالذل أو أن يقع تحت رحمة شخص ما ، فلم يقبل كل ما قدمه الكاهن مقابل أن يرجع أموال المعبد التي أخذها من الشعب ، فالحلول التي قدمها له مخزية ، فرأى أن من العار أن يقبل بها ، و أن إعلان الحقيقة التي ليس له ذنب فيها أهون عليه من أن يقبل بخرافات كاهن يعلن للشعب الوحي متى أراد ، ويخفيه متى أراد ، وإذا كان كذلك فمن الخيانة أن يتستر على هذا الإثم العظيم مقابل تلك الحقيقة التي وقع فيها بتدبير هذا الكاهن ، فكان عليه أن يجتث هذه من أصولها .

إن شخصية (أوديب) في الحوار السابق شخصية ذات بُعد نفسي متأزم لا يمكن أن

تستسلم مقابل مغريات زائفة وإن كانت النتيجة ذهاب عرشه أو ماله أو نفسه ، فلم يقبل

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ٩٦ - ٩٧

بمطالب الكاهن ؛ لأن ذلك ينافي عصاميته وقوته ، بل ثار في وجهه عندما تأكد من شناعة أفعاله ، ولم يتراجع عن موقفه من مصادرة أموال المعبد ، وآثر أن تعلن الحقيقة للشعب كما هي ، وأن يواجهه بالحقيقة التي دنست المدينة ، ورفض أن يزيّف هذا الكاهن تلك الحقيقة ؛ لأنه أراد استئصال شأفة هذا الدنس من أصلها ؛ فواجه شعبه بالحقيقة وكيف وقع فيها بتدبير الكاهن الأكبر ، دون أن تشبه عن ذلك مهما بلغت النتيجة .

حيث إنه لا يمكنه الاستسلام أو القبول بذلك ، فهو من طراز الشخصيات التي لا يمكن أن تلين أو تتخاذل عن مبدئها مهما كلفها ذلك ، بل إنه لا يمكنه أن يتراجع أو يلين؛ لأن ذلك يغير من مسار الحدث وتصبح شخصية ساكنة راكدة ، فشخصية (أوديب) تشبه إلى حد ما شخصيات:(هاملت) ،و(كروجستاد) ،و(لا فينيا) ، و(ماكثب)، و(ياجو) ، و(ماندرز) وهذه شخصيات محورية لا تتخاذل أو تضعف ولا تساوم أو ترضى بالمصالحة.^(١)

ومن علاقة الشخصية بالصراع دور الشخصية الحساسة التي لا تمر عليها أي لفظة دون أن تكون لها تأثير عليها ، وتحديد للصراع مع القوى الأخرى ، فلا بد من أن يكون لها مزيد من التوتر ، بحيث تكون بعيدة عن الشخصية العادية في الحياة اليومية^(٢) ، فهي شخصية تختلف عنها في أبعادها ، فلا بد أن تكون متميزة عنها في كل شيء ، مزيدة عنها في الأوصاف كلها ، فهي التي تقدم الحركة الدرامية وتدفع الصراع ، كما أن هذه

(١) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٧٩ - ٢٨٠ .

(٢) انظر : المدخل إلى الفنون المسرحية : فرنك .م. هوايتنج : ترجمة . كامل يوسف وآخرون : ١٧٩ .، ومدخل

إلى كتابة فن الدراما : ٤٨ .

الحساسية تجعل المسرحية أكثر حيوية، وبفقدانها تفقد الشخصية حيويتها ويزيل عنها أهم عناصرها، وهو عنصر الصراع^(١).

ونظرة في مسرح باكثير يمكن أن تظهر شخصيات متعددة على مثال هذه الشخصية، فشخصية (شهريار) إحدى تلك الشخصيات الحساسة التي تعتقد أن كل لفظة ليست عابرة، بل تعريضاً بها أو خدشاً مباشراً لها، وبذلك كانت ذات حضور بارز وحيوي في المسرحية؛ ناتج عن تلك الحساسية أو التوتر الذي تعيشه داخل المسرحية، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك:

"بدور: لكنك قد قتلته الآن .

شهريار: و سأقتلك أنت أيضاً يا فاجرة .

بدور: (تهب في وجهه) : كذبت الله يعلم إنك لأنت الفاجر .

شهريار:(يتراجع قليلاً ويبدو في وجهه شيء من الرضى) الفاجر؟ الفاجر يا بدور؟ أنا فاجر عندك .

بدور: عند الناس جميعاً .

شهريار:(في ابتسامة غريبة) وعندك أنت؟

بدور: أنت مجنون!

شهريار:(يستشيط غضباً) ألم تقولي الساعة إنني فاجر؟

بدور: (تتوهم أن هذه الكلمة هي التي أغضبته فتلين لهجتها متوسلة) عفواً يا مولاي كانت مني زلة لسان.

(١) انظر: المسرح "وجه وقناع": جلال العشري: ١٥٨.

شهريار: (يستشيط غضباً) زلة لسان؟ إذاً فلا مناص من قتلك!

بدور: (ينفد صبرها) اقتلني! أنا لا أخشى الموت فالموت خير من الحياة معك.

شهريار: (يترنح كأنما صعق بهذه الكلمة)؟ " (١).

يشتعل غضب (شهريار) في الحوار السابق من الألفاظ التي تنفي عنه صفة الفجور؛ لأن ذلك يوحي بدلالات نفسية عنده، فلم يعد قادراً أن يكون بهذه الأوصاف لعلّة أصابته، فترجعُ بدور عن وصفه بتلك الأوصاف يثير حساسيته ويزيد حدة التوتر عنده، وهذا ما نتج عنه الصراع، فحيويته وتقدمه ناتج عن تلك الحساسية التي تربط بين الألفاظ والحالة النفسية فيعتلي بذلك توترها وصراعها.

وهناك من الشخصيات التي يكون لها دور في دفع الصراع في المسرحية، وفي تنمية الأحداث الداخلية، والسير بالعقدة إلى الذروة، وهي غير موجودة على المسرح، أي إنها لا حضور لها ذاتياً داخل المسرحية، تلك هي الشخصية الغائبة^(٢)، التي تؤدي حركة داخل المسرحية، وتؤثر في نزاع أطرافها، وقد تكون ذات أبعاد محرّكة للصراع.

وفي مسرح باكثير نجد هذه الشخصية حاضرة في العديد من المسرحيات، فهناك من الشخصيات التي يكون دورها بارزاً بالدرجة الأولى في المسرحية، ومحركاً للصراع فيها رغم غيابها عن الحضور الجسدي، ومن تلك المسرحيات مسرحية: (حرب البسوس) فقد مثلت شخصية كليب فيها دوراً بارزاً منذ بداية المسرحية، فمن الوهلة الأولى للمسرحية تبدو حاضرة بدورها الذي أشعل فتيل الصراع فيها، فكانت منشأً له في المسرحية، ونجد ذلك في الحوار الآتي:

(١) مسرحية: سر شهزاد: ٣٤.

(٢) هي: الشخصية التي تلعب دورها في الأحداث الممثلة فوق خشبة التمثيل ولا تظهر بكيائها الحسي أمام

المتفرجين. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ٢٨١.

"هجرس : هل أنت حقاً أمي ؟

جليلة : ماذا تقول يا هجرس ؟

هجرس : أأنت حقاً ولدتني؟ أخرجت من بطنك ؟

جليلة : ويلك أعندك شك في ذلك ؟

هجرس : إني لا أرى أي شبه بينك وبينني ؟

جليلة : ما كل طفل يشبه أمه .

هجرس : ولا بيني وبين المزدلف .

جليلة : ما كل طفل يشبه أباه .

هجرس : ولا زوج أمه الأول .

جليلة : (تتجلد) تعني كليب وائل ؟

هجرس : نعم ، ما يراني أحد كان قد رآه إلا قال إني صورة منه .

جليلة : قلت لك سبعين مرة إن ذلك يرجع إلى تسلط خياله علي منذ فجمعت

فيه تلك الفجيعة الدامية .

هجرس : أما زلت تحبينه يا أماه ؟

جليلة : كنت أحبه إذ كان زوجي ، أما اليوم فقد صار حيي كله لأبيك " (١).

كانت الشخصية الغائبة في الحوار السابق قد أوقعت الصراع بين هجرس وجليلة ،

ورغم غياب هذه الشخصية عن المسرحية إلا أنها أشعلته ، وأنشأته بين الطرفين في الحوار

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٥-٦ .

السابق ، فحين سأل هجرس أمه (جليلة) عن الشبه الذي لحقه من كليب عللت ذلك بتسلط صورته عليها ؛ وهنا كانت بداية تأثر الحدث بهذه الشخصية .

و تلك الشخصية الغائبة قد أوقعت الصراع بين طرفين بارزين في المسرحية ، فبنو تغلب على رأسهم المهلهل يقاتل أبناء عمومته من بني بكر ، وقد نشأ بين الحيين تحت مظلة المطالبة بدم كليب من قبيلة بكر ، فكانت بينهم تلك الحروب الطاحنة التي اشتد فيها الصراع بينهما ، و ذلك كله كان نتيجة تلك الشخصية الغائبة التي جعلته يتأجج بين الطرفين .

تلك هي أحوال الشخصية الغائبة التي لم تظهر بجسدها أما المشاهد ، فقد تكون محرّكة للصراع دافعة له ، سائرة بالأحداث ، فتكون الحدث الأبرز في المسرحية ، وتدور حولها الأحداث ، كما في هذه المسرحية ، وقد تكون الشخصية الغائبة ثانوية ، لكنها تؤدي دوراً مهماً في الصراع داخل المسرحية ، حيث تؤدي حدثاً محدداً فيها وتكون محرّكاً ثانوياً له ، وتتجلى هذه الشخصية في مسرحية (التوراة الضائعة) فقد كان غياب زوج (راشيل) أحد الأحداث التي وجهت الحدث داخل المسرحية إلى قيامها ببعض الأفعال المشبوهة داخل المسرحية ، وفي الحوار الآتي يتمثل ذلك الدور :

"آنا : لست مرتاحة لذهابها مع ذلك الشاب اليهودي .

كوهين : أنسيت يا مربية أنك اليوم في بلد اليهود ؟ فكل الشباب هنا من اليهود؟

آنا : أنا قلت نصيحتي وكفى .

كوهين : تريد أن تتفرج على تل أبيب فمن يفرجها إلا شاب يهودي؟ شاب

عربي؟

آنا : يا ليت زوجها كان معها .

كوهين : ماذا نضع له ؟ تخلف عنها وتركها وحدها، رغم أنه مشغول .

آنا : أنا خائفة عليها يا سيدي.

كوهين : مم تخافين ؟

آنا : من . من (تلتعلم)

كوهين : اطمئني كلها يومان أو ثلاثة ويحضر الزوج الغائب" (١).

هذه الشخصية الغائبة دفعت (راشيل) إلى القيام ببعض الأفعال المشبوهة ، وهذه الأفعال قدمت الصراع في هذا الجزء من الحدث في المسرحية ، حيث كانت دافعاً من دوافعه ، فرسم أبعاد الشخصية اليهودية ، ومن خلالها اتضحت بعض تلك الأبعاد والملاح التي رسمت في مجملها الصراع العام.

تلك هي ملامح الشخصية الغائبة في مسرح باكثير ، ودورها في دفع الصراع داخل المسرحية على اختلاف في تلك الأدوار ، وهذه الشخصية تعددت في مسرحه في غير هذه المسرحيات ، ففي مسرحية (درا ابن لقمان) نجد شخصية (سيف الدين قطز) شخصية غائبة عن خشبة المسرح ، لكنها حاضرة بتأثيرها على شجرة الدر ، مما دفعها إلى القيام ببعض الأفعال التي طورت الحدث في المسرحية ودفعت الصراع ، وهذه الشخصية الغائبة نجدها حاضرة عند بعض الكتاب المسرحيين غير باكثير.

هذه هي ملامح الشخصيات الدرامية ، و أهميتها في الصراع ، فعلى اختلاف أنواع الشخصيات ، وأبعادها ، وأهدافها ، نجد أن كلاً منها يؤدي دوراً مهماً فيه ، حيث يكشف عن أبعادها ، ويبرز جوانبها الأخرى ، ويتأثر بواقعها ، ويؤثر دور

(١) مسرحية : التوراة الضائعة : ٣١ - ٣٢.

الشخصية المحورية و الغائبة والحساسة في بنائه ، وأهمية بنائه على الهجوم والهجوم المضاد،
وما يتصل بتلك العلاقة مما اتضح في هذا المبحث .

المبحث الثالث : علاقة الصراع بالحدث

يعد الحدث الدرامي^(١) العنصر الذي يختار الكاتب في ضوئه شخصياته ، ويحدد ما يريد منها ، وماذا يجب أن تفعل ، وبناءً على ذلك فإنه يرسم الصراع وفق تلك الاختيارات ، وهذا يجعله عنصراً يتحكم في بناء الأحداث الرئيسة و الثانوية ، فتكمن وظيفة الحدث في الكشف عن والتدافع فنياً^(٢) ، وبهذا يكون الحدث الدرامي على علاقة معه ، فالحدث يكشف الصراع ، ويحدد مساره.

إن الحدث الدرامي بوصفه الصورة الفعلية للقصة الأساسية للمسرحية لا يمكن أن يتقدم دون حركة أو دافع داخلي يصعد تلك الأحداث وينمي مواقف الشخصيات في الحدث ، تلك الحركة هي الصراع الذي تؤديه الشخصية داخل الحدث ، "فكل إنسان يؤدي حركة من الحركات أو يقوم بعمل من الأعمال"^(٣) ، و تلك الحركة والعمل لا يمكن أن تكون موافقة للشخصيات جميعها ، فلا بد من اختلاف الأفكار ، وتعارض الآراء؛ ومن ذلك تنشأ الحركة التي تصعد الأحداث .

و يختلف الحدث الدرامي عن القصة أو الحدوتة ، "فالقصة هي القلب العام لأحداث المسرحية ، بينما الحدث هو : تصوير القصة وتفصيل أجزائها، أي إن الحدث هو الذي يجري فيه الحوار و الصراع والشخصية وكافة عناصر المسرحية ، بينما القصة هي : إطار عام لذلك كله دون تفاصيل"^(٤).

(١) الحدث الدرامي هو : الحركة الداخلية للأحداث ، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط . البناء الدرامي : ٤٥ .

(٢) انظر : في السرد : سعد أبو الرضا : ٧٥ .

(٣) فن القصة : ٢٧ .

(٤) البناء الدرامي : ٣٧ .

والحدث الدرامي ليس على صورة واحدة ، فهناك الأحداث الرئيسة ، والأحداث الثانوية^(١)، وكل نوع من الأحداث له ارتباطه بالصراع حسب أهميته داخل المسرحية ، وكل حدث أراد أن يوجد تطوراً في الحدث العام للمسرحية كان عليه أن يقدم حركة تدفعه إلى الأمام .

والصراع الذي يقدم أو يطور الأحداث الثانوية يكون جزءاً من الصراع العام الذي يحرك الحدث الرئيس ؛ لهذا فإن ارتباط الحدث الثانوي بالحدث العام يوجب ارتباط الصراع داخل الأحداث الثانوية بالصراع العام في المسرحية ، فهو ينشأ مع الحدث ويتجزأ معه .

و معايشة الشخصيات للحدث وتصويرها لها يكشف عنه ، فوجوده بين الشخصيات في الحدث هو ما يميزه عن الوقائع اليومية في الحياة الطبيعية بما في ذلك من توترات ودلالات تضيفي هذا التمييز للحدث الدرامي^(٢)، فالحدث الدرامي يتميز به عن الحدث العادي .

إن على الكاتب المسرحي إذا أراد النجاح لمسرحيته أن يختار الحدث المناسب الذي يمكنه من خلاله أن يحدد دور الشخصية ، و يتيح له إبراز الصراع في المسرحية ، فالحدث الدرامي هو مصدر الطاقة للمسرحية^(٣) ؛ لأن الكاتب منه أجزاء المسرحية الأخرى ، وبناءً عليه يحدد الشخصيات التي تقدمه .

(١) جعل بعض النقاد الفرق بين الحدث الثانوي والرئيس هو : ما يمكن الاستغناء عنه بعكس الرئيس فلا يمكن الاستغناء عنه ، وهذا إن كان منطبقاً على بعض الأحداث فلا يمكن أن ينطبق على الأحداث كلها ؛ لهذا فإن الأقرب إلى ذلك هو الآتي : الحدث الرئيس : هو الحدث الذي تقوم عليه المسرحية ، أما الحدث الثانوي فهو : ذلك الحدث المساعد للأحداث الرئيسة والمكمل للصورة الكلية ، سواء أمكن الاستغناء عنه أم لا .

(٢) انظر : من فنون الأدب " المسرحية " : ١٢ .

(٣) انظر : اتجاهات المسرح المعاصر " الصورة الإبداعية : أحمد زكي : ١٣٥ .

ومن تمام القول أن الحدث الدرامي لا يقوم بالصراع فقط ، بل أجزاء المسرحية كلها مكتملة لبعضها ، فلا يتصور وجودهما دون شخصية تؤدي ذلك ، كما أنها لا يمكنها إظهار ذلك كله دون حوار يظهر نوع الحدث والصراع في المسرحية ، فلا يمكن للدارس أن يفصل بينهما تماماً ، وإنما كان هذا ؛ لإبراز العلاقة بينهما خاصة في ظل العناصر الأخرى التي تكمل هذه العلاقة ، فعناصر المسرحية جميعها على علاقة واحدة لا يمكن أن يبرز أحدها في ظل ضعف الآخر ، فتميز أحدهما يستلزم تميز الآخر ، وكذلك العكس .

وينقسم الحدث الدرامي إلى أنواع مختلفة باعتباريات متعددة ، فكما أنه ينقسم إلى رئيس و ثانوي ، فإنه ينقسم إلى بسيط ومركب ^(١) ، وكل منهما له خصائصه التي تميزه عن الآخر ، إلا أن تحقيق الحركة الدرامية فيهما من أوليات الصراع الدرامي الذي يحقق هذا العنصر في الحدث البسيط والمركب .

إن اختيار الكاتب للحدث الدرامي لا يتم في صورة عشوائية أو اعتباطية ، بل يجب أن يُختار بطريقة فنية ، فليست الأحداث كلها صالحة لتكون مسرحية ، فقد يهم الكاتب بتأليف مسرحية ما ثم لا يجد الموضوع المناسب لذلك ، ولا الحدث الذي يمكن أن ينطلق منه ، وقد يجد الفكرة لكن ليس هناك حدث يصلح لذلك الموضوع ^(٢) .

وهنا يتقرر أن على الكاتب المسرحي عند اختيار الحدث أن يراعي مناسبته للفكرة التي يريد أن يكتب عنها ، بعد أن يتأكد أن هذا الحدث قادر على التطور ، غني

(١) يُعرف الحدث البسيط بأنه : الحدث الذي يعتمد في بنائه على قصة أو حدودية واحدة ، أما الحدث المركب فهو : الحدث الذي يعتمد على قصة أو حدودية رئيسية تغذيها قصة أو حدودية فرعية أو أكثر من ذلك . البناء الدرامي : ٩١-٩٢ .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٤٧-٧٤ .

بالمواقف التي تغني الحركة الدرامية ، ثم بعد اختيار الحدث المناسب يعزل الكاتب عنه كل ما من شأنه أن يعرقل حركته الدرامية ، ويصطفي الحدث الذي يحقق ذلك ^(١) .

ومن تمام اختيار الحدث المناسب أن يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه اشتماله على عنصر الصراع ^(٢) ؛ ليحقق التطور والحركة المرجوة منه ، فالحدث الذي يتطور ويتقدم كي يبرز أحداثاً ومواقف جديدة يحتاج إلى صراع ينمو معه ؛ ليكتمل تطوره .

و ليست أهمية الأحداث أو بروزها ضرورة لنجاحه، "فالحدث المسرحي لا يستمد أهميته من أهميته في الحياة ، بل من الدلالات التي يستطيع المؤلف أن يضيفها عليه" ^(٣)، فمهارة الكاتب وحسن اختياره للحدث هما ما يخرج لنا مسرحية ناجحة ، إذ ليس معيار نجاح الصراع بروز الحدث وأهميته في الحياة أو التاريخ ، فكم من المسرحيات الناجحة استمدت أحداثها من وقائع عادية وربما أقل من ذلك لكنها أخرجت مسرحيات ناجحة ذات أبعاد فنية كبيرة ، كمسرحيات (شكسبير) : (تاجر البندقية) و(روميو وجوليت) ، فلم يكن الحدث في تلك المسرحيات من الأحداث الكبرى أو المهمة ، لكن مهارة الكاتب حققت للمسرحية تلك القيمة الفنية .

وربما كان الاهتمام باختيار كبريات الأحداث والانسحاق وراء تسجيل أحداث بارزة يجر إلى إضاعة الصورة الفنية و الهدف من وراء كتابة المسرحية ، كما تختفي دلالة الحدث على المعنى الذي أراد المؤلف أن يوصله إلى المشاهد من المسرحية ، وذلك كله نتيجة لاختيار الحدث البارز .

(١) انظر : من فنون الأدب " المسرحية" : ١٢ .

(٢) انظر : دراسات في الأدب المسرحي : سمير سرحان : ٢٤ .

(٣) من فنون الأدب " المسرحية " : ١٦ .

في مسرحية (هاروت وماروت) تناول باكثر فتنة هذين الملكين ، فانساق خلف تسجيل أحداث متعددة ، مختلفة المصادر ، وكان ذلك نتيجة قراءات متعددة لتفسير القرآن الكريم ، وما ورد في بعضها من إسرائيلييات ذكرت وقوعهما في فتنة المرأة التي أخذت شطراً من الحسن فكشفا لها عن عورتها، وشربا الخمر^(١) ، وما تناولته أحداث المسرحية من هذه التأويلات^(٢) .

ولا يمكن قبول ذلك ؛ لمخالفة النص القرآني الصريح ، فهم منفذون لأوامر الله سبحانه، وهم مخلوقون لعبادته وحده ، لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون ، وما فعله الملكان فتنة أمرهما الله تعالى بها امتحاناً وابتلاءً للعباد .

إن على الكاتب المسرحي أن يختار عالمه الخاص بالمسرحية ، فيختار الحدث المناسب لها ، ذلك الحدث المحدد المثير ، الذي يملأ الموقف بالتوتر و يشعرنا بتوقعات قادمة ستحصل ؛ و يشد ذهن المشاهد^(٣) ، فيكون الصراع محركاً له ، ومنمياً لأحداث قادمة ، فيشعر المشاهد أنه أمام حركة مستمرة، وحدث متجدد دون أن يعترى ذلك الحدث عائق من الأحداث المعوقة ، أو ركود في الصراع.

و في مسرح باكثر تتعدد الأحداث الدرامية وتتنوع حسب الهدف الذي يريد تحقيقه من المسرحية وحسب الموضوع ، فقد قدم العديد من المسرحيات في كثير من المجالات ، حيث كتب من المسرحيات ما يصور الوضع السياسي في العالم الإسلامي ، وفي تلك المجالات يهتم باختيار الحدث الذي يستطيع من خلاله أن يقدم صورة فنية ؛ بأن

(١) انظر : تفسير الطبري : المجلد الأول : ٦٧٠ - ٦٧٦ .

(٢) انظر : مسرحية : هاروت وماروت : الفصل الثاني : ٤٦ .

(٣) انظر : الدراما والدرامية : س.و.دواسن : ٤٧ .

يكون صالحاً للقصة أو الموضوع الذي يكتب فيه ^(١) قادراً على التطور ، ذا حركة مستمرة .

و إذا تلمسنا مسرحياته ، فإن مسرحية (أحلام نابليون) إحدى المسرحيات السياسية التي أراد أن يكشف فيها عوار حملة (نابليون) ، فقد كشف حقيقة الحملة ، وأهداف قائدها ، فبدأ الحدث الدرامي في المسرحية عند استقرار (نابليون) بعد دخوله مصر والسعي لتحقيق أهدافه .

بدأ الحدث الدرامي بالاضطراب عندما دخلت زينب على (نابليون) ، فقد بدأت أهدافه تظهر عند تلك النقطة ، فقد أراد أن يفرض نفسه على المجتمع فبدأ يفكر بنقطة البداية وهي : زينب ، فالحدث يشعنا بالقلق ، خاصة عندما ينفرد بزينب ؛ ليثيرها على من حولها لتكون عوناً له عليهم ، وعندها تكون زينب محتشدة البال ضدهم فلا تسمع لهم، والحوار الآتي يوضح ذلك :

"نابليون : الغيرة في كل مكان ، مدام فوريه تغار منك يا زينب ، والفرنسيون الذين معي يغارون من جبي للإسلام ، ومشايخ الأزهر يغارون من حي لوالدك.

زينب : وأنت يا سيدي الجنرال ألا تغار من أحد على أحد؟

نابليون : (يتغير وجهه قليلاً) أين ؟

زينب : (تفطن لما به) هنا في مصر .

نابليون : (يُسْرِى عنه) هنا في مصر لا أغار إلا من والدك.

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٤٧ .

زينب : على من .

نابليون : عليك أنت .

زينب : لماذا .

نابليون : لأنه يراك أكثر مما أراك.

زينب : أنت تغار منه وهو يهدي إليك السلام .

نابليون : في وسعه أن يهدي لي ما هو أفضل وأنفس .

زينب : هو يحبك ولا يضمن بشيء عليك.

نابليون : ولا بك أنت ؟

زينب : أنا لست جارياً .

نابليون : أنا لا أريد جارياً .

زينب : تريد ماذا .

نابليون : ملكة .

زينب : ملكة ؟

نابليون : سلطنة .

زينب : مثل شجرة الدر ؟

نابليون : بل أعظم.

زينب : مثل زبيدة امرأة هارون الرشيد.

نابليون : بل أعظم " (١).

في الحوار السابق تظهر محاولات (نابليون) لإرضاء زينب بملكه ، كما يشعرنا بتوتر الحدث ، فالإيقاع بزینب هو أولى محطات النجاح التي يريدها ؛ لهذا يحاول جهده أن يقنعها بأفكاره ، ويتحايل عليها بما يستطيع أن يحققه لها ؛ لتكون ضمن مكتسباته ، وبداية إنجازاته، كما أن الحوار السابق والذي يليه في المسرحية يشعرنا بالقلق من هذه المحاولات، فهل يستطيع أن يحقق ذلك الهدف ؟ وهل تقع زينب ضحية أهداف (نابليون) ؟ وهل تنطلي أكاذيبه على الشعب المصري ؟ كل ذلك أشعرنا بالقلق والتوتر ، وأنبأ عن نشوء صراع قادم في الأحداث المقبلة .

إن محاولات (نابليون) لتحقيق هدفه بدأت في الظهور عندما ظهر في الحوار مع زينب ، ثم في إيهاام علماء الأزهر بدخوله في الإسلام دون أن يعلنه أمام الشعب ، هذه المحاولات زادت توتر القارئ ، كما أنها أثارت الشكوك في الجيش الفرنسي حينما أحسوا بغرابة أفعال (نابليون) فانطلقت شرارة الصراع الأولى بينه وبين (كليبر) الذي شعر بأن تلك الأفعال لم تعد تحتتمل إلا تفسيراً واحداً ، وعند ذلك بدأ الصراع في المسرحية يظهر تدريجياً ، حيث كان (كليبر) أول من وقع فيه مع (نابليون) .

بعد نشوء الصراع بين الطرفين اتضح الحدث الرئيس في المسرحية ، فقد كان (نابليون) يبحث عن تحقيق هدفه الذي تمثل في إنشاء إمبراطورية في الشرق تكون تحت إمارته ؛ لكن ذلك لن يتحقق دون الاعتراضات التي سيتلقاها من الجيش الذي يمثله (كليبر) الذي رأى أن ذلك خيانة لفرنسا التي ولته على الحملة ليحقق أهدافها ، لا أهدافه هو ، فكان ذلك منشأ الصراع في الحدث الرئيس .

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ١٢-١٣ .

وبما أن الهدف الأول (لنايليون) قد تعاوره الصراع مع (كليبر) الذي يعد الحدث الرئيس في المسرحية ؛ فإن ذلك قد أثر في الأحداث الثانوية التي تتمثل في عودته لزينب، تلك الفتاة التي وقعت في شباكه ، فسعيه لتحقيق هدفه لم يكن كما توقعه ؛ فقد أعاقه الحدث ، مما أوقعه في الصراع مع زينب ؛ لأن العهود التي قطعها على نفسه لم يوف بها ، فكشف ذلك عن زيف وعوده ، و أدخله في صراع مع زينب وقبلها (كليبر) .

نلاحظ في تلك الحوارات تطوير الحدث الدرامي في المسرحية ، فبعد معرفة الحدث الرئيس لم يتضح ما الذي سيجري في الأحداث المقبلة ، وبعد ظهور شخصية (كليبر) اتضح أن الأمر لن يتم بصورة مبسطة ، فهناك من المعوقات ما سيحدث صراعاً مع (نايليون) حيث تكشف الأحداث المقبلة عنه ، كما كشفت عنه في الأحداث الثانوية ، فكان الحدث الرئيس منطلقاً للصراع في المسرحية، ومنبعاً للمواقف والشخصيات.

إن الصراع الدرامي لم يكن وليد الحدث وحده ، بل هو وليد عناصر المسرحية كافة ، ومن أهم العناصر التي تولده : اختلاف الشخصيات ، "فمن خلال لقاء الشخصيات وعلاقتها ومعايشتها للحدث الدرامي ينشأ بين تلك الشخصيات" (١) ، فالصراع هو العنصر الذي يخرج الحدث الدرامي، و به يتميز من العادي ، فالحدث يلتقي بالشخصية و يخرج لنا صراعاً يرتقي بهما ويكون أحد العناصر التي تميزهما .

والتقاء الشخصية بالحدث لا يعني اختيار شخصية من الشخصيات العامة لتؤدي الحدث الدرامي ، فكما أنه لا بد من اختيار الحدث المناسب للمسرحية ، فكذلك لا بد من اختيار الشخصية المناسبة التي تؤدي ذلك الحدث على الوجه المطلوب الذي اختيرت من أجله ، فمن تمام رسم الشخصية رسماً جيداً تأثرها بالحدث ؛ ومن ذلك ينتج الصراع الدرامي .

(١) من فنون الأدب " المسرحية" : ١٢ .

ومن ذلك يتضح أن الحدث الدرامي ليس العنصر الوحيد الحامل للصراع ، بل وراءه الشخصية ، فهما وجهان لعملة واحدة ، و بهما يبرز الصراع الذي ينمي الحدث عن طريق الشخصية .

وذلك ما يتحقق في كل مسرحية أدبية ، فمسرحية (شيلوك الجديد) ذات البعد السياسي من المسرحيات التي ألفها باكثر عن قضية فلسطين يمكن أن ترسم لنا رؤية واضحة ، فشخصيات المسرحية التي اختارها شخصيات سياسية ، و هذه الشخصيات هي ما يحتاجه الحدث ليبرز لنا الصراع ، فالحدث يحتم اختيار شخصيات سياسية من الدرجة الأولى.

هذه المسرحية تنقسم إلى مسرحيتين ، المسرحية الأولى (المشكلة) والثانية (الحل) ، حيث يدور الحدث في المسرحية الأولى حول المحاولات اليهودية في إقامة وطن قومي في فلسطين ، فكان الحدث يتم بالمؤامرات التي تحاك ضد المسلمين إلى أن وصل إلى صراع ظاهر بين الطرفين ، فما إن التقت الشخصيات في الحدث حتى ظهر بينها .

كان الحدث في بداية المسرحية يظهر المؤامرة ضد العرب في فلسطين وإبعادهم عن الواقع السياسي الذي يديره اليهود ضدهم.

ويبدأ الحدث في المسرحية يبرز الصراع ، حيث يبدأ الحدث في التأزم ، وتصادم الشخصيات، و يبدو الصراع المحرك للحدث عند نقطة التصادم ، فيظهر مؤامرات اليهود؛ ليبدأ الحدث بعدها ، وفي الحوار الآتي يتجلى ذلك .

"عبدالله : في وسعك أن تريح نفسك من هذه المسؤولية .

كاظم : لست مجنوناً حتى أرفع عنك الوصاية قبل أن تثبت أنك رشيد حقاً .

عبدالله : سأعرف كيف أرفع وصايتك عني وأثبت لك أي رشيد حر .

كاظم : ستعرف يوم تقع أملاكك وأراضيك في أيدي اليهود نوع الحرية التي
تتشدد بها الآن .

عبدالله : لست طفلاً صغيراً فتخوفني بهذا لأبقى تحت وصايتك إلى الأبد .

كاظم : "يلتفت إلى زوجته الواقفة" انصرفي يا جليلة إلى عملك فلا حاجة بك أن
تسمعي كلام هذا العاق .

(تخرج جليلة دون أن تنبس بينت شفة)

ميخائيل : (لعبدالله) على رسلك يا بني إننا لا نعارض في حريرتك الشخصية ولكنك
تعلم أن لهذه الحرية حدوداً يجب أن تقف عندها ، ومهما كنت عاقلاً
متعلماً فنحن أسن منك وأعرف بدخائل الأمور .

عبدالله : أنا لا أنكر هذا ولكني لا أقبل من أحد أن يضغظ على حريري" .^(١)

تصطدم الشخصية بالحدث في الحوار السابق فينتج عن ذلك التصادم الصراع ،
حيث كشف الحدث عن خفايا بعض المؤامرات ، وما إن كشف عن ذلك حتى وقع
الصراع بين الشخصيات ، فعندما اصطدم كاظم بعبدالله في الحدث السابق وقع بينهما
على ممارسات عبدالله الخاطئة ، و هذا يعد بداية التأزم في المسرحية ، والنقطة التي تنطلق
منها الصراعات في الأحداث القادمة .

أنشأ الحدث السابق الصراع ، ثم أتاح له أن يتطور ويتقدم إلى الأمام ، فما إن
ظهر في أول التقاء بين الشخصيات حتى تبعه الحدث الجديد الذي يصحب صراعاً جديداً ،
فبعد أن أظهر حقيقة المؤامرة وقعت أطراف جديدة فيه ؛ بسبب تصادمها مع الشخصيات
السابقة .

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٢٨ - ٢٩ .

وما إن اتضح ذلك حتى ظهرت الشخصيات التي تُصارع من أجل الحصول على مطالبها، فعندما اصطدم عبدالله بعمه ؛ ليكشف له حقيقة مؤامرة اليهود ضد المسلمين ظهرت شخصية (شيلوك) الرجل الصهيوني الذي يصارع من أجل قيام دولة (إسرائيل) في فلسطين ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك .

"كوهين : بأي منطق تقول هذا ؟ أتعد قيام دولتنا واعتراف الأمم بكياننا القومي

بعد ما قاسيناه من الاضطهاد الطويل لعنة علينا؟

شيلوك : إن يكن هذا لعنة علينا فمرحباً بهذه اللعنة .

كوهين : أجل مرحباً بلعنة تنصفنا وترفع عن ظهورنا سياط الاضطهاد.

إبراهيم : "محتداً" ما أوقحكم و أجرأكم على الحق ! بأي لسان تتحدثون أنتم عن

الإنصاف ؟ ويلكم أيها البله المغفلون ، أنتظرون أن تنصفكم الأمم إذا

انتهكتم أنتم قوانين الإنصاف والعدل ؟ أم هل تتوقعون أن ترفع عن

ظهوركم سياط الاضطهاد إذا وضعتموها في ظهور قوم لا ذنب لهم إلا

أنهم كانوا الشعب الوحيد الذي أنصفكم وعاملكم بالعدل والحسنى يوم

كانت الدنيا كلها تضطهدكم وتضطرم عليكم ناراً ، فما ذقتم طعم

الأمن والدعة إلا في كنف هذا الشعب الكريم ؟

كوهين : لقد شط بك القول يا سيدي ، فإننا لا ننكر ما ذكرت من فضل العرب،

ولكننا لا نريد أن نضطهدهم كما تقول بل غايتنا التعاون معهم على ما

فيه خير الفريقين .

إبراهيم : كذبتم أيها المنافقون ، أتريدون اضطهاداً أكبر من أن تغتصبوا بلادهم

بقوة غيركم فتعاملوهم فيها معاملة السادة للعبيد ؟ وإلا فقولوا لي ما

معنى التفريق بين العامل العربي والعامل اليهودي في الأجر؟ ثم ما معنى هذا التحامل على العمال العرب وقد غبنتموهم في الأجور ، فما كفاكم ذلك حتى تمنعوا استخدامهم وتفرضوا بالقوة استخدام العمال اليهود الذين يتقاضون أجوراً أكبر؟ أهذا هو التعاون الذي لا تخجل ألسنتكم أن تتشدد به؟ أليست هذه سياسة صريحة لإبادة العرب أصحاب البلاد الأصليين ليخلفهم هؤلاء الأوزاع الذين تجلبونهم جلباً من شتى الشعوب ومختلف الأصقاع؟

شيلوك : إن الدولة المنتدبة هي التي فرقت بين العامل اليهودي والعامل العربي في الأجور ، فما ذنبنا نحن؟

إبراهيم : أنتم حملتم الدولة المنتدبة على هذا وعلى غيره من القوانين الجائرة بدعايتكم العالمية الزائفة ، ولكني أنذركم - وستعرفون صدق ما أقول- أن هذه الدولة لن تبقى في تدليلكم إلى الأبد ، وسيأتي يوم تنقلب فيه عليكم وترفع حراهما عنكم ، فانظروا حينئذٍ من يحميكم من جيرانكم الذين بادأتموهم بالعدوان والظلم؟"^(١)

في الحوار السابق تبرز اختلاف وجهات النظر التي تنشئ بذور الصراع ، فباللقاء (شيلوك) و(إبراهيم) في الحدث ظهر الصراع الذي نتج عن ذلك اللقاء بينهما ، إذ إن الحدث يحمل مكاشفات عن حقيقة نوايا (شيلوك) ، تلك الحقيقة التي برزت مع الحدث ، فدخولهما فيه أظهر الصراع الجديد الذي كشف عن الظلم الواقع على العرب ، والحقيقة التي يدبرها اليهود للعرب في الأراضي الفلسطينية ، هذا الحدث لم يظهر مباشرة دون

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٦٨ - ٧٠ .

مقدمات ، بل سبقه الحدث الذي مهد له، فبتنامي الأحداث و تصادم الشخصيات برز هذا الحدث الذي يحمل صراعاً جديداً معه.

ومع تنامي الأحداث وتصادم الشخصيات وتصارعها تتجه إلى نقطة محددة تكون هذه النقطة هي نهاية خط الأحداث والصراع ، وعندها يتبين هدف الكاتب من المسرحية، حيث تصل الأحداث إلى نقطة محددة يتضح من خلالها أهداف باكثر من المسرحية ، فتصل النقطة النهائية إلى فشل اليهود في تحقيق أهدافهم في فلسطين عند فرض الحصار الاقتصادي عليهم.

ويدفع الصراع الحدث إلى الأمام سواء الحدث الثانوي أم الرئيس ، وذلك بأن تكون الأحداث تسير وفق نمط معين ، ثم يأتي لينمي سيرها ، وبذلك يرسم خطأً محددًا يسير فيه وينميه ، إذ إن الحدث هو العنصر الذي يخطط له وللشخصية في المسرحية .

ومنذ بداية مسرحية (حرب البسوس) يظهر الصراع في المسرحية ويحدد الطريق الذي يسير فيه ، ففي الفصل الأول يطلعنا الحدث على أمر ما حير شخصية هجرس ؛ الأمر الذي أنبأ عن وقوع أزمة في الأحداث القادمة ، فكان ذلك تمهيداً للطريق التي سيسير فيها الصراع ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"هجرس : هجرس ! لم سميت بهذا الاسم ؟ من الذي سماني ؟ اسم لم يسم به أحد من قبل لا من بكر ولا من تغلب ، جرو تغلب أنا جرو تغلب ؟ أأبي هو التغلب ؟ كلا إن كان هو المزدلف فهو أشبه بالنمر ، وإن كان كليب وائل فهو أشبه بالأسد" .^(١)

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٣ .

ينبئ الحدث في الحوار السابق عن أمر ما يراود هجرس هذا الأمر يتعلق بأمر قادمة في المسرحية ، وذلك ما قد يحدث صراعاً في الأحداث القادمة ، وبذلك يعد هذا الحدث رسماً له ؛ فقد أنبأ عن قدومه ، هو بذلك يحدد نوعه والطريقة التي يسير فيها ، حيث يظهر الحوار السابق أن الشك يساور هجرس في نسبه لكليب ، أم المزدلف ، وهو أحد أنواع الصراع في المسرحية .

وبتقدم الأحداث برز هذا الصراع بصورة ظاهرة فالشبه بين هجرس و كليب قد أوقعه في الحيرة التي دفعته إليه ؛ ليزيل عن نفسه تلك الحيرة ، حيث يشير الحوار مع أمه في بداية المسرحية إلى ذلك ^(١)، فقد أنبأ عنه ، فكان ذلك نتيجة منطقية للحدث الذي سبقه ، فوقعه في حيرة كان تخطيطاً له.

إن الحدث الدرامي في المسرحية لم يتوقف على التخطيط لنشوء الصراع ، إذ تتطور الأحداث و ترسم صراعاً جديداً فيها، و هو الخط الثاني منه، وهو الجزء الذي يكمل الأول ، حيث تكشف الأحداث عن نزاع جديد ، فتخطط الأحداث له ؛ لتبرزه ؛ فتكتمل صورته في المسرحية ، وفي الحوار الآتي يتبين ذلك :

"جساس : هيئ نفسك ، إن خيل المهلهل قد تطلع علينا في أي حين .

هجرس : لا تخف يا خالي ، لأكون أول من يركب عند الفزع.

جساس : هذا عهدنا بك، ولكن نشفق عليك من هذه الكآبة التي تستجلبها على

نفسك

هجرس : أستجلبها ؟ يقولون يا خالي إنك أنت الذي جلب هذه المحنة على

قومك.

(١) المسرحية : ٥ .

جساس : كلا ما جلبها عليهم غير كليب .

هجرس : يقولون إن كليياً ما قتل أحداً من قومه قط .

جساس : ولكنه أذلم والإذلال شر من القتل .

هجرس : أليس هو أعزهم إذ أحرز لهم النصر في معركة خزازي على جموع

مدحج؟

جساس : إنما انتصرنا بسيوفنا فلا فضل له .

هجرس : وهل يطلب من قائد الجيش أن ينتصر بسيفه وحده دون سيوف المقاتلين

معه ؟ أين إذاً فضل القيادة؟

جساس : لقد أحبط كل فضل له بتجبره وتكبره وبغيه على قومه .

هجرس : أقتلته يا خالي من أجل ذلك؟

جساس : أجل .

هجرس : يقولون إنك اغتلتته غضباً لنفسك .

جساس : بل غضباً لنفسي ولقومي " (١) .

في هذا الحوار نلاحظ الحدث الذي يمهد لصراع قادم في الأحداث ، إذ يشكل قتل كليب على يد جساس حدثاً ممهداً ، فهناك من سيطلب بدم كليب ، وذلك ما يجعل الصراع ينشأ بين قاتله والمطالب بدمه ، ويشعرنا قول جساس : "إن خيل المهلهل قد تطلع علينا" بقرب نشوئه ، حيث مهد هذا الحدث له ، فيعد صراع بني تغلب يتقدمهم المهلهل

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٧ .

وبني بكر الأول في المسرحية ، فكان التمهيد له بالحدث الذي يوضح جناية قتل كليب ، وما سيتبع ذلك من المحن والصراعات ، وبهذا رسم الحدث للصراع الطريق الذي يسير فيه داخل المسرحية ، على أن تسير الأحداث بشكل منظم ، ويقوم بدفع الحركة فيه .

هكذا ترسم الأحداث الطريق للصراع في المسرحية ، وتهيئ المشاهد والقارئ نفسياً إلى نشوئه ، كما أنها تخطط له وتهيئ التوقيت المناسب لبدايته ، فيشعرنا الحدث أنه سيظهر قريباً ، وعند حصول الوقت المناسب نجده أننا قائم بين طرفين أو أكثر ، ولعل ما يجعله عنصراً مشوقاً هو تمهيد الحدث له، وتهيئة الوقت المناسب لبروزه.

في الفصل الأول من مسرحية (فاوست الجديد) يتمثل الحدث في يأس البطل من الحياة بعد إخفاقه في الوصول إلى معرفة الحقائق العلمية التي يسعى للوصول إليها ، و خسارة حبيبته (مرجريت) ، فلجأ إلى الانتحار ؛ ليرتاح من المتاعب التي لحقت به بسبب ذلك ، وفي الحوار الآتي يتبين ذلك :

"فاوست : ساعدني إذن على اختيار طريقة الخلاص .

بارسيلز : ماذا تعني بالخلاص ؟

فاوست : الخلاص واضح لا يحتاج إلى تفسير .

بارسيلز : إياك أن تعني ..

فاوست : الخلاص من الحياة : نعم .

بارسيلز : لاحق لك ، ليس في الدنيا امرأة تستحق أن ينتحر من أجلها رجل .

فاوست : ليس من أجلها فحسب .

بارسيلز : من أجل ماذا أيضاً ؟

فاوست : من أجل كل شيء .

بارسيلز : كل شيء كلمة عامة مبهمة لا تدل على شيء.

فاوست : الحياة لم تعد تستحق أن تعاش" .^(١)

في الحوار السابق يبرز الحدث الرئيس في الفصل الأول من المسرحية ، فيظهر يأس (فاوست) من الحياة ورغبته في التخلص منها ؛ بسبب إخفاقه وابتعاد (مرجريت) عنه فمثل هذا الحدث الجزء الأول من الحركة الدرامية ، وبقي الموقف المبني على هذا الحدث ليكمل تلك الحركة .

وبناءً على ذلك الحدث يظهر الموقف المضاد له ، فيكون ردة الفعل ، فرغبة (فاوست) في الانتحار ستنتهي بمجرد الحصول على مطالبه ، ومن هنا تظهر شخصية الشيطان الذي يقدم له كل ما يرغب في الحصول عليه من الحقائق العلمية وغيرها ، مقابل أن يرهن نفسه فتكون ملكاً للشيطان ، وهذا العقد المبرم بينهما هو الموقف ضد الحدث السابق ، و به تكتمل الحركة الدرامية في الفصل الأول ، فيتضح الحدث والموقف منه ، وفي الحوار الآتي يتضح الموقف من الحدث :

"فاوست : كلا إن لي مطالب أخرى أهم وأعظم .

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك .

فاوست : أتحكم عليها قبل أن تعرف أولاً ما هي ؟

الشيطان : أعرفها يا فاوست ، بل أراها أمامي في ثنايا مخك .

فاوست : ما هي ؟

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ٢٧-٢٨ .

الشیطان : المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة ، والشباب ، والغنى و الشهرة..

فاوست : والحب العارم كيف نسيت الحب العارم ؟

الشیطان : كلا ما نسيت ذكرته في المقدمة.

فاوست : مع مرجريت .

الشیطان : نعم .

فاوست : كلا وحدها لا تكفي أريد حسان الدنيا جميعاً .

الشیطان : موافق .

فاوست : وأريد أن أعرف كل شيء في الكون .

الشیطان : موافق .

فاوست : وأريد أن أرجع إلى سن العشرين .

الشیطان : موافق موافق ، كل ما تشتهي نفسك فأنا موافق .

فاوست : اتفقنا " (١) .

يتضح من الحوار السابق الاتفاق الذي تم بين الشيطان و (فاوست) مقابل أن يقدم له كل ما يرغب في الحصول عليه ، و يملك هو روحه ، حيث أراد أن يحصل على بحوثه العلمية عن طريق إغرائه بالنساء ، وهذا الحدث هو الموقف المضاد للحدث السابق ، و به تتم الصورة الأولى للحدث الأول في المسرحية ، إذ يمثل التقاء الشيطان بـ(فاوست)

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ٤٥ .

البداية الأولى للصراع في المسرحية ؛ وفيه تم الاتفاق بينهما فكان ذلك البداية الأولى للصراع ، وسرعان ما يتحول إلى اختلاف ظاهر بين الطرفين ، فالحركة الدرامية تنطلق من الحدث الأول والموقف المضاد .

وتستمر الأحداث في الفصل الثاني على ذلك ، فيمثل الحدث في الفصل الثاني غرق (فاوست) في المتع الحسية التي يقدمها له الشيطان ، و يتعد عن الهدف الذي نشده من إبرام عقده معه ، فلم يقدم له المساعدات التي تعينه على الوصول إلى الحقائق الكبرى، بل أغرقه بالمتع الحسية ، فيكون هذا الحدث مثيراً للموقف المضاد له ، فبعد أن اكتشف (فاوست) هذا الأمر اتجه إلى طريقة جديدة للتعامل مع الشيطان ، وبعد وعي وإدراك لتلك الحقيقة قرر أن يتعد عنه ، ويبدأ مرحلة جديدة^(١)، هذه المرحلة هي البداية الفعلية للصراع مع الشيطان ، فلم تعد إغراءاته مكان اهتمام (فاوست) ، فلجأ إلى السمو عن ملذات الجسد ؛ وهذا ما يبعه عن تلك الإغراءات ويقربه إلى نور الهداية .

