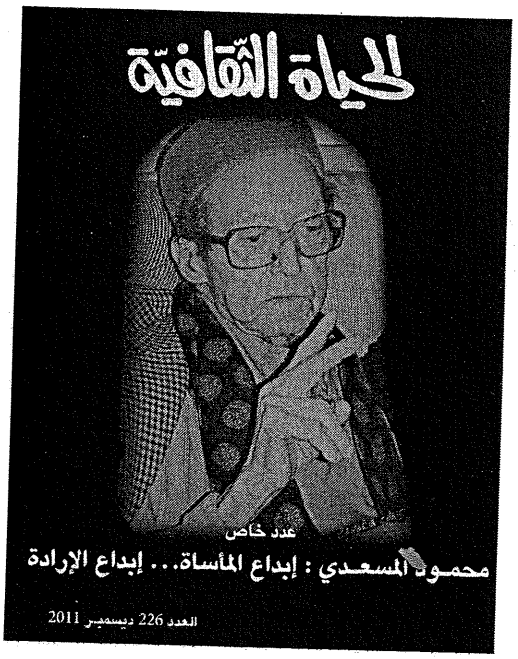

العدد 226 ديسمبر 2011

صورة الغلاف :

«الرسم الأخير»... آخر صورة للأديب محمود المسعدي
قبل وفاته للفوتوغراف الجامعي زكرياء الشايبي
ضاحية قرطاج، الأربعاء 11 مارس 2004، الساعة 19:29

***

- المواضيع المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي الوزارة أو إدارة التحرير
- المواد المرسلة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أو لم تنشر
- ترسل المواد المترجمة مصحوبة بنصها الأصلي المترجمة عنه

تنسيق ومتابعة : يونس سلطاني

تصفيف وطباعة «أوربيس» تونس
هـ : 71 280 229 - ف : 71 280 231
72 405 650 72 405 655
البريد الالكتروني : orbis@gnet.tn

الحياة الثقافية

AL-ḤAYÂT AṮ-TAKÂFIYYAH

ISSN 0330-8863

مجلة شهرية
تُعنى بالفكر والإبداع

تصدر عن :
وزارة الثقافة - تونس
أسّسها الأستاذ محمود المسعدي سنة 1975

المدير المسؤول
عز الدين باش شاوش
وزير الثقافة

***

رئيس التحرير
جمال الدين دراويل

عنوان المجلة
Email : cabinet4.culture@email.ati.tn
59، شارع 9 أفريل - تونس
الهاتف : 71 561 921 - 71 260 443

المحتـــــوى

عـدد خـاص :

محمـــود المسعـــدي
إبـداع المـأسـاة... إبـداع الإرادة

مرّة أخرى... ماذا يبقى من المسعدي؟ ..... محمود طرشونة 5

ما الذّي لم يُقرأ بعْدُ من محمود المسعدي، الأديب الفيلسوف أم الفيلسوف الأديب ؟ ..... مصطفى الكيلاني 11

السخرية في أدب المسعدي : المبنى والمعنى ..... محمد صالح عمري 19

المدخل البلاغيّ وقوانين الكتابة عند المسعدي ..... مصطفى القلعي 27

محمود المسعدي : ناقدا أدبيا ..... الشاذلي الساكر 35

الالتزام لدى المسعدي : خلفياته ومقاصده ..... أبو القاسم التّليجاني 42

الأدب القوميّ في فكر المسعدي ..... مجدي بن عيسى 50

المسعـدي : المنزع الوجـودي المتعـالي فـي الأدب التونسي الحـديـث ..... خالد التزمي 55

الفردي والجماعي في مفهوم أدب المسعدي :

الإرادة بين المعنى الفردي والمعنى الجمعي ..... نصر الدين الزاهي 58

من نماذج العتبات النصيّة في كتابات محمود المسعدي : الخطاب التّقديميّ ..... خير الدّين زرّوق 62

أدب المسعدي : التلقّي والتغيير الاجتماعي ..... محمد الهادي زعبوطي 69

«السّدّ» بين الإنجاز والإعجاز – السّدّ ولعبة العدد – ..... عفيف عمري 75

«السـدّ» بيـن المنتهـى والـلاّ منتـهـى (الترميـز : آليـاتـه ودلالاتـه) ..... البشير الجلجلي 83

البحث عن المعنى : قراءة في الفضاء الرّوائي في «حدّث أبو هريرة قال. . .» لمحمود المسعدي .... العادل خضر 94

مسألة الحداثـة والقدامة في فكر المسعدي : «حدّث أبو هريرة قال. . .» تمثّـلا ..... صلاح داود 102

