جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

محاضرات لمقياس نقد مسرحي حديث

سنة ثالثة دراسات مسرحية

الدكتور: صالح بوالشعور محمد أمين - أستاذ محاضر/ أ

السنة 2025/2024

المحاضرة الأولى: مفهوم الدراما وتطوّرها:

كان اتّصالنا بأهمّ التيّارات العالمية في مجال الأدب الدرامي من أهمّ العوامل التّي أثرت في نظيره لدينا، وأخصبته شكلاً ومضموناً.

وقبل الإشارة إلى أهمّ هذه التيّارات يحسن أن نعرض لما أثير حول كلمة درامي Dramatic من نقاش لترشيد استخدامها في مجال الدّراسات التي تقوم حول الأدب الدرامي، فهي قد تُستخدم لوصف رؤوس موضوعات الصحف التي تتطلّب الكلمة المثيرة ذات النغمة العالية، كما قد يستعان بها في وصف بعض الألعاب الرياضيّة عندما تتضمّن أحداثاً مثيرة جدّاً، كإصابات الأهداف والضربات واللكمات القاضية، بل إنّ عالم نفس الأطفال قد يتحدّث أيضاً عن اللّعب (الدرامي)، ولكن هذا لا يدخل بالكلمة في مجالها الاصطلاحي، لأنّ للدراما أشكالها وقواعدها وشخصياتها التي تفصلها عن الألعاب الرياضية، وتقريرات الصحف، بالرّغم من احتمال حسن استخدامها لأيّة حادثة كما وُصفت تماماً، فليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة، هذا كما ينبّهنا "إريك بنتلي" إلى المادّة الخام في الموضوع، ففي خلق أيّة مسرحيّة نجد مادّتها تُعدّل وتُشكّل لتعطي ديالوجاً أو وضعاً معيّناً، وتجسّم بواسطة الهدف الواعي للمبدع أو كاتب المسرحية، إذ يستخدم وسائل التشكيل والتحوير التقليدية المحترمة للصيغة التاريخية لبناء المسرحية المسلّم بها منذ "أرسطو" إلى ما بعد ذلك، أو يبتكر أشكالاً جديدة غير مألوفة ومعارضة تمدّ الفنّ إلى أفق جديدة، إنّ الدرامي يصبح دراميّاً عندما تُعاد صياغته بواسطة الفنّان، هكذا تصبح الشريحة الحياتيّة فنّاً، وحينئذ يمكن أن نطلق عليها كلمة الدراما.

ويشير هذا التصريح إلى نزول المسرحية من ارتباطها بالآلهة وأنصافهم، والتصاقها بالحياة وتجدّدها، كما يكشف عن تطوّر عامّ في مفهوم المسرحية على نحو ما استقرّت عليه في الآداب الأجنبيّة حديثاً وكما تأثّر به هذا الفنّ لدينا، ذلك أنّ المأساة حين بلغت ذروتها آذن كمالها بالنزول تمهيداً لنشأة جنس أكمل منها على أنقاضها ككلّ الأجناس الأدبيّة، بل إنّ "ألارديس نيكول" يذهب لأبعد من ذلك عندما يرى في الدراما الحديثة نمطاً رئيسياً من أنماط التعبير المسرحي، فيبين أنها خير الصور الأنموذجيّة للمسرح الحديث...وأنسب الصور المسرحية للتعبير عن مُثل الجيل الحديث.

على أنّ هذا التطوّر لم يحطّم الصيغة المسرحية الأرسطية تماماً، بل على العكس ربّما يبدو أحياناً أنّ الصيغة المسرحية أمر لا فكاك منه، وإنّما يتمّ التطوير والتعديل في داخل هذا الإطار على اختلاف في

درجة هذا التطوّر وذلك التعديل، إلى أن ظهر اتّجاه "تشيكوف ثمّ المسرح الملحمي ثمّ مسرح العبث فابتعدت الدراما الحديثة عن الصيغة الأرسطية.

المحاضرة الثانية: اتّجاهات الدراما

1 الإبسنية:

وإذا كانت هذه التطوّرات لم تأت مستقلّة واحداً في إثر الآخر، فإنّها قد تتزاوج أحياناً، ومن أهمّها تلك الاتّجاهات التي كان لها أثر واضح في بناء المسرحية العربيّة، مثل اتّجاه الكاتب النرويجي "هنريك إبسن" حيث تتعايش في أعماله مسرحيّة الأفكار مع مسرحية الفعل، ممّا يخصّب الوجود الدرامي لشخصيّاته، ويكسب أعماله بعداً مزدوج المستوى قلّما يتحقّق لسواه، ومن خلال ذلك يقاوم بعنف ما استقرّ من تقاليد زائفة مصوّراً التناقض العضوي لها، وهاهو ذا "شو" يشير إلى ذلك قائلاً:(فالجوهر الحقيقي للإبنسة هو المقاومة الكليّة لجميع ما هو مستقرّ، لأنّ نزعته الفوضويّة إلى تحطيم الأصنام لا تمتدّ إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب، بل إلى معتقداته هو... إنّ جميع مسرحيات إبسن هي نتائج هذا التأرجح الذي يتّزن اتّزاناً حرجاً بين اندماج المؤلّف وابتعاده، بين الذّاتي والموضوعي، والأخلاقي والجمالي، والثائر والمرتدع، هذا التأرجح يزوّد كلّ واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات إبسن التي تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي، و مسرحية الأفكار هي على وجه العموم تعبير عن تمرّد "إبسن" الشخصي، بينما مسرحية الفعل تضع ذلك التمرّد في نوع من البعد الموضوعي، وقد يتمّ ذلك بتصويره للتناقض بين البيئة والفرد كاشفاً عن الحيرة والقلق في جانب المجتمع والفرد على السواء، وهكذا تعكس أعماله الفكر السائد واتجاهاته في ذلك الوقت، ومن هنا تتضاعف القيمة الفكرية للكلمات والتراكيب المستخدمة.

وقد اتّخذ الصراع لديه لوناً بشريّاً بعد أن كان قدراً محتوماً تنزله الآلهة بالبشر أو ببعضها البعض، وبذلك أنزل "إبسن" المأساة من برجها العاجي وأصبح الصراع صراعاً حيّاً بين آدميين نتمثلهم أحياء بيننا، ولم يصبح هدف المسرحية لديه تطهيريّاً –كما كان عند أرسطو–بقدر ما هو مثير للنقمة والثورة والغضب... وما دام الإنسان قد غضب فلابدّ أن يتحرّك، أن يفعل شيئاً فالغضب يثير العمل... يثير الثورة، وكثيراً ما يعتمد على استرجاع الماضي، أو كما يسمّى التحليل الرجعي، وبالتالي دفعته

الشخصية نحو المصير المحتوم، فمن سياق المسرحية واطّراد أحداثها يأخذ ذلك الحادث السابق في الظهور شيئاً فشيئاً، ويتكشّف للمشاهد بالتدرّج ليصبح في النهاية هو القدر الذي لا يملكون منه فراراً، كما تستغلّ الحبكة التقليديّة في المسرح الحديث لتحمل ذلك المضمون الجديد في نفس الوقت.

ومن أهمّ القضايا التي ناقشها "هنريك إبسن" في مسرحياته من خلال مهاجمته لتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة، وبالذات من زاوية المساواة بينهما، ووضع المرأة في المجتمع ذلك الوضع الذي أصبح مريباً وغير معروف، الزوجة التي تدبّر بإحكام الحيل لزوجها، إنّها ماهرة وتوظّف مهارتها لتتملّقه، كي تخضعه لرغباتها قليلاً، ذلك لأنّ وظيفة المرأة في الحياة تبدو فقط في تكريس نفسها لزوجها وأطفالها أو حتّى لأمّها وأخواتها، وقد ظهر موقف "إبسن" من هذه القضيّة جليّاً في مسرحيّته (بيت الدمية) وقد تضمّن المسرح لدينا ألواناً من مناقشة هذه العلاقة بين الزوج والزوجة والمساواة بين الرجل والمرأة من خلال ذلك في مسرحنا العربي، كما في (قطط وفئران) و(الدنيا فوضى) ل"علي أحمد باكتير" وكذلك في (الفراشة) و(لعبة الحب) ل"رشاد رشدي" على نحو ما، و(جنس الحريم) و(وابور الطحين) و(علية الدوغري) ل"نعمان عاشور".

2 اتجاه برنارد شو:

وإذا كانت أهميّة "إبسن" تمثّل في نظر الكاتب الأيرلندي "جورج برنارد شو" في إدخاله المناقشة الاجتماعية السياسية إلى المسرحية عن طريق (شرّير ومثالي) و(امرأة مسترجلة)، فإنّ ذلك القول يكشف عن تكنيك آخر أو اتّجاه آخر من الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية الحديثة، وهو اتجاه "شو" الذي يحافظ على الصيغة المسرحية من ناحية الإطار العام، وإن كان يعدل في داخل هذا الإطار بما يجعل النقاش أو الحركة الفكرية أو الصراع الفكري بين الشخصيات قواماً للتطوّر والنموّ الذي يؤدّي بقصّة المسرحية إلى الانفراج، وهاهو ذا "شو" يوضّح ذلك في مقالته النقديّة جوهر الإبسنية إذ يقول:(في السابق كانت المسرحية المسمّاة "المحكمة الصنع" تتكوّن من عرض في الفصل الأوّل وموقف في الفصل الثاني، وانفراج في الفصل الثالث، أمّا الآن فلدينا عرضاً وموقفاً ثمّ نقاشاً، والنقاش هو الاختيار الحقيقي للكاتب المسرحي). وهكذا يجعل "شو" المعوّل في الانفراج على ما يسمّى بالحركة الفكريّة للمسرحية بدلاً من الحركة الماديّة، فهو يفضّل أن يتصارع أبطاله فكريّاً فيكون من وراء صراعهم الفكري هذا التطوّر يؤدّي بالقصّة إلى الانفراج عوضاً

عن أن يتبارزوا بالسيوف والمسدّسات فيقتل واحداً منهم الآخر وينتهي بهذا أحد أطراف الخصومة وتصل المسرحية إلى نهايتها، وقد برز ذلك في مسرحيته (رجل القدر) لاسيما بين شخصيتي نابليون والمرأة حول الخطابات السريّة الشخصية والعسكرية، والتي أخفتها هذه المرأة بعد أن سرقتها من الضابط الذي كان سوف يقدّمها لنابليون، وتعدّ هذه المسرحية مثالاً جيّداً لمسرحية الأفكار حيث يستخدم "شو" عناصر الذكاء والسخرية لتفجير أسطورة الرجل العظيم المعصوم من الخطأ، تلك الأسطورة التي لا تقابل بموافقة عالمية في عصر الديمقراطية والصوت العالمي، وقد استخدم "شو" هذه المرأة ليحطّم بها هذه الفكرة، مثبتاً أنّ تلك المرأة ذات عقل أفضل من نابليون، مزاوجاً بين المتعة والفكر.

فهذا الاتجاه يسمّى بمسرحية الفكرة، والتي كان "شو" يرى أنّ المستقبل لها، وفي هذا الصدد فإنّ ما يقيّمه الكاتب من علاقات في تركيب الحوار مهمّ جدّاً في الكشف عن المستويات الفكرية التي يبتغيها الكاتب.

وقد اتضحت لتكنيك المناقشة بصمات عديدة في نتاجنا المسرحي لاسيما عند "توفيق الحكيم" كما في(السلطان الحائر) مثلاً.

3 اتجاه تشيكوف:

وإذا كان "إبسن" و"شو" يبرزان الاحتكاك بين ثورتيهما الشخصية وضغط القوى المعارضة في الواقع الاجتماعي والديني والميتافيزيقي، من خلال المزاوجة بين الحركة الفكرية والحركة الفعلية في المسرحية على اختلاف في الدرجة بينهما بالنسبة لهذه المزاوجة، فإنّ "تشيكوف" قد يبدو في نظر بعض النقاد، يتّخذ قوام فنّه من الترتيب الجزافي لمجموعة من المناظر الطبيعية مع تفاصيل الشخصيات والحوار الذي يسير في غير هدف، وفترات الصمت والإيقاعات المتنقّلة والمزاج الشاعري، وبرغم رقّته ووداعته فهو يتّسم بثورة متحيّزة غير مباشرة خرساء ولكنّها موضوعية، على عكس "إبسن"و"شو" اللذين قد يعلو صوت الدعاية في أعمالهما، وبرغم ما يبدو من انعزال شخصياته المتعدّدة حيث يبرع "تشيكوف" في الإيحاء بشعور الوحدة الداخلية الذي ينتاب شخصياته، فهي في الحقيقة خيوط هذا النسيج الوثيق الكثيف الذي أجاد جدله، وإذا كان حواره يبدو سائراً في غير هدف فهو أيضاً في حقيقته يؤدّي عدداً من الوظائف الدرامية الجوهرية، إذ يكشف عن الشخصية والموضوع كما يسيّر

الفعل، وقد يثير في المشاهدين حالة مشابهة لحالة الشخصيات، فيحوّل الانتباه عن الحوادث الميلودرامية التي تفور تحت سطح الحياة الأملس، وقد يستمرّ الصمت ليدلّ على ثراء التعبير في المواقف التي يعجز الإنسان فيها عن الكلام، وهو بذلك يقلّد كبار الموسيقيين الذين يخلقون انفعالاً أو يطيلونه بلحظات انتظار أو حين يؤكّدون وقت الراحة اللازم للخروج إلى موضوع لحن جديد وإبرازه وفصله.

وبتلك الوسائل يستطيع "تشيكوف" الكشف عن مقاومته لزيف الواقع بشكل شاعري جمالي خالد.

أمّا عن مصادر شاعرية "تشيكوف" فتتمثّل في عمل الأشياء المضمرة من جانب، والقيم التي ترتبط بالمواقف من جانب آخر فتذكى عملية الإبداع في أذهاننا، كما يحول بذلك الملموس إلى ما يتّصف بالعموم، وبينما يعلّق"إبسن" الرمز على الحوادث المسرحية فإنّ "تشيكوف" يمزج الرمز بالواقع لدرجة تحقّق التكامل بينهما، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، ليكشف بذلك عن تحرّكات الروح وذلك من أثمن ما قدّمه "تشيكوف" للدراما المعاصرة في نظر الدكتور "علي الراعي" وكما يرى "تشيكوف" نفسه، وهذه هي عبارته:(إنّ الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحرّكات روحه وليس في حركاته الخارجية، وهو عندما يهتمّ بالحركات الخارجية لشخصياته إنّما يكشف بها عن طبيعة الحركة الروحية)، وهكذا يزاوج هذا الكاتب بين الواقعية والرمزية، وذلك في نفس الوقت من مقوّمات الشاعرية والجمال في مسرحه.

وهو إذ يستخدم الرمز في مسرحياته، إنّما يستخدمه استخداماً موضعيّاً وليس استخداماً عامّاً، بمعنى أنّه ينشئ بين الشخصية والرمز علاقة تماثل، ويصبح كلّ منهما تعبيراً عن الآخر، يخصّب الرؤية ويعمّق الحركة الروحية، نجد ذلك في مسرحية (طير البحر) حيث الممثّلة الشابّة "نينا" هي طير البحر وحيث هذا الطير يرمز للحريّة المقتولة في الفنّ والمجتمع، هنا نجد انطباقاً تامّاً بين ما يحدث لطير البحر الذي يقتله الكاتب الشاب "تريبليف" لمجرّد قطع الوقت، وبين ما يحدث للممثلة الشابة "نينا" التي يعتدي عليها الكاتب الناجح "تريجورين" لمجرّد التسلية وطلب اللذّة العابرة).

وهناك لون آخر من العلاقات قد ينشئه "تشيكوف" ألا وهو علاقات المفارقة المريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وأشواقهم، وبين ما تدفعهم إليه البيئة الخارجية من أفعال يأتونها أو ما تحيطهم به الحياة

من سخف العيش، ثمّ يتّخذ هذه الأفعال أو ما تحيطهم به البيئة مرتكزاً له لكشف هذه البيئة وإبراز عيوبها.

وكثيراً ما يزاوج الكاتب بين هاتين الوسيلتين الدراميتين المماثلة والمفارقة للكشف عن مأساة العصر، كما يراها كما في "الشقيقات الثلاث" فبين الشقيقات الثلاث وأخيهنّ علاقة تماثل إذ أنّ موسكو بالنسبة لهم جميعا مجال الانطلاق والحريّة والحياة التي يأملونها، وهو في نفس الوقت بينهم وبين البيئة من حولهم علاقة مفارقة، إذ أنّهم غارقون في بلدة ضيّقة صغيرة من ريف روسيا.

كما تتميّز أعمال "تشيكوف" باستخدام عديد من الشخوص لكلّ منها قصّة بذاته فنجد أنّ لدينا عدد من القصص الصغيرة التي لا تزال تتجمّع وتتركّز وتتوحّد حتّى تكوّن فيما بينها القصّة الكبرى للمسرحية، إذ ذاك تصبح هذه القصّة ليست مجرّد قصّة أفراد بل قصّة المجتمع نفسه... ويصبح شكل المسرحية عند "تشيكوف"أشبه الأشياء باللوحة الحائطية التي تحوي عديداً من الأفراد والأشياء لكلّ منها قصّة في حدّ ذاتها، ولكن مغزى القصّة لا يظهر على حقيقته إلاّ بالمقارنة والتفاعل مع باقي القصص، وإذا كانت حركة المسرحية تسير ببطء خلال عدّة قنوات جانبية قبل أن تتّخذ شكل تيّار قويّ تتجمّع فيه قرب المصبّ عند نهاية المسرحية، فذلك لأنّ "تشيكوف" بجانب تعدّد الشخصيات وكثرتها لا يعتمد على تطوّر الحدث بقدر ما يعتمد على التعمّق في تصوير الحالات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة المصير، فتبدو وهي غائصة في الواقع مغلولة الإرادة لعجزها عن التخلّص من مأساتها، وبدلاً من التطوّر في تقدّم الحدث، يعمّق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير، كي تشفّ عن قطاع من العالم الراكد الآسن يستثير بحالته المقزّزة التعجيل بتغييره... فهو لا يعنى بتفاصيل حدث واحد متّصل الأجزاء، ولكنّه يقصد من عرض الحالات النفسية إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق، وهكذا تقوم اللوحات النفسية للشخصيات مقام تطوّر الأحداث، كما أنّ هذه الشخصيات الغارقة في مأساتها تعيش دون تراسل بينها غالباً-برغم ترابطها المصيري- وذلك لكشف جوانب مأساة الواقع، بالإضافة إلى أنّ هذه الشخصيات ليست شخصيات نمطيّة فهم يتكلّمون كلاماً عاديّاً في أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار ومشروعات هامّة، ممّا يكشف عن عدم المباشرة في تناول "تشيكوف" للمواقف، ممّا جعل بعض النقّاد يصف مسرحه بأنّه دراما داخليّة أو دراما التيّار الذي تحت سطح الماء، وبمثل هذه الخطوط تتشكّل كثافة النسيج لدى "تشيكوف" كما تتّضح بعض جوانب تكنيكه الدرامي الذي

ترك بصمات غير قليلة في نتاج عدد غير قليل من كتّاب المسرح مثل معظم مسرحيات "سعد الدين وهبه" والتي منها (سكّة السلامة) و(رأس العشّ)، و"نعمان عاشور"في(الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) و(عائلة الدوغرى) و(بلاد برّه).

