

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد الصالح رمضان-دراسة تحليلية

بنخيرة الحسين
جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر/ الجزائر
bekhiraelhossien@univ-mascara.dz

نشر: 2025/12/22

مقبول: 2025/09/26

استلم: 2025/08/24

The Dramatic Structure in *Al-Khansā'*: An Analytical Study of Muḥammad al-Ṣāliḥ Ramaḍān's Play

Abstract: This study examines the dramatic structure in the play *Al-Khansā'* by Mohammed Al-Saleh Ramadan through an analytical and dramatic approach that seeks to reveal how the playwright reconfigured the historical character of *Al-Khansā'* within a contemporary dramatic framework. The research focuses on analyzing the elements of conflict, character development, and dialogue structure, in order to highlight the mechanisms that shape the dramatic composition. The significance of this study lies in its contribution to understanding one of the prominent models in modern Algerian Arabic theatre, which draws upon heritage and artistically re-produces it—namely, the play *Al-Khansā'* by the Algerian playwright Mohammed Al-Saleh Ramadan.

Keywords: Algerian theatre, dramatic structure, *Al-Khansā'*, Mohammed Al-Saleh Ramadan

الملخص: تتناول هذه الدراسة البناء الدرامي في مسرحية الخنساء لمحمد الصالح رمضان، وذلك من خلال مقارنة تحليلية درامية تسعى إلى الكشف عن الكيفية التي أعاد بها المؤلف صياغة شخصية الخنساء التاريخية ضمن الأفق الدرامي المعاصر. ويعتمد البحث على تحليل عناصر الصراع وتطور الشخصيات وبنية الحوار بما يسهم في تبيان آليات تشكّل البنية الدرامية. تكمن أهمية هذا البحث في كونه يسهم في فهم أحد النماذج البارزة في المسرحية الجزائرية العربية الحديثة، والتي تستلهم التراث وتعيد إنتاجه فنياً، وهو نموذج مسرحية الخنساء للكاتب المسرحي الجزائري محمد الصالح رمضان.

المقدمة:

يعدُّ المسرحُ الجزائريُّ أحدَ أبرزِ الفنونِ الأدائيةِ التي رافقتِ التحوُّلاتِ التاريخيةَ والاجتماعيةَ في الجزائر، حيثُ وُلِدَ من رَحمِ التجربةِ النضاليةِ ضدَّ الاستعمارِ الفرنسيِّ، وتطوَّرَ ليعكسَ هويةَ المجتمع وقضاياها، ومنذُ بداياته في النصفِ الأولِ من القرنِ العشرينِ اتَّسمَ المسرحُ الجزائريُّ بالتنوعِ في أشكاله وموضوعاته، فجمعَ بينَ البعدِ التوعويِّ والسياسيِّ، وبينَ الطابعِ الفنيِّ الجماليِّ، وقد ساهمَ العديدُ من الروادِ في ترسيخِ أسسه عبرَ نصوصٍ مسرحيةٍ حملتْ همَّ الوطنِ والإنسانِ، ولعلَّ من أهمِّ هؤلاءِ الروادِ الكاتبُ محمدُ الصالحُ رمضان الذي تركَ بصمته المميَّزة في المشهدِ المسرحيِّ الجزائريِّ.

وفي سياقٍ آخرٍ يندرجُ ضمنَ إطارِ الدراساتِ المسرحيةِ يعدُّ «البناءُ الدراميُّ» مفهوماً محورياً لفهمِ النصوصِ المسرحيةِ وتحليلها، إذ يُشيرُ إلى الطريقةِ التي تتَّظَمُ بها الأحداثُ وتُبنى بها الشخصياتُ ويوجهُ بها مسارَ الحبكة، ولا شكَّ أنَّ البناءَ الدراميَّ هو المعيارُ الذي يحكمُ التماسكُ الفنيُّ للنصِّ المسرحيِّ، حيثُ يجمعُ بينَ التسلسلِ المنطقيِّ للأحداثِ والتصعيدِ الدراميِّ الذي يُحافظُ على انتباهِ الجمهورِ، وقد شهدَ المسرحُ الجزائريُّ منذُ نشأته تجاربَ متعدِّدةً في توظيفِ البناءِ الدراميِّ متأثراً بالمدارسِ المسرحيةِ العالميةِ، بيدَ أنَّه احتفظَ بشيءٍ من خصوصيته الدراميةِ والثقافيةِ واللغويةِ.

تقدِّمُ مسرحيةُ «الخنساء» لـ محمد الصالح رمضان كنموذجٍ بارزٍ لهذا التفاعلِ بينَ الموروثِ الثقافيِّ العربيِّ والوعيِّ الفنيِّ المسرحيِّ الحديثِ، فهي تستلهمُ شخصيةَ الخنساء، الشاعرةِ العربيةِ الشهيرةِ، لتُعِدَّ تقديمها في قالبٍ مسرحيٍّ يمزجُ بينَ السردِ الشعريِّ والحوارِ الدراميِّ، لتعكسَ أبعاداً نفسيةً واجتماعيةً وفكريةً متعدِّدةً، كما أنَّه لا يحصلُ استنطاقُ هذه الأبعادِ إلَّا بدراسةٍ وتحليلِ البناءِ الدراميِّ في هذه المسرحيةِ، لأنَّه وحده من يكشفُ عن آلياتِ الإبداعِ التي اعتمدها المؤلِّفُ، كما أنَّه يقيسُ مدى التزامه أو تجاوزَه لقوالبِ البناءِ الدراميِّ التقليديِّ السائدةِ في زمانه.

تنبعُ أهميةُ هذه الورقةِ البحثيةِ في كونها تسعى إلى ربطِ البنيةِ الفنيةِ للنصِّ بالمضامينِ التاريخيةِ والثقافيةِ التي ينطوي عليها، وهذا يفتحُ المجالَ لفهمِ أعمقَ للمسرحِ الجزائريِّ بوصفه فضاءً فنياً للتعبيرِ عن الذاتِ الثقافيةِ الجماعيةِ أو الفرديةِ، كما أنَّها تسهمُ في إثراءِ النقدِ المسرحيِّ الجزائريِّ العربيِّ عبرَ تناولِ نصِّ مسرحيٍّ جزائريٍّ من منظورٍ تحليليٍّ بنائيٍّ دراميٍّ.

إنطلاقاً ممَّا تقدَّم، تسعى هذه الورقةُ البحثيةُ إلى مُقارَبةِ مَلاحِجِ البناءِ الدراميِّ في مسرحيةِ «الخنساء» للكاتبِ محمد الصالح رمضان، من خلالِ اعتمادِ آلياتِ التحليلِ والوصفِ بوصفهما منهجاً إجرائياً، وترمي الدراسةُ إلى الإجابةِ عن الإشكاليةِ المحوريةِ التالية: بأيِّ شكلٍ يوظفُ محمد الصالح

رَمَضَانَ آيَاتِ الْبِنَاءِ الدِّرَامِيِّ لِلْكَشْفِ عَنِ التَّدَاخُلِ بَيْنَ الْبُعْدِ التَّارِيخِيِّ وَالْبُعْدِ الْجَمَالِيِّ فِي الْمَسْرَحِ
الْجَزَائِرِيِّ؟

البناء الدرامي:

البناء الدرامي هو الهيكل أو الخطة التي تُنظَّم من خلالها أحداث العمل المسرحي أو السينمائي أو الروائي بحيث تتطور القصة وتتصاعد المشاعر والصراعات وصولاً إلى الذروة ثم تنحل تدريجياً نحو النهاية، بعبارة أخرى البناء الدرامي هو الطريقة التي يُرتَّب بها المؤلف الأحداث والشخصيات والمواقف بحيث تخدم الفكرة أو الرسالة التي يريد إيصالها للجمهور، يعرف إبراهيم حمادة البناء الدرامي على أنه "الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكوّن من عناصر مُرتَّبة ترتيباً خاصاً، وطبقاً لمزاج معين، لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"¹.

