Al-Noor Journal for Humanities, March (2024); 1 (1): 85 - 104
DOI: https://doi.org/10.69513/jnfh.v1.i1.a10
IRAQI Academic Scientific Journals
ISSN: 3005-5091
AL-NOOR JOURNAL FOR HUMANITIES
Available online at : *http://www.jnfh.alnoor.edu.iq*
JNFH Al-Noor Journal for Humanities

تراء الموروث واغراء التمسرح
قراءة في جماليات التوظيف في مسرحية (العشبة) لهيثم بهنام بردى

م . د فرح أدور حنا
جامعة الحمدانية / كلية التربية للعلوم الانسانية
dr.farah.baghdo.j@uohamdaniya.edu.iq

لقد عالج البحث، مسألة استدعاء الموروثات وآلية توظيفها داخل النص المسرحي، وذلك نظراً للعلاقة التفاعلية المتينة القائمة بين النص المسرحي من جهة، وبين المادة التراثية من جهة ثانية، تلك المادة التي تعمل بوصفها مصدراً خاماً يصلح للتعبير الدرامي، ومن ثم الوصول الى مساحة جمالية تتجسد من خلال دمج الموروث القديم، برؤية جديدة معاصرة ، محققاً بذلك أعلى درجات التوظيف الفني . لقد اختار البحث مسرحية (العشبة) للكاتب هيثم بهنام بردى، واتخاذها عينة اجرائية للتطبيق ، ذلك أنها تضمنت مؤهلات درامية ملائمة لعملية التوظيف الفني للموروث، ولا سيما في مستواه الشعبي. كما تكون البحث من محوريين اساسين : الأول، تناول مرجعيات العتبات النصية كونها موجهاً قرائياً فاعلاً في الكشف عن مدلولات النص، أما المحور الثان، فقد عالج مرجعيات النص من خلال دراسة المادة التراثية المرجوع اليها في هذه العينة، والتي توزعت بين ثلاثة أشكال هي الاسطورة والحكاية الشعبية والقصص الديني ، وقد استعان البحث بمنهج ذات طبيعية سيميائية ، اعتمد نموذج (غريماس) العاملي في رصد وتتبع حالة الشخصية المحورية ومحطات انتقالها وفق محور الفاعل والموضوع ومراحل انجاز البرنامج السردي المتصل به

الكلمات المفتاحية : المرجعيات ، البرنامج السردي ، الفاعل ، الاسطورة ، العشبة .

© THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE.
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Al-Noor Journal for Humanities, March (2024); 1 (1): 85 - 104
DOI: https://doi.org/10.69513/jnfh.v1.i1.a10

"The Wealth of Heritage and the Temptation of Theatrical Presentation:" A Reading in the Aesthetics of Utilization in the Play (Al-Ushbah) of Haitham Behnam Burda

Dr. Farah Adwar Hanna
University of Al-Hamdaniya –College of Education for Human Sciences

Abstract:

This research addresses the issue of invoking heritage and its mechanism of deployment within theatrical texts, given the strong interactive relationship between the theatrical text on one hand, and the heritage material on the other hand. The latter acts as a raw source suitable for dramatic expression leading to the attainment of aesthetic space embodied through the integration of ancient heritage with a contemporary vision, thus achieving the highest levels of artistic utilization. The play "Al-Ushbah" by the playwright Haitham Behnam Burda has been chosen in this study as a procedural sample for application, as it contains dramatic qualifications suitable for the artistic utilization of heritage, especially in its popular dimension. The research revolves around two main axes: firstly, addressing the textual thresholds as they actively guide readers in revealing the implications of the text. Secondly, examining textual references through the study of the heritage material referenced in this sample, which is distributed among three forms: myth, folk tale, and religious stories. The research also employs a semiological-naturalistic approach, adopting the "Greimas" model in monitoring and tracking the central character's state and transitions according to the axis of the agent, subject, and stages of completing the narrative program associated with it.

Keywords: References, Narrative Programme, Subject, Legerd, Herb of Immortality.

مدخل نظري :

يمكن وصف العلاقة القائمة بين الموروثات بأنواعها وأشكالها كافة– وبين الفن المسرحي، أنها علاقة تأصيلية قديمة – حديثة، ذلك أن الحمولات التراثية شكلت مصدراً ثرّاً للتأليف والتطويع الدرامي، نظراً لما تحتويه من مؤهلات وكفاءة درامية

تجيز لها الولوج وبمشروعية متميزة – إلى منطقة (التمسرح). فالموروث سواء أكان رسمياً موثقاً، أم شعبياً مروياً، فانه يمتلك خاصية التحوير الدرامي، ولا سيما ما يتعلق منه بالذاكرة الفولكلورية الجمعية للشعوب أو ما يتصل منه بعموم التعبير المثيولوجي بما يتضّمنه من حكايات ومسرودات شعبية خرافية أو قصص غرائبية أو سير تاريخية، "فالعلاقة بين المسرح والتراث علاقة سحرية أخاذة وهي علاقة أبهرت (المؤلفين كلهم) وسحرتهم وجعلتهم في كل مرة يقفون على تراث الآباء والأجداد ويعيدون إنتاجه في حلل جديدة، وبأسلوب حضاري مميز" [1] فاستدعاء التراث ومحاولة تقديمه في نص معاصر، يفترض به أن يكون استدعاء إبداعياً خلاقاً، بمعنى انه يقدم قراءة جديدة للمورث تنسجم مع المنظور المعاصر للبنى الفكرية والاجتماعية والسياسية، وما تفرضه من تحولات على الأصعدة كافة، وإلاّ لأضحت العملية التناصية، مجرد استنساخ حرفي لا قيمة له، لأن الأصل الأول القديم أبقى واصدق.

