توظيف الفن المسرحي في «السد»

الدكتور محمود طرشونة

I

يثير كتاب «السد»(*) كثيراً من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فنتردّد بين أشكال المسرحية الذهنيّة المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالميّة، والفنّ التراجيدي كما عرفه الإغريق قديماً وأحياه الفرنسيّون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدباً كلاسيكيًّا لا يمكن التصرّف في حدوده. كما نتساءل اعتماداً على كثير من الاشارات السرديّة في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظّف الفنّ لتبليغ رسالة فكريّة واجتماعية.

وحتى لا ننطلق من آراء مسبقة قد توقعنا في الخطأ يجدر أن ننطلق من النص لتحليل خصائصه الشكليّة دون محاولة إخضاعه لجنس أدبيّ معيّن. فالوصف المجرّد للنص هو الكفيل بتحديد طبيعة الفنّ الذي ينتمي إليه وبقياس التصرّف والتّطعيم اللذين حتمتهما الرسالة والرصيد الثقافي المخزون في ذهن الكاتب ووجدانه وكذلك المحيط الذي كيّف إفراز مثل هذا الأثر.

وإذا تدرّجنا في وصف بناء هذا النص من العام إلى الخاصّ لاحظنا أنّه يحتوي على ثمانية مناظر تفتح بإشارات سرديّة وتغلق بها. ويدلّ هذا السرد الذي يكثر أيضاً داخل الكتاب على حضور الراوي المكثّف ومشاهدته لجميع الأحداث ومعرفته بجميع خبايا الشخصيات. فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر ممّا يعلم الجمهور والشخصيات بل كأنه عاش في «مستقبل الدهر» لأنه يتصرّف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر بل يضرب جذوره في ماض عريق ويتمد إلى ما لا نهاية. وقد ذكر لا محالة في الاشارات السرديّة قطع مجرى الزمان بستة أشهر بين المنظرين الرابع والخامس وبأربعة أشهر بين السادس والسابع. وهما فترتان مكّنتا من بناء السدّ وإعادة بنائه بعد انهياره لكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة إلى الزمان الحقيقي الذي توحي به الأحداث والصور والاختلاجات النفسية. فهو زمان مطلق لأن القضية التي تعالجها المسرحية قضية انسانية كونية يعسر إدراجها في حيز زماني ضيق إلا إذا فكرنا في الدوافع المباشرة للتأليف وتأملنا الظرف التاريخي الذي ألف فيه الكتاب وهو ما سنعود إليه في نهاية التحليل.

ومن جهة أخرى فقد وظف الزمان في عدة مناظر توظيفاً فنياً. فظهر كثير من الانسجام بين الأحداث والوقت الذي تقع فيه تلك الأحداث، فتصرّف الكاتب في أوقات النهار والليل تصرّفاً ذكيًّا، فجعل «آخر العشيّ» إطاراً لوصول غيلان وميمونة متعبين من طول السفر، وجعل الشمس تشرق عندما يحدو الأمل الأشخاص، وجعل حالات اليأس والتّشاؤم في الليل، ورافق انهيار البناء بكثرة الغيوم والعواصف والأمطار وتراكم الظلمات. وبذلك يساهم تحديد الزمان في بلورة الاختلاجات النفسية والأحداث الهامة.

* قُدّم هذا البحث في ندوة «النصّ: البنية والمعنى» التي نُظمت منذ أشهر في كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان.

