Archive of SID

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١١، العدد ٢، صيف ١٤٣٦ هـ
صفحة ٢٣١ – ٢٥٣

نموذج المثقف المهزوم بين "أفول" أكبر رادي و"يوم من زماننا" لسعد الله ونوس
(دراسة مقارنة)

محمود شكيب أنصاري[١]، أحمد سواري[٢]*

١. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شهيد تشمران، الأهواز
٢. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٥/٤/١٢ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٥/٧/٢٨)

الملخّص

سعى هذا البحث الذي تتبعنا فيه خطى المدرسة الأميركية في الدراسات المقارنة، إلى معالجة موضوع المثقف في مسرحيتي (أفول) و(يوم من زماننا). (أفول) حكاية مهندس خفق في مواجهة الإقطاع وتأسيس المدرسة التي وعد بها القرية فالنهاية كانت انتحار رفيقه وهدم المدرسة وهجرته. (يوم من زماننا) حكاية مدرس حارب الفحشاء التي تفشت حتى تسربت إلى المدرسة، لكنه فوجئ أن زوجه تمارس المنكر أيضا، فآثر الانتحار على البقاء ورافقته في ذلك زوجه. رُسم لكلا البطلين شخوص متقاربة في بعض الجوانب؛ فكلاهما صاحبا شهادة، وكلاهما طيبان صادقان ومخلصان في سعيهما للإصلاح. تقف خلف المثقف شخصية زوج مؤثرة في الحدث الدرامي. أما الهزيمة التي مُنيا بها فكان السبب وراءها التخلف الفكري للمجتمع وسلبية المواطن. إضافة إلى جهل المثقف بواقعه وفقدانه لاستراتيجية مدروسة، والاكتفاء بقواه الذاتية المحدودة وعاطفته، وتجاهل ما للجماعة من دور في حسم القضايا الخطيرة وتقرير المصير. وأخيرا الفكرة الرئيسية لكلا العملين: لا يمكن الولوج إلى معركة الاصلاح بيد فارغة.

الكلمات الرئيسة

المقارنة، المسرح، المثقف، أكبر رادي، سعد الله ونوس.

---

* الكاتب المسؤول
Email: horahmad@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمة

قد وهب لنا الله تعالى الروح الى جانب ملكة العقل كي نتدبر في خلقه ونعتبر، فإذا كان العقل فينا عنصراً أرضياً، فإن الروح لمن الله نفخها فينا لنتسامى بفضلها إلى السماء، وأدلّنا الى مكامن الجمال فاستدلّينا إليها، فطفقنا نحاكي الجميل الأرضي بروح سماوية، ثم مزجنا نحن، بني آدم، الروح بالعقل واكتشفنا دروب العلم والمعرفة وسبرنا أغوار المجاهل والمخاوف وتغلبنا عليها، ثم جئنا نصور الكون بما اكتسبنا من معرفة وما امتلكنا من قوة خيال فخلقنا الشعر والملاحم والقصص والمسرح فناً يمتعنا ويزيل عنا وحشتنا وليكن حاملا لحضارتنا وتراثنا وعلومنا، فتبارت الأمم في خلق الخير وأن أيهم سيُخلَّد بفنه وإبداعه، وإن ذلك لأشرف وأبرّ سجال، ثم كل أمة أدلت بدلوها فكان السجال دولا، فلكل أمة إسهام لا ينكر، وفضل لا يجحد. تعاورت الأمم الفنون في ما بينها فأخذ العرب والمسلمين فن المسرح من الغرب بعد اتصالهم به. فمذ ذاك إلى يومنا ما زالت الثقافة الغربية مصدراً مهما من مصادر مسرحنا الشرقي، وكان الاستلهام من هذا المعين متفاوت بين الكتاب؛ فمنهم من كان مقلدا يحتذي خطى الغربيين ومنهم من قدّم فنا جمع فيه الحسنيين؛ تقنية غربية إلى جانب الهوية الشرقية. ومن بين هؤلاء يمكن الإشارة إلى كل من سعد الله ونوس وأكبر رادي وهما يعدان من أكبر الكتاب الشرقيين نتاجا وألصقهم بثقافة الشرق، وأوسعهم تأثيراً في الساحة المسرحية. ولكن مع كل ذلك نجد القارئ العربي والإيراني على حد سواء يجهلان التجارب المسرحية التي قدمها أدب بعضهما. وإن دل هذا على شيء فيدل على قطيعة أدبية وثقافية بين الشعوب المسلمة. فإن المسرح هو أكثر الفنون الادبية انتشارا في العالم وأكثرها التزاماً في تمثل واقعنا المعاصر، وهو منتج تمتزج وتشتبك فيه مجموعة من الفنون البصرية والسمعية، وهذه الميزة قد أغنته وساهمت بشكل كبير في انتشاره. وإن تجاهلنا له يعني إهمال أبرز جانب من جوانب حياتنا الادبية والثقافية. وعملنا الضئيل هذا ليس سوى خطوة نحو سد جزء من هذه الثغرة، ودعوة للباحثين إلى الخوض في هذا الحقل والسير في تقديم دراسات تطبيقية في مقارنة المسرح العربي بمستجدات المسرح الإيراني.

وأما بالنسبة لخلفية البحث فلم نظفر خلال بحثنا في المكتبة العربية بعمل يتناول مسرح رادي قط، غير أن ثمة مقالة للدكتور ناصر قاسمي نشرت في مجلة جامعة تشرين للبحوث

www.SID.ir

Archive of SID

والدراسات العلمية في عددها الأول، عنوانها "المسرح في إيران"، حيث قدم الباحث فيها سردا موجزا لتاريخ تطور المسرح الإيراني وتطرق فيها إلى مسرح رادي ضمن مقطعين صغيرين فقط. لكن يُعد كتاب "موسوعة أكبر رادي/ شناختنامه أكبر رادي" ألمع عمل تناول أدب رادي باللغة الفارسية. وهو مجموعة من مقالات لعدد من الباحثين جمعها السيد فرامرز طالبي ونُشر من قبل مؤسسة قطرة للنشر في عام ١٣٨٣ شمسي. أما سعد الله ونوس فقُدمت الكثير من الأبحاث حول أدبه وفكره ورؤاه النقدية، باللغة العربية وغيرها من اللغات كما تُرجمت بعض أعماله إلى لغات أجنبية. أما القارئ الإيراني فكان قد تعرَّف على مسرح سعد الله ونوس من خلال ترجمة السيد قاسم غريفي لثلاث مسرحيات له، وهي مأساة بائع الدبس الفقير، وجنازة على الرصيف، والجراد التي جمعت في كتاب واحد نشر من قبل مؤسسة نشر أفراز في عام ١٣٩٠ شمسي تحت عنوان "مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيتان أخريان" أما موضوع المثقف فكان وما زال موضوعاً خصباً تناوله عدد كبير من الباحثين، الأهم من بينهم يمكن الإشارة إلى إدوارد سعيد في كتابه "المثقف والسلطة" ترجمة د. محمد عناني. أما الجديد في هذا البحث هي المقارنة التي أجريناها بين كاتبين لم يسبق لأحد من الباحثين أن يتناول أدبهما وفق المنهج المقارن، سعيا منا إلى مقاربة نصين من أعمالهما بغية الكشف عن الجوانب الجمالية والدلالية لهذين العملين والإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما هي أبرز الخصائص المشتركة للمسرحيتين؟
٢. ما هي الملامح المشتركة لكلا المثقفين؟
٣. إلى أي مدي وفق الكاتبان في توظيف الشكل لصالح الفكرة المسرحية والمضمون؟

فرضيات البحث:

١. تشابهت المسرحيتان في بعض الجوانب المضمونية والشكلية.
٢. تشابه البطلان في كلا المسرحيتين بشكل كبير على مستوى التشخيص والفعل.
٣. اختلف العملان في المكان والزمان ولكن تشابه في الفكرة والرؤى والتشخيص والحبكة و...

منهج البحث:

عند دراستنا لسيرة كل من الكاتبين لم نلحظ صلة تاريخية تجمعهما، وغياب الدليل الحي ينفي وجود علاقة التأثير والتأثر، لذا اتبعنا في بحثنا المنهج الأميركي، وحاولنا الكشف عن

www.SID.ir

Archive of SID

جوانب اللقاء والاختلاف من دون إغراق في شرح الظروف التاريخية والسيرة الذاتية للمبدع سوى إشارة موجزة. ولو لا جهل القارئ العربي برادي والقارئ الإيراني بونوس لاستغنينا عن هذا الشرح. كما سعينا بما نملك من آليات نقدية محدودة إلى إضاءة بعض الجوانب الجمالية في النصين، والكشف عن الرسائل التي أراد الكاتبان إلقاءها. وتجنبنا قدر الإمكان إطلاق أحكام تفضيلية، وفرض رؤي سابقة على النصين، كي نوفق على تحقيق الموضوعية والحياد العلمي.

