الأحد: 2024/04/28

2024/05/05

التوقيت: 11:20 – 12:50

القاعة: 33 في الكلية

المحاضرة رقم 05: تطور فنون النثر:

– قراءة في النوع الرامي:

بنية المسرحية / (الشخصية الدرامية والشخصية الروائية

– البطل المسرحي والبطل الروائي). الجزء الأول

أولا: الشخصية الدرامية والشخصية الروائية

1/ الشخصية الدرامية:

هي من إبداع الكاتب ووحيه الذي تصطبغ به تضاريس الكتابة الدرامية في النص والعرض، حيث تستشرف المستقبل على أنقاض الماضي بأسلوب الرقة والإقناع، خدمة للحقيقة ونصرة للقضايا العادلة، تماما كما نجده في المسرح، الذي ارتبطت فيه الشخصية الدرامية ارتباطا وثيقا بالشخصية الواقعية في الغالب، التي تنشد العدل والحرية، ذلك ما تشير إليه معظم المسرحيات، حيث توظّف أسلوبا فلسفيا، يمتزج بالرمزية والحدث الأسطوري، الذي يعالج به القضايا السياسية والاجتماعية والإنسانية في جل الأعمال الخالدة، لتضمن صيرورة وصول المسرح إلى الأجيال اللاحقة.

والشخصية الدرامية في المسرح نابعة من نفس الظروف والمعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تستمد منها باقي الفنون الأخرى، لأجل تصوير شخصية دراماتيكية تحمل جملة التناقضات الاجتماعية والسياسية التي تكاد ألا تجد لها حلا في الحياة العامة، فعندما نرجع إلى شخصيات المسرحية نجدها تعمل عدة أبعاد مترابطة ارتباطا وثيقا فيما بينها.

إن فلسفة المسرح في توظيف شخصياته الدرامية جعلها تعيش الماضي والحاضر أي مزيج بين التاريخ والأحداث الجارية وبين الأسطورة والواقع، وبهذا المسرح يشكل فن جديد أسلوبه يختلف عن الأساليب التقليدية الشعبية.

كان ولا يزال عنصر الشخصيات أو الشخصية في المسرح، له أهمية بارزة، وكان دورها يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك، وكانت الشخصية عند المؤلف تمثل نوعاً من السلوك والتصرفات، فهي محملة أفكار وانفعالات وتصرفات المؤلف الذي يعطي للشخصية الأهمية الأولى على حساب القصة والحدث والبناء الدرامي، أي أننا كثيراً ما نلاحظ في النصوص المعروضة على المسارح، وحتى المقروءة، أن هناك شخصية تجسد الوعي لدى المؤلف، تتحول إلى لسان حال تحمل الأفكار والتوجيهات والرغبات، ونحن عادة ما نشاهد أن جميع شخصيات المسرحية تقول الأحداث وتتنامى حاملة الأحداث معها حتى تصل إلى لحظة الانفراج والنهاية إما أن تكون سعيدة أو مأساوية.

وبرغم اهتمام المؤلف بالشخصية في مسرحيته إلا أن بعضاً من الكتاب لم يكن ذا قدرة على تصوير الشخصية بعمق تصويراً دقيقاً، بل كانت الشخصيات في بنائها وحضورها على الخشبة، حوارية توجه الأحداث والقصة وفقاً للأبعاد التي حددها لها المؤلف من الناحية الاجتماعية.

وللشخصية الدرامية ثلاثة أبعاد رئيسية، وهي البعد المادي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي.

- **البعد المادي:** المقصود به المواصفات الجسدية للشخصية، طويل أم قصير، نحيف أم سمين، لديه علامة مميزة بجسده أو بوجهه، الطريقة التي يسير بها، تعبيرات وجهه، أسلوب حديثه، ولنعطي مثالاً بالزعيم عادل إمام، قارن بين البعد المادي له في فيلم المشبوه وفيلم الهلفوت، اختلاف تام في كل شيء حتى نظرة العين.

- **البعد النفسي:** هو ما يعكس طبيعة الشخصية، انطوائية أم اجتماعية، سوية أم مضطربة، يوضح الأسباب الدفينة وراء ما تقوم به من تصرفات، يكشف دواخلها من مشاعر وانفعالات ورغبات.