وإن تقسيم المسرحية إلى مناظر ـ زيادة على الحوار المطوّل بين الشخصيّات ـ هو الذي يدخل الأثر في حيّز الفنّ المسرحي. لكنّ طبيعة الحركة الدراميّة اقتضت التخلّي عن نظام الفصول وتفريع كلّ منها إلى مناظر لاستحداث نوع من «الفصول ـ المناظر» الحاوية لمراحل هامة في تطوّر الحركة. ولذلك تضخّم عددها فبلغ الثمانية وكثرت الإشارات السرديّة وتجاوزت وظيفتها المتمثلة في مساعدة المخرج المسرحي على إعداد أدواته ورسم الديكور وتوجيه الممثلين واختيار ملابسهم إلى تحاليل نفسية تُدْرَك بالحوار وحده مهما كانت براعة الممثل في تكييف قسمات وجهه والتصرّف في أعضائه البدنية. وبهذا نفهم قصور الفنّ المسرحي ـ كما عرفه المؤلف ـ عن أداء جميع المعاني واستيعاب المدلولات الفكرية الدقيقة، فطعّمه ببعض أركان الفنّ القصصي ونخّص بالذكر منها السرد. وإنّ الصيغة التي ورد فيها ذلك السرد تذكّر في كثير من تفاصيلها وأساليبها بخصائص القصص العربي القديم كما وردت في الأحاديث والأخبار والنوادر وأيام العرب وغيرها. وهذا أمر طبيعي بالنسبة إلى مؤلف أراد عن قصد تأصيل ابداعه في التراث العربي الإسلامي رغبة منه في مواجهة تحدّيات الغزو الثقافي الغربي ونيّته في عزل المثقفين العرب عن تراثهم وتشكيكهم في قيمته[1].

أمّا المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغيّر من منظر إلى آخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيّز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة. وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية، وهو المكان الذي اعتزم غيلان بناء سدّه فيه. إلاّ أنّ ذلك الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة، وقاحل غليظ لا خضرة فيه ولا خصب. قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب. وهذه الغلظة في الاطار المكاني لها وظيفة أساسية في الدّلالة على صراع الإنسان ضدّ القوى الطبيعية القاسية وعلى شدة عزيمته في مغالبة الصعاب رغم عدم تكافؤ القوى. فغيلان مُقدم على عمل كبير يحدوه العزم في الانتصار ولا يفلّ من إصراره قسوة الطبيعة وعظمة الكون.

ويقابل هذا التصرّف في الزمان والمكان تجريدٌ كامل في الأدوات المسرحيّة المادية. فباستثناء المنظر الذي يصوّر صلاة الرهبان لصاهباء وطقوس سدنتها فإنّ المشاهد السبعة الأخرى لا تحتاج إلى أدوات كثيرة. باستثناء التفنّن في إنارة الركح وتسليط الأضواء على الأشخاص. إنّ الطقوس اقتضت توفّر أواني النار والملابس الفضفاضة والبرانس والطبول والأناشيد الدينية. فهذا المنظر الثريّ بالألوان والأصوات يناسب مقام الربّة وقدرتها. وهو برهان على الأبهة التي تقتضيها الطقوس في بعض الديانات. ما سوى ذلك حجارة ورياح وأمطار وظلمات وأنوار أي عناصر طبيعيّة عارية تذكر بالرسوم التجريدية المعبرة عن الآراء والمواقف. وفعلاً فإنّ التضاريس الحقيقية لا تظهر في زخرف الاطار بقدر ما تظهر داخل النفس البشرية والذهن الانساني المجرد. وليس معنى ذلك أنّنا إزاء مسرحية ذهنية جافة جُعل الفن فيها في المقام الثاني: فلعلّنا لا نبالغ إذا قلنا إن الفنّ بمختلف أشكاله يتصدّر محور الاهتمام في هذا الأثر لأنه الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الفكر والوجدان. ولولا هذا الفن لما كان للمسرحية شأن يذكر لأن عمق الفكر وحده لا يكفي لتخليد الآثار.

