مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (2) العدد(8)– ديسمبر 2023م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: 2812–145 x الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812– 5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.jourals.ekb.eng

تراجيديا الجسد وتحولات الذات

"مقاربة نقدية في مسرحية أغنية الموت لـ"توفيق الحكيم"

د. أحمد كمال أحمد محمد

مدرس الأدب الحديث بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة سوهاج.

Ahmedkamal2251@yahoo.com

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (2) Iss (8)- Des2023
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

تراجيديا الجسد وتحولات الذات

"مقاربة نقدية في مسرحية أغنية الموت لـــــ"توفيق الحكيم"

د. أحمد كمال أحمد محمد

مدرس الأدب الحديث بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة سوهاج.

مستخلص

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز أهمية دراسة تراجيديا الجسد وتحـــولات الـــذات فـــي مسرحية "أغنية الموت" لتوفيق الحكيم، وقد تجسدت تراجيديا الجسد وتحولات الـــذات مـــن خلال بنية المسرحية التراجيدية، فالمسرحية قائمة على العادات والتقاليد الريفية الموروثـــة، وما تمثله هذه العادات من صراع بين الفرد والمجموع، بالإضافة إلى جدلية المكان والزمان في تشكيل هذا الصراع.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج البنيوي التكويني، من خلال تحليل البنى المكونة للنص تحليلا يكشف عن مختلف العناصر المكونة له، والعلاقات التـــي تـــربط بـــين تلـــك العناصر، بالإضافة إلى فهم بنية النص من خلال ضمها إلى السياق الاجتماعي التي تخلَّقت فيه.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج، منها:

– تجسَّدت تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية "أغنية الموت" من خلال البنية الاجتماعية المغلقة، بوصفها قوة ضاغطة تعيد تشكيل ذوات الشخصيات من خلال التمـــاهي مع سلطة العرف، أو مقاومتها والتمرد عليها.

– كشف التكرار في الحوار المسرحي عن فعلين متناقضين لشخصيات المسرحية، فقد اتخذته بعض الشخصيات فعلا مقاومًا لسلطة العرف؛ بينما جاء كاشفًا عن انهيـــار الجســـد والذات معًا لدى بعض الشخصيات الأخرى.

– جاءت الإرشادات المسرحية في مسرحية "أغنية الموت" كاشفة عن التناقض الداخلي للشخصيات، كما في شخصية "عساكر"؛ حيث جسّدت لغة الجسد مفارقة بين تماسك ظاهري يمثل صوت العرف، وتمزق داخلي أمومي بما يعكس تراجيديا الجسد وتحولات الذات

الكلمات المفتاحية:

التراجيديا، الجسد، تحولات الذات، توفيق الحكيم، أغنية الموت.

The Tragedy of the Body and the Transformations of the Self: A Critical Approach to Tawfiq al-Hakim's *Song of Death*

Dr. Ahmed Kamal Ahmed Mohamed

Abstract

This study seeks to highlight the significance of examining the tragedy of the body and the transformations of the self in Tawfiq al-Hakim's play *Song of Death*. These dimensions are embodied within the structure of the tragic play, which is rooted in inherited rural customs and traditions. Such customs generate a conflict between the individual and the collective, further shaped by the dialectic of time and place.

The study adopts the genetic structuralist approach, analyzing the constitutive structures of the text in a manner that uncovers its various components and the relationships that interconnect them, while also situating the text within the social context in which it emerged.

The findings of the study reveal the following:

First, the tragedy of the body and the transformations of the self in *Song of Death* are manifested through a closed social structure that exerts pressure on the characters, reshaping their identities either through submission to the authority of custom or through resistance and rebellion.

Second, repetition in the dramatic dialogue exposes the tension between resistance and collapse: while some characters employ it as an act of defiance against customary authority, in others it unveils the disintegration of the body and the fragmentation of the self.

Third, the stage directions in *Song of Death* illuminate the inner contradictions of the characters. For instance, the character of ʿAsakir embodies this through body language that reflects a paradox between an

outward firmness representing the voice of custom and an inward maternal rupture—thus exemplifying the tragedy of the body and the transformations of the self.
***Keywords*:** tragedy, body, transformations of the self, Tawfiq al-Hakim,

مقدمة

يعد المسرح من أهم الفنون القادرة على تمثيل الواقع الإنساني؛ إذ يحول الكلمة إلى حركة على خشبة المسرح، حيث تتجلى الذات البشرية في تحولاتها، وانكساراتها، وسعيها إلى الخلاص، واستطاع المسرح عبر تاريخه ومدارسه المختلفة أن يجسد صراع الإنسان مع المجتمع والقيم والهوية، وعبر هذا التاريخ كان حضور الجسد قويًا في الكشف عن هذا الصراع بوصفه أداة ثقافية ودلالية تكشف عن الصراعات النفسية والمجتمعية التي تخوضها الشخصية.

وتأتي مسرحية "أغنية الموت" لتوفيق الحكيم مجسدة لتراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال بنيتها التراجيدية، فالمسرحية قائمة على سلطة العادات والتقاليد الريفية الموروثة، وما تمثله هذه السلطة من صراع نفسي وجسدي على الشخصيات.

وعلى ذلك تسعى الدراسة إلى تحليل تراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال تفكيك البنية الاجتماعية للمسرحية، وتحليل المكان والزمان، وذلك بهدف فهم أعمق لتراجيديا الجسد في مسرح "توفيق الحكيم" من خلال هذه المقاربة النقدية في مسرحية "أغنية الموت".

أسباب اختيار الموضوع وأهدافه

ندرة الدراسات المسرحية النقدية التي تناولت مفهوم تراجيديا الجسد في المسرح العربي عامة، وفي مسرح توفيق الحكيم خاصة.

القيمة الفنية لمسرحية "أغنية الموت" بوصفها أنموذجًا دراميًا يحمل البنية التراجيدية والصراع الاجتماعي.

رغبة الباحث في طرح جديد حول نصوص "توفيق الحكيم" المسرحية بالتركيز على تراجيديا الجسد وتحولات الذات وما تعكسه هذه التراجيديا من صراع نفسي واجتماعي.

الكشف عن أساليب "توفيق الحكيم" الفنية في رسم تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية "أغنية الموت".

الدراسات السابقة

لا يوجد – في حدود علمي– دراسة سابقة تناولت تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرح "توفيق الحكيم".

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج البنيوي التكويني، من خلال تحليل البنى المكونة للنص تحليلا يكشف عن مختلف العناصر المكونة له، والعلاقات التي تربط بين تلك العناصر، بالإضافة إلى فهم بنية النص من خلال ضمها إلى السياق الاجتماعي التي تخلَّقت فيه.

محتوى الدراسة:

تأتي الدراسة في مقدمة وتمهيد وثلاثة محاور، هي:

تمهيد: التراجيديا (المفهوم والتطور)

المحور الأول: تراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال البنية الاجتماعية وصراع الأعراف.

المحور الثاني: البنية المكانية والزمانية في تشكيل تراجيديا الجسد وتحولات الذات

المحور الثالث: أساليب توفيق الحكيم الفنية في تصوير تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

خاتمة: وتشتمل على نتائج الدراسة، والتوصيات.

تمهيد: التراجيديا (المفهوم والتطور).

تعد التراجيديا من أهم الأشكال الدرامية تعبيرًا عن المصير الإنساني، ومصطلح التراجيديا "يتكون من كلمتين "tragos" أي "جدي" و"oide" بمعنى "أغنية" ومن المحتمل أن ذلك يشير إلى جدي كان يضحى به للإله "ديونيسوس" كجزء من طقس ديني عريق في القدم"[1].

ويشير التعريف إلى السياق الديني التي نشأت فيه التراجيديا مما جعلها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالقدر، فالتراجيديا "تدور حول شخص مأزوم، يصارع مصارعة إيجابية، ضد قوى إلهية أو طبيعية أو اجتماعية أو نفسية...، وفي كثير من الأحيان تختم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل في موت البطل... أو في هزيمته الساحقة كما في "أوديب الملك"[2].

---

(1) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص196.

(2) – المصدر نفسه، ص197.

أما عن التراجيديا عند أرسطو فقد عرفها بقوله: "هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طـــول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقًا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكـــاة تـــتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهيـــر من هذه الانفعالات"[1].

ويبرز الهدف الأساسي من التراجيديا في فعل التطهير كما حدده أرسطو، ودلل عليـــه بمسرحية "أوديب الملك" لـــــــ"سوفوكليس"، فتقوم المسرحية على "شعائر دينيـــة الغـــرض منها تطهير القوم من شوائبهم، من الدنس والرجس. فيضحي الفرد في سبيل أهل المدينة... من هو أوديب سوى هذا الإنسان المحمل بالدنس والخطيئة والذي يدان علـــى الـــرغم مـــن براءته وتنزل به المصائب والفجائع؛ لكي يكفر عن ذنوب الآخرين ويخلص أهل المدينة من الكوارث التي أصابتها".(2).

وعاقبة أوديب المتمثلة في فقء عينيه على خطيئته حين قتل والده وتزوج أمه ما هي إلا صراع الذات مع القدر، وهو ما يبرز المضمون الروحي لمســـرحية "أوديـــب الملـــك"، "فالمضمون الروحي لمسرحية "أوديب" في بحث الملك أوديب عن قاتل لايوس حتـــى ينقـــذ المدينة من الوباء الذي ألم بها، ثم تحول هذا البحث من بحث عن القاتل إلى بحث داخل نفس أوديب وإدراك لطبيعة موقفه وطبيعة الأقدار التي تتحكم في مصيره باكتشافه أنه هو القاتل" .(3)

ففي المسرحية يشهد الخادم تلك المأساة حين تشنق الأم نفسها، وينتزع "أوديب" مشابك أمه الذهبية ثم يدفع بها في عينيه

"الخادم: هنالك رأينا هولًا أي هول، نرى أوديبوس ينتزع المشابك الذهبية التي كانـــت قد اتخذتها زينة، ثم يدفع بها في عينيه صائحًا أنه لن يرى شقاءه ولا جرائمه، ثم يتحدث إلى

---

(1) – أرسطوطاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة مـــن اليونانيـــة وشرحه وحقق نصوصه: عبدالرحمن بدوي، الطبعة الثانية، لبنان، دار الثقافة، 1973م، ص18.

(2) – يوسف مراد: أصل التراجيديا عند اليونان، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم الثقافة والإرشاد القـــومي، العدد الثامن، السنة الأولى، أغسطس 1964م، ص1.

(3) – فكرة المسرح: عرض: سمير سرحان، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم الثقافة والإرشاد القومي، العـــدد الثامن، السنة الأولى، أغسطس 1964م، ص82

عينيه قائلا: " ستظلان في الظلمة فلا تريان ما كان يجب ألا ترياه، ولا تعرفان من لا أريد أن أعرف بعد اليوم"[1].

وتظهر سردية الخادم عن أن الجسد في مسرحية أوديب الملك جاء وسيلة للتطهير الجماعي، فالخادم وصف الحدث بضمير الجماعة "رأينا"، ليكون الجسد المعذب مشهدًا أمام جموع المدينة؛ كي يشهدوا على تطهير المدينة من الرجس، وإن كانت التراجيديا تهدف إلى التطهير عبر إثارة نزعتي الخوف والشفقة، فإن التطهير هنا جاء من خلال الجسد نفسه، فالعينان وهما مصدر الرؤية وموضع المعرفة قد عاقبهما أوديب بالفقء، وهو ما يجعل الجمهور يتطهر ذاتيًا من الخطيئة التي شارك فيها رمزيًا.

ويبيِّن المونولوج الذي جاء على لسان أوديب في مخاطبته عينيه عن انكسار الذات، فذاته بعد معرفته الحقيقة وإقدامه على فقء عينيه ترفض وعيها المتمثل في العينين، وهي – عنده– تستحق الإلغاء جزاء لما قدم.

وبهذا تكشف التراجيديا القديمة عن فلسفة صراع الإنسان مع قدره المحتوم، ويأتي الجسد ليقدَّم في مشهد شعائري تشهده الجماعة، أما الذات فتنكشف في لحظة الصدمة أو المعرفة وليس عن طريق التفكك الجزئي أو المعرفي من بداية المسرحية.

لكن هذا التصور قد اختلف في المسرحيات الحديثة، فإن كانت التراجيديا قديما قائمة على صراع الإنسان مع القدر، ففي العصر الحديث قد أخذت منحى اجتماعيًا ونفسيًا في صراع الإنسان مع المجتمع ومع نفسه، وهو ما يمنح الجسد بعدًا نفسيًا واجتماعيًا واسعًا، يتجلى فيه صراع الإنسان مع الزمن والسلطة والمجتمع والوعي، وبهذا يعبر الجسد عن تمزق الذات وتفككها في زمن الاغتراب والقلق، وعلى ذلك تبرز أهمية "تراجيديا الجسد" كدلالة عن تحولات الذات، والكشف عن وعي الإنسان المعاصر.

ويأتي "توفيق الحكيم" بوصفه أحد أهم كتاب المسرح في الوطن العربي في العصر الحديث مسهمًا في تأصيل تراجيديا الجسد من خلال أعماله المسرحية، التي منها على سبيل المثال: أهل الكهف، وبجماليون، ففي مسرحية أهل الكهف تتجلى المأساة في صراع الإنسان

---

(1) – سوفوكليس: أوديبوس ملكا، إلكترا، ترجمة د. طه حسين، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سبتمبر 2002م، ص74.

مع الزمن، فأبطال المسرحية لا يستطيعون العيش في زمن قد تجاوزهم، فيقررون العودة إلى الكهف، وحين يصطدم الجسد مع الزمن تنهار أجسادهم من جديد في تفضيلهم الموت، فينتصر الزمن عليهم.

وفي مسرحية "بجماليون" يتحول الجسد الأنثوي المنحوت من الفنان إلى تعبير عن القلق والبحث عن الكمال، إذ يبرز صراع بين الفن والحياة في نفس بجماليون حتى نهاية المسرحية التي يهشم فيها التمثال الذي نحته بيديه.

وفي مسرحية "أغنية الموت" تشكِّل تراجيديا الجسد وتحولات الذات بنية أساسية في المسرحية ، فالجسد في المسرحية جاء معبرًا عن تفكك البنية الاجتماعية، وعن تحولات الذات النفسية عبر المسرحية، وعلى ذلك جاءت هذه الدراسة لتكشف عن قراءة معاصرة لتراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال قراءة مسرحية أغنية الموت في هذا السياق.

المحور الأول

تراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال البنية الاجتماعية وصراع الأعراف.

تتشكل البنية الاجتماعية في المجتمعات التقليدية المغلقة من أعراف وقيم متوارثة، وتعمل هذه القيم على ضبط سلوك الأفراد حسب سلطة العرف السائدة، وهو ما يجعل هذه القيم تمتد إلى إخضاع الجسد لسلطة العرف، فالجسد في البنية الاجتماعية المغلقة يتجاوز كونه كياناً ماديًا إلى جعله وعاء اجتماعيًا تتجلى فيه معاني الشرف والرجولة والعار.

ومن هذا المنطلق تتجسد تراجيديا الجسد في صراعه بين قدرته على الاستقلالية أو تماهيه في بيئة المجتمع المغلق، ومن هذا الصراع تتعرض الذات إلى تحولات كبيرة سواء في تبني منظومة العرف أو مقاومتها والتحرر منها، وعلى ذلك ففهم تراجيديا الجسد وتحولات الذات يأتي نتيجة لفهم البنية الاجتماعية التي أنتجتها.

وتأتي مسرحية "أغنية الموت" أنموذجًا بارزًا لتجسيد التداخل بين البنية الاجتماعية وتراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال التركيز على بيئة ريفية مغلقة، والمجتمع الريفي وهو يمثل غالبية الشعب المصري بما شهده من تغيرات اقتصادية واجتماعية جدير بأن يمد كتاب المسرح بمادة جديدة، يكشفون من خلالها عن وجهة نظرهم في هذه التغيرات لا لرصدها فحسب، بل للكشف عن طبيعة هذه التغيرات ونقدها والإسهام في إصلاحها يقول

توفيق الحكيم: "إن من واجب الكاتب المسرحي في عصورنا الحديثة أن تكون له مهمة المساهمة في تصوير ونقد وتطوير وتسجيل مظاهر وتحولات المجتمع الذي يعيش فيه، ويرى أنه في حاجة إلى قلمه كمواطن يساهم في الإصلاح"(1).

والمجتمع الريفي ليس كتلة واحدة إنما يحوي داخله شرائح مختلفة، تختلف فيما بينها من حيث النوع والثراء والتعليم، "فالمجتمع الريفي تحكمه عادات وآداب وعرف، والريفيون يعيشون حياة مغلقة؛ حيث يتعلقون بعاداتهم وتقاليدهم بحيث تصبح قيودًا شديدة الوطأة ولها سلطان القانون، وهذه العادات متوارثة يعطيها الجيل السابق للجيل اللاحق(2).

ومن خلال البنية الاجتماعية للريف، شكَّل "توفيق الحكيم" صياغة مسرحيته "أغنية الموت" عبر رسم نماذج قائمة على تراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال زاوية رؤيته لهذه النماذج؛ لأنه " قد تكون أكثر الملامح التي يرسمها الأديب لهذه الشخصية نابعة من شخصيته هو وطريقة تفكيره وموقفه ورؤيته وثقافته، أكثر مما تكون نابعة من الشخصية المصرية نفسها، إذ تمتزج الصورة المرسومة برؤيته الذاتية الخاصة، ومن ثم تتداخل العوامل الذاتية بالعوامل الموضوعية في الصورة الأدبية، مما يجعلها تختلف باختلاف الأدباء(3).

وتحاول الدراسة في هذا المحور الكشف عن تغلغل البنية الاجتماعية المغلقة في تشكيل ذوات شخصيات المسرحية ومصائرها، من خلال التركيز على الجسد؛ للكشف عن التحولات النفسية للشخصيات في البيئة الريفية التي تتحكم فيها قيم الثأر والأعراف في تحديد المصير الجماعي للفرد والمجموع.

---

(1) – ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة الهلال، القاهرة، السنة الخامسة، العدد (179) شوال 1385هـ– فبراير 1966م، ص189.

(2) – إبراهيم شعلان: النوادر الشعبية دراسة تاريخية اجتماعية أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م، ص114.

(3) – عبدالرحيم الكردي: الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، الطبعة الأولى، القاهرة، مطبعة الإيمان، 1410هـ– 1990م، ص8.

فالشخصية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبنية الاجتماعية: "فالعلاقة بين الشخصية الاجتماعية والبنية الاجتماعية لا يمكن أن تكون ساكنة أبدًا؛ لأن طرفي هذه العلاقة صيرورتان دائمتا التغيير، وأي تغيير يطرأ على أحد طرفي العلاقة يعني تغييرًا فيهما معًا"[1].

وقد تشكلت البنية الاجتماعية في مسرحية "أغنية الموت" على أساس الشرف والدم وليس على القانون أو العقلانية، ويتجلى ذلك في تشكل الصراع في المسرحية بين عائلتي "الطحاوية" ويمثلها "سويلم الطحاوي" القاتل –في يقين عساكر–، وعائلة "العزايزة" "عائلة المقتول" وهو والد علوان.

وهذا الصراع لا يقوم على التفاوت الطبقي، لكنه يستند في الأساس على عداوة قديمة وتاريخ دموي من التهم والتربص، فـ"سويلم الطحاوي" أقدم على قتل والد علون؛ لأنه يعتقد أن والد علون قد قتل أباه، وهو ما تكشفه "عساكر" لابنها المتعلم "علوان".

علوان: ومن أدراك أنه " سويلم الطحاوي" بالذات؟

عساكر: لأنه يعتقد أن أباك قد قتل أباه

علوان: وهل أبي قد قتل أباه حقًا؟

عساكر: الله أعلم!

علوان: وما أصل هذه العداوة بين الأسرتين؟

عساكر: لا أدري... لا أحد يدري هذا شيء قديم... كل ما نعرفه هو أنه دائما بيننا وبينهم دم[2].

والبنية الاجتماعية هي بنية تراجيدية قائمة على قيم مطلقة كالدم والثأر، وهذه القيم غير قابلة للتغيير في مجتمع مغلق كما في المسرحية، ففي قول عساكر: "لا أدري، لا أحد يدري، هذا شيء قديم، كل ما نعرفه هو أنه دائما بيننا وبينهم دم"، فالبنية الاجتماعية هنا قائمة على موروث عدائي لا يُعرف له سبب، لكنه أصبح قدرًا حتميا تتوارثه الأجيال.

---

(1) – إيريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة: سعد زهران، القاهرة، عالم المعرفة، يناير 1978م، ص127.

(2) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ضمن كتاب لو عرف الشباب، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص168.

ويتجلى الصراع بين الذات الفردية الباحثة عن الحقيقة المتمثلة في علوان في قوله: "وهل أبي قد قتل أباه حقا؟" وبين العقل الجمعي المتمثل في عساكر، في قولها: "الله أعلم"، ثم إقرارها للواقع الاجتماعي التراجيدي بأنها عداوة قديمة، تلك العداوة هي ما تجعل الجسد مرهوناً للفكر الجمعي المتمثل في تنفيذ الثأر دون تفكير.

والملاحظ أن ذات علوان تبدأ مرحلة من مراحل الصراع بين البحث عن الحقيقة، وبين الاصطدام بجدار الواقع الدموي، وهو ما يجعله في صراع بين الانخراط في سلطة العرف أو التحرر منها.

