«من الحب ما قتل»

قراءة في المسرح الإغريقي/الفرنسي والشكسبيري والعربي

وطفاء حمادي

«فلأكن شريراً ما دمت لا أصلح للحب»

(ريشارد الثالث، شكسبير)[١]

تمهيد

ربما يكون موضوع الحب من الموضوعات القليلة التي يصعب الابتداء لدى معالجتها بتحديد المفهوم، أو اعتباره ظاهرة ينبغي معالجة عناصرها لأنها كما قال ابن حزم الأندلسي:

«دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة.»[٢]

ومع ذلك سنحاول –من خلال ما تتيحه لنا الدراسات عن أحوال الحب والمحبين والعشق والعشاق عبر التاريخ القديم –أن نحدد، على الأقل، الجانب الذي يشكل محور دراستنا هذه. إن الحب الذي يهمنا في هذه الدراسة هو النزوع والميل إلى امتلاك المحبوب، وهو الحب غير المتكافئ (عطيل ودسدمونة في مسرحية «عطيل»، وميديا وجايسون في مسرحية «ميديا»، وليلى وحبيب في مسرحية «الأيام المخمورة») بصورة من الصور، ثم ما ينتج منه وتتعرض له هذه الشخصيات من خيانة وغيرة أو واجب غسل العار تقود جميعها إلى القتل.

(١) إيليا حاوي، **شكسبير**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، ص. ٦٠

(٢) ابن حزم الاندلسي، **طوق الحمامة**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٤، ص. ٥

يرتبط هذا الحب ارتباطاً مباشراً وأساسياً وعضوياً بامتلاك المحبوب لدى المحبين وبالسعي لإرضائه، ولإرضاء النفس والذات. ويشكل هذا الحب ثيمة أساسية في النصوص التي سأعتمدها في دراستي. وهي ثلاثة نصوص مسرحية ينتمي كل منها إلى زمن مختلف: الزمن الإغريقي –الفرنسي (كتبها في البدء أوريبيدس، ثم أنويّ الذي استقى منها الموضوع والمناخ وصاغها على إيقاع فرنسي معاصر)، والزمن الشكسبيري الالزابيثي، والزمن العربي الحديث حيث إنه بالالتفات إلى التراث الأدبي العربي نجد ما يؤيد الفكرة نفسها إذ ارتبط الحب بالموت والقدر المحتوم ارتباطاً وثيقاً، ويدلّ على ذلك الحديث المأثور: «من أحبّ فعفّ فمات، مات شهيداً.»(٣)

وتدل عليه أيضاً عدة فصول من كتاب لابن الجوزي **ذم الهوى** لما ورد فيه من أخبار من قتل معشوقه، ومن قُتل بسبب العشق، من قتله العشق ومن قتل نفسه بسبب العشق، حيث يذكر أنهم مقهورون بقوة تشبه قوة القضاء والقدر التي لا تُردّ كما ورد في هذا القول:

«ولم يكن باختيار لي فأتركه ولا اضطراراً أتاه القلب مقهورا»(٤)

الحب – موضوع الدراسة

تعريفه: لغة ومفهوماً

إن نوع الحب/موضوع الدراسة هو الحب الذي يتخطى حالة الانجذاب الأولى والانخطاف (عطيل ودسدمونة، وميديا وجايسون، وليلى وحبيب) وينشدّ نحو الرغبة الجنسية. وهو يزدهر بعد العبور بمرحلة الانجذاب الجنسي وتجاوزها إلى ما هو أهم وأرفع وأكثر تعقيداً نحو البهاء (حب ليلى وحبيب) مروراً برغبات العاشق وهنائه وسعادته (دسدمونة) يقابل ذلك مشاعر الانتقام والخيانة المؤدية للقتل(ميديا)، أو الخيانة المحاكة خيوطها والمتوهمة (عطيل). ويرتبط الإنسان من خلال هذه العاطفة بعلاقات معقدة تختلف طبيعتها من شخص إلى آخر، وتتنوع وفقاً لأنفس المحبين وشخصياتهم ووفقاً للمكان والزمان والعصر حيث كانوا أو يكونون (الإغريقي – الفرنسي، الإليزابيثي، العربي/الشرقي). فمثلاً عبّر المسرح اليوناني

(٣) أبو بكر السراج، **مصارع العشاق**، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ج.١، ١٩٥٦، ص. ١٤١، عن صادق جلال العظم، **في الحب والحب العذري**، الطبعة الخامسة، دار المدى للثقافة والنشر، الكتاب للجميع، دمشق، ٢٠٠٢، ص. ١٨

(٤) ابن الجوزي، **ذم الهوى**، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢، ص. ١٨

السوفوكلي القديم عن حقيقة الحب المركبة بقوله «الحب ليس وحده الحب.» ولكن اسمه يخفي في ثناياه أسماء أخرى متعددة، إنه الموت والقوة التي لا تحول ولا تزول، إنه الشهوة المحض والجنون العاصف والنواح.(٥)

نستخلص إذن أن الحب الذي يعنينا في هذه الدراسة هو حالة عاطفية مركبة تشمل كيان الإنسان بكامله جسداً وعقلاً وروحاً تمتزج فيه عوامل عديدة مثل اندفاع الشهوة والانفعال العاطفي والهوى والعطف والتجاوب والمودّة والنزوع نحو التضحية في سبيل المحبوب.

خصائصه

يمتاز هذا الحب بطابع حركي يميل به نحو الفعل المستمر والنشاط الدائب، والسعي إلى الاتجاه نحو المحبوب بغية تحقيق الاتصال به والاتحاد معه. والعشاق لا يكتفون، بصورة عامة، بمجرد الاستمتاع السلبي بالمحبوب وحضوره وأجوائه، بل يتعدون ذلك إلى ميدان الإيجاب حيث يسعون إلى إسعاده والتضحية في سبيل تحقيق رغباته،(٦) والعمل على تأمين هنائه بالعطاء والبذل وتحمل المشقّات (كما فعلت ميديا إرضاء لجايسون).

١- يتميز هذا الحب الذي ترك أثراً هاماً في تاريخ الإنسان وأدبه وفكره بكونه شقياً تعيساً يائساً. إنه الحب الذي لا يعرف النهايات السعيدة لأنه دوماً حليف المآسي وقرين الموت والدمار والخراب، وكأنه قوة تتسلط على الإنسان تسلط القدر المكتوب، فتدفعه إلى مصير مظلم محتوم لا حياد عنه البتة.(٧)

وهذا الحب الكبير الذي يحيي ويدمّر، عرفه الإنسان ودوّن آثاره الخالدة العالمية، غربية وعربية، في الرواية والشعر والمسرح، لأنه الحب العاصف التعيس الذي يلهب الخيال وينساب معه العاشق، وكأنه أمام قدر محتوم لا حول له ولا قوة على ردّه، قدر يقود العاشق إلى البلاء والشقاء والموت، كما ورد في مسرحية «الأيام المخمورة»، إذ تقول المرأة: «لا يتجاوز المرء خفقان الحب إلا بالموت.»(٨)

وكذلك عطيل:

(٥) صادق جلال العظم، **في الحب والحب العذري**، مرجع سابق، ص. ١٢

(٦) Hant ,M.M., **The Natural History of Love**. Grove Press, New York, 1959, p. 52.

(٧) صادق جلال العظم، مرجع سابق، ص. ١٧

(٨) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، الطبعة الأولى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧ ص. ١١

«لتفترسها النار، تلك البغي الخبيثة، تفترسها النار. تعالي معي إلى مكان تنفرد فيه لأبحث عن ميتة سريعة لتلك الجنية الجميلة. كن ملازمي منذ الساعة.»(٩)

العاشق: امرأة ورجل

تظهر نصوص الحب هذه حالة المرأة المحبوبة في إطار هذه العلاقة، فهي المحبة المقاومة والمتمردة العنيدة والقاتلة (ميديا) الرافضة للتقاليد (ليلى) والمستسلمة إلى ما لا نهاية (دسدمونة). وهنا يمكن الإشارة إلى أنه ليس من الضروري أن يوجد أي فارق أساسي أو نوعي بين المرأة والرجل بالنسبة إلى عاطفة الحب.

الحب والمسرح

اعتمدنا النصوص المسرحية كمادة لهذه الدراسة لأن للمسرح شأنه شأن الشعر والرواية في الدخول إلى عمق الحالة من خلال الحوارات الحية القائمة، والتي بدون شك لا تكتفي بحجزها في متن صفحات الكتب، بل أضيفت إليها الحركة والصوت والتعبير والموسيقى، لأن النصوص المسرحية كتبت لتمثل على الخشبة المسرحية الأمر الذي غرسها في الذاكرة الإنسانية على مر العصور. فنصا **ميديا** و**عطيل** ما زالا يعرضان ويصنفان ضمن تراجيديا إنسانية ما زالت متداولة حتى اليوم، وتحفر الوجع في نفس القارئ والمشاهد. فالمسرح تاريخياً يكتب تاريخ موضوعه بهذه القضية، ويبني أحداثاً واقعية ومتخيلة بها، ويحوّل جرأته إلى فعل درامي «يؤدرم» وينقله إلى واقع العنف والشراسة السائدة في النفوس في عالم اختلت موازينه، واختلفت العلاقات فيه نتيجة انتشار الحب والحقد والقتل.(١٠)

بالإضافة إلى ذلك، فالمسرح هو وجود الـ«نحن» في «الآن» و«هنا» – كما يقول عبد الكريم برشيد– بدون وسيط، في موقف حواري مادي، يتميز المسرح أيضاً بقدرة فائقة على التفكيك، أي إظهار العلاقة بين «الخطاب» الفني وشروط إنتاجه المادية وتجسيد ذلك في هذه النصوص لارتباطها بالشرط التاريخي لزمنها الإغريقي – الفرنسي، أو الشكسبيري أو العربي الذي في كل الأحوال يرتبط بعادات مجتمعه وتقاليده وقيمه الأخلاقية. فهو يرفض أن ينظر إلى الفن نظرة مثالية، وكأن