إنما نحن إزاء فرجة متكاملة يتضافر فيها الفن المسرحي والخيال القصصي، وفنون البيان، والألوان والأنغام لإحداث حيويّة مبتكرة توظّف لها العناصر الطبيعية والأدوات المادية على قلتها. فهناك موازاة بين ثلاثة أصناف من الحركة: حركة واقعية تتمثل في بناء السدّ والتحاور، وحركة نفسيّة تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس، وبين التفاؤل والتشاؤم، وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثّل في تكلّم البغل والحجارة ونطق الهواتف. وإنّ هذه الهواتف المنذرة، تلعب مع الحجارة والسدّنة دور الجوق الذي كان في المأساة الإغريقية والمتألف من مجموعة نساء ورجال ينشدون في بعض أركان الركح ويعلّقون على أطوار صراع

(١) يقول المؤلف: «كنت أشعر بأني أواجه تحدّياً يمكن أن يتلخص في أني كنت مهدداً بوصفي تونسياً وعربياً... مهدّداً في كياني. وقد تأكّد هذا من خلال تعلّقي واختلافي إلى المدرسة الفرنسية وتعلّمي على الأساتذة الفرنسيين. وكلّ ما كانوا يقولون من أن «العرب لا وجود لهم» و«العرب شعوب متخلفة» و«الحضارة التي تنتسب إليها لا قيمة لها [...] ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة» (من حوار مع المؤلف في مجلة «الأقلام»، العراقية، العدد الثاني ١٩٧٩).

الإنسان مع الآلهة والأقدار. وهي فرجة لأن بعض المشاهد تصحبها موسيقى الطبول ورقصُ الرهبان وفضفضةُ البرانيس وتبخر الماء في أواني الطقوس وغير ذلك، قال الراوي: «ويمَسّ الصلاة والدعاءَ مثلُ اللهب، وتتحرّك الريح وتَخْفِق، وتقوم البرانيس فتهتزّ، وتأخذ في رقص وإيقاع، ورعد وإرجاع. حوافر خيل ووقع جموح، كقسوة الصخر أو شدّة الروح وتتعالى الصيحات بـ:

«هلهبا هلهبّاء سبّحت صاهبّاء»

وتقبّض الوجوه، وتنتشر الشعاف كالظلمات، وتجعل البرانيس تغربل وترحي، رفيف «الطائر الميمون» كأنّها سراب مجنون» (ص ٨٧). وممّا يزيد هذا الجوّ الاحتفالي فرجةً التنوع الذي نجده في أصناف الشخصيات وفي العلاقات الرابطة بينها. فإنّه يتحرّك في هذه المسرحية كائنات بشرية، وكائنات حيوانية وكائنات غيبية وجماد.

أمّا الكائنات البشرية فلم يسم منها إلا ثلاثة أشخاص وهم غيلان وميمونة وميماري. وليس من الثابت أن ميماري شخص من لحم ودم فكأنها طيف خيال جُسِّم في صورة امرأة لترافق غيلان في بقيّة مسيرته بعد أن تخلّت عنه ميمونة. فعلاقة الألفة بين غيلان وميمونة قد فترت في منتصف الطريق، فحوَّل غيلان تعاطفه إلى ميماري التي وهبته حبّها وأذكت فيه نار العزيمة بعد أن كادت تفتر أثر فشل التجربة الأولى. وميماري لم تعانق غيلان إلّا بعد أن خبرت صموده وثبت لديها اختلافُه عن الآخرين وتفوّقُه على كل من سبقه. تلك الشخصيات الرئيسية المؤثّرة في مجرى الأحداث بمواقفها وأفعالها. ومن جهة أخرى فإنّنا نجد مجموعات بشرية بعضها يظهر على الركح كالرهبان والسّدنة، وبعضها الآخر يُتحدّث عنه لكنه يعيش في الوادي الذي أراد غيلان أن يشيّد فيه سده. أولئك أهل الوادي الراضون بمصيرهم المستنكرون لموقف غيلان والرافضون محادثة ميمونة لأنها جاءت مع غيلان لتغيير الأوضاع باستثناء جارية متعبّدة قبلت أن تكلّمها وتفسّر لها علاقة أهل الوادي بالربة وبنبيّها، وهما من الكائنات الغيبيّة التي لا تظهر على الركح لكنّها تؤثّر هي أيضاً في مجرى الأحداث أو هكذا يَعتقد. فصاهبّاء حاضرة بروحها ونفوذها وعبادة الناس لها: وهي لا تنكشف إلّا لمن طهّر بدنه بالشّمس والجفاف، وقد أوكلت إلى نبيّها وهواتفه مهمة إنذار كلّ من تحدّثه نفسه بتغيير سننها، وكلّ من يأنس في نفسه القوّة لمواجهتها. لكن أمام عناد غيلان ومثابرته قد أوكلت إلى عناصر الطبيعة مهمّة تقويض ما بناه الإنسان بعزمه وفعله فتحرّكت الجبال والعواصف والزلازل والرعد، وأفسدت على غيلان وميماري نشوة انتصارهما على القحط. فكلّ المخلوقات إذن تحت نفوذها المطلق ورهن إشارتها، حتّى الحجارة التي يجلس عليها الأشخاص أمام الخيمة. فهي من صفّ صاهبّاء كما يظهر في الحوار الذي دار بينهما. إنها هي أيضاً تنذر وتطيع وتسْخَر من عزم البشر وإرادة الخلق كأنّها ألسنة النبي النّاطقة أو هواتفه المنذرة، أو كأنّها الطائر الأسود الذي حلّق قبيل نزول الكارثة بالسدّ أو الذئب الذي عوى ثلاثاً قبيل ثورة الطبيعة أو حتى البغل الذكيّ الذي يحدّث نفسه بكلام محايد لكنه مشحون حكمة وتبصّراً. معنى ذلك أنّ غيلان وميماري في صفّ وكلّ الكائنات الأخرى الغيبيّة منها والبشريّة والحيوانيّة والجماد في صفّ. فهذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى. ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل حتى قبل أن يخوضها لأنه يواجه وحيداً ـ أو يكاد ـ الكون بأكمله. ولعل هذا ما يزيده إصراراً على موقفه وثباتاً على مبدئه. فأيّ فضل في معركة تربح منذ الجولة الأولى كما يقول أهل الملاكمة. وما قيمة نشوة لا تكون تتويجاً لمعاناة شديدة؟.

