Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجلة ديالى
للبحوث الإنسانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية
العدد (100) المجلد (2) حزيران 2024

رمزية المسرح في ديوان الأعمال الكاملة لمحمود درويش

م.د.ماهر هاشم إسماعيل عبدالله
جامعة ديالى /كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

This research deals with the symbolic aspects of theater with all its components according to the poet Mahmoud Darwish. The research deals with the practical aspect of the collection of complete works of this poet, as the symbolism of theater appeared in a number of his poems, which formed a poetic nucleus for establishing this research, as it aims to clarify the symbols that were associated with With theater according to the poet, explaining the components of these symbols, their nature and forms, and how to benefit from them, and explaining the suggestive nature that the poet adopted in these symbols.

The research was divided into two sections, the first of which dealt with theater and literary reality, how the idea of theater arose, and what effect theater leaves on the recipient. It also talks about the relationship between drama on the one hand, and theater on the other hand. As for the second, it dealt with the applied aspect of the symbolism of theater, whether As an independent entity in itself, or by talking about the symbolism of the characters and personalities participating in the theatre, or by talking about the spectators, and explaining each symbolism of them, the research concluded that Mahmoud Darwish made the theater a symbolic image of reality, and loaded it with a number of symbols related to society and the reality of the Arab nation.

Email:

Published: 1- 6-2024

Keywords: الرمز/ المسرح/ محمود درويش/ الدراما/ الشخوص/ الإيحاء.

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

يتناول هذا البحث الحديث عن المظاهر الرمزية للمسرح بكافة مكوناته عند الشاعر محمود درويش، ويتناول البحث الجانب التطبيقي من ديوان الأعمال الكاملة لهذا الشاعر، إذ برزت رمزية المسرح في عدد من قصائده، مما شكّل نواة شعرية لإقامة هذا البحث، إذ يهدف إلى توضيح الرموز التي ارتبطت بالمسرح عند الشاعر، وبيان مكونات تلك الرموز وطبيعتها وأشكالها، وكيفية الإفادة منها، وبيان الطبيعة الإيحائية التي انتهجها الشاعر في هذه الرموز.

ولقد انقسم البحث إلى مبحثين تناول الأول منهما الحديث عن المسرح والواقع الأدبي، وكيف نشأت فكرة المسرح، وما الأثر الذي يتركه المسرح في المتلقي، كما يتحدث عن العلاقة بين الدراما من جهة، والمسرح من جهة أخرى، أما الثاني فقد تناول الجانب التطبيقي لرمزية المسرح سواء باعتباره كياناً مستقلاً بذاته، أم بالحديث عن رمزية الشخصيات والشخوص المساهمين في المسرح، أم بالحديث عن المتفرجين، وبيان كل رمزية منها، وقد توصل البحث إلى أن محمود درويش قد جعل من المسرح صورة رمزية عن الواقع، وحمّله عدداً من الرموز المرتبطة بالمجتمع وواقع الأمة العربية.

المقدمة

يعد المسرح وسيلة لإظهار الأعمال الفنية الأدبية إلى حيّز الوجود، انطلاقاً من اعتماد هذا الفن على الجانب التمثيلي، فالمشاركون في المسرحية يقومون بمحاكاة الواقع عبر نص مسرحي، أمام مجموعة من الجمهور والمتفرجين، مما يفضي إلى التحام الواقع بالخيال، ومشاهدة العمل باعتباره كياناً فنياً مرئياً.

وفكرة التمثيل أو الأداء المسرحي وظّفها بعض الشعراء رمزاً للواقع المتناقض الذي تعيشه الأمة، بمعنى أن كثيراً من الأحوال الحياتية التي تظهر في واقع الأمة والبشر تبدو للمتفكّر فيها وكأنها ضرب من التمثيل الخيالي، كما أن المسرح بحد ذاته يعد رمزاً متماسكاً ضمن إطار العمل الفني، وهو ما رأيناه ضمن مجموعة من النماذج الشعرية عند الشاعر محمود درويش.

وتكمن أهمية هذا البحث في أنه يربط الوظيفة المسرحية ورمزيتها بالحياة اليومية التي يعيشها الإنسان، كما تكمن أهميته في أنه يكشف عن براعة الشاعر محمود درويش في توظيف هذه الرمزية للحديث عن واقع الحياة اليومية.

ويحاول البحث أن يجيب عن الأسئلة الآتية:

1 . ما علاقة المسرح بواقع الحياة؟

2 . كيف يمكن أن نعد المسرح رمزاً؟

3 . كيف استطاع محمود درويش توظيف رمزية المسرح في شعره؟

ويهدف هذا البحث إلى بيان العلاقة بين فكرة المسرح من جهة، وربطها بالواقع الحقيقي للحياة اليومية، والكشف عن الخيوط الرابطة بين ما يظهر على خشبة المسرح من جهة، ويجري على أرض الواقع من جهة أخرى، كما يهدف لبيان الكيفية التي استطاع الشاعر محمود درويش من خلالها توظيف رمزية المسرح، والإفادة منها في نقل الواقع وانتقاده.

من هنا فإن هذا البحث يسير وفقاً للمنهج الوصفي التحليلي، القائم على محاولة الكشف عن رمزية المسرح في شعر محمود درويش.

وليس هناك دراسة مستقلة تناولت الحديث عن رمزية المسرح عند الشاعر محمود درويش، مما يعني جدة هذا البحث وابتكاره.

غير أن البحث أفاد من بعض الدراسات السابقة في الحديث عن الرمزية مثلاً، أو الحديث عن المسرح، ومن بينها:

دراسة علي إبراهيم محمد، وراسم الجرياوي عام 2015م، بعنوان: المرأة الرمز في شعر رشدي العامل، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد: 23، العدد: 3.

ودراسة علي الخميس عام 2011م، بعنوان: بنية السرد في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق.

ودراسة مفيد نجم، عام 2009م، بعنوان: التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوة، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، مسقط، العدد: 59.

ودراسة سمير سرحان عام 2000م، بعنوان: دراسات في الأدب المسرحي، وهو كتاب منشور بدار غريب، القاهرة.

ودراسة محمد فتوح أحمد عام 1977م، بعنوان: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، وهو كتاب منشور بدار المعارف بمصر.

وقد أفاد البحث من هذه الدراسات السابقة في جانبيه النظري والتطبيقي، مع الإشارة هنا إلى أن موضوع البحث لم يسبق أن كُتِب فيه، إلا أنه لا بد من الإفادة من دراسات سابقة في أي بحث علمي.

ولقد انقسم البحث إلى مبحثين تناول الأول منهما الحديث عن المسرح والواقع الأدبي، وكيف نشأت فكرة المسرح، وما الأثر الذي يتركه المسرح في المتلقي، كما يتحدث عن العلاقة بين الدراما من جهة، والمسرح من جهة أخرى، أما الثاني فقد تناول الجانب التطبيقي لرمزية المسرح سواء باعتباره كياناً مستقلاً بذاته، أم بالحديث عن رمزية الشخصيات والشخوص المساهمين في المسرح، أم بالحديث عن المتفرجين، وبيان كل رمزية منها، وقد توصل البحث إلى أن محمود درويش قد جعل من المسرح صورة رمزية عن الواقع، وحمّله عدداً من الرموز المرتبطة بالمجتمع وواقع الأمة العربية.

