1

دراسات فى النقد والمسرح

نسيم مجلى

المقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من االدراسات التى نشرت فى بعض الصحف والمجلات الثقافية، ومعظمها يركز على قضايا الإبداع والنقد من شتى النواحى.

وبعض هذه المقالات عبارة عن عرض شامل ومركز لعدد من الكتب المرجعية فى هذا المجال. وهى كتب تبحث فى الأسس الفكرية والجمالية لأهم مدارس الأدب والمسرح والنقد فى القرن العشرين، كما أنها تقارن بين النظرية والتطبيق عند رواد هذه المدارس الأدبية من أمثال ت.س. إليوت وبريخت وجان أنوى وصلاح عبد الصبور.

ولاشك أن عرض هذه الدراسات الأدبية والنقدية، مع ماتحويه من تعدد الرؤى والاجتهادات، هى محاولة مقصودة لإغراء القارىء بالخروج من قوقعة التمذهب والتعصب البغيض، الذى يحجب العيون والأبصار عن رؤية الحقائق، ويفصل بين مناهج العلم ومناهج الفكر فصلا جائرا يضر بقضية الوعى الفردى والوعى الجماعى، الذى يرى فى اختلاف الرؤى وتنوع الوسائل ظواهر أساسية فى مسار الكون والحياة، وفى مسار التقدم العمرانى، ومن ثم يتأكد أنها عوامل ضرورية لدفع عجلة التطور والبناء فى كل اتجاه. وآملى أن تجد هذه المحاولة المتواضعة صدى طيبا لدى الشباب وعامة القراء.

وقد خصصت الجزءالأول من هذا الكتاب للدراسات االنظرية والنقدية والجزء الثانى للإبداعات المسرحية.

أولا- الدراسات والأبحاث النقدية:

1- ت. س. اليوت

وفكرة التقاليد الأدبية (+)

هذا عنوان كتاب ألفه " شين لوسى " يناقش فيه نظرية التقاليد عند " إليوت " ، ويتتبع دراستها فى كل أعماله لكى يبين على حد تعبيره أن ثمة أفكارا أساسية تتخلل كتابات " إليوت " جميعها وتؤثر فى أعماله على كل المستويات سواء فى شعره ومسرحياته أو فى دراساته النقدية .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف يركز المؤلف على كتابات " إليوت "النقدية ويحاول فى الوقت نفسه أن يبين الصلة بينها وبين أعماله الإبداعية، وذلك لكى يقرب أعمال " إليوت " بعضها من بعض لإظهار الوحدة الأساسية لفكره وفحصها على ضوء مكانته فى تطور الأدب الإنجليزى.

نظرية التقاليد

لكى نفهم فكرة " إليوت " عن التقاليد الأدبية، يرى المؤلف أنه من الضرورى أن نعرف نظريته فى الثقافة وفى "ملاحظات نحو تعريف الثقافة " نجد توضيحا كاملا لهذه النظرية. " فإليوت " يحاول فى هذا الكتاب أن يبلور معنى كلمة " الثقافة " وفيه يقرر أن هناك ثلاث طرق للنظر إليها: كثقافة فرد، وكثقافة جماعة أوطبقة وأخيرا كثقافة المجتمع، ولكنه يقول إن الثقافات الثلاث متداخلة، وفى الثالثة نجد أصدق تعبير عن فكرة الثقافة. فثقافة المجتمع هى الأساس لأن الثقافتين الأخريين تنبعان منها. وحين يأتى " إليوت " لتعريف المقصود بثقافة المجتمع يقول إنها طريقة حياة المجتمع بأكمله. أما مكوناتها فهى:

1- المدنية ويقصد بها الاخلاق.

2- التعليم ويشمل المعرفة والمهارات من كل نوع.

3- الفلسفة بمعناها الواسع العميق.

4- الفنون.

*مجلة الثقافة العربية أبريل 1976

ومن الملفت للنظر فى هذا التصور أن " اليوت " يعتبر الثقافة شيئا أساسيا ومؤثرا على كل مستويات المجتمع. وهى بهذا المعنى لا تنفصل عن الدين الذى هو طريقة حياة مجتمع. لكن هذا لا يعنى أن " إليوت "يزعم أن الثقافة والدين هما نفس الشىء. فالاخلاق والعلوم يجب أن تنبع من دين المجتمع الذى يحدد الضوابط، وأن الثقافة النابعة من الدين هى اختبار لهذا الدين بقدر ما تتطابق مع روحه ومعتقدات.

وبما أن الثقافة هى طريقة حياة مجتمع بأكمله لايمكن لها أن تكتمل فى فرد واحد أو جماعة واحدة داخل هذا المجتمع، لأنها تعمل بطرق مختلفة فى كل المستويات الإجتماعية وفى الكل فقط يمكن أن نجد التعبير الكامل عن الثقافة.

ولا يمكن وفقا لرأى " إليوت " خلق الثقافة أو تشجيعها بجهود واعية لأن الثقافة تعنى اكتمال الوعى ولا يمكن التخطيط لها لأنها الخلفية اللاواعية لتخطيطنا كل. فالبحث عن تطوير الثقافة من جانب السياسيين يبدو فى نظر " إليوت " جهدا عقيما بل خطيرا. كذلك لا يقبل " إليوت فكرة " ماثيو ارنولد " من أن الثقافة هى وجود مجموعة قليلة من المفكرين فى داخل مجتمع " فلستى " (أى مجتمع نفعى لا يهتم بالثقافة)

الثقافة الأوربية:

يرى (شين لوسى) أنه لابد من الرجوع الى فكرة " إليوت " عن الثقافة الأوربية وفحصها بدقة، حتى يتسنى لنا الوصول الى وجهة نظره الأساسية فى التقاليد الأدبية الأوربية والإنجليزية. اذن ما هو فى رأيه، العنصر الأساسى فى الوحدة الثقافية لأوربا؟

العنصر الأساسى فى هذه الوحدة تكونه تقاليد مشتركة، هى تراث أوروبا من اليونان وروما والمسيحية. إنها ماض مشترك لايزال يعيش فى الحاضر بتأثيراته المباشرة وغير المباشرة.

أما المقصود بالتقاليد فيحدده " اليوت " فى مقال " خلف آلهة غريبة" حيث يقول إن التقاليد لا تعنى فقط ولا هى أولا الاحتفاظ بمعتقدات معينة جامدة، فهذه المعتقدات قد أخذت شكلها الحى أثناء عملية تكوين التقاليد. إن ما أقصده بالتقاليد يشمل كل الأفعال العادية، العادات والعرف بدءا بالشعائر الدينية حتى طريقتنا التقليدية فى تحية الغرباء. ويبدو للوهلة الأولى أن التقاليد والثقافة هما شىء واحد ولكن حقيقة ما يقصده بالتقاليد هو الجزء الحى الموروث من ثقافة الماضى ولا يزال يعمل فى تكوين الحاضر.

فالثقافة الأوربية فى رأيه كائن حى ينبع من أصول الثقافات الإغريقية الرومانية التى اصطبغت بالصبغة المسيحية. أما فكرة الوحدة الثقافية الأوربية فهى تتم الى حد

كبير دون وعى كالثقافة التى تنبع منها. لكن " إليوت " يعتقد أن الاحساس = بالماضى أو الاحساس بالتاريخ هو أمر ضرورى للثقافة فحين تضيع التقاليد نفقد السيطرةعلى الحاضر، لهذا ينبغى أن نعى التقاليد بقدر مانستطيع، واكتساب التقاليد يتم الى حد ما على مدى طويل، وفكرة التقاليد الأدبية فكرة أساسية تجرى كالخيط فى كل كتاباته.

ان وحدة الثقافة الأوربية هى أهم فى نظره من الوحدة الادارية والاقتصادية ولا يمكن لهذه الوحدة أن تنمو إلا على أساس الجذور القديمة. وهذا واضح فى مقال " الكلاسيكى ورجل الأدب " حيث يقول: حتى لو أمكن اختزال الفوضى الحالية الى نظام فسوف يكون هناك من يقدرون الحاجة الى شىء أهم من الوحدة الادارية والاقتصادية، ألا وهو وحدة الثقافة. فى مختلف دول أوربا وسوف يكون هناك من يعتقد أن وحدة جديدة يمكن فقط أن تنمو من الجذور القديمة وهى: الإيمان المسيحى واللغات " لكلاسيكية" التى ورثها الأوربيون عموما وأعتقد أن هذه الجذور متداخلة بصورة معقدة.

التقاليد الأوربية:

ان الفن يكون جزءا من الكيان الثقافى كله وهو يتأثر وفى الوقت نفسه يؤثر فى هذا الكل. فكل كاتب لابد أن يتأثر كانسان وفنان بزمنه ومكانه والمجتمع الذى وجد فيه. واذا كان من المقبول الأن أن الفنان الفرد ينبغى طبعا أن يكون عنصرا ناتجا عن المجتمع وفى الوقت نفسه عنصر تكوين لهذا المجتمع، فالفضل يرجع الى توكيد (إليوت) الكثيرلهذه النقطة فى فترة جموح الفردية الفنية.

ففى الأدب كما فى الثقافة يؤمن " اليوت بالأهمية العظمى للتقاليد: ان تقاليد الشاعر الأوربى تتضمن أول ما تتضمن الحاسة التاريخية ... تلك الحاسة التى لا يمكن الإستغناء عنها لمن ينتوى الاستمار فى كتابة الشعر بعد سن الخامسة والعشرين – ولا تتضمن الحاسة التاريخية ادراك ماضى الماضى فحسب، بل حاضره أيضا. والحاسة التاريخية لا تحتم على الانسان أن يكتب وجيله فى دمه فحسب، بل تحتم عليه أيضا أن يشعر أن لأدب بلاده داخل نطاق أدب أوربا من أيام (هومر)، كيانا معاصرا، وأن تلك الأداب مجتمعه تكون فيما بينها كيانا معاصرا. والحاسة التاريخية هى حاسة اللا زمنى والزمنى معا، وهى التى تجعل من الكاتب كاتبا تقليديا. وهى فى الوقت ذاته التى تجعله يعى مكانه داخل نطاق الزمن، يعى عصريته وعيا مرهفا (1)

هذا الكيان المعاصر بالنسبة (لإليوت) من الضرورى أن يكون واحدا ومن الضرورى أن يكون حيا. فأى كاتب له أهمية ما، لابد أن يكون وبطريقة واعية، جزءا من هذا الكيان، فتقديره انما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء والفنانين

الموتى، وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة، وإنما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مع الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة (2).

والآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاما مثاليا يتغير عند اضافة العمل الفنى الجديد (الجديد حقا) الى قائمتها. والنظام القائم كل متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولكى يستعيد هذا الكل المتكامل نظامه بعد تدخل الجديد لابد أن يتغير فى كليته ولو تغيرا طفيفا. وهكذا تتعدل علاقة كل عمل فنى بالكل وتتغير نسبته ويحدث التوافق بين القديم والجديد فى نطاق الكل.

هذه الكلمات كتبها "اليوت" سنة 1919 م فى بداية حياته كشاعر وناقد ولم تتغير رؤيته الموحدة للأدب منذ ذلك الحين بالرغم من أن شكوكه من جموح الفردية قد خفت كثيرا بمرور الزمن. فهذه النظرية الخاصة بالوحدة الضرورية والكيان التقليدى للأدب تتردد نغماتها فى مقالاته العديدة مثل: "مهمة النقد" و"التقاليد والموهبة الفردية"

و"موسيقى الشعر" و" خلف آلهة غريبة" و"فائدة الشعر وفائدة النقد".

فالتقاليد لها فائدتان ذاتيتان للكاتب والشاعر.

1. **أولاهما أنها دليل لما يمكن عمله فى لغة ما وما ينبغى ان يظل معمولا.**
2. **والثانية أنها مقياس لما يعمله الكاتب أو الشاعر هكذا تكون أساسا لمعيار أدبى للقيم.**

إن الحاسة التاريخية للكاتب تحول دون انتاج هذا النوع السطحى من الكتابة الذى يستخدم فى وصفه غالبا كلمة " تقليدى " وبسبب وحدة الأدب التى تتضمنها الحاسة التاريخية فهى مراجعة للأصالة تقصد لذاتها. "وإليوت " يرى أن الأصالة حين تكون جديرة بالاهتمام تفرض على الكاتب من جانب مادته.

يقول " إليوت " فى مقال " خلف آلهة غريبة "

" ان الهرطقة تأتى من كتاب غير تقليديين يبحثون عن خلفية وعن صور لا يمكن الا للتقاليد أن تعطيها"، ثم يوضح إليوت قائلا: "منذ تدهورالاطار الثقافي المسيحى (الكلاسيكى) أخذ الكتاب فى البحث عن أطر بعيدة المنال فى الفكر والعقيدة، وعن مناهج خطيرة من أجل الوصول الى طريق جديد للتعبير الفنى. فالبعض ينظر الى داخل نفسه مثل (د. هـ لورانس) بحثا عن عقيدته فى قوة الحياة اللا أخلاقية، والبعض الآخر يتطلع الى نظم صوفية أثرية مثل (وليم يتلرييت) فى

سنواته الأولى ونزعاته الكونية والفلكية. فالكل يشعر بالحاجة إلى أسطورة أو الى عقيدة اجتماعية يقيم عليهاعمله، حتى الكتاب المسيحيين من أمثال " هوبكنز"أوإزرا باوند

Ezra Pound وايزرا باوند وإليوت "وجدوا أنه من الضرورى أن يناضلوا بغية تحقيق معنى جديد للنظم التى ينتمون اليها.

وهذا راجع – كما يوضح " إليوت " فى هذا المقال – الى انعدام الإحساس بالتقاليد (الحساسية التاريخية). ففى فقدان الأرثوذكسية الأدبية التى تفرض الإحساس بوجودها على كل مستوى فنى سواء كان المستوى

(التكنيكى) أو المستوى الفكرى وفى اتهامه للفوضى المعاصرة بانعدام التقاليد الصحيحة الفعالة يظهر +"إليوت" بصيرة عظيمة. فالتوازن بين الضبط الذى يتطلبه النظام وبين الحرية التى يتطلبها الإلهام أمر ضرور. فاذا ضاع الضبط فالنتيجة فوضى وإن ضاعت الحرية فالنتيجة عقم الابداع.

ان مشكلة الحاجة الى خلفية فنية عامة يوصلنا الى القيمة الموضوعية للتقاليد الأدبية كما عرضها " إليوت " فى أعماله الأخيرة.

ان الكاتب يكتب لجمهور، ويجب أن يكون مفهوما من جمهوره اذا أراد أن تكون له أهمية تذكر. وهذا يجعل من الضرورى وجود عنصر مشترك فى كل أنواع التعليم حتى مرحلة متأخرة منه. لأن على هذا العنصر المشترك تقوم امكانية وجود جمهور عام. وكذلك قدرة الكتاب على الاتصال بالناس فى كل مسالك الحياة، وأيضا امكانية فهم الكتاب بعضهم لبعض (3).

وفى مقال " فائدة الشعر وفائدة النقد " يقول (إليوت):" مع ان الكاتب الجاد يكتب لهؤلاء الذين قد يقرأونه بالصدفة إلا أنه يأمل فى جمهور كبير من القراء بل يأمل أن يكون كاتبا شعبيا.

فمشكلة الاتصال هى مما يشغل " إليوت " دائما فى كتاباته النقدية وفى شعره ومسرحياته. فبغير نظام وبغير أساس من تقاليد مشتركة يصبح النضال من أجل المعنى ضربا من المستحيلات، ويتمزق عالم الأدب الى أفراد منعزلين أو الى مجموعات صغيرة تستخدم طرقا فنية خاصة بها تشبه الرموز السرية. وحين يحدث هذا يفقد الكاتب تقريبا أهميته الاجتماعية، ولأن كل أنواع النشاط تتطلب هذه الأهمية تقريبا، فهذا يعنى أنه فقد كل مبرر للكتابة.

نمو التقاليد الأدبية:

ان كلمة التقاليد الحية عند "إليوت" تتضمن النمو وهكذا فالتغيير عنصر بالنسبة لأى تقليد أدبى حى. والخطر هو الانفصال جزئيا أو كليا عن الماضى الأدبى. فالثورة الكاسحة يمكن أن تكون تقليدية تماما بقدر ما تبدى من اعتراف بالماضى. والثورة على التقاليد تنشأ من الاعتقاد بأن ثمة تقاليد جمدت بدرجة لم تعد تتيح قدرة التعبير عن الأفكار الجديدة. وهذا لا يعنى الرفض لنظام كامل من الفكر والأسلوب. فالثورة هنا تنبع من داخل الأدب نفسه. فكل جيل يثور بدرجة ما على الجيل السابق. وهذا ضرورى لأن التقاليد يجب أن تتطور. فليس هناك جيل أدبى واحد يأمل فى أن يفعل كل شىء ممكن عمله فى نطاق هذا الأدب.

قد تكون الثورة متطرفة فى البداية، فيبدو زعماؤها وكأنهم قد انفصلوا تماما عن التقاليد " فإليوت " و"جيمس جويس "ربما كانا أكبر زعماء الثورة على مدارس الأدب (الفيكتورى والجورجى) فى انجلترا ومع ذلك فكلاهما كانا تقليديين بكل ما تعنيه هذه الكلمة. ورغم ذلك مضى بعض الوقت وثارت المناقشات الساخنة قبل أن يصبحا مقبولين ككاتبين لهما مكانة هامة فى التطور الرئيسى للأدب الانجليزى.

معنى التطور:

يوضح "إليوت" فى مقال ما هو (الكلاسيكى) المعنى الذى يقصده بالتطور فى التقاليد الأدبية. فالتطور عنده يعنى عادة النمو والتعقيد أكثر من التقدم نحو أى نوع من الكمال. فالكمال الأدبى الوحيد والممكن فى نظره يتمثل فى ذلك" النظام المثالى " التى تكونه الآثار الفنية الحالية لأدب كامل. فتطور الأدب يعتمد على تطورالمجتمع الذى ينتمى اليه. إن نضوج أدب ما هو انعكاس لنضوج المجتمع الذى ينتج فيه. فالكاتب الفرد يستطيع أن يفعل الكثير ليطور لغته. لكنه لا يستطيع أن يصل بهذه اللغة الى النضوج ما لم تكن أعمال سابقيه قد مهدت الطريق للوقوف بهذه اللغة عند اللمسات الأخيرة، فالأدب الناضج وراءه تاريخ، وليس مجرد سجل، أو تراكم كمى لمسودات كتب من هذا النوع أو ذاك. ولكنه تقدم منظم للغة ما وإن يكن غير واع نحو تحقيق كل إمكانات هذه اللغة فى داخل حدودها.

فأقصى نجاح لهذه المحاولة هو تحقيق امكانات اللغة فى نطاق حدودها. وهى دلالة الأدب (الكلاسيكى) عند " إليوت". فهو يؤمن أن " فرجبل " حقق إمكانات اللغة اللاتينية الى الحد الذى لم يترك فيه لمن يأتى بعده سوى القليل. وأن ظروفا مواتية قد جعلت ذلك أمرا ممكنا. ففى معظم الأداب لا تتحقق امكانات اللغة بمجهود انسان واحد فى فترة واحدة، ولكن يغذيها عدد كبير من الكتاب خلال دورة كاملة من تطور الأدب.

ان الشاعر العظيم يستنفد شكلا واحدا من أشكال الشعر، أما الملحمى أو المأساوى ولكن الشاعر (الكلاسيكى) يستنفد لغة زمنه، لا شكلا واحدا فقط. وعندما يكون (كلاسيكيا) تماما تكون لغة عصره فى مرتبة الكمال، "

فليس فقط الشاعر (الكلاسيكى) هو الذى يستنفد اللغة، ولكن اللغة المستنفدة هى التى تنتج شاعرا كلاسيكيا". و(شين لوسى) يرفض هذه الفكرة التى يقدمها "إليوت" عن حدود الفن وعن (اللغة المستنفدة). ويقول بلسان هاملت:

"الانسان غير محدود القدرة. والفن هو أقدر وسائله على التعبير وأكثرها حساسية ويشارك فى هذه اللا محدودية. ان كل محاولات الانسان محدودة التحقيق. لكن هذا نتيجة لانعدام الكمال. وهذا لا يؤثر فى حقيقة: ان الفن هو فى امكانات الشكل والتعبيرغير محدود كوجوه نشاط العقل الانسانى وكالعقل الانسانى يمكنه أن يحقق ذاته فى كل شىء.

فاذا سقط شكل من الأشكال الفنية فى هوة الاهمال، فإن هذا لا يعنى أن إمكانات هذا الشكل قد استنفدت بل إن ذلك هو نتيجة لتغير الظروف بدرجة تجعل من الصعب استخدام هذا الشكل فى التعبير. ان (شكسبير) برغم المدى المذهل الذى بلغته أعماله، لم يجعل من مأساوية العصر (لاليزابيثى) شيئا غير ممكن. ان (وبستر) لم يكن بمقدوره أن يكتب مسرحيات (شكسبير) وكذلك (شكسبير) لم يكن بمقدوره أن يكتب مسرحيات (وبستر).

الفنان الحقيقى ابن لعصره ـ ولكنه أيضا فريد متميز غاية التميز. لهذه الأسباب يرى (شين لوسى) أنه ينبغى علينا أن نرفض فكرة (اللغة المستنفده) فاللغة أداة تعبير تتشكل بالاستعمال ولا يمكن فصل شخصية اللغة عن نشاطها الكامل. إن امكانات اللغة تتوقف على الثقافة كلها لا على الأدب فقط. الذى هو جزء عضوى فيها. وطالما كانت الفلسفة، والمعرفة والأخلاق بحالة صحية كانت اللغة وسيطا فعالا للفن. ليس هناك شىء اسمه (لغة مستنفدة) فالفساد الاجتماعى والانحلال يؤديان الى تدهور اللغة لا الى نفادها. كذلك ليس فى هذا العالم الناقص الكمال، ثقافة أو لغة بلغت درجة الكمال، وهذا يصح فى الحديث عن الماضى فقط، فيمكن أن نقول عن هذه الأشياء أنها قد بلغت أعلى درجات كمالها. ولكن هذا ليس هو الشىء نفسه.

ان تصور " اليوت " للتقاليد الأدبية، يمثل جانبا واحدا فقط من منهج تفكيره كله. فالتقاليد الأدبية بالنسبة له تمثل الرؤية الموحدة لأدب ما، وحدة تأخذ معناها من كل عمل أدبى حقيقى وتعطى لكل من هذه الأعمال معنى كاملا.

الكاتب والتقاليد:

ان الشاعر (الكلاسيكى) فى نظر " اليوت " هو الانسان الذى يكون عمله – سواء بوعى أو بغير وعى – جزءا من وحدة أكبر منه وأهم، هى وحدة الأدب الذى ينتمى اليه.

ففى مقاله (مهمة النقد) يقتبس"اليوت" من مستر مورى عن نطاق الفرد، وهذا هو بالذات مبدأ (الكلاسيكية) فى الأدب، ويبدو لى أن هذا التعريف، فى حدود المناقشة التى اثارها "مستر مورى"، تعريف لا يمكن نقضه.

هذهواحدة من استعمالات"إليوت" لمعنى كلمة "كلاسيكى" ولكنها تعطى معنى هاما للكلمة فى كتاباته.

فبالرغم من أن التقاليد الأدبية تتكون الى حد كبير بغير وعى إلا أن " إليوت " يصر دائما على أن يبذل الكاتب جهدا واعيا لاكتسابها والانتماء إليها، حيث يقول فى " التقاليد والموهبة الفردية ": وينبغى أن أؤكد على الشاعر أن يطور وعيه بالماضى، أو أن يكتسب الوعى وأن يستمر فى تطويره ما استمر فى عمله ... فالطريق الذى يتقدم فيه الفنان هو طريق التضحية المتواصلة بالذات، الاستبعاد الدائم للذات.

هذه وجهة نظر متطرفة وقد عدلها " اليوت " فيما بعد، لم يغير رأيه فى ضرورة التقاليد والعمل على اكتسابها، ولكن حدث تغيير معقول فى نظرته إزاء الكاتب الفرد. هذا التغيير يسميه " شين لوسى": (تأنس اليوت) وجانب التغيير هو أن " إليوت " استعمل أخيرا عبارة أخرى غير استبعاد الشخصية. اذ تؤكد أعماله الأخيرة على الصدام بين الأرثوذكسية والشخصية حيث يقول " يمكن للشخصية أن تظل فى انسجام مع الأرثوذكسية " (يقصد بالأرثوذكسية الجهد الواعى المبذول فى اكتساب التقاليد أى الجانب الواعى بالتقاليد)

وقد أعفى "إليوت" الكتاب العباقرة من ضرورة بذل الجهد لاكتساب الاحساس بالتقاليد: فقد خرج شكسبير من (بلوتارك) بجانب أساسى من التاريخ أكبر من ذلك الذى يمكن أن يخرج به معظم الناس ممن قرأوا كتب المتحف البريطانى مجتمعة " لكن هؤلاء العباقرة يجب أن يتناولوا أعمالا تحوى بالنسبة للعقل المتلقى الفائق الحساسية فيضا من التقاليد فهو يقول " لنا أن نتساءل ليس فقط ما الذى قد قرأه (شكسبير وبنيان) ولكن ما الذى قرأه الكتاب الانجليز الذين غذت أعمالهم (شكسبير وبنيان) .

إن (إليوت) يهتم هنا بالكتاب الأقل قيمة. واهتمام الثقافة الانجليزية بالعباقرة فقط يعتبر فى رأيه نوعا من الهرطقة، لأن الكتاب الأقل لهم أيضا أهمية.

" فالأدب العظيم هو كيان أكبر من عدد الكتاب العظام. فكتاب الدرجة الثانية يقدمون جماعيا وفرديا، وبدرجات متفاوته، جزءا هاما من بيئة الكاتب العظيم. ان استمرار أدب ما أمر ضرورى لعظمته. وهذه مهمة الكتاب الصغار الى حد بعيد. عليهم أن يحافظوا على هذا الاستمرار وان يقدموا جزءا من الكتابات التى لا يستلزم أن يقرأها الأحفاد. ولكنها تلعب دورا هاما فى تكوين الصلة بين هؤلاء الكتاب الذين تستمر قراءة أعمالهم.

ان الكتاب الصغار يلزمهم دراسة التقاليد دراسة واعية حتى يكونوا صلات حقيقة بين رجال الأدب العظام، وان يعطوا هؤلاء العظام فرصة للكمال بقدر ما يستطيعون. ان تهيئة البيئة الصحيحة، فى منهج "إليوت"، تقع تبعيتها الى حد بعيد، على الناقد، ورجل الأدب، والكاتب المبدع.

ربما اندفع " إليوت " إلى هذه الأفكار المبالغ فيها عن ضرورة غرس التقاليد بطريقة واعية من جانب الكاتب المبدع نتيجة لخطر الفوضى الأدبية التى انتشرت فى عشرينيات هذا القرن، وتمثلت فى سيطرة الفردية على كل الفنون والمجالات الفكرية، فى هذا الوقت أظهر اليوت تماسكا شخصيا عظيما. وكانت توكيداته على ضرورة احترام الماضى كشجرة الحياة التى أثمرت الحاضر لها ما يبررها. لأن الثورة استهدفت كل القيم والموروثات القديمة وشكت فى صحتها.

من الواضح أن التقاليد ضرورية للفن. ولكن غرس التقاليد بطريقة واعية من جانب الفنان المبتكر لا يبدو ضروريا أو مفيدا فى كل الأوقات. فحين يكون المجتمع فى حاله صحية، يتطور بأقصى درجة، تصبح الثقافة جزءا كبيرا من حياته ونموه، كما أن نظام التعليم يكون محكوما بالاحتياجات الثقافية التى تجعل احساسه بالماضى عنصرا أساسيا لكل وجوه النشاط ومن بينها الفن. فى هذا الوقت يصبح قولنا أن فلانا فنان تعنى أنه فنان تقليدى. وهذا يوصلنا الى نقطة هامة هى أن البحث الواعى عن التقاليد يتضمن الإشارة الى ثقافة فقدت الى حد ما صلتها بالماضى وبقيمه ثقافة فاسدة أو منحلة فى احدى نواحيها. (فقنطرة) التقاليد الحية تلقى القبول والتسليم بها حتى تسقط أو تتحطم بدرجة خطيرة. فموقف " إليوت " من غرس التقاليد وبطريقة واعية كان دليلا على حالة طارئة فى الثقافة الأوربية (شين لوسى) .

الناقد والتقاليد:

قد يكون غرس الاحساس بالتقاليد غير مفيد بالنسبة للكاتب المبتكر، ولكنه بالتأكيد مفيد للناقد الأدبى. فالمحافظة على التقاليد هى جزء من عمل الناقد. فعليه أن يرى الأدب مستمرا وأن يراه ككل لكنه ضرورى ليراه لا كشىء مقدس بفعل الزمن ولكن ليراه خارج حدود الزمن.

وهذه الرؤية ضرورية للناقد اذا شاء أن ينجح فى الحكم بطريقة صحيحة على المزايا والعيوب الموجودة فى الأعمال الأدبية الجديدة، اذ تمكنه من استخدام طريقتى التحليل والمقارنة استخداما صحيحا. إن معرفة الماضى ضروية لفهم الحاضر فهما حقيقيا.

فى مقال (الناقد العظيم) يقول "إليوت": "ان الناقد الهام هو الذى تستغرقه مشاكل الفن الحالية، ويريد أن يدفع بقوى الماضى للتركيز عليها.

إن التوازن بين الماضى والحاضر ضرورى وخصوصا عند تقييم أعمال الكتاب المعاصرين. والناقد الهام سوف يمكنه النقد من الوقوف على ما كان يتذوقه الجيل السابق، أو من قبول الجدة كمعيار كاف للامتياز. وهنا نرى مهمتين محددتين للناقد كليهما تعتمد مباشرة على المعرفة الواعية بالتقاليد الحية.

1-استخدام الماضى للقياس والحكم على الحاضر.

2-استدعاء قوى الماضى لمساعدة التطور الحقيقى للحاضر.

فإذا نظرنا للأدب كوحدة حية فان أى عمل فنى جديد يغير النظام الذى تكونه الأعمال الفنية الحالية. وهذا يجعل من الضرورى تغيير رأينا فى الماضى. الفكرة كلها أساسية بالنسبة لأعمال " إليوت " النقدية وهى تعطى مثلا طيبا عن فكرة التقاليد الأدبية.

طبيعة النقد ووظيفته:

التقاليد هى الروح الحى للأدب وتحت هذه المهمة الرئيسية الخاصة بحفظ التقاليد يمكن أن تندرج كل وظائف النقد وطرقه فى منهج " اليوت. ففى

هذه الوظائف مجتمعة تكون منهجا من الأفكار المترابطة تتناول – ربما بدرجة كبيرة من الكمال – وظائف النقد وطبيعته بدرجة لم تصل إليها أعمال أى ناقد انجليزى آخر. والناقد كما يقول " إليوت " لابد أن يكون لديه الخيال والقلب حتى يرغب فى الاحساس بالأدب ككائن حى ، ثم يتقدم فى عمله لمساعدة الآخرين كى

يشعروا بنفس الطريقة ، وأدواته هى المقارنة والتحليل ويجب استخدامها بحرص حتى يمكن توضيح العمل الذى يجرى فحصه .

المقارنة:

ويوضح " إليوت " ما يقصده بالمقارنة حين يقول فى " التقاليد "والموهبة الفردية:

" لابد أن يدرك الشاعر أنه، بمعنى أو بآخر، لابد وأن يقيم وفقا لمقاييس الماضى.. وأقول يقيم وفقا لهذه المقاييس ولا أقول نقطع أوصاله، فلايصدر الحكم عليه بأنه يساوى الموتى أو يقل عنهم أو يفضلهم، وانما المسألة مسألة تقييم، مقارنة يقاس فيها شيئان أحدهما بمقياس الآخر.

والمقارنة هى قياس بلاحكم نهائي . فالناقد ينبغى عليه ألا يعطى أحكاما فى الأمور ذات الأهمية، بل يوضح فقط، وسوف يستخلص القارىء الحكم الصحيح.

ولا يمكن للناقد أن يفلت من اصدار الأحكام عن الجيد والردىء حتى " اليوت " نفسه لم يتمكن من هذا ولكن تحذيره من اعطاء الأحكام كان نتيجة لخوفه من أن يحل الذوق الشخصى محل المقاييس الموضوعية للنقد.

ويعلق (شين لوسى) على كلام " إليوت "فيتساءل لماذا يقيم الشاعر وفقا لمقاييس الماضى فقط، ولا يقيم وفقا لمقاييس معاصريه؟ وهى أكثر طرق المقارنة قدرة على الكشف وتتفق تماما مع الإيمان بتقاليد حية.

وفى إصرار "إليوت" على قيم الماضى المهملة، يبدو وكأنه يتجاهل الحاضر المعاصر، مع أنه يستخدمها فى كتاباته عن الأدب الماضى والحاضر. كما أنه يدعو الى عدم تقييم الشاعر "وفقا لقوانين النقاد الموتى ". وربما كان يعنى أن العمل الأدبى يجب ألا ينظر إليه كما لو كان مكتوبا لعصر مضى .. كما فعل نقاد الأدب (الجورجى) مع " إليوت " نفسه، اذ لابد أن يعرف الناقد النمو والتغيير فى الأدب.

الاستخدام الصحيح للمقارنة والتحليل:

اذا كان الناقد لايحكم على الأعمال الأدبية، فكيف يمكنه توضيحها؟ الاجابة فى المقولة التالية: ينبغى أن يكون لدى الناقد احساس متطور جدا بالحقيقة. والمقارنة والتحليل لابد أن يتناولا الحقائق الخاصة بالعمل الأدبى، وهذا يعنى كل الحقائق المتعلقة بالعمل ذاته وتاريخه والخلفية التى تؤثر فيه كعمل فنى لا شىء آخر.

ان "إليوت" يحتقر طريقة البحث عن الحقائق التى أسيء استخدامها فى الرواية الانجليزية حين بحث النقاد عن عدد المرات التى ذكر فيها "الزراف" فى القصص الانجليزى. وكذلك يرى "إليوت" أن الترجمة الذاتية يمكن أن تلقى ضوءا على الأدب ولكنها لا تقدم نقدا أدبيا. فالحقائق التى يستخدمها النقد يجب أن تكون أدوات للتقييم الذى يساعد على ادراك طبيعة الفن، وطبيعة الأعمال الفنية المفردة. ولهذا فانه يمكن أن نفهم "إليوت" حين يتحدث عن إعادة الشاعر الى الحياة انما يعنى الشعر لا الشاعر.

نقد الحقيقة:

فى مقال "حدود النقد" سنة 1956 م يشير "إليوت " إلى النقد الذى يدخل الى القصيدة بدراسة مركزة حول مكوناتها والأسباب التى أدت الى وجودها. (نقد الحقيقة) ويقول: "ان فهم القصيدة ضرورى جدا لنا لدرجة أنه ينبغى علينا أن نحاول الامساك بما تهدف أن تكون عليه ".

المقاييس الموضوعية:

بالرغم من اعترافات " إليوت " بحدود طريقة البحث عن الحقيقة فى النقد فان نظريته النقدية كلها تقوم على الإيمان الراسخ بوجود مقاييس موضوعية للمتفوقين فى الفن. ولهذا يعارض الطريقة الذاتية لهولاء الذين يخضعون النقد للذوق الشخصى فيقول الواحد منهم " انى أحب هذا، ولا أحب ذاك"

وكما فى نظريته الشعرية يصر "إليوت" على استبعاد العنصر الشخصى، كذلك يصر فى النقد على البحث فى الشيء ذاته، لا فى رؤية ذاتية عنه .

ان بعض الحقائق قد تكون مفيدة ولكن كل الحقائق لا تفيد. فقد يزحم الناقد نفسه كثيرا بايماءات القصيدة الأخلاقية والاجتماعية والدينية حتى تتحول القصيدة فى يده الى أفكار للمناقشة. وهكذا تنقلب الطريقة ويصبح ما تقوله القصيدة أهم من كيف تقوله. وهو الاعتبار الأول.

لهذا ينبغى علينا أن نفرق بين تقييم الشعر وبين التنظير حول الشعر.

ان النوع المختلف للتنظير هو محاولة الإجابة عن سؤال ما هو الشعر؟ هذه إحدى الغايات الحقيقية للنقد الأدبى. ولكن " إليوت" يحذر الناقد قائلا "هنا حد فلسفى ينبغى على الناقد ألا يتعداه كثيرا، اذا أراد ان يحتفظ بموقفه كناقد، وكان غير مستعد لأن يلبس ثوب فيلسوف (ميتافيزيقى) أو عالم فى الاجتماع أو فى علم النفس.

إن مفتاح الكلام هنا هو "ترقية الاحساس بزيادة الفهم" وهى أوضح تعبيرا لما يعنيه "إليوت" بالتوضيح فالإحساس موجود نظريا فى الانسان. ومع ذلك يجب تهذيبه وتربيته وتوجيهه.. وهذا يمكن تحقيقه بنظريات الشعر. وكذلك طريق الكتابات النقدية حول القصائد الفردية.

وفى تقديره للنظريات الفردية للشعر، يعود "اليوت الى الفكرة الطبيعية عنده. فأهمية المقاييس الجماعية تأتى من أن النظرية الفردية محدودة. لأن معرفة الفرد وتجربته وفهمه وحبه لا يمكن أن تتسع لتفهم الشعر كله، فلا نقد انسان واحد ولا نقد عصر واحد يمكن أن تتوقع منه أن يحيط بكل طبيعة الشعر".

النقد التفسيرى:

هاجم "اليوت" هذا النوع من النقد فى مقال "مهمة النقد" وعند "اليوت" نجد ثلاث خطايا مميته للنقد يمكن حصرها فى ثلاث:

1- الجهل وهذا لا يحتاج الى تعليق.

2- التنظير الغامض.

3- التفسير العاطفى. وهو أقل أنواع النقد موضوعية وأبعدها عن الحقيقة. لذلك "فإليوت" يفضل عليه نقد الحقيقة اذ يقول:"والحقيقة لا تفسر الذوق، ويمكن على الأقل، أن ترضى الذوق لكن المفسدين الحقيقيين هم هؤلاء الذين يقدمون الرأى أو الخيال".

قد تكون عند بعض النقاد بصيرة فى نقد الأعمال الأدبية، ولكن من الصعب أن تحكم على قيمة هذا النقد. فمقابل كل نجاح فى هذا النوع من الكتابة، يوجد آلاف من حالات الغش وبدلا من البصيرة نجد الخيال. وحين يصل "إليوت" الى هذه النتيجة القائمة يضيف:

" من المؤكد أن التفسير يصبح مشروعا فقط حين لا نجد تفسيرا على الاطلاق بل وضع بعض الحقائق فى يد القارىء التى بدونها يضل الطريق ".

الحقائق المطلوية:

ان الانسان الذى يؤمن أنه يفهم القصيدة ويكون اعتقاده صحيحا من الممكن أن يساعدنا على الفهم لا بما تعنيه القصيدة أو بمشاعره عنها. ولكن بذكر بعض الحقائق مثل العبارات والصور، والايقاعات أو بعض القصائد التى أثرت فيها وهكذا، أى أنه يوضح القصيدة بطريقة أفضل بأن يلقى الضوء عليها ذاتها. إن " إليوت " يؤمن أن الفهم الحقيقى للعمل الأدبى

يجب أن يكون مرشدا للناقد فيريه أفضل الطرق لاستخدام أدواته كالمقارنة والتحليل.

والنقد فى النهاية لا ينبنى على قواعد جافة جامدة بل يقوم على الذوق . لكن الذوق وفقا " لإليوت "، ليس مسألة تفضيل شخصى، بل بصيرة وفهم ومعرفة للجيد والردىء من الأعمال الأدبية. والبصيرة والفهم يمكن أن يقوما على حساسية الناقد إلا أن هذه الحساسية لا جدوى منها ما لم تنم وتهذب بدرجة جادة، أى على حد تعبير " اليوت" تربية طريقته للتجربة والنظام فى المسائل الأدبية وهى تشبه الحاسة التاريخية. التى لابد للناقد من اكتشافها واكتسابها حتى تصبح جزءا منه.

وبهذا يتضح أن فكرة التقاليد الأدبية كانت تسيطر على عقل " اليوت " وتربط بين كتاباته النقدية وتوحد بينها ... فى نظرية واحدة.

وإليه يرجع الفضل فى تهذيبها ووضعها جميعا فى إطار واحد متماسك. لقد كان " إليوت " مهتما بتطوير أعماله وكان مخلصا نزيها فى هذا الشأن.. حتى أنه حاول أن يرسى قواعد النقد على أساس من الموضوعية التى تشبه موضوعية العلم الى حد كبير.

المراجع:

1-فكرة التقاليد الأدبية عند ت. س. اليوت.

2-مقالات فى النقد الأدبى.

تأليف: ت. س. اليوت.

ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات.

3-ملاحظات نحو تعريف الثقافة

تأليف ت. س. اليوت.

ترجمة الدكتور شكرى عياد.

-

2- مجال وحدود الواقعية

هذه مقالة للناقد الروسى نيكولاى ليزيروف يناقش فيها قضية هامة هى الواقعية فى الأدب والفن، والتى تلقى كثيرا من الأضواء على تاريخ الأدب والفن والمدارس الأدبية، وهى مناقشة ثرية قد تسهم فى تقريبنا من المفهوم الصحيح للواقعية. وهى ضمن مجموعة مقالات فى كتاب عنوانه "مشاكل علم الجمال الحديث" وتاريخ نشر الكتاب يرجع الى أواخر الستينات فى ظل النظام السوفيتى وانتشار مدرسة الواقعية الاشتراكية. وقد اخترت هذه المقالة بالذات وقمت بترجمتها نظرا لأهميتها بالنسبة لمحاولاتنا للتعرف على مفهوم الواقعية فى الأدب والفن عموما. وعنوان الكتاب بالإنجليزية هو

Problems of Modern Aesthetics

يبدأ الأستاذ ليزيروف كلامه بالقول:

ان مشكلة الواقعية هى مشلكة معقدة، وقد ازدادت تعقيدا اليوم نتيجة لأن ممثلى الاتجاهات الفنية التى ليست اصلا واقعية قد اصبحوا يدركون على نحو ما أهمية الواقعية وجاذبيتها فأخذوا يرفعون اعلامها. فى 1946 طور كازمير ملوفيتش نوعا خاصا من الواقعية " شكلا فنيا لذاته " واعتقد دعاة السيريالية واخيرا دعاة التعبيرية التجريدية ان الدورالوحيد الذى يمكن للفن ان يؤديه هو التعبير عن عالم اللاوعى عند الفنان كذلك تعرضت الواقعية لشىء من الهوان على يد هؤلاء الفنانين الذين يعلنون ان اعمالهم الطبيعية ذات القيمة المتوسطة هى ثمار الطريقة الواقعية. كذلك يقدم مؤسسوا ومنظروا فن اللاروائية Antinovel تفسيرا خاطئا للواقعية. فروب جرييه Robe Grille يعلن ان الواقعية بشكلها الكلاسيكى " فقط " تلقى غموضا على شكل الاشياء ، وينبغى لهم ان يستقلوا بنظرية ايا كانت الصيغة التى تتخذها . والكاتبة البولندية ماريا دابروسكا ترى ان الواقعية الكلاسيكية تهتم فقط بالنظام الفنى والترتيب،

ولهذا فهى ابعد ما تكون عن تصوير الواقع تصويرا دقيقا فالسلوك العابث اللامجدى لشخصيات بيكيت ويونيسكو هو فى رأيها " صورة اكثر دقة للواقع " وتضع اساسا للواقعية الحقة.

فالمشكلة قد وصلت الى هذا الحد من الغموض نتيجة للاراء المتضاربة والمدخل الوحيد لفهم هذه المشكلة هو ان نحدد طبيعة الواقعية، حتى نزيل كل ما هو غريب عنها.

لقد قام أساتذة علم الجمال السوفييت فى السنوات الأخيرة بدراسة هذه المسألة دراسة عميقة، وكانت اهم نتائجها هو الاعتراف بالواقعية كظاهرة تاريخية فى عملية التطور، تقوم على الواقع فى شكل صور وتستمد اشكالها الفنية ومثلها من الحياة. وفيما يختص بهذا الأمر هناك عامل غاية فى الأهمية لابد من تاكيده، هو ان اعتماد الفن المطلق على الحياة (شأنه شأن كافة وجوه النشاط الانسانى) لا يبرر اطلاق اسم الواقعية على أى عمل فنى يعكس الحياة بدرجة او بأخرى. ففى الاعتراف بالصلة القائمة بين الفن والحياة فاننا لا نزعم ان الفن كله ينجذب بدرجة ما نحو الواقعية. ومن الواضح تماما أنه على العكس من ذلك فإنه توجد الى جانب الواقعية أشكال اخرى للفن محكوم عليها تاريخيا أيضا. حتى ارسطو فى تلك الأيام الغابرة قبل أن تتطور الواقعية كطريقة فنية نجده قد ميز بين مختلف الطرق الممكنة لتصوير الواقع فى الفن. اذ كتب يقول ان الفنان ينبغى عليه ان يصور الأشياء كما كانت أو كما هى أو كما يقال أو يظن بها او كما ينبغى لها أن تكون. هذه المقولة تميز بين نمطين أساسين من الفن، بين الفن الذى يهدف الى تصوير الحياة وبين الفن الذى يهدف الى إعادة خلقها. هذا التمييز الأساسى يمكن تتبعه خلال تاريخ الفن كله.

فى أثناء حفريات مريت (فى القرن الماضى) رفع الفلاحون المصريون التراب عن نقش خشبى مصرى قديم دفن فى الأرض لمدة خمسة ألاف سنة، وقد اخذتهم الدهشة حين رأوا التشابه الملحوظ بينه وبين شيخ البلد، هذا النقش الذى يصور رجل عجوز طيب يخطو الى الأمام متكئا على عصاه ، كان صادقا مع الحياة بدرجة ملحوظة ، بجانب هذا الشكل فى المتحف هناك اشكال اخرى كثيرة للفراعنة منحوته فى الحجر والبرونز وهى مصرية أيضا لكنها مختلفة تماما فى الشخصية، فخفرع الذى ينتمى الى الأسرة الرابعة ، صوره النحات المجهول ليس فى صورة شخص

بل فى صورة إله مزود بقوة خالدة لا تتأثر. إنه يعرض فكرة القوة مجسدة فى الحجر، رمزا لوكيل الله على الأرض.

ان الفن كالحياة لا يمكن حصره فى بعض الأشكال حتى أعظمها كمالا. فكثيرا ما تصادف فى عمل واحد بذاته تجميعا لأهداف متناقضة، فالإلياذة مثلا تحوى أوصافا للطبيعة والحياة اليومية ولعديد من المعارك الحقيقية جنبا الى جنب مع أوصاف الابطال الأرضيين ذوى الأقدام السريعة " والخوذات البراقة" يعصفون بكل شىء كالعاصفة، بل بجانب سكان السماء الآكثر رقيا نجد شخصية تريزياس أحول العينين "مقعد"تلتفى" اكتافه فوق صدره بينما يرتفع جانب رأسه الآسفل كالنصل.

ان الاتجاهين المثالى والواقعى اللذان تكونا فى غابر القرون من الممكن تتبع آثارهما بوضوح عبر التاريخ الانسانى الذى لا يتوقف فيه تغيير العصور أوالمطالب الفنية والانجازات، تارة نجدهما يختلفان بعضهما عن بعض وتارة آخر يبدوان متحدين فى عمل واحد.

كان الفن فى العصور الوسطى يعطى تصويرا حيا دقيقا للكيفية التى يحول بها الفنان الأشياء والظواهر الموجودة فى العالم الحقيقى لكى يجسد هدفه ويجعله يخدم افكارا دينية. وهذا يصدق على الشخصيات المرسومة ببروز فى لوحة "رؤيا التجلى " الموجودة على الحامل بمدخل كنيسة القديس بطرس بالموسق، ويرجع تاريخها الى بداية القرن الثانى عشر. هذه الشخصيات التى تحييك عند دخولك الكنيسة هى : المسيح فى حجم أكبر من المعتاد والسرافيم وكتبة الأناجيل فى حجم أصغر قليلا مرسومين فى صور رمزية كمخلوقات مجنحة، وبعدهم الشيوخ فى أحجام أصغر نسبيا، وهم يجسدون بهذا التناسب التدرج الهرمى للنظام الكنسى، ليس هذا كل ما فى الأمر فتقصير قامة الشيوخ بدرجة مفرطة، وطيات ملابسهم غير المنتظمة الى جانب الأجسام الإثيرية للسيرافيم والوجه الهادىء للمسيح، وهو عنصر السلام الوحيد فى وسط هذه الفوضى، إنما يجسد فكرة الإله الكلى القدرة، وحتمية العقاب على خطايا الحياة الدنيا.

كان علماء الجمال اللاهوتيين فى العصور الوسطى يرون الجمال الحقيقى أولا وقبل كل شىء فى الروح التى تنبذ"الغرور الأثم " من أجل غاياتها الخاصة للجمال الجسدى حتى الملامح الشكلية الخالصة لحفر وتشكيل الاشكال الحجرية والزينات على واجهة كنيسة القديس بطرس بالموسق تحمل شواهد عديدة على هذه النظرية الجمالية التى يرجع تاريخها الى كتابات القديس أوغسطين فى القرن الخامس

الميلادى. ومن خلال هذا الميل للتعبير عن "أفكار كنسية" باشكال متغيرة، فقدت كثير من الأعمال الفنية صلتها المباشرة بالحياة. لكن التحريف المتعمد للأشكال الحية لحساب فكرة زائفة منحازة ليس هو الملمح الجيد للفن غير الواقعى، بل ان هناك ظواهر أشد تعقيدا. فالفن الوجودى الحديث غالبا ما يستخدم عناصر حقيقية وتعليلات من الواقع لعرض تصورات فلسفية تحرف الواقع تماما.

فى مثل هذه الحالات، نجد ان الملامح الخارجية للتصوير والتعبير الواقعى، التى تعطى إيهاما بالصدق مع الحياة، وهى فى الحقيقة مجرد بديل للدراسة المعمقة، تتحول الى وسيلة غاية فى السهولة لتجسيد وتصوير طريقة فنية ليس لها أدنى صلة بالواقعية.

وقصة " الغريب " لألبير كامى هى مثل رائع لهذا، فالقصة ترمى الى البرهنة على عبثية الحياة الإنسانية وعدم جدواها، والمخرج الوحيد للانسان من هذا المأزق الذى دفع اليه بواسطة الطبيعة والمجتمع هو أن يعترف بقدرية لا ترد لعبث الحياة. هذه العبثية هى التى تعطى لكل منا الحق الأخلاقى لتأكيد ذاته خارج الإطار المتفق عليه للخير والشر.

ان التصوير الحى المدهش للطبيعة وللمشاعر الإنسانية يستخدم فقط كحيلة لإبراز أراء المؤلف الفلسفية والسيكولوجية. والمثل على ذلك نجده فى الوصف الجمالى للجو الحاد على الشاطىء وخارج المدينة. وحين يقتل مرسو العربى الذى رفع سكينه فى وجهه نجد ان الوصف الجمالى يدعم الحادثة، وهى حادثة رئيسية، كما يدفع برجل لا تحرك سلوكه سوى الرغبة فى عدم الاتيان بأى عمل مستقل، الى ارتكاب جريمة بشعة ودون شعور أو إحساس.

فالاستجواب أثناء المحاكمة، وحديث مرسو مع الكاهن، بالإضافة الى وصف حالته الذهنية حين يدرك انه يقف موقفا لا يمكن الدفاع عنه وانه مقضى عليه أمام القانون، كل هذا يستعمله ألبير كامى لإعطاء دليل سيكلولوجى للوعى المستنير لرجل لا يبالى بهذا العالم، وبعد ان يجعل القارىء يعتقد بصحة الأحداث التى تورط فيها مرسو، يمضى الكاتب فى شرح عقيدته الفلسفية.

عند الفحص الدقيق يتكشف لنا أن قصة "الغريب" تشبه رؤيا التجلى" من حيث النوع، ففى "الرؤيا" نجد فكرة دينية يتم التعبير عنها باشكال حقيقية لكنها محرفة تحريفا واضحا، فى حين نجد لا عقلانية كامى محمولة على "صورة واقعية

للحياة" والخلاصة واضحة وهى: ان التحريف الواعى أو غير الواعى للحياة إخضاعا لفكرة مفردة هو السمة المميزة للفن غير الواقعى.

الفرق بين الواقعية فى الفن والطريقة الواقعية:

إن أى تحديد لجوهر الواقعية لابد ان يفرق بين واقعية الفن وبين الطريقة الواقعية، فالتصور الأول يعبر عن العلاقة الأولية بين الفن والعالم المادى، وهى خاصية اعطاء انعكاس موضوعى للواقع باعتباره شكل من أشكال الوعى الاجتماعى، أما التصور الثانى فهو يعبر عن وعى الفنان بهدفه فى أن يعكس العلاقات السببية للظواهر. إن الطريقة الواقعية تفترض مسبقا وجود طريقة معينة مقررة تاريخيا لرؤية الحياة من جانب الفنان فالرغبة فى رؤية العالم بالانطلاق منه تجعل العمل الواقعى وسيلة لفهم الواقع وكشف موقف الإنسان ازاءه.

ولكى نعطى فكرة واضحة عن التناقض بين الموقف الدينى من الحياة مثلا، وبين الموقف الواقعى بالنسبة للعلاقة المباشرة بالفن نجرى مقارنة صغيرة بينهما. فالقديس أوغسطين فى خطابه الى نيبريد يوس يجرى مقابلة بين "الروح والجسد" ويتساءل ايهما افضل؟ ثم يجيب: ا لروح طبعا. ما الذى يمتدح من أجله الجسد؟ لا أرى شيئا سوى الجمال. فما هو الجمال الجسدى؟ إنه تناسق أجزاء الجسد بعضها مع بعض مما يعطى حلاوة من لون معين. فهل الأفضل أن يكون هذا الشكل حيث هو حقيقيا أم حيث هو زائفا؟ واين يكون حقيقيا؟ ويجيب، فى الروح طبعا.

بعد ان أعلن القديس أوغسطين ان "جمال الجسد" أى جمال الأشكال الطبيعية هو نوع زائف من الجمال، نراه يصل الى رفض دوجماتى قاطع للمتعة الجمالية التى يستمدها الناس من الأشياء الحسية. فهو يقول "ما العمل ان كانت الأشياء الحسية تحتوى على متعة كبيرة جدا؟ ويأتى جوابه "يجب ألا يسمح لها بذلك"

فى سفر الرؤيا يرفض القديس يوحنا لوحة رسمت عليها صورته على أساس انها شبيها جسديا فقط اذ يقول يوحنا للرسام " ان الذى صنعته هولعبة طفل ناقصة. رسمت الشبيه الميت للحم الميت ". وتشرب الفن المسيحى كله تقريبا هذه الرغبة فى تأكيد الجوهر الروحى للإنسان أى "القبس الإلهى"، أما ليوناردو دافنشى وهو واحد من أصدق الواقعيين فى عصر النهضة فأفكاره عن الطبيعة والفن تقدم منهجا مختلفا تمام الاختلاف. إنه كعالم وفنان يركز أولا وقبل كل شىء

على كشف العلاقات المسببة للظواهر. كتب فى مقالات عنوانها "عن نفسى وعن علمى" يقول "لا يوجد فعل فى الطبيعة بغير سبب، اكشف عن السبب ولن تحتاج الى تجربة " ان الفنان فى رأيه ينبغى الا يكون عالما وفيلسوفا فحسب بل معلما ايضا. ان هدف الرسام هو النفاذ الى الجوهر الحقيقى الكامن فى بنية الأشياء. وفى موضع أخر من كراسة رسمه كتب يقول " إن الرسام الذى ينقل فى بساطة معتمدا على الخبرة وشهادة العينين يشبه المرآة التى تعكس ببساطة أى شىء أمامها دون ان تعرف عنه شيئا "

وتتضح طريقة ليوناردو بجلاء فى لوحة "العشاء الأخير" التى رسمها فى مطعم دير سانت ماريا ديل جرازى فهو يعبر عن ادراكه الواقعى للعالم بابراز العلاقة المتبادلة بين الشخصيات الثلاثة عشر جميعهم فى الرسم. فالرسام يضع الخير والشر جنبا الى جنب عن طريق رد فعل الاثنى عشر تلميذا لكلمات المسيح التى قالها منذ قليل "واحد منكم سيسلمنى" هذا الكشف للعلاقة السببية وهذه الرغبة التى تدفعه الى تجسيد الحالة الروحية لذهن الشخصيات باعطاء تعبير مادى جميل عن طريق الحركة والإيماءة يذكرنا ببعض الفقرات التى سجلها فى كراسته. وعلى الرغم من ان الصلة بعيدة وغير مباشرة فهى تساعدنا على تفهم المنطق الفنى لفكر هذا الفنان الواقعى العظيم. اذا أردت ان ترسم شخصا يتكلم الى جمهور من الناس فلابد أن يكون لديك فكرة واضحة عن الموضوع الذى يناقشه وأن تجعل كل الإيماءات تتلاءم معه.

"اظهر رجلا مندهشا مما سمع وفمه يتدلى من جانبيه ثم ارسم خديه بعديد من التجاعيد، اما حاجبيه فيجب ان يرتفعا قليلا حتى يلتقيا مكونين كرمشات كثيرة على الجبهة" على هذا النحو تظهر الطريقة الواقعية ذاتها فى المبادىء العامة التى يستخدمها الفنان الواقعى فى الاختيار والتقييم بالتصوير، ورغبة فى الكشف عن القوانين الطبيعية الكامنة فى ظواهر واقعية متناقضة. فالفنان الواقعى يستخدم كقاعدة الأشكال الحقيقية للشىء الذى يرسمه، وربما يلجأ ايضا الى أشكال عامة أو رمزية بشرط ان تخدم فى الكشف عن الجوهر للظاهرة الحقيقية المرسومة.

ان المدخل الى الواقع وحتى دوافع تطوير الشخصية يمكن أن تتشابه عند مختلف الكتاب، لكن التعبير عنها يأخذ شكلا مختلفا، لهذا نتكلم عن وجود كثير من الأساليب الواقعية الملموسة تاريخيا. لقد بلغت الواقعية

ذروتها فى القرن التاسع عشر. ورأى أساتذة الواقعية العظام من الأوربيين والروس نتيجة لعدم ادراكهم لمجرى التطور المقبل للمجتمع ان عملهم الرئيسى هو اعطاء تحليل صادق وشامل للحياة الاجتماعية. يقول بلزاك عن كتابة الكوميديا الانسانية إنه كان يهدف الى وضع قائمة للرذائل والفضائل واختيار أهم أحداث الحياة الاجتماعية. فالتحليل السليم للواقع المتناقض فى منتصف القرن التاسع عشر وهو واقع حافل بمأسى التناقضات الاجتماعية أدى الى النقد بطريق حتمى، فاتخذت الواقعية بالطبع شكلا نقديا فى كتابات أكبرهم موهبة واعمقهم فكرا، وأصبحت واقعية نقدية. " فما هو الفن فى عصرنا؟ سؤال طرحه منظر الواقعية الروسية ف. بيلنسكى V 0 Belinski

واجاب عليه قائلا انه تقييم وتحليل المجتمع وبالتالي نقده:

فى ذلك الوقت كان المطلوب هو فهم الواقع فهما عميقا من أجل فحصه نقديا اكثر من فهم الرومانسيين له، مثلا، كان كتاب الواقعية يوضحون شخصياتهم فى علاقتهم بالحياة وفى اعتمادهم على البيئة. فالسمات الأساسية للطريقة الواقعية هو البعد عن الأراء الذاتية المتعسفة، ثم صدق الدوافع فى الشخصية الانسانية والنضال الواعى من أجل الأصالة. ويمكن رؤية هذه السمات فى الأدب، وفى رسوم كوربيه وفى الفن الروسى قبيل الثورة البلشفية وفى فن أولئك الممثلين، الذين كانوا على حد تعبير ميخائيل شبكين أحد رواد الواقعية فى المسرح الروسى، لا يفرضون ذواتهم على الدور الدرامى، بل كانوا "يجاهدون للدخول تحت جلد الشخصية"

ان التاريخ الاجتماعى، تاريخ القيم الاخلاقية للمجتمع المعاصر هو التيما الأساسية التى اعطت واقعية القرن التاسع عشر النقدية مكانا فى ثقافة العالم، اذ كان المنبع الأساسى للحدث هو الصراع بين الفرد والمجتمع، والمبدأ الفنى السائد هو الصدق مع الحياة، وكانت الحبكة التى شاع استخدامها فى النثر والدراما هى الصراع بين العشاق او الصراع العائلى. وسواء اختارالكتاب تصوير الناس التافهين او الصغار او تناولوا حياة القرية أو مشكلة المرأة، فإن الحدث كان يأخذ دائما شكل قصة حب أو تاريخ عائلة حتى لو كانت أهمية هذا خارجية فقط. وفى حالات نادرة فقط

حلـــت المـــؤامرات السياســـية وعمليـــات البنـــوك والاقتصـــاد او الصـــراعات الفلسفية، الدينية، الاخلاقية والجمالية محل المثلثات الخارجية العادية.

هذا النضال من أجل إيجاد محرك سليم للحدث والشخصية وتصويرها ذات موقف اجتماعى اقتصادى من الحياة أدى الى ظهور منهج سيكولوجى، بل فسيولوجى. ففى ضوء البروجيكتور الذى يمسك به الكاتب الذى ينتقى أحداثا فردية من الحياة وفى ضوء تأملات البطل فى وحدته كان من الطبيعى أن يجد الانسان ذلك الشىء الذى يمثل جزءا عضويا من قصة الحب أى المنبع الرئيسى للحدث.

فالتصـوير العميـق المتعـدد الجوانـب للحيـاة المعاصـرة هـو العمـل العظـيم الـذى حققتـه الواقعيـة. فمـن النقـل الحرفـى لأنمـاط الرذائـل والعواطـف والفئـات الاجتماعيـة وحتـى المهنيـة ينطلـق الكاتـب لتصـوير الانسـان فـى حالـة حركـة دائمـة. وعلـى حـين نجـد جوجـول فـى قصـة "الأرواح الميتـة" يسـتخدم مجموعـة مـن الحيـل الأدبيـة لكـى يعـرض عينـات نمطيـة مـن مـلاك الاراضـى، ومـن مـوظفى الحكومـة نجـد ان العنصـر النمطـى لشخصـيات تولسـتوى قـد ذاب تمامـا فـى الوصـف المتبـاين للحـالات الروحيـة المتقلبـة للـذهن. ان تيـار الحيـاة فـى نهايـة القـرن التاسـع عشـر قـد طهـر الفـن مـن الترتيـب العقلانـى فـى تنـاول موضـــع نـــابع مـــن التقاليـــد الكلاســـيكية، وكـــذلك مـــن دوامـــات العواطـــف الرومانســـية الجافـــة التـــى كانـــت تنـــتج عـــن الاســـتطرادات الانفعاليـــة ومـــن التحـويرات المثيـرة للحبكـة، والتأوهـات التقليديـة للعشـاق ومـن أنصـاف الآلهـة وحتى من الأوغاد والأشرار والأباء النبلاء.

اصـبح الفـن هـو المـرآة الحقيقيـة للحيـاة، لكـن كلمـا اقتربـت هـذه المـرآة مـن الفـرد، كلمـا انحصـرت قبضـتها علـى الواقـع فـى تيمـات صـغيرة، فـإذا وجـب علـى الفـن أن يحصـل علـى فهـم شـامل للعـالم وجـب عليـه أن يكتسـب مفهومـا للحيـاة عامـا ومحـددا بدرجـة حـادة يـتلائم مـع تطورهـا التـاريخى، فـلا يمكنـه الاعتمـاد ببسـاطةعلى وصـف الحيـاة اليوميـة، او مجـرد التعـاطف مـع الخيـر أو إدانـه الشـر. وهـذا يتمثـل فـى وجـود أبحـاث أخلاقيـة منفصـلة بـذاتها فـى أعمـال ليوتولسـتوى وفـى الـديالوجات والمونولوجـات التـى تكـون جـزءا مـن روايـات ديستوفيسكى، حيث يناقش الأراء "المؤيدة" والمعارضة الى مالا نهاية.

ومن خلال البحث عن الصلة التى تربط بين الشخصيات والحياة وتربط فنهم بالمجرى الطبيعى للأحداث توصل كتاب الواقعية النقدية الى فهم دقيق للعمليات التى تحدد مسار التاريخ.

وكان على هذا الخط، أن دخلت طريقتهم الفنية على غير وعى من الكتاب انفسهم، فى صراع مع الأساطير والخيالات الشعبية التى نمت نتيجة لتحليل الواقع تحليلا محدودا او زائفا.

وهذه النقطة توضح كلمات توماس مان، وهو واحد من اعظم الكتاب الواقعيين فى عصرنا حين يشير الى عمله رواية"بدنبروكس" Buddenbrooks التى تحكى قصة انهيار الطبقة العليا فى المجتمع البورجوازى. يقول مان:"كانت المشكلة التى استغرقتنى ودفعتنى الى الكتابة مشكلة بيولوجية سيكولوجية، وليست سياسية. وكنت مهتما بالعنصر الروحى الانسانى، اما المضامين الاجتماعية السياسية فقد عالجتها بطريقة عارضة وبغير وعى كامل، ولا يحتاج الانسان إلا لمقارنة " بودنبروكس " برواية اخرى فى نفس الموضوع هى "أسرة ارتامانوف" التى كتبها مكسيم جوركى ، ليرى كيف ان منطلق توماس مان قد حصر المشكلة التى واجهته فى أضيق الحدود.

ليس هناك سوى النظرة العلمية الصحيحة للتاريخ والطريقة الفنية للواقعية الاشتراكية التى لا تنفصل عنها، والتى تولدت فى مرحلة الانتقال من الرأسمالية الى الاشتراكية بقادرة على تزويد الفن الواقعى بفهم مستقبلى متماسك للانسان والعالم. فالواقعية الاشتراكية تتميز بمنهج مادى متماسك واع بالنسبة للحياة التى يعاد تصويرها. فالحياة تنعكس فى الفن على ضوء قوانين التطورالتى اكتشفتها الفلسفة الماركسية اللينينية، وبتصويرها للحياة فإن الواقعية الاشتراكية تناضل من أجل تحويلها وفقا لمبادىء شيوعية انسانية عامة.

هذا الكفاح من أجل فتح مجال فنى متزايد الاتساع مرتبط دائما بصيغة فنية قد أصبح فى الوقت الحاضر سمة مميزة لكل فنان لا يريد ان يعزل نفسه عن الناس. هكذا كان الخط الشعرى عند فلاديمير مياكوفسكى الذى

كـرس فـى شـعره كـل "قوتـه الرنانـة" لطبقـة البروليتاريـا المقتحمـة. فقابليـة الفهـم تزيـد مـن قيمـة الأعمـال الواقعيـة ولا تـنقص منهـا إذ تتطلـب صـورا واضـحة واسـتعمالا دقيقـا محـددا للغـة والحيـل الفنيـة واخضـاع الشـكل والمضمون للتعبير الواضح عن معنى الواقع ذاته.

بتصـوير الواقـع يـتعلم الفنـان الـواقعى أن يفهمـه. إن عمليـة الفهـم هـذه تشـمل الأفكـار والمشـاعر والمحـاولات التـى يبـذلها هـؤلاء لـيس فقـط الـذين يخلقـون الأعمـال الفنيـة القيمـة بـل والـذين يقـدرونها أيضـا. ان الحـدود المتحركـة للواقعيـة تحـددها درجـة سـيطرة الفـن علـى الواقـع لا الحيـل الفنيـة البعيـدة كـل البعـد عـن الواقـع. إن هـذا التصـوير العميـق والمجـال الواسـع هـو بالضـبط الـذى يميـز الطريقـة الواقعيـة الاشـتراكية عـن كـل مـا عـداها مـن الطـرق الآخرى المشروطة تاريخيا.

مـن قـراءة الكتابـات النظريـة لأسـاتذة الواقعيـة الاشـتراكية البـارزين حـول الطريقـة الفنيـة يـرى الانسـان فـى أقـوالهم عـن الموضـوعات العامـة التـى لايختلفـون حولهـا، مثـل تصـوير الحيـاة مـن موقـف اشـتراكى، والرغبـة لا فـى تصـوير الواقـع فقـط بـل تغييـره أيضـا، أنهـم يؤكـدون علـى أهميـة التفسـير الفردى للطريقة مع الاعتبار بطبيعة هذا الشكل الفنى أو ذاك.

ففـى حالـة الكسـى تولسـتوى مـثلا، نجـد ان المبـادىء التـى تقـوده، هـى تنمـيط الواقـع فهـو يقـول "ان الواقعيـة هـى تعمـيم الأحـداث الفرديـة التـى بينهـا سـمات مميـزة" الواقعيـة تلغـى العـارض وتوجـد مقـادير متميـزة الواقعيـة تأخـذ الوجـه الجـارى للحيـاة وتحولـه الـى ظـاهرة دائمـة تحتـوى علـى جـوهر مـا هـو جـارى، فـى حـين أن المـذاهب الطبيعـة مـثلا تعطـى صـورة لا تبـالى بالحيـاة فـى حـين ان الواقعيـة تعنـى موضـوعا اجتماعيـا وانماطـا اجتماعيـة عامـة . الواقعيـة لا تضـل، لا تتـوه عـن العصـر، ولا تلـبس أبطـال الحكايـات القديمـة جاكتـات سـوفيتية مـن الجلـد. الواقعيـة تهـاجم الحيـاة الجديـدة هجومـا مباشـرا ثـم تتـرك لكـل واحـد أن يأخـذ مـا يسـتطيع ان يضـع عليـه يـده، معتمـدا علـى مهارتـه، وينطلـق بـه. ان يأخـذ مـا هـو حيـا ولا يأخـذ ظـلا خاويـا. فـالاخير نتركـه للشكليين "

أمـا نـاظم حكمـت الشـاعر اللامـع الحـديث، فقـد عبـر عـن موقـف مخـالف بالنسـبة لهـذه المسـألة، إنـه يسـلم للواقعيـة الاشـتراكية أوسـع مجـال او باسـتخدام جميـع الأشـكال الفنيـة بمـا فيهـا تلـك الأشـكال التـى انفصـلت كليـة عـن المبـادىء التقليديـة والتـى حـددها "بالتصـوير الخـارجى المجـرد للأحـداث الطبيعيـة وللـروح الانسـانية"، فهـو إذن ينطلـق مثـل الكسـى تولسـتوى مـن التسـليم بالأهميـة الفائقـة للمضـمون فـى الفـن، ويعـارض بشـدة الفكـرة التـى تقـول بـان ثمـة أشـكال فنيـة معينـة ينبغـى اعتبارهـا علـى وجـه الخصـوص مـن طبيعـة الواقعيـة الاشـتراكية. فتصـور خدمـة الحـزب والشـعب بانتقـاء شـكلا فنيـا بذاتـه هـو تحويـل لهـذه الخدمـة الـى انشـعال ذاتـى بمشـكلة الشـكل – وهـذا فـى حد ذاته هو الشكلية بوضوح وبساطة"

لقـد توقفنـا لتقـدير قلـة فقـط مـن الاتجاهـات الخاصـة بتعريـف الواقعيـة الاشـتراكية، بجـنح بعضـها بعيـدا عـن التصـوير الصـادق للحيـاة، وبعضـها الآخـر لا يتصـور الواقعيـة الاشـتراكية خـارج نطـاق الملاحظـة الضـيقة " لآشكال الحياة ذاتها"

فـى رأينـا ان بريخـت يقـدم تعريفـا واضـحا لحـدود الواقعيـة الاشـتراكية وذلـك فـى بحـث بعنـوان "الواقعيـة الاشـتراكية فـى المسـرح" هنـا منهجـا جماليـا كـاملا اخـذت فيـه مبـادىء الطريقـة الجديـدة تفسـيرا فرديـا متطرفـا خـاص ببريخت.