هدف البحث وأهميته:

جاء اختيارنا لهذين الكاتبين لسبب مهم؛ وهو التشابه الذي قد لوحظ من خلال قراءتنا لبعض أعمالهما، وخاصة اهتمام كل منهما بقضايا المجتمع وموضوع المثقف على وجه التحديد. ناقشَت أعمالهما الأنماط المتعددة لشخصية المثقف وسلطت الضوء على أهم قضاياه الاجتماعية والسياسية. أما اختيارنا للمنهج المقارن فكان لإيماننا بفاعلية هذا المنهج وقدرته على استكناه حقائق ترتبط بالنص وصاحبه قد تعجز المدارس النقدية الأخرى عن التوصل إليها. وأيضا ما لهذا المنهج من دور فعال في مد جسور المودة والتآلف بين الأمم والشعوب، ولا سيما شعبين كان تكاتفهم في بناء الحضارة الإسلامية تجليا عظيما لحوار الحضارات، والتعايش السلمي والمثاقفة.

نظام البحث والملاحظات:

نظراً لعدم وجود ترجمة لأعمال رادي إلى العربية وشُح في البحوث التي تناولت أدبه في العربية عوّلنا في دراستنا على البحوث التي كتبت باللغة الفارسية. وألزمنا هذا الامر القيام بدور المترجم، والباحث المقارن والناقد معا. أما البحث فتم توزيعه على مدخل يتضمن تعريفا للأدب المقارن ومراحل تطوره وبيان أهميته وإشارة إلى العوامل الغير نصية التي حكمت على النصين بالتشابه. وشرحا لمفهوم المثقف ودلالاته. ثم تطرقنا إلى سيرة اكبر رادي وأهم خصائص أدبه وتلخيصا لمسرحية (أفول)، وتحليلها، ثم نبذة عن حياة ونوس ومسيرته الفنية وتلخيصا لـ(يوم من زماننا) وتحليلها، ثم عرجنا على بيان أوجه الشبه من خلال تحليلنا للعناصر الرئيسية للمسرحيتين، وإسهابا في شرح شخصية المثقف وبيان الملامح الخاصة به في كل من العملين. ثم الخاتمة التي تضمنت خلاصة لأهم النتائج.

www.SID.ir

Archive of SID

الأدب المقارن

حقل معرفي حديث النشأة، ظهر في فرنسا منذ عام ١٨٢٧ «وراج في محاضرات فيلمان وبرونتيير، واطلق على منابر وكتب، وجدت نفسها مدفوعة ـ في ممارستها لدرس تاريخ الأدب الوطني ـ الى الخوض في مقارنات فرعية مكملة للآداب الخاصة دون أن تدري أنها بصدد الانفتاح على درس جديد» (علوش، ١٩٨٧: ١١).

وهو ليس سوى ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي *Littérature Comparée*، والدراسة المقارنة لا يمكن لها أن تتم «بمعزل عن أصول هذه الدلالات في الثقافة الغربية الحديثة التي طوّرت هذا الحقل المعرفي النوعي استجابة لطبيعة آدابها، وأصولها، والصلات المتبادلة فيما بينها» (اصطيف، ١٩٨٧: ١٨٨).

تطور هذا الحقل عبر المدارس المقارنية التي تناولته وفق مرجعيات فلسفية ونقدية، فانطلق من فرنسا، ثم توقف في الاتحاد السوفييتي فطبع بالفكر والفلسفة الشيوعية، ثم حط برحاله في الولايات المتحدة فاحتُفي به هناك احتفاء كبيرا فقرنه زعيم المدرسة الاميركية رينيه ويلك بالنقد الأدبي، ثم إلى المانيا و... ففي فترة وجيزة تناولته أهم المحافل الفكرية بالبحث والدراسة لم يسبق لأي من علوم الأدب هذا الانتشار.تكاد تتفق المدارس حول أن الأدب المقارن يعني بـ: «دراسة الصلة بين أدبين قوميين أو أكثر، أو هو الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، وأيضاً، الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتذوقها» (باجو، ١٩٩٥: ٣٠).

نكاد لا نبصر في تاريخ الحضارات التقاء أكثر غنى وشمولاً من التقاء العرب والإيرانيين، حيث اتسع هذا اللقاء وتشعب ليشمل جميع جوانب الحياة؛ الدينية منها والفكرية والثقافية و... ظل هذا التواصل قائما حتى عصرنا، وبرز في أحد تجلياته بسفر عدد من أعلام الأدب والنقد إلى البلاد العربية بغية التعلم، من أبرزهم: سيد محمد علي جمال زادة، والدكتور شفيعي كدكني، والدكتور غلامحسين يوسفي و... فاطلعوا على أدب العرب وفكرهم وترجموا لكبار كتابهم وشعرائهم وتأثروا بهم، كما قدم بعض النخب العربية إلى إيران واطلعوا على أهم ما انتجه الأدب الإيراني وخاصة أن لشغف العرب بأدب عمر خيام وسعدي وحافظ قصة طويلة.

www.SID.ir

Archive of SID

لكن تأثر الإيرانيون والعرب بالآداب الوسيطة كالأدب الإنجليزي، والفرنسي، والروسي على حد سواء، وأشعت روائع شكسبير وموليير، وابسن، وغوركي، وغوغول، وتشيخوف، والمدارس الأدبية كالكلاسية والرومنسية والواقعية والرمزية والبرناسية والعبثية و... على الأدبين وطبعتهما بخصائص مشتركة فتشابهت نتيجة هذا التأثر المشترك أساليبهم،و طرقهم في التعبير. كما أن الظروف المتشابهة سياسياً واجتماعياً والثقافة والتاريخ المشترك للأمتين يُعد عامل رئيس في التقارب بين الأدبين. إضافة إلى التشابه البيئي والمناخي للبلدين.

مفهوم المثقف

ألف) الدلالة المعجمية

وضع لفظ المثقف في معنيين: أولا: ما يدل على الأشياء الجامدة، كالسيف والرمح. فـ(ثقف) الرمح بمعنى قوّم اعوجاجه، والثّقافة مهنة للعمل بالسيف والثِّقاف: آلة يقوّم بها القوّاس أو الرّماح الشيء المعوج. (ابن منظور) وثانياً: المهارة في القتال، فالرجل يوصف بالثِّقف إذا كان جيّد الحذر في المعركة، وسريع الطعن. (مجمع الأمثال)

ب) الدلالة الاصطلاحية

لكن "المثقف" في معناه المتعارف عليه اليوم فلا وجود له في كتب المعاجم، والتاريخ ولا غيرها، ولم يأت هذا اللفظ في القرآن الكريم سوى مرَّة واحدة بمعنى (وجد) في قوله تعالى: ﴿**وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ وَالْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ وَلا تُقَاتِلُوهُمْ عِنْدَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِنْ قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ**﴾ (البقرة/١٩١).

يرى بعض الباحثين أن المثقف هو الإنسان الذي تلقى تعليماً منظمّاً في مدرسة أو معهد أو جامعة، وحاز على شهادة علمية والمثقفون «فئة من المتخصصين في تخصصات عملية أو علوم إنسانية وتتسع هذه الفئة لتشمل المحامين والأطباء والصحفيين والأكاديميين ومعلمي المدارس والاقتصاديين والفنيين، والمهندسين» (سمارة، ١٩٩١: ١٤١).

