قالت العرب

إذا الجُودُ لم يُرْزَقْ خَلاصًا من الأذَى فَلا الحَمدُ مكسوبًا وَلا المالُ باقِيَا
وَللنَّفْس أخْلاقٌ تَدُلّ على الفَتى أكانَ سَخاءً ما أتَى أمْ تَسَاخِيَا
أقِلّ اشتِياقًا أيّهَا القَلْبُ رُبّمَا رَأيْتُكَ تُصْفي الوُدّ من ليسَ صافِيَا

الشهدار

العدد 345 السنة الرابعة عشرة- الأحد 1 فبراير 2026م - 13 شعبان 1447هـ

لمن وجّه محفوظ أصابع الاتهام حول النكسة؟

شكّلت نكسة يونيو ١٩٦٧ زلزالًا عميقًا امتد صداه إلى مختلف مناحي الحياة في مصر، وهو ما التقطته الأعمال الإبداعية في صور ودلالات متعددة. ويظهر الصدى جليًا في مجموعة «تحت المظلة» لنجيب محفوظ، الصادرة في عام النكسة نفسه.

تتجلى الأزمة منذ القصة الافتتاحية التي منحت المجموعة عنوانها. في قصة «تحت المظلة» يهيمن طابع العبث، التعبير الأصدق عن فداحة ما جرى، تحكي القصة مجموعة من الناس احتموا من المطر تحت مظلة واحدة، بينما يشاهدون سلسلة من المشاهد المرعبة، لص يسرق ويفر، سيارة تحترق، بدو يحتلون الميدان، ممارسة جنسية علنية فوق المقابر، رأس تقطع ورغم ذلك، لا يبدي المستقرون تحت المظلة أي رد فعل، مكتفين بتوجيه أنظارهم نحو شرطي متخاذل لا يؤدي دوره، ومبررين لأنفسهم ما يرونه باعتباره «مشاهد تمثيلية» لا يمكن أن تكون حقيقية، وأن ما يجري لا يعنيهم.

يكشف محفوظ عن مناخ عام من الإنكار والتواطؤ بالصمت، قبل أن تأتي النهاية لتدين هذا الموقف إدانة دامغة، حين يسقط الجميع ضحايا لما تجاهلوه وتعاموا عنه. فعندما تخرج الأمور عن السيطرة، يستدعون الشرطي، وإكمالًا للعبث يتهمهم الشرطي بأنهم الفاعلون الحقيقيون لهذه الجرائم، ثم يطلق عليهم النار: «تراجع خطوتين، سدَّد نحوهم البندقية، أطلق النار بسرعة وإحكام: تساقطوا واحدًا في إثر الآخر جثةً هامدة، انطرحت أجسادهم تحت المظلة، أما الرؤوس فتوسدت الطوار تحت المطر». ليتحول خوفهم من المطر إلى ذريعة للاختباء تحت المظلة، ظنًا منهم أنها قادرة على حمايتهم من الطوفان، فإذا بها فخهم الأخير. لم يمنعهم الحذر السلبي من المصير المحتوم، فلو أنهم تكاتفوا وواجهوا ما يحدث منذ البداية، لما انتهوا إلى هذه الخاتمة الدموية.

في هذه القصة يقدم محفوظ إدانة واضحة لسلبية الناس وصمتهم إزاء الفساد الذي نخر المجتمع ومهد الطريق إلى الهزيمة التي كانت من الداخل، وليست من الخارج فقط.

وتستدعي هذه القصة، في سياقها العام، مسرحية «رأس المملوك جابر» لسعد الله ونوس التي كتبت في الفترة نفسها، التي تجعل من فعل الحياد مشاركة مباشرة في الجريمة. فالصمت، كما يكشف ونوس ومحفوظ معًا، لم يكن بريئًا، وأفضى في النهاية إلى النتيجة نفسها. المصير المأساوي ذاته، والمفارقة العبثية تكمن في أن أولئك الذين وقفوا على الهامش طلبًا للنجاة، ظنًا منهم أن الابتعاد سيحميهم، كان مصيرهم أكثر قسوة وسوءًا من مصير من تورطوا في الأحداث وشاركوا فيها صراحة.

النوم

وفي القصة الثانية «النوم» يعالج محفوظ النكسة من زاوية مختلفة، عبر حكاية مدرس لغة عربية تقع جريمة قتل لزميلته أمامه، من دون أن يحرّك ساكنًا، في إسقاط سياسي واضح على حال الشعب قبل الهزيمة. ففي التحقيق يكرر المدرس عبارته الصادمة: «كنت نائمًا!» ليتعجب المحقق: «نائمًا؟!... ألا يوقظه الصراخ والمطاردة والاستغاثة؟!».

