الموت بين التماثل والتباين
فى النص المسرحى

د٠ أحمد السيد محمد السيد(*)

مقدمة :

عندما يتحول الموت إلى سلاح الذاكرة الحية التي تختزن قدراً وفيراً من الأحداث والرموز الثقافية، إنه يقدم عبرها، على إشهار الكتابة بكل ما تختزنه من حدود معرفية وحدود خيالية في وجه الموت الذي يتربص بالجسد، وهو بعبارة أخرى "يفضح عري الموت بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنه في المقابل لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك التي ستمكنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوهج الرمزي والجمالي"(١). وهذا ما تبحث عنه هذه الدراسة، خاصة أن الميلاد والزواج والموت ثلاث تيمات رئيسة في حياة الإنسان، على أن هذه الأخيرة أي تيمة الموت قد تبدو لأول وهلة أقلهن شيوعاً كمادة للكوميديا، ولكن هذا غير صحيح "أعرب هزليت Hazlit في القرن الثامن عشر عن صعوبة إمساك المرء نفسه عن الابتسام أو الضحك أثناء تواجده في جنازة"(٢). ولكن خلف هذا الوعي تكمن فكرة أن هذا الميت حي بطريقة ما، في مكان ما، بمعنى أنه سيستمر في مزاولة ما كان يفعله من قبل، حتى بعد موته.

(*) المدرس بقسم الإعلام التربوى كلية التربية النوعية – جامعة بنها.

(١) عبدالسلام المساوي: الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، عالم الفكر، الكويت، العدد ٤، المجلد ٣٥، أبريل ٢٠٠٧، ص٩٩.

(٢) ت.ج. أ.نلسن: نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة : ماري إدوارد نصيف، إصدارات أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٠٣.

ولما كان الموت محوراً شائكاً في معظم الكتابات والفنون الأخرى، كما في كل النصوص المقدسة القديمة من أساطير وأديان وسير، فإن أي تجربة مسرحية ترهن له، تكون مرشحة لمزيد من التصعيد التناصي تبعاً للحمولة المعرفية والثقافية لصاحب التجربة، وتبعاً للمقاصد المستهدفة من الإقدام على كتابة هذه التجربة.

بل وامتصاص كل مخزونه الثقافي عن الموت، وإعادة إفرازه في مستويات إبداعية متنوعة، ولكنها تضع هذه المستويات لخط فني متلاحق، يحبك تفاصيله ضمن لحظة إلى أخرى، ومن حركة إلى حركة يعرض علينا الكاتب المسرحي شريط التاريخ الإنساني بكل حمولاته التاريخية والأسطورية والفنية في توليفة إبداعية.

أهمية الدراسة:

يتشكل معجم الموت في النص المسرحي إفراداً وتركيباً بنسب عالية، وهذا ما يجعل هذه المسرحية مكرسة لتجربة الموت بكاملها؛ فألفاظ الموت وتراكيبه تخترق الفقرات والحوادث من البداية إلى النهاية، ويتنوع هذا المعجم تبعاً للدلالات التي تراهن عليها الرؤية الإبداعية إلى الموت، وهي دلالات تحيل على حقول متنوعة تكتسب أبعادها من التقاطعات المعرفية والثقافية التي تحيل بها المسرحية إلى الخلفية الثقافية التي يصدر عنها الكاتب المسرحي، وهو يرفع مسرحيته في وجه الموت، تنسجم تماماً مع المقصدية المراهنة على ملامسة الحقيقة الوجودية ومن هنا تأتي أهمية الدراسة.

وتبدو إشكالية هذه الدراسة في هذه التساؤلات:

- ما هو الاختلاف في المفهوم بين الواقعين العربي والعالمي في رؤية الموت؟
- ماهي العلاقة بين العدل والحرية من منظور الموت؟
- ماهي المسافة بين الموت المادي والمعنوي في النص المسرحي؟

منهج الدراسة:

استخدم الباحث المنهج التحليلي لسبر أغوار النصوص المسرحية المتشابكة مع لعبة الموت في إطار سوسيولوجي.

١- حفل لتتويج الدهشة(*) وأسئلة الموت :

تبدأ المسرحية بلغز أشبه بالأعمال البوليسية، حيث ثمة جريمة قتل وسط أجواء مثيرة للتساؤل من قبل الأطراف الحاضرين لمحل ارتكاب الجريمة، ومن خلال هذه الأطراف وعلاقاتهم بالمجني عليهما تتوالى الأسئلة المجردة ذات الأبعاد الوجودية على وعي المتلقي، ويتكفل كل مشهد بإبراز إحدى وجهات النظر لشخصية من الشخصيات ذات الصلة بالقتيلة؛ ولذلك فالمسرحية أقرب إلى رواية (وجهات النظر) التي تتشكل عبر عدة رؤى متعارضة متكاملة.

في المشهد الأول من المسرحية يتفجر عدد من الأسئلة والألغاز المتعلقة بحادث سيارة؛ ففي حين يفتتح المشهد بمنظر يشتمل على مكونات تقليدية تتوافر عادة في أي حادث من هذا النوع؛ فإن الكلمات التي تنطلق بها الشخصيات تبدو كالألغاز تساهم في مزيد من الغموض على المعنى الأول الذي يتبادر من هذا الحدث المألوف؛ فأي غرابة أن ينظر المتفرج إلى خشبة المسرح فيرى: عاموداً مكسوراً اصطدمت به سيارة فتحطمت مقدمتها في مساء يوم من الأيام؛ فلقيت المرأة التي كانت تقود السيارة مصرعها وتمددت جثة على أرض الشارع، وقد التف حولها بعض الناس منهم: ضابط وشاب صغير وصحفي يلتقط للصريعة عدة صور فوتوغرافية من زوايا مختلفة؟! هذه العناصر تبدو على درجة مفرطة من الألفة والاعتياد، ولكن معمعة التغريب تحتدم منذ الكلمات الأولى التي يتفوه بها الصحفي: (لغز غريب / في الأربعين تموت سيدة بدون اسم/ ولا عنوان) **(المسرحية : ص١١٩)**

(*) وليد منير: حفل لتتويج الدهشة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

هكذا يحاول المؤلف أن يوسع من أفق التوقع ليتسع لمثل هذه المفاجأت النصية المقبلة؛ فإذا كانت الإيماءة الأولى إلى ما يكتنف هذا الحادث من غموض قد بدأت في كلمة الصحفي هذه، فإن توالي الأوصاف الواردة على ألسنة الحضور تُكثف من عمق اللغز المربك؛ فمن الوارد فقدان أحد الهويات في حادث ما (الشخص أو السيارة)، ولكن أن تفقدها جميعاً ويتفوه الشاب الحاضر بهذه الكلمات عن المرأة: (في هذا الحي وُلدت / وما من أحد في هذا الحي / رآها من قبل) . **(المسرحية : ص١٢٠).**

فحينئذ يتسع نطاق المفارقة ليصل إلى حدود البلبلة؛ فهذه الجمل المتوالية تثبت للقتيلة جُملة متناقضات في آن واحد؛ فهي حاضرة غائبة ومعروفة منكرة وظاهرة باطنة!! وإلى هذه الرحلة يجب فض الاشتباكات بين الخيوط السردية حيث الطابع اللامعقول الذي يصبغ معظم شخصيات العمل، حيث كثافة المفارقة وحِدة الإدهاش المُتخلَقة من هذا الطابع؛ تجعل النص يقترب إلى فن السينما إذ "يتملكنا تأمل شعري ودرامي في الموت، واحتفال به. ومما يعطي هذه المسرحية تميزاً خاصاً امتلاكها لفكرة فلسفية واضحة عن الموت، وتمايز أشخاصها بمعنى أنهم ليسوا من خلق مخيلة واحدة، ووجود أحداث شبه حقيقية بالرغم من الطابع العبثي العام، وقرب لغتها إلى الحياة، إنها دراما قادرة على صنع مفارقة حادة باقتدار شديد، وهي مفعمة بالدرامية والدهشة معاً. وانطلاقاً من مشاهدها الشعرية أود أن أطرح تساؤلاً أخيراً: هل تنتمي المسرحية بطبيعتها وحركتها وتوظيفها للألوان والكتل فيها، بإيقاعها الكلي، إلى عالم المسرح أم أنها أقرب إلى عالم السينما؟

إن حيلة (الفلاش باك) تبدو قادرة على تحريك المنظور وتنويع المشاهد وتصوير الخارج والداخل في الآن ذاته، ويمثل هذا التوظيف المتداخل العجيب للمعطي السينمائي لغة بصرية لافتة داخل المسرح. إنني أعتقد أن آلية فن

السينما وحركيته قد صبغت المسرح الشعري لوليد منير بطابع مختلف لما كان عليه المسرح الشعري من قبل"[١].