(٩) شكسبير، **عطيل**، ترجمة خليل مطران، ص. ١٠٢

(١٠) عبد الرحمن بن زيدان، «صورة الانتفاضة في المسرح الفلسطيني»، مجلة **البيان**، عدد ٣٨٠، مارس ٢٠٠٢، ص. ١٢١–١٢٢

الإبداع «يتم في الهواء... وكأن المبدع مخلوق أثيري لا جسد له.»(١١)

كما يتيح المسرح قراءة التراث الفكري والديني والإغريقي والتراث الإنساني العربي قراءة تغربل مواد هذا التراث وهذا التاريخ من أجل كتابته مسرحياً في سياق درامي ينتج خطاب النص – المسرحية حول قضية الحب. وهو من المواضيع الأكثر إنسانية في الكتابة المسرحية الكلاسيكية والمعاصرة ويتسم بالجرأة والصدق في محاولة الإحاطة بتاريخ الإنسانية دراماياً.(١٢) ولقد اخترنا النصوص المسرحية «ميديا» و«عطيل» و«الأيام المخمورة» لأنها تجسد هذه الثيمة، وتركز على كون موضوع الحب والقتل مستمداً من طبيعة الظروف والحالات والأوضاع التي عاشها الكتاب المسرحيون: أوريبيدس (أنويّ)، شكسبير، سعدالله ونوس. لهذا كان المحفز على القراءة اعتبار أن الذي يمثل ارتباط الممارسة المسرحية بالحب هو موضوعه الإنساني الذي يعطيه الكتاب المسرحيون في العالم أهمية كبرى من خلال السياسات التي تؤدي إلى القتل.(١٣)

نتساءل:

١– كيف تعامل المسرح مع علاقة الحب؟

٢– كيف تفاعلت خطابات هذه العلاقة/الحب والقتل في سياقاتها الواقعية والمتخيلة في النص الدرامي المكتوب؟

I ـ «ميديا» لـ جان أنويّ (J.Annouilh)

لكي نستدل على قراءة النص الأول «ميديا» Médée في زمنه نسوق التحليل من عدة زوايا:

– أصل المسرحية

تعود هذه المسرحية إلى أصول إغريقية كتبها أوريبيدس مستلهماً إياها من الأساطير التي كانت محل إيمان من قبل كل أفراد المجتمع إذ كانت تحمل في طياتها خبرته الحياتية، وتصوراته لما يدور حوله بما يحفظ توازنه داخل الجماعة، ويشكل

(١١) Michele Barret, **Ideology and the Cultural Production of Gender Feminist Criticism and Social Change**, ed. Jeidith Newton Deborah Rosen, London, Methuen, 1985, p. 60.

(١٢) عبد الرحمن بن زيدان، مرجع سابق، ص. ١٢٢

(١٣) المرجع نفسه، ص. ١٢٢

المضمون الخفي لأفكاره. ومجمل موضوعها يحكي عن آلهة وأنصاف الآلهة، أو عن كائنات لها قدرات خارقة أكسبها الإنسان من صفاته الشيء الكثير، ويدور الموضوع حول التفسير- بمنطق الإنسان- لظواهر الكون الطبيعية والنظام الاجتماعي.(١٤)

قد يقع الصراع بين هذه الآلهة والكائنات، صراع (دراما) في الأسطورة بين الآلهة بعضها والبعض الآخر، أو بين الإنسان والآلهة. وهو يبدأ ويستمر وينتهي لصالح قيمة عقائدية يحاول الإنسان التمسك بها، مكوناً بنية القيم العقائدية أو الاجتماعية التي تسود المجتمع. وتحدد العقائد العلاقات المختلفة بين أفراده الذين يسود بينهم الحب أو الكره والحقد والانتقام والثأر. وهي أحاسيس غالباً ما شكلت موضوعات الأسطورة الإغريقية،(١٥) وحددت لنفسها مكاناً بين تساؤلين اثنين: الأول ديني وهو الميثولوجيا، والآخر علماني وهو الفلسفة (فلسفة القرن الرابع عشر قبل الميلاد). فكانت وظيفة هذين التساؤلين طرح علمانية الفن. وخفت نسبة التعلق بالدين لدى كتاب المسرح، فسوفوكليس كان أقل دينية من أسخيلوس، وأوريبيدس كان أقل دينية من سوفوكليس. إذ إن التساؤلات انتقلت تدريجياً لتصبح ما سميته اليوم دراما قائمة على صراعات أشخاص لا على صراعات أقدار. فالأساطير تحمل فكر الإنسان الإغريقي ويكوّنها بدوره ويتكوّن منها، فيصوغ نصه الإبداعي شعراً ومسرحية ورواية ليطلع منها بثيمة كثيمة الحب في الأساطير الإغريقية التي صاغ منها أوريبيدس فكرة مسرحيته ميديا.

ثم نقلها سينيكا وصاغها بقالب ذي مرجعية رومانية، وبعدها انتقلت إلى فرنسا فكتب كورنيي نصاً باسم ميديا، إلى أن توفر نص حديث معاصر، يستند إلى الأسطورة الإغريقية مع جان أنوي Jean Annouilh، الذي نعتمد نصه في هذه الدراسة. ولم يتخلَّ عن الشروط المادية للبيئة الفرنسية لأن الإبداع كنشاط إنتاجي يرتبط بالمحيط المادي للمبدع وظروفه المادية، بل والمكان والذي يحيا فيه، كما يرتبط أيضاً بالمؤسسات الحاكمة والرقابية ونظام الأسرة.(١٦)

وفي **ميديا** التي كتبها أوريبيدس(*) واستلهمها من الأسطورة، شأنها في ذلك

(١٤) عبد الحميد يونس، **الاسطورة والفن الشعبي**، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ١٩٥٥، ص. ١٥

(١٥) ك. ك. زائفين، **الأسطورة**، ترجمة صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات، ط. ١، بيروت، ص٦٠

(١٦) Michele Barret, Op. Cit., p. 60.

(*) من أشهر مسرحيات أوريبيدس (٤٨٠-٤٠٦ قبل الميلاد). يبدو فيها أوريبيدس شاعر العذاب الإنساني الذي يعالج بشفافية الحدود المفروضة عليه وتحولت هذه الحدود إلى دوافع للفعل. =

شأن مسرحيات أخرى كثيرة له، لا تقوم الآلهة بدور كبير، ويبدو الرجال والنساء الفانون على المستوى نفسه من المقدرة على العذاب والتضحية كالآلهة والملوك والأبطال. وهو في ذلك يقترب كثيراً من المعنى المعاصر للمأساة التي تشكل صفة من صفات ميديا التي ضحت كثيراً من أجل حبيبها جايسون.(١٧)

ولدى أنويّ تبدو الشخصيات ومواقفها مشابهة تماماً لشخصيات أوريبيدس ومواقفه. فقد تناول ميديا الأسطورة وميديا المسرحية، لكي يبث فيهما نفساً جديداً، فأكسبها معنى معاصراً آخر أقرب إلى واقعنا . ولكن ميديا هذه تحتقر السعادة الهينة، وتسعى إلى أمجاد لا تنال إلا بالتضحية بالعالم والحياة، وتضع الحب والوفاء موضعاً أسمى، بما لا يقاس، من موضع الراحة والاستقرار والإخلاد إلى طمأنينة عاقلة أو التسليم والخضوع، فهي امرأة تقتحم المخاطر من أجل حبيبها ولا تتوجس خيفة من الدخول في غمار المغامرة.(١٨)

– الثيمة الأساسية

تدور فكرة المسرحية حول ميديا التي تحب ويلج بها عنف عواطفها المشبوبة. وهي امرأة تتقد بالجنس والهوى. فلا تتورع في سبيل الحب عن أن تقترف أبشع الجرائم، وينقلب بها الحب إلى بغض مرير لرجلها نفسه. فهي زوجة شبقت وخانت زوجها عدة مرات، خانها زوجها، فانتقمت ولجأت إلى انتهاك أقدس المشاعر ووطأت أسمى عواطف النساء، عواطف الأمومة.(١٩)

فميديا أوريبيدس امرأة تحب، ثم ينتقل بها الحب إلى المقت والعداوة، فتقول:

«ميديا: (تصيح) سافرنا لأنني كنت أحب جايسون... لأنني من أجله سرقت أبي، لأنني من أجله قتلت أخي...»(٢٠)

يتولى الحوار المسرحي أحوالها المتعددة والمتوحدة في التعبير عن حبها المقرون بجريمة:

= وهوعمل مفعم بتشاؤم عميق مسكون بشخصيات محمولين بحب شغف ولا يستطيعون مقاومة القدر الذي ينوؤون تحت مصائبه.

راجع: ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ١٠

(١٧) Euripide et Médée, Programmation, p. 1-3.

(١٨) جان أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٤

(١٩) أدوار الخراط، «ميديا وأنتيغون في المسرح اليوناني القديم والمسرح المعاصر»، مجلة **المسرح**، عدد ١١١فبرير، ١٩٩٨، ص. ٤٦

(٢٠) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٤

«جايسون: (يأتي بحركة) كنت قد أحببتك يا ميديا. كنت قد أحببت حياتنا الهوجاء. أحببت الجريمة والمغامرة معك، وعناقنا وصراعاتنا القذرة، صراعات الحثالة.»(٢١)

يلخص جايسون ثيمة المسرحية الكاملة، فيقرن الحب بالجريمة والقتل. وسيتبين ذلك من خلال الحوار المسرحي الذي يدور بين ميديا وجايسون وفي مونولوغات ميديا الطويلة للتعبير عن ثنائية خطاب الحب/القتل.

