غرائبية العنوان
في مسرح السيد حافظ

د٠ شيماء فتحي عبدالصادق (*)

مقدمة :

العنوان هو الاسم الذى يمثل العمل ويعبر عنه ، وهو العلامة البصرية الأكبر التى تتصدر العمل وتمثله ، فهو لحظة الاتصال الأولى بين القارئ والنص ، باعتباره مفتاحاً أساسياً يتسلح به القارئ للوصول إلى أعماق النص والحافز إلى اقتنائه .

فقد حظى العنوان بأهمية كبيرة فى مسرح السيد حافظ، حيث لا مدخل للنص إلا من عنوانه، ولا فهم للعنوان إلا من خلال النص الذى ينتمى إليه ، فالعلاقة بينهما حميمة ومتداخلة، وإذا تحقق لنا ذلك ، يمكن أن نعرف عمقه الدلالى ونلامس حقيقته الجمالية ، فهو بمثابة القمة من القاعدة أو الرأس من الجسد ، فلا يمكن أن يستغنى أحدهما عن الآخر، وإذا حدث وأن افتقدنا واحدًا منهما صار العمل ناقص الهوية .

فالسيد حافظ يمتلك قدرة شديدة على استنطاق العناوين المميزة والغريبة، ويظهر هذا بوضوح فى أسماء نصوصه المسرحية ، فالعنوان فى مسرحه يرسم بلغته المكثفة تصوراً فى ذهن القارئ ،لما بصدد قراءته فى النص المعنون، أو يثير أسئلة فى ذهن القارئ تبحث عن إجاباتها فى ذلك النص ، ومن هنا يبرز مدى ارتباط العنوان بالنص فيكون العنوان عتبة مهمة ترشد القارئ فى قراءته للنص .

(*) مدرس بكلية التربية النوعية – جامعة الزقازيق.

لكن يظل العنوان علامة فارقة لدى السيد حافظ ، وكما يقولون: إن العنوان يفضى إلى النص كما أن النص يفضى إلى العنوان ، بمعنى أن غرائبية العنوان لا تبدو فى المنطوق فقط ، بل فى التوظيف الدلالى عبر اللغة والشخوص والمواقف والحوار ،إذ دوماً ما كان يطلق الكاتب على نصوصه لفظ مسرحيات تجريبية ، فهو يتكئ على لعبة التجريب فى الشكل والمضمون، والشكل يبدأ من العنوان لديه ، ويصدق إلى حد كبير لعبة التجريب والعنوان المرواغ لدى السيد حافظ بشكل ملموس فى العديد من كتاباته .

العنوان كمصطلح لغوي:

فى معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يعرف العنوان من خلال ارتباطه باللغة أولاً ثم السياق ثانياً فى قوله: "العنوان مقطع لغوى، أقل من الجملة، نصاً أو عملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ. فى سياق. ب. خارج السياق[١].

العنوان هو بوابة العمل المسرحى، فمن خلاله تُفتح أبواب النص المغلقة، ومن خلاله أيضاً يُنفض الغبار عنه، فهو الشارح لما يدور من أحداث فى الرواية، فالقارئ يبدو أحياناً مندهشاً بذلك العنوان، ولكن حينما يعرف مقصده وما يرمى إليه وإشاراته ينفرج ذلك الاندهاش؛ لأن العنوان هو أول ما يواجه المتلقى من العتبات، والتى تفتح له بعض الأفق الخاصة بالعمل الإبداعى "كل عنوان هو مرسلة ٬Message صادرة من مرسل Address إلى مرسل إليه Addressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هى (العمل، فكل من العنوان وعمله) مرسلة مكتملة ومستقلة، أما الوظيفة الجمالية، فتمثل التفاعل السيميوطيقى، ليس بين المرسلتين فحسب، وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضاً، وعلى قاعدة المرسلتين، وإن بشكل غير مباشر"[٢]. فبعد إجراء هذا التبادل فإن المشتركين فى التواصل؛ أى المرسل والمرسل إليه، يعقدان اتفاقاً

حول قيمة الأشياء التى يتبادلونها، ويطلق جريماس على هذا الإتفاق ("العقد القولى" وهو يفترض فى التحول السردى عملية معرفية يتم عقبها اقتراح وقبول قيمة ما)"[٣].

ولذلك نجد الكاتب يحاول قدر المستطاع أن يجعل العنوان مدخلاً لفهم النص.

"إن المرسل يتأول عمله فيتعرف منه على مقاصده، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع عنواناً لهذا العمل، بمعنى أن العنوان من جهة المرسل، هو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل[٤]. فالعنوان نفسه يمثل علامة أو إشارة إلى ما فيه من تفاعلات، لذلك فالكثير من الأدباء يضع العنوان بعد الانتهاء من العمل، بحيث يضع العنوان المرتبط كلياً وجزئياً بالمتن. فالعمل بهذا يشير إلى وجود عملية تبادلية أولاً: بين العمل نفسه والكاتب، وهو هنا تأويل ذاتى، وثانياً: بين العمل والمتلقى لهذا العمل حتى التفاعل بين المؤلف والعمل نفسه، الأمر الذى يقوده إلى حسن اختيار عنوان له، ومن هنا يأتى دور المتلقى لذلك العمل محاولاً فهمه وتفسيره وفق العنوان، من خلال فهم إشاراته والهدف منه.

فالعنوان إشارة إلى ما تحتويه المسرحية وفق رؤية الكاتب وأهدافه، وبالتالى فإن هناك إشارة ومشاراً إليه، يخضعان للتحليل السيميولوجى؛ أى: مقاربة الإشارات والعلامات، والتى تحيل إلى أشياء بعيدة؛ لذا فالعنوان هو تثبيت قيمة الشىء المسمى به، وإذا كان العنوان سمة الشيء، فإنه دال على الاسمية، وهو إلى الاسم الأقرب من الفعل؛ إذ عنونة الشيء تبرز قيمة معناه، وقيمة الأشياء أشد وأكثر ثباتاً، فهى بالاسم أولى لدلالته على الثبات[٥].

ويشير جميل حمداوى إلى العتبات قائلاً: "يتضمن فضاء النص من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التى يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجى للكاتب، كالصورة المصاحبة للغلاف أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من الحكى"[٦].

لم يول النقاد والدارسون اهتماماً لعتبات النص إلا فى الدراسات السيميائية المعاصرة، "حيث اهتمت السيميائية بكل ما يحيط بالنص ... بعدما تبين أنها من المفاتيح المهمة فى اقتحام أغوار النص وفتح مغاليقه ومجاهيله، فغدت هذه الدراسات لا تخلو من إشارات –ولو باقتضاب– إلى العتبات النصية وبخاصة العنوان، باعتباره العتبة الرئيسية التى تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص"(٧). على أساس أن كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية ...، بمعزل عن الطبيعة الخصوصية للنص نفسه وكذلك أيضاً بمعزل عن تصورات المؤلف للكتابة .

لذلك يعتبر العنوان من أهم العتبات النصية "التى تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعانى وتألق العبارات، وتفسح المجال نحو آفاق لا متناهية، فهو خطاب رمزى يعتمد على إذخاره لمخزون وافر من التأويلات التى تحمل كماً من الأفكار والمعانى ذات الصلة بدلاليات النص"(٨). من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعانى فى عبارة أو إشارة أو صورة تعبر عن نمط معين من الممارسات التى تجتاح النص وتكمن فى مفاصله، يتسع من مجرد كونه تركيباً لغوياً، إلى تركيب دلالى، وعن كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول.

فمفتاح النص يلتصق بالعنوان، إذ العنوان قوة تثير فى المتلقى فضوله فيأخذ فى التعبير عن المحتوى بعيداً عن القراءة، ويطالب المتلقى إعمال عقله ويحرك ذكاءه ويبين دهاءه الذى يقوده إلى حيلة ومكر المؤلف .

ويعتبر رولان بارث العناوين "علامات سيميائية مشحونة بالدلالات الرمزية والاحتوائية ذات طابع إيحائى بفعل طبيعتها الاختزالية والتكثيفية لها أنظمتها الدلالية السيميائية التى تحمل قيماً ثقافية وأيديولوجية واجتماعية"(٩).

فالعنوان –إذن– "نظام سيميائى ذو أبعاد دلالية و رمزية وأيقونية، وهـو كالنص قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عـن النـزول لأى قارئ".

وظيفة العنوان:

للعنوان وظائف كثيرة، فتحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره، وخاصة إذا كان هذا النص نصاً إبداعياً معاصراً غامضاً، يفتقر الاتساق، والانسجام، والوصل المنطقي، والترابط.

ويرى جون كوهن أن أهم وظائف العنوان الأساسية "الإسناد والوصل، كما يعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتم بها تحقيق الربط المنطقي، وبالتالي، فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسنداً، فإن العنوان سيكون بطبيعة الحال مسنداً إليه، ويعني هذا أن العنوان هو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان، حيث إن العنوان في النص يرد باعتباره فكرة عامة أو دلالة محورية أو بمثابة نص كلي"(١٠). فالنص لا بد وأن يعنون، فهي سمة من سمات النص المسرحي البارز.

فالعنوان يحقق وظيفة الاتساق والانسجام على مستوى بناء النص أو الخطاب، ويعد كذلك من أهم العناصر التي يتم بها تحقيق الوحدة العضوية والموضوعية والشعورية، فالعنونة هي أولى المراحل التي يقف لديها الباحث لتأملها واستنطاقها، قصد اكتشاف بنيتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية، فالعناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لملول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، ولا سيما إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي، يتناسل معه ويتلاقح شكلاً وفكراً.

فالعنوان هو" الذي يسمي النصوص والخطابات الإبداعية، ويعينها، ويخلق أجواءها النصية والتناصية، وذلك عبر سياقها الداخلي والخارجي، علاوة على

استيعابه للأسئلة الإشكالية التي تطرحها هذه النصوص والخطابات، وذلك عبر عناوينها الوسيطة والبؤرية"(١١).

وعليه "فللعنوان عدة وظائف سيميائية، يمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمة العمل وتثبيته، وهناك أيضاً الوظيفة الوصفية، والتي تعني أن العنوان يتحدث عن النص وصفاً وشرحاً وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحاً. ووظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي، وكسب فضول القارئ لشراء الكتاب أو قراءة النص، كما أن العنوان يؤدي وظيفة التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتقنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكثيف، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي به عن الوظيفة الإشهارية .. كما يحدد جيرار جنيت للعنونة أربع وظائف أساسية ألا وهي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين"(١٢).

فالعنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، فيساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، هذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل.