قد يذهب بنا البحث عن مفهوم البناء الدرامي إلى البحث أولاً عن ما أسماه [لاجوس اجري] بالمقدمة المنطقية، وهي الفكرة الأساسية للمسرحية أو الهدف الذي تسعى إلى بلوغه من خلال الطرح الدرامي للأحداث والشخصيات، يقول [لاجوس اجري]: "أما نحن فقد اخترنا كلمة مقدمة منطقية premise لأنها تشتمل على جميع العناصر التي تحاول كل هذه الكلمات أن تصور بها معاني هذه الكلمة، ولقد كان [فردناند برونيتر] يطالب كُتّاب المسرحيات بأن يبيّنوا الهدف «Goal» الذي يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية وهذه هي المقدمة المنطقية"²، وهكذا يُعرّف [لاجوس اجري] البناء الدرامي بأنه الإطار المنطقي الذي تنمو فيه الشخصيات وتتفاعل عبر صراع واضح، انطلاقاً من المقدمة المنطقية وهي عبارة عن فرضية (premise) محددة، بحيث يقود كل حدث إلى التالي بطريقة حتمية حتى بلوغ النتيجة.

كما يؤكد [لاجوس اجري] أن القصة المثالية تتبع المنهج الجدلي (thesis - antithesis - synthesis)، والذي يقدمه كنهج منطقي لتأكيد (أو إثبات) ما يسميه بـ "الفرضية" (premise)، وهذه الفرضية هي الأساس الذي تنبثق منه حبكة الرحلة الدرامية، بدءاً من الصراع (التضاد) وصولاً إلى التحول أو النهاية (التوليف).

البناء الدرامي يقوم على مجموعة من الركائز الأساسية التي تضمن للعمل تماسكه وفاعليته، وتمثل أولاً في الفكرة أو الفرضية التي تُعد الجوهر والرسالة الكامنة وراء النص، إذ لا يمكن لعمل درامي أن يتماسك من دون فكرة واضحة تُوجّه مساره، ثم تأتي الشخصيات باعتبارها المحرك الرئيسي للأحداث، حيث ينبغي أن تُبنى بأبعاد نفسية واجتماعية وفيزيولوجية متكاملة، وأن تمرّ بتحوّلات تواكب تطور

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

الصراع، أمّا الصراع فيعتبر قلب الدراما ومصدر توترها وتشويقها، سواء تجلّى في شكل داخلي يعكس صراع الذات مع نفسها، أو خارجي يضع الشخصية في مواجهة قوى أخرى اجتماعية أو طبيعية.

أمّا الحبكة فهي البنية التي تنتظم فيها الأحداث وفق تسلسل منطقي وسببي، يبدأ بمقدمة تمهّد للعالم الدرامي وشخصياته، ثم يتصاعد عبر التعقيد حتى يبلغ الذروة، قبل أن ينتهي بالحل الذي يوضح مصائر الشخصيات، وفي هذا السياق لا يمكن إغفال دور الزمان والمكان اللذين يشكّلان إطاراً مرجعياً للأحداث، وقد يتحولان إلى عنصر فاعل يساهم في تكوين الصراع وإبراز أبعاد الشخصيات، أمّا الحوار الدرامي فهو أداة مركزية للتعبير عن مكونات الشخصيات وتجسيد الصراع والفكرة، وذلك شريطة أن يكون كاشفاً وفاعلاً في دفع الحبكة، بعيداً عن الإسهاب والإطناب المحل بالدراما، وأخيراً، تُوجّ العملية الدرامية بـ «الذروة» و«الحل»، حيث تمثل الذروة لحظة التوتر الأقصى والتحول الحاسم في الأحداث، بينما يقدّم الحل مآل الصراع ويظهر النتائج النهائية، وبذلك يتحقّق البناء الدرامي المتكامل والمتناسك.

الحدث الدرامي هو الوحدة الأساسية في العمل الدرامي التي تُحدث تحوّلاً في مسار القصة أو في حياة الشخصيات، ويُنشئ غالباً على صراع أو قرار أو مواجهة تغيّر الوضع القائم، فهو ليس مجرد واقعة تُروى، بل فعل له أثر مباشر على تطوّر الحبكة ودفعها إلى الأمام، وقد حدث خلط عريض في مفهوم البناء الدرامي عند كثير من النقاد المسرحيين، يشير إلى ذلك عبد العزيز حمودة بقوله: "وفي رأيي أنّ سوء الفهم الأخير، وذلك الخلط الغريب الذي يقع فيه الكثيرون نشأ أصلاً مع أرسطو لأنه يستخدم اللفظتين وكأنّ الواحدة منهما مرادفة للأخرى، أي أنّ الـ Plot عنده هي الحدث والعكس صحيح"³، لقد حدّد أرسطو في فن الشعر معالمة الأولى حين ربطه بوحدة الفعل، معتبراً أنّ الحدث الدرامي الحقّ هو الذي يقود إلى انقلاب في مصير البطل أو إلى لحظة اكتشاف جوهرية، مثل «التحوّل» و«التعرّف»، يقول أرسطو: "إلا أنّ أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث «الحبكة»، لأنّ التراجيديا -بالضرورة- لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وسعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل"⁴، ويرى الباحث رشاد رشدي أنّ الحدث نفسه هو البناء الدرامي عند أرسطو، يقول: "لقد أوضح أرسطو أيضاً في حديثه عن القصة أو الحدث أنّ الحدث ليس مجرد ناحية من نواحي البناء الدرامي، فالحدث بالنسبة لأرسطو هو البناء الدرامي نفسه، وهذه حقيقة غابت عن أذهان الكثيرين بعد أرسطو، وهي تؤكد حقيقة أخرى هامة وهي وحدة الحدث"⁵.

يطلق أرسطو على الحدث الدرامي أحياناً بالحبكة، فقد اعتبر أرسطو في كتابه «فن الشعر» أنّ الحبكة (mythos) هي العنصر الأهم في الدراما، إذ تنظّم الوقائع والأحداث في تسلسل منطقي وضروري يثير المتلقي ويقوده نحو الانفعال والتطهير، "ونعود فنقول بأنّه لو ذهب المرء إلى تركيب مجموعة

من الخطب المعبرة عن شخصية، وكانت تلك الخطب تمتاز باللغة الصحيحة والفكر السليم فإنها يمكن ألا تحقق التأثير التراجيدي الصحيح، مثلما تحققه تراجيديا بأقل ذلك لغة وفكراً، ولكنها تتمتع بحبكة وحوادث مبنية بناء فنياً، زد على ذلك، أنَّ أعظم العناصر قوةً في التراجيديا من ناحية أحداث التأثير النفسي هما التحول والتعرف والتحول والتعرف جزءان من أجزاء الحبكة⁶، نلاحظ هنا رؤية أرسطو الجوهرية لمفهوم التراجيديا، إذ يؤكد أن القيمة الفنية للعمل التراجيدي لا تقوم أساساً على جودة اللغة أو عمق الفكر، بقدر ما تقوم على بناء الحبكة وحسن تنظيم الحوادث، فالتأثير التراجيدي الأعمق في نظره يتحقق من خلال آليتين محورتين هما التحول (peripeteia) والتعرّف (anagnorisis)، وهما يمثلان لحظة الانقلاب المفاجئ في مجرى الأحداث، ولحظة الكشف أو الإدراك التي تُغيّر وعي الشخصية ومصيرها.