السّخريّـة في أدب المسعدي : المبنـى والمعنـى

محمد صالح عمري/ جامعي، تونس

إهـداء : إلى الأستاذين توفيق بكار ومحمود طرشونة، اعترافا بالجميل

قد يبدو الحديث عن سخرية المسعدي من قبيل كلام الأضداد، لأنّ الكاتب يعرف بكونه جدّيا أو حتى صارما في الأسلوب والنبرة (1). وقد يعود ذلك إلى أمرين، أولهما ما يمكن تسميته بالنقد المسعدي الذي كوّن، عبر أجيال ووسائط متعددة، «أفق انتظار» أطّر تقبّل الكاتب في دائرة الجدّ والصعوبة. أمّا الأمر الثاني، فقد يعود إلى فهم سطحي للسخرية على أنها رديف التهكّم الهزلي أو الفكاهة لا غير. ولذلك يسعى هذا البحث إلى إدخال عناصر تعديلية في دراسة المسعدي وفي فهم أشمل وأكثر دقّة لوظيفة السخرية في السد بصفة خاصة. وسوف يتبين من خلال البحث أن السخرية قد تكون أحد المفاتيح المفيدة لفهم عملية الكتابة الإبداعية في حدّ ذاتها، وفي رؤية الكاتب للعالم عموما، أي في مبنى النص ومعناه على حد السواء (2).

ولعل البغل، الذي أهمله غيلان وتناساه أو استخفّ به معظم النقّاد، هو أحد المفاتيح الرئيسية للسخرية في السدّ. فقد أشار توفيق بكار في مقدمته المشهورة إلى أن البغل يقوم بدور الترويح الفكاهي، دون أن يتفطّن إلى المصير الذي حدده الكاتب له (23). أمّا ألفة يوسف وعادل خذر فقد درسا البغل من ناحيتين، كجزء من شبكة العلاقات في المسرحية وكجزء من دراسة الفضاء الدرامي في النص. وخلصا إلى القول إنّ «خطاب البغل لا يساهم في تطور أحداث المسرحية» لأن البغل لا يدخل في حوار مع شخوص أخرى (28) (3). وأضافا أنّ كلام البغل في الفصل الرابع خال من المعنى لأنّه لا يحيل على مرجع ملموس أو ذهني (28)، كما اعتبرا تقديم البغل كبغل ذكي لا يعدو أن يكون «كلام الأضداد» (28). ولكن هذه المقاربات، على أهميتها، تبقى جزئية وبحاجة إلى التوسيع والمراجعة بالاستئناس بعناصر نظرية وتحليلية. إذ يزعم هذا البحث أنّ البغل يلعب دور «العبقري الأبله» ضمن الطاقم الصغير من شخصيات السد (4). وهو بذلك مركز نوع خاص من السخرية تقوم بموجبه الشخصية باتّخاذ «وضعية البراءة أو البساطة التي تهدف إلى تقويض خطاب شخصية أو وضعية معيّنة. وتعتبر «السذاجة» نوعا من السخرية يقع

في منزلة وسطى بين السخرية اللفظية والسخرية الدرامية. وهي أساسا ادعاء السذاجة. ومن هنا فهي أقرب إلى السخرية السقراطية المعروفة، كما تجد في بلهاء شكسبير أمثلتها الأكثر شهرة (5). وبالإضافة إلى ذلك، يخبر البغل عن «سخرية الأقدار» أو «السخرية الكونية» التي تحكم المسرحية ككلّ، كما يوفر لنا ترويحا فكاهيا حين تصل الجدية أو التوتّر درجات لا تحتمل، كما يقول بكار.

فالبغل مرآة تعكس غيلان بطرق متنوعة، ويلعب دورا مهما في المسرحية ككلّ. وهو بذلك يدخل في علاقات متشابكة وذات دلالة مع غيلان أساسا، وبدرجة أقل مع شخوص أخرى، كالحجرات الثلاث وميمونة. ومما يضيف إلى أهمية البغل الأدبية عموما، ثراؤه من ناحية التناصّ، بما في ذلك إحالات على آثار ساخرة معروفة، وهو أمر أتوقف عنده بعجالة. فالبغل متعدد المصادر، إذ يمكن أن يجد مرجعه في رسالة تداعي الحيوانات على الإنسان لأخوان الصفاء، حيث يشغل البغل وظيفة الناطق الرسمي باسم الحيوانات حين تطرح قضيتها أمام ملك الجن، وبذلك يلعب دورالممثّل الفصيح للمجموعة. أما أبو العلاء المعرى، شاعر المسعدي المفضل وأستاذه الفكري، فقد كتب قصة هزلية تقع فيها التضحية ببغل. وأعني بذلك ذكره أنه روي عن الحلاج أنه قال لقاتليه: «أتظنون أنكم قاتلي؟ ما أنتم إلا بقاتلي بغلة المدراني»، وفي اليوم التالي وجدت البغلة ميتة في اصطبلها. ويكذّب المعري القصة باعتبار أن الله وحده قادر على معرفة الغيب (6). أما من الأدب الغربي الكلاسيكي فان قصة أبو ليوس، الحمار الذهبي، قد تكون أحد مراجع المسعدي.

