▫ سادسا:

« خمائر النكد - annoyance yeasts » ومراجعات ضرورية

1. بين المأساة والميلودراما.

1/ 1/ 1* يؤدي الماضي في الميلودراما دورا بارزا، مثلما هو شأنه في أي نوع آخر من الأنواع الدرامية. فالماضي الممتد خلف اللحظة الآنية، «هنا- الآن»، أيا كان حجمه والمساحة التي يشغلها في الزمن، يشكل تاريخ الشخصية ومجمل التفاعلات التي خاضتها في تفاعلاتها مع الآخرين، في عديد من المواقف. وبالتبعية فهو يصوغ وجدانها وتكوينها النفسي بانفعالاتها ومشاعرها، نحو هذا أو ذاك من الشخصيات الأخرى، أو مفردات الواقع أو الطبيعة المادية من حولها، مما يشكل منطق تفاعلها معه أو استجابتها له، سواء بشكل واع أو غير واعٍ. ويصوغ الماضي- من ناحية ثانية- عمق اللحظة الآنية في الزمن، إن لم يصغ كثيرًا من أبعادها الماثلة في الوعي، فربما كانت تنطوي علي ما يستفز الذاكرة، ويستثيرها لاستعادة حلقة أو أكثر من حلقاته الكامنة، إن لم يكن بكليتها فببعض تفصيلاتها الهامة. وباستعادة الماضي يمكن إضاءة جوانب الشخصية المظلمة في لحظتها الحاضرة، بمثل ما تضاء جوانب المواقف الذي تعيشه، وتتجسد بفعلها فيه.

1/ 1/ 2* ومن المسلم به، أن «كاتب الدراما- dramatist» لا يبدأ عمله- أيا ما كان النوع الذي ينتمي إليه- من نقطة الصفر أو من الحلقة التي ولدت فيها أبطاله، علي الأقل، من بين شخصيات العمل. ولكن دائما ما يبدأه من حلقة متقدمة قليلا أو كثيرا علي حلقة الميلاد، في ترتيب حلقات أو فقرات «الحكاية- tale»، أو «القصة- story»، أو «الخرافة- fable»، في الزمن. وتختلف حلقة البداية التي يختارها كاتب الدراما في المتن السردي، من كاتب إلي كاتب، إذا اتفقوا علي معالجة المتن السردي نفسه، فلكل حلقة مغزاها ودورها في تشكيل الحدث الرئيسي. وفي كل الأحوال، لا بد وأن يكون ثمة ماضي قابل للاستعادة أو

الانفجار في الحدث الرئيسي، ويسبق بالضرورة نقطة بدايته، التي يعني بها الكاتب. وفي فنية الكتابة الدرامية يشار إلي الحلقة التي يختار الكاتب أن يبدأ منها باعتبارها «نقطة الهجوم - Point of attack»، بينما يشار إلي الماضي الذي يسبقها بصفته «القصة الخلفية - back story»، التي يكشف عنها الكاتب تدريجيا في الحدث المباشر، بحسب احتياجاته، بما يضيء جوانب الشخصية والموقف معا. والواقع أن نقطة الهجوم لا يختارها الكاتب الواعي، بشكل عشوائي أو بمزاجية مطلقة، ولكنها مشروطة بما قد تنطوي عليه من إمكانية أن تحمل الماضي في أحشائها، وتستدعي- في الوقت نفسه- أن يتكشف في أنحائها، كلما قطع الفعل فيها أشواطا إلي الأمام، وإلا فهي نقطة ميتة، أو ساكنة علي نحو ممل يثير الضجر!.

1/ 2/ 1* يغلب في الدراسات النظرية، أن تنبثق المقارنة بين الميلودراما و«المأساة- tragedy»، علي نحو ينتهي إلي اعتبار الميلودراما مأساة هابطة، أو بلدية أو «شعبية- Popular»، أو تتسق مع ذائقة الدهماء من الناس، وقليلي الثقافة ومنحطي الذوق. ولكن هذه التفرقة لا تشي دائما بنظرة طبقية، ولكن تعتمد أحيانا علي اختلاف بين التقنيات والرؤية الكامنة وراء أساليب معالجة المتن السردي ولا تشي بفروق في المتن السردي نفسه، إلا إذا اعتبرنا الفروق الطبقية بين الشخصيات فروقا ذات بال، فقد اعتاد كتاب المأساة أن يستقوا مادتهم من وسط الطبقة الأرستقراطية بملوكها وأمرائها ونبلائها وأشرافها، وتعد فيها الشخصيات ذات المكانة الاجتماعية الأدنى، شخصيات ثانوية أو مساعدة لا أكثر، كجنود أو ضباط أو خدم ووصيفات. ولكن تأمل المتن السردي في كلي النوعين، بمعزل عن أسلوب المعالجة، والوسط الاجتماعي الذي تستمد منه الشخصيات، ولاسيما الرئيسة، ينتهي بسهولة إلي وجود تشابه، بل وتماثل، واضح بين هذه المتون. وبالتبعية يمكن أن تتحول المأساة إلي ميلودراما، كما فعل «توماس بودلر» بمآسي «شكسبير»، كما تتحول بالبساطة نفسها الميلودراما إلي مأساة، بتغيير الأساليب

الفنية والتقنيات!.

1/ 2/ 2* ولا شك أن التماثل أو التشابه بين المتون السردية في كل من المأساة والميلودراما، يعود إلي ما يكمن في الماضي من «خمائر النكد- Annoyance yeasts»، باعتبارها أحداثا ووقائع قد تكون عارضة في حياة الشخصية، وغير مقصودة، ولكنها أفضت إلي «جريمة- Crime»، أو «مؤامرة- Conspiracy»، أو«خروج علي القانون- Offence» أو تعدٍ علي «العرف السائد- Convention»، وما يقترن به من نسق قيم أخلاقية أو اجتماعية أو دينية. وقد أفلتت الشخصية- من ناحية ثانية- من دفع ثمن هذا الانتهاك لفترة من الزمن وربما استفادت منه في تعزيز وضعها الاجتماعي أو الاقتصادي أو كليهما معا. ولكن هذا الإفلات نفسه من ناحية ثالثة، ما يحيل الوقائع إلي خمائر تحت النضج والانفجار في ذاكرة الشخصية، وضميرها المرهق بها، وفي أفق حياتها، خمائر تزعجها أن تتذكرها أو تجد ما يذكرها بها، ويهددها بإفشاء أسرارها، ويضعها- في النهاية - تحت طائلة المحاسبة أو القانون، أو «الابتزاز- Blackmail»، مما يجردها من المكاسب التي نالتها بسببها. ولا عجب أن تحمل خمائر النكد، النذر التي تزعج الشخصية، وتنكد عليها، وتكدر نهر هنائها الذي ترتوي منه، وتفسد أجواء الصفاء التي يبدو أنها تعيش فيها. وبالتبعية إما أن هذه الخمائر في لحظة انفجارها واكتمال نضجها مع الزمن، تحول مصير الشخصية من السعادة إلي الشقاء كما في المأساة، أو تدفعها لالتماس الرحمة من السماء والعدل الإلهي بما ينقذها من الاتهام الظالم ويبرئ ساحتها، أو يمنحها فرصة التكفير عن خطأها كما في الميلودراما، مما يؤدي إلي تولد النهاية السعيدة!.

1/ 3/ 1* وربما كان المتن السردي لأسطورة «أوديب» مثالا جديرا بالاعتبار بين المتون السردية التي يمكن معالجتها كمادة لمأساة، وكذلك ميلودراما. وظل هذا المتن يخضع للمعالجة المأساوية، لقرون عديدة منذ معالجاته علي أيدي كتاب الإغريق القدامى، انتهاءً بمعالجاته علي أيدي الكتاب المحدثين في القرن

العشرين. ولكن في القرن الثامن عشر تعالت ضده بعض الأصوات النقدية، التي ترفضه جملة وتفصيلا، علي أساس حس أخلاقي وديني يعلي الذائقة البرجوازية، ويعزز في الوقت نفسه من شأن أبطالها من الناس العاديين، وذلك لأن محاورها الرئيسية تقوم علي جريمتي قتل الأب وانتهاك حرمة الرحم في الأم. وبالرغم من ذلك فإن تراث الدراما البرجوازية عبر هذا القرن نفسه، لم يخل من الجرائم العائلية البشعة، التي خاضت في الدم وكادت أحيانا تنتهك حرمة الرحم: قتل العم، قتل الأب والأم للابن الوحيد، عشق الأخ لأخته حتى كادا أن يتزوجا(1). علي أية حال، فأسطورة «أوديب»، تقدم فهما نموذجيا، لما اعتبرناه بخمائر النكد التي تفضي إلي «الكارثة – distress» المأساوية، كما تفضي إلي نوعية مواقف الإثارة العنيفة في الميلودراما.

1/ 3/ 2* فمنذ الحلقات الأولى من أسطورة «أوديب» تتشكل جريمة التخلص من الابن بتواطؤ كل من الأب والأم معا عليه. فلأب «لايوس» الذي يتوق إلي أن يكون له ابن من زوجته «جوستا»، ليرث عرشه من بعده، ما أن يتلقى نبوءة أن ذريته فيها الابن الذي سيقتله ويتزوج من أمه، يغفل وزوجته كل ما يمكن أن يقال عن مشاعر الأبوة والأمومة، ويقرر التخلص من الابن الذي رزقا به، ويشدد الوثاق علي قدمه الغضة حتى تورمتا- فالمعني اللغوي لاسم «أوديب»: متورم القدمين – ثم يأمرا الخادم بحمله وقتله بعيدا عن المدينة إلي جبل «كثيرون». ولكن الخادم يشفق بالطفل، ويسلمه حيا إلي راعي أغنام «بوليب» ملك «كورنثيا»، الذي يتبناه مع زوجته «ميروبا» عوضا عن عقمها. وهذه الجريمة تتردد كثيرا في مختلف الطبقات الاجتماعية، وفي الميلودراما والدراما الرومانسية، ونجد في تنويعاتها أمثال هؤلاء الخدم والرعاة الطيبين، الذين ترتعد قلوبهم من فكرة قتل طفل، ونجد بديل جبل «كثيرون» في أبواب الكنائس والكاتدرائيات، مثلما تتردد البيئة الجديدة الحاضنة في أولئك الذين يلتقطون الطفل شفقة به فيربونه عوضا

(1) راجع نظرية «المأساة العائلية» من كتابنا (الفضيلة الغائبة) – القاهرة دار جزيرة الورد- 2016م

عن العقم أو ضما لإخوته غير الأشقاء، ويولون أبصارهم للسماء بالحمد والشكر، فهي التي ترزق الجميع بغير حساب!.

1/ 3/ 3* إلا أن الابن أو الابنة في المتون السردية التي تقبلت عقلية الميلودراما البرجوازية، أن يتخلص منه أبواه ولو علي كره منهما، كان غالبا «ابن حرام- Bustard»، جاء ثمرة علاقة غير شرعية تفجرت الشهوة فيها، واكتست بالمتعة الاستثنائية في أحضان الطبيعة، وحيث تخف وطأة القيم الأخلاقية والدينية علي النفوس والأذهان، ولو إلي حين. ولذلك يعد سليل الحرام ثمرة كريهة المذاق غالبا، سواء لأبيه أو لأمه، لأنه يذكر كليهما بلحظة الضعف التي تلاشت فيها إرادته دون كبح شهوته، فتورط في الخطيئة التي قد يكون لها ما بعدها من فضيحة تطيح بسمعته، وتهدد مكانته الاجتماعية. وهذه «الثيمة- Theme» قدمها «شكسبير» في (الملك لير) من خلال الحبكة الفرعية التي تضم «جلوستر» وابنيه: الشرعي «إدجار»، وغير الشرعي «إدموند» الذي يشعر بمرارة سوء معاملة أبيه له وتفرقته بينه وبين ابنه الشرعي، فيقرر التآمر والثأر من كليهما. وقد ترددت ثيمة «ابن الحرام» بعد ذلك في عديد من التنويعات في تاريخ الدراما، حتى أثمرت فرعا رئيسيا، سواء في الدراما الرومانسية أو الميلودراما، في القرن التاسع عشر، وأحيانا تحت عنوان مباشر مثل: الابن الطبيعي أو غير الشرعي « Natural or illegitimate son».

2. المسافة الميلودرامية والأعوان.

2/ 1/ 1*والواقع أن أسطورة «أوديب» تقدم- علي مستوٍ آخر- تأسيسا واضحا لما ندعوه بالمسافة الميلودرامية، وهي مسافة في الزمن تتراوح بين خمسة عشر وعشرين عاما، ومسافة في المكان تتبدل فيها بيئة منشأ الشخصية وميلادها، وموضع الجريمة الأصلية، ببيئة التربية والاحتضان، وقد تكون مدينة أخرى، أو بلدا تحتاج إلي السفر والترحال. وعبر هذه المسافة المزدوجة تختمر الجريمة وتثمر نتائجها علي نحو ملموس وواضح، فيتشكل وعي زائف للشخصية بالهوية

وبمن الأب ومن الأم وما وطنها. ويجتاز «أوديب» هذه المسافة الميلودرامية في «كورنثيا»، ويدلف إلي مرحلة الشباب، متخطيا الصبا والمراهقة مقتربا من حتمية التدشين إلي الرجولة: العمل والزواج، وهي المرحلة التي توجب عليه- أيا كانت الدوافع والأسباب المباشرة- التخلي عن البيئة الحاضنة في طريقه مجددا إلي بيئة المنشأ، ولو بالمصادفة البحتة. فيغادر مدينة «كورنثيا» ولكن في مفترق الطرق تقع الحلقة التي يقتل فيها أباه ومن معه، في مشاجرة، بينما يفر منها أحد أتباع أبيه، الذي يتضح- ويا للمصادفة!- أنه التابع نفسه الذي كُلف بقتله وهو لم يزل رضيعا، بعدما يتعرف عليه من قدميه المتورمتين. ويترتب علي هذه الحلقة بالتبعية أن يخلو كرسي العرش في «ثيبة»، فيتقدم «أوديب» في طريقه، ويستطيع حل اللغز الذي يلقيه المسخ «أبو الهول» ويلتهم من يعجز دونه. وتبدو «ثيبة» وكأنها نظمت رهانا أو سباقا، إذ رصدت مكافأة الزواج من الملكة وشغل العرش الشاغر، لمن يخلصها من المسخ.. وهكذا يتزوج «أوديب» أمه بينما يطلب الخادم نفسه إعفاءه من الخدمة وقد أصبح شاهدا علي الجرائم الثلاثة. ومن ثمة تتشكل خمائر النكد المزدوجة: قتله أبيه وزواجه من أمه، في مرحلة التدشين التي تأسست علي وعيه الزائف باعتباره ابن الملك «بوليب» والملكة «ميروبا»، ووجد فيها عملا من ناحية، وزوجة من ناحية ثانية!.

2/ 1/ 2* والواقع أن المعالجات الدرامية لأسطورة «أوديب»، لا تركز غالبا علي الجريمة الأولى التي انفصل بها عن أبوية، مما شكل وعيه الزائف عن حقيقة نسبة في البيئة الحاضنة، بل تركز علي جرمي قتل الأب وزواج الأم، باعتبار كليهما خمائر النكد التي كمنت في حياته إبان مرحلة التدشين إلي الرجولة. ولذا تصطنع مسافة ميلودرامية أخرى، وإن كانت أحادية الجانب هذه المرة فتتعلق بالزمن فقط، فكان علي البطل أن ينتظر عشرين سنة في موقعه كملك وزوج، حتى أثمرت هذه المسافة طبيعة علاقته بمدينة «ثيبة» بصفته ملكا عادلا ومخلصا تأتلف من حوله القلوب، كما أثمرت علاقته الزوجية أبناءً أربع: «إيتوكليس»،

«بولونيسيس»، «أنتيجون»، و«إيسمين، وكلهم في الطريق إلي التدشين بدورهم وخلافته في العرش، وأوشكت من ناحية ثالثة أن تختم الجرمين بخاتم النسيان علي الذاكرة. وحينئذ، وقع وباء الطاعون الذي أوشك أن يدمر كافة مظاهر الحياة في «ثيبة»، وتعين علي أوديب أن يشتبك معه لإنقاذ المدينة، ولكنه كان الحدث الذي نبش خمائر النكد، وكشف عن نضجها، ليفتح- في الوقت نفسه- الكارثة تحت قدميه، باعتباره مصدر«الدنس» الذي تولد عنه عقاب الآلهة بوباء الطاعون، وبعد جهود من التخبط والحيرة، يظهر راعي بوليب فجأة ويستدعي تابع لايوس، ليفضا أختام النسيان، علي نحو لا يخلو من طعم الصدمة المباغتة، مما يدفع «أوديب» إلي معاقبة نفسه بنفسه، وتحمل نتيجة أفعاله، بالرغم من جهله بطبيعتها.

2/ 2/ 1*إن أسطورة «أوديب» تطرح العديد من العناصر، التي ستعد من المقومات الأساسية في البنية الميلودرامية، علي نحو يتسم بالتنوع والتكرار. فهناك **أولا**: الشخصيات الثانوية التي غالبا ما تنتمي إلي الطبقة الدنيا: فلاحين، خدم، عمال، رعاة، صغار موظفين، وتسهم في صنع العقدة، وتشهد خمائر النكد، وربما تستحوذ علي علامات مميزة للفاعل الحقيقي، كما تسهم في حل العقدة بالكشف عن الأدوار التي يطمسها الزمن في الذاكرة. وهذه الشخصيات تتراوح بين الإنسانية أو الطيبة المفرطة التي تفيض بالشفقة والرحمة، ومن ناحية ثانية المكر والخبث والأنانية، والرغبة في انتهاز الفرص لتحقيق أي مكاسب ممكنة. وبالتالي فهي تندرج تحت التقسيم العام للشخصيات بين الخير والشر، كأنماط«types»، أو مختزنة ثابتة الملامح «stock characters»، علي نحو يجعل من الدراما- وفق تعبير «إريك»- كونا أخلاقيا مبسطا(1)، وقد يكون بينها الأبله خفيف الظل الذي يصلح لمرافقة البطل أو البطلة، ويعد مصدرا للفكاهة. وهناك **ثانيا**: سلسلة من المصادفات التي لا تنتهي، وتشكل الحلقات المحورية، لاسيما خمائر النكد: مصادفة لقاء الخادم بالراعي علي جبل «كثيرون»، ظهور الأب وحاشيته في مفترق

(1) انظر: الدكتور «إيريك. و. تروبول- Eric. W. Trumbull: http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

الطرق، وظهور المسخ «أبي الهول» بما يلقيه من ألغاز وما يمثله من قوة تدمير طبيعية، تعيد تشكيل خريطة الوجود جملة. وتتنوع قوى التدمير الطبيعية في أشكال أخرى: الزلازل، والبراكين، واندلاع الحرائق، أو الفيضانات المغرقة، أو في ظهور الأوبئة المهلكة كالطاعون أو الكوليرا، وغير ذلك مما يضفي علي الفضاء الدرامي طابع «الإثارة- Sensationalism»، التي تتمزق دونها أنفاس المشاهدين من الرعب!.

2/ 2/ 2* ولا شك أن المصادفة تشي من ورائها بأصابع القدر أو القوة الإلهية التي تتجاوز الإرادة الإنسانية من ناحية والعلاقات «السببية- Causality» من ناحية ثانية، مما يؤدي بالنتيجة إلي أن يتوقف العقل عن التفكير أو يسلم بعدم جدواه، بينما يفسح المجال كاملة للإثارة والتهيج الانفعالي. وإذا ما كانت المصادفة تؤدي إلي تهيئة الوجدان الديني لدي المتفرج علي هذا النحو، لينفتح علي القوى الميتافيزيقية غير المنظورة، فلا غرو أن مما يتوافق معها أن يتسع الفضاء الدرامي للنبوءة وألوان قراءة طالع، وظهور أشباح الموتى، بجانب شخصيات العرافين والدجالين ورجال الدين، أو الشخصيات التي تبدو علي حالة من التقوى والورع الديني، مما يجعلها تمثل صوت الدين أو «العناية الإلهية- Providence» في الكون الأخلاقي المبسط. وثمة **ثالثا**، خمائر النكد التي تكمن في الماضي، وتتصل بالمسافة الميلودرامية المزدوجة: الزمان والمكان، حيث تبذل شخصياتها جهودا مستميتة للهرب منها وعدم تحمل المسئولية عن تداعياتها، والتماس الطرق الممكنة إلي نسيانها وتخفيف آثارها علي القلب والضمير، مما يعزز في الوقت نفسه مفهوم الكون الأخلاقي المبسط. وهنالك يتشكل وعي زائف ولاسيما بالهوية في مرحلة التدشين: العمل والزواج، وعلي أساسه، يتورط الأبطال في سلسلة من خطأ التقدير أو سوء الفهم، إبان الفعل الرئيسي، عن جهل بحقيقة ما جري في خمائر النكد، التي ربما يرتكبوا جريمتها بأنفسهم.

2/ 2/ 3* وهناك **رابعا**: نوعية من الشخصيات البرجوازية غالبا، تتزين مثل نظيرتها التراجيدية بحس أخلاقي/ ديني مفرط، والحرص علي سمعتها الطيبة بين الناس بالالتزام بما تواضعوا عليه من أعراف وقيم وقوانين. ولكنها- من ناحية ثانية- تستهين بكل أولئك إذا ما تعارض مع طموحها إلي الثروة والمكانة والمتعة الحسية، فتنتهك الأعراف وتستهين بالقوانين، وتخلق عالمها السري الذي تخدر فيها ضميرها، ولا تطيق بالنتيجة تحمل مسئولية انتهاكاتها، وتميل إلي الاعتقاد بأنها تعرضت لنوع من الغواية، لم يكن فيها قوة لمقاومتها ولا طاقة لمغالبتها، مما شتت انتباهها وأطفأ وهج حسها الأخلاقي مؤقتا. وبهذه الازدواجية الأخلاقية بين الظاهر والباطن، المعلن والسري، قد تبدي هذه الشخصيات إذا ما فضح تناقضها استعدادا للندم وإعلان التوبة عن الانتهاك، ولطلب الغفران والتسامح معها، ملتمسة العذر من جهلها أو خطأها في تقدير النتائج. وهذه النوعية من الشخصيات تشكل غالبا جيل الآباء والأمهات، الذي تورط في جرائم خمائر النكد، ويمكن- علي مستوى البناء الدرامي- تفكيك ازدواجها الأخلاقي في أنماط متضادة من الأخيار والأوغاد وخلق علاقات بينها تسوغ حضورها الدائم والملاحاة بينها، بما ينشط الحس الأخلاقي، مثل: الصداقة، الجيرة، الأخوة أو أبناء العم. وعلي نحو مماثل يتشكل جيل الأبناء والبنات الذين غالبا ما يكونون الأبطال، فيتورطون في تداعيات خمائر النكد، وفق مقولة: إن الآباء يزرعون الحصرم، والأبناء يحصدون!.

2/ 2/ 4* وهناك **خامسا**: أن الصراع الدرامي الذي يتطور بمفارقة الجهل وخطأ التقدير أو سوء الفهم، ويعتمد علي الإيقاظ المفاجئ وربما العنيف، لخمائر النكد القابعة في الماضي، وربما تحت أختام النسيان، لتشتبك مع الحدث المباشر «هنا- الآن» عبر مشروعات الزواج والعمل، وتضفي عليها لونها ومذاقها. ويتخذ الإيقاظ أو «الاستفزاز- Provocation»، شكل المطاردة والتعقب، بقيادة الوغد وأعوانه، ويتطور بدوره في إطار من الصدفة والمواجهات المباغتة، والمحسوبة في الوقت نفسه، بدقة. وهذا النهج في التطوير، ما يصم الميلودراما بالافتعال

والاصطناع ، أما كاتب المأساة- من منظور النقد الكلاسيكي- فيحيل المصادفات إلي القصة الخلفية ويحرص علي تطوير الحدث المباشر وفق قاعدة العلاقات السببية مما يرد الاعتبار للإرادة والعقل الإنسانيين. وبالرغم من ذلك، فهؤلاء النقاد يتجاهلون- عفوا أو عمدا- أن (أوديب ملكا) بكل ما تثيره من إعجاب علي مدار قرون، لم تخل من صدفة ظهور راعي «كورنثيا» ليدفع الحدث الدرامي للذروة (1). وعلي أية حال، فالأنسجة الفنية في الميلودراما، تستمد طابعها الغالب من خمائر النكد الكامنة في القصة الخلفية، فإذا أمكن أن تنقسم إلي فروع أو أنماط، فبقدر ما يمكن أن تنقسم خمائر النكد نفسها إلي فروع وأنماط.