المبحث الأول: المسرح والواقع الأدبي:

يعد الفن المسرحي أحد أبرز الفنون الأدبية القائمة في طبيعتها على الدراما من جهة، والأداء التمثيلي أمام الجمهور من جهة أخرى، فهو من جهة مرتبط بالأدب، ومن جهة أخرى مرتبط بالتمثيل، لكون النص المسرحي وإنْ لم يُمثَّل على خشبة المسرح فإن نصه بحد ذاته يشكل صورة تمثيلية يمكن للذهن تخيّلها حتى وإنْ لم يرَها ممثَّلة أمامه، وهو ما يجعل المسرح وثيق الصلة بالخطاب الأدبي.

أولاً: أثر المسرح في الجمهور بدءاً من اليونان وحتى عصرنا الحاضر:

بدأ الفن المسرحي منذ اليونان، وقد عُرِف عدد من الأدباء الذين كانوا يشاركون في المباريات المسرحية في فترة ما قبل الميلاد، ومن بينهم: سوفقليس، وأوريبيدس، وكانت لهم آثار واضحة في الفن المسرحي، في الوقت الذي كان فيه اليونان مهتمين بالفن المسرحي كتابة وتمثيلاً[1].

ويظهر أثر المسرح في الجمهور – المتلقي– عبر مظهرين رئيسين هما: الحوار الذي لا يقف عند حدود السؤال والجواب بين الشخصيات على خشبة المسرح، بل يتعمق ليلامس واقع الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان، ومن ثم يأتي دور الصراع، القادر على نقل المتلقي ليعيش التجربة التي تؤديها الشخصيات على خشبة المسرح، وبالتالي تترك أثرها في المشاهد[2].

وكانت المظاهر المسرحية في الأدب اليوناني مرتبطة بطقوس الآلهة، حيث كانت تُقام المشاهد التمثيلية أمام الجمهور، وكان أحد الممثلين ينفصل عن المجموعة، ويقوم بإنشاد الأشعار في الآلهة، والتضرعات، وذلك عبر حركات تمثيلية يشاهدها الجمهور، ضمن إطار الطقوس الدينية للآلهة والتضرع إليها[3].

ويختلط المسرح في العصر اليوناني بجوانب عدة، فهو ليس مقصوراً على التمثيل فحسب، بل هو مكان لمناجاة الآلهة، وإلقاء الشعر الديني الذي يمثل دعاء تلك الآلهة والتضرع إليها، مع حركات تمثيلية لها دورها في إكساب تلك المظاهر سمتاً دينياً متماسكاً[4].

وعند النظر في هذه الجزئية المرتبطة بطقوس الآلهة يتبين لنا ذلك الأثر الكبير الذي أوكل للفن المسرحي في العصر اليوناني باعتبار أن المسرحية مرتبطة بالتأثير في المتلقين لكونهم يمثلون شريحة تلقّي هذا الأدب وتلك المشاهد التمثيلية المرتبطة بالجانب الديني، وبمظاهر التعبّد ومخاطبة الآلهة، هذا يعني أن أثر المسرح كبير في الجمهور في تلك الفترة لارتباطه بالطقوس الدينية والعبادة ومناجاة الآلهة.

أما بالنسبة للمسرحية في تراثنا العربي القديم فليس هناك حضور للمسرح في أدبنا العربي القديم، إذ يمكن القول إن فكرة المسرح قد تبلورت بصورتها المعروفة في العصر الحديث بالنسبة للأدب العربي تحديداً.

يمكن القول إن فكرة المسرح المرتبطة بالأعمال الدرامية عند اليونان قد ظهرت إلى حد ما في المقامات العربية القديمة، انطلاقاً من نصها الحكائي من جهة، وطبيعة الشخصيات من جهة أخرى، والحِفاظ على الكوميديا من جهة ثالثة، ولكن هذا التأثر باليونان لم يبلغ الحد الذي تُؤدى فيه المقامات على خشبة المسرح، بل بقيت نصاً مكتوباً فحسب[5].

لقد شهِد العصر الحديث في أدبنا العربي ظهور الفن المسرحي بشقيه: التأليفي والتمثيلي، وتعد مصر حاضنة مهمة للفن المسرحي في منتصف القرن التاسع عشر، حتى إنّ فرقة خليل القباني جاءت من الشام وأخذت تقدّم عروضها المسرحية في الإسكندرية والقاهرة ونحوها؛ وذلك لانتشار الفن المسرحي في مصر أكثر من بلاد الشام، حيث كان الفن المسرحي في الشام يعاني من التهميش وربما الإقصاء، " وهكذا أصبح في مصر عدد من الفرق التمثيلية، كفرقة يوسف الخياط، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة أبي خليل القباني، وبهذا زاد التنافس بين تلك الفرق، وتضاعف النشاط في مجال المسرح، فكثر جمهوره، وتعدد الكاتبون له من شاميين ومصريين، وقد كان في مقدمة هؤلاء الكتاب المسرحيين في هذا العهد المبكر، محمد عثمان جلال"[6].

تطورَ حضور المسرح في الأدب في مصر منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد اتخذ شكل المسرحية الجدية –التراجيديا– حتى وقوع الحرب العالمية الأولى، إذ اتخذ المسرح شكل الهزل –الكوميديا– بعد نهاية هذه الحرب، وكان لبعض الشخصيات والفرق المسرحية حضور بارز في تشكيل واقع الحياة المسرحية في مصر، مثل جورج أبيض، وفرقة رمسيس وفرقة منيرة المهدية، وفرقة عبد الرحمن رشدي، وفرقة أبناء عكاشة، وجمعية رقى الآداب والتمثيل، وجمعية أنصار التمثيل، وفرقة عزيز عيد، وفرقة الريحاني، وقفة علي الكسار وغيرها من الفرق[7].

وتستوقفنا هذه المرحلة من عمر الفن المسرحي ونشأة المسرح عند العرب، وهي تأثر المسرح العربي عموماً والمصري خصوصاً بأحداث الحرب العالمية الأولى، حيث كان للمسرحيات أثرها في الجمهور تبعاً لما تحمله من رسائل حول هذه الحرب، ومواكبة الواقع الذي يعيشه هذا الجمهور، من هنا برز أثر المسرح في المتلقين.

ومن مظاهر التطور التي طرأت على الفن المسرحي في العصر الحديث ما كان مرتبطاً بالشعر ذاته، انطلاقاً من شيوع الفن الدرامي في القصيدة الشعرية، مما أوجد نمطاً من التداخل بين الفنون الأدبية المختلفة، فيما يُعرف بتداخل الأجناس الأدبية، حيث ظهرت القصيدة المسرحية، التي تعتمد في طبيعتها على عناصر المسرح من الدراما والأحداث والصراع، وهو ما أفادت منه القصيدة الشعرية الحديثة[8].