بينما يرى كثير من أصحاب الرأي أن مفهوم المثقف «لا يقتصر على المثقف المختص بشؤون الثقافة، أو الحائز على شهادة علمية من مدرسة أو أكاديمية، بل ثمة نمط آخر تتشكل ثقافته من خبرة الحياة اليومية، ويسمّى المثقف بالخبرة. والذي يتميز بارتباطه بالواقع المحلي لمجتمعه، والالتزام بقضاياه» (حجازي، ١٩٨٨: ٢٣).

www.SID.ir

Archive of SID

يُعرف عن كل من الكاتبين (أكبر رادي وسعد الله ونوس) اهتمامهما البالغ بموضوع المثقف، فإن رادي «أكثر من أي كاتب مسرحي آخر اتجه إلى شخصية المثقف» (مالمير، ١٣٩٠: ٢٢٢)، ويرى أن المثقف هو إنسان «أكثر وعياً من الآخرين، يحلل الأمور فيرى بواطنها بينما يرى أكثر الناس ظواهرها، يستخدم (لأن) و(لماذا)، يبحث عن العلة والمعلول، يمحِّص عن الجذور وفي الوقت ذاته لديه نموذج أو مدينة فاضلة أو مثال أعلى للمدينة التي يحاول تكوينها انطلاقا من مجموعة أفكاره لكي يقود المجتمع نحوها» (مظفري، ١٣٨٨: ٢٣٥)، فكل من شخصية معراج ـ في أفول ـ، وشايگان ـ في منجي در صبح نمناك ـ، ومجلسي ـ في شب روي سنگفرش خيس ـ، وشكوهي ـ في السيد الكاتب ـ، وجمشيد ـ في ابتسامة السيد غيل ـ وناصر ـ في اقرأ في الضباب ـ، ودماغ في (هاملت مع سلطة الفصل) ليسوا إلا صوراً غير مكتملة للمثقف الذي عرّفه لنا.

وكذلك سعد الله ونوس فقد شُغف بموضوع المثقف وناقش أهم قضاياه كعلاقته بالسلطة والمجتمع والشعب والدين والمرأة والفن و...فقد كان سلبيا كابن خلدون في (منمنمات تاريخية) أو متخاذلا وضعيفا وعاجزا عن حسم قراراته مثل عدنان في (الأيام المخمورة) أو منكسرا مثل فاروق في (يوم من زماننا). أو إيجابياً كأبطال (الاغتصاب)، وبذلك حاول أن يعكس هموم المثقف العربي وصراعه مع عدو يتمثل بالسلطة الظالمة أو بالجديد الوافد أو الصهيونية الغاشمة.

اكبر رادي (سيرته ومسيرته الفنية)

ولد عام ١٩٣٩ (١٣١٨ش) في مدينة رشت. انتقل مع أسرته عام ١٩٥٠ (١٣٢٩ش) إلى طهران وظل يتابع دراسته في مدارس العاصمة. أول تجربة أدبية له قصة عنوانها (المطر) حاز من خلالها على الجائزة الأولى في مسابقة كتابة القصة، ثم كتب (المفقود) وهي أول مسرحية له، تم قبوله في جامعة طهران ونال الإجازة منها في علم الاجتماع، ثم التحق بوزارة التربية مدرسا عام ١٩٦٢ (١٣٤١ش)، وفي العام ذاته نُشرت له أو النافذة الزرقاء (روزنه آبي)، تلاها عام ١٩٦٤ (١٣٤٣ش) بمسرحية (أفول). أهم حدث في حياته الأدبية ـ حسب رأيه ـ اتصاله عن طريق الشاعر أحمد شاملو بشاهين سركيسيان الذي قام عام ١٩٦٠ (١٣٣٩ش) بعرض مسرحيته (النافذة الزرقاء)، وثاني حدث مهم ارتباطه بجلال آل أحمد، وكلاهما علمان بارزان في تاريخ الأدب الإيراني الحديث.

عُرف في الوسط المسرحي بـ"آنطوان تشيخوف إيران" ذلك لتأثره بالكاتب الروسي تشيخوف والشاهد على ذلك قوله: «في بعض مسرحياتي قد يُلمح ظلٌ للمسات فنية، يحتمل أن

www.SID.ir

Archive of SID

يكون جذرا روسيا، لاشك أنه ظل ليد تشيخوف. الاهتمام بالقضايا العامة واليومية والتركيز على الواقع الصامت سمة مشتركة للكاتبين (رادي وتشيخوف)» (سبانلو، ١٩٩٥: ٢٣١).

توفي في الخامس من دي (١٣٨٦ش) ٢٠٠٧ عن عمر ناهز الثماني والستين وترك لنا نتاجاً ضخماً من المسرحيات التي أصبحت فيما بعد مصدر الهام لكثير من المسرحيين الشباب، أهم أعماله المسرحية: الموت في الخريف، أفول، إيقاع المدينة المطرة، الألحان الشوكولاتية، هاملت وسَلَطة الفصل، ليلا على الطريق المبتل، ابتسامة السيد غيل الوقورة، من خلف الزجاج، الصيادون، اقرأ في الضباب، السلّم و....

كان في منهجه واقعياً انتقادياً، وناقش انطلاقاً من هذا التوجه أهم القضايا الراهنة للمجتمع برؤية لماحة وعميقة، فكانت أعماله صورة للمجتمع بعلاقاته وتناقضاته ومظاهر الصراع فيه، لذا اتسم مسرحه بالطابع المحلي إلى حد كبير (سبانلو، ١٩٩٥: ٢٣١). تجلت واقعيته من خلال اعتنائه البالغ بالحوار المتسق مع طبيعة الشخصية، ثقافتها، وموقعها الاجتماعي وانتمائها الطبقيو.. تميز ـ أيضاً ـ بلغته الشعرية وحسن استخدامه لأساليب البلاغة وذوقه في اختيار اللفظ المناسب والموحي في السرد والحوار وقد يعود ذلك إلى تدريسه لمادة الأدب في المدارس الثانوية ـ حسب قول سيد حسين بهادريان ـ واتصاله بالتراث الأدبي ومجالسته لكبار الأدباء. تتضافر في مسرحياته فنون القول وأجناس الأدب ليقدم نصا تتعدد فيه الدلالات والأبعاد الجمالية (طالبي، ١٣٨٢: ١٥٢).

مسرحية افول

أفول حكاية مهندس (جهانكير معراج) قدم إلى قرية (نارستان) ولا يحمل في جعبته سوى شهادته، تزوّج من ابنة (عماد فشخامي) أحد اقطاعيي القرية، وقام بإحداث بئر ارتوازي لري الأرض، وألقى كلمة في نقابة مزارعي التبغ، فاكتسب بذلك موقعا بين أهل القرية، ثم بدأ بإنشاء مدرسة في ملك حميه يسانده في ذلك متنورو القرية وهم مدير المدرسة (ميلاني) والمدرس (آريا)، والشاب المتعلم (فرخ) ابن أخ كسمائي (كبير الإقطاعيين) وخطيب ابنته. أثار تحرك معراج وتمرد فرخ حفيظة (كسمائي) الذي كان قد أسس حلقة دينية وجمع من حوله الناس وتربع بذلك على عرش السلطة الاقتصادية والدينية. تحرك كسمائي وحلفاؤه ضد الحركة التي تبناها (معراج). وفي النهاية تمكن فشخامي من الإيقاع بـ(ميلاني) بعد ما اكتشف حبه العفيف لابنته (فرنجيس)، وقام بابتزازه واشترط عليه

www.SID.ir

Archive of SID

كتابة سند بيع أملاكه (أملاك فشخامي)، التي هي المعول الاقتصادي الوحيد لمعراج، على كسمائي، فتحقق له مطلبه وتم بذلك تقويض المشروع وأصبح كسمائي المالك الوحيد في القرية، وصارت المدرسة ملكاً خاصاً به. أتي وشهر أمام الجميع سند البيع بوجه معراج كوثيقة لغدر (ميلاني) وإعلانا عن حسم المعركة والقضاء على مشروع التغيير. سرعان ما ينتحر ميلاني في غرفته، ويقوم الناس بهدم المدرسة. أما (فرخ) فيوجه اللوم إلى معراج ويعتبره السبب في هذه الهزيمة ثم دار بينهما شجار ذو دلالات فكرية يُستشف من خلاله الديالكتيك الحاكم على المجتمع الإيراني في تلك المرحلة، وأكد لمعراج أنه سوف يواصل المعركة. غادر فشخامي القرية، وكذلك شبان (الطبيب)، وبقى معراج وحيدا مع زوجه التي فضلت العيش معه، وهو الآخر يقر بفشله ويختار الهروب والهجرة حاملا معه تابوت الفشل.

«مرسده: الهزيمة تمنح الرجل جلالا

جهانكير: أنا، أنا لم أهزم، بل أنا فُنّيت...

مرسده: حبيبي أرجوك تجلّد!

