# التعبير الدرامي

## دراسة نصية

الدكتور سعد أبو الرضا

الطبعة الرابعة

مزيدة ومنقحة

١٤٣٧ هـ - ٢٠١٦ م

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى : ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٢ م

الطبعة الثانية : ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م

الطبعة الثالثة : ١٤١٩ هـ - ١٩٩٨ م

الطبعة الرابعة : ١٤٣٧ هـ - ٢٠١٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة الطبعة الثالثة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله ﷺ ، وعلى آله وصحبه ومن والاه ، وبعد

فهذه هى الطبعة الثالثة التى تصدر لهذا الكتاب وما يزال لأهمية توجهاته النقدية فى معالجة النص المسرحى دور بارز فى مجال النقد الأدبى .

وبرغم تعدد الاتجاهات النقدية ، فإن لغة النص ، وتعدد مستويات المعنى من أهم المداخل لإضاءة هذا النص والكشف عن أبعاده وعلاقاته التى تشكل بنيته تحقيقًا لإثراء الفكر ومتعة الوجدان .

وللأيديولوجيا التى يحملها النص أهميتها الخاصة كلما تعقدت الحياة ، لكن ذلك لا يجليه فنيا إلا بناء النص وهذا هو ما يشغل معالجات هذا الكتاب ، وتناوله للنصوص المسرحية .

ولقد كان لتشجيع المخلصين لفن الدراما على بإصدار هذه الطبعة أعظم الأثر ، خاصة بعد نفاد الطبعتين الأولى ثم الثانية .

**ولله الفضل والحمد أولاً وآخرًا .**

**سعد أبو الرضا**

**القاهرة فى ١٤١٩/٤/١٦هـ**

**١٩٩٨/٨/٩م**

## مقدمة الطبعة الثانية

الحمد لله والصلاة والسلام على رسوله الأمين

وبعد

فقد كشف تطور الدراسات النقدية عن أهمية كثير من الأهداف التى نيطت بهذه الدراسة عندما ظهرت لأول مرة منذ خمس سنوات ، لاسيما فى مجال توظيف معطيات البنائية كنظرية نقدية تولى اهتمامها للتحليل والتركيب بغية الكشف عن قيمة النصوص ، ثم كانت الأسلوبية تأكيدا جليا لهذا النهج فى تتبع العلاقات الداخلية فى النصوص .

وها نذا أعيد اليوم تقديم هذه المحاولة للقارىء راجيا أن تسهم فى الكشف عن هذا التوظيف وأبعاده واجراءاته التى كسبت مزيدا من القراء الجادين المهتمين بالمسرح ونقده كأدب يثرى الفكر ويمتع الوجدان .

ولقد حاولت فى هذه الطبعة الثانية أن أستكشف أبعادا أخرى لمسرح نعمان عاشور يمكن أن تبين عنها قراءة أخرى له ، راجيا أن تكون هذه المحاولة قد حققت كثيرا من أهدافها فأسهمت فى إضاءة بعض جوانب حركتنا المسرحية .

وبالله التوفيق ،

سعد أبو الرضا

## مقدمة الطبعة الأولى

حمدا لك اللهم ، وصلواتك وسلامك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه .. وبعد ..

فهذه محاولة للكشف عن بعض سمات التعبير الدرامي ، من خلال التحليل الفني لعدد من المسرحيات التي تمثل بعض الاتجاهات الهامة في هذا المجال .

وهي محاولة تعتمد على النص الدرامي ، كي تضمن لنفسها البعد عن المباشرة والتقريرية ، كما اتخذت من نتائج الدراسات الحديثة في مجال العلوم الإنسانية وسائل للكشف والتحليل .

ولقد أصبح من المهم محاولة استثمار نتائج الدراسات اللغوية في الكشف عن قيمة الأعمال الأدبية وتقديم مستويات لمعناها ، لأن طبيعة الأعمال الأدبية أيا كان جنسها هي في الأساس أعمال لغوية .

من هنا فإن تتبع التراكيب المختلفة ، وما بينها من تراسل لماهياتها وبيان أثرها في إقامة البناء الدرامي للمسرحية ، ودورها في تشكيلها ، وجلاء ما تقوم عليه هذه المسرحية من علاقات ، عملية لا تقل أهمية عن العمل الأدبي نفسه ، برغم اعتمادها عليه ، من ثم تصبح النصوص الدرامية ، وما يقوم عليها من دراسات عملية متكاملة للكشف والإضاءة والتفسير والتقويم ، بل وإثراء النصوص نفسها .

وسوف تبقى قضية اللغة الموظفة كوسيلة تعبيرية ـــ كما كانت ـــ مثار جدل ، ونقاش ، وإن كنا لا نقبل بديلا عن اللغة الفنية في الأجناس الأدبية ، وبرغم ذلك فلا مناص من تناول بعض المسرحيات التي تؤثر العامية ، ما دامت تشكل ملمحا فنيا ، أو ظاهرة درامية بنائية ، وسوف نكشف إن شاء الله عن قيمة اللغة الفصحى فى هذه المسرحيات التى تستخدم العامية ، والأمل كبير في أن يلتزم رواد الكلمة العرب لغتنا العربية الجميلة(١) .

وينبغي لمثل هذه الدراسات التي تتمحور حول تحليل النصوص ، أن تهتم بالنموذج لا بالحصر ، طالما أنها تتغيا الكشف عن القيمة من خلال البناء الدرامي .

وقد مهدت لهذه الدراسة بعرض موجز لمفهوم الدراما وتطوره ، كما أشرت إلى أهم اتجاهاتها العالمية ، نظرا لما تركته هذه الاتجاهات من آثار في الأدب الدرامي لدينا ، ولكنى آمل ان نتخذ من التعبير عن كينونتنا وأصالتنا مدخلا إلى هذا الفن .

كما عرضت لأهم جوانب كتابة المسرحية ، ثم أخذت موضوعات الدراسة تتوالى محاولة جلاء خصائص التعبير الدرامي ودوره في بناء المسرحية ، وتشكيل مقوماتها . هذا برغم تباين ما اعتمدت عليه المسرحيات المتناولة هنا من مصادر كتوظيف التراث ، أو الأسطورة ، أو التاريخ .

وأرجو أن تكون هذه المحاولة قد حققت بعض أهدافها ، وذلك فضل من الله ومنة ، سبحانه وتعالى ، عليه التوكل ومنه العون .

سعد أبو الرضا

---

(١) ناقشنا هذه القضية بالتفصيل في كتابنا : الكلمة ... والبناء الدرامي . نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ، سنة ١٩٨١ ص ٢١٤ وما بعدها . وسوف نشير إلى جانب هام هنا ص ٦٣ وما بعدها .

## مفهوم « الدراما » وتطورها :

كان اتصالنا بأهم التيارات العالمية في مجال الأدب الدرامي من أهم العوامل التي أثرت في نظيره لدينا ، وأخصبته شكلا ومضمونا .

وقبل الإشارة إلى أهم هذه التيارات يحسن أن نعرض لما أثير حول كلمة درامي[1] DRAMATIC من نقاش لترشيد استخدامها في مجال الدراسات التي تقوم حول الأدب الدرامي ، فهي قد تستخدم لوصف رءوس موضوعات الصحف التي تتطلب الكلمة المثيرة ذات النغمة العالية ، كما قد يستعان بها في وصف بعض الألعاب الرياضية عندما تتضمن أحداثا مثيرة جدا ، كإصابات الأهداف ، والضربات ، واللكمات القاضية ، بل إن عالم نفس الأطفال قد يتحدث أيضا عن اللعب « الدرامي » ، ولكن هذا لا يدخل بالكلمة في مجالها الاصطلاحي ، لأن « للدراما أشكالها وقواعدها ، وشخصياتها التي تفصلها عن الألعاب الرياضية ، وتقريرات الصحف ، بالرغم من احتمال حسن استخدامها لأية حادثة كما وصفت تماما ، فليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة ، هذا كما ينبهنا إريك بنتلي إلى المادة الخام في الموضوع ، ففي خلق أية مسرحية نجد مادتها تعدل ، وتشكل لتعطي ديالوجا أو وضعا معينا ، وتجسم بواسطة الهدف الواعي للمبدع أو كاتب المسرحية ، إذ يستخدم وسائل التشكيل والتحوير التقليدية المحترمة للصيغة التاريخية لبناء المسرحية المسلم بها منذ

---

(١) يشير الدكتور ابراهيم سكر إلى أن كلمة « درامي » مشتقة من الفعل اليوناني القديم « درا » بمعنى ( اعمل ) وبذلك فهي تعني أي عمل أو حدث في الحياة أو على المسرح ( ص ٧ من مجلة المسرح العدد ( ٣ ) سنة ١٩٦٥م التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ) . وكذلك انظر في معنى الدراما ــ د. محمد مندور المسرح العالمي ص ١٣ وهو قريب من المفهوم المشار إليه سابقا ، وكذلك للدكتور محمد مندور « مسرحيات شوقي » ط ٤ ، ص ٤٦ .

أرسطو إلى ما بعد ذلك ، أو يبتكر أشكالا جديدة غير مألوفة ، ومعارضة ، تمد الفن إلى أفق جديد ، إن الدرامي يصبح دراميا عندما تعاد صياغته بواسطة الفنان »(١) .

هكذا تصبح الشريحة الحياتية فنا ، وحينئذ يمكن أن نطلق عليها كلمة الدراما(٢) .

ويشير هذا التصريح إلى نزول المسرحية من ارتباطها بالآلهة وأنصافهم ، والتصاقها بالحياة وتجددها ، كما يكشف عن تطور عام في مفهوم المسرحية على نحو ما استقرت عليه في الآداب الأجنبية حديثا وكما تأثر به هذا الفن لدينا ، ذلك أن المأساة حين بلغت ذروتها آذن كمالها بالزوال تمهيدا لنشأة جنس أكمل منها على أنقاضها ككل الأجناس الأدبية(٣) ، بل إن ألاردیس نيكول يذهب لأبعد من ذلك عندما يرى في الدراما الحديثة نمطا رئيسا من أنماط التعبير المسرحي فيبين أنها « خير الصور الأنموذجية للمسرح الحديث .... وأنسب الصور المسرحية للتعبير عن مثل الجيل الحديث»(٤) .

على أن هذا التطور لم يحطم الصيغة المسرحية الأرسطية ، تماما ، بل على العكس ربما يبدو أحيانا أن الصيغة المسرحية أمر لا فكاك منه ، وإنما يتم التطور والتعديل في داخل هذا الاطار على اختلاف في درجة هذا التطور وذلك التعديل ، إلى أن ظهر اتجاه تشيكوف ثم المسرح الملحمى ثم مسرح العبث فابتعدت الدراما الحديثة عن الصيغة الأرسطية .

---

(١) David A. Male, Approache to Drama, P. 14.

(٢) لعل من الطريف هنا الإشارة إلى المعنى المعجمي لكلمةDrama وهو معنى عام ، وذلك في :

Thornadike Barnhert Handy pocket Dictionary, London, P. 149.

١ — قصة تكتب لتقدم على المسرح بواسطة الممثلين .

٢ — أو هي فن كتابة وتمثيل أو إنتاج المسرحيات .

٣ — تسلسل أحداث الحياة كتلك التي تظهر في المسرحية .

(٣) انظر : د. محمد غنيمى هلال — النقد الأدبي الحديث — ص ٥٧٣ .

(٤) ألاردیس نيكول — علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة مراجعة على فهمى سلسلة الألف كتاب ١٦٩ ص ٣٧١ .

## اتجاهات الدرامـــا :

### الإبســـية :

وإذا كانت هذه التطورات لم تأت مستقلة واحدا في إثر الآخر ، فإنها قد تتزاوج أحيانا ، ومن أهمها تلك الاتجاهات التي كان لها أثر واضح في بناء المسرحية العربية ، اتجاه الكاتب النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦) حيث تتعايش في أعماله مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل[١] مما يخصب الوجود الدرامي لشخصياته ، ويكسب أعماله بعدا مزدوج المستوى قلما يتحقق لسواه ، ومن خلال ذلك يقاوم بعنف ما استقر من تقاليد زائفة مصورا التناقض العضوي لها ، وها هو ذا شو يشير إلى ذلك قائلا : « فالجوهر الحقيقي للإبسنية هو المقاومة الكلية لجميع ما هو مستقر ، لأن نزعته الفوضوية إلى تحطيم الأصنام لا تمتد إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب ، بل إلى معتقداته هو .... إن جميع مسرحيات إبسن هي نتائج هذا التأرجح الذي يتزن اتزانا حرجا بين اندماج المؤلف وابتعاده ، بين الذاتي والموضوعي ، والأخلاقي والجمالي ، والثائر والمرتدع ، هذا التأرجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات إبسن التي تعمل بالفكر وبالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي ، ومسرحية الأفكار هي على وجه العموم تعبير عن تمرد إبسن الشخصي ، بينما مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد في نوع من البعد الموضوعي[٢] » ، وقد يتم ذلك بتصويره للتناقض بين البيئة والفرد

---

(١) يقصد بمسرحية الأفكار تلك المسرحية التي يغلب عليها الجانب الفكري من خلال النقاش ، وقد تقل الحركة فيها ، ومن هنا تتضاعف القيمة الفكرية للكلمات ، ولكن يلزمها مقدرة فنية عظيمة .

(٢) المسرح الثوري « دراسات في الدراما الحديثة » ، تأليف روبرت بروستاين ترجمة عبد الحليم البشلاوي ص ٤٥ . وكذلك انظر على مصطفى أمين بين إبسن وتشيكوف ص ١٥ ، ص ١٦ .

كاشفا عن الحيرة والقلق في جانب المجتمع والفرد على السواء ، وهكذا تعكس أعماله الفكر السائد واتجاهاته في ذلك الوقت[1] . ومن هنا تتضاعف القيمة الفكرية للكلمات والتراكيب المستخدمة .

وقد اتخذ الصراع لديه لونا بشريا بعد أن كان قدرا محتوما تنزله الآلهة بالبشر أو ببعضها بعضا ، وبذلك « أنزل إبسن المأساة من برجها العاجي ، وأصبح الصراع صراعا حيا بين آدميين نتمثلهم أحياء بيننا »[2] ، ولم يصبح هدف المسرح لديه تطهيريا — كما كان عند أرسطو — بقدر ما هو مثير للنقمة والثورة والغضب ... وما دام الإنسان قد غضب فلا بد أن يتحرك ، أن يفعل شيئا ، فالغضب يثير العمل ... يثير الثورة[3] ، وكثيرا ما يعتمد على استرجاع الماضي ، أو كما يسمى التحليل الرجعي ، وبالتالي دفعه الشخصية نحو المصير المحتوم ، « فمن سياق المسرحية واطراد أحداثها ، يأخذ ذلك الحادث السابق في الظهور شيئا فشيئا ، ويتكشف للمشاهد بالتدريج ، ليصبح في النهاية هو القدر الذي لا يملكون منه فرارا »[4] .

كما تستغل الحبكة التقليدية في المسرح الحديث لتحمل ذلك المضمون الجديد في نفس الوقت .

ومن أهم القضايا التي ناقشها هنريك إبسن في مسرحياته من خلال مهاجمته للتقاليد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وبالذات من زاوية المساواة بينهما ، ووضع المرأة فى المجتمع ذلك الوضع « الذي أصبح مريبا وغير معروف ، الزوجة التي تدبر بإحكام الحيل لزوجها ، إنها ماهرة ، وتوظف مهارتها لتتملقه ، كى تخضعه لرغباتها قليلا ، ذلك

---

(١) انظر : د. رشاد رشدي — نظرية الدراما ص ١٥١ .

(٢) على مصطفى أمين — بين إبسن وتشيكوف ، ص ٢٩ . وكذلك انظر فوزى فهمى أحمد — المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ص ٦٤ وما بعدها .

(٣) السابق ص ٢٠ .

(٤) السابق ص ١٢ ، وكذلك انظر : رشاد رشدى — نظرية الدراما ، ص ١٥٨ .

لأن وظيفة المرأة في الحياة تبدو فقط في تكريس نفسها لزوجها وأطفالها أو حتى لأمها وأخواتها »[1] ، وقد ظهر موقف إبسن من هذه القضية جليا في مسرحيته « بيت الدمية » ، وقد تضمن المسرح لدينا ألوانا من مناقشة هذه العلاقة بين الزوج والزوجة ، والمساواة بين الرجل والمرأة من خلال ذلك في مسرحنا العربي ، كما في « قطط وفئران » و « الدنيا غوضى » لعلي أحمد باكثير ، وكذلك في « الفراشة » و « لعبة الحب » لرشاد رشدي على نحو ما ، و « جنس الحريم » و « وابور الطحين » و « عيلة الدوغرى » لنعمان عاشور .

## اتجاه برنارد شو (George Bernard Shaw ١٨٥٦ - ١٩٥٠)

وإذا كانت أهمية إبسن تتمثل في نظر الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو « في إدخاله المناقشة الاجتماعية السياسية إلى المسرحية عن طريق « شرير ومثالي » « وامرأة مسترجلة »[2] ، فإن ذلك القول يكشف عن تكنيك آخر أو اتجاه آخر من الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البناء الدرامي للمسرحية الحديثة ، وهو اتجاه شو الذي يحافظ على الصيغة المسرحية من ناحية الإطار العام ، وإن كان يعدل في داخل هذا الإطار بما يجعل النقاش أو الحركة الفكرية أو الصراع الفكري بين الشخصيات قواما للتطور والنمو الذي يؤدي بقصة المسرحية إلى الانفراج ، وها هوذا شو يوضح ذلك في مقالته النقدية جوهر الإبسنية إذ يقول : « في السابق كانت المسرحية المسماة ( المحكمة الصنع ) تتكون من عرض في الفصل الأول وموقف في الفصل الثاني ، وانفراج في الفصل الثالث ، أما الآن فإن لدينا عرضا وموقفا ثم نقاشا ، والنقاش هو الاختيار الحقيقي للكاتب المسرحي »[3] . وهكذا يجعل شو المعول في الانفراج على ما

---

(١) A Doll's House by Henrik Ibsin, P Vi an intoduction by M. Yassin El-Ayouty. Anglo Egyptien Bookshop. 1959.

(٢) المسرح الثوري ، ص ٣٩ .

(٣) د. على الراعى ــ فن المسرحية ، ص ٤٢ ، كتب للجميع عدد ١٤٦ ، نوفمبر سنة ١٩٥٩ . وكذلك انظر فوزى فهمى أحمد المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ص ٦٦ .

يسمى بالحركة الفكرية للمسرحية بدلا من الحركة المادية ، فهو « يفضل أن يتصارع أبطاله فكريا فيكون من وراء صراعهم الفكري هذا تطور يؤدي بالقصة إلى الانفراج عوضا عن أن يتبارزوا بالسيوف والمسدسات فيقتل واحد منهم الآخر وينتهي بهذا أحد أطراف الخصومة وتصل المسرحية إلى نهايتها »[1] ، وقد برز ذلك في مسرحيته « رجل القدر » لاسيما بين شخصيتي نابليون والمرأة حول الخطابات السرية الشخصية والعسكرية ، التي أخفتها هذه المرأة بعد أن سرقتها من الضابط الذي كان سوف يقدمها لنابليون ، وتعد هذه المسرحية « مثلا جيدا لمسرحية الأفكار حيث يستخدم شو عناصر الذكاء والسخرية لتفجير أسطورة الرجل العظيم المعصوم من الخطأ ، تلك الأسطورة التي لا تقابل بموافقة عالمية في عصر الديمقراطية والصوت العالمي »[2] ، وقد استخدم شو هذه المرأة ليحطم بها هذه الفكرة ، مثبتا أن تلك المرأة ذات عقل أفضل من نابليون ، مزاوجا بين المتعة والفكر .

فهذا الاتجاه يسمى بمسرحية الفكرة ، والتي كان شو يرى أن المستقبل لها [3] ، وفي هذا الصدد فإن ما يقيمه الكاتب من علاقات في تركيب الحوار مهم جدا في الكشف عن المستويات الفكرية التي يتغياها الكاتب .

وقد اتضحت لتكنيك المناقشة بصمات عديدة في نتاجنا المسرحي لاسيما عند توفيق الحكيم كما في « السلطان الحائر » مثلا .

---

(١) السابق ونفس الصفحة . وكذلك انظر : د. سمير سرحان ـــ المسرح المعاصر ، ص ٣٣ .

(٢) Modern International plays selected with an introduction .
Louis Morcos and Ali - rai. Anglo Egyptien Bookshop, P. XV, 1957.

(٣) انظر المسرح الثوري ، ص ١٦٥ .

**اتجـــاه تشيـــكوف : (١٨٦٠-١٩٠٤)**

وإذا كان إبسن وشو يبرزان الاحتكاك بين ثورتيهما الشخصية وضغط القوى المعارضة في الواقع الاجتماعي والديني والميتافزيقى ، من خلال المزاوجة بين الحركة الفكرية والحركة الفعلية في المسرحية على اختلاف في الدرجة بينهما بالنسبة لهذه المزاوجة ، فإن تشيكوف قد يبدو في نظر بعض النقاد ، يتخذ قوام فنه من « الترتيب الجزافي لمجموعة من المناظر الطبيعية مع تفاصيل الشخصيات والحوار الذي يسير في غير هدف ، وفترات الصمت والإيقاعات المتنقلة والمزاج الشاعري »[١] ، وبرغم رقته ووداعته فهو يتسم بثورة متحيزة ، غير مباشرة خرساء ولكنها موضوعية ، على عكس إبسن وشو اللذين قد يعلو صوت الدعاية في أعمالهما . وبرغم ما يبدو من انعزال شخصياته المتعددة حيث يبرع تشيكوف « في الإيحاء بشعور الوحدة الداخلية الذي ينتاب الشخصيات »[٢] ، فهي في الحقيقة خيوط هذا النسيج الوثيق الكثيف الذي أجاد جدله ، وإذا كان حواره يبدو سائرا في غير هدف فهو أيضا في حقيقته يؤدي عددا من الوظائف الدرامية الجوهرية ، إذ يكشف عن الشخصية والموضوع كما يسيّر الفعل ، و « قد يثير في المشاهدين حالة مشابهة لحالة الشخصيات ، فيحول الانتباه عن الحوادث الميلودرامية التي تفور تحت سطح الحياة الأملس »[٣] .

وقد يستثمر الصمت ليدل على ثراء التعبير في المواقف التي يعجز الإنسان فيها عن الكلام « وهو بذلك يقلد كبار الموسيقيين الذين يخلقون انفعالا أو يطيلونه بلحظات انتظار أو حين يؤكدون وقت الراحة اللازم للخروج إلى موضوع لحن جديد وإبرازه وفصله »[٤] .

---

(١) السابق نفسه ص ١٢٣ .

(٢) ألاردبس نيكول ــ المسرحية العالمية ، جـ ٤ ، ترجمة د. شوقي السكري ، الدار القومية ، ص ١٩٩ .

(٣) المسرح الثوري ، ص ١٤٠ .

(٤) بين ابسن وتشيكوف ــ لعلي مصطفى أمين ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

وبتلك الوسائل يستطيع تشيكوف الكشف عن مقاومته لزيف الواقع بشكل شاعري جمالي خالد .

أما عن مصادر شاعرية تشيكوف فتتمثل في عمل الأشياء المضمرة من جانب ، والقيم التي ترتبط بالمواقف من جانب آخر فتذكى عملية الإبداع في أذهاننا ، كما يحول بذلك الملموس إلى ما يتصف بالعموم[1] . وبينما يعلق إبسن الرمز على الحوادث المسرحية فإن تشيكوف يمزج الرمز بالواقع لدرجة تحقق التكامل بينهما ، فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، ليكشف بذلك عن تحركات الروح ، وذلك من أثمن ما قدمه تشيكوف للدراما المعاصرة في نظر الدكتور على الراعي ، وكما يرى تشيكوف نفسه ، وهذه هي عبارته : « إن الهدف الأكبر للإنسان ودرامته الكبرى تكمن في تحركات روحه وليس في حركاته الخارجية[2] ، وهو عندما يهتم بالحركات الخارجية لشخصياته ، إنما يكشف بها عن طبيعة الحركة الروحية ، وهكذا يزاوج هذا الكاتب بين الواقعية والرمزية ، وذلك في نفس الوقت من مقومات الشاعرية والجمال في مسرحه .

وهو إذ يستخدم الرمز في مسرحياته ، إنما يستخدمه استخداما موضعيا وليس استخداما عاما ، بمعنى أنه ينشىء بين الشخصية ، والرمز علاقة تماثل ، ويصبح كل منهما تعبيرا عن الآخر ، يخصب الرؤية ، ويعمق الحركة الروحية ، نجد ذلك في مسرحية « طير البحر » حيث الممثلة الشابة نينا هي طير البحر ، وحيث هذا الطير يرمز للحرية المقتولة في الفن والمجتمع ، هنا نجد انطباقا تاما بين ما يحدث لطير البحر الذي يقتله الكاتب الشاب تريبيليف لمجرد قطع الوقت ، وبين ما يحدث للممثلة الشابة نينا التي يعتدى عليها الكاتب الناجح تريجورين لمجرد التسلية وطلب اللذة العابرة »[3] .

---

(١) انظر : المسرحية العالمية — ص ١٩٩ ، ص ٢١٠ .

(٢) مقدمة ترجمة الشقيقات الثلاث — د. علي الراعي ، ص ٧ .
وكذلك انظر : د. رشاد رشدي — نظرية الدراما — ص ١٦٣ .

(٣) السابق — ص ٨ .

وهناك لون آخر من العلاقات قد ينشئه تشيكوف ألا وهو علاقات المفارقة المريرة بين اهتمامات أبطاله الروحية وأشواقهم ، وبين ما تدفعهم إليه البيئة الخارجية من أفعال يأتونها ، أو ما تحيطهم به الحياة من سخف العيش ، ثم يتخذ هذه الأفعال أو ما تحيطهم به البيئة مرتكزا له لكشف هذه البيئة وإبراز عيوبها .

وكثيرا ما يزاوج الكاتب بين هاتين الوسيلتين الدراميتين المماثلة والمفارقة للكشف عن مأساة العصر ، كما يراها ، كما في "الشقيقات الثلاث" ، فبين الشقيقات الثلاث وأخيهن علاقة تماثل إذ أن موسكو بالنسبة لهم جميعا مجال الانطلاق والحرية ، والحياة التي يأملونها ، وفي نفس الوقت بينهم وبين البيئة من حولهم علاقة مفارقة ، إذ أنهم غارقون في بلدة ضيقة صغيرة من ريف روسيا .

كما تتميز أعمال تشيكوف باستخدام « عديد من الشخوص لكل منها قصة بذاته فنجد أن لدينا عددا من القصص الصغيرة التي لا تزال تتجمع وتتركز وتتوحد حتى تكون فيما بينها القصة الكبرى للمسرحية ، إذ ذاك تصبح هذه القصة ليست مجرد قصة أفراد بعينهم بل قصة المجتمع نفسه .... ويصبح شكل المسرحية عند تشيكوف أشبه الأشياء باللوحة الحائطية التى تحوي عديدا من الأفراد والأشياء لكل منها قصة في حد ذاتها ، ولكن مغزى القصة لا يظهر على حقيقته إلا بالمقارنة والتفاعل مع باقي القصص »[1] . وإذا كانت حركة المسرحية تسير ببطء خلال عدة قنوات جانبية قبل أن تتخذ شكل تيار قوى تتجمع فيه قرب المصب عند نهاية المسرحية ، فذلك لأن تشيكوف بجانب تعدد الشخصيات وكثرتها لا يعتمد على تطور الحدث بقدر ما يعتمد على التعمق في تصوير الحالات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة المصير ، فتبدو وهي « غائصة في الواقع مغلولة الإرادة لعجزها عن التخلص من مأساتها ، وبدلا من التطور

---

(١) د. علي الراعي — فن المسرحية ، ص ٤٣ . وكذلك انظر بين ابسن وتشيكوف — لعلي مصطفى أمين ، ص ٣١ . وكذلك انظر : د. رشاد رشدي — نظرية الدراما من أرسطو الى الآن ، ص ٢٦٧ .

في تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كي تشف عن قطاع من العالم الراكد الآسن يستثير بحالته المقززة التعجيل بتغييره .... فهو لا يعني بتفاصيل حدث واحد متصل الأجزاء ، ولكنه يقصد من عرض الحالات النفسية إلى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى التفكير العميق »[1] . وهكذا تقوم اللوحات النفسية للشخصيات مقام تطور الأحداث ، كما أن هذه الشخصيات الغارقة في مأساتها تعيش دون تراسل بينها غالبا — برغم ترابطها المصيري — وذلك لكشف جوانب مأساة الواقع ، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات ليست شخصيات نمطية ، فهم « يتكلمون كلاما عاديا في أوقات تكون رؤوسهم مشحونة بأفكار ومشروعات هامة »[2] ، مما يكشف عن عدم المباشرة في تناول تشيكوف للمواقف ، مما جعل بعض النقاد يصف مسرحه بأنه دراما داخلية أو دراما التيار الذي تحت سطح الماء[3] . وتمثل هذه الخطوط تتشكل كثافة النسيج لدى تشيكوف ، كما تتضح بعض جوانب تكنيكه الدرامي الذي ترك بصمات غير قليلة في نتاج عدد غير قليل من كتاب المسرح مثل معظم مسرحيات سعد الدين وهبه والتي منها : « سكة السلامة » و « رأس العش » ونعمان عاشور في « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » و « عائلة الدوغرى » و « بلاد بره » .

## بريخت والمسرح الملحمي : (١٨٩٨/١٩٥٦)

وإذا كان تشيكوف في أعماله يكثر من الشخصيات ، التي تبدو غائصة في الواقع مغلولة الإرادة ، لتهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع إلى عمق التفكير ، من خلال عرض اللوحات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة غير المتراسلة ، وهو بذلك يعدل في بناء المسرحية الأرسطية ، فإن برتولد بريخت قد ابتعد كثيرا بنظرياته في مسرحه الملحمي

---

(١) د. محمد غنيمي هلال — النقد الأدبي الحديث — ص ٥٩٢ .

(٢) د. رشاد رشيدي — نظرية الدراما ، ص ٢٧١ .

(٣) انظر السابق — ص ٢٧٣ .

عن الشكل الأرسطي عندما حطم الحائط الرابع ، لدرجة أنه يصف مسرحه بأنه مسرح لا أرسطي[1] . ومن حيث مفهوم هذا المسرح الملحمى ، فهو مسرح نزالى دفاعى ، حيث يوظفه المؤلف كسلاح للبت في قضية من القضايا ليكسب الجمهور الذي لا يغوص في الحدث بل يواجه أمرا يدفعه الى استخراج أقيسه ، كما يوقظ قدرته على العمل[2] ، ومن مسوغات هذا الاتجاه لديه فكريا ماركسيته التي جعلته يفر من النازية سنة ١٩٣٣ ، ولا يعود إلى المانيا إلا بعد هزيمة هتلر والنازية ، ليستقر في المانيا الشرقية ، ومن ثم فهو في مسرحه ، وما يتناول من قضايا يقصد فيما يقصد إليه « إفلاسا اجتماعيا في انهيار تجاه الهتلرية ، متخذا من ماركسيته التماسا أكثر سرعة واتساعا عاجلا وعريضا ، غير ثابت أحيانا .... بالإضافة .... إلى أنه يلمس نقاطا كثيرة في تناقضات العالم المنقسم »[3] .

أما وسائله لهذا التكنيك الملحمى أو القصصى أو الروائى كما يسمى ، فهي القصص القليلة التي تقوم مقام الحدث ، حيث نجده في "دائرة الطباشير" مثلا يمد قصتين طويلتين بالتناوب ويجعلهما تتقاطعان »[4] إحداهما تختص بتقديم صورة للنزاع الذي نشأ بين المالك بالوراثة والزارع الحقيقي الكادح أيهما أحق شرعا بتملك الأرض ، ثم ينتقل الكاتب إلى القصة الأخرى التي تختص بالخادمة جروشا التي تكتسب الحق في تبني طفل أرستقراطي عندما تنازعها ذلك أمه التي شغلت عنه ، وعندما يحتكمان للقاضي

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث — ص ٥٩٤ ، وكذلك :

Mid Century Drama Laurance Kitchin, P. 73

(٢) انظر السابق ص ٥٩٥ ، وكذلك لنفس المؤلف في النقد المسرحي ص ١٦٩ ، وكذلك في الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ١٦٧ ، وكذلك للدكتور مندور المسرح العالمي ص ١٦ ، وكذلك للدكتور رشاد رشدي — نظرية الدراما ص ١٩٧ .

(٣) Mid Century Drama Laurance Kitchin, London, 1969, P. 73.

وكذلك انظر : المسرح العالمي — للدكتور محمد مندور ، ص ١٥ .

(٤) Mid Century Drama, Laurance Kitchin, P. 74.

المحتال أزدك يأمر برسم دائرة في ساحة قاعة المحكمة ، يقف الطفل في وسطها ، وتتجاذبه المرأتان ، ومن تنجح فهو لها ، إلا أن جروشا تتركه لها خشية عليه ، مما يجعل القاضي يحكم لها به ، وواضح أن القصة الثانية جيء بها لنقيس عليها في حل النزاع ، وفقا لمنطق القياس العقلي ، وهكذا تتناقض المواقف جدليا وتتداخل منطقيا ، كما أن « شخصياته ذات تبسيط شديد ، ووضوح جيد ، ومما يعينه على ذلك صور التقابل بين البطلة والنذل »(١) ، وتكشف ثانوية الاطار لديه عن « اتساع وتعقيد الحبكة البنائية »(٢) ، لهذا البناء العقلي المتعدد العناصر ، والذي يعتمد على وحدة الموضوع وإن أهمل وحدة الحدث ، ويستطيع المتأمل لهذه الأحداث أو الوحدات أو أجزاء المسرحية أن يدرك جيدا ذلك الرباط الخفي الذي يربط بينها ، إنه هو الشعور الذي يربط بين الأحداث في وحدات إيقاعية يتجلى فيها جهد فني كبير ، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم »(٣) .

وترتبط هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريشت التغريب ، تغريب الممثل وانفصاله عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثلها ، وتغريب المشاهد وانفصاله ، بحيث يشارك بفكره أكثر من شعوره ، بل إن وسائل التغريب لدى بريخت قد تتسع لتشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحيات ذاتها ، وهكذا توظف التعبيرات والأساليب توظيفا خاصا من خلال صياغتها على نحو معين من أجل تغريب الحدث في نظر المشاهد ، وذلك من عوامل دفعه إلى التفكير في تغييره ، مستهدفا خروج الجمهور خارج نطاق الذات ، ليتحقق الإقناع بالتفكير(٤) ، حتى « لكأن الجمهور قد تحول

---

(١) السابق ونفس الصفحة ــ وكذلك انظر : نظرية الدراما ، ص ٢٠٥ .

(٢) السابق ص ٧٣ .

(٣) في النقد المسرحي ــ د. محمد غنيمي هلال ، ص ١٦٩ .

(٤) انظر السابق الصفحة نفسها .

إلى هيئة تحكيم ، والممثلين إلى مترافعين في قضية من القضايا »[1] ، وفي هذا المجال قد يلجأ إلى « توكيد التناقض بين طوية المرء وأفعاله ، أو تكرار الشخصية بصورة أخرى »[2] . وبكل هذه الوسائل يظل المسرح الملحمى واعيا لمسرحه بصورة دائبة الحيوية والخصب تجعل تناوله للواقع وكأنه ينسق تجربة ، تلك التجربة التي لا تبدو على أنها تجربة حاضر ، بل تجربة ماض ، إذ أن المسرح الملحمى مسرح تاريخى ، بمعنى أنه « لا يفتأ يذكّر مشاهديه بأنهم لا يعدون أن يشاهدوا سجلا لما حدث في الماضي »[3] . وبكل ذلك أثر هذا الاتجاه في مسرحنا على نحو ما ، كما في « الأرانب » للطفي الخولي ، ونعمان عاشور في « برج المدابغ » ، و « سر الكون » وكذلك في « النار والزيتون » لألفريد فرج ، و « اتفرج يا سلام » لرشاد رشدي .

## اتجـاه العبث :

وتزداد الدراما الحديثة ابتعادا عن « الصيغة المسرحية » بظهور مسرح العبث أو ما يسميه بعض النقاد « اللا معقول »[4] ، وهو يصور العبث بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف ، كما تسخر مسرحياته من كل المستويات التي حكمت الدراما لعدة قرون ، إذ يرفض أصحاب هذا الاتجاه المحك النقدى للدراما التقليدية وهو البناء المنطقي العضوي ، لأنه لا ينطبق على مسرحياتهم نظرا للفرق بينهما في الموضوع واختلاف استخدام الوسائل الفنية[5] ، من حيث الموضوع فكتاب مسرح العبث جميعا مشتركون في التعبير عن رؤيتهم للعالم رؤية قلقة ، متشائمة ، متمردة ، تشف عن

---

(١) د . محمد مندور ـــ الأدب ومذاهبه ـــ ص ١٦٧ .

(٢) في النقد المسرحي ، ص ١٧١ .

(٣) مجلة المسرح ـــ العدد ١١ نوفمبر سنة ١٩٦٤ ، ص ٧٢ من مقال بعرض فيه ماهر شفيق كتاب مارتن إسلن عن بريخت . وكذلك بريخت تأليف فالتر بنجامان ترجمة أميرة الزين ص ١١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، وكذلك د . رشاد رشدي ، نظرية الدراما . ص ١٩٣ .

(٤) انظر : د. محمد غنيمى هلال في النقد المسرحي ، ص ٣٣ .

(٥) انظر : Eslin Martin, Absurd Drama, Penguin plays. P. 7 - 8.

عذاب ميتافيزيقى ، وقد أجمل البيركامو موقفهم بتفسيره باستعصاء الوجود على الإدراك الإنساني عندما شبه الإنسانية في هذا الموقف بسيزيف في أسطورته ، حيث نجد البيركامو « يشخص مأزق الإنسانية وهي بلا هدف في وجود بعيد عن التناسق مع ما يحدق بها ، وإدراكا لهذا العجز عن الهدف فنحن نصنع سيزيف ، فهو للأبد يرفع الصخرة إلى القمة ، وللأبد يدرك أنها لن تصل إلى القمة ، ذلك النموذج الذي يشبهنا تماما ، فتنتج حالة من العذاب الميتافزيقى الذي يعد الموضوع الرئيسي لكتاب مسرح العبث »[1] .

وإذا كانت هذه المسرحيات لا تصل إلى هدفها في مباشرة أو منطقية أو معقولية ، فذلك لأنها ترى أن الحياة أصبحت لا معقولة لما فيها من أخطار تهدد الوجدان العالمى بنهاية مأساوية شاملة ، كما أن الرؤية المنطقية التي تقوم على الواقعية والعقلانية والعلم قد انهارت بتأثير العلم نفسه ، إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه أن العلم قد « حول التسلسل المنطقى للوجود إلى نتف من الظواهر لا رابط بينها ، كذلك ثارت روح الإنسان النزاعة إلى التحرر على هذه الجبرية المادية القاتلة ، وانتفضت تنقب في اللاشعور عن مختلف الأحاسيس التي كانت من قبل سجينة أعماقها ، أما العلم الحديث نفسه ( وعلى الأخص علوم الطبيعة والرياضيات ) فقد أثبتت وجود التناقض والمقابلة والصراع في جوهر العلاقات القائمة بين الظواهر المختلفة .. كما أن أبحاث أينشتاين قد حطمت بدورها المفاهيم العقلية عن الزمان والمكان ، فأثرت بذلك في فكر الإنسان عن الوجود والتواجد ، ومن ثم يصل يونيسكو إلى أن الفكر المنطقي في تفسير الكون والوجود قد انهار من جراء ذلك الانقلاب العلمي الشامل .. وأصبح الاستدلال والاستنباط ضربا من العبث في عالم يفتقر إلى أية مقدمات منطقية »[2] ، وهكذا يحل التناقض محل المنطق العقلي الأرسطي .

---

(١) A Dictionary of Theatre. P. 8.

(٢) مجلة المسرح ــ العدد ١١ نوفمبر سنة ١٩٦٤ ، مقال يونيسكو ومشكلة اللغة ــ نبيل حلمى ، ص ٨٨ وما بعدها .

ولذلك فلم تعد الوسائل المنطقية والمعقولة بقادرة في نظرهم على التعبير عن رؤيتهم ، وقد وصلوا بذلك إلى التجريدية المطلقة حيث « تجري أحداث المسرحية في المطلق المجرد الخارج عن إطار الزمان والمكان ، وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية ... والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة »[1] ، ويسوغ أصحاب هذا الاتجاه مسلكهم بأنه « إذا كان لا مبرر هناك لمصادرة رسم تجريدي لأنه يعوزه موضوع حكاية منظور أو معروف ، فإنه تماما لا معنى لرفض « في انتظار جودو » مثلا لأنها ليس لها خطة جديرة بالذكر ، وكذلك إن فنانا مثل موندريان لا يريد من تكوين المساحات والخطوط في الرسم تصوير أي موضوع في الطبيعة ، إنه لا يريد خلق شيء منظور ، وبالمثل في الكتابة ، لا يقصد بيكيت أن يحكي قصة في « في انتظار جودو » وهو لا يريد من المشاهدين أن يعودوا إلى منازلهم مسرورين لأنهم عرفوا حلا للمشكلة الموضوعة في المسرحية ، وحينئذ لا مجال للومه في عدم فعل الذي لن يلجأ إليه أبدا ، فالمسلك المعقول إذن أن تحاول إكتشاف ما الذي يقصده »[2] . ومن ثم فأصحاب هذا الاتجاه يرفضون مناقشة أي نظريات أو موضوعات خلف أعمالهم ، فهم يؤكدون بتبرير كامل أنهم إنما يعبرون عن رؤيتهم لهذا العالم ، بل ويشعرون بدافع لا يقهر لفعل ذلك .

وقد أثرت التعبيرية في هذا الاتجاه ، حيث يعتمد في وسائله على بعض الإيحاءات الفرويدية ، فيما وراء عالم المنطق ، كالأحلام ، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي كأقيسة المغالطة ، أو التوجه إلى غائبين ، أو إلى أصدقاء خياليين ، أو كراسي خالية ، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال ... وفي كل ذلك قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية

---

(١) د. محمد مندور — الأدب ومذاهبه ، ص ١٧١ .

(٢) Absurd Drama, P. 8.

أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك ، بل في التردد بين العقل والجنون ، أو بين التذكر وفقدان الذاكرة ، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ »[1] ، ويتضح من ذلك ما أفاده أصحاب هذا الاتجاه من وسائل بريشت ، بجانب اتفاقهما في معارضتهما للمسرح الأرسطي ، وإن اختلفا بعد ذلك في النظرة الاجتماعية ، فبريشت ذو مضمون اجتماعي واضح ، كما أن نظرته إلى الحياة أكثر وضوحا ، بجانب تعليميتها .

والشخصيات في مسرح العبث قد تكون معزولة الوعي بعضها عن بعض ، وقد تكون « عقيمة جاهلة بلا يقين عما من هم أو أين هم ؟ ، وعاجزون عن الاستحواز على اللحظة الراهنة في أي نوع من العلاقة المتماسكة مع الماضي إنهم وحيدون بلا علاقات ، وحتى حين يعثرون على منبوذ آخر في وحشتهم وقد فقدوا براعة التواصل فإن تمتماتهم وهمهماتهم لا يمكن أن تكون أداة تواصل ... فصورهم هي صورة التعرية والتجريد والإجهاض والخسران »[2] .

وهكذا وصل بهم الأمر إلى أن اللغة نفسها لم تصبح أداة اجتماعية[3] ، نظرا لانعدام قدرة الوسائل المنطقية المعقولة للتعبير عن اللا معقول في نظرهم .

وإذا كان الإنسان في مواجهته لبؤس الحياة ، وقتامة مصيره فيها ، قد يهدم نفسه بنفسه ، فإن ذلك في ذات الوقت يلفت النظر إلى الجانب الجدى الذي يشف عن هذا الاتجاه ، « فهذا التشاؤم ... هو بمثابة دق الأجراس لا للإنذار والتحذير ، ولكن للإيذان بحلول ما يتوعد الإنسان من دمار ، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي ، ونقص الوجدان العالمي ، وكبرياء الإنسان الذي أله نفسه ، وفي نفس الوقت ، يشف هذا النوع من المسرحيات — في تجسيمه لعبث الحياة عن نوع من الوعي بها ، وعي

---

(١) د. محمد غنيمى هلال — في النقد المسرحي ، ص ٣٣ ، ٣٤

(٢) بيكيت — تأليف ناثان سكوت — ترجمة مجاهد عبد المنعم سنة ١٩٧٤ ، ص ٣٦ .

(٣) انظر : يونيسكو ومشكلة اللغة — مجلة المسرح ، العدد ١١ سنة ١٩٦٤ ، ص ٨٨ وما بعدها .

مشبوب ، يتجاوز مجرد الوعي بمصير فردي ، أو مجرد الاستغراق في مباذل الحياة وسفسافها كما هو شأن كثير من المسرحيات ، وكما هو موضوع بعض النتاج الأدبي ... ومن هذا الجانب يبدو مسرح العبث ذا طابع أكثر جدية وأعمق »[1] .

وعند هذه النقطة ، وأعنى بها عبثية الوجود تتلاقى نظرة اليائسين والمصلحين في محاولة التغيير ، أما الأولون فقد يكون برفض ذلك العالم أملا في صلاحه ، والآخرون في محاولة تغييره والقضاء عليه ، واستبداله بما هو خير منه ، وإذا كان تشاؤم كامى ذا طابع اجتماعى ، فإن مسرح العبث الجديد تشاؤمه ميتافيزيقى نتيجة التناقض بين شعور المرء وواقع حياته الذي يدفعه إلى الشعور بالنفى والعزلة ، وذلك مما يوقظ الوعى ويزلزله « زلزلة شديدة تجاه كثافة هذا العالم ، وتوعده وغرابته واستعصائه على التفكير »[2] ، وهكذا يدرك الانسان قدرا من المعقولية خلف هذا اللا معقول .

وقد وجدنا توفيق الحكيم يحاول في مجال تأصيل الأدب الدرامي في لغتنا أن يستنبت مثل هذا اللون في « يا طالع الشجرة » ، بل ويجد له جذورا في أدبنا الشعبي ، كما نجد لمسات عبثية عند محمود دياب في « رجل طيب في ثلاث حكايات » وعند نعمان عاشور في نهاية « بلاد بره » .

تلك الاتجاهات السالفة الذكر كانت من أهم اتجاهات الأدب الدرامى العالمية التي أثرت في نظيره لدينا . وإذا كنت أقرر أننى لا أصادر بما تقدم أصالة واقتدار بعض الكتاب عندما أشرت إلى أن الأدب الدرامى لدينا قد تأثر بأهم اتجاهاته العالمية فإننى في ذات الوقت أؤكد ما تقرر من أن التأثير والتأثر مجالان مشروعان في دنيا الفكر والثقافة ، فضلا عن تآزرهما في اخصاب الأدب ونقده . ولكن حبذا لو تجاوزنا ذلك إلى التعبير عن كينونتنا وأصالتنا الإسلامية .

