التوظيف الدرامي للكورس في مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب

د. محمد عبدالحليم السيد سرور
مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

التوظيف الدرامي للكورس في مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب

د. محمد عبدالحليم السيد سرور
مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

مستخلص البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الوقوف على الملامح الفنية لتوظيف الكورس في مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب، والتعرف على خصائصه المميزة في هذه المسرحية، وكذلك الوقوف على مدى تحقيقه للهدف الذي وظف من أجله، الأمر الذى يعكس بعض سمات الكورس في المسرح المصري المعاصر، وفي إطار هذا الهدف الرئيس تم تحديد أدوار الكورس ووظائفه، وبحث هذه الأدوار وتلك الوظائف في نص مسرحية (باب الفتوح). وقد توصل البحث إلى عدد من النتائج أهمها:

١- اختلف دور الكورس في (باب الفتوح) عنه في المسرح اليوناني، وذلك أن "محمود دياب" لم يكتف عند توظيفه الدرامي للكورس بدوره الكلاسيكي المعروف في المسرح اليوناني، كما أنه لم يستغن عن هذا الدور تمامًا، وإنما أضاف إليه وظائف جديدة واكبت هذه التغييرات التي أضفاها على الكورس في مسرحيته مستجدات الزمن المعاصر.

٢- حقق الكورس في مسرحية "باب الفتوح" الهدف الذي وظف من أجله، حيث جعله المؤلف وسيلة من وسائل كسر الإيهام عن طريق مزج الأزمنة والأمكنة وشطر الشخصية الرئيسة وتفتيتها لأكثر من شخصية وغيره، بهدف إعمال فكر القارئ، وإيقاظ وعيه، وإثارة رغبته في تغيير أوضاع الواقع وتصحيحها.

٣- اكتسب الكورس في مسرحية "باب الفتوح" سمات خاصة به، وجاء توظيفه الدرامي ملائمًا لطبيعة العصر ومستجدات القضايا العربية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية السائدة.

مقدمة:

يُعد محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣م) من أبرز كتاب جيل الستينيات، ومن مؤسسي حركة مسرح الستينيات، وشهدت فترة ظهوره ازدهارًا مسرحيًّا مواكبًا للاشتراكية العربية آنذاك، وما صاحبها من تحول اجتماعي واقتصادي، حدا بالمسرحيين إلى تأصيل المسرح المصري، والتركيز على الصبغة المصرية والعربية، من خلال الاستفادة من السير والملاحم الشعبية والتراث التاريخي، ومسرح السامر والحكواتي، لذا وَجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح في المسرح؛ لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي، وأطرافه، وكيفية تطويره وإصلاحه.

وتعد مسرحية (باب الفتوح) للكاتب "محمود دياب"، نموذجًا يعبر عن توجهات جيل الستينيات من كتاب المسرح المصري في تلك الفترة إذ يستلهم النص التراث التاريخي، ويربط بين الماضي والحاضر، وقد حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخي الزمني، بأن جعل الشخصيات المعاصرة في حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التي استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضي والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامي ومعاصرة الأزمنة التاريخية التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧م)، أو على المستوى المكاني بأن جعل بلاد الإسلام بلدًا واحدًا؛ جسدًا تتداعى له أعضاؤه إذا دهم بشر؛ فجمع بين الأندلس (في غرب العالم الإسلامي) وبلاد الشام ومصر في لحظة تاريخية واحدة، استطاع أن يربطها دراميًّا بذكاء، حين جعل الإنسان هو الربط الحقيقي لتاريخ العالم الإسلامي وجغرافيته.[١] مؤكدًا على أن "الهزيمة الطاحنة ليست ابنة اليوم فحسب، ولكنها هزيمة تمتد من التاريخ القديم، وتتجدد طالما أن أسبابها باقية تنخر في جسم

الأمة العربية".[٢]

وقد وظف المؤلف الكورس في هذه المسرحية كي يرسم أمامنا طريقًا للخلاص، معتمدًا على البطولة الجماعية مقلصًا دور البطل الفرد؛ لذلك يحتل(الكورس) في هذه المسرحية مساحة درامية رئيسة من الأحداث، وهنا تبرز مشكلة البحث وتتجلى في التساؤلات الآتية:

- ما السمات الفنية للكورس في مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب؟
- ما الدور الذي يلعبه الكورس في هذه المسرحية؟
- هل اختلف دوره في هذه المسرحية عنه في المسرح اليوناني؟ ولماذا؟
- كيف وظف محمود دياب الكورس في مسرحيته عبر طرحه للقضية المعالجة؟
- هل حقق الكورس الهدف الذي وظف من أجله داخل هذه المسرحية؟

ويهدف البحث إلى الوقوف على الملامح الفنية لتوظيف الكورس في مسرحية (باب الفتوح) لمحمود دياب، والتعرف على خصائصه المميزة في هذه المسرحية، والوقوف على مدى تحقيقه للهدف الذي وظف من أجله، الأمر الذى يعكس بعض سمات الكورس في المسرح المصري المعاصر.

مفهوم الكورس ووظيفته:

يشير "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" إلى تطور مفهوم الجوقة، موضحًا أنه في العصر الحديث تم إطلاق مصطلح الكورس على الجوقة، وبالتالي فإن للكورس والجوقة دلالة درامية واحدة؛ فكلاهما يعنى جماعة من الناس، وجمع كلمة (جوقة) أجواق، ويقال جَوَّقَ القوم، أي ارتفعت أصواتهم، وقد استخدمت كلمة (الكورس) في بداية تعرف العالم العربي على المسرح الأوروبي، كما أطلقت لفظة الجوقة على الفرق التمثيلية. والكورس عبارة عن مجموعة من

المغنين أو الراقصين، أو الصامتين، أو المعلقين، تؤدي وظيفتها مجتمعة أو متفرقة، وتشترك في التمثيل وتقوم بالتعليق على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين، أو بصمتها المعبر[٣]، وهو ما يؤكده «فوزي فهمي» حين يصف دور الكورس بأنه: يقص الماضي ويصف المعالم ويوسع الفكرة ويشرح الشخصيات.[٤]

ومن الملاحظ أن للكورس دورًا كبيرًا في التراجيديا اليونانية؛ لاعتماد الكتاب عليه في البناء الفني للمسرحية، فنجد مثلًا: إسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيديس، وأرستوفانيس، استخدموا الكورس كلٌّ بما يوائم طبيعة فلسفته الدرامية. «وكانت الكورس عند اليونان تتكون من ٥٠ رجلًا مقنعين بجلود الماعز تمجيدًا للإله ديونسيوس، وكان الأداء راقصًا إيمائيًّا، تصاحبه نغمات الناي، حول تمثال الإله».[٥] انخفضت فيما بعد إلى ١٥؛ حيث وكانت تقوم بالإنشاد والغناء والرقص باعتباره جزءًا من نصيبها في الأداء، وكان للكورس قائد يعلق على الحدث الرئيسي أثناء وقوعه، ويلعب أحيانًا دورًا مسرحيًّا في مقابل البطل أو الممثل الذي هو الشخصية المركزية للحدث الرئيسي[٦].

والنظرة القديمة إلى وظيفة الكورس يُحْسِن «هوراس» التعبير عنها في (فن الشعر) بقوله: أنها تتمثل في مساندة الكورس للأخيار؛ بتقدم الموعظة الحسنة، والسيطرة على سريعي الغضب وصون من يخشون فعل الشر، ويجب أن تمدح الوليمة الباذخة، وبركات العدالة، والقوانين، والسلام بأبوابه المشروعات، كما أن عليها حفظ الأسرار والابتهال إلى السماء كي يعود التوفيق إلى البؤساء، ويتخلى عن ذوي الكبرياء.

وفي أغلب المآسي منذ عصر الانبعاث فصاعدًا، سواء كان فيها كورس، أو لم يكن؛ فإن الوظيفة الفعلية لمجموعة الكورس القديمة لا يهتم بها الأشخاص

الذين يحيطون بالشخص المأساوي. وأحيانًا يوجد معلق بين هؤلاء الأشخاص يقدم صوت الحكمة أو العقل مما لم يلتفت إليه الأشخاص إبان المخاطر[٧].

ويمكن أن نستخلص ثلاث ضرورات لتوظيف الكورس في المسرح اليوناني، الأولى: تتمثل في قلة عدد الممثلين، والذي كان من نتائجه لجوء المؤلف لجعل الكورس يقوم ببعض الأدوار. أما الضرورة الثانية: تتعلق باستحالة تقديم بعض مشاهد العنف ومشاهد القسوة على خشبة المسرح أمام أعين النظارة مباشرة؛ وعليه يقوم الكورس بالسرد باعتباره البديل عن التجسيد. وتكمن الضرورة الثالثة في: صعوبة وضع كل شيء على خشبة المسرح أمام المتفرجين، وفي الوقت الحالي قد لا تنطبق هذه الضرورات تمام الانطباق، خاصة أنه لم يعد هناك على سبيل المثال أزمة في الممثلين، وإنما يكون توظيف الكورس نابعًا من الضرورات الفنية التي يرمي الكاتب لتحقيقها على خشبة المسرح.

«ولقد انتقل استعمال الكورس من بلاد اليونان إلى الرومان في مسرحيات مثل مسرحيات سينكا. ثم عرفها الإليزابيثيون عن الرومانيين، إلا أن دور الكورس في الدراما الإليزابيثية لم يكن أساسًا في بناء الأحداث، بل قلّ شأنها حتى أصبحت تتمثّل في شخص واحد كما في مسرحية شكسبير هنري الخامس-١٥٩٩م. أما في الدراما الحديثة والمعاصرة، فقد أصبح استخدام الكورس -بمفهومه القديم- نادرًا»[٨].

ونجد أن خطاب الكورس يثير التساؤلات لدى المشاهد، ويدفعه إلى التأمل والتفكر، ويجعله يقظًا على طول الخط الدرامي، فهو واع لما يدور أمامه.

ويعتقد "ت.س.إليوت" أن الكورس "يستطيع أن يصبح وسيطًا بين الأداء المسرحي والجمهور.. ويستطيع أن يكسب الأداء حدة، وذلك بعرض النتائج العاطفية لذلك الأداء، حتى لنراه نحن الجمهور مرتين، وذلك برؤيته أولًا ورؤية أثره في الآخرين"[٩].

وفي الواقع نلاحظ أن دور الكورس بشكله التقليدي قد «أخذ في التراجع رويدًا رويدًا مع التطورات المتتابعة التي شهدتها العصور الحديثة في مجال الكتابة المسرحية والتمثيل المسرحي، ولكن المسرح لم يعدم –برغم ذلك– استعادة هذا العنصر التاريخي بين حين وآخر، وتوظيفه على نحو جديد»[١٠].

دور الكورس في مسرحية (باب الفتوح):

يتكون الكورس في مسرحية باب الفتوح "لمحمود دياب" من أفراد المجموعة المعاصرة التي حددها المؤلف بسبع شخصيات تتنوع بين الذكور والإناث؛ حيث تضم خمسة شباب وفتاتين. وهنا يبدو بوضوح تقليص أعداد الكورس في مسرحية "محمود دياب"، في حين نجد أن الكورس اليوناني كان يعتمد على عدد كبير من الشخصيات تتمثل في الحشود والمجموعات الكبيرة، وهنا يبدو الاختلاف بين كورس محمود دياب" والكورس اليوناني في اعتماد الأول على أعداد قليلة محددة، بينما كانت أعداد الكورس اليوناني أعدادً غفيرة.

كما نجد أن الكورس في "باب الفتوح" يتسم بالتنوع في النوع؛ فهو لم يقتصر على الذكور فقط، أو الإناث فقط، وهو ما يعطي الكورس في "باب الفتوح" صفة شمولية، تؤكد على جمعية القضية، وأنها لا تخص نوعًا دون غيره؛ فجمع بين قطبي المجتمع رجالًا ونساء، وإن كان قد غلَّب الذكور على الإناث بجعل المجموعة تضم ٥ شباب وفتاتين، كما يشير التعاون بين شباب المجموعة المعاصرة برغم التقابل في النوع إلى إدراك أن الأزمة عامة وشاملة لا

تخص أحد بعينه وإنما يعاني الجميع ويلاتها ذكورًا كانوا أم إناثًا؛ فيدل ذلك على التكامل والتعاون؛ حيث يكمل كل منهما دور الآخر ويتممه.

ونلاحظ أنه قصر المرحلة العمرية للكورس على مرحلة الشباب، ولم يجعلها متضمنة المراحل العمرية كافة، وذلك لامتلاك الذكور قدرة أكبر على الفعل وخوض المعارك، كما أن الشباب هم الفئة العمرية التي تمتلك الطاقة والحماس والرغبة في التغيير، فالشباب هو الذي يشعل الثورة ويحركها، لأنهم سواعد الوطن وصانعو الغد.

