الأدب الإسلامي

٧٧

مجلة فصلية تصدر عن «رابطة الأدب الإسلامي العالمية» - العدد (٧٧) ١٤٣٤هـ / ٢٠١٣م

المؤدى الفني في الشعر الإسلامي بين النظرية والتطبيق

د. نبيل قصاب باشي

مسرحية باكثير الشعرية: الشاعر والربيع دراسة فنية عروضية للشكل والمضمون

د. فريد أمعضشو

مسرحية باكثير الشعرية: الشاعر والربيع
دراسة فنية عروضية للشكل والمضمون

اقترن اسم علي أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩)، لدى كثير من دارسي أدبه، بالمسرح الشعري أكثر من اقترانه بغيره من ميادين الأدب التي خاض غمارَها. وفي عطائه الإبداعي العشراتُ من المسرحيات الشعرية، التاريخية والغنائية والسياسية والاجتماعية ونحوها، التي تنطوي على كثير من مظاهر الفرادة والصدق والأصالة؛ مما أهلها لأن تنال عدة جوائز، ولأن يكون مؤلفها رائداً في عدة جوانب ذات صلة بالكتابة المسرحية.

د. فريد أمعضشو(*) - المغرب

ويظهر من تصفح المسرحيات الباكثيرية، أو تصفح أكثرها على الأقل، أن صاحبها كان يكتبها عن وعي عميق، وكان متمكناً من آليات الصنعة الدرامية وقواعدها. ولا يخفى على الدارس حضور البُعد الإسلامي فيها بصورة جلية حيناً، وبصورة خفية حيناً آخر؛ مما يجعل باكثير واحداً من رواد المسرح الشعري الإسلامي في الأدب العربي الحديث.

ويكفي القارئ الاطلاع على نصوص درامية لباكثير؛ من مثل «لبيّك اللهم لبيك»، و«قصر في الجنة»، و«كسوة العيد»، ليقف على هذا الطابع في مسرحياته. ومن أقوى المؤشرات على ذلك تصديرُه بعض نصوصه المسرحية بآي من القرآن الكريم؛ مثلما فعل مع مسرحيتيّه «إخناتون ونفرتيتي»، و«أبو دلامة».

إن المسرح الإسلامي، عموماً، نهرٌ من أنهار الأدب الإسلامي الذي يُعرَّف بأنه «التعبير الفني الهادف عن الحياة والكون والإنسان وَفق التصور الإسلامي.»[1]

ومن هذا المنطلَق، نستطيع تحديد ذلك المسرح بأنه نوع مخصوص من الدراما، يتقاطع مع سائر أنواعها في انبنائه على مقوّمات الخطاب المسرحي المعروفة من حدث وحبكة وشخصيات وفضاء وحوار وصراع وإرشادات مسرحية وأسلوب، ويستهدف إيصال رسالة إلى المتلقين في حُلة تعبيرية فنية ترقى به عن مستوى الكلام العادي، إلا أنه يكون منطلِقاً – من حيث المرجعية – من الرؤية الإسلامية للوجود كله، ولا يخالف فحواه في شيءٍ ما؛ جاءت به شريعتُنا السمحة، ولا يَخدش الأخلاق السامية، وتضبطه جملة من الشروط حتى لا يزيغ عن سكته الصحيحة.

والواقع أن المسرح الإسلامي ما زال يتلمَّس طريقه في دُنيا الأدب الإسلامي المعاصر، باحثاً عن موطئ قدمٍ ثابت له في تربة هذا الأدب، حتى يُمكنَه الوقوف

على أرضية صلبة تتيح له إمكانات النضج والتبلوُر والنمو ليحقق، على الأقل، ما حققه الشعر الإسلامي، أو الرواية الإسلامية، أو النقد الإسلامي، بعد سنوات من المَخاض والجهد المتواصل لفرض الذات في سوق التدافُع الأدبي اليوم.

إن المسرح الإسلامي، كما يظهر من عددٍ من نصوصه المتوافرة بين أيدينا، مسرح ملتزمٌ، في أكثر الأحيان، يلتصق بالواقع المعيش، وينخرط فيه مصوِّراً مكامنَ الخلل فيه، في أفق البحث عن علاجات لها، ويعبّر عن آلام الناس وآمالهم، ويزرع في النفوس بريقَ التفاؤل طارداً عنها الإحساسَ بالقنوط والتذمر والتضايق. وليس بصحيح ما ذهب إليه أحدُهم حين أكد أن المسرح الإسلامي، في الواقع، «لا يهتم إلا بالأعمال المسرحية ذات الطابع التاريخي عموماً؛ كالحديث عن عدل عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وعمر بن عبد العزيز،

وإثارة مواضيع مستهلَكَة؛ كالتآمُر اليهودي، وإسقاط الخلافة، وقضية فلسطين وأفغانستان»![٢].