المسعدي ساخرا

أول ما نلحظه هو أن التعليق المعروف للبغل على إنجيل صاهبّاء ليس تدخّله الأول أو الأخير، فهو دائم الحضور، بصفة أو بأخرى، طوال المسرحية، إذ نلاحظ أن الشخوص تجيء وتمضي والبغل فباق. ففي نهاية الفصل الأول يذهب غيلان وميمونة في جولة حول المكان ويبقي البغل وحيدا. وتسمع أصوات ويرهف البغل أذنيه» (65). فالبغل يستمع ويشاهد كل شئ طوال المسرحية، تماما مثل المتفرّج. ولكنه عكس المتفرّج، يلعب دورا فوق الركح وفي مبنى المسرحية ومعناها، كما سيأتي ذكره. يقدّم الكاتب البغل على أنه «بغل ذكي» ولكنّ أول ظهور له لا يدلّ على أيّ ذكاء، فهو يحمل أحمال غيلان مثل أي بغل (45). ولكنّ أول إشارة إلى ذكائه سرعان ما تبرز، فبعد أن ينظر غيلان وميمونة إلى الجبل ويغيبان في تفكير عميق، نراهما «يقبلان على البغل يريدان أن يحطّا عنه، فإذا هو أيضا رافع رأسه كالناظر إلى الجبل». فالبغل، وان هو لا يدخل في أي حوار طوال المسرحية، فانّ بينه وبين غيلان تواطؤا. إذ أنّ غيلان «يفهم» البغل في حين يلتزم هذا الأخير بالولاء لسيده.

يتكلم البغل لأول مرة في الفصل الثاني حين يدخل قومة صاهباء يحملون إناء ماء و«يظن البغل أنه المسقي»، ولكنهم يدورون حول الإناء «وعين البغل مشتهية ناظرة حيرى» (65). ووسط الطقوس المعقدة يقول البغل: «عواء الذئاب يستجاب أم لا يستجاب؟ سأسال غيلان ربي. لكن أذئاب؟ أأطياف خالي العصور في تيه العذاب؟ أم كلاب؟ أم صخور وأمواج واضطراب؟ (المسعدي 1992 ص 71). فالبغل، وكأني به يستلهم أذكار الكهنة، ينطق سجعا مثلهم، ولكنه يضمر بهم نقدا، كما سنرى. وهنا أيضا لا يأتيه جواب فلا يهم الرهبان ما تقول البغال (ص 71). وهو على أية حال، لا يحدّثهم، وإنما يحدّثنا. يتجلى بوضوح، إذ أنّ البغل قد أوّل ما وقع أمام عينيه على أنه طقوس دينية عصيّة الفهم، و يجب أن يطلب تفسيرها لدى غيلان ربّه. ولكنه، مع ذلك، لا ينتظر شرحا، بل يؤوّل المنظر كرؤية مربكة. فجدّية الاحتفال والأناشيد تحوّل الماء بفعل معجزة إلى نار، لا تعدو أن تكون، حسب رؤية البغل، كوابيس وهذيانا. فهو يرى الرهبان كأشباح من الماضي أو كوحوش. نلاحظ هنا أن إدخال البغل في هذا المنظر يؤدي إلى إرباك جدّية طقوس صاهبّاء. والمقصود أن شكّ غيلان حاضر وفاعل حتى وان غاب غيلان نفسه عن طقوس أعدائه. ومن هنا، فان علاقة «البطل» بالبغل علاقة تعويض، إذ أن البغل يشغل وظيفة نائب غيلان (7). ولكن هذا ليس الدور الوحيد الذي يلعبه.

ففي المنظر الثالث يراقب البغل ميمونة وغيلان، وهما يتطارحان اختلافاتهما حول السدّ وقضايا وجودية، مثل الموت والبقاء، ولكنه لا يقول شيئا («ويبرز رأس البغل من وراء صخرة يحرك فكيه» (81)). فالبغل هنا أبكم، فقد قدرته على التعبير عما يفكّر فيه. ولكنه ليس الوحيد الذي يحرم من الكلام في المسرحية. فقبل ذلك، وفي نفس المنظر، يجد غيلان، سيّد البغل وإلاهه، نفسه في وضع مماثل.

ميمونة. أن تسمع الأصوات أمر عجاب. أدع نر.

غيلان. . . .

