ذهنية القويري المسرحية بين القبول و الرفض

د. سالم امحمد التونسي العواسي

بدالله محمد القويري، أديب و ناقد ليبي، ولد في المنيا بمصر سنة ١٩٣٠م، و بها تلقى تعليمه حتى تخرج من جامعة القاهرة سنة ١٩٥٥م.

اشتغل بمكتب الشؤون البرلمانية سنة ١٩٥٧م، و كان عضوا باللجنة العليا لرعاية الفنون و الآداب، ثم عمل بالمؤسسة العامة للصحافة، ثم عين وزيراً للدولة و رئيساً لمجلس شؤون الإعلام بحكومة اتحاد الجمهوريات العربية سنة ١٩٧٣م.

نشر نتاجه الأدبي في الصحف و المجلات الليبية و العربية منها : مجلة الحقيقة، و فزان، و طرابلس الغرب، و الرواد، و الصباح، و المساء، و التحرير، و الأسبوع العربي، و له كثير من المؤلفات في مجال القصة و المسرحية تجاوزت العشرين، منها: عمر المختار ١٩٥٩م، حياتهم ١٩٦٠م، الجانب الوضيء ١٩٦٥م، الشعاع ١٩٦٥م، كلمات إلى وطني ١٩٦٥م، الصوت و الصدى ١٩٧٢م، عندما تضج الأعماق ١٩٧٢م، ذلك العساس ١٩٨٤م، حروف الرماد ١٩٨٤م ...الخ.

و لكن ما انفرد به في مجال المسرح الليبي، تلك المسحة الفلسفية الفكرية التي ظهرت واضحة في لغته المسرحية، و قد كانت مثار جدل في الأوساط النقدية الليبية و العربية زمن حياته و بعدها، مما دعاني إلى تسليط الضوء على هذه القضية النقدية من حيث دلالة (الذهنية) المسرحية في اللغة و الاصطلاح، و بيان آراء المنادين بتوظيفها و المعارضين، فكتبت هذا العمل المتواضع بعنوان: (ذهنية القويري المسرحية بين القبول و الرفض).

المسرحية جنس أدبي قديم، ارتبط وجودها بالرقي الفكري في حضارات الأمم و الشعوب، و هي كغيرها من الفنون الأدبية مكونة من أجزاء تتلاحم فيما بينها لتظهر في صورتها النهائية المقروءة أو الممثلة على خشبة المسرح.

و الحوار في المسرحية هو العنصر الظاهر، و هو المظهر الأول الذي يواجه المتلقي، و هو المكون الأساسي الذي يعتمد عليه الأديب، ففي الوقت الذي يعتمد فيه كاتب القصة أو الرواية على التصوير و السرد و الخطاب المباشر أو غير المباشر لتوضيح فكرة أو بيان موقف، يكون كاتب المسرحية محكوماً بهذا العنصر الذي يوظفه لأجل التعبير عن فكرة تصل إلى المتلقي عن طريق القراءة إذا كان العمل مكتوباً، أو عن طريق المشاهدة إذا كان العمل ممثلاً.

و الحوار في المسرحية قد يأتي في صورة شعرية، كما يأتي في الأعم في صورة نثرية، ولهذا فيمكن للكاتب أن يلجأ إلى توظيف المجاز من تشبيهات و استعارات و كنايات ، فتبدو لغة الحوار قريبة من لغة الشعر، و يحتاج المتلقي في هذه الحالة إلى إعمال الفكر و النظر و التدقيق في لغة الشخصيات.

و قد يأتي الحوار في صورته العامية، التي تعكس ثقافة الشخصية كما هي في الواقع، و يرى أنصار هذا الرأي أن لغة المسرحية إذا خالفت نمط الحياة الطبيعي فإنها لا تعكس حقيقة الشخصية الواقعية بكل أبعادها الثقافية و الاجتماعية و النفسية.

و تأسيساً على ما تقدم فقد برزت تلك الثنائية القديمة الجديدة، الفصحى و العامية، و قد انقسم المهتمون بالمسرحية إلى مؤيد لاستخدام الفصحى، و معارض لتوظيفها، بينما نهج فريقٌ ثالث نهجَ الوسطية فرأوا أن الموضوع المطروح هو الذي يفرض على الأديب أن يختار اللغة المناسبة، حيث تختلف لغة المسرحيات التي تتناول موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان و القدر أوبين الإنسان و القوانين، عن لغة المسرحيات التي تتناول حياتنا الاجتماعية و مشاكلنا اليومية، فبينما نجد الأولى أميل إلى الغموض و الرمز و الإيحاء، نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية.

