وزارة الثقافة
المركز القومى للمسرح
والموسيقى الفنون الشعبية
الحداثة و التراث
فى المسرح العربى
د. سامح مهران

هذا الكاتب
في حواراتنا اليومية، حول فنون الدراما، وهموم المسرح في بلادنا.. يدهشني سامح مهران- أستاذ الدراما بالجامعة، والكاتب المسرح التجريبي- بمعارفه الموسوعية، في مجال الثقافة عموما، بأفرعها المتعددة. وفي مجال المسرح على وجه الخصوص. مثلما تدهشني ذاكرة سامح مهران، ببراحها الشاسع المترامي، وامتلاءاتها المترعة بخلاصات العلوم الإنسانية، وهي في توازيها، زجريانها، واتساقاتها الفكرية.. مشعة بالنور. ساعية بأشواقها إلى سبر أغوار الغنسان، وفهم الكون. ومما يدهشني اكثر.. أن هذا الفنان المنهوم إلى تحصيل المعرفة من ينابيعها الصافية، بكل هذا الظما، والترقب للجديد، المثير، والمدهش للعقل.. واع، ومتوفز إلى مغامر السباحات الطويلة، في المحيطات العميقة، المتلاطمة بأمواج الثقافات العالية، وتيارات المدارس الفنية ةالمتصادمة!

إنه مجبول بسجايا المبدع المفكر، تجاه التجوال المفترس في أروقة العقول المبدعة بالفكر. المفكرة بالغبداع. مهتديا بمصابيحها على طريق الكشف عن جوهر ذاته المبدعة، في مدارجها العليا.. كاتبا مسرحيا، من فصيلة المغامرين بالتجريب.

"عبد القادر حميدة"

الفصل الأول

الحداثة والتراث في المسرح العربي

الحداثة والتراث في المسرح العربي

جاء المجتمع المدني الغربي كمحصلة لجملة الثورات على الأصعدة الوطنية والاجتماعية والمعرفية. أي أن هذه الثورات قد عملت بالتكامل، ومن ثم كانت تلك المقدرة على إحداث تجاوز في علاقة العقل بأمور السياسة والمجتمع والفكر. فالفكر السياسي إنما ينعت بالحداثة بسبب ظهور مجموعة من المفاهيم المختلفة عما كان سائدا ومتداولا في العهود السابقة مثل الشعب، المواطن، العقد الاجتماعي والمجتمع المدني، وهي بالتأكد مفاهيم تتجه لخلق نوع جديد يحكم العلاقات بين الأفراد ممن ينتمون إلى مجتمع- واحد وتهدف إلى فصل الدين عن الدولة وإلى مشاركة الأفراد السياسية في السلطة عبر انتخابات حرة وبالتالي اكتساب القدرة على التعديل والاعتراض عليها وتغيير مساراتها وفقا لصالح المجتمع وهو ما يؤسس للديمقراطية في المجتمعات الغربية والتي ينتظم داخلها ما يسمى بالمجتمع المدني. يقوم المجتمع المدني على أنقاض نظرية الحق الإلهي للملوك تلك التي نتلمسها في العصور الوسطى المسيحية، وتقوم هذه النظرية على أن الملوك هو الذين يمثلون الله على الأرض لإدارة شئون مملكته. وبذا كان العرش هو عرش الإله ذاته كما أشار إلى ذلك المؤرخ الفرنسي بوسويه ومن ثم تكتسب السلطة وتستمد قدسيتها وأبويتها في آن واحد، فهي مطلقة ولا ياتيها التغيير، والخاضعون لها رعايا لا موطنون، أما الوطن فكان فقط لصاحب السلطة المطلقة"١".

كان القديس توماس الاكويني بمثابة فاتحة للفكر السياسي الحديث بل، ويعتبر مقدمة لقيام ونشأة مفهوم حقوق الإنسان في الغرب. وتفترض فكرة حقوق الإنسان الإيمان بالطبائع عامة وبطبيعة الإنسان خاصة وتفترض كذلك أن العقل البشري بإمكانه أن يكشف جوهر الذات البشرية، وأن يكتشف القيمة ويستنتج منها قواعد"٢".

قال الاكويني بقانون العقل الإلهي الذي يسير الكون وفق مقتضياته، واعتقاد بقدرة الإنسان على الوصول إلى معرفة عقلانية بالقانون الطبيعي الذي هو جزء من القانون الأبدي جعله الخالق في متناول الإنسان. وهو ما أدى إلى نزول الحقيقة إلى الأرض وبالتالي استطاعة البشر الإلمام بها ومعرفتها لتصبح هي نفسها مصدرا ووسيلة للمعرفة تماما وأسوة بالعقل. وكان التصور السابق للطبيعة لدى القديس أغسطينيوس ينظر إليها على أنها لا معنى لها مرهونة بالإدارة الإلهية، ولأن موضوع المعرفة منعدم فالعقل البشري غير قادر على المعرفة.

انتقل الإنسان ابتداءا من القرن الرابع عشر الميلادي من الكائن إلى الشخص، ومن ثم توافرت له حقوق يمارسها على العالم المادي والاعتباري (الرمزي) ليمتلك القدرة على التاويل العقلي، وليجوز على حقوق لم تكن المرجعيات التقليدية لتوافق عليها. فالحياة المدنية في المرجعية الحديثة تعود منطقيا إلى الإرادة الحرة للأفراد فلا يمكن أن يبني الاتفاق إلا على إرادات متساوية ولا يمكن أن تتواجد الحقوق الطبيعية إلا على وجه المساواة التامة لأن الإنسان غير متغر في ذاته وفي إنسانيته مهما تميزت انتماءاته الحضارية والثقافية والسياسية. فالإنسان واحد إينما كان"٣".

بالحداثة أصبح الإنسان متحكما في الطبيعة، ليؤسس الاجتماع على الاتفاق والعقد الاجتماعي لتنتظم العلاقات الاجتماعية في علاقات أفقية ترتب مسؤوليات متساوية لدى الأفراد، حيث لا تعود الإرادات الفوقية تمتلك امتيازات المنع والمنح.

أسست كتابات جان جاك روسو، ولوك في أواخر القرن الثامن عشر لمفهوم حقوق الإنسان. وكان هوبز، وجروسيوس قد مكنا في القرن السابع عشر لمفهوم العقل الحديث بالمعنى الفلسفي للكلمة، وقالا بان الإنسان يولد مكتسبا لحقوق تعود إلى طبيعته الإنسانية، وهي حقوق لا تنسب لإدارة إلاهيه أو بشرية، وأنه على أي سلطة أو قانون وضعي أن يحمى هذه الحقوق، حيث تتحدد مشروعيتها بمدى هذه الحماية"٤".
انهار الفكر التقليدي السابق على الحداثة في أوروبا، وكان هذا الفكر يقول"بثنائية تقوم بين عالم حقيقي وعالم زائف. والعالم الحقيقي يمكن إدراكه عن طريق الدين والفلسفة ويتكشفه البشر بعد الممات. أما العالم الزائف فهو العالم المرئي."

ولقد قامت الرؤية الحداثوية بصياغة هذه النظرة على الشكل التالي: الآن وقد جرى الأخذ بالعالم الزائف على أنه من مخلفات التاريخ الماضي الذي أفل(أو لا زال في طريقه إلى الزوال) فإن العالم الحقيقي قائم أمامنا الآن واقعا اجتماعيا ملموسا في هذه الدنيا(أو أنه في طريقه إلى الوجود) "٥"؟
وعلى الرغم من ذلك- وفي سياق عملية تقسيم ثنائية للعالم- يذهب مارشال برمان إلى أن الحداثة ظاهرة تتميز بأوروبيتها، بحيث يصبح الغرب هو موضوع للسوسيولوجيا، أي التاريخ الحي، أما ماعدا الغرب فاما أن يكون ذا ثقافة مكتوبة كالهند والصين وبلاد الإسلام فيكون موضوعا للاستشراق، أو ثقافة شفاهيه فيكون موضوعا للانثروبولوجيا وكل من الاستشراق والانثروبولوجيا يشكلان التاريخ الجامد أي التراث. وهو ما أسفر عن نتائج مدمرة في جانب الحداثة الوجودي للعالم غير الغربي، حيث سعى الاستعمار الأوروبي في المرحلة الأخيرة لسجننا داخل التراث، وإخراجنا من السوسيولوجيا لنعانق مختلف أنواع الأزدواجيات التي لا يمكن حصرها قسرا في مجالي الثقافة والتعليم"٦".

والتقسيم الثنائي للعالم والمشار إليه سلفا، نلحظه في الخطابين الغربيين اللاهوتي والفلسفي، ففي فترة استكشاف العالم الجديد وبدلا من إيجاد أسانيد ولو على المستويات النظرية تؤكد على الاختلافات الثقافية، إذ بالاستغلال والعنصرية المصاحبين للاستعمار يؤكدان مواجهة العالم الأمريكي الجديد بخطاب لاهوتي أخذ يفرق بين الأديان

الصحيحة والأخرى الخاطئة في عملية خلط متعمدة بين المستويات الثلاثة للمعرفة التي كانت تحوز الاعتراف بها وهي: الطبيعية والإلهية والشيطانية مما أشاع الاضطرابات والبلبلة، حيث رسمت الحدود استنادا"للمعايير اللاهوتيه" دون غيرها، فضلا عن فلسفة المعرفة التي تغذيها، مما أسفر عن نتيجة خطيرة، إذ تعذر العبور من ثقافة إلى أخرى إلا عبر الإيمان بالدين الجديد. وسرعان ما انسحب الخطاب اللاهوتي ليحل محله خطاب فلسفي ساعد عليه ما صاحب الاستكشاف من وفرة معلوماتية متنوعة، ليفرض الاختلاف نفسه على الخطاب الفلسفي كما في" المقال الثاني" ومحاولة حول اصل اللغات"لـ " جان جاك روسو" إلا أن تعامل الخطاب الفلسفي مع موضوع الاختلاف ضمن أطر رسمها لنفسه وإنغلق داخلها، مؤمنا بالفصل بين ما هو طبيعي وما هو ثقافي، وبين همجية الأول وحضارية الثاني وهو ما تأسست عليه فلسفة للتاريخ أوروباوية مركزية تأخذ بمبدأ التراتبية، حيث تشغل الشعوب الأوروبية القمة وتشغل شعوب آسيا وأفريقيا الوسط بينما يشغل الهمج القاع.

ومع تطور البحث العلمي والمكتشفات العلمية في القرن التاسع عشر والممتزجة بالروح الاستعماري. تأكد الخطاب العلمي الأوروبي، وظهرت دعاوي لم يكتب لها الاستمرار تحض على ضرورة هضم الثقافات المختلفة في سياق تطورالحضارة الغربية"٧".

بشكل أو بآخر نحن منغمسون في الحداثة، وإذا كان الغرب هو الذي أخرجنا من التاريخ أو وضعنا على هامشه، إلا أنه- وفي نفس الوقت- يختار لنا نمط"الغرب" الذي نمشي على غراره لنتعامل مع حداثه فريدة من نوعها منبتة الصلة عن الماضي والمستقبل معا.

والحداثة حداثات، فهناك حداثة الدولة المرتكزة على تقنيات القمح، ثم حداثة المؤسسات المضادة كوسيلة للتنظيم الاجتماعي والتكتل السياسي، والتي من المفتراض أن تعمل وفقا للمعطيات الغربية.. أي تجذر للديمقراطية وحرية التعبير. إلا أنها جاءت في بنيتها الداخلية كترديد لبنية الدولة وإمتدادا لها مما حولها في آخر الأمر إلى وسائط تضمن استمرار الدولة التسلطية التي تخضع للواحد/ المتعالي، حافظة للرؤى الفكرية المرتكزة على ثوابت تحول دون رؤية مغايرة لمسائل العقد الاجتماعي، والفعل الثقافي، وعلائق القمة والقاعدة، معلية من شان الاجتهاد على حرية التعبير.

في ظل هذه الحداثة"المستغربة" يبرز خطاب الهوية، وهوخطاب توجهه آليات الدفاع عن الشخصية العربية الإسلامية والشعور الحاد بالنقص في سعي محموم لإثبات جدارتها وآصالتها وعمقها التاريخي، من غير أن تمتلك في أي وقت إجابات واضحة على تحديات العصر، لتستمر بنية الثقافة التقليدية متماسكة ضمن نسق فقهي يأخذ الأشباه بالنظائر ويقيس الغائب على الشاهد، في الوقت الذي عانى فيه ويعاني تقليد الثقافة الغربية من غياب النسق مما يرجح كفة التقليد والسلفية"٨".

تعترض العقل العربي مفارقة، إذ يقبل نتائج العلوم التطبيقية ويرفض الأساس النظري الذي استندت إليه. أي أنه عقل يقبل بالنتائج في تجاهل تام للأسباب"هذا العقل كذلك لأنه- عمليا ومبدئيا- يرفض الأساس العقلي الذي ينهض عليه العلم، أي يرفض الضرورة العقلية. هو كذلك عقل أشعري.. امتداد للموقف الأشعري القديم حيث ينكشف التناقض بين إنكار مبادئ العقل كمبدأ السببية مثلا، والتمسك بعمل العقل. هذا العقل الأشعر لايزال حيا فاعلا، لأن الزمان الثقافي العربي لايزال واحدا لا يتبدل بتبدل الدول وتغير الملوك والحكام"٩".

قادت هذه المقارنة إلى الفصل بين جانبي الحداثة- أي الجانب التقني- والجانب القيمي في فعل يحتفي بالأول ويحط من شأن الثاني ويلغيه في تجهيل متعمد ينكر أن المنجز المادي إنما يحمل في تضاعيفه قيمه الثقافية، وليصبح التراث في هذه الحالة مجرد وسيلة لإيجاد سقف يبرر الحداثة التقنية ويضفي عليها المشروعية"**إن الحداثة" في المقام الأول حدث أو طور تاريخي، وهي تحول علمي وعلاقة جمالية وهي في كل الحالات مسالة فلسفية" ١٠".**

فكل ما يتحرك هو بالقوة حيث. والحركة ماهي إلا انتقال من القوة إلى الفعل والمادة في حركيتها إنما تتشكل بأشكال جديدة، والحديث هو الشيء الذي ليس للإنسان سابق خبرة به" والحداثة لم تكن، ولكنها وقعت. ابتدعها التاريخ فجاءت على خلاف ما اعتاده القدامى والسابقون"١١".

تقطع الحداثة مع الأحادية المعرفية التي تجمع المعارف والعلوم ضمن أطر كلية وترتبها ترتيبا تفاضليا تسكن قمته المرجعيات الدينية، فهي أصل العلم والمعرفة. والمعرفة هنا إملائية، تستند إلى النقل، ويتميز علمها بالثبات والتعالي على الصيرورة التي هي من سمات العلوم الحديثة الموصولة بالعقل البشري المتحرر غير المحدود بحدود، وهنا تعلة الحداثة المدعوة دائما للتغيير، والتجديد، والإنقلاب. فعندما أدرك كوبر نيكوس على سبيل المثال أن الأرض كروية، وأنها تدور حول الشمس، كان هذا الإدراك بمثابة قطيعة مع سبق وتغيرا جذريا في الوعي البشري إذ أسس جاليلي عليها العلوم التجريبية والتطبيقية، فينتقل المجتمع الإنساني من التامل إلى التجريب، إلى الاهتمام بالجوانب العلمية والتطبيقية، ويبدأ الإنسان بسرعة متزايدة في اكتساب تقنيات مكنتة من فرض سيطرته للتحكم في قوانين الطبيعة، فالعقل التقني المدفوع بالإدارة الإنسانية أصبح سيد الموقف وهو وسيلة المعرفة والسيطرة. وبهذا العقل التقني وتلك الإرادة الإنسانية تصبح الحداثة عاملا في توحيد البشر"١٢".
هو الأمر الذي حدا بمحمود أمين العالم إلى الدعوة لاستيعاب الحضارة الحديثة رغم سيطرة الطابع الرأسمالي عليها فهي مع ذلك حصيلة تراث وإنجاز إنسانيين بالدرجة الأولى ويرى كذلك أن استيعاب هذه الحضارة لا ينال من الخصوصيات القومية والهويات الثقافية، حيث لا تعبر هذه الخصوصيات وتلك الهويات عن جواهر مطلقة ثابتة بل هي مشاريع منفتحة على مختلف التجارب والممارسات"١٣".

وهو مايعني في التحليل المختلف أن تعاملنا مع الحداثة جاء تعاملا مختلطا ملتبسا، فنظرنا إلى مصدرها فإذا هو غربي، فخلطنا بين التحديث والتغريب نسينا جوهر الحداثة الذي هو كوني ولكن يعارض الكثيرون الرأي السابق لمحمود أمين العالم حيث يذهبون إلى استحالة الاتصال بين الثقافات، وأن التشابه بينها لا يتخطى المظاهر الخارجية فقط، في موقفين متعارضين يمكن نعت أولهما بالكلية المثالية ونعت الثاني بالنسبية المطلقة. ويحاجج أصحاب الموقف الثاني باندثار أشكال الثقافات الشعبية والريفية والحضرية بما يؤدي إلى تسطيح العالم، لذا يطالبون بحق الاختلاف وإحياء الهويات المحجوزة وتنشيط الذاكرة الاجتماعية، ليبدو التراث في نهاية المطاف وكأنه وسيلة المعدمين لاثبات جداراتهم، إذا لا يمتلكون من دونه أية ميزة"١٤".

لقد انتهى القرن العشرون بمفارقة، إذ اتاح إمكانات لتواصل المجتمعات والثقافات، غير أنه كشف عن نزعات إرتدادية من قبل الفئات الأكثر تميزا في مجتمعاتها، وهذه النزعات ارتدت مسوح الثقافة، إلا أنها لا تعدو أن تكون نقيضا للثقافى. إن الحداثة تأتي بتعريف مختلف لموضوع هذه الهوية، هذه الهوية التي يجب أن تأتي متجاوية مع أنماط إنتاج مادية متطورة، تواكبها نظم سياسية وحقوقية واجتماعية تشكل علاقة انتماء حقيقية وطبيعية بين الفرد ومحيطه وضمن هذه العلاقة الانتمائية تتم عملية للتجادل والتثاقف أو التصادم أو التهاون بين الذات والآخر، مما يدعو إلى القول أن الآخر يشارك، بقدر معين ويمنحي معين في بناء الذات- الهوية- "١٥".

وقد ظهر مصطلح الحداثة لدى العرب مع مطلع الخمسينيات من القرن العشرين مع بداية موجة الشعر الحر، والشعر المعاصر، الذي خرج في بنيته على نمطية القصيدة الرومانسية. ونذكر في هذا المجال إسهامات كل من" يوسف الخال"، و"أدونيس". وقد دخل الأخير إلى موضوع الحداثة من باب معوقاتها، وهو يطالب بقطيعة مع الماضي المتحكم في الثقافة السائدة التي جذرت لأفكار ومفاهيم قديمة، وطالب بجعل الزمان أفقا للعرب، حتى لا يصبحوا عبيدا للماضي، بل أسيادا عليه ومن ثم يستطيعون امتلاك فعالية تعيد تشكيل الحاضر، ليصبح المستقبل هو الهم الزمني للإبداع فتتأسس هوية جديدة لا تنفصل عن مشكلات العصر، ووسيلة في ذلك لا تخلو من شعرية متطرفة تتمثل في هدم المؤسسات الثقافية والاجتماعية والدينية والثورة عليها بما يمكن من بناء إنسان عربي جديد"١٦".

القطيعة مع الماضي هي وسيلة"أدونيس" لامتحان قدرة الذات على إبداع يختلف شكلا ومضمونا عن إبداعات الماضي. وهو مايقتضي سبر أغوار التراث لتعيين العناصر الحية والعناصر الميتة فيه، بما يتيح توظيف جوانبه المضيئة توظيفا إبداعيا. وهو نفس ما يفعله "أدونيس" في إبداعاته، إذ يحمل شعره بالتراث، وإن كان يوظفه ضمن شبكة معقدة من الرموز، التي تستعصى على التحليل في أحايين كثيرة"١٧".

ولا مراء في أن آراء **نيتشه ولينين** يتردد صداها لدى" أدونيس" وذلك جنبا إلى جنب مع تاثره بفكر الحركات الباطنية والصوفية، فضلا عن تقصية لأفكار لتجريب في الشعر الحديث والفرنسي منه على وجه التحديد، مما يبين أن لحظة الحداثة عنده هي لحظة تناقض وتصادم بين البنى السائدة وما يتطلبه الحراك المجتمعي من استجابة هذه البنى له بما يتلاءم ودرجة ومدى هذا الحراك. ومن ثم يأخذ مفهوم الحداثة لدى. "أدونيس" طابعا شموليا له مستويات ثلاثة هي" الحداثة العلمية، وحداثة التغييرات الاقتصادية والإجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية. وتشترك هذه المستويات للحداثة في كونها تعكس رؤى جديدة، تعد بمثابة تساؤل واحتجاج.. أي تساؤل حول الممكن، وإحتجاج على السائد ومن ثم تتسم لحظتها بالتوتر والتناقض المشار إليه سلفا"١٨".

والسؤال الذي يجابهنا هنا: هل الإطاحة بالاشكال التقليدية يضمن قيام وتطور مجتمع عصري؟
إن فترات الإنتقال التاريخية بمثابة وحدة تجمع بين نقيضين.. الفناء والبعث، لتنشأ عملية Process تتمخض عن نظام اجتماعي جديد، وإنسان مختلف"١٩".
إننا في هذه البقعة من العالم نسمع عبارة متواترة تقول أننا نعيش بين عالمين في نفس الوقت دون أن نمتلك القدرة على الدخول في إهاب أيهما، فلا تلتقط من الأشياء إلا سطوحها الخارجية، ليتقلص الإبداع، وينشط التقليد غير المحكم في معظم الأحيان، ومجتمع كهذا تختل سلالم القيم فيه وتمتد ظلال من الكثافة بحيث تلحق بفعل الانتماء إلى المجتمع الذي يسوده الضياع ويملؤه الإدعاءات.
وفي الإجابة على السؤال السابق نقول إنه ليس هناك وصفة سحرية يمكن تطبيقها في الشرق كما في الغرب فالإخلاص للإمبراطور وللأسرة المالكة، وضعف الحركة العمودية وشيوع علاقات الولاء شبه الإقطاعية بين الرؤساء والمرؤوسين والتوجهات الجماعية التعاونية عامة، هي التي ضمنت نجاحات عمليات العصرنة(النصنيع) في اليابان، في حين أن هذه العوامل نفسها كانت في بلدان الغرب من معوقات التقدم الاقتصادي الاجتماعي"٢٠". وهو ما يحيلنا إلى أمر هام وهو وجود جانب إنتخابي للقطيعة مع الماضي، وأنه لا تحديث دون اختيار أمضى الأسلحة في مخزون الأيديولوجيا التقليدية، وهو ما ألمح إليه **"أدونيس"** ويؤكده **" ف. خوروس"** ذاهبا إلى أن بلدان أوروبا في نهضتها لم تلجأ إلاجهاز على ألبنى التقليدية، بل عمدت إلى الجمع بين عناصر تقليدية(مؤسسات اجتماعية، قواعد حقوقية، تراث ثقافي ديني) وبين عناصر حداثية تتمثل في هدم المؤسسات البالية، وتطوير العلم والتقنية والعلمنة، فاستفادت من العلاقات الحقوقية الرومانية وفكرة الشخصية التي طورتها المسيحية وديمقراطية المدن اليونانية والنزعات العقلانية للتيار السكولائي في القرون الوسطى وهو التيار الذي حرث التربة تمهيدا ليزوغ فجر المعرفة العلمية، وكذلك استفادت هذه البلدان من البروتستانتية لا باعتبارها منهجا للتراكم الرأسمالي، بل بكونها العامل الأكثر تأثيرا في تأسيس الأشكال السياسية للديموقراطية البرجوازية"٢١".
إن القطيعة هنا، هي في الجمع بين ما هو تقدمي وقابل للحياة في الثقافة القومية، وبين الجوانب الإيجابية التي تقدمه الثقافات الوافدة. ويذكر ماركس كيف أن مارتن لوثر، ارتدى ثياب القديس بولس، ونحا كروموبل نفس المنحى، حيث استعار من العهد القديم نفس اللغة والمشاعر، لخلق زخم يدفع بالثورة البرجوازية إلى الوجود"٢٢"، وهو ما يعني ضرب التراث بالتراث، وتصفية التقاليد ضمن إطار التقاليد.

يذهب **"طيب تيونيي"** إلى "أن قضية التراث متصلة داخليا ويشكل عميق بالمواقف والاتجاهات السياسية والأيدولوجية، لأولئك الذين يجعلون منها موضوع بحث نظري معرف، أو قومي،أو ديني، أو اقتصادي، أو اجتماعي.. إلخ" "٢٣".

وهو ما يعني أنه ليس ثمة ترادف بين الهوية والتراث، وتحديدا المكتوب منه، **لقد تم التعامل مع قضية التراث تعاملا عاطفيا. وبالتالي هو تعامل تشوبه المغالطة. ذلك أن سؤال الهوية عندنا عالق بموضوع الجذور: فهل تريدون أن تقطع جذوركم؟ هل تريدون أن تضيعوا في الغرب الذي فرض سيطرته على مستويات السياسة والاقتصاد ولن يهدأ له بال إلا بطمس شخصيتكم الثقافية والتاريخية! ثمة خلط مدهش بين التراث والتاريخ، فالتاريخ كما يعرفه "بول فاين" هو العلم الذي يحكي لنا ما جرى وهو ما يستلزم إجراءا معرفيا يتحرى الموضوعية، أي الفصل بين الذات العارفة موضوع المعرفة والبعد عن إصدار أحكام قيمية بخصوص الأحداث الماضية، ومصادره هي المخطوطات والآثار علاوة على المصادر الشفوية.**

وإذا كان المعنى اللغوي لكلمة تراث هو ما خلفه الميث لورثته.. أي "كل" ما خلفه لورثته لا "جزءا" مما خلفه.. فالواقع لدينا يشير إلى أختلاف فاضح، فما وصل إلينا هو جزء من التراث، حيث نسلط الضوء على جزء، ونسقط أجزاءا. وبمرور الوقت يتم استبعادها من الوعي كلية. فالتراث لا يمكن حصره في التراث المكتوب، فضلا عن جزئيته لا يمكن أن نركن إليه باعتباره الشاهد على حياة الجماعة، حيث لا تنحصر الفروق بين الألفاظ والأشياء، فالأمر يصبح مضاعفا عندما يختلف اللسان الطبيعي عن اللغة المكتوبة. وما تنتجه اللغة المكتوبة من ثقافة تبعا لمنطقها الخاص. والذي يختلف بالقطع عن منطق اللسان الطبيعي.

فالتراث يشكل الذاكرة الجماعية أي كل ما بقى حيا في الماضي من أنظمة قيمية، وأبنية نقسية، والتي مازالت ترسم سلوكياتنا وتحدد ردود أفعالنا. هذه الذاكرة لا ترتكن إلى جهد معرفي، بل تنساب بيسر وسهولة عبر اللاشعور من جيل إلى جيل وهي لا تتحرى الموضوعية، إذ تلجأ إلى مزج الذات بالموضوع بالمشاركة التخيلية في تعاملها مع أحداث الماضي فإذا بالماضي ممثلا في التراث يصبح حاضرا، الأمر الذي يؤكد أن التراث خطاب مجاله هو التاريخ، إذ يمزج الوقائع والأحداث بالتصور والخيال، وهو يعني- بما أنه خطاب فهو غير أمين، ووظيفته عملية بينما وظيفة التاريخ معرفية. ويوصل الخلط بين التراث والتاريخ إلى موقفين متطرفين، يتمثل أولهما في رفض الماضي رفضا كليا على اعتبار أن "اللي فات ما: وبالتالي يمارس حيال الماضي قطيعة لا تنظر إلى ما فبه من إيجابيات ولا تتمتع بنظرة نقدية إليه وهو الأمر الذي يؤدي إلى حداثة حقيقية أما الموقف الثاني قيتمثل في رفض الحداثة لتعارضها مع مقتضيات التراث، ويسلمنا الموقف الأول إلى نفي الذات نفيا كليا ويسلمنا الموقف الثاني إلى إنكار الحياة بما يؤدي إما إلى التماهوية أو السلفية"٢٤".

والواقع أن هناك أسباب عديدة دعت إلى التمسك بالتراث في بلدان المشرق العربي:
أولا:- حدوث نوع من الترادف بين التراث والهوية القومية فالمنطقة العربية كانت في القلب من النطاق الجغرافي لحركة الاستعمار، حيث قامت حركات التحرر في الكثير من الأحيان في عملها وكفاحها تحت راية الدين، الأمر الذي كان له أبلغ الأثر في الاستمساك بالتراث بشكل عام. بل ونشوء تيار سلفي رأى في الاستعمار عقابا إليها بسبب الابتعاد عن الدين، ومن ثم ارتبط التراث بوعي حنيني ما ضوى يتوق إلى المجد الغابر وزمن العزة والأزدهار الحضاريين، **يقول على أومليل:**
لم ينس المسلمون "ماضيهم المقدس، فهو حاضر في ضميرهم حضور المعيار والعبرة. يتذكرونه ليقسوا عليه تاريخهم العادي، بل يلجأون أيضا إلى التذكير لغرض النقد السياسي الاجتماعي. فما من دعوى كنقد أحوال المجتمع أو أحوال السياسة إلا وكان المعيار هو الفترة المقدسة وكذلك ما من صاحب سلطة إلا يدعي أن موجعه هو هذه الفترة الأولى! "٢٥".

ثانيا:- إخراج جماهير برمتها في حصن التقاليد المنيع دون القدرة على إدماجها في الحياة العصرية الحديثة، الأمر الذي يؤدي إلى تفاوتات طبقية مذهلة بما يكرس في وعي الجماهير أن عملية التحديث إنما هي السبب فيما تتعرض له من ظلم وقهر،ولا يتبقى أمامها من سبيل إلا عبادة الماضي منكفئة على عذاباتها طامعة في العزاء.
ثالثا:- إخفاق المحاولات القومية ذات الطابع العلماني النسبي وتأكد الدور السياسي لبعض الدول الإسلامية وخاصة بعد هزيمة ٦٧، الأمر الذي حدا بالحومات العربية في معظمها إلى اللجوء إلى التراث، لمواجهة الأفكار

الراديكالية، فضلا عن أن المؤسسات الدينية أضحت هي السبل المشروعة للعمل الجماهيري في مواجهة السلطة الحاكمة، ناهيك عن مواجهة مؤسسة أيديولوجية دينية ممثلة في إسرائيل والصهيونية"٢٦".
وهنا يجب أن نتوقف قليلا لسبراغوار العلمانية التي فهمها الفقهاء المسلمون على أنها اللادينية وهو ما يفتقر إلى التحديد العملي الدقيق. وذلك أن المفهوم العصري للدولة يجعلها تتمتع بشخصية تشريعية فهي تحكم وتحاكم في نفس الوقت أما الدين فيحكم فقط ولا يحاكم. والتشريع طالما أنه من صنع المواطن لا من صنع الله فيجوز الطعن فيه. والواقع أن هناك ثلاثة أنواع من العلمانية هي: العلمانية السوسيولوجية والعلمانية الإبستمولوجية، والعلمانية الملحدة. فإذا ما ارتكزت طبيعة المجتمع على تعددية طائفية أو إثنية تصبح العلمانية السوسيولوجية هنا بمثابة تنظيم للعلاقة بين المواطنين ضمن إطار الدولة فتقيم المساواة بين الناس بصرف النظر عن اختلاف أصولهم الإثنية أو معتقداتهم الدينية ليصبح الانتماء هنا للوطن.

أما العلمانية الإبستمولوجية فتفرق بين المعرفة العلمية التي رأى كانط أنها مستقلة منطقيا عن المعرفة الدينية. لذا ترى أن الإنسان بمفرده يستطيع أن يحدد ما الذي ينبغي أن يفعله أو لا يفعله، على مستويات السياسية، والمجتمع، والقانون، دون حاجة للرجوع إلى نص ديني يسترشد به. هنا تصبح بمثابة الاستقلال إزاء الدين، فتخضع لسلطان العقل وحدده، مفسحة المجال أمام النقد الدائم والمتحرر. وتصبح القوانين المدينة في هذه الحالة بمثابة الدرع الذي يحافظ على صفاء الدين، يحميه من مغبة النزول إلى ما هو بشري وما هو سياسي وما هو نسبي.

أما العلمانية الملحدة، فهي مد الخطوط إلى أبعد مما راى كانط وهي خلط للميادين المعرفية بين مجال الدينية، ومجال المعرفة العلمية، إذ تعامل قضية" الله موجود" على أنها فرضية علمية، ومثلها الواضح "برتراند راسل" الذي قاده هذا الخلط إلى القول بأن الأدلة العلمية لا تكفي للبرهنة على صحة هذه الفرضية"٢٧".
وقد ترتب على إخفاق المحاولات القومية ذات الطابع العلماني- كما سبق وذكرنا- أن أصبح الإنسان العربي موزعا بين مفهومي الأمة، والدولة. أو بين الأخوة في الدين أو الأخوة في المواطنة، متأرجحا بين السلطة الدينية، والسلطة السياسية، بين معايشة العلمانية عمليا، وبين إنكارها أيديولوجيا في نفس الوقت"٢٨" وبالطبع تستغل النخب الحاكمة هذا التوزع لصالحا.

رابعا:- عدم قيام ثورة برجوازية كتلك التي مهدت الطريق لتطور رأسمالي في أوروبا، وبالتالي ظلت التكوينات الاقتصادية السابقة تهيمن على الحياة الاقتصادية، من تغليب للقوى المنتجة الطبيعية على تلك التي يخلفها العمل، وما يترتب على ذلك من تغليب للعمل الحي، على العمل المتكدس، إذ يتوجه الإنتاج نحو الاستهلاك المباشر.
ويمكن أن يقال نفس الشيء بالنسبة للتكوينات الاجتماعية من حيث غلبة العوامل الشخصية على العوامل السلعية النقدية والحقوقية علاوة على المساحات الكبيرة التي شغلتها القرية- العشيرة- الطريقة وغيرها من الخلايا البدائية وما ترتب على ذلك من طغيان الكلي على الفردي وانتشار سبل التكافل والمساواة وسيادة النزوع الأبوي"٢٩".
وإذا ما عدنا إلى الوراء قليلا نجد أن الأبوية صبغت- حتى- الحركات التي خرجت عن النظام ونرصد هنا ثلاثة تيارات أساسية هي المهدوية، والبطولية، والقانونية:

أ- **المهدية:** قامت في مصر منذ الحملة الفرنسية ما تعرف بالحركات المهدوية التي ألحقت هزيمة بقوات الحملة، ولكن سرعان ما سحقتها الأخيرة. واستمر الحال كذلك في أيام محمد علي، إذ ظهرت حركات مهدوية خاصة في صعيد مصر عام ١٨٢٤، وسحقها محمد علي بعد معارك استمرت لحوالي الثلاثة أشهر. نعت قادة هذه الحركات" بالمهدي" واعتمدت على الفرد القادر على تجميع الآلاف من الفلاحين والبدو من حوله" رغم أن الشروط التي أبرزها بعض الفقهاء المسلمين.. لم تكن دائما متوافرة فيهم"٣٠" والهدف كان دائما الوقوف في وجه الحكام الكفرة الذين حرموا الناس من المساواة، واستأثروا من دونهم بكل شيء. أي أن دعوتهم غلب عليها المضمون الاجتماعي، وجاءت معتمدة على السلطة المتعالية للفرد/ النقيض في مواجهة السلطة المتعالية للفرد/

الحاكم، مما يعني أنها لم تختلف بنيويا على المستويين السياسي والاجتماعي عن النظاما لقائم وأن طموحها انحصر في إجراء إصلاح

ب- البطولية: هو تيار يشابه المهدوية، وإن خلا من تضاعيفه الدينية ويعتمد كذلك على الفرد الذي سيظهر من بين صفوف الناس ليرد لهم حقوقهم الضائعة ويرد كيد الظالمين إلى صدورهم. الفرد هنا البطل المتسم بالإيجابية ويسيطر على الجماهير السلبية بنوع من الوصاية الأبوية لتبرز فروق جوهرية على المستوى الفكري بين مفهوم الطليعة لدى الغرب والمفهوم البطولي لدينا، ذلك إن مفهوم الطليعة يعتمد على التوافق العنصري بين أهداف الفرد/ القائد والمجموع أي أن طرفي المعادلة هنا يتسمان بالإيجابيةفيه.

ج- **القانونية**: يذهب هذا التيار إلى أن حل المشكلات- أي مشكلات- إنما تعتمد على أوامر إدارية فوقية تضمن قوة تنفيذها، وهو تيار يعتمد على دور النخب القادرة على الإيحاء للحكام بالإصلاح، والذين يمثلون وساطة بين الشعب والحاكم، والشعب هنا بالطبع قاصر متقبل للوصايا عليه"٣١" وقد ساعد الثقافة الوافدة على نشوء التيار القانوني، عبر الاستعمار، الذي عمل في هذه الفترة على إقامة مؤسسات اجتماعية وثقافية على النمط الغربي، وتركت إدارتها للنخب المحلية ذات الميول الثقافية الأجنبية، التي أسهمت بدورها في إيجاد أبوية مستحدثة، إذا لم تستطيع هذه النخب الانسلاخ عن ثقافتها التقليدية، ومن جانب آخر فالتحديث الذي قامت به، إنما تم تحت راية الأبوة الخاضعة للاستعمار، من ثم عجزت عن تحقيق تحرير للذات نظرا لتبنيها للنماذج الاقتصادية والثقافية في ظل أوضاع غير طبيعية ناتجة عن الهيمنة الاستعمارية والتبعية الاقتصادية، وبادعائها الارتكاز على كم التراث والحداثة معا، في الوقت الذي ابتعدت فيه كل من التراث والحداثة.

يقول هشام شرابي:
يتوجب النظر إلى الأبوية والإمبريالية على أنهما موضوعيا حليفان متآزران يعيقان تقدم أي تغيير اجتماعي سياسي طبيعي. ففي المجال السياسي كانت الإمبريالية مسئولة عن تفتت الوطن العربي سياسيا، واقتصاديا وتعزيز السلطة الأبوية التقليدية بتحديثها وبالتالي المساهمة فعليا في نسوء الأبوية المستحدثة كما نشهدها اليوم. ونتيجة ذلك فإن الأبوية المستحدثة قد تمكنت اجتماعيا ونفسيا- على مستوى الطبقة وعلى مستوى العقيدة- من أن تكتسب قوة وزخما كامنين. بحيث أنها عطلت مسار الإصلاح السياسي الهادف، وأعاقت التطور الديمقراطي الصحيح"٣٢".

انتهى الأمر إذن بانحصار الحداثة فيما يسمى بحداثة التقنية المنبتة الصلة عن ركائزها الفكرية والاجتماعية والسياسية، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي منذ أكثر من خمسين سنة وكان لهذه الأوضاع تاثرها على الثقافة العربية التي راحت في مواجهة التيار السلفي- تتخبط بين عدة تيارات أساسية هي:-

أ- **الالحاقية التطورية**: وقد دعا هذا التيار إلى إحلال مفاهيم وقيم الحضارة التي أسماها"عصرية" محل المفاهيم والقيم السائدة. ومن هذا الفريق نستطيع أن نتلمس الجهود التي بذلها "**شبلي شميل، وفرح أنطون، وسلامة موسى، وإسماعيل مظهر، ويعقوب صروف**"،في بداية القرن العشرين. فقد دعا فرح أنطون إلى العلم، واعتبره حجر الزاوية في تقدم العالم الغربي وفي تخلف العرب، ومن هنا دعا إلى فصل الدين عن الدولة وخاض في سبيل ذلك حوارات مع الشيخ "**محمد عبده**" حول "**الإسلام والنصرانية بين العلم والمدينة**"، وكانت على صفحات "**الجامعة**" و"**المنار**". فالعلم الطبيعي يخلو من المعجزات والخرافات والأسرار. وقد اكمل "**يعقوب صروف**"، "**ونقولا حداد**" هذا الخط مركزين اهتماماتهم في إظهار أثر المعجزات العلمية الحديثة مثل "**النسبية**". إضافة إلى المخترعات المؤسسة على العلم الطبيعي مثل "**البرق**" و"**الكهرباء**" وظهرت مجلة "**المقتطف**" "**ليعقوب صروف**" لهذا الهدف. أما "**سلامة موسى**" فقد أخذ يروج لنظرية التطور، وأفكار

القوة والسوبرمان، التي أخذها عن **"نيتشه"**. علاوة على النظريات الحديثة في الأنثروبوبوجيا،وعلم النفس، والتحليل النفسي. وفي تأسيسه لـ **"المجلة الجديدة"** دعا إلى المساواة بين الرجل والمرأة وضرورة الديمقراطية والتعبير الحر عن الأفكار، **في حين ترجم إسماعيل مظهر أصل الأنواع لـ "دارون"** مع تطبيقها على الآداب واللغة والأخلاق والاجتماع. ثم وجد هذا التيار صدى له في المنطقية الوضعية لدى زكي نجيب محمود الذي ذهب إلى أن الدين إنما يعكس علاقة الفرد بربه، أما العلم فيعكس علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع"٣٣".

واستمرار على النهج يدين **خليل أحمد خليل** استخدام "الديني" للسيطرة على "السياسي" وتوظيفه كجدلية للدفاع أو الهجوم على الخصوم. وهو في ذلك يشير إلى ما كان شائعا في الجاهلية في صلات عضوية بين الملك والكهانة "فملوك الدولة المعنية كانوا يعرفون بلقب مزواد أي حاكم معين كاهنا"٣٤".
ويصب **خليل أحمد خليل** جام غضبه على ما يسميه فكرا أسطوريا باعتبار أن الحداثة انتقال إلى نمط معرفي يأخذ بالعلم، منتقدا في ذلك نظرة الفكر الأسطوري إلى الزمان، حيث يشكل المقدس الزمان الأصلي في تنحية لزمان الناس وحياتهم، أنه زمان التكوين القدسي زمان الخلق الأول القابل دوما للتكرار في عودة إلى أصالة قديمة مفتقدة آنيا وهذا الاعتبار هو الذي يعطي لبعض الأيام والتواريخ صفة الحرمة أو القدسية، فالأيام ليست مقدسة بذاتها"٣٥". ينتج هذا الزمان القدسي وحدة العالم الميثولوجي، حيث تتعادل قواه المضادة والتكاملة داخله، راسمة صورة للشمولية الدينية، والحصرية، والفكرية، بما يؤدي في نهاية المطاف إلى انتزاع التراث والتاريخ في سياقهما، والتعامل معهما على أنهما يعلوان على الأحداث الاجتماعي المشروطة بخصائص وسمات. **وهو ما يقودانا ثانيا إلى وهم الاكتفاء الذاتي إلى الحد الذي حدا ببعض الباحثين إلى اكتشاف موضوعات الاشتراكية والرأسمالية، والثورة في التراث والتاريخ الإسلاميين، في فعل يؤاخي بين اليسار واليمين العربيين.**
هذا وقد تطورت الالحاقيه التطورية إلى تيار تماهوي، يدعو إلى الاندماج الكامل في الحضارة الغربية بدون قيد أو شرط، حتى لو أدى الأمر إلى فقدان هويتنا، فالعالم عالم العمالقة ولا وجود لما يسمى بالعالم الثالث أو الرابع بعد سيادة الرأسمالية الإمبريالية، واكتسابها لطابع عولمي. وإذا جاز لنا- كما قال التيار- أن ندخل من باب التقدم العلمي والتقني والمعلوماتي وما بعد المعلوماتي، فلابد من الدخول حذاء الغرب كما قال **"شارك مالك"** في لبنان. ذلك أن اختلال الميزان بين التكنولوجيا والأيديولوجيا لصالح الأولى، إنما يقضي على مفاهيم مثل الخصوصية والهوية.

ب- **التوفيقية:-** اضطراب البوصلة السياسية في الواقع العربي، لا يمكن- بحال- فصله عن ضعف التأسيس الحضاري والسوسيولوجي المتقدم، بما يعيد إنتاج التخلف، حيث تجد العصبيات التقليدية فرصة للتنفيس عن ذاتها. وفي الماضي القريب فرق **أرنولد توينبي** بين نوعين من الشخوص التاريخية يميزان عصور التحولات الكبرى:

ت- **أولهما: الزيلوتي** Zealot الذي يفر إلى الماضي هربا من مواجهة الوافد الجديد.

