دكتور سعد أبو الرضا

الكلمة .. والبناء الدرامى

رؤية نقدية تحليلية مقارنة

الطبعة الثانية ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠م

طبعه مزيدة ومحققة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

منذ صدر هذا الكتاب عام ١٩٨١ فى طبعته الأولى ، وهو ينال تقدير المهتمين بالمسرح كفن درامى لغوى ، ولعل هذا ما حدى بى لإعادة طباعته ، بعد أن نفدت هذه الطبعة ، وأصبحت الحاجة ماسة إليه .

وهذا التوجه الدرامى اللغوى الذى بنى عليه هذا الكتاب سوف يظل أمداً طويلا مناط الاهتمام بالأدب بصفة عامة ، والمسرح بصفة خاصة ، ودليلاً على جدية وفاعلية الدرس الأدبى ، الذى يولى بناء الأعمال الفنية ، واكتشاف علاقاتها الداخلية اهتماماً كبيراً ، وهو فى الوقت نفسه لا يغفل أهمية العوامل الخارجية بالنسبة للنص ، ولكن دون أن تطغى على جلاء أبعاد بنيته ، فى تحقيق الغايات الإنسانية المنوطة به .

ثم إن الفترة الزمنية التى يرصدها هذا الكتاب ، شاهد على ازدهار المسرح العربى ازدهاراً ملحوظاً ، حقق فيه كثيراً من الغايات التى نرجوها له ، إذ كشف عن اهتمام عام بقضية الفن والحياة والشكل الذى يجسد هذا الاهتمام ، كما أبرز اتصالنا الإيجابى بالآخر ، ومحاولتنا البحث عن أصالتنا الفنية ، وتجليها فى بعض الأشكال الدرامية ، وكلها مؤشرات صحيحة ، كاشفة عن المستوى الثقافى الذى نأمل أن نوظفه للوصول إلى غايات أبعد فى مضمار الفن والدراسات الإنسانية النقدية .

كما حاولت أن أتلافى ما وجد فى الطبعة السابقة من أخطاء نحوية وإملائية لم تكن مقصودة عندما صدرت الطبعة الأولى .

هذا وبالله التوفيق ، منه العون وعليه الاعتماد .

سعد أبو الرضا

القاهـــرة

الطبعة الثانية ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م

مقدمة الطبعة الأولى

يستهدف هذا البحث غايتين ، أولاهما محاولة تقديم تصور شامل للبناء الدرامى للمسرحية فى مصر ، خلال ربع قرن من سنة ١٩٥٠م : سنة ١٩٧٥م وثانيهما محاولة إبراز ثراء المسرحية الشعرية .

فبهذا التصور يمكن إدراك النتاج الدرامى وتطوره فى هذه الفترة ، إدراكاً يحقق له مزيداً من الاكتشاف الراصد لحركته ، لاستشراف مستقبل أفضل ، وهو أيضاً تصور تفتقده مسرحيات هذه الفترة التى حظيت بتناولات لمسرحيات بعينها بغية الاستشهاد بها على اتجاه بعينه ، أو قضية بعينها ، ولكن معظم هذه التناولات يرتكز على الحكم الذى يخضع للنقد التقنينى ، ولا يعتمد على التفسير المعايش للنص ، المستوعب لحركته من خلال قراءة فاحصة تجعل النقد منبعاً للمتعة الأدبية .

ويرجع سبب اختيارى لهذه الفترة من تاريخ المسرح فى مصر إلى أنه لم يشهد ازدهاراً مثلما كان له فى هذه الفترة ، لعدة عوامل فى مقدمتها الانطلاقة الثورية فى المجالين السياسى والاجتماعى ، وقد تغيت بناء الإنسان السوى القادر على مواجهة الحياة ومتغيراتها ، متخذة من الفكر مظهراً قوياً لتجسيد هذه الغاية ، التى حاول الأدب الدرامى الوفاء بها . ولم يكن هذا الوفاء من منطلق محلى محدود ضيق ، بقدر ما كان من منطلق إنسانى رحب ، يرقى بالحاضر المحلى ليربطه بالحقيقة المطلقة التى هى أصل كل واقع ومرده .

وقد صاحب ذلك اتصال وثيق بالمسرح الأجنبى فى الشرق والغرب ، وكلاهما قد قطع شوطاً فنياً خصباً فى هذا المجال ، لاسيما وقد تعددت قنوات الاتصال وسبله ، مما أثرى هذا اللون من الفن لدينا ، وقد تجلت مظاهر هذا الازدهار فى

عناية وزارة الثقافة والجامعة والقطاع الخاص بالمسرح ، فأنشئت دور العرض المسرحى المتعددة ، كما صدرت مجلة المسرح التى عنيت بهذا النشاط تفسيراً وتوجيهاً وتشجيعاً للمواهب ، وقد ساهم معها فى العناية بالمسرح كثير من الصحف والمجلات المتخصصة فى الفنون ، بالإضافة إلى ماأسهمت به البعثات والترجمة فى هذا المجال ، وقد أدت هذه العوامل مجتمعة إلى تنوع النتاج المسرحى وغزارته .

من هنا فقد واجهتنى مشكلة إخضاع هذا النتاج الغزير للبحث بغية دراسته دراسة تسمح لى بتحقيق الأهداف المرجوة ، من خلال دراسة مكونات البناء الدرامى والعلاقات بينها ، ودور الكلمة فى إبراز ذلك .

وهى دراسة تعتمد على النص المسرحى برغم أهمية العناصر الأخرى كالإخراج والتمثيل وغيرهما ، ولكن ليس هنا مجال دراستها ، لأنها جديرة بدراسات مستقلة تتوفر عليها . وحيث إن المسرح لغة فى أساسه ، فقد شكل هذا الأساس أسلوب التناول ، كما سوف يتم التعامل من خلال ذلك مع المضمون بغية ربطه ما أمكن بقضايا العصر من جانبها الإنسانى الرحب ، فيصبح الأدب متعة بيانية ، وعاملاً فعالاً فى تطور الحياة الإنسانية ، وإثراء فكر القارىء ووجدانه .

لذلك فقد حاولت تتبع ما يصدر عنه المؤلفون المسرحيون فى أبنيتهم ، بغية الوصول إلى مدخل صالح للبحث . من ثم فقد انتهيت إلى حصر مصادر البناء الدرامى فى ثلاثة أنواع ، حيث وجدت بعض المؤلفين يتخذون من التاريخ منطلقاً لهم فى أبنيتهم الدرامية ، وهناك آخرون يتخذون من الأسطورة وسيلة إلى ذلك ، وبعضهم يعتمدون فى أبنيتهم على التعامل المباشر مع قضايا المجتمع ، والتمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر ، ذلك الواقع الذى يشكل رؤية الكتاب فى كل المسرحيات مهما اختلفت مصادر بنائها .

على أساس ما تقدم تشكلت أبواب البحث الثلاثة ، لتتظاهر فى الكشف عن معالم هذا التصور الشامل للبناء الدرامى للمسرحية فى مصر خلال الفترة التى أحاول تغطيتها بالدرس ، وقد تصدر هذه الأقسام تمهيد أوضحت فيه مفهومى عن البناء الدرامى ، تتلوه هذه الأبواب :

(الباب الأول) : وهو يختص بالبناء الدرامى للمسرحية التاريخية حددت فيه مفهومها ثم قمت بتحليل نماذج لمسرحيات تمثل هذا اللون ، مبرزاً ما بينها من أوجه التباين والتوافق كاشفاً عن كيفية توظيف التاريخ للنفاذ إلى رؤية عصرية واقعية ، للوسائل الدرامية المبينة عن ذلك ، متتبعاً لحركة شخوصها ، ونمو أحداثها حتى نهايتها ، ومن خلال ذلك تتضح نوعية الحبكة والإحساس المأساوى من حيث تفرده أو امتزاجه بالعنصر الكوميدى ، مشيراً إلى المعجم اللغوى لكل مسرحية ، وبكل ذلك تتكشف معالم البناء الخاص بالمسرحية التاريخية .

وقد راعيت التدرج بينها من حيث طبيعة أسلوبها من نثرى بسيط إلى نثرى مزود بإيماضات شعرية ، إلى أسلوب شعرى خالص ، مستهدفاً بذلك محاولة الكشف عن مدى ثراء الشكل الشعرى للمسرحية ، وقد أسهمت هذه المستويات الثلاثة فى تحديد عدد فصول هذا الباب بناء على ذلك ، كما أسهم فى هذا التحديد أيضاً نوعية الشخصية المحورية فى المسرحيات المتناولة هنا ، حيث إن هناك من يقدم الشخصية المحورية من الخارج ، ومن يركز على داخلها ، ومن يكافىء بين هذين الجانبين ، مما كان له أثره فى درجة الكشف عن ألوان الصراع ، ومستوى الحركة الدرامية فى المسرحية ، وطبيعة الحبكة وغير ذلك مما أسهم فى تميز أبنية ثلاثة للمسرحية التاريخية هى : البناء المسرحى البسيط ، والبناء المسرحى المركب ، والبناء المسرحى المتكافىء ، اختص كل منها بفصل . وقد خلصت من هذا الباب بفصوله الثلاثة إلى محاولة تحديد بعض سمات بناء المسرحية التاريخية بصفة عامة .

وهكذا يأتى (**الباب الثانى**) من هذا البحث ، وهو يختص بالمسرحية ذات المصدر الأسطورى وفيه عرضت لمفهوم الأسطورة ، وبيان أوجه الاختلاف بينها وبين التاريخ ، ثم أشرت إلى ما تتمتع به الأسطورة كأساس لبناء درامى وبعد ذلك قمت بتحليل نماذج ثلاثة لمسرحيات تقوم على أسطورة إيزيس وأوزوريس أسهمت أيضاً فى تحديد الفصول الثلاثة لهذا الباب ، وهى البناء المسرحى المرتبط بالواقع ، ثم البناء الأسطورى المنفصل عن الواقع ، ثم البناء المسرحى الذى يمزج بين الأسطورة والواقع ، وذلك بناء على تنوعها فى درجة استخدامها للعناصر الأسطورية ، وتنوع الشخوص من حيث الحرص على بشريتها أو إبراز أسطوريتها ، أو الجمع بين هذين الجانبين ، كما تتبعت نفس أسس التحليل التى استخدمتها فى الباب السابق بصفة عامة ، للكشف عن سمات البناء فى كل مسرحية ، قارناً ما تماثل من ظواهر ، ومشيراً إلى ما بينهما من فوارق ، من حيث الحدث والشخوص ، والحبكة والحوار ، والوحدات ، واللغة الموظفة ، والعلاقات بين هذه العناصر ، فتتجلى معالم البناء ، هذا وقد انتهيت فى الفصل الثالث من هذا الباب إلى عقد مقارنة بين ثلاث شرائح درامية أسهمت فى تعضيد الكشف عن مدى ثراء الشكل الشعرى فى البناء الدرامى كما انتهيت إلى بعض الخصائص التى يمكن أن تحدد مجتمعة سمات البناء للمسرحية الأسطورية .

أما (**الباب الثالث**) والأخير : فقد خصصته للمسرحية الاجتماعية وبرغم كثرة نماذجها ، لكننى لاحظت أن هناك أسلوبين لتناول المؤلفين للمسرحية الاجتماعية ، أحدهما يتمثل فى توظيف بعض الشعارات المستخدمة فى المجتمع لإقامة البناء ودعم مستويات الصراع فيه ، والثانى جعل حركة المسرحية ترتد إلى أحد هذه الشعارات كهدف دون أن تستخدمه فى بنائها ، كما أن كثيراً من مسرحيات هذا اللون يتخذ اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى وسيلة تعبيرية لها.

وبناء على ماسبق فقد قدمت لهذا الباب بتمهيد فندت فيه دعاوى عدم استخدام اللغة فى مستواها الفنى الجمالى، عارضاً لوجهة نظرى فى هذا الصدد ، كما أوضحت مفهوم المسرحية الاجتماعية الذى به تفترق عن اللونين السابقين ، وقد أتبعت هذا التمهيد بفصلين ، فى الأول منهما وهو يختص بالبناء المسرحى والالتزام بالشعارات قمت بتحليل نموذج لمسرحية متعددة الفصول ، يعمد بناؤها إلى توظيف الشعارات ، وفى الفصل الثانى وعنوانه " **البناء المسرحى والالتزام بالهدف** " عرضت لمسرحية ذات فصل واحد ، لا تعمد إلى توظيف الشعارات مباشرة فى بنائها ، وقد تناولت هاتين المسرحيتين من خلال نفس العلاقات بين الأسس البنائية التى عرضت لها فى البابين السابقين ، كما حاولت أن أقارن بين هاتين المسرحيتين ، وهكذا انتهيت إلى عرض بعض الخصائص التى يمكن أن تشكل مجتمعة سمات البناء الدرامى للمسرحية الاجتماعية .

وفى الخاتمة أجملت ما حققته من غايات ، كما قدمت بعض المقترحات لاستمرار البحث ، يعقبها جدولة للمسرحيات التى ظهرت خلال هذه الفترة التى حاولت تغطيتها بتحليل نماذج تمثلها ، ثم قدمت ثبتاً بأهم المصادر والمراجع .

هذا وقد حاولت خلال أبواب البحث الثلاثة أن أقارن بين بعض عناصر بناء هذه المسرحيات ونظائرها فى المسرح الأجنبى ، مستهدفاً الكشف عن بعض نواحى تطور المسرح فى مصر ، كما جعلت وجهة نظرى فى الكشف عن مدى ثراء الشكل الشعرى للمسرح تتكامل خلال هذه الدراسة .

وأخيراً فإن ترتيب هذه الأقسام الثلاثة للبحث على هذا النحو لا يخضع إلا للنسبة العددية من حيث استخدام المسرحيات للغة فى مستواها الفنى الجمالى خلال فترة البحث ، حيث كانت المسرحيات التاريخية أكثرها استخداماً لهذه اللغة ،

والمسرحيات الاجتماعية أقلها ، وبكل ما سبق أرجو أن يتضح التصور الشامل المبتغى من خلال هذا المنهج الفنى المقارن .

ولعل من الأمانة العلمية أن أشير إلى أنه ربما كان آخر بحث صدر عن المكتبة العربية فى مصر فى هذا المجال ، هو تلك الدراسة التى كتبها فى جزئين الدكتور **سامى منير حسين عامر** ، بعنوان : " **المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى من سنة ١٩٤٥ : سنة ١٩٧٠** " وهى تلتقى زمنياً مع بحثى هذا ، لكن اتجاه الدراستين مختلف تماماً ، حيث يلتزم كاتبها الاتجاه الاجتماعى ، كما أشار إلى ذلك فى مقدمة الجزء الأول ، وكما كشفت صفحات كتابية عن ذلك التبنى لهذا الاتجاه .

وبرغم أن فى دراسته مجهوداً واضحاً ، لكن رغبة المؤلف فى الجمع والإحاطة بنشأة المسرح المصرى ، واستيعابه للقضايا السياسية والاجتماعية ، قد شغلته كثيراً .

وشتان بين هذا المنهج الذى يخضع النص للمجتمع وقضاياه السياسية والاجتماعية ، ويحاول حشد أكبر عدد من المسرحيات للتدليل على ذلك ، وبين ما قصدت إليه من الدراسة الفنية للبناء الدرامى للمسرحية فى مصر ، من حيث مصادر بنائها وأسس ذلك البناء ، والعلاقات بين تلك الأسس ، اعتماداً على النموذج الذى يغنى بطبيعته الاكتفاء بالواحد عن الكثرة ، وبالنموذج بديلاً عن الحصر .

ولا يفوتنى أن أتوجه بالشكر والتقدير لكل من عاوننى فى هذا البحث خاصة الأستاذ الدكتور **محمـــــود الربيعى** الذى عايش معى بداياته ، والأستاذ الدكتور **عبد**

الحكيم حسان الذى وصل بهذا البحث إلى نهايته ، التى أرجو أن تكون محققة لغايته .

والله المستعان .

سعد أبو الرضا

القاهرة

١٤٠١هـ - ١٩٨١م

التمهيـــــــــد

تمهـــــــــــيد

لا يقصد " **بالبناء الدرامي** " هنا الشكل المسرحي فحسب ، منفصلاً عن مضمونه ولا المضمون منفصلاً عن الشكل الذى يجسده ، وإنما يعنى ذلك المصطلح – فى هذا البحث – العمل المسرحى كله ، لغةً ، وفكراً ، وحدثاً وحواراً وإيقاعاً وصراعاً ، وحبكةً ، وشخوصاً بمميزاتها المسرحية الخاصة ، وما يمكن أن تقوم عليه المسرحية من علاقات درامية ، مهما تباينت ، من أهمها المفارقة التى تقوم على التماثل والتقابل معاً ، وما يمكن أن يوظفه الكاتب من تكنيك للكشف عن رؤيته التى يشف عنها ذلك البناء ، بالإضافة إلى ما يستخدمه الكاتب من وسائل درامية أخرى تسهم فى دعم هذا البناء وإقامته كالديالوج ، أو تدفق الماضى فى الحاضر ، أو المقارنة بين داخل الشخصية وخارجها لتعميقها ، أو الكشف عن مكبوتاتها خلال حلم مثلاً ، إلى غير ذلك من الوسائل الدرامية ، وسواء اتخذ من النثر أو الشعر أداته التعبيرية .

وليس البناء الدرامى قالباً جامداً ، فقد تختلف الأبنية باختلاف المسرحيات إلى حد كبير ، وبالتالى ليس المهم مطابقة المسرحية لمواصفات شكلية معينة ، لأن فهم العمل الفنى يجب ألا يستند إلى قواعد ثابتة ، وإنما إلى العمل نفسه ، ومحاولة الاهتداء إلى مساربه الخفية ، خلال معايشة كاملة له تدرك بها أبعاده الفنية ، وما الذى حاول الكاتب أن يحققه ؟ وكيف حققه ؟ ويصبح كل ذلك هو التعبير الملائم عن الإحساس ، يتناسب معه ، ويلائمه ويعادله معادلة تامة ، فالشكل ليس شيئاً منفصلاً عن الموضوع ، وإنما هو الموضوع نفسه بعد أن تجسد فى الصورة الملائمة له، وبذلك يتضح مفهوم الشكل العضوى باطنياً ، يكشف عن نفسه من الداخل وقد اكتسب تحديده مع اكتمال تطور البذرة [1] ، ويمكن برصد العلاقات بين مكونات البناء الإبانة عن ذلك الشكل العضوى الباطنى للمسرحية ، مع إدراك خارجها وأعتقد أن هذا الرصد يمكن أن يكون قادراً على كشف أوجه الاختـــــــــلاف بين الأبنية

الدرامية ، كما يعين على تطوير الحياة الإنسانية ، وإثراء فكر القارىء ووجدانه على السواء ، بواسطة التعامل مع المضمون [٢] من خلال رصد هذه العلاقات .

