حوارية المشاهد
في مسرحية "النخلة وسلطان المدينة" لعز الدين جلاوجي

د. سعداني يوسف
جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس

لاشك في أنّ تداخل وتفاعل الكتابة المسرحية مع مختلف الفنون يجعل النص المسرحي مفتوحا على عديد الأسئلة، ليس فقط على مستوى تفاعله مع نصوص أخرى؛ وإنّما أيضا من خلال الحوارية التي يقيمها مع خطابات متنوعة، ولاسيّما البصرية منها. من هذا المنظور، ألفينا نص **"النخلة وسلطان المدينة"**[1] لعز الدين جلاوجي مفتوحا على الرسم والسينما، وبالأخص حين يجنح إلى استثمار بنية اللوحة/المشهد لتجسيد خمسة عشرة حركة متصاعدة خطيًا، ولكنّها في الوقت نفسه منتهكة بالاستباقات والبياضات. "هكذا، يقدم التداخل شبكة شاملة، ولا يكتفي بالتوقف عند لحظة واحدة أو مجموعة لحظات. هذه الشبكة، هي الانتقال بالصورة من كونها إطارا إلى التكون كحقل للفعل، إنّها ليست علاقات الكلمات في النص، بل هي الكلمات حين تفتح حدودها. تمتد الكلمة، ولا تصبح حدا. الانتقال من الصورة في احتمالاتها المتعددة إلى بناء لوحة التداخل."[2] وعلى هذا الأساس، يتداخل المشهد اللاحق بالمشهد السابق، والعكس؛ فيصبح المتلقي أمام شبكة من اللوحات (**خمسة عشرة لوحة**) المتنوعة المنظورات والأصوات. وفي هذا السياق، يتكشف أيضا التواشج بين اللقطة والصورة؛ من خلال تقنيتي القطع والتركيب، إذ تتوالد باستمرار صور تتحوّل بحسب تشكيل اللقطات، وما يرتبط بها من مسافة وإضاءة وإيقاع وحركية اللغة ووضعية وجهة النظر التي تؤطر اللوحة/المشهد. ومن هذه الزاوية، سنشتغل على اللوحات التي تتكون منها المسرحية ليس على أنّها بنى صغرى متناثرة ومتنافرة؛ وإنّما بوصفها بنى جزئية مرتبطة ببنية كبرى، هي النص المسرحي المفتوح على تنويعات خطابي الرسم والسينما. ويزداد هذا الانفتاح رحابة حين توغل المسرحية في الرمزية رغم ما يطالها من نتوءات والتباسات ومباشرة تكاد تفكك البنية الرمزية للنص المسرحي. وحتى لا نضيّع وشائج الحوارية بين هذا النص والفنون الأخرى، سنتأمل البنية المشهدية وما يمكن أن تنتجه عملية التلقي من دلالات ممكنة.

المشهد الأول: الاستهلال: الاستباقات المؤجلة

تضعنا اللوحة الأولى أمام نهاية حرب طويلة لا يعرف الآباء والأجداد بدايتها،وتتخذ بؤرة فضائية غير محددة من المدينة خلفية لتجلية مظاهر الخراب والموت،وتحريك أحداث المسرحية.وفي هذا الفضاء الجنائزي يتم اللقاء بين محاربين،ومن عمق هذا السواد تنفرج أسارير **النخلي** ويبتسم حين يرى **السيف** جالسا ينظف سيفه من دم الأعداء.ومن خلال الحوار بينهما نتعرف على لسان النخلي كيفية اندحار الأعداء في الشمال،وانهزامهم في الغرب على يد السيف رغم كثرتهم وكفاءتهم القتالية.ومن ثم لم يتم تحرير الأرض فحسب؛ بل تحرير الكبرياء والعزة.وفي غمرة هذا الانتصار يبدو السيف متوجسا من **المستقبل**،فإذا كان أهل المدينة قد اتحدوا من منظوره لدفع العدو،فقد يتنازعوا من أجل الغنائم. وفي الآن ذاته يؤكد النخلي أنّ لا استراحة للمحارب المنوط به حماية عرض الأرض من الانتهاك والتقسيم.

وفي هذا السياق، تتبلور بشكل جلي قيمة التضحية حين تتبدى شخصية الشيخ وعلى وجهه الجراح، وقطرات الدم تلوح فوق لحيته البيضاء؛إذ إنّه ليس مجرد زعيم للمدينة يحارب دفاعا عنها رغم تقدمه في السن؛وإنّما يؤشر على العزة والكبرياء.كما أنّه كان يضمد جراح الجرحى،ويزور الثكالى والأرامل واليتامى،ويوزع عليهم الغنائم،ثم إنّه يفكر أيضا في تحقيق المساواة بين الرعية على مستوى الحظوظ والأسباب والوسائل.وهنا تكتمل صورة العطاء التي رسم ملامحها الشيخ والسيف والنخلي. وفضلا عن ذلك، نلفيهم يشتركون في التخوف من جهاد النفس(**الحاضر/المستقبل**).

واللافت للانتباه في هذا المقام، أنّ هذا الاستهلال ينهض على "**الآن**" الذي تحدد سلفا في لحظة نهاية الحرب المجسدة للانتصار.ومع ذلك، نرصد **استشرافا للآتي** من خلال مجموعة من **الاستباقات** التي تهيئ المتلقي لاستقبال وقائع مازالت مضمرة ومعلقة. ومن الواضح أنّ بعضها يتقاطع مع دلالة عنوان اللوحة"**الأمل**"، فيحيل على البياض والبشرى، في حين يدل بعضها الآخر على السواد والحزن. ويمكن أن نستحضرها من خلال الملفوظات التالية:

" **السيف: لقد اتحد أهل المدينة لدفع العدو، والآن سيتآمرون من أجل التهام الفريسة.**"[3]

"النخلي: يحفظك الله لنا.

الشيخ: بل قل: اللهم ارزقنا خيرا منه

...الشيخ: أراني أكملت دوري

السيف: ولمن تكلنا؟" [4]

"النخلي:(بغيظ) لقد حرّق الأعداء كل أشجار النخيل ليقضوا علينا وأعتقد أن ليس في مدينتنا على شساعتها نخلة واحدة.

الشيخ :(مطمئنا) لا تحملا هما فعندي الحل هيا لنستريح قليلا وغدا نلتقي." [5] ولا شك أنّ المتأمل في ملفوظ الشيخ يدرك أنّه يخبئ سر استعادة نخيل المدينة المحروق؛ وهذا الفراغ رغم أنّه بياض، هو في الوقت نفسه وصل بين ما سبق وما هو لاحق.وهنا يصبح الحذف آلية لخرق خطيّة زمنية القصة، ودفع الأحداث المتعاقبة إلى ذروتها القصوى.

المشهد الثاني: جذور الانبعاث

يمثل المشهد الثاني حدا بين زمنين: زمن الحرب الذي انقضى وزمن النصر.غير أنّه يظل مرتبطا بالاستهلال ارتباطا عضويا. إذ يشتركان في موضوع دينامي واحد: فاللوحة الأولى، تجسد معنى **الأمل**، بيد أنّ اللوحة الثانية تثبت هذه الدلالة من خلال عنوانها "**الجذور**"، ولاسيما أنّ الشيخ الذي قام بهذا الفعل قد اختار زمن الفجر الذي يؤشر على بدء اندحار الليل.وهذا الوضع يضع المتلقي أمام لحظة مكثفة وفارقة؛ ذلك بأنّ الزمن في هذا المقام يتحرك إلى المستقبل.

وفضلا عن المؤشر الزمني الذي ذكرناه آنفا، يطالعنا مؤشر آخر، ولكنّه مزدوج: انفجار الماء تزامنا مع شروق الشمس.ولذلك، فهذه الحركة المضاعفة تعمق الانتماء والبعث. فالفضاء الميت، سيتحوّل إلى فضاء خصب، وستتوسع فيه مساحات الحياة. والحق أنّ الفضاء هنا يتّسم بالانتشارية والحركية، بحيث نلفيه هو الآخر مركبا، إذ يتجه من الأعلى إلى الأسفل، والعكس. ومن هذا المنظور، نصبح إزّاء صورة فضائية متحركة في الاتجاهين، من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء؛ وهذا ما يجعلها موسومة بالنورانية(**الشمس**) والاخضرار(**الماء/النخيل**). ويتضح ذلك جليا من خلال المقطع الحواري الذاتي الذي ينقل لنا من خلاله الشيخ رغبته العارمة في البحث عن الحياة المدفونة، ولو حفرا في الصخر.

"الشيخ: يا رب عونك ومددك (حمل الفأس بيديه وقال يحدث نفسه) لعل الماء سيكون خلف هذه الصخرة، وستسري الحياة في عروق مدينتنا ستعود خضرة كما كانت (...اضرب بالفأس وسينفجر الماء خلالها تفجيرا (وراح يضرب بقوة والشرر يتطاير والعرق يتصبب، وحين أرسلت الشمس خيوطها ذهبية انفجر الماء قويا...مازالت مدينتنا حية، مازالت مدينتنا حية، وهاهي شراييها تتدفق دما فوارا

(وعلى بعد خطوات حفر الشيخ حفرة نظفها جيدا ومن الكيس أخرج فسيلة خضراء، حملها بهدوء وراح يهيل عليها التراب. ثم حمل الدلو ملأه ماء وراح يسقيها وقد انبسطت أساريره) ارتوي..ارتوي يانخلة..مدي الجذور في أعماق قلوبنا..اهزمي الهجير والقحط في أرواحنا..كسري الصخور..املئي الشقوق في أنفسنا..كوني يا نخلة عشا دافئا لأحفادنا واسّاقطي علينا رطبا جنيا.) [6]

وهكذا، يتكشف لنا أنّ العلاقة بين اللوحتين السابقتين تتجاوز المستوى الدلالي الذي سبق الإشارة إليه (**الأمل/الجذور**)، حيث تصبح اللوحة الثانية فضاء لإنجاز بعض الاستباقات التي رصدناها في اللوحة الثانية. فما كان استشرافا تلميحيا، غدا فعلا محينا، إذ أنجز الشيخ وعده للسيف والنخلي، وشرع في غرس النخيل وتوفير الماء رمز الحياة. ورغم أنّه قد ملأ هذين الفراغين، نلفيه ينتهكهما بوصيته التي تؤكد على ضرورة الحفاظ على الماء والنخلة. ومن وجهة النظر هذه، نستطيع أن نتبين أنّ ما سد مهدد بالخرق مرة ثانية، ممّا يجعل المتلقي أمام ثغرات مفتوحة، فالوصية تنطوي على تحذير صريح؛ وترجح بجلاء إمكانية فقد الماء والنخيل من جديد.

ونعاين في هذه اللوحة استباقا آخر متحققا، فبعد ما كان استشرافا مفترضا، تحوّل إلى حدث على وشك الوقوع. فإذا كان الشيخ قد أقر في لوحة الاستهلال أنّه أكمل دوره بوصفه زعيما للمدينة، فهو يعلن في خاتمة اللوحة الثانية أنّه على عتبة الموت.

"الشيخ: احملوني إلى البيت الآن، فإن مت فادفنوني في قمة الجبل، لأكون عليكم شهيدا. (يحمله السيف والنخلي فيما يقف اللسان خلفه. يسند رأسه..يظهر الدرويش فجأة)

الدرويش: (وهو يبكي) إلى من تكلنا شيخنا؟

...الشيخ : أليس في المدينة فرس؟

الدرويش: لست أراه.

الشيخ: لا تخف لن تعدموه، ابحثوا عنه في نفوسكم تجدوه..احملوني أنا متعب..احملوني..احملوني.." [7]

هكذا، إذن، في اللحظة الزمنية التي أنجز فيها الاستباق المؤجل (غرس النخلة/تفجير الينبوع)، يتم أيضا تحقيق استباق ثان مرجأ (الشيخ على مشارف الرحيل). ومع ذلك، نسجل عودة إلى الفراغ: **البحث عن شيخ المدينة.**

وهكذا، فالمسرحية حتى الآن مؤسسة على الفقد والمفارقة. ومن ثم، فإنّ التناوب بين **الانتظار**(الاستباق) **والإخفاء**(الحذف) ينهض من جهة بخلخلة النسق

الزمني للمسرحية، ويكسر خطية أحداثها من خلال التطلع لوقائع سابقة لأوانها، ويقوم من جهة ثانية بحذف فترة أو فترات من زمن القصة بشكل صريح أو ضمني ممّا يسهم في تسريع دينامية الأحداث نتيجة الثغرات التي تنتهك التسلسل الزمني. وبطبيعة الحال، تتوسل اللوحة الثانية كذلك **بالاستذكار** لسد فجوة سابقة. والظاهر أنّها لا تضيئ الماضي فحسب، بل تجلّي حدثا لاحقا: هكذا نلفي الشيخ يستذكر استشهاد والده، ووصيته بالحفاظ على النخيل، ثم دفنه في رأس الجبل، وكذلك أوصى الشيخ كما رأينا سابقا أن يدفن في قمة الجبل.

"قد نموت ياولدي، قد نموت نحن، لكن نخلنا يجب أن يبقى أبد الآبدين، هو رمز عزنا وكبريائنا، فرطوا في كل شيء يا ولدي إلا النخلة...إنّ النخيل يرعب أعداءكم فاغرسوه دائما، وحافظوا عليه، هذه وصيتي إليك ووصية الأجداد...فقال وفي عينيه إصرار: "لا يا ولدي قد يقضي الأعداء على كل شيء إلا على النخيل..وأخرج من تحت برنسه فسيلة خضراء سلمها إلي وقال وقد تصبب عرقا: "هذه الأمانة أنقلها إليك فاحفظها تحفظ بها وتحفظ بها أهل مدينتك..وداعا يافرس المدينة."...ودفناه داخل جذع نخلة، هناك في رأس الجبل..." [8] وعلى كل حال، نتبين عند هذا الحد أنّ نهاية اللوحة الثانية كانت فراغا: موت الشيخ.