---

(١) في النقد المسرحي ـ د. محمد غنيمى هلال ، عن ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) السابق ونفس الصفحة .

وفي هذا المجال لا يفوتني أن أشير إلى أن التغييرات الهائلة التي اجتاحت العالم المتقدم نتيجة للثورة التكنولوجية التي كان لها أثر في تغيير رؤية الإنسان المعاصر إلى طبيعة الكون والعلاقات التي تحكم البشر ، لم ينعكس على رؤية الكاتب المسرحي فحسب ، بل على الشكل المسرحي ذاته ، وقد تصادف ذلك في الستينات من هذا القرن مع تحقيق الدراما ـــ في مصر أولا ـــ وغيرها من الدول العربية . ثانيا ـــ لقدر من النضج الفني[٢] .

(٢) انظر : د. سمير سرحان ـــ المسرح المعاصر ، ص ٢٧ ـــ مطبوعات الجديد العدد (١٩) سبتمبر سنة ١٩٧٣م .

# تأليف المسرحيـة

كتابة المسرحية عمل فنى من أهم مقوماته الموهبة والتثقيف والممارسة ، والمسرحية بذلك لا تختلف عن غيرها من الفنون ، وإن كانت أشمل في تضمنها لكثير من هذه الفنون . من حيث إنها توظف اللغة ، والتناغم ، والحركة ، والصورة .. وغير ذلك لإبراز فكرة أو قضية ما بطريقة غير مباشرة ، وسوف تكشف هذه الدراسة عن كثير من هذه الجوانب .

والموهبة قد توجد لدى بعض الناس ، لكنها إذا لم يتعهدها الإنسان بالتهذيب والتثقيف ذبلت واختفت ، ولا يمكن أن تحقق ذاتها ، ومن أهم وسائل التهذيب والتثقيف الاتصال بالفكر المسرحى ، ومعرفة أهم اتجاهاته ، وتطورها عالميا وعربيا ، ولا يكون ذلك بمعزل عن النصوص الدرامية ، التى يجب أن يقرأ منها كل راغب في الإبداع المسرحى بنهم ، فكل مسرحية جيدة يمكن أن تقدم لبنة في هذه الصنعة ، لاسيما إذا وجد من يقدم هذه المسرحيات بصورة تحليلية جيدة تعتمد على النص وإبراز مكوناته وعلاقاته ، فتتجلى كيفية بنائه التى يمكن أن تمد القارىء بمزيد من التفصيلات ، ومزيد من الوسائل الفنية التى تعينه على الإبداع والابتكار في تأليف المسرحيات ، وسوف يجد القارىء إن شاء الله تحليلات لكثير من المسرحيات المختلفة الاتجاهات بغية تزويد القارىء بنماذج للأبنية الدرامية المتعددة .

هذا برغم أن الشكل الأرسطى شكل عالمى ، وهو يعتمد على حدث له بدء ووسط ونهاية ، في هذا البدء يعرض الكاتب شخوصه ، وهو يقدمها من خلال أفعالها التى تكون هذا البدء ، وقد يشغل ذلك العرض الفصل الأول أو بعضه في المسرحية ذات الفصول الثلاثة . ومع نمو الحدث ، واحتكاك الشخوص تتعقد العلاقات التى تربط هذه الشخوص بعضها ببعض ، ومن هنا يتولد الصراع ، بين الإرادات التى تمثل الخير والشر مثلا .

ويبلغ التعقيد قمته في خطه الصاعد ، مع وصول الحدث إلى منتصفه مشكلا للأزمة أو العقدة ، ومن ثم تتجه المسرحية في خطها الهابط نحو الحل .

ويلاحظ أن الشكل القديم كان يلزم الكاتب المسرحى ألا يعدد العقد في مسرحيته ، وأن يتسم الحدث بالوحدة ، وألا تتجاوز المسرحية في زمنها أربعا وعشرين ساعة في الواقع ، وغالبا ما كانت تقوم على شخصية محورية واحدة ، والشخصيات الأخرى ثانوية تدعم بحركتها هذه الشخصية المحورية .

كما أن منتصف الحدث أو العقدة أو قمة الأزمة لا يعنى أن يتساوى طول كل من الخطين الصاعد والهابط ، برغم أن الحدث يمكن أن يتخذ شكلا هرميا ، وإنما الذي يحدد ذلك هو طبيعة تركيب الحدث ومكوناته ونموه ، لذلك فقد يطول أحد هذين الخطين أكثر من غيره .

والحل لا بد أن يكون منطقيا ، ونتيجة طبيعية لتطور الحدث . وبرغم أن هناك مسرحيات قد تجعل الشر ينتصر ، لكننى أتمنى أن ينتصر الخير باستمرار حتى لو طال الصراع ، لنبعث الأمل في النفوس ، ولأن الإنسان الذى أراد له خالق الكون سبحانه وتعالى أن يكون خليفة له في الأرض يجب أن ينتصر في النهاية لأن الله قد كرّمه .

ومع المتغيرات الحضارية تغيرت كثير من المفهومات السابقة ، فوجدنا كثيرا من المسرحيات تتعدد شخوصها بحيث تختفى المحورية ، ويصبح لكل شخصية دور هام ،

وتتآزر جميعها على النهوض بفكرة المسرحية ، كما تعددت العقد ، ومن ثم تنتهى المسرحية نهاية مفتوحة ليس فيها حل بالمعنى السابق .

بل لم يعد الحدث برغم وحدته كما كان سابقا ، وإنما تعددت مستوياته ، أو تعددت القصص المكونة له ، لكن هذه القصص أو المستويات مرتبطة إرتباطا وثيقا ، بحيث يدرك القارىء أو المشاهد الرباط الخفى الذى يجمعها ويوحد بينها ، من هنا فقد اتسعت الحبكة البنائية للمسرحية بناء على ذلك ، وهذه القصص أو المستويات للحدث قد تتقاطع أحيانا أو تسير جنبا إلى جنب حسب تشكيل الكاتب لمسرحيته والهدف الذى يتغياه من وراء ذلك البناء الدرامى .

وسوف يكشف الجزء الباق من هذه الدراسة عن كثير من هذه الجوانب وغيرها ، ليستعين بها من أراد ممارسة هذا الفن كتابة أو قراءة واستمتاعا .

# التعبير وتوظيف التراث

## التعبير وتوظيف التراث

تحاول بعض المسرحيات المزج بين الأصالة والمعاصرة ، للكشف عن شخصيتنا ، وتوضيح طابعنا من خلال توظيف « أصل تراثى مسرحى » ومحاولة استثمار الربط بينه وبين تلك الأشكال والقوالب العالمية ، وهى بذلك تتفق فى الهدف مع غيرها من المسرحيات ، كما يمكن أن ترتد في النهاية إلى رؤية إنسانية عامة ، وإن اختلفت الوسائل إلى ذلك ، ومن أولى هذه الوسائل اللغة المستخدمة . حيث يشكل مثل هذا اللون من المسرحيات مجموعة من السمات الخاصة تميزه عن المسرحية التقليدية ، كما تمثل اتجاها يعنى به كثير من الباحثين والمؤلفين ، ألا وهو البحث في التراث ، بهدف استحداث قالب أو شكل مسرحى مستخرج من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا ، يكشف عن كنهنا المسرحى وطبيعتنا الدرامية[1] .

وبرغم أن الأشكال أو القوالب العالمية السائدة محصلة جهود عديدة متراكمة للبشرية بصفة عامة ، فإن استخدامنا لها فيمن يستخدمها من شعوب الأرض ليس دليلا على القصور ، بل هو في الحقيقة دليل على حيويتنا ، و « على وجودنا الحى في قطار الحضارة المتحركة »[2] .

---

(١) يوسف ادريس . مقدمة الفرافير ، ص ١٨ .

(٢) توفيق الحكيم . قالبنا المسرحى ، ص ١١ .

وحبذا لو تواكب الاتجاهان ، فلا نحرم أدبنا الاتصال المنتظم من خلال قنوات تربطه بالاتجاهات المتقدمة في هذا المجال بعد تكييفها وفق ظروفنا ، كما نحاول في نفس الوقت الكشف عن أصالتنا ، لنصل إلى قالب « صالح لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية »[1] ، ونحن بهذا وذاك إنما نسهم في تيار الحضارة الذي لا يكف عن الحركة من مكان إلى مكان حيث يرفده تيار هنا ، وقناة هناك ، وبذلك لا نفقد الأمل في نقطة انطلاق جديدة ، بدعوى « أننا لن نستطيع إعادة التاريخ إلى الوراء »[2] .

## تعدد المصادر والأصول التراثية المسرحية :

وتتعدد المصادر والأصول التراثية المسرحية التي تقوم عليها الأبنية الدرامية ، فهناك من المؤلفين من يعمد إلى إدخال « الرقص والتحطيب » خلال لوحات تشكل الجوانب المرحة في المسرحية كما في « الصفقة » لتوفيق الحكيم سنة ١٩٥٦ ، وهناك من يتوسع في هذا المجال فيوظف التشكيلات الجماعية ، وتحركات الممثلين القرينة بإلغاء الإيهام المسرحي وخلق حالة من « التمسرح »[3] تضم الجمهور والممثلين معا خلال عروض تتميز بالبساطة والتلقائية الحقيقية أو المدعاة في إطار « السامر » كما في مسرحيتي « الفرافير » ليوسف ادريس سنة ١٩٦٤ ، و « ليالي الحصاد » لمحمود دياب سنة ١٩٧٠ . ويتجلى في الأخيرة منهما شكل السامر بصورة أوضح .

وقد يحاول بعض المؤلفين توظيف « خيال الظل » في بنائه ، فيقدم الحدث بواسطته ، خلال عدة مستويات يعد خيال الظل من أهم وسائله إلى إبرازها ، بجانب بعض مظاهر السامر السابقة كالاعتماد على التشكيلات الجماعية ، والاتصال الحي بين

---

(١) السابق ، ص ١٤ .

(٢) انظر : د. عبد القادر القط : في الأدب العربي الحديث ، ص ٣٦٧ .

(٣) انظر : يوسف ادريس . مقدمة « الفوافير » ، ص ٣٠ وما بعدها .

الإنسان والفن ، وبين الجمهور والممثلين ، وهنا قد يكسب المؤلف اللغة الموظفة قدرا من الإيقاع الموسيقى يستعين به على تحقيق هذا المستوى من الاتصال ، وذلك مثل مسرحية « اتفرج يا سلام » لرشاد رشدى سنة ١٩٦٥ .

وهناك محاولة أخرى لتوفيق الحكيم ، وذلك في « قالبنا المسرحى » سنة ١٩٦٧ ، تعتمد فيما تعتمد على البساطة في العرض ، والاتصال الحى بين الفن والإنسان ، وتقوم أساسا على « الحكاواتى والمقلداتى .. وأحيانا المداح إذا لزم الأمر » وأعنى بالبساطة هنا عدم وجود خشبة مسرح أو ديكور أو إضاءة أو مكياج أو ملابس ، ذلك لأن الحاكى والمقلد والمداح والشاعر وغيرهم إنما كانوا يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية ، وفي أي مكان ، ويحدثون أعمق الآثار ، ولذلك فإن تلك الشخصيات « لا تنفصل عن الناس لحظة ، لأنهم بينهم ، منهم وإليهم ، بنفس الملابس العادية وفي أمكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية »[1] . وقد حاول توفيق الحكيم تقديم نماذج من الروائع العالمية من خلال هذا الشكل مثل أجاممنون لأسخيلوس ، وهي تجربة لم تتكرر لديه أو لدى غيره ، ولذلك فهي لا تتجاوز كونها تجربة لمحاولة توظيف الأصول التراثية المسرحية اليوم .

---

(١) قالبنا المسرحى ، ص ١٥ .

## مسرحية « اتفرج يا سـلام »
## لرشـاد رشـدى

حاولت هذه المسرحية توظيف « خيال الظل » فيما وظفته من وسائل فنية لتشكيل بنائها ، لذلك فسوف أقوم إن شاء الله بتحليلها تحليلا بنائيا للكشف عن محاولة المزج بين الأصالة والمعاصرة ، وبيان دور التعبير في هذا الصدد ، ويتجلى الأصل التراثي هنا في أمرين :

**أولهما** : ارتكاز المؤلف على « خيال الظل » كجزء من التكنيك الذي اعتمد عليه في هذه المسرحية ، وخيال الظل جزء من تراث هذه البيئة المصرية العربية[1] .

**أما ثانيهما** : فهو انتقاء المؤلف لشخصيات تضرب بجذورها في أعماق البيئة المصرية الشعبية مثل « ويكا » والغازية وداد ، ودقدق وبندق ودنجل وغيرهم .

كما يوظف الكاتب بعض التفصيلات عن حكم المماليك والترك ، مقرنا ذلك بمكانة شيوخ الأزهر وعلاقاتهم الروحية بالأمة .

وإن البحث في العلاقات الدرامية المتشابكة في تكاثف داخل هذه المسرحية سوف يضيء هذا الداخل بما يكشف عن بناء المسرحية ورؤية الكاتب فيها ، وكيفية توظيفه للعبارات ، حيث يصور واقعنا التاريخي مقترنا بخيال الظل ، ودون أن يرتكز على حدث معين ، لذلك تنطبق هذه الرؤية على جميع الفترات التي عانت فيها مصر من

---

(١) انظر : د. ابراهيم حمادة ـ خيال الظل ومسرحيات ابن دانيال ، ص ٤٥ ، ص ٩٢ ، ص ١٠١ .

الحكم الأجنبي[1] . وكما أشار الكاتب نفسه في تقديمه لمسرحيته[2] ، وتلك أول وسيلة تتجاوز بها المسرحية التاريخ والتراث المسرحى إلى الواقع .

## الأصالة والمعاصرة :

ويشكل الكاتب حدثه بجدل مواقفه في خطين يمثلان المعاصرة والأصالة ، يتصاعد التعقيد في كل منهما ، فإذا ما تقاطعا ليتكاملا فنيا ، فإن التكثيف يظهر متصاعدا أيضا مع توالى نقط التقاطع كما سوف يتضح ، وتقاطع الأحداث بهذه الصورة سمة من سمات المسرح الملحمى[3] .

أحد هذين الخطين ـــ وهو الذي يمثل المعاصرة ـــ أحداث بعضها فردى مثل علاقة سعيد بوفاء ، وخليل بوداد ، وبعضها يختص بمجموع الشعب ـــ وذلك صلب هذا الخط ـــ وهو يواجه عسف الوالى سليمان أغا الذي عطل العدل بعزل القاضي عثمان حمزة عندما رفض ظلم التاجر بكر رشوان فحكم ببراءته ، وإذ لم يرض ذلك الوالى فقد أعاد الأخير إلى السجن ، وعزل الأول ، لأنه رفض أن يبيع نفسه للوالى .

وهكذا يتعطل العدل بسبب تسلط ذلك الحاكم الأجنبى ، وحرص الشيخ حمزة على عدم تولى القضاء حتى لا يبيع نفسه ، ولا يخدع الناس بتحقق العدل ، بينما هو ضائع بسبب تسلط السلطان ، وها هوذا يوضح لزميله مسلم موقفه عندما يقول له : « اللى يتنازل مرة يتنازل على طول .. ما حدش يا شيخ مسلم يبيع ويقدر يحتفظ باللى باعه .. ما دام باع .. يبقى باع[4] .

---

(١) يرجع إلى كتابنا : الكلمة والبناء الدرامى . الباب الأول .

(٢) انظر : د. رشاد رشدى مسرحية افرج يا سلام : الإهداء .

(٣) انظر : Mid Century Drama, P. 74.

(٤) افرج يا سلام ، ص ٥٤ .

وفي هذه العبارة نجد توظيفا لعنصر الزمن بتفتيت اللحظة الآنية وجعلها تنفسح تمتد ، بل وجعلها إلى ما لا نهاية إنطلاقا من الماضي إلى الحاضر والمستقبل من خلال ( مرة — على طول ) ليرتد ذلك رفضا أبديا لبيع النفس .

ويسمى الكاتب حدثه عن طريق هذا الخط الدرامى معتمدا على « علاقة التماثل » إذ يقرن هذا الموقف السابق بنظائره من المواقف التي يفتقد فيها العدل ، عندما يبيع الإنسان نفسه على المستوى الفردي أو الجماعي ، فيعجز عن استردادها طالما قد باعها ، خوفا وجبنا ، وها هوذا سعيد فنان خيال الظل ، وصاحب المقهى التي يعرض فيها بابات « خيال الظل » يقول لعبد العال جاره وأحد أعضاء فرقته معلقا على مثل هذه الأحداث في مطلع الفصل الأول من المسرحية :

« لكن أهودا حال الإنسان في كل مكان
يتوجد فيه الظلم والطغيان
يبقى خايف من الظـلم
دايما يرتعش دائما جبان
ما لوش إرادة ولا كيان
فالأمر كله والنهى كلـه
للوالى أو السـلطـان
واللى يعيش ياما يشـوف
اتفرج يا سـلام »(١) .

وهنا أيضا من خلال الجمع بين ( الإنسان ) المستضعف ( والوالى

---

(١) السابق ص ٤١ ، ويلاحظ أن ٨٠٪ من الكلمات المستخدمة تنتمي للفصحى في هذا الجزء . وسوف تتناول قضية اللغة الوطنية وأهميتها بالتفصيل ص ٥٧ وما بعدها .

أو السلطان ) الظالم المستبد ، مع تعميم عنصرى الزمان والمكان في ( حال الإنسان في كل مكان ) ، يخلص الكاتب إلى ضياع الإنسان تماما في مثل هذه الظروف لاسيما عندما يؤكد كلامه بتكرار لفظ ( كل ) مرتين في ( الأمر كله والنهى كله ) ، ثم الإيحاء بالعبرة في ( اللى يعيش ياما يشوف ) فهو بذلك يكشف عن الاتصال الزمانى والمكانى في الماضي والحاضر والمستقبل ليرتد ذلك أيضا رفضا لبيع النفس . في تجريد وإطلاق .

من هذه المواقف تحريم الوالى زراعة الخيار والعقاب الشديد لكل من يخالف ذلك ، لكن هذا الأمر يتصدع من الداخل ، فالخيار موجود ويباع ، ذلك لأن عساكر الوالى نفسه تزرعه وتبيعه سرا ، والناس يزرعونه خفية ، فما أن يكتشفه عساكر الوالى حتى يأكلوه ، وسرية زراعة الناس للخيار لون من ألوان البيع الجماعي للنفس ، وكذلك محاولة إرضاء الناس للوالى الذي يحب المجاذيب ، مما يدفعهم إلى أن « ينجذبوا » مثل أبى المعاطى الانتهازى ، وأخيه سيد الذي يصبح سجين غرفته لا يبرحها ، وسجانه هو أخوه أبو المعاطى نفسه ، إيهاما للناس بأنه مجذوب فعلا ، ويتنبأ بالغيب ، وهكذا يبيع سيد نفسه على المستوى الفردي ، فيعجز عن استردادها لاسيما وقد جعل له الوالى راتبا شهريا لقاء انجذابه ... وهكذا .

أما الخط الثاني — وهو الذي يمثل الأصالة — فيتمثل في توظيف « خيال الظل » الذي يعد جزءا من تراث هذه البيئة ، ويتضح ذلك من التمثيلية التي يقدمها سعيد فنان خيال الظل مع أعضاء فرقته ، وهي قصة خالد بن النعمان الذي عينه الوالى شهبندر التجار لأنه باع نفسه له ، فتضاعفت تجارته ، وذلك منذ مائتى عام تقريبا ، وعندما غضب عليه ذلك الوالى ساءت حالته ، لاسيما وقد فجر زبانية الوالى حوله من الشائعات ما حطمه ، وقضى على سمعته ، وعزله اجتماعيا ، حتى الشحاذ يرفض ما يقدمه له من عون برغم احتياجه وهذه هي عبارته : الفقر ولا العار .. الفقر ولا العار

.. يا ابن النعمان .. المال الحرام .. ما يجيبش غير الدمار »[1] . وتكرار عبارة « الفقر ولا العار » من الشحاذ يوحى بمدى العزلة التي يعانيها ابن النعمان نظير ارتباطه السابق بالوالى .

لذلك ينتهي أمره بما يشبه الجنون ، فقد قتل ابن الوالى عندما وجده قريبا من الجدران العالية التي بدأ يبنيها لنفسه حتى لا يراه أحد ولا يرى أحدا ، وبرغم اعلانه ، وبصوت مرتفع ، وفي كل مكان أنه هو القاتل ، فإن كل الأصابع تشير اليه : إنه مجنون ، وفي نفس الوقت يتهمون غيره من الأبرياء ، وفي هذا إشارة إلى ضياع الحقيقة والعدل في هذا المجتمع ــ لذلك يغلق جدرانه على نفسه ، فيموت منفردا ، ثم يزار على أنه الشيخ النعمان .

## المزاوجة بين خيال الظل وسمات المسرح الملحمى :

وبتقديم هذه القصة التي حدثت منذ مائتى عام تقريبا بطريقة خيال الظل ، وربطها ببقية أحداث الحاضر في هذه المسرحية يتضح تكنيك الكاتب القائم على المزاوجة بين خيال الظل والمسرح الملحمى ، وقد وظف الكاتب هنا البعد التاريخى الذي يشكل سمة أساسية للمسرح الملحمى في بنائه ، بجانب تقاطع القصص[2] . وهو بذلك يتجاوز الماضي من حيث كونه تاريخا لينفذ إلى الحاضر مستوعبا له من خلال فكرة رفض بيع النفس عن طريق الإيحاء بالمماثلة ، كما يتضح ذلك عندما يتم جدل هذين الخطين اللذين تعددت فيهما مستويات بيع النفس ، مما يؤكد أن وحدة الحدث

---

(١) السابق ، ص ٥١ .

(٢) انظر : Mid Century Drama, P. 74 وما بعدها وكذلك انظر مجلة المسرح العدد ١٢ سنة ١٩٦٤ ص ٢٢ .
انظر كذلك ــ بريخت تأليف فالتر بنجامان ــ ترجمة أمين الزين صفحة ١١ .

لديه ذات تنوع وتعدد ، ومما يذكى من الإحساس العام بفكرة الكاتب ، وهي أن من باع نفسه مرة يعجز عن استرداذها في الماضي أو الحاضر أو المستقبل .

أما وسيلة الجدل والربط بين هذين الخطين وهما المعاصرة والأصالة فيتم باستخدام العلاقة بين سعيد ووفاء ، والعلاقة بين خليل ووداد على التوالي ، وها هوذا سعيد يقدم وفاء في بداية المسرحية موضحا علاقته بها وبنفس أسلوب خيال الظل ، عندما يزاوج بين الحدث والتعليق عليه ، محددا بذلك إيقاع الحدث مناجيا نفسه ومخاطبا الجمهور « وفاء .. جارتي وحبيبتي اللي ما عرفهاش ماعرفش الحب .. باشتريتها من راجل يوناني كان أصله تجار .. دفعت فيها ألف دينار .. بقالها معايا النهاردة ثلاث سنين وثلاث أيام .. لما اشتراها اليوناني الندل كان عندها ١١ سنة .. والنهاردة عندها تسعتاشر سنة — يعني قعدت معاه خمس سنين ومعايا أنا ثلاث بس .. يوم ما اشتريتها سألتها اسمك ايه ؟ قالت .. وفاء .. قلت لها إيه نصيبك من اسمك .. قالت كلة .. وفاء .. وفاء لمين .. لكني أنا اللي علمتها تغني عمرها ما غنت له .. تسميها إيه البابة الجديدة .. ( وقفة ) الطف بعبدك يا رب .. لولا البابات على كان عقلي طار »[1] .

ويلاحظ ما في هذا القول من محاولة توظيف لحظات الصمت ( الذي ظهر على هيئة نقط في الكتابة ) توظيفا يشعر بمحاولة جعل تيار وعي الشخصية يتدفق ، فيكشف عن داخل سعيد القلق المتمزق بين الحرص على وفاء لحبه لها ، والتفكير في التخلص منها ، لما في نفسه من شك يجتاحها لماضيها السابق مع اليوناني ، كما يشف هذا الصمت عن محاولة الشخصية تحقيق النظام المتصل خلال تدفق تيار الوعي .

يضاف إلى ذلك محاولة سعيد إحداث هذا التقابل بينه وبين اليوناني من وجهة نظر وفاء ، بهدف الخلوص إلى تأكيد حب وفاء له ، محاولا تجاوز تمزقه الذي لم يتضح

---

(١) اتفرج يا سلام — ص ١١ ، ص ١٢٢ في مسرح رشاد رشدى ، جـ ٢ .
البابة : موقف من المواقف التي تعرضها مسرحيات « خيال الظل » .

بعد أنه قد نجح فيه ، لا سيما وهو يستنجد « بلطف الله » ، ذلك الاستنجاد الذي يشف عن انسحاق ظاهر الشخصية أمام ما يحتدم به داخلها ، فلجأت إلى قوة الله سبحانه وتعالى طلبا للنجاة .

ثم يبدأ تمثيلية ابن النعمان ـــ عن طريق « خيال الظل » يخفي فيها تمزقه ـــ أو يستمر في استكمالها ، لأنها لم تكن لتستمر ، لأن الوالي بدأ يشعر ، بخطورة الفن ممثلا في خيال الظل فحرمه ، ولذلك بمجرد ظهور عساكر الوالي يتوقف سعيد عن تقديم خيال الظل ، أي يقف هذا الخط الدرامي مؤقتا ليستمر الخط الآخر كاشفا عن ظلم الوالي ، وموقف من مواقف محاولة الإرغام على بيع النفس على المستوى الفردي أو الجماعي كلما ظهرت عساكر الوالي ، وهكذا يمتد المزج بين هذين الخطين ومنه يتضح تقاطع وتكامل الخطين أيضا ، بل إن موقف سعيد نفسه عندما يقدم على بيع وفاء يكشف من هذه العلاقات الدرامية ، ويذكي من رؤية الكاتب لرفض بيع النفس ، ذلك لأن « أبو المعاطي » الانتهازي قد اشترى الجارية وفاء على أمل استغلالها في الغناء ، وعندما يكتشف سعيد أنه عاجز عن الحياة بدونها يحاول استردادها من أبي المعاطي فيرفض ، ولذلك لا يجد متنفسه إلا في خيال الظل ، حيث يواصل تقديم قصة ابن النعمان بقدر ما تسمح الظروف التي يشكلها تتابع المواقف وتقاطع القصص والأحداث . هذا فضلا عن كونه تبريرا نفسيا ذا طابع درامي ، فهو تكثيف للحدث ذاته عن طريق المزاوجة .

## تعدد القصص وتصعيد الحدث :

ولكن وفاء لا تغني لأبي المعاطي ، فيحبسها حبسا مطلقا ، ولا يجد مفرا من إرجاعها وبيعها لسعيد الذي يسارع إلى ذلك ، ويقرن أبو المعاطي البيع بشرط وهو أنه من حقه الاستماع إليها كلما غنت ، وهنا تتفجر رؤية الكاتب ، أن ما بيع لا يمكن استرداده ، ولكن لا حيلة لسعيد بعد أن باع أولا .

ويستبدل الكاتب قصة خليل ووداد التي يوظفها أيضا في إحداث الجدل بين هذين الخطين الدراميين بقصة سعيد ووفاء ، حيث نجد خليل الذي يرتبط بالمحكمة على نحو ما ، بعمله فيها يهرب إليها كلما جاءت وداد تطلب وصاله فينتقل من الواقع الخاص ، إلى الواقع العام ، حيث يعرض لنا من داخل المحكمة مظاهر الظلم ، لاسيما عندما تولى إيواظ بك أخو سليمان أغا القضاء ، وهو لا يفهم القوم ولا لغتهم ، فعطل بذلك الدين والقضاء والحياة السوية تماما ، مما أدى إلى مقتله على يد الحلاق عبد العال أحد أعضاء فرقة خيال الظل ، وجار سعيد في القهوة .

فإذا لم يكن ثمة محكمة ، فهناك خيال الظل حيث تقدم تمثيلية خالد بن النعمان التي تركز وتوثق من مستويات بيع النفس فرديا وجماعيا ، ورفضها . وهكذا تتابع وتتزاوج تمثيلية خالد بن النعمان عن طريق خيال الظل ، مع عرض خليل للمظالم داخل المحكمة ، مع ألوان العسف التي ينزلها الوالى وعساكره بالشعب ، فتتعدد مستويات محاولة الإرغام على بيع النفس فرديا ، يدعم بعضها بعضا ، ومن خلال هذا التعدد والتماثل من جهة ، والتقابل من جهة أخرى بالنسبة لموقف الشيخ حمزة الذي يرفض العودة إلى القضاء ، وكذلك ثورة طلاب الأزهر عندما يقبض على شيخهم معتوق ويرفض كثيرون بيع النفس كعبد العال وأبى خاطر وغيرهما ، يتم التصعيد للحدث .

**البعد الرمزى :**

ويتضح البعد الرمزى هنا بجعل بيع وفاء ثانية لسعيد مشروطا باستماع أبى المعاطى لها كلما غنت ، مما ينتقص من استرداد سعيد لها ، ومن هنا يرتد ذلك رمزا لوجوب تمسك الإنسان بحريته ، وحرصه عليها ، مشكلا بذلك إيقاعا للحدث الأساسي المتمثل في رفض بيع النفس على مستوى الأمة كلها ، كما أن قصة سعيد ووفاء بهذا البيع نموذج لاستثارة جانب الفكر عند المشاهد ليقيس عليها الحدث الأساسي نفسه لتأكيد رفض بيع النفس كدرس تعليمى ملحمى .

ويبلغ الحدث قيمته بعودة وفاء لسعيد ، ووداد لخليل ، وعزل سليمان أغا وتولية أخيه عثمان أغا ، وإعلان الإضراب العام والامتناع عن دفع الضرائب الباهظة الجديدة ، والتي بلغت وجوب تقديم ربع ما يمتلكه كل مصري للوالي ، واتخاذ فئات الشعب مظهر الشحاذين إعلانا عن فقرهم ، حتى رجال الشرطة أنفسهم ، ومن هذه الثورة العامة يتضح أن كثيرا من مواقف بيع النفس ، نتيجة إرغام الحاكم ، لم تكن إلا لونا من ألوان خداع الناس للوالي ، وليست بيعا حقيقيا في واقع الأمر ، وها هو ذا الشيخ خليل يكشف لأبي خاطر عن ذلك :

خليل : في كل مكان الناس
تبتهل لله
يرفع عنها البلاء
أبو خاطر : ومع ذلك لما الوالي يمر
يحنو له الرؤوس
كأنه نبي من الأنبياء
خليل : يضحكوا على عقله
يعملوا إيه مش عامل من الأولياء ؟ »[1] .

وفي هذا الحوار نجد مقارنة بين داخل الناس وظاهرهم يتأكد بها خديعة هؤلاء الناس للوالي ، لا سيما عندما يحاول الكاتب التوحيد بين « الوالي » و « الأنبياء » عن طريق التشبيه بـ « كأن » لتفجير سخرية الناس من الأول ، بتأكيد البون الشاسع المدرك بينه وبين الأنبياء فيتكشف صدق توجههم « لله » تعالى بالابتهال الذي تقرر في أول هذه الفقرة الحوارية السابقة .

---

(١) السابق ،

وهكذا تبرز الأمة كلها متعاونة من أجل رفض بيع النفس . مطالبة بوجوب التغيير ليتولى الناس أمرهم بأنفسهم ، وحتى لا يتعطل العدل وتلك بعض ملامح الرؤية التي تتأكد من هذا الحديث للشيخ حمزة مع الشيخ مسلم فيما يأتي :

« مسلم : تقصد إيه يا مولانا ؟

حمزة : أقصد إن طول ما على البلد والى من غير أهلها .. والى تركى غريب عنها .. العدالة حتفضل معطلة .

مسلم : دا اسمه كلام .. بقى معقول إن السلطان حيولى على البلد دى واحد من أهلها .. أنا أقصد البلد نفسها .. الشعب .

حمزة : الشعب ؟!

مسلم : أيوه الشعب اللى ما باعش نفسه في يوم من الأيام[1] » .

وقد وضحت بعض ملامح الرؤية في الحوار السابق من خلال التقابل بين عدم شرعية الحاكم الغريب ، وأحقية أهل البلد أنفسهم بحكمها ، ليخلص الكاتب إلى تقرير حكم الشعب لنفسه بنفسه ، ولذلك تكررت كلمة « الشعب » ثلاث مرات ولفظة « أهلها » مرتين ، مع استثمار الصمت ( الذي ظهر على هيئة نقط في الكتابة ) لمضاعفة الإحساس برؤية الكاتب .

ويظل موقف الشيخ حمزة مركز إضاءة وإشعاع يتمثل خلاله الصلابة والإصرار على رفض بيع النفس بقياس الكل على الجزء ، فيتضح المسلك الأمثل للشعب ، لاسيما عندما تتردد خلال النص كله أصداء الأخطاء والأخطار التي تردى فيها كل من سعيد ببيعه وفاء ، وابن النعمان في بيعه نفسه عندما اتصل بالسلطان ، وغير ذلك من المواقف العامة المناظرة ، فينسحب القياس بالماضي كتاريخ ليشمل الحاضر المعيش ، والمستقبل المترائى ، وبذلك فقد كان تعدد القصص وجدها

---

(١) نفسه ، ص ١٤٠ .

خلال المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ، والاعتماد على الإيحاء بالمماثلة وسيلة الكاتب في التعامل مع الواقع المعيش ، لتتأكد بذلك عصرية الرؤية .

## تكامل الشخوص ... وأبعادها :

وهكذا تسترد الشخصيات تكاملها ، وتتوحد مع نفسها ، ومع العالم الحديد الذي ينبثق من كفاح الشعب الذي يتردد صداه في قصة خالد بن النعمان التي كثيرا ما تماثلت صنوف العذاب فيها مع الواقع المعيش في المسرحية ، وبإضاءة الماضي للحاضر بهذه الصورة تنكشف أبعاد رؤية مستقبلية ، أصبحت واقعا بمجيء ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، ولذلك تنتهي المسرحية بلحن جماعي يشترك فيه كل الموجودين على المسرح مع الجوقة مخاطبين الجمهور ، فيبلغ بذلك الاتصال بين الممثلين والجمهور حدا ملحوظا وتلك صورة من صور « السامر » حيث يقولون لهم :

« ألف تحية وألف سلام
للموجودين
لولا نفوسهم
لولا وجودهم
كنا فضلنا
كده واقفين
مطرح ما كنا
من سنين
وآدى امبارح
وآدى النهاردة
اتفرج وشوف
بص وشوف

الفرق بين الاثنين
ظلم وضلال
ونور وجمال[1] »

كما يعد هذا اللحن الجماعي درسا تعليميا يلخص هدفا رئيسيا للمسرحية وهو تجاوز التاريخ والأصل التراثي المسرحي للنفاذ إلى قلب الواقع المعيش للتأثير بفكرة رفض بيع النفس ، وتلك وسيلة مباشرة تضاف إلى وسائل الكاتب السابقة في الانتقال إلى العصر الحاضر ، وقد وظف هنا معظم الشخصيات بنوعياتها المختلفة في مواجهة الجمهور المشاهد ليتأكد هذا النفاذ إلى قلب الحاضر ، ويتحقق الاتصال بين الإنسان والفن ، وبين الجمهور والممثلين .

كما يتأكد ذلك أيضا في هذا القول السابق بوسائل ترتد إلى اللغة المستخدمة ذاتها منها مثلا هذه « التحية والسلام » كتمهيد للانتقال إلى بيان أهمية ( الوجود ) المكانى والرمزى للجمهور ، كركيزة نشطة في التغيير الذي يتضح من خلال عقد هذه المقابلة بين الماضي والحاضر بغية إيجاد صلة بينهما ، يتكشف من خلالها الفارق الإنساني والحضاري المتمثل في « ظلم وضلال » الماضى و « نور وجمال » الحاضر ، ويصعد من الإحساس بذلك استخدام اللغة الموظفة هنا بشكل موسيقى خاص ، يعتمد على ما يشبه « الزجل » بوحداته الموسيقية السريعة ، فضلا عن اعتماد الكاتب على قصر السطور الزجلية ليحدث التأثير السريع بنقل الفكرة ، وتكرار مقاطع معينة بترتيب خاص في نهايات السطور ( وقد وضعت تحت المقاطع المتماثلة خطوطا متشابهة ) ليضاعف من الأثر الدرامي الذي هو مزيج من الفكرة السريعة ، والنغمة المسرعة ليرتد كل ذلك إثراء لرؤيته في الحفاظ على الحرية ( كقيمة

---

(١) السابق نفسه ، ص ١٤١ .
وكذلك مسرح رشاد رشدى جـ ٢ ، ص ٢٤٦ .

مطلقة ) ، وإن كانت عامية اللغة تلقى ظلالا على ذلك ، فهى لا تمنح النص استقلالا يحفظ له جماله وخلوده كاللغة الفصحى التي بها يمكن أن يدرك النص إدراكا مستقلا عن ظروفه الخاصة .

والشخصيات في هذا العمل كثيرة ، وقد تعددت قصصها ، كما تقاسمت العمل في غير تركيز على بطولة فردية محورية ، كما يفعل تشيكوف[1] ، لكن توظيف الشخصيات هنا متعدد الأهداف ، فهو مثلا قد يستخدم الشخصية استخداما رمزيا موحيا بذاتها ، مباشرا بأسلوبها وطريقتها ، مثل شخصية « ويكا » فهو ابن البيئة الشعبية المصرية الواعي البعيد النظر ، وبذلك يمثلها ويرمز لها ، فيجعله الكاتب يعلو على الأحداث بما يكشف عن فهمه لما يجرى ، برغم أنه يبدو على حد تعبيره « يعمل ودن من طين وودن من عجين » ، مثال ذلك رفضه ادعاء عبد العال بخوف الناس من الوالى ، عندما أكد سعيد هذا الادعاء مبينا أن سبب هذا الخوف هو معرفة الوالى لأخبارهم ، فنجد « ويكا » يرد كاشفا زيف ما قيل ، مبرزا حقيقة الوالى الضال :

« ويكا : ( داخلا كما هو متخفيا ) أخبار مين ؟
دى شويه نساوين .. بلانات
ودلالات . يبعتهم بيوت الأغاوات
ويرجعوا يقولوا له دى مصاحبة فلان
ودا كان بايت عند علان ( ساخرا )
عامل ولى
من عرف الله ولم تغنه
معرفة الله فذاك الشقى

---

(١) انظر : فن المسرحية ص ٤٣ . وكذلك انظر : بين إبسن وتشيكوف ص ٣١ وكذلك : انظر د . : رشاد رشدي ـــ نظر الدراما ، ص ٢٦٧ .

أبو خاطر : إلا أنت عرفت الحاجات دى منين ؟

ويكا : منين ؟ عيب يا صاحبى .

ما تقولش منـين
وأنا ابن البلـد
وأولاد البلـد
صحيح ناس طيبين
وصحيح بيعملوا ودن
من طين وودن من عجين ...
لكن عمرهم ما كانـوا
ولا حيـكونوا
مغفلـين »[1] .

والتشكيل هنا يجسد الموقف الدرامى للشخصية جيدا ، فويكا في موقف اقناع ولذلك طالت السطور الزجلية إلى حد ما ، كما بطئت حركة الإيقاع ، لاسيما والكاتب ينهى معظم هذه السطور بمقطع طويل وهو بذلك يعمق من هذه الشخصية ، ويجسدها عن طريق عقد المقارنة بين داخلها وخارجها . فيجعلها تؤدى من الحركات الظاهرية ما يرمز إلى داخلها الحبيس المحتدم ، والواعى أيضا ، فبرغم عدم مبالاته بما يجرى ظاهريا ، إلا أنه قادر على التعليق الخصب الكاشف ، والذي يشف عن متابعته الدقيقة ، وفهمه لما يجرى من حوله مثل كشفه عن أسباب عسف سليمان أغا ، وأن ذلك بسبب ما طالبه به السلطان التركى من زيادة الضرائب وحيرته في تدبير تلك الزيادة :

---

(١) مسرحية : اتفرج يا سلام ص ١٠٧ . وكذلك : مسرح رشاد رشدى — جـ ٢ ، ص ٢١٣ ، ص ٢١٤ .

« ويكا : مش عارفين إن السلطان
زود الجزيه السنة دى
من خمسين لثمانين

أبو خاطر : ثمانين إيه

ويكا : ثمانين ألف دينار
وعشان كده
سليمان أغا مختار
يجيب الفلوس منين
الأرض سابوها له الفلاحين
والأهالى عن الدفع مضربين
والا ما فيش فايده في القوانين
اللى كل يوم
بيطلعها
الناس ما عادتش
بتسمعها
ولا بتطيعها
ما دام مش صادرة
عن القضاة الشرعيين

أبو خاطر : وبعدين

ويكا : وبعدين إيه ؟
سليمان أغا مختار
باقولك
ليل ونهار بيفكر يجيب
الفلوس منين

خليل : والنتيجـة
ويـكا : النتيجة إنه يقبض على النـاس
زى ما انتم شايفـين
يعنى كل اللى قادر يعملـه
إنه كل يوم
يزود عدد المساجـين »[1] .

وهنا نجد توظيفا لعنصرى الزمان والمكان بجعل الصراع قرينا لهما ، فتتضح حيوية وإيجابية التفاعل بين الإنسان المصرى وهذين العنصرين ، في مقابل عجز وسلبية الحاكم الأجنبى سليمان أغا ، إذ يوظف الكاتب عنصر الزمان فنجد ( كل يوم ) تهمل القوانين من جانب الشعب المضرب عن الدفع ، ويناظر ذلك بصورة أشد حدة ( ليل ونهار ) بالنسبة لسليمان أغا وهو غارق في البحث عن وسيلة للحصول على أموال الجزية ، ولكن دون جدوى ، كما يوظف عنصر المكان بجعل ( الأرض ) يتركها الفلاحون للحاكم فتتضاعف حيرته ، ليخلص من هذا الصراع إلى إبراز عجز الحاكم الذي لا يملك إلا سجن الناس ، لرفضهم بيع النفس المقترن برفض دفع الضرائب .

ويمتد هذا ليتضمن العنصر الموسيقى فيتضاعف الإحساس باحتدام الصراع وذلك بجعل الكلمات التي تشكل عناصر التفجر في المواقف المتقابلة متوازية الإيقاع ، ليس فقط بمقاطعها المتماثلة ، أو القريبة من التماثل ، ولكن بمركزها في السطر الزجلى عندما تكون في نهايته مثل ( ثمانين ـــ منين ـــ الفلاحين ـــ مضربين ـــ القوانين ـــ الشرعيين ـــ بعدين ـــ شايفين ـــ المساجين ) ، بحيث تعبر بجانب ما سبق عن خط فكرى منطقى متصاعد يبدأ بالسبب وهو زيادة الجزية إلى

---

(١) السابق ، ص ١٠٩ . وكذلك مسرح رشاد رشدى ، جـ ٢ ، ص ٢١٥ ، ص ٢١٦ .

ثمانين ألف ، ومرورا برفض القوانين الضرائبية لعدم صدورها عن القضاة الشرعيين ، وينتهى بالنتيجة وهي السجن ، والسبب والنتيجة كلاهما يرتبطان بالعسف الذي هو رد فعل لرفض بيع النفس ، وذلك من أهم أهداف هذه المسرحية .

ويلاحظ أن هذا الخط الفكرى المتصاعد ، هو نفسه خط الصراع داخل هذا الجزء ، مما يثرى الموقف الفكري لشخصية ويكا بفضل هذا التشكيل اللغوى .

وبجانب استيعاب هذه الشخصية لحركة التاريخ والحياة من حولها ، فإن اسمها فضلا عن ذلك يوحى بمصريتها الخالصة التي تفيض بالخفة ، والمفعمة بالفكاهة ، وهكذا تجمع هذه الشخصية بين هذين الجانبين « الجد » و « الفكاهة » وهما من أهم أبعاد الشخصية المصرية ، ولقد استطاع الكاتب توظيفهما معا من خلال « ويكا » في الكشف عن اشتداد حركة الصراع بين الحاكم والمحكومين ، وإبراز صلابة الإنسان المصري ، عندما يتصدى لغاصبيه ، نجد ذلك واضحا عندما أطلق الوالى مناديا يأمر الناس بأن يلزم كل منهم بيته هو وأولاده ، وها هو ذا ويكا ومن خلال هذين البعدين يكشف عن صلابة الإنسان المصرى وصموده في وجه غاصبيه لاسيما عندما تتجاوب أصداء الصمود من كل الشخصيات حوله :

« ويـكا : سليمان أغا زى القط اللى في ديله ورقه .. محتار

عبد العال : مش عارف يلم الثمانين ألف دينار

خليـل : بس حيكسب إيه لما الناس تقعد في بيوتهم

ويـكا : يكبس عليهم ويلم فلوسهم

عبد العال : يعنى لو الناس قعدت في بيوتها يكسب .. ولو مشيت في الشوارع برضه كسبان .

ويـكا : يتهيأ له .. .. لكن غلطان

أبو خاطر : طبعا غلطان .. عاوز يدخلنا الشقوق زى الفيران ؟ طب أنا خارج .

ويـكا : ( لعبد العال ) : بينا احنا كمان

أبو خاطر : ودين النبي لخرج له كل الفتوات
ومطلع له جميع الجدعان

عبد العال : ما حدش حيقعد في بيته
لا فقرا ولا أعيان

ويـكا : ولا إنس
ولا جـــان

أبو خاطر : لو كان جدع بقى يلم عشر دنانير مش ثمانين .

عبد العال : ( مقاطعا ) هو ممكن يبقى فيه ظلم من غير رضا المظلومين .

ســعيد : ( مفكرا ) : ولا حاكم
من غير المحكومين
إيه ممكن يعمل الحاكم
إذا الناس سابوه
واقف لوحده
ومع بعض وقفوا ثابتين

أبو خاطر : معارضين

خليـل : كارهـين

ويـكا : وعنه مش سائلـين

ســعيد : إيه ممكن يعمل الحاكم
من غير المحكومين ؟

ويـكا : يدلدل ودانه ويحط رأسه في الحيط
زى الحمـار

أبو خاطر : أو يقف زنهـار

ويـكا : يرفص وينهق زى الحمار .. سليمان أغا حمار .. ودين النبي حمار »[1] .

وتتمثل هنا ( صلابة الإنسان المصرى في تصديه للحاكم الأجنبى الظالم المستبد ) ، وقد تجلى ذلك من التقابل الموحى بحشد « الكل » للمواجهة كما في :

فقرا وأعيان ، وإنس وجان .