إنّ ثقة غيلان المفرطة في نفسه واستغناءه عن التحالف مع الجماعة بل احتقاره أحياناً للجماعة هو الذي أظهره في مظهر الواحد الأوحد، المعزول رغم قوّة شكيمته. فقوى الطبيعة تحالفت مع القوى الغيبيّة ضدّه. أمّا هو فقد تحالف مع ميماري، طيف خياله ورمز حلمه الكبير. أراد أن يكون إنساناً أرقى، من صنف بروميثي أو من صنف إنسان الفيلسوف الألماني نيتشه لكنّ العهد لم يعد عهد السبرمان، ولا عهد اختلاس النار من الآلهة: العصر عَصْرَ الجماعة وليس عصرَ الفردانيّة المطلقة، و «النبيّ المجهول» حسب عبارة أبي القاسم الشابي الشهيرة.

فلمثل هذه الأبعاد الإنسانية وظّف الفنّ المسرحي في

«السدّ» فأظهره التجريد الفكري والتركيز على منزلة الإنسان في الكون، وعلى اثبات الذات بواسطة الإرادة التي تنفتح على الأمل، في ثوب أدب عالمي يجد فيه كلّ إنسان مهما كان انتماؤه الإقليمي ما يختلج في نفسه وفكره من القضايا الوجودية الهامة.

وإنّ هذا البعد الفكري والإنساني قد طغى على الجانب الاجتماعي المحلّي الذي أفرز مثل هذا الأدب، حتّى كاد يخفيه. فلا شكّ أنّ أيّ إبداع لا يمكنه الجواز إلى الآداب العالمية إذا ما تجاهل اللحظة التاريخيّة التي زامنته ـ ولو بصفة غير مباشرة ـ فالمسرحيّة كتبت سنة ١٩٣٩ وأوضاع تونس بين الحربين وأوضاع البلاد العربيّة عامة لم تكن على أحسن ما يرام إذ كان جلّها يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الإنكليزي. مع ذلك فالوعي مفقود ومحاولات التخلّص من تلك الأوضاع محتشمة. فكأنّ الكاتب أحبَّ عن طريق إلحاحه على قيمة الفعل والإرادة إطلاق صيحة فزع وتحفيز الهمم لمواجهة تحدّيات العصر. وهو يعلم أنّ العمل طويل النفس ويحتاج إلى كثير من المثابرة. ولذلك توّج محاولات غيلان الأولى بالفشل المؤقت لكنّه وجّهه إلى تجديد التجربة مراراً.

