المعلن والمخفي
في مسرحية "زوبة المصرية"
قراءة سيميائية

د. شريف صالح عبده صالح

مدرس النقد والأدب العربي

كلية اللغات والترجمة . جامعة بدر

ملخص:

يطرح هذا البحث عدة أسئلة وفرضيات: هل النص المسرحي إعادة تكرار للسردية التاريخية؟. إلى أي مدى يطابقها أو يخالفها؟. هل التاريخ "قناع" أو "مرآة" لفهم الواقع الراهن؟. كيف يمسرح النص علاماته لإنتاج المعنى وتصدير خطاب إيديولوجي ما؟، وكيف يساعدنا تأويل العلامات في إدراك المعلن والمخفي في بنية النص الدرامي؟.

وقد سعت الدراسة للإجابة عن تلك الأسئلة بالتطبيق على مسرحية "زوبة المصرية" للكاتب محمد أبو العلا السلاموني الذي تميزت تجربته المسرحية عمومًا بإعادة استنطاق التاريخ. واستفاد البحث في تحليل النص بأهم مقولات المنهجين البنيوي والسيميائي، لرصد العناصر الأساسية وتأويلها بوصفها مجموعة من العلامات التي تحيل إلى مرجعية ما . من جهة . وتتيح للقارئ فرصة التأويل، من جهة أخرى، بعيدًا عن الانشغال بمقاصد المؤلف نفسه.

واشتغل البحث على سبع علامات أساسية للنص لا يمكن تأويله إلا من خلالها هي: الحكاية المصدرية بوصفها إطارًا مرجعيًا، وقد تمثلت في قصة تاريخية هامشية اطلع عليها السلاموني في تاريخ الجبرتي. وكذلك القالب وهو هنا تراجيدي بامتياز، ثم بقية العناصر المسرحية المتعارف عليها: العنونة ولغة الحوار والإرشادات والإشارات، والفضاء بأحيازه وأزمانه، والشخصيات، والفعل الدرامي، والأزياء والإكسسوارات، وأخيرًا الخطاب الإيديولوجي الذي يناقش ثنائية الشرق والغرب.

وخلص الباحث إلى أن النص لا ينشغل بإعادة السردية التاريخية كما هي، وإنما يتخذها قناعًا معبّرًا عن الواقع الراهن، كما أن المؤلف لا يخفي إيديولوجيته بل يحرص على تمريرها عبر السطور، سواء بانحيازه إلى جوانب تاريخية معينة، أو باستنطاق الشخصيات للتعبير عن صوته الخاص.

الكلمات المفتاحية: زوبة، سردية تاريخية، قناع، معلن، مخفي.

Summary:

This research poses various questions and assumptions: Is the play text reiteration of historical narrative? To what extent it opposes or concurs with it? Is the history a "mask" or a "mirror" for understanding the status quo? How does the text play out its symptoms to produce the meaning and transcend any idealogical narrative? How can the interpretation of symptoms assist us in perceiving the "Declared and Hidden" in the structural text of the drama?

This study endeavors to answer these questions in applying them to the the "Zoba Almasriah" Play by the writer Mohammed Abu Alola Alsalamouni who's plays writing experience excelled, in general, on reinterrogation of history. The research in the text analysis benefited from the most important categories of methodologies; namely, structural and semiotics, in order to identify the principal elements and their interpretations for being collective indicators which point out to whatever reference. This is on the one side, on the other side, it facilitates to the reader the chance of interpretation away from being preoccupied with the intents of the writer.

The research revolves around seven basic symptoms of the text which cannot be interpreted except through these symptoms: source story acting as a reference framework which was represented through a marginal historical story which Alsalamouni has access to, in the History of Al-Jabarti. Also the form which displayed the tragedy at its best, and then the remainder of the known elements of the play, such as the title, the dialogue language, guidance, signs, space with its contents and time, the characters and the acts of drama, fashion and accessories and finally the Ideological discourse which discusses the duality of east and west.

The research concludes that, the theatrical text does not get preoccupied with reiterating the historical narrative per se, but rather uses it as a mask expressing the reality of the status quo, and further the writer does not hide his ideologies but rather endeavors to slip them through the lines, whether by being biased towards certain historical aspects or through interrogation of characters to express his own .

Keywords:

Zoba, historical narrative, mask, declared, hidden.

- **حول المنهج ومشكلة البحث:**

هل النص المسرحي إعادة تكرار للسردية التاريخية؟ إلى أي مدى يطابقها أو يخالفها؟ هل التاريخ "قناع" أو "مرآة" لفهم الواقع الراهن ومساءلته؟ كيف يمسرح النص علاماته لإنتاج المعنى وتصدير خطاب إيديولوجي ما؟ وكيف يساعدنا تأويل العلامات في إدراك المعلن والمخفي في بنية النص الدرامي؟

تسعى هذه الدراسة للإجابة عن تلك الأسئلة بالتطبيق على مسرحية "زوبة المصرية"(١) للكاتب محمد أبو العلا السلاموني(٢) الذي تميزت تجربته المسرحية عمومًا بإعادة استنطاق التاريخ.

وقد استفادت الدراسة من أهم مقولات المنهجين البنيوي والسيميائي، في رصد وتحليل العناصر الأساسية للنص الدرامي، وتأويلها بوصفها مجموعة من العلامات.

أخذًا في الاعتبار أن الدراما فن هجين ومعقد تتداخل فيه أنظمة علاماتية شتى من لغة وأزياء وعمارة وتمثيل وموسيقى، وأبنية سمعية وبصرية(٣)، يُعاد هدمها وتركيبها، وهو ما يبقيها مفتوحة على تأويل لا حدود له. من ثم لا تحتكر الدراسة معنى محددًا للنص، ولا تزعم لنفسها استكناه مقاصد المؤلف، وإنما تقدم ترسيمة لعناصره كعلامات قابلة للتأويل، وإعادة القراءة.

- **بنية النص:**

لا ينتهي الجدل حول طبيعة النص الدرامي، فثمة من يعتبره أساس المسرحة، وكل ما يقدم على الخشبة مجرد تفسير له، مقابل من يهمش دوره في العرض، ولا يلتزم به. كما لا ينتهي السجال حول أدبيته، وإمكانية قراءته كنص أدبي مثل القصيدة والرواية٤. يُضاف إلى ذلك البحث في جذوره ومصادره الأدبية والتاريخية التي تشكل نصًا مضمرًا في داخله، كما يحدث في معظم نصوص السلاموني المولع بمسرحة الشخصيات والحكايات التاريخية.

ويخلص أي استقراء للنص الدرامي المكتوب إلى رصد العلامات الآتية: الحكاية المصدرية التي اسُتلهم منها النص، القالب الدرامي، العنونة، الحوار

والإرشادات، الفضاء والزمن، الفعل الدرامي، الشخصيات، الأزياء والإكسسوارات (القناع والعمامة)، وأخيرًا الخطاب الإيديولوجي بوصفه معنى تنتجه صيرورة العلامات.

١. حكاية مصدرية:

استند المؤلف على قصة "هامشية" وردت في تاريخ الجبرتي، فمع وصول نابليون إلى مصر، بصحبة علماء، كانت ثمة صدمة حضارية على أصعدة شتى بدءًا من مقارنة أنواع الأسلحة التي يستعملها الفرنسيس كالمدافع والبارود، وما يستعمله المماليك من خيول وسيوف. وقد تفاوت الناس في رد فعلهم؛ فهناك من مال إلى "الجهاد" واغتيال الجنود، حتى نجح سليمان الحلبي في قتل "كليبر" خليفة نابليون، ومن استثمر مع السلطة الجديدة وراهن عليها.

أدرك نابليون بذكائه أن "رجال الدين" أقوى نفوذًا وتأثيرًا من المسلحين، فقدم نفسه باعتباره صديقًا للمصريين، وكان يعرّف نفسه "**حضرة ساري عسكر الكبير بونابرته، أمير الجيوش الفرنسية، محب أهل الملة المحمدية**"(٥)

كان من أبرز من تقربوا إليه، خليل البكري . شيخ السجادة البكرية الذي طالبه برد منصب نقابة الأشراف لأنه كان في "البكرية" قبل أن يتقلده عمر مكرم الذي هرب إلى الشام مع المماليك.