ونحن لا نُنكر اهتمام المسرح الإسلامي، بشقيه النثري والشعري، بالتاريخ من حيث هو أحداثٌ أو شخصيات، واستلهامها والتناصّ معها، ولكنّ ذلك لا يعني، بأي حال، اقتصاره عليه فقط، إلى جانب بعض الموضوعات المبتذَلَة في نظر الباحث، بل إن ذلك المسرح قد أولى الواقعَ المعيش عناية كبيرة، وحتى حين يستوحي مادته أو شخصياته من التاريخ فإنه يستثمرها، أحياناً كثيرة، في تناول واقعه، وتشخيص أدوائه، والتعبير عن الحياة عموماً.

وقد لمسنا ذلك في جملة وافرة من أعمال باكثير الدرامية. بل إن أديبنا نفسَه أكد، في حوار أجراه معه في بيروت إبراهيم عبده الخوري، أنه يلجأ إلى التاريخ والأسطورة ليعالج، من خلالهما، مشاكل عصره وواقعه الحاضر[٣].

وللتعرف إلى مسرح باكثير الشعري، من كثب، ارتأينا الوقوف، بالدراسة والتحليل، عند أحد نصوصه الدرامية، وهي مسرحيته القصيرة «الشاعر والربيع»[٤].

بين يدي مسرحية «الشاعر والربيع».

تعد هذه «التمثيلية الشعرية»، كما سماها ناشِروها، أجْناسياً، واحدةً من مسرحيات باكثير التي صدرت، وتعرَّف إليها القراءُ، بعد وفاة مُبدعها بعقود فاقت الثلاثة، وتقع في فصل واحد قوامُه ستة مشاهد متباينة طولاً وقِصَراً. وقد كتبت شعراً، على أن بعض الحوار الجاري بين شخصياتها توسّل بما أسماه باكثير، في مناسبات سابقة، الشعر المُرْسَل المنطلِق، الذي يُطلق عليه، في استعمال عديد من نقادنا اليوم، «الشعر الحُرّ» أو «الشعر التفعيلي» القائم على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة من حيث عددُ تفعيلاتها. واصطنع، في حوارات أخرى، شعراً قائماً على نظام الشطرين المتناظرين، ولكن بقوافٍ ورَوِيّاتٍ غير موحَّدة.

واختار باكثير عَنْوَنَة هذه «التمثيلية» بـ«الشاعر والربيع»، وهو اختيارٌ عُنواني يُحيلنا على طابعها الغِنائي العام. وقد ورد – من الناحية التركيبية – في صيغة مركَّب عَطْفي مكوَّن من اسمين معرَّفين مُفرَدَيْن، بينهما حرفٌ عاطِفٌ يفيد مطلق الجمع والاشتراك، ويوحي بوجود علاقةٍ ما بين المعطوف والمعطوف عليه سنعرفها لاحقاً لما نقرأ المسرحية ونحللُها.

يراد بالشاعر، اصطلاحاً، ذلك المبدع في حقل مخصوص هو الشعر، بوصفه «القول الموزون المقفى الدال على معنى»؛ كما حُدِّد منذ زمن بعيد[٥]، ويشير بلفظ «الربيع» إلى زمن/فصل معلوم يلي الشتاء مباشرة، تكتسي الطبيعة خلاله حلة جديدة.

متن المسرحية الحكائيُّ: عرض وقراءة.

افتتح باكثير مسرحيته الغنائية الرمزية هذه بمنظرٍ يتراءى فيه الشاعرُ، وهو الشخصية المركزية فيها، مهموماً مغموماً داخل حجرته الصغيرة، يعاني الأرَق، ويتحسّر على انصرام شبابه وغزو المشيب رأسَه. ويحاول خادمُه معرفة علة معاناته ومفارقة النوم جفونَه، ظانّاً أن قصيدةً، تبْغي الخروج من أعماق وُجْدانه وكِيانه، قد تكون السببَ الذي أرّقه وحَرَمه الراحة، ولكنه نفى ذلك، مؤكداً أن «الشعر مات في قلبه، وليس له نُشور». وهو بذلك، يخالف أكثر الشعراء، قدامى ومُحْدَثين، الذي يعُدّون المعاناة أحدَ الدوافع الأساسية التي تستحث الشاعر على الإبداع؛ إذ إنه لم يتأثر وينفعِلْ بها، فيُنتِج في ذلك قصيداً معبِّراً، بل إن معاناته ذات مصدر آخر مغاير تماماً كما رأينا آنفاً!

وبينما الشاعر يعيش تلك الحال النفسية الكئيبة من جرّاء تقدُّمه في السنّ، يسمع صدى صوت يهتف بمَقْدَم فصل الربيع، ويأدِبُ الناسَ إلى استقباله والاستمتاع به؛ إذ هو رديفُ الحياة وروحُها، ومبعثُ الحيوية والنشاط في الطبيعة والأنفس. ولكن ذلك الصدى أثار في نفسية شاعرنا الدَّهَش والعَجَب والهَمّ، وذكّره بأيام شبابه الجميلة التي انقضى عهدُها؛ الأمرُ الذي لم يُحَمِّسْه ليكون ضمن المرَحِّبين بهذا الوافد!