وبتأمل أفراد الكورس السبعة، الذين يمثلون المجموعة المعاصرة (الشاب الأول، الشاب الثاني، الشاب الثالث، الشاب الرابع، الشاب الخامس، وفتاة١، فتاة٢) نلاحظ أن المؤلف لم يطلق عليهم أسماء بعينها للدلالة على العموم والشمول وهو ما يوضحه الحوار التالي:

«**الشاب الرابع:** الشباب هم الشباب في كل عصر.. لا أهمية لأن نسميهم. وليكونوا سبعة.. بينهم فتاتان.. لا شيء يميز السبعة بشكل خاص.. فليكونوا مثلنا..»[١١]

هذا الإبهام في شخصيات الكورس يتوافق مع فكرة "محمود دياب" من المسرحية وهى أن التاريخ يصنعه الناس العاديون الذين لا يُذكرون غالبًا في صفحات هذا التاريخ، والذين تَقْطِف ثمار دمائهم فئة قليلة من القواد والأمراء، فذكر أسماء محددة هنا ليحقق الهدف المطلوب، فهذا الشباب الحالم هو من صنع الشخصيات التاريخية والأحداث التاريخية، هو من انتصر في المعارك المصيرية وهو أيضًا من أهمل دوره، ومحي ذكره من أجل الفئة المشهورة التي ملأت الآذان والأبصار.

وللسبب نفسه والغرض ذاته أضاف "محمود دياب" للكورس وظيفة

جديدة–على غير ما كان معهودًا في السابق– حيث جعل الكورس هو صانع الأحداث ومحركها، وبالتالي فوجوده ليس مجرد إضافة أو حلية للمسرحية، ولا يقف دوره على مجرد التعليق على أحداثها، وقد مزج المؤلف في اسم الشخصية – التي ابتكرها الكورس لتعبر عنه – بين المعاصرة والتاريخ وبين قطبي دولة العرب والإسلام. ويتضح ذلك من الحوار التالي:

«**الفتاة(١):** ليكن اسمه أسامة.. إن لأختي ولدًا اسمه أسامة.. وهو اسم عربي بلا جدال..

الشاب الثاني: وإن اسم يعقوب، ليليق برجل من الأندلس.

الفتاة(٢): فلنجعل هذا الثائر يظهر في أيام صلاح الدين. ولنجعلهما يلتقيان. فما أجمل أن يلتقي الاثنان. ما رأيكم..؟ إن الأيام التي صنعت صلاح الدين القائد.. كان من الممكن أن تصنع ثائرًا.

الشاب الخامس: إنه طلب عادل على ما يبدو لي.. عصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال.

الرابع: ولكنني أكاد أشك في أنهما سيلتقيان..

الأول: هذا ظن سابق لأوانه.. فقد تكشف حفرياتنا عن شيء آخر.

المجموعة: (في لهجة تقريرية) الثائر يظهر في عهد صلاح الدين.

الشاب الأول: وهو عربي بالضرورة..

الثاني: وهو بالطبع شاب..

الثالث: ولابد أن يكون فارسًا.

الخامس: إنه شجاع.. ذكي.. وأمين..

الشاب الثاني: (في تأمل) كان راحلًا من أين.. وإلى أين؟

المجموعة: (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب.. هو اسم فتانا الثائر. لن تجدوا

له أثرًا.. في فهارس أو مراجع، أو على جدران قلعة، ولا في نقش جامع، أو في ملاحم الشطار»[١٢]

ويتأكد من خلال حوار المجموعة المعاصرة أنها هي التي تحوك الأحداث وتخلق الشخصيات، وتختار لها اسمها، وتحدد ملامحها ودورها وهويتها، وعلاقاتها بمن يحيطون بها ويتعاملون معها، كما أنه في اختيار اسم الشخصية دلالة على انصهار الفئات المختلفة لتصبح كائنًا واحدًا وإن كان بعضه عربيًّا مغرقًا في العروبة (أسامة) وبعضه أندلسيًّا/أعجميًّا (يعقوب) ليكون في نهاية المطاف كائنًا تشترك فيه هذه المكونات ليخرج كما حددت صفاته الكورس (عربي- فارس- شجاع- ذكي- وأمين). وأيضًا يدل على ذلك المكان الذي تأتي منه الشخصية والزمان الذي تظهر فيه، محددًا أن تكون شخصية أسامة لشاب ثائر؛ ليؤكد ضرورة عنفوان الثورة، ويدلل على أنها لا تشيخ؛ بل تظل شابة في كل الأزمان. كما يتجلى صياغة المجموعة المعاصرة للأحداث في مناطق متعددة من النص، نورد منها على سبيل المثال ما يأتي:

«**المجموعة:** إن غاية طموحنا.. أن نحترم أنفسنا.. دون أن نخدعها.

الشاب الأول: (هاتفًا فجأة) إني أقترح.. (ثم في هدوء) أن نضيف إلى "باب الفتوح" فقرة تؤكد أن من يملك ناصية العلم.. سيمتلك مقادير العالم.. وتحذر من أن يحرز الفرنج قصب السبق في هذا الميدان..»[١٣].

كما نلاحظ أن المؤلف منح الكورس في هذه المسرحية دورًا جديدًا؛ إذ يجعله يناصر الشخصية الرئيسية – أسامة بن يعقوب- ويحاول أن يحميها من المثبطين والمعرقلين. مما يكشف عن جرأة "محمود دياب" الفنية على اقتحام كل ما هو جديد، بفكر جديد لا يقف عند حدود المألوف وإنما يتجاوزه إلى تحقيق

هدفه.

ولأهمية عنصر الزمن جعل "الكاتب" أفراد المجموعة المعاصر ومعهم أسامة بن يعقوب، يناقشون قضية الزمن والتعجيل بتغيير الأوضاع؛ لأن الترهل والتباطؤ يؤكد استمرار الأوضاع المتردية، وهو ما جعله يستدعي شخصية تاريخية مع المعاصرين؛ حيث أن أسامة هو شاب ثوري، والثوري في الغالب يسعى من خلال خطة زمنية، وهو غالبًا لا يقبل بأنصاف الحلول، وبالتالي فالزمن يعني لقضيته الكثير. وهنا يتجلى التضامن بينه وبين شباب المجموعة المعاصرة لتأكيد وحدة الهدف والقضية. وهي رسالة للجمهور عامة لإدراك خطورة المرحلة وأهمية الحسم في اتخاذ المواقف لتحقيق الحرية الحقيقة، ويدلل على ذلك الحوار التالي:

«**أسامة:** (إلى الشاب الرابع) أنت لم تضع عنصر الزمن في اعتبارك. متى تبدأ جماهير الناس مسيرتها في تقديرك.. لو التجأنا إليها..؟ ليس بإمكانك أن تقطع برأي، ولكن المؤكد أنها لن تبدأ قبل أن يمضي زمن يحسب بالسنوات.

الشاب الأول: وقد تنقضي أعمارنا قبل أن نراها تتحرك.

الشاب الرابع: ولكنها ستتحرك حتمًا.. يومًا ما.»[١٤]

ثم نجد أن المجموعة المعاصرة انتقلت في دورها من خلق الأحداث وصياغتها إلى مشاركة الشخصيات التاريخية فيما يدور في خلدها، وهنا تتبدى صورة أخرى من صور التوظيف المعاصر للكورس عنه عند اليونان إذ يردد الكورس كلام الشخصية الدرامية في أثناء وجودها داخل الحدث؛ فنجده يتناوب معها حوارها متحدثًا بلسانها بينما هي تصمت وتفكر، وقد برز ذلك في مناطق عدة في النص، ويبدو ذلك في حوار المجموعة المعاصرة المراقبة للشخصيات

التاريخية:

«**الفتاة(٢):** (صارخة) لا تجعلوه يقتله.

الفتاة(١): ولكنه يفكر في أن يقتله.

المجموعة: (هامسة تتابع ما يدور برأس سيف الدين). هل أقتله .. أأقتله وأنتهي.. (سيف الدين يقلب السيف في يده بينما يتابع التفكير) إن له أفكارًا مسمومة .. لو سمع بها العامة فلربما انحازوا له.. وأثاروا صخبًا.. فالعامة حمقى.. وإغراء الكلمات شديد (سكتة).»[١٥]

وقد تكرر ملمح نطق الكورس بلسان الشخصية الدرامية بديلًا عنها؛ فى أماكن عدة من الأحداث مثل مشهد "العماد" وهو ينظر في كتاب "باب الفتوح" الذي أحضره أسامة؛ حيث يطرح الكتاب القضية واضعًا لها الحل، وما يقع عليه نظر "العماد" من سطور الكتاب تردده المجموعة المعاصرة، على النحو التالي:

«**المجموعة:** (مع حركة عيني العماد) لو أنّا أعتقنا الناس جميعًا.. ومنحنا كلًّامنهم شبرًا في الأرض.

الشاب الرابع: وأزلنا أسباب الخوف..

المجموعة: لحجبنا الشمس إذا شئنا بجنود يسعون إلى الموت .. ليذودوا عن أشياء امتلكوها.. واكتشفوا كل معانيها..

الشاب الخامس: الحرية..

الأول: شبر الأرض.. ماء النبع..

الثاني: قبر الجد.. وأمل الغد

الثالث: وضحكة طفلة تلهو في ظل البيت.

الفتاتان: (معًا) .. وذكرى حب..

الشاب الرابع: وقبة جامع أدوا يومًا فيه صلاة الفجر.

المجموعة: بأوجز كلمة.. عظمة أمة».[١٦]

وهنا نلاحظ أن الجمل الحوارية للكورس وردت قصيرة مقتضبة في إيقاع لاهث يشد الانتباه ويثير التفكير ويناسب إيقاع العصر ويتوافق مع الفكر الثوري، ويرى الباحث أن توزيع جمل الحوار بين شخصيات الكورس عند "محمود دياب" يُعد صورة من صور التوظيف الحديث للكورس، والذي يختلف عنه عند اليونان؛ حيث كان حوار الكورس اليوناني يأتي على ألسنة الجماعة التي ترددده خلف قائدها. بينما هنا تم تقسيم الجمل على شخصيات المجموعة المعاصرة، وقد تنوع هذا الحوار بين الفردي الذي ترددده كل شخصية على حدة، وبين الحوار الجماعي الذي يأتي على ألسنة شخصيات المجموعة لتحقيق مغزى درامي محدد.

فبالنسبة إلى الحوار الفردي لشخصيات المجموعة المعاصرة (الكورس) فيشير من خلاله الكاتب إلى الهم الذاتي لأفراد الأمة كالمعاناة من القهر، ويكشف الحوار فهمهم لمتناقضات الواقع، وتأكيدهم الدائم على حقهم في الحرية كاملة غير منقوصة، ونستدل على ذلك من حوار الكورس:

«**الفتاة(١):** لا أهمية لأن أريد، فهناك من يفكر لي.. ويريد نيابة عني. كل شيء يجري باسمي.. وفي بعض الأحيان لحسابي.

الشاب الأول: استعاروا عقلك ولسانك.. ولكنهم –لحسن الحظ– تركوا لك يديك الاثنتين.

الشاب الثاني: فهم لم يحرموك من أن تصفقي للتعبير عن الامتنان والاستحسان.

الشاب الرابع: الصمت وسيلة عقيمة للتعبير عن رأي».[١٧]

أما الحوار الجماعي أو ترديد الكورس للحوار بشكل جماعي فيهدف الكاتب من خلاله إلى التأكيد على جمعية الحدث؛ بحيث يأتي وكأنه حكمة أو كلمات مأثورة أو مسلمة مستلهمة من الواقع والتاريخ، أو يأتي أحيانًا ليعبر عن حقيقة قائمة بذاتها، فنجد أن جمعية القضية وشمولها هو توسيع للدلالة فهي تهم البشرية جمعاء في كل زمان وفي كل مكان، وذلك ليوسع من دائرة الحدث والقضية المطروحة بحيث يخرجها من إطار التخصيص إلى التعميم، فلا تخص عصر أو مكان بعينه، وإنما تهم الأمة العربية بشكل عام وما أصابها من وهن وتشرذم، وما اعتراها من خيانة ودسائس وتعليم أودى بإبداع شعوبها وحرياتها. ولذلك كانت جمل الحوار الجماعية تأتي في الغالب تحريضية، مشحونة ومفعمة بالثورية، ونستشهد على ذلك بالحوار التالي:

«**المجموعة:** السادة مهما زادوا.. فهم قلة..

المجموعة: ووسيلتنا .. اعتاق عبيد الأمة. لا يوجد بلدٌ حر.. بغير شعب حر..

المجموعة: من يبغي أن يحكم أمتنا كي يستعبدها.. فليبحث عن كرسي آخر في أرض أخرى..