وتتحول المرأة في المسرحية على هذا النحو الغامض إلى مجال للتشريح المباشر وغير المباشر؛ فالصحفي يستنبط أنها غنية من خاتمها الماسي، ورجل في جانب المسرح يظن أنها سائحة فيعارضه زميله بأنها مصرية الملامح رغماً عن بشرتها البيضاء وشعرها الأصفر؛ إذن فقد غدت هُوية المرأة (العِرقية) على محك التكهن، وتمتد خيوط التوقعات من الرجلين العابرين لتصل إلى علاقات المرأة بهذا الحي فهل جاءت إليه لزيارة (أصدقاء أو أقارب أو عشيق)؟، هذا في حين يظل الشاب – مع أنه يسكن في شارع قريب من موقع الحادث – متحفظاً نوعاً ما عن الإدلاء في مسألة علاقات هذه المرأة.

الشاب يقف على أرض الحيرة والشك، أما الصحفي يبحث عن قصة مشوقة غير مُهتم بأرق الضابط في بحثه عن ملابسات الحادث وأسبابه ليغلق ملف قضيته على وقائع يصوغها العقل؛ ولذلك عندما يمعن الصحفي النظر في الجثة قائلاً:

الصحفي : (في وسط المسرح)
كأنها نائمة
ليس هناك خدش
ليس هناك كدمة.

الضابط : بعض الجراح غير الظاهرية، لم نر ما تحت الثياب.

(المسرحية : ص١٢٢)

(١) صلاح فضل: قراءة نقدية في المجموعة المسرحية حفل لتتويج الدهشة، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٩٨، ص١٣٣.

وإذا كان الضابط في هذا النص يمثل صوت العقل – أو بالأحرى العقلنة – فإن الصحفي يجسد صورة صانع الأساطير ومروجها حتى وإن تداعت أسسها الواقعية، هذا في حين أن الشاب يخالف: هذه العقلنة التي تسعى نحو التعميم على مناطق الغموض والإبهام الضرورية لإشعال طموح المعرفة الإنسانية وشحذ ملكات الأفراد والجماعات، وفي الوقت نفسه لايفتعل غموضاً ليجني من ورائه مجداً زائفاً مضللاً على أطلال حقائق الحياة والوجود، خارقاً لخطاب سياسي خفي يود المؤلف أن ينقله لمتلقيه حول وضع مهزوم.

فالشاب ليس هذا ولا ذاك؛ إنه يجاوب الرجل الواقف بجانب المسرح عندما يستغرب مجريات هذا الحادث قائلاً:

(أثم شيء واضح في هذا العالم) **(المسرحية : ص١٢٣)**

وهو بهذا لا يريد أن يخدع نفسه ومن حوله بأن ألوان غموض العالم كلها قد انفرجت أقفالها وفتحت مغاليقها، ولم يبق في ثنايا العالم _ أو الكون – سوى هذه المرأة طريحة الطريق!!، فهي السيدة المقتولة تكمل دائرة الغموض والزيف.

إن جملة الشاب هذه ذات أهداف متعددة إذ تؤكد السبيل لاستقبال العمل في إطار ظواهر الحياة التي لا تبوح بسرها الكامل؛ فالغموض ليس عبثاً مجانياً، إنه جزء من تكوين الإنسان وعالمه، ومن ناحية أخرى تصرف هذه العبارة ذهن المتلقي عن الاكتفاء بالمعاني الأولية الصادرة عن الأحداث إلى التفكر في معان أبعد غوراً، كذلك فإن هذه الكلمات وأمثالها ذات هدف درامي يتجلى في امتصاص غضب المتلقي الذي لا يصبر على مثل هذه الحوارات الذهنية، وكأنها تقول له – ضمناً –: إنك رضيت في حياتك بالكثير الذي يتأبى على الفهم، فما بالك لا تتقبل لغزاً واحداً من بين مئات الألغاز التي تحدق بك؟! وهو هنا يعري واقع سياسي مأزوم من الزيف والغموض.

وبالإضافة إلى هؤلاء المتحاورين يندس رجل عجوز رث الثياب قصيرة، يحدق في المرأة الملقاة والشاب يتابعه بدهشة مفرطة.

هذا كله يجري والضابط والصحفي مازالا يتنازعان حول نقطة خلافهما ذاتها؛ فالضابط لا يرى في الحادث ما يدعو إلى العجب والصحفي يرى أنه حيال ليلة متوجة بالدهشة، وكلاهما ملتزم برأيه لا يحيد عنه، وإفراط الصحفي في تصوير السيدة يثير استياء واستغراب الضابط؛ لأن الأمر لا يستحق كل هذه المبالغة .

الضابط : إنه أمر بسيط
شائع
يحدث كل ساعة، لا أستطيع أن أفسر اهتمامك المريب

الصحفي : أبداً
لتطمئن
لم يعد بالفيلم إلا هذه الصورة
عندي هاجس ما..
أنها سيدة ليست ككل السيدات. **(المسرحية : ص١٢٤)**

إذن فقد اتضحت مجموعة من الرؤى – حتى الآن– حول هذه السيدة حال وجودها على تلك الحال، فالضابط والصحفي والشاب والرجلين اللذين يمثلان الرأي العام أو رأي (رجل الشارع).

ولكن عندما تأتي سيارة الإسعاف بصوتها المألوف وضوئها الأحمر الذي يومض من عمق المسرح، وينظر جميع الحضور إليها، آنئذ تغافلهم السيد الممدة وتقوم؛ لتقف في مواجهة الجمهور لتدلي ببيانها الصادم والمقوض (لأطروحات) السادة الحضور عنها، إنها قامت من موتها أو بعثت لتقول:

كلهم مخطئون. / لأنهم يرونني ميتة. / لكني أعذرهم. / الموت ساعة من التأمل العميق. / في حركات الكون. / الموت وثبة إلى الأمام. / الموت حلم. /

الموت حانة بلا رفيق. / يشرب فيها المرء. / زمانه الضائع. / الميتون وحدهم على صواب./ الميتون وحدهم أسطورة. / لأنهم لا يعرفون الشك. / لأنهم لا يعرفون الأسئلة. / من أجل هذا فأنا أعذرهم، / أعذركم جميعاً. / وأفتح الأقواس للدهشة والسؤال. / فهذه طبيعة الأحياء). **(المسرحية ص ١٢٥- ١٢٦)**

تحتشد كلمات المرأة من أجل منح الموت معنى مغايراً للمفاهيم الدارجة حيث يغدو مناقضاً للفناء الذي يبتلع صاحبه فلا يسعى إلى عالم الإدراك والشعور، على العكس من ذلك تحاول هذه الكلمات أن تجعل من الموت باباً للرؤية الأنفذ والأشمل والأعمق، إنه انطلاق من الضرورات الكابحة وحرية تجوال في أنحاء الكون، هو حلم – كما تقول – بكل ما ينطوي عليه الحلم من انفلات من أسر الجسد ووثوب على حواجزه، وسياحة مطلقة في المكان والزمان هو نهاية للأسئلة التي تثقل الإنسان أثناء حياته، إنه انتقال من السؤال المحرق إلى بَرْد الإجابة، ومن الحيرة المؤرقة إلى اليقين المطلق، ومن الخوف من المصير إلى لقائه.