▪**البعد الاجتماعي:** يوضح من خلاله الطبقة الاجتماعية التي تنتمي لها الشخصية، وظيفتها، ديانتها، جنسيتها، ديانتها، وإلى أخره.

هذه الأبعاد الثلاثة هي التي تشكل الشخصية الدرامية وتجعلها حية، فإن استطاع الكاتب رسم كل بعد منهم بطريقة تتماشى مع الأحداث، وأن يقوم بدمجها معاً لتكوين شخصية درامية متكاملة، حينها يشعر القارئ أو المشاهد بأن هذه الشخصيات حقيقية، مثلها مثله، يشعر بها ويتعاطف معها، أما إن حدث خلل في أي بعد منهم، فسوف ينفر القارئ أو المشاهد من هذا العمل ويبتعد عنه، خاصةً في الأعمال المكتوبة، لأنها تعتمد على خيال القارئ في تجسيد شخصيات العمل أثناء القراءة.

إذ نلاحظ في الحياة اليومية مثلاً مدى ما للبعد الجسمي من تأثير على البعد النفسي، فالشخصية المريضة أو المشوهة لها نفسية غير النفسية لدى الشخصية السوية، ومن هنا تأتي أهمية البعد الجسدي الذي يحدده المؤلف عادة في الإرشادات التي يكتبها للمخرج سواء في قائمة الشخصيات أو عند ظهورها على خشبة المسرح وهي إرشادات يجسدها المخرج وينفذها في أشخاص الممثلين عند اختياره لهم، ويستعين بفن المكياج في إبرازها.

- **أنواع الشخصيّات المسرحيّة:**

1 - **الشخصيّة البسيطة أو النمطية:** هي شخصيّة واضحة السلوك، مثل عامل القهوة الذي مهمته إرضاء الزبائن والتلّفظ بالعبارات المعروفة، وتكون تصرفات هذه الشخصيّة قليلة التأثير وتميل إلى الشخصيّات الثانوية، ولكنّها مهمّة أيضاً في تحريك الأحداث وإضافة الطابع الواقعي للمشهد.

2- الشخصيّة المعقدة: وتتأثر بأبعاد الشخصيّة الماديّة والاجتماعيّة والنفسيّة، ووجودها يؤثّر بشكل كبير على تطوّر أحداث المسرحيّة، مثل الشخصيّة المحورية التي تلعب الدور

الأساسي، والشخصيات التي تلعب أدوراً مهمّة وفعّالة في حبكة المسرحيّة، فهي شخصيّات متشابكة وكل منها يُمثّل تركيبة معيّنة من الأبعاد الثلاثة.

2/ الشخصية الروائية:

هي التي تشكّل ملامح الرواية وتتشكّل من خلال تفاعلها داخل الرواية الأحداث والمشكلات، ولذا كان الروائيون ينتقون شخصياتهم بدقة؛ حيث تكون الشخصية المناسبة في مكانها المناسب.

تمثل الشخصية الروائية عنصرًا أساسيًا من عناصر الرواية، فهي تصوّر الواقع من خلال حركتها مع غيرها، وتأتي أهميتها من أنَّ جوهر العمل الروائي يتجسد من خلال خلق الشخصيات المتخيلة، كما أنَّ الشخصية في الرواية لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي، وهي من عناصر السرد المهمة لأنّها تُعبّر عن الأحداث السردية من خلال تطبيقها.

أنواع الشخصيات الروائية:

- **الشخصيات الرئيسية:** هي الشخصية التي يختارها الكاتب أو القاص لتقوم بتمثيل الدور الذي أراد تصويره، أو تقوم بالتعبير عن الأفكار والأحاسيس التي قصدها، فهي الشخصية التي تتمحور عليها الأحداث، وتمثّل الفكرة الأساسية التي تسبح حولها الحوادث وهي عبارة عن موقفٍ بطوليٍ فرديٍ، والشخصية الرئيسة في أيّ عمل أدبي أو سرد قصصيّ تُجسّد المحور الأساسي والنقطة المركزية، وأمّا الشخصيات الباقية فتكون عوامل مساعدة لها.