المجموعة: إن غاية طموحنا.. أن نحترم أنفسنا.. دون أن نخدعها».[١٨]

ويتضح من هذا الحوار السابق للكورس أن المجموعة توكد على فهمها للواقع، وأن ما يُحاك لها من تهميش وتضليل لم يفلح معها فيأتي الرد الجماعي:

«**المجموعة:** ونحن موجودون.. برغم الصمت. ومدركون.. برغم ما تفرضه المناهج التعليمية.. ولا تنقصنا الحكمة..».[١٩]

وفيما يتعلق بلغة الكورس نجد الكاتب قد خص الشبان السبعة الذين يمثلون المجموعة المعاصرة بمستويين في اللغة، الأول: مستوى من اللغة التراثية المستلهمة من عمق تاريخ لتناسب المشهد التاريخي، وكان الكورس

يستعين بها عند تمثل زمن "صلاح الدين" وموقعة "حطين" وغيرها، وفيها يحاكي الكورس لغة الشخصيات التاريخية الدرامية في النص والتعبير عما يدور بخلدها وينوب عنها في الحوار، وكانت اللغة هنا فصحى رصينة تلائم طبيعة الأحداث التاريخية وزمنها، وتحوى بعض المفردات والمصطلحات التراثية المناسبة، ومن أمثلتها نذكر كلمات مثل:«هجمات الفرنج، الطيور الضواري، أسواق النخاسين، بوارق البور، الضراغم».[٢٠]

أما المستوى الثاني فيتمثل في اللغة المعاصرة، والتي تُعَدُ لغة بسيطة تقترب من لغة الجمهور الحالي، وتجمع بين الفصحى البسيطة، واللهجة العامية الدارجة التي تحتوي على بعض المأثورات والأمثال الشعبية في بعض اللحظات، مما ساعد على تقريب النص وقضاياه للجمهور المعاصر، وتأكيد الطابع العربي المعاصر للقضية المطروحة، وهذا يبرزه الحوار التالي:

«**المجموعة:** ومخربي روح الأمة.. بالحكم المبتذلة.. والأمثال الخرقاء.. ليُحكموا القيد حول الرقبة.

الشاب الثاني: بات مغلوب ولا تبات غالب..

الشاب الأول: خير الأمور الوسط..

الشاب الثالث: العين ما تعلاش على الحاجب..

الشاب الرابع: اللي يبص لفوق يتعب..

الشاب الخامس: إن كان لك حاجة عند الكلب.. قول له يا سيدي».[٢١]

ولا تزال ثنائية اللغة مشكلة حاضرة في الفنون الأدبية الجديدة من الرواية والمسرح، بين وجوب التزام الفصحى ووجوب واقعية اللغة للشخصيات، والجدل حولها ما زال مستمرًّا، ولكل اتجاه أنصاره، وحججه وأدلته العقلية، وهنا أمر لا ينبغي إغفاله وهو أن الكاتب الذي يستدعي التراث باعتباره آلية فنية لابد –

حتما– أن يكون في أثناء استدعائه خيط عصري، وإلا تحولت الآلية التراثية من وسيلة إلى غاية، وتحول النمط من مسرحية استدعت التراث إلى مسرحية تاريخية صرفة، ومن الخيوط التي استخدمها محمود دياب لتربط الحاضر بالماضي هذه اللغة بأمثالها الشعبية المعاصرة، مما يعطي للمؤثرات التراثية دورها الفني، ولا يجعلها مقصودة لذاتها.

كما نجد أن الكاتب قد أضفى على لغة الكورس بعض السمات البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، والكناية... وهذا يعد امتدادًا لملامح لغة الكورس اليوناني بما تحويه من التشبيهات البلاغية، والتجسيد الاستعاري، والمعاني المجازية مثل: ("يجهز السوس عليها"، "لحجبنا الشمس"، "كتائب البغضاء"، "كلاب الصيد"،..)[٢٢]، فقد صور الأعداء بالوحوش الذين يهجمون على أمة متشرذمة؛ ليوحي بالضعف والوهن وجعلها كلأً مستباحًا حيث لا درع لها ولا واقي، كالفريسة التي لا حيلة لها وقد أصبحت بين براثن عدوها. وهذه الصور البلاغية أسهمت في تعميق الدلالة للغة الشخصيات المعاصرة، وتمييز اللغة التي يستخدمها الكورس.

وتشير الصور البلاغية المتضمنة في حوار المجموعة المعاصرة على قرب هذه اللغة من اللغة الشعرية، وفي ذلك تماس مع لغة الكورس اليوناني التي كانت غالبًا ما تكون لغة شعرية مفعمة بالصور البلاغية. وبذلك يتضح أن الكاتب أكسب الكورس طابعًا معاصرًا، لكنه لم يتخل تمامًا عن ملامح الطابع الكلاسيكي للكورس اليوناني، مثل تلك الصور البلاغية والحوار الجماعي لأفراد المجموعة المعاصرة، وكذلك طبيعة اللغة التي تقترب في كثير من الأحيان من اللغة الشعرية.

ويرى الباحث أن المؤلف اعتمد في حوار الكورس على التشبيه تارة،

وعلى الكناية تارة، وعلى الاستعارة أحيانًا؛ ليكشف عن الدلالة التي يرمي إليها، مثل:

«**المجموعة:** نحن جيل مهموم.. ولد بلا أجنحة. جئنا في زمن متأخر.. وليس على المائدة سوى أطباق المر.. والتركة وزر. رؤوسنا غُمست في الأرض، في حين أن العصر، ينطلق إلى القمر...» (٢٣)

وهنا يتجلى تشبيه هذا الجيل العاجز عن الفعل بالطير العاجز عن التحليق برغم الفضاء الفسيح، وهو تعبير بلاغي معبر ومكثف يقرب الصورة للذهن والوجدان، ويجسد فكرة القهر الفكري الداخلي التي يحياها هذا الجيل الذي لا ذنب له إلا أنه ولد على هذه الأرض أو إن شئت في ظل هذا الحكم، كما تستطرد المجموعة في تشبيه الأمر الذي لا توجد هناك حقيقة ملموسة له، وإنما هو نتاج لمحسوس يعطي هذا الشعور، وهذا أيضًا كناية عن القهر الاجتماعي والفقر وما تعانيه المجموعة من انتشار للطبقية فهناك قلة تستحوذ على كل شيء.

كما يدلنا الحوار أيضًا على الجهل المستشري والمتعمد من القائمين على الأمر، والذي كان من نتائجه التخلف عن ركب العلم، في الوقت الذي تنطلق فيه الأمم نحو الفضاء ويبحثون في الذرة. ويتضح تعميق الفكرة من خلال بلورة الحوار وتكثيفه.

ونوع الكاتب في جمل الحوار بين القصر والاختزال، وبين الطول والاسترسال الذي قد يصل لحد المنولوج، ووظف الكاتب الجمل الطويلة للاستدلال على شيء أو إظهار أحلام الشخصيات وآمالها، تكرر ذلك في النص على ألسنة أفراد الكورس، كما في حوار الشاب الخامس:

«**الشاب الخامس:** (مستأنفًا حديثه عن حُلمه) وتصبح القدس.. مثلًا رائعًا لآلاف المدن، بين إشبيلية وطنجة والخرطوم وصنعاء وبغداد. سنكون أحياء حين ذاك

لنشهد بأعيننا ما تخيلناه.. وربما نكون في عمر الشيخ «أبي الفضل» حين يتحقق هذا.. ومع ذلك فلسوف نتنقل بين تلك المدن السعيدة بالرغم من هرمنا وضعفنا.. لنلقي نظرة هنا.. ونظرة هناك.. زحام الناس السعداء في كل مدينة نخطو فيها. سنجد متعة تجل عن الوصف بين الكادحين، إذ نراهم، وما زالوا يكدحون، ولكن الابتسام لم يعد يفارق وجوههم الطيبة المطمئنة.. سيبهجنا أن نلقاهم وقد صاروا بشرا.. يفكرون في الغد. فلم يعد قوت يومهم يشغلهم عن الغد وعن الآخرين. لن يعرفونا بالطبع.. بل قد لا ينتبهون إلى أننا موجودون.. ولكننا سنبتسم لأنفسنا مع ذلك.. ونبحث عن مكان نريح فيه أجسادنا المرهقة.. نحاول أن نستعيد بحب، ذكرى هذه الأيام.. ذكرى القدس النائمة، المستسلمة لحلم المستقبل.. كعروس تنتظر شمس يوم زفافها.. ونذكر يوم أن كنا هنا.. فتية غرباء عنها.. جئنا من كل بلد، لنصنع شيئًا من أجلها.. من أجل آلاف المدن.. من أجل الجنة التي نريدها على الأرض لأمتنا..»[٢٤]

ولقد جمع محمود دياب في مسرحيته (باب الفتوح) بين«التكنيك الملحمي والدرامي في نفس الوقت[٢٥]»، وتتجلى الوظيفة الملحمية للكورس في هذه المسرحية؛ حيث يقوم الكورس بدور الراوي متشبهًا في ذلك بالراوي الملحمي عند "برتولد برخت" الذي يقدم للأحداث، ويعطي فكرة عن الشخصيات، ليثير فكر المشاهد، ويكسر الإيهام وهذه الوظيفة الملحمية متشابهة مع وظيفة الكورس اليوناني من حيث دوره في تقديم الشخصيات والكشف عن مكنونها من خلال السرد والحكي، وليس التجسيد والتشخيص.

كما نجد أن مجموعة الكورس لا تقف من الأحداث موقف المتابع المراقب فقط، وإنما تقطع سيرها، وتنحاز للوقوف إلى جانب الفكر الثوري، ومن يناضل من أجل الأمة، فهي تبرز مكنون فكر الشخصيات وما يدور في

عقولها، ويتجلى ذلك في تدخلها في الأحداث ووقوفها مع "أسامة بن يعقوب" في صراعه مع حاشية السلطان؛ حيث يجمع بين أسامة وشبان الكورس فكرهم الثوري ورفضهم للقهر أو الاستسلام، وهذه التقنية تعود "لبرتولد برخت"، كما أن قطع وتيرة الأحداث يُعد من الوسائل التي تمنع اندماج المُشاهد، وتمكنه من اكتشاف الواقع، وهي تحقق وظيفة المسرح الملحمي التي لا تسعى «لنسخ الواقع بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث»، ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

«**الشاب الخامس:** لنحسم الأمر.. من منا سيبقى مع أسامة.. ومن سيرحل..؟ (لحظة تأمل)

الشاب الأول: أنا باق مع أسامة.

الفتاة (١): وأنا باقية أيضًا.. (وينضمان إلى أسامة)

الشاب الثاني: إن لم نعجل بفرض نظامنا، ضاعت انتصاراتنا كلها.. أنا أيضًا باق. (وينضم إلى أسامة)

الشاب الثالث: ليس في داري ما يغريني بالرحيل..» (وينضم إلى أسامة).[٢٦]

وجعل "محمود دياب" الكورس في مسرحيته وسيلة لتحقيق ملمح ملحمي آخر متمثل في شطر الشخصية الرئيسية وتشظيها إلى أكثر من شخصية، متمثلًا في ذلك بما فعله "برتولد برخت" في مسرحيته "امرأة سيتشوان الطيبة"؛ حيث قام بشطر الشخصية الرئيسية إلى شخصيتين، مما يساعد في إيقاظ وعي المشاهد وإثارة فكره فيما هو معروض أمامه. وتجلى ذلك عند "محمود دياب"، فى شطر شخصية "أسامة بن يعقوب" لتصبح هي (الشاب الأول، الشاب الثاني، الشاب الثالث، الشاب الرابع) ويبرز ذلك في الحوار التالي:

«**المجموعة المعاصرة:** أسامة.. هل اتخذت قرارًا..؟

الشاب الأول: نعم.. هو نفس القرار القديم.. من قرر أن يثور فقد أحرق مركبه حين اتخذ قراره.. فلا يملك أن يعدل عنه.

المجموعة: وهل اخترت وجهتك..؟

الشاب الثاني: ما زلت أومن .. بأن قائدًا منتصرًا، أقدر على صنع أمة من قائد مهزوم..

المجموعة: في الطريق إلى القدس جندٌ ينتظرونك.

الشاب الثالث: لكني لن أعدم حيلة..

المجموعة: فإن ضيقوا الخناق عليك.؟!

الشاب الرابع: قاتلت.. (سكتة صغيرة).. سأقاتلهم بسيفٍ من سيوفهم..».[٢٧]

وكذلك تجلى توظيف الكورس في إبراز البعد الملحمي من خلال مزج الأزمنة المتمثلة في الماضي الذي يمثله الشخصية المستلهمة من التاريخ وهي "أسامة بن يعقوب، والحاضر يمثله المجموعة المعاصرة، والمستقبل الذي يتمثل في أحلام الشباب المستقبلية التي يسعى الشبان إلى الوصول إليها وتحقيقها؛ وقد تحقق هذا المزج على مستوى الشخصيات والمضمون عندما أراد المؤلف خلق حوار بين هذه الأزمنة الثلاثة فيأتي تحذير الماضي المتمثل في أسامة بن يعقوب للحاضر المتمثل في الفتاة بعدم الركون إلى الأحلام والغرق فيها والرضا بالحديث عنها دون السعي الجاد لتحقيقها؛ حتى يستشرفوا المستقبل ويجنوا ثماره، ويوضح ذلك الحوار التالي:

«**الفتاة(٢):** أسامة .. بهم شغلت عنا أتفكر في بثينة..؟

أسامة: تؤرقني فكرة.. فهل أصارحكم بها..؟

الشاب الأول: لقد تعاهدنا على ألا يخفي أينا عن الآخر شيئًا.

الشاب أسامة: حينما كنت وحدي .. كنت أتحرك كل الوقت ولا أتكلم.. ثم

التقينا.. فإذا بنا نتكلم كل الوقت.. ولا نتحرك. أخشى أن تصبح الأحلام زادًا كافيًا لأرواحكم فتشبع.. وتستسلم للشعور بالاكتفاء والاسترخاء.

الشاب الربع: أنا أفهم ما يعنيه أسامة.. إنه يحذرنا من مخدر.. لو أدمناه.. سيستحيل علينا مقاومته.