ولحرصى على أن يكون هذا البحث محققاً للأهداف المنوطة به ، فلن أناقش خلاله قضايا عامة ، قد أثيرت باستفاضة فى الدراسات النقدية ، يشكل السرد أبعادها ، وإن كان لابد من عرض موجز لمحصلتها فى ذلك التمهيد ، وفى مقدمتها نظرية المحاكاة بالنسبة للحدث الدرامى ، وقد تعرض لها معظم النقاد الذين حاولوا ان يتحدثوا عن الدراما بصورة أو بأخرى ، وخلاصة ما توصل إليه منذ أرسطو إلى اليوم يدور حول سعى الفن إلى إكمال ما تفشل الطبيعة أو الواقع فى إكماله ، بهدف **خلق نموذج أعلا أكثر مما يرتد إلى تصوير واقع ماثل** [٣].

أما تنوع الحدث ذاته بين بسيط ومركب ، فإذا كان أرسطو قد فرق بينهما متخذاً من التحول أو الانقلاب ، والتعرف أو الاستكشاف أساساً منهما معاً ، أو أحدهما للحدث المركب [٤] ، فإن التطور قد انتهى اليوم إلى أن مفهوم التركيب يعنى كون الحدث الرئيسى مدعوماً بمواقف جانبية أخرى مماثلة ، سواء اتخذ ذلك عدة قصص ، أو عدة مستويات للقضية المتناولة ، فبرزت وحدة الحدث ذات تنوع أو تعدد [٥] ، مما يكشف فى الوقت نفسه عن نوعية الحبكة من حيث المستوى والنوع .

وإذا كان هناك ما يعرف بالحبكة المفردة أو المزدوجة ، فإن هناك ما يعرف باتساع الحبكة البنائية وهى غالباً ما ترتبط بالحدث ذى المستويات المتعددة ، أو الذى يتكون من عدة قصص ، قد تتقاطع أحياناً ، وقد تختص كل قصة بشخصية من شخوص المسرحية ، لكن هذه المستويات أو القصص تصب كلها فى نهاية واحدة ، سواء توازت هذه القصص أو تقاطعت [٦] ، وتكون هذه الحبكة الواسعة أشد

وضوحاً ، لاسيما عندما تتضام المصائر كاشفة عن مصير المجتمع ذاته، ولذلك فإن المتأمل لهذه المستويات أو القصص يجد بينها رباطاً نفسياً ، يضم مصائر كل شخوصها ، عندما تصبح على حافة الضياع أو مهددة به ، فتستثير بذلك التفكير في الإصلاح والتغيير .

وإذا كان الصراع يعد العمود الفقرى للعمل الدرامى فهو بعيد عن المصادفة تماماً لأن الحتمية تحكمه ، كما أنه صراع إرادى ، وبذلك فإن البطل مسئول عما يرتكب من خطأ مأساوى [٧] ، وما ينزل به من عقاب قد يكون تطهيراً للمشاهد ، مما يجلى نوعية الإحساس التراجيدى فى المسرحية .

وهذا الصراع قد يظهر من خلال التوظيف الدرامى للألفاظ ، الذى يبرزه سلوك الشخوص وأفعالها ، واحتكاكها ببعضها ، سواء ركز الكاتب على داخل الشخصية محللاً لها ، أو قارن بين داخلها وخارجها للكشف عن أبعادها ، هذا فضلاً عما يسمى بصراع الأفكار ، الذى يركز على الحركة الفكرية أكثر من الحركة المادية ، والذى تعد الشخصيات الوجه الحسى لأفكاره المجردة [٨] .

وتقوم الشخصيات الدرامية بصفة خاصة على أساس الإيجاز فى رسمها ، وتركيز صفاتها ، وموضوعية غرضها [٩] ، ومدى إبانة حركتها عن مستوى الصراع ، وتناسقها الفنى .

وإذا كانت الفصحى والعامية وما بينهما - إن كان بينهما لغة أخرى - مدخلاً لكثير من الدارسين للغة الملائمة للمسرحية ، فإنى أوثر كمدخل لدراسة هذه القضية استخدام المستويات اللغوية ، لأنها تبنى على أساس استعمالات اللغة وتوظيفها ، وهى : المستوى الفنى الجمالى ، وهو يختص بالأدب ، والمستوى العادى الاجتماعى

وهو يختص بحياة الناس العادية ، والمستوى العلمى ، وهذا الأخير لا يعنينى لكونه خاصاً بلغة العلوم التجريبية .

فإذا أمكن رصد كل ما تقدم وتجليته ، تشكل التصور المرجو ، وبه آمل أن تتحقق الأهداف المنوطة بهذه الدراسة . وهى محاولة لا أدعى لها أكثر من ذلك ، لكنها جديدة فيما أعتقد ، وقد تسهم فى التوصل إلى سبيل من سبل الكشف عن تناجنا الدرامى وتجليته ، وهو يبرز محاولة الإنسان إيجاد علاقات سوية بالكون والمتغيرات من حوله ، قد تضىء الطريق أمام الباحثين عن ذواتهم ، من خلال الأدب الدرامى .

وإنى لأومن بأن تعدد التفسيرات للنصوص لا يصادر بعضها بعضاً بقدر ما تتكامل هذه التفسيرات مثرية للنص ذاته .

الباب الأول

المسْرَحيّة التاريخيّة

الفصل الأول : البناء المسرحى البسيط

الفصل الثانى : البناء المسرحى المركب

الفصل الثالث : البناء المسرحى المتكافىء

الباب الأول

المسرحية التاريخية

يعد التاريخ من المصادر التى يتخذ منها الكتاب مادة لبناء مسرحياتهم ، وليس ذلك غاية فى حد ذاته ، إذ يصبح التاريخ وسيلة طيعة فى يد الكاتب تعينه على الخلق الدرامى الكاشف عن معانى الأحداث التى يتمثلها ، وبذلك تصبح الدلالة لديه أهم من الواقعة ذاتها [١٠] ، لأن التزام الكاتب هنا يتصل بالواقع التاريخى ، لا الوقائع التاريخية ، **"وهو التزام ينبثق أساساً من رؤية معينة لذلك الواقع ، مما يستلزم أن تتصهر جزئياته فى بوتقة التجربة الكلية لتخرج لنا نتاجاً يعادل التاريخ ولا يطابقه . وهو فى معادلته لهذا التاريخ يفسره فنياً – بصورة غير مباشرة ، فإضفاء وحدة كلية على جزيئات متناثرة ، وانتظام هذه الجزئيات معنى فنى ، يتميز عن المعنى التاريخى بالكلية والشمول "** [١١] .

وهذه الأحداث قد يتلو بعضها بعضاً ، فى تسلسل واطراد ، داخل إطار زمنى لا يختلف فى أكثر الأحيان عن ذلك الإطار الزمنى الذى ينتظم الوقائع التى يتكون منها العمل المسرحى ، حيث **"يكون الزمن غالباً أيضاً موضوع وعى لا من المشاهد فقط أو القارىء بل ومن شخصيات المسرحية ذاتها "** [١٢] .

وليس هذا الاتجاه وليد هذه الفترة بالنسبة للمسرح المصرى ؛ فقد كان منذ مطلع القرن العشرين ، لاسيما عندما كتب **فرح أنطون " السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم "** سنة ١٩١٤م ، كما كتب **ابراهيم رمزى " أبطال المنصورة "** سنة ١٩١٥م ، وغير هاتين المسرحيتين ، بهدف بعث الأمجاد ، واستخلاص العبرة من بعض المآسى القومية [١٣] .

لكن هذا الاتجاه فى مرحلتنا تلك قد دعم وازداد عمقاً واتساعاً ، فوجدنا أن بناء

مثل هذا اللون من المسرحيات قد ينطلق من عصر تاريخى بعينه - لاسيما فترات الضعف ، التى يحاول فيها الأجنبى فرض سلطانه على الأمة التى تأبى أن تذل أو تخضع ، مستخدماً شخصيات عامة ذات سمات تاريخية ، ترفض الظلم وتتمسك بالحق والعدل مهما تكن شخصية الحاكم ، لذلك يكشف الكاتب عن أصالة معدن الأمة ، وصلابتها واستماكها بحريتها فى صراعها ضد المعتدين فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل . وهنا يوظف الكاتب بناءه ذا المصدر التاريخى فى الكشف عن رؤية إنسانية عامة ، متخذاً من الصراع على الصعيد القومى المحلى وسيلة لجلاء جوانب قضية إنسانية عامة عن طريق الإيحاء والمماثلة متنقلاً من الخاص إلى العام (١٤) .

وقد يتخذ الكاتب شخصية تاريخية معروفة ، مشهورة البطولة محوراً لبنائه ، يدير بها وحولها أحداثه ومواقفه الدرامية ، فى شكل عضوى يتطور نحو الأزمة التى تنتهى بحل أو انفراج ، مبرزاً أبعاد هذه الشخصية وطنياً وقومياً ، وهى تضرب بجذورها فى أعماق أمتها فيكشف عن رؤية وطنية سياسية (١٥) ، بذلك قد تلتقى هاتان الوسيلتان ، ومهما تكن وسيلة استخدام التاريخ فإن المسرحية تكتسب طابعاً إنسانياً يجعلها مصدراً خصباً لدراسة الطبيعة البشرية (١٦) .

وحيث إن المسرحية التاريخية غالباً ما تعتمد على الشخصية المحورية ، فقد قمت بتحليل ثلاث مسرحيات هنا تمثل نماذج الشخصية المحورية الثلاثة ، حيث تقدم أولاها الشخصية من الخارج ، بينما تقدم الثانية الشخصية المحورية من الداخل ، وفى الثالثة يتكافأ هذان الجانبان .

كما تمثل المسرحيات المتناولة فى هذا الباب مستويات التعبير الدرامى الثلاثة ، المستوى البسيط فى لغته ، والمستوى المتضمن لإيماضات شعرية ، والمستوى

الشعرى. وبناء على ما سبق كان تقسيم هذا الباب إلى ثلاثة فصول .

وقد لاحظت غلبة المسرحية التى تعتمد على الشخصية التاريخية المعروفة ، وكان هذا بجانب ما سبق من العوامل التى دفعتنى إلى الاعتماد على تحليل نموذجين لتمثيل هذا اللون بالإضافة إلى تحليل نموذج واحد للمسرحية التى تعتمد على الشخصية التاريخية العامة ، ومن ذلك يتكون الباب الأول من هذا البحث للكشف عن سمات المسرحية التاريخية بصفة عامة .

والمسرحيات المتناولة فى هذا الباب تتجاوز كون التاريخ نقطة بدء درامية لها ، لتكشف عن مواقف الإنسان بصفة عامة تجاه القانون والعدل فى تناقضهما أو تعادلهما ، وهى مواقف تشف عن حيرة الإنسان ، وبشريته ، وهو يواجه تحديات الحياة من حوله ، فى لحظة يتصل فيها الماضى بالحاضر ، ممتدا إلى المستقبل ، مصوراً تاريخ البشرية فى بحثها الدائب عن ذاتها وخلاصها ، وخلال ذلك نلمس بعض الجوانب التراجيدية القرينة بهذه المواجهة الإنسانية .

الفصل الأول

البناء المسرحى البسيط

من النماذج التى تمثل المســـــرحية التى تعتمد على الشخصية التاريخية العامـة " **السلطان الحائر** " **لتوفيق الحكيم** حيث تعطى انطباعاً عاماً "**بالإطلاق**" الـذى تـبرزه شخـــوصها ، فهـى : سـلطان ، ووزيـر ، وقـاض ، وغانيـة ، ونخــاس ، وحـارس ومؤذن ..... إلخ .

وهذا الإطـلاق ملمح أيضاً فى " **مكان** " المسرحية ، وهـو " **ساحة مدينـة** " ثم يأتى " **عنصر الزمان** " وهو العصر المملوكى ، لـيربط بيـن هـذه العنـاصر فـى بنـاء المسرحية ، برغم أنه وهو على هذه الصورة لم يحدد فترة بعينها خلال هـذا العصـر المملوكى .

ويمتد هذا الإطلاق أيضاً إلى عنصرى الصراع القانون والقوة ، وهمـا فكرتـان فى – أساسهما – ذهنيتان مطلقتان .

لكن هذا الإطلاق يرتد فى نفس الوقت وسيلة الكاتب التـى يتجـاوز بهـا العصـر التاريخى إلى الحاضر ، وبه تصبح الرؤية إنسانية عامة تتصل بالحقيقة المطلقة .

من هذه المعطيات السابقة يبدأ الكاتب فى تشكيل " **حدثه** " حيث يعرض قضيـة ذلك السلطان العظيم الذى قهر التتار ، وقد تولى الملك ولم تُحرر وثيقـة عتقـه بعـد ، مما جعل شعبه يأخذ فى اللغو بهذه القضية التى إن صحّت فهو فى نظر القانون غير أهل للولاية ، وبالتالى لا حكم له ، بذلك يتعادل القانون والعدل ، وإذا كان سابقوه من السـلاطين أرقـاء مثلـه ، فـإنهم قـد حُـرروا قبـل توليهـم الملـك . وتصـل إلـى مسـامع السلطان العظيم ذى الحول والطول وقاهر التتار أصداء ذلك اللغو ، فيتصـــــدى له

وزيره بالقوة لا بالقانون ، آمراً بسجن ذلك النخاس الذى تفوه بهذه الحقيقة ، تمهيداً للإطاحة برقبته ، ظناً منه أنه بذلك يئدها ، ويقطع ألسنة المرجفين بها ، فهل سيوافق الإنسان العظيم على القوة كوسيلة يواجه بها موقفاً يطامن من عظمته وهو السلطان ؟

بذلك يتشكل الحدث مرتكزاً على شخصية السلطان كشخصية محورية فى هذه المسرحية .

والمؤلف بذلك لم يقدم من معالمها الرئيسية سوى هذه الصفات التى ينتمى معظمها للتاريخ ، وذلك فى الصفحات الأولى من الفصل الأول محاولاً تحقيق الإيجاز والتركيز فى رسمها ، أما موضوعية العرض لها فتتجلى باحتكاكها وتصادمها بغيرها من الشخصيات ، التى يوظفها المؤلف للكشف عن مراحل تطورها ونموها ، لذلك يعتمد على التقابل لإبراز العامل القوى المثير للصراع ؛ فالوزير مثلاً قد أصبح يرى القوة حلاً لأزمة السلطان ، فقتل شخصين أو ثلاثة ابتداء بذلك النخاس ينهى هذه المسألة من وجهة نظره ، بينما القاضى يستعصم بالقانون لا بالقوة ، ويرى فى اتباعه أمثل الحلول لهذه القضية ، بذلك يتعادل القانون والعدل .

وبإحداث هذا التقابل تتشكل علاقة درامية بين الثلاثة يفجر بها المؤلف الصراع فى عمله ، مقترناً بالحيرة فى نفس ذلك السلطان ، إذ يضعه قاضيه فى بؤرة الاختيار الدقيق بين القانون والقوة ، قطبى الصراع فى هذا العمل ، وبينهما سوف يتحدد موقف الإنسان الباحث عن خلاصه ، وهاهو ذا القاضى يعرض على السلطان إمكانات الحل من خلال التقابل بين القانون والقوة ، فالأول يقضى ببيع السلطان فى مزاد علنى ثم عتقه ، لأن مالكه السلطان السابق قد مات ولا وريث له ومن لا مالك له ، فهو ملك لبيت المال ، والحل الآخر القضاء بالقوة على كل من تسول له نفسه البوح بذلك ، ومن ثم يقول له " **لحل هذه المسألة أمامنا طريقان: طريق السيف ،**

وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لى به ، وأما القانون فهو ما ينبغى لى ، وما أستطيع أن أفتى فيه .. والقانون يقول إن العبد الرقيق لا يملك عتقه غير مولاه ، مالك رقبته وفى حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفى بغير وريث ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ، إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل فى مال أو متاع مملوك للدولة، ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحاً قانوناً إلا بمزاد مطروح فى العلن .. فالحل الشرعى إذن هو أن تطرح مولاتا السلطان للبيع فى المزاد العلنى ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك ، بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال فى ملكه ، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره "[١٧] .

وتتضح فى هذا القول بداية " **التماس** " بين السيف كرمز للقوة ، والقانون كرمز للعدل ، وذلك فى مواجهة عتق السلطان ، لكن هذه البداية تشهد فى نفس الوقت استبعاد عنصر القوة لتشيع روح القانون ، للإقناع بوجهة نظر القاضى فى بيع السلطان ، تلك الروح التى لا تدرك إلا من التشكيل اللغوى لهذا الموقف ، وهى تتضح على مستوى اللفظة والتركيب والحديث كله ، لذلك وجدنا :

أولاً : طول الحديث ، وطول الجمل لبسط القضية المطروحة .

ثانياً : حشد وسائل البرهنة بمختلف أساليبها كالنفى والقصر ، والإجمال-ثم التفصيل والعطف للربط بين الجمل والألفاظ لتحقيق انتشار روح البرهنة والإقناع خلالها .

ثالثاً : سوف نجد أن الكلمات التى تحمل عناصر التفجر فى الموقف مكررة ومتقابلة ، يوضح ذلك الجدول التالى :

الكلمة التى تمثل عنصر تفجر ومقابلها	عدد مرات ورودها	الكلمة التى تمثل عنصر تفجر ومقابلها	عدد مرات ورودها	الكلمة التى تمثل عنصرتفجر ومقابلها	عدد مرات ورودها
العتق	٤	السلطان	٢	السيف	٢
مالك – ملك	٤	العبد	٢	القانون	٤

" **والتعادل** " فى معظم هذه العناصر يفيد أن الصـراع لم يحتدم بعد فالسلطان مقدم على الدخول فى دائرة الاختيار ، مع شـيوع روح القانون كنقطة مضيئة داخـل هذه الدائرة .

رابعاً : يتضح خلال هذا الحديث خط منطـقى يربط بين المقدمات والنتائج فى تسلسل وإحكام ، يمتد ليشمل الحديـث كلـه بـدأ مـن تقريـر القـاضى تحكيم القـانون ، ومروراً ببيع السلطان فى مزاد ، وانتهاء بظفر هذا الأخير بتحريـره بواسطة ذلك ، وهذا المنطق تأكيد لشيوع روح القانون التى أبرزها التشكيل اللغـوى لهذا الموقـف ، وهذا الخط المنطقى ذاته يوجز مراحل بناء الحبكة التى سوف تتضح .