(يريد غيلان أن يدعو إلا أنه لا يخرج من فيه صوت، وما هي إلا حركة المنادي يفرغ صدره ويمتلئ حلقه ولايكون تصويت)

ميمونة .مالك ؟ ألا تدعو الأصوات ؟

غيلان (متحيّرا مضطرب النفس) لم أقدر على التصويت. أنادي ويتحرك الصوت في حلقي ثم كأن شاربا يشرب الصوت على فمي. (يحاول ثانية أن ينادي) هل سمعت شيئا؟ (77)

ولا تسمع ميمونة شيئا، فتفسر ذلك على أنه «الحدّ» الأول الذي رسمه القدر وأنذرت به الأصوات. فغيلان هنا غير قادرعلى التواصل مع الأصوات أو الهواتف (تقول ميمونة: «إنك العاجز، إنك العجز» (77)). فتهجمه على صاهبّاء إنّما عقابه الصمت، أو على الأقل انقطاع في الكلام. ففقدان البغل للكلام يعكس فقدان غيلان للكلمات، وهو اخصاء لغوي يصيب الاثنين. وفي مسرحية بنيت أساسا على تبادل الكلام وتصريفه، لا يمكن اعتبار عقاب كهذا خسارة هيّنة أو عقابا خفيفا. ففي هذه الحالة إذن يلقى البطل والبغل نفس المصير، فيرتبطان بعلاقة تماثل.

أما في المنظر الرابع، فان البغل يلعب دورين اثنين، إذ يقوم مقام غيلان الغائب عن المنظر ويستعمل موقعه كملاحظ فطن ليخلخل قوة صاهبّاء وإنجيلها. فحين تكشف «الحجرة الثانية» عن أحد أسرار معتقدها، متأكّدة من غياب الرقيب، يسارع البغل، وهو الرقيب الدائم، إلى استغلال الفرصة. «البغل (يحدث نفسه). أما أنا فقد سمعته وسأبيعه لغيلان ربي» (94). نعرف طبعا أنه لن يتحدّث إلى غيلان ولكنه كرديف له، يسجل هنا ضعفا لمسه في القوى التي تعارض سيده، كما يبيّن فهمه للصراع بين سيّده وصاهبّاء ويشي، فوق ذلك كله، بحس تجاري، إن صح التعبير، فللأسرار ثمنها، وان كانت جاسوسية البغال وحكمتها المالية هي إلى الهزل أقرب. أما الجانب الآخر للهزل، فيكمن في اتصال قول البغل بالتعليق الساخر الذي تقوم به «الحجرة الثانية». فهي باعتبارها أكثر الحجرات علما ومعرفة بإنجيل صاهبّاء، حتى أنها أصبحت راوية وحافظة له، تفاجئنا بكونها لا تتوانى في سرها عن النقد اللاذع للمؤسسة الدينية لربتها:

صوت هاتف. أهل الوادي قوم صاهبّاء. اسمعوا النبي.

(تسكت الحجرات الثلاث ويصغين ويخشعن)

أمر النبي.

حرّم عليكم أن تقربوا الغرباء.

اوتكلموهم .

اوتعينوهم.

الحجرة الثانية (همسا لأختها) ترى أقرّر أمره بأغلبية أصواته أم بالإجماع (93-94).

فالاثنان، أي البغل والحجرة الثانية، يدخلان بسخريتهما مسافة يمكن من خلالها النظر إلى الإنجيل على انه معتل، إن لم نقل تقليدا مزيفا لكلام الغير. وفي آخر المنظر الرابع، يعلّق البغل على الوضعية عموما كالآتي: «البغل (كالراجع من تفكير بعيد). إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جواري. إن جنون الجماد الحياة» (95).

إن مشهد البغل يخرج من تفكير عميق يعدّ مضحكا طبعا. أما فكرته الموصوفة بالعمق، فهي بالغة الهزل. فالتعليق على مستواه السطحي عبارة لا معنى لها، متنكّرة في شكل فكر جدّي. ولا يسع القارئ إلا الضحك من حكمة البغال. ولكننا إذا ما أخذنا التعليق في إطار السخرية، فان كلمات البغل تضع المسمار الأخير في نعش

صاهبّاء. فبعدما شككت الحجرات مرارا في إنجيلها ونبيها، هاهو البغل ينعت الحجرات نفسها بالجنون (علينا أن نتذكّر طبعا المنظر الثاني، حيث ينعت البغل الرهبان بالأشباح والمخلوقات الممسوخة) (8).

فالحدثان، أي معجزة تحويل الماء إلى نار وتحريض نبي صاهبّاء أهل الحي ضد غيلان، يقدمان لنا على أنهما غير حقيقيين، أي بدون جوهر، ولذلك فليس لهما تأثير على الأحداث. فمن وجهة نظر غيلان، تعتبر صاهبّاء وإنجيلها والهيكل الكامل لديانتها، جزءا من عالم يهاب الفعل والإرادة الإنسانية. وهي في أحسن الأحوال مجرد محاولات لتحويله عن هدفه في بناء السدّ واثبات قدرة الإنسان (9).