أما "سويلم الطحاوي" – وإن غاب صوته في المشهد المسرحي–، فإن الفعل التراجيدي الذي قام به بقتل والد علوان، يضفي بعدًا مأساويًا على البنية الاجتماعية، فقد تحرك في فعل القتل على اعتقاد غير قائم على الحقيقة، وإنما تحرك بذاكرة جماعية عدائية بين العائلتين، وهو ما تسعى إليه عساكر في تحريض ابنها على قتله، باستدعاء صورة والده المقتول إذ تقول:

عساكر: (تظهر من الحجرة حاملة خرجا تطرحه أمام ابنها) سبع عشرة سنة.. وأنا أحتفظ لك بهذه الأشياء!

علوان: (ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك) ما هذا؟

عساكر: الخرج الذي جاءتني فيه جثة أبيك محمولة على حماره، في هذا الجيب وجدت رأسه المقطوع، وفي الجيب الآخر بقية الجسم مقطعًا، قتلوه بسكينه الذي كان يحمله، وألقوا معه بالسكين في الخرج، انظر ها هي السكين، تركته بدمه حتى صديء عليه، أما الحمار الذي جاءني بأبيك المقتول، بخطواته التي تعرف الدار، وبرأسه المطأطئ، كأنه على صاحبه متفجع محزون، فلم أستطع الاحتفاظ به لك، فقد نفق بالموت، وعجز عن احتمال هذه السنين الطوال[1]·!

وسرد "عساكر" لفجيعة القتل يشكل ثلاثة مستويات دلالية:

– البنية الاجتماعية بوصفه قالبًا للصراع التراجيدي

– تراجيديا الجسد

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص168.

– تحولات الذات

فالبنية الاجتماعية جاءت كاشفة عن صراع تراجيدي، وهو ما يظهر في حتمية القدر بالنسبة إلى "علوان" في صراع الثأر، فـــــ"عساكر" تحــتفظ برمــوز القتــل (الخــرج، والسكين) لتحريض "علوان" على إكمال الدور الاجتماعي المفروض عليه بوصــفه وريثًــا للثأر، وهو ما يجعله مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بدورة العنف التي تنتقل من جيل إلى جيل.

أما الجسد فقد تجاوز الوصف المادي إلى رمزيته في الكشــف عــن تمــزق البنيــة الاجتماعية في مجتمع تحكمه الأعراف، فجسد الأب المقتول يكشف عن التمزق الجسدي للأم من ناحية، ومن ناحية أخرى يضع على عاتق علوان فعلًا عــدوانيًا كبيــرًا تجــاه "ســويلم الطحاوي"، خاصة أن الحمار جاء في سردية "عساكر" يحمل دلالة إنسانية ورمزية كبيــرة، فالحمار جاء معبرًا عن الألم والوفاء، وقد "نفق" حزنًا على صاحبه، في إشارة ضمنية إلــى الألم النفسي التي عاشته "عساكر" في تحمل هذه السنين الطوال.

وتظهر تحولات الذات في شخصية علوان أمام تلك المأساة، فقــد كشــفت الإرشــادة المسرحية (ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك)، عن صراع بين هوية علــوان بوصــفه متعلمًا، وبين الدور الاجتماعي المفروض عليه، ويتشكل الصراع داخليًا في شخصية علوان بين صمته في رؤيته للموروث الدموي، وبين وعيه الذي اكتسبه من التعليم، وما هو يضفي على شخصية علوان الطابع التراجيدي في سعيه وراء الحقيقة واصطدامه بالعرف الصارم.

أما شخصية الأم "عساكر" فإنها تمثل صوت الجماعة، تلك الجماعة التي تشكلت فــي بيئة تقدم الثأر على العدالة، والعرف على الحقيقة، وشخصية "عساكر" تستند إلــى شــبكة اجتماعية معقدة تدعهما في التحريض على أخذ الثأر، متمثلة في أختها "مبروكة"، وابن أختها "صميدة"، فالثلاثة (عساكر، ومبروكة" وصميدة) يشكلون بنية اجتماعية مغلقــة مــن بدايــة الأحداث، يتجلى ذلك في انتظار "عساكر"، و"مبروكة" لوصــول "علــوان" مــن القــاهرة، وحديثهما عن حادثة القتل، وكيف مهدا لصناعة شخصية "علوان" كي ينجو من القتل، ويدخل في دائرة النسيج الاجتماعي المحموم بالإرث والثأر

عساكر: إياك يا مبروكة أن تكوني قلت لأحد أنه أبني!

مبروكة: أأنا مجنونة؟ ابنك علوان مات وهو ابن عامين.. مات غريقا في بئر الساقية.. البلدة كلها تعرف ذلك.

عساكر: ألم يقل لك ابنك "صميدة" ما سمع ذلك النهار في السوق؟

مبروكة: ماذا سمع؟

عساكر: سمع أحدهم يقول في حلقة من الناس: إما أن "العزايزة" لم يبق فيهم غير نساء، وإما أنهم يخبئون رجلا للأخذ بالثأر.. رجلا أقرب إلى القتيل من "صميدة" ابن أخيه، ومن يكون أقرب من ابن الأخ غير الابن؟

مبروكة: نعم... قال لي ذلك ابني "صميدة" ولولا هذه الإشاعة لما استطاع أن يمشي في البلد مرفوع الرأس!

ويكشف الحوار عن السلطة الاجتماعية التقليدية في بنيتها التراجيدية، فمجموع القرية يمثل ضغطًا على عائلة العزايزة (إما أن "العزايزة" لم يبق فيهم غير نساء، وإما أنهم يخبئون رجلا للأخذ بالثأر)، هذا الضغط بدوره يستدعي جسد "علوان" الذي أشاعت الأسرة بأنه مات، ليصبح جسد "علوان" ليس ملكًا له، ووعيه لا يحدد مصيره، بل أصبح جسده ملكية مؤجلة للجماعة حتى تستعيد شرفها.

أما "صميدة" الذي من المفترض أن يكون بديلًا اجتماعيًا "لعلوان" في حماية الأسرة، فإن ذاته تنسحق أمام العرف الجماعي فقد بنى ذاته على إرضاء المجموع، يتضح ذلك في أنه استمد هويته من قول أمه "مبروكة": "ولولا هذه الإشاعة لما استطاع أن يمشي في البلد مرفوع الرأس[1]".

وعلى ذلك تصبح البنية الاجتماعية في هذا المجتمع المغلق هي معيار الحكم على الذات، وهي التي تشكل ذوات الأفراد حسب منطق العرف والثأر، فعساكر، ومبروكة، وصميدة ليسوا أفرادًا مستقلين، لكنهم أدوات تستخدم لتثبيت النظام الاجتماعي المعقد في القرية، وهذا بدوره يكشف عن تغول هذه البنية في تحديد مصائر الأفراد، وهو ما جعل "عساكر" تلجأ إلى إخفاء "علوان"؛ كي تعيد إنتاج مفهوم الرجولة عبر تشكيلها لابنها حسب منطق العرف السائد في القرية.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص160.

وهنا يتجلى دور "عساكر"، و"مبروكة" في منظومة البنية الاجتماعية، فهما لا يمارسان دور الضحية فقط، وإنما يمارسان مكرًا ودهاء تحت ضغط العرف السائد، حين أشاعا في القرية بأن "علون" قد مات غريقا في بئر الساقية لينجو من آلة القتل، حتى يصبح فيما بعد وسيلة لاستعادة الشرف بأخذه الثأر، وهو ما تكشف عنه "عساكر" و"مبروكة" في حوارهما في تشكيل "علوان" للدور المحدد له في إخفائه في القاهرة، ومحاولة إلحاقه بدكان الجزارة كي يحسن استخدام السكين.

مبروكة: لن أنسى ذلك اليوم الذي أخفيت فيه ابنك "علوان" وهو ابن عامين في "قفة" الطحين، وحملته ليلًا، خارجة به من البلدة إلى القاهرة؛ لتستودعيه قريبك "الدقاق" في دكان العطارة بحي "سيدنا الحسين"

عساكر: قلت له أنشئه جزارًا.. ليحسن استخدام السكين

مبروكة: لم ينفذ رغبتك

بل نفذها وألحقه عندما بلغ السابعة بدكان جزار... ولكنه هرب بعد ذلك من دكان الجزارة.

مبروكة: ليلتحق بالأزهر الشريف

عساكر: نعم... وعندما ذهبت إليه في العام الماضي، رأيته في عمامته وجبته، تكسوه المهابة، فقلت له: آه لو رآك أبوك على هذه الحال، لقرت عينك بك! ولكنهم لم يتركوه ليرى ابنه يكبر ويفرح به هذه الفرحة[1]

وتظهر المفارقة في شخصية "عساكر" المنقسمة بين فطرة الحب كأم، وبين طلبها الثأر لدوام العرف الدموي، وهذا الانقسام هو ما يخلق طابع التراجيديا في إبراز تناقضها بين إرادتها في إعداده للقتل، وبين سرورها به حين رأته بلباس الأزهر.

وفعل "عساكر" في إخفاء ابنها "علوان" في قفة الطحين، يوضح كيف أن الجسد أصبح وعاء لبنية المجتمع المعقدة، فوضعه في قفة الطحين يشي ظاهريًا بفعل الإخفاء، لكنه يشير ضمنيًا إلى أن الجسد أصبح كبضاعة مسلوب الإرادة، ولم يكن الجسد حرًا حين إيداعه عند "الدقاق"، وإنما يراد للجسد أن يعاد إنتاجه ليصبح أداة للقتل من خلال تعلمه الجزارة.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 161–162.

وهذا التحول الدرامي قد خلق صراعًا جديدًا، فهروب "علوان" من دكان الجزارة إلى الأزهر جعل الجسد يتمرد على هذه البنية الاجتماعية، هذا التمرد سيخلق وعيًا جديدًا لدى "علوان" في محاولة الخروج من هذه الدائرة الصارمة، وهو ما فطنت إليه "مبروكة" في حديثها مع "عساكر"

مبروكة: أما كان من الخير أن يبقى في دكان الجزارة؟

عساكر: لماذا تقولين هذا يا "مبروكة"؟

مبروكة: لا أدري.. هو خاطر مر بي.

عساكر: أنا أعرف هذا الخاطر

مبروكة: ما هو يا "عساكر"

عساكر: يسوءك أن يلبس ابني العمامة والجبة... بينما يبقى ابنك (بالدفية والزعبوط)* [1]!

إن ما يميز المجتمع الريفي هي خصوصيته القائمة على أن "العلاقات الاجتماعية قد فرضت نوعًا من الارتباط والتكامل، تولد عن المشاركة المصيرية التي فرضتها الجيرة في السكن"[2].

لكن تغلغل الأعراف التي من المفترض أن تنظم توازن العلاقات بين الأفراد، تتحول في بعض الأحيان إلى أداة لصنع الفوارق الطبقية، وتصنع بيئة مأزومة في جسد الأسرة

---

(1) – المصدر نفسه، ص 162.

*– الدفية: الدِّفِّية؛ بكسر وتشديد الدال والفاء :تُطلق في مصر على العباءة من الصوف خاصة تكون لأهل الريف؛ وأصلها :دفئية من الدفء،وقد كان أعيان الناس في قُرى مصر يتخذون الدِّفِّية من النسيج الصوفى الملون بالسواد أو بالزرقة الغامقة، وبعضهم كان ينسجها رقيقة. وقد ورد ذكر الدفِّية عند الجبرتى مرارًا، والزِّعْبُوط :من ملابس الفقراء في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهى عبارة عن سروال فوقه قميص طويل فضفاض، أو ثوب أزرق واسع الأكمام من الكتان أو القطن أو من الصوف الأسمر، وهو يُشق ابتداءً من الرقبة إلى الوسط تقريبًا، ويتمنطق البعض بمنطقة بيضاء أو حمراء من الصوف، انظر: رجب عبدالجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس "في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث"، القاهرة، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، 1423هـ –2002م، ص 175–210م.

(2) – إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص 161.

الواحدة كما في المسرحية وهو جوهر المأساة الحديثة "فالمأساة الحديثة تقوم على أساس أنها تناقش الإنسان وعلاقته بأخيه الإنسان، وجناية الإنسان على الإنسان وعلى المجتمع"[1].

وتأسيسا على ذلك يمكن رصد هشاشة البنية الاجتماعية من خلال حوار "مبروكة" و"عساكر"، فـ "مبروكة" وإن كانت ظاهريًا تخشى ألا يحسن "علوان" استخدام السكين، مما يعرض عائلة "العزايزة" للعار، وتجعل ابنها منكِّس الرأس بين الناس، فإن الحوار يدلل ضمنيًا على حسرة مبطنة على واقع ابنها المقهور في سجنه في لباس العمل "الدفية، والزعبوط" في مقابل الوجاهة العلمية لابن أختها "علوان" المتمثل في لباس الأزهر.

أما رد "عساكر" فيحمل وعيًا طبقيًا دفيناً وسخرية مبطنة من أختها وابنها "صميدة" في نعته بالأمية في مقابل تعلم ابنها، وإن كانت " الأمية ظاهرة اجتماعية متطورة وليست تعليمية منعزلة، فهي تمس المجتمع كما تمس الأفراد، وتلتقي في جذورها عند حقيقة واحدة هي التخلف بالمعنى الشامل لمفهوم التخلف الاجتماعي"[2].

ويبرز التخلف الاجتماعي في حوار"مبروكة" و"عساكر"، فإن كانتا تظهران بتماسك اجتماعي ظاهري، فإن الحوار يكشف عن صوتين مختلفين، فـ"مبروكة" قد انكشفت ذاتها في حسرتها على ابنها حبيس طبقته وموقعه الاجتماعي، أما صوت "عساكر" فيحمل تناقضًا مأساويًا بين أم أرادت أن تصنع من جسد ابنها أداة للثأر، وبين انبهارها بواقعه الجديد، فقد وجدت في ابنها صوره والده الغائب، بالإضافة إلى الهيبة التي وجدتها في ابنها التي لم يحظ بها والده، وهو ما يكشف عن تقلبات الذات في شخصية "عساكر" بين رغبة الانتقام ودهشة الانبهار.

وهشاشة البنية الأسرية تستدعي صورة "صميدة"، الذي كلفته خالته عساكر أن يبقى على محطة القطار انتظارا لوصول ابنها "علوان" من القاهرة، وما إن وصل القطار والتقى بـ"علوان"، حتى انطلق يغني:

---

(1) – أحمد العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق دراسة تحليلية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ص 70.

(2) – وائل ديوب: الأمية الحضارية بين الأبجدية والمعلوماتية، مجلة المعرفة، أكتوبر 1999م، العدد (433)، ص107.

يا خل كم عذر جدمنا إليك والتوب ... لومك لما زاد مزجنا القميص والتوب

وأنا لما سمعت بالأب حجلي ما بجيش وصفه ... وعيني الاتنين صبوا على الخديد وصفوا.

وأغنية صميدة تمثل بداية الحدث الرئيس، وقد جاءت لتحمل أكثر من دلالة؛ منها:

– أن البنية الاجتماعية في القرية تتسم بغياب العدل الجماعي، فعائلة العزايزة والمتمثلة في "عساكر، ومبروكة، وصميدة" تقع تحت ضغط العرف الصارم دون محاولة للإصلاح الذي تتسم به القرى أحيانًا، فأصبحت المسئولية فردية في أخذ الثأر، وأصبحت الجماعة تعزز هذه الفردية، وإن لم يتم الفعل الانتقامي سيقع الفرد تحت طائلة الخزي والعار.

– تحول الذات من القيمة النفعية للأسرة أو العائلة إلى ذات مقهورة أمام دوامة القتل، فأغنية "صميدة" لم تأت بالنسبة إليه لتشكل فرحة الاستقبال، وإنما كشفت عن ذات عاجزة أمام ما يحدث.

– سلطة العرف في القرية جعلت جسد صميدة قد بدا منكسرًا؛ لارتباطه الوثيق بدائرة الثأر.

وعلى ذلك فقد جاءت أغنية "صميدة" مرآة تعكس تفكك البنية الاجتماعية، وتعكس هشاشة الذات في تحولها من الفاعلية إلى المفعولية، في غربة الشخصية وإحساسها بالعجز في نسيج القرية المغلق.

وقد حملت الأغنية مفارقة ضدية، فبينما "صميدة" يشعر بالعجز والأسى، فعلى النقيض قد جاءت الأغنية نفسها مجسدة لنشوة الفرح عند "عساكر" و"مبروكة"، حتى إن "مبروكة" أرادت أن تزغرد حين سمعت الأغنية، وبوصول "علوان" تتكئ "عساكر" على مأساة جسدها لتستخدم الجسد أداة من أدوات التحريض على القتل.

عساكر: كل نسمة يستنشقها "سويلم" وأنت هنا هي منحة منك له!

علوان: وأي ضرر في ذلك؟

عساكر: إنها تؤخذ من أنفاسنا.. وتستقطع من هنائنا، لقد مددنا له من حبال العمر برغمنا ما كاد يلحقنا نحن بالقبور.. تأمل أمك يا "علوان"! ..كنت في الشباب عند موت أبيك، انظر ماذا فعلت بي هذه السنون؟ لكأنها أربعون عاما وليست سبعة عشر! غاض ماء

الصبا، ووهن العظم، وما بقي لي من قوة غير الذاكرة التي لا يمكن أن تنسى، والقلب الذي لا يمكن أن يلين[1]

إن جسد "عساكر" قد استخدمته بوصفه ذاكرة مأساوية، فإن كان "علوان" لم يبدِ تأثرا حين رأي الخرج الذي قُتل فيه والداه، فإن "عساكر" قد اتكأت على ضعف جسدها ووهنه ليكون وثيقة حية للظلم الواقع عليها، وبذلك يصبح جسدها وسيلة تحفيزية للعنف وأخذ الثأر.

أما ذات "عساكر" فقد تحولت إلى ذات مأزومة بسبب العرف السائد في القرية، فقد تحولت ذاتها من دور الأم العطوف إلى ضحية لا تعرف العيش في حاضرها لكنها تعيد تعريف نفسها عبر خطاب الثأر وتستخدم جسدها وسيلة لتكريس دائرة العنف بما يكشف عن البعد المأساوي للبنية الاجتماعية المغلقة في القرية وكأنها قدر محتوم لا يمكن الفكاك منه.

ويحاول "علوان" أن يستكشف تلك البنية الاجتماعية المعقدة، وسلطة العرف عبر سؤاله عن سلطة القانون في القرية

علوان: هل حصل تحقيق في الجريمة؟

عساكر: تحقيق؟

علوان: نعم... ماذا قلتم للنيابة؟

النيابة؟ يا للعار، نحن نقول للنيابة؟! .. "العزايزة" يفعلون ذلك؟! .. أكان "الطحاوية" فعلوا ذلك في يوم من الأيام؟

علوان: ألم تسألكم النيابة؟

عساكر: سألتنا... وقلنا لا نعرف شيئا... ولم نر جثة... وقد دفنا أباك في الليل سرًا

علوان: (كالمخاطب نفسه) كي نقتص نحن بأيدينا.

عساكر: بعين السكين الذي قتل به أبوك[2]!

ويكشف الحوار عن سيادة سلطة العرف في المجتمع المغلق على سيادة القانون، فإن كان "علوان" يستند على العدالة القانونية في رد الحقوق أو استجلاء الحقيقة، فإن اللجوء إلى النيابة يعد "عارًا اجتماعيًا" في النسق القروي المغلق في وعي "عساكر"؛ لأن الرجوع إلى

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 170 –171.

(2) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 167–168.

سلطة القانون بالنسبة إلى "عساكر" يعد تخليًا عن شرف العائلة، وعجزًا عن أخذ الثأر؛ لـــذا لجأت "عساكر" في سردها إلى عدم الاعتراف بالجريمة أمام النيابة، وتفخر بأنهم قد دفنـــوا والده سرًا بالليل.

وعلى ذلك تظهر المفارقة الاجتماعية بين استبعاد القانون الذي شرعته السلطة لتحقيق العدالة، وبين عرف القرية بوصفه مرجعًا وحيدًا لرد الحقوق بالسلاح نفسه الذي أزهقت به المقتول، وهذا العرف يخلق عدالة داخلية بديلة تكرس لامتداد دائرة العنف.

وأسئلة "علوان" تشي بمحاولة خلخلته للبنية الاجتماعية، وتكشف كذلك عن ذات تحاول التحرر من هذه البنية المغلقة، لكنه يواجه ذات أمه المتصلبة التي تؤكد قيم العرف وترفض أي تدخل خارجي يؤثر على قيمهم السائدة مما يخلق صراعا بين ذات تبحث عن التحـــرر، وذات محكومة بإرث الماضي الدموي.

وإن كانت سلطة العرف قد ألغت سلطة القانون للحفاظ على توازنها في القرية، فهذا ما يستدعي سلطة الدين في هذه المنظومة الاجتماعية، فعساكر لم تلجأ إلى الدين مـــن أجـــل الاستقرار النفسي، وإنما استخدمته وسيلة لاستمرارية هذا العرف.

عساكر: وما من شيخ في الناحية ولا مزار ولا ولي، لم أتعلق بحديد شباكه، ولم أعفر رأسي في ترابه، ولم أكشف شعري في مقامه، داعية أن يطيل الله في أجله، إلى أن تقـــبض روحه أنت يا ابني بيدك[1]

وتستخدم "عساكر" الدين كآلية لاستمرار العنف، فعساكر –حســـب قولهـــا– مارســـت التضرع والتوسل ليس من قبيل الإصلاح، لكن لبقاء الخصم حتى يزهق روحه ابنها، وهـــو ما يكشف أن تدين "عساكر" هو تدين وظيفي نفعي لخدمة العرف القائم علـــى اســـتمرارية العنف، وهو ما يتناقض مع جوهر الدين الداعي إلى الرحمة والسلم.