ث- **وثانيهما" الهيرودي** Herodian وهو الذي يستجيب للتحدي بمزيد من الانفتاح على الجديد. ويضيف **جابر الأنصاري** إليهما نموذجا ثالثا آلا وهو النموذج "التوفيقي"، ذلك أنه مطلوب من العرب إنجاز تحولات حضارية في المجالات الفكرية والعلمية والثقافية علاوة على تحولات اجتماعية/ اقتصادية وكذلك سياسية. وهي تحولات حدثت في العالم الغربي واستغرقته قرونا. ومن ثم يتعين على العرب حرق مراحل مع مخاطر من تداخل وتشابك التناقضات والفروقات الحدية وهو ما شكل حجر الزاوية في نشوء النهج التوفيقي"٣٦".

تتخذ التوفيقية موفقا وسطيا له صياغاته الوطنية أو القومية أو الدينية. ويرفض التيار التوفيقي ما تطالب به التيارات السلفوية من رفض بات للحداثة ويدعو إلى مقاربات توفيقية مع ضرورات ومتغيرات العلم والتقنية والحضارة المعاصرة دون إغفال بعض جوانب التراث الإيجابية في الحياة العربية الإسلامية والتعاطي معها باعتبارها مؤثرة في الفكر المعتقد والسلوك ويمثل الشيخ **"محمد عبده"** التيار التوفيقي خير تمثيل على المستويين الديني والفكري في حين يمثله أيديولوجيا وسياسيا **جمال عبد الناصر** وحركات البعث القومية في المشرق العربي.

قد اتخذ **التيارالتوفيقي** مواقف أقرب إلى الثورة والحداثة في فترات المد الثوري، دون محاولة نفي التراث، ومواقف أخرى نقيضها، مما يدل على تذبذبه ومدى استجابته للضغوط المتداخلة والمتناقضة العاملة على أصعدة الواقع والفكر وهو ما حدا بـ "محمد جابر الأنصاري" إلى تصنيف ثورة يوليو على سبيل المثال كثورة في التوفيقية لا ثورة عليها، **يقول الانصاري:**
نزعت الناصرية في هذه المرحلة الشورية إلى محاولة المزاوجة الفكرية بين مفاهيم "الاشتراكية العلمية" ذات المفهوم المادي من ناحية والقيم الروحية للرسالات السماوية من ناحية أخرى كما ورد في "الميثاق الوطني ١٩٦٢" بنبرة راديكالية رفعت من السقف الفكري للتوفيقية دون أن تتجاوزه، هذا من ناحية.. وبين مواقف مضادة من ناحية أخرى لا تخفي محافظتها كالساداتية التي لم تجد نفسها- رغم ذلك- مضطرة إلى الخروج من دائرة اتجاه التوفيقي وذلك بحكم هلامية المظلة التوفيقية حيث طرح السادات شعارا توفيقيا آخر تمثل في مصطلح "دولة العلم والإيمان" محافظا بذلك على الإطار الفضفاضي للنهج التوفيقي رغم انقلابه البين على خط الفكر الراديكالي الناصري في المرحلة الثورية"٣٧".

تقوم التوفيقية لمواجهة الفروقات الحدية في المجتمع العربي بين اتجاهات التراث والحداثة، الجديد والقديم، اليمين واليسار، وهي ظاهرة لها جذورها وأسانيدها الموضوعية في واقع هذه المنطقة التي واجهت وتواجه مختلف أنواع العارضات والتناقضات لم يكن سهلا الاختيار بينها مثلما حدث لأمم وشعوب غيرنا فكان لابد من آليات تنظيرية تجمع بين هذه المتناقضات دون رغبة في الحسم فيما بينها أو إحداث تفاعل ينتج عنه مركب جيديد.
وتختلف **التوفيقية الإسلامية الكلاسيكية القديمة** سواء في فكرها الكلامي أو السلفي عند المعتزلة، والكندي، والفارابي، وابن سينا، وابن طفيل، وابن رشد عن التوفيقية المحدثة حيث جهدت الأولى لعمل توافق بين العقل الإسلامي والفلسفة الإغريقية بما أنها فلسفة توحيدية وخاصة لدى فلاسفتها "الإلهيين" حيث وجدوا أن مبدأ الانسجام المطلق وقانون عدم التناقض في المنطق الأرسطي يتفق وفكرة التوحيد الإسلامية، وذلك برفضه للتعدد أو التناقض على صعيد الفكر الخالص، في حين لم توفق التوفيقية المحدثة بين الأخذ بفكرة التوحيد ذات الأهمية القصوى على مستوى العقيدة والفكر والسلوك، وبين الواقع المبني على التعددية سواء على المستوى الاجتماعي، أو الثقافي، أو السياسي، **وثمة ملمح آخر، وهو أن المسلم قديما توافق مع معطيات الحضارات الأخرى من موقع القوة والثقة بالنفس. فقد كان فاتحا وسيدا بينما يتوافق مع معطيات الحداثة في ظل هزيمة واضحة وهنا يكمن فارق آخر بين توفيقية القوة في عصور الإسلام الأولى وتوفيقية الضعف في عصرنا هذا"٣٨".**

وكذلك لم ينجح الإنسان العربي في التوفيق بين ما هو دون الوطن من قبيلة، عشيرة، وطائفة وما هو فوق الوطني مثل اعتبارات الإسلام والعروبة، بين المفاهيم القومية والمفاهيم الدينية في قضايا الوطن والحرية والآخر.
فالتوفيقية لا تتيح وضعا يسمح بقيام توازن بين ثنائياتها فهي غالبا ما تكون لترجيح طرف على آخر. وبما أن التوفيقية ذاتها هي نتيجة لصراعات أيديولوجية واجتماعية وثقافية، فهي غالبا ما تنتهي لصالح الأطراف الأكثر تاسيسا في الواقع، أو تلك التي تحمل لواء الأصالة مثل **الاتجاهات القومية، والقومية الإسلامية المحافظة أيديولوجيا**. إن ما يتكرس في نهاية التوفيق هو خطاب الأصالة. ومن الأمثلة على التوفيقية المنحازة إلى الأصل ما نراه في أيامنا هذه في التصريح بأن الثورات العلمية والتقنية إنما تؤكد على صحة الحدس القرآني والإتيان بأمثلة هي بعيدة كل البعد، إنما رآها أصحابها قريبة، فإذا بالحديث عن الفيزياء الحديثة لا يصبح إلا تكملة لما أتى في القرآن وفي هذا علامة على كون هذه الأمور منا، أي أصيلة فينا، وأنها ليست بالشأن الوافد إلا بما هو تكملة أو تعاضد، يعدو الماضي وكأنه استباق للحاضر"٣٩".

يجرنا حديث الأصالة إلى محاولة تحديد **الأسس الأركيولوجية للفكر العربي**، وهنا يمكننا أن نتحدث أولا عن فهم نرجسي لذات مستمرة. وهذا الفهم هو المحدد لتصور قضية التاريخ، حيث يرد موضوعات مثل القوة أو الضعف لأسباب طارئة مثل الغفلة، أو الركون، أو العب والراحة، والفرقة في تجاهل صريح للأسباب الدنيوية والتاريخية الفعلية. ومن هنا ينبثق مفهوم سطحي يقول بإمكانية استعادة القوة متى ما تجنبنا هذه الأسباب الطارئة، أي الراحة والفرقة والركون إلى حياة الترف. وثانيا لا ينفصل فهم الذات عن مفهوم الآخر الذي هو العدو وهو لا يتمتع إلا بالتكنولوجيا. وهو جانب يمكن الاستفادة منه لاستئناف عناصر منعتنا الكامنة في الأصالة.. نجد هذا من بداية

الفكر النهوض عند **الأفغاني**، فالأصالة في خطاب هذا الفكر ما هي "إلا المستمر" المستعاد، وما هي إلا المستقبل الذي سبق أن كان. فما الصلاح بحسب دعوة العروة الوثقى إلا الرجوع إلى الأصول ونبذ البدع.."٤٠".
والواقع أنه لا يمكن اجتزاء الآخر الغربي في مفهوم بعينه، ذلك أن الحضارة الغربية هي أكثر الحضارات تعددية. إذ تتمتع بجوانب ليبرالية واستعمارية، إباحية وإيمانية، تكنولوجية وآلية، وإبداع إنساني فني، أطماع وسيطرة وحقوق الإنسان.

يصبح موضوع الأصالة في هذه الحالة هي كل ما يتسم بالاستمرارية وبالتالي التراثية والمحلية، لتغدو الحداثة في كل ما هو طارئ ودخيل وغربي حديث، وهي ما تفسد على الذات تجانسها مسببة لمشاكل وجودية باعثة لعوامل البلبلة والتقطيع وانعدام الوحدة، في حين أن الأصيل بحق لا يمكن إلا أن يكون حداثيا كما يرى عزيز العظمة: "إن أصول الأصالة الفعلية لا مكمن لها خارج الحداثة فالحداثة أصل الأصالة فلئن كانت الحداثة الشأن المنظور المبلبل الطارئ المحرك والمحول، إلا أن هذا التبلبل والتحول هو حقيقة واقعنا التاريخي. الحداثة ما هو قائم لدينا ولدى غيرنا. والأصالة تشير عند أصحابها إلى مكامن وجودنا في عمقها الماضي. وليس ثمة شك لدى أي عاقل أن الماضي ولئن سبقنا إلى الوجود لا وجود له في يومنا إلا على نحو الذي نصوره به"٤١".

الأصالة في حقيقتها "فلا نعود ندري هل المقصود بالكلمة أصالة السلفيين، أم أصالة أهل الإصلاح، أم أصالة أصحاب التيار الثوري، أم من قالوا بالتحديث في الإسلام أم أصالة القوميين. وهذه واحدة. أما الثانية فهي أن أكثرية المحاججين بالأصالة يصمتون تماما إزاء الخلفيات العرقية واللسانية والاعتيادية والثقافية للأصالة، التي يرفعون لواءها. وهي تعيينات لابد منها، ويؤدي تجاهلها إلى انحياز أعمى لذات حضارية منغلقة على نفسها من ناحية، شاسعة حدودها لتدخل في تعارضات وصراعات مع ذوات أخرى على نفس الشاكلة. إن الذين يعرفون الأصالة على أنها تمام الثقافة بعقيدتها وشريعتها ولغتها وأدابها وتطلعاتها وعقلها، إنما يقدمون تعريفا لا يعد كافيا، إذ تتعدد العقول التي تستند إليها ثقافتنا، وبالتالي تتعدد التطلعات وتختلف من فترة إلى أخرى ومن عصر إلى آخر متفاعلة مع ظروف البيئة جبلية كانت أو سهلية أو زراعية أو صناعية مرتبطة بصراعات طبقية أحيانا، متصلة باستمراريات سابقة على الإسلام وخاصة في مصر وبلاد الرافدين، والمغرب والعربي"٤٢".

مع صعود السلفوية كقوة مؤثرة وخاصة بعد هزيمة ٦٧، ينشأ خطاب تكنوقراطي يسعى إلى تحقيق استقلالية الذات العربية عن السلطتين التراثية والغربية، وبنحو مشروعه إلى التعامل مع الإسلام داخل عملية تاريخية للإسلام، فالإسلام ليس دينا فقط. ولكنه دولة وثقافة وحضارة. ويجب أن يؤرخ له من خلال تأريخ المجتمعات العربية. وذلك أن الافتراض الأيديولوجي بأن الإسلام قد أعطى مرة واحدة وإلى الأبد يفترض ضمنا بأنه لا تاريخ له مما يوقعنا في شرك المستشرقين، فنضع كل السلبيات فيه، أو نؤسس لاستشراق مقلوب ويمكن إجمال المشروع التكنوقراطي في العديد من النقاط، هي:

أولا:- الثقافة الوطنية الديمقراطية بوصفها ثقافة جديدة تبع من صراع الجماهير ككتلة بشرية ذات المصلحة في التغيير"٤٣". تصبح الثقافة الوطنية الديمقراطية في مواجهة ثقافة انعزالية تسعى إلى تكريس المفرد الوحيد واستبداده وهي إذ تختم مشروعها الثقافي بخاتم بعينه تهدف إلى استبعاد كل القوى المختلفة عنها في مجالي الممارسة والتأثير، ومؤكدة لا تاريخيتها ولا تحرريتها.

ثانيا:- النقد العلمي المناهض للأيديولوجيا كسبيل لتحرير الإنسان العربي من النصوص السائدة. بما يمكنه من تفكيك الموجودات ثم إعادة تركيبها لتفصح الأشياء عن نفسها بطريقة غير معهودة، الأمر الذي يبعث الدهشة في الوعي الراكد إذ لا شيء يصبح خارج مجالي التجربة والممارسة ليتم حصار الذاكرة المطمئنة العاملة على إلغاء الحواس والزمن. وعبر النقد تتحرر المخيلة، إذ لا تحرير اجتماعي أو ثقافي إلا بتحرير المخيلة، ومن ثم تنهض علامة فارقة بين أزمنة الاستسلام، وأزمنة النهضة.

ثالثا:- تحرير الثقافي من الديني والسياسي، حيث قام كل منهما بالحد من أبعادها المعرفية وأسئلتها. وهو ما عزل المثقفين عن القيام بالدور المنوط بهم في الصراعات الاجتماعية- التاريخية-. هذا التحرر يحقق تجاوز الحداثة لملفوظها، فتصبح أسلوب حياة ونمط مجتمع وثقافة تقنية ملتحقة بالبشر وبالطبيعة، بما يلملم أجزاء الحداثة في فعل يؤالف بين الاجتماع والاقتصاد والسياسي والإبداع، مرتكزة على تراكم المال وكمننة الصناعة وديمقراطية المجتمع وتفاعل الإبداع باليومي المعاش"٤٤".

أصبح من الثابت أن هناك ثلاثة اتجاهات أساسية. ونحن بصدد الحديث عن مسرحنا العربي- تحكم التعامل مع القضية السوسيوثقافية الأهم في الواقع العربي، ألا وهي قضية التعامل مع التراث، أولها الانقطاع عنه، وهو الأمر الذي اعتمده العرب، حيث أستقر قراره على العقل والطبيعة والعقد الاجتماعي كدعامات للنهضة الأوربية الحديثة، مستغلا في ذلك المسلك التحريفي الذي لحق بتراثه، إضافة إلى عدم صحة نصوصه الدينية تاريخيا، مما أعمل معاول الشك ثم الرفض لتراث آباء الكنيسة..

أما الإتجاه الثاني فكان التواصل حيث خضعت حياتنا الثقافية لرؤية ثابتة تربط بين الحاضر والماضي، فلا جديد يحدث لدينا إلا وله سند في القديم، بل تخلق في أحشائه، مما أستدعى خصومات ومواقف متعارضة تجاه التراث لدى التيارات الفكرية الرئيسية في عالمنا العربي، فالحركة الإسلامية تأخذ في التراث موقف الدفاع، بينما يأخذ العلمانيون موقف الهجوم، في الوقت الذي حاول البعض اتخاذ مواقف تنحو إلى التوفيق بين هذا وذلك!!

مسرحية "الوغش"
تأليف" رافت الدويري

والتراث ليس كلا واحدا. فهو إنتاج لعصور متعددة، خضع لسياقاتها السياسة والاجتماع، ولون بألوانها، وكان إجابة على تحدياتها، وربما كان هذا هو السبب في عدم تشكلة بشكل واحد فكان لدينا التراث الفلسفي، والعلمي، والرياضي، والصوفي والأسطوري.. إلخ. من هنا كان استخدام التراث شائعا لدينا فهناك العديد من المسرحيات التي أخذت مادتها من القصص الديني مثل **"أهل الكهف" و"سليمان الحكيم" لـ "لتوفيق الحكيم"** الذي هو رائد في هذا المجال.

فضلا عن توظيف السير الشعبية والوقائع التاريخية في أعمال مسرحية كثيرة لا مجال لذكرها هنا. ولكن مما يلفت الانتباه أن هذه الأعمال لم تفصح عن موقف كتابها الفكري إزاء التراث وأي موقف ينتهجونه حياله: فهل هو الرفض، أم القبول أم اتخاذ موقف وسطى ينحو إلى التوفيق تارة وإلى التلفيق تارة أخرى؟!
من هنا تبدو لنا أهمية مسرحية **"الوغش" لـ "رافت الدويري"** والتي يمكن اعتبارها من المسرح العلماني، إذا جاز التعبير، وذلك على الرغم من توسلها بالطقوس. ففيها يعلن الكاتب عن رأيه بضرورة الانقطاع التراثي، واعتماد العلم القادر دائما على الوصول إلى قوانين تحكم تطور الواقع، وكوسيلة وحيدة للتطور، والقضاء على التناقضات التي تكبل حركة المجتمع وتبقيه في مكانه.
ويعتمد الكاتب في **"الوغش"** على مجموعة من الثنائيات المتعارضة والمتفاعلة التي يتقدم العمل بمقتضاها إلى نهايته ويوصل رسالته.ومن ثم سنعمد إلى تحليلها بادئين بالمتفاعلة منها، مذكرين بأن هذه الثنائيات تنحل أحيانا إلى ثنائيات أصغر وهكذا.

أولا:- الثنائيات المتفاعلة: الأسطوري/ السياسي: تعمل مسرحية **"الوغش"** على إبراز الصلة بين الرمزين الأسطوري والسياسي، فالفكر الأسطوري اعتقادي والقوى الفاعلة فيه- وهي غيبية- تتحالف مع الناس بقدر خضوعهم لها في حين يعمل السياسي على خلق الاعتقاد بالحكام، عاملا على تحويل الاعتقاد الأسطوري إلى اعتقادات فيها هي، كأنظمة وأشخاص.

تبدأ المسرحي بطقس- أحد تجليات الأسطوري- هو الخروج في طليعة العيد الكبير للترحم على الموتى في القبور للتذكير بالموت، حيث يتم ذبح ثور كبير، ورش دمه على أهل القرية، مصحوبا بدقات الزار. ويصر جساس وزباميته على مشاركة كل أهل القرية دون استثناء في هذا الطقس. جعل "**رأفت الدويري**" من الثور معادلا لشخصية "**سالم**" الذي جمع "غلابة" القرية للوقوف في وجه الكبراء من السادة المستغلين، ويقتل "**سالم**" بالقاء جلد الثور عليه كدلالة على توحده بالثور الضحية. إن طقس الضحية القديم يستمر في الجديد، ولكن مع تجاهل الغرض الأصلي الذي يعبر عنه الطقس الديني في الأساس، وهو الإفتداء.

إذ سرعان ما يتدخل فيه السياسي المعاصر والاجتماعي الآني لإكتسابه معان مغايرة. وبمرور الأيام ينسى الغرض الأصلي للطقس، وهذا بالضبط ما حدث في مسرحية "**الوغش**" حيث استهدف طقس التضحية في العيد الكبير تذكير أهل القرية بمصير من تسول له نفسه الاحتجاج على الظلم الاجتماعي القائم والمستقر، في حين تعمل الخرافة المتمثلة في الزار على تكريس الأسطوري والسياسي وتخليص الحضور من روح التذمر وغرس الخوف "**الواغش**". ومن هنا ترفض "مرة" في كل عيد مشاركة في طقس التضحية بالثور..

مرة: لا ممكن، عاوز أبويا سالم في الزفة الكدابة اللي عتطلوها كل طلعة عيد لجل ما تفشوا بيها مخاخ الخلق.
بصاص: (**يكمل مازحا بنفاد صبر**) قوم ينسوا اللي حصل.
مرة: (**مازحة بحده**) حافض أهوه يا بصاص.
بصاص: قولاتك همه قولاتك كل طلعة عيد"٤٥".
الشرطي/ رجل الدين:
تتكرر العلاقة بين الرمزين الأسطوري والسياسي على مستوى الشخوص، كما هي في بنية النص ذاته، أي على مستوى بصاص- **رجل الشرطة أو المخبر**- كما يدل أسمه ودهان رجل الدين. وكما تتأكد وحدة العالم الميثولوجي، أو وحدة الواحد عبر ثنائيات متناقضة ومتفاعلة مثل الجنة والنار، والسماء والأرض، والخير والشر، فان وحدة الحاكم المطلق- سيد الرجالة- تتحقق عبر ثنائية رجل الدين، ورجل الشرطة:
دهان: الكل بحمده عيشكر وباسمه عيذكر.
جساس: وعفاريت القيالة؟ أخبارها إيه السنة دي!
دهان: عفاريت القيالة مالهاش عيش في بلادنا.
بصاص: الواغش شايف شغله عال.
جساس: (**مازحا**) عال عال، يبقى بلاش السنة دي تدبحوا الثور.
بصاص: لا.. لا.. ياسيد الرجالة.. قطع الدقة فال.
دهان: التور لا زمن كالعادة يندبح- وبدمه نرش الخلق.
بصاص: الحرص واجب ياسيد الرجالة.
دهان: وعلى رأي المثل الوقاية خير من العلاج"٤٦".

ثانيا: **الثنائيات المتعارضة: الجماهير/ الفرد القائد**:
تتناول هذه الثنائية دور الفرد، ودور الجماهير، وهي تحيلنا إلى ثنائية أصغر هي ثنائية الثأر/ الثورة. فدور الفرد والميل إلى إبرازه يعني النظرة إلى الجماهير على أنها في قبيل الكتلة الغفل. كما أنه يختزل الحراك الاجتماعي في ثأر فردي، لا يفيد ولا يأتي بجديد، وهو ما يتأكد في شخصية "مرة" التي لم تدرك بوعيها القاصر أن الأب سالم إنما قتل في سياق من الصراع الطبقي، وبالتالي عولت على انتقام فردي في شخص جساس، ينفذه أخوها هجرس.

مرة: (**في ذروة إنفعالها تحصى بالغبرة الغرز الحمراء بينما تتمتم**) خمستاشر، سبعتاشر، تسعتاشر، عشرين حول فاتوا. كل سنة وأنت طيب يا خويا يا ولد أبويا، وأني باستناك باستنا.. (**يشرد ذهنها إذ أنها تعيش حلم عمرها، تستطرد**) باستناك يا رجلي، بستناك يا عريسي (**في الخلفية يظهر فارس عربي ملثم من فرسان الملاحم، أو الميثولوجيا العربية شاهرا حسامة عاليا في شموخ. تندفع نحوه مره وبين ذراعيها تحتويه وتستطرد قائلة**) الليلة فرحنا"٤٧"

إن ثنائية الجماهير/ الفرد القائد تقوم على نفي هيكلة العلاقة بين طرفيها، أي وجود مؤسسات ترتبط عضويا بالجماهير. وهو ما حاول هجرس إيجاده عبر المسرح كمؤسسة جماهير انبثقت بسبب من الصراع الاجتماعي الدائر، ومنها اكتسب الشعب وعيه وشارك من خلالها في صنع الأحداث.

لقد أدرك أهل القرية من خلال المسرحية التي ألفها **هجرس**، هي " **الكلاب البلدي والكلاب الرومي**" أن الركون إلى القوى الغيبية لن يؤدي إلى تغيير، وأنه لابد من تكاتف جهودهم والاعتماد على أنفسهم لمنع الظلم الواقع عليهم. وهو ما حدث في نهاية المسرحية في تجسيد للجدلية المفترضة بين الفرد ومحيطه.

الطقس التمثيل:

خرج التمثيل كما هو معروف في عباءة الطقس. حدث هذا عند الإغريق، وتكرر مرة أخرى في العصور الكنسية. هذا ما دعا مارتن أسلن إلى وصف دور المسرح بكاتدرائيات دنيوية. ويشترك التمثيل والطقوس في العديد من نواحيهما، فعلاوة على تلازمهما التاريخي، يجمع بينهما المشهد كشيء يرى ويسمع، وكذلك يجمع بينهما الجمهور. ولذلك يمكن النظر إلى الطقوس كأحداث مسرحية، ولنظر إلى التمثيل كطقس. ويشترك المسرح والطقس فيما يسمى بالحضور الأبدي، فكما يلعب الممثل يوميا سلسلة الأحداث المكونة للعمل المسرحي وكأنها وقعت لأول مرة، يلغى الطقس عامل الزمن، ويصل تابعيه بسلسة تتكرر إلى ما لا نهاية من الأحداث والتصورات. وفي الدراما كما في الطقوس، يكون الهدف دائما تحقيق مستوى متقدم من الوعي، يعمل على تحديد فعاليات القدر الكامنة في داخله في مواجهة العالم"٤٩".

وهنا يجئ الطرح المختلف لـ " **رأفت الدويري**" **في مسرحية "الوغش"** إذ حول علاقة **التمثيل/ الطقس** إلى علاقة تناقض، بدلا من علاقة تفاعل، فالطقس تغييبي تأسره الأسطورة، أما التمثيل فتثويري يدعمه العلم ومعرفة القوانين التي تحكم الواقع. إن هجرس بالاشتراك مع **أهل قريته** يبدأ في إعادة تمثيل ما حدث وأدى لمقتل أبيه سالم، وهنا تتضح أبعاد الصراع الاجتماعية والطبقية، وتبرز هنا التناقضات بين **جساس** وزبانيته من جهة، وسائر أهل القرية من جهة ثانية وما ذلك إلا ظاهر الصراع أمت باطنه فكما سبق وأشرنا فبين المسرح كمؤسسة تنمي الوعي، وبين الطقس الأسطوري كبيته تكرس للظلم وترسخ الخوف، حيث يأخذ **هجرس** على مستوى التمثيل داخل التمثيل **في ضرب الدهشان عبيط القرية**، والذي يلعب في التمثيل داخل دور **جساس**، في الوقت الذي يستعطفه هذا الأخير كي ينال عفوه. وهنا ينكسر جاجز الخوف في جساس الحقيقي ويتعلم أهل القرية أنه بالإمكان النيل منه والقضاء عليه:

دهشان: سي هجرس إرحم شيبة عمك جساس.. حرام عليك (**أسياد الكفر يخلعون بلغهم ويطاردون دهشان- يتقاذفونه بينهم وهم يضربونه).**،

دهشان: (**يدفعهم لمطارته وضربة بالبلغ إذ إن هذا يحقق غرضه من التشخيص**) سي هجرس.. خايف أسياد الفكر عيشفوني وأني تحت رجليك خايف. عاهر من الخوف.. سي هجرس.. في عرضك ترحم هيبتي قدام أسياد الكفر ليرموا طوبتي"٤٩".

إن المسرح لدى **رأفت الدويري في "الوغش"** مؤسسة علمية قادرة على دفع الفكر النقدي المستند إلى معرفة بشروط الواقع السياسية والاقتصادي والاجتماعية إلى الأمام في مواجهة الفكر الأسطوري الذي يشكل دعامة للحكم الاعتقادي القائم على قوانين الغيب، عبر تشكل ذهنيات هروبية واستلابية تسحق الرؤية الصحيحة لدى الشعب تحت مظلة قمعية تمد يدها لتقطف مطمئنة ثمرة تفكك الجماهير وضياعها.

مغامرة رأس المملوك جابر"
تاليف : سعد الله ونوس

اذا كان **رأفت الدويرى** قد اختار طريق الانفصال عن التراث ، واضعا المدينة فى مواجهة ثقافة الخوف التى يعتمدها الريف ، فان **سعد الله ونوس** قد اختار سبل التوفيق ، و هو ما سنحاول أن نعرضه فى سياق تحليلنا لمسرحية " **مغامرة رأس المملوك جابر**" التى يلجأ فيها الى تراثنا العربى ، سائرا على درب العديدين ممن تعاملوا مع التراث و نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر " **مارون النقاش**" فى "***أبو الحسن المغفل***" عام ١٨٤٨، و **أحمد خليل القبانى** فى مسرحيات " **هارون الرشيد مع أنس الجليس** " و " **هارون الرشيد مع غانم بن أيوب و قوت القلوب** " و " **مهلهل سيد ربيعة** " و " **عنترة العبسى** " و " **كسرى أنو شروان** " و " **أمروُ القيس** " تلك المسرحيات التى كتبت فى الفترة ما بين ١٨٦٥ ، ١٨٧٤ و فى هذا الصدد نذكر كذلك مسرحيات : المروءة و الوفاء " " **لخليل اليازجى** " و "**كيلوباترا** " لـ " **أسكندر فرح** " و **المعتمد بن عياد** " لـ " **ابراهيم رمزى** " ، و ظهرت عام ١٨٩٢. واذا ما انتقلنا بسرعة – و فقا لمقتضيات هذه الدراسة – الى أواخر الستينيات نجد أنه قد تعددت أسباب اللجوء الى التراث ، فهناك أسباب وجودية علاوة على أخرى جمالية و ثالثة رقابية سياسية ، ذلك أن الاهتمام بالتراث و توثيق الصلة بالهزائم و النكبات التى زلزلت الكيان العربى انتهاء بهزيمة ٦٧ المفجعة، فجاء السقف التراثى عنصر تميز و استعلاء على الغرب الاستعمارى و التكنولوجى و ابتدأ البحث عن صيغ مسرحية عربية موجودة أصلا فى التراث عوضا عن الصيغ الغربية السائدة. والسؤال هو: **هل حدد البعد الوجودى فى الرجوع الى التراث و استلهامه هوية للمسرح العربى؟**

ربما كان هذا ما دعا " **سعد الله ونوس** " الى الاعلان أكثر من مرة أنة انما حاول تجربة بناء مسرح عربى ، عبر طرح اشكالية المجتمع ، و ليس طرح اشكالية الشكل ((٥٠))

ان الرأى السابق يعنى أولا أن المادة التراثية لم تؤد بنا الى شكل مسرحى عربى ، و أن كل المسرحيات المتوسلة بالقصص الشعبى ، أو التاريخى ، والمستلهمة لهذا الشكل أو ذاك من أشكال الفرجة العربية ، قد استفادت و بدرجة أكبر من تقنيات مسرحية متقدمة على نحو ما يدعو اليه **بريخت ، وبيراندييللو ، فى لعبته المسرح داخل المسرح** ، و هو ما يؤكد ثانية أن الأصيل لابد أن يكون معاصرا. فالاشكالية التى ظلت ملازمة لمحاولة تأسيس خطاب مسرحى عربى – و هى اشكالية الأصالة و المعاصرة – انما هى اشكالية جلبها المسرحيون من علماء اجتماع سلفيين ، حددوا معنى الأصالة فى الرجوع الى عصور ذهبية.

و نصل الى السببين الثانى و الثالث من أسباب اللجوء الى التراث فى المسرح العربى ، و أعنى بهما بعدى الجمال و الرقابة .. ذلك أن تأثير المبدع يكون أكبر عندما يبتعد فى تناوله لقضايا مجتمعه عن المباشرة. فبالإضافة إلى وظيفة المسرح المعرفية ينبغى أن تحققق – أو من المفترض أن يحقق – تأثيراً جمالياً. و قد وفر غطاء التراث بعضاً من هذه الجماليات فضلاً عن بعض الحماية للقضايا التى قد تعترض عليها الرقابة.

و عندما نلج الى محاذير استخدام أشكال التعبير و الفرجة التراثيين ، نؤكد على أن الشكل ما هو إلا مضمون تشيا و اكتسب هذا الشكل. و عندما استخدم هذا الشكل كاناء أضع فية مضموناً معاصراً. فان قوة الشكل المضمونة القديمة تلتف على المضمون المعاصر و الجديد و تدمغه بطابعها. و ربما هذا ما أوقع مسرحية " **مغامرة رأس المملوك جابر** " **لـ** " **سعد الله ونوس**" فى تناقص ظاهر ، نلمسه فى تحول الحكواتى فى نهاية النص الى محرْ َض!! و سبب هذا التناقض فى رأينا هو الرغبة فى التوفيق بين الشكل التراثى ، و المضمون المعاصر ، المتمثل فى حق المواطنة بشقية الاجتماعى و السياسى.

لقد فات "**على سعد الله ونوس**" أن صيغة الحكواتى انما هى شكل فنى يتجاوب مع بنية السلطة السائدة. انه الفرد الذى يمتلك الحقيقة الناجزة على المستوى الثقافى ، شأنه فى هذا شأن **الخليفة** أو الوزير على المستويين السياسى و الاجتماعى .. فالحكواتى يمتلك نصاً ولا يقبل أن يتدخل أحد من افراد "**الرعية**" فى شئون هذا النظام و هو ما يتاكد فى المسرحية ذاتها..

زبون (١): اقلب صفحات كتابك يا عم مؤنس و افتح سيرة الظاهر بيبرس.
الحكواتى: الحكايات مربوطة بعضها البعض ، لا تاتى واحدة قبل الأخرى. سيرة الظاهر يجىء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذى بدأنا حكايته.
زبون (٢): أى زمان؟
الحكواتى: زمان الاضطراب و الفوضى .
زبون(٢): هذا الزمان نعيشه.
زبون (١): نذوق مرارتة كل لحظة.
زبون (٣): فلا أقل من أن ننسى همنا فى حكاية مفرحة.
زبون (٢): حكاية البارحة كانت يسود لها قلب السامع.
الحكواتى: هذه الحكايات ضرورية.
الزبائن: ضرورية ؟!
الحكواتى: وينبغى أن نرويها ((٥١))

يوظف " **سعد الله ونوس** " تـقـنيات حديثة لصالح شكل لا نبالغ فى نعته بالسلفية ، فالحكاية انما تجسد " فى مقهى بواسطة ممثلين يدخلون أدوارهم تحت أنظار الجمهور ، اذا يقوم الممثل بارتداء زيه فى حضرته. كما يركب أجزاء الديكور ليؤكد على أن ما يجرى أمام المشاهدين انما هو تمثيل فى تمثيل ، فلا إيهام أو لبس . وبذلك يحثه على ربط ما يرى و يسمع ، مع ما يعانى منه فى حياته اليومية.

انها صيغة توفيقية واضحة ولا تعتورها الشكوك.. توفيق بين مضمون معاصر و شكل قديم ، بين تقنيات حديثة وذات الشكل. فالحكى هو الشكل الأساسى للمعرفة التقليدية. فالقصص الشعبى انما يحكى ما يعرف بأشكال التأهيل الايجابية و السلبية التى تعرض لإخفاقات أو نجاحات البطل. و بالطبع تعمل هذه النجاحات عملها فى إضفاء صبغة المشروعية على عمل المؤسسات الإجتماعية. و بذا يتمكن المجتمع من تعبيين معيارية للكفاءة من جهة. و أن يبنى فوقها مايمكن عمله و ما لايمكن عمله. و على عكس الخطابات المعرفية الأكثر تطوراً ، يتضمن الشكل القائم على الحكى ألعاباً لغوية إذ يحتوى على:

١. منطوقات إشارية:-
وهى تتعرض لحالة الجو ، الطيور ، النباتات ، الأوضاع السياسة ،و ظروف الحياة الاجتماعية. و فى مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر منطوقات إشارية عديدة مثل: الصراع بين رموز الدولة "الخلفية" و "الوزير" – تربص العدو الخارجى بالبلاد. و المواطنون ،هم مجرد سكان لا حقوق لهم،انتزعت منهم حقوق المواطنة بشقيها السياسى ،و الاجتماعى. و بالتالى تفشت فيهم الانتهازية. و اللامبالاة ، و السلبية. يدخل الحكواتى ضمن المنطوقات الإشارية. فهو من جهة شخصية إرجاعية – تاريخية / اجتماعية ((٥٢)). تتوقف إمانية قراءته على درجة مشاركة القارئ / المتلقى فى الثقافة التى تحيل إليها هذه الشخصية الإرجاعية.و هو ما يدعونا هنا لتحديد المدلول اللغوى للحكاية و الغرض منها ، حيث ورد فى لسان العرب الحكاية: كقولك حكيت فلاناً أو حكايته فعلت أو قلت مثل قوله سواء لم اجاوزه((٥٣)). و كانت الحكاية التى يقوم الحكواتى بحكايتها تُستقى فى الأحداث الواقعية أو الخرافية ، و تستهدف العظة أو العبرة. أما الحكواتية فهم أاس أ،توا لساناً ذا حلاوة و لباقة و لديهم حدس يقودهم إلى الإحاطة بنفسيات من يتعاطون حكاياتهم المتصلة بالسابقين عليهم أو معاصرتهم ، و كانوا يقرنون كلماتهم بالأداء ، و التمثيل و الإشارات ، و الإيماءات الدالة ، و مع ذلك

كان للكلمة اليد العليا فى تجسيد الحكاية ، و على من يتولى الحكى ، أن يترك فضول العيش و لبس متوسط الثياب ليتم الإقتداء به "وقال أبو الوفاء ابن عقل: لكل قوى زى ، فالناس تتأثر بطريقة لبسه و نطقه و تعبيره: من لم " تنفعك رؤيته لا تنفعك موعظته" و عادة ما كان الكواتى يتخذ وضع الصدارة و يتحلق الجمهور حوله فى الساحات أو الأسواق أو سفوح الجبال أو فى أماكن خاصة مثل منازل الوجهاء أو كبراء القوم بغية الفائدة و الاستمتاع و التسلية. و عندما ظهر قضى على الحكاية و استعاض عنها بالقصة ، و ذلك ضمن سياق من إعادة النظر فى تراث و أخلاق و تقاليد و طقوس المجتمع القديم. و قد عنيت القصة "بتتبع الأثر و تقصى الخبر((٥٤)). و ذلك بغية العبرة فقد جاء فى **القرآن الكريم "لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب"** و اكن على القاص أن يجيب جمهوره عن أسباب نزول الآيات القرآنية. و الحكمة من نزولها. بهدف غرس مبادئ الدين الجديد فى نفوسهم و منها مبادئ الثواب و العقاب ، كما تعين عليه الإلمام بأخبار **الرسول (صلى الله عليه و سلم)** و مواقفه ، و سلوكه ، إراء هذه الحادثة أو تلك.

لقد أصبحت القصة فى مركز الصراع بين مجتمعين: الإسلامى و الجاهلى ، و مما يرويه ابن هشام عن النضرين الحارث بن عاقمة بن كلدة بن عبد مناف و كان من شيلطين قريش – أى أذكيائهم- و ممن يؤذون الرسول و ينصب له العداوة و البغضاء. و كان قد قدم الحيرة و تسلم بها أحاديث ملوك الفرس و أحاديث رستم و اسفنديار ، فكان إذا جلس **الرسول(صلى الله عليه و سلم) فذكر الله وحذر قومه مما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله ، خلفه فى مجلسه إذا قام ثم قال: أنا و الله يا معشر قريش أحسن منه ، فهلم إلى أحدثكم أحسن من حديثه ثم يحدثهم عن ملوك فارس ، و سير رستم و اسفنديار ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً منى؟((٥٥)) و تشير هذه الواقعة إلى التجاء قريش إلى مخزونها التراثى القديم بالحكايات و القصص للنهوض فى وجه الدين الجديد ، و لعل ماورد فى سورة الأنفال الأية(٣١) ما يدلل على وجود أقران للنضر" و إذا تتلى آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، إن هذا إلا أساطير الأولين.**

ويبدو أنه قد منع القص بعد **وفاة الرسول(صلى الله عليه و سلم)** كما انتشر فى القصص من شعوذة و خرافة و أساطير مغلوطة ، و مبالغة القائمين على القص فى سرد الحوادث و بُعدهم عن الصدق ، مخالفين فى ذلك لمبادئ الشريعة الإسلامية. و مما يروى فى هذا الصدد **أن علياً بن أبى طالب كرم الله وجه. انتهى إلى قاص ، فوقف عليه ، فقال أيها القص، أتقص و نحن قريبو العهد؟ أما أنى أسألك فان خرجت عما سألتك و إلا أدبتك، قال القص سل يا أمير المؤمنين عما شئت فقال (رض) ما ثبات الإيمان و ما زواله؟ فقال القاص: ثبات الإيمان و زواله الطمع. قال على فمثلك يقص(٥٦)**

ينبغى أن نشر هنا إلى أن المادة الخام المستعملة كرابط اجتماعية لاتكمن فى معنى الحكاية و كفى ، و لكن تنبثق من فعل التلاوة ذاته ليتحول مرجح الحكاية من الماضى و يصبح معاصراً لفعل التلاوة ، و يشغل المسافة الزمنية بين "سمعت.. و ستسمعون" ليتحول الحكوانى فى بعد ثان قياس للحاضر على الماضى أو للشاهد على الغائب. **و فى مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر" إشارات إلى الزمن المتكرر المنبثق من فعل السرد ، و كأن الحاضر صورة طبق الأصل من الماضى**
زبون(٢): أى و الله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت(٥٧)
إذن فالحكواتى شخصية إرجاعية و ما إسهابنا السابق إلا لتأكيد إرجاعيته ، إلا أنه كذلك علامة إرجاعية تحيل إلى مضمون ثابت مستقر هو:
أولاً: أنه الوحيد العارف ، و تنفرد بالمعرفة سلطة. فهو يشغل موقع المرسل ، و لايمكن شغل هذا الموقع إلا بشغل موقع المخاطب من قبل ليصبح مرجعاً سردياً موثوقاً به لأحداث حكاية أخرى مقبلة.

ثانيا: أنه وسيلة ربط بين الحاضر و الماضى فى سياق فعل قياسى يقول بالأزمان المتكررة. و القياس منهج بتجاهل الممارسة و التجربة كوسيلتين للخروج بقوانين تلائم واقعاً متغيراً و آخذاً فى التعبير.

ثالثاً: أن الحكواتى يعمل كجهاز إعلامى للسلطة ، و بالتالى هو أحد تجلياتها الثقافية ، فما يحكيه يعرض لأشكال التأهيل الإيجابية و السلبية ، و التى تحث المتلقى على سلوك بعينه ، ليصبح داخل المنظومة الإجتماعية و السايلسية مدمجاً قيهما.

ب- منطوق الواجبات:

و يحدد ما الذى يتوجب عمله إزاء تراجع المنطوقات الإشارية و فى "**مغامرة رأس المملوك جابر**" نلمس تناقصاً – إذا لم نفصل الحكواتى عن الحكاية التى يحكيها هنا الكاتب نفسه و هو "**سعد الله ونوس**" – ذلك أن منطوق الواجبات ينحى باللائمة على سلبية أفراد الرعية ، و عدم مشاركتهم فى شئون الحكم و انتهازيتهم إزاء الأحوال السياسية الفوضية ، و تعرض البلاد للغزو الأجنبى. و فى نفس اللحظة التى يحرض فيها الحكواتى المستمعين ضد سلطة هو جهازها الإعلامى و المزجه للرأى العام ، دليلنا فى ذلك قمع جمهوره و فرضه عليهم الحكاية التى أرادها هو !! و لكنها الرغبة فى التوفيق بين الشكل التراثى و المضمون المعاصر ، هى ما أوقعت المسرحية فى هذا الأرتباك.

ثالثا: المنطوقات الاستفهامية:

وهى تلك التى تنطوى على التحديات التى يواجهها البطل. و التحدى فى الحكاية التى أوردها ونوس يكمن فى خروج الرسالة التى يريد لها الوزير أن تخرج إلى التتار. و هنا جابر حاملا فكرته العبقرية و هى أن يحلق شعر رأسه حتى يظهر الجلد ، ثم يكتب عليها الوزيررسالته و ينتظر إلى أن يطول شعر جابر ليخرجه من بين الحراس على البوابات أمنا مطمئناً. و نرى أن شخصية جابر ترمز إلى البطل النقيض ، الذى راح ضحية انتهازيته المصلحية و أفتقاره إلى الوعى على الرغم من ذكائه، راح ضحية فورة عاطفية و رغبة جامحة فى المكافأة أو الجائزة دون أن يعرف مضمون الرسالة:

زمردة: هل تعرف محتوى الرسالة؟
جابر: و ماذا يعنينى ما تحتويه الرسالة؟ لاشك أنها مليئة بالحماقات: أعرف كيف تكون مراسلات الحكام ، و لكن ليكتب ما يشاء. يعنينى المكافأة لا محتوى الرسالة.(٥٨)

و تؤكد المنطوقات الاستفهامية على المنهج القياسى الذى اعتمده الكاتب ، حيث يقيس الحاضر على الغائب ، و مكاناً آخر ، فى فعل يساوق بين عصرين هما الفترة التالية لهزيمة ٦٧ ، و الفترة شهدت اجتياح التتار لعاصمة الخلافة الإسلامية فى بغداد ، و دليلنا على ذلك احتجاج زبائن المقهى فى دمشق بعد النكسة على المصير الذى آل إليه جابر ، فهم جميعاً شركاء فى الانتهازية و الفردية:

زبون(٣): يقطعون رأسه بعد كل مافعل!
زبون(٢): لايجوز
زبون(١): ما هذا الجزاء؟
زبون(٣): ينبغى أن ينال ما تستحقه فطنته..(٥٩)

إنه العقل الفقهى الحاكم للكتابة المسرحية.

رابعاً: المنطوقات التقييمية:

فى هذه المنطوقات ، يستخدم "سعد الله ونوس" شخصيات مكررة: تورع المؤشرات و تفسرها ، لننأكد صفتهم مثل التبؤ ، البوح ، الصفاء ، و الاستشهاد بالأجداد، مثل الرجل الرابع هو بشير و نذير:
الرجل الرابع: فوق رؤوسنا يتعاركان ، فوق هذه الرؤوس البائسة ستنزل أقسى الضربات ، إننا نتخلى عن رؤوسنا ، نسلمها إلى الجلادين و أسوأ من الجلادين((٦٠)).

