

دراسات في النقد والمسرح

نسليم مجلى

المقدمة

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

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

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

وقد خصصت الجزء الأول من هذا الكتاب للدراسات النظرية والنقدية والجزء الثانى للإبداعات المسرحية.

أولا- الدراسات والأبحاث النقدية:

1- ت. س. إليوت

وفكرة التقاليد الأدبية (+)

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

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

نظرية التقاليد

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

1- المدنية ويقصد بها الاخلاق.

2- التعليم ويشمل المعرفة والمهارات من كل نوع.

3- الفلسفة بمعناها الواسع العميق.

4- الفنون.

*مجلة الثقافة العربية أبريل 1976

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

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

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

الثقافة الأوروبية:

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

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

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

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

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

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

التقاليد الأوربية:

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

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

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

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

والآثار الفنية الحالية تكون فيما بينها نظاماً مثالياً يتغير عند إضافة العمل الفنى الجديد (الجديد حقاً) إلى قائمتها. والنظام القائم كل متكامل قبل وصول العمل الجديد، ولكى يستعيد هذا الكل المتكامل نظامه بعد تدخل الجديد لابد أن يتغير فى كليته ولو تغيراً طفيفاً. وهكذا تتعدل علاقة كل عمل فنى بالكل وتتغير نسبته ويحدث التوافق بين القديم والجديد فى نطاق الكل.

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

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

فالتقاليد لها فائدتان ذاتيتان للكاتب والشاعر.

1- أولاهما أنها دليل لما يمكن عمله فى لغة ما وما ينبغى أن يظل معمولاً.

2- والثانية أنها مقياس لما يعمله الكاتب أو الشاعر هكذا تكون أساساً لمعيار أدبى للقيم.

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

يقول "إليوت" فى مقال "خلف آلهة غريبة"

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

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

Ezra Pound وايزرا باوند وإليوت " وجدوا أنه من الضروري أن يناضلوا بغية تحقيق معنى جديد للنظم التي ينتمون إليها.

وهذا راجع - كما يوضح " إليوت " فى هذا المقال - إلى انعدام الإحساس بالتقاليد (الحساسية التاريخية). ففي فقدان الأرتوذكسية الأدبية التي تفرض الإحساس بوجودها على كل مستوى فنى سواء كان المستوى

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

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

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

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

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

نمو التقاليد الأدبية:

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

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

معنى التطور:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الناقد والتقاليد:

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

وهذه الرؤية ضرورية للناقد اذا شاء أن ينجح في الحكم بطريقة صحيحة على المزايا والعيوب الموجودة في الأعمال الأدبية الجديدة، إذ تمكنه من استخدام طريقتي التحليل والمقارنة استخداما صحيحا. إن معرفة الماضي ضرورية لفهم الحاضر فهما حقيقيا.

في مقال (الناقد العظيم) يقول "إليوت": "إن الناقد الهام هو الذي تستغرقه مشاكل الفن الحالية، ويريد أن يدفع بقوى الماضي للتركيز عليها.

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

1- استخدام الماضي للقياس والحكم على الحاضر.

2- استدعاء قوى الماضي لمساعدة التطور الحقيقي للحاضر.

فإذا نظرنا للأدب كوحدة حية فإن أي عمل فني جديد يغير النظام الذي تكونه الأعمال الفنية الحالية. وهذا يجعل من الضروري تغيير رأينا في الماضي. الفكرة كلها أساسية بالنسبة لأعمال "إليوت" النقدية وهي تعطي مثلا طيبا عن فكرة التقاليد الأدبية.

طبيعة النقد ووظيفته:

التقاليد هي الروح الحى للأدب وتحت هذه المهمة الرئيسية الخاصة بحفظ التقاليد يمكن أن تندرج كل وظائف النقد وطرقه في منهج " إليوت. ففي

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

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

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

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

والمقارنة هي قياس بلا حكم نهائي . فالناقد ينبغى عليه ألا يعطى أحكاما فى الأمور ذات الأهمية، بل يوضح فقط، وسوف يستخلص القارئ الحكم الصحيح.

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

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

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

الاستخدام الصحيح للمقارنة والتحليل:

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

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

نقد الحقيقة:

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

المقاييس الموضوعية:

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

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

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

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

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

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

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

النقد التفسيري:

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

1- الجهل وهذا لا يحتاج الى تعليق.

2- التنظير الغامض.

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

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

" من المؤكد أن التفسير يصبح مشروعا فقط حين لا نجد تفسيراً على الإطلاق بل وضع بعض الحقائق فى يد القارئ التى بدونها يضل الطريق ".

الحقائق المطلوبة:

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

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

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

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

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

المراجع:

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

2-مقالات فى النقد الأدبى.

تأليف: ت. س. اليوت.

ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات.

3-ملاحظات نحو تعريف الثقافة

تأليف ت. س. اليوت.

ترجمة الدكتور شكرى عياد.

-

2- مجال وحدود الواقعية

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

Problems of Modern Aesthetics

يبدأ الأستاذ ليزيروف كلامه بالقول:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الفرق بين الواقعية فى الفن والطريقة الواقعية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

واجاب عليه قائلا انه تقييم وتحليل المجتمع وبالتالي نقده:

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

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

حلت المؤامرات السياسية وعمليات البنوك والاقتصاد او الصراعات الفلسفية، الدينية، الاخلاقية والجمالية محل المثلاث الخارجية العادية.

هذا النضال من أجل إيجاد محرك سليم للحدث والشخصية وتصويرها ذات

موقف اجتماعى اقتصادى من الحياة أدى الى ظهور منهج سيكولوجى، بل فسيولوجى. ففي ضوء البروجيكتور الذى يمسك به الكاتب الذى ينتقى أحداثا فردية من الحياة وفي ضوء تأملات البطل فى وحدته كان من الطبيعى أن يجد الانسان ذلك الشئ الذى يمثل جزءا عضويا من قصة الحب أى المنبع الرئيسى للحدث.

فالتصوير العميق المتعدد الجوانب للحياة المعاصرة هو العمل العظيم الذى حققته الواقعية. فمن النقل الحرفى لأنماط الرذائل والعواطف والفئات الاجتماعية وحتى المهنية ينطلق الكاتب لتصوير الانسان فى حالة حركة دائمة. وعلى حين نجد جوجول فى قصة "الأرواح الميتة" يستخدم مجموعة من الحيل الأدبية لكى يعرض عينات نمطية من ملاك الاراضى، ومن موظفى الحكومة نجد ان العنصر النمطى لشخصيات تولستوى قد ذاب تماما فى الوصف المتباين للحالات الروحية المتقلبة للذهن. ان تيار الحياة فى نهاية القرن التاسع عشر قد طهر الفن من الترتيب العقلانى فى تناول موضع نابع من التقاليد الكلاسيكية، وكذلك من دوامات العواطف الرومانسية الجافة التى كانت تنتج عن الاستطرادات الانفعالية ومن التحويلات المثيرة للحبكة، والتأوهات التقليدية للعشاق ومن أنصاف الآلهة وحتى من الأوغاد والأشرار والأبء النبلاء.

اصبح الفن هو المرآة الحقيقية للحياة، لكن كلما اقتربت هذه المرآة من الفرد، كلما انحصرت قبضتها على الواقع فى تيمات صغيرة، فإذا وجب على الفن أن يحصل على فهم شامل للعالم وجب عليه أن يكتسب مفهوما للحياة عاما ومحددا بدرجة حادة يتلائم مع تطورها التاريخى، فلا يمكنه الاعتماد ببساطة على وصف الحياة اليومية، او مجرد التعاطف مع الخير أو إدانه الشر. وهذا يتمثل فى وجود أبحاث أخلاقية منفصلة بذاتها فى أعمال ليوتولستوى وفى الديالوجات والمونولوجات التى تكون جزءا من روايات ديستوفيسكى، حيث يناقش الآراء "المؤيدة" والمعارضة الى مالا نهاية.

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

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

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

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

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

كرس فى شعره كل "قوته الرنانة" لطبقة البروليتاريا المقتحمة. فقابلية الفهم تزيد من قيمة الأعمال الواقعية ولا تنقص منها إذ تتطلب صورا واضحة واستعمالا دقيقا محددًا للغة والحيل الفنية واخضاع الشكل والمضمون للتعبير الواضح عن معنى الواقع ذاته.

بتصوير الواقع يتعلم الفنان الواقعى أن يفهمه. إن عملية الفهم هذه تشمل الأفكار والمشاعر والمحاولات التى يبذلها هؤلاء ليس فقط الذين يخلقون الأعمال الفنية القيمة بل والذين يقدرونها أيضا. إن الحدود المتحركة للواقعية تحددها درجة سيطرة الفن على الواقع لا الحيل الفنية البعيدة كل البعد عن الواقع. إن هذا التصوير العميق والمجال الواسع هو بالضبط الذى يميز الطريقة الواقعية الاشتراكية عن كل ما عداها من الطرق الأخرى المشروطة تاريخيا.

من قراءة الكتابات النظرية لأساتذة الواقعية الاشتراكية البارزين حول الطريقة الفنية يرى الانسان فى أقوالهم عن الموضوعات العامة التى لا يختلفون حولها، مثل تصوير الحياة من موقف اشتراكى، والرغبة لا فى تصوير الواقع فقط بل تغييره أيضا، أنهم يؤكدون على أهمية التفسير الفردى للطريقة مع الاعتبار بطبيعة هذا الشكل الفنى أو ذاك.

فى حالة الكسى تولستوى مثلا، نجد ان المبادئ التى تقوده، هى تنميط الواقع فهو يقول "ان الواقعية هى تعميم الأحداث الفردية التى بينها سمات مميزة" الواقعية تلغى العارض وتوجد مقادير متميزة الواقعية تأخذ الوجه الجارى للحياة وتحوله الى ظاهرة دائمة تحتوى على جوهر ما هو جارى، فى حين أن المذاهب الطبيعية مثلا تعطى صورة لا تبالى بالحياة فى حين ان الواقعية تعنى موضوعا اجتماعيا وانماطا اجتماعية عامة. الواقعية لا تضل، لا تتوه عن العصر، ولا تلبس أبطال الحكايات القديمة جاككات سوفيتية من الجلد. الواقعية تهاجم الحياة الجديدة هجوما مباشرا ثم تترك لكل واحد أن يأخذ ما يستطيع ان يضع عليه يده، معتمدا على مهارته، وينطلق به. ان يأخذ ما هو حيا ولا يأخذ ظلا خاويا. فالأخير نتركه للشكاليين "

أما ناظم حكمت الشاعر اللامع الحديث، فقد عبر عن موقف مخالف بالنسبة لهذه المسألة، إنه يسلم للواقعية الاشتراكية أوسع مجال أو باستخدام جميع الأشكال الفنية بما فيها تلك الأشكال التي انفصلت كلية عن المبادئ التقليدية والتي حددها "بالتصوير الخارجى المجرى للأحداث الطبيعية وللروح الانسانية"، فهو إذن ينطلق مثل الكسى تولستوى من التسليم بالأهمية الفائقة للمضمون فى الفن، ويعارض بشدة الفكرة التي تقول بان ثمة أشكال فنية معينة ينبغي اعتبارها على وجه الخصوص من طبيعة الواقعية الاشتراكية. فتصور خدمة الحزب والشعب بانتقاء شكلا فنيا بذاته هو تحويل لهذه الخدمة الى انشغال ذاتى بمشكلة الشكل - وهذا فى حد ذاته هو الشكلية بوضوح وبساطة"

لقد توقفنا لتقدير قلة فقط من الاتجاهات الخاصة بتعريف الواقعية الاشتراكية، بجنح بعضها بعيدا عن التصوير الصادق للحياة، وبعضها الآخر لا يتصور الواقعية الاشتراكية خارج نطاق الملاحظة الضيقة "لأشكال الحياة ذاتها"

فى رأينا ان بريخت يقدم تعريفا واضحا لحدود الواقعية الاشتراكية وذلك فى بحث بعنوان "الواقعية الاشتراكية فى المسرح" هنا منهجا جماليا كاملا اخذت فيه مبادئ الطريقة الجديدة تفسيرا فرديا متطرفا خاص ببريخت.

"إن الواقعية الإشتراكية هى تصوير للحياة والعلاقات الإنسانية فى تطابقها مع الواقع عن طريق الوسائل الفنية ومن وجهة نظر " إشتراكية "

ويؤكد بريخت هنا ان "حقيقة الحياة" نتوصل اليها "بوسائل فنية" " يقول بريخت ان هذا التصوير يجعل من الممكن النفاذ الى قلب العمليات ذاتها واثارة نبضات روحية ذات صبغة اشتراكية"

يتضح لنا ليس من هذه المقتطفات فقط بل من تحليل افكار بريخت عن الشكل الدرامى ان " الوسائل الفنية " تجعل من الممكن انتقاء وتعميم الجانب الأساسى فى عمليات الحياة وظواهرها، ولا يتسع المجال للتساؤل عن الأشكال الفنية الصادقة مع الحياة بالمعنى الخارجى الضيق.

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

شن تى: ماذا حدث لذراعك؟

شيم: كسره الحلاق بالمقص أمامكم

شن تى: (منزعجة لعدم انتباهها) ولم ألاحظ أنا

شيئا؟ اذهب الى الطبيب فوراً والا سيبقى

ذراعك هكذا ولا تستطيع ان تعمل به أبدا

انهض سريعا ياله من عمل مخيف.

انهض.

رجل عاطل: انه يحتاج الى قاضى لا الى طبيب

فمن حقه أن يطلب تعويضا عن الإصابة.

وانج : هل تظن اننى أملك فرصة

شيم : لو كانت فقط صالحة ومكسورة

وانج : اظن أنها كذلك . انظر لقد تورمت كثيرا

هل تظن هذا يكفى للحصول على معاش؟

شيم : سوف نحتاج الى شاهد فى القضية

وانج : لكنكم جميعا رأيتموه يضربنى ، ويمكنكم

ان تقولوا هذا (ينظر حوله)

العاطل : كانت البنت وزوجة اخيها جالسين بجوار

الحائط يأكلون لم يرفع أحد منهم رأسه

شن تى : (لشيم) لكنك رأيت ما حدث

شيم : لا أحب التعامل مع البوليس

شن تى : (لزوجة الأخ) اذن ما رأيك أنت؟

زوجة الأخ: انا؟ لم اكن انظر نحوه

شيم : ماذا تقصدين ؟ رأيك تنظرين - أنت

فقط خائفة لأن الحلاق رجل قوى

شن تى : انا واثقة انك لن ترفض الشهادة

(تخاطب الجد)

زوجة الاخ: لن يهتموا بشيء مما يقول، فقد كبرسنه

شن تى : (للعاطل) لكن المعاش فى خطر

العاطل : حذرونى مرتين من التسول . ان

شهادتى ستضره

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

فى ان يقول ما حدث. ترون ذراع

ساق تكسر فى وضح النهار ثم تغلقون أفواهكم

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

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

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

ويحكم أيها التعساء. كيف يضرب أخ منكم

وتغضون الأبصار

ثم يصرخ مستغيثا، لما انتم صامتون؟

كيف يمشى الوحش فيكم

ينتقى منكم فريسة

ولسان حالكم يقول

إنه قد اعفى عنا

لا يرانا ساخطين

أى مدينة هذه؟ بل أى شعب أنتم؟

ان ظلما فى المدينة يقتضى إشعال ثورة

واذا لم تأت ثورة، ينبغى حرق المدينة

قبل ان يأتى الظلام

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

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

العامل : اندفعت نحو الحلاق لتخبره

زوجة الأخ: نحن لا نستطيع ان نغير العالم

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

الخوف ملأنى

لا، لقد نويت ذلك. أغربى عن وجهى!

يخرج الجميع (العامل وزوجة الاخ والجد)

وهم يمضغون الطعام فى استياء

شن تى : (تخاطب المجهور)

لم يعودوا ينطقون

حيثما يلقي بهم سنراهم يمكنون

واذا طردوا بعيدا سنراهم يسرعون

لا شىء يحرك قلوبهم غير رائحة الطعام

نحوها يتطلعون

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

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

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

الاجتماعية التى تجرى فى الحياة ،والنسيج الدرامى كله لمسرحية " المرأة الطيبة "يؤدى الى نتيجة حتمية وهى ان العالم الذى يشوه الانسان لابد من تغييره، ولو ان الكاتب يترك للجمهور مهمة الوصول الى هذه النتيجة على مسئوليتهم الخاصة ، ثم يحاول ان يحركهم الى المشاركة الإيجابية، وهذا هو الهدف من ختام المسرحية الذى يلقيه ممثل يخاطب الجمهور من امام الستارة

اصدقائى المحترمين

اعرف ان النهاية ليست سعيدة

لقد نزلت الستارة ووقعنا فى حيرة

لم نحل أية مشكلة، اذ بقيت كل المشاكل بلا

حلول

ولابد من الوصول 'لى حل صحيح

ففكروا وجربوا الحلول

هل يصلح المال أم الحب؟

غير البطل؟ ام نظهر تطوره؟

هل يصلح الأمر تغيير الآلهة او الاستغناء عنهم؟

ها نا صامت، مبلبل التفكير

فساعدونى يا اصدقائى

فلتشحذوا كل العقول، وتطرقوا كل سبيل

وامهلونى كى نجرب لنجد خير طريق

يفضى بالانسان الطيب الى الخير

العميم

فاستبعدوا النهاية الحزينة

لابد،

بكل بد،

من نهاية سعيدة، فاهتم؟

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

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

إن تفريد شخصية نيلوفنا لا يمكن أن تكون محل جدال، فاللسمات الأساسية للصور السيكلوجية اللازمة لإعطاء الموقف السياسى تعبيرا ماديا قد رسمتها الممثلة من تجارب حياتها الشخصية.

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

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

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

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

ولنعد الى أبحاث بريخت:

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

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

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

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

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

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

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

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

3- الجد والهزل

فى مسرح جان أنوى (+)

تأليف: فيليب تودى

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

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

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

* مجلة الكاتب مارس 1975

لالتزام بمسرحية محبوبة أو محكمة التفصيل ويصر على أن المسرح هو أساسا " لعبة حرة للعقل "

ولكن هل أنوى كاتب تسلية فقط أم أنه يمكن النظر اليه كمؤلف مسرحى جاد قادر على أفكار فلسفية وميتافيزيقية؟ هذا هو السؤال الذى تطرحه هذه الدراسة. وتحاول الاجابة عليه.

فكل الحقائق المعروفة عن حياة أنوى تشير إلى أنه رجل مسرح حقق قمة النجاح فى مجال اهتمامه. وحين نمعن النظر فى مضمون مسرحياته، فإن صورته كمؤلف كرس كل جهوده لتسلية جمهوره يصعب تصديقها، وعلى الرغم مما يقوله أنوى عن المسرح الذى ينسى الناس فيه الموت، فإن الكثير من أعماله تعبر عن اليأس والتشاؤم، وتتناول مشكلة الموت الانسانى بعمق شديد. "فأرويل" و "التدريب على التمثيل" تنتهيان بالانتحار. والموت يفضل على الحياة فى " أنتيجونى " و "أوريديس" بينما تعطى " روميو وجانيت " انطبعا بأنهما محقان فى اغراق نفسيهما فى آخر الأمر.

والانتحار يصبح مفهوما لأنه يقترن دائما وبطريقة منتظمة بقصة تجربة حزينة. فليس فى مسرحياته زواج سعيد، وباستثناء الجنرال فى مسرحية "شارد البال" لا نجد أحدا يحب أطفاله، ولا نجد رجلا آخر غير أورنيفل يرضى عن عمله، وقلة قليلة فقط من شخصياته تستمتع بالطعام والجنس والكتب والفن والشراب. توماس بيكيت هو الشخصية الوحيدة التى تظهر حماسا للسياسة، لكنه سرعان ما يهجرها حين تلوح له فرصة للانتصار تسمو به.

أما المجتمع الذى تتحرك فيه شخصيات أنوى فهو مجتمع قاس غير متسامح كما فى "بيتوس المسكين" أو حماية عاجزة أقامها الناس لتقيهم شر فظائع المثالية أو الفوضوية. مثال ذلك المجتمع الذى يدافع عنه كريون فى مسرحية " أنتيجونى " دون أى اهتمام بالعدالة أو الانسانية.

وحين تظهر الكائنات البشرية فى مسرحية ما بصورة غير مضحكة أو غير مزرية أو غير انطوائية، نجدها تعاني تعاسة شديدة بسبب الحواجز

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

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

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

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

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

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

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

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

فأنوى لا يرتفع الى مستوى الكاتب الذى يقلده، وهو يعترف بصحة هذا الكلام ويرى أن السبب يكمن فى أنه لا ينوى أن يحاول ذلك.

وهكذا يتضح اصرار أنوى على الاكتفاء بتقديم الفرجة والتسلية. لكن يمكن القول بأن التعبير عن الأفكار الجادة لا يتعارض بالضرورة مع تسلية الجمهور وامتاعه بل ربما كان مصدرا لزيادة المتعة الحقيقية. ويعرف تودى أن كاتب التسلية أو المسامر بأنه شخص يجارى ذوق الجمهور ولا يساهم فى تشكيل هذا الذوق. وهذا يستلزم منه أن يعرف متى ينصرف الجمهور عن تقليد معين. ولا ينطبق الجزء الأخير من هذا التعريف على أنوى. أما الجزء الأول فينطبق على استخدامه للأسطورة والقصة الخرافية.

ففى ظروف البطالة ونقص المال أبان الثلاثينات، نجده يركز على الدراما العائلية محاولة منه لتقليد النجاح الذى حققته مسرحية "الأزمة الصعبة" لأدوارد يورديه، وحين ارتاد جيرودو الطريق الى الأساطير الاغريقية، سار أنوى وراءه لكنه عجز عن الخروج حين تغير ذوق الجمهور. أما تقديم أعماله الوردية فى أيام الأربعينات السوداء فقد كان محاولة لتقديم أدب هروبي يمكنه بانعدام المضمون الجاد من أن يحوز شعبية.

لكن هذا قد يكون نوعا من التبسيط الشديد، فتطور أفكار أنوى وتكنيكة يعكسان تغيرات أصيلة فى موقفه كما يكشفان عن بحث نزيه دائب للوصول لصيغة مسرحية جديدة. فمن غير المحتمل القول بأنه قدم المثالية بصورة غير محببة فى الخمسينات لمجرد الظن بأن الجمهور يريد ذلك، أو أنه كان يقلد موليير لمجرد الاستجابة للجمهور. ان موقفه النهائى من المثالية هو حصيلة حوار مع النفس يبدأ فى " أنتيجونى"، ويشكل عقدة "كولومب" ومادة "بيتوس المسكين" و "شارد البال" و "حفلة اللصوص"، وحتى فيما تلا ذلك من مسرحيات لا تخلو التسلية من نغمة جادة.

ويميز تودى بين المسرحيات التى تقدم أفكارا جادة، وبين المسرحيات التى يلعب فيها أنوى بالأفكار، ففى مسرحيتى " بيتوس المسكين" و "حفلة اللصوص" يقترب جدا من التعليمية. وفى المسرحيات الخيالية يستعمل الأفكار كخلفية فقط ويتصادف ظهورها لأنها توضع فى المكان الثانى من

الأهمية، كذلك تختلف المسرحيات الخيالية عن العائلية بنقل التأكيد من الأب الأناني الى العمة المعنية.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 - بريخت والمفاضلة بين الشرور (+)

تأليف: مارتن إيسلن

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

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

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

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

*مجلة القاهرة ددى مايو ويونية 1985

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

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

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

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

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

من هو مارتن اسلن؟

ولد في المجر ودرس الفلسفة واللغة الانجليزية في جامعة فيينا ثم تدرب ليصبح مخرجاً مسرحياً. وفي عام 1939 رحل الى انجلترا والتحق بهيئة الاذاعة البريطانية. وفي عام 1963 عين رئيساً لقسم الدراما بها. وقد ساهم اسلن في نقل كثير من المسرحيات الأوروبية المعروفة الى الانجليزية، وألف ثلاثة كتب نقدية هي: " مسرح العبث " " بريخت ... المفاضلة بين الشرور " ثم كتابه " تأملات في الدراما الحديثة " وتعتبر هذه المؤلفات من المراجع الهامة . ومن هذه الكتابات يتضح لنا أمران: أولهما انه لا يكاد يرى العمل الفني بمعزل عن البيئة الاجتماعية والتاريخية التي أسهمت في تشكيله. وثانيهما انه يكره الشيوعية كراهية شديدة. وكتابته هذا مكرس لمحاولة اثبات أن علاقة بريخت بالشيوعية لم تكن هي السبب في تطور أعماله ونجاح مسرحه على المستوى العالمي. لكنه يعترف في أكثر من موضع من كتابه بأن الشيوعية قد أمدت بريخت بنواة من عقيدة صلبة أنقذته من العدمية والعبثية والفوضى وجذبتة الى موكب المتطلعين الى المستقبل والعاملين من أجل العدالة والسلام.

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

وقد حاولت في هذه الصفحات القليلة توضيح وجهة نظر المؤلف وتحديد ما بعد تخليصها من التفاصيل الكثيرة والتفريعات المختلفة حتى يمكن توصيلها الى القارئ العربي في سهولة ويسر، وهذا دعائي الى عدم الالتزام بتصنيف الكتاب أو عناوين أبوابه.

بريخت الفنان والقضية:

يبدأ مارتن اسلن دراسته بتقرير حقيقتين هامتين:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حياة بريخت

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

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

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

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

أعماقه (بيروتان) متطهرا مثاليا. وعندما تمزقت هذه الحساسية من فضاء الحرب والفترة الى أعقبته، تحولت الى نكران عنيف لكل القيم، فأصبح فوضويا لا يتقيد بشيء. وقد ظهر هذا واضحا في مسرحية "بعل" التي تصور حياة شاعر منحل عرييد يزنى ويقتل استجابة لدوافعه الخفية المتمثلة في الغريزة العمياء. وقد كانت هذه المسرحية فألا سينا يواجه عبقرية بريخت. فقد خشى الناس أن يتحول بريخت الى النازية كما فعل هانز جوست الذي ارتدى في أحضان النازية التي تبشر بسيطرة القوة الغاشمة على مقدرات الانسان.

مرحلة الرفض:

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

كان هذا الاكتشاف للآطار والهدف في التاريخ مصدرا عظيما لارتياح بريخت الفوضوى الذى كان يرى ان العالم عبث لا غاية له وان عزلة الانسان لانهاية ومطلقة.

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

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

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

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

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

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

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

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

فى برلين:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

لغة بريخت ومصادرها:

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

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

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

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

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

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

بريخت والتقاليد الفنية:

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

لقد اعترف بريخت بدينه لسلسلة طويلة من التقاليد والقواعد النظرية كالمسرح الاليزابيثي والصيني والياباني والهندي. لقد أخذ استخدام الكورس عن التراجيديا الإغريقية، وتأثر مسرحه بأساليب المهرجين والمسرح الشعبي النمساوي والبافارى. ومع ذلك "فقد خلق إحساسا بأنه يدعو الى شىء جديد تماما علميا وثوريا باصراره دائما على أن نظريته فى المسرح هى فقط التى يمكن ان تواجه مطالب عصر جديد ثورى وعلمى. كان بريخت متمردا ولكى نفهم مسرحه لابد ان نعرف ضد أى شىء كان تمردده.

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

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

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

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

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

اسلوب الاغراب:

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

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

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

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

وهكذا يستبدل المسرح الملحمى دراسة الطبيعة الانسانية بدراسة العلاقات الاجتماعية - فليست الشخصيات هي محور الاهتمام بل القصة التي تضم الشخصيات هي محور الاهتمام الرئيسي في المسرح الملحمى الروائي التاريخي.

ان المسرح لا يعكس "الارتباك الطبيعي" للأشياء. فهو يهدف الى نقيض ذلك، إلى عرض "النظام الطبيعي" للأشياء" ولتحقيق هذا يتبنى بريخت وجهة نظر تاريخية اجتماعية. وكما حاول بريخت ان يقضى على الايهام والغيوبة والتأثير السحري والسكر العاطفي. حاول من ناحية أخرى أن يستبدلها بالعقلانية. واستخدم في ذلك حيلة تحمل طابع الأمانة الحرفية. ومن ثم كان يصبر على أن يغمر خشبة المسرح بالضوء، ويدعو الممثلين أثناء البروفات الى ترجمة النص الخاص بكل منهم الى ضمير الغائب حتى يتحولوا الى رواة للأحداث التي يمثلونها.

وفي سبيل الكشف عن المصادر التي ساهمت في تكوين نظرة بريخت للممثل، يشير مارتن اسلن الى راسين في مقدمة "بايزيد" حيث يقول راسين:

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

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

رد الفعل عند المتفرج:

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

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

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

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

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

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

الجدلية الهيجلية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بريخت والواقعية الاشتراكية:

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

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

"الاطار والتنوع فى الأسلوب الواقعى" استخدم بريخت قناع شيلى الفوضى كمثل للواقعية، ضمنه ميلا سياسيا تقدما مغلفا فى شكل فنتازى، ومنه نستخلص النتائج الآتية:

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

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

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

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

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

5- حوار مع هارولد بلوم

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

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

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

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

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

Shakespeare, The Invention of The Human

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

نص الحوار:

أجرت مجلة جامعة يبيل خمسة لقاءات مع بروفيسور هارولد بلوم حول القراءة ومعرفة الذات ووظيفة الجامعة. وأسفرت هذه اللقاءات عن الحوار التالي الذي نشرته المجلة.