- خطاب الحب وتحولاته

يسود خطاب الحب تعابير الغيرة والانتقام والحقد . هذا يُشكل إشارات التحولات الأولى، على حد تعبير ميديا:

«ميديا: جايسون السعيد الذي خلص من ميديا... أحبك المباغت لهذه البطة الصغيرة من كورنثة لرائحتها الفتية الحامضة لركبتها المضمومة... ركب البنت العذراء... أذلك هو الذي خلصك ؟»(٢٢)

في وصفها لهذه العذراء الفتية، وفي هذا الحوار، تتدفق الصور عشوائياً في رأس ميديا المرأة العاشقة/الغيورة والمتقدة جنسياً، فتستقي صوراً وفق حاجتها وحسب حالتها المفعمة بالغيرة. ويبدو، في أغلب الأحيان، أنه لا منطق يربط أو يحدد تقارب الصور في مخيلتها... فهي خارج التركيب التعبيري وخارج السرد . وهذه الصور هي – حسب رولان بارت – صور توزيعية لا تكاملية، بحيث يلفظ العاشق رزمة جمل دون أن يرقى بهذه الجمل إلى مستوى أعلى أو إلى عمل متكامل، فيظل خطابه أفقياً،(٢٣) في حين يحوز أي حدث في العشق معنى: حدث الخيانة. وقد حصل ذلك من قبل جايسون وحتى من قبل ميديا. يصرّح جايسون متحدثاً عن هذه الخيانة بقوله:

«جايسون: من تلك التي قبلت يدين غريبتين على جلدها، ومن تلك التي قبلت رجلاً آخر بين أحضانها؟»(٢٤)

---

(٢١) المرجع نفسه، ص. ٩٣

(٢٢) المرجع نفسه، ص. ٨٩

(٢٣) Roland Barthes, **Fragments d'un discours amoureux**، ترجمة إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط، ط. ١، المجلس الوطني للفنون والآداب،الكويت، ٢٠٠١، ص. ١٧

(٢٤) أنويّ، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٩٠

وتتداخل أنواع الخيانات ومستوياتها، إذ كان جايسون يمارس نوعاً من الخيانة المنزرعة في الخيال، وتقول عنها ميديا:

«ميديا: كنت تهرب أنت منذ تلك الساعة. كان جسمك يستقر إلى جواري كل ليلة، وكنت تصنع لنفسك سعادة أخرى، من غيري، في رأسك ذاك.»(٢٥)

لكن هذه الصور التوزيعية لم تظل في المستوى نفسه، فقد كانت دافعاً قوياً للهجر من كلا طرفي الحب والعشق، وانقلب كل منهما إلى كاره للآخر. في هذه الأثناء ينكشف سلوك كل منهما تجاه الآخر، بحيث يتم ذكر التضحيات التي قدمها أحدهما للآخر:

«جايسون: يزعجك الاعتراف بأن الحب هو الذي أجبرك على ما قمت به من أجلي وإنك لم تفلحي في صد سهامه ولأجل هذا أنقذتني... ولقد نلت مني أكثر مما أعطيتني.»(٢٦)

ولكن هذا العطاء المتبادل بينهما لن يهدّئ من ثورة ميديا، فتولدت مأساتها لأنها بدأت تكره جايسون، وكان تحول الحب إلى كره قاتلاً.

وتتوزع معظم حالات الحقد في المسرحية لتسرد خبر هذا الحقد والكره مقابل الحب الكبير الذي أحست به تجاه جايسون، وهي منذ اللحظة ستقوم بأعمال جنونية وتكون –حسب فارتر– الشاهدة الوحيدة على جنونها، يستنهض الحب طاقتها. وفي حالتها هذه وفي مسألة هذا الاحتمال أو ذاك، تشعر الذات العاشقة بأنها منجرحة من خطر أو جرح أو هجران أو تحول. إنه شعور يعبر عنه بكلمة تدعى قلق.(٢٧) يتفجر هذا الاحساس لدى ميديا كرهاً و رغبة كبيرة في الانتقام بعدما تشعر بتغير إحساس الحبيب وتحوله:

«جايسون: لإنك كنت امرأتي زمناً طويلاً يا ميديا لأنني كنت قد أحببتك...

ميديا: ولم أعد امرأتك. لم تعد تحبني

جايسون: لا »(٢٨)

(٢٥) المرجع نفسه، ص. ٩٠

(٢٦) المرجع نفسه، ص٩٠,

(٢٧) Roland Barthes, Op. Cit., p. 28.

(٢٨) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٩

يؤدي هذا التصريح إلى تصدع أحاسيس ميديا ؛ مما يعني أن نفحة التصدع يمكن أن تأتي من جرح، ومن انصهار كان فناء في الحب. إنه فناء سري. ويتحرك إيحاء يأمر بتحمل مسؤولية الموت، بحيث تستسلم وتنتقل نحو قتل الأخ والزوجة الجديدة وابنيها والأشياء كلها، ما عدا الآخر/جايسون. وذلك ربما يدخل ضمن العنف العاطفي الذي غالباً ما يمارسه الرجال على النساء في وسط العلاقات الغرامية، ويجعل نظام الهيمنة من الرجال هؤلاء الرابحين فعلاً كما يفترضون.(٢٩)

إن ما يعبر عنه جايسون ضد ميديا هو نوع من الهيجان، من القلق الذي يدل على أنه يجد عالمه مخيفاً وغير مرض، وبخاصة في حاله، إذ تهجّر لا بيت له ولا مأوى لذلك فهو يحاول أن يستعيض عن ملكه وأن يؤمّن مستقبلاً أفضل لابنيه بزواجه من ابنة كريون ملك كورنثة:

«جايسون: لم تكن المسألة أنني قد ضجرت بفراشك وأحسست احتياجاً إلى عروس جديدة.....ولكن السبب الرئيسي هو أن نعيش عيشة طيبة لا يعوزنا شيء..... ولأنني أريد أن أنشئ أولادي تنشئة جديرة بمكانتي...»(٣٠)

ويتابع جايسون:

«جايسون: إنني أحببتك يا ميديا كما يحب الرجل المرأة في أول الأمر، وعساك ما عرفت وما تذوقت إلا طعم الحب ولكني منحتك أكثر من حب الرجل – ربما دون أن تعرفي ذلك.»(٣١)

لكن ميديا المتمردة والساخطة ترفض هذا النوع من الحب الذي يغلف شفقة وتقول:

«ميديا: (تشب بإزائه كأنها عاصفة) إنني أمنعك من أن تشفق عليّ.»(٣٢)

عن هذا الإحساس تقول Shere Hite ما مفاده: «إن الفكرة القائلة بأن النساء مازوشيات إذا تمكنّ من العيش باستمرار مع رجل يسيء معاملتهن، لا تأخذ بعين

---

(٢٩) Shere Hite, **Women and Love**, Al-Mada publishing company, first edition, 1997, copyright, Almada. P. 226.

(٣٠) أدوار الخراط، مرجع سابق، ص. ٤٨

(٣١) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٩١

(٣٢) المرجع نفسه، ص. ٩١

الاعتبار حقيقة أن يكون قد أظهر لهن الحب في الأوقات الأولى ويستمر في إظهاره في المناسبات.»[٣٣]

إن هذه العلاقات من بدايتها أحياناً تنم عن تملق وشفقة عميقين بحيث إذا بدا الرجل مجرداً من الصفات الرئيسية للحياة المشتركة، ولا يعرف المشاركة أو أنه غير جدير بالحميمية أحدث ذلك اضطراباً كبيراً لدى رفيقته التي تحب النواحي الحسنة فيه، وتأمل أن تمحو النواحي السيئة لكثرة ما قامت به من تضحيات، (قتلت أخاها وهجرت ملكها)، وهي لا تستطيع التصميم على الرحيل بهذه السهولة لذلك قررت أن تنتقم على حد قولها:

«ميديا: ميديا لن تخرج أبداً، أبداً من ذاكرتك. أنظر إليه هذا الوجه الذي لا تطالع فيه إلا الكراهية، أنظر إليه بكراهيتك أنت، الحقد والزمن بمقدورهما أن يشوّهاه، والرذيلة بمقدورها أن تحفر آثارها.»[٣٤]

ثم تتصاعد حالة الانقلاب والتحول لدى ميديا:

«ميديا: لم أعد أسمعها إنني أصغي إلى كراهيتي. يا للعذوبة. يا للقوة التي كانت قد ضاعت.

ماذا كان قد فعل بي يا مرضعة بيديه الكبيرتين الساخنتين ؟»[٣٥]

بين الكراهية والجريمة تتجه ميول ميديا لتشفي غليلها قائلة مخاطبة مربيتها:

«ميديا: دعك من هذا يا امرأة. لم أعد بحاجة إلى يديك. جاء طفلي وحده وهي بنت هذه المرة.