إن هذا التداخل بين مكونات القصيدة الشعرية من جهة، والمسرحية من جهة ثانية يمنح المتلقي مساحة أكبر للتفاعل مع النص الأدبي، ويجعله أكثر تعمقاً في نظرته للفائدة المرجوة منه، والغاية

المرتبطة بطبيعته الجمالية التأثيرية، فإن وجود نص تمثيلي يؤديه مجموعة من الشخصيات، ووجود نظام شعري متماسك لذلك النص يجعله أكثر تأثيراً في هذا المتلقي، ويزيد في مستوى الانفعال النفسي لديه تبعاً لما يشتمل عليه النص من أحداث مبنية على الصراع.

ثانياً: الربط بين المسرح وواقع الحياة:

يمكن القول إن الفن المسرحي جاء لينقل المشاهد عبر نص أدبي إبداعي إلى صورة مشابهة للواقع الذي يعيشه، صورة أخرى عن الحياة الواقعية التي يعيشها كل يوم، ولكن عبر مشهد تمثيلي يستطيع رؤيته أمام عينيه، ويتمكن من فهم مكوناته وإيحاءاته القادرة على تحسس واقعه اليومي المعيش.

عند تأمّل الدور الديني الذي ارتبط بالمسرح في العصر اليوناني يتبين للقارئ ذلك الربط الوثيق بين نشأة المسرح من جهة، وواقع الحياة من جهة أخرى، حيث كان المسرح يمثل مكاناً للعبادة، ومناجاة الآلهة، والإنشاد الديني، مع حضور التمثيل للشخصيات الموجودة على خشبة المسرح[9]، وما هذا إلا ارتباط وثيق بين المسرح من جهة، والمجتمع الذي يتشكل فيه من جهة أخرى.

ويعد الحوار والصراع ركنين أساسيين في بناء المسرحية من جهة، وجعلها أقرب إلى الواقع، "فالحوار والصراع إذن هما الخاصتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية. ولا بد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر، ولكننا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة؛ الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار؛ الحوار كما يقع في الحياة بين الناس"[10].

ولكون المسرحية تعتمد على الصراع بالدرجة الأولى، فإن هذا الصراع يحمل نمطاً من المحاكاة الواقعية للحياة التي يعيشها الإنسان في يومياته، بمعنى أن ما تؤديه الشخصيات على خشبة المسرح يمثل واقع الحياة، وبالتالي فإن الصراع يعكس ما يلاقيه الإنسان في يومياته؛ لذا فإنه يترك أثره البالغ في المتلقي، وبالتالي يمثل عنصراً تأثيرياً بالغ الأهمية في بناء ردّة الفعل لدى المتلقي[11].

ويلتقي المسرح مع القصة في كونهما فنان يعكسان الواقع الذي يعيشه الإنسان، إلا أن المساحة التي يمنحها النص المسرحي للكاتب تعد ضيقة مقارنة بالمساحة التي تمنحها القصة للكاتب، وذلك لأن كاتب القصة يستطيع أن يستطرد في بناء الأحداث، كما يستطيع أن يستطرد في تشكيل الشخصيات الثانوية التي تبتعد عن بؤرة الأحداث، أو حبكتها الرئيسة، في حين أن كاتب المسرحية لا يتمكن من فعل ذلك البتة، فهو لا يمكنه الابتعاد كثيراً بالأحداث، كما لا يمكنه الاستطراد في بناء الشخصيات ونحوها من مكونات النص المسرحي؛ وتبعاً لذلك يمكن تفسير قلة كُتَّاب المسرحية مقارنة بكُتَّاب القصة[12].

ومن هنا يمكن القول إن المسرحية وفقاً لبنيتها الدرامية تلامس الواقع المعيش في حياة الإنسان – المتلقي – حيث إنها تحمل على عاتقها نقل ذلك الواقع من كينونته الواقعية إلى الكينونة التمثيلية التي

تعكس تلك الصورة الواقعية، فيتمكن المتلقي تبعاً لذلك من الوقوف على حيثيات الواقع وطبيعته، وفهم ملامح الصراع اليومي التي يعيشها الفرد ضمن مجتمعه، الأمر الذي يترتب عليه مزيد من الوعي تجاه تلك الأحداث المبنية على الصراع، كما يجعل من المسرحية وسيلة للترفيه واكتساب الخبرة الحياتية الآتية من خلال علاقة النص بالواقع، والنابعة من ارتباطه بالشخصيات التي تؤدي دورها على خشبة المسرح.

ثالثاً: الوظيفة الدرامية والانفعالية للمسرح:

لا تقف وظيفة المسرح عند الجانب التأثيري الواقع على المتلقين – المشاهدين – فحسب، بل تتعداه إلى إظهار عناصر الدراما وارتباطها بالمسرح وفقاً لما تشتمل عليه من انفعالات، بمعنى أن وظيفة المسرح ترتبط بالجانب الدرامي، القادر على الكشف عن واقع الحياة اليومية تبعاً لإطار تمثيلي درامي متماسك له قدرته على إظهار الانفعالات النفسية والشخصية للمتلقي.

وينطلق الفن المسرحي عموماً من فكرة الدراما القائمة على أساس مجموعة من الأحداث التي ترتبط بالشخصيات الدرامية، في إطار زماني ومكاني محدد، أي إن الدراما تمثل عنصراً مهماً في البناء المسرحي، بل قد تكون هي أهم مكونات المسرح عموماً، وأكثرها ارتباطاً بالجانب التمثيلي الذي يعتني به المسرح[13].

وبالتالي فإنه يمكن القول إن من بين أهم الوظائف التي يضطلع بها المسرح تتمثل بالوظيفة الدرامية، القائمة على أساس التمثيل، وذلك انطلاقاً من أن الدراما "فن تأليفي شعري أو نثري، يقدم حواراً أو قصة، ويعالج جانباً من الحياة الإنسانية، وغالباً ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة"[14].

وترتبط الدراما بالمسرح ارتباطاً وثيقاً وهو ما لا يمكن إنكاره، فإن الجانب التمثيلي هو الأساس الذي تقوم عليه الدراما، وهو جانب تقوم به الشخصيات داخل العمل الدرامي، وعلى الرغم من كونها تعد جنساً أدبياً بذاتها في كثير من الأحيان فإنها لا تنفك عن المسرح أو عن الفن الحكائي بصفة عامة[15].

ويتكون الفن الدرامي من ثلاثة مكونات رئيسة هي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، وهو ما يتماشى في طبيعته مع الفن المسرحي القائم على هذه المكونات، والمعتمد عليها في تشكيل النص وما يشتمل عليه من مكونات[16].

وتسير هذه المكونات ضمن إطار من الصراع بين الشخصيات على خشبة المسرح، أو ضمن الجانب الأدائي التمثيلي للفن الدرامي، وذلك عبر حضور صراع بين شخصيتين أو أكثر، أو بين حدثين أو أكثر، وهو ما يمنح العمل الدرامي قوته الفنية، ودوره التمثيلي المرتبط بهذه العناصر[17].