والتماثل الذي يوحى بالاحتشاد كما في الفتوات ـــ و الجدعان ، ومعارضين ـــ وكارهين ومش سائلين . واجتماع التقابل والتماثل كما في : يعنى لو الناس قعدت في بيوتها يكسب ، ولو مشيت في الشوارع برضه كسبان ، حيث يكشف التقابل بين ( قعدت ومشيت ) ، عن وعى الناس بأهداف الحاكم ومراميه الخفية ، ويتضاعف ذلك الإحساس بالتماثل في تكرار « يكسب » ، وذلك الوعى هو الذي دفعهم إلى التصدى بصلابة .

ونجد هنا صورة أخرى من صور تضمن التشكيل لعنصر الموسيقى مما يثرى هذا التقابل والتماثل عن طريق مضاعفة الإحساس بهما ، حيث نجد توازنا في إيقاع الكلمات السابقة ذات العلاقات المتقابلة أو المتماثلة .

وإذا كان الكاتب قد وظف شخصية ويكا في الكشف عن داخل الأمة المحتدم وبيان أسباب ذلك ، بطريقة مباشرة لترتد الشخصية رمزا للأمة ، فإنه يوظف شخصية سعيد فنان خيال الظل في الكشف أيضا ولكن بطريقة إيحائية رامزة ، وذلك عندما يوقف سعيد فجأة خيال الظل لتوقع هجوم زبانية الوالى عليه أو على غيره من القريبين من مقهاه ، أو حتى لمجرد ظهورهم ، لأنهم إنما يظهرون لإنزال ظلم بشخص أو جماعة ، وكذلك في تعليقاته على بيع النفس خلال عرض قصة خالد بن النعمان .

---

(١) السابق ص ١٠٥ ، ص ١٠٦ . وكذلك مسرح رشاد رشدى ، جـ ٢ ، ص ٢٢١ ، ص ٢٢٢ .

كقوله مثلا وهو يعرض تلك القصة عن طريق خيال الظل :

« واتفرج يا سلام
على الناس في بلد ابن النعمان
بعد قتل السلطان
ما تقولش بقوا غنم
بقوا خرفان
( إلى أن يقول ) ..
... من نعم الله على الشخص منا
إن ربنا خلقه حر
له إرادة وله كيان
وعشان كده اللى يبيع نفسه
يبقى ما عرفش يصون
النعمة اللى ميزه بيها الله
على الحيوان
يبقى خان وجوده
خان كيانه كإنسان »[1] .

هذا فضلا عن دور سعيد نفسه في تشكيل البناء بقصته مع وفاء ، وعرضه لقصة خالد ابن النعمان من خلال « خيال الظل » .

وتأتي شخصية خليل لتؤكد وتوثق من هذين المستويين معا المباشر الذي تقوم به شخصية ويكا ، والإيحائى الرامز الذي تقوم به شخصية سعيد ، وذلك عندما يعرض خليل للمظالم من داخل المحكمة ذاتها وبأسلوب خيال الظل ، حيث يكشف

---

(١) السابق ، ص ١١٣ ، ص ١١٥

عن تعطيل الحاكم للعدل من خلال أحكام إيواظ بك الذي هدم الشرع والقانون والمنطق بأحكامه المناقضة لكل ذلك ، وأيضا فضلا عن دوره في تشكيل الحدث بقصته مع وداد التي كانت مسوغا نفسيا دراميا لقص هذه المظالم ، وهكذا تسهم هذه الشخصيات الثلاث في الكشف عن الظلم وتعطيل العدل وتجسيد رفض المصريين لبيع النفس فتبرز مستويات الصراع الفردية .

بل إن الكاتب ليوظف رجال الشرطة أنفسهم في الكشف عن تصدع الحكم الأجنبي عندما يجعلهم ، وهم حراس الوالى وسلطته المنفذة ، يعمدون إلى خرق ما يسن من قوانين ، كما حدث في موقفهم من منع الوالى زراعة الخيار ، حيث كانوا يزرعونه هم سرا ، وكاستبدال رجال الشرطة المصريين سبعة جنود أتراك مخمورين بالخبازين السبعة الذين رفضوا أوامر الوالى بالتوقف عن صناعة الخبز ليسجنوا بدلا منهم ، وبذلك تبرز بعض مستويات الصراع الجماعية بالإضافة إلى ما سبق .

## دعم الشخوص بالمزاوجة والتنويع بينها :

والكاتب حريص على دعم شخصياته وذلك بمحاولته تحقيق قدر من انسجام الإيقاع بينها عن طريق المزاوجة ، فالدور الواحد تسهم في أدائه شخصيتان إحداهما بصورة رئيسية ، والثانية تعد تنويعا على ذلك ، ومن الأمثلة العديدة التي تكشف عن هذا التكنيك ، سعيد فنان خيال الظل يقدم قصة خالد بن النعمان عارضا لبيع النفس ، ومظاهر الظلم الذي يتردد صداه في الواقع المعيش ، وفي نفس الوقت نجد خليل الموظف بالمحكمة يحكى من داخلها ما يدور فيها من مظالم الواقع التي هي صدى لما يحدث في قصة خالد بن النعمان ، ويتم ذلك بطريقة قريبة جدا من طريقة خيال الظل وإن كانت خلوا من الشخصيات ما عدا خليل ، والهدف من ذلك تنويع عرض مظاهر الظلم لتجسيد الحدث بعرضه من المحكمة والتعليق عليه من قصة ابن النعمان ، وإبراز مستويات الصراع في ذات الوقت .

وكذلك موقف الحاكم الظالم من التاجرين بكر رشوان وخالد بن النعمان ، وهذا التماثل يؤكد كشف الظلم الواقع ، كما يعمق الحدث .

وأيضا القاضيان حمزة ومسلم يكشفان عن تسلط الحاكم على الشعب من خلال تعطيل القضاء ، ومحاولته إضفاء صفة الشرعية على حكمه الظالم ، لكن الشيخين يرفضان بيع نفسيهما ، ويتخذ الكاتب موقف الشيخ حمزة أساسا للرفض والمقاومة ، بالتزامه الحق والعدل ، ثم يكون موقف الشيخ مسلم تنويعا على ذلك ، وصدى له بإسهامه في الكشف عن أبعاد موقف الرفض ، وها هما ذان يكشفان عن ذلك بعد خلع السلطان للوالى سليمان أغا وتعيين أخيه عثمان أغا ، ويتضح هذا « التنويع » في اللغة الموظفة لدى كل من الشخصيتين حيث تتماثل هذه اللغة في المفردات بدرجة ملحوظة كلما تقارب التفكير ، بما يؤكد كون إحدى الشخصيتين تنويعا على الأخرى :

« مسلم : إن شاء الله امتى بقى
حمزة : امتى ايه
مسلم : تفتح المحاكم ونرجع للقضا ، ؟
حمزة : لسه بدرى يا شيخ مسلم .
مسلم : بدرى ايه ؟ هو السلطان مش خلاص عزل الوالى ؟
حمزة : دا صحيح .. وحيعين بداله والى جديد مش كده ؟
مسلم : طبعا .. بيقولوا الأغا عثمان .
حمزة : عثمان والا سليمان .. ايه الفرق »[1] .

وينتهى إلى وجوب تولى الشعب أموره بنفسه .

---

(١) السابق ، ص ١٤٠ .

إن تعدد الشخصية مع التنويع عليها في الحدث يدعم كليهما ؛ الحدث والشخصية معا .

ووفاء ووداد كلتاهما قد تعرضت لموقف بيع النفس ، الأولى من قبل اليوناني الذي اشتراها كما ظن سعيد حبيبها وسيدها ، والثانية كما يُظن من قبل أحد عساكر السلطة ، والنتيجة افتقاد كل منهما للسعادة في الواقع ، ومعاناتهما الشديدة حتى رجعت وفاء لسعيد ، ووداد الخليل ، وإطالة فترة المعاناة تأكيد لفكرة الكاتب أن من باع نفسه يعجز عن استردادها ، بالإضافة إلى دفع الحدث واستمرار تدفق الصراع فيه ، كما أن ارتباط وفاء ووداد بشخصيتين متزاوجتين دراميا يكشف من العلاقات داخل هذا العمل فتثريه .

وتعدد الشخصيات التي تصدت لبيع النفس ، قاض ، وتاجر ، وصاحب مقهى ، وموظف بمحكمة ، وغازية ، وجارية ، إخصاب لرؤية الكاتب ، وإفساح لمجال الحدث حتى يتنوع في شمول ، ليرتد في النهاية تعبيرا عن رفض المصريين للظلم وبيع النفس في أي زمن ، بل ورفض الإنسان لبيع النفس بصفة عامة ، وإن كانت عامية اللغة تلقى بظلال على ذلك كما سوف يتضح في نهاية هذا الفصل .

## مستويات الصراع :

والصراع متلبس بالأشخاص ، متجسد في هذه الحركة المادية بين الشعب الحريص على حريته ، ورفض استذلاله ، والوالى برجاله الذين يحاولون وأد هذه الحرية ، ويعيثون في الوطن فسادا ، كما تشف هذه الحركة المادية في نفس الوقت عن القيم المتصارع عليها ذاتها ، وفي مقدمتها رفض بيع النفس التي حرص الكاتب على إبرازها ، ليس فقط باحتكاك الشخصيات وتصادمها ممثلة في هذا التقابل بين الشعب وطوائفه في جانب ، والوالى ورجاله في جانب آخر ، وإنما تشكيل الحدث ذاته يشف عن ذلك ، حيث يربط الكاتب بين الماضي والحاضر ، مقرنا مثلا

ـــ وعن طريق خيال الظل ـــ قصة خالد بن النعمان الذي باع نفسه للوالى منذ مائتى عام تقريبا ، بقصة سعيد ووفاء في الحاضر ، عندما باع الأول الثانية ، ثم حاول استردادها ، وقد استرجعها بهذا الشرط الذي يسىء إلى عودتها إليه ، حيث جعل لأبى المعاطى الحق في الاستماع إليها . وكلتا القصتين تضيئان جوانب الواقع ، والموقف كله ، بإنعكاسات نتائجهما على ما يدور بين الشعب والوالى لتأكيد رفض بيع النفس ، مما جعل الصراع محتدما على كافة المستويات الجماعية والفردية حيث تموج به نفوس الشخصيات ؛ مثل سعيد في موقف بيع وفاء ، ووداد فى مطاردتها لخليل ، والقاضي حمزة في موقفه من السلطان ، ويتجاوز الكاتب تعدد مستويات الصراع ليثرى بذلك قياس الحاضر المعيش على الماضي التاريخي ، كوسيلة لبلورة رؤية عصرية تتمثل في الحفاظ على الحرية من منطلق رفض بيع النفس . ويشف هذا التعدد في نفس الوقت عن اتساع الحبكة البنائية .

## توظيف الحـــوار :

ولقد قام الحوار بأكثر من وظيفة في هذا العمل ، فهو طورا يوظف لدعم مشاعر الشخصية والكشف عن داخلها ، وذلك بجعل الحوار بين طرفين يلتقى مع طرف ثالث بطريقة غير مباشرة ، ففي الوقت الذي تكشف فيه وفاء عن إخلاصها القوي لسعيد ، بينما هو يفكر في ذلك ، نجد وداد المتوجهة بغنائها إلى خليل بمشاعرها تؤكد بطريقة غير مباشرة إخلاص وفاء لسعيد ، باقتران حديثهما بغناء وداد ، وفي نفس الوقت تعلق وفاء على علاقة وداد بخليل عند سماعها لغنائها بقولها : « قد إيه الشوق جميل » كاشفة عن أبعاد علاقتها بسعيد ، ليرتد هذا أيضا بملابسات الموقف تأكيدا لحب وداد لخليل ، وفي كلتا الحالتين يدعم الحوار مشاعر الشخصيات كما يكشف عن داخلها ، يتضح ذلك مما يلى :

« وفـاء : يعنى يوم بعد يوم ــ مع كل نظرة من عينيك ولمسة من إيديك عرفت الشوق والفرحة والألم .. وبالشكل ده بقالى كيان واتحررت من العدم ..

سعـيد : وعشان كده ما اقدرش ابيعك ؟

وفـاء : ولا انت ولا أي إنسان .

( يسمع صوت وداد الغازية وهي تغني )

صوت وداد : يا مسلمين يا أهل الله
عاشق على باب الله

وفاء

(معلقة بابتهاج ) : وداد جاية للشيخ .. قد إيه الشوق جميل ..

( ويتأكد هذا الابتهاج الذي يربط وفاء وداخلها بغناء وداد في هذا التعليق الموسيقى السابق ) .

سعيد : عايزه منه إيه بعدما اشتغلت غازيّه

صوت وداد : يا مسلمين يا أسيادي
ما تنكروش ودادى

وفـاء : أنا قلبى حاسس إنه بيحبها

سـعيد : بعدما اشتغلت غازيّه ؟

وفـاء : دلوقتى يطلع لها .. قد إيه الشوق جميل

سعيد : عايزه منه إيه بعدما اشتغلت غازيّه

صوت وداد : يا مسلمين يا أسيادي

(وفاء معلقة بفرحة ) : أهو جه ..»[1] .

---

(١) السابق ، ص ١٨ .

ويتجاوز هذا الحوار تأكيد المشاعر ، والكشف عن داخل الشخصية إلى تأكيد رؤية الكاتب ذاتها في رفض بيع النفس ، عندما تتأزم العلاقة بين سعيد ووفاء ، وبين خليل ووداد في نهاية الموقف .

كما يستخدم الكاتب الحوار أيضا للإيحاء بتأكيد فكرته عن رفضه لبيع النفس ، إذا اتصلت بالسلطان الظالم ، وذلك عندما يثبّت تعليقات الناس في قصة خالد بن النعمان وهم يمدحون شخصية التاجر الذي يرضى عنه السلطان الظالم ، برغم تغير شخصية التاجر نفسه بسبب ما فرضه السلطان على سابقه من عزل اجتماعي ، مما يوحى بالنهاية المؤلمة التي سوف ينتهى إليها هذا « الشهبندر الجديد للتجار » وبذلك يوحد الكاتب بين الشخصية والمصير المأساوى لها لتبرز في جلاء فكرة رفض الكاتب لبيع النفس ، فعندما رضي هذا السلطان عن خالد بن النعمان كان تعليق الناس عليه :

« رجل ١ : ابن النعمان طول عمره شهم
رجل ٢ : راجل همام
رجل ٣ : جدع تمام
رجل ٤ : وذمته
رجل ٥ : يا سلام
رجل ١ : ما فيش انضف من كده
رجل ٣ : وبضاعته
رجل ٢ : أحسن بضاعة
رجل ٤ : ما فيش كلام
رجل ٥ : يا سلام عليه »[1] .

(١) السابق ، والصفحة نفسها

وبإعادة نفس التعليق على الشهبندر الجديد رضوان ، ومن نفس الأشخاص ، وبنفس الترتيب عندما غضب السلطان على التاجر ابن النعمان كما في ص ٣٠ ، فذلك إرهاص بنفس النتيجة السابقة لابن النعمان ، وإيذان بحلولها على رضوان ، وفي هذا تأكيد آخر لعاقبة بيع النفس ، وتأكيد النهاية المأساوية لذلك الموقف .

وما يردده المجاذيب برغم تجرده من المعنى المعقول ظاهريا ، لكنه يتجاوز كونه لعبة تلعب أمام الوالي لكسب الرزق وخدعته إلى الكشف عن فساد الواقع ذاته ، لاسيما عندما تتضمن عباراتهم إشارات إلى ذلك :

«مجذوب ٣ : بيقولو لى توب .
قلت عاوز مركوب
ويكون منقوب
أحط فيه مشروب
ويكون خروب
والدنيـا حر
والعيش بقى مر
والعيش بقى مر
والعيش بقى مر »[1] .

فإذا ما عقب الشيخان ( ٢ ، ٣ ) على ذلك بقولهما :

رجل ٢ : يا خفى الألطـاف
رجل ٣ : نجنـا مما نخـاف

(١) السابق ، ص ٢٧ .

كان ذلك إرهاصا بالخطر الذي يمكن أن تتردى فيه الشخصية نتيجة لسجن ذاتها في هذا الإطار المؤذن ببيع النفس كما في حالة سيد أخو أبى المعاطى الانتهازى ، بل ويتجاوز ما يردده المجاذيب إلى الكشف عن انحدار حال البلد نفسها تحت حكم هذا الوالى الظالم لاسيما عندما يقول أحد المجاذيب :

مجذوب ٤ : مولانا السوالى
ساكن في العالى
وأنا مالى أنا مالى ( يرقص )
مالى سرقوه .. سرقوه .. سرقوه .. سرقوه
هاتوه .. هاتوه .. هاتوه .. هاتوه
جابوه ومدوه وجلدوه
(يتأوه ألما) : آه يا ضهرى .. آه يا بطنى .. آه يا راسى
آى .. أى .. أى .. يعوي ألما
رجل ٢ : ( بلوعة وصوت عال ) : يا خفى الألطاف
رجل ٣ : ( وبنفس الطبقة ) : نجنا مما نخاف »[1] .

وبذلك تتعدد وسائل الكاتب لتأكيد رفض بيع النفس بأية صورة من الصور ، متخذا من الحوار وسائل لذلك .

وبرغم ما بين المجاذيب من انعزال ظاهرى وعدم تراسل فيما يقولون لكن ذلك يخفى وراءه ارتباطا قويا ، فهم جميعا متعاونون في الكشف عن فساد الحكم ، ولا معقولية الحياة في ظله ، عندما فقدت اللغة معقوليتها ومنطقيتها في التعبير بطريقة مباشرة ذات معنى واضح عن داخلهم الذي يعمره الأسى لما حل بهم ، فاختفوا وراء

(١) السابق ، ص ٢٧ ، ٢٨

هذه الأصوات التي قد تصل إلى تقليد الحيوانات في أصواتها كالقطط والكلاب أحيانا .

**اللغة ... والمستوى الجمالى :**

ولقد اتخذ رشاد رشدي العامية التي حاول أن يطعمها بكثير من مفردات الفصحى وسيلة تعبيرية ، فضلا عن محاولته إكسابها طابعا موسيقيا يضاعف من حدة التأثير الدرامي في القارىء ، أو المشاهد ، وقد وضح ذلك من خلال تحليل الشواهد المختارة من المسرحية ، وبصفة عامة في محاولة الكاتب التزام تكرار مقاطع متوازنة الإيقاع في نهاية سطوره ، يضاف إلى ذلك الإيقاع الداخلي بها المتمثل في التفاعل بين الشكل والمضمون لإبراز رؤية الكاتب ، والإحساس بها ، وإن كانت عاميتها تلقى ببعض الظلال على ذلك .

وفي الاعتماد على عنصر الإيقاع الموسيقى في هذه المسرحية ، مع محاولة المؤلف الإعلاء من مستوى لغته بتقريبها من الفصحى ، دليل آخر على إحساس المؤلفين بكون الشكل اللغوى الفصيح الموسوق أكثر ثراء وملاءمة بوسائله للتعبير عن المسرحية ذات الأصل التراثي المسرحي .

وإذا كان استلهام الأصول التراثية المسرحية مدعاة لتوظيف العامية ، فذلك يشى بأن أساس هذا الاستلهام لفظى لغوى ، مما سوف يصرف عن تأمل الأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته[1] ، وكيف يستطيع المؤلف ارتياد تلك المناطق العجيبة من الشخصية بهذه الطريقة فى المزج بين الأصالة والمعاصرة ، وأن ينجز هذا الكيان الفنى العضوى الدرامى ، يضاف إلى ذلك أن هذا المسلك في الأدب يهدد الصلة بين الفن ووجدان الأمة بالانبتات ، ذلك الوجدان القرين بلغتها الفصيحة وتراثها الحضارى

---

(١) انظر : توفيق الحكيم ــ مقدمة مسرحية يا طالع الشجرة ، ص ١٨ .

المسجل بها على مر العصور ، مما يتهدد مثل هذه المسرحيات ـــ بل والمسرحية بصفة عامة ـــ التي تتجه نحو العامية بالانحسار والضيق ، فتفتقد على مر الزمن جمال الفن ومطلقيته وخلوده عندما تبتعد الشقة بينها وبين اللغة في مستواها الجمالى .

هذا برغم أن أشهر مسرحيات ابن دانيال الظلية كانت باللغة الفصحى[1] .

وإذا كان مثل هذه المسرحيات يقوم في أساسه على توثق الاتصال الفني بين الممثلين والجمهور ، فإن فصاحتها سوف تدعم من هذا الاتصال الفني المرجو ، إذ ليس المطلوب اتصالا أيا كان نوعه ، يخاطب الدهماء ، ويتصل بأدنى مشاعر الإنسان ، ولكن المأمول اتصال فني يرقى بالفرد وبمشاعره وبفكره ، يسلكه بالأسوياء من البشر ، ويربطه بالحقيقة الإنسانية التي تضم البشر جميعا برغم تفاوت حظوظهم من الفكر والثقافة ، وذلك عندما تحقق المسرحية لهؤلاء المجتمعين أقل مستوى مشتركا من النشوة الفنية . ولن يكون ذلك بغير اللغة الفصيحة .

(١) انظر : مسرحيتى « طيف الخيال » ، و « غريب وعجيب » في « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » ، لإبراهيم حمادة .

# التعبير الدرامى والأسطـورة

# التعبير الدرامى والأسطورة

## أوديب

أدى رقى الدراسات الأنثروبولوجية ، وبحث الأدب الدرامى عن وسائل فنية إلى محاولة كتاب الدراما توظيف الأسطورة في أبنيتهم المسرحية ، وتصبح التراكيب والتعبيرات خلال هذا البناء الدرامى وسائل لتجسيد الأسطورة ولكن من منظور عصرى خاص ، يحمل فيما يحمل رؤية لتشكيل الواقع العيانى الذي يرصده الكاتب ، والذي لا يغفل فيه إنسانية الهدف ، مهما كان هذا المؤلف لصيقا بواقعٍ معين في رصده .

وقد حظيت أسطورة أوديب قديما وحديثا باهتمام كبير في توظيف عدد غير قليل من المؤلفين لها يقرب من الثلاثين على مستوى هذا الفن عالميا .

وفي أدبنا العربي نجد أن هذه الأسطورة قد اعتمد عليها كتاب منهم : توفيق الحكيم في « الملك أوديب » سنة ١٩٤٩ ، ثم على أحمد باكثير في « مأساة أوديب » في نفس السنة أيضا ، ثم علي سالم في « كوميديا أوديب أو إنت اللى قتلت الوحش » سنة ١٩٧٠ ، ويعد عملا الحكيم وباكثير أقرب إلى « أوديب ملكا » لسوفوكليس[1] على إختلاف في درجة ذلك بينهما ، وهنا يكمن خطر المعارضة

---

(١) بجانب الرجوع الى ترجمة د. طه حسين لأوديب ملكا لسوفوكليس
انظر : د. ابراهيم عبد الرحمن محمد — دراسات مقارنة — ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٣٢٨ .

الذي يستتبع المقارنة بين جلال العمل اليوناني بمصادرة الدينية والميثولوجية وغيره من الأعمال المعارضة .

وبالنظر إلى تاريخ صدور مسرحيتى الحكيم وباكثير فهما يمكن أن تكونا قد لفتتا النظر إلى التوظيف الدرامى لهذه الأسطورة في المسرح العربي .

## « كوميديا أوديب » لعلي سالم :

لذلك فسوف أتناول « كوميديا أوديب » لعلي سالم ، إذ يمكن اعتبارها ممثلة للمعارضتين السابقتين في هذه الناحية ، من حيث اعتمادها على توظيف أسطورة أوديب في عمل درامى ، فضلا عن أنها أول تناول عنصرى في أدبنا العربي لهذه الأسطورة بهذا الأسلوب الذي سوف أكشف عنه ، على أنى سوف أشير بإيجاز إلى معارضتى باكثير والحكيم بعد ذلك لأنتهى إلى مقارنة بين الأعمال الثلاثة لاستكشاف بعض أوجه الشبه والاختلاف من حيث معالم البناء ، وكيفية توظيف الأسطورة والرؤية المتضمنة ، فتتضح بجلاء سمات بناء علي سالم في « كوميديا أوديب » ومدى توظيفه لتعبيرات لغوية خاصة ، وإقامة علاقات بين تركيبات معينة ــ لإنجاز بنائه الدرامى .

## إنسانية الدلالــة .... التعادل :

وقد اعتمد علي سالم في « كوميديا أوديب » على الأسطورة من حيث اتخاذها ( جوا عاما ) أطلق فيه أفكاره المصرية العصرية ، لكن مسرحيته في نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة بمحاولتها الكشف عن بطولة تراجيدية من سلسله هذه البطولات التي تقف كرمز لآمال الإنسانية وتطلعاتها في مواجهة المتغيرات الحضارية ، عندما يحاول الإنسان البحث عن ذاته ، ومكانه اللائق به في الكون ، من خلال علاقات سوية مع مكونات هذا الكون المادية والمعنوية .

لذلك تكشف هذه المسرحية عن محاولة إيجاد تعادل بين الروح والمادة ، والجد والفكاهة ، والقول والفعل ، والعلم والعمل ، وتسنم الملك لخدمة الناس ، ومقدرة الفرد وطموحه ، وتصبح استقامة الحياة رهينة إنجاز الشخصية الدرامية بأبعادها المختلفة لهذا التعادل فيتحقق التوازن بين أطرافه .

وقد استثير هذا التعادل في مطلع المسرحية على لسان الكاهن ترزياس بالربط بين « الذهاب لحل اللغز والرغبة في الحصول على الجائزة » ، وهو ربط لا يتحقق به التعادل بين المادة والروح ، فكثيرون قد ذهبوا ولم يعودوا ، آخرهم بتاح أستاذ الجامعة لأن التعادل السوى يقتضى أن يكون حل اللغز معادلا لتحقيق الأمن لطيبة وليس فقط الرغبة في الحصول على الجائزة .

**الخطأ المأساوي :**

وفي الوقت الذي يؤكد فيه أوديب ذلك ، نجده هو نفسه يخرج على هذا التعادل فيما بعد ، عندما يقرن بين ( حل اللغز وتوليه ملك طيبة ) قائلا لهم :

« انتم عندكم وظيفة ملك فاضية .. أتعين ملك[1] » .

( أحل اللغز ، يبقى لازم أبقى ملك طيبة )[2] .

فهو الغريب ( الهارب من قضية نفقة )[3] كما تقول الشائعات ، ومع ذلك يطلب ملك طيبة ، البلد الذي أواه من تشرد ، وآمنه من خوف ، ومن هنا يتضح اتجاه الكاتب في المزاوجة بين الجد والفكاهة التي تعتمد على « التناقض » لا على النكتة اللفظية ، مشكلة الاتجاه الكوميدى في هذه المسرحية .

---

(١) مسرحيات علي سالم « كوميديا أوديب » ، ص ٤٠ .

(٢) السابق ، ص ٤٠ .

(٣) السابق ، ص ٣٩ .

وأوديب بذلك إنما يخرج على هذا التعادل من منطلق إيمان الفرد بنفسه إيمانا بشريا يتجاوز كل قصد في لحظة ضعف بشرية ، مرتكبا هذا الخطأ لا الخطيئة ، فيؤكد أنه في مقابل حل اللغز يريد ( طيبة ) ، ومؤهلاته إلى ذلك كما يقول : ( عقلى .. عبقريتى .. ذكائى )[1] عازما على نقل طيبة خمسة آلاف عام بما سوف يخترعه لها من وسائل الحضارة ، غير مدرك بذلك حدودا لقدرته كإنسان . ومن هنا يدخل دائرة الخطأ المأساوى[2] بتجاوزه للمعادلة بين مقدرته وطموحه البشريين كإنسان ، وبتجاهله لدور الشعب الذي سوف يقوم بحكمه .

## البعد الواقعي والبعد الإنسانى :

وفي نفس الوقت أيضا يتضح البعد الواقعي لهذه الشخصية ، والذي تتصل فيه بعصرنا تماما من خلال اتصال الماضي بالحاضر ، ويتجلى هذا بمحاولته وهو ملك تكريس كل جهوده في تلك النقلة الحضارية التي يتجاوز بها طيبة خمسة آلاف عام ، لينفذ الكاتب من وراء ذلك إلى تعرية حياتنا ذاتها ، كاشفا عن وعي سياسي حاد بالواقع ، إذ يكتشف لهم أوديب كل وسائل الحياة الحديثة ؛ من إذاعة مرئية ومسموعة وهاتف وسيارات وغيرها مما يتمتع به قرننا العشرون من تكنولوجيا ، ومن هنا يستسلم الناس إلى هذه الحياة المادية السهلة ، وبرغم هذا التقدم الهائل لا تستقيم « المعادلة » بين المادة والروح ، إذ يتزامن مع هذا الموقف تماما استغلال المسئولين عن الاقتصاد في دولته لهذه المخترعات ؛ بتحقيقهم أرباحا طائلة لأنفسهم من ورائها ، ويضاعف من أثر هذا الاستغلال ، محاولة أجهزة الأمن والمخابرات متظاهرة مع هؤلاء المستغلين على فرض معادلة على الناس ، وهي أن أوديب

---

(١) السابق ، ص ٤١ .

(٢) انظر في مفهوم البطل المأساوي د . محمد غنيمى هلال ــ النقد الأدبي الحديث ــ ص ٧٥ .
وكذلك د . ابراهيم حموده ، البناء الدرامى ــ ص ٦٩ ، ص ٧١ .
وكذلك د . عبد الحكيم حسان ــ أنطونيو وكليوباتره ــ ص ١٥٢ .

« إله » ، وفي مقدمة هؤلاء المستغلين أونخ رئيس الغرفة التجارية ورئيس مجلس المدينة ، وأوالح رئيس الشرطة ، وها هما ذان في حوار بينهما حيث يكشف التقابل بين عظمة الاختراعات وسوء الاستغلال عن الخداع في مسلكهما تجاه هذه المخترعات ، التي يبتكرها أوديب من أجل رق طيبة :

أوالح : ( أيوه يا عم .. شغال انت .. المخترعات دى كلها حا تتحول لدهب في الآخر بيصب في مجلس المدينة والغرفة التجارية .

أونخ : طب ما هو انته عضو يا خويا .

أوالح : يا حسرة باخد إيه يا خويا .

أونخ : خدت اتومبيل ويخت وطياره هيليكوبتر . وكل عيل من ولادك خد اتومبيل صغير ، وكل شهر بيجيلك المعلوم .. عاوز إيه تانى ..؟

أوالح : ولا حاجة .. بس تفتح مخك شويه .. كل اللى بتقول عليه ده فتافيت جنب اللى بتاخده .

أونخ : بس كده ، عنيّه ليك .. هو احنا عندنا كام أوالح .. أؤمر انت بس .

أوالح : انت خسران حاجة .. صاحبنا يخترع .. وانت تكسب ..

أونخ : قصدك إحنا .. ( يغنيان ) احنا اللى قتلنا الوحش . ( ينفجران ضاحكين )[1] .

ومع هذا البعد الواقعى ، يتضح البعد الإنسانى في أوديب ، وهو يحاول إقامة المعادلة على أساس ( أنه إنسان وليس إله ) ، في الوقت الذي تتظاهر كل وسائل الإعلام في طيبة على التغنى ببطولته برغم خفاء حقيقتها ، فضلا عن تأليهه ، كما تحاول

---

(١) مرحبات على سالم ص ٧٥ ــ ٧٦ .

ترسيخ ذلك في أذهان العامة ونفوسهم ، لكن أوديب يرفض ذلك مؤكدا بشريته ، نافيا نسبه الإلهى ، داعما لاتجاهه الإنسانى الحضارى ، وقد وضح ذلك من حديثه مع حور محب في وجود أوالح مدير الجامعة ، حيث يعقد المؤلف تقابلا بين رفض أوديب بشدة لهذا الزعم ، وحرص هؤلاء المدعين على تثبيته :

« أوديب : أنا ما أصدرتش أوامر بكده ..

حور محب : لا مؤاخذة يا مولاى مع احترامى لجلالتك ده مش من اختصاص جلالتك ، الموضوع حقيقة علمية لازم تتعرف .. الأمانة تحتم .

أوديب : ( ينهض من على العرش صارخا ) .. الأمانة ؟؟ الأمانة .. إنك تكذب[1] .

وتسلم محاولة إقامة التعادل أوديب للتصدى لما أغرقته فيه وسائل الأعلام والمستغلون لاختراعاته من زيف وخداع .

## إنسانية الصـراع :

وبذلك فإن الصراع هنا يخرج عن دائرته القدرية الأسطورية إلى دائرة إنسانية أكثر واقعية ، تلتصق بالبشر لا بآلهة أو أنصاف الآلهة ، وقد وضح ذلك من العلاقات المتشابكة التي يجليها الحدث ، وقد تمثلت بدايته في تأكيد ترزياس « للتعادل » ، ومحاولة أوديب الخروج على ذلك بقبول التصدى للوحش لقاء تسنم الملك والزواج من الملكة ، من هنا يأتى وسط الحدث متمثلا في هذه النقلة الحضارية الهائلة من جانب أوديب ، والقهر والكبت ونشر الخوف من جانب أوالح والمستغلين ، فانتفى التعادل ، وهزمت طيبة ، ومن ثم يتخلص أوديب فورا من أوالح ، بعد أن

---

(١) السابق ، ص ٧٧ ــ ٧٩ .

« اكتشف » خطأه المأساوى الذي تردى فيه ، « متحولا » من السعادة إلى الشقاء ، وقد صدم نتيجة لذلك ، وفقد بصره ، فأسلم الأمور لترزياس وكريون لبناء الحياة من جديد .

كما تتضح نوعية الحبكة ، فهى مفردة حيث انتهت المسرحية بعقدة واحدة ، وحل واحد لها ، وقد أسهم تشابك العلاقات بين أوديب وغيره من الشخصيات في تركيبيتها وإحكامها ، مما كان له أثره في ظهور مستويات الصراع المتعددة ، فبالإضافة إلى الصراع الأساسي بين أوديب وأوالح ، وهو ما لا تخطئه عين القارىء ، يوجد مستوى آخر بين أوديب وترزياس الذي يحاول إحداث توازن بين العناصر الإنسانية والمادية في المسرحية ، وهناك كذلك مستوى ثالث بين أوالح وأفراد الشعب ؛ مثل كاعت وسنفرو وكامى ، وهو أكثر خطرا في تجسيد عدم « التعادل » .

ويعمق الكاتب من هذا الصراع باعتماده على عناصر العرض المتصلة بالعمل المسرحى نفسه ، بجعل القارىء يدخل مباشرة إلى قلب هذا الصراع الدائر ، وهو يرصده من خلال سبعة مشاهد هي جسم الفصل الثاني ، تتابع في توال حيث يقدم مشهدا تتأكد فيه بشرية أوديب ، وإحاطة الشك بزعم قتله الوحش سواء بواسطة أوديب نفسه أو بعض أفراد الشعب كسنفرو وكاعت مثلا ، ويليه مباشرة مشهد آخر تدعم فيه ألوهيته وتؤكد بطولته في قتله للوحش ، وتصدى المستفيدين من اختراعات أوديب لهؤلاء الذين يحاولون المساس بذلك ، وتعذيبهم لهم لدرجة الموت كما حدث لكاعت مثلا ، إذ يربط هؤلاء المستغلون بين الحفاظ على عصمة أوديب وبين استمرار استغلالهم وبقاء هيبتهم ، وها هو ذا أونخ رئيس الغرفة التجارية يقرر ذلك لأوديب :

« الناس بتحترمنا أكثر لما تعرفنا إن رئيسنا إله .. لكن لو عرفت اللى بيشغلنا بنى آدم حايبجحوا فينا ومش حنعرف نشغلهم »[1] .

وهكذا يشف هذا الصراع هنا عن تناسب عكسي رهيب بين شقى التقدم الحضارى المادى والروحى ، وعدم استقامة « التعادل » بينهما ، فبينما كانت هذه النقلة الحضارية التي قام بها أوديب متجاوزا بشعب طيبة خمسة آلاف عام رائعة ، كان الأمن النفسي والحرية منعدمين تماما .

وقد تكشفت هذه المفارقة بجلاء في الزمان والمكان المناسبين تماما أيضا ، فبينما يحتفل أوديب مع أهل طيبة على مقربة من سور المدينة بعيد مقتل الوحش إذ يظهر وحش جديد يهدد الحياة والأحياء ، ويعجز شعب طيبة عن التصدى له خوفا وجبنا ، وهنا يدرك أوديب الخطأ الأكبر الذي تردى فيه ، وهو عدم استقامة « التعادل » بين المادة والروح ، وبين طموح الفرد ومقدرته ، فقد بنى حضارة هشة لا تجد من يحميها ، لا تجد الإنسان القادر على التصدى لأعدائه ، وبذلك يتكشف الاتجاه التراجيدى الذي سوف يعمق ، وقد تأكد فشل المخترعات التي بها وحدها لا تستقيم المعادلة بين المادة والروح أثناء مناقشة قيادات الأمة لهذا الموقف ، فلم يجدوا من ملجأ إلا إليه ، بعد أن تخلصت هذا القيادات من مسئولية ذلك ، وعلى رأسهم أوالح رئيس الشرطة الذي يمثل في هذا العمل التسلط والقهر ، اللذين يصبهما في غير رحمة على كل من تسول له نفسه المساس بعصمة أوديب ، سواء في معادلته للاله ، أو زعم قتله للوحش ، أو الجهر بالرأي مهما كان حظه من الصواب ، وهذا الكبت حركة قهر مطلقة لأنها تستثير الإنسان في كل مكان .

لذلك وبرغم موافقة جميع الأمة ـــ ما عدا أوالح وأونخ ـــ على التصدى للوحش ، وتنفيذهم لذلك فعلا ، فإن النتيجة كانت رهيبة ، إذ انتصر الوحش

---

(١) مسرحيات على سالم ، ص ٨٢ .

وهزمت طيبة بحضارتها المادية التي تجاوزت خمسة آلاف عام من عمر الزمان ، لأن الناس قد فقدوا حريتهم ووجودهم ، وحيث لم يستقم التعادل على أساس غلبة الجانب المادى، وها هو ذا كريون القائد يؤكد ذلك لأوديب : « ليه فيه ناس كثير ما وقفتش في مكانها لحد ما ماتت أو لحد ما قضينا على الوحش . . الإنسان هنا فيه حاجة غلط، والمسئول عن الغلط ده هو بالضرورة المسئول عن صنع الإنسان هنا . . »[1] .

ومهما يكن من قيمة هذه الأحداث في الكشف عن محاولة رصد الكاتب للواقع المعيش قبل ثورة مايو سنة ٧١ في مصر فإنها تجلى الجانب التراجيدي بإدراك الإنسان ـــ لمعادلته لنفسه لا للإله ، وبإدراك الحدود التي عندها تتعادل مقدرة هذا الإنسان وطموحه ، وهي بذلك ذات دلالة هامة على تطور شخصية أوديب ذاته ، بعد هذه الرحلة الجادة والخطيرة في عالم النفس والعكوف على المظهر المادى للحضارة ، إذ أدرك أنه لا بد من بناء الإنسان المتحرر من الخوف كي تواجه الأمة عدوها ، وأن يتم ذلك على كل المستويات ، ومن هنا فقد قام بطرد أوالح رئيس الشرطة ، وهو بذلك يبتعد فورا عن المنطق العادى الذي يحاول عقد مصالحة بين قيم تقدمية ، وأخرى رجعية تاركا تصفيتها للزمن والتقدم الحضارى الذي كان يعكف عليه بمفرده ، ومن ثم يواجه في موقف واحد ذاته وأمته في حسم ومكاشفة ترجع الأمور إلى نصابها ، مقيما التعادل السوى بين المادة والروح مؤمنا بالتعاون بين الفرد والشعب ، وحشد الكل المخلص في التصدى للخطر وتحقيق التقدم الحضارى ، وذلك عندما يخاطب الجماهير قائلا لهم :

« لقد خسرنا معركة .. وبقيت أمامنا الحرب كلها .. وأريد أن أعلن لكم بعض الحقائق .. لقد طرد أوالح من طيبة .. وهذا معناه أنه لن يكون للخوف مكان

---

(١) السابق ، ص ١١٠ .

بيننا .. لن يكون هناك في طيبة ما يعوق نمو عظمة الإنسان وإبداعه .. وهناك حقيقة أخرى لا بد أن تعوها جيدا من أجل الانتصار على .. « أبو الهول » .. لا يمكن لإنسان بمفرده أن يقتل الوحوش التي تهاجم المدن .. لم يحدث في المرة الأولى أنني قتلت الوحش »[1] .

ويكشف عظمة هذا الموقف ( تشكيله اللغوى الذي يشف عن إنسانية ) الحقائق المتضمنة بداخله عندما يربط بين تجرد الإنسان من الخوف كوسيلة لانطلاق إبداعه فيتحقق انتصاره ، وذلك خلال عقد اتصال بين جوانب هذا الموقف المتقابلة ، فبالنفي المطلق للمكان ينتفى ما يوجد فيه من خوف ، وبالنفى المطلق لما يعترض نمو عظمة الانسان ينطلق إبداعه ، وبانتفاء الأنانية والفردية تحقق الجماعية الانتصار .

وهنا نلاحظ خروج الكاتب تماما عن العامية في اللفظ والتركيب ، بما يؤكد توظيفه للفصحى لإبراز الجوانب الإنسانية في هذا الموقف وهي المحصلة الفكرية لهذا العمل كله ، وبذلك تعدالأسطورة معبرا لرؤية عصرية إنسانية بواسطة القيمة المستقلة لهذا التشكيل الذي يشف عن مطلقية القيم المتناولة التي ترتبط بالمسرحية ككل ، من خلال توظيف تعبيرات فصيحة .

**الشخـــوص :**

والشخصيات المصرية التي أضافها الكاتب من خلقه في هذا العمل تتجاوز كونها وسيلة لهذه النقلة التاريخية الهائلة من جو الأسطورة اليونانية والحياة الفرعونية إلى الواقع ، لتكشف عن تغلغل الكاتب في أعماق هذا الواقع بجعل تلك الشخصيات تتفاعل معه تفاعلا ديناميكيا حيا ، يضاعف منه أسلوب التقابل بين هذه

---

(١) السابق ، ص ١١٩ .

الشخصيات ، فبينما كان سنفرو وكاعت وكامى مفجرين لبشرية أوديب برفضهم لألوهيته وقدسيته ، وأنه لم يتصد لوحش ولا لغز ، فقد كان أوالح وأونخ وحور محب مؤكدين لصحة وقداسة كل هذه المرفوضات ، بل وتكريس كل مرافق طيبة لدعمها بكل الوسائل كالجامعة ، والغرفة التجارية ، ومجلس المدينة والشرطة ، وهذا التقابل بالإضافة إلى كشفه عن منطلقات الصراع يدفع بالحدث إلى النهاية كما يمكن أن يثير تساؤلا لمصلحة من تهدر الحرية ؟

ومصرية الشخصيات لا سيما أوديب ـــ فهو أوديب رع ، ربما كان مرده تأثر علي سالم بإتجاه إيما نويل فيلوكوفسكى الذي يشير إلى أن أوديب الأسطورة هو إخناتون وأنه مصرى صميم[1] .

وإذا كان كريون يمثل في الأسطورة شقيق جوكاستا ، فهو عند علي سالم قائد الجيش المحافظ النزعة الملتزم الذي لا يهتم بغير تدريب جنوده دون نظر إلى الكيفية التي يسير بها الحكم ، وعندما جد الأمر كان أول مضح بنفسه تقديسا لواجبه ومسئولياته ، وكنموذج للفداء والتضحية ، والتعادل السوى بين الواجب والمسئولية .

وفي الوقت الذي تجلى فيه المسرحية المعادلة بين المسئولية والملك أو الواجب كأساس لاستقامة الحياة والإنسان في جانب الجد ، فهي لا تلبث أن تؤكد ذلك من خلال اللمسات الكوميدية غير الصارخة ، القائمة على التناقض في الجمع بين الجلال والانحدار ، كما ترتد سمة أساسية في هذا البناء لتدعم مع نظائرها الاتجاه الكوميدى خلال هذه المسرحية ، وتتجاوز هذا « لتعادل » من المواقف الجادة ، وذلك عندما يحرص الكاتب على تصوير الملكة جوكاستا إمرأة لعوب ، تتآمر ضد أي ملك على

---

(١) انظر : د. أحمد شمس الدين الحاجي ـــ الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، جـ ١ ، ص ١١٣ . وكذلك المسرح أبو الفنون ـــ ص ٩٢ لجلال العشرى .

طيبه لا يشبع فيها إحساس المرأة بالأنوثة ، وبذلك لا يستقيم التعادل بين المسئولية والملك ، فقد تهاونت في التحقيق في مقتل لايوس زوجها وهو الملك السابق قبل أوديب ، عندما وجدت هذا الأخير ، بل إنها كانت تتآمر ضد أوديب نفسه ، عندما شغل عنها بمحاولة النهوض بشعب طيبة عن طريق العكوف على اختراع أحدث وسائل الحياة العصرية ، وبرغم ما في هذا المسلك من جد إلا أن الكاتب يبرزه من خلال لمسات كوميدية ، تعادل من جده بما يؤكد كون الانحدار أساس هذه الكوميديا كما أشرت آنفا ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تأكيد أنه بالمعادلة بين المسئولية والملك أو الواجب تستقيم الحياة ، وها هي ذي جوكاستا في حوار مع أوالح رئيس الشرطة يتكشف منه كل ذلك :

« أوالح : وأنا مسئوليتى إيه في ده كله يا مولاتى .

جوكاستا : مسئوليتك إنك خليتنى أوافق أتجوزه .. انت اللى قلت لى وافقى .

أوالح : ما هو ما كنتش عارف يا مولاتى إنه حيعمل كده .

جوكاستا : ولما انته جاهل ومش عارف حاجه خليتنى أوافق ليه .. ( تقلده ) ... وافقى يا مولاتى أوديب ده واد يعجبك قوى .. وإذا طلع مقلب أنا المسئول يا مولاتى .. اتفضل يا استاذ تحمل مسئوليتك .

أوالح : وحاعمل إيه يا مولاتى .

جوكاستا : انت عارف يا أوالح انت عاوزنى أفهمك شغلك كمان .. انت عارف تعمل إيه .. زى ما عملت مع اللى قبله واللى قبله .. حادثة من الحوادث اللى بتحصل كل يوم .. حد ضامن عمره »[1] .

---

(١) كوميديا أوديب ، ص ٧١ ــ ٧٢ .

وهذه المزاوجة بين الجد والفكاهة من أهم مسوغات إدخال هذا العمل دائرة الدراما الحديثة من أوسع أبوابها ، ويتأكد ذلك بعد أن أدركنا إنسانية الصراع وبشريته فيما سبق .