أيتها الكراهية التي لي شد ما أنت جديدة.. ما أرق نعومتك... وما أزكى عبيرك. أيتها البنت الصغيرة السوداء ها أنذا لم يعد ما أحبه في العالم إلاّك.»[٣٦]

تبدو ميديا المرأة الذئبة التي أحبط حبها، فأثار ذلك عندها كوامن النقص الدفينة، وإذا هي تتخلى عن دورها الأنثوي السلبي المألوف، وتتنازل نهائياً عن حلمها بأن تكون ميديا السوية المحبة التي تحيا حياة الزواج الطبيعية، وإذا هي

(٣٣) Shere Hite, Op. Cit., p. 236.
(٣٤) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٩
(٣٥) المرجع نفسه، ص. ٨٥
(٣٦) المرجع نفسه، ص. ٩٩

تنقلب – كأنها رجل – كأنها هي أيضاً جايسون آخر قد تقمصه جسد ميديا، فتصبح عاملاً فعالاً إيجابياً يسعى إلى الهجوم والافتراس والمبادأة. ولو كان ذلك يصل بها إلى حد الجريمة الفظيعة المروعة، فتتوجه إلى جايسون صارخة:

«ميديا: أظننت أنني سوف آخذ في البكاء ؟ لقد تبعتك في الدم وفي الجريمة وسوف يقتضي الأمر جريمة أيضاً حتى أتركك.»[٣٧]

بذلك يتحقق انتقامها العنيد، وتتمرد في حركة رفض كامل، ولكنها قبل أن تصل إلى هذه الذروة الباهرة، تمر بتنويعات في غاية الرهافة.[٣٨] من مرحلة الحب والتوحد والاندماج التام بين الجسدين إلى مرحلة عشق ميديا لذاتها، ثم كرهها لجايسون.[٣٩]

هكذا تبدو ميديا من قصص الحب المحدد بالموت والقتل. وهي من القصص المتمثلة في الأطروحة المركزية التراجيدية حول الحب والقتل، كيف أحبت ميديا جايسون وكيف حزنت وكيف قتلت؟ وبهذا يبدو هدف هذا النص المسرحي من القسوة والعنف بحيث ان حالة الحب هذا تبدو حالة إنسانية ترفض الخير رفضاً ينمّ عن وعي تراجيدي بالحياة وبدرجاتها كما برزت في كلمات النص.

فبين الحب واختيار الموت/القتل والانتحار، يبدو الموت في نص أنويّ موتاً غير عادي، فرضته علاقة الحب. ويبدو ذلك في فعالية المونولوغ، وفق الرؤية الدرامية لكل واحد، حيث كان النص يسير نحو حتفه، كانت العبارات تكشف عن الموت الذي تنوعت صوره في النص بحسب صيرورته: صور الحب، صور التحول، الغيرة، صور الترهيب، صور القتل، صور نحر الأمومة، الانتحار/قتل الذات. كل هذه الصور سارت وفق الرؤية العدمية أو الانقياد وراء التشاؤم القاتل[٤٠] الذي ينقلب بدوره عليها فتنتحر، ونجد ميديا عند أنوي تذهب إلى الموت قائلة «فليس في الحياة أبداً عوض عن المطلق.»[٤١]

(٣٧) المرجع نفسه، ص. ٨٥

(٣٨) ادوارد الخراط، «ميديا وانتيغون في المسرح»، مرجع سابق، ص. ٥٠

(٣٩) المرجع نفسه ص. ٥٠

(٤٠) جان أنوي، «ميديا»، تعريب عز الدين القرواشي، مجلة **الحياة الثقافية**، عدد ٥٩، تونس، ١٩٩٠، ص. ٦٥

(٤١) ادوار الخراط، «ميديا وانتيغون»، مرجع سابق، ص. ٥٠

II ـ «عطيل» لـ وليام شكسبير

الحب/الغيرة/القتل

رسم شكسبير منهاجاً واضحاً في التعامل مع أحاسيس البشر التي تخطت المحلية الإنكليزية لتبلغ بعدها الإنساني العالمي. ففي مسرحيتي «روميو وجولييت» و«عطيل» يتجدد الحب في كل لحظة، والأسباب المهيئة للقتل من خلال الخيارات التي وصفها شكسبير في نصوصه تحت ضغط الظروف الاجتماعية والعوامل النفسية الذاتية. واخترت نص «عطيل» الذي تدور ثيمته حول الحب/القتل، إذ يتسم النص بلغة حوار تنبني بناء واضحاً في التقابلات مع الحالة الوضعية والتاريخ الذي استمد منه النص الدرامي (عطيل) ثيمته تلك.

– ثيمة المسرحية خطاب الحب

بنى شكسبير كلماته ووضع العلامات للإفصاح عن الدلالات الأولى كرموز تحمل ثيمة المسرحية، ومعاني الحب والكره ودوافع القتل. أشار إلى هذه الثيمة من خلال الحوار الذي يدور بين دسدمونة/الحبيبة والحبيب عطيل:

«دسدمونة: لقد أحببت المغربي حباً يقضي بألاّ أفارقه في حياتي، أثبت ذلك بما تعرضت له من سوء الأحدوثة والاستسلام للقدر وقلبي يعينني على تحمل جميع المتاعب التي يقضي بها على منصب هذا السيد الذي وقفت روحي وسعادتي على مجده وبسالته»(٤٢)

عطيل: «علمت منها أنها أحبتني بسبب الأخطار التي عانيتها وشعرت في نفسي أنني أحببتها لما تبينت من شفقتها عليّ ورقتها لي.»(٤٣)

يشير هذا الحوار إلى بداية الحب بينهما حيث يرسم شكسبير معالم الحب إذ يجمع البواعث إلى المظاهر والعلامات إلى النتائج، في حالي الفوز والإخفاق. كما يرسم معالم عاطفة الحب في صورة اجتماعية راقية قائمة على البناء الثقافي الروحي الأصيل، معلناً عن طريق الحوار هوية عطيل فإذا هو مغربي شريف قائد جيوش في خدمة مدينة البندقية:

«رودريجو: إن ابنتك – إذا كنت لم تؤذها – قد ارتكبت خطأ جسيماً

(٤٢) وليم شكسبير، **عطيل**، تعريب خليل مطران، ط. ٦، دار المعارف، مصر، القاهرة، لا. ت، ص. ٣٧
(٤٣) المرجع نفسه، ص. ٣٣

بمنحها يدها وجمالها وعقلها وثروتها لأجنبي شريد بدوي موطنه هذا البلد.»(٤٤)

عن هذا الحب غير المتكافئ اجتماعياً ولا حضارياً وهو يعبّر عن حالة لا عقلانية تعيشها دسدمونة في الظاهر ينبغي البحث عن تعليل أكثر غوراً والتصاقاً بالنفس الإنسانية التي أحبت، حيث يستقر الجواب في الجانب الغامض منها. وتندرج محاولة البحث عن هذا التعليل ضمن المحاور التالية:

– التوازن بين رعاية الواقع المباشر وتجاوز هذا الواقع بشيء من التأمل الفلسفي (كسر التقاليد وتحدي رفض الوالد لقرار دسدمونة بالزواج من عطيل)

– تجاوز الواقع لدى شكسبير يؤدي إلى الموت (تخطي واقع صراع العائلات في مسرحية «روميو وجولييت» أدى إلى مقتلهما وموتهما. عدم تمكن عطيل من تجاوز هذه الفروقات بين دسدمونة وعطيل، والدليل هو وقوع عطيل ضحية أول مؤامرة حيكت ضده عندما اتهم ياغو دسدمونة بخيانة عطيل).

– علامات التحول/الغيرة

أدى هذا التجاوز إلى اختلال التوازن في الحب وخلق حالة الغيرة التي شكلت حبكة المسرحية، وكان ياغو وراءها:

«ياغو: لأنه بينما ذلك الأبله السليم الطوية يسعى لدى دسدمونة لاستعادة مكانته، وبينما هي تشفع له عند المغربي بقوة، أدس أنا في أذن عطيل الريب في حقها بما أدخله على قلبه من أن رقتها لكاسيو ليست عن مبرة ولكن عن شغف أليم. بقدر ما تزداد إلحاحاً من التماس الرأفة له يزداد تأييدها لسوء الظن بها عند المغربي. وهكذا أخذها من فخ فضيلتها واستخرج من مروءتها الفخ الذي أوقعهم فيه جميعاً.»(٤٥)

تجاوز عطيل حالة الحب ودخل دوامة الغيرة التي يعرفها شكسبير على لسان عطيل بالتالي:

«عطيل: وما الغيرة إلا بهيمة شاذة تلقح من نفسها وتتولد من نفسها.»(٤٦)

---

(٤٤) المرجع نفسه، ص. ١٧

(٤٥) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ٧٤

(٤٦) المرجع نفسه، ص. ١١١

كذلك عرف ياغو الغيرة:

«ياغو: أي مولاي احذر الغيرة. تلك الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء التي تسخر مما تتغذى به من لحوم الناس. الرجل الذي يثلم عرضه فيعرف مصابه ويكره جالبه عليه سعيد. سعيد بجانبه ذلك الذي يقضي الدقائق الجهنمية شغفاً. إلا أنه مستريب.»(٤٧)

من الغيرة المدمرة تبدأ دينامية الصراع الدرامي في نص عطيل. يتعمق الصراع في جوهر الأشياء والأبطال والأحداث لدرجة يخلق معها رعباً داخل القارئ والمتفرج في مختلف الأزمنة تدفعهما إلى عدم تصديقها وتغريبها لأن القسوة والعنف يتصاعدان – بسبب الغيرة – إلى أقصى بشاعتهما وذروتهما، كذلك الحب، حتى أن البطل ستلاحقه اللعنة الشكسبيرية والدعوات الغاضبة حتى بعد موته.