وقد كتب المسعدي في الفترة التي ألّف فيها «السدّ» أقصوصة هامّة ذيّل بها الكتاب يمكن أن تؤكّد لنا هذه النيّة في الجمع بين معالجة القضايا الظرفيّة والقضايا الانسانية. فقد ساء المسافر أن يرى الشرق في غفوة وغفلة عن مجرى الأحداث، وحيّرته طمأنينته فتمنّى لها الوعي واليقظة وبكر السبيل.

II

لحن السواد.. ومولد الأمل

إذن اكتمل الصّرح الذي أقامه غيلان بعد فشل التجربة الأولى واعتزال ميمونة وانضمام مياري إليه[٢]. وقد تتالت الأحداث بسرعة في هذا المنظر الثامن، وصدق حدس ميمونة بالدّمار، وتجسّم إنذار النبيّ وهواتفه فتجمّع الظلام والسحب وقامت الزوابع والزلازل فانهدّ السدّ ثانية وصار أشلاء فلم ينهزم غيلان بل بقي «ثابت العزم» إلى أن دلّته مياري على طريق الأمل في تجديد التجربة وإدراك الغاية.

ويقوم البناء الفنّي في هذا الفصل على تمازج السرد والحوار وتساويهما كمًّا ووظيفة إذ تكّثف حضور الراوي فأصبح يشارك الأشخاص رؤاهم وتصويرهم للإطار والأحداث. ففي الحوار تعبير عن المواقف، وشيء من الوصف الإيحائي، وفي السرد بعض الاشارات النفسيّة وكثير من الوصف.

١ ـ السرد:

به استهلّ المنظر وبه ختم، كذلك كامل المسرحيّة به افتتحت وبه أغلقت. وهو هنا كما في البداية أكثر من إشارات ركحيّة تساعد المخرج على توزيع الأدوات وتصميم المناظر: إنّه إيحاء بهول الكارثة يمتزج فيه الصوت والصورة والألوان تمازجها في الفنّ السينمائي. لكنّها في هذا الكتاب قد أوحى بها اللفظ إيحاء لطيفاً جعل للبيان قدرة تصويريّة قائمة الذات لا يزيدها التجسيم الركحي أيّ وضوح. فإنّه يعسر الفصل بين الإيحاء بالصورة والإيحاء بالأنغام المصاحبة لها عسر الفصل بين الشكل والمضمون في هذه النصوص. وهناك تدرّج بيّن في نطاق تصعيد الكارثة من صوت الرعد إلى البرق إلى نزول أولى قطرات المطر ثقيلة حادّة، إلى اطلاق أوطاب السماء ماء وقيام الزوابع وتحرّك الجبل، يصحب كلّ ذلك ما سمّته ميمونة بلحن السواد.

بدأ كلّ شيء. آخر عشيّ «بأصوات كأنّها خارجة من الجبل مؤلمة واسعة عظيمة، تغنّي أغنية كالعذاب تقع في الناس كالداهية وفيها روح عظيمة سماوّية» (١٧٦). وليست هذه الأصوات في الحقيقة إلّا امتداداً للهواتف التي كانت تنذر طيلة سير الأحداث وتتشّكل بأشكال مختلفة، فتتخذ صورة الهواتف الصادرة عن الغيب، أو صورة الحديث بين الحجارة، أو صورة ترتيل قومة صاهبّاء وسدنة بيت النار والماء لآيات من إنجيلها، أو طقوس تصحبها تلاوة، وتحولت هنا إلى أغنية كالعذاب لمواكبة تطوّر الأحداث

(١) تحليل المنظر الثامن والأخير من كتاب السدّ لمحمود المسعدي ط ١. ١٩٥٥ ص ١٦٥ إلى ١٨٦.