ولقد تجلى « التعادل » بوضوح من خلال شخصية ترزياس سواء في دعوته إليه أو بمسلكه نحوه ، حيث كان بذلك التعادل وسيلة في فن الكاتب هنا لأكثر من غاية ، من خلال حركته الدرامية القائمة على الجمع بين الأسطورية والمعاصرة ، فقد برز مؤديا لوظيفة « الكورس » سواء في تقديم هذا العمل منذ بدايته ، أو تعليقه على المواقف خلال نمو الحدث ذاته ، ويستهدف الكاتب بهذا المستوى من الحركة الدرامية نمو الحدث ذاته ، والربط بين الماضي والحاضر في موقف معادل مقارن ينتهى برؤية مستقبلية تحقق معايشة أفضل للحياة . فبينما تفتح أسوار طيبة لأوديب كي يتصدى بمفرده للوحش بعد أن قبلت الملكة الزواج منه ليصبح ملكا إن هو أنقذ طيبة ، نجد ترزياس يحذر أهالي طيبة من هذه الصفقة الخاسرة التي لا يستقيم فيها التعادل بين « حل اللغز والمُلْك » وهي صفقة لم يشهدها الإنسان في الماضي أو الحاضر ، ويحثهم على المواجهة الجماعية للوحش إذ يقول لهم « صائحا في جزع » : ( يا ناس .. يا ناس .. يا ناس .. استنوا .. إيه اللى بتعملوه ؟ جايز أوديب يحل اللغز ويحل مشكلة الوحش . والوحش اللى جواكم ..؟ مين اللى حيموته ..؟ الوحش العبيط اللى بيخليكم تستنوا دايما لما ييجى حد يحل لكم مشاكلكم وتدوله أي حاجة .. قريتوا قبل كده إن فيه واحد بقى ملك لمجرد إنه حل فزوره .. أرجوكم فكروا كمان .. فكروا مرة واثنين قبل ما تعملوا اللى حتعملوه .. افرضوا أوديب مش موجود في وسطكم كنتم عملتوا إيه ..؟ )[1]

(١) السابق ، ص ٤٥ .

**البعـد الرمـزى :**

ويتضح البعد الرمزي في هذه المسرحية عندما يقوم الكاتب هنا بعقد صلة ( رمزية ) بين الوحش الموجود خارج الأسوار وبين « الخوف » كوحش داخلي يستقر في أعماق الناس ، كلاهما يهدد حياتهم وحضارتهم ، وبانطباق الرمز على الحقيقة يتكشف مدى ضعفهم أمام ما يتهددهم ، لا سيما عندما يقدر لأوديب ( وهما أو حقيقة ) أن يقضى على الوحش الخارجي ، بينما يظل الخوف مستقرا في أعماقهم ، وبهذه الصلة الرمزية يدفعهم الموقف إلى التفكير فى مواجهة « الخوف » مواجهة يتصدون فيها للوحش الداخلي وهو « الخوف » ، وبذلك يكونون قد تصدوا للوحش الخارجي أيضا وبحركة « متعادلة » جماعية هادرة وذلك جانب من رؤية الكاتب يتردد صداه في أرجاء هذا العمل من بدئه إلى نهايته .

وترزياس هنا ليس هو الكاهن الذي يستكنه الغيب والوحى ، ليكشف لأوديب عن نفسه ، ويجعله يلمس نقائصه الأسطورية ، إنما جعله علي سالم هنا يقيم « تعادلا » بين الماضي والحاضر والمستقبل فيستلهم أحداث التاريخ وتجاربه الطويلة ، مع انتمائه إلى عالم الأسطورة ، ولذلك يظهر ويختفى ليهدى مجموع الشعب ، إذ ينصحهم منذ البداية بالمواجهة الجماعية للوحش ، فربما وجد من بينهم من ينجح في حل اللغز والتصدى لهذا الوحش ، فإن تم ذلك نجا ونجوا جميعا ، وبذلك تستقيم الحياة بتوازن العلاقة بين الفرد والمجموع/وإلا فإنهم لا يستحقون الحياة ، وخير لهم أن يلتهمهم الوحش جميعا ، وهم بذلك لا يموتون وإنما الذي يموت هو الخوف[1] . والكاتب بذلك يرتبط بعصره أيما ارتباط ، فليست هناك اليوم بطولات فردية بقادرة على التصدى للمشاكل الجماهيرية ما لم تدعمها بطولة الأمة لمواجهة عدوها

---

(١) انظر السابق ، ص ١٢٤ .

المشترك ، وقد برزت هذه الرؤية من خلال جمع ترزياس لروح الأسطورة والتاريخ معا في شخصيته ، كما أكد الكاتب من هذا المستوى الثاني عندما جعله يظهر ويختفى في أي وقت[1] ، بل ويعمق من ذلك عندما يربط بينه وبين طيبة ذاتها[2] فكأنه تعبير عن ضمير مصر ذاتها أيضا .

وقد حافظ الكاتب على هذا الازدواج لهذه الشخصية ، ليكون لحديثها إيقاع خاص في الربط بين الماضي والحاضر ، فعندما تصدى لأوالح الذي كان يناقش مع الأمة الموقف من الوحش الجديد ، وقد لعنه بعض الأهالى خفية ، وأخذ يتهدد ويتوعد ، وحلا للموقف حتى يفرغ المجتمعون للأهم يعترف ترزياس بأنه هو الذي لعنه ، فيسقط في يد أوالح إذ يعجز عن القبض عليه لمكانته ولذلك يعتذر له ترزياس بما يؤكد ازدواج المستويين الأسطوري والتاريخي في شخصيته إذ يقول له :

« ترزياس : آسف يا أوالح .. غصب عنى .. انت عارف انى باشتم مرة واحدة كل ميت سنة معلش جت فيك المرة دى »[3] .

وبرز المستوى الثالث للحركة الدرامية التي حققها انتماء ترزياس إلى عالم الأسطورة والتاريخ معا في أنه عضد من توظيف الكاتب له ، بجعل فكره يمثل الإيقاع الروحى لفكر أوديب المادى في « تعادل » سوى ، ولذلك فقد كان ظهور ترزياس في معظم الأحيان قرينا بوجود أوديب ، ليقدم هذا المعادل الروحي السوى لاتجاه أوديب الحضارى المادى ، الذي قد يشوبه الانحراف ، كما كان بذلك مصدر تقويم لسلوك أوديب ذاته ، لا سيما عندما ينبهه إلى خطورة أوالح بنشره الخوف بين الشعب بوسائله الرهيبة ، ليرتد كل هذا مذكيا للصراع في هذا العمل ، إلى أن يتوحد فكر الشخصيتين في النهاية على وجوب المواجهة الجماعية للوحش أبى الهول ،

---

(١) السابق ، ص ٢٨

(٢) انظر السابق ، ص ٣٣ .

(٣) السابق ، ص ٩٧

مع بناء الإنسان المتحرر من الخوف ، وهكذا تستقيم الحياة باستقامة المعادلة بين المادة والروح ، كما يلتقى طرفا هذه الرؤية على لسان ترزياس ، الذي بدأ هذا العمل بالدعوة إلى المواجهة الجماعية للعدو ، وانتهت المسرحية بها ، ومن الأمثلة العديدة التي تكشف عن هذه العلاقة الفكرية والفنية بين هاتين الشخصيتين هذا الموقف الذي يكتشف فيه أوديب بفضل مكاشفة ترزياس له حقيقة أسلوبه في بناء طيبة : « أوديب لكريون : من ناحية مسئوليتى في صنع الإنسان في طيبة .. انت عارف يا كريون ايه اللى أنا عملته .. أنا عملت أقصى ما يمكن عمله .. أنا طورت طيبة آلاف السنين .. اخترعت للناس كل ما سيصنعه الإنسان في المستقبل »

( يظهر ترزياس ) :

ترزياس : واخترعت كمان يا مولاى .. أسوأ اختراع في التاريخ .. الخوف .. الاختراع الوحيد اللى بيفسد أثر كل الاختراعات الثانية أبشع أمراض الإنسان .. ( إلى أن يقول له ) .. لما الخوف بيتسلل لقلب إنسان بيختلط بدمه وعقله وأحلامه .. بيصبح الإنسان والخوف شيء واحد . بل إن الإنسان يصبح هو نفسه الخوف يمشي على قدمين . والأشياء الهشة تتكسر بسهولة عند أي محنة .

أوديب : ترزياس .. إنت بتقول كلام خطير . بشع .. أنا كان كل همى سعادة الإنسان في طيبة .. كل همى إنى أحرره من الخوف .

ترزياس : إنت تحرره من ناحية .. وناس غيرك تكبله بالخوف من الناحية الثانية .. الظاهر جلالتك .. أوالح بيعمل إيه ..؟

أوديب : ما اعرفش .

ترزياس : مسئوليتك كنت تعرف ..

أوديب : حتى لو كان أوالح بينشر الخوف في البلد .. ودى حاجة أنا ما

عرفهاش — برضه ما تبقاش مسئوليتى .
أوالح كان موجود قبل أنا ما أبقى ملك .

ترزياس : ومع ذلك سمحت له إنه يشتغل .. وبنفس الطريقة اللى كانت ماشية بيها عيلته من أربعمائة سنة .

أوديب : ( في عذاب وحيرة شديدة ) طريقة إيه أنا مش فاهم حاجة .. أخيرا اتصح لى إنى كنت أعمى .. ( صارخا ) أوالح[1] » .

وهنا من خلال عقد الكاتب لهذا التقابل الصارخ بين محاولة أوديب تطوير إنسان طيبة ماديا ، وبين إرهاب أوالح له بالخوف ، ثم التوحيد بين هذا الإنسان المتحدث عنه والخوف ، لينتهى إلى تحطم هذا الإنسان الهش أمام المحن وبالتالى عبث هذا التطوير الحضارى المادى الذى لا يهتم بداخل الإنسان ، وبذلك يدعم الكاتب رؤيته كما يكشف عن حركة شخصياته ، وهنا يتأكد أيضا الإحساس التراجيدي من خلال الجمع بين الحزن على مصير هذه الحضارة ، والإشفاق على صانعها الذي عانى من أجل بنائها .

وينتهى هذا الموقف بطرد أوديب لأوالح حتى يطهر طيبة من الخوف ، وبرغم ما في هذا الموقف من تراجيدية إلا أنها تقترن بكوميدية تعادل منه ، وتؤكد من تزاوج هذين الاتجاهين خلال هذا العمل ، وذلك عندما يبرز أوالح « عقد عمل في بابل يحتفظ به كأمان ضد انهيار سلطته إذ يقول لأوديب بعد أن تلقى الأمر بطرده :

« حاضر يا مولاى .. أنا كان كنت عامل حساب حاجة زى كده ولذلك جبت عقد عمل في بابل ويخرج من جيبه بعض الأوراق »[2] .

---

(١) سابق ، ص ١١٦ .
(٢) انظر السابق ، ص ٥٦ .

**اللغـــــة :**

وبالإضافة إلى وسائل الكاتب السابقة في تحقيق المزاوجة بين المستويين الأسطورى والتاريخى لشخصية ترزياس لدعم حضورها الدرامى ، فقد كانت اللغة الموظفة للتعبير عن فكرها مجسدة لها ، لأنها غالبا ما تتجاوز كونها تنتمى إلى الفصحى ، لتكشف عن ثراء تعبيرها عن كل أبعاد الموقف ، سواء في اتصاله به أو بأوديب أو بغيرهما من الشخصيات الدائرة في فلك أوديب نفسه ، وبشفافها عن تجربة خصبة ، مستوحاة من التاريخ وأحداثه ، تسهم في إخصاب الواقع المعيش ذاته ، يضرب مضمونها بجذوره فى أعماقه ، ولما يفيض به هذا المضمون من إنسانية تلحقه بالحقيقة غير المحدودة كوجوب تحرير الإنسان من الخوف كي يبدع وينتصر ، وإقامة علاقات سوية بين الإنسان والكون .

وهكذا دعم حضور ترزياس الدرامى بناء هذا العمل ، لا سيما في مواقف التحول ، كنهاية الفصل الأول إيذانا باحتدام الصراع بين أوديب وأوالح مصدر الخوف والكبت في طيبة[1] ، وبداية المشهد السابع من الفصل الثاني ، وهو يؤكد على أن الإنسان هو الحل الوحيد لكل الألغاز[2] ، فيتضح عمق المفارقة عندما نرى هذا الإنسان في طيبة يعانى أعتى أنواع الاسترقاق الفكرى ، في نفس هذا المشهد السابع ، وكذلك في مفتتح المشهد الثالث من الفصل الثالث ، وهو يقرر أن بناء الإنسان المتحرر من الخوف ، لإطلاق طاقات الإبداع فيه ، هي البداية الحقيقية لإعادة صنع هذا الإنسان القوى ، بناء الحضارة[3] ، وهو ما سوف يقتنع به أوديب ، عندما يترك المسئولية كلها لترزياس وكريون ليتوليا بنفسيهما عملية البناء من جديد ، بينما يختفى هو إثر صدمته التي أفقدته بصره ، في قمة الإحساس

---

(١) السابق ونفس الصفحة .

(٢) السابق ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٣) انظر السابق ، ص ١٢٠ .

التراجيدى[1] لهذه المسرحية ، وقد أدرك فشل مخترعاته في بناء الإنسان السوى فلم تستقم الحياة ، « لافتقادها المعادلة بين المادة والروح » وهزمت طيبة أمام الوحش .

ومن الأمثلة على هذه اللغة التي تجسد طبيعة شخصية ترزياس ذات الانتماء الأسطورى والتاريخى إنهاؤه المسرحية بما يدعم من جلال هذا العمل الدرامى ، حيث يرفع طيبة بحضارتها الخالدة من وجودها المكانى إلى الوجود الذي يرتشف معه الإنسان رحيق الزمان ، حيث يتصل الموت بالحياة ، فيعلو شأن الفناء ويهبط البقاء اللصيق بالخوف ، ويتأكد زوال الفرد وخلود الشعب المتحرر من الخوف ، بناء الحضارة التى تتحدى عوادى المحن ، وهو بذلك ينتقل هذه النقلة الأثيرية من الأسطورة إلى التاريخ إلى الواقع ، مؤكدا استقامة المعادلة بين المادة والروح ، والقول والفعل ، والعلم والعمل ، والجد والفكاهة ، وتسنم الملك وخدمة الناس ، كسبيل لحياة فضلى حيث يقول متوجها للجمهور .

« **إنه بالموت لن يخسر الإنسان سوى خوفه وإن حياة يتهددها أبو الهول خير منها الفناء .. ليس مهما أن نعرف ماذا حدث لأوديب فقد أصبح كما قال أحد الناس ملكا للشعراء .. ولكن طيبة ستبقى للأبد ملكا لشعبها الذي بدأ يعرف الحل جيدا .. وبعد آلاف السنين .. من يزر منكم مدينتى الجميلة طيبة .. سيرى المعابد العظيمة** وباق ما صنعه الإنسان خالدا يتحدى الزمن ووحوش الصحراء .. يا أيها الناس يا من تسكنون هذه المدينة ، ويا من قصصت عليكم قصة مدينتى .. اعلموا أنه وإن كانت قد ارتفعت منكم بعض الضحكات عندما استمعتم إلى هذه القصة إلا أننى أقسم على هذا بكل الآلهة لم أكن أقصد ذلك »[2] .

---

(١) انظر في معنى التراجيدي د. نبيل راغب معالم الأدب العالمى المعاصر ، ص ٦٤ .

(٢) كوميديا أوديب ، ص ١٢٤ .

وبذلك أيضا يمكن أن يكون ترزياس تعبيرا عن ضمير الشعب ، فهو بجانب مقدرته على التنبؤ والمواجهة ، هو الباقى الذي يحمل القصة للتاريخ والذي يشهد العالم على بقاء طيبة[1] وما أبدعه الإنسان المتحرر من الخوف .

## التعبير وسيلة للمزج بين الحركتين المادية والفكرية :

ويتجاوز الحوار لغته العامية ، التي تحاول الصعود نحو مستوى الفصحى كثيرا ، إلى الكشف عن تزاوج الحركتين الفكرية والمادية فيه ، لا سيما عندما يرتد إلى عبارة محورية هي ( انت اللّى قتلت الوحش ) يرددها الشعب مندفعا ، مغنيا بها ، حائلا بترديده لها بين اكتشاف الحقيقة من الضلال والزيف ، خاصة في المواقف التي يحاول فيها أوديب مكاشفة الشعب بهذه الحقيقة ، التي تتأكد بها بشريته ، وإنسانيته ليستقيم التعادل ، فمثلا في الوقت الذي يعود أوديب من مواجهة الوحش المزعوم ، محاولا مكاشفة الناس ، إذا بصياحهم يعلو على صوته الذي يضيع في الزحام ، حتى يفقد السيطرة تماما على الأهالى فتضيع محاولاته سدى أمام دوى الشعب بهذا العبارة :

« أوديب : ( يحاول رفع صوته لكى يعلو على صوت الجميع ) .
يا أبناء طيبة .. يا أبنائي .
( صوته يضيع وسط الزحام ) ..
الأهالى : ( يهتفون في كلمات منغمة ) انت اللى قتلت الوحش .
أوديب : اسمعـونى .
الأهالى : انت اللى قتلت الوحش .
أوديب : عاوز أقول حاجه .
الأهالى : انت اللى قتلت الوحش .

---

(٢) الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، جـ ١ ، ص ١٥٣ .

يفقد السيطرة تماما على الأهالى »[1] .

ثم ينصرف أوديب إلى عكوفه على الاختراعات ، بينما يعيش الشعب أسير هذا الادعاء الذي يستغله أعداؤه ، كأوالح وأونخ وحور محب في تثبيت سلطانهم ، ووأد حرية الأمة ، حتى يستغلوها أسوأ استغلال .

ويضاعف الكاتب من ذلك ، عندما يوظف هذه العبارة توظيفا دراميا جيدا في نفس الاتجاه ، فيجعلها تتغلغل في كل أرجاء الحياة في طيبة : حتى في لعب الأطفال وأناشيدهم ، بل والأغاني العامة والتمثيليات ، فيتكشف لنا بذلك ما تحتدم به نفوس الواعين من أبناء الشعب كسنفرو مثلا في رفضهم لهذا الزعم ، وتلك حركة فكرية داخلية ، في مقابل محاولات أوالح رئيس الشرطة المتسلط أن يجعل الشعب يدين بذلك ، ويردد هذه العبارة مرغما ، وتلك حركة مادية خارجية قرينة بالحركة الفكرية السابقة ، وهكذا تتزاوج الحركتان المادية والفكرية على هذه الصورة الخاصة ، وضح ذلك أيضا في مواقف منها ، احتفال أوديب مع شعب طيبة بمقتل الوحش وأوالح برغم سنفرو على ترديد هذه العبارة :

« أوديب : يا أبناء طيبة .. يا ابنائى نحتفل اليوم بعيد مقتل الوحش ..
الأهالى : ( يغنون ) انت اللى قتلت الوحش .
أوديب : ما زلت أذكر اليوم كما لو كان قد حدث بالأمس عندما ذهبت إلى الوحش ..
الأهالى : انت اللى قتلت الوحش.
أوديب : كانت هناك فكرة واحدة تستولى على وتمتلك كل مشاعرى ايمان كبير أن هذا الوحش . .

---

(١) كوميديا أوديب ، ص ٤٧ — ٤٨ .

الأهالى : انت اللى قتلت الوحش .

( من بين الجماهير يخرج أوالح ممسكا بسنفرو ويقف به بعيدا عن الناس في مقدمة المسرح .. ما زال أوديب يخطب ولكننا لا نسمعه ) .

أوالح : ( برقة قاتلة ) سنفرو .. ما بتغنيش ليه .. أنا مراقبك ، واقف بقى لك ساعة ما بتغنيش .

سنفرو : ( يتشجع قليلا ) .. حضرتك كان ما كنتش بتغنى ..

أوالح : أنا الملحن يا سنفرو ....

.... إلى أن يقول له سنفرو : أصل ودنى مش موسيقية .

أوالح : العفو يا سيد سينفرو .. الواقع ودنك موسيقية جدا .. بس هي مش نظيفة .. أنا بقى حانضفها لك .

سنفرو : ( يتوسل في صوت خافت ) .. أوالح .. أنا في عرض آمون .

( يخرج به من الكواليس .. يرتفع صوت أوديب ) :

أوديب : كنت أفكر في شيء واحد .. يجب أن تصبح طيبة أعظم مدينة في هذه الدنيا ولكى تصبح طيبة عظيمة .. يجب أن ( يدخل سنفرو مندفعا وهو يغنى في صوت مرتفع وبحماس وانسجام حقيقى ) .

سنفرو : انت اللى قتلت الوحش .

( يتوقف أوديب وينظر الأهالى بدهشة لسنفرو الذي يمضي في الغناء بحماس .. يتحول انسجامه وحماسه بالتدريج إلى بكاء مرير .. وينتحى ركنا في مقدمة المسرح وينهار جالسا يبكى في صوت خافت[1] » .

---

(١) السابق ، ص ٨٩ — ٩٠ .

وهكذا يتضح التزاوج بين الحركتين الفكرية والمادية خلال هذا الحوار كسمة أساسية فيه ، بتوظيف العبارة المحورية « انت اللى قتلت الوحش » في الربط بين هذين الجانبين ، كما يتضح ثراء هذه الحركة بجعلها على مستويين معا : بين أوديب والأهالى ، وبين أوالح وسنفرو في نفس الوقت .

وهنا يتضح اعتماد الكاتب على « الإيقاع المتوازن » في توظيف هذه العبارة المحورية ، كضرورة لمسرحيته سواء بترديد الشعب لها جماعية ، أو بتغلغلها منغمة خلال الأناشيد وغيرها ، ويمكن اعتبار **ذلك مظهرا من مظاهر احتياج الكاتب للإيقاع الموسيقى لتعميق الإحساس بما في ذلك الموقف من مفارقة تعتمد عليها المسرحية كلها ، بانكشاف حقيقة أوديب ووضوح اتجاهه الحضاري الإنساني من خلال امتزاج المضمون بالشكل ، فإذا ما أضفنا إلى ذلك محاولة الكاتب الاعتماد على الفصيحة في بعض المواقف ؛ فإنه بانضمام هذه الظاهرة لمثيلاتها في غير ذلك من المسرحيات ، يمكننى أن أتقدم بها هنا ليتم الاتصال بين الظواهر المتماثلة كاشفا عن أهمية التشكيل اللغوي الشعرى الفصيح للدراما بصفة عامة**[1] .

وهكذا يمكن أن تتضح من خلال ذلك رؤية الكاتب المتمثلة في دعوة الإنسان أن يحقق ذاته في حركة جماعية تتخلص من الخوف ، وتدرك جوانب الضعف في الحياة من حولها ، فتتجاوزها ، لتواجه عدوها ، وقد تم بناء الإنسان بناء صحيحا ، لاسيما وقد أدرك الحجم الحقيقي لعدوه ، والتحديات من حوله ، بالمعادلة السوية بين الفرد وطموحه عندما يصبح معادلا لنفسه لا للإله ، وبالمعادلة السوية بين المادة والروح فتستقيم الحياة في أي عصر وبأي مكان .

---

(١) تناولنا هذه القضية بالتفصيل فى كتابنا : الكلمة والبناء الدرامى .

## « الملك أوديب » للحكيم :

وبالنسبة للملك أوديب ـــ لتوفيق الحكيم ـــ فقد وجه قدرا كبيرا من اهتمامه لرسم جو الأسرة ، حيث كان المجال الذي نبتت فيه علاقة أوديب وجوكاستا غير الشرعية ، والتي دبرها الكاهن ترزياس ، المتآمر ضد عرش أسرة لايوس بزعم العمل على اختيار الشعب لملكه ، اختيارا حرا يحقق لهم الخير[1] ، وذلك عندما أوعز إلى لايوس بالتخلص من ابنه ووريث عرشه الوحيد أوديب ، حتى لا يقتل بيده ولا يضاجع أمه ، فضلا عن إيهامه للشعب بقتل أوديب للوحش ، فحقق لهم الأمن الذي يستلزم مكافأته بالملك والزواج من جوكاستا الملكة[2] ، ومن ثم فقد شكل موقف ترزياس مع العلاقة غير الشرعية بين أوديب وجوكاستا ونتائجها الصراع في هذا العمل ، حيث كان أوديب يعيش جوا أسريا سعيدا مع جوكاستا وأبنائهما آمنا ، بعد أن هجر كورنثه باحثا عن حقيقته ، وقد أخبر أنه لا كورنثه وطنه ، ولا بوليب ملكها أبوه ، ولا ميروب ملكتها أمه ، إنما هو لقيط[3] ، ومن ثم فمقامه بطيبة يبعده عن هذا الجو الذي تخفى فيه حقيقته ، لا سيما وقد بدأ يستشعر حياة جديدة قوامها الأسرة السعيدة في نظره والملك المدعم الأركان .

لكن النقيض تماما هو الحقيقة المبنية على هذه المفارقة ، والتي باكتشافها يتم التحول ، فتنهدم هذه السعادة الزائفة ، ويتزعزع الملك الغارق في الدم والاثم ، ومن هنا يكون هذا الحل المأساوى ، بانتحار جوكاستا وفقء أوديب لعينيه لتشبثه بهذه العلاقة المحرمة ، والتي أغرقه فيها تدبير الكاهن ترزياس المتآمر ، فضلا عن التجرؤ

---

(١) انظر الملك أوديب ـــ لتوفيق الحكيم ص ٨٠ ، ٨١ وكذلك ص ١٨٠ ، ١٨١ .

(٢) انظر السابق ، ص ٧٦ .

(٣) انظر السابق ، ص ٥٩ .

على الإله مدبر الكون[1] ، لقد حاول توفيق الحكيم في هذا العمل أن ينظر إلى أوديب من خلال منظار شرقي ، لا يؤمن بالصراع بين الآلهة ، ولا بجبرية المصير في نظره ولا بنسبة الشر للآلهة[2] . لذلك فقد رأى في أوديب تحديا من الإنسان للآلهة أو القوى الخفية .. ومن ثم كان طبعيا أن يلقى أوديب عواقب هذا التطاول ، فليس الإنسان وحده في هذا الكون[3] ، وحتى بهذا المفهوم لم يبرأ الحكيم من تأثير مضمون سوفوكليس القدرى عليه[4] ، برغم محاولته أن ينزع عن أوديب عظمته الأسطورية ، ليكسبه عظمة صادرة عن بشريته ، فقد نزل به ما كان مقدرا له .

## « مأساة أوديب » لعلي أحمد باكثير :

وقد كتب علي أحمد باكثير اعتمادا على نفس الأسطورة مسرحيته « مأساة أوديب » وقد حاول أيضا أن يجرد أوديب من أسطوريته فيلبسه ثوبا بشريا ، ويجعله ضحية تآمر الكاهن الأكبر مع ملك كورنثه ، للقضاء على ملك أسرة لايوس تماما ؛ وفي نظير هذا فقد أغرق ملك كورنثه هذا الكاهن بالهدايا والأموال ، وقد أذكى هذا الجانب من الصراع ، وفيما وراء ذلك فإن أوديب والكاهن كلاهما يعلم بحقيقة الآخر من حيث تدبيرهما متواطئين تولى أوديب العرش ، وهذا ما سوف يشكل النهاية المأساوية لكليهما ، عندما تنفجر مصالحهما متضاربة .

وتستمر الحركة في هذا العمل متمثلة في جانبين ؛ أحدهما هو حياة أوديب الأسرية ، التي تقوم على هذه العلاقة الآثمة ، بين أوديب وجوكاستا مثمرة أبناءهما ، الذين باحتكاكهم بهما من خلال معرفتهم لحقيقة هذه العلاقة يثرون الحركة في

---

(١) انظر السابق ، ص ٦٨ — ٧٠ — ٧١ .

(٢) انظر د. محمد عنيمى هلال في الأدب المقارن ، ص ٢٩٦ .

(٣) انظر الملك أوديب توفيق الحكيم — التقديم ، ص ٤٩ .

(٤) انظر الملك أوديب ص ١٦٦ ، ١٧٥ ، ١٨٣ ، ١٨٤ .
وانظر أيضا — د. ابراهيم عبد الرحمن محمد — دراسات مقارنة ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

المسرحية من هذا الجانب ، والجانب الآخر في تآمر الكاهن ضد العرش وأوديب ، ثم استحواذ المعبد بفضل هذا الكاهن على الأموال ، حتى كانت المجاعة وإصرار أوديب على توزيع هذه الأموال على الشعب ، تلك الرغبة التي تصطدم في عنف بإرادة الكاهن الغارق في التآمر ، ضد أوديب وضد أسرة لايوس والشعب ذاته ، فيتصاعد الصراع بينهما محتدما ، يتكشف خلال التهديدات المتبادلة بينهما ، إذ في إمكان كل منهما أن يفضح حقيقة وضع الآخر ، وهكذا تبرز مرحلة التعقيد في هذا العمل .

من ثم يبدأ الحل متمثلا في مكاشفة أوديب للشعب بالحقيقة ، عندما يبين له كل أسرار حياته ويتمكن من كسب رضا الشعب ومغفرته له ، وينتصر على الكاهن الذي يطرد ، كما يعتزل أوديب الحكم والحياة .

## مقارنة بين توظيف الأسطورة لدى الحكيم وباكثير وعلي سالم :

وبالنظر إلى الأعمال الثلاثة فقد التزمت وحدتي الحدث والمكان ، كما تجاوزت جميعها وحدة الزمان ، فاستغرقت عدة سنوات ، بل لقد اعتمد الحدث فيها جميعا على « التحول » « والاستكشاف » برغم اختلاف أساس الاستكشاف ، حيث يكتشف أوديب علي سالم أن الحضارة التي بناها هشة ، لا تجد من يحميها ، بينما أوديب الحكيم يكتشف نقائصه الأسطورية ، المعروفة ، أما أوديب باكثير فيكتشف استحالة الاستمرار في الخداع بالإضافة إلى ذلك .

ولقد كانت طيبة هي المكان الوحيد عند الثلاثة برغم اختلاف هويتها .

واهتم الحكيم وعلي باكثير بالجو الأسرى الخاص في حياة أوديب ، حيث نشأت العلاقة المحرمة التي تمددت خلال عمليهما مسهمة في إقامة بناءيهما ، سواء كان الدافع إلى ذلك تأثرهما بالأسطورة ، كما استخدمها سوفوكليس في عمله أو بالإضافة إلى ذلك إنتماء كل منهما إلى أفكار فرويد النفسية عن عقدتي أوديب

والكترا[1] ، لكن علي سالم لم يعن بذلك ، لحرصه على تناول علاقات تمتد على مساحة واقعه وعصره ، تسهم في تشكيل الحياة السوية للبشر فيهما ، ولذلك ركز عمله على بناء الإنسان المتحرر من الخوف ليبدع وينتصر .

وإذا كانت النهاية متقاربة بين الأعمال الثلاثة بالنسبة لشخصية أوديب من حيث مأساويتها ، وقد تمثلت في سمل أوديب لعينيه عند الحكيم ، واعتزاله الحكم والحياة عند باكثير ، وإصابته بصدمة نفسية أفقدته بصره عند علي سالم ، فإن المغزى الأخلاقي مختلف ، إذ هو عند **الحكيم وباكثير تطهيرى تكفيرى** إلى حد كبير ، يتسق تماما مع انتمائهما إلى الأسطورة اليونانية في عمل سوفوكليس ، ومفهوم المأساة عند اليونان الذي يقوم فيما يقوم على المعاناة ليتأكد الجو المأساوى ، بينما يتمثل هذا الهدف الأخلاقي عند علي سالم فضلا عن ذلك في محاولة إفساح المجال لانتصار إرادة الشعب ، حرة قوية منطلقة ، لا تكبلها قيود الفرد أو ديكتاتوريته . ويمكن أن يكون مرد هذا الهدف الاخلاقى « توحيد البطل بين نفسه وبين العدل المطلق عن طريق إدانة النفس وتطهيرها[2] .

أما شخصية ترزياس فهو عند الحكيم وباكثير الكاهن الضالع في الخداع والتآمر ، الكاشف عن انسحاق الإنسان في قبضة القدر الرهيبة ، بينما عند علي سالم ضمير الشعب اليقظ ، أو المعبر عن روح التاريخ المبصرة في تجوالها الأثيرى بين الماضي والحاضر والمستقبل ، الموجهة لإنسان العصر نحو فهم المتغيرات الجديدة من حوله ، ليقيم علاقات بشرية إنسانية تنفسح لتشمل العصر كله ، في مواجهة مبصرة تمكن من بناء الانسان بناء يحقق له معايشة أفضل لواقعه وعصره ومجتمعه ، ولذلك فقد تأكدت بشريته عند الحكيم وباكثير ، بينما هو عند علي سالم ينتمى إلى الأسطورة والتاريخ والواقع مجتمعين ليتسق مع توظيفه الأثيرى .

---

(١) انظر : الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر — جـ ١ ، ص ١٤٢ .

(٢) انطونيو وكليوباتره — ص ١٥٩ .

وإذا كان الصراع عند الحكيم ذهنيا بين الحقيقة والواقع ، حقيقة العلاقة غير الشرعية بين أوديب وجوكاستا ، والواقع المعيش بينهما ، وهما نقيضان ، وقد أسهم ترزياس ببشريته في إحداث هذا التصادم ، فإن الصراع عند باكثير فضلا عن تضمنه لذلك ، يتجاوزه إلى كونه صراعا بين إرادات بشرية فردية ، طرفاها المتباينان هما ترزياس وأوديب ، ولا يلبث أن ينفسح ذلك عند علي سالم من منطلق إنسانى حضارى ، ليصبح صراعا بين إرادة الفرد وإرادة المجموع ، أو إرادة الفرد ومتغيرات العصر .

واتساقا مع أسلوب الحكيم وباكثير في الولاء لجو الأسطورة ، فقد حافظا على صورة جوكاستا الملكة ، بينما قد أضاف إليها علي سالم بعدا آخر هو التآمر ضد كل ملك لا يرضى فيها أنوثتها ، بالإضافة إلى توظيفه لها لتأكيد مزجه بين الجد والفكاهة من خلال ذلك ، وهذا العنصر أعنى الفكاهة يشكل دعامة أساسية في إقامة بناء علي سالم يفترق بها عن سابقيه ، وبها أيضا يدخل عمله في إطار الدراما الحديثة ، متجاوزا الفصل التقليدى في الأعمال الدرامية ، بين كونها مأساة أو ملهاة ، فضلا عن كون ذلك وسيلة لاتخاذ الأسطورة معبرا للتغلغل في الواقع بمحاولة المزج بين هذين الجانبين .

وفي مسرحيتى الحكيم وباكثير كان ظهور الطاعون والمجاعة هو الصخرة التي تحطم عليها الزيف ، الذي يعيش فيه أوديب مع جوكاستا ، كما تناثرت من حول ذلك مظاهر تآمر ترزياس ، بينما كانت عودة ظهور الوحش في مسرحية علي سالم هي نظير ظهور الطاعون والمجاعة عند سابقيه ، ويمكن إعتبار انتشار الطاعون في « الملك أوديب » وانتشار المجاعة في « مأساة أوديب » رمزين لانتشار الخطأ والشر ، وتمددهما خلال حياة طيبة كلها ، انطلاقا من الخطأ الأوديبى أولا بإرتكاب أوديب المنكرين ، لكنه يظل رمزا موضعيا بسيطا ، لم تتكشف أبعاده خلال العملين كليهما ، بخلاف الوحش عند علي سالم في « كوميديا أوديب » فقد جعل منه رمزا

كليا مركبا ، عندما ربط بين الوحش الذي يتهدد الحياة والأحياء خارج أسوار طيبة والوحش الداخلى الذي يستقر في أعماق الناس وهو الخوف ، وبانطباقهما تتكشف المفارقة التي في حياة الناس ، والتي تبنى عليها مسرحية علي سالم فيتجلى أهمية بناء الإنسان المتحرر من الخوف ليبدع وينتصر على الحياة .

وبرغم وحدة الهدف لدى الكتاب الثلاثة من وراء ذلك ـــ بجعل هذا الظهور للخطأ المؤشر نحو منحنى النهاية المأساوية ـــ إلا أن علي سالم بذلك يحقق لبنائه تفاعلا داخليا يدعمه ، إذ بدأ نفس البداية بجعل أوديب يتولى الملك إثر زعم القضاء على الوحش ، ولكنه يختلف عنهما بعد ذلك عندما جعل الحياة تسير سيرها الزائف ، ثم يتفجر هذا الزيف داخليا ، متكشفا بعودة ظهور الوحش ، الذي استنام الناس إلى زعم القضاء عليه ، ليرتد ذلك لفتا قويا لنظر أوديب وأهل طيبة إلى وجوب تغيير أسس حياتهم ، وتحقيق التعادل بين أطرافها وقد كان ذلك عند علي سالم من منطلق حضارى ، **إنسانى بشرى لا يرتبط بقدرية صارمة أو كهان يتآمرون** ، ليكشف عن التصاق علي سالم بواقع عصري متخذا من الأسطورة معبرا إليه ، غير مكتف بالتحليق فوق هذا الواقع . وهكذا يتضح كيف وظف علي سالم الأسطورة في بناء درامى ينفذ به إلى الحقيقة المطلقة التي يرتد إليها كل واقع وإن كان ما فيه من عامية يلقى بعض الظلال على تحقيق هذا الهدف .

لقد حاول علي سالم من خلال جو الأسطورة المأساوى أن يزاوج بين الجد والفكاهة لإبراز رؤية عصرية ، وقد وظف لغة عامية كثيرا ما امتاحت من الفصحى في اللفظ والتركيب ، وهذان الأخيران كثيرا ما يتوحدان لديه كنسيج نثرى صافى لأجزاء كاملة من حواره ، عندما يحاول إبراز مضمون إنسانى ، وهو بذلك يسعى فيما يسعى إليه بحسه الفنى ، لتحقيق قيمة مستقلة لعمله من وراء تشكيله كان يمكن

أن تتحقق بصورة أفضل ، لو امتدت هذه اللغة الفصيحة النثرية الصافية كوسيلة تعبيرية فريدة لعمله كله ، بذلك تمثل كوميديا أوديب الاعتماد على الأسطورة كمنطلق لبناء درامى .

وهذا الاتجاه يتمثل في المزج بين الجد والفكاهة بالنسبة للآخر الذي يلتزم الجانب الحاد فحسب[1] .

---

(١) انظر كتابنا الكلمة والبناء الدرامى ص ١٢٣

# التعبير وبناء الشخصية
# في ضوء الدراسات النفسية

# التعبير وبناء الشخصية
## في ضوء الدراسات النفسية
### مسرحية الإسكندر الأكبر
### لمصطفى محمـود

من الشخصيات التاريخية غير العربية التي وظف ما عرف عنها تاريخا في بناء عضوى درامى نامى شخصية « الإسكندر الأكبر » المقدونى في عمل يحمل نفس الاسم لمصطفى محمود .

ويقوم هذا العمل على ما عرف تاريخيا عن جولة الإسكندر الأكبر خارج مقدونيا في مصر مطاردا الاستعمار الفارسي حتى غزا فارس نفسها ، وتجاوزها إلى حدود الهند بعد هزيمة دارا الفارسى ، وتنتهى حياة الإسكندر الأكبر بعد اثنتى عشرة سنة محاربا منتصرا .

**تقديم الشخصية المحورية من زاوية وجودها النفسى :**

ويحاول الكاتب تقديم الشخصية من زاوية وجودها النفسى[1] ، فيفجر في هذه الشخصية شعورا نرجسيا بالعظمة ، يجعله قوام الصراع في هذا العمل ، لاسيما عندما ألصق كبير الكهنة — في معبد آمون بواحة سيوة — بنوة الإسكندر لآمون

(١) الدكتور محمود الربيعى — تيار الوعى ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

نفسه ، فأذكى من هذا الشعور في تلك الشخصية ، **وجمع إلى عسكريته أنه سليل الآلهة ، مقدس الإرادة ، خالد الروح ، معصوم من الخطأ والأذى**[1] ، **وإذن فلا راد لما أراد ، ولا نقاش له ، ولا جدال معه ، بل إعدام لمن يعارضه ، أو يخالف مشيئته ، حتى ولو كان أخوه كليتوس نفسه ، الذي يجسد مع كاليستين مؤرخ الحملة علاقة درامية مزدوجة بشخصية الاسكندر ، يستثمرها الكاتب في إذكاء الصراع ، وصولا بالخط الدرامي إلى قمة التأزم ، حيث تتحطم هذه الشخصية على صخرة نرجسيتها المتضخمة .**

وتصبح المقابلة وسيلة الكاتب في الكشف عن داخل الشخصية . فبينما يتفنن قواده في خداعه ونفاقه ، وتضخيم ألوهيته ، يكاشفه أخوه كليتوس بحقيقته البشرية ، عندما يحاول تعريته ، منبها إياه إلى ضعفه البشري ، وتطرفه بعيدا عما ادعاه كبير الكهنة ، وها هو ذا يؤكد له ذلك حاثا له على مواجهة حقيقته :

« كليتوس : نعم سيوجد من هو أقوى منك .. سينجب آمون أبناء آخرين فلا عمل للكهنة سوى ذلك »[2] .

وفي مكان آخر يقول له :

« وإن الشجاعة ليست في مواجهة الموت في ساحة القتال وحدها .. ولكنها في مواجهة الحقيقة .. حاول أن تواجه حقيقتك[3] .

وباعتماد الكاتب على تلك المقابلة تتم هذه المواجهة النفسية الحادة ، بين ما ينزع إليه الإسكندر من اعتصام بألوهيته المزعومة ، ومحاولة كليتوس مجابهته

---

(١) انظر : مصطفى محمود — « الاسكندر الأكبر » ، ص ١٦ .

(٢) السابق ، ص ٤٨ .

(٣) السابق ، ص ٤٩ .

ببشريته ، ومن هذا الاحتكاك يتصاعد التحدى ، حتى يطعن الاسكندر أخاه لارضاء نرجسيته المتضخمة وإشباعها ، وهنا يستيقظ الجانب البشري الإنساني فيه والذى حاول أن يطمسه ، فيثور على نفسه ناشجا ، ويستولى عليه الشعور بالذنب فينهار باكيا على جثة أخيه .

ثم يصعِّد الكاتب من هذا الإحساس ليكشف عن جوانب شخصية الإسكندر ، عندما يجعل قواده يتسللون واحدا بعد الآخر خارجين من تلك القاعة التي طعن فيها أخاه ، ليبقى الإسكندر وحيدا مع ضحيته خلال مواجهة نفسية رهيبة ، يتفجر فيها لا شعوره بكل روابط الأخوة الكامنة التي تربطه بكليتوس ، ومن ثم تستغرقه حالة هي مزيج من الهذيان وأحلام اليقظة ، للتعبير عن تشبثه بأخيه كليتوس ، معترفا بنكرانه لجميل أخيه الذي أنقذه من خطر سابق ، عازيا جريمته إلى فقدان عقله ، وسكره وغضبه وحيوانيته ، وإذ كان لا يجد جوابا على تساؤلاته وحيرته وهذيانه ، يرتمى على الأرض ، لتلتف حول عنقه أفاعى الانتقام ، كما يحثو التراب على وجهه متلويا ، وذلك قمة إحساسه بالذنب ، وهذا هو جانب من حديثه أثناء مواجهته النفسية في هذا المنولوج الداخلى الذي كشف عن مدى الضعف البشرى الذي يعمر هذه الأعماق :

« كليتوس .. أخى هذا مستحيل ( يصرخ بصوت باك مجنون ) كليتوس ( ينظر في الفراغ حوله ) كليتوس .. اين أنت كليتوس ( ينهار باكيا على الجثة ) . أجبنى .. قل إنك ما زلت حيا .. قل إنى لم أقتلك . قل إنه كان كابوسا وإننا كلينا مخمورات .. هذه الدماء الطاهرة .. لست أنا الذي أرقتها .. هذه جريمة بشعة مستحيل أن أقتل ذلك الذى أنقذنى ومنحنى الحياة .. هذا نكران للجميل لا تغتفره الآلهة .

( يحثو على وجهه تراب الأرض وينشج كالأطفال ) .

لا إنى أكذب على نفسي .. أخدع نفسي .. لقد قتلته .. ما أنا إلا قاتل جبان ناكر للجميل سفاح لا يستحق أن يعيش .. إن روحى سوف تكتوى بجحيم الندم .. سوف أتعذب مدى الحياة .. لن أعرف للنوم طعما بعد الآن .. لن أعرف للسكينة طعما سوف تطاردنى ربات الانتقام .. لا أمل لى ( يبكي ويتشنج ) . لا أمل لى .. لقد فقدت عقلى .. أعمانى غضبى .. وجعل منى حيوانا وأدنى من الحيوان .

( ينفجر في عويل مفجع .. ويرتمى على الأرض ويخبط رأسه في الأرض ويتلوى .. ويصيح كأنه في قبضة جلاد يسوطه ويعذبه ) .

الرحمة .. الرحمة .. الأفاعى تلتف حول عنقى .. إنى أموت .. الدنيا تظلم من حولى .. ( تخفت أنوار المسرح ) أفاعى الانتقام تعتصر قلبى .. تخنق روحى الرحمة كليتوس .. مد لى يديك .. أنقذنى .. مد لى الذراع التي أنقذتنى لتنقذنى مرة أخرى »[1] .

وإذا كان الكاتب قد جعله يصارع بشريته من خلال تعرية كليتوس له ، فإنه يقرن هذا الخط بخط آخر ، خلال تطور درامى في شخصية الاسكندر ، تنتقل به خطوة نحو النهاية ، حيث يستنقذه رجاله وقواده والعرافون الغارقون في خداعه ونفاقه ، بتبرئتهم له من ذنب كليتوس ، عازين ذلك إلى غضب ديونيسوس إله الخمر الذى أنزل غضبه بكليتوس ، عندما لم تقدم له القرابين ، وها هم أولئك العرافون ينبئونه بذلك ، مؤكدين له هذا الزعم عندما يسألهم عما قالت الآلهة فيجيبونه :

« الآلهة قالت : إنها تبرئك من مقتل كليتوس ، فقد غضب ديونيسوس إله الخمر لأنكم أرقتم الخمر أنهارا في تلك الوليمة المشئومة ، ولم تقدموا القرابين الواجبة له ، وأنزل غضبه على كليتوس .

---

(١) السابق ، ص ٢١ — ٥٢ .

الاسكندر : هذه نبوءة حسنة ( يبتسم وتلمع عيناه ) شكرا لكم أيها العرافون .. انصرفوا »[٢] .