لذلك وظيفة العنوان هي أنه "ينطوى على بعض الوظائف الظاهرة والباطنة، فهناك وظائف عامة، تشترك فيها العناوين معاً، وهناك وظائف خاصة بكل عمل على حدة، فالمدقق للعنوان يجد أنه يضم وظيفة الإشارة؛ أى أنه يشير إلى ما بداخل العمل من أمور دقيقة، ووظيفة الإفهام، فضلاً عن الإثارة، فقد يكون العنوان مخالفاً للرواية أو مثيراً كى يجعل القارئ يقبل على العمل، أو أن يكون غامضاً غير مفهوم، وأيضاً يضم الوظيفة الاتصالية بين المرسل والمستقبل، بالإضافة إلى وظيفة الإحالة؛ لأن العنوان قد يحيل إلى النص كما أن النص يحيل إلى العنوان"(١٣).

وبالتالى فإن الكاتب يبحث فى كيفية إيصال مفهومه إلى المتلقى من خلال وظائفه التى تجعل المتلقى فى سؤال دائم عن الهدف من العنوان ، و يبحث المتلقى إذاً عن شفراته، لسبر غوره واستكناه معالمه، فالعنوان ينجح فى إقامة اتصال نوعى بين المرسل والمتلقى ، فالمتلقى حينما يقرأ عنوان النص يطرأ له عدة تأويلات ، ومن ثم يتوجه إلى النص وفى ذهنه قد علقت هذه التأويلات التى قد تنفى أو تتعذر عند قراءته لنص هذا العنوان .

أقسام العنوان:

هناك أنواع عدة من العناين: العنوان الخارجي الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤلف، وبجانبه العنوان الأيقوني البصري في شكل لوحة تشكيلية أو صورة مشهدية أو أيقونة سيميائية قائمة على الترميز والتدليل، ويؤدي العنوان الخارجي إلى جانب العنوان البصري "عدة وظائف سيميائية، كوظيفة التعيين والتسمية، ووظيفة الوصف والشرح، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية"[١٤]؛ وذلك بجذب فضول المتلقي لشراء العمل، والإقبال عليه قراءة وإنتاجاً.

ويوجد تحت العنوان الغلافي الخارجي ما يسمى بالعنوان التعييني أو التجنيسي، والذي يحدد جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوصيفات النقدية التي تندرج ضمن نظرية الأدب، مثل: شعر، رواية، مسرحية، قصة قصيرة، ..إلخ. وهناك عناوين أخرى، كالعنوان الأساس الذي يكون على رأس قصيدة شعرية أو فصل من الرواية أو مشهد مسرحي أو قسم من الدراسة النقدية .. ونجد أيضاً العنوان الداخلي الذي يتفرع عن العنوان الأساس، والعنوان المقطعي الذي يميز بين المقطع والفقرات والمتواليات النصية، كما نجد كذلك ضمن النصوص الشعرية أو النصوص الشذرية ما يسمى بالعنوان الشذري، وأيضاً هناك عناوين أخرى في مجالات الأبحاث والدراسات الوصفية كعناوين الأقسام والفصول والمباحث، إلى جانب العنوان الفهرسي المرتبط

بفهرسة العمل بشكل منظم ومنهجي، يحدد محتويات العمل، وأيضاً هناك العنوان الموضوعاتي الذي يحدد تيمة النص أو العمل، وأيضاً العنوان الإخباري الذي يستخدم في مجال الإعلام والتواصل.

أهمية الدراسة:

إن العنوان يمثل الحد الفاصل بين العدم والوجود ، الفناء والامتلاء ، فالنص عندما يمتلك اسماً (عنواناً) هو يحوز هذا العنوان كينونةً ، وفى هذه الحالة هو علامة هذه الكينونة (يموت الكائن ويبقى اسمه) ، فالعنوان مفاتيح لباب النص ، ومن هنا لفت انتباه الباحثة أن العنوان يعد أخطر البؤر النصية التى تحيط بالنص إذ يمثل العتبة التى تشهد عادةً مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص؛ ولعل كتابات عظيمة بين صفحات الأعمال الأدبية المعاصرة هي التي ركزت على نواحي الضعف والقلق والألم والدونية لدى الإنسان من منظور التمرد، والذي يبدأ منه العنوان ودلالاته المتنوعة. فالسيد حافظ نفسه جمع التمرد وكشفه من خلال عناوين النص المسرحي وملامح البطل لديه... يبدو مسرح السيد حافظ أكثر غرابة.

فالشخصيات قد تكون رموزاً وقد تكون أصواتاً وقد تكون حيوانات بشرية، وتبدأ الغربة لديه في أسماء مسرحياته:

- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
- قرية المرفوض في مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء
- الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب
- هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك
- كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى
- ست رجال في معتقل – بشمال حيفا

- حكاية مدينة الزعفران
- حبيبتي أميرة السينما

هذه الأسماء هل لها معنى؟ أكيد لها معنى، ولكن يبقى بعد هذا، هل يصل إلى القارئ المتفرج هذا المعنى؟

فلو تأملنا جيداً أسماء مسرحياته فماذا سنجد؟ سنجد أنها تتركب من مجموعة من المفردات التالية وهى :(الكبرياء – التفاهة – اللامعنى – الخرساء – الرفض – الشاحبة – تنتظر – الطفل العجوز– الغاضب معتقل) هذه الكلمات تختصر رؤية المؤلف للعالم، وهي رؤية مأساوية، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة واللامعنى..

إشكالية الدراسة:

العنوان يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام فى ذهنه، والتى بالطبع سببها الأول هو العنوان فيضطر إلى دخول عالم النص بحثاً عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان .

مدخل للتساؤل:

الكاتب في المسرح ما هو دوره؟ هل يحاكي العالم من خلال غرائبية العنوان أم يحاكيه كما هو – أم يعيد خلقه وإنشاءه من جديد؟

ومن خلال هذا التساؤل ينبثق منه عدة تساؤلات وهى :

- لماذا اختار هذا الكاتب العنوان ؟
- ما مدى علاقة العنوان بالنص ؟
- هل انبثق العنوان مصادفةً أو أن المقصدية تمارس غواياتها ؟
- هل هناك شروط معينة لصياغة بنية وتراكيب العنوان ؟
- ما نوع الدلالات التى يحملها العنوان ؟ وكيف تتم عملية تأويلة ؟

فالكاتب إذا أراد أن يحاكي العالم، فأي شيء يمكن أن يحاكيه؟ هل يحاكي المخلوقات أم مبدأ الخلق؟ هل يستنسخ الزمن والمكان والناس والعلاقات والمؤسسات كما هي أم يعيد خلقها من جديد؟

إذن العنوان هو جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الكاتب لاصطياد القارئ وإشراكه فى لعبة القراءة وكذلك فهم النص وتفسيره وتأويله .

منهج الدراسة:

العنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه، فهو الأداة التي يتحقق بها اتساق النص، فالنص هو العنوان والعنوان هو النص، ولذا تعتمد الباحثة في دراستها على المنهج السيميائي، وذلك باعتبار أن العنوان علامة فهو الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، ومن خلاله تبرز مقروئية النص وتتكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة.

التمرد كعنوان ودلالات إقصاء الآخر والبطل المهزوم:

لقد نما بشكل واضح في ثقافتنا العربية لعبة الوعى الإقصائى، والفكر الاستبعادى للآخر في ثقافتنا. إن صناعة الإقصاء والعنف تبدأ من الفكر النظري غالباً لتنتقل بعد ذلك إلى ممارسة له في الواقع.

"ومعنى الإقصاء من الناحية اللغوية: الإبعاد، وفي لسان العرب مادة "قصا" نجد: أن قصا عنه، وقصوا، وقصا، وقصاء، وقصى: بعدُ، وقصا المكان قصواً: بعد، وقصوت من القوم: تباعدت، والقاصى، والقاصية، والقصى، والقصية من الناس والمواضع: المتنحي البعيد، وأقصى الرجل يقصيه: باعده، أي أبعد مكان من المدينة. فمعنى الإقصاء من الناحية اللغوية هو: البعد والإبعاد والاستبعاد.

ومفهوم الإقصاء من الناحية الاصطلاحية لا يبعد في تعريفه عن الدلالة اللغوية له، فمصطلح الإقصاء Exclusion نجده مرادفاً لمصطلح Social

Closure أو الانغلاق الاجتماعي، والانغلاق يأتي غالباً لاعتقاد مجموعة معينة لها معايير ومعتقدات وقيم خاصة متميزة عن غيرها، وهي في الأغلب تتجه لاستبعاد الآخرين والمغايرين لهذه المعايير والقيم والمعتقدات"(١٥).

وعلى ذلك فالإقصاء من الناحية الاصطلاحية يعنى "قوة جماعة واحدة على منع الجماعة الأخرى من الحصول على المكافأة أو فرص الحياة الإيجابية، وذلك في ضوء المعايير التي تسعى الجماعة الأولى لتبريرها، ومن ثم فالإقصاء هو حشد القوة لاستبعاد أو حرمان الآخرين من الامتيازات والمكافآت"(١٦). ولهذا: فالإقصاء هو أحد نتائج ممارسات العقل، أو الرأي، أو الفكر أو العقيدة المغلقة، تلك التوجهات التي تعتقد أن تفكيرها أو رأيها أو معتقدها هو وحده الذى يملك الصدق المطلق، والحق المطلق، وأن ما عداها على ضلال مطلق، وخطأ مطلق، هنا فقط يتحقق مفهوم الإقصاء.

(الأناء/الآخر) والبطل المهزوم:

تبرز هذه الثنائية في ضوء مشروع بطل ناقص مهزوم، حيث تنقسم الذات لديه إلى ذات واقعية تجسدها الأناء الغافلة، وذات مثالية يمثلها الأناء التي يحلم أن يكون عليها، حيث تنقسم صورة الذات إلى صورة واقعية.. "وهي ما يرى الشخص نفسه عليه في الواقع، ثم إلى صورة مثالية وهي ما يطمع الشخص أن يكونه، كما يمكن النظر إلى صورة الذات أيضاً خلال منظور خارجي أي الطريقة التي نعرض بها أنفسنا على الأخر، فنحن نعرض أو نظهر أنفسنا في حالة الذات الاجتماعية وفقاً للطريقة التي يرانا بها الآخرون والتي نرغب في ترسيخها في أذهانهم عنا، أما الذات الخاصة الداخلية فهي ما نرى أنفسنا عليه دونما حاجة لارتداء الأقنعة، وكل التي تكون أقرب إلى عالم الخارج الاجتماعي منها إلى عالم الداخل الحقيقي"(١٧).