4 بريخت والمسرح الملحمي:

وإذا كان "تشيكوف" في أعماله يكثر من الشخصيات التي تبدو غائصة في الواقع مغلولة الإرادة لتهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى عمق التفكير من خلال عرض اللوحات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة غير المتراسلة، وهو بذلك يعدّل في بناء المسرحية الأرسطية، فإنّ "برتولد بريخت" قد ابتعد كثيراً بنظرياته في مسرحه الملحمي عن الشكل الأرسطي عندما حطّم الحائط الرابع، لدرجة أنّه يصف مسرحه بأنّه مسرح لا أرسطي، ومن حيث مفهوم هذا المسرح الملحمي فهو مسرح نزالي دفاعي حيث يوظّفه المؤلّف كسلاح للبثّ في قضيّة من القضايا ليكسب الجمهور الذي لا يغوص في الحدث بل يواجهه أمراً يدفعه إلى استخراج أقيسه، كما يوقض قدرته على العمل، ومن مسوغات هذا الاتجاه لديه فكراً ماركسيّاً التي جعلته فرّ من النازيّة سنة 1933 ، ولا يعود إلى ألمانيا إلاّ بعد هزيمة "هتلر" والنازية، ليستقرّ في ألمانيا الشرقية ومن ثمّ فهو في مسرحه، وما يتناول من قضايا يقصد فيما يقصد إليه إفلاساً اجتماعيّاً في انهيار تجاه الهتلرية، متّخذاً من ماركسيتة التماساً أكثر سرعة واتّساعاً عاجلاً وعريضاً، غير ثابت أحياناً... بالإضافة إلى أنّه يلمس نقاطاً كثيرة في تناقضات العالم المنقسم.

أمّا وسائله لهذا التكنيك الملحمي أو القصصي أو الروائي كما يسمّى، فهي القصص القليلة التي تقوم مقام الحد، حيث نجده في دائرة الطباشير مثلاً يمدّ قصّتين طويلتين بالتناوب ويجعلهما تتقاطعان، إحداهما تختصّ بتقديم صورة للنّزاع الذي نشأ بين المالك بالوراثة والزارع الحقيقي الكادح أيّهما أحقّ شرعاً بتملّك الأرض، ثمّ ينتقل الكاتب إلى القصّة الأخرى التي تختصّ بالخادمة "جروشا" التي تكتسب الحقّ في تبنّي طفل أرستقراطي عندما تنازعها ذلك أمّه التي شغلت عنه، وعندما يحتكمان للقاضي المحتال "أزدك" يأمر برسم دائرة في ساحة قاعة المحكمة، يقف الطفل في وسطها وتتجاذبه المرأتان، ومن تنجح فهو لها، إلاّ أنّ "جروشا" تتركه لها خشية عليه، ممّا يجعل القاضي يحكم لها به، وواضح أنّ القضية الثانية جيء بها لنقيس عليها في حلّ النزاع وفقاً لمنطق القياس العقلي، وهكذا تتناقض المواقف جدليّاً وتتداخل منطقيّاً، كما أنّ شخصيات ذات تبسيط شديد ووضوح جيّد، وممّا

يعينه على ذلك صور التقابل بين البطلة والنذل، وتكشف ثانوية الإطار لديه عن اتساع وتعقيد الحبكة البنائيّة لهذا البناء العقلي المتعدّد العناصر والذي يعتمد على وحدة الموضوع وإن أهمل وحدة الحدث، ويستطيع المتأمّل لهذه الأحداث أو الوحدات أو أجزاء المسرحية أن يدرك جيّداً ذلك الرباط الخفي الذي يربط بينها، إنّه هو الشعور الذي يربط بين الأحداث في وحدات إيقاعية يتجلّى فيها جهد فنّي كبير، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم.

وترتبط هذه الوسائل الفنيّة كلّها بما سمّاه "بريشت" التغريب، تغريب الممثّل وانفصاله عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثّلها وتغريب المشاهد وانفصاله ، بحيث يشارك بفكره أكثر من شعوره، بل إنّ وسائل التغريب لدى "بريخت" قد تتّسع لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحيات ذاتها، وهكذا توظّف التعبيرات والأساليب توظيفاً خاصّاً من خلال صياغتها على نحو معيّن من أجل تغريب الحدث في نظر المشاهد، وذلك من عوامل دفعه إلى التفكير في تغييره، مستهدفا خروج الجمهور خارج نطاق الذّات، ليتحقّق الإقناع بالتفكير، حتّى كأنّ الجمهور قد تحوّل إلى هيئة تحكيم، والممثلين إلى مترافعين في قضيّة من القضايا، وفي هذا المجال قد يلجأ إلى توكيد التناقض بين طويّة المرء وأفعاله، أو تكرار الشخصية بصورة أخرى، وبكلّ هذه الوسائل يظلّ المسرح الملحمي واعياً لمسرحه بصورة دائبة الحيوية والخصب تجعل تناوله للواقع وكأنّه يتسّق تجربة، تلك التجربة التي لا تبدو على أنّها تجربة حاضر، بل تجربة ماض إذ أنّ المسرح الملحمي مسرح تاريخي، بمعنى أنّه لا يفتأ يذكّر مشاهديه بأنّهم لا يعدون أن يشاهدوا سجّلاً لما حدث في الماضي، وبكلّ ذلك أثّر هذا الاتجاه في مسرحنا على نحو ما، كما في (الأرانب) "للطفي الخولي" و"نعمان عاشور" في (برج المدابغ) و(سرّ الكون)و كذلك في (النار والزيتون)"لألفريد فرج" و(اتفرج يا سلام) "لرشاد رشدي.

5 اتّجاه العبث:

وتزداد الدراما الحديثة ابتعاداً عن الصيغة المسرحية بظهور مسرح العبث أو ما يسميه بعض النقّاد (اللاّمعقول) وهو يصوّر العبث بوسائل فنيّة تتجاوز حدود المنطق المألوف، كما تسخر مسرحياته من كلّ المستويات التي حكمت الدراما لعدّة قرون، إذ يرفض أصحاب هذا الاتّجاه المحك النقدي للدراما التقليدية وهو البناء المنطقي العضوي لأنّه لا ينطبق على مسرحياتهم نظراً للفرق بينهما في الموضوع واختلاف استخدام الوسائل الفني، من حيث الموضوع فكتّاب مسرح العبث جميعاً مشتركون في

التعبير عن رؤيتهم للعالم رؤية قلقة، متشائمة، متمرّدة، تشفّ عن عذاب ميتافيزيقي وقد أجمل ألبير كامو موقفهم بتفسيره باستعصاء الوجود على الإدراك الإنساني عندما شبّه الإنسانية في هذا الموقف ب"سيزيف" في أسطورته، حيث نجد ألبير كامو يشخّص مأزق الإنسانية وهي بلا هدف في وجود بعيد عن التناسق مع ما يحدّق بها، وإدراكاً لهذا العجز عن الهدف فنحن نصنع "سيزيف"، فهو للأبد يرفع الصخرة إلى القمّة وللأبد يدرك أنّها لن تصل إلى القمّة، ذلك النموذج الذي يشبهنا تماماً، فتنتج حالة من العذاب الميتافيزيقي الذي يُعدّ الموضوع الرئيسي لكتّاب مسرح العبث.

وإذا كانت هذه المسرحيات لا تصل إلى هدفها في مباشرة أو منطقية أو معقولية، فذلك لأنّها ترى الحياة أصبحت لامعقولة لما فيها من أخطار تهدّد الوجدان العالمي بنهاية مأساوية شاملة، كما أنّ الرؤية المنطقية التي تقوم على الواقعية والعقلانية والعلم قد انهارت بتأثير العلم نفسه، إذ يرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ العلم قد حوّل التسلسل المنطقي للوجود إلى نتف من الظواهر لا رابط بينها، كذلك ثارت روح الإنسان النزّاعة إلى التحرّر على هذه الجبريّة الماديّة القاتلة، وانتفضت تنقّب في اللاّشعور عن مختلف الأحاسيس التي كانت من قبل سجينة أعماقها، أمّا العلم الحديث نفسه وعلى الأخصّ علوم الطبيعة والرياضيات فقد أثبت وجود التناقض والمقابلة والصراع في جوهر العلاقات القائمة بين الظواهر المختلفة... كما أنّ أبحاث "أينشتاين"قد حطّمت بدورها المفاهيم العقلية عن الزمان والمكان، فأثّرت بذلك في فكر الإنسان عن الوجود والتواجد، ومن ثمّ يصل "يونيسكو" إلى أنّ الفكر المنطقي في تفسير الكون والوجود قد انهار من جرّاء ذلك الانقلاب العلمي الشامل... وأصبح الاستدلال والاستنباط ضرباً من العبث في عالم يفتقر إلى أيّة مقدّمات منطقية، وهكذا يحلّ التناقض محلّ المنطق العقلي الأرسطي.

ولذلك لم تعد الوسائل المنطقية والمعقولة بقادرة في نظرهم على التعبير عن رؤيتهم، وقد وصلوا بذلك إلى التجريدية المطلقة حيث تجري أحداث المسرحية في المطلق المجرّد الخارج عن إطار الزمان والمكان، وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية... والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة، ويسوغ أصحاب هذا الاتجاه مسلكهم بأنّه إذا كان لا مبرّر هناك لمصادرة رسم تجريدي لأنّه يعوزه موضوع حكاية منظور أو معروف، فإنّه تماماً لا معنى لرفض (في انتظار جودو) مثلاً لأنّها ليست لها خطّة جديرة بالذكر، وكذلك إنّ فنّاناً مثل "موندريان" لا يريد من تكوين المساحات والخطوط في الرسم تصوير أيّ موضوع في الطبيعة، إنّه يريد خلق شيء منظور،

وبالمثل في الكتابة لا يقصد "بيكيت" أن يحكي قصّة في (في انتظار جودو) وهو لا يريد من المشاهدين أن يعودوا إلى منازلهم مسرورين لأنّهم عرفوا حلاّ للمشكلة الموضوعة في المسرحية، وحينئذ لا مجال للومه في عدم فعل الذي لن يلجأ إليه أبداً، فالمسلك المعقول إذن أن تحاول اكتشاف ما الذي يقصده، ومن ثمّ فأصحاب هذا الاتّجاه يرفضون مناقشة أيّ نظريّات أو موضوعات تخالف أعمالهم فهم يؤكّدون بتبرير كامل أنّهم إنّما يعبّرون عن رؤيتهم لهذا العالم، بل ويشعرون بدافع لا يقهر لفعل ذلك.

وقد أثّرت التعبيرية في هذا الاتّجاه، حيث يعتمد في وسائله على بعض الإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المغالطة أو التوجّه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين أو كراسي خالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال... وفي كلّ ذلك قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرّر نفسها، أو تحلّ في أفعالها وأقوالها محلّ شخصية أخرى، أو تكون مجرّد صدى لها، وقد تتضادّ مع نفسها لا في مجد الإدراك، بل في التردّد بين العقل والجنون، أو بين التذكّر وفقدان الذاكرة، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظّ، ويتّضح من ذلك ما أفاده أصحاب هذا الاتّجاه من وسائل "بريشت"

بجانب اتفاقهما في معارضتهما للمسرح الأرسطي، وإن اختلفا بعد ذلك في النظرة الاجتماعية، فبريشت ذو مضمون اجتماعي واضح كما أنّ نظرته إلى الحياة أكثر وضوحاً بجانب تعليميتها.

والشخصيات في مسرح العبث قد تكون معزولة الوعي بعضها ببعض، وقد تكون عميقة جاهلة بلا يقين عمّا من هم أو أين هم؟ وعاجزون عن الاستحواذ على اللحظة الراهنة في أيّ نوع من العلاقة المتماسكة مع الماضي إنّهم وحيدون بلا علاقات وحتّى حين يعثرون على منبوذ آخر في وحشتهم وقد فقدوا براعة التواصل فإنّ تمتماتهم لا يمكن أن تكون أداة تواصل...فصورهم هي صورة التعرية والتجريد والإجهاض والخسران.

وهكذا وصل بهم الأمر إلى أنّ اللغة نفسها لم تصبح أداة اجتماعية نظراً لانعدام قدرة الوسائل المنطقية المعقولة للتعبير عن اللاّمعقول في نظرهم.

وإذا كان الإنسان في مواجهته لبؤس الحياة، وقتامة مصيره فيها، قد يهدم نفسه بنفسه، فإنّ ذلك في ذات الوقت يلفت النظر إلى الجانب الجديّ الذي يشفّ عن هذا الاتّجاه، فهذا التشاؤم... هو

بمثابة دقّ الأجراس لا للإنذار والتحذير، ولكن للإيذان بحلول ما يتوعّد الإنسان من دمار، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي ونقص الوجدان العالمي وكبرياء الإنسان الذي ألهى نفسه، وفي نفس الوقت يشفّ هذا النوع من المسرحيات في تجسيمه لعبث الحياة عن النوع من الوعي بها، وعي مشبوب، يتجاوز مجرّد الوعي بمصير فردي، أو مجرّد الاستغراق في مبادل الحياة كما هو شأن كثير من المسرحيات، وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي... ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جديّة وعمق.

وعند هذه النقطة، وأعني بها عبثية الوجود تتلاقى نظرة اليائسين والمصلحين في محاولة التغيير، أمّا الأوّلون فقد يكون برفض ذلك العالم أملاً في صلاحه، والآخرون في محاولة تغييره والقضاء عليه، واستبداله بما هو خير منه، وإذا كان تشاؤم "كامي" ذا طابع اجتماعي، فإنّ مسرح العبث الجديد تشاؤمه ميتافيزيقي نتيجة التناقض بين شعور المرء وواقع حياته الذي يدفعه إلى الشعور بالنفي والعزلة، وذلك ممّا يوقظ الوعي ويزلزله زلزلة شديدة تجاه كثافة هذا العالم وتوعّده وغرابته واستعصائه على التفكير، وهكذا يدرك الإنسان قدراً من المسؤولية خلف هذا اللامعقول.

وقد وجدنا "توفيق الحكيم" يحاول في مجال تأصيل الأدب الدرامي في لغتنا أن يستنبت مثل هذا اللون في (يا طالع الشجرة)، بل ويجد له جذوراً في أدبنا الشعبي، كما نجد لمسات عبثية عند "محمود دياب"في (رجل طيّب في ثلاث حكايات) وعند "نعمان عاشور" في (بلاد برّه).

تلك الاتّجاهات السالفة الذكر كانت من أهمّ اتّجاهات الأدب الدرامي العالمية التي أثّرت في نظيره لدينا، وإذا كنت أقرّر أنّني لا أصادق بما تقدّم أصالة واقتدار بعض الكتّاب عندما أشرت إلى أنّ الأدب الدرامي لدينا قد تأثّر بأهمّ اتجاهاته العالمية فإنّني في ذات الوقت أؤكّد ما تقرّر من أنّ التأثير والتأثّر مجالان مشروعان في دنيا الفكر والثقافة، فضلاً عن تآزرهما في إخصاب الأدب ونقده، ولكن حبّذا لو تجاوزنا ذلك إلى التعبير عن كينونتنا وأصالتنا الإسلامية.

وفي هذا المجال لا يفوتني أن أشير إلى أنّ التغييرات الهائلة التي اجتاحت العالم المتقدّم نتيجة للثّورة التكنولوجية التي كان لها أثر في تغيير رؤية الإنسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التي تحكم البشر، لم ينعكس على رؤية الكاتب المسرحي فحسب، بل على الشكل المسرحي ذاته، وقد تصادف

ذلك في الستينات من القرن الماضي مع تحقيق الدراما في مصر أوّلاً وغيرها من الدول العربية ثانياً لقدر من النضج الفنيّ.

المحاضرة الثالثة: تأليف المسرحيّة

كتابة المسرحية عمل فنيّ أهمّ مقوماته الموهبة والتثقيف والممارسة، والمسرحية بذلك لا تختلف عن غيرها من الفنون وإن كانت أشمل في تضمّنها لكثير من هذه الفنون، من حيث إنّها توظّف اللغة والتناغم والصورة والحركة... وغير ذلك لإبراز فكرة أو قضيّة ما بطريقة غير مباشرة، وسوف تكشف هذه الدراسة عن كثير من هذه الجوانب.

والموهبة قد توجد لدى بعض الناس، لكنّها إذا لم يتعهّدها الإنسان بالتهذيب والتثقيف ذبلت واختفت ولا يمكن أن تحقّق ذاتها، ومن أهمّ وسائل التهذيب والتثقيف الاتّصال بالفكر المسرحي ومعرفة أهمّ اتّجاهاته وتطوّرها عالميّاً وعربيّاً، ولا يكون ذلك بمعزل عن النصوص الدرامية التي يجب أن يقرأ منها كلّ راغب في الإبداع المسرحي بنهم، فكلّ مسرحية جيّدة يمكن أن تقدّم لبنة في هذه الصنعة، لاسيما إذا وجد من يقدّم هذه المسرحيات بصورة تحليليّة جيّدة تعتمد على النصّ وإبراز مكوّناته وعلاقاته، فتتجلّى كيفيّة بنائه التي يمكن أن تمدّ القارئ بمزيد من التفصيلات، ومزيد من الوسائل الفنيّة التي تعينه على الابتكار في تأليف المسرحيات، وسوف يجد القارئ إن شاء الله تحليلات لكثير من المسرحيات المختلفة الاتجاهات بغية تزويد القارئ بنماذج للأبنية الدرامية المتعدّدة.

هذا برغم أنّ الشّكل الأرسطي شكل عالمي، وهو يعتمد على حدث له بدء ووسط ونهاية، في هذا البدء يعرض الكاتب شخوصه وهو يقدّمها من خلال أفعالها التي تكوّن هذا البدء، وقد يشغل ذلك العرض الفصل الأوّل أو بعضه في المسرحية ذات الفصول الثلاثة، ومع نموّ الحدث واحتكاك الشخوص تتعقّد العلاقات التي تربط هذه الشخوص بعضها ببعض، ومن هنا يتولّد الصراع، بين الإرادات التي تمثّل الخير والشرّ مثلاً.

ويبلغ التعقيد قمّته في خطّه الصاعد مع وصول الحدث إلى منتصفه مشكّلاً الأزمة أو العقدة، ومن ثمّ تتّجه المسرحية في خطّها الهابط نحو الحلّ.

ويلاحظ أنّ الشكل القديم كان يُلزم الكاتب المسرحي ألاّ يعدّد العقد في مسرحيته وأن يتّسم الحدث بالوحدة وألاّ تتجاوز المسرحية في زمنها أربعاً وعشرين ساعة في الواقع، وغالباً ما كانت تقوم على شخصية محوريّة واحدة، والشخصيات الأخرى ثانوية تدعم بحركتها هذه الشخصية المحورية.

كما أنّ منتصف الحدث أو العقدة أو قمّة الأزمة لا يعني أن يتساوى طول كلّ من الخطّين الصاعد والهابط، برغم أنّ الحدث يمكن أن يتّخذ شكلاً هرميّاً، وإنّما الذي يحدّد ذلك هو طبيعة تركيب الحدث ومكوّناته ونموّه لذلك فقد يطول أحد هذين الخطّين أكثر من غيره.

والحلّ لابدّ أن يكون منطقيّاً ونتيجة طبيعية لتطوّر الحدث، وبرغم أنّ هناك مسرحيّات قد تجعل الشرّ ينتصر، لكنّني أتمنّى أن ينتصر الخير باستمرار حتّى لو طال الصراع، لنبعث الأمل في النفوس، ولأنّ الإنسان الذي أراد له خالق الكون سبحانه وتعالى أن يكون خليفة له في الأرض يجب أن ينتصر في النهاية لأنّ الله قد كرّمه.

ومع المتغيّرات الحضاريّة تغيّرت كثير من المفهومات السابقة، فوجدنا كثير من المسرحيات تتعدّد شخوصها بحيث تختفي المحورية، ويصبح لكلّ شخصية دور هامّ، وتتآزر جميعها على النهوض بفكرة المسرحية، كما تعدّدت العُقد، ومن ثمّ تنتهي المسرحية نهاية مفتوحة ليس فيها حلّ بالمعنى السّابق.

بل لم يعد الحدث برغم وحدته كما كان سابقاً وإنّما تعدّدت مستوياته، أو تعدّدت القصص المكوّنة له، لكن هذه القصص أو المستويات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، بحيث يدرك القارئ أو المشاهد الرباط الخفيّ الذي يجمعها ويوحّد بينها، من هنا فقد اتّسعت الحبكة البنائيّة للمسرحية بناءً على ذلك، وهذه القصص أو المستويات للحدث قد تتقاطع أحياناً أو تسير جنباً إلى جنب حسب تشكيل الكاتب لمسرحيته والهدف الذي يبتغيه من وراء ذلك البناء الدرامي.