والشك عند شكسبير يدفع بطله العاشق المحب إلى الاعتقاد بخراب الوجود من حوله (كليوباترا، روميو وجولييت، عطيل...):

«عطيل: وما أنا بمرتاب حتى أرى فإذا ارتبت منحتم أن أثبت ما يداخلني من الظنون وإذا وضح لي البرهان بعد ذلك، فيومئذ فراقاً خالداً إما للحب وإما للغيرة.»(٤٨)

والبرهان هو عثور عطيل على المنديل الذي أهداه لدسدمونة مع كاسيو وقد حصل عليه عن طريق إميليا مرافقة دسدمونة وزوج ياغو، وتقول اميليا:

«اميليا:... إني فرحة بإيجاد هذا المنديل هو أول تذكار أهداه المغربي إليها وزوجي الغريب الأطوار قد لاطفني كثيراً وسألني أن أسرقه له.»(٤٩)

الحب / الكره والعنف الشكسبيري والقتل

ثم تبدأ دورة العنف دفاعاً عن الشرف، فينقلب الحب إلى ثأر:

«عطيل: ليسموني كما يشاؤون إن أنا إلا قاتل شريف لأنني لم أفعل فعلي عن حقد بل دفاعاً عن الشرف.»(٥٠)

إن العنف سمة مميزة من سمات مسرح شكسبير. وفي أحيان كثيرة يتحول

(٤٧) المرجع نفسه، ص. ٨٧
(٤٨) المرجع نفسه، ص. ٨٨
(٤٩) المرجع نفسه، ص. ٩٣
(٥٠) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١٦٧

الحب إلى عنف قاتل. يرتكز العنف في مسرح شكسبير وتاريخياته ومآسيه على السقطة Aporia أي المفارقة الملتبسة الغامضة التي تفاجئ البطل وتغريه وتشوش عقله، تحوّله إلى كائن مهووس بعدما تتلبسه الأوهام. يستغرق بأوهامه وشكوكه، فيلتبس عليه الكون، ويسقط في التيه. إنها سقطة عطيل عندما سمع كلام «ياغو» المسموم. إنها السقطة التراجيدية التي تقلق الذات وتزرع البلبلة في روح البطل، في فترة زمنية محددة،(٥١) كما يبدو في تعبير عطيل:

«عطيل: إليك عني. لقد مددتني على خشب التعذيب أقسمت أنه خير للإنسان أن يخدع كثيراً من أن يعلم بخديعته قليلا.»(٥٢)

بعد هذه الغيرة المتأججة يبدأ التحول عند عطيل، ويستبدل غرامه بالانتقام، فيقول:

«عطيل: أنظر ياغو، هذه نفحة أصعد بها إلى السماء ذلك الغرام الناري، لقد ذهب. يا أيها الانتقام المدلهم ارتفع من أعماق جهنم، ويا أيها الحب تنازل لاستبداد الغضب عن تاجك وعرش قلبي.»(٥٣)

لذلك تصنّف هذه المسرحية من التراجيديات الشكسبيرية التي شملت حقبة زمنية طويلة، عالج فيها موضوع القسوة والعنف بوعي، وبرز فيها العنف السيكولوجي الذي مارسه ياغو ضد عطيل. وقد وضعها شكسبير لإظهار الغيرة وتأثيرها في الرجل بأقوى وأصدق ما دل عليه الاختبار . ولذلك اختار عاشقاً إفريقياً، بدوي الفطرة، ليكون وثاب الشعور عنيفه.(٥٤)

وظّف شكسبير هذه الفطرة، ووثابة الشعور لدفع بطله (وهو يقوم بذلك في مسرحياته الأخرى أيضاً) إلى الإيمان بخراب الوجود المحيط به لدرجة الرعب التي تؤدي به إلى رفض كل شيء، ومن أجل أن يخلق التراجيديا/الحدث الشامل والبارادوكس paradoxe في روح البطل.

وفي مسرحية «عطيل» يبدو البارادوكس في علاقة حبه لدسدمونة على الشكل التالي:

---

(٥١) فاضل سوداني، «العنف وهستيريا الروح المعاصرة في النص الشكسبيري (ريشارد الثالث...أنموذجا)» انترنيت، ص. ١

(٥٢) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ٩٥

(٥٣) المرجع نفسه، ص، ١٠٠

(٥٤) فاضل سوداني، مرجع سابق، ص. ٣

«عطيل: قبلة ثانية ثم ثالثة. البثي هكذا حتى تموتي فأقتلك وأحبك بعدها. قبلة أخرى هي الأخيرة... يجب أن أذرف الدموع ولكنها دموع جارحة. هذا الألم سماوي وإنما يضرب حيث يحب.»(٥٥)

تبدو بنية ثنائية الحب/الكره بنية مرتبطة ومتطورة دوماً، وهي التي تميز على نحو أولي – ماهية الشخص ونسق قيمه . فما يكون الشخص – كذات أخلاقية – هو مدى ألوان حبه وكرهه وعمقها. يحيلنا هذا القول إلى أصول عطيل المغربية حيث الانفعال في شخصيته سيد الموقف وأيضاً في المسلك وفي ردة الفعل، فبدلاً من أن يتقصّى عطيل ويحقق ويتأكد من خيانة دسدمونة له، اتخذ قراره سريعاً بالقتل حفاظاً على الشرف وهو الحبيب الولهان. لكن، وبما أن للقلب مبرّراته كما يقول باسكال Pascal: **le coeur a ses raisons**، فهو يملك منطقاً دقيقاً موازياً لمنطق العقل.

كما أن القلب ليس مالكاً لمبرّراته، ذلك أن المبرّرات – في هذه الحالة – لن تكون تحديدات موضوعية وضرورات أصيلة، بل مجرد دوافع ورغبات، ويكون موقفه أزاءها كموقف الكفيف.(٥٦) أي أن هناك سلّم القيم الذي يفصل الأفعال عن المبرّرات بحيث تولد هذه الوضعية تفاؤلاً ظرفياً يرتكز على تضييق صورة العالم.

والطريف في قصص الحب التي يستند إليها النص أنه ينتج قصصاً أخرى ثانوية ولكن لها وظيفة مساعدة actant، وهي التي تسهم في كشف حالات الحب الأولى، كما في «عطيل» وكما سنرى في «الأيام المخمورة». وكانت تدور ضمن الزمن الفني وهو أشبه ما يكون بنوع من الجاذبية المغناطية التي تجتذب من ركام الأحداث، وتقيم بينها وشائج ضمنية حية وحتمية.(٥٧)

ففي مسرحية «عطيل»، تبرز قصة حب بطليها بينكا وبرانسيو:

«بينكا:... على حين أن ساعات هجر العشيق أشد تبريحاً من ساعات التوقيت بمائة وستين مرة. يا ألله ما أقبحها سأماً وضجراً»(٥٨)، وكذلك في «الأيام المخمورة» حيث نجد قصة حب ليلى وشامل، وكلتا القصتين الثانويتين تسهمان في

(٥٥) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١٥٣

(٥٦) Wihelm Diltey, **Patterns and Meaning in History: Thoughts on History and Society**, Herber Torch Books, New York, 1962, p. 50.

(٥٧) ايليا حاوي، مرجع سابق، ص٢٧,–٢٨

(٥٨) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١١

الكشف عن ثنائيات الصراع بين الحب والقتل الأساسية بين عطيل/دسدمونة وليلى وحبيب/ عدنان.

وظّف شكسبير قصة الحب الثانوية التي كانت عنصراً مهماً في مضاعفة الالتباس الذي حاكه ياغو كي يقنع عطيل بخيانة دسدمونة له. وإذا ذهبنا بعيداً في التحليل، نستعين بما ورد في بعض الدراسات النقدية المعاصرة بأن قتل عطيل لدسدمونة هو قتل لنفسه البيضاء في جسده الأسود، وبذلك يتحول الصراع إلى صراع ضمني بين الروح والمادة.(٥٩)

فعطيل يبدو مترنحاً بين ثقافتين مختلفتين، بحيث إن الإخفاق والخوف يتّحدان في شعور عميق بالحزن والغموض: إن تناول شخصية عطيل من خلال فكرة الاغتراب والتمزق والحيرة بين ثقافتين مختلفتين، ومحاولة هذا الإغريقي أن ينتمي إلى مجتمع أوروبي لا يفهم أعرافه وثقافته، يؤدي إلى تفسير زواجه من دسدمونة كمحاولة رمزية للتوحد مع الثقافة الأوروبية، فيخلص إلى أن علاقة الحب التي يخوضها مغترب عن واقعه محكوم عليها سلفاً بالفقدان والقتل.

لكن الحب سيبقى دائماً قادراً على تفسير ما يعجز المنطق عن تفسيره من إثارة وحيوية: فالحوادث التاريخية الغامضة تحتاج إلى عناصر تشويق تجعلها أكثر درامية . من هنا كان اختيار شكسبير لحوادث تاريخية لعب الحب فيها الدور الحاسم، أو أنزل الستار على الفصل الأخير (انطونيوس، روميو، عطيل) حيث كان هذا الحب مرادفاً لعشق مفعم بالانفعال لدى ميديا وعطيل البدويين ومسبباً القتل.

III ـ «الأيام المخمورة» لسعدالله ونّوس

للحب عند العرب مكانة خاصة، كثرت أشعارهم وقصصهم حول محبين، وأشادوا بشهداء الحب وشعرائه وبكل ألوانه من العذرية إلى الحسية الصريحة، كما سنجد لدى سعدالله ونوس في نص «الأيام المخمورة» هذه الحسية التي تنقلب إلى مستوى بعيد من مستويات الصوفية.