ومن لعبة الإقصاء يدخل السيد حافظ لعمق الفكرة وتجلياتها الدرامية والحياتية، حيث التمرد عند السيد حافظ هو شخص .. لا يخطب ولا يحمل

سلاحاً لا يقتل ولا يسفك الدماء .. يستخدم سلاح الكلمة وهي أشد فتكاً من الرصاصات .. ومن الغريب أن تلك الصفات تبدو جلية في كل شخوصه من الرجال والنساء؛ لذا تغير الأسماء وهذه الشخصيات لا تتحدث بالحوار العادي المتعارف عليه القائم على السؤال والرد، ولكن هذه الشخصيات تتحدث لتكمل لبعضها الحديث، وكأنها على خشبة مسرح.

فإذا كان "حنفي" في (حبيبتي أنا مسافر) "يعبر عن تمرده قائلاً: "لأجلك ركبت على الطغيان والفوضى" (المسرحية ص٦) . فإنه يعود كي يكرر "مليون رصاصة في صدري .. مليون بقعة دم على قميصي .. مليون فدائي في دمي .. مليون شهيد من وطني .. مليون يتيم في قلبي .. مليون شيء في رأسي" (المسرحية ص ٦٤). .. التحرر هنا فعلاً ينبع من رأسه .. فهو لم يلوث بعد الدم ولكن رأسه تندفع بأفكار ومشاعر لها سرعة الرصاص وحيوية الدم .. و**حمودة** يقول معبراً عن نفس التمرد الذي في داخله .. "اسمعوا يا زعماء التأييد .. التعصب السريع موت بطيء .. والهدوء .. موت على مهل .. تذكروا الورود لا تذبل في الروح" **(المسرحية ص ١٠٩).**

أما التمرد في مسرحية "هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك" فنحن أمام مثقف لا نعرف عن اسمه شيئاً سوى أنه مثقف .. وهو أيضاً متمرد لكن نتيجة لأحداث المسرحية لم يعبر كثيرا عن تمرده بل عند قنوطه .. يقول: "أنا باحب الفقراء والغلابة .. أبحاثي كلها منثبة على كيفية معالجة الفقر وأثره على الناس" ..**(المسرحية ص١٦٩).**

أما في مسرحية "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء" فنحن أمام إنسان رافض سلبي هارب يسكن سطوح الأمر ينزوي عمقاً في أحد أركان الخصوبة .. لكنه يرغب أن تكون حياته واضحة كالشمس .. هذا البطل أيضاً يتمثل في الفتاة التي تقول: "بدلاً من أن تحدثهم تنظر إليهم تتأمل وتهز رأسك

وتبكي وضحكاً وتسير"، وبالرغم من أن الفتى يعلن لفتاته أنه جاء من أجل الثورة ويكرر هذه العبارة.

ولكنها بشكل أو بآخر ثورة سلبية أو نوع من التمرد الداخلي فهو سيقود الصمت الملون بالظلم في النفوس البشرية، وأنه سوف يقود الانسحاق للطاغية الإمبريالية .. والفتاة تدرك منذ البداية هذه السلبية لدى حبيبها .. فهي تسخر منه وتطلب أن ينادي على الصمت الذي سيقوده وهي تعرف أن لا أحد يجيب .. وتصرخ أن كل ما يقول هو .. شعارات لا أكثر، وهنا نحن أمام أفضل نماذج التمرد الذين يهتفون من جوفهم أن الثورة ستقود الصمت المطعون أو أن الثورة سوف تجيء وكلما طلبناها.

وهذا الفتى لا يكف طيلة المسرحية عن الحديث حول الثورة التي لا يعي منها سوى اسمها "وإذا كان التمرد عند البطل قائمًا على التحدي للحاكم كما يعلن الفتى أكثر من مرة .. فإن الحاكم فيما بعد يتحدى ويتحول إلى إنسان ظالم .. والفتى يرى من الحاكم إنسان قاتل ... وتتمثل السلبية الثورية في مفهوم الفتى عندما يقرر بأن الثورة ما هي إلا راية وقصيدة بدلا من أن تصبح الثورة منهجاً كما تصبح خبراً .. شكلاً .. شعاراً .. حزباً .. انتماء والحديث رائع عند الفتى عندما يقول أنه يجب أن تصنع الثورة من حروف وتتحول إلى مصانع وحقول وأن تتحول إلى امرأة وإنسان .. وأن تصبح الحروف هزيلة تعشق الضباب وتشكل معنى آخر غير الأصل وتصبح العناوين ستاراً كائناً[١٨]. وهذه الأشياء كلها كما جاء على لسان أحد أشخاص المسرحية هي هروب في الألفاظ والغموض، فما أحلى أن يصنع الفتى عبارات .. أنه يهتف فقط ...

ومن الواضح أن الأبطال هنا يظلمون التركيب الثوري المتعارف عليه، فالفتاة المعروفة بنضجها، تقول أن الفتى يكرر عبارات تملؤها الشعارات .. هذه الفتاة تقول أن الثورة أصبحت صورة شعرية، وحلم الطهارة هي صورة وحلم فقط، فالمتمرد هنا يرسم ثورته في الكتابات والهتافات لكنه لا يصنع

الثورة .. ربما لأن المثقفين لا يهتمون دائماً سوى بحيثيات الثورة؛ لكنهم لا يقومون بها فلم نسمع قط بمثقف قام بثورة .. ولا عن مقال أدى إلى تظاهرة في دولة ديكتاتورية أو في دولة متخلفة .. وبالفعل فإن الفتاة تدرك تماماً هذه السلبية لدى الفتى المثقف وتحدثه من جديد ساخرة في نهاية المسرحية قائلة .. يأمير المواطن والأحلام والثورة .. جئت إلينا بعد فترة .. ثورة تحدثنا بعد أن قرأت كثيراً في حجرتنا تحدثنا بهذه الكلمات .. فيرد الفتى بأنه يحلم بعالم جديد ونظام جديد ورؤية جديدة، عالم بلا عبيد ولا سادة ، عالم فيه أناس سعداء .. الأطفال يولدون يضحكون بدلاً من بكائهم، أي أن الثورة هي حلم .. وهذه الرؤية الفنتازية السلبية المليئة بالأحلام الوردية والتمرد على الوضاع تملأ شخصيات مسرح السيد حافظ، وتبدو منذ العنوان جلية.

ويتضح مزج الحلم بالواقع وبالأخلاق والمثالية في نداء زوجة أبي ذر الغفارى فى مسرحية (أبى ذر الغفارى) يا سيدي .. ومبعث الفكر الشريف .. يا حلم الرجال الخصيب .. ومنبت الفكر الشريف .. وهذه المرأة متدينة كزوجها الذي يحدثها عن الدنيا والدين .. عن الجنة والنار .. فتحدثه عن لقاء الله بوجه الحقيقة" ..(المسرحية ص١٤)، وأبو ذر يتحدث دائماً عن الفضيلة من خلال الأحاديث النبوية الشريفة والآيات القرآنية الكريمة .. **وحنفي** يردد في **(حبيبتي أنا مسافر)** كلمات الشرف والفضيلة معبراً أنها أشياء يمكن أن يدمجها معا كي يصنع بها المقاومة والمساومة، كما أن السيدة تعلن أن اللهو بالناس جريمة وتطلب من **شلبي** أن يغلق الباب مبتعدًا عن مداعبة أعصاب الآخرين .. ويهتف **مقبول** أن تحيا المواقف الشريفة، وتعلن المرأة البدينة أنها سوف تتبرع بملابس ابنها للأولاد وبملابسها القديمة للفتيات.

ويبرز المتدين المتمرد أيضاً في شخصية **مقبول** في مسرحية **(حكاية مدينة الزعفران) ومقبول** هذا أقرب في صفاته العامة إلى صفات أبي ذر وهو

يهتف: يا حبيبي يا رسول الله، الإنسان إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً اتلهف للقائك يعبرني الزمني، أحببتك يا صاعداً محملاً فوق أكتاف الرجال المنحنية ظهورهم من التعب، يا نبي الله يا حبيب الله يا حبيبي". **(المسرحية ص٣٥).**

وتتضح شخصية المثالي الأخلاقي في شخصية الذي يحاول في مسرحية (حبيبتي أميرة السينما) فهو رجل ينسلخ من أحلامه القديمة .. يبحث عن امرأة تطهي له طعاماً يلتهمه فرحاً، تحيك له جواربه ليرتديها مسرعاً، تقبل كفيه في الصباح، يجلس ما بين فخذيها ليرسم عالماً بين الأفخاذ غازيا القارات الست، إنه أمل يسعى إلى صنع عالم مثالي للأميرة البريئة، حتى العالم البسيط لديه متمرداً.

وهذه التركيبات السابقة للتمرد في مسرحيات السيد حافظ هي أساساً تركيبات فنتازية، فالثوري السلبي والحالم المثالي هو إنسان فنتازي يطير من فوق أروقة الواقع الذي يعيشه ويحلق في سماء ينشدها، يركب الأشياء ويصوغ منها تعبيرات جديدة، وعوالم الخيال والفنتازية عند المتمرد هما شيء واحد لا فائدة منه.

ولعل أوضح مثال للمتمرد يتجسد في شخصية "ضياء" في "٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا"، فقد نتصوره لأول مرة مجنوناً، ولكنه إنسان يعيش داخل أحلامه الوردية المشوبة بالكثير من معالم الفقر ... وسط أحداث يمكن أن تحدث في أي معتقل، ولكن "ضياء" يحلم بحبيبته ويحدثها عن السيارة الرولز رويس الحمراء التي تدوي وقد غطاها الضباب الأبيض .. وقد وصفه زملاؤه بالجنون، لكننا لا نستطيع أن نحدد هل هو صورة من البطل الحالم الذي يبحث عن الأمل وسط آخرين يعيشون في أرض المعتقل، إنه يحاول أن يعبر برأسه وروحه خارج هذا المكان المحدود بعيداً عن الجدران .. هذه الجدران الهشة مصنوعة من ثوب حريري ينفذ منها شعاع الشمس .. يتحدث عن أمواج البحر

أو العواصف، وهو ينطق من وقت لآخر بعبارات أشبه بالأمثال المعروفة شعبياً "الأفعى تتلون .. حوالين العود الأخضر لجل ما تطويه .." وهو يهتف منادياً مدينته الرائعة "القدس" متحسراً عليها بعد أن غطاها الظلام وبدت بها الصلبان بهتانة، كنوع من التمرد المستمر والثورة الداخلية.

وهذا "الضياء" يعلن أيضاً في حديثه أن القيامة قد اقتربت ومهبط القرآن أصبح غريبًا.

وها نحن الآن في مجتمع تنبؤي .. ويبدو أن بطلاً ثورياً قد تكلم وتعلم من شخصيات السيد حافظ أن التمرد ليس هو الكلمة، ولكنه رصاصة قوية يمكنها أن توجه إلى أسباب الظلم .. وبذلك سوف يتحول عالمنا الإيجابي بدلاً من أحلام عن العمل أو رؤية فنتازية عن عوالم وردية، وتلك هي منطقة الفعل لدى السيد حافظ.