"إن الواقعيـة الإشـتراكية هـى تصـويرللحياة والعلاقـات الإنسـانية فـى تطابقهـا مع الواقع عن طريق الوسائل الفنية ومن وجهة نظر " إشتراكية "

ويؤكـد بريخـت هنـا ان "حقيقـة الحيـاة" نتوصـل اليهـا "بوسـائل فنيـة" " يقـول بريخـت ان هـذا التصـوير يجعـل مـن الممكـن النفـاذ الـى قلـب العمليـات ذاتها واثارة نبضات روحية ذات صبغة اشتراكية"

يتضـح لنـا لـيس مـن هـذه المقتطفـات فقـط بـل مـن تحليـل افكـار بريخـت عـن الشـكل الـدرامى ان " الوسـائل الفنيـة " تجعـل مـن الممكـن انتقـاء وتعمـيم الجانـب الأساسـى فـى عمليـات الحيـاة وظواهرهـا، ولا يتسـع المجـال للتسـاؤل عن الأشكال الفنية الصادقة مع الحياة بالمعنى الخارجى الضيق.

يتضح هذا لو فحصنا مشهد فى المسرحية التعليمية " المرأة الطيبة من سيتزوان " وهى فنتازيا من ناحية الموضوع لكنها واقعية المضمون. لنأخذ المشهد الأتى: حيث الحلاق الذى ضرب وانج السقا بالمقص فكسر ذراعه، ثم اكتشفت شن تى بطلة المسرحية ذلك منذ قليل:

شن تى: ماذا حدث لذراعك؟

شيم: كسره الحلاق بالمقص أمامكم

شن تى: (منزعجة لعدم انتباهها) ولم ألحظ أنا

شيئا؟ اذهب الى الطبيب فورا والا سيبق

ذراعك هكذا ولا تستطيع ان تعمل به أبدا

انهض سريعا يالله من عمل مخيف.

انهض.

رجل عاطل: انه يحتاج الى قاضى لا الى طبيب

فمن حقه أن يطلب تعويضا عن الإصابة.

وانج : هل تظن اننى أملك فرصة

شيم : لو كانت فقط صالحة ومكسورة

وانج : اظن أنها كذلك . انظر لقد تورمت كثيرا

هل تظن هذا يكفى للحصول على معاش؟

شيم : سوف نحتاج الى شاهد فى القضية

وانج : لكنكم جميعا رأيتموه يضربنى ، ويمكنكم

ان تقولوا هذا (ينظر حوله)

العاطل : كانت البنت وزوجة اخيها جالسين بجوار

الحائط يأكلون لم يرفع أحد منهم رأسه

شن تى : (لشيم) لكنك رأيت ما حدث

شيم : لا أحب التعامل مع البوليس

شن تى : (لزوجة الأخ) اذن ما رأيك أنت؟

زوجة الأخ: انا؟ لم اكن انظر نحوه

شيم : ماذا تقصدين ؟ رأيتك تنظرين – أنت

فقط خائفة لأن الحلاق رجل قوى

شن تى : انا واثقة انك لن ترفض الشهادة

(تخاطب الجد)

زوجة الاخ: لن يهتموا بشىء مما يقول، فقد كبرسنه

شن تى : (للعاطل) لكن المعاش فى خطر

العاطل : حذرونى مرتين من التسول . ان

شهادتى ستضره

شن تى : (بعدم ثقة) لا احد منكم يملك الشجاعة

فى ان يقول ما حدث. ترون ذراع

ساق تكسر في وضح النهار ثم تغلقون أفواهكم

المشهد الذى قدمناه مرسوم بطريقة توضح ان الجوع والفقر يفسدان الناس والموقف الذى اختاره المؤلف موقف بالغ الحدة، والردود القصيرة التى يتفوه بها الاشخاص تجسد دوافعهم فى معطيات الظروف المحيطة بهم وتكشف عن نمط الناس الخاص بهم.

مع ذلك فهذا المشهد يعتبر اساسيا فى المسرحية لا من أجل تطوير الحدث بل لتأكيد نية الكاتب بوجه عام وتأكيد الرسالة الخاصة بهذه الواقعية

بالذات. هذا هو السبب الذى من أجله يتغير كلام شن تى فجأة من النثر الى الشعر الذى نسمع فى سطوره صوت الكاتب نفسه واضحا.

ويحكم أيها التعساء. كيف يضرب أخ منكم

وتغضون الأبصار

ثم يصرخ مستغيثا، لما انتم صامتون؟

كيف يمشى الوحش فيكم

ينتقى منكم فريسة

ولسان حالكم يقول

إنه قد اعفى عنا

لا يرانا ساخطين

أى مدينة هذه؟ بل أى شعب أنتم؟

ان ظلما فى المدينة يقتضى إشعال ثورة

واذا لم تأت ثورة، ينبغى حرق المدينة

قبل ان يأتى الظلام

وبطريقة نمطية جدا لابد ان يعقب ذلك عودة الى النثر، وهنا نجد استمرار كلام شن تى الذى يبدأ من "وتغلقون افواهكم"

وانج اذا رفض الناس الذين رأوه فعلا سأقول انا إنى رايته " ثم يتطور هذا الدافع السيكولوجى اكثر . ان احدى النساء لا ترفض الادلاء بشهادتها فقط بل تنوى أن تخون شن تى أيضا.

العامل : اندفعت نحو الحلاق لتخبره

زوجة الأخ: نحن لا نستطيع ان نغير العالم

شن تى : (بقنوط) لم اكن انوى طردكم ، لكن

الخوف ملأ نى

لا، لقد نويت ذلك. أغربى عن وجهى!

يخرج الجميع (العامل وزوجة الاخ والجد)

وهم يمضغون الطعام فى استياء

شن تى : (تخاطب المجهور)

لم يعودوا ينطقون

حيثما يلقى بهم سنراهم يمكثون

واذاطردوا بعيدا سنراهم يسرعون

لا شىء يحرك قلوبهم غير رائحة الطعام

نحوها يتطلعون

واضح تماما ان كلمات زوجة الأخ تأخذ معنى رمزيا عاما فى هذا السياق. فهى تمثل النتيجة التى وصل إليها هؤلاء الناس العاجزين عن الكفاح. وخلاصة رأى الكاتب التى تتناول ليس مشكلة "عدم التدخل" بل مشكلة التكوين الاجتماعى السيكولوجى لطبقة البروليتاريا الحديثة الخاملة، يوضع ثانية على لسان شن تى لتنطقه شعرا.

إن وضع حدث المسرحية فى الصين هو مجرد تقليد أدبى. كذلك الشخصيات تقليدية لكنها فى نفس الوقت لا تعطى مطلقا الاحساس بانها رموز خاوية أو افكارا مجسدة فى اشخاص. وهذا توضحه حقيقة ان حدث المسرحية الرئيسى والذى هو المشاكل الاجتماعية الفلسفية، قد أمد بريخت بالدوافع السيكولوجية.

كل الحيل الدرامية التقليدية المستعملة فى المسرحية ، كازدواج شخصية شن تى وزيارة الآلهة للأرض، والفواصل الشعرية والمشاهد التى لا اهمية لها فى تطور وحدة الحدث، جميعها تمثل نقاط انطلاق نحو فهم العمليات

الاجتماعيــة التــى تجــرى فــى الحيــاة ،والنســيج الــدرامى كلــه لمسرحيـــــة " المـرآة الطيبــة "يـؤدى الــى نتيجــة حتميــة وهــى ان العــالم الــذى يشــوه الانســان لابــد مــن تغييــره، ولــو ان الكاتــب يتــرك للجمهــور مهمــة الوصــول الــى هــذه النتيجــة علــى مســئوليتهم الخاصــة ، ثــم يحــاول ان يحــركهم الــى المشــاركة الإيجابيــة، وهــذا هــو الهــدف مــن ختــام المســرحية الــذى يلقيــة ممثــل يخاطــب الجمهور من امام الستارة

اصدقائى المحترمين

اعرف ان النهاية ليست سعيدة

لقد نزلت الستارة ووقعنا فى حيرة

لم نحل أية مشكلة، اذ بقيت كل المشاكل بلا

حلول

ولابد من الوصول ‘لى حل صحيح

ففكروا وجربوا الحلول

هل يصلح المال أم الحب؟

نغير البطل؟ ام نظهر تطوره؟

هل يصلح الأمر تغيير الآلهة او الاستغناء عنهم؟

ها نا صامت، مبلبل التفكير

فساعدونى يا اصدقائى

فلتشحذوا كل العقول، وتطرقوا كل سبيل

وامهلونى كى نجرب لنجد خير طريق

يفضى بالانسان الطيب الى الخير

العميم

فاستبعدوا النهاية الحزينة

لابد،

بكل بد،

من نهاية سعيدة، فهمتم؟

إن مسرحيات بريخت تتجنب عمدا كل الأحداث العارضة التى تتطابق مع الحياة ليحل محلها "النظام الطبيعى" الذى يقوم فى جوهره على قوانين التطور الطبيعية التاريخية الاجتماعية التى ينظمها الفن فى صورة عامة، وان كانت هذه ليست الصيغة الوحيدة الممكنة ، إلا انها كانت مقبولة تماما للتصوير الواقعى للواقع فى تطوره الثورى .بينما نجد فى رواية " الأم " لجوركى ان الكاتب يكشف عن أفكاره أساسا بإعطاء أوصافا ملموسة قوية للحالات السيكلوجية لعقل نيلوفنا فى دوامة الحياة اليومية، نجد بريخت يقدم إعداده الدرامى للرواية بطريقة عملية مجردة من السمات التى رسمها جووكى لشخصيتها .

واخلاصا لمبادئه الفنية اثنى بريخت على هيلين فيجل، التى لعبت دور الأم، أولا وقبل كل شىء لانها اختارت من كل السمات المميزة لنيلوفنا تلك السمات التى تبرر لعائلة فيلاسوفا اوسع التفسيرات السياسية او التى جاءت تبعا لذلك فردية تماما وفريدة لا تتكرر، وبتعبير آخر نقول إنها كانت تؤدى دورها وكأنها كانت تقف امام جمع من السياسيين لكن ذلك لم ينقص من قدرها كممثلة ولم يمنع تمثيلها من بلوغ مرتبة الفن.

ان تفريد شخصية نيلوفنا لا يمكن ان تكون محل جدال، فاللمسات الأساسية للصور السيكولوجية اللازمة لاعطاء الموقف السياسى تعبيرا ماديا قد رسمتها الممثلة من تجارب حياتها الشخصية.

وبريخت كما نرى لم يحاول ان يجعل المتفرجين يندمجون فيما كان يجرى على خشبة المسرح (كما كان يفعل ستانيسلافسكى) الى درجة ينسون معها انهم فى مسرح، بل ان بريخت الكاتب والمخرج كان يتابع فيها المحاولات الجريئة للتجديد الدرامى فى تقاليد الفن السوفيتى فى

العشرينات، والتى ارتبطت ببحث ميرهولد عن صيغ جديدة فى المسرح، وميا كوفسكى فى الشعر وايزينشتين فى السينما. من هذه الناحية، لابد لنا ان نعتبر بريخت مثالا رائعا جدا للصلة الدائمة بين اتجاهات الواقعية الاشتراكية فى العشرينات وبين تلك الاتجاهات التى ظهرت فى الثلاثينات ثم الأربعينات والخمسينات. فالمغزى النمطى الذى اضفاه جوركى على نيلوفنا البطلة عن طريق رسم الخطوط الفردية المميزة لشخصيتها والتى اقنعت القارىء بصلتها بالحياة فى روسيا، وبالذات ابان ثورة 1905، هذا المغزى وضعه بريخت لخدمة اهدافه الجمالية فى اظهار القوانين العامة لحركة العمال الثورية على مستوى عالمى.

وعلى الرغم من أن الإعداد الدرامى الذى قام به بريخت كان يختلف عن الأصل فى عدة جوانب إلا أن جوركى قد أقره سنة 1932 ولم تزعجه أسس التنميط غير العادية واستخدام حيل غيرتقليدية لتوضيح معنى الأشياء العادية والظواهر، فالجانب الأهم فى اعداد بريخت الدرامى كان يتفق تماما مع أهداف جوركى وتصوراته ، ففى هذا النص نجد ان كل حيلة قد حققت الغرض المنشود منها.

كلا من نص " الأم " لجوركى وإعداد بريخت له يثبتان حقيقة هامة وهى أن أهم الجوانب فى العمل الفنى المنتمى الى الواقعية الا شتراكية هو النظرة العامة للحياة التى تستخدم فى حالة الفنانين الصادقين، شتى الحيل والوسائل المبتكرة لتحقيق عملية الادراك.

ولنعد الى أبحاث بريخت:

- "ان المتعة التى ينبغى لكل شكل فنى ان يعطيها تنبع فى الواقعية الاشتراكية من إدراك حقيقة أن المجتمع قادر على تقرير مصير الانسان"
- " ان أى عمل فنى يخلق وفقا لمبادىء الواقعية الاشتراكية يكشف عن القوانين الديالكتيكية للتطور الاجتماعى والتى تساعد معرفتها المجتمع فى تقرير مصير الانسان، وتبين ان الناس والأحداث كما هو مقرر تاريخيا، قادرين على التغير ومتناقضين بالطبيعة "

ارتبطت فكرة ادراك الجمال دائما فى فلسفة علم الجمال المادية بفهم العالم، ففى الفقرة التى اقتبسناها يؤكد بريخت قيمة المساهمة الخاصة التى تقدمها الواقعية الاشتراكية من أجل فهم العالم فهما جماليا. حين يصل الانسان الى فهم قوانين التطور الاجتماعى يصبح قادرا على الشروع فى تقرير مصيره. وهذا على وجه الدقة ما يرسى الدعامة الأولى للتطهير المتفائل الذى يحتوى عليه الفن الاشتراكى، والذى يجد تعبيره فى مختلف الأساليب، بما فيها تلك الاساليب التى تبتعد كثيرا جدا عن تعميمات بريخت.

يقوم فن بريخت على أساس اعتقاد أن العالم يمكن فهمه وتغييره فى ضوء المبادىء الشيوعية. إن مبدأ الإلتزام بموقف الحزب فى الفن قد ساعد، فى بحثه عن حيل تمثيلية جديدة. باتباع بريخت لخط الواقعية انما كان يعادى بقوة ذلك النوع من الدراما البرجوازية الذى كان على حد تعبير الناقد الانجليزى المشهور رونالد بيكوك ان الفرد فيها تلفه ظلال متشابكة لقوى خارجية تجعله شيئا فشيئا ضحية لها، اضعف من ان يكون عاملا مؤثرا فيها.

والفن لا ينحصر بالطبع، فى نمط بسيط واحد للواقعية، بل إن أشكال الواقعية تتغير مع الزمن وتتطلع الى الأمام من أجل المستقبل. مع ذلك ينبغى أن ندرك أن وراء الطبيعة المتغيرة للفنون غموضا وللواقعية خاصة توجد حدود واضحة التحديد. هكذا ينبغى ألا ينفصل الفن عن خالقه، وهو الانسان، وان مادة الفن كانت وستظل دائما هى الواقع الذى تحول فى وعى الفنان واصبح مطبوعا فى عمله، حتى حين يتغير الواقع بدرجة تفقد كل معنى وتخلصه من وشائجه الانسانية فانه يظل يواصل بقاءه فى صور الرسام التأثيرى أو التجريدى وفى العبارات الخالية من المعنى للشعر الاشراقى (اللاحسى) بصرف النظر عن قبولنا لهذه الأعمال باعتبارها أعمالا فنية أم لا ، فالحقيقة الباقية هى ان الشكل الوحيد للمادة اللازم لأى نشاط انسانى هو الذى تستمده من الحياة .وفيما يتعلق بالواقعية، وهى احدى الطرق العظيمة للفن ، سوف يصبح من العبث مناقشتها اذا انمحت قيودها وتحطمت الحدود المقررة تاريخيا بين مدارسها واتجاهاتها.

تتميز الواقعية، كأى طريقة فنية أخرى ببعض السمات الخاصة التى تعدل منها تبعا لعلاقتها بالشىء الحقيقى المنعكس وادراك الفنان له. لكن

بصرف النظر عن مدى تغير العالم ورؤية الفنان له، فان الواقعية اذا احتفظت بمعناها الاصيل لا يمكن ان تغير هدفها الاولى وتنكر مهمتها الأساسية التى تعنى فهم جوهرالواقع الموضوعى بالوسائل الفنية، تبعا لهذا فان الاشكال الفنية التى يتطور خلالها الفن الواقعى ليست اشكالا ذاتية واستبدادية بل تتجه اكثر الى فهم الحياة ولا تخضع لاملاءات الشعور المفلوت العيار، ولا للفوضى الفنية بل تخضع للتعبير عن مضمون مستمد من الحياة ذاتها ويلقى الضوء على قوانينها الطبيعية.

ان الطريقة الفنية الجديدة للواقعية الاشتراكية تتميز بما يتوفر لها من امكانيات فنية واسعة المدى، لقد احتضنت اقصى أمنيات الرومانسيين وعناصر من الجروتشك وكذلك طريقة تصوير الواقع فى أمثولات رمزية عامة.

إن القيمة الحقيقية للواقعية الاشتراكية التى تتطور باستمرار بدافع الطموح الفنى انما تكمن فى نضالها من أجل فهم حقيقة الحياة بغير تعصب أعمى، وكذلك فى إنسانيتها الثورية النشيطة لا السلبية.

3- الجد والهزل

فى مسرح جان أنوى (+)

تأليف: فيليب تودى

هذه الدراسة النقدية لأعمال أنوى، تناقش مشكلة هامة تشغل المهتمين بالمسرح فى مصر، وهى مشكلة المتعة أو التسلية. وكيف تحققها عن طريق المسرح، هل الهروب من معالجة القضايا الفكرية الجادة والمشاكل الاجتماعية يساعد المسرح على الرواج وتسلية الجماهير؟ أم أن هذا يعزل المسرح عن الجماهير العريضة ويصرفها عنه؟

والاجابة على هذه الأسئلة سوف تصدم دعاة الهزل والسطحية والابتذال، الذين يزعمون أن هذه الأساليب تجذب الجمهور وتسليه. لقد توصل المؤلف بعد دراسة وتحليل نصوص جان أنوى ومتابعة تفاصيل كل العروض، وكذلك الأمور الخاصة بالنجاح المادى كعدد الرواد وايراد الشباك الى أن انوى حقق نجاحا كبيرا حين تصدى لمعالجة الأفكارالجادة باسلوب جاد، وعجز عن تحقيق هذا النجاح حين هرب من الأمو رالجادة واتجه الى التسليه فقط.

كتب أنوى ستا وعشرين مسرحية، لم يفشل منها سوى مسرحيتين بلغة الشباك، وهو يفاخر بأنه كاتب تسلية، ولا يمل تكرار ذلك فى أحاديثه. بل إنه لا يتصور ان يكون للمسرح مهمة أخرى غير الامتاع والتسلية. ففى رأيه أن الانسان الذى يستطيع أن يجعل الناس ينسون همومهم ثلاث ساعات، وينسون الموت، انما يؤدى عملا طيبا، ومفيدا ولا مزيد عليه. وبناء عليه يرفض أن يقدم المسرح افكارا دينية أو سياسية او فلسفية، كما يرفض فكرة مشابهة الواقع أو

* مجلة الكاتب مارس 1975

لالتـزام بمسـرحية محبوكـة أو محكمـة التفصـيل ويصـر علـى أن المسـرح هـو أساسا " لعبة حرة للعقل "

ولكـن هـل أنـوى كاتـب تسـلية فقـط أم أنـه يمكـن النظـر اليـه كمؤلـف مسـرحى جـاد قـادر علـى أفكـار فلسـفية وميتافيزيقيـة؟ هـذا هـو السـؤال الـذى تطرحه هذه الدراسة. وتحاول الاجابة عليه.

فكـل الحقـائق المعروفـة عـن حيـاة أنـوى تشـير إلـى أنـه رجـل مسـرح حقـق قمـة النجـاح فـى مجـال اهتمامـه. وحـين نمعـن النظـر فـى مضـمون مسـرحياته، فـان صـورته كمؤلـف كـرس كـل جهـوده لتسـلية جمهـوره يصـعب تصـديقها، وعلـى الـرغم ممـا يقولـه أنـوى عـن المسـرح الـذى ينسـى النـاس فيـه المـوت، فـان الكثيـر مـن أعمالـه تعبـر عـن اليـأس والتشـاؤم، وتتنـاول مشـكلة المـوت الانسـانى بعمـق شـديد. "فأرويـل" و "التـدريب علـى التمثيـل" تنتهيـان بالانتحـار. والمـوت يفضـل علـى الحيـاة فـى " أنتيجـونى " و"أوريـديس" بينمـا تعطـى " روميـو وجانيـت " انطباعـا بأنهمـا محقـان فـى اغـراق نفسـيهما فـى آخر الأمر.

والانتحـار يصـبح مفهومـا لأنـه يقتـرن دائمـا وبطريقـة منتظمـة بقصـة تجربـة حزينـة. فلـيس فـى مسـرحياته زواج سـعيد، وباسـتثناء الجنـرال فـى مسـرحية "شـارد البـال" لا نجـد أحـدا يحـب أطفالـه، ولا نجـد رجـلا آخـر غيـر أورنيفـل يرضـى عـن عملـه، وقلـة قليلـة فقـط مـن شخصـياته تسـتمتع بالطعـام والجـنس والكتـب والفـن والشـراب. تومـاس بيكيـت هـو الشخصـية الوحيـدة التـى تظهـر حماسـا للسياسـة، لكنـه سـرعان مـا يهجرهـا حـين تلـوح لـه فرصـة للإنتصار تسمو به.

أمـا المجتمـع الـذى تتحـرك فيـه شخصـيات أنـوى فهـو مجتمـع قـاس غيـر متسـامح كمـا فـى "بيتـوس المسـكين" أو حمايـة عـاجزة أقامهـا النـاس لتقـيهم شـر فظـائع المثاليـة أو الفوضـوية. مثـال ذلـك المجتمـع الـذى يـدافع عنـه كريـون فى مسرحية " انتيجونى " دون أى اهتمام بالعدالة أو الانسانية.

وحـين تظهـر الكائنـات البشـرية فـى مسـرحية مـا بصـورة غيـر مضـحكة أو غيـر مزريـة أو غيـر انطوائيـة، نجـدها تعـانى تعاسـة شـديدة بسـبب الحـواجز

الصعبة التى يقيمها المال والطبقية لتحول دون اشباع رغبتهم فى الحب والسعادة. وهذه الشخصيات تعى تماما بؤس مصيرها الذى لا مهرب منه، ولاتتردد فى التعليق عليه. ففى امكان "أنتيجونى" أن تشترى الحياة بالمصالحة الذليلة ولكنها ترفضها وتفضل عليها الموت. ويتبين روميو وجانيت أن الحب الحقيقى يؤدى حتما الى الانتحار. وفى هذه المسرحية كما فى "ميديا" نجد أن فكرة استحالة الحب ترتبط بفكرة الإله القاسى غير الرحيم.

أما المسرحيات التى تنتهى نهاية سعيدة كالمسافر بلا متاع، فقد حققت ذلك عن طريق الرفض المطلق لمواجهة الواقع.

وتتردد فى أعماله " تيمات " محدودة مثل الصراع بين المثالية والواقع، وكذلك " تيمة " أن مطلب الانسان فى النقاء سوف يهزم حتما فى عالم فاسد شرير. ويرى روبرت كانترز أحد نقاد المسرح المشهورين فى فرنسا، أن تكرار هذه "التيمة" الدائم، أيا كانت التنويعات التى تظهر بها ،إنما يدل على ضعف كبير فى قوة الخيال عند جان أنوى. فالرجل الذى يصر دائما على أن أول واجباته هو تسلية جمهوره لا يجب أن تفوته ملاحظة أن الجمهور قد بدأ يمله.

ولا يتفق طبعا كل النقاد مع كانترز. ففى سنوات ما بعد الحرب لاحظ كثير من الكتاب التشابه بين أفكار أنوى وبين أفكار سارتر وكامى. واعطوا أعماله تفسيرات فلسفية وميتا فيزيقية قوية. م البريه مثلا يرى أن مسرحيات أنوى " تحوى تحليلا للوضع الانسانى" ويرفض اعتباره كاتب تسلية، لأنه لا ينافق جمهوره بل يرفعه الى مستواه. وصورة الحب الرومانسى التى يقدمها ما هى الا منصة للقفز. فالحب عنده يستجيب لحاجة الانسان المعاصر لوسيلة خلاص. أما الناقد الانجليزى مارش فهو يخصص ضمن دراسته لأنوى حيزا كبيرا لتحديد نقاط التشابه بين أعماله ووجودية سارتر. فهو يرى أن الأفكار الأساسية للوجودية الملحدة هى كعزلة الانسان وفكرة الانسان كخلاصة لأفعاله كما تتراءى فى عيون الآخرين، ثم حرية الانسان فى خلق قيمه الخاصة به. وينتهى الى أن هذه الأفكار تشكل القيمة الأساسية لمسرحية "المتوحشة" حيث تتصرف تيريز طبقا لعقيدتها الداخلية فيما يختص بما يلائمها.

كذلك يرى الناقد الأمريكى ليونارد يرونكو أن كل مسرحيات أنوى تعبر عن موقف فلسفى عام. فمشاغله هى الحب والمال والطبقة الاجتماعية، لأن الحب والمال يرتبطان بموضوع مصير الانسان، وهى كذلك والى حد ما، تعطى تصويرا له.

ويلاحظ تودى التناقض الكبير بين أراء هؤلاء النقاد وبين صورة أنوى كما عبر عنها هو نفسه حين كتب عام 1952 يدافع عن " فالس مصارعى الثيران " ضد ما زعمه نقاد باريس. فهو ينكر أن مسرحياته تحمل أى مضامين فلسفية. ويقول إنه يتجنب الأفكار العامة ويستخدم التعاسات الانسانية لكى يضحك الجمهور فقط عليها.

وربما كان هذا ترديدا لما فعله موليير وهو الكاتب الذى يعجب به أنوى ويذكره كثيرا. وهو يرى أن أصالة موليير العظيمة فى المسرح تكمن فى محاولته أن يبين انه مهما كانت الآراء التى نعتنقها، أو الفظائع التى نرتكبها فلن نهرب من حقيقتنا الأساسية وهى "اننا مضحكون". ويعقب تودى على هذا بأن مسرحيات أنوى تعكس هذه الرؤية للانسان. كما أن اشارة أنوى لموليير توحى باجابة ممكنة عن السؤال المطروح عما اذا كان أنوى كاتب تسلية بالدرجة الأولى أم مؤلفا يتناول مسائل جادة.

لقد كتب أنوى أربع مسرحيات، اثنتين عن موليير نفسه. واثنتين بالاقتباس من كوميدياته، اثنتان منهما تعدان أعمال تسلية مباشرة وهما "مدرسة الآباء" و "موليير الصغير" آما "أورينفل"، من خلال التيمات التى تعالج وكذلك التكنيك الدرامى، و"شارد البال" فتأخذان مكانتهما الصحيحة كمسرحيات الا أن فيليب تودى يشير الى أن أنوى ليس على مستوى موليير كمؤلف مسرحى أو كمفكر ويستشهد برأى مورفان ليبسك الذى حدد الاختلاف الأساسى بينهما بأن موليير يبرهن بنزاهة مع السلطات على أنه تناول مشاكل اجتماعية حقيقية وتحمل مخاطرة حقيقية. أما أنوى، ففيما عدا "بيتوس المسكين" فقد كان دائما يتجنب المسائل الاجتماعية التى تثير الجدال ولم يقم بأى مخاطرة تماثل الهجوم الذى شنه موليير على معسكر سانت ساكريمنت "فى مسرحية تارتوف" بل نجد أورنيفل يدافع عن موقف أنوى كمسامر فقط

فـأنوى لا يرتفـع الـى مسـتوى الكاتـب الـذى يقلـده، وهـو يعتـرف بصـحة هذا الكلام ويرى أن السبب يكمن فى أنه لا ينوى أن يحاول ذلك.

وهكـذا يتضـح اصـرار أنـوى علـى الاكتفـاء بتقـديم الفرجـة والتسـلية. لكـن يمكـن القـول بـأن التعبيـر عـن الأفكـار الجـادة لا يتعـارض بالضـرورة مـع تسـلية الجمهوروامتاعـه بـل ربمـا كـان مصـدرا لزيـادة المتعـة الحقيقيـة. ويعـرف تـودى أن كاتـب التسـلية أو المسـامر بأنـه شـخص يجـارى ذوق الجمهـور ولا يسـاهم فـى تشـكيل هـذا الـذوق. وهـذا يسـتلزم منـه أن يعـرف متـى ينصـرف الجمهـور عـن تقليـد معـين. ولا ينطبـق الجـزء الأخيـر مـن هـذا التعريـف علـى أنـوى. أمـا الجزء الأول فينطبق على استخدامه للأسطورة والقصة الخرافية.

ففـى ظـروف البطالـة ونقـص المـال أبـان الثلاثينـات، نجـده يركـز علـى الـدراما العائليـة محاولـة منـه لتقليـد النجـاح الـذى حققتـه مسـرحية "الأزمنـة الصـعبة" لأدوارد يورديـه، وحـين ارتـاد جيـرودو الطريـق الـى الأسـاطير الاغريقيـة، سـار أنـوى وراءه لكنـه عجـز عـن الخـروج حـين تغيـر ذوق الجمهـور. أمـا تقـديم أعمالـه الورديـة فـى أيـام الأربعينـات السـوداء فقـد كـان محاولـة لتقـديم أدب هروبـى يمكنـه بانعـدام المضـمون الجـاد مـن أن يحـوز شعبية.

لكـن هـذا قـد يكـون نوعـا مـن التبسـيط الشـديد، فتطـور أفكـار أنـوى وتكنيكـه يعكسـان تغيـرات أصـيلة فـى موقفـه كمـا يكشـفان عـن بحـث نزيـه دائـب للوصـول لصـيغة مسـرحية جديـدة. فمـن غيـر المحتمـل القـول بأنـه قـدم المثاليـة بصـورة غيـر محببـة فـى الخمسـينات لمجـرد الظـن بـأن الجمهـور يريـد ذلـك، أو أنـه كـان يقلـد مـوليير لمجـرد الاسـتجابة للجمهـور. ان موقفـه النهـائى مـن المثاليـة هـو حصـيلة حـوار مـع الـنفس يبـدأ فـى " أنتيجـونى"، ويشـكل عقـدة "كولومـب" ومـادة "بيتـوس المسـكين" و "شـارد البـال" و"حفلـة اللصـوص"، وحتـى فيمـا تلا ذلك من مسرحيات لا تخلو التسلية من نغمة جادة.

ويميـز تـودى بـين المسـرحيات التـى تقـدم أفكـارا جـادة، وبـين المسـرحيات التـى يلعـب فيهـا أنـوى بالافكـار، ففـى مسـرحيتى " بيتـوس المسـكين" و"حفلـة اللصـوص" يقتـرب جـدا مـن التعليميـة. وفـى المسـرحيات الخياليـة يسـتعمل الأفكـار كخلفيـة فقـط ويتصـادف ظهورهـا لأنهـا توضـع فـى المكـان الثـانى مـن

الأهمية، كذلك تختلف المسرحيات الخيالية عن العائلية بنقل التأكيد من الأب الأنانى الى العمة المعينة.

واذا كانت " انتيجونى " هى أفضل مسرحيات أنوى الجادة، التى يعبر فيها عن رؤيته للعالم بأقصى ما يمكن من حدة واقناع، فان "الدعوة الى القصر" هى أنجح مسرحياته الخيالية أو مسرحيات الفنتازيا. وهذه المسرحيات تقدم ما هو أكثر من التسلية. حيث نجد أفكارا ممتعة لا نملها أبدا لأنه يدخلها فى نسيج المسرحية.

فاذا كان أنوى يثير المشاكل الجادة فقط لكى يهرب منها، فهو مسامر غير أمين لأنه يعد بأكثر مما يقدر على العطاء، واذا كان قد اهتم بالنقاء والفقر فى بعض المسرحيات فان ذلك ليس إلا شكوى حزينة. فهو ليس كاتب تسلية وليس هو بالمؤلف الجاد.

والواقع أن أنوى يحقق نجاحا مدهشا كمؤلف جاد فى عدد كبير من أعماله: مثل المسافر بلا متاع، بيتوس المسكين، بيكيت أورنيفل ، شارد البال. ومن الغريب أن أشهر مسرحيات التسلية مثل حفلة اللصوص الراقصة، ليوكاديا، الدعوة الى القصر، لا تصل الى هذا النجاح.

وهنا تتكشف لنا حقيقة هامة، هى أن أنوى يفشل فى تحقيق المتعة حين يطلق لأفكاره وهواجسه العنان عامدا الى التسلية والترويح عن جمهوره. وكمؤلف جاد يفشل برغم جدية موضوعه، حين يتحول عنه فجأة خشية الملل، وفى هذا الصدد يتبين لنا أن فكرة أنوى عن نفسه كرجل تسلية، تفسد نوعية أعماله غالبا.

انه رجل مسرح من طراز ممتاز، يملك مقدرة فذة على التنوع فى استخدام التكنيك المسرحى أو لغة الدراما، ولكن تكراره لتيمة اساسية هى المثالية التى يسحقها الواقع، يدل فى رأى كانترز على ضيق اهتماماته المسرحية. وربما جاء ذلك نتيجة لعزوفة عن الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية والقضايا العامة.

وهذا واضح من تاريخ حياته. اذ أنه لم يؤيد أى حزب سياسى، ولم يتخذ موقفا واضحا من أية مشكلة عامة. بل نراه حين يتحدث عن السياسة يعبر عن موقف محافظ ملىء بالتشاؤم. ويبدو هذا مفهوما من تصويره

لشخصية كريون. وقد شن الناقد اليسارى بول جيلار هجوما عنيفا على أنوى مبينا أن شخصية كريون يمكن أن يتقبلها أولئك الذين أيدوا حكومة فيشى.

وترجع عداوة أنوى للجناح اليسارى الى حادث اعدام صديقه الناقد الصحفى روبرت برازيلاك بتهمة التعاون مع الألمان. وقد حاول أنوى انقاذ صديقه بجمع التوقيعات ولكنه فشل، وكتب فى مقدمة أعماله ما معناه أن الذين ارادوا لهذا الصديق أن يختفى الى ألأبد، قد ساعدوا فى اظهاره أكثر. ولعل جان دارك تجسد كلامه بطريقة أفضل.. فقد صورها كشخصية جذابة مؤثرة. وهى بالنسبة له تجسيد روح الانسان وقدرته على الارتفاع فوق الظروف، وتؤكد عظمته فى لحظات الاذلال ومكانته الرئيسية التى يشغلها كمصدر وحيد للقيم الأخلاقيه والروحية.

وبالرغم من أن المسرحية تعبر عن روح ووجهة نظر انسانية ترفض المعجزات الا أن جان تشير الى الله وتصلب نفسها، ذلك لأن أنوى لا يمكن أن يغير من صورتها التقليدية كفتاة كاثوليكية صادقة الإيمان. فحين كسبت المعارك لم يكن ذلك بفعل معجزة من السماء، وانما جاء حصيلة الصراع بين الانجليز والفرنسيين فى ظروف مواتية. فقد بلغت ثقة الانجليز بأنفسهم حد الغرور، بينما كان جنودها يحاربون بحماس أكبر.

لكن حديث المفتش فى مسرحية " القبرة أو جان دارك " يثير الحساسية السياسية بصورة أوضح. فالمحقق يسخر سخرية عنيفة بالنظم الشمولية، وقد اعتبر الشيوعيون هذا هجوما عليهم. وهذا ان دل على شىء فانما يدل على استعداد غير عادى من جانب أنوى للدخول سياسيا الى المسرح.

وقد بلغ أنوى أوج عظمته فى مسرحياته التاريخية والسياسية، كمسامر يقدم المتعة وكمؤلف جاد يعطى الأمور الجادة ما تستحق من جدية المعالجة، ذلك لأن أنوى يعرف كيف يصب أفكاره ومشاعره فى صورة موضوعية أكثر بقاء كشخصية تاريخية أو مشكلة سياسية بالذات بدلا من تناول المشاكل الاجتماعية العابرة أو تقديم الأساطير بصورة محرفة.

وقد يبدو ثمة تناقض بين هذا وما يقوله أنوى من أنه يؤمن فقط بالكوميديا."ومسرحية الكهف" تشير الى هذه النقطة. وحين يسأل المفتش الكاتب: لماذا لم يكتب كوميديا اذن ويأتى الرد: " لقد جاءت الشخصيات وتولت هى زمام الأمر ". ففى بعض الظروف يحق للانسان أن يستمد المتعة من مشاهدة معاناة الآخرين. "فالكهف"

"وشارد البال" توحيان بأن الانسان حيوان مرح لا يقبل المواساة. وهنا على الأقل، لانجد أى انفصام بين أنوى المسامر وأنوى كمؤلف مسرحيات جادة بل فلسفية أيضا.

4 - بريخت والمفاضلة بين الشرور (+)

تأليف: مارتن إيسلن

امتد تأثير بريخت الى المسرح شرقا وغربا، وبلغ من قوته حدا يجعله مساويا لما أحدثه كافكا فى عالم الرواية. لكن أهمية بريخت الحقيقية تتجاوز دوره كشاعر مسرحى عظيم أو مخرج عبقرى. فهو نموذج لعصره المضطرب، اذ تقابلت عنده أهم تيارات العصر السياسية والفنية والأدبية. بل إن هذه التيارات المتقابلة والمتعارضة تتركز فى ظروف حياته وتقلباتها.

فقد عاش حياة حافلة ومثرة فاعتناقه للشيوعية والتزامه بها، ومشاركته فى النضال ضد النازية، وتجربته كشاعر منفى فى أوربا وأمريكا ثم عودته الى برلين الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية تجعله مشتركا فى صراعات عصره أكثر من أى كاتب أخر من جيله. إن تجاربه تركز وترسب موضوعاته الأساسية التى يحددها مارتن اسلن كما يلى:

- **رد فعل جيل ازاء الإنهيار التام لحضارته.**
- **أزمة الشخص العاطفى الحساس فى عصر انهيار الايمان.**
- **المخاطرالتى تتهدد الفنان الذى تدفعه كراهية الشرور الاجتماعية الى الوقوع فى أحضان القوى الشمولية.**
- **ثم الصعوبات النظرية والعملية التى تعترض طريق الكاتب العبقرى فى مجتمع سلطوى جامد.**

وميزة هذا الكتاب الذى نعرضه هنا تتركز فى تناوله لهذه القضايا بعمق وشمول اذ يتصدى من خلال دراسته لحالة واقعية كحالة بريخت، الى فكرة الالتزام

***مجلة القاهرة ددى مايو ويونية 1985**

الايديولوجى بالنسبة للكاتب ثم يبين فوائدها ومخاطرها. ولعل هذا يشرح لنا سر ذيوع هذا الكتاب وانتشاره. فقد صدرت طبعته الآولى فى الولايات المتحدة عام 1959 أى بعد وفاة بريخت بثلاث سنوات، ثم أعيد طبعه عدة مرات صدر آخرها فى عام 1973.

أما عنوان الكتاب " بريخت ... والمفاضلة بين الشرور ".

فهو يحمل أكثر من دلالة، إنه يشير الى موقف مارتن إسلن نفسه الذى يرى فى اختيار بريخت للاقامة فى المانيا الشرقية نوعا من اختيار أخف الشرور لا أكثر. كذلك يشير الى موقف بريخت الذى كان يردد " إن النظامين فى شطرى المانيا يشبهان مريضا بالزهرى فى حاجة الى علاج. وهو يأمل فى أن يتمخض نظام اولبريخت عن شىء مفيد ". ولهذا قرر الاقامة فى برلين الشرقية، ولم يلجأ لباريس كما فعل بيكاسو مثلا، وظل على إيمانه بعقيدته الشيوعية ولم يرتد عنها كما فعل زميله أرثر كوستلر. لقد عاش سنوات نفيه الطويلة فى أوربا وأمريكا وجرب الرعب الذى تفرضه المكارثية على ضمائر المفكرين، وتأكد بطريقة لا تقبل الشك من احتقار المجتمع البرجوازى للقيم الإنسانية وللإنسان. ولعل هذا يوضح أن المسألة بالنسبة لبريخت لم تكن مجرد اختيار لآخف الشرور كما يزعم اسلن.

وهدف الكتاب كما يقول المؤلف هو رسم صورة لبريخت " توضح العلاقة بين عبقريته الشعرية وبين معتقداته السياسية من خلال الأسس السيكولوجية كما تتكشف فى شعره ". وهو يقرر أن الاهتمام ببريخت يتزايد يوما بعد يوم وخصوصا فى العالم الغربى، وان هذا الاهتمام ينصب على مسرحياته الشعرية ونظريته فى الكتابة والاخراج باعتباره مسرح المستقبل لكن ارتباط بريخت بالشيوعية يجعل له بريقا خاصا. وهذا ما دفع اسلن لوضع هذا الكتاب ليبين لقراء الانجليزية العلاقة الصحيحة بين بريخت وبين الشيوعيين وتطورها فى كل مراحل حياته.

وواضح أن المؤلف يحس بالفزع من محاولة الربط بين انجازاته المسرحية والنظرية الشيوعية. وكأنه يستغرب ان يكون بريخت شيوعيا وفنانا عظيما فى الوقت نفسه، فهو يتساءل: الى أى مدى يمكن لكاتب عظيم أن يلتزم بعقيدة جامدة كالشيوعية دون ان يصيب عبقريته بالضرر؟ وهنا يجدر بنا ان نتعرف على مؤلف هذا الكتاب حتى نفهم الأرضية الفكرية التى يصدر عنها.

من هو مارتن اسلن؟

ولد فى المجر ودرس الفسلفة واللغة الانجليزية فى جامعة فينا ثم تدرب ليصبح مخرجا مسرحيا. وفى عام 1939 رحل الى انجلترا والتحق بهيئة الاذاعة البريطانية. وفى عام 1963 عين رئيسا لقسم الدراما بها. وقد ساهم اسلن فى نقل كثير من المسرحيات الآوربية المعروفة الى الانجليزية، وألف ثلاثة كتب نقدية هى: " مسرح العبث " " بريخت ... المفاضلة بين الشرور " ثم كتابه " تأملات فى الدراما الحديثة " وتعتبر هذه المؤلفات من المراجع الهامة . ومن هذه الكتابات يتضح لنا أمران: أولهما انه لا يكاد يرى العمل الفنى بمعزل عن البيئة الاجتماعية والتارخية التى أسهمت فى تشكيله. وثانيهما انه يكره الشيوعية كراهية شديدة. وكتابه هذا مكرس لمحاولة اثبات أن علاقة بريخت بالشيوعية لم تكن هى السبب فى تطور أعماله ونجاح مسرحه على المستوى العالمى. لكنه يعترف فى أكثر من موضع من كتابه بأن الشيوعية قد أمدت بريخت بنواة من عقيدة صلبة أنقذته من العدمية والعبثية والفوضى وجذبته الى موكب المتطلعين الى المستقبل والعاملين من أجل العدالة والسلام.

والكتاب زاخر بالمعلومات الممتعة والمثيرة والحقائق المتعلقة بحياة بريخت وعصره ومواقفه السياسية والفكرية وأزماته الشخصية مما يجعل لهذا الكتاب قيمة خاصة. والمؤلف يحاول الربط بين هذه الحقائق فى ضوء معرفته بعلم النفس لكى يكشف الصلة بينها وبين أعمال بريخت الشعرية ونظريته فى المسرح الملحمى ولعلنا لا نتجاوز الحقيقة اذا اعتبرنا كتابه دراسة نفسية لمسرح بريخت.

وقد حاولت فى هذه الصفحات القليلة توضيح وجهة نظر المؤلف وتحديدها بعد تخليصها من التفاصيل الكثيرة والتفريعات المختلفة حتى يمكن توصيلها الى القارىء العربى فى سهولة ويسر، وهذا دعانى الى عدم الالتزام بتصنيف الكتاب أو عناوين أبوابه.

بريخت الفنان والقضية:

يبدأ مارتن اسلن دراسته بتقرير حقيقتين هامتين:

الأولى أن بريخت كاتب عظيم وهو يؤكد ذلك فى مقدمة الطبقة الصادرة عام 1965 حيق يقول " اذا كان من الممكن فى عام 1959 الاحتجاج بأن شهرة بريخت بين المتكلمين بالانجليزية ليست الا موضة عابرة، فقد أصبح اليوم واضحا بصورة جلية ان مكانته كواحد من عظماء كتاب المسرح قد أصبحت حقيقة مؤكدة ".

أما الحقيقة الثانية فهى ان بريخت لم يتشكك أبدا فى قيمة النظرية الماركسية بل كان يعتبرها الطريقة العلمية الوحيدة لتغيير الظروف الاجتماعية لصالح الطبقات الكادحة، وتحقيق مجتمع الرخاء اللا طبقى. ومن ثم كافح بريخت ليجعل مسرحه وسيلة لخدمة القضية وتحقيق التغيير عن طريق ايقاظ وعى الجماهير واثارة الموقف النقدى.

ولكن مارتن اسلن يقول ان بريخت لم ينجح فى اثارة هذا الموقف النقدى، لأن جمهور المتفرجين وقف فى عناد عند حد التأثر بعاملى الخوف والشفقة. أما نجاح مسرحه فيرجع الى قوة الالهام الشعرية عنده. إن وعيه الباطن أو قوة الالهام هذه كانت تأتى غاليا بعكس ما كان يهدف اليه بريخت، ومن ثم تعلق الجمهور بأعماله وأحبها لما فيها من السحر الفني والجمالى. بل ان الذين اقبلوا عليها من أجل قيمتها الشعرية كانوا يكرهون أهدافه السياسيه، والذين كانوا يحبون مراميه السياسية كانوا يهاجمون ما تحتويه من قيم فنية وجمالية ويعتبرونه من دعاة الشكلية.

بهذا الكلام يشير اسلن الى مسألة الالتزام الايديولوجى ويرى أنها تضع قيودا على حرية الفنان. فعلى الرغم من اخلاص بريخت للشيوعية ورغبته الصادقة فى خدمتها، فقد واجه كثيرا من الصعوبات والعراقيل التى كانت تضعها البيرواقراطية قى طريقه. فقد كان بريخت يهدف الى جعل مسرحه معملا للتجارب الفنية فى اطار الجدلية الماركسية، ولكن الحزب والبييروقراطية كانتا تبغيان الدعاية للمنجزات السياسية والاجتماعية فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية. صحيح أن المانيا الديمقراطية أغدقت على بريخت من الامكانيات الكثيرة التى جعلته يستمر فى عمله المسرحى بنجاح، فأعطته مسرحا خصص لفرقته وأمدته بالمال، لكن ذلك كان بغرض كسبها لفنان ذى شهرة عالمية أرادت ان تستعمله كسلاح فى الدعاية ضد الغرب. وكان بريخت مدركا لمخاطر البيروقراطية فاستعمل جواز سفر نمساوى ووضع حسابه فى بنوك النمسا واعطى مسودات كتبه وأشعاره لناشر فى ألمانيا الغربية. كل ذلك ليضمن لنفسه حرية الحركة. لم يدفعه هذا الادراك الى ترك ألمانيا الشرقية ليعيش فى الغرب مثل بيكاسو الذى عاش فى فرنسا ذلك لأن بريخت جرب

العيش فى أمريكا زعيمة العالم الحر ورأى الرعب والفزع. وكذلك القهر الذى فرضته المكارثية على ضمائر المفكرين والفنانين. وقد زاد هذا من اقتناعه بإفلاس المجتمع البرجوازى واحتقاره للقيم الانسانية.

ولم يكن ذلك يعنى ان أعمال بريخت ونظرياته كانت موضع ترحيب العالم الشيوعى. فقد هوجم كثيرا من النقاد السوفييت الذين كانوا يعتبرونه داعية للشكلية. وقد حاولوا أن يفرضوا اسلوب استانيسلانسكى عليه كطريقة رسمية لفن التمثيل فى ألمانيا الشرقية، وكان بريخت يعتبر هذا الأسلوب النقيض تماما لما ينبغى أن يكون عليه المسرح العلمى الماركسى. لهذا لم تجد مسرحياته طريقها الى خشبة المسرح الروسى على الرغم من كونها روائع لأعظم كاتب شيوعى فى عالمنا المعاصر.

وقد استطاع بريخت بدهائه وبعد نظره ان يوفق بين رغباته ومطالب الحزب بالصورة التى تسمح له بالاستمرار فى العمل والانتاج وتجريب الأساليب الفنية دون أن يحيد عن إيمانه بالشيوعية – حسب فهمه لها – كوسيلة لتغيير المجتمعات وبناء حياة أفضل. وكما يقول إسلن " على الرغم من عنف مشاعره بتفاهة وغباء البيروقراطية الثقافية للحزب، فان بريخت ظل مقتنعا بأنه لا يوجد فى النظرية أى تناقض بين ديكتاتورية البروليتاريا والحرية الفنية – على الأقل بالنسبة للفنانين الماركسيين من أمثاله "وقد نجح بريخت الى حد بعيد واستطاع مسرحه أن يحرك فكر المسرحيين فى أنحاء كثيرة من العالم، واحتل هو مكانا راسخا كواحد من أعظم الشخصيات الأدبية فى القرن العشرن ، وهذا ما دفع مارتن اسلن الى ان يقول :

" اننى معجب ببريخت لأنه شخص واقعى يتمتع بدهاء شديد جعله يسير وفق سياسة ذاتية الاهتمام مستنيرة. فقد كان يشعر أن لديه شيئا هاما يجب أن يقوله. ومن أجل هذا وجب عليه أن يعمل كل ما فى وسعه ليبقى حيا فى زمنه المضطرب دون ان يتورط فى حركات بطولية جوفاء. فلم يكف أبدا عن اسداء المديح والثناء للأبطال غير البطوليين من أمثال شفيك وازدك وجاليليو الذين حققوا ما كانوا يسعون اليه عن طريق الظهور أحيانا بصورة أقل شجاعة وأقل فضيلة وأقل صدقا. ولعل هذا هو نظام الآخلاق الذى كان يبشر به بريخت على لسان بطل مجموعة قصصه المسماه مستر كنراذ يقول:

" ومن يحمل المعرفة لا يجب عليه أن يتورط فى المعارك، ولا ينطق بالصدق، ولا يعجز عن الأكل، ولا يرفض أوسمة التكريم؟ ان من يحمل المعرفة لديه من كل

الفضائل فضيلة واحدة، هى أنه يحمل الحقيقة فى داخله " وكان بريخت يرى نفسه حاملا لحقيقة هامة.

هذه هى صورة بريخت كما رسمها المؤلف. صورة فيلسوف متأمل يريد تغيير العالم، ومفكر عميق التفكير لا يكف عقله عن الابداع ومبشر بقيم أخلاقية جديدة تتسم بالمرونة الكافية التى تتناسب وعصر العلم. فما الذى دفعه للايمان بالماركسية والتمسك بها؟

يرى المؤلف ان الدوافع التى أدت ببريخت الى اعتناق الماركسية ليست قائمة فى الماركسية ذاتها سواء فى النظرية أو فى التطبيق انما هى قائمة فى نفس بريخت وفى أوضاع المجتمع الألمانى ذاته.

حياة بريخت

فى سبيل اثبات ذلك، ينقب مارتن اسلن فى حياة بريخت وفى أوضاع المجتمع الألمانى ليستخرج الأحداث ذات الدلالة النفسية والاجتماعية والتى ساهمت فى تكوينه الفكرى والفنى. فالظروف التى مر بها بريخت بالاضافة الى مكره الموروث وفظاعة الحرب، كان لها تأثير قوى فى تشكيل نفسيته الشديدة التعقيد.

ان بريخت متمرد منذ الطفولة، يكره المجتمع البرجوازى، ويحتقر طريقة الحياة البرجوازية. وقد اندفع المزاج الفنى فى ألمانيا أكثر من غيرها الى معارضة طريقة الحياة البرجوازية . فهذا المجتمع الذى كان يسبغ هالة الاحترام على طبقة العسكريين والسفاحين وكبار رجال المال وعلى التقاليد البالية لم يكن فى نظر بريخت الا مجتمعا غبيا منافقا يخلو تماما من الرشاقة واللياقة والجمال.

كان المفكرون والفنانون الألمان يحلمون ببهجة الأحاديث الفرنسية الحافلة بالحيوية ويعجبون بأسلوب البيت الانجليزى الجذاب، وزادت الحرب العالمية الأولى من احتقار الجيل الصغير لمجتمع الأباء المحترم الذى انكشف على حقيقته فاذا به جافا وقبيحا بل عاجزا ومفلسا أيضا. واقترن احتقار الجيل الجديد لهذا المجتمع برفض مطلق لكل مستوياته المقبولة فنية كانت أو أدبية.

فى ضوء هذه الخلفية يجد المؤلف الجذور الجمالية لرفض بريخت المطلق للنظام القائم ثم يضيف: " ومن الواضح ان حساسيته لم تكن جمالية فقط، فبريخت كان فى

أعماقه (بيروتان) متطهرا مثاليا. وعندما تمزقت هذه الحساسية من فظائع الحرب والفترة الى أعقبتها، تحولت الى نكران عنيف لكل القيم، فأصبح فوضويا لا يتقيد بشيء. وقد ظهر هذا واضحا فى مسرحية "بعل" التى تصور حياة شاعر منحل عربيد يزنى ويقتل استجابة لدوافعه الخفية المتمثلة فى الغريزة العمياء. وقد كانت هذه المسرحية فألا سيئا يواجه عبقرية بريخت. فقد خشى الناس أن يتحو ل بريخت الى النازية كما فعل هانز جوست الذى ارتمى فى أحضان النازية التى تبشر بسيطرة القوة الغاشمة على مقدرات الانسان.

مرحلة الرفض:

وصل بريخت فى مرحلة الرفض الى حد الفوضى، وكان هذا الموقف التخريبى والسلبى كفيل بأن يقوده فى نهاية المطاف الى الكارثة مثل زميله هانز جوست. فقد كان فى حاجة الى نواة من عقيدة ايجابية "والماركسية – كما فهمها بريخت أهدته بهذه النواة الصلبة. فقد أتاحت لهذه الاتجاهات السلبية ان تتبلور فى اطارايجابى، كان من الناحية الجمالية اطارا مرضيا. فقد أمدته بصورة للصراع فى اطار تراجيدى جاهز للتاريخ.

كان هذا الاكتشاف للاطار والهدف فى التاريخ مصدرا عظيما لارتياح بريخت الفوضوى الذى كان يرى ان العالم عبث لا غاية له وان عزلة الانسان لانهائية ومطلقة.

ففى 1916 ذهب بريخت الى ميونيخ ليدرس الطب والعلوم فى الجامعة، لكنه لم يلبث ان استدعى للخدمة العسكرية، فقطع دراسته وذهب الى الجيش ليعمل معاونا فى مستشفياته. وهناك رأى الفظائع والأهوال. ورأى أجسام البشر تقطع أوصالها أمام عينيه. بل إنه قام بناء على أمر الطبيب بقطع بعض السيقان وتضميد الجروح ونقل الدم للمصابين. وقد تركت هذه الحياة أثارها فى شعره. فقصائده مليئة بآدميين مقطوعى الأيدى والأرجل. وقد دفعه هذا الى الإيمان المتعصب بالحلول السلمية"فإظهاره المتعمد للمرونة فى أواخر أيامه، ورفضه المطلق لكل ما يتصل ولو من بعيد بالعاطفة سواء كانت دينية أو وطنية، يمكن رؤيته على أنه رد فعل حساس هزته حتى النخاع فظاعة الوجود الانسانى فى عالم يسمح بحدوث هذه المعاناة " .

ولم تكد الحرب تنتهى حتى عاد بريخت الى حياته البوهيمية كطالب طب، وبدأ كتابة المسرحيات، وكانت أولى أعماله "بعل" 1922 ردا على مسرحية Der Einsane" الوحيد " للكاتب النازى هانز جوست التى كتبها 1917. وقد انتقد بريخت المثالية والعاطفية التى أضفاها هانز جوست على حياة شاعر منحل هو جراب، وصوره فى "بعل " كعربيد لفظه المجتمع. يخدع النساء ثم يلقى بهن كالكلاب، وفى النهاية يقتل صديقا فى نوبة غضب جنسية دون أن يتأثر. وعلى الرغم من أن المسرحية مفككة البناء، فانها تحمل علامات العبقرية.

بعد ذلك كتب بريخت مسرحية " طبول فى الليل " عن ثورة اسبارتاكوس. وقد عرضت فى ميونيخ وحققت نجاحا باهرا منذ الليلة الآولى للعرض . وقد فوجىء المتفرجون بوجود اعلانات عند مداخل المسرح تقول "لا تحملقوا بعيونكم كما يفعل الرومانتيكيون " وقال عنها أهرنج ناقد برلين الكبير "ان الشاعر برتولت بريخت البالغ من العمر أربعا وعشرون عاما قد غير ملامح الأدب الألمانى فى ليلة واحدة ". وأعطاه جائزة كليست التى تمنح لأحسن موهبة مسرحية.

توالى انتاجه بعد ذلك، فكتب مسرحية "فى غابة المدن" التى تعد ارهاصا بمسرح بيكيت ويونيسكو وأداموف. ثم اعد "ادوارد الثانى" وقد بدت من خلال اللغة والشكل عملا أصيلا مبتكرا وأخرجها بريخت بنفسه، وهذه المسرحية تعد من نواح كثيرة بداية لظهور "المسرح الملحمى"

تكونت شخصية بريخت الفنية خلال سنواته الأولى فى ميونيخ وبرلين، وكان يمثل النقيض تماما للفكرة الألمانية التى تصور الشاعر على أنه منطوى يغزل جوهر شخصيته المقدس سرا من الفراغ الموحش داخل ذاته. فبريخت يعتبر عمله نتاجا للتجربة والخطأ، ولذلك كان يعدل فيه ويضيف إليه ثم يحذف منه حتى يستوى تماما على خشبة المسرح.

كان بريخت يتحلى بعبقرية جمع الأصدقاء، وقد احتفظ بأصدقائه حتى أخر أيامه، رغم الخلافات السياسية والحواجز بين الشرق والغرب، وبرغم هيئته ولبسه ووقاحته التى أفزعت كثيرين. فهو يصف نفسه بأنه انسان يتكون من ماء ونار ورعب لأعدائه، والتناقض الداخلى فى شخصيته بتكشف لنا من ديوان شعره "صلاة عائلية Demostc Breviary " اذ نجده يؤكد تماسكه وصلابته وصداقته للأولاد والبنات . ولعل فختوانجر يشرح لنا ذلك بقوله:

" لقد صاغ بريخت نظريته بنفسه. وبناء عليها كان يكلم الناس الذين يلقاهم فى أمورهم الخاصة فقط. دون أن يتطرق بالحديث الى أموره الخاصة أو الأمور العامة. لأن الناس عادة يعرفون الكثير من أمورهم الخاصة. وعن هذه الأمور فقط يمكنك ان تعرف منهم شيئا له قيمته ".

وهو موقف عقلانى يخفى كبتا شديدا للعاطفة. يحول دون اندماج شخصيته الرقيقة الحساسة فى شخصيات الآخرين. وهذا ينسجم مع نظريته فى المسرح التى ترفض اندماج المتفرج عاطفيا مع الشخصيات التى يراها على خشبة المسرح.

فى برلين:

انتقل بريخت الى برلين فى أواخر 1924، وكان يكره هذه المدينة ويعتبرها مثالا لمدن القرن العشرين المليئة بالقسوة والبؤس والفجور كما صوره فى مسرحية "مدينة مهاجونى"، ولكن المسرح الألمانى لا يمكن تغييره وتجديده الا من الداخل، وبرلين هى مركز الحركة المسرحية دون منازع. وفى برلين تعرف بريخت على ثلاثة من المخرجين العظام الذين كانوا يسيطرون على خشبة المسرح الألمانى حينذاك، وهم ماكس رينهارت ثم ليبولد جسنر وارفين بيسكاتور.

خلق رينهارت اسلوبا خاصا متنوع الألوان واعتبره معبرا بين الواقعية والرومانتيكية، اذ كان يتطلع الى عوالم جديدة يغزوها بنفسه. أما جسنر فقد كان فارس التعبيرية فيما يتعلق بالكلاسيكيات – لكن بيسكاتور الراديكالى الذى يعتبر المسرح وسيلة لتحريك الجماهير، فقد كان هدفه ان يصبح المسرح سياسيا، تكنولوجيا، ملحميا – أى ان تصبح المسرحية أشبه بالمحاضرة المصورة أو بالريبورتاج الصحفى الذى يتناول موضوعا سياسيا أو اجتماعيا – وهذا يعنى ان تختفى المسرحية المحكمة الصنع.

وقد تأثرت نظريات بريخت حول المسرح " الملحمى " بمفهوم بيسكاتور تأثرا أكيدا – فبريخت أيضا كان يريد دراما علمية ماركسية مفككة البناء تتيح فرصة لعرض الخلفية التاريخية والاجتماعية للموضوع" وكان يغضب جدا اذا فسر ذلك على انه نتيجة افتقاره للاحساس بالبناء الدرامى". لهذا كان يؤكد دائما أهمية الجوانب الشاعرية لهذه الدراما، بعكس بيسكاتور الذى كان يقلل من الأهمية الأدبية للنص المسرحى.

وفى برلين تعرض بريخت للهجوم والاتهام من أصحاب المسرح التجارى والأوبرا. اتهموه بسرقة "أوبرا الثلاث بنسات" واتهمته دوائر الجناح اليمينى بالإلحاد لأنه نشر قصيدة تلقى ظلا من الشك فى ألوهية المسيح. وقابل النقاد مسرحية "بعل" بالهجوم العنيف بينما قابلها الجمهور بتصفيق حاد. وقد لفتت هذه المسرحية انتباه الناس الى بريخت حتى أن بعض ممثلى الطبقة الراقية اعترفوا بأهميته كممثل للدراما الجديدة.

كان بريخت يستمتع بهذا الجو الملىء بالفضائح والاتهامات. فهو يكره الطبقة المتعلمة المحترمة وجوها المحتشم الذى يحفل بالجمال وبالنفاق. وهو يريد للمسرح أن يصبح كحلبة الألعاب الرياضية. وهذا المسرح الجديد الذى يسعى بريخت اليه يحتاج الى نوع جديد من الفكر ونوع جديد من البناء.

حين عرضت "بعل" بالمسرح التجريبى بفينا كتب هيمون مقدمة لهذا العرض يقول فيها "لابد فى هذه المرحلة الجديدة من ان يهجر الناس فكرة الشخصية والوحدة المقدسة ووحدة الشخصية الانسانية على خشبة المسرح كما تتمثل فى واقع الحياة. ان زماننا فى حاجة لآن يتطهر من الفردية وان عصرنا يئن تحت وطأة هذا الطفل الذى أنجبه القرن السادس عشر وغذاه القرن التاسع عشر حتى أصبح وحشا مخيف الحجم "

واجه بريخت مشكلة جديدة حين فكر فى كتابة مسرحية عن سماسرة الحبوب فى شيكاغو، هذه المشكلة هى كيف يتناول المسرح مسائل المال والتجارة "فاذا تحقق ان عالم اليوم لم يعد يلائم الشكل الدرامى المحكم البناء، فان هذا يعنى أن الشكل الدرامى المحكم البناء لم يعد ملائما لعالمنا" وقد دفعه مشروع هذه المسرحية الى دراسة الاقتصاد. فلم تكد تنقضى الليلة الأولى لعرض مسرحية "رجل يساوى رجل" حتى أخذ أجازة لدراسة كتاب "رأس المال" لماركس. وفى نفس الوقت تعرف بريخت على المؤلف الموسيقى كورت فيل. وكان يشارك بريخت احتقاره للرومانتيكية المسيطرة على أسلوب الموسيقى فى المانيا، ولديه الرغبة للرجوع بالموسيقى الى شكل شعبى حديث يتحرر من تطويل الأوركسترا وترجيعاتها الحزينة وانغامها الجميلة، لتصبح موسيقى خشنة تلتقط روح العصر ومزاجه، بموضوعية وتكون قادرة فى نفس الوقت على خدمة الاغراض الملائمة للحياة اليومية.

وقد بدأ تعاونهما المشترك يأتى ثماره فى أوبرا "قيام وسقوط مدينة مهاجونى" وقد تأثر كل منهما بالآخر. فنظرية بريخت فى الأوبرا والمسرح الملحمى تدين فى عمومها بالكثير لأفكار كورت فيل.

ثم كان تعرف بريخت على شخصية "الجندى الطيب شفيك " التى خلقها الروائى جاروسلاف هازيك لا يقل أهمية عن تعرفه على كورت فيل ، وان كان يختلف فى نوعيته تماما. وقد حدث هذا التعرف حين قدم بيسكاتور هذه الرواية الساخرة على المسرح عام 1928.

" ان شفيك ليس مجرد شخصية روائية، وانما كان موقفا انسانيا أساسيا. فهو يهزم القوى المسيطرة ويهزم الكون بكل سخافته، لا بالمعارضة والتصدى لهذه القوى وانما باظهار الطاعة الكاملة لها " انه يطيع لحد الخضوع. حتى يكشف فى نهاية الأمرغباء السلطات وبلاهة القانون ثم يعرض ذلك بقسوة شديدة.

لم يدخل بريخت فقط الى أسلوب التفكير فى شخصية هازيك الخالدة مما جعله ينتج النغمات الصحيحة لها بعد عشرين عاما فى مسرحية "شفيك فى الحرب العالمية الثانية" بل انه اتخذ موقف شفيك لنفسه، وتبناه كثير من شخصيات بريخت الأخيرة حيث نرى ملامح الخضوع الساخر فى شخصية بونتيلا وأزدك وجاليليو العظيم. وهذه الشخصيات فى بعض جوانبها هى صور ذاتية لبريخت نفسه. ففلسفة شفيك التى تبناها بريخت تقوم على أساس أنه "من الحكمة ان يشترى الانسان سلامته وهدوءه" بأن يظهر الخضوع السعيد للسلطات السخيفة سواء كانت هذه السلطات لجنة النشاط المعادى لأمريكا أو البيروقراطية الحزبية فى ألمانيا الشرقية ".

لغة بريخت ومصادرها:

يقول مارتن اسلن "ان مسرحيات بريخت يمكن مناقشتها ومحاكاتها كأمثلة لنوع جديد من البناء الدرامى أو تكنيك المسرح، وبالرغم من ذلك فان أهميتها الرئيسية تكمن فى قيمتها الشعرية. فالتقليد الدرامى الجديد التى تقدمه يستمد حياته أولا وقبل كل شىء من رشاقة اللغة ومن الرؤية الشعرية التى تعرضها للعالم ".

إن بريخت شاعر قبل كل شىء. وشعره يصعب ترجمته حتى الذين يعتبرون أنفسهم أبطال ترجمة بريخت فى الانجليزية لم يحسنوا ترجمته. وقوة شعره تكمن الى حد ما، فى بساطته ولغته المباشرة، فى الاستعمال الجرىء، للكلمات العامية فى

سياق غير عامى، وربما يكون من الصعب ان يتحدث كاتب عن جمال الاسلوب الشعرى فى لغة أخرى غير لغة الشاعر نفسه، لهذا يكتفى مارتن اسلن بتتبع المصادر والمؤثرات التى صنعت هذه اللغة.

ان اللغة الألمانية المكتوبة فى الأدب والمسرح تختلف عن الانجليزية والفرنسية، كما يقول اسلن، فى انها لغة صناعية ميتة. فهى تعيش على الورق والمسرح فقط. فالناس فى ألمانيا حتى أعظم المتعلمين فيهم لا يتكلمون اللغة الرسمية، وانما يستعملون لهجة اقليمية واضحة متميزة الكلمات. لهذا يصعب أن تجد فى الألمانية حوارا دراميا يشبه اللغة الواقعية ويخلو فى نفس الوقت من نغمات اللهجة وقيودها. وبعض روائع اللغة الألمانية ما هى الا مسرحيات اقليمية تنطق لهجة اقليمية محدودة بمساحة معينة مثال ذلك مسرح رامبو الشعبى ومسرحيات دار مستاد لينجر جول.

أما بريخت فقد بلغ درجة لا تدانى فى خلق لغة شعرية ومسرحية خاصة به، توحى، بايقاع اللغة الواقعية وتعطى إحساسها دون أن ترتبط بلهجة اقليمية محددة. وهى لغة ليست منطوقة بأى انسان فى الواقع ما عدا بريخت نفسه. انها تجميع قوى وأصيل لعدد من التقاليد العميقة الجذور التى تخلق الايهام باللغة الواقعية. وهذه هى الغة التى استولت على المتفرجين حتى فى مسرحياته الفوضوية الأولى.

ومع ذلك فان لغة بريخت تستمد أساسها الراسخ من المنبع الرئيسى للغة الألمانية الحديثة. لقد سئل بريخت عن أقوى المؤثرات الأدبية فى حياته فأجاب فى جملة واحدة "لا تضحك. إنه الانجيل" ان لغة الانجيل فى ترجمة لوثر القوية المنطوقة تسود فى كتابات بريخت الملحد. فقد استعمل بريخت التركيبات اللغوية للانجيل استعمالا رائعا. "فنجد المقابلة جنبا الى جنب مع انصاف الجمل المتعارضة وكذلك الطباق والتشبيه والتكرار والتضاد".

بريخت والتقاليد الفنية:

كان بريخت من أكثر الكتاب الألمان استلهاما للإنجيل وخصوصا فى شعره وفى مسرحه ولكنه كان كثيرا ما يستسلم للتأمل الألمانى التقليدى فى فلسفة الجمال حين يحاول أن يشرح المبادىء الكامنة فى خلفية عمله الفنى. يقول إسلن "وهذه المبادىء فى اساسها ليست شديدة التعقيد ولا هى جديدة تماما مهما كان تأثيرها فى المسرح المعاصر".

لقد اعترف بريخت بدينه لسلسة طويلة من التقاليد والقواعد النظرية كالمسرح الاليزابيثى والصينى واليابانى والهندى. لقد أخذ استخدام الكورس عن التراجيديا الإغريقية، وتأثر مسرحه بأساليب المهرجين وبالمسرح الشعبى النمساوى والبافارى. ومع ذلك "فقد خلق إحساسا بأنه يدعو الى شىء جديد تماما علميا وثوريا باصراره دائما على أن نظريته فى المسرح هى فقط التى يمكن ان تواجه مطالب عصر جديد ثورى وعلمى. كان بريخت متمردا ولكى نفهم مسرحه لابد ان نعرف ضد أى شىء كان تمرده.

كان المسرح الألمانى كما وجده بريخت عام 1920 وما بعدها، غاصا بالعروض الفخمة للكلاسيكيات، وكوميديا الحجرة أو الميلودراما. كان يتذبذب بين الارتفاع والهبوط، ومن السمو العاطفى الى التسلية الرخيصة. وكان المسرح الطبيعى هو التقليد المقبول حين ولد بريخت. ولكن كانت هناك محاولات للتغلب على مسرح الإيهام. كانت هناك التعبيرية ومسرحيات ت. س. إليوت الشعرية وسخريات مياكوفسكى ومسرح ميرهولد الروسى وبانتوميم رينهارت ومسرح بيسكاتور السياسى. وقد تأثر بريخت بكل هؤلاء، ولكنه اقتنع بأن المسرح يجب أن يكون ادارة للتخطيط ومعملا للتغيير الاجتماعى أيضا.

كتب بريخت 1931 يقول "والأن فى الوقت الذى يجب فيه ان تفهم الشخصية الانسانية كمحصلة لكل الأوضاع الاجتماعية، فان المسرح الملحمى هو المسرح الوحيد الذى يستطيع أن يفهم كل العملية التى تخدم الدراما باعتبارها موضوعا لعرض صورة كاملة للعالم".

فالدراما "الارسطية" كما يسميها بريخت تحاول اثارة الخوف والشفقة فى نفس المتفرج كى تطهرعواطفه من أدران هذه المشاعر فيخرج من المسرح متجددا مستريحا. وهى تفعل هذا بخلق إيهام للواقع أمام الجمهور، فينجذب كل فرد فيه للاندماج مع البطل الواقف على خشبة المسرح حتى ينسى نفسه تماما مع حركة الأحداث، هذا الجمهور يترك المسرح مستريحا حقا لكنه لا يتعلم أو يتهذب. وبريخت يريد للمسرح أن يكون وسيلة للانعاش العقلى. ويجب أن يحطم أى إيهام بينه وبين الواقع، حتى يحتفظ كذلك بقدرته على النقد المحايد. وفى سبيل تحقيق هذا الغرض يستعمل المسرح الملحمى عددا من الحيل والوسائل حتى يظل المتفرج بعيدا عن الأحداث وهذا هو أسلوب الإغراب.