أسامة: إن واقعنا أليم يا أصحابي، وهو بحاجة إلى كل ما نملك من يقظة ووعي...»[٢٨].

ولكي يؤكد الكاتب على هذا المزج في الأزمنة، فقد أوضح في توصيفه للمنظر الأول في مسرحيته "باب الفتوح"أن أحداث هذا الفصل تجري في مستويين زمنيين. أولهما: المستوى العصري، ويشمل المجموعة المعاصرة من الشبان. هم يحتلون مقدمة المسرح كاملة في البداية ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن من المقدمة مع دخول المستوى الزمني الثاني التاريخي الذي خصه المؤلف بمساحة أكبر كما أنه هو المسيطر على منصة التمثيل؛ فنجد أن المؤلف لم يتطرق لتحديد ملامح المكان المعاصر، وإنما كان المكان التاريخي هو الأكثر وضوحًا طوال الأحداث.[٢٩]

وقد ساعد تنوع الأمكنة في المسرحية أيضًا على كسر الإيهام من خلال جعل الأحداث تنتقل بين أماكن مختلفة، ولتحقيق ذلك جعل المؤلف خشبة المسرح تجمع بين الزمن التاريخي والمعاصر في مشهد واحد، كما جعل الشخصية تنتقل بين الأمكنة، ولا تستقر في مكان، وهو ما يؤكد أن الثورة لا يحدها مكان ولا يوقف مدها الحواجز، ويتضح ذلك من الحوار التالي على لسان الشخصية الرئيسية:

«**أسامة:** في اللامكان.. أتنقل بين الأمكنة.. ولا أستقر في واحد منها..»[٣٠].

وبذلك يتضح أن المزج بين الماضي والحاضر في الأزمنة والأمكنة هو ملمح ملحمي يوقظ وعي المشاهد لتصحيح المسار، ويبين أن الحرية تحتاج إلى فكر وسيف.

وكذلك وظف "محمود دياب" في أداء الكورس ملمح ملحمي آخر هو "التمثيل داخل تمثيل"، حيث يعلن الكورس من بداية المسرحية أنهم فرقة معاصرة تمثل مسرحية تاريخية، فجعل المجموعة المعاصرة أساسًا للمسرحية الإطار، التي تتمثل فيما يقوم به الكورس من نسج للشخصيات وبيان لملامحها وأماكنها وزمانها، بينما تتمثل المسرحية الداخلية في تجسيد المشاهد التاريخية، وما يتضمنه كتاب باب الفتوح لـ"أسامة بن يعقوب"، ويمثل الحوار التالي المسرحية الإطار:

«**المجموعة:** لنبدأ.. (وتمر لحظة صمت وتأمل)

الفتاة٢: نحن لا نعرف كيف نبدأ..

الشاب الأول: أقترح ألا نسافر بعيدًا حيث رمسيس وأحمس. فالمسافة طويلة إلى هناك.. آلاف من السنوات التي يلفها الضباب.

الفتاة٢: وأقترح أن نبتعد كذلك عن عصر كليوباتره.. فسيرتها تشعرني بالخجل..

الشاب الثاني: كامرأة..؟

الفتاة٢: كمصرية..

المجموعة: ما أكثر ما في التاريخ من قاذورات.. لا يمكن ردمها، أو التخلص منها.

الفتاة١: لا شيء أجمل من أن نتوقف عند عصر الفتوح الإسلامية. فما أروعه من تاريخ. إن ذكر هذا العصر ليجعلني أنتفض من شعر رأسي حتى

أظافر قدمي».[٣١]

وتجلى ملمح التمثيل داخل تمثيل أيضًا حين دخلت المجموعة المعاصرة قلب الأحداث لتشارك الشخصية التاريخية –"أسامة"– أدوارها مؤكدة على وحدة معانتها وآمالها أيضًا، ولذلك لم تتخل عن قضيتها، ويتجلى ذلك واضحًا في مشهد الاعتقال على سبيل المثال:

«**الشاب الأول:** السجن ثقيل..

الشاب الثاني: السجن لا يحتمل..

الشاب الثالث: أحس بالاختناق هنا.. (صارخًا) افتحوا الأبواب..

الشاب الأول: أسمع خطوات تقترب..

الشاب الثاني: لعهم مقبلون بسجين جديد..

الشاب الخامس: (في ذعر) قد يكون اسمه أسامة..؟».[٣٢]

وقد ظهر أيضًا ملمح ملمحى آخر في الفصل الثالث يتمثل فى تبادل الأدوار، وذلك عندما انضم الشاب "أسامة بن يعقوب" تلك الشخصية التاريخية إلى شباب المجموعة المعاصرة، وهنا تتضح مفارقة درامية؛ فبعد أن كانت المجموعة المعاصرة تتكلم بلسان الشخصية التاريخية، وتعبر عن أفكارها وتساندها في الفصول الأولى، جعل المؤلف الشخصية التاريخية تلعب دور أحد شباب المجموعة المعاصرة، حيث جعْل (أسامة) يتضامن مع شباب المجموعة المعاصرة، ليصبح واحدًا منهم، يجمعهم الحُلم ويحدو بهم الأمل نحو مستقبل أفضل، وهنا يتضح التوظيف المعاصر للكورس، والذي لم يكن له مثل هذا الدور فى المسرح اليونانى.

ونلاحظ مما سبق مدى التوظيف الملحمى للكورس فى (باب الفتوح)، وهو ما يؤكده "سامي سليمان" من أن «معظم وظائف الكورس تؤكد على عمق

التأثير البريختي؛ لأنها –هذه الوظائف– من أبرز الوظائف التي أسندها بريخت إلى الكورس في مسرحه الملحمي».[٣٣]

كما نلاحظ أن المؤلف استثمر الكورس ليُعلى من شأن الذات الجماعية الفاعلة، فإن «الحل الذي يطرحه النص المسرحي يتمثل في قدرة الذات الجماعية على الاستفادة من التجربة التاريخية، دون الوقوع في أسر الماضي أو الانفصال التام عنه. وإذا كان البطل التاريخي قد انتهى محبطًا نتيجة كونه مردودًا إلى زمن منقض، ونتيجة كونه خاضعًا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه، فإن المجموعة المعاصرة تملك، في حدود تكوينها الدرامي، وفي إطار البناء الفني للمسرحية بشكل عام، أن تدخل فى الزمن الماضي، وتخرج منه إلى زمن مفتوح وممتد وقابل للتجريب، من أجل تحقيق أقصى درجات الوعي الممكن، والفعل الممكن».[٣٤]

وهكذا كان للكورس في مسرحية "باب الفتوح" وظائف متنوعة، وقد وظف توظيفًا جديدًا أصبح فيه البطل الحقيقي هو الجماعة التي يمثلها الكورس، فلم يكن الكورس حلية مسرحية في النص، وإنما اعتمد الكاتب على التوظيف المعاصر له، وكان وراء ذلك تأزم أحداث الواقع، وتغير سيكولوجية الجمهور، ودخول أساليب مسرحية جديدة لم تكن موجودة في المسرح المصري مثل الملحمية، فكل ذلك فتح الأفق للكاتب أن يوظف الكورس بشكل جديد.

النتائج النهائية للبحث:

١- اختلف دور الكورس في (باب الفتوح) عنه في المسرح اليوناني، وذلك أن "محمود دياب" لم يكتف عند توظيفه الدرامي للكورس بدوره الكلاسيكي المعروف في المسرح اليوناني، كما أنه لم يستغن عن هذا الدور تمامًا، وإنما أضاف إليه وظائف جديدة.

٢- لم يعد دور الكورس مجرد التعليق على الأحداث أوقطعها فحسب، بل أصبح هو صانع الأحداث، ومحركها، والمحدد لزمنها ومكانها، وخالق الشخصيات، وغيره.

٣- إن تكثيف أعداد شخصيات الكورس وقَصره في فئة الشباب، إلى جانب تنوعه بين الذكور والإناث؛ ليجمع بين قطبي المجتمع، أسهم في خدمة القضية التي يعالجها النص بما تحمله من أفكار ثورية يناسبها عنفوان الشباب ورعونته؛ لأنهم هم الأقدر على الفعل.

٤- خص الكاتب لغة الكورس بمستويين في اللغة، المستوى الأول يهتم باللغة المعاصرة، بينما يهتم المستوى الثاني باللغة التاريخية التراثية، وتضمنت لغة الكورس على المستويات كافة بعض الصور البلاغية والجمل المشحونة التي تناسب فكرة النص الثورية، مما ساعد على إبراز أبعاد القضية المطروحة.

٥- جاءت جمل الكورس في مسرحية (باب الفتوح) قصيرة ومقتضبة لتلائم الفكر الثوري، وطبيعة العصر وإيقاعه السريع؛ فقسم الكاتب جمل الكورس ووزعها بين جمل فردية تأتي على ألسنة الأفراد، وجمل جماعية تأتي بها المجموعة المعاصرة، وهو ما اختلف عن لغة الكورس اليوناني.

٦- واكبت التغييرات التي أضفاها "محمود دياب" على الكورس في مسرحيته مستجدات الزمن المعاصر، وذلك أن فكرة الكورس لم تعد مستساغة في وقتنا الحاضر بشكلها الدرامي الكلاسيكي، ولذا كان التوظيف الجديد للكورس يصب في مصلحة النص المسرحي.

٧- حقق الكورس في مسرحية "باب الفتوح" الهدف الذي وظف من أجله،

حيث جعله المؤلف وسيلة من وسائل كسر الإيهام عن طريق مزج الأزمنة والأمكنة وشطر الشخصية الرئيسة وتفتيتها لأكثر من شخصية وغيره، بهدف إعمال فكر القارئ، وإيقاظ وعيه، وإثارة رغبته في تغيير أوضاع الواقع وتصحيحها.

٨- اكتسب الكورس في مسرحية "باب الفتوح" سمات خاصة به، وجاء توظيفه الدرامي ملائمًا لطبيعة العصر ومستجدات القضايا العربية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية السائدة.

المصادر والمراجع:

(1) مدحت الجيار: باب الفتوح: القناع- الحُلم- اللغة، مجلة فصول، ع٢، مج٤، ١٩٨٤م، ص٢٤٦

(2) سعد أردش: باب الفتوح مسرحية غير مسبوقة في المسرح المصري، مجلة أدب ونقد، ع٩٨، ١٩٩٣م، ص١٦

(3) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤م، ص٩١

(4) فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص٢٧

(5) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المرجع السابق، ص١٢٩

(6) لويس فارجاس: المرشد إلى فن المسرح"الدراما"، ترجمة: أحمد سلامة، الألف كتاب (الثاني) ٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٢٥-٢٧

(7) كلفُرد ليج (Clifford Leech): المأساة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، المجلد الأول، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٢م، ص١٣٢-١٣٧ بتصرف

(8) إبراهيم حمادة: مرجع سابق، ص١٩١

(9) ف.أ.ماثيسن، ت.س.اليوت: الشاعر الناقد، ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥م، ص٣٠٧

(10) وليد منير: أشكال استخدام الجوقة، والشخصية الجوقية في القصيدة العربية الحديثة، صحيفة دار العلوم للغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية، الإصدار ٤، مج٨، ع١٥، مصر، يوليو ٢٠٠٠م، ص١٢٣

(11) محمود دياب: باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م، ص١٢٩

(12) المصدر السابق، ص١٢٣- ١٢٧

(13) المصدر السابق، ص٧٥

(14) المصدر السابق، ص١٤٥– ١٤٦
(15) المصدر السابق، ص٥٣– ٥٤
(16) المصدر السابق، ص٦٧
(17) المصدر السابق، ص٩
(18) المصدر السابق، ص٥٢، ٥٣، ٥٦، ٧٥
(19) المصدر السابق، ص١١
(20) المصدر السابق، ص١٨، ٢٢، ٥١، ٧٨
(21) المصدر السابق، ص٧٥
(22) المصدر السابق، ص٢٢، ٥٤
(23) المصدر السابق، ص١٢
(24) المصدر السابق، ص٢٧، ١٣٨، ١٣٩
(25) أحمد سخسوخ: قضايا المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص١٥٦
(26) المصدر السابق، ص١٤٦
(27) المصدر السابق، ص١٠٣
(28) المصدر السابق، ص١٤٠
(29) المصدر السابق، ص٨
(30) المصدر السابق، ص١٩١
(31) المصدر السابق، ص١٥
(32) المصدر السابق، ص١٨٩
(33) سامي سليمان أحمد: التجريب في مسرح محمود دياب "باب الفتوح نموذجًا"، مجلة فصول، ع١، مج ١٤، مصر، ١٩٩٥م، ص٣٠١
(٣٨) فاطمة موسى: قاموس المسرح، ط٢، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٦٤٣
(34) اعتدال عثمان: الواقع والتاريخ (قراءة في "باب الفتوح")، مجلة فصول، ع٣، مج٢، ١٩٨٢م، ص٢٤١

المـــوت
في المسرح الشعري المصري

دراسة مقارنة لمفهوم الموت
عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي

د. نبيـل بهجـت

الأستاذ المساعد بكلية الآداب

قسم علوم المسرح – جامعة حلوان

١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م

ملخص الدراسة

الموت في المسرح الشعري المصري

"دراسة مقارنة لمفهوم الموت عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي"

تتناول الدراسة مفهوم الموت عند كل من صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، من خلال دراسة بعض النماذج من أعمالهما المسرحية، حيث تتبعت الدراسة فكرة الموت في: "مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر " و"مسافر ليل" و" بعد أن يموت الملك " لصلاح عبد الصبور، و"الحسين ثائراً" و"الحسين شهيداً" لعبد الرحمن الشرقاوي. ووقفت الدراسة على الثنائيات المشكلة لمعنى الموت، وهي ثنائية الحياة والموت، والسيف والكلمة ، والفقر والسلطة، وكذلك وعي الشخصيات بالموت وهل كان صدى لموت البطل التراجيدي؟، وحرصت الدراسة على تتبع مستويات التعبير عن الموت لغة وسردًا وحدثًا للوقوف على دلالة الموت لديهما ومستويات التعبير عنه، وانتهت الدراسة بخاتمة وعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها.

