اساليب توظيف التراث في النص المسرحي

الحبيب شبيل

أستاذ بكلية الآداب بالقيروان

لقد عمقت الحركة المسرحية في الوطن العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين علاقة المسرح بالتراث: فنشرت كتب وبيانات تنظّر لمسرح عربي يعتمد التراث، فكانت كتب يوسف إدريس وتوفيق الحكيم[1] وكانت بيانات مسرح الحكواتي بلبنان ثم بيانات المسرح الاحتفالي بالمغرب. وكان لا بدّ للتراث أن يتجلّى في هذه النصوص في صور مختلفة، فتعدّدت قراءاته وتنوّعت توظيفاته.

ونهتمّ في هذا البحث بالنظر في **أساليب توظيف التراث في النص المسرحي**. ذلك أننا نعتبر النصّ هو الصيغة النهائية التي اختارها المؤلّف، وقد تتجدّد دلالاته وتتنوّع وظائفه عندما يقدّمه المخرج للجمهور[1]. وقضية النصّ المسرحي بين التأليف والإخراج هامّة قد نعود إليها في بحث آخر.

في النصّ المسرحي إذن بعد نهائي قصده المؤلف. وقد تعدّدت فيه أساليب توظيف التراث: ومرامنا من النظر في تنوّع تلك الأساليب أن نجيب عن السؤال التالي:

هل أسّس النّص المسرحي رؤية تطوّر التراث وتغنيه وتتجاوز اعتباره مجرّد محتوى معرفي؟

يتمحور هذا البحث حول مصطلحي أساليب وتوظيف. فأما الأساليب فهي جمع أسلوب عرّفه لسان العرب كما يلي:

«ويقال للسطر من النخيل أسلوب، وكلّ طريق
منتدّ فهو أسلوب. قال الأسلوب الطريق والوجه
والمذهب. يقال أنتم في أسلوب سوء. والأسلوب الطريق
تأخذ فيه. والأسلوب الفنّ. يقال: أخذ فلان.
في أساليب من القول أي أفانين منه».

في هذا الحدّ معنيان هامّان، الأول هو الطريق بدلالتيها الحسية والفكرية، والثاني الفنّ جمع أفانين. وأفانين الكلام بمعنى أجناسه وسبله.

والمعنيان يجتمعان في دلالة واحدة نسميها النهج أو السّبيل بمعانيها المادية والفنية. وبهذا يكون مقصدنا من النظر في النصوص المسرحية البحث عن مختلف السّبل التي تعامل بها المؤلفون مع التراث. والبحث في الأسلوب هو إذن بحث في كيفية التعامل. وطبيعي أن تتأثر الظاهرة التراثية بسمات السبل التي سلكها بها مؤلفو المسرح.

أمّا مصطلح التوظيف فلا أثر له في المعاجم، وأقصى ما وجدناه فيها اشتغال بمعنى الوظيفة، وحدّها كما في لسان العرب:

«ما يقدّر له كلّ يوم من رزق أو طعام أو شراب».

ولئن كان التعريف لا ييّسر لنا حدّ معنى التوظيف، فإن ما ندركه منه هو معنى التعيين «ما يقدّر له». والتعيين متّصل بما هو خارج الذات. في النص المسرحي مثلاً يتصل التعيين بالمؤلف الذي يقصد من التراث تزويج قيم ومفاهيم يعينها له. ولعلّنا بهذا نخلص إلى اعتبار التوظيف متّصلاً بغاية المؤلّف، وهكذا يغدو البحث فيه إجابة عن السؤال لماذا؟ ولأنّ التوظيف متّصل بمبدع النصّ فقد جاز لنا أن نقول إنّ التراث يكتسب في كلّ نصّ مسرحي وظيفة أو وظائف جديدة ليست فيه أصلاً، فيكون آنذاك الأحداث. أو تكون الوظيفة فيه جزئية، يلح عليها المؤلف فيحدث آنذاك التطوير.

وسواء كانت الظاهرة أحداثاً أو تطويراً فإن تجاوز الأصل التراثي ثابت. ولذلك فنحن نرتاح إلى عقد الصلة بين التوظيف والقراءة فنقول:

«إن كلّ توظيف قراءة».

محور هذا البحث إذن هو الإجابة عن السؤالين:

كيف وظف التراث في النصّ المسرحي أولاً؟ لماذا كان ذلك التوظيف ثانياً؟

إنّ المتأصّل في أساليب توظيف التراث في النّص المسرحي يتوقف عند ثلاثة أساليب:

أوّلاً: الإحاطة بالظاهرة التراثية من جميع جوانبها زماناً ومكاناً وشخوصاً وأحداثاً ولغة.

ثانياً: الاجتزاء من الظاهرة التراثية وتحويل دلالتها أو الإلحاح على الجزء من الكلّ.

ثالثاً: المزج البيّن بين عناصر تراثية وأخرى حديثة.

ولأنه يعسر منهجياً الفصل في الإجابة بين كيف؟ ولماذا؟ فإننا سنحاول رصد الظاهرة التراثية في النّص المسرحي فنتتبع في نفس الوقت تحليل أسلوب التوظيف وغايته.

تنتسب كثير من النصوص المسرحية لما سميناه **الإحاطة بالظاهرة** التراثية. فمسرحيات أحمد شوقي «مجنون ليلى» و«أميرة الأندلس» و«عنترة» تستغرق الظاهرة التراثية شخوصاً وزماناً ومكاناً ولغة واحداثاً، فمثلاً عمد أحمد شوقي إلى أشعار قيس فضمّنها في مسرحيته «مجنون ليلى» وعمد إلى معارضات كثيرة لأشعار المجنون، وتقيد بتصوير التطور النفسي لشخصية قيس في مراحلها الثلاث: قبل الحبّ ثم مرحلة الحبّ فمرحلة الوله. وقد ارتبط شوقي بقصة المجنون كما سردها ابن قتيبة في الجزء الثاني من كتاب «الشعر والشعراء».

فأحمد شوقي قد وقع تحت سيطرة التراث. فغابت بذلك الوظائفية من أعماله. ولعلّ أقصى ما قصده منها إحياء هذا الموروث اعتزازاً بالانتساب إلى تراث أدبي خصب. وعذر شوقي في ذلك أنّه جاء في مرحلة إحياء التراث في أوائل عهد النهضة العربيّة.

وتكاد ثنائية عبد الرحمن الشرقاوي «الحسين ثائراً واحسين شهيداً» وقد أصدرها سنة ١٩٦٢ تنتسب إلى هذا الصنف من القراءة. فالفضاء المسرحي فيها زماناً ومكاناً تراثي تجري حوادثه زمن موت معاوية بن أبي سفيان وتولّي ابنه يزيد الخلافة، والمكان ينتقل بين المدينة والكوفة ومكّة، بل إنّ الشرقاوي قد فصّل وصف بعض الأماكن في المدينة بجوار مسجد رسول الله (ﷺ) أو في كربلاء على مشارف دجلة. وجميع أشخاص المسرحية حقيقيون. بل إن عبدالرحمن الشرقاوي قد استغلّ بعض الأخبار ووظّفها في مسرحيته لإبراز بطولة الحسين. فقد أكد في مسرحية (الحسين شهيداً) حرمان الحسين من الماء ومعاناته العطش وهو على مشارف دجلة.

لقد كانت غاية الشرقاوي في هذه المسرحية استعادة بطولة الحسين في مواجهته لبني أمية دفاعاً عن حقه الديني السياسي. ووظف في سبيل ذلك الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

وقد أضفى الشرقاوي على شخص الحسين طابعاً أسطورياً عندما بعثه إلى الحياة بعد موته ليجعل منه رمزاً خالداً لكلّ شهيد في الحق.

ولعل المؤلف أحبّ أن يبين إلى جانب هذا الهدف الأساسي خلفية الصراع الطبقي والصراع السياسي. فالحسين لا يدّعي أنه يدافع عن حقه المغتصب وإنما دفاعه عن معاداة لظلم بني أمية السياسي والاجتماعي ليتحقّق العدل وتتمّ المساواة. ولعلّ إصراره على مواصلة المواجهة رغم خيانة من كاتبوه يدْعُونه للدّفاع عنهم خير دليل على ذلك.

إن الحسين في هذه الثنائية رمز للبطولة والتضحية من أجل العدل والحق. لكن سعي الشرقاوي إلى الإحاطة بالظاهرة التراثية وإغراقه في الاعتناء بجزئيات تراثية كثيرة أفقد المسرحية مغزاها الطريف، على الرغم من أنّ النصّ قد صيغ شعراً.

لقد مثل التراث عند أحمد شوقي جملة معارف تفتقر إلى مواقف منه، وكاد أن يكون الأمر كذلك مع عبد الرحمن الشرقاوي لولا اللمحات القليلة، ولولا بعض الاجتهاد في تأويل النص ليقع الانتباه إلى البعد الرمزي فيه.

إلى جانب الإحاطة بالظاهرة التراثية وجدت نصوص أخرى توقفت عند التراث وانتقت منه لحظات فعل أو مواقف، فألحّت على جز منها أو حوّلت دلالتها التراثية إلى دلالة حديثة.