طور بريخت كثيرا فى مسرحه، فقد أعلن فى شبابه عن نيته فى جعل المسرح وسيلة تعليم، لكنه فى عام 1948 كتب يقول "لنتناول المسرح كوسيلة متعة. ولكن دعنا نتساءل أى نوع من المتعة يروق لنا" (فالمتعة الى يريدها بريخت هى متعة اكتشاف الحقيقة – هى النشوة التى تعترى الانسان حين يتعرف على شىء جديد، وهى اشبه بالنشوة التى تغمرالباحث فى علم الطبيعة حين يكتشف سرا من أسرار الكون .هذه هى المتعة المقبولة فى عصر العلم كما يراها بريخت).

لم تعد هناك حاجة لمسرحية محبوكة البناء تفهم ككل. فالدراما الملحمية يمكن تقطيعها الى شرائح تعطى معنى ومتعة فى آن واحد. فهى تتكون من أحداث منفصلة والتأثير الكلى يأتى من وضع هذه الأحداث جنبا الى جنب أو من عملية المونتاج التى تضم أحداثا متناقضة. ان العناصر غير الأدبية للعرض مثل الديكور والموسيقى يمكن أن تحتفظ باستقلالها، وبدلا من تسخيرها لخدمة النص، تدخل فى علاقة جدلية معارضة له. وبهذا أصبح مصمم الديكور حرا غير مطالب بخلق ايهام بالواقع، وأصبح فى وسعه أن يضع فى الخلفية مواد مختلف. (فى مسرحية "جاليليو" قدم كاسيرنهر فى خلفية الحدث خرائط ووثائق ولوحات فنية من عصر النهضة) وبهذا الازدواج يمكن أن نرى الحدث من زوايا مختلفة.

اسلوب الاغراب:

ان كسر الإيهام ليس غاية فى حد ذاته. فالإغراب له جانبه الإيجابى، إذ يحول بين المتفرج وبين الاندماج فى الحدث المسرحى، فيمكنه ان ينظر إليه بروح محايدة وناقدة. فالأشياء والمواقف العادية يجب ان تبدو مغربة "الطبيعى لابد أن يبدو مدهشا ومن خلال الاستغراب والدهشة ينبثق فهم جديد للموقف الانسانى".

كذلك الممثل المسرحى الملحمى يجب ان يحتفظ باستقلاله عن الشخصية التى يمثلها."انه يمثل بطريقة ما تتيح للإنسان رؤية المنحنى الآخر للحدث، الى الحد الذى يسمح للمتفرج ببحث الاحتمالات الأخرى، بدرجة يبدو معها أى حدث كواحد فقط بين عدد من الأحداث المتنوعة".

إن موقف الممثل يجب ان يكون دائما موقفا واعيا عقليا واستعراضيا. وهى طريقة تعارض مبدأ استانيسلافسكى الذى يصر على أن يكون الممثل وحيدا، مندمجا تماما فى ذاته حتى لا يدرى بمن يشاهده" فالممثل يتقمص الشخصية التى يمثلها ويحاول أن يظهر بها، ثم تدخل الشخصيات الفردية. وعلى العكس من ذلك مسرح

بريخت، فالحياة الداخلية للشخصيات تعتبر مقحمة ما لم تعبر عنها الشخصيات بمواقف وتصرفات ظاهرة" لأن أصغر وحدة اجتماعية ليست كائنا بشريا مفردا، وانما هى اثنان من البشر".

وهكذا يستبدل المسرح الملحمى دراسة الطبيعة الانسانية بدراسة العلاقات الاجتماعية – فليست الشخصيات هى محور الاهتمام بل القصة التى تضم الشخصيات هى محور الاهتمام الرئيسى فى المسرح الملحمى الروائى التاريخى.

ان المسرح لا يعكس "الارتباك الطبيعى" للأشياء. فهو يهدف الى نقيض ذلك، إلى عرض"النظام الطبيعى"للأشياء" ولتحقيق هذا يتبنى بريخت وجهة نظر تاريخية اجتماعية. وكما حاول بريخت ان يقضى على الايهام والغيبوبة والتأثير السحرى والسكر العاطفى. حاول من ناحية أخرى أن يستبدلها بالعقلانية. واستخدم فى ذلك حيلا تحمل طابع الأمانة الحرفية. ومن ثم كان يصر على أن يغمر خشبة المسرح بالضوء، ويدعو الممثلين أثناء البروفات الى ترجمة النص الخاص بكل منهم الى ضمير الغائب حتى يتحولوا الى رواة للآحداث التى يمثلوها.

وفى سبيل الكشف عن المصادر التى ساهمت فى تكوين نظرة بريخت للممثل، يشير مارتن اسلن الى راسين فى مقدمة "بايزيد" حيث يقول راسين:

" يجب النظر الى أبطال الماسى بعين أخرى خلاف العين العادية التى ننظر الى الشخصيات التى نراها عن قرب. وبوسع الإنسان أن يقول إن احترام المرء للأبطال يزداد كلما ابتعدوا عنه".

كذلك فعل ديدرو فى مقاله"تناقص الممثل" فهو يرهص بمطلب بريخت من أجل اسلوب تمثيل "بارد" نقدى حين يدين الفكرة التى تقول بأن الممثل يجب أن يشعربالعواطف التى يعرضها. يقول ديدرو" ان الحساسية الزائدة لدى الممثلين تجعلهم ممثلين عاديين، والحساسية العادية تجعلهم يمثلون بدرجة رديئة، أما النقص فى الحساسية فيتيح لهم ان يصبحوا ممثلين ممتازين".

رد الفعل عند المتفرج:

يرى مارتن إسلن أن نظرية بريخت الخاصة برد الفعل عند المتفرج هى أهم اضافاته الأصلية للمسرح. فمنذ زمن الإغريق حتى هويتمان وابسن كان الناس يفترضون ان المتفرج يتأثر بما يعرض على خشبة المسرح، سواء صدقوا أن

المسرحية واقعية أو صناعية، فكان عليهم ان يشعروا بالشفقة نحو الشخصيات والخوف لمصيرها. وقد اتهم بريخت بأنه يريد إلغاء هذه العواطف من المسرح وكان رده ان العواطف التى يريدها ذات طبيعة مختلفة تماما. إنها عواطف الحب للعدالة، والشوق الى الحرية والغضب ضد الظلم، ان المسرح الملحمى "لا يستبعد هذه المشاعر الا بدرجة قليلة حتى لا يعتمد عليها، لكنه يحاول أن يقويها أو يثيرها" ان الموقف النقدى الذى يحاول ان يضع جمهوره فيه لا يمكن أن يكون عاطفيا بدرجة كبيرة .

ونتيجة لرفضه لفكرة الاندماج وقع بريخت فى صراع مع مفهوم أساسى فى علم النفس يعتبر الاندماج عملية ميكانيكية أساسية يتم عن طريقها اتصال الكائن البشرى بالآخرين، وبدونها يظل الفرد حبيسا داخل ذاته، حتى المشاهدون للعروض الرياضية لابد أن ينحازوا الى فريق من اللاعبين. وكثرة استعمال حيل الإغراب تدل على وعى بريخت بالحاجة للتغلب على هذا الميل لدى المشاهدين.

لقد آمن بريخت بأن مسرحه هو مسرح العصر العلمى إذ يقول:

" فى عصر استطاع العلم فيه ان يغير الطبيعة الى الدرجة التى جعلت العالم يبدو عاديا تقريبا، لم يعد ممكنا أن يوصف الانسان فيه بأنه ضحية أو بأنه هدف لأوضاع غير قابلة للتغير. إن عالم اليوم يمكن وصفه للمعاصرين بأنه عالم يمكن تغييره".

ان مسرح بريخت يركز على عرض البشر من وجهة النظر الاجتماعية حتى يصبح مسرحا علميا ماركسيا لكن عملية التفكير التى أوصلته الى هذه النتيجة تحتوى على أكثر من نقطة، فهذا المسرح يستطيع أن يكشف للمتفرج التناقض القائم فى المجتمع، وربما يدفعه لأن يسأل نفسه – كيف يغير هذا المجتمع، لكن ليس فى هذا التقليد ما يدفع الجمهور نحو إجابة ماركسية لهذا السؤال. فالشخصيات والكورس بامكانهم أن يقدموا حلولا ماركسية. لكن هذا ممكن أيضا فى المسرح التقليدى وفى مسرح استاينسلافسكى. لكن بريخت هذا يزدرى الدعاية الصريحة فى مسرحه. لقد كافح طيلة حياته من أجل ذيوع وترسيخ مسرحه باعتباره المسرح الماركسى الحقيقى، وقد جعله هذا يتخلى عن اسم "الملحمى" ليستبدله بلفظ المسرح الجدلى" الديالكتيكى"

الجدلية الهيجلية:

لقد أثارته الجدلية الهيجلية من حيث تعايش التناقض وظهور الموضوع ونقيضه لا بالمعنى الدرامى فقط بل بالمعنى الكوميدى أيضا يقول بريخت:

"ان هيجل من بين كل الفلاسفة لديه أعظم موهبة كوميدية. لأن لديه هذا الحس الساخر بدرجة تجعله لا يستطيع ان يرى النظام بدون الفوضى – أنه يفكر أن واحد تساوى واحد، ليس فقط لآن كل شيء يتحول باستمرار الى نقيضه، بل عموما لأنه ليس هناك شيء يمكن أن يعرف بذاته".

حقيقة أن أفكار بريخت عن المسرح الملحمى تسبق اكتشافه للجدلية. لكن الجدلية الماركسية كما فهمها بريخت، أكدت وبررت هذه الأفكار. مثال ذلك، الممثل الذى يشخص الشخصية ولكنه يبقى هو نفسه، خشبة المسرح التى تعرض الواقع وتبقى هى خشبة المسرح. الأشخاص ذاتهم، وفى غمضة عين يتحولون الى أشخاص أخرين مثل جالى جاى فى مسرحية "رجل يساوى رجل"

(انهم يجدون مكانا فى نطاق الجدلية الهيجلية).

أصبح بريخت يرى للتاريخ إطارا وغاية. ومادام قد عرف ذلك فمن السهل الخضوع له. إن نوازع التخريب الذاتية، من الممكن تحويلها للخارج، فإذا كان"بعل"وبطل"غابة المدن" مثلا قد انساقا للدمار الذاتى بفعل دوافع داخلية عمياء، فان الطيارين فى مسرحية" بادن بادن "التعليمية والذين قضى عليهم بالهلاك، كانوا يتقبلون مصيرهم وعزاءهم ان مصيرهم هذا له أهمية كبيرة فى داخل العملية التاريخية. كذلك الرفيق الأصغر فى مسرحية "الاجراءات" يوافق على ان تتم تصفيته بالقتل، لكنه اكتشف ان الضعف خطأ وأن عمليات التاريخ الحتمية لا يمكن استعجالها".

"ان عقلانية بريخت العدوانية، ورفضه العنيد للتصرف على أساس وجود العوامل السيكولوجية أو المناطق المظلمة فى الطبيعة البشرية، إنما كان رد فعل شخصيته التى تأثرت تأثرا عميقا بالتهديد واضطربت بسبب لا عقلانية العالم المحيط به"لهذا تمسك بعقيدته الجديدة بإصرار شرس لأنها تعطى السيطرة الكاملة على كل شيء. ومن هنا كان خوفه من العاطفة فى المسرح وإصراره المستمر على الطبيعة العلمية للماركسية وللمسرح الملحمى القائم على أساسها.

كان لبريخت مفهومه الخاص للماركسية. فانشغاله المسبق باليقينية الماركسية يدل على أنه كان مثاليا له ذوق دينى حقيقى قابع خلف قناع من الشك والمرونة لكنه

لم يحترف العمل السياسى. كان مهتما بالأمور الأخلاقية اهتماما شديدا، وكان يعتبر" العلاقة بين الوسائل والغايات مسألة حيوية"فقبول العنف مرهون بالنتائج، والتخلى عن الحرية ممكن لفترة من الزمن حين يتأكد أن الدولة سوف تتلاشى فى نهاية الأمر. كان بريخت يصاب بالفزع من الجمود العقائدى، لذلك كان يصر على أن يكون الشك والنقد والتساؤل الحر، وهى العناصر الجوهرية للطريقة العلمية، هى بذاتها أسس الماركسية العلمية.

فى أثناء بروفات "جاليليو" فى الشهور الآخيرة من حياته، كان بريخت يستوقف الممثلين كلما جاءت جملة "ليست مهمتى أن أثبت أننى على حق حتى الأن، بل إن مهمتى هى أن أكتشف إن كان الأمر كذلك" ثم يلفت نظر تلاميذه الى أن هذه الجملة هى أهم ما فى المسرحية بالنسبة للماركسى.

ومع ذلك، فقد ظهر التناقض واضحا بين بريخت وبين الحزب، يقول مارتن اسلن كان التناقض بين بريخت والبيروقراطية الحزبية " يعد مضرب المثل فى التناقض الأساسى بين شخصية الفنان المبدعة التى تخضع كلية لقوانين وجودها الداخلية. مهما كان راغبا ومخلصا، وبين الحزب الذى يمثل جهازا للقوة يغير باستمرار من تكتيكاته ومطالبه وخلق واجهة عقائدية جامدة ".

ففى مارس 1951 أصدر أحد أعضاء الحزب بعد مشاهدة أوبرا " محاكمة لوكولوس" هجوما عنيفا على بريخت كمؤلف وعلى بول داسو المخرج لأن هذه الأوبرا تندد بالحرب وتسخر بتفاهة الأمجاد العسكرية، وكان ذلك فى فترة الحرب الكورية مما أعطى هذا العمل مضمونا معاصرا. فالمسرحية لا تفرق بين حروب الغزو وحروب التحرير، وقد منعت المسرحية بعد الليلة الأولى.

لكن واحدا من كبار أعضاء الحزب هو هانز دودبنرج كان يلوم بريخت لحمله بعض الآراء الخاطئة عن الماركسية. وفى نفس الوقت كان يطالب بنقده بطريقة ذكية لأن بريخت نفسه ذكى. إنه يستخدم متاعا قديما ويحتاج الى وقت أطول حتى يثبت أقدامه. وهو يشير بهذا إلى أن بريخت كان يعيد اخراج مسرحيات المنفى دون أن يقدم عملا جديدا عن انجازات الحزب. وقد ظل أعضاء الحزب ينتظرون هذا العمل الجديد دون طائل، واستمر بريخت فى عرض متاعه القديم حتى أخر أيامه فى 1956.

بريخت والواقعية الاشتراكية:

منذ ان عاد بريخت الى ألمانيا الشرقية عام 1948، وهو يدرك التناقض الهيجلى بين مثله الشيوعية وبين واقع الحياة فى بلد شيوعى. فقد شهد فى الثلاثينات الحرب ضد طليعة المسرح السوفيتى التى انتهت بقبول طريقة استانيسلافسكى واعتمادها كأسلوب رسمى للتمثيل – ولم يخف بريخت رأيه منذ البداية من ان طريقة استاينسلافسكى هى نقيض ما يجب أن يكون عليه المسرح الماركسى الحقيقى.

مع ذلك فقد دفع بريخت كما يقول إسلن، ضريبته نحو الواقعية الاشتراكية وكانت ضريبة بريختية ذات وجهين. ففى مقاله

" الاطاروالتنوع فى الأسلوب الواقعى" استخدم بريخت قناع شيلى الفوضوى كمثال للواقعية، ضمنه ميلا سياسيا تقدميا مغلفا فى شكل فنتازى، ومنه نستخلص النتائج الأتية:

"نحن نرى ان الواقعية ليست مسألة شكل، فليس هناك ما هو أسوأ فى وضع النماذج من تقرير نماذج قليلة جدا. فمن الخطر ان نربط مفهوم الواقعية العظيم باسماء قليلة، وان نجمع عددا قليلا من الأشكال ونعتبرها نماذج للطريقة الخلاقة الحقيقية والوحيدة – مهما كانت هذه الاشكال مفيدة فى حد ذاتها. إن الحقيقة يمكن اخفاءها بطرق كثيرة ... ويمكن قولها بطرق كثيرة أيضا".

كان موقف بريخت يجد تأييدا بين النقاد والكتاب فى بولندا، وفى تشيكوسلوفاكيا فى الفترة التى أعقبت موت ستالين. وفى ذلك الحين وجد بريخت نفسه مطالبا بالوقوف فى وجه انصار الشكل. وقد جاء هذا متوافقا مع الحملة المستمرة فى الاتحاد السوفيتى آنذاك فقال بريخت" إن أى تجديد فى الشكل لا يخدم ولا يستخدم ولا يستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعى سوف يبقى شكلا عقيما لا ثمرة فيه ".

لكن فترات التوتر بين الحزب وبين بريخت لم تمنع الحزب أبدا من الاغداق عليه حتى يواصل عمله فى مسرح البرلينر انسامبل اذ وجد فيه ورقة رابحة فى الحرب الباردة ضد الغرب. أما بريخت نفسه فكان يظهر الخضوع ليرضى السلطات، وفى الوقت نفسه يحتفظ بمعتقداته الأساسية. والمثل واضح فى نشر النسخة الأصلية من "محاكمة لوكولوس" فى ألمانيا الغربية والنص المعدل فى ألمانيا الشرقية. وهو أسلوب بريختى ماكر لا يمنع من الإنحناء للعواصف أو مهادنة البيروقراطية فى وقت الآزمات، حتى يتمكن من الإستمرار فى تطوير مسرحه. وكما يقول مستر كنر "إن من يحمل المعرفة، لديه من كل الفضائل فضيلة واحدة فقط، هى أنه يحمل الحقيقة

فى داخله" وفى سبيل تبليغ هذه الحقيقة عليه ان يقدم بعض التنازلات. وهذا ما يوضحه جاليليو فى مسرحية بريخت حين يقول لأحد اصدقائه "رجل مثلى بامكانه أن يتبوأ مكانا محترما فقط بالزحف على بطنه، وأنت تعرف أننى ازدرى هؤلاء الذين تعجز عقولهم عن ملء بطونهم".

وهكذا يضعنا بريخت وبطله جاليليو أمام نظام جديد للأخلاق وهو نظام مرن يلائم عصر العلم ويستفيد من "نظرية النسبية" لكن هذا النظام ان كان قد ساهم فى حل مشكلة بريخت فهو يعقد الأمور بالنسبة لنا فى الشرق العربى اذ يقدم مبررا لمرتزقة الفن والانتهازيين لستر مواقفهم المتخاذلة من قضايا التحرر وتحقيق العدل الاجتماعى.

_____

5- حوار مع هارولد بلوم

هارولد بلوم هو أستاذ الأدب الانجليزى والدراسات الانسانية بجامعة ييل وهو ناقد مرموق فى مجال الأدب بالولايات المتحدة الأمريكية .له دورمشهودفى الدفاع عن كبار شعراء الحركة الرومانسية الذين عاشوا فى أوائل القرن التاسع عشرضد النقاد المسيحيين الجدد المتأثرين بالشاعر والناقد الكبير ت.س إليوت . وبلوم ناقد خصب القريحة تتجلى مواهبه وقدراته فى إبداع النظريات والمناهج النقدية التى تثير الجدل حول التأثير الشعرى والمنهج الجمالى الخالص فى مجال الأدب والقراءة. وهو يدافع بشدة عن هذه النظريات النقدية والجمالية ضد التيارات الأخرى المسماه بالماركسية والتاريخية والنسائية ومابعد الحداثة والتفكيكيين والسيميولوجيين والنقاد الأكاديميين أيضا.

ولد هارولد بلوم فى مدينة نيويورك فى الحادى عشر من يوليو 1930، ونشأ فى جو عائلة تتكلم اللغة البديتشية، فدرس هذه اللغة كمادرس الأدب العبرى قبل أن يتعلم الانجليزية. فى عام 1947حصل على منحة للدراسة بجامعة كورنيل. وكان أستاذه أبرامز أحد الباحثين الرواد للحركة الرومانسية الذى وصف بلوم بأنه " يتفوق بمواهبه عن كل من عرفهم من الطلاب " فى عام 1952 حصل بلوم على درجة الماجستير، وبعد عام من العمل فى بمبروك كوليج، كمبريدج ، انتقل لجامعة ييل حيث حصل على درجة الدكتوراه وأصبح عضوا بهيئة التدريس منذ ذلك الحين وفى سنة 1959 تزوج بلوم من جان جولد ورزق منها بولدين هما دانيال جاكوب وديفيد موسى ، أحدهما معاق بسبب إصابته بمرض الشيزوفرانيا .

ابتدأ هارولد بلوم مسيرته النقدية بالدفاع عن الشعراء الرومانسيين، وفى كتابه" أسطورة شيلى " يتخذ منهجا هجوميا يتهم فيه كثيرا من النقادالمعاصرين بالتقصير والإهمال فى قراءة شيلى. وبعد تعرضه لأزمة شخصية فى الستينات، اهتم بلوم اهتماما شديدا بإمرسون وسيجموند فرويد وبالتقاليد الصوفية الغنوصية القديمة وتراث القابالا والهرمسية. وأصبح يصف نفسه بأنه " غنوصى يهودى " ويشرح ذلك قائلا:" إنى أستخدم مصطلح (غنوصى) بالمعنى الواسع للكلمة، فأنا لست شيئا إن لم أكن يهوديا. وأنا نتاج ثقافة بيديشتية، ولكننى لاأستطيع أن أفهم

أن يكون (يهوه) أو(الله) إلها كلى القدرة وكلى المعرفة ويسمح بمعسكرات الموت النازية أو بوجود مرض الشيزوفرانيا.

وتأثرا بقراءاته شرع بلوم فى تأليف سلسلة من الكتب مثل " ييتس" و" قلق التأثير" Yeats - The Anxiety of Influence التى تركز على الطريقة التى يكافح بها الشاعر الجديد من أجل التحرر من تأثير الشعراء السابقين وخلق رؤيته الفردية الخاصة." لقد أنجز بلوم عددا كبيرا من المؤلفات النقدية أهمها " القانون الغربىً Western Canon " أو(تراث الأدب الغربى) وهو يتناول فيه ستة وعشرين من كبار الكتاب بدءا من دانتى وانتهاء بصمويل بيكيت الذين يمثلون القانون الغربى . ومن عملية المسح التى أجراها بلوم لتراث الثقافة الغربية يتضح لنا أنها محاولة لإبراز القيم الجمالية العظيمة التى أضفت على ابداعاتهم جمالا وضمنت لها البقاء ثم الخلود، ومن ثم أصبح هؤلاء الكتاب مؤلفين قانونيين بمعنى أصحاب السلطة الأدبية فى الثقافة الغربية، والسلطة بمعنى المعيارالمرجعى الذى تقاس عليه قيمة أى ابداع فى مجال الأدب والثقافة.

Shakespeare, The Invention of The Human

أما كتابه " شكسبير، ابتكار الطبيعة الانسانية " فهو مجلد ضخم يربو على سبعمائة وخمسين صفحة، يقدم فيه تحليلا لكل مسرحية من مسرحيات شكسبير الثمانية والثلاثين، منهم أربعة وعشرون مسرحية فى عداد الروائع. وقد كتبه بلوم ليكون دليلا للقارىء العادى ورواد المسرح. وهو كتاب متميز يهم كل دارس ومتذوق لأدب شكسبير. وبلوم يضع شكسبير فى أرفع مكانة بين عمالقة الأدب. ففى رأيه أن شكسبير هو القانون الأعلى الذى لا يماثله أحد فى مجال الإبداع الأدبى. وأظن أن هذا يكفى الآن لتقديم هذا الرجل، وأترك القارىء ليستمتع بالحوار التالى الذى أجرى معه لكى يتعرف على افكاره بطريقة مباشرة وبصورة أفضل.

نص الحوار:

أجـرت مجلــة جامعــة ييـل خمســة لقــاءات مــع بروفســور هارولــد بلــوم حــول القـراءة ومعرفـة الـذات ووظيفـة الجامعـة. وأسـفرت هـذه اللقـاءات عـن الحـوار التالى الذى نشرته المجلة.

سـؤال: فـي كتابك"شكسـبير" ذكـرت أننـا ومنـذ شكسـبير، كنـا قـد أخـذنا الكثيـر عـن إيـاجو أكثـر مـا أخـذنا عـن عطيـل – بمعنـي أننـا تعلمنـا أكثـر مـن إيـاجو. لـذا أردت أن أسألك أكان هذا خطأ شكسبير أم أنه كان خطأنا نحن؟.

بلـوم: هـذا سـؤال غيـر قابـل للإجابـة لأننـا هكـذا قـد تشـكلنا بواسـطة شكسـبير. وتلــك علــي مــا أظــن هــى المفارقــة (ســطوة الاســتحواز) فالكلمــات التــي يسـتخدمونها هـى دائمـا نفـس الكلمـات التـي اخترعهـا، كلمـات لـم تكـن لتوجـد فـي اللغـة حتـى صـاغها هـو. وأظـن أنـه أويـن بارفيلـد الـذي قـال إنـه مـن المهـين لنـا بصـورة إيجابيـة أن نـدرك أن مـا نسـميه عواطفنـا لا يلبـث أن يتكشـف لنـا فنجـده مـن أفكـار شيكسـبير. فشكسـبير هـو القـانون لأن شكسـبير هـو نحـن أنفسـنا، لـذلك فالإجابـة علـي السـؤال، هـل كانـت الطريقـة التـي حاكينـا فيهـا إيـاجو هـي خطـأ منـا أم خطـأ مـن شكسـبير أقـول مـن كلينـا. لسـت متأكـدا أنـه إلـى أن تجـد التجسـيد المـادى لمـا نسـميه هاملـت. والـذى تجـده فـى أى مكـان (فـي أيـة لغـة يمكننـى أن أقرأهـا) شخصـا مـا يتغيـر فـي كـل مـرة يتحـدث هـو أو تتحـدث هـى فيهـا والـذي يفعـل هـذا بـذلك السـحر العجيـب الـذي هـو التنصـت الـذاتى أو اسـتراق السـمع والـذي لـم أعثـر عليـه قبـل شكسـبير. ولكـن لـو كنـت تنـوى فعـلا التحـدث عـن جريـرة شكسـبير – ففـى هـذا الصـدد يمكننـى القـول، أن شكسـبير قـد سـبق نيتشـه، وديستوفسـكى، ومـن جـاءوا بعـدهما، وابتكـر مـا يسمونه العدمية. إنها ابتكار شكسبيرى خالص.

سـؤال: (إننـى أتسـاءل) إذا كنـت تعتقـد أن هـؤلاء النـاس الـذين يقولـون إن شكسـبير لـيس لديـه شـيئا يقولـه لهـم- مـا إذا كانـت المسـألة تتعلـق بكـونهم لا يودون الإنصات، أم اذا كانوا فعلا غيرقادرين على السمع.

بلوم: دعني أسرد لك تلك الحكاية. كجزء من الأعراض المبكرة ل

(ثـورة كورنيـل فـي 68 و69) إذ تـم توجيـه تعليمـات للطـلاب السـود مـن قـادتهم بالـدخول إلـي المكتبـات وجمـع مـا يمكـن حملـه مـن الكتـب وإلقائهـا أمـام الطاولـة

المستديرة مصحوبة بتلك العبارة الدرامية "هذه الكتب لا تمثل لي شيئا ولا علاقة لي بها كطالب أسود" وهكذا حدث فبينما كنت أفتش عن كتاب في تلك اللحظة بالضبط قامت إحدى الطالبات بإلقاء مجموعة كبيرة من الكتب بجواري وصاحت قائلة "هذه الكتب لا تمثل لي شيئا ولا علاقة لي بها كطالبة سوداء" انزلق أحد هذه الكتب ليسقط بين يدي- كانت طبعة أكسفورد لمجموعة قصائد جون كيتس. فقلت للفتاة التي كانت تنظر إلى بوجه متجهم"هل أنت متأكدة تماما من أن شعر جون كيتس لايهمك فى شىء؟ هل قرأت شيئا من قصائده؟ "ولكنها نظرت إلي بغضب ورددت نفس الكلام "هذه الكتب لا تمثل لي شيئا ولا تهمنى كطالبة سوداء".ثم غادرت المكان.هكذا. لكن ما الذي يمكن أن أقوله عن هذا؟ هذا موقف إيديولوجى، أليس كذلك؟ أن تصل إلي هنا وتقول إن مهمتك هى أن تمحو وأن تزيل من الوجود أفضل ماقيل وما جرى به الفكرعبر ثلاثين قرنا من الزمان. لماذا يأتون الى هنا ولا يذهبون الى مكان آخر؟ فإذا كانوا يظنون حقا أن شكسبيرلايهمهم، فلماذا يريدون الذهاب إلى الجامعة أيا

كانت؟ ألكى يحصل كل منهم على بطاقة نقابية من أى نوع؟

سؤال: قلت من قبل أننا نقرأ لكى نتعلم كيف نتحدث لأنفسنا.

بلوم: إنني كما تعرف، لست باحثا متبحرا في شكسبير، ولكنني مجرد قارىء متحمس... فأنا أفترض أن قراءتك لشكسبير بكل ما لديك من حدة وعقل يقظ، بل بكل كيانك- سوف يكون نوعا من التدريب فى عملية الإدراك. أظن أن ذلك يمثل طريقة جيدة لإيقاظ تلك الشعلة الداخلية، لانبثاق النور فى أعماقك، أو لخلق تلك الرئة، التى تتنفس وتجعل أنفاسك تتسارع أكثر، وأقوى من أي شخص آخر. ليس بالضرورة أن تجعل منك شخصا أفضل، ولكن من المؤكد أنها تجعل منك روحا رحبة واسعة الآفاق أكثرمن ذى قبل. فأنا أشعرحقا بأنني قادر على تعليم أى طالب (بجامعة ييل) أيا كانت درجة حساسيته واستجابته، أعلمه أن" هاملت" الذى أبدعه شكسبيرهوعمل بالغ الروعة .... يمكنك أن تعلم الناس--- أن تفتح عقولهم للتساؤل والدهشة.. هذا ما كان يسعي إليه شكسبير والذي من أجله نجل

شكسبير. لقد تحدثت (في كتاب شكسبير) عن الرهبة باعتبارها الاستجابة الصحيحة. ربما تكون الاستجابة الصحيحة هي الدهشة.

) عندما كنت لم تزل بعد شابا. هل كان هناك (مؤلفون عظماء) عندما تأتى إليهم، يبدون لك ...؟

بلوم: بالتأكيد، بالتأكيد. (دافيد بروميتش) كان دائما يقول لي (عن رواية كورماك ماكارثي (خط التنصيف الدموى) " إنني لا أطيق هذا الكتاب يا هارولد" وقد حاولت جاهدا ولكني لم أستطع أن أقرأ أكثر من ثلاثين أو أربعين صفحة. وأنت منذ خمسة عشر عاما ولم تزل الى اليوم تنصحني بقرائته."فقلت له" ولكني مررت بنفس التجربة، تلك التي تصفها لي. إنها تجربة مريرة- مليئة بالدماء، ومذابح مرعبة، وكل أشكال الجرائم الوحشية – التى لم أستطع تحملها إطلاقا، ولكن بعدما قرأتها مرتين متتاليتين، بدأت فجأة تشرق أمامى وتتضح لي."وها أنا الآن مقتنعا بصورة مطلقة- بل إننى أظن أنه لايوجد عمل أدبى آخر لأى كاتب أمريكى ممن لايزالون علي قيد الحياة يمكنه أن يضارع كتاب كورماك مكارثي. فكما تعرف، يمكنك أن تكون أعظم القراء خبرة وتجربة في العالم، وقد تكون أبرع قارئ في العالم ولكنك لا تستطيع بالضرورة أن تثق في ردود أفعالك الأولية.

سؤال: عندما ذكرت عبارة "سطوة الاستحواز" كانت إجابتك الغريزية هي, حسنا، لماذا إذن يأتون إلي جامعة ييل. لذا فإنى أتساءل إن كان بإمكانك أن تحدثنا عن الأسباب التي تجعل الناس تأتي إلي ييل، وما هو الدورالخاص الذي تلعبه دراسة الأدب.

بلوم: لكى أشرح هذا الدور فإننى أكتب كتابا بعنوان "كيف نقرأ ولماذا " وقد عدت في هذا الكتاب الى ما يعتبر الآن كتابا مهملا، رائعة توماس مان " الجبل السحري. إن أفضل طريقة لفهم البطل هانز كاستورب وهو شاب رائع- هوأنه ذلك الطالب المثالي، الباحث عن المعرفة من أجل المعرفة فقط، ومن أجل الفهم والإدراك وتطوير الذات فقط لاغير.

أظن أنك لوذهبت الى مكان مثل جامعة ييل فحقك المشروع أن تبحث عن نفسك. ليس باستيعاب أو هضم أراء الآخرين، بل باكتشاف حقيقة ذاتك.،

ومـا هـي مواهبـك، ومـا هـو موقفـك النهـائي تجـاه معنـي الأشـياء أو حقيقتهـا، أو فقـدان الأشـياء لمعناهـا أوحقيقتهـا، أنـت تعـرف مـا اعتـادوا أن يسـمونه فـي المصـطلحات البروتسـتانتية شـمعة الرب,ذلـك النـور الـداخلى الـذى يـتكلم عنـه ميلتـون . أظـن أنـه لـو أنـك أتيـت إلـي هـذا المكـان المفتـرض – والـذى أظـن إنـه لـم يعـد كـذلك - فأنـت فـي حالـة بحـث عـن نـورك الـداخلي. وأنـا لا أعـرف كيـف يمكنـك أن تجـد نـورك الـداخلي سـوى أن تـتعلم أن تقـرأ بغـزارة علـي قـدر مـا تسـتطيع – شكسـبير ودانتـي وميلتـون وجيتـه. اقصـد الكتـاب العظـام القـانونيين، إنهـم ليسـوا قـانونيين لأن أحـدا مـن النـاس قـال إنهـم قـانونيون. إنهـم قـانونيون لأنهـم شـكلوا لـيس فقـط الكتـاب، ولكـن القـراء الـذين أتـوا بعـدهم ;أيضـا. ولا أعتقـد أن ثمـة شـيئا تعسـفيا فـي ذلـك. إنـه لـيس مـا كانـه الطالـب قبـل أو إذا كـان الطالـب هـو ذلـك بالفعـل، فـا لطالـب لا يعرفهـا ولايمكنـه الوصـول إليهـا فـى نفسـه أو فـى نفسـها. إنـه شـىء أشـبه بـتعلم لغـة، حيـث لا تعـرف فـي البداية ما الذي يجري.

سؤال: لكن يبدو وكأنك تقول إن لكل شخص لغة مختلفة.

بلـوم: (حسـنا) هنـاك نوعيـة خاصـة وغريبـة- ـــهنـاك تفـرد يجـب أن يـتم دعمـه ومسـاندته والتحـريض عليـه واسـتمالته لينمـو ويتفـتح حتـى يبلـغ حـد الكمـال. أود أن أقـول دائمـا (للطـلاب) أنـتم أنفسـكم نـص أدبـى، أنـتم القصـائد والمسـرحيات، أو أيـا كـان مـا ننـوى قراءتـه هنـا. فقيمـة هـذه الأعمـال هـى بمثابـة تعليـق عليـك. فالنقـد كمـا أفهمـه هـو فـن تجليـة مـاهو مضـمر فـى بـاطن الـنص لكـى يبـدو واضـحا غايـة الإمكـان. فأنـا لا أسـتطيع التفرقـة ولا أريـد أن أفـرق بـين كتابـة النقـد وتـدريس الأدب. فأنـت تحـاول جاهـدا أن تأخـذ مـا هـو مضـمر لـدى الطالـب لكـى تجليـه وتجعلـه يبـدو واضـحا قـدر المسـتطاع. أشـعر أنهـا نفـس المبـادرة تحديـدا. وربمـا تكـون مبـادرة أحـدهم بمثابـة إلحـاح يـائس لتشـجيع الفرديـة المتطرفـة. حتـى ولـوعلي حسـاب جعـل النـاس أكثرغرابـة، بعـزلهم عـن بعضـهم الـبعض بدرجـة مـا. فأنـت لسـت مجـرد وحـدة اجتماعيـة. وأظـن أن الشـىء الـذى اكتشـفته حـول تطـورات الثلـث الأخيـر مـن القـرن العشـرين هـو ذلـك المفهـوم الـذى يحـدد أن الفـرد هـو أولا مجـرد وحـدة اجتماعيـة. فأنـت لا يمكنـك تغييـر النـاس بـالتعليم ولا يمكنـك تحـويلهم. مـا يمكنك فعله فقط هو أن تجعلهم أنفسهم بصورة أكبر.

سـؤال: إن المصـطلحات التـي تسـتخدمها تـوحى بـأن هنـاك إمكانيـة لمعرفـة أنفسـنا علـى نحـو أفضـل (ولكـن) العبـارة المقتبسـة مـن اعتـراف أغسـطين "أنـا نفسـي لا أفهـم كـل هـذا الشـئ الـذى هـو أنـا." تبـدو وكأنهـا تخفـى ذلـك الإيحـاء.... وبسـبب هـذا الأمـر، فـإن إدمونـد فـي "الملـك ليـر" لـم يبـدو عليـه أنـه اتجه الى معرفة حقيقة نفسه.

بلـوم: إن مـا يبهرنـي حقـا هـو أن إدمونـد قـد حمـل ليمـوت خـارج خشـبة المسـرح. بمـا يعنـي أنـه لـن يعـرف أبـدا – لأنـه يمـوت فهـو لـن يعـرف مـا إذا كانـت مقولتـه "إننـى أنـوى أن أفعـل بعـض الخيـر رغـم طبيعتـى الخاصـة" قـد أحـدثت اختلافـا براجماتيـا. بالتأكيـد، تلـك هـي طريقـة شكسـبير ليقـول أن إدمونـد يمـوت وبسـبب هـذا فلـن يمكنـه أن يعـرف حقيقـة نفسـه أو مـن هـو ولا نحـن أيضـا نعـرف. وهـذا يؤكـد مـا تقولـه أنـت. ألـم يعـرف هاملـت مـن يكـون هـو فـى لحظـة الاحتضـار؟ قـد لا نعـرف نحـن بقـدر مـا نـود أن نعـرف. ولكـن علينـا أن نفتـرض أنـه قـد حقـق معنـي حقيقيـا عمـن يكـون هـو. فحقيقـة الأمـر تتكشـف دائما فإذا هى هاملت.

سـؤال: كنـت تتحـدث عـن التعلـيم وأن غايتـه هـى تعليمنـا أشـياء نحـن نعرفهـا بالفعل، أو أشياء كانت لدينا من قبل- وأظن أنها إحدى أفكار إمرسون.

بلـوم: هـو اسـترداد لشـئ كـان لـديك مـن قبـل أو كـان ذات مـرة ملكـك. لقـد قـال امرسـون قـولا رائعـا تمامـا فـي كتاب"المـذكرات " أنـا أقـرأ لكـى أبحـث عمـا يلمـع. فأنـت تقـرأ فـى الـنص مـن أجـل شـىء يضـيء أمامـك، هـذا الشـئ الـذي يشـرق داخلـك ويجعلـك تشـعر بصـورة أو بـأخرى أنـك قـد اسـتنرت وبـدأت تتـألق. لقـد عبـر إميرسـون عـن ذلـك المعنـى بصـورة جميلـة فـي كلامـه حـول "الاعتمـاد علـي الـنفس" إننـا فـي كـل عمـل عبقـري نتعـرف علـي أفكارنـا نحـن المرفوضـة ثـم أردف قـائلا إنهـا تعـود إلينـا فـي سـمو متباعـد. فنأخـذ ماتحتـاج إليـه ومـا نريـده... إن تأخـذ مـا تحتاجـه ومـا تريـده.. فمـن الطبيعـى أن يكـون هـذا علـي حسـاب شـخص آخـر- اجتماعيـا أو جنسـيا أو ماليـا، أو مـا تشـاء. ولكـن فـي القـراءة، فأنـت تسـترد حقـك بصـورة مثاليـة. ولكننـي لا أعتقـد أن هـذا يعنـي مـا كنـت تـؤمن بـه قـبلا. فـإذا قـرأت هـذا الشـىء وتعرفـت عليـه، وقلـت، نعـم هـذا ملكـي أنـا - لقـد وجدتـه وهـا أنـا الآن أسـتعيده، ومـن قبـل كـان ملكـى

بشكل ما دون أن أراه- أظن أن هذه مسألة تخصك أنت بالذات، مسألة كينونة المرء، وماذا يريد المرء أن يكون.

سؤال: كنت أتساءل إن كان يمكنك التحدث عن ذلك أوربما تقارنه بما يبدو لي فكرة أكثر كلاسيكية، وهى أن التعليم يزودنا بما هو ناقص فينا، أو يعوضنا عن شئ لا نملكه نحن، ونشعر بافتقاده.

بلوم: حسنا، هذا يجعل من التعليم ما أطلق عليه أفلاطون عملية شهوانية، لأنه يعرف الغريزة الجنسية بأنها الرغبة فيما ينقصنا. كان لهذا الكلام معني في الزمن الماضى، لأنه كان مفهوما أنك جئت الى هنا وفى جعبتك قدر كبير من المعرفة، ثم أصبحت على درجة أعلى من العلم. ولكننا هنا الآن في دولة تتضاءل فيها عادة القراءة شيئا فشيئا. إنه وقت عصيب بالنسبة للحساسية العميقة أو الحساسية الأدبية. يقول صديقي فيليب روث إنه يخشى أن ينقرض قراؤه المسنين بالموت دون أن يحل محلهم قراء جدد. وأظن أن المبدأ الذى اعتنقه إمرسون يبدو لي أكثر حيوية من ذي قبل وذلك تحديدا لأن مبدأ أفلاطون يبتعد كثيرا جدا عن أي إنجاز واقعي نأمل فى تحقيقه.

إن العدو الأكبر للتعليم بل وللحوار، والتأملات العقلية في الأشياء التي تستحق أن نفكرفيها ـــالعدو الأكبر الآن هو التشتت الذهنى الواضح. في عصر المعلومات الشهير الذي يفترض أننا دخلناه يجرى قصفنا ليل نهار بعوامل التشتت، كل ما يتم مطالعتنا به هوالمشتاتات. فقدأصبح لدينا وفرة وأحمالا ثقيلة من الوسائط المسموعة والمرئية.

سؤال: حسنا، السبب الذي جعلني أطرح عليك هذا السؤال هوالطريقة التي تحدثت بها من أن الغرض من التعليم هو بدرجة كبيرة نوع من تأكيد الذات. لذلك فإنى أتساءل إذا كنت تعتقد أنه أيضا شيئ تبنيناه كاختيارثان أفضل. أو أن هذا بالفعل هو أفضل حتى من طريقة أفلاطون فى التعليم؟

بلوم: إن المبدأ الأفلاطونى للتعليم يعتمد علي نوع من النظام الاقتصادي الذي لا تقدرعلي توفيره جامعة ييل أو أية جامعة أخرى الآنـــفأنت تعرف طريقة أوكسفورد وكمبريدج القديمة في القرن التاسع عشر، حيث تكون واحدا على واحد أو واحدأ ومعك بعض الاشخاص الذين يقرأ ون مقالاتهم

لـك بصـوت عـال وتفهمونهـا معـا ويمكنـك أن تقتـرح، فتقـول، بحـق السـماء إقـرأ لــى هــذا كلــه، وســوف تجــدون الوقــت- بــل العــالم والوقــت بدرجــة كافيــة– لقـراءة كـل هـذا والرجـوع ثانيـة للتأمـل فيـه. هـذا حقـا سـوف يكـون مفيـدا فـى التعلـيم، ويمكـن أن يكـون محاولــة حقيقيــة للإتيــان بخبــرة حياتيــة كاملــة فــى القــراءة والتفكيرفــى الأدب الخيــالى لأى شــخص قــادم للمشــاركة. ولكننــا لا نسـتطيع أن نفعـل ذلـك الآن. فـنحن، قـى أفضـل الحـالات، بيـت منقسـم علـي ذاتــه. أنــا لا أعــرف – بــل اظـن أنــه يتحــتم علــي أن أأطلــب منــك أن تســتخدم حكمك وتقييمك. إنك تعتقد أنها نظرة ضيقة – ربما تكون كذلك.

سـؤال: هـل تتفـق أم تختلـف مـع مقولـة كافكـا الشـهيرة عـن فـأس الجليـد؟ "يجـب علينـا أن نحصـل علـى تلـك الكتـب التـي تنهـال علينـا كـالحظ العـاثر وتضـغط علينـا وتـؤثر فينـا بعمـق كمـوت شـخص نحبـه أكثـر مـن أنفسـنا أونحبـه كالانتحـار. يجـب أن يكـون الكتـاب فأسـا جليـديا لكـى يكسـر هـذا البحـر الـذى تجمد بداخلنا."

بلـوم: أعتقـد أن كافكـا قـد بلـغ حـدا رائعـا فـي البحـث عـن الكتـاب... لقـد جئنـا متـأخرين. لازلـت أبحـث مثلـه عـن الكتـاب لنفسـي، ولكنـي تهـذبت قلـيلا – فأنـا لا أبحــث بهــذا القــدرعن الكتــاب لتلاميــذى.. إن لــم يكــن هــذا الكتــاب هــو شكسـبير. فكمـا تعـرف مـع شكسـبير يمكـن للمـرء أن يطلـب كـل شـئ لأنـه يتوقـع أن يحصل على كل شيء! إنه يطلب شيئا كثيرا.

سـؤال: نعـم لقـد طرحـت عليـك هـاتين الفكـرتين لأنـك عنـدما تحـدثت عـن مبـدأ إمرسـون بـدا لـى الاعـلاء الـذاتى أشـبه بتجربـة جماليـة. وعنـدما قلـت إنـك كنـت تأخـذ مـن أى كتـاب مـا كنـت تحتـاج إليـه ممـا وجدتـه فيـه، بـدا هـذا وكأنـك تتـرك مسـاحة كافيـة للاختيـار، مسـاحة لـلإرادة الشخصـية. بينمـا مقولـة كافكـا، علـى ما أظن، تعنى العكس تماما.

بلـوم: إن كافكـا يكتـب بصـورة نهائيـة فـي تقليـد ورثـه عـن جوتـه. وهـو يكتـب بطريقتــه البائســة الخاصــة بــه، يكتــب بــدافع مــن إنســانية بالغــة الســمو بقــدر لا يتـوفر لنـا الآن. أنـا لا أعلـم إن كـان هنـاك مـن يطلـب بقـدرأقل. كيـف عبـرت عنها؟ قلت إنها تترك لنا الشء الكثير.

سـؤال: هـذا يتـرك مسـاحة أكبـر - لـلإرادة الفرديـة -- لمـا أريـد أن آخـذه مـن الكتاب لا ما أنا – مضطر لأخذه ...

بلـوم: نعـم، ولكننـى أشـعر بـبعض الحـزن مـن أجـل هـذا. فانـا أفضـل أن أقـول مـا يقولـه كافكـا. فأنـا لا أظـن أن ذلـك كلـه مـن الواقعيـة فـى شـىء الآن.. شـىء محـزن أن يقبـل الانسـان بمـا هـو أقـل مـن الكمـال، أن يطلـب مـاهو أقـل. ولكـن ربما مثل هذا الاختيار يكون مفيدا. إنني بكل أمانة لا أعرف.

سـؤال: بهـذا فإنـك جعلـت الأمـر يبـدو وكـأن السـبب الـذى لا يعمـل لصـالح قـراء اليـوم لـه تـأثيركبير فـى نقـص المعرفـة أكبـر مـن تـأثيره فـى مـنهجهم العملـى فـى القـراءة. ولكـن شـعورى فـى البدايـة عنـدما شـرعت فـي القـراءة كـان أشـبه كثيـرا بالاسـتجابة التـي وصـفها كافكـا، أكثـر مـن التوجـه الـى الكتـاب للحصـول منه علي ما أريده. حدث ذلك مبكرا جدا بدا هذا وكأنه إستجابة عاطفية.

بلـوم: فـى بعـض الأحيـان أقـول لنفسـي متفـائلا بـأن القـراءة العميقـة هـى نـوع مـن الإدمـان، وكمـا سـبق لـك أن قلـت إنهـا حاجـة عاطفيـة. إنـه حقـا أشـبه بهـذ الشـىء الـذى يـأتى إليـك - لـذلك سـيكون هنـاك دائمـا قـراء منعزلـون. أليسـت القـراءة نوعـا مـن الجـوع الطبيعـى؟ أقصـد إتهـا لـم تكـن مجـرد طورغريـب فـى حيـاتى. إن مـا نحتـاج إليـه فعـلا هـو أن نمـد أيـدينا الـى مايمكننـا الحصـول عليـه، لأننـا نخجـل بعضـنا مـن بعـض ونخجـل مـن أنفسـنا. نحـن نقـرأ كثيـرا مـن الكتـب لأننا لا نستطيع أن نعرف ما يكفي من البشر.

إنـه شـيئ مضـحك، فكـل هـذا العـدد مـن طـلاب مدرسـة السـاخطين المسـتاءين الـذين دمـروا الدراسـات الأدبيـة مـن أجـل خلـق دراسـات ثقافيـة ربمـا كـانوا يحتجـون بـأن هـدفهم السياسـي هوتحسـين وعـي النـاس. وكانـت نتيجـة عملهـم هـى العكـس تمامـا. لقـد سـاهموا فـى تـوفير الضـمانات لانتصـار الغبـاء والأغبيـاء فـي المحـيط العـام عـن طريـق تشـويه صـورة الأكاديميـة، وتشـويه قيمة القراءة والحط منها.

. عنـدما أعطيـت ريتشـارد لـيفن كتـابي عـن شكسـبير، قـال حسـنا، يحـق لـك أن تفخـر بهـذه الروعـة يـا هارولـد. فقلـت لـه لا، لقـد خسـرنا الحـرب يـا ريـك. وصـدمته الإجابـة. فقـال، مـا الـذي تتحـدث عنـه يـا هارولـد؟ لقـد كسـبنا الحـرب،

لـدينا جامعـة حقيقيـة هنـا. قلـت أعتقـد أننـا قـد خسـرنا الحـرب. لـيس فقـط بتسـاهلنا فـى تـرك التفاهـة لتجـد لهـا مـوطئ قـدم فـي الجامعـة، ولكـن بتكـريس مـوطئ القـدم هـذا، بالسـماح لهـؤلاء الـذين يمارسـون التفاهـة فـى الكليـة وبـين الطـلاب، ليشـعروا بالبرالـذاتي وأنهـم أبريـاء. عنـد ذلـك أظـن أن الجامعـة تخلـت عن وظيفتها وهجرت دورها.

هنـاك أعـداد كبيـرة ممـن يقـرأون قـراءة حقيقيـة خـارج الجامعـات أكثـر ممـن هـم داخـل الجامعـات. وهـذا شـيئ مخيـف لأنـه يعنـي أن تقاليـدنا الجامعيـة سـوف تمـوت وتنـدثر. لـيس لأن الطـلاب يريـدونها هكـذا، ولكـن بسـبب خيانـة الكتبـة، هنـاك حملـة عنيفـة مخططـة أيـديولوجيا لكسـروتحطيم الحـواجز بـين مـا يسـمي الثقافـة الشـعبية (الجماهيريـة) ومـا تـم اعتبـاره فـى الماضـى ثقافـة رفيعـة. لـيس لأنهـم كـانوا حقـا يتحـدثون عـن ثقافـة شـعبية – إنهـم لا يتكلمـون عـن أسـاليب شـعبية أوعـن الفلكلـور (الفـن الشـعبي) إنهـم يتكلمـون عـن نفايـة تجارية تصنع من أجل مجتمع استهلاكي.

سـؤال: هـل هنـاك مـا تـود أن تقولـه لهـؤلاء الـذين لا يهتمـون مطلقـا بعظمـة الأدب؟ (بالأدب العظيم)

بلـوم: يصـعب علـى أن أصـدق بـأن لـدينا كـل هـذا العـدد مـن طـلاب مرحلـة قبـل التخـرج، أعتقـد أنهـم يعرفـون أفضـل. بـل يجـب أن يعرفـوا أفضـل.....كم, فـي جامعـة ييـل، حـوالي أربعـة ألاف وخمسـمائة طالبـا؟ هـل يمكـن حقـا أن نجـد أربعين شخصـا مـن بـين هـؤلاء الأربعـة ألاف ونصـف؟ هـل يمكـن أن نجـد بينهم واحـدا بالمئـة ممـن حرفـت ميـولهم أيـدولوجيا بحيـث أصـبحوا يشـعرون أنـه لـيس مـن مهمـة الجامعـة أن تعلمهـم كيـف يقـرأون بصـورة أفضـل؟ هـؤلاء النـاس- ليسـوا فـي حاجـة إلـي معلمـين، إنهـم يريـدون شخصـا يقـود الهتافـات. أولعلهم يطمحون أن يكونوا هم أنفسهم قادة للهتاف فى المظاهرات.

العضـو الوحيـد فـى الكليـة الـذي أقـدره وأوليـه الكثيـر مـن إعجـابي مـن أسـاتذة جامعـة ييـل الحـاليين هـو جوناثـان سـبينس. جوناثـان مـتحمس لموضـوعه بدرجـة مدهشـة، إنـه معلـم كـريم جـدا.... أمـا الشـخص الـذي يعجبنـي كثيـرا فـي الدراسـات الأدبيـة فهـو طبعـا الأسـتاذ العفيـف جـون هـولا نـدر! فهـو

على درجة كبيرة من المعرفة بحيث يجعلنى أظن أحيانا أنه يتغافل. فجون أشبه شيء بكورس كامل فى وقت واحد. ولكن هناك أيضا أيديولوجيون وهو شيء محزن. كل ما يريدونه حقا هوالإجهازعلى الجامعة والانحطاط بها الى الدرك الأسفل، وهو المخطط الذى شرعوا فى تنفيذه فعلا. فالدراسات الأمريكية في جامعة ييل هي مجرد وعاء ضخم مملوء بالهراء، فليس بين طلابها من يعرف ما هي القصيدة وليس هناك من يهتم. لا يودون أن يعرفوا أن إميلي ديكنسون، ووالت وايتمان، ووالاس ستيفن، وروبرت فروست، وهارت كرين، قد عاشوا أبدا وكتبوا أيضا.

هناك ذلك الرفيق المضحك عند موليير الذي فوجيء بأنه كان يتكلم نثرا طوال حياته... ومن الواضح أن الوصول الى درجة الاتقان فى الأدب يأخذ جهدا كبيرا كما هو الحال في الموسيقي أو في الفنون المرئية. ولكن الناس يعتقدون أنهم لو تعرضوا للإثارة بدرجة كافية، فكل ما يخرج من أفواههم سوف يكون شعرا. أظن أن ذلك سوف يصحح نفسه مع الوقت. في النهاية، حتى أكثر المكرسات ممن يطلق عليها لقب الأنثى القارئة يجب عليها أن تقرر هل ستعيد قراءة إليزابيث بيشوب أم ستعيد قراءة أدريني ريتش. فإليزابيث بيشوب شاعرة رائعة أما أدريني ريتش لا يمكنها النعبير بالكتابة عن شيء خارج حقيبة ورق. كما تعرف، جزءا من هذا التأزم والتعقيد فى حوارنا هذا هو أن إجابتي أحيانا ما يكون بها نوع من الحزن الذاتى، وأحيانا أجيب كمعلم وناقد أدبى عتيق. لست متأكدا إن كانت الاجابتان غير سائرتين فى طريق التباعد. ومن المحتمل أن أكون أكثر تفاؤلا كقارىء منعزل، متصورا أنه سيكون هناك بقية باقية من القراء المعنزلين. أحد الأشياء التى تساندنى، لأنني في حرب مع مهنتي هو عدد الخطابات الكثيرة التي أتلقاها من أناس غير أكاديميين وهم يقولون دائما، وأحيانا بمرارة. أن مناهج الدراسة الأدبية لم تقدم لهم عونا علي الإطلاق، لأن ما سمعوه كان أيديولوجيا وهذا ما دفعهم الى النفور منها. ليس لأنهم شعروا أن الأفكار التي كان يتم حثهم عليها كانت بالضرورة سيئة اجتماعيا- بل لأنهم شعروا أن ما كانوا يحصلون عليه لم يكن شكسبير، أو وردز ويرث، أو كان شعرا أو قصصا من أجل الشعر أو القصة نفسها وليس لأي غرض آخر.

إن طلابي لا يتحدثون بقدر كاف، لأنني أتحدث كثيرا جدا، وتلك مشكلة لا أعرف لها حلا. فأنا حين أقوم بالتدريس أحس باليأس... أشعر دائما أنك عندما تكتب شيئا، فإنك لن تستطيع أن تقول كل شئ دفعة واحدة، ولكن عندما تقوم بالتدريس ففى إمكانك أن تقول كل شىء دفعة واحدة، أو علي الأقل أن تحاول ذلك. لكن مهنة عمري ورسالتى المقدسة هي التدريس— الواقع أننى قد أنهيت الآن عامى الخامس والأربعين على التوالى في التدريس هنا ولا أنوي التقاعد أبدا. فقد استدعيت رئيس الجامعة وقلت له إنني أريد أن أخرج من هنا بعد آخر درس لى جثة هامدة محمولا فى كفن أو حقيبة من حقائب الموتى - وأرجو أن تكون حقيبة كبيرة. فأنا لم أفقد حماسي الذى جاء بي الى هذه المهنة في المقام الأول-

6-الشعر والفن فى عصر الإسكندرية الذهبى

فـى العـالم الهللينسـتى كانـت العمـارة هـى الفـن الوحيـد بـالمعنى الكلاسـيكى الـذى اسـتمر فـى تجسـيد المعادلـة المرئيـة للحـق والجمـال وهـى المظهـر المـادى للحقيقـة. لقـد جسـدت المنـارة حصـيلة المعرفـة الهندسـية والميكانيـة المتراكمـة كلهـا فـى ذلـك الوقـت وبـدونها مـا كـان يمكـن لهـا أن تبنـى. ورغـم قلـة مـا نعرفـه عـن هـذه الأمـور، فـان الشـئ نفسـه ينطبـق علـى معظـم مبـانى الاسـكندرية العظيمـة الأخـرى، التـى تعلوهـا مثـل المتحـف وجناحـه الخـارجى الـذى تعلـوه قبـة وشـرفة داخليـة، وحديقـة الإلـه بـان الصـناعية ثـم صـالة الجمنـازيوم وكثيـر غيرهـا . العمـارة الهللينسـتية فـى أفضـل حالاتهـا شـأنها شـأن العمـارة الإغريقيـة الكلاسـيكية فـى أفضـل حالاتهـا، هـى مبـانى مقدسـة كانـت هـى الاشـارة الظـاهرة المرئيـة للنعمـة الداخليـة المعبـرة عـن الـروح الإغريقيـة، بـنفس البلاغـة التـى تعبـر بهـا اعمـدة الكرنـك العملاقـة الضـخمة عـن روح المملكة المصرية الجديدة.

لم يتبق من العمارة الهللينستية فى الإسكندري شيء يذكرعلى الأرض ولا فى صورة وصف دقيق. والأدب السكندرى لا يعرف عنه إلا القليل. ويرجع الفضل في هذا إلى إعجاب شعراء اللاتين المتأخرين بهذا الأدب ومحاكاته – كما فعل هوراس وأوفيد و كاتللوس وبروبرتيوس وغيرهم الذين تأثروا به ونقلوا للأجيال اللاحقة مواقف الشعراء السكندريين وموضوعات اشعارهم. والذين لم يصلنا من نصوص اعمالهم إلا جزء يسير.

وينظـر إلـى كاليمـاخوس عمومـا علـى أنـه نمـوذج مثـالى لشـعراء الاسـكندرية. فقـد ولـد فـى قورينـا حـوالى 331. ق. م ومثـل أى شـاب صـغير درس فى مدرسة الفلسفة المشائية

(الأرسـطية) فـى أثينـة، فـى الوقـت الـذى تعتبـر فيـه دروسـها جـزءاً ضـروريا لرجـل الأدب. لقـد جـاء الـى الاسـكندرية فـى وقـت مبكـر مـن حكـم فيلادلفـوس، وعمـل بـالتعليم فتـرة فـى الإليوسـيس احـدى ضـواحى الاسـكندرية، وسـرعان مـا حصـل علـى وظيفـة فـى المكتبـة ثـم أصـبح كبيـرا للأمنـاء خلفـا لزينودوتـوس (Zenodotos) فـى الفتـرة مـن 265 حتـى وفاتـه حـوالى سـنة 240. ق . م

وهـو الـذى وضـع كتالوجـا للمكتبـة. وكـان ذا مكانـة عاليـة عنـد فيلادلفيـوس وعنـد يـوريجتيس. وبحكـم هـذه المكانـة فهـو اميـر الشـعراء بصـورة غيـر رسـمية. أناشـيده التـى لـم يصـل إلينـا منهـا سـوى سـبعة أناشـيد كاملـة، كتبـت كلهـا لكـى تلقـى فـى المناسـبات المختلفـة. فالنشـيد الـذى كـان يكتـب لتمجيـد الإلـه أوالإلهـة لتلاوتـه فـى الاحتفـالات الدينيـة، يعـد واحـدا مـن أقـدم أشـكال الشـعر الاغريقـى. وقـد كتـب كاليمـاخوس أناشـيده بـنفس التقاليـد الكلاسـيكية التـى كتـب بهـا هـومر Homer وهيزيـود Hesiod وبنـدار Pinder. وربمـا كانـت اشـعاره اشـعاراً رسـمية كتبـت بالصـورة التـى تتوافـق مـع امكانياتـه. إن الـروح الأدبيـة للعصـر التـى جسـدها فـي أشـعاره وتـأثيره علـى شـعراء اللاتـين المتـأخرين تتجليـان بوضـوح فـى أجـزاء مراثيـه وأيضـا فـى الابيجرامـات الساخرة التى نسبت إليه.

أما أراء كاليماخوس حول الشعر فقد جاءت نتيجة للمعركة الأدبية المشهورة بينه وبين أبولونيوس الروديسى، كاتب ملحمة الأرجوناوتيكا وقد جرت هذه المعركة قرب نهاية حياة كاليماخوس وذلك عندما كان أبولونيس مايزال شابا فتيا وكاليماخوس كبيرا لأمناء المكتبة. والزعيم الأكبر للأدب السكندرى. لقد قدم ابولونيوس قراءة عامة لجزء من قصيدته الأرجونا وتيكا – ملحمة تحاكى تقاليد هومر فى احد الموضوعات الكلاسيكية الأصلية وربما بدافع من الغيرة هاجمها كاليماخوس على أساس أنها قصيدة تقليدية تمثل نوعا من المحاكاة الذليلة للقديم، وألف ابيجراما أو طرفة لاذعة يسخر منها:

الملاحم أنا اكرهها، لا يهمنى أن أذهب

فى ذلك الطريق المعتاد الذى يحمل الكثيرين جيئة وذهاباً

ولا حتى اشرب من اباره

نورك أو حبك أنا اكرهه

كل شئ يألفه الناس اكرهه

ألا فلتشرب نخبك ياليسنياس؟ قبل ان يتلاشى الصدى

صوت يناديه وآخر يحصد الجائزة.

وقد رد أبولونيوس على هذا رداً مليئا بنشاط الشباب وحيويته، وسرعان ما بدأ تبادل رشيق للاهانات التى تكشف عن المعرفة وحضور البديهة فى اسلوب المعارك الأدبية المعتادة وراح النقاد والهواة يتجادلون فى الأمر بأصوات حادة وعالية فى المنتديات الأدبية. وكان الملمح البارز لهذه المعركة هو أن كاليماخوس الرجل العجوز والزعيم الكبير يعلن أنه المبتكر المجدد فى حين يقف أبولونيوس الشاب كبطل للمحافظين. وربما نتيجة لهذه المعركة رحل أبولونيوس إلى رودس، حيث أكمل ملحمته الأرجوناوتيكا، التى لقيت نجاحا كبيرا، وقد ألف كاليماخوس هيكات لكى يبين أن فى مقدوره أن يكتب هو أيضا ملحمة إذا شاء – هيكات هى قصة ثيسيوس فى شكل ملحمى – ولم يصلنا منها سوى شظرات . يتجلى إسهام كاليماخوس العظيم لفن الشعر فى إنشاء شعر المراثي أحد الأشكال الرئيسية للتعبير الأدبى، وهو الشكل الذى قلده شعراء اللاتين، وصار فيما بعد أكثر الاشكال شيوعاً فى الشعر الغربى، ويمكن تعريف المرثية بأنها (فى العادة وليست بالضرورة) تأمل حزين لموضوع خصوصى، كالحب أوالموت – أثاره حادث أو مشهد فردى. لم يبتكر كاليماخوس الرثاء فقد كان له رواد عديدين بين الشعراء الأوائل - مثل أنتيماخوس القلوفونى – فى نهاية الفرن الخامس وفيليتاس القوصى وهرمزيان تلميذه وصديقه وفانوكليز، معاصره الذى كتب ربما فى الحب المثلى (الشذوذ الجنسى) وكيف عاقبه كيبريس والاسكندر الأيتولى.

المرثية الوحيدة من مرائى كاليماخوس التى وصلت إلينا

كاملة فى ترجمة لاتينية قام بها كاتوللوس هى قصيدة سخيفة جدا استوحاها من الاكتشاف السخيف الذى أعلنه منجم القصرأن خصلة شعر الملكة برنيس كانت قد قدمتها الملكة قربانا على مذبح الإلهة (كونون) تسلا لعودة زوجها يورجيتس سالما من الحرب السورية-* قد تحولت بمعجزة الى كوكبة من النجوم، وهى مكتوبة باللغة اليونانية. وهى قطعة من النفاق والتزلف كان موجه للزوجين الملكيين اللذانن تزوجا حديثا.

. وهى تصف كيف أنتزع يورجيتس من فراش الزوجية.

ضد اشور فأسرع بسيفه البتار

مرتديا لثوب من ندوب جميلة حمراء

اكتسى به فى تلك المعركة الليلية التى فض فيها عذريتها.

والقصيدة تنتهى بتحذير شديد للزوجات اللاتى يتعرضن لغواية السقوط فى غيبة أزواجهن.

مراثى كاليماخوس وكان منها مجموعات كثيرة أشهرها تسمى إتيا حظيت برواج كبير، ورفع من قدرها شعراء اللاتين. وقد كانت موضوعاتها الرئيسية عن الحب الجنسى بين رجل وامرأة وأيضا بين رجل ورجل وعن المحن والالام المصاحبة لتلك العاطفة – المشهد كلاسيكى معتاد، لكن الأحداث الموصوفة فظيعة مرعبة. مثال مينوس الذى قامت بناته بحرقه وسلخه حتى الموت حبا فى ديدالوس، أما الصبى هيلاس الذى كان محبوبا لهيرقل فقد مات غرقا، وكاسندرا التى اغتصبت فى غابة صغيرة مكرسة للربة أثينا. ولكن هذه القصص كلها قائمة على الصنعة والتكلف. إنها ترجمة رشيقة لقصة معروفة بالفاظ الشعر التقليدى المعبرة عن اليأس والذى صار موضة عصرية موجهة لتسلية المثقفين الفارغين ذوى الأذواق المتعبة. انه عمل الباحث الذي يكتب الشعر لأنه شيء ينتظر منه وكان ذلك قد أصبح آخر صيحة فى الموضة.

الإبيجراما شأنها شأن المرثية هى تعبير مميز عن عبقرية الشعر السكندرى. وهي دلي علي حالة المجتمع ووسيلة لتزجية وقت فراغ الأدباء بل وأهل الدنيا. فقد كتبت لمديح الملك أو الملكة أو عشيقات الملك، وكانت تعبيراً عن العلاقات الغرامية أو سلاحا للمنافسات الأدبية. ولقد استخدمت الابيجراما لوصف الفنار, ومعبد ارسينوى زيفريتس لتشبيه الملكة برنيس بالربة كبيريس أو بالثلاث آلهات المنحات للجمال والكثير من الإبيجرامات كان تعبيرا عن الشهوة الجنسية ، ومنها ما يخاطب العشيقات أو الغلمان.

.

لـم يختـرع الشـعراء السـكندريون فـن الابيجرامـا ولكـن شـأنها شـأن المرثيـة فقـد نهضـوا بتطويرهـا نحـو الشـكل الـذى يلائمهـم أكثـر، والـذى تبلـورت فيـه بصـورة نهائيـة. فمـن بـين الابيجرمـات المائـة والخمسـين الباقيـة نجـد أربعـة وسـبعين مقطوعـة منهـا منسـوبة إلـى كاليمـاخوس. وهنـا بعـض هـذه المقطوعات وأكثرها تشخيصا لصفات الابيجراما.

إلى تمثال الملكة برينيس
ربات الجمال والفتنة صارو أربعة

فقد زدنا ربة متفردة

قد صورت كيما تكون

قرينة للثلاث الآخريات

لازال المطر يندیها

فآه من يتردد فى اختيارها

ذات الجمال الصافى الرزين

فاتنة الفاتنات الملكة برنيس

لا وجود للثلاثة بدونـها

إنـها هى فقط بطلعتها البهية

تضفى الجمال على الجميلات.

إلى تيمون

تيمون، والآن قد مت فهل الحياة أكثر وحشة أم الموت؟

أتوسل إليك أن تخبرنى أيها الموت لأن المزيد منك موفور هنا.

مطاردة الحب

سوف يذهب الصياد فوق قمم الجبال
عبر الصقيع والجليد

فارسنا يدور فى كل مكان

يطارد الغزلان والأرانب البرية

إذا قيل له هنا حيوان راقد صريع

فإنه أبدا لا يفاجئه

مثله مثل قلبى الرشيق

يهب كى يطارد من جديد

فى لهفة وراء الهاربات

لن ينتظر ليجمع اللعبة الراقدة

أمام عينى

إلى هيراقليطس

أخبرنى أحدهم أن هيراقليطس مات

بكيت وتذكرت كم مرة إنطلقنا إلى الشمس

ايها الصديق، لابد أنك راقد الآن كومة من تراب .

ولكن طيورك أيها العندليب ، لازالت حية

فوق أيدى الموت التى تنهب الجميع

ولن تكف عن هذا أبداً.

إلى ميكيليوس

على الكفاف قد عشت حياتى القصيرة
لم أسقط عملا ولم أخطئ فى حق انسان
عزيزتى الأرض، إذا كان ميكيليوس معروفا بامتداح
الأشياء الحقيرة أو الوضيعة
فلا تخففى عليه وطأتك الآن. لا أنت
ولا كل القوي التي تقبض عليه.

وهنا بعض الابيجرامات الشهوانية
ما فائدة االحرص على بكارتك الثمينة؟
فحين تنزلين إلى القبر فى هاديس، لن تجدى احباء ولا عشاقاً
لاشئ سوى عظام ورماد.

إذا كان لديك أجنحة ، وفى يديك قوس وسهم
فلن ينقش أحدهم تحت تمثال ابن كيبريس
اسم أيروس، بل إسمك أيها الصبى.

اضعت يوما مع هرميون الفاتنة، انها ترتدى حزاما

مرسوم عليه كثير من الزهور وعليه نقوش بحروف من ذهب

" حبنى إلى الأبد ولا تهتم إن ارتبطت أنا بشخص آخر"

أى تعويذة تلك التى اكتشفها بوليفيموس من أجل شفاء المحبين

عرائس الشعر يضعفن الحب والعمل هو العلاج من كل أمراضه

الجوع أيضا له بعض الميزات، فهو يشفى الصغار من مرض الحب

وعندى أنا درعى ضد أيروس المتلاف.

الجوع هو الذى قيد اجنحة هذا الصبى المحتال

فلم أعد أخشاه

لأنى أملك الأسحار التى تشفى جروحى المؤلمة (كاليماخوس)

لقد حظى أبولونيوس الروديسى خصم كاليماخوس الأدبى بمكانة أفضل عند الأجيال اللاحقة وذلك لأن ملحمته الأرجوناوتيكا قد حفظت كاملة. لقد ولد أبولونيوس فى مستعمرة نوكراتيس اليونانية بمصر حوالى 270. ق.م ونشبت معركته المشهورة مع كاليماخوس حوالى 245 ,وبعدها ذهب إلى رودس وأكمل ملحمته. وعاد إلى الاسكندرية فى تاريخ غير معروف وأصبح كبير أمناء المكتبة حوالى 193 ,بعد موت ايراسطوستين. ومات هو سنة 188. وقصة الأرجوناوتيكا كانت تعد واحدة من أعظم الموضوعات الكلاسيكية الاغريقية. وقد تكررت روايتها نثراً وشعرا مرات كثيرة. ومن حيث الشكل واللغة فإن قصيدة أبولونيوس قد أقيمت على ملحمة هومر الكلاسيكية. وتبعا لما يقوله أحد النقاد المحدثين.