******

بذلك يهيء الكاتب الشخصية المحوريـة لتتطـور ، عندمـا يجعـل السلطان فـى صراع ، ولكن يظل هذا الصراع ذهنياً خارجياً أكثر مما يعتمل فـى النفس ، طرفـاه هما الحل القانونى ، وما سـوف يغرقه فيه من خزى وهوان ، عندما يباع علناً أمـام شعبه ، أو اللجـوء إلى القوة ، وذلك سوف يظهـر هذا السلطان فـى صـورة الظـالم المستبد ، وهاهو ذا يفكر إيذاناً بمرحلة تحول وتطور فى النمو المقدر لـه " **السيف الذى يفرضنى ويعرّضنى .. والقانون الذى يتحدانى ويحمينى** "[١٨] ؟!

والإرهاص بمرحلة تحول الشخصية يتأكد هنا من هذا الازدواج الذى يشف عن تعادل الموقف الفكرى للشخصية مؤقتاً ، ريثما تلزم أحد جانبى الصراع : القانون او القوة ، لاسيما عندما يقترن الازدواج بالتقابل المتعدد ، كما فى الجدول بالصفحة التالية الذى يبين عناصر التقابل المحورية والفرعية فى هذا النص الجزئى :

السيف الذى يفرضنى ويعرضنى ... والقانون الذى يتحدانى ويحمينى ؟!

	العنصر	مقابله
١	السيف	القانون
٢	يفرضنى	ويعرضنى
٣	يتحدانى	ويحمينى
٤	يفرضنى ويعرضنى	يتحدانى ويحمينى

حيث نجد التقابل المحورى [١] ثم يقترن كل من هذين الطرفين المتقابلين بفعلين يتضمنان تقابلاً ثانياً فيما بينهما ، فنجد التقابل [٢] فى جانب السيف ، والتقابل [٣] فى جانب القانون ، ثم يتضاعف الإحساس بهذا التعادل الفكرى المؤذن بالتحول من خلال التقابل [٤] ، الناتج عن كون الفعلين المتصلين بأحد طرفى التقابل يكونان تقابلاً مع الفعلين الآخرين المتصلين بالطرف الثانى . والمحصلة الفكرية لهذا الموقف مع ما ارتبط به من (حيرة) نابعة من استخدام (بعض علامات الترقيم كعلامتى التعجب والاستفهام) تؤكد من الإرهاص بمرحلة التحول . فلا يمكن أن تستمر الشخصية فنياً فى دائرة التعادل بين المتقابلين هنا ، وهما القوة والقانون .

ويتجلى الإرهاص المؤذن بالتحول " **بصورة مكبرة** " فى الموقف عندما يتكرر

بنفس ألفاظه تقريباً ولكن بدون تخصيص ظاهر عندما يقول السلطان (بتردد) :
" **السيف الذى يفرض ويعرض ؟! .. والقانون الذى يتحدى ويحمى !؟** "(١٩)

لأن انتقال الشخصية من (التخصيص) باستخدام ضمير المتكلم فى العبارة الأولى . إلى التعميم الظاهرى ، باستخدام الأفعال (مجردة من غير إسناد ظاهر) يؤكد هذا الإرهاص بالتحول والتطور ، الذى سوف يسلم الشخصية إلى استسلام قدرى تراجيدى ، ستتضح سماته فيما بعد .

وتتم المرحلة الأولى من مراحل التطور بالنسبة لشخصية السلطان عندما تتوافق جهود القاضى فى إقناعه بالقانون ، مع رغبة السلطان نفسه فى ذلك ، تلك الرغبة التى يستثمرها الكاتب فى إحداث علاقة درامية أخرى يواصل بها تصعيد التعقيد ومضاعفة الصراع فى عمله ، وذلك باصطدام شخصية السلطان بشخصية أخرى هى الغانية ، عندما يرسو المزاد فى الفصل الثانى على وكيلها المجهول الاسم الذى رفض العتق لأن موكلته لم تفوضه فيه .

من هنا يحدد الكاتب هاتين العلاقتين السابقتين معاً ، للكشف عن أبعاد تلك المرحلة (الثانية) من مراحل تطور شخصية السلطان باصطدامه مؤيداً بوزيره وقاضيه – بشخصية هذه الغانية التى يفاجأ بها – وهى ذات السمعة السيئة فى نظرهم ، تتصدى بمالها والقانون فى جوارها ، مطالبة بحقها فى امتلاك سلطانهم ، الذى يتعرض هنا لصراع أكثر إيلاماً ، ذلك لأن قطبى الصراع وهما القانون والقوة كانا فى الفصل السابق على مرمى البصر من القاضى والسلطان ووزيره ، كما أبرزته العلاقة الدرامية الأولى ، لكن العلاقة الدرامية الثانية المتمثلة فى الاشتباك مع الغنية جعلت الدائرة تتسع ، لاسيما عندما يشهد الشعب ذلك .

ومن ثم " **يكتشف** " السلطان أنه لامناص له من الرق ، ولا سبيل إلى حريته

وقد افتقد الابتهاج القرين بقرب الأمل فى عتقه ، نتيجة قانون القاضى البعيد عن الصواب ، و " **يتحول** " ابتهاجه إلى حزن نتيجة " **التعقيد** " فى الموقف إثر إصرار الغانية على امتلاك ما اشترته ، وبذلك يبلغ العمل المسرحى الذروة فى خطه الصاعد ، إيذاناً ببداية خط الهبوط . وهنا يتعرض القانون من وجهة نظر القاضى إلى محنة شديدة ، إذ تكشف هذه الغانية – وهى الغانية – للجميع عن " **التناقض بين القانون والعدل** " ، والعبث فيما وضع القاضى من شروط لبيع السلطان إذ تقول للقاضى :

" **هذا هو شرطك ، لكى أشترى يجب أن أعتق ، لكى أملك يجب ألا أملك ! أترى هذا معقولاً** " (٢٠) .

وهذا التقابل بين منطق القاضى ، وهو صاحب القانون ، والمحافظ عليه ، ومنطق الغانية ، وهى من هى من حيث سوء الظن بها ، يحفظ للتعقيد الدرامى حيويته واطراده خلال المسرحية ، حيث يستمر به عمل القوة المثيرة للصراع ولكن فى الاتجاه الهابط . إذ يرفض السلطان منطق قاضيه ، مؤثراً التزام القانون الخالص والبعيد عن التلاعب ، فقد استشعر اهتزاز القانون بسبب تلاعب القاضى به ، عندما تعارضت شروط البيع مع العقل والمنطق، ولم يملك القاضى إلا أن يصف الغانية بالمغالطة، والسفسطة فيقول لها : " **ولكن هذه مغالطة ! هذه سفسطة .. إن ما تقوله هذه المرأة ليس إلا سفسطة** " (٢١) .

من هنا يطلب السلطان من قاضيه أن يكف عن التحدث باسم القانون ، وهذا تأكيد آخر لتحول وتطور هذه الشخصية تستمر به حركتها فى هبوط ، كاشفة عن ميل الصراع فى هذه المسرحية إلى جانب القانون البرىء من التحايل .

••••••

وهو صراع يمضى ذهنياً تجريدياً بين القانون والقوة كاشفاً عن الحركة الفكرية دون أن يتعمق نفوس الشخوص ، لذلك وجدنا مثلاً السلطان نفسه مرتبطاً فى صراعه بالوزير والقاضى من خلال استشارته لهما فى حل معضلته ، ثم بالغانية عن طريق محاولته معرفة هدفها من الشراء ، وبذلك يظل الصراع خارجياً لا يرتد إلى داخل الشخصية ولا يتعمقها ، فلم نشهد لها توتراً وتمزقاً نفسياً بين طرفى الصراع المتقابلين .

وعندما يحاول القاضى الاعتماد على الأخلاق ليدعم بها قانونه المتداعى ، لاسيما وقد تناقض مع العدل ، فإن هذه الدعامة لا تستند إلا إلى ظنون يتناقلها العامة ، إذ يرفض مالها لأنها امرأة سيئة السمعة ، وربما جاء هذا المال عن طريق الخطيئة ، وبناء على ذلك لا يمكن قبوله فيما يدفع لبيت المال والدولة (٢٢) .

ويعتمد الكاتب على هذا التقابل الناتج عن التناقض السابق يجعله يشتد ليحتدم الصراع فى أذهان الشخصيات وليس فى أعماق نفوسهم ، وذلك عندما تواصل الغانية تصديها للقاضى متمسكة بالقانون الخالص والبرىء من التحايل ، مع ما زودها به الحكيم من منطق سوى ، وحجة واضحة ، إذ تكشف عن أن هذا المال قد قبلته الدولة فيما تدفعه له من ضرائب ومكوس قائلة له : "**إن مالى هذا قد قبل بالفعل فيما يدفع من ضرائب ومكوس ، فهل الضرائب والمكوس ليست مما يدفع لبيت المال والدولة ؟! .. إذا كان هذا رأيك أيها القاضى فلن أدفع بعد اليوم ضريبة واحدة للدولة ..** "(٢٣) .

وهنا نصل إلى قمة تطور شخصية السلطان الذى يستسلم لقدره فى لمسة تراجيدية متمسكاً بالقانون فى حسم معادلاً للعدل ، من ثم يرفض تلويح الوزير باستخدام القوة فى حل هذه المسألة قائلاً له : "**لقد اخترت القانون .. وسأمضى فى**

هذا الطريق مهما صادفنى فيه من أوحال "، كما يرفض المحاجة التى دارت بين الغانية من جهة والوزير من جهة أخرى ، عندما احتكم هذا الأخير إلى الشعب ، طالباً منه الحكم بعقابها على وقاحتها فى مسلكها مع السلطان ، وإصرارها على أخذه نظير ما دفعته من مال فى شرائه ، وهكذا يقبل السلطان الذهاب معها إلى منزلها ، نزولاً على رغبتها فى استضافته ليلة واحدة حتى مطلع الفجر ، فتوقع وثيقة العتق ، وهذا هو الحل الذى يتم فى الفصل الثالث والأخير ، وبه ينتهى الحدث ، كما ينتهى التأزم كاشفاً بذلك عن حبكة مفردة محكمة ، وقد وضح إحكامها من تعقد العلاقات بين السلطان والغانية ، وقبل ذلك بين القاضى والوزير والغانية ، وكذلك بين هؤلاء جميعاً من جهة ، وبين النخاس والحارس والمؤذن والغانية من جهة أخرى ، أما تفرد الحبكة فقد تجسد من خلال تصاعد الحدث إلى عقدة واحدة منتهيا بحل واحد لها تمثل فى العتق [٢٤] ، وذلك بتوقيع الغانية على الوثيقة .

وتتكامل معالم البناء الدرامى لهذه المسرحية بامتزاج عنصرى الكوميديا والتراجيديا معاً خلال موقف بيع السلطان ونتيجته ، ففى الوقت الذى يعلن عن المزاد يتمنى كثيرون شراء السلطان ، منهم القادرون ، ومنهم غير القادرين ، وما أكثر هؤلاء ، كما تجد من بين هذا الفريق الأخير طفلاً يرجو أمه الفقيرة أن تشترى له السلطان ، لاسيما وأن له سيفاً كبيراً يحلم به هذا الطفل ، ظاناً أنه لعبة يلعب بها ، وذلك جانب فكه يقوم على التناقض والانحدار والجمع بين العظيم والتافه ، سلطان عظيم ، وبطل شهير يصبح وسيلة لتسلية الصغار ، والطفل بذلك إنما يكشف عن براءة الأطفال وإنسانية مشاعرهم وسذاجتها فى التعلق بالمجهول المرغوب :

" الطفل : وهل للسلطان سيف ؟!

الأم : نعم سيف كبير ! ..

الطفل : وهل سيبيعونه هنا ؟!

الأم : نعم يابنى ! ..

الطفل : متى ياأماه ؟!

الأم : عما قليل ..

الطفل : أماه : اشتريه لى ! ..

الأم : ماذا ؟

الطفل : السلطان ! .. اشترى لى السلطان ! ..

الأم : اسكت .. إنه ليس لعبة تلعب بها ! ..

الطفل : إنك قلت إنهم سيبيعونه هنا .. اشتريه لى إذن ! ..

الأم : يابنى اسكت ! هذا ليس لمثلك ؟!

الطفل : لمن إذن ؟ للكبار ؟!

الأم : نعم .. للكبار "(٢٥) .

بل إن الفكاهة القائمة على التناقض لتمتد فيما بين راغبى الشراء كالخمار والإسكافى ، عندما يصبح الشراء قريناً برغبتهما فى عرض السلطان أمام حانوتيهما لجلب الزبائن ، ومضاعفة الكسب ، وهكذا يهبط السلطان قاهر التتار من أرفع مكان فى الدولة إلى أخفض مستوى يمكن أن تصل إليه عظمة العظيم ، وذلك جانب فكه لكنه لا يخلو من لمسة تراجيدية ، تتمثل فى عدم اهتمام الإنسان فى لحظات ضعفه البشرى أمام المادة بامتهان أخيه الإنسان ، حتى ولو كان ذلك سبيلاً لكسب مادى رخيص مهما تكن قيمته .

وفى نفس الوقت يتفجر هذا الموقف بالمعاناة التراجيدية من قبل السلطان نفسه ، فهو العظيم ذو السيف القاهر للتتار ، لكنه عاجز عن استنقاذ حريته من بين يدى غانية ، ومن هنا يستسلم لقدره ، مسلماً نفسه لرغبتها فى استضافتها له ليلة واحدة ، وهذا الاستسلام المذعن يجلى توحد البشرية فى لحظات الضعف الإنسانى فى مثل

هذا الموقف الذى يستوى فيه العظيم والصغير ، والبطل والرعديد ، عندما تعجزهم الوسائل الملائمة عن الوصول إلى غايتهم .

وهذا الاستسلام نفسه برغم ما فيه من خضوع وإذعان مأساوى - لاسيما بعد أن أسلم السلطان نفسه للنخاس والمتزايدين قبل ذلك - لا يخفى ما يتمتع به هذا البطل من حيوية ، حيث إن هذا الاستسلام المأساوى لم يكن إلا بعد محاورة مع القاضى والوزير ، واقتناع السلطان بعدالة المسلك فى عقد المزاد ، برغم ما فيه من تهديد لعظمته ، وتطامن لسلطانه ، وإهدار غير خفى لكرامته ، أمام شعبه الذى يجله .

ومع ذلك فإن القبول المأساوى من جانب السلطان لهذا الموقف ، يتجاوز الخضوع المبتهج لما يدرك السلطان هنا أنه النظام العادل للأشياء ، إلى الكشف عن رغبته فى المعرفة ، معرفة المعنى الكامل لالتزامات الإنسان الأساسية ، والملاءمة بين الواجب والمسئولية ، وقد مهد لذلك الكشف المحاورة التى دارت بين السلطان والغانية قبل استسلامه لها ، وهكذا تتصل الجوانب الإنسانية فى مسرحية السلطان الحائر بالحقيقة الإنسانية العامة .

******

وهذا السلوك بالنسبة لشخصية السلطان برغم ما فيه من شذوذ ظاهرى لا يتناقض مع الخط العام لتطور هذه الشخصية الفكرى الذى أراده الكاتب لها ، فجعلها تلتزم منطق القانون الخالص البعيد عن التحايل .

فالشخصيات فى مثل هذا اللون من المسرحيات ، تكون تصرفاتها مفهومة ومتسقة فكرياً ، برغم الشذوذ الواضح فى التصـــــرفات الخارجية التى تأتيها هذه

الشخصيات مما يدعم الحركة الفكرية للمسرحية ، فالشذوذ الخارجي يخفي وراءه انسجاماً داخلياً ، هكذا كان موقف القاضي وهو يواجه رق السلطان ، فيطالب ببيعه من أجل تحقيق العدل ، وكذلك كانت الغانية بإصرارها على امتلاك السلطان ، وتسليمه لها كبضاعة [٢٦] متمسكة بالقانون ، وذلك في مقابل ما دفعته من مال .

وفضلاً عن عدم الاحتفاء بالمعقولية الخارجية لهذه الشخصيات والحوادث ، فإن الشخصية بها رغبة شديدة لأن تشرح نفسها وأفكارها للناس ، فإذا ما اصطدمت هذه الشخصية بمثيلتها رغبة في تبيان موقفها وشرحه ، يقوم ثمة صراع ونقاش طويل يخدم الحركة الفكرية ، وإن كان يبطيء الحركة المادية [٢٧] ، هكذا وجدنا السلطان في مواجهة القاضي أولاً ، وقد أخذ هذا الأخير يوضح واجبه في تنفيذ القانون ، والسلطان يلتمس سبيلاً لخلاصه ، ثم مواجهته الغانية بنفسه ثانياً عندما استبعد قاضيه ووزيره ، وأخذ يناقشها للكشف عن هدفها من وراء الإقدام على الشراء ، وهي بدورها قد كشفت له عن حقيقة سوء الظن بها مبرئة نفسها من كل عيب أو نقص .

ومما تقدم يمكن أن نخلص إلى نتيجة تتمثل في أن الشخصيات في مثل هذا اللون من المسرحيات لا تتميز بقسمات نفسية عديدة خاصة أكثر من حملها لفكر الكاتب سلباً أو إيجاباً ، إذ أنها قد أصبحت رمزاً لمعنى من المعاني التي يريدها الكاتب [٢٨] ، فهي مسرحيات تقوم على حركة الفكر من خلال التركيز على الحوار والمادة الفكرية ، أكثر من قيامها على المزاوجة بين الحركتين الفكرية والمادية [٢٩] ، وربما كان ذلك مرجع تسميتها بالمسرحية الذهنية .

******

وتجسد فكرة بيع النفس البعد الرمزى عند توفيق الحكيم فى " **السلطان الحائر** " وهو رمز تقوم عليه المسرحية كلها ، حيث يتخذ ذلك سبيلاً لتأكيد حرص الإنسان على حريته ، واعتماده على القانون الخالص من أجل استرداد هذا الحق ، وتلك دعوة حضارية ، وبرغم التناقض القائم فى جعل بيع السلطان مشروطاً بعقد ، فقد ربط المؤلف بين البيع والتزام السلطان بالقانون فى مقابل رفض القوة - التى يمثلها الوزير - كسبيل للحصول على الحرية ، وقد تجلى ذلك من خلال كشف إفلاس القاضى لوضعه شروطاً متناقضة لبيع السلطان .

كما تأكد هذا البعد الرمزى ، ومدى إسهامه فى بناء المسرحية يجعل الحدث يمتد معتمداً عليه ، من خلال الرؤية الواضحة أمام السلطان ، برغم استسلامه لقدره فى النهاية ، لاسيما عندما يقول :

" **إن الذى يمضى قدماً إلى الأمام فى خط مستقيم يجد دائماً مخرجاً** " (٣٠) .