وتكمن الوظيفة الدرامية للمسرح من خلال الأداء المسرحي – التمثيلي – للأحداث على خشبة المسرح، باعتبارها المكان الذي ينقل فيها الأديب أو الكاتب ما يشاهده في واقع الحياة اليومية إلى الجو التمثيلي المرتبط بالدراما، وهنا يقع نوع من التداخل الأجناسي بين الدراما من جهة، والمسرح من جهة

أخرى، وقد يزداد هذا التداخل حضوراً حينما يكون النص الدرامي معتمداً على خطاب شعري، مما يمزج بين هذه الأجناس الأدبية الثلاثة التي تتماسك مع بعضها للوصول إلى فن درامي[18].

يظهر من خلال ما سبق أن للمسرح وظيفة فنية جمالية متمثلة بالبنية الدرامية التي يمكن للمشاهد رؤيتها على خشبة المسرح، ومن جهة أخرى فهناك وظيفة انفعالية مرتبطة بالأداء التمثيلي الذي تقوم به الشخصيات في المسرحية، وبالتالي تتمكن عبر جودة الأداء من التأثير في المتلقي وإدخاله في الجو الدرامي المرتبط بالنص، يستوي في ذلك أن تكون الوسيلة المتبعة في المسرحية كوميدية أو تراجيدية، ففي كلتا الحالتين تتمكن الشخصيات من توظيف قوة الدراما في إحداث الانفعالات والتأثيرات في المتلقي، وهو كله مرتبط بالمسرح عموماً.

رابعاً: الرمز في الأدب:

تعد الرمزية أحد المذاهب الأدبية التي جاءت بعد الرومنسية والواقعية، وقد عابت على ما سبقها المباشرة والوضوح في طرح الأفكار الأدبية، والمعاني التي يمكن تلقيها، فاتخذت من الرمز وسيلة للوصول إلى معانٍ أكثر عمقاً، ودلالات أوسع وأشمل انطلاقاً من قوة التأويلات التي يحتملها النص، إذ سارت على أساس وضع الرمز المتمثل بالحكاية الشعبية، أو الأسطورة، أو قصص الأبطال الخارقين، أو حتى بعض المواقف المعهودة في التراث، ووضعها في قوالب جديدة توحي للقارئ بالواقع، وتؤدي وظيفة فنية جمالية مغايرة لما اعتاده المتلقي[19].

ويعتمد الشعراء في كثير من الأحيان على الرمز انطلاقاً من كونهم يميلون إلى التلميح لا إلى التصريح، من هنا كان الرمز وسيلة لاستثارة ذهن المتلقي، ودفعه نحو مزيد من التفكير والتأمل في ما يقوله الخطاب الشعري، ليصل إلى غايته الرمزية المتمثلة باستحضار شيء من التراث، أو من التاريخ، أو حتى من واقع الحياة اليومية، فالمهم أن يؤدي هذا الرمز وظيفته الإيحائية القادرة على جعل المتلقي يغوص في أعماق النص، ويعيد تشكيل الأفكار والأحداث بما يتناسب مع الغاية الفنية، فإن الرمز له قدرته على خلق كل هذه التصورات الإبداعية في ذهن المتلقي وتوظيفها توظيفاً مناسباً[20].

ويختلف كل شاعر في قدرته على توظيف الرموز، ومنحها القيمة الإيحائية المرتبطة بها، فإن الصورة الرمزية لها ما ترمز إليه، ولا بد أن يجعل الشاعر لهذه الصورة قدراً كافياً من الإيحاء والإشارة الإيحائية لدى المتلقي حتى يتمكن من فهم مقصوده من هذا الرمز[21].

كما تظهر قدرة الشاعر في إظهار القيمة الرمزية للكلمة تبعاً لما يتمتع به من قدرات في إخراج الكلمة من علاقاتها اللغوية المعهودة إلى علاقات أخرى غير معهودة، بحيث يتمكن من ترويض هذه الكلمة، وإدخالها في إطار رمزي له دلالته العميقة، وقيمته الإيحائية الوثيقة النابعة من قدرته على ذلك[22].

وقد اهتم الشاعر محمود درويش بالرمز في قصائده الكثيرة، واستطاع أن يوظف مجموعة كبيرة من هذه الرموز في قصائده، ومن بين تلك العناصر الرمزية التي نقلها الشاعر من الدلالة السطحية المباشرة، إلى الدلالة العميقة الإيحائية المسرح، فقد منح محمود درويش المسرح مقداراً كبيراً من الدلالة الإيحائية في قصائده المختلفة، ويحاول هذا البحث تسليط الضوء على أهم مواضع حضور رمزية المسرح في قصائده ضمن ديوان الأعمال الشعرية الكاملة، وذلك ضمن المبحث الثاني من هذا البحث.

المبحث الثاني: رمزية المسرح:

يمكن فهم الأساس العام الذي أفاد منه الأدباء عموماً في رمزية المسرح انطلاقاً من كونه فناً تمثيلياً، بمعنى أن الشخصيات التي يشاهدها الجمهور والأحداث التي تجري على خشبة المسرح ليست حقيقية، بل تمثيلية، من هنا انطلق الأدباء – ومنهم محمود درويش – في توظيف هذه الرمزية، وذلك بجعل أي حدث غير مقنع، أو أي تصرف يقوم به شخص ما بمثابة مسرحية، أو مشهد مسرحي يجري على خشبة المسرح، بل ربما كانت الحياة برمتها مسرحية في أعين بعض هؤلاء الأدباء.

أولاً: رمزية المسرح باعتباره كياناً مستقلاً:

يذكر محمود درويش المسرح بصفة رمزية في عدد من قصائده وأشعاره، قاصداً الإيحاء للمتلقي بما يشتمل عليه هذا المسرح من دلالة، وما يتوافق أو يتشابه مع واقع الحياة التي يعيشها الإنسان، خصوصاً الإنسان العربي؛ لذا نجد المسرح بوصفه كياناً خاصاً بذاته حاضراً عند الشاعر، سواء أتَلفّظ بلفظ "المسرح" أم بلفظ "المسرحية"، ومن ذلك ما جاء في قوله[23]:

عَاطفيّونَ بِلا قَصْدٍ

غِنائيُّونَ عن قَصْدٍ

وَلكنَّنا نَسِيْنا كَلِماتِ الأُغنياتِ العَاطِفِيَّة

هاهنا فِي صُحبةِ الْمَعنى

تَمَرَّدْنا عَلى الشَّكلِ

وَغَيرُنَا خِتامُ الْمَسرحيَّة

يصف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية حالنا، فنحن عاطفيون ولو لم نقصد ذلك، كما أننا غنائيون بقصد، ورغم الحرص على الغناء إلا أننا نسينا كلمات الأغاني العاطفية عموماً، ولم يصحبنا المعنى، وقد تمردنا على شكل الغناء، وشكل الأدب، ثم يعرّج على ذكر الغير، وهم الذين يكونون ختام المسرحية.