يبـــدو أنـــه كتـــب الأرجوناوتيكـــا تظـــاهراً بالشـــجاعة ليبـــين أن بإمكانـه كتابـة القصـيدة الملحميـة. ولكـن كـان للعصـر تـأثيرة القـوى جـداً. وبـدلا مـن وحـدة الملحمـة لانجـد إلا سلسـلة مـن الحلقـات، والـذى يعطـى هـذه القصـيدة قيمتهـا الباقيـة هـو جمـال وقـوة إحـدى هـذة الحلقـات وهـى التـى تـدور حـول Media . وبين Jasonحكاية الحب بين ميديا ,جاسون

ويعلـن ناقـد حـديث آخـر أن الأرجوناوتيكـا كانـت هـى المبشـر بنصـف الأدب الحـديث. فمعالجـة قصـةالحب بـين جاسـون وميـديا، والقـراءة المقصـودة منهـا، قـد ألقـت بظلالهـا علـى الروايـة الرومانسـية الحديثـة. فالتيمـا كلاسـيكية وطريقـة التنـاول رومانسـية. " فلـيس هـو القـدر الـذى يـدفع جاسـون إلـى ميـديا، ولكـن روح المغـامرة: فهـو لا يحـاول إنقـاذ وطنـه مـن انتقـام الآلهـة وانمـا يسـعى لكـى يجمـع ثروتـه. تحـول بطـل الأسـطورة الكلاسـيكية النقـى إلـى قرصـان جسـور". وخـلال مغامراتـه يقـع فـى الحـب. لكـن قصـة الحـب تتشـابك وتصبح أكثر أهمية من المغامرة.

كـان ليكـوفرون أحـد شـعراء الـبلاط السـكندرى وكـان يعمـل فـى المتحـف أوالمكتبـة وألـف مـع سـتة شـعراء آخـرين لا تعـرف اعمـالهم الآن، جماعـة الثريـا وهـى عبـارة عـن جمعيـة ممـن يتبـادلون الإعجـاب بالشـعر الـذى ازدهر فى عهد فيلادلفوس.

ولـد حـوالى 325 ق.م فـى منطقـة البقـاع فـي سـوريا ثـم جـاء إلـى الاسـكندرية. أغلـب الظـن أنـه انجـذب إلـى الجمعيـة الأدبيـة المزدهـرة هنـاك حـوالى 285تقريبـاً. وسـرعان ماحصـل علـى وظيفـة فـى المكتبـة حيـث قـام بتـدوين مخطوطـات الكوميـديا الكلاسـيكية الاغريقيـة. وكـان هـو نفسـه كاتبـا تراجيـديا ألـف حـوالى خمسـين تراجيـديا لـم يبـق منهـا شـئ. قصـيدته المخطوطـة عبـارة عـن حكايـة غامضـة عـن نبـوءات الكاسـندرا كمـا رويـت للملـك الوحيـدة بريـام عـن طريـق أحـد عبيـده المكلـف بالتجسـس عليهـا، والقصـيدة لا تتفـق مـع أى شـكل مـن الأشـكال التقليديـة للشـعر. وهـى فـى غموضـها وابهامهـا الكلاسـيكى واسـلوبها المهـذب، وحـذلقتها وتشـاؤمها العقـيم تحمـل بعـض وجـوه التشـابه مـع قصـيدة "الأرض الخـراب" وفـى المجتمـع الأدبـى التقليـدى اليـائس

فى الاسكندرية وفيه الباحث عن المتعة والمتخم بالمتعة، ربما حظيت هذه القصيدة بنفس الشهرة التى حظيت بها "الأرض الخراب" فى مجتمع لندن سنة 1922. .

أما أراتوس فقد كان معاصرا أكبر قليلا من صديقه كاليماخوس. فقد ولد حوالى 315 فى سولى بقلقيليا وتعلم مع كليماخوس فى مدرسة الفلسفة المشائية فى أثينة. وبعد ذلك تعلم على يد زينو فى مدرسته المسماه ستوا، وقضى معظم حياته فى بلاط أنتيجونس جوناتاس فى مقدونيا. حيث اخرج كتابه العظيم " الظواهر" وليس لدينا مايؤكد أنه قد زار الإسكندرية، ولكن لابد من ادراجه ضمن الشعراء السكندريين لأن كتابه "الظواهر" كان إلى حد كبير مستوحى من الاكتشافات الفلكية التى كانت تحدث فى الاسكندرية. فضلا عن أنه كان مثل الشعراء السكندريين باحثا، ومن علماء النحو، وفقه اللغة ويكتب الشعر أكثر منه شاعر متفرد. وكان أيضا أحد رجال البلاط وتمتع برعاية أنتيجونس جوناتاس وأنتيوخ الذى حرر له نسخة من الأوديسة . الأول ملك سيليوقيا

الجزء الأول من (فانومينا أوالظواهر) عبارة عن وصف بالشعر لمجوعة من النجوم. مأخوذة من عمل نثرى بنفس الاسم كتبه الفلكى إيودوكسيوس الكنديوسى قبل ذلك بخمسين عاما. أما الجزء الثانى فإنه مكتوب Weather Signs من القصيدة واسمه " علامات الطقس meteorologicalشعراً وهو عبارة عن بحث فى علم الأرصاد الجوية مبنى على حكايات ترويها بعض الزوجات العجائز ويمكننا treatise الاعتماد عليها مثل اعتمادنا على التنبؤات الجوية البعيدة المدى فى أيامنا هذه .

تقول بعض التكهنات وربما كانت غير صحيحة أن أنتيجونس جوناتاس قد اختار هذه القصيدة وكافأه عليها وجعلها دليلا للبحارة فى حروبه البحرية ضد بطليموس.

لكن فى عيون العالم الحديث فإن اعظم شعراء الاسكندرية قاطبة وربما الوحيد الذى لا يزال يقرأ من أجل المتعة هو ثيوكريتس وقد عرف ثيوكريتس كشاعر بقصائده المسماه أ الانشودة الرعوية وليس لها مثيل فى الشعر الكلاسيكى، ويعرفها معجم أوكسفورد بأنها "قصيدة قصيرة " تصف مشهدا جمير يروق للعين

أو احدى الوقائع فى بيئة ريفية، ويبدو أن الشكل كان من ابتكار فيلتاس القوصى ولكن ثيوكريتوس وصل به إلى درجة الكمال.

ولد ثيوكريتوس حوالى سنة 317 ق .م فى سيراكوزة وحظى برعاية الملك هيرو. ثم أتى إلى الاسكندرية فى سنة 276 تقريبا. لم يكن واحداً من شعراء البلاط، الذين تأسست جماعاتهم فى المتحف وازدهرت فى عهد فيلادلفوس ولكن استشهاداً بقصائده في"مديح بطليموس" فإن الافتراض القائل بأنه حظى برضاء البلاط الملكى يكون معقولاً. توفى ثيوكريتوس سنة 240. ربما كتب أناشيدة الرعوية فى الاسكندرية ولكن المشهد فى الكثير منها يقع بوضوح فى مسقط رأسه فى صقليه فرعاة أغنامه وقطعان الماعز ومجارى المياه الجبلية، والممرات الريفية، هى صيحة بعيدة عن الاسكندرية الحضرية، وأن الشعبية التى لقيتها قصائده ومازالت تلقاها حتى الآن، قد ترجع إلى النوستالجيا أو الحنين الذى كان يكابده اليونانيون المتحضرون بالاسكندرية إلى حياتهم الريفية فى وطنهم الأم . كتب ثيوكريتس معظم قصائده باللهجة الدورية للموطن الرئيسى للاغريق، وكتب بعضها بلهجة هومر الأيونية. لكنه خرج على التقاليد الكلاسيكية التى توجب على الشاعر أن يستخدم أوزانا معينة لكل نمط من انماط الشعر، (لقد عنيت ثورة الشعر السكندرى بالوزن مثل عنايتها بالموضوع وأسلوب التناول) معظم قصائده مكتوبة بالوزن hexameterالسداسى.

علاوة على موضوع الوزن فإن ثيوكريتس كان مجدداً فى أنه ولأول مرة ، يكتب شاعر عن الناس البسطاء وحاول بنجاح يتمناه كل شخص لنفسه – أن يصوغ الحياة اليومية ولغة هؤلاء الناس شعراً . وربما كانت انشودته " جورجو و براكسينو فى لهجتها الدورية التى كتبها بها ثيوكريتس تبدو ساذجة فى نظر المثقفين بالإسكندرية، وربما بدت لهم

أناشيده عند قراءتها مثل قصائد بيرنز بالنسبة لنا، وهو مثل معظم الإغريق يتغنى بكلا النوعين من الحب، حب الرجل للمرأة، وحب الرجل للرجل.

وفى شعره الكثير من التكلف الذى نجده عند شعراء الاسكندرية كالحب المرفوض وهو تيما تقليدية أكثر منه تجربة مأساوية. نحن لانشعر بالألم أو الحزن بسبب هذا الرجل العليل الذى يشتاق إلى حب شاب متغطرس مغرور،

وشكله رائع الحسن ومسالكه غير جميلة، والذى شنق نفسه أمام باب هذا الصبى "بعد أن توسل إليه أن يقف لحظة حداداً قبل ان يقطعه إربا ويقبل وجهه الميت."

أما تودد دافنيس وتغريره بصديقته فهى قصة فائقة الإثارة:

الفتاة: نعم، أحد الأنذال اغتصب هيلين الحكيمة.

دافنيز: كلا – لقد اشترته هيلين بقبلة مفعمة بالرغبة.

الفتاة: لا تتباه بهذا أيها الشهوانى العربيد لأن القبلة ليست شيئا.

دافينز: لكن حتى القبلات التافهة تعطى مذاقا حلواً.

الفتاة: سأمسح فمى وانزع قبلتك بعيداً.

دافينز: لا تمسحى شفاهك وأعطنى اياهم مرة أخرى.

الفتاة: عليك بتقبيل الأبقار الصغار لا العذروات الطاهرات.

دافنيز: على رسلك ولا تتباهين هكذا فالشباب ينسل من بين يديك كالحلم.

الفتاة: ولكن الزبيب يؤخذ من الكروم والوردة الجافة تحيا.

دافينز: أنا أيضاً – شاب مسن – دعينى اشرب الحليب والعسل.

الفتاة: ارفع يدك. كيف تجرؤ؟ سوف امزق شفتيك ثانية.

دافينز: تعالى إلى تلك الزيتونة –لآحكى لك حكاية.

الفتاة: لا لن أجئ فقد خدعتنى حكاياتك الجميلة.

دافينز: تعالى خلف شجرة الدردار واستمعى إلى مزمارى.

الفتاة: سلى نفسك أما أنا فأغانى الحب التافهه لا تغرينى.

دافينز: آه ايتها العذراء – أيتها الفتاة – اتقى غضب بافوس

الفتاة: وداعا لأرتميس العطوفة.

دافينز: اصمتى، لئلا تطرحك فى شباكها المعقدة.

الفتاة: كلا دعها تلقى بشباكها علىّ- فارتميس سوف تحمينى.

دافينز: لا يمكنك الهروب من الحب – لا مفر منه لأى عذراء.

الفتاة : بمعونة الإله بان سوف أنجو، أما أنت فعليك أن تحمل نيره .

دافينز: أخشى أن يزوجك لرجل حقير دنئ.

الفتاة: كثيرون توددوا إلى، لكن أحداً منهم لم يدخل قلبى.

دافينز: أنا أيضاً أتوسل، من بين هؤلاء أتيت.

الفتاة: ماذا أفعل ياصديقى؟ – فأنا خائفة من الزواج.

دافينز: ليس فى الزواج ندم أو أسف بل رقص وغناء.

الفتاة: قيل إن النساء ترتعد من أزواجهن.

دافينز: بلى – انهن يسيطرن علي الآزواج ويحكموهن

الفتاة: أنا أخشى آلام المخاض

دافينز: سيدتك أرتميس سوف تخفف آلامك.

الفتاة: ولكننى أخشى على جمالى من الحمل والولادة.

دافينز: أنت كأم سوف تتمجدين فى الأبناء.

الفتاة. ماهى هدية زواجى إن قلت نعم.

دافينز: سأعطيك قطعاني وغابتى والمرعى الخاص بى.

افتاة: أقسم أن لا تتركنى بعد لأحزانى

دافينز: لن يحدث أبداً، أقسم بالاله بان إذا لم تبعدينى عنك.

الفتاة: هل ستبنى لى بيتا وحديقة حولها أسوار؟

دافينز: سأبنى لك منزلا وأرعى قطعانك.

الفتاة: ولكن ماذا سأقول للوالد العجوز.

دافينز: سوف يبارك الزواج عندما يعرف اسمى.

الفتاة : اخبرنى عن اسمك ، الاسم غالبا يجلب السعادة .

. دافينز: دافينز- ابن ليسيداس

الفتاة: كريم المولد، لكن أصلى لا يقل عنك شيئا.

دافينز: اعلم أنك من أصل كريم أيضا. فأ نت ابنة مينالكاس.

الفتاة: ارنى حديقتك التى يوجد فيها اسطبل ماشيتك.

دافينز: تعالى هنا لترى كيف يزدهر الصنوبر فى رقة وجمال.

الفتاة: المعيز تأكل العشب الأخضر وأنا ذاهبة لرؤية مرعى القطعان.

دافينز : دعى الثيران تأكل , سوف اريك غابتى يا فتاة .

الفتاة: ماذا تفعل أيها الداعر. كيف تلمس نهداى.

دافينز: لأرى إن كانت هذه التفاحات قد بدأت تنضج.

الفتاة: اقسم بالاله بان أنى أنهار. ارفع يدك عنى.

دافينز: تشجعى يا فتاتى العزيزة، لماذا ترتعشين من الخوف؟

الفتاة: أتريد أن تلقى بى فى الحفرة وتبلل ثيابى؟

دافينز: انظرى سوف افرش هذه البطانة الصوفية تحت ثوبك.

الفتاة: حزامى قد تمزق – لماذا لا تفك رباطه؟

دافينز: نزرت باكورة ابنائى للاله بافوس.

الفتاه: آه، انتظر – يبدو أن أحداً قادم، انا أسمع ضوضاء.

دافينز: انها همهمة الأشجار فرحا بحبنا.

الفتاة: ثوبى قد تمزق – وصرت عارية.

دافينز: سأهبك فستانا أجمل وأوسع.

الفتاة: هات كل ما عندك اليوم، ربما لن يكون هناك ملح فى غد.

دافينز: بل كل حياتى أعطيها لك.

الفتاة: اغفرى لى يا أرتميس. لقد اخلفت عهدى

دافيز: سأذبح بقرة لإله الحب وبقرة لكبريس

الفتاة: عذراء أتيت إلى هنا، والآن اخرج امرأة.

هكذا تمتع هؤلاء بعواطفهم الشبابية، تمتعا بالثرثرة معا، ثم ذاقا حلاوة الحب المسروق. عيونها منكسرة. لكن قلبها مبتهج. انطلق هو إلى قطيع الثيران المتفرقة وقلبه مفعم بالحب.

أنشودة " جورجو وبراكسينوى" هى إحدى الأناشيد التى ألفها ثيوكريتس فى الاسكندرية. قصة زيارة قام بها زوجان اغريقيان من الطبقة المتوسطة لمهرجان أدونيس وبإجراء تبديل أو تبديلين صغيرين يمكن أن تتحول إلى قصة زيارة زوجين من الطبقة المتوسطة الانجليزية من سكان الضواحى لحفلة ماتينيه أو لأحد مزادات فصل الخريف.

ازدهر الشعر السكندرى بصورة خاصة فى فترة حكم فيلادليفوس الذى قدم رعايته للشعر والدراما واستبعد العلم والفلسفة تماما. يبدو أنه بصورة مؤقتة قد حول المتحف كما ورد فى إحدى الإبيجرامات التى وضعها تيمون الفلاسى إلأى "قفص للمتعلمين" من شعراء البلاط.

وقد حدثت حركة إحياء العلوم فى ظل حكم خلفائه من البطالمة فى حين اضمحل الشعر والدراما وانحط قدرهما. لقد خضع شعراء الاسكندرية

لتأثير الظروف التى عاشوا فيها كانوا علماء مغتربين يعيشون تحت رعاية حكم ملكى مستبد وفى وسط مجتمع من المثقفين الإغريق غرباء مثلهم , لديهم امتيازاتهم ولكن بدون مسئوليات سياسية . اثرياء ولكن بدون أى نفوذ سياسى. مستمتعين إلى أقصى حد بوقت الفراغ وبالثروة والآمال وإلى جوارهم جيش من المقدونيين جاهز للزود عنهم، ووطنيون من المصريين مخصصين لخدمتهم. وكان ايقاع الشعر السكندرى يعكس الأمزجة ويستجيب للأذواق التى ولدتها تلك الظروف – مثل الانشغال المسبق بعواطفهم الخاصة، وحبهم الشهوانى والبحث عن اللذة أو الحنين للوطن الذى جسده ثيوكريتس والفراغ المحمل بالشؤم الذى انعكس فى شعر ليكوفرون ثم السخرية المعبرة عن اتساع المعرفة التى اختزلت فى قطع الإبيجرامات التى تهاجم التزلف الذليل المنتشر فى كل مكان وأصاب الجميع بالعدوى.

لكن لشعراء الاسكندرية وجه آخر أرقى وأنبل:

إن لشعراء الاسكندرية دين كبير فى اعناقنا لاكتشافهم منابع الشعر الموجودة فى جوانب حياتنا اليومية – فى الافكار والأفعال ومعاناة الناس البسطاء. هذا الشعر – هو شعر رومانسى إذا شئت أن تسميه – قد عبروا عنه فى المراثى والابيجرامات، وكذلك فى الملحمة عندما غيروا شكلها الكلاسيكى وخلعوا عليها ثوباً جديداً فصار الحب ولا شئ غيره هو الموضوع الرئيسى. للدب الخيالى لأنه كان فى نظرهم هو الموضوع الكبير للملحمة وكذلك للقصائد الصغرى كالأناشيد. لقد تشكل لديهم نوع من الفهم خلاصته أن الشعر يمكن أن يستوحى من الأشياء العادية جداً، كالأشياء التى نصادفها فى حياتنا اليومية. ومن ثم مالت قصائدهم إلى تصوير الناس العاديين البسطاء بدلاً من الأبطال، فكسروا التقاليد القديمة الخاصة بالأوزان وبالأجناس الأدبية وفتحوا الأبواب لحرية التجريب أمام خلفائهم من الاجيال التالية. علاوة على ذلك، فانهم جعلوا الشعر فناً قائماً بذاته دون اعتبار لدوره الدينى أو الاجتماعى أوالسياسى. ونظروا إلى الانشغال بكتابة الشعر وتأليف العبارات الرشيقة على أنه عمل مثمر معادلا لذلك التفرد الذى يمثله فى الفلسفة الرواقيون والابيقوريون .....ربما كان

الاسكندريون نظامين يحولون العبارات النثرية إلى نظم وليس شعراء ممن يبدعون الأفكار والصور، لكن جهادهم فى هذا السبيل لم يكن عقيما. فالشعر ليس فقط إلهام انه فن، أى أنه حرفة إذا شئت كما أنه تدفق تلقائى لروح الانسان .

فقد قدم الاسكندريون خدمة جليلة للشعر عن طريق

دراستهم لأسرار اللغة والوزن، وقد ولد الشعر اللاتينى نتيجة لجهدهم. فقد استعار كبار الشعراء اللاتين اسلوبهم كما استعاروا أساطيرهم وموضوعاتهم السكندرية التى تعنى الانهماك الغيور بمسألة الشكل على نحو استثنائى. وهذا ليس شيئا سيئا فى حد ذاته، ولكن الافراط فيه هو السئ. من منا لا يستميله سحر الأسلوب أو عذوبة الأصوات أو وضع كل كلمة فى مكانها الصحيح بصرف النظر عما تحمله من أفكار؟ لم يترك السكندريون أدباً فلم يظهر بينهم كاتب واحد عظيم من كتاب النثر، ولم يبق من قصائدهم سوى قصاصات بقيت للأجيال التالية لتخصيب أفكارهم واستخراج الروائع منها

أحد الملامح الخاصة بالمجتمع الهللينستى فى المدن البحرية

الكبرى بحوض المتوسط، وربما برز هذا لأول مرة , إلى جانب الصفوة المثقفة . هذا الملمح هو وجود طبقة من أنصاف المتعلمين، الملمين تقريبا بالقراءة والكتابة، وهى طبقة اغريقية يتمتع أفرادها رجالا ونساءاً بالإمتيازات ولديهم الكفاية من المال والوقت الذى يسمح لهم بالاستمتاع بالأدب وبوسائل التسلية الأخرى , وكانت هذه الطبقة تشبع بعض احتياجاتها عن طريق الاحتفالات والمواكب الريفية التى كانت تشكل أحد وجوه الحياة اليومية فى كل المدن الهللينستية الكبرى . ولكن من أجل اشباع بقية الاحتياجات ايضاً تطورت أشكال الفن الشعبى – فى الشعر والمسرح والخطابة وفن الموسيقى والرقص. وقد وجد هذا التطور دعامته فى دنيا الهللينستية، جزئيا فى الانفصال بين التعليم والفن، فالأغنياء ليسوا بالضرورة من المتعلمين تعليماعاليا والذين يملكون تعليما عاليا لم يكونوا بالضرورة مثقفين فنياً. وهذه علاقة ملازمة بالضرورة للمجتمع التجارى الذى يتحقق فيه الثراء سريعاً، والمجتمع الاستبدادى الذى تنفصل فيه

العلاقة بين الثراء والمسؤلية الاجتماعية. ففى مجال الشعر هناك عدد من الشعراء الذين تخصصوا فى الأشعار الشعبية البذيئة الفاضحة التى تجارى الروح الشهوانية لذلك العصر. ليس لدينا وسيلة للحكم على القيمة الفنية لهذه المؤلفات. فشاعر مثل سوداتيس من الواضح أنه متخصص فى كتابة قصائد فا حشة تسخر بمختلف أعضاء العائلة الملكية الهلينيستية، فقد تمادى إلى حد بعيد، حتى أنه كتب قصيدة يسخر فيها من زواج بطليموس فيلا دلفوس من أخته أرسينوى والتى أغضبت الملك غضبا شديدا حتى أنه أرسل الأدميرال باتروكلوس لمطاردته بعد أن هرب من الإسكندرية فأمسك به ووضعه فى صندوق من الرصاص وأغرقه فى البحر. السطر الوحيد الذى وصلنا من هذه القصيدة الجارحة يقول: لقد طعن الثمرة المحرمة بلسعة مميتة.

pierced forbidden fruit with deadly sting

كان فيلادلفوس راعيا عظيما لفن الدراما وكان عنده مسرح مخصص للإله ديونيسوس، بناه فى حدائق قصره. وقد مثلت فيه اعمال كبار شعراء التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيين. بالاضافة إلى هذه الأنواع، وربما تزايدت بمضى الزمن, وكنتيجة لتدهور الحساسية ألحقت بها التمثيليات الإيمائية من نوع المحاكاه التهكمية . بالمصطلحات العصرية نقول إن التنوع والكوميديا الموسيقية غزت المسرح " الشرعى" تدريجيا.

فى العصور الكلاسيكية كان ينظر لفنون الموسيقى والرقص نظرة جادة فكانت الموسيقى تعتبر جزءاً من علوم الرياضيات، وعنصراً أساسياً فى تعليم أى شخص يعتبر نفسه متعلما. كان الرقص جزءاً من الجمناستيك فى التعبير الظاهر المرئى للقوى الروحية وهو من الأشياء التى تصاحب الطقوس والاحتفالات الدينية. أصبح الرقص والموسيقى فنونا شعبية فى العصر الهللينستى ثم تدهورا حتى أصبحا من أشكال المتعة الجنسية.

أصبح النـاى هو آلة العزف المفضلة فى الموسيقى واشتهرت الاسكندرية ببراعة عازفى الناى من الرجال والنساء. وأصبح الكثير منهم نجوماً شعبيين وصارت بعض الغازفات مثل بينسيس وروثين والبطالمة المتآخرين – بطليموس الثالث عشر – بلقب عشيقات للملك"

أوليتس بسبب كفاءته العالية فى العزف على الناى ، ولم تكن هذه مجاملةً إذ كان مؤنث الكلمة أُوليترايدز -يطلق على مانسميه فتيات الكاباريه.

نفس الشئ الذى حدث مع الموسيقى حدث مع الرقص
فانحط قدره وصار وسيلة للتسلية الشعبية يقدم أساساً فى المسارح العامة والحفلات الخاصة عن طريق راقصات محترفات من المومسات عادة. كيف أن بطليموس الحادى Athenaeus يصف لنا المؤرخ أثينايوس عشر المعروف بإسم الاسكندر . الذى كان لا يقوى على المشى إلا إذا استند على اثنين من أصدقائه، كيف كان فى ولائمه يقفز من فوق اريكة عالية ويرقص حافى القدمين بنشاط وحيوية أكبر كثيراً ممن جعلوا الرقص حرفة لهم . وقد حدثت مثل هذه المشاهد فى حفلات أقل رقيا فى مستوى الاستمتاع بعد أن يدور الكأس عدة مرات على الحاضرين.

كانت الخطابة مهنة مفضلة عند الاغريق وكان التدريب على
هذا الفن جزءاً من تعليم كل انسان مثقف. ففى داخل دولة المدينة، حيث يشارك كل الأحرار فى شئون الحكم، وحيث تتواصل المناظرات والدعاوى القضائية حول أمور اللحظة الحاضرة، صارت الخطابة أداة عملية وضرورية مثلما هى مران عقلى مقبول سواء فى الممارسة أوالاستماع إليها . لكن عالم الهللينستية القمعى، حيث لم يعد هناك سبباً عملياً معقولاً لوجودها طالما أن الاهتمام فيها كان مختصاً بأمر المواطن العادى، فانحطت الخطابة مثل الموسيقى والرقص، إلى مستوى التسلية الشعبية، التى يقوم بها خطباء محترفون يسلون المستمعين ببراعة التلاعب بالكلمات مثل بعض"الشخصيات" التى يقدمها التليفزيون الآن.

باستثناء العمارة، فان الاسكندرية الهللينستية، لم تحفل بأى
انجازات بارزة فى الفنون المرئية. بالنسبة لفن النحت الاغريقى العظيم، فكانت الاسكندرية مكان تجميع وليست مركز ابداع. ورث النحاتون السكندريون القليل من وحى أثينة وأستمدوا القليل من التقاليد المصرية العظيمة. وعلى النقيض من هذا , فإن العمارة المصرية والنحت المصرى لم يتأثرا بالنماذج الإغريقية إلا فى القليل النادر . كانت هناك مدرسة للنحت فى الاسكندرية. وهناك اعمال عظيمة أنتجت فى فترة حكم البطالمة

وما بعدها. وكان أى بناء يخلو من التزين بالتماثيل، والأفاريز والأعمدة، والنافورات المزخرفة لا يمكن أن يكون محل اعتبار. وهذا ما قاله أحد الخبراء عن فن التماثيل المبكر بالاسكندرية .

نقص فى التأكيد على بنية العظام تحت الجلد تكتل انطباعى خشن للشعر، إدماج خفيف بخطوط حادة مع ميل إلى استخدام السطوح اللامعة ...الهالات المقدسة التى اضفاها البطالمة على الاسكندر الاكبر قد ساهمت بالتأكيد فى إدخال موضة الملامح المميزة لشخصية الاسكندر فى أعمال النحت. مثل حاجب كثيف، عيون غائرة مستقرة، نظرة حادة أما حدة التحديق فهى حيلة من السهل الامساك بها.

ومضى الخبير نفسه ليشير إلى أن عادة الملاحظة الدقيقة التى وضع المتحف نموذجها كان لها أثرها الكبير فى فن النحت: الرأس الرخامى لبطليموس الثانى يتوافق مع النزعة السائدة فى ذلك الوقت. خلفية الرأس عبارة عن شكل كروكى وكذلك شعر الحاجب به فجوة خفيفة، والعيون ليست فى وضع غائر ولكنها مفتوحة على الآخر وفوقها جفون محددة المعالم. أما الأنف فهو طويل ومستقيم الشكل والفم صغير. مفتوح نصف فتحة، واللمسات الأخيرة الرقيقة لا تبين أى تفاصيل فى رسم الموديل.

أعظم قطع النحت السكندرى وأكثرها تشخيصا للعصر، ليست فى كتل التماثيل الضخمة. ولكن فى قطع العملة الضخمة الخاصة بتلك الفترة. بعضها تماثيل صغيرة غاية فى الجمال مصنوعة من الفضة والبرونز أحيانا وفي العادة من الفخارٌ، وهي تنقل صور الناس العاديين والحيوانات الذين ربما ترى مثلهم كل يوم فى شوارع الاسكندرية. النحات اليونانى السكندرى بنظرته الصافية المدربة كان يدرك جيداً تعقيدات مجتمعه. فرغم أن مخزونه الفنى كان محدوداً ولا يزيد عن الحد الأدنى... فإنه قد وجد مجالاً يمارس فيه فنه بمجرد أن استيقظ فى داخله الاهتمام بالأنماط الموجودة فى الشوارع، حتى أخذ يحتضن مهن الناس وعاداتهم، فتجد الرجال المسنين والاطفال والمزارعين والصيادين والباعة الجوالين، كل هؤلاء ممثلين فى فن النحت السكندرى. هناك قدر كبير من المبالغة يصل بهذه الأشكال إلى حد الكاريكاتير. ففى معهد كونسرفاتوار بلازا يوجد

تمثال صغير لأمرأة عجوز (قد أعيد رأسها) تحمل تحت زراعها اليمنى خروفا صغيرا وترتدى عباءة معقودة على الكتف الأيسر فى حين تركت نهدها الأيمن عاريا. ان جسد المرأة النحيل، الذى دبل بفعل الزمن، يكشف لنا عن طريق هذه المعالجة دراسة علمية تميل إلى التعاطف لكنها واقعية ...وهناك أيضا العديد من الأقنعة المصنوعة من الجبس ورؤوس تتلذذ ببشاعة التشوهات التى تعرضها. ففى متحف أثينة يوجد مجموعة برونزية لأحد الباعة النوبيين جالس القرفصاء على الأرض فى الشارع ورأسه مستندة فوق ركبته اليمنى المرفوعة، ويجثم على كتفه الايمن قرد مستغرقا فى النبش فى شعرصاحبه. التمثال كله لا يزيد ارتفاعه عن طول صابع الابهام. وفى المتحف البريطانى نجد تمثالا من الفضة لصبى جالس وهو يمسك بيده أوزة تقضم أذنه. وهناك فى برلين تمثال صغير من البرونز لشحاذ أحدب يتوسل بأسلوب المحتال الخبيث وله قضيب كبيرظاهر بصورة ملفتة للنظر. ثم تمثال آخر من البرونز لرجل عجوز يمشى أحدب الظهر عارى الجسم يحمل جرة وديكا يساوره شعور بالضيق والشك , ربما من مضايقات المارة وتندرهم عليه بالنكات .

لقد كشفت الحفريات حول الاسكندرية مئات التماثيل الصغيرة المصنوعة من الفخار التى يعود تاريخها إلى فترة حكم البطالمة، وعرفت باسم "تاناجراس" ومن الواضح أنها كانت تستعمل لأغراض الزينة فى بيوت الاسكندرية.

والذى حدث فى الشعر. حدث فى الفنون التشكيلية أو المرئية إذ تفوق السكندريون فى الأشياء الصغيرة بدقة الملاحظة والوصف، وفى المشغولات اليدوية الدقيقة. ربما ابتدعوا فن الفسيفساء بالحجر الملون وبالزجاج. وعموما فانهم لم يوفقوا كثيرا فى استخدام الحجر لكنهم برعوا فى تشكيل المعادن وبصفة خاصة فى صك عملاتهم المعدنية، كما برعوا فى تقطيع الأحجار الكريمة والنقش عليها .

كانت الحوائط الداخلية فى المبانى العامة والبيوت الخاصة الكبيرة تغطى عادة بالرسومات أو بنقوش بارزة فى الجبس، وهو ما كان يحدث فى أى مكان أخر من العالم الهللينستى. فى الاسكندرية كانت هذه الرسومات والنقوش البارزة تصور عادة مشاهد رعوية مأخوذة من الأساطير

الكلاسيكية. وكان هذا تطوراً موازيا للشعر الرعوى الذى روج له ثيوكريتس ومقلدوه فأظهرت إبداعاتهم أعراض النوستالجيا التى كان يكابدها المغتربون الإغريق فى الإسكندرية، وهم يعيشون حياة حضرية محاصرين فوق شريط ضيق بين البحر والبحيرة، ولا يجدون على مدى البصر جبالا أو مجارى ماء أو غابات. لا يوجد سوى نباتات الغاب على حافة البحيرة والخط الأخضر المزروع بين المدينة والصحراء. لا توجد أى جبال تلوح فى الأفق – لا يوجد شئ من هذا سوى البحر فى الشمال وسلسلة التلال المنخفضة التى تطل من شواطئ البحيرة الجنوبية. ارض ذات الوان حادة متناقضة بياض المدينة اللامع، وزرقة لبحر والبحيرة، ثم السماء ذات اللون الأزرق التركوازى إلى جانب الزراعة الضاربة فى الخضرة الشديدة وبعدها الصحراء بلونها البنى. انها صرخة مدوية بعيداً عن الألوان الهادئة والأنغام الخافتة المنبعثة من الوديان فى بلاد الإغريق.

لقد أخذ الفن الاغريقى بالاسكندرية طريقه إلى الاضمحلال

والتدهور فى القرن الثانى ق. م. بعد بطليموس الثامن ولم يعد هناك من اعمال النحت ما يستحق هذا الاسم، وقد تزامن هذا التدهور مع توقف هجرة الاغريق إلى الإسكندرية، وتطور نمط من الفن سكندرى الهوية فلا هو اغريقى ولا هومصرى بل مزيج من الاثنين مضاف إليه أثر ضئيل من اليهود ولم يؤد هذا إلى ازاحة الفن الاغريقى، ولا إلى امتزاج أو اندماج بين الفن المصرى والاغريقى. فعلى المستوى الفنى بقى النوعان منفصلين. لكن التقاليد الاغريقية اندثرت. فقد أدت الغزوات الرومانية والبربرية إلى عزل بقية العالم الهللينستى وإفقاره، مما جفف ينابيع الموهبة الاغريقية والالهام الإغريقى وأوقف تدفقها بين الاسكندرية وبين بقية المدن. واضطر البطالمة المتآخرين لأسباب سياسية، ان يحولوا القدر الأكبر من اهتمامهم بالإغريق ورعايتهم لهم نحو رعاية رعاياهم من المصريين. وبدلا من الاسكندرية صارت روما هى قبلة العلماء والفنانين ورجال الأدب من الاغريق. وأخذت الاسكندرية فى التحول من الخصوصية اليونانية إلى ثقافة ذات صبغة عالمية أكبر، يتجلى فيها التأثير العميق لطرق التفكير الشرقية والمصرية واليهودية التى اتجهت من المحسوس إلى المجرد، بحيث صار التعبيرالفنى سواء فيما يخصها ,أو بالمعنى الكلاسيكى باعتباره مظهراً لحقيقة داخلية , شيئا لا مكان له .

من كتاب" العصر الذهبى للسكندرية"

تأليف: جون مارلو

ترجمة: نسيم مجلى

7- دراسة جديدة لشعرنا القديم (+)

يحتل الشعر العربى القديم جانبا طيبا من اهتمام الدكتور محمد كامل حسين ودراسته لهذا الشعر تقوم على استخدام أساليب التحليل النفسى والاستفادة ببعض اكتشافاته. وهذا يبدو متناقضا مع رفضه لهذا المنهج حيث تنبأ له فى مقال "علمان ضالان" بالنهاية المحتومة التى انتهى اليها علم الكيمياء القديمة. وهذا ما أشار إليه الدكتور ابراهيم بيومى مدكور (بمجلة الهلال – 2 مارس 1973) حيث قال: "ولعله لا يسلم بنظرية التحليل النفسى سيكولوجيا، لكنه لا يرفض ان يطبقها فى دراسته الأدبية"

والواقع أن كلمات مثل (يسلم) و (لا يرفض) هى أقرب ما يكون لوصف موقفه هنا. فرفضه للتحليل النفسى قائم على انه يتبع منهجا خاطئا مثل علم الكيمياء القديمة الذى قام على افتراض خواص الأشياء قبل أن يثبت وجودها وعلم التحليل النفسى رأى الظواهر النفسية وهو لا يعلم كونها فافترض وجود اشياء مثل اللبيدو (أى الذات والغريزة الجنسية) وصور الظواهر على انها اصطدام بين وتلك وهو تصور للواقع لا وصف له. وهو موقف مرن لا يبعد عن لرفض المطلق.

ولعله يثق فيما يروى عن تاريخ هؤلاء الشعراء خصوصا فيما أجمع عليه مؤرخو الأدب ودارسوه، فما يذكره عن المتنبي حقائق معروفة عن مراحل حياته، وكذلك ما يذكره عن أبى العلاء عن فقده البصر أوعزلته أوما وجه اليه من اتهامات. كل هذا مكنه من دراسة الشعر فى ضوء هذه الوقائع المعروفة، كما مكنه من أن يستشف العواطف المتناقضة والمشاعر القوية التى كانت تحرك هؤلاء الشعراء، والتى عبروا عنها فى شعرهم دون وعى منهم. وهو ما يعتبره أصدق الأدلة النفسية. والصدق فى رأيه هو أهم القيم الانسانية التى تعطى القيمة الحقيقه لأى أدب من الأداب.

لكنه لا يكتفى بالتحليل، بل يستخدم المقارنة، فيقارن بين الشعراء العرب بعضهم ببعض، يقارن بينهم وبين أمثالهم من الأوربيين، ليبين جوانب الأصالة وجوانب التفرد فى أدبهم. وغايته الأولى أن يصل إلى القيمة الإنسانية التى ترفع من قدر هذا الشعر وتقربه من الذوق المعاصر.

ولعل هذا ما جعله يسمى كتابه (الشعر العربى والذوق المعاصر) ولا شك عندى أن هذه الدراسة الجديدة للشعر العربى القديم تؤكد وجود الحس النقدى والذوق المرهف والوعى بالقيم الانسانية التى تجعل لأى أدب قيمة مقبولة عند المحدثين.

وهذا ما ندركه بغير عناء من قراءتنا لهذا الكتاب، بل يتأكد لنا هذا فى الصفحات الأولى حين نراه يفرق بين شعر الطبع وشعر الاحتراف قائلا:" شعر الاحتراف أعذبه أكذبه والجمال فيه يرجع إلى الصياغة. أما شعر الطبع فأعذبه اصدقه وأجوده خال من المحسنات اللفظية أو المعنوية، وأسلوبه مستقيم واضح، فيه جد وصرامة وعواطف إنسانية يدرك صدقها أكثر الناس وفى ضوء هذه المعايير، بدأ ينظر فى شعر امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة والفرزدق وجرير وبشار والمتنبى، ولكن أسلوبه فى التحليل والمقارنة يتضح بجلاء فى دراسته للمتنبى والفرزدق وأبى العلاء وهذا ما سوف نتبينه فى هذا البحث. ونبدأ الدراسة بالوقوف عند معلقة امرئ القيس التى مطلعها:

قفا بنا نبكى من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ويرد شهرة هذا البيت إلى مافيه من تصوير صادق لحادث وقع فعلا فى الصحراء، وفيه صورة للمسافرين لا تخلو من جمال لصدقها. ولا عبرة لما يقوله الشراح ممن تعودوا نقد شعر الاحتراف وهو يسمى هذا الفريق من النقاد "شراح الاحتراف" والمعلقة تتناول مغامرات امرئ القيس مع العذارى والساقطات. وهو يرى فى هذه المغامرة شعرا. وفى بعض ابيات هذه المعلقة كشف عن اسرار نفسه مثل قوله إنه يستطيع أن يغرى العروس عن عريسها الذى جاء ردا على قول أحدى الغانيات من أنه لا يحسن السر مع النساء لكبر سنه. فهو يستدل من البيت ومن هجومه على هذه المرأة أنه إحساس بعقدة نفسية فى حياته. ثم يستدل من ذلك على أن شعر امرؤ القيس لم يكن شعر احتراف. اما الاجزاء الأخرى من المعلقة المنسوبة لامرئ القيس فيقول عنها كامل حسين " إنها فى الغالب من عمل اللغويين المغرمين بالغريب، وهو ما يتفق مع عقلية شعراء الاحتراف ورواده" ثم يمثل لذلك ببعض الابيات مثل:

وأنك قسمت الفؤاد فنصفه

قتيل ونصف من حديد مكبل

ويقول إن هذا بيت مصنوع من غير شك وصانعه لا علم له بالشعر

وخلاصة القول عنده أن شعر امرئ القيس فن طبيعى يمثل الحياة البدوية تمثيلا صادقا. فالأطلال والبكاء عليها موضوع حنين حقيقى. وامرؤ القيس هوالذى أرسى هذا التقليد في الشعر العربى. وهو يعتبره فى كتاب (التحليل البيولوجى للتاريخ) ممثل الكلاسيكية الأولى فى الشعر العربى.

أما تقديره لشعر عمر بن ربيعه فيقوم على سببين:

1. **ان هذا الشاعر لم يخضع للعوامل الاجتماعية التى رفعت شعر الاحتراف، ولهذا رفض أن يمدح اصحاب السلطان وقال لسليمان بن عبد الملك "إنى لا أمدح الرجال وانما أمدح النساء"**
2. **إن عمر قد روى مغامراته مع النساء فى أسلوب قصصى شعرا. وهذا عمل شق على الكثيرين من قبله ومن بعده. ثم يقول إن دراسة شعره تطلعنا على ظاهرة فريدة لم يلتفت إليها اللغويون وشراح الاحتراف.. وهو خلو شعره من المحسنات التى تكثر فى شعر الاحتراف وهذه الظاهرة هى سر جمال شعره وشعر الطبع عموما. وفى رأيه أن عمر وصف نفسه أبلغ وصف حين قال:**

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه

لا حظ لى فيه الا لذة النظر

وهو ما لا يدعيه أحد شعراء الاحتراف. ثم يشير الى قصيدته التى يقول فيها:

اذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة

لها كلما لاقيته يتنمر

اشارت بمدراها وقالت لأختها

أهذا المغيرى الذى كان يذكر

ويقول عن هذه القصيدة انها بلغت الذروة فى فن القصص الشعرى وهو فتح جديد فى الأدب العربى يصح أن يبدأ بها ويمثلها المتذوقون للأدب فى عصرنا الحاضر.

وفى مجال المقارنة بين عمر وبين امرئ القيس يذكر كامل حسين أن عمركان محببا للنساء والى الشريفات منهن. لم تكن لديه حاجة لأن ينحدر الى الساقطات كما كان يفعل امرؤ القيس. ولعل هذا سر ما نراه فى شعره من سمو العواطف، وحب للحياة وفرح بها وتمتع بلذاتها. ثم يؤكد "أن بعض شعر المعلقة وأكثر شعر عمر يدلنا على شخصية متكاملة متميزة لكلا الشاعرين، على ان نخلص أشعارهما من اكوام القش التى احاطت بها من أثر البيئة التى عاشا فيها"

ولعل اعتماد محمد كامل حسين على التحليل النفسى يبدو أكثروضوحا فى تناوله للفرزدق، والمتنبى وابى العلاء على وجه الخصوص. وربما كان وضوح العقد النفسية عند هؤلاء وغيرهم من أمثال بشار بن برد، ووضوح آثارها فى حياتهم وشعرهم مما أغراه باستخدام هذا المنهج. ولنسمع ما يقوله عن الفرزدق:

"ان الفرزدق أسهل الشعراء تحليلا لأن مرضه معروف وآثاره فى حياته وشعره واضحة. كان سئ الخلق، سئ التصرف، عريض الدعاوى، قليل الاحتشام فى قوله "ويعلل المؤلف ذلك بأن" الفرزدق كان حصورا لا مأرب له فى النساء" وهو يجد فى هذه العقدة مفتاح شخصيته وسر كل ما وقع منه ووقع له. كذلك يشير إلى أن "اظهر ما فى المصابين بهذا الداء خيالهم المريض. فهم يتصورون ألوانا من الفحش لا تخطر ببال الأصحاء"وهذا ما كان يفعله الفرزدق مما جعل شعره يحفل بالفحش والبذاءة والانحطاك..

المتنبى:

واذا انتقلنا الى كلامه عن المتنبى نجد أنه يفسر اشعاره فى ضوء "نظرية الأمانى المعوقة" ويقول عنها "انها غير الأمانى الخائبة. فهذه ينتهى أثرها بانقطاع كل أمل فى تحقيقها، أما الأمانى المعوقة فتظل فى أعماق النفس تؤثر فيها ".

ولا شك أن هذه النظرية التى يشير اليها كامل حسين هنا تساعدنا الى حد كبير فى تفهم العوامل الخفية التى كانت تؤرق المتنبى وتشقيه وتدفعه الى الإنتقال من مكان الى آخر، ومن مدح سيف الدولة الى مدح كافور الإخشيدى.. وذلك كله لأن حب المال وحب المجد قد ملكا على المتنبى عقله وقلبه كما يقول المؤلف اذ لم تكن لديه (عاطفة أخرى تعزيه، وكانت به كفاية واحدة هى جودة شعره)..

أماسبب حرص المتنبى على المال فيشرحه فى قوله "لا مجد فى الدنيا لمن قل ماله " ومن أجل هذا سعى الى سيف الدولة واتصل به . وأعجب الامير بشعره، وأعجبه أن يكون فى بلاطه شاعر فذ يشيد بذكره، فرفعه فوق رجال الدولة من القواد والأبطال، لكن المتنبى لم يتركه غروره. فبدأ حين اطمأن الى مكانته، يفخر بنفسه وكأنه هو الذى خاض المعارك لا سيف الدولة مما أحفظ عليه الأمير، ففترت علاقاته به، ومن ثم حاول المتنبى أن يستعيد مكانته بالشعر تارة، وبالطعن فى غيره من رجال الدولة، فحنقوا عليه، ولم ينصره سيف الدولة على أعدائه وحساده. وهنا راح يستجدى عطفه. ولم يجده هذا شيئا، فرحل الى مصر يمدح كافورا على أمل ان يمنحه ضيعة أو ولاية، لكن أمله خاب هذه المرة أيضا.

خلفت هذه المرحلة المضنية اثارها فى شعر المتنبى فجاء شعره ترجمة لحالته النفسية فى أطوارها المتعددة. وهذا ما يدلل عليه المؤلف بالإستشهاد من شعره فحين قدم الى مصر قال يمدح كافورا.

أبا المسك هل فى الكأس فضل أناله

فإنى أغنى منذ حين وتشرب

اذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية

فجودك يكسونى وشغلك يسلب

في هذا البيت يعود الى حلمه القديم وهو أن يكون شعره وسيلة الى ضياع تدرعليه المال. ولعله نسى أن كافور لا يطرب لشعره كما كان يفعل أمير حلب.

ولما خرج من مصر قال:

جود الرجال من الأيدى، وجودهم

من اللسان، فلا كانوا ولا الجود

يعلق الدكتور كامل حسين على هذا البيت بأنه ليس مدحا للكرم ولا الكريم، وانما هو استجداء محض.

وعلى ذكر المجد الذى كان يتحدث عنه المتنبى، يبدى المؤلف لمحه نقدية وذكية لا تخلو من تهكم وسخرية قائلا:

"ولا أدرى على وجه التحديد ما كان يعنيه الشعراء حين يتحدثون عن المجد والعلا "وهى نظرة نقدية تسخر من بعض المفاهيم الشعرية والفكرية التى يحفل بها التراث العربى كله.

ثم يتتبع أطوارعلاقته لسيف الدولة - نفسيا لا زمنيا – فى قصائده ويرى أنه بدأ بمدحه مدحا خالصا فيقول:

بغيرك راعيا عبث الذئاب

وغيرك صارما ثلم الضراب

ثم يفخر المتنبى بنفسه حيث يقول:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فلما أحس بأن ذلك لا يرضى الامير خفف من غلوائه وظل واثقا بعطفه فيقول:

اذا شاء ان يلهو بلحية أحمق

أراه غيارى، ثم قال له الحق

ثم قصر فخره على الشعر وحده حيث يقول:

وما الدهر إلا من رواة قصائدى

اذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

أو ما يقوله عن قصائده:

أنام ملء جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

ولما رأى أن سيف الدولة لم يعطف عليه بالقدر الذى يريده زاد غضبه فقال:

لعل عتبك محمود عواقبه

فربما صحت الأجسام بالعلل

فلما يئس من عطف الأمير قال:

حتى رجعت وأقلامى قوائل لى

المجد للسيف ليس المجد للقلم

وبلغ غاية اليأس حيث يقول:

المجد أخسر والمكارم صفقة

من أن يعيش لها الكريم الأروع

وبرح به اليأس حتى كره الناس جميعا فقال:

ومن عرف الدنيا معرفتى بها

والناس روى رمحه غير راحم

ثم يذكر المؤلف انه اعتذر لسيف الدولة عن مصاحبته فى احدى المعارك بحجة أن يعود الى عياله.

وقد فعل الشئ نفسه مع بدر بن عمار مما يثبت أن المتنبى كان يخاف المعارك ولم يكن شجاعا ولا مقداما كما كان يدعى. وهو يجد فى هذا البيت وصفا لنفسه:

غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع

إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

ويحاول كامل حسين تفسير الدوافع التى حملته على وصف المعارك الحربية وصفا فيه شجاعة مقززة كما فى بيته وهو يصف قتلى الأعداء.

يطمع الطير فيهم طول أكلهم

حتى تكاد على أحيائهم تقع

ويعلق المؤلف على ذلك بقوله "يصعب على الانسان أن يتصور شاعرا مرهف الحس تخطر بباله صورة فيها ما فى هذا البيت من فظاعة تشمئز منها النفس"

ثم يفسر هذه المبالغات بأنه نوع من الأمانى المعوقة، فقد كان يتمنى أن يكون هو الذى فتك بهم، لكنه لم يقاتل ولم يذهب الى الحرب ومن هنا كان حنفه على القتلى هذا الحنق الشديد . وهو ما كان يجب أن يترفع عنه الشعراء.

كما أنه يرى أن حديثه عن المال والمجد كان نوعا من أحلام اليقظة. وهو نوع كثير الإنتشار وأقل خطرا من الأمانى المعوقة التى جعلت المتنبى يحقد حتى على القتلى وضحايا المعارك. لكنه يرى أن شعره فى مصر كان خير شعره كله، ظهرت فيه خصائص لم نعهدها فى أجود شعره قبل ذلك، اذ بدأيطرب للنساء، ويتساءل لماذا لا تطربه الخمر، وهل فى كؤوسها هم وتسهيد، وهو جديد على المتنبى الذى عاش يعمل للعلا والمجد. كذلك ظهر فى شعره التهكم والاستهزاء حتى بكافور نفسه. وطعن فى المصريين طعنا مرا فى عدة مواضع وندد بريائهم حين كانوا يقولون لكافور إنه بدر الدجى. عجب كيف ترضى أمة عزيزة أن يتولى أمرها كل من قتل سيده بليلة، وعاب عليهم جهلهم بالاسلام حتى حسبوا أن غاية الدين أن يحفو شواربهم، ثم قال قصيدته المعروفة التى منها:

وكم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحك كالبكاء

ويرى الدكتور كامل حسين فى هذا الشعر تحليلا دقيقا ووصفا صادقا للمجتمع المصرى حينذاكءء، ويدل على ذكاء نافذ يختلف تمام الأختلاف عن أقواله فى الحكم التى يزخر بها الديوان.

ولم يظهر فى شعر المتنبى تهكما الا فى هذا العهد، وهو نوع من القول نادر فى الشعرالعربى. ان بعض هذا التهكم فيه فكاهة بقدر ما كان يستطيع المتنبى من مرح، انما كان نتيجة لحالات الاخفاق التى منى بها فى حياته لكنها تشهد له بقدرة عجيبة على التغنى بالجمال. ولذلك كان وصفه واضح التكلف، وهذا ما نراه فى وصفه شعب بوان:

مغانى الشعب طيبا فى المغانى

بمنزلة الربيع من الزمان

ملاعب جنة لو سار فيها

ويقول أن بالبيت الأول تشبيها غير حسى يقول ان جمال الشعب بين==== الفصول، أما البيت فقد تكون له قيمه لو كان فى غير هذا الموضع. ووصف الشعب فيه قصور عن إدراك جماله. والصور الحسية فى ديوان المتنبى قليلة يمكن لنا أن نحصيها. وحين ننظر فيما كتبه عن أبى العلاء نجد أن إعجابه بشعره يفوق التصور. وسر هذا الإعجاب لا يرجع الى موضوعات شعره، فقد سبقه الكثيرون اليها، ولا الى عمق تفكيره، وانما يرجع إعجابه بشعره الى قوة التعبير وهى الصفة التى يقاس بها كل ادب رفيع.. وقوة التعبير كما يرى كامل حسين ، تكون فى"الصدق والدقة على أن تكون تلك القوة التعبيرية غير واعية فما يقوله الأديب نصا صريحا لا يرفع من أدبه ، وانما ترفع دلالته غير الواعية لأنها تعبير بصدق عن نفس الأديب وبيئته وعن النفس الانسانية عموما "

ولقد اعطى(المعرى) حياته لأدبه. وملكت اللغة العربية أدبه كله ،وهى ظاهرة فريدة لأنها لم تكن عنده وسيلة للتفاهم مع الناس، ولا وسيلة تعبيرعن فنه بل كانت هى كل فنه مادة وروحا ومجالا ...

ثم يشرح كامل حسين ذلك فى مجال التفرقه بينه وبين الآخرين فيقول:

والفرق بينه وبين الآخرين من أدباء العرب أن هؤلاء كان علمهم باللغة سدا بينهم وبين الحياة، حجبهم جمال اللفظ عن أن يروا ما فى النفس البشرية والحياة الانسانية والعلاقات بين الناس من جمال وروعة، أما أبو العلاء فكانت اللغة عنده نافذة أطل منها على الحياة. وهى نافذة ضيقة ولاشك لكن حدة ذكائه مكنته من أن يفعل ما لم يستطيعه أحد غيره من جعل اللغة وعلومها سبيل العلم بالحياة وأسرارها. وهذا الكلام الذى يقوله كامل حسين عن المعرى يذكرنا بكلام (ت.س.اليوت)عن الموهبة الفردية حين قال أن شكسبير قد خرج من قراءته لبلوتارك بشئ أساسى وهام لم يخرج به أحد غيره ممن قرأوا كل كتب المتحف البريطانى ..

والموهبة الفذة هى التى جعلت أبا العلاء يرى الحياة من خلال اللغة ويكتشف مالا يكتشفه غيره من المبصرين وغير المبصرين، فاطمان إليها فى عزلته وجعلها أداته للاستشعار من بعد إن جاز لى هذا التعبير ... ومن دلالة ذلك فى شعره كثرة تشبيهاته المستمدة من اللغة وعلومها وهى تكثر فى اللزوميات..

ويفسر كامل حسين هذه الظاهرة التى اختص بها أدب المعرى وحده بأن أبا العلاء كان يستخدم الحقائق اللغوية فى شعره كما كان الشعراء الأوربيون يستخدمون الميثولوجيا اللغوية ويكثرون من الاستعارات والتشبيهات المستمدة من الأساطير، لأنها كانت مثلا أعلى لجمال التعبير عن العواطف الإنسانية كالحب والغيرة والغضب والبطولة والتضحية. وكان شعراء أوربا يلجأون اليها ولا يعتمدون على أحداث الواقع لما تضفيه الأساطير على شعرهم وأدبهم من روعة. كما كان استخدامهم فيها فى بعض العصور دليلا على الالمام بالثقافة العالمية ولم يشذ عن ذلك الا شكسبير، لقلة علمه كما يقول كامل حسين، باللاتينية والاغريقية.

لمثل هذه الأسباب كان المعرى يكثر من التشبيهات اللغوية والنحوية مثل قوله:

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضى قبل ان تلقى عليه الجوازم

لأن اللغة كانت مصدر علمه بالحياة وكانت معرفة اللغة اذ ذاك غاية فى الثقافة والعلم. ويلاحظ كامل حسين أن المعرى كان فى موقف أشد حرجا من أضرابه الأوربيين لأنهم يستمدون وحيهم من شعر جميل وهو يستمد وحيه من علم جاف لا جمال فيه.

ويشرح ذلك قائلا ان التشبيه عند غير (المبصرين) نوعان:

- **نوع يفوقون فيه المبصرين كالليل الذى تهاوى كواكبه فى بيت بشار، وهذا هو التحدى.**
- **والنوع الآخر هو التشبيه بالمعنويات التى يستوى فيها المبصر وغير المبصر ويمثل له بالأبيات التالية:**

مالى غدوت كقاف رؤبة قيدت

فى الدهر لم يقدر لها اجراؤها

انه مقيد كما قيدت قاف رؤية فى رجزه المعروف

ثم يقول:

وكأنما هذا الزمان قصيدة

ما اضطر شاعرها الى ابطائها

وهو يشبه الزمان بقصيدة لم يقدر الشاعر على (ابطائها) ويعلق كامل حسين على ذلك بقوله"واذا كان الليل الذى تهاوى كواكبه قولا يتحدى فيه بشار الزمن والنقص الذى فيه، فقول المعرى يدل على الاستسلام والخضوع والتواضع، ومن الخضوع ما يكون غاية القوة كالخضوع للدين والأخلاق والقانون.

وأعمق شعر أبى العلاء دلالة عند كامل حسين هو "اللزوميات " اذ يرى فيها (مفتاح تلك النفس التى أرادها صاحبها مغلقة)، وهو يرى أن الدلالة غير الواعية لشعر اللزوميات يساعده على تحليل عقيدة المعرى التى لم يشأ أن يطلع الناس عليها.

ويشير الى اختلاف الناس فى عقيدة المعرى وهل كان ملحدا أو كافرا؟ وهو يرى أن هجوم ابو العلاء على رجال الدين فى عصره وطعنه فى أولئك الذين يعرضون تدينهم على الناس جهرا يبتغون الزلفى الى عامة الناس فى رياء ونفاق هو الذى دفع الى اتهامه بالكفر.

يقول كامل حسين والذى أعرفه أن المعرى كان بطبيعته متدينا غاية التدين، فالتدين عنده طبيعة كامنه فى النفس وصفة ملازمة لها، فالمهم تبعا لمنهج كامل حسين أن يعمل الانسان الأعمال الصالحة بدافع نفسى خالص دون خوف ورهبة أو طلب لمثوبة. ولهذا يسمى التدين بأنه (فى الواقع ليس الا لزوم مالا يلزم ايجابا أو سلبا والمعرى على ذلك من أكثر الناس تدينا، وأعمقهم ايمانا واخلاصا لأن طبيعته تأبى عليه غير ذلك.)

فقد كان أقوى رجال الأدب العربى شخصية وأعمقهم تفكيرا وأكثرهم جرأة فى الرأى، وما كان له أن يسلم بايمان العجائز وفضل أن يكون ايمانه بعد التفكير فى أمور الكون كما يأمرنا القرآن الكريم.

وقد دلل المعرى على هذا الإيمان العميق بالأسلوب العجيب الذى ابتكره فى صياغة اللزوميات. فاللازم هو أن تكون القافية حرفا، وما لايلزم أن تكون أكثر من حرف، وهو ما صنعه المعرى كرياضة نفسية وعقلية.

ووجد فيه كامل حسين تعبيرا عن مكنون نفسه، وصرامة عقيدته تعبيرا صادقا غير واع وغير مقصود ولا غرابة فى ذلك فهو يرى فى المعرى خير مثل لما يسميه الصدق الأكبر، وهو التوافق التام بين نفسية الانسان وعقليته وحياته.

ولقد وفق المؤلف باستخدامه لمنهج التحليل النفسى فى كشف جوانب هامة فى شعرنا القديم لم يلتفت لها كثير من المتخصصين من اللغويين وشراح الاحتراف كما يسميهم كما أثبت باستخدامه الدقيق لأسلوب المقارنة على استيعابه لمفاهيم النقد الحديث، وبقدرته على اثارة الاهتمام والتشويق، بموضوعات الشعر العربى القديم التى انصرف عنها الناس وكاد الاهتمام بها يضمحل عند عامة المثقفين.

"-

8- شخصية المحتال

في المقامة والرواية والمسرحية

هذا هو أحدث كتاب للدكتور على الراعى عنوانه " شخصية المحتال فى المقامة والحكاية والرواية والمسرحية " وهو كتاب فريد فى موضوعه. فلأول مرة – تقريبا – تحظى هذه الشخصية الأدبية بدراسة تاريخيه نقدية على هذا النحو الذى يحدد ملامحها ويبرز أبعادها ثم يقتفى أثرها منذ نشأتها على يد بديع الزمان الهمزانى حتى عصرنا الحاضر، فى أدبنا العربى والآداب الغربية على السواء.

وينقسم الكتاب الى أربعة أقسام رئيسية هى: نشأة المحتال فى المقامة – المحتال فى الأدب الانجليزى – المحتال فى الأدب العربى الحديث وآخرها: مقارنات.

ويبدأ الكاتب دراسته بتحديد خصائص الشخصية الاحتيالية، كما ظهرت فى مقامة البديع والحريرى، وفى بابات ابن دانيال. ثم يتتبع ظهورها ومسيرتها فى الأدبين الأسبانى والانجليزى بوجه خاص، موضحا ما طرأ على شخصية المحتال من تطور وما أصابها من تحوير فى الملامح والغايات وفى الوسائل المستخدمة فى الاحتيال، كذلك يوضح ما حققته الأشكال الأوربية من تطور فى فن الحكاية والانتقال من الحكايات المتفرقه فى المقامة الى رواية كاملة تدور حول بطل واحد وموقف واحد يتطور من بداية محددة الى نهاية مبررة.

ومن خلال هذا المنهج يتصدى" الدكتورعلى الراعى" بحماس جارف ويبصيرة نافذة لمناقشة بعض المسائل الهامة المتعلقة بهذا الموضوع:الأولى تتعلق بنشأة الرواية الاحتيالية فى الأدب الأوربى وعلاقتها بمقامات البديع والحريرى على أساس التشابه القائم بين محتال المقامات والبيكارو فى الأدب الأسبانى. وذلك على فرض ان تلك المقامات كانت معروفة بلغتها العربية للعرب

*مجلة الثقافة العربية مايو 1988

واليهود والأسبان فى الأندلس. وهو يمهد لإقناعنا بهذا الرأى بقول الفيلسوف الفرنسى رينان:

" ان الأدب فى العصور الوسطى كان ينتقل بسرعة تدعونا الى الدهشة. فلا نستطيع ان نجد لها تفسيرا. إن كثيرا من الأعمال التى وضعت فى مراكش والقاهرة كانت لا تلبث ان تعرف فى باريس وكولونيا فى وقت أقصر مما يحتاجه كتاب ألمانى هام كى يعبر نهر الراين "أما الثانية فتتعلق بنشأة الرواية الاحتيالية فى أدبنا العربى ولماذا تأخر ظهورها حتى أوائل القرن العشرين على يد "المويلحى" وهذا بدوره يقودنا الى أهم الاسئلة التى تطرحها هذه الدراسة، وهى الخاصة بالاثر الذى يمكن ان نفيده من دعوتنا الى هذا الشكل القصص لشخصية المحتال وتراثها عندنا.

والدكتور على الراعى يقرر أن هذه الشخصية، ولدت وتبلورت ملامحها الرئيسية فى مقامات البديع العديدة، والشخصية الرئيسية فى مقامات البديع هو"أبو الفتح الاسكندرى" وتابعه " عيسى بن هشام" الذى يتبعه من مكان الى مكان معجبا به مستنكرا لأفعاله.

وهو محتال بارع فنان، واسع الحيلة، متعدد الوسيلة.. يجمع بين الفصاحة والوقاحة وحسن الحيلة، بالإضافة الى قدراته الفائقه على التمثيل، أى تلبيس الأدوار التى يعينها لنفسه. ويبرر الهمذانى احتيال ابى الفتح، بغدر الزمان وكذلك بغباء الناس وحمقهم مما يسهل خداعهم وابتزاز أموالهم، فهو فقير مطحون فى مجتمع لا يرحم، يخشى أن يسير فى طريق الفضليلة فيلج فى الفقر ثم تدركه الشيخوخة فماذا يفعل؟

وبعد ان يستخلص (الدكتور الراعى) أهم الملامح النفسية، والدوافع الاجتماعية والاقتصادية، التى تجعل من أبى الفتح شخصية واضحة متفردة بذاتها نجده يقارن بينها وبين أبى زيد السروجى، بطل مقامات الحريرى وتكون النتيجة لصالح "أبى الفتح" لأن خلق " الحريرى" لشخصيته الرئيسية جاء ضعيفا، فهو لا يعنيه سوى أن يتخذه وسيلة لخدمة أغراض المقامة اللغوية، فالإحتيال عنده ضعيف، عماده فصاحة الشيخ وقدرته على

إيهام سامعيه، لكن أبا الفتح كان أوسع حيلة وأكثر قدرة على التمثيل والتلون. ومرد هذا التمايز يكمن فى موقف كل من "الهمذانى والحريرى" من مقامته، فقد استطاع الهمذانى ان يوازن بين رغبته فى استخدام المقامه وعاء للكلمات، وبين أن ينفس عن روح فنانة فيه تبدو من خلال بعض مقاماته، حين كان يستغنى عن ثنائية " ابن هشام للاسكندرى " ويركز على المادة القصصية لذاتها.

وفى بابه طيف الخيال " لابن دانيال " يقدم الأمير "وصال" نفسه ، فاذا هو عربيد متلاف للمال، مرتكب لكل الموبقات عاشق، فاسق . إنه محتال المقامة وقد تبدت له مواهب اخرى غير الاحتيال، هى الفجور والعربدة والى جانب الأمير وصال هناك الخاطبه المدلسة "أم رشيد" ومهمتها الجمع بين الراسين فى الحلال أو الحرام .

ويرى (الدكتور الراعى) ان احتيال المقامة الذى كان مقيدا بحدود القصة الواحدة، قد نما هنا واتخذ بفضل القصة المسرحية، شخصية محتالة أخرى، ومغايرة للشخصية النمطية." فأم رشيد" خلق فنى متكامل أفرزه الصراع بين شخصيات البابة: (وصال وأم رشيد والعروس) فخرجت لنا هذه الصورة لامرأة اعتنقت نهجا معوجا، مارسته طول حياتها، بلا تردد ولا ندم، وماتت فى رجائها أن يستمر غيرها على الدرب

وهى رأس سلسلة من الخاطبات المدلسات فى الدراما العربية

(مثل الخاطبة مبروكة فى مسرحية صنوع: أبوريده وكعب الخير) وفى ضوء ما تلاها من شخصيات، تبدو أم رشيد خلقا فنيا هاما – بوضعها نموذجا أدبيا يمكن مقارنتها بماجنة برناردشو مسزوارين، فى المسرحية المسماه باسمها.

محتال المقامة فى زى أسبانى:

هنا يكشف (الدكتور على الراعى) كثيرا من نقاط التشابه بين محتال المقامات، والبيكارو الأسبانى كما ظهر فى رواية "لازاريللو من تورميس" المجهولة المؤلف: فكلاهما فقير مضيق عليه الرزق، وكلاهما جواب أفاق، يستخدم ذكاءه البين فى طلب الرزق، ولا يتردد فى هذا السبيل أن يغش ويخدع، ويسأل الناس ويسرقهم أحيانا.

والاحتيال فى المقامة والرواية الاسبانية يتم بمعرفة او بمشهد من اثنين، فى مقامات الهمذانى نجد "عيسى بن هشام" وكأنه موكل بأن يقفو أثر ابى الفتح ليعرف سره ويكشف أمره، غير ان ابن هشام لا يكتفى بدور الساخط المعجب بفن ابى الفتح الاحتيالى بل إنه يشاركه فى خداع الناس فى المقامة الموصلية، بل ويحتال لحسابه الخاص فى المقامة البغدادية، ولا ينجو ابو الفتح نفسه ممن يحتال عليه فى المقامة المضرية.

وكثير من هذا يحدث فى الرواية الاسبانية، كما يوضح الكاتب، أن فصولها الثلاثة الأولى هى سلسلة من المقامات ينتقل البطل – الولد الصغير لازاريللو – من خدمة محتال الى محتال أخر، ومن مكان الى مكان. ويلعب التمثيل المتقن بينهما دورا فعالا فى خداع الضحايا كما يحدث فى المقامات. وفى هذه الرواية الاسبانية يكتشف (ادكتور على الراعى) اكثر من شاهد على وجود الأثر العربى للمقامات.

من هذه الشواهد ما يحكيه لازلريللو"عن زواج أمه برجل مغربى بعد ذهاب أبيه للحرب فانجبت له طفلا اسمر اللون، ولم يفرق بينهما سوى افتضاح امر الزوج المغربى الذى كان يسرق ليطعم زوجته والولدين، فأنزلت به السلطات أقسى العقاب وحكمت على الزوجة بالجلد وفصلت بينهما. لكن المرأه اعتبرت الزواج قائما وعملت من أجل تربية "ابن زياد المغربى" والحادثة توضح ان المؤلف كان على صلة وثيقة بحياة الشعب ما بين عرب واسبان فى أسبانيا وأنه يتخذ من الطرفين موقفا واسع الأفق، رحب الصدر، ويرد على اتهام " زياد " بالسرقة بأنه كان يسرق ليطعم زوجة وولدين ولم يدفعه إلى هذا سوى الحب .كذلك فإن واقعة التحاق" لازاريللو"بالسيد المفلس، وفى الحكاية الثاثة ، تشير إلى أن المؤلف الإسبانى كان على علم بالحكايات الشعبية، ومن بينها ما تسرب إلى اسبانيا من حكايات عربية – وفى هذا الصدد يشير د (ديدرموند) ان حادثة التحاق"لازاريللو" بالسيد المفلس مروية فى كتاب حكايات عربية الذى وضع فى العصور الوسطى ثم يضيف أن بعضا من الحكايات الشعبية ربما يكون قد وصل المؤلف عن مصادر أدبية كمجموعات الحكايات الشعبية المطبوعة التى تسمى الأمثولة أو عن طريق الرواية بالمشافهة.

أضف إلى ذلك، موقف التندر الذى يتخذه المؤلف من الحب الفروسى, وشعر الحب الذى انتجته قشتاله" كان وليد الحب البروفنسالى ، الذى نشأ بدوره بأثر من الشعر الأندلسى وشعر" أرجوان" وهذا التندر بالحب االفروسى يربط ما بين الرواية والتراث – العربى فى أسبانيا ، ويوضح أن هذا التراث كان حاضرا فى وجدان المؤلف وهو يضع روايته .

كذلك يجد (الدكتور على الراعى) فى المكائد والمكائد المضادة التى جرت بين (الشحاذ الأعمى ولازاريللو) فى الفصل الأول من الرواية، سلسلة من الحوادث التى كانت المقامات العربية تحكى ما يقرب منها فى الروح والممارسة والمبرر، تحكيها كل مكيدة فى مقامة.

اما العمل الأسبانى فقد جمع هذه الحوادث فى اطار فصل واحد جعل له بطلين رئيسيين لا يتغيران هما الأعمى والولد، غير انهما على عكس المقامات العربية، فى معظم حالاتها، ليس فاعلآ وشاهدا يتوزعه الانكار والأعجاب، بل هما محتالان مقتتلان يتبادلان المكائد، ويظهر احدهما على الأخرتارة، وينهزم اخرى، وفيما عدا هذا فادوات الاحتيال وأساليبه واسبابه واحدة فى العملين الأسبانى والعربى إلا أن هذا الاقتتال بين محتالين يعطى العمل الأسبانى شيئا يغيب عن المقامه. انه يطور شخصية البطل الأول، الذى هو لازاريللو، وليس معلمه الأعمى، بعد كل حادثة يزداد الولد وعيا وخبرة، ويتعاظم كرهه للأعمى ولما يمثله من خداع، وتنمو قدراته على الخداع والتلبيس لذا نجده فى الفصل الثانى، يزداد جرأة وتكتسب حيله ذكاء وقادا.