سؤال: في كتابك "شكسبير" ذكرت أننا ومنذ شكسبير، كنا قد أخذنا الكثير عن إياجو أكثر ما أخذنا عن عطيل – بمعنى أننا تعلمنا أكثر من إياجو. لذا أردت أن أسألك أكان هذا خطأ شكسبير أم أنه كان خطأنا نحن؟.

بلوم: هذا سؤال غير قابل للإجابة لأننا هكذا قد تشكلنا بواسطة شكسبير. وتلك علي ما أظن هي المفارقة (سطوة الاستحواز) فالكلمات التي يستخدمونها هي دائما نفس الكلمات التي اخترعها، كلمات لم تكن لتوجد في اللغة حتى صاغها هو. وأظن أنه أوين بارفيلد الذي قال إنه من المهيمن لنا بصورة إيجابية أن ندرك أن ما نسميه عواطفنا لا يلبث أن يتكشف لنا فنجد من أفكار شيكسبير. فشكسبير هو القانون لأن شكسبير هو نحن أنفسنا، لذلك فالإجابة علي السؤال، هل كانت الطريقة التي حاكينا فيها إياجو هي خطأ منا أم خطأ من شكسبير أقول من كلينا. لست متأكدا أنه إلى أن تجد التجسيد المادى لما نسميه هاملت. والذي تجده فى أى مكان (في أية لغة يمكننى أن أقرأها) شخصا ما يتغير في كل مرة يتحدث هو أو تتحدث هي فيها والذي يفعل هذا بذلك السحر العجيب الذي هو التنتصت الذاتى أو استراق السمع والذي لم أعثر عليه قبل شكسبير. ولكن لو كنت تنوى فعلا التحدث عن جريرة شكسبير – ففى هذا الصدد يمكننى القول، أن شكسبير قد سبق نيتشه، وديستوفسكى، ومن جاءوا بعدهما، وابتكر ما يسمونه العدمية. إنها ابتكار شكسبيرى خالص.

سؤال: (إننى أتساءل) إذا كنت تعتقد أن هؤلاء الناس الذين يقولون إن شكسبير ليس لديه شيئا يقوله لهم- ما إذا كانت المسألة تتعلق بكونهم لا يودون الإنصات، أم إذا كانوا فعلا غير قادرين على السمع.

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

(ثورة كورنيل في 68 و69) إذ تم توجيه تعليمات للطلاب السود من قاداتهم بالدخول إلي المكتبات وجمع ما يمكن حمله من الكتب وإلقائها أمام الطاولة

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

كانت؟ ألكي يحصل كل منهم على بطاقة نقابية من أي نوع؟

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

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

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

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

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

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

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

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

وما هي مواهبك، وما هو موقفك النهائي تجاه معنى الأشياء أو حقيقتها، أو فقدان الأشياء لمعناها أو حقيقتها، أنت تعرف ما اعتادوا أن يسمونه في المصطلحات البروتستانتية شمعة الرب، ذلك النور الداخلى الذى يتكلم عنه ميلتون . أظن أنه لو أنك أتيت إلي هذا المكان المفترض - والذى أظن إنه لم يعد كذلك - فأنت في حالة بحث عن نورك الداخلى. وأنا لا أعرف كيف يمكنك أن تجد نورك الداخلى سوى أن تتعلم أن تقرأ بغزارة علي قدر ما تستطيع - شكسبير ودانتى وميلتون وجيته. اقصد الكتاب العظام القانونيين، إنهم ليسوا قانونيين لأن أحدا من الناس قال إنهم قانونيون. إنهم قانونيون لأنهم شكلوا ليس فقط الكتاب، ولكن القراء الذين أتوا بعدهم؛ أيضا. ولا أعتقد أن ثمة شيئا تعسفا في ذلك. إنه ليس ما كانه الطالب قبل أو إذا كان الطالب هو ذلك بالفعل، فالطالب لا يعرفها ولا يمكنه الوصول إليها فى نفسه أو فى نفسها. إنه شيء أشبه بتعلم لغة، حيث لا تعرف في البداية ما الذي يجري.

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

بلوم: (حسنا) هناك نوعية خاصة وغريبة. —هناك تفرد يجب أن يتم دعمه ومساندته والتحريض عليه واستمالته لينمو ويتفتح حتى يبلغ حد الكمال. أود أن أقول دائما (للطلاب) أنتم أنفسكم نص أدبى، أنتم القصاص والمسرحيات، أو أيا كان ما ننوى قراءته هنا. فقيمة هذه الأعمال هي بمثابة تعليق عليك. فالنقد كما أفهمه هو فن تجلية ما هو مضمّر فى باطن النص لكى يبدو واضحا غاية الإمكان. فأنا لا أستطيع التفرقة ولا أريد أن أفرق بين كتابة النقد وتدريس الأدب. فأنت تحاول جاهدا أن تأخذ ما هو مضمّر لدى الطالب لكى تجليه وتجعله يبدو واضحا قدر المستطاع. أشعر أنها نفس المبادرة تحديدا. وربما تكون مبادرة أحدهم بمثابة إلحاح يائس لتشجيع الفردية المتطرفة. حتى ولو علي حساب جعل الناس أكثر غرابة، بعزلهم عن بعضهم البعض بدرجة ما. فأنت لست مجرد وحدة اجتماعية. وأظن أن الشيء الذى اكتشفته حول تطورات الثلاث الأخير من القرن العشرين هو ذلك المفهوم الذى يحدد أن الفرد هو أولا مجرد وحدة اجتماعية. فأنت لا يمكنك تغيير الناس بالتعليم ولا يمكنك تحويلهم. ما يمكنك فعله فقط هو أن تجعلهم أنفسهم بصورة أكبر.

سؤال: إن المصطلحات التي تستخدمها توحى بأن هناك إمكانية لمعرفة أنفسنا على نحو أفضل (ولكن) العبارة المقتبسة من اعتراف أغسطين "أنا نفسي لا أفهم كل هذا الشئ الذى هو أنا." تبدو وكأنها تخفى ذلك الإيحاء.... وبسبب هذا الأمر، فإن إدموند في "الملك لير" لم يبدو عليه أنه اتجه الى معرفة حقيقة نفسه.

بلوم: إن ما يبهرني حقا هو أن إدموند قد حمل ليموت خارج خشبة المسرح. بما يعني أنه لن يعرف أبدا - لأنه يموت فهو لن يعرف ما إذا كانت مقولته "إننى أنوى أن أفعل بعض الخير رغم طبيعتى الخاصة" قد أحدثت اختلافا براجماتيا. بالتأكيد، تلك هي طريقة شكسبير ليقول أن إدموند يموت وبسبب هذا فلن يمكنه أن يعرف حقيقة نفسه أو من هو ولا نحن أيضا نعرف. وهذا يؤكد ما تقوله أنت. ألم يعرف هاملت من يكون هو فى لحظة الاحتضار؟ قد لا نعرف نحن بقدر ما نود أن نعرف. ولكن علينا أن نفترض أنه قد حقق معنى حقيقيا عما يكون هو. فحقيقة الأمر تتكشف دائما فإذا هى هاملت.

سؤال: كنت تتحدث عن التعليم وأن غايته هى تعليمنا أشياء نحن نعرفها بالفعل، أو أشياء كانت لدينا من قبل- وأظن أنها إحدى أفكار إمرسون.

بلوم: هو استرداد لشئ كان لديك من قبل أو كان ذات مرة ملكك. لقد قال إمرسون قولاً رائعاً تماماً في كتاب "المذكرات" "أنا أقرأ لكى أبحث عما يلمع. فأنت تقرأ فى النص من أجل شئ يضيء أمامك، هذا الشئ الذي يشرق داخلك ويجعلك تشعر بصورة أو بأخرى أنك قد استنرت وبدأت تتألق. لقد عبر إمرسون عن ذلك المعنى بصورة جميلة في كلامه حول "الاعتماد على النفس" إننا في كل عمل عبقرى نتعرف على أفكارنا نحن المرفوضة ثم أردف قائلاً إنها تعود إلينا في سمو متباعد. فنأخذ ماتحتاج إليه وما نريده... إن تأخذ ما تحتاجه وما تريده.. فمن الطبيعي أن يكون هذا علي حساب شخص آخر- اجتماعيا أو جنسيا أو ماليا، أو ما تشاء. ولكن في القراءة، فأنت تسترد حقك بصورة مثالية. ولكنني لا أعتقد أن هذا يعني ما كنت تؤمن به قبلا. فإذا قرأت هذا الشئ وتعرفت عليه، وقلت، نعم هذا ملكي أنا - لقد وجدته وها أنا الآن أستعيده، ومن قبل كان ملكي

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

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

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

إن العدو الأكبر للتعليم بل وللحوار، والتأملات العقلية في الأشياء التي
تستحق أن نفكر فيها —العدو الأكبر الآن هو التشتت الذهني الواضح. في
عصر المعلومات الشهير الذي يفترض أننا دخلناه يجرى قصفا ليل نهار
بعوامل التشتت، كل ما يتم مطالعنا به هو المشتتات. فقد أصبح لدينا وفرة
وأحمالا ثقيلة من الوسائط المسموعة والمرئية.

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

بلوم: إن المبدأ الأفلاطوني للتعليم يعتمد علي نوع من النظام الاقتصادي
الذي لا تقدر علي توفيره جامعة ييل أو أية جامعة أخرى الآن—فأنت تعرف
طريقة أوكسفورد وكمبريدج القديمة في القرن التاسع عشر، حيث تكون
واحدا على واحد أو واحدا ومعك بعض الاشخاص الذين يقرأون مقالاتهم

لك بصوت عال وتفهمونها معا ويمكنك أن تقترح، فتقول، بحق السماء إقرأ لى هذا كله، وسوف تجدون الوقت- بل العالم والوقت بدرجة كافية- لقراءة كل هذا والرجوع ثانية للتأمل فيه. هذا حقا سوف يكون مفيدا فى التعليم، ويمكن أن يكون محاولة حقيقية للإتيان بخبرة حياتية كاملة فى القراءة والتفكير فى الأدب الخيالى لأى شخص قادم للمشاركة. ولكننا لا نستطيع أن نفعل ذلك الآن. فنحن، قى أفضل الحالات، بيت منقسم علي ذاته. أنا لا أعرف - بل اظن أنه يتحتم علي أن أطلب منك أن تستخدم حكمك وتقييمك. إنك تعتقد أنها نظرة ضيقة - ربما تكون كذلك.

سؤال: هل تتفق أم تختلف مع مقولة كافكا الشهيرة عن فأس الجليد؟ "يجب علينا أن نحصل على تلك الكتب التي تنهال علينا كالحظ العاشر وتضغط علينا وتؤثر فينا بعمق كموت شخص نحبه أكثر من أنفسنا أونحبه كالانتحار. يجب أن يكون الكتاب فأسا جليديا لكى يكسر هذا البحر الذى تجمد بداخلنا."

بلوم: أعتقد أن كافكا قد بلغ حدا رائعا في البحث عن الكتاب... لقد جننا متأخرين. لازلت أبحث مثله عن الكتاب لنفسي، ولكني تهذبت قليلا - فأنا لا أبحث بهذا القدر عن الكتاب لتلاميذى.. إن لم يكن هذا الكتاب هو شكسبير. فكما تعرف مع شكسبير يمكن للمرء أن يطلب كل شئ لأنه يتوقع أن يحصل على كل شيء! إنه يطلب شيئا كثيرا.

سؤال: نعم لقد طرحت عليك هاتين الفكرتين لأنك عندما تحدثت عن مبدأ إمرسون بدا لى الاعلاء الذاتى أشبه بتجربة جمالية. وعندما قلت إنك كنت تأخذ من أى كتاب ما كنت تحتاج إليه مما وجدته فيه، بدا هذا وكأنك تترك مساحة كافية للاختيار، مساحة للإرادة الشخصية. بينما مقولة كافكا، على ما أظن، تعنى العكس تماما.

بلوم: إن كافكا يكتب بصورة نهائية في تقليد ورثه عن جوته. وهو يكتب بطريقته البائسة الخاصة به، يكتب بدافع من إنسانية بالغة السمو بقدر لا يتوفر لنا الآن. أنا لا أعلم إن كان هناك من يطلب بقدر أقل. كيف عبرت عنها؟ قلت إنها تترك لنا الشئ الكثير.

سؤال: هذا يترك مساحة أكبر - للإرادة الفردية -- لما أريد أن آخذه من الكتاب لا ما أنا - مضطر لأخذه ...

بلوم: نعم، ولكننى أشعر ببعض الحزن من أجل هذا. فانا أفضل أن أقول ما يقوله كافكا. فانا لا أظن أن ذلك كله من الواقعية فى شىء الآن.. شىء محزن أن يقبل الانسان بما هو أقل من الكمال، أن يطلب ما هو أقل. ولكن ربما مثل هذا الاختيار يكون مفيدا. إنني بكل أمانة لا أعرف.

سؤال: بهذا فإنك جعلت الأمر يبدو وكأن السبب الذى لا يعمل لصالح قراء اليوم له تأثير كبير فى نقص المعرفة أكبر من تأثيره فى منهجهم العلمى فى القراءة. ولكن شعورى فى البداية عندما شرعت فى القراءة كان أشبه كثيرا بالاستجابة التى وصفها كافكا، أكثر من التوجه الى الكتاب للحصول منه على ما أريده. حدث ذلك مبكرا جدا بدا هذا وكأنه إستجابة عاطفية.

بلوم: فى بعض الأحيان أقول لنفسى متفائلا بأن القراءة العميقة هى نوع من الإدمان، وكما سبق لك أن قلت إنها حاجة عاطفية. إنه حقا أشبه بهذا الشىء الذى يأتى إليك - لذلك سيكون هناك دائما قراء منعزلون. أليست القراءة نوعا من الجوع الطبيعى؟ أقصد إنها لم تكن مجرد طور غريب فى حياتى. إن ما نحتاج إليه فعلا هو أن نمد أيدينا الى ما يمكننا الحصول عليه، لأننا نخجل بعضنا من بعض ونخجل من أنفسنا. نحن نقرأ كثيرا من الكتب لأننا لا نستطيع أن نعرف ما يكفي من البشر.

إنه شىء مضحك، فكل هذا العدد من طلاب مدرسة الساخطين المستاءين الذين دمروا الدراسات الأدبية من أجل خلق دراسات ثقافية ربما كانوا يحتجون بأن هدفهم السياسى هو تحسين وعي الناس. وكانت نتيجة عملهم هى العكس تماما. لقد ساهموا فى توفير الضمانات لانتصار الغباء والأغبياء فى المحيط العام عن طريق تشويه صورة الأكاديمية، وتشويه قيمة القراءة والحط منها.

. عندما أعطيت ريتشارد ليفن كتابي عن شكسبير، قال حسنا، يحق لك أن تفخر بهذه الروعة يا هارولد. فقلت له لا، لقد خسرنا الحرب يا ريك. وصدمته الإجابة. فقال، ما الذى تتحدث عنه يا هارولد؟ لقد كسبنا الحرب،

لدينا جامعة حقيقية هنا. قلت أعتقد أننا قد خسرنا الحرب. ليس فقط بتساهلنا في ترك التفاهة لتجد لها موطن قدم في الجامعة، ولكن بتكريس موطن القدم هذا، بالسماح لهؤلاء الذين يمارسون التفاهة في الكلية وبين الطلاب، ليشعروا بالبر الذاتي وأنهم أبرياء. عند ذلك أظن أن الجامعة تخلت عن وظيفتها وهجرت دورها.

هناك أعداد كبيرة ممن يقرأون قراءة حقيقية خارج الجامعات أكثر ممن هم داخل الجامعات. وهذا شيء مخيف لأنه يعني أن تقاليدنا الجامعية سوف تموت وتندثر. ليس لأن الطلاب يريدونها هكذا، ولكن بسبب خيانة الكتبة، هناك حملة عنيفة مخططة أيديولوجيا لكسروتحطيم الحواجز بين ما يسمى الثقافة الشعبية (الجماهيرية) وما تم اعتباره في الماضي ثقافة رفيعة. ليس لأنهم كانوا حقاً يتحدثون عن ثقافة شعبية - إنهم لا يتكلمون عن أساليب شعبية أو عن الفلكلور (الفن الشعبي) إنهم يتكلمون عن نفاية تجارية تصنع من أجل مجتمع استهلاكي.

سؤال: هل هناك ما تود أن تقوله لهؤلاء الذين لا يهتمون مطلقاً بعظمة الأدب؟ (بالأدب العظيم)

بلوم: يصعب على أن أصدق بأن لدينا كل هذا العدد من طلاب مرحلة قبل التخرج، أعتقد أنهم يعرفون أفضل. بل يجب أن يعرفوا أفضل.....كم، في جامعة ييل، حوالي أربعة آلاف وخمسمائة طالباً؟ هل يمكن حقاً أن نجد أربعين شخصاً من بين هؤلاء الأربعة آلاف ونصف؟ هل يمكن أن نجد بينهم واحداً بالمئة ممن حرفت ميولهم أيديولوجيا بحيث أصبحوا يشعرون أنه ليس من مهمة الجامعة أن تعلمهم كيف يقرأون بصورة أفضل؟ هؤلاء الناس- ليسوا في حاجة إلي معلمين، إنهم يريدون شخصاً يقود الهتافات. أولعلمهم يطمحون أن يكونوا هم أنفسهم قادة للهتاف في المظاهرات.

العضو الوحيد في الكلية الذي أقدره وأوليه الكثير من إعجابي من أساتذة جامعة ييل الحاليين هو جوناثان سبينس. جوناثان متحمس لموضوعه بدرجة مذهلة، إنه معلم كريم جداً.... أما الشخص الذي يعجبني كثيراً في الدراسات الأدبية فهو طبعاً الأستاذ العفيف جون هولاند! فهو

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

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

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

6-الشعر والفن فى عصر الإسكندرية الذهبى

فى العالم الهلينستى كانت العمارة هى الفن الوحيد بالمعنى الكلاسيكى الذى استمر فى تجسيد المعادلة المرئية للحق والجمال وهى المظهر المادى للحقيقة. لقد جسدت المنارة حصيلة المعرفة الهندسية والميكانيكية المتراكمة كلها فى ذلك الوقت وبدونها ما كان يمكن لها أن تبنى. ورغم قلة ما نعرفه عن هذه الأمور، فإن الشئ نفسه ينطبق على معظم مباني الاسكندرية العظيمة الأخرى، التى تعلوها مثل المتحف وجناحه الخارجى الذى تعلوه قبة وشرفة داخلية، وحديقة الإله بان الصناعية ثم صالة الجنمازيوم وكثير غيرها. العمارة الهلينستية فى أفضل حالاتها شأنها شأن العمارة الإغريقية الكلاسيكية فى أفضل حالاتها، هى مباني مقدسة كانت هى الإشارة الظاهرة المرئية للنعمة الداخلية المعبرة عن الروح الإغريقية، بنفس البلاغة التى تعبر بها اعمدة الكرنك العملاقة الضخمة عن روح المملكة المصرية الجديدة.

لم يتبق من العمارة الهلينستية فى الإسكندرية شئ يذكر على الأرض ولا فى صورة وصف دقيق. والأدب السكندرى لا يعرف عنه إلا القليل. ويرجع الفضل فى هذا إلى إعجاب شعراء اللاتين المتأخرين بهذا الأدب ومحاكاته - كما فعل هوراس وأوفيد و كاتلوس وبروبرتيوس وغيرهم الذين تأثروا به ونقلوا للأجيال اللاحقة مواقف الشعراء السكندريين وموضوعات اشعارهم. والذين لم يصلنا من نصوص اعمالهم إلا جزء يسير.

وينظر إلى كاليماخوس عموماً على أنه نموذج مثالى لشعراء الاسكندرية. فقد ولد فى قورينا حوالى 331. ق. م ومثل أى شاب صغير درس فى مدرسة الفلسفة المشائية

(الأرسطية) فى أثينة، فى الوقت الذى تعتبر فيه دروسها جزءاً ضرورياً لرجل الأدب. لقد جاء الى الاسكندرية فى وقت مبكر من حكم فيلادلفوس، وعمل بالتعليم فترة فى الإليوسيس احدى ضواحي الاسكندرية، وسرعان ما حصل على وظيفة فى المكتبة ثم أصبح كبيراً للأمناء خلفاً لزينودوتوس (Zenodotos) فى الفترة من 265 حتى وفاته حوالى سنة 240. ق . م

وهو الذى وضع كتالوجا للمكتبة. وكان ذا مكانة عالية عند فيلادلفيوس وعند يوريجتيس. وبحكم هذه المكانة فهو امير الشعراء بصورة غير رسمية. أناشيده التى لم يصل إلينا منها سوى سبعة أناشيد كاملة، كتبت كلها لكى تلقى فى المناسبات المختلفة. فالنشيد الذى كان يكتب لتمجيد الإله أو الإلهة لتلاوته فى الاحتفالات الدينية، يعد واحدا من أقدم أشكال الشعر الاغريقى. وقد كتب كاليماخوس أناشيده بنفس التقاليد الكلاسيكية التى كتب بها هومر Homer وهيزيود Hesiod وبندار Pinder. وربما كانت اشعاره اشعاراً رسمية كتبت بالصورة التى تتوافق مع امكانياته. إن الروح الأدبية للعصر التى جسدها فى أشعاره وتأثيره على شعراء اللاتين المتأخرين تتجلىان بوضوح فى أجزاء مراثيه وأيضاً فى الابيجرامات الساخرة التى نسبت إليه.

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

الملاحم أنا اكرهها، لا يهمنى أن أذهب

فى ذلك الطريق المعتاد الذى يحمل الكثيرين جيئةً وذهاباً

ولا حتى اشرب من اباره

نورك أو حبك أنا اكرهه

كل شئ يألفه الناس اكرهه

ألا فلتشرب نخبك ياليسنياس؟ قبل ان يتلاشى الصدى

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

المراثية الوحيدة من مرائى كاليماخوس التى وصلت إلينا كاملة فى ترجمة لاتينية قام بها كاتولوس هى قصيدة سخيفة جداً استوحاها من الاكتشاف السخيف الذى أعلنه منجم القصر أن خصلة شعر الملكة برنيس كانت قد قدمتها الملكة قربانا على مذبح الإلهة (كونون) تسلا لعودة زوجها يورجيتس سالما من الحرب السورية- * قد تحولت بمعجزة الى كوكبة من النجوم، وهى مكتوبة باللغة اليونانية. وهى قطعة من النفاق والتزلف كان موجه للزوجين الملكيين اللذان تزوجا حديثاً.

. وهى تصف كيف أنتزع يورجيتس من فراش الزوجية.

ضد اشور فأسرع بسيفه البتار

مرتديا لثوب من ندوب جميلة حمراء

اكتسى به فى تلك المعركة الليلية التى فض فيها عذريتها.

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

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

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

لم يخترع الشعراء السكندريون فن الابيجراما ولكن شأنها
شأن المراثية فقد نهضوا بتطويرها نحو الشكل الذى يلائمهم أكثر، والذى
تبلورت فيه بصورة نهائية. فمن بين الابيجرامات المائة والخمسين الباقية
نجد أربعة وسبعين مقطوعة منها منسوبة إلى كاليماخوس. وهنا بعض هذه
المقطوعات وأكثرها تشخيصا لصفات الابيجراما.

إلى تمثال الملكة برينيس
ربات الجمال والفتنة صارو أربعة

فقد زدنا ربة متفردة

قد صورت كيما تكون

قرينة للثلاث الأخريات

لازال المطر ينديها

فآه من يتردد فى اختيارها

ذات الجمال الصافى الرزين

فاتنة الفاتنات الملكة برنيس

لا وجود للثلاثة بدونها

إنها هى فقط بطلعتها البهية

تضفى الجمال على الجميلات.

إلى تيمون

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

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

مطاردة الحب

سوف يذهب الصياد فوق قمم الجبال
عبر الصقيع والجليد

فارسنا يدور فى كل مكان

يطارد الغزلان والأرانب البرية

إذا قيل له هنا حيوان راقد صريع

فإنه أبدا لا يفاجئه

مثله مثل قلبى الرشيق

يهب كى يطارد من جديد

فى لهفة وراء الهاربات

لن ينتظر ليجمع اللعبة الراقدة

أمام عينى

إلى هيراقليطس

أخبرنى أحدهم أن هيراقليطس مات

بكيت وتذكرت كم مرة إنطلقنا إلى الشمس

أيها الصديق، لابد أنك راقد الآن كومة من تراب .

ولكن طيورك أيها العنديل ، لازالت حية

فوق أيدي الموت التى تنهب الجميع

ولن تكف عن هذا أبداً.

إلى ميكيليوس

على الكفاف قد عشت حياتى القصيرة
لم أسقط عملاً ولم أخطئ فى حق انسان
عزيزتى الأرض، إذا كان ميكيليوس معروفاً بامتداح
الأشياء الحفيرة أو الوضيفة
فلا تخفى عليه وطأتك الآن. لا أنت
ولا كل القوي التي تقبض عليه.

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

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

اضعت يوما مع هرميون الفاتنة، انها ترتدى حزاما
مرسوم عليه كثير من الزهور وعليه نقوش بحروف من ذهب
" حبنى إلى الأبد ولا تهتم إن ارتبطت أنا بشخص آخر "

أى تعويذة تلك التى اكتشفها بوليفيموس من أجل شفاء المحبين
عرائس الشعر يضعفن الحب والعمل هو العلاج من كل أمراضه
الجوع أيضا له بعض الميزات، فهو يشفى الصغار من مرض الحب
وعندى أنا درعى ضد أيروس المتلاف.
الجوع هو الذى قيد اجنحة هذا الصبى المحتال
فلم أعد أخشاه

لأنى أملك الأسحار التى تشفى جروحي المؤلمة (كاليماخوس)

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

يبدو أنه كتب الأرجوناوتيكا تظاهراً بالشجاعة ليبين أن بإمكانه كتابة القصيدة الملحمية. ولكن كان للعصر تأثيره القوي جداً. وبدلاً من وحدة الملحمة لانجد إلا سلسلة من الحلقات، والذي يعطى هذه القصيدة قيمتها الباقية هو جمال وقوة إحدى هذه الحلقات وهى التى تدور حول Media وبين Jason حكاية الحب بين ميديا وجاسون .

ويعلن ناقد حديث آخر أن الأرجوناوتيكا كانت هى المبرشر بنصف الأدب الحديث. فمعالجة قصة الحب بين جاسون وميديا، والقراءة المقصودة منها، قد ألفت بظلالها على الرواية الرومانسية الحديثة. فالتنيمات الكلاسيكية وطريقة تناول رومانسية. " فليس هو القدر الذى يدفع جاسون إلى ميديا، ولكن روح المغامرة: فهو لا يحاول إنقاذ وطنه من انتقام الآلهة وإنما يسعى لكى يجمع ثروته. تحول بطل الأسطورة الكلاسيكية النقى إلى قرصان جسور". وخلال مغامراته يقع فى الحب. لكن قصة الحب تتشابك وتصبح أكثر أهمية من المغامرة.

كان ليكوفرون أحد شعراء البلاط السكندري وكان يعمل فى المتحف أوالمكتبة وألف مع ستة شعراء آخرين لا تعرف أعمالهم الآن، جماعة الثريا وهى عبارة عن جمعية ممن يتبادلون الإعجاب بالشعر الذى ازدهر فى عهد فيلادلفوس.

ولد حوالى 325 ق.م فى منطقة البقاع فى سوريا ثم جاء إلى الاسكندرية. أغلب الظن أنه انجذب إلى الجمعية الأدبية المزدهرة هناك حوالى 285 تقريباً. وسرعان ما حصل على وظيفة فى المكتبة حيث قام بتدوين مخطوطات الكوميديا الكلاسيكية الاغريقية. وكان هو نفسه كاتباً تراجيدياً ألف حوالى خمسين تراجيدياً لم يبق منها شئ. قصيدته المخطوطة عبارة عن حكاية غامضة عن نبوءات الكاسندرا كما رويت للملك الوحيدة بريام عن طريق أحد عبيده المكلف بالتجسس عليها، والقصيدة لا تتفق مع أى شكل من الأشكال التقليدية للشعر. وهى فى غموضها وابهامها الكلاسيكى واسلوبها المذهب، وحذاقتها وتشاؤمها العقيم تحمل بعض وجوه التشابه مع قصيدة "الأرض الخراب" وفى المجتمع الأدبى التقليدى اليانس

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

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

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

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

لكن فى عيون العالم الحديث فإن اعظم شعراء الاسكندرية قاطبة وربما الوحيد الذى لا يزال يقرأ من أجل المتعة هو ثيوكرىتس وقد عرف ثيوكرىتس كشاعر بقصائده المسماه أ الانشودة الرعوية وليس لها مثيل فى الشعر الكلاسيكى، ويعرفها معجم أوكسفورد بأنها "قصيدة قصيرة" تصف مشهدا جمير يروق للعين أو احدى الوقائع فى بيئة ريفية، ويبدو أن الشكل كان من ابتكار فيلتاس القوصى ولكن ثيوكرىتوس وصل به إلى درجة الكمال.

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

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

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

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

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

أما تودد دافنيس وتغريره بصديقتة فهي قصة فائقة الإثارة:

الفتاة: نعم، أحد الأندال اغتصب هيلين الحكيمة.

دافنيز: كلا - لقد اشترته هيلين بقبلة مفعمة بالرغبة.

الفتاة: لا تتباه بهذا أيها الشهوانى العرييد لأن القبلة ليست شيئاً.

دافنيز: لكن حتى القبلات التافهة تعطى مذاقاً حلواً.

الفتاة: سأمسح فمى وانزع قبلتك بعيداً.

دافنيز: لا تمسحى شفاهك وأعطنى اياهم مرة أخرى.

الفتاة: عليك بتقبيل الأبقار الصغار لا العذرات الطاهرات.