وبالنظر إلى هذا القول نجده يبدأ بهذا التأكيد المتمثل فى " **إن** " والذى ينسحب على خمسة ألفاظ متتابعة هى : يمضى - قدماً - أمام - خط مستقيم ، وهى توحى بالتقدم إلى الأمام ، فيرتد هذا تأكيداً لصحة موقف السلطان لالتزامه بالقانون ولذلك ينتهى دائماً بمخرج ، للربط بين الالتزام بالقانون ونتيجته التى تؤدى دائماً إلى الخير ، بل مع إفلاس القاضى بتحايله كان الوزير لا يرى أمامه إلا القوة - التى يرمز إليها هو أيضاً - بينما نرى السلطان يشق طريقه " **معتصماً بالقانون العادل** " ، ويواجه الغانية بنفسه ، متولياً أمر قضيته معها ، حتى تم توقيعها على وثيقة العتق ، وتلك الفكرة هى جوهر الصراع فى هذه المسرحية ، مما أثرى الحركة الفكرية فيها .

******

ولقد حاول الكاتب المزاوجة بين الفكر والفعل كما فى مزاد بيع السلطان ، وانتقال السلطان إلى بيت الغانية ، لكن أسلوب المناقشة والحركة الفكرية كان أغلب وقد تمثل فى هذا النقاش المتعدد الجوانب حول القانون ، ومدى الالتزام به فى مواجهة القوة .

وبرغم غلبة الحركة الفكرية وهو ما يمثل خروجاً على المسرحية المحكمة الصنع [٣١] ، إلا أن البناء هنا كلاسيكى فى التزام الكاتب بالوحدات الثلاث وإن توسع فى وحدة الزمان وهى هنا لا تتجاوز يومين [٣٢] ما بين سجن النخاس تمهيداً لقتله عند الفجر ، ثم الإفراج عنه فى الصباح ، وفى اليوم التالى تم مزاد بيع السلطان ، واستضافة الغانية له حتى الفجر ، الذى قبل حلول ميقاته أذن المؤذن بإيعاز من القاضى فتم العتق .

أما وحدة المكان فتمثلت فى ساحة المدينة وما يطل عليها كبيت الغانية ، والمسجد والحوانيت ، وغير ذلك مما أكسب الحدث تركيزاً هنا .

كما تمثلت وحدة الحدث فى بدايته بسجن النخاس لكشفه حقيقة رق السلطان ، ووسطه فى تصدى الغانية للسلطان والوزير والقاضى مطالبة بما اشترته ، والنهاية فى توقيع هذه الغانية على وثيقة عتق السلطان وتحريره ، ومن هنا اتضحت نوعية الحبكة ومستواها كما سبق ، وبذلك تشكل هذه النهاية المسرحية سيطرة الحركة الفكرية أيضاً على هذا العمل ، حيث تكشف فيها الصراع بين القانون والقوة عن انفراج لا يعتمد على صراع مادى بين الأشخاص ، وإنما يقوم على استخدام عنصرى الذكاء والسخرية ، ذكاء الغانية التى حققت هدفها من شرائها السلطان ، وذكاء السلطان نفسه فى اعتصامه بالقانون كسبيل لعتقه ، ثم السخرية من القاضى لإساءته لهذا القانون بتلاعبه به ، وهكذا يفجر الكاتب موقف الحاكم بين القانون

والقوة ، لينصر القانون ، وهو مسلك قريب فى عناصره الفنية من مسلك **شو** فى مسرحياته الفكرية عندما يعتمد على الذكاء والسخرية أيضاً [٣٣] لاسيما فى مسرحيته " **رجل القدر** " عندما يبرز **برنارد شو** العلاقة بين نابليون والمرأة التى أخذت رسائله [٣٤] ، لتنتهى المسرحية بانفراج كاشف عن انتصار المرأة على عظمة نابليون بفضل ذكائها وسخريتها منه .

******

ولقد كانت لغة الحكيم هادئة ، وهى تقنع بهذا المضمون الإنسانى ، وتشف عن الصراع بين تلك المعانى المطلقة ، وإن تتبعاً لتوظيف الكاتب لكلمتى " **القانون** " و " **السيف** " وتجاورهما كقيمتين متقابلتين فى هذا العمل ، قد يتلامسان أحياناً ، وإن تصادمتا فى أغلب الأحايين ، يكشف عن دور اللغة لدى الحكيم فى تشكيل جوانب الصراع ، وشفافها عن تجسيم الفكرة ، وإبراز الرؤية .

ويلاحظ من ذلك انتصار القانون – وهو هدف الكاتب – الذى دارت كلمته أكثر من أربع وستين مرة أى ضعف دوران كلمة السيف التى وردت ثلاثين مرة ، خلال هذا العمل ، مع ملاحظة تضاؤل ورود كلمتى (التحايل – حيل) اللتين وردتا سبع مرات ليرتد ذلك قوة فى جانب القانون ، لاسيما عندما ترد كلمة القانون بمصاحبات لغوية ، كالقداسة والتطبيق والخضوع والإذعان والطاعة ، فى مقابل " السيف " الذى يرد بمصاحبات ، لغوية كعدم القطع ، والوحشية والخطر .

والجدول التالى يتضمن أمثلة لذلك .

لفظة القانون بمصاحباتها اللغوية فى المجموعات اللفظية	صفحة	لفظة السيف بمصاحباتها اللغوية فى المجموعات اللفظية	صفحة
أخلص حام لقداسة القانون	٣٥	إن السيف قاطع حقاً للألسنة	
تطبيق القانون	٦١	والرءوس ، ولكنه ليس بقاطع	
يخضع السلطان للقانون	٦٩	للمشاكل	٥٦٠
يطيع الحاكم القانون	٦٩	أما السيف فلا شأن لى به	٦٥
القانون الذى يتحدى ويحمى	٧٢	السيف الذى يصمنى بالوحشية	٦٧
أذعن للقانون	١٠٥	السيف الذى يفرضنى ويعرضنى	٧٢
ألا تخجل من اللعب بالقانون	١٦٣	لكنه يعرضنى للخطر	٧٣
		إغمد سيفك	١٠٠

فإذا أضفنا إلى ما تقدم شفافية هذه العبارات فى المواقف عن حشد من المشاعر والأفكار التى تدور حول دعم القانون ورفض القوة ، نستخلصها بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها ، يتضح لنا مدى إسهام لغة الحكيم فى تشكيل جوانب الصراع والكشف عن المضمون الإنسانى لهذا العمل .

وتسلمنا لغة الحكيم الهادئة إلى حواره الجيد ، المفعم بالحركة النفسية ليتناسب مع ذهنية الصراع بين هذه المعانى المطلقة ، كما يزداد المدى النفسى عمقاً به ، لتتكشف لنا الشخصية من حيث ولاؤها لفكر الكاتب ، وحملها لرؤيته .

ويتجاوز الحوار ذلك ليكشف عن سرعة الحركة الفكرية بداخله ، واتصالها وانطرادها ، بجعل الكاتب الحوار بين طرفين يتضمن ألفاظاً بعينها يتقاذفانها ، وبانتقال إحدى هذه الألفاظ مصحوباً بفكرة ما من طرف إلى آخر ، فإن هذا الأخير لا يلبث أن يردها للأول مقترنة بفكرة جديدة قد تستتبعها وتستدعيها لديه ، ومع تتابع

التقاذف أو التبادل وتوليد الأفكار بين الطرفين يتدفق الحوار متصلاً مطرداً ، كما يسهم فى تصعيد الحدث ، كاشفاً عن سريان الصراع فيه ، ومن الأمثلة على ذلك ما دار من حوار بين الغانية والسلطان عندما تصدى الأخير لها ، ملتمساً مخرجاً لخلاصه منها ، بعد أن أسلمه استعصامه بالقانون إلى التردى فى قبضتها :

" السلطان : أولا .. وقبل كل شىء .. من أنا ؟!

الغانية : من أنت ؟!

السلطان : نعم .. من أكون أنا ؟ ..

الغانية : أنت السلطان ! ..

السلطان : أنت معترفة بأنى السلطان ؟ ..

الغانية : طبعاً ! ..

السلطان : حسن .. والسلطان ما عمله ؟! ..

الغانية : عمله .. أن يحكم !

السلطان : أنت موافقة على أنه يحكم ؟ ..

الغانية : بدون شك ..

السلطان : حسن جداً .. إذن مادمت مقرة بكل هذا فكيف تطالبين بأن يسلم إليك السلطان ! ..

الغانية : لأنه أصبح من حقى ! ..

السلطان : لست أناقش حقك .. إنما أنا أتساءل فقط عن إمكان تنفيذ هذا الحق .. مادمت سلطاناً يحكم ، فكيف أستطيع القيام بمهام منصبى إذا سلمت إليك فى منزلك ؟! ..

الغانية : ليس أبسط ولا أسهل من ذلك .. أنت سلطان أثناء النهار .. إذن فأنا أعيرك للدولة طـــــــول النهار ، فإذا جاء المساء عدت إلى منزلى !.. "(٣٥) .

وبملاحظة حركة انتقال الكلمات التالية :

(أنا - أنت _ سلطان - يحكم - حق) خلال الحوار السابق ، مع ما ارتبط بها من أفكار ، ندرك أن توظيف حركتها من وسائل الكاتب لاستمرار حواره واطراده مع نبضه بالصراع ، فضلاً عن إضاءته للحدث من الداخل ، وقد تم ذلك بتبادل تقاذف هذه الألفاظ بين الطرفين مع استدعائهما لفكرة جديدة فى كل مرة :

ومما يضاعف من خصوبة هذا الحوار إثراؤه باستثمار الصمت بين جمله (والذى ظهر فى شكل نقط فى الكتابة) ليدل على ثراء التعبير فى المواقف التى قد يعجز الإنسان فيها عن الكلام ، أو يحاول استعادة تيار الوعى ليتدفق الفكر بصورة أكثر خصوبة ، وكما يفعل كبار الموسيقيين الذين يخلقون انفعالاً ما ، أو يطيلونه بلحظات انتظار ، أو لتأكيد الوقت اللازم للانتقال إلى موضوع لحن جديد ، وتصبح لحظات الصمت بكل ذلك لازمة تحقق النظام المتصل للتعبير ، فتعطى معنى لعمليات الشعور المصورة كما تعبر عن عدة موضوعات فرعية تصب فى المعنى الأساسى (٣٦) .

ولقد تضمن هذا المثال بعض علامات الترقيم ومنها علامتا الاستفهام والتعجب ، مما أكسب هذا الحوار دفعة من الدهشة والتعجب أسهمت مع الصمت فى إثراء الحركة الفكرية واستمرار تدفقها خلاله ، لاسيما عندما تقترن هاتان العلامتان معاً كما فى (من أنت ؟!) و (السلطان ما عمله ؟!) .

ويلاحظ من هذا المثال أيضاً أن الجملة الحوارية لدى الحكيم غالباً ما تكون متعددة الأثر ، فهى كاشفة بالنسبة للمتحدث ، والمتحدث إليه ، والمتحدث عنه ، فضلاً عن إسهامها فى دفع الحدث ، ودعم الحبكة ، ونقل المعانى رئيسية وهامشية إلى الجمهور من خلال الشخصية كما يفعل (أبسن) (٣٧) ، ولتخلص الجملة من

وراء ذلك إلى إثراء الحركة الفكرية التى هى محصلة لتآزر العوامل السابقة .

******

ولقد كانت الرؤية لدى الكاتب واضحة ، عندما جعل السلطان يختار القانون خلال تطور الحدث وتصاعده ، ويستعصم به ، كما دعم ذلك بالتماثل بين تطور شخصية السلطان أولاً ، وسلوك الغانية ثانياً ، تلك الغانية التى جعل سلوكها منسجماً ، ومواقفها متكاملة فى منطقة درامية ، متخذة من القانون الخالص مرتكزاً لها ، ثم يعتمد الكاتب على التقابل بينهما من ناحية ، وبين سلوك القاضى ووزيره من ناحية أخرى ، ليؤكد وجهة نظره بجلاء فى اختياره للقانون والالتزام به ، وتلك دعوة إنسانية حضارية .

وبرغم ما انتهى به موقف القاضى من ميل عن الحق ، لكن تماثله مع النخاس فى الإصرار بادىء ذى بدء على الالتزام بالحق ، وإعلان رق السلطان ، يمكن أن تكشف عن مدلول العدالة فى مفهومها الشعبى ، حيث تتناقض مع مفهومها على المستوى الرسمى ، الذى يمثله السلطان فى المرحلة الأولى من تطور شخصيته . بل إن هذا السلطان بكونه من المماليك فهو حاكم أجنبى ، من هنا فإن موقفى النخاس والقاضى يمكن أن يرمزا إلى تصدى الإرادة الشعبية للحاكم الأجنبى ، ويؤكد من هذه الرمزية تردد السلطان لبعض الوقت فى تنفيذ العدالة نحو نفسه ، بالرغم من انتهاء تطور شخصيته بالتزام القانون العادل .

وهكذا يستثمر الكاتب إطاره التاريخى المحلى فى جلاء جوانب هذه القضية الإنسانية ، وهى موقف القانون والقوة من حل المشاكل والقضايا ، وأيهما يرتكز عليه فى هذا الصدد بالإطلاق والانتقال من الخاص إلى العام ، ولا تعارض بينهما لأن الكاتب عندما استخدم إطاراً تاريخياً لمضمونه الإنسانى ، يمكن أن يعنى

المستويين المحلى والإنسانى ، كما تؤكد اللغة المستخدمة ذاتها ذلك . فهى من أهم الوسائل إلى هذا الشمول عن طريق فصاحتها التى ترتبط بوجدان الأمة من خلال تاريخها ، لا بمسلك لغوى مؤقت لإقليم من أقاليمها ، وبذلك يمكن إدراك المسرحية كتكوين لغوى ذى قيمة مستقلة عن بيئته الزمانية والمكانية بل وعن منشئه أيضاً ، ليدخل فيما هو أوسع وأرحب ، وقد ارتد إلى الحقيقة التى هى أصل كل واقع ومرده (٣٨) .

******

ولعله قد وضح أن ما أعنيه ببساطة البناء فى المسرحية التاريخية ، هو أن الشخصية المحورية يقدمها المؤلف من الخارج ، وقلما نلمس محاولة لسبر غورها واستكناه أعماقها ، وإبراز تمزقاتها ، من هنا يصبح الصراع ذهنياً خارجياً أكثر منه داخل نفس الشخصية ، تلك الشخصية التى تصبح بهذه السمات زكيزة لحدث لا يتعدد مستواه أولاً تتعدد القصص المشكلة له ، وبناء على ذلك تصبح الحبكة مفردة .

كما أن هذا الحدث غالباً ما يحاول الالتزام بالوحدات الثلاث التقليدية ، واللغة الموظفة هنا لغة بسيطة ، قلما تتحو تجاه اللغة الفنية الجمالية ، اللهم إلا فى بعض المواقف التى لا يمتد أثرها إلى البناء ككل .

الباب الأول

هوامش الفصل الأول

(١) انظر : د. عبد الحكم حسان : أنطونيو وكليوباتره ص ١٥٨ ، وكذلك مجلة المسرح العدد ٢٦ فبراير ١٩٦٦م ص ٧ مقال للدكتور رشاد رشدى ، وكذلك د. لطفى عبد البديع التركيب اللغوى للأدب ص ١٠٧ ، ص ١٦١ .

(٢) انظر : د. عبد القادر القط : الأدب العربى الحديث ص ٢ .

(٣) د. محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى ص ٣٧ .

(٤) انظر : أرسطو : فن الشعر ص ٢٩ ترجمة الأستاذ عبد الرحمن بدوى .

(٥) انظر : د. عبد العزيز حموده : البناء الدرامى ص ٩١ ، ٩٢ .

(٦) انظر : Mid Century Drama P. 73

(٧) انظر : البناء الدرامى ص ٩٢ وما بعدها ، وكذلك انظر : د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ص ٥٧٥ وما بعدها .

(٨) انظر : سعد عبد العزيز : الأسطورة والدراما ص ٢٠ .

(٩) انظر : أنطونيو وكليوباترة ص ١١٣ ، ص ١١٥ .

(١٠) إنظر : د. عبد الحكيم حسان : أنطونيو وكليوباترا ص ٨ ، ١٥ ، ١٧ .

(١١) إنظـــــر : فن الشعر ص ٢٦ ، وكذلك انظر : مسرح رشاد رشدى جـ ٢ ص ٤٣١.

(١٢) أنطونيو وكليوباترا ص ١٨٠ .

(١٣) إنظر : د. محمد مندور : المسرح النثرى ص ٤٢ .

(١٤) مثل " يا سلام سلم الحيطة بتتكلم " لسعد الدين وهبة ، " النار والزيتون " لألفـــريد فرج ، " شعب الله المختار " و " الدودة والثعبان " لعلى أحمد باكثير ... وغيرها . وقد اخترت " السلطان الحائر " لتمثيل ذلك

(١٥) مثل " الإسكندر الأكبر " لمصطفى محمود ، " الحسين ثائراً " و " الحسين شهيداً " لعبد الرحمن الشرقاوى ، " باب الفتوح " لمحمود دياب ... وغيرها.

وقد اخترت " سليمان الحلبى " و " مأساة الحلاج " لتمثيل ذلك .

(١٦) انظر : فى الأدب العربى الحديث ص ٢٨٣ : للدكتور عبد القادر القط .

(١٧) السلطان الحائر ص ٦٥ ، ٦٦ .

(١٨) السابق ص ٧١ .

(١٩) السابق ونفس الصفحة .

(٢٠) السابق ص ١٠٦ .

(٢١) السابق ص ١٠٧ .

(٢٢) إنظر السابق ص ١٠٨ .

(٢٣) السابق ونفس الصفحة .

(٢٤) إنظر فى أنواع الحبكة : أنطونيو وكليوباترة ص ١٦٠ وما بعدها .

(٢٥) السابق ص ٨١ .

(٢٦) انظر السابق ص ١٠٩ .

(٢٧) انظر : د. على الراعى : فن المسرحية ص ٨٨ ، وكذلك انظر : د. شكرى محمد عياد : تجارب فى الأدب والنقد ص ٩٧ : ص ١٠٢ .

(٢٨) إنظر : د. إبراهيم عبد الرحمن محمد : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق ص ١٨١ .

(٢٩) انظر : توفيق الحكيم : مقدمة " الملك أوديب " وكذلك انظر : رجاء النقاش : مقعد صغير أمام الستار ص ٨ .