المشهد الثالث: بداية الخيانة

تفتتح اللوحة الثالثة بالموت الفعلي للشيخ، وبطقوس دفنه الرمزية: ولعل ملمحها الأول هو خروج روحه فجرا، إذ تفيض هذه اللحظة بالروحانية والانعتاق من كل القيود.ولا غرابة في ذلك، مادام"الفجر هو هذا الخط الدقيق الغامض الفاصل بين الليل والنهار ولا هو من الليل ولا هو من النهار إنّما هو أول البدء بعد الظلام أو بعد اللاّشيء واللاّزمان...لحظة يحتشد فيها الزمان كلّه...فالفجر بالتالي ليس غير الفردوس المفقود...ينطوي على السرّ هو الضياء لا يحتمل الظلاّم...وهو إلى ذلك مستقر الحق والحبّ والشّوق."[9] وتجدر الإشارة هنا أنّ حفر الينبوع تم أيضا فجرا. فالنور والماء صنوان.ثم إنّ هذه الدلالة الرمزية تتكثف حين تقترن بالعلو منبع الأنوار حين يدفن الشيخ في قمة الجبل؛ بل سيتعمق الرمز أكثر من خلال تكفين الشيخ بجرائد النخل الأخضر. والملاحظ أنّ الدلالة السّيميائية للأدلّة السالفة: الفجر(**النور**)، الأعلى(**النور/الشموخ**)، الجرائد الخضراء(**الستر/الشرف**)، تحيل جميعها على عنفوان الحياة.

يمكننا القول أنّ النخلة في هذه اللوحة لم تعد قضية خاصة بالشيخ الذي رحل، بل أصبحت موضوعا ديناميا يخص المدينة بأكملها. وهذا يتيح لنا الالتفات إلى العنصر الأول من العنوان"**النخلة**" الغني بالدلالات: العز، الكبرياء، الشرف، الولاية، الأصالة، الخير، العلم، والوجود. ولنتذكر في هذا الصدد، أنّها من جهة مغروسة في مكان مرتفع (**ربوة صغيرة**)[10]، ومن جهة ثانية تمثّل الشيخ قبل موته جذورها في قلب المدينة وأعماق قلوب أهلها ورأسها في كبد الجوزاء. ولذلك، تشييع الشيخ تم من خلال الارتقاء من الأسفل نحو الأعلى (**قمة الجبل**)، وبعد الدفن وجد بعض الناس أنفسهم عند النخلة خوفا عليها من خطر مبهم.وهذه الحركة هي أيضا حركة صاعدة وإن كانت أقل علوا من الأولى. والواقع أنّ خطاب الشخصيات التي اجتمعت عند النخلة تدرّج من الحديث عن طبيعة طريقي الموت والحياة، إلى الكلام عن الشيخ المدفون في قمة الجبل، وابنه الشيخ الجديد الحزين، المنطوي على ذاته، المتغرب، والمعيّن من طرف الحاكم دون استشارة أعوان المدينة، ولكن فجأة يجمّد الدرويش هذا الحوار المحتدم بحضوره الصّاخب، فيحيط به النخلي، السيف، اللسان، الشاب الأول، الشاب الثاني وعلامات الاندهاش تغمر وجوههم.ولايقف عند هذا الحد، وإنّما يصدمهم باستباق يرقى إلى مصاف النبوءة.

"الدرويش: ياللخونة! ياللخونة! نفوسهم يملأها الغرور، والفئران تنهش الجذور اللسان (غاضبا) لسنا خونة أيها المجنون

الدرويش (خائفا) الفئران تملأ السهول والوديان." [11]

ويزداد ملفوظ الدرويش غرابة حين يدّعي سماع صوت لم يسمعه غيره، ولم يكن ذلك سوى أنين النخلة الذي سمعه قلبه.

"الدرويش: أنين النخلة

الجميع :(في حيرة) أنين النخلة؟! أنين النخلة؟!

الدرويش :(يعود للنبش) دعوني وسترون

...الدرويش :(يواصل النبش وبعد لحظات) انظروا هل رأيتم؟

(ويقف الدرويش وفي يده فأر يمسكه بإصبعه من ذيله وتهز الدهشة النفوس)

شاب 1 :(متعجبا) فأر في جذع نخلة؟!!

السيف (خائفا) حتى الفئران تجرأت على النخلة؟!!

اللسان: فأر على حين غفلة منّا!؟

...الدرويش: النار تلد الرماد..والرماد يقتل الجمر(يصرخ بصوت أعلى) الرماد..الرماد..الرماد..الرماد.

...اللسان: هذه بداية الخيانة"[12].

وفي الحقيقة تحقق الاستشراف السالف الذكر، تم عبر استباقين: الأول على لسان السيف الذي كان متخوفا من الخيانة، ومتوجسا من شر غامض.

"السيف (غاضبا) ولكني خائف..خائف، نفسي تحدثني شرا

...السيف: ليس أصعب على نفسي من خيانة الرجال"[13]

في حين سبق الإشارة إلى أنّ الدرويش قد تنبأ بالخيانة، وكشف الفاعل الرمزي؛ فالفئران تحيل على الأعداء والسراق والفسقة الذين يقرضون جذور النخلة في استتار؛ إلاّ أنّ الدرويش بطبيعته الخارقة للمألوف ينتهك اللامرئي، يسمع اللامسموع، يخلخل النظام، ويصبح قلبه التقي النقي دليلا لفضح الخيانة المتجسدة في الفئران، ومن ثم نكون أمام **الاستباق الثاني** الذي فك شفرة عنوان اللوحة الثالثة:**"الفئران".**

المشهد الرابع: سلطان المدينة

نستطيع القول بأنّ اللوحة الثالثة كانت لوحة استباق بامتياز، ليس لتضمنها استباقين فحسب؛ بل لأنّ بنيتها برمتها استشرافية؛ نظرا لأنّها تجسّد الخيانة في بداياتها الأولى. ذلك أنّ الفئران التي تقرض جذور النخل هي علامتها. ومع ذلك، لا يستطيع المتلقي تحديد الفاعل. وهذا ما يجعل الرمز مضاعفا، إذ يحجب الخائن وطبيعة الخيانة.إنّها، إذن، لوحة كثيفة، طافحة بالتطلعات رغم ما فيها من صمت وأسرار. والمهم هنا أنّ اللوحة الرابعة(**الحيرة**) ستجلّي ما قبلها، تماما مثلما حدث بين اللوحة الأولى(الأمل) واللوحة الثانية(الجذور). ولم يكن من قبيل المصادفة أن تتسلسل هذه الحركات الأربعة، فثمة تعالق دلالي وبنوي فيما بينها. إلاّ أنّ الخطيّة الزمنية المتصاعدة للقصة، تظل حتى الآن مخترقة بالمفارقات الزمنية،كما أنّ تنامي الأحداث يتم بشكل متدرج استنادا إلى ما سبق، في حين تنهض لعبة الانتهاك بخلق حركة دائرية داخلية في النص المسرحي، آلياتها الاستباق والاسترجاع والإرجاء. والطريف في هذه البنية أنّ الحدث فيما تقدم يتحقق مرتين: وهو مضمر في باطن المستقبل(الاستباق)، ثم وهو يتحقق في العالم المتخيل.

وليس صعبا أن نعاين في اللوحة الرابعة تحرك أحداثها من زمن الفجر، وتحوّل فضاء النخلة إلى ملتقى للناس انتظارا لخطبة الشيخ. وفي هذا المقام، يحضر أيضا الجبل، وبالأحرى قبر الشيخ الموجود في قمته حيث قضى النخلي ليلته مستعيدا الذكريات، ومستلهما العبر من سيرته الفريدة.لاشك أنّ هذا المشهد الفضائي مكرّر، إذ سبق رصده في اللوحات الآنفة. ولكن ما يميزه ههنا، ما ينطوي

عليه من ترقب وتطلع: إذن، إنّه مشهد يجتمع فيه التكرار والانفتاح. ويتّضح ذلك بوضوح من خلال عنوان هذه اللوحة(**الحيرة**)، وما يؤشر عليه من دلالات الضياع واللااستقرار والتشوف. و"هذه المسافة"المختلقة" تجعل ذريعة للانتظار....لكن الانتظار أيضا لعبة زمنية رهيبة، لأنّه يبرر هذه المسافة الملغاة أصلا أو هذا الزمن المنفي. فالانتظار، في جوهره، زمن، أو بالأحرى إنّه الزمن." [14] ولذلك، يبدو الزمن في مستهل اللوحة الرابعة مضغوطا بسبب الانتظار المبطن بالحيرة والقلق.

والحقيقة حالة الانتظار لا تتحدد فقط بتأخر الشيخ الجديد عن موعد البيعة، بل أيضا من خلال مكوث النخلي عند قبر الشيخ ليلا، في حين ظل السيف في بيت الشيخ الجديد منذ الهزيع الأخير من الليل مستكشفا ما يحضّر؛ إذ شدّ انتباهه عسكرة المكان: جنود وعساكر، وخدم وحراس. ويتأكد ذلك حين يقدم الشيخ الجديد في موكب عسكري، ويعلن القائد في الناس ما يوسع دائرة الحيرة:

" : سلطانكم الجديد (ضربات على الطبل)

...: الجميع (في استغراب) سلطان..سلطان..سلطان..!!

النخلي: (غاضبا) ما هذا الهراء الذي نسمعه يا ضارب الطبل؟

القائد: (متعاليا)أنا قائد جيش السلطان..أخيف الإنسان والحيوان

الجميع: (باندهاش) قائد جيش السلطان؟! قائد جيش السلطان؟!" [15]

وهنا نتبين بجلاء العنصر الثاني من العنوان الرئيسي **"سلطان المدينة"**، وبذلك سيتحدد الموضوع الدينامي في المسرحية، وسينمو من خلال الصراع بين النخلة وسلطان المدينة، ممّا يعني حدوث تحوّل جذري يتم من خلاله الانتقال من المشيخة(**الشورى**) إلى السلطنة(**السلطان/الملك**).

وهكذا، نكون أمام خطابين متصادمين: خطاب السلطان وخطاب الشخصيات المعارضة لبرنامجه. ومن شأن هذا التعارض أن يفضي إلى الرفض، وإلى اعتقال الشبان الثلاثة (**السيف، النخلي، اللسان**) بأمر من السلطان. ومع ذلك، يتجاهل السلطان هذا الرفض، ويدفع الصراع إلى أبعد مدى، فيسجن المعارضين، ويمزق وحدة المدينة إلى قسمين، وذلك ما نستخلصه من تحوّل ملفوظ "**الجميع**" إلى صيغة "**بعض أهل المدينة/البعض**" التي تكررت ثلاث مرات في نهاية اللوحة.

وتسعفنا بعض الملفوظات التي نجدها في الوحدة الرابعة في تفسير ما يحدث، وما سبق تشفيره. وهذا يؤكد ما قلناه سلفا، إذ يعضد وجود روابط تسهم في التماسك النصي من خلال الوصل والتداخل بين اللوحات/المشاهد؛ التي تتخذ شكل مجموعة من المتواليات المتدرجة بناء على آليات التسلسل والتضمين. وحتى وإن لم

تتضمن معظم اللوحات السابقة حكايات فرعية ضمن القصة الأم، فإنّها لا تخلو من جمل/أحداث ومضية تسلّط الضوء على السابق واللاحق. بل قد تصبح الملفوظات الاستشرافية والمفسرة نوعا من اللازمة رغم تعدد مرسلها، وتحوير صيغتها أحيانا.

"الدرويش: (صارخا) يا لضيعة النخيل.. يا لضيعة النخيل..الفئران..الفئران..الفئران...(يغادر المكان مهرولا)

النخلي: (في غضب) لقد تجرأت الفئران على النخلة يامدينة النخيل..

(يرفع صوته بمرارة) لقد تجرأت الفئران على النخلة يا مدينة النخيل، لقد تجرأت الفئران على النخلة يا مدينة النخيل.."[16] وكما هو واضح، فإنّ الرمز(النخلة/الفئران) الذي بدا أكثر كثافة في اللوحات الثلاث السالفة بما ينطوي عليه من استشراف، أصبح في اللوحة الرابعة باهت البريق، حتى لا نقول إنّه فقد رصيده الرمزي. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ الرمز في وضعيته الأولى يغدو محوريا في نسق المسرحية، ولكنّه يتفكك بالتدريج حين يصبح آلية لتثبيت أو تأكيد فعل أو دلالة انكشفت بشكل صريح للمتلقي، وهذا يعني أنّ الرمز بالنسبة إليه رمز واضح، بلا تلميحات، ولا إيحاءات، ولا مراوغة، ولاغياب.

المشهد الخامس: البحث عن الشرف في الأعالي

من اللافت للنظر في اللوحة الخامسة أنّ زمن الفجر وفضاء النخلة يؤطران بداية الحدث في هذا المشهد، ويوجهان في الآن نفسه الأفعال وردود الأفعال. وتشتغل هذه الصورة الفضائية والزمانية المتكررة ضمن سياق دلالي موضوعه الدينامي الخير والحق والعدالة والحرية؛ وفي المقابل ثمة برنامج مضاد يسعى إلى إخضاع المدينة خضوعا كليا من خلال تغيير جذري لواقعها الاجتماعي والسياسي والثقافي. ومن هذه الزاوية،لم يكن أمام السلطان سوى محو الذاكرة، وتقويض الجذور، وإقصاء المعارضين. لذلك، نلاحظ هيمنة صوت السلطان المتسلط، رغم الأصوات التي تصدع بالرفض. ويتساوق مع ذلك شروق الشمس على المدينة صفراء، حزينة ممّا يؤكد حالة الافتقار التي يعيشها هذا الفضاء المديني.

ينبغي أن نسجل، هنا، أنّ المواجهة في اللوحة الرابعة كانت جماعية، بينما نلفيها في هذه اللوحة فردية، فمن جهة الدرويش الموسوم بالجنون واللامعقول، ومن جهة أخرى نجد السلطان المتعالي.ومع ذلك، لا تخلو من رمزية. فالمواجهة في العمق هي بين الهامش والمركز. والخطاب الجدالي بينهما يحدد طبيعة الصراع وحوافزه ونهايته، وفي أقل تقدير يجلّي اهتزاز السلطان المستبد، ويبرز وحدته وأحادية خطابه.