والمواقف يسمع خلالها عواء الذئب ثلاثاً منذراً بحدوث كارثة. ثمّ تكون الأغنية الثانية أسرع إيقاعاً «كالرقص مستديراً فتسفّ الأصوات أوّلاً كالريح على وجه الرمال ثمّ تتعالى وتتضخّم، ويشتدّ بها الدوران كنشأة العاصفات تعصف عصفاً» بهذا صوّر المؤلّف الأنغام تدور كما يدور بعض الدراويش في رقصاتهم الصوفية ويتواصل دوّي الأصوات وانهيارها ثمّ تخفت فتصبح زفرات طويلة «كأنين في صدر الأرض ثقيلة» (١٧٩). وليس هذا الخفوت إلاّ راحة تعقب الصخب وتمهّد لتصعيد صوتي جديد صادر عن الطبيعة كبعض الحركات الموسيقيّة في السنفونيات وفعلاً فسرعان ما «تتجاوب انفلاقات الرعد كدبدبة حوافر في السماء ثمّ يعدو الرعد إلى جميع أرجاء الكون» (ص ١٨٠). فهذه أنغام أخرى يمكن أن تجعل في التوزيع الموسيقي للطبول التي تقرع إثر آلات وتريّة أو هوائية أكثر رقّة من قرع الطبول. وإنّ الألفاظ هي التي توحي بهذا التشبيه إذ تحتوي على حروف تتكرّر في إيقاع منغّم «دبدبة». إنّها طبول الحرب تعلن بدء القتال وتثير الحماس. ويبلغ الصوت أقصاه عندما تعود الهواتف من جديد ليس في شكل أغنية مؤلمة كما في بداية المشهد آخر عشيّ، بل تعود في شكل صوت همهمة يرافق «ثورة عشواء حمراء صلبة قامت في الكون» (١٨٠).

إنّ هذا التصعيد في التنغيم الصوتي والموسيقيّ مواكب لتصعيد آخر شاركت فيه عناصر الطبيعة الأربعة: الهواء والماء وبالنار والتراب، ومواكب كذلك لتطوّر نفسيّة الشخصيات من الهدوء النسبي إلى الرعب عند ميمونة، ومن الاعتزاز إلى الصمود والثبات على المبدأ عند مياري وغيلان.

فالأنغام الأولى مواكبة لزوبعة صامتة ثارت في نفس ميمونة عندما أشرف السدّ على الاكتمال: فقد كانت وقت الغروب وحيدة، ضاقت نفسها وامتلأت ظلاماً، فخافت وترقّبت ما تكنّه الطبيعة من مفاجآت. ثمّ تعالى النغم فانقلب إلى لحن سواد عندما رأت عند الجبل «جلاميد من الظلمات تهتزّ وتتقدّم» وقد وصف الراوي هذه الألحان بأنّها «متلاطمة داوية حيرى كالاعصار والعاصفة» فربط بذلك، عن طريق التشبيه، بين اللحن والعاصفة، وما هي إلاّ لحظات حتّى تقوم العواطف فعلاً و«الزعازع الصمّاء» وتعصف ريح الشيطان كأنفاس الزبانية أو كالدم والإثم «فتقتلع الخيمة وترسلها في الفضاء وينشأ الظلام وينتشر وينشأ دخان» كأوّل اللهب «تعقبه ريح حارّة كتنفّس بركان». وبذلك يمتزج عنصر النّار بعنصر الهواء فيذكي ثورة الطبيعة. وعندما يتدخّل عنصر الماء بهطول أمطار قويّة فإنّ أصواتاً جديدة تنشأ لمواكبته وتتمثّل بالخصوص في قصف الرعد «كدبدبة حوافر في السماء» ويختم عنصر التراب هذا المشهد القيامي لنهاية العالم، فيتحرّك الجبل ليضرب السدّ. عند ذلك «يجتمع الماء والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وحل فيه فحم، وإذا الأرض والماء والريح عجين والرعد والبرق. . .» فتلك قمّة الفوران والهيجان وفي هذا الوقت بالذات يتصاعد صوت يرتّل آية من إنجيل صاهبّاء يعتبر كلّ ما سبق تجسيماً ماديًّا لها: «وأمرنا العواطف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهدّ فانفلقت جميعاً ودوّت دويًّا. وأرسلنا الصاعقة فشقّت وأودعت حياة حيّة». (ص ١٨١). فكانت الآية الأولى الدالة على قدرة الربة لفظيّة وكانت الآية الثانية فعليّة، فتحقّق موضوع إنذار النبيّ ووعيد الرهبان. وكانت الآية خاتمة فاستؤنف الحوار الثلاثي بين الأشخاص.