وكذلك انظر : يعقوب م. لنداو : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المغازى ص ٢٤٦ .

(٣٠) السلطان الحائر ص ١١٤ .

(٣١) انظر : فن المسرحية ص ٤٢ وكذلك د. سمير سرحان : المسرح المعاصر ص ٣٣، وكذلك فوزى أحمد فهمى : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ص ٦٦.

(٣٢) انظر : فن الشعر ص ١٧ ، وكذلك انظر فى " وحدة الزمن " الأدريسى نيكول " علم المسرحية " ص ٥٧ ترجمة دريني خشبة .

(33) Modern International Plays : Selected with an introduction by Louis Morcos and Ali Rai P. XV

(٣٤) إنظر السابق ص ٨٤ وما بعدها ، وكذلك ص ١١٨ و ص ١٢٤ من نص مسرحية " رجل القدر " لبرنارد شو فى المصدر نفسه .

(٣٥) السلطان الحائر ص ١١٥ ، ١١٦ .

(٣٦) انظر : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ص ١١٥ ، وكذلك انظر : بين إبسن وتشيكوف ص ٢٥ .

(٣٧) انظر : . The Elemerts of Drama P. 28

(٣٨) انظر فى كيفية قراءة النص الأدبى د. محمود الربيعى مقالات نقدية ص ٦٣ .

الفصل الثانى

البناء المسرحى المركب

أما اللون الآخر من المسرحيات التى تتخذ نقطة البدء الدرامية لها من التاريخ ، فهى تلك التى تتخذ من شخصية تاريخية بعينها ، ذات بطولة مشهورة محوراً لبنائها ، ثم يزاوج الكاتب بينها وبين عصرها كمنطق لهذا البناء كاشفاً عن التأثير المتبادل بينهما سلباً أو إيجاباً ، حيث يقدم التاريخ للكاتب كثيراً من المادة التى يمكن تشكيلها دراماً ، وتتمثل هذه المادة غالباً فى صفات الشخصية ، وما عرف عنها تاريخياً ، من هنا فإن أبعاد الشخصية تتكشف خلال مسارها المسرحى ، كما يحاول الكاتب النفاذ إلى رؤية عصرية يرصدها من خلال تشكيله اللغوى لما سبق ، عن طريق الإيحاء أو المماثلة أو الاستنتاج أيضاً ، مثل مسرحيتى " **سليمان الحلبى** " **لألفريد فرج** و " **مأساة الحلاج** " **لصلاح عبد الصبور** .

ولقد كانت لغة مسرحية **السلطان الحائر** بسيطة من حيث بعدها عن العناصر التى تمثل إيماءات شعرية ، غالباً ما يلجأ إليها كتاب المسرحية النثرية لتحقيق قدر من الشعر لمسرحياتهم يعلون به من الجانب الدرامى ، ويمكن اعتبار مسرحية " **سليمان الحلبى** " التى نحن بصدد تناولها – نموذجاً لذلك ، حيث تتضمن عدداً من هذه العناصر من أهمها ، التكثيف الرامز الموشى بالقضايا الذهنية والفلسفية ، وكون الصراع تجريدياً غائراً فى أعماق النفس ، حيث تعمل الأشياء المضمرة من جانب ، والقيم والأفكار التى ترتبط بالمواقف من جانب آخر ، مما يذكى عملية الإبداع فى نفوسنا ، كما نجد الشخوص المستغرقة فى أفكارها الخاصة متقابلة تقابلاً أشبه بالصور البيانية فى قطعة شعرية غنائية [1] .

******

وتكشف هذه المسرحية عن محاولة الإنسان تحقيق العدل المفتقد ، عندما يتناقض القانون والعدل ، من هنا تكون استقامة الحياة رهينة بمعادلة القانون .

لذلك تقوم فى ذهن سليمان الحلبى تلك المعادلة ، بين موقف القانون من جهة ومفهوم العدل من جهة أخرى ، وقد شكل هذه المعادلة فكرياً وعقائدياً ولاؤه الدينى والقومى ، حتى ناءت نفسه بمحاولة إحداث هذا التوازن العقلى أو التعادل الفكرى ، لدرجة أن شوقه إلى هذه التعادلية قد صار " **مرضاً** " مبرحا به على حد تعبيره هو ، مع الفارق بين المرض وبين حالة سليمان التى هى أقرب فى نظرى إلى الوجد الصوفى هياماً بما أحب ، واستغراقاً فيه ، ونتيجة لذلك كان إعياؤه الذى يلازمه فى مثل هذه المواقف التى يحاول فيها إحداث هذا التعادل ، أو التوازن بين العدل والقانون .

كما يقترن بهذه المعادلة معادلة أخرى " **تقوم على أن سليمان نفسه هو حارس العدل الأوحد** " ، وهى فى نفس الوقت نتيجة لاختلال أساس معادلة القانون للعدل ، فإذا سقط القانون لأنه ظالم ومناقض للعدل ، سقطت وانتفت شرعية حارس هذا القانون ، لأن القانون أصلاً ظالم ، فتأسيساً على ذلك ، ليس هناك من له حق الولاية فى تنفيذ العدل الضائع وتجسيده ، بل وحراسته سوى سليمان نفسه ، وهكذا توهجت فى نفسه وعقله نداءات العدل وشرعيته وحراسته ، كمنفذ له حتى يتم ما يريد ، فى تعادل نفسى رهيب ، يسقط إعياء بعده ، كاشفاًبذلك عن مستوى حاد من مستويات تعلق الإنسان بالمبدأ ، وعن القوة المثيرة للصراع فى هذه المسرحية فى ذات الوقت .

والكاتب بذلك أيضاً قد قدم المعالم الرئيسية لشخصية سليمان الحلبى ولما تجاوز المسرحية العشرين صفحة الأولى من صفحاتها البالغة مائة وعشرين صفحة.

وبذلك حقق سمتين من أهم سمات رسم الشخصية المسرحية وهما الإيجاز والتركيز من خلال الكشف عن ولع الشخصية بإقامة التعادل بين القانون والعدل ، وكونها حارسة له ، أما السمة الثالثة وهى موضوعية العرض فسوف يجليها تشكيل الحدث وتصاعد التعقيد فيه .

******

ومع تتابع هذه المواقف التى يتوالى فيها الاهتمام بإقامة هذا التعادل ، يبرز الفعل الدرامى متقناً ، معضداً بهذا الاهتمام ، ممتداً فى أواصر العلاقة بين هذه الشخصية المحورية - وهو سليمان الحلبى - وإقامة التعادل فى المواقف المتغيرة ، التى يجعل الكاتب الشخصية تستغل كافة الإمكانات المتاحة فيها لخلق هذا التعادل ، وحيث يكون الموقف أكثر تشويقاً لكونه مليئاً بهذه الإمكانات [٢] .

لذلك يتشكل الحدث الرئيسى فى هذه المسرحية من مجموعة المواقف التى ينمو خلالها ، عن طريق توظيف استيلاء فكرة العدل المطلق ، ووجوب تحققه على عقلية شخصيته المحورية ، ليستقيم التعادل بين القانون والعدل ، تلك المواقف التى تتبنى بدورها على مفارقة درامية تكشف عن التحام الماضى بالحاضر ، ومن التفاعل بينهما يتولد الصراع الذى يدفع بالشخصية للتصدى بوجدان الصوفى لكل مظاهر الظلم التى تعوق فكرة العدل المطلق ، وقد تجسدت فى نظر سليمان كل مظاهر الظلم والقهر فى كليبر ، وهذا هو وسط الحدث . من هنا كان على سليمان القاضى العادل وحارس العدل الأوحد أن يتخلص من أهم عقبة فى طريق تحقيقه وهو كليبر ، بذلك ينتهى الحدث الرئيسى ، وقد تحققت المعادلة الرئيسية بين القانون والعدل بالتخلص من كليبر من وجهة نظر سليمان .

كما يمثل موقفه من بنت حداية ، قاطع الطريق تنويعاً على الحدث الرئيسى ، وذلك بمحاولة سليمان إنصافها من أبيها ، ثم إنقاذها مما تردت فيه من رذيلة ، لتحقيق العدل لها ، بعد أن ساعد فى القبض على أبيها من قبل الشرطة ، ومن جدل هاتين القصتين يتشكل الحدث فى هذه المسرحية ، وبإيقاع منسجم ، سواء فى توازى هاتين القصتين ، أو تقاطعهما تقاطعاً يشف عن سمة ملحمية لدى الكاتب [٣] وبذلك تظهر القضية المتناولة فى أكثر من مستوى ، لكنها ترتد إلى إقامة التعادل بين القانون والعدل .

وإذا كان الحدث قد تميز بالوحدة مع التنويع عليه ، فقد تجاوز وحدتى الزمان والمكان - أما بالنسبة لوحدة المكان فقد تنقل الحدث بين الشام حيث كانت مرحلة صبا سليمان ، وبين مصر (كوحدة مكان أساسية) حيث ظهرت الآثار الفعلية لالتحام الماضى بالحاضر ، أما الزمان فيمتد بقدر ما عاش منذ صباه حتى تصديه لكليبر ، ويستغرق عدة سنوات ، وهو بعد تاريخى يربطه ببرخت والمسرح الملحمى أيضاً [٤] .

بذلك يتضح اتفاق مسرحيتى " **السلطان الحائر** " و " **سليمان الحلبى** " فى اعتمادهما على نقطة البدء الدرامية التى ترجع إلى التاريخ ، وتوظيفها فى الكشف عن موقف الإنسان من القانون والعدل ، وعلى قيام بناءيهما على شخصية محورية ، لكنهما اختلفتا من حيث الاعتماد على الوحدات الثلاث ، حيث حاول توفيق الحكيم -إلى حد كبير- الالتزام بالمفهوم الكلاسيكى لها فى مسرحيته **السلطان الحائر** [٥] ، مشكلاً بذلك سمة من سمات البناء الدرامى فى فترة البحث ؛ وهى محاولة الالتزام بالوحدات الثلاث ، كما يشكل بناء مسرحية " **سليمان الحلبى** " سمة أخرى وهى محاولة الخروج على هذه الوحدات بناء على ما سبق .

كما تبرز نوعية الحدث ذاته فى كلتا المسرحيتين سمة هامة فى تباين مفهوم الحدث المركب بين أرسطو والنقد الحديث ، فهو مركب فى كلتا المسرحيتين ، لكنه يقوم على أساس من الاستكشاف والتحول الأرسطيين [٦] **فى السلطان الحائر** ، بينما يقوم على ظهور الشخصية المتناولة فى أكثر من مستوى كما فى " **سليمان الحلبى** " فى نظر النقد الحديث [٧] .

******

وإن تتبع جانب من التعقيد المشكل للحركة الدرامية خلال هذه المسرحية ، سوف يكشف عن مراحل تطور الحدث ونموه ، والشخصية المحورية تحاول تحقيق العدل ، حيث تقترن مراحل تطور الحدث الثلاث بمراحله الزمنية فى الماضى والحاضر والمستقبل الناتج عن التحامهم . ولنبدأ بالحاضر حيث تعد معطيات العصر التاريخية بالنسبة لمصر دعامته الأولى ، يتمثل ذلك فيما يتمثل - فى محاولة الحملة الفرنسية فرض سلطانها على مصر ، وائدة حريتها ، مستنزفة لكل قطرة حياة فيها ، وهنا نجد " **الكورس** " فى مفتتح المسرحية ، كاشفاً عن ذلك العسف والدمار [٨] ، فشاع لفظ " **النار** " وما يتصل بها من (استعار وإحراق واشتعال) . ونتائج ذلك من (تحريب وتدمير وخرائب) ، كما يكشف عنصر " **المكان** " عن انتشار ذلك وامتداده ، فقد اجتاحت هذه الحرائق معظم أحياء القاهرة ، كما اقترنت الحرائق بالسلب والنهب " **لأماكن** " هامة كالمخازن والوكائل والبيوت أيضاً ، ومن هذا تتضح " **وحدة المكان الأساسية** " يجتاحها النيران والتخريب ، فيتجاوز الاشتعال الماديات إلى المعنويات ذاتها فى نظر سليمان الحلبى ، وقد تراءت له القيم محترقة ، من عدل وشجاعة وخلق بفعل هذا المستعمر ، مما أذكى فيه شعوره بالتفرد نحو مسئوليته فى إقامة العدل ، وتحقيق التعادل بينه وبين القانون .

وهنا تصبح " **المشاهد الخلقية** " وسيلة الكاتب المفضلة لإبراز الماضى الذى سوف يصطدم بالحاضر ، فتنفجر أعماق سليمان ، وهو ماض محتواه مكونات فكرية تتمثل فى دراسته الدينية بالأزهر حيث ساهمت فى أن عرف " **أن الحق أغلب** " [٩] وذلك سبيل استقامة التعادل ، بين القانون والعدل ، ثم يؤكد من ذلك صداقات بزملاء وأساتذة مصريين ، فى مقدمتهم الزعيم الروحى **الشيخ السادات** ، مما أذكى فيه ولاءه الدينى والقومى ، وسوف نجد أن هذين الجانبين لولائه غالباً ما يقترنان ولا ينفصلان كدافع لإقامة " **العدل** " .

ومن فكـــرة " **غلبة الحق وإقراره** " التى يقوم عليها " **الحدث** " ، وبها تستقيم " **المعادلة** " تنمو فى عقله أمنيته أن يكون قاضياً ، تلك الأمنية التى غذتها ثقافته ، كما كان يؤهل نفسه لها ، بل كانت تذكيها فى نفسه أمه .

وهاهى ذى تكشف عن ذلك فيتضح خطورة ما يشغله ، عندما جاء يستأذنها فى السفر إلى مصر ، لمواصلة دراسته بالأزهر ، فتفجر فى نفسه روابط البنوة نحو أبيه المريض ، لكنه يتجاوزها إلى ماهو أقدس منها – فى نظره – وهو ولاؤه الدينى بعد أن يعادل بينهما فى موقف واحد ، وفى قولة واحدة ، خلال جملتين متتابعتين إحداهما تبرير للأخرى وهما " **ليسامحنى الله ، أنا ذاهب للأزهر الشريف** " ، ولا يلبث هذا الإحساس أن يتضاعف عندما توحد الأم بين أملها وأمله الخفى أن يكون قاضياً ، فتتصاعد هذه الأمنية ، مرتدة إلى جذورها الدينية العميقة ، ومرتبطة بتنبؤ الشيخ السادات له بذلك ، وفى الوقت نفسه يكشف رده عليها عن مكانة هذا الشيخ من نفسه ، وعن متابعته الدقيقة لما يجرى بمصر والتصاقه بأحداثها ، وذلك ما ألمحت إليه سابقاً بمعطيات العصر التاريخية بالنسبة لمصر فى حاضر الشخصية :

سليمان : أمى لابد من السفر .

الأم : تترك أباك فى محنته وتسافر ؟

سليمان : ليسامحنى الله ، أنا ذاهب للأزهر الشريف .

الأم : الأيام شديدة يابنى .

سليمان : الحرب انتهت .

الأم : ولكن أين ينتهى سفك الدماء ؟

سليمان : أريد أن أستأنف دراستى .

الأم : عارفة يابنى تشتهى أن تكون قاضيا ، وأمك تشتهى نفس الشىء .

سليمان : تنبأ لى بذلك مولانا السادات " (١٠) .

******

ويبدأ التحام الماضى بالحاضر مع اطراد وصول أنباء ما أنزله الفرنسيون بمصر من عسف إلى مسامعه بالشام، حتى لتتصاعد هذه الرغبة فى إقامة " **التعادل** " خلال حلم نتيجة احتكاك ولائه الدينى والقومى بهذه الأنباء ، بل وتصادمه بها ، فيتكشف لنا لاشعوره عن رغبته فى أن يكون قاضياً ليحاكم كليبر المذنب ، ومن طبيعة الحكم الذى أصدره – فى الحلم – على كليبر ، وهو " **أن يبكى** " تدرك مدى ما يريد أن ينزله سليمان بكليبر من إذلال ، لاسيما وهو يرى أن ما ارتكبه من عسف وقهر يتجاوز " **أى سجن .. وأى مشنقة** " ، فتتأكد من فكرة " **غلبة الحق وإقراره** " [– التى بها يستقيم " **التعادل** " –] على حياة الشخصية ، وذلك حيث كان يحكى قصة هذا الحلم لصديقه محمود بالشام قبل مجيئه إلى مصر :

"**سليمان : وأمام كل هؤلاء حكمت عليه .**

محمود : بالسجن ؟ بالإعدام ؟

سليمان : أى سجن يسعه ، وأى مشنقة تحمله ؟

محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن يبكى ؟

محمود : (يضحك) أنت لم تر كليبر فى حياتك .. كيف عرفت أنه هو ؟

سليمان : كان حلماً " (١١) .

بل إن هذا المسلك القرين " **بالتعادل** " ليتجلى فى مشهد آخر أكثر عمقاً فى أغوار هذه الشخصية ، وماضيها ، يؤكد ولاءها الدينى والقومى عندما جعله الكاتب " **يحلم** " بأنه صلاح الدين الأيوبى ، وينازل كليبر الذى هو فى ثوب ريتشارد قلب الأسد ، أحد قواد الحملة الصليبية . بل يتوعده إذا كان قد جاء غازياً لأرض السلام ، ولم يكن حاجاً ، وتلك الرؤيا فضلاً عن شفافيتها عن ولائه ، فهى تكشف عن " **بداية الرسالة .. وفيض النور الذى يجعل أهداب صاحبه تشتبك دائماً بالثريا ، فلا يعود يرى إلا قدره الساقط عليه من ضياء نجمه الذى ولد تحت مداره** " (١٢) ، صادراً عن فكرة " **التعادل** " وهاهو ذا يكشف عن ذلك فى هذه المناجاة (لكليبر) :

" **سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ، فاعلم بأنى أنا صلاح الدين ، ولا تعتقد يامك الانجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو أكسبتك حصانة ما ، إنى أقول لك ، ياأيها الطامع فى حصاد ما بذرنا من الزيتون الأخضر .. مكانك .. الويل لك ، إن كنت أتيتنا حاجاً كما زعموك - فألق سلاحك وتقدم فى سلام - وإن كنت أتيتنا غازياً كما يبدو من ركابك ، فتقدم وحدك إلى صلاح الدين ، ونازلنى رجلاً لرجل وسيفاً لسيف ، واحقن دماء رجالك وتابعيك** " (١٣) .

ونلاحظ هنا أن استبدال سليمان لريتشارد بكليبر ، ثم تقمص سليمان نفسه لشخصية صلاح الدين الأيوبى ، مع ما ارتبطت به حروب هذا الأخير من نزعة

دينية وقومية في التصدى للحملات الصليبية ، يؤكد ولاء سليمان الدينى والقومى ، كمنطلق لصراعه وهو بصدد تحقيق المعادلة بين القانون والعدل ، وأنه حارس العدل الأوحد وذلك كجزء رئيسى من جسم الحدث ذاته .