- **الموت /الحياة**

إن المسرح لأنه لعبة الخيال والافتراض فإنه قادر على إعادة النظر في أكبر القضايا، ومناقشة أرسخ المفاهيم والتصورات، والعبث – نعم العبث – بأعرق التقاليد؛ فالمسرح الحقيقي تقويض للأفكار المهزومة التي تحد من خيال الأفراد والمجتمعات، وتئد التطلعات نحو عالم أجمل وأرقى. ورؤية الموت على هذا النحو التي تُطرح في ثنايا الجمل السالفة هي دعوة ضمنية للتخلي عن النظر إليه بوصفه غياباً – أو بالأدق الغياب – وانسحاباً من عالم الأحياء، إلى رؤية أكثر رحابة عندما يتحول إلى حضور ولكن بطريقة مخالفة للحضور الجسدي الحيوي الملموس، وعلى هذا النحو يضيء النص جانباً مغيباً في التجربة الأهم على مدار حياة الإنسان، ويدعو – في الوقت نفسه – إلى قبولها

وتأملها دون التشبث بظاهرها القريب والاكتفاء بالحداد والتهالك على إشهار تجلياته.

ذلك لأن بقية المشاهد هي تنويعات مكانية زمانية لإثبات جملة حقائق عن الموت في علاقاته بالحياة والأحياء، فضلاً عن كشف لألوان من التماهي بين بعض المتناقضات الوجودية الكبرى؛ فثمة تداخل أبعد مما نتوقعه – كما يومئ النص – بين الحياة والموت والفرد والمجموع والسياسي والقدري والحلم واليقظة والمرئي واللامرئي واليقيني والحدسي والمادي والروحي، إنها ثنائيات اصطنعها الإنسان لأجل استيعاب العالم والفصل الافتراضي بين الظواهر؛ على هذه القواعد بُني النص وتفرعت أحداثه لتتشعب وتلتقي في نهاية أمرها من حيث ابتدأت.

ومن موقع الحادث إلى إحدى حانات المدينة ينتقل المشهد الثاني، حيث الضوء الخافت في البار الصغير ذي الشباك المطل على شارع يموج بالسيارات والضجيج، ويجتمع حول الموائد الأربع الموزعة في الحانة أشخاص ذوو مشارب متنوعة؛ ففي (الركن مائدة بها فتى واحد رث يشرب البيرة/ المائدة الثانية في الركن الآخر بها ثلاثة أشخاص المائدة التي بجوار الشباك بها أربعة آخرون / مائدة فارغة). **(المسرحية : ص١٢٧)**

حديث السكارى ومن في طريقهم إلى السكر هو حادث سيارة المرأة وعلى الرغم من أن الحوار يبدو تكراراً للشائعات والأقاويل الدائرة في المدينة عن هذا الحادث، فإن أهميته تكمن في أنه فتح لأطياف النسبية والاختلاف حول هذه الضحية، ورصد للإدعاءات الذائعة حول علاقات هذه المرأة، ولعل اختيار السكارى في هذا الصدد جاء لأنهم: أجرأ على الجهر بما يشغلهم وأجسر في حكمهم على الجدل الدائر في واقعهم، هم يكشفون الموقف دون وعي، أو ما يشبه تعرية المفردات.

الأول : تعرف اثنان عليها أمس في المشرحة.

الثاني : وثالث تعرف اليوم عليها.

الثالث : عجباً ..

من هذه السيدة الغامضة؟

الأول : والغريب أن كل واحد من هؤلاء يدعي شيئاً.

الرابع : مجانين ..

الثاني : هناك واحد يقول إنه أبوها ..

آخر يزعم أنها زوجته .. ثالثهم أغربه، يصر في التحقيق أنها سلطانة مخلوعة، وأنه خادمها.

الرابع : قلت مجانين .. **(المسرحية : ص١٢٧)**

ليس هذا الحوار هراء سكارى بقدر ما هو امتداد للنزوع النسبي الذي قرب بين الثنائيات المتناقضة أو صالحها في المشهد الأول، ثم كرس لنسبية الرؤى وتعدد المنظورات للموضوع الواحد في هذا المشهد الثاني، وتتواتر التساؤلات والتكهنات عن سبب قتل المرأة على هذه الصورة، فهل قتلت أم انتحرت أم هناك سر وراءها لم يتكشف؟!.

ولأن الموت ليس نقيضاً للحياة كما يريد النص أن يقنعنا فإن أحد المتحدثين في الحانة ينقل عن الطبيب دهشته إذ يقول: (إن نبضها مازال موجوداً/ وأن دمها / يبدو كما لو كان من فصيلة نادرة) **(المسرحية : ص١٢٨)**

وكأن الفحص الطبي في حيرة من أمره بين حياة المذكورة وموتها؛ فالعلم – صار كذلك – إزاء هذه الوقائع الملتبسة في حيرة من أمره، والنص بهذا يعيد النظر في الإيمان المطلق بنتائج العلوم الطبيعية؛ فالمنظور المطروح هنا للعلم ينتمي بجداره إلى فلسفة العلم في القرن العشرين ويتنصل من الجمود النظري والفكري الذي صاحب العلم وفلسفته وذلك تأكيد على تغييب أي بادرة لليقين أو

الوضوح، وهذه غاية أساسية يسعى إليها النص المسرحي في فترة تسعينيات القرن الماضي، ومما يؤكد ذلك هو فعل أحد الحضور – في لمحة من لمحات النص النافذة – إلى سياسة الإلهاء التي تمارسها السلطة عبر اختلاق هذه الحوادث أو استثمارها لتوجيه الأنظار ولفتها إلى قضايا لا طائل من ورائها تعتم على هموم المجتمع الأصلية ومشكلاته الجوهرية؛ فأحدهم يقول وسط احتدام المناقشات والخلافات حول أصل السيدة: (هراء يشغل الناس عن الدقيق والسكر والصابون) **(المسرحية: ص١٢٩)**.

وهذه الملاحظة الثاقبة توهم بإمكان افتعال الحدث من أساسه؛ فقد يكون صناعة بلا أساس صحيح أو تضخيماً لحادث تافه لا يستحق كل هذا اللغط.

وامتداداً لحالة التزييف تلك ينتقل الحوار إلى منطقة أخرى حيث يستغرق أصحابها في حوار لا علاقة له بمجريات الحادث.

الأول : من سيفوز؟

الثاني : الأبيض.

الثالث : الأحمر.

الثاني : فلنتراهن.

الثالث : عشر زجاجات العشر.

الأول : المباراة النهائية للكأس غداً.

توقعي تعادل جديد.

الثالث : مستحيل.. إنه الكأس **(المسرحية : ص١٣٠)**

تلك المبالاة التي يتحدث بها الثلاثة تشير إلى من نفض يديه من الشأن العام، واكتفى بالتفاعل مع أحداث رياضية يبذل من أجلها بعضاً من ماله، لكن يكشف المؤلف عن هذا الموقف له أصول فهو في حد ذاته يشير إلى خوف الناس عن التدخل في أي شأن قد يجلب لهم المشاكل.

الثالث : لنشرب دواني بالداء

(يشربون)

(ينحني قليلاً ليهمس)

حاذراً

هذا الذي يجلس عن مقربة

يدس في كلامنا عيونه

الثالث : رأيته من قبل.

الأول : مخبر مسكين.

الثاني : قد ...