والدكتورعلى الراعى ينبه إلى ان الباحثين الأسبان – لآ يذكرون المقامة وبطلها – ولو عرضا – فى أى الفروض والبحوث التى قدموها تفسيرا لقيام البيكارو ورولية البيكاريسك فى اسبانيا. لكنه يرى أن هذا لا يجب أن يصده عن البحث والتأمل والخروج بفرضية لها غير قليل من مطابقة ما وقع بالفعل حول اسباب قيام البيكارو فى أسبانيا ثم يذكرنا بما قاله "ديدر موند" من ان حكاية الميت الذى تنعاه أرملته ويتأوه، لأنهم يأخذونه الى بيت مظلم كئيب قد وردت فى كتاب حكايات عربيه الذى يرجع الى العصور الوسطى، مما يدل على أنها حكاية تنتمى الى التراث العربى .

ومن هذه النقطه ينطلق (الدكتور على الراعى) نحو بناء نظريته القائلة بأنه حين تهيأت الظروف الأقتصادية والأجتماعية والأدبية لنشأة شخصية (البكارو) فى أسبانيا كان محتال المقامة حاضرا وجاهزا للإستخدام بكل الوسائل: محاكاة، أو اقتباسا، أو تحويرا، أو حتى كنقطة انطلاق الى شئ مغاير، وتدعيما لهذه النظرية يورد ما قاله الكسندر باكر، الأستاذ بقسم الدراسات الأسبانية بجامعة إدنبره ، فى كتابه (الأدب وشخصية المنحرف) الذى خصصه لدراسة ادب البيكارسك، حيث يقرر انه كانت هناك – بلا شك- علاقة ما بين نشأة النوع الأدبى الجديد وبين الحياة الأجتماعيه للبلاد فى تللك الفترة بالذات . لكنه يرى أنه من الآجدى والأوفر ضمانا ان نبحث عن مظاهر هذه العلاقة فى حقل الأدب ذاته، بدلا من ان يرجع الى النفسية القومية او نتقدم بتفسير اقتصادى ما، ان المشكلة هى – فى جوهرها، مشكلة تاريخ أدبى.

وتطبيقا لهذا الرأى يمضى الدكتور (على الراعى) قائلا:

لا يكفى ان نقول أن الفقر الشديد، والتراث الدينى والتسلط السياسى والتسيب الادارى، وانتشلر الفساد الخلقى على المستويات الفرديه والأجتماعية مسئولة فيما بينها عن ظهور شخصية " البيكارو"فى الأدب الأسابنى. إنها مسئولة عن ظهور هذه الشخصية فى واقع الحياة العامة كظاهرة إجتماعية ولكن هذا وحده لا يحتم بل و لا يضمن أن تنعكس هذه الشخصية فى الأدب الأسبانى. وحتى بعد قيام الرغبة لدى الكتاب الأسبان فى تصوير شخصية البيكارو فى كتابتهم، فان السوابق الأدبيه تظل تعوزهم، ما لم يلتمسوها فى الحصاد الأدبى العام.

وهذا ما فعله مؤلف لا زاريللو المجهول، فقد رجع الى تراث أسبانيا القومى، والعربى الشعبى، كما رجع الى مأثورات العالم. وقد كانت مقامات الحريرى معروفة ومترجمة وموضع احتذاء من عرب الأندلس.

وقد امتازت المقامة الأسبانيه بعنايتها "بالمضمون القصصى، وفى أواخر أيامها لم يتردد كاتبوها فى أستخدام اللغة الدارجة فى انشائها، ومن ثم اصبحت مقامات الأندلس اقرب الى الاسكتش وهى لهذا تشكل نقطة الالتقاء المحتملة بين فن المقامة الأندلسى ورواية البيكارسك الأسبانية" .

ومن الأعمال التى تدخل فى باب البيكارسك، يقدم (الدكتور الراع) رواية "رينكونيت وكورتاديللو" إحدى روايات سيرفانتيس التعليمية، وتصف حيل المحتالين واللصوص ومغامراتهم، وجهودهم المتواصلة للقيام بمهمة صعبة هى: تعاطى مهنتهم والبقاء خارج طائلة القانون .

وفى هذه الرواية، استخدم (سرفانتس) وربما لأول مرة فى الأدب الأسبانى، فكرة نقابة اللصوص، الذين يجتمعون لحماية انفسهم ويضفون على عملهم صفة المشروعية، ولم يفت (سرفانتس) – طبعا – أن يضمن روايته هجاء لأذعا لمجتمعه يوضحه (الدكتور الراعى) قائلا:

ان الكاتب ليقول فى واقع الأمر إن المجتمع مجتمع الأغنياء والشرفاء والمحترمين – هو فى حقيقته نقابة كبرى من اللصوص الكبار، شأنهم فى ذلك شأن اللصوص الصغار الذين تصورهم الرواية. وقد عرف الادب الغربى من بعد رواية "رينكونيت وكورتاديللو" فكرة الإستخدام الهجائى الساخر لنقابات اللصوص، فصورها (برناردشو) فى مسرحية " لانسان والسوبر مان" وجعل من النقابة وسيلة لهجائه الكاسح لحزب العمال على أيامه.

وقبله استخدم (جون جاى) فكرة عصابة اللصوص الذين لا يرون فى عملهم ما يدعو إلى الخجل لأنهم أشرف من أدعياء الشرف من كبار المسئولين، الذين ليسوا لصوصا فى الظاهر. وقد التقط " يرتولت بريخت" هذه الفكرة واستغل ما تنتجه الأوبريت من فرص عديدة للسخرية بالمجتمع وتعريته من كسائه الشرفى والاحترامى الزائف، وتوضيح العلاقه الوثيقة التى تقوم فى المجتمع بين الجريمة والسلطه وذلك فى المسرحية المعروفة باسم" أوبرا الثلاث بنسات"

محتالان من حكايات كانتربرى:

يرى (الدكتور الراعى) ان اقدم الاشارات الى شخصية المحتال فى الأدب الانجليزى، هى ما نجده فى بعض حكايات كانتربرى للشاعر جيفرى تشوسر (1340 – 1400) .

ففى حكاية مساعد الكاهن يصف تشوسر كاهنا محتالا، يخدع الناس ويستولى على اموالهم، بعد ان يزعم لهم أن فى امكانه تحويل الزئبق

وبعض المعادن الخسيسة الى فضة خالصة، ويصف تشوسر هذا المحتال على لسان مساعده فيقول للركاب المشتركين فى الرحلة الى كانتربرى" ان ألاعيبه ومكره أكبر من أن يحتويها كتاب. وليس على هذه الارض من هو اكثر شطارة وغدرا من هذا الكاهن: الكلمات تتلوى فى فمه وتلف وتختفى فى صوت بالغ النعومة والمكر حتى ليدوخ رأس محدثه

"ثم يشير الدكتور (على الراعى) الى محتال أخر فى حكايات كانتربرى أدنى ما يكون من محتال المقامات، هو (بائع صكوك الغفران) فى الحكاية التى تحمل هذه الكلمات عنوانا. والمحتال هنا هو قس واعظ يعلن عن هدفه فى صراحة تامة ويصف أسلوبه فى الاحتيال على العباد فى عجب ونشوة، ويقرر ان ما يرمى إليه دوما هو المال والمال وحده.

وهو كمحتال المقامة ممثل بارع فصيح اللسان واسع الاطلاع على التراث الدينى، والأدبى وتراث الأقدمين، واسع الحيله، سريع الغضب سريع الرضى، معدوم الضمير.

الكيماوى المحتال عند (بن جونسون).

ويتابع الكاتب رحلته فى البحث عن شخصية المحتال فى الأدب الانجليزى، ليجده فى مسرحية "الكيماوى" ويقوم موضوع الاحتيال على ايهام الناس بامكان تحويل المعادن الخسيسة مثل الرصاص والنحاس الى فضة او ذهب.

وتبدأ المسرحية بمشهد طريف يتلاحى فيه النصابان "سائل" و "فيس" ويتبادلان من الشتائم اكثرها بذاءة وحطه، ما يذكر بما يجئ فى المقامة الدينارية لبديع الزمان والمقامة الأربعينية للحريرى، من تبادل للسباب المقذع، الذى تجد الكوميديا الشعبية فيه دائما مادة للفكاهة تروح عن المستمعين إليه، بالتنفس عن مخزون الرغبة لديهم فى السباب.

وحين تجد " دول كومان " ان العراك بين المحتالين يوشك ان يفضح سر الجميع تتدخل بحسم لفضه، مهددة بخنق "ساتل" ان لم يكف عن السباب. ويتفق الثلاثة على تقسيم الأدوار حيث يقوم " ساتل" بدور الكيماوى المحتال، ويتولى ايقاع الضحايا فى حبائل الخداع، أما "فول كومان" فتقوم بعدة ادوار منها مراقبة النافذة لتأمين ان الوافد لا يحمل

خطرا على الجماعة، ومنها ايضا التظاهر بأنها أخت واحد من الشرفاء قد استبدت بها الدراسة حتى أصابتها بالخبال، وهى بعد جميلة مغرية، مما يوقع أحد الطامعين فى شراكها.

وبالمسرحية تمثيليات صغيرة يتوسل بها النصابان لخداع الضحايا، ولو دققنا النظر فيها، كما يقول الدكتور الراعى، نجد انها وحدات درامية قصيرة. يستعين بها بن جونسون على عرض جاليرى مزدحم بالشخصيات من الطامعين والبلهاء وذوى القصد السيئ – بغية تعريتهم جميعا، والتندر بهم.

والقصة المسرحية التى تحمل هذه الشخصيات جميعا، هينة، سهلة التركيب وأن المرء ليقرؤها او يشاهدها، فيتبادر الى ذهنه على الفور ما يقابلها من قصص متناثرة فى مقامات الهمذانى والحريرى، وهى قصص لا تقل جودة عن قصص بن جونسون، ولكن العقل الذى ابدعها فى حالة المقامة لم يخطر له ان يسلكها فى عقد قصة واحدة كانت كفيلة بأن تغلب جانب الابداع الفنى فى المقامة على جانب الانشاء اللغوى وهو شئ حدث بالفعل فى ثلاث حالات فيما بعد هى:

1- مقامات بيرم التونسى.
2- مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمزانى" لطيب الصديقى.
3- مسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفه" لألفريد فرج.

وهذا فى أدبنا الحديث بالاضافة الى رواية حاجى بابا الأصبهانى التى اعتمدت المقامات اساسا فنيا وحولتها الى رواية طريفة، فى الأدب الأنجليزى.

وبهذا كله يؤكد الدكتور "على الراعى" فى هذا الكتاب، أثر المقامات فى الأدب الغربى. فعن طريق محتال المقامة قام الادب الاحتيالى فى اسبانيا وامتد من ثم الى فرنسا والمانيا وانجلترا ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التى اسهمت فى خلقها اقلام كتاب مرموقين من امثال: ديقو وفيلدنج وديكنز فى انجلترا وليسنج وبلزاك وفلوبير فى فرنسا ، بل لا تزال هذه الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا فى

عملين محددين اولهما ":فيليكس ترول" لتوماس مان والثاو الالمانى والثانية: مغامرات اوجى مارش للكاتب الأمريكى : صول بيلو.

كذلك يضيف الدكتور على الراعى الى هذا الخبر "الخبز الحافى" للكاتب المغربى محمد شكرى، وهى سيرة ذاتية روائية ظهرت فى السنوات الأخيرة فى أدبنا العربى الحديث.

اما لماذا تأخير ظهور الرواية الاحتيالية حتى أوائل القرن العشرين، فيمكن تلخيصة فى النقاط التالية:

- ان المقامات وقفت عند حد الاهتمام بالتعبير اللغوى والفصاحة
- نظرة الأدب الرسمى الى ألف ليلة على أنها أدب سوقى مبتذل.
- ولو كان الأدب الرسمى قد أحسن استقبال ألف ليلة، فلربما تطورت القصة فى المقامة هى الأخرى لأن القصاص الشعبى المصرى فى ألف ليلة، فعل ما لم يفعله البديع والحريرى. فقد أعطى المحتال القصة المتصلة وامكانية التطور.

لقد تسرب المحتالون من المقامات الى ألف ليلة، حيث نجد حكاية دليلة المحتالة وابنتها زينب، إلا أن شخصية المحتال هنا تتميز من فرد الى فرد. فهى عند دليلة العجوز تعتمد على الذكاء والمكر وسرعة الخاطرهى عند زينب تعتمد فوق هذا كله على الجمال والدلال، والغنج وحب الحياة.

اما على الزيبق فهو محتال من نوع مغاير الى حد واضح لشخصيتى دليلة وزنيب، ان هدف المرأتين من الاحتيال هو اثبات الذات وتحدى الرجال، ومغامرات على الزيبق موجهة كلها لاثبات جدارته بحب زينب وقلبها. والطابع العام لهذه المغامرات هو الشهامة والفروسية وتحدى الممنوع ومحاولة بلوغ المستحيل.

كان المحتال عند الهمذانى والحريرى:" فقيرا حاقدا على الناس والزمان، يسلبهم اشياءهم بمكره وذكائه، ناظرا من علياء ذكائه ليجد الناس يستأهلون الخداع ولا يستحقون ما بين أيديهم من مال "لكن فى ألف ليلة، نجد الخيال الشعبى يطور من هذه الصورة التى تنضج بالحقد والمرارة والثورة المعلنة، فيجعل المحتال اكثر شهامة وفروسية، ويجعل من احتيالة وسيلة لاستعادة مكانته فى المجتمع، كسبا لحق قد

كان له، وليس سلبا لحق من ملك للغير. وهى إضافة طيبة القلب، جديرة بما يغمر ألف ليلة من حب الحياة والأحياء، وان لم يؤثر فى التطورات اللاحقة لشخصية المحتال كما عرفتها اوربا فيما بعد.

ولو أحسن الأدب الرسمى استقبال ألف ليلة، لما احتاج هذا الأدب ان يتنظر عدة قرون حتى مستهل القرن العشرين، فيما أخذ "المويلحى" على استحياء يحول المقامة الى رواية تظهر فيها شخصية المحتال داخل سلسلة من المغامرات. وان لم ينفرد المحتال بالرواية كلها.

أما الغاية من هذا البحث فيمكن ان نستخلصها من قول الدكتور الراعى:"ليس القصد من هذه الدراسة محاولة اثبات أثر العرب فى قيام الرواية الاحتيالية وحسب بل إنها تشكل أيضا دعوة الى العودة الى الشكل القصصى العربى الأكثر فاعلية – المقامة – واتخاذه وسيلة لتمتين الأساس الواقعى للرواية العربية، وتوسيع نطاق رؤيتها، وموقفها من الناس بحيث تحكى عن المنبوذين والخارجين عن المواضعات"

ثم يضيف الى ذلك قوله"ان الأدب الاحتيالى – فى مجموعه – ثورة ضد الظلم، ودعوة الى ان ينصلح حال المجتمع، وهو سخرية مرة من الزيف والنفاق والتشدق بالشرف والتمسك بشكل الاحترام دون مضمونه. فهى اذن دعوة لتأصيل الشكل الأدبى، والمضمون الثورى فى أدبنا الحديث، وهى دعوة جديرة بأن تسهم فى الخروج من مأزق السطحية والابتذال، الذى تردت فيه الثقافة الرسمية، سواء فى فنون المسرح أو فن الأدب والغناء فى هذه الحقبة الأخيرة..

9- صورة مصر

في مسرح صلاح عبد الصبو

قدم صلاح عبد الصبور حتى الآن خمس مسرحيات شعرية هى مأساة الحلاج، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، مسافر ليل، ثم بعد أن يموت الملك. وقد توالى ظهور هذه المسرحيات على مدى عشر سنوات تقريباً ما بين 1964- 1973.

وهى اضافة لاشك فى أهميتها بالنسبة لمسيرة المسرح الشعرى تساهم فى اقامة صرحه وفى ترسيخ تقاليده فى أدبنا العربى الحديث فقد أحيا فى "مأساة الحلاج" تقاليد التراجيديا الاغريقية وجرب فيما تلاها من أعمال أحدث أساليب المسرح المعاصر، وتطرق من خلالها جميعاً لمناقشة أخطر قضايا مصر المعاصرة.

ولعلنى لا أكون مبالغاً إذا قلت ان صورة مصر تتراءى فى هذه المسرحيات كأوضح ما تكون الرؤيا حتى تكاد تتجسد أمامنا روحاً هائمة تبحث عن الحب والحرية والمخلص

الذى يبشرها بتحقيق الآمال. وفى سعيها الدءوب تعانوتحزن وتتألم ونحن معها كركاب سفينة تحاصرها الأمواج العاتية، نتلفت حولنا بحثاً عن طريق النجاة، نتدافع بالمناكب نضرب بعضنا بعضاً فى حماة الخوف والقلق حتى تدمى الأجساد والقلوب فنتألم ونحزن ونتعاطف وفى النهاية نفرح ونمتلئ بالرجاء.

فمصر ليست هى هذه الرقعة المحدودة من الأرض وليست هى النيل والهرم ... بل مصر هى الروح الممتدة فى الزمان والمكان، هى التاريخ والحضارة التى أرست أول قانون أخلاقى للبشر، وبشرت العالم بالحب والعدل والرحمة.

*مجلة السينما والمسرح يناير 1978

وبهذا الحس المتحضر ينظر شاعرنا إلى الانسان عموماً وإلى الانسان المصرى على وجه الخصوص. فهو يسخر من التواكل والاستسلام، ويكره القسوة والظلم والاستغلال ويفزعه "عالم خلا من الوسامة" بل إن هذه المشاعر تتجسد بوضوح فى أشعاره المبكرة. إذ يقول فى ديوانه الأول:

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب
خطاهم تريد أن تسوخ فى التراب
ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون
لكنهم بشر.
وطيبون حين يملكون قبضتى نقود
ومؤمنون بالقدر.

وهى صورة لاذعة السخرية تبرز التناقض الذى يمسك بتلابيب هؤلاء الناس ويؤدى بهم إلى الإحباط المادى والروحى.. والشاعر يبدو حين ينقدهم ويسخر بهم وكأنه يرثى لحالهم.

وعلى هذا الأساس يمكن أن ننظر لمسرحياته الشعرية ففى "مأساة الحلاج" التى نشرت سنة 1964 وفازت بجائزة الدولة التشجيعية ثم عرضت على خشبة المسرح فى موسم 68/67، تستمد موضوعها من التراث العربى الاسلامى. فالحلاج علم من أعلام الصوفية فى القرن الثانى الهجرى. آمن بالعدل فخلع خرقة الصوفية، وراح يجاهد فى نشر دعوته بين الفقراء وأرباب الحرف فى بغداد، فغضب عليه السلطان وأمر بصلبه. إنها ولا شك مأساة المثقف ذى الضمير الحى الذى يؤمن بقيمة الكلمة ودورها فى تحريك الجماهير وحثها على طلب العدل حتى يتحقق. ومأساته تنبع من عجزه عن تحويل الكلمة إلى فعل نتيجة القهر الشديد التى تمارسه

أجهزة السلطة فى بغداد. لهذا يصلب. ويدفع حياته ثمناً لدعوته. وقتله على هذا النحو، يشكل ادانة قاسية لكل نظام تحتاج فى ظله دعوة الحق إلى شهداء.

وإذا نظرنا للمسرحية في ظل الظروف الموضوعية لمصر فى تلك الفترة، نجد أنها كانت تطرق أخطر القضايا فى حينها. فقد كان النقاش محتداً آنذاك حول أزمة المثقفين وعلاقتهم بالثورة. وكانت مأساة الحلاج محاولة لتغيير منظور المشكلة أو فلسفتها حتى تزداد وضوحاً وشمولاً. وقد رأى الناس فى هذا العمل دعوة لحرية الضمير وحرية الاعتقاد وحرية الكلمة، فى وقت بدأت فيه مراكز القوى تحكم قبضتها على زمام الحكم وتحاول أن تخنق حرية الرأى فى ظل دعوة مركزية تروجها وسائل الاعلام تطالب الكتاب والفنانين بوحدة الفكر. ووحدة العمل فى ظل التنظيم الواحد. ويقال إن المسئولين عن المسرح رفضوا هذه المسرحية فى عام 1965 خشية أن تفسر بأنها هجوم على سياسة المحاكمات التى كانت تجرى فى ذلك الوقت. وهذا يؤكد أن المسرحية لم تكن هروباً من أرض الواقع بل كانت مغامرة فى أرض مجهولة تعيد طرح مشكلة المثقفين على أساس الحرية المطلقة للإنسان. فليس من حق أى حاكم ولا من حق أى سلطة أن تفتش فى أعماق الفرد بحثاً عن معتقداته أو انتماءاته لكى تحاكمه عليها. ان هذا ارهاب بل اقصى أنواع الإرهاب مهما تستر بأقنعة الدين أو أقنعة السياسة.

فالحلاج بطل عظيم يكتسب عظمته من انتمائه للحقيقة أولاً التى تكشفت له ثم من انتمائه ثانياً لأعرض الجماهير. فهو لا يرى قيمة للحقيقة التى يؤمن بها ما لم توضع فى خدمة الفقراء والكادحين من أرباب الحرف. ولهذا حمل أمانة الكلمة وراح يشرح لهم جوهر العقيدة الدينية بحيث تكون تأكيداً للعدالة بين الناس وليست وسيلة لستر ظلم الحكام وتدعيم سلطتهم، ونتيجة لهذا أمسكت به السلطة وصلبته ليصبح مسيحاً آخر يفتدى الناس بدمه.

هذا عن موضوع المسرحية، أما عن نسيجها الشعرى فلنترك الحديث عنه للدكتور / "شكرى عياد"إذ يقول " ولشعر صلاح عبد الصبور طاقة درامية لا تنكر، طاقة على تصوير تجاور الأفكار المتناقضة

والانفعالات المتناقضة, ظهرت بوضوح فى شعره الغنائى، ولكن المجال أتيح لها كاملاً فى هذه المسرحية, فلم تظهر فى عدد من القطع الطويلة فحسب كخطبة الحلاج فى ساحة بغداد, التى عبرت عن مذهبه الصوفى الاشتراكى, وبيانه فى قاعة المحكمة, الذى وصف تجربته الصوفية الوجدانية, بل ظهرت أيضاً فى حوار كأرشق ما يكون الحوار المسرحى وأذكاه. تأمل هذا الحوار بين الحلاج وحارسه الذى يضربه بالسوط:

الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدى جسد ميت؟

الحارس: اصرخ. اجعلنى اسكت عن ضربك.

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس: اصرخ لن اسكت حتى تصرخ.

الحلاج: عفواً يا ولدى صوتى لا يسعفنى.

الحارس: قلت اصرخ. أنت تعذبنى بهدوئك.

الحلاج: فليغفر لى الله عذابك.

أيخفف عنك صراخى ... قل لى

ماذا تبغى أن اصرخ ... فأقول؟

وهذا الحوار الرشيق يصور مشهداً تراجيكوميديا هو من المشاهد القليلة الممتازة فى مسرحنا المعاصر لا يضارعه سوى مشهد الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام فى مسرحية "السلطان الحا ئر" لتوفيق الحكيم. والبراعة التى أبداها الشاعر صلاح عبد الصبور فى بناء هذا المشهد هى التى تطورت واكتملت فى مسرحيتى "الأميرة تنتظر" و"مسافر

ليـل" حيـث أخضـع طاقتـه الشـعرية لتجريـب احـدث أسـاليب البنـاء المسـرحى بما فيها تكنيك العبث"

فـى "ليلـى والمجنـون" يتـابع صـلاح عبـد الصـبور ميلـه فـى التجريـب. ويحـاول مـن خـلال اعـادة تمثيـل قصـة الحـب الرومانسـى عـن ليلـى والمجنـون، أن يصـور مأسـاة مجنـون عصـرى أو شـاعر عصـرى مـن المناضـلين الثـوريين الـذى تسـتغرقه مأسـاة عجـزه عـن تحقيـق حلمـه فـى الحـب والحريـة فيصـورها شـعراً فـى رسـالة كـأروع مـا يكـون الشـعر بعنـوان طويـل " يوميات نبى مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً"

لكـن طمـوح المسـرحية لا يقـف عنـد حـد تصـوير مأسـاة هـذا الثقـف العصـرى الفـرد كمـا فعلـت "مأسـاة الحـلاج" بـل يتجـاوزه إلـى محاولـة تصـوير مأسـاة جيـل كامـل مـن المثقفـين الثـوريين الـذين ضـلوا طريـق النضـال الصـحيح، فتمزقـوا بـين الواقـع والحلـم، بـين مأسـيهم الخاصـة ومأسـاتهم العامة، التى تتمثل فى وطن محتل ومدينة منتهكة.

فهى ليست فقط مأساة الشاعر سعيد المسجون بتهمة النظرالى المستقبل، بل أيضاً مأساة حسام الذى وقع فى قبضة البوليس فخارت قواه وسقط فى أول الطريق فأصبح عميلاً للسلطة يتجسس على رفاقه المناضلين. وهى كذلك مأساة حسان الإرهابى الذى افتقد الرؤية الحقيقية لمفهوم الثورة. وهى مأساة الضياع الذاتى المتمثل فى ليلى العصرية الباحثة عن الحب المخصب الذى يغرس فى جوفها النماء والحرية. ولكنها تنخدع بكلمات الحب فتسقط فى يد من لا يعرف الحب إلى قلبه سبيلا.

وليلـى هـذه. كمـا يقـول الاسـتاذ فـى المسـرحية، هـى الـروح الضـائع بـين الواقـع والحلـم، أى المعـادل الموضـوعى للقـاهرة المنتهكـة لسـلطة القصـر الخـائن والمسـتعمر الأجنبـى، قبـل ثـورة يوليـو 1952. وسـقوط ليلـى فـى شـباك الخـائن حسـام يقتـرن بسـقوط القـاهرة فـى جـوف الحريـق الـذى دبـره القصـر والمحتـل لإسقاط حكومة الوفد والقضاء على المقاومة الشعبية فى مدن القنال.

وهـذه النهايـة لهـا دلالـة هامـة بالنسـبة لتلـك الفتـرة مـن التـاريخ المصـرى. فهـى تشـير بوضـوح إلـى افـلاس وسـائل النضـال أحاديـة الجانـب، وتطـرح مسـألة البحـث عـن بـديل. وإن كانـت المسـرحية لا تقـرر علـى وجـه

التحديد نوع هذا البديل إلا أنها تشير إليه فى حديث يجرى بين اثنين من هؤلاء الفرسان المحزونين حين يعلق زياد على بعض الكلمات التى قالها حسان الارهابى. فيقول زياد "ما تذكره ليس هو الثورة. الثورة أن تتحرك بالشعب" – وهذا ما يؤكده الجو العام للأحداث. فحين يدرك الجميع عجز الكلمات عن تحقيق العدل والحرية وعجز الارهاب عن تصفية الخونة والقضاء على الخيانة لا يبقى هناك بديل سوى الثورة بمفهومها الاجتماعى والانسانى. وفى رسالته إلى النبى القادم يدعو الشعب للاستعداد للثورة كمخرج لحالة الموت التى وصلوا جميعاً إليها.

يا أهل مدينتا

هذا قولى:

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجئ

لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبل الصمت

أو ببطون الغابات.

وسعيد الشاعر المصرى المجنون بليلاه، حين يكتب رسالته إلى النبى القادم من بعده يوصيه أن يحمل سيفاً, فهو يصور مأساة عجزه هو عن امتلاك أسباب القوة أو السيف رمز القوة ورمز الذكورة والاخصاب حتى يستطيع أن يمنح ليلى قوة النماء و التحرر. وهو فى حديثه عن القادم يرسم نموذجاً للثورى المطلوب القاد ر على أن يوحد بين الكلمة والفعل وبين الغاية والوسيلة. وهذا النموذج لا يتأتى إلا إذا كان القادم نبياً حقاً يحمل سيفاً، وحتى يتحقق هذا النموذج فى انسان, سوف يتوالى على المسرح أنبياء كذبة يخدعون ليلى بمعسول الكلمات, لكنها لا تلبث أن تدرك عجزهم عن العطاء والحب.

تأمل ما يقوله سعيد لليلى فى آخر المسرحية حين تزوره فى السجن بعد أن وقعت مدينته أسيرة فى يد الشركس والكهنة وبعد أن تجرعت هى مرارة الخديعة:

يوما ما ستحبين سواه

رجلا يعرف أن اسمك ليلى

ويناديك باسمك

أنا ... لا

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا...

أنا انتظر القادم.

فهل تخفى معانى هذه الكلمات أو هل خفيت معانيها عن أهل الفطنة والذكاء عند صدور المسرحية فى فترة التمزق والقلق التى اعقبت هزيمة يونيه 67 ؟ وقد يسأل سائل لماذا يعود بنا المؤلف خمسة عشر عاماً أو أكثر ليحدثنا عن نضال المثقفين قبل ثورة يوليو 1952 , ويذكرنا بحريق القاهرة الذى سبق قيامها بعدة شهور؟ هل كان ذلك محاولة للهروب من هموم الواقع وأحزانه الكثيفة أم أنه حيلة ذكية لرؤية هذا الواقع فى ضوء جديد؟ أى اعادة طرح لقضية الثورة والقيادة كما فعل فى "مأساة الحلاج" حين أعاد طرح قضية المثقفين والالتزام على أساس حرية الضمير. هذا كله جائز.

وظنى أن ذلك لم يكن سوى محاولة لصياغة وبلورة أحاسيس شعبية عامة وعارمة فجرتها جسامة الهزيمة، وما كشفت عنه من خلل وانحراف فى أجهزة السلطة والقيادة وما عرف بجرائم مراكز القوى مما دعى جمال عبد الناصر إلى التصريح فى إحدى خطبه "بأن البلد تحكمها عصابة". وفى ضوء هذا الواقع يمكن لنا أن نقرر أن حديث المسرحية عن الثورة والنبى المنتظر الذى يحمل سيفاً لم يكن تمجيداً لهذه الثورة

ولقيادتها بقدر ما هو إعلان لخيبة أمل الشاعر فى هذه الثورة وفى قيادتها أيضاً.

فحريق القاهرة هو المعادل الموضوعى للنكسة والاشارة إليه هى حيلة موفقة لوضعنا من جديد أمام حلم الثورة، ونموذج المخلص القادر على الحب والعطاء فيعيد لمصر اسمها ويلقى فى جوفها ببذور النماء والحرية (وكان اسم مصر وقتها الجمهورية العربية المتحدة ولم تكن متحدة مع أحد).

فالمؤلف يضعنا طول الوقت على خط الزوال بين الحلم والواقع، ولهذا اختار قصة "مجنون ليلي" ليعيد تمثيلها ليكشف من خلال أسطورة الحب المثالي الخالد، واقع الحب في زمان البغضاء. فحب قيس لليلي العامرية أعترضته تقاليد مجتمع متخلف يعتبر الحب عارا فجن قيس بحبه لليلي، وكذلك ظل حب ليلي لقيس مثلا يروي. أما ليلي العصرية فرغم قدرتها الفائقة على الحب والعطاء إلا أنها كثيرا ما تفقد وضوح الرؤيا، فتنخدع بكلامات الحب الكاذب التى يقدمها بعض الأدعياء، وفى كل مرة تدفع هى الثمن غاليا، ثم تعود من جديد تبحث عن العاشق الحقيقى الذى يعرف أن اسمها ليلي. ويبدو أن انتظار ليلي سيطول بعض الوقت. لأن تميمة الانتظار- للخلاص أو المخلص – تشكل خطا رئيسيا فى مسرحيتيه التاليتين " الأميرة تنتظر " 1969 و "بعد أن يموت الملك " 1973.

أما " مسافر ليل " فهى كوميديا قاتمة تصور انتصار الشر وسيادة الطغيان سيادة مطلقة. وهى رؤية فاجعة للعصر والتاريخ، تجعلنا نتابع أحداث المسرحية وكأننا فى حلم مرعب أو كابوس رهيب.

فأحداث المسرحية تجرى فى عربة قطار. وفى العربة لا يوجد إلا المسافر وعامل التذاكر والراوى الذى يرى كل شىء ويروى لنا. وأثناء سير القطار يشعر الراكب بالملل فيعبث بحبات مسبحته متمتما بأسماء بعض الطغاة ولا يكاد يذكر الاسكندر الأكبر حتى يأتى اليه عامل التذاكر بملابسه الصفراء التى تشيع الموت ويقول "من يصرخ باسمى" ويبرز للراكب المسكين عدة القتل كالخنجر والسوط وزجاجة السم. ويستولي الذعر على الركب فيتوسل اليه ألا يقتله. ويصل في توسلاته الي أبعد درجات الذلة والمسكنة. وهكذا يتحول عامل التذاكر الي طاغية يحكم

على الراكب بالموت بتهمة أنه قد قتل الله وسرق بطاقته أي انتحل صفاته. ويطلب الي الراكب أن يكون كبش فداء لأن "الله قد تخلى عن هذا الجزء من الكون، لا يعطينا شيئا قط. لا ينظر فى هذه الناحية كما كان"

والسبب أن شخصا ما قد قتل الله أى سرق بطاقته، وانتحل صفة الربوبية، ولأن البحث لم يتوصل الى المجرم الحقيقى فلابد من تقديم جان وأى جان حتي يهدأ الناس ويستتب النظام. ومن أجل هذا الغرض لابد أن يقبل الراكب التضحية بحياته، وأن يختار الطريقة التى يحب أن يموت بها. ولكن الراكب يحتج ويعلن أنه مظلوم لكن هذا كله لا يجديه شيئا اذ لا يلبث الطاغية أن يطعنه بخنجره طعنة نافذة، وقبل أن يلفظ الراكب أنفاسه الأخيرة يكشف عامل التذاكر عن الحقيقة. فهو الذى سرق بطاقة الله وانتحل صفاته وأصبح من حقه أن يحكم بالموت علي الآخرين.

أما الراوى الذى اكتفى طول الوقت بالفرجة والتعليق، فلم يفلت من وزر الجريمة. فقد أرغمه الطاغية على حملها كما حمل قابيل جثة أخيه هابيل. وهى لمحة ذكية تصدم المشاهد وتحذره: ان السكوت على الجرائم ليس دائما طريق النجاة.

إن المسرحية تتناول موضوعا عاما وهو الإنسان والطغيان. وهو موضوع قديم وممتد فى الزمان والمكان وسواء كان الطاغية هو الإسكندر أو الحجاج بن يوسف أو أوهنلر أو الشيخ حسن نصرالله فأسلوبهم فى سحق الإنسان واذلاله أسلوب واحد :هو القتل بالسم أو بالخنجر أو فى أتون الحروب، يقدمون البشر ذبائح أضحية لعبثهم وجنونهم أو تحقيقا لأطماعهم فى السلطة والسيطرة.

ورغم هذه الدلالة العامة التى تكتسبها المسرحية الا أن الدلالة الخاصة واضحة وموجودة. فالمسرحية تشيرليس إلى الكون كله بل الى جزء منه فى هذه الناحية حين يقول عامل التذاكر " ان الله قد تخلي عن هذا الجزء من الكون. لا ينظر فى هذه الناحية " ولعل المزج بين الخاص والعام بهذه الدرجة من الإتقان هو ما يعطى هذه المسرحية الشعرية قيمتها الحقيقية بالنسبة لأعمال صلاح عبد الصبور وتطور أسلوبه الفنى. اذ وفق فى اخضاع الشعر لمتطلبات الحركة المسرحية حتى أصبحت الكلمة مساوية للفعل، والفعل مساو للكلمة فى جو تراجيكوميدى، يضحكنا

ضحكا مريرا هو أقرب ما يكون الى البكاء، فيفتح عقولنا وقلوبنا على مأساة حياتنا الحقيقية. وهى أننا لم نتقدم قط فى مجال الأخلاق وكأنه يترجم ما يقوله اليوت "عشرون قرنا من الزمان أرجعتنا الى الوراء" وهى مأساتنا نحن قبل أن تكون مأساة الإنسانية أن يسود الظلم والطغيان وأن يسحق الإنسان أو يموت فداء للآلهة الأرضيين.

ولعل جو الضحك المرير المفضى الى البكاء هو الذى يربط بين الكوميديا وبين مأساة "الأميرة تنتظر" برباط مشترك. ففى كل ليلة تجتمع الوصيفات حول الأميرة فى كوخ مهجور يندبن ما كان ويمثلن عن طريق الأقنعة قصة الأميرة العاشقة والحبيب الخائن أو الوعد الكاذب. فقد مناها بالحب وبالطفل فتبعته الى هذا الوادى المجدب الموحش، بعد أن قتل وسرق خاتم الملك. لكنه هجرها وطالبها بالإنتظار:

" خمسة عشر خريفا قد فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادي الجدب

إلا من أشجار السرو الممتد كتصاوير الرعب ".

فى هذا المكان الكئيب الذى يحيط به شبح الموت؛ فأشجار السرو لا تنبت إلا حول القبور. ولمدة خمسة عشر عاما يبدأ التمثيل كل ليلة حين يحل الظلام. تشترك فيه الوصيفات والأميرة. ونعرف كيف استطاع كبير حرس القصر أن يقتل أباها ويسرق خاتمه ليحكم به الناس ثم جاء بها إلى هذا الوادى وتركها مع الوصيفات، إذ كن أيضاً يحلمن بالحب وبالنور. ويكون ختام هذه التمثيلية فى كل ليلة على صوت الأميرة وهى تقول "والآن أخرج حتى ابكى رجلى المقتول وأزف إليك مطهرة بدموعى: يا رجلى القاتل: اخرج:" ثم تنخرط فى البكاء ويشاركها الوصيفات فى هذا المأتم الوهمى الحزين بعد أن يخلعن الأقنعة.

وبعد خمسة عشر خريفاً اكتمل زمان الحزن وعاد السمندل، وهذا اسم الحبيب الخائن. عاد متشحاً بالكذب كما اعتاد. لكنها هذه المرة تنجح فى كشف حقيقة أغراضه قائلة: "اغفر لك كل خطاياك إلا أن تفسد لحظة صدق" ويفشل فى خداعها ويضطر للاعتراف:

"أنا مقهور يتشقق ملكى من

حولى كلحاء الشجرة

انكرنى الحراس

والقادة والجند"

لقد جاء ليعود بها إلى القصر حتى يستقر له الأمر من جديد. ويبدأ يذكرها بما كان بينهما من حب، ويستعطفها أن تغفر له ما حدث منه. وتكاد ترق له إلا أن القرندل يتقدم بغتة من ركن الحجرة ويطعنه طعنة نجلاء فيقضى عليه. والقرندل هو يد القدر أو روح التاريخ، جاء فى الوقت المناسب ليخلص الأميرة من سطوة الضلال والكذب. وتقف الأميرة برهة تبكى حبيبها المقتول ثم تدير ظهرها للجثة وقد أشرق وجهها بنور جديد. وحين تفيق من هذا الكابوس تأمر الوصيفات بالتأهب للرحيل أو العودة إلى القصر. فقد انتهى زمان الغربة والنفى وآن للأميرة أن تعود إلى قصرها، وقد استردت ذاتها المسلوبة، لكى تمارس دورها الجديد كملكة للبلاد

"من الواجب أن اخرج فى الصبح إلى الميدان كى يستجلى اتباعى طلعتى النورانية بعد أن استمتعنا وتنزهنا وخلعنا عن أنفسنا عبء التدبير وهم التفكير وغدونا كالأطفال".

وهنا يبدو لنا الأمر وكأن كل ما رأيناه كان حلماً. ولعله حلم حزين ينتهى نهاية وردية لا تدعونا إلى الإغراق فى التفاؤل، لكنها تخفف عن نفوسنا الأحزان وتمسح من مآقينا الدموع لنتطلع مع الأميرة بعيون مفتوحة إلى المستقبل وفى ذهنى سؤال يتردد: هل يصبح انكشا ف الكذب معادلاً لتحقيق الوعد فى مسرحيته التالية "بعد أن يموت الملك".

ففى هذه المسرحية الأخيرة، تعيش الملكة عشرين عاماً على أمل فى الحب وفى النماء؟ أم أنه عود على بدء؟ وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف تفسر عودة الشاعر لتميمة الانتظار فى الوهم – لقد أحبها الملك وقدم لها المهر مملكة، اغتصبها بالسيف ثم وعدها بالطفل الذى يملأ حياتها بالخصب والرواء. لكنه يعجز عن تحقيق هذا الوعد. وتنكشف هذه

الحقيقة حين تأتى موسيقى الليل بعد هذا الزمن الطويل لتوقظ فى الملكة رغبة الإنجاب فتطلب إلى الملك أن يختار لها عشيقاً يمنحها طفلاً فيثور ويهدد بقتله. انه لا يسمح لأحد بذلك.

وكما جاء القرندل فجأة مع الريح ليقتل السمندل ويخلص الأميرة من سطوة كذبه، يأتى طائر الموت فى الوقت المناسب، ليأخذ روح الملك كى تتحرر الملكة بموته. لكن ذلك لا يتم لها إلا بعد أن تتعرف على الحبيب الحقيقى فى ذلك الشاعر الذى يغنى بالمزمار ويصرع به الجلاد ويمنحها الأمل الحقيقى فى الحرية والانجاب. لينتهى عصر الجدب والعقم الذى جثم على الحياة والأحياء. فقد استطاع هذا الملك العملاق الذى اغتصب المملكة بحد السيف، أن يجرد الحاشية ورجال المملكة من القدرة على الرغبة والرفض، فكأنه قد سلبهم الحياة فأصبحوا ظلالاً أو دمى وعلى حد قوله "صور زائلة أما هو فجوهرها الأقدس"

وهكذا سيطر الجدب على العقول والقرائح وانتشر الكذب والنفاق. وكانت المفارقة أن الحاشية لم تصدق أن يموت هذا الملك فأقاموا حول قبره أربعين يوماً ينتظرون عودته إلى الحياة مرة أخرى. وفى اثناء ذلك كانوا يحاولون ابقاء السيطرة على الملكة، التى تمردت وانتفضت على هذا الوضع.

نشرت هذه المسرحية سنة 1971 وعرضت بعد حرب اكتوبر مباشرة. وهى تدين حكم الفرد الذى يحول الجميع إلى اتباع أو ظلالا بعد أن يشل ارادتهم ويسلبهم أرواحهم. وهى تقوم على تصور فكرى لعل صلاح عبد الصبور قد قرآه عند برتراندرسل يقول"ان السلطة المطلقة فساد مطلق" وجاءت المسرحية حافلة بالتفاؤل على غير عادة شاعرنا الكبير فى أعماله السابقة، وأكثر صراحة فى التعبير عن فكره، فطرح حلولاً ثلاثة وترك للجمهور اختيار الحل المناسب. وجاء عرض المسرحية بعد انتصار اكتوبر الذى أعاد لنا الثقة فى أنفسنا وملأنا بالأمل فى الحرية والديمقراطية. والمهم بالنسبة لهذه المسرحية أنها تثبت أن صلاح عبد الصبور كان سباقاً فى طرق قضايانا الهامة والانشغال بها.

كان دائماً فى مقدمة الركب يعطى نبوءته ويقدم رؤياه. لم ينفصل أبداً عن شعبه. كان قلبه ينبض بحب مصر يعيش أحزانها ويعانى آلامها. وكانت

هى صورة شعره هى ليلى المنتهكة فى "ليلى والمجنون" وهى "الأميرة المنتظرة فى الغربة والنفى خمسة عشر عاماً وهى الملكة فى المسرحية الأخيرة التى | تنتظر الخلاص من الجدب والعقم والأسر. كذلك كانت أحزانها ومخاوفها هى نسيج الرعب فى "مسافر ليل" .

إن تحليل هذه الأعمال بنزاهة وتجرد يمكن أن يكشف عما حققته هذه الأعمال من اسهامات فكرية وفنية للشعر والمسرح معاً. وهو أمر لا يكفيه مقال وليس هنا مجاله. ولكن يكفينى أن أقول إن صلاح عبد الصبور شاعر جاد، ظل يحمل موهبته الشعرية ويخوض بها تجارب التكنيك المسرحى المعاصر بحثاً عن شكل ملائم للتعبير عن همومنا الفكرية والاجتماعية والقومية. وهو بهذا يضع تصوراته الفكرية والفنية موضع الاختبار. وقد حقق فى هذا السبيل كثيرا من النجاح وقليلاً من الفشل. لكن النتيجة النهائية هى كسب كبير لقضية الشعر الجديد، ان يثبت صلاحيته وشرعيته فى المسرح. وهى كسب كبير للمسرح ذاته أن يضم إلى كتابه شاعراً كبيراً يملك المقدرة الشعرية والحس المسرحى المرهف المزود بثقافة عصرية وعميقة فى وقت واحد.

10-رموز العقيدة المسيحية فى أدبنا الجديث (+)

قليلة هى الأعمال الإبداعية التى تستوحى رموز العقيدة المسيحية فى أدبنا الحديث، رغم الثراء الباذخ للتراث القبطى فى جوانبه التاريخية والشعبية. ولعل أشهرهذه الإبداعات الحديثة يتمثل فى أربعة أعمال هى: رواية "قرية ظالمة" للدكتور محمد كامل حسين 1953، ومسرحية " الراهب " للدكتور لويس عوض 1961 ،ثم مسرحية "القضية " التى كتبت إبان حرب أكتوبر1973 وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب 1978من تأليف كاتب هذه الدراسة، بالاضافة الى رواية " الحارس " للدكتور ناجى فوزى التى صدرت سنة 2007.

1) أزمة الضمير الانسانى فى قرية ظالمة :

و"قرية ظالمة" هي الرواية الوحيدة التي كتبها جراح العظام الشهير الدكتور محمد كامل حسين والتى فازت بجائزة الدولة سنة 1957 مناصفة مع نجيب محفوظ، كما كتب بضعة قصص قصيرة أخرى مثل" الإسخريوطى"، بالإضافة الى عدة كتب هامة في الأدب والفلسفة. لكن "قرية ظالمة" استحوذت علي اهتمام الناس حتى صار يعرف بأنه صاحب "قرية ظالمة"

تعدي الاهتمام بهذه القصة حدود الوطن، فترجمت لأكثر من لغة أجنبية، بل إن الترجمة الإنجليزية تتصدرها مقدمة طويلة كتبها المترجم مستر كينيث كراج، لكن المؤسف أن الاهتمام في مصر لم يتحول)

إلى دراسة أو تقييم لهذه القصة.، ولا أعرف أحدا كتب عنها في حينها سوي الأستاذ يوسف الشاروني في كتابه "دراسات في أدبنا العربي" و د. سهير القلماوي وأخيرا في عام 1977 كتب الأستاذ فتحي رضوان بضعة مقالات عن القصة ومؤلفها ونشرها بمجلة "الثقافة".

*مجلة الديمقراطية يناير 2006

"وقريــة ظالمــة" تمثــل محاولــة جــادة لدراســة أزمــة الضــمير المعاصــر واكتشــاف أســبابها الروحيــة والتاريخيــة، وهــذه الأزمــة تبــدو واضــحة فــي قــدرة المجتمعــات الحديثــة علــي ارتكــاب جــرائم القتــل والعــدوان ضــد الأفــراد والجماعــات باســم المصــلحة القوميــة أو الوطنيــة أو تحــت شــعار الدين وحماية الحرية0

وفــي ســبيل الكشــف عــن جــذور هــذه الأزمــة وتوضــيح أبعادهــا الحقيقيــة يعــود بنــا المؤلــف قرابــة ألفــي عــام إلــى الــوراء، ليحلــل لنــا أحــداث ذلــك اليــوم المشــهود "حــين أجمــع بنــو إســرائيل أمــرهم أن يطلبــوا إلــى الرومــان صــلب المســيح ليقضــوا علــي دعوتــه، ومــا كانــت دعوتــه إلا أن يحــتكم النــاس إلــى ضــمائرهم فــي كــل مــا يفعلونــه ومــا يفكــرون فيــه فلمــا عزمــوا أن يصــلبوه لــم يكــن عــزمهم إلا أن يقتلــوا الضــمير الإنســاني ويطفئــوا نــوره، وهــم يحســبون أن عقلهــم وديــنهم يــأمران بمــا يعلــو أوامــر الضــمير وفــي هــذا الــذي أرادوه تتمثــل نكبــة الإنســانية الكبــرى" (قرية ظالمة ص 2)

لقــد كــان اليهــود أهــل ديــن، وكــان الرومــان أهــل مدنيــة وقــانون، ولــم يحــل ذلــك كلــه دون ارتكــابهم للجريمــة لأنهــم تصــوروا أن الــدين والنظــام يعلــوان علــي أوامــر الضــمير، ومــن هنــا كانــت خطيئــتهم ومأســاتهم ومأســاة الإنســانية عمومــا حتــى الآن. وكمــا يقــول المؤلــف "فالنــاس أبــدا معاصــرون لــذلك اليــوم المشــهود وهــم أبــدا معرضــون لمــا وقــع فيــه أهــل أورشــليم حينــذاك مــن إثــم وضــلال، وســيظلون كــذلك حتــى يجمعــوا أمــرهم أن لا يتخطوا حدود الضمير."

ومــن هنــا يتبــين لنــا أن المؤلــف قــد اختــار واقعــة صــلب المســيح ليستكشــف مــن خلالهــا أزمــة الضــمير الإنســاني المعاصــر ثــم يقــدم لنــا رؤيتــه للخــلاص. فــنحن فــي مدينــة أورشــليم وفــي تلــك الســاعة الحاســمة مــن يــوم الجمعــة الحزينــة حيــث يشــيع جــو القلــق والاضــطراب والكآبــة والترقب.

ولا نكــاد نمضــي فــي قــراءة القصــة حتــى نلتقــي بعديــد مــن الشخصــيات التــي شــاركت فــي تلــك الأحــداث أو التــي شــهدتها.. والجميــع فــي أزمــة تأخــذ بخنــاقهم. فرجــل الاتهــام الــذي جمــع بــالأمس كــل قدراتــه البلاغيــة ليقنــع شــيوخ إســرائيل وكهنتهــا أن المســيح خطــرعليهم أصــبح يساوره القلق في صدق ما قال.

وفــي طريقــه إلــى دار النــدوة يلتقــي بــذلك التــاجر اليهــودي، الــذي يحــاول بالمــال وبالــذكاء أن يقنــع الحــداد بصــنع المســامير التــي تــدق فــي يــدي المســيح ورجليــه. إن الحــداد يخشــى الاشــتراك فــي هــذه الجريمــة،

ولكن التاجر يقول: "إن أكبر الجرائم إذا وزعت علي عدد من الناس أصبح من المستحيل أن يعاقب الله أحدا من مرتكبيها.." ولا يكاد رجل الاتهام يسمع قول هذا الشيطان حتى يرتعد، "أيكون هو أيضا ممن يشاركون في الخطيئة الكبرى مجزأة حتى لا يدري أحد ــ ولو كان إله بني إسرائيل نفسه ــ علي من يكون العقاب.." ويرهقه التفكير فيعرج إلى دار صديق له يسأله " أنحن علي صواب في اتهام هذا الرجل وصلبه، أم علي خطأ؟".

ويرد صديقه " احتكم إلى ضميرك وحده، فهو الذي يهديك."

وما جري لممثل الاتهام يحدث مثله للمفتي، فلا يكاد الأعضاء يجتمعون في دار الندوة حتى يتراجع عن فتواه " إني لن أفتي بعد اليوم " انهم أساءوا فهم فتواي ويريدون أن يقتلوا بها رجلا لا أري ضميري يرضي عن قتله."

ويحاول أحدهم أن يحذره. لقد آمن الناس بأن صلبه واجب، ولن يعدلوا عن رأيهم، وليس من السياسة أو مصلحة المجتمع أن يتراجع أحد عن هذا الموقف، ويرد المفتي بأنه لا يهتم بأمر العامة أو بأمور السياسة.

أما حيرة " قيافا " فتنبع من عدم إيمانه بالقوة وإعجابه بالحلول الأخلاقية التي يقدمها المسيح، وفي الوقت ذاته هناك حرصه علي سلامة المجتمع وحمايته من الانقسام، وهذا يتطلب صلبه ومن ثم بات ليلته مهموما وسار في الصباح إلى دار الندوة محزونا، لابد أن يري ماذا يفعل؟ كيف يبرئ المسيح من الباطل الذي اتهموه به إرضاء لضميره، أو كيف يوافق علي صلبه حماية للمجتمع الذي يجلس هو علي قمته كرئيس لشيوخ وكهنة إسرائيل..

كذلك يتراجع معظم الشيوخ عن قرار صلب المسيح إلا رجال المال والتجارة الذين يصرون علي صلبه، ويرون فى دعوته للإخاء والمساواة وسيلة لتجميع العبيد والفقراء استعداد لثورة ضد المجتمع. وحين يعجز منطقهم، يهددون الشيوخ والكهنة بالجماهير قائلين " إن الشعب هائج ولن تهدأ ثائرته حتى يصلب هذا الرجل."

وأحداث القصة لا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات، وهو زمن المأساة اليونانية. ومن حديث الأشخاص تتكشف لنا أبعاد الأزمة، فقد اصدروا بالأمس قرارا إجماعيا بصلب المسيح، واليوم قد وجدوا أنفسهم في قبضة هذا القرار لا يستطيعون عنه رجوعا، أمام حشود الرعاع والغوغاء التي أقنعوها بالأمس بخطر النبي الجديد.

لقد عادوا إلى بيوتهم بعد إصدار القرار.. ولم يكد كل منهم ينفرد بنفسه، حتى يشعر بصحوة ضميره، وبدأ يري الأمر على نحو

جديد. كيف يتراجع أو كيف يبرر لنفسه أو للآخرين. لقد وضعهم بيلاطس البنطي في مأزق. إذ سلموه المسح بالأمس ليصلبه. لكنه لا يجد علة لذلك
يريد أن يطلق سراحه حسب عادته في عيد الفصح..
لقد قدم لهم بيلاطس فرصة ذهبية للرجوع عن الخطأ. وكان علي رؤساء الكهنة وقادة الشعب أن يغتنموا هذه الفرصة حتى يتخلصوا من تبكيت الضمير الذي يعتصرهم فرداً فرداً. وهنا نلاحظ براعة المؤلف في تقديم الأحداث وترتيبها حتى تصل الى النهاية الثابتة دينيا وتاريخيا وكأنها تجري بقوة التطور الحتمي نحو النهاية.
فلا يكاد يستقر رأي الشيوخ والقادة علي الرجوع عن قرار الأمس حتى يفاجئهم تطور الأحداث. فقد حاصر الرعاع دار الندوة ثم اقتحموا المجلس وراحوا يتهمون الشيوخ والقادة بالخيانة ويهددون بصلبهم مع المسيح. وهنا تنكشف مأساة العجز عند ذوي الرأي ورجال الدين. لقد أقنعوهم بالأمس أن المسيح فتنة تهدد أمن المجتمع وسلامته، فكيف يقنعوهم اليوم بعكس ذلك..
إنها مأساة الفرد ومأساة الجماعة في آن واحد. فالحقيقة تثقل كاهل العقلاء فردا فرداً. ولكن من يقوي علي مواجهة الجماهير الثائرة.. من؟

لا شك أن المؤلف قد اختار أسلوبا ملائما تماما لموضوعه. فرواية الأحداث أو سردها عن طريق أشخاص مختلفين في الأفكار والمواقف من شأنه أن ينير الزوايا المختلفة للقضية المثارة كما أنه أكثر الأساليب قدرة على مخاطبة العقل والوجدان في وقت واحد.
فنحن لا نرى حادثة الصلب مع أنها المحور الرئيسي للقصة. وإنما نسمع عنها من خلال الحوار المحتدم بين الفيلسوف المادي الذي يرفض التسليم بما لا يقبله العقل والحكيم المجوسي الذي رأى نجم المسيح عند مولده وآمن به. منذ ذلك الحين وهو يرى أن حدوث الظلام واشتداده كانا بسبب حادثة الصلب إذ يقول " إني أعلم من أحداث هذا اليوم ما لا تعلمون. إن الله رافع السيد المسيح إليه. وهو نور الله في الأرض, فلما أبى أهل أورشليم إلا أن يطفئوه, أظلمت عليهم الدنيا.. وهذا الظلام آية من عند الله تدل على انه حرمهم نور الإيمان وهدى الضمير." وهكذا تنتهي وقائع الصلب.
إن واقعة الصلب تمثل حادثا شديد التعقيد يحفل بالمعاني الدينية والأخلاقية والفلسفية وقد حصر المؤلف جهده في دراسة هذا الحادث من جوانبه الإنسانية.

ولعل صعوبة فهم هذه الجوانب، حال دون عرض مشهد الصلب أمامنا في القصة مع أنه المحور الرئيسي فيها, واكتفى المؤلف بتقديمه عن طريق رواة هم شهود عيان لما وقع في تلك الساعات. ولا شك أنه أسلوب موفق أتاح لنا رؤية هذه الحقيقة من عدة جوانب.

فقد اختار المؤلف حيلة ذكية ترمز إليه هي واقعة إعدام الجندي الروماني. وكان هذا الجندي قد التقى بمريم المجدلية بعد توبتها على يد السيد المسيح، فعرف عن طريقها معنى الحب المسيحي فرفض أن يشترك مع زملائه في محاصرة إحدى القرى ومهاجمتها بل نبه أهل القرية للغزو الوشيك فحاكمه الرومان بتهمة الخيانة ونفذوا الحكم بان ربطوه في أربعة خيول تعدو في اتجاهات مختلفة.

وهذه القصة الفرعية التي تظهر وحشية الرومان تخدم هدفا آخر للمؤلف بالنسبة للحادث الرئيسي فهي تجسيد لمعنى الفداء من جانب الجندي الذي ضحى بنفسه بدلا عن أهل القرية.. فان كانت واقعة صلب المسيح تجسد جريمة اليهود وهم أهل دين فجريمة تمزيق هذا الجندي تجسد وحشية الرومان وهم أهل مدنية وقانون. وهنا يتضح لنا "عجز الدين والقانون عن إنقاذ الإنسان من ثورته المأساوية ضد حقيقة الضمير ما لم يكن الدين والقانون مرتبطين بالحقيقة ارتباط العبد بالسيد ".. كما يقول كينيث كراج الذى ترجم هذه القصة الى الإنجليزية.

وفي مقدمة الترجمة الإنجليزية يعلق مستر كينيث كراج علي أزمة أورشليم فيشير إلى أن صيحة الجماهير لبيلاطس التي وردت في الإنجيل " خذ هذا الرجل " تحولت من الفرد إلى المجموع فأصبحت تعني " خذ هؤلاء الرجال". "أصبح الرجل أزمة المجموع وأصبح المغزى الأخلاقي للمشهد حكما بواسطة الإنسانية وعلي الإنسانية".

ويمضي كينيث كراج في كلامه فيقول إن سحر هذا الكتاب أنه يتخذ هذا الموضوع محورا له يستكشفه بحساسية مرهفة ويقدمه وربما لأول مرة عن طريق مفكر ينتمي للعقيدة الإسلامية. فالفكر الإسلامي يميل إلى رفض فكرة صلب المسيح. والمسيحيون يحاولون منذ قرون إثبات الصلب عن طريق الأسانيد التاريخية كتدعيم للعقيدة الدينية التي تؤمن بالصلب كطريق للفداء. وكان من نتيجة هذا الجدال، أن غمض علي الجميع تقريبا المغزى الإنساني لهذا الحادث.

وهذا ما يبرزه الدكتور محمد كامل حسين من خلال هذه القصة. فهو يقدم تحليلا دقيقا لإرادة اليهود علي صلب المسيح.

. لكنه يستكشف الأحداث من جديد في ضوء النص القرآني ويقرر أن واقعة الصلب قد حدثت علي المستوي الإنساني.. غير أنه لا يخبرنا من هو الذي صلب حقا؟ فهو طبقا للنص القرآني ليس المسيح وإنما شبيه له. وقد تحمل هذا الشبيه عبء عملية الصلب التاريخية. فحوكم وأدين خطأ علي أنه المسيح. وهنا يطرح كينيث كراج سؤالا هاما: متي وكيف تمت عملية الاستبدال؟ لكن القصة لم تعط أي إجابة لمثل هذا السؤال.

وجدير بنا ونحن نعرض لهذه القصة أن نستعرض معا الآراء التي ترفض الإيمان بوقوع الصلب ونحلل أبعادها لنعرف إلى أي حد وصل المؤلف في مناقشة هذه القضية الهامة. ولعل أهم هذه الأقوال ما جاء في القرآن الكريم " وقولهم أنا قتلنا المسيح عيسي بن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم. وان الذين اختلفوا فيه لفي شك منه – ما لهم به علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقيناً بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزاً حكيماً". ومعني هذه الآية يتفق تماماً مع أراء بعض الجماعات المنشقة في القرن الثاني الميلادي من أن المسيح لم يصلب وإنما صلب شخص " يشبهه" وقد سميت هذه الجماعة بالمشبهة.

وفي القرن الرابع الميلادي قدم الراهب آريوس رأياً مختلفاً لا يعدو أن يكون اجتهاداً فلسفياً في تفسير آيات الإنجيل إذ يقول آريوس أن الله لم يتعذب في المسيح، وان المسيح الذي صلب وتعذب كان بشراً من لحم ودم. والجسد مجرد ظل مجرد مظهر، أما جوهر المسيح فهو روح الله وكلمته. والجوهر لا يصلب ولا يتعذب، إنهم ما صلبوه إلا في الظاهر فقط. أما المسيح الكلمة فقد رفع إلى السماء والمسيح البشر قد صلب علي الأرض، ولكن العامة تتوهم أن روح الله تعذبت في جسد المسيح إن المسيح صعد إلى السماء روحاً وجسداً!

وقد رفضت كنيستنا الأرثوذكسية كلام آريوس واعتبرته بدعة مذمومة لأنه يفصل بين اللاهوت والنا سوت, أي بين الطبيعة الإلهية والطبيعة الجسدية للمسيح, بينما تقول تعاليم هذه الكنيسة المستمدة من الإنجيل أن المسيح قد صلب وقبر وفي اليوم الثالث قام من الأموات وصعد إلى السماء، وأن لاهوته لم يفارق ناسوته لحظة واحدة أو طرفة عين.

وهذه الأقوال علي ما بينها من خلاف تتفق جميعاً في حدوث واقعة الصلب. فاليهود يعترفون بها في الآية الكريمة "وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسي بن مريم رسول الله."فهم يعترفون هنا أنهم قتلوه وهم يعلمون أنه رسول الله. فإن كان قد رفعه, ووضع علي الصليب شخصاً يشبهه لحكمة إلهية, فان الجريمة تبقي تبعتها علي اليهود والرومان لأن تدبيرهم للصلب وتنفيذه علي هذا النحو يعطي الدليل الكافي علي أنهم رفضوا المسيح وتعاليمه الداعية إلى الحب والسلام.

وفي حدود هذا التفسير تصرف المؤلف. فهو يقدم الوقائع السابقة للصلب كما هي بالضبط في المفهوم المسيحي، فإذا تركنا السؤال جانباً عما إذا كان الصلب قد وقع للمسيح وركزنا علي الحدث كشيء كان مقصوداً به المسيح, فان المغزى الإنساني للقرار الذي اتخذه معاصروه ضده ومن أجل صلبه يبقي كما هو لا تشوبه شائبة. وهذا ما يذهب إليه مستر كينيث كراج ثم يضيف "إن الشيء المهم هو إن قلة قليلة قبل "كامل حسين" هي التي قامت بمبادرات إسلامية لدراسة التاريخ المسيحي من جانبه الإنساني ".

وعلي الجانب الإنساني يري الدكتور كامل حسين أن وقائع الصلب تمت. فاليهود وبيلاطس البنطي كانوا يعلمون أنهم يصلبون المسيح لا شبيهاً له, ولو عرفوا بالشبيه لتراجعوا عن فعلتهم. فحقيقة الصلب بوقائعها علي هذا النحو " تشكل مواجهة أخلاقية تنعكس عليها مشاكل الموقف الإنساني بحيث تتيح لنا دراسة الأزمة الإنسانية الشاملة "

فمدينة أورشليم التي يطلق عليها المؤلف اسم "قرية ظالمة" هي نموذج للعالم كله وقيافا وبيلاطس ومن معهما ليسا ممثلين لليهود والرومان فقط، بل ممثلين للإنسانية كلها حين تخاذلا أمام الرعاع وسلموا المسيح للصلب، ورغم أن القصة تكشف لنا عن أسلوب اليهود في توزيع تبعة الجرائم الكبرى إلا أنها لا تدين اليهود كشعب أو جنس. فهي لا تدين مجتمعاً بذاته كمجتمع بل بفعله. وهي إدانة لكل من ينحرف عن جادة الصواب أو يتنكب لأوامر الضمير الذي هو قبس من نور الله.

المؤلف يري أن الجرائم الكبرى تقع تحت دعاوى الوطنية والقومية وحماية الدين أو الصالح العام. وهذه الشعارات تمثل أوثان العصر الحديث. لهذا نراه يحرض الأفراد علي التمرد عليها إذا تصادمت مع نواهي الضمير.

ان الموسوية ركزت علي العدل حين قالت سن بسن وعين بعين, أما المسيحية فقد ركزت علي الحب والتسامح " فقد لا ينفع الناس ان تهديهم تفصيلا إلى الخير , بل قد يكون انجح لو علمناهم الإيمان والحب وكبح الشهوة وتركنا لعقولهم ان تنظم أمورهم في حدود مالا يحرمه الضمير "

ومن هنا تأتي دعوته الملحة لفصل الدين عن النظم الاجتماعية لأن الدين ثابت والنظم الاجتماعية متغيرة بالضرورة، وهما أمران لا يجب ان يتعلق أحدهما بالآخر. وواضح ان رؤية المؤلف للخلاص تقوم أساساً علي الحرية الفردية المطلقة حتى يتسنى للضمير الفردى، ان يمارس دوره المؤثر. لهذا يدعو إلى وقوف الأفراد في وجه الجماعة إذا تعارضت دعوة الجماعة مع ضمير الفرد.0 وهي دعوة تغرق في المثالية وتحسن الثقة بالضمير الفردي، ولا تقول شيئاً عن الجرائم الكبرى التي تدفع إليها الشعوب بإملاء ضمير الفرد وحده وقناعاته. حين يتحول الفرد إلى ديكتاتور يسخر الجماعة لأغراضه.

*2 - المسيح يصلب فى فلسطين

فإذا كانت " قرية ظالمة " تعطى مثالا لرواية استلهم مؤلفها حادثة الصلب، فإن مسرحية " المسيح يصلب فى فلسطين " التى نشرت باسم " القضية " سنة 1978، ترتكزأساسا على حادثة الصلب وتربط بين صلب المسسيح وبين العدوان على شعب فلسطين وغيره من الشعوب العربية، لتنفى حق اليهود فى الحصول على التبرئة من دم المسيح على أساس أن الجريمة ما تزال مستمرة، وشرط التبرئة والغفران هو الكف عن العدوان بكل أشكاله.

فالمسرحية تتناول وثيقة التبرئة التى أصدرها الفاتيكان سنة1965.وكان غرض اليهود من هذه التبرئة هو التخلص من النصوص التى تتردد فى كنائس الغرب وتصب اللعنة على اليهود لأنهم قتلوا المسيح ، وقد عارضت الكنيسة المصرية هذه الوثيقة , ووقفت الصحافة المصرية – فى عهد عبد الناصر – ضد هذه التبرئة لأن مقاصدها سياسية واضحة

والمسرحية تضع الجريمة الجديدة- جريمة اغتصاب فلسطين – أمام طلب التبرئة لكشف هذا التناقض وكما يقول (الراوى) فى المسرحية: -

الجريمة المستمرة هى موضوع القضية
والمحاكمة ما انتهتش
لكن العدالة جاية"

فالنص كما يقول المخرج سمير العصفورى , يكشف بذور التآمر اليهودى ضد أنبياء الله عيسى ومحمد, كما يكشف جذور الإرهاب الصهيونى ومظاهره فى العدوان على شعوب الأمة العربية , وهو رؤية مسيحية ورؤية وطنية ورؤية قومية فى آن واحد (من تقرير سمير العصفورى لهيئة المسرح بتاريخ 10 أكتوبر 1973, فالنص أقرب إلى المسرحية الوثائقية حيث يكشف الجزء الأول كيف نجح المخطط الصهيونى, فى الضغط على الكرادلة بالعزف على نغمة تعذيب اليهود واحراقهم فى عهد هتلر.
فالصهيونى (وايزمان) مندوب جمعية الصداقة اليهودية – يدخل على كبير الكرادلة ويطلب منه تأييد الوثيقة.
ك . الكرادلة: لا أعتقد أنه بوسعى أو بوسع أى إنسان أن يتعرض لما جاء فى الكتب المقدسة. فهذه الأمور تتعلق بأساس العقيدة المسيحية. ولا يستطيع عاقل أن يفكر فيها.
وايزمان: إن مطلبنا لا يستهدف المساس بالعقيدة. ولكنه يستلهم روح المحبة والتسامح النابعة من العقيدة المسيحية.
ك الكرادلة: روح المحبة والتسامح لا تعنى تحريف الكتب المقدسة.
وأمام المعارضة الشديدة يبدأ وايزمان بالتهديد فيشير إلى موقف البابا السابق المساند لهتلر ويهدد بكشف تلك الوثائق وهو ما نراه فى الحوار التالى وايزمان: نحن أحوج ما نكون لمعونتك. وما حل بنا على يد هتلر ليس ببعيد..
ك الكرادلة: لم يكن اليهود وحدهم ضحايا المذابح الهتلرية. بل راح فيها المسيحيون والشيوعيون أيضاً بالملايين.

ويدور الجزء الثانى من النص فى القاهرة فى أوائل السبعينات ويقرر فيه المؤلف التحقق من قضية صلب المسيح من خلال فنتازيا – تحاكم رئيس كهنة وشيوخ بنى إسرائيل الذين اصدروا الأمر بصلب المسيح, وكذلك بيلاطس البنطى حاكم أورشليم , ويهوذا الاسخريوطى تلميذ المسيح الذى وشى به,. وقبل أن تبدأ إجراءات المحاكمة يبشرنا الكورس بكشف الزور والضلال وإفشال هذه المحاولة فيقول:

لكن اللعبة لن تنجح

لن تطفئ نور الحرية

وشعوب العالم تتحفز

سنقاوم أبدا ونناضل

ونرد العدوان الاحمق

وتجرى وقائع المحاكمة لقيافا رئيس كهنة إسرائيل وبيلاطس البنطى الوالى الرومانى على فلسطين حيث يتبادل كل منهما تبعة جريمة الصلب على الآخر:

المدعى: من المسئول إذن عن هذه الجريمة؟

قيافا: المسئول هو بيلاطس البنطى

المدعى: ألم تكن شريكا له فى الجريمة؟

قيافا: لم اشترك معه أبداً فى أى شئ

بيلاطس: أنا برئ من هذه التهمة: كما أنه لم يكن من عادتى القتل وسفك دماء الأبرياء

قيافا: (بحركة مسرحية) يالك من وغد جرئ.. اسمعوا يا سادة: يقول إنه لم يكن من عادته القتل وسفك الدماء. من الذى أقام حمامات الدم وذبح الجليليين ثم مزج دماءهم بدماء الخراف؟

بيلاطس: لم تكن دماء بريئة يا قيافا وكنت تعرف الفرق طبعاً ... فالقضاء على فتنة الجليليين ومؤامرتهم الخسيسة كان ضرورة ملحة من ضرورات الأمن تمليها الظروف لحماية الإمبراطورية ونظامها.

قيافا: فلماذا لا يكون قتل المسيح ضرورة من ضرورات الأمن أيضاً؟

بـيلاطس: هـذه مغالطـة طبعـاً. فـالأمر يختلـف تمـام الاخـتلاف ... إذ لـم يكـن المسـيح خطـراً علـى الأمـن كمـا تعـرف.. بـل كـان خطـره الحقيقـى علـى مصـالحكم الطبقيـة (ينظراليـه بغضـب) لكـن كيـف يتحـول مجـرم مثلـك إلـى مدع يوزع الاتهامات؟

المـدعى: هـذه حيلـة صـهيونية حاذقـة.. تسـتهدف صـرف أنظـار الجماهير عن موضوع المحاكمة الحقيقى.

بـيلاطس: إن قتلـة المسـيح الحقيقيـين يـا سـادة هـم مجلـس الكهنـة والشـيوخ وعلـى رأسـهم قيافـا هـذا. فهـو الـذى تقـدم الكهنـة والشـيوخ وطالـب بصـلب المسـيح وقـال: دمـه علينـا وعلـى أولادنـا مـن بعـدنا. ويـرد قيافـا بـأن بـيلاطس البنطـى هـو المسـئول عـن تنفيـذ الحكـم بصلب المسيح ولولا أنه وجد فيه مصلحة لما نفذه.

