مسرح فاروق جويدة بين الدرامية والغنائية
قراءة تحليلية في مسرحية «دماء على ستار الكعبة»

إعداد:
د. محمود سعد قنديل
محاضر بقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية
كلية التربية - جامعة طبرق

الاستلام: 25.12.2024 **القبول:** 15.1.2025

المستخلص:

يدور هذا البحث حول المسرح الشعري عند الكاتب والشاعر فاروق جويدة بين الدرامية والغنائية، وقد استدعى ذلك بيان طبيعة المرحلة التي يمثلها الرجل بين رواد هذا الفن الأدبي من الكتاب العرب. ثم عمدت إلى القراءة التحليلية لنص مسرحيته (دماء على ستار الكعبة) باعتبارها نموذجا تطبيقيا على تلك الظاهرة، وبينت مدى سيطرة ذاتية المؤلف على الرؤية الفنية على حساب الموضوعية المحتملة للنص الدرامي، مما أدى إلى سيطرة تلك الرؤية الذاتية كذلك على آليات البناء الفني من رسم الشخصيات وتشكيل الزمان والمكان وتحريك الأحداث ولغة الحوار وغير ذلك. ذلك أن المؤلف قد استجلب شخصية (الحجاج) من سياقها التاريخي عبر التناص ليجعل منها قناعا رمزيا لشخصيات وأيديولوجيات يسقطها على حقبة سياسية معاصرة، ثم يتحول الأمر إلى لعبة من الأقنعة تشمل باقي شخصيات العمل لتصبح مجموعة من الدمى يحركها المؤلف وفق حركة التدفق الانفعالي للرؤية الذاتية قبل أن تكون وفق دوافعها الشخصية التي تقتضيها طبيعة العمل الدرامي.

الكلمات المفتاحية: الدراما التاريخية-المسرح السياسي-القناع والإسقاط الفني-التناص وتوظيف الشخصيات التاريخية.

Summary:

This research revolves around the poetic theater of the writer and poet، Farouk Jweideh، between drama and lyricism. This necessitated clarifying the nature of the stage that Jweideh represents among the pioneers' Arab writers of this literary art.

Then proceeding to an analytical reading of the text of his play (Blood on the Kaaba's Curtain) as an applied model of that phenomenon and showed the extent of the author's subjectivity's control over the artistic vision at the expense of the potential objectivity of the dramatic text، which led to the control of that subjective vision as well over the mechanisms of artistic construction; drawing characters، shaping time and place، the events، the dialogue language and others.

AS the author brought the character of Al-Hajjaj from its historical context through intertextuality to make it a symbolic mask for characters and ideologies that he

projects onto a contemporary political era; then the matter turns into a game of masks that includes the rest of the characters of the work to become a group of puppets that the author moves according to the emotional flow of the subjective vision before being according to its personal motives that the nature of the dramatic work requires.

Keywords: Historical drama- Political theater-Mask and artistic projection-Intertextuality and the employment of historical figures.

مقدمة:

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث من ضرورة الوقوف على حركة تطور الأجناس الأدبية سواء على مستوى الإبداع العربي أو العالمي وتشعبها من ناحية ثم معاودتها الامتزاج والتداخل بين الأجناس الأدبية مرة أخرى. فعلى الرغم من اعتمادنا تقسيم أجناس الأدب إلى منظوم هو الشعر ومنثور يشمل الخطابة والمقال والقصة والمسرحية وغلبة الذاتية على الأول والموضوعية على الثاني، إلا إن حركة التلاقي بينهما دائمة التوثب، حدث ذلك في سياق الشعر القصصي والشعر المسرحي، على غرار ما عرف في الأدب اليوناني قديما، ومعظم الآداب العالمية في العصر الحديث.

وقد عرف العرب فن الشعر المسرحي مطالع القرن العشرين على يد شوقي أمير الشعراء، تلته في ذلك أجيال من الشعراء والكتاب تطور الشعر المسرحي على أيديهم متخذا أشكالا من التطور أبرزها نقل مركز الثقل من جانب الغنائية الشعرية إلى جانب الدرامية الموضوعية، ويمثل الشاعر والكاتب فاروق جويدة والذي يأتي ضمن الجيل الثالث من أجيال هذا الفن أهمية خاصة وشهرة كبيرة، وله ثلاثة من نصوص المسرح الشعري هي على التوالي: (الوزير العاشق – دماء على ستار الكعبة – الخديوي)، وقد نشرت وقدمت على خشبة المسرح القومي في حياته، مما يستدعي قراءة إنتاجه وإعادة طرحه على مائدة البحث والدرس النقدي، مع تسليط الضوء النقدي على النص الحالي موضوع الدراسة وتحليله موضوعيا وفنيا، لتحديد موقعه داخل تلك الموجة وتقييم دوره في سياق ذلك الفن.

فروض البحث:

تطرح فكرة هذا البحث عددا من الفرضيات التي تطرح نفسها باعتبارها مجموعة من التصورات أو التساؤلات في سياق فكرة البحث، يمكن إجمالها فيما يلي:

- تأتي أولى فرضيات البحث من خلال تأمل طبيعة نشأة المسرح الشعري، وكونها تفرض مبدئيا ضرورة التفاعل بين طبيعة العنصرين المكونين لهذا الفن الهجين، وهما المسرح بأبعاده الدرامية الموضوعية والشعر بأبعاده الذاتية الغنائية، وتلك مسلمة طبيعية ومنطقية.
- الفرضية الثانية تأتي من خلال تصور مدى هذا التفاعل وانعكاساته الفنية على العمل الأدبي؛ من حيث ضرورة التوازن بين مقومات كل من العنصرين المتفاعلين، حتى ينتج عنهما مكون جديد أصيل ليس تكرارا باهتا لأحدهما.
- أما الفرضية الثالثة، فتنبثق عن نتائج الإخلال بهذا التوازن المفترض، وخاصة حين يغلب جانب الشعر ممثلا في الغنائية التي تتصل بدرجة أكبر بوسائل التعبير وآليات الأداء الفني

على الجانب الآخر المرتبط بدرجة أكبر بالرؤية الموضوعية للعمل الدرامي، فهل ذلك يخرج العمل الفني من نطاق أدبيته وفنيته؟ أم أنه فحسب يفقده بعض مقوماته الفنية وحيويته التعبيرية في الأداء وفي خلق رموزه وتشكيل دلالاته؟

- في حين تأتي الفرضية الأخيرة والأكثر أهمية من خلال القراءة التطبيقية التحليلية لاختبار تلك الفرضية على نص المسرحية الشعرية موضوع البحث، ومدى نجاح المؤلف في تحقيق ذلك التوازن أو إخلاله به، وانعكاس ذلك على صورة نموذج البطل الذي يمثل العنصر الأول والرئيسي بين عناصر التشكيل الدرامي، وأثر ذلك على تشكيل باقي عناصر العمل الدرامي ومقوماته التعبيرية

منهج البحث:

وقد سلكت في ذلك منهجا أدبيا يجمع بين آليات متعددة تعود إلى عدد من المناهج التي عرفها البحث الأدبي، لعل أولها المنهج التاريخي في تتبع نشأة الأشكال الأدبية وتطورها عبر الزمان والمكان، ثم المنهج الوصفي التحليلي ، والذي يعتمد بدرجة كبيرة على آليات التحليل النصي ذات المنشأ الأسلوبي والاتجاه البنيوي لينتهي في الكشف عن شبكة العلاقات التي تمثل نسق البنية العميقة في النص، ممزوجا ببعض آليات التلقي ذات الطابع السيميائي وقليل من التفكيكية اللازمة لخلخلة بعض التابوهات التي خيمت طويلا على تصورات كثير من النقاد محليا وعالميا، وختاما ببعض آليات المنهج التقويمي الذي يستند إلى بعض ما يمكن اعتباره ثوابت نقدية لا تزال تصلح محكا للاحتكام إليها في هذا الشأن.