جهانكير: أنا وحيد هنا... وهذا التابوت على كتفي» (رادي، ١٣٥٥: ١٦٦)

تحليل المسرحية:

حاول الكاتب أن يعكس واقع المجتمع الإيراني وحال المثقف الذي يفتقر إلى وسائل المواجهة التي يعتمد عليها لصد السلطة الظالمة والقابضة على مصادر الثروة، كما صور الواقع الطبقي في المجتمع والصراع بين الطبقة البرجوازية الصاعدة الطامحة لتسلم زمام القدرة وطبقة الإقطاع المتحالفة مع السلطة السياسية والدينية للحفاظ على هذا التكوين وإفشال أي محاولة للتغيير. لتكون (أفول) رواية مأساة لا يتكافئا قطباها بأي وجه، فالقطب الرجعي متجذر ومهيمن على نفوس الناس وعقولهم. لكن قطبها التقدمي وحدة مجردة، محدودة، من دون دعم، وجل اعتمادها على الفكر فقط. صوّر رادي غربة الإنسان الفرد في بيئة يسيطر عليها الجهل والتخلف. والناس فيها إما أصحاب قدرة متغطرسون أو أتباع جهلة طائعون والإنسان الطليعي بينهما ضحية الظلم والتخلف والجهل. فالتحليل الذي قدمه رادي من خلال المسرحية، «إن لم يكن جامعاً، ففيه من العمق والدقة بحيث يستدرج الجمهور إلى أعماق فساد المجتمع وزيفه، ليتيح له رؤية الأمور من قرب، ويتمكن أخيرا من إقامة محاكمة في جو صحيح وهادئ» (كوشان، ١٣٨٧: ٤١٠).

www.SID.ir

Archive of SID

سارت أحداث المسرحية في تسلسل خطي دون خروج عن السياق الأفقي للزمن، ودارت في قالب كلاسيكي لا يتناسب، حسب رأي الأستاذ طالبي، والمضمون الثوري للمسرحية وهذا يولد نوعا من عدم الاتساق بين الشكل والمضمون (طالبي، ١٣٨٢: ٢٥١).

الشخصيات الرئيسية في المسرحية هو معراج وزوجه والنخبة من أصحابهما، في طرف وعماد فشخامي وكسمائي في الطرف الآخر. تظهر واقعية الشخصيات من خلال الأسماء التي تشير إلى البيئة الاجتماعية كـ (گدا، كوكب، ميرآقا، فرخ، مرسده..)، ولغة الحوار الذي جاء مناسباً لنمط الشخصية، معبراً عن مستواها الفكري، وانتمائها الطبقي، والصفات التي يضفيها الكاتب من خلال الوصف والسرد.

سعد الله ونوس (سيرته ومسيرته الفنية)

ولد عام ١٩٤١ في قرية حصين البحر في طرطوس السورية، درس الابتدائية في القرية ذاتها، وتابع في ثانوية طرطوس، وبدأ يقرأ في فترة مبكرة ما تيسر له من كتب وروايات.

سافر عام ١٩٥٩ الى القاهرة في منحة دراسية للحصول على إجازة في الصحافة من جامعة القاهرة. وعمل بعد عودته موظفا في وزارة الثقافة، وكتب مسرحية "ميدوزا تحدق في الحياة"، ودراسة نقدية عن رواية "السأم لموراڤيا"، وقصصاً، ومقالات نقدية، ومسرحية "جثة على الرصيف" تلاها في عام ١٩٦٤ بـ"فصد الدم"، ومأساة "بائعة الدبس الفقير" نشرت فيما بعد ضمن مجموعة "حكايا جوقة التماثيل" إضافة إلى مقالات ومراجعات نقدية أخرى.

سافر عام ١٩٦٦ إلى باريس في إجازة دراسية، كتب أثناءها بضع قصص قصيرة، وعدداً من الكتابات النقدية عن حياة أوروبا الثقافية لكن لما حدثت النكسة عام ١٩٦٧ عاد إلى سورية وكتب (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وهي «المسرحية التي فجرت قضية وقدمت للمسرح العربي المعاصر شكلا جديدا عليه، هو شكل المسرحية المرتجلة» (الراعي، ١٩٧٨: ١٧٦)، ثم مسرحية قصيرة عنوانها "عندما يلعب الرجال"، ثم "الفيل يا ملك الزمان".

اعتصم في أعقاب الغزو الإسرائيلي للبنان وحصار بيروت عام ١٩٨٢ عن الكتابة زهاء عقد من الزمن، ثم عاد بمسرحية «الاغتصاب» (١٩٩٠) وتلاها بـ«منمنمات تاريخية» (١٩٩٤)، «طقوس الإشارات والتحولات» (١٩٤٤)، «أحلام شقية» (١٩٩٥)، «يوم من زماننا» (١٩٩٥)، وأخيراً «ملحمة السراب» (١٩٩٦) و«بلاد أضيق من الحب» (١٩٩٦).

www.SID.ir

Archive of SID

أصيب عام ١٩٩٢ بسرطان البلعوم، وتبين الأطباء أنه سيفارق الحياة خلال ستة أشهر، لكنه كافح المرض بإصراره على الكتابة والإبداع. دخل في صراع مع المرض استمر خمس سنوات.

كُرّم في عدة محافل أهمها مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الأولى ومهرجان قرطاج، وحصل على جائزة سلطان العويس الثقافية عن حقل المسرح في دورتها الأولى، واختير من قبل المنظمة العالمية للمسرح لإلقاء كلمة يوم المسرح العالمي في ٢٧ آذار ١٩٩٦، فكان أول عربي كتب رسالة المسرح العالمي باسم كل مسرحيي العالم.

مسرحية يوم من زماننا

تنطلق أحداثها من مدرسة للفتيات يشغل فيها فاروق مدرسا للرياضيات، سمع الطالبات يوما يترامين بكلام بذيء يُكشف عن ارتياد بعضهن بيت الست فدوى (صاحبة دار للدعارة)، ولم يتسترن على فعلهن بل يتباهين بذلك. يجن جنونه ويتجه إلى مدير المدرسة، لكنه يجد المدير مشغولاً بقضية أكثر خطورة وهي قيام طالبات مجهولات بكتابة عبارات سياسية تمس الرمز الأكبر للدولة على جدران المراحيض، وقضية الكشف عن وجود كتاب للكواكبي في المدرسة تتناقله الطالبات.

يلجأ إلى الجامع ليلتقي بإمامه،فيناقش معه مسألة العهر المتفشي، لكن يجده لا يختلف كثيرا عن مدير المدرسة بل يزيد على ذلك بتوبيخه قائلاً: «إن الست فدوى التي تتهمها بالدعارة تصرف على الجوامع وتنفق الكثير من المال لبناء المسجد» (ونوس، ١٩٩٦، ج٢: ٢١٠).

يتابع فاروق رحلته إلى مكتب مدير المنطقة. استقبله مدير المنطقة وبدأ يتحدث معه بحديث ذي دلالات سياسية رسمية، ويخبره بأمر خطير وهو: أن ابنته تلتقي باستمرار في بيت فدوى بنجات (زوجة فاروق)!! وأن الست فدوى تحبها كثيراً.

يغضب فاروق غضبا شديداو يتجه إلى فدوى. يدخل عليها كالمذهول وهي تحاط بمظاهر الإغراء والجسد. يسألها عن صحة ما قاله المدير، لكنها تقص عليه قصة زواجها وكيف أنها أُجبرت على الزواج من رجل نذل لم تحبه، رجل لما وجدها مغشوشة ابتز أباها وأخذ نصف أمواله وتركها في وحل من الفساد. ثم تؤكد له أن زوجته، نعم ؛ تدخل بيتها قائلة: «إنها تأتي لأنها تريد أن تكون أمك وحبيبتك وزوجتك... إنها تأتي لأنها تعتبر زوجها آنية خزفية ثمينة ستتحطم إذا خرجت إلى الدنيا الحقيقية» (ونوس: ١٩٩٦، ج٢: ٢٢٥).

تدخل نجات على فاروق في بيتهما وهو ممسك بسكين. تطلب منه أن يغرس السكين

www.SID.ir

Archive of SID

بأحشائها ويغسل عاره بدمها، ثم تهم بقتل نفسها لكنه يحول دون ذلك، بدأت بالحديث عن حبها له وكيف بدأت عملها مع فدوى لأنها تريد أن توفر لزوجها شيئاً من الرخاء وتخفف عليه أعباء الحياة، فإن لوثت جسدها فظلت روحها وعاطفتها نقية.

قرر فاروق أن يغادر الحياة، واختارت نجات أن ترافقه، فأغلق االباب والشباك وفتحا جرة الغاز، امتدا على الأرض وتعانقا، وانتظرا لحظة يفارقا فيها حياة ليست لهما وليسا لها.