أما وقد دخل الحب إلى رحاب الكلمة عن طريق الفن الأدبي العربي أو الشعر بصفة خاصة والمسرح، فقد يعني هذا التسليم مبدئياً بأنه ظل في حيز الاهتمام بالشعور الفردي والتجربة الذاتية، سواء كان ذلك الفرد هو الشاعر/ الكاتب/الروائي،

(٥٩) إيليا حاوي، مرجع سابق، ص. ١٥٢

أو كان شخصاً غير حقيقي أو متخيلاً، إذ يبدو أن لكل عصر طباعه أو سماته.[٦٠]

كما برز تنوع مستويات المحبين ودرجات عشقهم وألوان سلوكهم حسب بيئاتهم ما يعبر عن نطاق العاطفة الفردية والشعور الذاتي، يستعرض كل أنواع الحب: العفيف، والجنسي والصوفي، مع ما في كل واحد من هذه الأنواع من تفاوت في الدرجة وفي الأسباب والنتائج وشتى الملابسات. حتى ليمكن القول إن قراءة متفحصة لهذه المسرحيات باستطاعتها أن تغطي بعض جوانب السلوك الإنساني تجاه عاطفة الحب، وخاصة الحب الجنسي الذي تناولته بعض النصوص العربية القليلة مثل مسرحية «ليلى والمجنون» للكاتب سمير سرحان الذي كتب أجرأ كلمات العشق وأعذبها، ورسم صورة الحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس، ومن التغييب القهري لجسد المرأة ورغباتها.[٦١]

مسرحية سعدالله ونّوس «الأيام المخمورة» تتضمن نسق حب تنوعت مستوياته ووجوهه لدرجة بلوغه حد الصوفية الذي تبدى بالعشق المتبادل بين حبيب وسناء، والحب الذي يبدّد الصعوبات ويفكّ عقدة اللسان، وهو المتبادل بين ليلى ابنة سناء وشامل، وحب الابن عدنان لأمه ليلى.

يمثل الحب/الثيمة الأساسية في النص وهو، بالمعنى الوصفي، الحب الذي حدده شيلر من حيث كونه الوسيلة الوحيدة التي يمكن لنا، عن طريقها، أن نكتشف البنية الأخلاقية الرئيسية التي بفضلها يوجد الشخص ويحيا بوصفه ذاتاً أخلاقية. فنحن قادرون على أن نكتشف خلف الوقائع المختلطة والمختلفة، قدرات الانسان ورغباته وعاداته وحاجاته وإنجازاته الروحية. وقد تسهم هذه الوقائع،[٦٢] إذا استعنّا بها، في التعرف إلى خطاب الحب الذي شكّل بنية النص الدرامية لسعدالله ونوس. لا سيما أن هناك تعريفات فنومنولوجية لماهية الحب طرحها شيلر في عدد من أعمال تنكشف فيها معاني الاهتمام، التعلق، التشارك، السمو الأخلاقي. ولكن ثمة شغفاً مطلقاً يتبدى لنا عندما تقترن القيمة الخاصة بخير متناهٍ أو نمط من أنماط الخير. وقد يتحوّل الحب إلى كره أو سلب وجداني للقيمة والوجود،[٦٣] هذا ما اطلعنا عليه

(٦٠) حسن محمد العبد الله، «الحب» في: **عالم المعرفة**، ص. ١٥، ٢١

(٦١) نهاد صليحة، **المسرح والحرية**، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٧، ص. ٦٢

(٦٢) M. Dupay, **La philosophie de la religion chez Max Scheler**, p. 95, ed. 1959, p. 50.

(٦٣) قدرية اسماعيل اسماعيل، «نظام الحب عند شيلر»، مجلة **الفلسفة والعصر**، عدد ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص. ١٧١

خطاب الحب المقدس بين عطيل ودسدمونة والحب المدمر بين ميديا وجايسون. ومن ثم نطلع على الحب الجنسي/الصوفي بين ليلى وحبيب الذي تسبب هذه المرة بانتحار الابن الذي عجز عن قتل أمه وغسل عاره.

في أصل المسرحية

كتب ونّوس هذه المسرحية في مرحلة أضافت فيها الحياة إلى هموم ونوس الإبداعية الوطنية والإنسانية هم الصراع من أجل البقاء، فاختار مقاومة المرض الذي أصابه بالكتابة. ولكن الكتابة في هذه المرة تلونت بتلاوين تجمع بين الذات والآخر، حيث بدأت الذات الفردية تتحرر لتقول «أناها»، وانزاح هذا القول عن التجريد والتراث والوقائع التاريخية، ليجد مرجعيته عبر جسد يتحاور معه ومع أنّاته وخلجاته، ومنه يفكّك وجعه ومعاناته.. لهذا ليس من قبيل الصدف أن يختار ونّوس عنواناً لنصه هو «الأيام المخمورة»، أي الأيام المفعمة برائحة الشهوة واللذة الملتبسة التي تختلس النشوة من أضدادها في نص الجسد، حيث يفضح الحفيد المستور/الدمل الذي يؤرقه منذ نموه وإدراكه ولا يدعه «يستقر في اسمه وهويته إلا إذا كشف الدمل.»(٦٤)

تبدأ الحكاية إذ يفقأ الدمل ناثراً قيحه الذي يبدو حباً حيناً، وشهوة وفساداً حيناً آخر، ويسكن شخصيات المسرحية وعقولها. يبدأ النص بالحكي، فتحكي ليلى التي تحب أمها كثيراً عن حال الأم التي أرقتها معاناتها عندما صادفت من جديد الرجل الذي أحبته وهي في الرابعة عشرة من عمرها. وبدأت تقتنع بترك المنزل الزوجي حيث تعيش مع زوجها عبد القادر الذي يحبها بدوره ولكنه يخضعها لمزاجه وأنانيته. عندما تترك سناء البيت وتقرر الذهاب مع عشيقها وادعة سرّها لدى ابنتها ليلى، يعقد لسان الفتاة طوال فترة غياب أمها، ولا يفك عقدته سوى حب شامل الكبير لها، فتترك عاراً يتسبب في قتل/انتحار عدنان المولع بحب أمه.

خطاب الحب/البهاء

هو حب شبيه بالحب الإلهي لكنه ليس مخالفاً للحب الإنساني. وليس الحب الإلهي الذي يكون العشق فيه بين خالق ومخلوق يكون هدفه الاتحاد بذات الخالق، بل ندعي أن ونوس كان يدعو إلى حب من هذا النوع يعبر به الجسد ليبلغ البهاء،

(٦٤) سعدالله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ٥

حيث تبرز العلامات لدى الصوفي عندما تتبدى الرحلة الصوفية سعياً محموماً يولّد الأسى في طريق بلا علامات. علامته الوحيدة هي انتفاء حضور العلامة الهادية المرشدة واضحة المغزى والدلالة. ومن ثم فإن الانتفاء أو الغياب الذي ينطوي على حضور ملتبس، هو حضور العلامة الملغزة[٦٥] المتعددة التأويلات والإيحاءات، المتوترة الحضور ما بين التجلي والخفاء، والظهور والبطون، كذلك بدت هذه العلامة لدى حبيب / حبيب سناء معلناً:

«حبيب:... أحسست في داخلي حشداً من الأماني والرغبات يتواثب في ردهات صدري، ويقيم أعراساً يلهبها الشوق والجمال. كانت تلك هي اللحظة الحاسمة في حياتي. وعرفت أن قدري هو أن أكشف السر الذي راوغني عمراً.»[٦٦]

يبدو أن هذه الأماني والرغبات ما هي إلاّ سبيل عبره حبيب وسناء لبلوغ مرحلة الانفصال عن الجسد، على ما أوردته سناء:

«سناء:.... جعلت الرعشة تتسلق ظهري. ليكن.. لن أخجل من عريي. هذا العري الذي حلمت به طوال عمري. عري مدهش ولذيذ، شبيه بالاسترخاء والنسيان وبداية الحياة. ربما نزحني من الداخل، ولكن جعلني أشعر أن كل ما فيّ، حتى جلوسي في المرحاض، مدهش وجميل. ليس فيّ ما أستحي منه، ليس فيّ ما أواريه، إني خفيفة كالريشة.»[٦٧]

يستدعي هذا النوع من العلاقة مع الجسد ذكر ما ورد لدى ابن خلدون. وفيه ما يفيد بأنه جرت محاولة لجعل الإنسان يبلغ مرحلة العرفان، فوضع في دن لمدة أربعين يوماً لا يأكل خلالها سوى الجوز واللوز، والهدف من ذلك هو أن يتلاشى الجسد ويضمحل ولا يبقى سوى عقل هذا الإنسان؛ ويعني ذلك التخلص من الجسد وحاجاته والغريزة والشهوة حتى يتمكن من بلوغ مرحلة العرفان.[٦٨] واستخدم توفيق الحكيم هذا الحدث في مسرحيته «شهرزاد» ليدلل بها[٦٩] على سعي شهريار للتخلص من شوائب الجسد والشهوة والرغبة والقتل ليسلك دروب المعرفة.

(٦٥) هالة فؤاد، «رحلة الصوفي في ممالك الغواية» مجلة **الفلسفة والعصر**، المرجع السابق، ص. ١٣١
(٦٦) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، المرجع السابق، ص. ٣٦
(٦٧) المرجع نفسه، ص. ٨٤
(٦٨) ابن خلدون، **المقدمة**.
(٦٩) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، دار الكتاب اللبناني.

إلى جانب ذلك نرى أن ونوس يتجه في نص الحب هذا إلى طريق البهاء سالكاً سلوك الجسد/الممر المادي لهدف روحاني، حيث يخف الجسد ويصير كالريشة بتخليه عن الغرائز والشهوات. لم يكن هذا الجسد في علاقة الحب التي تجمع بين سناء وحبيب سوى سبيل عبراه لبلوغ مرحلة البهاء، هذه المرحلة الصراعية بين حضور الذات المعرفية وتلاشيها وزوال سطوتها. لذلك لا بد أن يتحقق ذلك من خلال سعي الذات الصوفية، بل غوصها في عمق ظلمة الغواية العدمية. بعبارة أخرى ينبغي على الصوفي السير بالعدمية (عدمية الذات الدنيوية) إلى نتائجها من أجل قهرها وتجاوزها بوصفها حضوراً مجسداً للغواية.(٧٠)

«حبيب:... وفي هذا الفضاء، سنبدأ تجربتنا الفذة، التجربة التي لم يعرفها البشر، تجربة التوغل في الحب.»(٧١)

يسبر حبيب غور الأحاسيس ليتفوق على البشر، وليبلغ ما لم يبلغوه عندما يخف وزنه ويشفّ جسده، ويصبح خفيفاً كالريشة ليصل حد البهاء. وهذا ما لا يستطيعه سائر البشر العاديين.