وفجأة يظهر إلى جنْب الشاعر، في حجرته، فتى وسيمٌ (تقمص دور الربيع) تعجَّب من صورته شاعرنا الكهل؛ لأنها ذكّرته بصباه وأيام ماضيه البعيد الحُلوة، وتعارَفا، بسرعة، وبادر الفتى/ الربيع بسؤال الشاعر عن سبب همّه الملحوظ عليه، محاولاً التخفيف عنه، وطرد اليأس والقنوط المسيطرين عليه؛ فعرض عليه أن يشاهد قدرته على بعث الحياة، وزرع الأمل في النفوس؛ وذلك من خلال «حبيبته السمراء»؛ أي «الأرض الغبراء».

وليكشف للشاعر، بالملموس، قدرتَه البَعْثية تلك، انسحب الربيع من حجرة الشاعر، هابطاً إلى الأرض كالطائر، وشاعرُنا يرقب ذلك بكثير من الانتباه، وراح ينادي حبيبته «السمراء»، ويدعوها إلى الخروج ليَقضيا معاً أوْيَقات السرور والانتشاء في أرجاء الطبيعة الفسيحة. وما كاد يُنهي نداءه حتى بان له شبح فتاة سمراء تمسح عن مقلتيها آثارَ النُّعاس.. إنها الأرضُ معشوقةُ الربيع.

وبعد تمنُّع طويل من هذه الحبيبة، وتوسُّل متواصل من فتاها الراغب في وصالها، نجح العاشق الولهان في استمالتها ومعانقتها والالتحام بها و«تقبيلها» ودمج روحه بروحها. ولم تفلحْ حِيَل الفتاة/ الأرض، التي تعللت بها، في ثنْي الفتى/ الربيع عمّا عزَم عليه بكل إصرار وثبات. فقد ذكرت له سوادَها، وأن بمُستطاعه العثور على معشوقة أخرى تكون ناصعة البياض، ولكنه – عوض أن يتراجع لهذه المصارَحَة – زادت لوعة عشقها في نفسه اشتعالاً، مصرِّحاً لها بأن «السوداء هي قرة عينيّه». ودعتْه إلى الأوْبَة إلى حيث أتى (السماء)؛ لأن فيها كل ما يعشق ويشتهي، بما في ذلك «الحِسان الوَضيئة كالشموس»، إلا أنه أجابها بأنه لم يجد ثمة ما يُضاهيها حُسناً وجمالاً!

ولما استسلمت الأرض لمحِبِّها «الرومانسي»، الذي أغراها بكلامه المعسول، ووقعت في شرك حبه، أحسّت بنشوة وحلاوة لم تحسَّ بهما من قبلُ، وشعرت بروح الحياة تسري في عروقها، وطار الخوف والتردُّد من قلبها.

وبذلك العناق/ الالتحام انبعثت روح الحياة في الأرض التي ران عليها الجمود والموات طوال الشتاء وقبله كذلك، فقامت من مَرْقدها حيّة جَذِلةً، مكسُوّة بالخُضرة وبصُنوف الزهر والورد، وحاضنةً للطير والحيوان المُقبلَيْن عليها بلهفة ونشوة.

وبينما يعيش الربيعُ والأرض ذاك الوصل الجميل، بعدما اندمجت روحاهما إحداهما في الأخرى، وسرى روح الحياة من الأولى إلى الثانية، انتبهت الأرض إلى وجود عين ترْقبُهما، هي عين الشاعر الذي كان يراقب، من شرفة حجرته، ما يصنع الحبيبان في الخارج، فدعتْ عشيقها إلى أن يَنْأيا بعيداً عن ناظر

ذلك الرقيب «المنحوس»، فتدخل الربيع ليشرح لها الوضع الذي يعيشه هذا الشاعر الكئيب مُذ أمدٍ، وليبيّن لها دواعي مراقبته ما يفعلانه؛ وهو «شُهود بعثها بعد أن غطى عليها الشتاء»، وما طرأ على حالها من تغير عجيب.

ولا شك في أن الذي شدّ انتباهه إلى منظر الأرض والربيع المتحابّيْن أنه شكّل «معادلا موضوعياً» له. فهو يعيش ما كانت تعيشه الأرض، قبْلاً، ويؤمن بأن الفاعل في نقلها من الجمود إلى الحيوية كفيلٌ بأنْ يطرد عنه شقوته ومعاناته النفسية ويأسَه.

وقرّر الحبيبان أخيراً الابتعادَ والانصراف حتى يغيبا عن عيني الرقيب الذي وصفته الأرض بـ«الشرّ»؛ مما أثر فيه نفسياً، وجعله يتساءل عن إمكانية تحوُّله مثلما تحوَّلت تلك الحبيبة! ولم يلبثِ الشاعرُ في حاله تلك، حتى لمح أمامَه الربيع، وهو يجري في الحقول والروابي منطلقاً جَذِلاً، معبِّراً عن فرحته الغامرة بعد أنْ حقق مُنيته، وقضى وَطَرَه. ودعا الطبيعة، بشقيها الصامت والحي، إلى أن تشاركه فرحته وسعادته، وتُبارك له اقترانه بالأرض «زوجِه»!