الأول : وإذا كان فماذا يا أخي في الأمر؟ **(المسرحية : ص١٣١)**

هذا الحوار يكشف عن المجتمع القمعي أو البوليسي الذي تدور فيه الأحداث، حيث العيون والعسس ومترصدو التجمعات حتى في الحانات؛ ولذا فالسلامة في الأحاديث الفارغة، إلا أن هناك شاب على طاولة بمفردة يحتسي البيرة ويحدث نفسه ويقرأ الجريدة ويحدق في صورة القتيلة، ويناجي نفسه: (رأيتها أين / ...../ كأنني أعرفها ../ ذاكرتي تسقط، / كيف ماتت؟/ كيف انتظرت أن تحبني، / وأن تقول لي: حبيبي./ هل أنا الموهوم وحدي؟!/ هل أنا النائم في اليقظة/ واليقظان في المنام؟) **(المسرحية : ص١٣٣)**

من بين ساحة الغياب هذه نشأت إذن شخصية جديدة ذات صلة بالسيدة، هي الحب الذي مضى، أو ذكرى تلح عليه وصارت أرقاً ملحاً عندما صادف الوجه الغائب على صفحات الجرائد، ولهذا فعندما فاجأه الحادث تأوه: (آه/ أحس رغبة في ذرف ما اختزنت من دموع/ لسنين معاً) **(المسرحية: ص١٣٤)**

إنه صاحب جرح قديم فتح مجدداً على أثر تلك الحادثة. وكأن الفقيدة هي "ليلى" التي يدعي محبتها ويفصح بها عن كل رغبة في ضميره، وهكذا تحولت المرأة إلى ما يشبه الحياة، أو رمز للدنيا أو الوجود الذي تنازع الجميع على

امتلاكه والقبض عليه، ويتهالك الراغبون للظفر بعطائه، وينتظر العاشقون نظرة منه، في حين يدعي البعض موتها، وموتها يعني انقطاعه عنها وانقطاعها عنه، وآخرون يرفضون موتها إذ ما زالت تتمتع بأسباب الحياة .

ينخرط الفتى في هذيانه قانطاً من واقعه الخاص، متحدثاً عن خيالاته وهواجسه السمعية والبصرية، وتبدو كلماته في هذا السياق وكأنها ملاحقة لسراب يحسبه الظمآن ماءً.

وتساؤلات الفتى واستنكاره تبدأ برفض تصوره للعالم دون حضورها؛ فهو ينظر إلى رفاق الحانة ويسأل: (لماذا تموت وهم لا يموتون؟/ كان لها في الحياة مبررها/ أن تصادفني،/ وتقول: أنا من؟ **(المسرحية : ص١٣٦)**

إنه في انتظار من يخبره (من هو)، من يمنحه شارة ماهيته، ويرفع عنه ثقل العيش في الحياة بلا هوية، فأي قدرة لتلك الغائبة التي يكتمل حضورها الوجود وتمنح المسميات أسماءها.

وهو إزاء الضياع الذي يفتح له فاه بعد رحيلها، لا يأمل في حياة تساوت الموت ولا في وجود على حافة الهاوية:

(لماذا أعيش/ وفي وجهها خطاي الكسولة؟ / يا سأمي، / أين مني خلاصي؟) **(المسرحية : ص ١٣٧)**

وتتصاعد أزمة الفتى لتبدو عليه في أعراض جسمية؛ فلم تعد مشكلته متعلقة بعدة شواغل عقلية خالصة بل امتدت لتمتحنه بصداع في رأسه يوشك أن يفقده صوابه ويزيد من هذيانه؛ فهو يضع يده على جبينه: (آه / صداع رهيب / تراها تفتش مخي/ لتعثر على اسمها / وهويتها؟)**(المسرحية ص : ١٣٧)**؛ فهو يتصور أن هويتها الضائعة رهن بالتقائه بها، وهو كذلك أيضاً.

- **الجثة بين الغياب والحضور**

وسط هذه الأحاديث والتكهنات والآلام في هذه الحانة يدخل بائع الجرائد صائحاً: (اختفاء الدليل الوحيد / جثة السيدة) **(المسرحية : ص١٣٨)**، ليختتم

المشهد بهذه المفارقة الصادمة؛ فأمارة الموت الملموسة وهي الجثة التي يختصم حولها الجميع قد اختفت، وعلى هذا فتحقق الموت صار مدعاة للريبة، وإن تحقق فلا دليل يوضح سببه وكيفيته!!.

وبهذه الوتيرة المتصاعدة يعظم لغز السيدة ويصير دور جهات التحري والتحقيق بالغ الصعوبة، وتبدأ التحقيقات في المشهد الثالث من حيث اختفاء الجثة؛ فقد تحول الجهاز الشرطي من التنقيب عن أسباب الحادث وخلفياته وملابساته في موقع حدوثه وأثناء حضور الجثة إلى البحث عنها بعد فقدها.

والمشهد الثالث كله هو نص التحقيقات مع الأطراف المعنية، والهم الأول للمحقق هو الكشف عمن سرق الجثة، وهو السؤال المحوري الموجه للمحقق معهم كافة، وأول المسؤولين هو الأب الذي يدعي أنه والد الضحية وأنها ابنته الوحيدة، وهو من رجال الأعمال المشاهير ذوي الطلعة المهيبة في الخامسة والستين من عمره، ويدعى أن الراحلة كانت كاتبة مشهورة ليس لها أصدقاء ولا زوج، وألفت كتاباً واحداً، وعندما يطلب المحقق من الأب رؤية هذا الكتاب ينتفض واقفاً قائلاً له: ها أنا ذا، وينتهي التحقيق معه.

أما الرجل الثاني الذي يحقق معه فهو المحامي الذي يدعي أنه زوج المرأة، وينكر تماماً أن لها أباً، قاطعاً أن أباها قد مات قبل أن تولد!! وينفي كذلك أن لها أسرة؛ فهي مقطوعة الجذور وتزوجها بعد حب انتهى إلى الاتفاق على الزواج، ثم يدعي أنها كانت ممثلة وبلغت أعمالها عشرين فيلماً سينمائياً، وهذا ما يُربك المحقق لأنه لم يشاهد أياً من أفلامها، ولكي يزيل شيئاً من هذا الإبهام يسأله عن أسماء بعض الأفلام فيذكر الزوج له منها ستة هي: (الحلم والليل اللذيذ وفتاة الطيف والسراب والنائم والعشق على أرصفة الغروب)، وعندئذ يجيبه المحقق: (هذا عجيب/ مرت الأسماء كلها/ كأنها فيلم واحد طويل) **(المسرحية : ص١٤٤)**، والشيء نفسه الذي حدث مع (الأب) يحدث مع هذا

الرجل؛ فعندما يسأله المحقق عن ماهية هذا الفيلم الطويل ينتفض واقفاً قائلاً: إنه أنا، وينتهي التحقيق.

الكاتبة صارت ممثلة هذه المرة في فيلم طويل متنوع الأحداث بين النوم واليقظة والحب والسراب والحلم والحقيقة، وهي تنويعات سرمدية على لحن أصدق ما تسمى به الحياة، وثمة اتساق بين الكاتبة والتمثيل.

ثم يشرع المحقق في سؤال الشاب الثلاثيني الذي يدعي أن الفقيدة كانت سلطانة وأنه كان محض خادم مطيع، ويلقي بشكوكه بشأن سرقة الجثة على: رجل الأعمال (الأب) والمحامي (الزوج)، نافياً أن يكون لها أب أو زوج؛ ليزيد القضية تعقيداً في وجه المحقق، ويتحدث هذا الشاب عن (السلطانة) المليئة بالإجلال والتقدير والإشادة.

الشاب : ليس لها أب ولا زوج.

المحقق : لها ماذا إذن؟

الشاب : أيامها الخالية السعيدة ..

المحقق : متى؟ وأين؟

الشاب : حين اعتلت عرش البلاد كلها سلطانة متوجة.

بين يديها تستدير الشمس والبحار والجنائن.

المحقق : (ساخراً يتنهد من الضيق) ثم؟

الشاب : هوت. حاربها الأوغاد واستباحوا ملكها العظيم.

المحقق : واعتزلت حكم البلاد؟

الشاب : ثم استقرت وحدها في بيتها الرائع.