وسوف يكشف الجزء الباقي من هذه الدراسة عن كثير من هذه الجوانب وغيرها، ليستعين بها من أراد ممارسة هذا الفنّ كتابة أو قراءةً واستماعاً.

التعبير وتوظيف التراث

تحاول بعض المسرحيات المزج بين الأصالة والمعاصرة للكشف عن شخصيتنا وتوضيح طابعنا من خلال توظيف(أصل تراثي مسرحي) ومحاولة استثمار الربط بينه وبين تلك الأشكال والقوالب العالمية،

وهي بذلك تتّفق في الهدف مع غيرها من المسرحيات، كما يمكن أن ترتدّ في النهاية إلى رؤية إنسانية عامّة، وإن اختلفت الوسائل إلى ذلك، ومن أهمّ هذه الوسائل اللغة المستخدمة، حيث يشكّل مثل هذا اللّون من المسرحيات مجموعة من السمات الخاصّة تميّزه عن المسرحيّة التقليدية، كما تمثّل اتّجاهاً يُعنى به كثير من الباحثين والمؤلّفين، ألا وهو البحث في التراث، بهدف استحداث قالب أو شكل مسرحي مستخرج من داخل أرضنا، وباطن تراثنا، يكشف كنهنا المسرحي وطبيعتنا الدرامية.

وبرغم أنّ الأشكال أو القوالب العالمية السائدة محصّلة جهود عديدة متراكمة للبشريّة بصفة عامّة، فإنّ استخدامنا لها فيمن يستخدمها من شعوب الأرض ليس دليلاً على القصور، بل هو في الحقيقة دليل على حيويتنا وعلى وجودنا الحيّ في قطار الحضارة المتحرّكة.

وحبّذا لو تواكب الاتّجاهان فلا نحرم أدبنا الاتّصال المنتظم من خلال قنوات تربطه بالاتجاهات المتقدّمة في هذا المجال بعد تكييفها وفق ظروفنا، كما نحاول في نفس الوقت الكشف عن أصالتنا لنصل إلى قالب صالح لأن تُصبّ فيه كلّ المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحليّة، ومن قديمة وعصريّة، ونحن بهذا وذاك إنّما نسهم في تيّار الحضارة الذي لا يكفّ عن الحركة من مكان إلى مكان حيث يرفده تيّار هنا وقناة هناك، وبذلك لا نفقد الأمل في نقطة انطلاق جديدة بدعوى أنّنا لن نستطيع إعادة التاريخ إلى الوراء.

تعدّد المصادر والأصول التراثيّة المسرحيّة:

تتعدّد المصادر والأصول التراثيّة التي تقوم عليها الأبنية الدرامية، فهناك من المؤلّفين من يعمد إلى إدخال (الرقص والتحطيب) خلال لوحات تشكّل الجوانب المرحة في المسرحية كما في (الصفقة) ل"توفيق الحكيم" سنة 1956 وهناك من يتوسّع في هذا المجال فيوظّف التشكيلات الجماعية وتحرّكات الممثّلين القرينة بإلغاء الإيهام المسرحي وخلق حالة من (التمسرح) تضمّ الجمهور والممثّلين معاً خلال عروض تتميّز بالبساطة والتلقائيّة الحقيقيّة أو الدعاة في إطار (السامر) كما في مسرحيتي (الفرافير) لـ"يوسف إدريس" سنة 1964 و(ليالي الحصاد) لـ"محمود دياب" سنة 1970 ويتجلّى في الأخيرة منهما شكل السامر بصورة أوضح.

وقد يحاول بعض المؤلّفين توظيف (خيال الظلّ) في بنائه، فيقدّم الحدث بواسطته، خلال عدّة مستويات يعدّ خيال الظلّ من أهمّ وسائله إلى إبرازها، بجانب بعض مظاهر السامر السابقة

كالاعتماد على التشكيلات الجماعية والاتّصال الحيّ بين الإنسان والفنّ، وبين الجمهور والممثّلين، وهنا قد يُكسب المؤلّف اللغة الموظّفة قدراً من الإيقاع الموسيقي يستعين به على تحقيق هذا المستوى من الاتّصال، وذلك مثل مسرحية (اتفرّج يا سلام) لـ"رشاد رشدي" سنة 1965.

وهناك محاولة أخرى ل "توفيق الحكيم" وذلك في قالبنا المسرحي سنة 1967، تعتمد على البساطة في العرض والاتّصال الحيّ بين الفنّ والإنسان وتقوم أساساً على (الحكاواتي والمقلّداتي... وأحياناً المدّاح إذا لزم الأمر) وأعني بالبساطة هنا عدم وجود خشبة مسرح أو ديكور أو إضاءة أو مكياج أو ملابس، ذلك لأنّ الحاكي والمقلّد والمدّاح والشاعر وغيرهم إنّما كانوا يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية وفي أيّ مكان، ويُحدثون أعمق الآثار، ولذلك فإنّ تلك الشخصيات لا تنفصل عن النّاس لحظة، لأنّهم بينهم، منهم وإليهم بنفس الملابس العادية وفي أمكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية، وقد حاول "توفيق الحكيم" تقديم نماذج من الروائع العالمية من خلال هذا الشكل مثل (أجامنون) لـ"أيسخيلوس" وهي تجربة لم تتكرّر لديه أو لدى غيره، ولذلك فهي لا تتجاوز كونها تجربة لمحاولة توظيف الأصول التراثيّة المسرحيّة اليوم.

مسرحيّة (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي

حاولت هذه المسرحية توظيف خيال الظلّ فيما وظّفته من وسائل فنيّة لتشكيل بنائها، لذلك سوف أقوم إن شاء الله بتحليلها تحليلاً بنائيّاً للكشف عن محاولة المزج بين الأصالة والمعاصرة، وبين دور التعبير في هذا الصّدد، ويتجلّى الأصل التراثي هنا في أمرين:

أوّلهما: ارتكاز المؤلّف على خيال الظلّ كجزء من التكنيك الذي اعتمد عليه في هذه المسرحية، وخيال الظلّ جزء من تراث هذه البيئة المصريّة العربيّة.

أمّا ثانيهما: فهو انتقاء المؤلّف لشخصيّات تضرب بجذورها في أعماق البيئة المصريّة الشعبيّة مثل (ويكا) و(الغازية وداد) و(دقدق) و(بندق) و(دنجل) وغيرهم.

كما يوظّف الكاتب بعض التفصيلات عن حكم المماليك والترك مُقرناً ذلك بمكانة شيوخ الأزهر وعلاقتهم الروحية بالأمّة.

وإنّ البحث في العلاقات الدرامية المتشابكة في تكاثف داخل هذه المسرحية سوف يضيء هذا الداخل بما يكشف عن بناء المسرحية ورؤية الكاتب فيها، وكيفيّة توظيفه للعبارات، حيث يصوّر واقعنا التاريخي مقترناً بخيال الظلّ، ودون أن يرتكز على حدث معيّن، لذلك تنطبق هذه الرؤية على جميع الفترات التي عانت فيها مصر من الحكم الأجنبي، وكما أشار الكاتب نفسه في تقديمه لمسرحيته، وتلك أوّل وسيلة تتجاوز بها المسرحية التاريخ والتراث المسرحي إلى الواقع.

الأصالة والمعاصرة:

ويشكّل الكاتب حدثه بجدل مواقفه في خطّين يمثّلان المعاصرة والأصالة، يتصاعد التقيد في كلّ منهما فإذا ما تقاطعا ليتكاملا فنيّاً فإنّ التكثيف يظهر متصاعداً أيضاً مع توالي نقط التقاطع كما سوف يتّضح، وتقاطع الأحداث بهذه الصورة سمة من سمات المسرح الملحمي.

أحد هذين الخطّين –وهو الذي يمثّل المعاصرة– أحداث بعضها فردي مثل علاقة سعيد بوفاء، وخليل بوداد، وبعضها يختصّ بمجموع الشعب–وذلك صُلب هذا الخطّ– وهو يواجه تعسّف الوالي "سليمان آغا" الذي عطّل العدل بعزل القاضي "عثمان حمزة" عندما رفض ظلم التاجر "بكر رشوان" فحكم ببراءته، وإذ لم يُرض ذلك الوالي فقد أعاد الأخير إلى السّجن، وعزل الأوّل لأنّه رفض أن يبيع نفسه للوالي.

وهكذا يتعطّل العدل بسبب تسلّط ذلك الحاكم الأجنبيّ وحرص الشيخ "حمزة" على عدم تولّي القضاء حتّى لا يبيع نفسه، ولا يخدع النّاس بتحقّق العدل، بينما هو ضائع بسبب تسلّط السلطان، وهاهو ذا يوضّح لزميله "مسلم" موقفه عندما يقول له:(الّلي يتنازل مرّة يتنازل على طول...ما حدّش يا شيخ مسلم يبيع ويقدر يحتفظ بالّلي باعه.. مادام باع...يبقى باع).

وفي هذه العبارة نجد توظيفاً لعنصر الزمن بتفتيت اللحظة الآنية وجعلها تنفسح لتمتدّ، بل وجعلها إلى ما لا نهاية انطلاقاً من الماضي إلى الحاضر والمستقبل من خلال(مرّة –على طول) يرتدّ ذلك رفضاً أبديّاً لبيع النفس.

وينمّي الكاتب حدثه عن طريق هذا الخطّ الدرامي معتمداً على(علاقة التماثل) إذ يقرن هذا الموقف السابق بنظائره من المواقف التي يفتقد فيها العدل، عندما يبيع الإنسان نفسه على المستوى

الفردي أو الجماعي، يعجز عن استردادها طالما قد باعها، خوفاً وجبناً، وهاهو ذا "سعيد" فنّان خيال الظلّ وصاحب المقهى التي يعرض بابات خيال الظلّ يقول لعبد العال جاره أحد أعضاء فرقته معلّقاً على مثل هذه الأحداث في مطلع الفصل الأوّل من المسرحية:

لكن أهودا حال الإنسان في كلّ مكان

يتوجد فيه الظلم والطغيان

يبقى خايف من الظلم

دايماً يرتعش دائماً جبان

ما لوش إرادة ولا كيان

فالأمر كلّه والنّهي كلّه

للوالي أو السلطان

واللي يعيش ياما يشوف

اتفرج ياسلام

وهنا أيضاً من خلال الجمع بين الإنسان المستضعف والوالي أو السلطان الظالم المستبدّ، مع تعميم عنصري الزمان والمكان في(حال الإنسان في كلّ مكان) يخلص الكاتب إلى ضياع الإنسان تماماً في مثل هذه الظروف لاسيما عندما يؤكّد كلامه بتكرار لفظ (كلّ) مرّتين في (الأمر كلّه والنهي كلّه) ثمّ الإيحاء بالعبرة في (أللي يعيش ياما يشوف) فهو بذلك يكشف عن الاتّصال الزماني والمكاني في الماضي والحاضر والمستقبل ليرتدّ ذلك أيضاً رفضاً لبيع النفس في تجريد وإطلاق.

من هذه المواقف حرّم الوالي زراعة الخيار والعقاب الشديد لكلّ من يخالف ذلك، لكن هذا الأمر يتصدّع من الداخل، فالخيار موجود ويُباع، ذلك لأنّ عساكر الوالي نفسه تزرعه وتبيعه سرّاً والناس يزرعونه خفية فما أن يكتشفه عساكر الوالي حتّى يأكلوه، وسريّة زراعة الناس للخيار لون من ألوان البيع الجماعي للنّفس، وكذلك محاولة إرضاء الناس للوالي الذي يحبّ المجاذيب، ممّا يدفعهم إلى أن

ينجدبوا مثل "أبي المعاطي" الانتهازي وأخيه"سيّد" الذي يصبح سجين غرفته لا يبرحها، وسجّانه هو أخوه "أبو المعاطي" نفسه، إيهاماً للنّاس بأنّه مجذوب فعلاً ويتنبّأ بالغيب، وهكذا يبيع "سيّد" نفسه على المستوى الفردي فيعجز عن استردادها لاسيما وقد جعل له الوالي راتباً شهريّاً لقاء انجذابه...وهكذا.

أمّا الخطّ الثاني —وهو الذي يمثّل الأصالة–فيتمثّل في توظيف خيال الظلّ الذي يعدّ جزءاً من تراث هذه البيئة، ويتّضح ذلك من التمثيلية التي يقدّمها سعيد فنان خيال الظل مع أعضاء فرقته، وهي قصّة (خالد بن النعمان) الذي عيّنه الوالي "شهبندر" رئيس التجّار لأنّه باع نفسه له فتضاعفت تجارته، وذلك منذ مائتي عام تقريباً، وعندما غضب عليه ذلك الوالي ساءت حالته لاسيما وقد فجّر زبانية الوالي حوله من الشائعات ما حطّمه، وقضى على سمعته، وعزله اجتماعيّاً، حتّى الشحّاذ يرفض ما يقدّمه له من عون برغم احتياجه، وهذه هي عبارته: (الفقر ولا العار... يا ابن النعمان...المال الحرام... ما يجيبش غير الدمار) وتكرار العبارة:(الفقر ولا العار) من الشحّاذ يوحى بمدى العزلة التي يعانيها "ابن النعمان" نظير ارتباطه السابق بالوالي.

لذلك ينتهي أمره بما يشبه الجنون، فقد قتل ابن الوالي عندما وجده قريباً من الجدران العالية التي بدأ يبنيها لنفسه حتّى لا يراه أحد ولا يرى أحداً، وبرغم إعلانه وبصوت مرتفع، وفي كلّ مكان أنّه هو القاتل فإنّ كلّ الأصابع تشير إليه: إنّه مجنون،وفي نفس الوقت يتّهمون غيره من الأبرياء، وفي هذا إشارة إلى ضياع الحقيقة والعدل في هذا المجتمع–لذلك يغلق جدرانه على نفسه، فيموت منفرداً ثمّ يُزار على أنّه الشيخ نعمان.

المزاوجة بين خيال الظلّ وسمات المسرح الملحمي:

وبتقديم هذه القصّة التي حدثت منذ مائتي عام تقريباً بطريقة خيال الظلّ وربطها ببقيّة أحداث الحاضر في هذه المسرحيّة يتّضح تكنيك الكاتب القائم على المزاوجة بين خيال الظلّ والمسرح الملحمي، وقد وظّف الكاتب هنا البعد التاريخي الذي يشكّل سمة أساسيّة للمسرح الملحمي في بنائه، بجانب تقاطع القصص، وهو بذلك يتجاوز الماضي من حيث كونه تاريخاً لينفذ إلى الحاضر مستوعباً له من خلال فكرة رفض بيع النفس عن طريق الإيحاء بالمماثلة، كما يتّضح ذلك عندما يتمّ جدل هذين الخطّين اللذين تعدّدت فيهما مستويات بيع النفس، ممّا يؤكّد أنّ وحدة الحدث لديه ذات تنوّع

وتعدّد، وممّا يُذكى من الإحساس العام بفكرة الكاتب وهي أنّ من باع نفسه مرّة يعجز عن استردادها في الماضي والحاضر والمستقبل.

أمّا وسيلة الجدل والربط بين هذين الخطّين وهما المعاصرة والأصالة فيتمّ باستخدام العلاقة بين "سعيد" و"وفاء" والعلاقة بين "خليل" و" وداد" على التوالي وهاهو ذا "سعيد" يقدّم "وفاء" في بداية المسرحية موضّحاً علاقته بها وبنفس أسلوب خيال الظلّ، عندما يزاوج بين الحدث والتعليق عليه، محدّداً بذلك إيقاع الحدث مناجياً نفسه ومخاطباً الجمهور: (وفاء جارتي وحبيبتي اللي ما عرفهاش ماعرفش الحبّ ...اشتريتها من راجل يوناني كان أصله بحّار ...دفعت فيها ألف دينار... بقالها معايا النهارده ثلاث سنين وثلاث أيّام... لما اشتراها اليوناني النذل كان عندها 11سنة... والنهارده عندها تسعتاعشر سنة –يعني قعدت معاه خمس سنين ومعايا أنا ثلاثة بس... يوم ما اشتريتها سألتها اسمك ايه؟ قالت وفاء...قلت لها إيه نصيبك من اسمك ...قالت كلّه...وفاء ... وفاء لمين...لكنّي أنا أللي علمتها تغني عمرها ماغنت له...تسميها إيه البابة الجديدة... (وقفة) ألطف عبدك يارب لولا البابات على كان عقلي طار).

ويلاحظ ما في هذا القول من محاولة توظيف لحظات الصمت، (الذي ظهر على هيئة نقط في الكتابة) توظيفاً يشعر بمحاولة جعل تيّار وعي الشخصية يتدفّق فيكشف عن داخل سعيد القلق المتمزّق بين الحرص على وفاء لحبّه لها والتفكير في التخلّص منها، لما في نفسه من شكّ يجتاحها لماضيها السابق مع اليوناني، كما يشفّ هذا الصمت عن محاولة الشخصية تحقيق النظام المتّصل خلال تدفّق تيّار الوعي.

يضاف إلى ذلك محاولة سعيد إحداث هذا التقابل بينه وبين اليوناني من وجهة نظر وفاء، بهدف الخلوص إلى تأكيد حبّ وفاء له، محاولاً تجاوز تمزّقه الذي لم يتّضح بعد أنّه قد نجح فيه، لاسيما وهو يستنجد بلطف الله ذلك الاستنجاد الذي يشفّ عن انسحاق ظاهر الشخصية أمام ما يحتدم به داخلها، فلجأت إلى قوّة الله سبحانه وتعالى طلباً للنّجاة.

ثمّ يبدأ تمثيلية "ابن النعمان" عن طريق خيال الظلّ يخفي بها تمزّقه أو يستمرّ في استكمالها لأنّها لم تكن لتستمرّ لأنّ الوالي بدأ يشعر بخطورة الفنّ ممثّلاً في خيال الظلّ فحرّمه، ولذلك بمجرّد ظهور عساكر الوالي يتوقّف "سعيد" عن تقديم خيال الظلّ، أي يقف هذا الخطّ الدرامي مؤقّتاً ليستمرّ الخطّ

الآخر كاشفاً عن ظلم الوالي، وموقف من مواقف محاولة الإرغام على بيع النفس على المستوى الفردي أو الجماعي، كلّما ظهر عساكر الوالي، وهكذا يمتدّ المزج بين هذين الخطّين ومنه يتّضح تقاطع وتكامل الخطّين أيضاً، بل إنّ موقف "سعيد" نفسه عندما يقدم على بيع "وفاء" يكّثف من هذه العلاقات الدرامية، ويذكى من رؤية الكاتب لرفض بيع النفس، ذلك لأنّ "أبو المعاطي" الانتهازي قد اشترى الجارية "وفاء" على أمل استغلالها في الغناء، وعندما يكتشف "سعيد" أنّه عاجز عن الحياة بدونها يحاول استردادها من "أبي المعاطي" فيرفض، ولذلك لا يجد متنفّسه إلاّ في خيال الظلّ، حيث يواصل تقديم قصّة "ابن النعمان" بقدر ما تسمح الظروف التي يشكّلها تتابع المواقف وتقاطع القصص والأحداث، هذا فضلاً عن كونه تبريراً نفسيّاً ذا طابع درامي، فهو تكثيف للحدث ذاته عن طريق المزاوجة.

تعدّد القصص وتصعيد الهدف:

ولكنّ "وفاء" لا تغنّي لأبي المعاطي فيحبسها حبساً مطلقاً، ولا يجد مفرّاً من إرجاعها وبيعها لسعيد الذي يسارع إلى ذلك، ويقرن أبوالمعاطي البيع بشرط وهو أنّه من حقّه الاستماع إليها كلّما غنّت، وهنا تنفجر رؤية الكاتب، أنّ ما بيع لا يمكن استرداده، ولكن لا حيلة لسعيد بعد أن باع أوّلاً.