أما هذا البهاء فتوضّحه الحقول الدلالية للحوار الذي يدور بين حبيب وسناء:

«حبيب: طبعا سنتجاوزها. ولا يعقل أن نتخاذل ونسقط، في اللحظة التي نطلّ بها على مشارف البهاء.

سناء: هل تصف لي هذا البهاء ؟

حبيب: ذات يوم حدثتك عن رؤيا فاجأتني بعد دفن زوجتي. رؤيا مذهلة، كانت تجسد كل العلامات الغامضة، والأشواق التي تستعر في داخلي..»(٧٢)

تنصهر الذات كالذات الصوفية ما بين مطرقة الغواية الدنيوية (حضور الآخر النسبي أو الدنيا بكل ما تنطوي عليه من شهوات ورغبات وأهواء واحتياجات)، وسندان الغواية الذاتية. فكل منهما ملازم للآخر، لكنهما يتجادلان ويتصارعان حتى يكادا يدمران الذات، ويلقيان بها في قوة العدم، أو في البهاء، كما يقول حبيب:

«حبيب: نعم... سنصل إليه. كل شيء مباح، وكل ممارسة ممكنة. ووقتا

(٧٠) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٣٣
(٧١) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ١١١-١١٢
(٧٢) المرجع نفسه، ص. ١٠٩

بعد تردد، سنزداد عرياً وانكشافاً وامتزاجاً، حتى نجد أنفسنا نرفرف في البهاء.»[٧٣]

يتابع حبيب وسناء:

«حبيب: .... وحين ينفد من جسدينا الحرير، نتحول فراشتين أو فراشة واحدة. وبرفيف إيقاعي لطيف، سنطير إلى الألق، حيث يمكن أن نلامس البهي الأبدي.

سناء: إني أطفو فوق مياه دافئة.. إني أجري مع الماء بعذوبة.. هذا منام العمر... هذا منامي. أحبني ولا توقظني.»[٧٤]

لكن هذا النفاذ بالنسبة إلى سناء يخترق الرحم الذي منه تخلقت الذات الصوفية الطوطمية –حسب الباحثة هالة فؤاد– سعياً محموماً نحو إعادة خلق هذه الحقيقة المطلقة بوصفها أصلاً حيوياً متجدداً يولد باستمرار من رحم مخلوقاته وفروعه الرحم.[٧٥] ويولد الموت من رحم الأم، فهي تستشعر موت ابنها عدنان أو انتحاره:

«سناء: إن رحمي يؤلمني حقاً.

في لحظة واحدة انتفض الألم في رحمي. ولم يبق إلا أن نرتب الموت والقبر.»[٧٦]

حالات أكثر إيغالاً في الحب

تتولد في عمق اللحظة الغواية الصوفية الأكثر عنفاً وخطراً. وفيها تواجه الذات انفتاح وعيها على عالم المعنى الغيبي، وذلك معنى الإلهي اللاممتلك الكلي الذي كلما حاولت الذات اقتناصه من شباك الوعي، انفلت منها وغاص في عمق غوايته، إذ تسقط الذات في فضاء الحيرة والتيه. وينكشف لها فراغها عندما تعود إلى رحم المعرفة، يصيبها هذا الوعي بالفزع والرعب الذي لن تلبث أن وتواجهه بتوترها الدائم، المؤسس والقلق، بل العنيف. ومن ثم خوض معركة الصراع بوأد حضور الذات، وتحرر رغبتها المعرفية، وتقديمها قرباناً لذلك المعشوق الوحشي ليلتهمها.[٧٧] وقد أوغل ونوس في أعماق الشخصية عندما يبلغ هذان العاشقان درجة

(٧٣) المرجع نفسه، ص. ١١٢
(٧٤) المرجع نفسه، ص. ١١٢
(٧٥) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٣٤
(٧٦) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢٤
(٧٧) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٥٤

البهاء، وحالة الاندماج والحلولية والثبات أحدهما في الآخر، كما عبّر سناء وحبيب:

«سناء: أتريد حقاً أن تأكلني ؟

حبيب: حين أراد المسيح أن يطعم الناس خبز الله الحقيقي، وأن يجعلهم يبصرون نوره الوهاج، طلب منهم أن يأكلوا جسده، ويشربوا دمه، وقال... من يأكل جسدي، ويشرب دمي يثبت فيّ وأنا فيه.»(٧٨)

ثم يأخذ الحب مستوى آخر لا تشوبه الخيانة ولا الالتباس، ولا هو يبحث عن حلولية أو حالة بهاء، ولكنه حب حقيقي صادق مؤثر قادر على فعل التغيير. وهو الحب الذي يقع بين ليلى وشامل، فهو لا يجلب العار، ومعترف به اجتماعياً، ومبارك من قبل الأخ عدنان والأب. إنه الحب الواقعي النقيض لحب سناء وحبيب، وتكشفه سناء وتباركه قائلة عبر شامل:

«شامل: لا تخافي من الحب، لأنه النعمة التي تجمّل الإنسان، وتجعل الحياة فرحاً وأملاً يتجددان ولا ينضبان. والحب يا ليلى يحتاج إلى قلب معافى، وروح صافية. الخوف والمرارة والمخادعة، كلها أغذية فاسدة تسمم الروح، وتقتل براعم الحب، لا تعصري قلبك حين يخفق.»(٧٩)

وفي مكان آخر تقول سناء:

«سناء: إن الحب وحده هو الذي سيفكّ عقدة لسانها.»(٨٠)

- الحب/العار

غير أن هذا الحب الذي يشتعل بهاء/حب سناء وحبيب بني اجتماعياً على تحدي القيم وأدرج في خانة الخيانة/الخيانة للزوج/ وجلب العار على الأولاد، وخاصة عدنان الذي يجاهر أمه بحقيقة شعوره:

«عدنان: لم يكلفني أحد. كلهم نسوك، واستأنفوا حياتهم، وكأنك لم تكوني. أنا وحدي... لم أستطع أن أنسى، ولم أستطع أن أتغلب على شعوري يا لفظاعة العار.»(٨١)

يعلن عدنان، الابن الذي يحب أمه كثيراً، ثورته على سلوك أمّه وخيانتها وجلبها

(٧٨) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ١١١
(٧٩) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ٩٩
(٨٠) المرجع نفسه، ص. ٩٩
(٨١) المرجع نفسه، ص. ١٠٢

العار لهم في زمن يفسر فيه كل شيء على أساس إيديولوجي، مما يخضع الحب لقيم أخلاقية تحدد مفاهيمه وشروطه[٨٢] وتجعل لكل جيل ثقافته التي ورثها من الماضي، وأضاف إليها من الحاضر. لكن عدنان كان أسير الماضي عندما فكر بغسل العار. واللافت أن هذه الثقافة المعرفية التي تختزن قيماً أخلاقية، لا يحملها الجيل بأكمله. فمن هذا الجيل من يرفضها ويتعاطى معها بصيغة متطورة، كسلمى وسرحان ولدى سناء اللذين أعلنا موقفاً تجاه سلوك أمهما، مفاده:

«سلمى: أن نخفي القصة، وأن نسدل عليها ستاراً من الصمت.
سرحان: وأنا أشاطرك الرأي.»[٨٣]

بينما يصر عدنان على غسل العار:

«عدنان: (وهو يهمّ بالخروج) هذا فظيع... فظيع جداً (يتردد)
بي... أعدك بأن أجدها، وأن أغسل العار الذي يطأطئ رؤوسنا.»[٨٤]

مع ذلك تشتمل الثقافة على الأنماط الاجتماعية للتصرف البشري من باب المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق والقيم والحب والكره، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه.[٨٥]

وعلى تنوع البيئات التي برزت فيها قصص الحب وأنواعه، فالحب هو إشارة من إشارات الاجتماعي المهذب، وفي كلتا الحالين: حالة الفكرة وحالة السلوك. وهو يرتبط بالشرط التاريخي للزمان والمكان. ولكن يبدو أن الغيرة المسببة للقتل هي القيمة والمعيار الذي لم يتطور حتى اليوم، كما أن الغيرة والعار هما سيدا الموقف والسبب الحتمي للقتل، سواء عند الحبيبة ميديا/أوريبيدس وأنوي، أو الحبيب عطيل/ شكسبير أو الابن عدنان/سعدالله ونوس. غير أن كل ما جرى لا يثني سناء عن موقفها وعن قرارها، لأنها امرأة أحبت وقررت وهي لم تعد امرأة مستسلمة كما كانت دسدمونة التي انصاعت لأمر عطيل الذي اختار لها الموت ولم ترفض أو تتمرد أو تثور. بل اتخذت قرارها معلنة بأنها:

(٨٢) كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص. ١٩٣
(٨٣) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ٦١
(٨٤) المرجع نفسه، ص. ٦١
(٨٥) شتراوس، «الاناسة البنيانوية، الهمج والبرابرة»، مجلة **عالم الفكر**، مجلد ٢٦، عدد ١، أيلول ١٩٩٧، ص. ٢٨٤

«سناء: اسمعي يا ابنتي... لقد أمضيت عمري كله، لم أتخذ فيه قراراً. كانت القرارات دائمة مبرمة، وما عليّ إلا أن أنفذها. واليوم... حين استطعت، بعد عذاب المخاض والولادة، أن أتخذ قراراً لنفسي وبنفسي، لن أتخلى عنه ولو كان فيه مماتي...»[٨٦]