يبدأ الدرويش المواجهة بحركة جريئة فجرا، فهذا الزمن حد بين زمنين؛ وإذا شئت قل إنّه لحظة حاسمة ذات كثافة روحانية؛ ثم إنّه لا يتوانى في أن يطوف بالنخلة. ولا يخفى ما في الحركة الدائرية من معاني الوهج الروحي والفيض الباطني وفناء المحب في محبوبه. ثم إنّ الانتهاك الثاني للسلطان يتبدى من خلال الاعتصام بالصمت. والصمت في هذه الحالة ذروة الكلام والفعل، وكان لنا أن نقول إنّه إحجام عن المخاطرة، وتجنب لعواقب مجازفة في المجهول معروفة النتائج سلفا؛ غير أنّ الجدل الذي بلغ حدوده القصوى بين الدرويش والسلطان أسقط هذه الفرضية.

"السلطان: (صارخا في الدرويش) اسمع..من أنت؟

الدرويش: (ينظر إليه ولا يرد..)

السلطان: (بغضب) أصم أنت، أم أبكم؟

الدرويش: (ينظر إليه ثانية ولا يرد)

السلطان:(بصوت مرتفع) أجبني من أنت؟ ولماذا تبكي؟"[17] بيد أنّ الدرويش حين يتكلم، يعلن للسلطان أنّه لا يعرفه. فالنطق الطافح بالإنكار والتجاهل هو صمت مضاعف، بل صمت غارق في البياض الكثيف.

"الدرويش: وأنّى لي أن اعرفك؟"[18]

على أي حال، يمكن أيضا الإنصات إلى بلاغة الصمت، وتلمس كثافته من خلال رمزية الأنا والآخر كما ينتجها الدرويش. فالسلطان في نظره هو رمز مركب وهجين، إذ إنّه يتألف من الناحية التركيبية من مقطعين(**الشي..السلطان**).وكما هو واضح، فإنّنا أمام تركيب نحتي فقدت فيه الكلمة الأولى المقطع الثاني من أصلها(**طان**)، في حين حافظت الكلمة الثانية على صورتها الأولية، وبقدورنا أن نذهب عكس ذلك، فيكون حذف القسم الأخير(**طان**) متحققا في الكلمتين، وما هو مثبت في الجزء الأخير هو مشترك بين الكلمتين:(**الشي+السل+طان**). ولا يفوتنا ما في هذا التركيب من تبخيس، لما فيه من هجنة بين الشيطان والسلطان، والتي تحيل على الهلاك والخسران والتسلط والشر. "وإنّ هذا الوضع، المستهدف من خلال معنى من الدرجة الأولى، هو الكائن المدنس تحديدا، والآثم، والمذنب. ويتطلع المعنى الحرفي والظاهر إذن، في ما هو أبعد منه، إلى شيء مثل بقعة الوسخ، ومثل الانحراف، ومثل الحمولة...فإن العلامات الرمزية تعد غير شفافة لأن المعنى الأول، الحرفي، والجلي يتطلع هو نفسه، قياسيا، إلى "معنى ثان ليس معطى إلا في ذاته". وتمثل عدم الشفافية هذه العمق نفسه للرمز، والذي لا ينضب."[19] وهذا يعني أنّ رمزية الشر متحركة في المعنى الحرفي والمعنى الرمزي، في الظاهر والباطن. وسنكتشف أنّ

هذا الرمز سيتعمق أكثر بدلالة الحقارة حين ينعت الدرويش السلطان صراحة بالفأر: "**أجل فأر حقير يسمى الشي..السلطان.**"[20] وهذا يفضي إلى رمز منفتح، متعدد الوجوه. وحتى عندما يفسر الدرويش في هذه اللوحة رمزية الفأر التي ظلت في اللوحة الثالثة "**الفئران**" مضمرة، لا ينقص من غناها الدلالي شيئا ما دام يخصّب معنى الخيانة، ويجعل صورة السلطان دائمة التحوّل: إنسان، فأر، شيطان؛ فتحوّل رابع ممسوخ.

بيد أنّ استراتيجية الدرويش ستتغير من سلخ الهالة المقدسة عن السلطان، إلى رسم صورة رمزية مركبة لنفسه.فهو صقر، وأمه نخلة، وأبوه فرس. وحين نتأمل هذه المقومات الثلاثة، نلاحظ أنّها تحيل على العلو والسمو، وواضح كيف يتفاعل فيها الأرضي والسماوي، والطبيعي والعجائبي: فالإنسان(**الدرويش**) يتحوّل إلى صقر(**طير**)، والنخلة(**شجر**) تتأنسن، وتصبح أما، في حين يغدو الأب فرسا(**حيوان**) جموحا له جناحان، يحلّق بصاحبه صوب الشمس، فيختطفها، ويضعها في كفه موجها دفئها حيث شاء. وليس هذا كل ما في الأمر، فثمة دلالات أخرى تنطوي عليها هذه الصورة السماوية الأرضية: الانعتاق، العزة، الأصالة، القوة، والظفر بالغاية المستحيلة. والحال أنّ الرمز الأكبر والمركب في هذه الصورة من ثلاث صور فرعية، يخضع أيضا إلى منطق التكرار، حيث يستدعي الدرويش النخلة والفرس اللذين تم تأويلهما آنفا من طرف بعض شخصيات المسرحية. ومع ذلك، فهذا الاستدعاء يثري الرمزين انطلاقا من جدلية الحضور(**النخلة**) والغياب(**الفرس**).

تجدر الإشارة إلى أنّ التعارض الجذري بين مشروع السلطان ومشروع الدرويش(المعارضة)، سيجلّي في نهاية المطاف تناقضا داخليا يمزق السلطان نفسيا وفكريا. من هذه الزاوية، يأمر بإزالة النخلة، وردم الينبوع، وتحوير باب بيت الشيخ الأب من خلال الزيادة في طوله وعرضه، وتحويل الباب إلى الغرب والنافذة إلى الشرق. ولكن، سرعان ما يتهاوى مشروع التغيير الشامل القائم على الاستئصال والطمس والتحوير والقلب والمسخ؛ فيتراجع مبهوتا، ضائعا، وخائفا من حرسه وخدامه وجدران بيته.

"السلطان: أخشى الانفجار..أخشى على نفسي

القائد: أنت السيد وهم عبيد..ألم تقل لهم أنهم للحرث والبذر والنسل؟

السلطان: (يضغط على رأسه) أنا متعب..أنا متعب..دعوني..أنا متعب..دعوني..دعوني..انصرفوا..دعوني (يجلس ورأسه بين يديه في حيرة..يبتعد الجنود..ينظر إليهم فزعا ويصرخ فيهم).

السلطان: توقفوا..توقفوا..لا تتركوني وحدي.. "[21]

وعند هذا الحد، تصبح الحيرة أفقا متاهيا للسلطان، وكذلك كانت الحيرة في اللوحة الرابعة مؤشرا على قلق عميق، يجسد القطيعة السياسية بين أهل المدينة والشيخ الجديد. وهذا وجه من وجوه التحاور بين لوحات/مشاهد المسرحية. ونلاحظ، هنا، أنّ اللوحتين متجاورتين،كما أنّ التماثل الدلالي بينهما يضمر تباينا على مستوى طبيعة الحيرة. وقد تتخذ الحوارية شكلا دائريا أوسع، مثلما هو الحال بين اللوحة الخامسة واللوحة الثانية. إذ تتحرك الدائرة في اتجاهين متعاكسين؛ من الخلف إلى الأمام، ومن الأمام إلى الوراء؛ وفي الحالتين نكون إزاء دائرتين متعارضتين من حيث البداية والنهاية، فإذا افترضنا أنّ الحركة الثانية هي البداية، فسوف نتبين منظور الشيخ الأب الذي يدعو إلى الاعتصام بالهوية والأصل (**الانفتاح على الشرق**)، والقطيعة مع الآخر (**الغرب**) بوصفه رمزا للظلامية والسقوط؛ وإذا افترضنا أنّ الحركة الخامسة هي النهاية، فسنكتشف منظور الشيخ الجديد/الابن الذي يلح على الانفتاح على الغرب(**الآخر**) نفيا للذات وخصوصيتها. والشيء ذاته نستخلصه لو كانت اللوحة الخامسة هي البداية واللوحة الثانية هي الخاتمة. ومن ثم، فإنّ التعارض بين المشروعين، يعبر في العمق عن أزمة هوية وارتياب تكابده الذات الممزقة بين حدي الاغتراب والانغلاق. ومع ذلك، هناك انفتاح محدود بين الطرفين، فالشيخ الأب يوصي قبل موته بأن تفتح الأبواب للشرق، والنوافذ للغرب، بينما أمر السلطان/الابن بتحويل باب البيت إلى الغرب والنافذة للشرق. والحق أنّ الموقفين متطّرفين؛ إذ لا فرق بين التبعيّة والانكفاء العدمي أو الحالم على الذات.غير أنّ مسار القصة يستدرج المتلقي للتعاطف مع مشروع العودة إلى الأصول: النخلة، الينبوع، الفرس، والشرق. ونستطيع أن نتبيّن من خلال عنوان اللوحة الخامسة الموسومةبـــ"**الفرس**" دينامية الرمز الذي يتحرك من اللوحة الثانية، فالثالثة، فالخامسة[22]. وفي هذا الصدد، ينعت الشيخ الميّت والده الشهيد بفرس المدينة، وينعت الوالد خليفته (الشيخ الميّت) أيضا بفرس المدينة، وأمام هذا الغياب عبّر أهل المدينة باندهاش عن حاجتهم الملّحة إلى فرس(قائد)؛ فرس خارق، طيّار، يخوض أهوال البحار، يبلغ الشمس، رغم أنّه محفوف على الدوام بالمخاطر.

المشهد السادس: انفراج الدائرة

تضعنا نهاية اللوحة الخامسة أمام عزلة السلطان، بعدما لم يعد يثق في من حوله، ويخاف حتى من ظلّه.في حين تسمح لنا بداية اللوحة السادسة باكتشاف الوضعية نفسها،فضلا عن تفكيره في السفر من جديد.وهنا،نرصد دائرتين مغلقتين: الأولى تحيط بالمعارضة،وتبدو بجلاء من خلال سجن السيف والنخلي واللسان،مع تحرك استثنائي للدرويش في هامش هذا الفضاء المغلق؛بينما تضيق الدائرة الثانية من حول السلطان الذي حبس نفسه في بيته،وأصدر قانونا يشنق بموجبه كل جندي يتجرأ على الضحك؛ممّا ينم عن بلوغه ذروة اليأس.ثم إنّ مصادرة الضحك مصادرة للفرح والحياة، وانحباس في قعر المأزق.

ولكن الدائرة الثانية المحكمة الانغلاق، لا تلبث أن تنفرج حين يأتي القائد السلطان بخبر الفرج منتهكا المحظور، فيخرق بابتسامته سياج المنع وطوق الموت، إلاّ أنّه يجنح إلى تمديد حالة الانتظار، فيطول الحوار بين السلطان والقائد نسبيا، إذ كان يفترض أن تعلن البشارة مباشرة عكس ما جرى،غير أنّ القائد تماطل وساوم سيده في المكافأة،ويستجيب له السلطان بأن يهب له كل ما طلب.إلاّ أنّ هذا النسق من العلاقة غير مبرّر،فهو يفتقد من جهة إلى الطاعة،ومن جهة ثانية إلى هيبة الحاكم الذي يخضع إلى منطق المقايضة.

وثمة أيضا أفعال أخرى ملتبسة، ولن نبالغ إذا قلنا إنّها ساذجة.فالفجوة الفكرية والسياسية بين الشيخ وابنه السلطان غير مقنعة،لأنّ الاغتراب وحده يقدم إجابة ناقصة عن هذا السؤال.كما يجلّي الحوار بين السلطان ورسول بني الأشقر سطحية شخصية السلطان المزهو بالعظمة،فيتحدث بلا تحفظ مع ضيفه العدو،يكشف أسرار السلطنة،يبوح بضعفه،يفشي تذمره من زوجته وتضايقه من أهل المدينة الرعاع،ويبدو كذلك مفتونا بالمال والذهب،ويرضى أن ينعت والده على مسمع منه بالعدو،وينساق بتهور إلى اللذة.بل لا يكاد يسبغ عليه الرسول لقب العظيم حتى ينصاع له بشكل مطلق.

من المفارقة أن يبدو برنامج السلطان مرتبكا ومهتزا،بينما يظهر برنامج رسول بني الأشقر أكثر تماسكا،إذ ينهض استراتيجيا على الإغراء والتحريض.فالآلية الأولى تقرب السلطان من العدو،والآلية الثانية تبعده عن رعيته.لهذا،فإنّ الرسول يلجأ لاستمالة السلطان مستخدما خطاب التمجيد،فينعته بالعظيم،ثم يغريه بالذهب الخالص والجواهر النادرة،ثم يقترح عليه مشروع السلام بين المدينتين طيّا للكراهية،ويعده بالعون والدعم،ثم يؤجج فيه الرغبة الجنسية حين يعلّقه بأنثى

تطفح بالغواية والفتنة والجمال،عروس إذا ظهرت أطفأت الشمش؛ثم يتحوّل الخطاب الجنساني المشحون بالمتعة والمثالية(الجنس/الجمال) إلى خطاب ملطف اجتماعيا يقود إلى المصاهرة، وهذه الوضعية المنتظرة تعد بالاندماج بين المدينتين،وربما هيمنة مدينة على أخرى.

"السلطان: لن أنس لكم هذا الفضل

الرسول: وسنغرق السلطنة في المال والطعام واللباس

السلطان: وسأكون عبدكم المخلص (يشتد فرحه) لست أدري كيف أشكرك

الرسول: لا تشكرني..هذا واجب الأخ نحو أخيه أنت تستحق كل خير.