فالنكسة، كما يوحي النص، لم تكن حدثًا مباغتًا بلا مقدمات، سبقتها علامات وإنذارات، فالشاهد الذي من المفترض أن يدافع عن حبيبته وينقذها من عدو ضعيف هو تلميذ في المرحلة الثانوية كان «نائمًا»، أو متواطئًا بادعاء النوم، فتركها تُقتل. ورغم أنه لم يرتكب الجريمة بيده، ولم يشارك فيها فعليًا، فإنه يتحمل وزرها أخلاقيًا واجتماعيًا، ويصبح في نظر الناس «مطاردًا، متهمًا، مجرمًا»، ومسؤولًا عن «الاستغاثة الضائعة»، ليتضح أن الصمت جريمة قائمة بذاتها.

ولم يكن نوم المدرس أثناء وقوع الجريمة عرضيًا فهو نتاج حالة انفصال عن الواقع، وانغماس في عوالم ميتافيزيقية مثل تحضير الأرواح، والتأمل في المصير، وبوذا. لمدرس لم ينم ليله رفقة صاحبه مدرس التاريخ، يعيشان في معزل عن العالم الحقيقي، منسحبين من أسئلته الملحة لمناقشة أمور فرعية، ما يجعل نومه رمزًا للانسحاب الجماعي من مواجهة الواقع.

يلتقي هذا النص مع قصة «تحت المظلة» في إدانة الحياد والانسحاب من المجال العام؛ فالمدرس، مثل أولئك الواقفين تحت المظلة، لم يشارك في الجريمة، لكنه احترق بنارها، لأن ذنبه الأكبر كان الصمت والعزلة عن الواقع.

مناخ متقلب

ويتكرر في القصتين، «تحت المظلة» و«النوم»، الجو الغائم كمعادل موضوعي للرؤية الضبابية وغياب الوعي. ففي القصة الأولى يصف محفوظ المشهد قائلًا: «انعقد السحاب، وتكاثف كليل هابط، ثم تساقط الرذاذ، اجتاح الطريقَ هواءٌ باردٌ مفعمٌ بشذا الرطوبة»، ويستمر هذا الطقس الماطر طوال السرد، خلفية ثابتة لحالة الشلل الجماعي والانتظار السلبي. ويتكرر المناخ نفسه في قصة «النوم»: «ما زالت السماء محجوبة وراء سقيفة السحاب الجامد، وتساقط رذاذٌ دقيقةً واحدة ثم انقطع. هام على وجهه طويلًا».

يتجاوز المطر في القصتين بعده الطبيعي ليجسد رمزية الغموض والالتباس التي تحكم الوعي الجمعي، فالسحاب الكثيف يحجب الرؤية والإدراك، ويكشف التقلب المناخي ارتباك اللحظة التاريخية وعجز الأفراد عن رؤية الخطر أو مواجهته بوضوح.

عتمة تغلف العالم

ويواصل محفوظ، في القصة الثالثة «الظلام»، تحميل المجتمع بأكمله مسؤولية النكسة بسبب الصمت على الأخطاء السياسية القاتلة التي سبقتها، عبر فضاء سردي يغمره ظلام دامس: «كثيف الظلام كأنه جدارٌ غليظ لا يمكن أن تخترقه عين، لا شيء يُرى ألبتة، إنهم يجتمعون في عدم». يحيل هذا الظلام إلى مجتمع سلم نفسه طوعًا لسلطة "المعلّم"، الذي يحبسهم في غرفة معتمة، ويسرق هوياتهم وأعواد الثقاب، في محو لأدوارهم الاجتماعية وتجريدهم من أدوات الوعي والاختيار، إلى أن يصبحوا والعدم سواء.

وبفعل هذا العتمة، ينكفيء كل فرد على ذاته، منفصلًا عن الآخرين: «بسبب الظلام يعيش كلٌ منهم في عالم خاص به مغلق الأبواب عليه... يجيئون من أماكن مختلفة، متباعدة ومتقاربة، لا يدرى أحد عن الآخر شيئًا». ويؤدي هذا السلب المنهجي إلى وهم المقاومة؛ فهم يتخيلون أنهم اعترضوا، لكن اعتراضهم ظل حبيس الداخل، بلا فعل ولا صوت، بعدما ملأ "المعلّم" قلوبهم بالخوف، وهو «يقبع في الظلام محتكرًا الكلام والرؤية».