وأطلّ الشاعر، في آخر مشاهد المسرحية، من شرفته ليرى جَمْعاً من الفِتيان قد بَكَرُوا إلى الحقول للّعب والمَرَح والاستمتاع بمَقْدَم الربيع الذي حوّل وجه الطبيعة رأساً على عقب، وفكر في الخروج من وحدته القاتلة والالتحاق بهم، إلا أنهم لم يلتفتوا إليه، وأقبلوا بحواسّهم وألبابهم على الحقول والروابي لقضاء حق الربيع وحق الصّبا؛ مما أثر فيه، وأشْعَرَه بالبُؤس والتذمُّر والحسرة، وضاعَف معاناته النفسية، وذكّرهم بأنه كان ذات يوم مثلَهم، ولم يُخلق كما هو الآن، وأمَّلهم واسترحمهم وطلب مساعدتهم ليستعيد أيامَه الجميلة الخوالي لما كان في سنّهم. جاء في نص المسرحية على لسان الشاعر يخاطب جمْعَ الفتيان:

«آه لا تَتْرُكوني وتَمْضُوا بِدُوني
كُنْتُ يَوْماً فَتىً مِثلَكُمْ فَارْحَمُوني
اِجْمَعُوا مِنْ فُضولِ صِباكُمْ قَليلاً قَليلاَ
فَاخْلَعُوهُ عَلَيَّ لأَلْبَسَ ذاكَ
الرِّداءَ الجَميلاَ»[٦].

وحين لم يستجب الجمعُ لندائه وتوسُّله، ارتدّ مغموماً إلى داخل حجرته، يجترّ ألمه، ويبكي صباه وشبابه اللذين انصرما مُخلِّفيْن له المعاناة والكُلُوم. ولم يكد يمضي وقتٌ طويل حتى ظهر له الربيع، كَرَّةً أخرى، سائلاً إياه عن سبب قُعوده وتخلفه عن اللّحاق بالفتيان المقبلين على الطبيعة يستمتعون بمناظرها البهيّة، واستغرب من تصرفه ذاك، ولاسيما أن الكون كلَّه يحتفل بـ«انبعاث الصبا وانبثاق الأمل»! ولم يكن بمُستطاع الربيع، والحالُ هذه، أن يظل مع الشاعر

في حجرته الضيقة الكئيبة مدةً أطولَ من تلك التي قضاها رفقته، لذا انطلق، هو الآخر، لينظر «آية الله» على الأرض، ويستمتع بالأجواء الجديدة على غرار جمْع الفتيان. وإثر ذلك، توجّه الشاعرُ إلى شرفة حجرته متأمِّلاً ما يحصل في الطبيعة أمام ناظِره، واستيقظت في نفسه النشوة والشوق للالتحاق بهم جميعاً، ودبّ بين ضلوعه إحساسٌ جميل بعودة الصبا والشبيبة إليه بعد طول يأس وشقوة، فعبّر عن سعادته بذلك تعبيراً ممزوجاً بعبارات التكبير؛ حيث قال:

«هـذا فُـؤادِي الـذي تَبَلَّـدْ
بيْنَ الضُّلُوعِ انْتَشَى وعَرْبَدْ
وذا شَـبابي الـذي تَـوَلّى
قدْ عَـادَ، أهْـلاً به وسَـهْلاَ
اللهُ أكْـبَر.. اللهُ أكْـبَر»[٧].

وبينما هو يعيش ذلك الشعور، مرّ به سرْبٌ من الفتيات اللائي لبَّيْن نداء الربيع، فخرجْنَ للاستمتاع بما جاء به، وتحية عيد الربيع، وهنّ منتشياتٌ فَرِحاتٌ، فرجاهنّ الشاعر لينتظرْنه، ويلتحق بهن هو الآخر، وطلب وصالهنّ، ولكنهن تضاحكْنَ منه، وقابلْن استعطافه بالهُزء وعدم المبالاة. إلا أن ذلك لم يُثنِه، ولم يُثبِّط عزيمته، بل واصل تودُّده إليهن، وتغزُّله بهن عَلَّه يستميلهن، فيرفقْنَه معهن إلى الحقول والروابي التي كساها الربيع حلة قشيبة تسُرّ الناظرين.