لقد استوحى هيثم بردى في هذا النص، طقساً أسطورياً، حمل في جذوره، قدسية من نوع خاص جعلته يرتقي إلى مصاف النصوص القومية المعبرة عن هوية أمة عريقة وثقافة متأصلة، عاشت في بلاد ما بين النهرين، اذ كانت شخصياته من الملوك والآلهة وكانت أبنيته الفكرية عميقة، تدور حول قضية (الموت – الحياة) وبالرغم من ذلك كله، فقد قدمه الكاتب، في قالب درامي بسيط في تركيبه، مسكون بشعبية ومحلية مفرطة، فضلاً عن اعتماده الوضوح القصدي والتشويق المتقد والعفوية السلسة التي تنسجم مع طبيعة متلقيه الخاصة جداً (الفتيان)، إذ هو متلقٍ تواق إلى محاكاة عالم الأحلام والخيال والتحليق بعيداً في جو من المغامرات والتحديات الشيقة وتقمص دور الأبطال الخارقين، إلى غير من مواصفات المتخيل المثيولوجي المحتشد بتشخيص ترميزي كثيف، يعكس معه، المعنى الأصلي للأسطورة القائم على "سذاجة التفكير والتأمل الخيالي الدال على خواء في الفكر البشري، ولعل ما يؤيد هذه الرؤية أن شخصيات الأسطورة غالباً ما تقدمهم الحكايات في صورة أبطال والهة " [2]، لذا غدت أهم مشكلة تواجه الكاتب عند عودته إلى مادة الأساطير، هي مدى ملاءمتها للتعبير عن الواقع الحاضر الخاضع للقياس والتجربة، لأن الأسطورة " كالحلم تعرض قصة

تحدث في المكان والزمان، قصة تعبر باللغة الرمزية عن الأفكار الدينية والفلسفية وعن تجارب الروح التي تكمن فيها الدلالة الحقيقية للأسطورة " [3].، من ثم فلا مناص من التعامل معها من زاوية تدليلها الرمزي، للإشارة من داخل الأسطورة إلى خارجها، وبغض النظر عن طبيعة وهوية هذا (الخارج)، فأن جملة الروايات الأسطورية تشترك " بطابع وظيفي ثابت، ندرك ملامحه في كل المجتمعات، فكأن الأساطير تمثل وسائل يعبر بها الناس لأنفسهم عن سلسة من المثل العليا المشتركة بينهم " [4]. بوصفها نماذج عليا حملت داخل احداثها ووقائعها وأبطالها، صوراً مجسدة لأنماط التفكير الأولى لدى البشر .

اختار البحث مسرحية (العشبة) لهيثم بهنام بردى، بوصفها عينة إجرائية منتخبة وملائمة لشغل مساحة التطبيق، كونها تحاكي الأسلوب المنطقي في التعامل مع الموروث والتفاعل معه، ولا سيما الموروث المثيولوجي منه، فهي تختزل ذاكرة ثقافية شعبية متعددة ومتنوعة، وتعيد إنتاجها بشكل يتواءم وينسجم مع حداثة المنظور الفكري للتلقي وخصوصية التجنيس، معتمدة في ذلك على خلق فضاء توسيعي لتعالق نصي متعدد، يمتد عبر قنوات استنطاق لمحكيات مختلفة، إذ تمكن الكاتب من خلق مصاهرة فنية متينة بين جملة من الموروثات، مزج فيها بين الأسطوري والشعبي والديني وبين الحكاية والخرافة والمثل وغيرها من أشكال التعبير التراثي، فالنص ارتكز أساساً على السرد الأسطوري لملحمة (جلجامش) وتحديداً فيما يتعلق منه برحلة البحث عن الخلود الذي قام بها (جلجامش) ومحاولة اللقاء التي جرت مع رجل الطوفان (أوتنابشتم)، فضلاً عن تطعيم العمل، بمرويات شعبية وحكايات خرافية ومرويات دينية، أسهمت هي الأخرى بتدعيم البناء الدرامي للنص، إذ شكلت هذه الحكايات، حبكات ثانوية بحيث مثلت كل منها، وحدة بنائية مستقلة قائمة بنفسها، لكنها في الوقت نفسه، تعد لبنة أساسية في البناء العام الموحد للنص، وستتم مقاربة هذا الموضوع في محورين وفق الشكل الآتي:

المحور الأول: مرجعيات العتبة :

لا يتأسس النص الإبداعي على فراغ ثقافي، بل لا بد له من الاتكاء على تراكم معرفي وخبرة قرائية متجذرة في ذهنية المنتج، يسمحان له، بإعادة إنتاج المعرفة وفق معطيات وأنساق متحولة ورؤى متجددة، ومن ثم تقديمها بوصفها مادة ابداعية داخل منظومة نصية قابلة للتجنيس المنفرد أو المهجن، عبر أنظمة لغوية أو ميتا لغوية، وذلك حسب طبيعة النص التشكيلية. فالنص الإبداعي لا يتأتى من إفرازات المخيلة الآنية المحضة فحسب، بل لا بد له من ذاكرة قرائية، تسانده بكل ما تحمله من استدعاءات ماضوية، فردية أو جماعية معيشة أو مقروءة في سبيل الوصول إلى أعلى درجة ممكنة ومعقولة في استقلالية النص عن غيره؛ لأن النص – حسب تصور جوليا كرستيفا – لا يكوّن تنظيماً جديداً؛ لأنه في الأصل عبارة عن مجموعة نصوص سابقة تكّون مع بعضها ما يمكن أن نسميه نصاً جديداً [5].