ويمتد خطاب السلطة هنا إلى تبرير القمع ذاته، إذ يمجّد المعلّم العتمة التي صنعها، ويقدّمها باعتبارها صانعة السلام «نحن مدينون للظلمة بالسلام الذي ننعم به». في إشارة واضحة إلى تغييب الحريات وقتل الاختلاف، يضيف: «أعرف بينكم أناسًا مختلفي الأديان والآراء، وها أنتم تمضون وقتًا طيبًا في سلام بفضل الظلام والصمت». لكن هذا "السلام" الزائف لا يقود إلا إلى الخاتمة المأساوية، يلقى الجميع مصيرهم على يد المعلّم نفسه، في تأكيد جديد على أن الصمت والتسليم لسلطة مطلقة، مهما تعددت المبررات، لا يفضيان إلا إلى الخراب في النهاية.

يظل الصوت الوحيد الذي يندد بهذه الظلمة ويرفضها ويدين الخضوع والخنوع هو صوت الشخص الحر السبعيني الذي يفيض حيوية ولا يملك أي شيء من حطام الدنيا، لكنه يمتلك وعيه وإرادته. يتساءل ساخرًا ومفككًا منطق الاستسلام: «لِمَ لا تجعلون من حياتكم كلها امتدادًا جميلًا لهذه الجلسة؟»، ثم يجيب كأنه يستبق اعتراضهم: «ستقولون العمل... الأسرة... الواجب».

يضع محفوظ معيار الحرية الديمقراطية على ما فيه من اختلاف في الآراء في مواجهة الطاعة العمياء مع سلام مؤقت، كاشفًا كيف تستدعي ضرورات الحياة اليومية لتبرير القبول بالظلام، وكيف يتحول الواجب إلى ذريعة للاستسلام. وعزلة هذا الصوت، وعجزه عن تحويل الوعي الفردي إلى فعل جماعي، تؤكد مرة أخرى مأساة المجتمع الذي يرى الحقيقة، لكنه يختار الصمت، فيدفع الثمن كاملا.

فوضى عارمة

وتحضر في قصة «الوجه الآخر» الروح العبثية تجسيدًا لحالة الفوضى التي سيطرت على الجميع عقب النكسة، من خلال الصراع بين الأخوين الرمزيين: عثمان الضابط، ورمضان المجرم. صراع يتأسس على تقابل حاد بين منظومتين قيميتين الأولى تمثل «العقل، الاتزان، الاعتدال، النظام، الاجتهاد، الأدب»، والثانية تجسد «عاصفة مجنونة، نزوة بلا ضابط، ثورًا هائجًا معصوب العينين، مجموعة من الأكاذيب والخرافات». وفي هذا التقابل، يتعدى الصراع البعد الأخلاقي إلى صراع وجودي بين معنى النظام في عالم فقد منطقه، وإغراء الفوضى حين ينهار كل ما هو قائم.

تغلب على القصة نزعة واضحة نحو الجنون والرغبة في التحطيم، كما في الصرخة الدالة «من يهدم مدينة خيرٌ ممن يحافظ على جدار قديم»، ثم الاندفاع «ولأكن مجنونًا مخربًا، وليتقبلني الشيطان... لن يعرقلني شيء، سأقبض على الأدوات وأدمر كل شيء». فالتدمير هنا لم يعد إجرامًا لكنه المعبر عن رفض شامل لعالم فقد شرعيته.

وفي هذا السياق، يعلن السارد رفضه للحياد الذي يحمّله محفوظ جانبًا من مسئولية النكسة: «وموقف الحياد بينهما لا يهضمه ضميري؛ فلا بد من الانحياز إلى عثمان، غير أن عواطفي تمردت عليّ واقتتلت بمرارة ومزقتني تمزيقًا». هذا الوعي يجعل السارد ينحاز للفوضى؛ ويختار الميل إلى الجنون، الحالة الأصدق التي تتلاءم مع عالم مختل لم تعد القيم التقليدية قادرة على تفسيره أو إصلاحه، يتماهى فيه الجنون مع منطق النكسة نفسها.

نخبة فاسدة

في قصة «ثلاثة أيام في اليمن» يتناول نجيب محفوظ أحد أكبر الأسباب التي مهدت لنكسة يونيو، عبر بنية سردية ثنائية تقوم على صوتين متوازيين، صوت أديب، وصوت جندي. ومن خلال هذا التوازي، تتكشف حرب عبثية، ينتزع فيها شاب مصري من عمله ومن حضن أمه وخطيبته، ليلقى به في أرض وعرة وبيئة غريبة لا يعرف عنها شيئًا. في المقابل، يوفد الأديب إلى اليمن في مهمة ثقافية، يتنقل بين الفنادق والقصور الرئاسية، يحاضر في الندوات، ويتشدق بالكلمات الرنانة عن أهمية الحرب، ونشر الحضارة، ورفعة الإنسان.