يقيم الشاعر فكرة المسرحية هنا على الرمز، فقد رمز بها للحياة الحقيقية التي يعيشها العربي، الذي يعبث فيها كيف شاء، ولكن في نهاية المطاف يكسب أعداؤنا النهاية، ويتحصلون على النتيجة المرجوة،

أما نحن فشأننا في هذه الحياة كشأن الممثلين الذين لا وزن لهم في المسرحية، فالشاعر يرمز لحياة الإنسان العربي عموماً بأنها كالمسرحية لا يرتجي منها شيئاً ولا يُحصّل منها شيئاً.

ومما يؤيد أن المسرحية في كثير من الأحيان رمز للحياة التي يعيشها الإنسان العربي – والشاعر كذلك – ما جاء في قوله[24]:

مِسرحيةٌ مُرْتجلَةٌ، أو قَيدَ التَّأْليفِ
كَحَياتِنا. أَسْترقُ النَّظرَ إلى نافذةِ غُرْفَتي
المفتوحةِ وَأَتساءَلُ: هَلْ أَنا هُناك؟
وَيُعجبُنِي أَنْ أُدَحرِجَ السُّؤَالَ عَلى الدَّرجِ
وَأُدرجَهُ فِي سَليقَةِ المَسْرحيةِ: في الفصلِ
الأخيرِ، سَيَبقى كُلُّ شَيءٍ على حَالِهِ.....

لقد باح الشاعر في قوله: كحياتنا، بأن المسرحية التي يتحدث عنها ما هي إلا حياته وحياة من معه في هذا العالم المليء بالأسى، ثم إنه يتساءل هل كان جزءاً من هذه المسرحية، ثم أدخل هذا السؤال في المسرحية ذاتها، ولكن دون أن يتغير شيء في سليقتها، بل بقي كل شيء على حاله، وقد ركز الشاعر هنا على الفصل الأخير ليبين أن الوقت قد فات للتغيير، وأن أي شيء نودّ فعله لن يكون إلا في الفصل الأخير من المسرحية، ولن يكون له جدوى.

يتمثل رمز المسرح في هذه القطعة الشعرية بالحياة التي يعيشها الإنسان العربي، حياة لا طعم لها، حتى وإنْ حاول أن يدخل بعض التغيرات فيها، وأن يتساءل عن بعض ما فيها، فلن يغير هذا السؤال شيئاً من الواقع، ولن يحدث شيء في طبيعة هذه الحياة التي هي كالمسرحية، يكاد الناظر إليها يتوهم أنها ليست حقيقية، بل هي مجرد تمثيل، وفي واقع الأمر هي حقيقة وليست تمثيلاً، ولكنها لفرط ما بها من مظاهر مستغربة ومستهجنة تبدو كما لو أنها مجرد تمثيل.

ويقول الشاعر أيضاً[25]:

كَانَتْ
القاعةُ خَاليةً تَمَاماً. مِئاتُ الْمَقاعِدِ الْخَشبيَّةِ
تُحَمْلقُ فِيهِ بِصَمتِ مَقْبرةٍ جَمَاعيةٍ. وَتَدعوهُ إلى
الْمُغادرةِ أَوْ إلى الانْضِمامِ إلَيها. آثَرَ الْخِيارَ
الثاني، وَاختارَ مَقْعداً في الْوَسطِ..... وَنَامْ.

ينقلنا الشاعر في هذه القطعة الشعرية إلى وصف المسرح الذي يقف فيه الممثل، إنه مسرح فارغ، خالٍ من الناس، ليس فيه إلا المقاعد، ثم إنه منح تلك المقاعد وصفاً حياً بأنها تُحملق في هذا الممثل الحائر على خشبة المسرح، ثم اختار أن يجلس على أحدها وينام.

يمثل هذا المسرح المذكور في القطعة الشعرية السابقة رمزاً للواقع الذي يحيط ببعض الشخصيات الضعيفة في المجتمع، فهم يعيشون في نوع من الصراع مع الذات، حتى في الأماكن التي تخلو من التحدي أو تخلو من الصعوبة، فإن جُل حياتهم توجّس وخيفة، كما لو أنهم يصارعون لأجل تحقيق هدف مسرحي ما، أو إنجاز عمل تمثيلي معين ثم لا ينجحون فيه.

ويقول كذلك في موضع آخر[26]:

لِيَ مِقْعدٌ في المسرح المهجور في
بيروتَ. قد أَنسى، وقد أَتذكَّرُ
الفصلَ الأخيرَ بلا حنينٍ... لا لشيءٍ
بل لأنَّ المسرحيَّةَ لم تكن مكتوبةً
بمهارةٍ...

يتحدث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن المسرح، ولكنه يصفه بأنه مسرح مهجور، ويربطه ببيروت، ولكن ما دلالة هذا الرمز؟ إنه بالتأكيد لم يتحدث عن مسرح حقيقي، إنما يتحدث عن مكان الأحداث، ويقصد بيروت، ويقصد كل ما جرى على أرضها من الصراعات مع العدو الصهيوني في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، وما تلاها، فهو لن ينسى تلك الأحداث، بل دائم الذكرى لها، ليس لجمالها، ولكن لأن الفصل الأخير قد كُتِب دون مهارة، وهو ما يجعله بعيداً عن الحنين إليه، ويقصد بالفصل الأخير النهايات التي كانت عليها تلك الأحداث في بيروت، وإلى أي مدى وصل الأمر بواقعها، فكل الفوضى التي كانت هناك كانت شبيهة بالمسرحية التراجيدية التي يملؤها الألم والضياع، وهو ما رمز له الشاعر بالمسرح المهجور.

ومن خلال ما سبق يظهر أن الشاعر قد جعل من المسرح رمزاً للحياة الحقيقية التي تعيشها الشخصيات في بعض الأحيان، فقد نقل ذلك الواقع إلى مشهد مسرحي ليعبر عن الحياة بأنها في كثير من ملامحها شبيهة بالمسرحية، كما جعل المسرح رمزاً للمجتمع ككل في بعض الأحيان، أو رمزاً للمدينة كما في حالة بيروت، وجعل الأحداث تسير في ذلك المسرح كما لو أنها أحداث تمثيلية، وبالتالي فقد تمكّن عبر رمزية المسرح في بعض الأحيان من انتقاد الواقع العربي، وطبيعة تعامل العرب مع الأحداث الجارية حولهم والصراعات التي يعيشونها.

ثانياً: رمزية المؤدون الذين يظهرون على خشبة المسرح وشخصيات المسرحية الأخرى:

هناك مجموعة من الشخصيات التي ترتبط بالمسرحية والمسرح، سواء تلك الشخصيات التمثيلية التي تقوم بأداء المشاهد المسرحية على الخشبة، أم المخرج والمنتج ونحوه من معدي الصوتِ الذين لا يظهرون على الخشبة، وقد استطاع الشاعر أن يمنح هذه الشخصيات قدراً من الرمزية لما تحمله من إيحاءات عميقة للمعاني والدلالات.