تبدو سناء امرأة تمردّت ليس في سبيل حبها فقط، ولكنها تمردت على واقعها وانتفضت انتفاضة المرأة التي تأبى الانكسار والاستسلام. فتحدت العادات والتقاليد واخترقت المحرم tabou، وفاق تحديها تحدي ميديا التي قتلت الجميع باستثناء جايسون/الآخر الحقيقي. فقد تحدت سناء المجتمع وخرجت من المنزل/الحدود المرسومة لها حيث تقوم على حراستها سلطة الرجل. ومع ذلك كانت سناء لا تزال تعيش صراعا قويا؛ صراع امرأة تتحدى العادات وتهجر بيت الزوجية، وتخون وتجلب العار على أولادها. بين هذه الأحاسيس والحب يقع صراعها، وتعبر عنه فتقول:

«سناء: إن اللهفة التي أحسها، هي أغزر وأعنف من أن تترك مجالاً للندم، في داخلي سيول من المشاعر.»[٨٧]

ثم تعلن:

«سناء: لا شك أن هناك وخزات صغيرة في الأحشاء، إني أترك ورائي عمراً وأولاداً.»[٨٨]

في هذا الصراع الذي تعيشه هذه العاشقة نجد أنها تقرب موضوع السلوك الشائن بإزاء «المحرم». فجريمة سناء هي اقتراف السلوك الشائن بالذات.[٨٩] وبمعنى آخر هو الصراع الناتج من المفاهيم التي تبثها بقايا القيم الرافضة للحب والتي تعتبره خيانة بالنسبة إلى امرأة متزوجة . لذلك كانت هذه الخيانة هي الدافع الخفي والمعلن وراء سقطة عدنان في هاوية الانتحار.

صاغ ونوس هذا الحدث المأساوي بإشارة إلى الرحم الذي كان المكان الدفين الرمز /للنشوة والبهاء والولادة والموت وفق ما عبرت عنه سناء في حوارها:

(٨٦) سعد الله ونوس، مرجع سابق ص. ٥٥
(٨٧) المرجع نفسه، ص. ٥٢
(٨٨) المرجع نفسه، ص. ٥٢
(٨٩) صالح سعد، «الأنا والآخر»، مجلة **عالم المعرفة**، عدد ٢٧٤، ص.

«سناء: (هامسة) في لحظة واحدة انتفض الألم في رحمي. ولم يبق إلا أن نرتب الموت والقبر.»[٩٠]

كأن هذه المرأة ترى الموت المتحرر من فعل الموت/الخلق المرتبطين بالرحم وهي تعيش حالة حلم عندها-على حد قول بارت-: «أحلم عندها بنزيف بطيء. لا يصدر من نقطة في جسدي. إنه تلف شبه آني. أتصور الموت قريباً مني وأفكر بمنطق غير متوقع. وأنحرف عن المزاوجة الحتمية التي تربط الموت بالحياة وتجعلهما متعارضين.»[٩١]

هكذا يبدو خطاب الحب في هذا النص منقاداً بقوته الذاتية إلى هامش اللاحاضر مقصياً إلى خارج الجماعة[٩٢] انقياد سناء إلى حالة الشوق والمشاعر اللاهبة كما تقول:

«سناء: ولفحتني النار كحمم التنور. هذه المشاعر اللاهبة. هذا الشوق. هذه اللهفة... أشعر أنني على حافة الجنون.»[٩٣]

سبق أن أشار سقراط إلى هذه الحالة بقوله: «العشق جنون»[٩٤] وكذلك ابن الجوزي الذي أشار إلى أن «العشق يجلو العقول ويصفي الأذهان ما لم يفرط، فإذا أفرط عاد سماً قاتلاً.»[٩٥]

لكن هذا العشق الذي يسبب الجنون لصاحبه، بوقوعه خارج الجماعة التي ترفضه، اختار الطريقة المأساوية التي تتخلى عن الأمثلة وتعتمد على الفعل وحده.[٩٦]

إن الحب الذي شكل ثيمة «الأيام المخمورة» قد خضع لثلاثة مستويات: مستوى بلوغ البهاء (سناء وحبيب)، مستوى الحب المتكافئ الذي لا يسبب «العار» ولا الخيانة والذي فك عقدة اللسان (ليلى وشامل)، ومستوى ثالث هو حب الابن عدنان لأمه الذي انتحر غسلاً للعار الذي تسببت به لارتكابها خطأ حوّلها إلى

(٩٠) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢٤
(٩١) رولان بارت، **شذرات الحب**، مرجع سابق، ص. ٢٢
(٩٢) رولان بارت، **شذرات...**، مرجع سابق، ص. ٢٢
(٩٣) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢
(٩٤) أرسطو عن ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ٤٣
(٩٥) ابن الجوزي، أبو الفرج، **ذم الهوى**، تحقيق عفيف مصطفى عبد الواحد، القاهرة، ١٩٦٢، ص. ٣٠٦.
(٩٦) رولان بارت، **شذرات...**، مرجع سابق، ص. ٢٢

شخصية درامية وجرها إلى شتى أنواع العذاب والقهر بعد انتحار ابنها. وهي بذلك تثير الشفقة والرعب كما يقول أرسطو.[٩٧]

وقع هذا النص في لحظات عدمية وصور قصيرة تمثل خطاب الحب، وهي لا تترجم – حسب بارت – بالسقام وبرسالة الحب، فتحس حرارة بوحها حين تعلن:

«سناء: لا أدري... إنني في السابعة والثلاثين أو أصغر.

أشعر أنني بلا عمر، وأن جسدي ينحل، ويذوب، كلما تصورت أنه يغمس يديه في الماء.»[٩٨]

يعبّر هذا الحوار عن صورة «قلق» لأن ثمة عاشقة تتوجع (دون اهتمام بالمعنى السريري للكلمة). وتجتاح هذا الحوار كلمات لها وظائف تستوطن الجملة في عمق الصورة وتكون غالباً مجهولة لا واعية.[٩٩] فيلفظ الحبيب رزمة جمل يسعى إلى أن يرقى بها إلى مستوى أعلى أو إلى عمل متكامل. في خطابه سمو وخلاص لأنه يولد وينمو ويسلك طريقاً قابلاً للتأول حسب قانون السببية أو الغائية، هذا مع العلم بأن صوره لا تقبل التنظيم والترتيب والتوجه إلى مستقر.[١٠٠]

الخاتمة

تتنوع صور الحب في هذه النصوص الثلاثة: بين الحب المحرم والحب المقدس، حب ليلى وشامل وحب عدنان لأمه. وبالتالي نتج من تنوع الحب تنوّع صوّر أسباب القتل والدوافع إليه، فبينما قتلت ميديا أخاها وسواه من الرجال وابنيها وزوج جايسون الجديدة بدافع الانتقام، قتل عطيل دسدمونة بدافع الغيرة العمياء، وانتحر عدنان ابن سناء بدافع غسل العار لارتكاب الأم جريمة الحب المحرّم.

كما بدا لنا واضحاً أن تنوع الحب يرتبط ارتباطاً عضوياً بقيم كل مرحلة، بقيمها الأخلاقية ومعطياتها الثقافية التي تشكل مرجعية النص: فمرجعية ميديا كانت الأسطورة، وعطيل شخصية من ابتداع المخيلة والواقع التي حاكتها تفاصيل التاريخ وجزئياته عندما خاض أشرس المعارك دفاعاً عن صقلية. وشخصية سناء ابتدعتها المخيلة ولكنها مستمدة من الواقع والمجتمع، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذا الواقع وقيمه.

(٩٧) أرسطوعن إيليا حاوي، مرجع سابق، ص، ٤٣

(٩٨) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٦

(٩٩) رولان بارت، **شذرات**...، مرجع سابق، ص. ١٦

(١٠٠) المرجع نفسه، ص. ١٨

علاقات حب ثلاث: الأولى تفرقها قوانين الصراع بين ذاتين قويتين، والثانية تهيم في الخيال والتحول، والثالثة مكبلة بقيم أخلاقية يدمّرها الواقع.

إن الكتّاب الأربعة أوريبيدس/أنوي، وشكسبير، وسعد الله ونوس صاغوا شخصيات العاشقات والعشاق: ميديا وجايسون وعطيل ودسدمونة وسناء وحبيب في صفات مطلقة تتسم بالشفافية والعشق وتضمر في حياتها روح الشر والكره والحقد، باستثناء سناء وحبيب، هاتين الشخصيتين اللتين دارتا في فلك البهاء والسمو بعدما سلكتا سلوك تعبيرات الجسد.

برزت هذه الشخصيات العاشقة بسمات حديثة: فعطيل ودسدمونة شموليان ولكنهما يؤسلبان العصر الذي يعيشان فيه. وإن أحد أهم الأساليب الشكسبيرية التي يشخص من خلالها مفهومه الفلسفي عن البطل وعصره يظهر الحساسية السيكولوجية لمختلف الأزمنة والحقد والنساء والحب والكره، فمن خلال إمكانية التلاعب تتكشف أخطر أساليب التدمير والخراب والتآكل والحب والتضحية (روميو وجولييت، وانتوني وكليوباترا، وعطيل).

أما شخصية ميديا فقد بناها أوريبيدس وأنويّ امرأة مأساوية لأنها من ذوات الهيبريس (التطرف) في شغفها وشبقها وعشقها وكرهها، في السلبية الظاهرة والإيجابية المكتومة. ولكنها أسلست قيادها لزوجها وغفرت له مراراً على هفواته ونزواته، كما غفر لها هو بدوره (لقد خانته أكثر من مرة)، وسكنتها الكراهية السوداء التي ترجمت بالوحشية البدنية والعاطفية.[١٠١] تبقى شخصية سناء المرأة التي تحدت مجتمعها وتقاليده، ومارست حباً بلغت فيه حالة البهاء عبر جسد خف كالريشة ولكنه تسبب في ألم رحمها ومقتل ابنها.

(١٠١) ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ٣٣٨