السلطان: حفظك الله لنا

الرسول: وحفظك لنا، ألسنا أصهارك؟

(يضحكان ويتصافحان)

السلطان: بصراحة هذا أسعد يوم في حياتي

الرسول: وأيامك القادمة ستكون أسعد

السلطان: أتمنى ذلك

الرسول: (وهو يقوم) والآن دعني سيدي أعود إلى قومي لأحمل إليهم سلامك وأحضر لك العروس البهية أيها العروس البهي." [23] ولا ينبغي أن يخفى عنا ما في المقطع الحواري السابق، الذي يمثل خاتمة مفتوحة وانفراجا للانسداد من تحوّل سلبي للسلطان، يتجسد أساسا في التبعية للأعداء (**إغراق السلطنة بالمال والطعام واللباس والمياه العذبة/مجتمع استهلاكي**)،كما تغدو علاقته بهم علاقة العبد بالسيد(**السلطان العبد/الاستلاب السياسي**).

وتجدر الإشارة إلى أنّ خطاب التحريض لا ينفصم عن خطاب الإغراء الذي يتزاوج فيه الاقتصاد والسياسة والمصاهرة،وهو أيضا ينجز وفق تراتبية متدرجة بهدف تقويض المدينة الإمارة/السلطنة من الداخل،ذلك أنّ الرسول جنح في بداية الأمر إلى تحقير ماضي المدينة من خلال ربط الشيخ الميت(والد السلطان) بالحرب والكراهية،وتقزيم منجزاته،والتأكيد على أنّ أهل المدينة مجرد رعاع وهمج وعظام بالية،ووسم السيف والنخلي واللسان بالدمويّة والتعصب،والتشجيع على الاستمرار في سجنهم والتخلي عن زوجته،ويضاف إلى ذلك أنّه حفّز على ردم الينبوع،واستبدال النخلة بتمثال لتحويل الشيخ/الأب الشهيد من فكرة حية إلى تمثال جامد،ثم ختم ذلك كله،بضرورة ترويض رموز المدينة: السيف،النخلي،واللسان.عموما،نقول الشيء نفسه عن السلطان الذي يشهد الترويض الأكبر.

المشهد السابع: الخروج الأول: المشبوه

تحيل اللوحة السابعة على اللوحتين الرابعة والسادسة،ممّا يعزز الترابط الذي رصدناه سلفا بين اللوحات/المشاهد،وهنا ينهض الإرجاء بوظيفة إخفاء بعض التفاصيل والأحداث،ثم يتم تسليط الضوء عليها،فتتحرك القصة مرة أخرى بشكل دائري،وإذا شئت قل بحركات حلزونية تبدأ صغيرة،ثم تكبر شيئا فشيئا،بحسب المسافة بين اللوحات.وهذا الأمر يجعلنا ننظر إلى النص المسرحي على أنّه مجموعة من المشاهد المتداخلة،وإلى القصة بوصفها سلسلة من الأحداث المتعاقبة،والمنتهكة في الآن نفسه بالمفارقات الزمنية.ولعل التنبيه من جديد إلى التفاعل بين زمن الخطاب وزمن القصة يتيح لنا الوقوف على خصوصية الاشتغال الزمني في هذا النص المسرحي،وما ينتجه من إمكانات دلالية لايمكن أن نقرأها خارج سياق الحبكة.

وهكذ،فإنّ التفاعل بين اللوحات/المشاهد ليس دلاليا فقط،بل كان بنويا أيضا،ولذلك إذا تفحصنا العلاقة بين اللوحتين السادسة والسابعة،نلاحظ أنّ اللوحة السابعة هي تنفيذ لما جاء في اللوحة السادسة،إذ قام السلطان بإطلاق سراح اللسان ليكون أداة تشتيت للمعارضة،وتحريف لبرنامجها.ونستطيع في هذا المقام،أن نستحضر ما ورد في اللوحة السادسة،حين أوحى الرسول إلى السلطان بإطلاق سراح السيف والنخلي واللسان،ثم استهداف اللسان بوصفه نقطة الضعف باستخدام استراتيجية الترهيب والترغيب.ثم إنّ اللوحة السابعة ترتبط باللوحة الرابعة من خلال السكوت عن مصير الشبان الثلاثة،إذ حجبت وضعيتهم في السجن،ولم يعرف المتلقي عنهم سوى النزر القليل،حيث تم اعتقال الثلاثة،وأودعوا على الفور في سجن المدينة الذي لم تحدد أيضا ملامحه الطوبوغرافية.لذلك،كان على القارئ أن يراهن على ما انطوت عليه اللوحة السابعة من إضاءات وتوضيحات.وفعلا،ستسعفه بعض المعطيات،ولكنّها لا تسد كلّ الفجوات السابقة.إنّها لا تذكر كل ما حدث للمساجين،ولكنّها تلمح وتؤشر.ويمكن في هذا الصدد،معاينة تكرار الفعل "**يسعل**" بصيغة المضارع،وقد يرد مردوفا بما يدل على الحدة والشدة(**يسعل بحدة/يسعل بشدة**).ولاشك أنّ السعال يوحي ببعض مواصفات السجن المحفور في سفح الجبل: الرطوبة والبرودة،فضلا عن الظلام والضيق استنادا إلى تشبيهه بالقبر.ومن شأن هذا أن يضع الجسد في امتحان عسير،بل يقهر الروح ويعطّل الحياة؛ولا غرابة أن نلمح بوادر ذلك على شخصية اللسان.

"اللسان: (يسعل بحدة) لعن الله من فكر في حفر هذه الحفرة إنها قبر للأحياء

النخلي: لا أحد من أهل السلطنة ولا من من أجدادنا يعرف ذلك(يسعل) لكن يقال أنّ حربا دارت بين أهل سلطنتنا وجيش من الجن والعفاريت منذ مئات السنين فاضطر أجدادنا لحفره حتى يسجنوا فيه أسراهم

السيف: (يتنحنح ويضع يده تحت رأسه) هذه أسطورة أقرب إلى الخيال من الحقيقة

اللسان: حياة السجن صعبة يا قوم (يسعل بشدة)

النخلي: وأصعب منها خيانة الرجال

اللسان: لا يكلف المرء فوق ما يستطيع

النخلي: ماذا تقصد؟

اللسان: (متخوفا) أخشى أن يطول الحال بنا وها فصل البرد قد حان

النخلي: قد يطول فلا نخرج من هنا إلا جثثا هامدة.

اللسان: (فزعا) جثثا هامدة؟!

النخلي: أو على الأقل شيوخا قوس الدهر ظهورنا وغزا الشيب رؤوسنا وذهبت ريحنا

اللسان: (يجلس بعد أن كان متكئا) إنك تخيفني ياصاحبي"[24]

عندما نتأمل هذا المقطع الحواري وتتمته نتبيّن أنّ استرتيجيته تهدف منذ مطلع اللوحة السابعة إلى نهايتها إلى بناء صورة مهزوزة لشخصية اللسان من أجل إنجاز فرضية رسول بني الأشقر؛ والطريف في هذا المشهد أن يسهم السيف والنخلي في تأكيد توقعات الخصم دون قصد.ومن ثم، نلفي اللسان على خلاف مرافقيه يبدو أمام صعوبة الحياة في السجن، منهارا، خائفا،فزعا،مرتعدا،ومتنازلا عن مبادئه: المقاومة،التضحية،الاستعداد للتوبة،والتوق إلى الملذات.ولهذا،كان اللسان مركز اهتمام المتحاورين، حتى أنّ هذه اللوحة تفتتح وتختتم بملفوظ شخصية اللسان.والملاحظ أنّه رغم حجاجية خطاب السيف والنخلي حرص اللسان على خرق كل تحصينات هذه الاستراتيجية الإقناعية،كما لو أنّه أصبح جاهزا للإذعان العكسي لبرنامج الأعداء في الداخل والخارج. ولنتذكر في هذا السياق، احتفاليته لحظة إخراجه من الكهف/السجن:

"اللسان: (يرقص من الفرح) جاء الفرج..جاء الفرج..الحمد لله،كاد بصري يذهب وسط هذه الظلمات

السيف: ومن أنبأك أنه الفرج؟

اللسان: (خائفا) وماذا إذن؟

السيف: لعلهم يريدون إعدامك

اللسان: (مرتعدا) الإعدام ؟؟ ياويلي..ياويلي (يضحك السيف والنخلي)

النخلي: (مازحا) ألا تريد أن تضحي من أجل المدينة وأهلها؟

اللسان: لا لا..لا أريد،ضحوا أنتم "[25] لاريب في أنّ هذا الخروج وبالأحرى هذا الإخراج مريب،لأنّه في الحقيقة غير مبرر بالنسبة للسجناء الثلاثة،وللسان نفسه،ذلك أنّه لم يستجب لأمر الخروج بسهولة،إذ اضطر العسكري إلى جذبه من كتفه،حتى انصاع له،وغادر السجن في رعب شديد.وهكذا تضافر الفعل الإيعازي(**اخرج**) والنهي(**لا تشترط**)،والمسك القوي(**يمسكه من كتفه/منصاعا**) [26]،وارتعاب اللسان على إظهار ما يكتنف حريته من شبهة وارتياب رغم ما في هذا المشهد من انفتاح.

وبناء على ما سلف، يمكن القول أنّ رمزية أسماء الشخصيات قد تكشفت بشكل مباشر؛ ولاسيّما في اللوحة السابعة، إذلم تعد تحيل على مجرد مراتب يتقلدها الشبان الثلاثة: السيف، النخلي، واللسان؛بل جلّت الحمولة الرمزية لهذه الألقاب؛وإن ظلّت أسماء العلم لهذه الشخصيات مجهولة.ونوضح ذلك، على النحو التالي: **السيف: القوة =الإرادة/الثبات، النخلي: التاريخ/ الأصالة = العزة ، اللسان: الفصاحة/ البيان = السطحية/الضعف.**

المشهد الثامن: القلب

إذا كانت اللوحة السابعة إنجازا لما وعدت به اللوحة السادسة، فإنّ اللوحة الثامنة هي أيضا تنفيذ لمشروع المصاهرة بين السلطان وبني الأشقر الذي تم الإعلان عنه في اللوحة السادسة؛ ممّا يعضد علاقة التداخل والتفاعل بين اللوحات/المشاهد التي تفحصناها آنفا؛ وفي الوقت نفسه يؤشر ذلك إلى أنّ اللوحة السابقة تكون في الغالب استشرافا لما سيأتي؛ وقد تتبدى هذه الاستشرافات طورا في صورة إعلانات صريحة، وطورا آخر في شكل تمهيدات/ "طلائع ، والتي هي مجرد علامات بلا استشراف،ولو تلميحي،لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد. "[27] كما تكشف من جهة هذه الاستباقات ومايتبعها من تحققات أنّ هناك نموا مطّردا لبناء المسرحية؛ وهذا يجعل المشاهد تنجز وفق آلية التوليد.وترتبط من جهة ثانية بالحذوف.

ويظهر ذلك بشكل جلي في مستهل اللوحة الثامنة، من خلال الملفوظ الدال على الحذف **"طلق السلطان زوجته الأولى منذ شهرين وزفت إليه حسناء بني الأشقر."** [28]وهذا يعني وجود فجوات في زمن القصة،ويؤشر أيضا على تسريع سيرورة الأحداث.وبطبيعة الحال،مثل هذا الحذف الصريح المحدد(**منذ شهرين**)، يجعل المتلقي يتساءل عن ملابسات هذا الفراغ، وإن نعت بشكل غير مباشر بأنّه زمن

سعيد،نتيجة ارتباطه بالزواج من جميلة طافحة بالدفء والحسن. ثم إنّ مطلع هذه اللوحة ينطوي على فراغ من نوع آخر،حيث خرج القائد ليسد ثغرة بين السلطان وأبناء السلطنة بعدما انتهك الأعراف بزواجه من امرأة من خارج المدينة، فضلا على أنّها من الأعداء؛وحين تأخر في العودة،أصبحت بداية اللوحة الثامنة مشحونة بالانتظار.وهكذا،نكون أمام فراغ ثان يمتد من الصباح الباكر إلى غروب الشمس؛ومن هذا الزمن المتواري تظل القصة تتنامى مجددة خطابها انطلاقا من الخيانة؛فكما كانت خيانة المدينة في اللوحة الثالثة(**الفئران**) محركا للأحداث،هي هنا أيضا ذريعة لقدح الصراع،ولا سيّما أنّ الذي يرتكب الخيانة شخصية من علية القوم،شخصية السلطان الذي يرهن نفسه للغرب-الغرب في المسرحية غير محدد الملامح، هو الآخر على الإطلاق-،وللعدو القريب بني الأشقر الذين صاهرهم مخترقا المحرم: الزواج من غير بنات السلطنة.

بيد أنّ تماطل القائد وتثاقله عمدا في إخبار السلطان بنتيجة المهمة التي كلّفه بها أوجد انتظارا ثالثا؛ حيث بدا السلطان، حائرا،فزعا،مستعجلا،كما لو أنّه يتوسل إلى قائده الذي ملأ هذا الفراغ المتوتر بالإخبار عن استعماله السيف لإقناع أهل السلطنة بشرعية زواج سلطانهم.ولا يكتفي بذلك،فعلاوة على تعليق سيده على حافة الانتظار،نلفيه يساومه طلبا للمكافأة دون حرج؛والطريف أن يستجيب له: **"السلطان: جشع، لا تشبع أبدا..لك ما تريد إن حققت ما أريد"**[29] ونسجل هنا أنّ هذه الوضعية الابتزازية قد سبق معاينتها في اللوحة السادسة(**الفرج**)، وهذا شكل آخر من أشكال التردد المشهدي،وإن كانت وظيفته إبراز البعد المادي في شخصية القائد.وهذا ما جعلنا نجنح سلفا لحوارية المشاهد وتداخلها.