Death in the Egyptian poetic poem
A comparative study of the concept of death for Salah Abdul Sabour and Abdul Rahman Al-Sharqawi

Study Summary

The study examines the concept of death by Salah Abdul Sabour and Abdul Rahman Al-Sharqawi by studying pieces of their work. The study traces the idea of death in the "Al-Hallaj's tragedy", "The Princess waits", "A Night's Traveler" and "After the King dies" from Salah Abdul-Sabour. In addition to "Al-Hussuian as a Revolutionary" and "Al-Hussein as a Martyer". The study is based on the dualities that form the meaning of death, namely the duality of life and death, the sword and the word, poverty and power, as well as the awareness of the characters of the idea of death and whether the death of the hero echoed a tragic sense in the plays. The study was keen to analyze the levels of expression of death in the language and narrative used. The study ended with the conclusion and the most important findings

مقدمة:

الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يفكر في الموت ويدرك –دون شك– أنه النهاية الحتمية له، وتصبح فكرة الاستمرار في الحياة رغبة لا تقوم على قانون، تفسد الحياة بتحققها وتخسر الكثير من قيمتها [١] .

وبالموت " تصبح الحياة شيئًا له مساحته وحدوده" [٢] ليقف الإنسان عاجزًا أمام الموت رغم إدراكه التام –بحكم الخبرة– حتمية حدوثه "إذ يمثل الحادث الأكثر عنفًا في الحياة حيث يجعلها تقف عند تاريخ محدد لا تتحرك بعده"[٣].

" بيد أننا لا نخاف الموت لمجرد أنه ذلك المجهول الذي يحيل الكل إلى لا شيء فحسب بل نحن نخشاه –أيضًا– لأنه يمثل تلك القوة اللاشخصية التي تحيل الذات إلى مجرد موضوع، وآية ذلك أن الموت لا يعبأ بالأفراد، ولا يقيم أدنى تفرقة بين الأشخاص، فهو ينسحب على الجميع دون تمييز"[٤].

فالموت علامة على الحياة بشكل ما، وهو ما يجعلنا نقول: إن الذي يموت في إطار حياتنا الملموسة هو وحده الكائن الحي[٥]. فإذا كان من شأن الصخرة ألا تموت فإن الحياة التي تتمتع بها بمثابة موت أبدي، لذا فإن إدراكنا للحياة هو الذي يصنع دلالة الموت ومعناه ليتوازي مع الصمت الدائم والسكون

١- انظر: وليم آرنست هوكنج: معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، ترجمة: متري أمين، مراجعة: محمد علي العريان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، صـ٢٠:٢٩.
٢- المرجع السابق: صـ٣٣.
٣- د. أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٨٧، صـ١٦.
٤- د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٧، صـ ٣٦.
٥- المرجع السابق: صـ١٨.

المطلق والاختفاء والغياب والظلام والانتظار، إنه ذلك المجهول الخفي الذي يرافقنا فلا نعرف موعد وصوله مع التأكيد المستمر على قدومه.

لقد مثل الموت موضوعًا للتأمل الفلسفي والأدبي على حد سواء وهو ما جعل أفلاطون يعتبره " الواقع المثالي للتفلسف وحالة يمكن فيها وحدها أن يتحقق سعي الفيلسوف وراء المعرفة الحقة" [٦].

لقد مثل الموت السؤال الأهم في حياة الإنسان لذا سعى لفهمه وتقديم تصورٍ عنه، ومن ثم تقبله والاستعداد له، وقدمت الديانات السماوية الإجابات على كثير من تساؤلاته فجعلت الموت مرحلة انتقالية لحياة أبدية يحيا الإنسان فيها نعيمًا دائمًا أو شقاء مستمرًا.

وتناول القرآن الكريم مفهوم الموت من وجوه عدة، ليصبح أحد معانيه: غياب الفاعلية أو فقدان قدرة الكائن على القيام بوظيفته التي يكتسب كينونته من أجلها؛ فالأرض ميتة إذا لم تخرج خيرها من نبات ونماء، والإنسان – بيولوجيًا– ميت إذا فقد قدرته على القيام بوظائفه البيولوجية جميعها، والإنسان –روحيًا– ميت إذا فقد قدرته على الإحساس بمن حوله والتفاعل معهم، ووصف الموت الفعلي بأنه "مصيبة" في قول الله –تبارك وتعالى– "فإذا ضربتم في الأرض فأصابتكم مصيبة الموت"[٧]، ومن المؤكد أن حجم تلك المصيبة يعظم ويكبر إذا كان الإنسان مسئولاً عن حدوثها، لتتحقق مأساته.

٦- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٨٤، صـ٢٩٨.

٧- القرآن الكريم: سورة المائدة، آية ١٠٦..

وانتبهت الدراما –منذ وقت مبكر– لهذه المسألة فجعل أرسطو مأساة البطل مقصدًا للشاعر التراجيدي ليتحول بطله من السعادة إلى الشقاء بعد الخطأ المأساوي الذي يرتكبه دون قصد منه وعن جهل تام رغم ما يتسم به هذا البطل من نبل وسمو، إلا أن جوهر صراعه يكون مع القدر ليحدث لنا ما وصفه أرسطو بالتطهير بعد إثارة عاطفتي الخوف والشفقة"[٨].

ويكمن نبل التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضي عليه والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته، تحقيقًا لذاته الإنسانية وتأكيدًا نبيلاً لمواقف الإنسان الذي يرفض الاستسلام "[٩].

لقد كان موضوع الموت حاضرًا في المسرح منذ بدايته مرتبطًا بالخطأ المأساوي الذي لا يمكن إصلاحه والذي يمثل صراع الإنسان ومواجهته للقدر لتتحول حياته بعدها.

ولقد لفت انتباه الباحث حضور الموت بشكل بارز في المسرح الشعري المصري، حيث يطل علينا من عناوين بعض أعمال أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، سواء بشكل مباشر أو ضمني من خلال بعض الإشارات الدالة عليه أو الوقوف على سير شخصيات كان لموتها دلالة ما فيكون الموت حاضرًا بحضورها.

٨- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ، صـ١٧:٣٢.

٩- د. أحمد العشري:البطل في مسرح الستينات .. بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، صـ٢٣.

وتحاول الدراسة الوقوف على مفهوم الموت عند كل من صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، حيث شكل الموت عددًا من أعمالهما بداية من العتبات الأولى/العناوين.

لقد تناول صلاح عبد الصبور الموت بمستوياته داخل أعماله سواء موت الثوري المستنير في شخص الحلاج أو موت السلطة السياسية متمثلة في شخص الملك في " بعد أن يموت الملك " وفي "الأميرة تنتظر"، والسلطة الدينية كما في "مسافر ليل"، كما قدم أشكالاً مختلفة للموت مثل الموت استسلامًا كما حدث مع الراكب في "مسافر ليل"، أو مقاومة مثلما فعل الحلاج، أو غدرًا كما في الأميرة تنتظر، ليشكل الموت محورًا أساسيًا في أعمال عبد الصبور، وهو ما نجده عند عبد الرحمن الشرقاوي الذي عرض لموت العديد من الأبطال الثوريين في أعماله المختلفة وربما كانت مسرحيتا " الحسين ثائرًا " و"الحسين شهيدًا" من أدل النماذج على ذلك.

وتسعى الدراسة –من خلال المنهج التحليلي المقارن– للوقوف على دلالة الموت داخل نصوصها المسرحية، وهل كان صدى لفكرة الموت عند البطل التراجيدي؟، كذلك الوقوف على مستويات التعبير عنه والمصادر التي شكلت معناه في محاولة للوصول لمفهوم الموت ودلالته لديهما.

وستعتمد الدراسة على نصي " الحسين ثائرًا " و" الحسين شهيدًا" لعبد الرحمن الشرقاوي ونصوص " مأساة الحلاج " و" مسافر ليل " و"بعد أن يموت الملك " و"الأميرة تنتظر" لصلاح عبد الصبور.

الثنائيات المشكلة لمعنى الموت:

تتشكل دلالة الموت داخل النصوص من خلال عدد من الثنائيات التي تكشف جوهر الصراع في ضوء سعي الأبطال لتحقيق القيم الكبرى: الحرية/العدالة/ السلام من خلال ثنائيات الموت والحياة/ السيف والكلمة / الفقر والسلطة. حيث حرص الكاتبان على وضع الحياة والموت متجاورين في أغلب الأحيان ليكشف كل منهما معنى الآخر وقيمته، في محاولة لإيجاد هدف للحياة يتجاوز فكرة الموت وصولاً للخلود كفكر أو كلمة أو موقف، لتتضاءل فكرة الموت والتضحية بالذات أمام نبل الغاية والمقصد الذي يجسده تحرير روح الإنسان المقهور، كما أقر بذلك كل من الحلاج والحسين، حيث كان موتهما دفاعًا عن روح الإنسان ضد السلطة الفردية المطلقة التي فرضت اليأس والخوف والقهر على الواقع.

ولهذا ناقشت العروض فكرة خلق الحياة من الموت وصناعة الموت من الحياة. ولقد أشار الحلاج في أشعاره لهذا المعنى عندما قال:

اقتلوني يا ثقاتي .. إن في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي .. وحياتي في مماتي [١٠]

وينطلق عبد الصبور من هذا الوعي الذي يتمثل في خلق الحياة من الموت، فوصف كلمات الشهداء "أحياء الأموات" [١١] إذ لا يتبقى من الشهداء الذين جادوا بحياتهم من أجل التغيير غير كلماتهم وهي الغاية التي يطلبها الحلاج نفسه :

إن من يقتلني سيدخل الجنان

١٠- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٦، صـ٣٢.
١١- المرجع السابق: صـ١٣.

لأنه بسيفه أتم الدورة
لأنه أغاث بالدما إذ نخس الوريد
شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم
فدبت الحياة فيها طالت الأغصان [١٢]

هكذا صنع عبد الصبور من الموت حياة، وهو ما يوجزه على لسان المتصوفة : "فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات"، وتأكيدهم على أن موته هو الذي أحيا كلماته "ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد" [١٣] .

وتتناول "مسافر ليل" السلطة المطلقة التي تحاصر الحياة وتحولها إلى موت بداية من سيطرة الماضي على الحاضر في قوله "ولعل الموتى العظماء ما زالوا أحياء" [١٤]، وليصبح التخلص من سيطرة الماضي هو ضمان صناعة مستقبل حر، لذلك خير أن ننسى الماضي حتى لا يحيا في المستقبل، وحتى لا يخدعنا التاريخ ويكرر نفسه [١٥] " فالماضي هو المعادل الموضوعي للموت الذي يسيطر على الحياة/الحاضر، ويحاصر المستقبل/الأمل بتكرار نفسه فيه، ويصبح الراكب نموذجًا للمسلوبين المسيطر عليهم من قِبَل السلطة/عامل التذاكر/ عشري السترة، لتنتج العلاقة بينهما نمطًا من الأحياء الأموات يركز عليه عبد الصبور في أعماله لنجده في مأساة الحلاج عندما يصف المتصوفة من يخاف الموت بقولهم: " لا يخشى الموت سوى الأموات"[١٦]، وعندما يصف إبراهيم جيله " ماتوا قبل الموت "[١٧] ويصف الحلاج فعل السلطة بالناس " إذ

١٢- المرجع السابق: صـ١١.
١٣- المرجع السابق: صـ١٥.
١٤- صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣، صـ١٦.
١٥- المرجع السابق: صـ١٢.
١٦- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ١٢.
١٧- المرجع السابق، صـ٣٣.

أشهدهم يمشون إلى الموت "[١٨] لتصبح مهمة الحلاج الكبرى " إني أتطلع أن أحي الأموات "[١٩].

ويتجسد هذا المعنى –بشكل فعلي– في آلية استنطاق السلطة للفقراء، إنها حالة من سلب الإرادة وخلق الاستجابات الجمعية بشكل آلي، وهو ما يتفق ومفهوم الزومبي بمعناه الفلسفي الذي يتجسد في خلق أنماطٍ محددة الأفعال، مسلوبة الإرادة، إذ تتوحد استجاباتهم في الموقف الواحد، إنه نمط الأحياء الأموات الذي قدمه الشرقاوي في "الحسين شهيدًا" عندما قال : "يمشون في حلل النعيم وتحتها نتن القبور"[٢٠] واصفًا أولئك الذين باعوا ضمائرهم مقابل المال ونقضوا بيعة الحسين وانضموا لمعسكر يزيد بعد أن نالوا عطاياه. كذلك قوله: " إن ضمير الرجل يموت ويبقى الرجل مع الأحياء" حيث استخدمت السلطة سلاحي الخوف والطمع في السيطرة على الإرادات وتحديد الاستجابات مقدمًا، لتفضح تلك الإشارات التواطيء الجمعي لمعسكر يزيد، فيصبح الانحياز للحقيقة علامة الحياة، لذا يعلن النص – بوضوح– أن "الأسد الميت خير من كلب حي"[٢١].