و تتطابق الشخصيات المكررة مع علامات تكرارية ذات وظيفة اتصالية لاحمة و اقتصادية. فقد كتبت المسرحية بعد هزيمة يونيو ٦٧ و العدو الإسرائيلى رابض على الحدود العربية. و بالتالى فما أشبه الليلة البارحة. بين زمان المستمعين فى المقهى الحكايات العم مؤنس ، و **زمان الخليفة شعبان المقتدر بالله ، و وزيره العلقمى** ، فهذا القياس على زمانين و مكانين (دمشق و بعداد) هو علامة تكرارية تؤكد على الدرس و العبرة التى **أرادها سعد الله ونوس** ، فالسلبية و عدم المشاركة فى إدارة الحكم تؤدى إلى الكورات و النكبات ، و تزيد اليل إظلاماً و حُلكة ، وتسلم رؤوس الجميع للجلادين. هذا هو المضمون المعاصر الذى ينهض على حقوق المواطنة و يرسخ لحقوق الإنسان العربى و لكن صبه الكاتب فى وعاء تقليدى ألا و هو شكل الحكواتى . إن مغزى المسرحية يبدأ مع انتهائها. يقول شوكت البياتى: "**إن المسرحية تترك أثراً عميقاً فى المتلقى بعد مغادرته الصالة و فى ذهنه أن الخلاص الفردى لا ينقذ الوطن المهدد((٦١))**.

ولكن غاب البياتى أن المجموع تتحرك فى النهاية بتأثير الفرد و تحت مظلته و وصايته ، و هو بالتالى تحْرك فجَائى- و ربما يكون لحظياً بالهبة. كما أنه من الغريب – كما ذكرنا سابقاً - أن يتحول الحكواتى إلى محرض ضد السلطة الواحدية المطلقة للخلفية. فكأنما يحرِّض ضد نفسه ، فهو سلطة معرفية تضارع السلطة السياسية ، فتنبيهه الناس إلى خطورة سلبيتهم يعنى على المستوى الأول تدخل الناس مباشرة فى الحكاية و تقلص دوره أو اختفائه و يعنى على المستوى الثانى – لأى مستوى الحكاية الخاصة بالمملوك جابر – انتهاء الظلم و القهر. و من هنا نرى انه كان لابد من تواجد الرجل الرابع على المستويين اللذين تعتمدهما المسرحية فى محاولة لإيجاد تاريخ مواز لتاريخ السلطة حتى و لو كانت معرفية أو ثقافية ممثلة فى الحكواتى ، ذلك أ، الرجل الرابع شخصية "واصلة" علامة على حضور الكاتب فى النص و تنطق باسمه ، و تتطابق مع علامات واصلة ذات مضمون مْاج ، لاتأخذ معنى إلا بالنسبة لفعل الكلام [أنا /أنت / هنا / الآن / غداً...إلخ] و لكن تبقى المشكلة قائمة فى عدم تصفية الحساب مع الوعى التراثى و التعامل مع أشكال الفرجة الشعبية مقطوعة الصلة ع سياقها التاريخى و الاجتماعى الذى يفرزها.

"زهرة الصحارى"
إعداد: فاطمة يوسف

و فى مسرحية "زهرة الصحارى" المأخوذة ن رواية الكاتب الروائى التونسى "**عبد الرحيم أيوب**" ، و التى أعدتها للمسرح "**فاطمة يوسف**" فى إخراج لـ "**ناصر عبد المنعم**" تطالعنا رؤية سلفوية ، و لتوضيح هذه الرؤية لابد من مقارنة كلْ من النص و العرض. ففى نسخة العرض يجرى استبدال الراوى براوية ، التى يجب أن نتعامل معا هنا ، بوصفها علامة تاريخية تحيل إلى واقع من العالم الخارجى. فهى ليست توصيفاً أو وظيفة. و لكنها كينونة و وجود ، أى أنها أنثى و فى وضع مسود اجتماعاً. و توليها زمام الحَكْى كان لابد و أن يتدخل فى الشفرات التحتية المتصلة بالتقاليد الدرامية ، فتفكك الحكاية من وجهة نظر النساء بالتالى تُقَلْقلُ سلطة الحبكة يوصفها شفرة درامية ترتبط كلية أو شمولية ذكورية – هكذا كانت فى نشأتها – و هو الأمر الذى لم يتحقق. بل أن الراوية انتهجت نفس المنهج القايسى الذى يقيسالحاضر على الماضى ، مع ما يحمله ذلك من مخاطر تبرر و تكرس لأوضاع عانت منها المرأة طويلاً:

الراوية: لقد حدث فعلاً يا أولى الألباب ما نروى لفظه ومعناه و سيحدث ثانية فى كل آن و أوان(٦٢)

هنا يتكرس الفكر النقلى بما يؤسس لتواصل الماضى فى الحاضر ، و بما يعزز أولوية "النصوص" عبر سَحب أحكام الأصل الذى ورد فيه النص إلى الفرع الذى لم يرد فيه نص. و إذا كان مدلول الشخصية ليس معطى جاهزاً ، إنما بناء يحْمل بالمعنى عبر عناصر التكرار ، و التراكم و اللتحول ، و بفعل التعارض مع أناس آخرين ، فان شخصية زهرة لا تعتورها أى تحولات. فهى دائماً فى حالة انتظار ، الحبيب و الزوج أولاً ثم الابن ثانياً ، إذا لا نجد غنى فى المواصفات يتيح غنى فى الدلالات ، هى مجرد امرأة تكمن حيلتها و قوتها و أيضاً ضعفها فى النتظار من البداية إلى النهاية

زهرة: سأنتظره ، رجلا يأتى محملاً بالزهور ، و بكلمات جميلة ، رجلاً ينظر إلى النجوم فلا يراها و يرانى. رجلا يبكى لأجلى و أشقى لأمسح دمعه و أحْبه(٦٣) و تبتعد زهرة عن الواقع و تلتصق بالحلم ، و اقتراب الواقع – بالنسبة اليها – من الحلم ثم امتزاجهما فى لحظة ، ينأى بالحلم عن كونه حلماً بل وربما يلوثه:

زهرة: (لفارس)كان عليك ألاتمسك بيدى ، لنترك لهما الحلم بلمسك (٦٤) تتشكل زهرة بقول طوال الوقت ، هذا فى ناحية وظيفتها التفضلية ، و هو ما ينأى بها بعيداً عن البطولة ،: ذلك أن البطل الدرامى متشكل بالفعل عبر صراع مع لأخر ، فباستثناء رفضها مغادرة الديار مع زوجها فارس لم تباشر أى فعل:

فارس: إذن فليكن قرارك قرارى... أن ترحلى معى.

زهرة: (تقاطعه) أرحل معك و أترك الديار؟... ديار الأجداد.(٦٥)

أما إذا نظرنا إلى زهرة من زاوية الاستقلال التفاضلى فسنجدها مرتبطة بمكان تم تحديده بشكل مسبق ، ألا و هو الصحراء ، و هو ما ينزع عنها البطولة ثانية و يمنحها لابنها. فى حين يثير التوزيع التفاضلى لزهرة على مداريْ النص و العرض نوعاً من البلبلة ، إذا تظهر اكثر فى غيرها. كما أنه يسمح لها بالمنولوج و الحوار معاً.

تقع المسرحية فى البساطة المخلة ؛ زهرة إنما تقع فى حب أحد الفرسان الذى يتقدم للزواج منها ، وما أن يمتل~ جسمها بالأمل و بالوليد حتى يفاجئها الحبيب / الزوج برغبته فى الرحيل ، و يتم له ما أراد حيث براعة الاكتشاف و براعة الصراع و حيث كل يوم شهرزاد. و تعكف زهرة مع الجدة على رعاية الصغير الذى تعطيه الجدة حرز الأجداد ليكون له حافظا ، و ما إن يشب الطفل عن الطوق حتى يظهر الأب ليصطحبه إلى الغربة ، و رغم اعتراضات الأم زهرة ، إلا أن الأبن يحزم أمره ليخوض بحار المعرفة و المتعة ، و لتقبع الأم فى انتظار اراحلينْ. و فى الغربة يهيم الأبن بأوفيليا (لاحظ الاسم الذى لم يترتب عليه أى شئ فى الدراما) و حيث أرادت المسرحية الإعلاء من شأن العربى فى مقابل الفتاة الأجنبية ، فإنها إنما توصلنب لقصيدة مغايرة تماماً فالعلاقة بينهما تكشف أن الشاب العربى مهموم فقط بالنصف الأسفل ، غير عابئ بالعمل رغم مضغة لبليغ الكلم:

الخيل و الليل و البيداء تعرفنى و السيف و الرمح و القرطاس و القلم

فى تحول مفاجئ – دون تمهيد من صانع العمل المسرحى – يدخل الأب / فارس نادماً على ما ضيعه من عمر ، بعيداً عن زهرة الصحارى ، ناصحاً ابنه بالعودة معه ، إلى حيث الأم التى عاشت وحيدة بعد وفاة الجدة. و شخصية الجدة هى ذات شخصية الراوية. و عندما تموت تستمر فى الحكى (لاحظ تواصل الماض فى الحاضر عبر الفكر النقلى السابق الإشارة إليه) فهى الحية / الميتة ، مما كان ينبغى أن يوفر لها مرونة أكبر فى الخروج عن البنية الدرامية التقليدية ، إلا أنها لعبت دورها

فقط على مستوى الشخصية "الواصلة" ، أى كعلامة على حضور المؤلف فى النص / العرض و أصبحت لسان حالها:

الراوية: هناك شطآن حساد ، تغار من اللقا و الهمس تنسج شباك الغربة و تباعد بين القلبين(٦٦)

هذه العلامة الواصلة تؤكد فى بداية العمل المسرحى على نظرية المؤامرة و تحكم النظرة إلى الآخر ، فالعيب كل العيب إنما يأتى من خارجنا فى فعل يبرئ الذات مما يلحق بها من أذى ويلصقه بالآخر ، الأمر الذى يرسخ لمفهوم استاتيكى للهوية التى تـُرى فى انعدام التفاعل مع الأخر ، و التوجس من كل جديد ، و هو ما تؤكده زهرة على لسانها:

زهرة: كان جدك غمره الله برحمته ، تخشاه التعابين البيضاء ، فنصبت له شراك العداء و سجنته فى أرض جرداء لاقرار فيها على حافة الصحراء ، ثم أشعلت النيران الهوجاء فى خيامه ، فالتهمتها و أطلقت البارود فى ماشيته و ماله فأهلكتهما و عكرت بالسموم صفو آباره.(٦٧)

الجدة / الراوية: الحافظة للحكايات القديمة.. تتلمس الأمان لزهرة ، فتقرر أن تهبها حرز الأجداد لكى يخمد أعاصير الحزن داخلها نتيجة لفراق فارس ، و يقيها من شر العين الحاسدة. و الحرز هنا هو أحد أشباه الأيقونة ، أى مجاز المجاورة يستبدل العلة بالمعلول ، هذا المجاز بالمجاورة هو ما يحدد نهاية المسرحية. فكل من ارتدى الحرز عاد من حيث آتى و كأنك يا أبو زيد ما غزيت ، فالجدة تموت فعلا فى المسرحية و مع ذلك تستمر فى الحكى. و كذلك حرزها. فهو مثلها قد يومت و قد يُنسى. و لكنهقادر على الانبعاث و منح الأمان و السلام و بعثهما فى صدور من يرتدونه و كأن لسان حاله يقول: احفظى أحفظك. أما الرية الإخراجية فقد اعتمدت تقسيم الفضاء المسرحى إلى منطقتين عازلة فى إشارة بالطبع إلى العاملين الغربى و الشرقى ، و جاءت جلسة الحكواتى / الجدة لتشكل رأس مثلث بين هاتين المنطقتين كما يوضح الرسم التالى:-

رسم

أول ما نلاحظه فى هذا التكوين النشهدى أنه استجابة للتقسيم الثنائى للعالم بين غرب متقدم و شرق متخلف. و كأننا نتبنى جهات نظر الاستشراق ، و التى تحمل فى ثناياها تبريراً للاستعمار. و فى العالم الشرقى هناك النول الذى تغزل عليه زهرة فى مقابل الكومبيوتر الذى تعمل عليه أوفيليا. و من الطبيعى أن ينحار البصر كقناه سيميوطيقية أولى للكمبيوتر باعتباره يحمل استشراقاً لغد مختلف.

ولكن اختار المخرج "**ناصر عبد المنعم**" الممثلة"**سوسن بدر**" لتلعب دور **زهرة الصحارى** و ممثلة أخرى غير معروفة لتلعب دور أوفيليا ، و من المعروف و المقطوع به أن اختيار الممثل هو العلامة السميوطيقية الأهم فى العرض المسرحى ، ما يتأكد لدينا فى **زهرة الصحارى** إذا إنجازت الأعين إلى **سوسن بدر** بالنظر إلى فروقات التكوين الجسدية و فوقات الألفة التى تشكلت فى وجدان المشاهد و هو يشاهد سوسن بدر لسنوات خلت ، بحيث تصبح المقارنة بينها و بين الممثلة الشابة لصالحها (سوسن)تماماً ، مما يتسبب فى فوضى سيميائية على خشبة المسرح.

وكما ذكرنا من قبل الحكواتى يمثل قمة المثلث فى الرسم التوضيحى السابق ، و بالتالى فهو يوجه كلامه إلى الجمهور الجالس أمامه فى مواجهته ، أما الجمهور الواقع إلى الخلف منه ، يعتبر متخارجاً عن اللعبة المسرحية و هو ما لم يلتفت إليه الإخراج ، هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى فان الحكواتى فى زهرة الصحارى امرأة ، و من ثم كان على الحكى أن يغير من شكل الحبكة بتقديمات و تأخيرات فى الحدث الدرامى ، بحيث تـُعْطـَى الأهمية لتفاصيل قد لا يلقى الحكى الذكورى بالا إليها.

و أخيراً ، يشكل عرض "زهرة الصحارى" رؤية استاتيكية لموضوع الهوية التى تتحقق بالرجوع إلى الماضى المتمثل فى النول و المرأة الصابرة و الخيمة. فالهوية لا تمر بالكمبيوتر ، و لا من خلال التفاعل مع الآخر الذى هو مصدر للهلاك و الجنس ، يساعد على ذلك موسيقى العرض الشرقية المصحوبة بغناء يدغدغ حواس المتفرج بما يكرس الحنين إلى أزمان مضت.

الهوامش

١.انظر سعيد بن سعيد – الأيديولوجيا و الحداثة (بيروت – الدار البيضاء المركز الثقافى العربى ١٩٨٧ ،ط١) ، ص ٨٠ ،٨١.
٢.على المزغينى ، سليم اللغمانى ، مقالات فى الحداثة و القانون (تونس:درا الجنوب للنشر) ،ص ١٥٨.
٣.المرجع السابق ،ص ١٤٠.
٤.المرجع السابق ،ص ١٥٨،١٥٧.
٥. هشام شرابى ، النظام الأبوى و إشكالية تخلف المجتكع العربى تجمة: محمد شريح بيروت:مركز دراسات الوحدة العربية ،ص ٣٩.
٦.انظر: على أومليل ، فى التراث و التجاور (بيروت: المركز الثقافى العربى ،١٩٩٠) ط١،ص١٩.
٧.انظر: جورج بالاتدييه ، ثراء الثقافات الشعبية ، ترجمة: سها يحيى نجم ،(مجلة الفن المعاصر أكاديمية الفنون ، العدد الثانى ، خريف ٢٠٠٠)،ص٣٣٣،٣٣٢.
٨.انظر: محمد بنيس حداثة السؤال (بيروت – الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى ، ١٩٨٨ ،ط٢)، ص١٥٩ ،١٦٠ و كذلك سعيد بن سعيد الأيديولوجيا و الحداثة ، مرجع سابق ،ص٦٥ ،٦٦.
٩.سعيد بن سعيد ، الأيديولوجيا و الحداثة ، مرجع سابق ،ص٦٥.
١٠.على المزغينى ، سليم اللغمانى ، مقالات فى الحداثة والقانون ، و مرجع سابق ص١٣.
١١. المرجع السابق ،ص١٤.
١٢.المرجع السابق، ص٢٩.
١٣.انظر: محمود أ/ين العالم ، مفاهيم و قضايا إشكالية (القاهرة: دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨٩) ،ط١ ،ص٨١ ،٨٢.
١٤.جورج بالانديه ، "ثراء الثقافات الشعبية" ، مرجع سابق ص٣٣٩.
١٥.طيب تزينى ، بيان فى النهضة و التنوير العربى باتجاه مشروع نهوض عربى تنويرى جديد ،مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٩ ، يناير – مارس ،ص٦٢.
١٦.انظر: على أحمد سعيد ، زمن الشعر بيروت : (دار العودة١٩٨٧)ص٧٦ ،٣٠٠.
١٧.انظر: عبدالله أحمد المهنا ، مجلة (عالم الفكر المجلد التاسع عشر) ، العدد الثالث أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٨ ،ص٢٥.
١٨.انظر: على أحمد سعيد فاتحة لنهايات القرن (بيروت دار العودة ، ١٩٨٠)ص٣٢١
19.Gyorge Lukacs , studies in Eutopian realism an : intro with an : introduction by Alfre Kazin , library (New. York : Grosset and Dunlop , 1964, p10.
٢٠.توفيق سلوم ، نحو رؤية ماركسية للتراث العربى – بيروت:دار الكتاب الجديد ،١٩٨٨ ط١)ص٢٧.
٢١.انظر ف.خوروس ،"مداخله فى حوار" التقليدى و العصرى فى التطور الاجتماعى لبلدان الشرق" ، مجلة : آسيا و أفريقيا اليوم ، مائدة مستديرة ١٩٨٣ ، العدد ٧ ص٣٥.
٢٢.انظر: ماركوس إنجلز ، المؤلفات ، المجلد ٨ موسكو: دار التقدم ص١٢٠،١١٩.
٣٢.انظر د.طيب تزيتى ، فى المجال الفكرى الراهن بيروت: دار الكتاب الجديد ،١٩٨٩ ،ط١ ص١٧.
٢٤.انظر: على المزغينى ، سليم اللغمانى ، " مقالات فى الحداثة و القانون" ،مرجع سابق ،ص٥٤،٥٣،٥٢،٥١ وكذلك) انظر على أومليل،" فى التراث و التجاور" ، مرجع سابق ، ص١٦،

٢٥.على أومليل ،"فى التراث و التجاور" ، مرجع سابق ،ص٧٠.
٢٦.انظر: د.توفيق سلوم ،"نحو رؤية ماركسية للتراث العربى" ، مرجع سابق ،ص٣٣.
٢٧.انظر:"الإسلام و الحداثة" ، (مجموعة دراسات بيروت ، دار الساقى ،١٩٩٠ ،ط١ ،ص١٢٧
(٢٨)انظر المرجع السابق ،ص١٠٧ ،١٠٨.
٢٩.انظر د.توفيق سلوم ،"نحو رؤية ماركسية للتراث العربى" ، مرجع سابق ،ص٢٤.
٣٠.انظر أحمد صادق سعد ،"دراسات فى الاشتراكية المصرية" بيروت: دار الفكر الجديد ، ١٩٩٠، ط١ ،ص١٠٥.
٣١.انظر: المرجع السابق ، ص ١٠٧ ،١٠٨.
٣٢.انظر هشام شرابى ، النظام الأبوى و إشكالية تخلف المجتمع العربى ، مرجع سابق ، ص٩٤.
٣٣.انظر: محمود أمين العالم ، مفاهيم و قضايا إشكالية ، مرجع سابق و كذلك حسن حنفى ،"نحو تنوير عربى جديد مجلة عالم الفكر (المجلد ٢٩ ، عدد يناير ، مارس ٢٠٠١) ص٨٣ ،٨٤ ، و كذلك طيب تزينى ، بيان فى النهضة و التنوير العربى ، المرجع السابق ، ص٥٦.
٣٤.انظر د.خليل أحمد خليل ،"مضمون الأسطورة فى الفكر العربى (بيروت:دار الطليعة ، ١٩٨٦ ،ط٣) ، ص٧٦.
٣٥.انظر المرجع السابق ص٧٣.
٣٦. انظر: دزمحمد جابر الأنصارى ، النهج التوفيقى ، إشكالية اللاحسم فى الفكر و الواقع ، (مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس و العشرون ، العددان الثالثل و الرابع ، يناير / مارس / إبريل مايو ١٩٩٨) ،ص٢٣٥ ، ٢٣٦.
٣٧. انظر المرجع السابق ،٢٢٩
٣٨. انظر المرجع السابق ص ٢٣٢
٣٩.انظر عزيز العظمة ، الأصالة أو سياية الهروب من الواقع (بيروت: دار الساقى ، ١٩٩٠)
٤٠. انظر المرجع السابق ص١٢.
٤١. انظر المرجع السابق ص ١٥ ،١٤.
٤٢. انظر المرجع السابق ،ص ٢١.
٤٣.انظر محمد بنيس ،"حداثة السؤال" مرجع سابق ، ص٣٩.
٤٤. انظر المرجع السابق ،ص ١٠٩ ، ١١٠.
٤٥.انظر رأفت الدويرى ،"الواغش" القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ص١٧.
٤٦. انظر المرجع السابق ص ٣٢،٣٣.
٤٧. انظر المرجع السابق ،ص ١٥ ، ١٦.
٤٨.انظر مارتين إسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة: أسامة منزلجى عمان: (دار الشروق للنشر و التوزيع ،١٩٨٧ ،ط١) ،ص٣٢.
٤٩.انظر رأفت الدويرى ، الواغش مرجع سابق ، ص١٠٥.
٥٠.انظر سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربى جديد (بيروت: دار الفكر الجديد ١٩٨٨ ،ط ١ ،ص ٩٥ ،٩٦ ،١١٢).
٥١.انظر سعد الله ونوس ، مغامرة رأس المملوك جابر (بيروت: دار الآداب ، ١٩٨٠ ط ٣) ص٥٢ ،٥٣.
٥٢.انظر: جان فرانسوا ليوتارد ، الوضع ما بعد الحداثى ، ترجمة: أحمد حسان القاهرة / (دار شرقيات ، ١٩٩٤ ، ط ١) نص٤١ ،٤٢ ،٤٣ و كذلك: مدخل إلى التحليل البنيوى للنص ، مجموعة أبحاث بيروت: دار الحداثة ، ١٩٨٥ ، ط ١ ، ص ١٠١.
٥٣.انظر ابن منظور جمال الدين بن محمد "لسان العرب (مجلد١ ، إعداد: يوسف خياط بيروت: دار لسان العرب ،ب .ت مادة: حكى) ص٦٩٠.
٥٤.انظر شوكت عبد الكريم البياتى ، تطور فن الحكواتى فى التراث العربى (بغداد :دار الشئون الثقافية العامة ، ١٩٨٩) ص ٢٤.

٥٥.انظر أحمد أمين ، فجر الإسلام (بيروت: دار الكتاب الجديد ، ١٩٦٩)ص ٦٨.
٥٦.انظر جمال الدين ابن الفرج عبد الرحمن بن على بن الجوزى ، "القصاص و المذكرين (تحقيق: مالربن سوارتز بيروت : دار المشرقين) ص٢٥.
٥٧.انظر سعد الله ونوس ، مغامر رأس المملوك جابر ، مرجع سابق ، ص ٥٧.
٥٨.انظر المرجع نفسه ،ص ١٣٦.
٥٩. انظر المرجع نفسه ،ص ١٦٢.
٦٠. انظر المرجع نفسه ، ص ٨٣.
٦١.انظر شوكت عبد الكريم البيانتى ، تطور فن الحكواتى فى التراث العربى ، مرجع سابق ، ص١٧٥.
٦٢.انظر فاطمة يوسف ،"زهرة الصحارى" ، مسرحية: غير منشورة ، ص١.
٦٣.انظر المرجع السابق ،ص ٢.
٦٤.انظر المرجع نفسه ن ص ٤.
٦٥.انظر: مدخل إلى التحليل البنيوى للنص ، مرجع سابق ، ص ١٠٤ ،١٠٥ ،١٠٦ ،١٠٧.
٦٦.انظر فاطمة يوسف ،"زهرة الصحارى" ، مرجع سابق ، ص١.
٦٧.انظر المرجع نفسه ،ص١٣.

الفصل الثانى

●

الصور التمثيلية
فى المسرح المصرى
فى الربع الأول من القرن العشرين
(عثمان صبرى كنموذج)

الصور التمثيلية فى المسرح المصرى
فى الربع الأول من القرن العشرين
(عثمان صبرى كنموذج)

كيف تتغير المجتمعات؟ و هل تلى الثقافة البنية أم ماذا؟ و هل يكفى شكل من أشكال التحديث المادى لتتحدث الثقافة تلقائياً و أتوماتيكياً؟ و هل الوصفه السابقة المطبخية – إن جاز القول – تحمل إمكانية ظهور ثقافة عالمية ؟ أسئلة طالما ألحت على عقول الباحثين العرب و هم يبحثون فى المأزق الراهن / المستمر / القادم من سنين خلت، إن لم نقل قرون.

اللحظة مواتية الآن لمراجعة أنفسنا ، لا استجابة للضغوط الخارجية التى أعادت تصنيف الشعوب العربية الإسلامية ، بما يضعها فى الدرك الأسفل من كل شىء، منعوته بأحط النعوت ، موصومة بالتخلف و الإرهاب ، لكن رغبة منا فى فهم أكثر للذات العربية الإسلامية و لدينا مياتها و مفاتيح تصورها و محابس إنطلاقها ، منطبقين من المسرح – مناط إهتمام هذه الدراسة – باعتباره أحد أكثر الأشكال الفنية إتصالاً مباشراً بالمتلقى ، أى بالمجتمع ، ذلك أن جدلية الأخذ و العطاء ، الظهور و التخفى ، الاستحضار و الإزاحة و الإقصاء أوضح ما تكون فى المسرح. يعبر المسرح عن موقف كاتبه من الواقع فى رؤية تنهض على الاختيار من بين عناصر

هذا الواقع ، و هو اختيار لا يتمتع بالبراءة أو العفوية فى أغلب الأحوال ، إذ تحدده انتماءات الكاتب الفكرية و تصوراته عن الجماعة ، فالمسرح مادة للتاريخ الاجتماعى كما هو مادة لتاريخه هو نفسه ، بما يجعلنا نستكشف العلمية التاريخية من خلال المسرح – كأحد الأبنية الثقافية – بدلاً من الإقتصار على الأبعاد الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية.

و باستكشافنا للتاريخ المسرحى يمكننا أن نفهم بشكل أفضل بعض أبعاد التاريخ الاجتماعى.
المسرح ميدان هام لمساءلة المجتمع ، و هو وسيلة لمعرفة من نحن؟ و أين نحن؟ و تقودنا " ال " نحن إلى " ال" هم عبر مساحات متصلة منفصلة تجمعنا سوياً و تحددنا و تميزنا ، فالمسرح صفة اجتماعية / تربوية يعمل التحليل الدقيق على تبيان تأثيراتها على أفراد المجتمع ، بما قد يخرج بنا فى أحايين من حيز التنشئة الاجتماعية إلى خانات الترويض الاجتماعى ، الذى هو فى أحد تعريفاته جعل الفرد منحازاً إلى نماذج متكررة " ١ ".
بما يرسم سلوك متعاطي الأعمال المسرحية تجاه المجتمع بل و يترك إنعكاسه على سير العملية التنموية.
قد يكون المسرح مرآة تنعكس عليها صورة المجتمع ، و قد يكتفى هو من جانبه باعادة إنتاج ذات المجتمع ، و في الحالتين ينفصل المسرح عن الثقافة بمعناها العميق، يفشل فى أن يحيا فى حياة الآخرين ، ليموت مختنقاً صالباً مصلوباً معاً.

يقترن المسرح الحقيقى بالثقافة Culture التى لا تعنى إلا شفرة المحراث فى الاصل الدلالى الاشتقاقى للكلمة الأجنبية ، بما يعمل على تقليب التربة و جعل أسفلها أعلاها ، و تعرضها لأشعة الشمس ، و بالتالى تخليصها من الآفاتى المستقرة فى باطنها فتصبح أكثر قدرة على العطاء ، و من هنا يكتب " فرنسيس بيكون عن تثقيف العقول و تسميدها (٢) The Culture and Manurance of Minds

إذن فهناك إمكانية لتغيير المجتمعات عبر العمليات الإبداعية - و من ضمنها المسرح بالتأكيد – عن طريق تغيير تمثيلها كما ألح " بورديو " (٣) ذات مرة تبدو العبارة غامضة بعض الشيء و تحتاج إلى نوع من التحليل.

واحد من أهم السمات التى تتميز بها التشكيلات الاجتماعية و الاقتصادية السابقة على الرأسمالية هى إرادة الوحدة.

إذا لا يتم السماح بالخروج على التقاليد و الأعراف المستمدة من الماضى ، و من يتجرأ على هذه المنظومات يخلع و يغزل كالمجذوبين سواء بسواء.

إن المجتمعات التى تمسك بتلابيبها إرادة الوحدة هى مجتمعات الإجماع لا مجتمعات الصراع.
ففى الأخيرة يتولد الصراع عبر التعارض بين المصالح الفئوية ، و لا يعنى التمايز فيها الا تمايزاً فى القوة، و تنحو أنساقها الاجتماعية نحو التغير (٤).

مفهوم مجتمعات الاجماع عن الهوية مفهوم تاريخى حيث لا يشير هذا المفهوم هنا إلى صفات مشتركة لآنماط الحياة و النشاط ، و إنما يعنى الأحاسيس الذاتية لأناس لهم سمات ثقافية مشتركة (عادات ، لغة ، دين) و كذلك تجارب مشتركة.

أما مفهوم مجتمعات الصراع عن الهوية فهو سوسيولوجى قائم على الحاجة و بالتالى يتسم بالسيولة لا بالجمود.
نعمل الصور التمثلية الناتجة عن الأعمال الإبداعية – مسرح ، سينما ، فيديو ، رواية – فى مجتمعات الصراع على عدم استقرار مراكز الفاعلين الاجتماعيين ، و بالتالى تعمل على خلخلة و تفكيك و إعادة بناء العلاقات بين المراكز التى شغلها الفاعلون أنفسهم ، و هو ما نجد عكسه تماماً فى مجتمعات الإجماع ، و هو ما ينفى فى نفس الوقت الآراء التى قالت بأن الثقافة تلى البنية ، و أن توفير مجال تقنى مناسب من الممكن أن يتولد عنه عالمية !! إن هذا لهو الخلط بعينه و ذلك لسببين:

اولا:- العالم الغربى نفسه تستمر فيه روابط و أحاسيس قبل حديثة فى الحقبة الحديثة ،"و كما أن هناك حقبة بعد حديثة تنتظر تحريرها من العالم الصناعى الحديث ، فان الأخير لا يزال مثقلاً بعبء المواريث و الخرافات و الحدود قبل الحديثة (٥).

ثانيا:-أن الثقافة العالمية ذاتها تثار من حولها الشكوك فى مدى قدرتها على توحيد البشر ، إذ تفتقر إلى دعائم من ذكريات عالمية يمكن توظيفها من أجل هذا الهدف بل على العكس من ذلك تماماً ، فالتجارب العالمية المتمثلة فى الاستعمار و الحروب لا تعمل إلا على التذكير بالانقسامات التاريخية.

تنشغل هذه الدراسة بالصور التمثيلية التى سادت فى فترة ما قبل و ما بعد ثورة ١٩ من خلال نص الكاتب عثمان صبرى " **شبابنا فى أوروبا**" الذى كتب على مرحلتين ١٩١٥ و ١٩٢٢.

و يطمح إلى تأسيس منهج فى النقد التطبيقى بفتح النص على المجتمع ، على أن ينطلق من النص أولاً كتقنية ، عامداً إلى تفتيته إلى مجموعة من البنود ز المبادئ الصغيرة التى تكشف عن علاقاته الداخلية ، بما يمكننا من فهم مجتمعنا بطريقة أكثر موضوعية تبتعد بنا درجة أو درجات عن التعصب الأعمى و تمكننا من إعادة النظر فيما حولنا آخذين فى اعتبارنا دائماً أن هناك مستجدات ، بما يعنى أخيراً فرز منتجات الماضى ، الصالح منها للاستمرار و القابل للدفن ؛ انطلاقا من عقل إنتخابى لا عقل إنتقائى ، و الفرق إذ يعمل الثانى وفقا لمصالح سلطوية ، أما الأول فمصدره الاستجابة لقوانين الصيرورة التى لا تعنى إلا الحياة فى تدفقها ، الأمر الذى يعنى منجاً بشراياً مغايراً.

"شبابنا فى أوروبا"
عثمان صبرى

و لنلج الآن الى عالم النص المسرحى "شبابنا فى أوروبا" لنتعرف على صورة التمثلية ، و التى تفصح تقنياته عن ماهية أفكاره:

التحضير: إذا كان المسرح هو فى التحضيرات التى لا تعنى إلا استخدام الحرفية فى تهيئه المشاهد الأحداث التى يرى الكاتب أنها مهمة ، فان القارئ / المشاهد من جانبه لن يتمكن من أن يقدر أو يتأثر و ربما لا يستطيع الإحاطة بالأزمة التى تعرض لها المسرحية الا من خلال التحضير الجيد (٦).

ينقسم التحضير إلى العديد من الأقسام هى:-

الجو و النبرة: و هما جزء من التحضير و بخاصة من زاوية التمكين للمشاهد من التنبؤ بالحدث الذى سيقع و ربما تحذيراً منه ما نجد بعضاً منه فى المشهد الأول الذى يفتتح بشخصيتين لا تظهران بعد ذلك ابداً ، هما "جاك" و "بيير" الذى يدور بينهما الحوار التالى:-

جاك: ألم تفكر فى الزواج بعد يا بيير.

بيير: كلا يا عزيزى لم يزل باقياً عندى من ميراث عمتى عشرة آلاف فرنك.

جاك: (ضاحكاً)هاها. ثم تبدأ فى دوته بعد صرفك هذا المبلغ(٧).

بهذا الحوار يحدد "عثمان صبرى" الجو العام المحيط بالحدث أولاً ، و يرسم صورة الآخر (الغربى) ثانياً فالشباب الفرنسى لاه عابث لا يفكر إلا فى المتعة ، و هو ن أقدم على الزواج ، فانما لفائدة مادية صرفه.

الإشارة: فى مقدمة المسرحية إشارة لها دلالة بالغة الأهمية ضمن الإرشادات التى أوردها المؤلف ، و هذه الإشارة هى ": المصريون هنا لابسون القبعات(٨).

يود المؤلف هنا أن يلفت الإنتباه إلى تخلى المصريين المقيمين فى فرنسا عن تقاليدهم ،منحازين إلى نمط الحياة الفرنسية ، و فى هذه الإشارة شكل من أشكال الإدانة و دعوة فى الوقت نفسه للتمسك بالمسك التقليدى و عدم التماهى فى السلوكيات الغربية حتى فى الملبس.

القيمة المزدوجة:- الحبكة التى لها قيمة مزدوجة هى أحد أسباب التحضير الناجح ، فهناك قيمة ظاهرة يراعى دائماً أن تكون جاذبة للاهتمام و ممتعة ، و هناك القيمة الخفية التى تنتظر الفرصة كى تطل برأسها على المشاهدين.

و فى مسرحية "**شبابنا فى أوروبا**" نجد أن القيمة الظاهرة للحبكة تتمثل فى قصة حب بين حسن الذى ذهب إلى فرنسا لدراسة الحقوق و كلير ابنة بائعة الجرائد. و يزيد من تعقيد الحبكة أنها ولدت سفاحاً و هوما يجعل المسرحية تبدو و كأنها تتناول صراع الأجيال ، أو الأباء و اختلاف النظرة إلى الحياة.

و لكن سير الأحداث بالطريقة التى رسمها المؤلف يؤكد أن ثمة قيمة خفية هى صراع ال "نحن" فى مواجهة ال "هم" أى بعبارة أوضح الإسلام و الغرب.

لقد تزوج "حسن" من "كلير" فما كان من الأب إلا أن طرده من رحمته ، فالأموال التى كان يرسلها إليه لاستكمال تعليمه أمسكها عنه ، و هو ما يدفع "كلير" إلى الذهاب لأحد أصدقاء أمها و أبيها ، فرنسى يـُدعى "رنو" لتطلب منه مساعدتها فى إيجاد عمل يساعدها على الحياة ، و تتوالى الأحداث لنكتشف أن والد "كلير" زوجة "حسن" هو "عزيز بك" صديق والد "حسن" و هو الصديق "لرنو" الفرنسى و كان يحل عليه ضيفاً فيتعرف على ابنته و لكنه لا يريد الاعتراف بها لوضعه فى الهيئة الاجتماعية إذا يشغل موقعاً هاماً فى القضاء المصرى ثم هو متزوج ، إلا أن " عزيز بك" يرضخ فى النهاية تحت ضغوط زوجته و يعترف بها ليأتى جلال بك والد "حسن" فى نهاية المسرحية و يرفض لإعتراف بالزيجة رغم علمه أن والد زوجة ابنه هو "عزيز بك" صديق العمر ، إلا إذا نطقت بالشهادتين ، و هو ما يحدث فعلاً لتنتهى المسرحية نهاية سعيدة.

إن القيمة المزدوجة التى اعتمدتها المسرحية هى ما تجعل الشكل المسرحى الذى اختاره لها كاتبها ، شكلاً غير نقى. ذلك أن مسرحية "شبابنا فى أوروبا" تقترب من الدراما الاجتماعية و تبتعد عنها فى نفس الوقت على مستوى السطح تتناول المشاكل الأسرية Domestic و تعرض لعلاقات الأزواج و الزوجات و الأباء

و الأبناء ، و هى تستند إلى قالب درامى جاد بها رجال و نساء يمكن لأفراد الجمهور أن يتوحدوا معهم ، إلا أن المسرحية على مستوى العمق تتعرض لشأن من شئون الدولة هو علاقة الإسلام بالغرب ، و هنا تعلة ابتعادها عن الدراما الاجتماعية.

التفسير: يأخذ التفسير الجيد شكل الصراع "فقد يبرز على سبيل المثال متخذاً شكل إنكار غاضب لشئ قيل أو شكل دفاع عن شخص عُرض لهجوم(١٠)

و فى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" يتفجر صراع بين الابن "حسن" و الأب" جلال" صراع يفسر نظره كل منهما للحياة ، للمرأة ، للأسرة ، لقضايا تعدد الزوجات و وضعية المرأة فى المجتمعات الشرقية ، و كذلك أساليب الزواج التى كانت سائدة آنذاك ، و الأخطر الفخ الكبير الذى تشكله المسافة بين القول و الفعل.

وقد تم عرض هذا الصراع من خلال حوار مشحون بطاقة عاطفية تحدد الشخصيات و ترسمها:

حسن: لا غزو إذا لم تعرف جنايتك لأنك تعيش فى مجتمع همجى إباحى لا يعدها ذنباً ، و اعذرنى فى وصف مجتمعنا بذلك و لكنى أجد أن كلمة "إباحى" هى أقل ما يمكن أن يوصف بها مجتمع يسمح للرجل أن يتزوج كل سنة عشرة أو عشرين امرأة و يطلقها بل و أن يجمع منهمن أربعةٌ معاً ، هذا مجتمع لا يعرف معنى الزواج و يجهل قدر المرأة.

جلال: (باحتقار)أهذا ما تعلمته فى فرنسا.

حسن: بل هذا ما يعلمه كل منصف له قليل من الإدراك ، و ما دمت قد جئت تحاكمنى اليوم فاننى أقول لك إنك أنت أيضا مذنب جنى على الأسرة و داس حقوقها و أما عدم اعتبار ذلك جرماً بين قومك فليس دليلاً على براءتك.

جلال: إنى لا أفهم شيئاُ من جعجعتك الفارغة.

حسن: كنت أظنك قد فهمت و لكن صبراً فستفهم بعد أن تجيبنى على هذا السؤال أين أمى ! والدتى ، زوجتك البارة أم أولادك الثلاثة الذين أنا أكبرهم أين أمنا التى حرمتنا رؤيتها معنا على مائدة الطعام و قبلها فى المساء ، آه المسكينة مطلقة ! أمنا التعسة التى حرمتنا منها و جعلت أخى و أختى ينشان كاليتيمين لا يعرفان معنى حنان الأم (بغيظ) و لكنك لم تغفل يا سيدى أن تذيقهما طعم كراهية زوجة الأب و الخصام مع أولادها أى أخواتهم الجدد.

جلال: صه!

حسن: و لماذا أيسوؤك أن تسمع وصف أسرتك المتخاذلة المفككة الأوصال؟ (١١)يوضح التفسير تأسيس منطق الابن على الحب الذى يختبر دائما قدرة كل طرف على فهم الآخر ، و التنازل المتبادل و هو ما لن يتأتى مع فتيات مسجونات بين الجدران ، و ماهن إلا "أشباح سوداء محجبة فى الطرقات (١٢)فقضية الحجاب ترد على استحياء يعتبر "حسن" الحب شيئلً يعلو على الوطن و العرف و العصبية ولا يعترف بالتقاليد ، و يطالب أباه بالسعى نحو إصلاح المجتمع المصرى بترقية البنات بتعليمهن متطرقاً إلى التمييز بين الذكور و الإناث.

حسن: ماذا فعلت بأختى الصغيرة؟ أظنك لم تفكر حتى فى إرسالها إلى المدرسة المجلس البلدى ، بينما ترسلنى إلى أوروبا لأتعلم ، شبابنا يرتقى و يصعد بينما بناتنا واقفات فى مدارج الرقى يتقدمن يتألفون مع هذا الاختلاف الفكرى مع أن الرجل و المرأة يتممان بعضهما البعض (١٣).

التفسير يساوى الفعل: يلجأ التفسير إلى الكشف عن الماضى ، و لكن هذا الكشف ليس هدفاً فى حد ذاته ولا هو وسيلة لإعطاء معلومات إنما هو وسيلة لإيجاد سلسلة من الحقائق تدفع الحدث إلى الأمام مع الاحساس المتزايد بالخطر ، فقد تبرأ "جلال بك" من ابنه "حسن" إلى يوم الدين ، و يجد "حسن" أنه لا سبيل أمامه إلا الجهاد فى الحياة حتى يغطى تكاليف دراسته و لكننا نلمح تناقضا لا مبرر له فى شخصية " حسن" فالابن الذى جابه أباه بمنطق مدنى يؤمن بمساواة الرجل و المرأة ، يرفض أن تعمل زوجته كلير لمعاونته فى تدبير أمور الحياة مبرراً هذا الرفض بأنه مازال أسير للتربية و العادة !! إلاً أن "كلير" تنجح فى إقناع حسن بالعدول عن رأيه فى إشارة – ربما أرادها الكاتب – إلى التأثير الغربى الايجابى على الشخصية المصرية ، و هى إشارة نرى من جانبنا أنها زائدة عن

الحاجة و تعطل إنسانية الحدث الدرامى بل و تلقى بظلال من الشك حول المدى الذى سيذهب إليه "حسن" فى صراعه مع التقاليد.
إذ لايمكن التميز بين الفعل و التفسير الدرامى ، فمن المفترض إن ما حدث من جانب حسن يهيؤنا الأحداث القادمة لا أن يضعف و يقلل من ذهه التهيئه.

التوتر الدرامى و التشويق: التوتر حالة من الشدة الفكرية و الإثارة تكون فيها الأعصاب هائجة (١٤) و هو عنصر فعال فى التشويق الدرامى و لكنهما لا يعملان بالتطابق لأنه توجد حالات من التوتر تخلو من عنصر التشويق.
أما التشويق نفسه كتعريف فهو "دفع الاهتمام إلى الأمام و الرغبة الملحة فى معرفة ماذا سيحدث فيما بعد (١٥) و هناك عدة أ،جه للتشويق فيما يتعلق بالمشاهد:
(أ) أن يكون المشاهد جاهلاً بما يحدث و يريد أن يعرف.
(ب) أن يخمن بشكل جزئى بما سيقع و يريد أن يتأكد.
(ج) أن يتردد لأنه يخاف مما يتوقعه.
إذن فالتشويق يتضمن مبدأ التساؤل.
التساؤل: حركة المسرحية دائبة تبدأ من السؤال إلى الجواب ، لدى عثمان صبرى فى مسرحيته **"شبابنا فى أوروبا"** تمر بمراحل عديدة من التساؤلات نجح فيها الكاتب أحياناً و فشل فى الأحايين الأخرى ، ذلك لأن التساؤل كأحد تقنيات التشويق يرتبط بالغموض و الفضول ، و مهمة الكاتب الأولى فى الا يفرط فى معلوماته بشكل مبكر و أن يبقى على الغموض و الفضول لأطول مدة لا تنال من تدفق الحدث ، ففى الفصل الأول من مسرحيية **"شبابنا فى أوروبا"** نطالع الحوار التالى:-
كلير: إنى قلقة يا حسن ، فانى أوجس خيفة من...
حسن: خلى عنك وساوس النساء و مخاوفهن فهل يمكن أن توجد على الأرض سعادة كساعادتنا(١٦).
إذن فنحن أمام قصة حب و هو ما يجعلنا نتساءل بايقاع متسارع من هو مصدر التهديد؟ تأتى الإجابة فى صيغة نساؤل آخر على لسان كلير بأسرع مما نتوقع و كان على الكاتب أن يتركنا مع أفكارنا نعاين تساؤلنا و نستمتع به و لكنه كشف معلوماته مبكراً جداً.
كلير: (بعد تفكير) متى تظن أن يصل والدك؟
هنا ندرك على الفور أن والد حسن هو العقبة الكئود أمام قصة الحب الوليد بين حسن و الأخرى التى لا يعرف المتفرج اسمها إلى الان (أقول المتفرج و ليس قارئ النص مما يجعلنا نتساءل: هل هذه المرأة فرنسية أم مصرية؟ إننا هنا فى مقهى فى باريس ، مما يجعلنا نخمن جزئياً أنها فرنسية و نريد أ، نتأكد.