(المسرحية : ص ص ١٤٦-١٤٧)

كأنه يتحدث عن روح خيالية، بلون مصر في قوتها وضعفها. في شكل درامي غريب يقترب بالمسرحية من النصوص الصوفية الرفيعة، التي استثمرت رمز المرأة لتعبر به عن: المطلق المتعالي على التجربة والحس،

وعن الذات الخالقة التي تُشاكل الأم في رعايتها واحتضانها، وعن العاشقة التي يكدح العاشق للاتحاد بها أو الحلول فيها، وعن القوة التي تدفع كل كائن للاتحاد بنظيره الأنثوي رغبة في الاكتمال والاتساق ... يفيد النص إذن من تجربة الكتابة الصوفية التي أغنت عدداً من الرموز غنى واسعاً كالمرأة والخمر على وجه الخصوص. لدرجة أن الخادم يقول:

(منذ شهر/ ربما / منذ ثلاثة/ صارحتها بالحب / كنت مجنوناً حقيقياً/ لماذا لم أحطم مهجتي/ كماسة / من أجل ألا يعتريها الخوف مني؟/ من عيوني،/ من خطاي في حديقة المنزل، / من بوحي الذي أجج في حنينها النار، / ولم تقدر سوى أن تهجر المكان)

(المسرحية : ص١٤٨)

هناك ملاحظة لا تخفى بالنظر العابر مفادها أن هذه السيدة يتمنى من حولها جميعاً الاقتران بها أو القرب أو ادعاء النسب أو العيش في كنفها ، في حين أنها تنأى عنهم أو تتسرب من بين أيديهم أو يتشكك المحيطون في العلاقة المدعاة لأحدهم بها، هذا رغماً عن تأثيرها النافذ عليهم جميعاً؛ فالأب هو كتابها والزوج هو فيلمها والشاب هو خادمها، وهذه المفارقة الصارخة تفتح في وعي المتلقي نوافذ ربما لم يتيسر له معالجتها من قبل؛ إذ كم من الأشياء في حياته يتوهم امتلاكها وهي في واقع الأمر تمتلكه، وما أكثر ما يسعى إليه تحت وطأة الأمل في الاستحواذ عليه ولايستطيع مهما أوتي من قوة القبض عليه لتبدو المفارقة واضحة، تلك المفارقة التي يصنعها النص بشكل واضح وبأدواته المسرحية.

يلجأ المؤلف إلى حيلة ماكرة حيث انسحاب الظلام على هؤلاء الجلوس وتركيز الضوء على الفتى والفتاة، يشير إلى أنهما يقفان على صعيد آخر وشاطئ مغاير؛ فهما ما زالا في مرحلة تأمل عالم يعج بالأقنعة والمشاعر

الزائفة والألسنة المراوغة، ومخاوف الفتاة مبعثها الخوف من الانخراط في صناعة الأكاذيب وإنتاج أشكال الزيف، إنها تحلم بالنجاة.

وبينما هم على تلك الحال إذا بصوت المرأة يأتي رويداً رويداً من بعيد مصاحباً بصوت حركة المياه الواهنة؛ ليتلو على أسماعهم كلماتهم التي قالتها عندما انتفضت من رقدة الموت في الفصل الأول: (الموت ساعة من التأمل العميق/ في حركات الكون./ الموت وثبة إلى الأمام./ الموت حانة بلا رفيق./ يشرب فيها المرء زمانه الضائع./ الميتون وحدهم على صواب./ الميتون وحدهم أسطورة./ لأنهم لايعرفون الشك./ لأنهم لايعرفون الأسئلة.)

(المسرحية : ص١٧٢)

وفي بناء دائري تؤكد المسرحية على المعرفة ونزع اليقين حتى في واقعة الموت، واختلط العاشق بالخادم والمحب بالمبغض والمعطاء بالانتهازي، فضلاً عن التداخلات الصاخبة بين الواقع الملموس (أو مايظن أنه ملموس أو متعين) والخيال المفارق (الذي تنتجه الأحلام والرؤى والكوابيس والهلاوس والتصورات الذهنية)، حيث خطاب الأسئلة الذي لا ينتهي.

٢- مسرحية الداية والحانوتي[١].

- لحظة الموت والحياة :

يطالعنا المؤلف ببنية مألوفة وغريبة في ذات الوقت، الجمع بين الموت والحياة في عنوان واحد، الداية وهي قديماً السيدة التي كانت تتولى عملية الولادة أما الحانوتي فهو من يتولى عملية الدفن حيث الموت، لكن كيف يلتقي كلاً من الموت والحياة في موقف واحد، وفي عنوان واحد بل ومدخل واحد .. تلك هي القضية، حيث التداخل بين الموت والحياة، والأنا والآخر، الأمل والألم، داخل إطار كاريكاتوري ساخر يعمق من واقع المسرحية/ المأساة.

(١) محمد صلاح صقر: الداية والحانوتي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤.

من المتفق عليه أن النص – عادة – ما يختار التوجه النقدي الملائم لـــه، والذي يعطي له مفاتيح دلالته وتأويلاتها المسرحية القصيرة من الأجناس الأدبية المراوغة في اتجاهاتها الحداثية حيث تأخذ من أجناس أخرى، بل ومن الفنـــون الأخرى غير الأدبية.

الكاتب يعزف أنغاماً سحرية حيث تتنوع لديه ضمائر الكلمـــات ووحـــدات السرد، وتصبح جدلية الحياة والموت أكثر تعقيداً وتقارباً وامتزاجاً، يظل البحث عن الآخر/ المجادل/ والإيجابي في هذه المسرحية، وما يميز المسرحية لـــيس الموقف الإيجابي مقابل الموقف السلبي، "لأننا لا نضع معيار القيمة داخل العمل الفني هي أساس تقييمه فنياً، فقد تكون القيمة المعيارية التي تدعو لها المسرحية سلبية ولكن لأنها موظفة بشكل جيد، عند الكاتب نجد مهارة في تحريك السلبي إلى إيجابي دون تصريح"[1]. خاصة أن هناك وظيفة للفن تتعلق بالتعامل مـــع اليومي والمعاش والاشتباك مع القضايا المجتمعية، سواء كانت تلـــك القـــضايا أصيلة بذاتها أو كانت نتاجاً لقضية أكبر.

- **الولد / البنت :**

هي ثنائية قديمة متجددة ولدت مع الحياة والموت خاصـــة لـــدى الـــشعب المصري سواء جهروا بها على طريقة العامة أو أسروها، ألا وهـــي قـــضية التمييز بين الولد والبنت وكيف أن الرغبة في الاتيان بالولد مـــن الممكـــن أن تطغى على كل شيء ومن الممكن أيضاً أن تؤدي لـــضياع بعـــض العلاقـــات الأسرية الهامة، بل من الممكن أن تدمر الحياة الزوجية ذاتها.

صحيح أن المؤلف يضع نهاية سعيدة حيث يتصالح هذا المغترب العائد مع واقعه ويعود لميراث أبيه والقيم الاجتماعية المـــصرية، ويـــرتبط أو يـــشرع بالارتباط بتلك الطبيبة التي عانت أمها كثيراً وباعت (الكشري) مـــن أجلهـــا،

(١) مجدي الحمزاوي: مقدمة مسرحية الداية والحانوتي، ص٦.

ولكنها لم تجد عملاً بعد تخرجها، وهو بهذا قدم حلولاً لمشكلتين من المشكلات التي يطرحها على المستوى الفردي، ولكنه ترك المشاكل الكبيرة كما هي بدون حل في طرح درامي سلبي يتوازى مع فعل الموت ذاته حتى وإن وضع المعالج لهذه المشكلات في إطار كوميدي يعتمد على محاور عدة لتخريج الكوميديا أبرزها المقابلة بين الأضداد، وكوميديا المواقف التي تعتمد على تضارب المصالح بالنسبة للشخصيات والتشاؤم من شخصية ما.