تظهر أول إشارة إلى مرجعيات النص، في الصفحة الأولى – بعد الغلاف، إذ يقدم الكاتب فيها، ثلاثة موجهات قرائية، تعمل مجتمعة على تقديم إضاءة للقارئ بطبيعة هذا النص المشغول هنا، كما تعطيه إيحاءً أولياً بهوية النصوص الغائبة التي اعتمد عليها المنتج في تشكيل نصه الفني . أما الموجه القرائي الأول، فهو تحديد الكاتب للمادة الدرامية الخام التي استقى منها نصه المسرحي وهي الحكايات الشعبية، إذ يقدمها في صيغة الجمع بوصفها ميثاقاً قرائياً بينه وبين المتلقي، اذ نجد تصريحاً مكتوباً بذلك بقوله: " حكايات شعبية ممسرحة " [6] . توحي هذه العتبة بأن الكاتب سيلج منطقة وعرة في اقتناص المادة الدامية الخام وإعادة تشكيلها وفق آلية (التمسرح) ؛ لأنه سيضطر إلى إخضاع المحكي / المروي الشعبي، لتقانات درامية معاصرة، الأمر الذي يتطلب، دربة عالية وكفاءة تأليفية كبيرة لتحويل نسق (الفعل) من المحكي / الماضي إلى المجسد / الحاضر .

وأما الموجه القرائي الثاني ، فهو عتبة العنوان الموسوم ب "العشبة" [7]، إذ يحيل هذا العنوان بصيغته التركيبية مع أل التعريف ، إلى نوع من التعاقد الميثاقي بينه وبين القارئ، فهذه الكلمة تشير إلى دالة (الخلود) المجتلبة من العمق الزمني للموروث ومن التكوين الثقافي للقارئ، فقد ترسخ في ذاكرته الفولوكلورية، مدلول (العشبة) أو (النبات)

الذي يمنح الخلود والتجدد الدائم حسب الموروث الحكائي المرتبط بأحداث ومجريات الوقائع في ملحمة جلجامش .

كذلك يشير الموجه القرائي الثالث " مسرحية للفتيان [8] " – فضلاً عن اشارته الى التجنيس الأدبي – فأنه يشير إلى نوعية وطبيعة متلقي هذا النص، ويبدو لي أن تحديد هذه الفئة العمرية (الفتيان)، يدفع بطريقة أو بأخرى إلى توقع بعض اجراءات النص، ومن بينها اعتماده على وقائع وأحداث وشخصيات مشوقة ومسلية، وتضمينه لعوالم خيالية وأجواء ساحرة تغري قارئه (الفتى) بالمتابعة والترقب الدائم وتضمن ادامة عنصر التشويق فيه، ومن ثم الوصول إلى نتيجة مفادها إن أفضل طريقة لإقامة وتشييد مثل هذه الفضاءات النصية، تكون بالاستناد إلى مادة تراثية تزخر بالحكايات الشعبية القديمة والأساطير والخرافات والكائنات الغريبة والعوالم العجائبية كذلك نرجح أن يكون هذا الموجه القرائي، علامة من علامات تحديد مرجعية النص والمصدر المرجوع اليه .

المحور الثاني: مرجعيات النص :

يمكن تحديد أهم مرجعيات هذا النص المسرحي، بناءً على جنس المادة التراثية المرجوع إليها والتي يمكن إجمالها فيما يأتي :

1- الأسطورة :

يمارس هيثم بردى مع أسطورة (جلجامش) – إذا صح التعبير – انزياحاً انتقائياً مع النص الغائب (الملحمة)، فهو ينتقي واحداً من أهم مفاصلها السردية واحداثها المحورية، لينزاح عنه في نص معاصر وفق رؤية جديدة، مدركاً حتمية إخضاع الأسطورة الأولى " لتعديل يجريه الشاعر والأديب حتى يلائم بينها وبين موقفه ونظرته [9] "، فهو يستعير الحدث الرئيس من الملحمة وهو (رحلة البحث عن الخلود) ويجعله برنامجاً سردياً لنصه الدرامي، إلاّ أنه يخالف وينزاح عن الثيمة الأساسية للنص الأسطوري وهي (حتمية الموت ووهم الخلود) وهي ثيمة أولى من مفردات التفكير البشري، تنتمي إلى نظام الأنماط والتصورات الأولى (التايبولوجيا) – نحو فكرة

معاصرة تحمل، جمالاً فكرياً وهدفاً أخلاقياً وتربوياً وتعليمياً مثمراً، ينسجم مع قصدية الارسال في مسرح الصغار، والتي يمكن تلخيص مفادها في عبارة : (إن الجمال الحقيقي يكمن في داخل الإنسان وليس خارجه) وهي نتيجة يتوصل لها المتلقي/ التلميذ في نهاية المسرحية :

التلميذ: علمتني قصتك انه لا يصح إلاّ الصحيح، ولا يمكن أن تسود إلاّ العدالة والجمال ليس بالظاهر بل بالجوهر [10] .

فالنص الدرامي يخرج بالثيمة الاساسية من قدسيتها القديمة في الملحمة وينزاح بها نحو رؤية عصرية واقعية تعليمية بسيطة واضحة مترشحة من ثنايا النص، ذلك أن الانزياح لا يقتصر على " تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة وحسب، انه يشمل الفكرة ذاتها ،" [11] فالنصان مخالفان ومفارقان لبعضهما في (الثيمة)، فضلاً عن مخالفتهما لعناصر تركيبية أخرى، كأسماء الشخصيات والحوادث الثانوية وأسماء الأمكنة وطبيعة الحبكة وكذلك بالتأكيد، مستوى التحاور الجاري بين الشخصيات وذلك لانتماء النصين إلى زمانين متباعدين جداً عن بعضهما .

