البناء الفني في مسرحيات جليل القيسي

مسرحيته (في المقبرة مساءً) أنموذجاً

م. م. كويستان نجم الدين انجة

جامعة كركوك/ كلية الآداب

الملخص:

نهض البحث على تعريف البناء الفني للمسرح وهو الجسم النصيّ الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتالف من عناصر واضحة مرتبة ترتيباً خاصاً، وذلك طبقاً لقواعد خاصة، كي يحدث تأثيراً معيناً في نفس المتفرج.

وقد اخترت كاتبنا الكبير (جليل القيسي) للبحث عن البناء الفني في مسرحيته (في المقبرة مساءً) أنموذجاً، وبعد ذلك تحدثت عن مفهوم البناء المسرحي، وإعطاء نبذة مختصرة عن المسرحية، ثم حللت شخصِيَتَي المسرحية (الرجل، المرأة) من الناحية الفنية والجمالية، وتركز عنايتي في هذه النقطة على الجانب الاجتماعي للشخصيتين، وذلك لأن المسرحيات الواقعية تركز على هذا الجانب، لتجسد لنا من خلال شخصياته نموذجاً للإنسان الذي يعيش قدره، وحاجياته، ورغباته، وصراعه بسبب الحالة التي يمر بها، فضلاً عن الإحساس بالاضطراب في حالتهما النفسية لسبب معين، وبما أن شخصياته الرئيسة في مسرحيته المثقف، لابد أن تكون لهاتين الشخصيتين لغة رفيعة في الحوار تناسبهما، وقد استخدم الكاتب القيسي لغة الحوار وظواهر الأسلوبية منها (السؤال / الجواب، المنولوج، التكرار، صور البلاغية)، ليجسد لنا من خلال هذا كله النواحي الفنية والجمالية في شخصيات مسرحيته، فضلاً عن إظهار القيسي عنايته الفائقة باللغة، وتعبيره بأسلوب سهل عن القضية أو فكرة المسرحية.

المقدمة

إنَّ قضية البناء الفني للمسرحية واحدة من أهم القضايا الأساسية التي تناولها النقاد والأدباء والباحثون في دراساتهم، لما تنطوي عليه من تنوع جمالي من خلال مكوناته الرئيسة، وسبب اختياري لمسرح جليل القيسي كمجال للبحث في دراسته، أردت إجلاء وإظهار النواحي الفنية للأدب المسرحي، والكشف عن الجمال فيه شكلاً ومضموناً، وأيضاً بيان مواضع القوة في بناء النص الأدبي، وكذلك يُعدّ القيسي من الأدباء الذين أسهموا وكرسوا أنفسهم للدفاع عن بعض قضايا المجتمع من خلال مسرحياته...، وكذلك توظيفه فن المسرحية لخدمة قضايا مجتمعه...

وأما أهداف الدراسة، فيمكننا تلخيص محاورها فيما يأتي :

السيرة الذاتية للكاتب المسرحي جليل القيسي، والبناء المسرحي، وبيان القضايا الاجتماعية والفكرية التي تناولها في مسرحيته، والكشف عن طرق القيسي في البناء الفني المسرحي من مكوناته الأساسية: الشخصيات والوقوف على أنواع الشخصيات المسرحية وأبعادها، وبيان لغة الحوار، والنظر في مدى مناسبتها للشخصيات، والصراع...

التمهيد

١) السيرة الذاتية للكاتب جليل القيسي:

ولد الأديب العراقي القاص والمسرحي المبدع الراحل جليل القيسي في مدينة كركوك عام ١٩٣٧م من أب عربي وأم كردية، من أسرة متواضعة وفقيرة، وقد ترك متابعة الدراسة بعد المرحلة الابتدائية، منخرطاً في العمل، لذا لم يكمل تعليمه [١]، ثم غامر في مقتبل شبابه بالسفر إلى أمريكا عام ١٩٥٨م، لشغفه العارم بالسينما لعله يصبح ممثلاً في هوليوود، لكنه خاب في مسعاه، ولم يتحقق حلمه، فعاد فيما بعد قرابة عام إلى مدينته كركوك، وتوظف في شركة النفط ١٩٥٥ أصول الإدارة وأتقن الإنكليزية، وكما نرى أن الكاتب قد عانَى كثيراً من الفراغ والبطالة، ومر بأيام شديدة من الفقر والبؤس[٢].

ونلاحظ أن الكاتب قد تعرض بعد انقلاب شباط ١٩٦٣ للاعتقال والتعذيب الشديد والفصل عن الوظيفة التي أعيد إليها في ١٩٦٨، ولم يبق القيسي فيها طويلاً، إذ تقاعد بناءً على طلبه، متفرغاً لعالم الكتابة في خلوته الكركوكية الأثيرة، كما أنه لم ينخرط في العمل الصحافي، ولم يمارس الترجمة الأدبية التي كان في مقدوره أن يزاولها، ولاسيما من الإنكليزية إلى العربية... إذ إنه كان زاهداً في الأضواء[٣].

أما بدايات القيسي، فنجد أنه بنفسه يجيب عنها عندما سأله جلال زنكابادي: متى كانت البداية؟ وكيف؟ فأجاب القيسي: في عام ١٩٥٩ عندما عثرت بمحض الصدفة على رواية للكاتب دستونيسكي، وهي رواية (الزواج الخالد)، فوجد صداها في نفسه لتتجمع لديه بذلك ثلاثة أسباب خلقت منه قاصاً وكاتباً مسرحياً مبدعاً أثرت في عملية الطرح الرؤيوي المتمرد القائم على الخطاب المحمل بالموافقة الفكرية.. وهذه الأسباب هي:

أولا: الخلفية الاجتماعية والاقتصادية على ترسبات الفقر والقهر والبؤس، والتي أثرت في طفولته.

ثانياً: الواقع الستيني المحمل بعبء الهزيمة الحزيرانية والسلب والنهب الاقتصادي إذ كان يعيش لحظات رهيبة من الانكسار والانسحاق اللذين كانا يسيطران على الوضع العربي عموماً بعد أن خرج الجميع من نكسة حزيران...[٤].

ثالثاً: الأثر القرآني القائم على الموسوعية المرتكزة على النخب الأجنبية، فقد تأثر أدبه بكتابات فرانس كافكا، فجاءت أعماله بالرؤى القائمة على المزاوجة بين المحلية والعالمية الشديدة التلون[٥].

وأهم أعماله المسرحية المجاميع هي (جيفارا عادَ فتحوا الأبواب) عام ١٩٧١.

وتضمنت هذه المجموعة ست مسرحيات هي: (أيها المشاهد جد عنواناً لهذه المسرحية)، (في انتظار عودة الأبناء الذين لن يعودوا إلى الوطن ثانية)، (غداً يجب أن أرحل)، (زفير الصحراء)، (هي حرب طروادة أخرى)، (شفاه حزينة) عام ١٩٧٩، و(وداعاً أيها الشعراء) عام ١٩٨٨، وتضمنت ست مسرحيات أيضاً هي: (خريف مبكر)، (فراشات ملونة)، (وداعاً أيها الشعراء مرحباً أيتها الطمأنينة)، (إنه خادم مطيع)، (ربيع متأخر)، جاءت زهرة الربيع). و(ومضات خلال موشور الذاكرة) ١٩٩٠ واشتملت على أربع مسرحيات وهي: (الليلة الأخيرة للوركا في بنيرنار)، (مدينة مدججة بالسكاكين)، (انهزامية حزينة)، و(ومضات من خلال موشور الذاكرة)[٦].تُبرهن أعمال القيسي المسرحية وكتاباته حرصه على التجديد واستخدام الأدوات والأساليب الحديثة من أجل التعبير عن صيغ تتماشى، وظروف المجتمع، فهو يعد أحد الكتاب الذين واكبوا حركة التجديد ونادوا بها عن طريق أعماله التي تضمنت التجريب، فكان له الأثر الكبير في غرس بذور التجريب في المسرح العراقي، ويبدو أن معايشة القيسي للظلم والاضطهاد، قد أثر في فكره وكتاباته المسرحية، فهو من المسرحيين الذين عاصروا بموضوعاتهم أحداث بلده كاتباً وممثلاً ومؤلفاً ومخرجاً ومتكلماً بِلُغَةِ شعبه وهمومِهِ وأحزانهِ، وإذ أصبح يلتزم بقضايا الإنسان في كل مكان، وهذا ما نجده في شخصياته المسرحية التي تصور واقعهم وهمومهم وتلبي طلباتهم وطموحاتهم في البحث عن الحرية والأمان والأمل والتفاؤل والتخلص من الظلم والاضطهاد؟، ولعل هذا ما يجعل من القيسي قامة حاضرة في العلم والثقافة.

ونستطيع أن نقول: إن القيسي يُعدُّ ركناً من أركان المسرح العراقي في سبعينات القرن الماضي، وذلك لأسلوبه المتميز بواقعيته وجزالة ألفاظه وبساطتها وسهولتها، ووضوح رؤاه، وأيضاً يعد من كتاب المسرح الذين قد شيدوا اضخم مكتبة درامية رسخت مفهومها الفني والفكري في

ذاكرتنا، كما ساهم بشكل فاعل في توسيع قاعدة المسرح الجماهيري، إذ اصبح الجمهور يتزاحم على شبابيك التذاكر ويقطع مسافات طويلة ليصل مركز عاصمة الثقافة الدرامية بغداد....[٧].

كما لُقِبَ القيسي بعّراب العزلة، وقد كان بهذه العزلة التأثير الكبير في نصوصه المسرحية، إذ نجد أنُّه كرس الجميع للقراءة والكتابة والمتابعة والتدقيق معتزلاً عن الأشخاص والأضواء والشهرة، لذا فهي عزلة يرى فيها عالمه بمنظار مقرب وحساس لكل ما يتحرك ويتفاعل فيهِ فيقول:((اكثر من ثلاثين عاماً وأنا في شرنقة العزلة.. لقد ضربتها حولي بطريقة درامية مشوبة بالسادية، اشك أن تستطيع أي قوة أن تحررني منها لأنها أصبحت فردوسي... للعزلة قداسة غريبة، إذا ما عرف الإنسان كيف يتمدد على صليب معاناتها، العزلة تهب شحنات من القوة الديناميكية للشعور واللاشعور الإنسان في العزلة تسلمت نداءات دافئة عن العالم، إن إنسان مثلي طيب إلى درجة الضعف وبحاجة مجنونة إلى عوامل مسحورة، لا يستطيع العيش بهدوء مع الآخرين، إن عزلتي نفسية وفلسفية ألجأ إليها لأنني فيها ازدهر، أما الشهرة فتبدو مضحكة....))[٨].

توفي القيسي في كركوك من أواخر تموز ٢٠٠٦م، إثر مرض عضال عن عمر ناهز التاسعة والستين، ويعد من أبرز القامات الأدبية في (جماعة كركوك) التي ضمت كلاً من مؤيد الراوي، وفاضل العزاوي، وصلاح فائق، والأب يوسف سعيد والآخرين.....[٩].

٢) البناء المسرحي.

لاشك أن للأجناس الأدبية بنيتها الخاصة، ويعد المسرح أحد هذه الأجناس الأدبية التي يتمتع بقدرته وبنيته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة تميزه عن باقي الأجناس الأدبية، والفن المسرحي يعد من الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً... لذا يمكننا القول : إنه من أصعب الفنون التي مارسها حتى الآن....[١٠].