تفضح القصة التناقض الصارخ بين التجربتين، حياة الجندي في اليمن محكومة بالموت والخوف والفوضى «انهمر عليها الرصاص كالمطر فلم يجرؤ أحد ممن فيها على رفع رأسه... أحاط بها العدو من كل جانب ونحن نقاتل مقهقرين لا نستطيع أن نمدّ لها يدا، ثم أطبق عليها الأعداء بالبلط والخناجر».

بينما يعيش الأديب واقعًا مغايرًا تمامًا «ودعانا القائد إلى العشاء فوق سطح مسكنه على شاطئ البحر الأحمر... طاب السمر حول المائدة الحافلة بما لذّ وطاب من طعام وشراب»، ثم يحاضر بعد أن يشرب، متوهمًا أن قصص العشق توازي الحرب في معناها ودلالتها «سأقص عليك قصة حب عانيتها زمنًا... وسوف تقتنع بأن ما كان بيني وبينها لا يختلف عن القتال في شيء».

وبعد ثلاثة أيام فقط، يغادر الأديب اليمن، تاركا خطابًا إنشائيًا لتلميذه الجندي، يفيض بالوعظ الزائف واليقين الدعائي. في الوقت نفسه، يجد الجندي نفسه غارقًا في مواجهة عبثية مع أعدائه: «وتلاقينا مع قوة معادية... دخلنا معركة كلامية... قلنا لهم: يا عبدة الإمام... فقالوا لنا: يا كفرة...»، ملاحاة لفظية تكشف خواء الصراع، وحربًا كان يمكن أن تحل خارج دائرة السلاح.

يعرى هذا التوازي الساخر المسافة الفادحة بين خطاب النخبة وواقع الجنود، ويكشف كيف ساهم هذا الانفصال بين الكلام والفعل، وبين التنظير والتضحية الفعلية، في صناعة هزيمة متعددة الجوانب عسكرية وأخلاقية ومعرفية.

وبقي في الأخير الإشارة إلى أن عناوين القصص حملت الدلالة الرمزية نفسها فـ«تحت المظلة» تحيل إلى الاختباء من مواجهة الحقيقة والاحتماء الزائف من الخطر، بينما يشير «النوم» إلى التعامي الإرادي عنها وادعاء الغفلة، في حين يرمز «الظلام» إلى فقدان القدرة على الرؤية كلية، بعد أن أطفئت مصادر الوعي، فعناوين القصص أعتاب مهمة لفهم رؤية محفوظ في هذه المجموعة التي تعبر عن أزمة وعي جماعية، تتدرج من الهروب، إلى الإنكار، ثم إلى العمى الكامل.

د. عبدالكريم الحجراوي

محمد فرحات يكتب:

المأساة بوصفها حتمية تاريخية
قراءة تأمّلية في "الأرض الأخيرة" لأحمد سراج

تأتي مسرحية أحمد سراج "الأرض الأخيرة" كتتويج لتجربة كتابية إبداعية أندلسية ممتدة بدأها سراج بـ"زمن الحصار" و"لمسة البعث"، لكن هذا العمل لا يكتفي بإعادة تمثيل مأساة الأندلس، بل يفكك الوعي العربي ذاته.

النصّ، بكثافته الشديدة، يضعنا أمام مأساة مركّبة: مأساة المعتمد بن عباد، ومأساة عصره، ومأساة وعينا نحن بتاريخ لم نتوقف يومًا عن استعادته بعين الإعجاب أو اللوم، دون أن نقرأ البنية العميقة التي صنعت السقوط.

أولا: الأندلس... حين يصبح الصراع عربيًا . عربيًا يبدو للوهلة الأولى أن "الأرض الأخيرة" تتناول صراعًا عربيًا – أوروبيًا بين المعتمد وألفونسو السادس (الأذفونش، بلغة مؤرخي العرب القدامى)، غير أن جوهر المسرحية يعيد تعريف المشهد تمامًا:

التهديد الحقيقي ليس خارجيًا فقط، بل ينبع من الداخل، من التمزق العربي، ومن غياب مشروع جامع يستطيع مواجهة الخطر المتصاعد.