فمسرحية **مأساة الحلاّج**[٣] لصلاح عبد الصبور لا تحكي تفاصيل حياة الحلاّج ولكنّها تقف عند لحظة منها، إنّها تنتقي من مسيرة الحلاّج منعرجها الحاسم عندما خلع خرقة المتصوفة ونزل إلى الناس إلى أن حُوكِم وصُلِب.

إن كلّ فضاء النص المسرحي زماناً ومكاناً وشخوصاً وأحداثاً تراثي، وقد عمّقت اللغة الشعرية المشحونة بمعجم صوفي كثيف ذلك البعد التراثي.

تجري الأحداث في النّص المسرحي في أربعة أمكنة: ساحة ببغداد وبيت الحلاّج والسجن والمحكمة وهذه الأماكن منتقاة وفق انتقاء اللحظات الحاسمة من سيرة الحلاّج. ثم إن الأشخاص وقع انتقاؤهم لعلاقاتهم الوطيدة بتلك اللحظات. والنصّ إلى ذلك ثري بالمعجم الصوفي وبالمفاهيم الصوفية. فمن المعجم تشدّنا كلمات (المحبوب، السكر، الكأس، الظمأ، المدام، الطريق، البوح، الفردوس، الحقيقة، العطش، الوجد). وهي تتناغم مع تراكيب صوفية مثل (مجاميع المسامرة، جوهر اليقين، أثقال العيش، سوانح الألم، هدأة الجنب أو البدن، غربة الدّيار، حيرة الأفكار) والمعجم الصوفي بتناغمه مع التراكيب الصوفية يعبّر عن مفاهيم صوفية لعلّ أهمّها إلحاح النص المسرحي على الرّباط المقدّس بين الله والإنسان، فالله قد أحسن خلق الإنسان فصوّره على مثاله واستخلفه في الأرض. ولذا فإنّ واجب الإنسان أن يحفظ لصورته نقاءها. يقول الحلاّج[٤]:

برأ الله الدنيا أحكاماً ونظاماً.
فلماذا اضطربت واختلّ الأحكام؟.
خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم.
فلماذا ردّ إلى درك الأنعام؟

وفي **مأساة الحلاّج** انتقاء لما يسمى **«حالات الوجد الصوفي»** وتجلى ذلك في مواضع كثيرة لعلّ أهمها مخاطبة الحلاّج الشرطيَّ[٥] أو صموده أمام السجان وقد انهال عليه يضربه فلم يصرخ واشتد عليه أكثر فلم يصرخ أيضاً حتى انهار السجان[٦].

وفي نص المسرحية يبدو استغلال زي المتصوفة المعروف **بالخرقة** التي إذا لبسها المتصوّف صارت علامة خلاصه من الاهتمام بشواغل

الدنيا والانكفاء كلية إلى الله. وقد خلع الحلّاج الخرقة فتمرّد بذلك على استعبادها لحريته في الناس. خلعها ونزل إلى الناس لأنه رأى أن حبه لله لن يكون إلاّ متى عمل على أن يعيد إلى حياة الناس نظامها الأزليّ الذي أراده لها الله.

كل العلامات في مسرحية **مأساة الحلاّج** متنقاة من التراث التاريخي إلاّ أنه قد أضيفت إليها علامات أخرى ابتدعها المؤلف. من ذلك مثلاً أنّ عناصر الكورس الذين ظهروا في المنظر الأول باستثناء الشبلي هم من خلق عبد الصبور. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السجينين اللذين حاروهما الحلاّج. إلاّ أن هذه الإضافة لم تحدث تغييراً في النسق التراثي للنص المسرحي. ذلك أن مجاميع الجوقة تعمل مكتملة على اكتمال البناء العام للنصّ ولكنّها لا تغير من بنائه على التراث.

فهل معنى هذا أنّ مسرحية مأساة الحلاّج استعادة للتراث؟ أين توظيفها إيّاه؟

إن الانتقاء من التراث دون الإحاطة بجميع مكوّنات الظاهرة التراثية يعبّر عن موقف ويرمي إلى مقصدٍ. ذلك أنّ هذا النص المسرحي لم يهتم بجميع عناصر حياة الحلاّج، فهو لم يشر إلى نشأته ولا إلى علاقته بالجنيد ولا حجّه إلى مكة إلى غير ذلك، ولكنه انتقى من جميع تفاصيل سيرة الحلاّج وجهين متكاملين هما خلعُه الخرقة ليتبنى قضية العدل الاجتماعي حتى محاكمته وصلبه من ناحية، والبعد الصوفي لذلك من ناحية أخرى. وقد سبق أن بيّنّا كيف يتكامل الوجهان في عقيدة الحلاّج.

إن الحلاّج في مسرحية صلاح عبد الصبور شاعر ومثقف أحسّ بالقهر وعاين الشر في «فقر الفقراء وجوع الجوعى» واعتبر أن «الفقر هو القهر» عندما قال:[٧]

ما الفقر؟
ليس الفقر هو الجوع إلى المآكل والعري إلى الكسوة.
الفقر هو القهر.
الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الرّوح.

هذا الوعي حمّله رسالة مقاومة القهر، وحمّله صراعاً عميقاً بين **الحريّة والالتزام** وكان سبيله إلى الحرية خرقة المتصوفة والعزلة عن الناس في الله، أمّا سبيله إلى الالتزام فكان النزول إلى الناس وخلع الخرقة، ولمّا اختار الالتزام اشتدّ الصّراع فإذا هو يسأل محتاراً[٨]:

«هل أرفع صوتي، أو أرفع سيفي، ماذا أختار».

لقد أختار الحلاّج الكلمة واعتمدها بدل السيف سلاحاً للمواجهة. إنّ اختيار الكلمة أداة تغيير جعلت الحلاّج ملتزماً أمام مجتمعه يقاوم قهر السلطة واضطهادها. يقاوم بالكلمة حتى يموت. إنه المثقف يحمل مسؤولية إصلاح المجتمع والوجود. ولذلك فإن اعتماد صلاح عبد الصبور الحلاّج بطلاً لمسرحيته ليس إلا قناعاً عالج من خلال تصوير عذابه وصراعه عذاب المفكرين وصراعهم في المجتمعات الحديثة. وقد أعلن المؤلف عن ذلك صراحة في كتابه «حياتي في الشعر» عندما قال:[٩]

«كان عذاب الحلاّج طرحاً لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة وحيرتهم بين السيف والكلمة بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصي باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم».

والحلاج الذي اختار المؤلف أن يكون عذابه قناعاً لعذاب المفكّرين، كان قناعاً آخر استتر وراءه صلاح عبد الصبور. فها هو يقول:[١٠]

«أما القضية التي تطرحها المسرحية فقد كانت قضية خلاصي الشخصي، فقد كنت أعاني حيرة مدمرة أمام كثير من ظواهر عصرنا، وكانت الأسئلة تزدحم في خاطري إزدحاماً مضطرباً وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاّج لنفسه ماذا أفعل».

لم يكن عذاب الحلاّج القناع إذن من خلال الإلحاح على عذاب **حلاج التاريخ** غير تناول لدور المثقف في المجتمع وتحديداً لمساره، فلئن اختار حلاج التاريخ أن يتكلّم ولئن اختار حلاّج القناع أن يتكلم أيضاً **فلأنّه لا سبيل عند المثقفين إلى الإصلاح غير الكلمة**.

تكلّمْ ومتْ ذلك هو شعار هذا النص المسرحي.

إن حلاّج عبد الصبور يعالج المشكلة السياسية والاجتماعية علاجاً ثقافياً. فالثورة على الاستبداد بنت الوعي وسلاحها الكلمة. ولذا فقد أكّدت المسرحية أهمية الكلمة وإنْ كانت عذاباً ومصدر مأساة.

لقد اقترن اسم الحلاّج في عنوان هذا النص المسرحي بكلمة مأساة والمأساة أحد أبرز ضروب التأليف المسرحي وأشدّها عراقة وأساسها مصارعة سطوة القوى المهدّمة للكون، وفي نسبة هذا المصطلح إلى الحلاّج ضرب من المصالحة بينه وبين التراث الذي طالما تجاهل الفّن المسرحي فلم يؤلّف فيه مأساة ولا ملهاة.

لقد بين صلاح عبد الصّبور أنّ ما عناه بالمأساة في هذا النّص المسرحي إنما هو المفهوم الأرسطي لها. فقال[١١]:

«بطل وسقطته، هذه هي مسرحيتي والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها عن أرسطو نتيجة لخطإ لم يرتكبه البطل، ولكنّه في تركيبه، وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط».

والذي جعل الحلاّج بطلاً مأساوياً بالمعنى الأرسطي، زهوه بنفسه وتفاخره بها عندما اشتدّ به الوجد الصوفي فباح بالسرّ في لحظة الإغواء والتباهي أمام الشرطة، ولم ينفكّ عن زهوه حتى عند محاكمته فقال مرتّلاً نشيد الكلمة:[١٢]

«لا أملك إلاّ أن أتحدّث

ولتنقل كلماتي الريح السوّاحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعلّ فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات».