- تثير – معرفة أن والد حسن هو العقبة أمام الحب الذى يجمع بين كلير و حسن – العديد من الأسئلة الأخرى من قبيل:
- ما هى الأسباب التى تجعله يقف موقف المعارض إزاء فصة الحب التى نشاهدها أمامنا و تجاه هذه المرأة التى لا نعرف عنها شيئاً البته و لا حتى اسمها (الا فى حالة القراءة فبعض من هذه الاسئلة تتعطل).

ما هى المتاعب المتوقعة من جراء معارضة والد حسن و رفضه لقصة الحب هذه؟
و فى المشهد الثالث من الفصل الثالث يعمل التوتر جنباً إلى جنب التشويق و ذلك عندما يدخل إلى المقهى الباريسى رجل ملتح و يتقابل مع آخر سبق و دخل فى نهاية المشهد الثانى من الفصل الأول و نعرف من الحوار أنهما مصريان ، فالأول يدعى عزيز و الآخر جلال و يوفر المشهد العديد من المعلومات "أ" أسماء الشخصيات "ب" و طنهما فهما من مصر "ج" الغرض من مجيئهما إلى باريس فقد أتى جلال إلى باريس لرؤية ابنه الذى يتعلم فى باريس منذ ثلاثة أعوام أما عزيز فقد حضر لعلاج زوجته.

لم يوفر المشهد أى تبرير مناسب لعدم إعلام الأب جلال لابنه (المجهول إلى الآن) بموعد وصوله حتى يكون فى شرف استقباله ، و كذلك لم يعط سبباً كافياً لهبوط الأب على المقهى قبل أن يهرع مشتاقاً إلى ابنه الذى لم يره منذ ثلاث سنوات كاملة ، اللهم إلا الرغبة فى احتساء فنجان من القهوة!!

يتركنا المشهد نهباً للتساؤل الهام: هل ها المدعو جلال هو الأب المحتمل للمصرى الذى رأيناه و قد تزوج من فتاة فرنسية هى ابنة طبيعية فى نفس الوقت دون علمه؟!

هنا يعمل التوتر جنباً إلى جنب التشويق الدرامى ، بل و ينطلق من مبدأ التوطؤ مع المتفرج لا مفاجاته ذلك لأنه يحيل إلى المشهد الوجوبى ، فالأب و الأبن المحتملان لا يفصل بينهما الا حاجز خشبى فى المقهى.

يعود المتلقى إلى التساؤل: متى سيعلم كل من الأب و الأبن بوجود الأخر فى المقهى؟ كيف سيقدم حسن زوجته إلى أبيه؟ أو – لعل "حسن" يلجأ إلى الخداع؟ - كيف هو حال الأب المحافظ على التقاليد إذا ما عرف بزواج ابنه من أجنبية؟

- هل سيعرف انها ابنة طبيعية أم سيتم إخفاء هذا الجانب عنه؟ - ثم ما هو السلوك المحتمل من الأب؟

ارتخاء التوتر: يمكن دائماً إنعاش و تقوية التوتر الدرامى بايقافة بينما يبقى سبب التوتر قائما لا يزال، فعزيز و جلال يتجاذبان أطراف الحديث حول نواياهما فى الأيام القادمة:

جلال: لعلك ستغادر باريس.

عزيز: نعم.. إلى أحد مصايف بحر المانش ، و ذلك بعد غد.

جلال: بهذه السرعة! ألا يمكنك أن ت}جل سفرك قليلاً.

عزيز: كنت أود ذلك من أجلك يا عزيزى ، و لكنى قد تقيدت بوعد مع صديق فرنسى ، كان معى فى المدرسة هنا ، على أن أقضى عنده فى منزله الخلوى بضعة أيام أنا و زوجتى (١٨)

فى سياق ارتخاء التوتر يعمد الكاتب إلى عملية غرس مؤشرات مبكرة جديدة لما سيحدث سيكون لها نفعها الكبير فيما سيلى من أحداث ، إذ يتطرق الحوار بين جلال و عزيز إلى العديد من الموضوعات التى يقودها المؤلف بمهارة حتى يصل إلى هدفه فى النهاية محدداً موقف جلال من الغرب بصفة عامة ، و التى نتقلب معها – نحن المشاهدين – بين التوتر و التشويق فيأخذان فى التصاعد مرة أخرى و تتزايد احتمالات وقوع المشهد الوجوبى و معه التصادم الذى لابد منه ، و فى حوار الرجلين جلال و عزيز نستخلص العديد من المعلومات:

١.أزمة مالية تكاد تخنق البلاد بسبب دودة القطن التى فتكت بالمحصول.

٢.فساد الطبقة الغنية التى اضطهدت الفلاحين و أهملتهم.

٣.نمط الغرب الذى إختارته هذه الطبقة المرتجلة إلى باريس ، و هو نمط لا يزيدهم إلا تحللاً و فجوراً إذ يحفل هؤلاء المرتحلون الا بالنساء و الملاهى و حياة التخلع و التهتك ، فى تجاهل و عدم التفات إلى الآلات الصناعية و المعاهد العلمية و القوانين و النظم الإدارية التى لم تنبت من الأرض ولا هبطت من السماء.

فالغرب كيان بالغ التعقيد و يستحيل اجتزاؤه فى بعد واحد ، فهو حضارة و هو ضياع ، هو تقد صناعى و هو تهتك خلقى ، ثم هو قوة قادرة على طمس الكيان ات الأضعف. من ثم يدعو يدعو المشهد إلى الانفصال عن الغرب الذى يهدد شخصيتنا و تقاليدنا بالمحو.

أن العلاقة مع الآخر إما ذوبان و تماهٍ فى تضاعيفه أو إنقطاع عنه ما يجره ذلك من تبعات مثل التخلف و التراجع ، بما يغرى الغرب على استعمارنا و استعبادنا ، إنها الحلقة المفرغة التى أراد الكاتب أن ينطلق منها، و التفاعل اللامتكافئ حل لا يرد له على بال:

جلال: إنى أظن أن السبب فى ذلك الفساد هو تقليدنا للافرنج تقليداً أعمى و خصوصاً الشبان الناشئين منا فعلى أن التربية الأفرنجية ترقى مداركهم و معلوماتهم إلا أنها تميت عواطفهم و تقاليدهم الوطنية،

مدنيتنا بالمدينة الأوروبية ، لأنه إذا أختلط شيئان تنازعا البقاء فيبتلع أقواهما أضعفهما ، و مدنيتنا هى الأضعف الآن فتتلاشى فى هذا العراك لقد فات على هؤلاء الشبان أن شخصية الأمة و تقاليدها هى سلسلتها الفقرية و كل شخصية قومية طيبة بمفردها سيئة إذا اختلطت بغيرها ، كشرابين لذيذين أراد أحمق أن يزيد طعمها لذة فمزجهما معاً ، فكان له من هذا المزيج شراب فاسد الطعم تمجه الأذواق (١٩)

شئ أشبه بالفصل العنصرى أو العرقى. و هنا يكون الكاتب قد اتضحت خطته فى الانتقال من العام إلى الخاص أى إلى المحب المصرى و المحبة الفرنسية!! الحفاظ على الهوية كنسب ودين أهم و أثمن من اللحاق بركب الحضارة معادلة مغلوطة و شائكة لقضية الهوية و العلاقة مع الآخر:

جلال: أسفى على بنيات أرق من المها متسربلات بالعفاف قانعات بالعيش الكفاف جواهر خدر مكنونات.... أسفى على بناتنا تبور وسط بلادنا بلا زواج لأن شبانهن اقبلوا على زواج بنات الافرنج فكانوا كمن نبذ البرتقال و أكل النارنج(٢٠)

الأن و قد عرفنا موقف الوالد جلال نكون قد وصلنا إلى ذةرة التوتر فى المشهد فالصراع يصبح أكيداً ولا مجال لأى احتمالات أخرى.

هذا التوتريضاعف منه و يجعله أكثر تشويقاً تقنية الحوار المتقاطع و المتشابك التى أنتهجها المؤلف عثمان صبرى ، فحوار جلال و عزيز يتقاطع معه و يتشابك حوار كلير و حسن على النحو التالى:

كلير: (لحسن) إذاً فأ،ت تنوى أن تصطحبنى معك إلى والدك عند وصوله؟

حسن: و أقدمك إليه كزوجتى.

كلير: من أول الأمر.

حسن: أجل.

كلير: و لكن الأولى أن تخفى عنه ذلك أولاً ثم نعلمه به فيما بعد حيث تكون أعددته قليلا لسماع ذلك الخبر.

حسن: يا الله : كأنى سأنعى له عزيزاً لديه ، فلم كل هذا التحوط ، كأنى قد ارتكبت جريمة أريد إخفاء معالمها؟(٢١)

أبى الكاتب إلا أن يضاعف مخاوفنا فى المشهد الحتمى أى لحظة التصادم بين الأب الابن ، فكلير ابنه طبيعية ، أى أنها ليست أجنبية و كفى بل هى ابنه سفاح ، مفضلاً المفاجأة على أسلوب التواطؤ الذى انتهجه من بداية المسرحية:

كلير: متلعثمة أجل و لكن... فقط.. لو أنه كان لزوجتك أب معروف(٢٢)

المشهد الوجوبى: يلعب الكاتب دائماً على استثارة توقعات خيال الشخصيات التى تشكل عالمه الدرامى ، و هذه التوقعات لابد من الاستجابة لها و إلا أحس المتلقى بأنه قد سرق أو وقع فى شرك من الخديعة فحسن المتسلح بأخلاقمدنية تستمد قيمتها من الديمقراطية و المساواة لابد و أن يصطدم بالتقاليد الممثلة فى أبيه و هو ما حدث فعلاً ، ففى المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستعد حسن و كلير لمغادرة المقهى ، يقع نظر جلال بك على ابنه ، فيسرع اليه ، معترضاً طريقه و كلير إلى الباب ، و يفرح كل منهما بلقاء الآخر و يتعانقان ، و يدعو الأب ابنه إلى طاولته ، فما كان من الأخير إلا أن طلب من كلير الانضمام لهما ، و لكن الأب يعاتبه مؤنباً و متهكماً فى نفس الوقت:

جلال: لا أظنك تريد أن تهين أباك بأن تجالسه مع بنات الهوى(٢٣)

فما كان من الابن حسن إلا إفراج عما كنا ننتظره و نتوقعه فيخبر الأب بأن كلير إنما هى زوجته فينكره الأب و يحدث التصادم الذى توقعناه.

التأكيد و المقارنة: ثمة أشياء معينة يريد عثمان صبرى أن يؤكد عليها لابقائها فى الذاكرة الخاصة بالقارئ / المشاهد فليلجأ إلى تقنيات التكرار ، التعريف ، المقارنةسواء تلك الخاصة بالشخصيات أو المتعلقة بالمشاهد.

التكرار: من الضروريفى العمل الدرامى التأكيد على بعض المواقف التى يرغب الكاتب فى الحفاظ عليها نشطة فى عقل القارئ / المشاهد ، و أهمها فى هذا العمل صورة الآخر / الغربى / الغريب فاذا

ما تابعنا معا ملامح هذا الآخر كما وردت فى نص صثمان صبرى "شبابنا فى أوروبا" نجد – كما سبق سلفاً – أن المسرحية تفتتح فى مشهدها الأول بشخصيتين لا تظهران بعد ذلك أبداً ، هما جاك و بيير و يدور بينهما الحوار التالى:

جاك: ألم تفكر فى الزواج بعد يا بيير؟

بيير: كلا ياعزيزى فانه يزل باقياً من ميراث عمتى عشرة آلاف فرنك

جاك: ضاحكاً(هاها. ثم يبدأ فى صيد دوطه صرفك هذا المبلغ

و فى المشهد الثانى من الفصل الأول و حين يلتقى كل من عزيز و جلال فى المقهى الباريسى فى سياق ذكر أسباب مجيئ كل منهما إلى باريس يقول عزيز لجلال:

عزيز: أجل فقد غشنا بعض الأطباء الأجانب بمصر الذين لا هم لهم إلا أزدياد حسابهم ، فلا يجدون فرصة لعملية إلا أرادوا أجراءها سواء لزمت أو لم تلزم و الأن أصبحت زوجتى بعد هذه العملية فى غاية الصحة و العافية؟*(٢٥)

فى المشهد الثالث من الفصل الاول عندما تحدث الواقعة و يعلم جلال بك بزواج ابنه من الفرنسية كلير ، و يحاول الصديق عزيز أن يهدئ الأمور بين الأب و ابنه دون جدوى ، نرى الأب يصف كلير بالشيطانة

عزيز: و لكنه يظهر على هذه الفتاة الطهو و حسن الخلق.

جلال: من؟ أهذه الشيطانة (لكلير مقترباً منها – متهكماً) أظنك ياسيدتى وجدت هذا الابله لقمة سائغة تتمتعين بأمواله و يسودك فى بلاده فعملت لاجتذاب فؤاده؟ إنى أهنئك ياسيدتى على نجاحك فى هذه الصفقة(٢٦)

تمكننا النماذج السابقة من الخروج بملامح لصورة الغربى الأجنبى:

أ- هو متهتك منحل يسعى وراء المتعة لا أكثر و لا أقل ، و أن فكر فى الزواج فلكى يتعيش على أموال امرأة (نموذج"١")

ب- هوشيطان يستغل سذاجة و براءة الشرقيين لاستنزافهم و التمتع بخيرات بلادهم (نوذج"٣")

ج- هو مصدر للارتباك لأنه فى نفس الوقت الشافى و الطيب المعالج (نموذج"٢")

فاذا ما انتقلنا لصورة الأجنبى / الغريب ، و المقصود به الأجنبى الذى يقيم بين ظهرانينا فى مصر ، نجد أن له صفة واحدة فقط و هى الغش و الجشع حيث لا هم لهذا الغريب إلاْ جمع المال على حساب أى / كل قيمة كانت (نموذج"٢")

هذا الغريب إشكالى حيث يعبث فى المسافتين المادية و النفسية معكراً صفو توافقهما ، فبقدر ما يقترب مادياً يظل دائماً هناك على البعد معنوياً مخاخلاً القسمة الثنائية المريحة للذات فى علاقتها بالآخر ، أعنى تلك القسمة إلى صديق و عدو و لكن ،ذا ما ظهر هذا الغريب فى سياق من الاحتلال ، فانه يدرج آليا فى عداد الأعداء و يتم إنكاره كفاعل أخلاقى. و كان على المجتمع من خلال فاعليتة أن يدافعوا عن الألفة الاجتماعية بقوة و كفاية حتى ينأبنفسه عن مشكلات دلالية و سلوكية فيعجل باعادة تصنيف الغرباء داخل دوائر الأصدقاء و الأعداء!!

التعريف: التعريف أمر بالغ الأهمية بالنسبة للشخصيات ، و لكن المؤلف عثمان صبرى تعامل مع المسرحية كنص أدبى لا كعرض مسرحى و من ثم شاب التعريف بعض التشويش الذى يلقى بظلاله على المتلقى إذا ما كان مشاهداً ففى المشهد الأول من الفصل الأول نسمع هذا الحوار:

- إنى قلقة ياحسن ، فانى أوجس خيفة.
- خلى عنك وساوس النساء و مخاوفهن ، فهل يمكن أن توجد على الأرض سعادة كسعادتنا (٢٧)

فى هذا الحوار يعرف الكاتب بشخصية الشاب الجالس فى المقهى الباريسى و لا يعرف بشخصية الفتاة : إذاسرعان ما نتساءل هل هى مصرية؟ أم فرنسية؟ بما يعوق التهيئة النفسية اللازمة للمشاهد لمتابعة الحدث

، فالمشهد الأول ينتهى دون أن يرد اسمها على لسان حسن ، بل إن يستعيض عن اسم الفتاة بكلمات من قبيل " حبيبتى: "

- ربما يا حبيبتى و لكن علينا أن لا نستسلم لمثل هذه الأفكار (٢٨)

إن التعريف بشخصية الفتاة يجيىء متاخراً و ضمناً حين يوضحه فى سياق حواره. مع الفتاة التى لازلنا لا نعرف لها اسماً فى نهاية المشهد الثانى من الفصل الأول:

حسن: حقيقتة أن أبى شديد متعصب لمبادئنا القومية القديمة و ربما لا نتفاهم أولاً و لكن ثقى أننى سأنال رضاه عنا (٢٩)

هنا فقط ندرك أن الفتاة أجنبية إذا لم يلجأ المؤلف إلى غرس مؤشرات تتعلق بشخصيتها من قبيل العبارات الفرنسية على سبيل المثال لا الحصر.

و فى الفصل الثانى المشهد الأول نجد هذا الحوار **(إذا ما تابعناه من موقع المشاهد)**

- إنك تحسد اليوم على تبكيرك فى الاستعداد للوليمة.
- ربما. و إنى أرجو أن تكون ليلة مسلية زهراة تسلى صديقى عزيز لأنه يغلب عليه الحزن و الكآبة و لكن أين هو الآن؟
- إنه لم يبارح غرفته منذ الظهر
- سأذهب إذاً فاخرجه منها (يهم بالخروج من اليسار)
- أو [: منادية] رنو.. نسيت أن أقول لك أن آنسة جاءت تريد مقابلتك فى غيبتك (٣٠)

هنا يعرف المؤلف بالرجل واسمه و جنسيته و علاقته بشخص عزيز و هو شخصية كناقد تعرفنا عليها فى الفصل الأول ، و لكن لا يعرف بالمرأة : فهل هى زوجته.. عشيقته؟ إلى الآن لم يقل لنا أى شىء عنها و يستمر ذلك معنا إلى نهاية المشهد. الأمر الذى يستدعى تساؤلنا : هل يعرف الكاتب المسرحى المصرى عثمان صبرى بالرجال فقط

إن الشخصية القوية يجب أن تعرف نفسها مبكراً فى المسرحية ، إذا ما أراد لها الكاتب أن تستحوذ على اهتمام المتفرج! و تاريخ المسرح العالمى حافل بالأمثلة فى هذا الصدد ، ففى مسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير هناك المناجاة التى قامت بها شخصية ريتشارد نفسها ، " الآن ها هو شتاء تذمرنا قد أوجد صيفاً رائعاً من خلال ابن يورك " هذه المناجاة تصف تماماً الذات الجريحة لريتشارد الثالث وفطنته و طموحه فى أن يصير ملكاً.

و فى المسرح هناك ثلاثة طرق للتعريف بالشخصيات:

أ – ما تقوله الشخصية عن نفسها .

ب – ما تقوله الشخصيات الأخرى عن الشخصية موضوع التعريف

ج – ما تفعله الشخصية (٣١)

و فى " **شبابنا فى أوروبا** " يستمر التعريف بشخصية " رنو " من خلال الحوار مع صديقه عزيز ، ففى سياق محاولة " رنو " لإخراج " عزيز " من حالة الحزن التى آلمت به يدور هذا الحوار فى المشهد الثالث من الفصل الثانى:

عزيز: إن زوجتى لن تلد بعد هذه العملية الجراحية و لكن هذا لا يهمنى.

رنو: إذاً فما الذى يشغلك فى سعادتكم هذه ؟ لقد كان يحق لك انشغال البال لو كنت صاحب مصنع أو تاجر مثلى (٣٢)

التعريف هنا ذو ثلاثة وجوه : إذا يؤكد على حزن " عزيز " فاذا لم يكن نابعاً من الوضع الصحى لزوجته ، فلأى سبب؟ هكذا يتساءل المتلقى. إنه تعريف يستثير الخيال و ينشطه. و فى نفس الوقت يعرف بشخصية الزوجة قبل أن نراها فهى امرأة عاقر. أما " رنو " فنستكمل عبر هذا الحوار بقية ملامحه فهو صاحب مصنع.

ويستمر " رنو " فى التعريف بنفسه فى حواره مع صديقه " عزيز ":

رنو: أنا على ذلك أجتهد فى أن استحلف بأعظم الأشياء

عزيز: آه يظهر لى أنه لم تنزل بك مصائب الزمان يا صديقى.

رنو: لم تنزل بى مصائب الزمان! أمتاكد أنت مما تقول؟
عزيز: هذا ما استنتجه من كلامك الآن ، كما أنى سمعت منك أن أباك سلمك فيما مضى جميع ما يمتلك و قد بلغ مليونى فرنك لكى تؤسس به مصنعك و....
رنو: نعم و لكن أتعرف كم صار هذا المبلغ بعد ما استلمته بخمس سنوات لقد كان ربع مليون.
عزيز: آه لقد كنت أجهل ذلك ، و لكن كيف حصل لك ذلك؟
رنو: لئن كنت ذهبت إلى ديجون لكنت سمعت باحدى الخليعات اسمها كلودين و لقد أحببت هذه المرأة.
عزيز: أحببتها كثيراً
رنو: (**بوقار مهيب**) صرفت عليها مليوناً ونصف (٣٣)

الشخصية هنا تعرف نفسها ، فتمارس نوعاً من التعرى النفسى و هو تعرى بالجملة أى ليس قطعة قطعة بما يبعث على التشويق و يولد التوتر فهو يستخف بأعظم الأشياء و من ثم تبدو شخصية عدمية ، أنفق ثلاثة أرباع ثروته على إحدى الخليعات و كان ينوى انفاق الربع الباقى لولا أنها تركته لتتزوج من آخر أغنى ، أما هو فيستمر فى إخبارنا ببقية القصة مع استمرار الحوار مع عزيز إذ تزوج من زوجته الحالية (لازلنا لا نعرف لها اسماً من موقع المشاهد) و التى نرجح أنها تلك المرأة التى حدثته فى بداية المشهد من الفصل الثانى ، و أصبح شريكاً لوالده فى المصنع ، و أنه لا يحب زوجته بسبب سذاجتها و طاعتها العمياء له!! و فى المسرحية نماذج أخرى كثيرة تعرف فيها شخصية بشخصية أخرى مثل " روز " زوجة " رنو التى تعرف بشخصية حميها:

عزيز: إذاً فلنسال المسيو " رنو " الكبير ، و لكن أين هو الآن ؟
رنو: لا شك أنه يشتغل فى مكتبه
روز: (بسخرية) إنه فى الحديقة يدخن ، أتظن يشتغل من الصباح للمساء؟ لقد ساء ظنك يا عزيزى.
رنو: آه كفى يا شرلوت و لا تزيدى. فانك دائماً تعرضين بأبى فى كلامك متناسية جميله علينا.
روز: (لجميلة هانم) ها أرايت؟ ما الذى كنت أقوله لك الآن قبل دخولنا؟
(لرنو) لقد كنت أقص حياتنا العائلية و مشاحناتنا و اختلافاتنا لمدام عزيز فاننا صرنا كعائلة واحدة (لعزيز) و أهم أسباب خلافى مع رنو هو بشأن والده فأنه يعتقد أن أباه على كل شىء قدير لا تاخذه سنه و لا نوم و أنه شخص أرقى من سائر البشر (٣٤)

هنا عرفت روز نفسها و الآخر/ زوجها فى نفس الوقت ، فقد ذكرت أنها دائمة الاختلاف مع زوجها بسبب من والده ، و ينبغى أن نسير هنا أنه عندما نوجد شخصية تعرف نفسها أمام شخصية ثانية تعرف نفسها هى الأخرى فنحن أمام صراع درامى إذن فثمة صراع بين "روز" وزوجها " رنو " على أرضية أبيه:

رنو: آه كلا أنا لم أقل إنه على كل شىء قدير ، و إنما حقيقة ، و انه أكبر نفسا من كثير من الناس.
روز: الحمد لله ها هو قد أقر أمامكم بذلك ، و بناء على اعتقاده هذا قد سلم قياده لأبيه يقوده كطفل فى الثامنة من عمره و هو لا يعصى له أمرا حتى و لو كان ضاراً أو مهيناً لزوجته.
رنو: إن من يسمعك يظن أن أبى جائر عليك (٣٥)

و فى المسرحية مثل أوضح للصراع الناشىء عن تعريف كل شخصية لنفسها ، و ذلك عندما يعرف أن عزيز هو والد كلير و يطلب هو من زوجة صديقه رنو أن تعرض على كلير مساعدة مالية تصلها كل شهر على أن تظل مختفية ، و ذلك لوضع عزيز فى الهيئة الاجتماعية و مركزه كقاضٍ ، نجد هنا أن اختلاف وجهات النظر بين أوكتاف والد زوج روز بين الأخيرة يعرف الشخصيتين خيرَ تعريف عبر صراعهما يوضح التعريف عزلتها حتى زوجها " رنو":

أوكتاف: اسمع يا بنى. أن كل فضيلة ليست إلا إحدى التقاليد فكلما تلاشى تقليد تلاشت معه فضيلة وما أعجب إلا من أنه كيف لا يشعر أفراد الهيئة الاجتماعية الراقون بالهوة العميقة التى يسقون إليها مجتمعهم الإنسانى.

روز: أما أنا يا أبى فانك تعلم أنى لست راقية لدرجة تمكننى من البحث عن اتجاه سير المجتمع ، على أنى لا أهتم بذلك مطلقاً و إنما أكتفى للتميـيز بين الناس باعتبار سلوكهم و أغراضهم و طيبة قلوبهم.
أوكتاف: أرى أن هواء دينار قد أكسبك فصاحة لم نعهدها فيك من قبل.
روز: ربما يا أبى و لذلك ترانى لا أريد مبارحتها.
عزيز: و ما رأيك فى الموضوع يا "رنو"؟
رنو: كرأى أبى فانه لا يمكنك الآن و انت فى مثل سنك و مركزك الظهور بهذه الفتاة فى الهيئة الاجتماعية.
عزيز: و أن أيضاً مصمم على ذلك و آسف أن أخالف فى ذلك السيدة زوجتك
رنو: إنها ياعزيزى تفكر دائماً كما قلت لها من الوجهة النظرية البحته لا من وجهة الحياة العلمية الواقعة.
روز: ليت شعرى. الإنسان قلبان و إحساسان و ضميران؟ أيعقل أن يكون الرجل والد فتاة حقيقة ثم لا يكون فى الحياة العلمية؟ إما أن تكون زوجى و أنا زوجتك نظرياً و علمياً و إما أن لا نكون كذلك. فاما أن تكون قبعتك فوق رأسك و إما أن لا تكون (٣٦)

فاذا ما انتقلنا إلى (ج) أى ما تفعله الشخصية فسنجد فى هذا الفعل الوسيلة الأكثر أهمية لتعريفها ، ذلك أن الشخصية هى الفعل ، كما أن الفعل هو الشخصية إذ لا يمكن أن ينفصلا. إن اللقب ترتديه الشخصية ليس مهماً فعلى سبيل المثال يحمل عزيز قاضٍ و لكنه أبعد ما يكون عن العدالة إذ لا يرغب فى الاعتراف بابنته غير الشرعية لا تهتز صورته التى رسمها لنفسه سنوات طوالا ، بل و يمارس نوعاً من الاحتيال أبعد ما يكون عن شخصية رجل القانون فينتزع منها صورته التى سبق و أن أعطتها أمها حتى تبقى ذكرى هذا الأب ماثله فى ذهن الابنة ، و ذلك بالطبع حتى ينفى أى صلة لكلير به إذا ما أثير الموضوع ، فى سلوك لا يختلف من قريب أو من بعيد عن سلوك أى مجرم عادى:

عزيز: كم أنا معجب بك يا ابنتى العزيزة ، أنظرى إلى إذاً و تأملى فى جيداً حتى لا تنسى وجه أبيك ،ذا طال بيننا الفراق.....
كلير: إن صورتك فى عهد شبابك مطبوعة على صفحة ذاكرتى لا أنساها مطلقاً يا سيدى و ذلك لأنه كان عند والدتى صورة لك و أنت في العشرين من عمرك ، طالما تأملت فيها بل و .....
عزيز: آه (يمسكها من كتفيها متأثراً) أحقاً كنت تفعلين ذلك؟ و هذه الصورة أين هى الأن؟ أتركتها هناك؟
كلير: كلا فهى معى هنا مع أوراقى.
عزيز: (يأخذها بلهفة و يتأملها مندهشاً) ماذا أهذا أنا؟.....أه يا لها من صورة (يهم بوضعها فى جيبه).
كلير: (تمسك بذراعه لمنعه من وضع الصورة فى جيبه) آه كلا فانك ستتركها لى؟
عزيز: كلا فسأحفظها عندى.....
كلير: أواه! كلا كلا هذا لن يكون. لن تكون قاسياً إلى هذه الدرجة. هذه الصورة هى الشئ الوحيد الذى يذكرنى أن لى والداً كما لسائر البشر إنها آخر تذكار بقى عندى أمتزجت عليه قبلاتى مع قبلات أمى المسكينة فأتوسل إليك أن لا تحرمنى منها. أواه هل قدر على أن أحرم حتى من صورة الأب؟(٣٧)
المقارنة: المقارنة بين الشخصيات من وسائل التأكيد التى يعتمدها المؤلف المسرحى ، فلإنان الخير يقابله الشرير كما يحدث فى النوع المليودرامى على سبيل المثال.

وفى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" نجد الكاتب عثمان صبرى يلجأ إلى مثل هذه المقارنات فالأب المحافظ على التقاليد يقابله الابن حسن الخارج عنها المطالب بتثويرها ، كما أن روز زوجة رنو التى مالت

إلى زئر نساء يدعى دوكونراد ، عقاباً لزوجها على انغماسه فى العمل و إهماله الشأن العاطفى ، تقابلها جميلة زوجة عزيز بك التى تحاول انقاذها مما هوت فيه وتردت إليه:

جميلة: لولا ثقتى بطهرك لكان عندى ما يدعونو إلى الاشتباه فى....

روز: و أنت أيضاً و أظن عمى و كل الناس فليشتبه فى العالم أجمع فلا يهمنى.

جميلة: و لكن فلنتكلم بصراحة فهل تنكرين إنه كثير التودد إليك و أنت لا تقابلين ذلك منه بنفور؟

روز: لا أدرى... ربما.. لا أدرى فقد أعمى الضجر بصيرتى فاطلقت لنفسى العنان جريا وراء سعادتى لا الوى على شئ....(٣٨)

وتبدو الفراقات واضحة بين المرأتين إذا ما مضينا فى الحوار:

روز: لقد عافت نفسى الفضيلة الباردة و العفاف الجامد. لا لن أقوى على الرجوع إلى معيشتى القديمة فهى عذاب جهنمى لن أظل فى دار لم تردد جوانبها صدى كلمات حب و لن أظل أمينة لزوج لم تدخل فى نفسى ابتسامته النور و الانشراح.

جميلة: لو أن كل الزوجات فى مثل أفكارك لما بقيت امرأة أمينة لزوجها فمن منا معاشر الزوجات لا تصادف فى طريق سعادتها الزوجية النكد و العقبات؟ (٣٩)

المقارنة هنا تتعدى الشخصايت لتصبح مقارنة بين الغرب و الشرق ، بين أهمية الحفاظ على التقاليد و مغبة الخروج عليها و تحطيمها ، بل نلمح فى الحوار بين روز و جميلة هجوماً صريحاً على فكرة المساواة بين الجنسين ، كفكرة مستقرة فى الغرب لم تنتج إلا التشاحن و البغضاء بين الرجل و المرأة!!

جميلة: أما أنتن أيتها الأوربيات فقد أثرت فيكن العلوم الحديثة و المدنية فأصبحت الواحدة منكن لا تريد أن تنقض عن الرجل قيد شعرة تطالبه بكل الحقوق و المساواة واقفة له وقفة لند للند ، فلم يعد مجتمعكم مكوناً من نوع واحد فيه الذكر و الأنثى يتكاملان و يتعاونان على المعيشة و إنما أصبح مكوناً من نوعين مختلفين يتعاركان و النفوذ و الياقء فلا غرو إذا نتج من ذلك الرجل و المرأة العداء و الشفاء (٤٠)

و بالطبع هناك مقارنات أخرى أشرنا إليها عرضاً ، ففى مقدمة المسرحية مقارنة بين شخصية حسن الجادة و الشاب الفرنسى العابث ، علاوة على مقارنة أخرى بين كلير و غيرها من النساء الفرنسيات ، و هى بالطبع مقارنة لصالح كلير ، التى نكتشف جذورها العربية الإسلامية فى نهاية المسرحية ، و من لا ندهش من صدقها و حبها و تطلعها الدائم الى العمل و الحفاظ على بيتها حيث تسعى إلى تدعيم أركانه فى مشاركة حقيقية لزوجها / حبيبها حسن. أن وضع كلير إشكشاشليا فى مسرحية "**شبابنا فى أوروبا**" إذ وبينما ترد عمليا – من حيث لا يحتسب الكاتب عثمان صبرى – على منطق جميلة زوجة عزيز بك ، فتؤكدعلى أن علاقات المساواة و المشاركة بين الرجل و المرأة أفضل من تلك الأخرى المبينة على التراتبية و الانصياع ،إلا أنها – أى كلير – و فى نفس الوقت ثمرة للتفاعل بين الشرق و الغرب ، و هو تفاعل تم بغير الطريق الشرعى ، لتصبح أمام معادلة فريدة من نوعها ، ذلك أن الاعتراف بكلير ابنة لعزيز بك و اضفاء الشرعية عليها ، يعتبر بمثابة الغاء لكل ما مدحناه فيها منذ قليل إذ أن هذا الاعتراف يمر عبر بوابة التقاليد أولاً و أخيراً!!

مقارنة المشاهد: من أجل الحفاظ على المشاهد فى حالة من التيقظ و الانتباه لابد من عمل مقارنة بين المشاهد ، فالمشهد الطويل لابد و أن يعقبه آخر قصير و المشهد الجاد يعقبهآ أخر جدية ؛ و هكذا. و قد نجح عثمان صبرى فى إحداث التنوع بين المشاهد فيما يتعلق بالطول و القصر و كمثال على ذلك نأخذ المشهد الثانى من الفصل الثانى الذى يتكون من ثلاث شخصيات هى "روز" و"رنو" و "عزيزبك".

روز: هاهو. لقد خرج اخيراً من وكره.

عزيز: لقد كنت مضطراً لكتابة هذه الخطابات.

روز: أعطنى إياها لأكلف خادماً برميها فى صندوق البريد.
عزيز: ها هى (يعطيها الجوابات) شكراً لك يا سيدتى
(تأخذ مدام روز و تخرج من باب اليمين) (٤١) هنا ينتهى هذا المشهد لنجد أننا أمام مشهد آخر طويل لا مجال لذكره الآن. إلا أنه يؤخذ على الكاتب "**شبابنا فى أوروبا**" أنه يتركنا لحظة لتهدأ مشاعرنا ، إذ يلجأ فى غالبية مشاهده إلى غرس مؤشرات تستدعى من جديد تساؤلات من جانب المتلقى ، فعلى سبيل المثال نجد أن الكاتب يصر على مضاعفة الضغوط التى سبق و مررنا بها من جراء المواجهة العنيفة بين جلال و ابنه حسن فى المشهد الثالث من الفصل الاول و ذلك فيما يتعلق بشخص عزيز بك فى المشهدين الرابع و الخامس على التوالى / و هو بالتالى لا يترك لنل فسحة من الوقت لنهدأ و نتأمل جيداً أحداث الصدام الذى سبق و شهدناه للتو....
ففى آخر مشهد الرابع و عندما حاول عزيز بك تسكين الخزاطر المشتعلة يضع المؤلف على لسانه ما يثيرنا و يقلقنا:
عزيز: كل يظن نفسه تعساً و الآخرين سعداء و لو عرف بلواهم لهانت عليه بلوته. فما هى يا سيدى إلا وجوه ضاحكة لو قرأ الحكيم ثنايا جباهها لعلم من خطوطها أنها تغطى أدمغة مستعرة و قلوباً أفعمها البؤس و البلوى. (٤٢)
وكذلك الحال فى بداية المشهد الخامس ، عندما يجرى الحوار بين حسن و كلير فى المقهى الباريسى حول عزيز بك:
كلير: ما أطيب هذا السيد! أنى لأشفق عليه فانه تظهر عليه علامات ألم دفين
حسن: لقد فهمت ذلك من كلامه و أظن أن أفاضل الناس هم أكثرهم آلاما (٤٣)
الحوار: الحوار الجيد هو أداة التحول فى مجال المسرح ، إذ أنه يحدث عندما تتلاقى الأدوار ، بل انه يحرك هذه الأدوار و يؤدى إلى تغيرات و تحولات غير متوقعة. فكلما تقدم الحوار بطريقة جدلية فلسفية فان الشخصيات ة الأفكار و الكلمات تغير من أشكالها و معانيها (٤٤)

يمد الحوار الجيد المتفرج بما يريده لمعرفة الزمن و الخلفية الخاصة بالشخصيات و كذلك بالاتفاقات التى يعقدها الكاتب مع المتلقى حول أسلوب السرحية. و لكن و قبل كل شئ يخلق الحوار الجيد أحداثاً و يغير من ديناميات احبكة و يبدل حيوات الشخصيات. ولا يجب على الحوار أن يحرك الفعل و كفى و لكن عليه أولاً أن يحدد الشخصيات ، فهوية الإنسان لا يحددها طريقته فى الحوار و هو أمر لا يتماثل فيه اثنان (إلا لو أراد الكاتب تأثيراً كوميدياً ما) فكل له طريقته فى الالتقاء و اختيار و تكوين الجمل و هى كلها مفاتيح للشخصية "و فى غالبية المسرحيات يجب على الحوار الجيد أن يغير من أزمان الفعل بشكل مستمر:
- لابد أن يشرح ما سبق و حدث.
- لابد أن يصف ما يحدث.
- لابد أن يرهص بالفعل المستقبلى ؛ أن يعد بما يحدث(٤٥)

وهناك نقطة بالغة الأهمية ، فالحوار هو المنصة التى ينطلق منها الدافع لحركة المتناقضات و الأصوات المتباينة. و لكن عبر هذا الحوار المتناقض ينبثق الاجماع إذ ما تم كفالة ضمانات الفهم و التواصل و الشفافية. و على الحوار نقيضاً للايديولوجيا " بل من المؤكد أنه نقيض الايديولوجيا التى تستهدف التربية العقائدية و على خلاف الايديولوجيا فان الحوار لا يتطلب التعبير الكامل عن عقيدة ما أو شرحها إذ أن خلق العقيدة يحتاج إلى نظام صارم ، نوعاً من القهر و الإصرار على نص العقيدة (٤٦)

و فى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" تتمايز الشخصيات ايديولوجيا و يختلف منظورها للناس و الحياة و المجتمع ، و لكن لم يضع المؤلف على لسان شخصياته الا لغته ، فها هى امرأة فرنسية تدعى فينويل تقول "لله درك يا سيدى" وفاته – أى المؤلف – أن يضع على السنة بعض الشخصيات خاصة الفرنسية بضع كلمات بهذه اللغة خاصة و أنها كانت شائعه فى مصر آنذاك و سنحاول فى هذا الحيز أن نرصد بعض أنماط الحوار التى لجأ إليها الكاتب عثمان صبرى و هى:

الحوار البرهانى: حيث يعرض لوجهات نظر الشخصيات و مواقفهم مستنداً "فى ذلك إلى العقل ، و يتميز هذا اللون من الحوار بالتركيب الجيد من الناحيتين اللغوية و البلاغة و تكون فيه مدخلات الشخصيات عبارة عن كلام متصل و طويل بحيث يجاوب كل منهم الأخر بشكل متوازن (٤٧).

و هناك عدة أمثلة على هذا النوع من الحوار بين أوكتاف والد رنو و روز زوجة ابنه:

أوكتاف: إنا قد أصبنا هنا بفئة من الكتاب سممت أفكار بعض الناس فجعلتهم يعتبرون آية فى المدنية و الرقى كل ما من شأنه القضاء على الأسرة و الأخلاق و الشرف حسب تقاليدنا القديمة (لروز) ماذا كانت تقص علينا صديقتك تلك التى كانت معنا فى العشاء أول أمس؟ ألم تحكى لنا عن صديق لها مرض فاجتمع على فراشه أمه و خليلته و من ذلك الوقت صارتا صديقتين لا تفترقان.

روز: و أى ضرر فى ذلك؟ أليس هذا أحسن مما كانت أمه الشريفة العظيمة طردت خليلته العاهرة الحقيرة و ينشأ عن ذلك موت الرجل من قلة الاعتناء به و شدة افتكاره بخليلته؟(٤٨)

و هناك نماذج أخرى من ذلك النمط من الحوار مثل الحوار بين (جميلة) و واحدة من "ضيوف المسيو رنو" هى "فينويل" ، و هو حوار عن الحجاب:

فينويل: انى مندهشة يا سيدتى من أن أرى مصرية فى زيك و هيئتك لأنى أسمع أن النساء عندكم مستعبدات يلتففن فى ملاءات سوداء لا يظهر منهن إلا عيونهن و لا يسمح للمرأة ان ترى رجلاً غير زوجها حتى ولا ابنها إذا بلغ سن الحلم بينما الرجل يتزوج عندكم من النساء العدد الذى يريده و ذلك حسب أوامر آلهكم محمد.

جميلة: تريدين نبينا محمد. أنى لا أعرف يا سيدتى من الذى يشيع عنا مثل هذه الوشايات الكاذبة عندكم فانى أجتمع فى بلدى بابنى و أخى و أبى و بكل أقاربى بالحالة التى انا أمامك عليها الآن و كل ما فى الأمر أنى إذا أردت الخروج أرتديت ملاءة سوداء حسنة الزى و غطيت الجزء الأسفل من وجهى بقناع رقيق مثل الفوال عندكم(٤٩)

حوارات تراجيدية شعرية: و تتكون "من تتابع تداخلات متساوية و متوازية بين المتكلمين (٥٠) فكأننا نشاهد مبارزة بين البراهين ، إذ يتمسك كل من المتحاورين بمنطقة و قد يستخدم نفس الكلمات ليهزم بها خصمه فى عبارات قصيرة مكثفة و قاطعة ، مثل هذا الحوار الذى دار بين اثنين من ضيوف "المسيو رنو":

فينويل: لم تظهر عليك الكآبة هكذا؟

جونل: كأنك لا تعرفين السبب.

فينويل: كلا فمن أين لى ذلك؟

جونل: لم لا ترضين بزواجنا فى أقرب وقت؟

فينويل: أهذا ما يكدرك؟ و لم هذه السرعة؟

جونل: و لم هذا التأجيل؟ لقد تضايقت من وحدتى فى حياتى الداخلية

فينويل: و ما عليك فى ذلك ما نتقابل كل يوم فكأننا زوجان.