3. خمائر النكد وفروع الميلودراما.

3/ 1/ 1* تتناول الميلودراما، مثلها مثل غيرها من أنماط السرد، تنويعة واسعة من الأهداف التي يسعى إليها البشر في ظل وجودهم علي الأرض، إما للإبقاء علي حياة الفرد: إشباع الاحتياجات الأساسية، ومن ثمة يتبدى «المال» هدفا، أو الإبقاء علي النوع وعلي سلامة العلاقات الاجتماعية مما يعني بالجنس وما يناط به من قيم وأعراف، أو الطموح إلي السلطة وترقية المكانة في النظام السياسي أو الإداري. غير أن خريطة الوجود في أي تجمع بشري داخل حيز من الزمان والمكان غالبا ما تسفر في ظل البنية الطبقية عن سؤال ندرة الموضوع في السوق، وفي الوقت نفسه زيادة الطلب علي الإشباع، فتتولد بالنتيجة وضعية التزاحم حول الموضوع والتنافس بين الأفراد عليه، لحيازته والاستئثار بمنافعه. ومن التزاحم والتنافس تولدت فكرة «المشروعية- Legality» التي تحدد جملة الطرق والأساليب المقبولة بين أبناء الجماعة للاستحواذ علي الموضوع،

(1) في معالجة «سوفوكليس» الشهيرة، يظهر الراعي بغتة، في شكل رسول «كورينثا»، ويدعو «أوديب» إلي شغل منصب الملك «بوليب» بعد وفاته، وحين يتخوف «أوديب» من تحقق جزء النبوءة المتعلق بالزواج من الملكة «ميروبا» بوصفه أمه، يضطر الراعي إلي أن يكشف له حقيقة صلته بكورنثيا كلها، كما سبق أن رتبها بنفسه مع تابع الملك «لايوس».

وتستدعي التقريظ علي الالتزام بها. وفي المقابل ثمة الطرق والأساليب المستهجنة التي تستدعي التأنيب أو اللوم والتوبيخ، بل والعقاب الذي يتصاعد إلي درجة الإعدام لاقترافها، مما يعزز الحس الأخلاقي بالمشروعية وبالنظام معا. ومن هنا ظهر مفهوم انتهاك القانون، ومخالفة العرف، والافتئات علي الوصايا الدينية: الاغتصاب أو الزنى أو المراوغة والخداع، السرقة والنهب والتعدي علي ملكية الغير، القتل، تغييب العقل وتأجيل الإرادة بالمخدرات والمسكرات!.

3/ 1/ 2*ولكن هناك اتجاهات عديدة لتصنيف الأعمال الميلودرامية، منها ما يصنفها علي أساس مصادر مادتها، أو بتعبير آخر متونها السردية. فهذه تاريخية تولي وجهها شطر حقبة من التاريخ وتنهل من أحداثها، وتلك تكتفي من التاريخ بملامسه الخارجية من ثياب وأدوات وأنماط معيشة، وثالثة واقعية تنهل من الحاضر المعاش وجرائمه اليومية، التي يتواصل معها الكاتب علي نحو من الإنحاء، ويلم بأطرافها، وينفعل بها. واتجاه يقسم الميلودراما وفق طبيعة الأجواء، وعناصر الإثارة الرئيسية فيها، فيقسمها- كما يفعل «إريك»- إلي خمسة أنواع أو أنماط. فيشير إلي النوع الذي يستخدم الحيوانات ويعتمد علي المفهوم الرومانسي للطبيعة، ويسوده جو القصص «القوطية -Gothic» بما فيها من كهوف وأدغال وأحراش، وقلاع وقصور ذات سراديب أو أبواب سرية، تنهل من آثار العمارة في العصور الوسطي، ويمتزج فيها البشر بقوى خارقة للطبيعة مثل الجن والأشباح وأرواح الموتى ومصاصي دماء، والكائنات «الممسوخة- grotesque» التي تجمع بين الأضداد والمبالغة، مما يسوغ أن يدرج النوع تحت اسم «الخيالية المفرطة- Extravaganza». وهناك نوع ثاني يدرج تحت اسم «الفروسية - Equestrian»، ويعتمد علي صراع الفرسان فوق الجياد بالمسدسات والبنادق حول المطاحن غالبا، وقد استخدم في أفلام رعاة البقر الأمريكية، بما تضمنته من صراع مع قبائل الهنود الحمر في بشائر الغرب الحديثة، وثمة نوع ثالث يطلق عليه اسم «الملاحة- Nautical»، ربما لأنه يدور في أجواء البحر والقرصنة، وكلا النوعين يتعرض لقيم البطولة والوطنية والجسارة أو

الجرأة، ورعب الصراع والحرب. وثمة نوع رابع يدور حول الجنس والعشق، وربما سمي ميلودراما «الكلب أو الناب- Canine»، حيث تهيمن عليه العضة الجنسية، وفكرة «العشيقة- Lass»، وربما سمي بالدراما العائلية لأنه يعالج قضايا أخلاقية جادة مثل الزنى، فساد النسب، والبنوة غير الشرعية، والصراع بين الجنسين، وشرور القمار والسكر، وحظي بشعبية هائلة. وأخيرا نوع «الكوارث- Disasters»: الزلازل، البراكين، الفيضانات.. الخ (1). ولكن هناك من يري أن هذه التصنيف، وما جرى مجراه، ما كان يعني شيئا سوي أسلوب في الدعاية لجأ إليه مدراء المسارح في عصر الملكة «فيكتوريا- Victoria» في انجلترا، خلال القرن التاسع عشر، ومنهم من كان يهملها جملة، ويكتفي- ببساطة- باسم «مسرحية(2).

3/ 2/ 1* ولكن هذا اللون من التقسيم، وإن اعتمد أساسا موضوعيا من مصدر المادة إلي الأجواء العامة، إلا أن هذا الأساس نفسه ظاهري وعرضي، ويمكن أن يؤدي إلي إدراج مسرحية واحدة تحت أكثر من تصنيف. فمما يذكر أن مسرحية (سوزان ذات العيون السوداء/ Black-Eyed Susan)، التي قدمت في انجلترا 1829، قامت علي حبكة جادة، وحبكات أخرى ثانوية هزلية،لتختبر قوة الخير والشر: البراءة والفساد، الفاقة والثروة. وتناولت قصة «بحار» عائد إلي إنجلترا من حروب نابليون، ليجد أن زوجته تتعرض لتعذيب عمها المحتال، والقبطان السكير لسفينته، ولما حاول أن ينقذ زوجته، انتهي إلي مجلس تأديب عسكري، لأنه تهجم علي ضابط كبير. ويقال إن المسرحية تمتدح وطنية البحار البريطاني وتنتقد قسوة قواعد البحرية وتصنف كملاحية(3)، إلا أن جو البحر والقرصنة والحرب الذي يشع من المكان كسفينة حربية، لا علاقة له بحدث

(1) انظر: الدكتور «إيريك. و. تروبول- Eric. W. Trumbull: http://novaonline.nvcc.edu/eli/spd130et/melodrama.htm#Top

(2) = انظر: http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama

(3) = انظر: http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama

الدراما نفسه، باعتباره دفاع الزوج عن شرف زوجته وسلامتها، بحيث لا يعدو جو العسكرية البحرية أن يكون مجرد قشرة خارجية لحدث- في جوهره- عائلي، وينتمي لنوع عضة الكلب الجنسية. ولما كانت الدراما أصلا فعل إنساني، في إطار مجتمع من العلاقات النوعية، في حيز زمني ومكاني محدد، فالأجدر أن يسقط أي تصنيف يعتمد علي ملامس المادة الخارجية، ليأخذ بعين الاعتبار «التوليفة- Compound» العميقة للعمل، بما فيها من رغبات للشخصيات وعقبات تعترض طريقهم، وما تتداعي إليه من مواقف، وتؤول إليه من مصائر.

3/ 2/ 2* وفي تقديري، أن خمائر النكد الكامنة في ماضي الشخصيات وعلاقاتهم، تفرض نفسها علي أفعالهم الدرامية ودوافعهم وأهدافهم، والعقبات التي يتعين عليهم أن يتغلبوا عليها، وتفرض نفسها علي المزاج النفسي العام، علي نحو ربما أهم وأعمق من الأجواء التي تنشأ عن طبيعة المادة تاريخية كانت أو أسطورية أو واقعية، أو أجواء المكان في البر والبحر أو عوالم الخيال. ومن ثمة، يمكن تقسيم الميلودراما بحسب طبيعة خمائر النكد وما تنطوي عليه من جرائم ممكنة، فهناك:

أولا: الجريمة الجنسية: الزنى، الاغتصاب، والخيانة، التي يتفرع عليها عديد من التنويعات ويتولد عنها- في الوقت نفسه- نماذج علاقات واضحة، وأنماط شخصيات بأدوار متنوعة الأزياء والمواقف، وفق أي مادة وفي ظل أي أجواء. وهناك.

ثانيا: الجريمة الجنائية التي تعني بالسرقة أو القتل، أو كليهما معا إذا أدت عملية السرقة عن القتل لمن أوشك أن يكشفها ويفضح أسرارها.

و **ثالثا**: الجريمة المدنية التي تعني بالاستيلاء علي مستندات ووثائق، ولاسيما الملكية: عقار، أرض، مصنع..الخ، وإفسادها أو تزويرها بما يؤدي إلي نقل الملكية لمن لا يستحقها، أو وثائق لها علاقة بالنظام العام وتضر بأمنه ومصالحه العليا.

ورابعا: «الرهن- Hypothecate»، الذي يعني التفريط طواعية في حجة أو مستند أو شيء نفيس، في مقابل نيل وفرة مالية بشروط - في الوقت نفسه- محددة الأجل، لاسترداد المرهون، وإلا ضاع وانتقلت ملكيته للغير. ويتوافق هذا الفرع مع فكرة «الرهان- Betting»، أو «المقامرة- Gambling»، فلكل منها شروطه وقواعده.

أ- فرع عضة الكلب الجنسية «Canine melodrama»

1- نمط المرأة الثنائي

3/ أ/ 1/ 1* ربما كان أشهر وأهم أنواع أو فروع الميلودراما، ذلك الذي يرتبط بالعلاقات الجنسية، لأنها وثيقة الصلة بتكوين العائلة كخلية مجتمعية، وبإعادة إنتاجها، وباستمرار النوع، وقد ضمنت سلامتها ونظمتها الأعراف الاجتماعية والأديان من خلال الزواج، وقرنت بها عشرات القيم. ولذا فإن الجريمة الجنسية تفتح الباب لعديد من القضايا: الحب المستحيل من طرف واحد، الاغتصاب، الزنى، الخيانة الزوجية، انتهاك المحارم، اللقطاء أو أبناء الحرام، شغلت الكتاب بمختلف أبعادها الممكنة، سواء قبل الميلودراما أو بعدها وستشغلهم إلي أن يرث الله الأرض بمن عليها. ولا غرو أن تتصل الجريمة الجنسية، بما يعد دراما عائلية أو اجتماعية، أو حتى دراما «كلبية- canine» - وفق «إريك»- علي نحو يوحي بدافع الشهوة الأعمى والحيواني من ناحية ونتائجها التي لا تخلو - من ناحية ثانية- من الجنون أو الهياج الانفعالي، أو الحنق إلي حد الانتقام، وغير ذلك مما يمكن إدراجه تحت داء الكلب أو «السعار - Hydrophobia»، الذي يبلغ درجة يتعذر الشفاء منها!. والواقع أن ميلودراما عضة الكلب، تفرض مراجعة ما قيل بتبسيط شديد عن المرأة عامة، فرغم أن المرأة تهيمن عليه بصفتها الموضوع الذي يغرس فيه القلب أنيابه، إلا أنها تعطي تنويعة هائلة من الأدوار، تنبثق في كليتها من نمط نسائي ذي وجهين متقابلين، لكل

منها سماته المشتركة تحت العديد من العناوين. وربما كان أحد الوجهين يبدأ بدور الضحية، التي قد تكون مغتصبة، ويتحول إلي «العشيقة- Lass»، و«الخدينة- Mistress» أو«المحظية- courtesan» التي قد تقوم مقام الزوجة في البيت أو القصر، وإن لم تكن كذلك. وينتهي الوجه نفسه إلي حالة من الشيوع، فتعيش علي كد جسدها بلا تمييز بين الرجال في صورة «البغي- Whore»، أو «العاهرة- prostitute or harlot»، و«الفاسقة - strumpet»، وكلما تقدم العمر بهذا الوجه من النمط وتدهور رواجه في سوق المتعة الحسية، تصبح المرأة ذات الماضي، سواء أقلعت بالتوبة أو استحالت إلي «قوادة - procurer»، ويمر بالزوجة الشبقة التي تخون زوجها بحثا عن متعتها!.

3/ أ/ 1/ 2* وعلي مستوٍ آخر، يتسم هذا الوجه - عادة - بالجمال الشكلي والأنوثة الطاغية، والقدرة علي إثارة الغريزة، والتعامل معها بما يشبعها ويكفيها، فتصبح أثيرة أو مفضلة بين الذكور، علي نحو يتعزز بذكائها ومرونتها النفسية، إذ تتخفف من وطأة مفهوم الشرف والعفة علي نحو يدمغها بالوقاحة واللامبالاة، وتجيد التكيف- في الوقت نفسه- مع الدروب السرية للإشباع. وينحدر هذا الوجه غالبا من أوساط اجتماعية فقيرة أو متواضعة، وقد يصيبها فيروس الطموح إلي تجاوز وضعها الطبقي بتوظيف قدراتها وإمكانياتها الجسدية في سوق المتعة، الذي يحتشد برافضي الزواج، أو المحبطين في حياتهم الزوجية(□). ومن ناحية ثانية، يكره هذا النمط الثقافة، وتثقل علي قلبه وعقله سيرتها ولغتها، وإن تمتع أحيانا بموهبة الغناء أو الرقص علي نحو ما، وربما كانت «مارجريت جوتيه(□)

(1) انظر: مقدمة ترجمتنا: وايلد، أوسكار- زوج مثالي- القاهرة- دار سنابل- 2018، حيث دراسة لهذا النمط من الناحية الفلسفية والنفسية، من خلال شخصية «السيدة شيفلي».

(2) هى بطلة رواية (غادة الكاميليا/ 1848) التي كتبها «الكسندر دوماس الابن- Alexandre Dumas fils/ 1824- 1895»، وقام بنفسه بإعدادها للمسرح، وصادفت نجاحا جماهيريا هائلا في فرنسا، وترجمت إلي العديد من اللغات الأوروبية، حيث صادفت نجاحا هائلا، وهناك العديد من المعالجات لها في المسرح والسينما المصريين. وتعالج قصة غرام الغانية بالوجيه

أشهر النماذج من هذا القبيل.

3/ أ/ 1/ 3* ولكن هذا الوجه نفسه يتولد أحيانا من أوساط اجتماعية أعلى، وربما أرستقراطية، بل ووثيقة الصلة بالأسرة الحاكمة، في صورة الزوجة الخائنة، التي انقادت إلي زيجة رغم إرادتها. وفي هذه الحالة يتمتع النمط بقدر من الثقافة السائدة في وسطه الاجتماعي ورهافة الحس والذوق، بينما تدفعه عضة الكلب الجنسية إلي البحث عن المتعة بحد ذاتها، فلا يقصد إلي تكوين الثروة بكد الجسد. وربما فلسف توجهه حين يعي نفسه، بمحاولة تحقيق الذات عبر التحرر من القيود وقوالب العلاقات الاجتماعية التي تفرض نفسها عليه، ولكنه لا يسفر عن فلسفته إلا في الدروب السرية. ويمكن أن نعتبر «الملكة مارجريت» وأختيها، «بلانش» و«جين» نماذج دالة علي وجه العهر المزاجي، كما صورهن «ألكسندر دمياس الأب/ 1802- 1870» في (برج نيل / 1832)، فقد اعتدن اصطياد شباب الفرسان الغرباء عن باريس، لتقضين معهم ليلة متعة، فتتخلصن منهم في نهر السين ليفاجأ الناس بجثثهم طافية في الصباح علي نحو شكّلَ ظاهرة (□). ونجد - في السياق نفسه- الأميرة «لوكريس بورجيا»، كما صورها «فيكتور هيجو» في عمله الذي عنونه باسمها، فقد أذعنت حتى لأخواتها الذين تنافسوا عليها إلي حد الاقتتال، فقتل سيزار أخاه «جان» الذي أودعها نطفة ابن!، وألقي بجثته في نهر«التيبر»، ليخلو له وجهها(□).

«أرمان دوفال»، فتخلص له وتتوق إلي الزواج منه، لولا تدخل أبيه في مشهد المساومة الشهير معها.

(1) انظر: دوماس، اسكندر الأب- برج نيل- ت:حسن الزمرلي- **من روائع المسرح**- تونس- الدار التونسية للنشر- 1967- ص13،14

(2) تعددت العلاقات الجنسية في حياة «لوكريس»، بين الكثير من العشاق، وعديد من الأزواج، وكانت تتخلص منهم بالسم بعدما ترتوي وتستنفد أغراضها منهم، في ظل مركز أبيها «الكسندر»

3/ أ/ 1/ 4* ولكن الفضاء الدرامي وقد امتد فيه الوجه العاهر بين طبقاته الاجتماعية، لا يخلو من المرأة النقيض، التي تتمتع غالبا بالسمات الشكلية نفسها، ولكنه أدني إلي التعفف الجنسي وأرعى لمؤسسة العائلة ومقتضياتها، وأميل إلي طاعة السلطة الأبوية، وحين تكبر تميل إلي ترديد المقولة الأخلاقية والدينية التي تدور حول مفهوم الواجب، وقد تكتسي بالرنين والخطابية. وهذه السمات – في كليتها – تصم المرأة بالجفاء والتزمت والجمود العاطفي، وتتجمل في شبابها بالخجل والحياء، أو البراءة– وفق ملاحظة «مينكن– Mencken»– والبساطة أو العجز عن الجدل والسفسطة(1). وربما لاضطرار امرأته الدائم إلي كبح شعورها وإعلاء الواجب الذي يناط بها، يعنيها الزواج كإطار شرعي للعلاقة الجنسية ولا يعنيها كثيرا ممن تتزوج، أيا كان العذاب النفسي الذي تعاني منه، ولعل ذلك ما يجعلها لغما يمكن انفجاره في أي لحظة بالشكوى والنكد!. وعلي أية حال، يبدأ هذه الوجه من النمط بالحسناء البريئة التي يتزاحم حولها المتنافسون لزواجها، لتمر بدور الزوجة الشريفة، ثم دور الأم للأبناء، والبنات اللائي تعيد ضخهن في الدورة الاجتماعية نفسها عبر سوق الزواج. وقد تكون «مرسيدس»، في (الكونت دي مونتو كريستو) أدل التنويعات علي هذا الوجه (2)، وأم «سلينا» في (حكاية سر(3). ومن المنطقي أن يتباين موقف الكتاب بين وجهي المرأة من هذا القبيل،

بوصفه البابا. انظر: هيجو، فيكتور– لوكريس بورجيا – ت: حسن نديم– الإبداع العالمي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– 1984– ص19:17.

(1) انظر: مينكن، هـ. ل– الميلودراما الفرنسية:
https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/

(2) (الكونت دي مونتو كريستو/ 1844: 1846) كتبها «الكسندر دوماس الأب»، كرواية وأعدها بنفسه للمسرح، وفيها يتنافس البطل «إدموند دونتيوس» مع الوجيه «فرناند موندیجو» علي «مرسيدس»، التي يتزوجها الأخير بعد مؤامرة تزج بالبطل إلي السجن لسنوات عديدة.

(3) هذه الأم نسمع عنها ولا نراها، تنافس علي حبها الأخوان «رومالدي» الذي أحبته، و«فرانسيسكو» الذي تزوجته، وآثرته من دون أخيه، وحين أنجبت «سلينا»، وضعها زوجها، إلي أن ماتت، تحت

فعلي حين كان يبدي «دوماس الابن» تعاطفا ملحوظا مع وجه العاهرة أو المحظية، فإن«إميل أوجييه» حمل عليه، ورآه شريرا غادرا، مثلما حمل علي الزوجة الخائنة، وتعاطف مع الزوج لا العاشق(□)، بما يعني انتصاره الحاسم للمؤسسة الزوجية، أيا كانت المشاعر فيها.

3/ أ/ 2/ 1* والواقع أننا بإزاء نمط نسائي واحد ذي وجهين، وليس نمطين متقابلين، فيمكن اعتباره «نمطا ثنائيا- Binary type» تولد في مجتمع الأبوية المهيمنة التي اعتقلت إرادة المرأة وجعلتها وعاءً للمتعة ومصدرا لزيادة الثروة، وحرمتها حق العمل المنتج، إلا في الفراش!. ولا يخلو من كليهما فضاء ميلودرامي، بحيث يتعذر- إلا مع التبسيط الشديد أن يتميزا بين حدي الخير والشر، الفضيلة والرزيلة. ولا تعدم التنويعات أن تنقلب الشخصية الواحدة بين الوجهين، وقد بدأت أشكال الدراما البرجوازية فعليا بنموذج «آماندا» في (حيلة الحب الأخيرة/ 1696) تأليف «كولي سيبر»، إذ تتقلب بين وجهي «الزوجة العفيفة - العاهرة» لتلقن زوجها الخليع «لفلس- Loveless» درسا أخلاقيا يدعوه لإعادة النظر من خلال العاهرة إلي الزوجة، ليري فيها ما يرضيه(□). وعلي نحو مماثل، تبدي «لوكريس» استعدادها إلي التحول عن الوجه الحقير البائس المتخم بالرذائل والذنب إلي الوجه الملائكي، بعد أن نهش قلبها الحب وأشعرها بمحنة الاحتضار التي رأت فيها ماضيها بعين المرارة والألم. ووراء هذا التحول رغبتها أن تحظى بشيء من التقدير والعطف في قلب من تحب، فتقول لتابعها «جوبيتا»: «لم يبق لي- في وقفة المحنة التي تحتضر فيها نفسي بين مرارة الألم- غير

حماية وجيه «سافوي»، وأخي الوجيه «بونامو»، الذي ستتربى سلينا في كنفه بصفتها ابنة أخيه. انظر المشهد الثاني من الفصل الثاني من النص المرفق.

(1) «جيليوم فيكتور إميل أوجييه- Guillaume Victor Émile Augier\1820: 1889»، ومن أعماله زفاف أوليمب- Mariage d'Olympe/ 1855) . انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile_Augier#Career

(2) راجع نظرية «الملهاة العاطفية» في كتابنا (الفضيلة الغائبة) - القاهرة- دار جزيرة الورد- 2016.

فكرة واحدة، وأمنية واحدة، ووسيلة واحدة، هي أن أستحق وأحظى قبلما تحين منيتي، ببعض المكانة، يا جوبيتا، وبشيء من عطف هذا القلب الأبي الطاهر وتقديره(□). وفي هذا السياق يمكن تفهم البساطة الشديدة التي تتقلب بها شخصية «مارجريت جوتيه» في (غادة الكاميليا) بين الوجهين أيضا، قبل وبعد وأثناء علاقتها بالحبيب «أرمان دوفال»!.

3/ أ/ 2/ 2*وعلي أية حال، إن لم يتقلب النموذج النسائي بين وجهي النمط الثنائي، ففضاء الدراما الرومانسية والميلودراما يفكك الوجهين بين شخصيتين، علي نحو ما نجد- علي سبيل المثال- في«ميلوود البغي الشرهة إلي المال - ماري المتدينة الشريفة» في (تاجر لندن/ 1729) التي كتبها «جورج ليليو»(□). وللعلاقة الوثيقة بين وجهي النمط، قد يخلق الكاتب صداقة بينهما علي نحو ما، وربما أنتج صلة رحم أو دم، فهما أختان أو ابنتا عم أو خال، وقدا ينسلخ أحدهما من رحم الآخر، كما انسلخت «صوفيا» الملائكية من رحم أمها اللعوب «السيدة وارين» في (الطريق إلي الهلاك/ 1792) التي كتبها «توماس هولكروفت»(□). وتلقف «جورج برنارد شو» الفكرة البنيوية نفسها من تراث الميلودراما، وأعاد إنتاجها في العلاقة بين «فيفي» وأمها «السيدة وارين» سيدة الدعارة في (مهنة السيدة وارين/ 1895)(□). ومن ثمة، لم يكن غريبا أن تبدأ بعض الأعمال بوضع النمط في صورة العفيفة الرقيقة التي تنخدع لسذاجتها فيمن تتصوره حبيبها، حتى يفقدها عذريتها، ولكن بتأثير عديد من الضغوط الاجتماعية التي تواجهها، تنقلب

(1) انظر: هيجو، فيكتور- لوكريس بورجيا- ت: حسن نديم- ص23،24.