ويستبدل الكاتب قصّة خليل ووداد التي يوظّفها أيضاً في إحداث الجدل بين هذبن الخطّين الدراميين بقصّة سعيد ووفاء، حيث نجد خليل الذي يرتبط بالمحكمة على نحو ما، بعمله فيها فيهرب إليها كلّما جاءت وداد تطلب وصاله فينتقل من الواقع الخاص لإلى الواقع العام، حيث يعرض لنا من داخل المحكمة مظاهر الظلم، لاسيما عندما تولّى "إيواظ بيك" أخو "سليمان أغا"

القضاء، وهو لا يفهم القوم ولا لغتهم، فعطّل بذلك الدين والقضاء والحياة السويّة تماماً، ممّا أدّى إلى مقتله على يد الحلاّق "عبد العال" أحد أعضاء فرقة خيال الظلّ، وجار "سعيد" في القهوة.

فإذا لم يكن ثمّة محكمة، فهناك خيال الظلّ حيث تقدّم تمثيليّة "خالد بن النعمان" التي تركّز وتوثّق من مستويات بيع النفس فرديّاً وجماعيّاً ورفضها، وهكذا تتابع وتتزاوج تمثيلية "خالد بن النعمان" عن طريق خيال الظلّ، مع عرض خليل للمظالم داخل المحكمة، مع ألوان التعسّف التي ينزلها الوالي وعساكره بالشعب، فتتعدّد مستويات محاولة الإرغام على بيع النفس فرديّاً، يدعم بعضها بعضاً، ومن

خلال هذا التعدّد والتماثل من جهة والتقابل من جهة أخرى بالنسبة لموقف الشيخ "حمزة" الذي يرفض العودة إلى القضاء، وكذلك ثورة طلاّب الأزهر عندما يقبض على شيخهم "معتوق" ويرفض كثيرون بيع النّفس كعبد العال وأبي خاطر وغيرهما، يت التصعيد للحدث.

البعد الرمزي:

ويتّضح البعد الرمزي هنا بجعل بيع "وفاء" ثانية لسعيد مشروطاً باستماع أبي المعاطي لها كلّما غنّت، ممّا ينتقص من استرداد سعيد لها ومن هنا يرتدّ ذلك رمزاً لوجوب تمسّك الإنسان بحريّته والحرص عليها، مشكّلاً بذلك إيقاعاً للحدث الأساسي المتمثّل في رفض بيع النفس على مستوى الأمّة كلّها، كما أنّ قصّة سعيد ووفاء بهذا البيع نموذج لاستثارة جانب الفكر عند المشاهد ليقيس عليها الحدث الأساسي نفسه لتأكيد رفض بيع النفس كدرس تعليمي ملحمي.

ويبلغ الحدث قمّته بعودة وفاء لسعيد ووداد لخليل، وعزل سليمان أغا وتولية أخيه عثمان أغا، وإعلان الإضراب العام والامتناع عن دفع الضرائب الباهظة الجديدة، والتي بلغت وجوب تقديم ربع ما يمتلكه كلّ مصريّ للوالي، واتخاذ فئات الشعب مظهر الشحاذين إعلاناً عن فقرهم، حتّى رجال الشرطة أنفسهم، ومن هذه الثورة العامّة يتّضح أنّ كثيراً من مواقف بيع النفس، نتيجة إرغام الحاكم لم تكن إلاّ لوناً من ألوان خداع النّاس للوالي، وليست بيعاً حقيقيّاً في واقع الأمر،

وهاهو ذا الشيخ خليل يكشف لأبي خاطر عن ذلك:

خليل: في كلّ مكان الناس

تبتهل لله

يرفع عنها البلاء

أبو خاطر: ومع ذلك لما الوالي يمرّ

يحنوا له الرؤوس

كأنّه نبيّ من الأنبياء

خليل: يضحكوا علو عقله

يعملوا إيه مش عامل من الأولياء؟

وفي هذا الحوار نجد مقارنة بين داخل الناس وظاهرهم يتأكّد بها خديعة هؤلاء الناس للوالي، لاسيما عندما يحاول الكاتب التوحيد بين الوالي والأنبياء عن طريق التشبيه ب"كأنّ" لتفجير سخرية الناس من الأوّل، بتأكيد البون الشاسع المدرك بينه وبين الأنبياء فيكتشف صدق توجّههم لله تعالى بالابتهال الذي تقرّر في أوّل هذه الفقرة الحواريّة السابقة.

وهكذا تبرز الأمّة كلّها متعاونة من أجل رفض بيع النفس مطالبة بوجوب التغيير ليتولّى الناس أمرهم بأنفسهم، وحتّى لا يتعطّل العدل وتلك بعض ملامح الرؤية التي تتأكّد من هذا الحديث للشيخ "حمزة" مع الشيخ "مسلم" فيما يأتي:

مسلم: تقصد إيه يا مولانا؟

حمزة: أقصد أنّ طول ما على البلد والي من غير أهلها... والي تركي غريب عنها...العدالة حتفضل معطّلة.

مسلم: دا اسمه كلام...بقى معقول إنّ السلطان حيولي على البلد دي واحد من أهلها...أنا أقصد البلد نفسها ...الشعب.

حمزة: الشعب؟ !

مسلم: أيوه الشعب اللي ما باعش نفسه في يوم من الأيام.

وقد وضحت بعض ملامح الرؤية في الحوار السابق من خلال التقابل بين عدم شرعية الحاكم الغريب، وأحقيّة أهل البلد أنفسهم بحكمها، ليخلص الكاتب إلى تقرير حكم الشعب لنفسه بنفسه، ولذلك تكرّرت كلمة "الشعب" ثلاث مرّات ولفظة "أهلها" مرّتين، مع استثمار الصمت (الذي ظهر على هيئة نقط في الكتابة) لمضاعفة الإحساس برؤية الكاتب.

ويظلّ موقف الشيخ "حمزة" مركز إضاءة وإشعاع يتمثّل خلاله الصلابة والإصرار على رفض بيع النفس بقياس الكلّ على الجزء، فيتّضح المسلك الأمثل للشعب، لاسيما عندما تتردّد خلال النصّ

كلّه أصداء الأخطاء والأخطار التي تردّى فيها كلّ من "سعيد" ببيعه "وفاء" و"ابن النعمان" في بيعه نفسه عندما اتّصل بالسلطان، وغير ذلك من المواقف العامّة المناظرة، فينسحب القياس بالماضي كتاريخ ليشمل الحاضر المعيش،والمستقبل المترائي، وبذلك فقد كان تعدّد القصص وجدلها خلال المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة والاعتماد على الإيحاء بالمماثلة وسيلة الكاتب في التعامل مع الواقع المعيش، لتتأكّد بذلك عصريّة الرؤية.

تكامل الشخوص...وأبعادها:

وهكذا تستردّ الشخصيات تكاملها وتتوحّد مع نفسها ومع العالم الجديد الذي ينبثق من كفاح الشعب الذي يتردّد صداه في قصّة "خالد بن النعمان" التي كثيراً ما تماثلت صنوف العذاب فيها مع الواقع المعيش في المسرحية، وبإضاءة الماضي للحاضر بهذه الصورة تنكشف أبعاد رؤية

مستقبلية أصبحت واقعاً بمجيء ثورة يوليو سنة 1952، وبذلك تنتهي المسرحية بلحن جماعي يشترك فيه كلّ الموجودين على المسرح مع الجوقة مخاطبين الجمهور، فيبلغ بذلك الاتّصال بين الممثّلين والجمهور حدّاً ملحوظاً وتلك صورة من صور (السامر) حيث يقولون لهم:

ألف تحيّة وألف سلام

للموجودين

لولا نفوسهم

لولا وجودهم

كنّا فضلنا

كده واقفين

مطرح ما كنّا

من سنين

وادي امبارح

وادي النهار ده

اتفرج وشوف

بص وشوف

الفرق بين الاثنين

ظلم وضلال

ونور وجمال.

كما يعدّ هذا اللحن الجماعي درساً تعليميّاً يلخّص هدفاً رئيسيّاً للمسرحية وهو تجاوز التاريخ والأصل التراثي المسرحي للنفاذ إلى قلب الواقع المعيش للتأثير بفكرة رفض بيع النفس، وتلك وسيلة مباشرة تضاف إلى وسائل الكاتب السابقة في الانتقال إلى العصر الحاضر، وقد وظّف هنا معظم الشخصيات بنوعياتها المختلفة في مواجهة الجمهور المشاهد ليتأكّد هذا النفاذ إلى قلب الحاضر، ويتحقّق الاتّصال بين الإنسان والفنّ، وبين الجمهور والممثّلين.

كما يتأكّد ذلك أيضاً في هذا القول السابق بوسائل ترتدّ إلى اللغة المستخدمة ذاتها منها مثلاً هذه (التحيّة والسلام) كتمهيد للانتقال إلى بيان أهميّة (الوجود) المكاني والرمزي للجمهور، كركيزة نشطة في التغيير الذي يتّضح من خلال عقد هذه المقابلة بين الماضي والحاضر بغية إيجاد صلة بينهما، يتكشّف من خلالها الفارق الإنساني والحضاري المتمثّل في (ظلم وضلال) الماضي و(نور وجمال) الحاضر، ويصعد من الإحساس بذلك استخدام اللغة الموظفة هنا بشكل موسيقي، خاص، يعتمد على ما يشبه (الزجل) بوحداته الموسيقية السريعة، فضلاً عن اعتماد الكاتب على قصر السطور الزجلية ليحدث التأثير السريع بنقل الفكرة، وتكرار مقاطع معيّنة بترتيب خاص في نهايات السطور(وقد وضعت تحت المقاطع المتماثلة خطوطاً متشابهة) ليضاعف من الأثر الدرامي الذي هو مزيج من الفكرة السريعة والنغمة المسرعة ليرتدّ كلّ ذلك إثراء لرؤيته في الحفاظ على الحريّة(كقيمة مطلقة)، وإن كانت عامية اللغة تلقي ضلالاً على ذلك، فهي لا تمنح النصّ استقلالاً يحفظ له جماله وخلوده كاللغة الفصحى التي بها يمكن أن يُدرك النصّ إدراكاً مستقلاً عن ظروفه الخاصّة.

والشخصيات في هذا العمل كثيرة، وقد تعدّدت قصصها كما تقاسمت العمل في غير تركيز على بطولة فردية محورية، كما يفعل "تشيكوف"، لكنّ توظيف الشخصيات هنا متعدّد الأهداف، فهو مثلاً قد يستخدم الشخصية استخداماً رمزيّاً موحياً بذاتها، مباشراً بأسلوبها وطريقتها، مثل شخصية (ويكا) فهو ابن البيئة الشعبية المصرية الواعي البعيد النظر، وبذلك يمثّلها ويرمز لها فيجعله الكاتب يعلّق على الأحداث بما يكشف عن فهمه لما يجري، برغم أنّه يبدو على حدّ تعبيره، (يعمل ودن من طين وودن من عجين)، مال ذلك رفضه ادّعاء عبد العال بخوف الناس من الوالي، عندما أكّد سعيد هذا الإدّعاء مبيّناً أنّ سبب هذا الخوف هو معرفة الوالي لأخبارهم، فنجد "ويكا" يردّ كاشفاً زيف ما قيل وبرزاً حقيقة الوالي الضّال:

ويكا: (داخلاً كما هو متخفيّاً) أخبار مين؟

دى شويه نساوين...بلانات

ودلالات...يبعثهم بيوت الأغاوات

ويرجعوا يقولوا له دى مصاحبة فلان

وداكان بايت عند علاّن (ساخراً)

عامل ولى

من عرف الله ولم تغنه

معرفة الله فذاك الشقى

أبو خاطر: إلاّ أنت عرفت الحاجات دي منين؟

ويكا: منين؟ عيب يا صاحبي.

ما تقولش منين وأنا ابن البلد

وأولاد البلد صحيح ناس طيبين

وصحيح بيعملوا ودن من طين وودن من عجين...

لكن عمرهم ما كانوا ولا حيكونوا مغفّلين.

والتشكل هنا يجسّد الموقف الدرامي للشخصيّة جيّداً ف"ويكا" في موقف إقناع ولذلك طالت السطور الزجلية إلى حدّ ما، كما بطئت حركة الإيقاع لاسيما والكاتب ينهي معظم هذه السطور بمقطع طويل وهو بذلك يعمّق من هذه الشخصية، ويجسّدها عن طريق عقد المقارنة بين داخلها وخارجها، فيجعلها تؤدّي من الحركات الظاهرية ما يرمز إلى داخلها الحبيس المحتدم، والواعي أيضاً، فبرغم عدم مبالاته بما يجري ظاهريّاً إلاّ أنّه قادر على التعليق الخصب الكاشف والذي يشفّ عن متابعته الدقيقة، وفهمه لما يجري من حوله، مثل كشفه عن أسباب تعسّف "سليمان أغا" وأنّ ذلك بسبب ما طالبه به السلطان التركي من زيادة الضرائب وحيرته في تدبير تلك الزيادة:

ويكا: مش عارفين أنّ السلطان

زوّد الجزية السنة دي

من خمسين لثمانين

أبو خاطر: ثمانين إيه؟

ويكا: ثمانين ألف دينار

وعشان كده

سليمان أغا محتار

يجيب الفلوس منين

الأرض سابوها له الفلاّحين

والأهالي عن الدفع مضربين

وإلاّ ما فيش فايده من القوانين

اللي كلّ يوم

بيطلعها

الناس ماعادش

بتسمعها ولا بتطيعها مادام مش صادرة

عن القضاة الشرعيين

أبو خاطر: وبعدين؟

ويكا: وبعدين إيه؟ سليمان أغا محتار باقولك ليل ونهار بيفكّر يجيب الفلوس منين

خليل: والنتيجة

ويكا: النتيجة أنّه يقبض على الناس زي ما انتم شايفين يعني كلّ اللي قادر يعمله إنّه كلّ يوم يزود عدد المساجين.

وهنا نجد توظيفاً لعنصري الزمان والمكان بجعل الصراع قريناً لهما، فتتّضح حيوية وإيجابية التفاعل بين الإنسان المصري وهذين العنصرين، في المقابل عجز وسلبية الحاكم الأجنبي سليمان أغا، إذ يوظّف الكاتب عنصر الزمان فنجد (كل يوم) تهمل القوانين من جانب الشعب المضرب عن الدفع، ويناظر ذلك بصورة أشدّ حدّة (ليل ونهار) بالنسبة لسليمان أغا وهو غارق في البحث عن وسيلة للحصول على أموال الجزية ولكن دون جدوى، كما يوظّف عنصر المكان بجعل (الأرض) يتركها الفلاّحون للحاكم فتتضاعف حيرته، ليخلص من هذا الصراع إلى أبراز عجز الحاكم الذي لا يملك إلاّ سجن النّاس، لرفضهم بيع النّفس المقترن برفض دفع الضرائب.

ويمتدّ هذا ليتضمّن العنصر الموسيقي فيتضاعف الإحساس باحتدام الصراع وذلك بجعل الكلمات التي تشكّل عناصر التفجّر في المواقف المتقابلة متوازية الإيقاع، ليس فقط بمقاطعها المتماثلة أو القريبة من التماثل، ولكن بمركزها في السطر الزجلي عندما تكون في نهايته مثل (ثمانين، منين، الفلاّحين، مضربين، الشرعيين، بعدين، شايفين، المساجين)، بحيث تعبر بجانب ما سبق عن

خطّ فكريّ منطقيّ متصاعد يبدأ بالسبب وهو زيادة الجزية إلى ثمانين ألف، ومروراً برفض القوانين الضرائبية لعدم صدورها عن القضاة الشرعيين، وينتهي بالنتيجة وهي السجن، والسبب والنتيجة كلاهم يرتبطان بالتعسّف الذي هو ردّ فعل لرفض بيع النفس، وذلك من أهمّ أهداف هذه المسرحية.

ويلاحظ أنّ هذا الخطّ الفكري المتصاعد هو نفسه خطّ الصراع داخل هذا الجزء، ممّا يثري الموقف الفكري لشخصية "ويكا" بفضل هذا التشكيل اللغوي.

وبجانب استيعاب هذه الشخصية لحركة التاريخ والحياة من حولها فإنّ اسمها فضلاً عن ذلك يوحي بمصريّتها الخالصة التي تفيض بالخفّة والمفعمة بالفكاهة، وهكذا تجمع هذه الشخصية بين هذين الجانبين (الجدّ) و(الفكاهة) وهما من أهمّ أبعاد الشخصية المصرية، ولقد استطاع الكاتب توظيفهما معاً من خلال "ويكا" في الكشف عن اشتداد حركة الصراع بين الحاكم والمحكومين، وإبراز صلابة الإنسان المصري، عندما يتصدّى لغاصبيه، نجد ذلك واضحاً عندما أطلق الوالي منادياً يأمر الناس بأن يلزم كلّ منهم بيته هو وأولاده، وهاهو ذا "ويكا" ومن خلال هذين البعدين يكشف عن صلابة الإنسان المصري وصموده في وجه غاصبيه لاسيما عندما تتجاوب أصداء الصمود من كلّ الشخصيات حوله:

ويكا: سليمان أغا زي القطّ اللي في ذيله ورقة ...محتار

عبد العال: مش عارف يلم الثمانين ألف دينار

خليل: بس حيكسب إيه لما الناس تقعد في بيوتهم

ويكا: يكبس عليهم ويلم فلوسهم

عبد العال: يعني لو الناس قعدت في بيوتها يكسب...ولو مشيت في الشوارع برضه كسبان

ويكا: يتهيّأ له... لكن غلطان

أبو خاطر: طبعاً غلطان... عاوز يدخلنا الشقوق زي الفيران؟ طب أنا خارج.

ويكا: (لعبد العال) بينا احنا كمان

أبو خاطر: ودين النبي لخرج له كلّ الفتوات ومطلّع له جميع الجدعان

عبد العال: ما حدّش حيقعد في بيته

لا فقرا ولا أعيان

ويكا: ولا إنس

ولا جان

أبو خاطر: لو كان جدع بقى يلم عشر دنانير مش ثمانين.

عبد العال: (مقاطعاً) هوّ ممكن يبقى فيه ظلم من غير رضا المظلومين .

سعيد: (مفكّراً) ولا حاكم

من غير محكومين

إيه ممكن يعمل الحاكم

إذا الناس سابوه

واقف لوحده ومع بعض وقفوا ثابثين

أبو خاطر: معارضين

خليل: كارهين

ويكا: وعنه مش سائلين

سعيد: إيه ممكن يعمل الحاكم

من غير المحكومين؟

ويكا: يدلدل ودانه ويحط رأسه في الحيط

زي الحمار

أبو خاطر: أو يقف زنهار

ويكا: يرفص وينهق زي الحمار... سليمان أغا حمار... ودين النبي حمار.

وتتمثّل هنا (صلابة الإنسان المصري في تصدّيه للحاكم الأجنبي الظالم المستبدّ) وقد تجلّى ذلك في التقابل الموحي بحشد (الكلّ) للمواجهة كما في (فُقرا وأعيان)، (إنس وجانّ).

والتماثل الذي يوحي بالاحتشاد كما في (الفتوات، الجدعان، معارضين، كارهين ومش سائلين)، واجتماع التقابل والتماثل كما في(يعني لو الناس قعدت في بيوتها يكسب، ولو مشيت في الشوارع برضه كسبان) حيث يكشف التقابل بين (قعدت ومشيت) عن وعي الناس بأهداف الحاكم ومراميه الخفيّة ويتضاعف ذلك الإحساس بالتماثل في تكرار (يكسب)، وذلك الوعي هو الذي دفعهم إلى التصدّي بصلابة.

ونجد هنا صورة أخرى من صور تضمّن التشكيل لعنصر الموسيقى ممّا يثري هذا التقابل والتماثل عن طريق مضاعفة الإحساس بهما، حيث نجد توازناً في لإيقاع الكلمات السابقة ذات العلاقات المتقابلة أو المتماثلة.

وإذا كان الكاتب قد وظّف شخصية "ويكا" في الكشف عن داخل الأمّة المحتدم وبيان أسباب ذلك بطريقة مباشرة لترتدّ الشخصية رمزاً للأمّة، فإنّه يوظّف شخصية "سعيد" فنّان خيال الظلّ في الكشف أيضاً ولكن بطريقة إيحائية رامزة، وذلك عندما يوقف "سعيد" فجأة خيال الظلّ لتوقّع هجوم زبانية الوالي عليه أو على غيره من القريبين من مقهاه، أو حتّى لمجرّد ظهورهم، لأنّهم إنّما يظهرون لإنزال ظلم بشخص أو جماعة، وكذلك في تعليقاته على بيع النفس خلال عرض قصّة خالد بن النعمان، كقوله مثلاً وهو يعرض تلك القصّة عن طريق خيال الظلّ:

واتفرج يا سلام

على الناس في بلد ابن النعمان

بعد قتل السلطان

ما تقولش بقوا غنم

بقوا خرفان

(إلى أن يقول)...