- **الشخصية الثانوية:** هي التي تقوم بدور العامل المساعد لربط الأحداث فتعمل على إكمال الرواية، كما تقوم بتسليط الضوء على الجوانب الخفية للشخصية الرئيسة، وهي إمَّا أن تكشف عن الشخصية الرئيسة وتعمل على تعديل سلوكها، أو تتبعها وتدور في نطاقها، فتلقي الضوء عليها وتكشف أبعادها المجهولة أو غير الواضحة، وهي التي تُشارك في الأحداث ومسارها، فلها مكانتها ودورها في الرواية.

➢ **الفرق بين الشخصيات الرئيسة والشخصيات الثانوية:**

الشخصيات الرئيسة تأتي في المرتبة الأولى، وأهميتها تفوق أهمية الشخصيات الثانوية؛ لأنها تمثل المركز الأساسي في العمل الروائي، كما لا يمكن التخلي عن الشخصيات الثانوية أيضًا، فهي تأتي في المرتبة الثانية.

– **الشخصيات النامية:** هي الشخصيات التي يستطيع القارئ كشفها بشكلٍ تدريجيٍ من خلال أحداث الرواية، تتطوَّر هذه الشخصيات وتنمو بتطور وتغيُّر أحداث الرواية، ويكون هذا التطور نتيجةً لتفاعل الشخصيات مع ما يجري من أحداثٍ.

– **الشخصيات الثابتة:** هي الشخصيات التي تحافظ على الحال التي هي عليها من بداية الرواية وحتى نهايتها، فلا تتغير هذه الشخصيات، وتتميز بأنها ذات نمط واحد طيلة أحداث الرواية، وتحافظ على ثباتها.

➢ **الفرق بين الشخصيات النامية والشخصيات الثابتة:**

الشخصيات النامية هي شخصيات متطورة تتأثر بالأحداث وتتفاعل معها وتتغير تبعًا لذلك، بينما الشخصيات الثابتة مكتملة غير متغيرة، ولا تتفاعل مع أي تغير يطرأ في الرواية، وغير قابلة للتأثر بالأحداث.

– **الشخصيات المدورة:** هي الشخصيات المركبة المعقدة وهي غير مستقرة، لا تثبت على حالٍ، ولا يتمكن المتلقي من معرفة المصير الذي ستؤول إليه مسبقًا لكونها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار، فلا يمكن تحديد نوع الشخصية من خلال عنصر المفاجأة فحسب، إنما من خلال غناء الحركة التي تتميز بها في العمل السردي، ومن خلال قدرتها العالية على تقبل العلاقات مع باقي الشخصيات والتأثير فيها.

– **الشخصيات المسطحة:** كما يعرفها الدكتور عبد الملك مرتاض هي الشخصيات البسيطة التي تستقر على حالٍ واحدةٍ، لا تكاد تتغير ولا تتبدل في مشاعرها ومواقفها وأحوال وأطوار حياتها العامة، ويمكن تسميتها بالشخصيات الثابتة أو السلبية.

- **الفرق بين الشخصيات المدورة والشخصيات المسطحة:**

الشخصيات المدورة تستطيع مفاجأتنا على عكس الشخصيات المسطحة التي لا تفاجئنا، كما أنَّ الشخصيات المدورة تشكل كل شخصية منها عالمًا كليًا ومعقدًا ضمن الحيز الذي تضطرب فيه الحكاية وتعطي مظاهر تتسم عادةً بالتناقض، أمَّا الشخصيات المسطحة فيُمكن تشبيهها بمساحةٍ محدودةٍ ذات خطٍ فاصلٍ، لكن يمكن في بعض الأحيان أن تقوم بدورٍ حاسمٍ في العمل السردي.

إدن تنشأ الشخصية الروائية من ملاحظة الواقع في تجلياته، لا لاستنساخها بل لخلق شخصية متخيلة تتألف من شخصيات واقعية عديدة، بشكل تغدو معه تلك الشخصيات أشباح تمنياتنا في وجه من الوجوه، وتحقيق آمالنا، لأنها تنطق بالحقيقة، وتعري المساوئ، فإذا جاز للأثر الأدبي أن يستلهم مادته من الواقع، فالشرط أن تكون تلك الواقعية وفية لروح الأحداث لا لحَرفيتها.