ويتشكل معنى الموت داخل النصوص –أيضًا– من خلال ثنائية السيف والكلمة ليعلن عبد الصبور على لسان القاضي ابن سريح "الكلمات إذا رفعت سيفًا فهي السيف"[٢٢] ويحدد هذا المبدأ خيارات الحلاج الذي يرفض خيار

١٨- المرجع السابق، صـ٢٨.
١٩- المرجع السابق، صـ١٨.
٢٠- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، دار الشروق ، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣، صـ ١٢٦.
٢١- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً، دار الشروق ، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣، صـ ٥٢.
٢٢- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ٩٨.

السيف معلنًا " مثلي لا يحمل سيفًا / هب كلماتي غنت للسيف / كلماتي قد قتلت / من لي بالسيف المبصر "[٢٣].

ليصبح سؤاله "هل أرفع صوتي أم أرفع سيفي؟"[٢٤] موجهًا للجمهور ليفتح بابًا للنقاش داخلهم حيث حدد الحلاج خياراته مسبقًا، وانحاز للكلمات التي جعلها وسيلة لإحياء الأموات .

لقد أدرك الحلاج أن خيار السيف قصير التأثير والمدى، ينتهي تأثيره بموت حامله، كما حدث مع السجين، بينما تصنع الكلمات وعيًا مجتمعيًا يتشكل به أفق الثورة، وهو ما تنبه له الحلاج من بداية النص:

" فستأتي آذان تتأمل لا تسمع
تنحدر منها كلماتي في القلب
وقلوب تصنع من ألفاظي قدرة
وتشد بها عصب الأذرع
ومواكب تمشي نحو النور ولا ترجع
إلا أن تسقى بلعاب الشمس
روح الإنسان المقهور الموجوع[٢٥]

ويقف الشرقاوي على ذات المعنى حيث يرى أن تأثير الكلمة يتساوى تمامًا مع السيف: "فبعض الكلمات مثل وقع الطعنات"[٢٦].

ويأتي الصراع في الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا ليضع الكلمة في مواجهة مع السيف عندما تعلن السلطة " إما البيعة أو رأسه "[٢٧]، ليعلن الشرقاوي على لسان الحسين " كبرت كلمة .. وهل البيعة إلا كلمة، ما دين

٢٣- المرجع السابق، صـ ٧٨،٧٩.
٢٤- المرجع السابق، صـ ٨٠.
٢٥- المرجع السابق، صـ ٣٠.
٢٦- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً ، صـ ١٩٢
٢٧- المرجع السابق، صـ ٢٨.

المرء سوى كلمة .. ما شرف الرجل سوى كلمة .. ما شرف الله سوى كلمة"[٢٨] . وتحمل الكلمة بذلك علامات الحياة وتصبح الفارق بين الموت والحياة، لذا يأتي خروج الحسين بشكل واضح من أجل كلمة الحق على عكس من خرج من أجل الباطل كما يحمله لنا الحوار الذي يدور بين الحسين وعمر بن سعد " لا تجعل صدرك قبرًا للكلمة .. الكلمات تموت هنا في صدرك هذا .. يا ويلك لتصبح قبرًا يتحرك ويسيل الدود على جسدك يقتات بأنبل ما عندك وتحسب نفسك حيًا بعد! ما أنت بحي .. سبحان الحي .. الحي .. الحي"[٢٩] ليتحول الانحياز للباطل أحد أشكال الموت بل يصبح الشخص معه قبرًا للكلمة يقف في مواجهة الحقيقة التي هي علامة على الحياة، لتأتي الإشارة الأخيرة تأكيدًا على استمرار كلمة الحق ما دامت الحقيقة شرفًا للإنسان.

هكذا تصبح الكلمة هدفًا يتجاوز به الأبطال فكرة الموت وتكشف انحيازهم للقيم الإنسانية الكبرى والانتصار لروح الإنسان المقهور " طوبى لمن يعطي الحياة لقيمة أغلى عليه من الحياة، طوبى لأبناء الحقيقة أدركوا أن الإباء هو الطريق إلى النجاة "[٣٠].

وتكشف هذه الجملة بحث الأبطال عن قيمة ومعنى يتجاوز به الإنسان الموت ويقهره وهي أن يجعل لحياته هدفًا أغلى من الحياة.

ويصبح رفض السيف واختيار الكلمة طريقًا شكّل به الأبطال خلاصهم، وهو ما أعلنه الحلاج عندما خلع خرقة المتصوفة كي لا يبقى بجوار الجدر الصماء ويحبس كلماته بعيدًا عن الناس، وأعلنه الشرقاوي على لسان الحسين: "

٢٨- المرجع السابق، صـ ٣٦،٣٧.
٢٩- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ٦٩.
٣٠- المرجع السابق: صـ ٨٩.

أنا لا أملك حتى صمتي .. فبعض الصمت يدوي في أرجاء الأرض يعلن موقف صاحبه برضاه المذعن أو بالرفض "[٣١].

وكما كان للكلمات دور في تشكيل الصراع وحسم خيارات الأبطال يلعب الصمت دوره في صياغة مواقف بعض الشخصيات، وترتبط دلالة الصمت بالموت فيصبح الالتزام به شكلاً لموت الإرادة وإشارة لقهر السلطة، كما يعلن الراوي في "مسافر ليل":

" لا أملك أن أتكلم وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلي بالصمت "[٣٢]

ويوجه الراوي خطابه مباشرة إلى الجمهور ليوحي بالخوف الذي فرضه موت الراكب، لنجد هذا الخوف في مأساة الحلاج على لسان الواعظ بعد القبض على الحلاج إذ يقول: " العاقل من يتحرز في كلماته "[٣٣] ، ليصبح الصمت أداة للقتل –أيضًا–، إذ يعلن الشبلي: " فلقد عاهدت الله أن أشكر نعماءه، ألا أكشف وجه الأسرار "[٣٤] حيث يرفض أن يتحدث في محاكمة الحلاج ويلتزم الصمت الذي تأوله السلطة لإدانة الحلاج، فالشبلي – منذ بداية العرض – يتبع استراتيجيات التسليم والعزلة والانتظار ملتزمًا بالجبرية فلا خيار للإنسان، ويبدو ذلك واضحًا في سؤاله للحلاج "من خلق الموت؟، ليمثل الشبلي بذلك الذين "يهرعون إلى فكرة الجبرية علهم يجدون فيها قوقعة آمنة يلجؤون إليها حتى ينجوا من هول ذلك القلق الذي لا يكاد ينفصل عن الشعور بالحرية"[٣٥] .

٣١- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً، صـ ٩٤.
٣٢- صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ ٤٧.
٣٣- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ٥٢.
٣٤- المرجع السابق: صـ ١٢٠.
٣٥- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٧، صـ ١٩٦.

لقد تحرر الحلاج من عبادة الوسائل عندما تخلى عن طقوس المتصوفة التي كان أبرزها الخرقة والعزلة والانتظار، فسبق الشبلي للنور الذي ساروا إليه معًا " وسرنا معًا على طريق صاحبين.. أنت سبقت"[٣٦]، حيث التزم الشبلي مقام الانتظار بينما وقف الحلاج في مقام اليقين، لذا يعلن الشبلي عن خطئه عندما يناجي جسد الحلاج " لو كان لي بعض يقينك لكنت منصوبًا إلى يمينك"[٣٧].

وتقف العروض على ثنائية الفقر والسلطة، لتصبح صناعة الفقر وسيلة للسلطة في قهر الإرادات والتحكم فيها، وهو ما يشير إليه عبد الصبور – بوضوح– في "مسافر ليل" عندما يعلن على لسان الراوي جوِّع كلبك يتبعك"[٣٨]، ليصبح الجوع من آليات سلب الحرية.

وتشغل هذه العلاقة الحلاج وتبدو واضحة في حواره مع الشبلي، وفي المحاكمة حيث يطرح أسئلته عن الفقر وعلاقته بالسلطة.

ويتتبع الكاتبان –في مأساة الحلاج والحسين ثائرًا وشهيدًا– استخدام السلطة الفقراء لصناعة الموت.

وهو ما يؤكده السجين في مأساة الحلاج الذي يتهم السلطة –مباشرة– بقتل أمه جوعًا " من أعطوا أمي ما يكفي أن يطعمها أو يطعمني "[٣٩] ، ليقرر بعدها أن يستخدم السيف/صناعة الموت لمواجهة هذه الحالة المفروضة عليه.

٣٦- المرجع السابق: صـ ١٦.
٣٧- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ١٧.
٣٨- صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ ٢٩.
٣٩- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ٧٦.

ولتصبح مهمة الحلاج الأولى مواجهة الشر الذي يعرفه بأنه "فقر الفقراء وجوع الجوعى"[٤٠] ليضع نفسه في مواجهة حقيقية مع السلطة من أجل الفقراء، وهو ما يؤكده النص:

" صوفي "للمجتمعين" : يا قوم هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟ لا بل من أجل حديث القحط أخذوه، من أجلكم أنتم أيها الفقراء المرضى جزية جيش القحط " [٤١].

ويصبح الفقر داخل المجتمع مسئولية الحكام ويبدو ذلك –بوضوح– في تعريف الحلاج للفقر.

" الحلاج: ما الفقر؟ ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل والعري على الكسوة .. الفقر هو القهر ..
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع البغضاء " [٤٢].

وتدفع هذه العبارات القاضي أبو عمر للتحفز ضده خوفًا على جاهه ومكاسبه الشخصية.

ويصبح الفقر من وسائل التحكم والسيطرة، إذ يعلن ابن الحكم في " الحسين ثائرًا " : " إنني صاحب بيت المال .. لي الرأي الذي لا رأي بعده .. أفلا تعرف أن المال مال الله وحده؟ وأنا أحكم فيه باسم ربي.. أبسط الرزق وأقبض "[٤٣] ، فالسلطة مسئولة عن فقر الفقراء وغنى أصحاب الثروات – أيضًا– لمحاصرة حرية الفقراء وشراء ولاء الأغنياء حتى تضمن استمرارها.

٤٠- المرجع السابق ، صـ ٢٢.
٤١- المرجع السابق: صـ ٥٠.
٤٢- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ١١٢.
٤٣- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً: صـ ٣٢.

إن استخدام الفقر هو السبب الحقيقي وراء صناعته، ويبدو ذلك واضحًا في مشهد استخدام السلطة للفقراء لاستصدار حكم بالإعدام على الحلاج ليصنع فقرهم موته.

" أعطوا كلا منا دينارًا من ذهب قاني
براقاً لم تلمسه كف من قبل " [٤٤].

لقد اشترت السلطة إراداتهم بالذهب القاني الذي اكتنزته لمثل هذه المواقف.

لقد حارب الحلاج من أجل الفقراء الذين قتلوه ليكون عبرة لكل من يحاول بعده، ويصبح موت الحلاج دليلاً واضحًا على أن الفقر والجهل واليأس صناعة السلطة لمواجهة التغيير.

وتستخدم السلطة –أيضًا– الفقراء وأهل الطمع للتنصل من المسئولية الأخلاقية عن قتل الحلاج والحسين، ومن ثم تأتي أهمية صناعة الفقر وأهل الطمع/الثروة على حدٍ سواء، إذ يعلن القاضي أبو عمر في نهاية محاكمة الحلاج " الدولة لم تحكم .. بل نحن قضاء الدولة لم نحكم.. أنتم حكمتم فحكمتم "[٤٥]، وهو نفسه ما يعلنه يزيد عندما يحمل قواد جيشه مسئولية قتل الحسين " أنا ما قلت لهم أن يقتلوه"[٤٦]، فالموت الذي فرضته السلطة واقعًا لمن قاومها صاغته فقرًا وخضوعًا لأتباعها لتصبح –في جميع أحوالها– صانعة له بكافة مستوياتها.

٤٤- المرجع السابق: صـ ١٠.
٤٥- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ١٢٢.
٤٦- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ١٤٦.

ويصبح الذهب هو المحرك الأساسي في الصراع ضد الحسين –أيضًا– إذ تشتري السلطة أسلحة الكوفيين بوزنها ذهبًا لتجردهم من أي سلاح : "هاتوا السلاح فإن تعطِ سيفك تحصل على وزنه ذهبًا "[٤٧] ، ويعلن زيد بن الأرقم "لا تتداعوا فوق الذهب فهذا ثمن ضمائركم" [٤٨].

لقد استخدمت السلطة الذهب لكسر الإرادات، واحتكار القوة، وفرض آليات العجز على المجتمع، ومن ثم يصبح تحرير إرادة الفقراء القضية الأساسية –منذ البداية– حيث يعلن النص " إن الأمة ليست أصحاب الثروات .. الأمة هم نحن الفقراء "[٤٩].