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

الفتاة: ولكن الزبيب يؤخذ من الكروم والوردة الجافة تحيا.

دافنيز: أنا أيضاً - شاب مسن - دعينى اشرب الحليب والعسل.

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

دافنيز: تعالى إلى تلك الزيتون - لآحى لك حكاية.

الفتاة: لا لن أجئ فقد خدعتنى حكاياتك الجميلة.

دافنيز: تعالى خلف شجرة الدردار واستمعى إلى مزمارى.

الفتاة: سلى نفسك أما أنا فأغنى الحب التافه لا تغرينى.
دافينز: آه أيتها العذراء – أيتها الفتاة – اتقى غضب بافوس
الفتاة: وداعاً لأرتميس العطوفة.
دافينز: اصمتى، لنلا تطرحك فى شباكها المعقدة.
الفتاة: كلا دعها تلقى بشباكها على- فارتيمس سوف تحمينى.
دافينز: لا يمكنك الهروب من الحب – لا مفر منه لأى عذراء.
الفتاة : بمعونة الإله بان سوف أنجو، أما أنت فعليك أن تحمل نيره .
دافينز: أخشى أن يزوجك لرجل حقير دنئ.
الفتاة: كثيرون توددوا إلى، لكن أحداً منهم لم يدخل قلبى.
دافينز: أنا أيضاً أتوسل، من بين هؤلاء أتيت.
الفتاة: ماذا أفعل يا صديقى؟ – فأنا خائفة من الزواج.
دافينز: ليس فى الزواج ندم أو أسف بل رقص وغناء.
الفتاة: قيل إن النساء ترتعد من أزواجهن.
دافينز: بلى – انهن يسيطرن على الأزواج ويحكموهن
الفتاة: أنا أخشى آلام المخاض
دافينز: سيدتك أرتيمس سوف تخفف آلامك.
الفتاة: ولكننى أخشى على جمالى من الحمل والولادة.
دافينز: أنت كأم سوف تتمجدين فى الأبناء.
الفتاة. ماهى هدية زواجى إن قلت نعم.
دافينز: سأعطيك قطعاني وغابتي والمرعى الخاص بى.
فتاة: أقسم أن لا تتركنى بعد لأحزانى

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

الفتاة: هل ستبنى لى بيتا وحديقة حولها أسوار؟

دافينز: سأبنى لك منزلا وأرعى قطعانك.

الفتاة: ولكن ماذا سأقول للوالد العجوز.

دافينز: سوف يبارك الزواج عندما يعرف اسمى.

الفتاة : اخبرنى عن اسمك ، الاسم غالبا يجلب السعادة .

. دافينز: دافينز- ابن ليسيداس

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

دافينز: اعلم أنك من أصل كريم أيضا. فأنت ابنة مينالكاس.

الفتاة: ارنى حديقتك التى يوجد فيها اسطبل ماشيتك.

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

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

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

الفتاة: ماذا تفعل أيها الداعر. كيف تلمس نهداى.

دافينز: لأرى إن كانت هذه التفاحات قد بدأت تنضج.

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

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

الفتاة: أتريد أن تلقى بى فى الحفرة وتبلل ثيابى؟

دافينز: انظرى سوف افرش هذه البطانة الصوفية تحت ثوبك.

الفتاة: حزامى قد تمزق - لماذا لا تفك رباطه؟

دافينز: نزلت باكورة ابنائى للاله بافوس.

الفتاة: آه، انتظر - يبدو أن أحداً قادم، انا أسمع ضوضاء.

دافينز: انها مهمة الأشجار فرحا بحبنا.

الفتاة: ثوبى قد تمزق - وصرت عارية.

دافينز: سأهبك فستانا أجمل وأوسع.

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

دافينز: بل كل حياتى أعطيها لك.

الفتاة: اغفرى لى يا أرتميس. لقد اخلفت عهدى

دافيز: سأذبح بقرة لإله الحب وبقرة لكبريس

الفتاة: عذراء أتيت إلى هنا، والآن اخرج امرأة.

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

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

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

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

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

لكن لشعراء الاسكندرية وجه آخر أرقى وأنبل:

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

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

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

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

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

pierced forbidden fruit with deadly sting

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

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

أصبح الناي هو آلة العزف المفضلة فى الموسيقى واشتهرت الاسكندرية ببراعة عازفى الناي من الرجال والنساء. وأصبح الكثير منهم نجوماً شعبيين وصارت بعض الغازفات مثل بينسيس وروثين والبطالمة المتأخرين - بطليموس الثالث عشر - بلقب عشيقات للملك،

أوليتس بسبب كفاءته العالية فى العزف على الناي ، ولم تكن هذه مجاملةً إذ كان مؤنث الكلمة أوليترايدز -يطلق على مانسميه فتيات الكابارية.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

من كتاب "العصر الذهبي للسكندرية"

تأليف: جون مارلو

ترجمة: نسيم مجلى

7- دراسة جديدة لشعرنا القديم (+)

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

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

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

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

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

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

قفا بنا نبكى من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

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

قتيل ونصف من حديد مكبل

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

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

أما تقديره لشعر عمر بن ربيعة فيقوم على سببين:

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

إنى امرؤ مولع بالحسن أتبعه

لا حظ لى فيه الا لذة النظر

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

إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة

لها كلما لاقيته يتنمر

أشارت بمدراها وقالت لأختها

أهذا المغيرى الذى كان يذكر

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

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

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

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

المتنبى:

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

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

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

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

أبا المسك هل فى الكأس فضل أناله

فإنى أغنى منذ حين وتشرب

إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية

فجودك يكسونى وشغلك يسلب

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

ولما خرج من مصر قال:

جود الرجال من الأيدى، وجودهم

من اللسان، فلا كانوا ولا الجود

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

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

"ولا أدري على وجه التحديد ما كان يعنيه الشعراء حين يتحدثون عن المجد والعلامة
وهي نظرة نقدية تسخر من بعض المفاهيم الشعرية والفكرية التي يحفل بها
التراث العربي كله.

ثم يتتبع أطوار علاقته لسيف الدولة - نفسيا لا زمنيا - في قصائده ويرى أنه بدأ
بمدحه مدحا خالصا فيقول:

بغيرك راعيا عبث الذناب

وبغيرك صارما ثلم الضراب

ثم يفخر المتنبي بنفسه حيث يقول:

الخيال والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

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

إذا شاء أن يلهو بلحية أحقق

أراه غيارى، ثم قال له الحق

ثم قصر فخره على الشعر وحده حيث يقول:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

أو ما يقوله عن قصائده:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصم

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

لعل عتبك محمود عواقبه

فربما صحت الأجسام بالعلل

فلما ينس من عطف الأمير قال:

حتى رجعت وأقلامي قوائل لى

المجد لل سيف ليس المجد للقلم

وبلغ غاية اليأس حيث يقول:

المجد أخسر والمكارم صفقة

من أن يعيش لها الكريم الأروع

وبرح به اليأس حتى كره الناس جميعا فقال:

ومن عرف الدنيا معرفتى بها

والناس روى رحمه غير راحم

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

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

غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع

إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

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

يطمع الطير فيهم طول أكلهم

حتى تكاد على أحيائهم تقع

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

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

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

وكم ذا بمصر من المضحكات

ولكنه ضحكك كالبكاء

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

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

مغانى الشعب طيبا فى المغانى

بمنزلة الربيع من الزمان

ملاعب جنة لو سار فيها

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

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

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

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

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

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

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

إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم

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

ويشرح ذلك قائلاً إن التشبيه عند غير (المبصرين) نوعان:

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

مالى غدوت كفاف روبة قيدت

فى الدهر لم يقدر لها اجراؤها

انه مقيد كما قيدت قاف رؤية فى رجزه المعروف

ثم يقول:

وكأنما هذا الزمان قصيدة

ما اضطر شاعرها الى ابطائها

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

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

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

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

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

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

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

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

"-

8- شخصية المحتال

في المقامة والرواية والمسرحية

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

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

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

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

*مجلة الثقافة العربية مايو 1988

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

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

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

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

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

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

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

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

وهى رأس سلسلة من الخطابات المدلّسات فى الدراما العربية

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

محتال المقامة فى زى أسبانى:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وتطبيقا لهذا رأى يمضى الدكتور (على الراعى) قائلا:

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

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

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

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

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

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

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

محتالان من حكايات كانتربرى:

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

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

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

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

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

الكيمائى المحتال عند (بن جونسون).

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

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

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

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

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

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

1- مقامات بيرم التونسى.

2- مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمزانى" لطيب الصديقى.

3- مسرحية "على جناح التبريزى وتابعه قفه" لألفريد فرج.

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

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

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

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

اما لماذا تأخير ظهور الرواية الاحتياالية حتى أوائل القرن العشرين،
فيمكن تلخيصه فى النقاط التالية:

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

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

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

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

كان له، وليس سلباً لحق من ملك للغير. وهى إضافة طيبة القلب، جديرة بما يغمر ألف ليلة من حب الحياة والأحياء، وإن لم يؤثر فى التطورات اللاحقة لشخصية المحتال كما عرفت أوروباً فيما بعد.

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

أما الغاية من هذا البحث فيمكن أن نستخلصها من قول الدكتور الراعى: "ليس القصد من هذه الدراسة محاولة إثبات أثر العرب فى قيام الرواية الاحتياالية وحسب بل إنها تشكل أيضاً دعوة الى العودة الى الشكل القصصى العربى الأكثر فاعلية - المقامة - واتخاذ وسيلة لتمتين الأساس الواقعى للرواية العربية، وتوسيع نطاق رؤيتها، وموقفها من الناس بحيث تحكى عن المنبوذين والخارجين عن المواضع"

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

9- صورة مصر

في مسرح صلاح عبد الصبو

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

وهي اضافة لاشك في أهميتها بالنسبة لمسيرة المسرح الشعري تساهم في اقامة صرحه وفي ترسيخ تقاليده في أدبنا العربي الحديث فقد أحيا في "مأساة الحلاج" تقاليد التراجيديا الاغريقية وجرب فيما تلاها من أعمال أحدث أساليب المسرح المعاصر، وتطرق من خلالها جميعاً لمناقشة أخطر قضايا مصر المعاصرة.

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

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

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

*مجلة السينما والمسرح يناير 1978

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

الناس فى بلادى جارحون كالصقور

غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذوابة المطر

وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

خطاهم تريد أن تسوخ فى التراب

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

لكنهم بشر.

وطيبون حين يملكون قبضتى نقود

ومؤمنون بالقدر.

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

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

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

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

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

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

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

الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدى جسد ميت؟

الحارس: اصرخ. اجعلنى اسكت عن ضربك.

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدى

الحارس: اصرخ لن اسكت حتى تصرخ.

الحلاج: عفواً يا ولدى صوتى لا يسعفى.

الحارس: قلت اصرخ. أنت تعذبنى بهدوئك.

الحلاج: فليغفر لى الله عذابك.

أخفف عنك صراخى ... قل لى

ماذا تبغى أن اصرخ ... فأقول؟

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

ليل" حيث أخضع طاقته الشعرية لتجريب أحدث أساليب البناء المسرحي بما فيها تكنيك العبث"

فى "ليلى والمجنون" يتابع صلاح عبد الصبور ميله فى التجريب. ويحاول من خلال إعادة تمثيل قصة الحب الرومانسى عن ليلى والمجنون، أن يصور مأساة مجنون عصرى أو شاعر عصرى من المناضلين الثوريين الذى تستغرقه مأساة عجزه عن تحقيق حلمه فى الحب والحرية فيصورها شعراً فى رسالة كأروع ما يكون الشعر بعنوان طويل "يوميات نبي مهزوم يحمل قلماً ينتظر نبياً يحمل سيفاً"

لكن طموح المسرحية لا يقف عند حد تصوير مأساة هذا الثقف العصرى الفرد كما فعلت "مأساة الحلاج" بل يتجاوزه إلى محاولة تصوير مأساة جيل كامل من المثقفين الثوريين الذين ضلوا طريق النضال الصحيح، فتمزقوا بين الواقع والحلم، بين مأسيتهم الخاصة ومأساتهم العامة، التى تتمثل فى وطن محتل ومدينة منتهكة.

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

وليلى هذه. كما يقول الاستاذ فى المسرحية، هى الروح الضائع بين الواقع والحلم، أى المعادل الموضوعى للقاهرة المنتهكة لسلطة القصر الخائن والمستعمر الأجنبى، قبل ثورة يوليو 1952. وسقوط ليلى فى شباك الخائن حسام يقترب بسقوط القاهرة فى جوف الحريق الذى دبره القصر والمحتل لإسقاط حكومة الوفد والقضاء على المقاومة الشعبية فى مدن القتال.

وهذه النهاية لها دلالة هامة بالنسبة لتلك الفترة من التاريخ المصرى. فهى تشير بوضوح إلى افلاس وسائل النضال أحادية الجانب، وتطرح مسألة البحث عن بديل. وإن كانت المسرحية لا تقرر على وجه

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

يا أهل مدينتنا

هذا قولى:

انفجروا أو موتوا

رعب أكبر من هذا سوف يجئ

لن ينجيكم أن تعصموا منه بأعلى جبل الصمت

أو ببطون الغابات.

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

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

يوما ما ستحبين سواه

رجلا يعرف أن اسمك ليلى

ويناديك باسمك

أنا ... لا

أنا وقت مفقود بين الوقتين

أنا...

أنا انتظر القادم.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

" خمسة عشر خريفا قد فارقنا قصر الورد

ونزلنا هذا الوادى الجذب

إلا من أشجار السرو الممتد كتصاوير الرعب ".

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

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

"أنا مقهور يتشقق ملكى من

حولى كلحاء الشجرة

انكرنى الحراس

والقادة والجند"

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10-رموز العقيدة المسيحية فى أدبنا الحديث (+)

قليلة هى الأعمال الإبداعية التى تستوحى رموز العقيدة المسيحية فى أدبنا الحديث، رغم الثراء الباذخ للتراث القبطى فى جوانبه التاريخية والشعبية. ولعل أشهر هذه الإبداعات الحديثة يتمثل فى أربعة أعمال هى: رواية "قرية ظالمة" للدكتور محمد كامل حسين 1953، ومسرحية "الراهب" للدكتور لويس عوض 1961، ثم مسرحية "القضية" التى كتبت إبان حرب أكتوبر 1973 وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب 1978 من تأليف كاتب هذه الدراسة، بالإضافة الى رواية "الحارس" للدكتور ناجى فوزى التى صدرت سنة 2007.

1 (أزمة الضمير الانسانى فى قرية ظالمة :
و"قرية ظالمة" هي الرواية الوحيدة التي كتبها جراح العظام الشهير الدكتور محمد كامل حسين والتي فازت بجائزة الدولة سنة 1957 مناصفة مع نجيب محفوظ، كما كتب بضعة قصص قصيرة أخرى مثل "الإسخريوطى"، بالإضافة الى عدة كتب هامة في الأدب والفلسفة. لكن "قرية ظالمة" استحوذت علي اهتمام الناس حتى صار يعرف بأنه صاحب "قرية ظالمة"
تعدي الاهتمام بهذه القصة حدود الوطن، فترجمت لأكثر من لغة أجنبية، بل إن الترجمة الإنجليزية تنصدرها مقدمة طويلة كتبها المترجم مستر كينيث كراج، لكن المؤسف أن الاهتمام في مصر لم يتحول)
إلى دراسة أو تقييم لهذه القصة.، ولا أعرف أحدا كتب عنها في حينها سوي الأستاذ يوسف الشاروني في كتابه "دراسات في أدبنا العربي" و د. سهير القلماوي وأخيرا في عام 1977 كتب الأستاذ فتحي رضوان بضعة مقالات عن القصة ومؤلفها ونشرها بمجلة "الثقافة".

*مجلة الديمقراطية يناير 2006

"وقرية ظالمة" تمثل محاولة جادة لدراسة أزمة الضمير المعاصر واكتشاف أسبابها الروحية والتاريخية، وهذه الأزمة تبدو واضحة في قدرة المجتمعات الحديثة علي ارتكاب جرائم القتل والعدوان ضد الأفراد والجماعات باسم المصلحة القومية أو الوطنية أو تحت شعار الدين وحماية الحرية (1)

وفي سبيل الكشف عن جذور هذه الأزمة وتوضيح أبعادها الحقيقية يعود بنا المؤلف قرابة ألفي عام إلى الوراء، ليحلل لنا أحداث ذلك اليوم المشهود "حين أجمع بنو إسرائيل أمرهم أن يطلبوا إلى الرومان صلب المسيح ليقضوا علي دعوته، وما كانت دعوته إلا أن يحتكم الناس إلى ضمائرهم في كل ما يفعلونه وما يفكرون فيه فلما عزموا أن يصلبوه لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الإنساني ويطفئوا نوره، وهم يحسبون أن عقلهم ودينهم يأمران بما يعلو أوامر الضمير وفي هذا الذي أرادوه تتمثل نكبة الإنسانية الكبرى" (قرية ظالمة ص 2)

لقد كان اليهود أهل دين، وكان الرومان أهل مدنية وقانون، ولم يحل ذلك كله دون ارتكابهم للجريمة لأنهم تصوروا أن الدين والنظام يعلوان علي أوامر الضمير، ومن هنا كانت خطيئتهم ومأساتهم ومأساة الإنسانية عموماً حتى الآن. وكما يقول المؤلف "فالناس أبدا معاصرون لذلك اليوم المشهود وهم أبدا معرضون لما وقع فيه أهل أورشليم حينذاك من إثم وضلال، وسيظلون كذلك حتى يجمعوا أمرهم أن لا يتخطوا حدود الضمير."

ومن هنا يتبين لنا أن المؤلف قد اختار واقعة صلب المسيح ليستكشف من خلالها أزمة الضمير الإنساني المعاصر ثم يقدم لنا رؤيته للخلاص. فنحن في مدينة أورشليم وفي تلك الساعة الحاسمة من يوم الجمعة الحزينة حيث يشيع جو القلق والاضطراب والكآبة والترقب.

ولا نكاد نمضي في قراءة القصة حتى نلتقي بعدد من الشخصيات التي شاركت في تلك الأحداث أو التي شهدتها.. والجميع في أزمة تأخذ بخناقهم. فرجل الاتهام الذي جمع بالأمس كل قدراته البلاغية ليقنع شيوخ إسرائيل وكهنتها أن المسيح خطر عليهم أصبح يساوره القلق في صدق ما قال.

وفي طريقه إلى دار الندوة يلتقي بذلك التاجر اليهودي، الذي يحاول بالمال وبالذكاء أن يقتع الحداد بصنع المسامير التي تدق في يدي المسيح ورجليه. إن الحداد يخشى الاشتراك في هذه الجريمة،

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

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

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

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

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

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

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

جديد. كيف يتراجع أو كيف يبرر لنفسه أو للآخرين. لقد وضعهم بيلاطس البنطي في مأزق. إذ سلموه المسح بالأمس ليصلبه. لكنه لا يجد علة لذلك

يريد أن يطلق سراحه حسب عادته في عيد الفصح..

لقد قدم لهم بيلاطس فرصة ذهبية للرجوع عن الخطأ. وكان علي رؤساء الكهنة وقادة الشعب أن يغتنموا هذه الفرصة حتى يتخلصوا من تبكيت الضمير الذي يعتصرهم فرداً فرداً. وهنا نلاحظ براعة المؤلف في تقديم الأحداث وترتيبها حتى تصل الى النهاية الثابتة دينيا وتاريخيا وكأنها تجري بقوة التطور الحتمي نحو النهاية.

فلا يكاد يستقر رأي الشيوخ والقادة علي الرجوع عن قرار الأمس حتى يفاجئهم تطور الأحداث. فقد حاصر الرعاع دار الندوة ثم اقتحموا المجلس وراحوا يتهمون الشيوخ والقادة بالخيانة ويهددون بصلبهم مع المسيح. وهنا تنكشف مأساة العجز عند ذوي الرأي ورجال الدين. لقد أقنعوهم بالأمس أن المسيح فتنة تهدد أمن المجتمع وسلامته، فكيف يقنعوهم اليوم بعكس ذلك..

إنها مأساة الفرد ومأساة الجماعة في آن واحد. فالحقيقة تثقل كاهل العقلاء فردا فرداً. ولكن من يقوي علي مواجهة الجماهير الثائرة.. من؟

لا شك أن المؤلف قد اختار أسلوبا ملائما تماما لموضوعه. فرواية الأحداث أو سردها عن طريق أشخاص مختلفين في الأفكار والمواقف من شأنه أن ينير الزوايا المختلفة للقضية المثارة كما أنه أكثر الأساليب قدرة على مخاطبة العقل والوجدان في وقت واحد.

فنحن لا نرى حادثة الصلب مع أنها المحور الرئيسي للقصة. وإنما نسمع عنها من خلال الحوار المحتدم بين الفيلسوف المادي الذي يرفض التسليم بما لا يقبله العقل والحكيم المجوسي الذي رأى نجم المسيح عند مولده وآمن به. منذ ذلك الحين وهو يرى أن حدوث الظلام واشتداده كانا بسبب حادثة الصلب إذ يقول " إني أعلم من أحداث هذا اليوم ما لا تعلمون. إن الله رافع السيد المسيح إليه. وهو نور الله في الأرض، فلما أبى أهل أورشليم إلا أن يطفئوه، أظلمت عليهم الدنيا.. وهذا الظلام آية من عند الله تدل على انه حرمهم نور الإيمان وهدى الضمير. " وهكذا تنتهي وقائع الصلب.

إن واقعة الصلب تمثل حادثا شديدا التعقيد يحفل بالمعاني الدينية والأخلاقية والفلسفية وقد حصر المؤلف جهده في دراسة هذا الحادث من جوانبه الإنسانية.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*2 - المسيح يصلب في فلسطين

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

فالمسرحية تتناول وثيقة التبرئة التي أصدرها الفاتيكان سنة 1965. وكان غرض اليهود من هذه التبرئة هو التخلص من النصوص التي تتردد في كنائس الغرب وتصب اللعنة على اليهود لأنهم قتلوا المسيح ، وقد عارضت الكنيسة المصرية هذه الوثيقة ، ووقفت الصحافة المصرية - في عهد عبد الناصر - ضد هذه التبرئة لأن مقاصدها سياسية واضحة

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

الجريمة المستمرة هي موضوع القضية
والمحاكمة ما انتهت
لكن العدالة جاية"

فالنص كما يقول المخرج سمير العصفوري , يكشف بذور
التآمر اليهودى ضد أنبياء الله عيسى ومحمد, كما يكشف جذور
الإرهاب الصهيونى ومظاهره فى العدوان على شعوب الأمة العربية ,
وهو رؤية مسيحية ورؤية وطنية ورؤية قومية فى آن واحد (من
تقرير سمير العصفوري لهيئة المسرح بتاريخ 10 أكتوبر 1973,
فالنص أقرب إلى المسرحية الوثائقية حيث يكشف الجزء الأول
كيف نجح المخطط الصهيونى, فى الضغط على الكرادلة بالعزف
على نغمة تعذيب اليهود واحراقهم فى عهد هتلر.

فالصهيونى (وايزمان) مندوب جمعية الصداقة اليهودية – يدخل
على كبير الكرادلة ويطلب منه تأييد الوثيقة.
ك . الكرادلة: لا أعتقد أنه بوسعى أو بوسع أى إنسان أن يتعرض لما
جاء فى الكتب المقدسة. فهذه الأمور تتعلق بأساس العقيدة
المسيحية. ولا يستطيع عاقل أن يفكر فيها.

وايزمان: إن مطلبنا لا يستهدف المساس بالعقيدة. ولكنه يستلهم
روح المحبة والتسامح النابعة من العقيدة المسيحية.

ك الكرادلة: روح المحبة والتسامح لا تعنى تحريف الكتب المقدسة.
وأمام المعارضة الشديدة يبدأ وايزمان بالتهديد فيشير إلى موقف
البابا السابق المساند لهتلر ويهدد بكشف تلك الوثائق وهو ما
نراه فى الحوار التالى وايزمان: نحن أحوج ما نكون لمعاونتك. وما
حل بنا على يد هتلر ليس ببعيد..

ك الكرادلة: لم يكن اليهود وحدهم ضحايا المذابح الهتلرية. بل راح
فيها المسيحيون والشيوعيون أيضاً بالملايين.

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

لكن اللعبة لن تنجح

لن تطفئ نور الحرية

وشعوب العالم تتحفز

سنقاوم أبداً ونناضل

ونرد العدوان الاحمق

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

المدعى: من المسئول إذن عن هذه الجريمة؟

قيافا: المسئول هو بيلاطس البنطى

المدعى: ألم تكن شريكا له فى الجريمة؟

قيافا: لم اشترك معه أبداً فى أى شئ

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

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

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

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

بيلاطس: هذه مغالطة طبعاً. فالأمر يختلف تمام الاختلاف ... إذ لم يكن المسيح خطراً على الأمن كما تعرف.. بل كان خطره الحقيقي على مصالحكم الطبقية (ينظراليه بغضب) لكن كيف يتحول مجرم مثلك إلى مدع يوزع الاتهامات؟

المدعى: هذه حيلة صهيونية حاذقة.. تستهدف صرف أنظار الجماهير عن موضوع المحاكمة الحقيقي.

بيلاطس: إن قتلة المسيح الحقيقيين يا سادة هم مجلس الكهنة والشيوخ وعلى رأسهم قيافا هذا. فهو الذى تقدم الكهنة والشيوخ وطالب بصلب المسيح وقال: دمه علينا وعلى أولادنا من بعدنا. ويرد قيافا بأن بيلاطس البنطى هو المسئول عن تنفيذ الحكم بصلب المسيح ولولا أنه وجد فيه مصلحة لما نفذ.

- نعم؟؟ أحببنا مؤامراته. فلم يكن خافياً على بيلاطس أن المسيح قد جمع حوله عدداً كبيراً من الفقراء والعبيد اللذين لا يملكون شيئاً ولا يخافون على شئ، ثم بدأ يضلّهم بكلماته الرنانة عن الخلاص والحرية والحياة الأفضل.

وأخيراً يضيق الحصار على قيافا فيعترف بأن المجتمع كان يتعرض لانقسام خطير وكان لابد أن يموت واحد من أجل الجميع.

وأثناء الاستراحة تتسلل إلى قاعة المحكمة ماريانا رابين وهى فتاة غاية فى الفتنة والجمال وعندما تستأنف المحاكمة تعلن أنها جاءت لتدلى برأيها فى هذه القضية وعندما يعترض بعض أعضاء المحكمة على دخولها تقرر أنها دخلت وأصبح الأمر واقعاً وعلى الجميع أن يواجهوا الأمر الواقع. وأمام رفض المحكمة تعتذر وتقول أن المعلن أن المحاكمة يعاد فيها الحكم لحساب التاريخ والإنسانية وأنها واحدة من الإنسانية المقصودة وهى تمثل جمعية الصداقة اليهودية وجاءت تقدم وجهة نظرها فى القضية، وترتفع حرارة النقاش بين ماريانا وعضو المحكمة وهو عالم لاهوت فرنسى فيطالبها بأن تقدم صورها باختصار (فتد قائلة) أليس هدف المحاكمة هو إثبات أن قيافا ومجلس الكهنة والشيوخ هم المسئولون عن جريمة قتل المسيح؟ وتجيب "نحن نقر بهذا ولا شئ أكثر من هذا"،

فيرد القاضى لكن مسؤولية الجريمة متوارثة فى الأولاد ويكون جوابها أن أجيالا كثيرة قد تحملت وذر هذه الجريمة، واستفدت اللعنة أغراضها منذ زمن بعيد. فيرد القاضى: "إن الأحكام الإلهية لا تستنفذ أغراضها فى زمن معين أو فى جيل معين" وتتصاعد حرارة الحوار حتى يصل إلى الذروة فتقول:

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

المستشار: كيف؟ ان فهمنا لا يحتاج إلى مجهود

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

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

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

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

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

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

المسئشار: يقبلهم حين يتوبون

ماريانا: لكن الصفح هو بداية التوبة

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

ماريانا: من وضع هذا الشرط؟

المسنشار: وضعه السيد المسيح، وكان يوجه كلامه لكم

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

ماريانا: ما معنى هذا الكلام؟

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

ماريانا: نؤمن بالمسيح؟

المسنشار هذا شرط الخلاص حتى تنتهي عزلتكم وتصبحون أخوة لكل الشعوب

ماريانا: وينتهي الشعب المختار

المسنشار: وتنتهي أسطورة التفوق البربرية

ماريانا: وتنقضى دولة إسرائيل

المسنشار: بل تنقضى الأطماع التوسعية

ماريانا: وتتلاشى الأمة اليهودية

المسنشار: لا، بل تتلاشى عقدة العداء للسامية

ماريانا: ونذوب في عامة الشعب

المسنشار: وينتهي الاضطهاد والحروب

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

المسنشار: كل من يأخذ بالسيف – بالسيف يهلك

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

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

لا. لا. فبيلاطس هذا أيضا جرمه مثل الباقيين

فهو أصل للبلايا. مجرم كالمجرمين

هو بلفور وهو جونسون. هو ايدن أو موليه. هو أيضا مثل نيكسون ينبغي القبض عليه.