يقول[27]:

نَحنُ في الفصلِ الإضافيّ

طَبيعيُّونَ عَادِيُّونَ

لا نَحتكِرُ اللهَ

وَلَا دَمْعَ الضَحِيّة

يتابع الشاعر في هذه الأسطر رمزية الحياة التي ارتبطت بكون العرب لا يكسبون شيئاً من مناوراتهم مع الأعداء، وأن غيرنا من يكون ختام المسرحية، ثم يأتي دورنا من جديد، ولكن في الفصل الإضافي، وكأن الشاعر يرمز إلى حال العرب بأنه يأتون متأخرين في كل شيء، كأنهم في فصل إضافي على مسرحية ما، لا يحملون هماً، ولا يحتكرون شيئاً، فقد رمز بشخصيات المتكلمين إلى العرب، ورمز لتخلفهم وضياعهم، وانحطاط مستواهم في سائر مظاهر الحياة بأنهم يأتون في الفصل الإضافي من المسرحية، حينما تنتهي ولا يعود لهم دور فيها.

ويقول الشاعر في موضع آخر[28]:

صَعدَ الممثلُ إلى خشبةِ المسرحِ مع مُهَندسِ

الصَّوْتِ: واحد. اثنان. ثلاثة. توقف!

سَنُجرِّبُ الصَّوتَ مَرّةً ثَانيةً: وَاحدْ. اثنان

ثلاثةْ. توقَّفْ! هل تُفضِّلُ قَليلاً مِنَ الصَّدى؟

قَالَ: لا أَعْرِفُ.....افْعلْ ما تَشاءُ!

يظهر في هذا المشهد ذلك الموقف المسرحي القائم على خشبة المسرح حينما ظهرت شخصية الممثل مع شخصية مهندس الصوت، هما شخصيتان مرتبطتان بالمسرح عموماً، وقد أظهر هذا المشهد ارتباكاً من قبل الممثل، حيث إنه بدا لا يعرف ماذا يريد.

يبني الشاعر القطعة الشعرية السابقة بل القصيدة برمتها على الرمز، فهو لا يريد أن ينقل موقفاً حقيقياً جرى بين ممثل ومهندس صوت، بل يريد أن يبين أن هناك في مجتمعنا أناساً لا يعرفون ماذا

يريدون، وماذا عليهم أن يفعلوا، يتملكهم الخوف، وهم معتمدون على الآخرين بشكل كبير جداً، حتى إنهم لَيسلمونهم كافة أمور حياتهم التي يعيشونها، فجعل من هذا الموقف المسرحي رمزاً لهؤلاء الناس.

ثم يتابع حديثه عن شخصية هذا الممثل، ويبين أنه نام، ثم أفاق على صوت المخرج، يقول الشاعر[29]:

أَيقظَهُ الْمُخرِجُ لِيُجري الْبُروفةَ الأَخِيْرةَ. صَعدَ
إلى الخشبةِ. وارتجلَ فَصْلاً طَوِيْلاً إِذْ أَعْجبتْهُ
فِكرةُ أَنْ يُخاطِبَ الْمَقاعِدَ الْفَارغةَ، وَأَنْ لَا
يُصفِّقَ لَهُ أَحدٌ مَا عَدا المُخْرِجَ. ثُمَّ ارْتجلَ
فَصْلاً آخرَ بِلا أَخْطاءٍ. وَفي المَسَاءِ، حِينَ
امْتَلَأَتِ القاعةُ بِالمُشاهدينَ وَرُفِعتِ السِّتارةُ

تتبع هذه القطعة الشعرية للتي قبلها، فالحديث هنا عن الممثل نفسه، وعن مخرج المسرحية، إن الممثل قد أعجبته فكرة التمثيل أمام المقاعد الفارغة، وأن يصفق له المخرج فحسب، وهو ما لم يكن في حسبان الممثل عندما يؤدي المسرحية أمام الجمهور.

إن المشهد السابق مشهد رمزي، جاء به الشاعر ليرمز إلى بعض الناس الذين يخشون مواجهة الآخرين، إذ لديهم من القدرات الكثير في مواجهة مواقف الحياة المختلفة، ولكنهم إذا قابلوا الناس لم يتمكنوا من إخراج تلك المكنونات في دواخلهم، وهو الحال الذي وصل إليه هذا الممثل حينما قام بتأدية الفصلين على أتم وجه.

ويتحدث الشاعر عن فوضى مسرحية على المسرح المهجور في بيروت، يقول[30]:

فوضى
كيوميّات حرب اليائسين، وسيرةٌ ذاتيّةٌ
لغرائز المتفرجين. مُمَثِّلُون يُمَزِّقون نُصُوصَهُمْ

تم من هنا حتى النهاية:

ويفتِّشون عن المؤلف بيننا، نحن الشهودَ
الجالسين على مقاعدنا.

يأتي الشاعر في هذه الأسطر الشعرية بصورة مغايرة لما عليه حال الممثلين المتوقعة على خشبة المسرح، إنهم يمزقون نصوصهم، ويضطربون في فوضى عارمة، ثم إنهم يفتشون عن المؤلف بين الحضور، وكأنه مطلوب أو مجرم.

هذا السياق التصويري للممثلين الذين يؤدون هذه المسرحية على المسرح المهجور إنما هو سياق رمزي، للفوضى التي شهدتها بيروت في الحرب الأهلية، وكأن كل مشارك فيها ممثل على خشبة المسرح، يبحث عن الضحية أينما كانت سواء أكان لها ذنب في القتال أم لم يكن، ففي نهاية المطاف هم يقتلون بلا سبب، وقد جاء الشاعر بهذه الرمزية للمسرح كنوع من التندّر على حالة الضياع والفوضى التي شهدها هؤلاء الناس.

ومن هنا يظهر أن الشاعر قد استفاد من كافة الشخصيات الداخلة في كيان البناء المسرحي، سواء الممثلون، أم المخرج، أم فني الصوت، أم الممثلون الثانويون، وغير ذلك من الأشخاص الحاضرين في بنية المسرحية، وقد جعل الشاعر من هذه الشخوص رموزاً لبعض مكونات الواقع، فمثلاً رمز بالممثلين الغاضبين بأبناء بيروت الغاضبين على العرب الذين لم يساهموا في تخليصهم من الحرب الأهلية، كما رمز بشخصية الممثل الذي نسي المسرحية ببعض الأشخاص في المجتمع الذين يخافون من مواجهة الواقع، ولا تظهر شخصياتهم إلا خلف الأبواب المغلقة، وبالتالي فقد نجح الشاعر في الإفادة من هذه الرموز وفي توظيفها توظيفاً مناسباً في سياقات القصيدة الشعرية التي ارتبطت بالمسرح.