ولم يطل تجاهلهن كثيراً؛ لأنهن سَرْعان ما انتبهْنَ إلى أن المُستعطِف شاعرٌ رهيفُ الحس، يَخرج الشعر من بين شفتيه كالحلاوة، فرحّبْن به فرداً داخل سِرْبهنّ؛ مما خلّف ارتياحاً عميقاً لدى الشاعر، جعله يشكر الخالق مبدِّلَ الأحوال، وشعر بأن كل ما فات قد عاد إليه: الشباب، والحب، والوصل، والشعر... إلخ، واندمج معهن في الطبيعة اندماجاً سريعاً ورائعاً عكسَه النشيدُ الذي اختُتمت به المسرحية، والذي أنشده الشاعر وسرْبُ الفتيات يردِّدْنَ لازمته «هيّا بنا هيّا». وبذلك، حصل للشاعر مثل الذي وقع للأرض الغبراء، فتحوَّل من الكآبة والأسى والعُزلة إلى الانشراح والسعادة والاندماج مع الآخرين ومشاركتهم، بهجةَ الاحتفال بمقدم الربيع الذي أحدث تغييراً عميقاً في الأرض. وقد كان لهذا العامل الزمني دور حاسم، كما لاحظنا، في إحداث ذلك التحول المفصلي في الأرض وحياة الشاعر اللتيْن ينسحب عليهما (سيناريو) واحد؛ لتشابُه مساريْهما!

إن لباكثير، كما قلنا سابقاً، إسهامات بارزة في مضمار الأدب الإسلامي تتوخى زرْع الأمل وروح التفاؤل في النفوس، وطرْد اليأس والتذمر، موظفةً، لأجل ذلك، معجماً لغوياً تتردد فيه كلمات وعبارات تعكس ذلك البُعد؛ مِنْ مثل: سبحانك اللهم يا ربي – الله خالقها وواهبها معاً – يقضي بها في الخَلق حيث يشاء – عز وجل – الله أكبر الله أكبر – واللهِ – تبارَك القادر.

ولا ريب في أن «الصراع الدرامي» يعد من العناصر الجوهرية في المسرحية، أيّاً كان نوعها، يرمي إلى تجسيد مواقف المتحاورين المتنافرة، وإضْفاء الدينامية عليها في المحلّ الأول. ويظهر الصراع في نص مسرحية «الشاعر والربيع» من خلال علاقة الربيع بالأرض في أول الأمر؛ ذلك بأن الطرف الأول من «العالم العُلوي» قدِم من السماء، كما جاء على لسان الأرض في المسرحية، ويرمز إلى البعث والإحياء، على حين أن الطرف الثاني من «العالم السُّفلي»، يظهر في وضعية هُمُود وجمود وموت بسبب الشتاء الذي ران عليه.

وقد حاول الربيع، مراراً، التقرب من الأرض «المحبوبة»، والالتحام بها ليخلع عليها من روحه وحيويته، ولكنها قابَلت ذلك بالنفور والتمنُّع؛ بيد

أن الربيع، الذي أبْدى إصراراً وعزماً كبيرَيْن، أفلح في إغواء الأرض واستمالتها وتحقيق مُنيته، وهي «تقارب روحَيْهما»؛ مما مكّنه من تمرير نُسْغ الحياة، ونقل روحها، إلى شرايين الأرض التي أحست بحلاوة تلك الروح، وبمفعولها السحري. إذ جاء على لسانها مخاطبةً حبيبَها/ الربيع:

«ما كُنْتُ أحْسِبُ أنّ ثغْرَكَ هَكذا
حُلْـوٌ، وأنّـكَ للكُلُوم شِفاءُ
أجْرَيْتَ في دَمي الحَياة...»(٨)

وبذلك تحوّلتِ العلاقة بين الطرفين المتحاورَيْن من الصراع والتباعُد إلى التلاحم والتقارُب، فكانت نتيجة ذلك إيجابية جدّاً للأرض التي، بفضل ذلك، تنصّلت من جمودها وكآبتها، واستحالت حيّة نَشِطَة جَذِلة!

دراسة الخطاب المسرحي: المكوّنات ووظائفها.

مسرحية «الشاعر والربيع» عمل فني متكامل متناسق الأجزاء والمكونات، يقع في فصل واحد، من ستة مشاهد؛ مما يدل على أنه نموذج مسرحي حديث على مستوى بنائه العامّ. ذلك بأن المسرحية الكلاسيكية، في العهد اليوناني والعهود القديمة التي تلتْها، كانت تحْكمها جملة من الضوابط التي أُلزِمَ المبدع الدرامي باحترامها في هذا الإطار؛ منها تقسيمها إلى فصول منسّقة يصل عددها إلى أربعة أو خمسة في أقصى الحالات، مع التقيُّد بالوَحْدات الأرسطية الثلاث المعروفة في حقل الدراما (وحدة الموضوع – وحدة الزمان – وحدة المكان). وقد استمرّ هذا التقليد الفني بين المسرحيين الغربيين حتى العهد الرومانسي، حيث شُرع في إبداع مسرحيات بفصول أقلّ من ذلك، وأخضع مؤلفو مسرح «البولفار» الفرنسي، في أوائل القرن العشرين، المسرحية إلى ثلاثة فصول، وأصبح، هذا التقسيم، منذئذٍ، تقليداً معروفاً(٩).