وفي هذا المنظور،نجد هذه اللوحة تصطنع فضلا عن الاستشرافات والحذوف آلية القلب التي تتبدى من خلال العنوان الموسوم بـــ"**الذكاء**"؛حيث ينعت السلطان نفسه بالغبي، وهو الذي نسب إلى ذاته الذكاء والعقل والعبقرية[30] في اللوحة السادسة.وإذا أمعنا النظر في هذا العنوان الفرعي والداخلي تطالعنا مفارقة تنضح بالسخرية المرّة؛حين تكشف عن وجه آخر للقلب؛فيغدو القائد الذي لا يعرف سوى لغة السيف هو الذكي؛كما لو أنّه ينازع السلطان سرعة الفطنة؛والنتيجة أنّ هناك قلبا في الأدوار.لذلك،يوحي إلينا القائد أنّه أذكى أهل السلطنة رغم أنّ السلطان يلقبه باستمرار بالحمار لأنّه يدرك بأنّه هو المقصود بالتلميحات التي تضمنها خطاب القائد؛ولا يخفى ما في هذا اللقب من قدح وتهكم.وهذا بدوره يضمر صراعا حول السلطة داخل مشروع واحد.

"السلطان: أقنعتهم؟ كيف..ياحمار؟

القائد: (متفاخرا) وهل تشك في ذكائي؟

السلطان: (بحزم) بل أنا متأكد من غبائك، وأشك في عقلك

القائد: بل إني أذكى رجل في السلطنة

السلطان:(مستهزئا) أذكى رجل في السلطنة!؟

القائد:(مستدركا) مثل مولانا عفوا أقصد بعد مولانا السلطان، طبعا، طبعا." [31]

لكن يجب أن نسجل في هذا المقام أنّ القائد لم يلجأ إلى الترهيب فحسب لإنجاز مهمة إقناع أهل السلطنة بزواج السلطان من أجنبية،بل توسل أيضا بالعجائبي ليكون قادرا على التأثير في المعارضة.وفعلا،ذلك ماتم له،فمن ناحية استعمل السيف حتى لا يعارض أحد فكرته،ومن ناحية أخرى،نجده يتخذ من الخطاب العجائبي وسيلة لتقوية خطاب القوة؛وفي الحقيقة هما خطاب إكراهي واحد مضاعف.واللافت للانتباه أنّه يستدعي في الوقت نفسه المقدس من خلال ما تحدثه بركة الشيخ الميّت من خوارق وأعاجيب.وهكذا يغدو العجائبي "فضاء لتشخيص الدواخل الإنسانية وما يعتريها من خوف وما يعتمل فيها انطلاقا من قلق المعيش والأمل في الخلاص...هكذا لم يكن تمثل العالم،الذي افتتحه الفانتاستيك،منفصلا عن الأزمات والمآزق السياسية والاجتماعية." [32] ويتحدد ذلك في النص المسرحي عبر خطابين متعارضين: خطاب القائد وخطاب أهل المدينة، إذ يصبح العجائبي مدخلا لتحريف حادثة الزواج، فيعلن القائد في الناس" **أنّ بركة الشيخ قد خرجت من القبر وحلت على زوجة مولانا السلطان، فحملت واختصرت الزمان، فإذا بالجنين يقطع مسافة ستة أشهر في ليلة واحدة."** [33]وفي ملفوظ آخر يكشف أنّ زوجة السلطان حامل في شهرها الخامس[34]،وهي الرواية التي تتواتر لاحقا.وهذا الاضطراب في نقل الخبر ينم في الجوهر عن الكذب المزدوج الاتجاه: نحو السلطان حينا،وصوب الرعية حينا آخر.

وهنا تتماهى الحدود بين الذكاء والكذب حدّ الامّحاء، ويصبح لعنوان اللوحة الثامنة ظاهر وباطن: التذاكي والتكاذب.والشأن نفسه حين يسم السلطان اللسان بالذكاء[35]؛ فيغدو هذا الوسم في العمق مؤشرا على الخيانة.ثم إنّ الكذب العجيب لا تنفذ ذخائره:"**ما دام الجنين قد اختصر خمسة أشهر في يوم واحد ببركة الشيخ فقد بقيت له خمسة أشهر سيقطعها غدا ويخرج للوجود."** [36] ضمن هذا الأفق، لا غرابة أن يمكث الجنين ابن السلطان عشرة أشهر في بطن أمه، ثم يختصر العشرة الأشهر في يومين[37]، بل ستبلغ الأعجوبة ذروتها حين يزعم القائد أنّ عروس السلطان قد جاءت بولد جاهز.

ثم إنّنا نلفي اللوحة الثامنة منفتحة أيضا على ماقبلها وما بعدها من المشاهد/اللوحات من خلال استراتيجية التقويض والتحويل المعتمدة من طرف السلطان: تلويث الينبوع، تهديد النخلة بالسوس والحشرات والأشواك، وتدجين اللسان.وبتعبير آخر، هناك التباس في دينامية الزمن: الحاضر ناقص، ينشد باستمرار اكتماله في المستقبل؛ والماضي، بشكل ما،ليس ميّتا،يتجدد،ويندفع نحو الأمام منبعثا من منطقة الصمت والنسيان.وهذا الذي جعل حوارية المشاهد تتخذ في الغالب حركة دائرية من الخلف إلى الأمام، والعكس.

المشهد التاسع: الإيهام

عندما نستقبل عنوان اللوحة التاسعة الموسومةبـــ**"الرأس"** نفترض ظهور شيخ، أو أنّ هناك بحثا عمّن يدبر بحكمة شؤون المدينة التي أصبحت في زمن السلطنة تابعة، ومحكومة بسلطة مستبدة.ويتعزز هذا الافتراض حين يتصدر المشهد **الشاب**، ويخطب في الناس الذين اجتمعوا عند النخلة محرّضا على كسر طوق الصمت.

"الشاب1 :(يقف خطيبا) يا أهل السلطنة هل رأيتم ما حل بكم؟ هذه النخلة وقد نخرها الدود، وهذا الينبوع وقد تلوث، وهذا السلطان اللعين يدوس أعرافنا ويتزوج من أعدائنا، وهؤلاء رجالكم في السجن، وهأنتم تنتهكون في أموالكم وأعراضكم.

كهل: لا لم نخن العهد والله

...الشاب1 : لأن يفقد أحدنا نفسه وأهله أفضل من أن يخون الرجال"[38] ولكن لا نكاد نطّلع على الأحداث اللاحقة حتى نراجع التوقع السابق، ونتحصّن بالحذر.حقا إنّ لفظ **"الرأس"** قد يحيل على الرئيس،الكبير،والأمير،إذ "رأس كلّ شيء: أعلاه."[39]؛ولكنّه في هذه اللوحة يحمل دلالات مضاعفة،تخضع إلى إكراهات المراوغة،الإيهام،والتحريف.

ولنعد إلى الافتراض الأول، فالشاب1 هو الرأس المفترض، ذلك ما نتوقعه من خلال بداية هذا المشهد، إذ نرصد احتجاجا وتحريضا على الثورة يجلّيهما حوار متعدّد الأطراف: الشاب1، الكهل، الشاب2، الشاب3، الشيخ،ممّا يكشف منظورين متعارضين،يكون صوت المعارضة هو الغالب أوّلا،ثم يكمم ويسجن.

"الجميع: (هاتفين) الموت للسلطان الخائن..الموت للسلطان الخائن

...الجميع: لا لا لن نخون، لا لا لن نخون، لا لا لن نخون

...الجميع: الموت للخونة

...الجميع: (هاتفين) سنهزم الطاغية..سنهزم الطاغية"[40]

تجدر الإشارة إلى أنّ صوت الموالاة للسلطان هو الذي تسيّد في نهاية المشهد.ولا شك أنّ هذا هو المظهر الأساسي للتحريف الذي ألمحنا إليه آنفا.

"أكثر الحاضرين :(يهتفون) يحيا سلطاننا.. يحيا سلطاننا

... أكثر الحاضرين: موافقون..موافقون(تصفيقات حارة من الجميع والجنود)" [41]

إذن، الشاب1هو الرأس، وذلك ما نتبينه عندما نتفحص ملفوظي السلطان واللسان.والظاهر أنّ الدلالة الإيجابية ستنقلب، هنا،إلى دلالة سلبية،فيصبح لفظ"**الرأس**" المحددب"**ال**" التعريف سيئ السمعة،لأنّه يحيل على شاب مجهول الهوية،ولا نعرفه سوى برقم(**1**).وفضلا عن ذلك،يسعى إلى اغتصاب ما ليس له فيه حق.وعلى الأصح،ما نعت به هو مجرد ادّعاء باطل.وهذا أيضا،مظهر ثان للتحريف.

"السلطان: أعرف أنّه يطمح للزعامة..ثقوا جيدا أنني لن أتزحزح حتى أسلم الأمانة للأمناء.

...اللسان :(وهو يتأمل الشاب) إنه من الذين كانوا يطمعون للسيطرة على السلطنة.

(همهمة وتعجب)" [42]

ولعل الافتراض الثاني الذي يطالعنا به المشهد، هو السلطان الذي يغدو رأسا، وقد خوّلته منزلته وسطوته أن يكون كذلك.وليس غريبا أن يهتف أكثر الحاضرين بحياة السلطان.هذا من جهة، ومن جهة ثانية يصبح"**الرأس**" نفسه رمزا مركبا.ومن هنا يشير "**الرأس**" بوصفه دليلا جزئيا على السلطان؛ كما يحيل في الوقت ذاته على الدليل الأكبر "**الأفعى**". ولا يغيب عنّا ما يحمله هذا الرمز المزدوج من معاني الخطيئة والشر والمحنة والعداوة والظلم.ونستطيع معاينة ذلك بلا عناء في ملفوظي الدرويش والشاب1:

"الدرويش: (يقف كالخطيب في ثيابه الرثة)

يا قوم..يا قوم..الأفعى سوداء..وسمها ما له داء..سمها في الناب..نابها خطر..على كل البشر..حتى على الشجر..والحجر..والثمر..وضوء القمر..ونابها في الرأس..والرأس تقطعه الفأس..اقطعوا الرأس..اقطعوا الرأس..يزل الهم..يزل البأس..الرأس..الرأس..الرأس..الرأس

(ينطلق مبتعدا يمشي إلى الوراء وهو يضرب الأرض بعصاه كأنما يضرب أفعى)

الشاب1 : السلطان الخائن هو الأفعى..فهل حضرتم لها الفؤوس ؟ "[43]

إلاّ أنّ السلطان رغم نعته برأس الأفعى والخيانة استمر في تحويل خطاب المعارضة، فقام بتبخيس وتقويض خطاب الشاب**1** عبر شهادة اللسان الذي ما زال

يكتسب مصداقية كبيرة لدى أهل السلطنة، ثم لجأ إلى التهديد بقطع الرؤوس إيذانا بقتل الأفكار الحرة، وبتر ألسنة الحق.

"السلطان: (وقد ظهر فجأة) لن تقطع الفؤوس إلا هذه الرؤوس (يشير إلى رؤوس المجتمعين) لن تقطع الفؤوس إلا هذه الرؤوس (كان السلطان يسير وعن يمينه القائد ومن ورائه جنده ويوجه حديثه إلى أهل السلطنة) "[44]

بهذا الشكل، يكون قد تحقق نوع من التقاذف الهجائي الرمزي بين مشروعين متعارضين، ولاسيّما من خلال توظيف إمكانات التراجيكوميديا[45]، إذ سمح ذلك بتفجير طاقات دلالية كانت كامنة في المفارقات التي انطوت عليها معظم المشاهد.ولو تأملنا هذه المفارقات للاحظنا بوضوح أنّها تنهض على الإيهام والمخاتلة والسخرية اللاذعة.

المشهد العاشر: الخروج الثاني: المساومة

تكشف اللوحة العاشرة مرة أخرى عن دينامية التحاور بين المشاهد، إذ ترتبط باللوحة السابعة (الكهف) من خلال الفضاء السجني. ويؤشر هذا التقاطع في المقام الأول على التنامي المتوتر للحبكة، إن على مستوى حركة الفكرة، أو الشخصيات، أو الفعل، أو الزمن. ولاسيّما حين يشكل السجن "نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه...وهكذا يجري تجريد السجين من أبسط ممتلكاته الشخصية...إن الغاية الجوهرية التي تكمن وراء هذه الممارسات العقابية التي يخضع لها النزيل...إنما هي العمل على تجريده من خصوصيته التي تميزه عن المجموع وتجاهل هويته...ويتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن." [46] لهذا، يتجاوز فضاء السجن في هذا المشهد مجرد الإحالة على التقاطب الفضائي بين الداخل (السجن/الاعتقال) والخارج (المدينة/الحرية)، إذ تزول الحدود بين الفضاءين، وتصبح المدينة/السلطنة سجنا كبيرا، ممّا يلغي ما افترضناه من حرية نسبية، فتتعطّل الحركة، ويتم إخماد كل احتجاج، بل يغدو أهل المدينة في موقف العاجز، ولذلك يخضع الكثير منهم إلى التبعية المطلقة للسلطان، فيتنازلون عن مبادئهم بسهولة، ويتحولون من موقع إلى آخر بشكل مريب، الأمر الذي يجلّي الوعي الزائف ومشاعر الخوف المتجذرة في الذوات المستلبة.

وضمن هذا الأفق، نعاين بجلاء تغيرات جذرية في الفضاء السجنى، ففضلا عن ظلام ورطوبة وبرودة السجن/الكهف، نرصد ارتفاع عدد المساجين، وتأثير المرض في أجسامهم الهشة، وتواتر ذكر مؤشرات العزل والانغلاق: الطرق العنيف على الباب، وصرير وصليل السلاسل.[47] ولكن حينما نتأمل صرير باب السجن نتبين أنّه ينطوي على مفارقة، لأنّه يحيل من جهة على الانغلاق، ومن جهة أخرى على الانفتاح، ففي الحالة الأولى يفتح الباب للزج بالشاب في غياهب الكهف، وفي الحالة الثانية يفتح باب السجن لإخراج النخلي. ومع ذلك، يظل الانغلاق هو العلامة الجامعة بين الوضعيتين. "وذلك لأنّ دلالة السجن نفسها لصيقة بحركة الإغلاق وحجب عالم الحرية." [48] إذن، إنّ ما يجمع بين الداخل (السجن) والخارج هو ضيق الفضاء وتقييد حركة الفعل، باستثناء ما يقوم به الدرويش من انتهاكات غالبا ما نلفيها في المشاهد الأخيرة غير متوقعة. ولعل ذلك، كان ذريعة لتحقيق عنصر المفاجأة.