ولكن دور البغل لا يقف عند هذا الحد، فبالإضافة إلى كونه نائبَ غيلان ومرآة ضعفه، يمكن أن نعتبره نذيرا يتنبّأ بسقوط سيّده، كما يتنبّأ بمصيره هو أيضا. ففي المنظر السادس، يفزع غيلان لنذير سوء: «يعوي الذئب ثلاثا ويقفز البغل» (115). وسوف يقفز البغل مرة ثانية في المنظر السابع حين تقترح ميمونة، هازلة، أكل لحمه احتفالا بنجاح عملهم: «يقفز البغل، فتضحك ميمونة، وتتوارى وغيلان في الخيمة» (142). يعبّر البغل في كلتا الحالتين عن إحساسه بالخطر. والملاحظ أن ردّة فعله في المنظر السابع تتجاوز إدخال الهزل على القصّ، إذ تتنبّأ بترك ميمونة وغيلان البغل وسط العاصفة في نهاية المسرحية. أمّا ردّة فعله في المنظر السادس، فهي مرآة تعكس خوف غيلان من أصوات الهلاك التي يحاول أن يخضعها ويسكتها:

غيلان (في شيء من الغيظ)

ألا يخرس هذا الذئب؟ ألا يخرس كل شيء؟ أليس يستطيع الكون أن يصمت ويسكن ساعة واحدة من الأبد؟

ميمونة. هذا غضب المغلوب يا غيلان. اجلس أو استلق مثلي.

ولكن تعاطف البغل، وحتى تماهيه مع غيلان، يتحول إلى موقف سخري. فالبغل غير واع بأن غيلان لن يردّ له هذا الجميل. فبالمقابل يهمل غيلان البغل ويصل حدّ اعتباره إحدى القوى التي يجب إخضاعها حين يعلن: «ونستخدم نبيهم ورجالهم ونساءهم وحتى صهباءهم ومالها من قدرة ونسوطهم كالبغال حتى تدمى أيدي آلهة الهزال والقحط في إقامة السد وخدمة ما أراد الإنسان من خلق» (134) (التشديد مقصود). وحين يسمع البغل هذا الكلام تنزل عليه مسحة حزن: «فلا يسمع إلا البغل بجانب الخيمة يخفق بأذنيه ويفكّر فيما قدّر له بين البغال من شأن» (134-135). إن هذه المسافة بين غيلان والبغل هي جوهر «سخرية الأقدار» التي تنتظر البغل. وتعرّف سخرية القدر على أنها «التناقض بين الآمال والرغبات الواعية للفرد وما يصنع منه القدر (أو البيولوجيا أو البسيكولوجيا أو المجتمع) في النهاية». ويبدو لي أن هذا التعريف الذي ينطبق على التراجيديات بصفة عامة، وخاصة الجبرية منها، ينطبق على البغل وغيلان معا، كما سنبين في حينه (10). فرغبة البغل في المساهمة في مشروع غيلان مناقضة تماما للسياط والإهمال التي تتربص به في نهاية المسرحية. وفي المنظر الأخير تتحقق مخاوف البغل جميعا. «ويشهق البغل ويصيح رعبا ويضرب بالحافر ضربا... لكنه مربوط بشأنه، مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة والبرق والصاعقة ...» (150). ولكن البغل في هذه الحالة أيضا يعكس، كمرآة، مصير فعل غيلان ومشروعه، إذ أن الصراع حول التحكّم في عين الماء ينتهي لصالح صاهبّاء صاحبة الكلمة الأخيرة ويهدّم السدّ وتتحقق، بذلك، تنبؤات ميمونة ورؤية صاهبّاء.

نخلص إلى القول إذن إن غيلان والبغل يشتركان في أكثر من العناد. فالبغل ينوب عن غيلان ويعكسه بطرق شتى. فعلى المستوى الدرامي يلعب البغل دورا هاما في التلاعب الهزلي للسد، فهو يبرز العنصر الهزلي على المستوى الداخلي، أما على مستوى المسرحية ككل، فهو يؤشر للسخرية الدرامية التي تحكم المسرحية. فالتشابه بين غيلان والبغل مهم ومؤثّر، إذ ينوب البغل عن غيلان على مستوى السرد وعلى مستوى الحضور على الركح، في أي إخراج مسرحي للسد. فهو يعوّض سيّده ويقوم مقامه في المنظر الثاني والمنظر الرابع، أما في نهاية المسرحية فتصبح

العلاقة أكثر تعقيدا. فالبغل باعتباره جانب غيلان غير المبدع والمؤهل للموت والفناء، يبقى متروكا لقدره، مشدودا إلى صخرة. أما غيلان الآخر (أمل بندورا الإغريقي وخيال السد) فيطير بعيدا، ترافقه ميارى التي تعرّف على أنها «خيال وطيف وحب وجمال» (41). فغيلان منقسم إلى كيانين، يطير أحدهما بعيدا، بينما يمكث الثاني على الأرض.