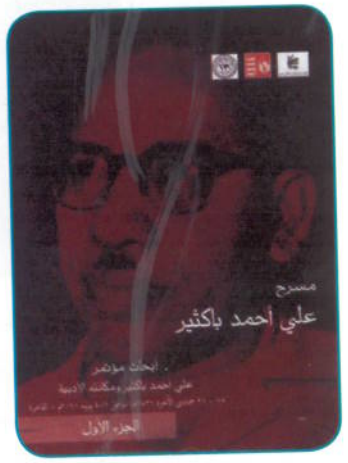
يقوم صَرْحُ مسرحية باكثير المدروسة على ثلاث وحداتٍ رئيسة؛ أولاها الاستهلال، وفيها يتراءى لنا شاعرٌ مهموم، حُرم من النوم، يحاور خادمه الذي أراد معرفة سبب معاناته النفسية الظاهرة آثارُها على مُحيّاه. وآخرُها الخاتمة التي يظهر فيها شاعرنا شخصاً آخرَ، سعيداً نشيطاً، مُقبلاً على الحياة، منطلقاً في الطبيعة للاستمتاع بالربيع. فالمحطتان معاً كافيتان لتلمُّس التطور البارز الذي طرأ على الشخصية الرئيسة في المسرحية نفسياً، بحيث انتقلت من وضع إلى آخر نقيض تماماً! وبين لحظتي البدْء والختْم تنامت أحداثٌ وحواراتٌ مشكّلة وسط المسرحية وعقدتها وجسدها، ومبرزةً (سيناريو) انتقال الشاعر من شخص كئيب متذمر، لانصرام أيام شبيبته الجميلة، إلى شخص سعيد استعاد حيويته ونشاطه بمقدم فصل الربيع.

ويشكل هذا الشاعرُ الشخصية الرئيسة في مسرحيتنا قيد التحليل، يستأثر بأكثر تدخلات شخصياتها، ويحضر في جل مشاهدها الدرامية. فهو، إلى جانب ما ذُكر من صفاته النفسية، متقدم في السن؛ مما يرجّح لدينا أن تكون هذه المسرحية من المسرحيات التي كتبها باكثير في أواخر حياته، ولطيفٌ وظريفٌ وخفيفُ الروح ورهيفُ الإحساس؛ كما وصفته جملة من الفتيات في آخر المَشاهِد. وهو شخصية نامية، لا ثابتة، في النص؛ لأنه لم يلزَم حالة واحدة قارّة من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما رأينا سابقاً، وكان للربيع أبلغُ الأثر في إحداث تلك النقلة على مستوى نفسية الشاعر. كما أنه «الأستاذ الأجلّ» للربيع، كما جاء على لسانه في النص؛ إذ هو الذي علّمه فنون الهوى والغزل.

ويأتي بعد الشاعر، من حيث الأهمية ودرجة الحضور، «شخصية» الربيع الذي يظهر، في المسرحية، في صورة فتى جميل مليء بالحيوية ذكّر الشاعرَ بهيأته حين كان صغيراً، بل إنه عَدَّ نفسَه نسخة منه، بل هو الشاعر عَيْنُه في صباه، وجعل نفسه، كذلك، روح الحياة، ورمز الانبعاث، وتبدو قوته «السحرية» تلك في التأثير الذي أحْدثه على الأرض الغبراء؛ حبيبتِه السمراء التي هام بها عشقاً، وأكثر التغزُّل بها؛ إذِ استطاع أن يبثّ روحَه في عروقها، ويَخلع عليها السعادة والحياة بعد شتاءٍ قاسٍ كانت خلاله هامدة راقدة ميّتة. وقد أوْحى للشاعر، بذكر قصته مع الأرض، بإمكانياته الخارقة في تبديل حياته رأساً على عقب، وفي قلْب معاناته حُبوراً وانتشاءً إنْ هو استمع إليه، وعمل بما يُمْليه من مقترَحاتٍ!

وتحتلّ «شخصية» الأرض المنزلة الثالثة بعد الشاعر والربيع. ويقدمها النص المسرحي في صورة فتاة سمراء عذراء حسناء قامت من رُقادها للتوّ، جميلة التكوين، ذات بُتولة وحياء، غيرِ سهلة الانقياد؛ إذ إنها لم تنقدْ للربيع؛ فتاها الجميل، إلا بعد تمنُّع طويل، وتوسُّل متواصل من مُحبِّها. وحين انقادت له، بعد أن طمْأنها ومَنّاها، وعانقها، أحسّت بحلاوة الالتحام بالربيع، وبروحه تسْري في عُروقها فتنقلها من أرض غبراء ران عليها شتاء قاس إلى أرض أخرى مَلأى بالزهور المزركشة وبمظاهر الاخضرار، وإلى مَرْتع للطير المغرّد فرَحاً بالربيع فاعل تلك النقلة، وللصبايا اللواتي قصدْنَها احتفاءً بعيد الربيع، ورغبة في الاستمتاع بمناظرها البهية... وتنضاف إلى هذه الشخصيات الثلاث أخرى ثانوية أو عابرة لم يكن لها دور بارز في المسرحية، لذا لن نقف عندها؛ وهي شخصية الخادم، و«الصوت» الهاتف بمقدم الربيع، وجمْع الفتيان، والفتيات.