...من نعم الله على الشخص منّا

أنّ ربّنا خلقه حرّ

له إرادة وله كيان

وعشان كده اللي يبيع نفسه

يبقى ما عرفش يصون

النعمةاللي ميّزه بيها الله

على الحيوان

يبقى خان وجوده

خان كيانه كإنسان

هذا فضلاً عن دور "سعيد" نفسه في تشكيل البناء بقصّته مع وفاء وعرضه لقصّة خالد بن النعمان من خلال "خيال الظلّ".

وتأتي شخصية "خليل" لتؤكّد وتوثّق من هذين المستويين معاً المباشر الذي تقوم به شخصية "ويكا"، والإيحائي الرامز الذي تقوم به شخصية "سعيد" وذلك عندما يعرض "خليل" للمظالم من داخل المحكمة ذاتها وبأسلوب خيال الظلّ، حيث يكشف عن تعطيل الحاكم للعدل من خلال أحكام "إيواظ بيك" الذي هدم الشرع والقانون والمنطق بأحكامه المناقضة لكلّ ذلك، وأيضاً فضلاً عن دوره في تشكيل الحدث بقصّته مع "وداد" التي كانت مسوغاً نفسيّاً دراميّاً لقصّ هذه المظالم، وهكذا تسهم هذه الشخصيات الثلاث في الكشف عن الظلم وتعطيل العدل وتجسيد رفض المصريين لبيع النفس فتبرز مستويات الصراع الفردية.

بل إنّ الكاتب ليوظّف رجال الشرطة أنفسهم في الكشف عن تصدّع الحكم الأجنبي عندما يجعلهم وهم حرّاس الوالي وسلطته المنفذة، يعمدون إلى خرق ما يسنّ من قوانين كما حدث في موقفهم من منع الوالي زراعة الخيار، حيث كانوا يزرعونه سرّاً، وكاستبدال رجال الشرطة المصريين سبعة جنود أتراك مخمورين بالخبّازين السبعة الذين رفضوا أوامر الوالي بالتوقف عن صناعة الخبز ليُسجنوا بدلاً منهم، وبذلك تبرز بعض مستويات الصراع الجماعية بالإضافة إلى ما سبق.

دعم الشخوص بالمزاوجة والتنويع بينها:

والكاتب حريص على دعم شخصياته وذلك بمحاولته تحقيق قدر من انسجام الإيقاع بينها طريق المزاوجة، فالدور الواحد تسهم في أدائه شخصيتان إحداهما بصورة رئيسية، والثانية تعدّ تنويعاً على ذلك، ومن الأمثلة العديدة التي تكشف عن هذا التكنيك "سعيد" فنّان خيال الظلّ يقدّم قصّة خالد بن النعمان عارضاً لبيع النفس، ومظاهر الظلم الذي يتردّد صداه في الواقع المعيش، وف نفس الوقت نجد "خليل" الموظّف بالمحكمة يحكي من داخلها ما يدور فيها من مظالم الواقع التي هي خيال الظلّ وإن كانت خلوّاً من الشخصيات ماعدا "خليل" والهدف من ذلك تنويع عرض مظاهر الظلم لتجسيد الحدث بعرضه من المحكمة والتعليق عليه من قصّة ابن النعمان، وإبراز مستويات الصراع في ذات الوقت.

وكذلك موقف الحاكم الظالم من التاجرين "بكر بن رشوان" و"خالد بن النعمان" وهذا التماثل يؤكّد كشف الظلم الواقع، كما يعمّق الحدث.

وأيضاً القاضيان "حمزة" و"مسلم" يكشفان عن تسلّط الحاكم على الشعب من خلال تعطيل القضاء، لكنّ الشيخين يرفضان بيع نفسيهما، ويتّخذ الكاتب موقف الشيخ "حمزة" أساساً للرّفض والمقاومة بالتزامه الحقّ والعدل، ثمّ يكون موقف الشيخ "مسلم" تنويعاً على ذلك، وصدى له بإسهامه في الكشف عن أبعاد موقف الرفض، وهاهما ذان يكشفان عن ذلك بعد خلع السلطان للوالي "سليمان أغا" وتعيين أخيه "عثمان أغا" ويتّضح هذا التنويع في اللغة الموظّفة لدى كلّ من الشخصيتين حيث تتماثل هذه اللغة في المفردات بدرجة ملحوظة كلّما تقارب التفكير، بما يؤكّد كون إحدى الشخصيتين تنويعاً على الأخرى.

مسلم: إن شاء الله امتي بقى

حمزة: امتى إيه

مسلم: تفتح المحاكم ونرجع للقضاء؟

حمزة: لسه بدري يا شيخ مسلم.

مسلم: بدري إيه؟ هو السلطان مش خلاص عزل الوالي؟

حمزة: دا صحيح ... وحيعيّن بداله والي جديد مش كده؟

مسلم: طبعاً... بيقولوا الأغا عثمان

حمزة: عثمان ولاّ سليمان... إيه الفرق.

وينتهي إلى وجوب تولّي الشعب أموره بنفسه.

إنّ تعدّد الشخصيّة مع التنويع عليها في الحدث يدعم كليهما، الحدث والشخصية معاً. ووفاء ووداد كلتاهما قد تعرّضت لموقف بيع النفس، الأولى من قبل اليوناني الذي اشتراها كما ظنّ سعيد حبيبها وسيّدها، والثانية كما يُظنّ من قبل أحد عساكر السلطة، والنتيجة افتقاد كلّ منهما للسعادة في الواقع، ومعاناتهما الشديدة حتّى رجعت وفاء إلى سعيد ووداد إلى خليل، وإطالة فترة المعاناة تأكيد لفكرة الكاتب أنّ من باع نفسه يعجز عن استردادها، بالإضافة إلى دفع الحدث واستمرار تدفّق الصراع فيه، كما أنّ ارتباط وفاء ووداد بشخصيتين متزاوجتين دراميّاً يكثّف من العلاقات داخل هذا العمل فتثريه.

وتعدّد الشخصيات التي تصدّت لبيع النفس، قاض، وتاجر، وصاحب مقهى، وموظّف بمحكمة، وغازية، وجارية، إخصاب لرؤية الكاتب وإفساح لمجال الحدث حتّى يتنوّع في شمول، ليرتدّ في النهاية تعبيراً عن رفض المصريين للظلم وبيع النفس في أيّ زمن، بل ورفض الإنسان لبيع النفس بصفة عامّة، وإن كانت عاميّة اللغة تلقي بظلال على ذلك كما سوف يتّضح في نهاية هذا الفصل.

مستويات الصراع:

والصراع متلبّس بالأشخاص، متجسّد في هذه الحركة الماديّة بين الشعب الحريص على حريّته ورفض استذلاله، والوالي برجاله الذين يحاولون وأد هذه الحريّة ويعيثون في الأرض فساداً، كما تشفّ هذه الحركة الماديّة في نفس الوقت عن القيم المتصارع عليها ذاتها، وفي مقدّمتها رفض بيع النّفس التي حرص الكاتب على إبرازها، ليس فقط باحتكاك الشخصيات وتصادمها ممثّلة في هذا التقابل بين الشعب وطوائفه في جانب، والوالي ورجاله في جانب آخر، وإنّما تشكيل الحدث ذاته يشفّ عن ذلك، حيث يربط الكاتب بين الماضي والحاضر، مقرناً مثلاً-وعن طريق خيال الظلّ-قصّة خالد بن النعمان الذي باع نفسه للوالي منذ مائتي عام تقريباً، بقصّة سعيد ووفاء في الحاضر، عندما باع الأوّل الثانية ثمّ حاول استردادها، وقد استرجعها بهذا الشرط الذي يسيء إلى عودتها إليه، حيث جعل لأبي المعاطي الحقّ في الاستماع إليها، وكلتا القصّتين تضيئان جوانب الواقع، والموقف كلّه بانعكاسات نتائجهما على ما يدور بين الشعب والوالي لتأكيد رفض بيع النفس ممّا جعل الصراع محتدماً على كافة المستويات الجماعية والفردية حيث تموج به نفوس الشخصيات، مثل سعيد في موقف بيع وفاء ووداد في مطاردتها لخليل والقاضي حمزة في موقفه من السلطان، ويتجاوز الكاتب تعدّد مستويات الصراع ليثري بذلك قياس الحاضر المعيش على الماضي التاريخي، كوسيلة لبلورة رؤية عصرية تتمثّل في الحفاظ على الحرية من منطلق رفض بيع النفس، ويشفّ هذا التعدّد في نفس الوقت عن اتّساع الحبكة البنائية.

توظيف الحوار:

ولقد قام الحوار بأكثر من وظيفة في هذا العمل، فهو طوراً يوظّف لدعم مشاعر الشخصية والكشف عن داخلها، وذلك بجعل الحوار بين طرفين يلتقي مع طرف ثالث بطريقة غير مباشرة، ففي الوقت الذي تكشف فيه وفاء عن إخلاصها القويّ لسعيد بينما هو يفكّر في ذلك، نجد وداد المتوجّهة بغنائها إلى خليل بمشاعرها تؤكّد بطريقة غير مباشرة إخلاص وفاء لسعيد باقتران حديثهما بغناء وداد، وفي نفس الوقت تعلّق وفاء على علاقة وداد بخليل عند سماعها لغنائها بقولها: (قد إيه الشوق جميل) كاشفة عن أبعاد علاقتها بسعيد،ليرتدّ هذا أيضاً بملابسات الموقف تأكيداً لحبّ وداد لخليل، وفي كلتا الحالتين يدعم الحوار مشاعر الشخصيات كما يكشف عن داخلها،

يتّضح ذلك ممّا يلي:

وفاء: يعني يوم بعد يوم...مع كلّ نظرة من عينيك ولمسة من إيديك عرفت الشوق والفرحة والألم... وبالشكل ده بقالي كيان واتحررت من العدم...

سعيد: وعشان كده ماقدرش أبيعك؟

وفاء: ولا أنت ولا أيّ إنسان...

(يسمع صوت وداد الغازية وهي تغنّي)

صوت وداد: يا مسلمين يا أهل الله

عاشق على باب الله

وفاء (معلّقة بابتهاج): وداد جايّة للشيخ...قد إيه الشوق جميل...

(ويتأكّد هذا الابتهاج الذي يربط وفاء وداخلها بغناء وداد في هذا التعليق الموسيقي السابق)

سعيد: عايزة منه إيه بعدما اشتغلت غازية

صوت وداد: يا مسلمين يا أسيادي

ما تنكروش ودادي

وفاء: أنا قلبي حسّاس إنه بيحبها

سعيد: بعدما اشتغلت غازية

وفاء: دلوقتي يطلع لها ...قد إيه الشوق جميل

سعيد: عايزة منه إيه بعدما اشتغلت غازية

صوت وداد: يا مسلمين يا أسيادي

(وفاء معلّقة بفرحة): أهو جه...

ويتجاوز هذا الحوار تأكيد المشاعر، والكشف عن داخل الشخصية إلى تأكيد رؤية الكاتب ذاتها في رفض بيع النفس، عندما تتأزّم العلاقة بين سعيد ووفاء وبين خليل ووداد في نهاية الموقف.

كما يستخدم الكاتب الحوار أيضاً للإيحاء بتأكيد فكرته عن رفضه لبيع النفس، إذا اتّصلت بالسلطان الظالم، وذلك عندما يثبّت تعليقات الناس في قصّة خالد بن النعمان وهم يمدحون شخصية التاجر نفسه بسبب ما رفضه السلطان على سابقه من عزل اجتماعي، ممّا يوحي بالنهاية المؤلمة التي سوف ينتهي إليها هذا (الشهبندر الجديد للتجّار) وبذلك يوحّد الكاتب بين الشخصية والمصير المأساوي لها لتبرز في جلاء فكرة رفض الكاتب لبيع النفس، فعندما رضي هذا السلطان عن خالد بن النعمان كان تعليق الناس عليه:

رجل1: ابن النعمان طول عمره شهم

رجل2: راجل همّام

رجل3: جدع تمام

رجل4: وذمته

رجل5: يا سلام

رجل1: ما فيش أنضف من كده

رجل3: وبضاعته

رجل2: أحسن بضاعة

رجل4: مافيش كلام

رجل5: يا سلام عليه.

وبإعادة نفس التعليق على الشهبندر الجديد رضوان، ومن نفس الأشخاص وبنفس الترتيب عندما غضب السلطان على التاجر ابن النعمان، فذلك إرهاص بنفس النتيجة السابقة لابن النعمان وإيذان بحلولها على رضوان، وفي هذا تأكيد آخر لعاقبة بيع النفس وتأكيد النهاية المأساوية لذلك الموقف.

وما يردّده المجاذيب برغم تجرّده من المعنى المعقول ظاهريّاً، لكنّه يتجاوز كونه لعبة تلعب أمام الوالي لكسب الرزق وخدعته إلى الكشف عن فساد الواقع ذاته، لاسيما عندما تضمّن عباراتهم إشارات إلى ذلك:

مجذوب: بيقولولي توب

قلت عاوز مركوب

ويكون منقوب

أحط فيه مشروب

ويكون خرّوب

والدنيا حرّ

والعيش بقى مرّ

والعيش بقى مرّ

والعيش بقى مرّ

فإذا ما عقّب الشيخان(2،3) على ذلك بقولهما:

رجل2: يا خفيّ الألطاف

رجل3: نجّنا ممّا نخاف.

كان ذلك إرهاصاً بالخطر الذي يمكن أن تتردّى فيه الشخصية نتيجة لسجن ذاتها في هذا الإطار المؤذن ببيع النفس كما في حالة سيّد أخو أبي المعاطي الانتهازي، بل وتجاوز ما يردّده المجاذيب إلى الكشف عن انحدار حال البلد نفسها تحت حكم هذا الوالي الظالم لاسيما عندما يقول أحد المجاذيب:

مجذوب4: مولانا الوالي

ساكن في العالي

وأنا مالي أنا مالي(يرقص)

مالي سرقوه.. سرقوه.. سرقوه.. سرقوه

هاتوه.. هاتوه.. هاتوه.. هاتوه

جابوه ومدوه وجلدوه

(يتأوّه ألماً): آه يا ظهري..آه يا بطني..آه يا راسي

آي.. أي.. أي.. يعوي ألماً

رجل2: (بلوعة وصوت عال) يا خفي الألطاف

رجل3: (وبنفس الطبقة) نجّنا ممّا نخاف.

وبذلك تتعدّد وسائل الكاتب لتأكيد رفض بيع النفس بأيّة صورة من الصور، متّخذاً من الحوار وسائل لذلك.

وبرغم ما بين المجاذيب من انعزال ظاهري وعدم تراسل فيما يقولون لكنّ ذلك يُخفي وراءه ارتباطاً قويّاً، فهم جميعاً متعاونون في الكشف عن فساد الحكم، ولا معقولية الحياة في ظلّه، عندما فقدت اللغة معقوليتها ومنطقيتها في التعبير بطريقة مباشرة ذات معنى واضح عن داخلهم الذي يعمّره الأسى لما حلّ بهم، فاختفوا وراء هذه الأصوات التي قد تصل إلى تقليد الحيوانات في أصواتها كالقطط والكلاب أحياناً.

اللغة ... والمستوى الجمالي:

ولقد اتّخذ "رشاد رشدي" العامية التي حاول أن يطعمها بكثير من مفردات الفصحى وسيلة تعبيرية، فضلاً عن محاولته إكسابها طابعاً موسيقيّاً يضاعف من حدّة التأثير الدرامي في القارئ، أو المشاهد وقد وضّح ذلك من خلال تحليل الشواهد المختارة من المسرحية، وبصفة عامّة في محاولة الكاتب التزام تكرار مقاطع متوازنة الإيقاع في نهاية سطوره، يضاف إلى ذلك الإيقاع الداخلي بها

المتمثّل في التفاعل بين الشكل والمضمون لإبراز رؤية الكاتب والإحساس بها وإن كانت عاميتها تلقي ببعض الظلال على ذلك.

وفي الاعتماد على عنصر الإيقاع الموسيقي في هذه المسرحية، مع محاولة المؤلّف الإعلاء من مستوى لغته بتقريبها من الفصحى دليل آخر على إحساس المؤلّفين بكون الشكل اللغوي الفصيح المموسق أكثر ثراءً وملائمة بوسائله للتعبير عن المسرحية ذات الأصل التراثي المسرحي.

وإذا كان استلهام الأصول التراثية المسرحية مدعاة لتوظيف العامية فذلك يشي بأنّ أساس هذا الاستلهام لفظي لغوي، ممّا سوف يصرف عن تأمّل الأسلوب الداخلي للتعبير الفنيّ ذاته، وكيف يستطيع المؤلّف ارتياد تلك المناطق العجيبة من الشخصية بهذه الطريقة في المزج بين الأصالة والمعاصرة وأن ينجز هذا الكيان الفنّي العضوي الدرامي، يضاف إلى ذلك أنّ هذا المسلك في الأدب يهدّد الصلة بين الفنّ ووجدان الأمّة بالانبتات، ذلك الوجدان القرين بلغتها الفصيحة وتراثها الحضاري المسجّل بها على مرّ العصور، ممّا يتهدّد مثل هذه المسرحيات بل والمسرحية بصفة عامة التي تتّجه نحو العامية بالانحسار والضيق، فتفتقد على مرّ الزمن جمال الفنّ ومطلقيته وخلوده عندما تبتعد الشقّة بينها وبين اللغة في مستواها الجمالي، هذا برغم أنّ أشهر مسرحيات ابن دانيال الظليّة كانت باللغة الفصحى.

وإذا كان مثل هذه المسرحيات يقوم في أساسه على توثّق الاتّصال الفنّي بين الممثّلين والجمهور، فإنّ فصاحتها سوف تدعم من هذا الاتّصال الفنّي المرجوّ، إذ ليس المطلوب اتّصالاً أيّاً كان نوعه يخاطب الدهماء ويتّصل بأدنى مشاعر الإنسان، ولكنّ المأمول اتّصال فنيّ يرقى بالفرد وبمشاعره وبفكره، يسلكه بالأسوياء من البشر، ويربطه بالحقيقة الإنسانية التي تضمّ البشر جميعاً برغم تفاوت حظوظهم من الفكر والثقافة، وذلك عندما تحقّق المسرحية لهؤلاء المجتمعين أقلّ مستوى مشتركاً من النشوة الفنيّة، ولن يكون ذلك بغير اللغة الفصحى.

المحاضرة الرابعة: التعبير الدرامي والأسطورة

أوديب:

أدّى رقيّ الدراسات الأنثروبولوجيّة، وبحث الأدب الدرامي عن وسائل فنيّة إلى محاولة كتّاب الدراما توظيف الأسطورة في أبنيهم المسرحية وتصبح التراكيب والتعبيرات خلال هذا البناء الدرامي وسائل لتجسد الأسطورة ولكن من منظور عصري خاص يحمل فيما يحمل رؤية لتشكيل الواقع العيان الذي يرصده الكاتب، والذي لا يغفل فيه إنسانية الهدف، مهما كان هذا المؤلّف لصيقاً بواقع معيّن في رصده.

وقد حظيت أسطورة أوديب قديماً وحديثاً باهتمام كبير في توظيف عدد غير قليل من المؤلّفين لها يقرب من الثلاثين على مستوى هذا الفنّ عالميّاً.

وفي أدبنا العربي نجد أنّ هذه الأسطورة قد اعتمد عليها كتّاب منهم: "توفيق الحكيم" في (الملك أوديب) سنة 1949، ثمّ على "أحمد باكثير" في (مأساة أوديب)في السنة نفسها، ثمّ "علي سالم"في (كوميديل أوديب) أو(إنت اللي قتلت الوحش) سنة 1970، ويعدّ عمل الحكيم وباكثير أقرب إلى (أوديب ملكاً) ل"سوفوكليس" على اختلاف في درجة ذلك بينهما، وهنا يكمن خطر المعارضة الذي يستتبع المقارنة بين جلال العمل اليوناني بمصادرة الدينية والميثولوجية وغيره من الأعمال المعارضة.