- **تقابل العنوان وتضاده:**

اعتمدت المقابلة كما هو واضح من عنوان النص على التضاد بين وظيفتي الداية والحانوتي، فالأولى تستقبل الحياة الجديدة بحكم عملها، والثاني يقوم عمله على انتهاء تلك الحكاية وذروة الأمر يأتي بها المؤلف بسرعة حين يقوم بتزويج الداية من الحانوتي في الجزء الأول من النص، لتأتي بعد ذلك المقابلة بين تصرفات كل منهما بداية من حفل الزفاف الذي يغلب عليه طابع الدفن وكلمات المقابر، ثم يدخل بعد ذلك في العلاقات.

ومن المثير للاهتمام أن المؤلف اعتمد في بناء الكوميديا على أن تأخذ الكلمة في الحوار المسرحي معناها الحقيقي لا المجازي، ويبدأ بهذا من أول كلمة في النص المسرحي على لسان الحانوتى .

الحانوتي : يا ساتر .. بناكل اللقمة بطلوع الروح. **(المسرحية : ص٢٢)**

هنا الكوميديا نابعة من أنه فعلاً نطق بالحقيقة وليس هناك مجازاً في تلك العبارة، فرزقه يقف على خروج روح أحدهم ليبدأ هو في العمل ومن ثم الحصول على لقمة عيشه.

ومن أول كلمات تتضح أبعاد شخصية الحانوتي الطامعة فهو يريد الزواج من الداية ليس حباً أو رغبة في بناء بيت ... ولكن للمصلحة فقط.

الحانوتي : أقول لك إيه بس؟ واحد طالب إيد واحدة، يبقا معناها إيه؟

الداية : لما الواحد يكون حانوتي والواحدة داية لازم أستغرب عمرها ما حصلت ياولاد .

الحانوتي : وليه لا؟ للضرورة أحكام، أكل العيش، أنت تستقبلي وأنا أشيع، والله جاب، الله خد .

الداية : الله يرزقنا إحنا الاتنين

الحانوتي : رزق دايم ومضمون

الداية : لا الناس هتبطل خلفة

الحانوتي : ولا الموت يوم حا يغلا. قلت إيه؟ **(المسرحية : ص٢٣)**

يبدو أن المؤلف اعتمد على الشائع في أسماء الشخصيات وحاول أن يجعل الاسم نمطاً أو رمزاً لمجموعة أو عرقاً أو أناس تمتهن نفس المهنة أو اسماً له دلالة ما. فالحانوتي/ عبدالواحد، والداية/ فوزية. وصاحب الورشة، أبو العربي، العربي، الابن/ أم فاتن، بائعة كشري جائلة، فاتن الابنة طبيبة أمراض نساء وولادة، المعلم كرشة/ الجزار، مصايب/ صبي الحانوتي، بيبسي/ صاحب المقهى.

ثم يدخل المؤلف للكوميديا السوداء حيث إن شر البلية ما يضحك لعلنا نتفهم أو نعي. فالمعلم "كرشة" الجزار صاحب البنيان القوي والأمل في وجود ولد له بعد ست من البنات وأكثر من زوجة يموت فجأة، ويترك أسرته للتشرد وغنيمة في يد "الحانوتي". ثم الزوجة الحامل وزوجها في هذا المشهد المضحك والمميت معاً.

السيدة الحامل : عامل مجنون عشان تهرب من مصاريف عيالك وتتجوز علي؟

الزوج : وكمان جاية ورايا؟ والله ما أنا سايبك (مطاردة)

السيدة الحامل : ألحقوني ها يموتني (لفوزية) أنت السبب شورتك يا فوزية، شورتك يا جلابة المصايب، ما يربط الراجل بداره إلا عياله أهو .. أتجن خالص (أثناء المطاردة يقع المولود في بطن السيدة الحامل).

فوزية الداية : (تحمل المولود) ابنك

السيدة الحامل: (لا تسمعها تترك ابنها على قارعة الطريق وربما لم تحس أنها ولدته). **(المسرحية : ص ص ٧٧-٧٨)**

وعند هذه النقطة يشير المؤلف لمشكلة أخرى ولكنه أشار إليها من بعد ولم يركز عليها، حيث أن المولود يأخذه الحانوتي؛ ومن حديث "الحانوتي" نعرف أنه ليس بالطفل الأول الذي يأخذه نتيجة ظروف مشابهة ، ويخير المولود بأن يكبر ليصير شحاذا أو لصاً .. إلخ ثم يقرر أن يبيعه أفضل. قضايا كثيرة من الممكن أن تشير لها تلك الكلمات وهذا الموقف بما نشاهده من مشكلات استفحلت في الشارع المصري اليوم.

فإن مشكلة "فاتن" ووالدتها قد حلت بطريقة قدرية إلى حد ما عن طريق "عربي" العائد من الخارج وكان يحاول أن يهدم ورشة والده ليقيم مشروعاً تجارياً لماكينات الدفن والتجهيز النهائي لمغادرة الحياة ولكن الآلة تفشل فيعود "عربي" لوعيه ويتجه لـ "فاتن" الطبيبة التي تخرجت حديثاً ولا تجد عملاً ولا تستطيع أن تجد مكاناً لها لأن ممارسة الطب هذه الأيام تعتمد على الإمكانيات المادية بصورة كبيرة وهي لا تملكها. ولكن لا ينسى المؤلف في النهاية أن يقوم بفصل "الداية" عن "الحانوتي". حيث تعود "فوزية" تغني للحياة وتترك "الحانوتي" وحده يغني للموت ولكن بدون أي حساب على ما اقترفه سابقاً ، ومن هنا تكمن مشكلة النص الوحيدة التي يمكن معالجتها أو التجاوز عنها. لمحاولة الوصول للغرض الأساسي للقضايا التي ركز عليها الكاتب أو أن كان التفعيل المسرحي سيركز على قضية واحدة أو أكثر أو ربما يركز على ما أشار المؤلف إليه دون تركيز، حتى وإن تحول الموت إلى حوار بين الفرد وذاته.

٣- مسرحية ثورة الموتى :

مسرحية (ثورة الموتى) لـــ "أروين شو" كتبها عام ١٩٣٥م في تلك الفترة التي عاد فيها شبح الحرب العالمية يخيم من جديد في ســماء أوروبــا، كانــت الفاشستية في إيطاليا، والنازية في ألمانيا تدعمان قوتهما العسكرية، وتــستعدان لخوض حرب جديدة ضد دول غرب أوروبا لتنازعها مــستعمراتها الإفريقيــة والآسيوية.

"وكان الفزع من نشوب الحرب يسيطر علــى النفــوس، وكــان للأزمــة الاقتصادية الطاحنة التي شهدها العالم، وعانت منها الولايات المتحــدة بــصفة خاصة، أوضح الآثار في حياة الناس فقد كانت هذه الأزمة تزيد من حدة الفزع وتشيع القلق والاضطراب في النفوس، وتطبع الإنتاج الفني والأدبي بطابعهــا القلق المضطرب.

وبدأ كثير من الأدباء والكتاب المسرحيين بصفة خاصة، يدركون أن الأدب سلاح هام ينبغي أن يخوض المعركة ليدافع عن الديمقراطية والحرية، ويــدعو إلى السلام، ويدين الفاشيين ودعاة الحروب، وأخذ هذا الاتجاه يتضح شيئاً فشيئاً في الأدب المسرحي الأمريكي"(١).

كان "أروين شو" يعيش بكل أعصابه في الأزمة العالمية المتفاقمة، ويحس إحساساً قوياً بالخطر الداهم الذي يتهدد الإنسانية من جراء نشوب حرب عالمية كبيرة قد يقتل فيها ملايين الشبان والنساء والأطفال ويشوهون، وقد قال "شــو" بعد ذلك معلقاً على مسرحيته : "لقد تساءلت مرة، ماذا حدث لو قام القتلى مــن الجنود واعترضوا على استمرار هذه المجزرة؟"، وكانت تلــك هــي الفكــرة

(١) فؤاد دوارة: مقدمة مسرحية ثورة الموتى، المركز القومي للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١١، ١٢.

الأساسية التي قامت عليها المسرحية، وتدور أحداث المسرحية في مستهل العام الثاني للحرب التي كانت متوقعة وقتذاك.