تحليل المسرحية:

تناول ونوس من خلال هذا العمل الوضع الاجتماعي لكنه كان مختلفا في أسلوبه عن مراحله السابقة، لم يتقنَّع بالتاريخ وتخلى عن منهجه البريختي وتقنية كسر الجدار الرابع، وكان التصاعد الدرامي من أبرز ملامح هذه المسرحية وكان أشبه بالكلاسيكيين؛ لأن الواقع المر للمجتمع العربي لم يعد يحتاج إلى الرمز ولا يمكن إحالة الراهن إلى الماضي لأن المكاشفة في تصوير الواقع أجدى بفضح زيف المجتمع العولمي وفساده وانهيار القيم فيه وانقلاب المعايير والمثل فراح ليسمي الأشياء بمسمياتها، ويضع إصبعه على جرح ينزف.

لا يريد الكاتب إدانة أشخاص محددين بقدر ما يريد إدانة الآلية التي تحكم المجتمع، هذه الآلية القائمة على أن الكبير لن يعيش إلا إذا أكل الصغير، وأن الصغير لا يعيش إلا إذا طأطأ رأسه وقبِل أن يكون لقمة سائغة في فم الكبير، ولا ينسى الكاتب أن يحمّل الوضع الاقتصادي المسؤولية الأولى عن حالة التفسخ الاجتماعي التي قد يصل إليها مجتمع من المجتمعات وذلك عندما يضع التسويغات المنطقية التي دفعت الزوجة لأن تعمل في بيت للدعارة (جوان، ٢٠٠٦: ٩١).

لا شك أن قارئ المسرحية سيلاحظ تأثر الكاتب ونوس بمسرحية "أوديب ملكاً" من خلال ذاك التقاطع ما بين البنية الدرامية في المسرحيتين، وهذا التقاطع يتجاوز البنية ليصل إلى التفاصيل عندما يسعى بطلا المسرحيتين إلى الكشف عن حقيقة الدنس في "أوديب ملكاً" والخطيئة في "يوم من زماننا" فإن الدنس والخطيئة سببهما غير المباشر بطلا المسرحيتين، أوديب الذي كان السبب بتفشي الطاعون في المدينة لأنه تزوج ـ دون أن يدري ـ من أمه، والأستاذ فاروق الذي دفع ـ دون قصد وبسبب عجزه عن تأمين حياة اقتصادية كريمة ولائقة ـ زوجه لممارسة المنكر (جوان، ٢٠٠٦: ٩١).

www.SID.ir

Archive of SID

جوانب اللقاء بين أفول رادي ويوم من زماننا

الفكرة المسرحية:

كلتا المسرحيتين دارت حول فكرة؛ هي أن المواجهة تتطلب عدة وأنَّ على المثقف أن يهيئ لمعركته الوسائل ويتسلح بالفكر والمعرفة. ويعلم أن الحماسة والعاطفة بمفردها لا تؤدي إلى الظفر؛ لأن البنية الاجتماعية لكل مجتمع تحبك بشكل معقد، وتشتبك فيه العلاقات وفق مرجعيات تاريخية وثقافية وسياسية وبيئية. وفهم هذه البنية المعقدة يتطلب وعيا بكل هذه الجوانب وقدرة على فهم الظواهر الاجتماعية وجذورها وما يقف خلفها من عوامل وهذا ما لا يتأتى بسهولة. فلا يعوِّل معراج مثلاً «إلا على الفكر، وعلى الفكر فقط، فجاءت الهزيمة من هنا، والمصيبة من هنا. لأن مهندس معراج يبدأ من نفسه، فلا ينظر إلى تجارب التاريخ، لذلك لم يتمكن من أن يُوفِّق فعله بحركة التاريخ» (دولت آبادي، ١٣٨٧: ٣١٥).

أدانت كلا المسرحيتين الآلية التي تحكم المجتمع من خلال كشفها عن طبيعة السلطة القائمة ومن خلال تحليلها لشبكة العلاقات التي تربط مكونات المجتمع، كما أشارتا إلى تحالف مراكز القوة والنفوذ في المجتمع ضد البراءة والخير والمستقبل والتطلع في ظل غياب للفكر الطليعي الفاعل والدور السلبي للمواطن العادي الذي وفر بوعي أو من دون وعي سببا لتمادي المتغطرسون الذين استحوذوا على خيرات الناس وأخذوا يعيثون في المجتمع فسادا. وتطرقتا أيضا إلى قضايا انسانية عامة كالحب الذي يمنح النفس الحياة، وقد يكون بلية إذا شُوِّه ببراثن الحقد والكراهية، صُدم ميلاني بحبه لفرنجيس فتحطمت أحلامه ولجأ إلى الانتحار وكذلك فاروق الذي كان مندفعا لمواجهة الواقع انهار عندما ظهر له زيف حب زوجه له، على عكس معراج الذي أنعم بسعادة الحب فظل مؤمنا بالحياة مع فقدانه لكثير مما كان يملك.

كما أشار كل منهما إلى دور العامل الاقتصادي في توجيه الشخصيات والتأثير عليها. فقد غيّر الفقر مسرى الأحداث، وكان سببا رئيسا في خذلان المثقف من قبل أبناء المجتمع وهزيمته. ذلك لأن انذاع أهل (نارستان) لكسمائي وخذلوا معراج؛ لأنهم أهل فاقة، وبحاجة إلى رزق مصدره كسمائي، فهجموا على مدرسة لا يحتاجون إليها، لأنهم أحوج إلى خبز يسدّ رمقهم ومأوى يحميهم من البرد والمطر، بل ربما إلى قائد كُفئ يخلصهم من سلطة ظالمة، (ربما سوف يظهر في صورة فرخ المثقف والشجاع والمتمرد). وكذلك (نجات) لجأت إلى الرذيلة؛ لأنها فقيرة، ومنكسرة تتحسر إلى حياة ترف ورخاء، وتتمنى لو تغيرت أحوالها ونالت هي وزوجها شيئاً من الراحة.

www.SID.ir

Archive of SID

وكلتا المسرحيتين انتصرتا للقيم الأخلاقية، ودعتا إلى نبذ الرذيلة، والسلطوية، ومجّدتا الصدق، والعفة، والخير.

الحبكة:

كلاهما اهتما بالحبكة المسرحية فجاءت أقرب إلى الكلاسية، متماسكة ويشكّل عنصر التشويق فيها عاملا مهما في خلق التصاعد الدرامي للعملين، فمنذ المشهد الأول ومن دون إطالة في التمهيد تم الدخول إلى الحدث الرئيس وبدأت الأحداث تتوالى في تسلسل خطي. غير أن الإطالة في (أفول) نتج عن طول الحوار الذي يعود إلى أسلوب الكاتب الواقعي ومحاولته في تصوير الراهن الاجتماعي بكل جزئياته كما فعل إبسن وتشيخوف.

كلتا المسرحيتين مكونتان من خمسة أجزاء، يقدمان لكل مشهد بمقطع يسردان فيه الجو العام ويضفيان بعض الرموز التي تعطي خلفية مهّمة عن حال المجتمع. وإن الراوي في كلتا المسرحيتين هو المؤلف نفسه.

تسيطر العتمة والسوداوية على العملين والنهاية لكليهما كانت مأساوية. والحل الذي يضعه ونوس «في النهاية والمتمثل في القرار الذي يتخذه الزوجان بوضع حد لحياتهما انهزامي» (جوان، ٢٠٠٦: ٩١). وكذلك نهاية أفول فالانتحار والهجرة ليست إلا إعلانا عن الهزيمة وتركا لساحة النضال والمواجهة. فكل من المثقفين (ميلاني) و(فاروق) اختارا الانتحار، لما ضاقت بهم السبل وعجزا عن إكمال مشروعهما الإصلاحي ومواجهة الواقع الذي اذلّهم وحطّم فيهم الحلم وعبث بأعز ما يملكه الرجل الشرقي وهو عرضه وسمعته، فوصمهما بعار الخيانة والشرف، ولولا وصمة العار ومرارة الفضيحة لما لجآ لهذا الحل الانهزامي.