و في ظل هذا القبول بتوظيف العامية أو الرفض لها، ظهر مصطلح (الذهنية) المسرحية، و كثر استخدام النقاد له، و ذلك في إطار المعالجات

التي تتجه إلى دارسة و تحليل و نقد المسرحية، و لا سيما بعد أن تخرج من دائرة المبدع إلى المتلقي و بالتحديد على خشبة المسرح، بالإضافة إلى أن مصطلح (الذهنية) يكاد يصبح بديلاً للغموض و الرمزية و الإيحائية، بالإضافة إلى أنه قد يعني الجدية و الصرامة في طرح بعض القضايا الحياتية التي يشترك الناس في الإحساس بها و الشعور بأهميتها.

الذهنية و دلالة المصطلح:

ارتبطت كلمة (الذهنية) بالأعمال المسرحية، فأينما قلبت بصرك في كتابات المهتمين بالنص المسرحي وجدت ذكراً لهذا المصطلح، فما الذي تعنيه هذه الكلمة؟ و لماذا ارتبطت بالمسرحية؟

الذهنية في اللغة:

الذِّهن: الفهم و العقل، و الذهن حفظ القلب و جمعها أذهان و أذهنني و استذهنني أي: أنساني و ألهاني عن الذكر(١).

الذهنية في الاصطلاح:

ادعاء الفهم و المعرفة و استخدام العقل في الحكم على مضمون أو شكل النص المسرحي، و ذلك من جهة الضعف أو القوة في توظيف اللغة، و استخدام الفصحى أو العامية، أو من جهة التطويل أو الإيجاز، أو من جهة الجدية أو الهزل أو من جهة العمق أو السطحية، و لكل رأيه و منهجه و طريقته و رؤيته في الحكم على النص المسرحي.

إن إطلاق هذا المصطلح و بالتحديد في مجال المسرحية، قد اختلف من كاتب لآخر، حيث يظهر من خلال متابعة بعض الدراسات التي اهتم أصحابها بالفن المسرحي أنهم يطلقون مصطلح (الذهنية) للدلالة على حشد المعاني الكثيرة في عبارات محددة و إيماءات ذكية و رموز معقدة، فها هو الناقد (فوزي البشتي) يورد مثل هذه المعاني في حديثه عن ذهنية المسرحيات عند (القويري) بقوله:» ما من شك أن تقديم مسرحيات (عبد الله القويري) ليست عملية سهلة و لا متيسرة، فمسرحيات هذا الكاتب الذهنية تتطلب جهداً في الفهم و اجتهاداً في طريقة اختيار القالب الفني المناسب، لكي تصل أفكار المؤلف ببساطة إلى الجمهور الذي قد لا يستهويه هذا النوع من المسرحيات»(٢).

ثم يوضح الناقد أن سبب نجاح عرض مسرحية (الصوت و الصدى) لعبد الله القويري ما كان ليحدث إلا بالجهد الكبير الذي بذله المخرج (محمد القمودي) الذي استطاع أن « يقدم عرضاً شائقاً دون أن يفسد النص، و يفقده دلالته و مغزاه، و دون أن يظل النص بعيداً عن الجمهور مغرقاً في الغموض و الرموز القائمة لقد تجاوب الجمهور مع المسرحية، و استوعب ما أراد المؤلف أن يقوله...»(٣).

و يرى الأديب (أحمد إبراهيم الفقيه) أن ذهنية (القويري) في أعماله الفنية مثل مسرحية (الجانب الوضيء) تمثل نجاحاً كبيراً؛ لأنها تهدف إلى خدمة الإنسان و بنائه، فهي لا ترتبط بالأساطير أو الغيبيات أو الفكر الفلسفي المجرد، بل «إنها مسرحية ترتبط ارتباطاً مباشراً حياً نابضاً بتجربة عميقة رائدة في حياتنا العربية، هي تجربة الثورة الجزائرية..، و اختار فئة المثقفين الذين ابتدأوا بالثورة، و لا شك أن ما يميز المثقفين في أي مكان و تحت أي ظرف من ظروف الحياة هو الحوار العميق..»(٤).