يمكن أن نقول إنَّ القصة هي مجموعة الأحداث المرتبة ترتيباً زمنياً كما وقعت في الواقع أو كما يتصورها الكاتب، أي أنَّ تسلسل الأفعال فيها من البداية إلى النهاية يكون بمسار خطيٍّ، أما الحدث الدرامي فهو لحظة الصراع أو التحول الحاسم داخل القصة، حيث يتولد التوتر وتتصاعد الحبكة ليُكشف من خلاله عن جوهر الشخصيات ومصائرهما، يقول عبد العزيز حمودة: "لو أخذنا أمثلة عشوائية من المسرح العالمي، أمثلة تضم الجيد وغير الجيد لاكتشفنا علاقة غريبة، وهي عدم التوازن الدائم بين حجم الحدوثة وحجم الحدث، ففي مسرحيات معينة يمكن سرد الحدوثة في سطور قليلة لا أكثر ولا أقل⁷، عدم التوازن الذي أشار إليه الباحث هو الفرق بين القصة والحدث الدرامي الذي أشرنا إليه آنفاً.

أشار هوراس (Horace) الشاعر والناقد اللاتيني في رسالته النقدية الشهيرة «فن الشعر» إلى أنَّ الحدث الدرامي كما عبر عنه هو «السَّحر» الذي يقع على القارئ أو السامع فيأخذ بتلايب عقله، "ليس بكافٍ أن تكون القصائد جميلة بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت"⁸، وهذا السَّحر هو السَّبك المُحكَّم للحبكة والحدث الدرامي حتى يقع موقعه في نفس المتلقي.

في العصور الكلاسيكية وما تلاها من دراما نهضوية، ظلَّ مفهوم الحدث الدرامي مرتبطاً بالوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الفعل) وبمنطق الحبكة المحكمة القائمة على السبب والنتيجة، غير أنَّ القرن التاسع عشر مع الواقعية فتح أفقاً جديداً، حيثُ لم يعد الحدث الدرامي مقتصرًا على الانقلابات الكبرى، بل أصبح يتجسّد حتّى في تفاصيل الحياة اليومية التي تكشف عمق الصراع النفسي والاجتماعي للشخصيات، ومع بروز الاتجاهات الحديثة وما بعد الحدوثة في القرن العشرين، اتسع المفهوم وتنوع تنوعاً كبيراً ففي المسرح الملحمي عند بريخت مثلاً، أصبح الحدث الدرامي وسيلة لتوليد الوعي النقدي لا لإثارة الانفعال العاطفي، بينما في مسرح العبث مثلاً عند بيكيت ويونسكو انقلب المفهوم ذاته رأساً على

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

عقب، إذ قد يمثل الحدث في غيابه أو تكراره العبثي تعبيراً عن لا معقولة الوجود، وفي السرد البصري المعاصر أيضاً في السينما والتلفزيون حصل نفس الشيء، حيث أصبح الحدث الدرامي يبني على تصعيد بصري ورمزي لا يقتصر على منطق الفعل التقليدي، وهكذا نرى انتقال وتغير المفهوم من كونه فعلاً حاسماً يقود إلى ذروة مأساوية عند أرسطو، إلى تمثله ك لحظة تكشف الصراع أو تعبر عن رؤية وجودية أو فكرية في الدراما الحديثة والمعاصرة.

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء:

أولاً: تقسيم الفصول والمشاهد

تقوم مسرحية الخنساء على بناء ثلاثي يتوزع عبر ثلاثة فصول متكاملة، حيث يحمل كل فصل دلالة درامية مخصوصة توازي التحول النفسي والاجتماعي والديني للشخصية الرئيسية، ويلاحظ أن الكاتب اعتمد تقسيماً كلاسيكياً نسبياً يقوم على العرض والتعقيد والحل، لكنه في الوقت نفسه حمّله أبعداً تاريخية وروحية، ممّا جعل المشاهد تتجاوز وظيفتها السردية إلى وظيفة فكري وثقافية.

ففي الفصل الأول نجد أنفسنا أمام مشاهد متفرقة تمهد للبأساة الكبرى، حيث يبدأ الفصل بمشهد الحزن الفردي داخل بيت الخنساء، حيث يظهر البعد النفسي والوجداني المرتبط بفقد الأخوين صخر ومعاوية، ثم ينتقل المشهد إلى سوق عكاظ حيث يتخذ الصراع بُعداً اجتماعياً وفنياً، إذ تواجه الخنساء شعراء الجاهلية وثبت تفوقها نبوغها الشعري، غير أنّ المشهد الأهم يظلّ مرتبطاً بظهور الحزن في الحرم المكي، حيث ينكشف الجزع في فضاء ديني مقدس، فتتداخل العاطفة الفردية مع الطقوس الجماعي، وبهذا يكون الفصل الأول قد أرسى أسس الصراع بين الماضي الجاهلي بكل ما يحمله من نحر ونواح، وبين البذور الأولى لتحوّل روحي عميق.

أمّا الفصل الثاني فينحو منحى أكثر تنظيمياً، إذ يُقسم إلى ثلاثة مشاهد متصاعدة تقودها المواجهة الدرامية، حيث يبدأ المشهد الأول من داخل الحرم، حين يتعالى صوت الخنساء فيتدخل الحجاج بإنكار ذلك، ثم يُنقل المشهد إلى بيت عائشة حيث تتطور المواجهة داخل فضاء حوارٍ رحيم يقوم على الحجّة الشرعية والتعزية الأخوية، وفي المشهد الثالث يبلغ الصراع ذروته في مجلس عمر بن الخطاب حيث يواجه الجزع الفردي سلطة الجماعة الممثّلة في شخصية الخليفة، وبهذا يُقدّم الفصل الثاني بنية متدرجة من الصدمة العاطفية إلى التفهيم ثم إلى الحسم، وهو ما يجعله قلب المسرحية وأشدّ فصولها كثافة في الحوار الدرامي.

أمّا الفصل الثالث فيختزل النتائج ويؤسس للخاتمة الكبرى، حيث يبدأ بمشهد يربط الماضي بالحاضر، فنرى فيه الخنساء تستحضر ذكرى أبنائها الشهداء في معركة القادسية، ثم ينتقل المشهد بعدها إلى

الحرم مرة أخرى، لكنه هذه المرة فضاء للتسليم لا للجزع، حيث تصوير التلبية صوتاً أعلى من العويل، ويظهر البعد الديني في أوج صفائه، وبذلك يختتم الفصل بمشهد يحقق الانفراج فالحزن لا يُحى في هذا المشهد ولكنه يهذب بالإيمان والصبر ويرفع إلى مستوى البطولة والفداء.