الصراع:

الصراع في كلا العملين قائم بين مثقف وقوى متحالفة، قوى وإن اختلفت في التوجهات لكن جمعتها مصالح مشتركة ومصير واحد، فلا يفرِّط فشخامي قيد أنملة بكسمائي كما لم يفرط كل من الشيخ متولي ومدير المنطقة بالست فدوى لأن بقاءهم مرهون بوجودها والغريب فيهم هو الكواكبي (مفكر عصر النهضة) والمثقف فاروق ومعراج، وليس على الآخرين في ظل هذه التحالفات سوى الطاعة والصمت أو الجنون (يُرمز إليه في يوم من زماننا بشخصية الموظف المجنون في المديرية العامة)، وما للمثقف الواعي سوى الرضوخ أو الانتحار.

www.SID.ir

Archive of SID

وثمة بعد آخر لصراع يقوم بين فئة متنورة وعدو متجذر في الأرض والتاريخ، عدو قد تمكن بدهائه ومكره أن يستغل جميع الظروف والإمكانات لصالح مشروعه وهو الإيقاع بالمثقف وإحباط عزيمته ومحاولة القضاء على البذرة التي كان لها أن تزدهر وتثمر خيرا وتقدما. استغلت الست فدوى صدق نجات وطيبتها وحبها لزوجها، واستغلت نهم الشيخ وطمعه، وانشغال السلطة بتثبيت بقاءها. كما استغل فشخامي حب ميلاني لابنته وكسمائي جهل الناس وفاقتهم، فأسس الحلقة ليمنح سلطته مظلة شرعية، وعيا منه بقدسية المذهب لدى العامة، كما فعلت الست فدوى وساهمت في بناء المسجد واكتسبت بذلك الشيخ ووظفت صولجانه لصالح مشروعها التخريبي.

وفي الوقت ذاته صراع بين الواقع والمثال، وليست النهاية سوى تحطم المثالي أمام سطوة الواقع، فليس «السيد معراج سوى مثقف استدرجه شعوره الإنساني نحو كادحي مدينة جيلان، مثقف يتعذب ضميره برؤية القهر الذي يعيشه الناس. مثقف ملتزم يجب أن يكون إيجابيا. لكنه بعلم أو من دون علم لا يضع غايته في أرض واقعية، لذلك كُتب له أن يتحول إلى مجرد مفهوم، أو إنسان يتشرف بشهادة الهزيمة» (دولت آبادي، ١٣٨٧: ٣١٦).

وفي جانب آخر هو صراع بين حلم الإنسان وواقعه، عبّر عن هذا الجانب النفسي حديث فدوى مع فاروق الذي كشفت من خلاله عن الدوافع النفسية التي تقف خلف توجهها الإباحي؛ فأفعالها ليست سوى ردة فعل طبيعية واستجابة لرغبات وهواجس نفسية واندفاع إلى الثأر لكرامة هُدرت ومشاعر جُرحت من قبل رجل ناصرته الأعراف والتقاليد ووقف المجتمع إلى جانبه، رجل انتهك أنوثتها ثم ابتز أباها بشرفها وأخذ نصف تجارته. فنهضت فدوى الجديدة لتبني مملكتها على أنقاض القيم، استعادت أموال أبيها وثأرت لكرامتها المنتهكة وألحقت العقوبة بالمجتمع الذي ظلمها، وحوّلت زوجها عاملا لديها. ففي الواقع إنَّ ما قامت به فدوى تعويض نفسي، وتفريغ لسخط أحرقها في مقتبل حياتها، ودافع غريزي للثأر ممن نغّص عليها عيشها.

أما فاروق فكان مندفعا بغضب شديد ورفض حازم لما يحدث، لكنه لا يقدم لغضبه دليلا عقليا ولا يذكر سببا لرفضه هذا السلوك في حواره مع جميع الشخصيات. لكن يكشف لنا من خلال استحضاره لماضي أسرته عن النزعة السلطوية لأمه التي ضيقت عليه الخناق وحالت دون تحقق رغبته الفطرية في السيطرة وحرمته من تحقيق ذاته، حتى ظلت رغبته في

www.SID.ir

Archive of SID

السيطرة حلما يراوده وهاجسا يحدِّثه في لاوعيه، وحماسه في واقع الأمر ليس سوى إسقاطا لتلك اللبيدو المكبوتة وتعويضا عن تلك الرغبة الذكورية التي قُمعت. وإن صدمته جاءت نتيجة لفشله في تحقيق أحلامه ورغباته التي كان يظن أنه قد وجد لها الأرض المناسبة.

الشخصية:

الشخصية الرئيسية في كل من العملين مثقف شريف لا يبتغي ربحا ولا يسعى للحصول على موقع اجتماعي وإنما هو منطلق بدافع روحي وإنساني. إنه ليس مثقف شهادة وليس متخصصا يمتهن العمل الاجتماعي والسياسي، وإنما هو ذلك الإنسان المندفع بعاطفته وشعوره. فرض على نفسه الاهتمام بقضايا مجتمعه، وأن ينتفض لحال الناس ويهتم لشأنهم ومصير الأجيال القادمة.

لا يعمل البطل بدافع الحقد، والثأر، ولا الكراهية وإنما هو صادق،و ودود، ومسالم، لا يُعرف عنه الكذب ولا المراوغة ولا الرياء، يسعى إلى الخير ولا يتخذ اليه إلا طريق الخير. لكنه يجهلُ بنية المجتمع وطبيعة العلاقات التي تربط أجزائه، وهذا كان أحد أسباب هزيمته، فإنه تجاهل قوة عدوه، وتجربته، ولم يضع في الحسبان شروط أصدقائه وضعفهم. فثبط فعل ميلاني عزيمة معراج لأنه لم يكن يتوقع ما حدث لميلاني مع كونه أقرب صديق له، وفوجئ بموقف فرنجيس لأنه خفق في فهمها. وكذلك لم يكن عالما بفحوى الأصوات التي تتصاعد باستمرار (أصوات حلقة العزاء التي رافقت العمل منذ بدايته)، وما حسب لها أي حساب. «فإن معراج من أصدق وأشجع وفي نفس الوقت من أبسط الناس، لكنه لم يتمكن بأي وجه أن يوفّق فضاء خيالاته مع الواقع الملموس» (جوان، ٢٠٠٦: ٣٢٠).

وكذلك فاروق الذي أوقف حياته قبل الحدث الدرامي على تدريس الرياضيات ولا شيء غير ذلك، فهو مغيّب حتى عما يدور في بيته، فكيف به أن يفهم المجتمع والست فدوى، ومشروعها الذي خططت له منذ زمن بعيد مهيئة له كل وسائل النجاح. فكيف لمدرس الرياضيات المسكين الذي لا يملك من القدرة سوى العاطفة، أن يواجه بمفرده ومن دون استعداد سابق مجتمعا بأسره.

كلا المثقفين لا أسرة لهما فلا أب ولا أم ولا إخوة (عدا إشارة فاروق الوجيزة إلى أب في فراش الموت وأخ وأم سلبيين). ولا يملك كل منهما مالا ولا أملاكا، بدءاً المعركة بيد فارغة، فهذا العامل أحد أسباب هزيمتهما، وهذا ما اعترف به معراج في قوله:

مرسده: أنت حاولت حبيبي!

معراج: بدأت بيد فارغة وهذا هو خطئي (رادي، ١٣٥٥: ١٦٧).

www.SID.ir

Archive of SID

كان عليه أن يفكر بحشد قواه والاستعانة برفاق، والعمل وفق خطة معينة، لكنه اعتمد على نفسه فقط وتجاهل دور الفرد والهزيمة المحتمة للفرد "فيفتقد الفرد ـ خاصة عندما يريد عملاً اجتماعياً ـ معناه وفاعليته إذا لم يلجأ إلى أقرانه من الناس» (رادي، ١٣٥٥: ٣١٦). نعم، حاول معراج أن يجمع عدداً من الأصدقاء وأن يبني خطة للعمل لكن محاولته هذه لا تنسجم وهول المعركة التي خاضها فكان «غريباً، ووحيداً أيضاً، وليس له من يؤازره. مع ذلك لم يعتمد في حركته الإصلاحية على غير أصحاب الأرض ولا صغار الإقطاعيين ولا على الدين ولا أسرة زوجه التي تشكل معتمده الاقتصادي الوحيد» (رادي، ١٣٥٥: ٣١٥).

وكذلك فاروق، كان يتوجس من ارتباطه بالناس. فلم نعهد أنه اقترب من أحد زملائه أو جيرانه أو أبناء أسرته. فكان يشمئز من زملائه في العمل ويخشى شماتة أخيه ويحاول الابتعاد عنه،لا يجالس صديقا ولا جارا ولا أحد الطلاب، ولم يتعاطف حتى مع الطلبة الذين يلتقون معه في السعي للإصلاح. كان يتجنب التواصل مع الآخرين، ولم نشهد حتى نموذجا واحدا لعلاقة حسنة مع الآخر من أبناء مجتمعه.