وقد عينه بونابرت نقيبًا للأشراف، وأسكنه منزلًا فخمًا. وبمناسبة المولد النبوي دعا البكري "**ساري عسكر الكبير مع جماعة من أعيانهم، وتعشوا عنده... ونادوا في ذلك اليوم بالزينة**"(٦).

بعد تولي الجنرال مينو أعاد تشكيل "الديوان" من تسعة أنفار متعممين برئاسة الشيخ الشرقاوي واختير البكري ضمن أعضائه و"**رتبوا لكل شخص من مشايخ الديوان التسعة أربعة عشر ألف فضة في كل شهر**"(٧). ثم تصاعد الصراع، وسجن وسجن بعض المشايخ الكبار في القلعة، لكن البكري ظل آمنًا، ولم يرق لرجال المقاومة ميله إلى المحتل، فأحرقوا داره محاولين اغتياله(٨).

ثمة إشارات غامضة عن علاقة البكري ب "مملوك" جميل، قيل إنه اشتراه وشغف به وأعتقه(٩)، لكن مع رحيل الفرنسيس زعم اليسرجي (تاجر الرقيق) أن الشيخ اشترى المملوك دون دفع قيمته، وبعدها أعتقه وعقد له على ابنته (لم يُذكر اسمها) فأبطلوا العتق والنكاح(١٠)، وقيل إن المملوك يدعى "رستم زاده" وقد أهداه إلى نابليون حيث لزمه حتى منفاه الأخير في سانت هيلانه(١١).

يقر موقع السجادة البكرية بتعرض البكري لحوادث منها حرق داره، وما أشيع عن هوى ابنته زينب البكرية لنابليون، وهذه الشائعات جعلته يقتلها في نهاية الأمر. ونقلًا عن علي باشا مبارك: **"لا التفات لما قاله الجبرتي.. مما لا يُناسب شرف هذا البيت العالي المقدار"**(١٢). لكن الموقع لا يفسر لماذا حاول العوام حرق بيت نقيب الأشراف إبان مقاومة الاحتلال؟ لا شك أن الشيخ قد ألقى بكل أوراقه في مركب الاحتلال لاسترداد النقابة والمكانة، وعضوية مجلس الديوان. ولم يكن الوحيد الذي تقرب منهم، وأعد لهم الولائم، فالشيخ محمد المهدي أقام وليمة عرس لزواج أحد أولاده، و"**دعا ساري عسكر وأعيان الفرنساوية فتعشوا عنده وذهبوا**"(١٣).

مع خروج الحملة واسترداد العثمانيين للسلطة، أعيد عمر مكرم نقيبًا للأشراف، وحوكم البكري، ولأنه ليس الوحيد "المتعاون" بين المشايخ، كان من الصعب عقابه على ذلك، فطُلبت ابنته "زينب" وكانت ممن تبرج مع الفرنسيس، وسألوها عما كانت تفعله فقالت "**إني تبت من ذلك**"، فقالوا لوالدها "**ما تقول أنت؟**" فقال "**إني بريء منها فكسروا رقبتها" وكذلك المرأة التي تسمى "هوى" التي تزوجت نقولا القبطان وهربت بمتاعها، فلما دخل المسلمون حضر زوجها فاستأذن الوزير في قتلها فأذن له، فخنقها ومعها جاريتها البيضاء، وقتلوا أيضًا امرأتين من أشباههن**"(١٤).

هذا هو المقطع الأساسي عن زينب البكرية، أخذًا في الاعتبار أنها أيضًا ليست الوحيدة التي تبرجت، فحسب الجبرتي: ""**تبرج النساء، وخروج غالبهن عن الحشمة والحياء وهو أنه لما حضر الفرنسيس إلى مصر ومع البعض منهم نساؤهم، كانوا يمشون في الشوارع حاسرات الوجوه لابسات الفستانات والمناديل الحرير الملونة... فمالت إليهم نفوس أهل الأهواء من النساء الأسافل**"(١٥). هكذا تكشف إشارات الجبرتي عن نساء أخريات حوكمن أبرزهن "هوى" التي تركت زوجها المسلم

وتزوجت مسيحيًا، وكانت مقربة من الفرنسيين، أي أن التهم الموجهة إليها أشد فداحة .

ولإنقاذ ما تبقى من هيبته، لم يدافع البكري عن ابنته، بل قدمها كبش فداء لنفسه فتبرأ منها، وحكم عليها بنفسه بكسر رقبتها، من هنا جاء التعبير العامي الشهير "مقصوفة الرقبة". لكن من الناحية الشرعية كيف تقتل زينب لمجرد التبرج؟ مع ملاحظة . وفق نص الجبرتي . أنها أعلنت "توبتها"! يبدو أن "زينب" كانت ضحية صراع ديني/سياسي، ولما كان "التبرج" غير كاف لقتلها، اتُهمت بإقامة علاقة غير شرعية مع نابليون(١٦).

ثمة اتفاق على موالاة البكري للفرنسيين، وغالبًا دفع ثمن عودة السلطة القديمة بتشويه سمعته؛ إلى درجة الكلام عن شرابه المفضل وهو مزيج "من الكونياك والنبيذ البورجيني المعتق، وكان يشربه حتى الغيبوبة"(١٧). لذلك تحفظ علي باشا مبارك على ما رواه الجبرتي، أخذًا في الاعتبار أن كتابه . وهو كنز في الوقائع . لديه توجهات محافظة مضمرة؛ فعلى سبيل المثال نجده دائم الاتهام للأقليات غير المسلمة، يقول: "**طلبوا عسكرًا من القبط فجمعوا منهم طائفة وزيوهم بزيهم، وقيدوا بهم من يعلمهم كيفية حربهم**" وفي موضع آخر: "**ترفع أسافل النصارى من القبط والشوام والأروام واليهود، وركوبهم الخيل وتقلدهم بالسيوف، بسبب خدمتهم للفرنسيس، ومشيهم الخيلاء، وتجاهرهم بفاحش القول، واستذلالهم المسلمين**"(١٨).

عدا عن موالاة غير المسلمين للاحتلال، وتجنيد بعضهم، تلح عليه فكرة تقليد هؤلاء لسلوكيات الفرنسيس، ففي الاحتفال بعيد وفاء النيل "**خرج النصارى البلدية من القبطة والشوام والأروام، وتأهبوا للخلاعة والقصف والتفرج واللهو والطرب**" ويضيف: "**وقع في تلك الليلة بالبحر وسواحله من الفواحش والتجاهر بالمعاصي والفسوق ما لايكيف ولا يوصف... بدون أن ينكر أحد على أحد من الحكام أو غيرهم**"(١٩).

ثم أشار إلى العفو عن المتعاونين والمقلدين للفرنسيين بالقول: "**نودي بأن لا أحد يتعرض بالأذية لنصراني ولا يهودي...فإنهم من رعايا السلطان والماضي لا**

يعاد، والعجب أن بعض نصارى الأروام الذين كانوا بعسكر الفرنسيس تزيوا بزي العثمانية وتسلحوا بالأسلحة"(٢٠)، متهمًا بذلك الأقلية بالانتهازية وعدم الولاء للوطن.

هذا التوجه لا يدل فقط على نقمة أخلاقية، وإنما هو موقف سياسي موالٍ للعثمانيين باعتبارهم سلطة الخلافة الإسلامية، والدليل أنه في أيام الفرنسيس لا أحد من الحكام أنكر تلك المعاصي.

عقب تجريد الشيخ البكري من مناصبه وقتل ابنته، مضى إلى النسيان وتوفي عام ١٨٠٩م. لتنتهي القصة وتفتح قوسًا لأسئلة: ما الواقعي؟ ما التاريخي؟ بل ما الحقيقي، إذا كنا لم نتلق الوقائع مباشرة ولسنا شهودًا، وإنما نتعامل على الدوام مع "مرويات". فهل ما رواه الجبرتي مُضمِرًا توجهاته المحافظة، كان واقعة حقيقية نسلم بها؟ ما الذي يمنع أن تكون مجرد تخييل شعبي قائم على المبالغة وتشويه الخصوم؟

على أية حال، تعد قصة زينب البكرية الحكاية المصدرية والعلامة المرجعية المفسرة لمسرحية "زوبة المصرية"، وإن لم يشر السلاموني إلى ذلك صراحة باستثناء هامش قصير جدًا في الختام: "**فقالوا لأبيها: "ما تقول أنت" فقال: أقول إني بريء منها فكسروا رقبتها".. الجبرتي**" (ص١٥٢).