ثانياً: الشخصيات

تتنوع الشخصيات في مسرحية الخنساء تنوعاً ملحوظاً، فزاهها تتوزع بين شخصيات رئيسة وثنائية وجماعية (الكورس)، فبالإضافة إلى الخنساء نفسها، نجد شخصيات تاريخية كعائشة بنت أبي بكر وعمر بن الخطاب، وأخرى جماعية مثل الحجاج في الحرم، فضلاً عن شخصيات وسيطة كالمرأة المجهولة التي قادت الخنساء إلى بيت النبوة، وهكذا تتميز المسرحية بحشد كبير للشخصيات، وهذا الحشد ليس اعتباطياً أو عشوائياً بل هو من ميزات المسرحية التاريخية التي تفرض على الكاتب توظيف وحشد مجموعة كبيرة من الشخصيات لصناعة فضاء مسرحي متكامل يتيح تعدد الأصوات والخطابات، كصوت الحزن الفردي، وصوت الشرع، وصوت السلطة الحاكمة، وصوت الجماعة التي تراقب وتعلق، ويمكن أن نذكر جملة من الشخصيات التي تردّد ذكرها على مدار المسرحية كالآتي:

1- الخنساء (تماضر بنت عمرو):

البعد النفسي: تمثل مأساة الفقد الدائم (صخر، معاوية، ثم أبنائها الأربعة)، نفسيته متوترة بين ذاكرة لا تهدأ ووجدان مُشبع بالألم، مقابل إيمان يطرق بابها ليهذب مشاعرها، يظهر الصراع النفسي في جدلية الجزع والصبر.

البعد الاجتماعي: الخنساء ليست امرأة عادية فهي شاعرة العرب وأيقونة الحزن، وحضورها في المجتمع القبلي يعطيها سلطة رمزية، إذ يلتف حولها الناس إعجاباً بشعرها أو إنكاراً لنياحتها، فاجتماعياً هي صوت المرأة العربية التي تتحول من مرثية قبلية إلى قدوة إسلامية تجسّد معنى الصبر. والتضحية.

البعد الفيزيولوجي: ملاحظها الجسدية مرسومة بالسواد (لباس الحداد) وسط بياض الإحرام، في إشارة بصرية إلى غربتها وفرادتها، عمرها في المسرحية متقدّم (خاصة في المشهد مع عمر)، وتجاعيد وجهها ورثاء صوتها يشيران تقدمها في السن.

2- عائشة أم المؤمنين:

البعد النفسي: نفسيته متوازنة، تحمل بين دفتي قلبها الحنان والرفقة، لا تواجه الخنساء بالزجر بل باللفظ والحوار الأمومي، تستمع، تسأل، وتوجه الحديث النبوي، هي نموذج النفس المُطمئنة التي توازن بين الحزن والتسليم بقضاء الله والصبر على الابتلاء.

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

البعد الاجتماعي: تمثل المرجعية الدينية والأخلاقية داخل المجتمع الإسلامي الناشئ، فهي زوجة النبي صلى الله عليه وسلم ومرجعية نسائية كبرى. اجتماعياً تؤدي وظيفة «الإرشاد والتوجيه» الذي يقود الآخرين باللين لا بالقوة.

البعد الفيزيولوجي: لم يوضح النص ملامحها كثيراً، لكن المسرح يظهرها في فضاء هادئ (بيت النبوة)، وهذا يمنحها حضوراً ناصعاً طاهراً نقياً.

3- عمر بن الخطاب:

البعد النفسي: يجمع بين الصرامة والرحمة، بين سلطة الحاكم ورقة المؤمن، نفسيته واضحة: لا يريد الانفعال أن يهدد النظام الجماعي، لكنه لا يقسو قسوة عمياء، فيقرُّ بحق البكاء ويمنع مظاهر الجاهلية.

البعد الاجتماعي: هو أمير المؤمنين، سلطة عليا تُقنن وتفصل في النزاعات، اجتماعياً يجسد الانضباط الجماعي والإدارة السياسية التي تحفظ وحدة الأمة، فيوازي بين قلقه من الفرس وضبطه لفوضى الجزع الفردي.

البعد الفيزيولوجي: قوي البنية، له هيبه وحضور، يفرض الصمت والانتباه، كلماته القصيرة الجازمة تعكس شخصيته القائدة، وكأن نبرته وصوته يملآن الخشبة.

4- الجمهور / الحجاج (الكورس):

البعد النفسي: يعيشون حالة وجدانية جماعية من التلبية والطهر والخشوع العام لقدسية المكان، يظهر اضطرابهم حين يخترق صوت الخنساء نسقهم الروحي، فيتحولون إلى كيان يرفض الفوضى وينكر النباحة. البعد الاجتماعي: هم صوت الجماعة، معيار الأمة، اجتماعياً يمثلون الضمير الجمعي الذي يوازن بين الفرد (الخنساء) والجماعة (الحرم).

البعد الفيزيولوجي: يقدمون بصرياً كتلة بيضاء (لباس الإحرام) في تضاد مع سواد الخنساء، وهذا يجعلهم كالإطار البصري لهذا الحدث الدرامي.

5- المرأة المجهولة (الوسيلة):

البعد النفسي: نفسيته رحيمة، تبرز بكادرة إنقاذ حين تأخذ الخنساء إلى بيت عائشة، تمثل التعاطف الإنساني والأخوي مع الطرف الآخر.

البعد الاجتماعي: تقوم بدور الوسيط، أي أنها تحرك الأحداث دون أن تكون مركزية فيها، اجتماعياً تجسد صورة المرأة المسلمة التي لها نشاط وحركة في مجال العلاقات الاجتماعية فتساهم في صناعة التغيير باللفظ والمبادرة الحسنة.

البعد الفيزيولوجي: وجودها عابر، ملاحظها ليست مفصلة، لكنها تظهر كبقعة ضوء وسط ظلمة مأساة الخنساء، رمزا للانتقال من مكان إلى آخر.

6- أبناء الخنساء الأربعة (حضورهم عبر الغياب):

البعد النفسي: يمثلون للبطل ذروة الألم وأقصى درجات التحدي النفسي، حضورهم لا يتم بالفعل بل عبر خبر الاستشهاد، مما يجعلهم رموزا لتضحية أعلى من الحزن الفردي.

البعد الاجتماعي: اجتماعيا يجسدون التحول النهائي من أبناء امرأة نائحة إلى شهداء في سبيل الله، فيكتسبون مكانة جماعية لا فردية.

البعد الفيزيولوجي: لا يظهرون على المسرح غالبا، لكن ذكرهم يستحضر صورة الشباب والقوة والتضحية وبذل الدماء الزكية التي ترسم معنى البطولة.

ثالثا: موضوع المسرحية

تدور الفكرة الرئيسة في مسرحية الخنساء حول جدلية الحزن والإيمان، وحول كيفية انتقال الإنسان من أسر العاطفة الغريزية إلى رحابة التسليم الديني الواعي، فالخنساء رمز المرأة العربية التي صاغها الحزن وأضناها الفقد، نراها تقف في النص بين عالمين متناقضين: عالم الجاهلية الذي يطلق العاطفة بلا ضابط، ويحوّل الفقد إلى نياحة وجزع يغرق الذات في نفق لا ينتهي من الهم والحزن، وعالم الإسلام الذي لا ينكر العاطفة لكنه يهذبها ويمنحها معنى أسمى ويرتقي بها من خلال الصبر والتسليم، ومن خلال هذه الثنائية يطرح النص سؤالا وجودياً عميقا: كيف يمكن للإنسان أن يتجاوز حزنه دون أن يستسلم له؟ وكيف يمكن أن تتحول التجربة الفردية المؤلمة إلى القدوة الجماعية والمثال المحمّدي؟

في مسرحية الخنساء تجسد الفكرة في مسار درامي يتدرج من الجزع الفردي الذي نعائنه في بداية المسرحية إلى التهذيب بالحوار والمجّة كما نراه في المواقف مع عائشة وعمر، وصولا إلى الذروة التي تتفقد فيها الخنساء أبناءها الأربعة، لكنها تختار مواجهة المأساة بالصبر والرضا والتسليم، فالمسرحية ليست سيرة شخصية للخنساء وحدها، بل هي مجاز عن التحول الحضاري للأمة: من الانفعال الجاهلي إلى السلوك الإسلامي الرصين، ومن التفكك الفردي إلى الانضباط الجماعي، ومن الحزن بصفته اللعنة الماحقة إلى الحزن بصفته الابتلاء المشرف.