والبناء المسرحي هو: ((الجسم النصّي الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتألف من عناصر بانية، مرتبة ترتيباً خاصاً، وطبقاً لقواعد خاصة، ومزاج معين، كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور...))[١١].

ويتضح من خلال التعريف أن البناء الدرامي شبيه بجسم الكائن الحي الذي تتناسق أعضاؤه، ولا يجوز تقديم عضو على عضو آخر، وكما يعد كيفية خلق العلاقات الحتمية بين المواقف والأحداث يربط بعضها ببعض حتى تشكل في مجموعها نمطاً واحداً متسقاً، فالبناء هو إضفاء الوحدة على الأحداث والمواقف المتتالية من خلال إيجاد علاقة حتمية بينهما[١٢]. وكما يقوم كل

منها بعمله ودوره المحدد له، مما يتيح لهذا الجسم الحيوية والاستعداد والقدرة على الحركة والتجدد والنشاط... وكذلك لابد أن تتوافر في البناء الفني للمسرح عناصر مهمة وهي: حدث، شخصية، وصراع، وحوار والتي يجب أن تقوم في المسرحية على نحو متكامل لا ينبع من طبيعة العمل المسرحي وحده بل من طبيعة الأشياء نفسها... وبما أنّه ليست غاية الكاتب المسرحي من هذه العناصر أن يستخدمها لذاتها، ولكنه يهدف من ورائها إلى خلق بناء مسرحي كامل ينشئه، خُطوة خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها(١٣).

وبعد أن يشعر الكاتب أن قد توفرت لديه هذه العناصر الأولية الرئيسة من قصة إلى هدف إلى الشخصيات إلى الصراع أن يولد الحركة الدرامية القوية، وهنا يأخذ في تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض ليبني مسرحيته، وهو عنصر البناء المسرحي والمبادئ التي تقوم عليها المسرحية التقليدية التي تحترم تلك المبادئ.

ومن هنا يمكننا القول: إن بناء المسرحية قد تطور تطوراً كبيراً منذ المسرحية الإغريقية القديمة حتى المسرحية الحديثة (المعاصرة)(١٤).

وعرف المسرح أول بناء درامي عندما استقرأ أرسطو الأعمال الدرامية في عصره وبينّها هو أنه يتكون من ثلاث مراحل: بداية ووسط ونهاية، وبأنَّ هذه المراحل متصلة بعضها ببعض اتصالاً عضوياً(١٥).

١-نبذة عامة عن مسرحية (في المقبرة مساء):

في مسرحية(في المقبرة مساءً) لم يحدد الكاتب العنوان الداخلي، ولم يقسمه على فصول أو مشاهد، ونجد أنه في هذه المسرحية القصيرة نستطيع أن نقسمه، وذلك اعتماداً على خطة العرض أو ذكاء القارئ وعنوان المسرحية (في المقبرة مساءً) يتضمن الموضوع الذي ستدور عليه المسرحية، ومن هنا يمكننا القول: قد بنيت المسرحية على واقع مدينة كركوك في المقبرة، وهو هنا المكان الذي يبعث الضيق والشعور المستمرة بالتشاؤم والحزن والبكاء، ومن جانب آخر جعل القيسي من الموتى يراقبون الأحياء، وينتظرون منهم أن يحققوا ما عجزوا عن تحقيقه...

فجعل القيسي من المقبرة مكاناً مفتوحاً لانتظار الكثير منهم، وأيضاً قد ذكر شيئاً مهماً، وهو أن الإنسان يجب أن لا يفقد الأمل، وهكذا نرى في هذه المسرحية مجموعة من الأفكار والخواطر، وهموم المجتمع التي تدور بين شخصيتين في المسرحية هما: (الرجل) اسمه (سعيد العابدي)، و(المرأة).

وتبدأ المسرحية أحداثها في مقبرة، وهناك قبران متقاربان، والوقت ربيع، وشجرة الرمان صغيرة في المقبرة مورقة، وتبعث أريجها مثيرا ورائعا يغلف المقبرة، ويدخل (الرجل) يحمل كتاباً، ويقترب من أحد القبور، ويبدأ بقراءة الفاتحة، ويبدو (الرجل) رغم بلوغه الستين، إلا أنه متناسق، وفيه بقايا وسامة، وفي ضوء هذا نتعرف على (المرأة) التي تدخل متموجة القامة، وعلى وجهها رغم تجاوزها الخمسين بقليل عاطفة ومشاعر ساطعة مثيرة، وهكذا نجد أن القيسي يؤنث أمكنة الموت التي تشهدها لقاءات المصير المُجهضة الأريج مثير يغلق المقبرة، والفراشات بدورانها السريع النزق في هذا المكان... فـ (الرجل) يأتي لزيارة قبر زوجته، وهو مثقفٌ، يقرأ، ويكتب الشعر أحياناً، فالمسرح عرف نوعاً من الأبطال وهو البطل المثقف وثَقُفَ، أي صار ذكياً[١٦].

إذن فالمثقف هو ذلك الشخص الذي يبرز دوره" كمشرع ومعترض، ومبشر بمشروع، أو على الأقل صاحب رأي أو قضية" [١٧].

لذا نلحظ أن القيسي قد أسرف في إضفاء وجود متميز للشخصية، فينتهي بها إلى أن تصبح الشخصية التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من يمثلون طبقة خاصة كالمثقف أو العامل وغيرهم من أبناء الطبقات المختلفة.

أما (المرأة) فهي تأتي بدورها لزيارة قبر زوجها، وقد التقيا عدة مرّات أيام الخميس، فتأسست المحبة والألفة بينهما، فنجد أن (الرجل) يبذل جهوداً قوية ومثابرة لجعل (المرأة) تنسى همومها، وتبدأ حياة جديدة، وبأن تعيش على الأمل والتفاؤل، وبأن تملك الشجاعة بتصرف في الحياة مع نفسه، وحاجياته، ورغبته، وجسده ليس بأوهام، بل بالعقل والمنطق...

"المرأة : (بتعجب) يبدو لديك آمال كثيرة"

" الرجل : ليست كثيرة... لكنني استطيع أن أخلقها...

" المرأة: إنني مثلاً لا امتلك الشجاعة على نسيان زوجي.

" الرجل: أنت إذاً هندية من القرن التاسع عشر، سيدتي هناك أشياء لا يجب الخوف منها.

" الرجل: كأن تقولين لنفسك بشجاعة هادئة،إن زوجك لن يعود إلى الحياة أبداً.. ومن حقك أن تستمري في الحياة..."[١٨].

ومن خلال الحوار الذي يجري بينهما، يحاول (الرجل) أن يشجع (المرأة) على أن تستمر في الحياة، وأن تتصرف في الحياة مع نفسها وحاجياتها ورغباتها وطلباتها، وجسدها ليس بالخيال

والأوهام، بل بالعقل والمنطق، ولكن (المرأة) لا تمتلك تلك الشجاعة وتريد أن تبين لـ (الرجل) بأن الأوهام هي كل ما تملك (المرأة)، إلا أن (الرجل) يريد أن يقنعها، ويستمر في قوله بأن الأوهام مع الآمال مع الشجاعة ممكنة... ويطلب من (المرأة) أن تعيش على الأمل، وأن لا تفقد الأمل والشجاعة...

وتبقى (المرأة) على تعجب من أمر (الرجل) على الرغم من أنه كان يحب زوجته بجنون... وبدأت تسأل هل بعد كل هذا الحب يستطيع أن تحب واحدة أخرى، فأجابه (الرجل) بأن الحب مرض، وأنا مستعد للاستسلام إلى جراثيمه، إذا استطاعت امرأة أن تعيدني فعلاً إلى الحياة، وتعوضني عن الحب الذي كنت أعيشه مع زوجتي.

وهكذا نرى موقف البطلين في نهاية المسرحية كيف أن (الرجل) كان على الأمل والتفاؤل، ويحاول مبذولاً على نسيان (المرأة) لهمومها، وطلب منها أن تستمر في الحياة... وعلى الرغم من كل ما قاله (الرجل) لـ (المرأة) إلا أن (المرأة) ظلت على رأيها رغم أنها كانت تمتلك مشاعر وأحاسيس دافقة، ولكن نستطيع أن نقول: إن المجتمع الذي كان تعيش فيه (المرأة)لا يسمح بأن تعبر عما في داخلها، وعلى العكس من موقف (الرجل) الذي كان يتكلم بمطلق الحرية، واستطاع أن يعبر عن مشاعره وأحاسيسه بكل شجاعة وحاول (الرجل) أن يبيّن لـ (المرأة) على الرغم من حبه الكبير لزوجته إلا أنه مستعد للحب الجديد، وقصد بذلك لأن الحياة لا تتوقف بل يجب أن تستمر، وهكذا هي الحياة...

لذا يمكننا القول: إن البطل (سعيد العابدي) يمثّل الشخصية الإنسانية التي يعيش بها، إذ تتطور لكي توحد بين ما هو خاص وما هو عام.

ومن خلال قراءتنا للمسرحية نجد أن القيسي لديه إمكانية على خلق انطباع عام بوجود شخصيتين غائبتين وحاضرين، واستطاع أن يلفت انتباه القراء والجمهور، أن لهذا (الرجل) الشجاعة والأمل والتفاؤل.

فجاءت نهاية المسرحية بصورة غير محددة، ونجد أن القيسي قد ترك مجالاً لحصول الشيء الذي يريده أي الإنسان، فهذا نوعٌ من النهاية نستطيع أن نقول: إنها النهايات المفتوحة، إذ تترك مجالاً للجمهور وللقارئ فرصة تأويل نهاية العمل المسرحي، فجاءت نهاية المسرحية بطلب (الرجل) من (المرأة) بأن تستمر في الحياة، ونجده يحاول مجهوداً في أن ينسى (المرأة) زوجها

الذي قد توفي... وهكذا نرى أن القيسي قد حافظ في بنائه للحدث والحبكة على الترابط والتسلسل المنطقي والعقلي للأحداث والترابط والتناسق فيما بينها.

٢- الشخصيات:

تُعدّ الشخصية المسرحية من الموضوعات الأدبية والنقدية المهمة التي نالت اهتماماً كبيراً قديماً وحديثاً، إذ يقع عليها عبء تصوير الحدث المسرحي نستطيع أن نقول: إنه قد ورد ذكرها الأول عند أرسطو في حديثه عند التراجيديا الإغريقية وتقسيمه لها وإعطائها المرتبة الثانية بعد الحبكة... وبما أن قضية الشخصية المسرحية هي واحدة من الأمور المهمة في نظرية الدراما، ثم في حديثه عن الفعل المسرحي بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص المسرحي، أي أنها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو موضوع معين، فالشخصية هي مصدر الحبكة، التي يمكن من خلالها أن تتطور الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية[١٩].

ومن هنا ندرك أن الشخصية الدرامية هي: " الوجود الحيّ الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كلَّ المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا – دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع – أهم عناصر المسرحية وأقدارها على إثارة اهتمام المشاهد"[٢٠].

ويرى إبراهيم حمادة أن الشخصية " هو واحد من الذين يؤدّون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة"[٢١].