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

كى تستردوا أرضكم وتصنعوا عصر السلام

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

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

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

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

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

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

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

واضح أن (نسيم) قارئ ممتاز لأمثال (بريخت وبيتر فايس) فالأصل في هذا المسرح يعتمد موهبة عالية لأنه يعتمد على الحياة اليومية وأشهد أن (نسيم) في كثير جداً من المواضع قد أفلح في أن يكون مهتدياً بهذين الرائدتين الكبيرتين ، واستطاع بالفعل - عن طريق الحوادث الكبرى في التاريخ -، أن يقيم موازنة بين خروج اليهود من مصر وخروج العرب من فلسطين ، واستطاع أن يوازى في داخل هذه الجماعة التاريخية الواحدة للمجموعة العربية بين الموروثين المسيحي والإسلامي، وأن يجعل هذين الموروثين يتجسدان في شخص حية تجرى في عروقها الدماء الحارة البشرية . هذه الموازنة بين الخروجين وبين الموروثين موازنة ناجحة جداً. وهي سر نجاحه وتفوقه لأنه وضع في ذهنه _مقتنعاً وواعياً - أن ثمة موروثين في داخل الجماعة القومية الواحدة، لكنه مسرحياً لا يمكن الإعلان - إذن فلا بد من تجسيدهما في شخص بعينها، وقد تحقق ذلك فعلاً - فوجد السيدة المسيحية (مارى) أمام الكنيسة تستنجد بالبطل (منصور) الخارج من المسجد . هذه الدماء الإنسانية الحارة في داخل الجماعة هي بالفعل - الحداثة والوطن - بمعناه الحديث الذى تذوب فيه وتتمازج وتتفاعل موروثاته القديمة والوسيلة والحديثة، وتصبح هدفاً للجماعة في تاريخها الحديث، وقد وقفت عند هذين الموروثين لأرى فيهما ماسكاً ينتظم العمل الفنى من أوله إلى آخره، وهذا توفيق فنى يحمد له.

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

وإن بدا تقريرياً تاريخياً فى بعض الأحيان. وقد التزم المؤلف بالمضامين الدينية القبطية فى هذا النص - عن عمد - منعاً لأى حساسيات دينية وطائفية.. لأن من حق الكنيسة الأرثوذكسية فى مصر أن تدلى بدلوها فى هذه القضية.. مناصرة لقضايا الحرية والعدالة والمساواة، والذى لا شك فيه أن وقائع المحاكمة بالذات توافق نصوص الإنجيل، وقد أضاف المؤلف الكثير من التفاصيل خاصة فيما يتعلق بالتواطؤ الذى تم بين (قيافا) و (بيلاطس البنطى) كنوع من التصالح ضد عدو مشترك، رغم ما بين مصلحة اليهود والمحتل الرومانى من تناقض فى مجتمع الاستغلال، ومن ثم يقررون قتله على خشبة الصليب لأنه كما قال (قيافا) - فى نهاية المحاكمة - كان يهدد بتدمير المجتمع، وكان لابد أن يموت واحد من أجل الجميع. فالمجتمع اليهودى باعتماده على التعصب العنصرى والاستغلال الطبقي لم ينتج سوى العنف والارهاب. لكن تظل مسرحية " القضية " نصاً جديراً بالاهتمام لاتساع أفقه الانسانى، وتحويله الموضوع الدينى إلى قضية سياسية وإنسانية أنية وملحة تؤرق الضمائر الحية"

أما مسرحية "الراهب " للدكتور لويس عوض فهى تراجيديا تاريخية تتناول الثورة الاستقلالية التى قامت فى الإسكندرية عام 296 ميلادية بزعامة الوالى الرومانى لوشىوس دومتيوس دومتينوس، وكان بطلها الراهب المصرى أبانوفر، وهى دراما كبيرة تغطى رقعة كبيرة من الأحداث وانتهنت نهاية مأساوية، وهذه تمثل حلقة هامة فى عصر الشهداء. وتحتاج الى دراسة وافية لا يتسع لها المجال هنا.

ثانيا- المسرحيات

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

11- مسرحية "العاصفة" لوليم شكسبير

وفعل المحبة فى تغيير النفوس

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

وأحداث المسرحية تقع كلها على جزيرة مهجورة فى البحر، تسكنها بعض الأرواح، وتحكمها ساحرة شريرة تسمى إسيكوراكس.

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

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

تدبير الأمر بينه وبين ملك نابولي على تنفيذ المؤامرة، والتخلص من بروسبير دون سفك دماء، خوفا من الشعب الذى كان يحبه حبا عظيما فوضعه هو وميراندا ابنته فى قارب صغير فى عرض البحر، وتركوهما حتى تبتلعهما الأمواج --- ولكن الأقدار دفعته الى تلك الجزيرة فوصل سالما هو وابنته.

اعتمد بروسبير فى رحلته على ماوجده فى القارب من طعام وماء وملابس وكتب وضعت سرا عن طريق صديقه جونزالو الذى ظل وفيا له حتى النهاية. وفوق هذه الجزيرة الموحشة قضى بروسبيرو وميراندا اثنى عشرة عاما. أمكنه عن طريق تفوقه فى فن السحر أن يحرر الأرواح الخيرة التى سجنها الساحرة إسيكوراكس ويفرض سيطرته على تلك الأرواح الموجودة على الجزيرة. ومن هذه الأرواح النبيلة ايريال الذى لا يراه أحد وإنما يعرفه من صوته.

لم يتوانى بروسبيرو ابدا فى تعليم ابنته ميراندا ورعايتها طيلة هذه المدة. فقد كانت ميراندا هى مصدر أنسه وسعادته على الجزيرة - وكان هو كل شىء بالنسبة لها. وفى يوم من الأيام أخذها الى الشاطئ فرأت سفينة كبيرة تتقاذفها الأمواج وتكاد تبتلعها، فتأثرت ميراندا وأخذت تتألم على مصير الأحياء الموجودين فيها فطمأنها أبوها - وحكى لها أنه هو الذى أثار العاصفة لكى تأتى بالسفينة ومن عليها الى هذه الجزيرة، ثم ذكرها بماضيها قبل أن تأتى الى هذه الجزيرة. فقد كان هو حاكم ميلانو وكانت هى أميرة يخدمها نساء كثيرات وأن الذبن بالسفينة هم أخوه الخائن أنطونيو وملك نابولى الذى تأمر معه - وأنه انما فعل ذلك من أجلها ومن أجل مستقبلها.

سكنت العاصفة بعد أن قذفت بهؤلاء الناس الى أماكن متفرقة من الجزيرة وجاء ايريال ليخبره أن أول من نزل الى الشاطئ هو فرديناند ابن ملك نابولى، وكان يبكى حزنا على فقد "أبيه" فى حين راح الوالد وأنطونيو يبحثان عن فرديناند الذى يظنان أن الأمواج قد ابتلعه. لا يظهر ايريال مجسدا على المسرح وإنما يعرف من صوته. حينئذ أمره بروسبيرو باحضار فرديناند لكى تراه ميراندا، ونحن نجد أن هذا الأمير يسير وراء الصوت فى استغراب حتى يصل الى بروسبيرو وميراندا.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-

12 - الأرض كروية

لإرمان سالاكرو (+)

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

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

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

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

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

• مجلة السينما والمسرح أبريل 1976

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بل يتهمه بالتآمر مع ملك فرنسا وبتدبير الغزو ضد فلورنسا حتى يخضع الناس لسلطانه.

وهكذا فعل. لقد فرض على الأزواج أن ينفصلوا عن زوجاتهم تحقيقا لقانون العفة، وكذلك فرض على الجميع عدم أكل اللحم ستة أيام في الأسبوع مما أدى الى ضيق الجزائريين به والرغبة في قتله.

يعود سيلفيو مع بعض الشباب للقبض على مانانت وجلده وايداعه السجن، ثم يحاول أن يقتع لوسيانا حبيبته السابقة بدخول الدير حتى ينقذ روحها وتتهمه بالقسوة " انت قاس مع الله كما كنت قاسيا بدونه" ويفشل في اقناعها بدخول الدير لأن هناك أشياء تحدث تغير مجرى الأمور.

فقد عاد البحارة بعد أن اكتشفوا أن الأرض كروية وتزلزل اعتقاد الكنيسة بأن الأرض منبسطة. وعادت فوستينا من روما لتتهم سيلفيو ولوسيانا بأنهما يعذبان نفسيهما وراء الأكاذيب، وتسأل سيلفيو لماذا خلق الله الانسان فوق كرة تتجول في فراغ . فلا يجد جوابا غير قوله ان الله موجود لأنه يتكلم الى سافونارولا.

وتبدأ فوستينا في خطتها ضد هذا الراهب المجنون الذي فرض عليهم الكبت والعذاب، فتشيع بأن الراهب الفرنسيكاني مادياتو قد تلقى رسالة من الله تدعوه الى تحدى سافونارولا والصعود الى المحرقة. فان كان سافونارولا صادقا فسوف يخرج من النار سليما

ويرفض سافونارولا التجربة. فيهتز ايمان أتباعه به. لكن سيلفيو يتقدم ليثبت حقيقة ايمانه فيمنعه سافونارولا. وهنا ينقلب الحال ضده، فيكفر الجميع به ويثورون ضده وينتهي الأمر بالقبض عليه وجلده وحرقه كما كان يفعل مع مخالفيه ويصدق عليه قول المسيح "بالكيل الذي تكيلون به يكال لكم أيضا". لقد تصور أنه بالعفة والقسوة والتجرد من الانسانية يخدم الله فأخطأ الطري. فقد حاول فرض مفهومه للدين على البشر فتحول الى طاغية يسومهم العذاب تحت دعوى التقوى والايمان.

انها مأساة رجل دين متعصب. وقلب المتعصب لا يعرف التسامح أو الحب. وكيف يتأتى لمن لا يحب الانسان أن يحب الله

في مسرحية مارا-- صاد

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

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

علم النفس والتحليل النفسى. ولعل كتابه عن "بريخت -

الإختيار بين الشرور" يقدم مثلاً طيباً لهذا المنهج. فهو يحاول إيجاد الدوافع النفسية والاجتماعية لسلوك بريخت الفكرى والفنى الذى قاده الى نظرية المسرح الملحمى.

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

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

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

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

بيتر فايس وتجربة الاغتراب:

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

وهى تتحرك عبر النوافذ المضئية للبيت. إنه يقف فى الخارج وينظر الى الداخل.

كذلك يجدر بنا أن نعرف أن بيتر فايس ألمانى الجنسية هرب من الإرهاب النازى وأقام كمواطن أجنبى أو مهاجر بلا انتماء محدود لوطن، وان كان ينتمى لقضايا الانسان عموما وصراعه من أجل الحرية والحياة، اذن فالمؤلف يقف فى الخارج وينظر للداخل. هذه الفكرة المحورية لقصة ظل الحوذى ترتبط تماما بفكرة مارا - صاد.

فهناك أيضا نجد عددا من الأحداث معروضة أمامنا بطريقة تجعل المتفرج يشاهدها من الخارج. فالمتفرجون منقولون الى بداية القرن التاسع عشر "لأن المسرح كله هو مستشفى شارنتون" يشاهد مسرحية تعالج أحداثا وقعت قبل ذلك بسنوات أثناء الثورة الفرنسية. يعاد تمثيلها بواسطة المجانين.

وهكذا نجد ثلاث تأثيرات للتباعد بالمعنى البريختى دخلت فى بناء الرواية وهى تشير بالتبادل الى نسبية وجهات النظر الانسانية. فنحن ننظر الى العرض بعيوننا نحن أبناء النصف الثانى من القرن العشرين ولكننا مرغمون على أن ندرك أن المطلوب منا حقيقة هو أن ننظر إليها بعين المتفرج فى 13 يوليو سنة 1809 الذى يشاهد نسخة 1809 لأحداث وقعت سنة 1893. وفى نفس الوقت نعرف أيضا أن الممثلين من المفروض أنهم مجانين، وان بعضهم لا يعرف حتى ما يقوله. أو كأنهم مجبرون على تمثيل أدوارهم، حتى أن الممثل الذى يلعب دور دو بريه عاشق كور دى المحب الافلاطونى النبيل، هو فى الواقع شهوانى مجنون. فنحن نراه، بينما يتلو خطبة عن حبه العفيف النقى، وهو مكبوح بقوة من الهجوم على المريضة التى تلعب دور شارلوت كوردى.

والذى يشير إليه فايس هنا هو أننا حتى فى حياتنا الخاصة ومهما كان مظهر التعقل الذى نبديه، قد نلعب أدوارا مفروضة علينا من قبل المجتمع أو التقاليد، ونحن نعانى "تحت هذا المظهر" مدفوعين بدوافع ورغبات باطنية لا نكاد نسيطر عليها الا قليلا مثل المجانين فى هذه التمثيلية إذ تبدو أعمالهم مختلفة للمشاهدين فى أوقات مختلفة من التاريخ.

وتنتهى المسرحية بتمجيد نابليون ورفعته الى حد التأليه سنة 1809. لكننا نحن متفرجى "السبعينات" او الستينات، نعرف ما لم يكن يستطيع معرفته المتفرج سنة 1808 أن نابليون سوف يخلع فى غضون سبع سنوات من تاريخ هذا الاحتفال.

وكإضافة أخرى لنظام تبادل النسبية المعقد، فإننا نعلم بأن دى صاد نفسه وهو رجل ذو أفكار عنيفة شاذة، هو الذى كتب المسرحية، لكى ترى التاريخ أيضا معكوسا من خلال عقل متميز جدا، لم نعرف أن دى صاد ما هو الا خيال وان المؤلف ابن عصرنا يعرض رأيه بالنسبة لوجهة نظر صاد فى مارا والثورة. فإذا فكرنا فى كل هذا جيدا. أدركنا تعقد الحياة ذاتها، التى يمكن فهمها فقط من خلال عقول انسانية، كل منها منحاز مغرض تحكمة دوافع باطنية قوية ملزمة كتلك التى تملأ على المجانين أفعالهم، وان تكن أقل وضوحا عنها. "اضطهاد واغتيال مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد صاد" يمكن أن يكون عنوانا طويلا جدا بالنسبة لمسرحية، ولكنه أيضا دقيق وضرورى - وليس حلية لجذب الأنظار.

بالإضافة الى هذا، نجد فى قلب المسرحية فكرة فلسفية غنية وذات مغزى، هى الحوار بين مارا وصاد حول امكانية الثورة، مارا يدافع عن وجهة النظر الماركسية التقليدية. العالم يمكن تغييره فقط اذا فرضنا عليه بالقوة نظاما عقليا. لكى نفعل خيرا لمواطنينا يجب

أن نبدأ بالقسوة معهم أولاً. ونقطة الماركيز دي صاد الرئيسية من ناحية أخرى هي الفردية المتطرفة حيث يقول:

قبل أن تقرر ما هو خطأ وما هو صواب علينا أولاً أن نعرف ما نحن فأننا. لا أعرف نفسي - فلا أكاد اكتشف شيئاً حتى أبدأ أشك فيه وأضطر لتدميره مرة ثانية ما نفعله ليس الا ظلاً لما نريد أن نفعله. والحقيقة الوحيدة التي يمكننا الإشارة إليها. - هي حقيقة متغيرة أبداً لتجاربنا الخاصة.

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

هكذا يتضح التناقض اوالمفارقة. ان الثورة التي تهدف الى تحقيق الخير تنتهي الى الارهاب بل الى خالق للارهاب وللاعدام الجماعي، بينما السادي المهياً لاشباع دوافعه العدوانية العنيفة الغامضة يتحول الى صوفي معتدل يشك في فاعلية أي فعل ويرفض أن يرفع اصبعاً ليوذّي الآخرين.

إنها عادة صياغة ذكية لاحدى المناقشات الرئيسية في عصرنا، كانا المتكلمان الرئيسيان لها في الدراما هما برتولت بريخت وصامويل بيكيت. فمارا - صاد يمكن رؤيتها هكذا كمناظرة بين بريخت وبيكيت، يبدو فيها انتصار وجهة نظر بيكيت بيد أن المناظرة تدار بشروط بريختية أي بأسلوب برختي، اذ نجد ثلاثاً

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

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

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

14- محاكمة إيزيس..

وتراث لويس عوض

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 - بعد أن يموت الملك

تأليف: صلاح عبد الصبور

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يجوز إلا فى بيت العدل. ويرد الملك بأنه هو الدولة والقانون والجوهر الأقدس. أما هم فصور زائلة ثم يشير الى نفسه " فلينعقد العقد ببيت العدل" ويمجد القاضى هذه الفتوى الملكية الرائعة، ويعلن انه سوف يكتب عنها بحثا مطولا فى موسوعته التشريعية.

وحين يخطو بهلول بجوار زوجته فى طريقهما الى الخروج، يستوقفهما الملك لأن التكوين الفنى للمشهد لم يعجبه، ويأمر قاضى السوء كما يسميه بأن يفصل بينهما وان يبقى هذه المرأة للخياط فهو أطول قامة وينفذ القاضى الامر. ويأمر الملك بهلول بأن يستدعى الخياط ثم يقول ان ما يعجبه فى بهلول هو إنه "لايرضى ولا يغضب ولا يعرف النخوة"

يدخل الخياط مبهورا يكيل للملك أبدع ايات النفاق شعرا،

لايدرى إن كان فى حلم او فى يقظة وهو يقول:

هل انا حقا فى حضرة مولانا البدر المتجسد -

تتهل عيني من رائق انواره

هكذا أنا أقرص نفسى كى أتأكد

لكن النور يغشى عيني الذاهلتين.

وهنا يدعوه الملك ان يصفع نفسه فيقدم خده للملك لكى يكرمه بصفعة فيرفض اذ هو لا يصفع إلا خدا لم يصفع من قبل، ويكتفى بان يحرك رأس الخياط كالمغزل ثم يسأله عما جاء به، فيخبره الخياط بان صهره قد ارسل له قطعة من المخمل الأبيض النادر التى تشتهى ان تلمس جسد الملك ويغريه بالكلام لكنه يتذكر ان اللون الرسمى للدولة هو الأزرق. وهنا يقترح الخياط ان يجعله اللون الأبيض.

ويبدأ الملك فى طلب المشورة فيخبره المؤرخ أنه فى العام الأول والثانى من حكمه كان شعار الدولة "البس ثوبا ابيض يغدو قلبك ابيض" ذلك لأنهم كانوا يدعون الى النسيان الأبيض وطرح الماضى ومواجهة الأيام القادمة بفكر ابيض. لكن بعض العجزة من قراء الكتب الصفراء لم يرتفعوا

الى مستوى اللحظة التاريخية فدعوا الى الحقد على الماضى، فأصبح شعار الدولة:

"إلبس ثوبا بنيا تصبح رجلا وطنيا"

ولأنهم لا يرغبون فى الحقد الأسود قبلوا ان يكون حقدا بنيا ثم تغير الشعار منذ عام الى الأزرق رمز المطلق. يرفض الملك هذا اللغو الساذج ويعلن أنه سيختار اللون الأبيض ان اعجبه التصميم وهنا يطلب من الوزير ان يشاركه رأى. ويتمعن الوزير التصميم طويلا ثم يقول "الرأى لمولاي" ويضيق الملك بشدة غبائه فيطلب اليه أن يذكره يوما ما كى يصدر له أمرا ان يقتل نفسه. ثم يعلن ان التصميم قد اعجبه وانه قرر ان يكون اللون الأبيض لون الدولة الرسمى من العام القادم، ويطلب الى المؤرخ ان يصوغ شعارا موجزا للدولة مغزاه المجمل هو

أنا اخترنا اللون الأبيض حتى نبقى سعداء محبوبين

فى حال الصفو الشامل

فلقد دمجتنا النعماء المشتركة، حتى صرنا كملائكة بيض

نفنى فى الذات البيضاء الكلية

الذات البيضاء الملكية

بهذه الكلمات تكتمل صورة الموقف، وتتأكد فكرة ذوبان بل فناء الكل فى واحد اذ قضى على تباين الشخصيات واختلافها وتحول الجميع الى دمي فى يد الملك. وصدق ما قاله عنهم "صور زائلة أما هو فجوهرها الأقدس" وهذا هو سر المأساة التى ألمت بهذه المدينة أو المملكة بعد ان اغتصبها الملك بالسيف فكأنه اغتصب الحياة والأحياء، فسيطر الموت والجذب على القرائح والعقول وانتشر النفاق والكذب. وهذا الاحساس يثير فى نفوسنا الحزن والألم، لكننا حين نتكشف لنا حقيقة الملك بأنه عاجز عن الانجاب وتطالبه الملكة بأن يختار لها عشيقا يعطيها الطفل، تبدو المفارقة فى الموقف.

"الملك القادر لا يقدر ان يهب امرأته طفلاً"

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

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

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

يقول هو: هذا ظلم - ظلم

انك كنزى وامراتى ... ظلى ومقيلى، مأواى وبيتى

وتميمة حظى الطيب، برج السعد الذهبى

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

"فى موعذك تماما يا طائر الموت الأسود"

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

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

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

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

16- مسرحية ابن البلد

والموقف من التراث (+)

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

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

الشعبية في مواجهة التاريخ. لقد بدأ بالحكاية الشعبية وصولاً إلى التاريخ، أي من الأسطورة إلى الحقيقة، وهي محاولة جريئة لكشف حقيقة البطل المزعوم، والشعب المخدوع.

فقبل بداية العرض بدقائق يبدأ الراوى في إنشاد وسرد.

جزء من السيرة الشعبية حول حروب الظاهر بيبرس وبطولاته وانتصاراته في الحبشة، وفي منتصف هذه القصة تبدأ أشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التي تسد فتحة "البروسينيم" وتمثل عملية قتل الظاهر بيبرس لصديقه وقائده قطز.

*الثقافة العربية أغسطس 1887

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

أما الديكور الذى صممه الفنان الإنجليزى جريجورى سميث فقد كان له دور فعال فى نجاح هذا العرض. إذ تمكن رغم كتله الكبيرة الكرتونية من إبراز المسافة بين القلعة وبين الحسينية وإتاحة الفرصة لإنسياب حركة الممثلين. وبإختصار فإن هذا العرض يمثل تجربة جديرة بالإهتمام لما تثيره حول إشكالية المسرح والدعوة إلى صيغة قومية للمسرح العربى.

-

17- تريزياس المصرى على مسرح الحكيم

تأليف: على سالم

فى "كوميديا أوديب" التى يعرضها مسرح الحكيم، يشاهد المتفرجون كل ليلة تريزياس العراف القديم، فى ثوب عصرى جديد - مختلف تماما عن صورة تريزياس الراسخة فى الأذهان منذ مئات السنين، بل مختلف أيضا عن الصورة التى رسمها له المؤلف على سالم فى النص المنشور. فكيف حدث هذا؟ وهل هناك ما يدعو اليه أو هل أضاف الاخراج قيمة فكرية او فنية بهذه الرؤية المختلفة لتريزياس؟

قبل الاجابة على هذه الأسئلة، يلزمنا أن نتعرف على تريزياس كما رسمه على سالم حيث يقول "هو نفسه تريزياس بنفس أبعاده المعروفة فى الأدب الاغريقى القديم" أضف الى هذا ما جاء فى بداية الفصل الأول من قول المؤلف "من أعماق المسرح الذى يسبح فى ضوء خافت يقترب تريزياس متوكئا على عصاه" وهى صورة شديدة الشبه بتريزياس سوفوكليس فى "أوديب ملكا" حيث نرى تريزياس يدخل المسرح يقوده غلام صغير وتحبيه الجوقة قائلة ": انظروا ها هم قد جاءوا بالنبي المقدس الذى يقول الحق".

وهذا يطرح سؤالا هاما على المؤلف، لماذا التزم بهذه الصورة القديمة للعراف مع أنه يرفض التمسك بجوهريات الأسطورة القديمة؟ وهو يؤكد هذا فى تصديره للمسرحية ص 20 " لم يعد من الممكن أن تصدر الآلهة حكما مسبقا على انسان قبل أن يولد بأن يقتل اباه وأن يتزوج أمه، لقد اصبح مؤكدا فى عصرنا هذا أن الانسان نفسه هو مصدر الشرور والآلام وليست الآلهة أو القدر".

وقد كان هذا يتطلب بالضرورة من المؤلف تغييرا ملانما فى شخصية العراف من رسول ينطق بنبوءات غيبية، الى رسول بشرى يوائم عصر العلم والتفكير العلمى. لقد فعل على سالم جزءا من هذا فى نسيج النص

والحوار. وهذا ما أدركه المخرج بوعى شديد فأكمّله بل ابرزه بصورة قوية مقنعة حققت التوازن للمسرحية وحفظت للعبرة مغزاها وأثرها، وأنقذ النص من تنقاضه.

فالفرق كبير بين الاثنين. فتريزياس القديم، هو عراف الاله أبولو الذى يستمد قدرته على التكهّن وكشف الحقيقة من علاقته بالآله، كما أن سوفوكليس كان مهتما أساسا بالشخصية التراجيدية. أى بمأساة الفرد البطل، أما اهتمام على سالم فهو متعلق بمصير شعب طيبة كله. او بمأساته.

يقول أوديب " لقد أرسلت فى طلبه مرتين من بيت كريون، ولا أستطيع أن أفهم لماذا يمنع من المجيء " وحين يأتى تيزياس نعرف أن كريون لم يمنعه بل كان هو مترددا فى المجيء خوفا من بطش أوديب. أى أنه اهتم بنفسه وبحياته أكثر من اهتمامه بانقاذ طيبة. والخوف الذى جعل تيزياس القديم يتردد لم يتسرب أبدا الى قلب تيزياس الجديد، مع أن الخوف قد ملأ كل الناس هنا. حتى أوالح نفسه مخترع الخوف لم يسلم منه.

ومن هذا يبدو لنا بوضوح شديد، أن تيزياس المصرى أكثر ايجابية وأوفر شجاعة وأنزه ضميرا من نظيره اليونانى. وهو هنا يقوم بدور الراوى. ويشترك فى تحريك الأحداث. ثم يعلق عليها. انه شخص ايجابى الى درجة الثورية. ومعلم عصرى يعتمد على العقل فى تحليله للأمور وهو يواجه الانتهازيين من حكام طيبة بقوة وثبات ومن خلال الحقائق التى يكشفها تيزياس تظهر المفارقة التى تثير السخرية والضحك وتزيد من متعتنا بهذه المسرحية. فالمتعة هنا لاتستمد من الألفاظ والقفشات ولكنها متعة راقية تنبع من اكتشاف التناقض فى المواقف والأشخاص.

لقد فطن المخرج جلال الشرقاوى الى خطورة هذا الدور، وقام بتمثيله على نحو مثير وملفت، فظهر فى صورة شاب قوى البنية، يفيض وجهه بالحيوية وتتدلى شعوره السوداء على أذنيه، يحمل فى يده جيتارا يعزف عليه وهو يحكى لنا قصة طيبة الحزينة - إلا أنه مثل تيزياس القديم فى انه كليل البصر.

وأعتقد أنه وفق حقا فى اختيار الصورة الملائمة لهذه الشخصية ونحج فى أدائها بما يتمشى مع هذه الكوميديا الجادة. بل أنه استطاع من خلال هذه الصورة أن ينافس أوالح فى الاستيلاء على اهتمام المتفرجين. وهو شىء هام وضرورى طالما كنا حريصين على توصيل كلماته للجمهور. وهذا يتفق تماما وما جاء فى كتالوج العرض." فالأسطورة هنا تفقد طابعها التراجيدى القديم لتتحول الى كوميديا ساخرة وهازلة، والكاتب لا يستعير عناصر الأسطورة كمواد يقيم منها البناء وانما يستعير رموزها كمناسبة يقول من خلالها كلمته المعاصرة".

انها كوميديا عظيمة صاغها خيال المؤلف، وجسدها مخرج ممتاز لتساهم فى حل المعادلة الصعبة التى تواجه المسرح الكوميدى عندنا - معادلة الجمع بين المتعة والتعليم. وقيمة هذه المسرحية تكمن فى ايجاد التوازن بين السخرية والجد، وبين المتعة والفكر وبين الطيش والتعقل.

ولو أن المخرج التزم بصورة تريزياس التقليدية، لاختل هذا التوازن اختلالا كبيرا وضاعت رسالة المسرحية بين ضجيج الضحكات البلهاء والهتافات الببغاوية التى يرددها شعب طيبة. ذلك لأن شخصية تريزياس العجوز لن تقف ندا لشخصية أوالح. وكل ما كان يناله تريزياس فى هذه الحالة من جمهور المتفرجين هو السخرية أو الرثاء. ولن يكون لحضوره على المسرح تأثير مفيد أمام شخصية أوالح الطاغية التى تتميز بالسحر والدهاء وبالقسوة والاجرام. وعلى هذا النحو. يسرق أوالح المسرحية ويستولى نهائيا على اعجاب الجمهور وتعاطفه. وتنقلب سخريتنا من الارهاب الى نوع من الاعجاب به، وبمن يمارسونه من الأوغاد عن طريق اعجابنا بالذكاء والخفة والمكر التى يتصف بها أوالح. وهو نوع من عبادة الذات كامن فى داخل كل منا، وكان القضاء عليه احدى مهمات المسرحية وقد تحقق فعلا من خلال العرض.

ان صورة الخنفس الذى ظهر بها جلال الشرقاوى فى دور تريزياس لا تخلو من دلالة عصرية فاطالة الشعور أصبح رمزا للتمرد بين شباب هذا الجيل الذى يرفض كل أساليب الكبت والقهر والاستغلال. ويندد بالحروب التى تشعلها الامبريالية العالمية فى كل مكان. وتعرض حياة الأمم للتدمير

والخراب. بالاضافة الى هذا، فان هذه الصورة أضفت نوعا من الاغراب الذى يثير الاهتمام والتأمل. ويدفع المتفرج للتعلق به ومتابعة ما يقوله. كما أنه ساعده أن يقف برسوخ على القطب المقابل لشخصية أوالح اللعين.