وبالنظر إلى تاريخ صدور مسرحيتي الحكيم وباكثير فهما يمكن أن تكونا قد لفتتا النظر إلى التوظيف الدرامي لهذه الأسطورة في المسرح العربي.

(كوميديا أوديب) لعلي سالم:

لذلك سوف أتناول (كوميديا أوديب) "لعلي سالم" إذ يمكن اعتبارها ممثّلة للمعارضتين السابقتين في هذه الناحية، من حيث اعتمادها على توظيف أسطورة أوديب في العمل الدرامي، فضلاً عن أنّها أوّل تناول عنصري في أدبنا العربي لهذه الأسطورة بهذا الأسلوب الذي سوف أكشف عنه، على أنّي سوف أشير بإيجاز إلى معارضتي باكثير والحكيم بعد ذلك لأنتهي إلى مقارنة بين الأعمال الثلاثة لاستكشاف بعض أوجه الشبه والاختلاف من حيث معالم البناء، وكيفية توظيف الأسطورة والرؤية المتضمّنة، فتتّضح بجلاء سمات بناء "علي سالم" في (كوميديا أوديب) ومدى توظيفه لتعبيرات لغوية خاصّة، وإقامة علاقات بين تركيبات معيّنة لإنجاز بنائه الدرامي.

إنسانية الدلالة... التعادل:

وقد اعتمد "علي سالم" في (كوميديا أوديب) على الأسطورة من حيث اتّخاذها (جوّا عامّاً) أطلق فيه أفكاره المصرية العصرية، لكنّ مسرحيته في نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة بمحاولتها الكشف عن بطولة تراجيدية من سلسلة هذه البطولات التي تقف كرمز لآمال الإنسانية وتطلّعاتها في مواجهة المتغيّرات الحضارية، عندما يحاول الإنسان البحث عن ذاته ومكانه اللائق به في الكون، من خلال علاقات سويّة مع مكوّنات هذا الكون المادية والمعنوية.

لذلك تكشف هذه المسرحية عن محاولة إيجاد تعادل بين الروح والمادة والجدّ والفكاهة والقول والفعل العلم والعمل، وتسنّم الملك لخدمة الناس، ومقدرة الفرد وطموحه، وتصبح استقامة الحياة رهينة إنجاز الشخصية الدرامية بأبعادها المختلفة لهذا التعادل فيتحقّق التوازن بين أطرافه.

وقد استثير هذا التعادل في مطلع المسرحية على لسان الكاهن "ترزياس" بالربط بين الذهاب لحلّ اللغز والرغبة في الحصول على الجائزة، وهو ربط لا يتحقّق به التعادل بين المادة والروح، فكثيرون قد ذهبوا ولم يعودوا، آخرهم "بتاح" أستاذ الجامعة لأنّ التعادل السويّ يقتضي أن يكون حلّ اللغز معادلاً لتحقيق الأمن لطيبة وليس فقط الرغبة في الحصول على الجائزة.

الخطأ المأساوي:

وفي الوقت الذي يؤكّد فيه أوديب ذلك، نجده هو نفسه يخرج على هذا التعادل فيما بعد، عندما يقرن بين حلّ اللغز وتولّيه ملك طيبة، قائلاً لهم:

(أنتم عندكم وظيفة ملك فاضية... أتعيّن ملك)

(أحلّ اللغز، يبقى لازم أبقى ملك طيبة)

فهو الغريب (الهارب من قضيّة نفقة) كما تقول الشائعات، ومع ذلك يطلب ملك طيبة، البلد الذي أواه من تشرّد، وآمنه من خوف، ومن هنا يتّضح اتّجاه الكاتب في المزاوجة بين الجدّ والفكاهة التي تعتمد على (التناقض) لا على النكتة اللفظيّة، مشكّلة الاتجاه الكوميدي في هذه المسرحية.

أوديب بذلك إنّما يخرج على هذا التعادل من منطلق إيمان الفرد بنفسه إيماناً بشريّاً يتجاوز كلّ قصد في لحظة ضعف بشريّة، مرتكباً هذا الخطأ لا الخطيئة، فيؤكّد أنّه في مقابل حلّ اللغز يريد (طيبة)، ومؤهّلاته إلى ذلك كما يقول: (عقلي... عبقريّتي... ذكائي) عازماً على نقل طيبة خمسة

آلاف عام بما سوف يخترعه لها من وسائل الحضارة، غير مدرك بذلك حدوداً لقدرته كإنسان، ومن هنا يدخل دائرة الخطأ المأساوي بتجاوزه للمعادلة بين مقدرته وطموحهن البشريين كإنسان، وبتجاهله لدور الشعب الذي سوف يقوم بحكمه.

البعد الواقعي والبعد الإنساني:

وفي نفس الوقت أيضاً يتّضح البعد الواقعي لهذه الشخصية، والذي تتّصل فيه بعصرنا تماماً من خلال اتّصال الماضي بالحاضر، ويتجلّى هذا بمحاولته وهو ملك تكريس كلّ جهوده في تلك النقلة الحضارية التي يتجاوز بها طيبة خمسة آلاف عام، لينفذ الكاتب من وراء ذلك إلى تعرية حياتنا ذاتها، كاشفاً عن وعي سياسي حادّ بالواقع، إذ يكتشف لهم أوديب كلّ وسائل الحياة الحديثة، من إذاعة مرئيّة ومسموعة وهاتف وسيّارات وغيرها ممّا يتمتّع به قرننا العشرون من تكنولوجيا، ومن هنا يستسلم الناس إلى هذه الحياة المادية السهلة، وبرغم هذا التقدّم الهائل لا تستقيم المعادلة بين المادّة والروح، إذ يتزامن مع هذا الموقف تماماً استغلال المسئولون عن الاقتصاد في دولته لهذه المخترعات، بتحقيقهم أرباحاً طائلة لأنفسهم من ورائها، ويضاعف من أثر هذا الاستغلال محاولة أجهزة الأمن والمخابرات متظاهرة مع هؤلاء المستغلّين على فرض معادلة على الناس، وهي أنّ أوديب"إله"، وفي مقدّمة هؤلاء المستغلين "أونخ" رئيس الغرفة التجارية ورئيس مجلس المدينة، و"أوالح" رئيس الشرطة، وها هما ذان في حوار بينهما حيث يكشف التقابل بين عظمة الاختراعات وسوء الاستغلال عن الخداع في مسلكهما تجاه هذه المخترعات التي يبتكرها أوديب من أجل رقيّ طيبة:

أوالح: أيّوه يا عم..شغّال إنت.. المخترعات دي كلّها حتتحوّل لدهب في الآخر بيصب في مجلس المدينة والغرفة التجارية.

أونح: طب مهوّ انت عضو يا خويا.

أوالح: يا حسرة باخد إيه يا خويا.

أونح: خدت اتوموبيل ويخت وطياره هيليكوبتر وكلّ عيّل من ولادك خد اتوموبيل صغير، وكلّ شهر بيجيلك المعلوم... عاوز إيه ثاني...؟

أوالح: ولا حاجة... بس تفتح مخّك شوية ...كلّ اللي بتقولو عليه ده فتافيت جنب اللي بتاخده

أونح: بس كده، عنيّه ليك... هوّ احنا عندنا كام أوالح... أؤمر انت بس.

أوالح: أنت خسران حاجة... صاحبنا يخترع... وانت تكسب ..

أونح: قصدك احنا... (يغنيان) احنا اللي قتلنا الوحش (ينفجران ضاحكين).

ومع هذا البعد الواقعي، يتّضح البعد الإنساني في أوديب، وهو يحاول إقامة المعادلة على أساس (أنّه إنسان وليس إله) في الوقت الذي تتظاهر كلّ وسائل الإعلام في طيبة على التغنّي ببطولته برغم خفاء حقيقتها فضلاً عن تأليهه، كما تحاول ترسيخ ذلك في أذهان العامة ونفوسهم، لكنّ أوديب يرفض ذلك مؤكّداً بشريّته، نافياً نسبه الإلهي داعماً لاتّجاهه الإنساني الحضاري، وقد وضّح ذلك من خلال حديثه مع "حوار محب" في وجود "أوالح" مدير الجامعة، حيث يعقد المؤلّف تقابلاً بين رفض أوديب بشدّة لهذا الزعم وحرص هؤلاء المدّعين على تثبيته:

أوديب: أنا ما أصدرتش أوامر بكده..

حور محب:لا مؤاخذة يا مولاي مع احترامي لجلالتك ده مش من اختصاص جلالتك، الموضوع حقيقة علميّة لازم تتعرف.. الأمانة تحتّم.

أوديب: (ينهض من على العرش صارخاً) ... الأمانة؟؟ الأمانة ...إنّك تكذب.

وتسلم محاولة إقامة التعادل أوديب للتصدّي لما أغرقته فيه وسائل الإعلام والمستغلّون لاختراعاته من زيف وخداع.

إنسانيّة الصراع:

وبذلك فإنّ الصراع عن دائرته القدرية الأسطورية إلى دائرة إنسانية أكثر واقعية، تلتصق بالبشر لا بالآلهة أو أنصاف الآلهة، وقد وضّح ذلك من العلاقات المتشابكة التي يجليها الحدث، وقد تمثّلت بدايته في تأكيد "ترزياس" (لتعادل) ومحاولة "أوديب" الخروج على ذلك بقبول التصدّي للوحش لقاء تسنّم الملك والزواج بالملكة، من هنا يأتي وسط الحدث متمثّلاً في هذه النقلة الحضارية الهائلة من

جانب "أوديب" والقهر والكبت من جانب "أوالح" والمستغلّين، فانتقى التعادل، وهزمت طيبة ومن ثمّ يتخلّص أوديب فوراً من "أوالح"، بعد أن اكتشف خطأه المأساوي الذي تردّى فيه، (متحوّلاً) من السعادة إلى الشقاء، وقد صدم نتيجة ذلك وفد بصره، فأسلم الأمور لترزياس وكريون لبناء الحياة من جديد.

كما تتّضح نوعية الحبكة فهي مفردة حيث انتهت المسرحية بعقدة واحدة، وحلّ واحد لها، كما أسهم تشابك العلاقات بين أوديب وغيره من الشخصيات في تركيبتها وإحكامها، ممّا كان له أثره في ظهور مستويات الصراع المتعدّدة، فبالإضافة إلى الصراع الأساسي بين أوديب وأوالح وهو مالا تخطّئه عين القارئ، يوجد مستوى آخر بين أوديب وترزياس الذي يحاول إحداث توازن بين العناصر الإنسانية والمادية في المسرحية، وهناك كذلك مستوى ثالث بين أوالح وأفراد الشعب، مثل "كاعت" و"سنفرو" و"كامي"، وهو أكثر خطراً في تجسيد عدم(التعادل).

ويعمّق الكاتب من هذا الصراع باعتماده على عناصر العرض المتّصلة بالعمل المسرحي نفسه، بجعل القارئ يدخل مباشرة إلى قلب هذا الصراع الدائر، وهو رصده من خلال سبعة مشاهد هي جسم الفصل الثاني، تتابع في توال حيث يقدّم مشهداً تتأكّد فيه بشريّة "أوديب"، وإحاطة الشكّ بزعم قتله الوحش سواء بواسطة "أوديب" نفسه أو بعض أفراد الشعب كسنفرو وكاعت مثلاً،ويليه مباشرة مشهد آخر تدعّم فيه ألوهيته وتؤكّد بطولته في قتله الوحش، وتصدّي المستفيدين من اختراعات "أوديب" لهؤلاء الذين يحاولون المساس بذلك، وتعذيبهم لهم لدرجة الموت كما حدث لكاعت مثلاً، إذ يربط هؤلاء المستغلّون بين الحفاظ على عصمة "أوديب" وبين استمرار استغلالهم وبقاء هيبتهم، وهاهو ذا "أونح" رئيس الغرفة التجارية يقرّر ذلك لأوديب:(الناس يحترموننا أكثر لما تعرّفنا أنّ رئيسنا إله... لكن لو عرفت اللي بيشغلنا بني آدم حايبجحوا فينا ومش حنعرف نشغلهم).

وهكذا يشفّ هذا الصراع هنا عن تناسب عكسيّ رهيب بين شقيّ التقدّم الحضاري المادّي والروحي، وعدم استقامة التعادل بينهما فبينما كانت هذه النقلة الحضارية التي قام بها "أوديب" متجاوزاً بشعب طيبة خمسة آلاف عام رائعة، كان الأمن النفسي والحريّة منعدمين تماماً.

وقد تكشف هذه المفارقة بجلاء في الزمان والمكان المناسبين تماماً أيضاً، فبينما يحتفل "أوديب" مع أهل طيبة على مقربة من سور المدينة بعيد مقتل الوحش إذ يظهر وحش جديد يهدّدالحياة والأحياء،

ويعجز شعب طيبة عن التصدّي له خوفاً وجبناً وهنا يدرك "أوديب" الخطأ الأكبر الذي تردّى فيه وهو عدم استقامة التعادل بين المادّة والروح، وبين طموح الفرد ومقدرته، فقد بنى حضارة هشّة لا تجد من يحميها، لا تجد الإنسان القادر على التصدّي لأعدائه، وبذلك يكتشف الاتّجاه التراجيدي الذي سوف يعمق، ود تأكّد فشل المخترعات التي بها وحدها لا تستقيم المعادلة بين المادّة والروح أثناء مناقشة قيادات الأمّة لهذا الموقف فلم يجدوا من ملجأ إلاّ إليه بعد أن تخلّصت هذه القيادات من مسؤولية ذلك ذلك، وعلى رأسهم"أوالح" رئيس الشرطة الذي يمثّل في هذا العمل التسلّط والقهر الذين يصبّهما في غير رحمة على كلّ من تسوّل له نفسه المساس بعصمة "أوديب" سواء في معادلته للإله أو زعم قتله للوحش، أو الجهر بالرأي مهما كان حظّه من الصواب، وهذا الكبت حركة قهر مطلقة لأنّها تستثير الإنسان في كلّ مكان.

لذلك وبرغم موافقة جميع الأمّة –ماعدا أوالح وأونح– على التصدّي للوحش، وتنفيذهم لذلك فعلاً فإنّ النتيجة كانت رهيبة إذ انتصر الوحش وهزمت طيبة بحضارتها الماديّة التي تجاوزت خمسة آلاف عام من عمر الزمان، لأنّ النّاس قد فقدوا حريّتهم ووجودهم، وحيث لم يستقم التعادل على أساس غلبة الجانب المادّي، وهاهو ذا "كريون" القائد يؤكّد ذلك لأوديب"(ليه فيه ناس كثير ما وقفتش في مكانها لحدّ ما ماتت أو لحدّ ما قضينا على الوحش... الإنسان هنا فيه حاجة غل، والمسؤول عن الغلط ده هو بالضرورة المسؤول عن صنع الإنسان هنا...).

ومهما يكن من قيمة هذه الأحداث في الكشف عن محاولة رصد الكاتب للواقع المعيش قبل ثورة مايو سنة 1971 في مصر فإنّها تجلي الجانب التراجيدي بإدراك الإنسان لمعادلته لنفسه لا للإله، وبإدراك الحدود التي عندها تتعادل مقدرة هذا الإنسان وطموحه، وهي بذلك ذات دلالة هامّة على تطوّر شخصيّة "أوديب" ذاته، بعد هذه الرحلة الجادّة والخطيرة في عالم النفس والعكوف على المظهر المادّي للحضارة، إذ أدرك أنّه لا بدّ من بناء الإنسان المتحرّر من الخوف كي تواجه الأمّة عدوّها، وأن يتمّ ذلك على كلّ المستويات، ومن هنا فقد قام بطرد "أوالح" رئيس الشرطة وهو بذلك يبتعد فوراً عن المنطق العادي الذي يحاول عقد المصالحة بين قيم تقدميّة، وأخرى رجعيّة تاركاً تصفيتها للزّمن والتقدّم الحضاري، الذي كان يعكف عيه بمفرده، ومن ثمّ يواجه في موقف واحد ذاته وأمّته في حسم ومكاشفة تُرجع الأمّة إلى نصابها، مقيماً التعادل السويّ بينه المادّة والروح مؤمناً بالتعاون بين الفرد

والشعب، وحشد الكلّ المخلص في التصدّي للخطر وتحقيق التقدّم الحضاري، وذلك عندما يخاطب الجماهير قائلاً لهم:

(لقد خسرنا معركة... وبقيت أمامنا الحرب كلّها... وأريد أن أعلن لكم بعض الحقائق ... لقد طرد أوالح من طيبة...وهذا معناه أنّه لن يكون للخوف مكان بيننا...لن يكون هناك في طيبة ما يعوّق نموّ حضارة الإنسان وأبداعه...وهناك حقيقة أخرى لا بدّ أن تعوها جيّداً من أجل الانتصار على..."أبو الهول"...لا يمكن لإنسان بمفرده أن يقتل الوحوش التي تهاجم المدن... لو يحدث في المرّة الأولى أنّني قتلت الوحش).

ويكشف عظمة هذا الموقف(تشكيله اللغوي الذي يشف عن إنسانية) الحقائق المتضمّنة بداخله عندما يربط بين تجرّد الإنسان من الخوف كوسيلة لانطلاق إبداعه فيتحقّق انتصاره، وذلك خلال عقد اتّصال بين جوانب هذا الموقف المتقابلة، فبالنفي المطلق للمكان ينتفي ما يوجد فيه من خوف، وبالنفي المطلق لما يعترض نموّ عظمة الإنسان ينطلق إبداعه، وبانتفاء الأنانيّة والفرديّة تحقّق الجماعية الانتصار.

وهنا نلاحظ خروج الكاتب تماماً عن العاميّة في اللّفظ والتركيب، بما يوضّح توظيفه للفصحى لإبراز الجوانب الإنسانية في هذا الموقف وهي المحصّلة الفكريّة لهذا العمل كلّه، وبذلك تعدّ الأسطورة معبراً لرؤية عصريّة إنسانية بواسطة القيمة المستقلّة لهذا التشكيل الذي يشفّ عن مطلقيّة القيم المتناولة التي ترتبط بالمسرحية ككلّ، من خلال توظيف تعبيرات فصيحة.

الشخوص:

والشخصيات المصرية التي أضافها الكاتب من خلقه في هذا العمل تتجاوز كونها وسيلة لهذه النقلة التاريخية الهائلة من جوّ الأسطورة اليونانيّة والحياة الفرعونية إلى الواقع، لتكشف عن تغلغل الكاتب في أعماق هذا الواقع بجعل تلك الشخصيات تتفاعل معه تفاعلاً ديناميكيّاً حيّاً، يضاعف منه أسلوب التقابل بين هذه الشخصيات، فبينما كان "سنفرو" و"كاعت" و"كامي" مفجّرين لبشرية "أوديب" برفضهم لألوهيته وقدسيّته وأنّه لم يتصدّى لوحش ولا لغز، فقد كان "أوالح" و"أونح" و"حور محب" مؤكّدين لصحّة وقداسة كلّ هذه المرفوضات، بل وتكريس كلّ مرافق طيبة لدعمها بكلّ الوسائل

كالجامعة والغرف التجارية ومجلس المدينة والشرطة، وهذا التقابل بالإضافة إلى كشفه عن منطلقيات الصراع يدفع بالحدث إلى النهاية كما يمكن أن يثير تساؤلاً

لمصلحة من تهدر الحريّة؟

ومصرية الشخصيات لاسيما "أوديب" ربّما كان مردّه تأثّر "علي سالم" باتّجاه "إيمانويل فيلوكوفسكي" الذي يشير إلى أنّ "أوديب" الأسطورة هو "إخناتون" وأنّه مصري صميم.