هيكل البحث:

يتكون البحث من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع على النحو التالي:

المقدمة: أهمية الموضوع وفرضياته ومنهج البحث

الفصل الأول: نشأة المسرح الشعري العربي وتطوره

الفصل الثاني: النص المسرحي بين الرؤية والمعالجة

الفصل الثالث: نموذج البطل بين التناص والقناع

الفصل الرابع: لعبة الأقنعة بين التاريخ والواقع

الخاتمة: حول خلاصة البحث وأهم النتائج

المصادر والمراجع

أولا: توطئة - نشأة المسرح الشعري العربي وتطوره:

1 – 1

يمكننا القول إن المسرح الشعري للكاتب والشاعر المصري فاروق جويدة بعامة، وأن مسرحيته « دماء على ستار الكعبة » بخاصة إنما تعد خطوة في طريق التحول بين مرحلتين في تاريخ هذا اللون الأدبي الذي يمثل زواج الشعر والدراما ، تتمثل أولاهما فيما يمكن أن يطلق عليه مرحلة (الشعر المسرحي) ، وهي التي اتخذت نموذجها الواضح في إبداعات الرائدين أحمد

شوقي وعزيز أباظة خلال نصف القرن العشرين الأول، وتمثل الأخرى مرحلة ما يسمى (المسرح الشعري) بدءا من إبداعات عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ثم أنس داود وفاروق جويدة.[1] وأما زواج الشعر والدراما فليس أمرا حديثا، بل يمثل ظاهرة ضاربة بجذورها في أعماق الزمن، إذ كان المسرح في نشأته الأولى على يد كتاب الإغريق القدماء لا يكتب إلا شعرا، وكان الشعر عندهم كما قسمه أرسطو في كتابه عن الشعر إما دراميا أو ملحميا أو غنائيا[(2)]، كما ازدهر المسرح الشعري إبان عصور النهضة بأوروبا على يد كتاب عظام من أمثال شكسبير بإنجلترا، وبوالو وكورني وراسين بفرنسا[3]، وذلك قبل أن يغلب النثر على لغة المسرح في أحضان مذاهب أدبية كالطبيعية والواقعية في القرن التاسع عشر، ثم يعود المسرح أخيرا إلى أحضان الشعر إبان القرن الأخير على يد الرمزيين والسيرياليين، وذلك لما وجدوا فيه من قدرات هائلة على التكثيف والرمز والإيحاء [4]. ولعل في مقولة زواج الشعر والدراما ما يشير إلى إشكالية بالغة الأهمية في هذا اللون الأدبي ، تلك التي تتصل بضرورة التوازن الدقيق بين مقومات الدراما ومقومات الشعر ، فالدراما الشعرية ليست – بالضرورة - هي المسرحية النثرية مكتوبة بلغة الشعر ، كما أنها ليست – بالمقابل - مجموعة من القصائد الغنائية موزعة على عدة أصوات، بل لا بد فيها من أن يتنازل كل منهما عن بعض مقوماته حتى يمكنه الاقتران بالآخر، بحيث تأخذ الدراما من روح الشعر وإيحائيته بقدر ما يتنازل الشعر عن كثير من ذاتيته وغنائيته الطاغية، ولعل ذلك ما يفسر ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني «هيجل» من أن الغنائية تمثل الذاتية الخالصة، وأن الملحمية تمثل الموضوعية الخالصة، وأن الدرامية تمثل الذاتية والموضوعية معا[5]. وبالتالي، فإن اختلال هذا التوازن بين مقومات الشعر ومقومات الدراما إنما يؤدي –بالضرورة - إما إلى الوقوع في أسر الشكلية؛ بحيث ينفصل الشعر عن الموقف الدرامي ويصبح الحوار قطعا من الشعر الغنائي الخالص يتغنى بها كل شخص بمشاعره الذاتية بدلا من التفاعل مع الآخرين، مما يؤدي إلى إعاقة الحدث وتعطيل الصراع الدرامي، وإما يؤدي إلى الغنائية المسرفة؛ بحيث تسيطر الرؤية الذاتية للمؤلف على مقومات العمل الدرامي نفسه من أحداث وحوار وشخوص، فتنطمس الأبعاد الموضوعية لشخوص العمل لتصبح مجرد مجموعة من الأقنعة الباهتة لأفكار الكاتب ومشاعره، وبالتالي ينطمس ما يصدر عنها من أحداث أو حوار، بما يؤدي في النهاية إلى تجميد حركة الصراع الدرامي.

2 – 1

فأما الخطأ الأول فهو ذاته ما وقع فيه شوقي أمير الشعراء الذي يعد الرائد الأول لهذا الفن في أدبنا الحديث بعد عدة محاولات سابقة عليه، وذلك حين أراد أن يلج بشعره أبواب هذا الفن المسرحي تأثرا بما شاهد من نماذجه على مسارح باريس من أعمال كورني وراسين وغيرهما، فكتب عددا من المسرحيات الشعرية المستمدة في الغالب من التراث التاريخي المصري والعربي،

(1) ينظر في ذلك: د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، صـ 204 وما بعدها، د. محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، الهيئة العامة للكتاب 1999، صـ 94

(2) أرسطو طاليس: وقد جاء ذلك في سياق كلامه عن المحاكاة في الشعر وانقسامها إلى» شعر تراجيدي وشعر كوميدي وكلاهما من المسرحي وشعر ملحمي وهو القصصي وشعر الديثرامبيات وهو المعروف لدينا بالشعر الغنائي « ، ينظر: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية 1983، صـ 55

(3) ينظر في ذلك: د. السعيد الورقي: مقالات في النقد الأدبي صـ 183-184

(4) كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، صـ 9

(5) هيجل: فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، نشر دار الطليعة بيروت 2021، صـ 65

محاكيا أصول هذا الفن الدرامي في عصر الكلاسيكية الأدبية، إلا إنه تمسك في حواره الدرامي بنموذج الشعر العربي العمودي الموروث القائم على وحدتي الوزن والقافية، والذي كان لا يزال يمثل النموذج الأوحد والمهيمن على حركة الشعر العربي منذ نشأته وحتى منتصف القرن العشرين تقريبا، مما أدى إلى انفصال الشعر في مسرحياته عن الموقف الدرامي بحيث أصبح الشعر في واد والحركة الدرامية في واد آخر، وتمثل تلك الملاحظة جوهر الانتقادات الكثيرة التي وجهت إلى مسرح شوقي وتلميذه الأبرز عزيز أباظة رغم اعتراف النقاد بريادتهما لهذا الفن، يقول الدكتور السعيد الورقي عن نتاجهما في هذا الفن: « وهكذا أنشد الرائدان شعرا تقليديا خطابيا داخل شكل تمثيلي ضعيف البناء ، فكانت المرحلة التي يمثلانها في تطور المسرح الشعري هي مرحلة الشعر داخل المسرح » [6]. وقد نعى عليهما الناقد جلال العشري بعدهما عن المقومات الفعلية للمسرح، وذلك في سياق تعليقه على مسرح أباظة: « كان ينبغي عليه كما كان ينبغي على شوقي من قبله أن يدرك تمام الإدراك أن من أراد أن ينشئ مسرحا شعريا وجب عليه أن يتخلص من مقومات الشعر وأن يلتزم بمقومات المسرح» [7].

وهكذا، فالشعر في مسرحهما بما اتسم به من فخامة لغة وجزالة عبارة وشدة أسر إنما يمثل لذة فنية مستقلة عن الحدث الدرامي، ولعل تلك الملاحظة ذاتها تمثل فحوى الملاحظة التي أشار إليها الدكتور طه حسين في ثنايا تقديمه لمسرحية (غروب الأندلس) لعزيز أباظة قائلا: « إني أجد في قراءتها جزالة الشعر ورصانته وعذوبته، أما ما فيها من أحداث ومشاهد تمثيلية فليست بذات أهمية» [8].