ثم إنّ هذه التحوّلات تنسجم مع إيقاع المسرحية الذي يتسارع نحو الذروة انطلاقا من التصعيد الناجم عن الصراع الحاد بين مشروع السلطان ومشروع المعارضة الذي تراجع نشاطه، وضعف تأثيره الحاسم، ممّا يجعل المتلقي تقريبا أمام برنامج وحيد، ولاسيّما بعد إزالة رموز الماضي. ولكن، رغم ذلك فهذا المتغير يفصح أنّ حركة الحبكة تشهد تناميا تصاعديا، وإن تجاذبته بعض الأحداث الجانبية المتعلقة بالاحتجاجات اللفظية التي سرعان ما تتلاشى، أو حوارات هامشية في السجن، سواء أكانت ساخطة أم حالمة، دونما أن نتغاضى عن وظيفتها الكشفية حين تضيئ بعض مناطق الظل، والمساحات البيضاء رغم ما يعتريها من تمطيط وحشو أحيانا.

بالنظر إلى الحوار بين السيف والنخلي في اللوحة العاشرة يتبين أنّه اتخذ صورتين، ففي القسم الأول استند إلى الراهن والماضي والمستقبل، حيث لم يتعلق الأمر بمرض النخلي، والتفكير في هموم المدينة ووصايا الشيخ الراحل، وتغير طعم الماء، بل ارتبط أيضا بالآتي من خلال استدعاء رمز الفرس (المخلص المنتظر) الذي يحيل على وضعية افتقار في المدينة، ولكن عبّر عنه في ملفوظي السيف والنخلي بصيغة المضارع " **ينقصها**"[49]، كما جسد الحوار أيضا ما وقع عبر توقعات رغم عزلة السجينين وانقطاعهما عن المجتمع. ونستحضر من هذه الاستشرافات تحوّل اللسان إلى أداة قمعية وتضليلية في يد السلطان، وانصياع أهل المدينة إلى المستبد. وفي القسم الثاني من الحوار، الذي يبدأ بدخول السجين الجديد (الشاب)، نلاحظ تواصلا مشهديا في المشهد نفسه، اللوحة العاشرة، إذ يوضح ويفسر السجين ما سبق، فاللسان هو الذي تسبب في تعذيبه واعتقاله، وأخبر أيضا عن تفرق أكثرية أهل

المدينة وتأييد سلطانها، إضافة إلى اجتثاث النخلة، ردم الينبوع، زواج السلطان من امرأة من بني الأشقر (الأجانب الأعداء)، تحويل معظم الأبواب إلى الغرب، اتخاذ اللسان مستشارا، والاستعداد لإقامة تمثال مرمريّ مكان النخلة.

تجدر الإشارة، إلى أنّ ما يميز هذه اللوحة هو الحضور البارز للجدل الفكري حول ثنائية الحق والقوة، إذ نرصد منظورين متباينين، فالسيف يفترض ضرورة امتلاك الحق للقوة، فبها ينتصر ويسود، وإذا فقدها انهزم. في حين يرى النخلي أنّ قوة الحق في ذاته. وإذا تأملنا طبيعة هذا الحوار لا نجدها تنفصل عن المسار العام للحبكة التي هيمن فيها مشروع الاستبداد، وتقلص مشروع المعارضة، فأصبح من الضروري أن يتحصن الحق بالقوة، وربما لذلك بدا خطاب السيف أكثر إقناعا، في حين يقدم خطاب النخلي نفسه مثاليا ومجردا من أسباب التغيير، وإن ليس بوسع أحد أن ينفي كفاءة الحق بوصفه موضوع قيمة. ومن ثم، فإنّ عنوان اللوحة العاشرة "**القوة**" يثمن منظور السيف، ويلح على اصطناع القوة لاستعادة التوازن الذي افتقده مشروع المعارضة، ويؤكد ذلك في الآن نفسه، على التصعيد المتنامي للحبكة نحو نهاية تبدو حتى الآن تراجيدية. ولا يتجاوز أن يكون خروج النخلي في خاتمة هذا المشهد من السجن مجرد نقطة ضوء مخاتلة؛ لا سيّما أنّ تحريره يستهدف تدجينه مثلما روّض من قبل اللسان. وذلك ما يؤشر عليه الملفوظ الأخير للنخلي وهو يخرج من الكهف:

"النخلي: (صارخا رافضا) لن أخرج..لن أخرج تريدون شراء ذمتي وتجعلون مني عصا تتوكئون عليها؟

...النخلي: إذا سمعتم شيئا عن خيانتي فلا تصدقوا..لا تصدقوا"[50]

المشهد الحادي عشر: الإجهاض

يلاحظ المتلقي أنّ بداية اللوحة الحادية عشرة مشحونة بتوتر حاد من أجل الحسم في مواجهة السلطان، هذه المواجهة التي تعطّلت فاعليتها؛ وبالأحرى خفتت بسبب ما طالها من خيبات قاصمة؛ فمن جهة خيّب اللسان انتظارات أهل السلطنة، ومن جهة ثانية ظلّ النخلي متأرجحا بين صمته وعدم تنازله. وقد عمل الفراغ الزمني الذي يتحدد في منظور الشاب2 بشهر أو يزيد _ تتحدد الفجوة الزمنية في تقدير القائد بشهرين_ على خروج النخلي من السجن على وضع برنامج المقاومة موضع ارتياب. في هذا الصدد، نرصد فئتين: فئة مساندة وفئة معارضة. ولابد من الإشارة هنا إلى أنّ النخلة كما في اللوحات السابقة كانت فضاء جدل بين الفريقين.

وسنتبيّن أنّ آراءهم متفاوتة من حيث مواقفهم؛ فالشاب1سعيد بعودة النخلي، والشيخ1متفهم لاستراتيجية سكوته رغم تحمسه للمتمردين، والشاب2 يرتاب فيه، يتّهمه بالخيانة، ويجزم أنّه سيظل بلا حراك، والشيخ2 مذبذب الموقف، فطورا يؤكد حتمية قضاء السلطان على الثوار، وطورا آخر يبرّر عزلة النخلي وصمته الطويل؛ وإن بدا لاحقا أكثر حسما ووضوحا؛ ولاسيّما حين تحوّل من منزلة "**بين بين**"، ليصبح صوتا معارضا للعميل وللبرنامج الذي يمثله؛ بل سيتقمّص ضمير الجماعة الذي يستغرق ضمير الذات التي تتبدّل بتبدّل الظروف. وهكذا، يتبيّن لنا مرة أخرى التواشج بين اللوحات، فما تطالعنا به بداية اللوحة الحادية عشرة هو تحقق لتوقع النخلي الذي رصدناه في الملفوظ الختامي للوحة العاشرة. ولا ريب أنّ التشكيك هو علامة من علامات التخوين:

"الشاب2: (بغضب) بصراحة أصبحت أشك في النخلي

الشيخ1: ما الذي تشك فيه؟

الشاب2: لعل السلطان طلب منه ألاّ يظهر ولاءه له ويتظاهر بمعاداته حتى يثق فيه أهل السلطنة ولا يتحركون إلا بأمره.

الشيخ2: وأين فائدة السلطان هنا؟

الشاب2: هي أنّ النخلي لن يتحرك أبدا

الشيخ1: إنّ توزيع التهم هكذا مجانا ودون دليل لأمر صعب يا ولدي

الشاب2: ها هي الأيام تمر، شهر كامل أو يزيد والنخلي لا يحرك ساكنا بل إنّه لا يخرج من بيته"[51]

وحين تبلغ البداية المتوترة ذروتها، يقرر جميع أهل المدينة الذهاب إلى النخلي، ونستطيع أن نعد ذلك نقطة تحوّل كبرى في بنية النص المسرحي، ولعل ذلك ما جعل البرنامج المضاد يتدخل لإجهاض مشروع المواجهة من خلال صوت العميل الذي سعى إلى تفكيك هذا التماسك استنادا إلى أشكال متعددة من الأفعال لعلّه يقوّض ما يحدث من تحوّلات، أو على الأقل يحرّفها أو يضبط مسارها. وقد تدرج في استراتيجيته من التزكية السياسية للسلطان حين نزهه من الخيانة، ثم عضّد خطابه التمجيدي باستحضار الشرعية التاريخية المجسدة في تمثال الشيخ الذي يملأ الساحة بحضوره الرمزي المغتصب، ومع أنّه كذلك إلاّ أنّ هذا الحضور المستلب يموّه بالاحتفالات والترحم على الشيخ، وذكر سيرته. ولاغرابة أن يتم التركيز أيضا على الشرعية الدينية، وبالخصوص عندما يقوّض التصور الخاص للمعارضين الذين وجدوا في التمثال مجرد خدعة؛ إذ عمد إلى وضع رأيهم موضع تشكيك وعجز، مادام

الاستفهام المدجج بالحجاج الديني الذي شهره كفيل بجعل الحقيقة وهما، والتوقع الحصيف جاهلية: فأنّى لهم أن يعلموا الغيب، وما في القلوب؟

وليزيد العميل منطقه صلابة وإقناعا، يعزز الشرعيات الثلاث بالإغراء المادي، وذلك من خلال التأشير على الانفتاح الاقتصادي الذي أتاح تدفق الخيرات على السلطنة. غير أنّ هذه الاستراتيجية، ستتحوّل من الإغراءات التي أخفقت في إنجاز مشروع السلطان مؤقتا إلى استراتيجية خطاب القوة[52] الذي يعود بصفة خاصة إلى الشرعية السياسية المحفوفة بالالتباس. وما هذا الالتباس سوى أزمة السلطة في الراهن؛ وهو الشيء الذي يجعل الصراع ينتقل من مستواه السطحي إلى مستواه العميق. فالعميل مجرد قناع هش لسلطة أعظم، تتدرج من القائد إلى السلطان. ومن هنا نفهم التوزيع الجديد للمواجهة، فمن جهة النخلي وأنصاره، ومن جهة ثانية السلطان وأتباعه. غير أنّنا نلاحظ أنّ ظهورهما كان موسوما بالمفاجأة. فالنخلي تجلّى ليضع حدا لوضعية الارتياب التي حشر فيها، وليتصدر المواجهة بما يمتلكه من كفاءة؛ ولعل ذلك يفسر انسحاب صوت العميل ليحل محلّه صوتان متساندان: القائد واللسان. في حين يبرز السلطان بشكل غير منتظر، وهو يخبئ مفاجأة مضاعفة وغير متوقعة. وهذا يؤكد ما أشرنا إليه سابقا، حيث تمّ الانتقال من الإقناع المقنّع واستثمار رهبة السلطة إلى الإكراه والتهديد. وعند هذا الحد، يختل التوازن بين الثوريين والمستبدين، فيصبح النخلي وحده، بل سينفض من حوله الناس حينما ينضم السيف إلى السلطان، ويتهمه بقتل الشيخ والتآمر مع الأعداء. وسيكون ذلك كلّه، ذريعة لسجنه من جديد. ونتبيّن ذلك بوضوح عندما يزيح السيف اللثام عن وجهه.

"الملثم: (منقذا السلطان) صحيح ما تقول ولكن أنت طلبت الزعامة بقتل الشيخ، بل وتآمرت مع أعدائنا

النخلي: من أنت أيها الأفاك؟ لماذا تخفي وجهك؟

الملثم: أنا أقرب الناس إليك وأعرفهم بأمرك وبحياتك

النخلي: (في شك) أرنا وجهك وأرحنا، أقرب الناس إلى قلبي في سجن سيدك الظالم

السلطان: من هذا العزيز عليك؟

النخلي: إنّه ذلك الرجل العظيم الذي حمى السلطنة...إنّه السيف، ألا تعرفون رجلا يسمى السيف؟ (لأهل السلطنة) إياكم أن تنسوا رجلا يسمى السيف.

الملثم: (وهو يزيل اللثام) أنا السيف (ويندهش الجميع للمفاجأة التي ما كانوا يتوقعونها..أيخون السيف؟ فإن فعل فكيف يصمد عامة الناس؟) "[53] ثم إنّنا إذا أمعنا التأمّل في المقطع الحواري السابق أدركنا أنّ الحجب سمة جوهرية في استراتيجية السلطان الذي جاء إلى السلطة في ظروف غامضة ومريبة. لاشك أنّ ثورة النخلي المنتظرة قد أجهضت، والأكيد أنّ السلطان قد ربح الجولة، وتقوّى أكثر ليس بالقائد والجند فحسب؛ بل أيضا بالسيف واللسان.

المشهد الثاني عشر: الدرع المتين

يكاد يكون المشهد الثاني عشر وقفة استرخاء، حتى لا نقول إنّ التصاعد المتوتر في المشهد السالف قد بلغ درجة الصفر، ولكن كل المؤشرات الظاهرة توحي بأنّ المواجهة حسمت لصالح السلطان؛ وهو ما تعلن عنه بداية هذه اللوحة صراحة. إذ لم تعد حركية الفكرة خاضعة لثنائية الحق والباطل، ولآلية التوازي بين مشروعين متعارضين. وربما هذا ماجعل المناطق الساخنة تبدو خافتة الجذوة. وبطبيعة الحال، هذا النسق الإيقاعي للحبكة يستجيب للمقطع الافتتاحي الذي يرصد احتفال السلطان بجنده. ولا بد لنا أيضا من استحضار مشهدية هذا الاحتفاء الذي يضعنا أمام صورة، هي في العمق أكثر تجسيدا للوضع الجديد: دخول السلطان على جنده والسيف عن يمينه واللسان عن يساره. ولاشك في أنّ الجند هم البؤرة المركزية لهذا الاستهلال. ومن ثم، لم يكن من الصدفة عنونة هذه اللوحة بـــ "**السد**" الذي يحيل على الجبل والحاجز بين شيئين والصلابة والتماسك والقوة والمناعة والحماية. ونلفي هذه الدلالات ماثلة في النص المسرحي منذ لوحته الأولى إلى لوحته الثانية عشرة. ويسمح لنا المقطع التالي بكشف عسكرة السلطنة:

"القائد: يحيا سلطاننا (يشير للجند بالهتاف)

الجند: (خلفه) يحيا سلطاننا..يحيا سلطاننا..يحيا سلطاننا..