التجريب بين تجديد الرؤية والعنوان:

"إن الحديث عن التجريب في المسرح العربي يمكن أن يؤدي بنا إلى الحقيقة التالية، وهي أن التجريب الفني والفكري بابه موصود لأنه حوار غير موصول بين المبدع والواقع. إنه رؤية مغايرة وأدوات فنية جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً أو مغايراً، فعلى مستوى الخلق الفني سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور – بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضي وإحباطات الحاضر – ومن هنا، يبقى الإبداع– رغم التجديد – يدور حول نفسه، يبتدئ من نقطة ليعود إليها، إنه تجديد لأدوات الإبداع – تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتقنيات –" ولكن الجانب الآخر في الحوار، هل تجددت رؤيته؟ هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح؟ من هنا تجدنا مضطرين لأن نرسم بعض التساؤلات/ بالمفاتيح؛ وذلك حتى ندخل المجال الحقيقي للتجريب"[١٩].

-هل يمكن للتواصل أن يكون حقيقياً بين إبداع تجريبي متقدم، وجمهور مسرحي متخلف؟

- كيف نسعى إلى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة ثم نعمل على إيصالها إلى الآخر، في الوقت الذي لا وجود فيه لهذا الآخر المغاير، إن الكتابة الجديدة تتطلب بالضرورة قراءة جديدة.

"-التجريب بالأساس ضرورة، فالواقع عندما يزداد تركيباً وتعقيداً فإنه يصبح في حاجة إلى أدوات مركبة ومعقدة أيضاً، وذلك حتى يستوعب التقنية الموضوع والمضمون معاً، وتكون أقرب إلى التعقيد الذهني والنفسي للجمهور، فهل وصل الواقع العربي إلى مرحلة دقيقة مركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات نية وتقنية تكون أكثر تعقيدا وأكثر دقة؟"(٢٠).

خاصة أن الإبداع الحقيقي يقف دائما في مواجهة السلطة، هذه السلطة التي لها أكثر من وجه وأكثر من قناع، وإن أخطر سلطتين يواجههما الإبداع العربي هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور، فالدولة تفرض مغازلتها والدوران في أفلاكها، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحياً من خلال لعبة إرضاء الجمهور.

وبم إن الإبداع في المجتمع العربي مطالب بأن يكون تابعاً للسلطة .. لذا هو يبقى قانعاً باجترار المفاهيم القديمة.

مع أن الإبداع الحق يقوم أساساً على الحرية، حرية المبدع في الخلق، وحرية الجمهور في التجمع والتجمهر والفهم، وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة في تجلياتها المستبدة والمتسلطة.

وهذا ما سنجده في مسرح السيد حافظ، هذا المسرح الذي هو عالم آخر، له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقسه عالم يختلط فيه الواقعي بالحلمي والتاريخي بالأسطوري والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي، هذا العالم له بنيته

الخاصة، سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات أو في اللغة والحدث والمواقف، وأيضاً في العنوان الغريب، وفي لعبة التمرد الأصيلة في كتاباته.

إذ شكلت العلاقة بين الذات والآخر اهتمامًا خاصًا من طرف الفلاسفة والأنثروبولوجين وعلماء النفس، لما تقضيه معالجتها من انفتاح على قضايا الفهم والتفاهم والحوار والتبادل والتواصل والاختلاف، وهى قضايا مرتبطة بالفاعلية الإنسانية فى تجلياتها الاجتماعية والسياسية والنفسية والثقافية عموما، ذلك أن هذه العلاقة الناجمة عن التقاء وتفاعل ذاتين أو ثقافتين لا تخلو من مأزق والتباسات تهم طبيعة العلاقة وطرفها. وقد لعب عليها السيد حافظ بوعي شديد من العناوين إلى متن النص المسرحي، خاصة تسمية العنوان بالشخصية أو بعضاً من صفاتها وظروفها.

ولو نظرنا لـــــ "سيجموند فرويد "هو يسمى النفس البشرية "بشخصيتها وذاتها بالأنا ... والأنا هى "الذات " والذات هى كل ما تشتمل عليه هذه الذات من خصائص وسمات نفسية عقلية أو مزاجية، ودفاعية، من أفكار وطموحات وصراعات، أو توترات، وحاجات نفسية، كالحاجة للحب والانتماء أو الأمن، وتحقيق الذات . كما عرف جيمس Games "الأنا "بأنها ذلك التيار من التفكير الذى يكون إحساس المرء بهويته الشخصية"(٢١).

ويعرف "كولى" الأنا أو الذات فيقول: "إن المقصود بالذات ما يشار إليه فى لغة الحياة اليومية بضمير المتكلم مثل "أنا" فى صيغة الفاعل والمفعول، وياء الملكية. وليس الأنا هنا مجرد إشارة لغوية بل هو حقيقة سيكولوجية، أما عن "طبيعة الأنا" فهى وجدان أو خبرة وجدانية يمكن تسميتها الشعور بالملكية .هذا الوجدان غريزي فينا؛ أي يولد معنا، ووظيفته الرئيسية، هى توحيد ضروب النشاط الصادر عن الفرد ودفعها إلى الأمام"(٢٢). لذلك كان اللعب بلعبة الأنا واضحًا في إطار تجريبي خالص لدى السيد حافظ، لتدور ما بين الأنا والذات والعنوان لدرجة أن الذات تحولت إلى مجموعة الأفكار والمشاعر التي يكنها

الفرد لنفسه كموضوع تأمل. وللذات محتوى يتضمن الانتماء للجماعات الاجتماعية سواء العرقية (أبيض – أسود) أو النوع (ذكر– انثى) أو غير ذلك "[٢٣] من الشخوص التي لعب بها وعليها السيد حافظ في مسرحه التجريبي وعناوينه الغريبة.

إذ إن التجريب مرادف التغيير، فهو يظهر دائماً في المراحل الانتقالية وهو مرتبط بالوضع الاجتماعي المحدد، مكانياً وزمانياً وليس مطلقًا، إنه الكشف عن اللامنطق واللامعقول في المجتمع.

ارتباط العنوان بالنص المسرحى :

إن العنوان يضع اللحظة الأولى فى علاقة القارئ بالنص ، فإن نجح فى اجتذاب اهتمام القارئ واستطاع لفت انتباهه فقد أدى واحدةً من أهم وظائفه (استقطاب القارئ)، إذ إن العمل لا يمارس دوره ولا يكون فاعلاً إلا فى حضور القارئ من هنا كان العنوان لحظة الاتصال الأولى بين القارئ والنص.

كما تظهر طبيعة علاقة العنوان بالنص وبالقارئ من خلال أثر الظرف التاريخى فى إنتاج العنوان ، وكذلك من خلال تتبع الظروف الاجتماعية الفاعلة فى تلك المرحلة ، إن العنوان فى بعض جهاته انعكاس مباشر لتلك الظروف ، وتعبير موثوق عن العوامل التاريخية والاجتماعية الفاعلة فى تلك المرحلة ، إن اختيار مفردات العنوان ، وآلية صياغته ، وطريقة كتابته وتشكيله كل ذلك يحيل إلى ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية تلفت الانتباه وتستدعى النظر والتحليل " إن علاقة العنوان بالنص يمكن رصدها من زوايا متعددة فى عصور متباينة، من خلال السيرورة التاريخية ، فهناك تحولات تطال العنوان باعتباره مكوناً فى علاقاته الأساسية بالنص وبالقارئ وأيضاً فى علاقته بنفسه ، وهذا الطرح لا يقول بالانقطاع أو بتجزؤ التاريخ إلى مراحل بقدر ما يدعو إلى إدراك علاقة العنوان بالظروف الاجتماعية التى انبثق عنها "[٢٤].

فنجد أن شخصية أبي ذر الغفاري فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى ذلك (الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر)، إنه يزاوج بين كلمة الحق والسيف الذي يحمي الحق وينصره، هذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفي والغربة، وذلك شيء طبيعي ما دام يحمل فكراً مغايراً وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين الوطن والمواطن، ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية. فهو الشخصية الأساسية والتى تمثل صلب العنوان ويحمل دلالة معينة عند الكاتب حيث يقول:

"وتموت غريباً في أرض الله الواسعة ... وتموت غريباً بين خلق الله الجائعة ... وتموت بعيداً ولم تحسم القضايا ... بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا". (المسرحية ص٩٧).

تتكرر كلمة (الموت) ثلاث مرات، وتتكرر (غريبا) مرتين وتبقى الكلمات الأخرى هي (أرض الله الواسعة وخلق الله الجائعة والفقراء العرايا وأغنياء البلاد) وعن التنقيب الجاد في ثنايا النص عن المعاني الدفينة واستنطاق المكتوب للإلمام بالأبعاد السياسية والاجتماعية التي تحيل إليها رموز النص، والمجاهدة من أجل اكتشاف ما قاله النص في سياق إنتاجه وما يمكن أن يمنحنا في سياق تلقيه الآني، خاصة في عقد التسعينيات من القرن الماضي.

وذلك في ظل فرض رئيسي وهو أن الأعمال الفنية على علاقة بواقعها، ولكن الصيغ التي تتأسس عليها هذه العلاقة تتعدد؛ فليس بإمكاننا أن نحدد أنماطاً لهذه العلاقة؛ لأن كل عمل يحاور واقعه على نحو خاص؛ وفقاً لطريقة تمثله لمشكلاته وظواهره، والنهج الذي يختاره للإفصاح عن كل ذلك، ولذلك كله لا يمكن تصور علاقة ميكانيكية بين المنتج الفني وسياقه، خاصة أن الآثار الفنية المهمة تنفصل، إلى حد معين، عن ظروفها التاريخية.

ومع ذلك يبقى لنا أن نؤكد على أن النص ليس انعكاساً آلياً لأحداث مائلة في سياقه؛ بقدر ما هو تمثيل خاص لهذا السياق يخضع لمتغيرات عدة، منها: طبيعة الحقل الفني، والموقف السياسي الاجتماعي للكاتب، وحدود حرية التعبير في مجتمعه؛ وأي نص بالرغم مما يحفل به من إسقاطات على واقعه؛ فإنه – وهذا شرط محوري لجودته وخلوده – لا بد أن يصلح للتلقي في سياقات أخرى، وإلا صار وجوده رهناً بمرحلة لا يجاوزها، ففي كل عمل ما هو وقتي عابر وما هو أزلي دائم. ومع ذلك فالواقع السياسي والاجتماعي يظل جزئياً في تأثيره على تشكيل قسمات العمل الفني؛ فثمة مؤثرات أخرى تتآزر وتتعاقب على وعي المبدع وليخرج النص المسرحي في صورة شهية للمتلقي.

(بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية، وبين صوتك وصوت الناس، وبشير المؤلف ... التضليل والضلال المبين)، يشير إلى وجود المعنى ووجود الحق والحقيقة، ولكن هناك من لا يريدهما فيعمد إلى التضليل والتجهيل حتى يغيب الوعي ويسود الجهل وتبقى الدنيا كما هي الدنيا ساكنة من غير تقدم، وجامدة من غير تغير ولا تحول.

إن المسرح قادر على إعادة النظر في أكبر القضايا، ومناقشة أرسخ المفاهيم والتصورات؛ فالمسرح الحقيقي تقويض للأفكار المهزومة التي تحد من خيال الأفراد والمجتمعات، وتئد التطلعات نحو عالم أجمل وأرقى. ورؤية الموت على هذا النحو التي تُطرح في ثنايا الجمل السالفة هي دعوة ضمنية للتخلي عن النظر إليه بوصفه غياباً – أو بالأدق الغياب – وانسحاباً من عالم الأحياء، إلى رؤية أكثر رحابة عندما يتحول إلى حضور ولكن بطريقة مخالفة للحضور الجسدي الحيوي الملموس، وعلى هذا النحو يضيء النص جانباً مغيباً في التجربة الأهم على مدار حياة الإنسان، ويدعو – في الوقت نفسه – إلى قبولها وتأملها دون التشبث بظاهرها القريب والاكتفاء بالحداد والتهالك على إشهار تجلياته!!.

ففى مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) أثارت جدلاً لا حد له .. أطلق البعض يرجمها بدون هوادة وبغير رحمة؛ لأن هذا البعض صدمته غرابتها لما هو مألوف لديه)، هذا الهدم هو في جوهره هدم للصيغة الغربية للمسرح، إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مغايرة من العنوان إلى الشكل. وفعل الهدم؛ أي هدم المسرح في شكله التقليدي، وذلك ما فعل. قد يكون هذا الهدم فوضوياً، ولكنه هدم ضروري، أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتوكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر.

يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامي الخاص، فهو في كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً، لا يلتزم بقواعد أرسطو، سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميدميا، أو من حيث الوحدات الثلاث أو الحدث وتطوره التصاعدي وتأزمه وانفراجه، أو طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا، فالحدث في مسرحه موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة، وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد وإذا تحرك هذا الحدث فإنه لا يتحرك في خط مستقيم يصعد إلى أعلى، فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائي (فلاش باك) هذا الحدث يبدأ متأزماً، ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء. كما تفعل الحكومات بإيعاز من الحاكم، ليقع الأب في أزمة تسمى أزمة الأنا الحكومية حيث هذه الحالة التى تنتاب الفرد حينما يتولى السلطة اصطلاح الأنا الحكومية، ومضمون فكرة الأنا الحكومية " أن ممارسة السلطة تخلق لدى الحكام شعورا بالسمو، وحتى لو كان الحاكم فردا عاديا من أفراد الشعب فإنه بعد ممارسة السلطة يتولد لديه إحساس بأنه مختلف عن أمثاله من أفراد الشعب وأنه يتمتع بإرادة من طبيعة سامية"[٢٥].

يبدو أن الأنا الحكومية لها تجلياتها في العديد من دول العالم العربيه سواء لاستخدامهم العنف أو الاستبداد والقهر المادى والمعنوى إلى الوسيلة الطبيعية للسلطة من حيث احتكارها وشرعيتها. وهذا ما كان يؤرق السيد حافظ ويخرجه في نصوصه المسرحية التي تشتعل منذ العنوان.

المكان المعروف والمجهول:

المكان في مسرح السيد حافظ هو مكان مسرحي خاص، مكان مرتبط بالمسرحية ، أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها، إنه الزمن الحلمي والأسطوري، وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد، ولكن هذا التاريخ يظل غائباً كوقائع لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين، فالزمن في مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث) يدور (أثناء الحرب العالمية الثانية، والمكان مخبأ عام في أحد أحياء الإسكندرية)، أما في مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) فالمؤلف يحصر الزمن فى (بعد أحداث خمسة يونيو – الفترة الأخيرة من القرن العشرين – الفترة التي تبدأ فيها الشمس في الاستغراق والظلام يزحف). أما المكان في المسرحية فهو (جزيرة السمان – في صحراء رام الله – في خطوط المواجهة "السويس الإسماعيلية" في داخل الأرض المحتلة – في بقاع أخر "من المجتمع")، وبرغم هذا التحديد فإن السيد حافظ لا يهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية للمكان والزمان؛ لأن الأساس لديه هو ألا يكون الديكور واقعياً وذلك حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة واحدة ضيقة .

وتدور المسرحيات الأخرى في إطار مكاني / زماني غريب. فمسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) تقع أحداثها في دولة "فردوس الشورى" (الفردوس الأخضر سابقاً)؛ أي أنها دولة لها موقع جغرافي على خريطة العالم، فالأسماء قد تتغير، ولكن المسميات تبقى كما هي، حاضرة موجودة وقائمة، فالمهم إذن ليس الدولة ولكن ما يقع داخل الدولة من أحداث وممارسات. وإذا

كانت التسمية غريبة فإن الأحداث والمواقف والشخصيات ليست غريبة. فالمؤلف يترك للمتفرج حق القراءة الحرة القائمة على الإسقاط، إسقاط مكانه على مكان المسرحية وإساقط زمانه على زمانها الخاص، وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية والمسرحية مرآة للواقع، وتكون العلاقة بينهما جدلية، ومدينة الزعفران في مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) هذه "المدينة" ليست مدينة واحدة بقدر ما هي مدن متعددة ودول كثيرة تتمدد على الخريطة السرية للعالم العربي والعالم الثالث .

فمسرح السيد حافظ يثير مناقشات واسعة عنيفة فهو يقتحم عوالم كثيرة ويمس مفاهيمنا الفنية والاجتماعية والفكرية والسياسية بصورة قوية مباشرة، ومن هنا كان لا بد أن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء، إن جهد السيد حافظ هو جهد فيه كثير من العمق الفني والأصالة والحضارة.

وهذا هو المسرح الحقيقي لأنه يعبر عن المشاكل والهموم التي تشغل كاهل الإنسان، والسيد حافظ تجده دائماً مخلصاً لبيئته يتأملها ويتعمقها إلى أبعد الحدود .. وهذا الإخلاص للبيئة هو الذي يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غرباء عن هذه البيئة.

ومسرح السيد حافظ يناصر كل ما هو مستعبد، ويناصر البحث عن الحرية ضد الديكتاتورية، ويناصر اتساع النظر ورحابته ضد ضيق النظرة، ومسرحه دائماً تجده يواجه الحقيقة حتى لو غاص في الغرابة.

والسيد حافظ لا يلتزم بحرفية تعليمات وحدات المكان والزمان الأرسطية، ولكن تنصب اهتماماته على تحرير المسرح كمسرح من الأشكال التقليدية القديمة.

عنوان المسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، والواضح أن هذا العنوان من اللحظة الوحيدة النادرة التي يلتقي فيها الصحفي بإنسان ما، ثم يتحرك المذيع إلى الأسرة التي يقيم معها في غرفة ممسكاً بجهاز التليفزيون وهذه مع لقاء المذيع بزوجته هما اللحظتان الوحيدتان فقط اللتان يحدث بهما التواصل .. على المستوى الشكلي أو مستوى العلاقة التلامسية بين بطل هذه المسرحية، وبين باقي الشخوص، لكن باقي الشخوص تمارس الفعل المسرحي، أو الفعل الدرامي وإن شئنا هذه الكوميديا السوداء التي تثير نوعاً من الضحك لكنه ضحكا كالبكاء .. ضحك مأساوي .. لم يحدث أي تواصل أو أي لقاء على الإطلاق .. ما بين البطل وبين باقي الشخصيات.

مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري) ...

(ثقافة العبث المسكوت عنه)

إذا كانت الثقافة تقدم للإنسان مجموعة القيم والأعراف التي توجه سلوكه من ناحية، وتقدم له معايير الحكم على الأشياء من ناحية أخرى، فإنها – في الوقت نفسه – تتيح له قدراً من الاختيار؛ ليفضل مسلكاً على آخر، أو عرفاً على آخر، أو تقليداً على آخر، ليكون هذا الاختيار أداة لمساءلة الفرد عن كل تصرفاته، لكن الاتساق الذي يحكم مفردات الثقافة عموماً، يصيبه نوع من الخلل والتمزق الذي يضيق أو يتسع، وقد يتحول هذا التمزق إلى نوع من (التنافر) الحاد الذي يهز الثقافة هزاً عنيفاً، ومن ثم يتحول الاختيار الذي يمتلكه الإنسان لينظم مسلكه الحياتي إلى عملية عشوائية تهدد صاحبها بالضياع، وتهدد واقعها بالفساد والعبث.

"وتزداد هذه العشوائية العبثية مع وقائع الحروب توابعها التدميرية؛ إذ تتحول الثقافة إلى طبيعة (سوقية) تحكمها قوانين البيع والشراء، ومن ثم تتغير قائمة القيم، ويكون في أعلاها البحث عن المال بكل الوسائل المشروعة،

والبحث عن المتعة الحلال والحرام على حد سواء، بل ينكسر الحاجز بين الحلال والحرام"(٢٦).

والحقيقة أن ذلك كله يندرج في سياق إطار عام يعيشه العالم اليوم؛ إذ إن العالم بقدر ما فيه من انتظام تتخلله الفوضى التي لا تحتكم إلى قانون بعينه ينظم مكوناتها، وقد امتدت هذه الفوضى من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي للإنسان، "فبات يعيش حالات نفسية تنتظمها فوضى من نوع خاص، كان لها ناتجها السلوكي الذي يشوبه الاختلاط والعبث، ومن ثم اتجه هذا الإنسان المعذب بتناقضات الداخل والخارج، إلى الخلاص من هيمنة النظام الذي يقيده، وإلى العبث بما يحيط به من منظومة ثقافية ومجتمعية بكل ما فيها من عادات وتقاليد تتسلط على الأفراد وتحد من حريتهم، وهنا لا يكون للعبث هدف إلا مجرد وجوده؛ أي أن العبث يكون هدفاً في ذاته"(٢٧).

لقد كان للعبث حضوره المركزي في تشكيل كثير من السرديات الحديثة في المسرح المصري، فجاءت في جانب كبير منها فوضوية الطابع تدميرية لكل انتظام، وقد كانت هذه التدميرية خطوة ضرورية لتكوين واقع آخر بديل لا يعرف الحدود أو القيود.