هكذا يحيلنا نص السلاموني إلى نص هامشي لدى الجبرتي؛ فأي نص لا يولد من فراغ بل يظل يحيل إلى ما لا نهاية إلى نصوص سابقة عليه، ويتعالق معها. وهنا يدرك المؤلف الدرامي أن المسرحة لا تصنعها بالضرورة الأحداث التاريخية الجسام المعروفة للجميع، وإنما التفاصيل الصغيرة الهامشية والمسكوت عنها.

٢. القالب:

أي حكاية مصدرية لا تتمسرح في الفراغ بل وفقًا لقالب بعينه، والقالب بدوره يفرض تقاليد النوع، فالمسرح منذ نشأته اعتمد قالبين رئيسين هما التراجيديا Tragedy والكوميديا comedy ، لكلٍ منهما استجابة مختلفة على صعيد التأليف والعرض والتلقي. بالطبع استجدت قوالب أخرى معبرة عن فلسفات ورؤى جمالية متنوعة مثل المسرح الملحمي والتسجيلي ومسرح العبث والقسوة، إضافة إلى

محاولات المزج والدمج بين تلك القوالب(٢١). فالقالب سواء أشير إليه صراحة أو تم إدراكه ضمنًا، بمثابة علامة كبرى مؤسِسة، توجه وتُكيف الفعل الدرامي، وتشكل نسقًا لتوليد وتأويل الدوال المختلفة، ويوضح كيفية تكوين النص وتوليده للدلالة(٢٢).

فإذا كان قالب الكوميديا ينظر إلى الوجود بخفة، وينتهي . غالبًا . نهاية سعيدة، فإن قالب التراجيديا على النقيض، يعبر عن الوجود بنظرة قاتمة مليئة بالشكوك والحيرة، ويصور أبطالًا في صراعات قاسية ضد قوى ميتافزيقية أو اجتماعية أو سياسية، أو حتى ضد ذواتهم. ثم في النهاية يتحملون بشجاعة مسؤولية ما فعلوا، أو يرضون بحكم القدر.

لا توجد إشارة تخبرنا أن "زوبة المصرية" عمل تراجيدي، لكننا نستشف ذلك ابتداء من الإهداء: "إلى المرأة الشرقية.. من قدر لها أن تتحمل على عاتقها أكبر رصيد من الاستبداد الشرقي في مظاهره السياسية والاقتصادية والدينية والاجتماعية والثقافية" (ص٢٥)

كما تتضح الطبيعة التراجيدية . ثانيًا . في البناء الكلاسيكي للنص موزعًا على ثلاثة فصول. وثالثًا تتبنين مأساوية النص عبر النهاية؛ على صعيد البنية السطحية بهزيمة وخروج المحتل، وما خلفه من ضحايا ودمار لدى الطرفين. وتتجلى أكثر في نهاية البطلة "زوبة" حيث أخفقت في الزواج من الرجل الذي أحبته "نابليون"؛ وهذا طبيعي لأنه في نهاية الأمر: عدو. لكن الأسوأ أنها عوقبت على "الحب" وعلى "طلب الحرية"، عقابًا لم تكن تستحقه بقطع رقبتها.

"يتقدم حارسان يقبضان على زوبةبينما يتجه نحوها السياف رافعًا سيفًا كالمقصلة استعدادًا ليجز رأسها بين صراخ أمها وتهليل وتكبير المتطرفين" (ص١٥٢)

٣. العنونة:

يحدد جيرار جينت للعنوان ثلاث وظائف أساسية(٢٣):

الأولى: تعيينية تحدد موضوع العمل (إجبارية). والملاحظ أن الغلاف الخارجي حمل عنوان "ثنائية الشرق والغرب" دون ذكر اسمي المسرحيتين، فبدت العنونة الخارجية كأنها "دراسة"، لولا التفاصيل المذكورة على الغلاف الداخلي.

الثانية: إغرائية (محفزة للمتلقى) حيث جاء عنوان "زوبة المصرية" في بنية الصفة والموصوف، التي تفتقر إلى الخبر، وهذا مناط التحفيز والتشويق للمتلقي لطرح أسئلة من عينة: هل هي بطلة مجهولة؟ ما هي قصتها؟ ماذا جرى لها؟

الثالثة: إيديولوجية تخبرنا شيئًا ما عن النص. فتكرار كلمتي "المصرية" و"المصري" في عنواني النصين اللذين ضمنهما الكتاب، يشير إلى هاجس أساسي لدى المؤلف يتعلق بسؤال "الهوية". إنه يكتب مسرحًا باللغة العربية لكنه ليس مشغولًا باللغة، ولا بالفكر العروبي القومي، وإنما بالفكرة الوطنية يفتش عنها في مرويات الواقع والتاريخ.

لاشك أن سؤال الهوية ليس محسومًا ولا هو إرث الماضي، بل صيرورة عابرة للزمن، وآنية أيضًا. لا يتوقف الاشتباك حوله على الدوام. هل كان نابليون "ساري عسكر" جادًا في محاولته الانتماء إلى الروح المصرية؟ هل كان الإسكندر مثله الأعلى، جادًا؟ هل "زوبة" تمثل المرأة المصرية حقًا؟

يمنح العنوان توجهًا نحو سؤال الهوية، وفضول التعرف على شخصية تُدعى زوبة، لها قصة ما. علمًا بأن قدم الاسم . غير المستعمل حاليًا . يوحي بالقرن التاسع عشر أو ما قبله.

٤. الحوار والإرشادات والإشارات:

تختلفت بنية النص المسرحي جذريًا عن الرواية أو القصيدة، ويتحقق خطيًا عبر ثلاثة مستويات لغوية:

الأول: الحوار: وهو منطوق الشخصيات المباشر دون أي تدخل من الكاتب، ويعتبره رومان انجاردن "النص الرئيسي"(٢٤)، ويشكل ما لايقل عن تسعين بالمئة من نص "زوبة"، وقد اتسم بجمل قصيرة وعفوية ومعبرة عن دوافع الشخصيات، مع تمرير كمية لا بائس بها من المعلومات والوقائع التاريخية. وفي بعض المقاطع امتدت جمل الحوار نسبيًا، كما في م١ من الفصل الثاني، في حوار نابليون وزوبة (ص٨٩ . ٩٣)

الثاني: الإرشادات (النص الثانوي): وتمثل منطوق المؤلف نفسه، وتكتب بخط أسود مختلف، إما لرسم فضاء المشهد عند الاستهلال أو التعبير عن حركة وانفعالات الشخصيات، إضافة إلى تفاصيل أزيائها، أو دوافعها.

تعد لغة الإرشادات، بمثابة توجيهات للأداء، لكنها تذوب وتتلاشى في نص العرض، أو تتحول من كلام مكتوب إلى إيماءات وحركة. لذلك لم يبالغ المؤلف في اللجوء إليها. فمعظمها ركز على حركة الشخصيات مثل: "**تدخل زوبة وتفاجأ بالموقف**" (ص٨٨)، و"**تنقض عليها كالقطة الشرسة**" (ص٨٩) أو في استهلال المشاهد مثل: "**حرملك بيت السيد البقلي.. تظهر زوبة بنت السيد البقلي وهي فتاة جميلة في السادسة عشرة**" (ص٤١) أو وصف انفعالات مثل: "**مشدوهة بما ترى**" (ص٤٨) و"**مذهولة**" (ص٤٩)، "**ضاحكة**" و"**بدهشة**" (ص٦٣)، ويعتبر مقطع حفلة الذكر والزار أطول المقاطع الإرشادية في النص كله، وجاء في ثلاثة عشر سطرًا (ص٨٣: ٨٤)

الثالث: الإشارات: لا يتمسرح أي نص إلا عبر نصي الحوار والإرشادات، أما الإشارات فهي توجه اختياري يظهر في الإهداءات والهوامش والنبذ على الغلاف.