لقد دفع هذا الحدث الصراع بين الطرفين ، فـ(فاوست) يريد الابتعاد عندما عرف الحقيقة ، والشيطان يريد التبعية بموجب العقد بينهما ، ومن هنا أثار الحدث الرئيس الطرفين لاتخاذ الموقف المضاد الذي يمثل ردة الفعل ضد الحدث الرئيس .

وعلى الرغم من أهمية الحدث الدرامي وضرورة مراعاة عنصر الصراع فيه^(٢)حفاظاً على الحركة الدرامية ، إلا أن ذلك لا يعني اختيار الأحداث الكبرى ، بل إن مهارة الكاتب في إدارة الحدث وإضافة الدلالات والمعاني ، وتحديد العناصر الداخلية للمسرحية من صراع ، وشخصيات^(٣) هي ما يكسب الحدث قيمته الفنية ، فمهارة الكاتب في اختيار الأحداث ، وإضافة الدلالات المضمونية ، والعناصر الفنية تضفي المرونة للحدث الرئيس ،

(١) انظر : المسرحية : ٧٨-٧٩ .

(٢) انظر : الدراما والدرامية : ٤٧ .

(٣) انظر : من فنون الأدب "المسرحية" : ١٩-٢٠ .

كما أنها تقدم القيمة الحقيقية للمسرحية ؛ فتلك الإضافات تجعل الحدث والمسرحية ذات طابع خاص ، طابع تبرز فيه نظرة المؤلف .

وبناءً على ذلك فإن قيمة الحدث تظهر فيما يضيفه المؤلف عليه من تلك الدلالات، و هنا تبرز مسرحية (السلسلة والغفران) التي استوحى باكثر الحدث الرئيس فيها من الواقع الاجتماعي ، ومع أن الحدث ليس من الأحداث المهمة والكبرى ، إلا أن إضافاته للحدث أحداثاً ثانوية ، وشخصيات جعل المسرحية كفيلة بتقديم صورة اجتماعية من خلال الأدب المسرحي ؛ جعلت وزارة المعارف آنذاك تمنحها جائزتها للعام ١٩٤٩م ؛ وذلك يؤكد أن قيمة الأدب بما يضيفه عليه المؤلف ، لا بما يقدمه من كبريات الوقائع والحوادث.

في الفصل الأول من المسرحية نشهد بطل المسرحية عبدالتواب متحسراً على الذنب الذي اقترفه ، محاسباً نفسه على ذلك الفعل الشنيع ، فيظهر في صراع داخلي بين شناعة فعله ، ومرارة الألم ، فكان هو المحرك الأول للحدث ، وعلى الرغم من بساطة الحدث ؛ إلا أن القارئ يشعر بشيء من التحسر والألم على بطل المسرحية ، فقد أشعل صراعه الداخلي مشاعر القارئ.

ويستمر الحدث في تقديم الصورة الاجتماعية لعبدالتواب ، ففي الوقت الذي يظهر نادماً على ما بدر منه ، يبرز الكاتب الصراع الخارجي بينه وبين أم مستور ؛ وبذلك يكون الحدث مثيراً لجوانب الصراع الداخلي والخارجي ، إلا أنه يبقى في صورته الأولية حدثاً عادياً قد يحدث دون أن يُشعل تداعيات الشخصيات والصراع مع الإصرار على الانتقام ؛ فالكاتب وبمهارة فنية استطاع أن يضيف للحدث الرئيس أحداثاً جانبية هيأت له نشوء الصراع ، فالإصرار على الانتقام وتتابع سلسلة الذنب جعلت له ميداناً واسعاً في المسرحية، وهنا تبرز أهمية الأحداث الجانبية في تهيئة الحدث الرئيس له .

إن الحدث في المسرحية ليس من الأحداث الكبرى التي كتبت في التاريخ ، أو ظهرت في الآداب ، وليس من الأحداث التي شكلت ظاهرة اجتماعية تستحق الوقوف عليها ومعالجتها معالجة أدبية ، إلا أن باكثر قد توقف عند تلك المشكلة الاجتماعية ؛ ليقدم رؤيته الخاصة ، وربما اختار هذا الحدث ؛ لينطلق في الصراع داخل المسرحية ، فلم يتوقف الحدث عند ندم عبدالتواب على خطئه الذي ارتكبه في عرض صديقه الحميم ، وكان من الممكن أن يتوقف الحدث عند ذلك وينتهي كل شيء ، إلا أنه لامس خطوط الحدث الرئيس بخطوط الأحداث الجانبية للحدث الرئيس ، وهو بذلك يعرض الحدث الرئيس للصراع .

إضافة إلى صراع عبدالتواب الداخلي فقد أشعلت فتيل الأحداث الجانبية الصراع الخارجي ، حيث كانت وفاة زوجة صديقه بسبب الخطأ الذي ارتكبه أهم حدث أنشأه بين أم مستور و عبدالتواب ، فدبرت له المكائد رغبة في الانتقام منه ؛ لتؤكد له أنها ستنتقم وستأخذ بذلك حق ابنتها ، وهكذا يتطور الصراع وتستمر السلسلة .

إن اختيار الحدث لتأليف المسرحية يجب أن يتم وفق مراعاته للصراع الدرامي ، فالمسرحية الناجحة هي تلك المسرحية التي ينال فيها الحدث قدراً كبيراً من التطور والتجديد الذي يحدثه ، والحركة الدرامية ، فلا يدع المؤلف الأحداث تسير بشكل عادي، بل يحاول أن يجعل له مجالاً لدفع الحركة داخل المسرحية ، فتتمو الأحداث كالموجات الصغيرة المتصارعة والتي من شأنها دفع الأحداث في المسرحية^(١) ؛ وبذلك يكون الحدث مراعيًا للصراع الذي هو جزء من الحدث نفسه .

إذا تبين ذلك تأكدت ضرورة مراعاة الحدث للصراع منذ الوهلة الأولى التي تبدأ باختيار الحدث وتنتهي بكتابة المسرحية ؛ ولذا وجه باكثر اهتماماً بالغاً إلى اختيار

(١) انظر : من فنون الأدب "المسرحية" : ٤٣ .

الحدث، إذ كانت تعنُّ عليه الموضوعات المسرحية فيحاول جهد نفسه أن يجد لها الحدث المناسب الذي يعبر عنها التعبير الجيد ، والذي يمدده بالحرية في التحرك داخل الحدث ، وهذا ما حدث له في مسرحية (مسمار جحا) ^(١) .

في هذه المسرحية يعاني باكثر موضوع القضية المصرية والاحتلال البريطاني ، ففي الوقت الذي ضاق الناس ذرعاً بهذا الاستعمار كان قد فكر في تأليف مسرحية عن ذلك الاستعمار ، لكن ما الحدث المناسب الذي يخدم تلك الفكرة ويمدده بالصراع والحركة التي تحتاجها هذه الفكرة لتأليف مسرحية عنها ؟ وهنا يحدثنا باكثر عن هذه الخطوة في المسرحية فيقول : "ظللت زمناً أتهيأ لوضع مسرحية عن القضية المصرية ، والقضية المصرية كانت في صميمها قضية احتلال الإنجليز لقناة السويس ، فكيف أعالجها؟... وخطرت لي في ساعة الصفاء الذهني الحكاية المعروفة عن مسمار جحا ، فأحسست في الحال أن هنا المنجم الذي أبحث عنه " ^(٢) .

وهذا يشعرنا بأن اختيار الحدث لا يتم بصورة عشوائية ، أو متى كانت هناك فكرة فهي الحدث ، بل يجب اختيار الحدث المناسب ؛ لتحقيق الصورة الكاملة للموضوع والحدث ، ومن ذلك مراعاة الصراع .

يبدأ الحدث في مسرحية (مسمار جحا) وقد انتهى الأمر به واعظاً في أحد جوامع الكوفة ، حيث كان يعظ الناس ويبصرهم بأحوالهم وما هم فيه من الظلم والفقر ، وقد اتخذ من أسلوب التلميح و اللمز أسلوباً له في وعظه ، وعندما ضاق والي الكوفة به عزله من الوعظ ^(٣) ، وهنا تكون أول نقطة للصراع في المسرحية .

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٤٧-٤٩ .

(٢) المرجع السابق : ٥١ .

(٣) انظر : مسرحية : مسمار جحا : ٢٩ .

وبعزل جحا تبدأ قصة البحث عن الرزق الذي قطعه الحاكم عنه ، فيتجه إلى الفلاحة لكن الجراد يأتي على القمح فيفسده ، ثم يأتي الإقطاعيون ليأخذوا ما بقي منه؛ فيزداد الأمر سوءاً ؛ مما أثار غضب الفلاحين ضد الحاكم^(١)، وبذلك يكون الحدث قد فتح الباب واسعاً أمام الصراع بين الشعب والحاكم ، حيث هيأ هذا الأمر الحدث لنشوئه ، فحالة الفقر والظلم قد شكلت الجزء الأول منه ، ثم يأتي بعد ذلك مصادرة القمح ؛ ليكمل الجزء الثاني ، ويتضح هنا كيف وصل الحدث إليه ، حيث يهيبُ الحدث المكان له ، فقد بدأ بالتلميح واللمز ، ثم بالرغبة في الثورة على الحاكم .

يحمل جحا متاعه إلى بغداد ؛ ليوصل إلى الحاكم غضب الفلاحين مما صنعه بهم ؛ ليتراجع عن مصادرة أموالهم ، وينجح في ذلك ، وعندها يوليه الحاكم منصب قاضي قضاة البلاد ؛ فيحسن حاله ، ويتوسع رزقه ، لكنه شعر بأن واجبه لم ينته بعد فعليه أن يسعى ليزيل هذا الحاكم الأجنبي عن البلاد .

و يصل الحدث إلى قمة التأزم ، فيكون الصراع في أعلى درجاته ، وذلك حين دبر جحا مع ابن أخيه حيلة ؛ لثير بها غضب الشعب ويطلعهم على حقيقة الاستعمار ، ففكر في ثنائية الدار والمسمار ، حيث يبيع حماد (ابن أخيه) داره ويشترط على المشتري أن يتمتع بسماره المعلق في الدار متى ما أراد ذلك ، إلا أن المشتري ضاق به ذرعاً ؛ فرفع شكواه إلى دار القضاء ؛ للفصل في هذه القضية .

تصل هذه القضية إلى قاضي قضاة البلاد (جحا) ليفصل بين الخصمين ، لكنه يؤجل القضية مرة بعد مرة حتى يئس المشتري من تلك الحالة ؛ مما جعله يستسلم ويتنازل عن حقه في الدار ويتركها لصاحب المسمار ، وهنا يصل مدلول القصة إلى الشعب ،

(١) انظر : المسرحية : ٤٦ - ٥٩ .

ويتضح المغزى منها ؛ فتقوم الثورة على الحاكم الأجنبي ، ويدخل جحا السجن بحجة التحريض على الثورة ضد الحاكم .

وبهذا يكون الصراع قد وصل إلى قمة الذروة ، وذلك حين يفهم الحاكم ما يقصده جحا من تأجيل القضية ، فيقع الصراع بينهما مباشرة ، ويلقي التهم عليه ، حتى انتهى الأمر بعزله من القضاء وسجنه^(١) .

لكن جحا ينجح في إسقاط هذا الحاكم وإخراجه من البلاد مطروداً ، وذلك بعد نجاح الثورة وخروجه من سجنه محمولاً على الأكتاف .

ينطلق الحدث في المسرحية مبتعداً عن الصراع ، ثم يتطور في المنظر الثاني بشيء من الحركة الدرامية التي بدأت تمهد له وتوضح الخطوط العامة ؛ فيشعر القارئ أن أمراً ما سيحدث مستقبلاً ، وأنه سينشأ قريباً .

وفي الوقت الذي يكون القارئ متهيئاً لاستقبال الصراع ، ينشأ فعلاً بين جحا والحاكم والشعب الذي يثور ضده ويحاول أن يسقطه ويخرجه من البلاد ، فتكون قد اكتملت صورته عند القارئ ، ويشعر أن الأمر قد انتهى إلى نهايته الطبيعية دون أن يتسلل إلى عقله أن فجوة قد وقعت في نفسه بين بداية الحدث البعيدة بعض الشيء عن الصراع وبين ذروته ونهايته .

بمذه الصورة يكون الحدث مراعيًا للصراع ، فلم نشهد مفارقات بينهما ، حيث كان متسلسلاً فلم يظهر فجأة دون مقدمات تشعر القارئ بقدمه في الحدث ، كما أن الحدث منذ بدايته في المنظر الأول يقدم إشارات وتلميحات من شأنها أن تلفت نظر القارئ إلى أن أمراً ما ليس طبعياً^(٢)، هذا الأمر لا بد من وقفة تقدم حلاً له ، وعندما يصل

(١) انظر : المنظر الرابع والخامس من المسرحية .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٤٨ .

إليه يكون قد أدرك القارئ أنه الآن بصدد حل تلك المشكلة ، كما أنه قد تمهياً داخلياً لخوض الحل مع المؤلف ، وبهذا يتضح معنى مراعاة الحدث له ، فتلك المراعاة تتوجب أولاً على الحدث فتح الباب واسعاً أمامه ؛ ليدفع الحركة الداخلية ويبعده عن الجمود ، كما أنه ينظم ظهوره تدريجياً دون أن يحدث خللاً في بنائه ، أو مفارقات في نشوئه .

وبقدر ما وفق باكتير في اختيار الأحداث الدرامية لتأليف المسرحيات إلا أنه وقع في خطأ بناء الحدث المناسب ، فقد ظهرت بعض المسرحيات التي ضعف فيها الحدث وانشطرت فكرتها الأساسية ؛ مما جعل الصراع يسير على خطين مختلفين فأضعف الحركة الدرامية وحد من تطورها ، ومن ذلك مسرحية (الدكتور حازم) ، هذه المسرحية التي أراد باكتير أن يعالج فيها مشكلة اجتماعية معينة ، لكنه فرق الأحداث وفصلها عن بعضها ، حيث انقسمت المسرحية إلى قسمين : القسم الأول : قبل زواج حامد وينتهي بنهاية المنظر الخامس ، والقسم الثاني : بعد زواج حامد ، وينتهي بنهاية المسرحية ، فيبدأ القسم الثاني بعد انتهاء القسم الأول وبشكل منفصل عنه ، وبالرغم من أن الشخصيات هي نفسها ، إلا أننا شاهدنا أحداثاً مختلفة عن الأحداث في القسم الأول ، وكأنما هي مسرحية مستقلة^(١) .

و الصراع في المسرحية جيد إلى حد ما ، غير أن انقسام الحدث أثر فيه ؛ فقد شعر القارئ مع نهاية المنظر الخامس أن المشكلة التي بدأت في المنظر الأول قد انتهت بمصالحة حازم لأبيه ، لكن عندما يبدأ المنظر السادس يكون القارئ أمام مشكلة جديدة ، وهذا من شأنه أن يفسد عليه خط الصراع والحركة التي يجب ألا تتوقف إلا بنهاية المسرحية ، و الحدث بهذا غير مراعى له ، إذ يتوجب عليه أن يسير في خط واحد دون أن يتوقف ثم يبدأ من جديد في حدث آخر وصراع متغير ؛ وربما كان ذلك راجع إلى عدم اهتمام باكتير

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٣٥ - ٣٦ .

بالتأليف في القضايا الاجتماعية ، والتي كان غير متعمق بخواصها في المجتمع المصري ، كما أن اهتمامه منصب على التأليف في القضايا التي تم الأمة الإسلامية في حينه .

تلك هي نقاط التقاء الصراع بالحدث ، وهي ما يحدد علاقتهما ببعض في المسرحية الأدبية، فكما أن العناصر المسرحية متحدة يكمل بعضها بعضاً ، ويتوقف بعضها على نجاح بعض دون أن يكون هناك مجال للفصل بينهما ، إلا أن تحديد علاقة بعض العناصر ببعض من شأنه أن يوضح أهمية هذه العلاقة ويؤكد على تلازمها ، فعلاقة الصراع بالحدث تكمن في مراعاته عند اختيار الحدث ، وتطور وتجدد الحدث به ، كما أنه يمهد له في بداية الأحداث ، وقد يمثل الصراع ردة الفعل المباشرة للحدث ، وفيما تقدم وقفت على بعض ملامح تلك العلاقة ؛ لإبراز تلازم هذين العنصرين ، والدور الذي يقدمانه في المسرحية ، كما أن علاقتهما ببعض لا تتم إلا بتوافق العناصر المسرحية الأخرى ، وذلك ما سبق إيضاحه في هذا البحث .

المبحث الرابع : علاقة الصراع بالحبكة

يتقدم الحدث في المسرحية وفق طرق محددة ، حيث تكون هناك قواعد ثابتة تتيح له الطريق وتضبط تطوره ؛ كي لا يخرج عن مساره في المسرحية أو يتشتت في أحداث خارجة عن الصراع الرئيس .

وأهم ما يحدد انطلاقه وتأزمه ونهايته الحبكة الدرامية ^(١) حيث يسير بشكل منتظم ومحدد دون أن تعثره العشوائية، أو يخفق في تحقيق الهدف ، ويتضح هنا أن الحبكة هي الخطة العامة التي يسير وفقها الحدث مع الصراع .

إن الحبكة الدرامية تشكل مع الصراع العناصر البنائية بدءاً من نقطة الانطلاق وانتهاءً بالحل ، لذا هما عاملان من أهم العوامل الحاسمة في البناء الفني المسرحي ^(٢) ، فيبدأ من نقطة الانطلاق فيكون مثيراً للقارئ ^(٣) ويسير به مع الأحداث إلى نهاية المسرحية وصولاً إلى الحل ، وهنا تكون الحبكة الفنية هي المتحكمة في تداخله مع الأحداث والشخصيات وعناصر الحبكة الأخرى .

و يبرز دور الحبكة في تحديد انطلاق الحدث ، ونشوء الصراع ، ووصوله إلى التأزم، ثم الحل ، كما ترسم له الطريق داخل المسرحية مع عناصرها ، حيث تكون في موعد معه، ليكون العنصر الذي تحقق فيه غايتها ، فالتشويق والعقدة والحل بحاجة إلى الصراع ، فتصارع الشخصيات والشدة والجذب من أهم وسائل التشويق التي تؤثر في القارئ ، كما أن وصول الحدث إلى نقطة التأزم يوصل إلى العقدة ، ثم يأتي دور الحل ؛ ليقع كل شيء في مكانه .

(١) تعرف الحبكة بأهما : تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة ويكون ذلك إما مترتباً على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو تأثر الأحداث الخارجة عن إرادتها : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤٤ .

(٢) انظر : مدخل إلى علوم المسرح : أحمد زلط : ١٦٠ .

(٣) انظر : البناء الفني في الرواية السعودية : ١٣٦ .

من خلال ذلك تبين أن ارتباط الصراع بالحبكة تبدأ من أول عناصرها إلى نهايتها، فيكون على علاقة بالبداية أو التمهيد ثم التشويق ، ويستمر معها إلى نهاية المسرحية.

مع أنه أحد عناصر الحبكة ، إلا أنه لا يفارق بقية العناصر ، ففي عنصر البداية ينطلق من الوهلة الأولى في المسرحية ، حيث يبين الخطوط التي يحتمل أن يسير عليها ، وتنشأ عنه الحبكة ^(١) ، ويكون في هذه الحالة العنصر المثير للتساؤل ؛ حيث يعمل على إدخال القارئ في الجو العام للمسرحية، إذ يكون متسائلاً عن الذي يحدث أمامه ؛ ويدخل بذلك في دوامة التساؤلات والاندهاش الذي يثيرها في البداية .

إن عنصر البداية من العناصر الأكثر أهمية في الحبكة ؛ إذ على الكاتب أن يختار النقطة التي يبدأ بها مسرحيته ، مراعيًا المراد تحقيقه في بدايتها ، فهناك من البدايات ما نشعرنا بالحدث الرئيس في المسرحية ، أو بأحداث المسرحية بشكل عام ، ومنها ما يقدم صورة الصراع في المسرحية ، وفي هذه الحالة على الكاتب أن يختار أقوى العناصر وأعماقها "بفصل قوة العناصر وعمقها تتولد الحركة المسرحية المثيرة وذلك على اختلاف الاتجاه"^(٢).

و عنصر التشويق من أهم عناصر الحبكة التي تعتمد على الصراع في تحقيق الهدف منها ، و من أهم الأهداف التي يسعى إليها التشويق شد المشاهد إلى الأحداث الحالية وجذبه إلى الأحداث المقبلة ، وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على الصراع الذي يدفع الأحداث ، ويجدد انتباه المشاهد إلى متابعة الأحداث ، فمن شروط عنصر التشويق : "أن يتوفر عامل الجذب لشد انتباه المشاهد كي يعمل على تشغيل فكره فيما هو آت من أحداث وأن يكسر حدة الملل عنده فلا يتعرف على الأحداث قبل وقوعها"^(٣) ، وكل

(١) انظر : فن المسرحية : ٤٠٠ .

(٢) المسرح : محمد مندور : ١١٢-١١٣ .

(٣) مدخل إلى فن المسرحية : ٢٩ .

عامل جذب للأحداث لا يتم دونه فهو الذي ينظمه ، ويسلسل وقوعه دون افتعال أو مفاجآت مبنية على المصادفة .

و "إثارة المشاهد عن طريق تحريك شيء من القلق المزوج بالمتعة"^(١) هو جوهر التشويق، ومما يقويه ، فمشاعر المشاهد مزيج من الخوف والشفقة^(٢) التي يحدثها صراع البطل مع الشخصيات الأخرى، فعلى تنوع أطرافه يثير في المشاهد مزيجاً من العواطف التي تجعله في قمة التشويق إلى معرفة الخاتمة ، وما يمكن أن يتوصل إليه البطل أو أحد الأطراف المتنازعة ؛ وبهذا يحدث التشويق في الأحداث .

وعنصر العقدة في الحبكة من أوائل العناصر التي تتحقق بالصراع ، فبناء عقدة جيدة يعتمد بالدرجة الأولى على العقبات التي تواجه البطل وتعرقل طريقه للوصول إلى هدفه^(٣) "كما أن العقدة تمثل الذروة في نزاع الأبطال"^(٤) ، فهي معنية به ؛ "لأنها المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات وتتعد إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة"^(٥) ، ومن هذا يمكن أن تكون العقدة رافداً للتشويق ؛ حيث تؤثر في مشاعر القارئ وعواطفه وتثير عنده حب الاستطلاع والترقب^(٦)، ويحدث هذا تشويقاً لمعرفة الأحداث المقبلة في المسرحية .

ولا يمكن أن توجد عقدة دون أن تكون هنالك عقبات تعرقل سير الأحداث ، وكل عقبة هي صورة من صراعات البطل في المسرحية تمثل الصورة العامة له ، وما يتفرع عنه من صراعات ثانوية ، وبفضل قوته نكون أمام عقدة جيدة ، ويدلنا هرم (فريتاج)

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٠٧ .

(٢) انظر : المعجم المسرحي : ١٣٠ .

(٣) انظر : النص المسرحي : شكري عبدالوهاب : ٣٦ .

(٤) الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية : عبدالله العريبي : ١٧٦ .

(٥) المعجم المسرحي : ٣١٣ .

(٦) انظر : فن المسرحية : ٤١٨ .

على ذلك ، حيث تأتي العقدة بعد الحدث الصاعد ، فيصعد الأحداث ثم يوصلها إلى العقدة ؛ لأن اصطدام البطل بأحداث معارضة يتطلب منه إزاحة هذا العارض وذلك يوجب عليه أن يتصارع مع الطرف الآخر المعارض له ^(١)، ومن ثم يتولد ويتصعد الحدث وصولاً إلى العقدة .

وفي الحركة الدرامية يعتمد النص المسرحي على الصراع بشكل كبير ، حيث يلجأ إليه الكاتب في مواقف كثيرة ؛ ليحافظ عليها ؛ لأن فقدان المسرحية للحركة يفقدها الحيوية التي يجب أن تتمتع بها .

وحاجة المسرحية إلى الحركة الدرامية ما يجعلها تلجأ إلى الصراع ، فليست كل المواقف الدرامية غنية بما ؛ ولهذا يستعين الكاتب به في تجديدها ، فالانتقال من حال إلى حال لا يتم في الأحوال كلها بجملة حوارية ، أو تصرف ما من الشخصية ، إنما يتم ذلك بالصراع الذي يختلف من موقف لآخر ، وذلك يمثل انتقالات أو حركات درامية في المسرحية ^(٢) ؛ وهكذا يكون من أهم دعائم الحركة الدرامية .

ولا يفهم من ذلك أنه العنصر الوحيد المحرك للحركة الدرامية ، فهناك الجمل الحوارية ، وتصرفات الشخصيات التي تعترض سير الأحداث ، كما أن السكون وهدوء الشخصية من المواقف التي تعني الحركة ، لكنه يعد من أقوى دوافع الحركة ؛ لأن الانتقالات التي تحققها الدوافع الأخرى في الحركة قد تسبب الخمول والفتور في المسرحية، بينما يظل الصراع الصاعد بعيداً عن ذلك كله ^(٣) .

(١) انظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٠٧ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٩ .

(٣) انظر : المرجع السابق : ٣٠٩ .

وحاصل الأمر أن على الكاتب المسرحي إذا أراد أن يحافظ على الحركة داخل المسرحية أن يراعي الصراع ، وأن يختار الموقف المناسب لنشوته الذي يحقق الحركة المنشودة منه .

والحديث عن علاقة الصراع بالحبكة في مسرح باكثير يتطلب دراسة عناصر الحبكة الفنية كافة وعلاقتها به ، فقد كان يستحضر هذه العلاقة عند كتابة مسرحياته؛ فتحقيق تلك العلاقة أمر لا بد منه للوصول إلى القيمة الفنية ، إذ يؤكد على الانتقال التدريجي في بنائه ، وضرورة مراعاة الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث^(١).

ويتضح من هذا أن الانتقال التدريجي يتم من خلال الحبكة الفنية من أول عناصرها وهو البداية ، إلى آخرها وهو الحل ، وهنا يبرز دورها في تحقيق الانتقال التدريجي .

من عنصر البداية ينطلق باكثير في مسرحياته بإشعال الصراع بين شخصياته ، فنجد في جزء من المسرحيات يبدأ أحداثه به ؛ حيث تعد البداية هي المكان الخصب لتمثيل صورة لمنشأ الصراع الرئيس ، كما أنها هي النافذة التي يطل من خلالها القارئ على العمل الأدبي و بسببها قد يترك يعرض عنه ، أو تشده فيتابع القراءة.

تبرز البدايات في مسرحيات باكثير الصراع بشكل كبير منذ الوهلة الأولى لأحداث المسرحية ، ففي مسرحية (حرب البسوس) تطل البداية على القارئ بصراع داخلي عند إحدى شخصيات المسرحية يكشف عن أحداث سابقة، تبرز الصراع الرئيس، فكان بمثابة صورة جزئية لأحداث مقبلة ، حيث يشعرنا الحوار الداخلي عند هجرس في مطلع المسرحية^(٢) أن أمورا داخلية لابد أن يعرفها في حقيقة نسبه ، وهو ما لا

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٦ .

(٢) انظر : مسرحية : حرب البسوس : ٣ .

يمكن أن يتم دون أحداث متعلقة به ، فالتردد والاستفهام والحيرة في النسب ، كل ذلك بوادر لصراع ما سيحدث ، فتلك الأسئلة تدفع الشخصية لتبحث عن جواب لها ؛ وذلك ما يمكن أن يضطرها إلى خوض الصراع من أجل معرفة الحقيقة التي تحير فيها ، فالحيرة والاستفهام يدلان على أن الأمر مدبر والحقيقة مخفية ، والذي أخفاها لا يريدنا أن تصل إلى هذه الشخصية ، وسينازع من أجل كتمانها عنه .

كشفت الأحداث السابقة في المسرحية عن معاني الصراع الذي ألمح إليه بكثير في بدايتها ، حيث ظهرت الشخصية التي تعمدت إخفاء ذلك ؛ لتخفي حقيقة مقتل كليب حتى لا يطالب ابنه بدمه ، كما وقع هجرس في صراع مع تلك الشخصيات حتى توصل إلى الحقيقة التي ينشدها ، فقد ظل يصارع من أجل الحقيقة التي ينشدها كل من يعترض طريقه ، فبدأ بأمه ، وخاله حساس ، وإن كانت في المسرحية صراعات غيره ، إلا أنه ظل حاضراً من بداية المسرحية إلى نهايتها ، ففي الوقت الذي تدور الأحداث حول حروب بكر وتغلب نشهد صراعاً داخلياً.

إن استغلال عنصر البداية في الحبكة من أهم مقومات الصراع ، حيث تشكل مادة أساسية يمكن أن تستثمر في الأحداث القادمة في ، فمتى اشتملت على جزء منه كانت الأحداث القادمة مكتملة للصورة الكلية المختصرة في البداية ، ومن هنا تعد من أهم العناصر التي تعين الكاتب على تقديم صورة جزئية تكون مفتاحاً في فهم الأحداث المقبلة ، ومنطلقاً في تطوير الأحداث القادمة .

واستثمار البداية أمر مهم للكاتب على الأصعدة كلها ، فكما تكون من أهم العناصر التي تقدم نبذة عن الصراع ، فإنها تقدم في الوقت ذاته صورة عن مشكلات الشخصية التي سبقت أحداث المسرحية ، وعن البيئة المكانية والزمانية ، وما يرتبط بهما

من علاقات متشابكة^(١) ، وذلك كله يعطي تصوراً لما سيحدث مستقبلاً ، ومبرراً للأحداث التي ترتبط بأحداث سابقة عن المسرحية ، وما ينشأ من صراعات داخل الأحداث ، ولها خصوصيتها وتجربتها التي تنفصل بها عن غيرها في رسم أحداثها^(٢) ، والصراع الذي ينشأ عنها .

انطلقت البداية في مسرحية (حرب البسوس) من منتصف الأحداث التاريخية ؛ ليضعنا الكاتب في مشكلات المسرحية ، وتطورات الأحداث ، وصراعاتها المقبلة التي بدأت من (هجرس) الذي مثل مرحلة متوسطة بين الأحداث السابقة عن زمن المسرحية والأحداث المقبلة ، وبذلك تحقق للكاتب معايشة الأحداث مع القارئ في صراعاتها وتطوراتها وأزماتها منذ بداية الصراع الداخلي الذي يعد بداية ، وبذلك نكون أمام بداية مثلت جزءاً من أنواع البدايات التي استثمرت في بناء أزمة وصراع من نوع خاص متأثر بها في بنائه وتطوره .

مثلت البداية في مسرحية (فاوست الجديد) نقطة مختلفة عنها في مسرحية (حرب البسوس) ، وإن كانت البدايتان اشتملت على الصراع الداخلي عند البطل ، إلا أن المرحلة التي ظهر فيها تختلف في البدايتين ، فقد انطلق في مسرحية (فاوست الجديد) من مرحلة جديدة ، فهناك من الأحداث التي سبقت زمن المسرحية وكونت مرحلة مستقلة عن بناء الأحداث ، حيث يشعرنا في بداية المسرحية بأن جزءاً من حياة البطل قد انتهى قبل الشروع في كتابتها، وأن الصراع القادم يمثل مرحلة جديدة تبدأ من صراع البطل الداخلي ، كانت المرحلة الأولى هي السبب الذي أوصله إلى تلك البداية الجديدة ، حيث يسوقنا الكاتب إلى خوض الأحداث الجديدة مع البطل ، وفي الحوار الآتي نستطلع ذلك :

(١) انظر : النص المسرحي : ٣٦ .

(٢) انظر : بحوث المؤتمر العلمي الأول " معالم التجديد في اللغة العربية وآدابها " رواية (مهما غلا الثمن) لعبدالله

العريبي بين جمالية المضمون وفنية الأداء : علي الحمود : ١٠٤٣-١٠٤٤ .

"فاوست : لا فائدة ، لا جدوى ، لا أمل ، عبث في عبث ، عذاب في عذاب ، ترى كم بقي لي من العمر ؟ أبي عاش ثمانية وستين عاماً ، آه كيف احتمال هذه السنين كلها ، وإن يوماً واحداً لثقل عليّ ، لكن كيف ؟ هل أشنق نفسي ؟ هل أشرب السم ؟ هل أرمي بنفسي من حالق ؟ هل أغرق نفسي في النهر ؟ هل أغمر الخنجر في صدري ؟ هل أتكى على سيف لينفذ من بطني إلى ظهري ؟ كل هذه السبل تؤدي إلى الغرض ، ولكن أيها أليق بي وأيسر عليّ .. آه أليس من نكد الدنيا على أحدنا إذا ما ضاق بالحياة أن يكون عليه هو أن يختار كيف يموت".^(١)

في الحوار السابق يبرز الصراع الداخلي عند (فاوست) ، فيشعرنا بأن أحداثاً سابقة عنه قد انتهت ، وإنما وجد نتيجة لتلك الأحداث ، ويظهر أن نشوءه كان بداية مرحلة جديدة من الأحداث والصراعات القادمة التي سيخوضها (فاوست) من جراء الأحداث السابقة ، والذي يظهر من تلك الأحداث أنه لم يحقق فيها رغباته ؛ فكان أن وقع فيه بسبب خيبة الأمل التي لحقت به في نهاية الأحداث الأولى .

انطلقت البداية في المسرحية من النقطة التي انتهت عندها الأحداث ، فمثلت بداية جديدة لأحداث جديدة مبنية على الأحداث السابقة ، وكان الصراع في تلك البداية يوحي بأن الصراعات القادمة هي نتيجة لتلك الأحداث السابقة عن زمن المسرحية ، وليس ناشئاً من الأحداث الجديدة ، وبذلك تكون الحلقة الرابطة بين الأحداث السابقة واللاحقة ، وبين الصراعات التي تنشأ داخلها ، فكلها مبنية على الأحداث السابقة ، وحين يصل القارئ إلى الصراع في المسرحية يستحضر الأحداث السابقة مباشرة دون أن تعيق الأحداث الحالية ارتباطها بها.

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ١٩ .

لقد اختلفت البداية في المسرحية عن البداية في مسرحية (حرب البسوس) ، فالصراع في البداية هنا مثل نقطة تحول في الأحداث ، و كانت مرحلة تشير إلى ما سبق من أحداث وصراعات ؛ لتوظفه فيما سيأتي ، و تفسر السبب في نشوئها وتعيدها إلى الأحداث المنتهية قبل كتابة المسرحية ، بخلاف البداية في مسرحية (حرب البسوس) التي بدأت من منتصف الأحداث ، فكانت إضافية للأحداث السابقة ومكملة لها ، إذ مثلت مرحلة بداية الصراع في الأحداث السابقة واللاحقة .

ويعد الصراع عنصراً أساسياً في بناء العقدة ، إذ إن هذا العنصر لا يمكن أن يحقق صورته الفنية إلا بتضافره داخل المسرحية ، فتمثل بداية الأزمة ، إذ تبدأ من الحدث المفاجئ وغير المتوقع "لذا يصطدم البطل بشيء معارض يتطلب الإزاحة ، ومن ثم يتولد الصراع"^(١)، فتنتقل العقدة من هذه النقطة، ويتولد الصراع مع البطل ، وتبدأ الأحداث بالتعقيد وصولاً إلى الأزمة .

وبهذا يكون منشأ العقدة "في الأشكال البسيطة من المسرحيات من إدخال أشخاص أو حوادث تعيق البطل عن الوصول إلى غايته أو تذكي الصراع الدائر بين قوتين متخاصمتين"^(٢)، وعند ذلك تبدأ العقدة بالتشكل في صورتها الأساسية ثم تتطور إلى أن تصل إلى الأزمة ثم الحل ، ويتضح عندها دوره في بنائها ، حيث يشكل المادة الأساسية في بدايتها وانطلاقها وتطورها ، فيكون هو العنصر الرئيس و المحرك الأول للأحداث نحو العقدة وما يتبعها من أحداث وأزمات لاحقة .

اعتمد باكثر على الصراع في بناء العقدة داخل المسرحية ، فالنقطة التي يلتقي فيها بالأحداث و تمثل بدايتها نقطة ذات أهمية كبيرة عنده ، وهي ما يطلق عليه (نقطة

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٠٧ .

(٢) فن المسرحية : ٤١٦ .

المهجوم) ، فيرى أن هذه النقطة بالغة الأهمية ، فهي النقطة التي يدخل فيها الكاتب إلى لب موضوعه دون أن يطيل على المشاهد أو يفقده التشويق إلى دخول عالم المسرحية، و هي تحتاج مهارة عالية من الكاتب المسرحي^(١) ، وهنا يبرز مدى اهتمامه بهذا العنصر.

وقد ظهرت في مسرحيات باكثير هذه النقطة بوضوح ، حيث شهدت الأحداث داخل المسرحية العديد من المراحل التي تمثل بداية مرحلة العقدة ، التي تعد المرحلة الأولى من مراحل الصراع ؛ لذلك كانت ذات أهمية بالغة في المسرحية ، فتماسك هذه المرحلة وقوتها تُبنى قوة المسرحية والصراع .

تبدأ نقطة العقدة في مسرحية (مأساة أوديب) من التقاء (تزياس) بـ (أوديب)، حيث انطلقت من هذه النقطة أحداث مرحلة جديدة ، تلك المرحلة التي تشعرنا بتغير نمط الحوار ، فقد كشفت الأحداث عن تغير في أسلوب الحوار و أوضاع الشخصيات التي انتقلت من وضعها الطبيعي إلى الاستنكار والدهشة ، وهو الحدث المفاجئ الذي تكمن فيه نقطة الانتقال من الحالة الهادئة التي كان يسير عليها إلى مرحلة جديدة .

إن عنصر العقدة في هذه المسرحية يبرز من نقطة الانتقال من البداية التي تكونت من حوار هادئ إلى استنكار وغضب ودهشة ، كان الصراع فيها قد بدأ يبرز ويشعرنا بانطلاقه نحو العقدة التي مثلت مرحلة أولية من مراحلها ، فكانت نقطة انطلاقه ؛ فالأحداث بدأت تعترض طريق البطل ، وهذا ما سيضطره إلى خوضه لإزاحة هذا العارض.

و بتلك الأحداث يبدأ الخط الطبيعي يتعرقل أمام البطل ، وينتج عن ذلك تصارع الشخصيات ؛ فكانت العقدة " نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغير مجراه " ^(١) ، وهنا البداية الفعلية للصراع ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ١٠٠ .

"تزياس : مهلاً يا أوديب إني ما جئت إلا لتأييدك في عزمك هذا فكيف تتهمني
بأني مع كهنة المعبد عليك ؟

أوديب : لا ريب عندي الآن أنك متواطئ معهم وأنهم هم الذين أوحوا إليك
بكل ما قلت.

تزياس : لا تتسرع باتهامي فيما لا تعلم ، ودعني يا أوديب أنقذك من مما
أركسك فيه هذا الكاهن الدجال من إثم لم يرتكب مثله بشر قبلك !
أوديب : ويملك أي إثم تعني ؟

تزياس : قتل أبيك والزواج من أمك !

أوديب : هذه الفرية التي افتراها عليّ الكاهن الأكبر من قبل .

تزياس : بل هي الحقيقة الواقعة يا أوديب ، حقاً إن لوكسياس افترى ذلك
الوحي من عنده ، ولكنه عمل على تحقيقه بتدبيره ومكره حتى وقع
كل ما تنبأ به .

أوديب : أي هذا الأعمى إنك لتقول قولاً عظيماً ، فإن لم تبين لي كيف تمكن
لوكسياس من فعل ما تقول لأضيفن إلى ظلمة عينيك ظلمة قبرك" . (٢)

يطل الحوار السابق في المسرحية بنمط وأسلوب جديد خلاف الأسلوب الذي
بدأت به الأحداث ، فبدأت بالحوار بين (جوكاستا) و (كريون) عن عزم (أوديب)
مصادرة أموال المعبد ، ولم تظهر عند ذلك الأزمة الحقيقية ، وعندما ظهر (تزياس) بدأ
الحوار يتغير ، فكان ذلك اللقاء بين الطرفين مرحلة جديدة في الأحداث ، حيث يشعر

(١) مدخل إلى كتابة فن الدراما : ٦٤ .

(٢) مسرحية : مأساة أوديب : ٢٩-٣٠ .

الحوار بينهما أن أمام (أوديب) عقبات كبيرة عليه أن يتعدها ، ومنها ما يجب عليه أن يزيحها ، وكل ذلك يستدعي صراعاً مع الأطراف التي تقف أمامه ، وهنا كانت بداية العقدة ، فدخول الأحداث التي عرقلت خط السير الطبيعي يبدأ من ذلك اللقاء ، حيث نشعر أن أمامنا مرحلة جديدة على (أوديب) أن يصارع من أجل إزاحة ذلك العارض .

ففي الحوار السابق برزت الأحداث التي غيرت من حال البطل ، وأثارت غضبه ، وذلك يوحي بأن أزمات قادمة بانتظاره في أحداث مقبلة ، تلك هي مرحلة العقدة أول مراحل الصراع ، والبداية الفعلية له .

إن تلك اللحظة التي يمر بها بطل المسرحية تفرض عليه أن يخوض الأحداث القادمة بما فيها من عقبات و أزمات وصراع مع الأطراف التي كشفت عنها العقدة ، وبذلك تكون قد أبانت عن خفايا تلك الشخصيات ؛ فحدد له الشخصية التي سيدخل معها في صراع خارجي ، كما كشف له عن خباياه التي لم يعرفها من قبل، ففي اللحظة التي كان يستعد فيها لمصادرة أموال المعبد وتوزيعها في الشعب ، و ما سيعانيه من ذلك ، يبرز له نوع آخر لم يتهيأ له ، وهو الذي كشفت عنه العقدة ، فقد كشف أن صراعه مع كهنة المعبد سيأخذ منحىً جديداً غير ما خطط له .

تلك هي العقدة ، عنصر ينشأ من الصراع ، وتقدم تصوراً عاماً عنه ، كما تفتح له آفاقاً أخرى أمام البطل ، وما يجمله من عقبات قد تعرقل طريقه ، و تدخله في صراع لم يتوقعه ، ثم تفتح للقارئ ما لم يكشفه في عنصر البداية من معوقات الأحداث .

إلا أنها تختلف من مسرحية لأخرى ، فكما تكشف للبطل عن أمور يجملها، تكون مرحلة جديدة ينشأ منها أزمة جديدة وصراعات تنشأ بسبب تلك المرحلة ، وذلك خلاف العقد التي تكشف عن أمور يجملها البطل في ظل وجودها ، أو معرفة القارئ

عنها، فالعقدة هنا توجه البطل نحو الصراع الذي سيخوضه ، بينما في بعض المسرحيات تكون نقطة يبدأ منها صراع جديد ويغير الأحداث عما كانت عليه .

في مسرحية (سر شهرزاد) تبرز العقدة مختلفة عنها في مسرحية (مأساة أوديب)، فقد كانت بداية العقدة مرحلة جديدة وصراعاً سيغير من حياة البطل، فلم تكن كاشفة عما خفي عن البطل ، بل كانت مغيرة لأحداث المسرحية وحياته، كما فتحت صراعاً جديداً في الأحداث غير مسارها ، إذ الأحداث تسير وفق نمط محدد تغير بعد العقدة.

سارت الأحداث في المسرحية بشكل محدد ، (فشهريار) يحب زوجته لدرجة العشق، وبذلك تسير الأحداث بشكل طبيعي إلى أن وصلت للعقدة ، تلك المرحلة التي كشفت عن أمور لم تكن الأحداث تنبئ عنها ، كما كشفت عن الحقيقة التي غيرت من أحداثها القادمة ، حيث تبدأ نقطة التحول عندما أرادت (بدور) زوج الملك أن تختبر حبه لها ومدى غيرته عليها ، فدبرت حيلة تثير الملك وتكشف عن مدى ذلك الحب، عند ذلك بدأت أولى مراحل التغيير ، فكانت تلك الحيلة هي مدار التفاف الأحداث .

لم تكن إجابة الملك كما أرادت الملكة ، ولا كما أومأت به الأحداث ، بل كانت إجابة عكسية ، فقد دفعت الملكة حياتها ثمناً لذلك ومن قام بتلك الحيلة معها ، وكان بذلك قد أحدث التغيير المفاجئ في الأحداث ، وهي بداية العقدة ، والأمر الجديد – أيضاً – تحول الأحداث تبعاً لتلك النتيجة ، وتغيير حياة الملك ؛ وبذلك ظهر الصراع الجديد الذي كان نتيجة لانقلاب الأحداث ، وتغير حياة البطل ، ويتضح ذلك في الحوار الآتي :

"شهريار : (يوصد الباب خلفه وقد أخفى السيف بين ثيابه فيقول دون أن ينظر

إليها) دعوتني يا بدور ؟

بدور : (متجلدة) نعم يا مولاي .

شهريار : ماذا تريدين ؟

بدور : انظر إلي أولاً ، ما بالك تتجنب النظر إلي ؟ خجلان؟

شهريار : (كأنما لدغته أفعى) كلا ، مما أحجل ويلك؟ (ينظر إليها فينكر هيئتها ويتراجع في حيرة واضطراب) أنت التي يجب أن تخجلي !

بدور : مم أحجل يا مولاي ؟

شهريار : أجل ، مم تخجلين ؟ أنا الخجلان من خيانتك .

بدور : (في حيرة واضطراب) خيانتى ، خيانتى ؟ اجلس أولاً يا مولاي .

شهريار : (يجرد سيفه) أين العبد؟

بدور : وي ! أوقد قالت لك القهرمانة إنها لحت عبداً عندي ؟ ما هكذا الاتفاق، ويلها أفسدت علي الخطة.

شهريار : أين العبد أين هرب؟

بدور : موجود يا مولاي لم يهرب ، اغمد سيفك هذا أولاً .

شهريار : لن أغمده إلا في صدره ثم في ...

بدور : (تتكلف الضحك) ويحك يا شهريار ما كنت أعلم أنك تغار علي إلى هذا

الحد (تقهقه في خوف) إذن نفع هذا العلاج ، ياليتني كنت استعملته

من قبل" .^(١)

(١) مسرحية : سر شهرزاد : ٣٠-٣١.

في الحوار السابق نرى تحول الحدث واضحاً ، فالخطة التي دبرتها بدور قد تحولت من اختبار للملك إلى طعن في عفتها ؛ حيث أراد أن تكون كذلك ، وبذلك في المسرحية، فلم توفق بدور في نجاح خطتها ، بل إنها قلبت الأحداث ؛ لبدأ الصراع الحقيقي ، فقد نشأت عقدة الملك تجاه النساء ، حيث أوهم نفسه بحقيقة خيانة بدور ، ثم انطلق منها إلى الاعتقاد بالخيانة في جنس النساء جميعاً .

إن العقدة في المسرحية كانت مرحلة فاصلة في أحداثها ، فبعد أن كشفت عن أحداث جديدة جاء الصراع بشكل جديد ، فكانت البداية توحى أنه سيقع بين (شهريار) و (بدور) ، و يكون محوره صدود الملك عنها، وتعلقه بالجوارح في القصر، إلا أن العقدة لم تفر ذلك ، بل كشفت عن أمر آخر ، فلم يقع الملك في ذلك ، بل انتقل به إلى صراع آخر أوهم نفسه بحقيقته ، ثم اعتقده في جنس النساء كلهن ، وبذلك نشأ الصراع الحقيقي في المسرحية ، هو صراع الملك ضد النساء وقتلهن بعد الزواج بهن ، ثم يتطور وصولاً إلى اللحظة التي تزوج (شهرزاد) .

بهذا التحول كانت العقدة في المسرحية بداية أحداث جديدة ، وصراع جديد لم توح به البداية ، فكانت هي الكاشف عنه، وبهذا تعد من أهم مراحل المسرحية ، فلم تكن البداية هي العنصر الموحى به، بل إنها هي التي أبرزته في المسرحية ، و كشفت عن حقيقة (شهريار) التي اختفت في البداية ، فظهور حقيقة الملك فيها هو الذي كشف عن الصراع الحقيقي في المسرحية .

إن العقدة هو قمة تأزم الأحداث، وهناك من عناصر الحبكة التي يمر الصراع بها، فالأزمات و الحل من العناصر التي تلتقي به في المسرحية ، كما أن عنصر الحركة أحد العناصر التي تعتمد عليه كثيراً في بناء المسرحية ، وتلك العناصر تكمل بعضها البعض ، وتستعين به في تحقيق التكامل الفني في المسرحية .

تصل العقدة إلى مرحلة متقدمة في المسرحية ، وذلك بعد أن تكشف للقارئ عن مقدمات الصراع ومسبباته ، تلك المرحلة الجديدة هي الأزمة ، وهي العقدة الأساس للمسرحية ، وهذه المرحلة هي التي يتأزم فيها صراع الشخصيات ، وتتهيئ الأحداث المتأزمة لذروتها^(١) .