3 – 1

وأما الخطأ الثاني فقد وقع فيه بعض أبناء الجيل التالي ومنهم فاروق جويدة في مسرحه الشعري عموما، وفي مسرحيته (دماء على ستار الكعبة) على وجه الخصوص، فعلى الرغم من جهوده هو وبني جيله في تطوير هذا الفن مبدلين نمط الشعر العمودي بنمط الشعر الجديد القائم على التحرر من القيود الصارمة للبحر والقافية الموحدة مما جعله أكثر حرية وطواعية للموقف، فضلا عن اقتراب كثير منهم من مفهوم المسرح الشعري حين زاوجوا بين الدرامية والغنائية [9]، إلا إن جويدة في هذه المسرحية الشعرية تحديدا وبدرجة أكبر مما في أعماله الدرامية الأخرى قد استجاب لنوازع الغنائية الخالصة التي لم تقف فحسب عند لغة الحوار الشعرية، بل تجاوزتها إلى جوهر الرؤية الدرامية ذاتها، « ذلك أن الشاعر – على حد تعبير الناقد جلال العشري - لم يهتز للحياة اهتزاز الشاعر الدرامي ، وإنما اهتز لها اهتزاز الشاعر الغنائي، بمعنى أنه نظر للحياة على أنها مادة للتأمل والانفعال والغناء، لا على أنها أحداث متصارعة وأقدار متعامدة ورؤى متشابكة» [10]. وبالتالي، فقد سيطرت ذات الشاعر على شخصيات عمله فصارت أشبه بمجموعة من الأقنعة والدمى التي تحركها أصابع المؤلف كيفما يشاء، فبدلا من أن تصدر الشخصيات في أقوالها وأفعالها عن تكوينها الداخلي فكريا ونفسيا صارت مجرد أبواق دعائية تنطق بلسان المؤلف وتردد ما يمليه عليها دون إرادة منها أو وعي

(6) د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، صـ 204
(7) جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، صـ 208
(8) عزيز أباظة: مسرحية (غروب الأندلس) التقديم بقلم الدكتور طه حسين، الصفحة (ز)
(9) د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، صـ 205
(10) جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، صـ 211

بما تفعل، وقد أدى موت الشخوص بهذه الطريقة إلى وقف الحدث وتعطيل الصراع الدرامي وتحويل النص إلى ما يشبه قصيدة غنائية ممتدة تتعدد فيها الأصوات والمقاطع والمشاهد وتتوحد فيها الرؤية الشعرية توحدا تاما.

وبالتالي، فهذه المسرحية تحديدا لا تعد خطوة في تاريخ المسرح الشعري العربي نحو الدرامية بقدر ما تعد ارتدادا باتجاه النزعة الغنائية الخالصة، سواء أكان ذلك على مستوى الرؤية الفكرية أم على مستوى المعالجة الفنية على السواء.

ثانيا: النص المسرحي بين الرؤية والمعالجة:

1 – 2

إن تاريخ كتابة هذا النص المسرحي إبان ثمانينات القرن العشرين تشي بدرجة كبيرة بالسياق العام الذي أفرز هذا النص وغيره من أعمال فاروق جويدة الأخرى، حيث إن تلك الحقبة إنما تمثل مناخا فكريا تحرريا بالنسبة لقطاع كبير من المبدعين والمثقفين، وذلك من ربقة تجربتين مريرتين سواء على المستوى السياسي والاجتماعي أو على المستوى الفكري والثقافي كليهما عاشهما كثير من أبناء تلك الطبقة، فأما الأولى فتتمثل - بلا شك - في تجربة الحكم الفردي الشمولي إبان الحقبة الناصرية خلال خمسينات وستينات القرن، والتي حملت في طياتها تناقضا حادا ومأساويا بين نقيضين؛ أي بين تنامي المد الثوري والتحرر الوطني وبعث الروح العروبي والقومي وبين استحكام القبضة الأمنية والنزعة السلطوية التي ظلت تنظر بتوجس إلى كل رأي مخالف من منظور التخوين الوطني، وذلك في ظل غلبة أوهام اليسار وشعاراته التقدمية الجوفاء، لينتهي الأمر بكل ذلك إلى تلك النكسة القاسية في الخامس من يونيو 1967، ولتتكشف على إثرها الحقائق المخزية عن مدى تفشي الفساد والمحسوبية وتحكم النخبة السلطوية. وأما التجربة الأخرى فتتمثل في الحقبة التي تليها إبان سبعينات القرن والتي لا تقل عن سابقتها غرابة وتناقضا من خلال التشظي - هي الأخرى - بين نقيضين متباينين؛ فعلى الرغم من قدرة القيادة الجديدة متمثلة في شخص الرئيس الراحل «أنور السادات « على جمع الصفوف وطي صفحة الماضي وشعاراته والعبور إلى النصر السياسي والعسكري في السادس من أكتوبر 1973 والذي فتح الطريق لاستعادة الأرض والعرض، إلا إن التحولات السريعة سياسيا واجتماعيا بعد ذلك خاصة بعد توقيع وثيقة «كامب ديفيد» مع ذلك العدو الأبدي، وبالتحول إلى سياسة الانفتاح الاقتصادي فضلا عن إطلاق قوى اليمين الديني المتشدد تلك التي كان النظام يقصد من خلالها إلى معادلة قوى اليسار التقليدية، فلم يكن أولئك أقل فسادا ومتاجرة بالشعارات من هؤلاء، مما أدى إلى تسميم المناخ العام وتصاعد حدة الغضب إلى أن انتهى الأمر إلى اغتيال رأس السلطة السياسية حينذاك.

ومن ثم، فقد كانت حقبة الثمانينات بعد ذلك تمثل مناخا ملائما لإعادة النظر ومراجعة تقييم الماضي وتجاربه وبخاصة من قبل تلك النخبة من المبدعين والمثقفين تحديدا، إذ إن عموم الشعب – بشك عام - لم يضعوا أنفسهم في خصومة مع أي من الحقبتين السابقتين، باستثناء تلك النخبة التي كانت هي الأسرع إلى نقد إحدى الحقبتين أو كلتيهما، وذلك في ظل تنامي الشعور المتزايد لدى كثيرين منهم بانكسار الحلم وتمزق الهوية والشعور بالعبثية والعدمية، وقد تفاوتت ردود أفعالها ما بين هدوء النبرة والعقلانية والتحليل المنطقي، وبين النقد اللاذع والهجوم الحاد وإلقاء التهم بالفشل أو بالخيانة.

وجدير بالملاحظة أن هذا الموقف الفكري الرافض لسلبيات تلك الحقبة التاريخية إنما هو موقف عام يتردد صداه في كثير من الأعمال الشعرية والدرامية في هذا العصر ذاته، وهو ما أكد عليه كثير من النقاد والدارسين لتلك الحقبة، فالدكتور مصطفى عبد الغني في كتابه عن (المسرح المصري في الثمانينات) يقرر بوضوح أن المسرح السياسي قد ولد على يد كتاب مسرح الثمانينات[11]، ويصف الدكتور حسين علي محمد في كتابه عن (البطل في المسرح الشعري المعاصر) نموذج هذا البطل بالواقعية في إدراك الواقع ومواجهته، ويقسمه إلى ثلاثة أنماط: البطل متمردا، البطل مقاوما، البطل مغتربا، ثم يقول عن النمط الأول: « ولهذا فأبطال المسرح الواقعي يشقون عصا الطاعة ويتمردون على واقعهم، بل يجابهون واقعهم السيئ ذاته الذي يحاصرهم من خلال انتقادهم للحاكم « [12]. ويقول الناقد نسيم مجلي معلقا على مسرحية (الوافد) للكاتب ميخائيل رومان: « وعلى ذلك تصبح المسرحية صرخة فردية حادة في وجه نظام شمولي أحمق، يهدد حرية الفرد وكيانه بدعوى زائفة هي توفير الطعام للجميع» [13].