و يستدل (أحمد إبراهيم الفقيه) على ما ذهب إليه بمسرحية (الجانب الوضيء) التي بدأها (القويري) بقوله:

صديق: (محدثاً صاحبه) .. لم أغضب منه في بادئ الأمر .. اعتبرته موضوعاً عادياً، يمكن أن يحدث دائماً .. ربما من صديق مثله، ربما من غيره

سعيد: كيف؟

صديق: نعم .. هناك أشياء تافهة..

سعيد: (مقاطعاً) إذا كانت تافهة، فلم هذا الاهتمام؟!

صديق: الاهتمام .. نعم .. فقد يصدر عن الشخص ما هو تافه، يصدر من عدوك، يصدر من صديقك أشياء، عندما تحاسبه عليها .. يقول: لم يكن في نيتي ...

سعيد: (يهز رأسه) و لكن .. إن يكن من صديق فشيء معقول، أما من العدوّ ...

صديق: و متى تبينت الصديق من العدو؟

سعيد: غريب!

صديق: الصديق من العدو .. هذا

أمر صعب، قد تحتاج إلى ميزان الذهب.

سعيد: (ضاحكاً) شيء لطيف أن أحمل ميزاناً!

صديق: تحمله دائماً في قلبك.

سعيد: أحمله، و لكن ليس ميزانك!

صديق: أمر بسيط، تدلك عليه حياتك.

سعيد: أنا لا أعارضك.

صديق: لم أقل إنك تعارضني .. و لكن هناك أشياء بسيطة، قد لا يحسها الشخص، و يحسها الآخر!

سعيد: بانتظار رأيك ...

صديق: كل صديق يحمل في خباياه عدواً(٥).

تعكس هذه المقدمة من المسرحية المذكورة سلفاً، مواقف بعض المثقفين في حي (القصبة) بالجزائر، وهم يناقشون قضايا تتصل بوضع بلدانهم العربية، و ما فيها من تمزق و احتلال و جهل، فالصراع الفكري في هذه المسرحية و تطور الأحداث يختلف عن الصراع في المسرحيات التقليدية، حيث إن العادة « تفترض أن العالم قد قسم إلى كتلتين، إلى ناس خيرين، و أناس أشرار، ثم دوري يا عجلة الصراع أبدا، و الصراع هنا عامر بملامحه و خصائصه الإنسانية الواقعية، ليس هناك الشرير المطلق، ولا الفاضل المطلق، و هذا ما جاءت المسرحية أصلاً لتؤكده»(٦) .

مما تقدم نلحظ أن (الفقيه) يرفض حصر مفهوم (الذهنية) في المسرحيات ذات الطابع الفلسفي، أو المرتبطة بالغموض و الرمز، بل يرى فيها خدمة لقضايا الإنسان، و انفتاحاً على الاتجاه الواقعي، و يعترض أيضاً على أولئك الذين ينعتون مسرحيات (القويري) بالذهنية التي يرتفع فيها الحوار فوق مستوى المتلقي العادي، و يرى أن هذا اللون الحواري لا يرتبط بالضرورة بتأثره برواد المدرسة الوجودية، فهذا الأسلوب في رأي الفقيه غرس بذرته الأولى (توفيق الحكيم) في تربة الأدب العربي.

تلك اللحظة التي أراد الأديب (عبد الله القويري) أن يؤكدها تتضح في قوله:

سعيد: ما زلت أحبك .. أنا .. ما زلت أعتزّ بصداقتك.

عزيز: أنت مخدوع.

سعيد: بمن!

عزيز: بهم!

سعيد: و لكن، ألا تحب وطنك .. ؟

عزيز: هل ستدلني على مشاعري؟

سعيد: أنت تغيرت .. يا عزيز!

عزيز: أنا أعرف نفسي.

سعيد: و لكن .. أنا .. أنا.

عزيز: أنت لا شيء ..