"إن لحظة التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة تؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي"^(٢) ، هي الأزمة ، ففيها تكتمل الأطراف المتصارعة، وتصل الأحداث إلى الذروة وهي أقصى درجات العقدة ، و يكون الصراع في هذه الحالة هو العنصر البارز على الأحداث والشخصيات ، فلا مجال للتغيرات المفاجئة في تحولاته ، فالأحداث على أشدها، والشخصيات تتصارع بشكل مباشر ، وفي تلك الحالة يكون القارئ بانتظار الحل و النتيجة التي سيتوصل إليها الأطراف المتنازعة .

و النقطة التي عن حقيقة الشخصيات ، وتظهر الأحداث التي تحتفي في أول المسرحية هي نقطة التأزم^(٣) ، ففي هذه اللحظة ينكشف كل شيء ، وعندها يكون الصراع في أعلى درجاته ، حيث الحقيقة كاملة مكشوفة ، وكل شخصية يجب أن تدافع عن نفسها ، أو تأخذ حقها من الأخرى ، وليس هناك مجال للاحتتمالات ، ويجب على الشخصية في هذه الحالة أن تكون داخله ، وغير مترابطة ، فالمواجهة هي الأمر المحسوم؛ ولهذا كانت نقطة التأزم هي المرحلة الكبرى ، فمرحلة التعقيدات ، والاحتمالات قد انتهت ، والمجال هنا له وحده وليس لشيء آخر .

فالأزمة هي المرحلة التي تحتضن الصراع بكل أشكاله في المسرحية ، وهي المرحلة التي يكون فيها مكتملاً في جوانبه وشخصياته ، " وهي لحظة التوتر التي تبلغها القوى

(١) انظر : المعجم المسرحي: ٢٦ .

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ٧١ .

(٣) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٧٩ .

المتعارضة الخالقة للصراع ، وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي " (١) ، وبذلك تكون قمة الأحداث عند لحظة التأزم .

وليس بالضرورة أن تكون المسرحية ذات أزمة واحدة ، بل هناك من المسرحيات ما تعددت فيها الأزمات ، وفي تلك الحالة تكون هناك ذروة لتلك الأزمات تجمعها في موضوع محدد ، فمسرحية (بيت الدمية) (لإبسن) مثلاً لتعددت الأزمات داخل المسرحية، فتهديد (كروجستاد) (لنورا) بإفشاء سر الوثيقة المزيفة تعد أزمة ، ورفض إبقاء زوجها له في وظيفته يعد أزمة ، وكانت تلك الأزمات من شأنها أن تغير الأحداث، أما ذروة تلك الأزمات فتتمثل في فصل (كروجستاد) فعلاً (٢) ، وكذلك الحال في مسرحية (روميو وجوليت) فقد تعددت الأزمات ، وما يجمعها هو ذروة تلك الأزمات ، فكل أزمة تتبعها ذروتها في المسرحية .

وفي مسرحية (مسمار جحا) تكونت الأزمة في اللحظة التي ولي جحا منصب قاضي قضاة الدولة ، فوصول الأحداث إلى تلك اللحظة شكل الأزمة في المسرحية ، فتولي جحا منصب القضاء سيمكنه من الوصول إلى الهدف الذي يسعى إليه ، وإن كان ذلك الهدف سيصطدم بالقوى الأخرى إلا أن ذلك المنصب سيتيح توازن كفتي الصراع وذلك ما يهون الأمر عليه ؛ وتلك هي لحظة التأزم ، فتمكن جحا من خوضه ، وسعيه في تحقيق هدفه ، وتصادم القوى المتصارعة في الجانب الآخر هي اللحظة المكونة للأزمة الحقيقية ، وعندها وصلت الأحداث إلى نقطة متقدمة من الصراع ، فتوتر الأحداث وقوته تمثلت في تلك اللحظة ، وفي الحوار الآتي نتبين ذلك :

"الحاكم : هذا كله من عملك يا قاضي القضاة !

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ٧١ .

(٢) انظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ٧١ ، و فن كتابة المسرحية : ٣٨١ .

جحا : ماذا تقول يا سيدي ؟ من عملي أنا ؟

الحاكم : نعم ، أنت سوّفت الفصل في هذه القضية ، وقضيت فيها وقتاً طويلاً .

جحا : يا سيدي أين هذا الوقت الطويل ؟ ما سلخنا في نظر هذه القضية غير سبعين يوماً ، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاماً ولم يفصل فيها بعد!

(يستمر الهتاف في الخارج إلا أنه يتعد شيئاً فشيئاً حتى ينقطع)

الحاكم : (متجاهلاً إشارة جحا) إن لم تفصل فيها اليوم فأني سأحملك تبعة هذه الفتنة !

جحا : يا سيدي إن القاضي غير مسئول أمام أحد إلا أمام ربه !

الحاكم : (كاظماً غيظه) صدقت يا قاضي القضاة فامض إذن إلى عملك.

جحا : (لحماد وغانم) ألا تصطلحان أيها الخصمان العنيدان ؟ افعلنا ذلك من أجل مصلحة البلاد ، فقد أوشكت قضيتكما أن تفضي بها إلى فتنة تعم أدناها و أقصاها" (١).

توضح الأحداث السابقة أن الأمر قد انتقل من قضية بين خصمين إلى قضية كبرى تعم البلاد ، والذي أوصلها إلى ذلك هو قاضي القضاة ؛ ليكشف عن الحقيقة التي ينشدها ، فالمرحلة التي وصلت عندها الأحداث أزعجت الحاكم مما دفعه إلى الحضور إلى دار القضاء ليشهد الحكم بنفسه ؛ وهذا الأمر أوصلها إلى الأزمة، فاللحظة التي التقى جحا فيها الحاكم كانت لحظة تأزم ، فقد بدأ يكشف مقاصده من تأجيل القضية .

(١) مسرحية : مسمار جحا : ٩٩ - ١٠٠ .

نلاحظ أن الصراع قد وصل إلى درجات متقدمة ، فقد بدأ الحاكم يدرك ما يمكن أن تحدثه هذه القضية من إثارة الشعب ، وذلك أوقعه في الصراع مع جحا قاضي القضاة، وبتلك الأحداث نصل إلى قمة الهرم ، حيث كانت هي اللحظة الحاسمة ، و ما يليها من أحداث سيكون ناتجاً عنها ، فقد كشفت عن توتر العلاقة بين الطرفين ؛ وهذا ما دفع القارئ إلى انتظار لحظة التحول ، فلم يكن جحا في هذا المشهد مثله في المشاهد السابقة ، الأمر الذي تسبب في توتر علاقته بالحاكم ، فظهر الصراع بين الطرفين في قمته ؛ وكان ذلك سبباً في تأزم الأحداث ، فتنمية الصراعات داخل المسرحية أوصل الأحداث إلى أزمته، فصراعات جحا مع الأطراف الأخرى في المسرحية قبل الحاكم كانت متممة للأحداث كي تصل إليها الأكبر ، وهي لحظة التأزم .

وفي اللحظة التي تصل الأزمة إلى ذروتها يثور الشعب على الحاكم الأجنبي ، وينجح جحا في إفهام الناس بحقيقة المسمار ، فليس ذلك المسمار المعلق في منزل حماد من حقه حين باع داره ، كما أنه ليس للمستعمر البقاء في الدول العربية بحجة الدفاع عنها بعد أن سحبوا جميع أسلحتها ، فعندما فهم الناس ذلك قاموا بالثورة على الحاكم وأسقطوا حكمه؛ فليس من الحق أن يبقى في منصبه بتلك الحجج الواهية ، وعند نقطة الذروة كان الصراع قد وصل إلى أقوى درجاته ، فكشفت عن كل ما هو خفي ، وأصبحت أطراف التراع في مواجهة ظاهرة ومباشرة يتوجب فيها تغلب إحدى القوتين على الأخرى ، "وهنا لا يمكن تقريب وجهات النظر فيه بالمساومة والمصالحة"^(١) و لم يعد المقام قابلاً للتأجيل ، والمواجهة حتمية ؛ وهذا ما نتج عنه حدة الطرفين .

وتعدد الأزمات في المسرحية الواحدة أمر يحدث في كثير من المسرحيات ، بل من الطبيعي أن تحمل المسرحية أزمات متعددة تجمعها أزمة واحدة هي ذروة تلك الأزمات ،

(١) فن كتابة المسرحية : ٦٦ .

وقد شهدنا - فيما سبق - من المسرحيات التي تعددت أزمتها ، كمسرحية (بيت الدمية) (لأبسن) ، و مسرحية (روميو وجوليت) (لشكسبير) ، ومسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم ، وفي تلك المسرحيات كلها يجمع الأزمات أزمة واحدة هي نقطة الذروة لتلك الأزمات .

اشتملت مسرحية (السلسلة والغفران) على عدد من الأزمات داخل الأحداث ، وكل أزمة ظهرت في المسرحية كان الصراع حاضراً معها ، وبقوة الأزمة يصعد ، حيث يتيح لها أن تتصعد في الوقت الذي تكون منمية له .

تبدأ أحداث المسرحية من الحدث الزمني لأحداث القصة ، حيث يظهر عبدالنواب في بداية المسرحية يتلو آيات تصور أهوال يوم القيامة في سورة الحج ، ثم يكشف الحوار الداخلي عن ذنب وقع فيه ، فيطلب العفو من الله تعالى .

كان ذلك الحدث سراً لم يعرفه أحد سوى أم مستور ، وهي أم زوج صديقه قاسم الذي وقع في الإثم معها فماتت من الكمد والقهر ، وظهر أم مستور يوحى بأن هذا السر مهدد بالكشف والإبانة عنه ، إذ كانت تهدده أنها ستفضحه يوماً ما وتنتقم منه لابنتها .

كان ذلك الحدث أول أزمات المسرحية ، ففي اللحظة التي يرجو عبدالنواب الستر والعفو من الله ، ثم خوفه من نتيجة ذلك الخبر على صديقه ، ظهرت أم مستور مهددة بإفشاء هذا السر ، ويحاول أن يثنيها عن ذلك ويذكرها أنه لن يغني عنها شيئاً ، وأن عذاب الألم والحسرة الذي لحق به أشد من كشف الحقيقة ، وفي الحوار الآتي نشهد ذلك :

"أم مستور : (تتلقت) كل هذا بفضلك يا عبدالنواب .

عبدالتواب: (يتغير وجهه) بل بفضل الله يا أم مستور .

أم مستور : (تلتفت ثانية ثم تدنو منه و الحقد يتطاير من عينيها) بل كان هذا بسوء فعلك أيها الأثيم ؟

عبدالتواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترعد) أما آن يا أم مستور أن تعفي عني وتسامحيني !

أم مستور : هيهات أن أنسى مصاب ابنتي فهيهاات أن أسامحك!

عبدالتواب : كفاني يا أم مستور ما لقيت من عذاب الحسرة والندم ، أحسبني ما قصرت في برك ومعونتك" ^(١).

تلك أول أزمة في المسرحية ، فقد ظهرت مع ظهور أم مستور في الأحداث ، إضافة إلى الحالة النفسية التي يعانيتها عبدالتواب ، ففي اللحظة التي يعاني فيها من العذاب النفسي برزت وزادت من حدته ، و أوصلت الأحداث إلى أزمة وتوتر الشخصيات ، فصراعها مع عبدالتواب كان أحد الطرق التي أظهرتها ، بعد أن كانت كامنة في نفوس أبطالها منذ أول المسرحية ثم جاء الصراع وطورها إلى أن وصلت إلى قمته .

كانت تلك أول محطات التأزم في المسرحية ، فتهديد أم مستور عبدالتواب من إفشاء سره مثلت أزمة كان عليه أن يجد مخرجاً منها ، وحين تنتهي عند لحظة معينة تبدأ الأحداث في بناء أزمة جديدة ، حيث ارتبطت بالطريقة التي انتهت بها الأولى ، فصراع أم مستور لم يتوقف ، بل عندما فشلت في الانتقام من عبدالتواب ، أرادت أن توقعه في مشكلة ثانية ؛ كي تشفي غليلها ، فانتقلت من محاولة فضحه إلى الانتقام منه، وذلك كون أزمة ثانية ، ثم أوصلت الأحداث مرحلة جديدة تمثلت في اللحظة التي تصر (كوثر) زوج

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٦٢ .

عبدالنواب على البقاء في منزل والدها بحجة المرض الذي ألم بها ، وحين يكشف سر ذلك الإصرار ، يطلب من كوثر أن تعود إلى بيته فيكون ذلك الحدث الأزمة الأخرى ، حيث يواجه مرارة الذنب الذي ارتكبه، وتقع كوثر في مرارة الحزي والعار التي قد تلحق به ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"عبدالنواب : إني والله لا أدري ما خطبكم معي ، إنكم لتتخرجون من رؤيتي إياها واقتراي منها كأنما أنا رجل غريب .

ميمونة : ماذا تريد أن ترى منها يا عبدالنواب ؟

عبدالنواب : أريد أن أرى منها موضع العلة !

ميمونة : أطيب أنت!

عبدالنواب : سبحان الله ، إني زوجها وللزوج أن يرى من زوجته ما يريد .

آسية : لعل اللمس يؤلمها يا عبدالنواب .

ميمونة : نعم ، عن أقل لمس يجعلها تصرخ من الألم .

عبدالنواب : (يقترب من كوثر) اطمئني يا خالة فإني أرفق بها مما تظنين .

ميمونة : (مرتاعة) لا يا عبدالنواب لا تفعل ، إنك ستؤلمها ، ستجعلها لا تنام الليلة من الألم .

كوثر : (بصوت يخالطه البكاء) دعيه يا أمه يعرف كل شيء".^(١)

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ٩٨ .

مثل إصرار عبدالتواب على رؤية كوثر أزمة في الأحداث ، حيث كانت رغبة ميمونة إخفاء سر كوثر عنه ؛ لأن معرفة ذلك السر يبرزها في المسرحية ، فكلا الطرفين يحاول أن يثني الآخر عن رغبته إلى أن وصلت الأحداث إليها فاحتاج كل منهما إلى الظفر بالنتيجة .

إن الأزمة بحاجة إلى صراع يطورها ، فحينما بدأت من اللحظة التي رغب عبدالتواب في عودة كوثر إلى بيته ، و لم تتوقف عند ذلك ، وعندما التقى ميمونة وأخبرها برغبته زاد من حدتها حتى وصلت إلى ذروتها ، فكونت بذلك أزمة أخرى.

إن كانت تلك الأزمات في المسرحية نشأت عن طريق الصراع ، فإن هناك ذروة تجمع تلك الأزمات ، وتمثل الأزمة الكبرى في المسرحية ، وتلك النقطة ينتهي عندها، ففي مسرحية (السلسلة والغفران) تمثلت الأزمة الكبرى أو الذروة في معرفة عبدالتواب لحقيقة حمل زوجته (كوثر) من غيره ، فقد كان ذلك نتاج الأزمة الأولى والثانية ، كما عرف أن ذلك نتيجة الذنب الذي وقع فيه ، فكون عنده أزمة نفسية ، و تلك العوامل جعلتها ذروة الأزمات ، فليس بعدها شيء يخشى منه، حيث انتهت عندها كل شيء .

يعد الصراع المحرك الأول لكل تلك الأزمات ، فمنذ اللحظة الأولى التي تبدأ عندها يبدو حاضراً ، ينمي الحركة الدرامية فيها ، ويطورها كي تصل إلى ذروتها ، وبدونه لا يمكن أن نصل إليها ، حيث تبدأ المسرحية بالأزمة داخل الشخصيات ، ثم يعمل على تنمية الأحداث في عناصر الحكمة جميعها حتى تصل إلى ذروتها .

وتتابع جزئيات الصراع من شأنه أن ينميه ويحافظ على قوته واستمراره على خط صاعد في المسرحية ، وذلك التابع يتحقق في الحركة الدرامية ، فتعد إحدى العناصر التي يجب توافرها في الحكمة ، "فإذا لم توجد حركة لم توجد مسرحية" .^(١)

إن مسؤولية المحافظة على الحركة في المسرحية تقع على عناصر المسرحية كلها ، فالحوار والشخصيات والحدث والحبكة وكل العناصر مسؤولة عن بقائها مستمرة داخل المسرحية دون أن تهبط أو تنقطع عند نقطة معينة ، وليس للصراع أن يقوم بها مستقلاً عن غيره من العناصر ، بل يأتي دوره ضمن بقية العناصر الأخرى ، ويتجمل جزءاً من أهمية الحركة في المسرحية .

لا يمكن للصراع أن ينتقل بين عناصر الحكمة منذ البداية مروراً ببقية العناصر دون حركة درامية تمكنه من الانتقال من مرحلة إلى أخرى ، فلا يمكن أن نشهد صراعاً صاعداً دون حركة تصعده ، وبدونها يظل ساكناً جامداً لا يتطور أو يتقدم، كما أنها تبعده عن الوثب الذي قد يتخلله ، فبين وجود الحركة الدرامية وعدمها يبقى جهداً تبذله الشخصيات دون تقدم ، أو وثبات تبعده عن الحقيقة أو الواقعية^(٢) ، ومع وجود الحركة التي تنظم تطوره وتصعده ينتج صراع صاعد ومتطور في ظل حركة متنامية .

تتحمل الحركة الدرامية عبء تطور الصراع ، وضبط تنقلاته بين الأحداث ، وبناءً على ذلك فإن المؤلف يختار الأحداث التي يمكن أن يتحرك فيها الصراع ، كما أن عليه أن يختار الشخصيات التي تؤدي الأحداث ، فالشخصية التي تفكر ببطء ، أو متراحية فطرة الهمة لا تصلح أن تؤدي حدثاً درامياً ؛ لأن ذلك يوتر في الصراع نتيجة لتراخيه وفتوره^(٣) ، كما أنه يعيق الحركة الدرامية في تحقيق تطوره ، فبناء صراع صاعد يتطلب

(١) فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٨ .

(٢) انظر : مدخل إلى كتابة فن الدراما : ٧٠-٧١ .

(٣) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٩ .

حركة درامية ، والحركة تستوجب أحداثاً وشخصيات متطورة وسريعة الاستجابة ، وهذا ينطبق على العناصر جميعها ، حيث يستلزم إجادة عنصر جودة الآخر الذي يبنى عليه .

وبذلك فإن الحركة الدرامية هي التي توصل الأحداث إلى الصراع ، ففي بداية المسرحية تبدأ الأحداث بشكل طبيعي ، ثم تتقدم الحركة الدرامية لتنميتها كي توصلها مروراً بجميع عناصر الحبكة ، حيث توصل الحركة الأحداث في بدايتها إلى توتر بين الطرفين ، ثم تدفعهما إلى الصراع في نهاية الأحداث ^(١)، وبذلك تكون الحركة قد "أذكت من وهج الحدث وأثرت فيه" ^(٢).

سار باكثير في مسرحه موقناً بأن الحركة الدرامية هي القلب النابض للمسرحية ، فمتى انتفت لم توجد مسرحية ، ففي مسرحية (شيلوك الجديدي) يبدأ الحدث من النقطة التي يلتقي فيها عبدالله (راشيل) تلك الفتاة اليهودية التي تحاول أن توقعه في شباك الصهاينة ليتمكنوا من الاستيلاء على أراضيه وأملاكه ، ولأنه من عائلة كبيرة في فلسطين عرف عنها الدفاع عن الأراضي الفلسطينية ؛ فقد وقع في صراع مع عمه كاظم بك ، حيث يرفض عمه تلك الصداقة ؛ لأنه يعلم ما وراءها وذلك ما يزعم عبدالله ، حيث يقع الصراع بينهما على ذلك، ولأنه أكبر من صداقة (راشيل) ، فالقضية مذهبية وعرقية .

لم يتوقف الصراع على ذلك ، بل دفع بعبدالله لتقديم شكوى ضد عمه يطلب فيها خلع الوصاية عنه ، وهنا تبرز الحركة في الصراع بينهما ، فكاد أن يتوقف عند عبدالله وعمه ؛ ولحاجة الحركة الدرامية إلى التطور جاء الحدث بطلب عبدالله ؛ ليفتح باباً حديداً له ، وينمي حركة المسرحية المتجددة .

(١) انظر : الدراما والدرامية : ٤٨ .

(٢) في الدراما اللغة والوظيفة "نصوص وقضايا" : سعد أبو الرضا : ٩٢ .

وبذلك يتقدم الصراع في المسرحية مرحلة جديدة ، حيث دفعت الحركة به بين عبدالله وعمه إلى الصراع مع اليهود الذين احتالوا عليه ، فأصبح بذلك نوعاً جديداً ، وسيدخل مع الشكل الآخر وهو صراع اليهود مع المسلمين ، فتزاع عبدالله مع عمه أصبح جزءاً منه ، وأحد المضايقات التي يمارسها اليهود ضد المسلمين في محاولة لإيقاع بعضهم ببعض ؛ ليقعوا في أيديهم آخر المطاف ، وما كان ذلك التداخل إلا بفضل الحركة الدرامية التي تدفع الأحداث والصراع إلى الانتقال بين جزئيات المسرحية لتوحيدها وتقريبها من بعض .

وبدفع الصراع الأول في المسرحية يظهر الجزء الأبرز منه ، وهو صراع المسلمين العرب مع اليهود الصهيونيين ، حيث يبدأ منذ بداية المسرحية ، وذلك بمحاولاتهم إيقاع عبدالله في أيديهم ، فسقوط عبدالله يعني الكثير ، وبفضل الحركة الدرامية يتطور حتى يصل باليهود إلى السلاح والإرهاب ضد المسلمين الذين يرفضون بيع أراضيهم ، ثم يتطور ليصل إلى البلاد العربية جميعها خاصة مصر ، حيث دفعته الحركة ليصل إلى الأقطار العربية ويتحقق لليهود الجزء الأول من المسرحية ، فتصل الأحداث في نهاية الجزء الأول إلى تغلبهم على المسلمين ؛ وهذا يوصلنا إلى الجزء الثاني من المسرحية .

يستمر الصراع في الجزء الثاني من المسرحية (الحل) ، فقد أوصل الأحداث إلى الجزء الثاني ، لكنه كان مخالفاً الجزء الأول الذي ظهر فيه العرب مدافعين عن أراضيهم دون حول لهم ولا قوة إلى رد الهجوم ، فيظهر الحدث في محكمة القدس ؛ ليتوصل الطرفان إلى حل مناسب في تلك القضية .

"يمثل هذا الصراع ذروة الأول"^(١) ، فقد أثرته الحركة في المسرحية، ففي الوقت الذي كان العرب يدافعون عن بلدهم تحول دفاعهم إلى اتجاه مغاير ظهوروا فيه يهاجمون من

(١) الصراع في مسرح باكثير : محمد عباس عرابي : مجلة الأدب الإسلامي الالكترونية : ع ٢٤ : مقال .

أجل الحصول على حقوقهم ، فالأحداث تتابع ، حيث ينتج من الحدث السابق حدث لاحق ، وبين الأحداث السابقة واللاحقة يبرز صراع جديد في حركة متجددة لا تتوقف إلا بنهاية المسرحية .^(١)

لم يظل صراع العرب ضد اليهود على حال واحدة ، ففي الطور الأول شاهدنا صراعاً أقل قوة من نهايته ، فاضطر العرب إلى الثورة على اليهود ومحاربتهم ، وهي المواجهة التي شهدتها محكمة القدس ، فقد شهدت المواجهة كشف جرائم اليهود ضد العرب ، وفضح مخططاتهم اليهودية ، ثم في آخر المسرحية يوافق العرب على قيام دولة اليهود في فلسطين مع مقاطعتهم اقتصادياً ؛ ليثبتوا أنهم غير قادرين على الحياة على تلك الأرض إلا بالاتصال بالعرب ، فيخرجوا منها مدركين أنها ليست لهم .

لم يصل الصراع بين الطرفين إلى تلك القوة إلا بإرادات وعزائم الشخصيات ، وحركة درامية دفعت الأحداث ، فإخفاق العرب يعد حركة ؛ ليتوجه إلى مرحلة جديدة ومحاوله أخرى لإدراك النجاح ، وكذلك الحال في الجزء الثاني ، فقيام دولة يهودية في فلسطين مرفوض لسببين : فلا يمكن أن تكون دولة في قلب العالم الإسلامي ثم تكون مقاطعة لهم اقتصادياً وسياسياً ، ثم إن إقامة دولة يهودية يعني إقامة حاجز بشري وعرقي غريب عن المنطقة^(٢) ، فبعد رفض محاولات اليهود كلها ، أبان عن خطأ وجودهم في فلسطين ، وكادت الحركة أن تتوقف عند ذلك ، فقد طال الصراع ولم يتوصل الطرفان إلى حل ، فجاءت موافقة العرب على ذلك دافعاً للحركة الدرامية في المسرحية، فقد قدمته بذلك بشكل جديد .

(١) انظر : النص المسرحي : ٦٤ .

(٢) انظر : أدب باكتير المسرحي : ٢٣٦ .

إن نظرة باكثر في تقديم الحل لإنهاء الصراع بين اليهود والمسلمين نظرة فنية أكثر منها سياسية ، وذلك للأسباب التي سبقت ، ثم إن تلك النظرة الفنية التي قدمها جاءت لتقدم الحركة الدرامية وتدفع الصراع ؛ ولهذا السبب فرض هذا الحل ، وكان بذلك قد قدم فكرة فنية في إنمائه ، وطور الحركة الدرامية والصراع في المسرحية ، وبذلك كشف عن رؤيته ، وهي المقاطعة الاقتصادية لدولة اليهود في فلسطين حتى تختنق وتموت .

ولهذا فإن الحركة الدرامية من روافد الصراع الذي يحقق بها انتقالاته بين الأحداث، ويصعد بها إلى ذروته ، ويسير معها بتدرج وصعود نحو القمة دون أن يصيبه سكون أو ركود يعرقل طريقه .

ومن عناصر الحكمة : الحل ، حيث يعد نهاية الأحداث المسرحية ، وبوصول الأحداث إلى الحل يكون الصراع قد انتهى إلى النتيجة المرسومة له ، وكشف عن هدف المسرحية ، حيث " يوحى الحل بنوع من المصالحة والاستقرار بعد الفوضى ، وهذا يعكس موقفاً ما من الواقع ، ففي الأنواع الدرامية يأتي الحل في نهاية المسرحية كجواب على التساؤلات التي يطرحها الصراع"^(١) ، وهذا ما يوصلنا إلى النهاية المترتبة منه .

و في مسرحية (أغلى من الحب) يثير الصراع العديد من التساؤلات عن مصير البطل (حامد) ، وكيف سيكون حال حبيبته (إبتسام) بعد أن تزوجت من صديقه ، وماذا سيفعل عندما يعلم بشقائها مع زوجها ، تلك التساؤلات كلها كانت مثار الصراع الداخلي عند حامد الذي حاول الابتعاد عنها ؛ ليكمل مشواره الفني ، فزواجه منها قد يعيقه عن ذلك .

وبعد أن حمل الصراع تلك التساؤلات جاء الحل ليقدم الإجابات عن الأسئلة ، وينتهي بذلك الصراع الذي يثير التساؤل عن نهايته ، فبعد أن عرفت إبتسام الحقيقة قبلت

(١) المعجم المسرحي : ٢٩٠-٢٩١ .

الزواج من حامد ، فقد كشفت لها أنه يحبها ، وأن ما دفعه إلى ما أقدم عليه هو حبه الشديد لها ، وبذلك ينتهي الصراع في المسرحية ، وتنكشف الإجابات.

إن الحكمة الدرامية تسير مع الصراع بعناصرها كلها، فالبداية والتشويق والأزمة وعناصر الحكمة جميعاً لا تنفك عنه ، و به تتطور وتنقل من عنصر لآخر ؛ وذلك لأنه يختلف في المسرحية عنه في الأجناس الأدبية الأخرى ، ففي المسرحية يكتسب كثافة وتركيزاً أكبر ، " فالموقف الصراعى هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تَكوُّن أزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة والحل "^(١) و تلك العناصر كلها مع الصراع تحقق التشويق في المسرحية ؛ لهذا لازم عناصر الحكمة .

وقد أبت في هذا المبحث عن علاقة الصراع بعناصر الحكمة الدرامية، من البداية، والتشويق ، والتعقيد ، والحركة ، والحل ، فتلك العناصر متلازمة معه ، وكل عنصر منها ينتقل معه بالأحداث إلى العنصر الذي يليه ، فهي تتطور بالصراع وتؤدي دورها معه.

(١) المعجم المسرحي : ٢٨٨ .

الفصل الثالث

سمات الصراع

المبحث الأول : سمات الصراع الفنية

المبحث الثاني : سمات الصراع المضمونية

المبحث الأول : سمات الصراع الفنية

يتعلق الصراع الدرامي بعناصر المسرحية ليحقق نجاحه ، وكل نجاح يحققه يعد سمة له ، فلا يمكن أن يظهر دون شخصيات ، أو يتقدم دون حركة ، أو يعرف دون حدث ، وإجادة ذلك يعني تحقيق سمة فنية .

وضعف القوة عند إحدى الشخصيات يلغي توازنها مع الأخرى ؛ وبذلك يصبح غير منطقي وغير متكافئ ، فلا يحقق الغاية من نشوئه ؛ لأن النتيجة محسومة منذ بدايته ، كما أن انتفاء الإرادة تلغيه من أصله ، فلا يمكن أن ينشأ من شخصيات لا تريد أن تتصارع ، ولا تعرف ما تريد ، وذلك أدعى إلى انتفائه ؛ لأنه يتطلب الهجوم والهجوم المضاد .

وتكافؤ الشخصيات في القوة يستلزم أن تكون مدركة ما يُراد منها ساعية فيما تريده هي ، وذلك دون أن تنثني عن تحقيق هدفها ، أو تنكسر عند أول معوق لها ، وتفرض على نفسها الهجوم قبل هجوم غيرها عليها ، وهذا كله من أهم ما يمكن أن تضطلع به الشخصية الدرامية في إدارتها للصراع ، فتحقيق ذلك يعني تحقيق صراع صاعد متكافئ الأطراف ، يتطور ولا يتوقف لأدنى سبب ، وعند ذلك يمكن أن يكون ذا سمة فنية في المسرحية ، فهو متكامل من حيث إدارة الشخصيات ؛ لأنها حققت أهم شروطه .

و الصراع يجب أن يكون صاعداً ، أي أن يتطور في المسرحية بشكل تدريجي ، وذلك يستلزم أن يكون بعيداً عن الوثب ، أو السكون الذي قد يصيبه ، وكونه صاعداً يعني أنه ينتقل بين الأحداث بطريقة منطقية بعيداً عن الانتقال المفاجئ الذي يربك حركة الأحداث ، " فالشخص الأمين لا يمكن أن يتحول فيكون لصاً ضارياً في يوم وليلة " (١) ، وإذا أراد الكاتب لشخصياته مثل ذلك كان عليه أن يحدث بشكل تدريجي ، فالانتقال من حال إلى حال يجب أن يتم بطريقة منطقية ، فأول ما يمكن أن يقع لتلك الشخصية

(١) فن كتابة المسرحية : ٢٧٠ .

صراعها الداخلي الذي يكمن في الندم على ما فات ، ثم محاولة إصلاح ما يمكن إصلاحه ، و ذلك ما قد يتعارض مع الشخصيات الأخرى التي ترفض العفو ؛ فيقع في صراع معها إضافة إلى الداخلي ، و يستمر الانتقال من مرحلة إلى أخرى ، والتحول من حدث إلى حدث حتى يصل الكاتب في النهاية إلى تحقيق التحول المنطقي للأحداث وفق صراع صاعد متدرج .

إن أهمية الصراع الصاعد لا تتمثل في كونها تحقق الانتقال المنطقي ، بل توصل القارئ إلى الأزمة في الوقت المناسب لها ، كما أنه يوصله إلى النهاية في الزمن المناسب لها كذلك ، وذلك ما لا يحققه أنواعه الأخرى ، فالوائب الذي يعتمد القفز بين الأحداث قد يعجل بالأزمة فتكون غير مفهومة ، أو غير متكاملة ؛ الأمر الذي قد يبعد انفعال القارئ معها ، أما الصراع الساكن فإنه يؤخر عرض المشكلة والأزمة حتى يمل القارئ من الانتظار للانتقال للمرحلة الجديدة ، ثم يأتي الحل وقد توصل إليه القارئ من سكونه ، وهذا لا يقع في الصراع الصاعد .

كما أن الانتقال التدريجي يعني أن ينتقل من صراع إلى آخر ، و من موقع إلى آخر، وذلك بأن يمثل عقبات تتجاوزها الشخصيات من عقبة إلى أخرى ، وهكذا حتى يصل إلى الذروة ، ثم النهاية .

و تحقيق المسرحية لهذا النوع يعد من أهم السمات التي يحتوي عليها ، "فالصراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح المسرحية" (١).

كما أنه يجب أن يبدأ من نقطة محددة ، أي أن ينطلق من حدث محدد ، وذلك يعني ألا يحدث فجأة دون مقدمات ونقطة بداية له ، تلك البداية هي النقطة التي ينطلق منها الصراع الصاعد ، فمهمة نقطة الهجوم نقل المشاهد إليه وإلى موضوع المسرحية

(١) النص المسرحي : ٥٩ .

الأساس دون أن يفقد المشاهد التشويق^(١)، على أن ذلك إن تحقق داخل المسرحية كان ذا بناء محكم معلوم الهدف يبرز في الوقت المناسب للأحداث .

والصراع الدرامي ليس صراعاً عادياً كما هو واقع الخلافات التي تحدث بصورة مستمرة ، إذ هو وإن كان يمثل واقع الحياة ، إلا أنه يختلف عنه ، فالعادي يخلو تماماً من التعمد ، خلاف الدرامي الذي يجب أن يحتوي على عنصر التعمد والقصد، ويقصد بالتعمد هنا : أن لا يحدث عفويًا ، بل هو مبرر في بناء الأحداث^(٢) فالشخصية الدرامية تسعى من خلاله إلى كسر قوة الطرف الآخر ؛ فهو الطريق الذي يحقق لها مرادها، ويعني ذلك أنه بعيد عن المصادفة المحضة ، فلا يمكن أن تسير الأحداث بشكل طبيعي ثم يظهر فجأة دون أي معطيات أو مؤشرات له ؛ لأن ذلك ينفي عنه الهدف الذي وجد من أجله ، كما أنه ينفي عنه القصد والتعمد ، و إرادة الشخصية له ؛ وذلك من شأنه أن يعرقل هدف المسرحية ، مما يدل على أنه إرادي مقصود لذاته ، يحدث وفق أهداف المسرحية ، بعيد كل البعد عن العفوية المحضة .

ولكل صراع درامي قوى محرّكة له ، ومن شأن تلك القوى أن تحافظ على سيره في المسرحية ، وإظهاره في صورة متكاملة ؛ ولذلك كانت تلك القوى من أهم العناصر التي ينبغي أن يحتوي عليها ، وهي من السمات التي ينطوي عليها ، ويتفرد بها عن بقية العناصر، وتلك القوى هي :

- ١- قوة البطل .
- ٢- قوة الخصم .
- ٣- قوة الخير والشر .

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ١٠٠ .

(٢) انظر : البناء الدرامي ١١٢ .

٤ - قوة الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود.

٥ - القوة المتمثلة في الحكم .

٦ - قوة الأعوان المساعدين .^(١)

من شأن هذه القوى أن تحرك الصراع ، حيث يظل معها متصاعداً ومتطوراً ، فكل قوة تدفع الأخرى وتحاول الانتصار عليها ؛ وهذا ما يجعله مستمراً ومتصاعداً ، حيث ينتج ذلك من خلال احتكاك تلك القوى ببعضها ، كما أن هذه القوى تحتوي على وظائف فنية سترد في الفصل الرابع .

و من الأسس التي ينبغي أن يتحلى بها الصراع أسس تنطوي على سمات فنية ، فالنقطة الزمنية التي يظهر عندها هي إحدى العوامل التي تكون سمة له إن ظهر في التوقيت المناسب ، وكذلك معرفة الشخصيات بما يراد منها ، وما يجب أن تفعل ، ورسمها بطريقة سليمة من السمات التي يضطلع بها^(٢) ، "وتبادل القوتين لمواقع السير في الحكاية ، وتفوق أحد الأطراف على الآخر الذي يظل يدافع عن نفسه"^(٣)، ثم يظهر مهاجماً في موقف آخر.

إن تحقق صراع قوي يحتاج إلى شخصيات متكافئة في القوة ، إذ لا بد من تساوي القوتين المتصارعتين ؛ لأن رجحان أحدهما يقضي على بدوره قبل أن ينمو ويزدهر^(٤) و يتمتع مسرح باكثير بهذا النوع من الشخصيات في الصراع الدرامي.

يطل الحدث في مسرحية (حرب البسوس) من خلال شخصية هجرس ، تلك الشخصية التي يبرز من حوارها الداخلي أنها شخصية معقدة ، لا تريد الاستسلام ، ولا

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٧٩-٥٨١ .

(٢) انظر : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : ٢١٥ .

(٣) النص المسرحي : ٥٤-٥٥ .

(٤) انظر : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي : عصام هي : ١٠٦ .

تبحث عن السلم والاستقرار ، بل تريد أن تعرف الحقيقة مهما كلفها ذلك ، وفي سبيل معرفة الحقيقة لا تبالي بما قد يترتب عليها من خسائر أو عداوة .

تتأكد قوة الإرادة عند هجرس منذ بداية المسرحية ، فبعد الحوار الداخلي يلتقي هجرس بأمه التي تدخل عليه الدار وهو شارد الفكر فتسأله عما يشغله ، فيكون الجواب خلاف السؤال ، حيث يبادرها بالسؤال عن حقيقة نسبه الذي حيره فيه الشبه الشديد بكليب زوج أمه السابق ، ويظهر من جواب أمه أن هذا الأمر كان شديد الحضور في ذهنه كثير السؤال عنه.

إن إصرار هجرس في البحث عن الحقيقة من أهم دعائم الصراع التي يستند إليها في استمراره وصعوده إلى المراحل المتقدمة ، فقد كانت تلك الإرادة من أهم الأسباب التي جعلته يخوضه مع الأطراف الأخرى في المسرحية ، فالخيرة التي تراوده جعلت منه شخصاً ذا إرادة صامدة .

وفي الجانب المقابل من شخصية هجرس تبرز تلك الشخصية التي لا تعرف الاستسلام ، فالحرب بين بكر وتغلب جعلته يحسم أمره في الدفاع عن قبيلة بكر ، فلم يعد المجال مفتوحاً للتفكير أو محاولة إيجاد حل ، بل هي الحرب والإقدام ، حيث يصر على الانتقام من المهلهل وأن يأتي برأسه بعد أن يقتله في قبيلته كي يريح الحيين من تلك الحرب التي نالت الرجال ويتمت الأطفال ، فيصر على اللحاق به إلى اليمن ليتمكن منه في إصرار وعزيمة دون أن يشيه عن ذلك أي رادع .

تلك شخصية هجرس التي لا تعرف الرجوع والاستسلام ، فقد ظهرت قوة الإرادة والعزيمة عندها في جانبين : الأول : البحث عن حقيقة نسبه ، والثاني : في الحرب بين بكر وتغلب ، حيث كانت قوة الشخصية من أهم دعائم الصراع التي حققت له الصعود والاستمرار ، إلا أن هذه القوة والإرادة بحاجة إلى قوة وإرادة مماثلة كي تصطدم

معها فيكون الصراع بينهما متكافئاً ، وذلك من تمام تحقيق الصراع المتكافئ ، والسمة الفنية التي يحققها الصراع من خلال ذلك .

تقابل شخصية هجرس شخصية المهلهل في القوة ، فالمهلهل يطالب بدم أخيه (كليب) دون أن يثنيه عن ذلك أي عوض أو حل سلمي للثأر ، فلم يجد في قبيلة بكر من يماثل دمه دم كليب ؛ ليأخذه هذا الاعتقاد للنيل من أفراد القبيلة كلها ، فلم يقف الأمر عند القصاص ، بل وصل إلى المعارك الطاحنة التي دامت أربعين عاماً بين أبناء العمومة .

كان إصرار المهلهل على الثأر أحد الدوافع التي نمت الصراع ، فلم يكتفِ بمن قتل في الحرب حتى يقدم له الحارث ابنه (بجير) ؛ ليفتدي بدمه عن دم كليب ويقوم الصلح بين الحيين ، لكن إرادة المهلهل للحرب دفعت إلى الصراع بين القبيلتين ^(١) ؛ ليقوم صراع جديد مع السابق ؛ وبذلك تتأجج الأحداث وتتأزم أكثر عن ذي قبل .

تدخل الأحداث في المسرحية في طور جديد ، فقتل بجير دفع الحارث بن عباد إلى طلب الثأر من المهلهل، تلك الشخصية التي اعتزلت الحرب ؛ لأنها تعرف أنها ضالة لا أصل لها ، كما أنها بين أبناء العمومة فلا تلحقه من قريب أو بعيد ؛ فدخوله فيها يعد إشعالاً لها من طرف ثالث لا شأن له بذلك ، بل عليه أن يقدم الصلح بينهم ؛ ليتوصل إلى الحل ، فيجعل ابنه فداءً لكليب رغبة في إنهاء الحرب .

لكن تلك الرغبة في إيقاف القتال بين الطرفين تحولت إلى قوة ثالثة بعد أن احتقر المهلهل بجيراً ولم يره فداءً كافياً لكليب^(٢)؛ فتلقتي تلك القوة بإرادة المهلهل و هجرس فتزاد نار الصراع بين القوتين ، ويصبح الحدث أمام ثلاث قوى ، فيعتلي بتلك الإرادة

(١) انظر : مسرحية : حرب البسوس : ٣٠ .

(٢) انظر : المسرحية : : ٣٢ .

والقوة ، وتكون تلك القوى أهم العوامل التي تدفعه إلى تطوير الأحداث ، و أصبح الثأر مراد تلك القوى في إرادة لا تعرف الرجوع والاستسلام .

وبناء شخصية قوية يتطلب من الكاتب أن يكون مدركاً لما يراد منها ، وما تريده هي ، فلا يمكن أن تؤدي شخصية مترددة الصراع بصورة جيدة، أو أن تكون غير مدركة للأحداث من حولها فلا تعرف ما يُراد منها ؛ لأنه يتطلب الهجوم والمضاد^(١) ، وذلك يتطلب معرفة الشخصية بما تريده، وما يُراد منها ؛ لذا يجب أن يصاحب القوة والإرادة إدراك تام لما يتوجب عليها تأديته ، وهذا من تمام رسمه ؛ لأنها إن لم تدرك ما يراد منها لا يمكن أن تؤدي صراعاً وإن كانت ذات قوة وإرادة ، فإنه يحتاج إلى وعي كامل من الشخصية بما يتطلب أن تؤديه .

ومن السمات الفنية التي لا بد من توافرها في كل صراع ناجح : الانتقال التدريجي، و يطلق عليه الصراع الصاعد ، حيث يأتي بعد فهم الكاتب لشخصياته ، ومعرفة ما يريده منها ، وماذا يجب أن تفعل^(٢) ؛ لهذا كان تحقيق هذه الخاصية سمة يتمتع بها.

إن السمة التي يحدثها الصعود التدريجي أنه لا يقدم الصراع في وقت مبكر من الأحداث في المسرحية ، كما أنه ينتقل من الأحداث الصغيرة إلى الأحداث الكبيرة التي توصل الحدث إليه ، وفي الجانب المقابل يحدث هذا النوع تشويقاً للقارئ ، فلا يقدم الأزمة حتى يوضح العقدة ، وبعد الأزمة يشرع في الذروة ، وهكذا دون أن يجعل القارئ يحس بفراغ في الأحداث نتيجة الوثب الذي قد يعتره .

(١) انظر : المسرحية : نشأتها و تاريخها وأصولها : ٣٩٢ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٢٩٥ .

في مسرحية (مسمار جحا) تبدأ الأحداث في الوقت الذي يظهر فيه جحا يعرض الناس ويصرهم بالظلم الذي يعيشون فيه ، وأن شعورهم بالظلم هو أول درجات اليقظة والتحرر من قيوده ، و عليهم دفعه عن أنفسهم حتى تتحقق لهم الحرية ويحصلوا على حقوقهم في بلدهم .

وبذلك الحدث يظهر الأمر دون معارضاة أو منازعات تشير إلى وجود أمر يؤدي إلى اضطراب ، أو خلل يعترضه ، إلى أن يظهر أبو صفوان وجماعته ويبرز مع ظهورهم أن أمراً ما لن يجعل الحدث يسير كما هو ، (فأبو صفوان وحريق وعباد) يعارضون طريقة الوعظ التي يقوم بها، فهي تخالف سياسة البلد وتحرض على الحاكم ، لكن ذلك الاعتراض لم يحدث صراعاً مباشراً معه ، فلم يملك أسلحته ليواجه تلك الجماعة التي تخدم الحاكم وتوصل كل ما يحدث في البلد إليه ، لكن الوقوف في وجه تلك الجماعة ، والحيلة التي احتال بها على (أبي سحتوت المرابي) ؛ ليعيد الأموال إلى أصحابها كانت محاولة لتصحيح أوضاع الناس وتخريضهم على الحاكم الأجنبي^(١) ، كما أن إجابات جحا عن أسئلتهم وسؤاله لهم في المقابل توحى بأن الأمر ليس طبيعياً وأن هناك من التغيرات التي ستظهر في الأحداث المقبلة ما قد يحدث صراعاً بين الطرفين .

كانت تلك البداية هي أولى مراحل الصراع ، لكنه لم يكن ظاهراً، فلم يستطع جحا أن يبرزه ؛ لأنه غير قادر على المواجهة في ذلك الوقت .

ولم يكشف باكثر عن الصراع في المسرحية بشكل مباشر منذ الوهلة الأولى ، بل قدم أحداثاً من شأنها أن تشعر القارئ بأن هناك أمراً غير طبيعي في الوقت الحالي ، وأن الأحداث القادمة ستكشف عنه ، فكان ذلك بمثابة الدرجة الأولى من الصراع ، حيث يشعر القارئ بأن هناك درجات أخرى سيكشف عنها لاحقاً ؛ الأمر الذي يدفع القارئ

(١) انظر: مجلة الأدب الإسلامي الالكترونية : محمد عباس عراي : الصراع في مسرح باكثر: ع: ٢٤ .

إلى متابعة المسرحية رغبة في معرفة الأحداث الجديدة ، وهنا يبرز الصراع الذي يشعرونا بقرب نشوئه .

يتدرج الحدث في المسرحية ، فبعد أن كان الصراع المستتر يهيمن على الحدث في المسرحية ينقلب في الفصل الثالث إلى المواجهة لكنها لم تكن قمة تأزم الأحداث، بل كانت مرحلة ثانية من الصراع تطور فيها من الخفاء إلى الجلاء، وبرزت بعض ملامحه في المسرحية .

يظهر جحا في الفصل الثالث من المسرحية وقد ولي منصب قاضي قضاة بغداد ، وكان هذا المنصب قد هياً له الانتقال من الصراع الخفي إلى المحاولة الفعلية في إشعاله ضد الحاكم الأجنبي ، فيخطط مع ابن أخيه حماد لإقامة ثورة الفلاحين عليه مطالبين بحقوقهم من ملاك أراضيهم بعد أن هجم عليها الجراد وأتلف الحصاد ، فما كان منه إلا أن أشار على الحاكم أن يمنح الفلاحين عوضاً عما أتلفه الجراد، كما أشار بخلع الوزير علقمة ؛ نظراً لتشدده في قمع الثوار ، الأمر الذي أثار غضبهم ، فكان بذلك قد نجح في إعادة حقوق الفلاحين ، و أبعاد الوزير علقمة عن طريقه .

وقد بدأ جحا بتوعية الشعب عن حقيقة الظلم ، وهو الآن يثير الشعب ضد الحاكم ، ليحاول الحصول على بعض مطالبهم ، وهذه المرحلة هي المرحلة الفعلية الأولى له ، فهو أول المواجهات التي دارت بين الشعب والحاكم ، وهي التي أدت إلى حصولهم على بعض مطالبهم ، وبهذه النتيجة حقق جحا مرحلة جديدة في تبصير الناس بحقوقهم ومطالبتهم للحصول على تلك الحقوق .

تلك هي المرحلة المتوسطة للصراع في المسرحية ، فقد بدأ بالوعظ ، ثم تدبير الحيلة في الثورة على الحاكم ، فالتدرج واضح من خلال تلك الانتقالات التي يحققها من مرحلة

إلى أخرى ، وما كان ذلك التدرج أن يحصل إلا بفضل الشخصية التي لم تتوقف عند محاولة واحدة .^(١)

في المرحلة الثالثة في المسرحية يكشف جحا عن قمة الصراع في المسرحية ، حيث جعل من قضية ابن أخيه (حماد) الذي باع داره وشرط على المشتري حق التمتع بالمسار متى أراد فقبل بالشرط على أن يكل ويأس منه في يوم ما ، إلا أن الأمر لم يكن كذلك فقد ظل حماد يعاود المتزل الذي باعه بحجة أن يتعهد مسماره بناءً على الشرط الذي أبرم بينهما ، وقد أخذ جحا من هذه القضية صورة رمزية للحاكم الأجنبي الذي يحتل مصر بحجة الحفاظ على أمنها ، فقد ظل يؤجل النظر في تلك القضية حتى شكلت رأياً عاماً للشعب عن الظلم الذي وقع على المشتري الذي أراد أن يتنازل عن الدار حفاظاً على السلام^(٢) ، لكن جحا ينكر عليه ذلك ويذكره بأن العدل والحرية أثمن من السلام .