2 – 2

ولعل ذلك التوجه الأخير (الموقف الرافض) إنما يمثل إطارا موضوعيا عاما لجميع أعمال فاروق جويدة المسرحية؛ بحيث يمثل جوهر الرؤية الفكرية فيها جميعا بشكل مباشر أو غير مباشر؛ ففي مسرحيته الأولى (الوزير العاشق) يعالج جدلية سلطة السيف وسلطان الكلمة وقضية الصراع على السلطة من خلال معالجتها في إطار تاريخي يتمثل في عصر ملوك الطوائف بالأندلس إبان القرن الخامس الهجري، محدثا من خلاله لونا من الإسقاط الرمزي على الراهن العربي وحالة التشرذم والطائفية التي مزقت الصف العربي أمام القوى الطامعة في بلادهم، موظفا في ذلك شخصية الشاعر والوزير ابن زيدون باعتبارها رمزا للتمسك بالقيم والواجب الديني والوطني في عصر باع أهلوه كل القيم، وفي مسرحيته (الخديوي) يعالج جويدة قضية نظام الحكم وأثر الحكم المطلق غير المستبصر في ضياع البلاد والعباد في إطار تاريخي أيضا يتمثل في حقبة حكم الخديوي إسماعيل إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بحيث تزدوج مؤشرات الدلالة فيها ما بين الواقع التاريخي والرمز الفني لتشير إلى شخص الخديوي نفسه بقدر ما تلمح لحكام آخرين ممن جاءوا بعده ممن تسببت أخطاؤهم في دمار بلادهم. أما في مسرحية (دماء على ستار الكعبة) فقد عالج جويدة من خلالها جوهر تلك القضية السياسية ممثلة في إشكالية الحكم الفردي المطلق الذي يقوم على إرهاب المحكومين وقهر إرادة الشعوب واستباحتها، بل إنه يشير من خلالها إشارة مباشرة إلى تلك الحقبة ذاتها التي عاشها المؤلف ويستوحي رجالها وأحداثها ومعالمها التاريخية الأخرى، وعلى الرغم من أن البطل الرئيسي في النص يحمل اسم (الحجاج)، والذي يشير– بالقطع - إلى شخص « الحجاج بن يوسف الثقفي « القائد التاريخي المعروف ووالي العراق إبان عصر بني أمية، إلا إن المسرحية على الرغم من ذلك ليست تاريخية في حقيقة الأمر كما قد يظن البعض ولا علاقة لها على الإطلاق بسيرة الحجاج ولا بعصره [14]. إن المؤلف قد بنى رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية للموضوع على ما يمكن تسميته بآلية (التناص البانورامي) مع التاريخ؛ وذلك باستدعاء تلك

(11) د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينات صـ 215 ، الهيئة العامة للكتاب 1995

(12) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1991 ، صـ 54

(13) نسيم مجلي: المسرح وقضايا الحرية، صـ 91

(14) يرى الدكتور أحمد سخسوخ: « أن فاروق جويدة يبدأ من التاريخ لينطلق منه إلى رؤاه عن التاريخ من دون أن يزيف نقطة انطلاقه وهي التاريخ « ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، صـ 66

الشخصية التراثية بكل ما عرف عنها من قسوة وجبروت، وهي شخصية عابرة لحدود الزمان والمكان وقادرة على الحلول والتجلي في كل طاغية أو جبار من الحكام في كل العصور باعتبارها تعد في الذاكرة الجمعية نموذجا أعلى للقهر والطغيان وسفك الدماء، لكن التناص لم يقم باستدعاء عصر الحجاج ولا أعماله التاريخية ولا شخوص عصره، بل استدعى فعلا واحدا من أفعاله المنسوبة إليه في بعض مصادر التاريخ وهو اقتحامه حرمة الكعبة وقتاله المخالفين في البيت الحرام، فضلا عن استدعاء اسم الشخصية والمعنى العام لها ممثلا في جبروته وقسوته وإسرافه في سفك دماء مخالفيه.

وقد بنى الكاتب رؤيته الفنية على التعارض والصراع بين قوتين متباينتين من الشخوص؛ أولاهما الحجاج ورجاله ووزراؤه الذين يمثلون السلطة، والأخرى سعاد وسلام وأمين المصري وعدنان وغيرهم من أفراد الشعب من ضحايا تلك السلطة الغاشمة، واتسم رسمه للشخصيات بالنمطية الشديدة والتباين المطلق بين اللونين: الأبيض الناصع، والأسود الحالك، لتصبح الفكرة الرئيسية للمسرحية مجرد تيمة تعبيرية متكررة في كثير من جمل الحوار على لسان الشخصيات المتعارضة، تأمل هذا الحوار بين الحجاج وسعاد:

الحجاج: أنا حاكم حررت هذي الأرض من بطش العدو ..
أعطيتها اسما .. ولونا .. وابتسامة ..
ومنحتها أملا .. أعدت لها الكرامة ..
سعاد: وسجنتها ..
الحجاج: السجن أفضل من سيوف القهر والأعداء
لا مانع عندي
أن أقتل فردا كي أحمي أمة
سعاد: لماذا القتل يا حجاج ؟
الحجاج: الدم مثل الماء ..
حينا يطهرنا وحينا نشربه
سعاد: من قال إن الدم طهر يا حجاج ؟! (15)

إن مثل هذا الحوار إنما يعكس انطباع الشاعر عن تلك الحقبة التاريخية بتناقضاتها الحادة، كما يعكس حدة موقفه في رفضها وانتقادها، وهو انطباع جاهز لا يتشكل تدريجيا عبر تنامي الأحداث وتوغلها داخل أغوار شخصياته وردود أفعالهم، بقدر ما يسوقه المؤلف جاهزا على لسانها استخلاصا للمغزى الفكري الثابت وترسيخا للموقف الانفعالي المهيمن، حتى إننا نكاد نسمع صوت المؤلف ذاته عبر بعض شخصياته يصدع بمثل قوله منددا بدوام القهر وافتقاد العدل:

سلام: قد كنت أعرف أنهم لن يمهلوا عدنان
قد كان يخطب ذات يوم في الحسين ..
يا رياح الحق قومي واعصفي ..

(15) فاروق جويدة: مسرحية دماء على ستار الكعبة، مكتبة غريب، صـ 82-83

فالليل في وطني طويل
والقهر في وطني طويل
والعدل في وطني هزيل
.. ثم اختفى .. [16]

وبالتالي، فقد كان طبيعيا أن يؤثر هذا التوجه بشكل كبير في جميع عناصر البناء الفني الأخرى، لتغلب عليها جميعا تلك الرؤية الذاتية والنزعة الغنائية في التعبير عنها؛ لتصبح الشخوص مجرد مجموعة من الدمى أو الأقنعة، وتتجمد الأحداث وتخبو الحركة الدرامية، ويتميع تشكيل الزمان والمكان ليصبح بلا إطار واضح، في حين يخضع الحوار لجموح لغة الشعر وغنائيتها المسرفة ليجهز على ما تبقى للنص من درامية يفترض أن يحتملها النوع الأدبي.

ثالثا: نموذج البطل .. بين التناص والقناع:

1 – 3

لا شك أن نموذج البطل في العمل السردي عموما والدرامي خاصة إنما يمثل قوام العمل، والذي تتمحور حوله باقي عناصر العمل الدرامي ومقوماته، وذلك باعتبار لفظة (البطل) تطلق غالبا على الشخص الرئيسي واحدا كان أو أكثر، وحين نطلق عليه مصطلح (نموذج) فإن ذلك يعني ضرورة أن يتسم هذا البطل بمجموعة من السمات والمقومات التي تحفظ له تماسكه وتضمن له فاعليته، منها الموضوعية، والاستقلالية، وأن يكون شخصية حية نامية متطورة، متفاعلة مع غيرها من شخصيات العمل، تلك المقومات التي تبلورت وترسخت عبر أزمان ممتدة من الإبداع الدرامي والكتابة النقدية على السواء[17]، ومن ثم فإن أي إخلال جسيم بتلك المقومات أو بعضها إنما يمثل (انكسارا) لهذا النموذج، بحيث لا يحمل ذلك الانكسار تطويرا إيجابيا له بقدر ما يحمل دلالة سلبية تعني الإخلال بباقي عناصر العمل السردي ومقوماته.