ألا ما أغرب شأن الكلمة في هذا النصّ المسرحي! . فيها العلّة والشفاء، المأساة والخلاص.

إن صلاح عبد الصّبور قد اجتزأ من سيرة الحلاّج موقفاً وألحّ عليه توظيفاً للمعاني التي ذكرنا، فكيف تجانس أسلوب التوظيف مع غاياته؟

لماذا كان اختيار الحلاّج؟

إن سيرة حلاّج التاريخ تؤكّد ما كان له من دور في مجتمعه بعدما تصوّف وخلع الخرقة وأخذ يطوف في البلاد يحث الناس على طلب العدل وتصفية النفس، حتى تتبّعته السلطة فحاكمته وصلبته.

ولأنه كان كذلك مثقفاً فاعلاً في مجتمعه قتل بسبب آرائه، فقد رأى فيه صلاح عبد الصبور **أفضل قناع** للتعبير عن دور المثقف في المجتمع ولبسط ما أسماه المؤلّف خلاصه الشخصي.

لماذا الاجتزاء من سيرة الحلاّج؟

إن حلاّج التاريخ لا يهمّ صلاح عبد الصبور في شيء بقدر ما يهمه ما قرأ في سيرته من رمز، ولذا فقد ألحّ على الجزء الذي يؤدي به الرمز. لم يكن غرض عبد الصبور أن يمتلك سيرة الحلاّج ويحييها مثلما فعل أحمد شوقي في «مجنون ليلى»، ولذا فقد اهتمّ بالتحوّل الأساسي في حياة الحلاّج، هو خلعه الخرقة ونزوله للناس، وألحّ عليه حتى يستغرق الرمز المقصود وهو الإيمان النقي بوظيفة الكلمة.

ولأن الإيمان بالكلمة كان عقيدة النّص المسرحي فقد ألحّ المؤلّف على جمالية اللغة وبثّ فيها معجماً صوفياً عمّق إيحاء الرمز. ولئن أكّد النص المسرحي مأساة شخص الحلاّج فإنه على عكس ذلك فقد احتفل بانتصار الكلمة وسريانها في الزمن. تقول مجموعة أفراد الصوفية بعد موت الحلاّج[13]:

«أبكانا أن فارقناه.
وفرحنا حين ذكرنا أنّا علقناه في كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة.
وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها
في شقّ محاريث الفلاّحين.
ونخبئها بين بضاعات التّجار.
ونحمّلها للرّيح السواحة.
. . . وسنجعل منها أشعاراً وقصائد».

تبيّنا من النظر في نصّ **مأساة الحلاّج** كيف اجتزأ المؤلّف من سيرة الحلاّج الحدث الحاسم فيها وألحّ عليه تأدية للأبعاد الجديدة التي بيّنّا.

وأما توفيق الحكيم في مسرحية شهرزاد فقد اجتزأ من كتاب ألف ليلة وليلة بعض العناصر ولكنّه غيّر دلالتها تغييراً جذرياً توظيفاً لأبعاد فلسفية وحضارية.

فماذا اجتزأ من كتاب ألف ليلة وليلة؟.

لا نقرأ في نصّ مسرحية الحكيم عناصر كثيرة من كتاب ألف ليلة وليلة. فبالإضافة إلى بعض الأشخاص الأساسيين مثل شهرزاد وشهريار والعبد نجد إشارات إلى بعض الأحداث الهامة التي رواها لنا كتاب ألف ليلة وليلة. فنقرأ مثلاً ما يلي:

«فلقد فاجأ يوماً امرأته الأولى بين ذراعي عبد خسيس،
فلم يزد على أن قتلها وقتله، ثم أقسم أن تكون له في كلّ
ليلة عذراء يستمتع بجسدها ما شاء ثم يذبحها في الصباح».

ونجد كذلك إشارة إلى تغير شهريار بفعل أسمار شهرزاد:

«أليست قصص شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجي
ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى؟»[15].

وإلى ذلك نجد إشارات إلى رحلات السندباد البحري[16].

هذه الإشارات جميعاً ولا سيما الرّباط الاجتماعي بين شهريار وشهرزاد تصل المسرحية وصلا جزئياً بالتراث، وكثيراً ما أتت هذه الإشارات في النصّ المسرحي على أنها ماضٍ انتهى، وليست فاعليتها في تطوّر المسرحية ذات مرجعية مركزية. ذلك أن توفيق الحكيم قد غيّر من دلالات بعض هذه العناصر وتصوّر أسساً جديدة للعلاقات بين الأشخاص.

إنّ جوهر نصّ مسرحية شهرزاد يعالج قضية شهريار، مثلما كان كتاب ألف ليلة يعالج أزمته النفسية. ولكن شهريار الحكيم شخص جديد، وأسس علاقته بشهرزاد جديدة. ثم إنّ مسيرة شهريار الحكيم كانت نحو المأساة في حين كانت مسيرته في ألف ليلة وليلة نحو الملحمة والنجاة.

وشهرزاد في هذه المسرحية تدفع شهريار إلى المأساة بينما كانت في ألف ليلة وليلة تدفعه نحو الملحمة.

وإلى ذلك فالمسرحية قد تصوّرت علاقة جديدة لا وجود لها في ألف ليلة وليلة وهي علاقة شهرزاد بالوزير قمر. وتشير المسرحية إلى أنّه وزير جديد غير وزير ألف ليلة والد شهرزاد. يقول شهريار[17]:

«أعرف كذلك أنّ وزيري السابق أنجب شهرزاد».

وهي إلى ذلك جعلت شهرزاد تعقد وصالاً مع العبد وهو ما لم يكن في الحكايات العربيّة.

يبدو إذن من خلال هذا العرض أن التراث لم يهمّ توفيق الحكيم كثيراً في هذه المسرحية وأنّ العناصر الوظائفية الجديدة هي أساسها. فقد انطلقت مسرحية شهرزاد بعد ألف ليلة وليلة لتتصوّر فعلاً مصيراً جديداً للأبطال يناقض تماماً ما أكّده كتاب ألف ليلة. فهذا الكتاب صرّح بأن شهرزاد وشهريار قد عاشا سعيدين حتى ماتا[18]. وكأنّ توفيق الحكيم قد أشفق على البطلين من الموت وضنّ عليهما بالسعادة، فإذا

هما في مسرحيته لا يموتان بعد ألف ليلة وليلة ولا يعرفان كذلك السعادة، وإنما يعيشان معاً علاقة جديدة ويعقدان مع غيرهما أيضاً علاقات جديدة. على أن هذه العلاقات تتفاوت دلالة ورمزية، فليست علاقة قمر بالعبد مثلاً ذات أهمية عكس علاقة شهريار بشهرزاد التي هي قطب رحى هذا النص المسرحي.

لننظر أوّلاً في أهمّ هذه العلاقات لنتبين بعد ذلك دورها في توظيف الحكيم للمقاصد الجديدة.

العلاقة بين شهرزاد والعبد خصّص لها الحكيم كلّ المنظر الخامس، وجزءاً هاماً من المنظر السابع.

يدخل العبد في المنظر الخامس خدر شهرزاد قائلاً[١٩]:

«نفحك العبق ثم هذه النافذة المفتوحة انبأتني
أنّ خلفها جسداً ينتظر الغرام».

وهو لا يرى فيها غير جسد جميل، يقول[٢٠]:

«ما أجملك ما أنت إلا جسد جميل».

والعبد في خدر شهرزاد كان خائفاً، فما زالت صورة مأساة العبد الأول ماثلة أمامه، وهو يعتقد أن شهرزاد ما أحضرته إلى خدرها إلاّ لإعادة المأساة.

مشكلة العبد في علاقته بشهرزاد أنه كان موزّعاً بين الرغبة والرهبة. فإمّا متعة فموتة وإما نجاة فحرمان، مشكلته أنه يصارع في الوقت ذاته غريزة الجنس وغريزة الحياة.

ولكن بقدر ما كان العبد مضطرباً كانت شهرزاد ـ وهو بخدرها ـ ساكنة النفس مطمئنة، فهي تتعشق في العبد صفاته الخالدة تقول[٢١]:

«ينبغي أن تكون أسود اللون، وضيع الأصل، قبيح
الصورة. تلك صفاتك الخالدة التي أحبها»

فيجيبها العبد: «تلك صفات الشهوة».

وهي لم تستحضر العبد للمتعة فقط، وإنّما دعته كذلك ليكون شاهد يقين على إدراكها لعمق تغيّر شهريار، إذ تأكّدت أن الملك لم يعد قادراً على القتل، ولتؤكّد هذا اليقين فقد أحضرت العبد إلى خدرها في المنظر السابع وقالت له[٢٢]:

«نعم أريد أن أرى إلى أي حدّ تغير شهريار».