أما القول بأن المخرج كان ملزما بتصوير المؤلف لهذه الشخصية فهو مبنى على ما قاله أحد أفراد الشعب فى المسرحية. "جد جدى"، سمع من جد جده أنه كان موجودا قبل ما يتولد" وأن كان هذا ينسجم مع الأسطورة الا أنه هنا يعنى شيئا آخر" فوجود تريزياس كشخص كل هذه السنين غير مقبول أساسا ولا معقول، والأصح أنه كان موجودا كرمز. لأن الانحراف فى طيبة منذ زمن بعيد. اسمع قول أوالح " ان عائلة أوالح تتوارث منصب الشرطة منذ أربعمئة عام " وحتى أسماء المجرمين المدونة بالكشوف لم تتغير كثيرا منذ ذلك التاريخ. وهنا يتبين لنا أساس القياس بالمقارنة. ان أسماء الأشخاص هنا لاتعنى إلا الرمز. أو تلازم الشر للخير.

فوجود تريزياس رمز النزاهة والشهامة مرهون بوجود أوالح رمز الارهاب والجبروت. فهما متلازمان تلازم النقيض للنقيض. فكما أنه بكل جيل وعلى مدى أربعمئة عام كان يظهر أوالح جديد، وكان لابد وبالضرورة من أن يظهر تريزياس جديد. فالعلاقة بينهما علاقة جدلية، بين الظلم والعدل. وبين الانحراف والنزاهة وبين الجهل والعلم.

فتريزياس هو رمز الفضائل التى يحتاج اليها الناس فى طيبة. ومن الممكن أن نفهم ذلك على نحو أفضل، لو تدبرنا ما يقوله بريخت على لسان الأم شجاعة فى المسرحية المسماه بهذا الاسم، "ان حاجتنا للشجاعة، والامانه، والقوة، والذكاء تزداد فقط حين تضطرب الأمور" ولو أن أمور طيبة سارت سيرها الصحيح، لما ظهر أوالح وبالتالي، لما استدعى الأمر ظهور تريزياس.

وأظن أن هذا يكفى لتوضيح فكرة الرمز فى هذه الشخصيات، لننتقل الى نقطة أخرى لنرى كيف أكد تريزياس وجوده بهذا المعنى.

ان كوميدية أديب لعلى سالم هى مسرحية ملحمية تهدف الى تعليم درس ... ان قيمتها ليست فى أنها تعرض لنا الحالة التى تردت فيها طيبة فى لحظات الهزيمة. وانما قيمتها الحقيقية تكمن فى أنها تقول لنا بلغة فنية

كيف ولماذا وصلت طيبة الى هذه الحالة. ثم تشير الى طريق النجاة، وهو أن الانسان سيظل أبدا هو الحل الوحيد لكل الألغاز، هو النعمة الصحيحة، الواضحة بين كل الألحان الرديئة على مر العصور، وأى نظام وأى حكم لايجعل غايته الانسان. يضل طريقه. ويسير فى طريق التدهور والانهيال ان مأساة أوديب فى هذه الكوميديا ليست فى أنه اكتشف حقيقته كإنسان. ولكن مأساته هى فى اكتشاف الشعب لهذه الحقيقة. تلك الحقيقة التى نبه اليها تريزياس منذ البداية.

والاخراج يبرز هذه القيمة التعليمية ويقويها. فحين نسمع صوت تريزياس، وسط الصالة والاضواء لم تطفأ بعد " ايها السادة . . يا من تسكنون هذه المدينة " ندهش فجأة ونبدأ نتلفت بحثا عنه فنرى شابا فتيا طويل الشعر يحمل جيتارة ويروى لنا قصة " أقص عليكم قصة مدينة أخرى. قصة طيبة " محاول أن يخلق مسافة بين الجمهور وبين الأحداث التى سيرها أمامه. انها قصة مدينة أخرى. الى أن يقول "طيبة اليوم تعيسة وحزينة، لقد عرف الفقر والبؤس طريقهما لمدينتى الجميلة لأول مرة فى عمرها " فتأكد سمة هامة من سمات القصة، ألا وهى المعاصرة الزمانية. بل والمكانية أيضا " .

تلك السمة التى تمس عواطف المتفرج تثير استجابته بطريقة وجدانية فى بعض أجزاء المسرحية. وتشكل انفعاله لكن ميل التباعد يحول دون اندماجه فى الأحداث، وظهور تريزياس تارة يكلم أهل طيبة وتارة يوجه كلامه الى الجمهور. أى دخوله فى الأحداث وخروجه منها. بل ارتداده الى الماضى والحاضر - يساهم مع نغمات الجيتار التى تعزفها الموسيقى فى خلق الاحساس بأن ما نراه ليس الا قصة حدثت فى مكان آخر وزمن آخر.

حين ينهى تريزياس كلماته فى بداية الفصل الأول. يرفع يده ويتحرك ببطء على خشبة المسرح نحو يمين المتفرج ... وتنسحب معه تلك الستارة الرقيقة الشفافة التى تخفى خلفها مدينة طيبة وكأنه يفتح لنا صندوق الدنيا لنرى أوضاع الحياة والناس فى تلك المدينة ويختفى بعد ذلك بقليل. ثم يظهر حيث تتأزم الامور بعد ان قتل بتاح ... وأصبح شعب طيبة يبحث عن محل للغز. أونح رئيس الغرفة التجارية يحذر من نقص المواد الغذائية الواردة الى المدينة يخرج تريزياس من خلفهم صارخا "يا ناس ، يا

ناس شوية جد" ويبدأ يحذرهم من عاقبة الضحك الغبى والتفاؤل الساذج والسخرية العبيطة التى تحجب الحقيقة عن عيونهم: ويشترك معهم تريزياس فى النقاش ويرد على أحد أفراد الشعب الذى يقول "وعاوزنا نعمل ايه يا عم تريزياس حانقعد نعيظ " ثم يرد على حور محب مدير الجامعة الانتهازى الوصولى " ياسيد تريزياس الاسلوب العاطفى ده عمره مايحل مشاكل - مفيش داعى للاستسلام للغضب. لابد من التفكير الهادى أونج: القضية الأساسية ياسيد تريزياس ان فيه لغز. ومطلوب واحد يحل اللغز.

أوالح: صح. من يقعد بقى يقول لى النكت والسخرية. انت عاوز تنكد على الناس والا أيه؟ ما تسيب الناس فى حالها يا أخی

. حور محب: وإذا احنا عرفنا اللى يحل اللغز ده. هايمشى الوحش ويسبنا فى حالنا هى دى القضية.

وهنا يقف تريزياس فى مواجهتهم جميعا موقف الند ليوجه صفعته الى هذا المنطق المغلوط الذى يصطنعه أعضاء مجلس مدينة طيبة.

تريزياس: كذب. تخريف. مش هى دى القضية. هذه الصفعة تهدف الى أن تشككم فى حقيقة ما يعتقدونه أو يدعونيه. وهى خطوة أولى فى سبيل تحويلهم الى جانب العقل والمنطق، وحين يسأله أوالح بطريقته التهامية " قصدك أيه؟ مافيش وحش ومفيش لغز" رد عليه تريزياس بما يزيدهم بلبلة وارتباكاً ويؤكد " فيه وحش وفيه لغز ... مش اللغز اللى بتفكروا فيه. لغز تانى . ولا واحد فيكم جاب سيرته الألغاز دى بيقلوها الفلاسفة والمفكرين والجماعة اللى بيسلوا بالليل فى ضوء القمر . الوحوش هاتقول ألغاز ليه ثم يلتفت الى الجمهور ليقول "سمعتوا عن تعبان طلع لواحد قال له لغز - سمعتم عن أسد طلع لواحد لعب معاه السجعة" وبهذه الحركة يخرج من الماضى الى الحاضر يوجه أسئلته للجمهور، من هذه الحيلة نراه على خشبة المسرح فقط وهى حيلة ذكية تطلب من الجمهور أن يقوم بدور الشاهد فى هذه القضية وهو دور يطلب منه الحياء والتفكير.

ان تريزياس يقف وحده فى جانب العقل والحكمة - أمام رعونة الجماهير وأعضاء مجلس المدينة ونذالتهم بل انه يصطدم بأوالح مصدر الخوف والارهاب - والانحراف فى طيبة ومع ذلك لا تتخلى عنه شجاعته لحظة بل يقول له:

" أنا أعمى العينين بس يا أوالح. الدور عليك أنت يا أعمى القلب" ثم يمسك يد أوالح التى امتدت الى وجهه ويضغط عليها بقوة ويزيحه من طريقه. ثم يخاطب شعب طيبة

" الوحش غرضه واضح، واضح جدا. ياكل الأذكياء الذى فى البلد واحد واحد وبعدين الأغبياء الذى فاضلين مش هياخدوا وقت.

أوديب : والحل أيه يا تريزياس ؟،

تريزياس: اطلعوا على الوحش كلكم وفى الحالتين مشكلتكم حاتتحل اذا هو كلكم أو أنتم كلتوه "

ان تريزياس يناضل من أجل كشف الحقيقة وتوعية شعب طيبة بها. وهو يلقى فى ذلك أشد العنت لكنه يثبت طول الوقت قدرته وتأثيره ويستمد ذلك أولا من استعماله لحجج المنطق والعقل الراجح وثانيا من قوته وفتوته الجسدية.

ان أوالح يعترض طريقه ويقف فى وجهه متحديا ويحاول أن يضع أصبعه فى عين تريزياس وحين يلتصق به ويقف الاثنان متلامسين وجهها لوجه على خشبة المسرح، تبدو ضالاه أوالح وصغره وهشاشة منطق. بل تبدو المفارقة فى الموقف حين يزيحه تريزياس بقوة ويقول له يا أعمى القلب" ان هذا شىء له دلالتة، فقد كسب تريزياس احترام المتفرجين وأصبح أوالح موضع السخرية وهدفها. ذابت كل حركاته المثيرة. وكلماته المتهمكة أمام ثبات تريزياس وهمساته الهادئة. ولو ظهر تريزياس بصورته التقليدية كرجل عجوز لا تقلب الوضع وأصبح هو هدف السخرية والرثاء، ولفقدت المسرحية قيمتها التعليمية، وأصبحت مجرد ملهاة مضحكة تثير الاعجاب بالأوغاد من أمثال أوالح، خصوصا وأن دور أوديب باهت يؤديه الممثل بجفاف أخرجه بدرجة ما من دائرة اهتمام المتفرج.

والعكس هنا . فقد ظهر تريزياس شامخا، يناضل فى سبيل توصيل كلمته، ويكشف لنا شيئا فشيئا عن الانحراف والمنحرفين، ويرينا التناقض بين القول والفعل. ومن نشوة الاكتشاف كانت ترتفع الضحكات فى الصالة وهى ضحكات مهما علت لم تحجب أبدا الحقيقة، بل كانت تؤكد لها.

ان تريزياس هو ضمير المسرحية، وهو الجانب العاقل الأصل فى شعب طيبة. كان لابد من أن يظهر قويا أمام نزوات الانحراف، مهما كانت السلطة التى تسندها. وهنا يجدر بنا الإشارة الى المخرج الفنان جلال الشرقاوى، حيث أثبت أنه مخرج واع، وممثل ممتاز يملك قوة الحضور والتأثير، ويعرف كيف يضيف على عمله الثوب اللائق به ويتألق فيه . انه يملك الجسم الملائم والصوت العميق الوقور، والوجه المعبر الذى لم يكن فى حاجة الى مكياج.

كما أننى أرى أنه لم تكن هناك ضرورة لأن يحتفظ لتريزياس بعمى البصر. فتريزياس الجديد، عراف عصر العلم، لا يستمد حكمته من الآلهة ولا يعتمد على الغيب . بل يعتمد على الملاحظة والتجربة، ويأخذ بالتحليل والقياس. وهو بهذا محتاج لحواسه كلها ليرى جيدا ويسمع ثم يقول كلمته. وهى كلمة تدين كل انحراف وتعالى راية الحق والحرية.

ان تريزياس يواصل دوره التعليمى، ويفضح وسائل التعمية التى يستعملها أوالح لستر جرائمه، كما أنه يدين عادات التفكير السيئة التى تجعل الشعب يتقبل الشر وكأنه ضرورة حياة، ثم يتقدم ليناقش حجج الجلادين ليكشف زيفها.

فحين تمتد يد الشرطة وتمسك كامى من عنقه وتسحبه من قاعة العرض، يظهر أوالح ويفاجأ أوديب به ويقول "ايه اللى حصل؟" يرد أوالح عليه بلهجة باردة "دى حاجات لابد منها يامولاي. صحيح هى مش مستحبة قوى. لكن ضرورية " ويستسلم أوديب نفسه لهذا المنطق الزائف. وهنا يظهر تريزياس فجأة فى ركن للمسرح ويتصدى لهذا الموقف قائل " ان أفضع الفظائع وأعتى الكوارث تبدأ هكذا دائما كما قال السيد أوالح بالاشياء التى ليست مستحبة ولكنها ضرورية. ولكنه لم يقل لنا. لماذا هى ليست مستحبة ولماذا هى أيضا ضرورية.

من هذه اللحظة يفقد أوديب كثيرا من اهتمام المتفرجي، نتيجة الجفاف والآلية التي تسيطر على أدائه. بل نتيجة لما أعطى له فى نص المسرحية أيضا، ويعجز أحمد عبد الحليم عن المساهمة فى أحداث التوتر والانفعال ويفقد فاعليته فى حركة توازن القوى على المسرح. فيخرج من دائرة الاهتمام، ويقع عبء التوازن كله على كاهل تريزياس وأى ضعف فى الأداء كان سوف يؤثر على الدور كله. فترجح كفة أوالح وتضيع المسرحية، وتصبح ملهاة ساخرة لا أكثر.

لقد أعطى الاخراج شخصية أوالح كل الفرص لتجسيم الصورة التي رسمها المؤلف له. وفاروق نجيب الذى يمثل هذا الدور يعى أهميته وحدوده ويملك الموهبة والمهارة وخفة الدم، مما جعله يهدد بالاستيلاء نهائيا على اهتمام المتفرجين، بنفس الأساليب التي سيطر بها على شعب طيبة وحكومتها.

ومع ذلك ينجح تريزياس فى التصدى له، وكما ظهر أوالح فجأة، كذلك ظهر تريزياس ليؤكد تتابع الخير للشر أو تلازمه. وهى نتيجة نمطية تتكرر فى بناء المسرحية كلها.

بيد أن شعب طيبة لاينصت جيدا لكلمات تريزياس بل راحوا فى سعادة بلهاء يرددون ألحانا غوغائية صنعها الجالادون والمنتفعون. ان الفصل الثانى كله يجسد بقوة كيف استغل أعضاء مجلس المدينة مخترعات أوديب لصالحهم - لقتل روح الشعب. وكان الملحن هو أوالح. لقد سمم الارهاب كل هواء طيبة. وتسرب الخوف الى كل النفوس. حتى أصبح سنفرو النфан يخشى أن يتفوه بالنقد حتى فى داخل بيته لئلا تسمعه أذان أوالح المدسوسة فى كل مكان.

انغمس أوديب فى مخترعاته. ووقف كريون موقف المتفرج واكتفى أونج وحوور محب باقتسام الغنائم .. وسيطر أوالح على كل شىء سيطرة تامة وبطريقة خفية ورهيبة.

واحد فقط لايتسرب اليه الخوف، ويقف له بالمرصاد. يقبض أوالح على طيبة كلها شعبا وحكومة لأن أحدا شتمه، ولايجرؤ على الاعتراض، ويتقدم تريزياس ويعلن أنه هو الذى شتم أوالح. وكما فعل سابقا مع جده. وحين

يفشل أوالح فى القبض عليه. يفرج عن شعب طيبة لتتحرك الاحداث من جديد.

ويظل شعب طيبة سادرا فى غيه، حتى يواجه اللغز من جديد، فيهرعون لأوديب ويفاجئهم بحقيقته. انه يستطيع أن يحل اللغز مرة ومرة ولكن كيف يتصرفون حين يموت. وتصدّمهم الحقيقة " أوديب يموت " وتكون ذروة المأساة. مأساته ومأساة شعب طيبة كله، فيهيّب بهم أن يخرجوا جميعا لملاقاة الوحش وهنا يهب تريزياس واقفا بين الأهالى ليعلن:

" أخيرا نعود لنقطة البداية يجب أن يتولى الشعب بنفسه حماية نفسه " ثم يوجه لهم أخطر الأسئلة " هل كان يجب أن يحدث كل ماحدث لكى تفهموا هذه الحقيقة الواضحة؟".

وهذا الكلام يفصح عن الكثير. ان على سالم يترجم ماكان يعنيه بريخت من أن مأسى الماضى يمكن عرضها كشىء يمكن تفاديته. ان الاصغاء لدور العقل والضمير من البداية كان يمكن أن يجنب طيبة وشعبها هذه النكسة الخطيرة التى تهدد كيانها ومصيرها. لكن الوقت قد فات ويخرج الشعب دون استعداد لملاقاة الوحش ويصاب بنكسة مريرة أو هزيمة قاتلة. وينهار أوديب. وهنا تبرز المفارقة. لقد عادت طيبة سيرتها الأولى لتواجه الوحش من جديد. ومن هذه المفارقة تنكشف لنا الحقائق الآتية:

ان أوديب اهتم بالمخترعات المادية ونسى بناء الانسان الذى دمره أوالح بأبشع اختراع عرفه التاريخ. بالخوف الذى يحول الانسان الى شىء هش، والأشياء الهشة تنكسر بسهولة عند أى اختبار.

ويحاول أوديب التنصل من المسؤولية فيفحمه تريزياس بأنه مسئول لأنه سمح لأوالح بأن يعمل بالطريقة التى كانت تعمل بها عائلته منذ أربعمائى سنة. ويطرد أوالح، ويختفى أونج وحوور محب لأنهم لا يظهرون فى وقت المعارك.

ويسأل أوديب عن طريقة صنع الانسان فيتقدم سنفرو الفنان أو الاسطى فى ورشة بناء الانسان كما يقول. ويقف الثالوث فى صدر المسرح - أوديب من حوله كريون وسنفرو. ان أجمل ما فى هذه النهاية

هى التبشير بدور الفن فى تحرير الانسان من الخوف والقلق والشك حتى يبدع ويخلق فى كل مجال. ويقوى على قتل الوحش فى كل مكان وزمان.

وهى نهاية مغايرة لما جاء بالنص. يرى البعض أنها مصالحة غير مبررة. ولكن اقحامها لايضر برسالة المسرحية، بل يبرزها ويقويها. تلك هى اثاره الأسئلة ومواجهة المتفرج بما يستفزه ويدعوه للتفكير.

لقد تمكن تريزياس المصرى من اثبات وجوده على خشبة المسرح، واحتل مكانا بين أبطال المسرح الملحمى ومعلمية مثل جاليليو بريخت وازدك وغيرهما. وتحية للمؤلف المبدع على سالم.

-

18 - النسر الأحمر

ملحمة الحرب والسلام

بعد فترة طويلة من الصمت والكلام، افتتح المسرح القومي موسمه الشتوى بعرض لمسرحية "النسر الأحمر" التى كتبها الشاعر الكبير عبد الرحمن الشرقاوى، وهى تتكون من ثنائية "النسر الأحمر والغربان" و"النسر الأحمر وقلب الأسد"، التى نشرت منذ شهور بمجلة، "روز اليوسف"

وقام المخرج كرم مطاوع باعدادها للعرض المسرحى.

تتناول المسرحية أحداث الحرب الصليبية التى خاضها الشعب المصرى بقيادة صلاح الدين الأيوبي، ولكنها لا تكتفى بالوقائع الواردة فى بعض كتب التاريخ بل تستعين بوقائع من التاريخ المعاصر وتكثف العلاقات بينها جميعا بصورة تبرز رؤية المؤلف الفكرية لموضوع حرب التحرير. وهذه الرؤية تتلخص فى أن حرية الوطن لا تنفصل عن حرية المواطن بشقيها السياسى والاجتماعى.

وواضح من العرض، أن المخرج رغم ما أجراه من حذف وتعديل، فقد التزم بهذه الرؤية، بل انه سارمع النص أكثر مما يجب فى بعض المشاهد وخصوصا فى تقديم المنولوجات الطويلة التى أدت الى هبوط الايقاع فى الفصل الأخير. أما الآن فلنبحث كيف تناول المؤلف موضوعه، وسوف أعود لمناقشة هذه النقطة فيما بعد.

تبدأ المسرحية بلحظة مشحونة بالاحتمالات الكثيرة حيث يواجه الشعب المصرى فجأة تبعات الصراع الخارجى
*مجلة الكاتب 1975

الناتج عن نقض ارباط الصليبي الهدنة مع صلاح الدين السلطان الفاطمي، وهي لحظة أفادت في تغذية الفصل الأول وجعله أفضل أجزاء العرض من الناحية الفنية.

وفى هذا الجو الملىء بالترقب تتجسد أماننا فكرة الحرية الاجتماعية في الصراع بين "كوكب" لاعبة خيال الظل وعليش الجحش عميل أمير البربر المتآمر ضد صلاح الدين. وينتهي هذا الصراع بحرق أدوات خيال الظل. لكن كوكب تواجه عليش وجماعته بوعى وشجاعة وتكشف خستهم واستغلالهم السيء للدين لاذلال الشرفاء واطهادهم. ثم تلتحم هذه الفكرة بفكرة تحرير الأرض حين يعلن صلاح الدين عن عزمه على انجاز هذه المهمة وعن اعداد الجيش لهذا الغرض. واعداد الشعب لذلك. هنا يصبح عيسى العوام أحد قادة صلاح الدين: "البلد غنى ان أحسن توزيع الثروة" ويتأكد هذا على لسان محمود حين يتساءل كيف يحارب مظلوم أو رجل سلبوه أمنه؟ اذا لم يعط الوطن الفرد العزة والعيش الموفور فكيف اذن يحمى وطنه ".

وهكذا تتداخل الفكرتان في نسيج المسرحية لتكونا وجهين لشيء واحد هو حرية الوطن والمواطن. فتخليص الأرض العربية من العدوان لا يغنى عن اجراء العدل الاجتماعى. وقد أبرز العرض هذا المضمون في اللحظات الأخيرة حين ظهرت كوكب تطالب صلاح الدين بعد دخول القدس أن يعود الى القاهرة حيث الشعب ينتظره وحيث المعركة الحقيقية التى يجب أن ينتصر فيها. وهذه اللحظة تعد في رأى أهم اضافة أسهم بها كرم في اعداده للنص.

ويلاحظ أن نظرة الشاعر الى أطراف الصراع تتسم بقدر كبير من النزاهة حيث يقابل بين سلبيات الصليبيين وسلبيات العرب بواقعية واتزان. وهي نظرة جديدة كانت مفقودة في مسرحية. " طنى عكا" حيث بالغ في تصوير سلبيات المؤسسة العسكرية في اسرائيل وتضخيم دورها في احداث التغيير المنتظر في مجرى الصراع.

أما هنا فقد اعتدل الميزان. ففي الجانب العربى نجد أمير البربر يشتري العملاء من الحشاشين وال دراويش والشواذ أمثال عليش ورئيس جماعة احياء الأمة ويتآمرون لقتل صلاح الدين بدعوى أنه أفسد الأخلاق وخرج على قيم الدين الحنيف، وكذلك نائب السلطان وجماعته الذين يحاولون قتل

صلاح الدين فى منزل صديقه الأزهرى محمود. وهى المؤامرة التى كشفتها كوكب وأنقذت صلاح الدين ونظام حكمة من الانهيار. وبالنظر الى الدوافع الحقيقية المحركة لهم لانجد سوى المال والجنس وشهوة السلطان. وهم جميعا يتسترون بالدين ويتاجرون به لتحقيق أطماعهم الدنيئة. وقد نجح عبد الرحمن الشرقاوى فى تمزيق أرويتهم بطريقة قوية ومقتعة - ووجه على هذا النحو لظمة عنيفة للرجعية الجاهلية فى داخل مصر وخارجها التى تتستر بالدين لتبقى على حالة التخلف والاستغلال.

كذلك فعل نفس الشىء مع الصليبيين الذين يستغلون الدين المسيحى السمع كستار للغزو والعدوان. ووفق فى فضح حقيقة دعواهم الاستعمارية لقهر الشرق العربى والسيطرة علىة وقدم فى هذا الجانب ايزابيل ورنات وكونراد. وهى نماذج لاتحركها سوى الغرائز والشهوات والمجد الشخصى. لاتتورع فى سبيل ذلك عن ارتكاب ابشع أنواع الجحود والسكران. فايزابيل تستغل سحرها الانثوى لاستمالة رنات أولا ثم كونراد فيما بعد لتحقيق طموحها فى العرش. وتنقلب على أختها ملكة أورشليم تطعنها بغير حق فى عنقها وتتهمها بتسليم نفسها لصلاح الدين. وفى رأى أن هذا الانقلاب سواء فى النص أو العرض مفاجىء وغير مبرر دراميا بالنسبة لايزابيل والملكة التى كانت تحبها وتعددها لاحتلال عرش المملكة. كما أن الملكة لم تتخاذل فى محاولة استرداد هذه المملكة أبدا والى جانب ايزابيل نجد رنات وهو فارس وغد لايعبأ بالشرعية ولا بأى قيم انسانية كالشرف والصدق، ولهذا ينقض على قافلة عربية وينقض الهدنة مع صلاح الدين ويتسبب فى اشعال نار الحرب. كذلك كونراد وهو فارس مغرور غادر يتأمر على قتل ريتشارد قلب الأسد حتى ينفرد هو بزعامة الصليبيين فى الشرق. وهو نمط شبيه بأمر البربر الذى يتأمر لاغتيال صلاح الدين لكى يصبح هو أمير المؤمنين، الا أن صورة كونراد مرسومة بطريقة واعية ومقتعة بعكس هذا الأمير الذى تحول الى مسخ شائه للطبيعة البشرية يثير التقزز والاشمئزاز، وقد أكد هذا الانطباع أحمد الناعى بحركاته الهيستيرية ونظراته البلهاء وفمه المفتوح الى درجة قضت على الاهتمام الدرامى به.

صلاح الدين والصورة الشعرية للنسر الأحمر

ولعل فهمنا لهذه الشخصيات لا يكتمل الا بدراسة شخصية صلاح الدين باعتباره الشخصية المحورية فى العمل كله. ومن الملحوظ أنه شخصية فريدة تتميز بنقاء شديد بدرجة تفزع أحد قواده فيقول "بعض الناس فضائلهم هي التي تقتلهم" فهو قائد شجاع، يحمل زهد القديسين ويتحلى بحكمة سليمان وعدالة عمر بن الخطاب. فلا تغريه السلطة ولا يسكره خمر الانتصار ولا تقوى عليه نوازع الشماتة والحققد. فينطق بلسان سليمان: ان من يشمت يفقر نفسه. ثم يطلب حكم القانون فى المتآمرين ضده رغم ثبوت الجريمة ووضوحها. ثم يرفع أسرى الاعداء يسقيهم ويعالجهم ويفرغ الحقد من قلوبهم وينتهز أول فرصة للعفو عنهم واطلاق سراحهم. ومع ذلك فهو قادر على جمع شمل العرب وقيادة جنوده من نصر الى نصر. انه صورة للمخلص المنتظر الذى يقود سفينة شعبه الى بر الأمان والحرية بل يقود العالم كله الى السلام.

ويرجع السبب فى رسم هذه الصورة المثالية الى سيطرة صورة النسر الأحمر على خيال الشاعر. بل ان هذه الصورة الشعرية تعد مفتاحا لفهمنا لعالم البشر فى هذه المسرحية. فمادام النسر الأحمر قد أصبح رمزا لصلاح الدين، فلا غرابة ان تكون الغربان والأسود رموزا لأعدائه.

ولنتأمل قليلا لماذا اختار صلاح الدين شعار النسر الأحمر " أن النسر أمير الجو وملك الطير وأنبلها. انبل من كل الأحياء عدا الانسان. لايهوى لحضيض الأرض ولا يغتال فريسته غدرا، يواجهها بشر. ينقض عليها جهرا ثم يرفرف بجناحيه. ويحلق بعد ثم يحلق ملء الاجواء وقد ازداد صبا وشبابا. ان النسر شباب خالد ".

وهذه الصورة تكثف الملامح الأساسية لصلاح الدين كالنبيل والقوة والحكمة والخلود. انه بطل ملحمى أو أسطورى يرتفع كثيرا عن مستوى البشر العاديين بل عن مستوى القادة التاريخيين الذين لم يخل واحد منهم من نقطة ضعف. ان خصمه ريشارد يشهد بنباله وحكمته وشجاعته ويعترف بأنه قد أفرغ من قلبه الحققد، وتبهر ملكة اورشليم بنقائه حتى تتساءل فى النهاية "أمسيح أنت؟!"