وإذا كان مفهوم (التناص) بدلالته الاصطلاحية المعروفة – وهو الآلية الفنية التي تم تشكيل شخصية البطل في هذا النص الدرامي من خلالها - يعد أكثر قربا إلى حقل الشعر والغنائية منه إلى حقل الفنون السردية المختلفة، فما ذلك إلا لأن التناص– في حقيقته - إنما يقوم على قوة الخيال الخلاق والمجاز الاستعاري والنزعة الغنائية الذاتية اعتمادا على ما يمكن وصفه بالطبيعة المزدوجة لتقنية (القناع)؛ ذلك الذي يعد من أبرز صور التناص الشعري على العموم[18] ؛ والتي تعني – بالضرورة - أن الشخصية المستدعاة ليست هي الشخصية التراثية بكامل تفاصيلها كما أنها ليست هي الشخصية المعاصرة ولكنها مزيج منهما معا، أو بعبارة أخرى: « يكون معنى القناع محصلة لتفاعل كلا الصوتين على السواء»[19]، أما في الفنون السردية عموما فيفترض أن يقوم هذا التداخل النصي والتاريخي على المنطقية والموضوعية، بمعنى أن توظيف الشخصية التراثية يستلزم بالضرورة استدعاء إطارها الزماني والمكاني كاملا وإجالة الحدث داخل هذا الإطار، مع انتقاء ما يناسب التجربة منها ومزجها بعناصر من وحي الخيال

(16) فاروق جويدة: مسرحية دماء على ستار الكعبة ، صـ 135
(17) ينظر في ذلك: د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر ، صـ 16
(18) د. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة العامة للكتاب 2006 صـ 264
(19) د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، صـ 143

بحيث لا تطغى تلك العناصر المتخيلة على حدود ذلك الموروث.

وعلى ذلك فإن قراءة هذا النص الدرامي (دماء على ستار الكعبة) من منظور التناص التاريخي؛ وهو المنظور الأنسب لهذا النص الذي يتكئ بنائيا على جدلية الوجه والقناع، تلك الجدلية التي اعتبرتها الدكتورة نهاد صليحة أساسا لفن المسرح عامة ولذلك النص الدرامي على وجه التحديد قائلة: « إن فكرة التقنع التي تمثل جوهر العملية المسرحية - باعتبارها أولا وأخيرا لعبة أقنعة - هي مصدر الإلهام في هذا العمل»[20] ، إلا إن هذه القراءة التناصية – بالتأكيد - تدفع إلى القول بأنه لا يعد تناصا كاملا بل يمكن القول– دون تردد - إنه يمثل شكلا من أشكال (إيهام التناص) أو (القناع المهزوز)، فالكاتب لم يقم بإسقاط الشخصية التراثية على الواقع الراهن بحيث ترمز إليه حيث إنه لم يقم بمعالجة الأحداث في إطار الشخصية التراثية، بل على العكس قام بإسقاط الواقع المعاصر على الشخصية المستدعاة وحفر ملامح شخصياته المعاصرة على وجهها، فخرج البناء بذلك مسخا مشوها لا هو بالسابق ولا هو بالراهن.

2 - 3

إن صورة البطل (الحجاج) وطريقة النص في رسم معالم شخصيته تجعله – بالقطع - ليس هو « الحجاج بن يوسف الثقفي « الذي نعرفه من خلال مصادر التاريخ ، رغم احتفاظه على امتداد الحدث الدرامي باسم الحجاج ورغم توشحه الدائم بالسيف وتلويحه به والذي وصل حد استخدامه في بعض المواقف حين قام بطعن صورته/ صورة عدنان في المرآة بهذا السيف، ورغم افتتاح المشهد الأول بذكر واقعة قدوم الحجاج إلى مكة لهدم الكعبة وإرهاب أهلها الآمنين، ورغم كل ذلك فليس هو ذلك الحجاج الذي نعرفه، بل هو– كما تعكس باقي التفاصيل - ذلك الحاكم المطلق الذي حرر الأرض وصان العرض وأعاد للشعب الكرامة المستلبة، لتستقي الشخصية بذلك من مشرب آخر مختلف عما سبق وتعتمد على نسق مغاير ينتمي بالقطع إلى زمن حديث عرفت فيه مفاهيم الوطن والوطنية والاحتلال والتحرر والثورة والحياة الحزبية وكرامة الشعوب باعتبارها جميعا مفاهيم سياسية وفلسفية معاصرة، يضاف إلى ذلك التشظي في تشكيلة الزمان أو يتوازى معه اتساع أيضا في تشكيلة المكان الذي ينتقل من ذكر أرض القناطر والمقطم والنيل العجوز كناية عن مصر موطن المؤلف والتي تمثل بمعالم أرضها وحضارة شعبها إطار الحدث الدرامي إلى التصريح بأسماء معظم البلدان والعواصم العربية كبيروت وبغداد وصنعاء والخرطوم وغيرها، وذلك في سياق تعليق بعض الشخصيات على شخصية (عدنان) الذي يشاع أنه سجن أو قتل ليس في القاهرة فحسب بل مزق وصلب في كل تلك العواصم جميعا، باعتبار ذلك محاولة رمزية لتعميم تلك الفكرة التي تشير إلى شيوع منطق الحكم الاستبدادي المطلق في كل تلك الأقطار العربية بلا استثناء، وهو رمز يعتمد– بالدرجة الأولى - على منطق المجاز الشعري الغنائي أكثر من اعتماده على منطق الإسقاط الدرامي.

إن منطق النص في رسم الشخصية لا يستقي – بالضرورة - من صورة الحجاج التاريخية قدر استقائه من صورة ذلك الحاكم المعاصر الذي قاد الثورة لتحرير بلاده وتخليصها من الاستعمار الأجنبي والذي نطالعه عبر المشهد الأول يهتف في جموع الشعب مقررا ما قام به لأجل هذا الوطن:

(20) د. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، صـ 75

الحجاج: أنا حاكم حررت هذي الأرض من بطش العدو ..
أعطيتها اسما .. ولونا .. وابتسامة ..
ومنحتها أملا .. أعدت لها الكرامة .. [21]

إن النص بتلك الطريقة في التشفير الرمزي يستقى - لا محالة - من صورة الزعيم الراحل « جمال عبد الناصر » الذي هو القائد الفعلي لثورة يوليو 1952، والذي تزعم نزعة إحياء القومية العربية ودعم ثورات التحرر في كل مكان، حتى وإن ظلت احتمالات الدلالة الرمزية عبر فضاء البناء الدرامي تشير – إجمالا - إلى ذلك النظام السياسي بكافة مؤسساته ورجاله في هذا العهد الناصري، فليس في ذلك خلاف أو تناقض حيث إن إحدى الدلالتين إنما هي امتداد للأخرى دون شك.

وإذا كان البطل وفق منطق النص يهتف بذلك مباهيا بما فعل من قيادة ثورة الشعب نحو الحرية والكرامة فإنه في سياق آخر مراوغ بعد أن يعرض على الشعب أو بالأحرى نواب الشعب، أولئك الذين يكشف الحوار المسرحي عن سابقة متاجرتهم بمقدرات الشعب بالتوازي والتزامن مع متاجرتهم بالمبادئ والشعارات الرنانة، وحين يختلفون حول اختيار نظام معين للحكم – وهو ما يبدو أن الحجاج كان يريده ويخطط له – فيعلن عليهم حينئذ أنه يقرر بنفسه نظام حكمه المفضل ويفرض على الجميع قانونه الخاص، ويصيح شاهرا سيفه فوق الرؤوس:

الحجاج: سأحكمكم أنا وحدي ..
وليس الدين .. لا التجار .. أو حقد الجياع
إني سأحكمكم بسيفي .. والحذاء
وكل ما أحكي يطاع .. [22]

إن هذا المنطق الأخير للشخصية وإن كان يشير إلى حقيقة اتسام نظام الحكم في هذه الحقبة بشيء من الاستبداد والحكم الفردي المطلق، إلا إنه لا ينبع من تكوين الشخصية ذاتها في بعديها القديم أو المعاصر، بحيث نستشعر أن هذا الحوار ليس صادرا عنها بقدر ما هو مفروض عليها ليعكس بشكل مكشوف وسافر وجهة نظر المؤلف فيها، إنه - بالتأكيد - صوت المؤلف ذاته يسوقه على لسان الشخصية، لتقتحم الغنائية طريقة رسم الشخصية وتحديد أبعادها التي صارت غائمة مفككة تغلب عليها التجريدية وتخلو من التفاصيل الموضوعية المقنعة فنيا، لتصبح مجرد قناع باهت للفكرة الأيديولوجية، وقد حذر كثير من النقاد من الوقوع في ذلك الفخ المراوغ، يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: « ومسرحيات المواقف الحديثة لا تغفل مجال تصوير الأبعاد النفسية، فهي ليست مسرحيات فكرية خالصة تعرض مناقشات تجريدية، بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات في أبعادها بالموقف، ليكتسب الموقف حيوية وعمقا في آن واحد » [23].