- **نعـم؟؟ أحبطنـا مؤامراتـه. فلـم يكـن خافيـاً علـى بـيلاطس أن المسيح قـد جمـع حولـه عـدداً كبيـراً مـن الفقـراء والعبيـد اللـذين لا يملكـون شـيئاً ولا يخـافون علـى شـئ، ثـم بـدأ يضـللهم بكلماتـه الرنانة عن الخلاص والحرية والحياة الأفضل.**

وأخيـرا يضـيق الحصـارعلى قيافـا فيعتـرف بـأن المجتمـع كـان يتعـرض لانقسام خطير وكان لابد أن يموت واحد من أجل الجميع.

وأثنـاء الاسـتراحة تتسـلل إلـى قاعـة المحكمـة ماريانـا رابـين وهـى فتـاة غايـة فـى الفتنـة والجمـال وعنـدما تسـتأنف المحاكمـة تعلـن أنهـا جـاءت لتـدلى برأيهـا فـى هـذه القضـية وعنـدما يعتـرض بعـض أعضـاء المحكمـة علـى دخولهـا تقـرر أنهـا دخلـت وأصـبح الأمـر واقعـا وعلـى الجميـع أن يواجهـوا الأمـر الواقـع. وأمـام رفـض المحكمـة تعتـذر وتقـول أن المعلـن أن المحاكمـة يعـاد فيهـا الحكـم لحسـاب التـاريخ والإنسـانية وأنهـا واحـدة مـن الإنسـانية المقصـودة وهـى تمثـل جمعيـة الصـداقة اليهوديـة وجـاءت تقـدم وجهـة نظرهـا فـى القضـية، وترتفـع حـرارة النقـاش بـين ماريانـا وعضـو المحكمـة وهـو عـالم لاهـوت فرنسـى فيطالبهـا بـأن تقـدم تصـورها باختصـار (فتـرد قائلـة) ألـيس هـدف المحاكمـة هـو إثبـات أن قيافـا ومجلـس الكهنـة والشـيوخ هـم المسـئولون عـن جريمـة قتـل المسـيح؟ وتجيـب "نحـن نقـر بهـذا و لا شـئ أكثـر مـن هـذا "،

فيـرد القاضـى لكـن مسـؤولية الجريمـة متوارثـة فـى الأولاد ويكـون جوابهـا أن أجيـالا كثيـرة قـد تحملـت وذر هـذه الجريمـة، واسـتفدت اللعنـة أغراضـها منـذ زمـن بعيـد. فيـرد القاضـى:" إن الأحكـام الإلهيـة لا تسـتنفذ أغراضـها فـى زمـن معـين أو فـى جيـل معـين" وتتصـاعد حـرارة الحـوار حتـى يصـل إلـى الـذروة فتقول:

ماريانا: فى بعض الأحيان تقع فى الحيرة الكبيرة فلا نكاد نفهمكم أيها المسيحيون.

المستشار: كيف؟ ان فهمنا لا يحتاج إلى مجهود

ماريانا: إنه غالباً ما يحتاج إلى أعصاب قوية. فكيف يقول المسيح حبوا أعدائكم وتعادوننا. باركوا لأعنيكم فتلعنوننا، بل فى بعض الأحيان ترفضون حتى الصفح عنا.

المستشار: هذه مغالطة. فنحن نملك الصفح عن أعدائنا الشخصيين. لكن أعداء الله لا نملك الصفح عنهم.

ماريانا: الله ليس له أعداء. الله محبة! هذا كلام المسيح.

أعداء الله عبارة غير معقولة، يكررها الأرهابيون الآن فى كل مكان. إنهم يعتبرون أنسهم وكلاء الله على الأرض الموكلون بقتل الأبرياء من الرجال والنساء والأطفال، فكيف يسمح مسيحى لنفسه بتكارار هذه العبارة.

المدعى: لقد أسأتم فهمنا. فنحن لسنا إرهابين وندين الإرهاب بكل أشكاله. نحن نريد العدل ومغفرة الخطايا ليست من شأننا بل من سلطة الله سبحانه وتالى.

ماريانا: هل يريد الله لعنة أبدية؟ ألا يقبل الله الخطاة؟

المسنشار: يقبلهم حين يتوبون

ماريانا: لكن الصفح هو بداية التوبة

المسنشار: العكس هو الصحيح. فالصفح مشروط بالتوبة، أى التوبة أولا

ماريانا: من وضع هذا الشرط؟

المسنشار: وضعه السيد المسيح، وكان يوجه كلامه لكم

"في هذه اللحظة يأتى صوت من بعيد يقول " هوذا بيتكم يترك لكم خراباً لا يبقى فيه حجر على حجر حتى تقولوا مبارك الآتى باسم الرب "

ماريانا: ما معنى هذا الكلام؟

لونجهام: معناه أنه لن يقوم لكم كيان مستقر حتى تعترفوا بان المسيح جاء من قبل الرب وتؤمنون به.

ماريانا: نؤمن بالمسيح؟

المسنشار هذا شرط الخلاص حتى تنتهى عزلتكم وتصبحون أخوة لكل الشعوب

ماريانا: وينتهى الشعب المختار

المسنشار: وتنتهى أسطورة التفوق البربرية

ماريانا: وتنقضى دولة إسرائيل

المسنشار: بل تنقضى الأطماع التوسعية

ماريانا: وتتلاشى الأمة اليهودية

المسنشار: لا, بل تتلاشى عقدة العداء للسامية

ماريانا: ونذوب فى عامة الشعب

المسنشار: وينتهى الاضطهاد والحروب

ماريانا: (تتثاءب مثل شهر ذاد) ويضيع كل ما بنيناه بالقوة والسلاح

المسنشار: كل من ياخذ بالسيف – بالسيف يهلك

ماريانا: لا.. لا لن نؤمن بما تؤمنون.. سنقاوم ونحارب ونبنى إسرائيل الكبرى

وعند إصدار الحكم يشعر بعض أعضاء المحكمة بالحيرة إزاء موقف بيلاطس، هل هو مذنب حقيقى أم هو حقا برئ وهنا يرد المدعى قائلا:

لا. لا. فبيلاطس هذا أيضا جرمه مثل الباقين

فهو أصل للبلايا. مجرم كالمجرمين

هو بلفوروهو جونسون. هو ايدن أو موليه. هو أيضا مثل نيكسون ينبغى القبض عليه.

وحين تنتهى هيئة المحكمة من مشاهدة وقائع المجازر فى كفر قاسم ودير ياسين تصدر قرار الإدانة على قيافا وعلى بيلاطس البنطى ممثل الاستعمار فى كل زمان ثم تدعوا أصحاب القضية لمواجهة هذه القوى فى ميادين النضال

كى تستردوا أرضكم وتصنعوا عصر السلام

وعند نهاية كلام الكورس تنزل على شاشة خلفية صورة استسلام الجنود الإسرائيليين عند بور توفيق على القنال سنة 1973 (وهو تاريخ كتابة المسرحية) مع صوت موسيقى (خللى السلاح صاحى)

وهكذا تأتى معركة أكتوبر بمثابة الرد الحقيقى على عربدة إسرائيل ولكنها رد القادر على العفو عند المقدرة. وهى لحظة فخر تثبت أننا شعب عريق متحضر لا تحركه غرائز الحقد ولا رغبة الانتقام، ولكننا نحارب معركة عادلة من أجل السلام وإعلاء القيم الإنسانية النبيلة.

يرى د. مرسى سعد الدين (فى حلقة مع النقاد بالبرنامج الثانى) أن موضوع هذه المسرحية من الأعمال القليلة التى تعالج موضوعاً عالميا أثار الرأى العام فى العالم كله، واختلفت الآراء حوله، وكان د. كامل حسين أول من تناول هذا الموضوع فى رواية " قرية ظالمة " – لكن مسرحية " القضية " تعمد من

خلال هذا الموضوع إلى تناول قضية العرب المركزية وصراعنا مع الصهيونية بأسلوب يخاطب العقل والوجدان ويصلح لمخاطبة الرأى العام العالمى.. لقد تفادى المؤلف الوقوع فى الدعاية بسبب المعالجةا لإنسانية النزيهة_ إنها عمل جرئ ومثير وهام وكان يجب أن يجد طريقه إلى المسرح، وأن قضايانا الفكرية والمصيرية الهامة تحتاج لأعمال أدبية من هذا النوع – لأنها تحسن مخاطبة الآخرين بعيداً عن أبواق الدعاية والأعلام.

أما د نهاد صليحة، فقد أسهبت (فى نفس الحلقة) فى مناقشة أسلوب الصياغة الفنية واستخدام عنصر الفنتازيا فى مشهد المحاكمة وقالت: إن المسرحية فيها جرعة فكاهية كبيرة، ويبدو قيافا رئيس كهنة إسرائيل فى زمن المسيح – شخصية كوميدية رائعة – رغم أنه شخصية نمطية – لكنه شخصية متكاملة وإنسان له وجهة نظر نتيجة للسمامحة الدرامية، وقد أدانه المؤلف عن طريق كلامه الذى يقوله. إنه شخصية محبوبة، إنه شيطان خفيف الظل. والمحاكمة فيها خيال وفيها إبداع حقيقى، واللغة الخاصة تسهم فى خلق الفكاهة – إلا أن الخلط فى أساليب الصياغة المسرحية هو المشكل بالنسبة لهذه المسرحية ".

.. وقد ناقش الدكتورعبد المنعم تليمة هذه المسرحية فى ندوة أدبية بأتيليه القاهرة فقال: " ذكرتنى هذه المسرحية بأسئلة غريبة تقال عن أدب نسائى. ويكاد السؤال أن يرد عن أدب قبطى. يمكن أن يبرز من بين ظهرانينا من الأقباط من يعالج باستنارة رفيعة هذه المورثات من منظور مسيحى فى إطار الوطنية المصرية وقومية العرب. وبنفس التوقع يمكن أن يبرز من بيننا مسلمون يعالجون أدق المورثات الدينية فى هذا الإطار العقلانى المستنير. إذن المؤلف يستدعى صلب المسيح ويدير عليه الأمر فى صلب الفلسطينيين الآن فى هذا الزمن الردئ، وهو يقيم موازاة بين هذه الموروثات التى تعايشها الجماهير وتحياها وبين قضية القضايا لهذه الجماهير- فيصبح الأمر واحداً، فالقضية هى هى . قضية الوثيقة على هذا المحور الروحى التاريخى، هذا الحدث الكبير فى تاريخ البشرية وهذا الصراع الصهيونى كان

يمكن، وهو بالفعل أقام الأمر على هذه الموازة، وأن يكشف ما يمكن أن يكون إنسانيا فى الأمرين جميعاً، فى أمر دور اليهود فى الصلب ودور الصهيونية فى تدمير فلسطين، واستطاع أن يقرن بين إسرائيل والحضارة الغربية.

واضح أن (نسيم) قارئ ممتاز لأمثال (بريخت وبيتر فايس) فالأصل فى هذا المسرح يعتمد موهبة عالية لأنه يعتمد على الحياة اليومية وأشهد أن (نسيم) فى كثير جداً من المواضع قد أفلح فى أن يكون مهتدياً بهذين الرائدين الكبيرين ، واستطاع بالفعل – عن طريق الحوادث الكبرى فى التاريخ –، أن يقيم موازاة بين خروج اليهود من مصر وخروج العرب من فلسطين ، واستطاع أن يوازى فى داخل هذه الجماعة التاريخية الواحدة للمجموعة العربية بين الموروثين المسيحى والإسلامى، وأن يجعل هذين الموروثين يتجسدان فى شخوص حية تجرى فى عروقها الدماء الحارة البشرية . هذه الموازاة بين الخروجين وبين الموروثين موازة ناجحة جداً. وهى سر نجاحه وتفوقه لأنه وضع فى ذهنه_ مقتنعاً وواعيا – أن ثمة موروثين فى داخل الجماعة القومية الواحدة، لكنه مسرحياً لا يمكن الإعلان – إذن فلابد من تجسيدهما فى شخوص بعينها، وقد تحقق ذلك فعلاً – فنجد السيدة المسيحية (مارى) أمام الكنيسة تستنجد بالبطل (منصور) الخارج من المسجد . هذه الدماء الإنسانية الحارة فى داخل الجماعة هى بالفعل – الحداثة والوطن – بمعناه الحديث الذى تذوب فيه وتتمازج وتتفاعل موروثاته القديمة والوسيطة والحديثة، وتصبح هدفاً للجماعة فى تاريخها الحديث، وقد وقفت عند هذين الموروثين لأرى فيهما ماسكاً ينتظم العمل الفنى من أوله إلى أخره، وهذا توفيق فنى يحمد له.

ويعقب الاستاذ عبد الغنى داوود (فى بحث لم ينشر) على ذلك بقوله:" وقد حرصت على تسجيل كلمة د. تليمة كاملة – وهو الناقد الموضوعى كى يضع أيدينا بشكل خلاق على خطاب هذا النص، وخاصة فيما يتعلق بالموروثين المسيحى والإسلامى .. لكنه لم يقترب من بناء هذا النص الذى اختلطت فيه المناهج

وإن بـدا تقريريـاً تاريخيـاً فـى بعـض الأحيـان. وقـد التـزم المؤلـف بالمضـامين الدينيـة القبطيـة فـى هـذا الـنص – عـن عمـد – منعـاً لأى حساسـيات دينيـة وطائفيـة.. لأن مـن حـق الكنيسـة الأرثوذكسـية فـى مصـر أن تـدلى بـدلوها فـى هـذه القضـية.. مناصـرة لقضـايا الحريـة والعدالـة والمسـاواة، والـذى لا شـك فيـه أن وقـائع المحاكمـة بالـذات توافـق نصـوص الإنجيـل، وقـد أضـاف المؤلـف الكثيـر مـن التفاصـيل خاصـة فيمـا يتعلـق بـالتواطؤ الـذى تـم بـين (قيافـا) و (بـيلاطس البنطـى) كنـوع مـن التصـالح ضـد عـدو مشـترك، رغـم مـابين مصـلحة اليهـود والمحتـل الرومـانى مـن تنـاقض فـى مجتمـع الاسـتغلال، ومـن ثـم يقـررون قتلـه علـى خشـبة الصـليب لأنـه كمـا قـال (قيافـا) – فـى نهايـة المحاكمـة – كـان يهـدد بتـدمير المجتمـع، وكـان لابـد أن يمـوت واحـد مـن أجـل الجميـع. فـالمجتمع اليهـودى باعتمـاده علـى التعصـب العنصـرى والاسـتغلال الطبقـى لـم ينـتج سـوى العنـف والارهـاب. لكـن تظـل مسـرحية " القضـية " نصـا جـديرا بالاهتمـام لاتسـاع أفقـه الانسـانى، وتحويلـه الموضـوع الـدينى إلـى قضـية سياسـية وإنسـانية أنية وملحة تؤرق الضمائر الحية"

أمـا مسـرحية "الراهـب " للـدكتور لـويس عـوض فهـى تراجيـديا تاريخيـة تتنـاول الثـورة الاسـتقلالية التـى قامـت فـى الإسـكندرية عـام296 ميلاديـة بزعامـة الـوالى الرومـانى لوشـيوس دومتيـوس دومتيلنـوس، وكـان بطلهـا الراهـب المصـرى أبـا نـوفر، وهـى دراما كبيـرة تغطـى رقعـة كبيـرة مـن الأحـداث وانتهنـت نهايـة مأسـاوية، وهـذه تمثـل حلقـة هامـة فـى عصـر الشـهداء. وتحتـاج الى دراسة وافية لا يتسع لها المجال هنا.

-

ثانيا- المسرحيات

وفى هذا الجزء من الكتاب نتناول بالدراسة والتحليل مجموعة من الأعمال االمسرحية الهامة التى تعالج موضوعات جادة وتتميز بمستواها الرفيع فكريا وفنيا. ومثل هذه المجموعة المختارة تحفل بكثير من التقاليد المسرحية الأصيلة وتتميز بمستواها الراقى فنيا وفكريا ومثل هذه الأعمال تفيد الدارس والمتذوق للأدب على السواء.

11- مسرحية "العاصفة" لوليم شكسبير

وفعل المحبة فى تغيير النفوس

كتب شكسبير مسرحية "العاصفة " فى سنواته الأخيرة، وهى مزيج من الرومانسية والواقعية، أودع فيها هذا الشاعرالعبقرى خلاصة تجربته الفكرية والفنية، وتطور نظرته للحياة والانسان. فتوفرت لها درجة من الجمال والأصالة تفوق كل ما حققه فى أعماله السابقة، حيث ارتفع فيها الى قمة الرصانة والحكمة وأخذ يتامل المشهد الانسانى بعين الرحمة والعطف، بعد أن أنارت المحبة المسيحية قلبه، فرأى أن المحبة قادرة على اعادة الوئام بين الآخوة الأعداء وحل صراعات السلطة والسياسة وتحقيق السلام بين الدول.

وأحداث المسرحية تقع كلها على جزيرة مهجورة فى البحر، تسكنها بعض الآرواح، وتحكمها ساحرة شريرة تسمى إ سيكوراكس.

وبروسبيرو هو الشخصية المحورية فى مسرحية "العاصفة" والمحرك الأول لكل أحداثها، وهو كشخصية مسرحية يتميز بصفات انسانية ومواهب تجعله يحتل مكانا عاليا فى معرض ابطال شكسبير، إذ يتراءى لنا منذ البداية كانسان واسع الأفق، مشغول بتحقيق أهداف نبيلة. فهو يملك قدرات الملك لير، ولكن دون جنوح العاطفة التى حكمت مصير هذا الملك البائس؛ وهو مثل هاملت فى عقليته العلمية الموسوعية، وسموه الأخلاقى، لكنه يجمع بين هذه الصفات والقدرة على الفعل، وهى صفه لم تتوفر عند هاملت أبدا، وتتبلور قدرات بروسبيرو فى تفوقه فى علوم السحر وكان من أبرز علوم العصر فى ذلك الوقت.

كان برويسيرو حاكما لدوقيه ميلانو، وانشغل بدراسة السحر وفنونه حيث كرسى له كل وقته، ونتيجة لهذا أهمل حكم مملكته واسند أمر ادارتها لأخيه الأصغرأنطونيو، وبمرور الوقت أخذ أنطونيو يتقرب الى الشعب وتيحالف مع أعداء أخيه حتى يتخلص منه وينفرد بحكم ميلانو. وفعلا تم

تـدبير الأمـر بينـه وبـين ملـك نـالولى علـى تنفيـد المـؤامرة، والـتخلص مـن بروسـيير دون سـفك دمـاء، خوفـا مـن الشـعب الـذى كـان يحبـه حبـا عظيمـا فوضـعوه هـو وميرانـدا ابنتـه فـى قـارب صـغير فـى عـرض البحـر، وتركوهمـا حتـى تبتلعهمـا الأمـواج --- ولكـن الأقـدار دفعتـه الـى تلـك الجزيـرة فوصـل سـالما هو وابنته.

اعتمـد بروسـبير فـى رحلتـه علـى ماوجـده فـى القـارب مـن طعـام ومـاء وملابـس وكتـب وضـعت سـرا عـن طريـق صـديقه جونزالـو الـذى ظـل وفيـا لـه حتـى النهايـة. وفـوق هـذه الجزيـرة الموحشـة قضـى بروسـييرو وميرانـدا اثنـى عشـرة عامـا. أمكنـه عـن طريـق تفوقـه فـى فـن السـحر أن يحـرر الأرواح الخيـرة التـى سـجنتها السـاحرة إسـيكوراكس ويفـرض سـيطرته علـى تلـك الأرواح الموجـوددة علـى الجزيـرة. ومـن هـذه الأرواح النبيلـة ايـريال الـذى لايراه أحد وانما يعرفه من صوته.

لـم يتـوانى بروسـبيرو ابـدا فـى تعلـيم ابنتـه ميرانـدا ورعايتهـا طيلـة هـذه المـدة. فقـد كانـت ميرانـدا هـى مصـدر أنسـه وسـعادته علـى الجزيـرة – وكـان هـو كـل شـىء بالنسـبة لهـا. وفـى يـوم مـن الأيـام أخـذها الـى الشـاطىء فـرأت سـفينة كبيـرة تتقاذفهـا الأمـواج وتكـاد تبتلعهـا، فتـأثرت ميرانـدا وأخـذت تتـألم علـى مصـير الأحيـاء الموجـودين فيهـا فطمأنهـا أبوهـا – وحكـى لهـا أنـه هـو الـذى أثـار العاصـفة لكـى تـأتى بالسـفينة ومـن عليهـا الـى هـذه الجزيـرة، ثـم ذكرهـا بماضـيها قبـل أن تـأتى الـى هـذه الجزيـرة. فقـد كـان هـو حـاكم ميلانـو وكانـت هـى أميـرة يخـدمها نسـاء كثيـرات وأن الـذبن بالسـفينة هـم أخـوه الخـائن أنطونيـو وملـك نـابولى الـذى تـأمر معـه – وأنـه انمـا فعـل ذلـك مـن أجلهـا ومـن أجل مستقبلها.

سـكنت العاصـفة بعـد أن قـذفت بهـؤلاء النـاس الـى أمـاكن متفرقـة مـن الجزيـرة وجـاء ايربـال ليخبـره أن أول مـن نـزل الـى الشـاطىء هـو فردينانـد ابـن ملـك نـابولى، وكـان يبكـى حزنـا علـى فقـد "أبيـه" فـى حـين راح الوالـد وأنطونيـو يبحثـان عـن فردينانـد الـذى يظنـان أن الأمـواج قـد ابتلعتـه. لا يظهـر ايـريال مجسـدا علـى المسـرح وانمـا يعـرف مـن صـوته. حينئـذ أمـره بروسـبيرو باحضـار فردينانـد لكـى تـراه ميرانـدا، ونحـن نجـد أن هـذا الأميـر يسـير وراء الصوت فى استغراب حتى يصل الى بروسييرو وميراندا.

وتفرح ميراندا برؤية هذا الفتى الجميل وكانت تظن أن كل الرجال على شاكلة ابيها، لهم وجوه جادة متجهمة ولحى رمادية اللون. أما فرديناند فقد بهره جمالها فظن أنه موجود فوق جزيرة مسحورة وأن هذه الفتاة الرائعة الجمال ما هى إلا الربة الحامية لهذه الجزيرة. وهنا تكلمت ميراندا وهى خائفة. انها ليست ربة وانما هى فتاة بسيطة وقبل أن تحكى له عن قصتها تدخل أبوها وقطع الحديث لكنه فرح حين رأى أنهما يبتادلان الإعجاب، وأنهما وقعا فى الحب من أو لنظرة. ولكى يختبر اخلاص فرديناند وصدق عزيمته قرر أن يضع فى طريقهما بعض العراقيل فتقدم نحو فرديناند واتهمه بأنه جاسوس جاء ليستولى على الجزيرة من صاحبها الحقيقى – واشار عليه أن يتبعه ثم هدده بأن يقيد يديه ورجليه ويجعل ماء البحر شرابه الوحيد والأصداف والقشور الجافة طعامة اليومى.

فاعترض فرديناند ورفع سيفه لكى يدافع به عن نفسه ضد هذا الظلم، لكنه لم يستطع فقد شلت حركته بفعل السحر الذى استخدمه بروسبيرو. وهنا تدخلت ميراندا تستعطف والدها أن يكون رحيما مع هذا الفتى الذى لم تقابل مثله من قبل – وأعرب فرديناند عن حزنه لفقد أبيه وقال إنه مستعد أن يتحمل السجن والعمل الشاق فى سبيل أن يشاهد هذه الصبية الجميلة - ووعد أنه حين يطلق سراحه فسوف يأخذها ليعيش بحرية كاملة فى مكان بعيد، فحياه بروسبيرو بفرح شديد على هذا الموقف البطولى. ونتيجة لهذا الموقف لم يبقه طويلا فى السجن بل أطلق سراحه وطلب منه القيام بعمل شاق، وحرص على ان يدع ابنته ترى ما يفعله ثم ذهب هو الى حجرته الخاصة وأخذ يراقبهما، ويسمع حديثهما.

وحين بدأ فرديناند يحس بالتعب تقدمت ميراندا لتحمل الأخشاب بدلا منه، وفرح بروسبيرو حين سمع فرديناند يقول إنه يحبها أكثر من أى امرأة أخرى رأها فى حياته من قبل.

وفى مكان آخر من الجزيرة نجد ملك نابولى وأنطونيو يندبان حظهما ويعربان عن ندمها لما فعلاه من قسوة تجاه بروسبيرو، الذى أمر ايربال بأن يحضرهما سريعا إليه – وسرعان ما حضر الملك وانطونيو وجونزالو العجوز – الطيب الذى زود بروسبيرو بالطعام والكتب حين تركه أخوه الشرير ليموت فى القارب. لقد أثر الخوف والحزن فى حواسهم فلم يعرفوا

بروسبيرو فى البداية. فعرفهم بنفسه وعندئذ أخذ أنطونيو فى البكاء وراح يتوسل إليه كى يصفح عنه، وكذلك فعل الملك – فسامحمها بروسبيرو وغفر لهما فوعداه بأن يعيدا له حكم الدوقية. وهنا قال بروسبيرو للملك "عندى لك هدية ايضا"

ثم أخذ الملك ورفاقه الى حيث يرون فرديناند وميراندا يلعبان الشطرنج ويفرح الملك فرحا شديدا حين يرى ابنه على قيد الحياة، ويشتد سروره حين يعلم ان ميراندا وافقت على الزواج منه. وهكذا يعود الوئام بين الملك وبروسبيرو وتتعزز أمال السلام بين المملكتين بعد زفاف فرديناند وميراندا.

لقد تحكم بروسبيرو فى مجرى الأحداث بفعل سيطرته على فنون السحر وتسخير الأرواح فى تحريك العواصف والرياح واستدراج خصومه الى الجزيرة – ولكن بدلا من الانتقام وتصفية الحسابات وجه الاحداث الى نهاية سعيدة بالنسبة للجميع. لقد اظهر خصومه الندم عما ارتكباه من أخطاء وتقبل هو هذا الاعتذار، وغفر لهما من اجل أن يمهد للجيل التالى فرحة العيش فى سلام. فهل يصلح هذا الحل المسرحى لمواجهة النزاعات بين الشعوب الأن؟

ان هذا ممكن طبعا فى حالة واحدة –اذا قام قادة النظام العالمى الجديد بتوجيه الأمور الى حل الأزمات القائمة على أساس العدل واعطاء كل ذى حق حقه وتعزيز التعاون بين الدول من أجل التنمية والرخاء –

انها رؤية مسيحية لفاعلية الحب والتسامح تقوم على الإيمان بالعلم وبقدرة العقل الإنسانى على ابتكار الحلول فلماذا لا نجربها على كل المستويات؟

-

12 - الأرض كروية

لإرمان سالاكرو (+)

تعد هذه المسرحية احدى روائع الكاتب الفرنسى الشهير إرمان سالاكرو، وقد كتبها سنة 1937 وعرضت فى سنتى 1938-39 فى بداية الحرب العالمة الثانية. ورأى الجمهور فيها صورة للارهاب الفاشستى والنازى كما رأوا فى تلاميذ الراهب سافونارولا نماذج للشباب الهتلرى والموسولينى. لكن المسرحية تكتسب أبعادا أعمق اذ تتصدى لمشكلة الصراع الانسانى فى كل العصور.

وأحداث المسرحية تقع فى أواخر القرن الخامس عشر بين سنتى 1493، 1498 حين تم اكتشاف العالم الجديد عن طريق أمريكو فيسبوزى الملاح الفلورنس. وكانت النهضة الأوربية قد بدأت ترسى أسسها فى كل مدن أوربا. واتخذت هذه النهضة مظهر احياء التراث الفكرى والأدبى الاغريقى والرومانى ونشر روائع الفنون وأعجب الناس بحياة القدماء

اذ رأوا فيها اناسا سعداء لا تؤرقهم هواجس الذنوب ولا الاحساس بالخطيئة الموروثة. وهكذا أقبلوا على الحياة رغبة فى الاستمتاع بها وبدأ الطموح وحب المغامرة يسيطر على الشباب فقاموا برحلات طويلة اكتشفوا فيها رأس الرجاء الصالح واكتشفوا أمريكا وأثبتوا أن الأرض كروية.

وكان أمراء المدن الكبرى فى أوروبا يشجعون الفن والفنانين. حتى بلاط روما بدأ يتألف برجال الفن والفكر.

وكانت فلورنسا من أكبر هذه المدن التى تحكمها أسرة المديتشى التى تحفل كثيرا بالفن والفنانين. فى هذه الأثناء ظهر الراهب جيروم

- مجلة السينما والمسرح أبريل 1976

سافونارولا فى دير سان مازل.. ورأى أن كل ماحوله فساد فى فساد وأخذ يحقد على المديتشى وعلى بابا روما ثم قرر أن يبدأ حملة تكفير ضدهما وضد الشعب حتى يعود الى طريق الدين. وكان مفهومه للدين مفهوما ضيقا وجامدا لا يرى الا الأبيض والأسود ولا وسط بين الله والشيطان.

وهكذا بدأ حملته بالتركيز على الصبية والشباب يثير فى نفوسهم الخوف من الخطيئة ومن نار جهنم ويحرضهم على أبائهم وعلى الحاكم حتى بدأ الجميع يخافونه، ويسيرون فى ركابه عن رضى أو كره لا يجرؤون على مخالفته طيلة ست سنوات كان يعذب فيها مخالفيه ويحرقهم حتى انقلب الأمر وانتهت حياته على المحرقة.

ورغم أن شخصية سافونارولا لا تختلط مباشرة بباقى شخصيات المسرحية الا أنها المحرك الوحيد للأحداث، للفعل ورد الفعل حتى انه يمكن أن تعتبرها مأساة الراهب سافونارولا.

وقيمة المسرحية تكمن فى تصويرها للصراع بين دعاة التقدم والحرية الانسانية وبين السلفيين الذين يحاولون إعادة عقارب الساعة الى الوراء ليحكموا البشر بسلطان الغيب حتى تسهل لهم السيطرة والتسلط. وقد كان سافونارولا نموذجا لرجل الدين المتعصب الذى صمم على اقامة مدينة فاضلة أو حكومة دينية فتحول الى طاغية ارهابى يعذب الناس ويحرقهم.

لكن عنوان المسرحية يحمل دلالة هامة. فاثبات كروية الأرض يشير الى بطلان زعم رجال الدين أن الأرض منبسطة. ويؤكد حقيقة هامة وهى أن التقدم هو سنة الطبيعة والكون ومن يحاول أن يوقفه بالعنف والإرهاب لا يحقق سوى التعاسة لنفسه وللآخرين.

وحين ترفع الستار عن ساحة عامة بفلورنسا نجد أمامنا اشخاصا من مختلف المشارب ونسمع نغمة الصراع بين مانانت الصيدلى المؤمن بالتقدم والأخ ماريانو الراهب الفرنسيسكانى اذ يقول الأول "كلا! لن أدعك تفكر فى عام 1492 كما كانوا يفكرون سنة 1482 ففى عشر سنوات تبدل كل شىء. ونحن الأن فى سنة 1492"

ثم نتعرف على تاجر الصوف مينوتيللو البرجوازى الذى يساير الأمور ويبحث دائما عن النجاح السهل، فهو يحاول أن يرضى الجميع خوفا على تجارته. وهو نموذج للبرجوازى المنافق الذى يتشدق بالله وبالفضيلة فى حديثه أمام بناته. ويسلك سلوكا مخالفا تماما لذلك. وقد توفت زوجته وتركت له فتاتين. فوستينا الجريئة المحبة للمتعة وللانطلاق، ولوسيانا الوديعة التى تحب الشاب سيلفيو وتريد الزواج منه. وتضيق فوستينا بنفاق أبيها وادعائه فتشترك مع سيلفيو فى مكيدة لفضح حقيقته كرجل عابث وزير نساء.

وفى ليلة الكرنفال حيث يرتدى الشباب الأقنعة على وجوهم. ويسمح لهم ببعض اللهو والعبث تذهب لوسيانا الى القداس وتطلب فوستينا السماح لها بالذهاب الى المرقص فيرفض أبوها خوفا عليها من الفساد. فترتدى قناعها وتذهب مع سيلفيو وبعض الشباب لتنفيذ مكيدتهم.

ويذهب سيلفيو الى أبيها مينوتيللو ويخبره بأن هناك امرأة فاتنة تركها زوجها ورحل تريد أن تراه لأنها تهيم به حبا. ويهرع مينوتيللو للقائها سعيدا. ويبدأ يطارحها الغرام ويغريها بكل أساليب الاغراء حتى بالمال مع أنه تاجر بخيل ويدعوها للذهاب معه الى الفراش. وحين تحدثه عن الشرف يحذرها من ضياع العمر والشباب. وحينئذ يكشف سيلفيو القناع عن المرأة فاذا هى فوستينا ويواجه مينوتيللو بابنته فيغضب ويوجه لها كلمات قاسية، وتخجل هى ثم تختفى بعد ذلك لتظهر فى بلاط البابا بروما حيث أصبحت عشيقة لأحد الكاردينالات.

أما سيلفيو فيخسر نتيجة لهذه المكيدة حب مينوتيللو الذى يرفض أن يزوجه ابنته لوسيانا التى تحبه وتنتظر الزواج منه. ونتيجة رفض الأب لهذا الزواج تتحول لوسيانا الى عشيقة لسيلفيو يمارسان الحب الحرام ثلاثة أشهر من وراء ظهر الأب ثم يتركها وفى بطنها جنين.

كان سيلفيو شابا يافعا قلقا يبحث عن الحب وعن الحقيقة. وقد ترك حبيبته حين قرر أن يذهب فى رحلة أمريكو ليسيوزى لاكتشاف العالم الجديد. كان يحلم بأن يثبت حقيقة أن الأرض كروية. وقد حاولت لوسيانا ان تثنيه عن عزمه وتذكره بحبها فقال"أريد أن اكتشف العالم وحبك يملأ

شغاف قلبى" . وهكذا انطلق نحو المغامرة. لكن تقع بعض الصدف فجأة فتغير اتجاهه.

لقد بدأ نجم الراهب سافونارولا فى الصعود وبدأ تأثيره يظهر على بعض الاتباع. اذ اشاعوا أنه قد تنبأ بموت لوران المديتشى وهو الأن يحتضر وتنبأ بغزو فلورنسا عن طريق جيش غريب عقابا لشعبها على خطاياه. وها هو جيش شارل الثامن يقبل غازيا. ويصاب الناس بالفزع والخوف. لقد بدت نبوءاته وكأنها تصدق.

ويتقدم سافو نارولا للتفاوض مع الملك الغازى، وينسحب جيش فرنسا دون حرب. وهكذا يظهر سافونارولا كبطل منقذ، ليستغل الفرصة ويطرد المديتشى ويبدأ مخططه لاقامة حكومة دينية. ويزعم أن الله يخاطبه. انه طاهر عفيف ولابد أن يعود الناس الى حظيرة الايمان والخضوع للكنيسة ولو بالقوة. ويبدأ فى الهجوم على البابا واتهامه بالفساد. ويحاول البابا أن يشترى سكوته فيعرض عليه قبعة الكاردينال ويرفض سافونارولا. فيزداد هيبة فى نظر أهل فلورنسا وهكذا يحكم قبضته عليهم. وكل من يخرج على طاعته أو يفكر فى متع الحياة كالشرب والأكل والرقص بجلد ويعذب ثم يحرق.

لقد جند الشباب وحولهم الى جواسيس وأدوات ارهاب حتى ألأب كان يخشى من ابنه، ويسيطر على خيالهم بالتخويف. فالكتب كلها عدا الانجيل تعتبر فحشا والصور والتحف من عمل الشيطان. ولهذا قاد الشباب فى احتفال كبير حيث جمعوا كل التحف وتراث الفن والأدب وأحرقوها فى الميدان العام بالمدينة.

وكان سيلفيو من ضحايا سافونارولا اذ سيطرت على ذهنه المخاوف، وأحس فى كلامه بالحقيقة التى كان يبحث عنها. فترك مغامرة كشف العالم الجديد وانضم الى سافونارولا وأصبح أخلص تلاميذه.

أما مانانت فيتزوج لوسيانا، وتعيش معه بلا حب. فهو يكبرها بأعوام ولكنها لاتنسى له أنه هو الذى صان شرفها بعد أن هجرها سيلفيو. ويظل مانانت كرجل هيومانى يرفض الايمان بكل ما يقوله سافونارولا وتلاميذه

بـل يتهمـه بالتـأمر مـع ملـك فرنسـا وبتـدبير الغـزو ضـد فلورنسـا حتـى يخضـع الناس لسلطانه.

وهكـذا فعـل. لقـد فـرض علـى الأزواج أن ينفصـلوا عـن زوجـاتهم تحقيقـا لقـانون العفـة، وكـذلك فـرض علـى الجميـع عـدم أكـل اللحمـة سـتة أيـام فـى الأسبوع مما أدى الى ضيق الجزارين به والرغبة فى قتله.

يعـود سـيلفيو مـع بعـض الشـباب للقـبض علـى مانانـت وجلـده وايداعـه السـجن، ثـم يحـاول أن يقنـع لوسـيانا حبيبتـه السـابقة بـدخول الـدير حتـى ينقـذ روحهـا وتتهمـه بالقسـوة " انـت قـاس مـع الله كمـا كنـت قاسـيا بدونـه" ويفشـل فى اقناعها بدخول الدير لأن هناك أشياء تحدث تغير مجرى الأمور.

فقـد عـاد البحـارة بعـد أن اكتشـفوا أن الأرض كرويـة وتزلـزل اعتقـاد الكنيسـة بـأن الأرض منبسـطة. وعـادت فوسـتينا مـن رومـا لتـتهم سـيلفيو ولوسـيانا بأنهمـا يعـذبان نفسـيهما وراء الأكاذيـب، وتسـأل سـيلفيو لمـاذا خلـق الله الانسـان فـوق كـرة تتجـول فـى فـراغ . فلايجـد جوابـا غيـر قولـه ان الله موجود لأنه يتكلم الى سافونارولا.

وتبـدأ فوسـتينا فـى خطتهـا ضـد هـذا الراهـب المجنـون الـذى فـرض علـيهم الكبـت والعـذاب، فتشـيع بـأن الراهـب الفرنسيسـكانى ماديـاتو قـد تلقـى رسـالة مـن الله تـدعوه الـى تحـدى سـافونارولا والصـعود الـى المحرقـة. فـان كـان سافونارولا صادقا فسوف يخرج من النار سليما

ويـرفض سـافونارولا التجربـة. فيهتـز ايمـان أتباعـه بـه. لكـن سـيلفيو يتقـدم ليثبـت حقيقـة ايمانـه فيمنعـه سـافونارولا. وهنـا ينقلـب الحـال ضـده، فيكفـر الجميـع بـه ويثـورون ضـده وينتهـى الأمـر بـالقبض عليـه وجلـده وحرقـه كمـا كـان يفعـل مـع مخالفيـه ويصـدق عليـه قـول المسـيح "بالكيـل الـذى تكيلـون بـه يكـال لكـم أيضـا ". لقـد تصـور أنـه بالعفـة والقسـوة والتجـرد مـن الانسـانية يخـدم الله فأخطـأ الطـري. فقـد حـاول فـرض مفهومـه للـدين علـى البشـر فتحـول الـى طاغية يسومهم العذاب تحت دعوى التقوى والايمان.

انهـا مأسـاة رجـل ديـن متعصـب. وقلـب المتعصـب لا يعـرف التسـامح أو الحب. وكيف يتأتى لمن لا يحب الانسان أن يحب الله

13- مناظرة بين بيكيت وبريخت

في مسرحية مارا-- صاد

من أهم الاكتشافات الفكرية وأكثرها طرافه فى الوقت نفسه تلك الفكرة التى عثر عليها مارتن إسلن فى تحليله لمسرحية"مارا – صاد" لبيتر فايس. اذ يرى أن المسرحية تتضمن مناظرة فلسفية بين بيكيت وبريخت وتدار بشروط بريختية. وقبل أن نعرض لهذا الرأى يجدر بنا أن نعرف أن مارتن اسلن هو مؤلف كتاب "مسرح العبث" وهو صاحب هذه الصياغة التى أطلقت على مسرحيات بيكيت ويونيسكو وأداموف من كتاب اللامعقول. وقد أثار كتابه الاهتمام بهذا المسرح فى حينه ومهد الطريق للاهتمام به ودراسته.

ولمستر إسلن أسلوبه الخاص فى النقد. فهو لا يكاد يرى العمل الفنى منفصلا عن مؤلفه. لذلك نراه يهتم بدراسة حياة المؤلف وعصره وبيئته الاجتماعية والفكرية. ثم يفسر أعماله فى ضوء هذه المعرفة. وهى طريقة تستند الى بعض قواعد

علم النفس والتحليل النفسى. ولعل كتابه عن "بريخت –

الإختيار بين الشرور" يقدم مثلا طيبا لهذا المنهج. فهو يحاول ايجاد الدوافع النفسية والاجتماعية لسلوك بريخت الفكرى والفنى الذى قاده الى نظرية المسرح الملحمى.

والكتاب يبرز أهمية الالتزام الفكرى والسياسى فى حماية الفنان من التحلل والفوضى والابتذال، ويؤكد أن شاعرية بريخت المتميزة مكنته من

التغلب على صعوبات الالتزام الحزبى. وهى اشارة هامة تبين أن الموهبة **مجلة السينما والمسرح يونية 1976

الفردية ووعى الفنان بعمله كفيلان، بأن يوسعا مجال حرية التعبير أمامه فى مجتمعه، حتى لو كان ملتزما. والكتاب زاخر بالمعلومات والآراء التى تزيد معرفتنا ببريخت وأعماله. ولعل الفرصة تتاح قريبا لمناقشته بتفصيل أكثر.

أما الآن فنكتفى بعرض لرؤية مارتن اسلن لمسرحية " مارا – صاد" وعلاقتها بحياة بيترفايس الشخصية – كما وردت فى كتابه "تأملات – مقالات فى الدراما الحديثة" وهو يسير على نفس المنهج فى الكشف عن المشاكل النفسية للفنان وأثرها فى فنه. والكتاب يحوى عدة مقالات هامة من أهمها غير هذا المقال ما كتبه عن براندليللو ومسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" فلنر كيف يفسر مارتن مسرحية"مارا - صاد" من خلال تجربة المؤلف خارج وطنه.

بيتر فايس وتجربة الاغتراب:

فى مقاله عن مسرحية "مارا- صاد" يقول مارتن إسلن "ترتبط الفكرة الاساسية لهذه المسرحية بفكرة قصة "ظل الحوذى" ارتباطا وثيقا حيث يصف فيها فايس تجربة الاغتراب، أو تجربة الوقوف فى الخارج وراء حدود وطنه فى بيئة أجنبية. اذ نجد أنفسنا أمام مجموعة من الأحداث موصوفة لا بالطريقة التقليدية تقول ما تفكر فيه الشخصيات عن دوافعها وعواطفها لكنها تقف عند المظهر الخارجى البسيط، تصف الطريقة التى يتحركون بها، والايحاءات التى يأتونها. هذه هى الطريقة التى يجرب بها الانسان الحياة فى بلد يعيش فيه غريبا، حيث لا يفهم لغة المواطنين ولا طريقة حياتهم، فى هذا الموقف يتضاءل الغريب الى حد أنه يقف لمشاهدة ظلال الاجسام

وهـى تتحـرك عبرالنوافـذ المضـيئة للبيـت. إنــه يقـف فـى الخـارج وينظـر الى الداخل.

كـذلك يجـدر بنــا أن نعـرف أن بيتـر فـايس ألمـانى الجنسـية هـرب مـن الإرهـاب النـازى وأقـام كمـواطن أجنبـى أو مهـاجر بـلا انتمـاء محـدود لــوطن، وان كــان ينتمــى لقضــايا الانســان عمومــا وصــراعه مــن أجــل الحريــة والحيــاة، اذن فــالمؤلف يقــف فــى الخــارج وينظــر للــداخل. هــذه الفكرة المحورية لقصة ظل الحوذى ترتبط تماما بفكرة مارا – صاد.

فهنــاك أيضــا نجــد عــددا مــن الأحــداث معروضــة أمامنــا بطريقــة تجعـل المتفـرج يشـاهدها مـن الخـارج. فـالمتفرجون منقولـون الـى بدايـة القـرن التاسـع عشـر"لأن المسـرح كلـه هـو مستشـفى شـارنتون" يشـاهد مسـرحية تعـالج أحـداثا وقعـت قبـل ذلـك بسـنوات أثنـاء الثـورة الفرنسـية– يعاد تمثيلها بواسطة المجانين.

وهكـذا نجـد ثـلاث تـأثيرات للتبعيـد بـالمعنى البريختـى دخلـت فـى بنــاء الروايــة وهــى تشـير بالتبـادل الــى نسـبية وجهـات النظـر الانسـانية. فـنحن ننظـر الـى العـرض بعيوننـا نحـن أبنـاء النصـف الثـانى مـن القـرن العشـرين ولكننـا مرغمـون علـى أن نـدرك أن المطلـوب منـا حقيقـة هـو أن ننظـر إليهـا بعـين المتفـرج فـى 13 يوليـو سـنة 1809 الـذى يشـاهد نسـخة 1809 لأحـداث وقعـت سـنة 1893. وفـى نفـس الوقـت نعـرف أيضـا أن الممثلـين مـن المفـروض أنهـم مجـانين، وان بعضـهم لا يعـرف حتـى مـا يقولــه. أو كــأنهم مجبــرون علــى تمثيــل أدوارهــم، حتــى أن الممثــل الــذى يلعـب دور دو بريــه عاشـق كـور دى المحـب الافلاطـونى النبيـل، هـو فـى الواقـع شـهوانى مجنـون. فـنحن نـراه، بينمـا يتلـو خطبـة عـن حبـه العفيـف النقــى، وهــو مكبــوح بقــوة مــن الهجــوم علــى المريضــة التــى تلعــب دور شالرلوت كوردى.

والـذى يشـير إليـه فـايس هنـا هـو أننـا حتـى فـى حياتنـا الخاصـة ومهمـا كـان مظهـر التعقـل الـذى نبديـه، قـد نلعـب أدوارا مفروضـة علينـا مـن قبـل المجتمـع أوالتقاليـد، ونحـن نعانى"تحـت هـذا المظهـر" مـدفوعين بـدوافع ورغبـات باطنيـة لا نكـاد نسـيطر عليهـا الا قلـيلا مثـل المجـانين فـى هـذه التمثيليـة إذ تبـدوأعمالهم مختلفـة للمشـاهدين فـى أوقـات مختلفـة من التاريخ.

وتنتهـى المسـرحية بتمجيـد نـابليون ورفعـه الـى حـد التأليـه سـنة 1809.لكننـا نحـن متفرجى"السـبعينات" او السـتينات، نعـرف مـا لـم يكـن يسـتطيع معرفتـه المتفـرج سـنة 1808 أن نـابليون سـوف يخلـع فـى غضون سبع سنوات من تاريخ هذا الاحتفال.

وكاضـافة أخـرى لنظـام تبـادل النسـبية المعقـد، فاننـا نعلـم بـأن دى صـاد نفسـه وهـو رجـل ذو أفكـار عنيفـة شـاذة، هـو الـذى كتـب المسـرحية، لكـى تـرى التـاريخ أيضـا معكوسـا مـن خـلال عقـل متميـز جـدا، لـم نعـرف أن دى صـاد مـاهو الا خيـال وان المؤلـف ابـن عصـرنا يعـرض رأيـه بالنسـبة لوجهـة نظـر صـاد فـى مـارا والثـورة. فـاذا فكرنـا فـى كـل هـذا جيـدا. أدركنـا تعقـد الحيـاة ذاتهـا، التـى يمكـن فهمهـا فقـط مـن خـلال عقـول انسـانية، كـل منهـا منحـاز مغـرض تحكمـة دوافـع باطنيـة قويـة ملزمـة كتلـك التـى تملـى علـى المجـانين أفعـالهم، وان تكـن أقـل وضـوحا عنهـا. "اضـطهاد واغتيـال مـارا كمـا قدمتـه فرقـة تمثيـل مصـحة شـارنتون تحـت اشـراف السـيد صـاد" يمكـن أن يكـون عنوانـا طـويلا جـدا بالنسـبة لمسـرحية، ولكنـه أيضـا دقيـق وضـرورى – وليس حلية لجذب الأنظار.

بالاضـافة الـى هـذا، نجـد فـى قلـب المسـرحية فكـرة فلسـفية غنيـة وذات مغـزى، هـى الحـوار بـين مـارا وصـاد حـول امكانيـة الثـورة، مـارا يـدافع عـن وجهـة النظـر الماركسـية التقليديـة. العـالم يمكـن تغييـره فقـط اذا فرضـنا عليـه بـالقوة نظامـا عقليـا. لكـى نفعـل خيـرا لمواطنينـا يجـب

أن نبدأ بالقسوة معهم أولا. ونقطة الماركيز دى صاد الرئيسية من ناحية أخرى هى الفردية المتطرفة حيث يقول:

قبل أن تقرر ما هو خطأ وما هو صواب علينا أولا أن نعرف ما نحن فأنا. لا أعرف نفسى – فلا أكاد اكتشف شيئا حتى أبدأ أشك فيه وأضطر لتدميره مرة ثانية ما نفعله ليس الا ظلا لما نريد أن نفعله. والحقيقة الوحيدة التى يمكننا الاشارة اليها. – هى حقيقة متغيرة أبدا لتجاربنا الخاصة.

والواقع أن دى صاد، قد اكتشف بالنظر الى نفسه عالما شاسعا من العنف وشهوة للتعذيب، رغبة جامحة لفرض العذاب على البشر، لكن حين جاءت الثورة، واطلق سراحة وخرج من السجن، عين قاضيا بيده الحياة والموت. وجد أنه وقد عاش عربدات خياله الجامحة، ليس لديه دافع فى فرض المعاناة على الآخرين، وأصبح غير قادر على اصدار حكم الاعدام على أحد. ذلك هو السبب الذى جعل سلطات الثورة تزيحه عن منصبه وتضعه فى مصحة للمجانين.

هكذا يتضح التناقض اوالمفارقة. ان الثورة التى تهدف الى تحقيق الخير تنتهى الى الارهاب بل الى خالق للارهاب وللاعدام الجماعى، بينما السادى المهيأ لاشباع دوافعه العدوانية العنيفة الغامضة يتحول الى صوفى معتدل يشك فى فاعلية أى فعل ويرفض أن يرفع اصبعا ليؤذى الآخرين.

إنهااعادة صياغة ذكية لاحدى المناقشات الرئيسية فى عصرنا، كانا المتكلمان الرئيسيان لها فى الدراما هما برتولت بريخت وصامويل بيكيت. فمارا - صاد يمكن رؤيتها هكذا كمناظرة بين بريخت وبيكيت، يبدو فيها انتصار وجهة نظر بيكيت بيد أن المناظرة تدار بشروط بريختية أى بأسلوب برختى، اذ نجد ثلاثا

وثلاثين مشهدا قصيرا وعددا من تأثيرات الاغراب. فانتصار وجهة نظر بيكيت غير مؤكدة بأى الوسائل.

ان مارا يتكلم فى نص كتبه دى صاد، لكى نتوقع انتصار وجهة نظر صاد. وبعد أن نرى نحن المتفرجين أن الفكرة قد اكتست أو تلوثت بحيث يصبح لديها القدرة على اعطاء الشك لمارا، الشك فى وجود حقيقة مطلقة أو صواب مطلق، وهذا يفيد فى تغيير أسلوب الثورة العنيف الى أسلوب أخر أكثر ملاءمة للظروف الانسانية وللانسان.

لقد توقعنا انتصار وجهة نظر صاد، والحقيقة ان بيتر فايس منذ ان كتب المسرحية قد أصبح مدافعا ناطقا بوجهة نظر مارا الاشتراكية.

.

14- محاكمة إيزيس..

وتراث لويس عوض

فوجئ الدكتور رمسيس عوض بنشر هذه المسرحية في مجلة القاهرة التي يراسها الدكتور غالي شكري منسوبة إلى شقيقه الراحل الدكتور لويس عوض. وللوهلة الأولى أحس الدكتور رمسيس بأن هذه المسرحية لا ترقى إلى مستوى أعمال لويس عوض الأخرى مثل "العنقاء" و"الراهب" ثم إنه، كما يقول، لم يكن يعلم شيئاً عن هذه المسرحية أيضاً. وكان طبيعياً والأمر كذلك أن يستوثق من صحة نسب المسرحية إلى لويس عوض وعن أحقية غالي شكري في نشرها الآن. لكن خطأه الوحيد هو توجيه الخطاب في شكل شكوى إلى وزير الثقافة.

والواقع أن أحداً من الذين تقدموا بالشهادة في هذا الموضوع لم يذكر ما كتبه لويس عوض في كتبه عن هذه المسرحية. فقد كتب في مقدمة "العنقاء" طبعة بيروت ص 42 يقول:

" هذه هي الفترة العصيبة التي كتبت فيها مقدمة ديواني " بلوتولاند" وكتبت فيها "العنقاء" وكتبت فيها كتابين لا يزالان مخطوطين في أدراجي أحدهما كتاب صغير اسمه "محاكمة إيزيس" وهو كوميديا رمزية من فصل واحد، تصور في قالب أسطوري نهاية الفرعون فاروق، والآخر كبير وهو رسالة "في الرد على انجلز" والماركسية بصفة عامة، لا من وجهة نظر اقتصادية ولكن من وجهة نظر فلسفية، وهي تشتمل أساًسا على نقد للمنطق الجدلي والنظرية الجبرية" .

ثم علل إحجامه عن نشر " العنقاء " و " محاكمة إيزيس" بسببين:

أولهما أن نشرهما في عهد الملكية كان أمراً بعيد الاحتمال في زمن صودرت فيه "المعذبون في الأرض" وهي فيما ارى أقل استفزازاً

للعهد البائد من هذين الكتابين، وثانيهما إني بقدر اطمئناني إلي عملي كمعلم وناقد، كنت أخجل من عملي كفنان"كذلك يشير إلي أن من مخطوطات تلك الفترة التي لم تنشر ترجمته لرواية " استر ووترز" لجورج هور.

هذه شهادة لويس عوض كما دونها عن " محاكمة إيزيس"
وبناء على هذا طلبت منه نص هذه المسرحية للاطلاع عليه لاستكمال رؤيتي لأعماله الإبداعية، وهو أمر كنت أرى أهميته لي وأنا أعد كتابي "لويس عوض ومعاركه الأدبية" الذي تم نشره بعد ذلك، فأخبرني "بأن الكتاب طرف الدكتور غالي شكري ولن يسمح لأحد بالاطلاع عليه إلا بعد وفاتى".

وقد أثار هذا الأمر فضولي فاستفسرت من غالي شكري عن جوانب الخطر في هذا النص فقال: إنه مسراوية مثل "بنك القلق" لتوفيق الحكيم، واستبعدت أن يكون أمر سبقه لتوفيق الحكيم في ابتكار هذا الأسلوب سبباً مقنعاً لهذا الموقف الغريب من كاتب كبير ومفكر جرئ مثله لم يتردد أبداً في نشر أي رأي مهما كان خطره. وهو نفس الأمر الذي يجعل الدكتور رمسيس عوض يتردد في تصديق ذلك ويصر على نقطة هامة وردت في خطابه وهي إثبات صحة أن النص المنشور بمجلة "القاهرة" هو من تأليف للويس عوض، وهو أمر قد يكون ميسوراً بالنسبة لمن قرأوا كتابات لويس عوض قراءة نقدية متأنية، فسوف يتذكرون ما كتبه عن "أسطورة الإله المعذب" في دراسة للمسرح المصري القديم التي نشرها في الجمهورية عام 1954 ثم أعاد نشرها في كتابه" "دراسات في أدبنا الحديث".

وبالمقارنة بين النصين نتبين التشابه الكبير بينهما، فهو يكرر كثيراً من الموتيفات والأحداث في "محاكمة إيزيس" بل إنه يستعير فكرة المحاكمة ومحورها الرئيسي من أسطورة الإله المعذب، والتي لخصها في دراسته للأسطورة بقوله:

" وأما إيزيس" فقد اتهمها الإله الشرير ست بخيانة الزوج
وزعم أنها حملت حورس سفاحاً، ودعاً الإلهة لمحاكمتها، ولكن الآلهة برأت ساحتها حيثما سمعت بمعجزة الخلق الجديد، معجزة الأم العذراء التي تحمل بالروح دون أن يمسها بش".

واعتقد أن هذا يكفي لازالة كل شك في نسبة "محاكمة إيزيس" للدكتور لويس عوض. وإن كان الدكتور رمسيس يرى أن النص لا يرقى لمستوى أعمال شقيقه الأخرى، فعليه أن يتذكر أنها من باكورة أعماله، وكل كاتب يمر بمراحل عديدة حتى ينضج مع التجربة ومرور الزمن، ومحال أن يكون انتاجه الأدبي كله على مستوى واحد.

15 - بعد أن يموت الملك

تأليف: صلاح عبد الصبور

هذه مسرحية جديرة بالاهتمام لا الإتهام لأنها تتعرض لمشكلة خطيرة طالما عانت منها الشعوب وهى مشكلة طغيان الفرد واستبداده بالسلطة كما انها كتبت شعرا جميلا صافيا سهلا مع حفاوة المؤلف بالصور الشعرية الجميلة التى ساهمت فى خلق الجو الدرامى. ومثل هذه المسرحيات الشعرية جدير بحفاوتنا لأنها ترسخ دور الشعر فى المسرح وهذه ضرورة لابد منها حتى يتخطى مسرحنا مرحلة التعثر والابتذال.

وواضح من عنوان المسرحية انها تركز على مايحدث بعد أن يموت الملك، وعلينا أن نحلل عناصرهذا العمل حتى نعرف الى أى مدى قد نجح المؤلف فى ان يصور افكاره فى معطيات درامية، وذلك بالاشارة الى العرض حتى يتبين ما حققه الإخراج والتمثيل وباقى عناصر العرض فى توصيل التجربة الفنية الى الجمهور.

يبدأ العرض بثلاث فتيات يقدمن موضوع المسرحية، وهو موت احد الملوك فى حين تشير إحداهن الى ان المؤلف التقط هذه القصة من احد الكتب الصفراء التى يدمن قراءتها. وهذه محاولة ذكية من المؤلف لخلق اسطورة خاصة تساعده على الابعاد والتعميم فى رسم الاحداث والشخصيات.

يبدا الفصل الأول بعرض مشاهد من حياة الملك السعيدة، وتقع أحداث هذا المشهد فى قاعة العرش حيث يقف افراد الحاشية فى جمود والمحظيات يتخشبن كأنهن تماثيل من الرخام. الجميع يرتدون اثوابا زاهية جميلة يغلب عليها اللون الآزرق، وحين يدخل الملك متمهلا تملأه خيلاء العظمة والسلطان، تدب الحركة فى القاعة ويتحرك الجميع حيث يتجه الملك، وكأن خيوطا غير مرآية تربطهم به فيميلون حيث يميل ويقفون حيث

يقف. وهكذا من الوهلة الآولى للعرض نحس بأن الجميع قد ذابوا فى شخص واحد هو الملك، ومنه يستمدون الحياة والحركة فإذا غاب او مات فانهم ميتون.

لا يكاد الملك يجلس على العرش حتى ينهض ثانية ويدورحول المحظيات بتفحصهن الواحدة بعد الأخرى، يستمع الى ما حفظت من شعر أو اغان، وسرعان ما يشعر بالملل من الشعر الأملس المعاد فيوجه نقده للشاعر الذى اتخمه النعيم ففقد القدرة على قول الشعر العذب المثير. ويذكره بأنه كان نحيلا مثل جراد الصحراء متسخا كالحذاء، فيحتج الشاعر متهالكا "ليس الى هذا الحد" ويرد الملك كيف يمكنه إذن ان يشبه شيئا متسخا ويسأله ان كان يذكر ما قاله حين دخل معيته بانه لايريد ان يمدح حتى لا يعيره زملاءه بأنه يتسول بالشعر – وان الملك لايريد مدحا فأعماله التاريخية تغنيه عن ذلك بل يريد اغانى حب تنعشه وتخرجه من اجواء الهموم والمسئولية.

وهنا ينهض الشاعر ليخبره انه قام بتحفيظ المحظية الأخرى كلاما مبتكرا قد يعجبه – وتصدمه كلمة " قد "لأنها تعطى احساس بعدم الثقة. وتبدأ المحظية فى قول الشعر لكنها تنسى الجزء الأكبر من القصيدة وتنهى الموقف بكلمة"خذنى يا مولاى" ويثور الشاعر ويجذبها من بين ذراعى الملك ويقول انها نسيت اجمل ما فى المشهد – ثم بذكر المرأة بالكلمات فيندب الملك حظه التعس لأن الكلمات قد راقته هذه المرة. لكن المأفونة قد افسدت الموقف – فلا شىء يتم كما نهوى.

يلتفت للمرآة الثالثة، وحين يهم باستدعائها، يدخل منادى الملك "بهلول" وهو قزم احدب يرتدى الوانا مختلفة وعلى رأسه طرطور – فإذا تذكرنا ان القاضى والمؤرخ يلبسان طراطير ايضا تذكرنا فى الحال دور كل منهما فى القصر. يسأل الملك بهلول ان كانت له زوجه فيجيب بأنه ليس لديه ما ينفع الزوجه حين يجن الليل. وهنا تطل علينا فكرة العقم الذى يسود الحياة فى هذه المدينة، ويتجسد فى عجز بهلول الجنسى وعجز الملك عن الإنجاب.

رغم هذا يقرر الملك ان يزوج بهلول من اجمل المحظيات ويرفض القاضى ان يعقد لهما فى قاعة العرش لأن القانون ينص على ان العقد لا

يجـوز إلا فـى بيـت العـدل. ويـرد الملـك بأنـه هـو الدولـة والقـانون والجـوهر الأقـدس. أمـا هـم فصـور زائلـة ثـم يشـير الـى نفسـه " فلينعقـد العقـد ببيـت العـدل" ويمجـد القاضـى هـذه الفتـوى الملكيـة الرائعـة، ويعلـن انـه سـوف يكتـب عنها بحثا مطولا فى موسوعته التشريعية.

وحـين يخطـو بهلـول بجـوار زوجتـه فـى طريقهمـا الـى الخـروج، يسـتوقفهما الملـك لأن التكـوين الفنـى للمشـهد لـم يعجبـه، ويـأمر قاضـى السـوء كمـا يسـميه بـأن يفصـل بينهمـا وان يبقـى هـذه المـرآة للخيـاط فهـو أطـول قامـة وينفـذ القاضـى الامـر. ويـأمر الملـك بهلـول بـأن يسـتدعى الخيـاط ثـم يقـول ان مـا يعجبه فى بهلول هو إنه "لايرضى ولا يغضب ولايعرف النخوة"

يدخل الخياط مبهورا يكيل للملك أبدع ايات النفاق شعرا،

لايدرى إن كان فى حلم او فى يقظة وهو يقول:

هل انا حقا فى حضرة مولانا البدر المتجسد –

تنهل عينى من رائق انواره

هكذا أنا أقرص نفسى كى أتأكد

لكن النور يغشى عينى الذاهلتين.

وهنـا يـدعوه الملـك ان يصـفع نفسـه فيقـدم خـده للملـك لكـى يكرمـه بصـفعة فيـرفض اذ هـو لا يصـفع إلا خـدا لـم يصـفع مـن قبـل، ويكتفـى بـان يحـرك رأس الخيـاط كـالمغزل ثـم يسـأله عمـا جـاء بـه، فيخبـره الخيـاط بـان صـهره قـد ارسـل لـه قطعـة مـن المخمـل الأبـيض النـادر التـى تشـتهى ان تلـثم جسـد الملـك ويغريـه بـالكلام لكنـه يتـذكر ان اللـون الرسـمى للدولـة هـو الأزرق. وهنا يقترح الخياط ان يجعله اللون الأبيض.

ويبـدا الملـك فـى طلـب المشـورة فيخبـره المـؤرخ أنـه فـى العـام الأول والثـانى مـن حكمـه كـان شـعار الدولـة "إلـبس ثوبـا ابـيض يغـدو قلبـك ابـيض" ذلـك لأنهـم كـانوا يـدعون الـى النسـيان الأبـيض وطـرح الماضـى ومواجهـة الأيـام القادمـة بفكـر ابـيض. لكـن بعـض العجـزة مـن قـراء الكتـب الصـفراء لـم يرتفعـوا

الـى مسـتوى اللحظـة التاريخيـة فـدعوا الـى الحقـد علـى الماضـى، فأصـبح شـعار الدولة:

"إلبس ثوبا بنيا تصبح رجلا وطنيا"

ولأنهـم لايرغبـون فـى الحقـد الأسـود قبلـوا ان يكـون حقـدا بنيـا ثـم تغيـر الشـعار منـذ عـام الـى الأزرق رمـز المطلـق. يـرفض الملـك هـذا اللغـو السـاذج ويعلـن أنـه سـيختار اللـون الأبـيض ان اعجبـه التصـميم وهنـا يطلـب مـن الـوزير ان يشـاركه الـرأى. ويـتمعن الـوزير التصـميم طـويلا ثـم يقـول"الرآى لمـولاى" ويضـيق الملـك بشـدة غبائـه فيطلـب اليـه أن بـذكره يومـا مـا كـى يصـدر لـه أمـرا ان يقتـل نفسـه. ثـم يعلـن ان التصـميم قـد اعجبـه وانـه قـرر ان يكـون اللـون الأبـيض لـون الدولـة الرسـمى مـن العـام القـادم، ويطلـب الـى المـؤرخ ان يصـوغ شعارا موجزا للدولة مغزاه المجمل هو

أنا اخترنا اللون الأبيض حتى نبقى سعداء محبوبين

فى حال الصفو الشامل

فلقد دمجتنا النعماء المشتركة، حتى صرنا كملائكة بيض

نفنى فى الذات البيضاء الكلية

الذات البيضاء الملكية

بهـذه الكلمـات تكتمـل صـورة الموقـف، وتتأكـد فكـرة ذوبـان بـل فنـاء الكـل فـى واحـد اذ قضـى علـى تبـاين الشخصـيات واختلافهـا وتحـول الجميـع الـى دمـى فـى يـد الملـك. وصـدق مـا قالـه عـنهم "صـور زائلـة أمـا هـو فجوهرهـا الأقـدس" وهـذا هـو سـر المأسـاة التـى ألمـت بهـذه المدينـة أو المملكـة بعـد ان اغتصـبها الملـك بالسـيف فكأنـه اغتصـب الحيـاة والأحيـاء، فسـيطر المـوت والجـدب علـى القـرائح والعقـول وانتشـر النفـاق والكـذب. وهـذا الاحسـاس يثيـر فـى نفوسـنا الحـزن والألـم، لكننـا حـين تتكشـف لنـا حقيقـة الملـك بأنـه عـاجز عـن الانجـاب وتطالبـه الملكـة بـأن يختـار لهـا عشـيقا يعطيهـا الطفـل، تبـدو المفارقـة فـى الموقف.

"الملك القادر لايقدر ان يهب امرآته طفلا"

العملاق المتجبر عاجز عن الانجاب، فاقد القدرة على العطاء والإخصاب ولا يمكن ان يسمح به فهو يهدد بأن يقتل من يعطيها الطفل. ان بذرة الموت كامنة فيه، بل هو فى الحقيقة بناء ضخم خرب وكان موته بغير صراع على النحو الذى تم به أمرا مقبولا تحتمه طبيعة الموقف.

وكان هذا كفيلا بأن يثير عاطفة الشماتة التى يريدها المؤلف. لكن ذلك لم يحدث فقد اختلف رد فعل الجمهور وحدث العكس تماما. فقد تعلق بالملك وحزن لماساته وكان ذلك نتيجة للأسباب الآتية التى أكدها العرض

- **ان افراد الحاشية يبدون متواطئين على الفساد بدوافع داخلية غير مفهومة. القاضى مهرج لا يعبأ بالقانون، المؤرخ منافق كذاب ، والوزير غبى جبان، كذلك الملكة لا تعرف لماذا رضيت بالوهم عشر سنوات وسكتت عن عجز الملك، بعكس الملك الذى تجد أفعاله ما يبررها – فقد احب الملكة وطلبت مملكة مهرا فحازلها بالسيف مملكة لايدركها الوصف، واخذها مكرمة الى القصر وحجبها لا يمتد الى ادنى توبها طرف ، فهو عاشق دفع ثمن حبه كما ارادته هى ومازال يحبها، فحين تطلب منه ان يختار لها من يعطيها طفلا أو تتشرد فى الكون**

يقول هو: هذا ظلم – ظلم

انك كنزى وامرآتى ... ظلى ومقيلى، مأواى وبيتى

وتميمة حظى الطيب، برج السعد الذهبى

هنا نحس فى هذا الموقف قوة تعلقه بها. فهى بالنسبة له كل شىء جميل وحين عجز عن الاحتفاظ بها جاء طائر الموت يؤكد هو ذلك بقوله "

"فى موعدك تماما يا طائر الموت الأسود"

ويبدو الموت رغم ان بذوره كامنة فى اعماق هذا الملك وكانه إرادة قدرية أو الهية جاءت لتنهى هذا الصراع وتعطى الملكة حريتها. ويبدو ان

المؤلف رغم كراهيته للفردية لم يستطع التخلص من سحر الفرد، اضف الى هذا ان الاخراج والتمثيل قد اعطى شخصية الملك التى لعبها كرم مطاوع ابعادها الكاملة على حين ان الشخصيات الاخرى لم تأخذ اهتماما كافيا مما جعلها تبدو ضعيفة أو مهتزة مما أخل بالتوازن إلى حد ما وجعل من الملك مركز الاهتمام الرئيسى والقوى على خشبة المسرح .

فأمامنا فى الصورة ثلاثة ركائز هى شخصية الملك الذى يرمزإلى العقم والجدب، والملكة التى ترمز الى الخصوبة والعطاء بالاضافة الى شخصية الشاعر معقد الامل فى الخلاص، حين نتأملها على المسرح نجد ان التوازن بينها قد اختل إلا ان ذلك لم يسلب الملك كل عطفنا، وبناء على الأسباب المذكورة سابقا فإنه يبدو كبطل مأساوى يستأثربعطفنا. وهذا على النقيض مما اراده المؤلف الذى اراد ان يفجر بموته مشاعر الشماته ويغسل قلوب المتفرجين من عبادة الفرد.

لعبت دور الملكة الفنانة القديرة برلنتى عبد الحميد، لكن انفعلاتها بدت محكومة ونبراتها غير قوية ولم يصل أداؤها درجة التألق الذى توقعناه من فنانة مثلها. وكان المتوقع وهى رمز الخصوبة والعطاء أن تكون منطلقة المشاعر قوية التعبير واضحة الملامح قولا وفعلا، ولعب دور الملك الفنان كرم مطاوع وقد أداه بمهارة واقتدار مما جعله يسيطر على المشهد كله ويكتسب تعاطف الجمهور على عكس ما أرده له المؤلف.

16- مسرحية إبن البلد

والموقف من التراث (+)

تطرح هذه المسرحية أسئلة هامة تتعلق بموقف الفنان من التراث أو الموروث الشعبى، وكيفية الإستفادة منه فى ضوء مشاكل العصر، كما أن عرض المسرحية على خشبة المسرح القومى فى بداية هذا الموسم، أبرز أهم مشكلة تتعلق بمعمار المسرح الذى أخذناه عن أوربا، وهل يصلح هذا المعمار المغلق لعرض هذا النوع من الأعمال الذى يجمع بين الشكل الغربى وعناصر الفن الشعبى كالراوى والجوقة الشعبية وخيال الظل.

إن المسرحية تمثل عملاً طموحاً قام على رؤية فكرية واعية تقول إن المصالح الطبقية هى التى تحكم وتتحكم فى علاقة الحاكم بالمحكومين ... وتجاهل هذه المقولة لا يؤدى الى حل معضلة الحكم بل يزيدنا بعداً عن العدل والمساواة والحرية. وهذه الرؤية هى خلاصة قراءة نقدية للسيرة الشعبية على ضوء حقائق التاريخ ومنطق العقل. ولا يقف وعى الدكتور عبد العزيز حمودة، مؤلف المسرحية، عند حدود الرؤية الفكرية، بل يمتد الى طريقة التناول بوضعه السيرة

الشعبية فى مواجهة التاريخ. لقد بدأ بالحكاية الشعبية وصولاً الى التاريخ، أى من الأسطورة الى الحقيقة، وهى محاولة جريئة لكشف حقيقة البطل المزعوم، والشعب المخدوع.