ثالثاً: رمزية المتفرجين:

ثمة بعض المكونات الرمزية التي اعتنى بها الشاعر محمود درويش في بناء الرمز المرتبط بالمسرح وهي مكونات تخرج عن إطار المسرحية ذاتها، لتتناول الجمهور والمتفرجين، وتمنحهم مقداراً من الرمزية الإيحائية المرتبطة بهؤلاء المتفرجين، ومن ذلك ما جاء في قوله[31]:

أَنا هُنا مَعَ أربعينَ شخصا لمشاهدة مسرحيةٍ قليلةِ
الكلامِ عَنْ منعِ التجولِ ينتشرُ أبْطَالُها
المَنْسيُّونَ في الْحَديقةِ وعلى الدرجِ والشرفةِ
الواسعةِ،

يتحدث الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن نفسه، وعن أشخاص آخرين عددهم أربعون شخصاً إنهم يتفرجون على المسرحية التي لا كلام فيها، وهي تتحدث عن منع التجول، وتشير إلى أبطالها المنسيين الذين يتبعثرون على الشرفة والدرج والحديقة، كلها عناصر إيحائية ارتبطت بالمسرحية أساساً.

وذلك بدءاً من المتفرجين الذين ذكر الشاعر عددهم بأنهم أربعون شخصاً، وهذا الرقم يذكرنا بالأربعين حرامي الذين كانوا مع علي بابا، وكأن الشاعر يريد أن يرمز بالرقم أربعين إلى تلك الحكاية الشعبية للصوص الذين كانوا مع علي بابا، ثم جاء برمزية المسرحية، وكأنهم يتفرجون عليها باعتبارها حياة مستقلة بذاتها، وأنهم يتربصون بها كي ينتهزون الفرصة، يؤيّد ذلك أنها عن منع التجول، وبالتالي فإن أبطالها ينتشرون في الحديقة والشرفة الواسعة وعلى الدرج.

إن هذا المشهد كله مشهد رمزي يرمز فيه الشاعر بالمسرحية للواقع المؤسف الذي آل إليه حاله ومن معه، فصاروا في الحياة كاللصوص الذين يتصيدون الفرصة للهرب من الجنود المنتشرين على الدرج وفي الحديقة وعلى الشرفة الواسعة، ليمنعوا الناس من التحرك والتنقل، هي حياة أشبه بالمسرحية الساذجة التي لا طعم لها ولا لون.

يقول كذلك في موضع آخر[32]:

وَقفَ وَاثقاً مِن سَلامةِ الصَّمتِ.....نظرَ

إلى الصَّفِّ الأَمَاميّ، وَتَذكَّرَ نَفْسهُ جَالِساً

هُناكَ، فَارْتبكَ. نَسِيَ النَّصَّ الْمَكتوبَ

وَتبخَّرَ النَّصُّ الْمُرْتجلُ.....وَنَسِيَ الْمُشاهدينَ

وَاكْتفى بِتجريبِ الصَّوتِ: واحد. اثنان. ثلاثة

ثُمَّ كرَّرَ: واحد. اثنان. ثلاثة.....حتَّى

أُغْمِيَ عَليهِ وَضَجَّتِ القاعةُ بِالتصفيقْ!

يكمل الشاعر ما كان من حال هذا الممثل الذي سبقت الإشارة إليه من قبل، إنه حينما وقف على خشبة المسرح نسي ما كان قد تدرب عليه حينما كان المسرح فارغاً، فارتبك وضاع النص من ذهنه.

وما يهمنا في هذه القطعة موقف الجمهور الذين لم يتمكنوا من تلقي فكرة أن الممثل قد ارتبك، ونسي النص الذي يريد تمثيله، وأن ما وقع منه على سبيل الحقيقة، حتى إنهم ضجوا بالتصفيق إعجاباً منهم بهذا التمثيل، وفي هذا رمز أتى به الشاعر لبعض مكونات المجتمع الذين لا يفرقون بين الحقيقة والتمثيل، الذين لا يفهمون الواقع كما هو، وما عليهم إلا الإعجاب والتصفيق، فمهما كانت المواقف التي أمامهم لا تستحق الإعجاب فإنهم يُعجبون بها، ويرونها عظيمة، وفي واقع الحال هم يخلطون بين ما يستحق الإعجاب وما لا يستحق، فالجمهور هنا رمز لمكونات المجتمع التي تسير خلف ظاهر الأمور ولا تدقق النظر في حقيقتها.

ومن إبداع الشاعر محمود درويش أنه جعل المتفرجين رموزاً تشارك في بناء المسرحية، أو في بناء هيكلها، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "لي مقعد في المسرح المهجور في بيروت" فقد قال وهو المتفرج على المسرحية التي يبحث فيها الممثلون عن المؤلف بين المتفرجين[33]:

أقول لجاريَ الفنّانِ: لا تُشْهر سلاحك،

وانتظرْ، إلاّ إذا كُنْتَ المُؤَلِّفَ!

ص519

لا

ويسألني: وهل أنت المؤلِّفُ؟

لا

ونجلس خائِفَيْن. أَقول: كُنْ بَطَلاً

حيادِيّاً لتنجو من مصير واضحٍ

فيقول: لا بَطَلٌ يموت مُبَجّلاً في المشهد

الثاني. سأنتظر البقيّةَ . ربما أَجريتُ

تعديلاً على أحد الفصول . وربما أَصلحتُ

ما صَنَعَ الحديدُ بإخوتي

فأقول: أَنتَ إذاً؟

يردُّ: أنا وأنتَ مؤلفان مُقَنَّعان وشاهدان

مُقَنَّعان.

أقول: ما شأني؟ أَنا متفرّجٌ

فيقول: لا متفرّجٌ في باب هاويةٍ... ولا

أَحدٌ حياديّ هنا. وعليك أن تختار

دورَكَ في النهايةْ

فأقول: تنقصني البداية ، ما البداية؟

يتابع الشاعر رمزية المكونات المسرحية في هذه القصيدة، فإن المتفرج هنا متهم بأنه المؤلف؛ لذا فإنه يخاطب الفنان الذي إلى جواره بأن يبتعد عن إشهار سلاحه إلا إذا كان هو المؤلف، غير أن جاره يخبره أن كليهما مؤلف وشاهد ولكنهما مقنّعان، وليس هناك من مفرّ من هذه الحقيقة.

يبدو للوهلة الأولى أن هذا النص يحمل شيئاً من التناقض، لكن في حقيقة الأمر فإن الشاعر قد رمز بالمتفرجين إلى بقية العرب الذين كانوا يشاهدون بيروت ولبنان تمزقها الحروب الأهلية، ولا يحركون ساكناً، وكأنهم ينظرون إلى مشهد مسرحي، فهم مؤلفون للمسرحية تلك، وفي الوقت نفسه شاهدون عليها، وكل من هو في دائرة المسرحية من الممثلين –أبناء الشعب اللبناني– عاتب على بقية العرب المتفرجين، هذه هي رمزية المتفرجين في هذه القصيدة.

وفي نهاية هذا المبحث يظهر أن الشاعر قد رمز بالمتفرجين في كثير من الأحيان لأبناء الأمة العربية الصامتين، الذين لا يحركون ساكناً تجاه الأحداث التي تجري على الساحة العربية، كما رمز لهم ببعض مكونات المجتمع التي تحكم على الأمور من ظاهرها، ولا تتعمق في تحليلها لفهم مكنوناتها على

الوجه الصحيح، أي أن درويش قد استفاد من طبيعة الجمهور بأنه متفرج، فجعل منها رمزاً للشعوب العربية التي تتفرّج على ما يجري في فلسطين ولبنان من أحداث دون حِراك.