كما تعرف الشخصيات أيضاً بأنها وسيلة من الوسائل الكاتب أو المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة أو الموضوع إلى الحركة.. فهذه الشخصيات بما تقول، وبما تفعل، بما تظهر، بما تخفي، وبما تستخدم من أشياء، وبما يحدث داخلها من حياة مكونة من مشاعر وإحساس وعواطف، وأفكار، وأحلام، وبما تشترك فيه من الصراع وما تخلقه من مشكلات تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية[٢٢].

ومن أجل أن تبدو الشخصية واضحة كل الوضوح يجب عليها أن ترتبط بمهمة قوية معينة، ومن ثم أن تفجر الاصطدام بين القلب – العاطفة والواجب[٢٣].

ولكي يخلق الكاتب أو المؤلف المسرحي شخصيات يُقنَع بها المشاهدين أو الجمهور لابد أن تتسم بالتميز والإتقان وأن يحاول باستمرار في حرصه على تطابق الشخصية والواقع، كما أنه من

الضروري جداً أن يبدأ الكاتب بتخيل كل من شخصياته تخيلاً تاماً، وأن يطورها تطوراً كاملاً قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل... ومن ثم يجب أن تصوغ فيما بعد الفعل، أي أن الشخصيات التي يتخيلها الكاتب تخيلاً تاماً دقيقاً، يمكن أن تنشأ منها العقدة أو الفعل، فالكاتب يجب أن يبدأ أولاً بسبك الفكرة وأحكامها، ثم الفكرة بشخصيات لتوضيح هذه الفكرة توضيحاً حسناً أو لنقلها... وأن الشخصيات التي يصورها الكاتب المسرحي تصويراً واضحاً محدد المعالم لنا تحدثنا إلا بما يلائم طبيعتها...[٢٤].

وكما نجد أن أرسطو حدد الشخصيات في أربعة أمور وهي الآتي:

١- أن تكون حسنة إذا كانت الأقوال والأفعال التي تمثل تدل على الاختيار والإرادة... كما أنه من الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة، بالرغم من أن أرسطو رآها مخلوقاً أقل درجة من الرجل.

٢- أن تكون مناسبة : أي الملائمة والموافقة بين أفعال الشخصيات وصفاتها، فمثلاً المرأة لا يمكن أن نصورها في خلق الرجل، إذ إن الرجولة في الرجل، ولا يصح أن توصف بها المرأة.

٣- أن تكون شبيهة بالواقع.

٤- أن يكون الخلق سوياً: أي أن يصور الكاتب أو المؤلف الشخصية المتناسقة في أفعالها وحركاتها وتصرفاتها[٢٥].

وعلى الكاتب عند بناء الشخصية أن يراعي الأبعاد الثلاثة (النفسي، والاجتماعي، والجسمي) وهذه الأبعاد تعد من المقومات الرئيسة، التي لا يتم بناء الشخصية من دونها، ولكي يستطيع من خلالها أن يقيم بناءه، وأن يخلق شخصية مثالية وواقعية معقولة، وذلك كي تقنع المشاهدين والجمهور، وتكسب مشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم، وبالتالي يوصل الفكرة والأدلة لقارئ النص.

وتعتمد المسرحيات على شخصية البطل، والبطل المسرحي هو الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية، وبأنه الممثل الأول التي تدور حولها معظم الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، إذ تقوم بتنمية الحدث وتأجيج الصراع، والسير بأحداث المسرحية إلى الاتجاه الذي يريده الكاتب، وذلك عن طريق عرض فكرة ما، أو تبني قضية ما، كالدفاع عن قضية الحرية، أو عن عاطفة ومشاعر، أو نقد السلطة والمجتمع، ويصف أيضاً بأنها المحرك

الأساسي والأول للأحداث المسرحية وهو الذي يبقى ويستمر في أغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح، وبالتالي يتمثل في سلوكه وتصرفاته وحركاته، ومصيره موضوع المسرحية الرئيسي(٢٦).

ويقابل الشخصية الرئيسة (البطل الأول) في المسرحية، وهو الشخص الذي يتولى القيادة في أي حركة أو قضية، أو موضوع شخصاً آخر يعارض البطل الأول والمقاوم له أو خصمه، فالخصم هو ذلك الشخص الذي يكبح البطل المهاجم، ويعد هذه الشخصية بمثابة شخص مختلف يقف ضد البطل(٢٧).

ويرى د. نوري حمودي القيسي شخصية البطل بانها: " شخصية البطل الحقيقي في كل المجتمع الكبير الذي ظل يقدس الأعمال الخالدة، ويُمجد الصفات النبيلة، ويوحي لأبنائه عن طريق ممارسة بالتربية الحسية والعقلية والاجتماعية والأخلاقية..."(٢٨).

وفي مسرحية جليل القيسي (في المقبرة مساء) امتازت الشخصيات بعدم تنوعها، فنجد أنه لزم شكلاً واتجاهاً واحداً، إذ نرى أنه أخذ في هذه المسرحية البطل المثقف، كما أنَّ عنوان المسرحية يوحي بأن هناك بطلاً مثقفاً يقدّر ويحاول مبذولاً أن يعطي الأمل والتفاؤل لـ (المرأة).

كما نجد أن الشخصيتين الرئيسيتين الممثلتين لفكرة المسرحية من جانبين مختلفين هما (الرجل) و(المرأة)، وقضيتهما واحدة، ولكن من جنسين مختلفين.

*** البطل المثقف:**

عرف المسرح نوعاً من الأبطال، وهو البطل المثقف، وثَقَفَ، أي صار فطناً وذكياً، فالمثقف هو الشخص الذي يبرز دوره بأنه صاحب رأي وقضية، وينتمي إلى الطبقة المثقفة في المجتمع، ويظهر أيضاً كمشرع ومعترض، ومبشر بمشروع(٢٩).

لذا يمكننا القول: بأن المثقفين هم جماعة صغيرة متكونة من أولئك الذين يهتمون بصورة مباشرة بإنتاج الأفكار والأطاريح، ويأتي ذلك عن طريق الذكاء والإبتكار والمهارة والنقد والنقل، وهم عادة يتشكلون من المثقفين العظماء، وصاحب قضية والفنانين المبدعين والفلاسفة والنقاد والكتّاب والمؤلفين وما إلى ذلك... وكما نجد أن أفكارهم تمتد إلى نطاق أبعد من مجالاتهم المهنية، إذ ينشغلون بالأوضاع العامة للمجتمع، أي يجعلون من التفكير في الواقع والحقيقة والسعي للمصلحة العامة، والذي يعدّ أحد همومها الأساسية، ومن أهم ما يميز المثقف في أي مجتمع من المجتمعات

صفتان أساسيتان هما: الأولى: الوعي الاجتماعي الذي يمكن الفرد من رؤية المجتمع وقضاياه ومشكلاته ومعاناته بمنظور عام، والأخرى الأثر الاجتماعي الذي يحققه بهذا الوعي...[٣٠].

وبما أن مفهوم البطل في المسرحية قد تغير بتغير المجتمع الإنساني، وتطور علاقاته وأوضاع الفرد بحسب المرحلة الزمنية، فقد كانت شخصية البطل في المسرح القديم مقتصرة على الشخصيات من الطبقة العليا من الأمراء والملوك والنبلاء ورجال القادة والدين، وهم كانوا مسيطرين على شؤون البلاد، أما في العصر الحديث، فقد تغير مفهومه على طبيعة البطل المسرحي، وذلك بظهور طبقات جديدة ذات شأن في المجتمع مثل المثقفين والعمال والفلاحين والمؤلفين والشعراء وغيرهم من أبناء المجتمع، إذ بدأوا يمثلون طبقات المجتمع ومشكلاته وما يعانيه من مشكلات اجتماعية واقتصادية وسياسية وعاطفية ونفسية[٣١].

ونلحظ أن لكل إنسان شخصيته الحرة وإن مستوى ثقافته ومعرفته هو الذي يحدد كونها تمتلك شمولاً وعمقاً، وأن شرطه الأساس للثقافة يجب أن يكون شرط الأصالة، وقدرته على التأثير بالمجتمع، كما أن لكل شخص همومه ومشكلاته التي يعانيها...[٣٢].

وخير مثال للبطل المثقف في مسرح جليل القيسي ما نجدهُ في مسرحية (في المقبرة مساءً) فإن البطل يحمل عنوانها،، وهو شاعر يقرأ، ويكتب، فهو شاعر من طبقة المثقفين، وصاحب رأي وقضية،وكانت أشعاره بمثابة الحب والحنان في قلب (المرأة) المثقفة، إذن فهو (الرجل) الواعي ينادي بأن الحياة يجب أن يستمر، وأن يبقى الإنسان دائماً على الأمل والتفاؤل الطيب أفضل من الامتلاك السيئ.

" الرجل : إنها من الكثرة بوسع الوجدان يسمع هسهسة أجنحتها...

المرأة : إن الفراشات بدورانها السريع النزق في هذا المكان توحي كأنها تعاني من التيهان

الرجل: أجل.. هذه القصائد الملونة عمرها شهر واحد ربما أقل.

المرأة: وتكتب الشعر أحياناً.

الرجل: أحياناً... عندما يصدع شيئاً رفيعاً مشاعري.

الرجل: أقرأ... أكتب... أغني... أهتف لصديق يفهمني..."[٣٣].

يتضح لنا من خلال هذا الحوار العديد من الصفات التي يتمتع بها (الرجل) بأنه (بطل) الجماهير، وهو يقرأ ويكتب، وصاحب الأشعار التي كانت بمثابة طريق التفاؤل والأمل والحرية، وتعبير عن مشاعره وعواطفه ووصوله إلى أعماق قلب (المرأة) أي " بنية التفاؤل والأمل"[٣٤].

أي كي لا تفقد (المرأة) الأمل في حياتها، فنجد أن (الرجل) المثقف يتصف بحسن الخلق، ويجعل من التفكير السليم والصحيح في السعي مصلحة عامة للمجتمع، كما نجده يمتلك الشجاعة والشهامة، ونلاحظ أن كلمات (الرجل) تزرع في نفس (المرأة) الإحساس العالي بالحب والاستمرار على الحب كما في المثال الآتي:

" المرأة: بصوت خافت وبتعجب، مزاج ناري وفي هذا العمر؟

الرجل: لم لا، وأنت ! أظن قلت لي أنك مدرسة.

المرأة: نعم.

الرجل: حتما كنت تحبين المرحوم كثيراً.

المرأة: تطلق تنهيدة حادة، بل كنت أعبده..."[٣٥].

ويتضح من خلال الحوار أن (المرأة) في المسرحية هي أيضاً مثقفة، وهكذا جعل القيسي من الشخصيات في مسرحيته شخصيتين رئيسيتين ممثلتين لفكرة المسرحية، وفاعلة في العمل المسرحي ومؤثرة في آن واحد، إذ جعل من الشخصيتين الواحدةتكمل الأخرى، ومما جعلها تتميز وتساهم في دفع أحداث المسرحية إلى الأمام.

(٣)

أبعاد بنية الشخصيتين في المسرحية:

وبما أن الشخصية الرئيسة هي شخصية متفردة، متطورة، لها دور كبير وفعال في تأجيج الصراع، وتحريك الأحداث إلى الأمام، والشخصية المسرحية المتكاملة " ينبغي أن تقدم لنا إنساناً متعدد الأبعاد، له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنة التي نرى انعكاسها في عالم الواقع، فيما تقوله الشخصية أو ما تفعله، أو ما تلبسه أو تهمله فلا تتناوله بالعمل والحديث"[٣٦].