وهذا التدين يظهر كيف أن جسد "عساكر" تحول من جسد أمومي إلـــى جســـد يخـــدم العرف ويتبنى وعي الجماعة في استمرارية دائرة الثأر، فابنها "علوان" يمثـــل رأس مـــال الجماعة، الذي يدفع عنهم المذلة ويُرجع لهم الشرف بأخذه الثأر، وهو ما يظهر كيف للبنيـــة

(1) – المصدر نفسه، ص 168.

الاجتماعية المغلقة أن تعيد تشكيل المعاني الدينية بما يخدم استقرار منظومتها العرفية، لكن علوان يناقض هذا الفكر ببحثه التأملي عن جوهر الدين الداعي إلى الرحمة والإنسانية

علوان: أقول إن المنتقم الجبار كان رحيما عندما أراد تعالى أن يحمل عنا هذا العبء بلا ثمن.

عساكر (حاسمة اللهجة) اخلع ثيابك... وسأحضر لك العباءة، وأسن لك بيدي السكين.

علوان: أليس هنا من مسجد قريب!

عساكر: أتريد أن يراك في المسجد كل أهل البلد؟!

علوان: إنها لخير فرصة تخدم غرضي.

عساكر: (تحملق في وجهه) أأنت مجنون يا "علوان"؟![1]

ويبدو التناقض جليًا بين تدين يسعى إلى جعل الدين وسيلة من وسائل العنف المتمثل في "عساكر"، وبين بحث تأملي في جوهر الدين، فـ"علوان" في قوله "المنتقم الجبار" يحاول أن يبين لأمه "عساكر" أن الله في شرائعه كان رحيما بعباده، خاصة في مسألة الثأر، لكن البنية الاجتماعية المغلقة لا تسمح بأي تأويل ديني خارج إطار قيمها العرفية.

أما رفض "عساكر" في أن يذهب "علوان" إلى المسجد فيجسد خوفها من افتضاح نواياه أو خروجه عن سلطة العرف؛ ليبين هذا الرفض كيف أن سلطة العرف تتحكم حتى في الشعائر في جعلها تخضع للميزان العرفي وليس في الإصلاح الروحي.

إن "عساكر" قد خافت من جوهر الدين الذي سيجعل الجسد يتحرر من سلطة العرف؛ لذا لجأت إلى أمر "علوان" بخلع ثيابه، ثم تسن له السكين؛ لتعيد الجسد إلى دائرة العرف، تلك الدائرة التي تجعل الجسد أداة من أدوات ترسيخ منظومتها، لكن المفارقة تظهر في أن جسد "علوان" يحاول التحرر من سجن العرف إلى سعة الرحمة من خلال إقرار العفو والصلح في القرية، وهو ما يجعل الجسد يمثل فعلًا مقاومًا لسلطة العرف.

كما أن الحوار يكشف عن فعلين متناقضين للذات، فذات "عساكر" تمثل صوت الجماعة التي تقيد الجسد والذات في خدمة العرف الدموي، أما ذات "علوان" فهي ذات فردية باحثة عن طريق الرحمة بالعفو والإصلاح من خلال جعل العبادة –الصلاة في المسجد– تقويضًا

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 171.

لمسار الدم، وهو ما عدته "عساكر" جنونًا؛ لأن هذا الفعل يعد تمردًا على سلطة العرف التي تستمد ذاتها منها.

وتأسيسا على ذلك تكشف هذه المفارقة عن البنية الاجتماعية المغلقة التي لا تسعى إلى التحكم في الأفعال فقط، بل تلجأ إلى إعادة صياغة المفاهيم الدينية لتخدم مشروعيتها في الاستمرارية.

ويوقن "علوان" أن جسده لابد أن يتحرر من منظومة القتل المستمرة، فيعلن رفضه القتل متمسكًا بجوهر الدين الذي يجعل القصاص بيد ولي الأمر.

علوان: (يرفع رأسه متشجعا) أمي... لن أقتل!

عساكر (تكتم ارتياعها) ماذا أسمع؟!

علوان: لن أقتل.

عساكر: (بصوت أجش) دم أبيك

علوان: أضعتموه أنتم بإخفائه عن الحكومة... القصاص لولي الأمر

عساكر: (بلا وعي) دم أبيك!

علوان: يدي لم تخلق لتزهق روحا

عساكر: (شبة غائبة الصواب) دم أبيك! (1)

ويمثل هذا الصراع ذروة المسرحية التراجيدية، فـ "عساكر" ما زالت مصرة على التمسك بالعرف، فتكرارها جملة "دم أبيك" يجعل الثأر بالنسبة إليها رمزًا مقدسا لا يمكن التراجع عنه أو نسيانه، أما "علوان" فيستدعى سلطة القانون في قوله: "القصاص لولي الأم"، ليحاول خلخلة سلطة العرف والاحتكام إلى سلطة القانون الذي يحقق العدالة.

وقد جاءت الإرشادات المسرحية كاشفة عن تحول الذات بالنسبة إلى "علوان"، و"عساكر"، فارتياع "عساكر"، وصوتها الأجش، وتكرارها بغير وعي جملة "دم أبيك" يكشف عن صدمتها من خلخلة سلطة العرف التي تربت عليها والتي كرست حياتها وحياة ابنها على استمراريتها، في المقابل يكرر "علوان": "لن أقتل" وأن "يده لم تخلق لتزهق روحا" ليقر بأن

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 173.

الجسد وسيلة للحياة وليس أداة للعنف والموت، وبذلك تصبح ذات "علوان" ذاتًا باحثة عن إعادة علاقتها بالمجتمع عبر الإصلاح والتحرر من قيود العرف الدموي.

ولم يكتف "علوان" برد الفعل في عدم القتل، بل قرر المغادرة إلى القاهرة، وهو يرجو أن تعود أمه إلى رشدها وتنبذ العنف وتبدأ صفحة جديدة من السلام، لكنها تجابهه بقولها:

عساكر: اخرج من داري... لعنة الله عليك إلى يوم الدين... اخرج من داري

علوان: أمي!

عساكر: (صائحة) اخرج من داري.. وإلا استنجدت بالرجال ليخرجوك... عندنا رجالنا... لم يزل في العزايزة رجال... أما أنت فلست منهم... اخرج من داري[1]

ويجسد الحوار مفارقة درامية بين فعلين متناقضين، فـ"عساكر" تكشف صرختها عن دفاع مستميت عن سلطة العرف التي تربت عليها، تلك السلطة التي تجعل معيار الرجولة في الاستعداد للقتل، وأي محاولة أخلاقية أو دينية تخالف ذلك تعده عساكر –حسب قيمها– خيانة للجماعة؛ لذا جاء فعل الطرد المتكرر تجسيدًا لهيمنة سلطة العرف على جسدها وذاتها.

أما "علوان" فيستند إلى أن جسده هو وعاء للحياة وليس للعنف أو القتل؛ لذا يختار المقاومة السلمية برحيله عن المجموع، هذا الرحيل يمثل قطيعة بين وعي "عساكر" المتصلب، والذي يعزل المختلفين عن البنية الاجتماعية حتى لو كان هذا المختلف هو ابنها الوحيد، ووعي "علوان" المتحرر من قيود العرف الذي يحاصره دومًا وأبدا.

وتمثل الصدمة انهيار ذات "عساكر"، إذا تتحول ذات عساكر من ذات متماسكة متماهية في البنية الاجتماعية المغلقة إلى ذات مهزومة متداعية أمام تمرد ابنها على هذه البنية، فتحاول بضرب بطنها محو فعل الولادة لتزيل الخزي عن نفسها، وأمام هذه الصدمة تلجأ عساكر إلى فعل جنوني إذ تطلب من "صميدة" أن يقتل ابنها "علوان" ليدرأ عن "عساكر" وعن نفسه وعن عائلة العزايزة العار.

صميدة: اعقلي يا خالة!

---

(1) – المصدر نفسه، ص 174– 175.

عساكر: إذا كنت رجلا يا "صميدة" فلا تدعه يفضح العزايزة لن تستطيع بعد اليوم أن تمشي في الناس مشية الرجال، سوف يتهامسون عليك، ويضحكون منك في الأكمام ويشيرون إليك في الأسواق قائلين امرأة تسترت على امرأة

صميدة (كالمخاطب نفسه) امرأة!

عساكر: لو كان في "الطحاوية" مثل هذا الابن لما تركوه حيا ساعة من الزمان؟!

صميدة: (كالمخاطب نفسه) امرأة تسترت على امرأة!

عساكر: نعم.. أنت! إذا قبلت التغاضي عن ابن عمك الذي حصل منه!

صميدة: (مادا يده بعزم) هاتي السكين!

عساكر: (وهي تعطيه السكين) خذ... بل انتظر... حتى أغسل ما تجمد على حده من الصدأ والدم!

صميدة: (بعجلة) "هاتي" قبل أن يفلت في قطار المغرب"[1]

إن "عساكر" تحاول مجددا التماهي في سلطة العرف الجمعي في البنية الاجتماعية المغلقة، فهي تمثل صوت الجماعة، وتلجأ عساكر إلى الضغط على صميدة بتهديده اجتماعيا بالوصمة إن لم يقتل ابنها "سوف يتهامسون عليك"، "ويضحكون منك في الأكمام"، وهذا التهديد نابع من معرفة عساكر بفاعليته، فالرجولة في البنية الاجتماعية المغلقة تُحدَد بالاندماج في أدوار العنف المتسمر وإن انسلخ منها سقطت قيمته وهيبته وأصبح في نظر المجموع "امرأة"، وتماهي "عساكر" مع منطق الجماعة يدخلها في دائرة التناقض، فإن كانت سلطة العرف تدفع الرجال إلى استمرارية العنف ليؤكدوا أنهم رجال، فإن هذه السلطة تهمش المرأة وتجعلها ذات مرتبة أدنى نقصًا وعجزًا، وهو ما لم تنتبه له "عساكر" في قولها، وكأنها بتبنيها منطق العرف تهمش جسدها وذاتها، حتى وإن كانت في موقع الفاعل المحرض.

كما أن الحوار يكشف كذلك أن "عساكر" لم تراجع نفسها أو قيمها عبر رفض ابنها للقتل، وإنما دفعها ذلك إلى التطرف في رد الفعل بجعل "صميدة" المتردد في قوله: "اعقلي يا خالة" إلى متبنٍ لمنطق المجموع خشية الوصم الاجتماعي المفروض في القرية، فتكرار "صميدة": "امرأة" ، امرأة تسترت على امرأة" يجسد إعادة تشكيل الذات تحت ضغط سلطة

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 177–178.

العرف، فيتحول "صميدة" من موقع المتردد إلى موقع الفعل العنيف بموافقته على قتل ابن عمه وابنه خالته الشيخ "علوان".

وبعد رحيل "صميدة" تظل "عساكر "جامدة كتمثال؛ فيدفع "توفيق الحكيم" الحركة المسرحية بدخول أختها "مبروكة": ليكسر لحظة الجمود ويدفع بالصراع إلى نهاية المسرحية؛ إذ أخبرها "صميدة" أنه إذا قتل "علوان" سيغني أغنية، فجاء الحوار بين "مبروكة" و"عساكر" ليجسد هذا الانتظار المشحون بالتوتر

مبروكة: أقال لك "صميدة" أنه سيغني؟

عساكر: (كالمخاطبة نفسها في قلق) لعله لم يصل إلى داير الناحية!

مبروكة: في ظني أنه قد وصل

عساكر: (وهي تتنفس) وصل إلى داير الناحية ولم يغن!

مبروكة: ما لوجهك يا عساكر قد تورد!

عساكر: (هامسة) لم يلحق به.

مبروكة: تفضلين يا عساكر ألا يعود... وأن يحمله قطاره بعيدًا عن هذه البلدة... أنا أيضًا معك، أفضل له العودة إلى قاهرته وشيوخه وأترابه... فما هو منا الآن وما نحن منه! ولقد أحسن صنعًا بالإسراع إلى تركنا... قبل أن يختلط به أهل البلد ويعرفوا من أمره ما عرفنا"[1].

ويتقاطع الجسد مع البنية الاجتماعية في هذا الحوار، فإن كانت "عساكر" هي صوت الجماعة المتمسك بالعرف، والتي تماهت في سلطة العرف بتحريضها على قتل "علوان" في لحظة جنونية؛ كي تتجنب العار، فإن جسدها عبر التنفس، وتورد الوجه، يفضح تلك الصرامة التي تتمسك بها، وهو ما يبين تأثير البنية الاجتماعية المغلقة على الشخصيات، كما يكشف عن تراجيديا الجسد في أنه أصبح ساحة للصراع بين سلطة العرف، ونزعة الحماية الأمومية.

وهذا التصدع الداخلي لدى "عساكر" تفطن إليه "مبروكة" عبر ملاحظتها الدقيقة للغة الجسد، فتطرح حلًا يبقي على صورة العزايزة قوية وناصعة أمام المجموع بعدم اختلاط

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 182.

"علوان" بأهل القرية وعودته مرة أخرى إلى القاهرة كأنه لم يأت، وإن كان هذا الحل في ظاهره يستدعي صورة البنية الاجتماعية في حفاظها على التوازن، فإنه يشي ضمنيا بإبعاد مصدر المعايرة الذي يشكل تهديدا لها ولابنها، خاصة وأن "عساكر" قد عيرتها بابنها الجاهل في بداية المسرحية.

وتدرك "مبروكة" مجددا أن أذن "عساكر" ليست معها، وأن جسدها في لحظة الانتظار يفضح تصدعها الداخلي، فتسألها عن الحل الذي طرحته.

مبروكة: (تلتفت إليها) أذنك ليست معي يا "عساكر" ألست أقول حقاً؟

عساكر: (بصوت أجش مروع) لا... لا أسمع شيئًا!

مبروكة: (مصغية) بل هذا "صميدة" يغني (تلتفت مذعورة إلى عساكر التي تبلورت عيناها) "عساكر"، "عساكر" ماذا أصابك؟ إن تخيفينني

صميدة: (يغني من الخارج باللهجة الصعيدية):

يا خل كم عذر جدمنا إليك والتوب

لومك لما زاد.. مزجنا القميص والتوب

وأنا لما عرفت بالأب .. خجلي ما بجيش وصفه

وعيني الاتنين صبوا ... على الخديد وصفوا

عساكر: (تتجلد بقوة حتى لا تنهار ولكن صيحة خافتة مكتوبة كالحشرجة تفلت منها:) ولدي! [1].

وتحمل نهاية المسرحية مفارقة درامية، وتمثيلا لجوهر الصراع في الدراما الحديثة؛ فإذا كان جوهر التراجيديا يقوم قديما على صراع خارجي بين الإنسان وقدره، فإن جوهر الصراع في الدراما الحديثة "أصبح صراعًا داخليا بين العقل والعاطفة" [2].

وهو ما تجسد في شخصية "عساكر" فشخصية عساكر حملت تناقضا كبيرًا بين عقلها وعاطفتها، بين تمثيلها لسلطة العرف التي ترى في الثأر معيارا للرجولة، وبين انكشاف ذاتها

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 182– 183.

(2) – فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص8.

الأمومية، فصيحتها الخاطفة وحشرجتها ونطقها بكلمة: "ولدي" يظهر كيف أن الجسد قد قاوم السلطة العرفية عبر الإيماءات غير الإرادية للشخصية.

وجاءت أغنية "صميدة" في نهاية المسرحية باللهجة الصعيدية لتحمل أكثر من دلالة، منها:

– تماهي "صميدة" الكامل مع منطق العرف، فجاءت الأغنية بوصفها إشهار نصر للعرف في البنية الاجتماعية المغلقة.

– حملت الأغنية مفارقة بالنسبة إلى "عساكر"، فإذا كانت الأغنية في بداية المسرحية مصدر فرح وفخر بوصول ابنها، فقد تحولت الأغنية إلى عجز وانكسار في نهاية المسرحية، وبذلك فقد صنعت الأغنية مفارقة تراجيدية، فغناء صميدة جاء دليلا على انتصاره لسلطة العرف، والانتصار نفسه جاء هدمًا لبنية الأسرة وتفككها في موت "علوان".

– الإغلاق الدائري للبنية التراجيدية، فالمسرحية بدأت بسلطة العرف ومدى تغوله في بنية المجتمع الريفي، والنهاية جاءت تحمل انتصار العرف رغم محاولة "علوان" التمرد على هذا العرف، وأن انكسار "عساكر" الداخلي لم ينجح في كسر دائرة العنف، وهذا الإغلاق المأساوي يحيل إلى أن مأساة الجسد كانت شاهدة على مقاومة البنية الاجتماعية المغلقة على نزعة الرحمة عند "علوان"، وانكسار الذات لدى عساكر.

– كشفت الأغنية عن موت "علوان" المادي؛ إلا أنها تضمنت معنى أعمق للموت بالنسبة إلى "عساكر" "فالبطل في الدراما الحديثة لا يموت كما في التراجيديا اليونانية حيث يفجع البطل وهو في قمه مجده، بل إنه يموت عندما تكاد تنتهي حياته ولم يعد منه بقايا يمكن أن تعيش[1]. "؛ وهو ما تجلى واضحًا في شخصية "عساكر".

وتأسيسًا على ذلك فإن البنية الاجتماعية قد جاءت بوصفها قوة ضاغطة على الشخصيات عبر تشكيل ذوات الشخصيات وفق مقاييسها؛ وهذا الضغط تولد عنه تراجيديا الجسد عبر تماهي الجسد في سلطة العرف أو مقاومة هذه السلطة بالتمرد كما في شخصية "علوان"، أو افتضاح الجسد وانكساره غير الواعي كما في شخصية "عساكر"، وهو ما يجعل

---

(1) – فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص88.

المتلقي يدرك أن سلطة العرف في هذه المجتمعات المغلقة جاءت بمنزلة القدر في التراجيديا اليونانية، إلا أن سلطة العرف في المسرحية ليست مطلقة بل يمكن أن تتغير بتغير المواقف من خلال مراقبة مأساة الجسد وتحولات الذات.

وهذا الاختلاف بين جوهر التراجيديا القديمة، وجوهر التراجيديا في مسرحية أغنية الموت، يجسد ما ذهب إليه توفيق الحكيم في قوله: "على أن الذي أريد دائمًا أن أنبه إليه هو أن الشكل التقليدي للمسرح يجب أن يكون هو العمود الفقري للحركة المسرحية؛ لأنه هو الذي سيستفيد من حركة التجديد ليطور نفسه بما يلائم حاجة الناس باعتباره هو المنوط به وحده إرضاء أذواق الجماهير الواسعة وتغذيتها والارتفاع بها[1]"

وإن كانت تراجيديا الجسد وتحولات الذات قد ارتبطت ببنية اجتماعية مغلقة، فإن هذا الارتباط لا يتحقق إلا عبر فضاء مكاني وزماني يحددان ماهية الصراع وأثره على تشكيل تراجيديا الجسد وتحولات الذات، وهو ما تناقشه الدراسة في المحور الثاني في كيفية تشكُّل تراجيديا الجسد وتحولات الذات عبر الفضاء المكاني والزماني في مسرحية أغنية الموت.

المحور الثاني

البنية المكانية والزمانية في تشكيل تراجيديا الجسد وتحولات الذات

المتأمل في طبيعة الكتابة المسرحية، يجد أنها تفرض على الكاتب رؤية واعية خاصة في تشكيل النص المسرحي من حيث الشكل والمضمون، فدور الكاتب المسرحي هو "أن يحكي قصة على المسرح من خلال الممثلين والأجهزة والملحقات المسرحية والمؤثرات الصوتية. إنه يقدم لنا الحياة على المسرح عن طريق اختيار حريص للعناصر الحيوية التي تعطينا بعد تجميعها انطباعة حقيقية عن الحياة"[2]

إن هذه الانطباعات لا تتشكل من فراغ، وإنما تقوم على عدة عناصر مسرحية، ولعل من أهم العناصر الزمان، والمكان، بوصفهما عنصرين مهمين في تشكيل المسرحية، إذا

---

(1) – جلسة مع توفيق الحكيم، مجلة المسرح ، القاهرة، مسرح الحكيم التليفزيون العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ع (5)، مايو 1964م، ص8

(2) – لويس فاراجاس: المرشد إلى فن المسرح "الدراما"، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، سلسلة الفنون، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص13

يرتبطان ببعضهما ارتباطًا وثيقًا فـــ"عنصر المكان لا يكتسب أهميتــه بتوظيفــه كخلفيــة للحدث فقط، بل بوصفه وعاء للزمن، وإنه في إطار بعدي المكان والزمان تسعى الشخصية وتدب فيها الحياة، ولذلك فإنه ليس وصف المكان أو تحديد الزمان أو خلق جــو معــين أو خلفية معينة زخرفًا أو إضافة لا مبرر لها، بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديم الشخصيات وتصوير ما يدور بداخلها"[1]

والمسرح في جنوحه نحو الواقعية بدأ يهتم بالمكان المسرحي؛ إذ" ظهــرت المنــاظر التي تخلق الجو المشاكل للحياة، هذه المناظر تتكون من حوائط بها أبواب ونوافــذ، تحمــل الواقع الاقتصادي لبيئة المسرحية وزمنها وعصرها، والعوامل التي تساعد على خلق الجــو الذي تستوجبه المسرحية"[2].