(2) راجع: ليليو، جورج- تاجر لندن- ت: علي أحمد محمود- القاهرة- وزارة الثقافة- المركز القومي للترجمة- 2011.

(3) راجع: هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- ترجمة وتقديم: د. سيد الإمام- القاهرة- جزيرة الورد- 2017.

(4) راجع: شو، جورج برنارد- مهنة السيدة وارين- ترجمة: د. سيد الإمام- القاهرة- دار إيزيس- 2017.

علي الوجه النقيض وقد كفرت بالحب والنقاء، معززة بالرغبة في الانتقام من الرجال، وليت أن يكون أولهم من خدعها ووثقت فيه!.

2- عضة الكلب: وصمة العهر وابن الحرام.

3/ أ/ 3/ 1* أيا كان وجه النمط النسائي الذي يتصدر جريمة عضة الكلب الجنسية، يمكن تخطيط خمائر النكد في هذا الفرع من الميلودراما، علي نحو نموذجي، ابتداء من محاولة تفريق العاشقين ولو بزيجة اضطرارية غير مرغوبة، أو بحادثة مضاجعة تستفزها الشهوة أو العاطفة المكتومة، ويتهيأ لها مناخ السرية، وربما في أحضان الطبيعة المنعشة أو حتى في الحظائر المشبعة برائحة الخيل!، أو بين كؤوس الخمر التي تنبثق معها النشوة التي تعطل العقل مؤقتا. ويترتب علي عضة الكلب أن تستحيل الزوجة إلي خائنة لزوج مخدوع، ومعرضة لمزيد من استنزاف شرفها أو مالها ومال زوجها أو كليهما معا، من العشيق الوغد!. وإن كانت الضحية فتاة تفقد عذريتها وقد تتلقي بذرة طفل في رحمها أيضا. وعلي أية جال، فمن العضة الجنسية تتولد أزمة بين طرفيها «الكلب - الضحية»، وتتسع لتستقطب إليها مواجهة المجتمع المحيط الذي يستيقظ في الوعي، ممثلا علي الأقل في أسرتيهما. والواقع أن التنويعات البنيوية الممكنة، بردود الأفعال التالية، تتحدد بتركيز الكاتب علي أي من طرفي الواقعة، وعالمه الأسري.

3/ أ/ 3/ 2* فالفاعل قد يكون في مرحلة الشباب الباكر ولم يكمل تعليمه بعد، ولا يمكنه الزواج، أو يتحمل مسئولية أسرة، وإن كان يشعر بإثمه ويود إنقاذ سمعة امرأته من الغمز واللمز والإساءة.وقد لا يمكنه أن يواجه أهله باختياره، أو أنه لاٍ ويأبى تحمل عبء لحظة متعة عابرة، أو أنه فقد الثقة في الفتاة لأنها سلمته نفسها بمعزل عن أي أطر شرعية، فيأبى أن يمنحها شرف الزوجية!. وقد يكون زوجا ثريا، فيلزمها بمكانة العشيقة السرية، ويعرض عليها إما تعويضا دائما عن فعلته أو تعويض الدفعة الواحدة التي تغنيها عن الفقر، وقد يكون علي العكس مغامرا مع زوجة ثرية، يغريها بالجنس والحب ليستنزف ثروتها وثروة زوجها. وقد يمتلك

الجرأة التي تدفعه إلي الزواج منها، ولكنه يضطر إلي الرحيل بها إلي بيئة مغايرة، ويغلق دونها باب السرية. وربما قتلها ودفنها في الحظيرة نفسها التي وطأها فيها، مثلما فعل «وليم كوردر- William Corder» مع «ماريا مارتن - Maria Marten» في (الحظيرة الحمراء)- ويقال إنها تعتمد علي حادثة واقعية - وهجر القرية في «سوفولك- Suffolk» إلي لندن، حيث يتزوج، بينما يراسل أهلها بأنها بخير وصحة جيدة (□).

3/ أ/ 3/ 3*وعلي أية حال، تتلقي المرأة، وهي غالبا في مرحلة التدشين إلي سوق الزواج، أول إهانة ووصمة عار، فيقتلها معنويا قبل ماديا الرجل الذي منحته نفسها وفرطت له في عفتها، مما يغيّر طبيعة المشاعر بينهما بشكل جذري. وتجد الفتاة البريئة نفسها، من ثمة، وحيدة سواء بإزاء مجتمع المنشأ أو البديل الذي ترحل إليه، وقد تخلي عنها غالبا العاشق النذل، و«الأب» الفعلي لما يستكن في رحمها، سواء أكان ابنا أو ابنه، وباتت - من ناحية ثانية- مدموغة بالعهر، أو الزوجة الخائنة، ووليدها مدموغا بوصمة «ابن الحرام- bastard»!. وفي أعقاب عضة الكلب الجنسية، تنصرف الأزمة الأولية إلي المسافة الميلودرامية فيكتمل تكوين خمائر النكد، بانفصال الطرفين، «الكلب- الضحية»، أحدهما أو كليهما معا عن بيئة المنشأ إلي بيئة أخري، ولمدة تقليدية تتراوح بين الخمسة عشر والعشرين عاما، أي ما يكفي لاختمار نتائج العضة. فلا غرو أن تتغير في هذه المسافة الوجوه بنقش علامات الزمن، فيتعذر التعرف عليها بسهولة من الناس في المنشأ. وفي السياق نفسه، إذا ما كان هناك حمل، يولد الجنين الذي يستكن في الرحم، ويصبح شابا أو شابة في مقتبل العمر، ويحين الوقت ليدخل أيهما دورة التدشين في

(1) اعتمدت هذه المسرحية علي جريمة حقيقية جرت في إنجلترا سنة 1827، وقيل إنها لم تكتشف إلا بعدما زعمت زوجة أبي «ماريا» إنها حلمت بالجريمة، مما أدي إلي التنقيب في الحظيرة حتى عثر علي جثتها. فطورد «كوردر» في لندن وأعيد إلي القرية حيث حوكم علانية وأدين، وشنق ودفن سنة 1828، وشهد إعدامه حشود من الناس. تداول الممثلون الحادثة في مسارح مختلفة عبر عديد من النسخ، ولم يكن لها مؤلف، وحققت نجاحا شعبيا كبيرا. انظر: ميلودراما القرن التاسع عشر- http://crossref-it.info/articles/517/Nineteenth-century-melodrama

المجتمع عبر سوق العمل أو الزواج، أو كليهما معا.

3/ أ/ 3/ 4*وفي المسافة الميلودرامية المزدوجة، يرحل العاشق/ الأب لاستكمال تعليمه، وقد ينال أعلى الدرجات العلمية في نطاق تخصص معين، أو للعمل والبحث عن موارد الرزق، ويحقق من ورائها ثروة طائلة تتراكم عبر الزمن، وربما يرث في هذه الأثناء عن أبيه أو أمه أو عمه. وربما يتزوج من إحدى قريباته، أو من غيرها بما يأتيه بالثروة، والمكانة الاجتماعية المرموقة، وقد تسفر زيجته عن أبناء أو بنات!. وإجمالا يتبلور نموذج البرجوازي النذل، الذي يتحرك بدافع الطموح إلي الثروة والمكانة، ويحرص علي أن يزين حياته بالسمعة الطيبة بين الناس، ويعتبر الزواج مشروعا اقتصاديا بالدرجة الأولى، وإن كانت له - في الحقيقة- حياة سرية، يجمع فيها الثروة بمثل ما ينهل المتعة الحسية. فإذا احتفظ بفتاته كعشيقة، لا يلبث أن يتركها بمدينة أخري، أو يختم علي أبوابها بالسرية، أو يلفق قصة زائفة عن استمرار علاقته معها وعنايته بها.

3/ أ/ 3/ 5*إننا في الحقيقة بإزاء ما يعتبر «وحدات- Motives»بنائية مختلفة يمكن الاختيار بينها، لإنتاج متون سردية متنوعة، توحي بأن هناك قصة جديدة، ومثلها الوحدات التي نجدها إذا تتبعنا مسار المرأة الضحية نحو تشكيل خمائر النكد، في المسافة الميلودرامية التي تقطعها. فهي في كل الأحوال تضطر إلي تغيير مكان إقامتها، وتلفق بنفسها خيوط القصة التي تبرر فقدها عذريتها أو حملها (وعادة هناك الزوج المتوفى)، أو خيانتها، وتشكل خيوط الوعي الزائف الذي يدخلها البيئة الحاضنة. ولا مفر في هذا السياق من مصادفات العسر الاقتصادي ومعاناة الخدمة في البيوت، أو الحياكة، أو التمريض، أو الأعمال الوضيعة في أحد المصانع، مع محاولات صد المغيرين عليها والطامعين فيها. ولما كنا بحاجة إلي ألوان الإثارة المتصاعدة، فلابد من تفجير ألغام الشر العنيفة تحت أقدامها: عصبة لصوص، تجار مخدرات، عوالم الدعارة بما يكتنفها من بلطجة وقوادين، مغامرة إبحار إلي مناطق ساحلية، عوالم السيرك وما إليها من ترويض الحيوانات والتعامل

معها أو الارتزاق بها. ولاشك أن أيا من هذه المهن أو العوالم سيؤدي إلي تلوين الجو العام ويشحنه - في الوقت نفسه- بالإثارة والترفيه معا، ولكن المهم أن تتعرض المرأة لمعاناة متزايدة، تؤدي إلي إثارة عطف المتفرج عليها ولعل هذا ما دفع «ساردو» إلي توصية الكتاب الشبان بتعذيب النساء كجزء أساسي من بناء المسرحية الناجحة(1). والواقع أن المجتمع البرجوازي لم يمنح الفرصة - إبان ازدهار الميلودراما- لظهور المرأة المتعلمة قوية الإرادة التي يمكنها أن تبني مكانة مرموقة في سوق العمل، في مهن بعيدة عن الوضاعة والامتهان.

3/ أ/ 3/ 6* وعلي أية حال، فإن الفتاة الضحية في ظل هذا النوع غير المواتي من المصادفات، قد تضطر إلي التخلص من وليدها بوضعه علي باب كنيسة أو كاتدرائية أو عمارة سكنية، أو تكلف من يفعلها نيابة عنها، كما فعل «لاندري» بطفل سيدته «مارجريت» في (برج نيل)، وقد تكلف من يربيه دونها، ويبتعد به عمن يتربصون به، مثلما فعلت «لوكريس». وقد تفقده أثناء مطاردة عنيفة فيتوه عنها بين الأشقياء، أو تتجه إلي الدعارة فيزدهر وضعها المالي، وقد يصيبها مرض عضال لا قدرة علي الشفاء منه(2). وفي كل الأحوال لن تعدم الفتاة- بجانب وجوه الشر التي تستنزفها أو تستغل ظروفها- وجها خيّرة تشفق عليها، أو تساندها، فتجد فيها الأب أو الأم أو الأخت أو الأخ البديل أو الصديق. وبذلك يظهر في العالم البديل من يربي الوليد حتى يكبر أو يتابع مسار حياته، بوصفه «المؤتمن- confidant» أو «المؤتمنة- confidante» علي الأسرار الحقيقية وصندوق الذكريات: رسائل، صور، وثائق، هدايا ذات دلالة خاصة كالسلاسل والخواتم الذهبية، محافظ بما فيها، أو ثياب معينة، وعلامات في الجسد، وغير ذلك مما يكشف هويتها أو هوية الطفل أو من تسبب في محنة حياتها!. وقد تبقي

(1) «فيكتوريان ساردو/ 1831- 1908». انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Victorien_Sardou

(2) لعل أشهرة مريضة علي المسرح في القرن التاسع عشر هي (غادة الكاميليا) في رائعة الكسندر دوماس الابن.

علي قيد الحياة وتربي وليدها بنفسها، وتصبح هي المؤتمنة، أو تموت بينما توصي المؤتمن علي ذكرياتها ووليدها، ليصبح صوتها في الحلقات السردية التالية، والخبير المثمن لمعدنها الحقيقي!. وقد يموت المؤتمن الأصلي فيوصي غيره بما سبق أن ائتمن عليه مما يؤدي إلي امتداده في آخرين(1) وقد يكون في الطفل صندوق الذكريات أو العلامات التي تؤدي إلي التعرف عليه في شبابه، في حالة فقده أو الاضطرار إلي التفريط فيه. ولكن كما يمكن أن تتجمع وظائف المؤتمن في شخصية واحدة، يمكن أيضا أن تتوزع علي أكثر من شخصية.

3/ أ/ 4/ 1* في تنويعة (الأب ليبونار(2) التي كتبها الفرنسي «جان إيكار»، تتشكل رحلة المسافة الميلودرامية، من اتفاق العاشق الثري مع الفتاة الطموحة التي كانت تعمل خادمة له، علي الإيقاع بالفتي الطيب «ليبونار» الذي يعشقها، ليتزوجها، ويمكنها خداع الأب البديل عن افتقادها العذرية، وعن ولادتها المبكرة لابن الحرام. ويستيقظ ضمير الأب الفعلي علي فراش المرض والشيخوخة، فيقوم باستدعاء «ليبونار» ليكشف له الحقيقة قبلما تفيض روحه لبارئها، ويصبح صدر «ليبونار» نفسه بمثابة صندوق الذكريات لخمائر النكد، وفي الوقت نفسه البديل الطيب المؤتمن علي السر، والمتسامح مع الجريمة، فيقبل تربية «ابن الحرام» مع ابنته، ويمنحه وعيه الزائف بوصفه ابنه، ويحتمل عجرفة الأم ذات الماضي

(1) في (حكاية سر) كان المؤتمن الأصلي وجيه «سافوي» الذي أودعت الأم وطفلتها تحت حمايته من قبل الزوج المطارد «فرانسيسكو»، وبموته وموتها تؤول «سلينا» إلي أخيه «بونامو» الذي يضعها تحت كنفه باعتبارها ابن أخيه اليتيمة، فتجد الأم البديلة في شخص الخادمة «فياميتا»، التي تربيها وتحبها بعمق، وتصبح الخبير المثمن لمعدنها، بل ولمعدن أبيها حين يلوح في الأفق. راجع مواقفها في الفصل الأول، والمشهد الثاني من الفصل الثاني في النص المرفق.

(2) هذه المسرحية كانت تقدمها الفرق الفرنسية الزائرة لمصر علي مسرح الأوبرا، آخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، في مصر، حتى ترجمها «سيد قدري وعزيز عيد» وأخرجها الأخير لفرقة يوسف وهبي، «رمسيس» في عقد العشرينيات، وسطا عليها «يوسف وهبي» فيما بعد ومصرها وادعي تأليفها وأعاد تقديمها باسم (بيومي أفندي) ، كما قام بإعدادها وإخراجها للسينما بالاسم نفسه.

الملوث، بينما يجتاز- من ناحية أخرى- المسافة الميلودرامية، التي تنقله إلي الثراء وتغيير المكان وتعضيد المكانة الاجتماعية. وفي(برج نيل) تأتمن مارجريت تابعها «لاندري» علي التخلص من طفلها الذي أثمرت عنه علاقتها مع «بوريدان» الذي رفض أبوها القس تزويجها منه، لأنها مرشحة للزواج من الملك، وتوجه «لاندري» برسالة وثروة إلي عاشقها ليفر من البلاد لأن حياته معرضه للخطر. ولكن «لاندري» يضع الطفل أمام الكاتدرائية حيث يلتقطه أولاد الحلال، ليربونه ويعطونه اسمه «جولتي دولناي»، مع ابنهم «فيليب»، ولكن ظلت تطارده وصمة ابن الحرام. وبذلك يصبح «لاندي» بمثابة المؤتمن، بينما يكون «بوريدان» نفسه حامل صندوق الذكريات باحتفاظه برسالة «مارجريت»، وتعترف فيها بكل ما كان بينهما. ومن هنا، تتشكل المسافة الميلودرامية بوجود «بوريدان» في المنفي، إلي أن يكبر«جولتي»، ويجد طريقا بين حرس الملكة المقربين إليها، بل وعاشقا لها!، فيعود ويلتقي «فيلب» مصادفة في حانة.

3/ أ/ 4/ 2* ولكن ثمة غصن آخر يتفرع من عضة الكلب الجنسية، حينما تكون الفتاة المغتصبة زوجة، وربما أمّا لطفل أو طفلة، أو ابنة وأختا، وقد تكون عرضة للتنافس بين عاشقين.

وفي هذه الحالات عادة ما تبدي الضحية مقاومة عنيفة لمن يغتصبونها، أو يستدرجونها لما قد يسيء إليها، أو يسعون إلي الزواج منها وإبعادها عمن تحبه، مما يسفر عن جروح خطيرة في جسدها أو في سمعتها أو عن موتها، أو زواجها ممن لا تكاد تطيقه إذعانا للسلطة الأبوية. وفي كل أولئك نجد بريئا تلتف أدلة الاتهام علي عنقه، ويزج به للسجن، غالبا ما يكون زوجها دائم الخلاف والشجار معها والغيرة عليها ، أو جارها الطيب الذي اعتادت أن تأنس له ويخف إلي نجدتها، أو خطيبها [1]. وفي التنويعات العكسية قد تجد نفسها متورطة فيما يسيء

(1) في (الكونت دي مونتو كريستو) تفقد «مرسيدس» خطيبها «إدموند» ليلة زفافها، بعد أن دبر له «فرناند موندیجو»، مؤامرة مع آخرين، فأوعزوا إلي السلطات بخيانته وتواطؤه مع الثوار، مما

إلي سمعتها، فتستدعي مثلا لزيارة صديقة مريضة، ولكن في بيت مشبوه، فيقبض عليها وتتعرض للمساءلة، الأمر الذي يؤدي إلي أن يلفظها زوجها إلي مصير معتم، علي نحو ما في (المدام إكس[1]). علي أية حال تتشكل المسافة الميلودرامية، فعلي حين يجد «الطفل» البيئة الحاضنة وعلاقات عائلية بديلة وقصة تشكل وعيه الزائف، أو تجد الخطيبة زوجا آخر ينقلها في المكان، فالمتهم البريء يقضي العقوبة في السجن، أو حياة الضياع، ويخرج منها وقد تغير حالة كلية، فلا يدفعه إلا الثأر ممن أفسدوا حياته وضيعوا عمره، أو شوهوا سمعته، وأغلقوا دونه أي أفق مشرق للمستقبل!.

3- أسئلة الحبكة وآليات التطوير.

3/ أ/ 5/ 1* لا غرو أن تبدأ الميلودراما مثلما تشير أمثلتها الأولي كما قدمها «دي بيكسيركورت»، وفق البناء التراجيدي الموروث، من حيث انتهت المسافة الميلودرامية، وقد طوت تحتها خمائر النكد، وتقدمت رحلة عودة الشخصيات المنفية إلي الوطن أو بيئة المنشأ، وكبر الأطفال من ناحية ثانية، وتأهبوا إلي اقتحام سوق الزواج أو العمل، بما يؤدي إلي تداخل جديد بين الأسر المنفصلة، ثم بناء العقدة. والراجح أن الحبكة اعتمدت كثيرا في تطويرها علي المصادفات والظهور المفاجئ للشخصيات، علي نحو أرهص بكثافة التفكير القدري والإيمان بالعدالة الإلهية. وإذا كان «أوجين »أوجين سكريب/ 1791- 1861» حول الميلودراما

يؤدي إلي إيداعه في السجن، ومن ناحية ثانية تضطر إلي الزواج من «فرناند» إذعانا لإرادة أبيها، واعتقادا منها بأن «إدموند» مات. وفي هذا السياق تتشكل المسافة الميلودرامية بوجود إدموند في السجن، وزواج «مرسيدس» بل وانتقالها من مارسليا إلي (كاتالون) .

(1) في مسرحية (مدام إكس- Madame X/ 1902) التي كتبها «الكسندر بيسون- Alexandre Bisson/ 1848- 1912»، تتورط الزوجة في رؤية صديقتها المريضة في بيت مشبوه، ويلقي القبض عليها بالاشتباه، مما يؤدي إلي غضب زوجها ويطردها، فلا يستمع إلي دفاعها، وبينما يأخذ ابنه ويسافر في المسافة الميلودرامية، تعود إلي حياة الضياع. والجدير بالذكر أن هذه المسرحية ترجمت وعولجت في السينما المصرية باسم (المرأة المجهولة) بطولة شادية وكمال الشناوي.

إلي «مسرحية متقنة الصنع Well -made play»، فقد بذل جهدا في إطار ابتكار الحيل التي تجعل الصدفة والمقابلات المباغتة تبدو مبررة وتضخ حدثا مثيرا. ومن ناحية ثانية اعتمد عادة علي آلية «سوء الفهم- misunderstanding»، الذي يتكشف للجمهور مبكرا، ولكن لا يدركه الأبطال حتى المشهد الأخير، فتواجه الشخصيات سلسلة عقبات يمكن أن يتحول المخرج من كل منها إلي مشكلة أكبر. ورغم هذا الطابع الميكانيكي للحبكة الذي يؤسس علاقات «سببية- Causality»، قد تكون هشة أو مصطنعة في البناء، إلا أنه لم يستغن عن الصدفة أو المفاجأة البينة، مما يسوغ القول- في السياق نفسه- بأن حبكاته المتقنة تتسم بالاتواءات«twists» و«المنعطفات- turns» الذكية والمهارة، كما أن مشهد التسوية النهائي يتسم بالاكتشافات المباغتة بما يؤدي إلي خاتمة محملة بالإثارة(1).

3/ أ/ 5/ 2*ولكن ظلت العقبة الكأداء أمام كاتب الدراما، لاسيما في المسرحية الطويلة ذات الأربعة أو خمسة فصول، تتمثل في الفصل الأول، الذي ينبغي أن يقدم فيه الشخصيات ويوضح العلاقات الممكنة بينها، بما ينذر بانفجار خمائر النكد، وبدء التعقيد، فإما يمتلك الكاتب المهارة التي تجعله يشعر بالإيقاع ويتجنب الإطالة والترهل، وفي الوقت نفسه يستوفي متطلبات العقدة، أو يفتقر إلي هذه المهارة نفسها، ويغرق في التفصيلات التي يستدعيها من الحنايا والمنعطفات الجانبية علي نحو لا يخلو من إملال وضجر. ويبدو أن الكتاب في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين، افتقر بعضهم علي الأقل إلي مهارة الإحساس بالإيقاع ولاذوا- في الوقت نفسه- بالحيل للتخفيف من أثر المصادفة أو الظهور المفاجئ للشخصيات، بما يبديها مبررة أو ممكنة، إذ صاغوا المشاهد الافتتاحية في أماكن مفتوحة أو مناسبات تحتمل تدفقا متتابعا من أشخاص متباينة مثل الأندية وعلب الليل والحانات والمقاهي والحدائق والمتنزهات الأثرية.. أو

(1)https://en.wikipedia.org/wiki/EugAne_Scribe

حفلات عقد القران وما إليها. ويشير «مينكن» إلي هذه الحيلة بتداعياتها، بوصفها القاعدة التي تطرد في الميلودراما الفرنسية، وتجعل الفصل الأول طويلا يتمدد بحشو لا رحمة فيه إلي أبعاد سيمفونية، لمجرد أن يمهد لمشهد بناء العقدة، الذي يراه- من ناحية ثانية- ذا قوة كبيرة تبلغ العشرة آلاف حصان. وفي السياق نفسه يضرب أمثلة بمسرحيات (اللص- the thief/ 1906)، (إسرائيل- Israel/ 1908) للكاتب «هنري برنشتين»، و(المدام إكس- Madame X/ 1908) للكاتب «الكسندر بيسون»(1).