ومن ثم ينطلق للحرب في رغبة جنونية ، لا يفسرها إلا أنها تعويض نفسى يختفى فيه من نفسه ، كما رأي أنا كسارخوس ذلك[٣] ، لا سيما وقد أصبح يخشى كاليستين المؤرخ الذي رفض أن يؤدى له طقوس العبادة في حفل زواجه ، فهو ينظر إليه كإنسان وبنفس نظرة كليتوس له ، وما سطوته وقوته في نظره ، إلا قشرة يختفى تحتها الضعف والخوف والهلع الذى يميز ذلك الإنسان ، وهو ما يحرص الإسكندر على التظاهر بالتجرد منه ، اعتصاما بألوهيته المزعومة كابن للإله آمون ، لذلك يقبض على كاليستين ويقيده تمهيدا لقتله والتخلص منه ، وهنا يجسم الكاتب صراع الإسكندر ضد التاريخ وهو ما لا قبل لإنسان به وما ينتقل به نحو نهايته ، وانطلاقا من تضخم شخصيته يهزأ بالتاريخ والمؤرخين ، فقد أصبح لا يرى إلا نفسه ، ولا يشغل إلا بها ، وتلك هي عبارته إلى كاليستين خلال هذا الحوار بينهما :

« الإسكندر : عيبك أنك تثق أكثر مما يجب بحقائق التاريخ .. وهذا هو الذى يشككنى في حكمتك ( في نبرة توكيد ) التاريخ يا صديقى يمليه الأقوياء أمثالى على الضعفاء من أمثالك ... والضعفاء أمثالك يبلغونه للدنيا على أنه حقيقة .. ولا حقيقة هناك سوانا نحن القادة .

كاليستين : بشدة لا أحد يستطيع أن يملى على شيئا .

الاسكندر يضحك : التاريخ لن يتوقف لأنك ترفض الإملاء ، فهناك مئات غيرك يقبلون إملائى .. ويكتبون ما أشاء .. وغدا يكونون هم المؤرخون الثقاة الذين

---

(١) السابق ، ص ٦١ .

(٢) السابق ، ص ٦٨ .

يملئون مكتبات الدنيا بوثائقهم النادرة ، وتكون أنت في عداد المرحومين المأسوف على شبابهم ، الذين لا يسمع بهم أحد »[1] .

وبرغم إعدامه لكاليستين حتى يتخلص من صوته ورأيه معا ، فقد أخذ هذا الصوت يقض مضجعه ، لدرجة أغرقته في إحساس بالذنب لا فكاك له منه ، أسهم في الوصول بالشخصية إلى منحنى نهايتها .

إذ مع زيادة تصلب هذه الشخصية المتضخمة لاسيما وقد تعرت تماما ، لم تلبث أن تصدعت مع أول امتحان لقوة ارتباط غيرها بها ، فقد سئم المطيعون الطاعة ، ومل المنافقون النفاق ، وأصبح كل قائد كليتوس آخر يكشف للإسكندر عن نقائصه وعيوبه ، بل وعسكريته المتطرفة ، فما أن يدعوهم للقتال حتى يعلنوا العصيان فلا يملك إلا أن يذهب بمفرده ، وأنى له أن يقاتل ، أو يخلق عالمه الذى يسبح بحمده ، ويقدس له ، من ثم ينهار ، ويعود منكسرا مخذولا وقد فقد روحه وطار قلبه من جسده[2] ، كما عزم على العودة إلى مقدونيا بعد أن صدم ، ومن ثم يموت ، وقد انتهت حياته تلك النهاية القاسية بالنسبة لقائد عسكرى أحبطت فيها كل تطلعاته في قمة زهوه .

**بعض مظاهر نرجسيته :**

تلك النهاية المحمومة التى أخذ يهذى فيها بالمتناقضات ، التى أثارت دهشة من حوله « كبرد يكاس » مثلا ، وهو من أقرب المقربين إليه ، فإذا جاز لنا أن نفسر هذيانه عندما شعر بالاختناق ، وأن مئات الأيدى تخنقه ، ومئات الفرسان يقاتلونه[3] بأن ذلك شعور بالذنب ، وتلك أرواح قتلاه ، فهم نفسر هذيانه برغبته في أن يقوم

---

(١) السابق ، ص ٧١ .

(٢) السابق ، ص ٦٤ .

(٣) انظر السابق ، ص ١٠٨ .

« انتيباتر » بترحيل ثلاثين ألف مواطن مقدونى إلى آسيا ، ليستوطنوا مصر وفارس والهند ويتزاوجوا منها ، مقابل أن يقوم « برديكاس » بترحيل عدد مماثل من آسيا إلى اليونان ومقدونيا ، ليستوطنوا فيها ويتزاوجوا ... وذلك بداية خطة منظمة لإذابة العناصر الآسيوية في الأوربية ، والقضاء على التفرقة العنصرية بين الإثنين[1] ، لإنشاء عالم موحد ، وكي تكون فتوحات الإسكندر حدا فاصلا بين العنصرية وبين الوحدة العالمية الشاملة ؟ وكيف يستقيم ذلك مع رغبته في رفع لواء مقدونيا في كل مكان ؟ بل وكيف يستقيم ذلك مع اعترافه بأن « الحرب بالنسبة للجندى غاية وليست وسيلة[2] » . يمكن أن يكون ذلك مظهرا من مظاهر تناقض هذه الشخصية ، لا يفسره إلا نرجسيته ، فالفتوحات الفاصلة بينْ العنصرية والوحدة العالمية هي فتوحات الاسكندر ، والجندى الذى يعد الحرب غاية لا وسيلة هو الإسكندر ، والذى يريد أن يرفع لواء مقدونيا عاليا في كل مكان هو الإسكندر ، فهو إذن محور هذه المتناقضات ، وهي بعد ذلك تدور كلها حول تمجيد شخصيته ، لتؤكد أن النرجسية مفتاح هذه الشخصية ، التى تمجد ذاتها تمجيدا لا ترى سواها بجوارها ، وحيث سلوكها الجوهرى هو الانشغال باهتماماتها الخاصة ، إنشغالا لا يسمح لها بالاهتمام بغيرها ، فضلا عن اجتماع المتناقضات فيه[3] ، وتلك من آمارات النرجسية .

ولقد أجمع مرافقوه على ذلك ، والجدول التالى يتضمن نماذج لعباراتهم التى تشف عن نرجسيته المتضخمة سواء فى إيمانه الشديد بذاته فقط ، أو ألوهيته أو وحدانيته أو تحديه للموت برغم أنه كان يموت فعلا .

---

(١) السابق ، ص ١٠١ .

(٢) السابق ، ص ٨٥ .

(٣) انظر الاسكندر الأكبر ــ ص ١٠٣ ، وكذلك كتابنا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربى: « الفصل الأول » ط. مكتبة المعارف بالرياض ، سنة ١٩٨١ .

| القـائل | العبارة التى قالها غيره فيه وتستشف منها نرجسيته | الصفحة |
|---|---|---|
| بطليموس | إنه لا يدرك أنه يموت وأنه لا جدوى من هذه الخطط . | ٩٨ |
| برديكاس | إنه لا يعترف بالموت ( هذا برغم أنه كان يموت فعلا ) | ٩٨ |
| أناكسارخوس | إنه يثبت حتى في ساعاته الأخيرة أنه الإسكندر الأوحد. | ١٠٣ |
| أجيس | إنه لا يؤمن إلا بنفسه ، لا يؤمن بمقدونيا ولا بالعـالم ولا بأحـد | ١٠٣ |
| أناكسارخوس | وأنه آمن فعلا أنه إله .. اعتقد أن إراداته مقدسة وأنه مبرأ من الخطأ محصن من الأذى . | |
| | آمن أن له أبدية رع وملك صور .. هذا الغرور هو سر انتصاره .. وهو أيضا سر نهايته . | ١٠٤ |

فإذا ما أضفنا إلى ذلك أقواله التى تتركز فيها ـــ إنّيته ، وهي كثيرة ، تؤكد ما ذهبت إليه من تضخم نرجسيته ، التى أعتقد أنها مفتاح هذه الشخصية ، وتلك هى ذى أقواله التى تشف عن ذلك في الجدول التالى :

| نماذج لعبارات تتركز فيها إنيته تكشف عن نرجسيته | الصفحة |
|---|---|
| ـــ لا يكون صوت للآلهة بجوارى | ٤١ |
| ـــ لا أحد علمنى شيئا | ٤٥ |
| ـــ وهل هناك من هو أقوى منى | |
| ـــ وهل سيوجد من هو أقوى منى | |
| ـــ لم تعد هناك آلهة في السماء .. لقد أخضعت من في الأرض .. وأخضعت من في السماء .. لم يبق إلا أنا الإسكندر الإله الوحيد الذى يستطيع أن تلجأ إليه .. هيا أيها المجنون إلجأ إلى واسألنى عن مصيرك . | ٧٣ |
| ـــ الحرب بالنسبة للجندى غاية وليست وسيلة . | ٨٥ |

## إسهام الشخصيات الأخرى في الكشف عن جوانب الشخصية المحورية :

والكاتب بهذه الطريقة يقدم لنا الشخصية المحورية من الداخل ، وقد انعكست حياتها الباطنية على الواقع ، فيما تقوله أو ما تفعله ، وبطريقة أشبه ما تكون بالتحليل النفسى ، كما أسهمت الشخصيات الأخرى في الكشف عن ذلك خاصة « تيريا » التى وظفها الكاتب في علاقتها الدرامية بالإسكندر لتجسيد هذه الشخصية بتناقضاتها ، وتعميقها لاسيما عندما قابل بينهما ، فقد كانت طوع بنانه ، ورهن إشارته ، وبرغم ذلك يركلها بقدمه ، بل ويرى في الارتباط بها سجنا ، وبينما هى والهة به ، فإنه لا يكترث بها أدنى اكتراث .

## إبراز الحوار للطابع النفسي :

ولقد شكل هذا الطابع النفسي لتلك المسرحية الحوار ذاته ، فجاءت الجملة الحوارية غالبا طويلة ، ليتسنى لها كشف الأغوار السحيقة للشخصية المحورية ، فتكشف عن تصاعد المشاعر وتطورها ، بانتقالها من داخل الشخصية إلى خارجها خلال هذا الامتداد اللغوى ، وتلك ظاهرة عامة في هذا العمل ، ومن الأمثلة التى تكشف عنها قول « أناكسارخوس » « لبطليموس » مفسرا موقف الإسكندر في عدم جرأته على إصدار أمره بإعدام كالستين المؤرخ ، الذى وقف ضد إرادته ، بأن الإسكندر قد تغير منذ مقتل كليتوس ، ففقد جرأته وحسمه القاطع ، ولذلك يحاول إلباس كل أفعاله برغم قسوتها ثوب العقل والمنطق ، وتلك قشرة خارجية تكشف عن داخل بدأ الضعف والتهدم يتسلل إليه ، وذلك عندما يقول :

« إن الإسكندر لم تعد له الجرأة والقسوة والإرادة الحاسمة القاطعة التى كانت له فى الماضي ، لقد تغير كثيرا منذ مقتل كليتوس .. أصبح يفكر .. ويلتمس الأسباب والأعذار والمنطق ليلبس أفعاله القاسية ثوبا من العقل .. أرأيت كيف حاكم كالستين .. وحاول أن ينتزع منه اعترافا بالتآمر على حياته . ليستخدم هذا الاعتراف رخصة لإعدامه مثل هذا الأسلوب لم يكن ليلجأ إليه الإسكندر فيما مضى .. كانت إرادته على الدوام مبررا كافيا .. وشبهته تغنى عن أي محاكمة .. أرأيت كيف سبق سيفه إلى صدر كليتوس فأرداه قتيلا دون محاكمة .. وبارمينو كيف قتله .. زميله .. ( يتنهد ) .. هيه إنه الضعف بدأ ينخر قلب قائدنا الذي لا يهزم .. إنه لم يعد إبنا للإله » (١) .

---

(١) السابق ، ص ٦٧ ، ص ٦٨ .

ويمكن أن نلاحظ هنا اقتران طول الجملة الحوارية بحشد كثير من وسائل الاقناع والبرهنة ؛ كتكرير حرف التوكيد « إن » ، وحرف التعليل اللام ، وقد المقترنة بالفعل الماضي لتدل على التحقيق ، وتتعاون كل هذه الوسائل وغيرها على جعل العبارة تؤدى الأهداف المنوطة بها كإبراز عنصر الإقناع والبرهنة ، بالنسبة للمتلقى ، وجلاء الصفات النفسية للشخصية المحورية ، وتوثيق عنصر التواصل بينهما ، وتأكيد الفعل الدرامى المسهم في تطور الحدث ، من خلال تشابك العلاقات الدرامية بين الشخوص .

وهكذا تتسم الجملة الحوارية هنا أيضا بطابع عقلى استدلالى ، اعتمد عليه الكاتب في حواره للكشف عن داخل الشخصية المحورية المتهدم ، وإقناع الشخصيات بعضها لبعض بذلك ، سواء أكان الاسكندر في قمته أو قبيل منحنى نهايته ، وسواء أكان مع الاسكندر ذاته لإذكاء فرديته ، أو مع غيره ، وفي كلتا الحالتين يتكشف داخل الشخصية لاسيما بتأمل رد الفعل لما يقال ، والطرف المتلقى ، مثال ذلك أيضا قول « أناكسارخوس » السابق ، حيث يستدل على ضعف الإسكندر وتهدم داخله بمواقفه من كالستين ، وبارمينو ، وبمقارنتها بموقفه من كليتوس ، والاستدلال والمقارنة كلاهما موقف عقلى . وكذلك موقف « أناكسارخوس » مبرهنا للإسكندر ذاته على تفرده ، وألوهيته وأنه فوق العقل والخيال ، مصادرا بذلك رأى « أجيس » في هذا الصدد ، وفي ذات الوقت يذكى من نرجسية الإسكندر إذ يقول له : « إن أجيس شاعر تعس سيء الحظ ، لأنه حاول أن يصف الإسكندر بخياله .. ولا أحد يستطيع أن يصل إلى الإسكندر بخياله ، لأن الإسكندر فوق الخيال وفوق العقل ، الاسكندر فكرة إلهية لا نهائية .. الخيال والشعر والجمال والكمال والمثل الأعلى ينتهى عنده ، ولا يصل إليه العقل ، يلتمسه ولا يدركه ولا يفهمه ، إنه المعجزة بذاتها[1].

(١) السابق ، ص ٤٢ .

وبرغم أن تلك الظاهرة أشد ما تكون وضوحا في ردود « أناكسارخوس » وهى بذلك تلائم شخصيته كفيلسوف ، إلا أننا نجد مظاهر لها عند غيره من الشخصيات ، تؤكد كونها ظاهرة في حوار هذا العمل ـــ مثل « برديكاس » ، وهو يحاول إقناع « بطليموس » بالرفض والثورة ضد الإسكندر الذى أصبح في نظرهم شخصية غير سوية ، لا تؤمن مصاحبتها ـــ وسوف يقع هذا التمرد بعد قليل ـــ فنراه يقدم عدة مسلمات واقعية ، كانتهاء الفرقة المقدونية ، واختلاف مكونات الجيش من فرس وروم وبربر وسوريين ومصريين ، مما يستحيل معه خوض حرب ظافرة ، منتهيا بهذا الاستفهام اليائس القلق ، لكنه وقود يلهب استثارة الطرف الآخر لإقناعه باتخاذ الموقف الرافض والمتمرد على رغبة الإسكندر المحمومة في الحرب . .

« برديكاس : لم يعد الجيش مقدونيا . لقد انتهت الفرقة المقدونية وأصبح الجيش مؤلفا من ألوف المرتزقة : من الفرس والبربر والهنود والسوزيين والمصريين .. ماذا يريد أن يفعل بهذا الجيش المهلهل »[1] ، وتقديم مسلمات واقعية للإقناع باتخاذ سلوك معين موقف عقلى .

وقد يرتد هذا الاتجاه العقلى الاستدلالى إلى وسائل لغوية لتأكيد فكرة الشخصية للإقناع بما تريد ، لاسيما عندما تكون الجملة الحوارية قصيرة ـــ وهذا قليل يؤكد ظاهرة الطول ـــ « كرد أجيس » على قول « برديكاس » السابق مستخدما [ لقد والفعل الماضي ] مع تكرارهما عندما يقول :

« أجيس : لقد جن الرجل .. لقد فقد عقله »[2] .

وهنا قد اتضح وتكشّف تماما داخل الشخصية المحورية النرجسى في هذا الوا بالحرب برغم عدم التأهُّل له ، كما يتوحد داخلها مع خارجها .

---

(١) السابق ، ص ٧٩ .

(٢) السابق والصفحة نفسها .

وتزاوج هاتين الوسيلتين الاستدلالية واللغوية في البرهنة تأكيد للاتجاه العقلى ، الذى يميز التعبير في هذا الحوار ، وهكذا يتضح البعدان النفسى والعقلى للحوار في هذا العمل ، وقد وظفهما الكاتب في الكشف دراميا عن داخل نفسى متهدم .

ويمكن أن نستشف من وراء هذا العمل تأكيد الكاتب على أن نهاية الطغيان والديكتاتورية إلى زوال ، وأن المستذل لا بد أن ينهض محطما ما حوله من ظلم واستبداد ، والمسرحية يمكن أن تتجاوز ذلك لتكشف عن تعريتها لبعض الشخصيات العسكرية التى تضخمت في الماضي ، وهى بذلك ذات اتجاه واقعى ، وان اتخذت من البعد التاريخى مرتكزا لها .

# التعبير الدرامي
# والقضية الفلسطينية

## مسرحية النـــار والزيتـــون لألفريد فـــرج

هناك من الكتاب من يتخذ من القضية الفلسطينية بأبعادها السياسية والاجتماعية ، في الماضي أو في الحاضر ، إطارا لبنائه لبلورة رؤيته القومية والإنسانية لهذه القضية ، مع اختلاف في التكنيك المستخدم لإقامة هذا البناء ، وصياغة الكاتب لموقفه من هذه القضية صياغة درامية .

فنجد مثلا ألفريد فرج في « النار والزيتون » يعتمد على كثير من مقومات التكنيك الملحمى في التغريب ، فيستخدم الوثائق والصور واللافتات والإحصائيات وغيرها ، كما يقفز في الزمان والمكان ، متخذا أقصر السبل للتأثير بالأفكار المجردة ، ومعتصما بالبساطة والوضوح ، مصوبا كل وسائله نحو إبراز رؤيته التى تبدو ساطعة في جلاء ، وهي أن الحل العسكرى هو السبيل لاستعادة الأرض المغتصبة .

ولذلك وجدناه من أول لحظة في هذا العمل الدرامى يتخلص تماما من الحاجز الرابع وإيهامه ، فيتوجه — من خلال الأغنية التى يرددها المشتركون في العرض — إلى المشاهد ، بل إلى المناضلين في كل مكان مبينا لهم أن القضية تخصهم جميعا ، مهما كان موقفهم ، وأيا كانت جنسيتهم ، ومن ثم يستحثهم ليشاركوا هذا الركب الثائر بالبندقية أو العلم أو الميكروفون[1] .

(١) انظر « النار والزيتون » ص ١٣ ، ١٤ .

وهكذا يبدأ الالتحام بين الممثلين والمشاهدين ، حول القضايا التى تشكل جسم هذا العمل الدرامى ، تلك القضايا المترابطة التى تحدد أبعاد الصهيونية وطنا وفكرا وأسلوب عمل وحياة ، ومن ثم تدور هذا القضايا حول ادعاء ما يسمى بالجنس اليهودى ، طبقا لأحدث الدراسات الأنثروبولوجية الطبيعية . فيبين الكاتب من خلال استدعائه لشخصيات زعماء الصهيونية إلى المسرح مثل رفاييل باتاى ورابين وبيجين وديان أن اليهودى الانجليزى انجليزى ، واليهودى البولونى بولونى وهكذا[1] ، كما يكشفون عما يؤمنون به من انتمائهم إلى الاستعمار الأوروبى ، مع رغبتهم في التميز بداخله ، وأنه لا حدود لإسرائيل ، وذلك هو جوهر الحرب التى تشنها المؤسسة العسكرية الصهيونية منذ وجدت ، وبذلك يكشفون عن حلمهم من النيل إلى الفرات ، وكل هذا على حساب طرد العرب من أرضهم وديارهم ، ثم يقابل الكاتب ذلك بوسيلتين أما أولاهما : فهى استخدام خيال الظل الصامت على ستارة خلفية ليوحى مثلا بجو التدريب للفدائيين .

وأما ثانيهما : فهى استدعاء بعض الفدائيين الفلسطينيين إلى المسرح ، ليكشفوا بدورهم عن أهداف نضالهم ، وهم محاطون بالعنف الصهيونى ، متمرسون بمقاومتهم الصلبة ، متصدون للتآمر البارد من قوى الإمبريالية العالمية .

فيعرض علينا عملية فدائية من العمليات التى تمثل نضال المقاومة الفلسطينية ، وذلك عندما يهاجمون أحد مصانع الذخيرة الإسرائيلية ، وحيث يمثل أبو شريف قلب هذه العملية ـــ فهو محور العلاقات الدرامية خلال ذلك العمل ـــ ويصاب ، ولكنه يصيب فيمن يصيبهم الفتاة « ناتاليا » ، رفيقة صباه قبل النكبة ، والتى صارت مجندة إسرائيلية ، ويوظف الكاتب الحلم ، كوسيلة تعبيرية للكشف عن أبعاد العلاقة بين الصهاينة والعرب فيجعل شخصية « أبو شريف » وقد أصيب ، يغوص في

---

(١) السابق ، ص ١٦ .

إغماء أو حلم ، حيث يلتقى بهذه الفتاة ناتاليا في منزلها ، وبعد ترحيبها به كرفيق صبا ، واتفاقهما على الخروج سويا ، تستغرق الفتاة فى ارتداء ملابسها ، لكنها تكتشف وقد تأملته أنه هو الفدائى الذى أصابها في عملية الهجوم على مصنع الذخيرة ، ومن ثم يتغير موقفها منه إلى الضد تماما حيث يتشكل الجانب الآخر من علاقة المفارقة ، فتلتفت إليه شاهرة بندقيتها في وجهه محاولة استجوابه ، بعد أن تكون قد اتصلت هاتفيا بالشرطة ، التى سريعا ما تصل قواتها للقبض عليه ، وتفتيش المنطقة كلها ، ومن خلال هذه القصة يكشف الكاتب عن كراهية الصهاينة الشديدة للعرب ، لاسيما بواسطة موقف والد الفتاة في الماضي ، عندما كانت طفلة ، كما يبرز بسالة المناضل الفلسطينى . ويعد هذا الحلم وسيلة تعبيرية لتكثيف العلاقات الدرامية ، وتعقيدها ، وتصعيد الخط الدرامى .

وسوف يتقاطع هذا الموقف النضالى لأبى شريف ، وزملائه دراميا مع خط تتابع صور العسف والقهر والطرد ، التى ينزلها الصهاينة بالعرب ، وكأنى بالكاتب وهو يقابل بين النضال الفلسطينى المسلح وعسف الصهاينة يؤكد أن الحل العسكرى هو السبيل الأوحد ، والكاتب بذلك أيضا يخترق واقعنا ، واقع النكسة وهزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ التى أصبحت تاريخا بعد اكتوبر سنة ١٩٧٣ ، موحيا بالخط النضالى لمواجهة العدو .

وباستخدام شريط مكتوب بحروف كبيرة يتحرك في قفزات ، ينتقل الكاتب من معركة دير ياسين سنة ١٩٤٨ ، إلى يونيه سنة ١٩٦٧ ، مبرزا بعض نماذج لعمليات التفتيش القهرى لعدة قرى ، مجسدا لمظاهر القتل الجماعى للعرب ، عن طريق الاستدعاء الدرامى للضابط مناحم بيجين ، ليكشف الكاتب بواسطة حديث هذا الضابط عن مظاهر الفزع ، والفرار الهلع الذى أصاب العرب ، كما هو منشور في كتاب « الصورة » للضابط السابق الذكر ، وبتوظيف أسلوب الاستدعاء للشخصيات دراميا في بناء هذا العمل ، يبين الكاتب بواسطة بعض الطيارين

الاسرائيليين عن قسوتهم ولا مسئوليتهم ، إذ أنهم يضربون العرب بالنابالم المحرم دوليا ، تنفيذا بدقة للأوامر التى تصدر إليهم من قياداتهم ، وبدون عواطف ، وبعيدا عن الرحمة ، وهم لا يعلمون هل هم يحبون عملهم أم لا ، إنما الذي يدفعهم إلى ذلك تمسك العرب بأرضهم ، وولاؤهم الشديد لها ، ومن ثم تكون الفرصة سانحة أمام الكاتب ليعمق من هذا الموقف كاشفا عن منتهى الظلم ، وذلك بتقديم عدد من الاحصائيات ـــ وتلك وسيلة بريختية أيضا ـــ التى تبين أنه بهذه الوسائل القهرية غير الإنسانية تحول العرب من ملاك لغالبية الأرض إلى قلة مالكة ، وبعد أن كانوا يمثلون أضعاف عدد اليهود ، إذا بهم بعد الطرد والقهر ، وتهجير اليهود إلى فلسطين المحتلة يصبحون أقلية ، وهذا بفضل ما قدمه الاستعمار والامبريالية العالمية من عون لأعداء العرب ، متجاهلين كل الحقوق العربية .

وهنا يعرض الكاتب لنموذج من مظاهر التشريد يضاعف به الأثر الدرامى ، يتمثل في قصة سلمى العائدة الفلسطينية من معسكر « اللبريج » وقد طوق الصهاينة دارها بالنار ، ففزعت الأسرة إلى الصحراء ، وقد فقدت في طريقها من فقدت من أفرادها ، خلال مواجهة عاتية للتشرد وأعبائه ومشقاته ، أسلمتهم لغربة قاتلة ، رهيبة مدمرة ، تهاوت أمامها كل معونات لجنة المراقبة الدولية ، فعاشوا في بؤس دائم وهم مقيم .

وعن طريق الإضاءة والانتقال في الزمان والمكان يمد الكاتب قصة أبى شريف ـــ الذى يفيق من إغماءته السابقة ـــ مع رفاقه في معركة نضالية أخرى ، وفي الخندق ، وقبل أن يصاب هذه المرة الثانية ، عندما أصر على التصدى لمجموعة من الصهاينة بإلقاء قنبلة عليهم ، يحكى أبو شريف ما كان منه عندما رأى مظاهرة تناصر إسرائيل بألمانيا ، وذلك في أيام نكسة حزيران ، ويكشف الكاتب من وراء ذلك عن ربط الأحداث فكريا ، فضلا عن إظهار تضليل الصهاينة للرأي العام في ألمانيا كنموذج لغيرها من البلاد الأجنبية ، وقد حاول الفدائى أبو شريف أن يتصدى

للمتظاهرين خطيبا فيهم ، ليوضح لهم حقيقة ما يجهلون ، وإذا بمذيعة إسرائيلية تقدمه إلى مستمعي الإذاعة العالمية لأوروبا وما وراء البحار ، وتسأله سؤالا طالما سئل عنه وهو بسجون إسرائيل ، وهو : ما سبب كراهيته لإسرائيل ؟ وتستدعي المواقف النضالية بعضها بعضا ، ومن ثم يقدم الكاتب أبا شريف وهو يواجه نفس السؤال بسجون إسرائيل ، حيث نفس الإجابة ، بل هي الاجابة الوحيدة والهامة : فهو بلا وطن ، لأن وجود إسرائيل معناه إلغاء لوجود دولة فلسطين ، واتفاق الإذاعة الأوروبية مع سجون إسرائيل في نفس السؤال ونوعيته يكشف عن دور الصهيونية في استغلال وسائل الإعلام الأوروبية لصالح الظلم .

وينتهي الفصل الأول وفصائل المقاومة تستعد لفتح الأبواب لحرية بلادهم .

ويستمر الكاتب خلال الفصل الثاني وهو الأخير ، في عرض هذه الصور الفلسطينية المرتبطة نضاليا ، والموثقة دراميا ، للكشف من ورائها عن الأهداف الإنسانية للفلسطينيين ؛ ومن أهمها ليس فقط « تحرير الإنسان الفلسطيني من الاحتلال ، بل وتحرير الإنسان اليهودي من العدوان والصهيونية وإعادة إنسانيته إليه »[1] ، فقادة الصهيونية يضغطون على اليهود خارج إسرائيل ليهاجروا إليها ، وما أن يصلوا حتى يكتشفوا خرافة ما أغروا به ، فضلا عن استغلالهم في تحقيق أمل مستحيل ، وهو حدود بلا حواجز جمركية أو سياسية ، ليصبح العالم العربي مزرعة لهم ، وما أن يفكروا في العودة والفرار حتى تسد في وجههم كل السبل .

ثم يقدم الكاتب قصة مذبحة « كفر قاسم » ، حيث تم حصد العرب إثر عودتهم آخر النهار من أعمالهم ، بعد فرض حظر تجول لم يعلموا به ، وبرغم تقديم القتلة للمحاكمة ، إلا أنها محاكمة سخر الكاتب منها ، وأدانها لتواطؤ المحاكمين أو القضاة أنفسهم مع القتلة ، كما تواطأت كل القيادات العسكرية والصحفية والدينية

---

(١) السابق ، ص ٦٠ .

والأكاديمية والأدبية والفنية للصهيونية ، ومن ثم لا يملك القارىء أو المشاهد إلا أن يحكم بتجرد هذا المجتمع تماما وعلى كل مستوياته من أبسط معانى الإنسانية ، أو العرف الدولى في المعاملة ، لاسيما عندما يؤكد الكاتب ذلك بإشارة على لسان الصحفى عاموس إلى أن المؤسسة العسكرية الإسرائيلية تجعل لليهود قوانين خاصة ، كما تعامل العرب في فلسطين المحتلة وفق قوانين أخرى جائرة ظالمة ، فضلا عن عدم اعتراف القيادات الصهيونية ، بوجود الفلسطينيين .

وتختتم هذه الصور بامتداد قصة أبى شريف . ليستكمل الكاتب بناءه من خلالها ، فها هو ذا أبو شريف بين رفاقه ، وقد أصيب في الموقف النضالى السابق ، وقبيل استشهاده لا ينس أن يزرع البرتقالة التى كانت أمه قد أعطتها له ، ليغرسها عند قبر أبيه ، الذى كان يملك بيارة جميلة يحبها ، وقد انتزعها الصهاينة منه ، وفي ذلك إشارة إلى نهايته ، وإلى التصاق الفلسطينى بأرضه ، ثم تزوره الأم شهيدا وقد توحد في نفسها إبنها مع كل الفدائيين ، فصاروا أبناء لها ، ومن ثم فهى سعيدة برغم دموعها .

وبما بدأت به هذه المسرحية تنتهى ، فتدعو كل شباب العالم للمشاركة في الثورة ضد الظلم والظالمين ، وهم هنا الصهاينة .

وربما يتصور أنه ليس هناك ارتباط بين هذه الصور ، لكن المتأمل لتتابعها سوف يكتشف أن ثمة رباطا وثيقا خلفها ، إنه الشعور الذى يربط بين الأحداث في وحدات إيقاعية ، ويقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث ، ثم هى جميعا صور نضالية لجوانب قضية واحدة ، وإذا كان التطور الزمنى يشف عنه تتابع المواقف تاريخيا ، فإن النمو الدرامى قد تأكد بقصة أبى شريف التى قاطعت تتابع الصور ، بجانب قصتى تشريد أسرة سلمى ومذبحة كفر قاسم اللتين أذكتا من إحساسنا برؤية الكاتب التى تتمثل في أن العسف والقهر لا بد أن يقابل بالحرب والسلاح .

ولعل في هذه القصص التى تتقاطع مع تتابع الصور بالإضافة إلى الاعتماد على الوثائق والإحصائيات والشرائط ، واستدعاء الشخصيات الذى يؤكد البعد التاريخى ، ومشاركة القارىء أو المشاهد لاستثارته عقليا أولا لا عاطفيا ، بالإضافة إلى الانتقالات الزمنية والمكانية ، بجانب حلم أبى شريف مع وحدة الإيقاع ، ما يؤكد ما ذهبت إليه من وضوح الاتجاه الملحمى في بناء هذا العمل[1] .

وبالنظر إلى أن مثل هذا اللون من المسرحيات يستخدم الوثائق السياسية والتاريخية والاحصائيات وما شاكل ذلك ، كما تشف عن هدف سياسى ، فإنها بذلك قد تنتمى إلى ما يسمى بالدراما السياسية أو الوثائقية أو التسجيلية .

---

(١) انظر ص ١٦ وما بعدها من هذا البحث .

# مسرحية أرض كنعـان

## لمحمد عفيفى

وإذا كان الفريد فرج قد صاغ مسرحيته نثرا مع التزامه في كثير من أجزاء الحوار باللهجة المحلية الفلسطينية ، فإن الشاعر محمد عفيفى قد صاغ موقفه من هذه القضية دراميا بالشعر في مسرحية « أرض كنعان » ، لكنه أوغل في التاريخ منذ جشم الكنعانى سنة ٣٥٠ قبل الميلاد إلى سنة ١٩٦٤م ، وفيها يدعو العرب للوحدة لمواجهة اليهود والاستعمار الحديث ، وبطريقة درامية تسجيلية أيضا ، وقد أشار إلى دور اليهود في الاعتماد على الفرس ، لاسيما عندما تزوج اتحششتا ملك فارس من أستر اليهودية ، كما بين أن اليهود لم ينتصروا على الكنعانيين إلا بالغدر ، عندما دسوا السم لهم في الآبار ، وفي ذلك إشارة إلى وجوب الحذر من اليهود ، وغدرهم ، كما أشار إلى بناء الهيكل .

وكان طبيعيا لكى يعبر الكاتب عن هذه الفترة الزمنية الموغلة في التاريخ أن يعتمد على عنصر « الفانتازيا » أو الإيهام ، باستحضار أشباح الموتى ليعبر بهم هذه القرون الى اليوم .

وعنصر التغريب لدى محمد عفيفى يتضح في تنبيه المؤلف للجمهور مؤكدا البعد التاريخى ، كما قد يتدخل في سير الأحداث لاسيما عندما يقدم الشخصيات ، كما قد يكشف عن ذاته بجلاء وبمباشرة أحيانا لاسيما في نهاية مسرحيته عندما يقول على لسان جشم :

« يا شعب العرب توحد
لا تتمزق حتى لا تشبه أشرار الموتى
إنك حى ترزق[1] »

هذا برغم محاولة الشاعر هنا استخدام بعض الوسائل اللغوية ، كالتقابل عندما يتصل لديه الموت بالحياة ، والوحدة بالتمزق ، لدعم الهدف القومى والإنساني لمسرحيته بصفة عامة .

لكن هذه المباشرة قد لا تترك القارىء أو المشاهد يعمل فكره حتى يستطيع أن يقيس ويستنتج .

وقد تميزت مسرحية « أرض كنعان » بالصياغة الشعرية ، التى يمكن أن تضاعف من الإحساس بقيمة العمل الدرامى ، عندما تقترن بأثر الشعر موسيقيا وتعبيريا[2] .

وكلا الكاتبين في هاتين المسرحيتين « النار والزيتون » و « أرض كنعان » حاول أن يزاوج بين الشكلين الملحمى والتسجيلى ، وهما معا يتكاملان تاريخيا بالنسبة لقضية فلسطين ، وإن كان لكل منهما وسائله الدرامية بمقدار ما ثقف من هذا الفن ووسائله .

---

(١) « أرض كنعان » لمحمد عفيفى ، ص ١٤٣ .

(٢) انظر كتابنا : الكلمة .. والبناء الدرامى ، ص ١٩٨ وما بعدها .

# مسرحية « شعب الله المختـار »

## لعلي أحمد باكثير

على أن هناك من الكتاب من لا يتخذ الوثائق السياسية والتاريخية وسيلة لبنائه ، وصياغة موقفه دراميا ، وإن ارتكز على جوانب القضية الفلسطينية ، وتاريخ الصراع العربي من أجلها ، من ثم فهو لا ينهج نهجا تسجيليا ، وإنما يستلهم روح التاريخ في فترة معينة ، كما يغوص بخياله في المجتمع الاسرائيلي مشرِّحا له ، موظفا تناقضاته الداخلية في إحداث التعقيد الدرامى ، للوصول إلى حل يشف عن رؤيته القومية والإنسانية ، مثل علي أحمد باكثير في « شعب الله المختار » .

وفي هذا العمل نجد الكاتب يتخذ من اتفاق جلاء القوات الانجليزية عن مصر ، وعقد حلف بغداد ، ثم عقد مؤتمر باندونج ، وما أسفر عنه من عزلة لإسرائيل ، وأول صفقة للأسلحة التشيكية مع مصر يتخذ من كل هذا ملامح لرسم المجال التاريخى لأحداثه ، واستلهام هذه الوقائع التاريخية لتصعيد خطه الدرامى .

وإن تتبع العلاقات الدرامية خلال هذا العمل ، يكشف لنا عن جوانب التناقض العديدة في المجتمع الاسرائيلى ، التى وظفها الكاتب في إحداث علاقات التقابل والتماثل ، التى تعد عمد هذا البناء ذى الإطار المستلهم من التاريخ ، فهناك مثلا العداء التاريخى بين اليهود الشرقيين ، وممن يمثلهم في هذه المسرحية عزرا اليمنى ، وسيمون المصرى من ناحية ، ومن ناحية أخرى اليهود الغربيون ، وممن يمثلهم كوهان الفرنسى ، وكوهين الانجليزى ، وكوهنسون الأمريكى ، بل هؤلاء الأخيرون من ناحية ، ويهود روسيا من ناحية أخرى ، وممن يمثلهم كوهينوف .

كما يكشف الكاتب عن محاولة الاسرائيليين ابتزاز أموال الأمريكيين ، وخداعهم وإغرائهم باستثمار أموالهم في إسرائيل ، ولكن سريعا ما يكتشف ذلك المستثمر فداحة الخدعة ، فيبحث عن وسيلة للخلاص والفرار بأمواله ، وهنا تضع السلطة الحاكمة أمامه من العقبات ما يحول بينه وبين ذلك ، ولعل أهم هذه العقبات تعطيل خروجه من إسرائيل ، فتهدر بذلك حريته فى التصرف .

يأتى بعد ذلك دور الكواهين أعضاء مجلس الكنيست، نماذج للإنتهازية والتعطل والأنانية والاستغلال ، ويتنازعهم الولاء لاسرائيل ، والولاء لبلادهم التى جاءوا منها ، وسوف ينتصرون في النهاية لبلادهم التى هاجروا منها ، فليس هناك ما يسمى بالجنس اليهودى ، كما تؤكد ذلك أحدث الدراسات الأنثروبولوجية الطبيعية ، فضلا عن أن ازدواج الجنسية بالنسبة لأفراد هذا المجتمع بصفة عامة ، يعتبر عاملا نفسيا رهيبا ، يجعلهم فيما يشبه حالة ازدواج الشخصية ، لاسيما وهي مجال لصراع يتنازعها فيه ولاؤها هنا ، وولاؤها هناك ، بجانب ضغط الصهيونية وظلمها ، مما يدفع بالشخصية إما إلى الثورة أو الرضوخ لهذا الوضع واستمرائه ، واستغلاله لما يعود عليها بالنفع الذاتى الأنانى ، يمثل النوع الأول سيمون المصرى الذى ساهم في الثورة على هذا الوضع ، وتحرير هذا المجتمع من براثن الصهيونية ، وذلك بالمساهمة في تنظيم حركة المقاومة والانقضاض على حكومة ابن جوريون ومجلس الكنيست ، وهما ممثلا التسلط الصهيونى على الإنسان اليهودى ، وقد عكس الكاتب على شخصية سيمون هذا ردود فعل هذه الحالة التى تجلت في صمته ، وهدوئه الظاهرى ، ذلك الصمت الرهيب ، والهدوء الذى يسبق العاصفة ، وهو بذلك نموذج للإنسان اليهودى في مواجهة تسلط الصهيونية .

كما أن انتحار مردخاى الرومانى اليهودى صديق سيمون ، صورة أخرى من صور الثورة على النفس ، نتيجة العجز عن مواجهة مثل هذا الوضع ، الذى يجب القضاء عليه .

أما أعضاء مجلس الكنيست ، وهم الكواهين ، فإنهم نماذج للنوع الآخر الراضخ المستمرىء للتسلط والانتهازية . وإيجاد الكاتب لعلاقة المفارقة تلك بين هذين النوعين من اليهود ، وجعلها تتمدد خلال فصول المسرحية الأربعة ، كانت من أهم عوامل الدفع الدرامى للحدث كى يصل إلى نهايته .

وفي هذا المجتمع المفكك يستثمر الكاتب ما عرف عنه من التجارة بالعرض لضاعفة تصعيد الخط الدرامى ، ليس عن طريق علاقات التقابل ، وإنما عن طريق علاقات من نوع آخر هى التماثل والتناظر ، كما في موقف سارة زوجة حائم من نزلاء الفندق ، بل ومحاولة هذه الأخيرة استغلال ابنتها راشيل في هذا المجال ـــ وهذا التماثل يؤكد هذه الفكرة ـــ وذلك برغم خطبتها لسيمون الشاب اليهودى المصرى ، الذى يتعاطف الكاتب معه ، والذى تموج نفسه بالسخط والغضب على هذا المجتمع وتقاليده ، ويسرى في عروقه بتدفق ولاؤه لمصر . وكذلك في علاقة جوليا برغم إيطاليتها بكوهان ، ثم بداندى المراقب الدولى الجديد للجنة الهدنة .

وإذا كانت شخصيات هذه المسرحية تتميز بصفة عامة هي أنها أقرب ما تكون إلى التكافؤ ، فإن هناك شخصية أقرب إلى التركيب والتميز ، هى شخصية هذا الشاب المصرى اليهودى سيمون ، والذى كان الكاتب دقيقا في رسم شخصيته بما يضطرب لديه من مثل وقيم ، فقد رفض أن يقوم بدور العشيق مع السنيوره الايطالية جوليا ـــ برغم إلحاحها عليه ـــ لتكيد لزوجها السنيور أمبرتو ، الذى جاء ليتمتع بالحياة مع الاسرائيليات ، ولذلك فقد قدمت له سارة إبنتها راشيل خطيبة سيمون ، وقد وجدنا هذا الأخير لا يبدى أي غضب ، عندما يرى خطيبته في أحضان أمبرتو وغير أمبرتو ، بل يعتصم بالصمت ، ولا يبرر هذا الصمت حرص راشيل وأسرتها على إتمام الدوطة ، ولا تقاليد المجتمع الإسرائيلى أيضا في هذا الشأن ، لأن شخصية سيمون قد بدت متناقضة بين ما تؤمن به وبين سلوكها ، يؤكد ذلك علاقة التقابل أو المفارقة التى أوجدها الكاتب ، بين سلوك سيمون هذا

وخطيبته تجاه رواد الفندق ونزلائه ، بل إن سارة أم راشيل كانت تؤثر ألا يتم هذا الزواج ، إذ كانت لا تميل إلى سيمون لفقره ، وإنما الذى يبرر هذا الصمت ، وسلوك هذه الشخصية هى ما أوحى به ، الكاتب بالتلميح والاستنتاج لا بالمباشرة والسطحية ، وهو أن هذا الصمت كان يخفى وراءه نذر الثورة ، الثورة لتحرير هذا المجتمع من عفن الصهيونية وتسلطها عليه ، وإرجاعه إلى حياته السوية ، ولذلك فليست سلبية سيمون إلا رمادا يخفى تحته الوميض واللهيب والتفجر .

كما أن هذا المجتمع يعيش فى حالة انهيار إقتصادى مدمرة ، أبرزها الكاتب في عدم توفر السلع ، بل الضرورى منها كالخبز ، كما أبرزها دراميا في عدة مواقف منها ؛ صراع الكواهين حول قطعة جبن فلمنكى ، قدمت في الفندق للمستثمرين الأمريكيين ، وكذلك رفض كوهينوف دفع تكاليف حفل دعوة السفير الروسى ، لمناقشة صفقة الأسلحة التشيكية مع مصر ، وإصراره على ألا يدفع إلا لنفسه وللسفير ثمن الكافيار وغيره ، الذى يشتهونه ، والذى غلا سعره لدرجة رفض الكواهين تناوله .

وربما كان ذلك بخلا صهيونيا من ناحية أخرى ، أو لونا من ألوان الحرص على المال ، الذى يفوق حرصهم على الدين نفسه ، وها هو ذا الكاتب يقابل ويناظر دراميا في نفس الوقت لتعميق السخرية من هذه الصفة ، عندما يجعل عزرا يحطم ما عرف دينيا بينهم من تحريم الاتفاقيات المالية يوم السبت ، مع أنه قد ثار ضد الكواهين عندما اتهموه بالرجعية في الفصل الأول ، لأنه عارض رغبتهم في إتمام تسجيل شركة المستثمرين الأمريكيين أندرسون وليفى في يوم سبت ، فنجده يناقض نفسه ويحل ذلك لسرعة تصفية شركة الفندق التى بينه وبين حائم وزوجته سارة ، وهو وغيره بهذا السلوك يخضعون الدين للمال ، بل ويفضلون الثانى على الأول ، وهكذا تفقد العقيدة الدينية وجودها في نفوسهم ، برغم ادعاء عزرا مثلا دراسته للكتب الدينية ، فضلا عما في ذلك من تأكيد لتناقضات مجتمعهم ، وها هم أولاء عزرا وحائم وسارة يتجادلون حول ذلك مؤكدين ما ذهبت إليه :

« حائم . : احترم السبت إذن .

عزرا : يا جاهل ـــ هذه ليست صفقة ـــ هذه تصفية ، والتصفية حلال في يوم السبت ، وغير يوم السبت .

حائم : من الذى أفتاك بهذا ؟

عزرا : أنا أفتيت نفسى .

سارة : أأنت حاخـام .

عزرا : لو أردت أن أعمل حاخاما لفعلت ـــ فقد درست في بلدى التوراة والتلمود وجميع كتب الدين .

سارة : لم إذن لم تعمل حاخاما ؟

عزرا : فضلت الرهونات وتجارة الأسمدة .

سارة : لماذا ..؟

عزرا : لماذا ؟ لأنها أربح ـــ الحمد لله إذ لم أشتغل حاخاما وإلا لهلكت جوعا هنا في إسرائيل .

وهكذا حتى الدين يتهاوى أمام حبهم المال .

ثم يستغل الكاتب كل متناقضات المجتمع هذه ، وينميها خلال تطور المسرحية ليصل إلى رغبة أفراده في القضاء عليه والهروب منه ، لاسيما وقد رأى حائم وسارة أزمة في قيام دولة إسرائيل ، منذ البداية ، وهو بذلك يبشر بالنهاية التى وصل إليها ، ومن ثم تستولى على أفراده الرغبة في إذابة هذا الكيان ، وينتهى الكاتب إلى حل يبدو مثاليا إلى حد كبير ، وإن كان نتيجة منطقية درامية لما عرض الكاتب من أحداث ، وهو أن يعود اليهود الغربيون إلى بلادهم ، ويتركوا فلسطين ليهود الشرق والعرب الفلسطينيين ليكونوا المجتمع المتآلف المتحاب مع العرب جيرانهم .