وهذه الأبعاد هي: الكيان الجسماني (الفسيولوجي)، وكيانها الاجتماعي (السوسيولوجي)، وكيانها النفسي (السيكلوجي)، وإننا من دون معرفة هذه الأبعاد لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره(٣٧).

١- **البعد الجسمي:** يتكون البطل في المسرحية من شخصيتين رئيسيتين الأولى: هو ذكر، رجل أسمه (سعيد العابدي)، يبلغ عمره الستين، جميل المظهر، متناسقة، وفيها بقايا وسامة، أما الآخر أنثى (المرأة)، لم يذكر اسمها، يبلغ عمرها الخمسين، متموجة القامة في ملابس سوداء، رزينة، وعلى وجههاعاطفة ساطعة مثيرة.

" المرأة: (بصوت أقرب إلى الهمس) أوه.. نفس الرجل.. حتما سيسمعني هذا المساء حديثاً عذباً.... ترسل نظرة حارة إلى الرجل يطوق همس لذيذ غامض للحظات، أريج مثير يغلق المقبرة.

الرجل: أنه الربيع... الربيع أمير المواسم سيدتي... هذا الموسم الذي لا يخضع لأي منطق ويشجعنا رغماً عنا أحياناً أن نهرب إلى أوهام يجب أن نشبع منه قدر ما نستطيع..."(٣٨).

فالشخصان لا يعانيان من نقص أو عاهة جسدية، إلا أنها يعانيان من فقدان أعز الشخص عندهما، فـ (الرجل) يعاني من فقدان زوجته، وعلى الرغم من فقدانه، إلا أنه يبقى على الأمل أما (المرأة) فإنها تعاني من فقدان زوجها، إلا أنها متأثرة جداً، ولا تستطيع نسيان زوجها، و(الرجل) يحاول أن ينسيها، ويشجعها على الاستمرار بالحياة.

٢- **البعد الاجتماعي:** إن جليل القيسي باختياره لمسرحية (في المقبرة مساءً) على وجه الخصوص، إنما يرتكز على بعدها الاجتماعي وما (الرجل) و(المرأة) في المسرحية إلا وجه من هذا في المقبرة مساءً، وحامل أبعادها، وهما من الطبقة المثقفة و(الرجل)يكتب ويقرأ وشاعر، ومتقاعد ويعيش وحيداً بعد موت زوجته، أما (المرأة) فهي مدرسة، وأرملة، وتعيش مع أمها وأختها بعد موت زوجها.

" المرأة: قلت إنك متقاعد!؟

الرجل: نعم

المرأة : وتكتب الشعر أحياناً.

الرجل: أحياناً... أحياناً عندما يصدع شيئاً رفيعاً مشاعري.

المرأة: وأظنني قلت إنك تعيش وحيداً بعد رحيل زوجتك.

الرجل: نعم. نعم

الرجل: وتعيشين مع أمك وأختك بعد موت زوجك.

المرأة : بالضبط.

الرجل:... أظن قلت لي إنك مدرسة.

المرأة: نعم"[٣٩].

وبما أن (الرجل) كان مثقفاً، وشاعراً، وَجَبَ عليه أن يقف هذا الموقف وبأن يظهر لـ(المرأة) بأنه ذات مزاج ناري لأنه شاعر، ولديه إحساس ومشاعر عالية كي يستمر تواصل الحياة.

وهنا نلاحظ أن القيسي أشارَ إلى فكرة المسرحية بأنها المسرحية الاجتماعية التي يتعرض موضوعها للإنسان في واقع المجتمع، إذ هو: " في ظروفه الاجتماعية، أو مشكلاته الاجتماعية، أو حياته الاجتماعية"[٤٠]، وأيضاً يتضح في عمده إلى توظيف العبارات التي تمثل شعارات المرحلة التي يمر بها المجتمع ومفهوماتها التقدمية وقضاياها توظيفاً درامياً مسرحياً لغوياً، يجعلها تسهم في تشكيل حبكة المسرحية[٤١] ومن خلال ما تقدم نستطيع القول: بأن القيسي استطاع أن يعبر عن موضوع المسرحية وطرح القضية والجوانب الواقعية التي احتوتها وفكرتها بطريقة مثيرة وجذابة للانتباه، وذلك باستيحاء الحادثة الأساسية من العنوان الرئيس...

وخلاصة هذا الطرح المسرحي الذي تبناه القيسي في مسرحيته (في المقبرة مساءً) أنه ما يزال يطمح إلى الصورة الواقعية للإنسان والمجتمع في أن يسود الأمل والمحبة والتفاؤل والحرية في القول، والتعبير عن مشاعر كل أفراد المجتمع.

ومن حق كل إنسان أن يعيش في حياته باستمرار دون توقف؛ لأن الحياة تتغير وتتجدد، ونستطيع أن نقول: إن القيسي كان يرى أن موت الشخص لا يعني نهاية العالم، ووجب على الإنسان أن يستمر في الحياة، وأنَّ الإنسان للإنسان، وإنَّه يعرف في الأزمات والمواقف.

٣- البعد النفسي:

يُعدّ الاهتمام بالبعد النفسي قائما على أن الشخصية تُعدُّ أنموذجاً في كل مجتمع من المجتمعات، ولابد من التركيز على معرفة النفس والذات في أحاسيسها وانفعالاتها وشعورها تجاه الأحداث والمواقف، إلا أنه لابد من الإشارة إلى البعد الجسمي والاجتماعي؛ لأنهما يؤثران بدرجة كبيرة في الحالة النفسية(٤٢).

وكما يقول ستانسلافيسكي: " حينما ينكشف العالم الباطني للإنسان، وبالقياس للممثل الذي يرصده، كما في أفكاره وأفعاله، أو نوازعه، لابد للممثل أن يولي كل اهتمامه لدراسة تلك الأفعال"(٤٣).

كما أن هذا البعد يعطينا صورة عن طبيعة الشخصية وماضيها الاجتماعي...

تبدأ قصة المسرحية (في المقبرة مساءً) بدايتها تقف على ميول (الرجل) وهو في جانب من المقبرة، قبران متقاربان، والوقت ربيع، إذ يدخل (الرجل) في المقبرة يحمل كتاباً، ويقترب من أحد القبور يقرأ الفاتحة، يتنهد ويلقي نظرة طويلة إلى الشجرة فيقول:

" الرجل: (بصوت حزين) دنيا من العبير والأريج تنشر في هذا المكان.. ضياء تتدغدغ القلب.. آه لو كان الموتى مرة في هذا الربيع الناعم الجميل يعودوا ولو ليوم واحد إلى الحياة، كما يفعل الإله تموز، ليشموا هذا الأريج...آه، الوحدة خلقت عندي فتوراً مرجعاً في الهمة..."(٤٤).

" المرأة: (بصوت أقرب إلى الهمس) أوه... نفس الرجل حتما سيسمعني هذا المساء حديثاً عذباً..."(٤٥).

فنجد من الأسطر الأولى من المسرحية نقف على ميول الشخصيتين الرئيستين في المسرحية، إذ نجد أنهما في المقبرة يلتقيان، وأن لديهما نفس المعاناة، أي أن (الرجل) قد توفيت زوجته، أما (المرأة) قد توفى زوجها، وهذا قد خلق في نفسيتهما شيئاً كبيراً، قد أثرا في نفسيتهما، إذ نجد أن (الرجل) بصوته الحزين، يظهر عليه الألم والحزن عندما يقول : دنيا من العبير والأريج تنشر في هذا المكان... ويتحسر، ويتمنى لو كان الأموات مرة واحدة يرجعون في فصل الربيع إلى الدنيا؛ وذلك لأنه في هذا الفصل الجميل تعود الحياة، فنجده يطلب من الأموات أن يشموا هذا الأريج، وليقوموا بحماقات بريئة لعدة ساعات، كي يراهم في هذا الفصل الرائع... فنجدهُ يحس بالوحدة، وأن الوحدة خلقت عنده فتوراً موجعاً في الهمة، ونجد (المرأة) أيضاً تظهر حالتها النفسية منذ بداية المسرحية، إذ نجدها بصوتها الحزين أقرب إلى الهمس والتي تشعر أيضاً بالوحدة والفراغ

وتتحدث مع ذاتها أوه نفس الرجل حتما سيسمعني هذا المساء حديثاً عذباً، إذ نجدها ترسل إليه نظرة حارة إلى (الرجل)، يطوف همس لذيذ غامض للحظات.

وحينما يجري حوار بين (الرجل) و(المرأة)، ويتحدث كل واحد منهما عن حالته النفسية التي يمر بها، فهنا تبدأ حالتهما النفسية، إذ يقول:

" الرجل : حتما كنت تحبين المرحوم كثيراً.

المرأة : (تطلق تنهيدة حادة)، بل كنت أعبده، الله وحده يعلم أية جروح سببها لي برحيله.

الرجل: حتما.. آه، يرحلون ويرقدون بسلام أبدي، حبهم يمتص كل خيالاتنا"[٤٦].

نلاحظ مع كل هذا الحزن والألم والفراق والعذاب الذي يمر به (الرجل) إلا أنه على الأمل والتفاؤل الكبير، ويطلب من (المرأة) أن نفهم كل واحد منا هوس أمله، إلا أن (المرأة) ليست لديها آمال ؛ وذلك لأنها تعتبر نفسها أرملة مهجورة، وتعاني بداخلها كثيراً، وهنا قد نجح القيسي اختياره لشخصية (المرأة) الشرقية التي عندما يبلغ عمرها الخمسين، لم يبق عندها آمال ؛ وذلك لأن المجتمع الذي تعيش فيه (المرأة) لا يسمح لها أن تتمتع بحياتها وحريتها الكافية.

إلا أن (الرجل) يحاول جاهداً أن يقنع (المرأة) بأن هناك آمالا كثيرة.

إلا أن (المرأة) تطلق ضحكة خافتة.. وتريد أن توصل الفكرة إلى (الرجل) بأنها لم تكن تملك عدة آمال عندما كانت صغيرة، وهي في العشرين من عمرها، وتظل (المرأة) تتحسر... إلا أننا نجد (الرجل) من خلال حواره ما يزال على التفاؤل والأمل.

إذ تقول:

" المرأة : وتحب الحياة إلى هذه الدرجة وأنت في هذا العمر!

الرجل: لأن الحياة هي الأخرى تحبني" [٤٧].

كما نجد أن (المرأة) لا تملك نفس حماس (الرجل)، ويبدو أن أحلامها قد هربت منها منذ رحيل زوجها، وكما أنها لا تمتلك الشجاعة لمواجهة نفسها كي تعيش وتستمر في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، نجد أن (الرجل) يحاول أن يشجعها أن تستمر في الحياة، ويطلب منها بأن تمتلك الشجاعة ؛ لأن الشجاع العاقل يجب أن يتصرف في الحياة مع ذاته وحاجياته، ورغباته، وجسده ليس بأوهام، بل بالعقل والمنطق.

ونلحظ أن (الرجل) على الرغم من حبه بجنون لزوجته، إلا أنه مستعد أن يحب واحدة أخرى إذا رأى في (المرأة) باستطاعتها أن تعيده فعلاً إلى سعادته...