وقد احتضن حوارَ الشخصيات في مسرحية باكثير فضاءٌ أساس يتجلى في حجرة الشاعر الضيقة المتوفرة على جملة أشياء، أبرزها مكتب الشاعر الذي جلس على كرسيّه يتأمل ويجترّ مرارة معاناته قبل انقلاب حياته على نَحْو ما أوْضَحْنا من ذي قبلُ. ولهذه الحجرة شرفة يطلّ منها الشاعر على فضاءٍ أرْحَبَ جرَتْ فيه مجموعة أخرى من ماجريات المسرحية وأحداثها، وهو الأرض التي تتراءى له قبالتها بما فيها من حقول ورَوابٍ لبست أبْهى حلة بمَقدم الربيع. وبذلك، تجسدت في فضاء المسرحية المكاني ثنائية المغلَق والمفتوح.



واعتمد باكثير، في كتابة مسرحيته هذه، لغة واضحة تقرُب من لغة الحياة المتداوَلة في أغلب الأحيان، ما عدا ألفاظ تمتح من قاموس العربية القديم؛ مثل: «تغوّرت – الكَرى – هَميم جائشة – نثيث أكْمام – حسيس أصداء – ذوى زهر الغزل – رؤوم – بُرَحاء – الغُلَواء – الرَّواء – الطُّغَراء – الكُلوم – الوطر – النبت الخَضِل – عاج». وقد رام من وراء استعمال لغة مفهومة تحقيق التواصل مع متلقّي نصّه، وضمان وصول رسالته إليهم على اختلاف مستوياتهم في الإدراك والفهم. وهذا شأنُ باكثير في أكثر إبداعاته، بما فيها أشعاره.

وزاوَج، أسلوبياً، بين الخبر والإنشاء بشقّيه الطلبي وغير الطلبي، مع غلبةٍ واضحة للإنشاءات في النص، والتي تحققت بعدة صِيَغ أسلوبية (النداء – الأمر – النهي – الاستفهام – التحضيض – النُّدْبة – التعجب)، أسهمت جميعُها في إيصال مغزى المسرحية إلى المتلقين، وفي تجسيد مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض.

ونلاحظ ضمن أخبار النص أساليبَ عدة؛ مثل التوكيد والاعتراض والتَّكرار. وإلى جانب تقريرات النص، نُلْفي بين حوارات شخصياته جملة من التعابير الإيحائية والصور البلاغية؛ كالتشبيهات (في السماء حِسانٌ كالشموس وضاء...)، والاستعارات (ثوب

الصِّبا لا يُعار...) التي كانت لها وظيفة مزدوجة في النص؛ شقُّها الأول تعبيري من حيث إنها قناة لغوية لنقل المواقف، والتعبير عن معاني المسرحية. على حين أن شقها الثاني ذو طابع فني من حيث إنها تُضفي على النص بُعْداً جمالياً يستثير المتلقي ويُمْتِعه، ويدفع به إلى أن يشارك في إنتاج دلالته.

أسْلفْنا القول بأن مسرحية باكثير، التي نحن بصدد مقاربتها مضمونياً وفنياً، «تمثيلية شعرية»، كتبها المؤلف بالشعر سواء العَمودي أو المرسَل، مع تنويع قوافيها وأحرف رويّها في أغلب مشاهدها. إذ نظَم أبيات المشهد الأول على نَوْل بحر الكامل، وهو بحر خليليّ صافٍ يقوم على تفعيلة واحدة تتردد بين أشطار أبياته (متفاعلن)، ويعد من الأوزان الفخمة التي أكثر شعراؤنا القدامى من النظم على هَدْيِها. إلا أن الملاحَظ أن بعض تلك الأبيات منظوم على وزن الكامل التام (ست تفاعيل) ذي العَروض والضرب المعتلتَيْن بعلة الحَذذ (إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة)، على حين نظم الباقي على مجزوء الكامل (أربع تفاعيل فقط).

وإذا كان شعر المشهد السابق قائماً على نظام البيت ذي الشطرين المتساويَيْن، فإن الشعر الذي ألِّف وفقه المشهدان الثاني والثالث مِمّا يسمى، الآن، الشعر الحُرّ، وهو على تفعيلة المتدارَك (فاعلن) التي استُخدمت فيهما ببعض زحافاتها المعروفة، ولاسيما الخَبْن (حذف الثاني الساكن).

والملاحَظ، بوضوح، أن أسطر المشهدين متفاوتة فيما بينها طولاً وقِصَراً تَبَعاً لحالة مبدعهما النفسية والشعورية غداة كتابتهما. كما أنهما وظفا لعبة البياض والسواد بكيفية غير ثابتة؛ إذ نجد الكاتب، مرة، يبدأ السطر ببياض يَعْقبُه سواد، ثم بياض، وأحياناً يستهلُّ السطر الشعري بسواد (كتابة) يليه بياض (فراغ).