وهكذا يتجلّى التقابل بين شهرزاد والعبد. فبينما يجعل هو من جسدها أقصى طلبه فإنها تعطي بعلاقتها به بعداً وجودياً، إذ هي تهيّىء ظروف مأساة شهريار الأولى لتثبت أولاً دقّة معرفتها به وبأبعاد تحوّلات نفسه، ثم لتحمل نفسها على عدم الارتواء من اللذّة الجنسية. تقول مخاطبة العبد وقد عبّر لها عن خوفه من عودة الملك إلى القصر: «أريد عودته حتى لا أشبع منك».

والنّص المسرحي بابرازه هذه العلاقة بين شهرزاد والعبد، يقطع مع التراث ويضفي على شهرزاد سمات نفسية ووجودية جديدة. ففي المسرحية تسعى شهرزاد إلى توفير الظروف لإعادة المأساة، وفي ذلك ضرب من التحدي الوجودي للمصير، وليس لها سلاح في تحديها غير معرفتها بتغير نفس شهريار.

إلاّ أن التحدي في ذاته ليس جديداً على شهرزاد. ففي ألف ليلة وليلة تحدّت الموت عندما تطوّعت لتتزوج من شهريار وهي تعلم أنه يمكن أن يقتلها صباحاً. وهكذا فإن هذه المسرحية وإن قطعت مع التراث فإنها حافظت أيضاً على بعض سماته.

وكما هي الحال في العلاقة بين شهرزاد والعبد فإننا لا نجد في التراث **علاقة بين قمر وشهرزاد**، ولكن النص المسرحي الذي نهتمّ به أحدث بينهما أواصر متنوّعة. ففي بداية المنظر الثاني يظهر الوزير مضطرباً متردّداً بين وفائه لشهريار وحبّه لشهرزاد، مأساته عبّر عنها الصراع بين الواجب والحب. ولذا فقد كان طوال المسرحية مضطرباً، رافق شهريار في المنظر الرابع في رحلته وفاء له، لكن صورة شهرزاد رافقته هي أيضاً في تلك الرحلة، حتى صار يرى في تمثال إيزيس وصورة بيدبا في الهند، صورة شهرزاد.

وجوهر شهرزاد في عين قمر أنها «قلب كبير». وهو يرفض أن يرى فيها غير ذلك المعنى، فقد غضّ طرفه في اضطراب عندما سألته[٢٣]:

«إنّ جسدي جميل، أليس لي جسد جميل؟».

لقد قصر الوزير علاقته بشهرزاد على قلبه، وأسّس وجوده عليه، ولذا رأيناه ينهار بسرعة فينتحر عندما اكتشف العبد بخدر شهرزاد. ولهذا الموقف دلالة سنتبينها في ما بعد.

أمّا شهرزاد فقد كانت في حوارها معه هادئة، تسعى إلى أن تثير وجدانه عندما تتحدّث عن علاقتها بشهريار، وهي ما كانت لتفعل ذلك لولا إدراكها العميق لباطن الوزير.

هذه العلاقة بين شهرزاد وقمر إضافة جديدة ليس فيها من التراث إلا اسم شهرزاد، وأمّا أفعالها وأقوالها فإضافة من المؤلّف. وهكذا يتجلّى لنا التصرّف الذي يحوّل بنية الشخصية التراثية تحويلاً جذرياً.

وعلى نقيض العلاقتين السابقتين فإنّ **العلاقة بين شهرزاد** وشهريار موجودة في التراث، وقد كانت قطب رحى النص المسرحي.

في التراث كانت شهرزاد زوجة شهريار وهي في هذه المسرحية كذلك. ولكن الحكيم غيّر جوهر هذه العلاقة، فما عادت شهرزاد تحلّ بالقصّ مشكلة الملك، وإنما غدت هي مشكلته. وعبّر شهريار عن ذلك بوضوح عندما قال[٢٤]:

«أني أسألك من تكون؟... من تكون تلك التي لم تبلغ
العشرين قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف! ما
سرّها؟ أعمرها عشرون عاماً أم ليس لها عمر؟ أكانت
محبوسة في مكان. أم وجدت في كلّ مكان؟ إن عقلي
ليغلي في وعائه يريد أن يعرف... أهي امرأة تلك
التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟».

لقد أضحت شهرزاد إذن لغزاً ورمزاً بالنسبة إلى شهريار. يجهد لمعرفتها وقد ضاقت نفسه بالحجاب المسدل دونها. يقول:

«هل تحسبيني أطيق طويلاً هذا الحجاب المسدّل

بيني وبينك؟»

لقد حوّل النص المسرحية دلالة شهرزاد، فلم تعد فتاة القصّ المشوّق الساحر وإنما أصبحت رمزاً ذهنياً للطبيعة التي تكتنف الإنسان، فإذا هو يدور في فلكها ولا يفهم كثيراً من ظواهرها. وشهريار أيضاً لم يعد ملكاً متمتّعاً بالقّص يحمله الخيال إلى عالم الوهم فيغفل عن معالجة مقتضى الوجود البشري، وإنّما صار رجلاً محتاراً قلقاً إزاء ظواهر الطبيعة، يسعى إلى مواجهتها بندّية ليفهم منزلته فيها، ولذلك غدا سندباداً يجوب أفق المكان بحثاً عن طعم جديد للحياة وللوجود، ولعلّ أقواله التالية تدعم هذا الرأي:

«ليس في الحياة من جديد... استنفدت كلّ شيء.

ما قيمة عمري الباقي؟ لقد استمتعت بكلّ شيء وزهدت في كلّ شيء»[٢٥]. ويبتعد شهريار عن شهرزاد يجوب آفاق البلاد علّه يخلص منها لا باعتبارها زوجته، ولكن باعتبارها رمزاً للطبيعة التي تقيّد حريّة الإنسان، الطبيعة التي تسجن الإنسان في كنف زمانها ومكانها. يقول شهريار محاوراً وزيره قمر[٢٦]:

«أوّد أن أنسى هذا اللحم ذا الدود، وأنطلق، أنطلق...

قمر: «إلى أين؟».

شهريار: «إلى حيث لا حدود».

ولا سبيل إلى الخلاص إلا بتحرير الجسد من المكان، أو تحريره من التعلق بالمحسوسات. وهكذا حاول شهريار أن يفعل، فما عاد يغريه جسد شهرزاد لأنه شبع من الأجساد. ورحل عنها رحيل طالب المستحيل ولكنه سرعان ما عاد إليها خائفاً مرتجفاً، مقرّاً بهزيمته عندما قال «لم أسافر ولم أتحرك».

ويصوّر النصّ تفاقم قلق شهريار وتأمّله لشعوره بالعجز أمام الطبيعة، وأمّا شهرزاد فقد بدت طوال المسرحية هادئة في مواجهة شهريار الأمر الذي جعله يعترف لها بذلك قائلاً[٢٧]:

«هذا الهدوء العجيب منك وهذا الصفاء، هيهات أن أصل

إلى بعض هذا».

وهدوؤها ناشيء عن فهمها العميق لمنزلة الإنسان في الوجود ولمختلف علاقاته بالطبيعة. لقد فهمت طبائع العبد والوزير والملك فكانت تتفاعل مع كل واحد منهم بحسب رؤيته للحياة، وحتى شهريار الذي تحدّاها بالرحيل عنها عاد إليها. فإذا هي تقوّم له رحلته وقد أدركت أنّ السفر لا يحرّر جسد شهريار. إنّ الملك يتوهّم أن الطبيعة تقارعه بسلاح العجز وما هي كذلك، وقد غدا في نهاية المسرحية «شعرة بيضاء في رأس الطبيعة».

من خلال تحليلنا للعلاقة بين شهرزاد وشهريار نتبين كيف حوّل الحكيم في هذا النص المسرحي التراث تحويلاً كلياً. فشهريار المسرحية غير شهريار ألف ليلة وليلة. ففي المسرحية مات فيه الحسّ وماتت العاطفة، وأمّا في ألف ليلة وليلة فقد دفعته خيانة زوجته إلى سفك الدماء، الأمر الذي يدلّ على شدّة تأثيرها فيه.

وشهرزاد في المسرحية امرأة جديدة ترمز إلى الإنسان وقد فهم سرّ الوجود ورضي بقدره فيه فلم تشأ أن تعنّي نفسها وتتجاوز قدرها الإنساني فعاشت حياتها جسماً وقلباً وعقلاً وقد رأت أنّه لا جدوى من سعي الإنسان إلى تجاوز عناصر كينونته.

إن هذا التغيير للتراث الذي تبيناه من تحليل العلاقات بين الأشخاص في النّص المسرحي كان تغييراً وظائفياً عالجت به المسرحية قضايا كثيرة نجملها في قضيتين: **أولاهما البحث في منزلة الإنسان في الوجود**، فقد عرضت المسرحية ثلاثة مواقف إزاء شهرزاد باعتبارها رمزاً. فالعبد رأى فيها جسداً جميلاً، وذلك كان أقصى همّه منها، ورأى فيها قمر قلباً كبيراً فقط، ولذلك سارع إلى الانتحار عندما وجد العبد بخدرها، وأمّا شهريار فقد أرّقه البحثَ عن سرّها لأنه ما رأى فيها مجرّد امرأة، فشهرزاد غدت عنده رمزاً مغلقاً وسرّاً يؤرقه، رأى فيها الطبيعة والزمان والمكان فرحل عنها لأنه سئم رتابة الحياة وثقل عليه وجوده فما عاد قادراً على حمله وضاقت به الدنيا فرحل يسعى في الأرض يستكشف طعماً جديداً، ووهم للحظة في رحلته أنّه حقق هدفه، ولكنه سرعان ما عاد إلى شهرزاد وقد ماتت عواطفه وكلّ جسمه ووهن فكره.