سعيد: و لكن لا استطيع .. لا استطيع (يتبرم عزيز من حديثه، و يتلفت بعيداً معطياً إياه ظهره) لا أستطيع .. لا ..لا .. (يخرج سعيد الخنجر متهالكاً) فأنا لا استطيع .. لا ... (يتلفت عزيز مسرعاً، و ما إن يرى الخنجر في يده، حتى يخرج مسدسا من جيبه، و يطلق عليه في سرعة) لا .. لا ..(يسقط الخنجر من يد سعيد ..يتلوى و يسقط على الأرض و قد ارتفع منه الأنين) لا لم .. أكن ..أريد قتلك ..ولكن .. ل .. ل.. إني مازلت أري فيك جانباً .. و ضيئاً.. و لكن»(٧)

يعتقد الناقد المسرحي (أبو حسام) أن الصراع في هذا العمل أخذ اتجاهاً أكثر تشعباً، و ابتعد فيه المؤلف عن الحدث الرئيسي، و هو صراع المجموعة الوطنية مع الأعداء و أعوانهم مثل شخصية (عزيز) الخائن، و الناقد يرى أن الحوار تحول إلى اهتمام بالصراعات الجانبية داخل المجموعة الوطنية، بدل الاهتمام بالصراع الرئيسي، و كان الحوار الجانبي يدور حول خيانة (عزيز) الذي وجد من يدافع عنه و ينفي عنه تهمة الخيانة التي وقع فيها(٨).

و قد خالف الناقد (أبو حسام) الرأي الذي ذهب إليه (أحمد إبراهيم الفقيه) في أن البحث عن الجانب الوضيء في الإنسان شيء محمود، و لكن ليس إلى درجة التسامح مع العدو أو أعوانه، و تكون النتيجة التضحية بالنفس، كما حصل لشخصية (سعيد)، فتبدو المثالية المفرضة سلبية بغيضة، و استسلاماً يدعو إلى السخرية من الموقف المتهاون تجاه العدوان، كما عبرت عنه المسرحية على لسان سعيد الضحية(٩).

و يذهب الناقد (أمين مازن) إلى أن ما يميز أعمال (القويري) المسرحية هي تلك الومضة، هذا اللون من التعبير الذي ارتبط بشخصية (عبد الله القويري) المتأملة التي تتدبر كل شيء و تعاني كل حرف، بمعنى أن ذلك النمط من الكتابة ارتبط بالحيرة و القلق أو ربما بالتصوف.

و يؤكد (أمين مازن) أن الظروف التي أحاطت بالكاتب هي التي خلقت منه صاحب ذهنية تختلف بشكل ظاهر لا يمكن أن يخفى على من يتتبع شؤون الثقافة و المعرفة في ليبيا، و في هذا المعنى يقول الناقد «يعكس الكاتب في ومضاته هذه تجربة المثقف في البلاد المتخلفة الخاضعة للنظم غير الوطنية، عندما يظل هذا المثقف في نظر الأجهزة لا يعدو أن يكون عنصراً ذا نزعة استعلائية، يركن إلى العمل فيما هو غير مجد، فلا تمنحه الحب و لا تدعمه بالتشجيع، ولا تعطي له المناخ الذي يمكنه من العيش و الشعور بجدوى صنيعه»(١٠).

و يعترض الناقد (فرحان بلبل) على التصنيف الذي يحجر المسرحية الذهنية في زاوية القراءة دون إمكانية عرضها على المسرح، و يستدل على ما ذهب إليه بمسرحيتي (أهل الكهف)، و (شمس النهار) للأديب (توفيق الحكيم)، و قد عرضتا في مصر و في عديد من البلدان العربية مرات كثيرة، و نجحتا في كل عرض نجاحاً باهراً، -حسب رأي الناقد- و لذلك فهو لا يقول بتلك الثنائية التي تقسم العمل المسرحي إلى عمل ذهني يصلح للقراءة فقط و آخر واقعي يصلح للقراءة و العرض على خشبة المسرح، و في هذا الصدد يقول: « من هذا المنطلق نتمتع بمسرحيات (برناردشو) قراءة و مشاهدة، و بمثل هذه المتعة نتلقى مسرحيات (أوسكارد وايلد) ذات البراعة الذهنية و الحذلقة الكلامية الفاتنة، و اعتقد أن هذا النوع من المسرحيات هو أصعبها و أرقاها، و لا يستطيعها إلا كبار الكتّاب ذوو العقول الجبارة التي تستطيع أن تقيم من قراع الأفكار صراعاً مسرحياً يتنامى و حكاية جميلة تتصاعد ....، و قد ترك هذا النوع من المسرحيات أثراً كبيراً في العالم، و عندما نرفض مثل هذا النوع بحجة أنه (ذهني)، فكأننا نرفض نتاج جبابرة العقول، و ما أقلهم في تاريخ المسرح »(١١)