جونل: و لكنك تنسين شيئاً مهما ينقصنا فلو سمحت به لما ألححت عليك فى الإسراع بالزواج؟

فينويل: أى شئ؟ (فاهمة) آه ، حقا إنك وقح (٥١)

حوارات محادثية قصصة فى كوميديا الصالون: و يتجه إلى نوع من الحوار هدفه التسلية على خشبة المسرح ، و غالبية الأحداث تحكى فقط أى لا تقع على خشبة المسرح و يستخدم الحوار فقط للتعليق و يخلو من التوتر الدرامى. و نجد فى هذا النوع عدة أمثلة سنكتفى بأحدها فى المشهد التاسع من الفصل الثانى:

رنو: ألم تصحب المسيو دوكونراد معك؟

ميل: سيحضر و لكنى سبقته لأنه آت راجلا فأنت تعرف دوكونراد مولعا بالرياضة البدنية (يتقدم فيحيى الجميع) و لكن أتعرفون ما جرى له أمس؟

فينويل: ما الذى جرى له؟ فلا علم لى به؟

رنو: ولا أنا
ميل: إذا فاسمعوا ، لقد جلس على طاولة القمار فى النادى الساعة التاسعة و بقى إلى الساعة الثانية بعد منتصف الليل فخسر مائتى ألف فرنك.
رنو: حقا أنها لخسارة هائلة.....
ميل: و لكن الحكاية لم تتم بعد فانه ذهب فأكل قليلاً هادئاً ضاحكاً ثم عاد الساعة الثالثة فما بلغت الرابعة و النصف صباحاً حتى خرج من النادى و فى جيبه المائتى ألف فرنك التى خسرها و هى كا ما يمتلك ، إذ أنها ثمن قصر أسرة كونراد الذى آخر ما بقى من حطام الدنيا.
روز: أتذكر أنى رأيت هذا القصر فهو بالقرب منا فى مقاطعة الكوت دور إلا أنه مهجور و قد أخذ فى الخراب.
ميل: هو ما تقولين يا سيدتى فهو من مقاطعة الكوت دور
أوكتاف: و لكنى أخشى أن ثمن قصره لن يبق معه طويلاً لو استمر على هذا الحال.
جونل: هذا لا يهم فتفليس رجل مثل كونراد إعلان له ليس خرابا ، فان هناك عشرات السيدات من جميع الأعمار ينتظرون فقره بفارغ الصبر حتى يتزوجنه و يقدمن له ثروتهن. و ذلك لأن اسمه قديم من أسرة و له مبارزات و زير نساء و انتحرت من أجله امرأة(٥٢).
الحوار الإخبارى: وهو حوار بلا مواجهات جدلية و كان فى مسرح العصور الوسطى حواراً تعليمياً ينشر الحجة العقيدة (٥٣) ، و قد استخدمه كثيراً المؤلف عثمان صبرى ، و من أهم نماذجه ذلك الحوار الذى دار بين عزيز بك و جلال بك حال لقائهما فى المقهى الباريسى:
عزيز: و ما أخبارك عن مصر؟
جلال: البلاد على وشك أزمة مالية فان دودة القطن و الآفات الزراعية فتكت بمحصول القطن هذا الام فتكا ذريعاً فتأخرت الايجارات و أصبح الفلاح فى حالة يرثى لها.
عزيز: مسكين سوء حال الفلاح لم يكفه إضطهاد الأغنياء و اهمال الحكومة حتى تحاربه الطبيعة بآفاتها.
جلال: إن سوء حال الفلاح يا عزيز ناشئ من اهمال الرؤوس المفكرة و فساد الطبقة الغنية المثرية. ولا أذهب بعيداً فأنظر مواطنينا الذين ينزحون إلى هنا و هم نخبة الأمة و خلاصتها و عليهم محض آمالها أنظر كيف يرجعون إلى بلادهم كما جاءوا لم يزدهم إلا تفنناً فى فجور يبوثة فى وطنهم كفاه منه ما فيه. (٥٤)
حوارات الهوى و الحياة: إذ يمكن يصاغ هذا النوع على شكل المونولوج و نجد أوضح أمثلته فى مسرح شكسبير و مسرح القرن السابع عشر فى فرنسا (السيد لكورنى) إذ يعبر هذا النوع من الحوار عن الصراع الكائن داخل الإنسان مثل هوى السلطة أمام الواجب (مكبث) و ما هو عائلى و ما هو اجتماعى (روميو و جوليت) و ند بعضاً منه لدى عزيز بك فى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" حيث يتصارع داخله واجبه تجاه ابنتع الطبيعية كلير و متطلبات وضعه الاجتماعى إذ يشغل مكانة مرموقة فى المجتمع بالعمل كقاض:
عزيز: (حزين) آه لقد أهاج اسرور و الضحك كامن أشجانى أواه لقد سجلت على نفسى الشقاء ، فلا طاقة لى على حضور مجلس الهناء ، و كيف أنعم و أضحك أنا الأب الفظ الغليظ القلب النذل الذى ترك ابنته بين يدى امرأة ، عاجزة وسط بلد نتلاطم الأمواج! فرنسا كم تذكرينى بتلك البنت التعسة التى ربما كانت تعلننى الآن و هى تئن فى شقائها و أنا لا أجسر أن أضمها إلى صدرى خوفا من سهام المجتمع الإنسانى فيا للشقاء (٥٥)
هذا و لم يستخدم عثمان صبرى تمطين آخرين من أنماط الحوار هما حوار الانعكاس الكوميدى و الحوار التصويرى فى الواقعية النفسية.
الشخصية: إحدى القواعد الهامة هى أن تكون الشخصيات قادرة على ذب اهتمام المتفرج. ذلك أن المتفرجين إنما يذهبون إلى المسرح ليروا إنعكاسا ليس بليداً لذواتهم. فالشخصية الأكثر تشويقاً فى المسرح هى التى لها احتجاجات عظيمة و مشاكل كبيرة و تمتلك أعظم الإمكانات للفعال. إنها الشخصية القادرة على الإمساك بزمام حياتها الخاصة ، حيث تصبح هذه السيطرة

بمثابة المكسب الصعب فهى نتيجة للنضال و من ثم تستحوذ على انتباه لمتفرج و تستشير تعاطفه حيالها. إن اللقب الذى قد يتقدم الشخصية ليس مهما ، فالأهمية فقط بما تفعله هذه الشخصية حيث يتولد اهتمام المتفرج من خلال مألوفية الهدف الذى تسعى وراءه الشخصية. و ينبغى أن نذكر هنا تراتبية مسرحية فى جدولة أهداف الشخصيات ذلك أن الأهداف الملموسة أفضل دائما من الأهداف المجردة (٥٦)

و فى " شبابنا فى أوروربا" لعثمان صبرى كانت علاقة حب و السعى إلى تنويجها بالزواج هى الهدف الذى سعى إليه كل من حسن و كلير و هو الهدف الذى جوبه بالعديد من العقابات أهمها كانت عقبة المتمسك بالتقاليد جلال بك. و كذلك فالأهداف الايجابية أفضل من الأهداف السلبية ، فانجاح علاقة الحب بين حسن و كلير هدف إيجابى ، و كذلك سعى كلير إلى إيجاد عمل هدف إيجابى ، أما جر رنو من قبل روز زوجته الى الحياة الخالية من بذل الجهد و العرق استسلاماً للمتعة فهدف سلبى و بالتالى تفشل الشخصية فى إجتذاب تعاطفنا معها بينما تكتسب روز هذا التعاطف عندما تمد يد المساعدة لكلير و عندما تحاول لقناع عزيز بك بالاعتراف بابنته غير الشرعية و مواجهة مجتمعه و أهله و زوجته.

و بنظره سريعة على تاريخ الشخصيت الدرامية العظيمة يمكن التأكيد على عدة نقاط:

- محبوبة هى غالبية الشخصيات الدرامية التى تطبع فى الذاكرة و لكننا مع عثمان صبرى نفشل فى أن نحب ما افترضه الكاتب و ما تحيز له ، فشل فى أن نحب جلال بك الذى يتنتصر فى نهاية المسرحية ، وذلك لجفاف منطقة و تخلف ذهنيته و تبنيه لمواقف ضد المرأة و بالتالى ضد انطلاق المجتمع برجاله و نسائه. أيضا لم نحب أوكتاف والد رنو ، رغم ادانتنا العقلية لحياة الترف التى ابتغتها زوجة ابنه روز و التى نجحت فى إستمالة رنو إليها ، فيبيع نصيبه فى المصنع و يركن إلى حياة تخلى من أى معنى.
- قدرة الشخصية على جذب الاهتمام عبر التمتع بالعاطفة القوية أو البديهية الحاضرة و هو ما يتوفر فى الجانب الآخر من شخصية روز التى تعبر عن مشكلتها مع زوجها بما يمسنا وجدانياً ففى حوار لها مع أوكتاف والد زوجها تقول:

روز: أما أنا يا أبى فانك تعلم أنى لست راقية لدرجة تمكننى من البحث عن اتجاهسير المجتمع على أنى لا أهتم بذلك مطلقاً و إنما اكتفى للتمييز بين الناس باعتبار سلوكهم و أغراضهم و طيبة قلوبهم (٥٧).

وكذلك تستطيع جميلة هانم بما أوتيت من خيرية بدت فى مواقفها تجاه كلير و رغبتها الأكيدة فى مساعدتها و الحدب عليها ، تستطيع تحويل الاهتمام إليها و استقطاب تعاطفنا لا لشئ إلا لصدق أحاسيسها التى مست أوتاراً داخلية فينا:

جميلة: نحن الزوجات المصريات لا نطالب أزواجنا بحقوقنا و إنما نقنع بما يمنحونا منها شأن الضعيف مع القوى. (٥٨)

وعندما تتحدث مع روز عن حياتها فى مصر:

جميلة: أنظرى إلى مثلاً. فهل أما أسعد منك حالاً أبداً فأنى شبه سجينة فى منزلنا بمصر. (٥٩)

وعندما تتحدث كذلك عن كونها امرأة عاقر:

جميلة: سأظل محرومة من رؤية ابتسامة طفل تضئ جوانب دارنا و من ضحكته تنعش قلوبنا (٦٠)

إذا مارست الشخصية أفعالاً شريرة ، يجب أن يقترن هذا الشر بجاذبية شخصية (كاريزما) إن ريتشارد الثالث على سبيل المثال قاتل و مغتال و فعل كل شئ للحصول على التاج ، إلا أن الحياة فى نفس الوقت قد عركته فهو أحدب و مشوه اليد ، و هو المفكر الأكثر ذكاءاً فى القصر الملكى ، و يتميز و يتمتع بالفكاهة فتعاطف مع إحساسه الجريح بالعدالة و هومالم يحدث معنا تجاه شخصية عزيز بك ، الذى نراه فجأة يمارس أفعالاً هى على العكس تماماً ضل المؤلف عثمان صبرى يبينه طوال الوقت؟ نحن لا نعترض على

رجل القانون للاحتيال فهذا وارد و لكن كان على الكاتب أن يتاطأ معنا نحن القارئين / المتفرجين ، لا أن يصدمنا على النحو الذى حدث لنا فتفشل الشخصية فى نيل أى أهتمام من جانبنا.

إن السبب الرئيسى فى فشل أى مسرحية يمكن إرجاعه إلى عجز الكُتَّات المسرحيين عن توفير العناصر الآتية بالنسبة لشخصياتهم:

أ) أهادف قوية بشكل كاف.
ب) عقبات تتميز بالصعوبة المطلوبة.
ج)الفرص.(٦٠)

كما ذكران سلفاً أهداف فى "شبابنا فى أوروبا" عقدها الكاتب عثمان صبرى لكل من كلير و حسن ، اذ يسعيان إلى تأكيد حبهما بالزواج ، و قد حققنا بعضاً من هذه الأهداف إلا أن سعادتهما لم تكتمل اذ كان والد حسن جلال بك لهما بالمرصاد مشكلاً عقبة كؤود فقطع المبالغ المالية التى كان يرسلها لابنه لمساعدته على استكمال دراسته الحقوقية فى باريس ، لينشأ أمام حسن و كلير هدف جديد ، إذ يتعين عليهما البحث عن عمل لاستكمال مسيرتها فى الحياة الأمر الذى يقود كلير الى رنو الذى يحل عزيز بك و زوجته جميلة ضيوفاً عليه ، و كانت والدة كلير قد أوصتها قبل أن يتوفاها الله أن تذهب إلى صديق والدها رنو إذا ما احتاجت الى شئ بعينه.

إن وجود عزيز لدى رنو يمثل فرصة مقنعه عقلياً أدت إلى اكتشاف كل من كلير و عزيز بك حقيقة الصلة التى تجمعها و هو يسهم فى تعقيد الحدث إلى حد كبير كما وفر الكاتب عثمان صبرى فرصة أخرى فى الفصل الأول من المسرحية و ذلك عندما ألتقى كل من عزيز بك و جلال بك صدفه فى المقهى الباريسى تكون هذه الفرص قد عقدت الصلة الواجبة بين أطراف عديدة فى المسرحية.

الحبكة و الحبكة الفرعية: الحبكة ، هى ترتيب الأفعال لرواية قصة المسرحية. و أبسط طريقة لوصف أية حبكة ، هو بعمل قائمة لكل أفعال المسرحية (٦٢)، و هنا يمكننا أن نقول أن الكاتب المسرحى عثمان صبرى ، بدأ من وضعية أساسية Basic Siyua tion حدثت قبل رفع الستار ، و تتمثل فى قصة حب بين مبعوث مصرى لدراسة القانون فى فرنس ، و يدعى حسن و فتاة تدعى كلير. و قد انتهت قصة الحب هذه بالزواج ، دون أن يخبر حسن أى أحد من أهله خاصة أبيه.

إذن هذه الوضعية التى يبدأ عندها الفعل فى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" هىبمثابة تجمع للمواد القابلة الإشتعال. أما اللحظة التى اختارها عثمان صبرى كى يبدأ عندها المسرحية أى الوضعية الاستهلالية Initial Situation فهى لحظة مجئ والد حسن إلى فرنسا ، و بالطبع ما يثيره هذا المجئ من مخاوف لدى كلير خاصة و أن هذا الوالد متشدد و حريص على التقاليد. هذا اللقاء يتم فى مقهى وقد جاء بمحض الصدفة إذ بينما جلس حسن و كلير يتباحثان فى أمر الوافد الجديد "الأب" يصل فعلاً و يجلس مع صديق له يدعى عزيز إلتقاه أيضا صدفه. لم ير كل من الأب و الإبن بعضهما البعض و لكن بالطبع نتوقع فى كل لحظة أن يقع أى منهما ببصره على الآخر. و فى انتظار للحظة المتوقعة ، نكتشف أن كير هى ابنه طبيعية أى ولدت سفاحا لتصبح المشكلة مضاعفة.

وما أن يهم الحبيبان بالخروج من باب المقهى ، الا ويقع المقدور و يرى الأب ابنه و هذه هى لحظة الاشتعال الفعلية إذ يظن أن من برفقته واحدة من بنات الهوى الفرنسيات و لكن الابن حسن يقدمها له على أنها زوجته ، م هنا ينفر البركان و يقذف لهباً و ناراً و يتهم ابنه بالخروج على التقاليد و تدمير المجتمع ، و يتهمه الابن من ناحية بعدم مراعاة العادالة مع أسرته ساء الأم التى طلقها دون إبادء أسباب واضحة ، أو الأخوات البنات الاتى لم يفكر حتى فى تعليمهن ليعايش ظلام الحجاب و الاحتجاب و ينتهى و ينتهى

الصدامالمروع بأن يتبرأ الأب من ابنه وسط محاولات الصديق عزيز بك الذى كان يجالسه فى المقهى وقت حدوث الواقعة دون جدوى.

و ينطلق الأب بعدما صب جام غضبه على حسن مقرراً قطع المعونة المالية ، التى كان يرسلها إليه لإتمام تعليمه الحقوقى. فما كان من عزيز بك الا أن أعطاه مبلغاً من المال و هنا قررت كلير البحث عن عمل وسط معارضات من حسن الذى يتخلص تماماً من قيود التقاليد التى تمنع المرأة من العمل إلا أنها تقنعه بأفكار المساواة و المشاركة فيرضخ لتفكيرها فى نهاية الأمر ، و ينتهى الفصل الأول.
و إذا كانت النظرية الأدبية ، تطلق على تنظيم الأفعال الذى تقوم به الحبكة تسميه "الاستربتيز" أى التعرى قطعة قطعة ، فان ما نشاهده فى الفصول الثلاثة الباقية.
ويدور الفصل الثانى فى منزل المسيو "رنو" الريفى الذى حل عليه ضيفاً عزيز بك صديق والد حسن جلال بك. و يعمل المسيو "رنو" على تسلية صديقه "عزيز" ، لإخراجه من حالة الحزن و الكآبة التى اعترته و لتى إلى الآن لا نعرف لها سبباً و إن كنا قد بدأنا نمسك بالخيط من أوله ، فهذا الحزن من قبيل غرس المؤشرات ، و هو ما يستدعى تساؤلنا: ما علاقة عزيز بك بما حدث فى الفصل الأول ، فقد رأيناه كصديق لوالد حسن "جلال" إذا فتمة رابطة ، و هل هو والد كلير المحتمل؟ و تخبر روز زوجة المسيو رنو زوجها بأن آنسة جاءت و سألت عنه فى غيبته و لم تشأ ترك اسمها.

و فى المشهد الثالث من الفصل الثانى نعرف الأسباب التى جاءت بعزيز بك إلىفرنسا ، حيث أتى لعلاج زوجته من العقم. و يعرض رنو على صديق دراسته عزيز أن يبقى ضيفاً لمدة شهر و لكن نعرف من رد عزيز ان رنو نفسه سيغادر قصره الريفى للعودة إلى مصنعه فى ديجون حيث العمال معتصمون مما يستدعى تواجده هناك

نبدأ فى هذه اللحظة فى الدخول إلى حبكة أخرى تتعلق برنو الواقع فى المسافة بين أبيه و زوجته ، إذا يمسك كل منهما بذراع منه و يجذبه إلى ناحيته ، و الرجل واقع تحت هذا الضغط و لا حول له و لا قوة ، فإن مال ناحية أبيه و عمله غضبت زوجته و إن مال ناحية الزوجة و حياة الدعة حزن أبوه الذى نعرف أنه قد أعطى رنو مبلغ مليونى فرنك ليؤسس مصنعه و أنه – أى بنو – قد وقع فى حبائل امرأة خليعة جعلته ينفق مليونا و نصف المليون فرنك لتتزوج من رجل غنى آخر ، فما كان من الأب إلا أن تدخل بسرعة إنقاذ ابنه من هذه المحنة حيث انشأ من جديد مصنعا و صارا كل منهما شريكين فى هذا المصنع ثم تزوج من روز.

هنا تبرز قيمة صراع الواجبات الواقع فيه "رنو": الواجب تجاه أبيه الذى ساانده و عضده فى محنته و أنقذه من وهدته ، و الواجب تجاه زوجته التى تحس بأن هذا الأب قد جار هلى حياتهما الزوجية بحيث لم يتبق لها أى شئ.

و هنا تجدر الإشارة أن الكاتب عثمان صبرى لم يتبن مطالب معقولة بالنسبة لروز فى صراعها مع والد زوجها أوكتاف فهى تتهمه بالتدخل فى مصاريف ابنه الشخصية و يرفض إقامتها هى و زوجها فى باريس فى حين أن مصنعه فى ديجون ، و كان المقصود من ذلك أن يمنع تعاطفنا مع هذه الشخصية.
و فى سياق أحاديث الصالون بين الضيف و مضيفه ، يتذكر كل من عزيز و رنو أيام دراستهما للقانون سوياً ،و هنا يذكر رنو عزيز ببائعه الكتب التى تدعى لولوت و التى سبق و أحبها عزيز. هنا تبدو الرابطة كأوضح ما تكون بين ما سبق فى المسرحية من حوادث هنا و الآن و لكنها رابطة نخمنها ، فربما كانت لولوت هذه والدة كلير. يالها من نتيجة إذا ما كان عزيز هو والد كلير المحتمل ، نتساءل: هل هذا اصدر تعاسته و ألمه؟ ينسج المؤلف هنا بدقة خيوط التواطؤ مع المتلقى حيث لا يعتمد إلى مفاجأة على الإطلاق و ليزامن بين عنصرى التشويق و التوتر فى المسرحية.

و فى المشهد الخامس من الفصل الثانى تشتكى روز لجميلة زوجة عزيز بك من إنصراف زوجها عنها إلى العمل بدافع من والده و تعلن أنها ستمنح نفسها لأول عابر يدق عليها بابها.

و فى هذا السايق لا يكف أوكتاف والد رنو التهكم و السخرية من ابنه و هى سخرية باطنها نوع من الابتزاز الشعورى:

أوكتاف: "موجها كلامه إلى عزيز بك" شبان اليوم ليسوا بشبان و إنى من جيل غير هذا الجيل ، لم تنتشر فى أيامنا الخلاعة و تعاطى الأدوية بسبب و من غير سبب ، لقد كنا رجالاً أما أنتم.... يوه "مطبطبا على كتف ابنه رنو" إذهب يابنى و أرح نفسك و تمتع ولا تهتم بأمرى(٦٣)

يرسم المؤلف دوائر صراع بين العاطفة و الواجب عند رنو ، المتوزع كما سبق و ذكرنا بين واجبه تجاه أبيه الذى وقف إلى جانبه عندما ألمت به الملمات حتى استقام على قدميه و عاطفته حيال زوجته ، حيث فشل رنو فى عمل توازن بينهما بما يؤسس لحياة مبنية على دعامات قوية و هكذا فقد دخلنا إلى الحبكة الفرعية.

و الواقع أن عدداً كبيراً من المسرحيات بها حبكات فرعية مثل فارسات جورج فيدو فى فرنسا و التى يعتقد الباحث أنها أثرت بدرجة كبيرة على عثمان صبرى ، فاننا نرى فى تلك الفارسات أعداداً لا حصر لها من العشيقات و الجيوجوهات ، زبائن الأوتيلات و الخادمات علاوة على أزواج و زوجات و محققى شرطة.....الخ و كل منهم يلاحق هدفه الخاص ، و كذلك نرى انطون تشيكوف حبكات متعددة و لكن هناك دائماً حبكة مركزية بمثابة العمود الفقرى الذى يلملم كافة الخطوط الأخرى ، ففى بستان الكرز كانت الحبكة المركزية ممثلة فى مثلث الحب الذى يشبك و يجدل فى ضفيرة واحدة كافة الخطوط الأخرى فى المسرحية.

و إذا كانت وظيفة الحبكة أن تدفع الشخصيات تجاه نقطة الهجوم طارحة أسئلة درامية ، محرضة على أهداف و على تؤدى إلى تعقيدات ، فان وظيفة الحبكة مزدوجة:

- إمداد الحبكات المنفصلة و الصغيرة بفعل ذاتى يدفع بها قدما لذروتها الخاصة و نتيجتها الخاصة.
- تزويد الحبكة الرئيسية بالترديدات التيمية و الدرامية التى تصب فيها. (٦٤)

و فى مسرحية " شبابنا فى أوروبا " نجد أن ثمة ترديداً لأهمية التقاليد لدى جلال بك والد حسن ، و لدى أوكتاف والد رنو. و لكن بينما تنتصر التقاليد فى الحبكة الرئيسية بإشهار كلير لإسلامها و نطقها بالشهادتين، فان التقاليد ممثلة فى أوكتاف تخسر معركتها ، و يستسلم رنو لحياة الدعة و الخلاعة و الإستهلاك.

هكذا أراد عثمان صبرى أن يكسب معركته و ينتصر على الغرب فى رؤية لا تاريخية ، و كأنما يعلن أن نهايته آتيه لا ريب لأنه انفصل عن التقاليد التى مثلت الدافع إلى العمل الذى أدى بدوره إلى التقدم و المدنية!! أى أن الترديدات التيمية قد عملت فى مسرحية "شبابنافى أوروبا" بطريقة عكسية ، و هى نقطة تحسب للكاتب و إن كنا لا نوافق على مضمون طرحه. أما ما يؤخذ على الحبكة الفرعية فى هذه المسرحية فهو شغلها لحوالى ثلثى فى حين تشغل الحبكة الرئيسية الثلث الباقى على أقصى تقدير!!

وإذا هنا عدنا إلى تدوين الأفعال فى المسرحية نجد أن الحدث يتعطل تماما فى المشهدين السابع و الثامن من الفصل الثانى ، فعندما يدعو رنو و زوجته مجموعة من الضيوف على مائدة العشاء ، تستغرق المسرحية فى نقاشات كان الفصل الأول – من خلال الحوار بين عزيز و جلال – قد أفاض فيها ، و تتناول قضايا مثل الحجاب و وضعية المرأة فى الشرق ، بين هجوم من قبل ضيوف رنو ودفاع من جانب جميله هانم زوجة عزيز بك.

و فى المشهد العاشر من نفس الفصل يظهر المسيو دوكونراد و هو زير نساء و مقامر و كان زميلا لكل من عزيز و رنو فى مدرسة الحقوق و يتمتع بجاذبية لدى النساء.

فى المشهد الثانى عشر تظهر كلير مرة أخرى و تقابل رنو الذى كان صديقاً لأمها بائعة الجرائد فى باريس ، و تذكرة بأمها و تعلمه بأنها نفس الشخص الذى جاء إليه سلفاً و لم توفق فى مقابلته. نكشف هنا أن

كلير تعرف اسم أبيها ، فهو الذى سبق و خمنا ، أى عزيز بك. و تطلب كلير من رنو أن يساعدها فى إيجاد عمل شريف ، هنا يبدأ الحدث فى التصاعد التدريجي و تبرز أسئلة جديدة: هل سيلقى عزيز ابنته؟ و ما هو موقف عزيز من تلك الابنة التى ظهرت فجأة؟ ثم ما موقف زوجته جميلة و قد فوجئت بأن له ابنة طبيعية؟ هل سيعترف عزيز بكلير أم سينكرها و يمضى فى حياته غير هياب؟ و أخيراً هل هذا الحدث فى حياة عزيز هو مصدر الآلام التى رأيناه عليها؟

يوفر هذا المشهد مجموعة من المعلومات:

- إن كلير لديها صورة لأبيها و هو في العشرين من عمره.
- إنها لم تحاول الاتصال به طوال ثمانى عشرة عاماً.
- إن عزيز نفسه يعلم أن لديه ابنه ، و هو الأمر الذي يستدعى اسئلة جديدة:

لماذا لم يحاول هو الاتصال بابنته؟ هل كان يشك مثلاً فى أنه الأب الحقيقي؟ هل كان يشك فى سلوك حبيبته الفرنسية والدة كلير؟

تعلن كلير في هذا المشهد أيضاً عن عدم رغبتها في إقامة أي اتصال مع أبيها ، فهي لن تسعى إلى مضايقته ، فالرابطة التى كانت تجمعهما هى الأم ، أما و قد ماتت فلا سبيل لهما معاً. يخبر رنو كلير بأن أباها موجود في ضيافته و بأنهما يظللهما سقف واحد ، فترجوه الأخيرة بألا يخبره بشيء عنها ، و أنها لو تعرف بوجوده ما أتت إلى رنو ساعية إلى مساعدته لها في إيجاد فرصة عمل ، و تطلب أن يحافظ رنو على سرها ، بما يكبرها في نفسه و يجعله مصمماً على مساعدتها في العمل كمربية أطفال أو معلمه.

و فى المشهد الثاني من الفصل الثالث تخبر مدام فنيوبل المسيو رنو و هى إحدى ضيوفه بأنها وجدت عملاً مناسباً لكلير لدى مدام أورزاكو البرازيلية غير أنها يتعين أن تسافرمعها إلى البرازيل ، و يطلب " رنو " منها أن تمهله الوقت ليستطيع رأى كلير فى مسألة السفر هذه و فى هذا المشهد أيضاً يعرض " جونل " خطيب " فنيوبل " على " رنو " شراء المصنع بسعر مغر.

و فى المشهد الثالث من الفصل الثالث يرسم المؤلف صورة للاجتماعيات الفرنسية في أوائل القرن العشرين ، و ذلك لإدانتها بالطبع ، ففي نهاية المشهد يلتقى "جونل "و "دوكونراد " و هما من ضيوف " رنو ". و كنا قد رأينا قبل ذلك إرساء من قبل المؤلف لغيرة " جونل " على " فنيوبل " من " دوكونراد " ، و لكن ما أن يتقابلا الآن إلآ و يبد أن سوياً في الخوض في عرض " رنو " ، ذلك أن " جونل " الغيور يريد أن يزيح " دوكونراد " من أمام خطيبته فنيوبل ليضعه أمام زوجة رنو وروز وجهاً لوجه و بالتالي ليسهم في تعقيد الحكبة الفرعية التي تتناول العلاقة الزوجية المتدهورة بين " رنو " و " روز ".

و فى المشهد الرابع من الفصل الثالث يلتقى " دوكونراد " مع " روز " و يضرب "دوكرنراد " كذئب نساء محترف على الوتر الحساس عند روز ألآ و هو انصراف زوجها عنها إلى العمل إلا أن الأخيرة تصده ، فينتهى المشهد على خلاف ما بدأ به إذ نرى استسلاماً فجائياً من جانب " روز " لكلام " دوكونراد " بل إنها لا تبدى إلآ بعض المقاومة المصطنعة " لدوكونراد " بقبلها إلى أن دخلت " جميلة هانم " زوجة " عزيز بك " و ضبتهما متلبسين في نهاية المشهد.

و فى المشهد السادس من الفصل الثالث يستمر المؤلف في عقد المقارنات بين الشخصية المصرية النسائية ممثلة فى " جميلة " و نظيرتها الفرنسية كما هي في شخص " روز " ، ليبرز التفوق الأخلاقي المصري عبر تقنية الأحاديث الجاذنبية (Aside).

جميلة : (**لنفسها**) آه المسكينة! أنها تغرق في بحر الأثم و هي لا تشعر. (٦٥)

و فى المشهد السابع من الفصل الثالث يخبر " رنو " زوجته " روز " بأنه قد وجد عمل اً" لكلير " ابنه " عزيز بك ". و يوفر هذا المشهد معلومات عن والدة " كلير " ، فقد كانت من النساء العاملات لا الخليعات ، و هى امرأة حرة كانت قادرة على اختيار الرجل و فق ما يمليه عليها وجدانها ، فتخلص له و تمعن في الأخلاص.

تفاجيء روز زوجها بأنها قد ذهبت " لكلير " فى الفندق ، و قد و جدت فيها ما ينبيء عن اللطف و الرقة و الالتزام. و تخبره كذلك برفضها لأن تسافر " كلير " إلى الأبد غريبة (البرازيل) للعمل لدى قوم غرباء بلا مال أو حماية من أى نوع بينما يتنعم أبوها بالمال و المركز؟. تنقل هنا روز القضية إلى نساء فى

مواجهة رجال ، لا شرق فى مواجهة غرب ، فعندما يحاجج " رنو " بأن " كلير " لا تريد أن تحطم هناءة أسرة سعيدة إن ظهرت فى وسطها خاصة و أن الشرقيين قوم متعصبون تجاه قضايا من سبيل الابن و الابنة الطبيعيين ، تتهمه " روز " بأنه يضع نفسه موضع صديقه " عزيز " و بالتالى لا يستشعر حرجاً أخلاقياً بتشجيعها على السفر إلى البرازيل و الخروج نهائياً من حياة " عزيز بك. و هنا تطلب "روز" من زوجها أن يخبر صديقه عن أحوال ابنته التي لا يدرى من أمرها شيئاً ، الا أن " رنو " يصر على موقفه خاصة و انه قد وعد " كلير " بالا يذكرها مطلقا عند أبيها و أنه مضطر إلى الالتزام بوعده، و هنا تسخر منه " روز " و تعلنه بأنها قد أخبرت " عزيز " بكل ما يجهله عن ابنته ، و انها فعلت رغبة منها فى إسعاد فتاة تعسه.

و فى المشهد الثامن من الفصل الثالث يشكر " عزيز بك " لروز " حسن صنيعها أى إخباره بأمر ابنته " كلير " ، معرباً عن قلقه في نفس الوقت من الوضع الذي وجد نفسه فيه ، فقد اتى لهذه الضيعة وسط الريف الفرنسى للراحة و الاستجمام فاذا بماضية يتجمع أمامه وزلة صباه تمثل امام عينيه و منة ثم فهو ينعى حظه فهو طالما تعرض لوخز الضمير إذ أنه اضطر للسفر عائداً إلى مصر مخلفاً ابنتة لم تزل بعد قطعة لحم حمراء ، ثم يعرب عن أسفه لزواجه ، فقد كان من الأفضل أن يعترف بابنته و يكر عائدا بها إلى مصر ، إلا أنه خضع في النهاية للضغوط التي تربطه بالهيئة الاجتماعية التي تتمثل فى :

- مجتمع متعصب.
- نقاد و أصدقاء بغتابون.
-مواطنون يقدحون و أب و أهل يلومون و يقاطعون.
- أعداء يذمون و يشتمون.
- أسرة شرعية من الواجب تأسيسها.
- طموحه هو نفسه كعزيز إلى المجد و الجاه حيث تقف زلة الصبا هذه أمام تحقيقهما.

يعلن " عزيز " ان ابنته كانت ضحية لكل تلك العوامل ، لكن هذا لم يمنع من تعرضه لتبكيت الضمير ، و هو ما دعاه للعودة إلى فرنسا بعد خمس سنوات من مغادرته لها ، محاولاً البحث عن الإبنه المفقودة ، ألآ أن الأم كانت قد ارتحلت عن باريس دون أن تخلف أي أثر. و يعرب عن أمله في أن يتمكن مما لم يقدر عليه فى الماضى ، فيطلب من " روز" أو "رنو" أن يتطوع أحدهما لمقابلة "كلير" و ابلاغها بأن "عزيز" مسئول من هذه اللحظة عن تدبر أمور معيشتها ، و أنه سيرسل لها مبلغاً من المال كل شهر و سيوصى لها بشئ من الميراث ، و أنه ليس فى وسعه أن يقدم لها أى شئ آخر حرصاً على زوجته و مركزه.

و فى المشهد الحادى عشر يخبر "أوكتاف" ابنه"رنو" بأن ثمة أنباء سيئة ترد من المصنع ، فهناك اضرابات و اعتصامات من جانب العمال و يخبره كذلك بضرورة سفرها إلى ديجون على الفور و يوافقه "رنو" الرأى و هنا يحدث التصادم بين "روز" و حميها ، إذ تطلب "روز" أن يسافر "أوكتاف" إلى المصنع وحده تاركاً "رنو" ، إلا أن الأب ينتحى بابنه جانباً و يطلب منه السفر معه و بضرورة أن يصطحب زوجته "روز" إلى "ديجون" فالجو المحيط بزوجته فاسد ، خصوصاً و ان دوكونراد يحوم حولها.

كما سبق و ذكرنا يحاول المؤلف عثمان صبرى هنا أن يقيم دعائم صراع بين الواجب و العاطفة لدى "رنو" فالواجب يحتم عليه أن يسافر مع والده لمباشرة أعمال المصنع و العمل على فض الاضراب و الاعتصام الذى يقوم به العمال ، و عاطفته تجاه "روز" تستلزم البقاء بجانبها لينعمها بقليل من الهدوء ، و هو الصراع يبدو مصطنعا إلى حد كبير ، فالاضراب ظرف قاهر لا يمكن لأى عاقل مهما بلغت درجة حبه لزوجته ورغبته فى إرضائها أن يتجاهله ليمضى إجازته و كأنه لا شئ هناك ، كما أنه من المستحيل فى مثل هذا الظرف ان تطلب زوجة تتحلى بقليل من الحكمة أن يتخلى زوجها عن مصدر رزقه و يمكث إلى جانبها فقط كى تستشعر عدم إهماله لها و اهتمامه برعايتها أراد المؤلف من زيف الحبكة الفرعية اصناعيتها أن يكون تعاطفنا موجه إلى الأب "أوكتاف" إلا أنه فشل فى ذلك أيضاً لأنها شخصية افتقرت إلى التشويق و تميزت بالرتابة ، و بدت كما لو كانت متعالية ساخرة فى جانبها الأخلاقى و هو أمر يبعد المتلقى

تماما عن التعاطف معها ، بل إنه يتعاطف مع "روز" فمع ضعف منطقها فيما يتعلق بموضوع الصراع ذاته إلا أنها تمسك بزمام أمورها و تستقطب إعاجبنا بموقفها من "كلير":

روز: باستئمان "كلير" لك على سرها و بتعهدك على مساعدتها صرت مسئولاً عنها و عن مستقبلها ، فانظر ما أنت صانع بفتاة أنت وصيها أمام الله و الضمير. يجب عليك أن تقول لأبيها كما هو و توقظ فيه حنان الأب و تحضه على أداء واجبه فلربما وجد لذلك حلاً أحسن منك فهو رجل طيب شريف.

رنو: إنه يتألم فلن أزيده آلاما.
روز: لقد أعمت الصادقة بصيرتك فتنبه.
رنو: لن أفعل قلت لك.
روز: و لكنى أنا قد فعلت.
رنو: (مندهشا) ماذا؟ ماذا تقولين؟
روز: لئن كنت قد أهملت أنت واجبك فأنا لم أهمل ، أجل لقد ذهبت إلى عزيز بك
رنو: (بتلهف) و أخبرته؟
روز: بكل شئ إلى آخر كلمة(٦٦)

أن الحبكة الفرعية هنا تلغى ركنا أساسياً فى العلاقة بين المتلقى و شخصياتها أولاً و هو ركن التطابق ، فمثل هذا الصراع لا يجسد رغباتنا على الإطلاق و لن نرى فيه انعكاساً لذواتنا و بالتالى أربك تعاطفنا مع الشخصيات أطراف الصراع. و إذا ما عدنا إلى تسلسل الأحداث نجد أن يطلب من زوجته أن تعد الحقائب إلا أنها تعلن أنها لن تسافر و بأنها ستبقى فى رفقة "عزيز بك" و زوجته ، فيكيل "رنو" إليها الاتهامات إذ ستبقى لترتاد الحفلات الليلية التى تتصف بالخلاعة و يلمح إلى "دوكونراد" بالطبع ، ثم يلين و يقر معترفاً باهماله لها طيلة سنوات و يعدها بتغير الأحوال و انه سيصحح من نفسه مستقبلاً ، على أن تصبحه إلى المصنع ، فترفض "روز" متعللة بأنها لا تثق فى وعوده فما كان منه إلا أن أعلن عدم سفره هو الآخر إلى "ديجون" و لكنه يطلب منها الا تذهب إلى وليمة جونل التى يحضرها "دوكونراد" فى مظهر من مظاهر الغيرة ، الا أن "روز" ترفض ذلك أيضاً فيمسك برقبتها معلنا أنها ستسافر معه حتى لو اضطر إلى خنقها. و الغريب و بطريقة بالغة المصرية هو أن تعرب "روز" فى المشهد الثالث عشر من الفصل الثالث لجميلة عن سعادتها المفرطة بعد ما رأت من امارات الحب الكثير!!

و فى المشهد الأول من الفصل الرابع يصل خطاب من "جلال بك" إلى "عزيز" يخبره بوصوله إلى دينار.

فى المشهد الثانى من نفس الفصل تخبر "روز" "عزيز بك" رفض "كلير" البات قبول أى مساعدة منه مفضلة العيش من كدها و عملها. و عندما يبدى "عزيز" استغرابه من موقف "كلير" تجيبه "روز" بان ابنته تتمتع بعزة نفس خاصة و أنه لم يطلب حتى رؤيتها و من ثم فهذا سبب كاف لأن تشعر بأنها – أى كلير – غريبة عنه و من ثم لا تستطيع قبول مساعدته المالية. إذ يتساوى معها قبول منحة أى رجل غريب قد يصادفها فى الشارع ، معلنة أنها لن تقبل مثل هذه المساعدة الا فى حالة اعترافه بها و لو بشكل غير رسمى

و فى المشهد الرابع تطلب "جميلة" من "روز" عدم عصيان زوجها ، فواجبها يحتم عليها السفر معه إلى "ديجون" حيث المصنع ، و ان بقاءها فى دينار يعرض شرفها للاتهام خاصة و أن "دوكونراد" يحوم حولها. و تجيب "روز" بأن الأمر كله بين يدى "رنو" فاما أن يمد يده لينتشلها و هى لما تسقط بعد فى طريق الهوى الفاسد أو ستلقى بنفسها إلى قاع الهاوية.

فى سياق الحوار بين "جميلة" و "روز" تخبرها الأخيرة بسر "كلير" و الظروف التى صاحبت ميلادها و كل التفاصيل الأخرى من قبيل معرفة "عزيز" بوجود "كلير" فى قصر مضيفة "رنو" و محاولته رشوتها بالمال كى تختفى من حياته ، و هنا تصاب "جميلة" بالدهشة من سلوك زوجها الشريف طيب

القلب!! و فى مواجهة الحل الذكورى تقرر السيدتان إيجاد حل ثان على طريقتهما ، "فجميلة هانم" ستلعب دور السيدة البرازيليو "مدام اورزاكو" التى من المفترض أن تعمل "كلير" تحت أمرتها ، ربما كى تتمكن "جميلة" من إصدار حكم صائب عليها.

وفى المشهدين السادس و السابع تكشف "جميلة" "لكلير" و هو ما يفزع الأخيرة غير أن "جميلة" تهدئ من أمرها فهى لا تحمل لها أو لأمها بغضا ، و تعلمها بأنها لم ترزق بالذرية التى تستوعب حنانها ، و ربما تكون "كلير" هى المجال الذى وفره الله لها لاستيعاب هذا الحنان بما يخفف عن المرأتين معا و هنا تلقى "كلير" بنفسها فى أحضان "جميلة" ،فيدخل"عزيز" و تصعقه المفاجأة ، و يطلب امرأته بالصفح و المغفرة ، أما جميلة فتعرب عن سعادتها بظهور ابنه لزوجها و ان مشكلتها بسيطة و إن كانت تتطلب الاجتهاد فى حلها.

يخبر "عزيز" "جميلة" بأنه قد تم تدبير الأمور جميعها ، فاذا كانت "كلير" لم تقبل بهبته ، فان الفقر سرعان ما يعضها و يجعلها تعدل عن قرارها ، و أنه ينوى أن يترك لها مبلغاً من المال مع "رنو" ليشترى لها منزلاً لتتزوج به و تعيش سعيدة!! و من ثم يتعيين على "جميلة" أن تنسى موضوع "كلير" برمته. و لكن ترفض "جميلة" هذا الاقتراح و تعلن أن مسكن البنت هو دار أبيها و هو ما يرفضه "عزيز" تماماً حرصاً على موقعه الاجتماعى و مركزه القضائى متعللاً بأن "لكلير" أطواراً و نفسية و أفكاراً لاتتلاءم معهما ، و يختلف الزوجان لكل منطقه ، فجميلة تعانى من الوحدة الساعات الطوال و ربما ارتأت فى "كلير" هدية بعث الله بها إليها لتعينها على الأوقات المؤلمة ، و ربما لم ترد لها الأقدار أن تكون أما حقيقية ، فلتكن اذن أمومتها على مستوى التخيل ، و يتصاعد الجدل و يحتدم الخلاف و هنا يعلن عزيز عن شكه فى نسب الابنه إليه ، الا أن زوجته "جميلة" كا نت له بالمرصاد و فندت شكوكه معلنة ان خوف "عزيز" من الرأى العام جعله ينحط مسلكياً إلى حد غنكار ابوته و أنه – أى "عزيز" إذ كان سيستمر على إنكاره "لكلير" فانها ستتخذها ابنة لها ، و لن تعود إلى مصر إلا بصحبة "كلير" و انها أصبحت ترى أن مدام لاتوشى "روز" على حق فغطرسة الأزواج و احتقارهم لإرادة الزوجات إنما بلغت حدوداً لا تطاق.
ينهى "عزيز" هذا الجدل معلنا أنه سيتفاوض مع الفتاة ، فاذا ما تم اتفاق بينه و بينها فلا دخل لأحد فى علاقة أب مع إبنته ، مع وعد فى نفس الوقت لزوجته جميلة بالنزول على إرادتها و اصطحاب "كلير" عائدين إلى مصر فى حالة فشله فى الوصول إلى اتفاق معها.

و فى المشهد الثامن من الفصل الرابع تقابل "كلير" "عزيز" وجها لوجه ويدرك كل منهما أنه سبق والتقيا فى المقهى فى باريس و يتأكد "عزيز" من أن ابنته زوجة لابن صديقه "جلال بك". و فى هذا المشهد تعطى "كلير" "لعزيز" درساً فيما يمكن تسميته بالأخلاقيات الاجتماعية ، فالقضية ليست فى مال يبعثه إليها فهى و زوجها يريدان – رغم عوزهما – أن يتعيشا من عملهما ، وعن طريق هذا العمل يسعيان إلى تكوين ثروة و لذلك فزوجها حسن سيسافر معها إلى البرازيل يقر "عزيز" بذنبه و يخبر "كلير" انه قد بحث عنها و عن أمها و لكن كانت الأم قد ارتحلت عن باريس. و بالطبع لم يكن موقفه هذا خالصاً كان يرانى و يناور فقد سمعناه فى بداية المشهد يقرر أن يأخذها بالحيلة اولاً:

عزيز: لم ظهرت هذه الشقة تنغض حياتى؟
آه سأسحقها إذا آبت ، فلنأخذها اولا بالحيلة(٦٧)

كأن إقرار "عزيز" بالذنب قد مس وتراً لدى "كلير" فقلبت ما سبق و رفضته من ناحية قبولها مساعدة "عزيز" المالية و هو فتح الباب على مصراعية لتنازلات آخرى من جانبها

- على "كلير" أن تخبر "جميلة" برفضها الاقتراح الخاص بالعودة معهما إلى مصر و رغبتها فى العيش مستقلة بعيدة عنهما ، بل و ستكتفى بما يقرره لها والدها عزيزمن مساعدات مالية.