ويضاعف من الإحساس بهذا الولاء ذلك التقابل بين شخصية سليمان وريتشارد ، وإذا كان الماضى يتمثل فى موقف صلاح الدين من الصليبيين ، والحاضر فى موقف سليمان من الفرنسيين ، فإن الاستبدال والتقابل معا يشفان عن الاتصال الزمنى بين الماضى والحاضر الذى لابد أن ينسحب أيضا على المستقبل فى شمول زمنى كلما تماثلت المواقف ، ليرتد هذا أخيرا سبيلاً من سبل نفاذ الكاتب الى رؤية عصرية من خلال التاريخ ، تدعم النضال ضد المستعمر فى أى وقت ، وتكشف عن غرام الإنسان بالعدل لاسيما عندما يفتقده ، أو يعز عليه الوصول إليه .

وهكذا يكشف الكاتب بواسطة " **المشاهد الخلفية** " عن كثير من الأمال ، والرؤى وامتداداتهما الفكرية التى تشكل ماضى شخصية سليمان الحلبى ، بما يضمنه من تطلع متلهف إلى إدانة كليبر ، ورغبة متحرقة فى إقامة العدل ، والمؤلف بهذه المشاهد الخلفية أيضا قد حقق جانبا من موضوعية العرض لشخصيته المحورية ، كما أسهم فى مضاعفة التعقيد نحو قمة التأزم فى خطه الصاعد .

ثم يتجلى الالتحام بين الماضى والحاضر قويا عندما تحمله تلك الرغبة ، وذلك التطلع إلى مصر حيث المواجهة المباشرة التى سوف تحتدم باصطدام هذا الماضى بالحاضر المتجسد فى عسف الفرنسيين بالمصريين ، وهم فى نظر سليمان وعقله وقلبه أخوة له ، فضلا عن كونهم عربا مسلمين ، وفى رحاب أزهرهم تما ولاؤه الدينى والقومى ، وبين أحضانه ترعرع فكره الإنسانى .

لذلك تتأكد فى مصر المرحلة الثانية من مراحل تطور الحدث من خلال التعقيد

الدرامى المتصاعد ، حيث يبدأ على أبوابها الاحتكاك المباشر بين فكر سليمان عن العدل المطلق ، وظلم الفرنسيين الرهيب ، ومحاولته إقامة " **التعادل** " ، يتضح ذلك من خلال " **التقابل** " حيث يمنعونه – وهم الغرباء الأجانب – من دخولها ، وهو العربى المسلم ، إذ لم يكن يحمل بطاقة هوية ، ولأنه جاء إلى الأزهر يطلب المعرفة (١٤) ، فيتحايل ويسلك مع رفيق مصرى طريق الصحراء ليصل إلى قلب القاهرة " **المحترق** " – كما أشرت إليه سابقاً – حيث أصدقاؤه الأزهريون يستعدون لخوض معركة أخرى ضد العدو الدخيل ، وقد بدءوا يتجمعون ريثما تأتى ساعة الحسم .

ولم يكن منطق الانتظار هذا بمقبول فى نظر سليمان الذى يحتدم داخله بالرغبة فى تحقيق العدل ، ليستقيم " **التعادل** " ، لذلك فقد أعلن فى أول لقاء له بأصدقائه عن عزمه على قتل كليبر ، وإن غلف تلك الرغبة بالفكاهة والسخرية (١٥) ، متخفياً وراءهما ، وربما كان بذلك يسبر غور هؤلاء الرفاق ، بدليل أنه بعد ذلك يكاشف صديقه محمداً بسخطه على ما يرى من سكوت على هذا الظلم ، فتتضح تلك الرغبة القوية المحتدمة فى أعماقه ، والتى ترفض الحياة فى ظل العسف والقهر ، لذلك ما إن يقيم محمد صديقه هذا تقابلاً بين فهم " **المؤمن** " للحياة كسر إلهى وفهم "**العقلانى**" له كصفة تضاف للشىء فترقى به ، ليؤكد أهمية الحياة مهما تكن ، حتى يرفض سليمان هذه الأهمية ، منتهياً إلى أن الحياة تحقيق لجوهرها ، حيث لا يستشعر الإنسان العزيز فيها سوى قوة علاقته بخالقه ، ومرتبطاً بكرامة أمته ، وبذلك يتشكل مفهومه " **للحياة** " من خلال فكره الدينى والقومى ليرتد ركيزة قوية لمفهومه عن العدل المطلق فى بيئة يحاول المستعمر أن يجردها من " **العدل** " ، ويفقدها الحياة ، يتضح ذلك فيما يلى من حوار بين محمد وسليمان :

" **محمد : لا تركب أجنحة الشطط ياسليمـــان ، فالمؤمن لا يعدل شىء عنده**

الحياة ، هى عنده السر الإلهى العزيز ، وحتى العقلاتى كما نسمع هذه الأيام لا يختلف على ذلك ، فإن الحياة عنده صـــــفة تضاف للشيء فيرقى به ، ولا ينحط به أبداً أياً كانت الظـــــــــروف ، الفرنسيون يبكون موتاهم ، كما نبكى نحن موتانا بالدموع .

سليمان : وهزيمة أمة كريمة .. ما قولك .. أن نلبس العار ونأكل الندم . وتنبش عقولنا أفكار خطرة . وعيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة إلى مائدة طعامه فتصده عن الأكل ، وإلى عمله فتذهله عنه ، وإلى فراشه فتزرعه بالشوك ، وعندئذ تفتح أبواب الجحيم ... ، الجحيم يصبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم فى العروق : اركع وادفع ! قدم رجولتك للمهانة ، وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة .. قدم قدم ! واركع وادفع أو عش .. لتملأ عينيك بالتراب ، وحلقك بالحجارة . عش لتتحـــــول بفعل الساحر الفرنسى الأسود من رجل إلى كلب . وإذا بلغ بك الغيظ وقطعتك الحسرات .. لا تتأوه .. واضـــــرب الحائط الذى تختار وتشاء بالرأس أو القـــــدم ما تشاء ، وانبش القمامة ما تشـاء ، واسجد لغير الخالق ما تشاء ، وأرق ماء الوجه أو ماء العينين مـا تشاء .. فقد منحك كليبر سارى عســـــــــكر الفرنسيين أمـان الحياة " (١٦) .

وهذه " المطلقات " التـى أشـرت إليهـا سـابقاً فـى هـذا النـص وسيلة ينتقل بهـا الكـاتب من التـاريخ إلـى رؤيـة عصـرية ، عن طريـق الإيحـاء بالتمـاثل بيـن هـذه الظروف ، وكل ظروف مماثلة فى أية بيئـة أخـرى ، كمـا أن هـذا الأسـلوب النـثرى العالى الموشى بالقضايا الذهنية والفلسفية ، مع ما يتضمنه من تقابل فكرى بين محمد وسليمان ، بحيث تستغرق كلتا الشخصيتين على حدة فى أفكارها الخاصة مما يكشف

عن مسحة شعرية أخرى لهذه المسرحية ، تضاف لما سبق فى هذا الصدد وتوضحه [١٧] .

وهكذا تبرز رغبة سليمان المتلهفة التى استولت عليه لتحقيق العدل ، حتى لاحظ أصدقاؤه " **كأنه يمشى مغمض العينين لا يرى ما أمامه** " ، وهنا نلاحظ اقتراب سليمان من " **هاملت** " فى استيلاء فكر كل منهما على شخصيته استيلاء جعلهما يسيران نحو هدفيهما على هذه الصورة [١٨] ، كما أسهم هذا الاستيلاء فى مضاعفة التعقيد وتصعيد الصراع فى كلتا المسرحيتين ، لكنه عند سليمان كان أكثر تقدماً إلى الأمام ، وهو ينقل فى خط مستقيم متصاعد من القوة إلى الفعل ، بينما " **هاملت** " كانت تتعاوده لحظات التردد بين الإقدام والإحجام ، مع ذلك فقد بلغ التعقيد الفنى حداً لافتاً للنظر فى كلتا المسرحيتين ، يدعو للإعجاب ، كاشفاً عن اختلاف الوسيلة برغم تقارب الغاية .

وبرغم أن غرض سليمان كان واضحاً محدداً ، ووسائله إليه كانت واضحة كذلك ، وهو ما يمكن أن يشكل فارقاً بين موقفى سليمان وهاملت ، لكن صعوبة الوصول إلى الوسيلة وهى قتل كليبر وتحقيقها بالنسبة لسليمان ، فضلاً عن درجة اقتناعه بها لم يصل إلى مستوى الحسم إلا فى آخر لحظة من الحدث ، وهذا ما جعل التمزق يتسلل إلى داخله حيث يرى ظلم المستعمر وفتكه بالحريات ، مقترناً بالعجز عن إيقاف ذلك – سواء من جانبه أو من جانب غيره – كما كان هاملت يريد الانتقام لوالده ، ولكن تعوزه الوسيلة الحاسمة .

وعن طريق المقارنة هكذا بين داخل شخصية سليمان وخارجها يتأكد ما تضطرم به أعماقها التى يحاول الكاتب سبرها ، كما يضاعف من التعقيد فى عمله بمشاهد أخرى تعضد من الخط الدرامى المتمثل فى تصدى سليمان لكل مظاهر

الظلم ؛ وذلك عندما يخف إلى نجدة فتاة ضد أبيها فى طريق دخوله إلى القاهرة ، لأن ذلك الأب حرمها من ميراثها فى أمها ، وهذا الأب هو حداية الأعرج قاطع الطريق الذى يتخذ من الصحراء مسرحا لفساده وظلمه ، هكذا تتضح " **علاقة تماثل** " ، فإذا كان المستعمر الفرنسى يسلب بحكم قانونه الاستعمارى الظالم ، فحداية يسلب ولكن بحكم قانونه الخاص والظالم أيضاً [١٩] ، وعلاقة التماثل تلك تشكل الاتجاه الذى نذر سليمان الحلبى نفسه لتطهير الحياة منه وهو الظلم ، وتلك علاقة تقابل بها تبرز المفارقة ، من ثم يتصدى سليمان لحداية نصرة لابنته ، وموقفه من بعض المصريين الفلاحين الذين أوقعهم سوء حظهم فى أسره ، وبرغم محاولات سعد صديقه المصرى إبعاده حتى لا يكتشف أمرهما ، إلا أنه يصر على ذلك لدرجة حل هذا الموقف بالقوة المادية التى يلازمها حركة نفسية يموج بها صدره ، وتستولى عليه لدرجة سقوطه إعياء بعد انتهائه من حل هذا الموقف وإنجاز " **التعادل** " ، فيحاول سعد استنهاضه حتى يواصلا الطريق ، حيث إن هذا الأخير أحد أفراد تنظيم سرى يحاول جمع الفدية للشيخ السادات المقبوض عليه ، يتضح ذلك من الحوار التالى :

سليمان لحداية : سيكون القتل جزاءك .

بعض الفلاحين : ارحمه ياشيخ . لعله حافظ كتاب الله .

اللص الرابع : تعال .. (يجذبه ويعلقه . يدخل سعد) .

سعد : خل سبيل أخى .

حداية : ماذا عاد بك ؟

سعد : خل سبيله قلت لك .

حداية : جئت لنا بمصيبة يابنت الأفاعى ، اخص ! .. نزله .

سليمان : لا أذهب حتى تعيد ما سرقت .

سعد : أنت تنتفض ياسليمان .. تكاد تموت . لا تؤخـــرنى أكثر من ذلك .

ستقتلنا كلينا .. هيا .

سليمان : (صوته محتبس) **الرحمة ياأهل الرحمة** .. اختنق ..(سعد يجذبه خارجاً) " [٢٠] .

ثم يتخذ الكاتب من مصاحبة سليمان لبنت حداية عندما وجدها بالقاهرة مع أبيها فرصة أخرى لمضاعفة التعقيد الدرامى لمسرحيته ، والكشف عن احتدام داخل الشخصية ، بسبب استيلاء فكرة العدل المطلق على عقلية سليمان ، ومحاولته إقامة " **التعادل** " لذلك فقد رأى أن من واجبه إبلاغ الشرطة عن أبيها لسابق ظلمه ، فتم القبض عليه ، لكن ما ذنب ابنته ؟

فليصحبها معه ، وطالما ليس لها مقر بالقاهرة ، فليبحث لها عن مأوى ، بذلك يتحقق العدل ، ويتم " **التعادل** " بين القانون والعدل ، وبواسطته هو ، لكنه لا يجد سوى بيت الشيخ الشرقاوى مكاناً آمناً ، فهو أستاذه بالأزهر ، وهو عضو بالديوان ، وبناء على ذلك يمكن أن يكون أحد حراس العدل ، بذلك ايضاً يختبر مدى تحقق فكرة حراسة هذا الشيخ للعدل ، حتى تستقيم المعادلة الثانية ، لكن محاولة الشيخ الشرقاوى الاستيثاق من ادعاء سليمان أنها أخته ، تقضى على ذلك ، فهم عرب وليسوا فرنسيين وبهذا يتعارض موقف الشيخ مع حراسته للعدل ، وكونه رجل دين وزعيماً ، ومن هنا يعنف به سليمان ، بعد ان اهتزت فى نظره شرعية حراسته للعدل ، فيغادران بيت الشيخ ، وقد تدعم فى نفسه إيمانه بكونه حارس العدل الأوحد ، وهى المعادلة الثانية . حينئذ تفر الفتاة فى الظلام ، ثم يكشف عن قلقه المحتدم تجاه افتقاد حراسة العدل ، واختلال التعادل بين القانون والعدل لصديقه محمد المرافق له ، والذى كان يدافع عن الشيخ الشرقاوى قائلاً :

" لم يرتكب الشرقاوى ما يسيء إلى اسمه .. ؟

فيرد سليمان : علمنى فأضناتى بالقلق المبارك .. أيكره أن أهديه بعض وساوس المروءة " [٢١] (فالقلق المبارك) هنا موقف إنسانى ذو جذور دينية ، قد شكله فكر الشخصية ، أما (وساوس المروءة) فتكشف عن محاولة التفكير فى الخلاص والتخليص ، خلاص سليمان مما ينوء به ، وتخليص الشعب مما ينزل به ، وترائى التصدى للظلم الواقع كسبيل إلى ذلك ، ويصبح الجمع بين " **القلق المبارك** " و " **وساوس المروءة** " صورة من صور التصادم بين العدل المطلق بجذوره الدينية والقومية ، والظلم الواقع .

ويتكشف من هذا التصادم القضية الحقيقية التى تضنى هذه الشخصية وهى تبرز من خلال هذا التعقيد الذى يجليها ، ويتأكد ذلك من خلوته مع الشيخ عبد القادر ، (وأمامهما مبخرة ، وفى الحائط طاقة .. فى صباح مبكر) [٢٢] ، وهى معطيات زمنية ومكانية ترمز إلى أن حلاً لهذا القلق الداخلى بدا يتراءى فى مخيلة سليمان ، به تشفى نفسه ، ويستقيم " **التعادل** " لاسيما وقد تهاوت كل الإمكانات الفكرية : القانون الوضعى وحراسه والشرعية والولاية ، اللهم إلا شيئاً واحداً فقط هو واجبه نحو حراسة هذا العدل المطلق وتنفيذه فى هذه البيئة العربية المسلمة ، وهذا هو بعض ما دار فى خلوته مع الشيخ عبد القادر ، منتقلاً به عن طريق " **التعقيد** " من موقف بنت حداية إلى القضية العامة ، والتلميح إلى ما ارتآه من حل متجاوزاً مرحلة الإرهاص ليدخل فى دائرة التنفيذ ، وذلك بعد أن أسلم حداية للشرطة الفرنسية ، فوقعت ابنته فى الفساد والرذيلة :

"**سليمان : حياة بنت فى مقابل القصاص من لص .. نصف العدالة .. هكذا تهدر العدالة ، والشرع ثمناً للشرع ، وكبرياء الناس ثمنا لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد فى سبيل الحق .. وأنا فى هذه الدوامة الدائرة يامولاى سلمت لصاً للشرطة فسقطت بنت فى هوة الفسق .. أجرنى .**

عبد القادر : لا ملاذ لك إلا فى كتاب الله .

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة .

عبد القادر : لم تقتنع بنصف العدل ، ولا رضيت بالثمن ، وتضـــــــرب فى الفراغ ، ولكن اعلم انه مادامت القضية عندك غير واضحة .. لا يصح لك الفصل فيها ، لا حكم إلا بناء على برهان .

سليمان : أنا البرهان "[٢٣] .

******

ويتصاعد التعقيد بدرجة أشد عندما يمر سليمان على منزل الشيخ السادات ليعرف من زوجته مبلغ تألمه من تعذيب الفرنسيين له ، وكأن تلك الآلام قد نزلت به هو ، وبذلك يبلغ التعقيد فى خطه الصاعد قمته إيذاناً بانحداره فى خطه الهابط ، ومن هنا يتجه سليمان فوراً لحسم القضية القائمة والتى تستولى على أقطار نفسه ، وذلك من خلال تصفيته لموقفين ، أما أحدهما فمع بنت حداية ، وأما الثانى فمع كليبر .

بالنسبة للموقف الأول تمثل فى محاولته رفع الظلم عن بنت حداية ، لأنه أرشد الفرنسيين عن أبيها فسوف يعاقب وهذا عدل ، بينما شردت البنت وهذا هو الظلم ، لاسيما وقد وجدها تمتهن نفسها فى منادمة الفرنسيين ، فحاول أولاً استتابتها للخلوص إلى حل للمعادلة الثانية التى أصبح ينوء بها باستمرار ، كما يحقق العدل المطلق وهاهو ذا يحاورها :

" البنت : لم تريدنى أن أتوب ، تخلص حسابك مع السماء ؟ دائماً تخلص حســـــــابك على حسابى ؟ مرة تصفى حسابك مع أبى ومرة مع السماء . وأنا التى تدفع دائماً .. عجباً .

سليمان : لا أقصد بذلك لنفسى مغفرة .

البنت : صحيح ؟

سليمان : أين اليقين ؟ من الصعب أن يعرف الإنسان كل شيء . ولكنى على يقين من أن توبتك لك "[٢٤] .