وإذا كان "كريون" يمثّل في الأسطورة شقيق "جوكاستا"، فهو عند "علي سالم" قائد الجيش المحافظ النزعة الملتزم الذي لا يهتمّ بغير تدريب جنوده دون النظر إلى الكيفية التي يسير بها الحكم، وعندما جدّ الأمر كان أوّل مضحّ بنفسه تقديساً لواجبه ومسؤولياته، وكنموذج للفداء والتضحية والتعادل السويّ بين الواجب والمسؤولية.

وفي الوقت الذي تجلّى فيه المسرحية المعادلة بين المسؤولية والملك أو الواجب كأساس لاستقامة الحياة والإنسان في جانب الجدّ، فهي لا تلبث أن تؤكّد ذلك من خلال اللمسات الكوميديّة غير الصارخة، القائمة على التناقض في الجمع بين الجلال والانحدار، كما ترتدّ سمة أساسيّة في هذا البناء لتدعم مع نظائرها الاتّجاه الكوميدي خلال هذه المسرحية، وتتجاوز (التعادل) من المواقف الجادّة، وذلك عندما يحرص الكاتب على تصوير الملكة "جوكاستا" امرأة لعوب، تتآمر ضدّ أيّ ملك على طيبة لا يشبع فيها إحساس المرأة بالأنوثة، وبذلك لا يستقيم التعادل بين المسؤولية والملك، فقد تهاونت في التحقيق في مقتل "لايوس" زوجها وهو الملك السابق قبل "أوديب"، عندما وجدت هذا الأخير، بل إنّها كانت تتآمر ضدّ "أوديب" نفسه عندما شغل عنها بمحاولة النهوض بشعب طيبة عن طريق العكوف على اختراع أحدث وسائل الحياة العصرية، وبرغم ما في هذا المسلك منجدّ إلاّ أنّ الكاتب يبرزه من خلال لمسات كوميدية، تعادل جدّه بما يؤكّد كون الانحدار أساس هذه الكوميديا كما أشرت آنفاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تأكيد أنّه بالمعادلة بين المسؤولية والملك أو الواجب تستقيم الحياة، وهاهي ذي "جوكاستا" في حوار مع "أوالح" رئيس الشرطة يتكشّف منه كلّ ذلك:

أوالح: وأنا مسؤوليتي إيه في ده كلّه يا مولاتي؟

جوكاستا: مسؤوليتك أنّك خليتني أوافق أتجوزه...أنت اللي لت لي وافقي.

أواح: ما هو ما كنتش عارف يا مولاتي إنّه حيعمل كده.

جوكاستا: ولما أنت جاهل ومش عارف حاجة خليتني أوافق ليه...

(تقلّده).. وافقي يا مولاتي أوديب ده واد يعجبك قوي..وإذا طلع مقلب أنا المسؤول يا مولاتي.. اتفضّل يا أستاذ تحمّل مسؤوليتك.

أوالح: وحعمل إيه يا مولاتي؟

جوكاستا: أنت عارف يا أوالح أنت عاوزني أفهمك شغلك كمان... أنتعارف تعمل إيه... زيّ ما عملت مع اللي قبله واللي قبله...حادثة من الحوادث اللي بتحصل كلّ يوم... حدّ ضامن عمره.

وهذه المزاوجة بين الجدّ والفكاهة من أهمّ مسوغات إدخال هذا العمل دائرة الدراما الحدية من أوسع أبوابها، ويتأكّد ذلك بعد أن أدركنا إنسانية الصراع وبشريته فيما سبق.

ولقد تجلّى التعادل بوضوح من خلال شخصية "ترزياس" سواء في دعوته إليه أو بمسلكه نحوه، حيث كان بذلك التعادل وسيلة في فنّ الكاتب هنا لأكثر من غاية، من خلال حركته الدرامية القائمة على الجمع بين الأسطورة والمعاصرة، فقد برز مؤيّداً لوظيفة (الكورس) سواء في تقديم هذا العمل منذ بدايته، أو تعليقه على المواقف خلال نموّ الحدث ذاته، والربط بين الماضي والحاضر في موقف معادل مقارن ينتهي برؤية مستقبلية تحقّق معايشة أفضل للحياة، فبينما تفتح أسوار طيبة لأوديب كي يتصدّى بمفرده للوحش بعد أن قبلت الملكة الزواج منه ليصبح ملكاً إن هو أنقد طيبة، نجد"ترزياس" يحذّر أهالي طيبة من هذه الصفقة الخاسرة التي لا يستقيم فيها التعادل بين (حلّ اللغز والملك) وهي صفقة لم يشهدها الإنسان في الماضي أو الحاضر، ويحثّهم على المواجهة الجماعية للوحش إذ يقول لهم صائحاً في جزع: (يا ناس.. يا ناس.. يا ناس..استنّوا..إيه اللي بتعملوه؟ جايز أوديب يحلّ اللغز ويحلّ مشكلة الوحش. والوحش اللي جوّاكم..؟ مين اللي حيموته..؟ الوحش العبيط اللي بيخليكم تستنّوا دايماً لما بييجي حدّ يحلّ لكم مشاكلكم وتدوله أيّ حاجة ...قريتوا قبل

كده إنّ فيه واحد بقى ملك لمجرّد إنّه حلّ فزوره.. أرجوكم فكّروا كمان... فكّروا مرّة واثنين قبل ما تعملوا اللي حتعملوه... افرضوا أوديب مش موجود في وسطكم كنتم عملتوا إيه..؟).

البعد الرمزي:

ويتّضح البعد الرمزي في هذه المسرحية عندما يقوم الكاتب هنا بعقد صلة (رمزية) بين الوحش الموجود خارج الأسوار وبين (الخوف) كوحش داخلي يستقرّ في أعماق الناس، كلاهما يهدّد حياتهم وحضارتهم، وبانطباق الرمز على الحقيقة يتكشّف مدى ضعفهم أمام ما يتهدّدهم، لاسيما عندما يقدّر لأوديب (وهماً أو حقيقة) أن يقضي على الوحش الخارجي، بينما يظلّ الخوف مستقرّاً في أعماقهم، وبهذه الصلة الرمزية يدفعهم الموقف إلى التفكير في مواجهة الخوف مواجهة يتصدّون فيها للوحش الداخلي وهو الخوف، وبذلك يكونون قد تصدّوا للوحش الخارجي أيضاً وبحركة متعادلة جماعية هادرة وذلك جانب يتردّد صداه في أرجاء هذا العمل من بدئه إلى نهايته.

و"ترزياس" هنا ليس هو الكاهن الذي يستكنه الغيب والوحي، ليكشف لأوديب عن نفسه، ويجعله يلمس نقائصه الأسطورية إنّما جعله"علي سالم" هنا يقيم (تعادلاً) بين الماضي والحاضر والمستقبل فيستلهم أحداث التاريخ وتجاربه الطويلة مع انتمائه إلى عالم الأسطورة، ولذلك يظهر ويختفي ليهدي مجموع الشعب، إذ ينصحهم منذ البداية بالمواجهة الجماعية للوحش، فربّما وجد من بينهم من ينجح في حلّ اللغز والتصدّي لهذا الوحش، فإن تمّ ذلك نجا ونجوا جميعاً، وبذلك تستقيم الحياة بتوازن العلاقة بين الفرد والمجموع وإلاّ فإنّهم لا يستحقّون الحياة، وخير لهم أن يلتهمهم الوحش جميعاً، وهم بذلك لا يموتون وإنّما الذي يموت هو الخوف، والكاتب بذلك

يرتبط بعصره أيّما ارتباط، فليست هناك اليوم بطولات فردية بقادرة على التصدّي للمشاكل الجماهيريّة ما لم تدعمها بطولة الأمّة لمواجهة عدوّها المشترك، وقد برزت هذه الرؤية من خلال جمع "ترزياس" لروح الأسطورة والتاريخ معاً في شخصيته، كما أكّد الكاتب من هذا المستوى الثاني عندما جعله يظهر ويختفي في أيّ وقت بل ويعمّق من ذلك عندما يربط بينه وبين طيبة ذاتها فكأنّه تعبير عن ضمير مصر ذاتها أيضاً.

وقد حافظ الكاتب على هذا الازدواج لهذه الشخصية، ليكون لحديثها إيقاع خاص في الربط بين الماضي والحاضر، فعندما تصدّى لأوالح الذي كان يناقش مع الأمّة الموف من الوحش الجديد، وقد

لعنه بعض الأهالي خفية وأخذ يتهدّد ويتوعّد، وحلاّ للموقف حتّى يفرغ المجتمعون للأهمّ يعترف "ترزياس" بأنّه هو الذي لعنه، فيسقط في يد "أوالح" إذ يعجز عن القبض عليه لمكانته ولذلك يعتذر له "ترزياس" بما يؤكّد ازدواج المستويين الأسطوري والتاريخي في شخصيته إذ يقول: (ترزياس: آسف يا أوالح...غصب عنّي... أنت عارف إنّي باشتم مرّة واحدة كلّ ميّت سنة معل شجيت فيك المرّة دي).

وبرز المستوى الثالث للحركة الدرامية التي حقّقها انتماء "ترزياس" إلى عالم الأسطورة والتاريخ معاً في أنّه عضد من توظيف الكاتب له بجعل فكره يمثّل الإيقاع الروحي لفكر "أوديب" المادّي في (تعادل) سويّ، ولذلك فقد كان ظهور "ترزياس" في معظم الأحيان قريناً بوجود "أوديب" ليقدّم هذا المعادل الروحي السويّ لاتّجاه "أوديب" الحضاري المادّي، الذي قد يشوبه الانحراف، كما كلن بذلك مصدر تقويم لسلوك "أوديب" ذاته، لاسيما عندما ينبّهه إلى خطورة "أوالح" بنشره الخوف بين الشعب بوسائله الرهيبة، ليرتدّ كلّ هذا مذكياً للصّراع في هذا العمل، إلى أن يتوحّد فكر الشخصيتين في النهاية على وجوب المواجهة الجماعية للوحش أبي الهول، مع بناء الإنسان المتحرّر من الخوف، وهكذا تستقيم الحياة باستقامة المعادلة بين المادّة والروح، كما يلتقي طرفا هذه الرؤية على لسان "ترزياس" الذي بدأ هذا العمل بالدعوة إلى المواجهة الجماعية للعدوّ، وانتهت المسرحية بها ومن الأمثلة العديدة التي تكشف عن هذه العلاقة الفكرية والفنيّة بين هاتين الشخصيتين هذا الموقف الذي يكتشف فيه "أوديب" بفضل مكاشفة "ترزياس" له حقيقة أسلوبه في بناء طيبة (أوديب لكريون: من ناحية مسؤوليتي في صنع الإنسان في طيبة ...أنت عارف يا كريون إيه اللي أنا عملته.. أنا عملت أقصى ما يمكن عمله.. أنا طوّرت طيبة آلاف السنين.. اخترعت للنّاس كلّ ما سيصنعه الإنسان في المستقبل)

(يظهر ترزياس)

ترزياس: واخترعت كمان يا مولاي.. أسوء اختراع في التاريخ.. الخوف.. الاختراع الوحيد اللي بيفسد أثر كلّ الاختراعات الثانية أبشع أمراض الإنسان.. (إلى أن يقول له)..لما الخوف يتسلّل لقلب إنسان بيختلط بدمه وعقله وأحلامه.. بيصبح الإنسان والخوف شيء واحد، بل إنّ الإنسان يصبح هو نفسه الخوف يمشي على قدمين.. والأشياء الهشّة تتكسّر بسهولة عند أيّ محنة.

أوديب: ترزياس.. أنت بتقول كلام خطير.. بشع.. أنا كان كلّ همّي سعادة الإنسان في طيبة.. كلّ همّي أنّي أحرّره من الخوف.

ترزياس: أنت تحرّره من ناحية.. وناس غيرك تكبّله بالخوف من الناحية الثانية.. الظاهر جلالتك.. أوالح بيعمل إيه..؟

أوديب: ما عرفش.

ترزياس: مسؤوليتك كنت تعرف..

أويب: حتّى لو كان أوالح بينشر الخوف في البلد.. ودي حاجة أنا ما عرفهاش-برضه ما تبقاش مسؤوليتي، أوالح كان موجود بل أنا ما أبقى ملك.

تزياس: ومع ذلك سمحت له إنّه يشتغل.. وبنفس الطريقة اللي كانت ماشية بيها عيلته من أربعمائة سنة.

أوديب: (في عذاب وحيرة شديدة)طريقة إيه أنا مش فاهم حاجة.. أخيراً اتّضح لي إنّي كنت أعمى..(صارخاً) أوالح.

وهنا من خلال عقد الكاتب لهذا التقابل الصارخ بين محاولة أوديب تطوير إنسان طيبة ماديّاً وبين إرهاب أوالح له بالخوف ثمّ التوحيد بين هذا الإنسان المتحدّث عنه والخوف، لينتهي إلى تحطّم هذا الإنسان الهشّ أمام المحن، وبالتالي عبث هذا التطوير الحضاري المادّي الذي لا يهتمّ بداخل الإنسان، وبذلك يدعم الكاتب رؤيته كما يكشف عن حركة شخصياته، وهنا يتأكّد أيضاً الإحساس التراجيدي من خلال الجمع بين الحزن على مصير هذه الحضارة والإشفاق على صانعها الذي عانى من أجل بنائها.

وينتهي هذا الموقف بطرد أوديب لأوالح حتّى يطهّر طيبة من الخوف، وبرغم ما في هذا الموقف من تراجيدية إلاّ أنّها تقترن بكوميديا تعادل منه، وتؤكّد من تزاوج هذين الاتّجاهين خلال هذا العمل، وذلك عندما يبرز أوالح عقد عمل في بابل يحتفظ به كأمان ضدّ انهيار سلطته إذ يقول لأوديب بعد

أن تلقّى الأمر بطرده: (حاضر يا مولاي.. أنا كمان كنت عامل حاجة ز ي كده ولذلك جبت عقد عمل، ويخرج من جيبه بعض الأوراق).

اللّغة:

وبالإضافة إلى وسائل الكاتب السابقة في تحقيق المزاوجة بين الأسطوري والتاريخي لشخصية "ترزياس" لدعم حضورها الدرامي فقد كانت اللغة الموظّفة للتعبير عن فكرها مجسّدة لها، لأنّها غالباً ما تتجاوز كونها تنتمي إلى الفصحى لتكشف عن ثراء تعبيرها عن كلّ أبعاد الموقف سواء في اتّصاله به أو بأوديب أو بغيرها من الشخصيات الدائرة في فلك أوديب نفسه، وبشفافها عن تجربة

خصبة مستوحاة من التاريخ وأحداثه، تسهم في إخصاب الواقع المعيش ذاته، يضرب مضمونها بجذوره في أعماقه ولما يفيض به هذا المضمون من إنسانية تلحقه بالحقيقة غير المحدودة كوجوب تحرير الإنسان من الخوف كي يبدع وينتصر، وإقامة علاقات سويّة بين الإنسانوالكون.

وهكذا دعّم حضور ترزياس الدرامي بناء هذا العمل، لاسيما في مواقف التحوّل كنهاية الفصل الأوّل إيذاناً باحتدام الصراع بين أوديب وأوالح مصدر الخوف والكبت في طيبة، وبداية المشهد السّابع من الفصل الثاني وهو يؤكّد على أنّ الإنسان هو الحلّ الوحيد لكلّ الألغاز، فيتّضح عمق المفارقة عندما نرى هذا الإنسان في طيبة يعاني أعتى أنواع الاسترقاق الفكري، في نفس هذا المشهد السابع، وكذلك في مفتتح المشهد الثالث من الفصل الثالث وهو يقرّر أنّ بناء الإنسان المتحرّر من الخوف لإطلاق طاقات الإبداع فيه،هي البداية الحقيقية لإعادة صنع هذا الإنسان القويّ، بناء الحضارة وهو ما سوف يقتنع به "أوديب" عندما يترك المسؤولية كلّها لترزياس وكريون ليتولّيا بنفسيهما عمليّة البناء من جديد، بينما يختفي هو إثر صدمته التي أفقدته بصره، في قمّة الإحساس التراجيدي لهذه المسرحية،وقد أدرك فشل مخترعاته في بناء الإنسان السويّ فلم تستقم الحياة (لافتقادها المعادلة بين المادّة والروح) وهُزمت طيبة أمام الوحش.

ومن الأمثلة على هذه اللغة التي تجسّد طبيعة شخصية "ترزياس" ذات الانتماء الأسطوري والتاريخي إنهاؤه المسرحية بما يدعم من جلال هذا العمل الدرامي، حيث يرفع طيبة بحضارتها الخالدة

من وجودها المكاني إلى الوجود الذي يرتشف معه الإنسان رحيق الزمان، حيث يتّصل الموت بالحياة فيعلو شأن الفناء ويهبط البقاء اللصيق بالخوف، ويتأكّد زوال الفرد وخلود الشعب المتحرّر من الخوف، بناء الحضارة التي تتحدّى عوادي المحن،وهو بذلك ينتقل هذه النقلة الأثيرية من الأسطورة إلى التاريخ إلى الواقع، مؤكّداً استقامة المعادلة بين المادّة والروح والقول والفعل والعلم والعمل والجدّ والفكاهة وتسنّم الملك وخدمة الناس، كسبيل لحياة فضلى حي يقول متوجّهاً للجمهور:

(إنّه بالموت لن يخسر الإنسان سوى خوفه وإنّ حياة يتهدّدها أبو الهول خير منها الفناء.. ليس مهما أن نعرف ماذا حد لأوديب فقد أصبح كما قال أحد الناس ملكاً للشعراء.. ولكن طيبة ستبقى للأبد مُلكاً لشعبها الذي بدأ يعرف الحلّ جيّداً.. وبعد آلاف السنين.. من يزر منكم مدينتي الجميلة طيبة.. سيرى المعابد العظيمة وباقي ما صنعه الإنسان خالداً يتحدّى الزمن ووحوش الصحراء.. يا أيّها الناس يا من تسكنون هذه المدينة، ويا من قصصت عليكم قصّة مدينتي... اعلموا أنّه وإن كانت قد ارتفعت منكم بعض الضحكات عندما استمعتم إلى هذه القصّة إلاّ أنّني أقسم على هذا بكلّ الآلهة لم أكن أقصد ذلك).

وبذلك أيضاً يمكن أن يكون "ترزياس" تعبيراً عن ضمير الشعب، فهو بجانب مقدرته على التنبّؤ والمواجهة فهو الباقي الذي يحمل القصة للتاريخ والذي يشهد العالم على بقاء طيبة وما أبدعه الإنسان المتحرّر من الخوف.

المحاضرة الخامسة: التعبير وسيلة للمزج بين الحركتين المادية والفكرية:

ويتجاوز الحوار لغته العامية، التي تحاول الصعود نحو مستوى الفصحى كثيراً، إلى الكشف عن تزاوج الحركتين الفكرية والمادية فيه، لاسيما عندما يرتدّ إلى عبارة محورية هي(أنت اللي قتلت الوحش) يردّدها الشعب مندفعاً مغنيّاً بها، حائلاً بترديده لها بين اكتشاف الحقيقة من الضلال والزيف، خاصّة في المواقف التي يحاول فيها أوديب مكاشفة الشعب بهذه الحقيقة التي تتأكّد بها بشريته وإنسانيته ليستقيم التعادل، فمثلاً في الوقت الذي يعود أوديب من مواجهة الوحش المزعوم محاولاً مكاشفة الناس، إذ بصياحهم يعلو على صوته الذي يضيع في الزحام، حتّى يفقد السيطرة تماماً على الأهالي فتضيع محاولاته سدى أمام دويّ الشعب بهذه العبارة:

أوديب: (يحاول رفع صوته لكي يعلو على صوت الجميع)

يا أبناء طيبة.. يا أبنائي..

(صوته يضيع وسط الزحام)

الأهالي: (يهتفون في كلمات منغّمة) أنت اللي قتلت الوحش

أوديب: اسمعوني..

الأهالي: أنت اللي قتلت الوحش

أوديب: عاوز أقول حاجة...

الأهالي: أنت اللي قتلت الوحش.

يفقد السيطرة تماماً على الأهالي)، ثمّ ينصرف أوديب إلى عكوفه على الاختراعات، بينما يعيش الشعب أسير هذا الإدّعاء الذي يستغلّه أعداؤه كأوالح وأونح وحور محب في تثبيت سلطانهم، ووأد حريّة الأمّة حتّى يستغلّوها أسوأ استغلال.