السلطان: (مبتسما) واعترافا بالفضل فإنّني أمرت مستشاري اللسان بدفع مكافآت مالية خاصة لكم ويرفع مرتباتكم.

الجنود: (بصوت واحد) الخلود للسلطان..الهلاك للأعداء..الخلود للسلطان..الهلاك للأعداء.

السلطان: بل أصدرت قانونا يمكنكم بموجبه أن تحصلوا على ما تشاؤون وتتزوجوا بمن تشاؤون..ولن يجرؤ أحد أن يعترض عليكم

الجنود: (فرحين) عرش السلطان نحميه..بالدماء نفديه...عرش السلطان نحميه..بالدماء نفديه...عرش السلطان نحميه..بالدماء نفديه"[54]

هنا، أيضا، يمكننا أن نتبيّن سببا آخر لخفوت الحركة المسرحية، وهو ركود الصراع نتيجة تسيّد السلطان على المدينة. وهذا يضعنا أمام وضعية ساكنة، "أمام واقع جامد لا حركة فيه. الحركة هي مجرد شكل أو إطار لعلاقة احتكاك لا تفاعل فيها." [55] لذلك، نلفي الحوار في المقطع الآنف الذكر في اتجاه واحد، من الأعلى إلى الأدنى، من السلطان إلى الجند: حوار لا تفاعل فيه؛ حوار يرسخ القمع والتبعية والطاعة العمياء. وهتاف الجنود ليس مجرد خطاب تمجيدي آني؛ إنّه أفق أسود لمشروع استبدادي: الفناء للأعداء والخلود للسلطان. ولتثبيت هذه القدسية المطلقة أبيح للجنود انتهاك كل المحظورات. من هذه الزاوية، يرتبط بطء الحركة مرة ثانية بالخضوع التام للسلطة، وبالقمع بوصفه رمزا لها.

غير أنّ هذا التحوّل المتسارع لا يستطيع سدّ بعض الثغرات التي تجعل أفعال بعض الشخصيات منفوشة وغير مقنعة. فأهل المدينة مثلا يتراجعون عن مواقفهم بشكل غير مبرّر، ويتركون قادتهم يواجهون مصير السجن؛ ويتم ذلك أحيانا بصورة ساذجة؛ قد نقبل ذلك انطلاقا من السياق العام للمسرحية؛ ولكن من غير المبرر أن يحدث هذا التخلي، حيث تنسلخ معظم الشخصيات عن الفعل الثوري كما لو أنّها بلا آفاق. ومع ذلك، قد نتفهم انضمام اللسان والسيف إلى السلطان، فقد يؤشر هذاالمآل إمّا إلى السقوط، وإمّا إلى التموية بغية التغيير من الداخل. ذلك ما سنكتشفه لاحقا. إلاّ أنّنا نسجل هنا أيضا بأنّ تقرب السيف من السلطان، واقتناعه بولائه دونما تحفظ يجعل هذا التموقع الجديد موضع سؤال تقني وجمالي في الآن نفسه. وعلى هذا النحو، ليس بوسعنا تجاوز هذه المناطق الرمادية التي تفتقد إلى المبررات الفنية. وربما هذا الفراغ أسهم كذلك في إفراغ التوتر الذي بلغ ذروته من شحناته، ليغدو لحظة بلا درامية، وكان من المفروض أن يتنامى أكثر بشكل تصاعدي نحو خاتمة الفصل.

ويتعيّن علينا، هنا، الإشارة إلى أنّ انصياع السيف للسلطان ينسجم مع استراتيجية توسيع الهيمنة، ومع استراتيجية السيف المضمرة. ولا نجد غرابة حين يتظاهر بالطاعة المفرطة، فتستحيل ملفوظاته لطيفة، ومؤيدة حد الخنوع.

"السيف: (في خنوع) يا سيدي..يا بدر الدجى..يا ضوء الأبصار..يا عملاق الزمان إنّ لساني ليخونني في وصفك وتعداد مزاياك وقدرك...

السيف: ونحن عبيدك سيدي..منك الأمر ومنا الطاعة..وأغلى أمانينا أن نرضيك..أنت عين السلطنة المبصرة..وقلبها النابض..وعقلها المفكر...

...السيف: سأروي الأرض الظمآنة من دمائهم." [56]

حتى الآن لا يستطيع مسار المسرحية أن يعطينا انطباعا واضحا عن الوضعية الملتبسة للسيف، باستثناء ما افترضناه من أنّه يتقنّع بلثام الولاء المخاتل. فأفعاله تشي في الغالب بانسياقه نحو منطق القمع، وقليلا ما توحي بعكس ذلك. وفي هذا الصدد، نلفيه يتوعد المتمردين بالقتل، ولكنّه في الوقت ذاته يصرف عنهم الأنظار بحجة أنّهم صبيان لا قيمة لهم، ويكفي أن يموتوا جوعا وعطشا في الجبال. ثم يوحي إلى السلطان أن يتّخذ لنفسه قصرا عظيما من المرمر والرخام، نوافذه إلى الشرق وأبوابه إلى الغرب إمعانا في الرفاهية والاستلاب. وهكذا انتهى هذا المشهد بوعد مشروع جبّار عظيم، تماما مثلما بدأ بوعد حنيث للجند؛ الأوّل تحقق والثاني بصدد الإنجاز. ولا يفوتنا أن نشير في هذا المقام، إلى أنّ هناك حوارية بين هذه اللوحة واللوحتين الخامسة والعاشرة من خلال موضوعة الغرب والشرق التي تجمع بين اللوحات الثلاث، فضلا عن الموضوع الدينامي للمسرحية: الصراع بين الحرية والاستبداد.

المشهد الثالث عشر: القتل المعلن

إذا كنا قد رأينا فيما سبق أنّ السلطان زج بالنخلي في السجن، واستدرج اللسان والسيف نحو مفاتن السلطة، فإنّه في هذا المشهد يوسع من دائرة حكمه ونفوذه، وهو أمر تم حسمه داخليا وخارجيا؛ فمن جهة تخلص من المعارضة الداخلية بالإكراه والترغيب؛ ومن جهة ثانية قضى على المتمردين المتحصنين في الجبال؛ ممّا أدى إلى خلو الساحة من المعارضين؛ وانتشار هيمنته بشكل واسع. ربّما هذا أيضا جعل إيقاع المسرحية يتباطأ في اللوحة الثانية عشرة، واللوحة الثالثة عشرة. ويتأكد ذلك من خلال حالة العزلة الغارقة في المتعة والشهوات، التي أصبح السلطان غائبا فيها. وتمظهر ذلك في انزوائه داخل قصره وبين حدائقه، مستنفذا ليله ونهاره في السكر واللذة الحمراء.

"السلطان: بماذا جئتم؟

السيف: كالعادة سيدي بالحناجر والأرداف والبطون متع نظرك وشنف أذنيك.

السلطان: (وقد عاد للجلوس) دعهم يدخلون ولتعزف القيان الألحان ولتضرب الطبول..لقد مر أسبوع كامل لم يشنف سمعي اللحن الطروب..ولا هز نفسي الصوت الرخيم..ولا متع بصري جمال الغيد

السيف: حضرنا لك ما يسر الناظرين ويأخذ بالألباب بل حضرنا لك سيدي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلبك أبدا

السلطان: أسرعوا إلي إني ظمآن تخنقني رمال الصحراء صحراء الحرمان"[57]

وكما هو واضح، فإنّ إبراز الهوس الجنسي عند السلطان يقودنا إلى الكشف عن عطب مفصلي في شخصية المستبد، إذ يصبح جسده فضاء لاشتغال التبدّد، إمّا من خلال السكر، وإمّا انطلاقا من الجنس. وفي الحالتين معا، فإنّ إرواء هذا الظمأ بهذا الشكل يجعل الجسد صحراء لا ترتوي. ولا عجب أن يصرّح السلطان بأنّ رمال الصحراء تخنقه. ولافرق أن تكون الصحراء حقيقة، أو مجازا (صحراء الحرمان). في ضوء ذلك يوغل السلطان في أقاصي اللذة، فيطلب من السيف مصطنعا الفعل **(أريد)** أن يزوجه من كل جميلات الأرض. ولهذا السبب، القصر بلا حسنوات في منظوره قبر مرعب وموحش. تلك، إذن، رؤية مركزية في شخصية المستبد. والحق هذه الصورة تبدو أكثر جلاء حين تقدمها لنا المسرحية من خلال فضاء الحديقة العائم في الاخضرار، وفي ضياء الشمس الدافئة. إذن، هي صورة سلطانية خضراء ومشرقة. وبطبيعة الحال، مسار المسرحية والوضعية التي وصلت إليها يقتضي تظهير هذا الترف، وهذه الرفاهية. وإذا كان التصعيد في هذا المشهد قد خفت، وبالأحرى قد غاب، فإنّنا نلحظ بأنّ هناك سلاما بين السلطان والسيف. فالسلطان تحوّل من شيخ إلى سلطان مستبد، رغم ما في هذا التحوّل من ثغرات وطفرات صارخة؛ وكذلك أصبح السيف يتحكم في مقاليد الحكم؛ مع تحفظنا على الوثبات المفاجئة والناتئة التي تخللت فعل هذه الشخصية.

ثم إنّ الحوار الذي جرى بعد ذلك بين السلطان والمخبر أعاد للنص المسرحي شيئا من التوتر الذي خبا في هذا المشهد، من خلال مجموعة من أفعال الخرق الرمزية التي انتهكت سكينة السلطان وهدأة السلطنة. وعندما نتمعّن في هذه الأفعال جميعها نتبيّن أنّها إمّا اخترقت حدود القصر، وإمّا أنّها حفرت وسما على السياج. ومع ذلك، يبدو لي أنّ المسرحية من خلال هذه الخروق تريد أن تضع بين يدي المتلقي بعض الاستشرافات عبر مؤشرات ثوريّة اتّخذت صورا ساخرة وعجائبية. هذه الصور، تنم في العمق عن عبثية الواقع وعدميته؛ وتكشف بمرارة انتشارية الاستبداد من فضاء البشر إلى فضاء الحيوانات والحشرات. إذ تدرج الظلم من الطفل إلى الكلب فالنملة. ولا يخفى ما تحمله عنونة هذا المشهد بـــ**"النملة"** من إيحاءات ومفارقة، حيث يبدو الاستبداد هنا متوحشا، إذ يطال حتى المخلوقات المتناهية في الصغر. وفي هذا الصدد، تصبح عقوبة الطفل الذي قطف زهرة من حديقة السلطان قطع رأسه ورأس أمه وأبيه. ثم إنّ الكلب الذي بال على سور الحديقة، وغازل كلبة السلطان حكم عليه أيضا بالقتل. في حين ستواجه النملة المصير نفسه: الموت شنقا بتهمة التوقف عند سور الحديقة، والسرقة، وانتهاكها محظورات السلطنة بامتلاكها

جناحين وقرنين. إلاّ أنّنا إذا تفحصنا الصورة النهائيّة والمركبة للقتل الذي سيتم في حفل كبير، نصبح إزّاء صورة سرياليّة تفاصيلها أقصى درجات التعذيب (سمل عيني الطفل، اقتلاع أسنان وأضراس الكلب، سوق النملة ذليلة مهانة)، وتوقيعها دمويّة القتل.

المشهد الرابع عشر: القرار

يجسد المشهد الرابع عشر ذروة الصراع، رغم ما فيه من انكسارات وتورمات كانت تضعه باستمرار موضع سؤال؛ ولاسيّما حين يخفت حيث يجب أن يتصاعد. ويكشف هذا المشهد أيضا عن الانسداد الذي وصل إليه مسار المسرحية. ويمكن أن نستشف ذلك بوضوح من خلال عنوان هذه اللوحة: **"اليأس"**؛ ذلك أنّ الإياس يحيل على "انقطاع المطمع، واليأس نقيض الرجاء."[58] وإلى جانب ذلك هناك تماه بين الداخل والخارج لترسيخ دلالة اليأس من حالة الانقياد إلى وضعية الاستبداد، وعدم الظفر بالحرية في فضاء يزداد ضيقا وحلكة. ويمكن أن نلتمس ملامح ذلك من خلال المقطع الحواري التالي:

"الشيخ1: (وهوينظر بعيدا) هل ترى الحياة كما أراها؟

الشيخ2: وكيف تراها؟

الشيخ1: أصبحت أراها كالحة مظلمة.

السيخ2: واللّه ما رأينا الدنيا على الصورة التي رأيناها بها هذا العام لقد أصبح كل شيء مر الطعم.

الشيخ1: حتى كاد الإنسان يعاف نفسه ويكرهها.

الشيخ2: (ممعنا النظر في السماء بحزن) حتى السماء حزينة..انظر ها سحاب أسود داكن.

الشيخ1: يبعث الرعب في النفس.

الشيخ2: ليته غيثا.

الشيخ1: أخشى أن يمطر جرادا..إنّه جاف محدودب.