ويتطابق معنى الفقر عند الشرقاوي مع ما قدمه عبد الصبور حيث يعتبره شكلاً من الإذلال –أيضًا– ومحاصرة للحرية " غير أن الفقر يا نافع إذلال .. فما يقوى فقير أن يحاول "[٥٠]، ليصبح سعي الحسين سعيًا من أجل الفقراء الضعفاء وتحريرًا لإرادة الإنسان من عبودية السلطة والشهوات كما أراد الإسلام.

إذ وضع الحكام –في صراعهم مع الحسين– خيارًا واحدًا .. الرشوة أو الموت .. معتمدين على الفقر الذي وطنوا له وصنعوه، لينقض الناس بيعة الحسين.

لقد صنعت السلطة من الفقر والثروة سلاحًا تواجه به أي تغيير، حيث حاصرت إرادة الفقراء، وحفزت بالطمع ولاء أهل الجاه وخوفهم على مكاسبهم

٤٧- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً صـ ١٠٠.
٤٨- المرجع السابق: صـ ١٤٢.
٤٩- المرجع السابق: صـ ٢٢.
٥٠- المرجع السابق: صـ ٣٠.

المادية، وهو ما يعكسه خوف معسكر يزيد على ثرواتهم، وتعكسه حواراتهم مع الحسين وأصحابه: "ثرت كي تنزع الثروة منا!؟[٥١] .. جئتم تنتزعون الثروة من أيدينا!؟ " [٥٢]، ليخوض هؤلاء الحرب دفاعًا عن مصالحهم التي تتناقض مع قيم العدالة والمساواة.

لقد طوعت السلطة الجميع للوصول إلى مبتغاها، سواء بصناعة الفقر أو بتغييب ضمائر أصحاب الثروات والجاه أو بقتل البطل الذي نادى بالحرية والتغيير وتحقيق العدالة للجميع، ليصبح الموت أحد معاني السلطة ودلالتها، وهو ما يؤكده ابن الحكم عندما يعلن " إن ضربًا في رقاب الضعفاء يعطينا ولاء الأقوياء" ليخلق من خلال الخوف والطمع سلطته التي يستمدها من الموت، ولقد وقف عبد الصبور على هذا المعنى في " بعد أن يموت الملك " إذ يصبح الموت أحد معاني السلطة بشكل مباشر:

" ما كان اسم الملك الراحل الموت، هل تدرون ماذا كانت ألقابه؟ الموت الماشي، الموت الغافي، الموت المتحرك .. الموت الأعظم .. الموت الأفخم .. الموت الأكبر .. كانت لمسته أو خطرته أو نظرته معناها الموت"[٥٣]

الشخصيات والموت:

طرح كل من الشرقاوي وعبد الصبور الموت موضوعًا للتأمل داخل نصوصهما، وقدمت الشخصيات مناقشات حول الموت ليصبح سؤال الحسين ثائرًا وشهيدًا "ليست العبرة في قتل الحسين وإنما العبرة في من قتلوه؟ ولماذا قتلوه؟"[٥٤].

٥١- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ٨١ .

٥٢- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ٥١.

٥٣- صلاح عبد الصبور: بعد أن يموت الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٧، صـ ٨٣.

٥٤- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً صـ ٩٨.

لنرى الموت أداة للسلطة وحلاً لمشكلاتها في "مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"مسافر ليل" و"بعد أن يموت الملك" وتقدم الشخصيات –على اختلافها– مفهومها للموت فيربطه الحلاج بالفناء الصوفي " وهو الحال الذي تتوارى فيه آثار الإرادة والشخصية والشعور بالذات، وكل ما سوى الحق فيصبح الصوفي وهو لا يرى في الوجود غير الحق، ولا يشعر بشيء في الوجود سوى الحق وفعله وإرادته "[٥٥]، إذ يمثل الفناء هنا أعلى الدرجات " لأنه يمثل النقطة التي يتحدد بها كمال الوصول إلى المعرفة والشهود ولهذا كان الفناء –في مذهب الصوفية– هو أساس الطريق".[٥٦]

لقد عبر عبد الصبور عن تلك الفكرة على لسان الحلاج الذي أعلن " كأن من يقتلني محقق مشيئتي ومنفذ إرادة الرحمن لأنه يصوغ من تراب رجل فانٍ أسطورة وحكمة وفكرة "[٥٧].

ويؤكد على فكرة الفناء الصوفي في قوله " سأخوض في طريق الله ربانيًا حتى أفنى فيه فيمد يديه ويأخذني من نفسي"[٥٨].

ويؤسس الحلاج هذا الفناء على مستويات حددها "لا تبغ الفهم أشعر وأحس.. لا تبغ العلم تعرف.. لا تبغ النظر تبصر" [٥٩]، ليصبح همه الأول في – رحلته نحو النور– تحرير الناس أو بمعنى أدق تحرير إرادتهم التي حاصرتها السلطة، وأحاطتهم بالمحددات التي شكلت استجاباتهم وردود أفعالهم.

٥٥- د. أبو العلا عفيفي: التصوف الصورة الروحية في الإسلام، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧، صـ ١٨٥.
٥٦- د. أحمد محمود الجزار: المعرفة عن صوفية الإسلام .. أبو سعيد بن أبي الخير نموذجاً، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦، صـ ١٤٤.
٥٧- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ١٣.
٥٨- المرجع السابق، صـ ٣٥.
٥٩- المرجع السابق، صـ ١٢.

ويعرض الحلاج –في محاكمته– لقصة حياته التي تمثل النموذج الذي يحياه الجميع في ظل القهر:

" أنا رجل من غمار الموالي .. فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبي ينتمي للسماء ولا رفعتني لها ثروتي "[٦٠].

ليخرج بهذا الوصف عن المفهوم التقليدي للبطل التراجيدي الذي يتصف بالنبل والسمو، ويصبح هدف الحلاج واضحًا –منذ البداية– عندما يعلن " أنوي أن أنزل للناس وأحدثهم عن رغبة ربي "[٦١] ، فالحلاج لم يصارع القدر بل سعى لتحقيق مشيئته، وهو ما أكده –عند بداية محاكمته– في قوله: " ليتم الله مشيئته "، إذ لم يكن حريصًا على حياته بقدر حرصه على إعادة الحياة للأحياء الأموات.

لقد سعى الحلاج إلى التوفيق بين القدرة والفكر والحكمة والفعل لإعادة الحياة لأرواح المقهورين الذين سلبوا حرية الاختيار وصاروا أرقامًا أو مجاميع يضعهم النص في حيز المجهول فلا نعرف أسماءهم ليصبحوا كالأموات، أسرى الخوف والطمع، يتلاعب بهم من يمتلك السلطة المطلقة ويتحدث عن حق الله، كما فعل وزير القصر في محاكمة الحلاج : "هبنا أغفلنا حق السلطان.. فماذا نصنع في حق الله؟"[٦٢]، حيث نصب نفسه متحدثًا عن الحق الإلهي، وهو ما أسس عليه عبد الصبور مأساة الراكب عبده في " مسافر ليل " حيث يتهمه عامل التذاكر بقوله : " أنت قتلت الله وسرقت بطاقته الشخصية وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان والي القانون في هذا الجزء من العالم، باسمك يا عشري السترة نفتتح الجلسة "[٦٣].

٦٠- المرجع السابق ، صـ ١٠٢.
٦١- المرجع السابق، صـ ٣٥.
٦٢- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج ، صـ ٦٠.
٦٣- صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، صـ ٣٢.

ويعبر عامل التذاكر/ عشري السترة عن السلطة المطلقة التي تحاصر حرية الراكب وتنتحل صفات القدرة المطلقة، فالراكب امتداد لنموذج الفقراء المقموعين في مأساة الحلاج، فإذا كانت قصة الحلاج هي معالجة لموت البطل الثوري فإن مسافر ليل معالجة لقتل أحد الفقراء الذين يطلبون الحياة تحت أي مستوى " هل تجعلني سرجًا لجوادك .. فحامًا في حمامك .. حامل خفيك "[٦٤]، وبالرغم من التنازلات التي يقدمها الراكب إلا أنه يقتل في نهاية العمل.

لقد استخدمت السلطة الفقراء في مأساة الحلاج لصناعة الموت، وقتلت نموذجهم في مسافر ليل، ليصبح الموت هو النتيجة الحتمية للدخول في أي علاقة معها.

غير أن الموت الذي حدث لبطله الثوري لا يجعل منه بطلاً تراجيديًا لأنه غير مترتب على خطأ مأساوي "[٦٥]، بل إن الخطأ كان سيحدث إذا تخلي البطل عن رسالته، ويؤسس الشرقاوي مفهوم الموت على الشهادة والدفاع عن العقيدة مؤكدًا على الواجب الشرعي في مواجهة الظلم، ليصبح الموت عبادة، وهو ما يؤكده الحسين في أكثر من موضع داخل النص: " إن موتًا في سبيل الله أزكى عند رب العرش عن كل عبادة " " أنا ذا أحيا شهيدًا لم لا أقضي شهيدًا " " هو الحق أخرج من أجله إن كان لا بد من مستشهدين " " أنا ماضٍ إلى منيتي أخوضها مدافعًا عن أمتي وحاميًا عقيدتي" [٦٦] ليتشكل مفهوم الموت هنا في إطار الواجب الديني واليقين –أيضًا– بضرورة الفعل دفاعًا عن روح الإنسان، واحتفاء بالقيم الكبرى: الحرية / العدالة / الحقيقة / السلام، لذا لا يبالي بموته رغم إدراكه –من خلال النبوءات– حتمية الوصول إليه، ويحرص

٦٤- المرجع السابق، صـ ١٧.
٦٥- أحمد العشري: مرجع السابق، صـ ٥٠.
٦٦- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، صـ ١٠٦.

الحسين على أن يبقى بعده من يؤكد على هذه القيم ويصبح الموت شكلاً للحرية كما صاغه الشرقاوي على لسان السيدة زينب "إنما الموت هو الحرية الكبرى لو أن الناس كانوا يعلمون"[٦٧] ، ليصبح استشهاد الحسين خلودًا إذ يعلن هو نفسه " إن مثلي يا يزيد لا يموت " [٦٨] ليبقى رمزًا للحقيقة:

" فأنا الشهيد فلتنصبوا جسد الشهيد هناك في وسط العراء ..
ليكون رمزاً دامياً للموت من أجل الحقيقة والعدالة والإباء .. "[٦٩]

ويتكرر موقف الحسين بين أصحابه حيث يعلن برير : " إنما أجدر بالمؤمن من أن يلقى قضاء الله في صيحة حق "[٧٠]، وتأكيدًا على تلك الفكرة يضع الشرقاوي الأضداد متجاورة، إذ يمثل جيش يزيد نموذجًا لعبودية الخوف والطمع لذا يعلن الشرقاوي في نهاية العرض:

" فإذا سكتم بعد ذلك على الخديعة، وارتضى الإنسان ذله .. فأنا سأذبح من جديد "[٧١] ليصبح استشهاد الحسين رمزًا متجددًا للنضال من أجل حرية الإنسان وإرادته.

مستويات التعبير عن الموت:

تتنوع مستويات التعبير عن الموت داخل الأعمال بين اللغة والسرد والحدث حيث احتل الموت مساحات كبيرة بداية من العناوين/العتبات الأولى للنصوص، مثل : "مأساة الحلاج" و"الحسين شهيدًا" في إشارة لضرورة التركيز على العلاقات التي أنتجت الموت إذ يستدعي اسما الحلاج والحسين الكثير من

٦٧- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ١٤٩.
٦٨- المرجع السابق: صـ ١٥٣.
٦٩- المرجع السابق: صـ ٨٨.
٧٠- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، صـ ١٩٠.
٧١- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً صـ ١٦٠.

الدلالات المرتبطة بالموت، وبشكل عام تحمل كافة عناوين صلاح عبد الصبور إشارات ضمنية أو صريحة للموت، بل يحتل الموت مكانة مميزة في أغلب أعماله، إذ يبدأ النص وينتهي به، وهو ما التزمه الشرقاوي –أيضًا– في "الحسين ثائرًا" التي يستهلها بموت معاوية وينهي "الحسين شهيدًا" بموت يزيد.

ويفتتح عبد الصبور "مأساة الحلاج" بالموت "شيخ مصلوب" ويعتمد في مشهده الأخير على ألفاظ (يقتل/يصلب/دمه) إذ يحكم على الحلاج بالموت فيه، ولطبيعة الصراع في "الحسين ثائرًا" و"الحسين شهيدًا" يكثر اعتماد الشرقاوي على الألفاظ المعبرة عن الموت مثل الموت/ المنية/ القتل/ الدم/ الكفن/ الدود/ الجثة/ القبر/ الثأر/ السم/ الخنجر/ السيف/ الطعن/ الصلب / الشهيد ...) وهو ما يعكس طبيعة الصراع بين الأطراف المختلفة، بينما اعتمد صلاح عبد الصبور في "مأساة الحلاج" على المعجم الصوفي ورشد استخدامه للعبارات الدالة على الموت واعتمد على استعارات ومجازات ترتبط بالوعي الصوفي.