هي مسرحية يكتبها شاب لا يريد أن يقتل، ويعتقد أن هناك عدداً كبيراً من الشبان يشاركونه نفس الرغبة، يتمنى لو أثرت فيهم هذه المسرحية، لأنه سيأتي وقت قريب يطلب فيه من هؤلاء الشبان أن يغامروا بحياتهم في قتال محفوف بالمخاطر، سينتهي بأن تقضي عليهم أجهزة الحرب الضخمة، إلا أن موقف المؤلف طرحه بشكل آخر أكثر عمقاً على لسان إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية "إن الإنسان قد يموت وهو سعيد، ويدفن وهو راض، إذا مات في سبيل نفسه، أو لسبب يهمه هو" .. ثم يضيف قائلاً: "لم يحدث أني شعرت بأنه من الممكن أن تتوقف الحروب تماماً، كل ما كنت أريده هو أن أتأكد من أننا نقاتل في الجانب العادل، وهو بذلك يكشف عن رغبة في البحث عن العدل من جراء الحرب وليس الخراب.

(المسرحية : ص ص ١١-١٢)

تبدو المسرحية وكأنها مسرحية فانتازية حيث أنها تعتمد على موقف غير واقعي وهو رفض بعض الجنود الموتى أن يتم دفنهم بعد أن تم قتلهم أثناء الحرب. غير أن المسرحية في ثناياها تعتمد على الواقعية لكنها ليست الواقعية السطحية التي تنظر إلى السطح والشكل الخارجي بل الواقعية التي تحلل الظواهر وتنفذ إلى أعماقها وتقدم تحذيراتها من خلال عرض نتائج للمواقف وذلك الأسلوب يرجع إلى أن لـ "أروين شو" اهتماماته الاجتماعية والسياسية التي كانت واضحة في ثورة الموتى.

فموضوعات "أروين شو" في مسرحه مستمدة من الواقع الذي يعيشه ومن هذه الأعمال تأتي مسرحيته (ثورة الموتى) التي يخدعنا فيها بأسلوب الفانتازيا، لكنه في ذات الوقت يقدم صورة للواقع، إنه يتخذ من الموقف الكوميدي غير الواقعي لمجموعة الجنود الرافضين للدفن بعد موتهم، ليدخل إلى الواقع

ويعرض حياة الجنود قبل موتهم وأحلامهم وواقعهم بل وواقع المجتمع ككل من خلال علاقات المجتمع بهم ، حيث تصبح إرادة الحكومة هي دفن هؤلاء الجنود، فتبحث عن كافة السبل التي تحقق رغبتها الدرامية ولذلك تلجأ إلى أهل الجنود كوسيلة ضغط في محاولة لإقناعهم بالدفن وهو وسيلة تؤدي إلى كشف أغوار المجتمع وكشف علاقات الشعب بالحكومة فلكل منهما رغباته الدرامية ودوافعه ومبرراته.

الكابتن : أعتقد ذلك، فلنحضر لهم نساءهم ..

الجنرال : وأي خير يمكن أن تصنعه نساءهم؟

الكابتن : لاشك أن فكرة الدفن فكرة محافظة وستخوض النساء المعركة التي ينبغي أن يشنها الجنرالات أنفسهم وسيفعلن ذلك بأفضل الطرق .. لأنهن سينفذن إليهم عن طريق عواطفهم... **(المسرحية : ص٥٧)**

فالرغبات الدرامية لدى القادة كممثلين للحكومة هي رغبات ميكافيلية الغاية فيها تبرر الوسيلة، فهم يسعون لاستخدام النساء من أهل الضحايا كوسيلة تحقق لهم أهدافهم، لكنها فيما بعد ستكون وسيلة لفضحهم وكشف ما سعوا إليه وما قادوا فيه بلادهم من دمار.

وهو ما يمكن كشفه عبر الأسلوب الواقعي الذي اتبعه المؤلف ، حيث تبدو الملامح الواقعية من أسلوب كتابتها فهو منذ البداية يحدد شكل المنظر المسرحي مهتماً بتفاصيل المشهد الواقعي، "لا يوجد أي أثاث على المسرح إلا عدد من الأكياس الرملية على حافة الجزء المرتفع، وهنا وهناك أكوام من الأقذار والأتربة، الجزء المرتفع من المسرح مدهون باللون الأسود الداكن ويمثل هذا

الجزء ميدان قتال سابق يسوده الهدوء الآن بعد أن أصبح يبعد عدة أميال عن خطوط القتال"[١].

فالمؤلف يحدد المكان بدقة وهو قد قسم المسرح إلى قسمين أحدهما خلفي والآخر أمامي، بل إنه يحدد المكان الواقعي بمزيد من التفاصيل: " تقف فرقة الدفن فوق الجزء المرتفع في خندق قليل الغور بحيث لا نرى سيقانهم وهم يحفرون قبراً كبيراً يتسع لست جثث نراها مكومة في الناحية اليمنى ملفوفة في قماش سميك وعند نهاية القبر من اليمين يقف شاويش يدخن سيجارة يقف أقرب الجنود إليه عن الحفر"[٢].

تلك الإرشادات المسرحية من المؤلف هي تأكيد على اهتمامه بالتفاصيل بينما هذه التفاصيل مغرقة في الواقعية سواء الوصف المكاني الذي يتم فيه حفر القبور للجنود أو للمكان البعيد عنه قليلاً الذي يعتبر مكان للجيش أو الفرقة، وكذلك وصفه لحالة الجنود في فعل الحفر أو فعل التدخين.

ولعل المشهد الأول في المسرحية هو مشهد واقعي بحت، حيث الجنود يقومون بعملية الحفر استعداداً لدفن الزملاء الذين ماتوا بينما تبدأ الأحداث الفانتازية عندما يرفض الأموات الدفن.

هذا الرفض هو بداية تحقيق عنوان المسرحية باعتباره عنواناً ذي دلالة سيميولوجية، فالدلالة في العنوان تتضح عندما يرفض الموتى الدفن إنها ثورة على المنطق وعلى وضعهم، ويصبح السؤال الرئيس، لماذا يثورون على المنطق؟ فالمنطق العقلي أن الموتى يدفنون، وبذلك تتاح الفرصة للأحداث لتتواصل وتتابع.

---

(١) أروين شو: ثورة الموتى؛ ترجمة: فؤاد دوارة، روائع المسرح العالمي، عدد٢٧، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ب.ت، ص١٩.

(٢) أروين شو: مرجع سابق، ص١٩.

(تقف الجثث الواحدة بعد الأخرى في القبر في سكون وجوهها إلى مؤخرة المسرح وظهورها ناحية المتفرجين .. الجنود جامدون في أماكنهم لا يكادون يتنفسون وحينما تقف الجثث جميعاً تظل ساكنة في مكانها وكأنها لوحة صامتة، وفجأة يتحدث الشاويش ...)

الشاويش : ماذا تريدون ...؟

الجثة الأولى : لا تدفنونا.. **(المسرحية : ص٢٩)**

وبذلك تبدأ أحداث المسرحية في مرحلة التعقيد وبالتالي لابد من اتخاذ قرار حيال رفض الموتى الدفن يتبع ذلك مشهداً جديداً يؤكد على أن المؤلف وضع مناظره دفعة واحدة على خشبة المسرح حينما قسم الخشبة في البداية إلى أجزاء كل جزء منها يُستخدم كمكان مختلف عن الآخر وهو الأسلوب المعروف في العصور الوسطى وتحديداً في المسرح داخل الكنيسة حيث "منصة العرض كانت تجتمع فيها المناظر كلها مصفوفة كالبيوت Mansions الواحد بعد الآخر بحيث يكون أولها منظر الجنة في علوها، ويكون أخرها منظر جهنم في سفولها، وفيما بينهما تتوالى سائر المشاهد على حسب ترتيبها"(١).

فهذا المنظر المركب هو الذي يستخدمه "أروين شو" في مسرحيته (ثورة الموتى) وينتقل عبر الإضاءة إلى منظر ومكان جديد.