فنجد أن الشخصيتين واضحتا المعالم ومتكاملتان مع واقع المجتمع والحياة التي يعيشون بها، وكما يمكننا أن نصف شخصية (الرجل) في المسرحية هي: " أنه اجتماعي الاتجاه، واقعي التفكير، يميل إلى المرح، ينظر إلى الأشياء في محيطه كما هي من حيث قيمتها المادية الواقعية، لا لأهميتها ودلالتها المثالية، وهو بذلك يتعامل مع الواقع الذي يعيشه... ويعالج أمور حياته بالممكن، وينجح في أغلب الأحيان في إيجاد الحلول التي يتوافق من خلالها مع البيئة الاجتماعية"(٤٨).

وهذا ما يدفعنا إلى القول إن هدف الكاتب المسرحي والمؤلف الواقعي هو : "أن يخلق إيهاماً بالحياة الحقيقية يجبر به المتفرج على المرور خلال تجربة من ذاته هو... وأن يفكر ويتحدث مع الأشخاص الذين يراهم يفكرون ويتحدثون ويتحركون أمامه...))(٤٩).

٤- الصراع:

وهو أحد أهم عناصر البناء الدرامي، كونه جوهر المسرحية، ولأن المسرح قوامه الصراع، وعلى " كاتب المسرحية أن يبرز مواقف مسرحياته بوضوح وحيوية بحيث يبدو الصراع واضحاً على الفور..."(٥٠).

وبما أن الصراع الدرامي يعد تطوراً في قدرات الشخصيات، ونضوجا في مواقفها النفسية والعقلية إزاء الوجود، والحياة، وهو العصب الحي...

ولذا يمكننا القول: بأنه القوة الدافعة التي تسري خلال المسرحية لكي تظل حية متحركة، فالصراع في المسرح" الركيزة الأساسية في أي عمل درامي"(٥١) أو هو " كفاح الشخصيات في الدراما وهو التضامن خلال الفعل بين المواقف والشخصيات الحيوية المتعاكسة في مختلف الأهداف والمصالح"(٥٢).

وكما نجد أن تغير الصراع مع تغير العقل البشري على وفق مفاهيمه الخاصة، ومنطلقاته وقناعاته التي ترتكز على أسس حياتية توافق العصر والمجتمع الذي تعيش به.

ونجد أن الصراع يتخذ في مسرحية الكاتب (جليل القيسي) مسرحيته (في المقبرة مساءً) صراع الإنسان مع الذات. وبما أن الخير والشر ثنائية عمرها البشرية جميعها، وهي قانون عام يكشف حالة الإنسان في صراعه مع الذات، أو مع العوامل الخارجية الأخرى.

ونستطيع أن نقول: تعمل حركة الصراع باتجاهات متعددة ومختلفة، فقد يكون التصادم بين دوافعنا وميولنا ورغباتنا، أو بين مصالحه الخاصة، ومصالح الآخرين من حولنا، فنجد بأن ذلك الصراع جزء لا يتجزأ من الحياة البشرية...

إلا أننا نجد كثيراً ما تتعارض مصالح الفرد ورغباته وميوله في اتجاه معين مع رغبات الآخرين، ومن هنا ينشأ الصراع الداخلي، وأن القوى التي تستوطن الإطار النفسي للإنسان تجعل لكلّ فرد صراعه الخاص، وبما أن الصراع يختلف باختلاف الموانع من تقاليد وعادات، وقوانين، وظروف محيطة.

فالصراع النفسي هو: "نزاع يقوم بين رغبات الفرد ودوافعه وغرائزه الأساسية من ناحية، وبين مقاييسه ومثله الاجتماعية والخلقية والشخصية من ناحية أخرى"(٥٣).

وينشطر الوعي الشخصي أما بسبب ضغوط خارجية، أو داخلية، أو بسببهما معاً، ومن هنا تسعى إحدى القوى المصطرعة الداخلية إلى التوافق مع العادات والتقاليد والقيم المكتسبة، ويكون عندئذٍ الصراع الداخلي ذا ركائز اجتماعية، أو بفضل تناقضات داخلية، كما يحدث في الصراع بين رغبتين تقودان إلى جبهتين متعارضتين(٥٤).

وأن الصراع الذي ينشب داخل النفس الإنسانية، استوجب ملمحاً مهماً بارزاً للظهور من أجل إحداث التوازن بين الانفعالات الداخلية، والمؤثرات المكونة لها، وهنا يتحرك الفرد باتجاهات ١- التحرك نحو الناس ٢- التحرك ضد الناس ٣- التحرك بعيداً عن الناس(٥٥).

ففي مسرحية (في المقبرة مساءً) تنهض المسرحية على رؤية شخصيتين تعانيان من صراعات نفسية حادة، لذا نجد الكاتب اعتمد على المعالجة السيكولوجية لشخصيتين، فهناك حالتان من الصراع الداخلي في هذه المسرحية، أولهما: ما يعاني منه (الرجل) من صراع واعٍ، وتدرك أسبابه ذات الركائز الاجتماعية والنفسية، فهو كان يحب زوجته كثيراً، ويأتي إلى المقبرة مساءً في أيام الخميس، وكان يقرأ لها سورة الفاتحة، ونجد الصراع الذاتي واضحاً منذ بداية المسرحية، إذ يظهر (الرجل)، وهو يقترب من قبر زوجته، ويقرأ الفاتحة ويتنهد، ويلقي نظرة طويلة إلى الشجرة، وهو في حالة الألم والهموم، إذ يقول: بصوت حزين دنيا من العبير التي تنتشر في هذا المكان، ويتحسر ويتمنى لو كان الموتى مرة واحدة يعودون إلى الحياة، ونراهم في أمير المواسم، وهنا نجد الصراع الداخلي بدأ عندما شعر (الرجل) بالوحدة وبأنه خلق عنده فتوراً موجعاً في الحزن والهموم... ومن هنا كان الصراع ناقلاً إلى مستوى حديث من المعركة بين (الرجل) ونفسه، والذي

تشكل من خلال " تفريغ الانفعال المحبوس الناتج عن الصراع حتى يصل إلى مستوى لا يمكن احتماله"(٥٦).

" الرجل: حتماً.. آه يرحلون ويرقدون بسلام أبدي، لكنهم لا يعرفون أي حزن أسود يتركون لنا، ويظل حبهم يمتص كل خيالاتنا"(٥٧).

وَفَّرَ لنا الكاتب (جليل القيسي) من خلال صراع (الرجل) مع ذاته بناءً مسرحياً، إذ فقد زوجته، وهذا انعكس على إرادته وميوله، ورغباته المتصارعة... ولكي نفهم الفرد أصبح ضرورياً علينا اكتشاف الهدف والمهمة التي ترمي إليها الحياة، ولعل هذا الهدف ظهر في كل فعل قام به (الرجل) وخلص إلى تحقيقه في ذهابه إلى مقبرة مساءً.

وثانيهما: صراع الذات والعاطفة الذي تعاني منه (المرأة) وذلك بسبب وفاة زوجها، إذ نلاحظ أن الصراع لديها يظهر منذ بداية المسرحية باستمرار؛ لأن صوتها أقرب إلى الهمس، وتتمنى لو أن (الرجل) تسمعه هذا المساء حديثاً جميلاً وعذباً، وفي أثناء ذلك ترسل نظرات حارة إلى (الرجل).

ويتقدم الصراع إلى الأمام نحو (المرأة) بقولها:

" المرأة: فعلاً... ويستطيع الواحد من مسافة امتار أن يرى العذاب يفيض من عيوننا"(٥٨).

وهكذا نجد أنها بعد موت زوجها يستطيع الواحد من مسافة أمتار أن يرى العذاب والهموم والحزن يفيض في عيونها.. على الرغم من ذلك هي تعتبر نفسها من المحطمين والمهزومين، فنجد أن (المرأة) تطفو ابتسامة حزينة ومؤلمة على وجهها لأنها تعتبر نفسها أرملة مهجورة، وبأنها لا تملك أفكاراً عميقة، إلا أن (الرجل) رغم ما تعانيه من الحزن والهموم بعد وفاة زوجته، نجد أنه يبذل جهوداً كي يعطيها آمالا، ويطلب منها أن لا تفقد الأمل في حياتها، لأن الأمل هو تلك النافذة الصغيرة التي مهما صغر حجمها وقدرها إلا أنها تفتح آفاقاً واسعة وكبيرة في الحياة، إذ يقول:

" الرجل: هناك دائماً آمال كثيرة ربما رتابة حياتك، أو عدم وجود صديق حقيقي، أو صديقة ناضجة أن تدفع ذهنك ليهيم في عشرات الآمال...

المرأة: (تطلق ضحكة خافته وخجولة) يا لروحك المزوح..أنت تبالغ.. أو،.. عشرات الآمال... وأنا لم أكن أملك عدة آمال صغيرة وأنا في العشرين من عمري..."(٥٩).

وهنا تبدأ المأساة، فنجد أن (الرجل) يحب الحياة، وذلك لأنه يؤمن بأن الأمل الطيب أفضل من الامتلاك السيئ... إلا أن (المرأة) لا تملك نفس حماس (الرجل): وذلك لأنها تحس بأن

أحلامها قد هربت برحيل زوجها، وبأنها لا تملك الشجاعة على نسيان زوجها إلا أن (الرجل) على الرغم من عذابها الداخلي بفقدان زوجته إلا أنه على الآمال، وباستطاعته أن تحب واحدة أخرى، أي أنه في نظرته بإمكان أي (المرأة) أن تعيدها فعلاً إلى الحياة، إذا كانت فارسة حقيقية، وأن تحبها فعلاً، وهنا وقع على عاتق (المرأة) بناء الفعل الدرامي وقيادته، وكان لوفاة زوجها أثرٌ بارزٌ في صراعها الداخلي وشعورها المستمر بالانهزام والإحباط، أما (الرجل) فعلى الرغم مما كان يعاني من الحزن بوفاة زوجته، إلا أنه لم يفقد الأمل والتفاؤل.

إذن نجد أن (الرجل)، (المرأة) في المسرحية قد سيطرت على الحدث، وأصبح المحرك الرئيسي للصراع المسرحي برمته والمسرحية بعد ذلك كله تدور حول الإنسان عندما تحيط به أي ظرف من الظروف الاجتماعية والأعراف المتخلفة، وهناك إحباطاتٌ وانهزاماتٌ عديدة تحاول خنقه، لكن بإرادة قوية يتمكن من خلالها تجاوزها ليواصل الحياة[٦٠].

٥- الحوار:

يعد الحوار وسيلة الكاتب في إبراز معالمه، والكشف عن صراعاته، وجعل الأمور والأحداث تسير إلى الأمام من دون مشقة، والذي يعد من أهم عناصر التأليف المسرحي، وقد تكون الغاية منه الإقناع، لذا هي الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب أو المؤلف على مقدمته المنطقية فهو: "الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية"[٦١].