وما أن يعرف منها أن أباها لم يسجن بل عينه الفرنسيون جابياً للغرامات ، ويسكن فى قصر به خدم وعبيد حتى يغمره الفرح . فبذلك قد استقامت العدالة فى نظره ، لأن هذا الإجراء فى نفس الوقت تأكيد لانحراف المستعمر ، ووأده للعدالة عندما يعين لصاً جابياً للمال .. وبذلك يتأكد صحة حكمه على الجريمة الأصلية ، وهى جريمة الاستعمار وفى نفس الوقت لم يسبب ظلماً للبنت التى قد لا تدرك أبعاد ما ينوء به سليمان ، ومن الممكن هنا أن نستكشف ميتافزيقا الأخلاق " لكانت " المبنية على حدس الروح من حيث هى عقل والتى تحاول استخلاص دليل معصوم للسلوك ، وذلك للوصول إلى فكرة المعقول نفسها ، يتضح ذلك من هذا الحوار :

" سليمان : (بانشراح) إذن لن يشنق ؟ .. لن يشنق أبوك .

البنت : أنت سعيد ؟

سليمان : نعم نعم .. بل لا أدرى ما أقول .

البنت : ظننتك ستغتم !

سليمان : إذن .. لم أسلمه لمشنقة فرنسية . وعلى ذلك يطل الإجراء الباطل واستقامت العدالة .

البنت : استقامت العدالة ؟ (بتعيين لص جابياً للمال) ؟

سليمان : نعم .. فأنت لا تفهمين .

البنت : تسليم لص لسجن ظلم .. وتعيينه جابياً عدل ؟ أنت مجنون .

سليمان : نعم .. وآه مما بى ، فتسليم اللص للمحكمة الفرنسية إجراء باطل ، يبطل به الحكم الصحيح على الجريمة الأصلية ، وهى

جريمة الاستعمار لم يفهم ذلك شيخنا عبد القادر ، ولو علم أن أباك عين جابياً لفهم .

البنت : ولا أنا فهمت شيئاً .. ولكنك قلبت العدل ظلماً ، والظلم عدلاً . ذلك ما فهمته مما تقول .

سليمان : انقلب الميزان حقاً .. ولكن الذى قلبه جيش اللصوص وسارى عسكر . أما أنا فلم أفعل شيئاً أكثر من أنى تحققت .

البنت : أهذا ما كان يضنى عقلك ؟

سليمان : نعم .. أن أتبين حقيقة وضع الميـــــــزان وهو مقلوب ومختلط الأجزاء .

البنت : ذلك أفهمه .. فقد انقلب ميزان كل شىء صحيح .

سليمان : ولابد من أن يعتدل "(٢٥)

ويسلم هذا الحوار الشخصية مباشرة إلى حسم الموقف الآخر الذى هو جوهر القضية ، وهو التصدى لكليبر الذى تجسدت فيه كل مظاهر القهر والظلم حتى يعتدل ميزان الأمور ، ومن منطلق الفكر الدينى والقومى للشخصية ، وبذلك يصدر سليمان القاضى ، المثالى فى عدله الحكم على كليبر بتجرد كامل بعيد عن الثأر ، لدعم العدل ، بل ويتولى هو تنفيذ ذلك إيماناً بوحدانيته فى حراسة هذا العدل المطلق ، وتلك هى المرحلة الثالثة والأخيرة لتطور الحدث التى يبلغ بها نهايته ، والتى تمثل فى نفس الوقت قمة التفاعل بين الماضى والحاضر ، ونهاية الخط الهابط ، لذلك كان طبيعياً أن نجـــد سليمان ، وقد حمل نفسه إلى حديقة الأزبكية بعد متابعة دقيقة وكاملة ، تيقن فيها من شكل كليبر ، وموقفه ، وأين يوجد ، وفى هذه اللحظة بالذات نفذ حكمه الذى أصدره ضده ، وقد برز ذلك خلال مفارقة أحد وجهيها التماثل بينه وبين الفرنسيين على أساس أن القتل يجمع بينهما ، والوجه الآخر التقابل فهم السفاحون ، وهو القاضى ، وتتضح حدة هذه المفارقة عندما يتوحد فى ســـــــليمان

القاضى والسفاح ، لتتكشف من وراء ذلك مفارقة الحياة ذاتها التى جعلت منه هذه الشخصية بهذين الجانبين المتناقضين ، ولا تفسير لذلك إلا بالرجوع إلى جذور تفكيره الدينى والقومى ، فقد تطهر واستخار الله ، وخلص إلى الوسيلة التى بها يقيم العدل المطلق ، وبها أيضاً ينتفى الظلم ، ويتحقق التعادل ودون خوف أو ضعف أو تردد ، ومن هذه النقطة يندفع الفعل اندفاعاً لا سيطرة لأحد عليه نحو مصيره المحتوم .

(حديقة قصر الأزبكية . شجرة عملاقة وارفة . الكورس وسليمان)

سليمان : لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل سارى عسكر ؟ ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل .

الكورس : أتعرف ما تقول ؟ وما تفعل ؟

سليمان : نعم أقتل قتلاً نزيها عادلا لا ثأر فيه .

الكورس : ياخبر .. هذا مجنون .

سليمان : بل هو قتل عاقل وبارد .

الكورس : وهذه إضافة سفاح .

سليمان : هم السفاحون .. أنا القاضى .

الكورس : أتحس ما فى قولك من مفارقة ؟

سليمان : نعم .. الحياة نفسها هى هذه المفارقة : أن يلبس القاضى ثياب السفاح وأن يلبس السفاح ثياب القاضى ، وأن يكـــــون كلاهما سليمان الحلبى .

الكورس : ألفى قلبك ركن يحس بالشـــــقاء أو بالألم ؟ ركن يعرف الضعف والخوف أو حتى المرح ؟

سليمان : الآن لا .

الكورس : كأولياء الله عقله فى السماء بينما جسمه فى الأرض .

سليمان : ممكن .. فقد تطهرت أيضاً .

الكورس : من أى نبع مبارك ، لو شئت التصريح لنا ، تطهرت ، بأى تعويذة أو طلسم أو صلاة خاصة تطهرت ؟ ألم يكن هذا سحراً تريد أن تحتفظ بسره .

سليمان : ليس فى الأمر شىء مما ذكرتم .. لقد استخرت الله وفكرت ، ولما فكرت تطهرت .

الكورس : بعقلك أم بجسدك وإلهام السماء ؟

سليمان : السماء ألهمتنى أن أفكر .. ولكنى فكرت بعقلى المحض .

الكورس : وهل قدر عقلك على حل كل الألغاز التى فكرت فيها ؟ لم يخذلك أبداً .

سليمان : لم يخذلنى أبداً .

الكورس : يبدو أنك بحثت طـــــويلاً وعلمت كل شىء ، ولم يعد من جدوى للكلام .

سليمان : أتقصدون ان أرجع عن عزمى ؟

الكورس : لا فذلك فات أوانه .. نحذرك فقط لأنك لو أخطأت سيدفع الناس نفس الثمن فى ثروة لم تشتر .

سليمان : لقد أتى .. سأختبىء الآن .

(يختبىء وينسحب الكورس بينما يدخل كليبر وجابلان) [٢٦] .

ولقد نفذ سليمان حكمه الذى أصدره على كليبر بمنتهى الهدوء الظاهرى ، ومنتهى الغليان الداخلى ، وبهذه المقارنة بين ظاهر الشخصية وداخلها يتم تجسيدها وتعميقها ، لاسيما عندما تأتى من الأفعال الخارجية ما يدل على ما يعتمل بداخلها ، وقد تمثل ذلك الهدوء الظاهرى فى إمســـاكه بيد كليبر التى قدمها له ظناً منه أنه يريد

تقبيلها ، أما الغليان الداخلى ، فقد تمثل فى طعنه ثم إجهازه عليه ، كما طعن كبير المهندسين الذى كان معه ، وهنا تبلغ حالة سليمان نفسه أوجها ، حيث إنه أحدث التعادل الذى يتمناه فكان رد الفعل النفسى والبدنى ، ولذلك نراه يقول للكورس " **دعونى أستريح** "[٢٧] وقد تهاوى إعياء فى نفس الحديقة ، بجوار شجرة فيها ، وبرغم إطلاق " **البروجيات** " مدوية فى كل مكان ، وانطلاق الجنود الفرنسيين يجوبون أحياء القاهرة بحثاً عن الفاعل ، فقد ظل فى مكانه منذ انتهائه من المهمة التى رسمها له إيمانه بدوره فى حماية العدل ، وتطهير مصر العربية المسلمة من أكبر عقبة تقف فى سبيله ، وقد تجسدت - كما بينت - فى كليبر ، الذى بتخلصه منه وبرغم معرفته بما سينزل به من عذاب ، قد شفى نفسه ، وهو لا يريد " **إلا شفاء النفس** "[٢٨] التى ناءت بضياع العدل .

وإذا كانت الحملة الفرنسية على مصر لم يقر لها قرار حتى كان رحيلها بقيادة مينو عن مصر بعد ذلك فى أقل من عامين ، فإن المسرحية قد نجحت فى إبراز محاولة الشخصية تحقيق التعادل بين القانون والعدل من خلال التشكيل الكاشف عن جوانب الموقف الإنسانى .

******

وهكذا يتضح التعقيد قائماً على تحقيق " **التعادل** " المشار إليه ، كاشفاً عن تطور الحدث ذاته ، مبيناً عن دقة الصراع وجريديته ، وكونه غائراً فى أعماق الشخصية وتلك لمسة شعرية .

ولقد أذكى المؤلف من هذا الصراع اعتماداً على عناصر العرض ، بجعل المشاهد متساوية ، فمشهد يكشف فيه عن ظلم الفرنسيين ، ثم يليه مشهد آخر لوقع ذلك على سليمان ، عندما يحتك بهذا الواقع المعيش الحافل بالظلم ، ويصطدم به

بطريقة غير مباشرة وهو بالشام ، ثم بالمباشرة وهو بمصر ، ومع توالى التتابع وتوالى التصادم ، وتضاعف الاحتدام ، كان التأزم ثم الحل بقتل كليبر ، وذلك يكشف عن نوعية الحبكة هنا فهى حبكة " **مزدوجة مركبة** " ، لوجود الحدث الفرعى الخاص ببنت حداية التى خلصها سليمان من الفرنسيين ، وأسلمها لبيت الشيخ السادات كحل لأزمتها ، ثم بعد ذلك تصدى هو لكليبر لحسم القضية التى ناء بها ؛ وبذلك فهى حبكة " محكمة " أيضاً ، لاسيما إذا نظرنا إلى تعقد العلاقات بين سليمان وبين كل من التقى بهم فى مصر ، كما قد أصبح المكان والزمان مجرد وسائل درامية ، لا وحدات تقليدية يلجأ إليها الكاتب لتجسيد عالم الذكريات والوعى الباطن فى مشاهد ولوحات .

ونلاحظ أن هذه المسرحية بهذه المشاهد الكثيرة ، تقدم مفهوماً جديداً للمسرح من بعض جوانبه ، حيث إن كثرة المشاهد قد استلزمت التنقل السريع بينها ، والكاتب بذلك " **يستعيض** " عن التعمق والتفصيل فى الموقف الواحد بما فى المشاهد من تنوع وتنقل يجعلها تتكامل فى النهاية ؛ لتصل إلى مثل ذلك التفصيل والعمق [٢٩] ، وتلك سمة من سمات المسرحية الملحمية ، تجعلها تبدو فى صورة " **تركيبية تحليلية** " معاً ، بعكس المسرحية السابقة التى ظهرت مواقفها " **تحليلية** " من حيث محاولتها الكشف النفسى والاجتماعى من خلال حوارها ، وبذلك تلتقى المسرحيتان عند فكرة موقف الإنسان من العدل ، ومحاولتهما بلورتها ونقلها للمشاهد [٣٠] ، وهذا مما جعل الأحداث المادية تقل فى كلتا المسرحيتين ، وإن كانت هذه القلة بصورة أوضح فى **السلطان الحائر** لذهنيتها .

ولا يمضى الحدث فى مسرحية **سليمان الحلبى** صعداً فى شكل أحداث خارجية متسلسلة ، بقدر ما يمضى غالباً فى شكل صراع ذهنى وشعورى ينضج فى داخل سليمان ، ومع ذلك فإن الصراع هنا يماثل نظيره فى **السلطان الحائر** فى كونه

يبدأ من الخارج عندما تدرك الشخصية تناقض خارج الذات المتصل " **بالقانون** " مع ما تؤمن به وهو " **العدل** " المطلق عند " **سليمان الحلبى** " ، والحرية عند " **السلطان الحائر** " وهى عدل أيضاً ، لكنه يتلبس بالشخصية عند **سليمان الحلبى** ، بينما يظل خارجياً ذهنياً فى **السلطان الحائر** ، لأن " **التناقض** " يتعمق داخل سليمان ، لكنه لا يتعمق داخل شخصية السلطان الحائر ، بقدر ما يظل خارجياً مرتبطاً بالوزير والقاضى والغانية ، لذلك فقد كانت الصلة تتوثق باستمرار بين خارج شخصية سليمان وداخلها بحيث لا ينضج هذا التناقض متحولاً إلى صراع إلا بداخلها .

وإذا كان الصراع وسيلة ، تسلم بالتصاعد إلى نهاية المسرحية ، فقد شكل ذلك النهاية الدرامية لكلتا المسرحيتين ، حيث كان رد الفعل قوياً عند سليمان الحلبى بقدر عمق المسافة وامتدادها : تلك المسافة التى يشغلها الصراع بين داخل الذات وخارجها ، ومن هنا كانت شدة تصديه للظلم المتجسد فى كليبر والذى انتهى بقتله إياه ، فى حين كانت هذه المسافة محدودة عند السلطان الحائر ، فاستسلم للغانية حتى يعلو القانون ، وما كان يمكن أن يجعل الحكيم داخل " **سلطانه** " يحتدم فالاحتدام الداخلى قرين القوة ، والحكيم بادىء ذى بدء قد جعل القوة فى مقابل القانون فى مسرحيته ، لينتهى بانتصار القانون ، ولذلك فقد شكلت هذه الغاية الصراع لديه .

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أهم بعدين من أبعاد شخصية سليمان الحلبى ، أما أولهما ، فهو كون " **المعرفة** " سبيلاً لتطور الشخصية ، تلك المعرفة [٣١] ، التى جاء إلى الأزهر طالباً لها على حد تعبيره ، كما يمكن أن تلخص حياة الشخصية ، أنها إذا ما ارتبطت بالعلوم الدينية كشفت عن ماضى الشخصية ، وإذا ما اقترنت بحاولة " **معرفة** " [٣٢] لطريق الخلاص ، تلمس شعب من المستعمر ، وخلاص سليمان مما يبوء به بطله ، كشفت عن حاضر هذه الشخصية ، حتى إذا ما بلغت هذه المعرفة حد " **المعرفة الصحيحة الكاملة** " [٣٣] التى لا ينالها إلا القديسون كانت

العاصم له من التردد فى إنجاز تحقيق العدل المطلق ، حتى ولو كان القتل سبيلاً إلى ذلك ، وهو فى هذه الحالة " **يعرف** " تماماً أنه القاضى والحارس الأوحد للعدل المترائى له ، وذلك نتيجة التحام الماضى بالحاضر .

أما البعد الثانى من أبعاد هذه الشخصية فهو بعد ملحمى ، وضح ذلك من بطولتها فى الخير ، التى جسدتها نظرة سليمان الحلبى المطلقة إلى العدل ، وفى نفس الوقت تصديه لكليبر الذى تجسدت فيه كل مظاهر القهر والظلم فى نظر سليمان ، ولذلك فإن هذا التصدى إنما هو وقفة فارس عظيم أمام تحد عظيم ، وتلك هى روح الملحمة .. مع الاختلاف فى نوعية العظمة .. مما يكسب شخصية سليمان الحلبى جلالاً يتناسب مع التناول التاريخى الدرامى لها .

******

ولقد كانت بنت حداية وسيلة لأكثر من غاية فى يد الكاتب ، فهى فضلاً عن إسهامها فى الكشف عن ثراء شخصية سليمان الحلبى وتطورها درامياً كان استنجادها به مشكلاً للحدث الفرعى الذى يعد تنويعاً على الحدث الرئيسى ، وفى هذا الحدث الفرعى كانت علاقته الدرامية ببنت حداية وتطورها محكاً لمفهوم سليمان عن وجوب تحقيق العدل فى هذه البيئة وكيفية ذلك .

ويمكن أن تكون " **رمزاً لمصر** " التى تنوء بأوزار المستعمر فى قسوته وجبروته . وتجرده من الإنسانية ، وتسلطه بالسلب والنهب وإذلال الكرامة ، لاسيما وهو يحاول سلب الإنسان المصرى أعز ما يملك ، وهو حريته ، فإذا ما أصبحت هذه الوسيلة تجمع بين " **الرمز** " لمصر و" **الحقيقة** " فى كون الفتاة تعانى عسفاً وقهراً فعلاً ، فإنها بذلك تصبح وسيلة خصبة ثرة للتأثير الدرامى بفكرة العدل

وتعطش الأمة إليه ، وإن تتبعا لتوظيف الكاتب لكلمة " **الحجة** " مقترنة بهذه الشخصية يضيء هذا الرمز ، وذلك عندما استنجدت بسليمان لإنقاذها من أبيها الذى حرمها من ميراثها فى أمها ، وهو قاطع طريق ، يمتهن السلب والنهب ، والظلم كحرفة له ، حيث يدور بينهما هذا الحوار :

" **البنت : أتستطيع ان تكتب حجة ؟**

سليمان : نعم .

البنت : ولكنه شرير .. لن يرضى .

سليمان : أتريدين أن أكتب لك حجة عليه بنصيبك فى ثروة أمك ؟ " (٣٤)

فألا يعنى ذلك تمثل الكاتب لروح المستعمر فى حداية وتمثله لمصر فى البنت ؟ لاسيما والفرنسيون يحاولون استنزاف خيرات مصر بما فرضوا من غرامات ، كما يحاول حداية حرمان ابنته وقطع الطريق وظلم الناس ، و" **الخطف** " الذى يوحى به اسمه " **حداية** " ، ومما يؤكد الترابط العضوى بين حداية والمستعمر العلاقة بينهما بعد القبض على حداية . فقد سلمه سليمان للمستعمر كمجرم يستحق العقاب فانتهى به الأمر لأن يكون جزءاً من الاستعمار .

ثم بعد ذلك تتحدى أباها قائلة له ولسليمان :

" **البنت : هذا هو أبى ! جئت لك بمن يكتب لى حجة ميراث أمى ونصيبى فى الربح** " (٣٥) .

بل إن الكورس قد وحد بين الاستعمار وأعوانه ومنهم حداية فى الاغتصاب (٣٦) قبل ذلك .