وقد جاء المكان في مسرحية أغنية الموت يحمل دلالات اجتماعيــة وثقافيــة، وهــذه الدلالات جاءت كاشفة عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات عبر تماهيه مع سلطة العرف أو تمرده عليها، أما الزمن فقد جاء معبرًا عن تسلسل الأحداث وكاشفًا عن تحولات الذات عبر استدعاء الماضي، أو ضغط اللحظة الحاضرة، مما جعل الزمن أداة ضغط تراجيدية تكشف عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

وفي مسرحية أغنية الموت يتداخل المكان والزمان، وهذا التداخل هو الذي حدد حركة الشخصيات وأحاط بها، فكل مكان كان له زمانه الخاص، وقد تجسد هذا التداخل في خمسة فضاءات؛ هي: (البيت، والقرية، والقطار، والمسجد، والمدينة).

1- البيت (فضاء الانغلاق، والذاكرة الجسدية).

يبدأ "توفيق الحكيم" مسرحية "أغنية الموت" برسمه فضاء البيت، إذ يمثل البيت نقطــة الارتكاز الأولى في تشكيل معمار المسرحية، وجاءت الإرشادات المســرحية فــي بدايــة المسرحية مركزة على وصف بيت "عساكر" على النحو الآتي:

---

(1) – محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ "دراسة في الزمــان والمكــان"، الطبعــة الأولى، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004م، ص341.

(2) – فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص88.

(دار من دور الفلاحين في الصعيد... امرأتان جالستان في ثياب سوداء قرب المدخل... هما "عساكر"، و"مبروكة" وعلى مدى خطوة منهما عجل وجدي يأكلان الحشائش والدريس الجاف... والمرأتان في إطراق وصمت... وعندئذ يسمع صوت صفير القطار) [1].

ويؤسس "توفيق الحكيم" لتراجيديا الجسد وتحولات الذات من خلال المكان، فـ"المكان هو العنصر الوسيط حقًا بين العالم الاجتماعي وعالم الكاتب الخيالي" [2].

ويتشكل العالم الاجتماعي في المسرحية من البيت بوصفه ركيزة أساسية في تشكيل العلاقات المسرحية في مسرحية أغنية الموت، فـ"البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم" [3].

والبيت بهذا الوصف يمثل الحماية والأمان للإنسان، لكن المنظر المسرحي يدلل على شهادة البيت على المأساة، وعن تضافر المكان والزمان في صنع المأساة، ففي قوله: "دار من دور الفلاحين في الصعيد" فالبيت هنا لم يرد بوصفه كياناً منعزلًا، وإنما جاء بوصفه كلًا من جزء أوسع، وهو ما يمهد لدور القرية في صنع المأساة، وفي إشارته إلى قرب "العجل والجدي" من "عساكر"، و"مبروكة"، فيجسد هذا القرب اختلاط الحدود بين الإنسان والحيوان في معيشة بدائية لا تسمح بالتطور ما دامت سلطة العرف تتحكم في مصائر الإنسان.

وتبدو المفارقة جلية بين دلالة حركة العجل والجدي في أكلهما الدريس الجاف وبين إطراق "عساكر" ومبروكة" وصمتهما؛ فأكل البهائم يعكس غريزة البقاء لدى الحيوان في تحقيقه لاحتياجات جسده دون أن تثقله ذاكرة مأساوية أو سلطة عرف، ويشير ملبس "عساكر" و"مبروكة" وإطراقهما إلى أن الجسد أصبح مسجونًا في مكان ضيق، وأن الذات أضحت محبوسة في ذاكرة موت وثأر، وغير قادرة على الحركة التلقائية التي يتمتع بها الحيوان.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 160.

(2) – سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج15، ع(4)، مارس 1985م، ص89.

(3) – جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1404هـ – 1984م، ص38.

وهنا تتجسد التراجيديا في أن سلطة العرف تجمِّد كل ما هو بشري وتجعله مسجونا جسديا وذاتيا، بينما ما هو "حيواني" يواصل دورة الحياة بلا عائق، وهو ما يجعل الجسد البشري في هذه المسرحية أكثر مأساوية من الحيوان؛ لأن الجسد هنا يعي قيوده لكنه لا يستطيع الفكاك منها.

وتتجلى المفارقة الزمنية في حركة الحيوان في مقابل صمت "عساكر" و"مبروكة" وإطراقهما، فالزمن في البيت مقيَّد في ذاكرة دموية، بينما حركة الزمن للحيوان جاءت تلقائية، وهذا التقييد الزمني جعل "صوت القطار" ذا أهمية خاصة في بنية التراجيديا، فصوت القطار يضع الذات أمام مفترق: إما البقاء في دائرة الزمن المغلقة، أو الانفتاح على زمن جديد يحمل شيئًا من التغيير، وعلى ذلك فالزمان والمكان يفرضان على الجسد والذات أزمة وجودية، وتتجسد تلك الأزمة في التشبث بقيود العرف، أو التحرر وفق المعطيات الجديدة في مجيء "علوان".

ويتقاطع الزمان مع المكان في لقاء "عساكر"، و"علوان"؛ إذ "يعتبر "باختين" اللقاء زمكانية أساسية بفضل ما يتضمنه من توحد في تحديد المكان والزمان معًا، مع أولوية الزمان وتكثيف القيمة الانفعالية فيه" [1].

ولأن الداخل في المسرحية يمثِّل بنية الذاكرة والقيود الاجتماعية؛ فإن دخول "علوان" إلى هذا الفضاء المغلق يشكل لحظة درامية فارقة في تشكيل تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

علوان: (وهو يقلب النظر فيما حوله) لم تزل عيني ترى في دوركم هذا الحيوان وروثه، وزير الماء وقذره، وأعواد الحطب والذرة تعرش هذه السُّقُف المتداعية!

عساكر: (تظهر من الحجرة حاملة خرجًا تطرحه أمام ابنها) سبع عشرة سنة.. وأنا أحتفظ بهذه الأشياء.

علوان: (ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك) ما هذا؟

---

(1) – أمينة رشيد: علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي: زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مج(2)، ع(18)، ديسمبر1985م، ص53.

عساكر: الخرج الذي جاءتني فيه جثة أبيك، محمولة على حماره، في هذا الجيب وجدت رأسه المقطوع، وفي الجيب الآخر بقية الجسم مقطعًا، قتلوه بسكينه الذي كان يحمله، وألقوا معه بالسكين في الخرج، انظر ها هي السكين، تركته بدمه حتى صديء عليه، أما الحمار الذي جاءني بأبيك المقتول، بخطواته التي تعرف الدار، وبرأسه المطأطئ، كأنه على صاحبه متفجع محزون، فلم أستطع الاحتفاظ به لك، فقد نفق بالموت، وعجز عن احتمال هذه السنين الطوال[1]!

فالبيت أصبح فضاء مأساويًا يتقاطع فيه المكان والزمان، ويحمل البيت بعدين متناقضتين، فـ"علوان" يراه من زاوية اجتماعية نقدية؛ إذ يرى البيت دليلًا على حالة التردي والبؤس (الحيوان، والزير، والسقف المتداعية)، في المقابل يمثل البيت جوهر المأساة – بالنسبة إلى عساكر–، فالبيت عندها ليس بيتًا معيشيًا، وإنما وعاء للذاكرة المأساوية (الخرج، وجسد الأب الممزق، والسكين، والحمار النافق).

وأشياء المكان المتمثلة في الخرج والسكين تجعل جسد "عساكر" أسيرًا لذاكرة الدم، بينما هذه الأشياء تضع جسد "علوان" في مأزق وجودي، فهو ما بين إعادة إنتاج مأساة القتل من جديد عبر الثأر، أو التحرر من سلطة العرف.

وتأتي أشياء المكان (الخرج، السكين، دم الأب الصدئ) عبر الزمن بوصفها مؤشرات زمنية متجمدة، فهذه الأشياء لم تذُب في سياق دورة الحياة اليومية الطبيعية، وإنما ظلت محتفظة بمأساويتها؛ كي تجعل الماضي حيًا في الحاضر أو محركًا له.

وهكذا يتضح أن المكان المتمثل في البيت وأشياءه (الخرج، والسكين) هو الوعاء الذي يعيد إنتاج الزمن المتجمد، أما الزمن فهو الذي يضفي على المكان طابعه المأساوي، في أن البيت كان شاهدًا على جريمة القتل المأساوي.

وبذلك يصبح الزمان في تضافره مع المكان قيدًا تراجيديًا؛ حيث تصبح ذات "عساكر" أسيرة هذه اللحظة التراجيدية، كما يصنع صراعًا تراجيديًا لدى ذات علوان في قبولها التماهي في دائرة القتل أو محاولة التمرد عليها.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ضمن كتاب لو عرف الشباب، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص166–167.

ويتمثل الخلاص بالنسبة إلى "عساكر" في أن ترى مصير "سويلم الطحاوي" أشد مأساة من مأساة زوجها، أما "علوان" فيدرك أن الخلاص في عدم القتل، فتبرز التراجيديا من جديد في فضاء المكان والزمان

علوان: يدي لم تخلق لتزهق روحًا

عساكر (شبه غائبة الصواب) دم أبيك!

علوان: (مرتاعًا لحالها) أمي... ماذا أصابك؟ أماه

عساكر: (كمن لا ترى أحدًا أمامها) دم أبيك.. سبعة عشر عامًا... دم أبيك سبعة عشر عامًا

علوان: (متوسلا) افهمي مني يا أمي.

عساكر: اخرج من داري.. لعنة الله عليك إلى يوم الدين.. اخرج من داري[1].

ويتشكل الصراع من خلال الزمان والمكان بين "عساكر" و"علوان"، بين فضاء الداخل والخارج، فالبيت يعد مرآة لشخصية عساكر المتداعية جسديًا، أما بالنسبة إلى "علوان" فيعمل البيت بوصفه محفزًا للتحرر من قيود العرف عبر أفق الإصلاح، كذلك يحمل البيت بوصفه مكانا مغلقا مفارقة درامية، فالبيت في الأساس يرمز إلى الأصل والجذر، لكنه يصبح تحت وطأة العرف فضاء طرد ونفي، مما يجعل جسد "علوان" غريبًا في مكان من المفترض أن يكون له ملاذًا وأمنًا.

أما الزمن فيأتي على مستويين متناقضين، هما:

- زمن حاضر متأزم يجسد لحظة المواجهة بين "عساكر"، "وعلوان".
- زمن ماضٍ مستعاد، يتجلى في دم الأب؛ حيث تستدعي "عساكر" الماضي بوصفه محفزًا على الانتقام ومعطلًا لكل إمكانية مستقبلية بالنسبة إلى "علوان".

ومن تضافر المكان والزمان تتشكل الذات المأساوية، فذات "عساكر" تتحول من أم حامية وحاضنة إلى ذات محرضة على الثأر، وتتخذ النفي وسيلة للتعبير عن تمزقها، أما ذات "علوان" فتتحول من ذات ترغب في الإصلاح إلى ذات منفية تبحث عن هويتها خارج الدائرة المغلقة للبيت وذاكرته الدموية.

---

(1) – المصدر نفسه، ص174–175.

وهكذا يأتي البيت حاملًا لوعاء المأساة؛ فالزمن فيه دائري متجمد يثقل الأجساد بقيود الماضي، وعلى هذا الأساس يستدعي البيت أماكن أخرى تسهم في صنع تراجيديا الجسد وتحولات الذات ومن هذه الأماكن فضاء القرية بما تمثله من عقل جمعي يرسِّخ سلطة العرف ويعمق دائرة المأساة.

2- القرية (العقل الجمعي ودائرية الزمن)

يمثل فضاء القرية بعدًا دراميًا مهمًا في المسرحية، فـ"توفيق الحكيم" لم يركز على فضاء القرية في بعدها المادي، إنما جاءت عنده بوصفها قوة اجتماعية ضاغطة على الشخصيات عبر المراقبة والتصنيف؛ ويتجلى ذلك عبر حديث الناس في القرية الذي يتحول إلى سلطة اجتماعية رقابية تقيد حركة الشخصيات مكانيًا وزمانيًا.

فالسوق -على سبيل المثال- لم يرد في القرية بوصفه فضاء للتجارة من البيع والشراء؛ وإنما جاء بوصفه فضاء تتكثف فيه نظرة الجماعة؛ حيث يتحول حديث الناس في السوق إلى آلية رقابية تحاصر الجسد؛ وهنا تتجلى مأساة الجسد وتحولات الذات في أن فضاء السوق أصبح جسدا اجتماعيا رقابيا يحاكم الذوات والأجساد حسب منطق العرف.

عساكر: ألم يقل لك ابنك "صميدة" ما سمع ذلك النهار في السوق؟

مبروكة: ماذا سمع؟

عساكر: سمع أحدهم يقول في حلقة من الناس: إما أن "العزايزة" لم يبق فيهم غير نساء، وإما أنهم يخبئون رجلا للأخذ بالثأر.. رجلا أقرب إلى القتيل من "صميدة" ابن أخيه، ومن يكون أقرب من ابن الأخ غير الابن؟

مبروكة: نعم.. قال لي ذلك ابني "صميدة" ولولا هذه الإشاعة لما استطاع أن يمشي في البلد مرفوع الرأس[1]!.

وتحضر القرية وفضاؤها الجمعي من خلال فضاء السوق الذي جاء بوصفه كيانًا ضاغطًا ينتج الشائعات ويعيد تشكيل ذوات الأفراد حسب منطق العرف، وهو ما يجعل السوق يتجاوز حدوده الجغرافية ليمثل سلطة اجتماعية تفرض هيمنتها على الأجساد

(1) - توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص160

والذوات، فـ"عساكر" ، و"مبروكة" لا تواجهان سلطة قانونية رسمية، وإنما تواجهان سلطة العقل الجمعي الذي يمارس عقابًا رمزيًا بالغ القسوة.

أما على مستوى الزمن فالحوار يتداخل فيه الزمن الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي يتمثل في مقتل والد "علوان" وغياب من يثأر له، والحاضر تمثله الإشاعة الجارية في السوق التي تستعيد ذلك الماضي وتبثه من جديد، بينما يبقى المستقبل مرهونًا بالفعل الثأري المؤجل، وهذا التداخل الزمني يعكس تكرارية الزمن القروي الدائري؛ حيث الماضي لا ينقضي بل يضغط على الحاضر ويقيِّد المستقبل.

وفي قول "مبروكة": (ولولا هذه الإشاعة لما استطاع أن يمشي في البلد مرفوع الرأس)، فيظهر قولها أن الإشاعة تأخذ صفة الحقيقة الاجتماعية التي تصبح أداة لإعادة تشكيل صورة الجسد، فهذه الإشاعة هي التي أعادت وضعية الجسد المرفوع إلى "صميدة"، وفي ذلك تتجلى مأساة الجسد في أن كرامته لا تنبع من استقلاليته الفردية، وإنما كرامة الجسد تأتي من موقعه في خطاب الجماعة، وأن الذات وفق هذا المنطق لا تملك أي إرادة حرة، لكنها تتشكل وفق سلطة العرف.

وحين يرفض "علوان" القتل، نجد أن فضاء القرية يحاصر "عساكر" فينكشف بعدها النفسي في حديثها مع "صميدة" بعد رحيل "علوان" عن القرية.

صميدة: هبي أنه قد مات

عساكر: ليته مات حقًا وهو صغير في بئر الساقية.. ما كنا انتظرنا هذه السنين الطوال، نتقلب على جمر الغيظ المكتوم، ونترقب في غير طائل.. ليته مات، كنا عشنا بعذرنا، وما ارتدينا عارنا، ولكنه حي، وقد شاع في الناحية وذاع في الأسواق أنه حي فيا للعيب.. ويا للخجل، ويا للعار، ويا للشنار [1]·!

إن فضاء القرية يظهر في الحوار بوصفه جسدًا جمعيًا رقابيًا، يضع أجساد الأفراد في القرية أمام مرآة علنية ليروا في المرآة ماهية الشرف والعار والعيب حسب منطق القرية، ولهذا تأخذ كلمات "عساكر" شاع في الناحية"، وذاع في الأسواق أهمية خاصة في أن القرية أصبحت سجنًا يحاصرها ولا تستطيع الهروب من قوانينه العرفية، فالجسد الأنثوي في القرية

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص176.

يقيَّم على أساس الشرف أن أنجب "ولدا" يطبق قوانين الثأر، ويأخذ صفة "العار" إن تخلى عن هذه القوانين.

ويأتي الزمان في الحوار ليجسد الانتظار والانكسار، فلم يكن الزمن خطيًا، وإنما جاء زمنا مأزومًا، فأمنية "عساكر" في موت ابنها وهو صغير؛ لأنه لم يحقق أمنيتها في أخذ الثأر يجعل جسدها – من وجهة نظرها– "حاملًا للخزي المستمر ما دام "علوان" على قيد الحياة، وهنا تتجسد مأساة الجسد في عدم استقلاليته، فجسد "عساكر" أصبح مكشوفا للعار – من وجهة نظر القرية– فأرادت بتكرار جملة "ليته مات" أن تمحو الجسد الذكوري (علوان)؛ لأنه فضح الجسد الأنثوي (عساكر).

وتتحول ذات "عساكر" من ذات منتظرة إلى ذات منكسرة، ومن رغبتها في العدالة – من وجهة نظرها– إلى استسلامها للعيب والخجل والشنار، وبذلك تفقد ذات "عساكر" هويتها في منظومة العرف السائدة في القرية.

وقد مثلت هذه الصدمة بالنسبة إلى "عساكر" صراعا نفسيًا عنيفًا، وقد تجسد هذا الصراع في ردة فعلها من طلبها من صميدة أن يقتل "علوان".

صميدة: اعقلي يا خالة!

عساكر: إذا كنت رجلا يا "صميدة" فلا تدعه يفضح العزايزة لن تستطيع بعد اليوم أن تمشي في الناس مشية الرجال، سوف يتهامسون عليك، ويضحكون منك في الأكمام ويشيرون إليك في الأسواق قائلين امرأة تسترت على امرأة

صميدة (كالمخاطب نفسه) امرأة!

عساكر: لو كان في "الطحاوية" مثل هذا الابن لما تركوه حيا ساعة من الزمان؟!

صميدة: (كالمخاطب نفسه) امرأة تسترت على امرأة!

عساكر: نعم.. أنت! إذا قبلت التغاضي عن ابن عمك الذي حصل منه!

صميدة: (مادا يده بعزم) هاتي السكين!

عساكر: (وهي تعطيه السكين) خذ.. بل انتظر.. حتى أغسل ما تجمد على حده من الصدأ والدم!

صميدة: (بعجلة) "هاتي" قبل أن يفلت في قطار المغرب"[1]

تأسيسا على قول: إن "للمكان بعدًا إنسانيًا وامتدادًا بشريًا في صميم النفس، ذلك لأن الانطباع هو الذي يقسّم الأمكنة الخارجية إلى أليفة ومعادية"[2].

فيمكن القول إن "عساكر"، و"صميدة" – وهما يمثلان الداخل في هذه اللحظة– يجعلان الفضاء الخارجي معاديا إن لم يندمجا في نسيج العرف، فالخارج المتمثل في (القرية، والسوق، والناس) يأتي بوصفه مراقبًا ضاغطًا: "يتهامسون عليك"، "يشيرون إليك في الأسواق"، وبذلك يفقد الداخل (البيت) خصوصية الأمن والملاذ ويتحول إلى محكمة اجتماعية مفتوحة، حيث جسد "صميدة" يصبح موضع تشكيك إن لم يطبق سلطة العرف.

ويأتي الزمن متداخلا بين زمن دائري (إرث الثأر القديم)، وزمن خطي ضاغط (يفرض فعل القتل في اللحظة الراهنة)، وهو ما يتجسد في استعجال صميدة: هاتي قبل أن يخطفه قطار المغرب.

ومن هذا الضغط المكاني والزماني تتحول ذات عساكر من أم/خالة راعية إلى ذات محرضة دموية، وهنا يبرز جوهر التراجيديا في أن فعل القتل لم ينبع من إرادة حرة، وإنما كانت نتيجة إكراه جماعي فرضته سلطة المكان، والزمان، والعرف.

وبذلك يصبح فضاء القرية في حضوره الرمزي مركزًا لتكثيف الرقابة الاجتماعية التي تصادر حرية الفرد، وتعيد إنتاج العنف داخل الجسد والذات، ليشكل هذا الفضاء بعدًا مأساويا من أبعاد التراجيديا في المسرحية.

إن جدلية المكان الداخلي والخارجي – مع ضغط الزمن الماضي والحاضر– قد أسهمت في جعل الصراع في شخصيتي "عساكر"، وصميدة" صراعًا واثبًا، ذلك الصراع الذي يكون فيه رد الفعل أعلى من الفعل، فرفض "علوان" القتل قابله رد فعل "عساكر" التحريضي على قتله بسبب ضغط المكان/ الزمان الداخلي والخارجي، وقوة الرقابة الاجتماعية في القرية جعلت "صميدة" يتخذ فعلا عدوانيًا تجاه ابن عمه وابن خالته.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 177–178.

(2) – أحمد علي محمد: جماليات المكان أنسنته، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، مج(53)، ع(634)، شباط 2024م، ص141.