يتوفر في النص إهداء إلى المرأة الشرقية، وبضعة هوامش قليلة، أولها يعرّف بالزار (ص٥٥)، والثاني بمفهوم الحسبة (ص٦٠)، والثالث بحلقة الذكر (ص٦٥)، والرابع يؤكد على إرسال نابليون لضابطه جان في مهمة خطرة كي يخلو له الجو مع زوجة الضابط، مع توضيح أن هذا التناص مستلهم من قصة داود التوراتية (ص٨٨)، والخامس تعريف بأن الجنرال الذي تزوج مصرية هو مينو (ص١٢٢)، والسادس إشارة إلى ورود القصة في الجبرتي (ص١٥٢). باستثناء آخر هامش الكاشف للحكاية المصدرية، تبدو بقية الهوامش من لزوم ما لا يلزم، ولا يؤثر حذفها في شيء.

٥. الفضاء Space:

يُعنى تحليل الفضاء بمقاربة المكونين الأساسيين وهما المكان أو الأحياز، والزمن الذي لا ينفصل قطعًا عن الحدث أو الفعل الدرامي.

أولًا: المكان Place:

إذا كان النص مشغولًا بسؤال الهوية، ويستعيد هامشًا من دفتر الحملة الفرنسية، فمن الطبيعي أن يتخذ فضاءات اجتماعية وسياسية معبرة عن تلك الحقبة: في الفصل الأول: م١: ساحة عامة بها هرج ومرج لحظة وصول جنود الحملة إلى القاهرة، م٢ حرملك بيت السيد البقلي، م٣ ملهى التيفولي، في الفصل الثاني: م١ بهو في بيت البقلي، م٢ سراية نابليون، الفصل الثالث: م١: حرملك السيد البقلي، م٢ ساحة مزينة بأقواس النصر، م٣ حرملك السيد البقلي، م٤ قلعة صلاح الدين. فالأماكن داخل النص لا ترد اعتباطًا وإنما لكونها علامات ذات حمولة اجتماعية ومعمارية وسياسية. وقد اشتغل عليها النص على مستويين: العام والخاص، والدنيوي والديني. فالحرملك مثلًا لا يجسد تقليدًا اجتماعيًا فحسب وإنما وعيًا دينيًا. ولا يسهب النص في الوصف الفاتر والمحايد لأي فضاء بل يكتفي بتعريفه كأن يقول "حانوت" أو "سراية" ثم يكون الاهتمام الأكبر بالحركة تمهيدًا للفعل الدرامي.

وباستقراء فضاءت المشاهد التسعة، نلاحظ ما يلي:

١) جاء الاستهلال بمشهد عام يسيطر عليه الهرج والمرج والتوتر. هذا التوتر من صميم الفعل الدرامي الذي ينتهي إلى إنهائه وإشباعه، وهو ما تبدى في المشهد الأخير الخاص بالمحاكمة وظهور قلعة صلاح الدين رمز الحكم واستعادة السلطة السابقة.

"القاهرة المحروسة في نهاية القرن الثامن عشر مع مجيئ حملة نابليون بونابرت على مصر والشرق. هرج ومرج وضجيج وعجيج وصراخ ونواح وطلقات مدافع وبنادق وبارود" (ص٢٧)

"قلعة صلاح الدين بالقاهرة. قاعة مقر الحكم التركي بالقلعة حيث تعقد محاكمة زوبة بحضور الوالي والقاضي والحراس وعدد من الأتراك المتعصبين من ذوي اللحى الكثيفة والجلاليب البيضاء"(ص١٣٩)

٢) في اللحظات الدراماتيكية للشعوب يتداخل الخاص بالعام، وهو ما يظهره التناوب بين المشاهد الخارجية العامة وعددها خمسة، والمشاهد الداخلية

الخاصة ببيت السيد البقلي وعددها أربعة. فكلما حدث فعل عام انعكس بالضرورة على أهل البيت، بوصفهم ممثلين للطبقة المستورة من أبناء الشعب.

٣) في المشهد الأول من الفصل الثاني يظهر بهو بيت البقلي أثناء حفلة كبيرة تجمع كافة التناقضات حيث حفلة الزار إلى جانب حلقة الذكر بحضور نابليون وحاشيته. في دلالة لا تخفى على انتهاك الاحتلال لأدق خصوصيات البيوت، فالاحتلال لا يتوقف عند الحصون والقلاع والمباني الحكومية، بل يخترق تفاصيل الناس ويغير العادات والتقاليد ويحدث صدمة في الوعي.

"يدخل نابليون في زي شرقي وعلى رأسه عمامة كبيرة وبرفقته بولين وعدد من الحراس ... تبدأ جوقة العميان حلقة الذكر بطقوسها المعروفة... تدخل الكودية بفرقة الزار من النساء والجواري... السيد البقلي لا يتحمل رؤية زوجته وابنته ويبدو في حالة هيستيرية ويصيح بأعلى صوته معترضًا"(ص٨٣ . ٨٤)

٤) تؤسس بنية الفضاء للمفارقة بين سلطتين (احتلالين): فمثلًا المشهد الأخير يستعيد الأتراك السلطة وثقافتهم المتشددة المتزمتة، مقابل مشهد الملهى الذي يشير إلى احتلال بوعي دنيوي مختلف. فالصراع ليس فقط على أماكن بل إيديولوجيات: من يقدم نفسه بوصفه ممثل الدين، ومن يقدم نفسه بمنطق الحب والمتعة والحرية الفردية.

"زوبة: عجبًا.. هل يحضر قائدهم هذا الرقص المشبوه؟

دلال: بل هو قائدهم في الرقص..

زوبة: ماذا.. هل يرقص مع زوجته هو الآخر؟

دلال: كلا.. زوجته يقال هنالك بفرنسا..

زوبة: تعنين بأن الساري عسكر هذا يرقص مع واحدة أخرى ليست إحدى زوجاته؟

دلال: بل يرقص معهن جميعًا.. هذه هي عادتهم" (ص٥٠)

٥) تأخذ المفارقة ذاتها أفقًا اجتماعيًا وثقافيًا في المقاربة بين نوعين وفضائين للرقص: حفلات الزار وحلقات الذكر، وهو رقص مرتبط بالميتافزيقا عبر القوى العليا (الذكر) أو السُفلية (الزار) التي تتحكم في الإنسان الشرقي وتحدد مصيره،

مقابل رقص لا يغيب الوعي ولا الجسد وإنما يستحضر أناقته وجماله وحسيته، وإقباله على المرح والحب واللذة. وما يُقال كمفارقة بين هذين النوعين من الرقص، ينطبق بالضرورة على الصدمة الحضارية بين ثقافتين.

ثانيًا: الزمن Time:

لا يوجد مكان بمعزل عن زمنه، وزمن الحكاية يتحدد بسنوات الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ . ١٨٠١) وهو زمن "واقعي" بالنسبة إلى بطلته زوبة، و"تاريخي" بالنسبة لنا نحن القراء الآتين بعد قرنين. كما يقف زمن القصة . مطلع القرن التاسع عشر . في تعارض مع زمن العرض المتغير. ورغم الطبيعة الخطية للزمن بين نقطتي بداية ونهاية، واندفاعه للأمام . في الواقع والدراما على السواء . لكن حركته معقدة على ثلاثة مستويات(٢٥)، سوف نشير إليها بإيجاز:

١) الترتيب Order

في هذا المستوى تحلل الأحداث وفق علاقتها بنقطة الصفر (لحظة إطلاق الدراما) وهي لحظة وصول الحملة الفرنسية إلى القاهرة، حيث يمتد الزمن خطيًا إلى استرداد العثمانيين للسلطة، وإن كان الخطاب لا يغطي أحداث السنوات الثلاث كاملة، بل ثمة فجوات كثيرة اكتفاء بومضات زمنية دالة ومنتقاة.

كما يتجاهل الكثير من الأحداث الكبرى في تلك الفترة مثل قتل كليبر، لانشغاله بالتفاصيل البسيطة واليومية التي تعكس تأثير الاحتلال على عامة الناس. إنه تبئير زمني من أسفل وليس من أعلى. وهذا طبيعي لأن الأحداث الكبرى مدونة في كتب التاريخ، وليست مهمة الدراما المشغولة أكثر بخبايا النفس البشرية.

وترتيب الزمن في أي نص محكوم بحركتين أساسيتين: الاسترجاع، والاستباق.