والشخصية لا تنحصر في ما تقوله لنا عنها الرواية، بل تكتسب محتوى تمثيليا حين تتداخل مع صور شخصيات أخرى، سواء من الكتب أو من الأفلام السينمائية، لأن القارئ ينظر إلى الشخصية بالاستناد إلى معطيات تجربته، قبل أن تصوّبها كفايته التناصّيّة.

والشخصية الروائية هي التي تحوي بداخلها مشاعر وعواطف ونوازع يضخّمها الفن الروائي حتى نكون قادرين على دراستها بشكل أفضل، فالأبطال الذين يتبدّون لنا يحملون دائما دلالات، ومصائرهم تحوي دروسا أو أخلاقا لا نجدها في المصائر الحقيقية، التي

غالبا ما تتسم بالتناقض والالتباس. ولذلك نفرح لفرحهم ونحزن لحزنهم ونستريح كثيرا لانتصاراتهم، وكأنهم يزرون أوزارنا، ويدفعون الضّرّ عنا.

إن أبطال الروايات، حتى وإن كان المؤلف لا يزعم تقديم اكتشاف أو إثبات حقيقة، يمتلكون حقيقة ليست هي نفسها لدى كل الناس، ولكن من حق كل واحد أن يكتشفها ويتملّكها، لأن الشخصية تأتي إلى القارئ كاقتراح معنى يحتاج دائما إلى الإتمام.

ثانيا: البطل المسرحي والبطل الروائي

1/ البطل المسرحي:

إذا كانت صورة البطل في الإبداع المسرحي لم تتوان عن التغير والتطور من حيث استراتيجية الكتابة وتقنيات التجسيد الركحي (على الخشبة) بشكل جعلها تتجاوب مع منطق الحقب التاريخية وتحولاتها، فإننا نستطيع مع ذلك تتبع مقوماتها والوقوف على ملامحها التي تختلف من التراجيديا إلى الكوميديا.

يعتبر البطل العمود الفقري في التراجيديا الإغريقية، بل أهم عنصر فيها، له مكانة اجتماعية سامية تمثل قيم المجتمع الأرستقراطي الذي يربط بين القيمة الأخلاقية للشخص الاجتماعي وعلاقة الدم والقرابة، ويمتلك صفات متميزة تجعله متفوقاً على عامة الناس، غير أنه تحل به المصائب نتيجة خطأ كبير يرتكبه، فيعاني آلاماً تثير في الجمهور الرحمة والخوف والشعور بالعطف.

ولم تنزح خصائص البطل التراجيدي في كل المسارح حيث صورت أبطالاً منقسمين على أنفسهم لم يستطيعوا أن ينفصلوا عن المنظومة القديمة، وبناء على ذلك راموا إلى البحث عن القيم المفقودة أثناء مواجهتهم لمواقف جديدة تفرضها تحولات العصر، لذلك تأرجحوا بين البحث عن الحرية وصرامة النظام، بين القديم والجديد.

ومما لا شك فيه أن العصر عرف تحولات جذرية انزاحت عن الثوابت الذهنية القديمة وأعطت تصوراً جديداً للعالم، فقامت الدراما البرجوازية على أنقاض التراجيديا الكلاسيكية وكانت تطوراً طبيعياً للكوميديا، فصار البطل من الطبقة المتوسطة حيث عالجت حياته الواقعية واقتربت من تصوير الحقيقة من خلال المحاكاة.

غير أنه في أعقاب الثورات التي قامت ظهرت تيارات جديدة انزاحت عن التيارات الكلاسيكية وشكلت ردة فعل على ما خلفته من خيبة أمل لدى المبدعين دفعتهم إلى توظيف أبطال يقدسون الفرد والحرية الشخصية، ويتسمون بالمبالغة في الشعور بآلام الحياة ومحنها، وبالانفعال والعاطفة.

ومما لا شك فيه أيضاً أن الثورة الصناعية خلال القرن التاسع عشر أفرزت قيماً جديدة اختلفت عن القيم والأفكار السابقة، وكان من أول اهتمامات الحركات السياسية والاشتراكية الموجودة في هذه المرحلة هو الطبقات الشعبية، ترجم هذا التحول المسرح الواقعي الذي اهتم بالواقع المعيش واختار أبطالاً ينتمون إلى الطبقة الشعبية.