وإن كان فضاء القرية بهذا القدر من الصرامة قد شكَّل سجناً اجتماعيًا لا يسمح للفرد بالانفلات من سلطة العرف، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف يتجلى فضاء المسجد – بوصفه مكاناً مقدسًا– داخل هذه البيئة الاجتماعية المغلقة؟ وما هو دوره في مقاومة سلطة العرف؟ وهل يمكن أن يكون المسجد مرآة تكشف فضاء القرية في استغلالها للدين لاستمرارية سلطة العرف؟

3 – المسجد (فضاء المقدس وثنائية الزمن المادي والروحي)

يشكل المسجد فضاء مقدسًا تتقاطع فيه بنية المكان والزمان، فهو ملتقي الناس لأداء الصلاة، حيث تتجسد معاني التضرع والخضوع، ويتداخل فيه الزمن المادي المرتبط بمواقيت الصلاة ، مع الزمن الروحي المتمثل في معرفة عظمة الخالق والتسليم له، ويتجلى كذلك في الوعي العميق بالعدل الإلهي، لكن فضاء المسجد في المسرحية كشف عن تناقضات الشخصيات في تمثل الدين، يتجسد ذلك في شخصية "عساكر"، التي لجأت إلى الأضرحة والمقامات كي تطلب إطالة عمر "سويلم الطحاوي"؛ إلى أن يقبض "علوان" روحه بيده

علوان: والقاتل؟

عساكر: حي يرزق.. حي .. وما من شيخ في الناحية ولا مزار ولا ولي، لم أتعلق في حديد شباكه، ولم أعفر رأسي في ترابه، ولم أكشف شعري في مقامه، داعية أن يطيل الله في أجله، إلى أن تقبض روحه أنت يا ابني بيدك"[1]!

إن جسد عساكر من خلال الأمكنة الواردة في حديثها (الشيخ، والمزار، والولي) يكشف تناقضًا كبيرًا بين مأساة جسدها في نحوله وحزنه في البيت، وبين حركته عند الأولياء والأضرحة، ومرد هذا التناقض يتجلى في حافز الانتقام الذي تسعى "عساكر" إلى تحقيقه فتطلب الدعاء في إطالة عمر القاتل في هذه الأمكنة، فـ "عساكر" لم تسع إلى التطهر أو تجاوز الحزن والفقد بل وظفت الأمكنة إلى تعزيز روح العنف لديها.

أما بالنسبة إلى الزمن فقد جاء زمنا دائريا بين الماضي في استدعاء "عساكر" طقوس الدعاء في المقامات والأضرحة، والزمن الحاضر المتمثل في مقابلة عساكر وعلوان وتحريضه على فعل القتل، وزمن المستقبل "إلى أن تقبض روحه أنت يا ابني بيدك" المتجسد

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 168.

في نبوءتها بموت سويلم الطحاوي على يد ابنها، وبهذا يأتي الزمن ليس معبرا عن الخلاص أو التطهر وإنما جاء زمنا قدريا يسير نحو الفاجعة.

وتأتي أفعال عساكر "لم أتعلق بحديد شباكه"، "ولم أعفر رأسي في ترابه" "ولم أكشف شعري في مقامه" معبرة عن انكسار الجسد، وهذا الانكسار اتخذته أداة كي يحقق "علوان" نبوءة القتل فيتحرر جسدها من هذا الانكسار.

ويجسد الحوار تحولات الذات في شخصية "عساكر" من ذات مستغيثة إلى ذات مأساوية، تحمّل فعل القتل لابنها، وحين يجادلها "علوان" بالعقل، تطلب منه في لهجة حاسمة أن يخلع ثيابه (العباءة، والجبة) ويرتدي عباءة أبيه، ويسن معها السكين، فيتمسك مجددا بالدين بوصفه رمزًا للإصلاح.

عساكر: (حاسمة اللهجة) اخلع ثيابك.. وسأحضر لك العباءة، وأسن لك بيدي السكين

علوان: أليس هنا من مسجد قريب!

عساكر: ما عندنا غير "زاوية صغيرة" بجوار كتاب "الشيخ محمد الإسناوي"

علوان: (يتحرك) سأذهب إليها لأصلي المغرب

عساكر: (تحملق في وجهه) أأنت مجنون يا "علوان"؟

علوان (مستمرًا) هذا الاجتماع بأهل البلد هو لي من أهم الأمور ألم أقل لك يا أمي الساعة إني جئت لأمر عظيم"[1].

ويتجلى الصراع من خلال الحوار بين المكان الداخلي (البيت)، والخارجي (المسجد)، فـ"عساكر" تستعيد من أشياء المكان عباءة الأب بوصفها امتدادًا للثأر، والسكين باعتبارها أداة للقتل؛ ليخضع جسد "علوان" لقانون العرف حتى ينفذ مهمة القتل، في المقابل يأتي الفضاء الخارجي المتجسد في المسجد ليمثل لدى "علوان" فضاء روحيًا يستطيع من خلاله الإصلاح والتغيير.

وعلى هذا الأساس يأتي البيت ليخالف وظيفته الأساسية فيتحول من كونه فضاء للحماية إلى سلطة إكراه تجرد الذات من هويتها، أما المسجد فيأتي بوصفه رمزًا للإصلاح والتغيير وفيه خلاص الجسد والذات من إرث الدم المتوارث.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 171.

أما بالنسبة إلى الزمان فيأتي على عدة أشكال، منها:

الزمن الآني: ويظهر من خلال استعجال "عساكر" لابنها "علوان" في أخذ الثأر، "اخلع ثيابك" "وأسن لك بيدي السكين"

الزمن الروحي: ويتمثل في رغبة "علوان" وتحركه إلى صلاة المغرب، هذه الصلاة تأتي ضابطة إيقاع الزمن على مسار إصلاحي في مقابل الزمن الدائري الذي يفرضه العرف القائم على استمرارية الثأر.

الزمن المستقبلي: ويتمثل في رغبة "علوان" في الاجتماع بأهل البلد، وهذا الاجتماع هو ما يسعى إليه "علوان" لتأسيس الإصلاح والسلام، وهو ما عدته "عساكر" جنوناً؛ لأنه يناقض زمنها الدائري المرتبط بالدم والثأر.

وهذا التداخل المكاني والزماني يجعل جسد "علوان" بين صراعين، جسد مطلوب للثأر ويمثل خلاصا للجماعة، وللأم خاصة، وجسد متطلع إلى الفضاء الروحي؛ حيث تتجسد إمكانية الإصلاح والتغيير.

وهكذا تتجسد مأساة الجسد بين قوتين متعارضتين، سلطة العرف، وسلطة الروح، وتأتي تحولات الذات بالنسبة إلى "عساكر" في أنها تسخر الأمكنة لتثبيت سلطة العرف فتتحول من أم حامية إلى أم محرضة، بينما ذات علوان توظف المكان والزمن الروحيين لفتح مسار جديد للإصلاح.

وإذا كان المسجد جاء بوصفه مكانا للتحرر والإصلاح – بالنسبة إلى "علوان"–، فإن وصفه من قِبل "عساكر" بأنه زاوية صغيرة يحيل إلى هشاشة سلطة المسجد مقابل سلطة العرف في القرية، وبدوره يكشف عن غياب دور "الشيخ محمد الإسناوي" في صنع التغيير والإصلاح في القرية، وهذا ما يعمِّق التراجيديا في القرية، فالمسجد – بوصفه مكانا روحيا وإصلاحيا– محدود الأثر، بينما الفضاء العرفي (البيت، والناحية، والسوق) متجذر وقاهر.

4– القطار (فضاء العبور والانتقال الزمني)

وإن كان فضاء المسجد قد أظهر هشاشة السلطة الدينية مقابل قوة سلطة العرف، فإن الانتقال إلى فضاء القطار يكشف بعدًا آخر للصراع، فالقطار يتقاطع فيه المكان والزمان، وتأتي أهميته في أنه يربط بين عالمين متناقضين، عالم "عساكر" المرتبط بالقرية وسلطتها

الجمعية، وعالم "علوان" القادم من المدينة بما يحمله من قيم مختلفة، ففي مفتتح المسرحية تجلس "عساكر"، ومبروكة عند مدخل البيت في صمت وإطراق، لكن صوت القطار هو الذي كسر هذا الصمت، معلناً بداية التوتر الدرامي، وكاشفا عن مأساة الجسد.

مبروكة: (ترفع رأسها) هذا هو القطار

عساكر (بلا حراك) أتظنين أنه سيأتي فيه"[1].

إن القطار بوصفه فضاء دراميا في المسرحية يعكس عبر حركة الجسد دلالتين مختلفتين، فحركة الجسد بالنسبة إلى "مبروكة: المتمثل في رفع الرأس يجسد البحث عن الخلاص المعقود على "علوان"، والخلاص هنا ليس خلاصا فرديًا وإنما هو خلاص جماعي لعائلة بأكملها.

أما سكون جسد "عساكر" فيحيل إلى جسد هذه الانتظار، وذات منكسرة من جمود الزمن الداخلي في البيت، وهنا تتجلى المفارقة في سماع صوت القطار، بيت ذات تنتظر الأمل وترجو تبدل الداخل، وبين ذات منكسرة متشائمة ترى في صوت القطار وهمًا جديدًا يعمق من مأساتها.

وحين ترى "عساكر" أن "مبروكة" تنفتح على أمل جديد للخلاص، تتبدل ذاتها من ذات متشائمة منكسرة إلى ذات متطلعة إلى الخلاص

عساكر: أسرع به أيها القطار.. أسرع.. لقد انتظرت طويلا... سبع عشرة سنة.. أعدها ساعة ساعة.. سبع عشرة سنة ! أحلبها من ضرع الدهر قطرة قطرة كما يحلب اللبن ممن ضرع البقرة العجوز"[2].

إن حديث "عساكر" يحمل طبيعة المكان الثنائية، الداخل (البيت) المثقل بالانتظار والانكسار، والخارج (القطار) الذي يحمل إمكانية الخلاص، وهذا المكان يتقاطع مع الزمان الماضي في تكرار عساكر: "سبع عشرة سنة"، وهذه السنوات تجسد مأساة الجسد في تآكله مع طول هذه السنوات، وهو ما يجعلها تلجأ إلى الزمن الآني في قولها: "أسرع به أيها القطار" في إشارة إلى استعجالها الحاضر؛ كي يكسر ثقل الماضي الأليم، بالإضافة إلى

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ضمن كتاب لو عرف الشباب، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت، ص 160.

(2) – المصدر نفسه، ص161.

استعارتها للزمن المجازي في قولها: "أحلبها من ضرع الدهر قطرة قطرة" وفي قولها تكثيف لمأساوية الزمن، فانتظارها وتآكل جسدها انكسارا وحزنا جعل جسدها جزءا من هذا الزمن المأساوي.

والمفارقة بين الداخل والخارج يحمل تراجيديا الجسد من جسد منهك إلى جسد متطلع إلى الخارج بحثًا عن الخلاص، والذات تتحول من ذات متشائمة مستسلمة إلى ذات مستبشرة منتظرة الخلاص، وهذا التحول للذات لا يعد خلاصا حقيقيا، فالخلاص هنا مشروط بالانتظار ذاته، وهنا تتجلى مأساة الذات بالنسبة إلى "عساكر"؛ لأن انتظارها هنا لا يعد خلاصا؛ لأن الخلاص لديها مرهون بسلطة العرف وفعل الثأر.

ومحطة القطار التي جاءت في بداية المسرحية ساحة فرح حتى أرادت "مبروكة" أن تزغرد من شدة الفرح من وصول "علوان" تتحول هذه الساحة إلى مصدر فزع حين رفض "علوان" أن يأخذ بالثأر

صميدة: (يبحث بعينه في المكان) أين ذهب؟

عساكر: إلى المحطة... ليعود إلى القاهرة

صميدة: صدقت أمي! عندما رأته الساعة قالت ونحن خارجان ليس هذا "الأستاذ" هو الذي سيقتل "سويلم الطحاوي"

عساكر: ليت بطني قطع تقطيعًا قبل أن يخرج إلى الدنيا مثل هذا الابن! [1]

وتبرز التراجيديا من خلال تداخل المكان والزمان، فالمحطة التي كانت في البداية فضاء فرح واستقبال وانتظار للخلاص تصبح في النهاية فضاء طرد ونفي وانكسار حين قرر "علوان" الذهاب إليها وعودته إلى القاهرة.

ويتقاطع الزمن الآني المتمثل في قرار "علوان" بالعودة عبر القطار إلى القاهرة مع الزمن الماضي في إشارة "صميدة" أن أمه "مبروكة" تنبأت بأن علوان لن يكون قاتلا، ويتجلى الزمن المستقبلي في رغبة "علوان" الإصلاحية مع أمه في القاهرة، لكن هذه الرغبة تصطدم مع زمن ماض قاس وزمن حاضر دموي.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص175.

وهذا التداخل ينتج تراجيديا الجسد وتحولات الذات، فجسد "علوان" الذي كان يُنتظر منه أن يكون أداة للقتل ينقلب إلى جسد يرفض القتل ويصر على الانسحاب، ومن ذات يُنتظر منها الاندماج في دائرة الدم إلى ذات إصلاحية رافضة للثأر، لكن هذا التحول يجعله غريبًا في المكان منفيًا منه، أما جسد "عساكر" فينكشف في لحظة الانكسار حين تلعن بطنها فيتحول جسدها من جسد أمومي إلى جسد يحمل مصدر العار –بالنسبة إليها–، وتتحول ذاتها من ذات باحثة عن الخلاص بابنها في أخذه الثأر، إلى ذات مأزومة تنقلب على ذاتها الأمومية نفسها.

وتأسيسًا على ذلك فإن فضاء القطار تجاوزه بعده المادي في كونه وسيلة انتقال، إلى فضاء درامي أبرز تناقضات الشخصيات وكشف عن صراعاتها الداخلية، وأسهم في الكشف عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات أمام ضغط العرف والزمن، وبهذا يؤدي فضاء القطار دورًا محوريًا في تجسيد المأساة، وعليه فإن فضاء القطار يفتح مسارًا أوسع للانتقال إلى فضاء المدينة، فالقطار بوصفه وسيلة انتقال يربط بين القرية والمدينة، ويكشف عن الاختلافات فيما بينهما، بين الداخل والخارج، وبين التماهي في العرف أو الانسلاخ منه، هذه الاختلافات بين المكان والزمان تعمِّق من تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

5- المدينة (فضاء الاغتراب وزمن التحرر)

الإنسان ابن بيئته، يؤثر فيها ويتأثر بها، وقد يشكِّل المكان طبيعة الإنسان حسب جغرافيته، تلك الجغرافية التي تتطور مع الزمن، فقد "ظلت القرية حتى بداية القرن العشرين نواة المجتمع المصري، لكن عندما غلب على قطاع الأراضي الزراعية الطابع التجاري أصبح الفصل بين القرية والمدينة واقعًا سياسيًا ملموسًا"[1].

ويتشكل المكان –غالبا– حسب رؤية الشخصية له، تلك الرؤية تقوم على الائتلاف أو الاختلاف حسب طبيعة الشخصية وثقافتها، فـ: "الفلاح لا يسعفه خياله، ولا سعة عقله أن يحمله على التفكير في الماضي أو المستقبل، فهو مكبل في حدود الحاضر، وهذا شأنه أيضًا، فيما يتعلق بالمكان فهو لا يفكر في خارج قريته، وقريته تعني له كل شيء بالنسبة له،

(1) – أحمد مجدي حجازي: الفلاح المصري بين التمرد والاستكانة، تحليل سيسيولوجي لحركة الفلاحين في مصر، القاهرة، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر، 2005م، ص150.

لأنها قريته وحاضره، وهى تحدد له معنى الوطن والوطنية، فحين تسأل الفلاح عن وطنه يجيبك بأنه من قرية كذا"([1]).

وربما جاء هذا الرأي لهنري عيروط عن الفلاح لشدة ارتباط الفلاح بقريته، تلك التي أَلِفَها، يقول "رشدي صالح": "فما لا يألفه الفلاح وما لا يعتاده، يحفزه على النفور منه، بل إن اغتراب أشخاص من القرية ذاتها قد يضعهم في صف الذين يحاذرهم الفلاح"([2]).

والانتماء إلى المكان يشكِّل وجهة نظر الشخصية، فتبني من خلالها علاقتها بالأماكن الأخرى، فالفلاح الذي شكلته القرية يبني وجهة نظره عن المدينة من خلال اختلاف القيم والتحرر، والسلطة التي تمثلها المدينة بالنسبة إليه، وعلى ذلك تكون علاقته بالمدينة من خلال تلك الرؤية بالإضافة إلى وضعه الاجتماعي وثقافته وحالته النفسية.

وتأسيسًا على ما سبق يقوم التحليل على رصد ثنائية القرية/ المدينة، وما تعكسه هذه الثنائية على الشخصيات في مسرحية أغنية الموت، ودورها في الكشف عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

ففي بداية المسرحية يدور حوار بين "عساكر"، و"مبروكة" حول ثنائية القرية والمدينة من خلال انتظارهما "لعلوان" الآتي من المدينة

مبروكة: وإذ لم يحضر؟

عساكر: لماذا تقولين هذا يا مبروكة؟

مبروكة: لا أدري.. هذا تخمين

عساكر: وما الذي يمنعه من الحضور

مبروكة: وما الذي يدفع إلى ترك القاهرة والبندر والأزهر؛ ليحضر إلى هنا

عساكر: هنا مسقط رأسه.. هنا مكان الدم الذي يناديه

مبروكة: ما أبعد قريتنا عن القاهرة.. هل يستطيع صوت الدم أن يصل إلى البنادر؟[3].

---

(1) – هنري عيروط: الفلاحون: ترجمة محيي الدين اللبان، وليم داوود مرقص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م، ص219.

(2) –رشدي صالح: شخصيتنا في المأثورات الشعبية، مجلة الفكر المعاصر، العدد (50)، إبريل 1969م، ص 138.

(3) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 163.

ويقدم الحوار تشابكًا بين المكان والزمان بوصفهما مؤسسين لتراجيديا الجسد وتحولات الذات، فالحوار يقدم فضاءين مختلفين، هما: القرية، والمدينة، فالقرية –حسب عساكر– تمثل الجذور، تلك الجذور التي تقوم على إرث الدم، حيث تتحول القرية إلى نداء قهري يفرض على علوان أن يتماهى في مكان الدم.

أما المدينة فتتجسد في وعي "مبروكة" عبر مفردات البندر، والأزهر بما يحيل إلى فضاء التحضر، والتعليم، والانفتاح في مقابل انغلاق القرية ودمويتها؛ لتبدو المسافة المكانية بين القرية والمدينة بمنزلة قطيعة بين عالمين متناقضين.

ويقدم الحوار كذلك ثلاثة مستويات للزمن، هي:

- الماضي: المتمثل في زمن الثأر القديم، الذي يفرض نفسه على الحاضر بقوة.
- الحاضر: ويجسد مأساة الانتظار، حيث يتجسد في قلق "مبروكة"، ويتجلى في تشبث "عساكر" بيقين العرف
- المستقبل: الذي يأتي غامضًا بين احتمالين: قدوم علوان للأخذ بالثأر، أو بقائه في القاهرة خارج دائرة الدم.

وهذا التداخل المكاني والزمان أسهم في تشكل تراجيديا الجسد وتحولات الذات، فجسد "علوان" رغم غيابه يظل هو محور الصراع، فهو يحضر بوصفه جسدًا مطلوبًا أن يتحول إلى أداة قتل لإعادة التوازن الجسدي "لمبروكة" و"عساكر" خاصة، وللعزايزة عامة.

ويأتي جسد "مبروكة" متوجسًا قلقًا في خوفها من هشاشة الخلاص إن لم يحضر "علوان"، أما جسد "عساكر" الذي يرمز إلى الجسد القروي الملطخ بالدم يحاول أن يفرض على ابنها "علوان" التماهي في جسد القروي الدموي بوصفه امتدادًا لجسدها.

وتبرز تحولات الذات في شخصية "مبروكة" من تحرك ذاتها من البشارة بالقدوم إلى التوجس والتشاؤم، وهو ما يعكس وعي ذاتها العميق بالهوة السحيقة بين عادات القرية والمدينة.

أما ذات "عساكر" فتتكئ على اليقين العرفي الذي يمثل قدرًا محتومًا بالنسبة إلى ابنها، فـ"علوان" في وعيها ابن الدم، وفي وعي "مبروكة" ابن المدينة، وبين هذين الوعيين يتحدد

مصير "علوان" المأساوي، فإن حضر إلى القرية فسيدخل في دائرة الدم، وإن لم يحضر سيظل منبوذًا بلا هوية.

وهكذا يُبرز الحوار كيف لضغط المكان والزمان أن يشكل ذوات الشخصيات، فالأمومة التي من المفترض أن تكون حاضنة للحياة حامية لها، تتحول إلى أمومة مشوهة تتبني خطاب الدم، بما يعكس أزمة المجتمع الريفي عامة.