ينظر كلا المثقفين إلى الدين شزراً، وكان موقف كل منهما من الدين، على خلاف خصومهما، سلبياً، فلا يدخلان المسجد ولا ينضمان إلى موكب العزاء ولا يعني لهما الكواكبي شيئاً، يشمئز فاروق من الشيخ متولي إلى درجة التقيؤ، ولم يُشاهد مرة وهو يمارس شعائر الدين، لا يستند في منطقه إلى ركائز دينية، ولايتخذ من الفكر الديني منطلقا لحركته وغطاء لمشروعه. فابتعاد الطبقة المتنورة عن الصرح المنيع الذي تجتمع حوله الأمة وتحترمه إلى درجة التقديس، واستعلائها على المسلمين والفكر الإسلامي الحي يهيء الفرصة للانتهازيين من أمثال كسمائي والشيخ متولي والست فدوى أن يستغلوا خصومة المثقف للدين والجامع لصالح مشروعهم. وفي ظل هذه القطيعة بين المثقف والدين؛ أي بين العقل والروح يضيع المجتمع وتنهار القيم ويسيطر الجهل والتخلف والفساد، وبالنهاية يُحكم على الدين والعقل بالموت البطيء، وعلى المثقف بالهزيمة والانتحار.

إن المثقف في كل من العملين غير منجب للأطفال، ولهذا الشخوص فحواه ودلالته. وفي ذلك إشارة إلى عقم المثقف الفكري لأن الإنجاب والخصب رمز يحمل إيحاءات واسعة، فإن كان العقم يأس، وسوداوية، وفناء فالإنجاب خطوة نحو الخلود، إنتاج ومواصلة للحياة. وعقم أبطال رادي تكاد تكون ظاهرة مطردة في أعماله، فكل من جليلي في (من خلف الزجاج)، ودماغ في (هاملت مع سلطة الفصل)، أو جميع الشخصيات النسائية في (الفتاة والإيوان) كانت عقيمة.

www.SID.ir

Archive of SID

خلفَ كل من البطلين سواء معراج أو فاروق زوجة ذات شخصية مؤثرة في سير الأحداث، ذات موقع مهم في نفس البطل، مخلصة ومحبة لزوجها. جاعلة إياه محورا لجميع أفعالها. اتصلت نجات بفدوى وخذلت زوجها، وما كان لفعلها سبب سوى أنها أرادت أن تعينه وتخفف عنه أعباء الحياة، وإقدامها على الانتحار مع زوجها يثبت براءتها وصدق نيتها، أما (مرسده) زوج معراج فإنها نموذج أعلى للوفاء والإخلاص لحياتها الزوجية، أحبت زوجها، وهي من غير طبقته، أعانته ووقفت إلى جانبه، وسايرته بكل قرار اتخذه. وهذه سمة غالبة في معظم شخصيات رادي النسائية.

جهانكير: بقيت هنا وحيدا مقيّد الأيدي والأرجل، وتابوت على كتفي.

مرسده: (تجر نفسها من حضن جهانكير وبرقّة عاشق تتلمس لحيته) متعب فقط. هذا الشعر، وهذا الحذاء اتعبك، عليك أن ترتاح قليلا، وأن تعيش حياتك (رادي، ١٣٥٥، ص١٦٦).

تداري زوجها بعد هزيمته وتراه فارسها الذي لا تقلل الهزيمة من شأنه. فكانت بحق تمثل أجمل وأنقى صورة لامرأة يفتقد العالم من دونها بهجته وجماله، لولاها لكان قد جرى لمعراج ما حدث لرفيقه ميلاني. لكنه اكتفى بعد هزيمته بهذا الجمال وتنازل عن المواجهة ومواصلة النضال، وهذا مثال فنان اكتفى بالجمال المحض، فعاش حياة نشوة شوهاء وتجاهل محيطه.

لا تضع الزوجة في كل من العملين أمامها سوى غاية واحدة وهي أن تعيش بالقرب من زوجها حياة هادئة ومستقرة وشيء من الترف والرخاء. وذلك يشير إلى سطحية التفكير التي هي صفة عامة لدى معظم النساء في كل مكان وزمان. فهذه مرسده مع طيبها وجمالها ونقاء سريرتها تبقى نمطية في أحلامها فتحاول أن تقنع زوجها أن يلتفت إليها ويحقق لها السعادة.

مرسده: إذن ماذا نريد نحن من الحياة؟ قليلا من السعادة، على قدرنا فقط.

معراج: هذا فقط؟

مرسده: طبعاً، وأي أمر أهم من هذا؟

وكذلك (نجات) جُرّت إلى الرذيلة كي توفر لنفسها ولزوجها حياة رغيدة من دون عوز وتعب.

فاروق: هاتي السكين.

نجات: ... ظننت أن شيئا من الترف يزيد بيتنا دفئا، ويزيد سعادتنا تنوعا وعمقا قبل أن نفترق (ونوس، ١٩٩٦، ج٢: ٢٤٤).

www.SID.ir

Archive of SID

فهذه تقول شيئا من الراحة وتلك تقول قليلا من السعادة. وفي هذين المقطعين إشارة دقيقة وذكية من المؤلفين إلى بساطة المرأة وطبيعة التفكير لديها والزاوية الضيقة التي تنظر منها إلى الحياة.

المكان:

تدور أحداث (أفول) في قرية من قرى جيلان في بدايات القرن المنصرم، أما (يوم من زماننا) ففي حي شعبي أشبه ما يكون بأحياء دمشق الشعبية في العقد الثامن والتاسع من القرن المنصرم، وهي الفترة التي كتبت فيها المسرحية. أما المدرسة في كلتا المسرحيتين فقد شكلت منطلق الأحداث، وبدت هدفا لكل من المثقفين، وارتبط كل منهما بالمدرسة، فاروق مدرس ومعراج مؤسس بذل كل ما يملك في سبيل بنائها، ورفض كل مساومة للتنازل عنها. ولم يُغفل ما للمدرسة من فضاء دلالي، وما لها من دور في بناء الحضارة وتهذيب الأخلاق وتجاوز التخلف والجهل، ولاسيما أن تطور المجتمع الإنساني وازدهاره في القرن الأخير كان بفضل الحركة العلمية والثقافية التي انطلقت من المدرسة. كما أن المسرحيتين قد أشارتا إلى الصراع القائم في المجتمع الشرقي بين المتزمتين من اصحاب القديم والمتجددين الذين أرادوا أن ينهضوا بالمجتمع ويواكبوا المجتمعات المتطورة في حركتها. والحوار الذي دار بين الشيخ متولي وفاروق كان دليلا على ذلك.

الرموز:

يسيطر اليأس والطابع السوداوي على كل من العملين حيث وظف الكاتبان أكثر من تقنية لتعزيز هذا الطابع، والعناصر الدرامية تضافرت جميعها لخلق هذا الجو الموحي بهزيمة البطل وصدمته. تكررت عبارة "الساعات تدور" في (يوم من زماننا) حتى بدت كأنها لازمة تخترق المسرحية كلها، ففي هذه العبارة إشارة لحركة الزمن المتواصلة، أو إنذار بهول قد يقع، أو هي إحدى أدوات الكاتب الفنية لإضفاء بُعد نفسي خاص، أو إكمالا لتشكيل الحبكة المسرحية.

وقام رادي بإضافة عنصر كهذا وهو ذلك الصوت المهول لرجال حلقة العزاء الذي حمَّل النص بعدا نفسيا وسار إلى جانب الحدث الدرامي لإضفاء الشعور بالخوف.

لم تحسم المعركة في كلا العملين حسما نهائيا بل رسم الكاتبان بريقا للأمل تجلى من خلال بعض الرموز التي وُظِّفت لصالح هذا الغرض. في (أفول) ترك معراج وزوجته السراج (الفانوس) مشتعلا فليس ذلك السراج إلا دليلا ينير طريق الجيل القادم.

www.SID.ir

Archive of SID

معراج: نعم، حياة جديدة!

مرسده: (تلتفت وتنأى ببطئ) هذا الفانوس يضيء تحت هذا المطر عبثا.

معراج: دعيه مشتعلا، لا تطفئيه (رادي، ١٣٥٥: ١٦٦).

وكذلك لم تُحسم في أفول قضية (فرخ) الشاب المتمرد على سلطة عمه والذي رفض موقف معراج الانهزامي، وأبى أن يعيش تحت ربقة الظلم المتمثل بعمه (كسمائي)، واتخذ طريقا ثالثا.

وفتح رادي في موضع آخر أفقا جديدا واستشرافاً متفائلاً للمستقبل على لسان معراج، كما فعل ونوس في ملحمة السراب في نبوءة الزرقاء، في قوله: "باز هم يكي مي‌آيد" أي؛ سوف يأتي أحد!!! وتحققت تلك النبوءة ولحق معراج جيل بعد جيل وتوالت الثورات الداعية إلى الإصلاح والحرية حتى تجسد النصر في ثورة عام ١٣٥٧ش.