إن النص في سبيل ذلك المكسب الدلالي أي في سبيل شحن ذلك القناع بعدد من المستويات الدلالية والرمزية المتنوعة على طريقة المجاز الاستعاري يضحي في الوقت ذاته بقدر كبير

(21) دماء على ستار الكعبة، صـ 82-83
(22) دماء على ستار الكعبة، صـ 60-61
(23) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، صـ 590

من موضوعية النموذج الدرامي وحيويته، ليصبح القناع بذلك لعبة ترميز وتحول دلالي على مستوى التاريخ والسياسة، تقول الدكتورة نهاد صليحة: « يجسد جويدة عالم الأقنعة في صورة اللعبة السياسية السلطوية المتجددة دوما على مر التاريخ، فيصبح التاريخ (سيركا) ويصبح الحجاج قناعا يلخص كل التجليات الزائفة الناقصة لوجه الحق والعدل وجه عدنان، ورمزا لكل الغاشمين على مر التاريخ» [24]، ثم تستطرد في تحليل دلالات ذلك القناع ورمزيته: « فالحجاج الماثل أمامنا على خشبة المسرح هو عدد من الأقنعة الزائفة: للحجاج التاريخي، ولعدنان، ولعبد الناصر» [25].

رابعا: لعبة الأقنعة .. بين التاريخ والواقع:

1 – 4

وبالمنطق السابق ذاته في تشكيل الشخصية الرئيسية في النص الدرامي يأتي تشكيل باقي الشخصيات وبخاصة رجال الحجاج ووزراؤه، ليصبحوا بذلك مجرد أقنعة أكثر بهوتا وجمودا، وأبواقا أشد سطحية وسذاجة لأفكار أو توجهات أيديولوجية راسخة في ذلك العصر المدجج بالأيديولوجيات المتباينة والمتناقضة، وذلك قبل أن تكون أقنعة لشخصيات حقيقية بين رجال تلك الحقبة، إن مجرد أسماء الشخصيات (حسب الله – علاء الدين – رفيق الأنس) إنما تحمل مفاتيح أولى مشفرة باتجاه النموذج الأيديولوجي الذي تشير إليه كل منها.

فأما (حسب الله) الذي يمثل الوزير الأول في هذا النظام المطلق؛ فبالنظر إلى ذلك الكم الهائل من الشعارات والمفاهيم التي امتلأ بها معجم مفرداته على غرار: (العمال – النهضة العمالية – النظام – الاتحاد) تلك التي تشير قطعا إلى مفاهيم اليسار الاشتراكي وشعاراته المعروفة آنذاك كالنهضة العمالية، والعدالة الاجتماعية، والنظام التقدمي، والاتحاد الاشتراكي؛ ذاك الحزب الأوحد الذي حل محل الأحزاب في العهد السابق عليه، ومن ثم؛ يصبح الرجل مجرد قناع لذلك الاتجاه اليساري بشكل عام، والذي قد يمثل في الوقت ذاته أحد وجوه شخصية الحجاج في إسقاطها على شخصية ذلك الزعيم المعاصر (جمال عبد الناصر) الذي تبنى قضايا التحرر الوطني والعدالة الاجتماعية وحقوق الجماهير، تأمل قوله معلنا عن توجهه:

حسب الله: إخواني ..
لا شك أنتم تعلمون الآن أن الشعب يمضي
في طريق شائك بين الصعاب
أعداؤنا خلف الحدود
يتربصون بصحوة الشعب المناضل
والشعب سوف يظل مقبرة الغزاة
إنا وهبنا العمر من أجل الشهامة والكرامة والعمل
فالاتحاد هو الطريق إلى الأمل

(24) د. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، صـ 77
(25) السابق ، والصفحة ذاتها

أما النظام هو الطريق إلى العمل

أما العمل .. فلا بد أن نحيا جميعا للعمل

يحيا الأمل .. [26]

إن هذا الكم الهائل من المفاهيم والمبادئ التي لا يعكس فضاء النص الدرامي مردودا حقيقيا لها في عالم الواقع تصبح – بالتالي - نسقا من الشعارات الجوفاء والدعاوى المضللة التي تستدعى على المستوى التداولي لشفرة التسمية (حسب الله) صورة الطبل الأجوف والرقص على حبال المصالح الرخيصة من خلال تلك التيمة الشعبية المعروفة داخل الأوساط الشعبية (فرقة حسب الله).

أما الوزير الثاني (علاء الدين) فواضح من شفرة التسمية أن النص يرمز به إلى اتجاه اليمين الديني الذي يجمع بين التشدد الديني وبين التدرع بالدين والمتاجرة به وفق منطق النص، ذلك الاتجاه الذي كان يمثل أحد الشرائح الفاعلة إبان الحقبة الناصرية أصبح هو الاتجاه الغالب خلال الحقبة التي تليها، وعلى مستوى الزعامات الفردية فإن « السادات « الذي كان أحد رجال حقبة « عبد الناصر « صار بعد وفاته هو الزعيم الأوحد صاحب القرارات الأجرأ والتحولات الأسرع خلال عقد واحد من الزمان هو عقد السبعينات، وليس الموقف موقف جدل حول مدى دهاء ذلك الزعيم وإخلاصه الوطني وسبقه لعصره، حيث إن طبقة المثقفين وقتها إنما كانت محكومة بمنظور فكري راسخ وقتذاك تجاه كثير من القضايا السياسية والاجتماعية بما يجعل من المستحيل لديهم قبول تلك التحولات الحادة والسريعة التي حدثت إبان حكمه، تأمل قوله معلنا عن سياساته وتوجهاته:

علاء الدين: وباسم الله يا إخوان ..

كان الله حافظنا وراعينا ومرشدنا

سيسقط كل أعداء السلام

إنا وهبنا العمر من أجل القضية

أما الطعام فلا نريد طعامهم

إنا نريد كرامة الإنسان في هذا الوطن [27]

إن نسق الخطاب بجملة البداية « بسم الله « هكذا دون إكمالها، وإردافها بالجمل الدعائية المتعددة، فضلا عن مفردات مثل (القضية - السلام - أعداء السلام) إنما هو نسق مقصود مشفر، فلا نكاد نعرف أهو صوت علاء الدين أم صوت السادات نفسه عبر تقنية القناع متحدثا عن توجهات حكمه؟ أم هو – بالأحرى - صوت المؤلف على لسانه كاشفا من خلال سخريته الواضحة عن موقفه الرافض لسياساته؟! إن لغة الحوار بقدر ما تحكم المقارنة بين الزعيمين من خلال بعض سمات أسلوبهما الخطابي المعروف ليس على مستوى الأفكار والقضايا الموضوعية فحسب، بل على مستوى المعجم والأسلوب واللوازم التعبيرية لكل منهما، إلا إن منطق النص يجمع بينهما في صفة التجبر والقهر فضلا عن الإخفاق – من وجهة نظره - في تحقيق مصالح الشعوب.

(26) دماء على ستار الكعبة، صـ 62

(27) دماء على ستار الكعبة ، صـ 63-64

أما الشخصية الثالثة من رجال الحجاج (رفيق الأنس)، فواضح من شفرة الاسم بدالتيه كلتيها أنه شخصية لا انتماء لها لا إلى اليمين ولا إلى اليسار ولا هدف لها إلا المنفعة المباشرة، هي إذا لا تشير إلى اتجاه أو زعيم محدد بقدر ما تشير إلى تلك الطبقة العريضة من النفعيين والمتسلقين والانتهازيين التي هي شخصية كل العصور، يتوازى مع ذلك في رسم ملامح الشخصية كونها هشة ضحلة ساذجة الأفكار، وأنها أكثر الثلاثة تملقا وتزلفا وانبطاحا أمام الحجاج، أو ربما تشير تلك الشخصية - وفق مستوى دلالي آخر - إلى ذلك الجانب السطحي الساذج في تلك الزعامات الفارغة جميعا وفق المنطق الغنائي للنص أو بالأحرى وفق رؤية الكاتب الشاعر، تأمل ذلك النسق الخطابي لتلك الشخصية المضحكة:

رفيق الأنس: إنا نقاتل فوق هذي الأرض من أجل الجموع الثائرة ..
هذي المعارك سوف نشعل نارها ..
هذي الأماني سوف تشرق شمسها
الشعب نحو المجد يمضي شامخا لا يستكين
إنا لنرفض أن يقال بأننا شعب أكول
حتى ولو جعنا سنين [28]

لتشعر بالتأكيد أن هذا النسق من الجمل الرنانة والمعاني الوطنية الفخمة التي يلقي بها رفيق الأنس على مسامع أفراد الشعب إنما تصنع نسقا من المفارقة الحادة التي تدعو إلى مزيد من السخرية، وذلك حين تتصادم مع صورة الضعة والخسة والانتهازية التي ظهرت بها تلك الشخصية قبل قليل، لتصب – بالتالي - في نسق أكبر يتمثل – بالتأكيد - في ذلك النموذج الراسخ المتكرر لجميع تلك الشعارات المعسولة المضللة والوعود الانتخابية الكاذبة عبر كل العصور.