وحين يصل "علوان" تكتشف "عساكر" أن ابنها لم يعد امتدادًا لجسدها المشبع بذاكرة الدم، وأنه ذاته أصبحت ذاتا إصلاحية بفعل المدينة وما تعلمه منها، لكنه في المقابل يصر أن إصلاحه نابع من خوفه على قريته وحرصه على نزع العصبية، يتضح ذلك من حواره مع أمه في رغبته في الذهاب إلى المسجد للاجتماع بأهل البلد

عساكر: علوان! ابني.. ماذا أسمع منك؟ أأنت جاد؟ أأنت في وعيك؟ ماذا ستقول لهم؟

علوان: (كالحالم) سأقول لهم ما جئت لأقول.. إني طالما فكرت في بلدتي وأهل بلدتي.. على الرغم من اغترابي الطويل، هناك بعد الفراغ من دروس الأزهر، حيث يجتمع الزملاء، وتقرأ الصحف، ويعاودنا الحنين إلى الأرض التي أنبتتنا، نسائل أنفسنا متلهفين: متي يعيش أهلنا في الريف كما يعيش الآدميون، في دور نظيفة لا يؤاكلهم فيها الحيوان؟ ومتى تعرش سقوفهم بغير أحطاب القطن والذرة، وتطلى جدرانهم بغير الطين وروث البهائم؟ متى يختفي "الزير" وتجري في الدور المياه النقية؟ وتذهب المسرجة وتضيء المصابيح الكهربائية؟ أكثير هذا على أهلنا؟ أليس لأهلنا حق في الحياة مثل الآخرين؟

عساكر: (كمن لم تفهم) ما هذا الكلام يا "علوان"؟

علوان: هذا ما يجب أن يعرفه أهل البلد.. وواجبنا نحن الذين تعلمنا في القاهرة أن نبصرهم بحقهم في الحياة

عساكر: كلام القراءة والكتابة هذا تسامر به فيما بعد "الشيخ محمد الإسناوي" هو الذي يفهمه[1].

ويشكل المكان والزمان في الحوار مواجهة صادمة بين "عساكر" و"علوان"، فـ"عساكر" تتمسك بمنطق العرف الدموي ويشكل المكان والزمان عاملين ضاغطين عليها

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 172–173.

بقوة، بينما "علوان" يستدعي عبر خطابه المدينة/ الأزهر بوصفهما نموذجًا للرقي (ماء نقي، أسقف متينة، جدران مطلية)، في مقابل تهالك القرية؛ أي إنه يجعل المدينة هنا جسدًا اجتماعيًا يصلح كنموذج لإصلاح جسد القرية المتداعي، كما يحيل "علوان" عبر خطابه إلى المسجد ودوره في التشاور والإصلاح، لكن المسجد في وعي "عساكر" زاوية صغير محدود التأثير أمام قوة العرف.

وتظهر مستويات الزمن الماضي والحاضر والمستقبل في الحوار

- الماضي: يتمثل في دم الأب، الذي تتمسك به "عساكر" وهو عندها دليل على صدق الانتماء.
- الحاضر: ويتمثل في لحظة التفاوض نفسها؛ حيث يعرض "علوان" مشروعه الإصلاحي بينما عساكر لا تعرف إلا مشروع الدم
- المستقبل: يأتي غامضا بين محاولتين، الأولى تتمثل في محاولة علوان الإصلاحية، والثانية: في إجباره على دائرة الدم بانسداد أفق الإصلاح عبر قول عساكر: "كلام القراءة والكتابة هذا تسامر به فيما بعد الشيخ محمد الإسناوي".

ومن هذا التداخل تتكشف تراجيديا الجسد وتحولات الذات، وتتضح كالآتي:

– جسد "علوان": ينبذ القتل ويسعى أن يكون جسدا إصلاحيا لكنه في الوقت نفسه يصبح جسدا مأزوما بين رغبته الإصلاحية، وبين كونه جسدًا منبوذاً من الأم والقرية معًا؛ لأنه خالف قوانين القرية.

جسد "عساكر": جسد مشبع بذاكرة الدم، ويتخذ القمع وسيلة لإعادة جسد ابنها إلى دائرة الثأر، بوصفه امتدادًا لجسدها الأمومي الذي تحول إلى أداة لتثبيت العرف في القرية.

وتبرز تحولات الذات من خلال هذا المأساة:

علوان: يتحول من ذات مطيعة إلى ذات إصلاحية تحمل خطاب المدينة، وهنا تتجلى المأساة فـ "علوان" في وعيه يتخذ الإصلاح مسارًا، لكنه يصطدم بذات القرية الدموية .

عساكر: تتحول من أم حامية وحاضنة إلى ذات متبنية منطق الدم وترفض أي بديل إصلاحي.

وهكذا تتجسد المأساة في أن البنية المكانية والزمانية للقرية –رغم اعتلالها– تأبى الاعتراف بأي جسد أو ذات تسعى إلى الإصلاح؛ فتتخذ العداء تجاه هذا الجسد كما فعلت "عساكر" مع "علوان" في طرده من البيت ومن ثم التحريض على قتله في النهاية.

ويمثل مقتل "علوان" ذروة التراجيديا في المسرحية، خاصة وأن المحرض الأول على قتله هي الأم ذاتها، وهو ما يتوافق ما عدَّه أرسطو جوهر التراجيديا حيث رأى أن "الحوادث الأليمة التي تجري بين الأحباب كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهم بذلك أو يفعل آخر مثله هو ما ينبغي أن يطلبه الشاعر"[1].

ومن ثمّ يجسد "علوان" صورة البطل التراجيدي غير أن اختلافه عن أبطال التراجيديا القديمة يكمن في انتمائه إلى طبقة اجتماعية فقيرة بخلاف الشخصيات القديمة التي كانت تنحدر من الملوك أو الأمراء أو أنصاف الآلهة، والأبطال العاديون هم من سعت الدراما الحديثة إلى إبراز مأساتهم، فـــــــــ"الدراما الحديثة على الرغم من أنها تقدم في بعض الأحيان أبطالًا إلا أن هؤلاء الأبطال ليسوا من الأساطير القديمة وليسوا أيضًا ممن يتمتعون بتلك الصفة البطولية والمشروطة بنبل السلالة كأن يكون ملكًا أو نصف إله تلك التركيبة الأرسطية للبطل، بل أصبح الأبطال من الشعب وأفراده العاديين ويظهر هذا البطل وهو يناهض في سبيل أن يصل إلى النبل الإنساني الكامن في نفسه بعكس التراجيديا اليونانية التي كانت تقدم البطل وهو مكتمل النبل ثم تعرض شقاءه"[2].

وتتجلى مأساة "علوان" في بعديها الجسدي والمادي في أنه لم يسقط نتيجة خطأ فردي كما في الدراما القديمة، لكن مأساته تتجسد في أنه اتخذ الفردية سبيلا للإصلاح أمام عرف متجذر في القرية، فانتهت المأساة إلى انتصار المجموع على الفرد، وهنا تكمن دلالة المسرحية في الإشارة إلى الإصلاح الفردي في مواجهة العرف المتجذر قد يفضي إلى الهزيمة والموت، بينما الإصلاح المؤسسي أو الجماعي هو السبيل الأوقع في زعزعة سلطة العرف السائد في القرية.

---

(1) – فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م، ص19.

(2) – المرجع نفسه، ص81.

وتجدر الإشارة إلى إفادة "توفيق الحكيم" من بنية الديكور في المسرح القديم؛ إذ "كان المسرح وقتئذ غاية في البساطة فكان يكتفى بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية"[1].

وهو ما انعكس بوضوح في مسرحية أغنية الموت، إذ اعتمد على فضاء منزلي بسيط في ظاهره، لكن جاء محملا بدلالات رمزية متعددة، ليدلل به مع الفضاءات الأخرى كالمسجد، والقرية، والقطار، والمدينة على أبعاد البنية الاجتماعية المعقدة، وعلى جدلية المكان والزمان في تشكيلهما تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

وبهذا يكون "توفيق الحكيم" قد أفاد من جوهر التراجيديا القديمة في الحدث المسرحي القائم على مأساوية القتل، لكنه في الوقت نفسه قد تجاوزها حين عقد البطولة على شخصيات عادية، ولم تأت سقطة البطل من خطأ فردي، ولكنها جاءت معبرة عن صراع متجذر للبنية الاجتماعية وبنية المكان والزمان كما في شخصيات المسرحية.

وتأسيسًا على ما سبق يتضح أن تضافر البنية الاجتماعية مع البنية المكانية والزمانية قد أسهم في صياغة مأساة مسرحية "أغنية الموت"، فالجسد تحول إلى ساحة للصراع متجاوزًا بعده المادي، وبرزت تحولات الذات من تصارع الفكر الإصلاحي مع سلطة العرف، وعلى ذلك تأتي أهمية الانتقال إلى التقنيات الفنية التي استخدمها "توفيق الحكيم" في تشكيل تراجيديا الجسد وتحولات الذات، كالحوار، والإرشادات المسرحية، والسرد، بوصفها أدوات فنية صورت تراجيديا الجسد وتحولات الذات في المسرحية.

المحور الثالث

أساليب توفيق الحكيم الفنية في تصوير تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

يختلف أسلوب كل كاتب في تصوير شخصياته حسب رؤيته لها، تلك الرؤية التي تضع في الاعتبار فكرة المسرحية وبناءها الدرامي، بالإضافة إلى ثقافة الشخصية، وطبيعة الصراع الذي تخوضه مع الآخرين.

وما دام جوهر المسرحية هو "الفعل"، فإن الكاتب المسرحي لا يجعل شخصياته تأتي بفعل واحد، إنما يسعى لإظهار الاختلاف فيما بينها عن طريق الصراع، فالشخصية

(1) – لويز مليكة: الديكور المسرحي، ط3، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م، ص14.

المأساوية تختلف في رد فعلها عن الشخصية الملهاوية، فلكل منهما خصائص تميزها عن الأخرى.

ويحاول الكاتب المسرحي أن يظهر ملامح الشخصية من خلال الأبعاد، وتعني الأبعاد "العوامل التي تعين على تحقيق صورة الشخصية في النص المسرحي، فتسمى بالأبعاد، وهى ثلاثة:

1- البعد الجسماني (ذكر أو أنثى- العمر- الطول- الحجم- درجة الجمال والقبح- العيوب الخِلقية ..إلخ).

2- البعد الاجتماعي (الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها – ظروف النشأة والتربية – العمل وملابساته- درجة التعليم- العلاقة بالدين والسياسة ..إلخ).

3- البعد النفسي (المزاج والطبع – الميول الخاصة – العقد النفسية – القدرات – الأخلاق – المطامح .. إلخ)([1]).

وقد اعتمد "توفيق الحكيم" على عدة تقنيات في تصوير تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية أغنية الموت من أهمها:

أولًا: الحوار

يمثل الحوار العمود الفقري للمسرحية " فهو الأداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث، وتحليل المواقف، والكشف عن نوازع الشخصية"([2]).

وأهم ما يميز الحوار أن الكاتب يستخدمه بوصفه مبضعًا يشرِّح به دواخل شخصياته، "والحوار الذي يجري على ألسنة أشخاص المسرحية ليس مجرد وسيلة للتعبير، إنما هو رموز تنبئ عن مكنون هذه الشخصية أو تلك، وصور تبسط مكنون النفس الإنسانية أثناء اصطدامها بالأحداث والوقائع التي تجري في حياتنا"([3]).

---

(1) – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص72.

(2) –عبد القادر القط: فن المسرحية، الطبعة الأولى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1998م، ص 27.

(3) – محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الأعمال النقدية الكاملة(5)، 2009م، ص 7.

ويمكن الكشف عن دور الحوار في تصوير تراجيديا الجسد وتحولات الذات عبر حوار الشخصيات في المسرحية كما في حوار "عساكر"، و"مبروكة" في بداية المسرحية.

عساكر: يسوءك أن يلبس ابني العمامة والجبة.. بينما يبقى ابنك بالدفية والزعبوط!

مبروكة: أحلف لك بروح المرحوم أن هذا شيء لم يمر بخاطري

عساكر: ولماذا إذن تكرهين لعلوان أن يكون في الأزهر الشريف؟

مبروكة: ما كرهت والله ذلك.. ولكني فقط أخشى

عساكر: تخشين ماذا؟

مبروكة: أن .. أن لا يحسن استخدام السكين

عساكر: اطمئني.. اطمئني يا مبروكة... عندما ترين "علوان" الآن وقد شب رجلا، ستجدين عنده قوة الساعد التي تعرفينها في العزايزة[1].

وينبئ هذا الحوار عن صراع صاعد بين الأختين "عساكر"، و"مبروكة" وهما تنتميان إلى بنية اجتماعية واحدة، لكنهما تتخذان موقفين متعارضين، فالصراع في هذا الحوار يتجسد في جدلية الاتهام والدفاع بين "مبروكة" و"عساكر"، فـ" عساكر": تتهم أختها "مبروكة" اتهاما مباشرًا بالغيرة من ابنها "علوان"، لكن "مبروكة تتخذ القسم "أقسم لك بروح المرحوم" بوصفه رد فعل دفاعي يكشف ظاهريًا عن نفيها الغيرة عن ذاتها، لكن القسم يشي ضمنيا بثقل الموروث الديني والاجتماعي لدى "مبروكة"، ؛ وهو ما يحيل إلى لغة الدم والثأر عبر استدعاء الميت في خطابها.

كما أن الحوار يضع الجسد والروح في مواجهة، فخوف "مبروكة من أن "علوان" قد لا يحسن استخدام السكين يرتبط بتصورها أن المدينة والأزهر قد تضفيان على "علوان" روح المسالمة، وهو ما يضعف ارتباطه بمنطق الثأر، لكن "عساكر" تحمل يقينًا أيديولوجيًا بأن "علوان" يمثِّل امتدادًا لأجساد العزايزة والتي تتميز بقوة الساعد، ومن ثم سيحسن استخدام السكين في قتل "سويلم الطحاوي".

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 172–173.

والملاحظ أن لغة "عساكر" جاءت لغة تصادمية ويقينية في تكراراها لكلمة "اطمئنـــي" مرتين، أما لغة "مبروكة" فقد جاءت لغة مترددة ومتقطعة وقائمة على النفي "والله ما كرهت ذلك، ولكني فقط أخشى"، وهذا التقابل يعكس التناقض بين يقين الجماعة (عساكر)، وخـــوف الفرد (مبروكة)، كما يظهر ضغط البنية الاجتماعية والمكانية والزمانية على الذوات.

ويظهر "علوان" غائبًا جسديًا عن هذا المشهد الحواري، لكن يُستدعى بوصفه جسدًا بين اليقين والشك، اليقين المتمثل في أنه امتداد لجسد الجماعة كما تقـــرر "عســـاكر"، والشـــك المتجسد في خوف "مبروكة" في أنه قد لا يحسن استخدام السكين، وبين اليقين والشك يتحدد مسار الحدث الدرامي في انتظار وصول "علوان" لتتكشف صحة أو خطأ هذه النظرة.

ويأتي الحوار مركزًا على فكرة الجسد في محاولة "علوان" تغيير وعي أمه "عســـاكر" وتفكيرها في سيادة سلطة العرف، وما تنتجه هذه السلطة من استمرارية العنف وتوقف دورة الحياة

علوان: وهل "لسويلم الطحاوي" هذا ولد؟

عساكر: له ابن في الرابعة عشر

علوان: لن يبقى إذن في الحياة غير أربعة أعوام، أو خمسة!

عساكر: ماذا تقول؟

علوان: (مستمرًا) إلى أن يشتد ساعده فيصنع بي ما أصنع بأبيه

عساكر: أتخاف على حياتك يا "علوان"؟

علوان: وأنت يا أماه .. ألا تخافين عليها؟!

عساكر: شهد الله كم أخاف على الشعرة التي في رأسك!

علوان: تحرصين على حياتي يا أماه؟

عساكر: وهل لي حياة يا "علوان" إلا بحياتك؟ وهل للعزايزة حياة إلا بك! إننا نعـــيش جميعا بأنفاسك منذ سبعة عشر عاما!

علوان: (مطرقا) ..فهمت[1].

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 169.

في هذا الحوار يحاول "علوان" أن يستند على منطق استدلالي؛ ليبين عبثية دورة الثأر القائمة في القرية؛ فهو إن أقدم على قتل "سويلم الطحاوي" فإن ابن "سويلم " بدوره حين يشتد ساعده سيقتل "علوان" وهذا لن يحقق العدالة، وإنما يجعل دائرة العنف مستمرة على الدوام، لكن "عساكر" تقر بأن الخوف من المفترض ألا يكون وسيلة لوقف العنف، وإنما يُتخذ وسيلة إلى مضاعفة التمسك بمنطق الثأر بوصفه الضمانة الوحيدة للبقاء والشرف.

ويكتشف "علوان" من الحوار أن جسده ليس حرًا في وعي الجماعة، لكنه أصبح أداة لبقاء الجماعة "إننا نعيش جميعا بأنفاسك"، فيوقن أن استمرارية التمسك بسلطة العرف ستلغي جسده وذاته وتجعلهما أداة من أدوات تكريس دورة الدم.

أما "عساكر" فتختزل جسدها في المحافظة على أداة بقاء الجماعة المتمثل في ابنها "علوان"، وبذلك يظهر التناقض في جسد "عساكر" فجسدها لم يأت وسيلة للحماية الأمومية، وإنما جاء أداة من أدوات تثبيت العرف واستمرار دوامة الثأر.

أما قول "علوان" في نهاية الحوار: "فهمت" فإنه يكشف عن صدمة ذاته أمام الذات الجمعية المتحجرة، فالذات الجمعية المتمثلة في أمه وبقية العائلة لا تهتم مطلقا بكسر حلقة الثأر، لكنها معنية بإعادة إنتاجها من جديد، وهكذا تتحول دورة الحياة في القرية من منظور "علوان" في أنها عبارة عن دورة موت مستمرة، فكل مولود في هذه البنية التراجيدية إما أن يكون " قاتلا مستقبليا" أو "قتيلا محتملا".

وقرب نهاية المسرحية يأتي الحوار كاشفا عن تحولات الذات لكل من "علوان"، و"عساكر" حين يرفض "علوان" القتل

عساكر: ما بالك يا علوان تكثر من الإطراق؟ انهض ولا تضيع الوقت.. انهض

علوان: (يرفع رأسه متشجعًا) أمي ... لن أقتل!

عساكر: (تكتم ارتياعها) ماذا أسمع

علوان: لن أقتل

عساكر (بصوت أجش) دم أبيك!

علوان: أضعتموه أنتم بإخفائه عن الحكومة... القصاص لولي الأمر

عساكر: (بلا وعي) دم أبيك

علوان: يدي لم تخلق لتزهق روحًا

عساكر: (شبه غائبة الصواب) دم أبيك[1]!.

ويكشف الحوار عن جوهر الصراع بين الفرد (علوان) والمجموع والذي تمثله (عساكر)، فالحوار يبدأ بالأمر من "عساكر" بتكرار كلمة "انهض" مرتين، وهو ما يعكس سلطة الجماعة على الفرد، لكن "علوان" يلجأ إلى التكرار "لن أقتل" مرتين، ليعلن بلهجة حاسمة انقطاع سلسلة الدم –بالنسبة إليه–، وهو ما يدلل على انقلاب الذات على منطق الجماعة.

ويلجأ "علوان" إلى التكرار مرتين ليجعل منطقه حقيقة أمام سلطة الجماعة، فالتكرار الأول "لن أقتل" جاء إعلانا صريحا بعدم القتل، والتكرار الثاني جاء تأكيدا لهذا الإعلان، وبهذا التكرار يعلن "علوان" تحرير جسده من جسد الجماعة المشبع بالدم، وأن يده إنما هي أداة حياة وليست أداة قتل، وهو ما خالف يقين "عساكر" في بداية المسرحية أن "ساعد علوان" ما هو إلا امتداد لساعد العزايزة.

وعلى النقيض يأتي التكرار كاشفا عن انهيار يقين "عساكر"، فتكرارها لجملة "دم أبيك" ثلاث مرات يجسد انهيار ذاتها، إذ يتدرج خطابها من محاولة الإقناع إلى الهذيان، كما أن التكرار يدلل على أن "دم الأب" أصبح لازمة قدرية تسيطر على وعي الجماعة، وكأن الدم أصبح قدرا للمجموع لا يمكن الفكاك منه.

وتأتي لغة "علوان" حاسمة وتقريرية، أما لغة "عساكر" فقد جاءت مأزومة ومتكررة، وبين الحسم والهذيان تتجلى مأساة الجسد، فجسد "عساكر" ينهار أمام رفض "علوان" القتل، وجسد "علوان" رغم تحرره من جسد الجماعة إلا أنه سيواجه مصيره المأسوي جراء هذا الانفصال.

وتتبدى تحولات الذات في أن ذات "علوان" تنتقل من ذات مقيدة بموروث الدم إلى ذات متمردة تسعى نحو الحرية والسلام، بينما تتحول ذات "عساكر" من ذات يقينية تستمد قوتها من سلطة العرف إلى ذات مأزومة ومنكسرة أمام سقوط منطقها.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص173.

ويسهم الحوار في تطور الحدث فحين تُصدم "عساكر" من رحيل ابنها ورفضه الأخذ بالثأر، يكشف الحدث المفاجئ في بنية المسرحية عن دخول "صميدة" في مسار الأحداث، ليمهد "توفيق الحكيم" بدخوله صراعًا جديدًا في بنية المسرحية التراجيدية، وهذا الصراع يكشف عن عمق المأساة لدى الشخصيات -كما في شخصية عساكر-.

صميدة: هوني عليك يا خالة!

عساكر: كل شيء يهون إلا هذه الوصمة! ما بعد هذه الوصمة عيش!.. كيف أعيش في البلد وقد عرف الناس أن لي مثل هذا الولد؟!.. ما أكثر البصقات التي سوف تقذف من الأفواه كلما لفظ اسمه.. سوف تسمع الصيحات من كل جانب :خيبة الله على بطن قذفه.. نعم هذا البطن (تضرب بطنها بيدها ضربات شديدة جنونية) خيبة الله على هذا البطن.. سيسخر منه كل نساء البلدة، حتى الشوهاء والبلهاء والعاقر.. هذا البطن، هذا البطن، هذا البطن!

صميدة: (يحاول منعها) يا خالة "عساكر: لا تؤذي نفسك هكذا!