تحمل طبيعة التناص الماثل بين النص الحاضر (العشبة) والنص الغائب (جلجامش)، خصوصية في الاستدعاء والتوظيف، فالتعالق النصي بينهما، تعالق مشهدي عام حرص فيه الكاتب على التماهي مع الحدث الدرامي المهيمن والمنظم لجميع الأفعال المنتجة داخل المدونة الحكائية في عملية مستمرة لإدامة التواصل بين النصين، بمعنى أن مسرحية العشبة تماثل وتحاكي النص الأسطوري الأصل في البناء التنظيمي الهيكلي العام للنص، لكنها تخالفه في بناء الوحدات الصغرى. فالنصان متفقان على محور (الرغبة)، إذا يسعى الفاعل فيهما جلجلمش / الصبي إلى تحقيق الموضوع / المفعول به وهو الحصول على نبات الخلود / العشبة، ولكن الدافع أو المرسل الذي يقف وراء كل رغبة لدى الفاعلين، مختلف تماماً في النصين، فالفاعل جلجلمش يريد (نبات الخلود) لنفسه كي يحيا الى الابد، أي أن المرسل لديه فردي يتمحور حول (الانا)، أما الفاعل الصبي، فأنه يريد (العشبة) لأمه كي تشفى من مرضها، أي أن المرسل هنا جمعي يتمحور حول (الاخر)، لذلك فالمرسل في

الفاعل الأول ذاتي / أناني بينما الدافع في الفاعل الثاني، موضوعي / إيثاري. وهذا ما يصرح به (جلجامش) بقوله:

– لقد أفزعني الموت حتى همت عن وجهي في الصحارى.

– إن النازلة التي حصلت بصاحبي تقض مضجعي.

– آه، سأضطجع مثله فلا أقوم أبد الآبدين.

– والآن يا صاحبة الحانة.

– ها أنا أطيل النظر إلى وجهك.

– أيكون في وسعي إلاّ أرى الموت الذي أخشاه وأرهبه؟ [12].

أما الدافع لدى الفاعل / الصبي فأنه يتضح في هذا الحوار.

الصبي: أرجوك أيتها الجدة العجوز أشيري علي بأي شيء لن أتردد بإتيانه

الحكيمة العجوز: (تقاطعه) عشبة الحياة.....

الصبي: ماذا؟

الحكيمة العجوز: لن تسترد عافيتها ألاّ بعد أن تتناول عشبة الحياة.

الصبي: (باندفاع) وأين أجدها.....؟ [13]

أن الاختلاف بين الفاعلين في القدرة على الانجاز وتحقيق (الفعل)، واضح وجلي، فالفاعل في النص الغائب الأسطوري (جلجامش)، يمتلك كل مؤهلات القدرة والانجاز، فهو أولاً ملك أوروك ولديه مطلق السلطة والنفوذ والسيطرة والهيمنة، كما انه يمتلك قوة الآلهة ؛ لأن ثلثيه إله وثلثه الآخر إنسان، وهو العارف بكل شيء والذي أبصر الأسرار وأنبأ بالطوفان وبنى الوركاء... الخ من المواصفات الخارقة التي تمكنه من تحقيق رغبة الذاتية في الحصول على الخلود .

من ذا الذي يضارعه في الملوكية

ومن غير جلجامش من يستطيع أن يقول: أنا الملك؟

ومن غيره سمي جلجامش ساعة ولادته،

ثلثاه إله وثلثه الباقي بشر [14].

أما الفاعل في النص الحاضر (العشبة)، فانه لا يمتلك أية قدرات أو مؤهلات قوية تعينه على انجاز هذا الفعل الكبير، سوى أنه يتسلح بمعرفة منقولة من العامل المساعد / الجدة العجوز، هذه المعرفة والخبرة المنقولة على شكل نصائح وإرشادات وتوجيهات، والتي ستتحول إلى وسائل معينة في انجاز الرغبة؛ لأن الصبي أدرك أهميتها وقيمتها في الحياة .

الحكيمة العجوز: (بفرح) حسناً يا ولد.... عليك أن تتسلح بالحكمة.

الصبي: حكمة سليمان الحكيم.

الحكيمة العجوز: والصبر.

الصبي: صبر أيوب.

الحكيمة العجوز: والحيلة.

الصبي: حيلة ابن آوى.

الحكيمة العجوز: والشجاعة.

الصبي: شجاعة الأسد [15].

يضع هيثم بردى في نهاية مسرحيته، مفارقة تناصية مع الأصل الأسطوري المرجوع اليه، إذ ينهي رغبة الفاعل / الصبي بالتحقيق والنجاح، فهو يستطيع الوصول أخيراً إلى الموضوع/ العشبة ويجلبها إلى امة فتشفى، ومن ثم فان الكاتب يخالف هنا نهاية الملحمة، إذ من المعروف أن (جلجامش) يدرك أخيراً انه لا يمكنه الخلود بعد أن فقد النبات في طرق العودة .

الصبي: ساعداني على قطف العشبة من قمة الجبل، ثم أرسلا بمعيتي رتلاً من فرسان مملكتهما إلى بلدي.

التلميذ: وسقيت أمك من الدواء...

الصبي: وشفيت تماماً. [16].

2- الحكاية الشعبية :

يستثمر نص (العشبة) عدداً من الحكايات الشعبية والخرافية في تشكيل احداثه، اذ يعمل على توظيفها توظيفاً فنياً متقناً، فقد وجد الكاتب فيها، فضاء تشكيلياً ملائماً

يتوافق مع الفضاء الميثولوجي الذي أسسه في هذا النص، فالحكاية الشعبية والخرافية، قريبة في بنائها وشكلها ومضامينها وموضوعاتها من الأسطورة، إلى درجة قد تصل إلى حد التداخل بينهما وعدم التمييز أحياناً، على الرغم من وجود فروق أساسية بين الاثنين لا يتسع المجال هنا لذكرها .