3/ أ/ 5/ 3*والواقع أن الصدفة لابد وأن تلعب دورا محوريا في الميلودراما، كي تجمع ثانية القوى التي سبق أن انفصلت زمنيا ومكانيا، وخيمت عليهم بالتبعية مفارقة «الجهل- المعرفة» بتكوين الوعي الزائف من ناحية، وخاتم النسيان الذي ربما أطبق علي الذاكرة من ناحية ثانية. وإذا أفلح الكاتب تكنيكيا في تقديم معرفة المتفرج علي معرفة الشخصيات بعضها بحقيقة بعض، فالمصادفة ستؤدي دورا بالغة الأهمية في «استثارة- sensation» عواطف المتفرج وتهيج انفعالاته، علي نحو يصل بها إلي حالة «التهدج- thrill»، وهذا الأمر ما لا مفر منه ليكتسب العمل- في الوقت نفسه- طابعه الميلودرامي. فالسجين البريء يبدو وقد أعيته الحيلة وجهوده المبذولة لتنسم أخبار أعدائه الذين اعتدوا علي شرفه أو سلبوا منه حبيبته، أو أخبار من ائتمنهم علي أسراره أو طفله، رغم أن أحدا منهم قد يكون نصب عينيه!، ويلتقي به عرضا في طريقه. ولكن المصادفة وحدها ما يدخله إلي عالم هؤلاء أو أولئك وتوجه إليه- في الوقت نفسه- ضربة دهشة قاسمة من المصائر التي انصرفوا إليها!، فتتعقد سبل شفاء غليله من أعدائه، وفرحة التقاء

(1) انظر: ميكنن، هـ. ل- الميلودراما الفرنسية «هنري ليون جوستاف- تشالرس برنستين-Henri-Léon-Gustave-Charles Bernstein / يونيو 1876- نوفمبر 1953». «هنري برنستين- Henry Bernstein/ 1876- 1953». https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/

القلب بالأحبة، علي نحو لا يتخيله. فالأعداء تعلو مكانتهم الاجتماعية، ويشغلون المناصب الرفيعة، وربما انخرطوا في عالم السياسة فتحيطهم القصور والحراسة المدججة بالسلاح، وعلي مستوٍ آخر، قد يبلع الابن أو الابنة مكانة يستعصي هدمها بكشف هويته وماضيه له، فربما أصبح الضابط الذي عليه أن يتعقبه إذا اقترف مجددا ما يخالف القانون!، وربما انحدر - علي العكس- إلي عالم الجريمة أو الدعارة!.

3/ أ/ 5/ 4* وعلي نحو مماثل، تلعب الصدفة دورها في أن يجد الأطفال التائهين، ولاسيما أبناء أو بنات الحرام، أنفسهم في طريق أسرهم الحقيقية، أو أسر مماثلة، بينما يحكم علاقاتهم - بالطبع- مفارقة الوعي الزائف، بما يتولد عنه من سوء فهم أو خطأ في التقدير. ولا يكاد يختلف الأمر في التنويعات الممكنة إلا بما يختاره الكاتب من دوائر اهتمام، فإما أنه يركز علي أسرة الأب الفعلي، أو أسرة الأم الهاربة!، أو الأسرة البديلة.

وفي هذا السياق، يجد البطل نفسه وقد ارتبط بالعمل إما في دائرة عمل أو لهو أبيه، أو عمه أو عمته أو خاله أو خالته: سواء أكان جامعة، متجرا، مصنعا أو مستشفي، أو إدارة حكومية، كباريه، خمارة، مرتع سباق خيل، مأوي للعب القمار، وقد يكون العمل تكليفا بالسطو أو القتل أو تمهيدا لصفقة إجرامية!. وربما نجده صديق دراسة أو عمل لأخيه أو أخته غير الأشقاء، أو لأحد أبناء أو بنات عمه أو عمته أو خاله أو خالته، وربما تجمع هؤلاء بأولئك حادثة صدام عارضة بسيارة!، وتؤدي إلي التواصل والملاحاة بينهم. ومما يزيد الموقف تعقيدا أن يتورط البطل أو البطلة في علاقة غرام تتهدد بانتهاك المحارم، فالابنة تتورط في غرام مع أبيها الفعلي أو عمها أو أخيها غير الشقيق، إذ صادفت أيهم في دوائر اكتراثه وبهرته بجمالها وأنوثتها، أو بأدبها وأخلاقها الاستثنائية عمن حوله أو بما تثيره فيه من ذكريات قديمة، ختم عليها النسيان. والابن يتورط- في علاقة غرام بأخته غير الشقيقة أو عمته أو خالته الصغرى، أو حتى أمه التي افتقدها في طفولته، ومازلت

تتمتع ببريق من الأنوثة أو الحنان الدافق الذي يحتاجه(□).

3/ أ/ 5/ 5* ولا يكاد يختلف الأمر في التنويعات التي تركز علي الأسر البديلة، حيث تلعب الصدفة دورا بارزا في جمع شمل الأسرة المشتتة، فالأب «فرانسيسكو» في (حكاية سر)، يجد نفسه شقيا بائسا يستحق الشفقة في أحضان الأسرة التي تربت بينها ابنته «سلينا»، بعدما تعثرت فيه الخادمة «فاميتا» مرتين: مرة منذ ثمانية سنوات بين الصخور، إذ كان داميا مقطوع اللسان وممزق الثياب ويبدو أنه مطارد بالأوغاد، فاستغاثت بالطحان «ميشيلي» لإنقاذه، ومرة وجدته شريدا منذ بضعة أيام- قبل أن يبدأ الحدث- فقادته إلي الأسرة ليتمس تحت جناحيها الأمان. فإذا أراد رب الأسرة في المشهد الافتتاحي أن يطرده ألحت مع «سلينا»! علي بقائه متعللة بأنها تشعر في عينه بإمارات النبالة، برغم بؤسه. ومن ناحية ثانية، بينما نمت مشاعر الحب بين سلينا و«ستيفانو»، ابن ربيبها، باعتباره ابن عمها، يظهر علي نحو مفاجئ عمها الحقيقي «رومالدي» بإرادة طلبها للزواج من ابنه. وهكذا.. تتجمع الأسرة المشتتة في بيت الأسرة البديلة، وتتبدى بينها مشاعر خفية من الحب أو الكراهية والخوف غامضة وغير مفهومة(□). ولكن- علي مستوٍ آخر- قد تضع الصدفة البطل في مواجهة أبيه أو أمه، باعتبار أيّ منهما مجرما يتعين عليه أن يطارده ويقبض عليه أو يحقق معه ويوجه الاتهام إليه، كما في

(1) في (برج نيل) يجد «جولتي دولناي» نفسه في دائرة عمل أمه الملكة «مارجريت» بوصفه واحدا من فرسانها، بل ويقع في غرامها والغيرة عليها، بينما تبادله حبا لا تستطيع أن تدرك كنهه، أو تحوله إلي حب جنسي، وإن كانت لها مغامرات عشق ليلية ويومية. وفي (لوكريزيا بورجيا) التي كتبها «فيكتور هيجو»، تقع «لوكريس» في غرام ابنها «جينارو» وتكاد تنسي في مشاعرها نحوه كونها أميرة وزوجة يغار عليها زوجها ويراقبها، لولا أن صندوق الذكريات يفتح مبكرا وتعلم حقيقة علاقتها به من خلال الخطابات التي كانت ترسلها بشأنه إلي المؤتمن علي تربيته، واحتفظ بها، باعتبارها كل ما يملكه من تذكار عن أمه!.

(2) راجع الفصل الأول من النص المرفق.

(المدام إكس[1])، وفي الصيغة العكسية يجد الأب نفسه في موقع القاضي علي ابنه المجرم في قاعة المحاكمة!.

4- الأثر الميلودرامي وظاهرة الزيغ العاطفي

3/ أ/ 6/ 1* وعلي أية حال، واضح أن التنويعات الميلودرامية المختلفة التي تتولد من فرع عضة الكلب الجنسية، يتحكم في مساراتها ما تتمخض عنه خمائر النكد في القصة الخلفية من ناحية وما تنصرف إليه العلاقات في مسافة المفاصلة المزدوجة: الزمان والمكان، من ناحية ثانية. فهنا تولد مفارقة الجهل بحقيقة علاقة النسب، نتيجة الوعي الزائف الذي تكوّن في البيئة البديلة، كما أن هذا الجهل يعزز تأثير المصادفة، نفسيا وعصبيا علي المتفرج قبل البطل، في رحلة عودته إلي بيئة المنشأ، وتؤدي - من ناحية ثالثة- إلي سلسلة سوء الفهم وخطأ التقدير المتبادل، الذي يبني مواقف التوتر المتعاقبة في الفعل الدرامي المباشر، عبر مشروعي العمل أو الزواج، أو كليهما معا. ومن ثمة، فإن الصراع يندفع دائما إلي تهديد علاقات الدم أو الرحم العائلية، وخلق مواقف ومواجهات ذات طبيعة عاطفية استثنائية وغامضة، وقد توصف بالغرابة أو الالتباس أحيانا، بين الأخوات والأخوة، الآباء والأمهات والأبناء، الأعمام والأخوال وأبناء الأخ والأخت.

3/ أ/ 6/ 2* وربما انصرفت المواجهات العائلية العاصفة إلي التهديد بالقتل أو الاعتداء علي المال، أو انتهاك المحارم، أو- علي الدقة- إعادة إنتاج عضة الكلب نفسها مجددا. ولعل هذه المواقف ما دعا «ميكن» إلي وصف الميلودراما بأعمال «الصدمات- Shocks» و«التهدج- Thrill»، مثلما تسوغ قوله بأنها

(1) في أحد التنويعات خرج الأب البريء من السجن لينتقم ممن اغتصبوا زوجته وقتلوه، وشهدوا عليه في المحاكمة زورا، ولكنه يجد ابنه في البيئة الحاضنة وبين يدي المؤتمن عليه قد تحول إلي= =ضابط وباسم زائف، بل ومكلف في الوقت نفسه بالقبض عليه لما يقترفه من جرائم ثأر. وفي (المدام إكس) يواجه الابن أمه «جاكلين- Jacqueline» من موقعه كوكيل نيابة متهمة بجريمة قتل، وقد التزمت الصمت، لأنها اقترفتها ضد المجرم الذي أراد الإساءة إليه بما آل إليه حالها من فقر مدقع وتشرد، وابتزازه وابتزاز أبيه وزجها السابق بسببها.

تتضمن خطبا ملتهبة وألوان من «المناجاة الذاتية – Soliloquies» المؤثرة، إلي جانب الوثبات المرحة التي تستدعي الممثل الهزلي(1). ولا شك أن روح الميلودراما تمثلها أمثال هذه المواقف بما تنطوي عليه من مشاعر ملتبسة، فتنبثق عنها حاجة الشخصيات المأزومة إلي «التفريج النفسي– abreaction» عن انفعالاتها المكبوتة ومشاعرها الملتبسة، واختناقاتها المبكية في شكل انفجار صاخب وهائج، لا يخلو من رنين خطابي. والراجح أن بعض كتاب الميلودراما المتأخرين، تعلموا بناء المناجاة الذاتية متفاوتة الطول، بديلا عن الاستعانة التقليدية بالموسيقي، بين جمل حوارية قصيرة، إما تأثرا بالرومانسيين، أو لأن هناك ممثل أو ممثلة من النجوم الذين يمكنهم الاضطلاع بها، دون أن يضجر بهم المتفرجون. ومن ناحية ثانية ربما شعر المؤلفون بأن المتفرج بحاجة إلي التفريج عن انفعالاته المماثلة، والاتزان النفسي أثناء المشاهدة، فأكدوا تكنيك «الترويح الكوميدي– Comic relief» الذي ابتدعه «شكسبير في المأساة، بما استدعي المهرج، أو البهلول، كما استعاره «دي بيكسيركورت» في توصيته بشخصية الأبله.

3/ أ/ 7/ 1*والملاحظ أن الجهل المبني علي وعي الأبطال الزائف بين العلاقات العائلية «الحقيقية–البديلة» يؤدي إلي ظاهرة بالغة الأهمية في تقنين شعبية فرع عضة الكلب الجنسية من الميلودراما ألا وهي ظاهرة «الزيغ أو الانحراف العاطفي– Sentimental refraction». ففي هذه الظاهرة تسري العاطفة في مسار خاطئ، كما ينكسر شعاع الضوء في عبوره بين وسطين!، وبالتبعية فإن الأبطال يتورطون في حب من ينبغي أن يكرهوه، وبشدة، والإقبال علي من ينبغي أن يأنفوا منه، ويفتقرون إلي التمييز بين ألوان الحب: حب الأبوة، الأمومة،

(1) انظر: ميلنكن، هـ. ل– الميلودراما الفرنسية «هنري ليون جوستاف– تشالرس برنستين–Henri-Léon-Gustave-Charles Bernstein / يونيو 1876– نوفمبر 1953». «هنري برنستين– Henry Bernstein/ 1876– 1953». https://thegrandarchive.wordpress.com/french-melodrama/

الأخوة، صلات الدم والرحم، وما تقتضيه من قيم وأعراف، وبين ألوان العشق الذي يفضي إلي الزواج أو إشباع الغريزة الجنسية، ويجد أيٌّ منهم نفسه موزعا «مشتت الذهن- distracted» لا يكاد يدري عن حقيقة مشاعره شيئا. وبالتبعية فالمتفرج يواجه علي المسرح كونا مختلا سواء أخلاقيا أو اجتماعيا، يهدد الصور المثلي لعالم العائلة الذي نشأ فيه وتربي عليه، وأصل أفكاره في ذهنه وخياله وقلبه. وغالبا ترسخ صورة العائلة مقترنة بمفهوم العاطفة «الغريزية- Instinctive» التي تتصل بالفطرة، وتبناها العديد من فلاسفة الأخلاق، منذ بدايات القرن الثامن عشر، علي نحو يبني معرفة «الحدس- Intuition».

3/ أ/ 7/ 2* ففي ضوء تأسيس نظرية المعرفة تبني الفلاسفة نظريتين أخلاقيتين، تجادلتا في عصر التنوير كله، كانت الأولي تعتمد علي أن الإنسان يولد محملا بمفاهيم تميز بين الخير فيتجه إليه، والشر فيتجنبه، ومن باب أولي أن يميز بين ما يليق وما لا يليق فيما يتعلق بصلات الدم والرحم، التي تناولتها الوصايا الدينية، ففي كليهما كبائر الاعتداء علي ذوي القربى، وانتهاك المحارم. ولا غرو أن تعطي هذه الفلسفة ضمانة هائلة لنظام عائلي مستقر ومتماسك، تتميز فيه ألوان الود علي نحو واضح، ومن المستبعد- منطقيا ونفسيا- أن يهزمه كلية تباعد الأفراد في الزمان أو في المكان بما يثير فيه الاختلال والخلط(1). فإن حدث التباعد، أضاء الحدس المسافة المظلمة، وأدي إلي أن يتوقع الفرد بالبصيرة «anticipate» ما يمكن أن يلتبس عليه. وفي المقابل، تبلورت فلسفة تعتمد علي أن الإنسان يولد بعقل كالصحيفة البيضاء، لا يشغله إلا التجربة الحسية المباشرة التي يعيشها في الواقع بحدوده الزمنية والمكانية معا. وبالتبعية، فإن العالم الخارجي بما فيه من خبرة وتعاليم وسبل تربيه وترسيخ للقيم والأفكار، يشكل

(1) في معالجة فوزي فهمي لأسطورة أوديب، تحت عنوان (عودة الغائب)، لم يشأ أن تهزم المسافة الميلودرامية حدس الأمومة عند «جوكستا» بعد أن أصبحت زوجة رسمية لابنها، وظلت تحجز نفسها عنه وعبرت عن ذلك بقولها «أشعر أنك كنت يوما بكبدي لصيق»، وكان هذا الشعور المفتاح لمساءلته عن ماضيه بما كشف مبكرا عن حقيقة علاقتيهما.

تجربة الحواس التي يستمد منها العقل مكوناته، ويأخذ من الوجدان مفهوم مشاعره، ويتراجع- في الوقت نفسه- مفهوم المعرفة بالحدس أو البصيرة إلي نقطة الصفر، كما يزوي نداء الرحم أو الدم، إلي مستوى العلاقات البيولوجية الصماء.

3/ أ/ 7/ 3* ولاشك أن النظام العائلي يتعرض لهزة عميقة وهزيمة ساحقة بما تتداعي إليه المسافة الميلودرامية، علي نحو يكاد يقضي علي نظرية العاطفة الغريزية، وتبدو البصيرة محض لغو بلا طائل تحته، أو فائدة منه. الأمر الذي يجعل المشاهدين- لاسيما العاديين الذين يريحون أنفسهم من عناء التفكير وإعمال العقل ويتركون أنفسهم لتلقائية الدوافع التي شكلتها ثقافة التربية- بالغي القلق والتعلق في الوقت نفسه بالعمل الميلودرامي. ومما يزيد انفعال المتفرج حدة بإزاء هذه اللحظات، أن حرفة كتابة الميلودراما تتعمد أن يعرف من الحقائق ما لا يعرفه الأبطال علي المسرح، بينما حرفة المأساة تحرص علي أن يعرف بقدر ما يعرف الأبطال أنفسهم. وفي هذا السياق المعرفي، يزيد الأثر الفني في الميلودراما عنه في المأساة فيتجاوز المتفرج حالة «التعاطف- sympathy» مع الشخصية إلي حد «الاستثارة- sensation» والاستنفار حتى عصبيا وعضليا، ليندفع لاعتلاء المسرح، ويحاول تعديل وعي الأبطال، بما يعرفه عنهم، لينقذ كونه العائلي من الانهيار التام، قبل أن ينقذ كونهم من الاختلال البشع الذي يوشكوا أن يقعوا فيه، من اعتداء علي صلة الرحم والدم، وانتهاك المحارم. ولما كان المتفرج لا يمكنه اتخاذ هذا الإجراء العملي، يصبح متوترا علي نحو متصاعد، إلي درجة الإنهاك التدريجي، أي الرجة أو الهزة النفسية، «التهدج- thrill»، إذ يبدو - في الوقت نفسه- شغوفا بالعمل بانتظار اللحظة التي تشرق فيها البصيرة بنداء العاطفة الغريزية، قبلما يفوت الأوان. ولكن هيهات أن تأت هذه اللحظة، فلن تحل النهاية السعيدة- ربما- إلا بالصدفة التي تعزز في الوقت نفسه انتصار التجربة المعيشية بشرطي الزمان والمكان، وتأتي بالمؤتمن علي الأسرار وصندوق الذكريات المختوم بالنسيان. ورغم أن هذه النهاية ترضي العاديين وقليلي الثقافة

من الناس، لأنها تنتصر- ولو جزئيا- لنسق أفكارهم وقيمهم، إلا أنها تغضب المثقفين وتثير حفيظتهم، لأنهم يدركون ما تنطوي عليه من اصطناع، يحتال علي التجربة الحسية!.

5- الذروة وظاهرة الضحية المغلوطة.

3/ أ/ 8/ 1* لا غرو أن يستمد مشهد الذروة، في ميلودراما عضة الكلب الجنسية، سماته من مفارقة الجهل، و«خطأ التقدير- false appreciation»، وظاهرة الزيغ العاطفي معا، فيسفر غالبا عن «الضحية المغلوطة». فثمة دائما قرار جريء ومفاجئ قد يتخذه الأبطال ليضحوا بأنفسهم وينقذوا من يحبونهم من ورطة تكاد تطيح بسعادتهم أو حياتهم أو ثروتهم أو سمعتهم، ولا يترددون دون تلقي سهام الاتهام والرجم راضين بالنيابة عن غيرهم، فتتشوه بالنتيجة صورتهم، إذ يبدون قتلة أو لصوصا أو خونة أو داعرين أو أبناء حرام أو منتهكي محارم(1). ولا يخلو الأمر طبعا من تنويعة عكسية حين يفرض عليه القرار(2)، وقد يلعب

(1) ومن هذه النوعية أن تضحي المدام«X» بنفسها وتلزم الصمت أثناء التحقيق معها، والمحاكمة التي يتولى فيها ابنها موقع وكيل النيابة، وذلك حتى لا تشر إلي من ضحت بنفسها من أجلهم حتى قتلت، بينما تتلقي سهام الاتهام من ابنها نفسه. وفي (لوكريزيا بورجا) تتقبل «لوكريزيا» أن تتبدي في صورة الزوجة الخائنة، وتسعي إلي إنقاذ ابنها من بطش زوجها، بينما لا تستطيع في الوقت نفسه أن تشوه الصورة الجميلة التي يحتفظ بها ابنها عنها، بحقيقتها التي لا يتردد عن إبداء كراهيته لها. وفي (غادة الكاميليا) تلتزم «مارجريت جوتيه» بما اتفقت عليه مع الأب «دوفال»، لإبعاد ابنه العاشق «أرمان» عنها، فترتد إلي مظاهر حياتها السابقة كغانية، وتحتمل سيل الاتهامات التي يوجهها إليها حبيبها «أرمان» نفسه!.

(2) نجد التنويعة العكسية في (برج نيل) حيث يوجه «بوريدان» ابنه «جولتي» نيابة عنه، باعتباره العشيق المنتظر ، إلي المجزرة التي أعدتها أمه الملكة «مارجريت» له، لتتخلص من ابتزازه لها. فيصبح ابن الحرام ضحية للعبة الابتزاز بين أمه وأبيه معا. وفي (الأب ليبونار) ، يضطر «ليبونار» أمام سفالة ووقاحة ابن الحرام الذي رباه بصفته ابنه، أن يندفع ويعري صلته به، فيكاد يهدم كل ما

التنكر دورا بارزا في هذه الوظيفة (1)، التي قد يقوم بها المؤتمن دون قصد(2).
ولعل مشهد الضحية المغلوطة أقصي ما يمكن يحيق بالأبطال لإثبات صدق نواياهم ومشاعرهم التي تكونت في ظل العالم البديل، وما تمخض عنه من وعي زائف، وترتب عليه من أخطاء في التقدير.

3/ أ/ 8/ 2* والواقع أن الذروة علي هذا النحو بما تنطوي عليه من مواجهة عنيفة ومشاعر عاصفة بين ذوي القربى، لاسيما وثيقي الصلة بالرحم والدم، دائما ما تستدعي المؤتمن وحامل التذكارات في المسافة الميلودرامية، أي من العوالم البديلة وثيقة الصلة بطرفي عضة الكلب، حيث يشتبك مباشرة مع الوعي الزائف إما بتعميقه إلي الذروة أو فضه بالحقائق اليقينية في لحظة الاكتشاف- Enlightenment، لتصحيح صورة الضحية المغلوطة، ورد الاعتبار لها، مما يؤدي من ناحية ثانية إلي تحول جذري في مواقف الشخصيات من بعضها. و«المؤتمن» غالبا ما يكون شخصية ثانوية: الخدم، الأتباع، والرفاق المقربين، وقد تتجمع وظائفه لتقوم بها شخصية واحده، أو تتفرق بين عدة أشخاص، وقد تنتقل أحيانا إلي سادة بعد أن حققوا معه، علي نحو ما في (حكاية سر) إذ انتقلت وظيفة التابع «مالفوجليو» في الاكتشاف، إلي العمدة «مونتانو»، بعد أن قبض عليه فأدلي باعترافاته الهامة، التي ترد الاعتبار للبطلة «سلينا»، وتعدل صورتها

بناه بصبره الطويل عليه وعلي أمه المتعجرفة، ليدافع في الوقت نفسه عن ابن الحرام الناجح الذي تقدم لخطبة ابنته، حرصا علي سعادتها.

(1) في أحد التنويعات، بينما يفتش البطل الضابط في ملف المجرم الذي يتعين عليه أن يطارده، يكتشف أن هناك علاقة بين المجرم وبين الأب البديل الذي رباه وأعطاه اسمه، كما يلمح رئيسه إلي الشبه بينه وبين المجرم، فيضطر البطل إلي التنكر كاملة في صورة المجرم، ليواجه بها أباه البديل.

(2) لا تخلو المأساة من الوظيفة، وفي (أوديب ملكا) قام بها «راعي كورنثا» في دور الرسول، بما قاله عن صلته القديمة مع أوديب وكيف تسلمه رضيعا من تابع «لايوس»، وذلك أمام أمه وزوجته «جوكستا» مما أثار اضطرابا عميقا في علاقتهما.

المغلوطة(1)، بعدما أدي بنفسه الرسالة بتشويهها، لتبدو ابنة حرام، في عين ربيبها.

3/ أ/ 8/ 3* وفي (برج نيل) يظهر «لاندري»كاشفا حقيقة علاقة «جولتي» بالملكة «مارجريت»، والمغامر«بوريدان»، الذي يتحول موقفه ويحاول أن يبذل جهودا مستميتة لإنقاذ حياة ابنه من أمه، بعدما أوقعه بنفسه في فخاخها. ويظهر الأب البديل، بصفته المؤتمن ليواجه الابن الضابط الذي تنكر في صورة صديقه القديم المجرم البريء الذي خرج من السجن لينتقم من أعدائه، فيبوح بما كان حريصا علي إخفائه، فيكتشف «الابن» حقيقة علاقته بكليهما، ويبدي إرادة التخلي عن زى الشرطة، لينضم إلي أبيه في الإيقاع بآخر أعدائه!. وتستدعي الوظيفة في (غادة الكاميليا) ظهور الأب «دوفال»، ليبرئ ساحة «مارجريت جوتيه» التي تحتضر، أمام ابنه «أرمان»، ويكشف عن دوره في دفعها لاتخاذ الصورة المغلوطة التي تبدت فيها كعاهرة لا تثوب، لتبعد «آرمان» عنها، فيرد الأب لها اعتبارها، وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة.