وركِب باكثير، في المشهد الرابع، بحر الكامل سُداسيَّ الأجزاء في شعره الكلاسيكي كله، مع ملاحظة أنه كان يوزع البيت الواحد، أحياناً، على مستوى الحوار، بين متحاورَيْن اثنَيْن؛ بحيث يبدأ أحدهما ببعض البيت ليُتِمَّه مباشرةً مخاطَبُه.

وبخلاف مشاهد المسرحية الأخرى التي نوّعت جميعها القوافي وأحرف الروي كما هو ملحوظ، فإن المؤلف في هذا المشهد التزم بوحدة القافية والروي معاً؛ إذ إن قافيته جاءت على زِنَة «فَعْلُنْ»، مطلَقة، مُرْدَفة بالألف، موصولة بالواو. ورويُّ شعر المشهد هو الهمزة التي مَجْراها الضمة.

وعاد باكثير إلى استعمال وزن المتدارك في المشهد الخامس من مسرحيته، ولكِنْ بطريقة غير مألوفة لدى القدماء؛ بحيث إنه جعل في كل شطر من أشطر أبيات هذا المشهد القصير تفعيلتَيْن اثنتين فقط.

ويعد المشهد الأخير أغنى مشاهدها إيقاعاً؛ إذ تعددت قوافيه ورُوياته، مثلما تعددت أوزانه العروضية وأنماطه الشعرية. ففيه أبياتٌ كلاسيكية البناء، وأسطُرٌ هي الغالبة عليه، على أن أبياته تلك منظومة على أبْحُر مخلَّع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن × ٢)، والمجتثّ (مستفعلن فاعلاتن × ٢)، ومجزوء المتدارك، ومجزوء الكامل الذي لحق عروضه وضربه الحذذ. على حين أن أسطر المشهد منظومة على تفعيلة المتدارك تحديداً.

إن هذه الطريقة، في الكتابة الشعرية، في ذلك الوقت المبكِّر، لَدليلٌ على أن باكثير واحدٌ من أوائل المجدّدين في القصيدة العربية الحديثة، والخارجين عن أعرافها المتّبعة منذ أقدم أعْصُرها. وقد أقرّ له بهذه الريادة كثيرون.

لقد ضَمَّن باكثير مسرحيته «الشاعر والربيع» عدداً من الإرشادات المسرحية المُتباينَة طولا وقصراً، والواقعة خارج الحوار بصفة أساسية، والمنتشرة في أول النص وآخره وبين ثناياه جميعاً. واستهدف الكاتب، من خلال إثباتها في نصه المُحلَّل، وصف شخصياته خارجياً وداخلياً، وكذا حركاتها وتصرفاتها ووضعياتها وتصويتاتها، وتقديم توجيهات للاستئناس بها في أثناء تأثيث الفضاء الرُّكحي لدى إرادة تحويل النص من صورته اللغوية المكتوبة إلى كتابة مَشْهَديّة معروضة. وعليه، فإن هذه الإرشادات، التي تعمّد الكاتب المسرحي إدراجها في نصه الدرامي، موجَّهة إلى شخص المخرِج لتُسْعِفه على ذلك التحويل، وإلى (السينوغراف) لتساعده على إعداد الخشبة وتجهيزها وبناء ديكورها وأكسِسْواراتها، وإلى الممثلين الذين يُعْهَد إليهم بتقمُّص أدوار الشخصيات المسرحية، وإلى القارئ الذي يتعامل مع المسرحية مكتوبةً؛ إذ تُعينُه على تخيُّل مشاهدها وأفعال شخصياتها وصفاتها وغير ذلك ■

الهوامش:

(*) باحث مغربي.

(١) هذا نصُّ التعريف الذي تقدمه رابطة الأدب الإسلامي العالمية لمفهوم «الأدب الإسلامي». (مجلة «الأدب الإسلامي»، ع.٢٢، مج.٦، ١٤٢٠ هـ، ص ٢٦...).

(٢) حفناوي بلعلي: تجربة المسرح الإسلامي في الأدب الجزائري، مجلة «الأدب الإسلامي»، الرياض، ع.٤٥، مج.١٢، شتاء ٢٠٠٥، ص ٣٩.

(٣) نُشر نص الحوار في مجلة «الجمهور»، بتاريخ ١٩٦٨/٧/٢٥. وأعاد الناقد الإماراتي عبد الحكيم الزبيدي نشْرَه في الموقع الإلكتروني الذي أنشأه للتعريف بباكثير وأدبه (HYPERLINK «http://www.bakatheer.com» .(www.bakatheer.com

(٤) مجلة «الأدب الإسلامي»، الرياض، ع.٥، س.٢، دجنبر ١٩٩٤/ يناير – فبراير ١٩٩٥، من ص ٨٨ إلى ص ٩٢.

(٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٦٤، بتصرف.

(٦) الشاعر والربيع، مجلة «الأدب الإسلامي»، ع.٥، م.س، ص ٩١.

(٧) نفسه.

(٨) نفسه.

(٩) عبد الله شقرون: الثقافة المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط ٢٠٠٦، ص ١٤٤.