يُدخل الكاتب في مسرحيته، مجموعة من الحكايات الشعبية في المبنى الحكائي للنص عن طريق آلية الاسترجاع الزمني. وهي تقنية منتخبة بدقة وذكاء؛ لأن الحكاية الشعبية نفسها تتأسس في الأصل على المرويات الشفافية والتواصل التناقلي الذي ينسب دائماً إلى المؤلف المجهول، لذلك فهي مسترجعة دائماً في المتن الحكائي أي في الواقع خارج النص الإبداعي، إذ أن زمن تأليفها ووضعها يمتد إلى أزمنة بعيدة غابرة غير محددة، ففي هذه الحالة فأن التطابق بين المبنى والمتن الحكائي [17] يعد أمراً بديهياً ولازماً في الوقت نفسه، ويعكس المقطع الحواري الآتي، هذا التداخل والتماهي :

التلميذ: (محتجاً) ما شأني بقصصكم؟

الشابة: لأنهما شبيهة بواقعك.

الصبي: ومليئة بالدروس والعبر.

التلميذ: (بنبرة باكية)، وهل ستنقذني قصصكم من حالتي المزرية؟

الصبي: اسمع فقط ثم قرر.

التلميذ: (بعد تأمل) حسناً، كلّي آذان صاغية [18].

تشتغل هذه الحكايات بوصفها وحدات بنائية مستقلة، ذلك أنها تشكل نسقاً سردياً مكتفياً بأحداثه وشخصياته وعلاقاته، فضلاً عن أن كل واحدة منها، تمثل لبنة أساسية وركيزة فاصلة في مجمل البناء العام للنص أو هي بمثابة محطات انتقال للفاعل من مرحلة إلى أخرى للوصول إلى الموضوع / العشبة؛ لأن الفاعل الرئيس لجميع هذه الحكايات الشعبية واحد وهو الصبي، ومن ثم فأن هذه الحكايات بأحداثها المنفصلة، تمثل الاختبارات أو التحديات التي يواجهها البطل في نمط القصص

الشعبي / الخرافي، إذ تتضمن جميعها عملية قياس لقدرات الفاعل على الانجاز، بحيث أن النجاح والاجتياز في كل تحدي تقدمه الحكاية، يكون شرطاً رئيساً للمرور إلى الحكاية الثانية ومن ثم الانتقال الى الحكاية الثالثة .

ثمة علامات نصية كثيرة تدل على استقلالية كل حكاية عن مثليتها، فالكاتب قد خصص لكل واحدة منها، مشهداً قائماً بنفسه، فضلاً عن تمايز الشخصيات فيها بشكل واضح، باستثناء الفاعل الرئيس، كما تأتي خصوصية (المكان) المتشكل بملامح أشبه بلوحة سريالية أو تجريدية، كي يعطي بعده الخرافي وتدليله الفنتازي المطلوب .

المكان: غار في سفح الجبل، يقف الصبي أمام بئر، يسحب الحبل، يظهر الدلو، يشرب الماء، ثم ينظر نحو الأرجاء وقد انتشرت جماجم وعظام آدمية، قرب مربط حصان الصبي [(19)].

وفضلاً عن ذلك، فأن هناك اختلافاً وافتراقاً بين أحداث وأفعال كل حكاية عن غيرها، وقد بلغ عدد الحكايات الموظفة في هذا النص، ثلاث حكايات شعبية نستعرضها بالشكل الآتي :

<u>الحكاية الأولى</u> :

تتناول الحكاية الأولى قصة الصبي مع الحصان والصقر، وهي حكاية من الموروثات السريانية الشعبية القديمة المقدمة على ألسنة الحيوانات، وهي المحطة الأولى أو الاختبار الأول للفاعل، إذ يجد الصبي نفسه أمام لغز محير، حيث وضع طعام الحصان للصقر وطعام الصقر للحصان، ومن ثم لا بد من تصحيح الأمر ليحصل الفاعل / الصبي على المساعدة المطلوبة للانتقال إلى المحطة التالية، وينجح الفاعل في حل اللغز بذكاء وبديهة سريعة، إذ يقوم بأبدال مواضع الأطعمة بين الاثنين فيتحرران (الحصان – الصقر) من قيدهما، وتثميناً لهذا العمل فأنهما يقدمان المساعدة للفاعل، مكافأة له على صنيعه معهما، وذلك بأن يختصر الحصان المسافة البعيدة للوصول إلى المدينة في ايصال الصبي، بينما يوفر الصقر الحماية اللازمة له من الشمس اللاهبة:

الصبي: هناك خطأ (يتمعن في المكان حيث يقف حصان وصقر على طرفي الدرب مربوطين كل حدة إلى شجرتين، ويقطعان الطريق الترابي الذي يسلكه الصبي، وأمام كل منهما طعام)..... عليّ أن أصلح الخطأ.

الصبي: (يحمل معلف الحصان المعبأ باللحم، ويمشي نحو موضع الصقر، يضعه أمامه ثم يحمل عليقة الصقر المليئة بالشعير ويضعها أمام الحصان، فيهجم كل منهما نحو طعامه).

الصقر: (بعد أن ينهي وجبته) أنت صبي ذكي.

الحصان: (للصقر بعد أن يشبع) صدقت يا صديقي انه ذكي .

الصقر: (يفرد جناحيه الكبيرين) لهذا لن نبخل عليه بالمساعدة . [20]

ويمكن تلخيص البرنامج السردي [21] **لهذه الحكاية بالشكل الآتي:**

الإيعاز / العبور إلى المدينة وفتح الطريق.