عساكر: هات السكين يا "صميدة" أبقره به.

صميدة: أجننت؟![1]

ويستند الحوار على فلسفة الأنا والآخر "فالأنا والآخر مولودان معا.. فالصورة التي نتخيلها عن أنفسنا لا تتم بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن صورة الآخر لدينا هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا فاستخدام أي منهما يستدعي – تلقائيا– حضور الآخر"[2].

"فأنا" "عساكر" مستمدة من تمثلات العرف التي تقيِّم الآخر المتمثل في "علوان" ليس على أساس ديني أو أخلاقي، بل تقيمه من منظور اتباعه لعرف الجماعة في أخذ الثأر، لكن صدمة "عساكر" من رفض "علوان" أخذه الثأر جعلها تخشى من نظرة الآخر المتمثل في جماعة القرية والتي عبرت عنها بقولها: "البصقات، الصيحات، والسخرية"، وهو ما يكشف

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 176.

(2) – يمينة حمداني: الأنا والآخر وإشكالية الانتماء للوطن رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح أنموذجا، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع (27)، 2011م، ص165.

أن البنية الاجتماعية المغلقة تمارس رقابة صارمة على كل من يخالفها في منظومتها القائمة على منطق الالتزام بالثأر.

وتبدو المفارقة جلية في تكرار ضرب "عساكر" بطنها، فهذا التكرار المادي واللفظي لكلمة "البطن" يكشف أن البطن الذي كان في الماضي مصدرًا للفخر؛ لأنه أنجب الولد الذي سيحمل حق الثأر تحول الآن إلى وصمة عار، فتتحول البطن –بالنسبة إلى عساكر– إلى شاهد على خيانة الابن "علوان" على قيم الجماعة التي تتمسك بمبدأ الثأر.

ويأتي إيقاع الحوار سريعا بين "صميدة" و"عساكر" بعد رفض "علوان القتل، ليجسد هذا الإيقاع الحواري المتسارع تغليب صوت العاطفة الجمعية المندفعة على صوت العقل.

عساكر: إذا كنت رجلا يا "صميدة" فلا تدعه يفضح العزايزة لن تستطيع بعد اليوم أن تمشي في الناس مشية الرجال، سوف يتهامسون عليك، ويضحكون منك في الأكمام ويشيرون إليك في الأسواق قائلين امرأة تسترت على امرأة

صميدة (كالمخاطب نفسه) امرأة!

عساكر: لو كان في "الطحاوية" مثل هذا الابن لما تركوه حيا ساعة من الزمان؟!

صميدة: (كالمخاطب نفسه) امرأة تسترت على امرأة!

عساكر: نعم.. أنت! إذا قبلت التغاضي عن ابن عمك الذي حصل منه!

صميدة: (مادًا يده بعزم) هاتي السكين!

عساكر: (وهي تعطيه السكين) خذ ..بل انتظر.. حتى أغسل ما تجمد على حده من الصدأ والدم!

صميدة: (بعجلة) "هاتي" قبل أن يفلت في قطار المغرب"[1]

والحوار يحمل عدة دلالات؛ منها:

– أن تكرار "صميدة" كلمة "امرأة" مرتين يجعل المرأة في البنية الاجتماعية المغلقة وصمة عار تمس هوية الرجل إن لم ينخرط في دائرة الدم.

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 177–178.

– استدعاء "عساكر" لعائلة الطحاوية لم يأت استدعاء للآخر من أجل المقارنة العابرة، وإنما اتخذته "عساكر" وسيلة ضغط اجتماعي مضاعف على "صميدة"، وهو ما يجسد صرامة العرف في البنية الاجتماعية باستدعاء نموذج ينخرط انخراطا كبيرا في دائرة العنف.

– السكين لم ترد في الحوار وسيلة للقتل فقط، لكنها تمثل رمزية القتل المتجدد في هذه البنية الاجتماعية، خاصة في طلب "عساكر" في أن تغسل السكين من الصدأ والدم، الذي يحيل إلى استمرارية القتل بوصفه عادة متوارثة لا يمكن الفكاك منها.

– قطار المغرب أضفى على الفعل صفة الضرورة الملحة، وهو ما جعل "صميدة" في سباق مع القدر، كما يلاحظ تداخل الزمن الخارجي (مغادرة القطار) مع الزمن الداخلي (تردد صميدة)، وهذا التداخل هو ما حوَّل القرار إلى ضرورة عاجلة لا تحتمل المراجعة أو التأمل.

وقد جاءت لغة "عساكر" تحمل الإهانة والإدانة الجماعية وهو ما جعل لغة الحوار آلية ضغط على صميدة " سوف يتهامسون عليك"، "ويضحكون منك في الأكمام"، أما لغة "صميدة" فقد جاءت في البداية لغة مترددة، لكن سرعان ما تحولت تحت ضغط "عساكر" إلى لغة تقريرية حاسمة "هاتي السكين"، مما يعكس تحوله من الانفعال إلى التنفيذ.

وتأسيسا على ما سبق نرى أن مأساة جسد "صميدة" تأتي من أن جسده أصبح مرهونًا بالفعل الدموي، وإن لم ينفذه اتُهم بالأنوثة والعار، وعلى ذلك تبرز المأساة هنا في أن جسده أصبح ملكًا للجماعة وهو ما يجرده من الاستقلالية ، وتتحول ذاته من ذات تمتلك حرية ممكنة –الذي ظهر في لحظة التردد– إلى ذات خاضعة لمنطق العرف.

وإن كان الحوار يسهم في تطور الحدث فإن هذا التطور يكشف عن تطور وعي الشخصية، فـ"عساكر" في بداية المسرحية كانت تحمل وعيًا يقينيا بأنه "علوان" يمثِّل امتدادًا للعزايزة وبالتالي سيأخذ قطعًا بثأر أبيه، لكن "مبروكة" كان تحمل وعيًا تأمليًا؛ إذ خشيت من المدينة بوصفها عالمًا مغايرًا عن القرية أن تكون قد أثرت على ذات علوان في جعلها تجنح نحو العفو والسلام، ويأتي الحوار في نهاية المسرحية ليكشف عن صحة حدس "مبروكة" وعن خلل في وعي "عساكر"

مبروكة: ما هذا الذي تقولين يا عساكر؟ لقد تركته منذ قليل.. أين هو؟

عساكر: ذهب إلى المحطة، ليعود من حيث جاء، هاربا من ثأر أبيه!

مبروكة: (مطرقة) هذا ما حدثني به قلبي!

عساكر: صدق فألك يا "مبروكة"!

مبروكة: ليته ما حضر.

عساكر: سبعة عشر عامًا ونحن ننتظر.

مبروكة: وفي كل عام منها تقولين قد كبر.. كأنه نبت ذرة، تقيسينه كل يوم بالشبر، حتى إذا ترعرع وطال ونضج كوزه ونزعت غلافه، فوجدته خاليا من الحب والثمر!

عساكر: لو أنه كان نبتا فارغا لهان الخطب، فما كنا ننتظر منه غنمًا لنا، ولكننا كنا ننتظر مند ردًا لكرامتنا.. لطالما فخرت به يا مبروكة في نفسي، وفاخرت به أمامك.. وحسبت أني أنجبت الولد الذي سيغسل شرف الأسرة، وإذا ابني أنا الذي ولدته وأخفيته كما يخفى الكنز في "الزلعة" ليس غير وصمة أصابت شجرتنا.. كما تصيب اللطعة شجرة القطن.. ألف رحمة عليك يا زوجي المهدر الدم.. لقد خلفت لك الابن الذي يشمت خصومك وتقر به أعين أعدائك

مبروكة: "يا فضيحة العزايزة"[1]

والحوار يبدأ باستفهام "أين هو؟" ويتدرج إلى خبر قطعي "ذهب إلى المحطة"، ثم استدلالات حسية من البيئة الريفية عن الخذلان، وينتهي بحمل وصمة العار للمجموع "يا فضيحة العزايزة".

وبنية الحوار هنا قائمة على محاكمة جسد "علوان" الغائب، وهذه المحاكمة تقوم على لغتين متقابلتين، هما:

– جاءت لغة "مبروكة" وجدانية تأملية "هذا ما حدثني به قلبي"، "ليته ما حضر"، كما أن لغتها حملت طابعًا مأساويًا في لجوئها إلى الصور الشعرية "كأنه نبت ذرة"، "وجدته خاليا من الحب والثمر"، وهو ما يجسد خذلانها، لكن في الوقت نفسه لا يدفعها هذا الخذلان إلى فعل انتقامي في التحريض على قتله.

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 178–179.

– اتسمت لغة "عساكر" بأنها لغة تحمل طابعًا تقريريًا تستدعى الشرف والعار "ذهب إلى المحطة"، "كما تصيب اللطعة شجرة القطن"، فلغة "عساكر" لغة جماعية تمثل صوت سلطة العرف "الابن الذي يشمت خصومك وتقر به أعين أعدائك"، وهذه اللغة تتكئ على توجيه خطابها نحو الآخر بوصفه شاهدًا على الفضيحة أو متربصًا بالشماتة.

وهذا التقابل يجسد التراجيديا؛ حيث تميل "مبروكة" إلى الخذلان الداخلي، و تسعى "عساكر" إلى التصعيد الخارجي عبر حافز رد الشرف في تحريضها "صميدة" على قتل "علوان".

كما أن الصور الرمزية " نبت ذرة، خاليا من الحب والثمر، الكنز في "الزلعة"، "وصمة أصابت شجرتنا" تحيل إلى تحول "علوان" من أمل مستتر تنتظره الجماعة إلى وصمة عار لا تُمحى، كما حملت الصور بعدًا ثقافيا للوعي الريفي الذي يرى في الإنسان ثمرة للأرض –إن كان امتدادًا للمجموع– ، أو وصمة لها –إن خالف سلطة العرف–. وهنا يظهر تحول الذات في الوعي الجمعي من ذات كانت أملا للخلاص، إلى ذات معيبة وناقصة وتمثل الفضيحة.

والحوار في مجملة أظهر جملة من المفارقات الدرامية في شخصيات المسرحية، وهي:

– أظهر الحوار أن شخصية "عساكر" متماهية كلية مع سلطة العرف، وتلجأ عبر حوارها إلى استدعاء مقارنات اجتماعية (الطحاوية، والهمس، والسخرية)؛ لاستخدامها وسيلة ضغط على "صميدة" كي يقتل ابنها "علوان"، لكن جسدها المنهار يفضح هشاشة هذه السلطة التي تحاول تمثيلها.

– بيَّن الحوار أن "علوان" قد شكَّل مفارقة كبرى في مسرحية أغنية الموت إذ خالف منظومة العرف وتبنى منطق السلام والإصلاح، وتبرز تراجيديا الجسد عنده في أن جسده أصبح في صراع بين حريته الفردية وتبنى منطق العرف الدموي.

– جاءت شخصية "مبروكة" شخصية تأملية وجدانية، وقد تبنت منطق العرف في إطاره العام (طلب الثأر)، لكنها في الوقت نفسه لم تنجرف إلى الفعل العدواني تجاه "علوان"، وقد جاءت لغتها في أغلب المسرحية لغة محملة بالخذلان والحسرة، وهو ما جعلها شخصية شاهدة على تراجيديا الجسد وتحولات الذات أكثر من كونها شخصية فاعلة.

– مثَّل "صميدة" العقل الجمعي في المسرحية، الذي يترجم الموروث الدموي إلى فعل عدائي ، وقد أظهر الحوار تردده في البداية لكن اللغة في نهاية المسرحية أظهرت تماهيه الكامل مع منطق العرف في قتله "علوان".

وهذه المفارقات جسدت تراجيديا الجسد وتحولات الذات داخل النص المسرحي، فالجسد أصبح شاهدًا على صراع الأعراف وضغط البنية المكانية والزمانية.

وإذا كان الحوار قد كشف عن المفارقات الدرامية للشخصيات، ومجسدًا لصراعاتها النفسية والاجتماعية بما يسهم في إبراز تراجيديا الجسد وتحولات الذات، فإن دراسة الإرشادات المسرحية لا تقل أهمية عن الحوار المسرحي، فالإرشادات في مسرحية أغنية الموت تمثل عنصرا دراميًا موازيًا للحوار؛ إذ إنها تُسهم في رسم إيقاع الشخصيات حركيًا، وتكشف عن مأساة الجسد، ومن ثم تصبح دراستها مدخلًا أساسيًا لفهم كيفية تشكل تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية "أغنية الموت".

ثانيًا: الإرشادات المسرحية

تعرف الإرشادات المسرحية بأنها: " التوجيهات التي يسوقها المؤلف في نص مسرحيته –خلال الحوار– كي يوجه القارئ، أو المخرج، أو الممثل، إلى وجوب تنفيذ حركة ما، أو انفعال، أو صمت، أو تصوير تعليق ما، أو وصف شيء معين أو نحو ذلك"[1]

وفي مسرحية "أغنية الموت" أسهمت الإرشادات المسرحية في الكشف عن توترات الشخصيات وصراعاتها الداخلية بما يسهم في رسم تراجيديا الجسد وتحولات الذات، ففي مواجهة "علوان" لأمه "عساكر" جاءت الإرشادات كاشفة عن صراعه الداخلي في مواجهة ضغط الأم من ناحية، ومن ناحية أخرى كشفت الإرشادة عن مقاومته لهذا الضغط.

علوان: (مطرقًا هامسًا) اللهم رحمتك ورضوانك وغفرانك

عساكر: ماذا تقول يا علوان؟

علوان: (يرفع رأسه) أقول إني ما جئت إلا لأبصركم بالحياة وأحمل لكم الحياة.

عساكر: وهذا ما صبرنا له الليالي ترقبا له.. سبعة عشر عاما والعزايزة كلهم أموات في انتظار مجيئك لترد لهم الحياة!.

---

(1) –إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص46.

علوان: (يطرق هامسًا) رباه! ماذا أصنع مع هؤلاء؟

عساكر: ما بالك يا علوان تكثر من الإطراق؟ انهض ولا تضيع الوقت

علوان: (يرفع رأسه متشجعًا) أمي.. لن أقتل"[1]

وترسم الإرشادات المسرحية التوترات النفسية في شخصية "علوان" عبر تصاعد درامي يسهم في الكشف عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات عنده ، فالإطراقة الأولى جاءت مقرونة بالهمس بما ينبئ عن انكسار لحظي للجسد أمام تحريض الأم ، لكن الحوارالمنطوق: "اللهم رحمتك ورضوانك وغفرانك" يشير إلى مقاومة روحية لهذا الانكسار، تلك المقاومة التي تجلت جسديًا في حركة "رفع الرأس"، والتي عكست تأكيدًا لقناعته بأن الإصلاح والرحمة أولى وأنفع من منطق الدم والثأر.

ويأتي الإطراق الثاني ليكشف عن عمق الصراع النفسي الذي يعانيه أمام سطوة المجموع، وفي الوقت نفسه يأتي هذا الإطراق ليحمل بداية مقاومة هذا الضغط، وهو ما كشفت عنه الإرشادة الأخيرة في تشجّع جسده في حركة رفع الرأس؛ ليعلن صراحة رفضه القاطع للقتل، وهو ما يجسد تحولات ذاته من الانكسار النفسي إلى الإرادة الحرة ومن التبعية إلى الاستقلالية.

وعلى ذلك تصبح الإرشادات المسرحية أداة من أدوات الكشف عن طبيعة "علوان" بوصفه بطلا مأساويا، وقد تجلت مأساويته في أنه أقدم على تغيير نظام اجتماعي "دون أن يمتلك هو نظامًا أكثر رقيًا من النظام الذي يريد تحطيمه، بل دون أن يكون لديه نظام – مجرد– من هنا تحدث الفجيعة بسقوط البطل الفرد" [2]

وإن كانت الإرشادة المسرحية قد كشفت عن تحرر جسد "علوان" وذاته من سلطة العرف عبر تدرج مقاومته فإن الإرشادات المسرحية تظهر انهيار جسد "عساكر" وذاتها بفعل الصدمة حين رفض "علوان" القتل.

علوان: (يرفع رأسه متشجعا) أمي ..لن أقتل

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 173.

(2) – أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004م، ص295–296.

عساكر: (تكتم ارتياعها) ماذا أسمع؟

علوان: لن أقتل

عساكر: (بصوت أجش) دم أبيك

علوان: أضعتموه أنتم بإخفائه عن الحكومة.. القصاص لولي الأمر

عساكر (بلاوعي) دم أبيك

علوان: يدي لم تخلق لتزهق روحا

عساكر: (شبه غائبة الصواب) دم أبيك!

علوان: (مرتاعا لحالها) أمي.. ماذا أصابك؟ أماه

عساكر: (كمن لا ترى أحدًا أمامها) دم أبيك.. سبعة عشر عاما.. دم أبيك سبعة عشر عاما"[1]

وتجسِّد الإرشادات المسرحية تدرج المأساة بالنسبة إلى جسد "عساكر"، فالإرشادة المسرحية (تكتم ارتياعها) تمثل الصدمة الأولى لجسد "عساكر" الذي يحاول التماسك عبر الكتمان، إلا أن هذا الارتياع يمثل بداية انكسارها، عبر تجسيد هذا الانكسار في صوتها الأجش الذي يكشف عن تصدع الجسد؛ حيث يصبح الجسد شاهدًا على الانكسار النفسي لـ"عساكر" بوصفها ممثلًا لصوت العرف.

وحين يتصدع الجسد تنتقل "عساكر" من شخصية واعية إلى شخصية غير واعية، ويتمثل ذلك في تكرارها جملة: (دم أبيك)، وهذا التكرار يحيل إلى أن ذاتها أصبحت عاجزة عن المواجهة فاتخذت التكرار غير الواعي؛ ليجسد استسلامها الكامل لمنطق العرف الذي يتملكها، وحين يعجز الجسد عن المواجهة، وتنكسر الذات أمام منطق علوان تأتي الإرشادة المسرحية (شبه غائبة الصوات)؛ لتعبر عن تداعي الجسد والذات معًا، وهذا التداعي يصل ذروته في أنها (كمن لا ترى أحدًا أمامها) ليصبح حضور الجسد ماديًا لكنه يفقد معناه عبر انقطاع إدراكه عن المحيط، وهذا الانقطاع يعبر عن أن الجسد كان ولا يزال حبيس فكرة واحدة وهي فكرة الثأر.

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 173–174

وتتجلى تراجيديا الجسد في أن جسد "عساكر" يتحول من جسد يمتلك سلطة ناطقة وآمرة إلى جسد منهار يكرر الألفاظ بشكل غير واعٍ، فجسدها الذي كان رمزًا للقوة الجمعية يتحول إلى جسد منكسر أمام المنطق والحجة وهو ما يشي بهشاشة البنية الاجتماعية المغلقة، أما ذاتها فتتحول من ذات سلطوية فاعلة إلى ذات هشة منكسرة، ومن ذات جماعية صلبة إلى ذات فردية مأزومة.

وقد تأتي الإرشادة المسرحية لتعبر عن ضعف الشخصية رغم ظاهر الإرشادة الذي يشي بالقوة كما في حوار "عساكر"، و"صميدة" بعد رحيل علوان

عساكر: (صائحة) أأنت رجل؟!

صميدة: (يحملق فيها) ماذا تريدين؟"[1]

والإرشادة المسرحية (صائحة) تأتي بوصفها قناعًا لهشاشة شخصية "عساكر" بعد رفض "علوان" القتل، وتأتي الصيحة مفتعلة؛ كي توحي بقوتها ظاهريا، لكنها تشي ضمنيا بتمزق شخصية عساكر، مما ألجأها إلى افتعال القوة؛ لاستخدامها وسيلة ضغط على "صميدة"؛ كي ينسجم مع منظومة العرف التي قد كسرها ابنها "علوان"، وعلى ذلك فقد حملت "صيحة عساكر" تحريضًا لفرض سلطة العرف؛ كي تثبت لنفسها أنها ما زالت تملك زمام السلطة الكلامية الآمرة.

وتفصح الإرشادة الخاصة بـ"صميدة" (يحملق فيها) عن فهمه اللغة التحريضية المبطنة التي لجأت إليها "عساكر" بقوله مباشرة: ماذا تريدين؟ وهو ما يكشف أن ذاته لم تصبح حرة بل أصبحت ذاتًا مسخَّرة لتثبيت سلطة العرف.

ولقد زاوج "توفيق الحكيم" بين السمعي في صيحة "عساكر" والبصري في حدة النظر لـ"صميدة"؛ ليخلق منهما آليتين تكشفان عن مأساة الجسد وتحولات الذات داخل منظومة العرف.

وتأتي الإرشادة الأخيرة في المسرحية لتكشف عن صراع الشخصية بين فعلين متناقضين كما في شخصية "عساكر" حين سمعت أغنية "صميدة"، فعلمت يقينًا بمقتل ابنها، فجاءت الإرشادة واصفة ردة فعلها على النحو الآتي:

---

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص 177.

عساكر: (تتجلد بقوة حتى لا تنهار ولكن صيحة خافتة مكتومة كالحشرجة تفلت منها) ولدي! [1].

وتجسد الإرشادة المسرحية التناقض في شخصية "عساكر"، فصراعها يتبدى في فعلين متناقضين، الأول: يأتي في محاولة تماسكها الخارجي حفاظًا على كبرياء ذاتها أمام سلطة العرف، والثاني: يمثل الانكسار الداخلي المتجسد في حشرجة الصوت بما يعكس تمزق الأمومة، فالجسد هنا تمرد على إرادة الذات بانكساره وتمزقه.