"لأن الصراع الصاعد هو ثمرة الاكتشاف المستمر والانتقال"^(٣)، عرف الشعب ذلك و أدركوا أن المسار الحقيقي ليس مسمار حماد ، بل هو المسار الذي تعلق به الحاكم الأجنبي في احتلال مصر ، و أن عليهم أن يترعوا ذلك المسار ، وكان ذلك أكبر دافع للثورة عليه ونزعه من البلاد وإخراجه منها ، فهو الظلم الأكبر الواقع عليهم ، فما كان منهم إلا أن ثاروا عليه ، وتحقق الجزء الأكبر من الصراع في المسرحية عندما وصلت الأحداث إلى تلك المرحلة التي تعد ذروتها .

إن الانتقال التدريجي تحقق في تطور الحدث من الأقل إلى الأبرز ، وفي كل مرحلة يكشف عن صراع أعقد من سابقه إلى أن وصل إلى القمة ، وهكذا يشعر القارئ بالانتقال المنطقي للأحداث ، وبال الحاجة إلى موقف جديد يتطور معه .

(١) انظر : مدخل إلى فن المسرحية : ٢٨ .

(٢) انظر: مسرحية : مسمار جحا : ١٠١ .

(٣) فن كتابة المسرحية : ٤٥٨ .

إن الخاصية الفنية التي يحافظ عليها الصراع ويسير عليها في أحداث المسرحية تستلزم في النهاية سمة فنية فيه ، فكل الخصائص الفنية يجب أن تتوفر فيه، فإن حصل ذلك كانت سمة فنية ، وإن كان العكس حدث الخلل والنقص في بنائه.

و من الخصائص الفنية التي ينبغي أن تتوفر في الصراع إبراز مرحلة الهجوم، وهي اللحظة التي ينطلق منها في المسرحية ، فلا يمكن أن يظهر في أي لحظة في الأحداث ، بل ينبغي أن تكون نقطة معينة هي اللحظة التي ينفجر منها ، ومن خلالها ينفذ الكاتب إلى لب الموضوع^(١) وجوهر المسرحية .

في مسرحية (سر شهرزاد) تظهر نقطة الهجوم في الفصل الأول في اللحظة التي تظهر بدور زوجة (شهريار) في الأحداث ، وتقوم بفعاليتها التي دبرت لها مع خادمتها ، فتجعل عبداً خصياً في فراشها ؛ لتنظر غيرة الملك عليها^(٢)، فتكون بذلك قد أوجدت اضطراباً في الأحداث يمكن أن يتطور إلى شيء أكبر مما فكرت به .

هيات بدور الأحداث بذلك العمل إلى إيجاد نقطة الهجوم التي ينطلق منها الصراع، فلم يكن ذلك التخطيط إلا إعداداً له ، حيث استغل الملك (شهريار) تلك الحادثة في التخلص من معاناته التي ظهرت في بداية المسرحية ، ويكون بذلك قد أشعل الصراع في المسرحية ، منطلقاً من اللحظة التي تركتها بدور لبيد الهجوم منها .

كانت نقطة الهجوم بداية انطلاق الصراع في المسرحية ، فلحظة دخول الملك على بدور ومعرفة التدبير الذي قامت به أشعرت القارئ باضطراب الأحداث ، وبدأ التوتر يهيمن عليه ، ويحس بأن الأمر لم يعد طبيعياً ، فهناك من المعطيات ما يمكن أن ينتج عنه

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ١٠٠ .

(٢) انظر : مسرحية : سر شهرزاد : ٢٤ .

أمر مختلف تماماً لما خُطط له ، وعند ذلك يأنس القارئ بأن المشكلة الحقيقية في المسرحية تبدأ من هذه النقطة ، وأنها تبدأ من تلك المرحلة .

إن المسرحية تبدأ من نقطة تحول في حياة واحد من شخصياتها ؛ لأن ذلك التحول يفتح للكاتب مجالاً للهجوم في الأحداث ، ومن ذلك التحول والهجوم يبدأ الصراع في المسرحية ^(١) ، من هنا كانت نقطة الهجوم هي الأساس الذي ينطلق منه، وبدونها يظل الكاتب متردداً في الأحداث والشخصية ثم لا يصل إلى الهدف من تأليف المسرحية ، لأنه لم يتعرف على النقطة التي ينطلق منها.

إن مرحلة الهجوم مرحلة ضرورية في بناء المسرحية ، فهي الطريق إلى إيجاد الصراع؛ لهذا كان كبار كتّاب المسرح يدركون أهميتها، فمسرحية (كيل بكيل) (لشكسبير) انطلق الصراع من نقطة محددة ، كان ورودها في الأحداث هي المشكلة التي تنور منها بقية المشكلات ، فكانت لحظة استغلال القاضي لمنصبه في تحقيق رغباته هي نقطة الهجوم في المسرحية ، حيث ظل (شكسبير) يربط أحداث المسرحية بها ، ويفرض ما يمكن أن يليها من متعلقات قد تحدث بسبب القاضي الذي يمثل رمز العدالة ^(٢) ، وهكذا يظل الصراع مستمراً في الصعود بفضل هذه اللحظة التي ربط الكاتب بها جميع أحداثه، والذي قدمه له نقطة الهجوم.

ومن خصائص الصراع التي تميزه من عناصر المسرحية الأخرى : احتواؤه على قوى محرّكة ^(٣) التي تتمثل في الشخصيات التي تديره في ، وعلى تنوع تلك القوى يكون

(١) انظر : فن كتابة المسرحية : ٤٥٧-٤٦٠ .

(٢) انظر : مناهج النقد الأدبي " بين النظرية والتطبيق " : ديفيد ديتشيس : ترجمة : محمد يوسف نجم : ٥٣٨ .

(٣) سبق تحديد عناصر القوى المحركة للصراع : ص : ٢٢٤ ، وفي التمهيد : ص : ٢١ .

أكثر تعقيداً ، فليس لقوة واحدة أن تنشئه ، كما أنه لا يشترط وجود كل تلك العناصر إلا أن اكتمالها يزيد الموقف الدرامي تعقيداً .^(١)

وكل صراع لا يمكن أن يحقق معنى الدرامي دون أن يخضع لهذه القوى ، فتقابل الشخصيات وتكافؤها ينبع من هذه القوى ، فهي التي تحدد و تكمل جوانبه ، وطريقه في المسرحية ، والهدف الذي يسعى إليه ، كما أنها تحدد موازينه بين الخير والشر ، وبذلك تكون إحدى أهم الخصائص التي لا يستقل عنها.

تبدو في مسرحية (السلسلة والغفران) القوى المحركة حاضرة بأغلب عناصرها ؛ لهذا شهدت المسرحية أنواعاً مختلفة من الصراعات التي اختلافاً وتعددًا ، إذ يعد ذلك إثراءً للصراع.

تطل قوة البطل من خلال شخصية عبدالنواب ، حيث تظهر هذه الشخصية منذ الوهلة الأولى في المسرحية في صراع داخلي^(٢) يشف عن قلق دائم أوجب الصراعات كلها في المسرحية ، فكان ذلك الشرارة الأولى له ، وفي الوقت ذاته كانت الصراعات جميعها تدور حول موضوعه ، وتظهر مواقف القوى المحركة له ، ومن خلال تلك القوى يتشكل الصراع في المسرحية بوجه متكامل .

إن صراع البطل في المسرحية أمر مهم ، فهو الذي يبرز القوى المتبقية ، كما أن موقف القوى الأخرى متوقف عليه، وبدونه لا يمكن أن يتحدد في المسرحية ، فلا يمكن أن يكون هناك ردة فعل من القوى الأخرى دون فعل أساس ، وهذا الفعل يحدده قوة البطل.

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٨١ .

(٢) انظر : مسرحية : السلسلة والغفران :٥.

وفي الجانب المقابل للبطل يبرز الخصم ، وهذه القوة تظهر مباشرة بظهور قوة البطل ، فكل اتجاه يقابله اتجاه معاكس له ، لذا كانت القوة الثانية في المسرحية ، ومن خلالها يظهر الصراع الرئيس في المسرحية .

تتجاذب البطل قوتان في المسرحية ، تمثلت الأولى في شخصية عبدالجواد ، إذ ينكر على أخيه (عبدالنواب) نفقاته على أم زوجة صديقه قاسم^(١)، ولأنه جاهل بالأمر الذي وقع فيه أخوه ؛ فإنه يتعجب من ذلك ، ويذكره بالقربي الذين هم أولى بالنفقات والصدقات ، و جهله بالحقيقة ناتج عن جهله بالسبب الذي دفع أخاه إلى ذلك العمل ، ولأن تلك القوة كان هدفها المال وحسب ؛ لذا ينتهي صراعها بمجرد الحصول عليه ، فقد كان عبدالجواد يرغب في الحصول على جزء من مال أخيه قبل أن يفرقه على أبناء أخته ، وأم زوج صديقه .

إلا أن قوة الخصم البارزة في المسرحية التي لا تريد إلا الانتقام : تمثلت في شخصية أم مستور ، هذه القوة التي لم تستسلم مقابل النفقات التي يقدمها عبدالنواب ، فتطلب الانتقام من جنس العمل الذي وقع فيه البطل ؛ وهذا ما جعل القوتين في تجاذب لا يستقر ، فحرص أم مستور على الانتقام لم يرح بال بطل ، بينما ظل يقدم تلك النفقات رغبة في تراجعها و إرضائها إلا أنها تزداد رغبة في الانتقام ، فالنفقات كانت تشعرها بأنها محاولة في إرضائها لما حصل^(٢)، وكسب قناعتها ؛ وهذا أثار رغبة الانتقام عندها.

تانك القوتان هما مدار الصراع في المسرحية ، فبين البطل و الخصم تظل القوتان بين شد وجذب ، فالبطل يقدم العطايا والنفقات رغبة في إنهاء الحدث ، بينما ترفض قوة الخصم ذلك ، وتصر على تحقيق رغبتها ،فليس لها أن ترضح لرغبة البطل ؛ لأن ذلك من

(١) انظر : مسرحية : السلسلة والغفران : ١٥ .

(٢) انظر : المسرحية : ٦٢ .

شأنه أن ينهي الصراع في مهده ، ثم ينفي عنها الخصومة ؛ لهذا كانت من أهم محركات الصراع ، وبدونها لا يمكن أن يظهر ، كما أنه لا يمكن أن يتوجه في مسار محدد .

ومن تينك القوتين تنتج قوة ثالثة ، قوة من شأنها أن تدفع القوتين السابقتين إلى الإصرار على تحقيق هدفها ، تلك هي قوة الخير المنشود أو الخطر المرهوب^(١) ، فرغبة البطل في إنهاء هذه المعاناة دفعته إلى تقبل الصراع مع الخصم (أم مستور) ، وفي سبيل ذلك قدم أمواله ؛ ليصل إلى الخير الذي ينشده إضافة إلى تنازلاته عنها فيما تدبر له وتكيد ؛ رغبة في الانتقام وتحقيق رغبتها .

من قوة الخير المنشود تظهر شخصية يطلب لها ذلك الخير ، فرغبة عبدالتواب في إنهاء الصراع ليس من أجل أن ينتهي فحسب ، بل كان ذلك بسبب صديقه (قاسم) ؛ فخوفه على مشاعر صديقه أحد الدوافع التي دفعه إلى إخفاء ذلك السر ، وفي الجانب المقابل خوفه من فضح زوج صديقه ، ورغبته في ستر ما أمر الله بستره دافع من الدوافع التي أملت عليه الخير الذي ينشده .

وتشمل القوى المحركة للصراع قوة الأعوان والمساعدين ، وهذه القوة تشكل نوعاً من تكثيف الموقف الدرامي ، ومن خلال هذه القوة نشعر بمدى التأثير الذي بلغته إحدى قوتي البطل والخصم ، فقد كانت قوة البطل في المسرحية أكثر تأثيراً من قوة الخصم ، فقد أثر عبدالتواب في شخصيات المسرحية بدءاً بأخته وانتهاءً بصديقه ، فكانت تلك الشخصيات تشعر القارئ بأن قوة البطل أكثر تأثيراً ، وهي القوة التي تطلب الحق ، كما أنها توحى بثبات البطل ، بينما قوة الخصم (أم مستور) لم تجد من الأعوان غير ابنها الذي كان ذا حضور طفيف ، فيشعر ذلك أنها قوة ليست ذات تأثير في شخصيات المسرحية .

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٨٠ .

مما تقدم تتضح أهمية القوى المحركة للصراع ، فهي السبب الذي يدفع الشخصية له، كما أنها تحدد اتجاهه و تزيد من تكثيف الموقف الدرامي ، ومن هنا كانت تلك القوى إحدى السمات الفنية التي يتمتع بها الصراع الناجح ، فهي تؤطره ، وتدفعه إلى التطور ؛ لأنها تجمع بين أطرافه في الحدث الدرامي ، وتشكل موقف الشخصيات المساندة.

ويلزم في الصراع الدرامي أن يكون مسبباً ، أي إنه يظهر نتيجة لمعطيات معينة^(١)، فاللحظة التي يظهر فيها تكون مسبقة بأحداث ومواقف أدت إليه ، والنتيجة التي توصلت إليها الأحداث عندها تؤدي إلى حتمية نشوئه، وبذلك يكون بعيداً عن المفاجأة أو المصادفة غير المتوقعة ، وهذا يحدد هدفه ، ويبرر نشوئه .

يتجلى في مسرحية (أحلام نابليون) الأحداث التي تنشأ الصراع بعد جملة من المعطيات ، حيث يبدأ الحدث في المسرحية من اللحظة التي يخطط فيها (نابليون) لبيسط نفوذه على الشعب المصري ، فيدل الحوار بينه وبين (بولين) على رغبته في الإيقاع بزينب الفتاة المسلمة ذات الأصل العريق^(٢)، وهذا من شأنه أن يهون عليه سعيه في الوصول إلى هدفه، فيحاول أن يوقعها في مخططاته .

لكن (نابليون) لم يتحقق له ذلك كما يريد ، فلم ينزل الجيش على رغباته ، بل رأى أن في ذلك إهانة للجيش ولما جاء من أجله ، فالحملة الفرنسية جاءت من أجل تحقيق أهدافها ، لا من أجل التزول على ديانة الشرق والخضوع لمعتقداته .

(١) انظر : البناء الدرامي : ١٤٤ .

(٢) انظر : مسرحية أحلام نابليون : ٩ .

يظهر (كليبير) الذي يمثل الجيش رافضاً ما يقوم به (نابليون) ، وينكر عليه ذلك ، ويذكره بأهداف الحملة ، وأن عليه أن يعمل على تحقيقها لا على تحقيق رغباته ، كما أنه جراً العرب عليهم ، وأن هذا العمل إهانة لشرف القيادة التي يجب تزيهها عن ذلك .^(١)

يصطدم هذا الحدث مع أهداف (نابليون) الذي يرى أن عليه أن يحقق أهدافه ، لا أن يحقق لفرنسا أهدافها ، وفي ظل هذا الاصطدام ينشأ الصراع في المسرحية بين الجيش و(نابليون) ، ثم يتفرع عن ذلك صراعه مع زينب التي اكتشفت الحقيقة التي يسعى لها عن طريقها .

لكن : ما الذي دفع الحدث إلى اصطدام (كليبير) مع (نابليون) ؟ ولم لم يرضخ لقائد الحملة و المسؤول عنها ، ولماذا لم يستسلم إلى فكرة (نابليون) فرما يحصل على منصب أعلى من المنصب الذي ولته إياه مع الاعتراف بفضلها ؟ إن هذه التساؤلات يجيب عنها الصراع .

إن كتابة مسرحية ما يعني وجود مشكلة و صراع بين طرفين ينتهي إلى الحل ، أو الفكرة التي يريد الكاتب تقديمها ؛ لهذا أوقع باكثر الاختلاف في الأحداث؛ لينشئ بذلك الصراع الدرامي ، ثم الوصول إلى الهدف من تأليفها، فقد كان الاختلاف السابق تعمداً للكشف عنه ؛ للوصول إلى الفكرة التي سيقدمها من خلال الأحداث^(٢) ، فالمشكلة تنشأ من اختلاف الشخصيات ، ومنها يأتي الحل .

(١) انظر : المسرحية : ٢٠-٣٢ ، ٤٥-٥٣ .

(٢) الهدف الذي أُلّف من أجله باكثر المسرحية ، فشل الحملة الفرنسية على مصر بسبب الاختلاف بين أهداف الحملة وأهداف القائد ، وفشل فرنسا في إقامة عرشها في الشرق .

ومن هنا كان عامل الشد والجذب ضرورة يقتضيها المسرح ، فمثل هذه العوامل تجعل القارئ بين شجاعة وخوف ، فلا يأخذه هجوم البطل المستمر إلى الطمأنينة عليه ، كما لا يأخذه الخوف الدائم إلى الاستسلام وكشف نهاية الأحداث.

في مسرحية (التوراة الضائعة) يظهر بطل المسرحية (كوهين) المليونير اليهودي مدافعاً عن قيام دولة إسرائيل في فلسطين ، يصحب تلك الإرادة حقد على العنصر العربي يصل به إلى حد الرغبة في القضاء عليه ، وفي الحوار الآتي نلمس بعض مظاهر ذلك العدوان :

"كوهين : إنني يهودي ، أتدري ما غرضي الأول من التبرع بهذا المبلغ البالغ الضخامة ؟

المدير : مساعدة إسرائيل في مجهودها الحربي .

كوهين : هذا من جملة الأغراض ولكنه ليس الغرض الأول .

المدير : فما الغرض الأول .

كوهين : (يتلمظ وتلتمع عيناه بالحقد والشماتة) أن أمتع عيني برؤية أعدائنا وهم مهزومون مسحوقون وعلى رأسهم أحذية جنودنا البواسل ، أن أشفي غليلي بالانتقام لكل ما أصاب شعبنا المختار في تاريخه الطويل من إهانات و اضطهادات .

المدير : هذا غرض نبيل حقاً .

كوهين : هذا يساوي عندي مئات الملايين من الدولارات ، ولو كنت أنا من بيت روتشيلد أو بيت شيف أو بيت واربورج لتبرعت بألف مليون دولار .

المدير : لعلك رأيت اليوم بعض ما يشفي غليلك ويقر عينك .

كوهين : نعم تفرجت على الوجوه المشوية بقنابل النابالم ، ورأيت بعض الأحياء العربية التي دمرت وأزيلت أنقاضها من وجه الأرض فكأنها لم تكن ! شيء مدهش ! رائع .

المدير : ألم تر جموح النازحين الذين يعبرون النهر إلى الضفة الشرقية بالآلاف ؟

كوهين : بلى وقفت طويلاً أتفرج عليهم وهم يهرعون إلى النهر يدفع بعضهم بعضاً من الرعب والجنود البواسل من بني إسرائيل ينخسون جنودهم بالسونكي ، منظر متعدد الأشكال ، متنوع الألوان ، غني بمختلف الصور ، كأنك تشهد رواية هزلية مسلية تبهج النفس وتريح الأعصاب".^(١)

يقدم(كوهين) ماله ونفسه في سبيل القضاء على العرب ، ويعلل ذلك بالانتقام لما أصاب الشعب المختار من العذاب المرير في تاريخه الطويل ، ومن ذلك يظهر من أجل البقاء ، و الظفر بأرض لشعب رفضت كل شعوب العالم أن تؤمن له الأرض ؛ لهذا فهو يدافع بكل ما أوتي من قوة ، ويشن هجومه الذي لا يعرف الرحمة أو التراجع ، ولا يدين لإنسانية أو دين .

في هذا الجزء من الحدث يبرز جانب الهجوم عند (كوهين) ، حيث جند كل ما يستطيع من أجل الظفر بقيام دولة إسرائيل ، فلم يعد لديه شيء أجمل من أن يرى العرب في ذلة وهوان ، وأن يقيم على أرضهم دولتهم المزعومة التي ستعيد أمجاد اليهود ، دون أن يعرف حقاً ، فأبرزت هذه الاعتقادات والجهود جانباً من الصراع الإسلامي اليهودي،

(١) مسرحية : التوراة الضائعة : ٢١-٢٢ .

وهذا من شأنه أن يحمل القارئ على الخوف من نتيجته، ويدفعه إلى احتمال وقوع حدث
يغير مساره لصالح قوة الخير.

ولأجل إحداث نوع من تغير الأحداث ، و قلب الموازين لم يبقَ (كوهين) على
حالة الهجوم التي ظهرت في بداية الأحداث ؛ لأن الهدف إبراز الدوافع التي جعلت اليهود
تقوم بحربها ضد العرب ، ثم إبراز غوغائية و إجرامية الهجوم ، فليس العرب من اضطهد
اليهود لينتقموا منهم ، قلب باكثير الأحداث من الهجوم إلى التراجع ؛ لما في ذلك من
تحقيق الهدف ، و إضافة أحداث شد وتشويق للقارئ ، وفي الحوار الآتي يتبين ذلك :

"كوهين : بل يا ليتني اقتصررت على هذا التبرع ولم أنقل إليها رصيدي المالي كله .
بربارة : تذكر يا هاري أنني نصحتك في ذلك .

كوهين : كنا جميعاً مخدوعين يا بربارة .

بربارة : لا بأس إذا استطعت أن تسحب ما بقي من رصيديك وتعيده إلى الولايات
المتحدة هان الأمر .

كوهين : إني قد قدمت الطلب منذ أيام وموعدي معهم اليوم ليناقشوني في هذا
الطلب .

بربارة : ليناقشوك ؟

كوهين : وإكراماً لي سيحضرون هم عندي .

بربارة : هنا في الفندق .

كوهين : نعم .

بربارة : وجيم يا هاري ، أتعود إلى الولايات المتحدة بدونه ؟

كوهين : جيم يا بربرة تركنا دون أن يودعنا أو يخبرنا أين هو ذاهب .

بربرة : من قسوتك عليه .

كوهين : الآن أدركت خطئي يا بربرة ، وياليتني ألقاه فأضمه إلى صدري

وأستسمحه" (١).

ولأن باكثر أراد أن يكشف للقارئ حقيقة اليهود فقد أدخل هذا التبادل بين القوى ؛ ليبرهن على تضليل مبدئهم ، حيث تتغير المفاهيم كلها بمجرد طلب تحويل أموال (كوهين) من إسرائيل ، من الشخصية التي تدعم قيامها إلى الشخصية التي تريد إخفاق مساعيها في قيام دولتها .

وكل صراع إنما يتألف من هجوم وهجوم مضاد ، وهذا يعني أن الاستقرار غير وارد في الحدث ، فهو بحاجة إلى تجدد مستمر ، وهذا من شأنه أن يحافظ على تطوره وتصاعده ، فالهجوم والهجوم المضاد قد ينتهي بموقف واحد لكن " ثمة انتقالات صغيرة وقد تكون حركات لا يكاد يفطن إليها أحد هي التي تحدد الصراع الصاعد" (٢)، فالحركات والانتقالات الصغيرة هي المحرك الخفي له، ومن خصائصه أن يفتح المجال لهذه الحركات كي تطوره وصولاً إلى الأزمة وانتهاءً بالحل (٣) .

تعد الحركة الدرامية المحرك الخفي للصراع ، فبالحركة يفتح المجال للتطور ؛ لهذا كانت خاصة يمتاز بها من غيره ، على أن هذه الانتقالات التي تحكمها الحركة الدرامية لا يمكن أن تتماثل في مسرحية واحدة (٤) ، فكل انتقال وحركة تتغير عن السابقة لها ، حيث

(١) مسرحية : التوراة الضائعة : ٨٨-٨٩ .

(٢) فن كتابة المسرحية : ٣٠٩ .

(٣) انظر : المعجم المسرحي : ٢٨٨ .

(٤) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٩ .

تنقل الموقف الصراعي إلى مرحلة جديدة ، ثم تكون انتقالات جديدة تطوره، وهذا الأمر يجعله عنصراً متجدداً من موقف لآخر ؛ لهذا كان يتمتع بالروح المتجددة والنشطة منذ بداية المسرحية إلى نهايتها .

تعد مسرحية (فاوست الجديد) من المسرحيات التي شكل الصراع فيها صورة متحركة ومتجددة ، ورغم العدد القليل للشخصيات والأحداث إلا أن الحركة الدرامية كانت حاضرة ، إذ اعتمد باكثر عليها كثيراً في كل حدث جديد ، ففي كل فصل كان يعتمد على حدث رئيس واحد ، ثم تكون ردة الفعل من الأطراف جميعها شكلاً من أشكال الحركة الدرامية في المسرحية.

في الفصل الأول من المسرحية يظهر (فاوست) يائساً من حياته التي قضاها في البحث العلمي دون طائل ، كما كانت سبباً في بعد حبيبته عنه ، وبسببها يعاني صراعه الداخلي إذ يظهر صديقه (بارسيلز) الذي يحاول أن يواسيه وينسيه همه ، لكن دون جدوى، وفي اللحظة التي يتركه ويخرج يتمثل له الشيطان في صورته ، ويحاول أن يقنعه بأنه سيحقق له رغباته كلها مقابل إبرام عقد معه ، يمنح (فاوست) بموجه روحه للشيطان مقابل تحقيق رغباته ، ومساعدته في أبحاثه .

تمثلت الحركة الدرامية في صراع (فاوست) الداخلي في أول المسرحية ، ففي اللحظة التي يشعر صديقه (بارسيلز) بذلك يحاول أن يزيل عنه همه ، أو يقنعه بأن الدنيا أكبر من عشق امرأة ، لم يكن موقف (بارسيلز) مجرداً من الحركة التي جعلته يقف في وجه صديقه ، فلولا الصراع الداخلي عند (فاوست) الذي ظهر في حركاته لما شهدنا ردة الفعل من صديقه ، فالموقف الدرامي فتح باباً للحركة أن تطوره.

وبانتهاء الموقف الدرامي بين (فاوست) و (بارسيلز) يظهر محرك آخر للصراع ، فظهور الشيطان في الأحداث أحد الانتقالات المحركة له ، فبعد أن شهد القارئ الموقف

بينهما ، يظهر الانتقال الجديد الذي يتمثل في الشيطان، إذ يتساءل القارئ عن سبب ظهور الشيطان ، وماذا يمكن أن يحدث؟ وماذا يريد من (فاوست) ؟ و تلك التساؤلات كلها يجيب عنها الصراع في الأحداث القادمة ؛ ولهذا كان ظهوره محركاً جديداً يختلف عن المحرك الأول الذي تمثل في صديقه ، حيث ظهر الصراع الجديد معه ، فشهد الحدث بظهوره محركاً جديداً، وتستمر الأحداث في المسرحية على هذا النمط بين صراع وحركة درامية دافعة لسيره حتى نهاية المسرحية ؛ لهذا كان متجدداً في كل مشهد جديد ، تدعمه في ذلك الحركة الدرامية التي تطوره وتبعده ، وبهذا تعد الحركة الدرامية سمة للصراع، تمثلت في كونها الشرارة التي تقدح فتيله في هذه المسرحية .

ومن مظاهر الصراع في مسرح باكثير امتزاج الصراع الداخلي بالخارجي ، فاشتركهما في المسرحية يقدم صورة عن قوته ، كما أنه يستلقت أنظار المشاهدين ... وذلك من أمثال روايات راسين^(١) وهذا المزج بينهما يعطي تصوراً لما يدور في داخل الشخصية ، وما تفعله أمام المشاهد في الوقت ذاته ، وذلك من خلال الربط بين الصراعين حيث يشير الخارجي بين الشخصيات إلى الداخلي عن الشخصية التي تصارع أمامهم .

في مسرحية (حرب البسوس) يبدو الحوار بين هجرس وجساس والمزدلف محملاً بأنواع الصراع الخارجي الذي ينبئ عن شيء في نفس هجرس ، كان ذلك الأمر نتيجة الصراع الداخلي الذي ساقه لذلك ، و لزمه في الوقت نفسه في صراعه مع جساس و المزدلف ، و بذلك امتزج الداخلي بالخارجي ، وفي الحوار الآتي يتضح هذا الامتزاج :

"هجرس : ما أخال أحداً يحترم أباه ويوقره مثلي .

جساس : فما بالك لا تحسن الحديث عنه ؟

(١) انظر : علم المسرحية : ١٧٦ .

هجرس : كيف لا أحسن الحديث عنه ومالي حديث سواه ؟ إني لأذكره ليلاً
ونهاراً وسراً وجهاراً ، ويهز أعطافي الفخر كلما ذكر اسمه .

جساس : عمرو بن الحارث ؟

هجرس : (مدارياً) أجل .. المزدلف الذي طعن طعنة لم يطعنها عربي قبله فأنقذ
قومه من طغيان كليب .

جساس : (في رضى) بوركت يا ابن جليلة ، لقد أنصفت الآن أباك ولكنك لم
تنصف خالك .

هجرس : كيف ؟

جساس : أنا صاحب تلك الطعنة .

هجرس : يقولون إنه صاحبها .

جساس : لقد كذبوا ، أنا طعنته فقصمت صلبه ، وإنما طعنه عمرو بن الحارث
بعدي ومن خلفه .

هجرس : ما أكثر ما تحرف الناس من الوقائع وتشوه من الحقائق " (١) .

كانت الحيرة التي جلبت لهجرس الصراع الداخلي في نفسه قد لزمته في أحداث
المسرحية ، فيتضح في الحوار السابق مدى سيطرته على صراعه الخارجي ، فأثناء الحديث
عن أبيه يذكر أنه يلزمه ذكره ليلاً ونهاراً ، في حين أن ذلك الوصف ينطبق على صراعه
الداخلي الذي يوحي له بأن أباه هو كليب؛ لشبهه الشديد به ، كما أنه يلزم خاله عندما
يذكر له تحريف الناس للحقائق في حالة تشير إلى ما قام به جساس من نسبته إلى المزدلف .

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٨-٩ .

وفي المسرحية من الحوار بينهم ما يذكر فيه هجرس فضل كليب في قيادة العرب في يوم (خزازي) وانتصارهم ، وأن ذلك بفضل قيادته ، ويذكرهم بأنه ليس من المروءة أن يتركا (كليب) يطلب الماء وهو يموت فلا يعطيانه ، وأن قتله يعد جهلاً إذ كان بسبب ناقة وفصيلها ^(١) .

وفي الحوارات كلها من الصراع الخارجي بين الأطراف ما يوحي بموجة الصراع الداخلي عند هجرس ، إذ كان هاجس النسب مسيطراً عليه ؛ وذلك ما يمتزج معه الداخلي بالخارجي في صورة تستلفت الأنظار.

ومما يستلزم في الصراع الناجح أن يتعد عن الخطابية ، والتقريب ، و البعد عن المباشرة^(٢) ، فإن وقع في أحد هذه الأوصاف كان ذلك مأخذاً على الكاتب ، ولذلك فإن عليه أن يحذر الوقوع في مثل هذه المآخذ .

أخذت بعض الدراسات على باكتير وقوعه في التقرير والمباشرة في الصراع ، فقد وقف أحد الدارسين على مسرحية (شيلوك الجديد) وبين أن مما يؤخذ عليه في المسرحية: وقوعه في الخطابية من أمثال حوارات عبدالله الفياض ، وغيره خاصة في الجزء الثاني من المسرحية (الحل) ، وقد كان يغني عن ذلك قليل من العبارات و الإيحاءات التي تعرض باليهودي وتاريخه المشين ، كما أنه كان بإمكان باكتير أن يستغل بعض المواقف الدرامية لصالح الشخصية ، وذلك من خلال الصراع الداخلي ؛ لتباين موقف الشخصية بين إدراك الأزمة التي يعاني منها شعبه والانحراف وراء ملذاته في الوقت ذاته ، تلك هي شخصية عبدالله الفياض ، إلا أن باكتير ترك ذلك كله . ^(٣)

(١) انظر : المسرحية : ٧-١٠ .

(٢) انظر : مدخل إلى كتابة فن الدراما : ٣١ .

(٣) انظر : التأثير الشكسبيري عند باكتير : نورة مقبول السفياي : ٢٤٣-٢٤٤ : رسالة ماجستير .

يدرك قارئ المسرحية أن باكثير قد وقع في ذلك ، حيث يطغى على بعض الحوارات طابع الخطابة^(١) ، وربما كان ذلك بسبب الانجراف الحاد للقضية الفلسطينية التي انشغل بها كثيراً ، فقد ظلت تشغل باله طويلاً ، وفي هذه المسرحية تنبأ بقيام دولة اليهود في فلسطين ؛ وربما كان هذا الأمر الذي دفعه إلى أن يتحدث بلسانه من خلال شخصياته في خطابية مباشرة ، ومهما يكن فإن ذلك يُعد مزلقاً وقع فيه ، لكنه ليس سبباً في إسقاط المسرحية من الناحية الفنية ، فقد قدمت المسرحية صورة فنية أخرى لمسرحية (تاجر البندقية) .

وقد أخذ الدارس على الصراع ضعفه في الجزء الثاني من المسرحية (الحل) وانعدامه مما سبب ضعفها الفني ، فقد أشرك فيه باكثير رئيس المحكمة ضد (شيلوك) مع الأطراف المتبقية ، فيبدو متراجعاً ومهزوماً ، وهذا ما يكشف خاتمة المسرحية التي تبين هزيمته؛ بسبب محاصرة الأطراف له وإحاطتهم به ، بينما يبدو مهزوماً وحائراً لا يستطيع المواجهة، وهذا من شأنه أن يلغي توازن القوتين في الصراع، ويقدم النهاية^(٢) .

ألف باكثير المسرحية من جزأين يكمل الآخر الأول ، فالصورة التي يظهر فيها (شيلوك) ضعيفاً ومحاصراً إنما كانت تكملة لصراع سابق في الجزء الأول من المسرحية ، التي ظهر فيها مهاجماً ضد المسلمين ، في الوقت الذي ظهروا فيه متراجعين دون أن يظهرها هجوماً ، فكان الجزء الثاني هو بداية النهاية (لشيلوك) ، فمن الطبيعي أن يحاصر ويبدو متراجعاً .

ثم إن (شيلوك) لم يتراجع من بداية الجزء الثاني ، فقد ظل الصراع بينهم متوازناً ، ولم يظهر ضعفه إلى بعد الفصل الأول الذي يبدأ منه عنصر النهاية في المسرحية .

(١) انظر : المسرحية : ٢٤١ - ٢٤٤ : حوار عبدالله الفياض ، والجزء الثاني من المسرحية (الحل).

(٢) انظر : التأثر الشكسبيري عند باكثير : ٢٤٤ - ٢٤٥ .

ومن جملة القول أن " الأمتع في الصراع أن تتبادل القوتان مواقع السير في الحكاية، فتبدو إحدهما مسيطرة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى ، وبهذا الانتقال تلهث أنفاس المتفرجين وهم يتابعون هذا الانتقال ، وهذا النوع هو الأكثر شيوعاً في النصوص المسرحية ، وهو الذي يتلاعب بواسطته الكتاب بعواطف قرائهم ومشاهدي عروض نصوصهم" ^(١).

وفي مسرحية (قطط وفيران) وقع باكثر في تداخل الصراع في المسرحية ، حيث يحتوي على نوعين ، يكمن الأول في الخلاف الناشئ بين الزوج والزوجة ؛ لاختلاف طبائعهم الداخلية من ناحية ، وعدم مشاركة الزوجة تحمل أعباء الحياة مع زوجها من ناحية أخرى ، وعندما يصل إلى الأزمة يأتي الحل من صراع آخر في المسرحية ، وهو صراع أم الزوجة مع أبيها ، وهنا يتداخل الصراعات في المسرحية ، فيتغير موقف الزوجة مع زوجها عندما تكشف الأم عن خطئها مع والد الزوجة ، وإن ما حصل له كان بسبب عدم تحملها جزءاً من أعباء الحياة ^(٢) ، وعندها يأتي الحل للصراع الأول ، فأثر ذلك على تماسك بنائه، وأصبح متداخلاً مع النوع الثاني ، وهو ما يفقده قيمته الفنية. ^(٣)

من خلال هذا المبحث وقفت على جملة من السمات الفنية التي ينطوي عليها الصراع الدرامي ، فهناك جملة من السمات والخصائص التي يتسم بها، فيبدو بارزاً في المسرحية ، وتمثل في تكافؤ القوى المتصارعة ، الصعود التدريجي ، واحتوائه على خاصية التعمد ، وتبادل الشخصيات لمواقع القوة والهجوم ، وامتزاج الداخلي بالخارجي ، وأثر الحركة الدرامية في تطويره ، ودور نقطة الهجوم في الكشف عنه ، و دور القوى المحركة في تأجيجه ، ثم أبنت عن بعض المآخذ الفنية الذي وقع فيها باكثر في بناء الصراع .

(١) النص المسرحي : ٥٥ .

(٢) انظر : مسرحية : قطط وفيران : ١٢٧ .

(٣) انظر : في النقد المسرحي : فؤاد دؤاره : ٣٤٦ .

المبحث الثاني : سمات الصراع المضمونية

إن النظرة الأدبية للأدب لا تكتمل باكتمال الصورة الفنية وحدها ، بل تستقيم بالصورة المضمونية التي يتوخاها الأديب من الصورة الفنية التي حققها في أدبه ، " إذ إن الذي ينبغي أن يوصف بأنه فني هو النسبة القائمة بين الشكل والمضمون ، وليس أحدهما مجرداً أو منفصلاً"^(١) ، فالمضمون هو الجناح الآخر الذي يخلق به الأدب ، وتكتمل به قواه؛ لأن المضمون هو الهدف ، والفنية هي الوسيلة ، وكل فن أراد أن يبلغ قمة التأثير في القارئ عليه أن يراعي هذين الجزأين .

من هنا فإن تحقيق السمة الفنية لا يقدم قيمة أدبية للفن مجردة عن المضمون ، فالصورة الفنية وحدها دون مضمون تعني ضياع الفن ، وهدر المواهب الأدبية ، فليس الأدب صورة جمالية تنتهي قيمته عند حصول المتعة بعد قراءته ، بل هو معانٍ سامية في صور جمالية، تلامس الحس المرهف ، وتزرع فيه القيم الإنسانية .

لهذا كان إيجاد أدب فني مؤثر يقتضي تحقيق القيمة المضمونية إضافة إلى السمة الفنية ؛ كي تكتمل الصورة الأدبية ، فبدون المضمون يفقد الأدب الغاية الفنية التي حققها في الصورة الأدبية .

ينطلق باكثير في مسرحياته من نظرة مضمونية في صورة أدبية ، محاولاً تقديم الأدب في قالب فني ، ومضمون هادف ؛ فقد كانت جل مسرحياته متوجهة إلى قضايا الأمة الإسلامية على اختلافها ، مستحضراً المادة الفنية عند تأليف المسرحية .

يتقدم السمات المضمونية للصراع في مسرح باكثير : الالتزام ، وهذه السمة تتفرع وفق مجالاتها ، فهناك الالتزام الإسلامي الذي يبرز في الاجتماعي ، السياسي ، و الأخلاقي ، وعلى كافة أنواع الالتزام "يراد به مشاركة الأديب في قضايا أمته بالفكر

(١) مقالات في الأدب والنقد: النص يحيا بلفظه وفكره : وليد قصاب : ٧٣.

والشعور والفن ، وما يعانون من آلام، وما يبنون من آمال"^(١) ، وإذا انتقلت إلى الالتزام الإسلامي دل هذا الالتزام على التصور الإسلامي للفن ، فيتحد عندها الهدف ، ويحمل الأدب عندها رسالة سامية ، وهدفاً نبيلاً^(٢) ، "عملاً بواقع الإسلام في مفاهيمه الشاملة ، وبناء الكيان الثقافي والتراثي للأمة ، وترسيخ القيم التربوية"^(٣) ؛ لهذا فإن "الالتزام بكل صورته يعطي للعمل الأدبي مذاقاً فريداً ، ويضفي عليه طلاوة رائعة ، ويجعله صالحاً للتعاطي لكل الناس وفي كل المجتمعات"^(٤) .

وفي المسرحية الأدبية يعاني الأديب قضية من قضايا الأمة فيحاول أن يقدم رؤية، أو فكرة عنها ، ومن خلال هذا الهدف يطوع عناصر المسرحية جميعها نحو ذلك ، ومن تلك العناصر الصراع ، إذ ينتج عن تصور قضية ما في مسرحية أدبية : شخصيات ، وحوار ، وصراع تخدم تلك القضية ، فيحمل داخل المسرحية أبعاد القضية كما يريد أن يقدمها الكاتب ، فيظهر من خلاله ، وما ينتج من خلال المناقشة عنها ، وإبراز سلبياتها عن طريق صراع الشخصيات الأخرى ضدها ، وهكذا يبرز ملامح الالتزام الإسلامي.

وعلى ذلك يصبح الغرض من تناقض الشخصيات وتباينها وحدة الهدف ، لأن ذلك التباين إنما ينشأ بإرادة الكاتب ، حيث ينتهي الصراع عند الهدف المنشود ، ولا يمكن أن ينتهي قبل أن يصل إليه ، كما أنه ابتعد عن كل مالا يقدم شيئاً لهدفه ، فأصبح بها ذو سمة .

ومما كثر في مسرح باكثير ذكر الآية القرآنية والإفادة من ظلالها في سياقها العام في إيجاد صراع المسرحية ، وهذه السمة تعطي الصراع بعداً إسلامياً ، فكونه يدور حول

(١) النقد الأدبي الحديث : ٤٥٦ .

(٢) انظر : الالتزام الإسلامي في الشعر : ناصر بن عبدالرحمن الخنين : ١٩ .

(٣) نحو مسرح إسلامي : نجيب الكيلاني : ١٤-١٥ .

(٤) دراسات في التوظيف المسرحي : عبدالله بن أحمد العطاس : ١٤٤ .

معنى آية قرآنية يدل على نظرة متميزة للقضية التي تناولها المسرحية، وأن النهاية التي سيصل إليها إنما كانت نتيجة الموقف القرآني من الحدث المتمثل في الآية ، وهنا يتضح البعد الإسلامي في المسرحيات التي تصدرتها آيات قرآنية .

إن رسم الصراع في المسرحية ينطلق من تصور لموقف في الحياة اليومية ، فالكاتب يتأثر بموقف ما فيحاول أن يرسم تأثيره في مسرحية أدبية ؛ ليثير في القارئ الشعور الذي أحس به ، ولكي يحقق ذلك لابد أن يشعر القارئ بأن المشكلة التي حصلت للكاتب هي مشكلته - أيضاً - ؛ لأن إحساسه بذلك يزيد من وقع الحدث عليه .

ومن نجاح الصراع قربته من حياة الناس ؛ حتى يتم التفاعل معه والإحساس به، فكلما ابتعد عن حياة الناس واهتمامهم ومشكلاتهم كان أبعد عن التأثير^(١) ، ففي المسرحية يبحث القارئ عن نفسه ؛ ليجدها في الحدث والشخصيات ؛ فإن لم يجد ذلك كانت أبعد شيء عن التأثير فيه ، و على الكاتب أن ينظر فيما تقدم مسرحيته من صراع وشخصيات للقارئ ؛ لأن هذا هو المحك في نجاح المسرحية وقبولها من عدمه .

وجمال الصراع أن يحمل رؤية اجتماعية ، فمعظم كتاب المسرح العالمي أمثال (شكسبير) و(راسين) و(إبسن) كانوا يحملون رؤية اجتماعية في مسرحياتهم ، لهذا "فإن بناء الصراع المسرحي ليس جانباً فنياً يبرع فيه الكاتب ، بل هو - أيضاً - رؤية واعية لحركة المجتمع" .^(٢)

وهنا يكسب الصراع إنسانيته ، ففي الوقت الذي تتصدى فيه الشخصيات إلى نزاع فكرة ، أو شخصيات أخرى تحاول نشر خطرهما وشرها في الناس تظهر الشخصيات

(١) انظر : الأدب وفنونه : ١٤٤ .

(٢) النص المسرحي : ٥٨-٥٩ .

التي تعارضها وتمنعها من تحقيق ذلك ، فتظهر إنسانية الطرف الذي يتصدى لها ؛ ليدل على قيمة الخير فيه ، ونشر تلك القيمة في المجتمع الذي يعد القارئ واحداً منه.

وما حظي به باكثر من السمات المضمونية ،مد آفاق الأدب العربي مما يكسبه بعداً عالمياً وذلك " حين يرى أن استلهام الأساطير الأجنبية وتاريخ الحضارات الإنسانية البعيدة عن الإسلام زماناً أو مكاناً هو أهم جسر لعبور الأدب العربي إلى العالمية " (١) ،ويبدو أن ذلك راجع إلى إمكانية قراءة تلك الأساطير بما يتوافق مع الفكر العربي والإسلامي ؛ فتكون بذلك مادة صالحة للأدب العربي ؛ليصل جسر العالمية .

انطلق باكثر من هذه الرؤية إلى الارتقاء بالأدب العربي نحو العالمية ، و بذلك أتاح قراءة الأدب العربي للعالم ، ومن خلاله نشر الصورة الفكرية والتصورات الدينية للأدب العربي ؛ ولذا نجد العديد من المسرحيات الأسطورية التي أعاد باكثر صياغتها في سبيل تحقيق هذه الغاية .

ينفي باكثر عن الصراع في المسرحية (مأساة أوديب) كل ما يخالف التصور الإسلامي ، إذ تحكي الأسطورة أن ملك طيبة (لايوس) يقع في الذنب ؛ لأنه خان ملك (طنطالة) بعد أن طلب اللجوء إليه فوافق ، إلا أن (لايوس) خان الأخير وخرج من عنده بعد أن اختطف ابنته ، وعاد إلى (طيبة) وتزوج من الأميرة (جوكاستا) ، وعاش معها في رغد إلا أنه كان ينقصه الولد الذي تمناه. (٢)

و ينطلق الصراع في الأسطورة بعد أن تقرر الآلهة معاقبة الملك (لايوس) على خيانتته لملك (طنطالة) ، فيخبر المعبد أنه سيولد له ولد مشؤوم يتزوج من أمه بعد أن يقتل أباه ؛ وبذلك يقع الملك في الصراع بين رغبته في الولد الذي يملأ عليه حياته ، وبين هذا

(١) نحو تفسير إسلامي للأدب " دراسات نقدية في الأدب الإنساني عربياً وعالمياً " : محمد أبوبكر حميد : ٩٥ .

(٢) انظر : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر : ١٠ .

الإخبار الذي يندر من ذلك الولد ، فيقرر عندها أن يعاجله بالموت حفاظاً على نفسه ،
وقبل أن يخسر حياته من حيث أراد لها البقاء والاستمرار .^(١)

لكن الطريقة التي أراد الملك أن يتخلص بها من الولد لم يكتب لها النجاح ، فلم
يستطع الراعي الذي أوكلت له المهمة أن يقتله ، بل تركه بين الجبال يلقي مصيره
المكتوب بين الحياة أو الموت ، إلا أن الطفل ينجو من الموت ، إذ يجده أحد رعاة ملك
(كورنثه) الذي كان هو الآخر عقيماً ، فاتخذ له ولداً ، ويستمر الكهنة في إبلاغه ، إذ
يخرج الولد (أوديب) من (كورنثه) خوفاً من أن يتحقق النبأ ، وفي طريق سفره يقابل
إحدى القوافل فيتقاتل معها ويقتل صاحبها ، ويتفرق من معه ، ولم يكن يعلم أنه قد
حقق الجزء الأول من النبأ ؛ لأن صاحب القافلة هو أبوه (لايوس).

ويستمر (أوديب) في طريقه إلى (طيبة) ؛ ليحقق الجزء الثاني من الوحي ، ثم
يدخلها بعد أن يصرع (أبا الهول) ، ويكون بذلك قد استحق أن يكون ملك (طيبة)،
وزوج الملكة (جوكاستا) .^(٢)

هكذا تحكي الأسطورة الأصلية الصراع في القصة ، إذ كانت الآلهة هي مصدره ،
ويقع معها ، لكن هل هذا التصور يوافق تصور الأديب علي باكتير ، وما الذي فعله
عندما تناول هذه الأسطورة ؟

ينفي باكتير عن الصراع في مسرحية (مأساة أوديب) أن تكون الآلهة مصدرًا له مع
البشر ، أو أن تحكم عليه بالأهواء البشرية و النفسانية ، إذ إن ذلك يخالف التصور
الإسلامي لمفهوم الألوهية ، وفي سبيل إعادة النظرة السليمة لما حصل (لأوديب) يمكن أن
يكون من تسلسل الشيطان إلى البشر ، وتتبع خطواته .

(١) انظر : المرجع السابق : ١١ .

(٢) انظر : أسطورة أوديب في المسرح المعاصر : ١١-١٥ .