الكفاءة / الذكاء – الحكمة – الحاجة.

الانجاز / إبدال الأطعمة بين الحصان والصقر.

المكافأة / اختصار زمن الوصول – الحماية من الشمس.

<u>الحكاية الثانية</u>:

ينتقل الفاعل / الصبي في هذه الحكاية إلى لقاء الوحشين القبيحين (الأول والثاني)، وهي من المرويات الخرافية الشرقية القديمة، إذ يمثل هذان الوحشان، العائق الأخير الذي يمنع الفاعل من بلوغ الموضوع / العشبة، كما تمثل هذه الحكاية، الاختبار الحاسم له. يبدو من تسلسل وتتابع الأحداث، إن هذين الوحشين هما في الحقيقة إنسانان (شاب وشابة) غاية في الجمال، لكنهما مُسخا من قبل ساحرة شريرة إلى هذا الشكل البشع، كما أنها حولت كل أفراد المملكة إلى تماثيل من حجر، ومن ثم إذا أراد الصبي الوصول إلى العشبة، فلا بد له من حل اللغز / السؤال المرتبط بهما، وهو (هل هذان الوحشان جميلان؟) فإذا كان النجاح حليفه، فأنه سينجو من بطشهما ويحصل على العشبة، وإذا لم ينجح في الجواب فسيصبح فطوراً شهياً لهما، وهنا يقع الصبي في حيرة وفزع شديدين، لكنه يقرر في النهاية، دخول هذا الاختبار الصعب

لأجل والدته المريضة، إذ ينتبه فجأة إلى وجود لوعة ودموع في أعين الوحشين، مما يعطيه إشارة إلى كيفية (الجواب) فضلاً عن توجيهات (الجدة) الواصلة إليه عبر آلية التذكر والاسترجاع، وبعد تأمل بسيط ينطق بالحق ويقول: (إنهما جميلان) عندها يزول السحر عن الوحشين ويعودان إلى صورتهما الحقيقية الجميلة (ملك وملكة)، فيكافآنه على ذلك بإعطائه العشبة ومرافقته في طريق العودة.

شكلت هذه الحكاية، المفصل الرئيس في البناء المقطعي لهذا النص، وهي في الأصل حكايتان: الأولى حكاية الصبي مع الوحشين، أما الحكاية الثانية فهي متضمنة في الأولى وهي حكاية الملك والملكة مع الساحرة، إذ تحولت إلى سبب ومحرك درامي وحبكة منطقية لإقامة الحكاية الأولى، فضلاً عن إشارتها الواضحة إلى أسطورة (ميدوزة) التي تحولت إلى حجر أصم :

الوحش الأول: (يقتربان ويحيطان بالصبي ويقربان وجههما الذي لو تهيئ له وراءهما وهو في حالة أخرى أو في حلم لتوقف قلبه) هل نحن جميلان؟

الصبي: (بعد أن يتمعن بالقبح المتجسد في الوجهين) عليّ أن أنطق بالحق .

الوحش الثاني: (جامداً كتمثال من ملح يترقب الإجابة) أنقذنا أرجوك.

الوحش الأول: (من خلال دموع صافية تسيل من عينيه) نرجوك.

الصبي: (يحاول بذاكرته فك تعابير الرجاء الحار) أنتما...

الوحش الثاني: (من خلال عبرة) ماذا؟

صوت الحكيمة العجوز: انطق بالحق ولا شيء إلاّ الحق مهما كانت العواقب.

الصبي: أنتما أجمل مخلوقين رأيتهما في حياتي (يزول السحر عن الوحشين ويعودان إلى صورة شاب وشابة في منتهى الجمال).

الصبي: لقد نجحت. [22]

ويمكن تلخيص البرنامج أو المشروع السردي لهذه الحكاية وفق الشكل الآتي:

الإيعاز / الخوف من الافتراس وبلوغ قمة الجبل للحصول على العشبة.

الكفاءة / النباهة – الصدق مع النفس – الجرأة في قول الحق.

الانجاز / الإجابة عن السؤال بصيغة الإيجاب (نعم).

المكافأة / الحصول على العشبة والعودة إلى الوطن.

3- القصص الديني / الحكاية الثالثة :

لقد وظّف هيثم بردى في مسرحية العشبة هذه، نوعاً من القصص الديني المأثور وتحديداً – عن نبي الله سليمان، تلك القصة المعروفة الواردة في الكتب الدينية والتي تحمل إشارة واضحة الى الحكمة العظيمة التي كان يتسم بها نبي الله سليمان، وقد لجأ بردى إلى هذا الترجيع الديني، كي يعطي نصه تنويعاً جديداً وإضافة ضمن مستويات المرجعيات المتعدد الذي اعتمده منهجاً في كتابة هذا النص.

إن التناص الذي يقيمه الكاتب مع هذه المادة القصصية المأثورة، ينتمي إلى نوع من التناص الحرفي / المباشر، إذ يستلهم النص المسرحي، قصة النبي سليمان مع المرأتين اللتين اختلفتا وتنازعتا على طفل واحد، كما اعتمد الطريقة الحكيمة نفسها التي اعتمدها سليمان في حّل النزاع عندما نظر في هذه القضية، لكن الكاتب أضاف بعض الأحداث التخييلية حول كيفية وصول الفاعل/ الصبي إلى المدينة ودخوله إليها ولقائه مع الحراس ووضعه أمام اختبار وتحدي آخر عن طريق الصدفة المحضة، ذلك انه كان أول الداخلين إلى المدينة في ذلك النهار، وذلك كي يضفي الكاتب على قصته، مناخاً حكائياً شعبياً يزيد من فاعلية عنصر التشويق ويثير دافعية المتلقي وترقبه في متابعة الحدث حتى النهاية :

الرجل: أول من يطأ البوابة نصحبه إلى دار العدالة .