الخاتمة

ولا بد في نهاية هذا البحث من إيراد مجموعة من النتائج هي على النحو الآتي:

إن المسرحية وفقاً لبنيتها الدرامية تلامس الواقع المعيش في حياة الإنسان – المتلقي – حيث إنها تحمل على عاتقها نقل ذلك الواقع من كينونته الواقعية إلى الكينونة التمثيلية التي تعكس تلك الصورة الواقعية، فيتمكن المتلقي تبعاً لذلك من الوقوف على حيثيات الواقع وطبيعته، وفهم ملامح الصراع اليومي التي يعيشها الفرد ضمن مجتمعه، الأمر الذي يترتب عليه مزيد من الوعي تجاه تلك الأحداث المبنية على الصراع، كما يجعل من المسرحية وسيلة للترفيه واكتساب الخبرة الحياتية الآتية من خلال علاقة النص بالواقع، والنابعة من ارتباطه بالشخصيات التي تؤدي دورها على خشبة المسرح.

جعل الشاعر من المسرح رمزاً للحياة الحقيقية التي تعيشها الشخصيات في بعض الأحيان، فقد نقل ذلك الواقع إلى مشهد مسرحي ليعبر عن الحياة بأنها في كثير من ملامحها شبيهة بالمسرحية، كما جعل المسرح رمزاً للمجتمع ككل في بعض الأحيان، أو رمزاً للمدينة كما في حالة بيروت، وجعل الأحداث تسير في ذلك المسرح كما لو أنها أحداث تمثيلية، وبالتالي فقد تمكّن عبر رمزية المسرح في بعض الأحيان من انتقاد الواقع العربي، وطبيعة تعامل العرب مع الأحداث الجارية حولهم والصراعات التي يعيشونها.

استفاد الشاعر من كافة الشخصيات الداخلة في كيان البناء المسرحي، سواء الممثلون، أم المخرج، أم فني الصوت، أم الممثلون الثانويون، وغير ذلك من الأشخاص الحاضرين في بنية المسرحية، وقد جعل الشاعر من هذه الشخوص رموزاً لبعض مكونات الواقع، فمثلاً رمز بالممثلين الغاضبين بأبناء بيروت الغاضبين على العرب الذين لم يساهموا في تخليصهم من الحرب الأهلية، كما رمز بشخصية الممثل الذي نسي المسرحية ببعض الأشخاص في المجتمع الذين يخافون من مواجهة الواقع، ولا تظهر شخصياتهم إلا خلف الأبواب المغلقة، وبالتالي فقد نجح الشاعر في الإفادة من هذه الرموز وفي توظيفها توظيفاً مناسباً في سياقات القصيدة الشعرية التي ارتبطت بالمسرح.

رمز الشاعر بالمتفرجين في كثير من الأحيان لأبناء الأمة العربية الصامتين، الذين لا يحركون ساكناً تجاه الأحداث التي تجري على الساحة العربية، كما رمز لهم ببعض مكونات المجتمع التي تحكم على الأمور من ظاهرها، ولا تتعمق في تحليلها لفهم مكنوناتها على الوجه الصحيح، أي أن درويش قد استفاد من طبيعة الجمهور بأنه متفرج، فجعل منها رمزاً للشعوب العربية التي تتفرّج على ما يجري في فلسطين ولبنان من أحداث دون حِراك.

المراجع

[1]. انظر: عباس، إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 1977م، ص39.

[2]. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الثامنة، د.ت، ص132.

[3]. العشري، جلال، المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1991م، ص16.

[4]. سرحان، سمير: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 2000م، ص15.

[5]. انظر: عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، ص166.

[6]. هيكل، أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة السادسة، 1994م، ص218-219.

[7]. هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص417.

[8]. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ط 3 ، دار العودة، بيروت، 1981، ص279.

[9]. سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، ص15.

[10]. إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص132.

[11]. انظر: داوسن، س. و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت ، 1980، ص7.

[12]. إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص137.

[13]. انظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1984م، ص167.

[14]. عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة: دار عالم الكتب، 2008م، ج1، ص732.

[15]. انظر: مندور، محمد: في الميزان الجديد، القاهرة: دار نهضة مصر، 2004م، ص140.

[16]. مندور: في الميزان الجديد، ص: 141.

[17]. انظر: الجاسم، علي، وسليمان، لقاء: الصراع الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة كركوك، المجلد: 7، العدد: 1، العراق، 2012م، ص117.

[18]. انظر: الخميس، علي: بنية السرد في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، 2011م، ص26.

[19]. أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1977م، ص12-19.

[20]. الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1979م، ص167.

[21]. فراي، نور فروب: تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ ليبيا، 1991م، ص108.

[22]. انظر: فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1419هـ/ 1998م، ص241.

[23]. درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية، مصر، د.ت، ص10.

[24]. درويش: الأعمال الكاملة، ص179.

[25]. درويش: الأعمال الكاملة، ص203.

[26]. درويش: الأعمال الكاملة، ص519.

[27]. درويش: الأعمال الكاملة، ص10.

[28]. درويش: الأعمال الكاملة، ص203.

[29]. درويش: الأعمال الكاملة، ص203-204.

[30]. درويش: الأعمال الكاملة، ص519.

[31]. درويش: الأعمال الكاملة، ص179.

[32]. درويش: الأعمال الكاملة، ص204.

[33]. درويش: الأعمال الكاملة، ص519-520.

قائمة المصادر والمراجع

أحمد، محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1977م.

إسماعيل، عز الدين:

الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، بيروت/ لبنان، الطبعة الثامنة، د.ت.

الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" ط 3 ، دار العودة، بيروت، 1981.

الجاسم، علي، وسليمان، لقاء: الصراع الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة، مجلة جامعة كركوك، المجلد: 7، العدد: 1، العراق، 2012م.

الخميس، علي: بنية السرد في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، 2011م.

داوسن، س. و: الدراما والدرامية، ترجمة: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت ، 1980.

درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الإسكندرية، مصر، د.ت.

سرحان، سمير: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 2000م.

عباس، إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 1977م.

العشري، جلال، المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1991م.

عمر، أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة: دار عالم الكتب، 2008م.

فراي، نور فروب: تشريح النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ ليبيا، 1991م.

فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة/ مصر، الطبعة الأولى، 1419هـ/ 1998م.

محمد، علي إبراهيم، والجرياوي، راسم: المرأة الرمز في شعر رشدي العامل، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد: 23، العدد: 3، 2015م.

الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1979م.

مندور، محمد: في الميزان الجديد، القاهرة: دار نهضة مصر، 2004م.

نجم، مفيد: التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوة، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، مسقط، العدد: 59، 2009م.

هيكل، أحمد عبد المقصود: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة/ مصر، الطبعة السادسة، 1994م.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، 1984م.