"نحن قوم لا يهزمنا العدو، إلا إن كان منا، عُد إلى أول الأمر، حين صار كليب بن وائل ملكًا، من الذي قتله؟ جساس ابن عمه، ومن قتل جساسًا؟ ابن اخته، وهنا في هذه الجزيرة من قادنا لهذا؟ كم حربًا خضناها ضد إخوتنا؟".

استحضار رائع من (سراج) مستعرضًا أصول المأساة، على لسان أبي بكر بن زيدون، وزير المعتمد لحين السقوط!! ومن زمن العرب الأول، وحرب البسوس، البسوس بنت منقذ بن سلول قتلت ناقتها على يد كليب بن ربيعة، فولولت البسوس وغضبت وكان ما كان من تلك الحرب العبثية الأربعينية، استمرت أربعين سنة!! بين أبناء العم ولن تكون الأخيرة، لا تحسبني، عزيزي القارئ، متحيزًا لرأي مُسبق، لا سمح الله.

هذا المعنى نفسه هو ما تطرحه المسرحية عبر ثنائية المعتمد . ابن تاشفين:

المعتمد يستغيث بالقبة المغربية الصاعدة/ابن تاشفين يرى في الأندلس امتدادًا طبيعيًا لدولته الآخذة في التشكل، كلاهما يتوجّس من الآخر، وكلاهما يتصارع على شرعية لا تكفي اثنين.

وهنا تتجلّى المفارقة الكبرى: المنقذ (ابن تاشفين) يتحوّل إلى مُستبد، يمارس القتل في أبناء المعتمد وسبى بناته، لذلك تتبدّى المفارقة الكبرى حين يتحوّل ابن تاشفين، المنقذ أولًا، إلى قوة تجتاح مُلك المعتمد، وتقتل أبناءه الأربعة، وتسبي بناته، وتمارس عليه من العسف ما لا يختلف كثيرًا عمّا كانت تفعله القوى التي جاء ابن تشفين نفسه لإنقاذ المعتمد منها. وكأن المسرحية تقول إن قسوة الداخل لا تقل عن قسوة الخارج، وإن الظلم حين يتجذر لا يحتاج إلى علم مختلف أو عقيدة أخرى ليُمارَس، كما لو أن النصر يمنح للمنتصر حق المحو، لا يختلف في ذلك منتصر أجنبي أو منتصر من بني العمومة والدم الواحد.

هذه المفارقة ليست تاريخية فحسب، بل تيمة معاصرة: الهروب من طاغية يؤدي إلى طاغية آخر، وكأنه قدرٌ لاينفك باليؤوران في جهنم الاستبداد ذاته.

ثانيًا: هل الفنّ ترف أم ضرورة حضارية؟

هل سقطت الأندلس بالترف والحياة الرغدة؟ وكأن الفقر وشظف العيش هو معيار القوة، مجرد جملة اعتراضية في سؤال لا أكثر. أم بسقوط الإرادة؟ أم بالاستبداد؟ أم بالصراع العربي العربي الذي جعل من الأرض الفردوسيّة ميدانًا للمنافسات العمياء؟

من الأسئلة العميقة التي تطرحها المسرحية، وإن بطريقة موارية، إعادة النظر في المعادلة التقليدية؛ (١) ازدهار الفنون = ضعف الدولة. (٢) الصرامة العسكرية = القوة والازدهار السياسي. هذا التصنيف السطحي الشعبوي المختوم بختم الفاشية اللعين!

فالفنون جزءٌ من البنية الفوقية التي تعكس مدى تفوق البنية التحتية من قوى إنتاج وعلاقات إنتاج، فما القوانين والدين والأخلاق والفن والأدب والفلسفة والعمارة وحتى الترف سوى مؤشرات لارتفاع مستوى الحضارة المادية، لا علامات انهيارها.

ويسائل النصّ المتلقي: إذا كانت الفنون هي سبب السقوط، فلماذا شهدت الدول التي ادّعت الصرامة العسكرية ذاتها سقوطا مماثلا؟ ألم يمرّ المرابطون أنفسهم، الذين أسقطوا ملوك الطوائف، بالدورة نفسها وصولا إلى الضعف والانحلال؟

ثم بمَ أبهرت الحضارة العربية الغربَ الأوروبيَ ذاته، أليست فلسفة ابن رشد التي شرحت وحفظت فلسفة اليونان، أليس الشعر الأندلسي الذي ألهم شعراء التروبادور وكانت بذرة الشعر الرومانسي الأوروبي، ألسيت الموسيقى والمقامات الموسيقية الأندلسية بذرة الموسيقى اللاتينية الرائعة.