و لم يكتف الناقد (فرحان بلبل) بمعارضته لتلك الضدية و السخرية من الداعين لها، بل جعل المسرحية الذهنية من أعلى مراتب الأعمال الفنية، و رأى أن المسرحية لا يمكن أن ترتقي إلى مرتبة الأدب المسرحي إلا إذا تضمنت عمقاً فكرياً و فلسفياً يغوص بالنفس الإنسانية في بحر التأمل و يضيف إلى ثقافة المتلقي سواء أكان قارئاً أم متفرجاً اطلاعاً و معارف، فيخرج المتلقي بعد القراءة أو المشاهدة و قد استفاد جديداً، و بالتالي فإن الكاتب (فرحان بلبل) يعتقد أن عنصر الذهنية مكونٌ أساسي في النتاج المسرحي، و لا يمكن تعويضه بغيره من العناصر الأخرى فلو أن «إحكام الحبكة و بناء الشخصيات يكفيان للارتقاء بالمسرحية دون عمقها الفكري، لكان الكاتب الفرنسي الشهير (سكريب) من أعظم كتاب المسرح؛ لأنه أبرعهم في بناء الحبكة، لكن تاريخ المسرح نسيه؛ لأنه اكتفى بإتقان الحبكة دون اتقان البعد الفكري في مسرحياته»(١٢)

الرافضون للذهنية المسرحية:

يمثل هذا الاتجاه فريق واسع من الكتاب المهتمين بالفن المسرحي، و لأنصار هذا الاتجاه رؤيتهم المبنية على اعتبارات فكرية، أو مناهج مدرسية في المسرح، و لعل من أبرز المآخذ التي يأخذها أنصار هذا الرأي على المسرحيات الذهنية الوصف و التصوير، و هما من خصائص السرديات (القصة و الرواية)، وفي هذا الصدد يقول الأكاديمي (د. محمد ولد بوعليبة) منتقداً (يمنى العيد) في بعض أعمالها النقدية و منها (الراوي الموقع و الشكل في مسرحية أوديب ملكاً): «إنّ أول انتقاد يمكن توجيهه ليمنى العيد هو أنها تجعل من النص المسرحي نصاً سردياً ....، إنها تبتر النص من بعد أساسي حيث لا تراه أكثر من قصة في التعليق الذي تستخدم فيه عبارات مثل: النص السردي و العمل الروائي، ربما كان هذا الخطأ عائداً إلى بعض التقليد المسرحي العربي الذي ظهر في النصف الأول من القرن العشرين، و كان قد أنتج –بدفع من توفيق الحكيم- بعض المسرحيات التي أطلق عليها اسم المسرح الذهني، هذه المسرحيات (أهل الكهف) مثلاً، موجهة للقارئ و ليس للتمثيل»(١٣).

و قد سبق أن ذكرنا أن كثيراً من نقاد المسرح يرفضون هذا التصنيف: مسرحية للقراءة، و أخرى للتمثيل، و إلى هذا الرأي أشار الناقد (فرحان بلبل)بقوله: «انبثق عن هذا التقسيم نبت شيطاني هو المسرحية التي تصلح للعرض دون القراءة، إن الجذر الخاطئ في هذا الوهم أن المسرحة

التي تصلح للقراءة دون العرض ليست مسرحاً على الإطلاق، بل هي حوارية لا تدخل في باب المسرح، كبعض من مسرحيات و ليد إخلاص ...»(١٤)

و تأسيساً على ما تقدم فإن الأكاديمي (د، كمال عيد) يرى أن الحوار المسرحي يجب أن يبتعد عن التصوير و الوصف؛ لأنهما من خصائص النص القصصي و الروائي، و يتنافيان مع طبيعة اللغة المسرحية، و قد أشار (عيد) إلى أن الأديب (القويري) قد وقع في مثل هذا الخطأ الذي ينقص من قيمة الحوار فنياً، و قد استدل على ذلك ببعض المقاطع من مسرحية (عميروش) التي أجرها (القويري) بين مجموعة من البدو لم يسمهم، و ذلك في مثل قوله:

الثاني: عندما أتى هذه القرية كانت محاصرة بالعدو، يبحثون عنه في جنون، و البلدة تموت على الحافة الحادة، لم يكن أهله يعرفونه .. كان بينهم و كان يذكرهم جميعاً .. ما زالت صورهم منطبعة في ذهنه منذ أن غادرهم صغيراً، هكذا أخبرني يوماً.