هكذا، نلحظ إلى أي مدى عمد الكاتب في رسمه لشخصيات عمله إلى طريقة الأقنعة والدمى المتحركة، بدلا من أن يخلق منها - وفق المنظور الطبيعي للنموذج الدرامي المقرر - أشخاصا حية نابضة بالحركة، متطورة مع تنامي الحدث الدرامي، تعتمد في حركتها وتفاعلها على تكوين داخلي متين وتشكيل خارجي واضح الملامح، يقول الدكتور شوقي ضيف: « ولا بد أن نتبين طبائع الشخوص بسلوكها وسماتها النفسية، ولا بد أن تنمو نموا طبيعيا، وقد سلطت على كل منها الأضواء التي تبرزها جلية واضحة، بحيث لا يطغى شخص على شخص، وبحيث نحس أن الشخوص تنبض حقا بالحياة، فهي ليست دمى تتحرك على المسرح إنما هي أحياء حقيقية» [29]، ويقول الدكتور حسين علي محمد: « إن النموذج الأدبي أو البطل لا يجب عليه أن يغفل علاقته بالمجتمع أو الظروف الخارجية التي ينغمس فيها ، حتى يصير نموذجا للحياة وللمجتمع في فترة ما» [30].

إن ما صنعه الكاتب بشخوص عمله لا يمكن تبريره بدعوى حرية الكاتب وذاتية الرؤية؛ لأن ذاتية الرؤية إنما تتحقق دراميا من خلال النموذج الموضوعي المستقل، وحرية الكاتب إنما تتيح له أن يشكل هذا النموذج وفق ما تقتضيه الرؤية لكنها لا تبيح له – بالقطع - أن يتدخل

(28) السابق ، صـ 65
(29) د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، صـ 238
(30) د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، صـ 18

ليفرض عليها سلوكا لا تقبله أو يسوق على لسانها كلاما لا تحتمله، انظر إلى ذلك التفسير الرائع من قبل عملاق المسرح العربي توفيق الحكيم محاولا فض الاشتباك في تلك العلاقة الشائكة بين المؤلف وشخوص عمله من خلال ذلك التشبيه الرائع: « إن المؤلف بالنسبة إلى أشخاص المسرحية كالقدر بالنسبة لنا، فالقدر يعرف ما هو صانع بنا في نهاية الأمر، ولكنه يترك لنا حرية الكلام والحركة التي تقتضيها دوافعنا الداخلية « [31].

2 - 4

وفي مقابل الحجاج ووزرائه تأتي شخصية (سعاد) والتي تمثل المقابل الموضوعي لها جميعا، وإن كان النص الدرامي يعمد في تشكيلها هي الأخرى إلى طريقة الأقنعة ذاتها ليجعل منها قناعا أو معادلا رمزيا لمعنى أكثر أهمية وامتدادا وخلودا، تأمل قول (سلام) تلك الشخصية الوطنية الصادقة في وصف شخصية سعاد في المشهد الأول من النص الدرامي:

سلام: في وجهها ليل طويل لم تفارقه ابتسامة

في طولها نهر عميق لا تطاوله سماء الكون نبلا واستقامة

في عينها أمل وإيمان .. وطمي النيل فوق جبينها أحلى علامة

في ثوبها طهر الخليقة يوم أن كانت طهارتها

تهز الأرض .. كانت صيحة منها قيامة [32]

لتدرك أن تلك الأوصاف بقدر ما تخلق نسقا شعريا بالغ الرهافة والغنائية بقدر ما تبتعد بدلالة الشخصية تماما عن إمكانية كونها بشرا حقيقيا من لحم ودم، بل إنها تشير إلى رمز بالغ الذهنية والتجريد، إنها تشير رمزيا إلى الوطن مصر: الأرض والشعب، الواقع والتاريخ، لحظات العزة والفخار ولحظات الإحباط والانكسار، وتستمر ملامح سعاد على امتداد النص الدرامي تغذي تلك الدلالة من خلال تكريس الصفات الملائمة لذلك الرمز المقدس، فهي صادقة لا تداهن، عزيزة لا تلين، استعصت على الحجاج الذي بذل كل ما يستطيع في سبيل إرضائها والاستحواذ عليها، والذي أرادته وقبلته في صورة (عدنان) رمز الحق والخير والسلام ورفضته وأبغضته في صورة (الحجاج) رمز القسوة والجبروت، حتى يئس منها وقرر محاكمتها وإعدامها في نهاية الأمر، ولا عجب أن نراه يصرخ في وجهها بعد أن فاض به الكيل من تأبيها وصلابتها بمثل ذلك القول الذي يؤكد دلالتها الذهنية السابقة:

الحجاج: كل السنين تغيرت وتبدلت

وبقيت وحدك دون كل الناس

صخرا لم تغيرك السنون

ما زلت أقسى من رأت عيناي

ما كنت أعلم أن بين الناس أحجارا

نسميها بشر [33]

(31) توفيق الحكيم: فن الأدب، صـ 156
(32) دماء على ستار الكعبة، صـ 16
(33) السابق، صـ 80

وعلى غرار (سعاد) تأتي شخصية (عدنان) بالغة الذهنية والتجريد هي الأخرى، حتى إنها لا تتخذ حضورا ماديا ملموسا بين شخوص النص المسرحي ولا تمارس دورا في أحداثها الظاهرة، بل يأتي الحديث عنها غالبا على ألسنة باقي الشخوص، وإن ظلت تمارس دورها على مستوى باطن النص من خلال ترددها كثيرا في خواطر سعاد وذكرياتها، وأحلام الشعب المقهور وتطلعاته، ووساوس الحجاج ومخاوف رجاله، بما أتاح لها أن تكون عاملا خفيا وحاسما في تحريك الأحداث، وعلى ذلك تصبح تلك الشخصية قناعا للمفهوم الذهني المقابل لما تمثله شخصية الحجاج؛ أي أنه رمز يشير إلى صوت الحق والعدل المفتقد في عصر الطغاة، والحرية الضائعة على أيدي الجبابرة، وتلك هي رؤية سعاد لعدنان في ثنايا خطابها للحجاج عنه:

سعاد: عدنان يا حجاج أكبر من سجون الأرض بين يديك
هو لم يزل ينساب بين الناس إيمانا وطهرا لن يغيب
عدنان يجري في مياه النهر في صوت المنابر
في دعاء الأم .. في صوت العصافير الحزينة
عدنان يحيا في ظلال الحلم .. في عشب الصحاري
في دماء الكعبة الثكلى وخلف ندائها الواهي الحزين [34]