# التعبير وامتزاج الصراع الاجتماعى بالنضال العسكرى

## مسرحية : رأس العش

### لسعد الدين وهبه

برغم أن مسرحية « رأس العش » يمكن أن تمثل المسرحية الاجتماعية ، لكن هذا التمثيل لا ينتفى معه تفرد الكتاب بأبنيتهم الدرامية في مسرحياتهم ، وهى وإن حاولت من خلال الصياغة الدرامية تجسيد امتزاج الصراع الاجتماعى بالنضال العسكرى — كما سيتضح — فهى تشترك مع غيرها من المسرحيات الاجتماعية في تعاطى قضايا المجتمع مباشرة ، من خلال أبنية ترتكز على محاولة الخروج على البناء التقليدى الأرسطى بصفة عامة ، ومحاولة اتخاذ العامية وسيلة تعبيرية ، لكن هذه العامية قد تقترن بألفاظ أو تراكيب فصيحة ، تعلى من مستوى الحديث والحدث ، بالإضافة إلى اعتماد هذه المسرحيات على إيقاع موسيقى خاص ، يكشف عن امتزاج جانبى الحركة الدرامية المادى والمعنوى ، بحيث يتردد صدى هذا الموقف في جنبات المسرحية ، وحيث يمتزج العنصران الكوميدي والتراجيدى إلى غير ذلك من السمات العامة التى سوف تتضح .

### التحول الدرامي :

في هذه المسرحية يصبح التحول : « المتمثل في دخول أحد الفلاحين ليشترى من فتحية ( لتر جاز ) مع معطيات « الزمان » ظهر السادس من أكتوبر سنة

١٩٧٣ ، « والمكان » عزبة الوسية في مواجهة مدينة القنطرة مشكلا جو المسرحية المفعم بالتفجر ، على مستوى الفرد ، وعزبة الوسية ، والوطن كله .

وبذلك يدخلنا الكاتب مباشرة منذ اللحظة الأولى في أتون هذا الحدث الذى يبتدىء بسقوط طائرة إسرائيلية على هذه القرية ، ورؤية جميل ( التربى ) لقائدها يسقط بمظلته ، ثم يتوسط الحدث بالبحث عنه وإمساك آمنة المهجرة به ، لينتهى بوصول أنباء العبور المنتصر لقناة السويس ، والتحطيم الرائع لخط بارليف الأسطورى ، فيجتذب وهج الحدث بذلك كل الشخصيات إليه ، متحولة من السلبية إلى الإيجابية ، ومن القوة إلى الفعل ، ومن الهروب من الجندية إلى الإسراع بالتطوع ، ومن إهمال الحقوق إلى التصدى لمغتصبيها ، سواء في الوحدة الصحية حيث يستغل بسيونى الممرض الدواء ، فيوقف عند حده ، أو في الجمعية الزراعية حيث يستغل جمعه أمينها أختام الفلاحين التى يحتفظ بها لديه ، فينتزعها أصحابها منه ، ويمتد هذا التحول إلى السلطة ذاتها ، المتمثلة في الخفير محمد أبو فرقلة ، فيحرص على دقة بلاغاته للمركز ، بعد أن كانت دائما تخلو من مرتكب الجريمة ، لتقيد ضد مجهول ، كما تحولت بيانات القيادة العسكرية من المبالغة والزيف سنة ١٩٦٧ إلى الصدق والدقة اليوم .

وإذا كان الكاتب يتخذ من سور الحديقة المهجور وتهدمه في هذه القرية رمزا للماضى وسلبيته ، حيث يجاوره مساحة شاسعة من الأرض ، متروكة بركة تفسد ما حولها ، وحيث تعد مأوى للصوص وقطاع الطرق ، فلا يلبث أن يحتوى « التحول » كل ذلك ، فيرفض الفلاحون بيع هذه الأرض ، وبعد سنين ( انطلاقا من هذا التحول المنتصر ) يتجهون إلى ردم البركة ، واستصلاح أرضها ، فيتحول القفر المجدب الخرب إلى خصوبة وخضرة . وبذلك يبوء وشاد أفندى السمسار الانتهازى بالفشل ، في توسطه من أجل بيع هذه الأرض ، بل يتحول هو نفسه

بالنصر إلى ظاهرة تؤكد الإيجابية ، بعد أن كان وسيلة لتأكيد السلبية العامة من وجه نظره .

هكذا ترتد كل هذه التحولات إلى فعل الانتصار الذى غير كل هذه العلاقات والمفهومات ماديا ومعنويا ، حتى الشيخ رجب وجدناه لا يقف في طريق إبنته فتحية التى كان يريد تزويجها من ابن الحاج مبارك الثرى الذى غدر بوعده معه في هذا الصدد ، لذلك يتركها تتبع عطية العصامى المكافح ، وهو يقود الفلاحين متجهين إلى أرض البركة لاستصلاحها ، وفي ذلك ما فيه من تأكيد لقيمة الإنسان المكافح العصامى .

بل إن هذا « التحول » القرين بالانتصار ليوحد بين الفرد وذاته في سلوك سوى ، يستعيد به الإنسان كيانه ، وحقه وحقيقته في مواجهة خداع طال أمده ، بعد أن غشى الباطل الحق ، من هنا يصبح « الخلاص » مطلقا ؛ من الزيف والخداع والهزيمة والباطل والاغتصاب والسلب والنهب ، وذلك عندما يتحول « فريد » وهو شخصية درامية متفردة ، زوج آمنة الذى تلقته على شاطىء القناة سابحا ليعود كما كان الضابط كمال ــ وهو حقيقته ــ قبل أن يؤسر سنة ١٩٦٧ ، ويحدث به السجن والتعذيب على أيدى الاسرائيليين هذا الانفصال النفسى الرهيب ، بين ماضيه وحاضره ، أو بين وجوده المادى وحقيقته المعنوية ، وتصبح رؤيته لقائد الطائرة المسقطة المقيد إلى جذع الشجرة وسيلة إلى هذا التحول الفردى المرتبط بالتحول الكلى داخل المسرحية كلها ، لاسيما عندما تدفعه آمنة ، ( فعاد إلى محاولة التذكر وهو يحملق في هذا الاسير الاسرائيلى المربوط أمامهم ، ملخصا لكل جوانب التحول :ــ

« آمنة : افتكر يا فريد .. في مصر .. انت مين .. كنت فين .. جاى منين ؟
فريد : وشه بيفكرنى .. كنت هناك .. في مصر .. وقالوا سافروا .. روحوا هناك .
رحنا قلنا جه اليوم اللى كنا بنستناه .. جه اليوم اللى يعرفوا انهم ما هزموناش ..

الخديعة هى اللى هزمتنا .. جه اليوم اللى ترجع فيه الأرض لأصحابها .. جه اليوم اللى نخلص فيه تار اللى ماتو في ثمانية وأربعين ، واللى ماتوا في ستة وخمسين .. ورحنا ومعانا سلاحنا كل واحد كان بيتمنى اليوم ده .. عديت الكنال ورجعت رفح وفي يوم هجموا علينا وحاربنا زى الرجالة .. ضربوا المطار ووقعت في الأسر »[1] .

**التحليل الرجعى أو الفلاش باك :**

وبذلك يصبح « الفلاش باك » أو التحليل الرجعى وسيلة الكاتب المفضلة في الربط بين ماضي هذه الشخصية وحاضرها ، الذى يشهد « التحول » الكلى القرين بالانتصار ، بعد أن استثمر الكاتب هذه الشخصية دراميا ، فجعلها تخرج عن دائرة اللحظة التى توقف فيها تفكيرها في الماضي . وتستعيد ذاكرتها أي يتصل ماضيها بحاضرها ، ووجودها بحقيقتها ، في توحد سوى فأخذ يحكى موقف الاسرائيليين منه عندما سجن ، كاشفا عن عنصريتهم ، وأساليبهم الوحشية في معاملة أسرى الحرب ، ومعاداتهم الشديدة للعرب .

كما يصل به الكاتب دائرة الانصهار في أتون المعركة المقدسة ، الذى شمل كل أفراد الأمة ، عندما جعله يعود إلى معركة سنة ١٩٧٣ ، بعد ما نزل به سنة ١٩٦٧ ، مجسدا لموقفين متقابلين هما الهزيمة والنصر ، وهكذا تكتمل للوطنية المصرية كافة أبعادها ، بانطلاق الأمة نحو المعركة لتحرير الأرض ، وانطلاقها نحو البناء ، ممثلا في توجه الفلاحين لاستكمال هدم السور ، واستزراع الأرض ، فتجسدت في نفس الوقت فكرة انصهار الأمة في هذا الحدث القرين بلهيب المعركة ، عندما جعل الكاتب كل نوعيات الأمة تتجه إلى البناء ، سواء في الجبهة الداخلية عندما تحطم سور القرية أو جدارها ، وفي الجبهة الخارجية عندما تحطم خط بارليف ، وهو « سور » أو جدار مماثل ، وبذلك يشف هذا التحطيم للسورين

---

(١) سعد الدين وهبه رأس العش ، ص ١١٢ .

عن تحطيم الإنسان لكل « الأسوار » ، وتجاوزه لكل العقبات في سبيل بناء نفسه ووطنه ، ومقاومته لأعدائه في الداخل والخارج .

## البعد النضالى العسكرى

وهكذا تشكل المقاومة « البعد النضالى العسكرى » لهذا التحول والانصهار على مستوى الأمة ، عندما يحدد الكاتب مصدره كاشفا عن التصاق عامة الناس به ، وهو يعرض لرأى « مرزوق » ، و « محمد أبو فرقلة » الخفير في نوعية الطائرة المسقطة على السور ، هل هى فانتوم أم سكاى هوك ، وذلك أثناء إملاء « أبو فرقلة » على مرزوق ما سوف يبلغه للمركز عن سقوط طائرة فانتوم في القرية ، فيقول مرزوق : « يكتب » سقطت طائرة : ( يتوقف عن الكتابة ) إيش عرفك إنها فانتوم مش يمكن تكون سكاى هوك »[1] .

يضاف إلى ذلك حديثهما عن الصاروخ سام[2] بعد ذلك ، وبهذا وذاك تصبح الأسلحة بأنواعها المختلفة من ( طائرات وصواريخ ودبابات بل وأسلحة بيضاء ) ، وما يقترن بذلك من ( استشهاد ـــ وقتل ـــ وأسر ) جزءا من نسيج هذه المسرحية ، ومن معجم الكاتب فيها ، لتسهم مع وسائله الأخرى في الكشف عن جوانب الصراع ، وإبراز أبعاد الشخصيات ، وتشكيل طبيعة الحدث ذاته كما ظهر هنا ، وليرتد كل ذلك مشكلا لسمة هامة في جانب من المسرحيات الاجتماعية هي : اقتران الصراع الاجتماعى بالنضال الوطنى ومقاومة المستعمر ، وذلك ما لم يتضح بجلاء عند نعمان عاشور الذى طغى جانب الصراع الاجتماعى على مسرحياته ، وهو ما سوف يتضح في الجزء الأخير من هذه الدراسة .

---

(١) السابق ، ص ١١ .

(٢) انظر السابق ، ص ١٣ .

كما يشكل التحول « المشار إليه آنفا فارقا جوهريا آخر ، بين الأبنية الدرامية عند نعمان عاشور بصفة عامة وبين بناء سعد الدين وهبه في مسرحيته « رأس العش » بصفة خاصة ، حيث قد اعتمد نعمان عاشور كثيرا على توظيف ( العبارات الثورية ) ، ولذلك وجدنا محاولة ( التوفيق بين الدعوة والفن ) تتصدر معالم بنائه للخلوص إلى الإرهاص بالتغيير المرجو ، كما في مسرحيات « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » و « بلاد بره » ، والتبشير بالرؤى المستقبلية من خلال إبرازها كما في « وابور الطحين » و « المغماطيس » و « برج المدابغ » .

وهذا التحول بمعنى تغير المصائر بهذه الصورة في « رأس العش » يتجاور التحول بمعناه الأرسطى ، القائم على « الهامارتيا » أو الخطأ المأساوى وانتقال البطل من السعادة إلى الشقاء في المأساة ، كما يتجاوز التحول القائم على تلقين البطل درسا ، يعود بعده إلى مكانه الصحيح في البناء الهرمى للمجتمع كما في الكوميديا ، فضلا عن أن وحدانية البطل ، التى أقام عليها أرسطو التحول لا توجد إلا نادرا في مثل هذا اللون من المسرحيات الاجتماعية ، وأخيرا فإن معنى التحول عند أرسطو يعنى حدوث عكس المتوقع ، وإن كان متولدا وناتجا عن تسلسل الأحداث[1] .

وإذا كان سعد الدين وهبه في هذه المسرحية يعتمد على هذا التحول ، فقد قلت العبارات الثورية لديه ، حتى لا يكاد يتجاوز ما استخدمه منها ست عبارات خلال المسرحية كلها يوضحها الجدول التالي :

---

(١) انظر في معنى التحول الأرسطى :

— فن الشعر ص ٣١ وهامشها ، وكذلك انظر :

د. رشاد رشدى نظرية الدراما ص ٤٣

د. محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٧ وما بعدها .

د. عبد العزيز حموده البناء الدرامى ص ٦٤ ، ص ٦٩ ، وما بعدها .

| العبـــــارة | عدد مرات ورودها |
|---|---|
| الحل السلمى | ٣ |
| ما أخذ بالقوة لا يسترد بغير القوة | ٢ |
| طابور خامس | ١ |
| تعبئة جماهيريـة | ١ |
| الجبهة الداخلية | ١ |
| حالة الحـرب | ١ |

ومن خلال مقارنة هذه العبارات الثورية الموظفة في « رأس العش » ونظيرتها الموظفة عند نعمان عاشور يتضح غلبة الصراع الاجتماعى عند هذا الأخير ، بينما غلب النضال العسكري عند سعد الدين وهبه في هذه المسرحية .

ويتضح هذا الفارق في الوسيلة برغم إتفاقهما في الغاية ، من تتبع توظيف إحدى هذه العبارات السابقة ، وهى الأولى ( الحل السلمى ) حيث تسهم في الكشف عن الحركة الفكرية ، التى تشف عن التحول في شخصية رشاد السمسار الانتهازى مثلا : وموقف أعداء التقدم والانتصار الانهزاميين من تحقق آمال الجماهير ، ومحاولة هؤلاء الأعداء مواكبة ذلك ، إذ يقولها رشاد أولا ليؤكد جانب « التقابل » ، وأننا لن نحارب بناء على وسائل الخداع التى كانت تقوم بها قواتنا المسلحة ، قبل نصر أكتوبر لإيهام العدو بإبتعادنا عن الحرب :

« رشاد : معناها يا دار ما دخلك شر .. والحل السلمى مفيش غيره »(١) .

---

(١) مسرحية رأس العش — ص

فإذا قامت الحرب وتحقق النصر ، نجد رشاد نفسه يغير موقفه ويشيد بهذا النصر ، كاشفا عن محاولات الانهزاميين — وهذا موقف يوضح « التماثل » — التعلق بأهداب النصر المتحقق واحتواءه ، ولذلك يذكره عطيه بموقفه قائلا له :

« بقى انته طول عمرك بتقول كده .. الله يرحم الحل السلمى اللى كنت بتقول عليه .. والا خلاص ما دام فيه حرب تلحق تركب أحسن القطر يفوتك »[1] .

ومن هذين الموقفين تتضح المفارقة الكاشفة عن الصراع .

وهذا « التحول » في نفس الوقت يشف عن هذا الصراع في هذه المسرحية ، سواء على مستوى الفرد ، أو على مستوى المجموع ، وقد برز من خلال مفارقة ، يشكلها التماثل بين شخصيات إيجابية وطنية ، كالشيخ رجب الذى رفض « الاستغلال » ، وعبد الجواد الذى صمم على أن يهنئه الناس « باستشهاد » إبنه محمد ، وعطيةُ الذى قاد القرية لاستزراع أرض البركة ، في « مقابل » شخصيات سلبية انتهازية « متماثلة » كأبى فرقلة ، الذى حاول إقناع الشيخ رجب « بانتهاز » الحرب لاحتكار مواد التموين واستغلالها ، « وكجميل » « الترابى » الذى يتاجر في أكفان الموتى ، بعد سرقتها من على أجسادهم ، و« جمعه » أمين الجمعية المستغل ، وهو صراع في جوهره بين الخير والشر ، أو بين الحق والباطل ، الذي فجره عبورنا في المعركة المنتصرة بين قواتنا المسلحة والاسرائيليين ، من أجل تحرير وتأكيد الذات .

## الرؤية المزدوجة كأساس للإحساس التراجيدى :

وتستثير هذه المسرحية إحساسا تراجيديا يقوم على الرؤية المزدوجة في التراجيديا ، قوامها الحزن والشفقة معا ، وقد برز ذلك من خلال مواقف منها :

(١) السابق ، ص ٣٩ .

إصرار عبد الجواد على أن يهنئه أهل القرية ، لاستشهاد ابنه الوحيد في معركة العبور بدلا من تعزيتهم له ، إذ يقول للرجال المحيطين به وقد تلقى نبأ استشهاد إبنه وبطولته :

« باركولى يا رجاله .. باركولى يا ناس .. أدى انتم سمعتم بودنكم .. بس ابن عبدالجواد عمل إيه .. يا شيخ رجب .. اسقى الناس دى كلها شربات شربات ورد على جدعنة محمد ابنى »[1] وهو تسام لم يكن ليتضح في هذه الشخصية لولا موقف الموت والاستشهاد .

كما يتجلى هذا الإحساس بصورة أعمق وأوسع ، في موقف آمنة المهجرة القروية البسيطة ، وقد تزوجت بفريد راضية من الغنيمة بالإياب ، وها هو ذا تعود إليه حقيقته ، التى يدركها أهل القرية ، لاسيما زوجته آمنة ، ويصبح فجأة ليس هو فريد الفلاح الذاهل الصامت ، وإنما هو كمال ضابط الصاعقة ، وهنا يكون سؤال آمنة له عن أسرته وأولاده وزوجته الأولى وعودته إليهم — إن كان له مثل هذه الأسرة — مصدرا ثراء لهذا الإحساس التراجيدى ، خاصة وقد ارتبطت هى به حياة ومصيرا ، فبدا أمنها وهى « آمنة » يتهدده انكشاف هذه الحقيقة فأطل الخوف برأسه في حياتهما معا .

وهذا العنصر التراجيدي كثيرا ما يمتزج بالجانب الكوميدى ، لاسيما في مواقف جميل ( التربى ) ، وهو يتاجر بأكفان الموتى ، والفكاهة هنا قائمة على التناقض .

وإذا كان الكوبرى الذى يربط عزبة الوسية بالحياة قد انقطع ، ثم عاد ليجعل هذه الحياة تتدفق من جديد ، في هذه القرية مع الانتصار والعبور ، فذلك جزء من

---

(١) السابق ، ص ١٤٨ .

التحول الكلى في هذه المسرحية ، يرتفع به الكوبرى من بناء جامد إلى شريان يتدفق بالحياة ليربط بين عالمين ، وذلك رمز أثير لدى سعد الدين وهبه ، حيث نجده في مسرحيات عدة له منها « كوبرى الناموس » و « كفر البطيخ » كما قد نجده عند غيره كرشاد رشدى في « رحلة خارج السور » متضمنا لنفس الهدف .

ومع هذا « التحول » والنهاية غير التقليدية ، فإن عناية المؤلف بشخوصه الكثيرة ، وإبراز جوانبها النفسية ملحظ واضح في مسرحية رأس العش ، التى لا تتركز فيها البطولة على شخصية محورية .

**اللغـة :**

وهنا يعتمد الكاتب أيضا على العامية التى تقترن ببعض الألفاظ أو التراكيب الفصيحة مثل : « مزدوج الجنسية »[1] ، و« أثناء تأدية وظيفتى »[2] ، وكذلك « خير البر عاجله »[3] ، التى تصدر عن جمع من الفلاحين ، لتجسيد اقتران الفكر بالفعل في حركة جماعية إنسانية كاشفة عن التحول بالمعنى الذى أشرت إليه ، وهم يتوجهون لاستصلاح الأرض لزراعتها ، والتخلص من بقايا السور .

كما اعتمد الكاتب على الإيقاع في أغنية الصبية ، عندما أمسكوا بالقائد الإسرائيلى[4] ، وهو إيقاع موسيقى يكشف عن حركة فكرية جماعية ، تجسد الفرحة بالنصر في حدث جزئي من أحداث نصر أكتوبر ، ومن خلال هذا وذاك يتأكد ما ذهبت إليه ، من كون الشكل اللغوى الفصيح الموسق قادرا على إبراز

---

(١) السابق ، ص ٨٩ .
(٢) السابق ، ص ١٥٦ .
(٣) مسرحية رأس العش ، ص ١٦٢ .
(٤) انظر السابق ، ص ٦١ .

المسرحية الاجتماعية ، بل والمسرحية بصفة عامة ، إذا ما أدركنا أن الفن رمز للواقع وليس مناظرا له .

وضح من خلال هذا القسم الخاص بمسرحية رأس العش محاولة توظيف الكاتب لبعض « العبارات الثورية » في تشكيل جوانب الصراع ، والكشف عن أبعاد الشخصية للإرهاص بالتغير المطلوب ، بهدف التوفيق بين الدعوة والفن .

ومن هنا يصبح « التحول » بمعنى التغير الكلى في المصائر وليس بالمعنى الأرسطى ، وسيلة يستعيض بها الكاتب عن توظيف العبارات الثورية ، كما في هذه المسرحية .

وتكشف اللغة هنا أيضا عن تعاطى الكاتب لقضايا المجتمع مباشرة ، تعاطيا قد تستقل المسرحية بإبرازه ، من خلال الكشف عن الصراع الاجتماعى ، المقترن بالنضال الوطنى ومقاومة المستعمر ، ولقد كانت المفارقة القائمة على الجمع بين التماثل والتقابل من أهم الوسائل لإبراز ذلك .

والشيء الذي يكاد أن يصل إلى درجة التواتر ، اعتماد الكاتب على اللغة الفصيحة ، في مواقف الكشف عن الجوانب الإنسانية ، وسمو المشاعر المستثارة بواسطة سمو اللغة المستخدمة ، إلى حد ملحوظ في مثل هذه المواقف ، وكذلك اعتمادهم على مقطوعات ذات إيقاع موسيقى خاص في مواقف معينة ، فتشف عن تزاوج الحركتين المادية والفكرية في المسرحية ، من خلال تردد صدى هذه المواقف في جنباتها ، وتلك ظاهرة تسلمنا إلى وجوب إعادة النظر في الاعتماد على العامية ، في مثل هذا اللون من المسرحيات ، لاسيما إذا حرصنا على الواقعية الفنية لا الواقعية اللغوية ، فالأولى أثرى وأشمل ، وألصق بالفن ، بل نستطيع أن نتقدم أكثر من ذلك بناء على هذا التواتر السابق ، لنؤكد ملاءمة الشكل اللغوى الفصيح الموسق لمثل هذا اللون من المسرحيات ، بل والمسرحية بصفة عامة ، كما نؤكد أن ذلك لا يعنى رفض المسرحية النثرية ، وإنما يعنى كون المسرحية الشعرية أكثر مقدرة وثراء ،

بوسائلها على تحقيق جوهر الفن في المسرحية ، بالإضافة إلى توحد نسيجها في انسجام وتناسق لغوى وفني ، يمكن من خلاله الالتزام بالمستويات الدرامية ـــ لا اللغوية ـــ للشخصيات .

والواقعية هنا ذات بعد رمزى ، بتوظيف الكتاب لرموز جزئية موضعية ، أو كلية عامة تلف المسرحية لفا ، وقد يكون ذلك من خلال تسميات الشخوص أو الربط بين الإنسان وطائر مثلا ، أو بين الحدث ذاته والمكان المقترن به ، وقد يتخذ الكوبرى أو السور مثلا كرمز لإحداث التباين بين الماضي بسلبيته والحاضر بإيجابيته ، ولا تكاد تخلو نسبة ملحوظة من مسرحيات هذا اللون من « الكوبرى » الذى يصل بين المجهول المرتقب ، والحاضر الذى ينتظر التغيير .

كما تبين مسرحيات هذا اللون بصفة عامة ـــ وبصورة أكثر وأوضح من غيرها ـــ عن محاولة الكتاب التجديد ، بالخروج على البناء الكلاسيكى للمسرحية ، بتجاوزهم لوحدتى الزمان والحدث ، فظهرت لديهم سمات يمكن ردها إلى تشيكوف ، خاصة في الاعتماد على تعميق الحالة النفسية للشخصية ، ورصدها في تغيراتها الكيفية والكمية ، للخلوص إلى وجوب التغيير ، أو الإرهاص به من خلال التفرد الديناميكى لهذه الشخصية ، وكذلك في جعل الشخصيات تتقاسم البطولة دون تركيز على شخصية محورية ، كما ظهرت وحدة الحدث ذات شكل جديد ، يتمثل غالبا في وحدة الإيقاع النفسى ، عندما تتضام المصائر كاشفة عن مصير المجتمع ذاته ، بشخصياته غير المتراسلة إنسانيا إلى حد كبير ، المترابطة مصيريا بدرجة أكبر ، لاسيما في سعيها نحو « الخلاص » أمل معظم الشخصيات هنا .

كما تتنوع نهايات مسرحيات هذا اللون ما بين نهاية مفتوحة ـــ وهذا هو الأغلب ، ونهاية مغلقة ـــ وذلك بدرجة أقل ، وفي الأولى يتضح استغراق الحالة النفسية للشخصية التى بتعددها تتعدد القصص ، وتتعدد العقد ، النابعة أساسا من المشاكل الاجتماعية التى تعيشها الشخصيات ، بينما تقترب العقدة في النوع الآخر من

العقدة الكلاسيكية ، من حيث اعتمادها على التحول والاستكشاف ، وإن لم تنته المسرحية بنفس النهاية التقليدية .

ونظرا لهذا البعد الواقعى الذى تتميز به الشخوص ، يصبح « الفلاش باك » من أهم وسائل الكتاب للربط بين حاضر الشخصية وماضيها ، ولإضاءة هذا الحاضر بالكشف عن جذور الشخصية في الماضي .

كما نجد لمسات ملحمية ، تجلت في محاولة تغريب المشاهد والممثل والقارىء ، لاسيما عندما يذكر الكاتب هؤلاء بأن ما يقدم ليس عملا واقعيا ، وإنما هو فعل مسرحي للتمثيل ولاستثارة الفكر لا للإيهام بالواقع ، وكذلك في تقاطع القصص أحيانا ، وتأكيد البعد التاريخى .

يضاف إلى ذلك وجود لمسات عدمية عبثية ـــ بدرجة أقل ـــ للكشف عن الأمل المنتظر .

# التعبير والحركة الجدلية
# لقضايا المجتمع
# في مسرح نعمان عاشور

## التعبير والحركة الجدلية لقضايا المجتمع
## في مسرح نعمان عاشور

يعد نعمان عاشور من رواد المسرحيات ذات الطابع الاجتماعى الخالص ، حيث يقيم مسرحه على عناصر رئيسية من أهمها :ـــ

أولا : تنويع اللغة بتوظيف الشعارات ، لتصبح جزءا من نسيج المسرحية ، فيكشف عن أبعاد الشخصيات ، بتصادمها أو توافقها مع هذه العبارات ، كما تسهم في التنوير التراجيدى بالنسبة للشخصيات التى تعترض سبيل التطور ، ويقترن ذلك بمحاولة جعل العامية وسيلة للتعبير عن حياة الشخصية ، وهذه العامية وسيلة خطيرة تهدد فنية المسرحية(١)

ثانيا : « الارتباط الموضوعى الدائب بالتطور الاجتماعى لحياة البيئة المحلية » ، وبالتالى فهو يسجل إطارها المرحلى ، محاولا أن يستشف ما وراء حقائقها الموضوعية .. وفي نفس الوقت تفاعل وصراعات وامتدادات أحداثها ، مدفوعا بنظرة إنسانية مستقبلية دائمة .

ثالثا : رسم الشخصيات المستمدة من البيئة في تلاحمها مع التطور الحادث ، وتفاعلها بكيانها الذاتى أو الاجتماعى .. أى فرديتها

---

(١) سوف نوضح هذه القضية فى نهاية هذا القسم

الإنسانية والنفسية ، ووضعها الطبقى مع واقع الحياة المحلية .. في الإطار الشامل للعصر الذي نعيشه ، مع التركيز المتلاحق على قيمة الشخصية ، وأهمية الدور الذى تلعبه في خدمة التطور »[1]

وفي هذا الإطار يشق البناء الدرامى في مسرحيات نعمان عاشور بصياغته ، عن محاولته مناقشة كثير من قيم المجتمع ، التى تبين عن إدراكه للحركة الجدلية فيه ، راصدا تطورها ، معتمدا على أن التناقض هو قانون هذا المجتمع ، وذلك بغية الكشف عن التغيير أو الإرهاص به .

## المفارقة .. وأبعاد الشخوص :

وتعد « المفارقة الدرامية » بوجهيها التقابل والتماثل من أهم وسائل الكاتب لإبراز هذه القضايا ، وفي مقدمتها رصد الصراع الطبقى ، الذى يكشف الكاتب عن عمقه في كثير من مسرحياته ، ففي « جنس الحريم » مثلا يقدم لنا حِميده وهو خادم « البيه » الخاص ، الملازم له في المستشفى لمرضه ، ويعكس على علاقته بعبد العال بك ، عن طريق التقابل كثيرا من التناقضات الكاشفة عن الصراع الطبقى في جوانب الحياة المختلفة ، حيث يعيش « البيه » حياته الأرستقراطية الناعمة ظاهريا ، بينما يغرق حِميدة في خشونتها ، «البيه » ينام في جناحه راغدا ، وحِميده ينام على الأرض أمام سريره ، « البيه » يتناول في الصباح التفاح وعصير الطماطم والجبن والمربى والزيتون ، وحميده ليس أمامه سوى « فحل البصل والفول المدمس » .

بل إن الكاتب ليضاعف من ذلك الكشف ، عن طريق التماثل عندما يجعل

---

(١) نعمان عاشور سر الكون ، ص ٧ — ٨
وكذلك مسرح نعمان عاشور جـ ٢ ص ٤٨١ ، ص ٤٨٢ .

حميده يتعاطف إنسانيا ، ويتقارب نفسيا مع عبد العظيم الممرض « البغل »[1] كما وصفه « البيه » ، فيتناولان هذا الإفطار يوميا معا ، والتماثل هنا يشير إلى كثرة الطبقة الكادحة المحرومة في مقابل قلة الارستقراطية الناعمة التى يمثلها عبد العال بك ، فى مصر فى ذلك الوقت .

وبرغم ما في هذا الموقف السابق من مادية قائمة على « الأكل » ، فإن المسرحية تكشف بواسطة هذه اللفظة « أكل » ومشتقاتها عن حركة الصراع الفكرية ، التى تموج بها نفوس الشخوص إنطلاقا من المفارقة الممتدة فيه ، حيث يطرد « البيه » الممرض ، الذى أحضر له طعام الإفطار المشار إليه ، لأن رؤيته له تجعل دمه ( يفور ) ، برغم أنه من القوّامين على رعايته بالمستشفى ، ولذلك يطلب حميده من هذا الممرض مغادرة الغرفة ، ليتولى هو « تأكيل » البيه ، فتمس هذه اللفظة بما فيها من محاولة حميده تقديم فضل « للبيه » ، مكامن الطبقية والاستعلاء الغائرة في نفس الأخير فتفجرها ، لتجعل من هذه المادة اللغوية ( أكل ) ، وسيلة كاشفة عن محاولة احتواء طبقة « البيه » لغيرها من الطبقات ، بواسطة هذه الوسيلة المادية ، لاسيما عندما تقترن لفظة « أكل » بما يمكن أن ينتج عنها ماديا أيضا وهو لفظ ( عايش ) أو ( عايشين ) :

« حميده : ( لعبد العظيم الممرض ) : سيبنا .. اخرج أنت .. اخرج الساعة دى .. حا آكل البيه أنى ..

عبد العال ( البيه ) : تأكلنى يا حميده !! أنت تأكلنى ؟!

حميده : يابيه ما هو علشان صحتك ..

(١) من الملاحظ أن نعمان عاشور قد بالغ فى محاولة التزام واقع اللغة بالنسبة للشخصية ، التزاما حرفيا ، حيث تجده يستخدم أدنى الألفاظ حتى الشتائم ، وهذه مبالغة فى فهم الواقعية يأباها الدين والذوق ، حتى لو كان ذلك وسيله — لتنفير المتلقى أو القارىء من هذا المسلك

عبد العال : ( في لهجته الغاضبة ) أنا اللى بأكّلك ، وبأكل بلدك وأهلك .. كفر الضبعة كله عايش من خيرى .. والمصحة ودكاترتها كلهم عايشين من حقن ذراعى ( ويشير إلى ذراعه ) .. والبغل اللى خارج ( مشيرا لعبد العظيم ) ما تبصليش .. اطلع بره .

حميده : ( متطلعا إليه يرجوه ) ياسي عبد العظيم .

عبد العال : ( بعد أن رآه اختفى ) التمرجى ده ما يدخلش تانى عليه .. دمه تقيل .. بيفور دمى »[1] .

وهذا هو نفس الموقف تماما الذي تقفه زهيرة ، إبنة الباشا وإبن عمها نادر بك في مسرحية « بلاد بره » ، عندما يعكسان على شخصية متولى زوجها العامل المكافح حقدهم واستعلاءهم ، في محاولتهم احتواء الطبقات الجديدة المكافحة ، حيث يرفض متولى العمل في المؤسسة التى يشرف عليها نادر بك ، مؤثرا حريته والعمل بسيارته التى أحضرها من الخارج معه ـــ كسيارة أجرة ، بل إن لفظة ( عايش ) التى استخدمها عبد العال بك في مسرحية ( جنس الحريم ) هى نفس اللفظة التى تستخدمها زهيرة ويوافق عليها نادر بك ، فتكشف عن بعض جوانب الصراع الطبقى ، ولذلك يبين هذا الموقف عن عقد « تقابل » بين فقر الطبقات المكافحة الصاعدة ، ومحاولة البرجوازية والأرستقراطية الاستعلاء ، واحتواء غيرهما عن طريق لفظه « عايشين » ذات الدلالة المادية هنا :ـــ

« نادر بك : أنا عارف : حقد .. وبيزيد .. كل ما بتتحسن ظروفهم .. كل ما بيزيد حقدهم علينا .

زهيرة : ( تتحمس ) : ليه عملنا فيهم إيه !! هو إحنا اللى كنا خليناهم

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ١ ص ٤٩٣ .

فقرا .. هما اللى اتخلقوا كده !! واحنا مالنا !! مش كتر خيرنا .. دول عايشين على نعمتنا .. وفلوسنا »(١) .

وكثيرا ما كان حميده في مسرحية « جنس الحريم » يقرر العودة إلى قريته ، والتخلص من هذا الإسار ، لكن ( البيه ) يستميله إليه مثيرا في نفسه نوازع الشفقة نحوه والعطف عليه ، لاسيما عندما يقول له « حتسيبنى يا حميده »(٢) مقترنة بظروف يستشعر فيها « البيه » انصراف من حوله عنه ، ليتركوه في عزلة نفسية قاتلة ، ووحدة رهيبة لا يؤنسه فيها سوى وجود حميده بجواره ليعينه على اقتحام عزلته النفسية ، وهذا لون من ألوان الصراع الطبقى أيضا ظاهره الهدوء وباطنه التسلط ، إلى أن تهددت حياة المدينة علاقة حميدة بزوجته ، فهنا يتخلص من هذا الإسار ليعيش بقريته مع زوجته وأولاده ، غير مبق على هذه العلاقة حتى ولو كلفته أن يموت جوعا ، مؤثرا « حريته » والارتباط الإنسانى بأسرته . وهذا إرهاص في نفس الوقت بتغيير مثل هذه العلاقات غير المتكافئة بين الإنسان وأخيه .

وتمتد « المفارقة » لتكشف عن قسوة هذا الصراع الطبقى المتطلع ، عندما يلقى بظلاله على الكيان الاجتماعى لشخصيات الطبقة المتوسطة ، فيصيبها بالتفكك الخارجى أي بين الفرد وغيره ، والتمزق الداخلى بالنسبة للشخصية ذاتها ، لذلك وجدنا مصطفى في ( عائلة الدوغرى ) ومعه أختاه زينب وعائشة ( وهذا تماثل ) ، يبيعون أنصبتهم في منزل الأسرة الذى تربوا فيه ، الأول كى يزيد من المال الذى جمعه بذهابه إلى الخارج ، لاسيما وهو مقبل على شراء « فيللا » في الدقى ، وسوف تشترى زينب بمقدم الثمن « صالون » جديد ، تلفت به أنظار من سيتقدمون لخطبة إبنتها سوسو ، وذلك في مقابل تماثل رفض حسن وسيد أخويهما البيع ، برغم أن سيد هو الذى قام بفك رهن المنزل ، من ماله الخاص بعد وفاة والده ، وقد تجاوزت

---

(١) السابق ، ص ٤١٨ .

(٢) السابق ص ٦٠٨ ، وكذلك انظر ص ٥٢٠ .

المرحلة الحالية بتطوراتها في أشكال الملابس مقدرة سيد في حرفته ، بعد أن كان ( ترزى عصره ) ، لذلك فهو محتاج للعون والمساعدة ، يضاف إلى هذا أن مصطفى قد خاصم حسن وسيد ، ولم يعد يحتمل كلاما لحسن ، أو رؤية لأفعال سيد ، وهكذا يكشف ( بيع المنزل ) عما أصاب تلك الأسرة من تفكك وهى تحاول مواجهة تطلعاتها الطبقية .

ويتمثل في شخصية مصطفى بوضوح التمزق الداخلى بجانب التفكك الخارجى السابق ، خلال محاولته الانفصال عن ماضيه انفصالا يشف عن عدم الانتماء ، واحتواء أنانيته له ، ومن مظاهر هذا التمزق محاولته بيع نصيبه في المنزل برغم ثرائه ، متجاوزا تلك الروابط الروحية التى تلصقهم بهذا المنزل ، واحتقاره الشديد « للطواف » خادمهم الذى تربوا على أكتافه ، لاسيما عندما يناديه باسمه ( يا مصطفى ) مجردا من أي لقب ، كما طلق زوجته كريمة إبنة خاله التى تربت في منزلهم ، ولم تعد تناسبه في نظره ، وهذه المظاهر في مجموعها تؤكد محاولته وأده لماضيه تماما ، وهو ما لا قبل لإنسان به ، كما كشف عن تمزقه ، لاسيما وقد فشل مشروع زواجه الجديد ، عندما قامت خطيبته بتعريته أمام أهله ، محتقرة له ، واصفة إياه « بالبخل » ، بينما يرى نفسه ثرى الأسرة المثقف وأعلاها مكانة ، ففجرت في نفسه بهذا التقابل تناقضاته مع بيئته ، وكشفت عن محاولته الفاشلة ، الفصل بين ماضيه وحاضره ، التى ترتبط بانفصاله عن أسرته ، وقد تركته أسير تمزقه ، لذلك يتجلى فيه التفكك ، والتمزق عندما يوحد بين نفسه وبين أخواته ( البنات ) رغبة في بيع أنصبتهم في منزل العائلة ، ثم يكشف عنصر « الزمن » بأبعاده الثلاثة عن محاولته الانفصال الكامل عن أسرته ، وعدم انتمائه إلا لنفسه ، من خلال هذا البيع ، وترك كريمة ( نهائى ) ، و( على طول ) ، و ( ماليش غير مستقبلى ) ، كما كشفت هذه العبارة الأخيرة عن تجسيدها لأنانيته ، وهذا هو المسلك العام لهذه الشخصية ، الذي يتردد صداه في المسرحية كلها ، كما يحكم علاقاته بغيره من الشخصيات ، كنموذج

لصراع الطبقة المتوسطة ، من أجل تحقيق تطلعاتها ، وما قد يصيبها أحيانا من تفكك وتمزق ، وها هو ذا مصطفى يكشف عن ذلك من خلال توظيف الكاتب لعنصر ( الزمن ) :ـــ

« مصطفى : حا أبيع نصيبى في البيت أنا والبنات .. احنا الثلاثة لنا النص وانت والواد حسن لكو النص .. وحاسيب لكو كريمة ..

سيد : فوق البيعة .. ما انته سايبها طول عمرك .

مصطفى : حا اسيبها نهائى .. وحا اديها اللى تعوزه .

سيد : انت عارف إن مالهاش في الدنيا غيرنا ..؟

مصطفى : أنا كمان ماليش غير مستقبلى .. »(١) .

كما تكشف « المفارقة » عن نفس التفكك الذى أصاب أسرة سلامة بك في مسرحيته « برج المدابغ » عندما انتقلت من مسكنها المتواضع بالمدبح إلى عمارتها الضخمة بالدقى ، حيث فجرت تطلعاتهم للاستحواز على المال أنانيتهم ، وهم أبناء أسرة واحدة ، عصام وأخته فيفى وزوجها حنفى ، وهذا تماثل ، في مقابل هشام أخيهم وزوجته اللذين لم تستحوز عليهما الأنانية وحب المال ، حتى فكرا في العودة إلى بيت المدبح ثانية ، وهنا نجد سلامة بك والدهم نفسه ، في قمة تمزقه بين هذين الفريقين ، بين ولائه لهشام في ناحية ( مقابل ) خضوعه المقهور لمدام دولت التى تزوجها عرفيا سرا ، وبقية أبنائه في ناحية أخرى ، وهو بين هؤلاء وأولئك يريد تأكيد ذاته ولاء لتطلعاته البرجوازية .

ومن خلال « المفارقة » يتكشف أن التطلع وضراوة الصراع قد يدفعان ببعض الشخصيات أن تربط تحقق حلمها « ببلاد بره » ، في تماثل بينهم من هذه الناحية ، ولكن قد تتعدد الأهداف فيما وراء ذلك ، لدرجة التقابل ، فهناك من

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ٢ ص ١٢٢ .

يصطدمون بتقدم المجتمع ، كالدكتور فخرى في مسرحية « بلاد بره » ، الذي ارتبطت حياته بأسرة الدرمللى ويجد في « بلاد بره » مهربا ، أما أخته بدرية فترى فيها فرصة لتحقيق رغباتها في الملابس المستوردة ، بينما يرى آخرون فيها فرصة للغزو الفكرى ، وتأكيد الذات ، « فنانا » إبنة نادر بك تتطلع لأن تكون كاتبة مسرحية مشهورة في فرنسا ، وإبراهيم الشمس يتمنى أن يكون ممثلا شهيرا هناك ، وهكذا تتقابل الرغبات المادية والمعنوية لهذه الشخصيات ، مشكلة الوجه الآخر لهذه المفارقة .

بل إن تلك الشخصيات لتزعم أنها لا تجد مكانها في مصر ، ومن هنا يمكن أن يكشف هذا التطلع في نفس الوقت عن ثقتها بنفسها من ناحية أخرى ، فليست « بلاد بره » ذلك المجهول الذى يصعب اقتحامه ، وتلك لمحة من لمحات تغيير لصيق بمصر ، من خلال هذه المسرحيات ، لكن هذا التغيير في نفس الوقت يتجاوز ذلك ، عن طريق تأكيد بشرية الشخوص ، وكون المشاعر المستثارة مشاعر إنسانية إلى الكشف عن موقف الإنسان بصفة عامة أمام متغيرات الحياة ، وسعيه الدائب في محاولته لإيجاد علاقة سوية بين وجوده كإنسان متطلع ، وبين المتغيرات الحضارية من حوله ، وهذا الموقف يتصل بالحقيقة المطلقة ، التى تستشف من وراء رصد الكاتب لحياة الشخوص والتغيرات ، وتكشف هذه التطلعات عن الحالة النفسية لتلك الشخوص كما سيتضح .

هذا وقد يدفع التطلع ببعض الشخوص أن ترى في « بلاد بره » عربية أم أجنبية ، فرصة للرزق الوفير السريع ، كما في مسرحية « برج المدابغ » ، حيث تمثل في هجرة العمال ، مما أدى إلى ارتفاع أجور الأيدى العاملة محليا لقلتها ، وكثرة هجرة العمال بالذات ، تشف عن دقة رصد الكاتب لخط الصراع الطبقى في مجتمعه ، ومحاولته ربطه ذلك بحركة الإنسان بصفة عامة ككل ، فهؤلاء العمال نسبة كبيرة .

كما تكشف « المفارقة » عن سوء فهم بعض الشخصيات للمتغيرات من حول الإنسان ، كالانفتاح الاقتصادى مثلا ، عندما يربطون خطأ بينه وبين أهدافهم الضيقة من « بلاد بره » ، إذ يلصقونه باستيراد الملابس والأدوات ، لفتح « البوتيكات » ، وتحقيق الربح المرتفع السريع ، أو الاستثمار الجشع للشقق المفروشة ، حيث يستضيفون رجال الأعمال الذين جذبهم الانفتاح الاقتصادى إلى مصر ، وفي هذا « تماثل » بين من يتجهون هذه الاتجاهات في « مقابل » غيرهم من الذين يلتصقون بالحياة في مجتمعهم ، كالتمس ومتولى الذى عاد للوطن بعد غياب طويل كما مسرحية « بلاد بره » ، وبذلك تكشف هذه المفارقة عن تباين نوعيات التطلع ، من خلال مواقف الإنسان المتطلع أمام متغيرات الحياة .

هذا وقد تطور الصراع أخيرا فكشف عن رؤية الكاتب الإنسانية لحركة المجتمع ، متمثلة فى وجوب التلاحم والتفاهم ونبذ الصراعات ليحل محلها الحب كقيمة مطلقة تصنع المعجزات ، ظهر ذلك بوضوح في مسرحية « برج المدابغ » ، حيث نجد مبارك يحث دولت هانم على وجوب التفاهم ، في صراعها ضد الشيخ سلامه أو سلامة بك لاستئجار بعض الشقق منه لاستثمارها مفروشة ، وحتى تسترد منه ما دفعته له « كخلو رجل » ، نظير ذلك كما تدعى ، وهنا يعتمد مبارك على التقابل بين « التلاحم » « والصراع » للخلوص إلى كون « الحب » قيمة مطلقة تحقق الخير :ـــ

مبارك : علاقة التفاهم اللى بينكم .. ما فيش داعى للحزازات والصراعات .. المرحلة مرحلة تلاحم ..

مدام دولت : مرحلة ايه ؟

مبارك : تلاحم سكانى .. مرحلة تلاحم ما تتحملش الصراع ، لازما يكون

شعارنا كلنا فيها الحب .. الحب .. الحب صانع المعجزات »[1] .

وبذلك تتطابق رؤية الكاتب مع حركة المجتمع من خلال هذه القيمة المطلقة وهى الحب .