١.١ الاسترجاع:

للزمن في أية حكاية طابع استعادي، إما من قبل "نقطة الصفر" أي مستعادة من خارج الخطاب الدرامي، أو بعدها، أي مستعادة من داخل الخطاب.

ـ يتحدث بارتليمي إلى صبيه محروس: **"أو لست ترى حكام القاهرة من الترك أو المماليك يولون الأدبار؟"** (ص٢٩) هذا الإخبار استرجاع من داخل الخطاب، لحدث وقع بعد نقطة الصفر وترتب عليها.

ـ جان: "**هذا أنسب وقت يا بولين.. منذ رحلنا من ميناء فرنسا وأنا لم أقربك**" (ص٣٢) استرجاع من خارج الخطاب.

١.٢ الاستباق:

مقابل الاسترجاع من داخل أو خارج الخطاب، هناك الاستباق لحدث قد يتحقق أو لا يتحقق. وعادة يكون قليل الوقوع، ويعبر عن أمنيات وتوقعات الشخصيات.

ـ **بارتليمي (لمحروس): إذن ما المانع أن نعمل نحن الاثنان لدى جيش فرنسا القادم من أجل الرزق وكسب العيش"** (ص٢٨)

ـ **بارتليمي: الأيام القادمة مع الجيش الإفرنجي الغازي سوف يكون لها أثر ضخم في كل نساء مدينتكم"** (ص٣٥)

هذان الاستباقان قد تحققا بالفعل، أما أهم استباق لم يتحقق فكان نية نابليون الزواج من زوبة:

"**نابليون:أنوي ذلك فعلًا لكن ليس الآن..إذ مازالت جوزفين الزوجة لي**" (ص١٠٠)

٢) المدة Duration

في هذا المستوى تقارن مدة الخطاب بمدة القصة التي يرويها، وفق أربع حركات: المجمل، الوقف، المشهد، والحذف. أي أن الاهتمام هنا يكون بتسريع أو إبطاء حركة الزمن.

٢ .١ الوقف

عند الوقف يصبح الزمن صفرًا، ومن ثم يخلو من أي فعل درامي، وهو ما يتحقق في استهلال وتوصيف المشاهد غالبًا:

"ملهى التيفولي بحديقة الأزبكية بالقاهرة... ممتلئ بضباط الحملة وبصحبتهم عدد من الفرنسيات الجميلات". (ص٤٧).

. "بهو كبير في بيت السيد البقلي.. المكان معد لإقامة الحفل الكبير الذي يحضره نابليون" (ص٧٣)

بصفة عامة، الجمل الوصفية الوقفية نادرة، وهذا مفهوم نظرًا لطبيعة النص الدرامية القائمة على الحركة والفعل.

٢.٢ المجمل:

يعتبر المجمل عكس الوقف، لأنه تحريك للزمن بأقصى سرعة ممكنة، وسرد ما قد يكون استغرق أيامًا وسنوات، في أقل عدد من الكلمات، ومن أمثلة ذلك في م٢ في الفصل الثاني، يعود جان سريعًا من مهمته التي كلفه بها نابليون ويروي تفاصيل أسره لدى الإنجليز في سطور قليلة، رغم أن الواقعة لابد أنها استغرقت أيامًا:

. "جان: يؤسفني يا جنرال أن أبلغك بأسري على يد أسطول بريطانيا في البحر" (ص١٠٥)

٢. ٣ الحذف:

تشتغل هذه الحركة على ترك فجوات في المسار الزمني، ثم استعادتها لاحقًا، أو اللجوء إلى السرد بدلًا من العرض، فعلى سبيل المثال مشهد أسر جان على يد الإنجليز حُذف من العرض، واستعيد سردًا على لسانه. وعندما تحدثت بولين مع نابليون عن خيانة زوجته له، لا يقدم فعل الخيانة، لأنه محذوف اكتفاء باستعادته على لسانها:

. "بولين: أرجوك.. لا وجه للمقارنة بين الزوج المخدوع كزوجي وامرأتك من خانتك ومازالت مع هذا العاشق مسيو شارل" (ص٨٧)

فالحذف من أهم خصائص الدراما التي تضع في الحسبان تكثيف سنوات وأحداث شتى في زمن عرض قد لا يستغرق ساعة، ما يستوجب حذف عشرات الأحداث اكتفاء بالإخبار عنها، أو لأنها مفهومة ضمنًا، أو لترك فجوات يستكملها المتلقي بنفسه.

٢ .٤ المشهد:

تقوم الدراما على أساس المشهد، فكل حوارات أي نص مسرحي تقدم مشهدًا يتطابق فيه زمنا القصة وزمن الخطاب، وهذا هو الملمح الزمني الطاغي على أي نص درامي بطبيعة الحال.

٣) التواتر Frequency:

يشتغل هذا المسار على صيغ التكرار بين القصة والخطاب، فقد يحكى مرات ما وقع مرة واحدة والعكس صحيح، وهو تواتر تكراري، وقد يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة أي تواتر إفرادي، ومن أمثلته: كلام بولين عن خيانة جوزفين لنابليون وقع مرة واحدة، لكن الفعل نفسه تكرر مرات، وتحدث نابليون مع زوبة عن تعيين أبيها نقيبًا للأشراف (ص٩٢) وكرر بارتليمي الكلام نفسه: "**تعلم يا سيد بقلي أن الساري عسكر ينوي تنصيبك عضوًا بالديوان ونقيبًا للأشراف**" (ص٩٤) هنا تكرر مرات حكي ما وقع مرة واحدة. وأيضًا حريق بيت البقلي، وقع مرة واحدة، واستعيد مرة واحدة: "زوبة: ماذا؟ أهنالك من حرق البيت؟" (ص١١٣)

٦. الفعل الدرامي:

يعتبر "الفعل الدرامي" Dramatic Action بمثابة الصيرورة التي تتضام كافة عناصر وعلامات النص/العرض، لإنجازها. فالمسرحة "فعل" يتشكل من أحداث وأقوال وأفكار ودوافع الشخصيات. وإذا حاولنا اختزال الفعل الرئيسي للنص؛ فإنه يتمثل في سعى نابليون لإخضاع مصر إلى سلطانه، ومقاومة المصريين للمعتدي. لذلك يأتي الفعل الاستهلالي بسقوط القاهرة، وهروب حكامها المماليك والعثمانيين، مع الحرص على تمييزهم سلبيًا عن "المصريين" أهل البلد الأصلاء.

بطبيعة الحال لم يحاول نابليون فرض هيمنته بالمدافع والبارود فحسب، بل تقرب إلى ثقافة العوام واستقطب رجال الدين، وتزي بالزي الشرقي، وسعى للزواج من ابنة أحد المشايخ، إضافة إلى جلب علماء معه، وطرح أنماط اجتماعية وثقافية مغايرة لما فرضه الأتراك على الشعب.

في المقابل لم تكن مقاومة المعتدي نمطية ولا مثالية، لأن الناس تفاوتت في وعيها، ومصالحها الطبقية، فهناك من سعى لاغتيال جنود الاحتلال، ومن حاول حرق دور المشايخ والأعيان المتعاونين معه، والبعض تعرض للسجن، والبعض الآخر رأى في أفكار المحتل الجديد بارقة أمل للخلاص من محتل قديم.

. "بارتليمي: اندلعت في القاهرة المحروسة ثورة..

نابليون: أية ثورة..؟

بارتليمي: المصريون بكل طوائفهم خرجوا لمهاجمة جنود الحملة في كل مكان بالشوم وبالنبابيت وبالبارود.. وبما تصل إليه أياديهم من أدوات التخريب والتدمير" (ص١١٢).

لا يقف النص عند سطح الحدث التاريخي المعروف بأن الحملة جاءت وقاومها المصريون ببسالة حتى أجبروها على الرحيل، وإنما يستقصي تفاصيل وردود أفعال متباينة وكاشفة لتعقيدات النفس. فالتاجر بارتليمي لم يتردد . بوعيه الانتهازي . في عرض نفسه لخدمة المحتل، حتى الرجل المرموق "السيد البقلي" اختار مجاراة الاحتلال والاستفادة منه، رغم كرهه ونفوره من سلوكياته الدخيلة على المجتمع. وهكذا تكشف سلسلة الأحداث والمواقف عن تناقضات البشر، حيث وظف المؤلف الفعل التاريخي كإطار عام للتعبير عن رغبة "زوبة" في التغيير والتمرد، بوصفها حلقة من حلقات نضال المرأة المصرية لنيل حقوقها ضد التشدد الديني والاستبداد الاجتماعي والسياسي.