الثالث: و كان العدو قد ترك القرية في الليلة السابقة أشلاء، الحياة تتردد في وهن، و الأنفاس لاهثة، و الفارون يعودون من الجبل، و الجثث الممزقة ملقاة في الطريق.

الثاني: و لم يعد إلا أن يسقط الأحياء الباقون، و لكنه انتشلهم، رفعهم إلى القمة بعيداً عن الحافة الحادة.

الثالث: (مستمراً في الذكريات) لقد كان وصوله استمراراً لمد قطع، و تدفق نهر احتجزته الصخور و الشظايا، فبدت مياهه في مستنقع، ثم تجمع من جديد ليتدفق إلى غايته..(١٥)

بالنظر إلى المقطع السابق الذي يصور جانباً من معاناة الثورة إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر، نلحظ أن الكاتب لجأ إلى مثل هذا التصوير الذي ربّما لا يناسب لغة المسرحية، و لكن يبدو أن الأديب اضطّر إلى هذا التصوير ليبرز شخصية (عميروش) التي لم تظهر في الحوار المباشر، و إنما برزت من خلال الحديث عنها، ففهمنا طبيعتها و أبعادها من دون أن تظهر على خشبة المسرح.

و يعتقد الناقد (مفتاح السيد الشريف) أن الأديب (القويري) لم يكن موفقاً عند توظيفه للحوار الذهني، و لا سيما في مسرحيتيه: (جميلة و عميروش) إذ إن طبيعة الموضوع الذي اختاره الأديب (أحداث الثورة الجزائرية) لا يناسبه الحوار الذهني، الذي لا يتماشى مع الموضوعات الواقعية حسب رأي الناقد، و يستدل على ذلك بمثالين، الأول من مسرحية (جميلة)، و الثاني من مسرحية (عميروش) و عن أسلوب الحوار في هاتين المسرحيتين يقول الناقد: «في مسرحية جميلة، نجد المدام تاكير، و جوزيف ينطقان أفكاراً عجيبة لا تصدر بهذا العمق من سجّانين فرنسيين عاديين، فنحس بأن الكاتب هو الذي غرس الكلمات في رأسيهما و أطلقها من شفاههما»(١٦).

و لتوضيح الصورة نورد هذا المقطع من مسرحية (جميلة)، حيث أجرى (القويري) هذا الحوار بين (المدام تاكير)، و (الضابط):

مدام تاكير: الجزائر أصبحت كلها ميدان القتال.

الضابط: فصار من حقهم أن يقتلوا الأبرياء في أي وقت .. في أي ساعة .. في الليل و النهار .. في الشارع .. في المقاهي ..

مدام تاكير: لقد دفعناهم لأن نسير و إياهم في الطريق الدم!

الضابط: (في غضب) تدافعين عنهم؟!

مدام تاكير: لا ....

الضابط: إذن .. ما الذي سمعته؟

مدام تاكير: ما أعرف أنه الحقيقة.

الضابط: لا بد من تغيير وجهة نظرنا فيك!

مدام تاكير: (متراجعة) إن وجهة نظركم كما أعلم يا سيدي لا تبنى على كلمة بل على عمل ...ومنذ اليوم الذي قتلوا فيه زوجي، و أنا أبر بقسم أقسمتُهُ أمام جثته .. أنت تعلم هذا القسم .. لقد أقسمتُ أن أنظر إلى آلامهم، كما جعلوني أتلظى في ألمي ... هل تدرك كيف يكون الألم يا سيدي؟

الضابط: يظهر أن زوجك قد ترك فيك حسه الفني.

مدام تاكير: نعم .. و لكنه لم يترك لي مقدرته ... ليتني كنت أملك السيطرة على الريشة لأرسم لوحة أسميها الألم ... كان يعانيها في أعماقه ...»(١٧).

يرى (مفتاح الشريف) أن هذا

اللون من الحوار لا يناسب طبيعة (سجّانة)، تشفي غليلها من الثوار الجزائريين قتلوا زوجها، حيث إنها تشعر بالراحة لرؤية الثوار في السجون و هم يتألمون، فهذا النوع من التأمل أو ما يعرف (فلسفة الألم) لا يمكن أن تصوره هذه السجّانة، و بهذه البساطة التي أجراها (القويري) على لسانها، و يعتقد الناقد أن هذا الأسلوب الحواري هو أسلوب (سارتر) و بالتحديد في مسرحيته (دروب الحرية).