فقبل بداية العرض بدقائق يبدأ الراوى فى إنشاد وسرد.

جزء من السيرة الشعبية حول حروب الظاهر بيبرس وبطولاته وانتصاراته فى الحبشة، وفى منتصف هذه القصة تبدأ أشباح خيال الظل تظهرعلى الشاشة الأمامية التى تسد فتحة"البروسينيم" وتمثل عملية قتل الظاهر بيبرس لصديقه وقائده قطز.

***الثقافة العربية أغسطس 1887**

فالعرض يمزج بين عناصر السرد والتشخيص التراثية وأسلوب المسرح داخل المسرح. فالراوى يقدم الأسطورة عن طريق السرد، وفرقة خيال الظل تمثل الحقيقة عن هذا البطل المزعوم. وهكذا يبدأ الحوار أو الجدل بين الأسطورة والتاريخ حتى نصل الى النهاية.

بل إن مشهد خيال الظل يثير قضية أخرى هى قضية الفن الجاد، وهل يقدم المسرح فناً تكون مهمته دغدغة عواطف الجماهير وتسليتها، أم يقدم فناً جاداً يفتح عيونها على حقائق الحياة والوجود. إن ابن دانيال يغضب من شباب خيال الظل لتقديمه لهذا المشهد ونعرف منه أن هذا المشهد ممنوع بأمر السلطة التى تطارده فى كل مكان. وهو يدعوهم إلى الإكتفاء بتمثيل قصة عجيب وغريب أو طيف الخيال وغيرها من التمثليات الهزلية.

ولا يلبث أن يظهر الأسطى عثمان ويفد الى قهوة الحسينية حيث يجرى تمثيل خيال الظل ويطلب من ابن دانيال أن يقدم لهم إحدى باباته. وهنا يبدأ الهمس بين الرجال الجالسين على المقهى. ويسمع عثمان همسهم فيثور صائحا فى غضب"جرى ايه يا ولد انت وهو!! انتم فاهمين إيه. ماتكونوش فاهمين إنى علشان صاحبت السلطان بقيت منهم. والا " ثم يدافع عن بيبرس حتى يستفز أحد الرجال فيسأله فى استحياء وتردد: يعنى قصدك انه مابقاش من المماليك "عثمان مقاطعا فى حدة: اخرس بيبرس مصرى ابن بلد زيى وزيك"

ومن هنا يبدأ عثمان فى خلط الأوراق مما يثير شكوكنا نحوه ونحو دوره ويبدأ المتفرج يتساءل من هو ابن البلد فى هذه المسرحية. هل هو بيبرس كما يقول عثمان أم هو عثمان هذا الذى بدأ من صفوف الجماهير ووثقوا فيه وساروا وراءه يحاربون مع قطز ومع بيبرس حتى دحروا أعداء مصر من الصليبيين والتتار وقدموا أجل التضحيات من أجل بناء وطن يكونون فيه مواطنين أحرارا.

لقد تبخر حلمهم الآن وما عاد لهم دور بعد أن إستقرت السلطة للظاهر بيبرس وأصبح البون شاسعاً بين طبقة المماليك الحاكمة فى القلعة وبين جموع الشعب فى أحياء القاهرة كالحسينية وغيرها. وهنا يجوز لنا أن نتساءل عن دور عثمان الحقيقى، وثنائية عثمان بيبرس أيضاً بعد إنتصار جيوش مصر على اعدائها بقيادة السلطان قطز، وتمكن الظاهر بيبرس من طعن قطز بخنجره والإجهاز عليه، ثم احتلال موقعه على قمة المؤسسة العسكرية، لقد رأى عثمان هذه الجريمة ولكنه سكت عنها وجمع الناس خلف بيبرس حتى صعد الى سدة السلطنة. وهكذا تم

الإتفاق سراً بين بيبرس وعثمان على أن يصعدا معاً. وصدق عثمان هذه الخديعة وسار فى الطريق الى آخره. تصور أنه يستطيع بحسن النية أن يقرب المسافة بين سكان القلعة من المماليك وسكان الحسينية، وصدقته الجماهير فى البداية وراح يخطط لبناء حى جديد سماه قيصرية ليكون مدينة فاضلة تجمع بين الحكام والمحكومين على أساس العدل والمساواة. ولكنه فى الوقت الذى أبطأ فيه تنفيذ هذا الحلم أخذت التطلعات الطبقية تدفعه بقوة فى الاتجاه المضاد لتربطه بطبقة المماليك الحاكمة. فقد أعطاه بيبرس بيتاً فى القلعة، ولكنه لم يكتف بهذا بل راح يقلدهم فاشترى غلاماً ليخدمه، واشترى حصاناً ليركبه كأحد المماليك. ولم يرق ذلك للمماليك طبعا.

وحين تقدم عثمان ليخطب جارية الوزير شاهين المملوكية ثار الوزير وفكر فى قتله، لكن بيبرس استمهله حتى يسمع رأى الجارية فيه وبعد أن رفضت الجارية الزواج منه طرده بيبرس شر طردة. وكان يمكن أن يقتله مثل قطز إلا أنه اختار الطريق الأفضل وقال للوزير شاهين إن عثمان فقد قوته يوم ان ترك أحياء مصر المحروسة وأزقتها وصعد الى القلعة وما عاد له أى تأثير على أبناء البلد. لكن القتل قد يصنع منه شهيداً، أوهكذا تركه يسقط كورقة ذابلة بعد أن أدى دوره فى خداع الشعب لحساب بيبرس حتى إعتلى قمة السلطة فى

البلا د.

سقط عثمان بعد أن تمزقت أقنعة المثالية الزائفة وفقد مصداقيته عند أولاد البلد، لكنه لم يدرك ذلك إلا بعد فوات الأوان. فقد رجع لقهوة الحسينية وراح يكلم الناس ويحذرهم من الخديعة فأشاحوا عنه وإنسحبوا واحداً وراء الآخر ... ولكنه لم يدرك دلالة ذلك فراح يسأل حميدة. وكان ردها القاطع،لأنك خنلتهم زى ما خنتنى وقد سقطت حميدة بطريقة غير مبررة دراماتياً ولا يمكن فهم سقوطها إلا حين تتحول الى رمز للوطن المنتهك لخيانة أبنائه. والواقع أن عثمان لم يكن نداً لبيبرس. كان تفكيره ساذجاً وعلمه ناقصاً وكان يردد شعارات براقة ولم يبد وعياً بدروس التاريخ أو حتى فهماً لصراع المماليك بعضهم مع بعض. كان بيبرس يعى أهدافه ووسائله وكان عثمان غائب الوعى يسير كالأعمى حتى بالقياس لجارية الوزير المملوكية إذ كانت على درجة كبيرة من الوعى بموقعها الطبقى. فهى تحب عثمان لكنها لا تقبل التضحية بتقاليد طبقتها الحاكمة لكى تتزوج بواحد من أبناء الشعب. فنقص الوعى والمعرفة يمثل الخطأ التراجيدى فى شخصية عثمان بينما يمثل الإعتداد بالقوة

الفردية نقطة الضعف فى شخصية بيبرس. فقد تصور أن تخلصه من عثمان ومن المنافسين من المماليك يضمن له ملكاً مستقراً لكن خاب ظنه فبعد طرده لعثمان قام الوزير شاهين بحرق حى "القيصرية" الذى وضع خططه عثمان ليكون رمزاً لمصر الجديدة التى يعيش فيها الحاكم والمحكوم معاً، وهكذا احترق حلم المساواة والإرتباط بالشعب .

أحرقه المماليك حتى لا يبقوا لهذه المرحلة أثراً يذكر وكان ذلك علامة على ظهور المعارضة لبيبرس وظهور المنافسين مرة اخرى ليبدأ الصراع على السلطة من جديد، مما جعل الدائرة تضيق من حوله ، فأخذ يساوره الخوف وتظهر له الخيالات والأشباح وبالذات شبح قطز كما كان شبح بانكو يظهر لما كييث وهو يخاطب الشبح قائلاً "ليه مصمم تلاحقنى حتى فى السرير. انا ماعملتش حاجه ولا خرجت على نواميس الطبيعة. أنا عملت اللى كلنا بنعمله من يوم موت السلطان الصالح أيوب لغاية دلوقت. ليه مصمم تعاقبنى لو ماكنتش انا عملتها كان هيعملها غيرى. أقل منى ويمكن بيحب البلد اقل منى"

انه يبرر قتله لقطز بحبه وغيرته على مصر. وكان قطز يقف فى طريق تحقيق حلمه والوصول الى السلطة ..... إنه مجرد تبرير للجريمة. يوظفه المؤلف لتعميق البعد الدرامى لهذه الشخصية ولإضفاء مسحة تراجيدية عليها.

وفى رأيى انّ هذا المشهد يعتبر من أهم اللحظات الكاشفة فى هذه المسرحية، لأنه يكشف عن آلية انتقال السلطة فى غيبة القانون والشرعية، ويفضح عصراً بكامله إعتمد فيه الحكم على السيف. وكان السيف هو القانون الحاسم لمئات السنين. وفى غياب الشرعية تصبح العلاقة بين الحاكم والمحكوم "زواجة مستحيلة" والزواجة المستحيلة هى النغمة الرئيسية التى تتردد فى هذا العمل المسرحى. وقد نجح المؤلف فى إثراء هذه النغمة بتنويعات أخرى تسير موازية للأحداث تعلق عليها بالسخرية تارة وبإعطاء إرهاصات بما سوف يحدث تارة أخرى. وكانت كلها تشير إلى المصير المحتوم وهو الإحباط. وهذا ما نجده فى بابه خيال الظل وحكاية الأراجوز. فزواج الأمير وصال يفشل لأن العروس قبيحة الوجه وحين يتكشف له ذلك يصاب بصدمة تكاد أن تذهب بعقله، والسبب هو أنّ الزواج قام على التعمية ولم يقم على الوضوح أو العلاقة المباشرة. لقد إعتمد على الخاطبة أم رشيد فى إختيار العروس، ونتيجة لهذا الإسلوب فشلت هذه الزيجة. كذلك فشل زواج الأراجوز لأن العروس عدّت نفسها من طبقة أرقى وأرادت أن تسيطر عليه.

وهذا الإحباط يعمق خط الإحباط الأساسى فى علاقة بيبرس بالشعب ممثلاً فى عثمان. فالمسرحية تطرق موضوعا معاصراً، والمؤلف ينظر للتراث نظرة نقدية واعية ويقدم رؤية مستنيرة تقدمية تنتمى إلى تراث الفن الجاد الذى يجاهد فى سبيل زيادة وعى الجماهير لا تخديرها، وهذا ما تعلن عنه المسرحية على لسان حميدة أو أم رشيد حين تدعو شمس بن دانيال ألى أن يكف عن تقديم باباته الخيالية المسلية. التى تخدر الناس كالأفيون، ثم تدعوه ألى أن ينظر ألى الواقع من حوله ويحاول أن يفهمه.

لقد نجح الدكتور عبد العزيز حمودة فى توظيف كل العناصر الشرقية والغربية فى نسج هذه الرؤية الناضجة، إلا أن عملية الجمع بين كل هذه العناصر كان لها بعض التأثير السلبى فى توصيل رؤيته كاملة. وربما لو تم تقديم هذه المسرحية فى نطاق معمار مسرحى ملائم لاختفت معظم هذه الآثار. فقد حول المخرج أحمد زكى، شاعر الربابة، إلى فرقة إنشاد كاملة يقودها مايسترو فى ملابس عصرية. ثم قيام هذه الفرقة بتقديم زفة شعبية يتقدمها أحد الدراويش بدءاً من مدخل المسرح ثم إلى الصالة من خلف المتفرجين حتى مقدمة الخشبة، وهذا ما جعلنا نلوى أعناقنا حتى نرى ما يحدث خلفنا. وفى مشهد قراءة مرسوم تولية ابن بيبرس، لا يجد مندوب السلطة أحداً من إبناء الشعب فُيكرِه الأراجوز على أن يسمعه ويكّرر عباراته. هذا فى النص، لكن المخرج يقلب هذه اللمحة الذكية ألى عكس المقصود منها فيجعل أفراد الشعب يهرعون وراء المنادى ويرددون عبارات المرسوم، وهذا يعنى أن الشعب مازال يسير كالأعمى ويردد دعايات السلطة كالببغاء.

عموماً الرؤية فى النص تبدو متسقة ولا يشوب النص سوى التطويل أحياناً. فالحديث بين بيبرس ووزيره عن ملك الحبشة وملك قبرص يعتبر زائداً ولا يضيف شيئاً. كما أن سقوط حميدة غير مبرر دراميا، وتحولها إلى رمز الوطن المنتهك أو المسلوب نتيجة لتهاون أبنائه لا يفهم إلا من خلال رؤية فكرية للعمل ككل. ولا يعنى هذا إنكار دور المخرج الفنان أحمد زكى فى تقديم عرض ناجح الصوت من داخل أعماقة كثيراً ما تعطى أثراً معاكساً لما يريده، وكذلك الفنان أحمد مرعى متألقاً فى بعض اللحظات إلا أن ملابسه وحركاته كانت تعطى إنطباعاً مغايرا للمطلوب. أما عفاف شعيب فكان لها حضور قوى على المسرح وقدرة على التلون والإستجابة لمطالب دورها المتغير من حميدة المحبة إلى القوادة إلى لاعبة خيال الظل. وأعطى الفنان محمود الناغى تعليقاته الساخرة رنة حزينة تكشف عمق المأساة التى يعيشها

الفنان فى عهود القهر والتخلف، وتألق نجم الكوميديا الصاعد زين نصار، إلا أنه بالغ فى دور الأمير وصال أكثر من اللازم كاد يخرج به عن إطار دوره.

أما الديكور الذى صممه الفنان الإنجليزى جريجورى سميث فقد كان له دور فعال فى نجاح هذا العرض. إذ تمكن رغم كتله الكبيرة الكرتونية من إبراز المسافة بين القلعة وبين الحسينية وإتاحة الفرصة لإنسياب حركة الممثلين. وبإختصار فإن هذا العرض يمثل تجربة جديرة بالإهتمام لما تثيره حول إشكالية المسرح والدعوة إلى صيغة قومية للمسرح العربى.

-

17- تريزياس المصرى على مسرح الحكيم

تأليف: على سالم

فـــى "كوميـــديا أوديـــب" التـــى يعرضـــها مســـرح الحكـــيم، يشـــاهد المتفرجـون كـل ليلـة تريزيـاس العـراف القـديم، فـى ثـوب عصـرى جديـد – مختلـف تمامـا عـن صـورة تريزيـاس الراسـخة فـى الأذهـان منـذ مئـات السـنين، بـل مختلـف أيضـا عـن الصـورة التـى رسـمها لـه المؤلـف علـى سـالم فـى الـنص المنشـور. فكيـف حـدث هـذا؟ وهـل هنـاك مـا يـدعو اليـه أو هـل أضـاف الاخـراج قيمة فكرية او فنيه بهذه الرؤية المختلفة لتريزياس؟

قبـل الاجابـة علـى هـذه الأسـئلة، يلزمنـا أن نتعـرف علـى تريزيـاس كمـا رسـمه علـى سـالم حيـث يقـول "هـو نفسـه تريزيـاس بـنفس أبعـاده المعروفـة فـى الأدب الاغريقـى القـديم" أضـف الـى هـذا مـا جـاء فـى بدايـة الفصـل الأول مـن قـول المؤلـف" مـن أعمـاق المسـرح الـذى يسـبح فـى ضـوء خافـت يقتـرب تريزيـاس متوكئـا علـى عصـاه" وهـى صـورة شـديدة الشـبه بتريزيـاس سـوفوكليس فـى" أوديـب ملكـا" حيـث نـرى تريزيـاس يـدخل المسـرح يقـوده غـلام صـغير وتحييـه الجوقـة قائلـة ": انظـروا هـا هـم قـد جـاءوا بـالنبى المقـدس الذى يقول الحق".

وهـذا يطـرح سـؤالا هامـا علـى المؤلـف، لمـاذا التـزم بهـذه الصـورة القديمـة للعـراف مـع أنـه يـرفض التمسـك بجوهريـات الأسـطورة القديمـة؟ وهـو يؤكـد هـذا فـى تصـديره للمسـرحية ص 20 " لـم يعـد مـن الممكـن أن تصـدر الآلهـة حكمـا مسـبقا علـى انسـان قبـل أن يولـد بـأن يقتـل ابـاه وأن يتـزوج أمـه، لقـد اصـبح مؤكـدا فـى عصـرنا هـذا أن الانسـان نفسـه هـو مصـدر الشـرور والآلام وليست الآلهة أو القدر".

وقـد كـان هـذا يتطلـب بالضـرورة مـن المؤلـف تغييـرا ملائمـا فـى شخصـية العـراف مـن رسـول ينطـق بنبـوءات غيبيـة، الـى رسـول بشـرى يـوائم عصـر العلـم والتفكيـر العلمـى. لقـد فعـل علـى سـالم جـزءا مـن هـذا فـى نسـيج الـنص

والحوار. وهذا ما أدركه المخرج بوعى شديد فأكمله بل ابرزه بصورة قوية مقنعة حققت التوازن للمسرحية وحفظت للعبرة مغزاها وأثرها، وأنقذ النص من تنقاضه.

فالفرق كبير بين الاثنين. فتريزياس القديم، هو عراف الاله أبولو الذى يستمد قدرته على التكهن وكشف الحقيقة من علاقته بالآله، كما أن سوفوكليس كان مهتما اساسا بالشخصية التراجيدية. أى بمأساة الفرد البطل، أما اهتمام على سالم فهو متعلق بمصير شعب طيبة كله. او بمأساته.

يقول أوديب " لقد أرسلت فى طلبه مرتين من بيت كريون، ولا أستطيع أن أفهم لماذا يمنعه من المجىء" وحين يأتى تيزياس نعرف أن كريون لم يمنعه بل كان هو مترددا فى المجىء خوفا من بطش أوديب. أى أنه اهتم بنفسه وبحياته أكثر من اهتمامه بانقاذ طيبة. والخوف الذى جعل تريزياس القديم يتردد لم يتسرب أبدا الى قلب تريزياس الجديد، مع أن الخوف قد ملأ كل الناس هنا. حتى أوالح نفسه مخترع الخوف لم يسلم منه.

ومن هذا يبدو لنا بوضوح شديد، أن تريزياس المصرى أكثر ايجابية وأوفر شجاعة وأنزه ضميرا من نظيره اليونانى. وهو هنا يقوم بدور الراوى. ويشترك فى تحريك الأحداث. ثم يعلق عليها. انه شخص ايجابى الى درجة الثورية. ومعلم عصرى يعتمد على العقل فى تحليله للأمور وهو يواجه الانتهازيين من حكام طيبة بقوة وثبات ومن خلال الحقائق التى يكشفها تريزياس تظهر المفارقة التى تثير السخرية والضحك وتزيد من متعتنا بهذه المسرحية. فالمتعة هنا لاتستمد من الألفاظ والقفشات ولكنها متعة راقية تنبع من اكتشاف التناقض فى المواقف والأشخاص.

لقد فطن المخرج جلال الشرقاوى الى خطورة هذا الدور، وقام بتمثيله على نحو مثير وملفت، فظهر فى صورة شاب قوى البنية، يفيض وجهه بالحيوية وتتدلى شعوره السوداء على أذنيه، يحمل فى يده جيتارا يعزف عليه وهو يحكى لنا قصة طيبة الحزينة – إلا أنه مثل تريزياس القديم فى انه كليل البصر.

وأعتقد أنه وفق حقا فى اختيار الصورة الملائمة لهذه الشخصية ونحج فى أدائها بما يتمشى مع هذه الكوميديا الجادة. بل أنه استطاع من خلال هذه الصورة أن ينافس أوالح فى الاستيلاء على اهتمام المتفرجين. وهو شىء هام وضرورى طالما كنا حريصين على توصيل كلماته للجمهور. وهذا يتفق تماما وما جاء فى كتالوج العرض." فالاسطورة هنا تفقد طابعها التراجيدى القديم لتتحول الى كوميديا ساخرة وهازلة، والكاتب لايستعير عناصر الأسطورة كمواد يقيم منها البناء وانما يستعير رموزها كمناسبة يقول من خلالها كلمته المعاصرة ".

انها كوميديا عظيمة صاغها خيال المؤلف، وجسدها مخرج ممتاز لتساهم فى حل المعادلة الصعبة التى تواجه المسرح الكوميدى عندنا – معادلة الجمبع بين المتعة والتعليم. وقيمة هذه المسرحية تكمن فى ايجاد التوازن بين السخرية والجد، وبين المتعة والفكر وبين الطيش والتعقل.

ولو أن المخرج التزم بصورة تريزياس التقليدية، لاختل هذا التوازن اختلالا كبيرا وضاعت رسالة المسرحية بين ضجيج الضحكات البلهاء والهتافات الببغاوية التى يرددها شعب طيبة. ذلك لأن شخصية تريزياس العجوز لن تقف ندا لشخصية أوالح. وكل ما كان يناله تريزياس فى هذه الحالة من جمهور المتفرجين هو السخرية أو الرثاء. ولن يكون لحضوره على المسرح تأثير مفيد أمام شخصية أوالح الطاغية التى تتميز بالسحر والدها ء وبالقسوة والاجرام. وعلى هذا النحو. يسرق أوالح المسرحية ويستولى نهائيا على اعجاب الجمهور وتعاطفه. وتنقلب سخريتنا من الارهاب الى نوع من الاعجاب به، وبمن يمارسونه من الأوغاد عن طريق اعجابنا بالذكاء والخفة والمكر التى يتصف بها أوالح. وهو نوع من عبادة الذات كامن فى داخل كل منا، وكان القضاء عليه احدى مهمات المسرحية وقد تحقق فعلا من خلال العرض.

ان صورة الخنفس الذى ظهر بها جلال الشرقاوى فى دور تريزياس لا تخلو من دلالة عصرية فاطالة الشعور أصبح رمزا للتمرد بين شباب هذا الجيل الذى يرفض كل أساليب الكبت والقهر والاستغلال. وينددد بالحروب التى تشعلها الامبريالية العالمية فى كل مكان. وتعرض حياة الأمم للتدمير

والخـراب. بالاضـافة الـى هـذا، فـان هـذه الصـورة أضـفت نوعـا مـن الاغـراب الـذى يثيـر الاهتمـام والتأمـل. ويـدفع المتفـرج للتعلـق بـه ومتابعـة مـا يقولـه. كمـا أنه ساعده أن يقف برسوخ على القطب المقابل لشخصية أوالح اللعين.

أمـا القـول بـأن المخـرج كـان ملزمـا بتصـوير المؤلـف لهـذه الشخصـية فهـو مبنـى علـى مـا قالـه أحـد أفـراد الشـعب فـى المسـرحية. "جـد جـدى"، سـمع مـن جـد جـده أنـه كـان موجـودا قبـل مـا يتولـد"وأن كـان هـذا ينسـجم مـع الأسـطورة الا أنـه هنـا يعنـى شـيئا آخـر" فوجـود تريزيـاس كشـخص كـل هـذه السـنين غيـر مقبـول أساسـا ولا معقـول، والأصـح أنـه كـان موجـودا كرمـز. لأن الانحـراف فـى طيبـة منـذ زمـن بعيـد. اسـمع قـول أوالـح " ان عائلـة أوالـح تتـوارث منصـب الشـرطة منـذ أربعمائـة عـام " وحتـى أسـماء المجـرمين المدونـة بالكشـوف لـم تتغيـر كثيـرا منـذ ذلـك التـاريخ. وهنـا يتبـين لنـا أسـاس القيـاس بالمقارنـة. ان أسماء الأشخاص هنا لاتعنى إلا الرمز. أو تلازم الشر للخير.

فوجـود تريزيـاس رمـز النزاهـة والشـهامة مرهـون بوجـود أوالـح رمـز الارهـاب والجبـروت. فهمـا متلازمـان تـلازم النقـيض للنقـيض. فكمـا أنـه بكـل جيـل وعلـى مـدى أربعمائـة عـام كـان يظهـر أوالـح جديـد، وكـان لابـد وبالضـرورة مـن أن يظهـر تريزيـاس جديـد. فالعلاقـة بينهمـا علاقـة جدليـة، بـين الظلم والعدل. وبين الانحراف والنزاهة وبين الجهل والعلم.

فتريازيـاس هـو رمـز الفضـائل التـى يحتـاج اليهـا النـاس فـى طيبـة. ومـن الممكـن أن نفهـم ذلـك علـى نحـو أفضـل، لـو تـدبرنا مـا يقولـه بريخـت علـى لسـان الأم شـجاعة فـى المسـرحية المسـماه بهـذا الاسـم، "ان حاجتنـا للشـجاعة، والامانـه، والقـوة، والـذكاء تـزداد فقـط حـين تضـطرب الأمـور" ولـو أن أمـور طيبـة سـارت سـيرها الصـحيح، لمـا ظهـر أوالـح وبالتـالى، لمـا اسـتدعى الأمـر ظهور تريزياس.

وأظـن أن هـذا يكفـى لتوضـيح فكـرة الرمـز فـى هـذه الشخصـيات، لننتقـل الى نقطة أخرى لنرى كيف أكد تريزياس وجوده بهذا المعنى.

ان كوميديـة أوديـب لعلـى سـالم هـى مسـرحية ملحميـة تهـدف الـى تعلـيم درس ... ان قيمتهـا ليسـت فـى أنهـا تعـرض لنـا الحالـة التـى تـردت فيهـا طيبـة فـى لحظـات الهزيمـة. وانمـا قيمتهـا الحقيقيـة تكمـن فـى أنهـا تقـول لنـا بلغـة فنيـة

كيف ولماذا وصلت طيبة الى هذه الحالة. ثم تشير الى طريق النجاة، وهو أن الانسان سيظل أبدا هو الحل الوحيد لكل الألغاز، هو النغمة الصحيحة، الواضحة بين كل الألحان الرديئة على مر العصور، وأى نظام وأى حكم لايجعل غايته الانسان. يضل طريقه. ويسير فى طريق التدهور والانهيار ان مأساة أوديب فى هذه الكوميديا ليست فى أنه اكتشف حقيقته كانسان. ولكن مأساته هى فى اكتشاف الشعب لهذه الحقيقية. تلك الحقيقة التى نبه اليها تريزياس منذ البداية.

والاخراج يبرز هذه القيمة التعليمية ويقويها. فحين نسمع صوت تريزياس، وسط الصالة والاضواء لم تطفأ بعد " ايها السادة . . يا من تسكنون هذه المدينة " نندهش فجأة ونبدأ نتلفت بحثا عنه فنرى شابا فتيا طويل الشعر يحمل جيتارة ويروى لنا قصة " أقص عليكم قصة مدينة أخرى. قصة طيبة " محاول أن يخلق مسافة بين الجمهور وبين الأحداث التى سيراها أمامه. انها قصة مدينة أخرى. الى أن يقول"طيبة اليوم تعيسة وحزينة، لقد عرف الفقر والبؤس طريقهما لمدينتى الجميلة لأول مرة فى عمرها " فتتأكد سمة هامة من سمات القصة، ألا وهى المعاصرة الزمانية. بل والمكانية أيضا ".

تلك السمة التى تمس عواطف المتفرج تثير استجابته بطريقة وجدانية فى بعض أجزاء المسرحية. وتشكل انفعاله لكن ميل التبعيد يحول دون اندماجه فى الاحداث، وظهور تريزياس تارة يكلم أهل طيبة وتارة يوجه كلامه الى الجمهور. أى دخوله فى الأحداث وخروجه منها. بل ارتداده الى الماضى والحاضر – يساهم مع نغمات الجيتار التى تعزفها الموسيقى فى خلق الاحساس بأن ما نراه ليس الا قصة حدثت فى مكان آخر وزمن آخر.

حين ينهى تريزياس كلماته فى بداية الفصل الأول. يرفع يده ويتحرك ببطء على خشبة المسرح نحو يمين المتفرج ... وتنسحب معه تلك الستارة الرقيقة الشفافة التى تخفى خلفها مدينة طيبة وكأنه يفتح لنا صندوق الدنيا لنرى أوضاع الحياة والناس فى تلك المدينة ويختفى بعد ذلك بقليل. ثم يظهر حيت تتأزم الامور بعد ان قتل بتاح ... وأصبح شعب طيبة يبحث عمن يحل اللغز. أونح رئيس الغرفة التجارية يحذر من نقص المواد الغذائية الواردة الى المدينة يخرج تريزياس من خلفهم صارخا"يا ناس ، يا

نـاس شـوية جـد" ويبـدا يحـذرهم مـن عاقبـة الضـحك الغبـى والتفـاؤل السـاذج والسـخرية العبيطـة التـى تحجـب الحقيقـة عـن عيـونهم: ويشـتبك معهـم تريزيـاس فـى النقـاش ويـرد علـى أحـد أفـراد الشـعب الـذى يقـول "وعاوزنـا نعمـل ايـه يـا عـم تريزيـاس حانقعـد نعـيط " ثـم يـرد علـى حـور محـب مـدير الجامعـة الانتهـازى الوصـولى " ياسـيد تريزيـاس الاسـلوب العـاطفى ده عمـره مابيحـل مشـاكل – مفـيش داعـى للاستسـلام للغضـب. لابـد مـن التفكيـر الهـادى أونـج: القضـية الأساسـية ياسـيد تريزيـاس ان فيـه لغـز. ومطلـوب واحـد يحـل اللغز.

أوالـح: صـح. مـن يقعـد بقـى يقـول لـى النكـت والسـخرية. انـت عـاوز تنكـد علـى الناس والا أيه؟ ما تسيب الناس فى حالها يا أخى

. حـور محـب: واذا احنـا عرفنـا اللـى يحـل اللغـز ده. هايمشـى الـوحش ويسـبنا فى حالنا هى دى القضية.

وهنـا يقـف تريزيـاس فـى مـواجهتهم جميعـا موقـف النـد ليوجـه صـفعاته الى هذا المنطق المغلوط الذى يصطنعه أعضاء مجلس مدينة طيبة.

تريزيـاس: كـذب. تخريـف. مـش هـى دى القضـية. هـذه الصـفعة تهـدف الـى أن تشـككهم فـى حقيقـة مـا يعتقدونـه أو يدعونـه.وهى خطـوة أولـى فـى سـبيل تحـويلهم الـى جانـب العقـل والمنطـق، وحـين يسـأله أوالـح بطريقتـه التهكميـة " قصـدك أيـه؟ مـافيش وحـش ومفـيش لغـز"رد عليـه تريزيـاس بمـا يزيـدهم بلبلـة وارتباكـا ويؤكـد " فيـه وحـش وفيـه لغـز ... مـش اللغـز اللـى بتفكـروا فيـه. لغـز تـانى . ولا واحـد فـيكم جـاب سـيرته الألغـاز دى بيقولوهـا الفلاسـفة والمفكـرين والجماعـة اللـى بيسـلوا بالليـل فـى ضـوء القمـر . الوحـوش هـاتقول ألغـاز ليـه ثـم يلتفـت الـى الجمهـور ليقول"سـمعتوا عـن تعبـان طلـع لواحـد قـال لـه لغـز – سـمعتم عـن أسـد طلـع لواحـد لعـب معـاه السـيجة" وبهـذه الحركـة يخـرج مـن الماضـى الـى الحاضـر يوجـه أسـئلته للجمهـور، مـن هـذه الحيلـة نـراه علـى خشـبة المسـرح فقـط وهـى حيلـة ذكيـة تطلـب مـن الجمهـور أن يقـوم بـدور الشاهد فى هذه القضية وهو دور يطلب منه الحياد والتفكير.

ان تريزيـــاس يقـــف وحـــده فـــى جانـــب العقـــل والحكمـــة – أمـــام رعونـــة الجمـــاهير وأعضـــاء مجلـــس المدينـــة ونـــذالتهم بـــل انـــه يصـــطدم بـــأوالح مصـــدر الخـــوف والارهـــاب – والانحـــراف فـــى طيبـــة ومـــع ذلـــك لاتتخلـــى عنـــه شـــجاعته لحظة بل يقول له:

" أنـــا أعمـــى العينـــين بـــس يـــا أوالـــح. الـــدور عليـــك أنـــت يـــا أعمـــى القلـــب" ثـــم يمســـك يـــد أوالـــح التـــى امتـــدت الـــى وجهـــه ويضـــغط عليهـــا بقـــوة ويزيحـــه مـــن طريقه. ثم يخاطب شعب طيبة

" الـــوحش غرضـــه واضـــح، واضـــح جـــدا. ياكـــل الأذكيـــا اللـــى فـــى البلـــد واحـــد واحد وبعدين الأغبيا اللى فاضلين مش هياخدوا وقت.

أوديب : والحل أيه يا تريازياس ؟,

تريزيـــاس: اطلعـــوا علـــى الـــوحش كلكـــم وفـــى الحـــالتين مشـــكلتكم حاتتحـــل اذا هـــو كلكم أو أنتم كلتوه ".

ان تريزيـــاس يناضـــل مـــن أجـــل كشـــف الحقيقـــة وتوعيـــة شـــعب طيبـــة بهـــا. وهـــو يلقـــى فـــى ذلـــك أشـــد العنـــت لكنـــه يثبـــت طـــول الوقـــت قدرتـــه وتـــأثيره ويســـتمد ذلـــك أولا مـــن اســـتعماله لحجـــج المنطـــق والعقـــل الـــراجح وثانيـــا مـــن قوتـــه وفتوتـــه الجسدية.

ان أوالـــح يعتـــرض طريقـــه ويقـــف فـــى وجهـــه متحـــديا ويحـــاول أن يضـــع أصـــبعه فـــى عـــين تريزيـــاس وحـــين يلتصـــق بـــه ويقـــف الاثنـــان متلامســـين وجهـــا لوجـــه علـــى خشـــبة المســـرح، تبـــدو ضـــأله أوالـــح وصـــغره وهشاشـــة منطـــق. بـــل تبـــدو المفارقـــة فـــى الموقـــف حـــين يزيحـــه تريزيـــاس بقـــوة ويقـــول لـــه يـــا أعمـــى القلـــب" ان هـــذا شـــىء لـــه دلالتـــه، فقـــد كســـب تريزيـــاس احتـــرام المتفـــرجين وأصـــبح أوالـــح موضـــع الســـخرية وهـــدفها. ذابـــت كـــل حركاتـــه المثيـــر. وكلماتـــه المتهكمـــة أمـــام ثبـــات تريزيـــاس وهمســـاته الهادئـــة. ولـــو ظهـــر تريزيـــاس بصـــورته التقليديـــة كرجـــل عجـــوز لانقلـــب الوضـــع وأصـــبح هـــو هـــدف الســـخرية والرثـــاء، ولفقـــدت المســـرحية قيمتهـــا التعليميـــة، وأصـــبحت مجـــرد ملهـــاة مضـــحكة تثيرالاعجـــاب بالأوغـــاد مـــن أمثـــال أوالـــح، خصوصـــا وأن دور أوديـــب باهت يؤديه الممثل بجفاف أخرجه بدرجة ما من دائرة اهتمام المتفرج.

والعكس هنا . فقد ظهر تريزياس شامخا، يناضل فى سبيل توصيل كلمته، ويكشف لنا شيئا فشيئا عن الانحراف والمنحرفين، ويرينا التناقض بين القول والفعل. ومن نشوة الاكتشاف كانت ترتفع الضحكات فى الصالة وهى ضحكات مهما علت لم تحجب أبدا الحقيقة، بل كانت تؤكدها.

ان تريزياس هو ضمير المسرحية، وهو الجانب العاقل الأصيل فى شعب طيبة. كان لابد من أن يظهر قويا أمام نزوات الانحراف، مهما كانت السلطة التى تسندها. وهنا يجدر بنا الاشارة الى المخرج الفنان جلال الشرقاوى، حيث أثبت أنه مخرج واع، وممثل ممتاز يملك قوة الحضور والتأثير، ويعرف كيف يضفى على عمله الثوب اللائق به ويتألق فيه . انه يملك الجسم الملائم والصوت العميق الوقور، والوجه المعبر الذى لم يكن فى حاجة الى مكياج.

كما أننى أرى أنه لم تكن هناك ضرورة لأن يحتفظ لتريزياس بعمى البصر. فتريزياس الجديد، عراف عصر العلم، لا يستمد حكمته من الآلهة ولايعتمد على الغيب . بل يعتمد على الملاحظة والتجربة، ويأخذ بالتحليل والقياس. وهو بهذا محتاج لحواسه كلها ليرى جيدا ويسمع ثم يقول كلمته. وهى كلمة تدين كل انحراف وتعلى راية الحق والحرية.

ان تريزياس يواصل دوره التعليمى، ويفضح وسائل التعمية التى يستعملها أوالح لستر جرائمة، كما أنه يدين عادات التفكير السيئة التى تجعل الشعب يتقبل الشر وكأنه ضرورة حياة، ثم يتقدم ليناقش حجج الجلادين ليكشف زيفها.

فحين تمتد يد الشرطة وتمسك كامى من عنقه وتسحبه من قاعة العرض، يظهر أوالح ويفاجأ أوديب به ويقول "ايه اللى حصل؟" يرد أوالح عليه بلهجة باردة "دى حاجات لابد منها يامولاى. صحيح هى مش مستحبة قوى. لكن ضرورية " ويستسلم أوديب نفسه لهذا المنطق الزائف. وهنا يظهر تريزياس فجأة فى ركن للمسرح ويتصدى لهذا الموقف قائل " ان أفظع الفظائع وأعتى الكوارث تبدأ هكذا دائما كما قال السيد أوالح بالاشياء التى ليست مستحبة ولكنها ضرورية. ولكنه لم يقل لنا. لماذا هى ليست مستحبة ولماذا هى أيضا ضرورية.

من هذه اللحظة يفقد أوديب كثيرا من اهتمام المتفرجي، نتيجة الجفاف والألية التى تسيطر على أدائه. بل نتيجة لما أعطى له فى نص المسرحية أيضا، ويعجز أحمد عبد الحليم عن المساهمة فى احداث التوتر والانفعال ويفقد فاعليته فى حركة توازن القوى على المسرح. فيخرج من دائرة الاهتمام، ويقع عبء التوازن كله على كاهل تريزياس وأى ضعف فى الأداء كان سوف يؤثر على الدور كله. فترجح كفة أوالح وتضيع المسرحية، وتصبح ملهاة ساخرة لا أكثر.

لقد أعطى الاخراج شخصية أوالح كل الفرص لتجسيم الصورة التى رسمها المؤلف له. وفاروق نجيب الذى يمثل هذا الدور يعى أهميته وحدوده ويملك الموهبة والمهارة وخفة الدم، مما جعله يهدد بالاستيلاء نهائيا على اهتمام المتفرجين، بنفس الأساليب التى سيطر بها على شعب طيبة وحكومتها.

ومع ذلك ينجح تريزياس فى التصدى له، وكما ظهر أوالح فجأة، كذلك ظهر تريزياس ليؤكد تتابع الخير للشر أو تلازمه. وهى نتيجة نمطية تتكرر فى بناء المسرحية كلها.

بيد أن شعب طيبة لاينصت جيدا لكلمات تريزياس بل راحوا فى سعادة بلهاء يرددون ألحانا غوغائية صنعها الجلادون والمنتفعون. ان الفصل الثانى كله يجسد بقوة كيف استغل أعضاء مجلس المدينة مخترعات أوديب لصالحهم – لقتل روح الشعب. وكان الملحن هو أوالح. لقد سمم الارهاب كل هواء طيبة. وتسرب الخوف الى كل النفوس. حتى أصبح سنفرو النفان يخشى أن يتفوه بالنقد حتى فى داخل بيته لئلا تسمعه أذان أوالح المدسوسة فى كل مكان.

انغمس أوديب فى مخترعاته. ووقف كريون موقف المتفرج واكتفى أونج وحور محب باقتسام الغنائم .. وسيطر أوالح على كل شىء سيطرة تامة وبطريقة خفية ورهيبة.

واحد فقط لايتسرب اليه الخوف، ويقف له بالمرصاد. يقبض أوالح على طيبة كلها شعبا وحكومة لأن أحدا شتمه، ولايجرؤ على الاعتراض، ويتقدم تريزياس ويعلن أنه هو الذى شتم أوالح. وكما فعل سابقا مع جده. وحين

يفشل أوالح فى القبض عليه. يفرج عن شعب طيبة لتتحرك الاحداث من جديد.

ويظل شعب طيبة سادرا فى غيه، حتى يواجه اللغز من جديد، فيهرعون لأوديب ويفاجئهم بحقيقته. انه يستطيع أن يحل اللغز مرة ومرة ولكن كيف يتصرفون حين يموت. وتصدمهم الحقيقة " أوديب يموت " وتكون ذروة المأساة. مأساته ومأساة شعب طيبة كله، فيهيب بهم أن يخرجوا جميعا لملاقاة الوحش وهنا يهب تريزياس واقفا بين الأهالى ليعلن:

" أخيرا نعود لنقطة البداية يجب أن يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه " ثم يوجه لهم أخطر الأسئلة " هل كان يجب أن يحدث كل ماحدث لكى تفهموا هذه الحقيقة الواضحة؟".

وهذا الكلام يفصح عن الكثير. ان على سالم يترجم ماكان يعنيه بريخت من أن مأسى الماضى يمكن عرضها كشىء يمكن تفاديه. ان الاصغاء لدور العقل والضمير من البداية كان يمكن أن يجنب طيبة وشعبها هذه النكسة الخطيرة التى تهدد كيانها ومصيرها. لكن الوقت قد فات ويخرج الشعب دون استعداد لملاقاة الوحش ويصاب بنكسة مريرة أو هزيمة قاتلة. وينهار أوديب. وهنا تبرز المفارقة. لقد عادت طيبة سيرتها الأولى لتواجه الوحش من جديد. ومن هذه المفارقة تنكشف لنا الحقائق الآتية:

ان أوديب اهتم بالمخترعات المادية ونسى بناء الانسان الذى دمره أوالح بأبشع اختراع عرفه التاريخ. بالخوف الذى يحول الانسان الى شىء هش، والأشياء الهشة تنكسر بسهولة عند أى اختبار.

ويحاول أوديب التنصل من المسئولية فيفحمه تريزياس بأنه مسئول لأنه سمح لأوالح بأن يعمل بالطريقة التى كانت تعمل بها عائلته منذ أربعمائه سنة. ويطرد أوالح، ويختفى أونج وحور محب لأنهم لايظهرون فى وقت المعارك.

ويسأل أوديب عن طريقة صنع الانسان فيتقدم سنفرو الفنان أو الاسطى فى ورشة بناء الانسان كما يقول. ويقف الثالوث فى صدر المسرح – أوديب من حوله كريون وسنفرو. ان أجمل ما فى هذه النهاية

هـى التبشـير بـدور الفـن فـى تحريـر الانسـان مـن الخـوف والقلـق والشـك حتـى يبدع ويخلق فى كل مجال. ويقوى على قتل الوحش فى كل مكان وزمان.

وهـى نهايـة مغـايرة لمـا جـاء بـالنص. يـرى الـبعض أنهـا مصـالحة غيـر مبـررة. ولكـن اقحامهـا لايضـر برسـالة المسـرحية، بـل يبرزهـا ويقويهـا. تلـك هى اثارة الأسئلة ومواجهة المتفرج بما يستفزه ويدعوه للتفكير.

لقـد تمكـن تريزيـاس المصـرى مـن اثبـات وجـوده علـى خشـبة المسـرح، واحتـل مكانـا بـين أبطـال المسـرح الملحمـى ومعلميـة مثـل جـاليليو بريخـت وازدك وغيرهما. وتحية للمؤلف المبدع على سالم.

-

18 - النسر الأحمر

ملحمة الحرب والسلام

بعد فترة طويلة من الصمت والكلام، افتتح المسرح القومى موسمه الشتوى بعرض لمسرحية "النسر الأحمر" التى كتبها الشاعر الكبير عبد الرحمن الشرقاوى، وهى تتكون من ثنائية"النسر الأحمر والغربان" و"النسر الأحمر وقلب الأسد"، التى نشرت منذ شهور بمجلة، "روز اليوسف"

وقام المخرج كرم مطاوع باعدادها للعرض المسرحى.

تتناول المسرحية أحداث الحرب الصليبية التى خاضها الشعب المصرى بقيادة صلاح الدين الأيوبى، ولكنها لا تكتفى بالوقائع الواردة فى بعض كتب التاريخ بل تستعين بوقائع من التاريخ المعاصر وتكثف العلاقات بينها جميعا بصورة تبرز رؤية المؤلف الفكرية لموضوع حرب التحرير. وهذه الرؤية تتلخص فى أن حرية الوطن لا تنفصل عن حرية المواطن بشقيها السياسى والاجتماعى.

وواضح من العرض، أن المخرج رغم ما أجراه من حذف وتعديل، فقد التزم بهذه الر ؤية، بل انه سارمع النص أكثر مما يجب فى بعض المشاهد وخصوصا فى تقديم المنلوجات الطويلة التى أدت الى هبوط الايقاع فى الفصل الأخير. أما الآن فلنبحث كيف تناول المؤلف موضوعه، وسوف أعود لمناقشة هذه النقطة فيما بعد.

تبدأ المسرحية بلحظة مشحونة بالاحتمالات الكثيرة حيث يواجه الشعب المصرى فجأة تبعات الصراع الخارجى

*مجلة الكاتب 1975

النـاتج عـن نقـض ارنـاط الصـلييى الهدنـة مـع صـلاح الـدين السـلطان الفـاطمى، وهـى لحظـة أفـادت فـى تغذيـة الفصـل الأول وجعلـه أفضـل أجـزاء العرض من الناحية الفنية.

وفـى هـذا الجـو الملـىء بالترقـب تتجسـد أمامنـا فكـرة الحريـة الاجتماعيـة فـى الصـراع بـين "كوكـب" لاعبـة خيـال الظـل وعلـيش الجحـش عميـل أميـر البربـر المتـآمر ضـد صـلاح الـدين. وينتهـى هـذا الصـراع بحـرق أدوات خيـال الظـل. لكـن كوكـب تواجـه علـيش وجماعتـه بـوعى وشـجاعة وتكشـف خسـتهم واسـتغلالهم السـىء للـدين لاذلال الشـرفاء واظطهـادهم. ثـم تلـتحم هـذه الفكـرة بفكـرة تحريـر الأرض حـين يعلـن صـلاح الـدين عـن عزمـه علـى انجـاز هـذه المهمـة وعـن اعـداد الجـيش لهـذا الغـرض. واعـداد الشـعب لـذلك. هنـا يصـبح عيسـى العـوام أحـد قـادة صـلاح الـدين: "البلـد غنـى ان أحسـن توزيـع الثـروة" ويتأكـد هـذا علـى لسـان محمـود حـين يتسـاءل كيـف يحـارب مظلـوم أو رجـل سـلبوه أمنـه؟ اذا لـم يعـط الـوطن الفـرد العـزة والعـيش الموفور فكيف اذن يحمى وطنه ".

وهكـذا تتـداخل الفكرتـان فـى نسـيج المسـرحية لتكونـا وجهـين لشـىء واحـد هـو حريـة الـوطن والمـواطن. فتخلـيص الأرض العربيـة مـن العـدوان لايغنـى عـن اجـراء العـدل الاجتمـاعى. وقـد أبـرز العـرض هـذا المضـمون فـى اللحظـات الأخيـرة حـين ظهـرت كوكـب تطالـب صـلاح الـدين بعـد دخـول القـدس أن يعـود الـى القـاهرة حيـث الشـعب ينتظـره وحيـث المعركـة الحقيقيـة التـى يجـب أن ينتصـر فيهـا. وهـذه اللحظـة تعـد فـى رأيـى أهـم اضـافة أسـهم بهـا كـرم فـى اعداده للنص.

ويلاحـظ أن نظـرة الشـاعر الـى أطـراف الصـراع تتسـم بقـدر كبيـر مـن النزاهـة حيـث يقابـل بـين سـلبيات الصـليبين وسـلبيات العـرب بواقعيـة واتـزان. وهـى نظـرة جديـدة كانـت مفتقـدة فـى مسـرحية. " طنـى عكـا" حيـث بـالغ فـى تصـوير سـلبيات المؤسسـة العسـكرية فـى اسـرائيل وتضـخيم دورهـا فـى احـداث التغيير المنتظر فى مجرى الصراع.

أمـا هنـا فقـد اعتـدل الميـزان. ففـى الجانـب العربـى نجـد أميـر البربـر يشـترى العمـلاء مـن الحشاشـين والـدراويش والشـواذ أمثـال علـيش ورئـيس جماعـة احيـاء الأمـة ويتـأمرون لقتـل صـلاح الـدين بـدعوى أنـه أفسـد الأخـلاق وخـرج علـى قـيم الـدين الحنيـف، وكـذلك نائـب السـلطان وجماعتـه الـذين يحـاولون قتـل

صلاح الدين فى منزل صديقه الأزهرى محمود. وهى المؤامرة التى كشفتها كوكب وأنقذت صلاح الدين ونظام حكمة من الانهيار. وبالنظر الى الدوافع الحقيقية المحركة لهم لانجد سوى المال والجنس وشهوة السلطان. وهم جميعا يتسترون بالدين ويتاجرون به لتحقيق أطماعهم الدنيئة. وقد نجح عبد الرحمن الشرقاوى فى تمزيق أرديتهم بطريقة قوية ومقنعة – ووجه على هذا النحو لطمة عنيفة للرجعية الجاهلية فى داخل مصر وخارجها التى تتستر بالدين لتبقى على حالة التخلف والاستغلال.

كذلك فعل نفس الشىء مع الصليبيين الذين يستغلون الدين المسيحى السمح كستار للغزو والعدوان. ووفق فى فضح حقيقة دعواهم الاستعمارية لقهر الشرق العربى والسيطرة علية وقدم فى هذا الجانب ايزابيل وارناط وكونراد. وهى نماذج لاتحركها سوى الغرائز والشهوات والمجد الشخصى. لاتتورع فى سبيل ذلك عن ارتكاب ابشع أنواع الجحود والنكران. فايزابيل تستغل سحرها الانثوى لاستمالة ارناط أولا ثم كونراد فيما بعد لتحقيق طموحها فى العرش. وتنقلب على أختها ملكة أورشليم تطعنها بغير حق فى عنقها وتتهمها بتسليم نفسها لصلاح الدين. وفى رأيى أن هذا الانقلاب سواء فى النص أو العرض مفاجىء وغير مبرر دراميا بالنسبة لايزابيل والملكة التى كانت تحبها وتعدها لاحتلا ل عرش المملكة. كما أن الملكة لم تتخاذل فى محاولة استرداد هذه المملكة أبدا والى جانب ايزابيل نجد ارناط وهو فارس وغد لايعبأ بالشرعية ولا بأى قيم انسانية كالشرف والصدق، ولهذا ينقض على قافلة عربية وينقض الهدنة مع صلاح الدين ويتسبب فى اشعال نار الحرب. كذلك كونراد وهو فارس مغرور غادر يتآمر على قتل ريتشارد قلب الأسد حتى ينفرد هو بزعامة الصليبيين فى الشرق. وهو نمط شبيه بأمير البربر الذى يتآمر لاغتيال صلاح الدين لكى يصبح هو أمير المؤمنين، الا أن صورة كونراد مرسومة بطريقة واعية ومقنعة بعكس هذا الأمير الذى تحول الى مسخ شائه للطبيعة البشرية يثير التقزز والاشمئزاز، وقد أكد هذا الانطباع أحمد الناغى بحركاته الهيستيرية ونظراته البلهاء وفمه المفتوح الى درجة قضت على الاهتمام الدرامى به.

صلاح الدين والصورة الشعرية للنسر الأحمر

ولعل فهمنا لهذه الشخصيات لا يكتمل الا بدراسة شخصية صلاح الدين باعتباره الشخصية المحورية فى العمل كله. ومن الملحوظ أنه شخصية فريدة تتميز بنقاء شديد بدرجة تفزع أحد قواده فيقول "بعض الناس فضائلهم هي التى تقتلهم" فهو قائد شجاع، يحمل زهد القديسين ويتحلى بحكمة سليمان وعدالة عمر بن الخطاب. فلا تغريه السلطة ولايسكره خمر الانتصار ولاتقوى عليه نوازع الشماتة والحقد. فينطق بلسان سليمان: ان من يشمت يفقر نفسه. ثم يطلب حكم القانون فى المتآمرين ضده رغم ثبوت الجريمة ووضوحها. ثم يرعى أسرى الاعداء يسقيهم ويعالجهم ويفرغ الحقد من قلوبهم وينتهز أول فرصة للعفو عنهم واطلاق سراحهم. ومع ذلك فهو قادر على جمع شمل العرب وقيادة جنوده من نصر الى نصر. انه صورة للمخلص المنتظر الذى يقود سفينة شعبه الى بر الأمان والحرية بل يقود العالم كله الى السلام.

ويرجع السبب فى رسم هذه الصورة المثالية الى سيطرة صورة النسر الآحمر على خيال الشاعر. بل ان هذه الصورة الشعرية تعد مفتاحا لفهمنا لعالم البشر فى هذه المسرحية. فمادام النسر الأحمر قد أصبح رمزا لصلاح الدين، فلا غرابة ان تكون الغربان والأسود رموزا لأعدائه.

ولنتأمل قليلا لماذا اختار صلاح الدين شعار النسر الأحمر " أن النسر أمير الجو وملك الطير وأنبلها. انبل من كل الأحياء عدا الانسان. لايهوى لحضيض الأرض ولا يغتال فريسته غدرا، يواجهها بشر. ينقض عليها جهرا ثم يرفرف بجناحيه. ويحلق بعد ثم يحلق ملء الاجواء وقد ازداد صبا وشبابا. ان النسر شباب خالد ".

وهذه الصورة تكشف الملامح الأساسية لصلاح الدين كالنبل والقوة اوالحكمة والخلود. انه بطل ملحمى أو أسطورى يرتفع كثيرا عن مستوى البشر العاديين بل عن مستوى القادة التاريخيين الذين لم يخل واحد منهم من نقطة ضعف. ان خصمه ريشارد يشهد بنبله وحكمته وشجاعته ويعترف بأنه قد أفرغ من قلبه الحقد، وتبهر ملكة أورشليم بنقائه حتى تتساءل فى النهاية "أمسيح أنت؟!"

ولقد عمق الانطباع بهذه الصورة التى يجسدها أنور اسماعيل بقامته الفارعة وصوته القوى، وجود ريتشارد فى الطرف المقابل مجسدا فى

شخص الدفراوى الذى لايقل كثيرا فى طول القامة وحدة الصوت، والواقع أن اضفاء النبل والشجاعة والفطنة على شخصية ريشارد بصورة تجعل منه ندا لصلاح الدين قد اسهم فى حفظ توازن العرض وأفاد فى تحريك النهاية المطلوبة. حتمية الصراع بين ريتشارد وصلاح الدين:

اذ يتصاعد التحدى بينهما حتى يصل ذروته بمعركة تحرير القدس. يبدو الصدام وكأنه قدر محتوم – فصلاح الدين يعلن أن المعركة كل المعركة هى القدس. وريتشارد بدوره يصر على استعادة أورشليم المقدسة مدينة أم الرب. ليس بامكان أحد منهما أن يتراجع فالقدس عربية، وهذا يعطى حرب صلاح الدين معناها وشرعيتها. وريشارد هو فارس أوربا، ومعقد آمالها لايستطيع أن يخذل قومه فيما تعلقت به نفوسهم. وهكذا يخوض الطرفان فى بحر من الدماء لكن العبرة لاتضيع، فريتشارد يستوعب درس الحرب، انها جنون وكما قال صلاح الدين: "ألمنتصر بها مهزوم، والمهزوم بها مسحوق، وهنا تلمع بصيرة ريتشارد وحكمته وزهده فى الأمجاد الشخصية الباطلة. ويأخذ المبادرة لانهاء الحرب، رغم أن أوربا تقف وراءه تحشد له من العتاد ما يمكنه من مواصلة القتال لكنه يدرك أنه جندى يدافع عن أرضه بعقيدة وايمان لأفضل من قائد منتصر يعود لوطنه ليتلقى الهتافات وأكاليل الغار. وحين يبلغ ريتشارد هذه الدرجة من الحكمة – يسلم بالحق لصلاح الدين ويخاطر بمجده وحياته ويأتى الى معسكره يعرض عليه الصلح ويتعهد بعدم العدوان على أى أرض عربية، وتبارك ملكة أورشليم هذا الصلح. بعد أن تتبين مثل ريتشارد أن صلاح الدين أمين يمكنه أن يحمى مدينة المقدسات خيرا من فرسانهم.

هنا تزداد عظمة ريتشارد وتتطاول قامته لتدانى قامة صلاح الدين – انه أيضا بطل ملحمى أو اسطورى يتحدى أطماع قومه واحقادهم ويطهرهم منها، ويردهم الى طريق الأخوة الانسانية، ليبدأ الجميع عصرا مفعما بالعدل والرخاء أنه ليس بطلا مهزوما – بل أحد انقياء القلوب، صانعى السلام.

ان الناس فى المسرحية يشكلون ثلاثة نماذج أو ثلاثة مستويات – يضم النموذج الأول. صلاح الدين وريتشارد من أتقياء القلب، الذين تساموا

عن الشهوات وأسلموا قيادهم للعقل، وهم مسئولون عن انقاذ الانسانية من التخلف والدمار، يقابلهم النموذج المنحط من البشر مثل ايزابيل وارناط وكونراد وأمير البربر ونائب السلطان وعليش وهؤلاء جميعا يتحركون بدافع الشهوات والغرائز ويصنعون المؤامرات ويشعلون الحروب وهم المسئولون عن الويلات والكوارث التى يصيب البشرية. ولقد وظف الجنس على كثرته فى هذه المسرحية بطريقة مرحة لكنها مقنعه – مكنت الشاعر والمخرج من تعرية هذه النفوس جميعا ووضعها فى مكانها الصحيح فى أدنى السلم البشرى مفضوحة وملعونة وموسومة بالخسة والعار . وبين هذين النموذجين نجد مستوى البشر الأسوياء الذين تتعادل فيهم حكمة العقل وقوة الغرائز – يتدرج فى هذا المستوى قادة صلاح الدين وأتباعه مثل عيسى والعادل ومحمود وكوكب وكذلك ملك ومليكة أورشليم، وما يحملانه من نبل واخلاص يتعادل مع رغبتهما فى الابقاء على أمجاد ورثوها.

وينتهى الصراع بانتصار صلاح الدين ووقوف ريتشارد الى جانب الحق – وهو انتصار العقل ولكل القيم الانسانية النبيلة، ينهى الحروب ويشير الى بزوغ فجر جديد تنعم فيه الانسانية بالعدل والأمن، وقد تخلصت الى الأبد من الجشع ونوازع العدوان. ان هذا الفجر لا يقدر على تحقيقة الا زعيم من صنف ريتشارد أو صلاح الدين "زعيم يقهر فى الأعماق دواعى الصلف ليدعم قيما انسانية ".

انها نظرة شديدة التفاؤل، تحسن الظن بالطبيعة البشرية، وتثق بقرب مجىء العصر الذهبى الذى تنعم فيه الانسانية بالسعادة والسلام وهى رؤية لاهوتية طبعا. وأنا ان أمكننى أن اعرف من هو المقصود بصلاح الدين، فاننى لا أعرف من يمكن أن يكون ريتشارد. وخلاصة القول، أنها نبوءة شاعر مخلص يكن للانسانية قدرا كبيرا من الثقة والحب، وأتمنى مخلصا أن تتحقق نبوءته، ويأتى هذا الزمن الآخر الذى طالما انتظرناه.

لقد تناول المخرج هذا العمل ببعض الحذف والتعديل من أجل مزيد من الوحدة والتركيز الدرامى، بصورة أسهمت فى أبراز مضمونه الفكرى. وحبذا لو امتد الاختزال لبعض المنلوجات الطويلة وبالذات تلك التى هبطت

بايقاع المسرحية فى الفصل الأخير. وقد حملت سهير المرشدى عبء ثلاثة مونولوجات فى آخر مشهد دون ضرورة درامية للحدث أو للشخصية. وأعتقد أنه تبديد لطاقة ممثلة حساسة يجب أن يدخر لما هو أهم فى العمل. ورغم هذه الملاحظات فقد امتلأ العرض بالحركة والتوتر والدفء، وهذا دليل على طاقة كرم مطاوع الفنية والقيادية، وهو يحرك كتيبة ضخمة من الممثلين والعمال بدقة واحكام.

ولعل من حسنات هذا العرض أنه قدم فرصة طيبة لنرى بعض كبار الفنانين مثل أمينة رزق والدفراوى وأبو زهرة على خشبة المسرح القومى بعد غياب سنوات عنها. وقد أدت أمينة رزق دور الملكة بأستاذية ووقار، وأثبتت قدرتها على مزيد من العطاء للمسرح الذى عاشت له – كذلك بذل الدفراوى جهدا ملحوظا فى اتقان دوره وبلوغ كنهه. أما أبو زهرة فقد لاحظته باعجاب وهو يغالب ميله الى "الفرسكة" ليحافظ على ايقاع الدور. صحيح أن شخصية محمود كباقى الشخصيات لا تتعدد أبعادها، ولكنها تتميز ببعض الظلال. فالجميع بين عالم الأزهر والفنان الذى يكتب لخيال الظل ويحب اللاعبة والجوالة والقائد الشجاع والمفاوض الجسور الذى يكشف حماقة أمير البربر ويستشهد فى النهاية. جمع كل هذا فى شخص واحد ليس بالأمر الهين، وقد نجح أبو زهرة فى أدائه بتفوق، كذلك حمدى أحمد كان واضحا بحضوره المسرحى وصوته المميز النغمات.

وعموما برز العنصر النسائى فى المسرحية بصورة ملفتة أدت رجاء حسين دور ايزابيل اللعوب ببساطة وعذوبة، واقنعتنا فى بعض اللحظات بشرعية مطالبها وهى تتحدث عن فتنتها وأنوثتها، وذلك لانها نأت تماما عن التكلف والابتذال واثبتت أنها موهبة لايجب اهمالها. يبقى دور سهير المرشدى وهو أعمق الأدوار تقريبا. وقد أدته بصدق وشاعرية جياشة.

أما أنور اسماعيل فقد أثبت بدور صلاح الدين انه يستطيع أن يملأ ساحة المسرح بحضوره. وقد استحق قادة صلاح الدين التحية والتقدير على واقعيتهم.

أما الفنان سليمان جميل، فلا أنسى لموسيقاه لحظة التمهيد لظهور أمير البربر. أما الديكور فهو يثير سؤالا حول الجديد المستخدم فى صناعة القرص الدائر، ألم تكن هناك حلول أخرى لتقليل عدد العمال اللازمين

لتحريكــه وتخفــيض التكــاليف؟ ولايعنــى هــذا انكــار دور الــديكور بتكويناتــه الجماليــة المختلفــة فــى خدمــة هــذا الــنص، وتجســيده بصــورة طيبــة، تحيــة للفنانة سكينة محمد على هذا الجهد.

-

19- الوافد والرفض المطلق للنظم الشمولية (+)

فى مثل هذه الأيام منذ عامين وبالتحديد فى 4 أكتوبر سنة 1973 رحل ميخائيل رومان عن عالمنا ولم يتجاوز عمره التاسعة والاربعين. أى أنه كان فى مرحلة النضج الفكرى والفنى.

وقد برز اسم ميخائيل رومان كمؤلف مسرحى عام 1962 حين عرض له المسرح القومى مسرحية "الدخان" التى أثارت جدلا عنيفا تراوح بين الرفض المطلق والقبول المتحمس. ومنذ هذا التاريخ وأعماله تتوالى سواء عن طريق النشرأو المسرح. ومع ذلك فان ما نشر من أعماله وما قدم على خشبة المسرح لا يصل الى خمسين فى المائة من انتاجه. ومازالت هناك أعمال أخرى كثيرة مركونة فى أدراج هيئة المسرح أو عند اصدقائه المقربين. تنتظر يوما لتظهر فيه.

وفى العام الماضى مرت الذكرى الأولى لهذا الكاتب الفنان دون أن تذكره أجهزة الثقافة الرسمية. ولم يكسر دائرة الصمت المضروبة حوله الا جماعة أصدقاء المسرح بهيئة خريجى الجامعات اذ قدمت له عرضا لمسرحية الوافد ثم ندوة حول أعماله بنادى نقابة الصحفيين. وقد استغل صفوت شعلان فى اخراجه للمسرحية خشبة المسرح الصغير فوضع ستارتين كبرفانات على الجانبين، ولم يضع على المسرح سوى كرسيين وترك الخلفية عارية مجردة حتى لايلتزم بأى تفسير محدد لهذا النص المثير.

وتأكد هذا التجريد فى الملابس أيضا فبينما يبدو الوافد فى " بدلة " فاقعة البياض يرتدى الآخرون أزياء شديدة السواد.

والوافد هى ثالث أعمال هذا الفنان الراحل بعد الدخان والحصاد. وقد عرضت على مسرح الجمهورية فى مهرجان فرق المحافظات عام 1966

***مجلة الكاتب -أكتوبر 1975**

ونشـــرت فـــى سلســـلة "المســـرحية " وهـــى مســـرحية تجريبيـــة مـــن نـــوع التراجيكوميـدى حافلـة بعناصـر الفـارس والعبـث الا أن اخـراج صـفوت شـعلان أضـفى عليهـا نوعـا مـن الجديـة القاتمـة التـى طغـت علـى روح الفكاهـة فيهـا. ولعلـه حـاول بهـذه الجديـة أن يحـافظ علـى ايقـاع المسـرحية. لأن الأداء فـى هـذا النـوع مـن المسـرحيات يحتـاج الـى طاقـات تمثيليـة مدربـة وقـادرة علـى التلـوين بدرجـة لاتتـوافر بـين هـؤلاء الهـواة. وقـد اسـتطاع بهـذا الفهـم أن يحقـق قـدرا كبيـرا مـن النجـاح، وكـذلك وفـق بـدر تيسـير فـى تجسـيد دور الوافـد بنجـاح لـم يقلل منه سوى ضعف صوت، والجدية الصارمة التى صبغت الدور كله.

وقـد تمكـن حمـدى عبـد المـنعم فـى دور الخبيـر مـن رفـع ايقـاع المسـرحية فـى اللحظـات الأخيـرة. أمـا مجـدى لطفـى وسـيد خـاطر ومحمـود حسـام فقـد تبـاين أداؤهـم ضـعفا وقـوة تبعـا لأداء بـدر تيسـير باعتبـاره أن الوافـد هـو محـور المســرحية. الا أنهــم ســاعدوا فــى التغلــب علــى قصــور الامكنيــات وكــان اهتمامهم بهذا العمل تعبيرا عن الوفاء لفنان أعطى المسرح حياته وفكره.

وقـد كتـب الكثيـر عـن مسـرحيات ميخائيـل رومـان وحظيـت هـذه المسـرحية بكثيـر مـن التحليـل الا أن قـراءة الـنص توضـح أن هـذه الكتابـات قـد تجاهلـت الظـروف التاريخيـة التـى كتبـت فيهـا المسـرحية. وربمـا كـان ذلـك عـن قصـد أو عـن غيـر قصـد لأن المسـرحية تحمـل كثيـرا مـن الاشـارات التـى يمكـن أن تربطهـا بواقـع مصـر فـى تلـك الفتـرة. ومـن ثـم جـاز لنـا أن نطـرح هـذه الأسـئلة وان نحاول الاجابة عليها.

هــل هــى مســرحية سياســية تهــاجم الأوضــاع القائمــة حينــذاك. أم هــى مسـرحية فكريـة تنـافش أزمـة الانسـان المعاصـر ازاء سـيطرة الألـة؟ أم هـى مسرحية عبثية تصور موقف الكاتب من الكون؟

مـن الصـعب علينـا أن نجيـب اجابـة قاطعـة علـى أى مـن هـذه الأسـئلة. لأن نسـيج المسـرحية يحفـل بـالخلط والغمـوض. تتشـابك فيـه عناصـر الواقـع بتهويمـات اللامعقـول. وبطـل المسـرحية يتحـرك فـى جـو مغلـق يشـبه الكـابوس. كمـا أن الكاتـب يشـير الـى الـديكور فـى الـنص المنشـور بأنـه يمكـن أن يكـون حجـرة مصـقولة بهـا أجهـزة عديـدة أو مسـاحة واسـعة مجـردة. كـذلك نجـد

الشخصيات مجردة بلا أسماء: المندوب، الخادم. الخبير، المسئول، ماعدا الوافد الذى يحمل اسم حمدى.

ان التجريد وعدم التحديد قد يضمن للمسرحية قبولا على مدى أوسع فى الزمان والمكان، الا أنه يزيد الأمر صعوبة بالنسبة لتوضيح أغراض الكاتب الحقيقية فى فترة من حياته. فهل هو صراع الحرية الانسانية ضد الجبرية الآليةالتى تحيل كل شىء الى أزرار يتحقق بالضغط عليها كل شىء فى ميقاته المحسوب كما قال أمير اسكندر؟

قد يكون الخوف من سيطرة الآلة مقبولا من كاتب أوربى أو أمريكى حيث وصلت الميكنة مرحلة شديدة التعقيد. أما اذا كان المؤلف ميخائيل رومان مصريا فان ذلك يثير الشك فى حقيقة هذ المؤلف. ومهما كان تخصص المؤلف وقراءاته العلمية والرياضية. فان هذا لايكفى للوصول به الى هذا الموقف. ذلك أن التقدم الآلى والعلمى وان أسىء استخدامه فى الحروب، الا انه بالنسبة لأمريكا والاتحاد السوفيتى، قد اتاح زيادة كبيرة فى الانتاج وأدى الى توفير قدر كبير من الوقت والجهد. وأتاح هذا للعمال مزيدا من الوقت للراحة والمتعة والحرية. وفى هذه المجتمعات التى وصلت الى مرحلة استخدام الاتوماشين أى الآلية الذاتية فى ادارة المصانع لم يقهر فيه الانسان على نحو ماتصوره المسرحية. فمالنا نحن فى مجتمع تسير فيه القاطرات بسرعة السحلفاة، ونشكو فيه من قلة الآلات التى تلزم لانتاج أقل الضروريات.

ان الأمر مختلف تماما. فلا آلية ولا خوف من الآلية. بل الواقع يقول ان تقدم الآلية بالنسبة لنا هو غاية يجب أن نبذل أقصى الجهد لتحقيقها حتى نزيد الانتاج ونبنى قاعدة سليمة للتقدم والاستقلال. وعلى هذا تبدو اشارة الكاتب الى الالات والماكينات والزرايير محاولة للايهام بأن المسرحية تعبر عن الخوف من سيطرة الآلة على مصير الانسان وهى نغمة رومانسية قد تكون مقبولة من السلطة الحاكمة آنذاك. لكن امعان النظر فى النص يعطى الآلية معنى آخر وبالذات معنى واقعيا. فسيطرة الآلية على هذا النحو ماهى الا اشارة الى النظام السياسى القائم على غموض الأهداف وسرية الحركة.

وعلى هذا تصبح المسرحية تعبيرا عن صرخة فردية حادة فى وجه نظام شمولى أحمق يهدد حرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة هى توفير الطعام للجميع. والشمولية هنا لها سمات وخصائص فريدة. قد تختلف عن الشيوعية ولكنها تقترب كثيرا من النازية والفاشية لأنها تعتمد على الارهاب البوليسى لسحق مقاومة الأفراد. وحيث تنعدم فرصة الاقناع العقلى أو النقاش الفكرى بصورة مطلقة ولاتبقى الا أدوات القهر لتتحرك فى الوقت المناسب دون سبب مفهوم.