ويعد الحوار في مسرحية جليل القيسي (في المقبرة مساءً) حواراً فصيحاً، كما نجد أن اللغة التي يكتب بها الكاتب واضحة ومفهومه وسلسة من دون أن تكون مبتذلة، ونجد الأشخاص في مسرحيته يتحاورن بلغة رفيعة وفصيحة تليق بمقامهم وبموضوعاتهم، وقد استخدم القيسي وسيلة حوارية وهي الاستجواب (السؤال والجواب) وهي هنا تعد أكثر أهمية لأن الشخصيات في مسرحيته الفكرية والاجتماعية لا تولد إلا في الحوار عن طريق السؤال والجواب تتكشف لنا من تكون؟ وماذا تريد؟ وما هو فكرها؟ إذن لابد أن نتذكر أن وسيلة الاستجواب تمثل مطلباً يمثل طبيعة الدراما التي تأنق من الكاتب، الذي يعتمد تقديم الأفكار والآراء والمعلومات ما عنده دفعة واحدة من دون تمهل[٦٢].

فالحوار هو: " الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر"[٦٣].

ولنأخذ المثال الذي يدور فيه الحوار الاستجواب (سؤال/ جواب)

" المرأة : قلت إنك متقاعد!

الرجل : نعم.

الرجل: أظن قلت لي إنك مدرسة.

المرأة : نعم.

المرأة: هل كنت تحب زوجتك؟

الرجل: بجنون– نعم بجنون....

المرأة: (بعد صمت طويل) ما اسمك؟

الرجل: سعيد العابدي"[٦٤].

في هذا الحوار يتضح لنا دقة (الرجل) في إجابته عن أسئلة (المرأة)، وفضلاً عن صبر (الرجل) معها: وذلك لأنه كان يحس بما كان في قلبها من الهموم والحزن، وكأن شيئاً ما كان يشده إليها؛ لأنهما كانا يعانيان المعاناة نفسها والألم، وذلك بفقدان كل واحد منهما...

الرجل ← زوجته

فقدان

المرأة ← زوجها

وبما أن (المرأة) مثقفة و(الرجل) مثقف، إذ تبدو نواياهم صادقة تجاه بعضهما، وهذا دليل على أنهما أرادا أن يتعرفا أكثر عن بعضهما، وأن يعرفوا السر الذي يخبئه كلاهما في داخله ويمكننا القول: إن الحوار في المسرحية يعد حواراً واقعياً، وبما أن الواقعية هي الأمانة في تصوير الأحداث والشخصيات والأحاديث المستعارة من الحياة التي يعيشها أي مجتمع بشري واقعي...

وأن ما يحدث مسرحياً يمكن أن يظهر في الحياة الحقيقية لذا يبدو:" الحوار الواقعي حواراً مطابقاً لما يجري في الحياة، مشابها لما يقع بين الناس، ولكن ليس في صورة محادثة سائبة – بل حواراً رفيعاً وكلاماً منتقى، يكشف عن الشخصية ويجلو الموقف"[٦٥].

واستطاع الكاتب الفني أن يكون بارعاً بتمثيل مسرحية الحياة الحقيقية الذي تمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة.

* المونولوج (الحوار الذاتي)

لقد لجأ القيسي إلى استخدام المناجاة الداخلية في إدارة حوار شخصياته، وقد تميزت (المرأة) بوفرة المناجاة دون غيرها، بل نلاحظ أن أكثر حواراتها المأساوية هي تلك المنولوجات التي أراد لها الكاتب أن تكون محاولات للتوغل في داخل شخصية (المرأة) من الناحية الفكرية والاجتماعية، وذلك لكي يكشف لنا أسباب ما تعانيه من المشاكل في داخلها، ويبين موقفها وأفكارها وآراءها في الواقع الذي تعيشه، وإذا لاحظنا هذه المناجاة نجد أنها تحمل أفكارها وهمومها وحزنها وآلامها،... ومنها:

" الرجل: لأنك لا تستطيعين في الحقيقة مناغاة أحلامك، رغباتك... أنت إنسانة خاثرة القوى..

المرأة: ربما لأن أحلامي... هربت برحيل زوجي

الرجل: أنت تتكلمين مثل النساء الهنديات القديمات، الإنسان يا سيدتي طالما يعيش يجب أن يجري وراء أشياء تسعده، تفرحه، وتعطيه الشجاعة.

المرأة: (بعد التفكير)... آه من أين أجيء بالشجاعة لمواجهة نفسي، مصيري، والحياة؟.. وإنني مثلاً : لا أمتلك الشجاعة على نسيان زوجي.

الرجل:... ولما كان الشجاع العاقل يجب أن يتصرف في الحياة مع نفسه وحاجياته.. ليس بالأوهام، بل بالمنطق."[٦٦].

ومن خلال الحوار بين (الرجل) و(المرأة) تبين لنا جمل من المونولوج الداخلي، وما تعانيه من مشاكل عاطفية وحب كبير لفقدان زوجها، والتي لا تمتلك الشجاعة لمواجهة كل شيء في الحياة، ولذا أصبح حوار شخصية (المرأة) متماسكاً وقوياً ومحكماً ومنسجماً مع الوضع التراجيدي.

***في الحوار ظواهر أسلوبية عدة منها: (التكرار)**، والتكرار ظاهرة أسلوبية متطورة تؤثر في المستوى الصوتي والدلالي، وله علاقة قوية باللغة الشعرية، إذ يحاول الكاتب من خلاله الوصول إلى القضية المراد طرحها، أو التأكيد على الحالة النفسية للشخصية، لذا يمكننا القول: بأن هذه الظاهرة لا تأتي اعتباطاً أو من دون سبب، وإنما تأتي لتظهر لنا مدى اهتمام الكاتب أو المؤلف

باللفظ المكرر، وذلك من أجل الوصول إلى ما يسعى إليه من أجل التركيز على الفكرة، أو على القضية في المسرحية، إذن فالتكرار وسيلة المؤلف لتسليط "الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي"(٦٧).

ولتسليط الضوء على التكرار نقسم هذا القسم على: التحشيد الفونيمي (التراكم الصوتي)؛ واستخدام القيسي في مسرحيته التحشيد الفونيمي ليعبر عما في نفس شخصيات مسرحيته، أو ليعبر عمّا في نفسه هو، اعتماداً على التكرار الذي يُبرز الانفعال العميق والنزوات التي ينفثها المبدع في تجربة خاضها، بوساطة الصوت الذي يجعل السامع يستشعر المعنى بصورة واقعية وقاصدة ومباشرة، والقيسي كأديب متمكن، يعمد الى استعمال التراكم الصوتي لتوضيح معاناة شخصياته، ومثال ذلك استخدامهِ (الهمزة): وهي صوت لا مجهور ولا مهموس شديد، وهذا الصوت يمثّل نتوءاً في الطبيعة؛ لأن فتحة المزمار معه مغلقة اغلاقاً تاماً، ويتّصف بالحضور والعيانيّة، لذلك تبدأ الضمائر التي تتصف بالصعوبة الكبيرة التي تحتاج إلى بذل وجهد، مثال على ذلك:

" الرجل: أقرأ... أكتب... أرقص... أغني.. أهتف لصديق يفهمني وأفضُ له أحزاني، أفراحي، قصائدي.. أحياناً أهذي، واستمع إلى موسيقى.. نعم أن مزاجي الناري يأخذني إلى عوالم.. (وقفة) إلى عوالم غريبة، غامضة"(٦٨).

جاء (الرجل) بالهمزة خمس عشرة مرة، لأنه كان يعاني صعوبة نفسية كبيرة بعد وفاة زوجته، إذن يتبين لنا أن تكرار الهمزة دليل على يأسه وصعوبة حالته ونفسيته المضطربة، فتكرار الهمزة بكثرة يعني العجز وعدم المقدرة، والدليل على ذلك أنه في بداية طلب العزلة، ثم تغير صوته، فيطلب صديقا يفهمه ويفض له أحزانه وهمومه، وأفراحه، وفي بعض الأحيان يريد الاستماع إلى الموسيقى كي تهدأ أعصابه وحالته النفسية، وبما أن مزاجه الناري يأخذه إلى عوالم، فيطلب من مزاجه العودة إلى عوالم غامضة، وهذا يعني أنه كان يريد العودة إلى زوجته.

" المرأة: (تطلق ضحكة خافتة وخجولة)... أنت تبالغ.. أوه، عشرات الآمال.. وأنا لم أكن أملك عدة آمال صغيرة، وأنا في العشرين من عمري.. آ آ آ آ آ.. وأنت يا إلهي تتكلم عن عشرات الآمال"(٦٩).

في هذا النص كرّرت (المرأة) الهمزة خمس عشرة مرة، وهذا دليل على حزنها وهمومها ويأسها، وصعوبة حالتها ونفسيتها المضطربة، وكأنها تريد أن تخرج عما في داخلها، وبأنها لم تكن

تملك عدة آمال صغيرة وهي كانت في العشرين من عمرها، وهذا يعني أنها كانت تريد لـ (الرجل)أن لا تتكلم عن عشرات الآمال، وهي لم تمتلك آمالا صغيرة في حياتها.

واللام: حرف مجهور متوسط الشدة، صوت يدلّ على التماسك والالتصاق والبلع[٧٠]، وكما نجد تطبيق ذلك في مسرحية القيسي:

" المرأة: لا.. لالالا...

الرجل: لماذا؟

المرأة: لأنني لا أمتلك نفس حماسك"[٧١].

كررت (المرأة) صوت (اللام) ست مرات، وهذا الحرف يدل على التماسك والالتصاق[٧٢]، وكأنها بهذا التكرار يلتصق ويتماسك بحبها لزوجها، وهذا دليل تمسك المرأة بموقفها، وبأنها لا تستطيع نسيانها، وليست بإمكانها أن تمتلك القوة والشجاعة على نسيان زوجها.

" المرأة: (بصوت خافت، وبحنان) سأنتظرك هنا غداً... انتظرني...

الرجل : حتما أنتظرك.. تعالي لنفكك مشاعرنا.. لنعمق أحزاننا وأفراحنا"[٧٣].

كَرَّرا صوت (النون) وهو الصوت الدال على الهمّ والأنين والحزن عشر مرّات، ليلائم ذلك الموقف الذي هما فيهمن الحزن واليأس، كما كررا صوت (الهمزة) خمس مرات، وهذا يدل دلالة واضحة على حزنهما العميق.

ومن الظواهر الأسلوبية (التشبيه)، فالتشبيه ضرب من المجاز، ونجده يحمل طابعاً شعرياً حتى في النثر[٧٤]، وكما يُعدّ مظهرا من مظاهر البراعة والفطنة والذكاء[٧٥]، ولقد اهتم القدماء بالتشبيه؛ لأنه من أجمل ألوان التعبير الإنساني، ويعدّ مقدمة الألوان البلاغية ذات الصبغة الفنية[٧٦] كما يدل على مشاركة أمر لآخر في المعنى[٧٧].

وجليل القيسي كأي كاتب وقاص ومؤلف مبدع نجده تعامل مع الصور التشبيهية... كما في مسرحيته.

"المرأة: إن الفراشات بدورانها السريع النزق في هذا المكان توحي كأنها تعاني من التيهان"[٧٨].

تصف (المرأة) تأثير كلمات (الرجل) فيها، كيف تحزنها، وأنها تشبه الفراشات في دورانها رغم سرعتها في هذا المكان، وكأنها تعاني من فقدان الشخص صلته مع من حوله، أي أنه يشرد في خياله، ويضطرب عقله.

" الرجل" رائع إننا في وضع نحتاج أن يلهب الواحد مشاعرنا بظمأ كالحمى..

المرأة: (تطلق ضحكة خافته) يا إلهي.. (تردد ببطء) بظمأ كالحمى... لماذا؟"(٧٩).