رابعاً: الإطار الزماني والمكاني للمسرحية

1- الإطار الزماني:

الزّمان في مسرحية الخنساء لا يسير بخطية متصلة، بل يتخذ شكلا متشظياً يتوزع على مراحل متباعدة تربط بين الجاهلية وصدر الإسلام والخلافة الراشدة، وهذا يمنح البنية الدرامية عمقا تاريخياً

ودلايا، ففي الفصل الأول نجد أنفسنا في زمن الجاهلية مباشرة بعد مقتل صخر ومعاوية، حيث تهيمن لحظة الحزن الفردي التي تعيشها الخنساء، ثم ينتقل الحدث إلى زمن المنافسات الشعرية في سوق عكاظ بوصفه زمنا موسميا ودوريا يعكس مكانة الكلمة والقصيدة في المجتمع الجاهلي، ليتحول لاحقا إلى زمن ما بعد غزوة بدر حيث يتخذ الحزن طابعاً جماعياً عاماً مع سقوط قتلى المشركين، وبهذا يصبح الزمن في هذا الفصل متعدّد الطبقات، يجمع بين الحزن الشخصي والتباري الشعري والمُصاب الجماعي، أما في الفصل الثاني فيتحوّل الزمن إلى مرحلة الإسلام المبكر، متزامناً مع انتشار الدعوة واستقرار الدولة الإسلامية، حيث يظهر التغير في طبيعة الخطاب الدرامي، خصوصاً في حوار الخنساء مع نساء المسلمين ومع عائشة أم المؤمنين، وهذا لا شكّ يعكس انتقال الزمن من التوتر والصخب إلى حالة من الهدوء النسبي الممهّد للتحوّل النفسي والفكري، أما الفصل الثالث فننتقل بالزمن إلى عهد عمر بن الخطاب زمن الخلافة الراشدة، حيث يتزامن السياق مع أحداث الفتوحات واستشهاد أبناء الخنساء في القادسية، قبل أن تنتهي المسرحية في مشهد داخل الحرم زمن الحج والتلبية، وهو زمن تعبدي جماعي متكرر يضيف على النصّ بُعداً روحياً عاماً.

2- الإطار المكاني:

المكان في مسرحية الخنساء يشكّل الركيزة الثانية التي تنظّم البناء الدرامي وتوازي في تطورها التحوّل الذي تمر به شخصية الخنساء، ففي الفصل الأول يتوزع المكان بين بيت الخنساء الذي يظهر كفضاء داخلي مغلق يرمز إلى العزلة والانكفاء على الذات في لحظة الفقد، ثم ينتقل إلى سوق عكاظ باعتباره فضاءً أدبياً ثقافياً عاماً يتجسّد فيه التنافس الشعري والظهور الاجتماعي، قبل أن يفتح على الحرم المكي كفضاء ديني اجتماعي ما زال مُشبعاً ومثقلاً بعادات الجاهلية، حيث تتعالى أصوات المناحة الجماعية، أما في الفصل الثاني فإنّ الأمكنة تغدو أكثر هدوءاً ولطفاً، حيث نجد مجالس نساء المسلمين كأماكن للحوار الفكري والاجتماعي، إضافة إلى بيت عائشة الذي يكتسب دلالة رمزية بوصفه فضاءً للطهر والرحمة والتعليم، وهذا يمهّد الأرضية للتحوّل النفسي العميق الذي تعيشه الخنساء، أما في الفصل الثالث فيعود الحرم المكي إلى الواجهة، لكن في ظل الإسلام وقد أصبح مكاناً مُقدّساً منظماً مع استحضار ساحات المعارك مثل القادسية، التي وإن لم تُعرض مباشرة على الخشبة فإنها تحضر كفضاء رمزي للبطولة والشهادة، وبهذا يتخذ المكان في المسرحية بُعداً كونياً يتدرج من البيت الفردي إلى السوق العام إلى الحرم المقدس، وصولاً إلى ميادين الفتوحات والشرف، وهو ما يؤكد أن تطور المكان في

المسرحية ليس مجرد خلفية للأحداث، بل هو أداة درامية أساسية لترسيم مسار التحول من الجزع العاطفي إلى البطولة الجماعية.

خامسا: الصراع والحوار والأحداث الدرامية في المسرحية

1- الفصل الأول:

يُقدِّم الفصل الأول من المسرحية شخصيّة الخنساء في مرحلة الجاهلية، بعد أن فقدت أخيها صخرا ومعاوية، ليكشف لنا عن عمق حزنها وتمزقها الداخلي، وفي الوقت ذاته يضعها في قلب صراعات متعددة تعكس تدّخل البُعد الشخصي بالاجتماعي والثقافي، يبدأ الفصل الأول بمشهد منزلي ساكن حيث تسيطر أجواء الفقد والمناحة، إذ نجد الخنساء تغرق في رثاء أخيها متأثرة بأصوات الطبيعة من حولها، وكأنها تُسقط آلامها على كل ما تسمعه وتراه، غير أن هذا الانغماس في الحزن لا يمرّ دون صدام، فزوجها عبد العزى الذي ضاق ذرعاً ببكائها المستمر، يدخل معها في مواجهة أُسريّة تُجسّد التوتر بين عاطفتها الحيّاشة ورغبته في الاستقرار والسكينة، لينتهي المشهد بخروجه ملوّحاً بالانفصال.

ينتقل المشهد الثاني إلى فضاء مغاير وهو سوق عكاظ، حيث يتحول الحزن الفردي إلى فعل ثقافي علنيّ، هناك تخرط الخنساء في منافسة شعرية مع شعراء كبار من أمثال النابغة الذبياني والأعشى وحصان بن ثابت لتبرز قوتها في الموازنة اللغوية والبلاغية، وذروة هذا المشهد تجسّد حين تنتقد بيتاً لحسان بن ثابت بكل دقة وجرأة واقتدار، هذا الانتقال من فضاء البيت الحزين إلى ساحة الثقافة الشعرية يوسّع أبعاد الشخصية، فلا تبقى مجرد امرأة باكية، بل شاعرة تمتلك أدوات الفكر والنقد، قادرة على قلب الموازين في ميدان الأدب والثقافة.

أما المشهد الثالث فيعيد الخنساء إلى دائرة الحزن الجماعي، حيث تجتمع نساء قريش وبني سليم بعد غزوة بدر في الحرم المكي لندب القتلى، هنا يتخذ الصراع بُعداً اجتماعياً وقبلياً، إذ تدخل الخنساء في مواجهة مع هند بنت عتبة، والتي تنتقل من الحزن والرثاء إلى المفاخرة بمصائبها، لتتحول المناحة إلى منافسة على عظمة الفقد، هذا الحوار التنافسي يعكس أنّ الحزن نفسه يصبح أداة للتمايز القبليّ والشرف الاجتماعي، فلا تعود المناحة مجرد فعل عاطفي بل رمزاً للمكانة والمجد، ثم ينتهي المشهد بانقسام النساء بين مؤيّدات للخنساء ومنشغلات بمصائبهن.