الصبي: (يجفل) أنا لم افعل شيءً يستوجب مثولي في دار العدالة...

الرجل: نطقت بالحق... أنت اليوم قاضي المدينة، هذا قدرك [23].

يجد الفاعل / الصبي نفسه في موقف عصيب، وهو لا يزال في الخامسة عشرة من عمره ويصبح بين ليلة وضحاها قاضياً، وتحت ضغط السلطان والناس ينصاع الصبي لهذا الأمر، ويقرر بكل شجاعة وثقة أن ينظر في قضية المرأتين المتخاصمتين على الطفل الواحد، تلك القضية التي لم يستطع أي قاضٍ حلها، وهنا يواجه الفاعل، التحدي والاختبار الثاني الذي ينبغي تجاوزه لتحقيق الموضوع/ العشبة، فإذا فشل فيه فسوف يعاقب بالسجن، وبعد ملاحظة دقيقة وحكمة عميقة تشبه حكمة سليمان،

يتوصل الفاعل إلى حل ذكي، يتلخص بأن يقسم الطفل إلى نصفين، لتأخذ كل امرأة منهنَ، نصفه الأيمن أو الأيسر، وعندما اعلن عن هذا الحل الغريب، وجد أن (المرأة الثانية) بدأت تنفجر بالبكاء وتتهالك عند قدميه مؤثرة التنازل عن الطفل للمرأة الأخرى إلى درجة ادعائها الكذب على نفسها، حينها أدرك القاضي / الصبي، إن المرأة الثانية هي الأم الحقيقية للطفل، لذلك أمر لها به، وزج بالأخرى في السجن، متجاوزاً بذلك امتحاناً صعباً، لكنه قربّه أكثر من بلوغ غايته وهدفه:

الصبي: (بعد أن يمثل السياف) سأقسم الطفل بينكما لكل منكما النصف، فعليكما أن تتفقا على النصفين، أي منكما تريد النصف الأيمن؟

القاضي: (لنفسه) هذا جنون.

الصبي: (للسياف) هيا قم بعملك، أقسم الطفل إلى اثنين.

المرأة الثانية: (تتهالك باكية على البلاط) الرحمة.... الرحمة.

المرأة الأولى: أنا راضية بالقسمة.... أريد النصف الأيسر.

المرأة الثانية: (تتهالك عند قدمي الصبي) أعطِ الطفل كاملاً لهذه المرأة (وتشير بأصابع راجفة إلى المرأة الأولى) أنا لا أريد.[24]

يحاكي هذا النص المسرحي ،القصة ذاتها للنبي سليمان، ويجعل منها وسيلة ناجحة في تمرير و ترميز صفة (الحكمة) الى الفاعل المتخيل، كما أن النص يلتزم هنا بحرفيات القصة الدينية باستثناء بعض التحويرات البسيطة في سير الاحداث والتي خلقت، توتراً دراماياً واضحاً وأسهمت في حبك الحدث الرئيس بمنطقية متسلسلة، مثل إضافة شرط (السجن) إذا لم يتمكن الفاعل من حل القضية، كذلك التسهيلات والهبات التي قدمها (السلطان) للفاعل بعد انجازه المهمة بنجاح باهر .

ويمكن اختزال البرنامج السردي لهذه الحكاية بما يأتي :

الإيعاز / الخوف من السجن – الوصول إلى درب (الصد ما رد) – إرجاع الطفل إلى أمه الحقيقية.

الكفاءة / دقة الملاحظة – الذكاء الحاد – نعمة الحكمة.

الانجاز / لعبة شطر الطفل إلى نصفين لمعرفة الأم الحقيقية من الكاذبة.

المكافأة / بلوغ درب (الصد ما رد).

تشترك الحكايات الثلاثة (الحكايات الشعبيتان والقصة الدينية) في مجموعة ملاحظ يمكن إيجازها بما يأتي :

1- إن كل حكاية منها تعمل على إنتاج صفة مركزية من مواصفات الفاعل والتي تحولت إلى موقع ودور / العامل المساعد الذي يعينه على تحقيق الهدف والرغبة، فالحكاية الأولى عكس صفة (الذكاء وسرعة البديهة) والحكاية الثانية رصدت (الحكمة ودقة الملاحظة) والحكاية الثالثة أظهرت (الصدق والجرأة) .

2- شغلت هذه الحكايات الثلاثة، موقع ودور العامل المعارض / المعيق إذ غدت عقبات وموانع وحواجز، حالت بين الفاعل وموضوعه في البداية، ولكن بعد تجاوز الفاعل لعقباتها وحلّه لألغازها، تحولت إلى دور المساعد في النهاية .

3- البرامج السردية للحكايات الثلاث، تكاد تكون واحدة تحمل صفة الترادف وتعمل ضمن نظام سردي موحد داخل البرنامج السردي الرئيس، فهي بمثابة وحدات صغرى ضمن وحدتي النص الكبرى. فالمسرحية من حيث الشكل والقالب تنتمي إلى المسرح الملحمي، إذ تعتمد على تقديم الفعل الدرامي عن طريق روايته عبر راوٍ جماعي هو (الشاب – الشابة – الصبي) وذلك باسترجاع ما حدث في الماضي من مفارقات ومواقف وأحداث مع الصبي وسعيه الناجح في الوصول إلى هدفه (العشبة) .

التلميذ: (مع نفسه بصوت مسموع) هل أنا احلم؟ (يتقدم من الشاب ويلمس ثيابه الفاخرة) ولكني أحس بك.

الشاب: نعم، نحن حقيقيون.