لقد قيل الكثير عن العلاقة بين ميمونة وغيلان، وذهب نقاد، أمثال طرشونة وبكار وحتى المسعدي نفسه، إلى اعتبار ميمونة تمثّل الجانب الدنيوي من غيلان ووعيه العقلي. ولعل إضافة القراءة التي نحن بصددها للعلاقة بين غيلان والبغل من شأنها أن تجعل التأويل أكثر تعقيدا، وتعيد النظر في المتناقضات الثنائية في المسرحية ككل.

السخرية والمعنى :

أشرنا فيما سبق إلى السخرية في علاقتها بالحجرات، وفي علاقتها بشخصية البغل بشكل مفصّل. ولكن ذلك ليس المجال الوحيد للسخرية في السدّ. فالواقع أن المسرحية مشبعة بالسخرية، بحيث تصبح مسألة المعنى موضع تساؤل. فكيف يؤثر الحضور الدائم للسخرية في المعنى؟ قبل تناول هذا السؤال بالدرس، لابد من تأمل كيفية اشتغال السخرية على مستوى المسرحية ككل، وخصوصا في علاقتها ب»البطل».

يعرف غيلان نفسه بالسدّ الذي هو مشروعه على المستوى الملموس (التحكم في الفضاء والتصرف في الماء والأرض) وعلى المستوى الميتافيزيقي (التحدي في مواجهة الآلهة وانجاز الإرادة الإنسانية والسعي إلى اكتمال الخلق» (118)). وقد اتسم إيمان غيلان باليقين، كما يعبر عن ذلك بنفسه، كما يتسم توجهه بالعزيمة التي لا تلين (11). لكن القارئ يتمكن بفضل السخرية كأداة سردية من الاستشعار بحدود غيلان ومن اكتشاف إشارات تدل على مآل عمله، وذلك عبر مختلف مراحل المسرحية. ففهم غيلان لأفعاله يتعارض مع تصوير المسرحية ككل لهذه الأفعال. إذ تخلق التقنية السردية المسمّاة بالتنبّؤ أو الاستشراف مسافة بين ما يعتزم غيلان القيام به وبين ما يخبئ له القدر. وليست رؤيا ميمونة حين تبصر سدّا متكونا من جماجم وزلزالا عظيما يحطّمه، إلا تنبّؤا بنهاية المسرحية (78-79)، كما أن إنجيل صهباء هو أيضا تنبؤ بتحطم مشروع غيلان (92).

أما على مستوى أكثر دقة وتمييزا، فإنّ السخرية تقوّض غيلان نفسه، كما يتبين ذلك من خلال المقارنة السابقة بينه وبين البغل. ولكن يبقى هناك مجالان يستحقان الانتباه والتحليل. في المنظرالأول تصف ميمونة نبي صاهبّاء بالطبل، أي ضجيجا ولا جوهرا، وهو وصف يستبق تصويرها غيلان في المنظر الرابع، حيث تخبرنا أنه في ردود فعله كما في خطابه، لا يظهر غير التحدي والثقة بالنفس، ولكنه في الواقع يتكون من ثنائية كامنة فيه، فظاهر غيلان يناقض باطنه. تقول ميمونة: «ورأيتك على ذلك يا غيلان، فرأيت غولا كما عرفت في صباي من الأغوال تصنع من ملحفة ووسادة: وجه من أشوه ما يرى وهيأة من أهوال ما يفزع... وما تحت الوجه والهيئة إلا أخي الصغير يلاعبني ويريد تخويفي: كذا الزائفات كلها يا غيلان ولقد رأيتك زائفا كغول الصبيان» (125).

تذكرنا هذه الصورة طبعا بأول تقديم لغيلان في المسرحية، حيث عرف بأنه «رجل، كائن زائف» (41) (12). فغيلان «يخفي» ضعفه ويظهر حزمه وعزمه وأحيانا يستعرضهما استعراضا. فكأن خطابه المعلن قد حيك للتستر على أصوات الشك داخله.

ولكن غيلان يرى في العالم الخارجي عدوه الحقيقي كما أشرنا، ويحاول إسكات الإشارات والأصوات التي تشوّش عليه هدفه، بما فيها النذر والإنذارات (الطيور السود) وأصوات الخراب (عواء الذئاب) وما يسميها «أصوات الكون» (116). ولعل التناقض المثير هو أن صوت الكون هو الذي يقوّض حزم غيلان ويخلخل إرادته. ففي صراعه لكسب الأنصار وإغراء القوى الفاعلة بالابتعاد عن أعدائه، لا يكسب غيلان غير انتصارات مؤقّتة. فتسرق آلاته أولا، ثم تأتي حمى على نصف عماله، ويهدم إعصار عمل شهرين من سدّه وتفسد المؤونة، وأخيرا يقعده المرض عن

العمل مدّة شهرين (106-107). وحتى حين يتمكّن من إخضاع أنصار صاهبّاء (المنظر السابع) فهو لا يعي أنّ خلف طاعتهم الظاهرة يكمن الانتقام الأخير. ولهذا يبدو جهده الدؤوب والعشوائي للمحافظة على استمراريّة مشروعه أحيانا مثيرا للضّحك، فصورة غيلان يصارع قوى الطبيعة والعمّال المتمرّدين وسكان الوادي الكسلى بمفرده تذكّرنا بمعارك دون كيشوت ضدّ طواحين الريح. ومع ذلك يقابل الكون جهود غيلان بحياد تام. فكأنّ غيلان يخاف الصمت أكثر مما يخاف الصوت (13).