حول باكتير الصراع مع الآلهة إلى الصراع مع من صنعوا ذلك القدر المشؤوم له ، وخططوا لإيقاعه في براثن تخطيطهم قبل ولادته^(١) ، فكان مصدره هم كهنة المعبد الذين انحرفوا عن الفطرة الصحيحة ، واتخذوا من مناصبهم مصدراً لكسب الأموال ، وإفقار الشعب .

تبدأ القصة عندما علم ملك (كورنثه) أن ملك (طيبة) سيولد له من يرث حكم البلدة ، وكان من المعلوم أن من يولد له سيأخذ حكم (طيبة) و(كورنثه) ، فدبت الغيرة إلى قلب ملك (كورنثه) ، فما كان منه إلا أن بعث إلى رئيس المعبد ؛ ليقدم له الحل لهذه الحنة ، وقدم له مبلغاً كبيراً من المال مقابل أن يتخلص من الولد ، فافتري ذلك الوحي الذي يقول : بأن (لايوس) سيولد له ولد يقتل أباه ويتزوج من أمه^(٢) ، وعندها يقدم رئيس المعبد هذا الوحي للملك ، ويشير إليه بأن يتخلص من هذا الولد قبل أن تقع النبوءة، فما كان منه إلا أن دفع الولد إلى الراعي ؛ ليتخلص منه ، ثم يستمر الحدث كما هو في الأسطورة الحقيقية.

وبهذا يتعد باكتير عن التصورات المخالفة للإسلام ، ويقدم الصراع في المسرحية وفق صورة إسلامية ، فلم تكن الآلهة هي التي تصارع البشر ، بل بشر انطلقوا في تصورات تخالف الدين أملت عليهم ضمائرهم فعل الظلم باسمه ، ومن خلال ذلك يقع (أوديب) في الصراع مع كهنة المعبد بعد أن عرف الحقيقة ، بعيداً عن الصراع مع الآلهة .

ومن جانب آخر يتناول باكتير قضية إسلامية في الصراع في هذه المسرحية ، وهي مسألة القدر ، والفطرة السليمة ، فعندما علم (أوديب) بتلك النبوءة لم يؤمن بها ؛ لأن العقل السليم ، والتصور الصحيح يرفض أن تكون الآلهة مصدراً للشر ، حيث رفض أن

(١) انظر : هواجس في أدب باكتير المسرحي "مأساة أوديب نموذجاً" : موقع اتحاد الأدباء والكتاب اليمينيين .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٨ .

يكون هذا الوحي هو الحق من الآلهة ، وأنه سيكذب هذا الوحي ، ويذهب إلى طيبة ؛ ليقبل رأس أبيه ، ولم يزدده تحذير الكاهن إلا إصراراً على قدوم طيبة ، وأن القدر لا يعني أنه مسير لا يستطيع أن يفعل شيئاً.^(١)

من خلال ذلك يتضح التصور الإسلامي في الصراع ، فلم تعد الآلهة تصارع البشر كما روت الأسطورة ، بل الشخصيات تتصارع فيما بينها ، مع اختلاف نوازعها ، فلم يكن (أوديب) شخصية مستسلمة لأهواء ونوازع الكهنة ، وهو بذلك يبعد الأسطورة عن التصورات الوثنية التي تصور القدر قوة جبرية لا يستطيع معها الإنسان رد ما تريده^(٢) ، فكان حوار (أوديب) الداخلي يوحى بالنظرة الإسلامية لإرادة الإنسان التي لا تتعارض مع القدر ، كما أنه يقدم صورة للشخصية الإسلامية ذات الفطرة السليمة التي تؤمن بأن الآلهة مصدر للحكمة والعدل ، ولا يمكن أن تصدر وحياً لا يتوافق معها ، وذلك عندما رفض أن يستسلم لتعاليم الكاهن الأكبر ، و يتضح بهذا تصور باكثر الإسلامي في الصراع ، والتزامه بمبادئ هذا التصور .

و تتحلى في الصراع مظاهر الإنسانية بعيداً عن القدر^(٣) ، وذلك عندما يتصدى (أوديب) للوحش (أبا الهول) ؛ لينقذ الشعب من شره ، وفي الجانب الآخر يظهر (أوديب) بعد أن حكم طيبة في صراع مع (كريون) و (جوكاستا) بسبب المجاعة التي ظهرت في الشعب ، حيث يشير إلى حزن (أوديب) على شعبه ، وإصراره على مصادرة أموال المعبد ، وتوزيعها على الشعب ، دون أن يثنيه عن ذلك تهديدات الكهنة بإفشاء

(١) انظر : مسرحية مأساة أوديب : ١٥٢-١٥٣ .

(٢) انظر : نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد : عبدالرحمن رأفت الباشا : ١٨٣ .

(٣) انظر : التعبير الدرامي : ٧٢ .

حقيقة قاتل الملك (لايوس) ؛ لأنه يعرف أن المعبد سبب تلك المجاعة ، فهو الذي أخذ أموال الشعب واحتفظ بها ؛ فوقع الشعب في هذه المحنة. ^(١)

وعندما عرف (أوديب) حقيقة الذنب الذي وقع فيه أصر على تطهير نفسه من هذا الرجس ، وأن ينتهي منه ، وذلك عندما طلب منه الكاهن الأكبر أن يعدل عن مصادرة أموال المعبد مقابل أن يكتف هذا السر ويبقى في الحكم ، ويستمر على الذنب ، لكنه يرفض ذلك ، ويصر على مصادرة أموال المعبد ^(٢) دون أن يوقفه إفشاء السر؛ فهو يعلم أن قيمة الإنسان في تطهير نفسه ، كما يعلم أنه لم يقع في الذنب بمحض إرادته ، بل كانت مخططات المعبد في الإيقاع به هي التي حملته أوزار هذا الذنب .

وبهذا تتضح التصورات الإسلامية التي انطلق منها باكثر في الصراع داخل مسرحياته ، والتوظيف الإسلامي للأساطير القديمة ، كما تبين إنسانيته ، من خلال النظرة الإسلامية للإنسان ذي الفطرة السليمة .

انطلق باكثر في معالجة قضية الاحتلال من قصة (مسمار جحا) ، ليتخذها رمزاً يقدم من خلاله رؤيته الفكرية في الموقف من ذلك الاحتلال ، فكتب تلك المسرحية التي يشير ظاهرها إلى قضية جحا المعروفة في التاريخ ، ويشير مضمونها إلى احتلال الإنجليز لقناة السويس ، والموقف الذي ينبغي أن يسلكه الشعب ؛ للتخلص من هذه الحكم الأجنبي الجائر على البلاد .

ينطلق الصراع في المسرحية منذ بدايتها ، إذ يتجه جحا إلى وعظ الناس ، وتبصيرهم بالظلم الاجتماعي ؛ لأن معرفة حقيقة الظلم الذي يقع عليهم أول مبادئ

(١) انظر : مسرحية مأساة أوديب : ٨-١٠ .

(٢) انظر : المسرحية : ٩٥-٩٦ .

تبصيرهم ، وهنا يشير إلى أن هناك من تقع عليه مسؤولية هذا الظلم ، ولا بد من أن ينال جزاءه ، وفي الحوار الآتي يتجلى ذلك :

"جحا : ألم يعجبك يا سيدي الوالي أسلوبه في الوعظ ؟

الوالي : قبحك الله ، أهذه هي النعم التي ينبغي أن تذكر بها الناس ؟ أليست لله نعم أخرى يا خبيث ؟

جحا : بلى يا سيدي ، ولكن أمرنا أن نخاطب الناس على قدر عقولهم .

الوالي : كيف ويلك ؟

جحا : هولاء كما ترى قوم مساكين ، فلو ذكرتهم بالبساتين والقصور والفواكه والرياحين لامتألت نفوسهم سخطاً ، ولمالوا والعياذ بالله إلى الجحود والكفران بدل الحمد والشكران .

الوالي : بل قصدت التعريض بنا ، وتحريض العامة علينا .

جحا : معاذ الله يا سيدي ، لعلي خانني التوفيق في كلامي اليوم .

الوالي : بل هذه عادتك يا شيخ السوء ، أتحسبني لا تبلغني أقوالك ؟" (١)

يشير هذا الصراع إلى الحاكم الأجنبي الذي طغى في البلاد ، و أكثر جنوده فيها الفساد ، وحرمو الشعب من خيرات بلادهم ، واستأثروا بها ، فيرسم مدى الظلم الذي وقع على الناس ، وكان سببه ذلك الحاكم الأجنبي ، وهنا يتجه نحو الحاكم الأجنبي شكلاً ، ويشير إلى الاحتلال الإنجليزي لقناة السويس مضموناً ، فيوحي بالهدف الذي دفع

(١) مسرحية : مسمار جحا : ٢٦ - ٢٧ .

الإبجلىز إلى ذلك الاحتلال ، وهو استغلال خيرات البلاد لصالح إنجلترا بعيداً عن أي سبب قد يتحجج به الإبجلىز .

ويستمر الصراع في المسرحية على طريق الرمزية ، إذ يهب جحا داره إلى ابن أخيه (حماد) الذي يبيع تلك الدار ، ويشترط على المشتري أن يتمتع بسمار له في الدار وقت ما شاء ، فيوافق المشتري على ذلك ظناً منه أن هذا الشرط إنما كان نزوة وستزول ، لكن جحا يبني الصراع على هذه القضية ، حيث تتصعد إلى أن تصل إلى القضاء ، وفي هذه اللحظة يكون جحا هو قاضي قضاة بغداد .

كان بيع الدار ، واشترط تملك بالمسمار الطريقة الرمزية التي سيصل بها جحا إلى إفهام الناس حقيقة المسمار ، فيؤجل القضية مرة بعد مرة حتى شعر الناس بظلم حماد، و أن ذلك الشرط الذي اشترطه على المشتري شرط جائر ، ليس له حق فيه خاصة بعد تنازل المشتري عن الدار ؛ من أجل السلام ، إذ رفض حماد أن يتنازل عن شرطه .

وفي أثناء هذا الصراع يصيح حماد بالناس أن يتزعوا المسمار الأكبر ، وهو المسمار الذي تعلق به الحاكم الأجنبي ؛ ليتخذ حجة في احتلاله للبلاد ، و أن عليهم أن يخرجوه هو قبل أن يخرجوا بائع الدار ، إذ ليس لحماد أن يأخذ الدار بحجة المسمار ، ومن الظلم أن يتنازل المشتري عن داره بناءً على ذلك الشرط ، فليس للحاكم الأجنبي أن يتعلق بحجة واهية ؛ ليحتل البلاد ، ومن الظلم أن يتنازل الشعب عن أرضه بحجة السلام .

وبهذا يدل الصراع دلالة واضحة على القضية المصرية ، فليس للإبجلىز أن يحتماوا خلف حجج باطلة ؛ ليبحوا لأنفسهم احتلال قناة السويس ، كما أن على الشعب المصري أن يحافظ على أرضه ، وألا يخضع لهم من أجل السلام ، و أن يخرج هذا الاحتلال العاشم الذي كان هدفه استغلال خيرات البلاد .

ومن هنا يتضح الالتزام السياسي في الصراع في مسرحيات باكثير ، حيث اهتم بالشؤون السياسية كثيراً ، فقد أخذ على عاتقه مسؤولية خدمة أمته من خلال أدبه، و سخر إمكاناته جميعها لخدمة أمته ، ومن خلال ذلك الهدف التزم تصوير أوضاع الأمة في مسرحياته من خلال الصراع والشخصيات ، وموضوع المسرحية ، بصورة رمزية كما في هذه المسرحية ، أو مباشرة كما في المسرحيات التي ألفها عن القضية الفلسطينية .

ويرتبط الصراع بهدف المسرحية ، أي إنه لا بد أن يتمثل الموقف الدرامي ، حيث يظل قائماً في المسرحية ينتقل من فكرة إلى أخرى، وفي الجانب المقابل توجد أفكار معارضة ، وجميع هذه الأفكار تتعارض فيما بينها، لتصل إلى الهدف الأعلى للمسرحية ، فالأفكار المتعارضة إنما أوجدها الهدف ، وهنا ينبغي على الكاتب أن يختار الشخصيات التي ينبغي أن تتعارض فيما بينها كي يصل إلى ذلك الهدف ؛ لأن المتفرجين يتعلقون بالصراع للوصول إلى نهاية المسرحية ^(١)، ولو لم يفعل ذلك لما استطاع الوصول إلى هدفه؛ لأن تعارض الشخصيات هو المحرك الأول للانتقال من فكرة إلى أخرى وصولاً إلى النهاية التي تمثل الهدف من المسرحية .

في مسرحية (شيلوك الجديد) يرتبط الصراع بصورة متلازمة مع الهدف ، فمنذ بداية الجزء الأول من المسرحية (المشكلة) يوحى بأن هناك أزمة تعاني منها الأمة العربية ، وهي ضعف العرب ، وعدم قدرتهم للدفاع على الأراضي الفلسطينية ، وفي الجانب المقابل تظهر قوة اليهود وتماسكهم في سبيل قيام دولة إسرائيل على الأراضي الفلسطينية ، فأراد باكثير من خلاله أن يصل إلى الهدف الذي ألف من أجله المسرحية ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) انظر : هومش في الدراما والنقد : النهاية السعيدة للمسرحية : إبراهيم حمادة : ٦٨ .

"ميخائيل: آه يا كاظم ، لو كنت موظفاً مثلي لشهدت بعين رأسك كيف يتغطرس الموظفون اليهود على الموظفين العرب كأهم هم أصحاب البلاد ، وكأن العرب غرباء فيها ، والويل كل الويل للموظف العربي إذا كان رئيساً في المصلحة ، ففي هذه الحال يتوقع مرؤوسه اليهود عليه و يربكون عمله ، ويدبرون الخطط لإيقاعه في زلة تقع تبعثها عليه، فإذا قاوم واستعمل سلطته عليهم ، أو شكاهم فلا يلبث أن ينقل من منصبه ويستبدل به رئيس يهودي بدعوى الانسجام في العمل.

كاظم : قلت لي آنفاً إنك تنوي أن تستقيل من منصبك .

ميخائيل : نعم فقد نفذ صبري يا كاظم .

كاظم : ألا تترث قليلاً و تتروى في الأمر قبل أن تبت فيه ؟

ميخائيل : لقد تدبرت الأمر طويلاً فوجدت أن لامناص من تقديم الاستقالة .

كاظم : ولكن بقاءك رئيساً لبلدية القدس لا يخلو من فائدة لقضيتنا يا ميخائيل .

ميخائيل : لقد أصبحت هذه الرئاسة صورية لا نفع فيها لي ولا للبلد ، فقد زاد

عدد الأعضاء اليهود في المجلس ، ولقد صبرت طويلاً على مضايقاتهم

رغبة في الاحتفاظ بهذا المركز السوري للعرب ، ولكنهم أمعنوا في

وقاحتهم وابتدعوا هذه الأيام طريقة جديدة لتحدينا".^(١)

يبدو في الحوار السابق صراع اليهود الصهيونيين ضد العرب ، فقد جندوا قواهم

في محاربة الوجود العربي في فلسطين تمهيداً لقيام دولتهم ، كما يظهر ضعف العرب في

مواجهتهم ، وعدم قدرتهم على الوقوف في وجه القوى اليهودية ، فدفعهم ذلك للجوء

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٣٨-٣٩ .

إلى الابتعاد عن صد هذا الاستبداد ، بالتخلي عن مناصبهم ، ومحاولة إيجاد طرق بديلة للمواجهة .

ولأن الهدف من المسرحية إظهار محاولات اليهود في قيام دولتهم على الأراضي الفلسطينية ، صورت المسرحية تلك المحاولات بالصورة التي تتضح معها حقيقة اليهود واتصافهم بالظلم والقهر ، حيث يشير إلى الطرق غير المشروعة التي يمارسونها ضد العرب؛ ليحبروهم على بيع أراضيهم لهم ، فقد لجؤوا إلى القتل والإرهاب لكل من يرفض بيع أرضه لهم ، وهنا يوحى الصراع بالظلم الذي يرتكبه اليهود في حق المدنيين ، فلم يكتفوا بالذنب الذي ارتكبه في قيام دولة اليهود في فلسطين، حتى يزيدوا فوق الذنب ذنباً آخر.

كان الهدف من تأليف المسرحية هو رسم حالة اليهود في محاولاتهم لقيام دولتهم على الأراضي الفلسطينية ، وإيضاح حال العرب في فلسطين ؛ لهذا ابتعد باكثر عن النضال العسكري بين الطرفين ؛ لأن ذلك يوحى بتكافئها ، وهذا غير مراد ؛ ولأنه يرى الحل في النضال العسكري لم يكن بعد .

كما أن الهدف من المسرحية هو إظهار جرائم اليهود في قيام دولتهم على أرض فلسطين ، وبشاعة الطرق التي مارسوها ضد العرب ؛ لهذا جاء الصراع مرتبطاً بالهدف من تأليف المسرحية ، فلو جاء مخالفاً لهذا لابتعد عن الغاية من تأليفها ، وهنا يتضح ارتباط الصراع بالهدف الأعلى للمسرحية .

أما الجزء الثاني من المسرحية (الحل) فيسير الصراع على خلاف الطريقة التي سار بها في الجزء الأول ؛ وذلك لأن الهدف الأول قد تحقق بانتهاء الجزء الأول ، أما الجزء الثاني فهناك هدف آخر تغير معه الصراع ، وذلك بعد أن حاصرت الدول العربية اليهود، فقد ضيق العرب الخناق عليهم حتى عرفوا أن قيام دولة اليهود على الأراضي العربية أمر غير وارد ؛ لهذا أظهر الصراع ضعف اليهود ، كما أظهر استحالة قيام دولتهم للأسباب

السابقة ، فقيام دولة يهودية على أراض عربية أشبه ما يكون باقتطاع عضو من إنسان حي .

يوجه الكاتب المسرحي أعماله المسرحية إلى المشاهدين فهم الهدف الأول المقصود من تأليف المسرحية ؛ لهذا كان على الكاتب المسرحي أن يراعي اهتماماتهم ، وآمالهم ، وآلامهم ؛ كي يؤثر عمله فيهم ، ومن هنا كان على الكاتب المسرحي أن يراعي قرب الصراع من حياتهم، ومشكلاتهم^(١)، كي يقع في قلوبهم كما أراده.

إن قرب الصراع من حياة المشاهد يعطي طابع الواقعية للأدب ؛ "لأن الاهتمام بالواقع وعرض قضايا الحياة ومشكلات الإنسان بقلب أدبي ناجح أمر يدعو له الإسلام ... فالاهتمام بأمر الحياة اليومية ، وملاحظة أمور المجتمع أمر من الأمور التي يوجه إليها الإسلام بمنهج إسلامي وتصورات نقية"^(٢) .

كما أن قربه من حياة الناس يعنى تصوير معاناتهم ، واهتماماتهم ، فبقدر ما يحقق الكاتب ذلك بقدر ما يجد لعمله من قبول لدى المشاهد ، وهو بذلك يحقق السمة المضمونية والفنية معاً .

يوجه باكثر طاقاته الأدبية نحو مجتمعه ، فيدرك أن واجبه الأدبي والديني يكمن في خدمة قضايا أمته ، ومن خلال ذلك يصدر في أدبه تصورات الواقع الذي يعيش فيه ، فينتقل من اهتمامات أمته ، ومشكلاتها ، فيصور ذلك في موضوعات مسرحياته ، وصراعاتها ، كما أنه أثر في المشاهد بالقدر الذي قدم له رؤية فنية عن مشاكله ، واهتماماته .

(١) انظر : الأدب وفنونه : ١٣٢ .

(٢) مذاهب الأدب الغربي "رؤية إسلامية" عبدالباسط بدر : ٣٥ .

يتجه الحدث في مسرحية (سر شهرزاد) إلى ذلك الصراع الحسي بين الرجل والمرأة ، إذ يصور فيه علاقتهما ببعض ، ويتمثل في الملك (شهريار) و زوجته (بدور) ، ثم ينطلق بعد موت بدور إلى جنس النساء جميعاً .

انطلق باكثير في هذه المسرحية من علاقة الرجل بالمرأة ، فوجد في قصص حكايات (ألف ليلة وليلة) ما يمكن أن يصور تلك العلاقة ، فقد كان موقف الملك (شهريار) في القصة مليئاً بالتأملات التي تثير القارئ ، وتبعث القلق من ذلك الموقف، ومن هنا استغل باكثير هذا الأمر ؛ ليعالج مشكلة المرأة ومكانتها من الرجل .^(١)

ينطلق الصراع في المسرحية من اللحظة التي يلتقي فيها (شهريار) ببدور بعد أن دبرت تلك الحيلة التي أرادت أن تختبر بها مدى حبها في قلب الملك ، لكنها تتفاجأ أن تلك الحيلة قد تصورها الملك حقيقة ، حيث استغل هذا الموقف ؛ للتخلص منها ، ويخفي ما خشي كشفه ، ثم يعلن للناس أنه قتلها بسبب خيانتها له ، حيث كانت هذه اللحظة بداية الأزمة في المسرحية .

تتطور تلك الأزمة في المسرحية ، فلم يتوقف الحدث عند ذلك ، بل انطلق الملك في صراع جديد ، إذ أكد لنفسه بقتل بدور حقيقة علته ، فازدادت عنده ، و شرع بالزواج من الفتيات في كل ليلة ، حتى إذا أصبح الصباح ولم يقدر عليها قتلها بحجة الخيانة التي يعتقدونها في جنس النساء بعد قتل بدور ، وهنا تكتمل صورة الجزء الأول من الصراع في المسرحية ، حيث يصل الملك إلى قمة البشاعة ؛ وذلك بقتل النساء في كل ليلة، كما أنه يصل إلى الصورة الأولى لمشكلات المرأة ومكانتها من الرجل .

ينتقل الصراع إلى مرحلة جديدة ، وذلك بعد طلب الملك الزواج من (شهرزاد) ، حيث يقع بين الملك ووالد (شهرزاد) الذي فكر في الثورة على الملك ؛ ليخلص ابنته

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٠

وبنات الشعب من فتك ذلك الملك الظالم ، لكن الملك يعلم بذلك التدبير قبل أن يقوم به والد (شهرزاد) ، فقد وشى به عند الملك صديقان له بعد أن أطلعهما على سر الثورة ؛ لأن الملك أرسلهما إليه ؛ ليطلعا على ما يخطط له .^(١)

يطلب الملك (شهرزاد) من ذلك الوقت الذي كشف فيه سر الثورة ، حيث تزف إليه من تلك الليلة ، ومن هنا يبدأ الحدث في كشف صراع جديد تمثل في دور (شهرزاد) في علاقتها بالملك ، حيث طلبت منه أن يمهلها عاماً ؛ لأنها لن تقوى على رجل فاتك مثله، فتسمعه في كل ليلة قصة ، و شيء من حسن التعبير ، ولطيف الكلام ، فيوافق على طلبها ، وبهذا تنقذ نفسها من سيف الجلاد .^(٢)

وفي الصورة الأخيرة للصراع ، يرى (شهريار) في نومه زوجته بدور مع العبد الذي خائنه معه ، ومن فوق مخدعه يقوم إلى الجناح الذي قتل فيه بدور ، فيأخذ السيف المعلق فيقتل بدور والعبد ، ثم يعيد السيف مكانه ، ويتجه نحو فراشه ؛ ليكمل نومه ، حيث يفعل ذلك كل يوم في غير وعيه .

تشاهد (شهرزاد) ذلك فتخبر رضوان الحكيم الذي يؤكد لها أن هذا بسبب الأزمة النفسية التي تلازمه منذ ذلك اليوم ، وإنما يقوم بذلك ؛ ليريح نفسه من ذلك الذنب الذي يلازمه منذ تلك الحادثة ، حيث يشير عليها أن تعيد ما صنعتها بدور مع الملك ، فهو الحل الوحيد لتلك الحالة التي يعاني منها ؛ فيعود ذلك الجرح ليشفى من جديد .^(٣)

وبعد أن اتضح الصراع في المسرحية ، يتبادر السؤال عن مدى قربه من حياة الناس، وهل قدم للمشاهد صورة عن الحياة التي يعيشها ؟ وما هي الصورة التي قدمها له ؟

(١) انظر : مسرحية سر شهرزاد : ٥٧ .

(٢) انظر : المسرحية : ٧٦-٧٧ .

(٣) انظر : المسرحية : ١١٨ .

تقدم الحديث بأن باكثر اراد في هذه المسرحية أن يقدم صورة عن مشكلات المرأة ، ومكانتها من الرجل ، ومن ثم لجأ إلى القصة ليقدم من خلالها هذه العلاقة ، ولكن ما مدى تلازم القصة مع الواقع ؟

انطلق الصراع في المسرحية منذ بدايتها عن إحدى المشكلات التي تعاني منها الزوجات وهي مشكلة انصراف الرجل عن زوجته ، وانشغاله عنها ، وربما هناك العديد من الأسباب التي قد تشغل الرجل عن بيته ، ولكن هل هناك سبب أكبر من السبب الذي جعل (شهريار) ينصرف عن زوجته بدور ، ثم ما الموقف الذي يجب على المرأة أن تتخذه في سبيل حل تلك المشكلة ، فهل كانت بدور محقة في تلك الوسيلة ؟ في حين أنها لا تعرف العلة الحقيقية لانصراف الملك عنها ، أليس من الواجب أن تعرف علتها الحقيقية قبل أن تتخذ الوسيلة التي تنهي تلك الأزمة .

جاءت شخصية (شهرزاد) مستحضرة لذلك الأمر ، فقد عرفت علة الملك ، فلم تضع نفسها موضع التجربة ، بل أيقنت أن عليها أولاً أن تعالج هذه المشكلة ، وذلك بأن أبعثت الملك عنها عاماً كاملاً ، وفي خلال هذا العام أقنعته بأن عليه أن يخرج لممارسة الرياضة والصيد حتى يستعيد عافيته ، ثم إذا وقع في أزمته النفسية قدمت العلاج بطريقة بدور نفسها ، لكن العبد الذي اختارته لم يكن كالعبد الذي اختارته بدور ، بل كانت الجارية في لباس العبد ، حتى إذا عرف الملك ذلك تطهر من ذنبه ، وعاد إلى الحقيقة .

من خلال الصراع في المسرحية قدم باكثر صورة فكرية عن علاقة الرجل بالمرأة، وما الدور الذي يمكن أن يقدمه كلا الطرفين بوجه أنفع ، وما الطريقة السليمة في التعاملات الزوجية ، ومن هنا جاء قريباً من حياة القارئ ، ومشكلاته ، حيث ظلت تلك العلاقة تؤرق العديد من البيوت ، فأراد باكثر أن يقدم تصوراً فكرياً عن تلك العلاقة من خلال هذه القصة ، وهنا يحضر معنى الأدب الإسلامي في الحدث على تصوير هذه

العلاقة، " وعن تقلبات هذه العواطف بين التأجج والفتور ، والشد والجذب ، ما دام ذلك كله يتم في حدود النظافة والنقاء ".^(١)

إن على الأديب أن يستحضر هذا القرب عند كتابة مسرحيته ، فالابتعاد عن تصوير مشكلات المشاهد يفقد المسرحية الهدف الذي أُلُفت من أجله ، فالمسرحية إنما كتبت ؛ ليتفاعل معها المشاهد لا ليتعد عنها ، حيث نلمس هذا البعد في مسرحية (غروب الأندلس) للكاتب عزيز أباظة الذي أُلُف هذه المسرحية عن حكم العرب للأندلس ، وعن موقف العرب المضطرب في تلك الفترة ، حيث يصور الصراع في المسرحية تجاذب العرب والأسبان على الحكم ، وحرص الأسبان على تقويض حكم العرب .

لكن الصراع في المسرحية اتخذ من أشكال الصراع السياسي ما لا يقدم للمشاهد قيمة فكرية ، أو مشكلة معاصرة في رؤية أدبية ، بل كان سياسياً بين طائفتين أرادت كل واحدة منهما الظفر بحكم الأندلس ، فصورت لجوء الطرفين في طريقة حصولهم على الحكم بالطرق الملتوية ، وغير المشروعة ، فإذا وقفنا عليه لم يقدم لنا أي معنى يربطنا به ، فلم نشهد سوى طرفين يتصارعان على الحكم في حقبة تاريخية ماضية لا يهمننا منها سوى الحال التي آلت إليها الأندلس ، لكنه لم يقدم هذا التصور ، بل قدم طريقة وصول الأسبان إلى الحكم ، وهذا لا يهمننا إذا كانت النتيجة واحدة^(٢)، وبهذا تتضح أهمية قرب الصراع من مشكلات المشاهد ، وحياته العامة.

وقد كثر في مسرح باكثير ذكر آيات قرآنية تكون مفاتيح للصراع ، حتى إذا ما انتهت المسرحية وجد أنه يتمثل في معنى الآية الكريمة ، وهو ينطلق في ذلك من منطلق

(١) نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد : ٢١٠ .

(٢) انظر : الأدب وفنونه : ١٤٤-١٤٥ .

إسلامي في تصوراتهِ^(١)، ويتفرد عن غيره ، فلم يسبق أن فعل ذلك أحد من الكتاب المسرحيين قبله فيما أعلم.

في مسرحية (السلسلة والغفران) يصدر باكثر المسرحية بقوله تعالى ﴿وَسَارِعُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ﴾^(١٣٣) الَّذِينَ يُفْقُونَ فِي السَّيِّئَاتِ وَالضَّرَّاءِ وَالْكَظِيمِ الْعَيْظَ وَالْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ^(١٣٤) وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَن يَغْفِرِ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا عَلَىٰ مَا فَعَلُوا وَهُمْ يَعْلَمُونَ^(١٣٥) آل عمران: ١٣٣ - ١٣٥ ، فينطلق من الآية الكريمة مستوحياً منها حدثاً يصور صراعاً ، ويكون مستحضراً لها في تطوره داخل الحدث .

تبدأ المسرحية بالصراع الداخلي عند بطل المسرحية (عبدالنواب)، حيث يظهر في بداية المسرحية يتلو قوله تعالى ﴿يَأْتِيهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ﴾^(١) يَوْمَ تَرَوُنَّهَا تُذْهِلُ كُلَّ مَرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَرَىٰ وَمَا هُمْ بِسُكَرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ^(٢) الحج: ١ - ٢ .

تشارك هذه الآية الكريمة مع الآية السابقة في الحدث ، فبينهما علاقة عموم وخصوص ، فهذه الآية تشير إلى نوع الذنب الذي وقع فيه بطل المسرحية ، بينما الآية التي تصدرت المسرحية تشير إلى الموقف الصحيح للمؤمن حال وقوعه في الذنب ، وبين

(١) انظر : المسرح الشعري بعد شوقي : محمد عبدالعزيز الموافي : ٥٦ .

الآيتين ينطلق صراع البطل الداخلي ، حيث يظهر عبدالتواب في صراع نفسي بسبب الذنب الذي وقع فيه ، ثم يتطور ذلك عنده في المرحلة اللاحقة ، وذلك عندما أراد أن يلتمس الموقف الصحيح من ذلك الذنب .

يتطور الصراع بين معنى الآيتين السابقتين ، أي بين الذنب والمغفرة ، فيتطور من داخلي إلى خارجي ، حيث ينطلق من الذنب ، فتبدأ الأحداث بالصراع الداخلي عند عبدالتواب ؛ لأنه اقترف ذنباً في حق صديقه ، فيظهر يغالب مرارة الذنب ، إذ يطلب العفو من الله تعالى ، وهنا يكشف عن السبب الذي نشأ من أجله ، و مدى وقع ذلك عليه^(١)، حيث يشير الحوار الداخلي عنده إلى معاني الندم والحسرة ، وبذلك تتضح علاقته بالآية الكريمة التي ذكرت في أول الحوار ، حيث يتضح الذنب الذي وقع فيه، ومدى تأثيره بذلك الذنب الذي اقترفه في أقرب الناس إليه وهو صديقه ، ولمعرفته بأن عليه أن يطرق باب التوبة ، ويطلب المغفرة من الله ، والإحسان إلى من أساء إليه ؛ فإنه يبادر إلى طلب المغفرة من الله لكل من تستوجه تلك التوبة ، وهنا ينطبق معنى الآية الكريمة التي تصدرت المسرحية ، حيث تحوي الآية معنى الصراع في المسرحية بشكل عام .

إن عبدالتواب عندما أراد أن ينتقل من الذنب إلى طلب المغفرة لم يتحول إلى تلك المرحلة في ظل صراعه الداخلي فقط ، بل كان هناك شخصيات تقف في طريقه ؛ لأنها ترى أنها الأحق بتلك النفقات ، وتمثل في شخصية أخيه (عبدالجواد) ، وأخرى تنكر عليه ما وقع فيه من الذنب ، وأن ما قدمه لها لن تنسيها مرارة الشكل ، وتمثل في شخصية (أم مستور) ، وهي أم زوجة صديقه التي وقع في عرضها ، فهي الشخصية الوحيدة التي تعرف حقيقة ذلك الذنب .

(١) انظر: مسرحية : السلسلة والغفران : ٥-٦ .

وبينما يستمر عبدالتواب في صراعه الداخلي يصر على طلب المغفرة والإحسان إلى من أخطأ في حقه ، وهذا يكلفه الصراع الخارجي مع تلك الشخصيات .

وإذا انكشف الصراع في المسرحية بهذا التقابل اتضح مدى ارتباطه بالآية الكريمة التي تصدرت المسرحية، فقد اشتمل بشقيه الداخلي والخارجي على المعاني التي احتوتها الآيات الكريمات ، فهذا عبدالتواب يصارع مرارة الإثم والذنب ، ثم إذا انتقل إلى طلب المغفرة بما تشير إليه الآيات ؛ يقع في الصراع الخارجي فوق الداخلي ، وإذا تأملنا شخصية

عبدالتواب وجدنا معنى قوله تعالى : ﴿ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ فِي السَّرَّاءِ وَالضَّرَّاءِ ﴾ (١٣٤) آل عمران: ١٣٤ ، متمثلة فيه بصورة واضحة ، فهاهو يعطي (أم مستور) جزيل العطايا، رأفة بحالها ، وطلباً للعتق من الله ، ثم إذا ظهرت في موقف تهدده بالانتقام منه بعد أن كادت له ولزوجته ؛ إذا به يكظم غيظه ، ويعفو عنها ، ثم يلتمس لها العذر ؛ لأنه يعلم قدر الألم الذي أصابها من ذنبه ، ثم إذا انتقلنا إلى الآية الأخيرة ظهر لنا سبب الصراع في المسرحية، فالأمر الذي دفع عبدالتواب إلى طلب المغفرة والتوبة من الذنب هو السبب ذاته له ؛ فلو لم يكن عبدالتواب مستحضراً هذا المعنى الديني عندما وقع في ذنبه لما وقع في الصراع ، سواءً الداخلي ، أم الخارجي .

بهذه الصورة يتعامل بكثير مع العديد من المسرحيات ، وهذا يعطي تصوراً واضحاً لمدى إدراكه لعمق الرسالة الربانية ، التي تعد دستوراً للأمة ، ومنهجاً للتعامل الإنساني في أرقى صورته ، فهو يصدر أعماله ضمن رسالة سامية ؛ لهذا يرى أن القرآن الكريم هو أول ما يمكن أن يستعين به في بناء هذه الرسالة ، وهو بذلك يعمق مفهومه فيما يمكن أن يستمد من أحداث وقصص مسرحية ، حيث ظهر في مسرحية (السلسلة والغفران) مدى استثماره لتلك الآيات التي صدر بها المسرحية .

ولما كانت المسرحية قادرة على تمثيل الواقع ؛ كانت الرؤية الاجتماعية أقوى محرك للصراع فيها ، وهو المحك في تمييز المسرحية من غيرها ؛ لأن أقوى أنواعه تأثيراً في المشاهد ما يجد فيه تعبيراً عن نفسه ، و مجتمعه ، فكما أن بناءه جانب فني يبرع فيه الكاتب ، فهو في الجانب المقابل رؤية واعية لحركة المجتمع^(١) في اتجاهاته ، وقضاياها .

إن حمل الصراع للرؤية الاجتماعية لا يعني مباشرة الموضوع ، بل إن المسرح قائم على الرمز والإيحاء ؛ كي يحافظ على الفنية التي هي أول خصائص الأدب ، ومن ثم فإن للكاتب أن يوظف ذلك في أي موضوع أراد أن يعالجه في أدبه ، وبجمله الرؤية الاجتماعية فإن ذلك يبعده عن المعاني البسيطة ، والأهداف المباشرة ، فيتعدى ذلك إلى هدف سام ، ومعنى إنساني راق^(٢) ، كما أن ذلك يبعد عنه الصورة الضبابية التي قد يقع فيها بسبب عدم وجود هدف محدد ، فكما أنه هو العنصر الفني المحرك للمسرحية، فإنه العنصر الأول في كشف الأفكار .

يحمل الصراع في مسرحية (حرب البسوس) رؤية اجتماعية لقضية اجتماعية تناقلها العرب من زمن بعيد ، حيث تحمل في ظاهرها معنى القوة والهيبة ، وتخفي في باطنها معنى الفرقة وضياع الكلمة والهوان على الناس ، تلك هي قضية الثأر والانتقام ، فيصور أهمية تلك القضية عند العرب ، ويشير في المقابل إلى أن القوة تكمن فيها ، والضعف أقل صفة للمتنازل عنها .

ينطلق باكثر في بداية المسرحية معزراً هذه القضية عند العرب ، ومدى تأثرهم بها، فيظهر طرفي الصراع في نزاع على الثأر من بعضهم ؛ فالقوة والغلبة للمنتصر منهم ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) انظر : النص المسرحي : ٥٨ - ٥٩ .

(٢) انظر : مجلة العلوم العربية : جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية : علي الحمود : التوظيف الإسلامي

للرواية (مهما غلا الثمن لعبدالله العربي نموذجاً) : ع : ١٦

"المهلل: حقاً والله ما كان لي أن أستجيب إلى دعوة سلم منكم أبداً حتى لا يبقى منكم على ظهرها أحد .

المزدلف : الدعوة لم تكن ممن قاتلوك بل ممن لم يقاتلوك .

المهلل : (ينشد فزعاً)

أكثر قتل بني بكر بسيدهم .

المزدلف : هو سيدكم أنتم وليس بسيدنا .

المهلل : حتى بكيت ولا يبكي لهم أحد .

المزدلف : غدا تبكي على بني تغلب .

المهلل : أقسمت بأبي لا أرضى بقتلهم

حتى أهرج بكرةً أينما وجدوا .

مرة : كذبت إننا نرى أن نقتل جميعاً ولا يهرجنا أحد .

المهلل : لن تهدأ نفسي حتى أهرجكم جميعاً ، فلا يكون لأحدكم قيمة ولا

قدر" (١).

في الحوار السابق تتضح مدى أهمية قضية الثأر والانتقام بين العرب ، وكيف أن المنتصر هو الأقوى وذو الهيبة فيهم ، لذا يظهر مدى حرصهم على ذلك ، وهنا يُظهر باكثر هذه القضية عندهم ؛ لأنه يريد أن يبرزها بمنظورها الواسع ، و يُظهر مدى تعمقها في نفوسهم ؛ حتى يظهر في نهاية المسرحية كيف استغل أعداء العرب هذه القضية فيهم ؛

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٢٣ .

ليكونوا لقمة سائغة في أيديهم يجرؤهم كيفما أرادوا ؛ وليحصلوا على مطامعهم في أرض العرب .

وفي صورة أخرى في المسرحية يبرز الصراع مدى حرص أعداء العرب على استمرار القتال بينهم ، حتى يقع من عرف بالحكمة و التعقل فيه ، حيث يدفع الحارث بن عباد بابنه (بجير) فداءً لدم كليب ؛ لينتهي بذلك القتال بين أبناء العمومة، لكن أيادي الأعداء تلعب بهم حيثما أرادوا الصلح ، فيغري العبد (ذكوان) المهلهل بـ(بجير) ؛ ليقتله بشسع نعل كليب ، فيفعل ، وعندما يصل هذا الخبر إلى الحارث ما كان منه إلا أن يشهر سيفه ؛ لقتال بني تغلب^(١)، وهو المراد .

تكتمل صورة الصراع في المسرحية عندما يدخل الحارث في الحرب ، فقد كان مراد الأعداء أن يشترك العاقل والجاهل ، والكبير والصغير فيها ، وهنا يتضح استغلال قضية الثأر ، التي دخل منها أعداء العرب في تفريق كلمتهم ، وإغراء بعضهم ببعض ، لكن ما هي الرؤية التي حملها الصراع في المسرحية ؟

عندما يصل الصراع في المسرحية إلى الذروة تبدأ الأحداث في كشف أسباب هذا النزاع ، حيث ينتهي إلى الحارث بن عباد أمر العبد (نشوان) و(ذكوان) ، فهما من جواسيس الروم واليهود ، و ما كان منهما سوى تحريض العرب على القتال ؛ تحقيقاً لمطامعهم ؛ ليتمكنوا من أرض العرب ، وفرض سيطرتهم على الأراضي العربية ، كما سقطت في أيديهم بعض الأراضي التي باعها (مُرّة) لليهودي (مشكم بن سلام) بواسطة هذين العبد ، ثم يكشف مؤامرات اليهود والروم على العرب ، فما كان منه إلا أن أعلن الصلح في الحين .

(١) انظر : المسرحية : ٨٩ .

بعد أن وضحت أسباب الصراع في المسرحية ، انكشف الهدف من حرص الأعداء على تحريض العرب للقتال بينهم ، كما انكشفت القيمة الحقيقية لمعنى الثأر والانتصار ، فليس انتصار بعضهم على بعض إلا تهيؤاً من أمر المنتصر ، وإضعافاً لقوته التي تكمن في اجتماعهم لا في فرقتهم ، ثم ينتقل باكثر من فضح تلك المؤامرات والمخططات للإيقاع بالعرب ، إلى القيمة الحقيقية التي ينبغي عليهم التحلي بها ، ألا وهي توحيد الكلمة ، وتوحيد الصفوف ؛ لقتال الأعداء ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"جلييلة : لقد صدقت يا أسماء ، هجرس اترك خالك من أجلي ، جساس اترك ابن أختك من أجلي .

أسماء : بل من أجل أمة العرب جميعاً يا جلييلة ، إنه ليس لعربي اليوم أن يضع حياته أو يبدد قومه إلا في قتال أعداء العرب ، وطردهم من أرض العرب ، هات سيفك يا هجرس .

هجرس : ماذا تصنعين به ؟

أسماء : أحفظه عندي لأسلمه إليك يوم تمضي لقتال الأحباش في اليمن .^(١)

وبهذا تتضح الرؤية الاجتماعية التي حملها الصراع في المسرحية ، فقد عزز باكثر قضية الثأر عند العرب ؛ لينفذ من خلالها إلى قضية يمكن أن يستغلها أعداؤهم في قتالهم ، بعد أن يقتتلوا فيما بينهم ، فيضعف بعضهم بعضاً ، ويفني بعضهم بعضاً ، كما أن على العرب أن يجذروا الوقوع في ذلك ، وأن تكون كلمتهم لقتال الأعداء ، واجتماعهم لتطهير أرض العرب ، وهنا يسجل باكثر رؤيته ؛ لتقدم قيمة اجتماعية ينبغي على كل

(١) مسرحية : حرب البسوس : ١٢٣ .

عربي أن يتحلى بها ، " فهو يسعى من خلال طرحه البناء إلى الرقي وصولاً بالمجتمع إلى درجة أفضل"^(١) ، وهنا تبرز القيمة الاجتماعية التي حملها الصراع .

ويسعى باكثير إلى قراءة الأساطير البعيدة عن الإسلام والعرب ؛ ليعيد تأليفها بصورة إسلامية ، ففي مسرحية (فاوست الجديد) يتناول باكثير الحدث في الأسطورة بصورة فنية ، وبتصورات إسلامية ، فوجد فيها ما يمكن أن يقدم صورة فنية عن مبادئ إسلامية في عمل مسرحي ، فتناول هذه الأسطورة ؛ ليقدم بها أحد الأعمال المسرحية التي تفتح باب العالمية للتصورات الإسلامية .

يتناول باكثير أسطورة (فاوست) كما تعرض لها الكاتب العالمي (جوته)^(٢) ، لكنه ينفي عن الصراع مالا يقدم فكرة يريدتها ، إذ يبعد عن (فاوست) السحر والشعوذة، كما أنه ينفي عنه التفصيلات التي عقدت الحدث عند (جوته) ، ومما لا يخدم الهدف من تأليف المسرحية ، ومنها "بناء (فاوست) (بهيلين) والإشارة بذلك إلى الحضارة الأوربية، التي هي امتزاج بين الثقافة الإغريقية ، وثقافة القرون الوسطى"^(٣) ، فمثل هذه الأحداث في الصراع لا تقدم الفكرة التي يريدتها ، فتنتج عن ذلك مسرحية ذات بناء محكم، وصراع يحمل قيمة إنسانية للعالم ، ومع تشابه (فاوست) باكثير بـ(فاوست) (جوته) في كثير من الملامح ، إلا أنه استطاع أن يعبر عن مضمون جديد للمسرحية ، "وأن يمد للأدب العربي جسراً جديداً يحمل التصور الإسلامي إلى العالم الغربي الذي ولدت فيه الأسطورة ، وهو هدف من أهداف العبور بالأدب العربي إلى الأدب الإنساني ، وإلى الآفاق العالمية"^(٤).

(١) الالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ١٩٥ .

(٢) سبق التعريف به في المبحث الثاني من الفصل الأول : ص: ٩٦ .

(٣) تذكاري جيتي : ١٠٠ .

(٤) نحو تفسير إسلامي للأدب : ١١٧ .

تلك هي السمات المضمونية للصراع في مسرح باكثير ، فقد اتضح مدى التصورات الإسلامية عنده ، وحرصه على التأثير فيهم ، وقرب الصراع من حياة المشاهدين ومشكلاتهم ، وإبراز الرؤية الاجتماعية ، وليس بعيداً عن باكثير الإنسان الذي وظف أدبه في خدمة أمته ، أن يشاركهم في آمالهم ، و آلامهم ، و يصدر أدبه مضموناً إنسانياً ، وإسلامياً ، وأن يصعد به نحو الآفاق العالمية ، فهو الأديب الإنسان، حيث كشف هذا المبحث عن تلك السمات كلها التي تحققت في مسرحه ، وعلى اختلافها، وتنوعها، إلا أنها تجتمع تحت منظومة الأدب الهادف ، الذي يحمل معه فكراً إنسانياً ، وتصوراً إسلامياً.

الفصل الرابع

وظائف الصراع

المبحث الأول : وظائف الصراع الفنية

المبحث الثاني : وظائف الصراع المضمونية

المبحث الأول : وظائف الصراع الفنية

تكمُن أهمية الصراع فيما يؤديه من الوظائف الفنية ، فالوظيفة التي يؤديها كل عنصر من عناصر المسرحية تعد القيمة الحقيقية لذلك العنصر ، وفي المقابل لا يوجد عنصر دون وظيفة يؤديها ، فالسبب الذي أوجده في المسرحية هو الوظيفة المتعلقة بوجوده فيها ، ومن هنا تتعلق به وظائف متعددة يجب أن يؤديها مكتملة؛ لأن قصوره عن أي وظيفة متعلقة به يعد مأخذاً فنياً .

يحمل الصراع الدرامي وظائف متعددة في المسرحية ، تنطلق من أهميته فيها ، فتظهر تلك الوظائف من خلال "التوظيف الدرامي للألفاظ التي يبرزها سلوك الشخصية وأفعالها ، واحتكاكها ببعض"^(١)، وهذا يؤكد أن وظائفه تبدأ منذ اللحظة التي تلتقي فيها الشخصيات ببعضها ، إذ يتمثل عندها الحدث ، وينطلق حاملاً أول وظيفة له في المسرحية.

يعد إظهار العقدة في المسرحية من أبرز وظائف الصراع الدرامي ، حيث يبدأ الحدث الدرامي بالتوتر عند بدايته ، فيبدأ المشاهد بالاستطلاع ، والترقب ، والإحساس بالعطف أو النفور^(٢)، وعند تلك اللحظة تبدأ العقدة تتشكل داخل المسرحية بشكل تدريجي ، ويكون بذلك هو العنصر الذي يوصل إلى العقدة ، "فيحدد مجرى موضوعات المسرحية وعقدتها"^(٣)، "ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة، ثم الحل"^(٤) فهو العنصر المحرك لها ، فمنشأ القلق والتوتر في الحدث منه ، إذ يحمل عبء ذلك كله؛ لهذا "فإنه يمثل العمود

(١)الكلمة والبناء الدرامي : سعد أبو الرضا : ١٥ .

(٢)انظر : فن المسرحية : ٤٠٨ .

(٣)المسرحية: ٣٩٠ .

(٤)المعجم المسرحي: ٢٨٨ .

الفكري في البناء الدرامي ، فبدونه لا قيمة للحدث"^(١)؛ لأنه يصبح قصة عاجزة عن التطور، وفاقدة حبكتها الفنية .