يتخلّى في هذا الفصل صراعٌ متعدد المستويات، فداخلياً تعيش الخنساء مواجهة مريّة مع نفسها، إذ يحاصرها الحزن من كل ناحية فيتحوّل إلى جزءٍ من كيانها، وأُسريّاً تصطدم بزوجها الذي لم يحتمل إفراطها في الرثاء "الزوج: ربّاه، ربّاه، ما هذا النّحيب الذي لا يَنقَطِع، ما هذه العيشة النّكدة؟ (ويتوجه نحوها) إنّ الحياة معك بحيم لا يُطاق! اللهمّ جَلِّ لنا بالفراق"⁹، ليتجسّد التّعاضُ بين العاطفة المفرطة

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

ومتطلبات العيش الواقعي، أما ثقافياً وأدبياً فإنّ مبارزتها في سوق عكاظ تمنحها سلطة الكلمة وثبتت جدارتها أمام فحول الشعراء، وأخيراً يتجلى صراعها القبلي الاجتماعي مع هند بنت عتبة بوصفه صراعاً رمزياً على البطولة والشرف من خلال حجم الفقد والتضحية.

يلعب الحوار الدرامي دوراً جوهرياً في إبراز الصراع، إذ يتخذ أشكالاً متباينة بحسب الموقف الدرامي، ففي البيت والحرم يغلب الطابع الشعري العاطفي، حيث المناحات والرياء المحمل بالصور البلاغية والإيقاع الوجداني الذي يعكس الانكسار والحزن، "الخنساء (وهي تكفكف دمعها): تذكرتُ صحراً إذ تغنت حمامة، هتوف على غصن من الأيك تسجع، فظلت لها أبكي بدمع حزينة، وقلبي ممّا ذكّرني موجع"¹⁰، بينما في سوق عكاظ يتخذ الحوار شكلاً نقدياً جديلاً قائماً على التحليل البلاغي ومناقشة جودة الشعر، "النابعة (ملوحاً بيده): مَرَحِي لَكَ مَرَحِي يَا تَمَاضِرْ، وَاللّهِ لَوْلَا أَنَّ أَبَا بَصِيرَ هَذَا (ويشير إلى الأعشى) أَشَدَّنِي قَبْلَكَ لَقُلْتُ أَنَّكَ أَشْعَرُ الْإِنْسِ وَالْجِنِّ، وَلَكِنَّكَ وَاللّهِ أَشْعَرُ مِنْ كُلِّ أَثْنَى"¹¹، وهذا لا شكّ يضيفي توتراً فكرياً يبرز شخصية الخنساء بوصفها ناقدة لا مجرد شاعرة، وفي المشهد الثالث يتحول الحوار إلى تنافس ومفاخرة حيث تتصارع النساء بالكلمة على إثبات شرف المصّاب وعظمته، فيتحوّل الحزن إلى حلبة تنافس اجتماعي.

هكذا نرى الفصل الأول يُبنى بأسلوب تصاعديٍّ محكم، يبدأ من الخاص (الحزن الشخصي) ليتسع إلى العام الثقافي (المبارزة الأدبية) وينتهي بالعام الاجتماعي القبلي (المناحة الجماعية)، وهذا التدرج يمنح البناء الدرامي تنوعاً في الإيقاع والحركة، ويعكس الأبعاد المختلفة لشخصية الخنساء التي تتأرجح بين الشعور المرهف وقوة الحجّة، لتكون مركز ثقل الحدث الدرامي ومِرآة التحوّلات بين الفردي والجماعي والعاطفي والثقافي.

2- الفصل الثاني:

يُقدّم الفصل الثاني من المسرحية نقلةً جوهريّة في مسار البناء الدرامي، حيث ينتقل التركيز من الحزن الجاهلي الذي سيطر على الفصل الأول إلى مواجهة تيار ديني جديد يحاول تهذيب هذا الحزن وضبطه، وتظهر الخنساء هنا في قلب صراع مركزي بين الوجدان الجاهلي القائم على النياحة والمبالغة في الجزع، والتيار الإسلامي الذي يدعو إلى الصبر والذي يُجيز البكاء بوصفه عاطفة إنسانية، لكنه ينهى عن الممارسات الطقوسية الموروثة من الجاهلية، هذا الصراع القيمي يتجلى عبر سلسلة من المواجهات المتصاعدة التي تبدأ بإنكار الحجاج في الحرم على صُراخها، "رَجُل (أنهى طوافه، واقف ينتظرها تصل لوقوفها): ويحك ما هذا السّواد والحِداد؟ ماذا تشدين أمام بيت الله الحرام؟ إنّ هذا مناف للإسلام، أولستِ مُسلِمة؟"¹²، ثم بحوار تقويي مع عائشة أم المؤمنين ومنه: "عائشة: هيه يا خناس، ما أعظم حزنك

وَأَعَذَّبَ شِعْرَكَ، اسْتَشْفِي بِالْبُكَاءِ وَأَكْتَفِي بِالرِّثَاءِ، وَلَا تُسْرِفِي فِي الْجَزَعِ أَوْ تَفْعَلِي شَيْئًا مِنْ أَعْمَالِ الْجَاهِلِيَّةِ، فَقَدْ كَانَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ يَتَى عَنْ ذَلِكَ ويقول: «لَيْسَ مِنَّا مَنْ لَطَمَ الْخُدُودَ، وَشَقَّ الْجُيُوبَ، وَدَعَا بِدَعْوَى الْجَاهِلِيَّةِ»، فَاتَّقِي اللَّهَ وَأَطِيعِي رَسُولَ اللَّهِ¹³، وتنتهي أخيراً بحسَمِ سلطوي رحيم من عمر بن الخطاب بعد حوار مكثف معها، نذكر منه:

"عمر: دعي عنك البكاء والنحيب، فإنهما لا ينفعانك فتبلا.

الخنساء: لا سبيل إلى ذلك أيها الخليفة العادل.

عمر: التجئي إلى رحمة الله، واصبري، إن الله مع الصابرين، وأعلمي أن كل نفس ذائقة الموت، وأن كل من عليها فان.

الخنساء: إنا لله وإنا إليه راجعون، إني امرأة ضعيفة الإرادة، واهنة القوى، خائرة العزيمة، أمام ما انتابني من الكوارث، وليس لي سلطان على نفسي الجاحمة.

عمر: هوئي على نفسك، وأعلمي أن في الناس من هو أعظم منك مصيبة، وإن الإسلام قد غطى ما كان قبله، وأنه لا يحل لك لطم خدك، ولا ضرب صدرك، أو حلق رأسك وتمزيق ثيابك، واصبري إن الله مع الصابرين، ولو خلد أحد خلد رسول الله صلى الله عليه وسلم والنبئون من قبله، ولكن كل نفس ذائقة الموت، ولو كانت في بروج مشيدة، (تبكي الخنساء)... كفكفي من دموعك، وخففي من حزنك، يغفر الله لك¹⁴.