وهنا يحل الاستثناء محل القاعدة، ويتحول المجتمع إلى منظومة قابلة للتمزق تتحرك كيفما اتفق دون وجهة محددة، وقد انعكس ذلك على الواقع النفسي للإنسان الذي باتت تستنزفه أحزانه ومخاوفه، فانصرف إلى الصمت تارة، وانطوى داخل صدفته النفسية المعتمة تارة أخرى، يعيش موته التقديري تمهيداً لموته الفعلي.

ولكن ما مدى انعكاس ذلك على النصوص المسرحية لدى مسرح السيد حافظ؟

لقد أصبح العبث صاحب السيادة الإنتاجية للسلوك والإبداع، وتوجيه حركتهما، ومن ثم أصبحت فوضوية بعض النصوص وعبثها، صورة لاختلاط الواقع الحياتي وتخلخل مفاهيمه، واضحة الدلالة لدى السيد حافظ بشكل لا تخطئه العين.

بدرجة جعلت من هذه النصوص تجسيداً لعبثية الواقع، وما نتج عنها من قلق على المصير الذي ينتظر الإنسان في مواجهة هذا الكم الهائل من الحماقة، وعلى كل فهذا الأمر ليس جديداً على الأدب، فتاريخ الأدبية مقترن بالبحث عن المناطق المظلمة في العالم، وكشف ما بها من عبث وفساد، ومن ثم يتحول مثل هذا الأدب إلى عملية تطهير بالمعنى الأرسطي، تساعد المجتمع على التخلص من آلامه وتشاؤمه، وكأن الأدب يقول: لا يفل الحديد إلا الحديد، فمحاربة العبث تكون بمزيد من العبث. وبرزت في العديد من التجليات لأكثر من مرحلة.

"تشكل مسرحية (ظهور واختفاء أبى ذري الغفاري) للكاتب المسرحي الطليعي (السيد حافظ) ذروة اكتمال النهج المسرحي التجريبي الذي نجده موزعاً في كل أعماله .. إنها تقوم في بنائها النسقي ومضمونها المتعدد الجوانب على معطيات عديدة من المسرح السياسي ومسرح اليسار الجديد، مسرح التحريض والدعوة إلى فعل وتحديد موقف من واقع غير معقول وغير إنساني، ويتبدى فيها الموضوع المعتمد على شخصية تراثية تملأ الوجدان الجمعي العربي، غير أنه لا تقدم تاريخ حياة أو سيرة بطل أو معالجة حدث تاريخي بل تنشد آفاق ومناقشة الوضع المعاصر والمصير الإنساني للشعب العربي الواقع عديد من أجزائه تحت سلكة ونبرة القهر والتعسف وحرمان الجماهير من الحرية والعدالة والحياة الإنسانية المطهرة من الاستغلال"[٢٨].

ولو عدنا إلى بعض من إبداعات السيد حافظ المسرحية مثل (الحانة الشاحنة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) و (حكاية مدينة الزعفران) و(٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا) و (حكاية الفلاح عبد المطيع) و

(علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) لوجدنا أنه مسرح يعي جيداً علاقته بالنضال الاجتماعي والتاريخي ويرى- بحق – أن الفن المسرحي مثل سواه من الفنون لم يقفز أبدًا فوق الخبرة التاريخية، فهو دراما الصراع الطبقي، وتاريخ الثورة ينبئنا أن المستغلين والمقهورين عرفوا مصادر استغلالهم وقهرهم قبل أن يتبلور وعيهم بأنهم طبقة اجتماعية تستطيع الإحاطة بهذه المصادر وتولي السلطة لصاحبها، لهذا فإن الفن- والمسرح بوجه خاص- كان في أوقات كثيرة فناً مقاتلاً.

غير أنه مسرح يعتمد على البديهية البسيطة، وهي أن المسرح يجب أن يكون مسرحاً بمعنى أنه يقدم مسرحية لا محاضرة أو قصة أو حشداً من الأفكار أو منشوراً دعائياً.

"ويتشكل النسق البنائي أو المعماري لمسرحية (ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري) من ثلاث بؤر: البؤرة الأولى التفسير، والبؤرة الثانية الإدراك، والبؤرة الثالثة الموقف، وتترابط الثلاثة بؤر ارتباطاً عضوياً ولكنه ليس ارتباطاً تقليدياً كبداية ووسط ونهاية، هو ارتباط جدلي بمعنى النقيض ونقيضه ثم الفكرة المركبة، وبذلك يتبدى السرد المسرحي عن واقع فني هو إعادة وعي للواقع الإنساني يقذف هذا الواقع بمادة جديدة ويسمح للمادة القديمة أن تختفي عن الأنظار، ولكن الذات الباحثة ذات الفنان التي تقع في قبضة حركته الدائبة تكون مع ذلك قادرة على أن تكتشف الاتجاهات التي لم تفهم دلالتها من قبل، وتطور الأشكال الجديدة مرتبط أوثق الارتباط بهذا الاستكشاف النشط الدائب للواقع"[٢٩].

يبدو أن المسرحية تناقش قضية العدل الإنساني، وتغني لصراع الشعب ضد تحكم السلطة، وتقدس نضال الجماهير من أجل انتزاع حقهم في الحياة والعمل والإبداع بتأكد حلم هؤلاء البسطاء في حلم أبي ذر الغفاري.

"قد كنت أحلم بالكلمة – السيف – بالكلمة السوط في يد المظلوم تقلم الظالم، لكن العالم ما بين تسامح عيسى والنوم على التخمة واللذة، على الظالم أن يلقى من يده بعض فتات المائدة الممتلئة بحساء دواجن أو لحم مشوي أو طير أخرس مقصوص الريش، لكن الطير الأخرس ينهض بعد أن ظل طويلاً مذبوحاً حين علق مشبوحاً في الحلق منتظر ضوء الفجر القادم أبيض كان أو أسود كان".(المسرحية ص١٤٣)

أما (المؤدي) يؤكد كيف يتصور الشعب أبا ذر الغفاري فيقول: "يا حليف البسطاء يا عدو للصوص، يا غريبًا في زمان همجي، يا فقيراً في مكان همجي؛ يا أبا ذر: تعال، وأنتظر كالضوء في جوف الجبال وانفجر كالضوء في سقف السماء، إنهم ينتظرونك كلهم ينتظرونك فاخرج الآن إليهم يا فقيراً مثلهم، يا شجاعاً مثلهم يا أبا ذر وحدق في وجه الفقراء". (المسرحية ص٩٧)

وأبو ذر يعلم الناس في الأسواق فيقول: "لا – لا يا أصحابي، الخوف هو الذي أعماكم وأخرسكم، لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل مدعياً أنه من رجال العيون السرية (ويتقدم نحو المسرح).

جئت لفصل الناس عن الناس.

لأنذركم، إنه عصر الموت للروح، هل تدركون أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعاً وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟ (المسرحية ص٩٨)

وتقع أحداث هذه المسرحية في دولة (فردوس الشورى) الفردوس الأخضر سابقاً؛ أي أنها لها موقع جغرافي على خريطة العالم لأنها تقع على حدود الأزمان والأمكان بمعنى أنها دولة (معنوية) تظهر في عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة.

إنها مدينة تنتشر بها الشرطة والمخربون يحصون على الناس حركاتهم وسكناتهم، نجدهم في الأسواق والمقاهي وفي كل التجمعات.

ففي هذا الجو الخانق واللاإنساني تتردد أسطورة ظهور أبى ذر الغفاري، إنها أسطورة خلقها حلم البسطاء والمطحونين والمنبوذين والباحثين دون جدوى عن العدالة والطمأنينة.. ولنتأمل هذا الحوار.

صوت (١) أبو ذر.

صوت (٢) من أين أتيت، من بيتك أم منفاك؟

أبو ذر: لا فرق، منفاي أنين الجائع وانكسار المظلوم وجوع الفقراء.

صوت (١) أنت بيننا ولا ندري.

أبو ذر: وأجوع وأعرى وأصرخ وأنادي: يا فقراء يا مظلومين يا جائعين، اضربوا بسيوف الجوع.

صوت (٤): يا أبا ذر لم نسمع نصحيتك إلا الآن في هذه اللحظة، هل يقبل هذا العذر؟

صوت (٥) لقد أصمنا الجوع وأخرسنا، الفقر يحدق في وجوههم ثم تتغير نبرة صوته.

لا لا يا أصحابي، الخوف هو الذي أصمكم وأخرسكم، لقد رأيته بعيني في بيوتكم في الليل مدعياً أنه من رجال العيون السرية. يتقدم نحو المسرح.

جئت لفصل الناس عن الناس، جئت (يخطو نحو المسرح) لأنذركم، إنه عصر الموت للروح، هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعاً وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟

هذه المقتطفات من مشاهد المسرحية قد اخترناها بصعوبة ربما لتعقد البنية الشكلية في صياغات الزمان والمكان في هذا العمل.

وهكذا وبين الحلم والواقع العيني والمتخيل تقع وقائع وأحداث المسرحية، فأبو ذر الغفاري يقلق منام كل من السلطان وابنه أبى المجون يتبدى لهم في الحلم الواقع يذكرهم بالجوعى والمظلومين.

يقول للسلطان: لا تأكل مال الفقراء، أعتق نفسك من نفسك يعتقك الفقراء ، إني سأنزل إلى المدينة سأنزل إلى الأسواق وأحاور العامة سأشهر سيف الحق في وجهك سيلتف على عنقك حبل النار.

ويأمر السلطان العسكر والمخبرين بالبحث عن أبي ذر وتندس عيون السلطان في كل مكان.

فالعامة بدأت أصواتها بالشكوى والتمرد ترتفع.

قد قدم الخطباء الثلاثة إلى المحاكمة، ورفض القاضي سيف الدولة الفاروق أن ينظر تلك المحاكمة لتلفيق التهمة ولأنه هو أيضاً ينزع إلى العدل ومن أنصار وتلامذة أبى ذر الغفاري وقد لفقت التهم في محاكمة شكلية، وجيء بالشهود وأدلى كل منهم بأن كل خطيب من الثلاثة هو أبو ذر.

- لقد فصلوا القانون على مقاس الحكام.
- باسم القانون .. نغلق أفواهنا.
- ونسكت على الظلم ونرضخ وننحني ونساق إلى السجن.

بعد أن يشكك كل واحد في الآخر يشك في بيته وفي جيرانه، وفي أصحابه وفي رفقائه،

ثم يشك في المدينة يواصل سيطرته على الناس، وفي النهاية بتوالد الشك والخوف.