وإن كان هو العنصر الذي يحدد ذلك ، فإنه يستلزم منه تطوير الحدث ، والموقف الدرامي ، فانتقال الحدث من مرحلة إلى أخرى يتم وفق تطور منطقي للأحداث ، فلا تظهر العقدة بصورة مفاجئة ، أو تبرز الأزمة قبل أن تكتمل العقدة ، أو يأتي الحل في منتصف الأزمة ؛ لأن ذلك يظهر اضطراباً في الحدث ، فتطويره يجب أن يتم بصورة منطقية ، وفق تسلسل زمني منظم ، وهذا ما يكفله الصراع ، فهو العنصر الذي يعطي الحدث الانتقال المنطقي من مرحلة إلى مرحلة ، دون أن يحدث خللاً في ذلك الانتقال .

ومن وظائفه المتعلقة بالحدث أنه يعطي المسوغ لبداية الأحداث في المسرحية، حيث يستحضر المؤلف عند كتابتها المشكلة التي تبدأ منها الأحداث ؛ لأن وجود الحدث الدرامي يتم في ظل مشكلة أوجدته ، ولا بد من وجود مبرر له ، حيث يتمثل ذلك المبرر في الصراع الذي يحدد المشكلة ، " فالموقف الصراعى هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ، ويؤدي إلى أن تكون أزمة"^(٢) فما إن يصل الحدث إلى الأزمة عن طريقه حتى يعرف المشاهد مشكلة الحدث ، وكيف وصل إلى الأزمة ، ويكتشف السبب من وراء كتابة المسرحية ، ولماذا بدأ الحدث الدرامي ، وعندئذ يكون الحدث مبرراً له ، فوجود المشكلة ، مع تنازع الأطراف المتصارعة.

ولما كان الصراع يطور الحدث ، ويعطي المسوغ لبدايته ، فهو بذلك يجدده ، فلما كان الحدث الدرامي عنصراً يحتاج إلى مبرر ، ومطور له ، احتاج لعنصر يمدده ؛ ليتجدد ، فربما تطور من مرحلة إلى أخرى ، لكن دون تجدد ، حيث يستدعي شخصيات جديدة

(١)البناء الدرامي : ١١٨ .

(٢)المعجم المسرحي: ٢٨٨ .

في الحدث ، ومشكلة ناتجة عن المشكلة الرئيسة فيه، وهكذا يحدث تجرده ، فقد يكون متطوراً لكن دون تجدد ، أي ينتقل من المرحلة إلى الأخرى بالمشكلة نفسها ، ويبقى المؤلف ينظر إلى تلك المشكلة من زوايا مختلفة، دون تجدد للحدث .

ويعد التشويق إحدى أهم الوظائف التي يؤديها الصراع الدرامي ، فمتى فقدته المسرحية زال منها أهم مقومات التشويق ، فخوف المشاهد من تغلب الشر على الخير ، ورغبته في تغلب الخير على الشر هو أساس ارتباطه بالمسرحية ، وهذا ما يكفله هو للحدث ، فتنازع قوى الخير مع قوى الشر ، والرغبة في كسر قوى الشر ، وفوز القوة التي يميل إليها ، لا يمكن أن يتم بعيداً عنه، و"خفوت حدته في العمل الأدبي يفقده التشويق والإثارة"^(١) ، وكلما علت حدته كان الحدث أكثر تشويقاً .

إن اللحظة التي يشعر فيها المشاهد بالتعب والملل من المسرحية هي اللحظة التي يفقد عندها الصراع ، و ذلك دليل على ضعف العمل المسرحي بعناصره كلها ، فضعفه يدل على أن الكاتب اختار شخصيات مترددة ، وربما متحيرة ؛ "لأن الشخصيات الدرامية لا يمكن أن تذل ، أو تقبل المصالحة ، والمساومة"^(٢) ، وإن كانت كذلك فلا يمكن أن تهدأ قبل الوصول إلى هدفها ، وهذا الأمر يجعله صاعداً وقوياً، بخلاف لو كانت مترددة ، ومضطربة ، فإنه يفقد حدته ، ويزول عنه التشويق، وتسقط أهمية الحدث ، حيث "تتصف الشخصية الدرامية بالتنوع و التفاعل والصراع"^(٣) ، وهذا ما يضمن للمسرحية التشويق ، الذي بدوره يحافظ على القيمة الفنية لها .

(١) مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الواقعية الإسلامية في رواية (دفع الليلي الشتاتية) :علي محمد الحمود :

الإسلامية : ع ٧ : ٤٤٨ .

(٢) فن كتابة المسرحية : ٣١٩ .

(٣) شخصية الأدب العربي : ١٤٦ .

"إن خصوصية الصراع في المسرحية تكمن في أنه يولد الحركة الدرامية"^(١)، فكونه صاعداً لا يكون إلا بالحركة الدرامية ، فالانتقالات التي تؤديها الشخصيات الدرامية عن طريقه تقدم حركة درامية ، وحاجة المشاهد إلى ذلك لا يمكن أن تتوقف عند نقطة محددة ، فيبقى ذهنه متجدداً لا يعتريه فتور ، أو ركود، وهنا يكمن دوره، حيث يحدث نوعاً من الانتقال ، والتجدد الذي ينقل المشاهد من حالة إلى أخرى، فيؤدي حركة متجددة في كل جزء من الحدث^(٢) ، وبهذا تكون الحركة الدرامية متطورة.

إن الكشف عن القوى المحركة للحدث الدرامي من وظائف الصراع التي لا يمكن أن تظهر دونها^(٣)، فلا يمكن أن تبرز دون صراعتها مع الأطراف الأخرى ، فمن خلال موقف كل قوة فيه يتبين نوعها ، وفيه تتشكل مجموع تلك القوى ، سواءً كلها ، أو بعضها .

ويكشف الصراع عن نوازع الشخصية ومشاعرها ، حيث يتيح للشخصية الكشف عما بداخلها ، ويشكل موقفها في الحدث ، وكلما اشدت كشف لنا أعماق مشاعرها ، و العوامل التي صنعتها^(٤) ، فاللحظة التي تتقابل الشخصيات في الحدث يكون هو العنصر الذي يكشف عن رغبة الشخصية ، ونوازع الخير و الشر داخلها ، وفي حالة الصراع الداخلي يكشف عن الوجه الغائب للشخصية في الصراع الخارجي ، فيكمل بذلك صورة الشخصية في الحدث.

(١)المعجم المسرحي: ٢٨٨ .

(٢) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٨ .

(٣) سبق ذكر القوى المحركة للحدث ، أو القوى المسرحية في التمهيد : ، و الفصل الثالث ، المبحث الأول ، وهي : قوة البطل ، قوة الخصم ، قوة الخير والشر ، قوة الشخصية التي يطلب لها الخير ، قوة الحكم ، قوة الأعوان

والمساعدين : انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٧٩ / ٥٨١ .

(٤) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٦ .

وإن كان الصراع يكشف عن مشاعر الشخصية ونوازعها ، فإنه في المقابل يكشف عن المسببات والدوافع التي دفعت الشخصية لاتخاذ موقف ما ^(١) ، ويكشف عن سبب تحولها من موقف لآخر ، وانتقالها من حال إلى حال أخرى ، أي أنه يبرر موقف الشخصية في الحدث .

وكشفه عن أوضاع الشخصية ، ومبرراتها في الحدث ، يظهر الجانب الآخر لها، أي عندما يتضح موقف شخصية البطل ، فإنه في المقابل سيكشف عن شخصية الخصم ؛ فيظهر تباين الأطراف المتنازعة ، وكلما اشتد تباينها زادت حدته ، وليس بالضرورة أن يتم ذلك التباين بصورة مباشرة ، "فقد يكون التشابه في مرحلة ما ، ثم يبنى على ذلك تباين في مرحلة متأخرة " ^(٢) ، وقد يكون ذلك تبايناً أشد من أن يتم بصورة مباشرة ، على أن يتم ذلك بالصراع الدرامي ، فهو العنصر الذي يقدم ذلك في الحدث الدرامي .

يبدأ الصراع في مسرحية (شيلوك الجديد) بين عبدالله ، الشاب العربي ، عمه كاظم بك المجاهد العربي ، فينكر كاظم بك على ابن أخيه انصرافه عن القضية العربية و الإسلامية ، وهي قضية الاحتلال اليهودي للأراضي الفلسطينية ، حيث يقع عبدالله في علاقة مع الفتاة اليهودية (راشيل) ، التي تحاول أن تسيطر عليه ، وتوقعه صيداً سهلاً في يد اليهودي (شيلوك) ؛ ليستولي على أراضيه ، وأمواله ، فيحاول عمه (كاظم بك) أن ينبئه من ذلك ، وهنا يحدث أول احتكاك بين الشخصيتين ، فعبداً الله يرفض أن يتدخل عمه في حياته الخاصة ، ويرى أن ذلك من الحرية الشخصية التي لا ينبغي أن يتدخل بها أحد وإن كان أقرب الناس له ، بينما يرى كاظم بك أن ذلك جهل من عبدالله ، ويجب عليه أن يدرك ذلك ؛ فيقع أول صراع في المسرحية بين عبدالله ، وكاظم بك ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) انظر : النص المسرحي : ٦٧ .

(٢) البناء الدرامي : ١٢٩ .

"كاظم بك : فلماذا لا تطيع أمري .

عبدالله : أطيع أمرك يا عمي فيما لا يمس حريتي .

كاظم بك : أيّس حريتك أن أمّاك عن هذه البغي اليهودية الخطرة على سمعتك

وعلى أملاكك ؟

عبدالله : أنا لا أعتقد أنّها كما تصف .

كاظم بك : أهذا كل ما تعلمته من كلية الحقوق بمصر ؟

عبدالله : تعلمت على الأقل أنني قد بلغت سن الرشد وأنني أصبحت حراً في

تصرفاتي .

كاظم بك : أما أنك قد بلغت سن الرشد فهذا صحيح ولا فخر ، ولكن

تصرفاتك تشهد بأنك سفيه ، وإلا فقل لي أين الألف والخمسمائة

جنيه التي سحبتها مني لتؤسس مكتب محاماة فرحت تصرفها على

هذه البغي اليهودية ؟

عبدالله : إنّها من مالي وأنا حر التصرف فيه " .^(١)

في الحوار السابق يظهر عبدالله وعمه (كاظم بك) عند أول مشكلة ، وهي قضية

الاحتلال اليهودي للأراضي الفلسطينية ، فتعد هذه المشكلة بداية العقدة ، فهذا الاحتلال

هو المشكلة التي ألفت من أجلها المسرحية ، وإنّما ظهر ذلك نتيجة لها ، فوجود الفتاة

اليهودية في حياة عبدالله كان بسبب الاحتلال ، وما يدبر له من خطط للاستيلاء على

الأراضي الفلسطينية، وما سيظهر فيما بعد في الحدث هو بسبب هذه العقدة ، فقد أظهر

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٢٧ - ٢٨ .

الطرفين في أول عقدة للمسرحية في هذا الحوار ، كما سيكشف عن العقد القادمة في الحدث .

كان الحدث السابق جزءاً من الصراع العام في المسرحية ، فقد صور جزءاً من صور الاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية ، حيث يتطور من الحدث السابق إلى مواجهة مباشرة في إقصاء العرب من فلسطين ، وتضييق سيطرتهم وصلاحياتهم بعد أن كان مجرد محاولات ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك : .

"كاظم : ولكن بقاءك رئيساً لبلدية القدس لا يخلو من فائدة لقضيتنا يا ميخائيل .

ميخائيل : لقد أصبحت هذه الرئاسة صورية لا نفع فيها لي ولا للبلد ، فقد زاد عدد اليهود الأعضاء في المجلس ، ولقد صبرت طويلاً على مضايقاتهم رغبة في الاحتفاظ بهذا المركز السوري للعرب ، ولكنهم أمعنوا في وقاحتهم وابتدعوا هذه الأيام طريقة جديدة لتحدينا .

كاظم : ما هي ؟

ميخائيل : أبوا إلا أن يناقشوا البحوث في المجلس باللغة العبرية التي يجهلها الرئيس ويجهلها الأعضاء العرب ، وأتوا بمترجم يترجم أقوالهم لنا ، ويترجم أقوالنا لهم مع أنهم يعرفون لغة البلاد ، وقد استنكرت هذا الفعل واحتججت عليه بأن ذلك من شأنه تعقيد العمل ، وتكليف خزينة البلدية وظيفة جديدة لا داعي لها وهي وظيفة المترجم"^(١).

ومن خلال الصراع ينتقل الحدث إلى مرحلة جديدة ، وذلك عندما يظهر السعي المباشر لليهود في امتلاك الأراضي الفلسطينية ، وليس لهم في ذلك أدنى حد للحصول

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ٣٨-٣٩ .

على مطالبهم ، إذ يتجهون إلى ذلك لو بالقوة ، والإرهاب ؛ لإجبار العرب على بيع أراضيهم ، وهنا تبرز الأزمة في المسرحية ، فهذه المرحلة هي الجزء الذي اكتملت فيه صورة الصراع بين العرب واليهود ، حيث تنقل من مرحلة إلى مرحلة ، وفي كل مرحلة تبرز فيه صورة جديدة من صور الاحتلال ، إلى أن انتهى بالصورة الإجرامية التي لجأ إليها اليهود في نهاية الحدث ، فلم تكن صور التحريض والإقصاء كافية للحصول على أهدافهم، ليتخذوا الإرهاب طريقاً للاستيلاء على الأراضي العربية ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك:

"شيلوك : أتوافقني إذن على أن واجبنا الأول هو العمل على تغيير هذا الاتجاه الجديد في السياسة البريطانية ؟

كوهين : نعم .

شيلوك : فاعلموا إذن أن ليس لذلك إلا سبيل واحد ، أتدرون ما هو ؟

جوزيف : الإرهاب !

شيلوك : بورك فيك يا مسيو جوزيف !"^(١)

وبهذا يتبين مدى تطوير الصراع للحدث في المسرحية ، فقد انتقل الحدث من العقدة إلى الأزمة عن طريقه ، فأول نقطة بين عبدالله وعمه (كاظم) كانت بسببه، فمن خلاله اتضحت المشكلة التي تدور حولها الأحداث ، وما إن انتقل إلى العرب واليهود حتى اشتدت المشكلة ، ثم كونت عقدة داخل الحدث ، وعندما اتضح أن صراع عبدالله مع عمه هو أحد صراع اليهود ضد العرب ازداد التعقيد في المسرحية ، ثم ينقل الأحداث من العقدة إلى الأزمة ، وذلك عندما كشف عن مؤامرات اليهود الإرهابية لإلغاء الكيان

(١) مسرحية : شيلوك الجديد : ١٣٦ .

العربي في فلسطين ، وهنا يتضح دوره في تدرج الأحداث من البداية ، إلى كشف العقدة، ثم الأزمة .

ومهمة الصراع أن يوصل الأحداث إلى الحل ، فالأزمة ليست نهاية الحدث ، بل هي بحاجة إلى نهاية تصور أثرها فيه، وهو ما يكفله الصراع ، حيث يأتي الجزء الثاني من المسرحية (الحل) بنهاية الأزمة ، فيظهر (شيلوك) ومن معه من اليهود الصهيونيين في تراجع ، وضعف ، وهو على غير ما كان عليه في الجزء الأول من المسرحية، فيسير في هذا الجزء من المسرحية بالأحداث نحو الحل ، فيظهر فشل محاولات اليهود لقيام دولتهم في الأراضي الفلسطينية بصورها كافة ، وأن الموافقة لقيام دولتهم أشبه ما يكون باقتطاع عضو من جسم إنسان حي ، ويتجه بالأحداث على هذا النحو وصولاً إلى النهاية ، التي بدورها ترسم التصور الكلي له وللشخصيات ، إذ يصل إلى حل الصهيونية ، ورفض قيام دولة لهم على الأراضي الفلسطينية ، وأن ذلك يرفضه العقل والمنطق معاً .

وبهذا يتضح دوره في تحديد عقدة المسرحية ، ودفع الأحداث إلى الأزمة الدرامية ، ويكون ذلك بصورة تدريجية ، فلا تأتي الأزمة دون أن تكتمل العقدة ، وكذلك الحل لا يأتي حتى تصل الأزمة إلى ذروتها ، وهنا يكون قد أدى تلك الوظيفة بصورة فنية مكتملة .

وبما أن الحدث الدرامي يبدأ من اللحظة التي وجدت فيها المشكلة ؛ ولأنها هي الدافع لتأليف المسرحية ، فإنها بحاجة إلى مبرر لوجودها في الحدث ، ولماذا بدأت داخله ؟ وهنا يأتي دور الصراع في كشف المبرر لبداية الأحداث الدرامية ، حيث يقدم مبرراً عن نشأة المشكلة ، وعن وجودها فيه ، فهو إذاً يكشف السبب الذي من أجله ألفت المسرحية .

يبدأ الحدث في مسرحية (سر شهرزاد) من اللحظة التي يعاني فيها (شهريار) علة جسدية ونفسية ، حيث كانت هذه المشكلة هي البداية التي انطلقت منها الأحداث ،

ولأن الحدث الدرامي لم يكشف هذه المشكلة منذ البداية، استمرت دون أن يعرفها المشاهد إلى أن بدأ الصراع بين الطرفين ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"شهريار : (في رضى) فرصة ، فرصة رائعة (في حقد) يا رجل ! يجب أن أمحوها

من الوجود ، الآن ، الآن ، وإلا فلا : يا رجل ، يا رجل !

(يعود القهرمان فيناول له السيف)

شهريار : اذهب يا سعيد فقف على باب الجناح ولا تدع أحداً يدخل ، وإياك أن

تدخل أنت ، ولو سمعت الملكة تستغيث .

القهرمان : (متلعثماً في اضطراب) تستغيث ؟

شهريار : (يتكلف الابتسامة) لا تخف ، سأؤهمها كما أوهمتني ، وإياك أن تفسد

تدبيرى وإلا قطعت عنقك ، أفهمت ؟" (١)

يشعرنا الحوار السابق أن أمراً ما سيحصل في الأحداث القادمة ، حيث كشف عن المشكلة التي نشأت ، وعن سبب وجودها ، فيكشف الحوار السابق عن مشكلة يعاني منها (شهريار) كانت هي السبب الذي دفعه إلى التفكير في التخلص من الملكة ، وأن منشأ هذا التفكير هي الحيلة التي دبرتها ؛ لتعرف مدى غيرته الملك عليها، وهنا يتضح السبب الذي وجدت به المشكلة ، وعن منشئها في الحدث الدرامي .

وما أن تطورت المشكلة في المسرحية حتى كشف الصراع عن أبعادها ، وعن الأسباب التي طورت الأحداث ، فالمشكلة التي يعاني منها (شهريار) كانت سبباً في بداية الأحداث التي انتقلت من مشكلة خاصة إلى رؤية عامة ، بدأت منذ أن قتل الملكة (بدور)، لينفي عن نفسه مرضه ، وينقل السبب إلى جنس النساء جميعاً ، وهذا ما أنشأها

(١) مسرحية : سر شهرزاد : ٢٩ .

داخل الحدث ، وما أن اكتملت الأحداث ، حتى انكشف السبب الذي بدأت منه ، وعن سبب نشأتها بصورة كاملة ، حيث كان الصراع العنصر الذي أعطى المبرر لبداية الأحداث ، وأظهر المشكلة التي بدأت منها ، وعن سبب بدايتها .

إن تبرير الصراع لبداية الأحداث يحدث للمشاهد قناعة لنشأة المشكلة ، حيث يشعر بأن هناك سبباً أوجد المشكلة ، ودافعاً محرراً لها ، فتتضح عنده نقطة البداية ، والسبب الذي دفع المؤلف لبداية الأحداث من تلك اللحظة ، ومن أين نشأت في الحدث الدرامي ، وهذا بدوره يعطي المسرحية قوة أبلغ في التأثير والإقناع ؛ لأن المشاهد عندما يتعرف على أسباب المشكلة ، وعن نشأتها في المسرحية يتأكد عنده أن هناك من الأسباب والمبررات التي دعت إلى تأليف المسرحية ؛ وهذا يمنحها قبولاً أكثر لديه .

إن وظيفة كشف المبرر لبداية الأحداث ، وإعطاء أسباب نشأتها لا ينفصل عن تجدها داخل المسرحية ، فالعنصر الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث هو الذي يضمن لها التجدد ، حيث يتحدد الحدث الدرامي بوجود الصراع الذي يبدأ بالتأزم منذ بداية الأحداث إلى نهايتها^(١)، فيكشف عن الأحداث الرئيسية ، والثانوية ، والتي بدورها تجدد الموقف الدرامي .

يبدأ الحدث في مسرحية (أغلى من الحب) منذ اللحظة التي يظهر فيها حامد بطل المسرحية في حيرة من أمره ، حيث يعاني ذلك بين تحقيق أهدافه ، والزواج ، فيرى أن تحقيق أحدهما سيكون على إلغاء الآخر ، ولأن كلا الهدفين بدرجة واحدة من الأهمية ، فاختيار أحدهما يحتاج إلى تفكير طويل ؛ لهذا يقع في حيرة بينهما ، فتحدد أحد الهدفين قد يعود عليه بالندم .

(١) انظر : المعجم المسرحي : ٢٨٩ .

ولأن الأمر قد يعود عليه بالندم تطورت تلك الحيرة لتصبح صراعاً داخلياً عند حامد ، يحمل معه شوقاً عارماً للزواج من إبتسام ، ورغبة شديدة في تحقيق أمله الفني الذي طالما حلم به ، وهنا تكمن وظيفة تجدد الحدث ، فلم تتوقف حيرة حامد عند تحديد أحد الهدفين ، بل تطور الأمر إلى صراع داخلي ، يشعر معه المشاهد بأن أحداثاً جديدة ستحدث تتعلق باختيار حامد لأحدهما ، وبهذا يبدأ الحدث يتجدد.

وعندما يقرر حامد أن يتخلى عن الزواج ؛ ليتفرغ لإكمال مشواره الفني ، لم يكن نهاية الحدث ، بل نتج عنه أحداثاً جديدة ، فلا يمكن أن يتخلى عن حبه للزواج من إبتسام بقرار ينهي هذا الأمر من تفكيره وقلبه ، فلم يتخل عن ذلك بتركها متعلقة به ، وتنتظر الزواج منه ، بل دبر حيلة يسقط حبه من قلبها ، ثم يرسل من يأمن عليها معه ، فيتزوجها، معتقداً أن ذلك سينهي تلك المشكلة ، ويسعى في تحقيق هدفه الفني ، الهدف الوحيد الذي لا يعترضه أي هدف آخر ، أو مشكلة تعوق تحقيقه .

لكن ذلك القرار لم يبه المشكلة ، بل فتح باباً جديداً للصراع ، ونتج عنه مرحلة جديدة من الأحداث ، حيث يقع حامد في أزمة جديدة ، فالفتاة التي كان يحلم بها قد أصبحت زوجة لغيره ، وما زاد حدة الأزمة أنه هو الذي خطط لذلك ، وكان ذلك بناءً على رغبته في إبعادها عنه ؛ ليحقق هدفه .

وبهذا تبدأ الأحداث في مرحلة جديدة ، فبعد الحيرة التي وقع فيها حامد ، ثم الصراع الداخلي بين تحقيق أهدافه ، تظهر هذه المرحلة الثالثة من الأحداث في المسرحية ، وهنا تظهر وظيفة تجدد الحدث ، فلم يقف الأمر عند الحيرة بين أمرين قد يقع أي إنسان فيها ، بل تطور إلى صراع داخلي ، كشف معه أحداثاً جديدة ، حيث وقع بين الحيرة والاختيار، الذي رسم حالة حامد في الحدث ، ثم تأتي المرحلة التالية ومعها يكشف الحدث عن أبعاد ذلك الاختيار ، فلم يكن اختيار حامد نقطة حاسمة ، بل فتحت صراعاً

وحدثاً جديدين ، وهنا يكشف أن أبعاد ذلك الاختيار لم تنته بعد، كما أن هذا الحدث الجديد ربما يكشف عن حدث وصراع آخرين .

يقع حامد في أزمة نفسية حادة ، فلم يكن اختياره صحيحاً ، لكن يقر بأن ذلك قد وقع بإرادته ؛ فيحاول أن ينهي هذه الأزمة ، بأن ذلك كان هو السبب فيه ، وعليه أن يتحمل نتائجه ، وهنا يشعر القارئ أن الحدث سينتهي إلى هذا الحد ، وأن كلا الطرفين سيتجه إلى حياته الجديدة .

لكن حياة إبتسام مع محمود لم تكن كما توقعها حامد ، فقد أكل الشك قلبه ، ولم يطمئن من حب إبتسام له ، و ذلك بسبب علمه بعلاقة الحب السابق الذي يربطها معه ، فينغص عليها حياتها ، فيواجهها مرة بهذا الحب ، ويدعو حامداً إلى بيته ويلزمها أن تخرج أمامه ؛ ليختبر موقفها منه ، ويرفض خروجها من المنزل ولو لزيارة أهلها ، حتى أصبحت إبتسام متضايقة من العيش معه ^(١) ، فقد أصبحت حياتها معه تسوء يوماً بعد يوم.

يعيد هذا الحدث الصراع الداخلي لحامد ، فبعد أن حاول الخروج من صراعه السابق ؛ لأنه وقع بإرادته ، يأتي هذا الحدث الذي خالف توقعه ، فإن كان هذا الزواج هو ما أراده ، فإن معاملة محمود لإبتسام لم تكن هي ما يريدتها ، وهنا يشعر بهذا الخطأ الذي ليس له أي مبرر عنده ، فقد أوقعها هذا الزواج في نكد من العيش من حيث ظن أنه سيسعدها ؛ لهذا يقع في صراع أشد من سابقه ؛ فالخطأ الذي وقع فيه أصبح مركباً ، لأنه وقع على خطأ سابق ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"فاطمة : أجل تستطيع أن تطمئن عليها الآن يا حامد ، أنت لم تجن عليها إذ تخلت عنها .

(١) انظر : المسرحية : ٥٠-٥٢ .

حامد : لكنه لا يستحقها .. لا يستحق هذا الحب .

فاطمة : يستحقه أو لا يستحقه ، هي راضية به وكفى .

حامد : صابرة على بلواها !

فاطمة : المهم أنك لم تظلمها ولم تجن عليها.

حامد : بل جنيت عليها يا فاطمة ، أنا الذي اخترت لها هذا الزوج ، لقد أردت أن أضمن لها زوجاً يسعدنا فإذا بي أقيض لها جلاداً .

فاطمة : ما ذنبك هل كنت تعلم أنه سيعاملها هذه المعاملة ؟

حامد : كان يجب علي أن أتوقع ذلك " .^(١)

في الحوار السابق اتضح تطور الحدث بالصراع ، فكل صراع متعلق بحدث في المسرحية ، فعندما ينتهي ؛ يظهر حدث ناتج عنه ، أو بسببه ، فقد كان حامد يحاول أن يخرج من صراعه الداخلي ، لكنه يكتشف أن محاولته تلك قد أوقعتة في هم جديد ، وهكذا يستمر الحدث يتجدد ، طالما أن السبب الذي أنشأه ما زال قائماً ، حيث يقترب في نهاية المسرحية من الحل ، فيموت محمود إثر حادث قطار ، ويعود حامد فيطلب الزواج من إبتسام بعد أن قدم اعتذاره عما بدر منه ، وينتهي الحدث بزواجهما ، وتغير حياتهما إلى السعادة والتوافق .^(٢)

وهنا يتضح مدى تجدد الحدث بالصراع الدرامي ، حيث يظل متجدداً طالما أنه متعلق به ، فعندما يتوقف بموقف ما ، يأتي هو مجدد له ، ومظهر لأحداث جديدة ، ناتجة عن الموقف السابق ، كما اتضح في هذه المسرحية ، وهكذا يظل الحدث في تجدد مستمر .

(١) مسرحية : أغلى من الحب : ٦٠ .

(٢) انظر : المسرحية : المشهد الخامس : الفصل الثالث .

إن أهمية عنصر الصراع الدرامي تضفي عليه وظائف فنية متعددة ، تختلف بناء على علاقته بالعناصر المسرحية ، فعلاقته بالحدث تمثلت في وظائف معينة ، و يتعلق بالشخصية في تقديم مهام أخرى ، حيث "يوضح المسببات والدوافع التي جعلت الشخصية تتصرف بتصرف ما ، بل ويوصل الشخصيات إلى ذروة الأزمة ، ويدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري"^(١) ، ويتضح هنا أن هذه الوظيفة تكمن في علاقته بالشخصية ؛ لأن إبرازها في المسرحية يكون في وجودهما معاً .

في مسرحية (أحلام نابليون) يكشف الصراع عن الأسباب والدوافع التي دفعت (نابليون) لقبول قيادة الحملة الفرنسية على مصر ، فمنذ اللحظة التي يلتقي فيها مع (كليبر) ، يكشف الحوار بينهما عن استغرابه لما يقوم به قائد الحملة من تصرفات تتنافى مع هدف فرنسا من إرسال تلك الحملة ، وإسناد قيادتها له ، وهنا يشعر المشاهد بأن هناك من الأسباب والدوافع التي دفعته إلى القيام بتلك الأعمال ، ويرغب في معرفتها، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"كليبر : لا تحاول أن تخدعني عن حقيقة ما في نفسك ، لقد راقبتك جيداً منذ عدنا من الشام فوجدت اهتمامك مشدوداً إلى مشروع آخر .

نابليون : أي مشروع ؟

كليبر : لا أدري ما هو، ولكنني على يقين أنك قد انفصلت عنا بأفكارك وأحلامك إلى مكان آخر .

نابليون : ليس لك يا كليبر أن تمنعني من التفكير في حالة فرنسا اليوم .

(١) النص المسرحي : ٦٧ .

كليير : فرنسا يا بونايرت ليست بلدك وحدك ، فليس من حقدك أن تفكر فيها وحدك .

نابليون : ماذا تعني ؟

كليير : أعني أننا لن نقبل بعد اليوم أن نتخذنا أدوات لتحقيق مطامعك وأحلامك .

نابليون : إن مطامعي وأحلامي هي مطامع فرنسا و أحلامها .

كليير : كلا إنك لا تعبر فرنسا أي اهتمام ، كل اهتمامك منصب على نفسك" .^(١)

يكشف الحوار السابق عن بعض الأسباب التي دفعت (نابليون) إلى التصرفات التي أثارت الجيش ، فيشكك نائبه (كليير) في انتمائه وحرصه على تحقيق مطامع فرنسا وأحلامها، في حين يؤكد أن تصرفاته تلك لم تكن إلا من حرصه على تحقيق تلك الأهداف التي ولته فرنسا قيادة الحملة من أجلها ، وهنا يشعر المشاهد بأن جزءاً من تلك الدوافع التي أنكرها عليه (كليير) في بداية المسرحية قد ظهرت في هذا الحوار ، فعندما يشكك هنا في أفعال (نابليون) تبدأ الأحداث في كشف الأسباب .

يستمر (نابليون) في أفعاله التي تثير غضب الجيش ، والتي يسعى من خلالها إلى تحقيق أهدافه ، لا أهداف فرنسا ، وبينما يتستر بقيادة الحملة ؛ لتحقيق ذلك ، يفشل في الوصول إلى هدفه الأكبر ؛ فيقرر الرحيل إلى فرنسا ، ويولي (كليير) قيادة الحملة ؛ ليواجه فشلها ، وتقع تبعه ذلك عليه ، وفي هذه اللحظة تتأكد أسباب تصرفاته التي أثارت غضب جيشه ، والتي بدأها بإيهام المسلمين في الدخول في الإسلام ، ثم الزواج من امرأة مسلمة ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ٤٦-٤٧ .

"بوسيلج : ماذا كان يقول ؟

زينب : كان يقول إنه لم يستطع أن يحقق مشروعه لأنه بدأه من الشرق وكان عليه أن يبدأ من الغرب .

بوسيلج : أي مشروع ؟

زينب : إمبراطوريته العالمية الكبرى ، دولة في الغرب ودولة في الشرق .

كليبر : أتسمعون يا سادة ؟ أتسمع يا جنرال مينو ؟

دوجا : وأنت أين كان يضعك في الشرق أم في الغرب ؟

زينب : على عرش الدولة العربية الكبرى التي ستخضع لها كل بلاد الشرق .

كليبر : إذاً فانتظريه حتى يعود .

زينب : كلا يجب أن أكون بجانبه الآن ، ولاسيما بعد ما أسقط حكومة الديركتوار وصار الحاكم بأمره ؛ لأعينه في كفاحه حتى يستولي على الغرب كله ، ثم أعود معه لبناء دولة الشرق .

كليبر : أتسمعون يا سادة ؟ أتسمع يا جنرال مينو ؟"^(١)

يكشف الحوار السابق بصورة واضحة الدوافع والمسببات كلها التي دفعت (نابليون) إلى تلك التصرفات ، فمنذ أن قدم مصر بدأ محاولاته في إقناع الناس بحكمه ، فأوهم المسلمين بدخوله في الإسلام ؛ ليبرر لهم حكمه لبلادهم ، ثم يبدأ بعدها في إيهامهم بإقامة دولة عربية ، ويزيل حكم المماليك ، وهنا يبدأ استنكار الجيش من ذلك ، ويشك في انتمائه لفرنسا، وعندما يفشل في ذلك كله يقرر قراره المصيري في الرحيل إلى بلاده ،

(١) مسرحية: أحلام نابليون : ٩٩-١٠٠ .

منهياً بذلك دوره في المسرحية ، وعندها يكشف الصراع عن المسببات التي دعتة إلى القيام بذلك ، بما لا يدع مجالاً للشك ، ويوضح أهدافه منها ، حيث اتضح هذا في الحوار السابق ، وبهذا يكشف عن سبب وجود الشخصية في المسرحية ، وهو بذلك يعطي المبرر لموقف الشخصية في الحدث ، فعندما انحاز (نابليون) إلى تحقيق أهدافه بالرغم من أن ذلك ينافي هدف الحملة كان ذلك لأسباب تجهلها الشخصيات الأخرى في بداية المسرحية، بينما كان ذلك لدى المشاهد مبرراً ، وعندها يطمئن المشاهد إلى تصرفاته ، وإن كانت غير مقبولة لديه ، لكنها وقعت بسبب مبررات واضحة له .^(١)

إن كشف الصراع عن المسببات والدوافع التي جعلت الشخصية تتصرف بتصرف ما لا يعطي التصور الكامل لها ، فتصرف الشخصية في الأحداث ينتج عن نوازعها ومشاعرهما ، فإن كانت الدوافع والأسباب تكشف سبب ذلك ، فإن المشاهد بحاجة إلى معرفة نوازع الشخصية التي أثرت في تفكيرها ، ثم وجهتها إلى تبني موقفها في الحدث ؛ لأن ذلك ناتج عن هدف تريد تحقيقه ، ثم إن هذا الهدف ناتج عن نوازع ومشاعر داخلية، وهو ما يقدمه للمشاهد عن الشخصية ، فكلما اشتد الصراع كشف لنا عن تلك المشاعر والنوازع .^(٢)

يكشف الصراع في مسرحية (السلسلة والغفران) منذ بدايته عن مشاعر شخصية بطل المسرحية (عبدالطوب) ، حيث تبدأ الأحداث بالصراع الداخلي عنده ، ومن خلاله يبين الكاتب مشاعر البطل في الحدث ، وعن الحالة النفسية التي يمر بها ، ومن هنا يبدأ الإبانة عنها في المسرحية ، حيث يكشف الحوار الداخلي^(٣) عن مشاعر الندم ، والإحساس بالذنب التي تسيطر عليه، فالحالة التي يمر بها ستؤثر على تصرفاته فيما بعد، وكشف

(١) انظر : من فنون الأدب "المسرحية" : ٢٩ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٦ .

(٣) مسرحية : السلسلة والغفران : ٥-٦ .

الصراع عن هذه الحالة التي يشعر بها يعطينا السبب الذي أوقعه في ذلك ، وبناءً عليه ستظهر أفعاله في الحدث ، فسببه وقوع عبدالتواب في ذلك الذنب ، وما يحدد قوته أو ضعفه هو المشاعر والنوازع التي ظهرت في الحوار الداخلي ، فشدة الندم ؛ ستؤدي إلى صراع أشد ؛ لأن ظهور مشاعر الشخصية ونوازعها يعطي تصوراً عن مدى استمراره وقوته .

يستمر الصراع في الصعود بالحدث كاشفاً عن عمق شعور عبدالتواب بذنبه ، حيث يظل ملازماً له في تصرفاته مع شخصيات المسرحية كلها ، فيبدأ مع أخيه عبدالجواد، إذ ينكر عليه تلك النفقات التي يقدمها إلى أم مستور^(١) ، بينما يجهل السبب الذي دفع أخاه إلى ذلك ، وفي هذا الموقف تبرز إحدى صور مشاعر شخصية البطل بالذنب الذي اتضح في بداية المسرحية .

وتظل مشاعر الإحساس بالذنب مسيطرة على عبدالتواب في تصرفاته كلها مع الشخصيات الأخرى ، بل ويتطور الأمر إلى أن تقع زوجته في الذنب ذاته ، وعندما يعلم بذلك يتقبل هذا الخطأ منها ، ويعيد سببه إلى ذنبه ، وهنا يتأكد عمق شعوره بالخطأ والذنب ، فقد رسم صورة عن مدى ذلك في نفسه ، فلم يكفه أن قدم نفقاته إلى من أخطأ بحقها ؛ رغبة في العفو منها ، بعد طلب العفو من الله ، حتى يعيد ما وقع له في عرضه إلى ذلك الذنب .

وعندما تصل الأحداث إلى نهايتها يكشف عبدالتواب عن مدى ملازمة إحساسه بالذنب ، وأن ذلك ظل معه طوال حياته ، يؤرق مضجعه ، ويعكر صفاء ذهنه ، وأن ما قدمه ، وما قام به ؛ لم يكن إلا رغبة في إزالة هذا الإحساس عنه ، لكن ذلك لم يتم إلا بطلب العفو ممن أخطأ معهم ، فبذلك ينتهي كل شيء ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

(١) انظر : المسرحية : ١٥ - ١٦ .

"عبدالطواب : (مستعظفاً) أريد عفوك يا أم مستور وغفرانك !

أم مستور : ما حاجتك اليوم إلى عفوي وغفراني وقد أطبقت فمي على سر زوجتك وابنها الذي أدخلته في نسبك ؟ أو تخشى أن أفصح هذا السر بعد موتك؟ إذا رن النواح عليك فما يعنيني سر زوجتك !

عبدالطواب : حنانيك يا أم مستور ! والله ما هذا بالذي أخشى اليوم منك ، ولكني أخشى الله عز وجل أن ألقاه وأنت مني موتورة ! (تنهمر الدموع من عينيه) إني اليوم كما ترين ، إن بقيت الليلة لا أبقى غداً ، وإن بقيت غداً لا أبقى بعد غد (يختنق صوته بالبكاء) والله ما ذقت طعم الراحة منذ استأثر الله بغيداء إلى رحمته ، ولقد لقيت من الجزاء ما أستحق به رثاءك ومرحمتك!

أم مستور : (يترقق الدمع في عينيه) واهاً عليك يا غيداء ! أتظن يا عبدالطواب أن الله يشملها برحمته ؟

عبدالطواب : ويحك يا أم مستور ، لمن تتسع رحمة الله إن ضاقت على غيداء ؟ حنانيك يا أم مستور إن الله قد غفر لها فاغفري لهذا الوجع الخائف من عذاب الله ! إن لم تعف عني اليوم فستندمين غداً على إن لم تسمعيني كلمة العفو قبل أن يصم الموت أذني فلا أسمعك! (ينتحب)".^(١)

يظهر في الحوار السابق عمق مشاعر شخصية البطل ، حيث يحمل دلالات الندم ، والقلق من ذلك الذنب ، فتوحي التوجيهات المسرحية^(٢) بمعان تلك المشاعر التي يحملها البطل ، وتعطي صورة للصراع الداخلي ، الذي ظل يلازمه في تصرفاته كلها داخل

(١) مسرحية : السلسلة والغفران : ١٣٩ .

(٢) سبق إيضاحها في الفصل الثاني ، المبحث الثاني : ص : ١٤٨ .

الحدث ، وبهذا يتضح مدى كشف الصراع عن مشاعر الشخصية ، ونوازعها في الحدث ، وأنه متأثر بها قوة ، أو ضعفاً ، وهي سبب في توجه الشخصية نحو أفعالها .

تظل الشخصية العنصر الأكثر ارتباطاً بالصراع ؛ لهذا فإن وظائفه الفنية تتعدد معها ، وذلك نتيجة احتكاكها به في الحدث منذ بدايته إلى نهايته، إذ تظهر أول مراحلها عند التقاء الشخصيات المسرحية ببعضها ، وهنا تبدأ وظائفه في تقديم ملامحها، ونوازعها، وأسباب وجودها في الحدث ، إضافة إلى كشف القوى المحركة له ^(١)، والإبانة عن موقفها في الحدث ، فيكشف عن موقفها الخاص من خلال صراعها الباطن ، وموقفها العام من خلال صراعها مع الشخصيات الأخرى ^(٢)، وبهذا يكشف عن نوع الشخصية في الحدث من صراعها الذي تخوضه .

يبدأ الحدث في مسرحية (مأساة أوديب) من اللحظة التي يعزم فيها (أوديب) على مصادرة أموال المعبد وتوزيعها في الشعب ؛ ليريح الناس من الوباء الذي نزل بمدينة طيبة ، وعندما يلتقي (ترزياس) (أوديب) تظهر شخصية البطل ، حيث يُظهر الحوار بينهما أن هناك عقبات سيواجهها في سبيل الوصول إلى الحقيقة ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"أوديب : اسكت ويلك ! إن فحيح أفاعي الجحيم وكشيش مسالخها لأهون سماعاً
مما تقول !

ترزياس : وإن التفاف أفاعي الجحيم عليك وعلى أمك لأقل بشاعة وأهون شراً مما
أنتما فيه !

(١) سبق تحديد القوى المحركة في هذا المبحث: ص: ٢٨٨، وفي الفصل الثالث : المبحث الأول : ٢٢٤ ،

والتمهيد :ص: ٢١ .

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٧٩ .

أوديب : صدقت يا تزرياس وياليتك لم تصدق ! لأقولنها الآن لجوكاستا وليكن ما يكون! لتلتف أفاعي الجحيم كلها عليّ ، ولتجس عقاربها السود خلال فمي وأنفي ! لتمزقني سباع الأرض بأنيابها فلذة فلذة ، ولتأكل النسور من رأسي ، ولتستل بمنقارها سواد عيني ! لتلق السماء رجومها ودمادماها على رأسي ، ولتزجر الآلهة كلها غضباً علي ، فلن ينثني من ذلك شيء عن إخبار جوكاستا بهذا العار الذي نحن فيه!

تزرياس : بوركت يا أوديب ! الآن اطمأن على قلبي إلى أن هذا العذاب سيرفع عن طيبة ، وسنتصر على الكهنة الكذبة ، نطهر المعبد من رجسهم وآثامهم ، وسيشملك الإله بعفوه وغفرانه!"^(١)

يكشف الحوار السابق عن أول قوة في المسرحية ، وهي قوة البطل ، والتي يمثلها (أوديب) ، حيث يظهر حوار السابق عن معاني البطولة ، فلا يمكن أن ينثني سبب عن الوصول إلى الحقيقة ، وإن كان سيخسر حياته نتيجة لذلك ، وهنا يتضح أن سعيه لها لا يمكن أن يتم دون عقبات يواجهها ، وصراعات مع القوى التي تقف أمامه ، وهنا تكمن بطولته ، كما أن الحوار السابق كشف عن جزء من قوة من القوى المحركة للصراع ، وهي قوة الأعوان والمساعدين ، والتي تمثلت في شخصية (تزرياس) ، الذي يقف مع (أوديب) في سبيل تحقيق هدفه ، وستكتمل هذه القوة عندما يكشف عن قوة الخصم ، فيكون معها من الأعوان والمساعدين من يقف بجانبها .

عندما يقرر (أوديب) أن يمضي في كشف الحقيقة ، وعزمه على مصادرة أموال المعبد ؛ ليوزعها في الشعب ، يصطدم مع الشخصية التي ترفض ذلك القرار ، وتحاول أن تنثني عن عزمه ، وتهدهد بإفشاء سره أمام شعبه ، وبهذا يقع في الصراع معها ، لأن نوازع

(١) مسرحية مأساة أوديب : ٥٠-٥١ .

الشخصيتين مختلفتا ، وأهدافهما تعارضت ، وهنا يكشف عن القوة الثانية في المسرحية ، وهي قوة الخصم ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

" أوديب : فماذا تشير علي أن أصنع ؟

لوكسياس : تعيد النذور كما كانت وتعديل عن مصادرة أموال المعبد ، وتسلم إلينا تزرياس ليحاكمه المعبد على خيائته وكيده .

أوديب : ما جزائي إذا قبلت هذا العرض منك ؟

لوكسياس : إن قبلته بقيت في عرشك وظل سرك مكتوماً عن الشعب .

أوديب : وإذا رفضت ؟

لوكسياس : أذعنا الوحي للشعب فثار عليك ، وأسقطك من عرشك .

أوديب : هل تتعهد لي بكتمان هذا الوحي عن الشعب إن قبلت ما عرضته عليّ ؟

لوكسياس : نعم يا أوديب أتعهد لك بذلك ، أطعني هذه المرة يا أوديب ، اسمع

نصيحتي فيني لك ناصح أمين " .^(١)

يكشف الحوار السابق عن الشخصية التي ترفض قرار قوة البطل ، حيث يتعارض ذلك مع أهدافها ، فتعد تلك (قوة الخصم) ، التي تصطدم مع قوة البطل في أول مراحل الحدث ، وتظل تعارضه إلى أن تصل الأحداث إلى نهايتها ، حيث يظهر تغلب أحدهما على الأخرى ، فتمثلت تلك القوة في شخصية (لوكسياس) الكاهن الأكبر ، وصاحب الفكرة الذي تولى كبرها ، فيظل النزاع بينهما مستمراً ؛ لأن القوى الأخرى متعلقة بهما ، وسقوط إحداهما يزيل التعارض الذي يكشف عنها .

(١) مسرحية مأساة أوديب : ٩٦ .

وبين قوتي البطل والخصم تظهر القوة الثالثة وهي قوة الخير والشر ، وهذه القوة تتولد من اتجاه القوتين السابقتين ، فسعي قوة البطل والخصم تحدد الخير المنشود ، والشر المرهوب ، وفي هذه المسرحية يتجه الخير نحو تطهير الإنسان من الإثم ، ويعارضه الشر الذي يسعى لتحقيق مصالحه وإن استمر ذلك ، وفي هذه الحالة تكون هذه القوة معنى تجريدياً لا يظهر على خشبة المسرح .^(١)

أما القوة الرابعة فهي قوة الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود ، فتختلف تلك الشخصية من مسرحية لأخرى ، وتمثل في هذه المسرحية في شخصية البطل (أوديب) ، فيكشف الصراع بين الخير والشر أن الشخصية المنشودة من ذلك الخير هو البطل ، حيث يسعى نزاع الأطراف والقوى إلى الخير ، وهو تطهير البطل من الرجس الذي وقع فيه .

وتمثل القوة الخامسة التي يكشفها الصراع في قوة الحكم ، وهي الشخصية التي تميل إحدى كفتي الموقف العام ، وتؤثر فيه ، وهي في هذه المسرحية تتمثل في شخصية (جوكاستا) ، فقد يظهر الحدث في بدايته تراجع (أوديب) في قراره لكشف الحقيقة خوفاً عليها ، حيث سيطرت على البطل إقداماً وإجحافاً ، كما أن حضورها كان يحدث نوعاً من التأثير على مجرى الأحداث ، فصراع هذه القوة كان مثيراً للحدث في المسرحية .

وأخيراً قوة الأعوان والمساعدين ، حيث تتمثل هذه القوة في الشخصيات التي تقف بجانب قوة البطل ، وقوة الخصم ، وقد تقدم الحديث عنها بجانب البطل ، أما الشخصيات التي تقف بجانب قوة الخصم ، فقد تمثلت في كهنة المعبد ممن يصرون على عدول البطل عن عزمه في مصادرة أمواله ؛ لهذا فهم يقفون إلى جانب قوة الخصم (لوكسياس).

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : ٥٨٠ .

تلك هي القوى التي يبرزها الصراع في المسرحية ، ففي كل موقف وحدث يبرز لنا أحد تلك القوى ، فتزاع بعضهما ينتج عنه ظهور الأخرى ، لهذا فهو العنصر الذي يكشف عنها ، وبدونه تصبح قوى عاجزة عن إبراز وظائفها في المسرحية .