وعلى مستوى البنية الاجتماعية تأتي الإرشادة كاشفة عن تصدع سلطة العرف التي تبنتها "عساكر" منذ بداية المسرحية، فلم تعد قادرة على المحافظة على صورتها بوصفها ممثلة للعرف ، بل إن تمسكها الصارم بالعرف هو سبب رئيس لمأساتها.

وتتجلى ذروة التراجيديا في حشرجة الصوت التي تفضي إلى كلمة "ولدي" التي خرجت رغمًا عنها، وهو ما يعكس تحولات الذات في شخصية "عساكر" من ذات متماهية من قانون الثأر إلى ذات منكسرة ومنكفئة على جرحها الفردي، وهكذا تنتقل ذات عساكر من ذات جمعية صلبة إلى ذات فردية مأزومة بما يعكس بنية شخصيتها المأساوية.

وعلى ذلك يمكن القول إن الإرشادات المسرحية في مسرحية أغنية الموت جاءت بوصفها بنية درامية موازية للحوار، فقد أظهرت الإرشادات تناقضات الشخصيات وصراعاتها، وجاء الجسد في لحظات انهياره كاشفًا عن تحولات الذات كما في شخصية "عساكر"، ومن ثمَّ فقد كانت الإرشادات ركيزة أساسية في فهم تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية "أغنية الموت".

وإن كانت الإرشادات قد أسهمت في الكشف عن لغة الجسد بما تحمله من دلالات مأساوية ساعدت في إبراز تراجيديا الجسد وتحولات الذات، فإن دراسة السرد يمثل عاملًا مهمًا في الكشف عن الشخصيات وصراعاتها بما يسهم في الكشف عن تراجيديا الجسد وتحولات الذات داخل النص المسرحي.

ثالثا: السرد

---

(1) – المصدر نفسه، ص 183.

يعني السرد: "قول أو خطاب صادر من السارد ، يستحضر بـــه عالمًـــا خياليًـــا مـــن أشخاص يتحركون في إطار زمني ومكاني محدد" (1).

وتأتي أهمية السرد في أنه يقدم: "الشخصيات والأحداث والأماكن، ونقـــل المشـــاعر والعواطف بطرائق مختلفة، ومستويات لغوية متنوعة، كالإخبـــار والوصـــف والتصـــوير والرمز" (2).

وفي مسرحية "أغنية الموت" جاءت الشخصيات ذات طبيعة مأساوية،؛ لذا لجأ توفيـــق الحكيم إلى السرد بوصفه أداة في الكشف عن صراع الشخصيات مع البنية الاجتماعية ومع البنية المكانية والزمانية بما يسهم في إبراز تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

مبروكة: أيام الخوف ذهبت إلى غير رجعة.. لن أنسى ذلك اليوم الذي أخفيت فيه ابنك "علوان" وهو ابن عامين في "قفة" الطحين، وحملته ليلا، خارجة به من البلدة إلـــى القـــاهرة لتستودعيه قريبك الدقاق، في دكان العطارة بحي "سيدنا الحسين"

عساكر: قلت له أنشئه جزارًا... ليحسن استخدام السكين

مبروكة: لم ينفذ رغبتك

عساكر: بل نفذها وألحقه عندما بلغ السابعة بدكان الجزارة.. ولكنه هرب بعد ذلك من دكان الجزارة.

مبروكة: ليلتحق بالأزهر الشريف

عساكر: نعم.. وعندما ذهبت إليه في العام الماضي، رأيته في عمامته وجبته، تكســـوه المهابة، فقلت له: آه لو كان رآك أبوك على هذه الحال، لقرت عينه بك! ولكنهم لم يتركـــوه ليرى ابنه يكبر ويفرح به هذه الفرحة"[3].

ويحمل السرد في هذا المقطع منظورين مختلفين، فسرد "مبروكة" جاء سردًا إخباريًـــا يكشف عن طفولة "علوان" المهددة بالقتل في القرية، ثم تعرج على فضاء المدينة الذي يمثل

---

(1) – عبدالرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ط1، القاهرة، دار الثقافة، 1992م، ص154.

(2) –انظر: عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون، ص120، 128،134.

(3) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص161–162.

الحماية والملاذ، بينما جاء سرد "عساكر" وصفيًا لهيئة "علوان" الجديدة وانبهارها بها، ومن خلال المنظورين تبرز مأساة الجسد وتحولات الذات بالنسبة إلى "علوان".

فجسد "علوان" مر عبر هذه المراحل من مرحلة طفولية متخفية إلى هروب إلى القاهرة وعمله في الجزارة ثم التحاقه بالأزهر، وهذا التتابع الزمني لشخصية "علوان" يعكس عن تناقض بين إرادة العائلة التي تعده قاتلا، وبين إرادة "علوان" في سعيه الفردي إلى العلم والإصلاح.

ويبرز السرد أن شخصية "مبروكة" جاءت في المسرحية بوصفها شاهدة على المأساة، كما يبيِّن السرد أن عساكر تحمل تناقضا في شخصيتها بين محاولة تنشئة ابنها على تبني العنف، وبين انبهارها به بوصفه متعلمًا في الأزهر، وهذا التناقض يمهد لتراجيديا الجسد وتحولات الذات في شخصيتها.

ويظهر البعد الزمني في السرد عبر تعاقب الأفعال من الهروب إلى الإيداع في دكان الجزارة ثم الالتحاق بالأزهر، وهذا التعاقب يجعل جسد "عساكر" مثقلًا بذاكرة مأساوية بين حسرتها على مقتل زوجها، وإعداد ابنها للأخذ بالثأر، وهو ما جعل الزمن يمثل قوة قاهرة على شخصيتها.

كما كشف السرد عن ثنائيات ضدية بين (القرية، والمدينة)، و(دكان الجزارة، والأزهر)، فبرزت القرية في السرد بوصفها فضاء تهديديًا، أما المدينة فقد جاءت بوصفها ملاذًا وحماية، وجاء دكان الجزارة بوصفه مكانًا للعنف، بينما جسد الأزهر قدسية العلم.

وقد اتكئ "توفيق الحكيم" على السرد في إبراز تراجيديا الجسد وتحولات الذات لدى شخصيات المسرحية لما تعانيه بعض الشخصيات كشخصية "عساكر" من فقد وانكسار، فحالة "الفقد هذه تجعل الشخصيات تختزن بعض المواقف والأحوال في العقل الباطن، ثم تتحرك كلما تحركت عوامل التداعي، فتلجأ الشخصيات للسرد لتداوي به حالة الفقد التي تعيشها"[1]

(1) رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2008م.

فقد تجلت حالة الفقد لدى "عساكر" في مقتل زوجها، وظلت ذاكرتها تحمل هذه الذكرى المأساوية؛ وقد استخدمتها وسيلة ضغط؛ لتحريض "علوان" على القتل، وقد كشف السرد عن تلك الحالة

علوان: (ينظر إلى الخرج من غير أن يتحرك) ما هذا؟

عساكر: الخرج الذي جاءتني فيه جثة أبيك، محمولة على حماره، في هذا الجيب وجدت رأسه المقطوع، وفي الجيب الآخر بقية الجسم مقطعا، قتلوه بسكينه الذي كان يحمله، وألقوا معه بالسكين في الخرج، انظر ها هي السكين، تركته بدمه حتى صديء عليه، أما الحمار الذي جاءني بأبيك المقتول، بخطواته التي تعرف الدار، وبرأسه المطأطئ، كأنه على صاحبه متفجع محزون، فلم أستطع الاحتفاظ به لك، فقد نفق بالموت، وعجز عن احتمال هذه السنين الطوال[1]!

إن سرد "عساكر" قد حمل عدة دلالات تراجيدية تمثلت في البعد النفسي والاجتماعي لشخصيتها، فقد لجأت عساكر إلى ذكر تفاصيل حسية عبر سردها (الخرج، والسكين، والدم، والحمار المطأطئ) وهو ما يعكس عمق الصدمة التي تعرضت لها، وهو ما جعلها تستخدم هذه التفاصيل في التحريض على القتل عبر خطابها النفسي.

وقد اتكأت "عساكر" على لغة تشخيصية عبر خطابها؛ محاولة من خلال هذه اللغة أن تضغط على "علوان" كي يتماهى مع سلطة العرف وينفذ القتل، كما أن استحضار حادثة القتل جعل الزمن الماضي محركا للصراع في الزمن الحاضر.

وقد تجلى في سرد "عساكر" ماهية العرف في البنية الاجتماعية المغلقة، فالعرف لا يترك للشخصيات أي وسيلة للنسيان، فوالد علوان قُتل بسكينه، وقد تحولت السكين إلى آلية ضغط على الابن لتنفيذ الثأر، كما كشف السرد عن عدوانية والد علوان (قتلوه بسكينه الذي كان يحمله)، ورغم عدوانيته فإن جسده الممزق قد صار رمزًا اجتماعيًا ضاغطًا لاستمرارية دورة الثأر.

وعلى ذلك يسهم السرد في الكشف عن تراجيديا الجسد، فجسد الأب الممزق يصبح المأساة الكبرى التي تتفرع منها المآسي الأخرى، فالابن "علوان" يصبح محاصرًا

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص166–167.

بدورة الدم، والأم تستدعي مأساة الفقد للتحسر والانكسار تارة، وللتحريض على القتل تارة أخرى.

ويأتي السرد ليكشف عن البعد الفكري للشخصية، كما في سرد "علوان" الذي جاء مختلفاً عن سرديات الثأر والدم، فبينما تحثه أمه "عساكر" على سرعة إنجاز القتل، يلجأ "علوان" إلى السرد الذي يحمل صيغة الحلم والرؤية المستقبلية لبنية الريف المغلقة

عساكر: علوان! ابني.. ماذا أسمع منك؟ أأنت جاد؟ أنت في وعيك؟ ماذا ستقول لهم؟

علوان: (كالحالم) سأقول لهم ما جئت لأقول.. إني طالما فكرت في بلدتي وأهل بلدتي.. على الرغم من اغترابي الطويل، هناك بعد الفراغ من دروس الأزهر، حيث يجتمع الزملاء، وتقرأ الصحف، ويعاودنا الحنين إلى الأرض التي أنبتتنا، نسائل أنفسنا متلهفين: متي يعيش أهلنا في الريف كما يعيش الآدميون، في دور نظيفة لا يؤاكلهم فيها الحيوان؟ ومتى تعرش سقوفهم بغير أحطاب القطن والذرة، وتطلى جدرانهم بغير الطين وروث البهائم؟ متى يختفي "الزير" وتجري في الدور المياه النقية؟وتذهب المسرجة وتضيء المصابيح الكهربائية أكثير هذا على أهلنا؟ أليس لأهلنا حق في الحياة مثل الآخرين؟[1]!

والملاحظ أن حوار "عساكر" جاء انفعاليا (ابني.. ماذا أسمع منك؟) وهذا الحوار يشكل صدمة "عساكر" من وعي ابنها الجديد، في حين أن لغة "علوان" السردية قد اتخذت بعدًا إصلاحيًا عبر أسئلته الاستفهامية، مثل: (متى يعيش أهلنا في الريف كما يعيش الآدميون، ومتى تعرش سقوفهم ..إلخ) وهو ما يعكس وعيا في ذات "علوان" إذ تحاول ذاته أن تتجاوز الواقع المأساوي إلى التطلع إلى الإصلاح.

أما عن المستوى الزمني، فإن سرد "علوان" يجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي يتجسد في اغترابه الطويل عن القرية لكن القرية حاضرة في وعيه، والحاضر يتمثل في مواجهته سلطة العرف الصارمة من جانب، ومن جانب آخر لغة أمه التحريضية، أما المستقبل فيأتي ليحمل حلمًا لحياة آدمية لأهله

(1) – توفيق الحكيم: مسرحية أغنية الموت، ص172.

في الريف، وهذا التداخل الزماني يكشف عن عمق الصراع النفسي لدى "علوان"، فهو محاضر بالفعل الدموي، لكن ذاته تتطلع إلى الحرية والإصلاح.

وسرد "علوان" يبرز أن التراجيديا لا تتمثل فقط في الجسد الممزق للوالد، وإنما تتخذ بعدًا رمزيًا أوسع؛ إذ تصبح القرية نفسها جسدًا مقهورًا يعاني العزلة والتهميش، ومن ثمَّ يُسهم السرد في الكشف عن جوهر المأساة في شخصية علوان بوصفه بطلًا مأساويا، وتتجسد مأساته في كونه قد سعى إلى إصلاح البنية الاجتماعية المغلقة للقرية، لكنه في الوقت نفسه قد دفع حياته ثمنًا لهذا السعي.

وتأسيسًا على ما سبق فقد كشفت البنية السردية في مسرحية أغنية الموت عن جوهر التراجيديا لشخصيات المسرحية، فجاء السرد مجسدًا لصراعات الشخصية وتناقضاتها، فقد لجأت "عساكر" إلى السرد لتتخذ منه وسيلة تحريضية لاستمرارية القتل، في حين حمل السرد لدى "علوان" بعدًا إصلاحيًا وفي الوقت نفسه يصطدم مع سلطة العرف، أما سرد "مبروكة" فقد جعلها شاهدة على المأساة ومن ثم مراقبة لتراجيديا الجسد وتحولات الذات، كما يظهر السرد أن المأساة لم تكن قاصرة على الجسد الممزق فقط، وإنما تمتد التراجيديا لتشمل جسد القرية، بما يعكس تراجيديا الجسد وتحولات الذات للمجتمع بأكمله.

نتائج البحث

بعد دراسة تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية "أغنية الموت" لـ"توفيق الحكيم" توصلت الدراسة إلى عدة نتائج، من أهمها:

- شكلت تراجيديا الجسد وتحولات الذات في مسرحية أغنية الموت مأساة إنسانية، تتجاوز البيئة المحلية إلى مأساة إنسانية كبرى قائمة على صراع نفسي واجتماعي بين الفرد والمجموع.
- جاءت البنية الاجتماعية في مسرحية "أغنية الموت" تحمل بعدًا مأساويًا، وتتجلى المأساة في اتكاء الشخصيات على الاعتقاد والعرف بوصفهما أساسًا للعداء، دون الاستناد إلى حقيقة موضوعية، وقد جاءت البنية الاجتماعية المغلقة في المسرحية بوصفها قوة ضاغطة تعيد تشكيل ذوات الشخصيات من خلال التماهي مع سلطة العرف، أو مقاومتها والتمرد عليها.

- وظَّف توفيق الحكيم الأغنية في المسرحية؛ ليكشف عن تحول ذات الشخصية من ذات نفعية للأسرة أو العائلة إلى ذات منكسرة أمام سلطة العرف. كما أسهمت الأغنية في الكشف عن تناقض الشخصية بين تمسكها الظاهري بالعرف، وتمزقها الأمومي الداخلي.
- أظهرت أشياء المكان (الخرج، والسكين، ودم الأب، والحجر) مع ورودها في سياق الزمن الماضي أن هذه الأشياء الحسية كانت بمنزلة مؤشرات زمنية متجمدة لا تنمحي في سياق دورة الحياة اليومية الطبيعية، وإنما ظلت محتفظة بمأساويتها، وهو ما جعل الزمن الماضي يمثل سلطة قاهرة على الزمن الحاضر بما يقيد حركة الجسد ويتحكم في مصير الذات.
- تمثلت تراجيديا الجسد في أن الجسد الرجولي مرهون بالفعل الدموي، وإن لم ينفذه اتهم بالأنوثة والعار، وهو ما يعكس مأساة الجسد في أنه لم يعد حرًا، وإنما هو ملك للجماعة.
- كشف التكرار في الحوار المسرحي عن فعلين متناقضين لشخصيات المسرحية، فقد اتخذته بعض الشخصيات فعلا مقاوما لسلطة العرف؛ بينما جاء كاشفًا عن انهيار الجسد والذات معًا لدى بعض الشخصيات الأخرى.
- جاءت الإرشادات المسرحية في مسرحية "أغنية الموت" كاشفة عن التناقض الداخلي للشخصيات، حيث جسّدت لغة الجسد مفارقة بين تماسك ظاهري يمثل صوت العرف، وتمزق داخلي أمومي بما يعكس تراجيديا الجسد وتحولات الذات.
- وظف "توفيق الحكيم" السرد لإبراز البعد الفكري للشخصيات، وكشف تراجيديا الجسد وتحولات الذات، فبعض الشخصيات اتخذت من السرد بعدًا فكريًا إصلاحيًا، وبعضها الآخر اتخذه وسيلة تحريضية لتثبيت سلطة العرف وتعميق تراجيديا الجسد وتحولات الذات.
- جاء الزمن في غالب المسرحية دائريًا وقد حمل طابعًا مأساويًا، فالزمن الماضي المتمثل في سبعة عشر عامًا كان بمنزلة سجن تراجيدي للشخصيات وهو ما أسهم في صنع مأساة الجسد وتحولات الذات حين صُدمت الشخصيات من عبثية الانتظار.

- تجلت تراجيديا الجسد وتحولات الذات من إيقاع الحوار المتسارع الذي جسد غلبة العاطفة الجمعية على صوت العقل؛ مما جعل رد الفعل التحريضي أقوى من فعل الرفض الإصلاحي.
- أفاد "توفيق الحكيم" من جوهر التراجيديا القديمة في بناء الحدث المسرحي على حادثة القتل؛ لكن الاختلاف يكمن في جعل المأساة في مسرحية "أغنية الموت" تكمن في تغول سلطة العرف على أجساد الشخصيات وذواتها بما يجسد تراجيديا الجسد وتحولات الذات.

التوصيات

أوصى الباحثين بالتوسع في دراسة تراجيديا الجسد وتحولات الذات في نصوص "توفيق الحكيم" المسرحية، بالإضافة إلى دراسة تراجيديا الجسد وتحولات الذات في النصوص المسرحية العربية، بما يكشف خصوصية المسرح العربي في معالجته لتراجيديا الجسد وتحولات الذات.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- توفيق الحكيم:
- مسرحية أغنية الموت، ضمن كتاب لو عرف الشباب، القاهرة، مكتبة مصر، د.ت،

ثانيا: المراجع:

- إبراهيم أحمد شعلان: الشعب المصري في أمثاله العامية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.
- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، (د.ت)
- إبراهيم شعلان: النوادر الشعبية دراسة تاريخية اجتماعية أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م.
- أحمد علي محمد: جماليات المكان أنسنته، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، مج(53)، ع(634)، شباط 2024م، ص141.
- أحمد العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق دراسة تحليلية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.

- أحمد مجدي حجازي: الفلاح المصري بين التمرد والاستكانة، تحليل سيسيولوجي لحركة الفلاحين في مصر، القاهرة، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر، 2005م.
- أرسطوطاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة من اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبدالرحمن بدوي، الطبعة الثانية، لبنان، دار الثقافة، 1973م.
- ألفريد فرج: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، سلسلة الهلال، القاهرة، السنة الخامسة، العدد (179) شوال 1385هـ- فبراير 1966م.
- أمينة رشيد: علاقة الزمان بالمكان في العمل الأدبي: زمكانية باختين، مجلة أدب ونقد، حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي، مج(2)، ع(18)، ديسمبر1985م، ص53.
- إيريك فروم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة: سعد زهران، القاهرة، عالم المعرفة، يناير 1978م.
- جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1404هـ- 1984م، ص38.
- جلسة مع توفيق الحكيم، مجلة المسرح ، القاهرة، مسرح الحكيم التليفزيون العربي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ع (5)، مايو 1964م، ص8.
- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004م.
- رجب عبدالجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس "في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث"، القاهرة، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، 1423هـ -2002م
- رشا ناصر العلي: الأنساق الثقافية في مسرح سعدالله ونوس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2008م.

- رشدي صالح: شخصيتنا في المأثورات الشعبية، مجلة الفكر المعاصر، العدد (50)، إبريل 1969م.
- سامية أسعد أحمد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج15، ع(4)، مارس 1985م، ص89.
- سوفوكليس: أوديبوس ملكا، إلكترا، ترجمة د. طه حسين، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سبتمبر 2002م.
- عبدالرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، ط1، القاهرة، دار الثقافة، 1992م، ص154.
- عبدالرحيم الكردي: الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، الطبعة الأولى، القاهرة، مطبعة الإيمان،، 1410هـ- 1990م.
- عبد القادر القط: فن المسرحية، الطبعة الأولى، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1998م.
- عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- فكرة المسرح: عرض: سمير سرحان، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم الثقافة والإرشاد القومي، العدد الثامن، السنة الأولى، أغسطس 1964م.
- فوزي فهمي أحمد: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.
- لويز مليكة: الديكور المسرحي، ط3، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990م.
- لويس فاراجاس: المرشد إلى فن المسرح "الدراما"، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مراجعة: مرسي سعد الدين، سلسلة الفنون، القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الأعمال النقدية الكاملة(5)، 2009م.
- محمد السيد محمد إبراهيم: بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ "دراسة في الزمان والمكان"، الطبعة الأولى، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004م.
- هنري عيروط: الفلاحون: ترجمة محيي الدين اللبان، وليم داوود مرقص، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005م.
- وائل ديوب: الأمية الحضارية بين الأبجدية والمعلوماتية، مجلة المعرفة، ع (433)، أكتوبر 1999م، ص107.
- يمينة حمداني: الأنا والآخر وإشكالية الانتماء للوطن رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح أنموذجًا، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع (27)، 2011م، ص165.
- يوسف مراد: أصل التراجيديا عند اليونان، مجلة المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم الثقافة والإرشاد القومي، العدد الثامن، السنة الأولى، أغسطس 1964م.