و الخلاصة أن هذا الاختلاف في الفهم قديم، ظهر منذ أن وجدت المسرحيات في العصر اليوناني، و سبب هذا الاختلاف طبيعي، فقد هاجم (ارستوفانيس) السفسطائيين في مسرحيته: (السحب)، و اعتبر الفيلسوف (سقراط) واحداً من السفسطائيين؛ و ذلك بحديثه عن الصراع بين الفلسفة و الشعر، و محاولة الفلاسفة السيطرة على العقل اليوناني، و من ثم تخليصه من خضوعه لآلهة (الالياذة)، بالإضافة إلى أن (ارستوفانيس) و هو المسرحي و الناقد، قد أثار موضوع الصراع الفكري بين الأجيال، وهو الصراع بين القديم و الجديد، وذلك عند حديثه عن الشاعرين (ايسخولوس) و (يوربيدس)، فالأول يرى بوجوب المحافظة على التقاليد و القيم، و الثاني يرى بوجوب التحرر و الانفتاح على الجديد و ترك كل ما هو قديم قد لا يتناسب مع واقع الحياة المتغيرة، و هذه هي (الذهنية) المسرحية بأوضح تجلياتها منذ العصر اليوناني القديم.

الهوامش

١- لسان العرب/ مادة (ذهن) ج٣، ص٥٣٢ دار الحديث القاهرة، ٢٠٠٣م.

٢- فوزي البشتي، عن الصوت و الصدى، دراسات في أدب عبد الله القويري، ط١، طرابلس: المنشأة العامة للنشر،١٩٨٦ ، ص٦٧.

٣- السابق، ص٦٨.

٤- أحمد إبراهيم الفقيه- الجانب الوضيء، هل هي ذهنية بلا أرض؟- دراسات في أدب عبد الله القويري، ص٧٤.

٥- عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الجانب الوضيء، ط٣ ، طرابلس: المنشأة العامة للنشر و التوزيع، ١٩٨٠، ص ١٧٧.

٦- أحمد إبراهيم الفقيه، دراسات في أدب عبد الله القويري،ص٧٥.

٧- عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية الجانب الوضيء، ص٢٦٦.

٨- ينظر أبو حسام، عن الجانب الوضيء، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص٩٢.

٩- ينظر السابق، ص٩٣.

١٠- أمين مازن، شيء عن الاعماق، دراسات في أدب عبد الله القويري،ص١٠٦.

١١- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٣م،ص٨٣.

١٢- السابق، ص ٨٢.

١٣- محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي و النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص١٦٦.

١٤- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، ص٨١.

١٥- عبد الله القويري، عشر مسرحيات، مسرحية عميروش، ص٣٨.

١٦- مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبد الله القويري، ص١٨١.

١٧- عبد الله القويري، عشر مسرحيات مسرحية جميلة، ط٣، ليبيا: المنشأة العامة للنشر و التوزيع ١٩٨٠م، ص١٣،

المصادر و المراجع

١. أحمد إبراهيم الفقيه- الجانب الوضيء، هل هي ذهنية بلا أرض؟ دراسات في أدب عبد الله القويري، ط١، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، ١٩٨٦م.

٢. أمين مازن، شيء عن الأعماق، دراسات في أدب عبد الله القويري، ط١، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، ١٩٨٦م.

٣. عبد الله القويري، عشر مسرحيات، ط٣، ليبيا: المنشأة العامة للنشر و التوزيع ١٩٨٠م.

٤. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٣م.

٥. فوزي اليشتي، عن الصوت و الصدى، دراسات في أدب عبد الله القويري، ط١، طرابلس: المنشأة العامة للنشر،١٩٨٦.

٦. لسان العرب/ مادة (ذهن) ج٣، دار الحديث القاهرة، ٢٠٠٣م.

٧. محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي

و النقد العربي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م.
٨. مفتاح الشريف، دراسات في أدب عبد الله القويري، ط١، طرابلس: المنشأة العامة للنشر، ١٩٨٦م.
٩. ينظر أبو حسام، عن الجانب الوضيء، دراسات في أدب عبد الله القويري.