إن الكشف عن أوجه التباين أو الاتفاق بين الأطراف المتنازعة من المهام التي يتولى تقديمها الصراع ، ففي ظل تنازع الأطراف تظهر أهداف كل منهما ، وبالكشف عن ذلك تبرز للمشاهد مدى الاتفاق ، أو الاختلاف بينهما ، وليس الاتفاق بين الطرفين دليلاً على عدم تعارضهما ، فقد يكون ذلك الاتفاق هو أساس التعارض بينهما ، وذلك أن تكون أهدافهما متحدة ، لكن رغبة كل منهما في تحقيق ذلك متعلقة بعدم تحقيقها من الآخر وهنا ينشأ تعارض من اتفاق .^(١)

في مسرحية (فاوست الجديد) يبرز الحدث اتفاق شخصية البطل (فاوست) مع الشيطان ، إذ يعرض عليه تقديم المساعدات كافة في المجالات التي يريدتها ، حيث يشعر المشاهد في تلك اللحظة أن هذا الاتفاق سيستمر طوال الحدث ، وأن التعارض يأتي من طرف آخر ، لكن ذلك كان بداية الاختلاف بينهما ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"فاوست : كلا إن لي مطالب أخرى أهم وأعظم .

الشيطان : ليست أهم ولا أعظم عندك .

فاوست : أتحمك علي قبل أن تعرف أولاً ما هي ؟

الشيطان : أعرفها يا فاوست بل أراها أمامي في ثنايا مخك .

فاوست : ما هي ؟

(١) انظر : النص المسرحي : ٥٧ ، البناء الدرامي : ١٢٩ .

الشیطان : المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغبى والشهرة .

فاوست : والحب العارم ، كيف نسیت الحب العارم ؟

الشیطان : كلا ما نسیته ذكرته فی المقدمة .

فاوست : مع مرجريت .

الشیطان : نعم .

فاوست : كلا وحدها لا تكفی ، أريد حسان الدنيا جميعاً .

الشیطان : موافق .

فاوست : وأريد أن أعرف كل شيء فی الكون .

الشیطان : موافق .

فاوست : وأريد أن أرجع إلى سن العشرين .

الشیطان : موافق ، موافق ، كل ما تشتهي نفسك فأنا موافق .

فاوست : اتفقنا" (١) .

یتضح فی الحوار السابق أن هناك اتفاقاً تاماً بین الطرفين ، وأن هذا الاتفاق الذي سعی إليه الشیطان سیجمعهما إلى اتفاق دائم ؛ لأن كليهما یحاول أن یحصل على قدر أكبر من أهدافه عن طریق الآخر ، وكوئهما متفقین سیتيح فرصة أكبر فی تحقيق الأهداف مما لو اختلفا ، ومن هنا یشعر المشاهد بأن الاختلاف سیأتي من طرف آخر .

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ٤٥ .

لكن هذا الاتفاق سرعان ما يتبدل إلى خلاف بين الطرفين ، حيث يكتشف (فاوست) أن اتفاه مع الشيطان لم يكن رغبة منه في تقديم مساعداته ؛ ليتمكن من المعرفة الشاملة ، بل هو محاولة في استغلال أبحاثه ؛ ليصل إلى أهدافه هو ، وهنا يكشف الحدث أن ذلك الاتفاق كان بداية التراع بينهما ، فوصول (فاوست) إلى المعرفة الشاملة كان من أهداف الشيطان ، لكن الغرض من الحصول عليها قد اختلف بين الطرفين ، فأوقعهما في الصراع ، وفي الحوار الآتي يتبين ذلك :

"فاوست : لن أفتح عيني حتى تقصيتها عني ، لا أريدها ، لا أريدها .

الشيطان : أنت مجنون ، أنت محروم .

فاوست : (تبدو في وجهه مظاهر التصميم ولا يجيب)

الشيطان : تجردي يا هيلين ، انظر افتح عينك إنها متجردة .

فاوست : لا يجيب .

الشيطان : ارقصي له يا هيلين كما رقصت لباريس يوم وصل بك إلى طروادة .

(تسمع موسيقى راقصة تتخللها رنة خلاخيل و أساور)

فاوست : (يضع أصابعه في أذنيه لئلا يسمع .

الشيطان : انظر يا محروم هذا مشهد لم تر الدنيا مثله قط ، ولن ترى الدنيا مثله

أبداً ، عانقيه يا هيلين .

فاوست : (يتجمع في نفسه كأنه يتوقى ملمسها)

الشيطان : قبله في فمه .

فاوست : (يضع يده على فمه ليتوقى قبلتها ، ثم يتهاوى حتى يتمدد على الأرض
وقد فقد وعيه ونخشب جسمه كأنما فقد الحياة)

الشیطان : ابتعدي عنه يا هيلين ، هلمي بنا نبتعد عن هذا المكان .

فاوست : (يتحرك كأنما تدب فيه حياة من جديد ، ثم ينهض وهو يردد في فرح
عظيم ونشوة) الله .. الله .. الله .. قد رأيت نور الله " .^(١)

يكشف الحوار السابق عن أول مراحل تباين الشخصيتين ، فيظهر لـ (فاوست)
هدف الشيطان من إبرام عقد معه ، حيث يحاول أن يسيطر عليه بالمتع الحسية حتى يتمكن
من أخذ أبحاثه متى أراد ، ويعينه بتقديم المعرفة متى رغب في الحصول على شيء منه ،
وإغرائه بالنساء إذا لم يعجبه بحث ما ، حيث يظهر الموقف السابق بعد خلاف بينهما ،
اعترض عليه (فاوست) بأنه لا يعينه على أبحاثه ، فيحاول الشيطان أن يلهيه بـ(هيلين) ،
التي قامت من أجلها حروب طروادة ، وعندما يصر على عدم النظر إليها ، يشعر حينها
بأن نور الهداية قد بدا له ، وكأن الشيطان في ذلك الوقت يشعر أنه اقترب من كشف
الحقيقة، فيتعد عن المكان الذي هو فيه .

يتأكد (فاوست) في هذا الموقف بأن الشيطان يحاول إغرائه بالنساء ، وإبعاده عن
الحقائق العلمية ، ويكون بذلك قد عرف أن عقده معه عائق له عن ذلك ، ويبدأ عندها
تنازع الطرفين وتباينها ، فقد اشتد الصراع بينهما في الأحداث القادمة كاشفاً عن شدة
ذلك التباين ، فكلما اشتد زاد (فاوست) إيماناً أن ما يريد لا يتحقق إلا بالإيمان بالله ،
فهو وحده القادر على كل شيء ، بينما يزيد الشيطان تكبراً ، وبعداً عن الحقيقة ، وبذلك
يكشف الصراع عن تباين الأطراف المتنازعة في المسرحية ، والتي بدأت متفكة ، لكن ذلك
كان أول أسباب الاختلاف .

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ٧٨-٧٩ .

"إن خصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في انه يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي"^(١)، فهو العنصر الذي ينقل الحدث من مرحلة إلى أخرى ، ومن جزء إلى جزء آخر ، وهذه الانتقالات تكون حركة للمسرحية^(٢)، تضمن له التطور والتجدد ، فتظهر أحداثها متجددة ، ومتطورة ، وهذا يُحدث للمشاهد شد انتباهه ، فيبقى مرتبطاً بها ؛ لأن كل حركة فيها ينتج عنها موقف جديد .^(٣)

يظهر الحدث في مسرحية (مسمار جحا) نوعاً من التجدد والتطور ، حيث يبدأ الاختلاف في بداية المسرحية بين جحا و الحاكم ، فيظهر جحا واعظاً في أحد مساجد الكوفة ، يحدث الناس عن الظلم الواقع عليهم ، واستغلال أراضيهم ، وهنا تبرز أول ملامح رفضه للحكم في البلاد ، فينتهي الأمر بعزله من الوعظ والإمامة ، وبهذا يكشف الحدث عن التعارض بينهما .

وبعزل جحا يشعر المشاهد أن الأمر سيتطور إلى مراحل أخرى غير العزل ؛ لأن ذلك كان بأسباب متعلقة بخلاف بينهما ، فينتظر المرحلة القادمة من الأحداث ، التي قد يظهر جحا بأسلوب متخلف عما كان عليه في السابق ؛ ليستمر في معارضة الحكم الأجنبي المستعمر ، فيخطط مع الشعب ؛ ليثور على الوزير (علقمة) بعد حادثة الجراد ، فيسقطه ، ويتولى بعدها منصب قاضي قضاة بغداد .

يبرز بذلك الحركة الدرامية التي قدمها الصراع للحدث ، فقد أظهر مراحل تطوره، وتجدده ، فبعد أن أسقط الوزير يخطط جحا في فكرة جديدة يزيل بها الحكم الأجنبي الجاثم على البلاد ، فيصل إلى فكرة المسمار ، وبهذا يوصل المشاهد إلى قمة تأزم الحدث ، حيث يظهر أن هذه الفكرة ستكون نقطة تحول في الأحداث ، فقد ينجح ويزول الاستعمار ،

(١) المعجم المسرحية : ٢٨٨ .

(٢) انظر : فن كتابة المسرحية : ٣٠٩ .

(٣) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٧٨ .

وقد يفشل ويدفع حياته ثمناً لذلك ، وهنا يكون المشاهد في قمة الانتباه ، والترقب لما سيحدث مستقبلاً .

بهذا يكون الصراع محركاً للحدث الدرامي ، ومطوراً ومجدداً له ، حيث يربط النتيجة بالسبب ، بأن يدفع الحدث إلى اتجاه معين عن طريق الشخصيات ؛ ليؤدي ذلك إلى نتيجة له ، ويكون عندها المشاهد مشدود الذهن لها ، فيبين السبب والنتيجة يكون في أخذ ورد لما سيحصل ، وهو بذلك يحقق للمشاهد التشويق الذي يعد من أبرز العناصر التي يقدمها ، فهو الذي يشد المشاهد إلى المسرحية ^(١)، وفقدانها له يفقدها الحيوية ، " فهو العنصر الذي يمنح القصة الحياة ، ويبحث فيها الحركة، ويدفع إلى تطور الأحداث ونموها".^(٢)

وبهذا يكون من أبرز عناصر المسرحية ، وأهمها ؛ لتعدد وظائفه ، وتعلق العناصر الأخرى به ، فهو العنصر الذي يربط جميع عناصر المسرحية ببعضها ، فيكشف عن العقدة، ويعطي المبرر لبداية الأحداث ، ويجدد الحدث ويطوره ، ويكشف عن نوازع الشخصية ، وعن الأسباب التي دفعتها إلى اتخاذ موقف معين ، ويكشف عن أوجه التباين بين الأطراف المتنازعة ، ويعني الحركة الدرامية ، كما أنه العنصر الأبرز في الحفاظ على التشويق .

(١) انظر : البناء الدرامي : ١٢٩ .

(٢)الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية : ٢٣٨ .

المبحث الثاني : وظائف الصراع المضمونية

تستلزم وظائف الصراع الفنية وظائف مضمونية ، فالمسرحية تعد تصوراً لواقع يشاهده الكاتب ، وتقديم ذلك يقتضي أن تكون الشخصيات والأحداث ، والصراع ، والعناصر الفنية كلها موجهة لمعالجة مشكلة في ذلك الواقع ،"فالعلاقة بين الشكل والمضمون سواء كان مسرحية ، أو لوحة تعبيرية ، أو غيرها صلة حيوية جداً ، حتى يمكن القول بأنهما متوحدان توحداً كلياً"^(١) ، ومن هنا كان على الكاتب اختيار الوظيفة المضمونية التي تؤديها العناصر الفنية في المسرحية ، في سبيل الوصول إلى الحل، وفق الصورة التي تعالج بها المشكلة ، وتكشف عن وظيفة كل عنصر .

إن تلازم الفنية بالمضمون أمر تقضيه وظيفة الأدب بوجه عام ، فالقيمة التي يحملها تكمن في وظائفه التي يؤديها ، فالشكل هو صورة النص الفنية ، والمضمون هو قيمة وعظمة الأدب^(٢)؛ ولهذا لا يمكن أن تؤدي المسرحية الغاية بجزء منها ، فتحقيق الهدف من تأليفها يتم بتحقيق الصورة الفنية ، وما ينطوي خلفها من معاني مضمونية .

و مما يتأكد أن المسرحية لا تؤدي مضامينها بجزء من عناصرها ، بل يتحتم على كل عنصر أن يقدم وظيفته التي يجب أن يكمل بها الهدف العام من مضمون المسرحية ، ويعد الصراع ، والشخصيات ، والحوار ، والحدث ، من أهم العناصر التي تؤثر بصورة مباشرة في ذلك ؛ لأنها تسهم بدور كبير في بنائها الفني ، وهذا ما يمنح هذه العناصر وظيفة أكبر في تحقيق الصورة المضمونية .

تختلف وظائف الصراع حسب هدف المسرحية ، و أول وظيفة لها ظهرت عند (أرسطو) ، فقد ذكر أنها بما فيها من أحداث ، وشخصيات تتصارع فيما بينها تحرك

(١) مقالات في الأدب والنقد : إبراهيم حمادة : نحو تعريف بالشكل الدرامي : ١١٠ .

(٢) انظر : مقالات في الأدب والنقد : النص يجيا بلفظه وفكره : ٧٤ .

عاطفتي الخوف والشفقة ، و يحدث بعدها التطهير^(١)، فيبقى القارئ بين خوف على البطل من خطر يهدد حياته ، و شفقة عليه من المعاناة التي تورط فيها دون ذنب اقترفه في ذلك.

و إثارة العاطفتين السابقتين لدى القارئ هي أول وظيفة للصراع ، فلا يمكن أن يحدث ذلك في نفسه دون قوى تنازع البطل ، فيظهر متفوقاً عليها ، أو هي متغلبة عليه ، فيبدأ عندها الحدث في شد هذه العواطف وجذبها في الحالتين كلتيهما ، فيثير نزاع البطل مع الشخصيات الأخرى خوف المشاهد من نتائج النزاع ، كما يثير شفقتة عليه عندما تدفعه القوى الأخرى إلى ذلك ، وهو لا يستحقه ، فيظل المشاهد مشدوداً بين الخوف والشفقة إلى أن تصل المسرحية إلى نهايتها ، ففوز البطل يعني أنه أخذ بأسباب القوة والنجاح ، وخسارته تدل على أن هناك خطأ وقع فيه دون أن يدركه ، وفي النهايتين يشعر المشاهد بأن حياة البطل قد تشابه حياته في جزء منها ، أو بوجه عام ، ففوزه يدل على سلامة حياته ، وخسارته تعني أن هناك خطأ يجب تصحيحه ، وفي الحالتين يحدث التطهير من العواطف التي أحس بها عند مشاهدة المسرحية ، وهنا تؤدي وظيفتها العامة .

يتحلى في الوظيفة السابقة دور الصراع في تحقيقها ، حيث يشارك بصورة مباشرة مع العناصر المتبقية في إبراز الوظيفة العامة للمسرحية ، وبذلك تظهر أهميته في الدور الذي يؤديه مع غيره من العناصر ، والوظيفة التي يؤديها.

ويظل الكاتب مستحضراً هدفه في تنازع الشخصيات ، وفي اختلاف آرائها ، وتفوقها على بعض ، فكل حركة من شأنها أن تقدم للقارئ معنىً جديداً لها ، و يبرز بذلك "التشويق الملازم للفائدة التي تنتجها المقدرة على التدوق ، والوقوف على معانٍ حيوية في قالبها الأدبي" ^(٢)، وهنا تبدو الوظيفة الفنية متحدة مع المضمونية .

(١) انظر : فن الشعر : ٩٥ .

(٢) قضايا معاصرة في الأدب والنقد : محمد غنيمي هلال : ١٤٥ .

وتعد الوظائف الفكرية من أبرز الوظائف التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها في مسرحياته ، فيوجه عناصرها الفنية نحو إبراز الجانب الفكري في الأحداث ، ويبدو الصراع حينها متجهاً إلى معالجة قيمة فكرية ، " تتمثل في إيقاظ الضمير الإنساني ، أو الانتصار لفئة محددة من الناس ، أو إيقاظ الوعي الوطني القومي"^(١) ، وغيرها من القضايا الفكرية التي قد يتعرض لها الكاتب في مسرحية ما ، وهنا يحمل الصراع الوظيفة الفكرية التي يسعى المؤلف إلى إيضاحها من خلاله .

وتلازم المسرحية الوظيفة الاجتماعية ، "فقد ارتبطت وظيفة الدراما بالإنسان ، وما يحقق تلاؤمه السوي مع المتغيرات"^(٢) ، و أول ما تتجه المسرحية إلى تصوير الحالة الاجتماعية وإن اختلفت أهدافها ؛ لتدعم إيجابية الإنسان في مواجهة الوضع الذي يتعايش معه .

و ينفرد الصراع في هذه الوظيفة عن بقية العناصر بتمثيل الحالة الاجتماعية للشخصيات في الأحداث داخل المسرحية ، فتصارعها فيما بينهما يعد حالة اجتماعية تقوم بها في الحدث الذي تمثله المسرحية ، فالسياسي ، أو الديني ، وغيره من أنواع الصراع إنما هو حالة اجتماعية تعيشها الشخصيات داخل الأحداث .

وتتحد هذه الوظيفة مع المعنى الاجتماعي الذي تتجه أحداث المسرحية إلى إبرازه ، فعندما يقدم الكاتب أحداث المسرحية إلى هدف اجتماعي فإنه يحمل الصراع وظيفة إظهار ذلك الهدف ، كما أنه سيحمل الحالة التي تفاعلت فيها الشخصيات بتنازعهما لمعالجة تلك الظاهرة ، ويصبح الصراع عندها يمثل صورتين اجتماعيتين في المسرحية ،

(١) النقد الأدبي الحديث : ٥٩٩ - ٦٠٥ .

(٢) في الدراما : ١٧٠ .

"فكل شخصية من شخصياتها في عالمها الصغير ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي"^(١) ويتأكد بناءً على هذا أن كل صراع درامي يحمل معنى اجتماعي في أحواله كلها .

كما تؤدي المسرحية الأدبية الوظيفة السياسية ، فيحاول الكاتب فيها أن يجد تفسيراً لبعض الحالات التي شكلت أزمة في حياته ، أو في مجتمعه ، أو رؤية عن مشكلة طارئة على أمته ، وفي هذه الحالة يكون الصراع عنصراً بارزاً في تفسير الكاتب تلك القضية ، حيث يشير إلى التعامل الذي يجب أن يسلكه المشاهد في مثل هذه المواقف ، كما أنه يوجه إلى الوسيلة التي يتم بها معالجة الموقف ، وبهذا تكون المسرحية ذات هدف سياسي ، يؤدي فيها الصراع مهمة تحقيق ذلك الهدف .

يقدم باكثر في مسرحياته هذه الوظائف من خلال الصراع والعناصر الأخرى ، فيحاول تقديم تصور للقضايا التي عاشها في مجتمعه بين القبول والرفض ، وإيضاح رؤية فكرية عن فكر سائد ، أو نظرة عالمية لموضوع ما ، يوظف فيها الصراع بطريقة فنية لإيضاح معانٍ مضمونية ، و هو ما سيكشف عنه هذا المبحث .

تتجلى المعاني الإسلامية في مسرح باكثر في مسرحيات متعددة ، فقد أدرك أن المسرحية هي من أفضل ما يمكن توظيفه في ذلك ، فمسرحية (مأساة أوديب) تبدو بعناصرها كافة إبرازاً للفكر الإسلامي .

يرز الصراع في المسرحية منذ اللحظة التي يعزم فيها (أوديب) على مصادرة أموال المعبد وتوزيعها على الشعب ؛ رغبة في تخليصهم من الوباء الذي حل بهم ، فكان ذلك أول تصادم يحدث بينهم ؛ ولأن (أوديب) يكفر بالمعبد فإنه يرفض الخضوع لمطالب الكهنة ، وهذا ما يعرضهم لغضبه من استغلالهم للشعب .

(١) النقد الأبي الحديث : ٥٧١ .

يتضح هنا أول معاني التصور الإسلامي ، فيتوجه غضب (أوديب) على الآلهة التي تمثلت في وحي الكهنة في الأسطورة الأصلية ، التي انفصلت وابتعدت عن المعبد عندما انكشفت الحقيقة ، ولم يكن هناك سوى إله واحد بعيد تمام البعد عن المعبد ، وعن أحداث المسرحية كاملة ، فكان نزاع الطرفين يكمن في الإرادة البشرية بتوجهها نحو الخير، أو الشر .

يظهر رفض (أوديب) لتعاليم المعبد في أول الأمر عندما ينكر أوامره التي تفسد حياة الناس ، وتجبرهم على الانصياع التام لمطالبه في تقديم الأموال الطائلة له ، والتي يزعم أنها ستدفع عنهم البلاء الذي حل بهم ، وإنما جمعت هذه الأموال برغبة آلهة المعبد ، فيبرز عندها أول ملامح الصراع في المسرحية ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"أوديب : يا حسرتا .. لقد كانت ندورك تلك وقرابينك من أسباب هذه المجاعة التي حاقت بالشعب ، إذ ظللت تجرين من خزينة الدولة إلى المعبد حتى تجمع المال في أيدي هؤلاء الكهنة فلم يبق للشعب شيء ! حرام علي العيش في ظلك يا جوكاستا إن لم أعد للشعب أمواله وأملاكه !

جوكاستا : فلسوف يعلن الكاهن أنك قاتل لايوس !

أوديب : ليفعل ما بدا له فلن يؤثر الشعب حينئذ لايوس عليّ .

جوكاستا : أجل إنك صرت أحب إلى الناس من لايوس ، واقرب إلى قلوبهم ، ولكنهم لن يترددوا في الانصياع لأوامر المعبد ووحيه .

أوديب : تباً للمعبد وإلهه وكهنته !"^(١)

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ١١ .

تبرز الفكرة الإسلامية في الحوار السابق ، حيث يعيد (أوديب) السبب من المجاعة التي حلت بالشعب إلى الأموال التي دفعتها (جوكاستا) للمعبد ونسيت حقوق الشعب فيها ، وهنا تبدأ أول محطات النزاع بين المعبد و(أوديب) ، فرغبته في إعادة تلك المبالغ إلى الشعب سيعترضها غضب الكهنة من ذلك ، ويبدو هذا الحوار تمهيداً لصراع قادم ، يرفض فيه (أوديب) أن يقبل بممارسات كهنة المعبد ضد الشعب ، فيرى أن هذه الأفعال لا يمكن قبولها ؛ لأنها تعارض العقل والفطرة السليمة ، فينكرها ويرفض الاستسلام لها ، هنا يتحلى المعنى الإسلامي في الصراع .

إلا إن حملة (أوديب) على المعبد تمثلت عنده في بداية الأمر بإنكار الإله ؛ لأنه بفطرته السليمة يدرك أن الإله الحق لا يمكن أن يوحى بما يخالفها ، وعندما أوهمه الكاهن الأكبر بأن ذلك الوحي من الإله بدأ يرفض أن يؤمن بتلك الآلهة التي توحى بما يمليه عليه كاهن المعبد ، إلا أن (ترزياس) الكاهن الذي رفض تدليس المعبد ينذره بالحقيقة ، وأن الإله الحق موجود ، لكنه لا يمكن أن يوحى بشيء للمعبد ، وأن تعاليمه لن تخالف الفطرة السليمة ، و يتضح ذلك في الحوار الآتي :

"أوديب : إني لا أؤمن إلا بعقلي وإرادتي ، فادع غيري إلى الإيمان بهذا الإله الأهوج الذي يوحى بالشر والإثم إلى كهنته ، وسدنة معبده !

ترزياس : كلا يا أوديب .. إن الإله الحق لا يوحى بالشر والإثم ، وإنما يوحى بالخير والبر .

أوديب : ويلك إني لا أحب الجدال فيما لا يفيد ، ولكن خبرني هل من الخير أن يقتل المرء ولده ؟

ترزياس : كلا يا أوديب ، هذا شر كبير وإثم عظيم !

أوديب : فقد أوحى بهذا الشر إلهكم يوماً إذ زعم وحيه الكاذب لسلفي لا يوس أن سيولد لها غلام شقي يقتل والده ويتزوج من والدته ؛ فدفعه بذلك إلى التخلص من ولده ، أفما عندك بهذا علم !

ترزياس : بلى يا أوديب هذا ما جئت لأبينه لك .

أوديب : ويملك إني في غنى عن بيانك ، ولكن أجبني ما تقول في هذا الوحي الأثيم؟

ترزياس : إنه وحي باطل افتراه الكاهن الأكبر من عنده ؛ ليحمل لا يوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد .

أوديب : ماذا تقول ؟ وحي باطل ليس من عند الإله ؟

ترزياس : حاشا للإله الحكيم أن يوحى بمثل هذا الإثم ، لقد كان هذا الافتراء على الإله مما أنكرته على لو كسياس ، فلما ضاق بي ذرعاً طردني من المعبد ووصمني بالكفر والإلحاد" .^(١)

تتحلى في الحوار السابق محاولة توجيه الصراع في المسرحية نحو المعنى الإسلامي للإله الحق ، فقد كان (أوديب) بفطرته السليمة يتجه نحو ذلك المعنى ، لكنه عندما واجه المعبد وما يمليه من الأوامر التي يزعم أنها من وحي الآلهة ، رفضها كلها ، وكفر بألهة المعبد ، وحكم على نفسه بالإلحاد ؛ لأنه لا يعرف الإله الحق والذي ظلله كهنة المعبد بافتراءاته الكاذبة عليه ، فيكشف الحوار عن اندهاش (أوديب) عندما أخبره (ترزياس) عن كذب المعبد عليه بذلك الوحي ، وعندما يعلم ذلك يقف الموقف السليم من الإله ، فيبدو عندها الصراع على معنى إسلامي واضح ، وذو دلالات إسلامية على التعامل الصحيح مع

(١) مسرحية : مأساة أوديب : ٢٤-٢٥ .

الإله ، والفطرة السليمة ، حيث تتجلى هاتان الوظيفتان بصورة واضحة في الصراع بين (أوديب) والكاهن الأكبر ، فعندما يشتد بينهما في نهاية الأحداث ينكر على الكاهن الأكبر استغلاله لأموال الشعب والمملكة بحجة الوحي الذي يتزل عليه من الإله ، كما يجتهد في إقناع الشعب بأن الفطرة السليمة ترفض ما يطلبه منه الكاهن الأكبر ؛ لأنه افترى من عنده ذلك الوحي الذي يعارض الفطرة والعقل.

ويؤدي الصراع في المسرحية وظيفة إسلامية أخرى ، وهي قضية القدر والاختيار، وما يتصل بمعنى الحرية ، وحتمية القدر ، حيث أظهر الصراع الداخلي عند (أوديب) في مواقف متعددة من أحداث المسرحية هذه القضية ، وكيف تعامل معها ، وفي كل موقف تبرز رؤية جديدة عن هذه القضية ، فأول ما يقع فيه من ذلك قضية الحرية ، فهل هو حر فيما يريد أن يفعله ؟ وهل الحرية تنافي القدر ؟ فيفرض هذه الأسئلة كلها ، ويجاوب أن يجد الجواب الصحيح في ظل مقدرته على فعل أي شيء يريده ، أو تركه ^(١) ، ثم يقع مرة أخرى في قضية القدر المكتوب ، فما يقوم بفعله ، وما يمتنع عنه ، يتردد أي منها هو القدر ، فيقع في حيرة ما قدر له قبل أن يفعله ، فعندما يقرر أن يخبر (جوكاستا) بحقيقة النبوة التي افترها الكاهن الأكبر يتردد فيما قدر له قبل قوله ، وما يترتب على ذلك القدر المكتوب الذي سيفعله دون شك ^(٢).

وفي نهاية المسرحية تكشف الأحداث عن الموقف الصحيح لتلك المسألة ، فبعد أن عانى (أوديب) ذلك ؛ معارضاً فيه كهنة المعبد ، ظهر (ترزياس) مصححاً لهذا المعنى بعد أن كشف كذب الكهنة له ، ففي الحوار الذي يجري بين الشعب ، و (أوديب) ، والكاهن الأكبر ؛ لفضح كذب المعبد ، وافتراءاته ، وقد وقف الموقف السليم من الحرية والقدر ، وهو المعنى الإسلامي لها .

(١) انظر : مسرحية مأساة أوديب : ١٥٢ - ١٥٣ .

(٢) انظر : المسرحية : ٥٩ - ٦٠ .

معنيان إسلاميان للصراع لا يمكن أن يخطئهما الناظر في هذه المسرحية ، تمثل الأول في الحملة على الكهنة والمعبد ، وكل تدليس باسم الدين من شأنه أن يفسد على الناس حياتهم ، ودينهم ، حيث تولى هذه الحملة منذ بداية المسرحية (أوديب) ، الذي رفض استغلال المعبد للشعب ، ويتمثل المعنى الثاني في مسألة القضاء والقدر ، وحرية الاختيار ، وما يتصل بها من حكمة الله في ذلك ^(١) ، وقد تناول باكثر هذه المسألة في مسرحية أخرى وهي (أغلى من الحب) ، فقد أورد قضية الحرية ، ودور القدر في اختيار الإنسان .

شغل باكثر الوضع السياسي للبلاد العربية والإسلامية كثيراً ، فقد تعددت القضايا السياسية من الاستعمار ، والحملة العسكرية ، والاحتلال ، فتعرض لهذه القضايا كلها في مسرحياته ، فألف العديد من المسرحيات عن البلاد العربية والإسلامية التي تستقل عن الاستعمار ، كما أنه وظف بعض المسرحيات في تقديم واقع الظلم الذي تعيشه تحت وطأة الاحتلال ، وكشف عن أهداف العدوان العسكري على العرب والمسلمين ، وهو بذلك يشحذ عناصر المسرحية بما يحقق الهدف من تأليفها .

تعد مسرحية (مسمار جحا) إحدى المسرحيات التي تناول فيها جانباً من جوانب الحالة السياسية التي تعيشها مصر تحت الاحتلال البريطاني ، فقدم من خلالها رؤية سياسية في التعامل معه ، وكيف يمكن إزالة ذلك الاحتلال .

عندما احتلت بريطانيا قناة السويس شعر باكثر بإحساسه العربي مدى الظلم والكبت الذي يعانيه الشعب المصري من جراء ذلك الاحتلال ، فأدرك أن عليه أن يقدم عملاً مسرحياً يعالج فيه هذا الأمر ، ويشير إلى ما يجب أن يقوموا به في مواجهة الاحتلال ،

(١) انظر : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي : ١٢٨ - ١٢٩ .

فكانت قصة مسمار جحا هي العمل الذي يمكن أن يؤدي هذه الوظيفة ، وبصورة رمزية حملت مسرحية (مسمار جحا) معالجة ذلك الموقف .^(١)

وجّه الصراع في المسرحية بصورة واضحة لتقدم رؤية المؤلف في قضية المسمار ، والتي تشابه كثيراً الاحتلال البريطاني لقناة السويس ، فأى موقف ستقوم به الشخصيات موجه للقارئ ؛ ليمثل الموقف تجاه الاحتلال ، وأول وظيفة يحملها الصراع في قضية المسمار هي تبصير الناس بمدى الظلم الاجتماعي بسبب الحكم الأجنبي للبلاد، حيث يصطدم جحا مع الحاكم بسبب وعظه وتبصيره للناس ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"الوالي : ويلك يا خبيث لقد انكشف لي اليوم أمرك !

جحا : ألم يعجبك يا سيدي الوالي أسلوب في الوعظ ؟

الوالي : قبحك الله .. أهذه هي النعم التي ينبغي أن تذكر بها الناس ؟ أليست لله نعم أخرى يا خبيث ؟

جحا : بلى يا سيدي ، ولكن أمرنا أن نخاطب الناس على قدر عقولهم .

الوالي : كيف ويلك ؟

جحا : هؤلاء كما ترى قوم مساكين ، فلو ذكرهم بالبساتين والقصور والفواكه والرياحين لامتلأت نفوسهم سخطاً ، ولمالوا والعياذ بالله إلى الجحود والكفران بدل الحمد والشكران .

الوالي : بل قصدت التعريض بنا ، وتحريض العامة علينا .

جحا : معاذ الله يا سيدي .. لعلي خانني التوفيق في كلامي اليوم .

(١) انظر : فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٥١ .

الوالي : بل هذه عادتك يا شيخ السوء ، أتحسبني لا تبلغني أقوالك؟" (١)

تتجلى في الحوار السابق أولى مهام الصراع ، فقد كشف عن محاولات جحا في تبصير الناس ، فأصبح الأمر ظاهراً للوالي الذي أدرك أن ذلك من شأنه تحريك الناس ضد الحاكم الأجنبي ؛ لذلك وجه رجاله للتخلص منه ، ثم تولى هذه المهمة بنفسه، وهنا تبدو وظيفة الصراع في إشعار الناس بأن وجود الحاكم الأجنبي هو أساس الظلم الذي يعيشونه ، فهمه الأول هو استغلال ثروات البلاد لا حمايتها ، وينطبق هذا على الاحتلال البريطاني لقناة السويس .

وبعد أن استقرت المهمة الأولى ينتقل الحدث إلى مرحلة جديدة ، يكشف باكتير في هذه المرحلة الوظيفة البارزة للمسرحية ، والتي تمثلت في إيقاظ وعي الجماهير لبروا حقهم ، والطريق الصحيح للحصول على ذلك الحق ، فاصطنع مع ابن أخيه حماد قضية المسمار (٢)، بعد أن وهبه داره الفاخرة ، وباعها لغانم وأبقى المسمار شرطاً لدخول الدار متى أراد ذلك ، ومن هنا يبدأ الصراع في الكشف عن الوظيفة الأساس ، وهي الإبانة عن الوجه الحقيقي للاحتلال البريطاني .

وبعد أن وصلت قضية المسمار إلى المحكمة ، وأصبحت قضية عامة ، يرفض الشعب حق حماد الذي اشترطه على غانم ، فليس من الحق أن يتعلل بسبب مثل هذا في مضايقة صاحب الدار ، فعليه أن يتنازل عن ذلك الشرط ، حيث يهتف الشعب من خارج المحكمة :

(١) مسرحية : مسمار جحا: ٢٦- ٢٧ .

(٢) انظر : أدب باكتير المسرحي : ٦٩ .

يارب المسمار انزع مسمارك
من دار الأحرار إذ ليست دارك^(١)

يشعر الشعب بضعف الحجة التي يتعلل بها حماد ، حيث ينبئ الحوار بينهما عن ذلك ، ومنها يدرك القارئ أن تعلل بريطانيا بحماية قناة السويس أمر لا يمكن أن يسلم به، فحماية القناة أمر يتوجب على مصر ، وعلى بريطانيا توفير الدعم اللازم لها ، لا احتلالها. وتكمل وظيفة الصراع عندما أراد غانم التنازل عن الدار لحماد بحجة السلام ، فينكر جحا عليه هذا التصرف ، وينبّه إلى أنه ليس من له الحق القيام بهذا العمل ، وأن ذلك ما يجب على حماد فعله ؛ لأن السلام في هذه الحالة يعني الضعف والاستسلام ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"جحا : يا هذا أتدري ما أقدمت عليه ؟

غانم : نعم .

جحا : هل أكرهك أحد على ذلك أو هددك ؟

الحاكم : ما هذا يا قاضي القضاة ؟ لقد نزل الرجل عن حقه لخصمه فما تداخلك

بينهما ، وما شأنك أنت ؟

جحا : على القاضي يا سيدي أن يتبصر فيما بين يديه ، إن امرأ عاقلاً يأتي مثل

هذا العمل لا يمكن أن يكون حراً ، وإن قضاءً يقر مثل هذا دون التثبت

من حقيقته لا يمكن أن يكون عدلاً .

(١) انظر : مسرحية : مسمار جحا : ١٠٣ .

فدعني يا سيدي أعلم أولاً جليله أمره .. (لغانم) هل أكرهك أحد على فعلك هذا أو هددك ؟

غانم : كلا لقد فعلته بمحض حريتي واختياري .

جحا : ما حملك الآن على هذا التسامح البالغ ولم تكن كذلك منذ قليل ؟

غانم : دفعني إلى ذلك جبي للسلام .

جحا : حقاً إن السلام لثمين ، ولكن أثن منه العدل والحرية !^(١)

يكشف الحوار السابق عن إحدى صور الظلم والضعف ، وذلك عندما يتنازل غانم عن داره من أجل مسمار ؛ معللاً ذلك بحبه للسلام ، فيشير الحوار بين الطرفين إلى أن السلام في هذه الحالة يعني الضعف ، فليس لغانم أن يفعل ذلك ، بل يجب عليه الحفاظ على حقه ، كما أنه ليس للشعب المصري قبول الاحتلال دون مقاومة ؛ رغبة في السلام ، وإن على بريطانيا أن تحسب قواتها من مصر لأجله ، فالسلام لا يعني التضحية بالدار ، كما أنه لا يعني التضحية بمصر .

وفي سبيل مقاومة الاحتلال البريطاني يكشف الصراع عن الطريقة المناسبة للتخلص منه ، فعبد أن أبان عن ضرورة التصدي له ، وعدم التنازل بحجة السلام، يبين عن طريقة التخلص منه ، فالثورة هي أفضل وسيلة لطرد الاحتلال ؛ لأنها تمثل رغبة الشعب ، وتعبير عن إرادته ، كما أنها الطريق إلى النضال المسلح ، وفي الحوار الآتي تتجلى مظاهر الثورة على الاحتلال :

"جحا : (معرضاً عنه ومتوجهاً إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين؟

أليس على حماد أن يتزع مسماره ؟

(١) مسرحية : مسمار جحا : ١٠١ .

الحاضرون : (بصوت واحد) بلى .. انزع مسمارك يا حماد ؟ انزع مسمارك يا حماد !

حماد : (صائحاً بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولا ترون المسمار الكبير ! هذا صاحبه فيكم ، مروه بترعه ، أو فترعوه بأيديكم !

الحاكم : (صائح) خذوه وخذوا هذا الشيخ اللعين !

(يقفز حماد جهة الباب وينطلق هارباً والشرطة يعدون خلفه ، ويتسلل عبدالقوي فيختفي في خلل الجلبة) .

جحا : (ثابتاً في مكانه يهتف فيردد الحاضرون هتافه)

يا رب المسمار انزع مسمارك
من دار الأحرار إذ ليست دارك"^(١)

يكشف الصراع هنا جلياً عن الوظيفة السياسية ، فبعد أن أبان في مراحل سابقة عن الظلم ، ثم إيقاظ وعي الشعب عن سبب ذلك الظلم ، وعدم الاستسلام له بحجة السلام ، يحدد هنا الطريقة التي يجب أن يأخذ بها ؛ ليتخلص منه ، فقد أبان صراحة عن الثورة على الحاكم الأجنبي الذي تعلق بمسار حماية الشعب ، و يتجلى هذا في الاحتلال البريطاني لقناة السويس ، فتشير المسرحية إلى الطريقة التي ينبغي أن يتعامل بها معه ، "ولا

(١) مسرحية : مسمار جحا : ١٠٢-١٠٣ .

يرى باكتير أن النضال المسلح هو طريق التحرير الأول ، بل يجب أن تؤمن جماهير الشعب جميعها بما تؤمن به الجماهير التي تؤمن المسرح ، ذلك بأنه الذي يرسم لها طريق الخلاص"^(١) الذي يكتمل بالنضال ضد المحتل ، وفي نهاية المسرحية يكشف الحوار بين جحا وعون عن سيطرة المجاهدين على الأعداء حتى وصل بهم الأمر إلى بيع أسلحتهم؛ من أجل الحصول على أكلهم^(٢)، وهنا تظهر وظيفة الصراع في المسرحية ، التي مر فيها بمراحل متعددة أبان فيها عن مهام مختلفة ، استقرت في نهاية الأحداث إلى أن النضال يبدأ بإدراك الشعب بالظلم ، ثم إيقاظ وعيهم بحقهم ، وتتفق هذه المسرحية مع مسرحية الذباب (لسارتر) التي دعا فيها الفرنسيين إلى مقاومة الغزاة الألمان في الحرب العالمية الثانية.^(٣)

و في مسرحية (أحلام نابليون) يتجه الصراع لإبراز معنيين ، يتمثل أول هذين المعنيين في خطه الأول في المسرحية ، ويكتمل في خطه الثاني المعنى الآخر ، ويتحد الخطين في نهاية المسرحية ؛ للتأكيد على نتيجة واحدة ، وتحديد وظيفته في المسرحية .

يمثل الخط الأول صراع (نابليون) مع (كلير) الذي يمثل الجيش ، فيبدأ بينهما أولاً بإنكار (كلير) على (نابليون) بعض التصرفات التي تسيء إلى فرنسا ، ثم انتقل إلى مواجهة صريحة باتهامه باستغلال الجيش لتحقيق مطامعه في الشرق ، وينتهي بسفر (نابليون) إلى فرنسا وترك نائبه يواجه مصير الحملة ، فيكشف عن المعنى الذي أراد الكاتب إيضاحه منه ، وتتجلى وظيفته في الحوار الآتي :

"منيو : هيه .. نسيت أنكما أيضاً من الناقمين على بونابرت .

دوجا : ومن حقنا ذلك .

(١) أدب باكتير المسرحي : ٧٠ .

(٢) انظر : المسرحية : ١١٠ .

(٣) انظر : أدب باكتير المسرحي : ٧١ .

بوسيلج : بل من واجبنا .

منيو : لأنه لم يشأ أن يأخذكما معه إلى فرنسا .

دوجا : بل لأنه تخلى عنا بكل جبن ونذالة ، أخفق في بناء مجده الشخصي هنا

فمضى يلتمسه في ميدان جديد .

بوسيلج : ولكي يتخلص من التبعة في فشل الحملة ويلقيها على كاهن غيره .

كليبر : على كاهلي أنا ؛ ولذلك اختارني خلفاً له لا اعترافاً بفضلي كما زعم ؛

بل عقاباً لي على عدم خضوعي لدكتاتوريه .

منيو : إنك تنكر الجميل يا جنرال كليبر .

كليبر : أي جميل ؟ لو لم يدرك حرج موقفنا في هذه البلاد والمتاعب الجسمية التي

تواجهنا من كل وجه ، وتربص الشعب بنا في كل وقت لأسندها إلى

غيري ممن يمجّدونه ويمجدون أفعاله كأحسن ما تكون ^(١) .

يكشف الحوار السابق عن صراع سابق بين (نابليون) وبعض جنوده يمثلهم

(كليبر) نائب الحملة ، ويبين سببه ، ويستنتج منه نتائج الحملة ؛ فنظراً لتعارض الأهداف ،

واختلاف قائد الحملة مع الجنود ، كانت نتيجة الحملة هي الفشل ، فلم يستطع (نابليون)

تحقيق أهدافه ، ولم يكتب لها تحقيق أهداف فرنسا ، وهذا الأمر أسقط مصداقيتها عند

الشعب المصري ، وهو ما أدركه (نابليون) فقرر الرحيل ، تاركاً (كليبر) يواجه مصير

فشل الحملة ، بينما ينجو من تبعات فشلها ، وبهذا تظهر وظيفة هذا الخط من الصراع في

المسرحية ، فبناءً على أسباب متعددة تمثلت في التزاع بين شخصيات المسرحية أبان فيها

الصراع عن فشل كامل في تحقيق أهدافها .

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ٩٧ .

وإن كان الخط الأول من الصراع في المسرحية قد أبان عن فشل الحملة ، فإن الخط الثاني يكشف عن حالة الشعب المصري من الحملة الفرنسية ، فزينب الفتاة التي وقعت ضحية وعوده الكاذبة ، والتي ظل يتودد لها ، ويعدها بتوليبتها حكم مملكته التي كان يريد بناءها في الشرق ، لكن هذه الوعود تمحضت عن أوهاام (نابليون) ، أراد تمهيد الطريق بأن يقنع الناس بحكمه ، وتأتي زينب في مقدمة من يحاول إقناعهم بعوده الخيالية، ويكشف الحوار الآتي عن حقيقة ذلك :

"كليب : أما زلت تطمعين في ذلك بعدما تخلى عنك السلطان الكبير ؟

زينب : هو ما تخلى عني ، أنا التي تخليت عنه في لحظة غضب، ما كنت أعلم أنه صادق فيما كان يقول .

بوسيلج : وماذا كان يقول ؟

زينب : كان يقول إنه لم يستطع أن يحقق مشروعه ؛ لأنه بدأه من الشرق وكان عليه أن يبدأه من الغرب .

بوسيلج : أي مشروع ؟

زينب : إمبراطوريته العالمية الكبرى ، دولة في الغرب ، ودولة في الشرق .

كليب : أتسمعون يا سادة ؟ أتسمع يا جنرال منيو ؟

دوجا : وأين كان يضعك في الشرق أم في الغرب ؟

زينب : على عرش الدولة العربية الكبرى التي سيخضع لها كل بلاد الشرق " (١).

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ٩٩-١٠٠ .

في الحوار السابق تبدو وعود (نابليون) الخيالية التي حاول أن يخدم بها زينب ، ليقنعها بملكه ، كما أنه يكشف لنا عن حقيقة زينب ، تلك الفتاة المخدوعة به، ما هي في الحقيقة إلا مصر ، التي احتال على شعبها بتخليصهم من المماليك ، وإقامة إمبراطوريته التي تحكم الشرق ، وتكون القاهرة عاصمتها ، وإن كان ذلك ضمن أهدافه فإنه يسعى إليه من أجل تحقيق مطالبه ، لا من أجل مصر .

إن خط الصراع الثاني في المسرحية يكشف عن خيالات (نابليون) لمصر ، كما أنه يبين عن حقيقة شخصية زينب ، وما يتصل بها من وعود ، وأمنيات ، فما تحلم به هي يحلم به الشعب المصري كله ، وما انطلى عليها من أكاذيب إنما وقع على مصر كلها ، فيظهر في نهاية المسرحية معرفة الناس بحقيقة هذه الخيالات ، بينما تبقى زينب حاملة في تحقيق أملها الذي تتمناه ، وفي الحوار الآتي يتضح ذلك :

"محيي الدين : هذه أوهاام يا وينب .

زينب : كلا ليست بأوهاام .

محيي الدين : لن تتحقق أبداً .

زينب: بل هي آتية لا ريب .

(يستمع الجميع إلى هذا الحوار بينهما مدهوشين متعجبين)

محيي الدين : قد ذهب من مناك بها وتخلى عنها وعنك .

زينب : إن تخلى عنها فهو غريب ، ولكني أنا منها وهي مني ، فلن أتخلى عنها أبداً، سأظل أنتظر وأنتظر وأنتظر .

محيي الدين : إلى متى يا زينب ؟

زينب : (كالحالمة) إلى أن يجيء الفارس البطل على فرسه الأدهم ويومئ بأصبعيه
فإذا الأمة العربية يجمعها بطل واحد ، وإذا القاهرة عاصمتها المزدانة ،
وإذا أنا على عرشها سلطنة" (١).

فزيب هي مصر ، ومن أراد الزواج منها فقد أراد حكم مصر ، ولا يستحق ذلك
إلا من يستطيع تحقيق تلك الأمنيات لها ، فعيد وحدة الأمة العربية ، وتكون مصر مقر
وحدتها ، حيث تكمن في ذلك خصائص حاكمها ، وبهذا يبرز دور الصراع في المسرحية
في تحقيق هدفها ، فخطي الصراع اتجها إلى تأكيد فشل الحملة الفرنسية على مصر ، وما
وقعت فيه من خداع ، واستغلال الغرب ، كما أوضح أهداف الأمة العربية في إقامة
وحدتها ، فصور الكاتب ذلك كله بصراع سياسي ، حمّله وظائف إبراز أهداف المسرحية.

إن الحديث عن وظائف الصراع السياسي في مسرح باكثير لا يمكن أن يغفل
القضية الفلسطينية ، والتي تحكي في مجملها الاحتلال الصهيوني للأراضي الفلسطينية ، فقد
تناول القضية في مسرحيات متعددة ما بين الطويلة والقصيرة ، محذراً من قيام دولة
إسرائيل، وكاشفاً عن خطورتها على المنطقة العربية ، وموضحاً ظلم اليهود ، ونظرهم
العنصرية ضد العرب في تعاملاتهم كلها ، فيتناول في مسرحية (شيلوك الجديد) جانباً من
جوانب الاستبداد اليهودي على العرب في فلسطين ، ويقدم رؤية لما يمكن أن يزيل
الاحتلال الصهيوني .

يعرض باكثير للقضية الفلسطينية من خلال مسرحية (شيلوك الجديد) بفكرتين ،
تمثل كل منهما جزءاً منفصلاً في المسرحية ، فيعرض الجزء الأول منها للمشكلة ، وفي
الجزء الثاني يقدم الحل الذي رآه مناسباً لها ، فأطلق على الجزء الأول الاسم الذي تعرض
له وهو (المشكلة) وفيه يعالج الصراع مكمن الخلل في محاولات الصهايين لإقامة دولة

(١) مسرحية : أحلام نابليون : ١٠٩ - ١١٠ .

إسرائيل على الأراضي الفلسطينية ، فيبدأ بعرض محاولاتهم في إزالة الجود العربي من فلسطين بالوسائل المختلفة ، فتظهر أولى تلك الوسائل بإغراءات عبدالله (الشاب الفلسطيني) بالنساء، والاحتيايل عليه بالجنس تارة ، وأخرى بفك وصاية عمه عليه ، وكذلك بالمال ؛ ليتمكنوا من الحصول على أملاكه .