وما دام الناس يخافون .. فإنهم لن يتكلموا ويتعلموا الاستسلام لكل شيء. الظلم والقهر والفقر والانحناء، ثم يبدأ الشك مرة أخرى دورة كاملة .. تبدأ من الشك وتنتهي بالشك (الناس يتدخلون في الحديث).

- لن نسكت هذه المرة.
- سنتماسك في وجه الشك.
- وعلينا أن نقف أمام حائط السجن.

(تدخل الشرطة وتلقي القبض على الرجل) ويستقر رأي السلطان والحاشية على تدمير سمعة القاضي سيف الدين الفاروق، فيتهمونه بالرشوة والإفك والفسق والخبل بدليل أنه كان يتدخل بشخصية أبي ذر الغفاري، ويتعامل مع السحر ويظهر في ثوب ساحر ويدخل القصر في هيئة (أبي ذر)، ويعلق الكورس: انقسم الناس فريق مع (أبي ذر) وفريق ضد (أبي ذر).

وقال البعض: إن (أبا ذر) حي، والبعض الآخر قال: إنه ميت، لكن ظهور (أبي ذر) واختفاءه ما زال لغزاً، ووسط البلبلة تنتهي المسرحية على نشيد الكورس.

الكورس: لا (أبو ذر) لم يمت، إنه حي بين الناس إنه بينكم ... أيها الناس.

انظروا ها هو (أبو ذر)

فتشوا عنه

إنه بينكم

(أبوذر) بينكم

فتشوا عنه واحموه

إنه بينكم

(أبو ذر) بينكم أيها الناس (ستار بطيء)

"تلك مسرحية شجاعة تناقش قضية حيوية مطروحة على ساحة النضال العربي ... تناقش وبعمق قضية العدل الإنساني وتتخذ من رمز نضال أبى ذر الغفاري الغائر في وجدان الشعب العربي منهجاً لتفجير قضية العدالة وحكم الشعب بالشعب العربي، منهجاً لتفجير قضية في بناء شكلي تجريبي ذاخر بالحيل الجمالية التي تؤكد أن المؤلف مشغول بجعل الكائنات التي تعيش فوق المسرح كائنات من واجبها أن تقدم ما اسميه سحنة من الواقع الذي يسمو على

الواقع الذي تجده عادة لدى الناس الذين تتصل بهم من جراء تجربتنا اليومية"(٣٠).

لذلك إذا انطلقنا من القاعدة التالية: أن الأسلوب ينبغي أن يكون واضحاً سهلاً بعيداً عن الزخارف التي يحيا معها القارئ، إنها ركام من الأكاذيب المنمقة التي تفقد معها الكلمة معناها وتبدو اللفظة لا وزن لها.

ولذا فإن كتابات السيد حافظ تنطلق من تصورات واضحة، فكأنه يدرك تمام الإدراك أن الكتابة تتوجه إلى قلب القارئ قبل أن يقرأها بلسانه هو؛ لذا يختار اللهجة المناسبة البعيدة عن الكلمات المبتذلة، ليدعم الموضوع الأساسي حتى يفهم القارئ البسيط والقارئ المثقف، وحتى لا يعزز غموض الموضوع بغموض في الأسلوب.

إن امتلاك الكاتب لقناعة شخصية في توظيف لغة شاملة الغرض منها التركيز على تفاصيل الأحداث، ومحاولة نقل الواقع في صورة مصغرة متحركة من خلال الشخصيات وأدوارها وتصرفاتها.

إن ما يحتاج إليه العمل الفني هو الدقة المتناهية في بلورة الأحداث ومن ثم تمريرها عبر أسلوب نفاذ، وما يستنتج من الأعمال الفنية للسيد حافظ أن المضمون يساير- إلى حد كبير- جانب الشكل، فالأحداث لا تبقى معلقة في الفراغ، بل تخرج في صورة متفقة وما وضعه الكاتب من تخطيط بقوانينه، حيث تتسرب الفكرة مباشرة وبدون أي ضغط إلى ذهن القارئ فيتلقاها، ويحاول أن يتتبع ما تنطوي عليه من حقائق، بداية من العناوين الغريبة إلى لعبة الالتزام ذاتها.

إذ إن "السيد حافظ كاتب مسرحي ملتزم بموقف تجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربي. وهذا الموقف لا يتمثل فقط في مستوى الالتزام كمعنى وسلوك، إنما يتجاوز ذلك إبداعاته الفنية في مجال المسرح. فهو كاتب بدأ الكتابة مبكراً (في سبعينات القرن العشرين) غزير الإنتاج متنوع الروافد والطرح"(٣١).

فهو من ناحية كاتب يعبر عن الواقع بمرارة وحسرة يبغي الأفضل للإنسان والوطن، ومن ناحية أخرى فهو كاتب يعرف كيف يستلهم التراث بأنواعه، وكيف يوظفه مسقطاً على واقع حضاري معيش، وهو من ناحية ثالثة إلى جانب كونه كاتباً درامياً سياسياً فهو من أوائل التجريبيين، ولعل مسرحيته (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) والتي كتبها في مطلع السبعينيات لدلالة أكيدة على سبقه في مجال التجريب، حتى قبل أن يطرح المصطلح للتداول في أواخر الثمانينيات.

بل إن أعماله متنوعة في شكلها ومضامينها، وإذا كان التنوع في المضمون قد طرحته تلك الأعمال وهي في معظمها تقف مع الإنسان وحلمه بالحرية وتجاوز الاغتراب بشتى أنواعه، من العنوان إلى الشكل إلى العنوان.

والسيد حافظ من الكتاب المهمومين بمفهوم التجريب من ناحية، ومن ناحية أخرى بطرح قضايا كلية تطرح تيمات (العدل والظلم والموت والحرية والنشء والاستلاب)، إنه ينتصر للإنسان ضد عوامل القهر اقتصادية واجتماعية أو سياسية أو حتى كونية، ومن ناحية أخيرة وفي إطاره التجريبي فإنه يملك وعياً بمفهوم وحدة الفنون، (فالكلمة والصورة واللون والضوء والصمت والحركة والموسيقى) إشكاليات يجرب في إطارها أعماله المسرحية.

والسيد حافظ مهموم بالنموذج البشري، رجلاً كان أم امرأة، فتى أو عجوزاً، يطرح من خلاله معاناة النموذج في مواجهة كل عوامل القهر والاستلاب.

العنوان ومفارقات الزمان والمكان:

"ويمكن أن نربط عدم تحديد الزمن والمكان عند السيد حافظ بمجموعة من الظروف العامة طرأت على التاريخ العربي، حولت أوطانه إلى مجرد قرية صغيرة لا نعرف وجودها بالضبط، فهي فضاءات توحي بالغرابة، وهذا يدفعنا

إلى القول بتشابه أعمال السيد حافظ من حيث طريقة عرض الأحداث وزمنها ومكانها عند كتاب العبث من أمثال "صمويل بيكيت" و"يوجين يونيسكو" و"آداموف"، غير أنها لا تفيد فكرة اللامعقول، وإنما هي استجابة للمسرح الجديد والذي لا يوجد فيه زمان أو مكان محدد تدور فيه أحداث المسرحية والأحداث قليلة ما تكون، وتكاد تكون منعدمة أحياناً. والخاتمة لم تعد مثلما في الماضي، حل المشكلة بعينها بل تظل مفتوحة، يفسرها كل متفرج كيفما شاء، من هنا تبرز براعة السيد حافظ التجريبية في اختراق قواعد المعلم الأول؛ إذ قدم لنا الوحدات الثلاث برؤى مغايرة، فوظفها توظيفاً ذكياً، تكاثفت فيها مجموعة من الدلائل والغايات، فلم يعد الزمن تتابعياً أو نمطياً، بل أصبح متداخلاً ومتقاطعاً.

أما المكان فلم يحفل به السيد حافظ كثيراً؛ إذ لم يعد له وجود محدد، كما في مسرحيات "الأشجار تنحني أحياناً" ومسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري"، ففي هذه هذه المسرحيات يبرز التجديد في تحديد المكان، وهي طريقة تجريبية تطابق الإطار العام لهذه النصوص.

وكتنويعة أخرى في تحديد المكان، يعكس لنا السيد حافظ فراغ المكان حالة الإحباط النفسي لشخصياته وهي تصطدم بحجرة العالم الخارجي، على نحو ما نجد في مسرحيات "إجازة بابا" و "العزف في الظهيرة" و "امرأتان". وبذلك تبرز تجريبية السيد حافظ للمكان. وهو يوظف المكان ليس باعتباره وجوداً مادياً فحسب، بل باعتباره معادلاً إنسانياً"(٣٢).

"**الحوار**؛ يعتبر الحوار أهم سند للنص المسرحي، فهو الخيط العام الذي يشد كل الأجزاء، وتكمن قيمته في هذا النسيج لكونه يتيح التعريف بعلاقة الشخصيات فيما بينها من جهة، ويخلق الصراع الدرامي من جهة ثانية، ومن مميزات الحوار في مسرح السيد حافظ تنويعاته الكثيرة، وعدم خضوعه لنمطية خاصة، فهو يجمع بين التركيز حينما يصبح تكميلياً لحديث شخصيات تتقاسم فيه النفوس التصور، وهذا ما نجده يتكرر باستمرار في مجموعة: "الأشجار

تنحني أحياناً"، فالشخصيات يجمعها مصير واحد، يتميز بطابع انهزامي، وقد يستغرق هذا الحوار في أحيان أخرى وقتاً طويلاً ليتحول إلى مناجاة مغلقة بالحيرة والتساؤل، لكنها تتوسل بطابع الوضوح في التصريح بحقائق العصر، وقد تتراوح أحياناً بين الشعر والنثر والرموز الأسطورية المولدة للفضول، وهذا حينما تبرز أمور مستعصية على الفهم، وبطبعها الغموض المفرط، كما هو الحال في مسرحيتي "الأشجار تنحني أحياناً" و "معزوفة للعدل الغائب".

وتحاصرنا حوارات السيد حافظ بالأسئلة الكثيرة التي لا تتوقف، وهذا ما يتكرر كثيراً في كلام "الكورس" أو "المؤدي" في مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري". فكلما تكررت الأسئلة في الحوار، إلا واستفزت القارئ، وخاطبت عقله ومشاعره"(٣٣).

بالإضافة إلى ذلك، فإن الحوار لم يُغيب تناقضات الواقع وقضايا الإنسان بصفة عامة، بل ظلت قضايا الواقع حاضرة باستمرار، وقد اعتمد المؤلف في ذلك على حوار مكثف غاية في الكثافة يطرح معانى ومعانى للمعنى، إنه حوار عبثي وفلسفي ساخر وجودي وكوني، فهو حوار يخفي الكثير من المعاني، ويستتر عديداً من العلاقات، كما أنه حوار متصل بالواقع.