٢ ـ الحوار

وكان ذلك الحوار قد ابتدأ منذ أولى أغاني العذاب قبل ثورة الطبيعة والآلهة. وظهر التباين كاملاً بين ميمونة من جهة وغيلان ومياري من جهة أخرى. فبينما كانت ميمونة حزينة خائفة تتوقّع كارثة وهولاً «صعد غيلان ومياري متّقدين كالأفراح المتراكبة» (ص ١٧٦). ثمّ بدأ التراشق بالنعوت. فبينما ترى مياري في العشيّة «ابتداء لنهار جديد» ترى فيها ميمونة «ابتداء للّيل» فينعتها غيلان ومياري «بالعمى» فتجيبهما بأنّهما «زائفان عاجزان». وبينما يتحدّث غيلان عن الشّمس باستخفاف ويعتبرها «طاووساً فخوراً أحمق» تصيح ميمونة منذرة: «يا للهلاك! يا للخسران والخيبة!» ثمّ تعيد هذه العبارة بعد قيام العواصف. وبذلك يصدق حدسها وتثبت رؤيتها. إلاّ أنّ غيلان ومياري لا يتأثّران كثيراً بتلك العواصف. فرغم عدوان الطبيعة التي انتهكت حرمة غيلان

فاقتلعت خيمته و «أخذت شعر مياري الطويل فأرسلته في الظلمات كإرسال البحر لجسم الحسناء» (ص ١٧٩) فإنهما ثبتا وبالخصوص غيلان الذي كان «قائماً ثابتاً لا يتحرك منه شيء، ووجهه أحسن ما يكون وأوسع وأجلّ وأبدع...» (ص ١٧٩ ـ ١٨٠)، فكأنّه يتلذّذ الصراع مع قوى الطبيعة فيتجمّل له تجمّله ليلة زفاف، خصوصاً أنّ مصدر الرياح والأمطار كان الجبل حيث تنكشف صاهبّاء لعبّادها وأنّ عنصر الماء يساهم في المعركة، وقد كان الماء دوماً همّه. وأوّل ما تفاجىء به ميمونة صاحبيها عند استئناف الحوار الثلاثي سؤال في منتهى السذاجة «هذه العواصف والرعد علينا، أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهبّاء؟» فيجيبها غيلان ومياري في صوت واحد وفي لهجة التحدّي والاعتزاز: «خلقنا ترياق العاصفة والصاعقة، بنينا، أقمنا سدًّا...» (ص ١٨١). فكان منطق ميمونة منطقاً فطريًّا وكان منطقهما منطق القوّة. «الزوبعة عاجزة أن تفنيه والصاعقة...» كلّ ذلك والسدّ لايزال منتصباً قائماً صامداً في وجه العواصف.