## نوعية الإحساس التراجيدى :

ويسلمنا عنصر المفارقة السابق ، وما كشفه من تمزق وتفكك على مستوى الفرد والجماعة ، إلى بيان نوعية الإحساس التراجيدى ، الذى تستثيره فينا مسرحيات نعمان عاشور ، حيث لا ينتمى هذا الإحساس إلى موت البطل ذى الأصول الأسطورية أو ما شاكل ذلك ، لأن شخصياته من عامة الناس ، فليس بينهم أباطرة أو أبطال أسطوريون ، كما لا تنتهى مسرحياته بنهاية مأساوية نتيجة قدرية غيبية ميتافيزيقية ، مردها إلى الإيمان المطلق بالقدر باعتباره قوة طاغية تسيطر على مصائر الناس ، وتفرض إرادتها على الآلهة أنفسهم مثلما كان عند اليونان قبل الميلاد ، كما لا ترجع هذه النهاية المأساوية إلى لعنة موروثة كما في بعض المسرحيات اليونانية[2] — أيضا — التى غالبا ما ترتد المأساة فيها إلى هذين السببين ، ذلك لأن أغلب مسرحيات نعمان عاشور ذات نهاية مفتوحة ، إذ تقوم على المعاناة التى يشكلها موقف الإنسان العادى البسيط ، وهو يواجه تطلعاته لتأكيد ذاته أمام متغيرات الحياة ، التى يحاول التلاؤم معها من خلال تصديه لعلاقات اجتماعية معقدة ، قد تلقى عليه من الظلال ما يشف عن أسباب خفية وراء ذلك .

فإذا ما أصيبت الشخصية بالفشل ، فإن هذه الأسباب الخفية قد ترجع إلى تعقد هذه العلاقات الاجتماعية ، أو عدم التعادل أحيانا بين طموح الفرد ومقدرته ،

---

(١) مسرحية برج المدابغ .

(٢) انظر مجلة السينما والمسرح — القاهرة — العدد ٤٦ إبريل سنة ١٩٧٨ ، ص ٨٠

أو أي سبب خفي آخر ، ومن هنا يكاد التفكك والتمزق أن يستغرق معظم شخوصه ، مما يستثير الحزن والشفقة معا ، حيث يقف العقل متعادلا متوحدا ، فهو غير مرتاح لمصائر الشخصيات مشفق عليها ، وهو في نفس الوقت غير مستريح أيضا لما أصابها وإن كان متألما ، ويقترب ذلك الإحساس مما يسميه ريتشاردز بالرؤية المزدوجة في التراجيديا[1] .

فمصطفى مثلا في مسرحية « عائلة الدوغرى » يستغرقه تفكيره في نفسه ، غير ملق بالا لبقية أفراد الأسرة ، حتى زوجته يريد التخلص منها ، وهو بذلك يبدو نهبا بين تطلعات قاهرة ، تريد من الشخصية أن تصل إلى مستوى الأمل ، وارتباطات أسرية قاهرة أيضا تريد من الشخصية أن تضحى بهذا الأمل ، وهو على حق في أمله ومن وجهة نظره ـــ كإنسان يريد مستوى أفضل ، والأسرة على حق كذلك ـــ من وجهة نظرها ـــ في أملها أن ينقذها مصطفى من وهدتها ، وقد ربته حتى صار رجلا قادرا على البذل والعطاء .

ومن التقابل بين هذين الجانبين يتضح الإحساس ، التراجيدى متفجرا بالحزن والشفقة ، لاسيما عندما يبلغ هذا الإحساس قمته بفشل مصطفى في مشروع زواجه الثانى ، وفشله في شراء فيللا الدقى ، وفشله في إقامة علاقات سوية بمن حوله ، وبصفة عامة يفشل في تحقيق تطلعاته برغم كفاحه ، وهكذا يتجسد الإحساس ، التراجيدى من خلال حركة هذه الشخصية ، وموقفها من العلاقات الاجتماعية المعقدة .

وفي نفس مسرحية عائلة الدوغرى « نجد عم علي » « الطواف » خادمهم ، عندما يصبح أمله البسيط جدا ( وضع رجله في حذاء يوما ما ) قرينا بكفاحه طول حياته ، وهو « الطواف » ، فإذا ما تحقق هذا الأمل البسيط ، يكاد الحذاء أن يخنق

---

(١) انظر روائع التراجيديا في أدب الغرب ، ص ٢٤٩ وما بعدها .

قدميه ، ومن هنا يلقى باللائمة على المجتمع ، أو على من هم أعلا منه في إطلاق يستثير الحزن والشفقة معا أيضا .

فإذا ما ارتفعنا إلى ما فوق هذين المستويين ، نجد حياة شخصية « رجائى » في مسرحية « الناس اللى تحت » ، وهو الآمل في التغيير نحو الأفضل ، المتلهف إليه ، المتعاطف معه ، والمشجع لغيره على كل ذلك ، لكنه في نفس الوقت عاجز بذاته عن فعل التغيير أو ممارسته ، وفي النهاية يكون ارتماؤه المقهور اليائس بين براثن السيدة بهيجة المزواجة ، التى لا يوجد بينه وبينها سوى أصول تنتمى إلى الماضي برجوازية أو أسطورية ، ومن هنا يغرق نفسه فى محاولة نسيان حاضره ومأساته بين هذين النقيضين : الأمل القوى في التغيير ، والعجز عن ممارسة هذا التغيير ، وبرغم ما يستثيره هذا الموقف من شفقة وحزن ، لكن سببا خفيا يمثله ( هنا تراث العائلة )[1] يمكن أن يكون من بين عوامل إبراز العنصر التراجيدى بالنسبة لهذه الشخصية .

وهكذا يتأكد لنا فى نفس الوقت بشرية الصراع كما يتجلى هدف الكاتب فى وجوب التغيير لكثير من جوانب الحياة كى يكون خير الإنسان وتقدمه أساسا لهذا التغيير المرجو .

ومن خلال الموقف المسرحى ، يلاحظ أن تكرار كلمة الحب ثلاث مرات كما سبق ، تأكيد مُلح على حاجة الحياة إليه كقيمة مطلقة ترتد إليها حركة المسرحية كلها ، مع تعاطيها لقضايا المجتمع كواقع معيش ، بحاجة إلى أن يحب الإنسان لنفسه ما يحبه لغيره .

---

(١) انظر السابق ، ص ٢٥١ ( معنى السبب الخفى فى الإحساس التراجيدى ) .

تعد محاولة نعمان عاشور" التوفيق بين الدعوة والفن" دراميا من أهم سمات البناء عنده ،وهى ظاهرة في مثل هذا اللون من المسرحيات بصفة عامة، مع تباين درجة الاعتماد عليها بين المسرحيات المختلفة ،سواء لديه أو لدى غيره من الكتاب .

ذلك أنه برغم ما تحمله مسرحياته من إيحاء بالتغيير، ودعوة إلى القيم كالعدالة الاجتماعية والمساواة ،وانتصار المطحونين والمقهورين من الطبقات الكادحة ،في مواجهة الإقطاع والبرجوازية، لم يأت ذلك فى مباشرة أو خطابية، وإنما يوظف الكاتب" التعبيرات الثورية" ،بواسطة شخصياته بأبعادها المختلفة ،للتعاون في الكشف عن ذلك دراميا، ففى مسرحية " بلاد بره" ، نجد محمد النمس داعية التقدم القيادى العمالى يطلق ملاحظاته "التقدمية الثورية" بروح مرحة متهكمة ،لاتتعارض مع انضباطه وحماسته وحبه للحياة، وفى نفس الوقت ترتد تلك الملاحظات التعبير الملائم عن حالة رحمة ، "أم زوجته سعاد" " الفوضوية" التى أسلمتها ظروفها- نتيجة وفاة زوجها" على زلط " العامل المشبع بمعالم التغيير وزواجها من" سالم الشبوكشى" الذى لم يحقق لها أطماعها في الحياة - إلى حالة من التذمر والقلق ،فتستعير تعبيرات محمد النمس(١) ذات المضمون التقدمى ، لتعلق بها على ما

---

(١) انظر مسرح نعمان عاشور ج٢ ص ٣٣٥ .

تواجهه من مواقف حياتها الخاصة حولها ،في احتكاكها بغيرها، وهكذا تتوافق الدلالة العامة والخاصة للألفاظ التي تعبر عن الأفكار والقيم الجديدة ،بما ينأى بها عن المباشرة والخطابية، بل تزداد حيوية، كما تحقق أغراضها العامة ،لاسيما على امتداد المسرحية كلها ،عندما تتصادم المواقف وتحتك الشخصيات وتتعقد العلاقات الدرامية ، وها هي ذي رحمة في تمسكها بأخيها متولي،ترجح رغبته في ترك منزلها إلى ارتمائه في أحضان" الرجعية"،تقصد زوجته زهيرة ابنة الباشا التي اقترنت به عندما كان سائق سيارتها ،وقد رحل إلى فرنسا قبل ثورة سنة ١٩٥٢،بعدة سنوات وعاد بعدها ،والحقيقة أن متولي يريد ترك المنزل لضيفه :

رحمة : مش حكاية بيت ، هيه اللي جراك وراها.. النمس مايقولش حاجة غلط كله من تأثير الرجعية . الرجعية له تأثيرها واضح على أغلب العقول،كله من الرجعية .

متولي : ( صارخا ) رجعية إيه يارحمة !

رحمة : اهيه مش بنت باشا ؟ وانت السواق بتاعها ؟

متولي : بتكرري الاهانة !!

زهيرة : (تندفع متعلقة به )..ويللي.. أرجوك .. خرجني من هنا.. حالا .. حالا .. مش معقول ..أمبوسبل .. سي ترو .. سي ترو..

رحمة : هيه بتعمل كده ليه ( إذ كانت تحتج في عصبية )

مش عارفة اللى حصل .. العصبية بتاعتهـــــم دى
ماعدتش تنفع النهارده .. دا احنا فى اشتراكيـــة
( تتقدم منها ) اشتراكية ياحبيبتى ..مش لعبة "(١)

فإذا ما اعتنق ابراهيم النمس أخو محمد النمس نفـــس مبادىء الوطنية والعدالة الاجتماعية ،واستخدم نفس الكلمـــة "الرجعية" في حديثه ،فإنها تكتسب تأكيدا جديدا لمدلولهـــا يدعم الاتجاه التقدمى الثورى العام،وها هو ذا يكشف لعلـــى ابن رحمة من علي زلط عن أسباب حيرتهم كشباب ، ذلـــك أن ابراهيم كانقد ارتبط بنانا ابنة نادر بك ،كما ارتبط علـى ببدرية أخت د. فخرى ، المرتبط مصيريا بالارستقراطية- وكانوا قد اتفقوا جميعا على السفر إلى بلاد بره ،ولكن ابراهيم غيـــرُ رأيه لفترة ثم سافرت بدرية وتركت على :

" ابراهيم : من غير مانحس .. بنترمى في أحضان الرجعية ..
علـــي : بتقلد أمى..
إبراهيـــم : عارف سبب حيرتنا إيه .. ما عندناش وضـــوح رؤية .
علـــي : دا كلام أخوك "(٢)

---

(١) مسرح نعمان عاشور ج ٢ ،ص ٣٨٠ (مسرحية بلادبره ).
(٢) السابق ،ص ٤٥٣.

كذلك يستخدم" سالم شبوكشى" نفس الكلمة فى حديثه مع متولى وزهيره ،وقد جاء يدعوها للاتصال بنادر بك، الذى يبدى استعداده للاهتمام بزهيرة ابنة عمه ومتولى زوجها، لاسيماومصر قد تحولت من ملكية إلى جمهورية، وهما لاغترابهما قد لايحسنان فهم المتغيرات الجديدة ،وعندما شعر سالم شبوكشى بأنهما لم يدركا سلامة نيته، يمدح نفسه بما يشبه الذم قائلا:

" يظهرإنى أنا رجعى بصحيح .. يبقى النمس له حق.. ومع كل لازم أرضى ضميرى .. خدونى على قد عقلى..أنا لسه ما تخلصتش من ..( ويقلد النمس ) الأخلاقيات العتيقة والفضائل البالية "(١).

وبذلك ندرك تواتر استخدام كلمة "الرجعية"،وقد جعلتها رحمة في مقابل الاشتراكية ،كما جعلها ابراهيم قرينة بعدم وضوح الرؤية،وأخيرا جعلها سالم شبوكشى امتدادا للأخلاقيات العتيقة ،وبهذه الاستخدامات الثلاثة للفظة "الرجعية" يتجسد خط فكرى يضم الاشتراكية ووضوح الرؤيا والأخلاقيات الجديدة ،ويوضح ذلك الجدول التالى المستمد من مسرحية " بلاد بره " والذى يكشف عن محورية كلمة "الرجعية"،من خلال كثرة استخدامها في هذا العمل المسرحى:

---

(١) السابق،ص ٣٧٠.

| الكلمة | رجعية | اشتراكية | وضوح رؤية | اخلاقيات عتيقة | عدم وضوح الرؤية | فضائل بالية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| عدد مرات ورودها | ٣٠ | ١٤ | ١ | ٢ | ٢ | ٢ |

لاسيما وهى تستخدم باستمرار بصورة تنفر منها، من خلال مسلك الشخوص الذين يمثلونها دراميا " كزهيرة "و" نادر بك"، وتتأكد بشاعتها لاقترانها "بعدم وضوح الرؤية "و" الأخلاقيات العتيقة" "والفضائل البالية" ،ليرتد ذلك تأكيدا للقيم والمفهومات الثورية التقدمية ، بمعناها الثورى العام ،الذى يتردد صداه في المجتمع فكرا وسلوكا،وقد برز هذا المعنى من خلال النص المسرحى الذى يدور حول شخصيات محدودة القول والفعل،لكن مابينهامن صراع يؤكد انتصار التغيير التقدمى، لهذاوجدنا محمد النمس الاشتراكى التقدمى يخشاه الدكتور فخرى ربيب الرجعية ، وتؤكد زهيرة أنه " يفهم كل شيء"،كما أن " تحصن نادر بك بالصمت " فده،فجر مابين النموذجين من إيجابية النمس " الاشتراكى" وسلبية" نادر" الرجعى، ثم كان انضمام متولى وعلى وإبراهيم في "قطار" مع النمس تأكيدا دراميا لهذا الانتصار ،وبذلك تنكشف بعض جوانب الصراع في المسرحية بين التقدميين وفكرهم من ناحية والرجعيين

وتخلفهم من ناحية أخرى .

وقد يوظف الكاتب التباين فى درجة الوعى بين شخصيتين ،في مجال ما ليلفت النظر إلى الإيحاء بالتغيير المراد الإرهاص به ، وذلك كما في مسرحية "الجيل الطالع" عندما يبين الأب حسين أن تجاهل التناقض القائم بين القول والفعل هو سر الحيرة والقلق والغربة والعجز ، الذي يسود حياة الجيل الناشئ ، وذلك أثناء نقاش جمع بين أفراد أسرة حسين المراقب العام وعبد الحميد باشكاتب الشركة ، وقد جلس الولدان والبنتان بملابس البحر" فظهر التناقض إذ بينما يدعو الدين إلى أن جسم المرأة عورة فها نحن نرى البنتين بملابس البحر مما يجعل الأستاذ حسين يقول حينما تنبه لذلك :

" صدقتونى بقى، أهو دا الشيء اللى قدام عينيكم ولا انتو شايفينه .. والشيء اللى ينطبق على كلامى بالضبط، دا التناقض الواضح"(١)

فإذا ما استخدمت زوجته فاطمة نفس المفهوم (التناقض) في مجال آخر برغم الفارق في الوعى بينهما من ناحية ، والفارق في الوعى بين طرفى الحديث الجديد فى نفس الوقت ، من ناحية أخرى يزداد التأكيد على وجوب التغيير:

---

(١) نعمان عاشور الجيل الطالع ،ص ٧٨.

فهيمه : وحياتك أنا في نفس الحالة .. عايشه فى غربة وسطهم .. أنا في دنيا وهو وبنته وابنه فى دنيا تانية ... و دا كله من إيه ؟

فاطمة : تناقض إيه ياستى فهيمة .. انتى حتقلدى جوزك ؟

فاطمة : هو انتى كنتى رحتى مدارس ؟

فهيمة : أنا متعلمة في البيت .. باعرف اقرأ واكتب

فاطمة : أنا بقى واخدة الابتدائية .. ومع ذلك كأنى مش واخده حاجة جاهلة بعيد عنك .. فى نظرهم .. إن كان هما ولا أبوهم(١)

وهنا يرتكز الكاتب على تباين درجة الوعى ،ليلفت النظر إلى وجوب التغيير للقضاء على هذا التناقض ، الذى تغلغل في كل جوانب الحياة .

وقد يستخدم الكاتب الوسيلتين السابقتين معا ،كما في مسرحية ( برج المدابغ ) ،حيث نجد مبارك العامل شبه المثقف وهو ليس خطيبا ،ولا متزمتا ،وإنما قد ارتبطت حياته بسلامة بك وأسرته ، نجده يطلق العبارات التقدمية الثورية بروح مرحة ساخرة ،كما ترتد تلك التعليقات التعبير الملائم عن الموقف المسرحى الذى تقال فيه ، وبذلك تجمع بين دلالتها الثورية العامة ودلالتها الخاصة المرتبطة بالموقف المسرحى، بكشفها عن سلبية وتخلف وعى الشخصية التى توجه إليها مثل هذه العبارة وجهلها

---

(١) السابق، ص٨٣

بمدلولها،ومن هنا تلفت" المقابلة" بين وعى ومرح وتهكم القائل ، وجهل وجدية المستمع/ذهن القارئ/أو المشاهد، إلى المدلول الثورى لهذه العبارة ؛فتنأى دعوة الكاتب عن المباشرة والخطابية ،مثال ذلك موقف مبارك هذا ،وهو ينصح مدام دولت بالحب وحسن العلاقة بسلامة بك حتى يمكنها استرداد ما دفعته له (كخلو رجل) للسبع شقق التى تستثمرها مفروشة فى عمارته ( برج المدابغ ) كما تدعى:

"مبارك : أنا بطمن على العلاقة .

م. دولت : علاقة .. علاقة إيه بقى!

مبارك : علاقة التفاهم اللى بينكم مافيش داعى للحزازات والصراعات ... المرحلة مرحلة تلاحم..

م. دولت : مرحلة إيه ؟!

مبارك : تلاحم سكانى .. مرحلة تلاحم ماتتحملش الصراع لازم يكون شعارنا كلنا فيها.. الحب .. الحب ... الحب صانع المعجزات .

م. دولت : انته بتخرف يامبارك" (١)

هنا قد أضاف الكاتب للشخصية المتلقية للعبارة عدم الوعى بها ،ليلفت النظر إليها ،مع روح المرح والسخرية ، التى

---

(١) برج المدابغ ،ص ٦٢.

صاحبت الشخصية.

الخـــلاص :

مما سبق يتضح أن البناء الدرامى عند نعمان عاشـــور يعلى من شأن الشخصية ، بدقة رسمها ، وتحديده لأبعادها منذ أن يختار لها" الاسم الدال" على داخلها ،ووظيفتها الدراميـــة كأبى المال، ورجائى ، والنمس ، ونادر، والطواف والمغماطيس ...الخ، إلى أن يبرزها غارقة في حالتها النفسية ومأساتهـــا لتقدم كل شخصية لوحة خاصة بها فى صراعها ضد ذاتها ،وضـــد التحديات التى حولها ،مبرزا التناقضات التى تشكلهـــا هـــذه الشخصيات مع واقعها فى تطلعها ،للإيحاء بالتغيير المرجو الـذى يعد من أبعد الأعماق في رؤية الكاتب ،وهذه الشخصيات برغـــم ترابطها المصيرى قد لاتتراسل إنسانيا.

والكاتب وهو يصور القطاعات النفسية للشخصيات ، إنمـــا يشف عن جوانب الحياة الآسنة التى تستثير بحالتها المقـــززة الرغبة في التغيير" والخلاص" ، لذلك يتجلى هذا" الخـــلاص" والتعلق به أملا يكاد يوجد بين جميع شخصياته في مسرحياتـــه، مع تباين ألوان هذا الخلاص لديه فى مسرحياته ، وعند غيره من كتاب مثل هذا اللون من المسرحيات :

ففى مسرحية "جنس الحريم" مثلا يكشف فساد العلاقـــات الزوجية بين عبد العال وحريمه وأبنائه ،والقلق الذى يعيـــش فيه عن وجوب تغيير هذه العلاقات ،ويتأكد ذلك ،بكشف نـــوال ابنته عن مخازى تلك العلاقـــات الغارقـــة فـــي الأنانيـــة،

وسخطها عليها ، عندما يصبح "الخلاص" أملا للجميع ، فإذا ما ترادف "الموت" و"الخلاص" كان ذلك أمل أولاده : عادل ورجوات وزوجتيه هدية ونادية حتى يتمتعوا بثروته ، وإذا ما انتفى الموت بشفاء عبد العال تجلى "الخلاص" من علاقاته الأسرية أملا له ، يريحه من هذا التمزق الأسرى الذى جعله لا يستريح إلا لخادمه حميده :

" حميدة : يادى الحوسة ... (تظهر هدية الآن فى أعلى السلم)

هدية : خلاص .. ريحوا روحكم ..

عادل : مات ياستى هدية ؟!

حميده : خلاص .. خلاص .

هدية : مش معجول دا متفاهم لآخر لحظة مع عزرائيل ذاته ... واخد منه مهلة ٤ سنين كماني .

نوال : خلص ... ياماما .. ( يظهر عبد العال ومعه سلامه على السلم )

عبدالعال : لسه فيه الرمق .. مخلصتش يانوال .. حتى انتى كمان عوزانى أخلص .. لقيتيلك حد يطلق مراته ويتجوزك ..

راجاوات : استلمى آدى اللى نابك منه ...

نوال : محدش بينوبه من حد حاجة .. حتى ولو كان أبوه .. كل واحد عايش لروحه وبس .."(١)

---

(١) مسرح نعمان عاشور ج ٦٠٧/١

ويتأكد ذلك " الخلاص " عندما يقرره عبد العال بنفسه معتمدا على التقابل بين الخير والشر إذ يقول لنوال قبل ذلك :

" إذا بعد الشر عنى حيبعد الخير عنهم .. أنا خلاص بقيت زى العقله في زور الكل "(١) .

وقد يترادف " الخلاص " والانتهاء اجتماعيا فيتجسد إحساس الرجعية الغارقة في تخلفها عن ركب التقدم والثورة واعتصامها بكبرياء زائف ، يقترن بتطلعاتها البرجوازية وأوهامها الارستقراطية ، دون أن تستجيب لرياح التغيير ، فتسير في الاتجاه المضاد مستشعرة تقلصها ، وسيرها فى طريق النهاية والخلاص المأساوى ، كقرينة قوية على انهزامها فى صراعها المستميت ضد إرادة التغيير ، وها هو ذا عبد المقتدر باشا فى مسرحية " الناس اللى فوق ! " يجسد مشاعر طبقته في " الخلاص " القرين بالانتهاء ، فنراه يقول لزوجته رقيقه هانم ، التى تحاول أن تخلق من حطامه شيئا تقيم عليه كبرياءها المتداعية ، بعد أن كشفت إحدى المجلات عن فساده :

" الباشا : .. انته طمعانه ترجعينى وزير تانى .. ماخلاص بقا يارقيقة .. راحت علينا خلاص "(٢)

---

(١) السابق ، ص ٥٢٠ .

(٢) مسرح نعمان عاشور ، ج ١/٢٥٥ مسرحية - الناس اللى فوق .

ويتأكد هذا "الخلاص التراجيدى"، باستشعار هذه الطبقة انبتات علاقاتها بغيرها من الطبقات التى تصالحت معها، وكراهيتها لها نتيجة صمود هذه الطبقات الجديدة المكافحة، معتزة بنفسها في وجه محاولة الرجعية احتوائها اجتماعيا لذلك وجدنا متولى السائق المصرى العائد من الخارج بعد ثمانى عشرة سنة فى مسرحية "بلاد بره" يعتمد على عصاميته، بالعمل بسيارة أجرة، بينما "نادر بك" ابن عم زهيرة زوجته يحاول إبعاد متولى عن هذا الطريق، فهو في نظره لا يليق بصهره، وتنضم زهيره إلى نادر في ذلك، رائية في رفض متولى قرينة على عدم حبه لها، لاسيما وقد كان نادر بك ينوى أن يجمعهما فى العمل على مركب سياحى واحد تابع له، ومن هنا يصبح "الخلاص" من هذه العلاقة سبيلا لها، كاشفة عن عدم إدراكها لمشاعر التطلع التى تزخر بها نفوس الطبقة المتوسطة ولذلك تقول لمتولى:

"٠٠ ويللى بتكرهنى٠٠كرهتنى٠٠كرهتنى خلاص ٠٠ طلقنى ٠٠ طلقنى٠٠ ( تصرخ) اطردنى٠٠ ابعدنى"(١)

والكراهية والطرد والإبعاد كلها معان تؤكد هذه القطيعة المستشعرة بين أعداء الحرية والعدل والتقدم، والمتعطشين إلى هذه القيم٠

بل عندما يحاول متولى أن يفهمها حقيقة نبل هدفه، تصده مؤكدة "خلاصها" من هذه العلاقة، قاطعة كل سبيل يؤدى إليها قائلة:

---

(١) السابق ج ٢ ص ٤١٧٠

" مش حافهمك .. مش عاوزه أفهمك .. مش عاوزاك .. خدوه من قدامى .. خلاص .. خلاص ... الهدهدمات "( تقصدمتولى)(١)

وذلك مدعاة لتغيير هذه العلاقات " بتخلصها" من أثقال ماض بغيض ،لايقوم إلا على أساس من استعلاء طبقى زائف لاتدعمه كفاءة إنسانية بناءة لكل ماهو حق وخير وعدل .

- - -

(١) السابق ونفس الصفحة .

## الواقعية والرمز :

وقد تتخذ الواقعية لدى نعمان عاشور بعدا رمزيا ، عندما يوظف الرمز في مسرحياته ، فيستخدمه استخداما موضعيا ، بمعنى أنه يوجد انطباقا بين الشخوص والرموز ، أو بين الأماكن والرموز بحيث يصبح كل منهما تعبيرا عن الآخر ، فتتكشف العلاقات الدرامية بين الشخوص ، كما تتضح أبعادها في نفس الوقت ، ومثال ذلك عند نعمان عاشور أننا قد نجد توظيفا جزئيا لبعض الطيور ، التى تصبح بمقدرتها على الطيران رمزا لما يهدد العلاقة الزوجية بالانفصال بين طرفيها ، لذلك يستخدم « اليمامة » كرمز موضعى للزوجة في مسرحية « جنس الحريم » ، عندما يتخذ حميده منها رمزا لزوجته ، مؤكدا ارتباطه بها ، وهو يخشى عليها من المدينة التى أصبحت تهدد علاقتهما ، وذلك برؤيتها لأنماط من الرجال غير من ألفتهم بالقرية ، ومن هنا تصبح « العصافير » وهى رمز للأولاد وسيلة للربط بينهما ، وتمسكه بها كزوجة في مواجهة تفسخ العلاقات الأسرية الواضح ، بين طبقة عبد العال بك مخدومه الذى أخذ يستعطفه كي يبقى معه ، فتتجسد أمامه أسرته بيمامتها وعصافيرها يعتصم بهما حتى لاتنهار حياته الأسرية :ـــ

« عبد العال بك : حتسيبنى يا حميدة ..

حميدة : أخسر عشى ( ويشير إلى زوجته ) اليمامة عوزة تطير وترجدنى أنى على العصافير .. عوزة تطلع »[1] .

وقد يتسع التوظيف الرمزى « لليمامة » ، ليتضمن الإشارة إلى نوع من العلاقات الاجتماعية القرينة بالثورة على الماضي ، الذى يصبح تغييره نحو الأفضل أمر حتميا لتتحقق المعايشة السوية للحياة المتغيرة ، وذلك في مسرحية « بلاد بره »

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ١ ص ٦٠٨ .

حيث ترى زهيرة اليمامة والهدهد في حديقة والدها برغم اختلاف نوعيتيها ، ثم يكون الجمع بين زهيرة ومتولى كزوجين برغم الفروق الطبقية بينهما ، فقد كان سائق سيارتهم وهى إبنة الباشا ، وكان قد سافر بها إلى الخارج قبل ثورة سنة ١٩٥٢ ، فإذا ما عادا بعد ذلك ، وتكون الحديقة قد تهدمت نتيجة تهدم المنزل ذاته ، فتفتقد اليمامة الجو الذى كانت تطير فيه ، وبمجيء الثورة والقضاء على التخلف ، تضيق الحياة بزهيرة وغيرها من هذه النوعيات التى تمثل الجمود ، فتفقد أيضا الجو الذى كانت تعيش فيه ، ولذلك نجد زوجها يذكرها باستمرار كلما كشفت عن عدم تغيرها ، بأنها ما زالت تتصور نفسها معه يمامة وهدهدا في حديقة أبيها ، برغم متغيرات الحياة من حولها ، وكان طبيعيا بالنسبة لزهيرة ، كى تعيش في هدوء — بعد أن ظلت ثمانية عشر عاما دون أن تحمل من زوجها متولى ، ودون أن تتغير — أن تخوض غمار الحياة الجديدة ، فتحمل من متولى ، كما تعمل في إحدى الوظائف ، وهى بذلك تعيش عصرها الجديد ، حتى تستمر حياتها في تكيف مع المتغيرات من حولها ، وهذا إيذان بانتهاء هذه الطبقة اجتماعيا ، وهو بعد من أبعاد رؤية الكاتب في هذا العمل ، مرده إلى حقيقة عامة مطلقة ؛ هى أن من يعترض طريق إرادة التغيير ذات الجذور القوية تسحقه ، لاسيما وقد اقترن ذلك في المسرحية ، بإنتصار ، تحالف قوى الحق العاملة في صراعها ضد الجمود والتخلف .

ويتضح مدى انطباق الرمز على المرموز إليه ، عندما كانت زهيرة تعاتب متولى لانصرافه عنها ، وتظهر ولهها به ، وتدللها تجاهه ، دون رعاية لظروف البيئة الجديدة ، بالإضافة إلى أنهما ليسا في منزلهما بمفردهما ، وما أن يراهما إبراهيم النمس حتى يدفعها متولى بعيدا عنه ، طالبا منها الدخول إلى غرفتهما رعاية لهذه الظروف الجديدة ، بالنسبه لهم والتى تختلف عن بيئة أوروبا ، فهم فى بيئة إسلامية محافظة .

« إبرهيم : لا مؤاخـذة ..

متولى : ( يدفعها بعيدا عنه في فزع وغضب ) عاجبك . علشان تكبرى وتعقلى وتقدرى احنا فين . ( يمسك يدها ) الأفضل نرجع أوضتنا .

زهيرة : ندخل قفصنا .. الهدهد واليمامة .. يا حلاوتنا .

متولى : ( يترك يدها ) : بعد العمر دا كله .. وبعد التجارب دى كلها لسه عايشه حلم يمامه الجنينة بتاعة باباكى

زهيرة : فاكرها .. فاكر الهدهد واليمامة .. هدو الجنينة .. يا خسارة هدوها .. ( وتعود تمسك به ) ويللى هدهدى .. هدهدى

متولى : ( يبعدها عنه بهدوء ) يا هانم راعى البيئة اللى احنا فيها »(١)

والصلة الرمزية المكانية بين هدم الحديقة ، وانتهاء الماضى ليست منبته ، بل قائمة لتوحى بالمتغيرات الجديدة ، ووجوب التلاؤم معها ، كمبدأ عام مطلق يمكن استشفافه من طبيعة الرمز ذاته ، فاليمامة والهدهد طائران مختلفا النوع ، واجتماع أي طائرين مختلفى النوع ليس قرينا ببيئة دون أخرى .

وتتجلى الرمزية المكانية بصورة أشد في مسرحية « برج المدابغ » ، عندما انطبقت صورة عمارة برج المدابغ على صورة الصاروخ الذى رسمه الضابط هشام ، ويصبح الانطباق في الشكل هنا موحيا بالتماثل والانطباق في النتائج بالنسبة للمسرحية ، فكما حطم الصاروخ الهوارى وكثيرين ممن كانوا معه في المعركة بسيناء ، وأصاب هشام نفسه ، كذلك قد حطمت عمارة برج المدابغ والطمع في استثمارها العلاقات الإنسانية بين أسرة سلامة بك ، كما نسفت كل معانى الأخوة ، والكاتب بذلك يكشف عن أثر المال في مثل هذه النوعيات ، التى تستغل متغيرات المجتمع لصالحها هى ، كالانفتاح مثلا ، وجفاف معظمهم من الفضائل والقيم ،

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ٢ ص ٣٧٢ وكذلك أنظر ص ٣٢٧

لاسيما القيم الدينية ؛ عندما تم الاتفاق بين الأبناء ما عدا هشام على عمل « بوتيكات » مكان المسجد ، دون علم والدهم سلامة بك ، وذلك مدعاة لتغيير هذه الاتجاهات لتحل محلها قيم الخير والبر والمعروف والعمل الصالح لوجه الله تعالى .

وقد يكون الرمز المنطبق على المكان أكثر اتساعا وشمولا ، كما في مسرحية « الناس اللى تحت » حيث يرمز « بدروم » السيدة بهيجة بما فيه من نوعيات متطلعة باحثة عن حياة أفضل ، مقابل شقتها في الدور العلوى — التى تضمها مع إبن أختها عبد الخالق الانتهازى — إلى التضاد بين مصر جديدة متطلعة واعدة ، ومصر قديمة بقيمها البرجوازية البالية ما زالت تحاول عبثا التسلل إلى التركيب الاجتماعى الجديد ، وبذلك « يصبح البدروم » بؤرة التطلع إلى الشارع الواسع حيث الحرية والجمال .. وتصبح شقة السيدة بهيجة بصالونها البرجوازى ، مركزا للقيم البرجوازية الجوفاء في مصر القديمة التى يدعو المؤلف إلى التخلص منها »[1] .

وفي مسرحية « عائلة الدوغرى » قد يرتفع منزل العائلة العريق من وجوده الصخرى إلى الوجود الروحى لمصر ، التى تضم أبناءها في حنو وعطف بالغين ، فذلك المنزل قد حماهم من الضياع ، عندما احترق الفرن مصدر رزقهم ، بل إن عائشة الأخت الصغرى برغم إقدامها على بيع نصيبها فيه ، هى ومصطفى وزينب ، ترجع إليه عندما ضاقت بها الحياة في منزل أختها زينب ، كما يتشبث حسن وسيد بعدم بيع المنزل ، ليصبح بكل هذه العواطف الزاخرة الملتصقة به ، والتى قد تتضارب ، ممثلا لموقف وجوب الولاء لمصر والتجمع حولها ، بينما مصطفى وزينب قد باعا بالخسران عندما أقدما على البيع ، حيث فشل مشروع مصطفى في شراء فيللا الدقى ، كما رجع أبو الرضا عن شراء المنزل ، ويمكن أن يتراءى من خلال ذلك الحث على التمسك بمصر وطنا وأما لأبنائها ، يضحون من أجلها فتغمرهم بظلها الوارف ،

---

(١) د. سمير سرحان المسرح المعاصر ص ٤٩ .

كذلك كان هدف سيد الذى فك الرهن وضحى بماله ، من أجل أن يصبح المنزل كعبة لأفراد الأسرة .

ويلاحظ هنا أننا لا نفتقد أيضا الدلالة العامة ، في وجوب الحفاظ على الوطن والتمسك به من خلال إنسانية المشاعر والعواطف المستثارة حول هذه الفكرة .

وقد يوظف الكاتب رمزا كليا يلف المسرحية لفا ، كما ترتد إليه كل نبضة من نبضاتها ، عندما يضمن اسم الشخصية المحورية ما ترمز إليه ، فالحاج حسين أبو المال « في مسرحية المعماطيس » كان جمع المال لديه ( القرين بالمادة ) وسيلة إلى السعادة والهناء ، وكل القيم الفاضلة - كما يعتقد - ، ولذلك كان وسيلته الرئيسية للزواج من « قمر » ، التى كان أخوه محمود يتمنى الزواج منها ، كما كان سبيله إلى محاولة الارتفاع عن طبقته بصفة عامة لاسيما في الانتخابات ، فإذا ما انعكس الفعل[1] كما يرى أرسطو ، تصبح الوسيلة وهى المادة غاية ، فأخذ يسجل العقارات وكل الأموال باسمه ، برغم أنها بينه وبين أخيه ، ونتيجة لذلك يصبح الحب كراهية ، والأخوة عداء ، والاحترام إهانة ، والسيد مسود ، والسعادة شقاء ، والوجود ضياع ، والمال لا قيمة له ؛ أى تغير الفعل إلى عكسه تماما ، حينئذ ندرك مدى التحول الدرامى الذى لا بد أن يصيب هذه الشخصية حتى تستقيم حياتها ، فقد تحطمت مثلها المادية البالية المقترنة « بالمال » في ساحة قمر الزوجة التى أغرقها بماله ، ظنا منه كمسلك دائم له أن المال وسيلة وحيدة إلى كل شيء ، فإذا بهذا المسلك يُفقد المال كل قيمة فى نظرها ، فتعطشت إلى قيم جديدة تنأى عن المادة ، لم تجدها في معظم الأحيان إلا في تمجيد علاقة أخيها الطبيب المكافح ( غريب ) ، بزوجته العصامية العارية من المادة بمفهوم الحاج حسين أبو المال « المقابل » له ، الذى افتقد وجوده مع زوجته قمر بانصرافها عنه ، نتيجة موقفه الذى تحكمه المادة ، كما أصبحت سعادته المأمولة شقاء

---

(١) انظر في معنى انقلاب الفعل : فن الشعر ص ٣١ وكذلك انظر روائع التراجيديا في أدب الغرب ص ٢٤ .

مقيما ، لاسيما وقد انبتت الصلة الروحية بينهما ، فأصبحت إهانتها له شيئا عاديا ، بعد أن ـــ تسيَّدته المادة ، وفقد احترام معظم الناس له ، كما وهت علاقته بأخيه ، وهنا يكون هذا التحول الواضح الذى يقترن بنهاية المسرحية عندما يفقد المال قيمته في نظر « أبو المال » ، وقد وحد الكاتب بين الحاج حسين وغريب في تماثل خلال هذا المنظر الرامز إلى كل ذلك :

« الحاج ويصبح هو وغريب في ناحية ، وقمر وأمها في ناحية أخرى ، ويخرج الحاج حسين من جيبه عدة جنيهات يرميها ويدوسها قائلا : غريب .. خدنى معاك .. خليلكو الأصل والفلوس .. خدو الفلوس خدوا الفلوس »(١) .

والرمز هنا واضح الدلالة على التحول والانعكاس في الجمع بين غريب والحاج حسين في جانب واحد ، فالأول لا يهتم بالفروق الطبقية ، والقيم المادية في العلاقات الزوجية ، وإنما يكفيه أنه يحب من سيتزوجها ، وأن يوحد بينهما الكفاح والعصامية ، وهو ما انتهى إليه ( أبو المال ) أخيرا في هذه المسرحية بهذا الموقف .

والكاتب بذلك يدين مثل هذه النوعية البرجوازية أسيرة المادة ، مبشرا برياح التغيير التى سوف تكتسح قيما مادية جوفاء ، لتحل محلها علاقات إنسانية قائمة على الأخوة المخلصة والمحبة والعصامية وتلك قيم مطلقة .

بل إن الكاتب ليرى من هذا الرمز الكلى برموز أخرى موضعية ، تقترن بغير هذه الشخصية المحورية ، مما يخصب التوظيف الرمزى للشخوص بصفة عامة في هذه المسرحية ، فلا يخفى مثلا ما في اسم « قمر » من دلالة رامزة ، فقد كانت جميلة تنافس في الوصول إليها الحاج وأخوه ، والدكتور « غريب » الغريب بقيمة المثالية عن هذا المجتمع المادى ، وبذلك يشف التوظيف الرمزى للشخوص عن التناقض في

---

(٢) مسرح نعمان عاشور جـ ١ ـــ ص ١٠٤ مسرحية المغناطيس .

القيم كمصبوغ للتغيير ، و « المغماطيس » نفسه شخصية تحاول « التقاط » حياتها في مختلف مجالات الحياة ، لكنها لا تستطيع أن تعيش إلا في فلك البرجوازية ، مما يكشف عن وجوب تغيير هذا النمط من العلاقات الاجتماعية غير المتكافئة .

وهكذا يمزج الكاتب بين الواقعية والرمزية للدعوة إلى التغيير والتبشير « بمصر جديدة » واعدة بالعمل والحياة ، وانتصار تحالف قوى الحق ، وتلك هي البداية الحقيقية لدخول المسرح المصرى إلى بؤرة الواقعية ، مبلورا رؤية مصرية خاصة ، تتمثل في قضية الحرية الاجتماعية ، التى يريد بها تأكيد الذات متحولا من السلبية إلى الإيجابية من خلال بحث الإنسان الدائب عن حريته ، كما يكسب مسرحياته بهذا المزج بين الواقعية والرمزية قدرا من الشاعرية ، كما يفعل تشيكوف في مسرحياته مثل « الشقيقات الثلاث » و « طير البحر »[1] .

## الشخصيات الدرامية المتفردة :

ويتميز البناء الدرامى عند نعمان عاشور فيما يتميز بإعتماده على خلق « الشخصيات الدرامية المتفردة » وهى تلك الشخصيات التى لا تتميز بمفهوم البطولة التقليدى ، وإن كانت تنعكس عليها أبعاد رؤية الكاتب المنبثة في تضاعيف مسرحياته ، فتبدو نهبا لصراع داخلى رهيب كرد فعل للنداءات الداخلية المتعددة ، التى تكشف عن جوانب الحياة المصطرعة ، ومتغيراتها العميقة مما يكسبها بفضل الكاتب ، تعددا في أبعادها ، وعمقا في تجسيدها ، بحيث لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته من شخصية أو أكثر تُمثل ذلك ، على اختلاف في درجة تمثيل الشخصيات لهذه الفكرة ، وبرغم تفردها فهى تتسم بالديناميكية والبعد عن الجمود النمطى ، وهذه الشخصيات يحرص المؤلف على رسمها بدقة وإيجاز ، في مفتتح

---

(١) انظر د . على الراعى مقدمة ترجمته لمسرحية الشقيقات الثلاث ـــ لتشيكوف ص ٨ .

مسرحياته ومن خلال موضوعية عرضها ، حيث يستثمر هذه المعالم بعد ذلك في استكمال حركتها ، فعطوة أفندى في « مسرحية المغماطيس » ، إنسان مقهور مطحون يريد أن يلائم بين عمله ورغبته في أن يعيش حياته كما يحب ، لكن تطلعاته تصطدم بالحاج حسين « أبو المال » ، الذى يوحى اسمه بمحاولته تحديد حجم تلك التطلعات وإخضاعها لتسلطه ، ومن هنا يثور عليه عطوه ويحطم هذا القيد . فيرتبط بالدكتور غريب الذي تجمعه به الرغبة القوية في الحياة اللائقة ، مع الاختلاف الشاسع في مؤهلات كل منهما كسبيل إلى ذلك ، بالإضافة إلى « الكيف » المسيطر على عطوه ، ويلقى بظلال كثيفة على تطلعاته ، وكفاحه مما ينتهى بعودته إلى العمل في محل البقالة ، ولكن تحت إدارة محمود أخو الحاج حسين ، وهكذا تكشف هذه الشخصية بمعاناتها لما تأمله ، وصراعها ضد ما يعترضها من عقبات ، عن بعض جوانب الصراع الطبقى وبشكل متفرد .

وتتضح أبعاد الشخصية الدرامية ، ومظاهر تفردها أكثر في شخصية « رجائى » في مسرحية « الناس اللى تحت » ، حيث يكشف اسمه أولا عما يرجوه الكاتب ، من تغيير يدعم العلاقات السوية بين الفرد والمتغيرات من حوله ، لذلك تجسد تلك الشخصية هذا « الرجاء » وذلك الأمل ، فهو ينتمى إلى الأرستقراطية برغم اتخاذه موقفا ضدها ، باعتزالها ومعايشته في « بدروم » السيدة بهيجة نماذج الطبقات المطحونة المقهورة ، لكنها مفعمة بالأمل والتطلع والانطلاق لبناء حياة جديدة ، وهذا الموقف المزدوج يجعله غير قادر على اتخاذ الموقف السّوى ، ومن ثم فهو يتحرك في ثبات « إن صح هذا التعبير ، ويجسده رمزيا حالة « محلك سر » ، التى أظهره الكاتب فيها ؛ إذ يشجع منيرة وفكرى الخادمين عند السيدة بهيجة على الهروب ، كما يشجع عزت الرسام ولطيفة ، بينما يقع هو في براثن السيدة بهيجة التى يجمعها به مستوى طبقى متقارب ، فشخصية رجائى تبشر بالتقدم والرؤى المستقبلية كأمل ، وإن كان عاجزا عن أن يعيشها بذاته ، وهو بذلك يلخص الحياة القديمة

والحياة الجديدة اللتين تتناقضان ، وتعتملان في داخله وفي أشواقه ، بما يكشف عن وجوب التغيير والانطلاق فيه بالتخلص من حالة « محلك سر » .

وعم على « الطواف » في مسرحية « عائلة الدوعرى » ، الذى يقضى حياته كلها حافى القدمين ، في خدمة هذه العائلة حتى ربى أبناءها وصاروا رجالا ، منهم من يعكس على علاقته به كل مظاهر التطلع المشروع كحسن ، وغير المشروع كمصطفى ، والرجل بين هذا وذاك يأمل في أن يضع رجليه يوما ما في « حذاء » ، حتى إذا ما حانت الفرصة ، وتمكن حسن بعد الحصول على راتبه المرتفع من أن يحقق له أمله المحدود فيشترى له « مركوبا » ، وفي هذا اللفظ ما فيه من إشارة طبقية إلى صاحبه ، كما يدفع حسن له أيضا ثمن حذاء جديد ، فإذا بالمركوب على حد تعبير « الطواف » يخنق أصابعه ، وكأنى به يشير إلى اختناق وجوده الاجتماعى ، ولذلك يسير حافى القدمين حاملا المركوب في يده .

ويشف ذلك عن التناقض الذي يعيش فيه المجتمع نتيجة التباين الطبقى الرهيب ، الذى يستلزم التغيير الحاسم والشامل لصالح جميع أفراده المطحونين والمقهورين ، لذلك نجد الكاتب من خلال هذه الشخصية المتفردة ، يكشف عن رؤيته لاسيما عندما يحمِّل الطواف وزره لمن فوقه من البشر ، وقد رآه حسن يحمل المركوب الذى اشتراه له ، فيقيم الكاتب مفارقة كاشفة تكمن في تماثل كلتا الشخصيتين في اعتمادهما على « قدميهما » في حياتهما وعملهما ، حسن كلاعب كرة قدم محترف ، والطواف كخادم يحضر للأسرة ما تحتاجه من خارج المنزل ، ويتضح التقابل الحاد بينهما بتوظيف عنصر الحركة ، فبينما حسن باحترافه اللعب قد تغير وحصل على راتب مرتفع ، كما اشترى المركوب للطواف ، نجد أن هذا الأخير جامد لا يتحرك اجتماعيا ، ومن هنا يخلص الكاتب إلى إرجاع ذلك لمن فوق الطواف من البشر :

الطواف : ( يلتفت إلى حسن باسما ) انته بقيت كويس يا حسن .. أحسن من الأول

« حسن : وانته لس زي الأول يا عم علي .. حافى .. لسه حافى ( وهو يمسك له المركوب ) حتى مش عارف تلبس المركوب .