كما ترد هذه الحوارات على شكل مونولوجات تجسد تلك الحيرة الوجودية، فضلاً عن ذلك، المونولوج يكثف درجة الصراع الداخلي والخارجي، وفي كل حالة، فهو خطاب موجه إلى الجمهور، وقد جاءت مسرحية "إجازة بابا" مستفيضة بهذه المونولوجات قصد تكثيف الفراغ في المسرحية، وخدمة موضوعها الرئيسي.

ولا تغفل هذه الحوارات علاقة المتلقي؛ إذ نجدها تتخطى هذه العلاقة الداخلية حتى يتسنى لها مخاطبة الجمهور، وتأكيد كثافة الصراع الدرامي.

الشخصيات؛ تتميز شخصيات السيد حافظ بتعددها وتنوعها وبعدها عن النمطية مما يبعدها عن الإطار التقليدي، ويقربها من الفعل الحركي النابض، وهي سمة تنسجم مع كل أجواء الحياة التي تعيش فيها، ووفق ذلك فهي لا تتصرف تلقائياً، وعندما تخضع تصرفاتها لضغوط الحياة، فهي شخصيات تتحرك على إيقاع الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها، وصراعاتها الداخلية.

ومن سمات التنويع في مسرح السيد حافظ، التكثيف الكبير لعدد من الشخصيات، وهو ما يقترب من طريقة تيشخوف – في أول خروج على المسرح الأرسطي – فقد قدم لنا مسرحاً جديداً اعتمد فيه توزيع التركيز على عدد كبير من الشخصيات، متجنباً الأنماط الشخصية المسرحية السائدة.

"وقد بلغ التوزيع للأدوار في مجموعته "الأشجار تنحني أحياناً" درجة قصوى بهدف خلق توتر في الأحداث، وتوسيع بؤر الصراع. وعلى نهج المسرحيين العبثيين في الغرب، من أمثال "بيكيت" و "آداموف"، تصبح الشخصيات أحياناً غير محددة، بلا هوية، ولا جنس، حيث لا تقدم لنا الشخصيات تقديماً مادياً وتبرز مظهرها الخارجي وملامحها الخلفية المميزة ووضعيتها الاجتماعية وما إلى ذلك، وهذا ما سلكه المؤلف في كثير من أعماله، ففي مجموعته (الأشجار تنحني أحياناً)، تتحدد هذه العينة عبر مجموعة من الجوانب، منها مثلاً جانب تحديد الشخصيات عن طريق الألوان (أخضر – أحمر – أصفر – أسود)، أو ذات قسمات شاحبة (الشايب– العملاق– الشمس – الأسود – الأصفر – القصير ..)، وبهذا تبتعد عن نمط الشخصيات في المسرح التقليدي التي تتميز بعمقها النفسي، وتوقها إلى تحقيق رغباتها الظاهرة أو الباطنة، فالشخصية في المسرحيات الطليعية تبدو– بوجه عام– فاقدة هذا المدى، خالية من تلك الرغبات، تتصرف وفق ضرب من العفوية.

هذا عن التكوين الخارجي للشخصية، أما عن طوابعها الداخلية ومواقفها الاجتماعية والفكرية، فنجد أنها شخصيات: ضائعة في خضم الحياة تبحث عن القيمة التي زيفتها أصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبة في طريق سعيها إلى تلك القيم، والمثل السامية، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعي الإنساني، أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق"[٣٤].

ومما يميز شخصيات مسرحيات السيد حافظ عامة، أن البطل يظل دائماً يصارع دون أن ينال من أعدائه، وحتى حين يحاول أن يجهز بكلامه لا تتردد صيحته إلا في واد، وكأن المؤلف يؤكد بذلك أن عصر البطولة قد انتهى، فلا أهمية للتراجيديا التي تحاول أن تجمع الحقائق عن أخطائنا شعورياً كأبطال.

فعندما أغيب البطولة الفردية المنتصرة، ينشأ امتصاص المتفرج الواعي للآلام التي تعانيها الشخصيات، الأمر الذي يزيد من إدراكه لحقيقة آلامه النسبية، وهكذا يزداد المتفرج وعياً وفهماً وإدراكاً من خلال المعاناة والمقاساة والآلام.

ومن سمات التجريب للبطل التراثي أو التاريخي في مسرح السيد حافظ، أن البطل يتخطى بطولته الفردية، ليلتحم بالجماعة، ويعبر عن همومها وآمالها، فشخصيات "أبو ذر الغفاري" و "الحاكم بأمر الله" كلها رموز ووسائط يستغرقها البحث عن وجود زمكاني في خريطة هذا العصر، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على "ابن بسبوسة" باعتباره لسان حال هذه الأمة أو شاهداً عليها.

علاوة على ذلك، يقدم لنا السيد حافظ شخصياته بطريقة تجريبية بارعة، فشخصياته قادرة على حمل العديد من الأقنعة، وتجسد مفارقة الواقع للحقيقة، وبذلك يرتبط الوهم بالحقيقة والتمثيل باللاتمثيل، وهي خصائص تساهم في تعميق وعي الجمهور بما يجري أمامه.

ولإعطاء دينامية جديدة لمفهوم "الكورس" أو "المؤدي"، يحور السيد حافظ وظيفتهما برؤية مختلفة عن استعمالها عند المسرحيين اليونانيين، حيث كانت الجوقة عندهم مجرد وسيط محايد، تقوم بتفسير أقوال الممثلين، والتعليق على الأحداث الجارية، أمام المشاهد دون أن ترجح كفة طرف على الآخر.

* *

هوامش البحث

(١) (علوش) سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبنانى، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، لبنان، ص ١٥٥.

(٢) (الجزار) محمد فكرى: العنوان وسميوطيقيا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية القاهرة، ١٩٩٨، ص١٩.

(٣) (فضل) صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصرى، القاهرة، دار الكتاب اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٣٧٨.

(٤) (الجزار) محمد فكرى: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، مرجع سابق، ص ١٩.

(٥) (عويس) محمد: العنوان فى الأدب العربى، النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٠.

(٦) (حمداوى) جميل: السميوطيقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٠٢.

(٧) (رحيم) عبدالقادر: العنوان فى النص الإبداعى –أهميته وأنواعه– مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خضيرة بسكرة –الجزائر–، عدد ٣ن٢ ، جانفى وجوان –يناير، يونية– ٢٠٠٨، بدون ترقيم.

(٨) (درمش) باسمه: عتبات النص، مجلة علامات فى النقد، ج٦١، م١٦، مايو ٢٠٠٧، ص٤٠.

(٩) (حمداوى) جميل: سيميائيات العنوان ، مجلة أيقونات، عدد٣، مايو ٢٠١٢، ص٣٦.

(١٠) (حمداوى) جميل: سيميائيات العنوان، عتبة النص الموازي، المرجع نفسه ، ص٣٥.

(١١) (حمداوى) جميل: نفس المرجع، ص٣٥.

(١٢) نفسه، ص٣٦.

(١٣) (إسماعيل) عزوز على: مرجع سابق، ص ٧٧.

(١٤) (حمداوى) جميل: مرجع سابق، ص٣٦.

(١٥) (سلام) أحمد: إقصاء الآخر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٠.

(١٦) ابن حزم: الفصل في الأهواء والملل والنحل، تحقيق الدكتور يوسف البقاعي، دار إحياء التراث، بيروت، ٢٠٠٢.

(١٧) (عبدالحميد) شاكر: الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٣٢٣.

(١٨) (قاسم) محمود: ملامح البطل في مسرح السيد حافظ، من كتاب في مسرح السيد حافظ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٨، ص١٠٧.

(١٩) (برشيد) عبدالكريم: مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس، مجلة أدب ونقد، سبتمبر ١٩٨٥، ص٩٢.

(٢٠) المرجع السابق، ص٩٣.

(٢١) (علام)عمرو عبد العلى: الأنا والآخر الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية فى الفكر الإسرائيلي المعاصر، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط-١، ٢٠٠٥، ص٩.

(٢٢) (سويف) مصطفى: مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٨٤.

(٢٣) (زكريا) حاتم حافظ: الأنا – الاخر فى خطاب مسرح المهمشين فى الولايات المتحدة مابعد ١٩٦٨، المعهد العالى للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، دكتوراه، ٢٠١٥، ص ٢.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٢.

(٢٤) حليفى (شعيب) : هوية العلامات . فى العتبات وبناء التأويل ، القاهرة ، دار رؤية ، ٢٠١٥ ، ص١٠ .

(٢٥) (فوكو) ميشال: المعرفة والسلطة، ترجمة عبد العزيز العيادى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، ط- ١، ١٩٩٢، ص ٤٧.

(٢٦) (العلي) رشا ناصر: ثقافة النسق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠، ص٢٦٧.

(٢٧) (العسكري) أبو هلال: الفروق اللغوية، تحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١، ص٢١٠.

(٢٨) (ابن عوف) عبدالرحمن: قراءة في مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفاري، من كتاب ٩ مسرحيات تجريبية، مطبعة الفتح، القاهرة، ١٩٩٢، ص٣٢١.

(٢٩) المرجع السابق، ص٣٢٣.

(٣٠) المرجع السابق، ص٣٢٧.

(٣١) (العشري) أحمد: مسرح السيد حافظ بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان، دراسة نقدية ضمن كتابات إشاعة حب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٢٤٥.

(٣٢) (الهواري) بنيونس: الأبعاد الفنية والجمالية في مسرح السيد حافظ، مجلة المسرح، عدد سبتمبر، ٢٠١٢/ ص١٠٠.

(٣٣) المرجع السابق، ص١٠٠.

(٣٤) المرجع السابق، ص١٠٥.

* *

مصادر البحث :

١- السيد حافظ : مسرحية (حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان) ، مطابع الثقافة ، الإسكندرية ، ١٩٧٩ .

٢- السيد حافظ : مسرحية (هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك) ، الكويت ، ١٩٨٠ .

٣- السيد حافظ : مسرحية (ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى) ، ١٩٨٠ .

٤- السيد حافظ : مسرحية (الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء) ، مكتبة الوطن العربى، ١٩٨١.

٥- السيد حافظ : مسرحية (حبيبتى أميرة السينماء)، مكتبة الوطن العربى، ١٩٨٢ .

٦- السيد حافظ : مسرحية (حكاية مدينة الزعغران) ، قطاع الأداب، المركز القومى للفنون التشكيلية والأداب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٧- السيد حافظ : مسرحية (٦رجال فى معتقل – ب شمال حيفا)، مركز الوطن العربى، ١٩٨٩ .

٨- السيد حافظ : مسرحية (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى)، القاهرة، ١٩٩١.

* * *