وبهذا، فشخصية عدنان رغم ضبابيتها تحتمل وجوها عديدة للدلالة وفق مستويات التحليل البنائي، فهي إضافة إلى دلالتها الرمزية السابقة تمثل ضمير الشعب الذي لا يمكن أن يموت رغم هوانهم الظاهر لأنه يسكن أحلامهم كما يسكن الأشجار والأحجار والنهر العجوز، إلا إنها على مستوى آخر تبقى قابلة للتأويل باعتبارها في بعض وجوه الدلالة تمثل الوجه الآخر لشخصية الحجاج أو صوت ضميره القديم الذي عمل طويلا على إسكاته والخلاص منه ليتخلص كلية من ضعفه الإنساني حسب منطق النص، وذلك باعتبارها شخصية معقدة تنطوي علي نوازع الخير والشر معا، وهي إشكالية تنطبق على وجهي القناع كليهما؛ إذ بقدر ما تنطبق على الحجاج الذي تتأرجح صورته في مصادر التاريخ بشكل حاد بين طاغية مطلق الشر كشيطان وبين والٍ شجاع صارم متدين ضبط أمور العراق واقتلع الفساد من أرضها، تنطبق كذلك على الزعيم السياسي المعاصر الذي تشير إليه دلالة القناع (عبد الناصر) والذي تتأرجح صورته هو الآخر بين نزعات التقديس ومحاولات الشيطنة، وهو تأويل تدعمه كثير من إشارات النص الدرامي حول عدنان، فالحجاج نفسه يكاد يعترف بذلك عبر حواره مع رجاله:

حسب الله: عدنان هذا قصة مجهولة الأطوار يا مولاي
لا ندري أكان حقيقة .. أم كان وهما ؟
الحجاج: (يكلم نفسه):
قد عاش في عيني ولم ألمحه يوما
إني أراه .. ولا أراه ..
عدنان هذا لن يعيش [35]

(34) دماء على ستار الكعبة ، صـ 87-88
(35) السابق ، صـ 87

وفي موقف آخر حين يصيح الجمهور أثناء محاكمة سعاد وسؤالها عن عدنان قائلين للحجاج: « عدنان خلفك » فيستدير ليرى وجهه في المرآة فيغمد فيه السيف صائحا:

ما زلت يا ملعون ظلا لا يفارقني .. وتأبى أن تموت
ما زلت تسكن في خيالي .. بين عيني .. فوق رأسي
ارحل ودعني .. ربما أنساك
ارحل ودعني .. لا أريدك .. لا أحبك .. لن أراك [36]

3 - 4

تبقى بعد ذلك الشخوص الأخرى التي تشير إلى جانب الشعب المقهور مثل سلام وأمين المصري وهي في الغالب شخصيات عادية ليست نمطية ولا مقنّعة، إلا إنها رغم ذلك تشير إلى الشعب بكل تناقضاته المعروفة؛ جامعة في ذلك بين بساطته وقناعته وصدقه وبين صمته وعجزه وسلبيته، فسلام مجرد مواطن بسيط صاحب (كشك) يتكسب من خلاله رزقه الكفاف، ولذا نراه يصيح بعد أن هدمت الشرطة ذلك الكشك بأمر من الحجاج عقابا له بسبب زيارته لسعاد في سجنها:

سلام: الكشك بيتي ليس لي مأوى سواه
فأنا أعيش عليه .. آكل من يديه
بيتي هنا .. مالي هنا .. عمري هنا [37]

وأما أمين المصري، فمحارب قديم، حارب في سبيل الوطن وفقد إحدى ساقيه وغدا يسعى على عكاز، لكن الوطن أهمله بلا مأوى وقابل تضحياته بالجحود والنكران، حتى نراه يصرخ بمثل قوله:

أمين المصري: حاربت يا وطني لتبقى أنت ..
ثم أصير يا وطني غريبا في شوارعك الحزينة
وطن يبيع الابن جهرا في المزاد ..
أعطيت يا وطني الدماء ..
وبخلت يا وطني بشيء من ترابك
ما زلت أبحث عن مكان يحتويني
آه ما أقساك يا وطني .. وما أقسى عذابك ! [38]

ولذا، فهي شخصيات ثانوية هامشية، حتى وإن كان المؤلف قد حاول أن يسند لها أدوارا أخرى؛ إذ حاول أن يعطى سلام مساحة إضافية من خلال الحوار المطول مع سعاد، وحوار آخر مع الحجاج حاول أن يناقشه ويسدي له بعض النصائح والإرشادات، كما أسند له دور الراوي المعلق على الأحداث وبخاصة في المشهد الأول، إلا إنها رغم ذلك تبقى شخصيات ثانوية غير نامية ولا متطورة.

(36) السابق ، صـ 120-121
(37) السابق ، صـ 140
(38) السابق ، صـ 65-66

وبالتالي، ماذا يمكن أن يكون عليه تشكيل الفضاء السردي الدرامي في ضوء هذا التشكيل الخاص لشخصيات العمل باعتبارها أقنعة جامدة أو باهتة لأشخاص واقعية أو مفاهيم أيديولوجية، وماذا ننتظر أن يكون عليه ترابط الأحداث وتصاعد حركة الصراع الذي من المفترض أن يمتلئ به فضاء السرد الدرامي.

الخاتمة:

من خلال الدراسة التحليلية لنص مسرحية الكاتب والشاعر المصري فاروق جويدة الشعرية (دماء على ستار الكعبة) موضوع البحث باعتبارها نموذجا لمسرحه الشعري في إطار هذا الفن حديث النشأة في الأدب العربي، وذلك في ضوء المحك الأساسي للبحث وهو إشكالية هذا الفن بين الدرامية والغنائية، وقد توصلت فيه إلى عدد من النتائج التي يمكن إجمالها فيما يلي:

1. المسرح الشعري بطبيعة نشأته وكونه فنا هجينا يجمع بين الدراما بموضوعيتها والشعر بذاتيته وغنائيته لا يمكنه بطبيعة الحال أن يتخلص من مقومات أي من عنصريه، لكن ذلك لا ينسي أن الدرامية إنما هي هدفه الأول والأساسي.
2. لا يزال هذا الفن في محيط الإبداع الأدبي العربي منذ نشأته مطالع القرن العشرين وحتى اللحظة يمثل امتزاجا لتلك الإشكالية (بين الدرامية والغنائية) ولكن بنسب مختلفة تتخذ اتجاهات متباينة حسب كل مبدع وكل اتجاه فكري وفني.
3. إن طغيان جانب الشعر بغنائيته وذاتيته على جانب الصراع الدرامي لا يخرج العمل بالكلية عن أدبيته، وإن كان يضيق من مجال الرؤية ويفقد العمل كثيرا من حيويته التعبيرية في خلق رموزه وتشكيل دلالاته.
4. من خلال القراءة التحليلية للنص موضوع البحث تبين مدى سيطرة النزعة الغنائية ممثلة في ذاتية الرؤية وغنائية العبارة، حيث استخدم الشاعر في حواره الدرامي لغة فذة مفعمة بجزالة الكلمات وروعة الخيال والصور وتدفق الإيقاع وطول النفس، وهي ذاتها لغته في دواوين أشعاره الغنائية.
5. وأما ذاتية الرؤية فنتج عنها افتقاد نموذج البطل والشخصيات عموما البعد الموضوعي، وتحولها إلى مجموعة من الأقنعة أو الدمى التي تتحرك وفق الحركة الانفعالية لذات الشاعر وليس وفقا لدوافعها الداخلية المستقلة.
6. وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تجمد الحدث وضعف الحبكة الدرامية وافتقاد الصراع للحيوية اللازمة وتميع إطار الزمان والمكان، في حين خضع الحوار لجموح لغة الشعر وغنائيتها المسرفة ليجهز على ما تبقى للنص من درامية محتملة.

المصادر والمراجع:

1. د. أحمد سخسوخ: الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005
2. د. أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006
3. د. السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 2010

4. د. السعيد الورقي: مقالات في النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1989
5. أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية 1983
6. توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، 1986
7. د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع يوليو 1981
8. جلال العشري: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981
9. د. حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة 1991
10. د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، نشر دار المعارف، القاهرة 2007
11. عزيز أباظة: مسرحية (غروب الأندلس)، تقديم الدكتور طه حسين، نشر المطبعة العمومية، دمشق 1952
12. فاروق جويدة: مسرحية (دماء على ستار الكعبة)، مكتبة غريب، القاهرة 1989
13. كمال محمد إسماعيل: الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006
14. د. محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999
15. د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 1997
16. د. مصطفى عبد الغني: المسرح المصري في الثمانينات، الهيئة العامة للكتاب 1995
17. نسيم مجلي: المسرح وقضايا الحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984
18. د. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999
19. هيجل(جورج ولهيم فريدريك هيجل): فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي، نشر دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت 2021 .