. "زوبة:... أحيانًا كنت أحدث نفسي وأقول.. أنا لا يجدر أن أرتبط برجل كالساري عسكر هذا.. لا هو منا أو من ملتنا.. بل جاء كمحتل لأراضينا.. إلا أني أتساءل.. هو لم يفعل أسوأ مما فعل الترك بنا خلفاء الدنيا والدين.. بل هو أفضل منهم بالتأكيد.. يكفي أن أيقظنا وأعاد الوعي المفقود إلينا" (ص١٢١)

وقد نجحت "زوبة" جزئيًا في إنجاز رغبتها وهدفها، وتحملت مسؤولية تمردها خلال المحاكمة الصورية التي عُقدت لها.

. "زوبة: إن كان هناك خيار فسأختار الموت.. فأنا لا أحتمل الجلد.. لا أتصور يا أبت.. أن يجلد جسدي وكأني حيوان أعجم يجلده صاحبه ولا يمتلك عليه الرد.. وأفضل أن تزهق روحي لا أن يمسس أحد جسدي البكر.. فأنا ما فرطت بجسدي مع من أحببت.. فهل أتركه لكي يمسسه أحد ممن أكره بالضرب والجلد. هذا جرم في حرمة جسدي لن أقبله قط" (ص١٥١)

٧. الشخصيات Characters:

تموضعت الشخصيات داخل الحبكة، للتعبير عن نمطها أو نموذجها أولًا، وأيضًا لاستنطاقها بأفكار الكاتب ثانيًا، وهي أفكار ذات نبرة عالية أحيانًا، لا تُخفي التزامها الاجتماعي والسياسي. بعيدًا عن المجاميع من جوار وعبيد وجنود وحراس، يضم النص ١٢ شخصية موزعة بدقة وانضباط لتعزز المفارقات الدرامية:

٧. ١ الوالي/ نابليون:

يمثل الوالي سلطة القرون الوسطى الآفلة وفي أول ظهور نراه "**يهرول وخلفه عدد من الحرس والعبيد والجواري والغلمان**" (ص٢٩) وعندما يستغرب السيد البقلي فراره: "**يا باشا هذا ليس يصح.. أنت الوالي المسؤول عن القاهرة المحروسة تتركها أنت وحامتيك وتولون الأدبار؟!**" يرد عليه: "**ماذا أفعل يا سيد بقلي.. أبقى كي أقع أسيرًا في أيدي جيش الإفرنج الكفرة؟**"، وحين يصر البقلي على البقاء والمقاومة يقولها صراحة: "**أوليست مدينتكم؟ أنتم مصريون ولكننا أتراك**"(ص٣٠).

لا يهتم الوالي سوى بكنوزه وما يملك من جوار وعبيد بل ويعرض على البقلي أن يتزوج ابنته ويأخذها معه. ثم يختفي ولا يظهر إلا بعد رحيل الحملة، لاسترداد السلطة في بلد لم يدافع عنه. لحظتئذ يُذكر والدها بأنه عرض عليه الزواج منها. ويبدو تحامله عليها انتقامًا لرفض الأب. إنه شخص يوظف نصوص الدين لإشباع شهواته لا أكثر ولا أقل.

في المقابل يظهر نابليون كشاب عصري، لديه علاقات نسائية ويحلم بإنجاب الوريث الذكر وزوجته الرسمية تخونه، لكن الجدل الأخلاقي حول علاقة الرجل بالمرأة في الثقافتين، ليس سوى المستوى الظاهر للصراع، لأن المستوى الأكثر عمقًا

يتعلق بطبيعة الوعي نفسه، والعلاقة مع مصر البلد التي احتلها الفريقان (الأتراك والفرنسيون). فبينما هرب الوالي واكتفى بما يسلبه منها، جاء نابليون برفقة علماء ومثقفين، وعبر عن احترامه للحضارة المصرية ورغبته في مساعدة المصريين لحكم أنفسهم.

"نابليون: فلتعلم يا مسيو بقلي.. أني جئت إليكم يصحبني علماء وأدباء وفنانون عظام من خيرة نجباء فرنسا.. لم آت لأخرب وأدمر بل أبني وأعمر.. قد تعترضون على ما أفعل وتظنون الظن السيء بي.. لكني لم أفعل أسوأ مما فعل الترك بكم" (ص٦٨)

كأن الاحتلال رغم كونه مأساة سياسية وكلمة سيئة السمعة دائمًا، فإنه قد لا يخلو من "حسنات" كما أن الاحتلالات ليست مثل بعضها البعض في السوء. مع ذلك كان رفض المصريين للفرنسيين أشد من الأتراك بسبب الآصرة الدينية المهيمنة على الوعي، والتي ترى في المستعمِر القديم "أخًا في الإسلام" وممثلًا للخلافة.

٧. ٢ زوبة/ بولين:

ثنائية أخرى تمثلها "بولين/ زوبة"، إن بولين زوجة حسناء شابة وجريئة، لم تتردد في التنكر في زي جندي لمصاحبة زوجها في الحملة، وفي الوقت نفسه ترتاد الملاهي وتقيم علاقة غرامية مع نابليون من وراء ظهر زوجها.

تقابلها "زوبة" شابة مصرية تلقت صدمة الحضارة، وتحاول فهم التغيرات التي تدور حولها، وتتبنى موقفًا إيجابيًا إلى حدٍ ما من الحملة، لأنها في نظرها أفضل بما لا يقارن بالأتراك، ولأنها مثلها وقعت في غرام نابليون.

تقرر "زوبة" خلع الحجاب وارتداء ملابس الإفرنجة وارتياد الملهى والتعبير عن ذاتها، كما تبدأ في قراءة قصة الحضارة المصرية التي تنتمي إليها رغم تغريبها القسري عنها عن طريق سلسلة طويلة من الاحتلالات.

تمثل بولين الحرية الغربية تمثيلًا سلبيًا لا يبالي كثيرًا بالقيم الأخلاقية واحترام الزوج، أما زوبة فهي أقرب إلى التمثل الإيجابي للثقافة نفسها دون التخلي عما تراه صحيحًا من قيمها الشرقية، لذلك تصر على أن تصبح علاقتها مع نابليون زواجًا شرعيًا، كما تدافع عن حرمة جسدها ضد الجلد أثناء المحاكمة.

٧. ٣ جان فورييه/ بارتليمي:

يعمل جان ضابطًا في الحملة ويسعى لإرضاء قائدها حتى لو تساهل مع زوجته، إنه أقرب إلى الحس النفعي، كشأن الحاشية المعاونة للسلطة دومًا، وتستند قصته على التناص في قصة داود التوراتية مع زوجة الحثي.

لا يختلف بارتليمي كثيرًا عن جان، فهو صاحب الحانوت ومن اسمه يتضح أنه ليس مصريًا أصيلًا، يعيش بالمنطق النفعي نفسه، ولا يتردد في خدمة أي محتل والعمل كشرطي مع أنها ليست مهنته طالما سيحقق ذلك مصالحه. لأن أي سلطة بحاجة دومًا إلى حاشية انتهازية لا تتمتع بقيم حسنة.

ويعبر نموذج بارتليمي الانتهازي عما أشار إليه الجبرتي مرارًا عن تعاون بعض أبناء الأقليات العرقية والدينية مع الفرنسيس.

٧. ٤ السيد البقلي:

موه المؤلف على شخصية الشيخ خليل البكري وانتقى اسمًا على الإيقاع ذاته، متحاشيًا السجال بشأنه، ومراعيًا مكانته كنقيب للأشراف، فاكتفى بالإشارة إلى أن البقلي "من الأعيان" رغم أن هذا لا يتسق مع توليه نقابة مثل هذه.

كما أن الوقائع التاريخية تشير إلى أن البكري هو من تقرب إلى نابليون لاسترداد منصب نقيب الأشراف، أما من عينه في مجلس الديوان فهو الجنرال مينو وليس بونابرت.