هنا يلمّح النصُّ إلى قانون تاريخي عام: لا حضارة دون فن، ولا فن دون بنى ماديةٍ عميقة، ولا استبداد يمكنه أن يصنع استقرارًا طويلًا، وهذه هي تيمة النص المعاصر الموازي لنص المعتمد التاريخي؛ مجموعة من الفنانين والأدباء العرب والأسبان يلتقون في ضريح المعتمد بأغمات مراكش المشيد بجهود دوقة ألبا الأسبانية، لتمثيل نص مسرحي لذات الحقبة التي هي تيمة النص التاريخيّ إذ التقت الإنسانية على قاعدة الفنون، والآداب، لا على قاعدة الحروب الدموية أو الصراعات الصفرية.

ثالثًا: المعتمد بن عباد... بطل تراجيدي أم ملكٌ تحاصره خياراته؟

السؤال الذي يشغل المسرحية، ويعود إليه القارئ مرارًا، هو:

هل كان المعتمد بطلًا تراجيديًا أرسطيًا؟ وهل كان سقوطه نتيجة خطأ تراجيدي(هامارتيا)؟

الخطأ التراجيديّ (الهامارتيا) عند أرسطو هو الزلّة الحاسمة أو سوء التقدير الذي يصدر عن بطل كبير المكانة، لا عن شر كامن في نفسه، بل عن نقص في المعرفة أو غفلة عن حقيقةٍ جوهرية، فتتحوّل هذه الهفوة إلى قوّةٍ دافعة تسقطه من علوّ المجد إلى قاع الشقاء، مُحدثةً في المتلقّي مشاعرَ الشفقة والخوف.

وأسس الخطأ التراجيدي عند أرسطو؛ نقصٌ معرفيّ أو خطأ في التقدير: فالبطل ليس شريرًا، وإنما يقع في خطئه مدفوعا بالجهل بملابسات خفيّة، كما حدث مع أوديب الذي لم يكن يعلم أنّه قتل أباه وتزوّج أمّه.

بطل ذو منزلة رفيعة: يشترط أرسطو أن يكون البطل من أصحاب المكانة والهيبة، ملكا أو أميرا، ليكون سقوطه بالغ التأثير، إذ إنّ مأساة العاديّين لا تحدث الأثر الوجدانيّ ذاته.

مُحرك للسقوط: فالخطأ التراجيدي هو الشرارة التي تدفع الأحداث نحو المصير المأساوي المحتوم، وتجعل البطل يواجه النهاية التي تؤول إليها خياراته الخاطئة.

أمثلة دالة؛ أوديب لسوفوكليس: المثال الأشهر للخطأ التراجيدي؛ فقد أدّى جهله بحقيقة نسبه إلى سلسلة من الأفعال التي قادته إلى اكتشاف أنّه قاتل أبيه وزوج أمّه، من غير عمد ولا سوء نيّة، فتمّ اكتمال المأساة في لحظة الإدراك المُرير.

تقدّم المسرحية المعتمد في صورة بطل تكاد تنطبق عليه السمات الكلاسيكية بصورة واعية من الكاتب، لكنه يقترب من الملك لير حين يفقد ملكه وأولاده، ومن أوديب في صراعه مع قدره، بل ومن ماكبث في عجزه عن تمييز الصواب وسط الضباب السياسي.

وهنا أحاول البحث في نص "الأرض الأخيرة" عن الشروط الكلاسيكية التي اشترطها أرسطو ليصبح البطل مأساويًا.

الوعي بالمصير... لا الغفلة عنه:

المعتمد على وعي مرير بالحصار، وعيٌ يجعله أقرب إلى أبطال التراجيديا الكلاسيكية الذين يسيرون إلى هلاكهم بعيون مفتوحة، إنه يرى الفخاخ كلها، لكنه لا يعرف طريقًا للخلاص منها.

"هل ترى لو أن طائرًا في عشه تنتظره سهام الصائدين أن يخرج، وتصعد إليه حية، وينتظره جارح في السماء... فهذا الطير أبوك...".

الحيرة الأخلاقية:

"يا قوم إنى من أمرى على حالتين، حالة يقين، وحالة شك ولابد لى من إحداهما، أما حالة الشك فإنى استدت إلى ابن تاشفين أو إلى الأذفونش ففى الممكن أن يفى لى ويبقى على وفائه، وبمكن ألا يفعل، فهذه حالة الشك، وأما حالة اليقين فإنى إن استدت إلى ابن تاشفين فأنا أرضى الله، وإن استدت إلى الأذوفونش أسخطت الله تعالى، فإذا كانت حالة الشك فهى عارضة، فلأى شيء أدع ما يرضى الله وآتى ما يسخطه فحينئذ قصر أصحابه من لومه...".