ونظراً للاضطرابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها المجتمعات وما خلفته من دمار وخراب ومعاناة وآلام، بزغت تيارات مسرحية عديدة منها الدادية التي أنكرت القيم القديمة والأنظمة والأشكال الفنية والجمالية والأخلاقية، ورفضت معتقدات المجتمع البرجوازي وكسرت القواعد الفنية منها تحطيم الصورة المتكاملة للبطل البرجوازي، لهذا أفرزت بطلاً غريباً وغير مألوف دائم الاحتجاج على الظلم والقسوة والعذاب .

ومنها الرمزية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية التي تمردت على القواعد المسرحية المتوارثة وابتكرت تقاليد جديدة تميزت بالدينامية، منها أنها استغنت عن مفهوم البطل بمفهومه التقليدي وركزت على تصوير الشخصيات ذات الحالات النفسية المضطربة التي تخلف أثر الصدمة لدى المتفرج .

وبناء على ذلك وظفت الرمزية والسريالية شخصيات غير محددة المعالم لا تملك تاريخ ميلاد أو ماضياً تعيش في كل مكان وزمان، لأنها في واقع الأمر مجموعة من الأفكار تتصارع فيما بينها لتفهم دورها في الوجود، وعرضت المشاعر والأحاسيس وجسدت الأحلام والرؤى الداخلية لتعبر على وحدة الإنسان وانعزاله وخوفه من المجهول.

كما وظفت التعبيرية أنماطاً شخصية بشرية عامة مثل رجل، امرأة، طبيب، غريب، عامل ... عوض استخدام شخصيات منفردة، أو وظفت شخصيات كاريكاتورية وغرائبية بالغ المبدع المسرحي في تصويرها لينقل تصوره الخاص عن الواقع بشكل ساخر، هذا التصوير الكروتسكي للبطل عوض العنصر التراجيدي وقدمه في صورة مأساوية أكثر عمقاً.

ولعل المتتبع معنا لاحظ التغيير الهام الذي طال مفهوم البطل– الشخصية الرئيسة– والذي تحول إلى حالات معاكسة بشكل أكثر وضوحاً مع مسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية، حيث قدم شخصيات غير قادرة على العثور على مركز، تبحث دائماً عن معنى منفلت منها لتعكس استحالة تواصل الإنسان في عالم مأزوم ومفجع، لا يهمها تشويق الجمهور أو دغدغة عواطفه، بل تصدمه وتعمق الإحساس لديه بالقلق ساعية إلى تحريره من أوهامه وتعرية الأقنعة المحيطة به: الخيانة، والغموض .

وعلى نفس المنوال خلق المسرح المعاصر لنفسه فضاء فكرياً رفض المسلمات القديمة والتقاليد الفنية الكلاسيكية والحديثة التي تمتلك أسساً واضحة تميز بعضها عن البعض، ودخل مرحلة تاريخية أخرى تساير التطور التكنولوجي والإعلامي والتجاري والاقتصادي، وبدوره قوض المفهوم التقليدي للبطل، بل أصبح من الصعب الحديث عن مفهوم الشخصية بالمعنى المتعارف عليه، لأنها أصبحت ظلالاً تتخبط في المضامين الجزئية والأحداث المتشرذمة، وتعتمد كل اللغات الشفوية والحركية والتشكيلية والموسيقية.

ومن الطبيعي ألا يظل المسرح العربي بمنأى عن الفضاء الكوني، وألا يندمج في منظومة المسرح العالمي سواء كان اندماجاً استتباعياً منفعلاً بأساليبه ومضامينه وظرفيته السالبة والموجبة، أو اندماجاً واعياً يحفظ قدرة إبداعه ويتبين مدى ملاءمته مع المتفرج العربي من أجل إعادة إنتاجه في مجاله التداولي.

غير أن ما يميز المسرح العربي في الآونة الأخيرة – زمن الربيع العربي– هو أنه لا يهتم بتصوير الفرد – البطل الواحد – ولا يسعى إلى عرض مشكلة شخصية محددة، وإنما يعرض مشكلة جماعية وسلوكاً جماعياً إزاء الواقع الحاضر والتاريخ، ولا يكتفي بتناول القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فحسب ، بل يلقي اللوم على الأنظمة المنغلقة التي كانت أداة للقمع وسبباً في التخلف الاجتماعي والاقتصادي .