يمثل البقلي الدرجة الثانية في البناء الطبقي، ورغم حسه النفعي لكنه ليس بخسة بارتليمي، بل يعيش صراعًا بين قيمه التقليدية والقيم الوافدة. وأيضًا ليس بشجاعة ابنته، حيث استسلم بدوره للهزيمة مع رحيل الحملة، وضحى بها.

ولا توجد شخصية موازية أو مضادة له، مثل منافس على رئاسة النقابة، رغم أن هذا ما حدث في الواقع حين ذهبت إلى عمر مكرم وتجاوزته، ثم تبادلها الاثنان حسب نتائج الصراع السياسي.

ورغم المساحة الكبيرة التي تمتعت بها الشخصية، لكنها بلا دوافع عميقة، وإنما تتعامل بمنطق أقرب إلى رد الفعل، ومحاولة استثمار ما يحدث لتحقيق مصالحه. فهو أقرب إلى الهشاشة والتقدم ثم التراجع.

٧. ٥ شخصيات تابعة:

ثمة شريحة من المهمشين دون الحاشية في المكانة، تدور في فلك الآخرين، أي أن التقسيم الثلاثي للطبقات قائم بصرامة، فمثلما لدينا ساري عسكر صاحب السلطة ويليه الضابط جان ثم الأتباع المهمشين ويمثلهم بارتليمي وتابعه "محروس"، في الجانب التركي هناك الوالي يليه القاضي والتجار والأعيان منهم "السيد البقلي" ثم دلال الدلالة.

مثلت الطبقة الهامشية التابعة أربع شخصيات، تؤدي وظائف نقل الأخبار والدسائس وتنفيذ إرادة السلطة وطاعتها طاعة عمياء هي: بارتليمي، ومحروس، ودلال الدلالة وخنشع رئيس جوقة العميان. ويمكننا أن نضم إليهم "رتيبة" زوجة البقلي فهي تابعة لزوجها كظله، وترضخ لتقاليد الحجاب، ولا تحقق ما تريد إلا بالحيلة والاستقواء برغبات ابنتها. تنتصر رتيبة للتغيير الذي مثلته الحملة وابنتها، وفي الوقت نفسه لا تستطيع أن تقاوم سلطة زوجها ولا الوالي ولا "الأسياد" الذين يتلبسونها.

بصفة عامة، تعبر الشخصيات الفاعلة كلها عن قوة التغيير، فهناك إرادة سياسية تدفع "نابليون" لإنجاز إمبراطورية في الشرق وهو ما تقوض بالهزيمة في الشام ثم الرحيل. تقابله رغبة "زوبة" في التحرر والاستفادة من القيم الجديدة التي جاء بها الاحتلال، وهو ما تم إجهاضه بقطع رقبتها. وهي النهاية التي تمنح النص روحه التراجيدية رغم الخفة والمفارقات الهزلية في مقاطع عدة. أما بقية الشخصيات فلا تملك الدوافع الكافية، فهي تصطف مع أو ضد رغبتي نابليون . زوبة، أو تستثمر التغيير بانتهازية، رغم حيرتها أو عدم إيمانها بما يحدث.

٨- العمامة والقناع:

تكمل الأزياء والإكسسوارات والأدوات الجهاز العلاماتي سواء الخاص برسم الشخصيات، أو تحفيز وتحريك الفعل الدرامي. ولم يسرف النص في الإشارة إليها، وإن برزت على وجه الخصوص المدافع والبارود والزي العسكري والطبول والنفير والأحصنة والسيف والأعلام والنبابيت، بما يتناسب مع أجواء الاحتلال والمقاومة. وسوف نكتفي فقط بتحليل علامتين بارزتين هما: العمامة والقناع.

الملاحظ أن معظم شخصيات المسرحية تتقنع، أو تتظاهر بوظائف على غير حقيقتها، فجوقة العميان بقيادة "خنشع" يتظاهرون بأنهم مبصرون، و"بولين" تتظاهر بأنها "جندي"، وبارتليمي صاحب الحانوت يدعي أنه شرطي، ونابليون يحاول تقديم نفسه كملك مصري وليس كمحتل، والوالي الجشع يتصنع حماية الدين، والبقلي يتظاهر بالتودد للفرنسيين على غير حقيقة مشاعره، وزوبة تزعم أن الأسياد تتلبسها.

لذلك فكرة الازدواج والتقنع أساسية في بناء الشخصية الدرامية وإثراء فاعليتها في النص. وهذا يأخذنا إلى الفكرة التي تحدث عنها الناقد محسن مصيلحي في مقدمة الكتاب عن "المسرحية القناع" حيث إن الحبكة كلها مؤسسة على حادثة أو واقعة تاريخية لا تهم في ذاتها إلا بوصفها قناعًا دالًا على اللحظة الراهنة وأسئلتها (ص١١). إننا إزاء "حكاية" تتفجر منها مفارقات الدراما، يصبح التاريخي المستعاد فيها قناعًا للواقع الراهن.

وإلى جانب لعبة التقنع على مستوى الحبكة والشخصيات، ثمة لعبة أخرى تتعلق بالعمامة وغطاء الرأس والوجه. فالمسألة ليست مجرد زي شخصي، بل يمكن اعتباره بديل قناع.

صحيح أن النص مقتصد في وصف الأدوات والإكسسوارات، لكن هذ مزية تمنح حرية كافية لرؤية المخرج. واللافت هو الاشتغال على ما يخص الوجه والرأس، فعندما رغبت زوبة في الذهاب إلى الملهى قالت لدلال: "نتنقب في زي الخيمة حتى لا يعرفنا أحد كالعادة". (ص٤٦) إنها عبارة قابلة لتأويلات شتى: أولًا تكشف عن نزعة الرفض لدى زوبة، وثانيًا تمرر صوت المؤلف نفسه وموقفه

الإيديولوجي من هذا الزي البدوي عبر توظيف كناية "زي الخيمة"، وثالثًا تستثمر لعبة القناع دراميًا.

وعندما يلجأ البقلي إلى جوقة العميان لأداء حلقة الذكر، فالعمى أيضًا قناع يمكن تأويله بالحلول التلفيقية بشأن الأصالة والمعاصرة، وثنائية الشرق والغرب، فهو يقبل أن تتكشف زوجته وابنته على الأجنبي المبصر والأقوى منه (نابليون)، لكنه لا يقبل أن تتكشفا على أبناء جلدته من أفراد الجوقة.

في حفلة الزار تظهر زوبة في أبهى زينة كعروس (ص٨٤) وذلك أيضًا قناع كأن كل فتاة هي عروس منذورة للبؤس والزار والغيبيات والموت، وليس للسعادة.

وحين يكافئ نابليون السيد البقلي ويجعله عضوًا في الديوان يضع على رأسه "عمامة كبيرة" (ص٩٨) وبسبب شعوره بالمهانة والجبن إزاء السلطة ينفث غضبه ويقول لزوجته "وهذا الطرطور على رأسي" (ص٩٩) في دلالة لا يخفى عنها الإيحاء الجنسي.

كذلك نابليون نفسه عندما رغب في التقرب إلى الشعب المصري وحضور حفل البقلي ذهب إلى بيته في "زي شرقي وعلى رأسه عمامة كبيرة" (ص٨٣) كأن العمامة دليل انتماء إلى البلد وأهلها.

٩– ثنائية الشرق والغرب:

يعتبر المفكر إدوارد سعيد من أبرز من أصّلوا لعلاقة الغرب بالشرق، وهو نفسه توقف عند تاريخ الجبرتي باعتباره صدى لهذه الثنائية، لأن الجبرتي كانت عيناه مفتوحتين على حقائق القوة الفرنسية وآثارها وعلى وجوده كمصري مهزوم فلم يكن بوسعه سوى تسجيل خطرات الجيش الفرنسي وإجراءته الكاسحة، ما أفرز تجربة "عداء مع الغرب"[٢٦]. أي أن المصدر نفسه الذي اعتمد عليه السلاموني (ومؤلفه) يعبران خير تعبير عن صدام الغرب بالشرق. وهذا لا ينفي ما أشرنا إليه عن نزعة الجبرتي المحافظة وحماسه للأتراك نتيجة الآصرة الدينية. حتى وإن كان الأتراك أنفسهم لا يقرون تلك الأخوة الدينية ويتعاملون بانتهازية واستعلاء.