فما مدلول هذا؟

لا شك أنّ شهريار بعمله هذا قد حمل نفسه على أن تعاني ما لا طاقة لها به، وأرادها أن تحقّق ما هي عاجزة عنه بطبيعتها، أرادها أن تتجاوز مقوّمات إنسانيتها. ولم يكن رحيله إلّا لهذا الغرض. فما معنى أن يبحث عن وجود آخر في غير سنة الطبيعة؟

أليس هو العناد والتجبر؟ لقد جعل شهريار نفسه نِدّاً لمقاومة سنن الوجود البشري، يقارعها لأنه يعتقد أنّها قد حدّت من حريته. شهريار هنا لا ترضيه البشرية فأراد أن يكون له ما لم يكن لبشر، إنه يريد المنزلة الأرقى.

إلّا أن الحكيم الذي حمل شهريار على هذا الفعل جعله لا يحقق من مطامحه شيئاً. ومعنى ذلك أنّه يقول في هذا النّص المسرحي إنّ الوجود الإنساني محدود بالقياس إلى سنن الطبيعة. والإنسان مهما تقادر فلن ينال فوق إنسانيته شيئاً.

وينتج عن هذا الموقف رؤية **لحرية الإنسان** هي القضية الثانية التي أكّدها النّص المسرحي.

يتجلّى البحث في حرية الإنسان في محاولة شهريار تحرير جسمه من قيود الطبيعة والبحث بإرادته عن وجود خارج حدود الزمان والمكان.

لكنّه فشل، فلا السحر حقق له مطمحه ولا قتل زاهدة العذراء كشف له سرّ الطبيعة ولا السفر حرّره من قيد الزمان والمكان.

هناك إذن فشل متكرّر لرغبة واحدة. ولا يمكن أن يكون تكرار الفشل بغير دلالة، إنه في نظرنا فشل العاجز المتمرّد الذي مارضي بسنن الحياة فأراد تجاوزها ليكشف عن السر الذي لا يكشف في الطبيعة، إنه أيضاً فشلُ من أراد أن ينحت بإرادته الحيز الذي يعيش فيه، أو هو يتوق إلى التحرر من كل حيّز ليحقق حريته المطلقة.

إن سرحية شهرزاد تقول إن الإنسان محدود القدرة، وهو لذلك خاضع لقدر لا قدرة له عليه، ولذلك فالحرّية المطلقة ليست من شأن الإنسان.

تبينا من تحليل عناصر هامّة من مسرحية شهرزاد كيف اجتزأ الحكيم من ألف ليلة وليلة عناصر وغيّر دلالتها تأدية لمعانٍ جديدة لم تتجلّ في النص التراثي.

فلماذا العودة إلى التراث لتوظيفه في هذا النّص المسرحي؟

إن شهرزاد وقد شفت شهريار في ألف ليلة وليلة بالكلمة أي بالثقافة وفنّ القّص قد جعلت الملك يأنس إلى الكلمة ويتشبع بأبعادها العميقة، وذلك ما يؤهّله نظرياً للخروج من طور التمتّع بمضمون الكلمة إلى طور التساؤل عن مضمونها وعن فعلها في النفس البشرية. فشهريار بدا في نظرنا مؤهلاً لأن يتساءل عن شأنه في الحياة، بعد ما قتل العذارى وبعدما شفته شهرزاد من علته. يقول قمر إن الملك قد خرج من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكّر في الأشياء.

وفعلاً يبدو شهريار المسرحية امتداداً لشهريار ألف ليلة وليلة، يتحدث عنه الوزير قائلاً[٢٨]:

«لقد قلت لك قبل اليوم إنّ الملك بفضلك قد أضحى لغزا
مغلقاً أمامي، وكأنّما كشف لبصيرته عن أفق آخر
لا نهاية له. فهو دائماً يسير مفكراً، باحثاً عن شيء
منقّباً عن مجهول».

وهذا الارتباط الوثيق بين النص القديم والنص الجديد يجعل حضور التراث في مسرحية شهرزاد ظاهرة فنية عميقة، وهكذا نتبين رغم الاختلاف بين صورة شهريار في ألف ليلة وليلة وصورته في النص المسرحي أنّ نسق بناء شخصيّته متجانس. فمن التقبل في ألف ليلة وليلة إلى التفكير والتأمّل والحيرة والفعل في المسرحية.

وإنّ من أشد قوانين التوظيف صرامة ضرورة توليد نسق بين معاني التراث وصوره ودلالاته من ناحية والمقاصد الجديدة من التوظيف من ناحية أخرى.

لقد تبينا من النظر في أسلوبي التوظيف السابقين كيف مكّن الاجتزاء من الظاهرة التراثية المؤلِّفين من تحميل نصوصهم المسرحية أبعاداً جديدة إمّا بالإلحاح على وظيفة جزئية في تلك الظاهرة وإمّا بتحويل دلالاتها إلى مقاصد جديدة، وهو ما لم يتسنّ لأحمد شوقي مثلاً في مسرحية مجنون ليلى. وذلك ما **يجعل التوظيف حاملاً لمعنى التجاوز** ولكنه تجاوز لا يقطع مع عناصر دالة في التراث مؤهلة لتأدية معاني التوظيف الجديدة.

وإلى جانب هذين الأسلوبين في التوظيف يستوقفنا أسلوب ثالث **وهو المزج بين عناصر تراثية** أو بينها وبين عناصر حديثة. على أنّ ظاهرة الاجتزاء لا تختفي في المسرحيات التي سنعتمدها في الحديث عن أسلوب المزج. فقد اختار عز الدين المدني مثلاً في مسرحيته ـ ديوان الزنج ـ أن يتحدّث عن مشكلة بناء الزنج لمدينة المختارة بعدما انتصروا على الخلافة العباسية.

في النصوص المسرحية سنتبين أسلوبين في المزج. الأسلوب الأوّل يمزج من خلاله المؤلّف بين عناصر تراثية لم يكن بينها في الواقع صلات، و أمّا الأسلوب الثاني فإنه يمزج التراث وعناصر حديثة.

ففي ما يتصل بالأسلوب الأول تستوقفنا نصوص مسرحية لعز الدين المدني ولا سيما مسرحية (**رحلة الحلاّج**)[٣٠] ومسرحية (**ديوان الزنج**) بما تعبّران عنه من تعمّد المؤلّف المزج بين عناصر من التراث يختلف بعضها عن بعض زمانا ومكاناً.

ففي النّص المسرحي الأول (**رحلة الحلاّج**) نجد حلاّج الحرية ينتقل بين القرامطة والزنج وأتباع بابك ليوحّد بينهم فيقفون جميعاً في وجه العباسيين، ولكنه لم يلقَ إلاّ جواباً واحداً «لن أتحد معهم. لقد جمع المؤلف بهذا بين حركات لم تتزامن، فثورة القرامطة أسّست دولة بالبحرين في القرن الرابع الهجري، وثورة بابك انتهت بقتله سنة ٢٢٣ هـ، وأمّا ثورة الزنج فإنّها اندلعت سنة ٢٥٥ هـ، وقضى عليها العباسيون سنة ٢٧٠ هـ. ومن هذه الثورات الثلاث لا يمكن أن يكون الحلاّج قد عاصر غير ثورة الزنج، إذ ولد الحلاّج بعد الثورة البابكية بسنة، بينما اندلعت ثورة القرامطة بعد وفاته بسنوات. ومن مظاهر هذا المزج أيضاً بين عناصر التراث أنّ المؤلّف جعل الحلاّج معاصراً لثورة العيارين التي أقضّت أمن الدولة العباسية في القرن الرابع. بهذا المزج جعل النص المسرحي الاختلافات الزمانية والمكانية تنتفي فتتزامن في عصر واحد ومكان واحد هو فضاء ذلك النص.

وفي مسرحية ديوان الزنج مزج بين عناصر تراثية مختلفة. فأصحاب مجلس ثورة الزنج احتاروا أمام كثرة الصعوبات التي يواجهونها في بناء دولتهم، فاقترح عليهم خليل بن أبان عقد حلف مع القرامطة. فقال:[٣١]

«لنعقد حلفاً مع قرامطة البحرين، فلهم الجوهر، ولهم
المرجان، ثورتهم غنيّة وبيت مالهم متخم».