فالصراع المركزي، أو الصراع الذي تدور حوله كل الصراعات الأخرى، يقع بين غيلان وصاهبّاء، سواء كان موضوعه الإرادة الإنسانية أوالخلق أو قوّة الإله. ولكن السخرية تضع ديانة صاهبّاء وإرادة غيلان موضع شك. فهل يمكن بعد هذا أن نتحدّث عن صراع؟ هل يوجد في السدّ بطل وخصوم؟ والخلاصة أنّ المسرحية تسائل نفسها وتراجعها باستمرار. فالصراع أو الموقف الذي يبدو رئيسيّا في لحظة ما، سرعان ما تقع مراجعته. وأحيانا يتحول ما يبدو صراعا تراجيديا عاصفا إلى مجرد زوبعة في فنجان. كما أن صاهبّاء «ربة القحط والجفاف» تغرق السدّ ولكنها تفشل في تجفيف تعطّش غيلان إلى الخلق وإحباط إرادته. وتبدو قوة صاهبّاء المرعدة، مرعبة ولكنها سرعان ما تتحول إلى طبل أجوف. أما غيلان البطل الذي يحلم بإحبال الأرض الجدباء، فيبدو أحيانا خصيّا عاجزا. كما يظهر ربّ البغل أحيانا بغلا، حاملا عنيدا لعبء لم يختره.

والواقع أن السخرية تجعل من نهاية المسرحية ليس نهاية قاتلة كما يبدو، بقدر ما هي نوع من الطوفان المنتظر (الأبوكاليبس). فالعاصفة القاهرة، بقوّتها وزخمها، كانت متوقّعة طوال المسرحية (توقّعها البغل والحجرات وميمونة والإنجيل). ولكنّ النهاية أيضا خَلاصية مثل الطوفان المنتظر (الأبوكاليبس) لأنها تعطينا إشارة إلى التجدّد والبعث، فغيلان لا يحطّم بل يطير بعيدا بصحبة الخيال (ميارى) مهتديا بنور في السماء.

إنّ بناء المعنى في السدّ يبقى مراوغا بسبب ما يمكن تسميته «فائض السخرية». والواقع أنّنا، ونتيجة للمراجعة الدائمة، لا نستطيع أن نحدّد بيقين من الذي يتكلم. وهنا يكمن التأثير الأقصى للسخرية. فقد كتب ميلان كندرا في هذا الشأن: «إنّ السخرية تزعج، ليس لأنها تتهكّم أو تهاجم، بل لكونها تحرمنا من يقيننا عبر تعرية العالم كغموض» (كندرا 1988، 134) (14). أمّا رولان بارت، فقد لاحظ في معرض حديثه عن فلوبير: «بسبب استغلاله لسخرية حبلى بعدم اليقين، يحقق قلقا خَلاصيا للكتابة. فهولا يوقف لعبة الرموز (أو يوقفها جزئيا فقط). فأنت لن تعرف أبدا إن كان مسؤولا عما يكتب (إن كان الفاعل وراء لغته). لأن كينونة الكتابة (معنى الجهد الذي يكوّن الكتابة) هي الإبقاء على السؤال من الذي يكتب؟ دون إجابة» (بارت 1974-164) (15). ولكن هذه الأصوات المتعددة، والتي من خلال تقاطعها تخلق الكتابة، وهذا الإشباع بالسخرية، هي التي تفسر ما يمكن تسميته ب «تشتت المعنى» أو عدم ثباته. وهذا الغياب أو الغموض في السد، هو بالذات ما لا يزال القراء والنقاد يحاولون ملأه جيلا بعد جيل.