ومنذ وصول الحملة إلى مصر والشام قبل أكثر من مئتي عام، لم يتوقف الإبداع والفكر العربي عن مقاربة علاقة الأنا بالآخر في بعدها الحضاري، وهو ما

تردد صداه في إبداعات كثيرة مثل "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وبدرجة ما يحيى حقي في "قنديل أم هاشم"، وعبد الحكيم قاسم في "محاولة للخروج".

وتصل بنا تلك المقاربات إلى احتمالات مختلفة، ما بين الصراع وعدم الالتقاء، وفرص الحوار، وتبادل التأثير والتأثر، والضعف والندية، وإمكانية الاستفادة من التقدم الغربي دون التخلي عن القيم الشرقية. فماذا عن الموقف الإيديولوجي الذي أنتجه نص "زوبة المصرية"؟

لا شك أن المعنى يتجاوز ما يريده المؤلف، وحتى تفسيره الخاص لنصه، لأن للشخصيات الدرامية أيضًا حياتها ومنطوقها. من ثم فأي معنى ليس علامة جاهزة يُشار إليها مثل قطعة أكسسوار، وإنما هو مُحصلة تأويلية لصيرورة العلامات، وقد تختلف كفاءة إدراكه من قراءة لأخرى.

عطفًا على النهاية، بقطع رقبة "زوبة" يبدو النص كأنه يكرس الفجوة بين "الشرق" و"الغرب"، وانعدام الأمل في التلاقي. وهي نتيجة قاد إليها القالب التراجيدي الذي يخبرنا بالنهاية الحزينة لقصة "زوبة" واستسلامها لحكم القدر. كأن تلك الفجوة صدى لمقولة الشاعر روديارد كيبلنغ الشهيرة: "الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا"([٢٧]). لكن النص يخبرنا بأشياء أخرى؛ فإذا كان الاحتلال الفرنسي سيئًا، فإن التركي كان أشد سوءًا، مع ذلك لا نعدم من يدافعون عنه.

كما ينسب . النص . للفرنسيين فضل الصدمة الحضارية، الضرورية آنذاك، والتي فتحت جراحًا وسؤالًا حول الهوية والاستقلال والحب والدين وكل شيء. فليس مهمًا الضربات التي تتعرض لها الأمم، وإنما الأهم أن تستوعب الدرس وتتعلم وتمضي نحو المستقبل. وقد انتبه ألفريد فرج في تقديمه إلى المسرحية إلى مسألتين: الأولى التأثير الإيجابي للصدمة الحضارية على المصريين، والذي لا يقل أهمية عن الثورة الفرنسية، والثانية أن معالجة السلاموني أوسع مجالًا من رواية الجبرتي للقصة من "زاوية نظر واحدة" (ص٦)

من ثم لا يصبح قطع رقبة "زوبة" علامة على كبح التغيير، واستعادة السلطة الرجعية لبطشها بالشعب، وإنما هو أَسْطرة لها، بوصفها بذرة ثورة اجتماعية قادمة، وبداية نضال المرأة المصرية والعربية، لنيل حقوقها.

فالنص لا يقدم إجابة حاسمة، ولا يزيف رؤية متفائلة، ولا يركب أيضًا الموقف الدعائي الجاهز والمندد بأي احتلال. ففي نهاية الأمر، لا شيء سيء أو خير بالمطلق، وإنما هي تجارب أمم وأفراد تستوجب الصراحة والشجاعة إذا أردنا الذهاب إلى مستقبل أفضل.

لذلك اختارت زوبة أن تموت بشجاعة على أمل أن تصل كلمتها الحرة للنساء القادمات، وقد منحها النص بطولة استشهادية، رغم أن الواقعة .كما رواها الجبرتي . أقرت فيها زينب البكرية بأنها "تابت". مع ذلك لم تقبل السلطة توبتها، واتخذتها كبش فداء انتقامًا من أبيها، وترهيبًا لكل امرأة تفكر أن تحذو حذوها.

أي أن "زوبة" الأسطورية التي اختلقها السلاموني، كانت أكثر شجاعة وإيمانًا بحريتها، من قرينتها "زينب" في كتاب الجبرتي. كأن الفن يمنحنا قوة، لا نجدها في الواقع، ولا الوقائع.!

الهوامش:

[1]- تقع المسرحية في أكثر من مئة وعشرين صفحة، موزعة على ثلاثة فصول وتسعة مشاهد، وصدرت في كتاب "ثنائية الشرق والغرب" عن سلسلة إبداعات التفرغ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، القاهرة، ٢٠٠٨، وضم معها مسرحية أخرى
قصيرة بعنوان "المصري وأميرة الفرنجة"، وسوف نكتفي بالإشارة إلى شواهد الكتاب برقم الصفحة.

[2]- محمد أبوالعلا السلاموني(١٩٤٣ . ٢٠٢٣)، مواليد دمياط، من أهم أعماله: مآذن المحروسة، الثأر ورحلة العذاب، ورجل القلعة، حاز على جائزة الدولة التشجيعية عام١٩٨٤ والتقديرية٢٠١٨.

٣- مارتن إسلن: فن الدراما، ترجمة أسامة عبد المعبود، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ، ص١١٦

[4]- نوقشت قضية أدبية النص المسرحي لدى العديد من النقاد منهم على سبيل المثال:سمير سرحان (١٩٧٧). دراسات في الأدب المسرحي. القاهرة: مكتبة غريب، عبد العزيز حمودة (١٩٩٨). البناء الدرامي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، شكري عبد الوهاب (٢٠٠٧). دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

[5]-عبدالرحمن الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٣، تحقيق عبدالرحمن عبدالرحيم، دار الكتب والوثائق، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٢٣

[6] – نفسه، ص١٣٢

[7] – نفسه، ص٢٢٥: ٢٢٦

[8]- وسيم عفيفي: "حكاية مقصوفة الرقبة المصرية"، موقع الميزان،تم الإطلاع عليه في٢٠٢٢/٩/١، رابط الموقع: https://elmeezan.com/

[9] – نفسه

[10]- الجبرتي، ص٣٠٤

[11]- زينب الباز: "زينب البكرية: مأساة طفلة"، ٢٠٢١/٧/٢٠، موقع الوكالة نيوز، تم الإطلاع في ١/٩/ ٢٠٢٢، رابط الموقع: https://www.elwekalanews.net/

[12]- السيد خليل البكري، مقال تعريفي نقلًا عن كتاب السلالة البكرية الصديقية، للكاتب أحمد فرغل الدعباسي، ج٢، موقع السجادة البكرية، ٢٠١٧/٥/٢٦، تم الإطلاع عليه في ٢٠٢٢/٨/٣١، رابط الموقع: https://sijjada-bakria.com/ar/

[13]- الجبرتي، ص١٢٦

١٤- نفسه، ص٣٠٦: ٣٠٧

١٥- نفسه، ص٢٦٢: ٢٦٣

١٦- راجع وسيم عفيفي.

١٧- انظر زينب الباز.

١٨- الجبرتي، ص ١٩٠ و٧٥

١٩- نفسه، ص١٣٢: ١٣٣

٢٠- نفسه، ص٣٠٣

٢١-ألاردس نيكول (د.ت). علم المسرحية.ترجمة دريني خشبة. القاهرة: مكتبة الآداب، ص١٢٢

٢٢-آن أوبرسفيلد(١٩٩٤): قراءة المسرح. ترجمة مي التلمساني.الجيزة: أكاديمية الفنون، ص٤٤

٢٣- نقلًا عن عبدالحق بلعابد (٢٠٠٨). عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص. الجزائر: منشورات الاختلاف.، ص٦٥ : ٨٨

٢٤- مارتن إسلن،مرجع سابق، ص٨٤

٢٥- اعتمدنا على تحليل جيرار جينت لمقولة الزمن في كتاب "خطاب الحكاية: بحث في المنهج"، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٧

٢٦- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٤، ٢٠١٤، ص١٠٣

٢٧- تطرق إدوارد سعيد في "الثقافة والإمبريالية" لتلك المقولة خلال تحليله لحيرة كيبلنغ بين انتمائه الإمبريالي وحبه للهند، انظر ص ١٩٦ وما بعدها.