ويختلف أعضاء مجلس الثورة، الأمر الذي يغضب زعيمهم عليّ بن محمّد فيقول[٣٢]:

«لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط، كما ذهبت ريح

ثورات أبي ذر وبابك وغيلان الدمشقي **وصاحب الحمار**»

إن كلام علي بن محمّد يكسر زمنية انتظام التراث، فهو ينقل نظرياً ثورة الزنج وثورة القرامطة إلى ما بعد الثلث الأول من القرن الرابع الهجري. ولئن فهمنا معنى حديثه عمّا سمّاه ثورات أبي ذرّ وبابك وغيلان الدمشقي، وقد حدثت جميعها قبل ثورة الزنج، فإننا لن نفهم معنى حديثه عن ثورة صاحب الحمار التي قامت بالقيروان سنة ٣٣٣ هـ في وجه الدولة الفاطمية وأفشلها الخليفة المنصور سنة ٣٣٦ هـ.

فهل يدّل هذا التحويل على أنّ المبدع لا ينظر إلى التراث **نظرة** زمنية تحترم أصول انتظامه وإنما ينظر إليه نظرة آنية يغدو معها التراث مجموعة معارف تمثل وحدة نسميها تراثاً؟

ولعلّ ما يدعم هذا الرأي الحديث الذي دار بين أعضاء مجلس ثورة الزنج عن إمكانية التعاون مع يعقوب بن الليث الصفار الذي بلغت ثورته أوجها في وجه العباسيين سنة ٢٦٢ هـ أو التعاون مع الدولة الفاطمية التي تسيطر على المغرب والتي أسسها عبيد الله المهدي سنة ٢٩٦ هـ.

ومتى ذكرنا أن ثورة الزنج قد انتهت سنة ٢٧٠ هـ تأكّد لدينا هذا المنزع الذي يمزج بين عناصر التراث وكأن التراث كتلة متجانسة تنتمي إلى الماضي فقط، ولا يهم نسق ترتيبها الزمني في ذلك الماضي.

ولعلّ من مظاهر الطرافة في ديوان الزنج أن المؤلف قد بعث في نهاية هذه المسرحية أبا يزيد الخارجي (صاحب الحمار) فإذا هو شاب يعتزم القيام بثورة ثانية في المغرب، فها هو يقول:[٣٣].

«لا، لن تخيب الثورة... والله إنّها الحقيقة... فسأدعو
الناس ثانية، وسأطوف بلاد المغرب، هلموا جميعاً ورائي»

وهكذا نتبين أنّ المزج بين عناصر التراث قد أدّى إلى تكسير انتظام الماضي في النص المسرحي وجرّده من كلّ فاعلية في التأثير على الحدث التراثي، فليس يهمّ **المبدع إذن تاريخية التراث** وإنما الذي يهمه دلالة الظاهرة التراثية مجردة من فعل الزمن فيها. ولذلك أبعاد في التوظيف سنؤكدها في ما بعد.

وأمّا الأسلوب الثاني من أساليب المزج فيتمثّل في إرساء علاقات بين الظاهرة التراثية ومظاهر من حضارتنا المعاصرة مثل الأحداث التاريخية والمفاهيم واللغة الجديدة. ففي مسرحية معين بسيسو **(ثورة الزنج)** يَبْعث المؤلّف صاحب الزنج عبد الله بن محمد وصاحبته وطفاء وابن عتيق في القرن العشرين. فهذا عبد الله بن محمّد يخاطب ابن عتيق قائلاً[٣٤]:

«وهربت من القرن الثالث للهجرة وأتيت فلسطين»

وها هو يخاطب ابن قتام أيضاً:[٣٥]

«كنت مقاول توريد الشعراء
إلى باب خليفتنا
كنت ترّص الأشعار دجاجات وطواويس
على تلك الأرفف
والآن تؤلف
باسم فلسطين في القرن العشرين».

في هذا الكلام رمز وفي بعث هؤلاء الأشخاص رمز. كذلك فإن هؤلاء الذين عاشوا في القرن الثالث والذين قتل علي بن محمد كثيراً منهم لم يموتوا في الحقيقة لأنه لا معنى لِأن يموت الجسد وتبقى القيم الفاسدة التي كانت داخل الجسد حيّة. إن ابن محمّد خرج في القرن العشرين يتفحّص الوجوه فإذا هو يرى أناساً عرفهم في القرن الثالث للهجرة لم يتغيّروا. فالعطّار الذي كان يبيع الحنّاء ويّدعي أنّها دماء الشهداء ما زال في القرن العشرين يتاجر بالضحايا، فهو يبيع «رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين».

ويرى عبد الله بن محمد أصحابه وقد زيّفت صورتهم وتغيّر دورهم فيخاطبهم[٣٦]:

«لكن أنتم... أنتم... أنتم... إني أعرفكم
كنتم فوق ظهور خيولكمو وسيوفكمو في أيديكم
مثل ملائكة الله
يا زنج البصرة والأهواز
ريشكمو أصبح أكليل ابن الاسحم
جلدكمو مايوه ابن عتيق».

وتنبعث انطلاقاً من اللوحة الثالثة في هذا النص المسرحي الذي تجري حوادثه في القرن العشرين مسرحية ثورة الزنج في القرن الثالث للهجرة، فإذا بمسرحية جديدة تولد داخل المسرحية الأصلية وإذا بنا في المسرح داخل المسرح الذي نظّر له برتولد بريشت.

وتتشابك في نهاية هذه المسرحية المعاني التراثية بالمعاني الجديدة وينكشف الستر عن علّة المزج بين قضية فلسطين وثورة الزنج وينجلي التوظيف. فهذه وطفاء تتجه بالخطاب إلى الجمهور[٣٧]:

لا معجزة فوق المسرح
كانت يد عبد الله بن محمّد
كانت يده معجزته
كانت أيدي الزنج
معجزة القرن الثالث للهجرة
معجزة الثورة
لكن أنتم
أنتم
ما هي معجزة أياديكم
مدّوا أيديكم بالمعجزة الآن».

إن ثورة الزنج التي انبعثت في صلب المسرحية الأصلية هي قناع تراثي أراد من خلاله معين بسيسو أن يؤكّد ضرورة الفعل في

الثورة، فعبد الله بن محمّد كان ثائراً مسؤولاً باشر فعل الثورة بيده، وصلةُ ثورة الزنج في التراث بثورة فلسطين في القرن العشرين هي الإلحاح على تحمّل أصحاب الثورة مسؤوليتها بأنفسهم. فقد كانت هناك أطراف عربيّة تتحمّل عن الفلسطينيين عبء ثورتهم، وتصبغهم بالألوان التي تريد، وهي في ذلك تمثّل دوراً وكأن زمام الثورة بيدها. فها هو الرجل الغسالة يخاطب صاحبه قائلاً[٣٨]:

«لنصور وجه فلسطين
وكما أغسلها، أصبغها، أخرجها
وكما تكتبها أنت
هي ذي فوق الحبل فلسطين».

لكن هذه الأطراف التي تتحدّث عن «فلسطين في القلب»[٣٩] والتي تغنّي «إننا لعائدون»[٤٠] لا فعل لها غير التصوير والتمثيل. ولذا أراد أن يؤكّد معين بسيسو في هذا النص أن الثورة يقدّمها أصحابها بفعل «أيديهم، بمقاومة الظلم باليد، لا بترديد أغاني العودة. الثائر يختار بنفسه مصيره (اسمه ووطنه وهويته) وقد رمز إلى الهوية والوطن بجواز السفر والعلم.

إن في توظيف معين بسيسو للعنصر التراثي لإبداء وجهة نظره في الفعل الثوري دليلاً على أنّ في التراث معاني ما زالت حيّة سهّلت توظيفه، وحياة المعنى المقصود يسهل بغير شك توظيفه.

ومن مظاهر المزج بين الظاهرة التراثية والظواهر الجديد إرساء مفاهيم جديدة في النص المسرحي. وهذه الظاهرة كثيرة التواتر في أعمال عز الدين المدني ومعين بسيسو وسعد الله ونّوس، وتكاد تغيب في مسرحيتي توفيق الحكيم (شهرزاد) وصلاح عبد الصبور (مأساة الحلّاج) على ما فيهما من دلالات حديثة حللناها في العنصر الثاني من هذا البحث.

ولعلّ من أهم المفاهيم التي ركز عليها مبدعو النصوص المسرحية **الاختلاف بين معنيي الثورة والإصلاح**. وأشد ما يتجلى هذا المفهوم في مسرحية المدني (رحلة الحلّاج). يقول القرمطي مخاطباً حلّاج الأسرار:

«يا رفيقي، هو وجماعته رجال متمردون فقط، مصلحون فقط!
وأنت تعرف ما يعنيه الإصلاح من الترقيع والتلفيق، بينما
نحن ثوريون، أريد أن تكون الثورة قائمة على الجذور».

كأن القرمطي وهو ينطق بهذا الكلام أحد مثقفي السبعينات وما بعدها حين سيطر الخلاف شديداً بين رؤيتين في إقامة المجتمع الجديد: رؤية ترى أن أفضل السبل هي إصلاح أسس المجتمع القديم وذلك بإلغاء الفاسد منها والإبقاء على الإيجابي فيها مع تطويرها حتى تستجيب لحاجات المعاصرة (Les reformistes) ورؤية أخرى تريد أن تؤسس المجتمع على قيم وأصول ثورية تنفي كلّ جذور الماضي (Les revolutionnaires).