ولعب السرد دورًا مهمًا في نقل الموت –بمستوياته الزمنية– داخل الأعمال، ويرى شمس الدين الحجاجي أن كثرة الاعتماد على السرد في المسرح الشعري جاءت تأثرًا بالحكاية التي تطورت عند الشرقاوي –على وجه التحديد– وأصبحت محاولة لمسرحة السيرة [٧٢]. ويبرز داخل النصوص ما يمكن أن نسميه بالسرد المكتنز " الذي يشير إلى ناتج مجموعة من العمليات التي تحدث في وعي المتلقي بناء على إحالة نصية قصيرة نسبيًا قياسًا بالسرد الذي ينتج

٧٢- انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي، دار الهلال، أكتوبر، ١٩٩٥، صـ ٢٣٨:٢٤٣.

عنها" [٧٣]، فهو نموذج للسرد المختبئ أو المدفون تحت السطح بصورة مكثفة بالنسبة للنص الذي يحتويه "[٧٤].

وتأتي عبارة السجين ليقدم لنا مجموعة من العلاقات السياقية داخل المجتمع عندما يجمل قصة أمه: " أمي ما ماتت جوعًا .. أمي عاشت جوعانة .. ولذا مرضت صبحًا .. عجزت ظهرًا .. ماتت قبل الليل "[٧٥].

ويفتح لنا الحلاج أفقًا للسرد المتوالد بآلاف القصص عندما يعرض قصته : " ولدت كآلاف من يولدون .. بآلاف أيام هذا الوجود ، لأن فقيرًا ذات مساء سعى نحو حضن فقيرة .. وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية .. نموت كالآلف من يكبرون حين يقاتون خبز الشموس ويسقون ماء المطر وتلقاهم صبية يافعين حزانى على الطرقات الحزينة فتعجب كيف نموا واستطالوا وشبت خطاهم وهذى الحياة ضنينة "[٧٦]

لقد خاطب صلاح عبد الصبور خيال القارئ ليعيد إسقاط حكاية الحلاج على حياته بشكل مباشر ليقف على علاقته بالسلطة.

وتقدم لنا الجمل الخبرية نموذجًا للسرد المكتنز –أيضًا– فعندما يستهل "الحسين ثائرًا" بجملة " مات معاوية اليوم " [٧٧] فإننا نستدعي قصة الصراع – منذ بدايته– من خلال هذه الجملة.

٧٣- أيمن بكر: انفتاح النص النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ٢٠١٦، صـ ٣٩.
٧٤- المرجع السابق ص٣٨
٧٥- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، صـ ٣٨.
٧٦- المرجع السابق، صـ ١٠٣
٧٧- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، صـ ١١.

ويؤسس الشرقاوي لصراعه من خلال تلك الإشارة السردية المقتضبة إذ يعرض لموقعة صفين بذات الأسلوب

سعيد: حارب قوم عن دينهم في صفين .. وحارب قوم عن دنياهم

فإذا انهزموا رفعوا المصحف فوق السيف ". [٧٨]

وكذلك يقدم مقتل علي وعثمان والحسن –رضي الله عنهم– بنفس الأسلوب الذي يعتمد على خبرة المتلقي، ووعيه بتفاصيل الصراع، ويسهم السرد في استعادة الزمن المنتهي حيث يؤسس زمنيًا لعالم لا يمكن أن يوجد إلا من خلال قصصه " كما أنه أداة لنقل ما راكمه الناس من معارف لتشكل أفقًا للتحيز داخل الوعي، فالإنسان يثق دائمًا فيما يعرف"[٧٩].

واعتمد كل من الشرقاوي وعبد الصبور على هذا الأسلوب في اختيارهما لقصة الحلاج وقصة الحسين موضوعًا للعمل المسرحي، كما كثر اعتماد الشرقاوي على السرد ليبني بذلك حالة من تداخل الأزمنة، زمن السرد وزمن الحدث وزمن الاستدعاء وزمن التلقي ليسهم كل ذلك في خلق وبناء المعنى، وهو ما يتحقق مع استدعائه قصة استشهاد حمزة على لسان وحشي، "ولكي نفهم ترابط الأحداث وتتابعها وانتظامها يجب أن تكون لنا القدرة على تعويض ذلك كله بمفهوم يحل محل الوضعيات الموصوفة، فالمعرفة التاريخية لا تنفصل عن الطريقة التي تقود إليها"[٨٠].

٧٨- المرجع السابق ، صـ ٢٢

٧٩- سعيد بنكراد: الشرعية وسلطة المتخيل ، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦ ، صـ ٩ .

٨٠- سعيد بنكراد: الشرعية وسلطة المتخيل ، صـ ٢٤

ويستدعي الشرقاوي –فى قصة وحشي– عددًا من الأزمنة لتتداخل مع زمن الحدث بداية من استشهاد حمزة –رضي الله عنه– ثم فتح مكة وإسلامه لينقل لنا ندمه المتكرر لتحمل القصة إسقاطًا مباشرًا على الأحداث فكما استخدم الطمع كحافز لقتل حمزة وظفته السلطة للحشد ضد الحسين، فما يحدث للحسين ما هو إلا تكرار لما حدث لحمزة –رضي الله عنه–، إذ إن الصراع بين الحق والباطل مستمر ما دامت الحياة، لذا يأتي صوت الحسين فى نهاية "الحسين ثائرًا" : " لا ترهبوا طريق الهداية وإن خلت من عابرها لا تأمنوا طرق الفساد وان تزاحم سالكوها"[٨١].

ويتحقق الموت علي خشبة المسرح ليصبح الآن وهنا من خلال الحدث، وتحفل نصوص صلاح عبد الصبور بتجسد الموت على خشبة المسرح، حيث نجده –في معظم عروضه– واقعًا محققًا لنرى موت الملك في "بعد أن يموت الملك" إذ يستنزل الملك الموت على هيئة طائر يدخل في أعضائه " يا طير الموت الأسود ادخل في أعضائي .. مختطف الخطوة مسروقًا .. ها أنذاك أفتح لك صدري .. نقر حتي تجد طريقًا "[٨٢].

وكما تبدأ " الأميرة تنتظر " بالموت علي لسان الوصيفة "يستعجلها الموت لكنا نتشبث بحبال العيش المبتوتة"[٨٣] ليأتي قتل السمندل أمامنا علي المسرح في نهاية العمل، يستل القرندل سكينًا من ثيابه ويدفعها في صدر السمندل .. خذ هذا آخر مقطع .. يتهاوى السمندل على المائدة ..." [٨٤]

٨١- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، صـ ١٥٧.
٨٢- صلاح عبد الصبور: بعد أن يموت الملك، صـ ٨٣.
٨٣- صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، دار العودة بيروت ، ٢٠٠٣، صـ ٧.
٨٤- صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر ، صـ ٨٦

ويبنى صلاح عبد الصبور" الأميرة تنتظر " على فكرة الموت بمستوياته المتعددة حيث يطالعنا لغة علي لسان الوصيفة في مستهل العمل، وسردًا علي لسان السمندل، ذلك الجندي الذي يقتل ملكه ليستولي على السلطة ويحاول استعادة شعبيته بإقناع الأميرة أن تعود معه.

كذلك يتحقق الموت حدثًا في نهاية "مسافر ليل" عندما يعلن عامل التذاكر أنه سيقتل الراكب ويفتح له المجال لاختيار الوسيلة التي يحب أن يموت بها، تمامًا كما فعل مع أغلى أصحابه الذي حكى لنا عنه في بداية النص، لنراه يعلن في نهاية العرض:

فليمسسك الخنجر .. فليدخلك الخنجر .. يطعنه الخنجر[٨٥]

وتأتي موقعة كربلاء في "الحسين شهيدًا" لنرى الموت الآن وهنا، إذ إن الحدث من الأهمية لأن نراه واقعًا أمامنا حتى لا ننساه لذا يقف العمل على تفاصيل استشهاد الحسين، وكما قدم النص استشهاد الحسين قدم لنا موت يزيد عطشًا في صحراء دمشق وقتل عمر بن سعد لتصبح العدالة واقعًا محققًا في نهاية العرض، ومن ثم فقد تشكل الموت داخل الأعمال لغة وسردًا وحدثًا، وأسهمت الألفاظ الدالة على الموت في تأكيد حالة الصراع، وكشفت الرؤى المتباينة للشخصيات حول الموت ووعي الكاتب به وسعت الأعمال من خلال السرد لاستدعاء الأزمنة المختلفة، وخلق حالة من التداخل بين ماضي الحدث وزمن الحدث وواقع المتلقي وفتح فضاء تأويلي، حيث يتحول العرض لمحل إسقاطي متميز في إشارة لاستمرار الصراع بين الخير والشر.

٨٥- صلاح عبد الصبور : مسافر ليل، صـ ٤٧

الخاتمة والنتائج

تناولت الدراسة مفهوم الموت عند كل من: عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، معتمدة على المنهج التحليلي المقارن.

وتتبعت الدراسة مفهوم الموت في عدد من أعمالهما حيث تناولت مسرحيات "مأساة الحلاج" و" الأميرة تنتظر " و"مسافر ليل" و"بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور، و"الحسين ثائرًا " و"الحسين شهيدًا" لعبد الرحمن الشرقاوي للوقوف على مفهوم الموت وتنوع دلالته وتعدد مستويات التعبير عنه في النصوص محل الدراسة.

وتشكلت دلالة الموت داخل النصوص من خلال بعض الثنائيات: مثل الحياة والموت، حيث وقفت النصوص على مفهوم الأموات الأحياء، والأحياء الأموات، كما كان لثنائية السيف والكلمة أثرها في تشكيل معنى الموت –أيضًا، حيث ثار الحسين للحفاظ على شرف الكلمة، ومات الحلاج لتبقى كلماته. وكشفت ثنائية الفقر والسلطة آليات صناعة الموت، إذ اعتمدت السلطة على الخوف والطمع لصناعة الموت ومحاصرة القيم الكبرى، ليصبح الموت معادلاً موضوعيًا للسلطة المطلقة عند صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، ومحلاً إسقاطيًا متميزًا للعلاقة معها في أي زمان ومكان. وأكدت العروض أن الفقر والجهل واليأس صناعة –أيضًا– حيث يواجه البطل مصيره دفاعًا عن حرية الإنسان.

وحرص الكاتبان على وضع الأضداد متجاورة: الحياة والموت، والحق والباطل، في محاولة لإيجاد هدف للحياة يتجاوز فكرة الموت وصولاً للخلود

كفكرة أو كلمة أو موقف، ليتضاءل الموت أمام نبل الغاية في تحرير روح الإنسان من عبودية السلطة الفردية المطلقة.

وقدمت النصوص رؤية أبطالها للموت، فالتزم الحلاج مفهوم الفناء الصوفي في تعبيره عن الموت، بينما انطلق الحسين من الشهادة والدفاع عن العقيدة مؤسسًا ذلك على الواجب الديني في مواجهة الظلم والدفاع عن الفقراء، وكلا البطلين مثلا نموذجًا للبطل الثوري ولم يكن موتهما شكلاً لموت البطل التراجيدي إذ لم يؤسس الموت على خطأ مأساوي.

وفي جميع الحالات تنصلت السلطة من مسئولياتها عن الموت لتكسب مشروعية أخلاقية في الاستمرار.

وتعددت مستويات التعبير عن الموت داخل النصوص لفظًا وسردًا وحدثًا حيث كثرت الألفاظ الدالة على الموت عند الشرقاوي نظرًا لطبيعة الصراع واعتمد كل منهما على السرد المكتنز الذي يشير إلى ناتج عمليات في وعي المتلقي، وكثر اعتماد الشرقاوي على السرد الطويل. وشكل السرد عمليات التداعي والتداخل لأزمنة مختلفة مما أسهم في إنتاج الدلالة، وخلق أفق للتحيز داخل الوعي، وأصبح الموت واقعًا محققًا على خشبة المسرح من خلال الحدث. لقد وقفت الأعمال على الرؤى المتباينة للموت وكشفت وعي الكُتاب به، وفتحت فضاء تأويليًا ليصبح الموت محلاً إسقاطيًا وإشارة لاستمرار الصراع من أجل القيم الإنسانية الكبرى.

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.

المصـادر:

١- صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتظر، دار العودة بيروت ، ٢٠٠٣.
٢- صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٦.
٣- صلاح عبد الصبور: مسافر ليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٣.
٤- صلاح عبد الصبور: بعد أن يموت الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠١٧.
٥- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين ثائراً، دار الشروق ، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣.
٦- عبد الرحمن الشرقاوي: الحسين شهيداً، دار الشروق ، القاهرة، ط٢، ٢٠١٣.

المراجع:

١- أبو العلا عفيفي: التصوف الصورة الروحية في الإسلام، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٧.

٢- أحمد العشري:البطل في مسرح الستينات .. بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

٣- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي، دار الهلال، أكتوبر، ١٩٩٥.

٤- أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٨٧.

٥- أحمد محمود الجزار: المعرفة عن صوفية الإسلام .. أبو سعيد بن أبي الخير نموذجًا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٦.

٦- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٣.

٧- أيمن بكر: انفتاح النص النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ٢٠١٦.

٨- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل ١٩٨٤.

٩- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٧.

١٠- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، القاهرة ، ١٩٦٧.

١١- سعيد بنكراد: الشرعية وسلطة المتخيل ، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦ .

١٢- وليم آرنست هوكنج: معنى الخلود في الخبرات الإنسانية، ترجمة: متري أمين، مراجعة: محمد علي العريان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.