يبنى هذا الفصل على حبكة درامية محكمة تبدأ بتقديم صورة بصرية وصوتية قوية، حيث تظهر الخنساء بلباسها الأسود وسط بياض إحرام الحجاج، ويعلو صوت نديها فوق جوقة التلبية، هذا التصادم البصري والسمعي لا يكتفي بوصف حالتها الفردية فقط بل يحولها إلى «حدث مسرحي» يفرض نفسه على الجماعة، هذا الحدث الدافع ينشأ من اعتراض الحجاج على نياحتها، مما يستدعي انتقالها إلى بيت عائشة حيث يتكشف البعد السردى لمصابها ويُعاد تأطيره وتهذيبه بلغة الشرع الحنيف والحديث النبوي، نلاحظ أن الحبكة تتصاعد تدريجياً عبر شد وجذب بين الخنساء وعائشة، إذ تظهر الأولى مقاومة صريحة لتهديب حزنها، قبل أن تلين نسبياً وتقبل بمنطق "الحق معك يا أمّاه"¹⁵، أما الذروة فتصل عند المواجهة مع عمر بن الخطاب، حيث يبلغ الصراع ذروته بين الجزع والشرع، لكن القرار الحاسم يأتي في صيغة متوازنة تقضي بإقرار شرعية البكاء والحزن المنضبط ومنع مظاهر الجاهلية والجزع من قضاء الله وقدره، وهكذا يأتي الانفراج على شكل تسوية لا تلغي الحزن بل تهذيبه، لتبقى النهاية مفتوحة على استمرار الدمع ضمن حدوده المشروعة.

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

الصراع الدرامي في هذا الفصل يتخذ مستويات متعددة، فهناك الصراع الداخلي الذي تعانيه الخنساء بين نزوعها الفطري إلى الحزن العميق وواجبها الديني الجديد الذي يطالبها بالصبر، وهناك الصراع الاجتماعي أيضاً والذي يتمثل في مخالفة حضورها وصوتها لسياق جماعي مقدس مثل الحرم، حيث يشكل صوت نديها نشاراً وسط التلبية الجماعية، كما يظهر أيضاً صراع ثانوي سياسي في مجلس عمر بن الخطاب، حيث يربط النص بين ضبط الجزع الفردي والانضباط الجماعي المطلوب في مواجهة الأخطار الخارجية كتهديد الفرس، وهذا يضيف على الحسم بعداً رمزياً يتجاوز الخنساء بصفتها فرداً واحداً إلى الجماعة كلها.

أما الحوار الدرامي في الفصل الثاني فيتميز بتنوع أساليبه ووظائفه، ففي الحرم نرى حواراً جديلاً قصيراً قائماً على الإنكار والزجر من جهة، والاعتداد بالمصائب من جهة أخرى، وفي بيت عائشة يتحول الحوار الدرامي إلى طابع تربوي تقوي، حيث نلصق نبذة الأم الحنون التي تستعمل الحجة الدينية والحنان في وقت واحد، أما في مواجهة عمر بن الخطاب، فالحوار يأخذ شكل جمل تقريرية قصيرة تمثل سلطة الدولة، لكنها سلطة مقرونة بالرحمة والمنطق، وإلى جانب ذلك كله تحتفظ الخنساء بنزعتها الثقافية الخاصة عبر الرثائيات الشعرية التي تؤدي وظيفة درامية مضاعفة، فهي من جهة عبارة عن مونولوج داخلي معلن يكشف عمق النفس وحزنها وألمها، ومن جهة أخرى أداة لإعادة تغذية الصراع ودفع الأحداث إلى الأمام.

3- الفصل الثالث:

في الفصل الثالث تبلغ المسرحية ذروتها وتكشف عن مقصدها الأعمق، إذ يتضح أن التجربة التي مرّت بها الخنساء لم تكن مجرد مواجهة شخصية مع الحزن أو محاولة للتوفيق بين وجدان جاهلي وتعاليم إسلامية، بل كانت رحلة تحول جذري في الرؤية والسلوك، فالفكرة الرئيسة التي تتجلى هنا تتمثل في إعادة صياغة معنى الفقد من مصيبة فردية تثقل النفس وتدفعها إلى الجزع، إلى بطولة جماعية تمنح التضحية فيها معنى سامياً يتجاوز حدود الذات، وبهذا يضع النص المسرحي الخنساء في قلب المفارقة الوجودية الكبرى، من امرأة فقدت إختها وبكتهم بحرقه وجرع، إلى امرأة تفقد أبناءها الأربعة لكنها تقابل ذلك المصائب بالصبر والرضا والتسليم، تحاول المسرحية هنا أن تبرهن على أن الإسلام لم يأت ليحو العاطفة وبلغها وإنما جاء ليهدبها ويوجهها.

الصراع الدرامي في هذا الفصل يتجاوز حدوده الفردية ليصبح شاملاً، فصحيح أن الخنساء ما تزال أسيرة صراع داخلي عميق بين عاطفة الأمومة التي تجعلها متشبثة بأبنائها ورغبتها الغريزية في حمايتهم، وبين يقينها الديني الذي يحثها على دفعهم للجهاد وتقديمهم قرباناً للحق، لكن هذا الصراع لا يقدم كعاطفة شخصية فحسب، بل كصراع إنساني-إيماني يجسد معنى التسليم للقدر، وما يزيد من حدة التوتر أن

المسرحية لا تقدمُ الخنساء بوصفها قديسةً متساميةً على الألم، بل بوصفها إنسانةً تعيشُ الحزنَ بكلِّ أبعاده، ثمَّ تختارُ أن تُخضعهُ للإيمان والرضا والتسليم، وحينئذٍ فإنَّ التحولَ الذي يعيشهُ الملقى هنا يتمثلُ في رؤيةِ الحزنِ وقد ارتفعَ من تجربةٍ شخصيةٍ إلى نموذجٍ أخلاقيٍّ، ومن مأساةٍ فرديةٍ إلى بطولةٍ جماعيةٍ.

الأحداثُ الدراميةُ في هذا الفصلِ تُبنى على تسلسلٍ متصاعدٍ يبرزُ شدةَ الصراعِ وعمقَ التحولِ، حيثُ يبدأ المشهدُ الأولُ بلحظةٍ وداعٍ مأساويةٍ بين الخنساءِ وأبنائها، وتختلطُ مشاعرُها حينئذٍ بين الخوفِ والرجاءِ، وتظهرُ في لغتها نبرةٌ مزدوجةٌ من التحريضِ والدموعِ، وهذا يعكسُ صراعها النفسيَّ معَ الواجبِ الدينيِّ والأمومةِ الطاغيةِ:

"الخنساء: وما يُنيكمُ أيُّها الأولادُ عن الجهادِ؟ وأنتم أهلُ البطولةِ والانحادِ؟

الأبناء: (واجمون ساكتون)

الخنساء: هل آثرتمُ السَّلامةَ والمَّلامةَ؟ على الاستشهادِ والكرامةِ؟

كبيرهم: لا يا أمنا، حاشا أن يكونَ بنا شيءٌ من ذلك، ونحنُ رجالُ الحربِ والجِلالِ، وأهلُ البطولةِ والجهادِ.

الخنساء: إذن فاستعدُّوا للحربِ، وسيروا غداً إلى أميرِ المؤمنين ليضمِّكم إلى الجيشِ الغازي في سبيلِ الله والكرامةِ العربيَّةِ"¹⁶.