وقد شغل معنى الثورة في علاقتها بالسلطة مؤلفي النصوص المسرحية، فمعين بسيسو على سبيل المثال يرى أن الثورة والسلطة لا يلتقيان وأن الثائر يهلك عندما يصبح سلطاناً، يقول عبد الله بن محمد في ثورة الزنج:[٤٢]

«أنا أعلم بعد فوات الأوان
. . . أن الثورة والعرش لا يلتقيان
لا يلتقيان على مائدة واحدة يا وطفاء».

ويعبر عز الدين المدني عن معنى العلاقة بين الثوار وسلطة الدولة التي يثورون عليها من خلال الحوار الذي دار بين صاحب الزنج وحلّاج الأسرار في مسرحية (رحلة الحلّاج) يقول صاحب الزنج مُعبراً عن رفضه التعاون مع القرامطة:[٤٣]

«لأنّ أبا سعيد رجل متناقض المواقف، يزعم أنه ثوري، لكنّه يتعامل في نفس الوقت مع الدولة الفاطمية التي ابتزت أموال الناس في إفريقية وتاجرت بالرقيق ونحن لم نتعامل مع دولة من الدول. . .»

ويؤكد المدني في (ديوان الزنج) الاختلافات العقائدية بين المذاهب الثورية. ويتجلّى هذا في الخلاف الذي نشأ بين رفيق وعلي بن محمد عند حديثهم عن ثورة القرامطة:[٤٤]

رفيق: «إنهم ثوار مثلنا»

علي بن محمّد: «إنهم يعيشون على مذهب غريب هجين مستورد يدعو إلى المساواة في كلّ شيء حتى في النساء».

ثم يضيف علي بن محمّد قائلاً:

«مستورد معناه ما لا ينطبق على واقعنا وما لا يستجيب لرغائبنا»

فيجيبه رفيق:

«حمدان قرمط وأشياعه، هم علماء، والعلم لا يزلّ ولا يزيغ ولا يغلط ولا يعرف للأهواء باباً، **نحن نريد أن تكون ثورتنا علمانية عالمة**»

ألا يعبّر هذا الخلاف بين رفيق وعلي بن محمّد عن صورة من الاختلافات الإيديولوجية العميقة بين الأصوليين والعلمانيين؟

إن هذا الضرب من التوظيف الذي يحمل الشخص التراثي على أن يقول ما لم يتسنّ له أن يقوله، هو توظيف يولّد بين الشخص التراثي والمفاهيم المعاصرة تناغماً وانسجاماً.

إلى جانب هذه المفاهيم الكبرى التي عبرت عنها النصوص المسرحية من خلال توظيف التراث، نجد في هذه النصوص كذلك مفاهيم أخرى أشدّ حداثة وأكثر تعبيراً عن واقعنا اليوم. ومثال ذلك ما نجده في (رحلة الحلّاج) لعز الدين المدني من حديث عن الجمهورية الشعبية من خلال تكرارها في التعابير التالية:

- الجمهورية الشعبية القرمطية.
- الجمهورية الشعبية الزنجية.
- الجمهورية الشعبية البابكية.

في هذه التعابير إضافة المفهوم الحديث لعناصر تراثية فمصطلح الجمهورية حديث ويتخذ بعداً إيديولوجياً بنسبة عبارة الشعبية إليه. فقد تسمت بالجمهورية الشعبية الأنظمة الثورية ذات الميول الاشتراكية.

ثم نجد مفاهيم **«النقابة»** و**«البنوك»** و**«عدم الانحياز»** و**«الرجعية»** و**«التقارير الأمنية»**. وإجراء هذه المفاهيم في النصوص المسرحية التي تتخذ من التراث منطلقاً لها تخرج التراث من الماضي لتجعله قناعاً يعبّر عن الحاضر.

وإلى جانب هذه المفاهيم زخرت النصوص المسرحية التي تنطلق من التراث بالكلمات الحديثة. وقد تنوعت هذه الكلمات فكان منها العبارات العامية وكان منها العبارات الفصيحة، وكان منها كذلك العبارات الأعجمية.

فمن الكلمات العامية نقتصر على ذكر ما ورد في مسرحية سعد الله ونّوس (الملك هو الملك)[٤٥].

العبارة	الصفحة
ـ الله يخلي أولادك	٢٥
ـ لم تهضمه معدتي	٢٩
ـ يا غشيم	٣٢
ـ لا تزعل	٣٣
ـ لن تحزري ممّا فعلت	٤٩
ـ فليبلع الدرس	٦٠

أمّا التعابير المعاصرة فنذكر منها ما يلي:

المسرحية	العبارة	الصفحة
	حرب استنزاف	٢٨
ديوان الزنج	نحن أناس عصريون	٦٠
	نريد مهندسين	٦٢
رحلة الحلّاج	٢٠ سنة أشغالاً شاقة	٦٩
	المدعي العام	٥٨
ثورة الزنج	لافتات	١٧٧
	الشعارات الوطنية	١٧٧

وإلى جانب هذا نجد بعض الكلمات الأعجمية تجري في النصوص المسرحية، نقتصر على ذكر بعض ما ورد منها في مسرحية ثورة الزنج لمعين بسيسو:

الكلمة	الصفحة	الكلمة	الصفحة
إصبع ديناميت	١٢٢	مطارات العالم	١٩٣
الماكياج	١٣٤	القائمة السوداء	١٩٣
		قنبلة	١٩٣
الكاميرا	١٣٦	الأسلاك الشائكة	١٩٤

إن الكلمات التي ذكرنا منتقاة من كلمات كثيرة زخرت بها هذه النصوص. وقد انتقيناها شاهداً على مزج مفاهيم التراث بمفاهيم المعاصرة، وأن حمل أبطال تراثيين على النطق بها يعتبر تكسيراً للفواصل الزمنية بين الظاهرة التراثية والظاهرة المعاصرة.

إن هذا المزج بمختلف الأشكال التي حللنا بين عناصر التراث وبينها وبين عناصر حديثة يتجلى منه بعدان كبيران:

البعد الأول ناشيء عن عملية المزج بين عناصر التراث في ما بينها، هذا النوع من المزج يعتبر التراث وحدة كلية فيجردها المبدع من اختلاف الأزمنة واختلاف الأمكنة بينها.

هذه الوحدة لا يمكن أن تنفي حدودها الداخلية سماتها الكلية.

وهذا الموقف قراءة متبصّرة للتراث لا ترى أنه ظاهرة مقدّسة ينبغي أن نحافظ معها على حدوده وفواصله بأمانة مطلقة. والقراءة المتبصّرة قراءة مبدعة يكمن وجه الإبداع فيها في التصرّف بإعادة بناء الظاهرة التراثية بتكسير فواصلها، فإذا التراث متجدّد، **إنه تراث الإبداع لا تراث التاريخ.**

إن المؤلف وهو يبدع التراث لا يعتبره **قيمة مطلقة** سطرتها الذاكرة في نسيج مقدس.

وأمّا البعد الثاني الناشيء عن عملية المزج فإنه يتصل بالمزج بين هذا التراث المبدع وبين الحاضر بأحداثه ومفاهيمه ولغته. وهذه العملية هي أيضاً قراءة للتراث تهدف إلى الكشف عن العناصر الحية الباقية فيه.

فالحلّاج مثلاً في مسرحية (رحلة الحلّاج) لعز الدين المدني، عندما يتحدّث مع القرمطي عن مفهوم الثورة ومفهوم الإصلاح، لا يبدو حديثه نابياً عن **الجمالية الأدبية**. ذلك أن في حلّاج التراث مظاهر ما زالت حية في زماننا. ولم يخف المدني هذا المعنى. ففي القسم الذي سماه **«تقديم»** يجري حوار بين المؤلف والمخرج والموسيقي ومصمم الأزياء والممثل يؤكد ما ذهبنا إليه:[٤٦]

«الممثل: عاش الحلاج في القرن الثالث الهجري متنقلاً عبر عواصم الخلافة العباسية ومات مصلوباً بمدينة السلام.

«المخرج: **يعيش الحلاج في القرن العشرين**، في عدد من أقطار العالم الثالث، ويموت **في كل لحظة** ويحيا **في كلّ لحظة**.

مصمم الأزياء: **سوف** يعيش الحلّاج حراً في كل قطر ظالم، وفي كل عصر متجبّر.

ممثل: لأنه رمز الحقيقة ورمز الحرية ورمز العدالة».

لقد صرّح عز الدين المدني في هذا القول بالتوظيف، وكسر الفواصل الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل فالحلّاج الذي مات في القرن الثالث الهجري يعيش في نصّ المدني في القرن العشرين والنص يتنبأ بأنه سيعيش في المستقبل.

وقد فعل معين بسيسو في مسرحية (ثورة الزنج) فعل المدني، فإذا عبد الله بن محمّد يعيش كذلك في القرن العشرين.

إن المبدع بتعامله هكذا مع التراث يعبّر عن فعل عقلي يريد من خلاله إغناء التراث، والتدليل على أن قراءته تنطلق من الوعي بأن المبدع له تراث، يعبر به عن قضايا حداثية، وليس كائناً تراثياً يستقطبه ذلك التراث.