وعندما تخبر "كلير" أباها بأن لديها صورة له عندما كان فى شرخ الشباب ، يتحايل عليها ليسلبها صورته بحيث لا يتبقى لديها صورته بحيث لا يبقى أى دليل يشير من قريب أو بعيدإلى أبوته لها ، و هنا تنهار "كلير" كلية و يحدث كذلك تحول فجائى فى موقف "عزيز" من النقيض إلى النقيض فيأخذ "كلير" بين ذراعيه و ينتهى المشهد على هذه الوضعية حينما تدخل "جميلة" و "روز".

و فى المشهد التاسع من الفصل الرابع يتلقى "عزيز" تهانى كل من زوجته و "روز" و من جانبه يكلب من "كلير" أن تذهب و تأنى بزوجها "حسن" ، و هنا تعلم "جميلة" أن "كلير" متزوجة من ابن صديق "عزيز" . و كذلك يتحرى "عزيز" عن محل إقامة "جلال بك" و فى أى من الفنادق يحل حيث سبق و أبلغه فى خطاب سابق أنه سيصل "أمس".

و فى المشهد العاشر من هذا الفصل يعاود المؤلف الكر إلى الحبكة الفرعية حيث يدخل "رنو" مسرعا لاهثا ليخبر زوجته "روز" بمفاجأته المذهلة ، فكبرهان على حبه باع نصيبه من المصنع "للمسيو جونل" و بذا أصبح متفرغا لحبها!!

و يستمر كرم واريحية "المسيو رنو" معنا فى المشهد التالى فهو و زوجته سيعيشان فى باريس تماماً كما أرادت ، و أنه قد اشترى السيارة الرولز التى طالما تمنتها زوجته "روز".

و فى المشهد الثانى عشر يلتقى الجميع فى محل إقامة "عزيز بك" فى دينار و يتقابل "جلال بك" وجها لوجه مع ابنه "حسن" و يعلن رفضه التصالح معه إلا أن "عزيز بك" يخبره بان "كلير" إنما هى ابنته و بباقى القصة التى سبق و تابعناها ، إلا أن "جلال بك" يستمر على رفضه و عناده بحجة أن "كلير" هى ابنة سفاح ، علاوة على هذا فهى أجنبية مسيحية ، و هنا يخبر "حسن" "كلير" بموقف أبيه من قضية اختلاف الديانة و رفضه لوجود دخلاء فى الأسرة ، فتشهر "كلير" إسلامها و تتلو الشهادتين لتنتهى المشكلة و يضمها حموها إلى صدره و يهتف الجميع: فليحى السرور. و تنتهى المسرحية.

البناء Structure : أشرنا فى الحبكة إلى ما يسمى بالوضعية الأساسية و الوضعية الإستهلالية. و فى الحقيقة فهما معا من أهم عوامل التمايز بين الكوميديا و التراجيديافى تخط لكل التمايزات السطحية التى تعلق بالموضوعات التى يعالجها كل منها ، أو تلك التى تتصل بالاختلاف بين الشخصيات الكوميديا و الأخرى التراجيدية وصولا إلى الأهداف التى يتوخاها كل شكل منهما.

ومن ثم فالحدث الدرامى تتحد كفاءته بمدى قدرته على حشد و تكثيف كل حالات الحدث بحيث تتغلغ فى الوضعية الأساسية.

إن هذه السمة للحدث الدرامى ، و ما ينطوى عليه من أهمية خاصة للوضعية الأساسية تبرز بدرجة كيرة من الوضوح و التحديد حل العقدة الذى ينطوى على أهمية كبيرة فى تنظيم الشكل الدرامى ففى حل العقيدة يكاد الحدث الدرامى يعود مرة أخرى إلى الوضعية الأساسية ، و يصطدم بها مباشرة ، و فى حل العقدة بالذات يتم الاظهار النهائى و الكامل و الكشف عن طبيعة التحولات و التغيرات التى تحققت كنتيجة من نتائج الحدث بكلمة أخرى الكشف عن خصائص بنية حدث الدراما نفسه (٦٨)

ويجئ حل العقدة فى التراجيديا بالتناقض مع الحالة التى نجدها فى الوضعية الأساسية ففى "أنتيجونا" نتساءل من الذى دفن جثة بولينيكس ، انه كريون الذى سبق و أمر بتركها عرضة للتدنيس. أما فى الكوميديا فان العقدة يكر فى كل مرحلة من مراحل تطور الحدث عائداً إلى الوضعية الأساسية مع استثناءات قليلة عند ارستوفانيس على وجه التحديد الذى تبنى مسرحياته إستناداً إلى أن البطل يقيم نظاماً جديداً ما "يقلب" (حسن تعبير الأغريق القدامى) جانباً من العلاقات الاجتماعية المألوفة عالية سافلة(٦٩)

أما فى المسرحية التى نحن بصددها فان كاتبها عثمان صبرى حل عقدتها أو أنهى صراعها كنقيض للوضعية الأساسية التى تبدأ من الخروج عن التقاليد و الرغبة فى التغيير لدى الابن حسن الذى يتعلم القانون فى باريس ، و الذى تحصل على أفكار ترقى من شأن المرأة و تعلى من قيم الحرية و المساواة و

التعايش رغم الإختلاف بل و ينفذ ما يؤمن به عمليا من خلال اقترانه التى بكلير التى هى فى نفس الوقت أجنبية و ابنة طبيعية.
لم يأخذ "حسن" "كلير" بالنسب أو بزلة الأم ولا بضعة الحال الاجتماعية مقارنة مع منزلة أسرته فى مصر. تعامل "حسن" مع "كلير" كانسان فى مقابل إنسان فى رفض مقنع للتواريخ و القيود و الضوابط الاجتماعية التى تنال من حرية مشروعة هى فعل الاختيار لامبنى بالطبع على الفوز العقلى الدقيق من بين عناصر عالم مضطرم.

تنتهى هذه الوضعية الأساسية الى النقيض تماماً ، إلى رؤية ترى العالم واحداً ، أو بعبارة أخرى تسعى إلى فرض إرادة الوحدة فلا مجال للمختلف عنصراً أو ديناً فالقضية برمتها تنتهى بأسلمة "كلير" و نطقها للشهادتين ، و هى بالطبع أسلمة شكلانية بعيدة تماماً عن رشوخ لهذا الدين فى أعماق النفس و هذا تلتفت إليه "كلير" بنفسها:

عزيز: اعلم ياعزيزى أنه ظهر لنا أن كلير زوجة ابنك إنما هى ابنتى.
جلال: (مندهشا) آه! و كيف ذلك؟
عزيز: لقد ثبت عندى ذلك إذ رزقتها من فتاة فرنسية أيام دراستى هنا.
جلال: أى أنها ابنة سفاح؟
عزيز: أجل إنها ابنة طبيعية و لكنى سأعترف بها و أعلمها كابنتى.
جلال: (بعد تفكير لحظة) من الأسف أن هذا لا يؤثر على مركزى فى الموضوع مطلقا فمازالت هذه الفتاة أجنبية مسيحية بل لقد زاد الطين بلة بكونها ابنة سفاح أيضا فيا للفظاعة (ناظراً الى حسن) ويا للانحطاط.
عزيز: كيف!! كيف تكون أجنبية و أنا أبوها مصرى فدمها من دمى و جنسها من جنسى؟ أما أنها مسيحية فمن حسن الحظ أنه يمكن تغيير الأديان.
حسن: أن أبى ينعى عليك يا عزيزتى اختلاف دينك عنا مما يجعلك دخيلة بيننا.
كلير: و لكن مادام أبى مسلماً و زوجى مسلما فكيفلا أعتنق نفس دينهما؟ فأنا أيضاً مسلمة منذ الآن.
عزيز: (يضمها إلى صدره) مرحى يا ابنتى.
حسن: و ليكن اسمك "عزيزة".
عزيزة: نعم عزيزة ،(عزيز الجلال) فأنا الأن أقدم لك يا سيدى ابنتى مصرية مسلمة منتسبة فى فهل ترفضها زوجة لابنك؟
جلال: كلا و لكن قولوها الشهادة أولاً.
حسن: أى شهادة.
جلال: شهادة الإسلام ، شهادة أن لا إله إلا الله و أن محمد رسول الله (٧٠)
إنها هندسة اجتماعية قائمة على استراتيجية المج الذى يوفر شيئين:
أولا: الحفاظ على التركيبة الهرمية و تأكيد شرعيتها و العمل على ثباتها و هذا بالطبع خط موجه إلى الداخل ، و هو ما نلاحظه على مستوى الحبكة الرئيسية.
ثانيا: ممارسة فعلى الإزاحة و الإقصاء تجاه الجماعات الأخرى و تجريدها من مزاياها النسبية، و بالتالى من كوامن قوتها على المستوى الصورى ، و هو خط موجه إلى الداخل و الخارج معاً ، و هو نلاحظه على مستوى الحبكة الفرعية حيث يحسم الصراع و يحل التناقض بين "روز" و "أوكتاف" (والد زوجها) لصالحها و ينحاز رنو / الزوج إلى حياة الدعة و الاستهلاك: بيع المصنع و سكنى باريس علاوة على شراء السيارة الرولزرويس الباهظة الثمن فالعالم الغربى ذو التكوين المعقد و الذى يحتوى عناصر متباينة و متضاربة تتفاوت صعوداً و هبوطاً يختزل من بعد واحد ترفى استهلاكى بما يحقق سقوطه على المستوى المعنوى عندنا نحن المسلمين ، فنرتاح و نضمن ذاتا استعلائية تكتفى بكل الانتصارات الصورية كذلك ، ليمضى الواقع فى الخطوط المرسومة له غربيا لتصبح المعادلة كالتالى:

انتصارنا الصورى فى مقابل هزيمتنا المادية الفعلية. أن هذا بالتحديد هو ما يلقى بظلال من الشك الكثيف على "النهاية السعيدة" فى مسرحية عثمان صبرى "شبابنا فى أوروبا" و يحملنا على التساؤل:
هل انتصار التقاليد على القيم التى أشار إليها كاتب المسرحية فى سياق الصراع بين الأب و ابنه بالفصل الأول من المسرحية ، و التى تؤكد على مبادئ المساواة بين الرجل و المرأة و الحرص على تعليم الفتيات و الإعلاء من شأن الاختلاف الذى لولاه لانعدم مجال الاختيار من أساسه و هو أمر الذى ينتهى فى آخر درجات السلم إلى استبعاد عمل العقل استبعاداً تاماً فى مواجهة إرادة الوحدة التى تميز الشعوب و الجماعات ما قبل الحديثة تمثل نهاية سعيدة لدى عثمان صبرى؟!

نسأل تساؤلنا هذا و فى ذهننا السياق التاريخى الذى انطلقت المسرحية من وسطه ، ذلك أنها كتبت و أعيدت كتابتها فى سنوات ١٩١٥ ، ١٩٢٢ أى قبل ثورة ١٩ تلك الثورة التى أجمع الكثيرون من المؤرخين ، إن لم يكن جلهم على أنها كانت ثورة ليبرالية ، "فالفكرة الديموقراطية بكل أشكالها الأكثر حداثة قد أخذت طريقها فى كل أرجاء مصر".(٧١)

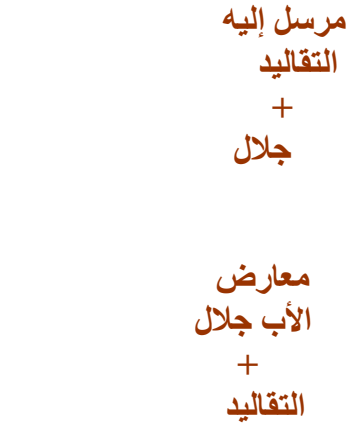
ثورة اشترك فيها كل الأجناس و الأديان و الأعمار ، فقد تركت النساء المصريات الحرملك متظاهرات بالمئات! و كن يقفن محاطات بالجنود الإنجليز شاهرين فى وجوههن السلاح مطالبين إياهن بالعودة إلى بيوتهن و كلنا ما فعلته هدى شعراوى (١٨٧٦ – ١٩٤٧) وما قالته فى مواجهة الجنود المحتلين ، حين فتحت صدرها أمام سنج البنادق صائحة فى جندى بريطانى "اقتلنى إذن كى يكون هناك ميس كافيل أخرى" كانت توجد آنذاك مشاهد شديدة الغرابة ، تلك التى أوردتها و كالة رويتر للأنباء بتاريخ ٨ ابريل ١٩١٩ ، من حيث اعتلاء بعض النساء لأسطح عربات الترام و قيامهن بالرقص البلدى ، كانت الثورة رغم العنف البادين على الجنود الإنجليز ، و رغم دماء الشهداء التى نزفت على الأرض المستجابة ، كانت مصدر فرحة لدى جموع الشعب ، كانت بمثابة بداية جديدة ، أمل بدأت شمسه تلوح فى الأفق ، و هو ما يستحق و يستوجب الاحتفاء به و التهليل لمقدمه. اعتلت العوالم المصريات عربات "الكارو" ورحن يرقصن رقصاتهن التقليدية على إيقاعات موزونة من التصفيق. ألبست النساء المصريات أطفالهن العلم المصرى ، و هتفن للحرية لسعد و لـ"ويلسون" و لمؤتمر السلام ، كانت مظاهرات النساء تستقبل بهتافات يطلقها كورس الرجال – إن جاز الوصف – تحيا المرأة. و منعاً للإنجليز من الصيد فى الماء العكر ، نظم المريون شرطة بلدية مكونة من متطوعين تميزوا بوشاح خاص وضعوه على الابسهم ، و ذلك لحماية المصالح الأجنبية من كل أذى و منها معامل السكر الفرنسية فى الحوامدية قرب القاهرة ، لذا لم يكن من الغريب أن يتظاهر الأجانب الذين يقيمون فى مصر جنباً إلى جنب أخوانهم المصريين و منهم من سقط شهيداً. و كلنا يعرف ما قاله قنصل اليونان آنذاك فى مصر عندما استقبل وفداً من الأعيان المصريين جاء لتقديم واج العزاء فى الشهداء اليونان فى ثورة ١٩ حيث وقف فخوراً بينى جلدته و قال "إننا نقدم هؤلاء الموتى تضحية على مذبح حريتكم".

ولعل فى هذه الواقعة أبلغ الرد على الاتهامات التى كالها الاستعمار البريطانى لثورة ١٩ ، و التى عمد فيها إلى تصوير المصريين بصورة التعصب و كراهية الأجانب ، و ما قولهم هذا إلا فرية يفضحها الواقع: و ما الغرض منها إلا تشويه الثورة و النيل من وجه مصر الحضارى. أما عن مسيحى مصر فحدث ولا حرج فقد دعا القساوسة من أعلى المنابر إلى حب الوطن. و كان الرمز الذى شاع عن هذه الفترة هو احتضان الهلال للصليب ، الأمر الذى عده محمد صبرى السربونى ثورة سياسية دينية.

الهدف من هذا العرض الموجز لثورة ١٩ هو تبيان أن المسرحية التى كتبت قبل و بعد الثورة ، إنما حملت الأمل الليبرالى و حلم تحطيم التقاليد التى أصبحت عبء اجتماعى يعوق انطلاق المجتمع خطوة إلى الأمام ، كما أنها – أى المسرحية – عكست النتيجة ممثلة فى إنكسار ذلك الأمل فى فصولها الثلاثة المتبقية. لا يجب أن تخدعنا النهاية السعيدة ، فالنص ضمن ما يقول بفشل الثورة ، ذلك أن الصور المجازية القديمة و المشروطة تاريخياً و التى إليها تستند موضوعة الهوية عادت بقوة واستولت على عقل الكاتب عثمان

صبرى فغير من اتجاهاته. و ما هذه الصورة المجازية إلا تعبير فنى عن بقاء العلاقات الاجتماعية على مراكزها السابقة على فعل الثورة ، فالأب الممثل للتقاليد هو الذى ينتصر و يحقق إرادته كاملة ، بينما يخسر الأب فى الحبكة الفرعية (أوكتاف) معركته و هو الأب الذى يجسد قيمة العمل التى بنت أوروبا.
و كأننا أمام فعل تمنى أن تنهزم أوروبا من داخلها مما يوفر علينا أن نأخذ بالأسباب للحاق بركب التقدم و التحديث. أنه انتصارنا الزائف و هزيمة الآخر الأكثر زيفاً.
و إذا ما أردنا أن ندلل على كلامنا السابق فلنا فى هذا الاقتباس لـ "إيان كريب" ما يحقق غاياتنا ، يقول "إيان كريب":
الخصيصة الأولى من خصائص المجتمعات هى أنها علائقية فهى تتكون من علاقات دائمة بين الفاعلين بعضهم ببعض و بينهم و بين الأشياء المادية التى تدخل فى تكوين بيئتهم الاجتماعية أيضاً. و من الواجب التذكير بأن العلاقات الاجتماعية تدوم أكثر من أى من الفاعلين الذين يقيمونها و لذا فإن الأجدى و الأدق أن نتحدث عن علاقات بين مراكز أكثر من الحديث عن عرقات بين فاعلين.(٧٣)
نورد الرأى السابق كتمهيد لتحليل النموذج الفاعلى كما هو عند جريماس و آن اوبريسفيلد.

النموذج الفالى (١)



ملاحظ هنا فى خانة المرسل أنه من الممكن أن يكون الفاعل مجرداً و يتمثل هنا فى التقاليد ، كما يمكن أن يكون شخصية و هذه الخانة تجمع الاثنين معاً أى أن المرسل مزدوج فهو هنا مفهوم أيديولوجى يتمثل فى ثبات و استقرار النظام القيمى من خلال التشيع للتقاليد السائدة ، و كذلك من الممكن أن تلعب الشخصية عدة وظائف فاعلية ، فالأب جلال فى خانة المرسل و المعارض و ما يمثله كائن فى خانة المرسل إليه.
"هكذا نرى أهمية تعريف الفاعل / المرسل تحديداً حتى يتسنى تعريف الصراع الأيديولوجى الكائن فى الحدوتة" (٧٤).
هنا كذلك حلت الثنائية مرسل / معارض مكان الثنائية مرسل / مرسل إليه مما يجعل الصراع الدرامى أكثر مما تحتمله الذات الفاعلة ؛ فالمرسل هو جلال / التقاليد و المعارض هو نفسه ، كما أن الحدث يتم لصالحه إذ ينتصر موقفه فى النهاية ، بما يعنى هزيمة الذات الفاعلة حسن بكل ما كان يؤمن من تغيير فى المجتمع.
ويجب أن نشير هنا إلى أن غياب الفاعل / المرسل إليه يشيران إلى حدوث الفراغ الأيديولوجى و هو ما لم يحدث فى "شبابنا فى أوروبا" عثمان صبرى.
والإشكالية التى تعانى منها المسرحية هى أن الفاعل / المرسل إليه هو ما يتيح للمتلقى إمكانية التوحد معه و التعاطف و هو مالم يستطع عثمان صبرى تحققه بل قد شعرنا و كأن المؤلف قد أحتال علينا ، فبعد أن أسهب فى تبيان فساد التقاليد و ضغطها خصوصاً على النساء ، و استنادها إلى تراتبيه مقيته ، جعل الحدث يتم لصالحها!! و هى ما يعنى فى التحليل الأخير عدم تماهى المتلقى مع الفاعل / المرسل إليه.

أما الذات الفاعلة فهى لا تتطابق مع بطل المسرحية ، أى أنه ليس بالضرورة أن تعقد لها البطولة فى المسرحية فهى التى يتمركز حول رغبتها الحدث. و كذلك من المهم الإشارة إلى أن هدف الذات الفاعلة يمكن أن يكون مجرداً أو حياً و هنا نكشف أن هدف الذات الفاعلة مزدوج كذلك ، فكلير ما هى إلا كناية عن الحب و الاختيار و تفهم الاختلاف علاوة على كونها كائناً من لحم و دم.

نلاحظ كذلك أنه كلما اشتدت حدة الصراع بين الذات الفاعلة حسن و المعارض جلال ، كلما بين ذلك حدوث صراع تاريخى أو أيديولوجى فى خانة المرسل ، و لكن يبين العمل المسرحى "شبابنا فى أوروبا" أن استقلالية الذات الفاعلة / حسن ما كانت إلا وهماً ، فأيديولوجيتها قاصرة حيث لا أحد فى خانة المساعد.

من الممكن أن يحتوى العمل المسرحى على أكثر من ذات فاعلة ، و هذا بالفعل ما نجده لدى عثمان صبرى فكلير هى الذات الفاعلة و بطلة المسرحية فى نفس الوقت و يمكن أن نوضح علاقتها ببقية الفاعلين على النحو التالى:-

النموذج الفاعلى (٢)

مرسل		مرسل إليه
الحب + التقاليد	ذات فاعلة كلير الهدف الحب العمل الشرعية	الإسلام
مساعد		معارض
جميلة هانم + روز + رنو + عزيز		الأب جلال + عزيز + رنو + أوكتاف

نلاحظ فى هذا النموذج الفاعلى أن الفاعل / المرسل قيمة ، و أن هدف الذات الفاعلة متعدد إذ يشمل الحب و يلقى معارضة من "جلال" ، و الشرعية و يلقى معارضة من "عزيز" الذى رفض من البداية الاعتراف بأبوته "لكلير" و أيده فى ذلك "رنو" و والده "أوكتاف" أما العمل فلم يعارض أحد "كلير" بل أنها تلقت مساعدة "رنو".

و نلاحظ كذلك ورود أكثر من اسم فى خانة المساعد و المعارض مما تغيير مواقف بعض الشخصيات الذى انعكس على تغيير مراكزهم الفاعلية ، "فعزيز" و "رنو" اللذين عارضا بشدة الاعتراف بنسب "كلير" إلى "عزيز" عادا و سادا "كلير" فى مواجهة جلال بك. و نلاحظ كذلك أن الحدث يتم لصالح الإسلام ، ذلك أن كلير تشهر إسلامها فيتم قبولها كابنة شرعية و كزوجة "لحسن" و كمواطنة مصرية.

أما على مستوى الحبكة الفرعية فيمكن أن يكون لدينا أكثر من نموذج فاعلى على النحو التالى:

النموذج الفاعلى (٣)

المرسل		المرسل إليه
المدينة – باريس + قيمة مادية استهلاكية	الذات الفاعلة روز الهدف الاستحواذ	القيم الاستهلاكية

على رنو و فصله
عن أبيه

مساعد
لا أحد

معارض
أوكتاف والد زوجها + قيم العمل

نلاحظ هنا فى خانة المرسل / الفاعلى أنه المدينة / باريس بكل ما تمور به من قيم مادية و أنها أيضاً من يتم الحدث لصالحه فى المرسل إليه و أن هدف الذات الفاعلة روز هو الاستحواذ على رنو و فصله عن أبيه هو المعارض. مرة أخرى يوضح النموذج الفاعلى الصراع الاجتماعى الواضح بين خانة المرسل / باريس/ المدينة و خانة المعارض الذى هو شخصص + قيمة العمل ليصبح الصراع الاجتماعى صراعاً بين قيم باريس الاستهلاكية و بين قيم العمل.

و هناك نموذج فاعلى آخر يلعب فيه أوكتاف والد رنو دوره كذات فاعله و هو كالتالى:-

النموذج الفاعلى (٤)

المرسل
المصنع
+
ذات فاعلة: أوكتاف
الهدف: رنو و عمله
فى المصنع

المرسل إليه
روز

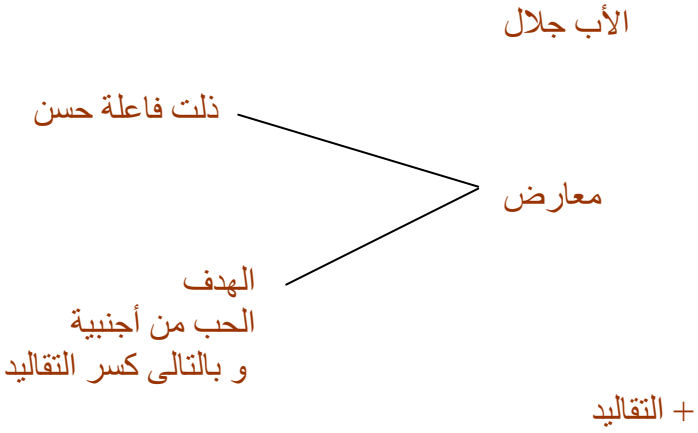
مساعد
لاأحد

معارض
روز

فى هذا النموذج يتضح أن الذات الفاعلة لم تحقق هدفها إذ فشل أوكتاف فى اجتذاب رنو بدليل وجود روز فى خانتى المعارض و المرسل إليه فهى من يتم الحدث لصالحها ولا وجود لأحد فى خانة المساعد فى هذا النموذج و بالتالى النتيجة الحتمية هى بيع المصنع (٧٤). و لا يمكن فهم اختيار الهدف كما يتم ذلك بشكل تقليدى وفقاً للخصائص النفسية للذات الفاعلة فقط. و إنما وفقاً للعلاقة بين المرسل الفاعلة (٧٥). فالذات الفاعلة أوكتاف علاقتها بالمرسل علاقة وجود انتماء و إيمان و هو يختلف جذرياً عن علاقة الهدف بالمرسل فرنو تتخلص علاقته بالمصنع كرد جميل لأبيه أوكتاف الذى سارع انتشله من وهداته العاطفية مع ساقطات أكلن أمواله. و من هنا فان بيع رنو لنصيبه فى المصنع و استكانته أمام رغبات روز المظهرية إنما يلبيان مطلباً رئيسياً عنده يتوافق مع تاريخه الشخصى الذى لم يكن عمله فى المصنع إلا الاستثناء ، أما القاعدة هى اللهو العابث و الإنفاق الذى لا طائل من ورائه.

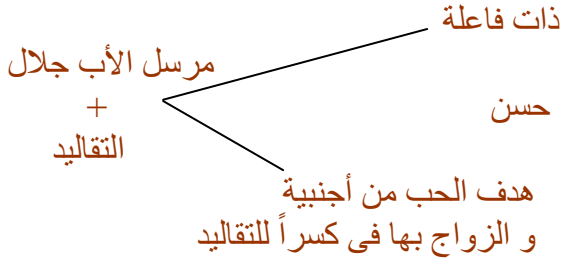
و يمكن عزل عدد من المثلثلات عن النماذج الفاعلة السابقة التى حللنا بها الحبكة و الحبكة الفرعية ، و هذه المثلثات كالتالى:

أولاً: المثلث النشط و هو كالتالى:-

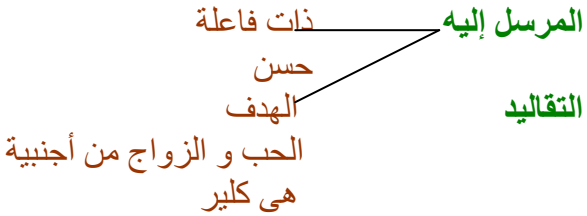


المعارض فى المثلث النشط بالنسبة للنموذج الفاعلى رقم (١) لا يعارض الذات الفاعلة شخصياً و إنما يعارض هدفه تجاه كلير أى أن الصراع ليس وجودياً بحيث لا يتم إرضاء المعارض إلا باختفاء الذات الفاعلة و هذا ما لم يتحقق فى المسرحية.

ثانياً: المثلث النفسى:



نلاحظ فى المثلث النفسى بالنسبة للنموذج الفاعلى رقم (١) كذلك أن هذا المثلث يقوم بتوفير الجانبين النفسى و الأيديولوجى على العلاقة بين الذات الفاعلة و الهدف بل و اعتماد الجانب النفسى فى العلاقات بين الذات الفاعلة و الهدف على الجانب الأيديولوجى مما يوضح أن اختيار الذات الفاعلة حسن للهدف كلير لم يتم وفقاً لذوقه النفسى و كفى و إنما لخصائص اجتماعية / تاريخية كائنة فى الهدف.
و بالتالى فان أسلمة كلير فى نهاية المسرحية نزع عنها هذه الخصائص الاجتماعية التاريخية فلا تعود هدفاً للذات الفاعلة حسن و هى نتيجة لم يكن ليبرزها إلا هذا النوع من التحليل.



نلاحظ فى المثلث الأيديولوجى الخاص بالنموذج الفاعلى رقم (١) أنه يبين لنا خاتمة المسرحية لا أصل الحدث. " أن القضية التى يطرحها المثلث الأيديولوجى هى قضية العلاقة بين الذات الفاعلة و المرسل إليه، بين الفعل الفردى للذات الفاعلة و نتائجه الفردية و الاجتماعية – التاريخية(٧٦).

و بالطبع نستطيع الحصول من كل نموذج فاعلى من النماذج الأربع التى عرضنا لها على مثلثات نشطة و نفسية و أيديولوجية و هى كلها كانت ستوصلنا لنفس النتيجة ، و لذا فقط أثرنا الاكتفاء بالنموذج الفاعلى رقم (١) و ما خرج عنه من المثلثات السابقة الذكر.

لعلنا ننهى هذه الدراسى بتساؤل هام: هل استمرت الصور التمثيلية بشكلها و حالها على مدى قرن كامل من الزمان أى من أوائل القرن العشرين إلى القرن الحادى و العشرين؟ و لماذا؟ هو سؤال يقتضى إجابة حصرية و فريق من الباحثين المتخصصين ، للتعرض إلى النصوص المسرحية على إتساعها و تنوع أشكالها ، حتى نضع من خلال مثل هذه الإجابة يدنا على المسرحيات التى صنفت على الهامش! و غذا كانت الإجابة على السؤال الذى وضعناه توا بالإيجاب ، فالأمر برمته يقودنا إلى سؤال أكثر خطورة: فقد شهدت مصر على مدى القرن المنصرم ثورتيم هما ١٩ و٥٢ فهل فشلت الثورتان فى تغيير مراكز الفاعلين الاجتماعيين بما يدفع العاقات الاجتماعية إلى الثبات ، و بما ينتج صوراً تمثيلية متماثلة ، أعنى صور الأب ، الحاكم ، الفقير ، المرأة ، الأجنبى ، الرأسمالى و الفلاح...الخ.

و إذا كان الحراك الاجتماعى المادى على الأرض نتيجة و ليس سبباً لظهور صور تمثيلية مختلفة عن السائد ، و أن الموضوع لا يخرج إطلاقاً عن نطاق النخب الثقافية و الاجتماعية ، فهى المنوطة – كما يذهب الكثيرون – بانتاج هذه الصور ، فلماذا لم تقم بدورها لدينا نحن العرب المسلمين ، فهل الأمر إلى تكوينها الثقافى أو موقعها الوظيفى أم مصالحها الطبقية؟

أسئلة كثيرة تثيرها هذه الدراسة و تحتاج إلى تضافر العديد من الجهود التى تصب فى صالح جدل دائم و مستمر مع الذات.

الهوامش

١.انظر:كلاريسا بنكولا ، "نساء يركضن مع الذئاب" ، ترجمة: مصطفى محمود محمد [القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١ ،٢٠٠٢)صـ ٢٨٨ ،٢٨٩

٢.انظر: تيرى ايجلتون ، صور الثقافة ، ترجمة: سامح فكرى فصول ، العدد٦٢ ، شتاء و ربيع ٢٠٠٤ ص٢٠.

٣.انظر: لويك ج.د فاكان، نحو علم ممارسة اجتماعى : بنية سوسيولوجية بورديو و منطقتها، ترجمة: أحمد حسان ، مجلة فصول العدد ٦٠ ، صيف و خريف ٢٠٠٢ ، ص١٨٢.

٤.انظر: غيان كريب ، النظرية الاجتماعية، ترجمة: د. محمد حسين غلوم [الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٤، ١٩٩٩)ص٩٤.

٥.انظر: مايك فيزرستون ، ثقافة العولمة ، ترجمة: عبد الوهاب علوب ،ط١ ،٢٠٠٠ ص١٧٢.

٦.انظر: ستوارت مكريفش ، صناعة المسرحية ، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ (بغداد: دار المأمون للترجمة و النشر ،١٩٨٦ ،ص ٦٥.

٧.انظر: عثمان صبرى مسرحية شبابنا فى أوروبا ، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثاقافة ، سلسلة نصوص مسرحية ، مارس٢٠٠٠ ،ط٢) ،ص١٩٨.

٨.انظر: المرجع السابق، ص١٩٧.

٩. انظر: أودين ويلسون ، التجربة المسرحية ترجمة: د.إيمان حجازى (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، بدون تاريخ ،ص٣٣٠.

١٠.ستورات كريفش ، صناعة المسرحية ، مرجع سابق ،ص ٥٨.

١١.عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ،ص ٢٢٤ ،٥٢٥ .

١٢. انظر: المرجع السابق ،ص ٢٢٨.

١٣. انظر: المرجع السابق ،ص ٢٣٠ ،٢٣١.

١٤.ستورات كريفش ، صناعة المسرحية ، مرجع سابق ، ص٣٧.

١٥. المرجع السابق، ص٣٧.

١٦.عثمان صبرى مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ص١٩٨.
١٧. المرجع السابق، ص١٩٩.
١٨. المرجع السابق، ص٢٠٣.
١٩. المرجع السابق،ص ٢٠٦ ،٢٠٧.
٢٠. المرجع السابق،ص٢٠٨.
٢١. المرجع السابق،ص ٢١٣، ٢١٤.
٢٢. المرجع السابق،ص ٢١٤.
٢٣. المرجع السابق،ص ٢١٨.
٢٤. المرجع السابق،ص ١٩٨.
٢٥. المرجع السابق،ص٢٠٢.
٢٦. المرجع السابق،ص ٢٢٢.
٢٧. المرجع السابق،ص ١٩٨.
٢٨. المرجع السابق،ص ١٩٨.
٢٩. المرجع السابق،ص ٢٠٠.
٣٠. المرجع السابق،ص ٢٤٢، ٢٤٣.
٣١. Jeffrey Hatcher , the art craft of playwriting , story press, Cinicinnati , Ohio , 1996 , p26
٣٢.عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق، ص٢٤٦.
٣٣. المرجع السابق، ص٢٤٦، ٢٤٧.
٣٤. المرجع السابق، ص٢٥٢ ،٢٥٣.
٣٥. المرجع السابق، ص٢٥٣.
٣٦. المرجع السابق،ص ٣٣٦ ،٣٣٧،٣٣٨.
٣٧. المرجع السابق،ص ٣٨٩، ٣٩٠،٣٩١.
٣٨. المرجع السابق،ص٣٤٥ ،٣٤٦.
٣٩. المرجع السابق،ص ٣٤٧.
٤٠. المرجع السابق،ص ٣٤٨ ،٣٤٩.
٤١. المرجع السابق،ص ٢٢٤.
٤٢. المرجع السابق،ص ٢٣٧ ،٢٣٨.
٤٣. المرجع السابق،ص ٢٣٨.
٤٤.جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة فى المسرح ، ترجمة: د. أمين الرباط ، سامح فكرى (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، بدون تاريخ ، ص ١٩٢
٤٥.Jeffrey Hatcher , the art and craft of playwriting, p46.
٤٦.جوليان هيلتون ، اتجاهات جديدة فى المسرح ، مرجع سابق ، ص١٩٣.
٤٧.ماردیال کارفی بوبیس ، سیمولوجیة العمل الدرامی ، ترجمة:د. خالد سالم (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ص ٣٢٠ ،٣٢١.
٤٨.عثمان صبرى، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ، ص ٣٣٩، ٣٤٠.
٤٩. المرجع السابق، ص ٢٦٤ ،٢٦٥.
٥٠.ماردیال کارفی بوبیس ، سیمولوجیة العمل الدرامی ، مرجع سابق ، ص ٣٣٠
٥١.عثمان صبر ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ص٢٨٦ ،٢٨٧.
٥٢ المرجع السابق، ص٢٦٨ ،٢٦٩ ،٢٧٠
٥٣.انظر: ماردیال بوبیس ،سیمولوجیة العمل الدرامی ، مرجع سابق ، ص ٢٢٣، ٢٢٤.
٥٤.عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" ، مرجع سابق ص ٢٠٢ ، ٢٠٣.
٥٥. المرجع السابق،ص ٢٨٢ ، ٢٨٣.

٥٦.انظر. Jeffrey Hatcher , the art and craft of playwriting, p25
٥٧.انظر عثمان صبرى ،مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ص٣٣٦.
٥٨. المرجع السابق، ص٣٤٨.
٥٩. المرجع السابق،ص ٣٤٨.
٦٠. المرجع السابق،ص ٣٥٠.
٦١.انظر.Jeffrey Hatcher , the art and craft of playwriting, p24
٦٢.انظر: IBID ,P34
٦٣.عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ،ص ٢٦٠ ،٢٦١.
٦٤.Jeffrey Hatcher , the art and craft of playwriting, p35 ,36
٦٥. عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ،ص ٢٩٦ ،٢٩٧.
٦٦. المرجع السابق،ص ٣٠٢ ،٣٠٣.
٦٧. المرجع السابق،ص ٣٨١.
٦٨.م.س كوركينيان ، الدراما ، ترجمة: د. جميل نصيف التكتريتى (بغداد دار الشئون الثقافية العامة ،١٩٨٦ ص٣٩.
٦٩. المرجع السابق،ص ٤٢.
٧٠. عثمان صبرى ، مسرحية "شبابنا فى أوروبا" مرجع سابق ،ص ٤٠٣ ،٤٠٤.
٧١.محمد صبرى السوربونى ، الثورة المصرية (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣ ص ٦٨
٧٢.انظر: المرجع السابق، ص٥١ ،٦٧.
٧٣.إيان كريب ، النظرية الاجتماعية ، مرجع سابق ،ص ٤٣.
٧٤.آن أوبرسفيلد ، قراءة المسرح ، ترجمة: مى التلمسانى ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، بدون تاريخ ،ص ٨٥.
٧٥. المرجع السابق،ص ٩٥
٧٦.انظر: المرجع السابق ،ص ٩٧.

الفصل الثالث

ما بعد الحداثة فى المسرح

ما بعد الحداثة فى المسرح

"تغيرات شخصية الإنسان"!

"تلك كانت عبارة **فرجينيا وولف** التى دشنت بها العالم الحديث ، و ذلك بعد عامين من صدور **"بوليسيس" و "الأرض الخراب"** و بالتحديد عام ١٩٢٤م.

و كلمة Modern تشتق فى االإنجليزية من كلمة تشير إلى الآن أو اليوم ، و هى ترتبط بمصطلح واضح فى دلالته.. هو الطبقة المتوسطة. فمنذ أواخر القرن الخامس عشر و بداية القرن السادس عشر فى أوروبا، نجحت مجتمعاتها فى تكوين طبقة متوسطة تميزت بالكثافة العددية و الكفاءة مما جعلها تتربع على قمة هذه المجتمعات التى أصبحت حديثة على مدار قرن أربع.

وقد قام تطور الحداثة على استقلال كل مجال من مجالات الحياة الاجتماعية و تمايزها ، و العمل على توسيع رقعة هذا الاستقلال ، و التمايز. و لكن بما أن الطبقة المتوسطة كانت هى المنتجة للرموز ، فان مجالها الثقافى توسّع إلى أقصى حدود له ، لدرجة الاستيلاء تقريباً على مجالات الحياة الاجتماعية ذاتها ، و إلى درجة القفز على الحواجز التى كانت تبقيه ضمن حدود يمكن تعييينها ، لنصبح أمام ما اصطلح على تسميته بما بعد الحداثة ، و هو مصطلح من الصعب تحديد معناه الدقيق ، لتشعب حدوده بين أفرع

المعارف المختلفة من جهة ، و لسعى أطراف مختلفة فى توجهاتها الإستشهاد به و استخدامه من جهة ثانية و هو "ما يعكس تناقضاً ظاهراً".

يستحق ما قاله ديكنز: لقد كانت سياسات محافظة ، لقد كانت سياسات مخربة أو مدمرة كانت بمثابة العودة إلى التقاليد ، لقد كانت الثورة الأخيرة فى مواجهة التقاليد ، لقد كانت هيام البطريركية على وجهها ، لقد كانت بمثابة التأكيد على البطريركية(١)

بصرامة ملفتة للإنتباه. "تميل ما بعد الحداثة إلى المراوحة و الإزدواجية ، معلنة إلتزامها بهما ، حيث تجد شخصيتها فيهما ، لتأخذ فى النهاية "شكل الوعى الذاتى، التعارض الذاتى ، التدمير الذاتى. إنها بالأحرى مثل قول شئ ما ، بينما و فى نفس الوقت تضع علامتي إقتباس حول ما يقال(٢)

إنتشر مصطلح ما بعد الحداثة منذ الخمسينات من القرن العشرين ، غير أن هناك إلتباسات تتعلق بمصدر المصطلح و زمن نشوئه. فمن قائل إنه **الناقد تشارلس أولسون** ، و من يذهب إلى أنه **ليزلى فيدلز.** بل و يمضى إلى أبعد من ذلك محدداً ظهورها بعام ١٩٦٥ م و فهيم من ينسبه إلى **أرنولد توبنبي** سنة ١٩٥٤ ، بل و يزعم **تشارلز جنكز** بجدية ساخرة – و هى من لوازم ما بعد الحداثة – أنها بدأت مع نهاية الحداثة التى جرت فى ١٥ يوليو ١٩٧٢ فى تمام الساعة ٣.٣٥ عصراً ، و هو التاريخ المحدد بازالة المشروع السكنى Pruitt-Igeo من تصميم **المعمارى الحداثى منورو ياماسكى،** و الذى وُصِمَ بعدم قبل مهندسي التخطيط فى مدينة انت ويس الأمريكية ، و من ثم فهو علامة فارقة بين عالمين و مصطلحين غير أننا نذهب مذهب **والتر بنيامين** الذى عاد بتأسيس ما بعد الحداثة إلى منتصف القرن التاسع عشر فى باريس ، أى الوقت الذى إنتشرت فيه الكتب الرخيصة ، و التصوير ، و الطباعة الحجرية و غيرها من أساليب الثقافة الجماهيرية التى يعاد إنتاجها آلياً ، و اضعة الممارسات الفنية التقليدية التى تتسم بالجماعة فى مأزق، الأمر الذى أسفر عن نتائج لم تكن فى الحسبان إذ أخذت أعداد ضخمة من الرموز و الإشارات فى الخروج عن سياقاتها و التوالد اللانهائى ، غير المحدود بضابط أو رابط ، "و التصوير فى حد ذاته مثال بالغ الدلالة على ما أسهمت به الآلة فى مجال الرسم الكولاجى Collage.... إذ يلتقط المصور لقطات متفرقة من العالم و يتيحها لمن يريد أن يستنسخها بلا نهاية(٤)

إن محاولة مقاربة ما بعد الحداثة ، تعنى فى المقام الأول ، مقاربة المجتمعات الرأسمالية فى مرحلتها المتأخرة ، و نعني بها الإستهلاكية. هذه المجتمعات التى وصلت إلى حالة إكتمال هش على حد تعبير بودريار (٥)حيث لا تقبل الرد عليها ولا تجد الرد عليها من الأساس ، فلم تعدْ تُواجهه بأىً فعلية. و من ثم ينعدم البديل ، ليبدو و كأن هذه المجتمعات تعايش حاضراً سرمدياً ، و فى حالة من لتحول الأبدى المصاحب بلغو حاد و صاخب فى نبراته متولد عن وسائل الإعلام و تطورها المذهل ، و هو ما يزيل أى إحساس بالتاريخ.

نلاحظ هنا بالطبع **المفهوم النيتشوي** للعالم "باعتباره وحشاً من الطاقة بلا بداية ولا نهاية ، تفاعلاً لقوى و موجات قوى (٦) و نلاحظ كذلك مدى عمق التأثير **لنيتشه** فى طرحات فوكوه الذى تؤسس هذه الدينامية لديه شبكة لا يمكن حصرها فيما يتعلق بالسلطة و المعرفة ، و كذلك فى تطوير ديلوز و جاتارى لفلسفة من الرغبات النتعددة و الإيجابية.

كان **نيتشه** قد بشر بعالم من الفيض ، و الصيرورة ، و الصدفة ، و الإختلاف و الفوضى ، التى تصطدم بتخوم العقل ، معلنة تحديها لبنية الوحدة و الوجود و الحقيقة الشاملة. إن الكثير من **آراء نيتشه** تعاود الظهور لدى ما بعد البنيويين ممن رفضوا **المفهوم الهيجلى** للتقدم التاريخى ، قائلين بالمراوحة الدائمة بين النظام و هدمه ، مشيرين إلى إمكانية بحث الفعل السياسى ضمن أُطر جديدة و مثمرة لكنهم سرعان ما فقدوا حسهم بالهدف و المعنى ، فى سياق كفاحهم مع طروحات **نيتشه،** إذ أن القول بعالم من الفوضى ، و القوة ، و الفيض.. هذا القول هو معنى ذاته ، و هو ما يتعارض مع رفضهم تحديد أى مجال له. إنه نفس التعارض الذى لم تستطع لا الدادية ولا السريالية الإفلات منه ، و الذى حاول بعض ممن يندرجون تحت لافتة ما بعد الحداثة ، و المنظرين لها الإفلات منه عبر الذهاب إلى نقطة أبعد: فالواقع هو موجات من الفوضى ، و لكنى لا يمكن الوقوف عليها و تحديدها ، أما الثمن المدفوع فكان فادحاً ، و هو القنوط السياسى و سحب اللامعنى على أى شئ.و هو ما نلاحظه لدى **ليوتار ، و ديلوز ، و جاتارى و بودريار**.....الخ.