ويضاعف الكاتب من ذلك عندما يوظّف هذه العبارة توظيفاً دراميّاً جيّداً في نفس الاتّجاه، فيجعلها تتغلغل في كلّ أرجاء الحياة في طيبة، حتّى في لعب الأطفال وأناشيدهم، بل والأغاني العامّة

والتمثيليات، فيتكشّف لنا بذلك ما تحتدم به نفوس الواعين من أبناء الشعب كسنفرو مثلاً في رفضه لهذا الزّعم، وتلك حركة فكرية داخلية، في مقابل محاولات أوالح رئيس الشرطة المتسلّط أن يجعل الشعب يدين بذلك ويردّد هذه العبارة مرغماً، وتلك حركة ماديّة خارجيّة قرينة بالحركة الفكرية السابقة، وهكذا تتزاوج الحركتان الماديّة والفكرية على هذه الصورة الخاصّة، وضّح ذلك أيضاً في مواقف منها احتفال أوديب مع شعب طيبة بمقتل الوحش وأوالح يرغم سنفرو على ترديد هذه العبارة:

أوديب: يا أبناء طيبة .. نحتفل اليوم بعيد مقتل الوحش..

الأهالي: (يغنّون) أنت اللي قتلت الوحش.

أوديب: ما زلت أذكر ذلك اليوم كما لو كان قد حدث الأمس عندما ذهبت إلى الوحش..

الأهالي: أنت اللي قتلت الوحش.

أوديب: كانت هناك فكرة واحدة تستولي علي وتمتلك كلّ مشاعري، إيمان كبير أنّ هذا الوحش...

الأهالي: أنت اللي قتلت الوحش.

(من بين الجماهير يخرج أوالح ممسكاً بسنفرو ويقف به بعيداً عن الناس في مقدمّة المسرح.. مازال أوديب يخطب ولكنّنا لا نسمعه).

أوالح: (برقّة قاتلة) سنفرو.. ما بتغنّيش ليه.. أنا مراقبك، واقف بقى لك ساعة ما بتغنيش.

سنفرو: (يتشجّع قليلاً) حضرتك كمان ما كنتش بتغنّي..

أوالح: أنا الملحّن يا سنفرو...

... إلى أن يقول له سنفرو:أصل ودني مش موسيقية

أوالح:العفو يا سيّد سنفرو... الواقع ودنك موسيقية جدّاً.. بس هي مش نظيفة...

أنا بقى حنظفها لك

سنفرو: (يتوسّل في صوت خافت)..أوالح.. أنا في عرض آمون.

(يخرج به من الكواليس.. يرتفع صوت أوديب):

أوديب: كنت أفكّر في شيء واحد.. يجب أن تصبح طيبة أعظم مدينة في هذه الدنيا

ولكي تصبح طيبة عظيمة.. يجب أن (يدخل سنفرو مندفعاً وهو يغنّي في صوت مرتفع وبحماس وانسجام حقيقي).

سنفرو: أنت اللي قتلت الوحش.

(يتوقّف أوديب وينظر الأهالي بدهشة لسنفرو الذي يمضي في الغناء بحماس..

يتحوّل انسجامه وحماسه بالتدرّج إلى بكاء مرير.. ويتنحّى ركناً في مقدّمة المسرح وينهار جالساً يبكي في صوت خافت).

وهكذا يتّضح التزاوج بين الحركتين الفكرية والماديّة خلال هذا الحوار كسمة أساسية فيه، بتوظيف العبارة المحورية (أنت اللي قتلت الوحش) في الربط بين هذين الجانبين، كما يتّضح ثراء هذه الحركة بجعلها على مستويين معاً:بين أوديب والأهالي، وبين أوالح وسنفرو في نفس الوقت.

وهنا يتّضح اعتماد الكاتب على (الإيقاع المتوازن) في توظيف هذه العبارة المحورية، كضرورة لمسرحيته سواء بترديد الشعب لها جماعية، أو بتغلغلها منغّمة خلال الأناشيد وغيرها، ويمكن اعتبار ذلك مظهراً من مظاهر احتياج الكاتب للإيقاع الموسيقي لتعميق الإحساس بما في ذلك الموقف من مفارقة تعتمد عليها المسرحية كلّها، بانكشاف حقيقة أوديب ووضوح اتّجاهه الحضاري الإنساني من خلال امتزاج المضمون بالشكل، فإذا ما أضفنا إلى ذلك محاولة الكاتب الاعتماد على الفصحى في بعض المواقف، إنّه بانضمام هذه الظاهرة لمثيلاتها في غير ذلك من المسرحيات، يمكنني أن أتقدّم بها هنا ليتمّ الاتّصال بين الظواهر المتماثلة كاشفاً عن أهميّة التشكيل اللغوي الشعري الفصيح للدراما بصفة عامّة.

وهكذا يمكن أن تتّضح من خلال ذلك رؤية الكاتب المتمثّلة في دعوة الإنسان أن يحقّق ذاته في حركة جماعية تتخلّص من الخوف، وتدرك جوانب الضعف في الحياة من حولها، فتتجاوزها لتواجه

عدوّها، وقد تمّ بناء الإنسان بناءً صحيحاً لاسيما وقد أدرك الحجم الحقيقي لعدوّه، والتحديّات من حوله بالمعادلة السويّة بين الفرد وطموحه عندما يصبح معادلاً لنفسه لا للإله، وبالمعادلة السويّة بين المادّة والروح فتستقيم الحياة في أيّ عصر وبأيّ مكان.

(الملك أوديب) لتوفيق الحكيم:

وبالنسبة للملك أوديب . للحكيم . فقد وجّه قدراً كبيراً من اهتمامه لرسم جوّ الأسرة، حيث كان المجال الذي نبتت فيه علاقة أوديب وجوكاستا غير الشرعية،والتي دبّرها الكاهن ترزياس المتآمر ضدّ عرش أسرة لايوس بزعم العمل على اختيار الشعب لملكه، اختياراً حرّاً يحقّق لهم الخير وذلك عندما أوعز إلى لايوس بالتخلّص من ابنه ووريث عرشه الوحيد أوديب، حتّى لا يُقتل بيده ولا يضاجع أمّه، فضلاً على إيهامه للشعب بقتل أوديب للوحش فحقّق لهم الأمن الذي يستلزم مكافأته بالملك والزواج من جوكاستا الملكة ومن ثمّ فقد شكّل موقف ترزياس مع العلاقة غير الشرعية بين أوديب وجوكاستا ونتائجها الصراع في هذا العمل، حيث كان أوديب يعيش جوّاً أسريّاً سعيداً مع جوكاستا وأبنائهما آمناً، بعد أن هجر كورنثه باحثاً عن حقيقته، وقد أخبر أنّه لا كورنثه وطنه ولا بوليب ملكها أبوه، ولا ميروب ملكتها أمّه، إنّما هو لقيط ومن ثمّ فمقامه بطيبة يبعده عن هذا الجوّ الذي تخفى فيه حقيقته، لاسيما وقد بدأ يستشعر حياة جديدة قوامها الأسرة السعيدة في نظره والملك المدعّم الأركان.

لكنّ النقيض تماماً هو الحقيقة المبنيّة على هذه المفارقة والتي باكتشافها يتمّ التحوّل، فتنهدم هذه السعادة الزائفة ويتزعزع الملك الغارق ي الدم والإثم، ومن هنا يكون هذا الحلّ المأساوي، بانتحار جوكاستا وفقء أوديب لعينيه لتشبثه بهذه العلاقة المحرّمة، والتي أغرقه فيها تدبير الكاهن ترزياس المتآمر، فضلاً عن التجرّؤ على الإله مدبّر الكون، ولقد حاول "توفيق الحكيم" في هذا العمل أن ينظر إلى أوديب من خلال منظار شرقيّ لا يؤمن بالصراع بين الآلهة، ولا بجبرية المصير

في نظره، ولا بنسبة البشر للآلهة، أو القوى الخفيّة ...ومن ثمّ كان طبيعيّاً أن يلقى أوديب عواقب هذا التطاول، فليس الإنسان وحده في هذا الكون، وحتّى بهذا المفهوم لم يبرأ الحكيم من تأثير مضمون "سوفوكليس" القدري عليه، برغم محاولته أن ينزع عن أوديب عظمته الأسطورية،ليكسبه عظمة صادرة عن بشريته، فقد نزل به ما كان مقدّراً له.

(مأساة أوديب) لعلي أحمد باكثير:

وقد كتب "علي أحمد باكثير" اعتماداً على نفس الأسطورة مسرحيته (مأساة أوديب) وقد حاول أيضاً أن يجرّد أوديب من أسطوريته فيلبسه ثوباً بشريّاً ويجعله ضحيّة تآمر الكاهن الأكبر مع ملكة كورنثه، للقضاء على ملك أسرة لايوس تماماً، وفي نظير هذا فقد أغرق ملك كورنثه هذا الكاهن بالهدايا والأموال، وقد أذكى هذا الجانب من الصراع، وفيما وراء ذلك فإنّ أوديب والكاهن كلاهما يعلم بحقيقة الآخر من حيث تدبيرها متواطئين تولّي أوديب العرش، وهذا ما سوف يشكّل النهاية المأساويّة لكليهما، عندما تنفجر مصالحهما المتضاربة.

وتستمرّ الحركة في هذا العمل متمثّلة في جانبين، أحدهما هو حياة أوديب الأسرية، التي تقوم على هذه العلاقة الآثمة، بين أوديب وجوكاستا مثمرة أبنائهما، الذين باحتكاكهم بهما من خلال معرفتهم لهذه العلاقة يثرون الحركة في المسرحية في هذا الجانب،والجانب الآخر في تآمر الكاهن ضدّ العرش وأوديب، ثمّ استحواذ المعبد بفضل هذا الكاهن على الأموال، حتّى كانت المجاعة وإصرار أوديب على توزيع هذه الأموال على الشّعب، تلك الرغبة التي تصطدم في عنف بإرادة الكاهن الغارق في التآمر ضدّ أوديب وضد أسرة لايوس والشعب ذاته، فيتصاعد الصراع بينهما محتدماً يتكشّف خلال التهديدات المتبادلة بينهما، إذ في إمكان كلّ منهما أن يفضح حقيقة وضع الآخر، وهكذا تبرز مرحلة التعقيد في هذا العمل.

من ثمّ يبدأ الحلّ متمثّلاً في مكاشفة أوديب للشّعب بالحقيقة عندما يبين له كلّ أسرار حياته ويتمكّن من كسب رضا الشعب ومغفرته له، وينتصر على الكاهن الذي يطرد، كما يعتزل

أوديب الحكم والحياة.

المحاضرة السادسة: مقارنة بين توظيف الأسطورة لدى "الحكيم" و"باكثير" و"علي سالم":

وبالنظر إلى الأعمال الثلاثة فقد التزمت وحدتي الحدث والمكان، كما تجاوزت جميعها وحدة الزمان فاستغرقت عدّة سنوات بل لقد اعتمد الحدث فيها جميعاً على "التحوّل" و"الاستكشاف" برغم اختلاف أساس الاستكشاف، حيث يكتشف أوديب علي سالم أنّ الحضارة التي بناها هشّة لا تجد

من يحميها، بينما أوديب الحكيم يكتشف نقائصه الأسطورية المعروفة، أمّا أوديب باكثير فيكتشف استحالة الاستمرار في الخداع بالإضافة إلى ذلك.

ولقد كانت طيبة هي المكان الوحيد عند الثلاثة برغم اختلاف هويّتها، واهتمّ الحكيم وباكثير بالجوّ الأسري الخاصّ في حياة أوديب، حيث نشأت العلاقة المحرّمة التي تمدّدت خلال عمليهما مسهمة في إقامة بنائيهما، سواء كان الدافع إلى ذلك تأثّرهما بالأسطورة، كما استخدمها "سوفوكليس" في عمله أو بالإضافة إلى ذلك انتماء كلّ منهما إلى أفكار "فرويد" النفسية عن عقدتي أوديب وألكترا، لكن "علي سالم" لم يعن بذلك، لحرصه على تناول علاقات تمتدّ على مساحة واقعه وعصره، تسهم في تشكيل الحياة السويّة للبشر فيهما، ولذلك ركّز عمله على بناء الإنسان المتحرّر من الخوف ليبدع وينتصر.

وإذا كانت النهاية متقاربة بين الأعمال الثلاثة بالنسبة لشخصية أوديب من حيث مأساويتها، وقد تمثّلت في سمل أوديب لعينيه عند "الحكيم" واعتزاله الحكم والحياة عند" باكثير" وإصابته بصدمة نفسية أفقدته بصره عند" علي سالم"، فإنّ المغزى الأخلاقي مختلف إذ هو عند "الحكيم" و"باكثير" تطهيري تكفيري إلى حدّ كبير، يتّسق تماماً مع انتمائهما إلى الأسطورة اليونانيّة في عمل سوفوكليس، ومفهوم المأساة عند اليونان الذي يقوم فيما يقوم على المعاناة ليتأكّد الجوّ المأساوي، بينما يتمثّل هذا الهدف الأخلاقي عند "علي سالم" فضلاً عن ذلك في محاولة إفساح المجال لانتصار إرادة الشّعب حرّة قويّة منطلقة، لا تكبّلها قيود الفرد أو ديكتاتوريته،ويمكن أن مردّ هذا الهدف الأخلاقي توحيد البطل بين نفسه وبين العدل المطلق عن طريق إدانة النفس وتطهيرها.

أمّا شخصيّة "ترزياس" فهو عند"الحكيم" و"باكثير" الكاهن الضّالع في الخداع والتآمر الكاشف عن انسحاق الإنسان في قبضة القدر الرهيبة، بينما عند"علي سالم" ضمير الشّعب اليقظ، أو المعبّر عن روح التاريخ المبصرة في تجوالها الأثيري بين الماضي والحاضر والمستقبل، الموجّهة لإنسان العصر نحو فهم المتغيّرات الجديدة من حوله، ليقيم علاقات بشريّة إنسانية تنفسح لتشمل العصر كلّه، في مواجهة مبصرة تمكّن من بناء الإنسان بناءً يحقّق له معايشة أفضل لواقعه وعصره ومجتمعه، ولذلك فقد تأكّدت بشريّته عند"الحكيم" و"باكثير" بينما هو عند"علي سالم" ينتمي إلى الأسطورة والتاريخ والواقع مجتمعين ليتّسق مع توظيفه الأثيري.

وإذا كان الصراع عند "الحكيم" ذهنياً بين الحقيقة والواقع، حقيقة العلاقة غير الشرعيّة بين أوديب وجوكاستا، والواقع المعيش بينهما، وهما نقيضان، وقد أسهم "ترزياس" ببشريّته في إحداث هذا التصادم، فإنّ الصراع عند "باكثير" فضلاً عن تضمّنه لذلك، يتجاوزه إلى كونه صراعاً بين إرادات بشريّة فرديّة، طرفاها المتباينان هما "ترزياس" و"أوديب" ولا يلبث أن ينفسح ذلك عند "علي سالم" من منطلق إنساني حضاري ليصبح صراعاً بين إرادة الفرد وإرادة المجموع، أو إرادة الفرد ومتغيّرات العصر.

واتّساقاً مع أسلوب "الحكيم" و"باكثير" في الولاء لجوّ الأسطورة، فقد حافظا على صورة جوكاستا الملكة، بينما قد أضاف إليها "علي سالم"بعد آخر هو التآمر ضدّ كلّ ملك لا يرضى فيها أنوثتها، بالإضافة إلى توظيفها لها لتأكيد مزجه بين الجدّ والفكاهة من خلال ذلك، وهذا العنصر أني الفكاهة يشكّل دعامة أساسيّة في إقامة بناء "علي سالم" يفترق بها عن سابقيه، وبها أيضاً يدخل عمله في إطار الدراما الحديثة، متجاوزاً الفصل التقليدي في الأعمال الدرامية، بين كونها مأساة أو ملهاة فضلاً عن كون ذلك وسيلة لاتّخاذ الأسطورة معبراً للتغلغل في الواقع بمحاولة المزج بين هذين الجانبين.

وفي مسرحيتي "الحكيم" و"باكثير" كان ظهور الطاعون والمجاعة هو الصّخرة التي تحطّم عليها الزّيف، الذي يعيش فيه أوديب مع جوكاستا كما تناثرت من حول ذلك مظاهر تآمر "ترزياس"، بينما كانت عودة ظهور الوحش في مسرحية "علي سالم" هي نظير ظهور الطاعون والمجاعة عند سابقيه، ويمكن اعتبار انتشار الطاعون في(الملك أوديب) وانتشار المجاعة في (مأساة أوديب) رمزين لانتشار الخطأ والشرّ، وتمدّدها خلال حياة طيبة كلّها، انطلاقاً من الخطأ الأوديبي أوّلاً بارتكاب أوديب المنكرين، لكنّه يظلّ رمزاً موضعيّاً بسيطاً، لم تتكشّف أبعاده خلال العملين كليهما، بخلاف الوحش عند "علي سالم" في (كوميديا أوديب) فقد جعل منه رمزاً كليّاً مركّباً ، عندما ربط بين الوحش الذي يتهدّد الحياة والأحياء خارج أسوار طيبة والوحش الداخلي الذي يستقرّ في أعماق الناس وهو الخوف، وبانطباقهما تتكشّف المفارقة التي في حياة الناس، والتي تنبني عليها مسرحية "علي سالم" فيتجلّى أهميّة بناء الإنسان المتحرّر من الخوف ليبدع وينتصر على الحياة.

وبرغم وحدة الهدف لدى الكتّاب الثلاثة من وراء ذلك ـ بجعل هذا الظهور للخطأ المؤشّر نحو منحنى النهاية المأساويّة إلاّ أنّ "علي سالم" بذلك يحقّق لبنائه تفاعلاً داخليّاً يدعّمه، إذ بدأ نفس

البداية بجعل "أوديب" يتولّى الملك إثر زعم القضاء على الوحش ولكنّه يختلف عنهما بعد ذلك عندما جعل الحياة تسير سيرها الزائف، ثمّ يتفجّر هذا الزيف داخليّاً، متكشّفاً بعودة ظهور الوحش، الذي استنام النّاس إلى زعم القضاء عليه، ليرتدّ ذلك لفتاً قويّاً لنظر أوديب وأهل طيبة إلى وجوب تغيير أسس حياتهم، وتحقيق التعادل بين أطرافها وقد كان ذلك عند "علي سالم" من منطلق حضاري، إنساني بشري لا يرتبط بقدرية صارمة أو كهّان يتآمرون، ليكشف عن التصاق "علي سالم" بواقع عصريّ متخذّاً من الأسطورة معبراً إليه، غير مكتف بالتحليق فوق هذا الواقع، وهكذا يتّضح كيف وظّف "علي سالم" الأسطورة في بناء درامي ينفذ به إلى الحقيقة المطلقة التي يرتدّ إليها كلّ واقع وإن كان ما فيه من عاميّة يلقي بعض الظلال على تحقيق هذا الهدف.

لقد حاول "علي سالم" من خلال جوّ الأسطورة المأساوي أن يزاوج بين الجدّ والفكاهة لإبراز رؤية عصريّة، وقد وظّف لغة عاميّة كثيراً ما امتاحت من الفصحى في اللفظ والتركيب، وهذان الأخيران كثيراً ما يتوحّدان لديه كنسيج نثريّ صافي لأجزاء كاملة من حواره، عندما يحاول إبراز مضمون إنسانيّ، وهو بذلك يسعى فيما إليه بحسّه الفنّي، لتحقيق قيمة مستقلّة لعمله من وراء تشكيله كان يمكن أن تتحقّق بصورة أفضل لو امتدّت هذه اللغة الفصيحة النثريّة الصافية كوسيلة تعبيريّة فريدة لعمله كلّه، بذلك تمثّل كوميديا أوديب الاعتماد على الأسطورة كمنطلق لبناء درامي.

وهذا الاتّجاه يتمثّل في المزج بين الجدّ والفكاهة بالنسبة للآخر الذي يلتزم الجانب الجادّ فحسب.