(تتحول الأضواء إلى الجزء المنخفض من المسرح فيرى أسفل الجزء المرتفع الذي كانت تجري عليه حوادث المسرحية حتى الآن – ثلاث جنرالات ؟؟؟ حول منضدة والكابتن واقف أمامهم ...)

الكابتن : لا يا سيدي الجنرال **(المسرحية : ص٣١)**

(١) عبدالرحمن صدقي: المسرح الديني والهزلي في العصور الوسطى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ب.ت، ص٦٦.

إن تصعيد أمر الثوار الرافضين للدفن ينتقل إلى القيادات العسكرية تصاعدياً غير أن القيادات ذاتها لا تعي خطورة الموقف ولا تفهم مبررات رافضي الدفن.

الجنرال الثالث : لا تقف هكذا وتظل تردد، كيف: سيتصرف الجنرال في أمرهم؟

(المسرحية : ص٣٣)

هنا يأمر الجنرال بأن يدعو الطبيب ليفحصهم فإن كانوا أحياء يتم إرسالهم إلى المستشفى وإن كانوا أمواتاً فليدفنوا، والموقف الدرامي يوضح تعامل الجنرالات مع الأمر وفق المنطق العقلي وما هو معتاد في الواقع إنها أمور واقعية، وبالتالي فإن المشهد أيضاً يؤدي إلى تسلسل منطقي واقعي للأحداث بعد إرسال الطبيب إلى الموقع للكشف على الجنود ومعرفة إن كانوا موتى أم مصابين، وبذلك يتغير المنظر المسرحي مرة أخرى عبر الإضاءة فبعد أن تتلاشى الإضاءة عن منطقة الجنرالات لتتحول إلى إظلام تظهر الإضاءة في مكان آخر، "يرتفع صوت المدافع بعد أن كانت صامتة تقريباً خلال مشهد الجنرالات تسلط الأضواء على مشهد الدفن مرة ثانية، فنرى الطبيب يفحص الجثث في قبرها .. وقد وضع السماعة حول أذنيه، خلفه جندي وجنديان آخران يقومان بدور الشاهدين، والكابتن يتحدث مع الطبيب بعد أن ينتهي من فحص الجثة الأولى، ويتضح أن الإصابات تمزق في الأحشاء وميت منذ ٤٨ ساعة"(١).

وهكذا تتم الانتقالات المكانية من خلال العلامات السيميولوجية عن طريق الإضاءة كدال له مدلوله الزماني إضافي إلى قيام الإضاءة بالدور الوظيفي وهو الإنارة فتنقل الحدث من مكان لآخر بينما الأماكن موجودة من البداية على

(١) أروين شو: مرجع سابق، ص٣٤.

خشبة المسرح دفعة واحدة، أما من ناحية الحدث الدرامي فإن انتقال الطبيب للكشف ينتهي بتقارير موت الجنود منذ يومين، ولعل المشكلة أو العقدة الدرامية تظل قائمة حتى بعد تقرير الطبيب بوفاتهم وذلك لرفضهم الدفن، بل إن الكابتن نفسه يرفض دفنهم.

الكابتن : إني آسف يا سيدي .. فليس مما يدخل في حدود أعمالي العسكرية أن أدفن رجالاً رغم أنوفهم .. وإذا فكر سيدي الجنرال في الأمر بعض الوقت فسيرى أن هذا مستحيلاً.

.....

الجنرال الأول : إن الكابتن محق .. فقد يصل هذا الأمر إلى الكونجرس والله وحده يعلم أي قرار خطير سيتخذونه في هذا الصدد.

(المسرحية : ص٣٨)

وبذلك لا يكون هناك مفر من بحث عن طريق آخر، إلا أن المؤلف بهذا الأسلوب المنطقي يؤكد على الواقعية في تفكير الشخصيات وتتابع الأحداث، فرغم أن العقدة بنيت على منطق غير واقعي إلا أن التسلسل الدرامي يعتمد على الترتيب والتصاعد المنطقي للأحداث وهو منطق وملمح واقعي، كما أن "أروين شو" يفضح تلك المؤسسة الحربية في تعاملها مع الأمور فالموت لديها شيء طبيعي فقد تبلدت مشاعرهم، وهكذا يقدم المؤلف المشاعر والأحاسيس الداخلية.

وهو ما يجعل من رؤية المؤلف تقوم على رفض الحرب، التي تحصد الشباب وتدمر الأسر والمجتمع ويتجلى ذلك من خلال رفض الجنود القتلى لعملية دفنهم كاحتجاج أو ثورة على الحرب ذاتها التي حصدتهم بلا مبرر.

هذا الأمر الذي يؤكد أن الحروب التي تحصد أرواح الشباب هي حروب من أجل المطامع الدولية أو البشرية وليست من أجل عقيدة أو دفاعاً عن

الوطن، من هنا كان رفض تلك الحروب، ولعل الموقف الفانتازي الذي صوره "أروين شو" برفض الموتى للدفن هو الثورة على تلك الحروب وهو دلالة على رفضهم لتلك الحروب والأطماع، وبالتالي كان موقفهم الثائر على قرارات سياسية بخوض الحرب هو دلالة أيضاً على الغوص في أعماق المجتمع لتقديم أثر الحرب على المجتمع من خلال استدعاء شخصيات الأقارب التي تفشل في مهمتها في النهاية، وهي مؤشر دال أيضاً على قوة قضية الجنود أمام حُجج الأحياء وألاعيب السياسيين.

نتائج الدراسة:

١- يعتبر المسرح أهم الاستراتيجيات الحربية تنكيلاً بالموت، لكونه قادراً على امتصاص التجارب السالفة وإعادة إنتاجها في شكل خطاب إبداعي أكثر متانة وقوة.

٢- تؤكد مسرحية (حفل لتتويج الدهشة) في بناء دائري على المعرفة ونزع اليقين حتى في واقعة الموت، واختلط العاشق بالخادم والمحب بالمبغض والمعطاء بالانتهازي، فضلاً عن التداخلات الصاخبة بين الواقع الملموس (أو ما يظن أنه ملموس أو متعين) والخيال المفارق (الذي تنتجه الأحلام والرؤى والكوابيس والهلاوس والتصورات الذهنية)، حيث خطاب الأسئلة الذي لا ينتهي.

٣- اعتمدت مسرحية (الداية والحانوتى) على تقابل العنوان وتضاده، حيث التضاد بين وظيفتى "الداية" و "الحانوتى"، فالأولى تستقبل الحياة الجديدة، والثانى يقوم عمله على انتهاء تلك الحياة (الموت).

٤- وظف " أروين شو " تيمة الموت فى مسرحية (ثورة الموتى) للدفاع عن الديمقراطية والحرية والدعوة إلى السلام وإدانة الفاشيين ودعاة الحروب.

٥- تنوعت تيمة الموت فى النصوص المسرحية (عينة الدراسة) ما بين الموت المادى والموت المعنوى.

المصادر والمراجع

المصادر:

(١) وليد منير: حفل لتتويج الدهشة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

(٢) محمد صلاح صقر: الداية والحانوتي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٤.

(٣) أروين شو: ثورة الموتى؛ ترجمة: فؤاد دوارة، روائع المسرح العالمي، عدد٢٧، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ب.ت.

المراجع العربية

(٤) عبدالسلام المساوي: الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، عالم الفكر، الكويت، العدد ٤، المجلد ٣٥، أبريل ٢٠٠٧.

(٥) ت.ج. أ.نلسن: نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما، ترجمة : ماري إدوارد نصيف، إصدارات أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.

(٦) صلاح فضل: قراءة نقدية في المجموعة المسرحية حفل لتتويج الدهشة، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٩٨.

(٧) فؤاد دوارة: مقدمة مسرحية ثورة الموتى، المركز القومي للمسرح، القاهرة، ٢٠٠٤.

(٨) عبدالرحمن صدقي: المسرح الديني والهزلي في العصور الوسطى، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ب.ت، ص٦٦.

* * *