ومما لا يخفى علينا هو أن هذا المسرح يروم إلى بث رسائل تستهدف الجمهور الشعبي العريض محاولاً استفزازه وقيادته إلى الصحوة والالتزام بها، لهذا يطرح الأسئلة التي ينبغي أن يسألها المجتمع لحظات القهر والفقر والخوف والاضطهاد للوصول به إلى التحرر من الاغتراب. لذلك ينتقي أبطالاً ترفض الهروب والانعزال والارتداد إلى الذات، تتحمل مسؤولية أفعالها وتواجه مصيرها بالتعبير عن وجهات نظرها وتدافع عنها لأنها تصنع معالم شخصياتها من معترك المواقف الآنية التي تعايشها، وتختار لنفسها إما الشجاعة أو التخاذل، أو ترفض كل الأفكار الموروثة التي تكبل الحرية الفردية، أو تحتج وتثور لأنه يتوزعها هاجس الأمل والشك، ولذلك تطالب بالحرية وتصارع من أجلها، أو تسعى إلى الشعور بوجودها حرة وسط هذا العالم، وبمعنى آخر تحررها من التراكمات التاريخية والأعراف المتداولة في عصرها، تنطلق من رأيها كأساس للقدرة والإرادة والمبادرة تتفاعل مع العالم.

ولا يخفى علينا أيضاً أن هذا المسرح ظهر نتيجة الظروف الجديدة والوعي الجديد بالواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي أصبحت عليه البلدان العربية، ونتيجة

الضغوطات التي يعيشها المواطن العربي، حيث أصبحت الحاجة ملحة إلى مسرح الاحتجاج الذي يستهدف تعرية الواقع وانتقاد المشاكل والدعوة إلى معالجتها، وتحفيز الجمهور على تغيير الواقع من خلال المشاركة في صنع قرارات عصره وتاريخه.

2/ البطل الروائي:

رغم أن التاريخ القديم للرواية سواء العربية أو غيرها، كان يعتمد دوماً على البطل الوحيد، وهو غالباً ما يكون أرستقراطياً وثرياً وشجاعاً، أو يملك شيئاً لا يملكه الآخرون! ونجد أن الأضواء مسلطة باستمرار على البطل طيلة أحداث الرواية، وهذا يبدو جلياً في الروايات التاريخية مثل: أبو زيد الهلالي، وعنترة بن شداد، وفي جميع السير القديمة. كانت الرواية التاريخية هي البيئة المناسبة والملائمة للبطل الفرد، وتدريجياً أصبح يتم خلق مسرح على أرض الرواية خصيصاً لكي يمارس عليه البطل بطولاته، وامتد ذلك للروائيين المتأخرين، حيث ظهر ذلك جلياً في العديد من روايات هذا العصر والتي تبرز جوانب القوة لدى البطل بشكل خارق لتتضح الفوارق الشاسعة بينه وبين الآخرين! بل إنها أحياناً تلجأ إلى تقزيم الشخصيات الأخرى ليظهر البطل عملاقاً بينها.

كان الرواة القدماء وتبعهم بذلك الرواة المتأخرون يظهرون البطل وكأنه الوحيد القادر على حل مشكلات الآخرين، والوحيد الذي لا يخيب الآمال المعلقة به سواء آمال شخصيات الرواية أو قراء الرواية.

كان الرواة والقاصون العرب المعاصرون –غالباً– أحد فريقين، إما مقلدون لأنصار البطل الواحد، أو معتمدون على المثيرات والممنوعات من سياسة أو جنس أو دين فيتكئون عليها للحصول على إعجاب القراء. هذان النوعان من الرواية حين تتلقفهما أيادي القراء، يظن الروائي والقاص بأنه لامس شغاف قلوب قرائه وبأنه أبدع غاية الإبداع وأمتعهم غاية المتعة وبأنه قدم لهم فكراً راقياً وجديداً.

وفي الحقيقة فإن المتعة لا تغيب عن الروايات العربية القديمة خصوصاً عند الروائيين المصريين (السباعي ونجيب محفوظ وإحسان عبدالقدوس وتوفيق الحكيم) وأيضاً عند حنا مينه من سوريا والطيب صالح من السودان، ولدى بعض الروائيين في دول المغرب العربي والخليج.