فالرجل يعبر عما يحس به من الألم والحزن، وبما يحتاجون إلى أن يلهب كل واحد منهما مشاعر الأخر، وشبه وضعهما كأنهما شديدا العطش، وبأنهما بحاجة الى أن يحمى ويدافع كل واحد منهما عن مشاعر وإحساس الآخر، وذلك لكي لا يحسوا بالوحدة والعزلة..

" الرجل": بالضبط عذاباً مثل البحر"(٨٠).

إذن (الرجل) من شدة حزنه وألمه لا يدري ماذا يفعل، فأصبح يشبه عذابه مثل البحر الذي يكون فيه الماء الكثير مِلْحاً كان أو عَذْباً.

ومن الظواهر الأسلوبية (الطباق) وهو: " الجمع بين معنيين متقابلين في كلام واحد"(٨١).

استخدام القيسي الطباق في مسرحيته.

" الرجل: الحياة تقول لي باستمرار أن الأمل الطيب أفضل من الامتلاك السيئ..."(٨٢).

أتى (الرجل) بجمع بين المتضادين (الطيب، السيئ) وذلك كي يبرهن ويبين لـ (المرأة) بأن الحياة تقول لي باستمرار بأن الأمل لن تغرقه سفينة الحياة في بحر من اليأس طالما هناك مجد كبير في قلبي اسمه الأمل الطيب، أي هي الأمل نفس طيبة وراضية وهو كل ما خلا من الأذى والخبث، ويكون أفضل بكثير من الامتلاك السيئ أي قبيح وشائن، أو لا يحسن الظن بالمقابل.. وهذا دليل على أنه يريد أن يعيش على الأمل والتفاؤل في القلوب الذي يفتح طريق الاستمتاع بالحياة، ويحاول التشاؤم غلقه، لذا فهو على الأمل الشديد.

وكما نجد في الحوار مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراج المسرحية، فنلاحظ أن كلمات الحوار تشير إلى المعنى المقصود وتجسده، وتعلم الممثل كيف يفكر في الكلمات، ويحس بها حتى يستطيع أن ينطقها النطق السليم، وبما أن المسرحية تعتمد في إخراجها على كلمات الحوار، لذا فإن الصورة التي تنطبع في ذهن الكاتب أو المخرج أو المؤلف تتكون في الغالب من

الظلال التي أعطتها كلمات الحوار في المواقف، ومن خلال ذلك، فإن الحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين، ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية، والى جانب ذلك الإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدث(٨٣).

فمهمة المؤلف عن طريقة الحوار ليس فقط دفع الفعل إلى الأمام، ومن خلالها كشف عن الشخصيات الرئيسة والثانوية، بل لابد من رسم كل حركة يرصدها كل صوت في النص المسرحي، وذلك كي يساعد الممثل في أداء دوره، وفضلاً عن السيناريو، والموسيقى والإضاءة والتصميم، والمنتج والديكورات والاستعارات، والميكياجات، فالمؤلف الجيد هو من كان ملماً بكل هذه الأمور، فعليه أن يلقى نظرة عميقة في كتابته للنص، لما سيكون عليه هذا النص من الناحية التمثيلية والإخراجية والفنية.

ومثال على ذلك لبيان هذه الوظيفة في نص القيسي.

إذ نجد (الرجل) في حواره يتكلم مع (المرأة)، وكيف أن (الرجل) باق على الأمل، أما (المرأة) فإنها تعاني من الوحدة.

" الرجل... أنظري إلى هذه الشمس الرشقاء التي ترسل لنا هذه الضياء البرتقالية... أنها في طريقها إلى الغروب... أنظري إلى هذه الفراشات، وهذا الأريج وأمير المواسم، الربيع، هذه الأشياء تجعلني أحس بآمال... تجعلني وأنا أتكلم معك، وأنظر إلى عينيك الحزينتين أشعر بالانفعال، والتوتر (وقفة) وأنت؟.. هل تستطيعين مثلاً مثلي أن تشعري بنفس الانفعال؟؟

المرأة: لا.. لا..

الرجل: لماذا؟

المرأة: لأنني لا امتلك نفس حماسك.. وربما.. لأن أحلامي هربت مني هربت برحيل زوجي"(٨٤).

هكذا صور القيسي كيف يجب للممثل أو الممثلة أن يجسد حركة، وحالة (الرجل)، (المرأة)، ومن خلال الحوار تبين أن (الرجل) على الأمل، أما (المرأة) فهي لا تمتلك نفس حماس (الرجل)، وفي هذه الفقرة تجعل المخرج يطلب من الممثلة التي تؤدي دور (المرأة) على خشبة المسرح أمام الجمهور، أن تقوم بتنفيذ الحوار كفعل، ويجعلها تنفذ كل ما هو مكتوب بتقنيات ملموسة كي تبرز لنا الشكل الخارجي للمعاناة والحزن والألم، كما أراد المؤلف أن تكون وأن تمثل.

ويمكننا القول: بأن القيسي قد أبدع في هذا المجال لكونه مخرجاً وليس قاصاً وكاتباً ومؤلفاً فقط، لذا نجد مسرحيته تمتاز بكونها متماسكة من الناحية الفنية والتقنية والإخراجية، فهو عن طريق الحوار يساعد باستمرار الأداء التمثيلي من ناحية النبرة والصوت والحركة ورسم الملامح التعبيرية على وجه الشخصيات فوق خشبة مسرحهِ.

كما نجد القيسي يساعد ليس فقط من خلال إبراز الناحية التعبيرية عن الشخصية الرئيسة أو الثانوية وملامحهم، بل الديكور والإضاءة والموسيقى، واختيار الملابس للممثلين.

"الرجل: (تبتعد المرأة بخطوات قصيرة إلى الباب المؤدي إلى خارج المقبرة... يحل مساء شفيف) نعم غداً.. تعالى لنشوش أحاسيسنا.. غدا لنحس بالمزيد من الفراغ.. غدا.. تعالي لنعاني من صعود وهبوط في التركيز... لنعاني من صعوبات في اتخاذ القرار... (يتوقف. صمت. موسيقى حزينة خافته تسمع من بعيد....

(الظلام، يسلط ضوء بلون الفستق على المرأة وهي تنتظر في المقبرة... اظلام.. تعاد عملية تسليط نفس الضوء مرات عديدة دليل على مجيء المرأة كل يوم وانتظارها عبثاً للرجل الذي لن يأتي... الضوء الأخير يسلط على المرأة بلون الليمون الذابل، وتكون هي واقفة بارتخاء يائس حزين مستندة إلى شجرة الرمان وهي تردد: لا لا.. لن يأتي. ستار.."[٨٥].

سجل القيسي في مسرحيته هذه الوظيفة، لأن أعماله كانت نتاج عملية إبداعية لكاتب عاش حياتين حياة المؤلف أو الكاتبوحياة المخرج، فكشف الحوار لنا كيف أن (المرأة) تبتعد بخطوات قصيرة إلى الباب المؤدي إلى خارج المقبرة حين يحل مساء، وحدد لنا نوع الموسيقى حزينة خافته تسمع من بعيد، وكذلك فهو يبين لنا طبيعة الإضاءة، وطبيعة الأجواء، وذلك حين يسلط ضوء بلون الفستق على (المرأة) وهي تنتظر في المقبرة، ويعاد نفس الضوء مرات عديدة، وهذا دليل على مجيء (المرأة) كل يوم، والضوء الأخير الذي يسلط على (المرأة) اختار لون الليمون الذابل، وهذا ضوء دليل على حزن ويأس المرأة... وأيضاً تبين لنا طبيعة الأجواء.

وبما أن القيسي هو بارع في كتاباته، فهو يكتب النص ويخرجه متخيلاً الحوارات على خشبة المسرح، وذلك كعرض بينه وبين نفسه قبل أن يشاهده الجمهور.

وهكذا يستمر القيسي في حواراته مسهما كل الإسهام في عملية الإخراج، وبمساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها.

١. الخاتمة

٢. تناولت في بحثي هذا البناء الفني في مسرحيات جليل القيسي، واخترت مسرحية (في المقبرة مساءً) أنموذجاً على ذلك، ويمكن أن أوجز ما توصلت إليه من نتائج بما يأتي:

٣. يعد القيسي اسماً مسرحياً، وقد أبدع الكاتب في كتاباته.

٤. يُعدّ البناء الفني للمسرحية، واحدا من أهم القضايا الأساسية التي تناولها النقاد والأدباء والكتاب في دراساتهم، وذلك لما ينطوي من مكوناته الأساسية وهي: الشخصيات، الصراع، والحوار.

٥. استخدم القيسي في مسرحيته وسائل فنية عدة.

٦. شخصياته يتحاورون بلغة رفيعة تليق بمقامهم، وبموضوعاتهم، وتتسم بتوافر وسائل حوارية، وظواهر أسلوبية عديدة كـ (الاستجواب) (السؤال / الجواب)، التكرار، وصور بلاغية من التشبيه والطباق، وكل هذا خلق إيقاعاً خاصاً بحوار مسرحيته، مما أضفى على لغة الحوار سمة الشعرية، يظهر من خلال هذا كله عناية الكاتب والمؤلف والمخرج القيسي باللغة عناية كبيرة وواسعة، إذ استطاع من خلالها أن يجسد لنا الشخصيات (الأبطال) في مسرحية، لمعاناة شخصياتهم ومشاعرهم، فضلاً عن الفكرة التي تجلب فيها صور الواقع الاجتماعي لمجتمعه وكل من يعيش هذا العيش، وأيضاً من خلال الحوار استطاع أن يكشف لنا أبعاد الشخصية، ولاسيما البعد الاجتماعي الذي يركز عليه الكتاب في الواقع الاجتماعي، وكذلك البعد النفسي الذي يركز عليه الكتاب مأساة مشاعره وانفعالاته، فضلاً عن صراعه، والكشف عن القضية أو الفكرة في المسرحية.

٧. فالشخصية كان البطل المثقف، وهو شخص يهتم مباشرة بانتاج الأفكار، وذلك عن طريق المهارة والذكاء، ودائماً نجده ينشغل بالأمور العامة للمجتمع، ويجعل من التفكير في الوقائع، والسعي وراء مصلحة عامة، والذي يعد أحد همومه الرئيسة.

٨. مسرحيته تمتاز بكثير من الصراحة التي رأيناها لازمة لمعظم المسرحيات التي كتبها.

٩. كتب هذا المسرحية بأسلوب واقعي بسيطة وعاطفية، ويمتاز بفنية بغير تكلف.

١٠. يخاطب الكاتب من خلال شخصياته في المسرحية الأفراد والمجتمع، والشعب خطاباً اجتماعياً وفكرياً وعاطفياً وسياسياً.

١١. انعكاس ثقافته الأجنبية وقراءاته المتكررة على عالمه المسرحي.

١٢. جسدت مسرحيته الواقع بجوانبه الاجتماعية والنفسية والثقافية، فجاءت قريبة من نفس المتفرج، لأنها تحاكي همومه وحزنه وألمه ومشاكله والحالة التي يعيش فيها.

١٣. الشخصيات في المسرحية جاءت معبرة عن البناء الدرامي، فالشخصيات الرئيسة تمثلت في البطل المثقف، فجاءت شخصيات مسرح القيسي مطابقة للواقع الدرامي.