ولقد عمق الانطباع بهذه الصورة التى يجسدها أنور اسماعيل بقامته الفارعة وصوته القوى، وجود ريتشارد فى الطرف المقابل مجسدا فى

شخص الدفراوى الذى لا يقل كثيرا فى طول القامة وحدة الصوت، والواقع أن اصفاء النبل والشجاعة والفطنة على شخصية ريشارد بصورة تجعل منه ندا لصلاح الدين قد اسهم فى حفظ توازن العرض وأفاد فى تحريك النهاية المطلوبة. حتمية الصراع بين ريتشارد وصلاح الدين:

اذ يتصاعد التحدى بينهما حتى يصل ذروته بمعركة تحرير القدس. يبدو الصدام وكأنه قدر محتوم - فصلاح الدين يعلن أن المعركة كل المعركة هى القدس. وريتشارد بدوره يصر على استعادة اورشليم المقدسة مدينة أم الرب. ليس بإمكان أحد منهما أن يتراجع فالقدس عربية، وهذا يعطى حرب صلاح الدين معناها وشرعيتها. وريشارد هو فارس أوربا، ومعقد آمالها لا يستطيع أن يخذل قومه فيما تعلقت به نفوسهم. وهكذا يخوض الطرفان فى بحر من الدماء لكن العبرة لاتضيع، فريتشارد يستوعب درس الحرب، انها جنون وكما قال صلاح الدين: "المنتصر بها مهزوم، والمهزوم بها مسحوق، وهنا تلمع بصيرة ريتشارد وحكمته وزهده فى الأمجاد الشخصية الباطلة. ويأخذ المبادرة لانهاء الحرب، رغم أن أوربا تقف وراءه تحشد له من العتاد ما يمكنه من مواصلة القتال لكنه يدرك أنه جندى يدافع عن أرضه بعقيدة وايمان لأفضل من قائد منتصر يعود لوطنه ليتلقى الهتافات وأكاليل الغار. وحين يبلغ ريتشارد هذه الدرجة من الحكمة - يسلم بالحق لصلاح الدين ويخاطر بمجده وحياته ويأتى الى معسكره يعرض عليه الصلح ويتعهد بعدم العدوان على أى أرض عربية، وتبارك ملكة اورشليم هذا الصلح. بعد أن تتبين مثل ريتشارد أن صلاح الدين أمين يمكنه أن يحمى مدينة المقدسات خيرا من فرسانهم.

هنا تزداد عظمة ريتشارد وتتطاول قامته لتدانى قامة صلاح الدين - انه أيضا بطل ملحمى أو اسطورى يتحدى أطماع قومه واحقادهم ويظهرهم منها، ويردهم الى طريق الأخوة الانسانية، ليبدأ الجميع عصرا مفعما بالعدل والرخاء أنه ليس بطلا مهزوما - بل أحد انقياء القلوب، صانعى السلام.

ان الناس فى المسرحية يشكلون ثلاثة نماذج أو ثلاثة مستويات - يضم النموذج الأول. صلاح الدين وريتشارد من أنقياء القلب، الذين تساموا

عن الشهوات وأسلموا قيادهم للعقل، وهم مسئولون عن انقاذ الانسانية من التخلف والدمار، يقابلهم النموذج المنحط من البشر مثل ايزابيل وارنات وكونراد وأمير البربر ونائب السلطان وعليش وهؤلاء جميعا يتحركون بدافع الشهوات والغرائز ويصنعون المؤامرات ويشعلون الحروب وهم المسئولون عن الويلات والكوارث التي يصيب البشرية. ولقد وظف الجنس على كثرته فى هذه المسرحية بطريقة مرحة لكنها مقتعه - مكنت الشاعر والمخرج من تعرية هذه النفوس جميعا ووضعها فى مكانها الصحيح فى أدنى السلم البشرى مفضوحة وملعونة وموسومة بالخسة والعار . وبين هذين النموذجين نجد مستوى البشر الأسوياء الذين تتعادل فيهم حكمة العقل وقوة الغرائز - يتدرج فى هذا المستوى قادة صلاح الدين وأتباعه مثل عيسى والعاذل ومحمود وكوكب وكذلك ملك ومليكة أورشليم، وما يحملانه من نبل وإخلاص يتعادل مع رغبتهما فى الإبقاء على أمجاد ورتوها.

وينتهى الصراع بانتصار صلاح الدين ووقوف ريتشارد الى جانب الحق - وهو انتصار العقل ولكل القيم الانسانية النبيلة، ينهى الحروب ويشير الى بزوغ فجر جديد تنعم فيه الانسانية بالعدل والأمن، وقد تخلصت الى الأبد من الجشع ونوازع العدوان. ان هذا الفجر لا يقدر على تحقيقه الا زعيم من صنف ريتشارد أو صلاح الدين "زعيم يقهر فى الأعماق دواعى الصلف ليدعم قيما انسانية".

انها نظرة شديدة التفاؤل، تحسن الظن بالطبيعة البشرية، وتثق بقرب مجيء العصر الذهبي الذى تنعم فيه الانسانية بالسعادة والسلام وهى رؤية لاهوتية طبعاً. وأنا ان أمكننى أن اعرف من هو المقصود بصلاح الدين، فأننى لا أعرف من يمكن أن يكون ريتشارد. وخلاصة القول، أنها نبوءة شاعر مخلص يكن للانسانية قدرا كبيرا من الثقة والحب، وأتمنى مخلصا أن تتحقق نبوءته، ويأتى هذا الزمن الآخر الذى طالما انتظرناه.

لقد تناول المخرج هذا العمل ببعض الحذف والتعديل من أجل مزيد من الوحدة والتركيز الدرامى، بصورة أسهمت فى إبراز مضمونه الفكرى. وحبذا لو امتد الاختزال لبعض المنولوجات الطويلة وبالذات تلك التى هبطت

بايقاع المسرحية فى الفصل الأخير. وقد حملت سهير المرشدى عبء ثلاثة مونولوجات فى آخر مشهد دون ضرورة درامية للحدث أو للشخصية. وأعتقد أنه تبديد لطاقة ممثلة حساسة يجب أن يدخر لما هو أهم فى العمل. ورغم هذه الملاحظات فقد امتلأ العرض بالحركة والتوتر والدفع، وهذا دليل على طاقة كرم مطاوع الفنية والقيادية، وهو يحرك كتيبة ضخمة من الممثلين والعمال بدقة واحكام.

ولعل من حسنات هذا العرض أنه قدم فرصة طيبة لنرى بعض كبار الفنانين مثل أمينة رزق والدفراوى وأبو زهرة على خشبة المسرح القومى بعد غياب سنوات عنها. وقد أدت أمينة رزق دور الملكة بأستاذية ووقار، وأثبتت قدرتها على مزيد من العطاء للمسرح الذى عاشت له - كذلك بذل الدفراوى جهدا ملحوظا فى اتقان دوره وبلوغ كنهه. أما أبو زهرة فقد لاحظته باعجاب وهو يغالب ميله الى "الفرسكة" ليحافظ على ايقاع الدور. صحيح أن شخصية محمود كباقي الشخصيات لا تتعدد أبعادها، ولكنها تتميز ببعض الظلال. فالجميع بين عالم الأزهر والفنان الذى يكتب لخيال الظل ويحب اللعبة والجوالة والقائد الشجاع والمفاوض الجسور الذى يكشف حماقة أمير البربر ويستشهد فى النهاية. جمع كل هذا فى شخص واحد ليس بالأمر الهين، وقد نجح أبو زهرة فى أدائه بتفوق، كذلك حمدى أحمد كان واضحا بحضوره المسرحى وصوته المميز النغمات.

وعموما برز العنصر النسائى فى المسرحية بصورة ملفتة أدت رجاء حسين دور ايزابيل اللعوب ببساطة وعذوبة، واقتعتنا فى بعض اللحظات بشرعية مطالبها وهى تتحدث عن فتنها وأنوثتها، وذلك لانها نأت تماما عن التكلف والابتذال واثبتت أنها موهبة لايجب اهمالها. يبقى دور سهير المرشدى وهو أعمق الأدوار تقريبا. وقد أدته بصدق وشاعرية جياشة.

أما أنور اسماعيل فقد أثبت بدور صلاح الدين انه يستطيع أن يملأ ساحة المسرح بحضوره. وقد استحق قادة صلاح الدين التحية والتقدير على واقعتهم.

أما الفنان سليمان جميل، فلا أنسى لموسيقاه لحظة التمهيد لظهور أمير البربر. أما الديكور فهو يثير سؤالا حول الجديد المستخدم فى صناعة القرص الدائر، ألم تكن هناك حلول أخرى لتقليل عدد العمال اللازمين

لتحريكه وتخفيض التكاليف؟ ولا يعنى هذا انكار دور الديكور بتكويناته
الجمالية المختلفة فى خدمة هذا النص، وتجسيده بصورة طيبة، تحية
للفنانة سكينة محمد على هذا الجهد.

-

19- الوافد والرفض المطلق للنظم الشمولية (+)

فى مثل هذه الأيام منذ عامين وبالتحديد فى 4 أكتوبر سنة 1973 رحل ميخائيل رومان عن عالمنا ولم يتجاوز عمره التاسعة والاربعين. أى أنه كان فى مرحلة النضج الفكرى والفنى.

وقد برز اسم ميخائيل رومان كمؤلف مسرحى عام 1962 حين عرض له المسرح القومى مسرحية "الدخان" التى أثارت جدلا عنيفا تراوح بين الرفض المطلق والقبول المتحمس. ومنذ هذا التاريخ وأعماله تتوالى سواء عن طريق النشر أو المسرح. ومع ذلك فإن ما نشر من أعماله وما قدم على خشبة المسرح لا يصل الى خمسين فى المائة من إنتاجه. وما زالت هناك أعمال أخرى كثيرة مكرونة فى أدراج هيئة المسرح أو عند اصدقائه المقربين. تنتظر يوما لتظهر فيه.

وفى العام الماضى مرت الذكرى الأولى لهذا الكاتب الفنان دون أن تذكره أجهزة الثقافة الرسمية. ولم يكسر دائرة الصمت المضروبة حوله الا جماعة أصدقاء المسرح بهيئة خريجي الجامعات اذ قدمت له عرضا لمسرحية الوافد ثم ندوة حول أعماله بنادى نقابة الصحفيين. وقد استغل صفوت شعلان فى اخراجه للمسرحية خشبة المسرح الصغير فوضع ستارتين كبرفانات على الجانبين، ولم يضع على المسرح سوى كرسيين وترك الخلفية عارية مجردة حتى لا يلتزم بأى تفسير محدد لهذا النص المثير.

وتأكد هذا التجريد فى الملابس أيضا فبينما يبدو الوافد فى " بدلة " فاقعة البياض يرتدى الآخرون أزياء شديدة السواد.

والوافد هى ثالث أعمال هذا الفنان الراحل بعد الدخان والحصاد. وقد عرضت على مسرح الجمهورية فى مهرجان فرق المحافظات عام 1966

*مجلة الكاتب - أكتوبر 1975

ونشرت فى سلسلة "المسرحية" وهى مسرحية تجريبية من نوع التراجيكوميدي حافلة بعناصر الفارس والعبث الا أن اخراج صفوت شعلان أضفى عليها نوعا من الجدية القائمة التى طغت على روح الفكاهة فيها. ولعله حاول بهذه الجدية أن يحافظ على ايقاع المسرحية. لأن الأداء فى هذا النوع من المسرحيات يحتاج الى طاقات تمثيلية مدربة وقادرة على التلوين بدرجة لا تتوافر بين هؤلاء الهواة. وقد استطاع بهذا الفهم أن يحقق قدرا كبيرا من النجاح، وكذلك وفق بدر تيسير فى تجسيد دور الوافد بنجاح لم يقلل منه سوى ضعف صوت، والجدية الصارمة التى صبغت الدور كله.

وقد تمكن حمدى عبد المنعم فى دور الخبير من رفع ايقاع المسرحية فى اللحظات الأخيرة. أما مجدى لطفى وسيد خاطر ومحمود حسام فقد تباين أدائهم ضعفا وقوة تبعا لأداء بدر تيسير باعتباره أن الوافد هو محور المسرحية. الا أنهم ساعدوا فى التغلب على قصور الامكانيات وكان اهتمامهم بهذا العمل تعبيراً عن الوفاء لفنان أعطى المسرح حياته وفكره.

وقد كتب الكثير عن مسرحيات ميخائيل رومان وحظيت هذه المسرحية بكثير من التحليل الا أن قراءة النص توضح أن هذه الكتابات قد تجاهلت الظروف التاريخية التى كتبت فيها المسرحية. وربما كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد لأن المسرحية تحمل كثيرا من الاشارات التى يمكن أن تربطها بواقع مصر فى تلك الفترة. ومن ثم جاز لنا أن نطرح هذه الأسئلة وان نحاول الاجابة عليها.

هل هى مسرحية سياسية تهاجم الأوضاع القائمة حينذاك. أم هى مسرحية فكرية تناقش أزمة الانسان المعاصر ازاء سيطرة الآلة؟ أم هى مسرحية عبثية تصور موقف الكاتب من الكون؟

من الصعب علينا أن نجيب اجابة قاطعة على أى من هذه الأسئلة. لأن نسيج المسرحية يحفل بالخلط والغموض. تتشابك فيه عناصر الواقع بتهويمات اللامعقول. وبطل المسرحية يتحرك فى جو مغلق يشبه الكابوس. كما أن الكاتب يشير الى الديكور فى النص المنشور بأنه يمكن أن يكون حجرة مصقولة بها أجهزة عديدة أو مساحة واسعة مجردة. كذلك نجد

الشخصيات مجردة بلا أسماء: المندوب، الخادم. الخبير، المسئول، ماعدا الوافد الذى يحمل اسم حمدى.

ان التجريد وعدم التحديد قد يضمن للمسرحية قبولا على مدى أوسع فى الزمان والمكان، الا أنه يزيد الأمر صعوبة بالنسبة لتوضيح أغراض الكاتب الحقيقية فى فترة من حياته. فهل هو صراع الحرية الانسانية ضد الجبرية الآلية التى تحيل كل شىء الى أضرار يتحقق بالضغط عليها كل شىء فى ميقاته المحسوب كما قال أمير اسكندر؟

قد يكون الخوف من سيطرة الآلة مقبولا من كاتب أوربى أو أمريكى حيث وصلت الميكنة مرحلة شديدة التعقيد. أما اذا كان المؤلف ميخائيل رومان مصريا فان ذلك يثير الشك فى حقيقة هذ المؤلف. ومهما كان تخصص المؤلف وقراءاته العلمية والرياضية. فان هذا لايكفى للوصول به الى هذا الموقف. ذلك أن التقدم الآلى والعلمى وان أسىء استخدامه فى الحروب، الا انه بالنسبة لأمريكا والاتحاد السوفيتى، قد اتاح زيادة كبيرة فى الانتاج وأدى الى توفير قدر كبير من الوقت والجهد. وأتاح هذا للعمال مزيدا من الوقت للراحة والمتعة والحرية. وفى هذه المجتمعات التى وصلت الى مرحلة استخدام الاتوماشين أى الآلية الذاتية فى ادارة المصانع لم يقهر فيه الانسان على نحو ماتصوره المسرحية. فمالنا نحن فى مجتمع تسير فيه القطارات بسرعة السحلفاة، ونشكو فيه من قلة الآلات التى تلزم لانتاج أقل الضروريات.

ان الأمر مختلف تماما. فلا آلية ولا خوف من الآلية. بل الواقع يقول ان تقدم الآلية بالنسبة لنا هو غاية يجب أن نبذل أقصى الجهد لتحقيقها حتى نزيد الانتاج ونبنى قاعدة سليمة للتقدم والاستقلال. وعلى هذا تبدو اشارة الكاتب الى الآلات والماكينات والزراير محاولة للإيهام بأن المسرحية تعبر عن الخوف من سيطرة الآلة على مصير الانسان وهى نغمة رومانسية قد تكون مقبولة من السلطة الحاكمة آنذاك. لكن امعان النظر فى النص يعطى الآلية معنى آخر وبالذات معنى واقعيًا. فسيطرة الآلية على هذا النحو ماهى الا اشارة الى النظام السياسى القائم على غموض الأهداف وسرية الحركة.

وعلى هذا تصبح المسرحية تعبيراً عن صرخة فردية حادة فى وجه نظام شمولى أحق يهدد حرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة هى توفير الطعام للجميع. والشمولية هنا لها سمات وخصائص فريدة. قد تختلف عن الشيوعية ولكنها تقترب كثيراً من النازية والفاشية لأنها تعتمد على الارهاب البوليسى لسحق مقاومة الأفراد. وحيث تنعدم فرصة الاقناع العقلى أو النقاش الفكرى بصورة مطلقة ولا تبقى الا أدوات القهر لتتحرك فى الوقت المناسب دون سبب مفهوم.

أما عن زمان ومكان الأحداث، فرغم محاولات التجريد والخلط والغموض فالنص لا يخلو من الاشارات الدالة عليها. ولتأخذ الشخصيات مثلاً فالوافد ليس تجريداً كاملاً للانسان أو رمزا للقيمة الانسانية المجردة فقط، بل هو شخص يحمل بعض السمات المميزة وان كانت قليلة الا انها تكفى للدلالة عليه - فاسمه حمدى وهو مثقف مناضل، سار فى المظاهرات ضد الانجليز هاتفا الحرية والاستقلال وذاق مرارة السجن من جراء ذلك، اذن فهو مواطن مصرى. يؤكد هذا ما يكشفه حمدى حين يدخل عالم اللوكانده الغريب. ويتعرف على شخصية المسئول الذى ينتمى لعائلة ثورية. وابن عمه مات شهيدا مع عرابى بل ان المسئول نفسه كان زميله فى المظاهرات ضد الانجليز وصدقى وكل الخونة. ثم يتعرف على حسان الخير صديق الصبا منذ عشرين عاماً، الذى يذكر الوافد بحسنة شقيقته التى كانت تعجب به مما جعل الوافد يطمئن اليه لكنه لا يلبث ان يفاجئه بالسؤال "انت معنا فى اللوكانده؟"

فرغم هذا الحديث عن ذكريات الماضى لكنه عجز عن اقامة حوار انسانى معهم أو نقاش حول الحاضر. لقد حولهم النظام الى تروس فى جهاز أحق لا يعرف المودة ولا الرحمة لايهتمون الا بتنفيذ الأوامر، انهم زملاء الصبا والنضال القدامى الذين حولهم النظام الى عملاء، بل الى أدوات قهر ظالمة معادية للانسان عموماً ولل فرد بوجه خاص. لذا لانفاجاً حين يرفض كل منهم تقديم الأكل الذى يطلبه الوافد أو مساعدته على الهرب وبدلاً من ذلك يصرون على محاكمته بتهمة تعطيل الأزرار.

لقد اكتشف الوافد أن هناك مشاكل أهم كثيراً من المأكل والمشرب هى مشكلة الحرية والارادة الانسانية. وكانت لحظة التعرف بالنسبة له صدمة

عنيفة، دفعته الى أن ينفجر بطريقة هستيرية. أنا باحتقركم. كل كلم عبيد. نكرات. مخلوقات بلا مواهب ولا أطماع ولا أحلام أنا اتحررت من كل قيد "من التذكرة والبطاقة وحقيبة السفر".

وتضيق الدائرة من حوله ويزداد رعبه فيصيح "أنا سامع واحد بيقول نفسك فى ايه؟ لا. انا مش عاوز أموت".

وهكذا رفض حمدى القهر وتسلط النظام. ولكنه رفض سلبي كلفه حياته. ومع ذلك فهو رفض بل تحد لا يخلو من قيمة ايجابية. انه يذكرنا بنمط الاستشهاد المسيحي، ويربطنا بتراث الأجداد. فتيمة الاستشهاد هي التي ضمنت للمبادئ أن تعيش وأن تنتشر رغم قوة الطغيان والبطش. وان كانت الدعوة الى الاستشهاد فى سبيل الدفاع عن الوطن والعرض شيئا محمودا وعظيما الا أن الاستشهاد بسبب نظام سياسى داخلى جائر، ومن أجل أبسط مطالب الحياة الانسانية يدفعنا الى التفكير فى شرعية النظام أصلا. ويذكرنا بكلمات بريخت فى مسرحية "جاليليو" تعيس هو البلد الذى يحتاج الى شهداء " اذا كان التعبير عن الرغبة الانسانية أو الرأى أو الحقيقة يستدعى الشهادة، فما أتعس هذا البلد، وما أتعس أهله.

ان حمدى البطل الوافد يتردد اسمه فى معظم أعمال ميخائيل رومان، وان كانت تغلب عليه صفة المثقف البرجوازى، الا أنه يعبر عن هموم الانسان المصرى عموما، وكان يؤكد انتماءه لهذه الهموم فى اكثر من عمل. ولعله يؤكد بطريق ما صلته بخالقه وبمعاناته الشديدة بحثا عن الهدف وفى التجريب فى الشكل والمضمون للتعبير عن الكلمة فى حرارة ودفع فى حدود ما كان يتيح النظام السياسى من حرية محدودة.

لقد خرج ميخائيل رومان بالواقعة من اطارها التقليدى وسار بها شوطا كبيرا فى طريق التطور والتجريب. وكان فى كل عمل من اعماله عميقا وأصيلا ومثيرا لأنه لم يحاول ان يقلد احدا بل كان يحفر طريقه باصرار وقوة مجريا عديدا من الأساليب بحثا عما يلائمه، ولعله وجد نفسه فى موضوع أثير فى كل أعماله هو القهر الخارجى والقهر الداخلى الذى يهدد كيان الانسان وحرية ويعطل ملكاته. وقد حققت اعماله تطورا كبيرا وتقدما

نحو النضج بالتركيز على الذات الفردية القلقة المتمردة على القلق والرفض والاحباط. ولم يكن تقدمه افقيا أو طوليا وانما كان تقدما نحو الأعماق. كان شأنه كمن أمسك بحزمة من أشعة الليزر المركزة وراح يجوس بها فى أعماق الذات بحثا عن مكامن القوة والصمود ودفعها فى وجه اللامبالاة واللامسئولية والجهل والغباء.

ان أعمال ميخائيل رومان تحتاج الى أبحاث عديدة تنطلق من واقع المرحلة التاريخية التى عاشها هذا الفنان. وعلى ضوء ما كان يعانيه من قلق وتمزق وتمرد فى حياته الخاصة والعامة نزداد فهما ووعيا بدور هذا الفنان وموقفه من أحداث هذه الفترة وماجرى فيها من انحراف وخروج على الشرعية، ولعل أصدقاء ميخائيل رومان المقربين هم أقدر الدارسين على القيام بهذه المهمة، خصوصا هؤلاء الذين أودع عندهم أعماله التى لم تنشر.

ان نسيان الذين رحلوا لايعنى أبدا اننا مشغولون بالأحياء أو بما هو أهم من قضايا الفكر والثقافة والحضارة، وانما يعنى خمود الحياة الثقافية وتمزقها. إنها لاشك نكسة نأمل فى أن نتخطاها كما تخطينا النكسة العسكرية فى يوم العبور العظيم.

20- من هو الشيطان الذى يسكن بيتنا؟

حكاية الدرويش الذى خدعته الغنية وأنقذه خادمها السكير.

يبدو أن للدكتور مصطفى محمود آراء غريبة فى المرأة والدين والتقدم الحضارى يريد مناقشتها فى مسرحية " الشيطان يسكن فى بيتنا " وهو يعرض هذه الآراء صريحة وعارية على لسان الشخصيات على شكل حوار غير درامى لايحملنا الى توقعات درامية أو فكرية منطقية بل يفاجئنا من وقت لآخر بشيء جديد حتى نجد أنفسنا فى النهاية أمام نتائج غريبة لا تتفق والمقدمات.

وربما نتج هذا من اعتماد المؤلف على تيمتين متافرتين، أولاهما تيمة الصراع بين المرأة والرجل وهى تيمة انسانية عامة، والثانية هى معركةنا القومية مع الأعداء وهى تيمة خاصة. وقد عجز المؤلف عن أن يمزج بين الخاص والعام بحيث يصنع منهما محورا واحدا لعمله، فانهار البناء وظل موضوع المعركة حدثا مقحما على تطور الفكرة الأولى.

والمسرحية تقوم على ذكاء تجارى حاد يقدم الرذيلة باسم الفضيلة ويعرض الجنس عاريا وصارخا باسم العلم والدين والوطنية.

وعيب المسرحية يكمن فى انها لا تثير أسئلة بقدر ما تعطى من اجابات قاطعة تلبسها ثوب العلم والدين. وهى تنافى فى حقيقتها منطق العلم وجوهر الدين لأن النغمة الرئيسية للمسرحية تسير فى اتجاه معاكس يقوم على رؤية وثنية جاهلية تمتهن المرأة وترفض التقدم الحضارى بكل منجزاته الفكرية والمادية من الطائرة والصاروخ حتى الراديو والتلفزيون.

ولننظر فى المسرحية لنذكر كيف يتم هذا؟

ففى بقعة نائية فى الصحراء، حيث يعيش الشيخ ابراهيم الطنطاوى العابد الصوفى الذى انعزل عن العالم وعن العصر ليخلو الى الله . وفجأة تطرق بابه غانية فاتنة هى سونيا الراقصة الشهيرة التى يتمنى الملايين نظرة منها، وتحاول سونيا أن تغرى الشيخ الطنطاوى بجمالها فيهرب فى البداية لكنه حين يعرف اسمها يتمسك بها. أهى كرامة من كراماته. لكنه يعلن أنه رأى صورتها فى الاعلانات المعلقة على جدران الشوارع. وتضع سونيا يدها على أول نقطة ضعف فيه. أنه يحملق فى صورها مثل الباقين، وربما كان يحلم بها فى منام . وهنا تعرض عليه أن تضع تحت يده مليون جنيه ليتحكم فيها ويصرف منها على مبادئه. ليخرج نفسه والبقعة كلها من الفقر والمهانة. ويقبل الشيخ أن ينفذ مشروعاتها المتضمن على سبع نقاط تهدف الى ادخال النور والماء والمدنية الى منطقة الشيخ ابراهيم.

ويقبل سيدنا الصفقة ويوقع على العقد بقبلة طويلة على شفايف سونيا. لقد نججت سونيا فى أن توظف فى نفسه الشهوة للجنس والمال والسيطرة، فاستولت على عقله وقلبه. وسرعان ما بدأ تنفيذ المشروع وأصبح سيدنا الموجه الروحى لفرقة سونيا المسرحية التى يطمح من خلالها أن يخلص الفن من الانحلال والابتذال ليكون فى خدمة القيم العظيمة.

ويتغير كل شىء فجأة. يتحول المكان الى قطعة فاتنة مجهزة بأحدث وسائل المدنية وملينة بالبهجة والحياة. ويظهر أثر النعمة على الشيخ، فيرتدى البدلة الافرنجية ويسكن كوخا رائعا به كل مباهج الدنيا. وفجأة يأتى اتباعه الدراويش اسماعيل وعيسى وأحمد وزكريا وادريس، ويفاجأون بما طراً على شيخهم من تغيير حتى أن عيسى ينكر معرفته:

عيسى : لايمكن أن تكون الشيخ الطنطاوى الذى أعرفه

الذى يأكل هذا

الطعام ويعيش هذا المعاش. لابد أن تتغير نفسه. لقد غير المال قارون وجعل منه فرعوناً.

الطنطاوى: لأنه وضع المال فى قلبه وضمن به على الجميع. ولو أنه وضعه فى جيبه وأنفقه على الجميع لانقلب المال نعمة. وديننا ليس ضد المال وإنما هو ضد ذل للمال.

عيسى: هذه آراء جديدة على شيخنا.

الطنطاوى: وظيفتنا أن نبحث عن الآراء الجديدة ونطلب الحق من كل سبيل.

زكريا: سبحان من يغير ولا يتغير.

هذا الكلام الذى أثار دهشة عيسى وزكريا من المريدين لابد أن يثير دهشتنا أيضا. لأن التغير الذى طرأ على الشيخ بلغ حدا بعيدا حتى انه أصبح يفصل بين الغاية والوسيلة. ومن يتتبع كلماته فى الرواية كلها يعرف أن سونيا لم تعلمه هذه الفلسفة الميكافيلية التى تميل الى تبرير كل شىء. وهى فلسفة انتهازية تتنافى مع الدين والأخلاق. وهى تنزلق بالشيخ حتى يتحول الى مدافع عن حرية الامتلاك وعن الاغنياء حيث يقول "ان الغنى المستغنى أفضل من الفقير المحتاج " لقد حاول الشيخ أن ينكر تأثير المال على سلوك أصحابه ولكنه تغير دون أن يدرى . ولا غرابة فقد غير المال قارون.

لقد أخذ الشيخ يغير أتباعه بالعمل معه فى فرقة سونيا المسرحية حتى أقنعهم بحجة أنهم سوف ينازلون الشرف فى ميدانه وهو خير من العزلة والانطواء. ويقبل عيسى وظيفة مدير البلاطه مقابل مائتى جنيه شهريا.

وتجرى البروفات على العرض الأول للفرقة وهو يضم رقصتين، الأولى رقصة الحب والثانية رقصة الحرب. وفى رقصة الحب تعرض الفرقة صورا للانحلال والشذوذ الجنسى، مما يستفز عيسى وزملاءه، لكن الشيخ يأمرهم بالطاعة والسكوت. ويشترط عليهم أن يكونوا "مثل قروود الحكمة لا ترى ولا تسمع ولا تتكلم انما تتعلم" عليهم ألا يسألوا لماذا؟ وكيف؟ لأن كثيرين دخلوا جهنم لمجرد أنهم سألوا هذه الأسئلة.

وواضح أن حب السيطرة قد تملك الشيخ حتى أنه يرفض من اتباعه أى نقاش أو معارضة. وقد قضت هذه الفلسفة على حيوية أتباعه حتى تحولوا الى آلات تتحرك لتنفيذ أوامر سونيا وموظفيها. وواضح أيضا ان سونيا لم تعلمه هذه الفلسفة. بل هى فلسفة الحكم فى الشرق العربى منذ أقدم العصور. وان كان الشيخ يحذرهم من مغبة السؤال بكيف أو لماذا حتى

لايدخلوا الجحيم. وقد كانت، ومازالت، ملايين كثيرة تعيش على أرضنا فى جحيم الفقر والاستغلال والديكتاتورية لأنهم لم يسألوا هذه الأسئلة.

ولكن ماذا كانت نتيجة ذلك بالنسبة للشيخ وأتباعه؟.