ما علاقة عدم الثبوت هذا بكون النص يمسرح أو يستعرض تجاوزات جريئة ومحفوفة بالمخاطر، ليس أبسطها رفض غيلان العنيد للقدر حتى النهاية وإنكاره الصريح لمصير محدّد سلفا؟

إنّ دراسة السخرية أعلاه تبرهن على أن المسرحية ليست الشخوص أو الصراع في حدّ ذاتهما. فالحضور الدائم للسخرية يبيّن أنه لا وجود لأبطال وأبطال مزيفين، وإنما فقط لشخوص تلعب هذه الأدوار. فشخوص المسعدي صوّرت بطريقة تجعلهم يبدون ممثّلين لأدوارهم ضمن خطة درامية. إنهم ينتمون إلى قصة، وفي المنظر الخامس من المسرحية يكشف عن هذه القصة. إذ بينما تعدّد ميمونة النكسات التي نزلت ببناء السدّ، يردّ غيلان بالتأكيد على أنه ورجاله تمكّنوا من الانتصار كلّ مرة (المسعدي 1992 106-107). لكنّ ميمونة تستشعر أخطارا قادمة وتلح على غيلان كي يتجنّب السدّ خوفا من الخطر الأعظم، أو الموت. ولعلّ الحوار التالي يكشف «الحكمة» التي تقف خلف الأحداث وكيف أنّ الجميع جزء من رواية، أو عرض مسرحي.

ميمونة. ولو مت مع ذلك. الموت لا يبالي بالإيفاء بالوعد.

غيلان. سؤال ولا وجه للسؤال. نحن لا نموت إلا في آخر القصة.

ميمونة. السدّ عندك قصة؟

غيلان. وما ترينه يكون؟ كل شيء قصة. بل انظري يا ميمونة. لومتنا الآن لقطعنا حبل القصة وأغضبنا الأقدار فهي تمدّ في الحياة لأجل القصة وتميت لأجل القصة: كمجنون ليلى وأهله وليلى وأهل ليلى، عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكرهوا وقطعوا بين المجنون وليلى وفعلوا ما فعلوا وقالوا ما قالوا، ليكونوا قصة من قصص الأدب. أو كالأنبياء يوحى إليهم في الأربعين لا قبل، ويموتون في الستين لا قبل، ويولدون في مراح غنم لا غيره، ويصلبون أو يشبّهون إلى الناس ولا يحرقون، لتصنع فيهم قصص الأنبياء... والآلهة والأقدار كالعجائز والشيوخ مولعون بالقصص. فنحن لا بدّ أن نبقى أحياء إلى آخر القصة. الحياة والموت لا قدر فيهما يا ميمونة ولا قضاء. إنّما هما من أمر القصة ...(108-109) (16).

خـــاتمـة

يبدو السد، إذا ما نظرنا إليه على أنه جدّ صارم متعاليا، بلاغيا، يحاول أن يكون خارج الزمان وفوق ما يتنازع الإنسان من ضعف وتردد. فإذا ما فعلنا ذلك، فلن نعدو أن نكون قد وقفنا عند ظاهر الكلام، مطمئنين إليه، مستسلمين إلى سحره. فنحن كبعض مواقف البغل التي حذرنا منها توفيق بكار بفطنة وسخرية بارعة حين قال: «و ليحذر القارئ هذا البغل، فانّه في القصة صورته، إن وقف في الحياة موقف من يتفرج من لوجه على فواجعها وكأن لا شأن له منها إلا خبزته يأكلها مسارقة، أو إن طالع صفحات هذا الكتاب وفاته المعنى فحرك فكّيه يتساءل: «نهيق البغل يستجاب أم لا يستجاب؟» فيذهب النهيق ويأتي الشهيق»؟ (17) أما إذا ما وقفنا من النص موقفنا أمام عمل يحكمه التلاعب المبدع، فلا يمكننا إلا الإقرار بأن «العبقري الأبله» الذي صوّر في شكل بغل ذكي، قد أتاح لنا مداخل إلى غيلان وإلى البناء الفني للسد، من شأنها خلخلة القراءة المطمئنّة له وإحالتنا على أسئلة الكتابة ذاتها، من حيث هي عمل متعدد، مراوغ وغير مستقر؟ فنحن نحاول الإمساك بالمعنى وهو يتفتّت بين أيدينا بفعل سخرية متجذّرة في النص، و منتشرة في أقوال شخوصه وأفعالهم، حتى لا نكاد نعرف من الذي يتكلّم. هل السدّ إذن «رسم ولا معنى» أم «عنق الزمان وقد ضرب»؟، كما قال أبو هريرة؟ أم هو «انتقام المخلوق من خلق غير موفق» كما يقول سيوران؟ (18) وإن شئنا، من خلق ينقصه الكمال، كما يقول المسعدي عن الإنسان. هذا هو السدّ، رسم المسعدي تمحو السخرية ما استقر من معانيه. ولعل «العبقري الأبله»، في جمعه للأضداد، يقول، كما قال سيوران «إن الكتابة والعبادة لا يلتقيان»، تماما كما النقد والعبادة لا يلتقيان. فالكتابة الإبداعية، إن شاءت أن تكون تعبيرا عن قلق أو سؤالا، لا يمكن أن تكون ساكنة أو مطمئنّة ، وهي بذلك لا تحتمل التأويل الراكد أو المطمئن.