١٤. التقنيات الإخراجية والموسيقى والتصميم والديكور وتسلط الأضواء حاضرة في مسرح القيسي، وهذا ساعده في كونه ممثلاً ومخرجاً.

١٥. أينما يتوجه الباحث يلق العواطف والمشاعر الحارة، والانفعالات الواقعية.

١٦. وظف القيسي البطل المثقف في مسرحيته فنياً توظيفاً وجمالياً، لكي يغذي بها صراع شخصياته وحركاته.

١٧. اختار القيسي لمواقف الحزن والألم، والفرح، والسرور، الألفاظ الملائمة لكل منها.

١٨. الديكور والإضاءة والموسيقى والتقنيات الإخراجية حاضرة في مسرح القيسي، فقد ساعده كونه مخرجاً وممثلاً على وضع اللمسات الإخراجية لأعماله.

الهوامش والمصادر:

---

(١) ينظر: لا أريد كفناً من هذا العالم: رعد مطشر:٢٧.

(٢) ينظر: الكتابة هي أن تكون شاهداً أميناً على عصرك: يوسف الأسدي، جريدة الجمهورية، ع٨٢٧٧، ١٩٩٢.

(٣) ينظر: جليل القيسي في ذمة الخلود: جلال زنكابادي، مدونة جليل القيسي الألكترونية.

(٤) ينظر: جليل القيسي من كابوس الانسحاق والتمرد إلى أحلام أسطرة الذات: رعد مطشر، جريدة العرب اللندنية في أيار، ١٩٩٩.

(٥) ينظر: القصة القصيرة عن جليل القيسي (دراسة نفسية وفنية): سنان عبد العزيز عبد الرحيم : ٢٥.

(٦) أدباء كركوك خلال نصف قرن: حميد الجاف: ٧.

(٧) ينظر : المقروء والمنظور : صباح الأنباري :١٠١.

(٨) جليل القيسي عّراب العزلة : حسين سرمك حسن، ٥، ينظر : لا أريد كفنا من هذا العالم : رعد مطشر : ٢٧.

(٩) ينظر : إبداع كركوك الثقافي : محمد خضر محمود و عمار قيس صبري، ٦٤.

(١٠) ينظر: البناء الدرامي: د. عبد العزيزة حمودة: ٩.

(١١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : د. إبراهيم حمادة : ٦٥.

(١٢) ينظر: مبادئ علم الدراما: سمير سرحان: ٤٧، ٥٣.

(١٣) ينظر: فن المسرحية : د. عبد القادر القط: ٣٥، والمسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ملتون ماركس، ترجمة : فريد مدور:٨١.

(١٤) ينظر: الأدب وفنونه: د. محمد مندور: ١١٦.

(١٥) ينظر: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي: ٢٦.

(١٦)ينظر: الصحاح: مادة: ثقف: ١٤١.

(١٧) ينظر: المثقفون في الحضارة العربية: د. محمد عابد الجابري:٢٤.

(١٨) في المقبرة مساءً : جليل القيسي: ٣٧.

(١٩) ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة: ١٥٥، ودراسات في المسرح : فؤاد علي حارز الصالحي: ٤٩، ولغة النقد الأدبي : د. فتحي بو خالفة: ٢٣٥.

(٢٠) فن المسرحية: د. عبد القادر القط: ١٥.

(٢١)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة: ١٥٥.

(٢٢) ينظر: فن المسرحية : د. علي الراعي: ٧٥.

(٢٣) ينظر: نظرية الدراما: سنيشينايا، ترجمة : نور الدين مارس : ٨٧.

(٢٤) ينظر: فنالكاتبالمسرحيللمسرحوالإذاعةوالتلفزيونوالسينما : روجرمبفيلد،ترجمة : درينيخشبة : ١٦٧، ١٧٠ – ١٧١.

(٢٥) ينظر: فن الشعر: أرسطو طاليس، ت : عبد الرحمن بدوي : ١٤٩ – ١٥٠، ومدخل إلى فن كتابة الدراما: عادل النادي: ٥٦.

(٢٦) ينظر: فن المسرحية : د. عبد القادر القط: ٢٠، ومعجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د.إبراهيم حمادة: ١٥٦، والأدبي العربي الحديث: سالم المعوش: ٤٢٦ والسيناريو: سد فيلد: ٣٧ – ٣٨.

(٢٧) ينظر: فن كتابة المسرحية : لاجوس أجرى: ٢٢١.

(٢٨) البطل في التراث : د. نوري حمودي القيسي : ١٥.

(٢٩) ينظر: المثقفون في الحضارة العربية (محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد): د. محمد عابد الجابري: ٢٤.

(٣٠) ينظر: حواريات الفكر الأدبي : د. صلاح فضل : ٨٥، ومقالات أمرسون: رالف والد وأمرسون:٢٨٨.

(٣١)ينظر: من فنون الأدب المسرحية : د. عبد القادر القط: ٢٤، ٢٧، وفن المسرحية : د. عبد القادر القط:٢٢، والبطل المعاصر في الرواية المصرية: أحمد إبراهيم الهواري: ٣٧.

(٣٢)ينظر: في النقد الأدبي : د. ميشال عاصي: ١٩٥، ومسرحي والمسرح: عصام محفوظ : ١١٤– ١١٥.

(٣٣) في المقبرة مساءً: جليل القيسي : ٣٥ – ٣٦.

(٣٤) لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري: أحمد مدرس: ١٠٩.

(٣٥) في المقبرة مساءً: جليل القيسي: ٣٦.

(٣٦) فن المسرحية: علي الراعي: ٥٧.

(٣٧) ينظر: فن كتابة المسرحية : لاجوس أجرى: ١٠٧ – ١٠٨، وفن الاسلوب، دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية : أ.د. حميد آدم ثويني: ١٣٧.

(٣٨) في المقبرة مساءً: جليل القيسي: ٣٥.

(٣٩)م. ن : ٣٦.

(٤٠)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة: ١١٣.

(٤١) الكلمة – والبناء الدرامي رؤية نقدية تحليلية مقارنة: د. سعد أبو رضا: ٢١٢.

(٤٢) ينظر: قراءة المسرحية : رونالدهيمن، ت: د. مدحي الدوري:٧٧، والأدب وفنونه: محمد مندور:٧٨.

(٤٣) نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما: تقديم : اريك بينتلى، ت: يوسف عبد المسيح ثروت : ٢٣٩.

(٤٤) في المقبرة مساءً: جليل القيسي: ٣٥.

(٤٥) م. ن:٣٥.

(٤٦) م. ن:٣٦.

(٤٧) م. ن :٣٧.

(٤٨) علم النفس التربوي: د. سعاد جبر: ٢٩١.

(٤٩) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما: روجرم بفليد (الابن)، ت : دريني خشبة: ٢٤٣.

(٥٠) المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها: ملتون ماركس، ت : فريد مدور: ٥٤.

(٥١) معجم المصطلحات المسرحية: سمير عبد الرحيم الجلبي:٥٦.

(٥٢) نظرية الدراما: سنيثينا يانوثا: ت : نور الدين فارس : ٢٧، ينظر: الموسوعة الفلسفية : م: روزنتال، ب يودين، ت : سمير كرم:٢٤٩.

(٥٣)النفس انفعالاته ا وأمراضها وعلاجاتها: د. علي كمال: ٦٥.

(٥٤)ينظر: مبادئ علم النفس العام : يوسف مراد،١٤٤، وعلم النفس المعاصر: د. حلمي المليجي: ١٣٥ – ١٣٦.

(٥٥) ينظر: صراعاتنا الباطنية: د. كارين هورني، ت: عبد الودود محمود العلي: ٣١، و: الصراع في مسرحيات محيي الدين زنكنة: خولة إبراهيم أحمد: ١٨.

(٥٦) علم النفس المعاصر: د. حلمي المليجي: ٢٣٧.

(٥٧) في المقبرة مساءً: جليل القيسي: ٣٦.

(٥٨) م. ن، ٣٦.

(٥٩) م. ن، ٣٧.

(٦٠) ينظر: لمن الزهور: عزيز خيون: ٨.

(٦١) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير:٨١، وينظر: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن : د. رشاد رشدي: ٤٤، وقضايا النقد العربي قديمها وحديثها : د. داود غطاشة وحسين راضي : ١٤٧– ١٤٨.

(٦٢)ينظر: مسرح صلاح عبد الصبور – دراسة فنية، د. محمد محمود رحومة:٤٦.

(٦٣)معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د. إبراهيم حمادة:١٠١.

(٦٤) في المقبرة مساء: جليل القيسي، ٣٦، ٣٨.

(٦٥) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما: روجرم بفليد (الابن) ت: دريني خشبة: ٢٤٤.

(٦٦) في المقبرة مساءً: جليل القيسي، ٣٧.

(٦٧) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة: ٢٧٦، ينظر : اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: محمد رضا مبارك: ٤٥ – ٤٦.

(٦٨) في المقبرة مساءً: جليل القيسي، ٣٦.

(٦٩) م. ن، ٣٧.

(٧٠)الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس: ٦٥.

(٧١) في المقبرة مساءً: جليل القيسي، ٣٧.

(٧٢)ينظر: الأصوات اللغوية : إبراهيم أنيس: ٦٧.

(٧٣) في المقبرة مساءً: جليل القيسي، ٣٨.

(٧٤)ينظر: الخطابة: أرسطو: ٢٠٤.

(٧٥) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور: ١٩٨.

(٧٦) ينظر: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق: د. محمد بركات:٩٥.

(٧٧) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبديع: الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: ١٦٤.

(٧٨) في المقبرة مساءً: جليل القيسي:٣٥.

(٧٩) م. ن : ٣٦.

(٨٠) م. ن: ٣٦.

(٨١) جواهر البلاغة العربية: السيد أحمد الهاشمي: ٣٦٦.

(٨٢) في المقبرة مساءً: جليل القيسي:٣٧.

(٨٣)ينظر: مدخل إلى فن كتابة الدراما: عادل النادي: ٤٢.

(٨٤) في المقبرة مساءً: جليل القيسي: ٣٧.

(٨٥) م. ن: ٣٨.

Artistic Structure in Jaleel Al-Qaisi's Plays: Evening Graveyard as a Case Study

KwestanNajmuddinEnja

Kirkuk University- College of Arts

Abstract:

Search got up on the technical construction of the theater, which define the body integrated text itself, which consists of clear elements a special arrangement, according to special rules to certain influential happening in the same scenes.

I have chosen the famous author (Jalil al-Qaisi) to search for artistic construction in the play (*In The Evening Cemetery*) a model. After the piece I talked about the concept of the building the theater and give a brief on then analyzed characteristics theatrical (man and woman) technically, aesthetic and focused my care at this point on the social aspect of the tow characters, the spectrum because realistic plays focus on the realistic side. To embody us in which a model of a human being who lives of the wishes and needs and the struggle for all these things.In addition to all the sense in the case of the mental disorder for each of the tow characters (man and woman). It must be the language of these tow figures high in the dialogue may be used by the writer (al-Qaisi) in order to reverse the culture of the tow characters. He focused on the structure of the dialogue including (question, answer, monologue, repetition and rhetorical images) to reflect through all of this technically and aesthetic characters in his play. In addition, the writer shows his superiority interest in language and expression of the case and the idea theatrical in an easy manner…