تقول سونيا تعليقاً على موقف الشيخ "لقد بدأت التنازلات. سمعته يصرح أمامكم بالقبلات بشرط أن تكون فى الهواء، وبالرقص الجنسى بشرط ألا يكون مباشراً، وبالكوميديا الساخرة التى ضربنا فيها المآذون بالنبوت. وبالأمس انتزعت منه تصريحاً بشرب البيرة. والبقية تأتى."

أما أصحابه الذين دفعهم الى النفاق والسلبية، فقد انتهى حالهم الى الانهيار. فقد غرق ادريس فى المهلبية وضاع زكريا فى السكر وأصيب عيسى بحالة ذهول كئيب ولكن الى هنا يقف التطور الطبيعى لأحداث المسرحية، ويقف المؤلف عاجزاً عن الوصول الى نهاية حتمية، فيلجأ الى اقحام موضوع المعركة لقد أتت الاشارة من معسكر العدو التى تشرف عليه سونيا . ففى هذه الحالة المنهارة للشيخ وأتباعه يأتى جيمى الفونت مصمم الرقصات الذى لا يفيق من السكر بحجة الصدق مع النفس. يأتى ليخبر الشيخ أن سونيا وفرقتها استبدلوا المدافع البلاستيك بمدافع صلب، وطلقات الصوت برصاص حقيقى. ويصدق الشيخ وشاية الفونت ويدعو أصحابه للاحتياط، حتى اذا جاء وقت التنفيذ تنشق الأرض عن الدراويش فيخرجون كالمردة فى الثياب الذى دخل بها طارق ابن زياد الأندلسى. وتنتهى المعركة بانتصارهم على سونيا وأتباعها. ويأخذونهم أسرى ومعهم ادريس. أما الجاسوس الفونت فيصطفيه الشيخ الطنطاوى كأحد أتباعه. وينهى الأمر بخطبة عصماء عن الشهامة العربية، وعن نواياه فى بدء حياة كلها انتصار.

وواضح أن موضوع المؤامرة تحول مفاجئ فى سير الأحداث حول البداية الطيبة الى عمل يستجدى النجاح والشعبية باى سبيل. ولو أن المؤلف يدرك جيداً قوانين الدراما ومبدأ العدالة الشعرية، لعرف كيف يصنع عملاً أصيلاً وجيداً. فنهاية الخطيئة هى القصاص. وقد تطابق الشيخ ابراهيم مع الشر، حتى تحلت ارادته، وفلت عزيمة أتباعه. وكان الجزاء

المنطقي هو أن يعاقب ولو بالموت، ولكن المؤلف انتشله بطريقة زائفة ليجعل منه بطلا للمستقبل. فهل يصلح هذا نموذجا لرجل الدين والدنيا المعبر عن نقاء المبادئ وأحلام البسطاء.

لقد حاول المؤلف فيما يبدو، أن يستغل الإشارة الى معركة أكتوبر المنتصرة، كما استغل الدين والعلم، ليغطي عيوب العمل الفنية والفكرية. والعيوب الفنية مسألة قد لاينجو منها أبرع المؤلفين. ولكن العيوب الفكرية لايجوز تبريرها في هذه المسرحية خاصة ما يتعلق منها بأفكار المؤلف حول التقدم العلمي والمرأة. فهي تكاد تكون ردة جاهلية، وعودة الى حضارة أهل الكهف التي كان يفاخر الامام أحمد بها في اليمن السعيد حتى عهد قريب. فالشيخ الطنطاوي يرفض التقدم العلمي بكل منجزاته التكنولوجية من الطائرة والصاروخ حتى الراديو والتلفزيون، لأنها تمثل نصف العلم. يقول لسونيا: "سوف أخذ العلم من منبعه وليس من أيديكم" فأين منبع العلم وموطنه اذا رفضنا علم العصر وفنونه؟

ان هدف الكاتب يتضح أكثر حين نسمع الشيخ يصرخ في وجه سونيا "أريد خرابتي القديمة. لا أريد منكم شيئا" ان تكرار لفظ الخرابة عدة مرات لا يعنى هنا العودة الى البكارة أو الأصالة. ففي نطاق النص دلالات واضحة على أنها العودة الى الوراء عدة قرون اكتفاء بما كان عندنا من علم ذاتي وقناعة واستسلام. ولو أخذنا بهذا الرأي فكيف كان يمكننا أن ننتصر في معركة أكتوبر التي استحضرها الكاتب؟ وكيف يمكن للحاق بالعصر؟ ثم الى أي مدى يتفق هذا الفكر وهذه الجهود المضنية التي تبذلها القيادة السياسية للحصول على تكنولوجيا الحرب وتحقيق الانفتاح الاقتصادي والثقافي. هل تتفق هذه الدعوة الانغلاقية مع أي دين؟ ان الحديث الشريف يقول: "اطلبوا العلم ولو في الصين" مع ما كانت تغنيه الصين أيامها في البعد المكاني والبعد عن الدين كذلك نظرة المؤلف للمرأة. فهل هي حقا الشيطان؟

وهل هي الشر المحيط بنا في كل مكان حتى في بيتنا كما يقول عنوان المسرحية. ان الصراع بين المرأة والرجل أو صراع الانسان ضد الشر هو موضوع انساني عولج بكثرة في الآداب الأخرى. وبمستويات عميقة. وكانت تيمة الرجل الذي باع نفسه للشيطان موضوع اهتمام خاص عالجها

جيتـه الألمانى ومارلو الانجليزى فى روايتين باسم " دكتور فوستس" وعالجها أناتول فرانس فى رواية "تاييس"

لكن أحدا من هؤلاء لم يحقر المرأة على هذا النحو كما فعل مصطفى محمود. ان فوستس مارلو يطلب من هيلين قبلة تمنحه الخلود. ان المرأة هنا رمز الجمال الخالد. فأين هذا مما يقوله الشيخ الطنطاوى "ماذا تفعل المرأة اذا استولت على روح رجل .. انها تعتبره موضوعا انتهى بحثه فتلقى به فى أول مزبلة وتبحث عن رجل آخر. عن ضحية أخرى وعبد آخر " .. وعلى الجانب الآخر نجد الفونت مصمم رقصات سونيا يسكر باستمرار هروبا من واقع صدم فيه بالزواج وهو يهذى "جوزونا ليه" طول الوقت. فمناخ العمل كله ضد المرأة. فليس بالمسرحية امرأة واحدة فاضلة أو فضيلة واحدة يمكن تنسب لجنس النساء.

وهكذا تشوهت صورة الحب والحنان التى تسكن بيتى وبيتك. ولو أجبنا على سؤال المؤلف عن حقيقة المعركة مع الشيطان، أى مع المرأة، فطبعا لما تقدم تكون الاجابة هى الحرب المقدسة ضدها حتى تبيد جنس النساء جميعا. أليست هذه دعوة ضمنية للعودة الى وأد البنات كما كان يتم فى الجاهلية، وهى العادة الذميمة التى أبطلها الاسلام؟

ان المسيحية ترفع المرأة لمراتب القديسين وتسوى بينها وبين الرجل بحيث تجعل من الزوج والزوجة جسدا واحدا وروحا واحدة – والآية القرآنية تقول:

" ومن آياته ان خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة". (21- الروم)

فأين هذا من تلك الصورة الشائنة التى يرسمها المؤلف للمرأة، والتى لا يخفف منها تحويل سونيا الى امرأة أجنبية، أو رمز للدول الاستعمارية، لأن هذه الحيلة افتعلت فى النهاية لانقاذ المؤلف من ورطته.

تبقى بعض المغالطات العلمية والتاريخية التى حفلت بها هذه المقالة الحوارية. فمن الذى البس الشيخ الطنطاوى خرقة المجذوب ودفعه للنفاق والسلبية باسم

الدين؟ هل هي سونيا حقا؟ ومن الذى صدر للعرب الانحلال الخلقى والشذوذ والحشيش؟

لاشك أن الكاتب يعرف الاجابة الحقيقية ولكنه يغالط ضميره. فهذه منتجات عربية وشرقية لم تصدرها الحضارة الغربية باسم العلم أو تحت أى اسم آخر. وإذا كان بعض المستعمرين قد استغلوا بعضها لخدمة أهدافهم، الا أن الامانة والشجاعة تفرض علينا أن نواجه القصور والسلبية ولا نلقى بكل التبعة على الآخرين. ان هذا المسلك يمثل نوعا من خداع النفس يتفق وفلسفة التبرير التى يمثلها الشيخ ابراهيم الطنطاوى فى المسرحية.

وأى كاتب يرضى بخداع النفس ويتجاهل الحقيقة الموضوعية انما يساهم عن عمد فى عملية التخدير لفكر الشعب وحواسه. وهذا يؤدى الى استمرار السلبية والتخلف.

ولا أدرى هل ألوم المخرج لقبوله هذا العمل أم أثنى على جهده العظيم الذى حقق عرضا مقبولا. فعلى الرغم من قدرة الفنان الكبير محمد السبع وعذوبة أداء الفنانة ليلى طاهر، وقدرة القناتة نهى برادة على خلق ديكور ملائم يضيق فراغ المسرح ويقلل برودته. الا أن ذلك كله لم يفلح فى اخفاء ضعف النص او انقاذ العرض من الملل والرتابة التى تصيبه خاصة فى الفصل الأخير.

-

21-باحلم يا مصر (+)

على الطريقة المدرسية

أهمية أى تجربة فى ميدان المسرح تتحدد بما تضيفه من قيم فنية او فكرية. وعلى هذا الأساس يمكننا أن نتساءل ما الذى أضافته تجربة نعمان عاشور المسماة " باحلم يا مصر " كدراما تسجيلية وما الذى فعله المخرج عبد الغفار عودة بتنفيذ العرض.

وجدير بالذكر أن المسرح التسجيلى أو الوثائقى ليس جديدا علينا ، فقد قدم مسرح الجيب منذ سنوات مسرحيتين لبيتر فايس ، راند هذا الشكل المسرحى . هما مسرحية (الغول) و (مارا صاد) التى قدمها احمد زكى باسم (مجانين) . كذلك قدم المسرح القومى (النار والزيتون) لألفريد فرج . والمسرح التسجيلى يستعين بكل وسائل التعبير الفنية من شعر ورقص وبانتوميم وأغان لتقديم رؤية شاملة للموقف الانسانى أو لقضية من القضايا السياسية أو الاجتماعية التى تتعدد حولها الآراء .

فما هى القضية التى يركز عليها نعمان عاشور فى حياة رفاعه الطهطاوى . لعلها قضية تحرير المرأة .. فزهرة تعلن أن بحثها يتناول (المرأة فى فكر رفاعه الطهطاوى) ولاشك فى أهمية هذه القضية ليس لأنها قضية معاصرة فحسب بل لأنها محك صراع فكرى مستمر ولقطة امتحان لأعداء حرية المرأة بل لأعداء الحرية عموما . وطرق هذا الموضوع من خلال حياة رفاعه الطهطاوى يضع أمام المؤلف فرصة نادرة لتصوير الصراع الفكرى والاجتماعى بين قوى التحرر وقوى الرجعية.

ورغم انه أشار الى هذه الجوانب بعبارات عديدة، وحاول أن يصورها الا أنه لم يوفق فى تجسيدها على المسرح. بحيث أصبحنا نرى خصوم الطهطاوى ونسمع كل حججهم بوضوح وهذه ميزة المسرح التسجيلى. فهو يتيح عن طريق تراكم الصور

* مجلة السينما والمسرح -نوفمبر 1975

أو المشاهد أو تناقضها أن يعطينا الزوايا المختلفة للفكرة المثارة. وعن طريق هذه الجدلية تتضح في أذهاننا ووجداننا الرؤية الصحيحة للأمور.

باختصار يحتاج هذا المسرح لدرجة من الحياد الفكرى من جانب المؤلف وكذلك لدرجة من النزاهة تتيح فرصة كاملة ومتساوية لكل وجهات النظر المختلفة كي تعبر عن نفسها . وللاسف فان هذا العرض حول رفاعة الطهطاوى لم يحقق شيئا من هذا لتردد المؤلف بين الأسلوب الواقعى الذى يجيده وبين هذا الشكل التعبيرى للمسرح . فرغم أن زهرة تعلن أن موضوعها هو (المرأة فى فكر الطهطاوى) وتناقش هذا الموضوع بعرض مقارنة لحياته وموقفه من المرأة فى طهطا وباريس نجد فى الجزء الثانى من العرض موضوعا آخر هو نضاله من أجل مدرسة الترجمة ونفيه إلى السودان وعودته حتى موته .

ومن هذا يتضح ان المؤلف لم يلتزم بموضوعه واستطرد الى أشياء أخرى وكان الأولى به أن يسمى العرض مقتطفات من حياة الطهطاوى. وقد نفذ المخرج هذا النص بطريقة حرفية أو مدرسية فجاء الاخراج خاليا من الخلق والابداع ووقع فى نفس أخطاء المؤلف النصية.

فرغم اختيار منطلق تسجيلى لهذه القضية وهو مناقشة رسالة دكتوراه حيث تقف الطالبة أمام لجنة الامتحان تدافع عن وجهات نظرها بعرض مشاهد مسرحية عن طريق الفلاش باك كصاحب صندوق الدنيا، الا أن مفهوم نعمان عاشور للتسجيلية يختلف كثيرا مع المعنى المتعارف عليه لهذا الشكل المسرحى . ومن هنا جاء هذا التناقض. بين محاولة لشكل تسجيلى وأسلوب واقعى فى تصوير الأحداث والبيئة حتى اللغة. وجاءت معظم الأغاني كأداة تعبير شئ متناقض وفج وهى مسئولية المخرج. ولايمنع هذا من وجود بعضها فى مكانه الصحيح مثل أغنية الافتتاح. وأغنية (لحد امتى) وكذلك أغنية الختام (لا مصر بدون الحرية) . وجدير بالذكر أن نقول ان عدلى فخرى يؤدى الأغاني باحساس صادق يشد الجماهير الى الكراسى، فهو طاقة فنية عظيمة جديرة بالاهتمام والرعاية .. وقد حمل تبعة عشر اغنيات متباينة الطول كفيلة بأن ترهق أى طاقة صوتية ولو أحسن المخرج صنعا لحذف معظمها من العرض.

ومن ذلك فان مهندس الديكور زوسر مرزوق كان متفهما لطبيعة الشكل التسجيلى فجاءت وحدات الديكور تعبيرية. فقد وضع أعضاء لجنة المناقشة فى أشكال بيضاوية من الألومنيوم سخرية بأرائهم السفطانية كذلك تقسيم المسرح.

الى يسار ويمين . حيث يظهر صور فرنسا فى اليسار وصور طهطا فى اليمين رمزا لقوى التقدم والمحافظة. حتى محمد على ظهر من على اليسار كحاكم تقدمى. بعكس عباس الذى خرج من اليمين كحاكم متخلف.

فالتسجيلية كما يراها المؤلف ذات معنى محدد هو نقل الحقيقة التاريخية بأسلوب واقعى خالص كما يعلن فى مقدمة النص المنشور. وهذا يعنى تسجيل حياة رفاة الطهطاوى من وجهة نظر نعمان عاشور ليس أكثر. اذن فهى ليست عرضا تسجيليا بالمعنى المعروف للاصطلاح بحيث تفسح مجالا للرؤية المختلفة كى تظهر على خشبة المسرح لتتحدى الرؤية الكلية وتثير وجدان المتفرج وعينيه بحقيقة الصراعات التى عاشها هذا الراشد العظيم وانعكاساتها على حاضرنا اليوم .

وقد كان ذلك ممكنا لو أنه تمعن حياة رفاة الطهطاوى وتعمقها وتعرف على البيئة الاجتماعية والسياسية. بدقة موضوعية ووضع يده على مظاهر التناقض وأسبابه الحقيقية. الا أن اعجابه بشخصية رفاة شغله عن تعمق الشخصيات الاخرى التى كان الطهطاوى يتحرك معها أو ضدها. فبدأ فى معظم الاحيان كشخصية تتحرك فى فراغ مدفوعة بقوى ذاتية لاترتبط بعوامل فكرية أو بيئية. حتى تلاميذه ظهروا متشابهين على المسرح. لا يبرز بينهم تمايز أو اختلاف وكأنهم شلة من دراويش الشيخ يرتجفون من رؤية المرأة. واكتفى بالإشارة الى أن ظهوره معهم كفيل بأن يقتعنا بأنه صاحب مدرسة فكرية

وفى وضع لجنة الامتحان على اليمين . والطالبة الممتحنة على الشمال خارج الستارة الأمامية، نجد التزام المخرج بالواقعية الفوتوغرافية فى تصوير هذا الموقف كما يحدث فى الجامعات ورغم أن الاشارات عديدة على أن رئيس اللجنة الشيخ عبد المتجلى سليل رجل رجعى الا أن المؤلف لم ينتفع بهذه الشخصية واكتفى بتصويرها على أنها شخصية فارغة العقل ليس لديها ما تقول سوى (هذا تطويل) أو (هذا استطراد) .

فعلى مستوى الواقع نجد فى مناقشة الرسائل الجامعية حوارا وجدالا حارا بين الطالب والأساتذة سواء كانوا متعاطفين معه أو معارضين له .. ومن خلال اشتداد النقاش وعنف الحوار تتضح كثير من نقاط البحث وتتلور بصورة قوية تشكل اضافة للبحث فى حد ذاته.

فكيف يكون الحال وزهرة تقدم رسالة من تحرير المرأة. وهى بالطبيعة متحمسة لها أمام أستاذ يحمل أفكارا رجعية. حتى على مستوى الواقع كان يجب أن يجسد فكره الرجعى ويعرض لوجهات نظره بوضوح ليصنع المقابل الآخر للصورة أو وجهة النظر الأخرى.

وعلى هذا كان يمكنه أن يحرره من الجلوس. ليقف يناقش الطالبة ويعرض بالصورة (سينات) لكل ما يؤيد وجهة نظره الرجعية فى مقابل ما تعرضه الطالبة.. وبهذا يخلق التباين والتنوع والاختلاف الذى يكشف نسبية الحقيقة. بعد هذا تبقى عدة ملاحظات على العرض.

مشهد أم مسعدة وهى تضرب زوجها وهو يجرى مستغيثا برفاعة. فهل يصح هذا والمرأة تطالب بحقها فى الحرية. وعلى مستوى الواقع هل تضرب المرأة الصعيدية زوجها .. انه تناقض بين الغاية والوسيلة. ومشهد الرقص الباريسى. الذى أثار اعجاب الطهطاوى هكذا يقدم بصورة فجأة ولا رقص شارع محمد على وهذه مسئولية المخرج .

وبعد مناقشة المسرحية على هذا النحو، أقول ان المؤلف قدم عملا مدرسيا بسيطا يصلح لعرضه فى القرى والكفور ليعيد أمام الفلاحين وتلاميذ المدارس صورة لمصر فى بداية نهضتها. وليست هذه مهمة سهلة فنحن محتاجون للمسرح كأداة فى محاربة الأمية الثقافية والفكرية عموما. كما أنه هذا لا يقلل من قيمة نعمان عاشور كمؤلف مؤمن برسائلته ودوره، فكبار الكتاب مثل بريخت كان يكتب مسرحيات للتلاميذ ولعمال الموانىء ... ويناقشهم بعد عرضها. وهذه هى قيمة التجارب. .

-

22- برج المدابغ وأزمة المسرح الواقعي (+)

يأتى عرض مسرحية " برج المدابغ " لنعمان عاشور بعد عدة سنوات من كتابة النص ليضعها أمام حالة جديرة بالبحث والاهتمام من جانب الذين يهتمهم أمر المسرح الواقعي الذى يناقش قضاياها ومشاكلنا وي طرحها للبحث، ويعطى صورة صادقة لهموم الانسان المصرى وآماله فى الحرية والحياة، ويرقى بذوقه ووعيه فى آن واحد.

والحالة التى تسترعى الاهتمام هى عدم اقبال الجمهور على هذا النوع من المسرحيات الجادة - فما هى الأسباب الحقيقية التى تعترض تطور الكوميديا الاجتماعية الجادة وتحول دون رواجها؟

وبالنسبة لهذه المسرحية، أقول ان العرض جيد عموما يتميز بالمرح والخفة ويخلو تماما من الملل والجهامة. فقد توافرت له معظم عناصر النجاح الجماهيرى من حيث النص والافراج والديكور والتمثيل. فقد وفق المخرج الكبير سعد أردش فى اختيار فريق ممتاز من الممثلين مثل حسن عابدين وصالح السعدنى. وعبد السلام محمد وحسين الشربينى، ومديحة حمدى ومرفت سعد وهم جميعا يتمتعون برصيد شعبى كبير. ورغم استفادة صالح السعدنى وعبد السلام محمد من عناصر الارتجال الموجودة فى النص لتقديم بعض القفشات التى يحبها الجمهور الا أن الزواج الجماهيرى لم يتحقق بالقدر المطلوب، مما شجع بعض الأقلام غير الجادة على مهاجمة المسرحية والتهجم على المؤلف.

فما ذنب المؤلف المسكين الذى يحاول مخلصا أن يتمتع الجماهير ويعلمها؟ وما هى مسئوليته عن هذا الوضع الخطير؟ خصوصا وان الأمر ليس خاصا بهذه المسرحية بالذات فمسرحية " انطونيو وكيلوباتره " لشكسبير التى يقدمها المسرح القومى من اخراج برنارد جوس وتمثيل سميحة أيوب وحمدى غيث تعانى من نفس الوضع

*مجلة الكاتب - سبتمبر 1978

ورغم جلال العمل وتفوقه شكلا ومضمونا الا أن الاقبال عليه بالصورة اللائقة غير موجود تماما.

ان السبب في رأى هو تدهور الحركة المسرحية على مدى سنوات عديدة بالإضافة الى وجود مناخ رافض للجدية في الفن والثقافة عموما تغذيه وتدعمه بعض أجهزة الاعلام كالاذاعة والتلفزيون بالذات، والذي يروج لأعمال القطاع الخاص الهابطة والمسفة بدرجة كادت تفسد أذواق الجماهير وتقتل تفكيرها.

وفيما يختص بالمسرح الواقعي، فإن مهمته تنحصر في النقاط التطورات - الاجتماعية الحادة وابرار عناصر التناقض فيها وكشفها عن طريق المواقف الكوميديّة الساخرة لامتناع الجمهور وزيادة وعيه. وهذا النوع من الكوميديا يجب أن يقدم طازجا مباشرة فور كتابته حتى لايفقد جدته وتأثيره.

وكتابة هذا النوع من الكوميديا مسألة في غاية الصعوبة والحساسية لأنه يتصدى لكشف قوى الرجعية الانتهازية سياسيا واجتماعيا وثقافيا، ويعتمد في تطوره على مدى ما يتيح المجتمع من حرية التعبير.

ولاشك أن اخلاص نعمان عاشور ومحاولاته العديدة لتطوير هذا المسرح على مدى عشرين عاما لهو أمر يستحق التقدير والاعجاب. لكن هذا لايعفيه من اللوم تماما. فهو مسئول عن استجابته لبعض ما تفرضه الظروف من مضايقات تدفعه للالتقاء مع قوى التخلف والرجعية في منتصف الطريق. وهو كذلك مسئول عن التركيز على الظواهر العارضة والمؤقتة في الحياة الاجتماعية، فلاتكاد تمر سنوات على كتابة العمل، حتى تسبقه التحولات الاجتماعية ، ويصبح ماكان نبوءة أو اكتشافا غريبا ومدعشا شيئا عاديا لايحرك خيال الجماهير ولا يجذبها .

ان نعمان عاشور لديه قدرة ممتازة على رصد حركة الواقع واكتشاف تناقضاته واتجاهه مما يمكنه في سهولة من الامساك بعناصر الموقف الكوميدي الذي ينبىء بتفجير هذه التناقضات بقوة تكفي لاثارة دهشة الجمهور واستغرابه وتحريك مشاعره وفكره وتدفع بوعيه الى فهم العمل واستيعاب مغزاه.

وقد حقق نعمان عاشور هذا التأثير بدرجات متفاوتة في أعماله السابقة مثل " الناس اللى تحت " ، " الناس اللى فوق " ، (عيلة الدوغرى) ، " وكذلك حققه في مسرحية " بلاد بره " لكنه يعجز عن تحقيقه في " برج المدابغ " رغم تميز هذه المسرحية بتقديم رؤية تاريخية نافذة وعميقة لواقع الطبقة الوسطى ومستقبلها

الا أن التعديل الذى طرأ على نهاية العرض قد وضعنا أمام فكرة جديدة مربكة لا ترتبط بالمقدمات بل أن هذا التغيير قد قلب الوضع رأسا على عقب ، وأعطى فرصة لتعدد الاستنتاجات المتناقضة . فكيف حدث هذا؟.

ان عمارة " برج المدابع "" تضم اسرة من الطبقة الوسطى هى أسرة الشيخ ماضى أبو اليزيد سلامة وابنه عصام وابنته فيفى وزوجها حنفى، وكذلك مدام دولت والآجر على الله، زوجة الشيخ سلامة فى السر مع اتباعهم مثل عزوز النقاش المتطلع الى الثراء، ومبارك المثقف الساخر الذى يتخذ موقف المعلق على سلوك هذه الأسرة والمستفيد منها.

بدأ الشيخ سلامة حياته عطارا فى حى المدبح ثم مد نشاطه الى تجارة الجلود. واستطاع عن طريق التخزين والاحتكار أن يربح فى صفقة واحدة أكثر من ربع مليون جنيه، وهكذا صعد نجمه فى ميدان التجارة وأصبح من أثرياء التجار الكبار. وكان طبيعيا بعد ذلك أن ينتقل الى حى أرقى بأسرته، وبدلا من أن يبنى العمارة فى حى المدبح بناها فى حى الدقى مركز الاستيراد الأولق، ومحط أنظار السياح العرب الباحثين عن اللهو والمتعة وهذا يتيح فرصا أكبر للاستثمار والثراء.

وتولى هذه المهمة ابنه عصام امبراطور البوتيكات، وملك الكافيتيريات، وأخته فيفى وزوجها حنفى. تنافسهم فى نفس الاتجاه مدام دولت التى تدير عددا من الشقق المفروشة وتقدم أعراض النساء فى سبيل تحقيق أكبر قدر من الربح المادى. وهى متزوجة فى السر منذ عشر سنوات من سلامة بك رب الأسرة.

وتشتد المنافسة بين عصام وفريقه من ناحية، ومام دولت من ناحية أخرى على الحصول على أكبر عدد من شقق العمارة لاستغلالها مفروشة.

فقد اتفقت مدام دولت مع سلامة بك على استئجار نحو دسسته من الشقق ودفعت مقدم الايجار، لكن عصام وأخته وزوجها لم يمكنوها الا من ست شقق، واحتفظوا لأنفسهم بالباقي حيث يكسبونها بالبضائع المستوردة والمهربة استعدادا لافتتاح أكبر بوتيك فى هذا الحى . والبوتيك والشقق المفروشة هى احدى مشروعات عصام الطموحة. فهو يريد أن يستولى على مساحة الدكاكين التى خصصها والده لانشاء مسجد ويبادلها بمساحة البوتيك الضيق، كما أنه يخطط لاقامة دورين آخرين على قمة العمارة لافتتاح فندق وملهى ليلي.

فى هذا الجو المحموم بالنشاط التجارى والتطلع الى الكسب والثرء السريع، يصل الرائد هشام الابن الأصغر للشيخ سلامة، عائدا من الأسر فى اسرائيل، بعد أن قطع الأمل فى عودته حيث أشيع أنه استشهد فى حرب أكتوبر يعود عاجزا قعيدا يتحرك على عربة ويفاجىء الجميع فى وقت لم يكن يفكر فيه أحد سوى زوجته نادية التى عاشت فى عزلة بين أفراد هذه الأسرة لا تفكر الا فى زوجها هذا الذى تحبه وتخلص له وقد حاولت الانتحار فى غيابه مرتين.

تأتى عودته المفاجئة كصدمة لأصحاب الطموح جميعا حتى أخيه عصام وأخته فيفى ومدام دولت التى تسعى للاستيلاء على الشقة المحجوزة له فى العمارة. وتدفع بأبيه لمساومته على الشقة ليعطيه بدلا منها الفيلا الموجودة فى قمة العمارة. لكن هشام يرفض رفضا قاطعا بل انه يعلن هو وزوجته عزمه على ترك العمارة نهائيا والهروب من عالم " برج المدايح " الذى لا ينتمى اليه ويشعره هو وزجته بغربة قاتلة.

وهنا ينتاب سلامة بك احساس بالفزع. فان ابتعاد هشام مرة أخرى سوف يتركه نهبا لأطماع الآخرين وجشعهم فيحاول أن يغريه بالبقاء معه ويدعوه أن يحارب من أجله بعد أن حارب من أجل البلد كلها. بل انه يذهب فى اغرائه الى درجة أنه يعرض أن يتنازل له عن عمارة " برج المدايح " كلها، لأنه يفكر فى أداء فريضة الحج ويخشى أن لو ترك الأمور على ماهى عليه أن يعود فلا يجد شيئا، وربما لا يجد مكانا له . فقد تمكن الجشع بصورة رهيبة من قلب عصام وفيفى ومدام دولت، فكلهم سواء فى هذه الناحية. لكن هشام يرفض أيضا فى اصرار فهو لا يريد شيئا من هذا وهو ينفر منه نفوره من المحرمات.