أصبح المنطلق هو هجران الثوابت المسيحية ، حيث تم الركون إلى التكنولوجيا المتغيرة بالضرورة و الإفتتان بها ، ليصبح الإحساس الغربى هو محصلة لهذا التغيْر و الإنفصال" ،

يقول **فردريك جيمسون:** "إن ما بعد الحداثة كما يجرى فهمها بشكل عام ، تتضمن قطيعة جذرية مع ثقافات و جماليات سائدة ، و كذلك مع لحظة مختلفة نوعاً من التنظيم الاقتصادى / الجتماعى تقاس فى مواجهتها و تجديداتها البنيوية: لحظة – اجتماعية و اقتصادية جديدة ، أطلقت عليها تسميات متنوعة ، مثل مجتمع وسائل الإعلام و مجتمع الإستعراض **"جى ديبور"** و المجتمع الإستهلاكى ، و المجتمع البيوقراطى للإستهلاك المنظم **"هرى لوفيفر"** أو المجتمع ما بعد الصناعى **"دانييل بل"** (٧)

ويرى الأخير "أن أزمة المجتمعات الغربية ترجع بجذورها إلى التصدع الحاد الحاصل فيما بين الثقافة و المجتمع ، و يُنحى باللائمة على الثقافة الحداثية التى أصابت الأنظمة القيمية فى الصميم ، الأمر الذى كان له إنعكاساته الخطيرة على الحياة اليومية فى أدق تفاصيلها ، فبسبب من الحداثة الثقافية **"ساد مبدأ الإدراك غير المحدد للذات ، و زاد الطلب على التجربة الذاتية الأمنية و النزعة الذاتية الإحساس المرهف. و هذه الحساسية المفرطة تطلق البواعث العدمية التى تتناقص مع نظام الحياة فى المجتمع"**(٨)

فالثقافة الحداثية من هذا المنظور ، ثقافة معادية لا تتفق و أحكام العقل. و هى مسئولة عن إنهيار البروتستنتية. إذ تعمل على إستثارة العداء تجاه القيم و الأعراف المنظمة للحياة ، و الذى يجد مبرراته فى كافة أنواع الضغوط السياسية و الإقتصادية و الإجتماعية. **ويفوق "بل" فى هذا المجال بين المثقفين الملتحقين بحقول التكنولوجيا* الملتزمين بعقلية وظيفية ، و المثقفين فى مجال الأدب ، المأخوذين بالرؤى الكشفية و المروجين للمتعة و العدمية. و الصحوة الدينية لديه هى وسيلته لرأب هذا التصدع الثقافى و إمتلاك الأفراد لهوية تمنحهم أماناً وجودياً (٩)**

*****

تكتسب المجتمعات الرأسماتلية جاذبيتها من ثلاثة عناصر ، تتضافر فيما بينهما.

وهذه العناصر هى: الديناميكية ، و الوفرة السلعية الفائقة ، و ما تتيحه من القدرة على الإختيار حيث يمكن للمرء أن يختار أى شئ و لكن فعلياً الفضاء الذى يصبح فيه الإختيار فيه متاحاً فى سياق الممارسة. ذلك أنه حتى الأدوار و الأفكار و أساليب الحياة المتاحة يتم النظر إليها كسلع. و هنا مبدأ تكافؤ و تجانس السلع ، ليهيمن على أكثر الجوانب خصوصيية فى حياة الأفراد. لذا ينعدم فعل الإختيار بين السلع ، المعروضة لاحتلاله موقعاً داخل الكل المتسلب ، ذلك أن الكل الاجتماعى الذى يبدو فى ظاهره مكتملاً و طبيعياً إنما باستيلاء السلعة على الحياة الاجتماعية ، فالعالم الذى يراه المرء عالمها ولا يرى غيرها. هذا الكل الاجتماعى هو تمثيل فيه التعويض الشكلى عن الغربة و التفتيت الآخذين فى صبغ الحياة اليومية بصبغتهما. إن السيادة المطلقة للعلاقات السلعية ، تنتج عالماً ينزوى متباعداً فيه كل ما كان يُعاش بطريقة مباشرة ليتحول إلى تمثيل ، فى الوقت الذى تفرغ فيه أدوات ووسائل التقييم و الحكم من فحواها الفعلى ، و يتم إقصاؤها لصالح المعيارية المجردة للإنتاج و الإستهلاك ، ليتحول المستهلك الواقعى إلى مستهلك للأوهام، و السلعة بالطبع هى ذلك الوهم الواقعى عملاً بقانون ما يتبدى جيد ، و ما جيد يتبدى (١٠) إنه سياق من الإحتفال بالصورة ، و العلامة ، و التبدى ، و بعالم يتسم باللاتاريخية. عالم يزيح جانباً أى تقييمات نقدية ، و من ثم يقضى على أى فرصة حقيقية لاختيار حقيقى.

إن توجه المجتمعات الرأسمالية الإستهلاكية – أو ما نسميها ما بعد حداثية – إنما يعمد فى الأساس إلى قياس لحظات الحياة بالشكل السلعى ، و هو ما يجعل من المستحيل بالنسبة للمرء أن يفعل شيئاً من أجل نفسه ، أو يقدم على شئ من دون توسط السلع. و "الشكل السلعى يضع كل شئ فى سياق عالم منظم فقط من أجل تأبيد النظام الاقتصادى. عالم تحصيل حاصل ، يتم فيه الإبقاء على مظهر الحياة الواقعية ، من أجل إخفاء واقع غيابها (١١) و يتعرض الناس لهجوم من الصور و السلع التى تتجسد فيها حيواتهم و من ثم تصبح خبرتهم بواقعهم على أنه شئ جرى إستعماله فعلاً".

و يعتقد **جاك ديبور** بأن المجتمعات الرأسمالية الإستهلاكية ، إنما تعمل على إعادة البناء المادى للدين. فما يميز المجتمع السابق للرأسمالية من توسطات للكنيسة و الكهنة و الفصل بين الروح و الجسد ، و الإشباع الذى تم تأجيله إلى عالم أخروى ، إنما يعاد إنتاجها مرة أخرى لتؤكد خبرات الإستلاب و الإزاحة.

لا عن السلع التى ينتجونها و يستهلكونها فحسب ، بل عن نفس خبراتهم و رغباتهم و مشاعرهم، فيبدو البشر و كأنهم يشاهدون حياتهم من مساحة إزاحة معينه. هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى فقد أوجدت علاقات الإنتاج الرأسمالية ما يمكن تسميته بالزمن الغائى و هو زمن يتميز بالخطية مقابل زمن ما قبل الرأسمالية ، الذى يتسم بالدورية. الزمن الخطى المقترن بالبورجوازية هو زمن يطال كل شئ بالتغيير ، أما زمن المجتمعات السابقة على الرأسمالية فهو دائرى ، تتصل نهايته ببدايته فى نوع من الإرتداد على الذات، حيث كان على علاقة بالفصول ، و الأعياد ، واحتفالات الحصاد ، و أطوار النمو. من ثم فهو لا يعكس إحساساً بالتقدم. يعيد زمن الراسمالية الإستهلاكية بناء الزمن الدورى عن طرق بيعه حزماً زمنية سابقة التجهيز فى أوقات معلومة. إذ يتم الإعلان عن وقت المصيف ، وقت الراحة الأسبوعية ، وقت الشراء و التخفيضات ، و وقت الإستثمار. و هكذا.

هذا الزمن يقدم فى دورات جديدة تأخذ شكل المهرجانات الزائفة و تخفى واقع الزمن الخطى. و يصبح الدور الذى يجب على أى إنسان أن يلعبه هو دور المستهلك (١٢)

"هناك إشارات كثيرة إلى تعرض الذات الإنسانية ، ضمن سياق الرأسمالية الإستهلاكية لضغوط تتسم بالتعارض " **فعليها مثلاً أن تلعب دور الأب و دور المستهلك فى آن واحد** (١٣) إذ تنظمها مجموعة نداءات تتجه صوب العمل ، السلطة ، الواجب ، إلا أها و فى نفس الوقت تتشتت بفعل شبكة من الرغبات غير المنتظمة ضمن مركز واحد.

أفرز الشرط العام إقبالاً على التعددية و على الإستطياق المخلطة التى سادت الحياة اليومية. و الناظر إلى النصوص التى تصنف على أنها ما بعد حداثية ، يجد إعتمادها على مزيج من الشعر و التخيل Fiction و الفلسفة ، و الصحف ، إذ يتم إزاحة كافة ألوان التمييز بين الوسائط و المذاهب و الأساليب. أصبح العالم يتبدى فى مجموعة من اصور متروعة المركز تفتقر إلى الغائية ، لتلتصق صفة التشظي و التبعثر بالوعى ، حيث تأسس إستناداً إلى العلاقات الإجتماعية التى نشأ داخلها ، و ذلك لإختلاف شكل التفاعل الإجتماعى فى تلك المجتمعات. فبدلاً من المؤسسات الدائمة فى مجالات المهنة و الثقافة و العاطفة و الجنس ، وصولاً إلى العائلة و الشئون الدولية ، نجدنا أمام عقود مؤقتة يفضلها النظام بسبب ما توفره من مرونة و تكلفة أقل ، فضلاً عما يصاحبها من دفقات إبداعية ، إذا ما وضعنا الدوافع فى الإعتبار.

لقد أصبح هناك إستحالة نظرية وظاهرية للتقدم باتجاه المستقبل ، و التأسيس التاريخى ،أما التغيرات الممكنة فقد لحقت و تلحق بالأدوار المتشظية التى هى محصلة فعلية لتقسيم العمل الآخذ فى التزايد الذى تستلزمه علاقات الإنتاج الرأسمالية. ذلك أن المجتمعات التى تلجأ إلى فرض التخصص المهارى ، تدمر فى ذات الوقت كل صورة عن المجموع.

تشير **ليندا هاتشون** إلى نوع من الوحدة فى إهتمامات كل من الحركات النسائية و الشواذ جنسياً ، و ما بعد البنيويين و السود. ففى محاولاتهم إختبار المعنى على المستويين الاجتماعى و الأيديولوجى ، شككوا بكل سرد مرجعى سواء تعلق الأمر بالعقل ، أم بالعلوم ، أم بالماركسية أو شئ يدْعى ضمان الحقيقة. كذلك الحال فيما يتعلق بالسرود الجمالية التى تضع معايير اتلجمال ة الأخلاقية التى تقيس الخبر. إنه عالم لا يعترف بالتعريفات ، حيث لم يعد بالمستطاع التعريف بأى شئ ، و ما يتبقى هو إمكانية اللعب بما تم هدمه ، عالم من اللعب بالشذرات(١٤)

****

لعب فشل الحركة الثورية فى فرنساسنة ١٩٦٨ دوره فى تحديد المسار الفلسفى فى فترة ما بعد هذا التاريخ ، و اتلذى يمظهر فى تشبث ما بعد الحداثة باستحالة النقد ، على إعتبار أن الثورة هى من قبيل الأحلام الطفولية فضلاً عن تبجحها برفع راية الشمولية السياسية غير المشروعة!! غير أن هناك من يصر و يؤكد على المظهر النقدى لفن ما بعد الحداثة. إلا أن هذا المظهر يقف متواطئاً مع العالم المعاصر ، حيث يلعب لعبته معه ليصبح هو ذاته جزءاً من اللعبة / إذ يستطيع أن يحاكيه أو يتهكم عليه أو يوضحه أو يغيره ، لكنه لا يستطيع أن يقلب نظامه ، لأن نظام العالم هو نظام الفن ذاته (١٥)

"إتخذ المظهر النقدى للمسرح ما بعد الحداثى – و هو موضوعنا الأساسى هنا – مسارات عدة يمكننا رصد أهمها:-

أولاً: رفض العلاقات التبادلية:-

تغيرت المفاهيم المسرحية منذ الستينات و حتى الآن ، إن مؤلفين مثل **بيتر هاندكه ، و ميشيل فينافر ، و هاينر موللر** ،لم يكونوا معنيين بفعل التواصل ، ولم تعد المسألة بالنسبة لهم فى ذلك الجدل بين الحوار و المونولوج ، أو بين الإنسجام و التنافر ، أو بين المعنى و اللامعنى و لم تعد الكلمات لديهم يمكن حل شفراتها ، إذ لم يتقيدوا بذلك ، **"إنهم يقدمون نصاً لم يعد يمكنه – حتى إذا إتخذ باستمرار شكل الكلمات التى ينطقها بالتناوب متحدثون مختلفون – أن يتم تلخيصه أوحله ، أو يؤدى إلى حدث. إن نوع النص الذى يكتبونه يوجه نفسه ككل نحو الجمهور مثل قصيدة شاملة(١٦)**

إنه النص الذى يحاول العودة إلى الأشكال المسرحية الأولى و الأزمان السابقة على الحوار. فالكلمة تفصح عن نفسها فقط ، و تتوجه إلى جمهور تجْمع للإنصات. تماماً كما يحدث فى المحافل الدينية ، فلا تواصل جانبى ، ولا علاقات تبادلية ، إنه فراغ مركزى يقذف بالأقنعة إلى أصول الكلمات فيضفى النسبية إلى معانيها. "فى مسرحية الرباعى Quartett التى كتبها Muller نجد رجلاً و امرأة يتحولان إلى إمرأة و رجل ، و بالتالى من الصعب ، بل من المستحيل أن نقرر أى صوت يتحدث مع من؟ (١٧)

إن الكاتب يعود بنا إلى أصل كلمة شخصية ، persona و تعنى Mash ليصيغ منها إستعارة لوجوه مغايرة و أدواراً ممكنة تمحو الوجه الفرد ، فلا تعود الشخصية فى مسرح ما بعد الحداثة عبارة عن مجموعة من المظاهر الخادعة التى تخفى وراءها حقيقة ، إذ تصبح الذات عبارة عن سلسلة من المظاهر الخارجية تعاقب ، ولا شئ آخر.

إن كل تغير جوهرى فى طرق تقديم الشخصية على المسرح ، و كل التحولات التى تطرأ على العلاقة بين الشخصية و عناصر البناء الدرامى الأخرى ، يجسد تغيراً فى اتجاهات الثقافة بالمعنى العريض للكلمة ، و ذلك فيما يختص بمفهوم الذات و علاقة الذات بالعالم. **"الشخصية كلمة تنوب عن السلسلة الإنسانية للتقدم و الإستقبال بأكملها و التى يربطهما المسرح معاً** (١٨) و هو ما يحيلنا إلى **أرسطو** الذى رأى أن الشخصية هى التجسيد الأمثل "للإنابة" التى تهب المسرح إزدواجية المعنى الكامل ، ففى الحدث المسرحى ينوب الممثل عن الشخصية ، لتنتقل تلك الإنابة بعد ذلك إلى المتفرج الذى ينوب عن تلك الشخصية. ينظر المسرح ما بعد الحداثى إلى الإنسان ، لاباعتباره بؤرة الحدث الذى يلملم أطراف المسرحية ، بل كعنصر داخل المنظر المسرحى. و هو الأمر الذى يؤثر على المتفرج الذى يجب عليه فى هذه الحالة أن يجاهد فى ملاحقة ما يحدث على خشبة المسرح ، إذ لا يستطيع التوجه بنظره إلى جزء بعينه ، دون أن تفوته أشياء من أجزاء أخرى.

و كان **بيكيت** قد أقلق مشاهديه الأوائل عندما عرض لانهيار الحدود بين البشر و العالم ، بين الداخل و الخارج ، بين المقدمة و الخاتمة ، الأمر الذى كان له إسهامة كبرى فى توجيه المتفرج إلى خشبة المسرح ما بعد الحداثى ، حيث المنظر الطبيعى و الشخصية متروعة المركز. و ها هو ذا المتفرج فى مرحلة ما بعد بيكيت يتمرس على صورتين: أولاً المنظر الذى يعنى فى كليته أكثر مما يعنيه أبطاله ، و ثانياً الشخصيات التى تفتقر إلى البصيرة فى عام سائل إلى حد العدم. فالمغالاة الفراغية أو الفراغ المكانى كان واحداً من هموم ما بعد الحداثة ، هذا الفراغ الذى دمر قدرة الجسم البشرى على تحديد مكانه ، و إدراك طبيعة ما يحيط به من موجودات ، و قياس نفسه نسبة إلى عالم خارجى ما.

يتعرض المسرح ما بعد الحداثى للجديد الذى لا هوادة فيه – **على حد تعبير ليوتارد** – و من ثم تنحو أعماله إلى الإبتكار المنحرفرعن الوضع السوى ، فلغته لا تعود سهلة بالنسبة إلى المشاهد ، فليس هناك زاوية يتمكن المشاهد من خلالها رؤية العمل و فهمه. و الأحداث غير متوقعة بالفرادة و تنأى عن أى تكافؤ أو تناسب مع أفكار رسائدة. **"فكأننا نُواجه بالحدث و الموضوع يحدثان قبل أن نعرف بالضبط ماذا يحدث أمامنا. فكانت التجربة النهائية لمشاهدة عمل فنى من أعمال فترة ما بعد الحداثة هى أن الذى يحدث أمامنا يحدث بالمصادفة دون وجود مبررات قوية لحدوثه(١٩)**

مسرحية "دعها لبيفرميتا"

و لما كان المسرح يعد مصطلحاً وسطاً بين تجريدات النظرية و الحياة المتسارعة و المتغايرة فانى أود التعرض لمسرحية **دى مكانف "دعها لبيفرميتا"** بوصفها علامة ثقافية ترسم خطوطاً لنظامين معرفيين.

فإذا كانت ما بعد الحداثة بمثابة إنتقال مُثخنٍ بالجراح من نظام قيمى إلى نظام قيمى آخر ، فأن مسرحية **"دعها لبيفرميتا"** هى مسرحية عن التحول. فعالمها عالم لا يعرف بالقيم العامة التى تتحول هنا إلى مجرد خيالات شخصية. و ليس إضطراب الشك الدرامى عبر أساليب القطع المفاجئة هو الأكثر مدعاة للقلق. بل هى الذات الإنسانية بما من مشكلة فى المسرحية ، لكنها ليست مشكلة بالنسبة لنفسها ، بل بالنسبة للمتفرج الذى يشعر كأنه يسقط فى الفراغ.

تسأل المسرحية: ما هو الشخص؟ هل الإنسان ذات؟ هل له السيادة على نفسه؟ أم هل تتكون الذات من شخصيات تتبدل باستمرار دون كينونة كامنة؟ لتقترن موضوعات التحول الثقافى بالذاتية فى السياسات الجنسية / النوعية للمسرحية(٢٠) إن النظام الذكورى القديم و يمثله دينيس بالنظام و القانون يسود من أول المسرحية ، و لكن بمرور أحداث المسرحية يتداعى هذا النظام عند إصطدامه بالسلطة النسائية المتصاعدة ممثلة فى "ليزارد" لنجدنا أمام رؤية مزدوجة ، تقول بحتمية نشوء نظاو نسائى جديد و لكن ترصد فى نفس الوقت وظاهر الحذر و الخوف منه ممثلة فى السحلية باردة الدماء الماكرة. و عوضاً عن تفكك الشكل التقليدى ، تربط المسرحية نفسها و حفلة روك برباط مرتبك و غير مستقر ، و فى سياق تؤككد المسرحية على العديد من جماليات ما بعد الحداثة قبل أن تتبلور تماماً ، مثل الفجوات لكائنة فى العرض المسرحى و استخدام الأقنعة و السخرية بلا غاية أو نهاية ، و التحدث بلغة ذات تراكيب غير مألوفة تحتوى على استشهادات و اقتباسات مرهقة ، و إشارات لثقافة البوب ، أنه الإنتقال من القانون و القاعدة إلى حيث لا قانون ولا قاعدة ، إنها مجرد أشياء تحدث ، و فى هذا يقول **"نك كاى":**

"إن ما بعد الحداثة فى الفن و الأدب و المسرح تقترن بمحاولات التكسير و القلقلة التى تدفعها الرغبة فى تحدى قدرة عناصر العمل الفنى على التوحد فى وحدة فنية كاملة ، لذلك يمكننا أن نفهم العمل ما بعد الحداثى باعتباره شيئاً بصورة دائمة و دون نهاية(٢١)

وقد قدمت مسرحية **"دعها لبيفرميتا"** فى تورنتو الأول مرة سنة ١٩٧٥م و حاءت بمثابة إرهاصة بتغير فى مجال الثقافة المسرحية بات أثرها واضحاً بعد ذلك بعشرة عروض.

ثانيا: إنفصال المسرح عن الدراما و بروز الأداء:-

فى السنوات الثلاثين الأخيرة ، ينفصل المسرح عن توأمه اللصيق و هو الدراما ، و يصبح مصدراً للعديد من المصطلحات ، كرست لفصل العروض المسرحية عن الدراما أو لربط عروض قديمة به. و من أمثال هذه المصطلحات الأداء ، أداء فردى قطعة من الأداء و مسرح الأداء. و الأداء فى المسرح يستدعى اللعب "ولعب المسرحية هو المسرحية ذاتها The Playing of the play It self فهي يصبح لها وجود من خلال ،... كل الصدف و الأشياء الخاصة بمناسبة ظهوره(٢٢)

و من هنا فلا يمكن تمييز الأداء عن المسرحية ، ولا يمكن القول أنه زائد عن الحاجة ، ذلك أن جسد المؤدى يقاوم بطبيعته الرمز الذى هو وسيلة النظام أو السلطة للفرض قسراً بناءاً يتسم بالوحدة و التجانس على مجالات الحياة: فن – اقتصاد – سياسة. و إذا كان الجسد تدفقاً من الرغبات المتحركة و المتفاعلة ، فان الرمز يحد من تدفق هذه الرغبات ، و يدفع بها فى القنوات التى يراد لها أن تسير فيها ، و التى تم تحديدها مسبقاً ،" لكن هذا التحديد يكون بلا شك فى صراع مع الإمكانات الكرنفالية المتحدية للجسد المؤدى. و هذا التوتر ، و المشاعر و الرغبات المتدفقة ، و الحركة الدوارة للأداء ، من الممكن أن تحرض على التوتر فى المجتمع ، مما يهدم البناء السلس للسلطة ففى الأداء ، يتحالف الفاعل و المضمون كى يجعلا الأصوات المتعددة التى تعبر عن المشاعر الإنسانية ، تحل محل السلطة الفردية للرمز (٢٣)

و الواقع أن هناك علاقة مركبة بين مصطلح الأداء و ما الحداثة كمدخل لتعاملهم مع الكثير من الأعمال الأدائية المعاصرة ، في حين "أطلق بعض المؤدين هذا الإصطلاح أيضاً على أنفسهم من أجل أن يعطوا تجربتهم طابعاً عصرياً جذاباً ، و أحياناً أخرى كى يضفوا بعض المرح و السخرية على أساليب النقاد و على المصطلحات الفنية ، و هذا هو الأغلب بسبب طبيعة الأداء الحديثة التى تعتمد على المفارقات و تأمل النفس(٢٤)

و بالرغم من الإرتباط بين ما بعد الحداثة و الأداء ، إلا أن علاقتهما التاريخية مدعاة للإرباك و الإرتباك. فعند ظهور "الأداء" كمنحى جديد للأنشطة الفنية حوالى عام ١٩٧٠م. كان يغلب ممارسيه وواضعى نظرياته ، الاتجاه الفنى الذى يكتفى بالحدود الدنيا من الخطوط و التفاصيل ، و يعمل على عزل كل فن عن الآخر ، أملاً فى الوقوع على جوهر كل منها و تطويره. و يحضرنا فى هذا المجال جهود "جوردن كريج" و "أدولف آبيا" فى بدايات القرن العشرين فى إستكشاف جوهر المسرح ، و كذلك جهود ممارسى الفن الجسدى حيث كانت أعمالهم تتميز بالحركة البسيطة الخالية من السود أو المحاكاة أو الشكل الجمالى "وقد ارتبط بفن المسرح عند أرتو ، و فى فن الأداء فى بدايته و أيضاً بالنسبة إلى الباحثين النظريين رفض تصنع المسرح ، و محاولة استحضار حقيقة أخرى غائبة من خلال المحاكاة Mimesis وقد كانت الوقائع Happenings و الحركات التجريبية قائمة على الحضور البحت فقد كانت حسب تعبير مايكل كربى Michael Kirpy بلا قالب محدد Non-Matriped ، فالاتجاه التقليدى للمسرح نحو الإشارات Semiotic قد تراجع ليحل محله فى العمل التجريبى الجديد اتجاه نحو ظواهر منطقية جديدة أطلق عليها كربى بالتحديد لا للإشارات Non-Semiotic. و قد حاول كربى أن يجد تكوينات أخرى تحول دون إرسال أى رسالة عن شئ ما(٢٥) و هذا بالتحديد ما نجده فى مسرح الصورلدى مارانكا حيث يتم التأكيد على الإنتاج و العملية و الجوانب الأكثر بروزاً فى العمل فى محاولة لعقد صلة مباشرة بين المشاهد و الحدث المسرحى ، و بالتالى جعل المشاهد يمتلك درجة أكبر من الوعى عما إعتاد من قبل. ففكرة الوجود الكامل فى المسرح Being There كانت الدافع وراء هذا التأكيد ، فاهتمام المسرح التقليدى بتغذية المشاهد بفكرة خيالية أو مشاعر من نوع ما ، رفضت من قبل ما بعد الحداثين. و بدلاً من ذلك عمدوا إلى شد إنتباه متفرجيهم إلى وجودهم أنفسهم فى المسرح ، ليشاهدوا ذواتهم لحظة بلحظة فى سياق ما يشاهدون بما يضعهم على أرضية الواقع ، فيدركون حقيقة وجودهم ، و هو ما يتوافق مع الإهتمام بالأداء الذى هو بلا رواية Non – Narrative و بلا خطاب Non – Discursive و بلا محاكاةNon – Mimetic و الذى يركز على التجربة المباشرة للحدث. و ربما أننا لا نواجه العالم الفعلى مطلقاً ولا نلتقى و إياه ، فالواقع يصبح بنية تصوير تمثيلى ليس إلا ، أى أنه بمثابة واقع نصى ، حتى لو اقتصر تعاملنا نعه على التخيل دون الإختبار الحقيقى.
فالتعامل مع الواقع- وفقاً لما بعد الحداثة – إنما عبر أدوات فكرية مستمدة من ثقافة البيئة ، و هو ما يكرس نصيْته و ابتعادنا عنه ، و هنا يأتى دور الإنتاجات الفكرية الراديكالية ممثلة فى الفن الحى أو الأداء المسرحى الذى يفكك و يهدم هذه النصوص.

ثالثاً: تفجير الأطر:-

إذا كانت "الثقافة الرأسمالية الغربية قد أظهرت قوة مذهلة فى أكساب العلامات و الصور صفة الطبيعة (٢٦) ليتعرف الإنسان على العالم من خلال شبكة من أنظمة المعانى التى تم تأسيسها اجتماعياً ، و تشكل مجمل خطاباته الثقافية ، فان ما بعد الحداثة باهتمامها فى إظهار عدم طبيعية الثقافة ، تخلت عن مفهومين رئيسيين هما: العلامة و البنية ، إذ ليس هناك شئ يمكن التدليل عليه ، و بالتالى ليس هناك من معنى ، و الأنظمة القائمة إنما تتحدد باعتبارها نواتج لعمليات من الإختلاف و التمايز داخل الفوضى.

إن الفكرة التى تقول إن اللغة على سبيل المثال تصنع موضوعاتها الخاصة ، هذه الفكرة قد تطورت فى أعمال "جاك دريدا" إلى نظرية فى المعانى ، "و نقطة البدء فى هذه هى أن المعانى لا تأتى بأى حال من الأحوال عن طريق العلاقة بشئ خارج اللغة ، فليس هناك من شئ مطلقاً بامكاننا البحث عنه ليضمن لنا المعنى ، ليؤكد لنا أننا على حق(٢٧) و هناك ترديد آخر للفكرة ذاتها يذهب إلى أن المعنى لا يحضر أبداً ، بل هو موجود فى مكان آخر. و تعلمنا البنيوية أن معنى كلمة من الكلمات ينهض على علاقة كلمة بكلمة أخرى ، أى أنه كامن فى المساحة بن الكلمات ، و ليس بين الكلمة و الشئ "إننا نعرف كلمة كلب فقط بسبب علاقتها بكلمات أخرى ذات صلة بالعلاقة التركيبية و الجدولية ، و ليس أى صفات كامنة ذاتها ، أى أن المعنى فى مكان آخر. و هو ليس مضموناً بأى شئ خارج ذاته. و العالم الذى نراه أمامنا هو خلق من المعانى و مصنوع بواسطتها ، إذ ليس هناك من شئ غير المعانى (٢٨) فالذات الإنسانية حدثت تنشئتها بواسطة إيجاد صلة بين الأقوال و الأحداث لايجاد خطابات ، و هذه الخطابات هى التى تضفى نظاماً على

حالة الفوضى "و ليس ثمة قول أو خطاب له معنى محدد ، فمعناهما يعتمدان على علاقة كل منهما بالأقوال و الخطابات الأخرى. و لذا فان هناك حركة دائمة أو انزلاقاً مستمراً: فعندما نسأل عن معنى الخطاب من الخطابات فاننا نحال إلى خطاب آخر ، و هكذا. و هذا الرأى ، يقوض آى حس للنظام فى العالم(٢٩)

يناهض العلم ما بعد الحداثى الحتميات ، و يبدى إهتماماً بما هو غير قابل للتنبؤ أو التحديد ، و بما هو متناقض و ظيفياً و براجماتياً. و ينظر إلى نفسه بوصفه انقطاعياً. و من ثم فمناط هو المجهول لا المعروف. أو بعبارة فلسفية فانه يهتم بالغياب لا بالحضور.

تعلن ما بعد الحداثة رفضها بوجود بنية. ذلك أن القول بالبنية يعنى أن ثمة نسقاً يتمتع بالإستقرار ، حيث تعلن "الأدائية" عن نفسها فى الحساب النظرى للعلاقة بين المدخل و المخرج أو بين الطاقة و الناتج ، و كان مصدرها هو الديناميكا الحرارية التى أدت إلى رأى ساد طويلاً يقضى بأنه فى حال معرفة كل المتغيرات التى تلحق ببنية ما ، نتمكن من توقع التطورات الأدائية لها. و هو الرأى الذى تنكره كل من الفيزياء الذرية و ميكانيكا الكم. ذلك أن تعيين الوضع الأولى لبنية ، يستلزم دفعاً للطاقة مساوياً للطاقة التى تستهلكها البنية كى تتحدد. هذا من ناحية. و من ناحية أخرى فالسيطرة الكاملة على بنية ما لها مردوداتها السالبة ، إذا لا تزي من فرص تحسين أدائها. بل علت العكس تماماً فهى إذ تحاصر البنيات الفرعية التى تسيطر عليها ، فانما تعمل على محاصرة ذاتها فى نفس الوقت ، و هو ما يفسر ضعف الدول و البيروقراطيات الشمولية. و يجادل منظور البنيوية لاكتساب مساحات من الأرض فقدوها ، و يذهبون إلى أنه حتى الفيزياء المتناهية الصغر تظهر دوال دقيقة تتمتع بالإستمرارية ، الأمر الذى يجعل هناك إمكانية للتنبؤات الإجتماعية. و هو ما ترفضة فرق من الرياضيين المعاصرين الذين يشككون فى أى إمكانية لقياس دقيق. و بذلك يلحقون الشك بامكانات التنبؤ بسلوك الموضوعات حتى الإنساسنية منها. و يضرب "ليونارد" مثالاً بعدوانية الكلب ، فهذه العدوانية هى متغير حاله ، و هى عدوانية تتزايد مع غضبه الذى هو متغير تحكم. و إذا ما افتراضنا أن متغير التحكم (الغضب) يمكن قياسه فانه عند حد معين يعبر عن نفسه فى شكل هجوم. إلا أن الكلب نفسه له متغير تحكم آخر ، و هو الخوف ، و هو ذو تأثير عكسى ذلك أنه عند حد معين يعبر عن نفسه فى شكل الهرب. و فى غياب الغضب و الخوف يتسم سلوك الكلب بالإستقرار ، لكن إذا ازداد متغيراً التحكم معاً ، أى الخوف و الغضب – على قدم المساواة ، فلن نتمكن عندئذ من التنبؤ بسلوك الكلب ، إذا من الممكن أن ينتقل فجأة من الهرب إلى الهجوم و العكس صحيح. الأمر الذى يلحق الشك بالحتمية فمتغيرات الحالة إنقطاعية. أما متغيرات التحكم فمستمرة. و مع ذلك يتبقى للأدائية استبعادها كل ما لا ينتمى إلى العلم مثل الخرافة و إهتمامها بحساب التفاعلات ، لا تعريف الماهيات (٣٠)

يقول**كولين كونسل:** "البشر حيوان مفكر يصنع المعانى. و هذا لا يعنى بالضرورة أننا نفهم أو حتى نعتقد أننا نفهم ، فكل ما نفعله أننا نفكر و نتخيل. و من ثم فان الذاتية و الوعى و الإدراك ، مبنيان على الوضع الذى نتخذه فى التفهم و فك الشفرات ، و هو يتكون من اتخاذنا أو تخيرنا لطرق صنع المعنى (٣١) لذلك تسعى الأعمال الفنية ما بعد الحداثية معتمدة التأكيد على عدم استقرار أو ثبات المعنى ، مظهرة عناصر القلق و الإضطراب و التناقص ، ساعية باختلاف فى النسبة إلى تقويض القواعد المتعارف عليها ، و طارحة نفسها فى شكل تساؤلات تلحق الشك بكل الحدود. هذا الشك الذى يطال الشروط التى تضعها هى نفسها لتعريفها ، مؤكدة إستحالة الوصول إلى الثبات و الإكتمال بصورة نهائية ليبقى العمل الفنى مثله مثل الظاهرة الطبيعية الصرفة.

و لكى يدرك المتلقى هذا عليه التخلى عن وعيه و إدراكه و إستراتيجيات صنع المعانى التى إعتاد عليها. تعمل ما بعد الحداثة على تفجير الأطر التى هى دعائم تشكيل الإحساس و المعنى. و من أهم الأمثلة على ذلك ما فعلته **كلير واتسون** سنة ١٩٧٥م ،إذ قررت العيش أسفل قارب مقلوب فى الريف الإنجليزى لمدة عدة دورات حيضية دون أن تغير ملابسها الداخلية. و قد نظر إليها قاطنو المنطقة باعتبارها إحدى الشردات ، و بدأو فى زيارتها و إمدادها بالطعام و "ما يهمنا هو أن مثل هذا العرض قد مر دون أن يكون له إطار فنى محدد. و لم تقدم الفنانة أية إشارة دالة على نوعية عملها. و لذا فقد شجعت من حولها على تفسير ما قامت به على أنه أى شئ إلا أن يكون فناً. فمثل هذه الأعمال يمكن أن يظهر إليها على أنها فن إذا

ظهرت فى الجرائد و الكتب الأكاديمية (٣٢) و المؤشرات الدالة التى تلحق صفة الفن بمثل هذه الأعمال تتمثل فى الصور و التحقيقات الصحفية و تتوجه إلى هؤلاؤ ممن لم يروها ، و هو ما يلفت النظر إلى حقيقة أن الوسائل التى يتم تدبيرها لجعل الجمهور يتعامل مع شئ ما أو حدث ما بطريقة معينة ، لها دخل كبير فى إلحاق صفة الفنية أو عدم إلحقها بهذا الشئ أو الحدث ، و ما يترتب عل ذلك من معانى يستهدفها صانع العمل و يستخلصها الجمهور.

و فى الأعمال التى تحتل أكثر من تفسير يفضل المؤدون التخفف من القيود التى تحد من حركتهم ، و يصبح الأداء الحى وسيلتهم المثلى فة رفض الأطر الفنية التقليدية فالأداء الحى يضيف إلى مثل هذه العروض عناصر التقائية و العفوية ، كما يحول المشاهد إلى مشارك ، و من الأمثلة على عرض **الان كابرو** "الثمانية عشر حدثاً " الذى قدم عام ١٩٥٩ م ، لا يحتوى هذا العرض على أى سرد قصصى يتناول موضوعاً ما أو يتمتع بنظام معين ، فهو عبارة عن أنشطة متمايزة تعمل بطريقة متزامنة فى حجرات ثلاثة يدلف إليها الجمهور ، بعدما يتم تقسيمه على هذه الحجرات ليشاهد صوراً تم تكبيرها بواسطة الفانوس السحرى. و هناك لوحات و أشكال متحركة تتجاوب مع أصوات أجراس عالية. إن مثل هذه العروض تخرج المسرح إلى الوسط الاجتماعى ليصبح جزءاً لا يتجزأ من الحدث ، و تذوب المسافات الرمزية القائمة بين أماكن العرض و المجتمع. و نلاحظ هنا تعدد إستجابات الجمهور بطريقة ليس من السهل التنبؤ بها نظراً لإبتعاد مثل هذه الأعمال عن التفسيرات الجاهزة و الواضحة. و يمكننا أن نجد تشابهاً واضحاً بين هذه الأعمال ورواد الطليعة الأوروبيين و الأمريكيين ، فالسرياليون قد أبدعوا صوراً مرئية و ملصقات أدبية مستخدمين فى ذلك تكنيكاً فنياً أعطاه **أندرية بريتون** اسم الحركية النفسية ، وهو ما يقرب من توارد الخواطر عند **فرويد** ، فالكلمات و الصور المرئية تستخدم بطريقة إعتباطية خلو من هدف واضح اللهم إلا إنتاج أعمال فنية تتعمق فى اللاوعى البشرى.

رابعاً: إتصال المسرح و السوق:

لقد حمل الجدل حول ما بعد الحداثة أبعاداً تتسم بالإيجابية فى مقاربته و تحليله للحضارة الشعبية ، حيث أتاح فهماً أكثر عمقاً و ديناميكية للعرض المعاصر ، مقارنة بالتفسيرات التى قدمت حتى الآن. فقد فضل نظرة متشظية مبتورة و ذلك فى مجال تعميقه و تكرسه لمبدأ التعددية ، غير ملقٍ بالاً إلى النظرات النقدية للمتخصصين فى عالم العلامات. إن "النص المثالى أو الصورة الغنية برموزها تتراجع هنا ، و تترك المكان للنص السميك و الرؤى الكثيفة للحياة اليومية ، و كأن النظرة البطيئة الفاترة لعلم العلامات قد أصبحت بحلول الثمانينيات غير متوافقة مع إيقاع العصر (٣٣) و هو الأمر الذى يكسب ما بعد الحداثة بعداً إحتجاجياً على إنعدام الصلة بين ممارسات الحياة العامة و أدوات التحليل الثقافى.

يتسع المجال البصرى و اللغوى فى ما بعد الحداثة ، بفعل تداخل المراجع ، بلا رغبة أو إمكانية فى إيقافه أو التقليل من إندفاعه ، و النص يشير إلى غيره أو يتصل به ، و يحتل هذا الخليط المساحات الفاصلة الحقيقية و أشكال الخيال ، طامساً لهما معاً ، مؤكداً ذاتيته كخليط من الصور ، التى تصبح هى نفسها الحقيقية. و قد وجه **فردريك جيمسون** إهتماماته بالفنانين الذين نظر إليهم و وجدهم يحاكون السوق فى ملاحقتهم للبدع التجريبية ، و لم يوجه جزءاً من هذه الإهتمامت للمشاهد التابع للسوق ، مستهلك فترة الرأسمالية المتأخرة ، المستوعب بكليته ضمن إستراتيجيات السوق. و الناظر إلى مسرح التنوير التقليدى "الذى تستمر عاداته إلى اليوم متمثلة فى المسافة التقليدية بين خشبة المسرح و مقاعد المتفرجين ، يفصل بين الرؤية و مكان الحدث خط لايمكن عبوره. يرى **ولتر بنجامين** فى الفراغ المخصص للأوكسترا دليلاً مادياً على تلك العلاقة و يسميها الهاوية التى تفصل الممثلين عن المتفرجين ، كما تفصل الموتى عن الأحياء (٣٤) فعندما يأخذ المتفرج مقعده قبيل رفع الستار أو استخدامات الإضاءة المعتادة فانما يداخله أفق توقع معتاد دون أى تدخل فى الحدث ذاته ، و عندما يرفع الستار يتوقف نشاطه على التقييم دون التملك و لهذا يطلق **بريخت** على هذا المسرح اسم **"مسرح المطبخ"** الذى يمكنه لاوعيع فى يوتوبيا رومانسية حيث يكون الفن مثل المنزل ملجأ من السوق أكثر منه تقليداً له (٣٥) و فى الستينات و السبعينات من القرن

العشرين ، حاول المسرح البيئى الخروج بالمشاهد من سلبيته و جعله يعبر الهاوية إلى عالم المسرح المتخيل ، غير أن المشاهد لم يفهموا الدور الجديد المنوط بهم ، و هو ما حاول **مسرح "التسوق"**أن يتلافاه. فعوضاً عن جذب الجمهور إلى الفضاء المتخيل ، نراه يأخذ مشاهده إلى خارج حدود المسرح ، أى يسحب الفضاء التخيلى إلى المشاهد المطالب هنا لا بالإستسلام و إنما بالسيطرة و الملكية ، الأمر الذى إنعكس على بنية حقل الإستقبال. فالمتفرج على سبيل المثال قائمة طعام و برنامجاً ليصبح جزءاً من الحدث ذاته.

و هناك العديد من الدراسات التى تناولت السوق ، و قد خرجت بنتيجة مؤداها أن المستهلكين يميلون إلى النظر للأشياء و الأماكن باعتبارها أجزاء "ممتدة لذواتهم ، يمكنهم المطالبة بها. و من هنا فان إعادة التوازن بين المشاهد و المسرح ، إنما تتفق مع هذه الدراسات لتتناقض باطراد المسافة التى تفصل السوق عن الإبداع بين بيئة التمثيل التى يتم التسوق فيها و بيئة السوق التى يتم يتم التمثيل فيها ، و هو ما يحمل معه – ربما – نهاية المسرح بأشكاله التقليدية (٣٦)

فى البدء كان التناقض بين السوق و المسرح. السوق بما هو موازين و مكاييل و دفاتر ، و المسرح بعالمه السحرى المتكون من مكياج و أزياء و مهرجين و أبطال و أشرار. السوق بما هو تلبيه لمطالب الإنسان المادية و المسرح بما هو حنين إنسانى يعتمد على الرمزية و التجديد. أما الآن فقد حدث اقتران بين هاتين المملكتين المتناقضين. لننظر إلى الإعلان المخصص لعرض مسرحية **"تماراً فى نيويورك"** إذ يبدو كالتالى: عرض الخريف لاخاص ، خصم يصل إلى ٤٠ دولاراً ، الفترة محدودة. اتصل الآن (٣٧) كانت السلع المعروضة كما يبينها الهامش الأيسر للإعلان كالتالى: الجنس ، الخيانة ، الأفيون ، الثأر ، الإنحلال ، و الإدمان. إضافة إلى كافيتريا ممتازة تقدم الشمبانيا وبار مفتوح. و عند مدخل المسرح يقف رجل يرتدى قميصاً أسود يعطى الدخول / الزبائن ورقة تأخذ شكل جواز السفر ، و تتضمن تذكرة المشاهدة و قائمة طعام العشاء. أما الحدث نفسه فيدور فى ثلاثة طوابق يتجول فيما بينها المشاهد / الزبون ، ليتمكن من لملمة شذرات القصة و الإمساك بخيوط الحبكة المتشعبة إلى مشاهدة تعمل بالتوازى ولا يترك مساحة للإرتجال. و يقترن مسار رحلة المشاهد / الزبون بالشخصية التى يختارها من العرض المسرحى ، فالذى يقع اختياره على شخصية الخادم مثلاً ، نراه يتردد مراراً و تكراراً على المطبخ و الحجرات التى تشغل المستوى الأدنى ، و بالتالى يتردد على غرف النوم من يقرر إصطحاب السيد أو السيدة ، هكذا حتى تتكشف ملامح الحبكة خطوة خطوة. و الجديد هو فى إنغماس المشاهد ، مستهلك له كما هو مستهلك للطعام و كؤوس الخمر فا لإستهلاك يشمل الحواس و المشاعر كما يشمل الجهاز الهضمى المشاهد فى حالتنا هذه متورط بجسده مخالفاً بذلك المسرح التقليدى ، حيث يتورط بعيونه و آذانه بينما يبقى جسده خارج العرض. و على المشاهد هنا أن يستخدم كل مهارته فى اختيار أفضل الأماكن ، و أجزاء الحدث التى يفضلها عن المواد الإستهلاكية سواءاً بسواء.