إنه يعرف أنّ الاستناد إلى ابن تاشفين يرضى الضمير، وأن الاستناد إلى ألفونس السادس يسخطه، لكنه يعود فيرتكب ما يدرك أنه خطيئة سياسية وأخلاقية في آن.

وهذا هو جوهر التراجيديا: الاختيار المعلوم العاقبة. ولعل أصعب ما يواجهه المعتمد هو تلك الحيرة التي تسكن قراراته، فهو لا يتصرف بلا تفكير، بل يزن الأمور، ويقسم العالم بين يقين وشك. ومع هذا الوعي الواضح، يعود فيلجأ إلى ألفونس السادس. هنا يتجلى العيب التراجيدي في أصفى صوره: ليس عيبًا أخلاقيًا، بل قيدًا داخليًا، تناقضًا بين الفكرة والفعل، بين ما ينبغي أن يحدث وما يحدث.

سقوط لا يثير الشماتة، بل يولّد الشفقة والخوف

وفي لحظة الانهيار الأخيرة، تتجلى المأساة في صورتها الأكمل حين يخاطب المعتمد شبح أبيه المعتضد، في واحد من أكثر المشاهد شعرية وقسوة:

"من أسر إلى أسر، ومن ذل إلى ذل، مات أبنائي، وسبيت بناتي، ولا أعرف عن زوجاتي شيئًا، لم تعبر معي إلا اعتصام، وقد دفنتها بيدي، ماذا فعلت يا أبي لألقى كل هذا؟

فيرد شبح أبيه المعتضد: لا بأس عليك...

فيصر المعتمد: بل البأس كله يا أبي، لقد أضعت كل شيء، ولا أدرى كيف...؟

فيجيبه شبحُ أبيه: بؤس الملوك كمزهم... فتجلّد... فيرد: وماذا يفيد التجلّد أو الضعف؟ ضاع كل شيء...

فيخترم المعتضد بحكمته الأخيرة: "وهل أخذت معى شيئًا...

هذا الحوار وحده يكفي ليضع المعتمد في سلالة أبطال التراجيديا الكبرى: الملك لير حين تسقط مملكته، ماكبث حين يكتشف فراغ القوة، أوديب حين يكتشف أنه كان يركض نحو الهاوية وهو يظن أنه يهرب منها. هو بطل ساقته أخطاؤه لا من دناءة، بل من طبيعة إنسانية تمزج النبل بالضعف، والذكاء بالحيرة، والإدراك بالعجز.

جوهر الخطأ التراجيدي

خطأ المعتمد ليس جشعًا أو خيانة، بل التوحّد المرضي مع إشبيلية:

ويبلغ هذا التناقض ذروته في علاقته بإشبيلية، فالمعتمد لا يرى نفسه حاكمًا لها، بل عاشقًا متماهيًا معها: "أنا إشبيلية وإشبيلية أنا، سأعيش وهي في قبضة يدي أو أموت مدافعًا عنها..."

هذا التوحد الأسطوري مع المدينة يجعل قراراته سياسية في الظاهر، لكنها عاطفية في الجوهر، ويجعله يحارب من أجلها كأنها معشوقة لا تترك، حتى ولو جرّ ذلك الخراب على المملكة بأسرها.

لذا فاعتقادي الراسخ أن "الأرض الأخيرة" ترقى إلى مستوى كلاسيكيات التراجيديا، لأنها، ببساطة، استوفت شروط التراجيديا:

بطل نبيل المنزلة، يملك عناصر القوة والفتنة الإنسانية.

عيب تراجيدي لا يُبطل قيمته، بل يكشف إنسانيته.

سقوط لا يثير الشماتة، بل يولد الشفقة والخوف، وهما قطبا التراجيديا الأرسطية.

مصير لا مهرب منه، يعرفه البطل ويسير إليه بعينيه المفتوحتين.

رؤية تتجاوز التاريخ إلى الأسئلة الأخلاقية والسياسية الكبرى.

ولهذا تصبح تراجيديا أحمد سراج "الأرض الأخيرة" عملا لا يتوقف عند حدود الماضي، ولا عند حدود الفن، بل يفتح الباب أمام سؤال يعيد تشكيل وعينا السياسي والحضاري:

هل نحن – مثل المعتمد – نسير إلى مصائرنا بوعي كامل، دون أن نمتلك الشجاعة لتغيير الطريق؟

رابعًا: التراجيديا (السراجيّة)كمرآة للواقع... والمسؤولية الموزعة...والإسقاط الحر...