التلميذ: (يتساءل) ماذا تعني؟

الشابة / رأينا من شرفة القصر، قصر الملك (وأومأت بعينيها إلى الشاب) ما حدث لك مع زملائك، ومدى حزنك المبرر، فقررنا أن نخترق الزمن ونقطع عدة قرون ونأتي لنواسيك ونسري عنك. (25)

لقد اشترك برنامجان سرديان في اقامة وتشكيل هذا النص المسرحي، يمكن أن نسمي الأول بالمسرحية الكبيرة والثاني بالمسرحية الداخلية المتضمنة، مع الإشارة إلى أن البرنامج السردي الثاني المتشكل من ثلاث حكايات / الوحدات الصغرى، يعد فب الاساس، تلخيصاً سردياً للبرنامج السردي الأول الرئيس، الذي يتوافق فيه زمن القصة مع زمن السرد، وهو رغبة الفاعل / الحاضر (التلميذ) في تجاوز (عاهة العور) والعودة للانتماء إلى المجتمع بعد القطيعة التي حصلت مع الآخرين، وذلك بناء على تشابه الظرف الحياتي بين التلميذ / الفاعل الآني للبرنامج السردي الأول، وبين الصبي/ الفاعل المسترجع للبرنامج السردي الثاني . إن الجمع بين برنامجين / حدثين مستقلين زمنياً (حاضر – ماضي) وتشخيصياً (التلميذ – الصبي) ضمن نص مسرحي واحد، فأن هذا الشكل التركيبي يندرج ضمن النسق التجريبي المعروف للشكل المسرحي، المسرح داخل المسرح الذي اصطّف الى جانب الشكل الملحمي ليشكل الاثنان معاً جمالية التشكل، فضلاً عن جمالية الترجيع والاستدعاء .

*** ** **

الهوامش :

(1) بناء الشخصية في مسرح الفريد فرج ، صالح لمباركية ، 85-86.

(2)العلاقة بين الدين والأسطورة – حدود التواصل وحدود التقاطع ، عماد السهيلي ، مجلة الحياة الثقافية ، ع 424 ، 2011 ، 7 .

(3) اسطورة اوديب ، اريك فروم : نقلاً عن العلاقة بين الدين والأسطورة (مصدر سابق) ، 7.

(4) م . ن ، 7 .

(5)ينظر : علم النص ، جوليا كرستيفا ، 27 .

(6) العشبة ، هيثم بهنام بردى ، صفحة الغلاف .

(7) م . ن .
(8) م . ن .

(9)النظرية الادبية الحديثة والنقد الأسطوري ، حنا عبود ، 152 .

(10) العشبة ، 19 .

(11) النظرية الادبية الحديثة والنقد الأسطوري ، 153 .
(12) ملحمة جلجامش ، طه باقر: نقلاً عن الدراما ومذاهب الأدب ، فائر ترحيني ، 31 .

(13) العشبة ، 32 .

(14) ملحمة جلجامش ، طه باقر: نقلاً عن الدراما ومذاهب الأدب ، 23 .
(15)العشبة ، 33 .

(16) م . ن ، 70 .

(17) بنية النص السردي ، حميد لحميداني ،21 .

(18) العشبة ، 30 .
(19) م . ن ، 15 .
(20) م . ن ، 40 .

(21)ينظر: مغامرة العلامة المسرحية ، عبد المجيد بن البحيري ، 114-117 .

(22)العشبة ، 68 .

(23) م . ن ، 46 .
(24) م . ن ، 56 .

(25) م . ن ، 30 .

المصادر والمراجع :

1- لمباركية صالح، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1997 .
2- لحمداني حميد، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1، 1991 .
3- ترحيني فائز، الدراما ومذاهب الأدب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1988 .

4- بردى هيثم يهنام، العشبة (مسرحية للفتيان) ، مطبعة الديار، الموصل (العراق) ، ط1، 2013 .
5- السهيلي عماد، العلاقة بين الدين والاسطورة – حدود التواصل وحدود التقاطع، مجلة الحياة الثقافية، (تونس)، ع 424، 2011.
6- كرستيفا جوليا، علم النص ، تر: فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار طوبقال، (المغرب)، ط2، 1997 .
7- ونوس سعد الله، مغامرة العلامة المسرحية في مغامرة رأس المملوك جابر، عبد المجيد بن البحيري، مكتبة قرطاج للنشر، صفاقس (تونس) ط1، 2009 .
8- عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الاسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (سوريا)، 1999.

References:

1- Lambarkiya Saleh, Character's Building in Alfred Faraj's Theater, general committee of the palace of culture, Cairo, 1997.
2- Kamdani Hamid, The Structure of the Narrative Text (from the perspective of literary criticism), Arab Cultural Center for Printing and Publishing, Beirut- Al-Dar Al-Baydhaa, 1st edition, 1991.
3- Tarhini Fayez, Drama and Doctrines of Literature, Majd University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 1988.
4- Barada Haitham Behnam,The Grass (A Play for Boys), Al-Diyar Press, Mosul, 1st edition, 2013.
5- Al-Suhaili Imad, The relationship between religion and myth- the limits of communication and the limits of intersectionality, , Al-Hayat Al-Thaqafi magazine, Tunisia, No. 424, 2011.
6- 6-: Al-Zahi Farid, Textology, Julia Kristeva, translated byDar Toubkal, Morocco, 2nd edition, 1997.
7- Saadallah Wannous, The Adventure of the Theatrical Mark in the Adventure of Ras al-Mamluk Jaber, Abdel Majeed Bin Al-Buhairi, Carthage Library, Sfax, Tunisia, first edition, 2009.

8- Abboud Hanna, Modern Literary Theory and Mythological Criticism, Arab Writers Union Publications, Damascus, 1999.