أما عن زمان ومكان الأحداث، فرغم محاولات التجريد والخلط والغموض فالنص لايخلو من الاشارات الدالة عليها. ولتأخذ الشخصيات مثلا فالوافد ليس تجريدا كاملا للانسان أو رمزا للقيمة الانسانية المجردة فقط، بل هو شخص يحمل بعض السمات المميزة وان كانت قليلة الا انها تكفى للدلالة عليه – فاسمه حمدى وهو مثقف مناضل، سار فى المظاهرات ضد الانجليز هاتفا الحرية والاستقلال وذاق مرارة السجن من جراء ذلك، اذن فهو مواطن مصرى. يؤكد هذا مايكشفه حمدى حين يدخل عالم اللوكانده الغريب. ويتعرف على شخصية المسئول الذى ينتمى لعائلة ثورية. وابن عمه مات شهيدا مع عرابى بل ان المسئول نفسه كان زميله فى المظاهرات ضد الانجليز وصدقى وكل الخونة. ثم يتعرف على حسان الخبير صديق الصبا منذ عشرين عاما، الذى يذكر الوافد بحسنية شقيقته التى كانت تعجب به مما جعل الوافد يطمئن اليه لكنه لايلبث ان يفاجئه بالسؤال "انت معانا فى اللوكانده؟"

فرغم هذا الحديث عن ذكريات الماضى لكنه عجز عن اقامة حوار انسانى معهم أو نقاش حول الحاضر. لقد حولهم النظام الى تروس فى جهاز أحمق لايعرف المودة ولا الرحمة لايهتمون الا بتفيذ الأوامر، انهم زملاء الصبا والنضال القدامى الذين حولهم النظام الى عملاء، بل الى أدوات قهر ظالمة معادية للانسان عموما وللفرد بوجه خاص. لذا لانفاجأ حين يرفض كل منهم تقديم الأكل الذى يطلبه الوافد أو مساعدته على الهرب وبدلا من ذلك يصرون على محاكمته بتهمة تعطيل الأزرار.

لقد اكتشف الوافد أن هناك مشاكل أهم كثيرا من المأكل والمشرب هى مشكلة الحرية والارادة الانسانية. وكانت لحظة التعرف بالنسبة له صدمة

عنيفة، دفعته الى أن ينفجر بطريقة هيستيرية. أنا باحتقركم. كلكلم عبيد. نكرات. مخلوقات بلا مواهب ولا أطماع ولا أحلام أنا اتحررت من كل قيد "من التذكرة والبطاقة وحقيبة السفر".

وتضيق الدائرة من حوله ويزداد رعبه فيصيح "أنا سامع واحد بيقول نفسك فى ايه؟ لا. انا مش عاوز أموت".

وهكذا رفض حمدى القهر وتسلط النظام. ولكنه رفض سلبى كلفه حياته. ومع ذلك فهو رفض بل تحد لا يخلو من قيمة ايجابية. انه يذكرنا بنمط الاستشهاد المسيحى، ويربطنا بتراث الأجداد. فتيمة الاستشهاد هى التى ضمنت للمبادىء أن تعيش وأن تنتشر رغم قوة الطغيان والبطش. وان كانت الدعوة الى الاستشهاد فى سبيل الدفاع عن الوطن والعرض شيئا محمودا وعظيما الا أن الاستشهاد بسبب نظام سياسى داخلى جائر، ومن أجل أبسط مطالب الحياة الانسانية يدفعنا الى التفكير فى شرعية النظام أصلا. ويذكرنا بكلمات بريخت فى مسرحية "جاليليو" تعيس هو البلد الذى يحتاج الى شهداء " اذا كان التعبير عن الرغبة الانسانية أو الرأى أو الحقيقة يستدعى الشهادة، فما أتعس هذا البلد، وما أتعس أهله.

ان حمدى البطل الوافد يتردد اسمه فى معظم أعمال ميخائيل رومان، وان كانت تغلب عليه صفة المثقف البرجوازى، الا أنه يعبر عن هموم الانسان المصرى عموما، وكان يؤكد انتماءه لهذه الهموم فى اكثر من عمل. ولعله يؤكد بطريق ما صلته بخالقه وبمعاناته الشديدة بحثا عن الهدف وفى التجريب فى الشكل والمضمون للتعبير عن الكلمة فى حرارة ودفء فى حدود ما كان يتيحه النظام السياسى من حرية محدودة.

لقد خرج ميخائيل رومان بالواقعة من اطارها التقليدى وسار بها شوطا كبيرا فى طريق التطور والتجريب. وكان فى كل عمل من اعماله عميقا وأصيلا ومثيرا لأنه لم يحاول ان يقلد احدا بل كان يحفر طريقه باصرار وقوة مجريا عديدا من الأساليب بحثا عما يلائمه، ولعله وجد نفسه فى موضوع أثير فى كل أعماله هو القهر الخارجى والقهر الداخلى الذى يهدد كيان الانسان وحريته ويعطل ملكاته. وقد حققت اعماله تطورا كبيرا وتقدما

نحـو النضـج بـالتركيز علـى الـذات الفرديـة القلقـة المتمـردة علـى القلـق والـرفض والاحبـاط. ولـم يكـن تقدمـه افقيـا أو طوليـا وانمـا كـان تقـدما نحـو الأعمـاق. كـان شـأنه كمـن أمسـك بحزمـة مـن أشـعة الليـزر المركـزة وراح يجـوس بهـا فـى أعمـاق الـذات بحثـا عـن مكـامن القـوة والصـمود ودفعهـا فـى وجه اللامبالاة واللامسئولية والجهل والغباء.

ان أعمـال ميخائيـل رومـان تحتـاج الـى أبحـاث عديـدة تنطلـق مـن واقـع المرحلـة التاريخيـة التـى عاشـها هـذا الفنـان. وعلـى ضـوء مـا كـان يعانيـه مـن قلـق وتمـزق وتمـرد فـى حياتـه الخاصـة والعامـة نـزداد فهمـا ووعيـا بـدور هـذا الفنـان وموقفـه مـن أحـداث هـذه الفتـرة ومـاجرى فيهـا مـن انحـراف وخـروج علـى الشـرعية، ولعـل أصـدقاء ميخائيـل رومـان المقـربين هـم أقـدر الدارسـين علـى القيـام بهـذه المهمـة، خصوصـا هـؤلاء الـذين أودع عنـدهم أعمالـه التـى لـم تنشر.

ان نسـيان الـذين رحلـوا لايعنـى أبـدا اننـا مشـغولون بالأحيـاء أو بمـا هـو أهـم مـن قضـايا الفكـر والثقافـة والحضـارة، وانمـا يعنـى خمـود الحيـاة الثقافيـة وتمزقهـا. إنهـا لاشـك نكسـة نأمـل فـى أن نتخطاهـا كمـا تخطينـا النكسـة العسكرية فى يوم العبور العظيم.

20- من هو الشيطان الذى بسكن بيتنا؟

حكاية الدرويش الذى خدعته الغنية وأنقذه خادمها السكير.

يبدو أن للدكتورمصطفى محمود آراء غريبة فى المرأة والدين والتقدم الحضارى يريد مناقشتها فى مسرحية " الشيطان يسكن فى بيتنا " وهو يعرض هذه الآراء صريحة وعارية على لسان الشخصيات على شكل حوار غير درامى لايحملنا الى توقعات درامية أو فكرية منطقية بل يفاجئنا من وقت لآخر بشىء جديد حتى نجد أنفسنا فى النهاية أمام نتائج غريبة لاتتفق والمقدمات.

وربما نتج هذا من اعتماد المؤلف على تيمتين متنافرتين، أولاهما تيمة الصراع بين المرآة والرجل وهى تيمة انسانية عامة، والثانية هى معركتنا القومية مع الأعداء وهى تيمة خاصة. وقد عجز المؤلف عن أن يمزج بين الخاص والعام بحيث يصنع منهما محورا واحدا لعمله، فانهار البناء وظل موضوع المعركة حدثا مقحما على تطور الفكرة الأولى.

والمسرحية تقوم على ذكاء تجارى حاد يقدم الرذيلة باسم الفضيلة ويعرض الجنس عاريا وصارخا باسم العلم والدين والوطنية.

وعيب المسرحية يكمن فى انها لا تثير أسئلة بقدر ما تعطى من اجابات قاطعة تلبسها ثوب العلم والدين. وهى تنافى فى حقيقتها منطق العلم وجوهر الدين لأن النغمة الرئيسية للمسرحية تسير فى اتجاه معاكس يقوم على رؤية وثنية جاهلية تمتهن المرأة وترفض التقدم الحضارى بكل منجزاته الفكرية والمادية من الطائرة والصاروخ حتى الراديو والتليفزيون.

ولننظر فى المسرحية لندرك كيف يتم هذا؟

ففى بقعة نائية فى الصحراء، حيث يعيش الشيخ ابراهيم الطنطاوى العابد الصوفى الذى انعزل عن العالم وعن العصر ليخلو الى الله . وفجأة تطرق بابه غانية فاتنة هى سونيا الراقصة الشهيرة التى يتمنى الملايين نظرة منها، وتحاول سونيا أن تغرى الشيخ الطنطاوى بجمالها فيهرب فى البداية لكنه حين يعرف اسمها يتمسك بها. أهى كرامة من كراماته. لكنه يعلن أنه رأى صورتها فى الاعلانات المعلقة على جدران الشوارع. وتضع سونيا يدها على أول نقطة ضعف فيه. أنه يحملق فى صورها مثل الباقين، وربما كان يحلم بها فى منام . وهنا تعرض عليه أن تضع تحت يده مليون جنيه ليتحكم فيها ويصرف منها على مبادئه. ليخرج نفسه والبقعة كلها من الفقر والمهانة. ويقبل الشيخ أن ينفذ مشروعها المتضمن على سبع نقاط تهدف الى ادخال النور والماء والمدنية الى منطقة الشيخ ابراهيم.

ويقبل سيدنا الصفقة ويوقع على العقد بقبلة طويلة على شفايف سونيا. لقد نجحت سونيا فى أن توقظ فى نفسه الشهوة للجنس والمال والسيطرة، فاستولت على عقله وقلبه. وسرعان ما بدأ تنفيذ المشروع وأصبح سيدنا الموجه الروحى لفرقة سونيا المسرحية التى يطمح من خلالها أن يخلص الفن من الانحلال والابتذال ليكون فى خدمة القيم العظيمة.

ويتغيركل شىء فجأة. يتحول المكان الى قطعة فاتنة مجهزة بأحدث وسائل المدنية ومليئة بالبهجة والحياة. ويظهر أثر النعمة على الشيخ، فيرتدى البدلة الافرنجية ويسكن كوخا رائعا به كل مباهج الدنيا. وفجأة يآتى اتباعه الدراويش اسماعيل وعيسى وأحمد وزكريا وادريس، ويفاجآون بما طرأ على شيخهم من تغيير حتى أن عيسى ينكر معرفته:

عيسى : لايمكن أن تكون الشيخ الطنطاوى الذى أعرفه

الذى يأكل هذا

الطعام ويعيش هذا المعاش. لابد أن تتغير نفسه. لقد غير المال قارون وجعل منه فرعونا.

الطنطاوى: لأنه وضع المال فى قلبه وضن به على الجميع. ولو أنه وضعه فى جيبه وأنفقه على الجميع لانقلب المال نعمة. وديننا ليس ضد المال وانما هو ضد ذل للمال.

عيسى: هذه أراء جديدة على شيخنا.

الطنطاوى: وظيفتنا أن نبحث عن الآراء الجديدة ونطلب الحق من كل سبيل.

زكريا: سبحان من يغير ولا يتغير.

هذا الكلام الذى أُثار دهشة عيسى وزكريا من المريدين لابد أن يثير دهشتنا أيضا. لأن التغير الذى طرأ على الشيخ بلغ حدا بعيدا حتى انه أصبح يفصل بين الغاية والوسيلة. ومن يتتبع كلماته فى الرواية كلها يعرف أن سونيا لم تعلمه هذه الفلسفة الميكيافيللية التى تميل الى تبرير كل شىء. وهى فلسفة انتهازية تتنافى مع الدين والأخلاق. وهى تنزلق بالشيخ حتى يتحول الى مدافع عن حرية الامتلاك وعن الاغنياء حيث يقول "ان الغنى المستغنى أفضل من الفقير المحتاج " لقد حاول الشيخ أن ينكر تأثير المال على سلوك أصحابه ولكنه تغير دون أن يدرى . ولا غرابة فقد غير المال قارون.

لقد أخذ الشيخ يغرى أتباعه بالعمل معه فى فرقة سونيا المسرحية حتى أقنعهم بحجة أنهم سوف ينازلون الشر فى ميدانه وهو خير من العزلة والانطواء. ويقبل عيسى وظيفة مدير البلاتوه مقابل مائتى جنيه شهريا.

وتجرى البروفات على العرض الأول للفرقة وهو يضم رقصتين، الأولى رقصة الحب والثانية رقصة الحرب. وفى رقصة الحب تعرض الفرقة صورا للانحلال والشذوذ الجنسى، مما يستفز عيسى وزملاءه، لكن الشيخ يأمرهم بالطاعة والسكوت. ويشترط عليهم أن يكونوا "مثل قرود الحكمة لاترى ولا تسمع ولاتتكلم انما تتعلم" عليهم آلا يسألوا لماذا؟ وكيف؟ لأن كثيرين دخلوا جهنم لمجرد أنهم سألوا هذه الأسئلة.

وواضح أن حب السيطرة قد تملك الشيخ حتى أنه يرفض من اتباعه أى نقاش أو معارضة. وقد قضت هذه الفلسفة على حيوية أتباعه حتى تحولوا الى آلات تتحرك لتنفيذ أوامرسونيا وموظفيها. وواضح أيضا ان سونيا لم تعلمه هذه الفلسفة. بل هى فلسفة الحكم فى الشرق العربى منذ أقدم العصور. وان كان الشيخ يحذرهم من مغبة السؤال بكيف أو لماذا حتى

لايدخلوا الجحيم. وقد كانت، ومازالت، ملايين كثيرة تعيش على أرضنا فى جحيم الفقر والاستغلال والديكتاتورية لأنهم لم يسألوا هذه الأسئلة.

ولكن مذا كانت نتيجة ذلك بالنسبة للشيخ وأتباعه؟.

تقول سونيا تعليقا على موقف الشيخ "لقد بدأت التنازلات. سمعتوه يصرح أمامكم بالقبلات بشرط أن تكون فى الهواء، وبالرقص الجنسى بشرط آلا يكون مباشرا، وبالكوميديا الساخرة التى ضربنا فيها المآذون بالنبوت. وبالأمس انتزعت منه تصريحا بشرب البيرة. والبقية تأتى. "

أما أصحابه الذين دفعهم الى النفاق والسلبية، فقد انتهى حالهم الى الانهيار. فقد غرق ادريس فى المهلبية وضاع زكريا فى السكر وأصيب عيسى بحالة ذهول كئيب ولكن الى هنا يقف التطور الطبيعى لأحداث المسرحية، ويقف المؤلف عاجزا عن الوصول الى نهاية حتمية، فيلجأ الى اقحام موضوع المعركة لقد أتت الاشارة من معسكر العدو التى تشرف عليه سونيا . ففى هذه الحالة المنهارة للشيخ وأتباعه يأتى جيمى الفونت مصمم الرقصات الذى لا يفيق من السكر بحجة الصدق مع النفس. يأتى ليخبر الشيخ أن سونيا وفرقتها استبدلوا المدافع البلاستيك بمدافع صلب، وطلقات الصوت برصاص حقيقى. ويصدق الشيخ وشاية الفونت ويدعو أصحابه للاحتياط، حتى اذا جاء وقت التنفيذ تنشق الأرض عن الدراويش فيخرجون كالمردة فى الثياب الذى دخل بها طارق ابن زياد الأندلسى. وتنتهى المعركة بانتصارهم على سونيا وأتباعها. ويأخذونهم أسرى ومعهم ادريس. أما الجاسوس الفونت فيصطفيه الشيخ الطنطاوى كأحد أتباعه. وينهى الأمر بخطبة عصماء عن الشهامة العربية، وعن نواياه فى بدء حياة كلها انتصار.

وواضح أن موضوع المؤامرة تحول مفاجىء فى سير الأحداث حول البداية الطيبة الى عمل يستجدى النجاح والشعبية باى سبيل. ولو أن المؤلف يدرك جيدا قوانين الدراما ومبدأ العدالة الشعرية، لعرف كيف يصنع عملا أصيلا وجيدا. فنهاية الخطيئة هى القصاص. وقد تطابق الشيخ ابراهيم مع الشر، حتى تحللت ارادته، وفلت عزيمة أتباعه. وكان الجزاء

المنطقى هو أن يعاقب ولو بالموت، ولكن المؤلف انتشله بطريقة زائفة ليجعل منه بطلا للمستقبل. فهل يصلح هذا نموذجا لرجل الدين والدنيا المعبر عن نقاء المبادىء وأحلام البسطاء.

لقد حاول المؤلف فيما يبدو، أن يستغل الاشارة الى معركة أكتوبر المنتصرة، كما استغل الدين والعلم، ليغطى عيوب العمل الفنية والفكرية. والعيوب الفنية مسألة قد لاينجو منها أبرع المؤلفين. ولكن العيوب الفكرية لايجوز تبريرها فى هذه المسرحية خاصة ما يتعلق منها بأفكار المؤلف حول التقدم العلمى والمرأة. فهى تكاد تكون ردة جاهلية، وعودة الى حضارة أهل الكهف التى كان يفاخر الامام أحمد بها فى اليمن السعيد حتى عهد قريب. فالشيخ الطنطاوى يرفض التقدم العلمى بكل منجزاته التكنولوجية من الطائرة والصاروخ حتى الراديو والتليفزيون، لأنها تمثل نصف العلم. يقول لسونيا:"سوف أخذ العلم من منبعه وليس من أيديكم " فأين منبع العلم وموطنه اذا رفضنا علم العصر وفنونه؟

ان هدف الكاتب يتضح أكثر حين نسمع الشيخ يصرخ فى وجه سونيا "أريد خرابتى القديمة. لا أريد منكم شيئا" ان تكرار لفظ الخرابة عدة مرات لا يعنى هنا العودة الى البكارة أو الأصالة. ففى نطاق النص دلالات واضحة على أنها العودة الى الوراء عدة قرون اكتفاء بما كان عندنا من علم ذاتى وقناعة واستسلام. ولو أخذنا بهذا الرأى فكيف كان يمكننا أن ننتصر فى معركة أكتوبر التى استحضرها الكاتب؟ وكيف يمكن اللحاق بالعصر؟ ثم الى أى مدى يتفق هذا الفكر وهذه الجهود المضنية التى تبذلها القيادة السياسية للحصول على تكنولوجيا الحرب وتحقيق الانفتاح الاقتصادى والثقافى. هل تتفق هذه الدعوة الانغلاقية مع أى دين؟ ان الحديث الشريف يقول:"اطلبوا العلم ولو فى الصين " مع ما كانت تعنية الصين أيامها فى البعد المكانى والبعد عن الدين كذلك نظرة المؤلف للمرأة. فهل هى حقا الشيطان؟

وهل هى الشر المحيط بنا فى كل مكان حتى فى بيتنا كما يقول عنوان المسرحية. ان الصراع بين المرأة والرجل أو صراع الانسان ضد الشر هو موضوع انسانى عولج بكثرة فى الآداب الأخرى. وبمستويات عميقة. وكانت تيمة الرجل الذى باع نفسه للشيطان موضوع اهتمام خاص عالجها

جيتـــه الألمـــانى ومـــارلو الانجليـــزى فـــى روايتـــين باســـم " دكتـــور فوستس"وعالجها أناتول فرانس فى رواية "تاييس"

لكـن أحـدا مـن هـولاء لـم يحقـر المـرأة علـى هـذا النحـو كمـا فعـل مصـطفى محمـود. ان فوسـتس مـارلو يطلـب مـن هيلـين قبلـة تمنحـه الخلـود. ان المـرأة هنـا رمـز الجمـال الخالـد. فـأين هـذا ممـا يقولـه الشـيخ الطنطاوى"مـاذا تفعـل المـرأة اذا اسـتولت علـى روح رجـل .. انهـا تعتبـره موضـوعا انتهـى بحثـه فتلقـى بـه فـى أول مزبلـة وتبحـث عـن رجـل آخـر. عـن ضـحية أخـرى وعبـد آخـر " .. وعلـى الجانـب الآخـر نجـد الفونـت مصـمم رقصـات سـونيا يسـكر باسـتمرار هروبـا مـن واقـع صـدم فيـه بـالزواج وهـو يهـذى "جوزونـا ليـه" طـول الوقـت. فمنـاخ العمـل كلـه ضـد المـرأة. فلـيس بالمسـرحية امـرآة واحـدة فاضـلة أو فضيلة واحدة يمكن تنسب لجنس النساء.

وهكـذا تشـوهت صـورة الحـب والحنـان التـى تسـكن بيتـى وبيتـك. ولـو أجبنـا علـى سـؤال المؤلـف عـن حقيقـة المعركـة مـع الشـيطان، أى مـع المـراة، فطبقـا لمـا تقـدم تكـون الاجابـة هـى الحـرب المقدسـة ضـدها حتـى تبيـد جـنس النسـاء جميعـا. أليسـت هـذه دعـوة ضـمنية للعـودة الـى وأد البنـات كمـا كـان يـتم فى الجاهلية، وهى العادة الذميمية التى أبطلها الاسلام؟

ان المسيحية ترفع المرأة لمراتب القديسين وتسوى بينها وبين الرجل بحيث تجعل من الزوج والزوجة جسدا واحدا وروحا واحدة – والآية القرآنية تقول:

" ومن آياته ان خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا اليها وجعل بينكم مودة ورحمة". (21- الروم)

فأين هذا من تلك الصورة الشائهة التى يرسمها المؤلف للمرأة، والتى لا يخفف منها تحويل سونيا الى امرآة أجنبية، أو رمز للدول الاستعمارية، لأن هذه الحيلة افتعلت فى النهاية لانقاذ المؤلف من ورطته.

تبقى بعض المغالطات العلمية والتاريخية التى حفلت بها هذه المقالة الحوارية. فمن الذى البس الشيخ الطنطاوى خرقة المجذوب ودفعه للنفاق والسلبية باسم

الدين؟ هل هى سونيا حقا؟ ومن الذى صدر للعرب الانحلال الخلقى والشذوذ والحشيش؟

لاشك أن الكاتب يعرف الاجابة الحقيقية ولكنه يغالط ضميره. فهذه منتجات عربية وشرقية لم تصدرها الحضارة الغربية باسم العلم أو تحت أى اسم آخر. واذا كان بعض المستعمرين قد استغلوا بعضها لخدمة أهدافهم، الا أن الامانة والشجاعة تفرض علينا أن نواجه القصور والسلبية ولا نلقى بكل التبعة على الآخرين. ان هذا المسلك يمثل نوعا من خداع النفس يتفق وفلسفة التبرير التى يمثلها الشيخ ابراهيم الطنطاوى فى المسرحية.

وأى كاتب يرضى بخداع النفس ويتجاهل الحقيقة الموضوعية انما يساهم عن عمد فى عملية التخدير لفكر الشعب وحواسه. وهذا يؤدى الى استمرار السلبية والتخلف.

ولا أدرى هل ألوم المخرج لقبوله هذا العمل أم أثنى على جهده العظيم الذى حقق عرضا مقبولا. فعلى الرغم من قدرة الفنان الكبير محمد السبع وعذوبة أداء الفنانة ليلى طاهر، وقدرة القنانة نهى برادة على خلق ديكور ملائم يضيق فراغ المسرح ويقلل برودته. الا أن ذلك كله لم يفلح فى اخفاء ضعف النص او انقاذ العرض من الملل والرتابة التى تصيبه خاصة فى الفصل الأخير.

-

21-باحلم يا مصر (+)

على الطريقة المدرسية

أهمية أى تجربة فى ميدان المسرح تتحدد بما تضيفه من قيم فنية او فكرية. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتساءل ما الذى أضافته تجربة نعمان عاشور المسماة " باحلم يا مصر " كدراما تسجيلية وما الذى فعله المخرج عبد الغفارعودة بتنفيذ العرض.

وجدير بالذكر أن المسرح التسجيلى أو الوثائقى ليس جديدا علينا ، فقد قدم مسرح الجيب منذ سنوات مسرحيتين لبيتر فايس ، رائد هذا الشكل المسرحى . هما مسرحية (الغول) و (مارا صاد) التى قدمها احمد زكى باسم (مجانين) . كذلك قدم المسرح القومى (النار والزيتون) لألفريد فرج . والمسرح التسجيلى يستعين بكل وسائل التعبير الفنية من شعر ورقص وبانتوميم وأغان لتقديم رؤية شاملة للموقف الانسانى أو لقضية من القضايا السياسية أو الاجتماعية التى تتعدد حولها الآراء .

فما هى القضية التى يركز عليها نعمان عاشور فى حياة رفاعة الطهطاوى . لعلها قضية تحرير المرآة .. فزهرة تعلن أن بحثها يتناول (المرأة فى فكر رفاعة الطهطاوى) ولاشك فى أهمية هذه القضية ليس لأنها قضية معاصرة فحسب بل لأنها محك صراع فكرى مستمر ولقطة امتحان لأعداء حرية المرأة بل لأعداء الحرية عموما . وطرق هذا الموضوع من خلال حياة رفاعة الطهطاوى يضع أمام المؤلف فرصة نادرة لتصوير الصراع الفكرى والاجتماعى بين قوى التحرر وقوى الرجعية.

ورغم انه أشار الى هذه الجوانب بعبارات عديدة، وحاول أن يصورها الا أنه لم يوفق فى تجسيدها على المسرح. بحيث أصبحنا نرى خصوم الطهطاوى ونسمع كل حججهم بوضوح وهذه ميزة المسرح التسجيلى. فهو يتيح عن طريق تراكم الصور
*** مجلة السينما والمسرح -نوفمبر1975**

أو المشاهد أو تناقضها أن يعطينا الزوايا المختلفة للفكرة المثارة. وعن طريق هذه الجدلية تتضح فى أذهاننا ووجداننا الرؤية الصحيحة للأمور.

باختصار يحتاج هذا المسرح لدرجة من الحياد الفكرى من جانب المؤلف وكذلك لدرجة من النزاهة تتيح فرصة كاملة ومتساوية لكل وجهات النظر المختلفة كى تعبر عن نفسها . وللاسف فان هذا العرض حول رفاعة الطهطاوى لم يحقق شيئا من هذا لتردد المؤلف بين الأسلوب الواقعى الذى يجيده وبين هذاالشكل التعبيرى للمسرح . فرغم أن زهرة تعلن أن موضوعها هو (المرأة فى فكر الطهطاوى) وتناقش هذا الموضوع بعرض مقارنة لحياته وموقفه من المرأة فى طهطا وباريس نجد فى الجزء الثانى من االعرض موضوعا آخر هو نضاله من أجل مدرسة الترجمة ونفيه إلى السودان وعودته حتى موته .

ومن هذا يتضح ان المؤلف لم يلتزم بموضوعه واستطرد الى أشياء أخرى وكان الأولى به أن يسمى العرض مقتطفات من حياة الطهطاوى. وقد نفذ المخرج هذاالنص بطريقة حرفية أو مدرسية فجاء الاخراج خاليا من الخلق والابداع ووقع فى نفس أخطاء المؤلف النصية.

فرغم اختيار منطلق تسجيلى لهذه القضية وهو مناقشة رسالة دكتوراه حيث تقف الطالبة أمام لجنة الامتحان تدافع عن وجهات نظرها بعرض مشاهد مسرحية عن طريق الفلاش باك كصاحب صندوق الدنيا، الا أن مفهوم نعمان عاشور للتسجيلية يختلف كثيرا مع المعنى المتعارف عليه لهذا الشكل المسرحى . ومن هنا جاء هذا التناقض. بين محاولة لشكل تسجيلى وأسلوب واقعى فى تصوير الأحداث والبيئة حتى اللغة. وجاءت معظم الأغانى كأداة تعبير شىء متناقض وفج وهى مسئولية المخرج. ولايمنع هذا من وجود بعضها فى مكانه الصحيح مثل أغنية الافتتاح. وأغنية (لحد امتى) وكذلك أغنية الختام (لا مصر بدون الحرية) . وجدير بالذكر أن نقول ان عدلى فخرى يؤدى الأغانى باحساس صادق يشد الجماهير الى الكراسى, فهو طاقة فنية عظيمة جديرة بالاهتمام والرعاية .. وقد حمل تبعة عشر اغنيات متباينة الطول كفيلة بأن ترهق أى طاقة صوتية ولو أحسن المخرج صنعا لحذف معظمها من العرض.

ومن ذلك فان مهندس الديكور زوسر مرزوق كان متفهما لطبيعة الشكل التسجيلى فجاءت وحدات الديكور تعبيرية. فقد وضع أعضاء لجنة المناقشة فى أشكال بيضاوية من الألومنيوم سخرية بآرائهم السفسطائية كذلك تقسيم المسرح.

الى يسار ويمين . حيث يظهر صور فرنسا فى اليسار وصور طهطا فى اليمين رمزا لقوى التقدم والمحافظة. حتى محمد على ظهر من على اليسار كحاكم تقدمى. بعكس عباس الذى خرج من اليمين كحاكم متخلف.

فالتسجيلية كما يراها المؤلف ذات معنى محدد هو نقل الحقيقة التاريخية باسلوب واقعى خالص كما يعلن فى مقدمة النص المنشور. وهذا يعنى تسجيل حياة رفاعة الطهطاوى من وجهة نظر نعمان عاشور ليس أكثر. اذن فهى ليست عرضا تسجيليا بالمعنى المعروف للاصطلاح بحيث تفسح مجالا للرؤية المختلفة كى تظهر على خشبة المسرح لتثرى الرؤية الكلية وتنير وجدان المتفرج وعينيه بحقيقة الصراعات التى عاشها هذا الراشد العظيم وانعكاساتها على حاضرنا اليوم .

وقد كان ذلك ممكنا لو أنه تمعن حياة رفاعة الطهطاوى وتعمقها وتعرف على البيئة الاجتماعية والسياسية. بدقة موضوعية ووضع يده على مظاهر التناقض وأسبابه الحقيقة. الا أن اعجابه بشخصية رفاعة شغله عن تعمق الشخصيات الاخرى التى كان الطهطاوى يتحرك معها أو ضدها. فبدأ فى معظم الاحيان كشخصية تتحرك فى فراغ مدفوعة بقوى ذاتية لاترتبط بعوامل فكرية أو بيئية. حتى تلاميذه ظهروا متشابهين على المسرح. لايبرز بينهم تمايز أو اختلاف وكأنهم شلة من دراويش الشيخ يرتجفون من رؤية المرأة. واكتفى بالاشارة الى أن ظهوره معهم كفيل بأن يقنعنا بأنه صاحب مدرسة فكرية

وفى وضع لجنة الامتحان على اليمين . والطالبة الممتحنة على الشمال خارج الستارة الأمامية، نجد التزام المخرج بالواقعية الفوتوغرافية فى تصوير هذا الموقف كما يحدث فى الجامعات ورغم أن الاشارات عديدة على أن رئيس اللجنة الشيخ عبد المتجلى سليط رجل رجعى الا أن المؤلف لم ينتفع بهذه الشخصية واكتفى بتصويرها على أنها شخصية فارغة العقل ليس لديها ما تقول سوى (هذا تطويل) أو (هذا استطراد) .

فعلى مستوى الواقع نجد فى مناقشة الرسائل الجامعية حوارا وجدالا حارا بين الطالب والأساتذة سواء كانوا متعاطفين معه أو معارضين له .. ومن خلال اشتداد النقاش وعنف الحوار تتضح كثير من نقاط البحث وتتبلور بصورة قوية تشكل اضافة للبحث فى حد ذاته.

فكيف يكون الحال وزهرة تقدم رسالة من تحرير المرآة. وهى بالطبيعة متحمسة لها أمام أستاذ يحمل أفكارا رجعية. حتى على مستوى الواقع كان يجب أن يجسد فكره الرجعى ويعرض لوجهات نظره بوضوح ليصنع المقابل الآخر للصورة أو وجهة النظر الآخرى.

وعلى هذا كان يمكنه أن يحرره من الجلوس. ليقف يناقش الطالبة ويعرض بالصورة (سينات) لكل ما يؤيد وجهة نظره الرجعية فى مقابل ما تعرضه الطالبة.. وبهذا يخلق التباين والتنوع والاختلاف الذى يكشف نسبية الحقيقة. بعد هذا تبقى عدة ملاحظات على العرض.

مشهد أم مسعدة وهى تضرب زوجها وهو يجرى مستغيثا برفاعة. فهل يصح هذا والمرأة تطالب بحقها فى الحرية. وعلى مستوى الواقع هل تضرب المرأة الصعيدية زوجها .. انه تناقض بين الغاية والوسيلة. ومشهد الرقص الباريسى. الذى أثار اعجاب الطهطاوى هكذا يقدم بصورة فجة ولا رقص شارع محمد على وهذه مسئولية المخرج .

وبعد مناقشة المسرحية على هذا النحو، أقول ان المؤلف قدم عملا مدرسيا بسيطا يصلح لعرضه فى القرى والكفور ليعيد أمام الفلاحين وتلاميذ المدارس صورة لمصر فى بداية نهضتها. وليست هذه مهمة سهلة فنحن محتاجون للمسرح كأداة فى محاربة الأمية الثقافية والفكرية عموما. كما أنه هذا لا يقلل من قيمة نعمان عاشور كمؤلف مؤمن برسالته ودوره، فكبار الكتاب مثل بريخت كان يكتب مسرحيات للتلاميذ ولعمال الموانىء ... ويناقشهم بعد عرضها. وهذه هى قيمة التجارب. .

-

22- برج المدابغ وأزمة المسرح الواقعى (+)

يأتى عرض مسرحية " برج المدابغ " لنعمان عاشور بعد عدة سنوات من كتابة النص ليضعها أمام حالة جديرة بالبحث والاهتمام من جانب الذين يهمهم أمر المسرح الواقعى الذى يناقش قضايانا ومشاكلنا ويطرحها للبحث، ويعطى صورة صادقة لهموم الانسان المصرى وآماله فى الحرية والحياة، ويرقى بذوقه ووعيه فى آن واحد.

والحالة التى تسترعى الاهتمام هى عدم اقبال الجمهور على هذا النوع من المسرحيات الجادة – فما هى الأسباب الحقيقية التى تعترض تطور الكوميديا الاجتماعية الجادة وتحول دون رواجها؟

وبالنسبة لهذه المسرحية، أقول ان العرض جيد عموما يتميز بالمرح والخفة ويخلو تماما من الملل والجهامة. فقد توافرت له معظم عناصر النجاح الجماهيرى من حيث النص والاخراج والديكور والتمثيل. فقد وفق المخرج الكبير سعد أردش فى اختيار فريق ممتاز من الممثلين مثل حسن عابدين وصلاح السعدنى. وعبد السلام محمد وحسين الشربينى، ومديحة حمدى ومرفت سعد وهم جميعا يتمتعون برصيد شعبى كبير. ورغم استفادة صلاح السعدنى وعبد ا لسلام محمد من عناصر الارتجال الموجودة فى النص لتقديم بعض القفشات التى يحبها الجمهور الا أن الزواج الجماهيرى لم يتحقق بالقدرالمطلوب، مما شجع بعض الأقلام غير الجادة على مهاجمة المسرحية والتهجم على المؤلف.

فما ذنب المؤلف المسكين الذى يحاول مخلصا أن يمتع الجماهير ويعلمها؟ وما هى مسئوليته عن هذا الوضع الخطير؟ خصوصا وان الأمر ليس خاصا بهذه المسرحية بالذات فمسرحية " انطونيو وكيلوباتره " لشكسبير التى يقدمها المسرح القومى من اخراج برنارد جوس وتمثيل سميحة أيوب وحمدى غيث تعانى من نفس االوضع

***مجلة الكاتب – سبتمبر1978**

ورغم جلال العمل وتفوقه شكلا ومضمونا الا أن الاقبال عليه بالصورة اللائقة غير موجود تماما.

ان السبيب فى رأى هو تدهور الحركة المسرحية على مدى سنوات عديدة بالاضافة الى وجود مناخ رافض للجدية فى الفن والثقافة عموما تغذيه وتدعمه بعض أجهزة الاعلام كالاذاعة والتليفزيون بالذات، والذى يروج لأعمال القطاع الخاص الهابطة والمسفة بدرجة كادت تفسد أذواق الجماهير وتقتل تفكيرها.

وفيما يختص بالمسرح الواقعى، فان مهمته تنحصر فى النقاط التطورات – الاجتماعية الحادة وابراز عناصر التناقض فيها وكشفها عن طريق المواقف الكوميدية الساخرة لامتاع الجمهور وزيادة وعيه. وهذا النوع من الكوميديا يجب أن يقدم طازجا مباشرة فور كتابته حتى لايفقد جدته وتأثيره.

وكتابة هذا النوع من الكوميديا مسألة فى غاية الصعوبة والحساسية لأنه يتصدى لكشف قوى الرجعية الانتهازية سياسيا واجتماعيا وثقافيا، ويعتمد فى تطوره على مدى ما يتيحه المجتمع من حرية التعبير.

ولاشك أن اخلاص نعمان عاشور ومحاولاته العديدة لتطويرهذا المسرح على مدى عشرين عاما لهو أمريستحق التقدير والاعجاب. لكن هذا لايعفيه من اللوم تماما. فهو مسئول عن استجابته لبعض ما تفرضه الظروف من مضايقات تدفعه للالتقاء مع قوى التخلف والرجعية فى منتصف الطريق. وهو كذلك مسئول عن التركيز على الظواهر العارضة والمؤقته فى الحياة الاجتماعية، فلاتكاد تمر سنوات على كتابة العمل، حتى تسبقه التحولات الاجتماعية ، ويصبح ماكان نبوءة أو اكتشافا غريبا ومدهشا شيئا عاديا لايحرك خيال الجماهير ولا يجذبها .

ان نعمان عاشور لديه قدرة ممتازة على رصد حركة الواقع واكتشاف تناقضاته واتجاهه مما يمكنه فى سهولة من الامساك بعناصر الموقف الكوميدى الذى ينبىء بتفجير هذه التنقاضات بقوة تكفى لاثارة دهشة الجمهور واستغرابه وتحريك مشاعره وفكره وتدفع بوعيه الى فهم العمل واستيعاب مغزاه.

وقد حقق نعمان عاشور هذا التأثير بدرجات متفاوتة فى أعماله السابقة مثل " الناس اللى تحت " ، " الناس اللى فوق " ، (عيلة الدوغرى) , " وكذلك حققه فى مسرحية " بلاد بره " لكنه يعجز عن تحقيقه فى " برج المدابغ " رغم تميز هذه المسرحية بتقديم رؤية تاريخية نافذة وعميقة لواقع الطبقة الوسطى ومستقبلها

الا أن التعديل الذى طرأ على نهاية العرض قد وضعنا أمام فكرة جديدة مربكة لا ترتبط بالمقدمات بل أن هذا التغيير قد قلب الوضع رأسا على عقب ، وأعطى فرصة لتعدد الاستنتاجات المتناقضة . فكيف حدث هذا؟.

ان عمارة " برج ا لمدابع "" تضم اسرة من الطبقة الوسطى هى أسرة الشيخ ماضى أبو اليزيد سلامة وابنه عصام وابنته فيفى وزوجها حنفى، وكذلك مدام دولت والآجرعلى الله، زوجة الشيخ سلامة فى السر مع اتباعهم مثل عزوز النقاش المتطلع الى االثراء، ومبارك المثقف الساخر الذى يتخذ موقف المعلق على سلوك هذه الأسرة والمستفيد منها.

بدأ الشيخ سلامة حياته عطارا فى حى المدبح ثم مد نشاطه الى تجارة الجلود. واستطاع عن طريق التخزين والاحتكار أن يربح فى صفقة واحدة أكثر من ربع مليون جنيه، وهكذا صعد نجمه فى ميدان التجارة وأصبح من أثرياء التجار الكبار. وكان طبيعيا بعد ذلك أن ينتقل الى حى أرقى بأسرته، وبدلا من أن يبنى العمارة فى حى المدبح بناها فى حى الدقى مركز الاستيراد الأولق، ومحط أنظار السياح العرب الباحثين عن اللهو والمتعة وهذا يتيح فرصا أكبر للاستثمار والثراء.

وتولى هذه المهمة ابنه عصام امبراطور البوتيكات، وملك الكافيتيريات، وأخته فيفى وزوجها حنفى. تنافسهم فى نفس الاتجاه مدام دولت التى تدير عددا من الشقق المفروشة وتقدم أعراض النساء فى سبيل تحقيق أكبر قدرمن الربح المادى. وهى متزوجة فى السر منذعشر سنوات من سلامة بك رب الأسرة.

وتشتد المنافسة بين عصام وفريقه من ناحية، ومدام دولت من ناحية أخرى على الحصول على أكبر عدد من شقق العمارة لاستغلالها مفروشة.

فقد اتفقت مدام دولت مع سلامة بك على استئجار نحو دسته من الشقق ودفعت مقدم الايجار، لكن عصام وأخته وزوجها لم يمكنوها الا من ست شقق، واحتفظوا لأنفسهم بالباقى حيث يكدسونها بالبضائع المستوردة والمهربة استعدادالافتتاح أكبر بوتيك فى هذا الحى . والبوتيك والشقق المفروشة هى احدى مشروعات عصام الطموحة. فهو يريد أن يستولى على مساحة الدكاكين التى خصصها والده لانشاء مسجد ويبادلها بمساحة البوتيك الضيق، كما أنه يخطط لاقامة دورين آخرين على قمة العمارة لافتتاح فندق وملهى ليلى.

فى هذا الجو المحموم بالنشاط التجارى والتطلع الى الكسب والثراء السريع، يصل الرائد هشام الابن الأصغر للشيخ سلامة، عائدا من الأسر فى اسرائيل، بعد أن قطع الأمل فى عودته حيث أشيع أنه استشهد فى حرب أكتوبر يعود عاجزا قعيدا يتحرك على عربة ويفاجىء الجميع فى وقت لم يكن يفكر فيه أحد سوى زوجته نادية التى عاشت فى عزلة بين أفراد هذه الأسرة لا تفكر الا فى زوجها هذا الذى تحبه وتخلص له وقد حاولت الانتحار فى غيابه مرتين.

تأتى عودته المفاجئة كصدمة لأصحاب الطموح جميعا حتى أخيه عصام وأخته فيفى ومدام دولت التى تسعى للاستيلاء على الشقة المحجوزة له فى العمارة. وتدفع بأبيه لمساومته على الشقة ليعطيه بدلا منها الفيلا الموجودة فى قمة العمارة. لكن هشام يرفض رفضا قاطعا بل انه يعلن هو وزوجته عزمه على ترك العمارة نهائيا والهروب من عالم " برج المدابغ " الذى لا ينتمى اليه ويشعره هو وزجته بغربة قاتلة.

وهنا ينتاب سلامة بك احساس بالفزع. فان ابتعاد هشام مرة أخرى سوف يتركه نهبا لأطماع الآخرين وجشعهم فيحاول أن يغريه بالبقاء معه ويدعوه أن يحارب من أجله بعد أن حارب من أجل البلد كلها. بل انه يذهب فى اغرائه الى درجة أنه يعرض أن يتنازل له عن عمارة " برج المدابغ " كلها، لأنه يفكر فى أداء فريضة الحج ويخشى أن لو ترك الأمور على ماهى عليه أن يعود فلايجد شيئا، وربما لايجد مكانا له . فقد تمكن الجشع بصورة رهيبة من قلب عصام وفيفى ومدام دولت، فكلهم سواء فى هذه الناحية. لكن هشام يرفض أيضا فى اصرار فهو لايريد شيئا من هذا وهو ينفر منه نفوره من المحرمات.

فى هذا الوقت يقوم المعلم عزوز بابلاغ عصام أن أباه قد تنازل لهشام عن العمارة. ويبلغهم مبارك أن دولت متزوجة بأبيهم فى السر منذ سنوات وهى تقف بتأثيرها فى سبيل تحقيق مشاريعهم. وهنا ينتفض عصام ويجن جنون فيفى لكنه سرعان ما يلمح الحل الذى يضمن مصالح الجميع ويبدأ الحل بتزويج أبيه رسميا من مدام دولت . ويلتقى الجميع فى الحال، وبعد مداولات سريعة يتم الاتفاق بين عصام ومدام دولت لأنهما كما يقول مبارك فيلسوف المسرحية " ايديولوجية واحدة. ويستسلم سلامة أيضا لكل ما اتفقوا عليه، فيجلس على الكرسى فى وسطهم والى جواره مدام دولت فى مشهد تعبيرى جميل . ينبىء باتحاد جماعة المنتفعين وبداية نجاح مشروعهم.

البوتيك مكان الجامع، والجامع مكان البوتيك الضيق، واقامة الفندق والملهى ، على أن تصبح الشقق المفروشة ملاصقة للفندق ، وهكذا يتحول التنافس الى وفاق ، والأعمال المجزأة الى مشروع كبير يتقاسمون ادارته ، بحيث يصبح لكل فرد فيهم دور محدد ماعدا هشام الذى نسيه الجميع حتى والده : سلامه بك الذى كان يفكر منذ قليل فى أن يعطيه كل شىء .

فى هذه اللحظة، لحظة توزيع الأدوار فيما بينهم، يأتى هشام فى صحبة زوجته نادية التى تدفع له العربة التى يتحرك عليها. ياتى يتحدث الى زوجته والى مبارك، لقد أكمل اللوحة التى قضى الوقت يرسمها منذ عودته واستطاع أخيرا أن يكتشف مغزى نظرة الجندى الشهيد. اذ جاءت صورة الصاروخ الذى رسمه على شكل عمارة برج المدابع. وفى نفس الوقت تتوالى الانفجارات فى الخارج معلنة عن سقوط بعض العمارات المجاورة لعمارة " برج المدابغ " وهنا يشعر سلامة بك بالنهاية المحتومة للجشع والطمع فيهرع خارجا وهو يصرخ " خدوها مش عاوزها (لجمهور) قولولهم ياخدوها مش عاوزها .

هكذا ينتهى النص المنشور للمسرحية وهى نهاية مقبولة على أى حال لكن العرض يفاجئنا بدور جديد يفرض على هشام ، فلايكاد يضيق سلامة بك بالضعوط المسلطة عليه من عصام وفيفى ودولت حتى يصرخ مستجيرا منهم . فيهب هشام فى وقفة مضرية تذكرنا بوقفة أيوب المصرى فى تلك المسرحية الهزيلة المسماة بهذا الاسم فيلقى فجأة بعصاه ويواجه الجميع واقفا وهو يعلن أن البيت ملك لنا جميعا وعلينا أن نعرف كيف نعيش فيه .

وهكذا فجأة يضيع مغزى نظرة الشهيد، ونبوءة العمارات المنهارة ويصبح التعايش مع الشر والفساد هدفا وغية؛ انه انقلاب مفاجىء لاتبرره أحداث المسرحية ولا أحداث الواقع أيضا.

فهل شخصية هشام رغم ضعفها دراميا، تبرر ذلك.

انه شخصية نمطية مثل عصام وفيفى، والشخصية النمطية لا تمثل الا وجها واحدا تقريبا. فان كان عصام وفيفى وحنفى يمثلون النماذج الفاسدة فى هذه الطبقة ، فان هشام ونادية يمثلان الوجة الآخر . فهو يمثل المحارب المثقف الذى خاض غمار الحرب فى معارك أكتوبر المجيدة، وضحى بساقه، وذاق مرارة الأسر عند الأعداء، وهو بتمثيله لهذا النموذج الراقى من أبناء مصر انما يرمز لقوة الرافض

الأصيلة والفعالة المتحضرة ضد السلوك الانتهازى والجشع المادى والانحلال الخلقى المسيطر على أفراد عائلته. أى أنه النقيض الكامل لكل هؤلاء والواقع أن النص يؤكد هذه النقطة. فنادية تقول انهم ليسوا أهلها؛ انهم يرتبطون بهذه العائلة بصلة الدم والقرابة فقط. وحين يسمع هشام من مبارك عن سلوك اخوته ومشاريعهم وعلاقة ابيه بمدام دولت يصرخ لابد أن ننفصل عنهم.

فواقع الحياة فى عمارة برج المدابغ يمثل صدمة عنيفة بالنسبة له. ففى الحرب يواجه الناس مصيرا واحدا ومسئولية واحدة، وهذا ما يقوله لنادية زوجته ناس بتموت علشانك. وانتى بتموتى علشانهم، وما يحدث فى الحرب ينبغى أن يحدث فى وقت السلم. لكن حقيقة الواقع اصابته بخيبة أمل كبيرة، وجعلته يفكر فى الهروب بعيدا عن هذا العالم. ولعل هذا يتسق مع طبيعته. فرغم تمثيله لنموذج المحاربين الا أنه منذ ظهر على خشبة المسرح قعيدا يتحرك على عربة، يستغرقه الحزن والياس ، ونحن لانحس فيه باعتزاز المحارب ، ولا بصلابة البطل . وهذا ما أدى الى اختلال التوازن بين قوة الشر وقوة المقاومة. فحيث نجد أن المؤلف قد اهتم برسم النماذج الفاسدة مثل سلامة ودولت وعصام وفيفى، نجد أن رسمه لشخصيتى هشام ونادية جاء باهتا وضعيفا. وليس عيب هذه الشخصيات انها أنماط كما قال امير سلامة فى مجلة السينما والمسرح فالتنميط هو وسيلة المسرح الواقعى وان عيبها الحقيقى هو ضعف تمثيل كل منها للخطوط العامة والأساسية للفئة التى يمثلها. وذلك لأن المؤ لف لم يعط هذه الشخصيات أدوارا ايجابية فى المسرحية تقابل نشاط الفريق الآخر وحيويته.

ويبدو انه اكتفى بما أداه هشام فى المعركة، وهو شىء خارج احداث المسرحية. فلم يترك له سوى مهمة تفسير النبوءة من خلال تجسيده لنظرة الشهيد الهوارى الذى كان يحذره من الصاروخ القادم من الخلف، الذى قتل زملاؤه واضاع ساقه. فاذا الرسم يستحيل الى صوت لعمارة برج المدابغ. وهنا يفهم ان زميله الشهيد كان يحذره من طبقة الانتهازيين التى تتربص وتتحفز لسرقة ثمار المعركة وكل معركة يخوضها الشعب المصرى.

وهكذا تتضح المفارقة الدراسية فالثمن الذى دفعه هشام كان لحساب أناس اخرين تتناقض مواقفهم مع مواقفه، ويتضخم وجودهم على حساب وجوده هو لكن هذه المفارقة لم تتجسد بالقدر الكافى للاسباب التى سبق ذكرها. الا أن ، هذا الضعف لا يبيح تحويله الى الموقف النقيض بالصورة التى يجسدها العرض المقدم

على خشبة المسرح الحديث . فقد حول هشام فجأة الى مجال المساومة والمصالحة مع الشر والفساد والى ان يغير وجهه الحقيقى تغييرا كاملا، ويفقده أيضا عطف الجمهور. فهذا التغيير ينقله للأسف الشديد من موقف المدافعين الشرفاء عن العدل والحرية الى موقف الانتهازيين الجشعين الذين لا يستحون من الاتجار بالأعراض فى سبيل تحقيق الثراء.

وهذا يعنى نتيجة واحدة فى ر أيى هى سقوط قوى الرفض والمقاومة البناءة بين صفوف هذه الطبقة الوسطى. فاذا كان انضمام هشام اليهم على هذا النحو قد أوقف الانهيار الاقتصادى أو الاجتماعى لهذه الفئات، فانه يدفعنا الى الحكم عليهم جميعا بالسقوط الأخلاقى. وهكذا تفقد هذه الطبقة مبرر وجودها كقوة دافعة للتقدم الاجتماعى والحضارى. وتصبح خطرا أو عبئا على كاهل الطبقات الأخرى. ويحق لنا أن نسمى المسرحية:

" قيام وسقوط عائلة أبو اليزيد سلامة ".

والغريب أن هذه النهاية، تجسد تماما نبوءة المؤلف التى يرمز لها بالسقوط المتتابع للعمارات بحى الدقى، فهل كان المؤلف أو المخرج الذى شاركه فى اجراء التعديل يقصد هذه النتيجة؟ انا اشك فى هذا لأنهما أبناء بررة لهذه الطبقة لا يسعدهم الحكم عليها بالزوال، وانما يكرسان جهودهما لتبصيرها بخطورة الجشع والأنانية حتى تتخلص من هذه الأمراض وتواصل دورها كقوة بناءة فى المجتمع.

من هذا يتضح أن المصالحة التى تمت غير مبررة فنيا من داخل المسرحية. فهل واقع الحياة الاجتماعية يحتمها؟ ان صدق العمل الواقعى يقاس أحيانا بمطابقته للواقع، ولكننى أرى أن الواقع لا يحتم اجراء المصالحة بهذا الشكل. وحتى شعار السلام الاجتماعى الذى ترفعه القيادة السياسية الأن لا يعنى أبدا التعايش مع الشر والفساد بل يعنى تعقبه والامساك به ومحاسبته فى ظل سيادة القانون، وربما يكون هذا الأسلوب بطيئا فى مواجهة الفساد المستشرى فى كل ناحية، لكنه أسلوب فعال لا يترك آثارا جانبية مؤلمة بشرط أن تكون جادين فى تطبيقه.

23- حكاية من وادى الملح (+)

ومسرح السامر

إن عرض مسرحية شعرية على مسرح السامرلابد أن يثير عدة أسئلة هامة، لأن مسرحية "حكاية من وادى الملح" تتناول موضوعا من تراثنا المصرى وهى حكاية معروفة تقريبا للكثيرين. والمسرحية دراما تجريبية تحتاج الى مسرح مغلق مثل مسرح الطليعة. أما مسرح السامر فهو مسرح استعراضى مفتوح لايصلح الا للأعمال ذات الصبغة الجماهيرية التى يأخذ فيها الرقص الجماعى والغناءالاهتمام الأول . ولكن بالنسبة لمسرحية وادى الملح فالكلمة يجب أن يكون لها الأهمية الأولى لأنها هى التى تربط المشاهد بأطراف الحكاية وتشكل فكره وشعوره تجاهها. وقد كسبت هذه المسرحية بعرضها على مسرح السامر أن رأها الناس وتعرفوا على شاعر مسرحى لديه القدرة على أن يقول شيئا. وخسرت من ناحية أخرى عدم وصولها الى المتفرج بالصورة الواجبة. ولايرجع ذلك الى قصور من المخرج أو عجز من الممثلين وانما لوضع المسرح المترامى الأطراف. وسوء أجهزة الصوت التالفة التى لا تكاد توصل شيئا مما يقال. مما جعل الممثلين يعتمدون على حناجرهم فارتفعت أصواتهم فى لحظات كان يجب ان تكون همسا.

والسؤال الثانى خاص بمسرح السامر ودوره على مدار السنة. هل يكفى بالنسبة لهذا المسرح أن يقدم عرضا كل عام أو عامين بجانب مهرجان الثقافة الجماهيرية السنوى الذى لايستغرق أكثر من شهر؟ طبعا هذا لايكفى، ويجب على القائمين على الثقافة الجماهيرية أن يولوا هذا المسرح اهتماما أكثر ويستكملوا اجهزته، ويضعوا له برنامجا للعمل طول العام. واعتقد أن ذلك لايكلفه الكثير اذا خلصت النية، وابتعدنا عن أمراض التناحر والشللية التى مزقت هيئة المسرح وقضت على نشاط مسارحها تقريبا.

ولكى يتحقق ذلك؛ علينا ان نعتمد على رصيد فرق المحافظات التى تفوز فى المهرجان حيث يخصص لكل فرقة شهر مثلا. تقدم فيه عرضها لكى يراه أكبر عدد

*مجلة الكاتب سبتمبر 1976

ممكن من الناس، ويتعرفوا فيه على نجوم جدد فى الاخراج والتأليف والتمثيل والغناء والرقص. وبهذا نكسر الحصار الذى فرضته الظروف على مواهب كثيرة جادة ومخلصة، لكنها مبعثرة فى كل جنبات هذا الوادى لاتجد فرصا كافية لاظهارها والاستفادة بها.

وواجب الثقافة الجماهيرية هو أن تكشف المواهب وتقدمها حتى تجعل الفن وفن المسرح بالذات انتاجا شعبيا واستهلاكا شعبيا يتعاطاه الشعب كله ويهتم به. وبهذا وحده يتحول المسرح الى مدرسة شعبية يربى الجماهير ويغذى فيها الحس الجمالى والثقافة والمعرفة.

ان المسرح ظاهرة ثقافية جماهيرية ولا يزدهر الا بالانتشار فى كل مكان حتى تتفجرالمواهب. وينتشر الاهتمام به والاحترام له وبهذا نستطيع أن نخرج من ميدانه الدجالين وتجار الخردة الذين لا يهمهم الا الربح من المسيطرين على فرق القطاع الخاص.

أما حكاية من وادى الملح فهى تستمد موضوعها من الشكاوى التسع التى قدمها الفلاح الفصيح لحكام عصره يستصرخهم رفع الظلم الذى وقع عليه والتى انتهت باعجاب الفرعون بفصاحته فرد له حميره وحمولتها. ونحن نرى فى هذه الحكاية التى حفظها لنا التاريخ ان انصاف الفلاح لم يكن نتيجة ايمان بالعدالة. وانما نتيجة اعجاب بفصاحة الفلاح فقط.

لكننا فى المسرحية نرى أن الشاعر محمد مهران قد حافظ على عنصر الفصاحة لدى الفلاح واستخدمه فى تحريك الجماهير والحكام على السواء، فأمام ضغط الجماهير وتوالى شكاواهم ينحنى رنس سمير الفرعون ويضحى بعامله ويعطى الفلاح حميره وحمولتها. وهذا عنصرجديد اضافته رؤية الشاعر العصرية للحكاية فقضية العدالة لا يصح أن تعتمد على فصاحة فردية لصاحب الحق أو عدالة استثنائية لحاكم فرد، وانما تستتب العدالة وتتأكد حين تصبح ايمانا راسخا لدى الجماهير واعتقادا يستوجب النضال والمعاناة ضد كل حاكم ظالم.

يقول جون برستيد فى كتابه " فجر الضمير " ان مصرهى أصل المدنيات ومنبت نشوء الضمير والبيئة الأولى التى نمت فيها الأخلاق." ولايمكن أن تنمو الأخلاق فى مجتمع ينهار فيه صرح العدالة، أو تضيع فيه حقوق الضعفاء، ولذلك

كانت العدالة بالنسبة لنا الآن مطلبا ملحا لاقامة نظام أخلاقى راسخ يحمى العلاقات الاجتماعية السليمة.

وقد استطاع الشاعرمحمد مهران فى تقديمه لشكاوى الفلاح واصراره وسعيه المستميت من أجل العدالة، أن يقدم فكرة عصرية تشدنا جميعا للاهتمام والتعلق بها. ولابد أن نعترف أنه برغم جهد المخرج فى اضافة بعض التشكيلات الجمالية فى مشهد جيحوتى فى المرجيحة أو رنس فى مجلس أنسه حيث ترقص أمامه احدى الغانيات. فان قراءة النص أمتع كثيرا من العرض. ولهذا فأفضل ما يفعله ناقد بالنسبة لهذه المسرحية هو أن يحلل النص المنشور وهذا ما ساحاوله الآن.

يبدأ الراوى بتقديم الموضوع الذى حدث منذ آلاف السنين حين كان العالم احراشا وكهوفا وجماعات همجية. كان وادى النيل يحفل باقامة المدنية وكان القلم يخط الحكمة فى بردية. وفى تلك الآونه وقعت حادثة فى اهناسيا المعروفة الآن باقليم الفيوم.

سلب اللص المستتر وراء المنصب.

كد مواطننا المتعب.

ويختفى الراوى لتبدأ فصول المسرحية. لنجد أمامنا معبدا حيث يدخل الفلاحون ويخرجون وهم يتهامسون بقصة الفلاح اخنوم. وينقسم الفلاحون الى فريقين احدهما يرى أن موقف أخنوم سليم وجدير بالتعاطف والاهتمام به ويدعو لمساعدة زوجته وأمه وأطفاله: وهذا يتمثل فى بيتى المتمرد الذى يحرض الجميع ضد ظلم الحاكمين ويخيفهم من مغبة الخنوع. والفريق الآخر يخشى الكلام ويرى أن أخنوم أهوج، أوقعهم فى ورطة. ويتمثل هذ الموقف المعبر عن تشرب الخضوع والذلة فى شخصية بتاح الذى يقول:

كيف يجرؤ وهو فلاح تساوى بالرقيق.

أن يرفع الصوت الذليل

فى وجه هذا السيد المحفوف بالاجلال والمجد العريق.

هذا موقف بتاح الذى يرفضه بيبى ويستنكره توت الذى يذكرهم بأنهم لم يكونوا قطيعا أبدا ويسوق لهم عبرالتاريخ وكيف سقط بناة الأهرام وتهاوت شجرة الأسرة. ويكشف بيبى عن ضياع العدالة وانهيار الأمن واستغلال الحكام وقسوتهم. مما يستوجب على العامة البحث عن حماية تقيهم شر السيف أو تشفيهم من مرض الخوف.

ويلاحظ أن المشكلة الرئيسية بالنسبة للعامة هى مرض الخوف الذى أشار اليه بيبى. ونجد أن موقف أخنوم واصراره رغم الجلد والتعذيب، كان المحاولة الأولى التى كسرت حاجز الخوف أمام الجماهير، فاندفعت تفكر وتتكلم وتطالب. وهى دلالة لها أهميتها. فالجماهير تحتاج دائما الى رائد أو قائد يتحمل المخاطر والأهوال ليفتح لها سبيل العدل.

فاذا انتقلنا الى قصر الحاكم جيحوتى الذى استولى حرسه على حمير اخنوم، نجده مغرورا متعجرفا كما يرى أعضاء مجلس الشورى أن أخنوم ماهو الا حشرة أو كلب مجنون. ويكشف جيحوتى عن غروره بالسلطة فيقول:

من هذا الاخنوم حتى يتحدانى؟

وأنا االرجل الأول فى حاشية الرجل الأول

أعظم عظماء القصر.

وسمير الفرعون.

ويدعوه أونى خادمه الخاص ان يصرف ذهنه عن هذا الصرصور. اما اعضاء مجلس الشورى فيستكثرون انشغاله بهذه الحشرة، ثم يستعرض كل منهم قدرته وتجاربه فى القضاء على المعارضين. ولكن جيحوتى يكشف عن سبب دعوته لهم للتشاور، وهو مجرد مظهر حتى يقول الناس انه رجل عادل لم يتخذ المنصب والجاه اداة ظلم بل حكم مجلس فتوى الأقليم. وهنا يقول اونى المنافق:

أنتم روح الأرباب الساهرة على مصر

من يدخل فى رحمتكم يسعد

أما المتمرد والجاحد والملحد

فهناك الأقبية الرطبة

وهناك أسباط الخفراء المتشعبة الأطراف.

ويتوصل المجلس الى قرار يوافق عليه الحاكم وهو اغراق الشعب فى " أخبار متلاحقة وأقاويل تمجد روح النقد ولدى الأزمات تريهم كيف يقام الحد"

وهنا يأتى صوت أخنوم مجلجلا من محبسه:

ثبت قلبك فى جنبيك

أُقم العدل حواليك

لليوم السابع ارفع صوتى

فلماذا لا يصل حديث الحق اليك؟

وينزعج جيحوتى قائلا: ها قد عاد. لايهدأ ليلا ونهارا حتى كدت أجن " لكن اخنوم يواصل صراخه معلنا أنه عقد العزم على ألا يطبق فمه حتى يعود جيحوتى مرغما الى طريق الحق والعدل الالهى القديم: ويهم أحد الأعضاء بالانصراف وهو يطمئن جيحوتى بأن يخلصه من الفوضى. ونحن نلاخظ هنا ايمان اخنوم بالحق والعدل ايمانا لايهتز لحظة واصراره مستمدر. وهى الكلمة فهو لا يلجأ الى سيف أو قوة وانما بالمنطق والكلمة يعلن عن تمسكه بالحق واصراره على أن يرغم الحاكم على الرجوع اليه.

وهكذا يكشف المؤلف عن حس أخلاقى ورثه هذا الفلاح غير المثقف من تقاليد الحياة المصرية التى أنضجتها محاولات المصريين لعدة قرون فى اقامة أولى المدنيات. وقد أدى هذا الموقف المتماسك الى تغيير موقف الطرف الآخر بعد أن حرك الجموع حوله حين ضحى وكيل الفرعون بجيحوتى الظالم حتى ينقذ سمعته وحكمه أمام الشعب.

فالتغير لم يطرأ على موقف اخنوم، وانما حدث لقوى الجماهير المحيطة به. وقوى الحكم بالظالم الذى يستذل الفلاحين ويستغلهم. فالتغيير لم يمس طبيعة الشخصيات لأنها ذات بعد واحد كما يقول على شلش فى مقدمته للنص. وانما شمل

أسلوب الحركة والمواقف الفكرية والسلوكية نتيجة الاقتناع العقلى بامكانية حدوث التغيير لصالح المغلوبين.

فنحن نترك اخنوم للتعذيب على يد جيحوتى لتنتقل الى الساحة حيث الجماهير تتجمع لتسمع قصة اخنوم وتحديه الظلم. وهذا ما يحدث فى الفصل الثانى حيث يتجمع الفلاحون لسماع الراوى تغرو. الذى يعلن عن تغير موقفه أيضا. فقد كان من عادته التى توارثها عن أبائه وأجداده أن يتغنى بالآلهة وبالحكام. ولكنه اليوم سوف يتغنى بقصة أخنوم وصراعه مع الظلم وهنا ندرك لأول مرة أن أخنوم قد تساوى فى الأهمية مع الحكام، وارتفع الى مرتبة البطل الشعبى الذى يحرك عواطف العامة وفكرهم ويدفعهم للمغامرة والأقدام.

ويرسم الراوى صورة أخنوم فيقول " اخنوم نقى كالماء المترقرق، ووديع كالبقرة لم يرتكب اثما طوال حياته، يقتسم مع المحتاج رغيف العيش ويبدو من هذا الوصف أنه شخص عادى ككل أبناء عشيرته. وهذا ذكاء من الشاعر حيث يشير من طرف خفى أنه لايتحلى بخصائص غريبة ولا شاذة وانما هو انسان عادى مثل الآخرين. فلماذا لايكون الآخرون مثله فى تحدى الظلم؟ لقد بدأ تأثيره على العامة شيئا فشيئا حتى تجسد فى النهاية فى موقف جماهيرى يطالب الحاكم بالعدالة. وهذا ماكان يخشاه الحاكم ويخشاه كل حاكم فى أى عصر وقدعبر عنه جيحوتى لمستشاريه حين قال انه لا يخاف الموقف فى حد ذاته بل يخشى أن يتكرر.

ولهذا يعيد مواجهة اخنوم ويحاول أن يدفع بالخوف الى قلبه فتفشل كل وسائله. يعلن اخنوم انه فلاح لا يرضى ماليس له، يطلب العدل الذى سمع عنه ويستطيع أن يتنازل عن حميره التى ورثها كما ورث الأرض، فالحمير لايمكن أن تعاقب على قضم الشعير. فلا يسرق الا من يعرف كيف يدبر، ولا ينهب مال الغير سوى انسان دجال أو أفاق، أو متحصن خلف مناصبه. ويتجهم جيحوتى ويحاول أن يصرفه لأن حميره تقضى حكما بالأشغال. ويطالبه اونى بأن يشكر الآلهة، ويعلن اخنوم ان هذا شىء يذهب بالعقل ويصرخ أين العدل. ويتساءل " هل صرنا نتقهقر للخلف لنحيا عصر الظلمات. ويرفع صوته داعيا الآلهة أن تطل بوجهها النورانى لتكشف اللصوص والمجرمين وتأسو الجراح، ويأتى صوت الجماهير " طلى . طلى " وهنا يتداخل الحاضر والماضى ويستجيبان لدعوة واحدة، لكن اخنوم يؤخذ الى حيث العذاب بيد أنه لايبالى.

ويتحمل المعاناة مرحلة بعد مرحلة فى سعيه وراء العدل حتى يصل الى سمير الفرعون رنسى، ويواصل تقديم شكاواه وينتهى الأمر بمحاكمة جيحوتى محاكمة صورية أو محاكمة جادة تضحى بأحد العمال لكسب ثقة الجماهير أو تهدئتها بعد أن فتحت عيونها وبدأت تعلم ماكانت تجهل من أمر الحكم. وهذا ما يعبر عنه بتاح داعية الخنوع والمهادنة حين يعلم أن الحكام جميعا ما هم الا طغمة افك من أصغر جاب للمال الى سيدها الأكبر تتكاثف من أجل مصالحها الخاصة.

وتنتهى المسرحية لنواجه الراوى مع ابناء القرن العشرين يحاولون استخلاص العبر والدروس.

لقد ركز المخرج العرض فقدمه فى فصل واحد بدلا من ثلاثة فصول، ولكنه لم يحذف من النص الا بعض التعليقات المتكررة فى المشهد الأخير – ونجد ان ظروف المسرح فرضت عليه هذا حتى لايثير الملل أو الضجر.

وقد حاول أن يجعل الديكور والملابس مزيجا من الفرعونية والعصرية فانصاف الأعمدة توحى بأثار قديمة تستخرج منها حكاية، وكذلك ملابس الفلاحين تربط بين الحاضر والماضى وكأن شيئا كثيرا لم يتغير. كذلك أضاف المرجيحة ليخلق نوعا من المتعة الجمالية يقابل به شقاء وعناء اخنوم فى قصر جيحوتى، وكذلك أضاف الى مجلس رنسى راقصة جميلة ليقرن الظلم بالانحلال الخلقى الى جانب عنصر الفرجة.

انها تجربة جديرة بالاهتمام حقا اذ تقدم لنا واحدا من شعراء الرأى والموقف فى شعرنا المعاصر. ولعلنى متفق مع الأستاذ على شلش فى أن شعره فى هذى الدراما شعر جيد فى عمومه، وما أكثرالتماعاته وتوهجاته. وما أكثر اتساقه مع الموضوع وشخصياته ودلالاته العصرية، لكن ما يثير الخلاف هو توظيفه للراوى فى المسرحية اذ لم يتم بالوجه المطلوب الذى يربط بين المشاهد ويعلق عليها بطريقة تحفظ الاتساق بين الشكل والموضوع.

نسيم مجلى

ناقد وكاتب مسرحى ومترجم

- **من مواليد 10 يولية 1934 بسمالوط محافظة المنيا.**
- **ليسانس أداب فى اللغة انجليزية جامعة القاهرة 1960**
- **دبلوم الدراسات العليا فى النقد الأدبى من أكاديمية الفنون1970**
- **عمل بتدريس اللغة الانجليزية فى المدارس الثانوية وأكاديمية الفنون وجامعة القاهرة**
- **حصل على جائزة الدولة للتفوق فى الآداب 2013**

من مؤلفاته:

1- المسرح وقضايا الحرية.
2- امير شعراء الرفض أمل دنقل.
3- محمد كامل حسين -ابن سينا القرن العشرين.
4- لويس عوض ومعاركه الأدبية
5- صدام الأصالة والمعاصرة – لويس وشاكر.
6- حنين ابن اسحاق وعصر الترجمة العربية
7- دراسات في النقد والمسرح
8- ألفريد فرج سندباد المسرح العربى

بالاضافة الى ترجمة الكثير من الكتب الهامة مثل:

كافكا – محاكمة سقراط – العصر الذهبى للاسكندرية – كيف نقرأ ولماذا؟

كما ترجم ستة مسرحيات لشاعر نوبل النيجيرى وول شوينكا يالإضافة إلى رواية مذكرات سجين.

الفهرس

1 ت. س إليوت وفكرة التقاليد الأدبية.	6
1- مجال وحدود الواقعية.	20
2- الجد والهزل فى مسرح جان أنوى.	41
3- بريخت والمفاضلة بين الشرور.	49
4- حوار مع الناقد الكبيرهارولد بلوم	68
5- الشعر والفنون فى عصر الإسكندرية الذهبى.	81
6- دراسات جديدة لشعرنا القديم.	105
7- شخصية المحتال فى المقامة والرواية والمسرحية.	117
8- صورة مصر فى مسرح صلاح عبد الصبور.	128
9- رموز العقيدة المسيجية في أدبنا الحديث	141

ثانيا - المسرحيات

11- العاصفة لشكسبير.	159
12-الأ رض كروية لارمان سالاكرو	163
13- مناظرة بين بيكيت وبريخت.	168

14- محاكمة ايزيس للويس عوض. 174
15- بعد أن يموت الملك. 177
16-ابن البلد والموقف من التراث. 183
17- -تريزياس المصرى على مسرح الحكيم 189
18- النسر الأحمر – ملحمة الحرب والسلام 200
19- الوافد والرفض المطلق للنظم الشمولية 208
20- من هو الشيطان الذى يسكن بيتنا 214
21- باحلم يا مصر -على الطريقة المدرسة 221
22- برج المدابغ وأزمة المسرح الواقعى 225
23- حكاية من وادى الملح ومسرح السامر 232