وعندما يكشف عبدالله ذلك ينتهي عما يفعله ، ثم يقرر الذهاب إلى الجبل ؛ لينضم إلى الثوار ، وينتقل الصراع بعدها إلى مرحلة جديدة بعد أن أصبح هدف اليهود واضحاً ، فيتحول أسلوب الاحتيايل إلى القوة والإجبار ، ومنه إلى الإرهاب ، في سبيل تحقيق أهدافهم ، فمن لا يرضخ لهم ، ويرفض بيع أرضه ، فإن القتل هو مصيره ، وبذلك يصبح الصراع أكثر حدة ، إضافة إلى الحرب العنصرية ضد اللغة العربية ، والموظفين العرب ؛ رغبة في القضاء على الوجود العربي .

وبهذا يتضح دور الصراع في الكشف عن مدى مشكلة الوجود الصهيوني في فلسطين ، وعن الممارسات العدوانية التي يرتكبها اليهود ضد العرب ، وعن ظلمهم في اغتصاب أراضي المسلمين ، وذلك كله كون مشكلة يجب أن يقدم لها حلاً ، خاصة أن العرب في حالة متراجعة عن مواجهة هذا الخطر ؛ الأمر الذي تتعقد معه المشكلة بصورة أكبر ، فطرفا النزاع غير متكافئين ابتداءً .

إلا أن باكثر عرض هذه المشكلة ؛ ليقدم رؤية عنها ، وهو ما حصل في الجزء الثاني من المسرحية ، فقد حمل هذا الجزء وظيفة إنهاء الأزمة ، وإن كان ذلك هدف باكثر، إلا أنه يقدمه برؤية أدبية وفنية ، ينطلق منها إلى رؤية سياسية ، اقتصادية، ويستطيع من خلالها إبراز هدفه من المسرحية ، فيبدأ الصراع في المسرحية برفض قيام دولة إسرائيل على الأراضي الفلسطينية ؛ "لأن ذلك يعد بمثابة إقامة حاجز بشري داخل المنطقة

العربية ، ومن ثم يكون هذا الحاجز قوة معادية لسكان المنطقة"^(١) ، و هو سبب سياسي، و تاريخي ، ثم يشتد بين الطرفين فتأتي النظرة الفنية في الموافقة على قيام دولة اليهود، ولكن على سبيل التجربة ، وإن كان هذا غير مقبول سياسياً ، إلا أن باكتير ينفذ من خلاله إلى الرؤية السياسية في التعامل مع هذا الموقف ، فلم يرد أن يفرض قيام دولة إسرائيل بصورة قهرية ؛ ليقول ما الذي يجب أن يفعله العرب تجاه ذلك ، وإنما جعل ذلك بصورة تجريبية ، ينتقل منها إلى الحل السياسي ، وفي جملة يكمن في مقاطعة اليهود اقتصادياً ، حيث تعتمد على مواردها الخاصة دون أن تلجأ لأي دولة مجاورة ، وهو ما لا يمكن أن تعيش معه ، فيستقر إلى هذه النتيجة ، وبتأييد مجلس المحكمة لهذا العرض، يدرك اليهود أنه لا يمكن أن تقوم لهم دولة في فلسطين بهذه الشروط، فينهار ممثلهم (شيلوك) أمام المحكمة ، وبهذا يكشف الصراع عن هدف باكتير من المسرحية ، وعن الصورة التي وظفه فيها ، ليحقق هذا الهدف ، فبين الطريقة التي ينهي بها دولة اليهود ، كما أنه كشف عن بعض جرائم الصهيونية التي تدينها أمام العالم ، "ويؤكد للعرب والمسلمين أن هذا العدو رغم ضراوة وشراسته إلا أن وجوده وجوداً مؤقتاً"^(٢) إذا ما تعاملوا معه بتلك الطريقة .

ومن وظائف الصراع إبراز الوظائف الفكرية ، " فغالباً ما يكون لدى كبار المؤلفين المسرحيين شيء من الفكر الجاد الهام الذي يكمن وراء الاستمتاع وجذب الانتباه"^(٣) ، فيكون القالب المسرحي هو الحامل الأبرز لقضايا الفكر .

في مسرحية (حرب البسوس) يشتعل التراع بين طرفي الصراع الأبرز في المسرحية، وهو نزاع قبيلتي بكر ، وتغلب ، حيث يعد الانتقام والأخذ بالثأر هو المحرك الأول ،

(١) الصراع في مسرح باكتير : محمد عباس عراي : مجلة الأدب الإسلامي الالكترونية: ع: ٢٤ :مقال .

(٢) روايات باكتير : عبدالله الخطيب : ٥٩ .

(٣) في الدراما : ١٧٠ .

والسبب الرئيس لصراع المسرحية ، فقد أوقع القبيلتين في حرب ضروس ، وعداوة شرسة، استمرت زهاء أربعين عاماً .

يشير الصراع بين الطرفين إلى أن هناك من القوى التي تحرك هذا النزاع ، وتشجع له ؛ فمن مصلحتها أن تستمر الحرب بين الطرفين ؛ لما فيه من تحقيق أطماعها في أرض العرب ، فيؤدي الأخوان (نشوان) و (ذكوان) دوراً مهماً فيه، يتمثل في الكشف عن أهداف الأعداء في نشوء الحرب ، و استمرارها ، فعندما يصل الطرفان إلى حل يسعيان إلى تجددتها بإفشال الصلح بينهما ؛ لأن ذلك هدف الأعداء ، والحوار الآتي يكشف عن ملامح ذلك الدور :

"معد يكر ب : يا معشر ربعة ، لقد كان من توفيق الله لنا أن وقع في يدنا كتاب أرسله مشكم بن سلام هذا إلى أبرهة الحبشي الذي يحتل بلادنا اليوم والكتاب أفصح من كل فصيح ، فبحسبي أن أتلوه عليكم لتعرفوا منه كل شيء :

من مشكم بن سلام إلى أبرهة عظيم الحبشة وحاكم اليمن ، إننا على اختلاف ديننا نحن وأنتم إنما نعمل لغاية واحدة هي تفريق كلمة العرب، وتمزيق وحدتهم ، حتى يتسنى لنا أن نخضعهم ونخضع بلادهم لسلطان الروم ، وكنا قد تعاوننا فيما مضى ونحب أن نزيد من تعاوننا حتى تحقق مطالبنا في وقت قريب ، واعلم يا عظيم الحبشة أن لي جواسيس في كل بقعة من بقاع الجزيرة ينقلون لي الأخبار ، ويعقدون الصفقات ، ويدلون العقبات ، وقد فرغنا من تشيد مستعمرة جديدة في أرض بني شيبان بين القظيف والبطاح على غرار مستعمراتنا في يثرب ، وخيبر ،

وفدك، وتيماء ، و وادي القرى ، وآمل ألا يمضي وقت طويل حتى تكون لنا مستعمرات في سائر أرجاء بلاد العرب تكون مسالحو للروم توطن سلطانهم في هذه الناحية من الأرض . والسلام

الحارث : ماذا تقولان الآن ؟ أتكران أنكما من جواسيسه ؟

نشوان : لا حق لكم أن تأخذونا بالظن ، ما شأننا نحن بمشكم بن سلام ؟

ذكوان : أ لأنه كان سيدنا قديماً نتحمل نحن تبعه أعماله ؟

نشوان : لقد انقطعت الصلة بيننا وبينه منذ أكثر من عشرين سنة .

الحارث : كذبت ، الصلة بينكما قائمة على الدوام " .^(١)

أبان الحوار السابق عن أهم أهداف أعداء العرب في تفريقهم ، وإقامة العداوات بينهم ، وتأجيج الصراعات بينهم ، فيكشف الحوار في الأحداث القادمة على لسان جلييلة عن مدى تحريض هذان العبدان لكليب للتعالي على قومه ، ويذكر مرة بن ذهل حقدهما على كليب ، وتشجيع جساس وعمرو بن الحارث على قتله ، كما أن الأحداث قد كشفت عن تحريض ذكوان للمهلهل على قتل بجير ؛ فيعتلي بذلك الصراع بين الطرفين .

يكشف الصراع في المسرحية عن أسباب نشوء الحرب بين العرب ، وعن الاستفادة من اشتدادها وضراوتها بينهم ، فيظهر أهداف اليهود في الجزيرة العربية ، وأن هذه الأهداف لا يمكن أن تتحقق إلا بإقامة العداوة بينهم ، وهنا تتضح وظيفته، والتي تكمن في تنبيه المسلمين من الوقوع في أهداف اليهود ، و أعداء العرب ، كما أنه ليس من المصلحة اختلافهم ، وعداوتهم ، وأن مصلحتهم تكون في اتحادهم واتفاقهم ، والأخذ بأسباب القوة والتمكين .

(١) مسرحية : حرب البسوس : ٨٦-٨٧ .

ويشير الصراع في المسرحية بصورة أخرى إلى نبذ العنصرية والعصبية ، والتنديد بها، فقد كانت أهم الأسباب التي مكنت أعداءهم في التحريض بينهم ، حيث استغلها الأعداء في تعزيز التعالي ، والتكبر ، وبثوا من خلالها تحقيق الفرقة ، وإقامة العداوة ، فهي السبب الأول الذي فتح الباب أمامهم ، ويظهر ذلك عندما استغل ذكوان هذه الثغرة عند كليب، فأوغر صدره بأنه ملك العرب ، وأن عليهم أن يخضعوا جميعاً له ^(١)، فكان أن بدأ منها إلى تحقيق أهدافهم .

وفي مسرحية (فاوست الجديد) يتناول باكثير قضية فكرية تتعلق بعلاقة العلم بالإيمان ، فيظهر بطل المسرحية (فاوست) غارقاً في يأس شديد ، نتج عنه صراعاً نفسياً ، دفعه إلى الرغبة في التخلص من الحياة منتحراً ، فلم تعد حياته ذات أهمية ، فالبحوث العلمية لم يستفد منها ، وحببته قد فارقتة إلى الدير .

في هذا الفصل ينبئ الصراع عن بعد (فاوست) عن المعاني الحقيقة للإيمان ، فالانتحار هو الوسيلة الصحيحة للتخلص من حالة اليأس ، وإنما كان ذلك بسبب انعدام النظرة الإيمانية عنده ؛ لهذا ظهر له الشيطان متنكراً في صورة صديقه (بارسيلز) ، وهنا تتضح ثغرة التصور الخاطئ للإيمان عنده ، حيث يتدخل الشيطان في حياته مستغلاً هذه الثغرة ؛ فيثنيه عن ذلك ؛ ليحقق فيه أهدافه .

ويبدأ بعدها الحدث في كشف إغراءات الشيطان له بالمتع الحسية ، وغرقه فيها ، وذلك بعد أن باع روحه له بموجب عقد مقابل أن يقدم له كل ما يريده ، ويستمر الحدث على هذا النحو إلى أن يكتشف (فاوست) حقيقته ، ومقاصده ، وهنا يبدأ الصراع في الكشف عن وظيفته ، فليس الشيطان معيناً له بالقدر الذي يحاول أن يعيقه عن أبحاثه العلمية ، كما أنه أراد استغلالها في إشعال الحروب في العالم .

(١) انظر : مسرحية حرب البسوس : ٨٩ ، والالتزام في مسرح باكثير التاريخي : ١٢٠ .

يبدأ الصراع في تلك المرحلة بكشف زيف الحقائق التي اعتقد(فاوست) صحتها ،
فليس الشيطان هو الحل لما عانى منه ، و ما فعله كله خطأ يجب تصحيحه ، وعندما يدرك
ذلك يؤمن بأن الابتعاد عنه هو الطريق الصحيح للمعرفة ، وأن الإيمان بالله هو أول
أسباب حصولها ، وتتضح في الحوار الآتي هذه الحقيقة :

"فاوست : كلا ، في وسعك أن تقول إن الأزل هو البداية التي لا بداية لها ،
والأبد هو النهاية التي لا نهاية لها .

الشيطان : هذا كلام محال .

فاوست : بل هو تعبير العاجز عن التعبير .

الشيطان : وفيم العجز ؟

فاوست : لأن العقل البشري محدود ، أجل غير أني عرفت الآن أن علمك محدود
كذلك ، وأنت تعتمد أكثر ما تعتمد على السحر والخرافة والتخيل ،
والإيهام .

الشيطان : فما أنت صانع ؟

فاوست : سألتمس العلم ممن عنده العلم كله ، من الله .

الشيطان : وأنى لك أن تصل إليه ؟

فاوست : سأصل يوماً إليه .

الشيطان : ما أعظم غرورك .

فاوست : ليس غروراً بل هو طموح يحوطه إيمان وثقة ، كما شهدته يوماً في
لحظة خاطفة ، فلأشهدنه غداً على الدوام .

الشیطان : أو تظنه یرضی أن یهب لك العلم والمعرفة ؟

فاوست : هو الواهب لكل شیء " (١).

یکشف الحوار السابق عن الحقيقة التي خفت علی (فاوست) نتيجة بعده عن الله ، فیظهر الهدف من المسرحية ، وكيف أدى الصراع مهمة إبراز هذا الهدف ، فیظهر (لفاوست) السبب الحقيقي لوقوعه فی حالة الیأس ، ولماذا ظهر له الشیطان ؟ وكيف استغل نقطة بعده عن الله ؟ وحين یرض عن المتع التي یقدمها له یتحلی له نور الإیمان ، فینتقل منه إلى حقيقة الإیمان بالله .

فی نهاية المسرحية یرتبط مفهوم علاقة العلم بالإیمان بالله ، فیبدو (فاوست) عالماً مؤمناً بالله ، مدرکاً أن علمه لا یرد أن یوجه لخدمة الناس ، لا لیتحكم أحدهم فی الآخر ؛ لهذا یرفض بیع أبحاثه للدولتين ، كما یرفض الإغراءات المقدمة له كلها ؛ لما فیها من تحكم مطلق بالضعفاء ، والمحتاجین ، وأن إیمانه هو ما یضمن له سعادته ، واستقراره ، وبهذا یتضح دور الصراع فی المسرحية فی تحقیق مبدأ التكامل ، والتضامن ، فالإیمان یرتبط بالعلم ، وبالعلم یرتبط بالإیمان ، وهو مصداق الآیة الکریمة التي تصدرت المسرحية ﴿ إِنَّمَا یَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِیزٌ غَفُورٌ ﴾ فاطر: ٢٨ .

ویقوم الصراع بتفسیر بعض القصص الأدبية التي قد یجد قارئها عدة تفسیرات محتملة فی سبب ظهورها ، وربما تختلف عن نظرة مؤلفها .

تعد قصص (ألف لیل ولیل) إحدى القصص المشهورة فی الأدب العربی ، وقد تناولها عدد من الكتاب فی أعمال مسرحية ، لكنها لم تبث فی السبب الرئیس لهذه القصة ، بل حاولت أن تظهر نصاً مسرحياً لها ، إلا أن باکثیر عندما أراد أن یرتبط

(١) مسرحية : فاوست الجديد : ١٠١ .

مسرحية عنها ، لفت انتباه السبب المشهور في قصة الملك (شهريار) عندما خانته زوجته ، وما نتج عنها من عقد نفسية عنده ، فلم يقر هذا السبب واتجه للبحث عن سبب آخر يعالجه في مسرحيته ، فبدأت الأفكار تتوارد عليه ، وتفتح له باباً جديداً في إعادة تفسير هذه الرواية .

استقر عند باكتير أن (شهريار) ليس بالقوة ، والطغيان اللذان صورتهم الرواية ، بل " كان كاذباً على نفسه وعلى الناس عندما زعم خيانة زوجته ، والحقيقة أنه قد أسرف على نفسه في الخمر والنساء حتى ضعف منته ، وأصابته عوارض العنة " (١) ، وبالتالي يعز عليه أن تكشف زوجته ذلك بعد أن كان ذا قوة جسدية ، وبعد أن استقر عند باكتير هذا ، انطلق منه في معالجة هذا الموقف بما يمكن أن يحدث تطهيراً لـ(شهريار) من هذه العقدة .

بدأ الحدث في المسرحية منذ اللحظة التي يظهر فيها (شهريار) يعاني من مشكلة نفسية ، لكن القارئ لا يعرف هذه المشكلة ، ويتطور في كشف أبعادها إلى أن يصل للحظة التي يقرر فيها قتل زوجته ، بعد أن دبرت حيلة العبد ، فيرى أن هذه هي الفرصة التي تخلصه منها دون أن يعرف أحد السبب الحقيقي ، وهنا يبدأ الصراع في الكشف عن أزمة المسرحية ، حيث يتحول الحدث بعدها إلى مرحلة جديدة ، إذ تشكلت عند الملك عقده النفسية في النساء ، فيتزوج كل يوم من فتاة ثم إذا أصبح الصباح سلمها ليد الجلاد، إلى أن يلتقي بـ(شهرزاد) ، حيث يبدأ الصراع في الكشف وظيفياً عن دوره في معالجة هذه العقدة .

يكشف الصراع في هذه المرحلة عن ذكاء (شهرزاد) ، فلم تسلم نفسها للملك بعد أن عرفت علته من طبيبه (رضوان الحكيم)، بل طلبت منه أن يمهلهما حتى تقوى على

(١) فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية : ٦٢ .

تحمل رجل طاغية مثله ، وفي مدة انتظارها استغلت الموقف في معالجة الملك نفسياً من عقده ، حتى عرف حقيقة أمره ، وما انطوت عليه أفكاره ، فعرف ظلمه (لبدور) ، وابتعد عن معاورة الخمر ، ثم اتجه إلى الرياضة ، وممارسة الصيد حتى استرد عافيته .

وبهذا يبرز دور الصراع في تحرير القصة من تصرفات الملك غير المبررة ، كما أنه استطاع أن يحدد مكنم المشكلة ، وكيف يمكن أن تعالج ، وحالة الضمير بين الإحساس بالذنب والشعور به ، وعدم الرغبة في العودة إليه ، حيث يعود الصراع في المسرحية بـ(شهریار) إلى ذاته للتخلص من تلك الحالة على الوجه الصحيح .^(١)

يرى باكثر أن صلاح الحالة الاجتماعية متعلقة بصلاح الحالة السياسية ، فاتجه بصورة كبيرة إلى الكتابة في الوضع السياسي ؛ لأنه هو الأولى بالإصلاح ، وتأني الحالة الاجتماعية بعده ، ورغم ذلك إلا أننا نجد بعض المسرحيات تشف عن معنى اجتماعي .

يلحظ القارئ في مسرحية (أغلى من الحب) المعنى الاجتماعي في الحدث منذ الوهلة الأولى فيها ، فبطل المسرحية (حامد) يعاني أمرين لا يدري أيهما أفضل له ، فهناك آمنيات يريد تحقيقها ، و مطلب ديني واجتماعي يتمثل في حبه لإبتسام ، والزواج منها ، لكن ما الطريق الذي ينبغي أن يسلكه ؟ وما هو الأصلح له؟

يكشف الصراع في المسرحية عن المعنى الحقيقي للنجاح ، فلا يمكن أن يكون الزواج عائقاً ، بل هو أحد دوافعه المهمة ، و به يشعر الإنسان بقيمة الفوز، فهذا (حامد) عندما أراد أن يحقق نجاحاته بعيداً عنه ، شعر في النهاية أن هذا النجاح ليس ذا ثمن ، فلا يوجد من يقدره ، ولا من يشعر به معه ، كما كشف عن حالة الاستقرار النفسي لحامد بعد زواجه ، وعن حالة الفوضى التي كان يعيشها ، فمن سبل الهداية والتوفيق تحقيق هذا المطلب الديني .

(١) انظر : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي : ٢٥٧ .

وهذه الصورة الاجتماعية التي اتضحت في هذه المسرحية بشخصياتها ، وصراعاتها تؤكد على إبراز دور الفرد في بناء مجتمع واعٍ ، يسوده الأمن والاستقرار ، بعيد عن الفوضى ، والاضطراب النفسي ، فيعد أول أسباب بناء أسرة سعيدة ، واعية بدورها في إنشاء جيل متماسك وقوي ، في معتقداته ، وتصرفاته ، وجوانب حياته كلها .

وبهذا يتضح دور الصراع في تحقيق الوظائف المضمونية ، إذ يتعلق به وظائف متعددة تختلف بناءً على رؤية الكاتب، فيُعد عنصراً مهماً في تحقيق أهدافها ، و به يوجه الكاتب أحداثه نحو أهدافه ، فقد اتضح في هذا المبحث اعتماد باكثر عليه في تحقيق هدفه من المسرحية ، ومن هدف المسرحية يمكن تحديد وظيفته ، وهو ما تبين في هذا المبحث .

الخاتمة:

الحمد لله الذي تتم بنعمه الصالحات والصلاة والسلام على نبيه محمد ﷺ عليه
أفضل الصلاة وأزكى التسليم وبعد

فقد عمدت هذه الدراسة إلى الكشف عن الصراع في مسرح باكثير النثري ،
وبينت أنماطه ، واتجاهاته ، وسماته ، ووظائفه ، في عينات مختارة روعي فيها الانضباط
العلمي الذي يعطي نتائج علمية دقيقة ، وقد حصرت هذه العينات في عشر مسرحيات ،
و مهدت لها بالحديث عن الصراع الدرامي ، من خلال التعريف به ، وذكر أنواعه ،
وعلاقته بعناصر المسرحية ، وتحديد سماته ، ووظائفه ، ثم تحدثت عن الأديب : علي بن
أحمد باكثير ، فتطرقت للحديث عن ولادته ، ونشأته ، وتنقلاته في البلاد العربية ،
واستقراره في مصر ، ومحاولاته الأولى لكتابة المسرحية ، وعن اهتماماته في مسرحياته ،
ومعاناته ، ثم وفاته .

وعرضت في الفصل الأول لأنماط الصراع ، فتناولت الصراع الخارجي الحسي ،
وبينت طريقة نشوئه في الأحداث ، وأهميته في بنائها ، وكشفت عن تطوره منذ نقطة
البداية وصولاً إلى ذروة الأزمة ، كما أبت عن أنواع الصراع في المسرحيات بين
السياسي ، والاجتماعي ، والديني ، وقارنت بينها وبين نماذج في مسرحيات لغير باكثير،
وفي الصراع الداخلي أوضحت أسباب نشوئه ، وعلاقته بالصراع الخارجي ، وحللت
نماذج منه كما فعلت مع الصراع الخارجي .

وفي الفصل الثاني عرضت لعلاقة الصراع بعناصر المسرحية ، فبينت علاقته
بالحوار، ومدى تلازمهما في المسرحية ، وكشفت عن دور الحوار في الإبانة عن الصراع
المسرحي ، وأهميته في بناء صراع صاعد ، ثم تطرقت إلى علاقة الصراع بالشخصية

فأوضحت دورها في بنائه ، ونشوء الصراع في بعض المسرحيات على بُعد من أبعادها ، و تحدثت عن أهمية تكافؤ القوى المتصارعة ، وإرادتها للصراع ، وتنوع أوضاعها ، ودور الشخصية المحورية والغائبة فيه ، ثم عرضت لعلاقة الصراع بالحدث ، فبينت أهمية اختيار الحدث المناسب لنشوء الصراع ، وضرورة تحديد الحدث لمراعاة ظهوره ، وأوضحت الحدث الذي يمثل الفعل ويأتي الصراع ردة الفعل المباشرة له ، والقيمة التي يضيفها المؤلف عليه ، ثم كشفت عن بعض المآخذ التي وقع فيها باكثر عند اختياره للحدث الدرامي ، وفي نهاية الفصل الرابع عرضت لعلاقة الصراع بالحبكة الفنية ، وبينت فيه علاقته بأجزاء الحبكة ، فتناولت علاقته بعنصر البداية ، والعقدة ، والأزمة ، والحركة ، والحل ، وأوضحت أهميته لعنصر التشويق ، مبيناً دوره في تلازم عناصر الحبكة ببعضها .

وفي الفصل الثالث تناولت بالدراسة سمات الصراع ، فعرضت للسمات الفنية ، والمضمونية ، و تحدثت في السمات الفنية عن القواعد التي يراعيها الكاتب في بناء الصراع الدرامي ، ودور الشخصية فيه ، وانفراده عن الصراع العادي بميزة التعمد ، واختلاف مواقع القوتين المتصارعتين بين حدث وآخر ، واحتوائه على الحركة الدرامية ، وامتزاج الصراع الخارجي بالداخلي ، وأهمية التدرج في الكشف عنه داخل الأحداث ، وعرضت لنقطة الهجوم التي ينطلق منها في المسرحية ، ثم كشفت عن مآخذ فنية في الصراع عند باكثر في مسرحياته النثرية ، وفي الحديث عن السمات المضمونية تناولت أنواع الالتزام عند باكثر ، فعرضت للالتزام السياسي ، والإسلامي ، وتناولت إنسانية الصراع ، وارتباطه بالهدف الأعلى للمسرحية ، وقربه من حياة الناس ، وحمله للرؤية الاجتماعية ، وكشفت عن انفراد باكثر باستيحاء مظاهر الصراع المسرحي من الآيات القرآنية ، ومحاولة السير بالأدب العربي والإسلامي إلى آفاق عالمية من خلال إعادة صياغة بعض الأساطير القديمة برؤية إسلامية .

أما الفصل الرابع فكان عن وظائف الصراع ، وتناولت فيه الوظائف الفنية ، والمضمونية ، عرضت في الوظائف الفنية لدوره في تحديد العقدة ، والوصول إلى الأزمة انتهاءً بالحل ، وإعطاء المبرر لبداية الأحداث ، وتحدد الحدث بتجدد الصراع ، والكشف عن نوازع ومشاعر الشخصية ، وإيضاح الأسباب والدوافع التي جعلتها تتصرف بتصرف ما ، والإبانة عن القوى المحركة له ، وعن أوجه التباين بين الأطراف المتنازعة، و إغناء الحركة الدرامية ، كما تناولت دوره في المحافظة على التشويق ، وتماسك أجزاء الحبكة ، وفي السمات المضمونية تحدثت عنها وفق أهداف الصراع في المسرحية ، فأبنت عن الوظائف الدينية ، والسياسية ، والاجتماعية ، والفكرية .

وقد أثمرت هذه الدراسة عن عدة نتائج تتلخص في الآتي :

١- برز الصراع الخارجي في مسرح باكثير النثري بشكل واضح عن الصراع الداخلي، ويبدو أن ذلك راجع إلى اهتمام باكثير بالقضايا السياسية في البلاد العربية ، حيث عاش في مدة زمنية كانت الأوضاع السياسية في أزمة مصرية ، فأراد أن يعالجها في كثير من مسرحياته ، فكان الصراع الخارجي هو الأقرب لمثل ذلك .

٢- ارتباط الصراع في مسرح باكثير بهموم الأمة ، وذلك نابع من انشغاله بالوضع الذي تعيشه في ذلك الوقت ، وتكالب الغرب على استعمار الأراضي العربية والإسلامية ، حتى إن ذلك قد شغله عن قضية بلده الأصلي ؛ لإيمانه أن قضايا الأمة أهم من قضية بلد واحد .

٣- اتجه باكثير إلى كتابة المسرحيات السياسية والتاريخية ، وأجاد في تصوير تلك الأحداث ، إلا إنه لم يحقق النجاح ذاته في كتابة المسرحية الاجتماعية ، ويبدو أن عدم إلمامه بالحياة الاجتماعية في مصر كان السبب وراء عدم إجادته لهذا النوع من المسرحيات .

٤- التزم باكثر بالتصورات الإسلامية عند إعادة كتابة المسرحيات ذات الأساطير البعيدة عن الإسلام زماناً ومكاناً ، فقد حمل هم إيصال تلك التصورات إلى العالم بصورة إسلامية ؛ ليتعرف على المفاهيم الإسلامية في تعاملاته مع تلك الأساطير .

٥- يعد الحوار الصورة الحسية للصراع الدرامي ، والعنصر الأكثر ارتباطاً به ، حيث تؤدي الشخصيات أفعاله بالحوار الداخلي ، أو الخارجي مع الشخصيات الأخرى، وعلى أهميته تتعلق به من الضوابط التي يجب مراعاتها كي يؤدي الصراع بالصورة الفنية .

٦- تعد الشخصية العنصر الذي ينفعل بالصراع ويبرزه ويؤديه ، فلا يمكن أن نلمح صراعاً دون شخصية تبرز أفعالها ، وتؤدي الحوار بصورة حسية ، وعلى قوتها تكون قوة الصراع .

٧- أبان الصراع في مسرح باكثر النثري عن الوجه المشرق للأمة الإسلامية في ماضيها، وحاضرها ، وذلك من خلال الكشف عن كفاح المسلمين في الدفاع عن الأراضي الإسلامية ، واجتماعهم على الحق ، وعدم تخاذلهم في مواجهة المشاكل المحيطة بهم، وعدم انسياقهم خلف مصالحهم الشخصية .

٨- ابتعد باكثر في مسرحه النثري عن الصراع الطبقي ، وصراع الفرد ضد مجتمعه ، واتجه إلى الصراع الذي يكشف عن مشاكل الشخصيات ، وموقفها نحو حدث ما، ومعالجة ما يحدث بينها من خلافات .

٩- إن الصراع الدرامي لا يستلزم تعارض الشخصيات ، وتفانم الأزمات ، بل هو وسيلة فنية يقصدها الكاتب لإبراز تفاعلها وإيضاح موقفها من حدث محدد.

١٠- كشف الصراع في مسرح باكثر النثري القناع عن أعداء الأمة الإسلامية ممن يدعون الانتساب إليها ، ويعيشون بين أفرادها ، من أمثال الشيوعيين ، ومن

على شاكلتهم ، فأبان عن الوجه الحقيقي لهؤلاء ، و عن أهدافهم في إزالة الوجود الإسلامي .

وأخيراً : فإن مسرح باكثر مازال أرضاً خصبة لمزيد من الدراسات الجادة للكشف عن الجانب الفني والمضموني ، وأخص الجانب الإنساني ، فقد بدا واضحاً أثناء هذه الدراسة ، وهي دعوة للباحثين وطلاب الدراسات العليا لدراسة هذا الجانب في مسرحه، وفي الختام أسأل الله أن تسهم هذه الدراسة في إضافة معرفية إلى أدب باكثر .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المسرحيات التي قامت عليها الدراسة :

- ١ - مسرحية أحلام نابليون ، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٢ - مسرحية أغلى من الحب ، علي أحمد باكثير ، (دار طويق / الرياض) (ط / ١)
(١٤٢٧هـ) .
- ٣ - مسرحية التوراة الضائعة، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٤ - مسرحية السلسلة والغفران، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط)
(د/ت).
- ٥ - مسرحية حرب البسوس، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٦ - مسرحية سر شهرزاد، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٧ - مسرحية شيلوك الحديد، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٨ - مسرحية فاوست الجديد، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ٩ - مسرحية مأساة أوديب ، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).
- ١٠ - مسرحية مسمار جحا ، علي أحمد باكثير(مكتبة مصر/القاهرة)(د/ط) (د/ت).

ثانياً : المراجع :

- ١- اتجاهات المسرح المعاصر (الكتاب الثاني) الصورة الإبداعية ، أحمد زكي (الهيئة المصرية العامة للكتاب) (ط/١) (١٩٩٨م) .
- ٢- الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية ، الدكتور : عبدالله بن صالح العريني (دار كنور إشبيليا/ الرياض) (ط/٢) (١٤٢٥ هـ) .

- ٣- الاتجاه الإسلامي في الرواية في دول التعاون الخليجي ، الدكتور : علي بن محمد الحمود (جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية / الرياض) (ط/١) (١٤٣١ هـ).
- ٤- أدب باكثر المسرحي ، الجزء الأول (المسرح السياسي) ، الدكتور : أحمد السعدني، (مكتبة الطليعة / أسيوط) (د / ط) (١٩٨٠ م) .
- ٥- الأدب وفنونه ، الدكتور : محمد مندور(دار نهضة مصر/القاهرة)(ط/٤)(٢٠٠٦ م).
- ٦- الأدب وفنونه ، الدكتور : عز الدين إسماعيل(دار الفكر العربي/القاهرة)(ط/٩) (١٤٢٥ هـ) .
- ٧- أسطورة أوديب في المسرح المعاصر عند (أندريه جيد ، جان كوكتو، توفيق الحكيم ، علي أحمد باكثير ، علي سالم) مصطفى عبدالله (الهيئة المصرية العامة للكتاب) (د/ط) (١٩٨٣ م) .
- ٨- إشرافات عن باكثير ، عبدالقوي الحصيني (مؤسسة باكثير/ صنعاء)(ط/١)(١٤٢٣ هـ) .
- ٩- الالتزام الإسلامي في الشعر ، ناصر بن عبدالرحمن الخنين (مكتبة الرشد/الرياض) (ط/٢) (١٤٢٤ هـ).
- ١٠- الالتزام في مسرح باكثير التاريخي ، سحر حسن عبدالقادر أشقر(مطبوعات نادي مكة الأدبي) (ط/١) (١٤٣٠ هـ) .
- ١١- البناء الدرامي، الدكتور : عبدالعزيز حمودة (دار البشر/ عمّان) (د/ط) (١٤٠٨ هـ) .
- ١٢- البناء الفني في الرواية السعودية ، الدكتور : حسن بن حجاب الحازمي (مطابع الحميضي/ الرياض) (ط/١) (١٤٢٧ هـ).
- ١٣- البنية التشريحية للدراما ، مارتن ايسلين ، ترجمة الدكتور : منذر محمود محمد ، (مطبعة عكرمة/ دمشق) (ط/١) (١٩٩٤ م).

- ١٤- بحوث المؤتمر العلمي الأول معالم التجديد في اللغة العربية وآدابها ، كلية اللغة العربية ، جامعة الأزهر ، ١٤٣٠هـ .
- ١٥- التأثير الشكسبيري عند باكثير ، نورة مقبول السفياني (رسالة ماجستير) (جامعة أم القرى/ مكة المكرمة) .
- ١٦- تذاكر جيقي ، عباس محمود العقاد (مطبعة المعاهد/القاهرة) (ط/١) (١٣٥٠ هـ)
- ١٧- التعبير الدرامي (دراسة نصية) ، الدكتور : سعد أبوالرضا (مطابع المجموعة المتحدة/ مصر) (ط/٣) (١٤١٩هـ) .
- ١٨- تفسير الطبري جامع البيان عن تفسير آي القرآن لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري ، الجزء الأول ، (دار الحديث/القاهرة) (د/ط) (١٤٣١هـ) .
- ١٩- التفسير النفسي للأدب ، الدكتور : عزالدين إسماعيل (مكتبة غريب/ مصر) (ط/٤) (د/ت)
- ٢٠- الحاكم بأمر الله وأسرار الدعوة الفاطمية ، محمد عبدالله عنان (مكتبة الخانجي/ القاهرة) (ط/٣) (١٤٠٤ هـ) .
- ٢١- حديثان ، لعلي أحمد باكثير،(إصدار شعبة سيئون لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين).
- ٢٢- حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ م على ضوء وثائق تنشر لأول مرة ، الدكتور : أنيس منصور (المؤسسة العربية / بيروت) (د/ط) (١٩٧٢م) .
- ٢٣- الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية في مصر من عام ١٩٦١ - ١٩٩٠م ، الدكتور : نوال بنت ناصر السويلم (دار المفردات/ الرياض) (ط/١) (١٤٢٩ هـ).
- ٢٤- الدراما والدرامية ، س . و . داوسن ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي (منشورات عويدات/بيروت) (ط/٢) (١٩٨٩م).

- ٢٥- دراسات في التوظيف المسرحي ، الدكتور : عبدالله بن أحمد العطاس (مطبوعات نادي مكة الأدبي) (ط/١) (١٤٣٠ هـ) .
- ٢٦- دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها - اتجاهاتها - أعلامها ، الدكتور : محمد زغلول سلام (منشأة المعارف/الإسكندرية) (د/ط) (د/ت) .
- ٢٧- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، الدكتور : محمد زكي العشماوي (دار النهضة العربية/بيروت) (د/ط) (١٩٨٣ هـ) .
- ٢٨- دراسات في الأدب المسرحي ، الدكتور : سمير سرحان (مكتبة غريب /مصر) (د/ط) (د/ت) .
- ٢٩- دكتور فاوست ومسرحيات أخرى ، حلمي مراد ، (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٣٠- روايات باكتير قراءة في الرؤية والتشكيل ، الدكتور : عبدالله الخطيب (دار المأمون/عمّان) (ط/١) (١٤٣٠ هـ) .
- ٣١- روايات علي أحمد باكتير التاريخية مصادرها - نسيجها الفني - إسقاطاتها ، الدكتور : أبو بكر البابكري (إصدارات جامعة صنعاء) (د/ط) (٢٠٠٥ م) .
- ٣٢- سحر عدن وفخر اليمن ديوان شعر، علي أحمد باكتير ، جمع وتحقيق : الدكتور : محمد أبو بكر حميد (مكتبة كنوز المعرفة/الرياض) (ط/١) (١٤٢٩ هـ) .
- ٣٣- الشخصية الإسلامية في الأدب المسرحي المعاصر ، الدكتور : عبدالمرضي زكريا خالد (منشورات زهراء الشرق/ مصر) (د/ط) (د/ت) .
- ٣٤- الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، الدكتور : عصام بهي (الهيئة المصرية العامة للكتاب) (د/ط) (١٩٨٦ م) .
- ٣٥- شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة ، الدكتور : إسماعيل الصيفي (دار القلم /الكويت) (ط/٢) (١٣٩٧ هـ) .

- ٣٦- شكول الصراع في مسرح شوقي ، الدكتور : أحمد السعدي (مطبعة الوفاء/مصر) (د/ط) (١٩٨٦م) .
- ٣٧- صناعة المسرحية دليل إلى فن المسرحية والمبادئ الأساسية للدراما ، ستوارت كريفش ، ترجمة : الدكتور : عبدالله معتصم الدباغ ، (دار المأمون/بغداد) (د/ط) (١٩٨٦م) .
- ٣٨- علم المسرحية ، الارداس نيكول ، ترجمة : دريني خشبة (مركز الشارقة للإبداع الفكري) (د/ط) (د/ت) .
- ٣٩- علم المسرحية وفن كتابتها ، الدكتور : فؤاد الصالحي (دار الكندي/إربد) (د/ط) (٢٠٠١م) .
- ٤٠- علم النفس ، جميل صليبا (دار الكتاب اللبناني/ بيروت) (ط/٣) (١٩٧٢م) .
- ٤١- علي أحمد باكثير سنوات الإبداع والمجد والصراع ، الدكتور : محمد أبو بكر حميد (مكتبة مصر/ القاهرة) (ط/١) (١٤٣١هـ) .
- ٤٢- علي أحمد باكثير في مرآة عصره ، الدكتور : محمد أبو بكر حميد (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٤٣- علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة ، الدكتور : محمد أبوبكر حميد (دار المعراج /الرياض) (ط/١) (١٤١٨هـ) .
- ٤٤- عن مسرح علي أحمد باكثير ، أناهيد عبدالحמיד حريري (مكتبة الرشد/الرياض) (ط/١) (١/٤٢٩هـ) .
- ٤٥- فن الشعر ، أرسطو ، ترجمة : الدكتور : إبراهيم حمادة (مكتبة الأنجلو المصرية/القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٤٦- فن القصة ، الدكتور : محمد يوسف نجم (دار صبار/بيروت) (ط/١) (١٩٩٦م) .

- ٤٧- فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما ، روجرم . بسفيلد
(الابن) ترجمة : دريني خشبة (دار نهضة مصر/القاهرة) (د/ط) (١٩٧٨م) .
- ٤٨- فن المسرحية ، فردب . ميليت جيرالدايدس بنتلي ، ترجمة : صدقي حطاب ، (دار
الثقافة/بيروت) (د/ط) (١٤٠٦هـ).
- ٤٩- فن المسرحية من خلال تجاربي الذاتية ، علي أحمد باكثير (مكتبة مصر/ القاهرة)
(د/ط) (د/ت) .
- ٥٠- فن كتابة المسرحية ، الدكتور : رشاد رشدي (الهيئة المصرية العامة للكتاب)
(د/ط) (١٩٩٨م) .
- ٥١- فن كتابة المسرحية ، لاجوس إيجري ، ترجمة : دريني خشبة(مكتبة الأنجلو المصرية/
القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٥٢- في الدراما اللغة والوظيفة (نصوص وقضايا) ، الدكتور : سعد أبو الرضا (منشأة
المعارف/ الإسكندرية) (د/ط) (د/ت) .
- ٥٣- في السرد نظرة تاريخية وقراءة لنماذج مختارة، الدكتور : سعد أبو الرضا ، (ط/١)
(١٤٢٢هـ) .
- ٥٤- في المسرح المصري المعاصر ، الدكتور : محمد مندور(دار نهضة مصر/القاهرة)
(ط/١) (د/ت).
- ٥٥- في النقد المسرحي ، الدكتور : محمد غنيمي هلال (دار نهضة مصر/القاهرة)
(د/ط) (د/ت) .
- ٥٦- في النقد المسرحي ، فؤاد دواره ، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف) (د/ط) (د/ت)
.
- ٥٧- في فن المسرحية تنظيراً وتاريخاً وتطبيقاً ، الدكتور : محمد بن صالح الشنطي ، (دار
الأندلس/حائل) (ط/١) (١٤٢٧هـ) .

- ٥٨- قراءات في الأدب المسرحي ، الدكتور : مصطفى بكري السيد (مطبوعات نادي القصيم الأدبي) (ط/١) (١٤٢١هـ) .
- ٥٩- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة ، الدكتور : عزالدين إسماعيل (دار الفكر العربي/القاهرة) (د/ط) (١٩٨٠م) .
- ٦٠- قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، الدكتور : محمد غنيمي هلال ، (دار نهضة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٦١- الكلمة والبناء الدرامي رؤية نقدية تحليلية مقارنة ، الدكتور : سعد أبوالرضا (المجموعة المتحدة للطباعة/مصر) (ط/٢) (١٤٢١هـ) .
- ٦٢- لسان العرب، ابن منظور، (دار صادر/بيروت) (ط/٤) (٢٠٠٥م) .
- ٦٣- المدخل إلى الفنون المسرحية ، فرنك . م . هوايتنج ، ترجمة (كامل يوسف ، دريني خشبة ، رمزي مصطفى ، بدر الديب ، محمود السباع) (دار المعرفة/ مصر) (د/ط) (د/ت) .
- ٦٤- المسرح ، الدكتور : محمد مندور (دار نهضة/ مصر) (ط/٤) (٢٠٠٨م) .
- ٦٥- المسرح الشعري بعد شوقي ، الدكتور : محمد عبدالعزيز الموافي (مطبوعات نادي المدينة المنورة الأدبي) (ط/٢) (١٤١٥هـ) .
- ٦٦- المسرح وجه وقناع ، جلال العشري (الهيئة المصرية العامة للكتاب) (د/ط) (١٩٨٨م) .
- ٦٧- المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، عمر الدسوقي (دار الفكر العربي /مصر) (ط/٥) (د/ت) .
- ٦٨- المسرحية في الوطن العربي (١٨٤٧ - ١٩١٤ م) ، الدكتور : محمد يوسف نجم (دار الثقافة/ بيروت) (ط/٣) (١٤٠٠هـ) .
- ٦٩- المعجم الأدبي ، جبور عبدالنور (دار العلم للملايين/ بيروت) (د/ط) (د/ت) .

- ٧٠- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ،الدكتور : ماري إلياس ، حنان قصاب (مكتبة لبنان/بيروت) (١/ط) (١٩٩٧م) .
- ٧١- مدخل إلى علوم المسرح ، الدكتور : أحمد زلط (دار الوفاء لدنيا/الإسكندرية) (١/ط) (١٩٩٩م) .
- ٧٢- مدخل إلى فن المسرحية ، عبدالرحمن شلش (مطابع مرامر/الرياض) (١/ط) (١٤٠٣هـ) .
- ٧٣- مدخل إلى كتابة فن الدراما ، عادل النادي (مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله/تونس) (١/ط) (١٩٨٧م) .
- ٧٤- مذاهب الأدب الغربي رؤية إسلامية ، الدكتور : عبدالباسط بدر (مكتبة الرشيد/الرياض) (٢/ط) (١٤٢٤هـ) .
- ٧٥- مسرح توفيق الحكيم ، الدكتور : محمد مندور (دار نهضة مصر/ القاهرة) (٣/ط) (د/ت) .
- ٧٦- مسرحية الدكتور حازم ، علي أحمد باكثير (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٧٧- مسرحية تاجر البندقية ، شكسبير ، ترجمة خليل مطران (دار المعارف/مصر) (٨/ط) (د/ت) .
- ٧٨- مسرحية سر الحاكم بأمر الله ، علي أحمد باكثير (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٧٩- مسرحية شهرزاد ، توفيق الحكيم (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٨٠- مسرحية قطط وفيران، علي أحمد باكثير (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .
- ٨١- مسرحية هاروت وماروت، علي أحمد باكثير (مكتبة مصر/ القاهرة) (د/ط) (د/ت) .

- ٨٢- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،الدكتور :إبراهيم حمادة (دار الشعب/مصر) (د/ط) (د/ت) .
- ٨٣- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، كامل المهندس ، (مكتبة لبنان/بيروت) (ط/٢) الثانية (١٩٨٤م) .
- ٨٤- مقالات في الأدب والنقد ، الدكتور : وليد قصاب (دار البشائر /دمشق) (ط/١) (١٤٢٦ هـ) .
- ٨٥- مقالات في النقد الأدبي ، الدكتور: إبراهيم حمادة(دار المعارف/مصر) (د/ط) (د/ت) .
- ٨٦- من فنون الأدب المسرحية ، الدكتور : عبدالقادر القط (دار النهضة العربية / بيروت) (د/ط) (١٩٧٨م) .
- ٨٧- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديتشيس ، ترجمة : الدكتور : محمد يوسف نجم (دار صادر/ بيروت) (د/ط) (١٩٦٧م) .
- ٨٨- نحو تفسير إسلامي للأدب دراسات نقدية في الأدب الإنساني عربياً وعالمياً ، الدكتور : محمد أبوبكر حميد (دار طويق /الرياض) (ط/١) (١٤٢٧هـ) .
- ٨٩- نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد ، الدكتور : عبدالرحمن رأفت الباشا (دار الأدب الإسلامي / القاهرة) (ط/٥) (١٤٢٥هـ) .
- ٩٠- نحو مسرح إسلامي ، الدكتور : نجيب الكيلاني (دار ابن حزم / بيروت) (ط/١) (١٤١١هـ) .
- ٩١- النص المسرحي الكلمة والفعل ، فرحان بلبل ، (منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق) (د/ط) (٢٠٠٣م) .

٩٢- النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، شكري عبدالوهاب (المكتب العربي الحديث /الإسكندرية) (د/ط) (١٩٩٧م).

٩٣- النقد الأدبي الحديث ، الدكتور : محمد غنيمي هلال (دار نهضة مصر/ القاهرة) (د/ط) (١٩٩٦م) .

٩٤- النقد التطبيقي التحليلي ، الدكتور : عدنان خالد عبدالله (دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد) (ط/١) (١٩٨٦م) .

٩٥- هوامش في الدراما والنقد، الدكتور : إبراهيم حمادة،(الهيئة المصرية العامة للكتاب) (د/ط) (١٩٨٨م) .

ثالثاً : المجالات والجرائد :

- ١- جريدة الجزيرة ، ع.١٣٧٦٥ ، الرياض .
- ٢- جريدة الجمهورية ، ع. ١٤٧٦١ ، اليمن .
- ٣- مجلة الأدب الإسلامي ،الرياض ، ع: ٢٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٦٧ .
- ٤- مجلة الأدب الإسلامي الالكترونية ، ع: ٢٤ .
- ٥- مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، ع: ٧ ، ١٦ .

فهرس الموضوعات

رقم الصفحة	الموضوع	م
٤	المقدمة	١
١١	التمهيد	٢
١٣	الصراع مفهومه وأهميته في المسرحية	٣
٢٤	علي بن أحمد باكثير ، حياته ، وأدبه المسرحي	٤
٤٣	الفصل الأول (أنماط الصراع)	٥
٤٥	الصراع المادي	٦
٧٩	الصراع المعنوي	٧
١٠٥	الفصل الثاني (علاقة الصراع بعناصر المسرحية)	٨
١٠٧	علاقة الصراع بالحوار	٩
١٣٣	علاقة الصراع بالشخصية	١٠
١٦٣	علاقة الصراع بالحدث	١١
١٩١	علاقة الصراع بالحبكة	١٢
٢٢٦	الفصل الثالث (سمات الصراع)	١٣
٢٢٢	سمات الصراع الفنية	١٤
٢٥٠	سمات الصراع المضمونية	١٥
٢٧٧	الفصل الرابع (وظائف الصراع)	١٦
٢٧٩	وظائف الصراع الفنية	١٧
٣١٠	وظائف الصراع المضمونية	١٨
٣٣٩	الخاتمة	١٩
٣٤٤	ثبت المصادر والمراجع	٢٠
٣٥٤	فهرس الموضوعات	٢١