أمَّا في المشهدِ الخامسِ والأخيرِ، وهو مشهدُ انتظارِ الخنساءِ أبناءَها الأربعةَ بعدَ انتهاءِ الحربِ، فمشهدُ الانتظارِ هذا يُضاعفُ التوترَ النفسيَّ ويجعلُ المسرحَ فضاءً صامتاً، لكنَّه فضاءٌ مشحونٌ بالقلقِ والحزنِ، إلى أن يصلَ الخبرُ الأعظمُ وهو خبرُ استشهادِ الأبناءِ الأربعةِ، هنا يبلغُ الحدثُ الدراميُّ قِمتَهُ التراجيديةَ، غيرَ أنَّ النصَّ المسرحيَّ يرفضُ أن يتركَ الشخصيةَ في دائرةِ الانكسارِ، فيعيدُ تشكيلَ اللحظةِ لتكونَ انبعاثاً جديداً، فالخنساءُ لا تنهارُ كما كانَ متوقعاً منها، بل تتحوَّلُ إلى رمزٍ للرَّضا والصبرِ والتسليمِ، وينعكسُ المسارُ الدراميُّ من الانكسارِ والحزنِ إلى السموِّ والشرفِ، وهكذا تتحقَّقُ المفارقةُ الكبرى في هذه المسرحيةِ، فاللحظةُ الأكثرُ مأساويةً هي نفسها لحظةُ الخلاصِ والانفراجِ:

"الخنساء: إلى أين؟ إلى أين؟ أفصحَ إلى أين؟ إلى أين يا بني؟ أفدني، بربِّك أين ذهبوا؟

الجندي: (وهو يغالب نفسه) - إلى الله... جنة... إلى الجنة - والله يا أمَّاه، نعم ذهبوا إلى الجنة.

الخنساء: ويحك ماذا تقول؟ أتعني أنَّهم ماتوا جميعاً؟

الجندي: نعم، نعم، استشهدوا... يا خالة، إنهم الليلةُ جميعاً معَ شبابِ أهلِ الجنةِ يسرحونَ ويمرحونَ بينَ الحورِ والولدانِ، فهيناً لك ولهم الشهادةُ، وصبراً جميلاً لقضاءِ الله، يا خالتي.

الخنساء: (متفجعةً متشجعةً) وهل قُتلوا من غيرِ أن يَقتُلُوا؟ هل ذهبوا متاعاً رخيصةً من غيرِ عوضٍ؟!

البناء الدرامي في مسرحية الخنساء محمد صالح رمضان

الجندي: لا، لا، والله، لقد كانوا وحدهم جيشاً (يصف بساتهم ويطولتهم واستشهادهم).
الخنساء: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم في سبيله، وعزائي فيهم هذا النصر المبين، الذي أحرزوا عليه للإسلام والمسلمين، وإني لأرجو من الله أن يجمعني بهم في مستقر رحمته"17.

الحوار في هذا الفصل يستخدم أداة محورية لإبراز التحول القيمي، فالحوار بين الخنساء وأبنائها يتخذ وظيفة تربوية وتعليمية، إذ نراها تحثهم على الثبات وترزع فيهم قيم الشجاعة والإيمان، لتتحول من امرأة أسيرة الحزن إلى مرشدة روحية تصوغ أبنائها صياغة جديدة، وعندما يأتي خبر الاستشهاد يمتزج صوت الخنساء الفردي بأصوات الجماعة، فالحوار لم يعد محصوراً في دائرة خاصة، بل اندمج مع جوقة التكبيرات والأهازيج البطولية التي يطلقها الجنود أو الرواة، وبذلك يتحول الحوار الدرامي من أداة للتعبير عن الذات إلى وسيلة لصناعة المعنى الجماعي، فيغدو النص أقرب إلى ملحمة دينية تضع الفرد في قلب الأمة، كما أنه لا يغيب عن هذا النص المسرحي توظيف اللغة الشعرية، فالرثائيات التي نثلوها الخنساء وإن جاءت مَحْمَلَةً بالأسى، فإنها تتخذ وظيفة تعميق المعنى وتضفي مسحة الجمالية على اللغة الشعرية العالية في هذه المسرحية.

وهكذا يُختم الفصل الثالث بتوازن درامي عميق يُترجم المسار الكامل للمسرحية، فالحزن الذي كان في بدايته صرخة فردية صاحبة أصبح في النهاية نغمة ملحمة تتناغم مع مشروع الأمة، والصراع الداخلي الذي كاد أن يشل الشخصية انقلب إلى مصدر قوة جعلها رمزاً للصبر والتضحية، إن هذه المسرحية وعبر هذا البناء الدرامي، لا تقدم الخنساء كشخصية تاريخية وحسب، بل تقدمها أيضاً كرمز إنساني يجسد التحول من الانفعال الفردي إلى الفعل الجماعي ومن الجزع إلى الرضا ومن المأساة إلى البطولة.

الخاتمة:

يتبين من خلال ما سبق أن مفهوم البناء الدرامي يظل حجر الزاوية في تحليل النصوص المسرحية وفهم آلياتها الجمالية والفكرية، إذ يشكل الإطار الذي تنتظم داخله الأحداث والشخصيات والصراع والحبكة، بما يضمن تماسك الفنى والتأثير الوجداني في المتلقي، وإذا كان المسرح العالمي قد قدم عبر تاريخه مدارس واتجاهات متنوعة في صياغة هذا البناء، فإن المسرح الجزائري سعى منذ نشأته إلى الاستفادة من تلك التجارب مع الحفاظ على خصوصيته الثقافية والتاريخية.

تكشف مسرحية «الخنساء» لمحمد الصالح رمضان عن تجربة رائدة في استلهام الموروث العربي ممثلاً في شخصية الشاعرة الخنساء وإعادة توظيفه داخل بنية درامية حديثة، حيث امتزج السرد الشعري

د. بخيرة الحسين

بالحوار المسرحي، وتداخل البعد النفسي والاجتماعي مع البعد التاريخي والجمالي، في نسق متماسك يبرز قدرة الكاتب على تطويع عناصر البناء الدرامي في خدمة رؤيته الفنية والفكرية.

وبعد دراسة هذا النص المسرحي يظهر بوضوح أن محمد الصالح رمضان لم يكن مجرد ناقل للتقاليد الدرامية الغربية، بل كان مُبدعاً في صياغة خطاب مسرحي جزائري عربي يستحضر التراث ويُجاوره، ومما لا شك فيه أن مسرحية «الخنساء» سوف تمثل محطة مهمة في فهم تفاعل المسرح الجزائري مع هويته الثقافية وتطلعاته الفنية.

الهوامش:

- 1 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1971م، ص94.
- 2 - لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، ص45-46.
- 3 - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1998م، ص33.
- 4 - فنُّ الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1983م، ص97.
- 5 - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2000م، ص21.
- 6 - فنُّ الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، المصدر السابق، ص97-98.
- 7 - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، المرجع السابق، ص35.
- 8 - فنُّ الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الثالثة، 1988م، ص116.
- 9 - محمد الصالح رمضان، الخنساء-مسرحية تاريخية أدبية، دار الحضارة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م، ص20.
- 10 - المصدر نفسه، ص18.
- 11 - المصدر نفسه، ص29.
- 12 - المصدر نفسه، ص54.
- 13 - المصدر نفسه، ص62.
- 14 - المصدر نفسه، ص71.
- 15 - المصدر نفسه، ص65.
- 16 - المصدر نفسه، ص83.
- 17 - المصدر نفسه، ص103-105.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1971م.
2. لاجوس اجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى.
3. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1998م.
4. فنُّ الشعر، أرسطو، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 1983م.
5. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار هلا، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2000م.
6. فنُّ الشعر، هوراس، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، الطبعة الثالثة، 1988م.
7. محمد الصالح رمضان، الخنساء-مسرحية تاريخية أدبية، دار الحضارة، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.