فى هذا الوقت يقوم المعلم عزوز بابلاغ عصام أن أباه قد تنازل لهشام عن العمارة. ويبلغهم مبارك أن دولت متزوجة بأبيهم فى السر منذ سنوات وهى تقف بتأثيرها فى سبيل تحقيق مشاريعهم. وهنا ينتفض عصام ويجن جنون فيفى لكنه سرعان ما يلمح الحل الذى يضمن مصالح الجميع ويبدأ الحل بتزويج أبيه رسميا من مدام دولت . ويلتقى الجميع فى الحال، وبعد مداولات سريعة يتم الاتفاق بين عصام ومدام دولت لأنهما كما يقول مبارك فيلسوف المسرحية " ايديولوجية واحدة. ويستسلم سلامة أيضا لكل ما اتفقوا عليه، فيجلس على الكرسي فى وسطهم والى جواره مدام دولت فى مشهد تعبيري جميل . ينبىء باتحاد جماعة المنتفعين وبداية نجاح مشروعهم.

البوتيك مكان الجامع، والجامع مكان البوتيك الضيق، واقامة الفندق والملهى ، على أن تصبح الشقق المفروشة ملاصقة للفندق ، وهكذا يتحول التنافس الى وفاق ، والأعمال المجزأة الى مشروع كبير يتقاسمون ادارته ، بحيث يصبح لكل فرد فيهم دور محدد ماعدا هشام الذى نسيه الجميع حتى والده : سلامه بك الذى كان يفكر منذ قليل فى أن يعطيه كل شىء .

فى هذه اللحظة، لحظة توزيع الأدوار فيما بينهم، يأتى هشام فى صحبة زوجته نادية التى تدفع له العربى التى يتحرك عليها. ياتى يتحدث الى زوجته والى مبارك، لقد أكمل اللوحة التى قضى الوقت يرسمها منذ عودته واستطاع أخيرا أن يكتشف مغزى نظرة الجندى الشهيد. اذ جاءت صورة الصاروخ الذى رسمه على شكل عمارة برج المدابع. وفى نفس الوقت تتوالى الانفجارات فى الخارج معلنة عن سقوط بعض العمارات المجاورة لعمارة " برج المدابع " وهنا يشعر سلامة بك بالنهاية المحتومة للجشع والطمع فيهرع خارجا وهو يصرخ " خدوها مش عاوزها (لجمهور) قولولهم ياخدوها مش عاوزها .

هكذا ينتهى النص المنشور للمسرحية وهى نهاية مقبولة على أى حال لكن العرض يفاجئنا بدور جديد يفرض على هشام ، فلايكاد يضيق سلامة بك بالضغوط المسلطة عليه من عصام وفيفى ودولت حتى يصرخ مستجيرا منهم . فيهب هشام فى وقفة مضرية تذكرنا بوقفة أيوب المصرى فى تلك المسرحية الهزيلة المسماة بهذا الاسم فيلقى فجأة بعصاه ويواجه الجميع واقفا وهو يعلن أن البيت ملك لنا جميعا وعلينا أن نعرف كيف نعيش فيه .

وهكذا فجأة يضيع مغزى نظرة الشهيد، ونبوءة العمارات المنهارة ويصبح التعايش مع الشر والفساد هدفا وغية؛ انه انقلاب مفاجىء لاتبرره أحداث المسرحية ولا أحداث الواقع أيضا.

فهل شخصية هشام رغم ضعفها دراميا، تبرر ذلك.

انه شخصية نمطية مثل عصام وفيفى، والشخصية النمطية لا تمثل الا وجها واحدا تقريبا. فان كان عصام وفيفى وحنفى يمثلون النماذج الفاسدة فى هذه الطبقة ، فان هشام ونادية يمثلان الوجه الآخر . فهو يمثل المحارب المثقف الذى خاض غمار الحرب فى معارك أكتوبر المجيدة، وضحى بساقه، وذاق مرارة الأسر عند الأعداء، وهو بتمثيله لهذا النموذج الراقى من أبناء مصر انما يرمز لقوة الرفض

الأصيلة والفعالة المتحضرة ضد السلوك الانتهازي والجشع المادى والانحلال
الخلقى المسيطر على أفراد عائلته. أى أنه النقيض الكامل لكل هؤلاء والواقع أن
النص يؤكد هذه النقطة. فنادية تقول انهم ليسوا أهلها؛ انهم يرتبطون بهذه العائلة
بصلة الدم والقرابة فقط. وحين يسمع هشام من مبارك عن سلوك اخوته
ومشاريعهم وعلاقة ابيه بمدام دولت يصرخ لابد أن ننفصل عنهم.

فواقع الحياة فى عمارة برج المدابغ يمثل صدمة عنيفة بالنسبة له. ففى الحرب
يواجه الناس مصيرا واحدا ومسئولية واحدة، وهذا ما يقوله لنادية زوجته ناس
بتموت علشانك. وانتي بتموتى علشانهم، وما يحدث فى الحرب ينبغى أن يحدث فى
وقت السلم. لكن حقيقة الواقع اصابته بخيبة أمل كبيرة، وجعلته يفكر فى الهروب
بعيدا عن هذا العالم. ولعل هذا يتسق مع طبيعته. فرغم تمثيله لنموذج المحاربين الا
أنه منذ ظهر على خشبة المسرح قعيدا يتحرك على عربة، يستغرقه الحزن والياس
، ونحن لانحس فيه باعتزاز المحارب ، ولا بصلاية البطل . وهذا ما أدى الى اختلال
التوازن بين قوة الشر وقوة المقاومة. فحيث نجد أن المؤلف قد اهتم برسم النماذج
الفاصلة مثل سلامة ودولت وعصام وفيفى، نجد أن رسمه لشخصيتى هشام ونادية
جاء باهتا وضعيفا. وليس عيب هذه الشخصيات انها أنماط كما قال امير سلامة فى
مجلة السينما والمسرح فالتميط هو وسيلة المسرح الواقعى وان عيبها الحقيقى
هو ضعف تمثيل كل منها للخطوط العامة والأساسية للفئة التى يمثلها. وذلك لأن
المؤلف لم يعط هذه الشخصيات أدوارا ايجابية فى المسرحية تقابل نشاط الفريق
الآخر وحيويته.

ويبدو انه اكتفى بما أداه هشام فى المعركة، وهو شىء خارج احداث
المسرحية. فلم يترك له سوى مهمة تفسير النبوءة من خلال تجسيده لنظرة الشهيد
الهورى الذى كان يحذره من الصاروخ القادم من الخلف، الذى قتل زملاؤه واضاع
ساقه. فاذا الرسم يستحيل الى صوت لعمارة برج المدابغ. وهنا يفهم ان زميله
الشهيد كان يحذره من طبقة الانتهازيين التى تتربص وتتحفز لسرقة ثمار المعركة
وكل معركة يخوضها الشعب المصرى.

وهكذا تتضح المفارقة الدراسية فالثمن الذى دفعه هشام كان لحساب أناس
اخرين تتناقض مواقفهم مع مواقفه، ويتضخم وجودهم على حساب وجوده هو لكن
هذه المفارقة لم تتجسد بالقدر الكافى للأسباب التى سبق ذكرها. الا أن ، هذا
الضعف لا يبيح تحويله الى الموقف النقيض بالصورة التى يجسدها العرض المقدم

على خشبة المسرح الحديث . فقد حول هشام فجأة الى مجال المساومة والمصالحة مع الشر والفساد والى ان يغير وجهه الحقيقي تغييرا كاملا، ويفقده أيضا عطف الجمهور. فهذا التغيير ينقله للأسف الشديد من موقف المدافعين الشرفاء عن العدل والحرية الى موقف الانتهازيين الجشعين الذين لا يستحون من الاتجار بالأعراض فى سبيل تحقيق الثراء.

وهذا يعنى نتيجة واحدة فى ر أى هى سقوط قوى الرفض والمقاومة البناءة بين صفوف هذه الطبقة الوسطى. فاذا كان انضمام هشام اليهم على هذا النحو قد أوقف الانهيار الاقتصادى أو الاجتماعى لهذه الفئات، فانه يدفعنا الى الحكم عليهم جميعا بالسقوط الأخلاقى. وهكذا تفقد هذه الطبقة مبرر وجودها كقوة دافعة للتقدم الاجتماعى والحضارى. وتصبح خطرا أو عبئا على كاهل الطبقات الأخرى. ويحق لنا أن نسمى المسرحية:

" قيام وسقوط عائلة أبو اليزيد سلامة ".

والغريب أن هذه النهاية، تجسد تماما نبوءة المؤلف التى يرمز لها بالسقوط المتتابع للعمارات بحى الدقى، فهل كان المؤلف أو المخرج الذى شاركه فى اجراء التعديل يقصد هذه النتيجة؟ انا اشك فى هذا لأنهما أبناء بررة لهذه الطبقة لا يسعدهم الحكم عليها بالزوال، وانما يكرسان جهودهما لتبصيرها بخطورة الجشع والأنانية حتى تتخلص من هذه الأمراض وتواصل دورها كقوة بناءة فى المجتمع.

من هذا يتضح أن المصالحة التى تمت غير مبررة فنيا من داخل المسرحية. فهل واقع الحياة الاجتماعية يحتمها؟ ان صدق العمل الواقعى يقاس أحيانا بمطابقته للواقع، ولكننى أرى أن الواقع لا يحتم اجراء المصالحة بهذا الشكل. وحتى شعار السلام الاجتماعى الذى ترفعه القيادة السياسية الآن لا يعنى أبدا التعايش مع الشر والفساد بل يعنى تعقبه والامساك به ومحاسبته فى ظل سيادة القانون، وربما يكون هذا الأسلوب بطيئا فى مواجهة الفساد المستشرى فى كل ناحية، لكنه أسلوب فعال لا يترك آثارا جانبية مؤلمة بشرط أن تكون جادين فى تطبيقه.

23- حكاية من وادى الملح (+)

ومسرح السامر

إن عرض مسرحية شعرية على مسرح السامر لابد أن يثير عدة أسئلة هامة، لأن مسرحية "حكاية من وادى الملح" تتناول موضوعا من تراثنا المصرى وهى حكاية معروفة تقريبا للكثيرين. والمسرحية دراما تجريبية تحتاج الى مسرح مغلق مثل مسرح الطليعة. أما مسرح السامر فهو مسرح استعراضى مفتوح لا يصلح الا للأعمال ذات الصبغة الجماهيرية التى يأخذ فيها الرقص الجماعى والغناء الاهتمام الأول. ولكن بالنسبة لمسرحية وادى الملح فالكلمة يجب أن يكون لها الأهمية الأولى لأنها هى التى تربط المشاهد بأطراف الحكاية وتشكل فكره وشعوره تجاهها. وقد كسبت هذه المسرحية بعرضها على مسرح السامر أن رآها الناس وتعرفوا على شاعر مسرحى لديه القدرة على أن يقول شيئا. وخسرت من ناحية أخرى عدم وصولها الى المتفرج بالصورة الواجبة. ولا يرجع ذلك الى قصور من المخرج أو عجز من الممثلين وانما لوضع المسرح المترامى الأطراف. وسوء أجهزة الصوت التالفة التى لا تكاد توصل شيئا مما يقال. مما جعل الممثلين يعتمدون على حناجرهم فارتفعت أصواتهم فى لحظات كان يجب ان تكون همسا.

والسؤال الثانى خاص بمسرح السامر ودوره على مدار السنة. هل يكفى بالنسبة لهذا المسرح أن يقدم عرضا كل عام أو عامين بجانب مهرجان الثقافة الجماهيرية السنوى الذى لا يستغرق أكثر من شهر؟ طبعا هذا لا يكفى، ويجب على القائمين على الثقافة الجماهيرية أن يولوا هذا المسرح اهتماما أكثر ويستكملوا تجهزته، ويضعوا له برنامجا للعمل طول العام. واعتقد أن ذلك لا يكلفه الكثير اذا خلصت النية، وابتعدنا عن أمراض التنافر والشللية التى مزقت هيئة المسرح وقضت على نشاط مسارحها تقريبا.

ولكى يتحقق ذلك؛ علينا ان نعتمد على رصيد فرق المحافظات التى تفوز فى المهرجان حيث يخصص لكل فرقة شهر مثلا. تقدم فيه عرضها لكى يراه أكبر عدد

*مجلة الكاتب سبتمبر 1976

ممكن من الناس، ويتعرفوا فيه على نجوم جدد فى الاخراج والتأليف والتمثيل والغناء والرقص. وبهذا نكسر الحصار الذى فرضته الظروف على مواهب كثيرة جادة ومخلصة، لكنها مبعثرة فى كل جنبات هذا الوادى لاتجد فرصا كافية لظهارها والاستفادة بها.

وواجب الثقافة الجماهيرية هو أن تكشف المواهب وتقدمها حتى تجعل الفن وفن المسرح بالذات انتاجا شعبيا واستهلاكا شعبيا يتعاطاه الشعب كله ويهتم به. وبهذا وحده يتحول المسرح الى مدرسة شعبية يربى الجماهير ويغذى فيها الحس الجمالى والثقافة والمعرفة.

ان المسرح ظاهرة ثقافية جماهيرية ولا يزدهر الا بالانتشار فى كل مكان حتى تتفجر المواهب. وينتشر الاهتمام به والاحترام له وبهذا نستطيع أن نخرج من ميدانه الدجالين وتجار الخردة الذين لا يهمهم الا الربح من المسيطرين على فرق القطاع الخاص.

أما حكاية من وادى الملح فهى تستمد موضوعها من الشكاوى التسع التى قدمها الفلاح الفصيح لحكام عصره يستصرخهم رفع الظلم الذى وقع عليه والتى انتهت باعجاب الفرعون بفصاحته فرد له حميره وحمولتها. ونحن نرى فى هذه الحكاية التى حفظها لنا التاريخ ان انصاف الفلاح لم يكن نتيجة ايمان بالعدالة. وانما نتيجة اعجاب بفصاحة الفلاح فقط.

لكننا فى المسرحية نرى أن الشاعر محمد مهران قد حافظ على عنصر الفصاحة لدى الفلاح واستخدمه فى تحريك الجماهير والحكام على السواء، فأمام ضغط الجماهير وتوالى شكاواهم ينحنى رنس سمير الفرعون ويضحي بعامله ويعطى الفلاح حميره وحمولتها. وهذا عنصر جديد اضافته رؤية الشاعر العصرية للحكاية فقضية العدالة لا يصح أن تعتمد على فصاحة فردية لصاحب الحق أو عدالة استثنائية لحاكم فرد، وانما تستتب العدالة وتتأكد حين تصبح ايمانا راسخا لدى الجماهير واعتقادا يستوجب النضال والمعاناة ضد كل حاكم ظالم.

يقول جون برستيد فى كتابه " فجر الضمير " ان مصر هى أصل المدنيات ومنبت نشوء الضمير والبيئة الأولى التى نمت فيها الأخلاق. " ولا يمكن أن تنمو الأخلاق فى مجتمع ينهار فيه صرح العدالة، أو تضيق فيه حقوق الضعفاء، ولذلك

كانت العدالة بالنسبة لنا الآن مطلباً ملحا لاقامة نظام أخلاقي راسخ يحمى العلاقات الاجتماعية السليمة.

وقد استطاع الشاعر محمد مهران في تقديمه لشكاوى الفلاح واصراره وسعيه المستميت من أجل العدالة، أن يقدم فكرة عصرية تشدنا جميعا للاهتمام والتعلق بها. ولا بد أن نعترف أنه برغم جهد المخرج في اضافة بعض التشكيلات الجمالية في مشهد جيحوتي في المرجيحة أو رنس في مجلس أنسه حيث ترقص أمامه احدى الغانيات. فان قراءة النص أمتع كثيرا من العرض. ولهذا فأفضل ما يفعله ناقد بالنسبة لهذه المسرحية هو أن يحلل النص المنشور وهذا ما سحاوله الآن.

يبدأ الراوى بتقديم الموضوع الذى حدث منذ آلاف السنين حين كان العالم احراشا وكهوفا وجماعات همجية. كان وادى النيل يحفل باقامة المدنية وكان القلم يخط الحكمة فى بردية. وفى تلك الآونة وقعت حادثة فى اهناسيا المعروفة الآن بأقليم الفيوم.

سلب النص المستتر وراء المنصب.

كد مواطننا المتعب.

ويختفى الراوى لتبدأ فصول المسرحية. لنجد أمامنا معبدا حيث يدخل الفلاحون ويخرجون وهم يتهامسون بقصة الفلاح اخنوم. وينقسم الفلاحون الى فريقين احدهما يرى أن موقف أخنوم سليم وجدير بالتعاطف والاهتمام به ويدعو لمساعدة زوجته وأمه وأطفاله: وهذا يتمثل فى بيتى المتمرد الذى يحرض الجميع ضد ظلم الحاكمين ويخيفهم من مغبة الخنوع. والفريق الآخر يخشى الكلام ويرى أن أخنوم أهوج، أوقعهم فى ورطة. ويتمثل هذ الموقف المعبر عن تشرب الخضوع والذلة فى شخصية بتاح الذى يقول:

كيف يجرو وهو فلاح تساوى بالرقيق.

أن يرفع الصوت الذليل

فى وجه هذا السيد المحفوف بالاجلال والمجد العريق.

هذا موقف بتاح الذى يرفضه بيبي ويستكره توت الذى يذكرهم بأنهم لم يكونوا قطيعا أبدا ويسوق لهم عبر التاريخ وكيف سقط بناء الأهرام وتهاوت شجرة الأسرة. ويكشف بيبي عن ضياع العدالة وانهيار الأمن واستغلال الحكام وقسوتهم. مما يستوجب على العامة البحث عن حماية تقيهم شر السيف أو تشفيهم من مرض الخوف.

ويلاحظ أن المشكلة الرئيسية بالنسبة للعامة هي مرض الخوف الذى أشار إليه بيبي. ونجد أن موقف أخنوم واصراره رغم الجلد والتعذيب، كان المحاولة الأولى التى كسرت حاجز الخوف أمام الجماهير، فاندفعت تفكر وتتكلم وتطالب. وهى دلالة لها أهميتها. فالجماهير تحتاج دائما الى رائد أو قائد يتحمل المخاطر والأهوال ليفتح لها سبيل العدل.

فاذا انتقلنا الى قصر الحاكم جيحوتى الذى استولى حرسه على حمير اخنوم، نجده مغرورا متعجرفا كما يرى أعضاء مجلس الشورى أن أخنوم ماهو الا حشرة أو كلب مجنون. ويكشف جيحوتى عن غروره بالسلطة فيقول:

من هذا الاخنوم حتى يتحدانى؟

وأنا الرجل الأول فى حاشية الرجل الأول

أعظم عظماء القصر.

وسمير الفرعون.

ويدعوه أونى خادمه الخاص ان يصرف ذهنه عن هذا الصرصور. اما أعضاء مجلس الشورى فيستكثرون انشغاله بهذه الحشرة، ثم يستعرض كل منهم قدرته وتجاربه فى القضاء على المعارضين. ولكن جيحوتى يكشف عن سبب دعوته لهم للتشاور، وهو مجرد مظهر حتى يقول الناس انه رجل عادل لم يتخذ المنصب والجاه اداة ظلم بل حكم مجلس فتوى الأقليم. وهنا يقول اونى المنافق:

أنتم روح الأرباب الساهرة على مصر

من يدخل فى رحمتكم يسعد

أما المتمرد والجاحد والملحد

فهنالك الأقبية الرطبة

وهناك أسباط الخفراء المتشعبة الأطراف.

ويتوصل المجلس الى قرار يوافق عليه الحاكم وهو اغراق الشعب فى " أخبار متلاحقة وأقاويل تمجد روح النقد ولدى الأزمات تريهم كيف يقام الحد"

وهنا يأتى صوت اخنوم مجلجلا من محبسه:

ثبت قلبك فى جنبك

أقم العدل حواليك

لليوم السابع ارفع صوتى

فلماذا لا يصل حديث الحق اليك؟

وينزعج جيحوتى قائلا: ها قد عاد. لايهدأ ليلا ونهارا حتى كدت أجن " لكن اخنوم يواصل صراخه معلنا أنه عقد العزم على ألا يطبق فمه حتى يعود جيحوتى مرغما الى طريق الحق والعدل الالهى القديم: ويهم أحد الأعضاء بالانصراف وهو يطمئن جيحوتى بأن يخلصه من الفوضى. ونحن نلاحظ هنا ايمان اخنوم بالحق والعدل ايمانا لايهتز لحظة واصراره مستمدر. وهى الكلمة فهو لا يلجأ الى سيف أو قوة وانما بالمنطق والكلمة يعلن عن تمسكه بالحق واصراره على أن يرغم الحاكم على الرجوع اليه.

وهكذا يكشف المؤلف عن حس أخلاقى ورثه هذا الفلاح غير المثقف من تقاليد الحياة المصرية التى أنضجتها محاولات المصريين لعدة قرون فى اقامة أولى المدنيات. وقد أدى هذا الموقف المتناسك الى تغيير موقف الطرف الآخر بعد أن حرك الجموع حوله حين ضحى وكيل الفرعون بجيحوتى الظالم حتى ينقذ سمعته وحكمه أمام الشعب.

فالتغير لم يطرأ على موقف اخنوم، وانما حدث لقوى الجماهير المحيطة به. وقوى الحكم بالظالم الذى يستذل الفلاحين ويستغلهم. فالتغيير لم يمس طبيعة الشخصيات لأنها ذات بعد واحد كما يقول على شلش فى مقدمته للنص. وانما شمل

أسلوب الحركة والمواقف الفكرية والسلوكية نتيجة الاقتناع العقلي بإمكانية حدوث التغيير لصالح المغلوبين.

فنحن نترك اخنوم للتعذيب على يد جيحوتى لتنتقل الى الساحة حيث الجماهير تتجمع لتسمع قصة اخنوم وتحديه الظلم. وهذا ما يحدث فى الفصل الثانى حيث يتجمع الفلاحون لسماع الراوى تغرو. الذى يعلن عن تغير موقفه أيضا. فقد كان من عادته التى توارثها عن أبائه وأجداده أن يتغنى بالآلهة وبالحكام. ولكنه اليوم سوف يتغنى بقصة أخنوم وصراعه مع الظلم وهنا ندرك لأول مرة أن أخنوم قد تساوى فى الأهمية مع الحكام، وارتفع الى مرتبة البطل الشعبى الذى يحرك عواطف العامة وفكرهم ويدفعهم للمغامرة والأقدام.

ويرسم الراوى صورة أخنوم فيقول " اخنوم نقى كالماء المترقق، ووديع كالبقرة لم يرتكب اثما طوال حياته، يقتسم مع المحتاج رغيف العيش ويبدو من هذا الوصف أنه شخص عادى ككل أبناء عشيرته. وهذا ذكاء من الشاعر حيث يشير من طرف خفى أنه لايتحلى بخصائص غريبة ولا شاذة وانما هو انسان عادى مثل الآخرين. فلماذا لا يكون الآخرون مثله فى تحدى الظلم؟ لقد بدأ تأثيره على العامة شيئا فشيئا حتى تجسد فى النهاية فى موقف جماهيرى يطالب الحاكم بالعدالة. وهذا ماكان يخشاه الحاكم ويخشاه كل حاكم فى أى عصر وقدير عنه جيحوتى لمستشاريه حين قال انه لا يخاف الموقف فى حد ذاته بل يخشى أن يتكرر.

ولهذا يعيد مواجهة اخنوم ويحاول أن يدفع بالخوف الى قلبه فتفشل كل وسائله. يعلن اخنوم انه فلاح لا يرضى مالىس له، يطلب العدل الذى سمع عنه ويستطيع أن يتنازل عن حميره التى ورثها كما ورث الأرض، فالحمير لايمكن أن تعاقب على قضم الشعير. فلا يسرق الا من يعرف كيف يدبر، ولا ينهب مال الغير سوى انسان دجال أو أفاق، أو متحصن خلف مناصبه. ويتجهم جيحوتى ويحاول أن يصرفه لأن حميره تقضى حكما بالأشغال. ويطلبه اونى بأن يشكر الآلهة، ويعلن اخنوم ان هذا شىء يذهب بالعقل ويصرخ أين العدل. ويتساءل " هل صرنا نتقهقر للخلف لنحيا عصر الظلمات. ويرفع صوته داعيا الآلهة أن تطل بوجهها النورانى لتكشف اللصوص والمجرمين وتأسو الجراح، ويأتى صوت الجماهير " طلى . طلى " وهنا يتداخل الحاضر والماضى ويستجيبان لدعوة واحدة، لكن اخنوم يؤخذ الى حيث العذاب بيد أنه لايبالى.

ويتحمل المعاناة مرحلة بعد مرحلة فى سعيه وراء العدل حتى يصل الى سمير الفرعون رنسى، ويواصل تقديم شكواه وينتهى الأمر بمحاكمة جيحوتى محاكمة صورية أو محاكمة جادة تضحى بأحد العمال لكسب ثقة الجماهير أو تهدئتها بعد أن فتحت عيونها وبدأت تعلم ما كانت تجهل من أمر الحكم. وهذا ما يعبر عنه بتاح داعية الخنوع والمهادنة حين يعلم أن الحكام جميعا ما هم الا طغمة افك من أصغر جاب للمال الى سيدها الأكبر تتكاثف من أجل مصالحها الخاصة.

وتنتهى المسرحية لنواجه الراوى مع ابناء القرن العشرين يحاولون استخلاص العبر والدروس.

لقد ركز المخرج العرض فقدمه فى فصل واحد بدلا من ثلاثة فصول، ولكنه لم يحذف من النص الا بعض التعليقات المتكررة فى المشهد الأخير – ونجد ان ظروف المسرح فرضت عليه هذا حتى لا يثير الملل أو الضجر.

وقد حاول أن يجعل الديكور والملابس مزيجا من الفرعونية والعصرية فانصاف الأعمدة توحى بأثار قديمة تستخرج منها حكاية، وكذلك ملابس الفلاحين تربط بين الحاضر والماضى وكأن شيئا كثيرا لم يتغير. كذلك أضاف المرجيحة ليخلق نوعا من المتعة الجمالية يقابل به شقاء وعناء اخنوم فى قصر جيحوتى، وكذلك أضاف الى مجلس رنسى راقصة جميلة ليقرن الظلم بالانحلال الخلقى الى جانب عنصر الفرجة.

انها تجربة جديرة بالاهتمام حقا اذ تقدم لنا واحدا من شعراء الرأى والموقف فى شعرنا المعاصر. ولعلنى متفق مع الأستاذ على شلش فى أن شعره فى هذى الدراما شعر جيد فى عمومه، وما أكثر التماعاته وتوهجاته. وما أكثر اتساقه مع الموضوع وشخصياته ودلالاته العصرية، لكن ما يثير الخلاف هو توظيفه للراوى فى المسرحية اذ لم يتم بالوجه المطلوب الذى يربط بين المشاهد ويعلق عليها بطريقة تحفظ الاتساق بين الشكل والموضوع.

ناقد وكاتب مسرحى ومترجم

- من مواليد 10 يولية 1934 بسمالوط محافظة المنيا.
 - ليسانس أداب فى اللغة انجليزية جامعة القاهرة 1960
 - دبلوم الدراسات العليا فى النقد الأدبى من أكاديمية الفنون 1970
 - عمل بتدريس اللغة الانجليزية فى المدارس الثانوية وأكاديمية الفنون
وجامعة القاهرة
 - حصل على جائزة الدولة للتفوق فى الآداب 2013
- من مؤلفاته:

- 1- المسرح وقضايا الحرية.
- 2- امير شعراء الرفض أمل دنقل.
- 3- محمد كامل حسين -ابن سينا القرن العشرين.
- 4- لويس عوض ومعاركه الأدبية
- 5- صدام الأصالة والمعاصرة – لويس وشاكر.
- 6- حنين ابن اسحاق وعصر الترجمة العربية
- 7- دراسات في النقد والمسرح
- 8- ألفريد فرج سندباد المسرح العربى

بالإضافة الى ترجمة الكثير من الكتب الهامة مثل:

كافكا – محاكمة سقراط – العصر الذهبى للاسكندرية – كيف نقرأ ولماذا؟

كما ترجم ستة مسرحيات لشاعر نوبل النيجيرى وول شوينكا بالإضافة إلى رواية
مذكرات سجين.

الفهرس

- 1 ت. س إلبوت وفكرة التقاليد الأدبية. 6
- 1- مجال وحدود الواقعية. 20
- 2- الجد والهزل فى مسرح جان أنوى. 41
- 3- بريخت والمفاضلة بين الشرور. 49
- 4- حوار مع الناقد الكبيرهارولد بلوم 68
- 5- الشعر والفنون فى عصر الإسكندرية الذهبى. 81
- 6- دراسات جديدة لشعرنا القديم. 105
- 7- شخصية المحتال فى المقامة والرواية والمسرحية. 117
- 8- صورة مصر فى مسرح صلاح عبد الصبور. 128
- 9- رموز العقيدة المسيحية فى أدبنا الحديث 141

ثانيا - المسرحيات

- 11- العاصفة لشكسبير. 159
- 12- الأرض كروية لارمان سالاكرو 163
- 13- مناظرة بين بيكيت وبريخت. 168

- 14- محاكمة ايزيس للويس عوض. 174
- 15- بعد أن يموت الملك. 177
- 16- ابن البلد والموقف من التراث. 183
- 17- تريزياس المصرى على مسرح الحكيم 189
- 18- النسر الأحمر – ملحمة الحرب والسلام 200
- 19- الوافد والرفض المطلق للنظم الشمولية 208
- 20- من هو الشيطان الذى يسكن بيتنا 214
- 21- باحلم يا مصر - على الطريقة المدرسة 221
- 22- برج المدابغ وأزمة المسرح الواقعى 225
- 23- حكاية من وادى الملح ومسرح السامر 232
-
-