وكذلك في (يوم من زماننا)، قد رمز كتاب الكواكبي الذي ظلت تتناقله أيدي الطالبات إلى تحركٍ خفي للجيل الطالع وتباشير عهد جديد، وإرهاص لنهضة فكرية، تبدأ باستعادة الفكر الإسلامي الأصيل الذي دعا إليه مفكر عصر النهضة الكواكبي.

كلتا المسرحيتين عكستا الواقع الاجتماعي والسياسي في مرحلة تاريخية معينة، فإذا كان رادي عالج حال الوطن في خمسينيات القرن المنصرم، ومعاناة المواطن من ظلم الأسرة الحاكمة وقمعها للحريات، وصدمة الطبقة المتنورة ويأسها عن تحقق مطالبها، فإن ونوس ناقش عصر العولمة وما رافقه من انهيار للقيم والأخلاق، وتفكُّك بنيان الأسرة ووقوع أفرادها في مستنقع الرذيلة والموبقات، وضياع الانسان في براغماتية العصر الحديث، وخيبة المثقف في تحقيق العدالة ومواجهة الزيف.

النتائج

لا يمكن لأمة من الأمم أن تتقدم وتبلغ درجة من النمو والإزدهار وهي منقطعة عن الآخر، فلا شك أن التقدم مرهون بمد جسور التواصل والتبادل بين الحضارات، ولا سيما الآداب وهي تمثل أبهى وأجمل مظاهر الحضارة الإنسانية فلا يمكن لأدب أمة أن يحيا ويزدهر دون تلاقحه بآداب الأمم، فما اكتسب الأدب العربي ألقه وعبقريته إلا بعد اتصاله بحضارة فارس وأدبها العريق وكذلك الأدب الفارسي لايبلغ العالمية إلا بعد أن نهل من معين بلاغة العرب.

www.SID.ir

Archive of SID

إن التشابه الذي شاهدناه في دراستنا لأعمال الكاتبين لا شك ليس بحكم التأثير والتاثر ذلك لعدم ثبوت الإتصال التاريخي، لكنه جاء نتيجة لعدة عوامل منها:

- الظرف التاريخي المشترك الذي عاش خلاله كلا الكاتبين.
- التاريخ المشترك والانتماء الديني والثقافي الواحد.
- حركة التنوير التي انطلقت منذ نهايات القرن التاسع و..

اختلفتا (أفول) و(يوم من زماننا) في المكان والزمان والموضوع، غير أنهما اشتركتا في جوانب متعددة من أهمهما شخصية البطل المثقف الذي نهض لمواجهة زيف المجتمع والفساد والظلم.

إن العوامل التي أدت إلى هزيمة البطل في أفول هي ذاتها التي كانت وراء هزيمة البطل في (يوم من زماننا) وإن هذه العوامل باختصار هي: التخلف الفكري والحضاري، وضعف البطل وعدم الإعداد لمعركته، وجهله بواقع المجتمع وطبيعة العلاقات التي تربط مكوناته، وتخليه عن الفكر الديني وعدم تبنيه رؤية واضحة ومقنعة للمجتمع، والاكتفاء بقواه الذاتية المحدودة وعاطفته، وتجاهل ما للجماعة من دور في حسم القضايا الخطيرة وتقرير المصير.

انطلق كل من رادي وونوس في هذين العملين من واقعهما الاجتماعي وحاولا معالجة قضايا جوهرية كانت وما زالت تنخر جسد الأمة، فكانا واقعيين في معالجتهما وتحليلهما لقضايا المجتمع.

كما أنهما لم يكونا سوداويين في رؤيتهما للمستقبل حيث رسما أفقا للحل من خلال بعض الشخصيات والرموز التي أدخلاها إلى النص والتي يمكن تحليلها على أنها تباشير عصر جديد وجيل جديد سوف يأتي ويغير موازين المعركة وينتصر للحق. تجلى ذلك في الطلاب الذين ظلوا محتفظين بكتاب الكواكبي في مسرحية ونوس، وفي مسرحية رادي بشخصية فرخ الذي قرر مواصلة النضال كما رُمز إلى ذلك بالسراج الذي تركه معراج وزوجه مشتعلا بعد ما غادرا البيت.

قدّم كل من رادي وونوس أدبا يمتلك أهم خصائص الأدب الرفيع، أدبا يبرز مظاهر حياتنا الفكرية والاجتماعية بعمق، ويقدم صورة عن واقع العصر وفلسفته وقضايا الإنسان المعاصر ومحنته في منعطفات التاريخ وحقب يتحول فيها المجتمع وتنقلب الموازين، وتنشطر الذات بين قديم مهتر وطارئ لا تُدرك مجاهيله.

www.SID.ir

Archive of SID

المصادر والمراجع

١. ابن منظور، جمال الدين محمد (١٩٩٥م). *لسان العرب*. بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي.

٢. اصطيف، عبدالنبي (١٩٨٧م). *دعوة إلى المنهج المقارن في دراسة الأدبي العربي الحديث ونقده*. الكرمل (نيقوسيا)، العدد ٢٦.

٣. أميري، ملك ابراهيم (١٣٧٩ش). *مكالمات (گفت وگو با اكبر رادي)*. طهران: ويستار.

٤. بهادران، سيد حسين (١٣٨٨ش). *نقش روشنفكر در آثار رادي*. كلمة ألقاها بمناسبة رحيل اكبر رادي.

٥. جوان، جان (٢٠٠٦م). *قراءات في النص المسرحي السوري*. دمشق: اتحاد كتاب العرب.

٦. الحجاجي، أحمد شمس الدين (١٩٧٥م). *العرب وفن المسرح*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٧. حجازي، أحمد (١٩٨٨م). المثقف العربي والالتزام الإيديولوجي. *مجلة الوحدة*، العدد ٤.

٨. دانييل، هنري باجو (١٩٩٥م). الأدب العام المقارن. ترجمة غسان السيد، دمشق: اتحاد كتاب العرب.

٩. رادي، أكبر (١٣٥٥ش). *أفول*، ط٢، طهران: كتاب زمان.

١٠. الرازي، مجد الدين الفيروز آبادي (١٩٨٦م). *القاموس المحيط*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

١١. الراعي، علي (١٩٧٨م). المسرح في الوطن العربي. الكويت: دار المعرفة.

١٢. زهران. جمالي علي (١٩٨٨م). *تأثير الأوضاع المجتمعية على دور المثقف العربي*. مجلة الوحدة، العدد ٤٠.

١٣. سبانلو، محمد علي (١٩٩٥م). *نويسندگان پيشرو*. طهران: انتشارات نكاه.

١٤. سعيد، إدوارد (٢٠٠٥م). *المثقف والسلطة*. ترجمة محمد عناني، القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع.

١٥. سمارة، عادل (١٩٩١م). *مثقف ثوري أم مثقف كامبي*. قضايا وشهادات الثقافة الوطنية، العدد ٤٠.

١٦. طالبي، فرامرز (١٣٨٣ش). *شناختنامه اكبر رادي*. تهران: نشره قطره.

١٧. عرسان، علي عقلة (١٩٧٨م). *سياسة في المسرح*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٨. علوش، سعيد (١٩٨٧م). *مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

www.SID.ir

Archive of SID

١٩. غرامشي، أنطونيو (١٩٧١م). *قضايا المادية التاريخية*. بيروت: دار الطليعة.

٢٠. ماليز، روح الله (١٣٩٠ش). *بررسي زمينه‌هاي بحران خانواده در نمايشنامه‌هاي دهه چهل اكبر رادي*. كتاب رادي شناسي جمعته حميده بانو عنقا، طهران: قطره.

٢١. محمد، ابن عبد الحي (١٩٩٢م). المثقف المنزلة والدور. مجلة المعرفة، العدد ٣٤٧.

٢٢. المعلا، نديم (١٩٩٧م). *سعد الله ونوس في مسرحيته الأخيرة ملحمة السراب*. مجلة الكويت، العدد ١٦١.

٢٣. الميداني، أبو الفضل (١٩٨٨م). *مجمع الأمثال*. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دمشق: دار النصر.

٢٤. النقاش، فريدة (١٩٧١م). *مسرح سعد الله ونوس*. مجلة الهلال، العدد ٧.

٢٥. ونوس، سعد الله (١٩٩٦م). *الأعمال الكاملة*. ج٢، دمشق: الأهالي للطبع والنشر.

٢٦. ياغي، عبدالرحمن (١٩٩٨م). *سعد الله ونوس والمسرح*. دمشق: دار الأهالي.

www.SID.ir