ومن له تراث فإنه يقرأه قراءة الوعي والتحرر ويبتعد عنه ليتأمّل فيه، وهكذا يبدو أنّ عودة المبدع للتراث ليست أسراً له، ذلك أنّه لا يعتبر التراث سجناً وإنما هو عكس ذلك فضاء رحب يتفكّر فيه المبدع.

نتبيّن في نهاية هذا البحث اختلاف الأساليب في توظيف التراث في النص المسرحي، فمن الإحاطة بالظاهرة التراثية، إلى الاجتزاء منها، إلى مزجها بعناصر حديثة. لكننا نجد في هذا الاختلاف رؤية للتراث وللتوظيف. ولئن لم نجد طرافة في الإحاطة بالظاهرة التراثية لأنّ مقصد المؤلف المسرحي أن يعبر عنها ويحييها فإننا وجدنا في الأسلوبين الآخرين قراءة واعية. فرغم أن كلاً منهما مختلف عن الآخر فإنّهما يريان أنّ بيننا وبين ذلك التراث أواصر هامة. ففي التراث بدور من مشاكلنا ومن قضايانا تتدافع من الماضي إلينا. ومعنى ذلك أنّ في التراث قضايا كلية تتفق مع حاجياتنا وعصرنا.

هذا الاتفاق بين الأسلوبين في موقفهما من التراث لم ينف أبعاد التنوّع بينهما. فنحن أمام ضربين من الكتابة المسرحية: لنا أوّلاً صورة من البناء الكلاسيكي، ويتجلّى هذا خاصة في مسرحيتي صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاّج) وتوفيق الحكيم (شهرزاد) وقد أخذناهما شاهدين دالين على تجلّي أساليب توظيف التراث فيهما أوّلاً وفي بعض نصوص المسرح العربي ثانياً.

لم يتوخ المؤلّفان أي مزج بين الظاهرة التراثية وأحداث معاصرة أو مفاهيم معاصرة أو لغة معاصرة وذلك راجع في نظرنا إلى منحاهما الذهني في النّصين. مأساة الحلاّج تهتم بمعالجة حيرة المثقف وبوظيفته في المجتمع والحياة. إنّها تصوّر المثقف بين دواعي السماء وحاجيات الأرض، وقد اختار الحلاّج أن تختلط السماء بالأرض، ذلك أن الفعل الاجتماعي هو في نظره تأدية للرسالة التي كلّف الله بها الإنسان على الأرض.

وتعالج مسرحية شهرزاد كذلك مشاكل الإنسان الوجودية من وجهة نظر أخرى، فهي تهتمّ بمشاكل فلسفية مثل وضع الإنسان في علاقته بالطبيعة ومدى حريته ومسؤوليته في الحياة.

إن المشاكل التي نجدها في المسرحيتين كونية لا يختص بها زمان ولا مكان، ولذلك وقع تأكيد هذه المشاكل من خلال الإلحاح على الظاهرة التراثية، ولم يكن المؤلفان محتاجين إلى الخروج عن نسق البناء الكلاسيكي للمسرحيتين[47].

إلى جانب البناء الكلاسيكي نجد نصوصاً مسرحية أخرى اعتمدت التراث. وأسسها المؤلفون على ما يعرف بالبناء الملحمي. ويتجلّى هذا المنزع في مسرحيات عز الدين المدني ومعين بسيسو وسعد الله ونوس التي تحدثنا عنها سابقاً باعتبارها تمثل شواهد على أساليب توظيف التراث في النص المسرحي.

ولأن المسرح الملحمي يهدف إلى كسر الإيهام الذي يحدثه المسرح الكلاسيكي فقد مكنت عملية المزج في النصوص المسرحية من ذلك. فأن ينطق الشخص التراثي بمفاهيم غير تراثية وأن يتكلم لغة من غير التراث ظاهرة تفاجىء الجمهور وتحدث ما يسمى في المسرح الملحمي التغريب، وغرضه توعية الجمهور بأنّه يشاهد لعبة تمثل، وليس يعيش واقعاً حقيقياً.

وهكذا نرى في عدم مزج التراث بعناصر حديثة وظائفية تلحّ على مفهوم كينونة المعاني المعالجة، مثلما تجلّت هذه الوظائفية في المزج لتلح على ضرورة التأمل في الواقع السياسي المعيش.

إن توظيف التراث في النص المسرحي فيه ضرب من المصالحة الإيديولوجية معه، فالمؤلفون عندما ينتقون من التراث ليعبروا به عن قضايا كونية أو قضايا حديثة فإنهم يعقدون بذلك صلة بين الماضي والحاضر، ويحملون في الوقت نفسه التراث على التجدّد. ومعنى ذلك أنّ في التراث جوانب ثرية أكسبت التراث العربي ملكة التجاوز، أعني تجاوز عصره ليندرج في سياق المعرفة العالمية.

الإحـــالات

(١) انظر مثلاً:
يوسف إدريس: نحو مسرح عربي.
توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي ـ مكتبة الآداب القاهرة.

(٢) يقول المخرج سعد أردش: «إن مخرجين يتناولان نصاً مسرحياً واحداً لكاتب مسرحي واحد قد يقدمان عرضين مختلفين يحملان تفسيرين مختلفين».
آفاق عربية ـ العدد السادس شباط ١٩٥٢ ـ ص ١٣٤.

(٣) مأساة الحلاّج. صلاح عبد الصبور ضمن ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة بيروت ١٩٧٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٨٢.

(٥) انظر المصدر نفسه، ص ٥٠٤.

(٦) انظر نفسه ص ٥٣٢.

(٧) نفسه ص ٥٨٧.

(٨) نفسه ص ٥٤٧.

(٩) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ـ دار العودة بيروت ص ٢١٩ ـ ٢٢٠.

(١٠) المرجع السابق ص ٢١٩.

(١١) المرجع السابق ص ٢٢٠.

(١٢) مأساة الحلاّج ص ٥٨٦.

(١٣) نفسه ص ٤٥٩.

(١٤) توفيق الحكيم: شهرزاد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
(١٥) نفسه ص ٢٤.
(١٦) نفسه ص ٩٥.
(١٧) نفسه ص ٦٧.
(١٨) نقرأ في ألف ليلة وليلة العبارة التالية: «وعاشا في ألذّ عيش وأهناه، وقد بدّل الله حزنهم فرحاً، وإقاموا على ذلك حتى أخذهم هادم اللذات ومفرّق الجماعات... فانتقلوا إلى رحمة الله تعالى».
(١٩) شهرزاد ص ١٠٨.
(٢٠) نفسه ص ١٠٨.
(٢١) نفسه ص ١١٢.
(٢٢) نفسه ص ١٤٦.
(٢٣) نفسه ص ٤٠.
(٢٤) نفسه ص ٦٨.
(٢٥) نفسه ص ٦٣.
(٢٦) نفسه ص ٨٦.
(٢٧) نفسه ص ١٥٠.
(٢٨) نفسه ص ٤٨.
(٢٩) ديوان الزنج، عز الدين المدني ـ الدار التونسية للنشر ١٩٧٣.
(٣٠) رحلة الحلاّج: عز الدين المدني نشر مؤسسة بن عبد الله تونس ١٩٧٣.
(٣١) ديوان الزنج ص ٣٥.
(٣٢) نفسه ص ٣٦.
(٣٣) نفسه ص ٩٩.
(٣٤) ثورة الزنج ضمن الأعمال المسرحية لمعين بسيسو ص ١٣٥.
(٣٥) نفسه ص ١٣٧.
(٣٦) نفسه ص ١٣٦.
(٣٧) نفسه ص ٢٠٢.
(٣٨) نفسه ص ١٢٧.
(٣٩ + ٤٠) نفسه ص ١٢٩ ـ ١٣٠.
(٤١) رحلة الحلاّج: عز الدين المدني.
(٤٢) ثورة الزنج ص ١٦٩.
(٤٣) رحلة الحلاج ص ٣٢.
(٤٤) ديوان الزنج ص ٣٣ ـ ٣٤.
(٤٥) سعد الله ونوس: الملك هو الملك دار الآداب بيروت ط ٤، ١٩٨٣.
(٤٦) رحلة الحلاّج: ص ١٠.

صدر حديثاً

حُلم بُرونو

روايـة

تأليف **ايريس مردوخ**

ترجمة: **فؤاد كامل**

دار الآداب ـ بيروت

كان يسائل نفسه: ماذا حدث له؟ وفيم كل هذا؟ وهل يحلم الآن بعد أن انتهى عملياً كل شيء؟ وقال لنفسه: لم يكن كل شيء إلاّ حلماً، والإنسان يعيش خلال الحياة في حلم، وما أصعب هذا كله! إن الموت يرفض الاستقراء وليس هناك «ما» بالنسبة إليه لكي يكون «هذا كله». لا وجود لشيء. سوى الحلم، ونسيجه، وماهيته، وفي أمورنا الأخيرة لا نبقى إلاّ في حلم شخص آخر، ظل داخل ظل، يتلاشى، ويتلاشى، ويتلاشى.