3/ أ/ 8/ 4* ولكن في تنويعات أخرى، تضاف وظيفة المؤتمن إلي أحد أطراف العضة الجنسية، فيظهر بغتة، ففي(مدام X) يظهر الزوج فجأة في قاعة المحكمة ليدافع عن الزوجة/ الأم أمام ابنها وكيل النيابة، كاشفا عن حقيقة علاقته بها وبابنه، وعن الدوافع النبيلة التي أدت بها إلي القتل، مما يؤدي إلي تحول الابن عن موقعه في النيابة إلي محام يدافع عنها!. وتظهر «الأم» المغتصبة في المحكمة أيضا لتواجه القاضي بحقيقة صلته بالمجرم الذي يوشك أن يحكم عليه ويشتط في التنديد به، مما يؤدي إلي تحول القاضي إلي محام عن الابن المجرم.

(1) أدي «مالفوجليو» دوره في مشهد الذروة بوثيقة تعميد «سلينا» باعتبارها ابنة «فرانسيسكو»، من ناحية وابنة حرام من ناحية ثانية، مما يعني أنها أيضا ليست ابن أخي «بونامو»، الذي غضب= =وفض زيجتها من ابنه، وطردها مع أبيها مدموغا بالزاني!، ولكن العمدة «مونتانو» يظهر بغتة بخبر القبض عليه وبالتحقيق معه، وباعترافاته التي تكشف عن نسب «سلينا» الحقيقي من زيجة شرعية، وعن الدور الذي لعبه «سيده رومالدي»، واسمه الحقيق «بيانكي»، عمها، في معاناتها ومعاناة أبيها، طمعا في الثروة. انظر: المنظر الثاني ومن الفصل الثاني في المسرحية المرفقة.

وتطرق الأم أبواب عشيقها السابق، لتواجهه بحقيقة صلته بالفتاة التي يوشك أن يتزوجها باعتبارها ابنته!، أو لتمنعه- في يوم الزفاف أيضا- من إتمام زيجتها بابنه، باعتبارها أخته غير الشقيقة!. وفي (الأب ليبونار) تتشكل المواجهة أيضا بين الزوجين، فيفتح «ليبونار» صندوق الذكريات المختوم في صدره، ويواجهها بما يعرف عن ماضيها، وحقيقة صلته بمن تعتبره ابنه، وكيف احتمل عجرفتها وسفالة هذا الابن لسنوات، مما يؤدي بالتبعية إلي تحول جوهري في صورة الزوجة، فتخضع لسلطة «ليبونار»، كما تكف عن الاستهانة به، أو تحقيره! بينما يقرر- من جانبه- أن يعيد لملمة شمل العائلة، واتخاذ إجراءات النهاية السعيدة، التي يتزوج فيها الأبناء. ومن هنا، فإن شعبية الميلودراما إنما ترجع في الحقيقة إلي فهم كتابها للعقل والوجدان الشعبي وقدرته علي أن يعزف علي أوتار مكوناته، ويمهد بمفاجأة «العناية الإلهية- Providence» الطريق للمعرفة الحسية لإعادة الاتزان للكون العائلي.

***

ب- ميلودراما «الجريمة الجنائية- Felonious crimes».

3/ ب/ 1/ 1*لا تكاد تخلو ميلودراما عضة الكلب الجنسية بتنويعاتها المختلفة وتداعياتها الممكنة، من خط يتعلق بالجرم الجنائي، إلا أنه يظل خطا فرعيا أو جانبيا أو هامشيا، يغذي الخط الرئيسي ولا يطغي عليه، أو يلفت الانتباه بعيدا عنه. ولكن حين تتخذ الميلودراما طبيعة الجريمة الجنائية فهذه تتشكل في الخط الرئيسي، بشخصياته وأبطاله، وفي القصة الخلفية بما يكمن فيها من خمائر نكد. ويعني هذا الفرع بالثروة وروافد الحصول عليها أو تكوينها وتراكمها، بسبل غير مشروعة أو مؤثمة بالقانون وبالعرف الذي يشغل «الوعي العام- common sense». وذلك مقابل العمل وبذل الجهد، والحرص علي المال، بضبط النفس واحتجازها دون الإفراط في إشباع الشهوات، والإنفاق الترفي، تلك القيم التي راعتها الطبقة البرجوازية في مراحلها الأولي متمسكة في الوقت نفسه بأهداب

المذهب «البيورتاني- Puritanism». ولكن بمرور الوقت في القرن الثامن عشر، كان أبناء البرجوازية يسفرون عن قلب آخر يتزامن نداؤه ويتقاطع أحيانا مع نداء القلب المتطهر- ربما بتأثير علاقات التجاذب والمصاهرة مع الأرستقراطية- قلب يتشوق للمتعة، ومظاهر الترف والتسلية: سباق الخيل، القمار، الرحلات، علب الليل بالنساء والخمر والفنون الخفيفة، دور اللهو، الثياب والزينة، القصور والسهرات الليلية. فإن لم يبتل الأب نفسه بهذا القلب ابتلي به ابنه المبذر والمسرف أو زوجته عاشقة المظاهر، علي نحو ينذر بتبديد الثروة وضياعها!.

3/ ب/ 1/ 2* وعلي هذا الأساس، فإن فضاء ميلودراما الجريمة الجنائية يحكمه نسقان من الأفكار والقيم: الأول يحرص علي الثروة ويعض عليها بالنواجذ ليحول دون تسريبها فيما لا يفيد، ويعتبر الزواج مشروعا اقتصاديا، إن لم يرتق بالوضع الطبقي فلا ينبغي أن يهبط به، أما الثاني فيتوق لأسباب المتعة والترفيه، بما ينذر بالتبديد والهلاك. وبين النسقين تولد الجريمة وتختار بطلها الذي يتوخى ابتداء امتلاك المال بأسرع وأيسر طريقة ممكنة بلا مكابدة للعمل المنتج وبذل الجهد الذي يقتضي دائما وقتا طويلا ليؤتي أكله. وقد تثمر الجريمة - من ناحية ثانية- مغامرة تثلج الكبرياء وتدغدغ النفس بما تطلبه من جرأة ورباطة جأش وذكاء في التخطيط أو التدبير، ومغالبة العقبات المباغتة. ومن ثمة، يمكن تزيين صورة النفس علي جدران الذاكرة - من ناحية ثالثة- بشيء من هالة الفارس القديم، الذي كان يعتبر نفسه القانون، وفعله آية الضمير!. ولما كان البرجوازي لا يمكنه الاستهانة بالقانون وبالعرف بوضوح وعلانية ويحتمل وصمة الجرم علي جبينه، بما يؤثر سلبا علي سمعته الطيبة التي يتوكأ عليها في ارتقاء السلم الاجتماعي، ولما كان لا يتقبل بجدية أن يستعيد عالم الفرسان القدامى، ويفرض قانون الإرادة بحد السيف أو الموت، فإنه يستحلب متعة الإجرام في الطرق المعتمة، وأجواء التآمر المؤقتة، ويغلفها بأوراق لامعة من أسرار العمل!.

3/ ب/ 2/ 1* وعلي أية حال، لا تفترض ميلودراما الجريمة الجنائية، في

خطها الرئيسي العصابة المنظمة من الخارجيين علي القانون الذين تتعقبهم بالضرورة قبضة العدالة لتزج بهم إلي السجن. وإن ظهر هذا التكوين الإجرامي، فهو إما أحد الخطوط الفرعية التي تعلق علي الحدث الرئيسي وتعمق أثره، أو أداة صغرى في خطة الفاعل الحقيقي، كعصابة من يسموا بالجزائريين في خطة «رومالدي» في (حكاية سر)(1)، وهذا مما يضفي طابع الخطر العام الذي يهدد المجتمع والأسرة ككل ويُفقدهما الإحساس بالأمن والطمأنينة. ولكن الميلودراما تنحت صورة هذا المجرم الحقيقية المراوغة من جسد الطبقة البرجوازية الرخو، وبقيمها وأفكارها التي تصوغ بها رؤيتها للعالم، وتدير بها مواقعها السيادية في المجتمع، فهنا المال علي رأس نسق القيم، وأساسا للمكانة والمتعة. والواقع التأثير الجمالي للاعتداء علي المال يعتمد علي تقديس الناس بالقانون والعرف معا، لمبدأ «التملك- Possession» وتجريم الاعتداء عليه، وتوكيل الحكومة البرجوازية - من ناحية ثانية - بالولاية عليه، وضبط آلية نقل الملكية بالتوريث لمن يستحقونها. وفي السياق نفسه تولدت الحاجة إلي «تقنين- codification» الوصاية علي القصّر، وتنظيم «المجالس الحسبية» لمتابعة الوصي والإشراف علي ممارسته، ومحاسبته.

3/ ب/ 2/ 2* وعلي أساس من حجم الثروة، والقدرة علي الإنفاق بقدر ما يتسع نمط الحياة للرفاهية «Luxury» والترف، بني المجتمع مفهوم «المكانة- Statue» و«الاحترام- respectability»، و«التهذيب- gentility» الذي يعني بالرجال ذوي الوجاهة والرقة. ومن ثمة أشعل المجتمع نفسه فتيل الطموح بين أفراده، لتكوين الثروة، وزيادة حجم الحيازة والملكية، والتفاخر بها، وإلا كانت الضعة وضآلة المكانة وذل الحاجة وعضة الجوع بديلا لعضة كلب الجنس!.

(1) كان «رومالدي»- وهو الاسم الزائف الذي انتحله «بيانكي»، يسعى إلي التخلص من أخيه «فرانسيسكو»، للاستيلاء علي ثروته، والانتقام منه- من ناحية ثانية- لأن المرأة التي أحبها وأحبته، آثرت الزواج من أخيه نفسه.

وتزامنا مع إشعال فتيل الطموح في النفوس والأذهان، تتولد مشاعر الحقد والحسد والنقمة والغليل والذعر من الفقر والفاقة وذل الاحتياج، كما يتولد التنافس علي التملك، الذي قد يتصاعد إلي حد النزوع إلي إزاحة الآخر، بديلا عن الاستمرار في التنافس معه داخل السوق. وزين المجتمعُ الطموحَ أيضا بالذكاء أو الشطارة، والمهارة والرجولة والقدرة علي تحمل المسئولية والصمود لتقلبات السوق، مما ولد- في الوقت نفسه- دوافع قوية للثراء، والتشجيع علي انتهاز الفرص المواتية وصنع غير المواتية، لتحقيقه، وإلا فليحتمل من يشاء، عضة الجوع أو ذل الاحتياج، وتسرب الأيام بين أضراس الفاقة.

3/ ب/ 3/ 1* تحت ضوء الشروط الموضوعية للمجتمع البرجوازي، بما انتهي إليه من أفاق فكر وقيم، ودوافع ومخاوف من وراء الأفعال، تولد الجريمة الجنائية في الميلودراما، لتنتهك الشرعية القانونية وقيم الأمانة في المعاملات المالية. ويتخذ هذا النوع من الجرائم أشكالا عديدة: اختلاس المال العام باستغلال الوظيفة، السرقة، تزييف العملة، صنع أزمات الإنتاج والتصريف بالسوق السوداء، عبث الأوصياء بأموال القصر الذين يؤتمنون عليهم حتى يبلغوا سن الرشد فيتمكنوا من إدارة أموالهم بأنفسهم(1) خيانة الأمانة والفرار بها وربما إنكارها، وسوء إدارة الإرث بين الأخوة والأخوات. ولا شك أن مما يزيد الإثارة ويلفت انتباه المتفرج إلي هذا النوع من الجرائم أن تضر- قبل الأصدقاء أو الجيران المقربين- ذوي القربى بالرحم والدم، أي الأعمام والأخوال وأبناء العم والأخوة، أو تنحرف بالاتهام إليهم. فيتهدد النظام الأخلاقي الذي تنهض عليه العائلة، ويستهان بما يفترضه من ثقة وأمانة وأمان، بينما ينقلب الحب والمودة إلي حسد وبغضاء وضغينة، ويستحيل المال من ضرورة للحياة ووسيلة لتبادل

(1) في المسرح الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر، يمكن الإشارة إلي ترديد فكرة الوصي والوصية بتوزيع الإرث، علي الأقل في خمسة مسرحيات: (الرجل الطيب) ، (تتمسكن حتى تتمكن) لأوليفر جولدن سيميث، (مدرسة الفضائح) لبرنسلي شريدان، (الطريق إلي الهلاك) ،و(حكاية سر) لتوماس هولكروفت.

المنافع إلي طمع وجشع، تهون أمامه أي قيم أخرى. وفي هذه الجرائم مجتمعة، لا يوجد المجرم المحترف، الذي قد لا يبالي بأن يوصم بصفته كذلك، ولكن «شخص» يحتج بالاضطرار في إطار ظرف مؤقت، ويغلف فعله برداء ضربة العمر، والفرصة الذهبية التي لا تتكرر ومن البلاهة تفويتها أو اصطناع الشرف والتعفف دونها.

3/ ب/ 3/ 2* وغالبا لا يقوم بهذا النوع من الجرائم، فردا وحيدا، بل جماعة محدودة من المنتفعين، حيث يسهل التواطؤ بينهم علي التخطيط لها، وإعداد الأدوات التي تحتاجها، وتقسيم أدوار تنفيذها وكتمان أسرارها، والإفادة بعد ذلك من الغنيمة بتوزيعها كأساس لرأس مال مشروع علني يقتحم السوق بنجاح. ولا تتردد جماعة المنتفعين بالجريمة، في تدبيرها، دون تحديد شخصية الضحية البريئة، التي يمكنها أن تتحمل دونهم وزر الجريمة إذا افتضح أمرها، فيشار إليها بإصبع الاتهام، وتلقي حتفها في السجن. وكثيرا ما تلعب المرأة- بأي من وجهيها في النمط الثنائي- دورا بارزا في التحريض علي الجريمة، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، في صورة «الفتاة» التي يتنافس عليها الرجال للزواج منها، وإغراءها بأسباب الحياة الرغيدة التي يسيل لها لعابها، وتخرس نداء قلبها. وقد تتخذ صورة الغانية التي لا يرضيها إلا المال والهدايا الثمينة، أو صورة الزوجة النكداء كثيرة الشكوى من ضيق الحال، والتطلع في الوقت نفسه لما في يد سواها، ولاسيما إذا كانوا من الأقارب الأثرياء، أو القُصّر قليلي الحيلة!. وقد يكون الأب البخيل دافعا للابن المتلاف للانخراط في زمرة المنتفعين، والتخطيط للاستيلاء علي خزانة الأب أو العم أو الخال الثري، ويقوم بأدوار حيوية في الخطة: تقديم خرائط المكان، وظروف الحياة أو العمل فيه، وتسهيل الدخول إليه!.

3/ ب/ 4/ 1*ولكن- علي مستوٍ آخر- قد تقترن فكرة الاعتداء علي المال وتبديل ملكيته بجرم القتل لإزاحة مالكة أو وارثه الوحيد، وتعديل نتيجة التوريث، كما يحدث في الجرائم المرتبطة بالإرث، ولاسيما في البلاد التي كان

القانون أو العرف فيها، يمنح إدارة الإرث للابن الأكبر فيستبد به من دون أخواته، بما يوغر صدر أحدهم أو كلهم عليه(1). وقد ترتبط الفكرة نفسها بالطمع في مكانة أو منصب، يرجى التعجيل بإزاحة المنافس عليه والأقرب إليه. وليس ضروريا أن يكون القتل قصداأو جزءا أساسيا في خطة تحقيق الهدف، فقد يأتي عفويا للتخلص من شاهد طارئ يوشك أن يكتشف الجرم الأساسي ويحبطه. وقد لا تكون الإزاحة بالقتل المادي، حينما يكفي القتل المعنوي بمؤامرة للتشهير بالمنافس وتشويه سمعته وتضخيم أخطائه الإنسانية البسيطة وأفعاله، التي ربما تولدت عن حسن النوايا، وليّ عنق هذه أو تلك بتفسيرات تثير الريبة، وتفضي إلي الإطاحة به، وقد تحمله إلي الرحيل حتى عن البلاد، أو تزج به إلي السجن. ولا غرو أن التأثير الميلودرامي يتحقق ويتزايد باطراد كلما انتهكت السرقة، أو القتل المادي أو المعنوي، أو كلاهما، عالم ذوي القربى، وهددت الكون الأخلاقي للعائلة(2)!.

3/ ب/ 4/ 2*وفي كل الأحوال، أيا ما كان الجرم، فهناك دائما ضحية بريئة اضطرت إلي الرحيل عن منشأها شريدة أو مشوهة السمعة، أو سجينة، وقد خلفت وراءها بقايا أسرة تضرب بالأكف عاجزة أمام مشيئة الأقدار. وثمة- من ناحية ثانية- شاهد من الشخصيات الثانوية، قد يكون شريكا بأداة من الأدوات أو أسيء تقدير خطره في حسبة تأمين الجرم بعد الغدر به، أو عابر سبيل يمكنه الإدلاء بمعلومة دالة ويظهر في الوقت الملائم، كاشفا عن عين السماء الساهرة، والعناية

(1) كانت القوانين الإقطاعية تميل إلي هذا النوع من التوريث حرصا علي عدم تفتيت الأرض، وامتدت بالتبعية إلي الطبقة البرجوازية، وقد ندد بها «آدم سميث» في كتابه (ثروة الأمم) : انظر:داونز، روبرت- كتب غيرت العالم- ت: أمين سلامة- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1977- ص79.

(2) في (حكاية سر) تتجمع في دوافع « بيانكي»، للعدوان علي أخيه «فرانسيسكو»: الحقد لأن المرأة التي أحبها آثرت أخاه من دونه، والرغبة في الثراء لأن أخاه- بصفته الأكبر فيما يبدو- آل إليه الميراث. فمرة يوعز به عصابة الذين سمو بالجزائريين، ومرة يعتدي عليه بنفسه ومعه تابعه، وأخيرا بمحاولة تزويج ابنه من ابنة الأخ نفسه «سلينا».

الإلهية التي قد تمهل ولكن لا تهمل. وهذا الشاهد نفسه قد يكون خبيرا بالعمل الشرطي، أو بالمجال الذي حدث فيه الاختلاس أو السرقة أو تزييف العملة أو التلاعب في السوق، أو العبث بأموال القصر، أو القتل، ولكنه يحتاج إلي وقت طويل أو ربما صدفة تدعوه إلي إعادة الحكم علي معادن الرجال، وإعادة التنقيب في (صندوق التذكارات)، الوثائق التي انتهت إلي تقييد الجرم ضد مجهول. ولا غرو أن الشريك الأصغر أو الذي غُدر به، والشاهد الكامن في أفق الواقعة، والخبير المنتظر مع الزمن، يمكنهم أن يلعبوا أدوارا هامة في خلخلة الأرض من جديد تحت قدم جماعة المنتفعين من الجريمة، إما بالابتزاز والمساومة أو الانتقام من الغادرين، أو الملاحقة لتحقيق العدالة، وإنتاج- في الوقت نفسه- الأجواء المكانية التي يجري فيها الفعل الدرامي.

3/ ب/ 4/ 3* ولا يختلف بناء الحبكة في هذا الفرع من الميلودراما، عنه في عضة الكلب الجنسية، فالجريمة تتم في القصة الخلفية، ويهرب المنتفعين بها، من تحت طائلة القانون أو المحاسبة ودفع الثمن. وتمضي رحلة الهروب بتغيير المكان إلي حيث يؤسسون مشروعاتهم الاقتصادية الناجحة، ويقضون من خمسة عشر إلي عشرين عاما، أي ما يكفي لأن تحقق مشروعاتهم واجهة اجتماعية براقة، وقد تدفعهم- من ناحية ثانية- إلي العمل السياسي في الأحزاب والبرلمان، أو لشغل مواقع هامة في الجهاز الإداري للدولة، علي أساس من الوعي الزائف. وفي السياق نفسه، قد يكون لهذا أو ذاك الابن المدلل المبذر، أو الفاسد، أو المريض الذي يتعذر شفاؤه، أو الزوجة المتعجرفة، أو أبواب الترفيه التي تأتي له أيضا بالعشيقة، وقد يكدس الكاتب من هذه البلايا ألوانا مجتمعة: فالمال الحرام جحر مثاليّ لإيواء الأفاعي. وفي المقابل يخرج البريء من السجن، ويعود المغترب مشوه السمعة أو بعاهة إلي وطنه، أو ابنه الذي امتلاء بمرارة الانتقام لأبيه المتوفى من الغم والحسرة، ليلتقي ببقايا أسرته القديمة ويستطلع ما آل إليه مصير أفرادها إبان المسافة الميلودرامية نفسها. وفي أي من الجبهتين لن نعدم الأتباع نصف البلهاء، أو الذكي الساخر وخفيف الظل، والمفيد رغم ذلك، في شكل خدم أو

أصدقاء، إلي جانب ذخيرة أنماط الغانيات ورواد الحانات، وفقهاء الدين أو القانون، والعرافين أو قراء الطالع ومفسري الأحلام المفزعة!، فكل هؤلاء مصادر للفكاهة وتبقي تحت الطلب للإثارة وتصميم الاتواءات والمنعطفات التي يتفرع لها الحدث. ولكن تأصيل العقدة، والذروة بالضحية المغلوطة، ولحظة الاكتشاف والتحول، يظل مرهونا بالظهور المفاجئ لحملة ختم صندوق الذكري القديمة، وملفات التحقيق: الشاهد العابر، الشريك غير المنظور الذي يتأهب للابتزاز، والخبير المؤتمن علي ضبط النظام وسلامة العمل في الملفات والمستندات. فيبدأ الفعل الدرامي من ثمة، بإيقاظ الماضي والنبش عن الخطايا المرجأة الحساب في الدفاتر القديمة، ومن الراجح تدبير مشروعات زواج بين أبناء الأطراف!، التي يتصاعد تعقيدها بين الرفض والقبول حتى إنجاز العدالة الشعرية، التي تلتبس بغضب الطبيعة: عواصفها، أمطارها، برقها، ورعودها، فتتجلي تتجلي إرادة السماء!، وتمتحن القلوب الطيبة بالرحمة والغفران(1).

***

ت- ميلودراما «الجرائم المدنية- Civil crimes».

3/ ت/ 1/ 1* مع نشأة الدولة القومية المستقرة الحدود، وتعدد وظائفها وولايتها في إطار مشروعية دستورية وقانونية، تعقّد بالتدريج الجهاز الحكومي وتضخم ليفرض سلطانه علي الكثير من أنحاء الحياة، ابتداء من تسجيل المواليد واستخراج بطاقات الهوية، انتهاء بتحديد ما يعد مصالح الدولة العليا، سواء من حيث آليات الحفاظ علي النظام السياسي، أو من حيث علاقتها بغيرها من الدول، فيما يمكن أن يعد صراعا علي مستوى القوميات. وفي هذا السياق أدت «الوثيقة» دورا متصاعد الأهمية في إثبات الحقوق والملكيات وسلامة نقلها، وتوجيه الاتهام أو إعلان البراءة أمام القضاء، كما لعبت المعلومة دورا مماثلا في تأمين المصالح بكتمانها أو تسريبها. وأدرك الموظفون، بالتبعية، ولاسيما موثقو العقود- ولو

(1) راجع مصير «رومالدي/ بيانكي» في المنظر الثالث من الفصل الثاني في (حكاية سر) المرفق.

كانوا في أدني الدرجات الوظيفية- أهميتهم بأهمية ما تحت أيديهم من وثائق وملفات ومستندات، تنطوي علي معلومات، أو تثبت حقوق. والواقع أن الجريمة المدنية تستدعي غالبا هذه الشرائح والفئات الوظيفية، لاسيما أولئك الذين يبدون استعدادا، نفسيا وأخلاقيا، لخيانة الأمانة أو الإخلال بشرف العمل، واستغلال معرفتهم بخبايا الأضابير، فيقبلون بالرشاوى الصريحة أو المقنعة في شكل هدية أو إكراميات، إخفاء وثيقة أو إتلافها أو انتزاعها من مكانها أو تزييفها أو استبدالها، أو تسريب ما فيها من معلومات لمن يعنيه أمرها، أو تسهيل الاستيلاء عليها. ولا يكاد يختلف في هذه السمات من يستغل التوكيل القضائي الشامل، ليجرد موكله من ثروته، فيخون ثقته ويحولها لأسمه بجرة قلم، وربما هاجر بعدها إلي الخارج.