كان السواد الأعظم للروايات آنذاك فارغاً من القيم الأخلاقية ومن القيمة الفنية؛ حتى لكبار الرواة.. يستثنى من ذلك من استطاع أن يخرج من القالب السائد حينئذ، فلم يجعل البطل وحيداً في روايته، ومن أبرز هؤلاء نجيب محفوظ؛ فمثلاً في روايته (ميرامار) كان النزل أو (الفندق) أو (البنسيون) أحد الأبطال في العمل. وكذلك في ثلاثيته فإن أحد أبطال العمل هو العادات الشرقية والمجتمع الذكوري. وأيضاً نجد ذلك في رواية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) فلم يكن البطل فقط المناضل (خالد طوبال) وحبيبته (حياة)، بل كانت مدينة قسنطينة بطلاً آخر في الرواية والثورة الجزائرية بطلاً آخر في الرواية. ومصطفى سعيد بطل رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) لم يكن البطل الوحيد في الرواية فقد كانت الحقبة الزمنية التي تمر بها السودان أحد الأبطال في الرواية. و(إبراهيم العابر) في ثلاثية السعودي تركي الحمد لم يكن بطلاً وحيداً في الرواية فقد كان الصراع الفكري والمتغيرات الاجتماعية هي البطل الأساسي في الرواية.

ومما ساعد الروائيين على التخلص من سطوة البطل الأوحد، مرور الرواية العربية بمرحلة كان البطل فيها على غير المألوف غنياً قوياً أرستقراطياً ذو نفوذ، بل كان فقيراً، ضعيفاً، مطحوناً فسهل عليهم إضافة أبطال آخرين مساندين، وبلا شك حين تخلصوا وتجردوا من وهم البطولة الزائفة المتفردة لبطل وحيد استطاعوا أن يبرزوا جوانب البطولة والجمال والانهزامية والقبح والشجاعة والجبن في كل شخصيات الرواية، وقد ساهمت الفنون من سينما ومسرح وتلفزيون في إعادة البطل الأوحد للرواية العربية، فظهر لدينا ما يسمى بفتى الشاشة و(دون جوان) السينما.

لم يع الروائيون بأن البطل قد يكون فكرة، وقد يكون مجتمعاً، وقد تكون المرحلة التي جرت بها أحداث الرواية، وربما يكون حدثاً معيناً أو مكاناً معيناً أهم من شخوص الرواية، وقد يجمح الخيال بالروائي المبدع فيجعل أحد الأبطال إحساساً معيناً أو شعوراً متدفقاً! وهناك من حلق خارج السرب فجعل الأشجار والحيوانات يتقلدون أحد أدوار البطولة. وأورد هنا مقطعاً من رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

"التراكتورات تهجم مثل ذئاب جائعة على الأشجار، وتبدأ بتمزيقها وبرميها أرضاً الواحدة بعد الأخرى؛ وإذا انتهت من مجموعة الأشجار هذه هجمت بنفس الضراوة والوحشية على مجموعة أخرى، وأخذت تقتلعها. كانت الأشجار وهي تميل وتترنح قبل أن تسقط؛ تصرخ، تستغيث، تولول، تجن، تنادي نداءً أخيراً موجعاً. وإذا اقتربت من الأرض هوت بتضرع وكأنها تحتج أو تريد أن تلتحم بالتراب من جديد في محاولة لأن تنبثق من جديد، لأن تنفجر مرة أخرى"

بالفعل شيء مبهر ورائع أن يستطيع روائي ما أن يجعل الشجر ينوب عن المجتمع والأشخاص في التعبير عن الحالة التي يريدها. نريد أن نتلقى الفكر والثقافة والمتعة من عدة أبطال، حتى لو كان من شجر! لا نريد أن نقلد تجارب الآخرين؛ دون أن نفهمها ونعيها وعياً تاماً.

قائمة المراجع:

1. تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفارابي، بيروت 1981.
2. علي الراعي، "المسرح في الوطن العربي"، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد25، 1980.
3. مجموعة من الباحثين، "المسرح العربي بين النقل والتأصيل"، سلسلة كتاب العربي، الكويت، العدد (18)، 1988.
4. نبيل الحفار، "المسرح العربي في قرن"، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد (49)، 2001.