تعتمد أهمية مسرحية **"تمارا"** على إيجادها لفضاء مسرحى جديد و غير منألوف ، تـُمحى فيه المسافات بين حيز الحدث المسرحى و حيز الفرجة ، ليشكل ما يمكن تسميته بتالفضاء الوسط بين ذاتية المشاهد و منطق العالم المتخيل الذى يستشير فى ذلك المشاهد / الزبون رغباته ، و كأننا فى **"مول"** مسرحى. أدركت ما بعد الحداثة " أن دلالة العمل تمر عبر جهاز معقد من عمليات الإنتاج و التوزيع و الإستهلاك ، و كلها عوامل مؤثرة فيها (٣٨). و تجدر الإشارة هنا إلى أن الحداثيين كانوا قد تخوفوا من حالة كهذه يفقد من خلالها الفنان قدرته على السيطرة على عمله ، و تستخدم هذه الأعمال بما يسئ إليها ، فذلك الاتحاد بين الفن و التجارة" يعمل على تحييد جماليات الإبداع المعادية للبرجوازية أو ترجمتها إلى نسخة إعلانية (٣٩) ، و هو ما يؤدى إلى فقدان الأمل فى حدوث تحولات اجتماعية و ثقافية من خلال الفن ، و هو أيضاً ما يصيب النقاد التقليديين و الماركسيين بالحزن و الكدر. و لكن طبقاً للكثيرين ،فان هناك صلةً لايمكن تجالهلها بين ما بعد الحداثة و حركة رد الفعل المادية فى مواجهة الطغيان الأيديولوجى الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية ، و هو ما جعلها ترفض كل النظريات المعتمدة على ممارسات قبلية لا يمكن مناقشتها ، لتقوم عوضاً عن ذلك بتوليد الممارسات.

فى ظل ما بعد الحداثة تسقط كل القواعد – أو يلحق بها الشك – التى تنتظم البنية و الحوار و الشخصية. ولا تعود للنص الدرامى خصوصيته. وليس أدل على ذلك من أن البحث الدؤوب "عن النصوص التى لم تكتب أساساً لخشبة المسرح ، قد رفع من شأن التجارب المسرحية مثل **كارتن** Cartherine المعدة عن أجراس بعل التى كتبها أراجون فى أخراج لفيتيز ، و مسرحية **عواء الذئبة** عن **دينيس روس** و أخرجها **ج.لافودان ، و القادم من "هناك"** التى كتبها **ايلين سيسكو**. و أعد لها الميزانسيباس (الإخراج المكانى) فيفيان تيو فيليديه(٤٠).

لقد أصبح النص مجرد أساس لقراءة مسرحية لا يلتفت كثيراً إلى مدى دراميتها ، و هى قراءة تعتمد على ارتجالات القراء ، و من ثم يلحق بأى حبكة جيدة الصنع تنهض على الصراع و التبادل ، و يتم إرجاء و تجاهل الأبعاد التاريخية – الاجتماعية للنصوص، فالبحث عن معنى لدال قائم فعلاً ، يمنح كمعطى جاهز على خشبة المسرح ينتفى ، ليصبح – أى المعنى- فى حال الكمون و يتشكل فى أشكال يناقض بعضها بعضاً ، وهى فى تناقضها تنأى بنفسها عن تفسير ما يظن المتلقى أنه يعرفه من بداية المسرحية ينفتح النص الدرامى على تعدد الدلالات ، و يتأكد "باعتباره موضوع مناقشة لعمل الشفرات و ليس سلسلة من المواقف و الإشارات الضمنية إلى نص فرعى يتعين على المخرج أن يشعر به (٤١) فى المسرح – كما فى ما بعد الحداثة – تنفصل الدوال عن المدلولات ، ففى المسرح نحن على يقين من أن قطعة خشب قد تدل على سياج أو شباك أو بناية ، و لكننا نلعب لعبة الدوال الزائفة. و كذلك ندرك كمتلقين جهد الممثلين المتفاوت فى إنتاج دوال العواطف دون مدلولاتها. و هى نفس الحالة التى نجدها فى مجتمع ما بعد الحداثة ، إذ لاحاجة تربط بالقوة بين السلوك الذى يعبر عن الحب بعاطفة الحب نفسها الممظهر ما فيه الكفاية و فى غياب الحقيقة يصبح البديل هو مظهرها "أن التمثيل أو الترفيه هو الاستجابة العقلية الوحيدة المتاحة للذات فى عالم ما بعد الحداثة ، فالذات تدرك أن سلوكها لا ينبع من داخل نفس مستقلة بل يفرضه عليها المجتمع(٤٢)

و تشترك ما بعد الحداثة مع التحليل النفسى فى استخدامها المسرح للنيل من المواقف الثابتة للمشاهدين. و الناتج عبارة عن استعراض لوجهات جزئية لا تتمتع بالكمال أو الثبات و تمتنع عن الشك. و هذه هى النقطة فيها انفصال المسرح المابعد حداثى عن النص المقروء ، فالمسرح فى هذه الحالة "قد لا يكشف أو يخبئ ما قاله النص فعلاً". أن هناك نوعين من الاستراتيجية: أن يظهر ما لم يقل.. أو تبعاً لفيتيز أن يدافع عن انفتاحية النص ، لا ليطور أية وجهة نظر بشكل مشوش ، و إنما ليهب نفسه لتغيرات لا نهائية... هذا النوع من الميزانسين يؤسس لعبة أبدية من الظهور و الاختباء بين النص و خشبة المسرح (٤٣) لتأسيس حالة من الجدل بينهما ، فاللعب بين هاتين المساحتين يحول النص الذى يتكون من مجموعة من الكلمات إلى إيماءة أو حركة يؤكد عليها الملفوظ التفصيلى لكل جملة لتساهم فى ذات الوقت مع الإيماءة التى ينتجها الممثل فى إزاحة النص ، لتكتب نصها الجديد الذى هو العرض ، و هو نص مادى بمعنى الكلمة. إذ يتأكد من خلال أفعال تلفظ مبنية فى الأساس على تعددية من المجسدات المسرحية (تمثيل – موسيقى – رقص – ديكور) و هى من شأنها التأكيد على تعدد الدوال ليصبح الزمن و الإيقاع و الإلقاء و الأداء فى بؤرة الاهتمام.

و وفقاً لـ **"لوتارد"** كانت المعرفة الحداثية عبارة عن ألعاب لغوية ، أى أنه يمكن تقسيمها إلى حقول متعددة ، يتميز كل منها بألعابه اللغوية الخاصة بما يلغى إمكانية التوافق أو تكيف بين هذه الحقول. و من ثم فلا سلطة كلية شاملة واحدة. و يمكن القول ان هناك وجهين لأى لعبة لغوية: الجدل المنطقى Discoursve و التعبيرFigure و الجه الأول لأى الجدل المنطقى ما هو إلا البنية الماحة للمعنى لكل رواية ، ووفقاً للمعتقد الحداثى يهيمن الجدل المنطقر على الوجود المادى و يقلل من تسلل الصدفة إليه ، و ذلك باخضاعه لفرض شامل و عام Assumed Universality (٤٤) فى حين يرى تيار ما بعد الحداثة قدرة الحدث فى ذاته على امتلاك حيز لا يمكن هدمه.و هذا الحدث لا هو أكثر ولا أقل شمولاً من غيره ، و من ثم لا يمكن لحدث أن يدعى أو يطالب بالسيطرة على غيره من الأحداث بالوقوف إلى ما ورائها ، الأمر الذى يتمخض عنه تحول التركيز إلى الأحداث المنفردة عوضاً عن البنيات الثقافية و الفكرية ، و إلى الاهتمام بأسلوب

الأداء باعتباره النشاط الذى يسمح بتفعيل الارتجال بالنسبة للاحتياجات المدركة و الرغبات المحسوسة فى مواقف تتسم بالفرادة Unique ، و المعيار فى هذه الحالة لا يمكن فى إمكانية كشف ما يعتقد أنه الحقيقة ، و لكن ما يتم كشفه فى حد ذاته (٤٥) إذن فهناك تأكيد على الأحداث التى تتسم بالفرادة و على سلطة المشاهدة ، علاوة على الاهتمام بالجانب الأدائى و وضعه موضع الاختبار على حساب الحقيقة الكلية الشاملة ، و من ثم فلا توجد قواعد للعمل أو مدركات اجتماعية لها مغزاها. و بما أن ما بعد الحداثة تنفى أى رواية شارحة Metanrrative فانه لا يتبقى للأداء سوى إمكانات توظيفية للطاقة ، و مواقف هى نسبية أولاً و أخيراً. إننا نجد هنا ظلالاً لنظرية **دريدا** التى ترصد الطبيعة الخلافية للغة و المعانى و التى تلحق علامات الاستفهام بمعان مثل السوى ، و غير السوى أ، الطبيعى ، و غير الطبيعى ، إذ تجعل منها أموراً بالغة النسبية. و على سبيل المثال ففى مسرحية "**جواورتون**" Entertaining Mr sloan نجد أن الشخص الذى يعانى الشذوذ الجنسى يرى أن رغبة أخته فى ممارسة الجنس مع الرجال أمر يدعو للاشمئزاز (٤٦) هنا يختفى النظام التقليدى للظواهر. و فى ظل هذا الغياب للقيم و الضوابط الأخلاقية ، لا بد أن تدعى كل الشخصيات أن أسلوبها فى الحياة إنما هو الأسلوب الأمثل و الصحيح ، فتتحدث بلسان مصالحها الخاصة جداً و الآنية جداً ، و يصبح امتلاك القوة فى هذه الحالة هو الطريق لإشباع الرغبة لنصبح أمام حالة من لا ديالكتيك الخير و الشر ، حيث لا شئ يعلو على الحقيقة البيولوجية بكل وضاعتها و هو يلحق بها اتهامات لا يمكن بحال تجاهلها ، فالحضارات إنما تسقط بفعل فشلها فى تقرير المصير.

****

كانت النظرة إلى الماضى موضع خلاف بين أصحاب الحداثة و ما بعد الحداثة ، إذ يرفض مسرح ما بعد الحداثة التظاهر باعادة خلق الماضى و امتصاصه كميراث و حيد ، مقترحاً إعادة تمثيله ، بما يعنى القبول باعراف الماضى دون شرط الإيمان بها. **يقول نك كاى** شارحاً المعنى السابق:

تصبح عملية كتابة التاريخ عملية صراع بين قصص متعددة... إن الماضى وفق هذا المنطق لا يصبح كياناً خارجياً مستقلاً متاحاً للجميع ، بل يغدو أثراً من آثار الكتابة عنه. أى نتيجة من القصص العديدة التى تسعى إلى وصفه. و علينا أن نعترف هنا بأن اللغة نفسها تحدد و تشكل أى نظرة إلى تاريخ ، كما أن أى سرد تاريخى يرتبط ارتباطاًجذرياً بالفرضيات و الأفكار و الأشكال المعاصرة له و يسعى دون وعى منه إلى الإقرار بشرعيتها (٤٧)

لقد تعامل أصحاب الحداثة مع الماضى كشئ خارجى من الممكن قراءته و تفسيره وصولاً إلى تجاوزه. أما عند أصحاب ما بعد الحداثة فهو شئ مبهم ، و لا يمكن الوصول إلى اليقين فى سياق عملية التعرف عليه ، الحل هو فى إعادة البناء المتكرر له ، و من ثم خلق من الصور الآنية المجسدة له ، باعتباره فكرة مجردة. و فى ظل هذه النظرة تنهار الحدود الفاصلة بين التاريخ و النظرية ، و النقد ، و السرد القصصى. و يصبح كل منها خطاباً يخلق موضوعه بنفسه ، و من تصبح مصداقية أى خطاب أو نظرية موضع تهديد (٤٨)

يمكننا هنا الخروج بنتيجة ، هى أنالماضى لا يمكن أن يُمحى ، لأن فى هذا نفياً لكل الأصوات. البديل هو زيارته دون أن يكون الزوار من مغفلية. لذا تلجأ ما بعد الحداثة إلى التسلح بالسخرية فى سياق التذكر ، و هو ما يحيلنا فى الآن ذاته إلى تقنيتين من تقنيات ما بعد الحداثة هما التناص ، و السخرية. إذ تفرق **ليندا هاتشون** بين استخدام الحداثة و ما بعد الحداثة السخرية ، ذلك أن الثانية رفضت رغبة الأولى فى الحل باتجاه النهاية (٤٩). غالباً ما يطلق على السخرية. المابعد حداثة لفظة Pastich و تعنى الاقتباس التهكمى "أى تقليد ينحو فيه صاحبه إلى تقليد أسلوب مؤلف آخر ، حق انتفاع الذى كثيراً ما اعتبر بمثابة المركز بالنسبة لما بعد الحداثة ، سواء من جانب المحطين من شأنها أو من قبل المدافعين عنها(٥٠) فعلى سبيل المثال نظر **فردريك جيمسون** إلى اتجاهات ما بعد الحداثة الفنية و الأدبية بعين الإدانة ، معتبراً أنها لا تملك إلا رغبة جامحة فى مصادر مختلفة و تفتقر إلى الابتكار الأسلوبى الذى يقودها إلى محاكاة لأساليب ميتة و التحدث من خلال أصوات و أقنعة تقبع متحف وهمى. فما بعد الحداثة من وجهة النظر هذه فن يفتقر إلى المعيارية ، يعانى من انفصام فى الشخصية ، مما يعنى فى آخر التحليل السجن فى الماضى ، كنتيجة لفشل الاستطيقا الجديدة ، وهو ما دعا **إيهاب حسن** فى معرض الرد على **جيمسون** إلى اتهامه بأنه يتعامل مع

النقد و الإبداع انطلاقاً من مداخل حداثية و إدواردية ، فيتعسف فى تطبيق التعريف و النقد على مجتمع يختلف تمامً فى طرق تمثيل الذات و الإجراءات السائدة فيه (٥١) يمنح الأداء الساحر للنصوص التى تحاكى نصوصاً أخرى ، يمنحها شفرة مزدوجة ، تنتج المراوحة بين إضفاء الشرعية على ما تحاكيه و هدمه فى نفس الوقت الأمر الذى يجعل التناص أكثر من حيلة أكاديمية و ينأى بالسخرية – فى مقاربتها للماضى – عن الحنينية ، لتظل نقدية فى الأساس. و تعد الروايات غير التقليدية لـ **"جوانتر جراس"** و **"أ.ل.دو كتورو"** أو أى من كتاب أمريكا اللاتينية أمثلة جيدة على ذلك عمل **"ناجيل وليمز"** Starturn و الذى نجد فيه تأكيداً ونفياً تلقائيين لمفاهيم الطبقة لدى كل من البورجوزايين و الماركسين. إنه نوع من الجدل السقراطى الكلاسيكى ، حيث يوجد موقفان يقومان بالتعليق على بعضيهما البعض ، على أن يشرح كل منهما الآخر و يعمقه ، دون أى رغبة فى إحداث تآلف فيما بينهما ، إنه التوقف عند المرحلة الثانية من الجدل الهيجلى أى عند القضية النقيض. و ما يريد التناص هنا أن يلفت النظر إليه هو عملية التصوير للغوى بأسرها ، و امتناع نموذج كامل جامح عن حل التناقضات التى يكشفها التناص أو هذا النوع من الجدل الحداثى (٥٢) إذ يشير إلى أن تمثيلات الحاضر إنما تأتى من تمثيلات الماضى و أن النواتج الأيديولوجية إنما تنبع من الاستمرارية و الاختلاف معاً. و فى المقابل تفعل السخرية فعلها غى معارضة المفهومات الرأسمالية حول الملكية و التملك. فبما أنهما يعتمدان على أشكال إعادة الإنتاج فان مفهوم الأصالة بما هو نادر و فردى و ذو قيمة (وفقاً للمصطلحات الجمالية و التجارية) إنما يستدعى للمساءلة ، مما يثير الشكوك حول سلطة المؤلف و مصداقية عملية الكتابة برمتها ، و هذا لا يعنى أن الفن قد فقد معناه و هدفه ، و لكن يعنى أنه (أى الفن) سيمتلك بالحتمية معنى جديداً و مختلفاً.

إنه الموت للمؤلف الذى لا يعنى إلا تقليص حدود خيال المبدع الفرد فلا يتعدى دوره تجميع متفرقات متعارضة لغوياً و ثقافياً فى شكل من أشكال الكولاج ، فى فعل إسقاط لتأثير النماذج الفنية "العظيمة" التى اعتبرت كمصادر للإحباط و القلق. و أصبح من العبث البحث عن أصل ليواجه المرء رعب التشرد و الانطلاق وحيداً فى طرق غير مأهولة إلى جهات لم تحدد بعد ، و لم تعد – فى حالة الوصول إليها – القادرةعلى منح المعنى ليصبح التفسير قضية كل إنسان بصفته الشخصية. إنه الانتقال من إنسانية صنعها النص إلى إنسانية تصنع النص ، أو فلنقل تصور جديد للتاريخ يتخلى عن التصور السابق له بوصفه عملية توليدية ، فلا يأخذ تراتيباً فى الزمن شبيهاً بالبنية الأبوية ، بحيث يصبح الماضى فيها مثل سلف بلد ، و هو ما أوجد ما أمكن تسمسته بالغربة العمودية التى سقطت فيها الحضارة الرأسمالية. من هنا يكافح النص المابعد حداثى أى فكر عن أصل واحد مشترك. و من ثم ينكر أى بداية أو نهاية باستثناء بدايته و نهايته هو. إنه ذلك الحرص على القول دون بدء و دون منتهى فنراه ينتقل بين الوسائط متخلياً عن خلطها أو مزجها ليصبح فى مقدرة كل وسيط أن يبسط لقضية مستقلة خلواً من الرغبة فى الوصول إلى أثر كلى ، حريصاً – أى النص – على صبغ الأشياء بصيغة الهزل و السخرية و المعارضات فى فعل إيذاء للمجتمع الرأسمالى ، يفضح مرتكزاته الأيديولوجية ، و يترع الهالة عن كل سلطة بما فيها السلطة الأدبية و الفنية (٥٣) إن الاختلاف بين مذهبين أدبيين أو فنيين ، لا يعنى إلا إعادة بناء للعديد من العناصر ، إذ تتحول الخصائص التى كانت ثانوية – و فى وضع مسود – لتصبح سائدة و مهيمنة و لتتراجع كذلك الخصائص التى كانت الغلبة لها لتصبح ثانوية. إن هذا بالتحديد ما يمكننا من فهم "أن ما بعد الحداثة تشن حرب عصابات" من قبل الحوانب و العناصر المكبوتة و المسكوت عنها من قبل الحداثة. فهى إذ ترفض قوانين النقاء و الوحدة Purity and Unity تعود إلى المتعة و العاطفية ، و أشياء يستطيع المتلقى أن يتذوقها. أشياء تبرأت الحداثة منها و اعتبرتها فضيحة على حد تعبير **رولان بارت**.

لسنا مع القول إن ما بعد الحداثة تستهلك نفسها بعدم تبنيها لمواقف اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية ، ذلك أن الذهاب إلى أن الإنسان مقضى عليه لأنه واقع دائماً فى شباك السلطة ، إنما يصبح قولاً مردوداً عليه ، عند ما بعد الحداثيين. فتحليل ميكانيزمات السلطة و تفكيكها هو فى ذاته نوع من البحث عن معنى. فما بعد الحداثة قد تمكنت عبر التهكم و التفكيك من زرع الشكوك على أرضية المسلمات ، فزعزعت الثقة بما لم يكن من قبل مجالاً لأى شك ، و تمكنت بذلك من تعريف الحقائق إنما كحقائق متغيرة ، أى ما آلت إليه هذه الحقائق فى سياق من الحركة و السيولة ، الأمر الذى كشف عن تحيزاتها و عن طبيعتها ، و حقيقتها هى نفسها كحقائق تم تصنيفها. إنما تمنح الإنسان شعوراً بالحرية و بالمعرفة ، و تعطيه الحق فى ممارسة

رغباته غير المشدودة إلى شئ فيبدو فاعلاً ، و لكنها تجرده فى نفس الوقت من النظام الذى ما من حضارة إلا واستظلت بظله. إنه ذلك الصراع القديم بين ما هو **ديونيس** و ما هو **بوللونى** ، أو فلنقل تداول المذاهب عبر السنين. فعندما يستبد النظام لا يبقى للإنسان سوى جسد يتحكم فيه ، و غرائز يشبعها و قيم يفككها و تقاليد يضرب بها عرض الحائط ، حتى يشفى غليله فيتوق إلى نظام أو يتوق إليه النظام لا فرق. و الأمل هو فى أنظمة توازن بين رغبات أفرادها و غاياتها هى ... ربما.

و لأجل ذلك يمكن نهت ما بعد الحداثة بالمثالية و الطوباوية لرغباتها فى إزالة الأبنية الهرمية و إلغاء الفوارق و التمايزات بكافة أشكالها ، و احتفائها بالتعددية و رفضها محودية المعنى ، حيث قادها احتضانها للهوامش و الرغبة فى تدمير المراكز إلى جنوح للهامشية ، الأمر الذى يؤذن بتهميشها هى ذاتها من قبل تيارات – هى فاشلة على الأغلب – تستطيع أن تمتلك معنى و وظيفة أكثر وضوحاً و هو ما يرشحه الظرف العالمى بعد أحداث سبتمبر عام ٢٠٠١م.

التطبيق

إذا ما أخذنا بأن ما بعد الحداثة إن هى إلا مجموع الظروف و الشروط المختلفة و المتعددة التى تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعى و ما ثقافى ، فتنهار المسافة بين النظرية و موضوعها و يعتذر الفصل بين النظرية التأويلية و الواقع الاجتماعى الذى تحاول النظرية إدراكه و توصيفه (٥٤) إذا ما أخذنا بهذا الرأى.. فاننا يجابهنا سؤال ضخم: كيف تمكن الاستفادة من شكل فنى ظهر ضمن سياق بعينه ثقافى و اجتماعى – كما سبقت الإشارة – و هل تتحقق الاستفادة أصلاً؟

بداهة نرد ، بأنه من الصعوبة بمكان نقل شكل فنى مشروط اجتماعياً و ثقافياً إلى بيئة تختلف فى كل شئ عن البيئة التى أنتجته ، و ذلك لإدراكنا أن تقنيات الكتابة فضلاً عن العرض غير محايدة. إلا أنه و على الرغم من ذلك يمكن استخدام بعض من تقنيات ما بعد الحداثة التى تعمد إلى تفكيك مقولات الشكل الفنى ، السلطة الأنظمة القيمية لمواجهة عمليات التهميش الثقافى من قبل الدولة التى أعلنت نفسها مراكز "ثقافة كونية" Metropolitan ، فقد كنا دائماً موضوعاً للذات الغربية ، و عملنا على تفكيك المفاهيم و التعريفات – التى ترتبت أساساً على الهيئة و أوجدت علاقات قوة غير متكافئة تنهض على مجموعات ثنائية متقابلة – من شأنه أن يحول الذات الغربية إلى موضوع لنا نحن المهمشين ، و من ثم يبطل مفعول هذه المفاهيم و تلك التعريفات التى تحصل ضمن الهيمنة – سواء الغربية منها أو التراثية – فى فعل مزاوجة بين النقد الثقافى و التحليل النقدى الثقافى ، تعميقاً بأشكال الاختلاف و من ثم القضاء على الترتيبات الزائفة و النوازع اللاتاريخية Ahistoricisms. و يجب أن ننظر إلى هذا التفكيك بوصفه "عملية" و ليس وصولاً إلى نهائية (٥٥) ، و هو ما يجعلنا ننحى جانباً موضوع الإغلاق Closure فى تأكيدنا على الطابع المؤقت لهويات العربية و الإسلامية المختلفة عن الهويات الغربية. سنعمل من خلال نصوص بعينها لنضعها ضمن أطر محلية ، بل الفرصة مواتية لنجرب ذلك على شكل مسرحى هى **الكوميدياً الرومانسية** ليصبح **الكوميديا ضد – رومانسية**. إذن فهناك محاولة لإيجاد ما يمكن تسميته بـ From Counter و ذلك لفضح دواله و قيمه التبادلية من (خلال مسرحية **"دوديتللو"** التى قمت بكتابتها و إخراجها على خشبة مسرح عام ٢٠٠١م.)

فى بدء كان الباعث على كتابة هذه المسرحية ، فيلم تليفزيونى تسجيلى عن "أميرة القلوب" و هى بالطبع الأميرة الراحلة ديانا سبنسر زوج و لى العهد البريطانى ، حيث تأثرت ككثيرين غيرى ، بالميتة التى لا قتها الأميرة و حبيبها المصرى عماد الفايد. و لكن حدث أثناء مشاهدتى ما لم أكن أتوقعه إذ طرقت رأسى بعنف عبارة قالتها "الأميرة" لصديقها الضابط فى سلاح فرسان القصر الملكى إذ قالت فى سياق التهديد الموجه للعائلة المالكة: "سأتزوج من ذلك الزنجى". أخذتنى العبارة ، و بدأت أتشكك فى الصورة التى رسمتها وسائل الإعلام للأميرة. و كان أن قررت الكتابة و عدت من بين ما عدت إلى المقالات التى رصدت "علاقة الحب" بين المختلفين. و كان أن وجدت أحد الأعمدة المكتوبة فى هذا الخصوص ، يعلن كاتبها أن "الوطنية المصرية تنتقم اليوم لنفسها من الاستعمار البريطانى!!" أى ضيق أفق و أى استعلاء

مرده الشعور بالنقص. إن كلا الموقفين يتسم باللاتاريخية ، و هكذا وجدتنى أؤمن بتحالفهما الضمنى أو الفعلى سيان.

و من هنا عملت فى المسرحية على توظيف تقنية التجاور Juxtaposition المعمول بها فى ما بعد الحداثة مع التصرف قليلاً حيالها ، إذ تعامل مع البشر باعتبارهم نصوصاً ، و ذلك ضمن عملية تحرى تكتيكى لمقتضيات الشكل الدرامى – سابق الإشارة إليه – و لكن بما يساعد عل فتح النص أولاً ، و بما يفضح تأثيرات كل من التراث الموروث و التراث المفروض ثانياً.

تتكون المسرحية من عشرة مشاهد يبدأ الأول منها بالملكة إليزابيث الثانية "و هى تروح جيئة و ذهاباً تطلب المستحيل ، شكسبير!! و لماذا؟ لأجل أن يضع حداً للعلاقة بين **ديانا و دودى الفايد** ، مثلما نجح فى فسخ زيجة المغربى عطيل بالأوروبية ديدمونة. و هى – أى ملكة - تستدعى كبير أمنائها من أجل إجابة طلبها فى الإتيان بشكسبير حياً:

إليزابيث: أريد شكسبير يا كبير الأمناء ، هو الوحيد القادر على فك الارتباط بين ديانا و دودى.
كبير الأمناء: مولاتى تعرف أن هذا الطلب صعب المنال ، كما أن شكسى أقصد شكسبير رجل أدب و ليس رجل سياسة.
إليزابيث: ألم تدرس شكسى فى طفولتك؟
كبير الأمناء: ما من بريطانى إلا و درس " **متضرراً من الاسم**" شكس.
إليزابيث: "و هى **مغمضة العينين**" بالـ عنصريته الرائعة فى أوتيللو.
كبير الأمناء: مولاتى تعلم أنه قد مضت على وفاته بضعة قرون.
إليزابيث: لا.. كنت منتظرة أن تأتى أنت و تخبرنى بأنه قد مضت على وفاته بضعة قرون (٥٦)

وتجد الملكة الحل فى استنساخ شكسبير ، ليوظف العلم مع العنصرية الموروثة:

إليزابيث: سأجعل من علمائنا من يستنسخزنه.
كبير الأمناء: لكنهم يجربون فقط على النعاج يامولاتى ، دوللى... دوللى ، لعلك سمعت (٥٧)

و فى المشهد الثانى يدخل ثلاثة رجال يرتدون ملابس كتلك التى يرتديها المتطرفون الدينيون ، نراهم و هم يجرون قاعدة تمثال مكون من ثلاث درجات ، ثم يحوطون القاعدة بسلاسل حديدية ركائز معدنية بينها ثم يغيرون ملابسهم أمام الجمهول ليصبحوا فى هيئة مغايرة: اثنان تنتمى إلى القرون الوسطى المسيحية ، و الثالث يرتدى فراءاً و وجه حصان. يتخذ الثلاثة وضعاً شبيهاً بالتماثيل الموضوعة فى الميادين العامة ، ليشكلوا فى نفس الوقت أيقونة مسيحية ، إذ يدفع الراكب على الحصان بالحرية فى صدر خصمه. إنها علامة مزدوجة تدين التطرف سواء أكان مسيحياً غربياً أو شرقياً مسلماً. نلمح فى حوار الثلاثة إرادة الوحدة اللاتاريخية:

رجل(١): أكاد أشم رائحة التنازلات.
رجل(٢): تنازلات! كيف؟ لقد تجالسا و تغامزا و تلامسا و هما ببعضهما على ظهر اليخت الذى يملكه هذا الفاسق.
رجل(٣): إذ لم تكن تلك هى الفاحشة ، فماذا تكون إذا؟ لابد من قتله و إلا فقدنا مصداقيتنا فى الشارع.
(يظهر مسئول التنظيم متنكراً فى شكل عامل نظافة)
مسئول التنظيم: أحى فيكم غيرتكم و حماستكم ، و لكن هناك آخر ننظر منه للأمور.
رجل(١): "غاضباً" بشراكم بالفرقة إذا ما تعددت الثقوب.
رجل(٢): و التبعثر
رجل(٣): لابد من تجميع الثقوب فى ثقب واحد كبير نعترف منه جميعاً (٥٨)

يخبر مسئول التنظيم الرجال الثلاثة ، أن الملكة إليزابيث قد قررت استحضار ماضى الإنجليزى بعد استنساخ **الشيخ "زبير"** ليهدم ما اعتمر بين قلبين و الأجدر بهم – أى جماعة المتطرفين – أن يتوسلوا هم كذلك بماضيهم. ثم يبدأون التفكير ، و تحت أصوات البروق و الرعود تسكنهم روح **أبو زيد الهلالى سلامة** فى حالة من حالات الجذب ، و لكن مع ملاحظة أنه لا يمكن تجاهل اللحظة الحاضرة فالرجوع لى الماضى محمل بالأدوات المعرفية التى يوفرها الحاضر ، فسيرة **"أبو زيد الهلالى سلامة"** إنما يتم تفكيكها و بالتالى التساؤل حول مصداقيتها ، و هو ما يستدعى تدخل مسئول التنظيم لعقد ما انحل:

رجل(١): **تحت أضواء الرعد و البرق** لقد سكنت أخيراً سكنت... أنا أبو زيد الهلالى سلامة.
رجل(٢): و أنا حصانك
رجل(٣): و أنا خصمك يابن السفاح
مسئول التنظيم: ماذا تقول؟ لعنك الله لعنة الثعبان ، و أبقاك زاحفاً على بطنك إلى أبد الآبدين.
رجل(١): إن أمى هى خضرة الشريفة ، أيجوز أحد على المساس بذيل ثوبها؟
رجل(٢): **أصوات الرعد و برق... يصهل رجل(٢) و يرفع مقدميه فى الهواء و على ظهره رجل (١) و يهم بطعن رجل(٣)**
رجل(٣): أرجوك لا تطعنْى ، إن لندن مليئة بالمستشفيات لتذهب إلى أقربها و تجر تحليلاً للجينات و ستتضح أمامك الحقيقة ، لم تتوحم أمك على غراب كما أشيع. و لكنها ارتكبت الإثم مع ذلك العبد الزنيم (٥٩)

إنها حرب ماوضويات ، و لكن الغرب هو الذى ينجح فى تدعيم ماضيه بالعلم ، أما نحن فمأخوذون بالسحر نتلهى به فى مواجهة مشكلات الحاضر.

و إذا كان الفعل فى المسرح الشكسبيرى كثيراً ما يتعرض لتحول مثير فى منتصفه ، إذ تجابه الحركة الصاعدة التى تحمل مصير البطل بحركة مضادة ، كانت مبنية فى خطة الفعل الأساسية منذ البداية و تنتصر فى النهاية مثلما حدث فى مسرحيتى **"ماكبث" و"كوريولانوس"** على سبيل المثال لا الحصر فان مسرحية **"دوديتللو"** تتحرى هذه الوسيلة كذلك ، فبعدما سيطرت **"ديانا"** على **"دودى"** و أخضعته فى فعل تبادل أدوار بين الرجل ز المرأة أو بين حضارة أنثوية تذكرت و حضارة ذكورية تأنثت ، يتحول المتطرفين إلى فعل مناهضة للعلاقة بعد السعى إلى تأييدها و هو ما دفعهم فى النهاية إلى التحالف مع الملكة **إليزابيث و الشيخ المستنسخ** ، أى يتحالف العلم و السحر لإجهاض مشروع مجهض أساساً ، ذلك أن العلاقة بين **ديانا و دودى** إنما هى علاقة تبادلية وفق المصطلح الرأسمالى: فهى تريد إلحاق الأذى بالعائلة الملكة و هو لا يطمح إلا فى الشهرة.

نلمح فى المسرحية انقسام الغرب على ذاته ، فدور الملكة إليزابيث لعبة ممثل شاب هو "حمادة شوشة" كعلامة معمول بها فى المسرح الإليزابيثى من جهة ، و من جهة ثانية لتأكيد انقسامية الغرب بين التشدق بحقوق الإنسان و بين الاستعلانية و العنصرية فى نفس الوقت. و كذلك فى شكسبير المستنسخ فهو علامة مزدوجة كذلك على ثقافة الغرب و بهيميته و شذوذه.

و يعجز **شكسبير أو شكسى** فى المسرحية عن وضع نهاية لعلاقة الحب **"الزائف"** بين **ديانا ودودى** غير أنه يستجيب لاقتراح كبير أمناء القصر الملكى باعادة تمثيل مسرحية **"عطيل"** و أن يصعد **بديانا و دودى** إلى الخشبة ليؤديا دوريهما **كعطيل** و ديدمونة بعد تنويمهما مغناطيسياً ، لعل وعسى أن يخلق **دودى ديانا** ، و ذلك فى نفس اللحظة التى يفشى فيها كبير الأمناء السر لهما طمعا فى العمل لدى **فايد الكبير** بمرتب كبير. و بالطبع يفشل التمثيل داخ التمثيل فى تحقيق الهدف المرجو ، فلا يتبقى أمام الملكة إلا قتلها فى حادث سيارة و هو لا نشاهده ، و لكن نسمعه على لسان **دودى "المتوفى"** فى مشهد تمثيل **هملت الأب** مع ابنه و لكن معكوساً هذه المرة. إذ شبح **عماد الفايد** داخل "فترينة" من "فترينات" محلات هارودز:

دودى: ألم تعرفنى يا فايد الكبير؟
الفايد: معذرة يا سيدى فمصابى جلل و النظر قد أجهده البكاء.
دودى: إذن دقق جيداً "يزيح العباءة التى تخفيه"
الفايد: من؟! أبى!!

دودى: لا.. أنا ابنك دودى.
الفايد: حسبتك أبى.
دودى: الوقت ضيق و لربما لا أستطيع الظهور أمامك مرة أخرى ، فاستمع إلى جيداً.
الفايد: قل ما تريد يا بنى.

****

دودى: سأوصيك بثلاث
الفايد: سأعمل على تحقيقها مادام فى عرق ينبض.
دودى: الجنسية البريطانية
الفايد: ثم
دودى: الجنسية لبريطانية
الفايد: ثم
دودى: الجنسية البريطانية ، القتال من أجلها أو الموت دونها(٦٠)

المسرحية مليئة بالعب الذى يميط اللثام عن رموز السلطة المهميمنة و يفضحها ن كما يكشف تواطؤها و تحالفها مع القوى التى تبدو كنقيض لها من منظور المصالح الضيقة و يعمل التناص عل كشف زيف الخطابات التى يحملها. إنها جدل سقراطى يضع القوى المتعارضة فى مواجهة بعضها دون رغبة فى الوصول إلى تركيب جديد و من ثم دون رغبة فى الإغلاق Closure. فالإنسان إنما يمثل ولا يعيشها ، مأخوذة بالتبادل ، تشكل صورته الميديا المتضخمة بما لا يوجد خلف الصورة أى شئ أخر ، و تبقى قيمة المسرح فى قدرته "على تعليم الناس كيف يفكرون بشكل متفتح و مجاوز للمعايير الضيقة للوضع القائم" (٦١)

لجأت المسرحية إلى Multy Media فاستخدمت الشرائح الملونة على جانبى المسرح يميناً و يساراً. كما استخدمت الفيديو بروجكتور فى مشاهد الجنازة التى أقيمت للأميرة ديانا ، و هو ما أتاح فارغة أغلب الوقت يشغلها التمثيل الجروتسكى الذى يوفر السخرية ، و يعمل على الازدواجية و يجمع فى داخله عناصر غير متجانسة بما يعطل قوانين الجمال المتعارف عليها ، ليدعو المتفرج إلى إعادة تأكيد الحياة عبر تجديدها.

الهوامش

١. The Anti-Aestheitc Essays on Postmodern Edited by Hal Fos- ter,Bay Press .Port Townsend , Washington , p .13

٢. Hutcheon Linda , The Politics of Postmodern , Routledge , London and New York , p.1

٣.انظر ميجان الرولى ، د.سعد البازعى ، **"دليل الناقد الأدبى** " المملكة العربية السعودية ، مكتبة مبارك العامة "ط١ ، عام ١٩٩٥ م ، ص ١٠٢ و كذلك: الأدب و النقد والتاريخ الأدبى ، مجموعة دراسات ، ترجمة: د.عبد الحميد شيمة القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ،ط١ ،عام ١٩٩٩ ،ص ٢٧٨ ،٢٧٩

٤.المرجع السابق، ص ٢٨٧

٥. سادى بلانت ، راية التمرد ن ترجمة: أحمد حسان "القاهرة": المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٩ ، ص ١٦٩

٦. المرجع السابق، ص ١١١

٧.فردريك جيمسون ، مقدمة الوضع ما بعد الحداثى ، جان فرنسوا ليوتارد ، ترجمة أحمد حسان القاهرة: دار شرقيات ، ط١ عام ١٩٩٤ ص ٧،٨

٨. الحداثة و ما بعد الحداثة ، مجموعة دراسات ، إعداد و تقديم / بيتر بروكر، ترجمة: د.عبد الوهاب علوب "ابو ظبى: منشورات المجمع الثقافى" ط١ عام ١٩٩٥ ، ص٢٠٤

٩. أنظر: مارجريت روز ، ما بعد الحداثة: ترجمة أحمد الشامى " القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ١٩٩٤" ص ٤٢،٤٣ و كذلك: الحداثة و ما بعد الحداثة ، مرجع سابق ص ٢٠٤
١٠. انظر: ساد بلانت ، رواية التمرد ، مرجع سابق ،ص ١٧،١٨
١١. المرجع السابق، ص١٦
١٢. انظر: المرجع السابق، ص ١٧،٣١،٣٢
١٣. موت المؤلف المسرحى ، مجموعة دراسات ، تحرير: ادريان بيج ، ترجمة: مركز اللغات و الترجمة بأكاديمية الفنون "القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ،جـ٢ ص ٩٧
١٤. See: Hutcheon Linda , The Politics of Postmodern P.6,7
١٥.انظر مارجريت روز ما بعد الحداثة ، مرجع سابق ص ٨٠ ، ١٨١
١٦.انظر: باتري بافيس ، المسرح فى مفترق طرق الثقافة ، ترجمة: سباعى السيد "القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى"ص ٨١
١٧. المرجع السابق، ص٨٢
١٨. إلينور فينوز: موت الشخصية ، ترجمة: محمد الجندى "القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الودلى للمسرح التجريبى" ص٣١٤
١٩. كولين كونسل ، علامات الأداء المسرحى ، ترجمة: د.أمين حسين الرباط" القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى" ص٣١٤
٢٠. إلينو فيوز ، موت الشخصية ، مرجع سابق ص١٠
٢١.نك كاى ، ما بعد الحداثة و الفنون الآدائية ، ترجمة: د.نهاد صليحة ط القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى" ص ٣٠
٢٢. مارفن كارلسون ، فن الأداء ، ترجمة. منى سلام "القاهرة: إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى" ص ٢٤٨
٢٣. المرجع السابق، ص ٢٥١
٢٤. المرجع السابق، ص ٢١٧
٢٥. المرجع السابق، ص
٢٦.-Hutcheon Linda , The Politics of Postmodern.
٢٧. إيان كريب ، النظرية الإجتماعية ، ترجمة د.محمد حسين غلوم سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٤٤ : ص ٢٧٥
٢٨. المرجع السابق، ص ٢٧٥
٢٩. المرجع السابق، ص ٢٧٦
٣٠.انظر: جان – فرانسوا ليوتارد ، الوضع ما بعد الحداثى مرجع سابق ،ص ٧٢ ، ٧٣
٣١.كولين كونسل ، علامات الأداء المسرحى ، مرجع سابق ص ٣١٤
٣٢. المرجع السابق، ص٣٢٦
٣٣.أنيلا ماكروبى ، مابعد الحداثة و الثاقافة الشعبية ، ترجمة: د.منى سلام ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، العدد الاول ، صيف ٢٠٠٠ ، ص ١٥٥
٣٤. إلينور فيوز، موت الشخصية ، مرجع سابق ،ص ١٢٣
٣٥. المرجع السابق، ص ١٢٤
٣٦.انظر: المرجع السابق، ص١٢٤ ،١٢٥
٣٧. المرجع السابق، ص ١١٥
٣٨.الأدب و النقد و التاريخ الأدبى ، المرجع السابق، ص ٢٨٩
٣٩.الحداثة و ما بعد الحداثة ، المرجع السابق، ص ٢٩٨
٤٠.باتريس بافيس ، المسرح مفترق طرق الثقافة المرجع السابق، ص٨٣
٤١. المرجع السابق، ص ٨٤
٤٢.موت المؤلف المسرحى ، المرجع السابق، ص ٨٨

٤٣.باتريس بافيس ، المسرح فى مفترق طرق الثقافة ، مرجع سابق ، جان – فرنسوا ليوتارد ، ص ٨٥
٤٤. انظر:الوضع ما بعد الحداثى ، مرجع سابق ص ٣٢ ،٣٣
٤٥.انظر: مارفن كارلسوم ،فن الأداء المرجع السابق، ص ٢٤٦ ، ٢٤٧
٤٦.موت الؤلف المسرحى ، المرجع السابق، ص ٨٦
٤٧.نك كاى ، مابعد الحداثة و الفنون الأدائية ، المرجع السابق، ص ٢٦
٤٨. المرجع السابق، ص ص٢٧
٤٩.Hutcheon Linda The Politics of Postmodern , p.99
٥٠.-I b I d
٥١.انظر: مارفن كارلسون ، فن الأداء ، المرجع السابق، ص ٢٣٧
٥٢.Hutcheon Linda , The Politics of Pstmodern ,p. 4 101
و أيضاً: مارجريت روز ، ما بعد الحداثة ، المرجع السابق، ص١٢٥
و أيضاً: موت المؤلف المسرحى ، المرجع السابق، ص ٩٦
٥٣.انظر: فتحى بن سلامة ، تخييل الأصول ، سلسلة معالم الحداثة ،ترجمة: شكرى المبخوت "تونس: دار الجنوب للنشر ، عام ١٩٩٤ ، ص ٢١،٢٥،٤٦،٥١
و كذلك:
ألفين كونان ، موت الأدب ، ترجمة: بدر الديب "القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، عام ٢٠٠٠ ص١٩
و كذلك:
نك كاى ، مابعد الحداثية و الفنون الأدائية ، المرجع السابق، ص ١٢
٥٤.د.ميجان الرويلى ، د.سعد الباغى ، دليل الناقد الأدبى ، المرجع السابق، ص١٠٣
٥٥.هيلين جيلبرت ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، ترجمة: سامح فكرى "القاهرة: مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، بدون تاريخ" ،ص ١٦
٥٦. سامح مهران ، "دوديتللو" ، مسرحية غير منشورة، ص٤ ، ٥
٥٧. المرجع السابق، ص ٥
٥٨. نفس المصدر، ص ٧ ،٨
٥٩. نفس المصدر، ص ١٠ ، ١١
٦٠. نفس المصدر، ص ٥٠ ،٥١
٦١. هيلين جيلبرت ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، مرجع سابق ،ص ١٨