3/ ت/ 1/ 2*والواقع أن العبث بالوثائق والمستندات، أيا ما كان الشكل والأسلوب الذي يتم به، كان يقصد غالبا نقل الملكية: عقار، مصنع، أرض، متجر.. الخ، لمن لا يستحقه ويمكنه في الوقت ذاته الانتفاع بها، مما يشكل في النهاية البنية ذات الأطراف الأربعة في أي جريمة: المجرم، المنتفع أو جماعة المنتفعين، المضار، والموضوع بالوثيقة الدالة عليه. ولكن شيئا من ذلك قد يتطور إلي حد المعلومة أو الوثيقة التي تتعلق بأمن النظام السياسي ومصلحة الدولة العليا، مما يؤدي إلي تصعيد مستويات الرؤية الفكرية التي تنطوي عليها الميلودراما، لتشمل أبعادا سياسية واضحة، تتخطى الدولة إلي علاقاتها الخارجية. ولا غرو أن يستدعي هذا السياق نمطا آخر من المغامرين الأنذال الذين تعنيهم المعلومة والوثيقة، فيما يخوضون من حرب أو صراع، سواء أكانوا ثوارا يهددون النظام بتنظيماتهم الممكنة، أو كانوا جواسيس يضرون بمصلحة الدولة العليا بالتعاون مع أعدائها، أو وسطاء بين شركات أو هيئات اقتصادية متنافسة في السوق علي عطاء أو مناقصة!.

3/ ت/ 1/ 3* ويقتضي الجرم المدني الجدير بالاعتبار في الفرع الميلودرامي اللصيق به أن يتوافر عنصر القصد أو العمد أو اكتمال الإرادة، فمندوب

المعلومات في الخلايا الثورية، والجواسيس، والوسطاء بين الشركات، والموظف الخائن، يتجه بإرادته ووعيه إلي مصدر الوثيقة أو المعلومة، سواء أكان مؤكدا أو محتملا، ليستولي عليها لحساب المنتفعين بها، الذين يكافئونه علي جهده بما اتفق عليه من ثمن. ومن ناحية ثانية، لابد أن تشكل ثنائية «فقد الوثيقة والاستيلاء عليها» خمائر النكد التي تصوغ أزمة ضمير عميقة، وتدفع إلي رحلة الفرار منها في الزمان والمكان معا، مما يؤدي- في الوقت نفسه- إلي تضخم ما يترتب عليها من خسائر ومكاسب من طرفين متقابلين. إلا أن الجرم قد يبدو أحيانا وكأنه حدث بشكل عفوي أو عن خطأ في التقدير غير مقصود، يؤدي إلي فضفضة المصدر أو ثرثرته بالمعلومة وتباهيه أحيانا بأنه يملكها، فتصل إلي أذن «النذل» الذي يحسن استغلالها والانتفاع بها. وغالبا ما يكون المصدر في هذه الحالات من الفئات المضارة من الجرم نفسه، وتتحمل جانبا لا بأس به من تداعياته، دون أن تدري شيئا عن آلية تورطها فيه، إلا بعد فوات الأوان!. ولكن ينبغي أن نفرق- في هذا السياق. بين عفوية مصدر المعلومة أو الوثيقة وقصدية المجرم الذي ينتفع بها ويبادر إلي استغلالها واكتناز الثروات أو تكوينها من ورائها، وإلا فالإدانة ستشيع بين عامة الموظفين والسعاة في الإدارات الحكومية والشركات، بل وبين شعب بأسره، حين يثرثر هؤلاء وأولئك- بغير نية الإضرار بأنفسهم قطعا- بما يفيد منه الموظف النذل والوسيط بين مؤسسات الاقتصاد، والجاسوس المحترف بين أجهزة المخابرات، ومندوب الخلايا الثورية لجمع وتبليغ المعلومات لحساب التنظيم!.

3/ ت/ 2/ 1* والواقع أن كتاب الميلودراما، كثيرا ما يستخدمون تكنيك الجرم المدني، ولكن جزئيا لإدراك المعلومة، في أيٍّ من مراحل البناء، إما بالتصنت القصدي علي مصدرها، أو عبر أولئك الطيبين حسني النوايا من الفراشين والسعاة والخدم والعامة الذين يبوحون بسخط أو تباهٍ - مجانا بالثرثرة وإزجاء الوقت الذي يكتنفه خطأ التقدير لقيمة ما يقال ولمن يستمع إليه- بما يتلقفه الآخر ككنز دفين، ما عليه إلا أن يزيل عنه- وقد وقع عليه بالمصادفة- أتربة الكتمان التي ترين عليه. ومن المعلومة أو الوثيقة المختزنة في مصادر

الصدفة علي هذا النحو، يصوغ كاتب الميلودراما ما يعد «التواء- twist» أو «منعطفا- Turn» في عمله. ففي (الطريق إلي الهلاك) يخطئ حامل وصية النائب «ميلفورد» بميراثه، التفرقة بين اسمي «سولكي - Sulky» و«سلكي- Silky» مع اختلاف المعني بين اللفظتين(1)، للتشابه الشديد بينهما في النطق أو القراءة بالعين العابرة، فالفارق لا يعدو أن يكون حرفا واحدا!. ونتيجة لهذا الخطأ يتسلم الرسالة بالوصية «جاكوب»، أحد أتباع «سلكي»، الذي يدرك أهمية فحواها، ويبادر إلي ابتزاز «الأرملة وارين» بها، والمساومة عليها، وإبداء الاستعداد لإخفائها واستبدالها بما يفيدها ويفيده، ويبدد في الوقت نفسه، حقوق أربابها الذين هم في أمس الحاجة إليها. ومما يعمق أثر الميلودراما في هذا الالتواء أو المعطف الجانبي، أن حامل الرسالة بالوصية لا يلبث أن تعاجله أزمة صحية، فيقضي نحبه، قبلما يتبين خطأه، كما أن «جاكوب» نفسه لم يكن ليدرك قيمة ما حمله وسلمه إلي سيده!. وفي سياق آخر يخطئ «هاري» تقدير شخصية «سلكي»، فيفضفض له حزينا بمعلومات عن شركة أبيه، فيبادر إلي استغلالها كي يضع يده علي أسهمها في البورصة بثمن بخس (2)، ومما يعمق الأثر أن «هاري» صاحب فضل عليه، ولجأ إليه يلتمس قرضا، ينقذ به شركة أبيه من الإفلاس!. وفي (حكاية سر) تقرر «سلينا» عامدة أن تختبئ لتنصت لما يدور بين ضيفهم «رومالدي» وتابعه «مالفوجليو»، فتدرك ما يدبرانه بشأن «فرانسيسكو»، حتى تتمكن من حمايته من كليهما(3).

3/ ت/ 2/ 2* غير أن وصول وصية النائب البرلماني الراحل «ميلفورد»، بالخطأ إلي يد «سلكي»، لا يعدو أن يكون خطا فرعيا في المسرحية، مثله مثل «ثيمة» ابن الحرام التي تنبثق من تنويعات عضة الكلب الجنسية، إذ تتعلق الوصية

(1) «سلوكي» تعني المستاء أو المتأفف مما يري أو يسمع، «سلكي» تعني الحريري الناعم الملمس، وهو هنا مرابي يهودي.

(2) راجع: هولكروفت، توماس- الطريق إلي الهلاك- ترجمة وتقديم: د. سيد الإمام- القاهرة- جزيرة الورد- 2017.

(3) انظر المشهد الثاني من الفصل الأول في (حكاية سر) المرفقة ترجمته بالدراسة.

بخط علاقة النائب بابنه غير الشرعي «جاك» من ناحية، وزوجته اللعوب الأرملة «وارين» التي تود لو استأثرت بالميراث، من ناحية ثانية، بينما تسيطر ميلودراما الرهن، علي المسرحية. وعلي نحو مماثل تتعدد الخطوط بفروع ميلودرامية مختلفة في (الكونت دي مونتو كريستو) لتتحالف كلها وتشكل المؤامرة علي البطل إدموند. فمن ناحية، ثمة الخط الجنائي الذي يتشكل من الحسد والحقد الذي يدفع «دانجلار» محاسب السفينة التجارية «فرعون» إلي إزاحة «إدموند» من موقع قيادة السفينة بعدما توفي قبطانها «لوكلار»، وثبته فيه مالكها «مورل». ومن ناحية ثانية هناك الصديق والجار «كادورس»، الذي يمكنه الدخول بيت «إدموند» وكابينته في السفينة، ومستعد في الوقت نفسه لسرقة الوثيقة/ الرسالة التي ائتمنه عليها القبطان الراحل، لقاء حفنة من الدنانير. وهناك من ناحية ثالثة القاضي «دي فلفورت» الذي يعني بتأمين منصبه من أي فضيحة قد تصيبه، وتأمين النظام السياسي في البلاد أيضا. غير أن هذه الخطوط تندمج في الخط الرئيسي- ميلودراما عضة الكلب- بقيادة «موندیجو»، الذي يود لو يظفر بالزواج من الفاتنة «مرسيدس»، لولا أن «إدموند» يقف في طريقه ويوشك أن يتزوجها. ومن هنا تتشكل «مؤامرة- Conspiracy» متعددة الأطراف وتصب في هدف إزاحة «إدموند»، فيسرق أولهم «الوثيقة» ويراقب الثلاثة «إدموند» لمعرفة من المقصود بالرسالة، بينما يملي الثالث البلاغ للقاضي من مخلصين للبلاد والنظام!، ويكتب الثاني البلاغ بيساره، ويكتشف الرابع أن «الوثيقة» موجهة إلي أبيه من جماعة ثوار تستهدف تغيير النظام والإطاحة بالملك، فيقرر- من جانبه- الزج بأبيه و«إدموند» إلي السجن، ليؤمن نفسه من الفضيحة التي توشك أن تصيبه في منصبه من أبيه، ويؤمن النظام معا، رغم ثقته أن «إدموند» برئ من أي علاقة بالثوار، وأنه فقط حمل «الوثيقة» كأمانة من القبطان!. ومع أن المؤامرة في مجموعها اعتمدت علي إيقاع حركة الرسالة، واكتسبت طابع الجريمة المدنية، إلا أنها اندمجت تحت خمائر نكد تتصل بجريمة عضة الكلب، والتنافس علي الاستئثار بامرأة في ليلة زفافها!.

3/ ت/ 3/ 1* ولكن بالرغم من ظهور الجريمة المدنية في تنويعات عديدة

ملتبسة بفروع أخرى من الميلودراما، إلا أنها لا تستأثر بفرع ينسب إليها، إلا حين تتشكل في خمائر النكد من ناحية، وفي الخط الرئيسي من ثانية، ويفتح الحدث الحافز صندوق ذكرياتها من ناحية ثالثة، وبالتبعية يمكنها أن تطوي من تحتها أية خطوط أخرى بوصفها فرعية. والواقع أن هذه الخصائص مجتمعة نجدها في (زوج مثالي)، باعتبارها ملهاة واقعية وثيقة الصلة في الوقت نفسه بتكنيك المسرحية محكمة الصنع، أي أنها تنتمي إلي نوع درامي ورث الميلودراما، وتأثر بحيلها الفنية. ففي هذه المسرحية تنتمي خمائر النكد إلي الجريمة المدنية، بتنويعة تسريب معلومات حكومية هامة، ويتم إيقاظها في الفعل الدرامي بعد عشرين عاما من وقوعها، وتباعدت في المكان أيضا بُعد النمسا عن إنجلترا، علي نحو شكل المسافة الميلودرامية المزدوجة، بنتائجها من النسيان بعد التكفير، إلي بلوغ مكانة اجتماعية مرموقة في الجهاز الحكومي والنظام السياسي، وأفق لمزيد من الارتقاء.

3/ ت/ 3/ 2* ففي الماضي تمكن «روبرت» من موقعه كسكرتير صغير في مجلس الوزراء من معرفة خطط الحكومة بشأن أسهم شركة قناة السويس المطروحة في البورصة، وبشكل سري قام بتسريب هذه المعرفة- وفق اتفاق مسبق- في رسالة إلي البارون «آرنهيم»، المغامر المالي، مقابل مبلغ من المال. وبينما استطاع «آرنهيم» أن يحقق بهذه المعرفة ثروة طائلة، ويتسبب- بالنتيجة - في خسائر حكومية مباغتة، استطاع «روبرت» أن يجعل نصيبه في الصفقة أساسا لثروة كبيرة، واندفع بطول المسافة الميلودرامية ليرتقي السلم الاجتماعي حتى أصبح وكيلا لوزارة الخارجية، وعضوا برلمانيا مرموقا، وزوج «جرترود» الجميلة النشطة في مجالات العمل العام، وقد تزين كلاهما بالسمعة الطيبة، وتكلل بتاج المبادئ الأخلاقية. وتصور «روبرت»- في السياق نفسه- أنه غسل يديه من جرمه، وكفر عنه بتبرعاته إلي الجمعيات الخيرية، فختم علي الجرم بالنسيان!!. ولكن بعد العشرين عاما- وأثناء سهرة قي قصره، في الليلة التي سيليها أن يلقي خطابا برلمانيا تنتظره الجماهير والإعلام- تظهر السيدة «شفلي» عائدة من النمسا

وبين يديها رسالته التي عثرت عليها فيما آل إليها من عشيقها «آرنهيم»، بعد موته. وبهذه الرسالة توقظ السيدة «شفلي» جريمة الماضي، وتبتز بها «روبرت» ليخضع لها، ويغير مضمون خطابه المنتظر ليصب في مصلحة مشروع قناة بنما، لا ضده، رغم ما أعد له من دراسات جدوى حوله!.

3/ ت/ 3/ 3* لقد كان وراء السيدة «شفلي»- مرة أخرى- جماعة من المنتفعين في البورصة ذوي مآرب في توريط الحكومة في هذا المشروع الخاسر لها وللبلاد وفق ما أعد بشأنه من دراسات، كما أن مطلبها- من ناحية ثانية- إعادة إنتاج للجرم القديم في الاتجاه العكسي، أي تزييف دراسات الجدوى بمسخها أو دفنها، أو استبدالها بدراسات أخرى ومعلومات مغلوطة ومضللة. فإن لم يقبل «روبرت» هذا الاتفاق، هددته بنشر «الرسالة» في الصحف علي نحو يثير فضيحة سياسية كبرى ما أسهل أن تتضخم، وتجد الأقلام والأفواه التي تنفخ في نيرانها، حتى تغلق دونه الأفق نحو مزيد من الارتقاء السياسي، بل وتلتهم كل ما حققه قبلها من إنجازات، كما تدمر علاقته بزوجته شديدة التمسك والاحتفاء بالمثل الأخلاقية(1). ولا شك أن ثمة خطوط أخرى في الفضاء الدرامي، أغلبها ينوع علي «ثيمة» عضة الكلب الجنسية وتداعياتها الممكنة، سواء تعلقت بضيوف «روبرت» من الأزواج والزوجات، أو بأخته «ماربيل» وخطبتها المحتملة إلي «جورنج»، أو بما يأتي ذكره ليكشف عن تفاصيل دقيقة في المشهد الاجتماعي. ولكن يظل الخط الرئيسي الذي يدمج كل أولئك تحته، ممثلا في الجهود التي يبذلها «روبرت» للخروج من شقي الرحى الذي وضعته فيه السيدة «شفلي» بمطالبها، خاصة وأن الكاتب نسج لها في ماضيها علاقات من أيام التلمذة بالزوجة «جرترود»، مما يجعل الحاضر تصفية حساب وملاحاة بين وجهي نمط المرأة الثنائي!، وتهديد- من ناحية ثانية- لمثال العائلة البرجوازية!.

3/ ت/ 3/ 4* علي أية حال، من الواضح أن الحبكة في هذا الفرع من

(1) راجع: وايلد، أوسكار- زوج مثالي- ترجمة وتقديم: د.سيد الإمام- القاهرة- دار سنابل- 2018.

الميلودراما، لا تختلف عنها في الفروع السابقة، ولازالت تعتمد علي تفجير خمائر النكد، وقد فصلتها عن الحاضر مسافة ذات طبيعة مزدوجة في الزمان والمكان، وباتت تقليدية بنتائجها وآثارها. وإذا كانت السيدة «شيفلي» امتلكت مفاتيح صندوق الذكريات الذي هددت به «روبرت»، فقد امتلك صديقه «جورنج» صندوقا مماثلا عنها، عبر علاقة بالغة الخصوصية جمعت بينهما في الماضي نفسه- (عضة الكلب)- كما أودعت الصدفة بين يديه «بروش» وقع منها، أمكنه من حل لغز سرقة تمت في بيت ابنة عمه! (جريمة جنائية). وبصندوق الذكريات المستمد من تنويعات فرعية، أصبح «جورنج»، اللاعب الرئيسي لوظيفتي الضحية المغلوطة في الذروة، والاكتشاف، والتمهيد باتجاه حل العقدة بما يطرأ علي علاقة «روبرت» وزوجته «جرترود» من توتر، بعدما أجهض خطة «تشفلي» وجردها من سلاح «الرسالة». ورغم أن «وايلد» عُني برسم شخصياته الرئيسية، متجاوزا بها حدود النمطية، ورغم أنه طور الشحنة الفكرية الجديدة التي عالج بها عمله، الذي زينه بالأساليب التهكمية، إلا أن كل أولئك لم يخف علاقة (زوج مثالي) بالمسرحية محكمة الصنع، وبإرث الميلودراما بفروعها وقوانينها، بما فيها افتعال النهاية السعيدة والتحول المفاجئ لشخصية «روبرت» من رعديد إزاء مجرد فكرة الفضيحة، إلي الرجل الذي يغامر بمستقبله ومستعد ليدفع ثمن خطيئة الماضي، ولا يخون شرفه في الهيئة الاجتماعية والسياسية.

ث- ميلودراما «الرهن- Hypothecate».

3/ ث/ 1/ 1* مما لا يكاد يرين عليه الشك، أن المجتمع البرجوازي بقاعدته الرأسمالية من ناحية، وبنائه الطبقي من ناحية أخرى، يتمخض بالضرورة عن الميلودراما علي مستوى الإبداع الفني بكل أنواعه وأجناسه الأدبية. ولا نظن أن من قبيل الصدفة أن تولد بل ويزدهر إنتاجها في مرحلة انتصاره الثورية علي مجتمع الإقطاع الأرستقراطي، بينما يتحول في الوقت نفسه إلي الإمبريالية العالمية، بما يفرض الوضع الطبقي علي التنظيم الدولي: أعراق فقيرة، مضطهدة ومستغَلة من

السود والصفر والقبائل البدائية كالهنود الحمر حيث المستعمرات المتخلفة، في مقابل أعراق غنية متسيدة ومستغِلة، تتنازع الانتماء للجنس الآري، الذي اجتاح أوروبا من الشمال في بدء العصور الوسطي. وقد ولدت الميلودراما في نقطة الاشتباك الحادة بين النقيضين علي نحو كشف- بالتبعية - عن زيف الشعارات التي رفعتها الطبقة البرجوازية نفسها إبان رحلة صعودها: الحرية، الإخاء والمساواة، والإلحاح علي الفضيلة بمضمونها الأخلاقي والديني، واعتمادها علي الحدس، أو الفطرة الإنسانية في التمييز بين الخير والشر!.

3/ ث/ 1/ 2*وربما أمكن ملاحظة أن خمائر النكد ومسارها في الفعل الدرامي في الفروع السابقة، اعتمدت علي الخط الرأسي الصاعد من أسفل إلي أعلي، حيث الرغبة الأكثر ترديدا وتكرارا بين الشخصيات الفاعلة في تكوين الثروة والتطلع إلي المكانة علي السلم الاجتماعي. ورغم أن الزواج هو الذي يؤسس مشروعية العلاقات الاجتماعية ابتداء من العائلة، بما ينبغي أن تنطوي عليه من قيم الحب والشرف والوفاء وإرادة الحياة معا، بما يعين علي نقائها من الشوائب الدخيلة عليها، إلا أنه دُمج بمشروعات تكوين الثروة والتطلع الطبقي، ولاسيما عبر الوعي بالأعراف «common sense»، التي يجب مراعاتها في سلوك الأفراد واختياراتها. وقد أدى هذا الدمج نفسه، إلي خلق مساحة تناقض متزايدة الاتساع مع قيم الزواج المفترضة، بشكل أسفر عن العلاقات التعويضية، التي جاءت ملتبسة بالخطيئة، أو بالزنى والاغتصاب، وألوان الخيانة السرية والمعلنة، ومدت في النهاية بأبناء الحب والشهوة الحرام!. وقد هددت هذه التداعيات- كلها أو بعضها- الزواج والعائلة في مقتل، ونخرت في أعمدة كليهما بسوس التصدع وأسباب النكد، وقدمت للميلودراما في الواقع الزاد الذي لا ينفد في الفن من«المواقف- Situations» الصاخبة، في مختلف فروعها الممكنة.

3/ ث/ 2/ 1* والواقع أن ميلودراما الرهن بمختلف أغصانها وتنويعاتها، تبدو وكأنها تمضي باتجاه عكسي لتكوين الثروة والتطلع الطبقي، في ظل واحدة

من الأزمات العاصفة والدورية التي يتفجر بها السوق الرأسمالي: الكساد، التضخم، تراكم البضائع وتوقف الإنتاج، انهيار العملة وانخفاض القدرة الشرائية، وحالات الإفلاس، مما يؤدي إلي تفسخ نسق القيم وانحسار مطرد لأية دوافع أو قدرة لترميمه أو إعادة إنتاجه في الأذهان والنفوس. وفي المقابل ينفتح في الأفنية الخلفية للأسواق العلنية المأزومة، سوقٌ آخر هو جزء لا يتجزأ من السوق السوداء، لا إيمان فيه بالعمل ولا الجهد ولا الجدية ولا الإنتاج. ويتكشف كوجهٍ قبيح للمجتمع البرجوازي، من تحت الأصباغ ومساحيق التجميل والبريق الزائف والقيم الملتبسة، وجهٍ عبثي قاسٍ يتقيح ببثور البلادة النفسية أو البرودة العاطفية والادعاءات الكاذبة والأوهام الهشة رغم أنها تبدو قوية متماسكة. وبين السوقين، يتقهقر علي نحوٍ ملحوظ، التفكير «العقلاني- rational» بمثل ما تفسخ العقود مع الملائكة، بينما تكتسب: الخرافة، التعويل علي الحظوظ، التعلق بالأمل والوعود الخبيئة في رحم المستقبل، والعقود مع الشياطين والأبالسة، مزيدا من الأرض في خرائط الوجود البشري. وفي هذا السياق، توضع في الغالب مظاهر الرفاهية والسؤدد، التي طالما تراءت في المجتمع البرجوازي، موضع الامتحان علي محك سؤال السعادة، التي تطمئن فيها الأفئدة، ويهدأ خوف الروح ورعشة الضمير، ويزول التناقض بين الجسد والذات، كلما تعلو قيمة الإنسان من حيث هو كذلك، وليس حشدا من المظاهر الخارجية العارضة.

3/ ث/ 2/ 2* علي أية حال، وفي الاتجاه العكسي لتكوين الثروة، تظهر أغصان ميلودراما الرهن بتنويعاتها، داخل السوق الخلفي الذي يتكشف مع الأزمات الرأسمالية، فحيث لا عمل ولا إنتاج ولا جدية، تظهر أشكال مغامرة اللعب التي تتبدد فيها بقايا الثروة ومظاهر الرفاهية الممكنة بعدما كانت مناط عز وافتخار، وذلك وفق شروط تعاقدية محددة الأجل أو المدى. ولا محيص أن يكون الطرف الآخر في التعاقد الشيطان بما يبذله من وعود لا عقلانية، لإنقاذ ما يمكن إنقاذه من أزمة الواقع الراهن نحو مستقبل مشرق بالآمال المرجوة.

وتؤسس مغامرات الرهن سوقا جد عجيب، تختل فيه معادلة الإنتاج بمثل ما تختل معادلة التسويق، إذ تختل العلاقة بين الجهد والأجر، مثلما تختل العلاقة بين السلعة والسعر، وتتميع القيمة الحقيقية للأشياء والذوات!. ففي الصيغة المباشرة للرهن يتخلى الفاعل طوعا وبملء إرادته عن جزء من بقايا الرفاهية: قصر أو ضيعة أو مصنع، أو جوهرة ثمينة.. الخ، باعتبار أيا منها المرهون الذي يضمن له- في الوقت نفسه- أن يحصل من الطرف الآخر في التعاقد، علي كمية مال أقل بكثير من القيمة الحقيقية لما رهنه. ولكنه يرضي- من ناحية ثانية- بهذا الصفقة المختلة، لأنه بحاجة لسيولة مالية يدبر بها شئونه واحتياجات حياته العملية في البيت والعمل المتعطل، وقد يشكر المتعاقد معه ويقبل يديه. ويتغذى رضا الفاعل- من ناحية ثالثة- بأمله في استرداد المرهون أو فك الرهن، واستعادة أحوال البيت والعمل في مسارها القديم، خلال مدي زمني، يتصل بمستقبل غامض. فإن لم يستطع فك الرهن- وهو غالبا ما يحدث - ضاع المرهون فيما يتبدد بالأزمة وانتقلت ملكيته- ببساطة وتلقائية- إلي الشيطان الذي يسوغ الصفقة كلها، ويزينها ويتلقى العرفان عليها، بصفته طرفا ثانيا في التعاقد.