لكنّ منطقاً آخر يفوق كلّ منطق يترصّده: هو منطق السماء والمعجزات التي تتجسّم في صورة خوارق طبيعية ليس لغيلان ولا لمياري عليها سلطان. إنّها آلاف الطيور تجرّ الجبل من شعره. «هل تكون «الطير الأبابيل» المذكورة في القرآن؟ فيزحف الجبل على السدّ ويطحنه ولمّا كان لا بدّ من موسيقى تصويريّة تصحب كلّ حدث هلمّ فإنّه يسمع في تلك اللحظة المشهودة «دويّ» هول» وهنا أيضاً تختلف الرؤية. فميمونة بواقعيتها ومنطقها ترى السدّ أشلاء وأنقاضاً تساقط في الهاوية (ص ١٨٢) بينما يراه غيلان يتصاعد ويعلو. إنّه العناد والإصرار والثبات على المبدأ وعلى إرادة الفعل والخلق تظهر الانفجار تصاعداً وعلوًّا بأنّها «قراءة» مختلفة لنفس الحدث. أما قراءة مياري فإنّها قراءة انتقائية. فهي لم تر الظلمة و «الأشلاء ولا الأنقاض» بل رأت «سراجاً في منتهى الغاب منيراً...» إنّه «قرار في الزلازل على الزلازل زجاج صفاء وعزم وأمنية». فيأخذها غيلان من يدها ثم يتعانقان ويقولان بصوت واحد: «لنعلونّ برأسينا ولنفتحن لهم في السّماء باباً» ثم يرتفعان وقد طارت بهما العاصفة. وبذلك لا يعترف غيلان بالفشل بل يصرّ على موقفه ويشرع في تجربة جديدة مع مياري انطلاقاً من علامة نورانية «زجاج صفاء وعزم وأمنية» ويحوّل وجهته إلى السماء في حركة تصاعديّة متميّزة. وبعد هذه الحركة المسرحيّة الأخيرة تنظر ميمونة نحو الوهد وتقول: «الأرض هذه الأرض اكتشفتها.. وتندفع في الظلمات منحدرة إلى الوهد..» وهنا يظهر التباين على أشدّه: غيلان ومياري يعلوان نحو السماء وميمونة تنحدر نحو الأرض، غيلان ومياري ينطلقان نحو النور وميمونة تندفع في الظلمات، وقد كانت ميمونة من قبل تعتقد في الغيب وتصدّق هواتف السماء وكان غيلان متشبّثاً بالوهد يقيم عليه سدًّا يحبس الماء. فحوّلت ميمونة في نهاية المسرحيّة وجهتها إلى الوهد وحوّل غيلان وجهته إلى السماء. لكن لا أحد منهما يدرك بيسر مطمحه، ومياري واعية بذلك إذ أضافت بعد ذكر السراج المنير: «لكن ما أكثر الغاب أشجاراً ما أشدّ الغصون اشتباكاً وما أشد سراجنا طريقاً» (ص ١٨٢). وكذلك ميمونة لا تدرك الوهد «لأن الوهد يتناءى والأرض تنحفر إلى غير نهاية بين يديها...» (ص ١٨٦). إنّه الفعل المتواصل والجهد المستمرّ «ولا تكون الطريق طريقاً إلاّ أن تكون بلا نهاية» وفضل الإنسان ليس في الإنجاز بقدر ما هو في إرادة الإنجاز والمثابرة عليها وتعهدها بثابت العزم وحديد الصمود.

وبذلك صحب التصرّف النبويّ في المسرحيّة التراجيديّة تصرّف معنوي في أبعادها. فإنّ الفنّ المسرحي حسب ما يبدو من تساوي السرد والحوار في هذا المنظر وتشابه وظيفة كلّ منهما قد طعّم بالفنّ القصصي فبرز جنس أدبي متميّز ليس تلفيقاً لجنسين أدبيين معروفين (القصة والمسرحية) بل هو شكل أدبي طريف. أمّا من ناحية المعنى فإنّ التراجيديا في أصولها الإغريقية تختم الصراع بين الإنسان والأقدار بانهزام الإنسان دوماً أمام القوى الغيبيّة والآلهة. فقد كتب على أوديب الملك أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه. ففعل وفقد بصره، وكتب على سيزيف أن يحمل الصخرة دوماً إلى قمة الجبل فتتدحرج فيعيد رفعها من جديد فيرفعها ويعيد دون أن يبلغ الغاية. أمّا غيلان فإنّ ميمونة تقول عنه وعن مياري بعد أن ارتفعا في السماء: «الآن بلغا المنية واستقرّا».

تونس