من خلال المعتمد، ومن خلال ابن تاشفين، ومن خلال شعب "شاخت قلوبهم"، ومن خلال ملك يصرّ على الإمساك بما لا يمكن الإمساك به، تتجلّى حقيقة قاسية: لا أحد بريء في سقوط الحضارات.

فالتاريخ معادلة حتمية مادية، لا تصنعه شخصية واحدة، ولا يسقط لسبب واحد، بل هو شبكة معقدة من التواطؤات الصغيرة والكبيرة، ومن الأخطاء المتراكمة، ومن غياب البوصلة.

إلى جانب هذا كله، تعرّى المسرحية خللاً آخر في بنية الدول الاستبدادية على مدار التاريخ: علاقة الحاكم بشعبه. يقول المعتمد في واحدة من أكثر لحظات النص كشفًا:

"فهؤلاء العامة لا يريدون الاشتراك في الرباط، ولا يريدون دفع ما يكفي لبناء جيش، يريدون فقط أن يستمتعوا بالحدائق الغناء على النهر، بالبرك في بيوتهم وقصورهم، أما أنا المعتمد فخادمهم وحارسهم، ومتى صار الملك خادمًا لمن لا يفقهون... انهارت دولته...".

إنه يحمّل العامة جانبًا من المسؤولية، يرى في تراخيهم بذرة الهزيمة، لكنّ النص يترك هذا القول معلّقًا، لا يؤكده ولا ينقضه، بل يدعو القارئ إلى اختبار مدى عدالته، ويطرح غيرما سؤال حول دور الشعوب في مصائرها.

فحين تتعدم الاختيارات للشعوب المغلوبة على أمرها بفعل الاستبداد، تحدث هذه الاتكالية المكررة، كمرآة وانعكاسها البائس، وبكل الحقب التاريخية، المقدسة منها والوضعية! وأنها فقط الحرية هي التي تحمي الحضارات والدول من السقوط أيًا كان الحاكم أو كان الشعب.

خامسًا: بين الماضي والحاضر... مرآةٌ تتبادل فيها الأزمنة الوجوه

الطبقة الثانية في المسرحية، وهي مجموعة المبدعين المعاصرين الذين يحاولون مسرحة سيرة المعتمد عند ضريحه في أغمات مراكش، ليست تزيينًا بنيويًا، بل عنصرًا جوهريًا: إنها تقول إنّ الماضي لا يُقرأ إلا بمعايير الحاضر، والحاضر لا يُفهم إلا عبر مرآة الماضي.

هذا التناوب بين الأزمنة يجعل المسرحية نصًا حول الوعي أكثر مما هي نص حول التاريخ، ويحوّل مأساة المعتمد إلى مأساة عربية دائمة، تتكرر بصور مختلفة في كل عصر.

وأخيرًا: إنّ "الأرض الأخيرة" ليست مسرحية تاريخية فقط، بل هي نصّ تحليلي لمأساة الوعي العربي، ومساءلة للتاريخ بوصفه مرآة لا نحب أن ننظر فيها طويلا.

تمضي مسرحية أحمد سراج الأرض الأخيرة إلى ما هو أبعد من إعادة سرد حكاية سقوط المعتمد بن عباد؛ فهي لا تصوغ التاريخ بوصفه حكاية عن صراع عربي–أوروبي، وإنما تضع المتلقي أمام حقيقة أشد مرارة: أن الصراع الحقيقي كان عربيًا–عربيًا على ذلك الفردوس المفقود الذي ظلّ يُستعاد في الذاكرة أكثر مما عاش في الواقع. فالمعتمد وابن تاشفين، كلٌ منهما يرى الأندلس بمرآته، والغرور السياسي يتقاطع مع الخوف، والرغبة في النجدة تلتقي بالرغبة في التملك، حتى يصبح المنقذ نفسه مشروع مستبد جديد.

وهنا تكمن قيمة مسرحية أحمد سراج؛ فهي ليست نصًا تاريخيًا يُعاد تمثيله، بل مأساة إنسانية وسياسية كاملة، تنتمي إلى تقاليد الدراما الكلاسيكية، وتذكرنا بأننا، مثل المعتمد، كثيرًا ما نسير إلى مصائرنا المهلكة ونحن نعرفها، نراها، ولا نستطيع، أو لا نجرؤ، على تغيير الطريق.