3/ ث/ 2/ 2*وفي الأشكال الأخرى من خمائر النكد وثيقة الصلة بميلودراما الرهن، تتنوع لا أكثر العناصر في بنية صفقة الرهن، ففي «القمار- Gambling» يتحول المرهون العيني إلي بقايا ما في الجيب من مال، بصفته الضمانة- في هذه الحالة- ليجد الفاعل مقعدا حول المائدة، كما تتحول شروط العقد إلي شروط اللعبة التي تحدد في الوقت نفسه معني الكسب ومعني الخسارة، في مدي زمني يشغل بفعل اللعب واكتمال الدورة، بينما يتغذى الفعل من بدئه إلي منتهاه علي الأمل في أن تسفر الضمانة التافهة عن ثروة طائلة في غمضة عين، دون أي جهد سوى تقليب الأوراق، أو إلقاء النرد!، وإلا خسر الضمانة، وبدا وكأنه ألقي بها كأي أحمق في التراب أو الرمال المتحركة في صحراء التيه. وفي سباق الخيل، يضع الفاعل من البقايا المالية في جيبه، ما يسمح له فقط بأن يجد لنفسه مكانا في السباق، وإن سمي «رهانا- Betting»، وله أيضا شروطه التعاقدية، ويبقي- بعد

ذلك- كل شيء مرهونا في الحقيقة بجهود أقدام الخيل وعضلاتها!. كما يبقي الأمل ليغذى هذا الاختلال العجيب في معادلتي الإنتاج والتسويق، سواء تبددت الضمانة، التي تعد رأس المال، أو جاءت بالأرباح الهائلة، من وراء هذه الآلة التي لا تعدو أن تكون خيلا يجري في سباق. وفي كل أولئك، لا عقل ولا لغة سوي للحظ، فإما يبتسم وتقبل معه الدنيا، وتمطر السماء ذهبا وألماسا بلا حساب، أو يكشر عن أنيابه وتدبر الدنيا، وتمطر السماء حجارة من سجيل، ونذر الإفلاس بوجهها الكالح، الذي يدني أسباب اليأس والقنوط، بينما لا يبتسم دائما إلا الشيطان.

3/ ث/ 3/ 1* لا شك أن بنية الرهن، تتضمن عنصرا هاما، يتمثل فيما يقدمه الشيطان، حيث الأمل المخبأ في بطن الغيب، وغالبا ما لا تكون له بشائر أو شواهد في أفق الحاضر، ولكنه يخدر العقل ويداعب النفس ويزين الصفقة التي تصبح «مخاطرة- Risk» بعواقب وخيمة في معظم الأحوال. وقد ابتكر تنويعات القمار والرهان علي سباق الخيل أبناء الأرستقراطية، لاسيما في القرن الثامن عشر، لأنهم استنكفوا العمل واحتقروه وكانوا من ناحية ثانية حريصين علي نمط حياة يتسم بالبذخ والتبذير، ولم تعد لخيولهم- من ناحية ثانية- أية وظيفة عملية في الحرب والقتال، كما باتت سيوفهم للزينة، وعنصرا في مظهرهم العام. ولما كانوا مهددين غالبا بالإفلاس في ظل سيطرة الطبقة البرجوازية علي سوق العمل والإنتاج، ابتكروا حل بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة عساها تواتيهم بالحظ السعيد، وتعود بالتاريخ إلي مجراها القديم. ولكن لا الحظ ابتسم ولا التاريخ غير مجراه، فسقطت أراضيهم وأشكال رفاهيتهم بالرهن نفسه في قبضة الطبقة البرجوازية الصاعدة. واستقرت البنية بأشكالها في سوقها الخاص، لتدعو إليها باطراد عناصر من أبناء البرجوازية وما تحتها، وحيثما تبلور نمط الابن المتلاف أو المبذر والمغامر في الوقت نفسه، بلا رغبة في العمل.

3/ ث/ 3/ 2*وفي السياق نفسه، اقترنت بنية الرهن في الأدبيات الأوربية

بالهلاك، أو «الخراب- ruin»، الذي يطيح بكل مكتسبات الدنيا وجهد العمر في غمضة عين، فكانت اللفظة نفسها بمعني الطلل أو الأثر الدارس، واشتق منها أيضا صفة الفعل التخريبي «ruinous»!. ولما كانت بنية الرهن في لبابها صفقة مع الشيطان، وإن كانت من خلال أجناده علي الأرض، فقد كانت عميقة الجذور في الأدبيات الأوروبية، منذ استقرت فيها المسيحية وبدا الربط جليا بين الخطايا وإيعاز الشيطان. ولعل أقدم صيغ الرهن في هذه الأدبيات، ما جاء في أحد مسرحيات «المعجزة»، يحمل اسم بطله القس (تيوفيل (□)، فذلك القس وقع عقدا بدمه مع الشيطان ليعيد إليه أملاكه ومنصبه الكنسي، بعدما تجرد من كليهما، في مقابل أن يهب الشيطان روحه بعد موته. ومع أن الشيطان أوفي بوعوده، بما مكّن «تيوفيل» من أعدائه وأملاكه ومنصبه، الذي استغله أبشع استغلال ليزيد أملاكه وثروته، إلا أنه اكتشف أن روحه التي رهنها بدمه، خربت وأثقلت بالآثام، مما أغرقه في دموع التوبة والندم، ودعاه إلي صلوات الغفران. ومن بعد (تيوفيل) ظهرت (فاوست) وتعد أشهر صيغ رهن الروح بالدم في صفقة مع الشيطان في الأدب الأوروبي بل والعالمي، وكان «فاوست» يطمح إلي زيادة قدراته المعرفية فيستطع مغالبة شروط الزمان والمكان ومادة الجسد، ويمكنه أن يجوس في أنحاء الماضي وفي أي مكان، فيشهد بحواسه ويعيش ما لم يعشه. ومنحه الشيطان ما وعده به، ولكن «فاوست»، مرة أخرى، يتململ في شيخوخته من الصفقة، بالتوبة!.

3/ ث/ 3/ 3* إلا أن بنية رهن الروح بصفقة مع الشيطان، لا تتخذ دائما هذه الصيغة الميتافيزيقية المباشرة، فعقد الزواج في الواقع الاجتماعي قد يتحول إلي صفقة مع الشيطان وإن اكتسى بمظهر الشرعية، حين يذعن أيّ من طرفيه أو كليهما معا لمجرد إرادة السلطة الأبوية، أو يقهر أي منهما نفسه علي قبوله، بوعد

(1) انظر كتابنا (نبش في أوراق قديمة/ قراءة في نظريات دراما العصور الوسطي- القاهرة- دار جزيرة الورد- 2018، مبحث مسرحية المعجزة والكرامة.

الثروة ومظاهر الرفاهية والحفاظ علي البنية الطبقية، لا بالحب والرضي والاختيار الإرادي. ولا يلبث أن يكشف الزواج- في هذه الحالات- عن حقيقته كعقد مع الشيطان، لا مع الله، ويصبح عقد امتلاك، مما يؤدي إلي تصدعه من الداخل بالشقاء المتبادل مرة وعلاقات الخيانة والزنى مرة، ومناكفة الإلحاح علي العفة مرة ثالثة، أو حيازة الثروة وأسباب الترف، التي غالبا ما تكون الوعود بها كاذبة، مرات!. وتطرد بنية رهن الروح بالزواج، علي هذا النحو بما تنطوي عليه من تداعيات مؤلمة ومخربة، يستحيل تداركها، إلا بما يزيدها ألما وتخريبا، حتى في التنويعات الأكثر حداثة في القرن العشرين. ففي مسرحية (الحياة الراكدة- Still life) أو (مقابلة قصيرة - Brief encounter) التي كتبها «نويل كوارد- Noel Coward»، تكمن خمائر النكد في زواج كل من «لورا جيسون- Laura Jesson» و«آليك هارفي- Alec Harvey» وفقا لهذه البنية نفسه، التي أسفرت عن الشقاء وعدم الانسجام. وفي الحاضر يلتقيان في محطة قطار، فيدب في نفسيهما الشعور بالبهجة والانسجام ويتشاركان كل شيء، فيتواعدا علي الالتقاء سويا مرة من كل أسبوع في المحطة نفسها. ولكن بإدراك كل منهما أنه يحب الآخر، يتولد- في الوقت نفسه- الإحساس المأسوي- أو بالدقة الميلودرامي- بأن كليهما لا يمكنه التحرر من أسر حياته الزوجية، ويهجر أسرته التي ينتفي منها الحب المتبادل، فيخيم عليهما القنوط(1).

3/ ث/ 3/ 4/ أ*وفي (مرتفعات وزرينج/ 1847(2) تتعدد بنية رهن الروح بالزواج بين الجيل الواحد وتمتد آثارها التعسة لتعيد إنتاجها عبر الأجيال، وقد اقترن فيها الحب المجهض بالانتقام والتعذيب الفج، علي نحو حول الحب نفسه

(1) انظر الموقع الإليكتروني «أدوات أدبية»: http://literarydevices.net/melodrama/

(2) هذا العمل هو الرواية الوحيدة للكاتبة البريطانية «إيملي برونتي- Emily Bronte\1818: 1848»، وتتوافق مع الحساسية الميلودرامية، في القرن التاسع عشر، وتصنف علي أنها قوطية، وأعدت للمسرح في أنحاء مختلفة من أوروبا وأمريكا، بعد بريطانيا.

إلي نزعة امتلاك مرضية، فينهش نفسه بالحقد والغيرة. علي أن خمائر النكد خمائر النكد ترجع بالأبطال إلي طفولتهم، فقد تربي «هيثكليف- Heathcliff» طفلا يتيما شريدا في بيت السيد «إيرناشو- Earnshaw»، ورغم أنه يعد ابنا بالتبني وأخا بالتبعية لكل من «كاثرين- Catharine» وأخيها «هندلي- Hindely»، إلا أنه كان بمثابة الخادم في الضيعة، والزريبة، وبينما حظي من «كاثرين» بالعطف، الذي نما حبا عميقا مع الأيام، ومن الأب بالعناية لما يبذله من جهود في العمل، إلا أن ذلك نفسه ما أوغر صدر«هندلي» فراح يسومه ألوان العذاب والإهانة، ولاسيما بعد أن توفي الأب. وفي هذه المرحلة، أجهضت «كاثرين» حبها قبل إجهاضه بأخيها، سواء لوضع «هيثكليف» الطبقي، أو لجذوره كشريد، وقبلت أن تتزوج من «إدجار لينتون - Edgar Linton»، صديق الطفولة أيضا والوجيه الثرى، الذي يحبها، ويعلم أنها لا تبادله حبا بحب لأن قلبها مع «هيثكليف». وهكذا.. تكونت أولى خمائر النكد في بنية رهن بالزواج أفسدت أرواح أربعة أشخاص، تصوروا أن الثروة والمكانة والاجتماعية ضمادة كافية(1).

3/ ث/ 3/ 4/ ب* وفي المسافة الميلودرامية، تتم زيجة «كاثرين» وتنجب ابنتها التي تمنحها اسمها، كما يتزوج أخوها من «فرانسيس» التي تموت بعد ولادتها «هاريتون- Hareton»، بينما يسافر «هيثكليف»، ويكوّن في بضع سنوات ثروة طائلة من لعب القمار!، ويعود بعدها وقد تحول حبه المجهض إلي طاقة انتقام الإهانة التي لحقت به. فيتزوج «إيزابيلا- Isabella»، أخت «إدجار» الصغرى، التي تخدع فيه بعدما عاد ثريا، ولا تدري أنه تزوجها انتقاما من أخيها!، فتضطر إلي الفرار من البيت لتعيش مع ابنها «لينتون- Linton» وحيدة إلي موتها!. ويسدد من ناحية ثانية ديون «هندلي» السكير الذي ضيع ثروته، كما أنه يمعن في إذلاله يسمح له بالبقاء في البيت، بينما يتبنى ابنه «هاريتون»، وينفث فيه عن كل أحقاده وغله من أبيه، فيعيد إنتاج خمائر النكد مجددا. ومن ناحية ثالثة، يحرض

(1) انظر: مرتفعات_ويزرينج\https://ar.wikipedia.org/wiki

ابنه علي الزواج من ابنة «كاترين»- التي لم تكن تعلم شيئا عن تاريخ أسرتها- لتؤول إليه ثروتها!، ورغم أنها تكتشف خدعتها فيه، إلا أنها تضطر إلي الرضوخ بعد حبسها وتهديدها، بينما يتضح أنها تحب «هاريتون» ابن خالها[1]، الذي يعيد سيرة «هيثكليف» من بداياتها، وعلي يدي هثيكليف نفسه!. وهكذا فإن علاقات الحب تجهض، وتصبح علاقات الزواج عقودا مع الشيطان، فإما تبنيها الأطماع ورغبة الثراء بمشاعر مراوغة!، أو الرغبة في الانتقام والنكاية في آخر، مما يفسدها من داخلها بالشقاء والكراهية، وينذر بالخيانة في الظلام.

3/ ث/ 3/ 5/ 1* ولعل (الطريق إلي الهلاك/ 1892) من الأعمال الهامة تاريخيا، سواء باستيعابها بنية الرهن في خطها الرئيسي وبصيغ فرعية متعددة، أو كعمل مفصلي كشف عن عناصر عديدة ميلودرامية في أرحام الأنواع السابقة عليها بدءا من الملهاة العاطفية إلي التهكمية مرورا بالمأساة العائلية، كما قدمت- من ناحية ثالثة- السمات الجوهرية للشخصية الفاعلة في بنية الرهن. فبغض النظر عن جذور الفاعل الطبقية، التي قد تتراوح بين الأرستقراطية وأدني الطبقات الاجتماعية، مرورا بشرائح وفئات البرجوازية، هناك دائما رغبة عميقة في الاستمتاع بالحياة، مع تكبيل اليد بشروط في الإنفاق، أو ضيق الموارد، وربما انعدامها، وفي الوقت نفسه انتفاء الرغبة في العمل أو الكد وبذل الجهد، واللامبالاة بقيمته والسخرية منه، كما أن هناك الأمل فيما يعد ضربة الحظ المواتية، علي نحو يوشك أن يكون إدمانا أو مرضا نفسيا. ومن هذه السمات تتكون تنويعات نمط المتلاف أو المبذر الذي يحلم بالمال والمتعة.

3/ ث/ 3/ 5/ 2* وأول التنويعات التي نجدها للابن المتلاف في بنية الرهن، تتمثل في «جاك»، فمن ناحية نراه شريدا في المجتمع عن أبيه، النائب الراحل «ميلفورد»، الذي توفي خارج البلاد، وعن زوجة أبيه السيدة «وارين» ولا يعمل شيئا منتجا، ولكنه يعوزه المال ليستمتع بحياته وشبابه. ومن ناحية ثانية نجده

(1) انظر: مرتفعات_ويزرينج\https://ar.wikipedia.org/wiki

بصفته ابنا غير شرعي لأبيه، فهو ثمرة صفقة رهن للروح بين أبيه وأمه عقدها الشيطان. ولعل ذلك ما يجعله- من ناحية ثالثة- يرى أنه لا ينبغي تركه للجوع، وإن كان ابنا غير شرعي، مما يجعله أيضا يخشى أن يعاقبه أبوه ويحرمه من الإرث. وهذه العناصر تتغذي - علي مستوٍ آخر- بالأرملة «وارين» التي توصف باللعوب والسيئة السمعة، فهي الوجه المماثل لأمه في الحاضر، إذ تزوجت أباه، لا حبا فيه، بل طمعا في ثروته بعد مماته لقاء ما تمنحه من متعة حسية وفق قدراته. ولكن السيدة «وارين» بلغت من العمر- وإن احتفظت ببقايا جمال وفتنة ورغبة في المتعة- ما يجعلها معنية بالاستئثار بالإرث باعتبارها حقها، ومستعدة- من ناحية ثانية- أن تكون خدين الشيطان لعقد زيجات جديدة، ولو استنزفت ثروتها وتنافست فيها مع «صوفيا»، ابنتها من زوجها الأول. علي أية حال إن كانت الأرملة «وارين» مستعدة لعقد زيجة علي أساس بنية رهن الروح للسعادة والمتعة الحسية، وفي الاتجاه العكسي لزيجاتها السابقة، فجاك يحل معضلة وجوده بتنويعات أخرى علي بنية الرهن نفسها. فمن ناحية يعيش علي مودة صداقته مع «هاري»، ومن ناحية ثانية، يقترض من أبيه السيد «دورنتون»، بما يسمح له من ناحية ثالثة بأن يجد لنفسه مقعدا علي موائد القمار، وموطئ قدم حول مضمار سباق الخيل، ويراوده الأمل أن يبتسم له الحظ بما يعوضه، وينتظر في الوقت نفسه أن تلوح في الأفق وصية أبيه المؤتمن عليها السيد «سولكي»، شريك «دورنتون» في مؤسسته.

3/ ث/ 3/ 5/ 3* وإلي جانب «جاك» في (الطريق إلي الهلاك)، نجد تنويعة «تشارلز» بانتمائه إلي البرجوازية الصغيرة، منحدرا عن أب كان يعمل خبازا للحلوى وجدٍ كان يتجر في سقط الذبائح، وقليل التعليم عديم الثقافة ولكنه يود لو أنسي هذه الجذور التي يحتقرها ويهزأ بها، ويود بدوره لو استمتع بحياته بلا عمل. ويبدو أن «تشارلز» أدمن بنية الرهن أو تمكنت من عقله ونفسه فأصبح مريضا بها، فأدت إلي تبديده الثروة الهائلة التي آلت إليه من أبيه وجده، علي سباق الخيل والقمار قبل أن يبدأ الفعل الدرامي. ومن ناحية ثانية يلجأ إلي رهن البقايا العينية منها لدي المرابي سلكي، لقاء ما يأخذه من مال، يعود ليضخه في القمار

وسباق الخيل، والأمل- مرة أخرى- لا شيء سوى ابتسامة الحظ بضربة تعوض ما ضاع. كما أنه يعرض نفسه في صفقة زواج من الأرملة وارين يرهن فيها روحه وشبابه، مقابل المال الذي يمكن أن يستنزفه منها!.

3/ ث/ 3/ 5/ 4* وفي التنويعة الثالثة نجد «هاري» الذي يتمتع بثروة أبيه «دورنتون»، وبما له من مكانة مرموقة ومؤسسة اقتصادية ناجحة، إلا أنه يضيق بما يفرضه عليه من شروط في الإنفاق ومطالبة بالاعتدال، وإلحاح علي العمل حتى أنه منحه مقعدا في مجلس الإدارة وصلاحية التوقيع. ورغم حبه الشديد لأبيه وأسفه العميق أن يكون سببا في سخطه أو حزنه، إلا أنه يرى نفسه مبذرا متلافا لا أمل في إصلاحه، فيميل إلي التهكم، حتى من نفسه، مما يعمق سمة اللامبالاة في تكوين النمط. وبهذه اللامبالاة قد يكون النمط أنانيا شريرا قاسي القلب، أو ينقلب مثل هاري طيبا إلي حد الحماقة في معاونة كل معسر يتطلع إليه ويلوذ به، حتى أن الخدم يحبونه ويبشون له ولمداعباته أو نكاته، ولذا يكسرون أوامر أبيه بطرده، ويفتحون له الباب، ويتدخل لحمايتهم من غضب أبيه. ويبدو أن «هاري» يراهن في كل هذا علي رقته العاطفية وحبه لأبيه، وحب أبيه له، بصفته الابن ولكنه- من ناحية ثانية- يقامر ويراهن في سباقات الخيل، علي أمل أن يبتسم الحظ، ويجد ما يعيده إلي خزانة أبيه التي يستنزفها بين نوبات السخط والتأنيب والتوبيخ والغضب التي تستبد بأبيه.

3/ ث/ 3/ 5/ 5* وعلي هذا النحو، فإن بنية الرهن بتنويعاتها المختلفة، تهيمن علي خمائر النكد في (الطريق إلي الهلاك)، وتشكل فيها ماضي الأصدقاء الثلاثة، وقد دمجت فيها «ثيمة» ابن الحرام، كما دمجت ما يماثلها في عالم الأرملة «وارين»، التي تكون- في الوقت نفسه- مع ابنتها «صوفيا» نمط المرأة الثنائي. وفي تطوير هذه البنية، تنفجر مؤسسة «دورنتون»، وتتهدد بإشهار الإفلاس حين يتعين تسديد فواتير الديون التي أثقلها بها «هاري» ولا يستطيع إنقاذها من مصيرها أن يلغي الأب صلاحية توقيع ابنه، ولا طرده ولا صب اللعنة عليه وإعلانه بالحرمان

من الإرث، بل يبقي كل أولئك من تداعيات الأزمة المالية، مثلها مثل إيداع «جاك» في السجن لعدم وفائه بما عليه من صكوك دين، وعقابا له باعتباره السبب في إفساد «هاري». وفي السياق نفسه تتشكل الحبكة من الجهود التي تبذلها الشخصيات لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، فيعيدون إنتاج بنية الرهن نفسها، بما يؤدي إلي مزيد من تدهور الأوضاع، في إطار التعقيدات الدرامية. ويتمثل الشيطان في المرابي سلكي،كطرف ثانٍ في التعاقد مرة، وفي الأرملة «وارين» مرة، وفي الحلف بينهما مرة، حين تقع وصية «ميلفورد» بالصدفة في يد سلكي. فمن ناحية، يحاول «هاري» الاقتراض من «سلكي»، ولو من قبيل الوفاء بجميله عليه، ولكن المحاولة تأتي بما لم يشتهِ منها(1)، ومن ناحية ثانية يقرر التضحية بحبه الصادق والبريء لصوفيا، ويستجيب- في الوقت نفسه- لغرام أمها، فيبيع روحه وشبابه لها، مقابل أن تضخ ثروتها لإنقاذ أبيه، وتمنحه ما يمكنه من إطلاق سراح «جاك»، بحجة أنه سيتأهب به للزفاف. ويحاول «تشارلز» الاقتراض من سلكي، بضمان جياده، لإنقاذ جاك أيضا من السجن. ولكن سلكي يستغل المعلومة ويكدس أرباب الديون علي رأس جاك، بل ويستقطب «تشارلز» في خطته للإيقاع بالأرملة «وارين»، والإفادة من الوصية لتزويجه منها!.

3/ ث/ 3/ 6/ 1* ويبدو أن ميلودراما الرهن، لا تختلف في تكنيك بنائها وتطويرها عن غيرها من الفروع الأخرى التي تُدمج تنويعة أو أكثر منها في سياقها، وتؤدي الصدفة والشخصيات الثانوية أدوارا هامة في الإعلان عن اختمار النكد وتفجيره. وذلك في شكل خبر في جريدة أو علي لسان صديق، عن تصرف البطل المتلاف بثروته أو بروحه مع امرأة غناجة تكاد توقعه في حبائلها، أو للتذكير بموعد سداد دين أو فك رهنية، أو انتفاء البقايا العينية من الرفاهية القديمة التي يمكن أن تضخ في رهن جديد. ولا يخلو الأمر من الشيطان أو حلفائه من البشر، وأعوانهم الذين يتدربون تحت أيديهم. وهؤلاء وأولئك يتخذون صيغ عديدة

(1) راجع المثال كما نوقش في تنويعة الجريمة المدنية.

تراوغ بقيم الأمانة والشرف والتدين المفرط، والتواضع إلي حد الاستكانة وادعاء الفقر وكثرة الهموم، يتصفون بالبخل والجشع والدهاء وسعة الحيلة والانتهازية، ويجيدون إطلاق الوعود البراقة، وادعاء استعدادهم الدائم للخدمة والمعاونة. ويوجد بين خدمهم وأعوانهم من يماثلهم، وقد يشكلون شبكة تتساند رغم التنافس للاتفاق علي أية منافع مشتركة. وذلك إلي جانب تنويعة من الكبار الطيبين، الذين قد يخفي ماضيهم وأسلوبهم في تكوين الثروة، ويختزل في الشقاء والكد والأمانة والحرص علي الاعتدال ومكارم الأخلاق. وبين هؤلاء وأولئك تتولد علاقات الصداقة أو الأخوة أو الشراكة في العمل، أو الزمالة في السوق.