الطواف : عملوا ايه اللى بجزم هما اللى مشونى حافى .. انتو اللى مشيتونى حافى . .

حسن : ( يناديه وفي يده المركوب ) يا راجل . . انكسف على عمرك وخد مركوبك .

الطواف : ( يعود ليأخذ المركوب ) الله يسامحك يا حسن .. وينظر إلى الجمهور الله يسامحكو كلكم »[1] .

وهكذا يكشف تمزق هذه الشخصية ، بين ما ترجوه وما تعيشه عن وجوب التغيير ، فإذا ما نجحت مرحلة التغيير في إرساء كثير من القيم الاجتماعية الفاضلة ، واستنشق المجتمع نسيم الحرية ، ولكن ما زالت هناك سلبيات تعوق التغيير بمعناه الجزئى المحلى ، ومعناه المطلق ، نجد شخصية محمد النمس النشيطة في مسرحية « بلاد بره » لإيمانه وتطلعه إلى مجتمع أفضل ، يعانى عذابا ميتا فيزيقيا ، مشخصا في دهشة لمأزق الإنسان الآمل في هذا العصر ، فيرفض رفضا عدميا عبثيا[2] كل شخصيات المجتمع القائم ، منتظرا « جودو » آخر يحمل لواء التغيير المرتقب ، لذلك نجده في نهاية هذه المسرحية ، وقد حطم « جعران »[3] ولى الدين ، رافضا بذلك حضارة

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ٢ ص ٢٣٤ .

(٢) انظر في مفهوم مسرح العبث

A Dictionary of Theatre P. 8

Absurd Drama P. 8 Introduction

(٣) تمثال الجعران من بقايا النماذج التى خلقها المصريون القدماء

كاملة ، كما يرفض كل المجتمع القائم حوله ، يقول لزوجته سعاد بشأن وليدهما المنتظر :

الشمس : ( بعد أن اطمأن إلى أن الجعران تفتت ) اللى في بطنك لازم يطلع غير دول ( يقصد أبطال المسرحية ) ، وبعيد عنهم .. ومش منهم .. لازم يطلع من رمل الصحرا .. ومية النيل .. وطين الأرض ( ويتابع دق الجعران .. ) .

سعاد : ( في سذاجتها المعهودة ) مش من بطنى ؟

الشمس : من بطننا كلنا .. من رملة تانية ومية تانية .. وطينة ثانية ( وهو يمسك بفتافيت الجعران ويرمى بها بعيدا ) .

سعاد : مش إبننـــا ؟

الشمس : إبن المستقبل .. غير دول كلهم .. غير دول كلهم .. ( وهو يدور حول نفسه مشيرا بذراعه لمن وراء الكواليس .. ومن يجلسون في الصالة ) غير دول كلهم .. ناثرا بقية الفتافيت »[1] .

(١) مسرح نعمان عاشور ، ص ٤٧٦ ـــ حـ ٢ .

## التحليل الرجعى :

وكثيرا ما يعتمد نعمان عاشور في بنائه على التحليل الرجعى أو ما يسمى « بالفلاش باك » ، للربط بين حاضر الشخصية وماضيها ، والكشف عن جذور أبعادها الضاربة في أعماق الماضي ، لإضاءة حاضرها ، فرجائى في مسرحية « الناس اللى تحت » ، تبدأ المسرحية وهو يعيش في بدروم السيدة بهيجة ، مع عبد الرحيم الكمسارى وإبنته لطيفة ، وعزت الرسام ، وهم من الطبقة المطحونة المقهورة ، ثم لا نلبث أن نكتشف أنه من أسرة أرستقراطية ، ويتأكد ذلك بميراثه للصالون من قريبه الثرى الذى مات ، وباكتشاف هذا البعد ندرك أن إنتماءه الطبقى كان سببا في تخلفه عن معايشة التطلع بذاته ، بل إن هذا الانتماء يمكن أن يفسر ارتباطه ببهيجة ، كما سبق .

وباعتماد الكاتب على هذا « التحليل الرجعى » ، في مسرحية « عائلة الدوغرى » ، تنكشف لنا نوعية تطلعات مصطفى ، بذهابه إلى الخارج ليجمع أكبر قدر من المال ، الذى يحقق له المستوى الاجتماعى الذى يرجوه ، فيرتفع عن طبقته في أنانية واضحة ، تتكشف من تصوره أن كريمة زوجته لم تعد تصلح له ، وأن والده هو الذى زوجه منها ، لأنها كانت تعيش معهم ، بعد فقد والديها ، كما يتجه إلى زميلته في الدراسة بالجامعة والمطلقة حاليا ، والتى يشهد « الماضى » تجاوبا بينهما ، وكان طبيعيا إذن أن يقدم حتى على بيع نصيبه في منزل « العائلة » ، ويثور على هذا الماضى وكل مايرتبط به ، لاسيما بسوء معاملته لخادمهم « الطواف » أولا ، واستنكاره لمسلك أخويه ثانيا ، ومحاولته التخلص من كل ما يربطه بأسرته وانتمائه إليهم .

وقد يعتمد الكاتب على « التحليل الرجعى » لإحداث التوازن بين مستوى وعى الشخصية وفكرها ، أو بين سلوك الشخصية وفكرها ، فإذا ما كشفت مسرحية « بلاد بره » عن صفات على زلط زوج رحمة الأول وهو العامل المتوفى ، وأنه كان قياديا مشبعا بمعالم التغيير ، مما يجعلنا ندرك أثره في زوجته رحمه فيسهم ذلك في إقناعنا بإعتناقها أو إدراكها لكثير من المفهومات والشعارات ، التى كان يرددها محمد الشمس زوج إبنتها سعاد ، وبالتالى يكون استخدامها لها في المواقف الخاصة التى تحتك فيها بغيرها ، وبمدلولها الخاص غير متناقض مع مستوى وعى الشخصية وفكرها .

وكذلك قصة سفر زهيرة مع متولى السائق ، وقد تزوجا وعاشا في « جراجات » أبيها[1] ، تعطى الخلفية لأحداث نفس المسرحية .

**العنصر الكوميدى :**

ويشكل العنصر الكوميدى « بعدا هاما في مسرحيات نعمان عاشور حيث يخفف به لحظات التأزم التراجيدى ، أو يلمح به إلى أزمة إجتماعية قائمة ، ففي مسرحية « جنس الحريم » نجد عبد العال بك المتمارض بالمستشفى هربا من تمزقه ، نتيجة صراع أولاده وزوجتيه ، الذى يوشك أن يستغرق حياته كلها ، وقد تضايق ثائرا من رؤية المرض الضخم ، الذى حمل له طعام ، الإفطار ، وطرده خارج الغرفة ، محرما عليه دخولها مرة أخرى ، وذلك في قمة « فوران » دمه وحدة تعاليه ، هنا نجد حميدة خادمه الخاص يحاول تخفيف حدة هذا الموقف ، عن طريق الفكاهة القائمة على « المبالغة اللفظية » ، والتناقض الذى مرجعه الصورة الكاريكاتورية للشخصية من خلال تضخيمها ، والتوحيد بينها وبين كائنات أقل منها ؛ فيقول عن هذا المرض :

---

(١) مسرح نعمان عاشور حـ ١ ص ٤٩٣

« عجل بجر .. دا أصله مش تمرجى كان شيال في المحطة .. وبيحش حش. بياكل لوحده جنطار فول .. »[1] .

وقد تعتمد هذه الفكاهة على الخطأ الصارخ في نطق لفظه كثيرة المقاطع ، فيستثير الخطأ الذى يتمدد في المقاطع — وقد ازدادت — كثرة الضحك عند القارىء أو المشاهد ، لاسيما عندما يقترن النطق بحركة مفاجئة ، كقفزة أو قفزة مثل قول حميده للبيه ، وهو يقدم له الدواء قبل الأكل : « يهب فزعا » حبوب الفيتيليمنات .. لازم تأخدها جبل الأكل .. أهه »[2] .

كما يعد التجنيس بين الألفاظ من خلال ملابسات الموقف وسيلة لإبراز هذا العنصر ؛ مثال ذلك موقف سالم الشبوكشى في مسرحية « بلاد بره » وهو يحاول كشف تعريض محمد النمس به قائلا :

« النمس عامل عليه نمس »[3] .

وقد تتحقق الفكاهة باستخدام اللفظة في غير مجالها ، بعد تجريدها من علاقاتها وارتباطاتها المعتادة ، ووضعها في علاقات جديدة لتوحى بالفكاهة ، كما في لفظة « حبوب » القرينة بمنع الحمل ، عندما تستخدمها رحمة في مسرحية « بلاد بره » لتشير إلى أزمة يواجهها المجتمع ، وهى قلة سيارات التاكسى ، وذلك عندما تقول لسعاد إبنتها التى أخبرتها أن التاكسيات قليلة :

« ليه .. متحدد نسلها راخره .. تكونش بتأخد حبوب منع التاكسى زى اللى كان بيدها لك جوزك للحمل .. »[4] .

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ١ / ٤٩٣ .

(٢) السابق ونفس الصفحة .

(٣) جـ ٢ ص ٣٦٦ .

(٤) السابق ص ٣٧٤ .

ولعل التناقض في وصفها للحبوب بأنها للحمل ،وهي في الحقيقة لمنعه مما يضاعف من الأثر الكوميدي في هذا الوقت .

وقد يكون مصدر الفكاهة إبراز الشذوذ وتجسيم التناقض من خلال ذلك ،في مقابل الوضع السوي المعتدل في المواقف المختلفة ،فتنفجر هذه المواقف بالسخرية المثيرة للفكاهة والضحك ، وذلك كما في مسرحية" جنس الحريم" ،عندما يوظف الكاتب على لسان الشخصية ألفاظا وتعبيرات حاملة لعناصر السخرية المتفجرة ، عن طريق تشكيلها بواسطة التقابل والربط بينها كما في ( رجالة الكفر ورجالة هنا ) ، وكذلك بين (كلهم عارفينها وعارفين هي مرات مين) و( هنا مافيش مرة بتعرف لها جوز) ، ثم الانتقال بهذه النماذج إلى مجال اللعب وعدم الجد ،في أن سكان المدينة (سايحين على بعضهم زي ورق الكوتشينه ) ،فيتأكد الجانب الكوميدي ، الذي من خلاله يتأكد أيضا الجانب الجاد بلمس هذه التناقضات القائمة في تركيب المجتمع في ( ماتجدرش تفنطهم من بعض ) ،وذلك عندما كان حميده خادم البيه في نفس المسرحية يقرر العودة إلى القرية ،بعد أن رفض مسلك زوجته ،أن تسير في المدينة سافرة مما أثارها ، وهاهو ذا يقنع بذلك عبد العال بك ، الذي حاول أن يبين له أنه ليس هناك فرق بين القرية والمدينة من هذه الناحية ، طالما أنها تسير سافرة في القرية ،فيجب أن تظل كذلك هنا ، فيجيبه حميدة موضحا له موقفه المفعم بالفكاهة برغم مافيه من جد قائلا :

" رجاله الكفر والعزبة غير رجالة هنا .. كلهم عارفينها وعارفين هى مرات مين .. إنما هنا .. مافيش مرة بتعرف لها جوز . كلتهم سايحين على بعضهم .. زى ورج الكوتشينه .. الولد على الشايب على البنت .. ومن غير تفنيط يابيه .. ما تجدرش تفنطهم من بعض أبدا "(١).

وقد تقوم الفكاهة فى مواقف الجد على التناقض، الذى مرده إلى محاولة الشخصية تأكيد ماهو واقع وملموس فعلا، والتذكيربه وهو لايستحق التأكيد أو التذكير به إطلاقا، كأن يوظف التفاوت في درجة القرابة مثلا لإحداث التوحيد بين المتحاورين المتوحدين فعلا ،فيستثير ذلك التناقض الفكاهة ،ويمتزج الجد بالمرح ، كموقف حسن في " مسرحية " عائلة الدوغرى " ، وهو يؤكد ما تتمتع به ( عيشه ) أخته من طيبة قلب ، إذ تقرضه جنيها بنفس غير راضية ،لأنه لايرد ما يأخذه ، فيعتب عليها عدم ثقتها فيه ،مؤكدا لها توحيد الأخوة بينهما ( مع أنها أخته فعلا ) إذ يقول لها : " يابت أنا أخوكى مش ابن عمك "(٢).

فإذا ما تكررت العبارة بنفس مضمونها الساخر القائم على التناقض في موقف الجد، تصبح تلك العبارة قرينة بالعنصر

---

(١) السابق١ ص ٥٨٠

(٢) السابق ج٢/ص ١٠٥

الكوميدى فى المسرحية ،كلما تكررت من جانب أى شخصية فيها ، مثال ذلك موقف إدانة حسن لمسلك أخيه مصطفى في رغبته تطليق كريمة، ومحاولة عائشة تبرير هذا المسلك مؤكدة أن كريمة لاتليق بمصطفى ، لما بينهما من فوارق فكرية وثقافية هائلة فيسألها حسن: "أنت معاه ؟

فتجيبه : هو أخويا ولا ابن عمى"(١)

ويضاعف من أثر هذا الجانب الكوميدى ما يتمتع به نعمان عاشور من حس كوميدى ، يجعله يخلق شخصيات تتميز بهذه السخرية التى تلازمها في كل المواقف فتفجرها فيها ، معتمدة على السخرية من التناقض القائم في الموقف ذاته ، وعلى مابين الألفاظ من تقابل أو مبالغة أحيانا،كأن يقول:

حسن مثلا لخادمهم الطواف ،وقد عاد سريعا بما طلبه منه حسن " ياسلام عليك .. الاكسبريس الحافى"(٢)

وكذلك شخصيةرجائى مثلا فى مسرحية "الناس اللى تحت" وشخصيةحميده في مسرحية"جنس الحريم" ، وشخصيةمبارك فى مسرحية"برجالمدابغ " ، ورحمة فى مسرحية" بلاد بره".

---

(١) السابق ج ٢/ ص ١٠٥.

(٢) السابق ونفس الصفحة.

والسخرية هنا تصبح على صلة عضوية بنسيج المسرحية ، كما في قول رحمة في نفس المسرحية ، برمة بوضع « كمية الكيك والبتى فور » في غلاف ورق حزمة واحدة ، وليس في علبة لأنهما انفرطا منها ، وفي نفس الوقت تنتقد وضعا آخر في نفس المجال ، وبذلك يتشكل حوارها من الجانبين ؛ الساخر الفكه والجاد الناقد في نسيج واحد ، لاسيما عندما يقترن الحوار بحركتها المفعمة بالتندر والسخرية أيضا ، وذلك عندما انتقدتها سعاد إبنتها لفشلها في حمل المشتروات فتقول رحمة :

« وأنا غلطتى برضك .. كانوا يحطهم لى زيك في صناديق .. قال إيه .. لفين هم لى في ورق بشريطين دهب ( وتمسك بالشريطين ) زى بتوع الاستهلاكية اللى ورانا .. بيلفوا علب الكبريت في ورق سوليفان .. يا فرحتى بالشرائط المدهبة وورق السوليفان « وهى تلوح بالشريطين »[1] .

فإذا ما استمر هذا المسلك ، تصبح مثل هذه الشخصيات التى يلتحم في حديثها الفكاهة بالسخرية النافذة ، ظاهرة في مسرح نعمان عاشور ، كالشخصيات التى أشرت إليها وهى بذلك وسيلة للكشف والتنوير ، تكاد تكون ظاهرة مشتركة في مثل هذا اللون من المسرحيات ، على اختلاف في درجة التوظيف لها .

## المزاوجة بين الجد والفكاهة :

وبتزاوج هذا العنصر الفكِه مع العنصر التراجيدى ، يتشكل أساس هام من أسس مسرح نعمان عاشور التى بها تنتسب مسرحياته إلى الدراما بمفهومها الحديث ، وقد زالت الفواصل التقليدية بين المأساة والملهاة .

---

(١) جـ ٢ / ص ٣٧٥ .

وإن ظهور النقد الاجتماعى من خلال هذا الجانب الكوميدى ، قد جعل بعض النقاد يطلق على مسرحيات نعمان عاشور الكوميديا الانتقادية ، بل ويجعلها مؤشرا لميلاد هذا اللون فى المسرح المصرى بعد فترة الاعتماد على الغرب في ذلك(٢).

نهايات مسرحياته :

كون المسرحية ذات حدث له بداية ووسط ونهاية قد لا يتحقق في أغلب مسرحيات نعمان عاشور ، فهى غالبا ما تنتهى بنهاية مفتوحة كما يتضح من الجدول التالي :

| | عنوان المسرحية | شكل نهايتها | |
|---|---|---|---|
| ١ | المغماطيس | مغلقة | (١) |
| ٢ | الناس اللى تحت | مفتوحة | |
| ٣ | الناس اللى فوق | مفتوحة | |
| ٤ | سيما أونطه | مغلقة | (٢) |
| ٥ | جنس الحريم | مفتوحة | |
| ٦ | وابور الطحين | مغلقة | (٣) |
| ٧ | عائلة الدوغرى | مفتوحة | |
| ٨ | الليلة الحمراء | مفتوحة | |
| ٩ | الليلة السوداء | مفتوحة | |
| ١٠ | الليلة البيضاء | مفتوحة | |
| ١١ | بلاد بره | مفتوحة | |

(٢) فنون الكوميديا د. على الراعى ص ٣١٧ .

| عنـــوان المسرحيـــة | شكل نهايتهـا |
|---|---|
| ١٢ سر الـكون | مفتوحـة |
| ١٣ الجيل الطالـع | مفتوحـة |
| ١٤ برج المدابـغ | مغلقـة (٤) |
| ١٥ رفاعة الطهطـاوى | تسجيلية |

إذ تسيطر على أغلب مسرحياته حالة عامة ، تسبح فيها الشخصيات بحركتها الروحية ، أو الداخلية مع الحركة الظاهرية ، وهى ليست في ثبات ، وإنما تتغير بتغير المواقف حسب خطها الدرامى ، الذى يضعها فيه الكاتب ، ومن ثم يقوم برصد تغيراتها الكمية في تفاصيلها الدقيقة ، وفي خفائها ، وهى تتحرك ببطىء محاولة الارهاص بالتغيير الكيفى ، وهنا يتضح تأثره بمنهج تشيكوف لاسيما في عرضه لأمور الحياة العادية الزهيدة[١] ، وربما هذا ما جعل الدكتور محمد مندور يطلق على مثل هذا اللون من المسرحيات نفس التسمية للمسرحيات الروسية ، التى قد تقترب منها وهى « الأوتشرك » أو الريبورتاج الدرامى على حد تعبيره ، حيث يرصد الكاتب سيطرة قضية ما ، أو وضع ما على شخوصه[٢] .

وهنا تصبح العقدة الدرامية نابعة أساسا من مشاكل مجتمعه ، التى بعرضها يتضح القالب الفنى المفعم بالقضايا والمشكلات الاجتماعية والاقتصادية من خلال المدلولات الإنسانية . وعلى هذا الأساس تتعدد القصص بتعدد الشخصيات ، وبالتالى تتعدد هذه العقد ، لكنها في المسرحية ذات النهاية المفتوحة ، ليست عقدة بالمعنى

---

(١) انظر Mid Century Drama P. 133

(٢) انظر د. محمد مندور في المسرح المصرى المعاصر ص ١٠٠ وما بعدها

التقليدى الذى تقترن فيه العقدة بالتحول أو الانقلاب ، والتعرف أو الاستكشاف الأرسطيين خلال المسرحية ، وإنما تمثل الشخصية لوحة نفسية يستمر الكاتب في تعميقها خلال كشفه ، والشخصيات في مجموعها تقدم صورة للحياة بصفة عامة ، للبيئة أو المجتمع الذى يرصده الكاتب مستهدفا تغيير علاقاته ، أو الإرهاص بذلك التغيير ، من خلال نفور القارىء أو المشاهد من مجموع هذه المسالك لتلك الشخصيات غير المتراسلة إنسانيا ، والمتصارعة اجتماعيا ــ معظمها ــ في أنانية بغيضة وفردية مقيتة ، برغم ترابطها المصيرى « وبذلك فإن المؤلف ينحو نحوا جديدا في بناء المسرحية فلم يعتمد على الحادث المتطور وحده ، بل أضاف إليه لوحات متعاقبة من حياة الشخصيات ، وعلاقة بعضهم ببعض دون أن تستقل لوحة عن الأخرى رغم ما في كل واحدة منها من دلالات على إنفراد »[1] .

أما المسرحيات ذات النهايات المغلقة ، فهى تقترب من المسرحيات الكلاسيكية ، من حيث تضمن المسرحية « لتحول » جذرى في فهم إحدى الشخصيات للواقع ، واستكشافها لأبعاده ، وإدراكها له إدراكا صحيحا ، ولكن لا يترتب على ذلك قتل أو عنف أو زواج البطل بالبطلة ، أو ما شاكل ذلك مما يقترن عادة بالنهايات الكلاسيكية غالبا ، كما يقترب مستوى هذه الشخصية من المحورية إلى حد ما . ومن أمثلة تلك النهايات المغلقة بالمعنى الذى أشرت إليه عند نعمان عاشور ، نهايتا مسرحيتى « المغماطيس » ، و « برج المدابغ » حيث تنتهى الأولى منهما بتخلى الحاج حسين « أبو المال » ، عن تصوره في كون المال السبيل الوحيد للسعادة ، ونفس النهاية تقريبا في المسرحية الثانية ، بالنسبة « لسلامة بك » حيث توحد كلتا النهايتين بين هاتين الشخصيتين في تجردهما من هذا الفهم الخاطىء ، والاعتصام بالقيم الإنسانية الجديدة كسبيل لحياة أفضل ، ولذلك تلتزم كلتا الشخصيتين باللفظ ( خدوا ) القرين بالمنح والعطاء المطلق ، بعد أن كانتا مرتبطتين بـ ( هات ) القرينة

(١) د. عبدالقادر القط في الادب العربى الحديث ص ٢٩٥ .

لتكالب على المال وجمعه غاية ووسيلة ، وتلك هى ذى نهاية مسرحية المغماطيس » ، إذ يقول الحاج حسين لمن حوله : « خدوا الفلوس .. خدوا فلوس »[1] .

كما يقول سلامة لمن حوله وللجمهور : « خدوها ! مش عايزها ! خدوها ( وللجمهور ) قولو لهم يخدوها »[2] يعنى الأموال .

وكذلك موقف فتحية في مسرحية « سيما أونطه » ، عندما تدرك خداع وزيف معظم المتحكمين في مجال السينما ، متحولة من الولاء واللهفة في الارتباط بهذا المجال إلى رفضه ساخطة عليه ، وقد « اكتشفت » ما فيه من مساوىء وعيوب أهمها التجرد من القيم الفاضلة ، والفراغ من الفكر والمعنى ، ولذلك يتجسد في أقوالها التأكيد المطلق لهذا التجرد ، وذلك الفراغ حيث تقول فى مسرحية «سيما أو نطة » وهى ( تتطلع الى ( الأفيشات ) ثم تندفع نحوها ممزقة لها : « كلها كلام فارغ » كلها سخافات ما فيهاشى فكرة مالهاشى معنى »[3] وفي مسرحية : وابور الطحين « يدرك الحاج سليم حقيقة الملكية لوابور الطحين الذى يعود لأهل القرية .

وبرغم ما في هذه النهايات المغلقة بالمعنى الذى أشرت إليه من فردية ، حيث تبرز من خلال موقف شخصية واحدة ، لكنها في نفس الوقت تجسد رؤية عامة لمعظم الشخصيات المكافحة المتطلعة إنسانيا في المسرحية ، كما أن هؤلاء أيضا قد يسهمون في دفع هذه الشخصية دراميا نحو هذه النهاية ، وبذلك ترتد القصص المتعددة ، والحالات النفسية المتعددة وحدة خاصة ، عمادها وحدة المجال الاجتماعى الرهيب الذى يدفع إلى التفكير العميق في التغيير ، ولا يتضح هذا المغزى العام إلا بالمقارنة والتفاعل بين هذه

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ١ / ص ١٠٤ .

(٢) برج المدابغ ص ١٦٤ .

(٣) جـ ١ ص ٤٧٧ .

القصص ، التى تتعدد بتعدد الشخصيات كما سبق أن أشرت ، لكنها تتحد في المصب عند نهاية المسرحية ، مكونة بذلك الاتحاد القصة الكبرى للمسرحية ذاتها ، والتى هى في نفس الوقت قصة المجتمع ذاته ، وليست قصة أفراد بأعيانهم ، وعند هذه الغاية تلتقى مسرحيات نعمان عاشور ذات النهايات المفتوحة وذات النهايات المغلقة .

**تأثره ببريخت :**

كذلك كان لبريخت أثر في مسرحيات نعمان عاشور لاسيما الأخيرة منها مثل « سر الكون » و « برج المدابغ » من حيث محاولته التركيز على التغريب ، وهو من أهم دعائم مسرح بريخت ، ففي مسرحية « برج المدابغ » نجد لمسة تغريب ، تتمثل في اصطفاف فيفى وحنفى ومبارك وعزوز ، بأمر من عصام ليكونوا « كورسا » صامتا ، لا يتدخل فيما يدور بين سلامة بك من ناحية وإبنه عصام ومدام دولت من ناحية أخرى ، ويبرر ذلك مبارك بأن مؤلف الرواية : « لقاها فاضية » لا فيها أغانى .. ولا فيها رقص .. ولا فيها استعراضات ! قالك اعملها بالكورس »[1] وبذلك يشد الكاتب القارىء أو المشاهد من اندماجه في المسرحية ، وينبهه عقليا إلى تآمر عصام ودولت ضد سلامة بك عن طريق التفكير لا عن طريق الشعور ، كما ينصرف إلى ما وراء ذلك من هدف للمسرحية بدعوتها للحب والتلاحم الإنسانى .

ويمكن أن نجد نظيرا لذلك في مسرحياته الأخرى ، لكن المسرحية التى يبرز فيها هذا الاتجاه بوضوح هي مسرحية « سر الكون » ، حيث تقوم ـــ فيما تقوم ـــ على أساس تأكيد أن ما يقوم به الممثلون ليس إلا عملا تمثيليا بحتا ، وبذلك فالكاتب لا يسمح للقارىء أو المشاهد بالاندماج العاطفى وإنما بالتفكير العقلى الخالص ، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات هذا العمل من محاولة لتغريب المشاهد أو الممثل ، وذلك بتذكيرهما بأن ما يعرض ، إنما هو عمل مسرحى ، كما يدفع الكاتب القارىء أو المشاهد

---

(١) برج المدابغ ص ١٥١ .

من خلال ذلك إلى محاولة القياس لإلغاء نقائص الماضي ، عندما يفرض المستقبل نفسه على الحاضر ، وقد تجلى ذلك من خلال إبراز مراحل تطور شخصياته الزمنى مع تطورات المجتمع ، وهذا يكشف عن سمة أخرى من سمات مسرح بريخت لدى نعمان عاشور في مسرحيته « سر الكون » وهى تأكيد « البعد التاريخى » ، باستخدام الكاتب هذه الشخصيات من مسرحياته السابقة في امتداداتها الزمنية ، وتطوراتها المرحلية ، وقد مر عليها زمن طويل ، ففى مطلع هذا المسرحية المشار إليها يبرز ذلك البعد عندما نجد شلضم والدسوقى وهما من شخصيات مسرحية « سيما أو نطه » يتذكران الماضي الذى جمعهما منذ عشر سنوات ، وقد أصبح الثانى يضع منظارا على عينيه :

« شلضم : ماكنتش بتلبس نظارات ، أنا فاكر من عشر سنين ، لما كنا ويا بعض في رواية واحدة »[1] .

وكذلك شخصية رجائى مثلا وهو من مسرحية ( الناس اللى تحت ) قد أصبح يعتمد على عصاه دائما ، فضلا عن ضعف بصره ، وحالته التى تقرب من العجـز .

كما يجعل الكاتب قصص شخصياته تتقاطع[2] ، من خلال امتدادات المواقف المسرحية التى ارتبطت بها في المسرحيات السابقة على « سر الكون » ، وقد يصل هذا التقاطع إلى التداخل ، الذى مصدره نقل الشخصية من مجالها الدرامي إلى مجال آخر ، كما في زواج على زلط بن رحمة وهما من مسرحية « بلاد بره » ، بسوسو إبنة زينب من مسرحية « عائلة الدوغرى » ، وإن تتبع ذلك خلال هذه المسرحية يكشف عن اتساع الحبكة البنائية فيها ، وتلك سمة بريختية أيضا[3] وهذا بجانب ما أشرت إليه من الظلال التشيكوفية .

---

(١) جـ ٢ ص ٤٩٢ .

(٢) انظر في معنى تقاطع القصص عند بريخت Mid Century Drama P. 74 .

(٣) انظر السابق ص ٧٣ .

## لغـة الحـوار :

فإذا ما تجاوزنا ذلك إلى لغة الحوار ذاته ، وجدنا نعمان عاشور يستنطق لسان المقال فيحاول التزام العامية وسيلة لحواره ، وإن كانت مطعمة بكثير من الألفاظ والتراكيب الفصيحة ، لاسيما في مجال الدعوة ، حيث لا مناص من اعتماده على نفس الاصطلاحات والعبارات المستخدمة كشعارات للمرحلة التى يرصدها في مسرحياته ، ومن هنا نجد في معجمه (الانتاج ــ التطور ــ التناقض ــ التحالف ــ بلوريتاريا ــ ايديولوجية ــ استهلاكية ) ، كما نجد على مستوى التراكيب ( فقد الرؤية ــ فقد الثورية ــ وضوح الرؤية ــ إزالة الفوارق ــ حركة التاريخ ــ إقتصاد قومى ــ قطاع عام ــ قطاع خاص ) إلى غير ذلك من ألفاظ وتراكيب تنقل الشحنات الفكرية التى يبتغيها ، لذا تصبح تلك اللغة ليست إطارا فحسب ، وإنما هى لحمة وسدى نسيج بنائه إلى حد كبير ، كما في مسرحيات « بلاد بره » ، و « سر الكون » و « برج المدابغ » وغيرها .

وأعتقد أنه يجب أن تعتمد المسرحية على استنطاق لسان الحال ، فالواقعية إنما يقصد بها واقعية النفس البشرية ، أي الواقعية الفنية لا واقعية اللغة ذاتها ، وأن الشخصية المسرحية رمز فنى للشخصية الواقعية ، وليست نقلا حرفيا لها[1] ، ويمكن أن أضيف هنا نماذج لأحاديث بعض شخصيات مسرحيات نعمان عاشور ، ارتفع فيها مستوى اللغة لدرجة عالية وهى تشف عن أدق حنايا الشخصية ، لاسيما في معايشتها للواقع الذى يستغرقها ، ولا أقول تؤكد زعمى من كون الفصحى تلائم

---

(١) انظر د . محمود الربيعى مقالات نقدية

التعبير الدرامى ، بل ـــ أكثر من ذلك ـــ إنها تكسب الموقف أبعادا إنسانية رحبة فكريا وفنيا ، ولا يقلل من هذا سوى كلمات عامية ، من ذلك مثلا يقول نادر بك في مسرحية « بلاد بره » وهو يوضح لمحمد الشمس معنى تخريب متولى للحياة برفضه العمل في القطاع العام : « رفض العمل في السياحة يعنى في القطاع العام عين التخريب »[1] ، والكاتب بذلك في نفس الوقت يستهدف تعرية وتشريح موقف هجر العمل بالقطاع العام .

والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى خلال مسرحياته ، وكلها تؤكد وجوب اتخاذ الفصحى وسيلة للتعبير المسرحى بصفة عامة ، وليس فقط في المواقف التى يؤكد الكاتب من خلالها إنسانية المشاعر والعواطف المستثارة خلال مسرحيته فحسب ، وذلك لأن الفصحى تحقق لنسيج المسرحية الانسجام والتلاحم ، كما تسهم في تحقيق الفن لجوهره من خلال النصوص الدرامية ، التى تدرك كتشكيلات لغوية ، ذات قيمة مستقلة ترتد إلى الحقيقة التى تشمل الواقع وما فوقه .

بل قد يلجأ إلى مقطوعات يوفر لها نوعا من الإيقاع الموسيقى ، تثرى المسرحية دراميا ، لاسيما عندما يوظف الشخصية ، كمصدر إنسانى خصب يفيض بالحكمة الكاشفة ، ويمثل الإيقاع الروحى لجوانب الحياة المادية ، كشخصية بهلول في مسرحية « وابور الطحين » وهو يمثل للإضحاك ، وكحديث العمدة في نهاية المسرحية ذاتها ، عندما تجاوب أهل القرية معه[2] في موقف إنسانى يؤكد التلاحم الفكرى والدرامى معا ، وكشخصية ولى الدين في مسرحية « بلاد بره » ، التى التزمت الفصحى في حديثها إلى حد كبير ، كتعليقه ـــ مثلا ـــ على موقف زهيرة ومتولى عندما تركها الأخير واختفى فلجأت إلى من حولها لكى يحضروه لها ، فيقول : ( في حكمته المعهودة ) الذى يخاف الموت .. هو الذي لا يعرف الحياة لأن

---

(١) مسرح نعمان عاشور جـ ٢ ص ٥٤٧ .

(٢) السابق ص ٥٤٧ .

الحياة تمتد إلى ما بعد الموت ( ويهز الهدهد المخنط ) هذا هو سر الأسرار »[1] ، وذلك بجانب ما يتضمنه حديثه أحيانا من إيقاع موسيقى خاص ، يعتمد على تكرار مقاطع متماثلة كما في قوله معلقا على سرعة حمل زهيرة من متولى بعد ثمانية عشر عاما دون انجاب حيث يقول :

« تربة إخصاب إلهى .. رحماك يا مينى .. رحماك يامينى »[2] .

والأمثلة على ذلك عديدة تجعلنا نستمر في تأكيدنا على ملاءمة الشعر الفصيح للمسرحية بصفة عامة اجتماعية أو غيرها ، وثرائه بوسائله في هذا الصدد وهذا لا يبعد المسرحية عن واقعيتها ، حتى وإن كانت لغتها عالية المقام تحلق في السموات ، ففي ذلك إضفاء لجو من الثراء الأدبى على جو المسرحية ذاتها ، كما يرى آرثر ميللر ، وهو بذلك يلتقى مع ما رآه ستيفان في حديثه عن التبرير الدرامى للشعر[3] بالإضافة الى أن كتابة المسرحية بلغة النثر لا يعطى واقعية بحتة لجو المسرحية[4] ، كما أنه أصبح من المتعارف عليه أن حرص الفنان يجب أن ينصب على الواقعية الفنية التى بها يحقق الفن جماله وإنسانيته ، لا الواقعية اللغوية التي قد تسف كما أوضحت فى مطالع هذا القسم .

---

(١) جـ ٢ ص ٤٣٩ .

(٢) السابق ص ٤٧٢ .

(٣) انظر كتابنا : الكلمة .. والبناء الدرامى .

(٤) انظر كمال عيد دراسات في الأدب والمسرح ص ١٢١ .

# كلمة أخيرة

ما حاولت الكشف عنه من سمات للتعبير الدرامى في ضوء ما يقوم به من دور في بناء المسرحية ليس نهاية المطاف في هذا المجال ، بل يمكن أن تتآزر جهود أخرى في هذا المجال ، لمزيد من الكشف وإثراء النصوص ، لكن المهم ألا يتم ذلك بمنأى عن التحليل الكامل للأعمال الدرامية الجيدة ، وأن تستوعب النظرة إلى أية مسرحية مختلف علاقاتها الداخلية ، مع الأخذ في الاعتبار أهمية المتغيرات الفنية في اتجاهات الأبنية الدرامية للمسرحية .

وسوف يبقى دور اللغة مهما جدا ، طالما كانت دراساتنا جادة ودؤوبة وصابرة ، تتغيا إضاءة النص واكتشاف أهم أبعاده وعلاقاته الداخلية للوصول إلى رؤية تثرى النصوص ، وتبسط حقائق الوجود ، خلال تفسير يمد المتلقى بزاد فكرى ثر ، يضيء آفاق الحياة أمام العقل الإنسانى ، كما يقدم لهذا المتلقى متعة فنية متجددة ، تغذى العواطف والوجدانات وترقى بها . ولن يتحقق ذلك إلا باللغة الفصيحة الجميلة الفنية المعبرة ، والموقف الأخلاقى الملتزم .

والله ولى التوفيق ، وهو الهادى إلى سواء السبيل .

# المصادر والمراجع

## أولاً ــ باللغة العربية :


ــ أحمد شمس الدين الحجاجي ( دكتور ) ــ الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر حزيران

ــ ابراهيم حمادة ( دكتور ) ــ خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال

ــ ابراهيم عبد الرحمن محمد ( دكتور ) ــ دراسات مقارنة

ــ أرسطو طاليس ــ فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى

ــ ألاردیس نیکول ــ علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة

ــ مراجعة على فهمى

ــ ألفريد فرج ــ النار والزيتون

ــ توفيق الحكيم ــ قالبنا المسرحى

ــ ياطالع الشجرة

ــ الملك أوديب

ــ جلال الشرقاوى ــ المسرح أبو الفنون

ــ رشاد رشدى ( دكتور ) ــ نظرية الدراما

ــ اتفرج ياسلام

ــ مسرح رشاد رشدى

ــ روبرت بروستاين ــ المسرح الثورى دراسات فى الدراما الحديثة ترجمة عبد الحليم البشلاوى

ــ روبرت همفرى ــ تيار الوعى فى الرواية الحديثة ترجمة د. محمود الربيعى

ـ سعد أبو الرضا ( دكتور )

ـ سعد الدين وهبه
ـ سمير سرحان ( دكتور )
ـ عبد الحكيم حسان ( دكتور )
ـ عبد العزيز حموده ( دكتور )
ـ عبد القادر القط ( دكتور )
ـ على أحمد باكثير
ـ على الراعى ( دكتور )

ـ على سالم
ـ على مصطفى أمين
ـ فالتر بنجامان
ـ فوزى فهمى أحمد
ـ كلينث بروكس

ـ محمد مندور ( دكتور )

ـ محمد غنيمى هلال ( دكتور )

ـ محمد عفيفى
ـ مصطفى محمود
ـ ناثان سكوت
ـ نبيل راغب ( دكتور )
ـ نعمان عاشور
ـ يوسف إدريس

ـ الكلمة والبناء الدرامى
ـ الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى
ـ رأس العش
ـ المسرح المعاصر
ـ أنطونيو وكليوباتره
ـ البناء الدرامى
ـ فى الأدب العربى الحديث
ـ شعب الله المختار
ـ فن المسرحية
ـ فنون الكوميديا
ـ مسرحيات على سالم
ـ بين إبسن وتشيكوف
ـ بريخت ـ ترجمت أميرة الزين
ـ المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة
ـ روائع التراجيديا فى أدب الغرب
ترجمة : محمود السمرة
ـ المسرح العالمى
ـ مسرحيات شوقى
ـ الأدب ومذاهبه
ـ فى المسرح المصرى المعاصر
ـ النقد الأدبى الحديث
ـ فى النقد المسرحى
ـ فى الأدب المقارن
ـ مسرحية أرض كنعان
ـ الاسكندر الأكبر
ـ بكيت : ترجمة مجاهد عبد الرحمن
ـ معالم الأدب العالمى المعاصر
ـ مسرح نعمان عاشور جزءان
ـ الفرافير

## الدوريـات :

ـ مجلة المسرح ـ العددان [ ٣ ـ ١١ ] سنة ١٩٦٥ م ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

ـ مجلة السينما والمسرح ـ العدد ٤٦ أبريل سنة ١٩٧٨ م ـ القاهرة.

## ثانياً : باللغة الانجليزية :

- Drever James : A Dictionary of Paychology Penguin Books, reprinted 1975.
- Esslin Martin : Absurd Drama.
  Penguin Plays, reprinted 1969.
- Kitchin Laurence : Mid Century Drama Fuber and Faber London 1969.
- Male David Approaches to Drama Unwin Educatcn Books : 15 First Published in 1973.
- Morcos Louis and El Rai Ali : Modern International Plays.
  Lotus Books, Anglo Egyptian Bookshop Cairo.
- Satyan. J. L. : The Elements of Drama :
  Gambridge University Press.
  reprinted 1976.

# الفهرس


| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |
| مقدمة الطبعة الثالثة | ٣ |
| مقدمة الطبعة الرابعة | ٤ |
| مقدمة | ٥ |
| مفهوم الدراما وأهم اتجاهاتها | ٧ |
| تأليف المسرحية | ٢٥ |
| التعبير الدرامى وتوظيف التراث | ٢٩ |
| تعدد المصادر والأصول التراثية | ٣٢ |
| مسرحية ( اتفرج يا سلام ) .. لرشاد رشدى | ٣٤ |
| التعبير الدرامى والأسطورة | ٦٥ |
| كوميديا أوديب لعلى سالم | ٦٨ |
| ( الملك أوديب ) .. لتوفيق الحكيم | ٩٠ |
| مأساة أوديب .. لعلى أحمد باكثير | ٩١ |
| مقارنة لتوظيف الأسطورة لدى الحكيم وباكثير وعلى سالم | ٩٢ |
| التعبير الدرامى وبناء الشخصية فى ضوء الدراسات النفسية | ٩٧ |
| مسرحية الأسكندر الأكبر لمصطفى محمود | ٩٩ |
| التعبير الدرامى والقضية الفلسطينية | ١١٣ |
| مسرحية ( النار والزيتون ) لألفريد فرج | ١١٥ |
| مسرحية ( أرض كنعان ) لمحمد عفيفى | ١٢٢ |
| مسرحية ( شعب الله المختار ) لعلى أحمد باكثير | ١٢٤ |
| التعبير وامتزاج الصراع الاجتماعى بالنضال العسكرى | ١٢٩ |
| مسرحية ( رأس العش ) لسعد الدين وهبه | ١٣١ |

التعبير والحركة الجدلية لقضايا المجتمع فى مسرح نعمان عاشور ..... ١٤٥
المفارقة .. وأبعاد الشخصية ..... ١٤٨
نوعية الإحساس التراجيدي ..... ١٥٦
الدعوة والفن ..... ١٥٩
الخلاص..... ١٦٧
الواقعية والرمز..... ١٧٢
الشخصيات الدرامية المتفردة..... ١٧٨
التحليل الرجعى..... ١٨٣
العنصر الكوميدى ..... ١٨٤
المزاوجة بين الجد والفكاهة..... ١٨٩
تأثر نعمان عاشورببريخت..... ١٩٤
لغة الحوار..... ١٩٦
كلمة اخيرة..... ١٩٩
المصادر والمراجع..... ٢٠١

## كتب أخرى للمؤلف

| م | عنوان الكتاب | الناشر | التاريخ |
|---|---|---|---|
| ١ | الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي | مكتبة المعارف- الرياض- السعودية | ١٩٨١م |
| ٢ | الكلمة والبناء الداري (ط٢ ٢٠٠٠م) | دار الفكر العربي- القاهرة | ١٩٨١م |
| ٣ | الأدب الإسلامي قضية وبناء | عالم المعرفة -جدة | ١٩٨٣م |
| ٤ | في الأصالة وبناء المسلم | مكتبة العليقي الحديثة- بريدة- السعودية | ١٩٨٤م |
| ٥ | البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية | القاهرة | ١٩٨٤م |
| ٦ | التعبير الدرامي- دراسة نصية (ط٣) | المجموعة المتحدة للطباعة – القاهرة | ١٩٩٨م |
| ٧ | في البنية والدلالة- رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية | منشأة المعارف- الإسكندرية | ١٩٨٧م |
| ٨ | في الدراما- اللغة والوظيفية ط٢ (٢٠٠٦م) | منشأة المعارف- الإسكندرية | ١٩٨٨م |
| ٩ | قراءة في ديوان الشعر السعودي | مكتبة الرضا- القاهرة | ١٩٨٩م |
| ١٠ | معالجة النص في كتب الموازنات التراثية ط٢ (٢٠٠٢م) | منشأة المعارف- الإسكندرية | ١٩٨٩م |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١١ | أثر جي دي موبسان في القصة المصرية القصيرة | مكتبة الرضا- القاهرة | ١٩٩٠م |
| ١٢ | البنية الفنية والعلاقات التاريخية- دراسة في الأدب المقارن | منشأة المعارف- الإسكندرية | ١٩٩٠م |
| ١٣ | النص الأدبي للأطفال- رؤية إسلامية (ط٢) | مكتبة العبيكان- الرياض | ٢٠٠٥م |
| ١٤ | في جماليات الأدب الإسلامي النموذج والنظرية | المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة | ١٩٩٦م |
| ١٥ | أدب الأطفال التنموي | نادي القصيم الأدبي- السعودية | ٢٠٠٠م |
| ١٦ | التراث والمتغيرات... البلاغة العربية نموذجًا | المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة | ١٩٩٩م |
| ١٧ | الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون- ملامح إسلامية في الشعر والقصة والمسرحية (ط٢ ٢٠٠٤م) | المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة | ٢٠٠٠م |
| ١٨ | في السرد رؤية تاريخية وقراءة للنماذج مختارة | المجموعة المتحدة للطباعة- القاهرة | ٢٠٠١م |
| ١٩ | اتجاهات حديثة في أدب الأطفال | دار هاجر للطباعة- بنها- مصر | ٢٠٠٢م |
| ٢٠ | النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة | المجموعة المتحدة للطباعة -القاهرة | ٢٠٠٤م |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢١ | المقالة الإصلاحية في أدب الشيخ محمود شاكر | المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة | ٢٠٠٥م |
| ٢٢ | الحياة تتجدد: مجموعة قصصية | المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة | ٢٠٠٥م |
| ٢٣ | من قضايا النقد الأدبي | المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة | ٢٠٠٦م |
| ٢٤ | الذي لا يقهر: المجموعة القصصية الثانية | مطبعة المصطفى - بنها | ٢٠٠٧م |
| ٢٥ | الشعر قيمة إنسانية متجددة | مطبعة المصطفى - بنها | ٢٠٠٩م |
| ٢٦ | بلاغة السرد بين الجنسين | الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة | ٢٠١١م |
| ٢٧ | الأدب الإسلامي والمسرح | مطبعة المصطفى - بنها | ٢٠١٢م |
| ٢٨ | صور الواقعية في الرواية الحديث والقصة | مكتبة الآداب - القاهرة | ٢٠١٥م |
| ٢٩ | أسلوبيات: دراسات نظرية وتطبيقية | مكتب الرسالة - بنها | ٢٠١٦م |
| ٣٠ | جريمة .. لولا لطف الله: المجموعة القصصية الثالثة | مكتب الرسالة بنها | ٢٠١٧م |

رقم الإيداع

٨٧/١٨٢٠