الشيخ2: يلبس الدنيا ثوب الحداد ولا يسقي الأرض."[59]

ويزداد مفتتح هذا المشهد حدة حين يحتدم الحوار بين جيلين؛ الأول يمثله الشيخ1 والشيخ2، والثاني يجسده الشاب1 والشاب2، حيث يتصادم المنظور الذي يتوكل على الدعاء يأسا فحسب مع المنظور الثوري الذي يتبناه الجيل الجديد المؤمن بسطوع الشمس واخضرار النخيل. وهنا، يتوسل الكاتب كما في مشاهد سابقة بآليات السينما عندما ينتقل من اللقطة الصغيرة إلى اللقطة الكبيرة، فيوسع ذائرة

الإضاءة، إذ يتم الانتقال من مشهد الشيخ1 والشيخ2 إلى مشهد الشيخين والشاب1 والشاب2، ثم نصبح أمام مشهد أكثر اتساعا حين يرصد أهل السلطنة بطريقة متدرجة (أفرادا وجماعات)، ومتحركة ببطء في الوقت نفسه، فيسيرون مطأطئ الرؤوس، وعلى وجوههم حزن بيّن، ثم تتحرك عين الكاميرا نحو الأسفل عندما يقعد الواحد منهم بجوار الآخر. وبشكل مفاجئ يتم التحوّل من المشهد السابق إلى مشهد جزئي، وهو ظهور الدرويش، ممّا ينجم عنه مشهد بانورامي المتحرك الوحيد فيه هو الدرويش، الذي كان يحثو التراب على وجوه القاعدين من أجل النهوض، والخروج من دياجير الظلام، ثم يغدو المتلقي إزّء مشهدين منفصلين متباعدين: مشهد الرعية الجامد والصامت، ومشهد الدرويش الناطق والمتحرك بعيدا عنهم صوتا وجسدا.[60] ثم يكتمل المشهد الرئيسي باستجابة يتيمة لصوت الثورة، حيث يجد الشاب1 نفسه في الكهف/ السجن، بينما تنصاع الأصوات الأخرى لسطوة السلطان والسيف، إلاّ أنّهم يجمعون في نهاية المطاف على مواجهة الظلم.

المشهد الخامس عشر: الحساب

إذا كانت المسرحية تبدأ بحالة افتقار مضاعف: موت الشيخ وتغييب هويّة المدينة من خلال قتل النخيل، وتحويل قبلة الأبواب من الشرق إلى الغرب، والنوافذ من الغرب إلى الشرق، فإنّ النهاية هي استعادة للفضاء المفقود وانتصار النخلة على السلطان. وهكذا، يتنامى النص المسرحي من اليأس الكامل (**اللوحة الرابعة عشرة**) إلى المحاكمة/الحساب (**اللوحة الخامسة عشرة**). وهذا التحوّل يعني أنّ هناك حركة من الانغلاق نحو الانفتاح، من الغرب إلى الشرق، ومن الماضي والحاضر صوب المستقبل. وهذه الوضعية كانت معلنة في العنوان الرئيسي للمسرحية، ولكنّها لم تكن محسومة: "**النخلة وسلطان المدينة**". أمّا، هنا، في المشهد الخامس عشر يصبح الحسم جليّا:

"النخلي: لنطوي صفحة الماضي..ولنبدأ بالغد المشرق
الشيخ1: نفتح نوافذنا للغرب وأبوابنا لشمس الشرق
السيف: ونعيد حفر الينبوع
النخلي: ونغرس النخلة
السيف: هذه وصايا الشيخ _ يرحمه الله_
النخلي: ولكن أين النخلة؟ ألم يقطعها الخبيث الخائن؟
...الدرويش (يظهر فجأة) خائفون على النخلة؟

...الدرويش: (وهو يخرج كيسا) لا تقلقوا ها هي ذي النخلة (يخرج فسيلة من الكيس)

الجميع: (مندهشين) النخلة..النخلة.."[61]

عندما نتأمل هذه الخاتمة الايجابية، نلاحظ أنّها استطاعت أن تبدّد الصبغة المأساوية التي غلبت على النص المسرحي. كما نلفيها، فضلا عن ذلك تجسد حوارية المشاهد من خلال استدعاء المشهد الخامس عشر أحداثا سابقة من أجل إضاءة موقف جديد أو استكمال حدث ناقص. ويمكن، في هذا الصدد، أن نستحضر عقاب النملة والكلب والطفل الصغير في اللوحة الثالثة عشرة **"النملة"**، والذي يستدعى مرة ثانية في اللوحة الخامسة عشرة ليس على سبيل الاستذكار فحسب، وإنّما ليعضد حادثة شنق مجموعة من الكلاب المسعورة كاستعارة لمعاقبة المعارضين من الحيوانات والبشر (الكلب، الطفل، النخلي). وتجدر الإشارة أيضا إلى أنّ هذا المشهد قد انطوى على مؤشرات رمزية ذات صلة وطيدة بالبناء الرمزي للمسرحية؛ وإن كنّا نجد معظم هذه الرموز مباشرة؛ بل قد يعمد الكاتب أحيانا إلى تفكيكها بشكل مجاني. ولذلك، التعمية على الفضاء والشخصيات لم يسد هذه الفجوة التي اتّسع خرقها. ثمّ إنّ استراتيجية التغيير، هي أيضا لم تسلم من الالتباس والثغرات. فالسيف يتسلّل إلى سراديب الحكم بطريقة سهلة وغير مقنعة؛ والشخصيات (أهل السلطنة) تبدو في الغالب مهزوزة، مترددة، بل متخاذلة ومستسلمة؛ وفجأة تكتمل ثوريتها. وحتى سقوط اللسان غير مبرر فنيا، قد نتقبل خيانته، فمثل هذا الفعل وارد، ولكن مع ذلك هذا التغير يحدث بكيفية ملتبسة وغامضة؛ وإن كانت التسمية "اللسان" تحيل على القول لا على الفعل. وبالطبع، هذه التحوّلات الفجائية تمثل انتهاكات صريحة للبناء الرمزي وللبنية الداخلية للمسرحية.

وكما في المشاهد السابقة، يراهن عز الدين جلاوجي في مشهد الختام على إمكانات السينما؛ إذ يصطنع اللقطة الكثيفة رمزيا طورا، واللقطات المتعاضدة طورا آخر. ولا يقف عند هذا المستوى، ولكنّه يقطع الصور/أجزاء اللوحات، وفي الوقت نفسه يجنح إلى استثمار الامتداد داخل النص المسرحي من خلال الحوار بين المشاهد، والتفاعل بين الاستباقات والحذوف والاستذكارات. ومن الواضح أنّ النهاية لم تكن بعيدة عن الصورة السينمائية، حيث تتحرك عين الكاميرا من الأسفل (**الدرويش**) إلى الأعلى (**قمة الجبل**)، ثم ترصد المشهد برمته: صعود الدرويش إلى أعلى الجبل، وعودة الناس إلى المدينة. وهذه اللقطة، في الحقيقة هي لقطة الختام بامتياز؛ ذلك أنّها مشحونة بالحركة العارمة (**يندفع الدرويش/اندفعوا عائدين**)[6362]؛

وهي حركة في اتجاهين متعاكسين؛ نحو الأعلى والأسفل في آن؛ ولكنّ المشهد ينغلق على الصمت؛ بينما تستمر الحركة. ولنا أن نتصور في هذا السياق، تناهي اللقطة المركبة في الصفر لتباعد اللقطتين: صعود الدرويش، وهبوط الرعية في صمت إلى فضاء المدينة المستعاد.

من هنا نكون أمام نص مسرحي مفتوح على الخطاب البصري؛ ولاسيّما على الإمكانات الجمالية للفنون التشكيلية، والتقنيات المتنوعة لخطاب السينما الذي كان له أثر عظيم في تشكيل المشاهد المتحاورة والمتفاعلة في مسرحية "**النخلة وسلطان المدينة**" لعز الدين جلاوجي. والمهم في هذا التداخل أنّه كانت له امتدادات على مستويي البناء والدلالة؛ إذ جسدت موضوعة الاستبداد من خلال مجموعة من اللوحات المتدرجة والمتشابكة في الآن نفسه.

هوامش البحث

1 – لسان العرب لابن منظور : مادة (ورث)، دار مصادر بيروت ، دط، 1999، ج2 ، ص199- 200.

2 – أساس البلاغة للزمخشري : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979، دط، ص670.

3 –مختار الصحاح الابي بكر الرازي ، دار الهدى ، ط4 ، 1990، عين مليلة ، الجزائر ، ص16، 541 .

4 – سورة الفجر ، الآية 19.

5 – التراث والحداثة : محمد عابد جابر الجزائري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1 ، 1991 ، ص22.

6 – المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، ط7، مارس 1979 ، دار الملايين ، ص63 .

7 – نفس المرجع و ص64 .

8 – أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث : بدير حلمي ، ط1 ، 1986 ، دار المعارف ، القاهرة ، ص15 .

9 –لسان العرب لابن منظور ، ج4 ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، مصر ، ص232.

10- القاموس المحيط للفيروزبادي : ت: مجدي فتحي السيد ، ج1 ، دت، دط ، المكتبة التوفيقية ، القاهرة ، مصر ، ص239 .

11 – المعجم المسرحي : ماري الياسوحنان قصاب حسن ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1997 ، لبنان ، ص36 .

12 – نفس المرجع ، ص 36 .

13 – حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح : دراسة تطبيقية في مسرح ونوس " دمشق (دن) 2000، ص21 .

14 – ونوس سعد اللّه : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص132.

15 –طامر انوال : حفريات المسرح الجزائري ، دار الكتاب العربي ، دط ، الجزائر ، 2007 ، ص39 .

16 –مريم بوزيد سبابو :تن كيل سبيبة ، المركز الوطني للبحوث ، سلسلة جديدة ، عدد 19 ، دط ، 2013 ، ص27 .

17 –احمد زغب : عمود الدخان (رواسب الآخر في ثقافتنا الشعبية) ، مطبعة مزوار ، ط1 ، 2015 ، الوادي ، الجزائر ، ص63 .

18 – نفس المرجع ، ص64 .

19 – نفس المرجع ، ص65 .

20 –نفس المرجع ، ص67 .

21 – الوالدة : ضيف اللّه الصغيرة (80سنة) امية ، اللقاء في المنزل يوم السبت 2016/09/04على الساعة الثالثة مساء .

22 – لقاء مع السيدة " بن حمدة مسعودة " (85) سنة ، امية لقاء في المنزل ، يوم الجمعة 03 /09 / 2016 .على الساعة الخامسة والنصف مساء .

23– نفس المرجع ، 68 .

24 – لقاء مع السيد " سعد بن حمد " (82) سنة ، امي ، لقاء اجري في منزله يوم الاحد 25 / 09 / 2016 ، على الساعة التاسعة صباحا .

[1] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ضمن الأعمال المسرحية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، سنة 2008.

[2] الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، سنة1979، ص.112.

[3] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص252.

[4] المصدر نفسه، صص.253_254

[5] المصدر نفسه، ص.255.

[6] المصدر نفسه، ص.256.

[7] المصدر نفسه، ص.261.

[8] المصدر نفسه، ص.259.

[9] عبد الصّمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، طرابلس، الجماهرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، 1988، ص.136.

[10] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.256.

[11] المصدر نفسه، صص.266،267.

[12] المصدر نفسه، صص.267،268.

[13] المصدر نفسه، صص.265،266.

[14] بول شاوول، مقدمة في انتظار جودو: بيكيت: صعلوك العدم، في انتظار جودو، صمويل بيكيت،ترجمة: بول شاوول،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،العددان:270،271،سنة 1993،ص.8.

[15] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.273.

[16] المصدر نفسه، صص.271،272.

[17] المصدر نفسه، ص.277.

[18] المصدر نفسه، ص.277.

[19] بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي،مراجعة:جورج زيناتي،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط.1،سنة2005 ،ص.341.

[20] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.278.

[21] المصدر نفسه، ص.282.

[22] ينظر، المصدر نفسه، صص.259،261،264،278،279.

[23] المصدر نفسه، ص.291.

[24] المصدر نفسه، ص.292.

[25] المصدر نفسه، ص.297.

[26] ينظر، المصدر نفسه، ص.297.

[27] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي، منشورات الاختلاف،الجزائر،2004،ص.83

[28] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.298.

[29] المصدر نفسه، ص.299.

[30] ينظر، المصدر نفسه، صص.286،298.

[31] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.300.

[32] بوشعيب الساوري، في انبثاق الفانتاستيك، ضمن فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع، إشراف وتنسيق وتقديم:اليامين بن تومي،منشورات ضفاف،بيروت،لبنان،منشورات الاختلاف،الجزائر،دار الأمان،الرباط،المغرب،ط.1435،1هـ،2014م،ص.126 .

[33] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.301.

[34] ينظر، المصدر نفسه، صص.300،302.

[35] ينظر، المصدر نفسه، ص.306.

[36] المصدر نفسه، ص.302.

[37] ينظر، المصدر نفسه، ص.303.

[38] المصدر نفسه، صص.306،307.

[39] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1. 1424هـ،2003م،82/2.

[40] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.308.

[41] المصدر نفسه، ص.311.

[42] المصدر نفسه، صص.309،310.

[43] المصدر نفسه، ص.309.

[44] المصدر نفسه، ص.309.

[45][45] ينظر، مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، مراجعة:شوقي السكري، علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، سنة1978، رقم18،ص.51

[46] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء_الزمن _الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، سنة1990، صص.55،56 .

[47] ينظر، عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، صص.315،317.

[48] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء_الزمن _الشخصية)، ص.59.

[49] ينظر، عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، ص.313.

[50] المصدر نفسه، صص.317،318.

[51] المصدر نفسه، ص.319.

[52] المصدر نفسه، صص.322،323.

[53] المصدر نفسه، ص.324.

[54] المصدر نفسه، ص.326.

[55] الياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط.1، سنة1982، ص.302.

[56] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، صص.326،327.

[57] المصدر نفسه، صص.330،331.

[58] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، 106/1

[59] عز الدين جلاوجي، النخلة وسلطان المدينة، صص.335،336.

[60] المصدر نفسه، صص.337،338.

[61] المصدر نفسه، ص.349.

[62] المصدر نفسه، ص.349.

[63] المصدر نفسه، ص.350.