3/ ث/ 3/ 6/ 2* وتتوزع في الجانبين تنويعة تتراوح بين وجهي نمط المرأة الثنائي من المتصابية، المطلقة، متعددة الزواج، الأرملة، الزوجة، الخادمة، في مهن وأدوار اجتماعية متباينة، إلا أن ما يجمع بينهم حب المال والتراوح بين العفة والتفريط، مما يجعل أي منهن طرفا علي نحو ما في صفقة مع الشيطان. وتتشكل الحبكة من جهود الأبطال المبذولة في محاولاتهم لفك الرهن أو سداد القرض، أو مواجهة شبح الإفلاس أو السجن. وغالبا يتورطون في صفقات رهن جديدة مما يطور الصراع، وينوّع المواجهات الميلودرامية، لاسيما بين ذوي القربى: آباء وأبناء، أو أخوة وأخوات أو أصدقاء حميمين، وهي مواجهات تتشبع باللوم والتأنيب متزايد الصخب والهياج الانفعالي، وتستثير الذكريات القديمة، وتستدعي مشاعر الحزن والأسى والرصيد المكتوم من المودة، وتقود إلي البكاء أحيانا، والتوبة وطلب الغفران أو التسامح. وغالبا تأتي الصدفة لتقدم الحلول المرجوة، وتؤدي إلي إنقاذ ما يمكن إنقاذه من مشروع حلفاء الشيطان. ففي (الطريق إلي الهلاك)، يعرف «جاك» ما يدله علي ظهور وصية أبيه من حوار عابر مع تشارلز، ومن ثمة يبادر إلي الاستغاثة بالمؤتمن عليها «سولكي». ويموت أحد أقارب «سولكي»، فيرث عنه ثروة طائلة، ويرتضي أن يضخها في الشركة المتداعية، مما ينقذها من الخراب، ويجهض في الوقت نفسه زيجة «هاري» من

الأرملة و«ارين» ويتزوج من ابنتها «صوفيا»(□).

3/ ث/ 4/ 1* لا غرو أن تكون بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة فيما ورثته الواقعية من الميلودراما بمختلف فروعها، فضلا عن قالب المسرحية محكمة الصنع، وأعادت- في الوقت نفسه- شحنها برؤى جديدة تتجاوز المنظور الأخلاقي لفروعها. فعمقت أنماط الشخصيات وأعادت بناءها علي أساس تفاعلها مع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية وما تتلقاه من ثقافة وتمارسه من أعمال، وتمر به من تجارب، ومنحتها وعيا عميقا ومطردا بذاتها، وقدرتها علي الاختيار والتمييز بين ما تريد وما لا تريد، مما أعلي من شأن عنصر الإرادة والعقل والتفكير والنقد الذاتي. وعلي مستوٍ آخر، أمدت القالب برؤى من القراءة الواعية لحركة التاريخ والمجتمع في ضوء ما لكليهما من قوانين موضوعية، في مواجهة قوانين السوق الرأسمالي التي تزاوجت مع القدر بمضمونه الميتافيزيقي الذي يرسخ للصدفة. وفي هذا السياق، اكتسبت بقايا الرفاهية ضمن عناصر بنية الرهن مضمونا رمزيا للطبقة ومكانتها ومفاخرها، ومدي تمسك أبنائها بها بصفتها تعبيرا عن أصالتهم، علي نحو لا يخلو- بالطبع- من جمال آسر عميق التأثير في المتلقي. وغالبا ما تبدو الطبقة أو الأسرة عاجزة وقد فشلت كل جهدها لفك الرهن، عن الصمود في مواجهة متغيرات أكبر منها، وربما لا تفهمها، فتخرج- بالتبعية- من مسار التاريخ. وبهذا المعني وظف « تشخوف/ 1860- 1904»- مثلا- بنية الرهن في رائعته (بستان الكرز/ 1904)، ووظفها «جرانفيل باركر/ 1877- 1946) في (تزويج آن ليت/ 1900)، كما وظفها «نعمان عاشور/ 1918- 1987» في (عائلة الدوغري / 1963)، وإن ارتقي برمز البيت إلي دلالة الوطن وما تحمله جدرانه من تاريخ.

3/ ث/ 4/ 1/ 1* ففي (تزويج آن ليت) يخيم شبح الإفلاس بالكامل، علي أسرة من الأرستقراطية الإنجليزية، خلال الربع الأخير من القرن الثامن عشر،

(1) راجع المشهدين الأخيرين من الفصل الرابع في (الطريق إلي الهلاك)

ابتداء من الجد «جورج» وزوجته الليدي «ليت» اللذين نخر فيهما سوس الشيخوخة، ولم يعد لهما من بقايا المجد القديم سوي التعالي بالقيم والأفكار البالية، حتى صارا مدعاة للتهكم المغلف بالشفقة. ومن ناحية ثانية الأب «كارنابي ليت» الذي يغير انتماءه للأحزاب السياسية ليضغط بأحدهما لا أكثر علي الآخر، حتى خسر الكل تقريبا وتراجع محصورا في ضيعة «ماركسويد» التي آلت إليه من زوجته الراحلة، فاضطر إلي رهنها لواحد من البرجوازية الريفية المحيطة بها، «تاتون»، الذي يبدو متفانيا في الإشراف علي الضيعة والإنفاق علي العائلة، راضيا بما يلقاه من تهكم عليه باعتباره مداعبة، وإن بدت ثقيلة أحيانا. وفي هذا السياق، تتبدى جهود «كارنابي» وأبنائه، بمثابة محاولات لفك الرهن وإعادة الأسرة لمسارها القديم. ومن هذه المحاولات ما تم في الماضي قبل بداية الفعل، مثل زواج الابنة الكبرى «سارة» وزواج الابن «جورج»، ومنها ما يشكل الفعل الدرامي في الحاضر، حيث مشروع تزويج الابنة الصغرى «آن»، الذي يرجى معه استعادة الوضع السياسي أيضا. وتنوع المحاولات في مجموعها علي بنية الرهن، وتداعياتها التي ربما كانت أكثر مرارة من الدوافع إليها.

3/ ث/ 4/ 1/ 2* فمن ناحية، كان زواج «سارة» من «تشارلز» الذي تحمل لقب عائلته «كوتشام»، زيجة أرستقراطية من نوعية رهن الروح مقابل الحفاظ علي المكانة، ولذا تتفسخ من داخلها سواء بخيانة الزوج المتكررة التي لم تخل أحيانا من فضائح، مما دعاها إلي هجره واللجوء إلي القضاء طلبا للطلاق، والعودة لأبيها، بينما تلج بنفسها بنية رهن أخرى مماثلة كعشيقة للورد «آرثر» علي أمل أن يتزوجها بعد الطلاق، قبلما يسفر الأمر عن فضيحة!. ومن ناحية ثانية، تزوّج «جورج» من «دوللي» ابنة البرجوازي الريفي «كرو» لمجرد أنها ثرية وموضوعا للإشباع الجنسي لا بأس به، ولكنه دائم الشكوى من عجزها عن التكيف مع نمط الحياة الأرستقراطية، فهجرها بدوره إلي الضيعة، وتركها حاملا!، وصليبا علي ظهره بالسؤال عن كيف سيحمل أبناؤها ألقاب العائلة، كما يعيد إنتاج بنية الرهن

علي نحو أكثر سخفا في العبث مع الفلاحات في مزرعة «تاتون»!.

3/ ث/ 4/ 1/ 3* ويعيد «كارنابي» إنتاج بنية الرهن نفسها على نحو مزدوج في خطة إيقاع «اللورد جون» للزواج من الابنة الصغرى «آن» باعتبارها أيضا المخرج الأخير من مأزقه، ليعود مجددا إلي الحياة السياسة في ظل أسرة الزوج، مبديا استعداده لأن يتخلى عن كل ما سبق أن أعلنه من مبادئ وتوجهات دعته للخلاف معهم وتغيير وجهته الحزبية عنهم. ويبدو «كارنابي» في هذا كله وكأنه الشيطان الذي يشرف علي بنية الرهن ويعقد الصفقات ويراوغ المبادئ والقيم الأخلاقية بما يبتذلها في السياسة والاجتماع والعلاقات الإنسانية، بلا مبالاة بأي شيء، حتى أن الفخ الذي أعده لاصطياد «جون» تشبع ببنية رهن مركبة!. فمن ناحية كانت ثمة سهرة في القصر شغلت بلعب الورق علي قرع الكئوس. ومن ناحية ثانية كان ثمة رهان مع «تاتون» علي العناية بنظافة القصر حتى خلي من كل ما يبعث علي الضيق أو إثارة الذعر ولاسيما الضفادع. ومن ناحية ثالثة غامر بسمعة ابنته «آن» لإثارة جون جنسيا، فأجلسها بجواره. وكانت نتيجة هذا الفخ المركب أن تهيج «جون» وقّبل «آن» التي صرخت وانتفضت خارجة إلي الحديقة، لتكون صرختها نقطة الهجوم التي تستدعي التحقيق في المشهد الافتتاحي، وما إذا كانت بسبب القبلة علي نحو يستحق اعتبارها عدوانا علي شرفه، يستدعي التسوية إما بالزواج أو بالمبارزة، أو أنها بسبب ضفدعة قفزت علي قدميها فجأة مما أفزعها، فيخسر «تاتون» رهانه!.

3/ ث/ 4/ 1/ 4*وعلي أية حال، بينما يتطور فخ صيد اللورد «جون» ليدخل عنصرا في بنية رهن بالروح، إلي النقطة التي يعود فيه ويخر علي قدميه راجيا «آن» أن تقبل الزواج منه، كانت تنفجر خمائر النكد السابقة بما انطوت عليه من بني رهن مماثلة، أمام وعي «آن» نفسها. فتتضح لها- من ناحية- حقيقة أبيها غير المبالية، والمتقلبة بين المبادئ حيثما توجد المنفعة. ومن ناحية ثانية، تداعيات علاقة «سارة» بزوجها وقضية طلاقها، ولاسيما أن حبيبها، «آرثر»، أخا «جون»، إذ أن

زوجها يأبى طلاقها ويهدد- علي لسان محاميه- بفضح غرامها الذي تعتقد أنه سري، ما لم ترض أن يكون عائدها منه إقامة وإعاشة!، بينما يرتضي لها حبيبها- في الوقت نفسه- مكانة العشيقة السرية، بعدما سوي أموره مع زوجته!. ومن ناحية ثالثة، تتضح أبعاد علاقة «جورج» بزوجته: هجره لها، لامبالاته بها أو بحملها، ولادتها، حضورها بوليدها للضيعة وأزمة الانتقال الحتمي للألقاب العائلة الأرستقراطية إلي الحفيد الذي ينحدر من رحم برجوازي!.

3/ ث/ 4/ 1/ 5* وفي ضوء هذه التداعيات في كليتها تكتشف «آن» فساد بنية الرهن بالروح، رغم كل ما تعد به من ألوان الرفاهية وتلبية الاحتياجات. ولكن- علي مستوٍ آخر- يلفت نظرها البستاني «جون أبود» الذي يبدو أمام عينيها بصفته الوحيد الذي يعمل وينتج بعرقه وكده كل ما في الحديقة من آيات الجمال، ويبدو سعيدا راضيا بالأكل البسيط الذي يقيم أوده، ويمنحه العافية، كما أنه برئ من الضغينة أو الحقد فيلح للاطمئنان علي «دولي» وصحتها، ويفرح بوليدها، بعكس أبيه جورج، غير المبالي، رغم أنه أحبها وسبق أن طلبها للزواج، ولكن أباها رفضه لرقة حاله. وبالتبعية فإن «آن» تكتشف ذاته اليقظة لحقيقتها الإنسانية، فيمكنها مجاوزة بني الرهن المنحطة التي توشك أن تكون عنصرا في واحدة منها، وتقرر هدم صفقة زواجها من اللورد«جون»، وإن كانت قد أثلجت صدرها حينا بفاعلية أنوثتها، وبركوع رجل تحت قدميها. وبالمقابل تقرر «آن» الدخول في صفقة عكسية وتعرض نفسها للزواج من البستاني الفقير، الذي لا يعدها بشيء، سوى أنها ستضطر إلي تعلم كيف تعمل بيديها!، وكأنها تنتفض بثورة علي انتمائها للأرستقراطية، وما ألفته من نمط حياة ترجع إليه الأوضاع المتدهورة لأبيها وأختها وأخيها، من الناحية الإنسانية قبل الاقتصادية. ورغم كل ما تواجهه من معارضة واستياء ودهشة، إلا أنها تصر علي موقفها، ويجد أبوها- في الوقت ذاته- نفسه مضطرا إلي فك رهن الضيعة ببيعها، فتؤول إلي ممثلي البرجوازية الريفية «تاتون»، و«كرو»، حمي «جورج»!.

3/ ث/ 4/ 2/ 1* وفي (بستان الكرز) نجد البستان نفسه تحت الرهن في يد «لوباخن»، لفترة طويلة، ريثما تتمكن ورثته وعلي رأسهم «رانفسكايا» من فك رهنه، بعدما يعودون من رحلتهم إلي أوربا التي أنفقوا فيها قيمة ما أخذوه بضمانه. ولكن بينما يصبح البستان رمزا للأرستقراطية الروسية، بكل ما تنطوي عليه من جمال ورقة وطراوة آسرة، نجد أفرادها جميعا عاجزين- كبارا كانوا أو صغارا، نساء أو رجالا- عن تحقيق أي نجاح خلال مسعاهم بالخارج طوال المسافة الميلودرامية التقليدية، بين تاريخ الرهن وتاريخ العودة، لفك رهن البستان. فقد شلتهم التقاليد والقيم الإقطاعية التي تربوا عليها، عن العمل والكسب أو الترويج لأنفسهم في السوق الرأسمالي، أو التكيف معه- علي نحو ما- بما يعيد تكوين الثروة في السوق الرأسمالي. فلا أحد فيهم مؤهل لأي عمل أو إنتاج إلا استعادة ذكري عالم قديم، ينحسر باطراد إلي ذمة التاريخ، أو متاحفه في أحسن الأحوال. وإذا تجرد أي منهم من هالة هذا العالم الجميلة، لن يتبقى منه إلا ساقٍ في حانة أو قواد، أو غانية تدبر دونها الدنيا، ومشروع غانية علي الطريق، أو طرفا في بنية رهن بالروح والجسد. كما عجزوا- في السياق نفسه- عن فهم حركة التاريخ التي نقلت «لوباخن» من ابن تاجر صغير إلي برجوازي مستعد لشراء البستان، وحرثه، والانتفاع بكل ما فيه، وتحويله إلي مشروع منتج، غير مبال بأي قيمة جمالية، مقابل القيم النفعية التي يمكن أن يتمخض عنها. وفي هذا الإطار فقط تتكشف بنية الرهن بتنويعاتها الممكنة، عن نذرها المهلكة، فيعجزون عن فك الرهن، ويضطرون إلي الرحيل عن البستان لآخر مرة، بينما تسمع معاول الهدم تدك جذوع الأشجار، ومصير كل منهم المحتوم يلوح في أفق العالم الجديد، عالم «لوباخن»، لا عالم «رانفسكايا» وأخيها «جاييف»!.

3/ ث/ 4/ 2/ 2/ 1* في(عائلة الدوغري) ترتقي دلالة البيت المرهون، الذي تربى فيه أبناء العائلة من موضوع إرث يمكن تقسيمه، إلي وطن يستحيل التفريط فيه ولا فيما بين جدرانه من ذكريات التاريخ، إلا من قبيل الخيانة والأنانية واللامبالاة، إذ تتحكم فيه قوى ثورية من خارجه، كما تحكم أمثاله. ويتولد هذا

المعني من الفعل الرئيسي الذي تهيمن عليه بنية البيع المؤجل لحين فك الرهن، فقد عاد الابن مصطفي من إعارة عمل في الخارج، كون فيها ثروة، ويود تصفية حساباته القديمة في الحارة التي لم تعد تلائم تطلعه الطبقي: يطلق زوجته وابنة خالته «كريمة»، يبيع البيت بصفته آخر ما بقي من إرث الأب مع الخادم العجوز «الطواف» بعد ضياع الفرن، فتزيد بنصيبه ثروته ويمكنه اللحاق بركب الأكابر والزواج من المطلقة «أزهار»، ابنة وكيل الوزارة. والواقع أن هذا المشروع يؤذن بإيقاظ خمائر النكد الملتبسة في ماضي الأسرة ببنية الرهن، فقد مر الأب الراحل بأزمة اقتصادية عاصفة، بعدما اندلع حريق في الفرن الذي كان يعيش عليه وينتج ما ينفع الناس. وفي محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه رهن البيت، ليمكنه إعادة بناء الفرن. ولكنه مات كمدا ولم يجد من أبنائه من يخلفه في إدارة الفرن والإشراف علي إعادة بنائه. واضطر- من ناحية ثانية- الابن الأكبر، «سيد»، إلي التدخل، فضحي بكل ثروته ودكانه التي أذاعت صيته كأشهر وأفضل حائك ثياب في البلاد، ولكنه لم يستطع إلا أن يفك رهن البيت، وبيع الفرن، فاشتراه «أبو الرضا شنن»، الذي كان يعمل فيه كاتبا. وكان «شنن» يتميز بالبخل والخبث وإن تظاهر بالفقر والوفاء للعشرة، علي نحو يجعله تابع شيطان نموذجي في ميلودراما الرهن، إذ يعود مجددا في الحاضر بمحاولة الاستيلاء علي البيت. ولكن «سيد» كان قد أشهر «سيد» إفلاسه، ولم يجد ما يفعله إزاء المحنة إلا أن يحشد بقايا أدوات صنعته في صالة الشقة، ويلوذ بخلواته الصوفية، التي تشكل عالما بديلا في المسافة الميلودرامية، ويودع آلامه مع الوثائق في صندوق الذكريات، ويلتزم الصمت في أريحية عن دوره، مما رشحه- من ناحية ثانية- لأدوار المؤتمن!.

3/ ث/ 4/ 2/ 2/ 2*لا غرو أن يثير مشروع «مصطفي» قلقا عميقا في الأسرة، ويؤدي إلي دمج كل الخطوط الفرعية في سياقه، بما منح العمل وحدته الكلية وأعلن- في الوقت نفسه- اختمار عناصر النكد الكامنة. فانقسمت الأسرة، بين من يوافقه وتغريه تطلعاته بتطلعات مماثله: الأخت الكبرى، «زينب»، والصغرى

«عائشة»، ومن يعارضه ويسخر منه ومن تطلعاته: «حسن»، الأخ الأكبر «سيد»، ابنة الخالة كريمة، و«علي الطواف» خادم الأسرة العجوز الذي قضي عمره بينها ومربيا لأفرادها عليما بطبائعهم، وإن ظل حافيا. ويزيد العصف والتوتر والاستقطاب بين الجبهتين كلما أصر «شنن» علي شراء البيت كله من ناحية، وتقدمت- من ناحية ثانية- خطى الأفراد في تحقيق مشروعاتها، التي تعد تنويعة علي بنية الرهن. فيرتبط «حسن» بفريق كرة قدم حتى أصبح قلب هجوم المنتخب القومي! وكريمة تُطلق وتتزوج «سيد» الذي رأته أليق بها منذ البداية، فتحمل منه في غضون أشهر، بعدما قضت سنوات مع مصطفي بلا حمل!. وفي السياق نفسه يخرج «سيد» من عزلته ويحاول استئناف العمل، ولكنه يباغت بما طرأ علي السوق من تغيير في الذوق. وعلي الجبهة الأخرى يخفق مشروع زواج مصطفي من أزهار، ويتجمد زواج «عائشة» من «سامي»، لأنه ابن «شنن» مما يجعله عرضة للتهكم بنبش جذوره من ناحية، وينتظر- من ناحية ثانية- أن تأتيه فرصة لنشر مؤلفاته كأديب ناشئ، ولأنه ينتقد- من ناحية ثالثة- نمط العلاقات الإنسانية الذي يسود حوله بمنطق الصفقات الاقتصادية، وإن يكن بشعارات ذات لغة مقعرة وغير مفهومة غالبا، فيعجز في كل أحواله عن إرضاء جبهة «زينب» و«مصطفي» التي تسلطت علي وعي «عائشة»، ويبدو أقرب إلي الجبهة الأخرى، فتتشوه صورته من الاثنين. وتبلغ الأزمة ذروتها بين الجبهتين حين يتراجع «شنن» كلية عن الصفقة معلنا أن البيت مرهون، وبعلم «سيد».

3/ ث/ 4/ 2/ 2/ 3*لقد أنذر تراجع «شنن» عن شراء البيت وإعلانه أنه مرهون، بمواجهة عاصفة بين الجبهتين، ولا غرو أن تتسم الذروة بما تتسم به في الميلودراما عادة، سواء أكانت من تنويعة الرهن أو سواها، حيث يتم تشويه البطل وإنتاج صورة مغلوطة له. ومن ثمة، بدا «سيد» شخصا متلافا مبذرا ضيع ثروته ومكانته، وقبل العيش عالة علي أخوته، في ثوب درويش!، كما أنه لص سطا علي حجة ملكية البيت، فرهنه وضيع حقوق أخوته، فأصبح يستحق القتل أو السجن. وبشكل تقليدي أيضا في الميلودراما، كان لازما أن يخرج «سيد» عن صمته،

ويفتح صندوق الذكريات المتصل بخمائر النكد ليبرئ نفسه بالوثائق وينقي صورته من الادعاءات الباطلة. وبهذا المشهد يصوغ «سيد» بصفته المؤتمن الاستنارة، علي نحو يثير السؤال عن السبب الحقيقي إذن لتراجع «شنن» عن شراء البيت، فيكمل «حسن» الاستنارة بإعلانه قرار السلطة السياسية- الذي نشر في الجرائد- بتخفيض إيجار البيوت القديمة لصالح فقراء المستأجرين، مما أشعر «شنن» بأن الصفقة لم تعد مفيدة أو مربحة!.

3/ ث/ 4/ 2/ 2/ 4*ولا شك أن تدخل «حسن» علي هذا النحو في الاستنارة، يبشر بقوة خارجية وفق تكنيك الصدفة، أو الظهور المفاجئ لشخصية ما، أو الإله من الآلة التي أدركها المسرح الإغريقي القديم، مما يضفي علي المشهد طابعا ميلودراميا. إلا أنه- من ناحية ثانية- لا يخلو من دلالة علي تجاوب البنية الدلالية الكامنة تحت الدراما، مع بنية الواقع الاجتماعي/ السياسي المفسرة، بما كان لها من تحيز أيديولوجي، وما تتخذه من قرارات لصالح البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين، علي نحو يؤثر في طبيعة السوق ويخفف من وطأة الاستغلال الرأسمالي، ولو نسبيا. وقد أدي هذا التدخل- علي مستوٍ آخر- إلي الارتقاء بدلالة البيت الرمزية لمعنى الوطن أو جزء منه علي الأقل فيخضع لإرادة النظام السياسية قبل إرادة ملاكه!. وربما يخفف التأثير الميلودرامي لهذا التدخل، وإن كان لا ينفيه، أن «حسنا» اندمج في مراحل تطوره بالنظام السياسي ولو رمزيا، وأصبح قلب الهجوم للمنتخب القومي للكرة، كما أنه حليف «سيد» في جبهته ضد انتهازية وأنانية مصطفي، والجبهة المنضمة إليه.

3/ ث/ 4/ 2/ 2/ 5* وعلي أية حال، أجهض تدخل الدولة علي هذا النحو بنية الرهن/ البيع، وتبددت الصفقة التي قام عليها الفعل الدرامي، كما فعلت مصادفة الإرث المباغت الذي آل إلي «سولكي» في (الطريق إلي الهلاك) وبقي البيت لمن لم تفسد أرواحهم ونفوسهم التطلعات الطبقية، بعكس ما حدث في (بستان الكرز) أو (تزويج آن ليت) لأن الصراع كان داخل صفوف البرجوازية، لا

ضد العاطلين بالوراثة من بقايا الأرستقراطية. ولكن من ناحية ثانية، كان علي «عائشة»- التي حولت موقفها بعد الاستنارة إلي جبهة «سيد»- حسم اختياراتها، فإما تتحرر من بنية الرهن بالروح، كما فعلت «آن» وترتضي الزواج من «سامي» بالحب وإرادة الحياة معا، أو تغرق في البنية نفسها، وتمهد لوجودها كزوجة شرسة نكداء، مثل أختها «زينب»، أو مطلقة متعجرفة كأزهار، أو عشيقة محتملة