ويمتد الرمز ليمثل هذا التحدى من جانب البنت – فى العبارة السابقة - لأبيها موقف مصر وهى تتصدى للمستعمر ، وفى مقدمة المتصدين أبناء الأزهر ، وعلى

رأسهم الشيخ السادات ، وهؤلاء فكرة " **الحجة** " وكتابتها وشرعية ذلك ألصق بهم وبفكرهم الدينى .

وألا يؤكد ذلك التوظيف الرمزى للبنت حرص سليمان على استتابة البنت وتطهيرها ، بدفعها إلى قطع علاقتها بالفرنسيين ، وتخلصها منهم ؟ ومن ثم يمكن أن يستشف من وراء ذلك حرص سليمان على تطهير مصر ذاتها من الفرنسيين .

ثم ينتهى بترك الفتاة عند زوجة الشيخ السادات ، ريثما يفرغ من التصدى الحاسم للقهر متمثلاً فى كليبر ، وبذلك يثبت حق المصريين فى الحياة الحرة الكريمة ، برفضه لهذا الظلم والعنت ، فيتأكد ما ذهبت إليه من خصوبة بنت حداية كرمز لمصر وهاهو ذا فى حوار معها يتأكد منه ذلك :

" **سليمان : عليك أن تنتظرينى .**

البنت : وتعود ؟

سليمان : إذا لم أعد بحجة صحيحة تثبت الحقوق لأصحابها فاصنعى بنفسك ما تشائين " (٣٧) .

وقبول البنت ترك الملهى الذى يرتاده الفرنسيون ومصاحبة سليمان ، والانتظار فى (**منزل الشيخ السادات**) دليل على الرغبة الداخلية للبنت فى التطهر والخلاص من الفرنسيين ، وذلك يشف عن رغبة مصر ذاتها فى الخلاص أيضاً ، وعن دور رجال الدين فى هذا الخلاص .

وبرغم وضوح التوظيف للبنت رمزاً لمصر ، وأبيها رمزاً للمستعمر بالنظر إلى الجانب الشرير السيء فيه ، إلا أن هذه العلاقة نفسها بين أب وابنته ، قد تطامن من قيمة هذا الرمز وتوظيفه ، ومع ذلك فكون هذا الأب على ذلك المستوى من العقوق لابنته يشف عن احتياجها لمن ينصفها ويخلصها فعلاً منه ، وهى بذلك توحى

أن مصر برغم وجود من تربطهم بها علاقات توازى علاقة البنوة والأبوة ، فهى بحاجة إلى من ينصفها ويخلصها أيضاً ، وكأن الكاتب بهذا التوظيف الرمزى يدين المتخلفين عن إنقاذ مصر ، حتى ولو كانوا من أبنائها ، وربما كان هذا هو السر فى سخط سليمان على المصريين فى بعض المواقف ، وتصوره أنهم يتوانون فى البحث عن حقهم فى الحياة الحرة الكريمة ، مؤثرين الحياة بصفة عامة ، بينما كانوا فى حقيقة الأمر يستعدون ريثما تحين ساعة الحسم ، وبذلك تصبح شخصية الأب بجانبيها الشرير والخير - الذى سوف يتضح - مؤكداً لهذا التوظيف الرمزى وتلك العلاقة معاً ، يضاف إلى ذلك كون البنت والأب كلاهما رمزين ومعادلين فنيين للشخصيتين الواقعيتين ، بصرف النظر عن مثالية العلاقة الطبيعية بين أب وابنته التى تفتقدها علاقتهما داخل هذه المسرحية .

******

والشخصيات المصرية فى هذه المسرحية إنسانية ، تفيض بالخير بمعنى أنها ليست محكومة بمعطيات الوقائع الخارجية فحسب ، بل وبتفاعلها الداخلى مع هذه الوقائع أيضاً ، مما يكشف عن الجوانب الإنسانية فيها ، ظهر ذلك بوضوح فى كل الشخصيات حتى أكثرها إيغالا فى الشر ، وهو حداية الذى قدمه لنا الكاتب فى لمسة إنسانية ووطنية ، عندما لم يمس الخمسة آلاف فرنك ، التى كان يحملها سعد برسم الشيخ السادات ، وهى جزء من الفدية التى طلبها الفرنسيون لإطلاق سراحه وحاول جمعها المخلصون لافتدائه ، بل إنه عرض على سعد أن يأخذ ما يشاء لإكمال فدية الشيخ السادات [٣٨] ، كما أطلق سراح سليمان من أجل طلب سعد لذلك ، وأخيراً تجده ينهار عندما اكتشف وجود ابنته فى أحد الملاهى التى يرتادها الفرنسيون ، والمؤلف بذلك أيضاً يكشف عن افتقاد المستعمر للرحمة ، وتجرده من كل صفة إنسانية ، لاسيما عندما يقابل بينه وبين قطاع الطرق فيجعلهم أكثر إحساساً

بالرحمة والإنسانية منه ، وبذلك فالمستعمر لا يساوى حتى قاطع الطريق .

******

ومن الوسائل الدرامية فى بناء هذا العمل اعتماد الكاتب على " **الكورس** " فى مواقف محايدة للكشف عن بعض جوانب الأحداث ، أو تكملتها ، أو تقديم امتداداتها الفكرية للتنوير والتوضيح ، كما فى بيان الفظائع التى ارتكبها الفرنسيون ، وقد ضاعفت من الإحساس بالظلم وضياع العدل (٣٩) ، وكذلك بعد خروج سليمان من بيت الشيخ الشرقاوى حيث آمن بعدها أنه حارس العدل الأوحد (٤٠) ، وقبيل وبعد القضاء على كليبر (٤١) ، حيث كشف عن داخل الشخصية المحتدم بالرغبة فى تحقيق العدل ، وذلك فضلاً عن أنها تمثل الخلفية النفسية التى تكشف عن حالة سليمان وتصعيدها منذ البداية ، وبذلك يسهم فى التصعيد الدرامى للحدث ذاته ، كما كانت تسبق وتنذر بمواقف التحول فى سير الأحداث ، مثل الحوار الذى دار بين الكورس وسليمان ، فتكشف بذلك موقفه من بنت حداية ، وصبره لموقفه من الشيخ الشرقاوى فى ذات الوقت (٤٢) .

******

وقد كانت لغة الحوار المكثف فكرياً بما وشاه الكاتب من قضايا ومناقشات فلسفية حول العدل والظلم ، والشك واليقين كاشفة عن علاقة سليمان بمن حوله يوضحها أولاً : عدد مرات ورودها كما هو مبين بالجدول التالى :

الكلمة	العدل	القتل	الظلم	اليقين	الشك
عددمرات ورودها	٢٤	٢٣	١٥	٤	٣

ومنه يلاحظ أن توظيف كلمة العدل أكثر من ضعف كلمة الظلم ، فإذا ما عرفنا أن أكثر هذا العدد مرتبط برؤية سليمان للعدل المطلق ، أدركنا إسهام اللغة فى تحقيق هذا التوتر الذى تفجرت به أعماق الشخصية وهى تهيم " **بالعدل** " متصدية " **للظلم** " فضلاً عن استخدام المقابلة بينهما فى إثراء ذلك عندما يتماسان أو يتزامنان : وتلك أمثلة لذلك يوضحها الجدول التالى :

أمثلة للعبارة التى يتماس أو يتزامن فيها الظلم والعدل فضلاً عن التقابل بينهما، وذلك إيذان بمرحلة التفجر	الصفحة
نصف العدالة أنكى من الظلم	٨٥
عدل جزافى ليس بعدل	٨٦
حياة بنت فى مقابل القصاص من لص ... نصف العدالة	٨٧
ولع الملوك الظالمين والعادلين بأن يشتهروا بالعدل	٩٤
بطل الإجراء الباطل واستقامت العدالة	١٢١
قلبت العدل ظلماً والظلم عدلاً	١٢٢
لا تحكموا بالقانون احكموا بالعدل	١٤٤

ثانياً : كلمة " **اليقين** " لم تكن تأتى إلا مرتبطة بالحيرة الميتافيزيقية لاسيما والشخصية تتهيأ لحسم قضية العدل المطلق ، ومما ضاعف من قوة هذا التيار تصاعد حيرته الميتافيزيقية باقتراب اليقين من الشك ، فإذا أضفنا ذلك إلى الولاء الدينى والقومى الذى تعمر به أعماقه ، أدركنا مدى رد الفعل القوى الحاد الذى وطفه الكاتب فى دفع سليمان التصدى لكليبر بمنتهى الثقة والاقتناع فى سلامة موقفه العادل ، وهذان مثالان لاستخدام كلمة " **اليقين** " مرتبطة بالحيرة الميتافيزيقية .

العبارة التى تتضمن كلمة اليقين مرتبطة بالحيرة الميتافيزيقية	صفحة
إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمناً لبعضك . فمن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف . ولا تشترى الشرف بالحياة ! الرحمة ! فإنى مع ذلك غير متأكد . أين اليقين ؟!	١٠٣
أين اليقين من الصعب أن يعرف الإنسان كل شىء	١٢٠

ثالثاً : إن اقتراب عدد مرات دوران " **العدل** " و " **القتل** " فى هذا العمل يمكن أن يكشف عن تحديد الغاية والوسيلة وارتباطهما الوثيق فى عقل الشخصية المحورية ، والتى انتهى بها الصراع إليهما ، وأنه لا سبيل لتحقيق العدل إلا بقتل كليبر ، وهو ما كان واضحاً منذ أن وطئت أقدام سليمان أرض مصر ، وكشف عن ذلك للرفاق الأزهريين .

وتتأكد المنطلقات الدينية لفكر سليمان فى صراعه ، إذا لاحظنا أن كلمة العدل التى دارت أكثر من أربع وثلاثين مرة خلال هذه المسرحية ، قد اقترنت فى فترة توتر وتأزم الشخصية بمصاحبات لغوية أخرى ؛ كالشرعية والحق والولاية والحدود والفتوى والأزهر ، وغير ذلك من الألفاظ اللصيقة بالفكر الدينى كما فى قوله :

" **فى الأرض سلطة لا يحق لها الولاية ، تصدر أحكاماً بلا سند شرعى فى حين أنه لا عدل إلا بسند من الشرع ، ولا يقوم الشرع إلا بالسلطة فأين من يفتينى فى ذلك ؟** " (٤٣) .

هكذا تسهم لغة الحوار هنا فى الكشف عن مكونات فكر الشخصية الدينية والقومية والجوانب التى أذكت الصراع ، لاسيما عندما يرتد هذا الحوار إلى منولوجين على لسان سليمان ، يؤكدان ما ذهبت إليه فى هذا الصدد ، كما يحاول بهما الكاتب عقد صلة بين ماضى الشخصية وحاضرها بغية تصوير داخلها ، حيث

إننا فى المناجاة تقترب كل الاقتراب من حياة الروح نفسها ، ولقد كان أول هذين المنولوجين فوق تل خرب حيث يستعرض القاهرة كلها ، فجمعت فى نظره بين العظمة والشقاء فضلاً عن أنها وطنه حيث نبتت أفكاره ، وهى (**قلب العرب النابض**) ، لكنه يثور على كل هذا لأنه تعلم فيها أن " **الحق أغلب** " ، بينما هاهو ذا يمرغ فى التراب . وهنا قد تشكل بوضوح الخط القومى فى فكره وشخصيته ، مع إيمانه بالحق كقيمة غلابة للظلم ، ومن ثم ينكشف لنا داخله المحتدم بالرغبة فى إقامة العدل وذلك باستخدام التداعى لتقديم عنصر الحركة فى العمليات الذهنية خلال تكتيك المنولوج الداخلى :

" (سليمان وحده فوق تل خرب) .

سليمان : هذا مكان مرتفع ، خرب جداً ، أستطيع أن أرى منه القاهرة كلها ياه (ما أعظمها وما أتعسها) وطنى ومنبت أفكارى وآمالى ، والقلب النابض لأولاد العرب ، على أنى كرهتك ياقاهرة وغثيت منك . لم يعد يعنينى أمرك ! بضعة كتب أحببتها ذات يوم هنا ثم تقوضت حروفها فى أنقاضك ، الحروف تقول : " الحق أغلب " بينما يتمرغ الحق فى ترابك ، ويتعفن فى تلال القمامة من حولك ، وتستكثرين الثمن ! إن كان يتعين على بعضك أن يكون ثمنا لبعضك .. فمن النذالة أن تشترى الحياة بالشرف ، ولا تشترى الشرف بالحياة ! الرحمة !! فإنى مع ذلك غير متأكد .. أين اليقين ؟! ولعلى أنطق بلساني بينما إبليس هو الذى يتكلم فى فمى !! " (٤٤) .

أما المنولوج الثانى فقد كان من خلال مراقبته لموكب كليبر من خلال فتحات إطلاق النار فى جدار قلعة مهجورة قديمة ، وفيه يعمق الكاتب من فكر سليمان ببعديه الدينى والقومى ، من ثم يقابل بين ثقة كليبر المتجبر ، وضعف سليمان

الشكاك ، ليتجاوز هذه المقابلة مثبتاً لسليمان فوزه بالمعرفة الصحيحة الكاملة التى لم يفز بها إلا أنبياء الله الصالحون ، وبتلك (**المعرفة**) يستمر سليمان نفسه فى تيار المقابلة الذى يكشف عن تمزقه ، فالقتل بالنسبة له أمر بسيط ، بينما النتيجة تحيره .

لكن المعرفة الصحيحة جعلته قاضياً حكم على كليبر ، والقاضى متجرد فى تقديره للعدل ، إذن – فليقم سليمان العدل ناصعاً كالشمس ، وليواجه المصير برغم ما كان به من تمزق داخلى ، وقد انتقل من السلبية إلى الإيجابية ، وحاشا لله أن يسوى بين هذين الجانبين ، وإذا كان إعدام كليبر لمن حوله وما حوله سهلاً بلا عواقب ، بينما قتل سليمان لكليبر سوف يجر ذيولاً سـوداء برغم أنه الحق ، فتلك سخرية العصر ، حيث أصبح الحق " **عملة ليس لها رنين فى المستعمرة** " ، وهنا انطلاقاً من فكره الدينى والقومى قد اتضحت الرؤية تماماً أمام سليمان ، ليقيم ميزان العدل فى نظره وبمنتهى الثقة . ويلاحظ أن هذا المنواوج الثانى كان لونا من ألوان تصوير الشخصية خلال فيضان وعيها [٤٥] ، بصورة أغزر من المنولوج السابق ، فكشف عن كثير من الجوانب الداخلية الخفية ، حيث تتمدد الأفكار التى أسهمت فى تشكيل سلوك الشخصية والحدث معاً كالعدل والظلم والقتل ، وذلك خلال التداعى الحر الذى يدرك من خلاله إيقاع الوعى الخاص ونسيجه ، كاشفاً عن خصوصيته فى إحساس الشخصية بالقيم التى يجسدها هذا المنولوج [٤٦] ، وهاهو ذا سليمان يتدفق وعيه :

" (سليمان الحلبى يطل على موكب كليبر من فتحات إطلاق النار فى جدار قلعة مهجورة قديمة . أضواء الموكب تترامى من بعيد) .

سليمان : الآن . من هنا أستطيع أن أرى موكبك . راقبتك أياماً وأنا أعجب كيف قيض الله لرجل غاصب مثل هذا الجبروت (طبول قوية) .. والناس تتباعد من حوله كأنه الطاعون . ومع ذلك يتقرب إليه الأعيان كأنه نبع الخير ! ويالهيبته ! ينظر حواليه بتؤدة كنمر

أسود ، سلطان يخرج بعد الظهر للنزهة شبعان ريان ، يتفقد فى وقار .. أو كرجل يرى دون أن يكلف نفسه التلفت ، أشياء يملكها تماماً ويعرف أنها دائماً فى مواضعها هنا وهناك ، ولا تنم نظرته عن خوف أو ضغينة ، وهذا هو الشىء المدهش فى الموضوع كله . حركة الذراع أو الساق تهتز هزة طفيفة جنب الفـــــرس باقتصاد معجز هذا الرجل لا يصدر الأوامر باللسان .

.. ولكننى عرفت أيضاً شيوخاً فى السوق لا ريبة عليهم يقولون لمريدهم : اتق الله ! ومعناها : لا تطفف الكيل ، لا تدلس ، لا تكذب ، لا تشتم ، لا تزن ، لا تسرق .. ولاق ربك وأنت مطمئن . الله قد وعد المتقين كما وعد المجاهدين .

ومع ذلك فما أيسر أن يستنزل المرء اللعنات فى صـــــلاته على الظالمين ألا يظلم الناس ، ألا يعصى ربه وأن يتقيه ...

وما أشق أن يتصدى للظالمين .

أيستوى عند الله من يعف عن الشر ، ومن يتصدى للشر ، جلت حكمته عن ذلك .

فما أخبث أن يؤدى الرجل فروض دينه ويتقى الله فى الســـــوق ويدع بالكف والإغضاء ماء الذلة يجرى فى القنوات من الخليج إلى البيوت .. حيث يأسن هناك ، ويسرى سمة من البطن إلى الأطراف بطيئاً غير ملحوظ .. ثم يستنزل اللعنات على الظالمين !

ما أخبثه ! .. ويله !

وويلى أنا أيضاً .. ففى هذا يستوى الضدان .

ولن أنجو من هذا الحضيض إلا أن أحوز المعرفة الكاملة ، معرفة الأنبياء والمرسلين .. فقد يضرب المرء بعلم وهو يضـرب بغير علم .. وقد يكف المـــــرء بغير علم ، وهو يكف بعلم . وعدنا

للمشكلة .. ، فحتى القاضى بيت عمره فى قلق ، وكرسيه هو حقل الشوك .. إلا أن ذلك الخبيث على فرسه هناك تدق له الطبـــــول العالية ، وينظر حواليه فى تؤدة وبلا ضغينة .. وإن يضـــــــرب فبعلم .. ثم لا تتساقط عليه الصواعق . ذلك أن القوة احتياطى منجى . القوة تجعل الضربة جد مقتصدة ، قصـــــــــيرة وفعالة وبالمجان ، بلا ثمن وبلا ذيول ، فالإعدام سهل ولا عواقب له . ولكن القتل يجر ذيولاً سوداء .

وسخرية هذا العصر أن القتل يلبس رداء الإعدام ، والإعدام يلبس رداء القتل ، وقد خرس بينهما الحق .

الحق عملة ليس لها رنين فى المستعمرة ..

ومع ذلك نقع على أنا وحدى..سليمان الحلبى ، تبعة فرز الحقيقى من الزائف .. والعمل أو الكف عن العمل . الله معى " (٤٧) .

وحركة الشخصية فى تجرد بين الواقع والغيبيات ، أو الأفكار المطلقة التى يصور بها هذا المنولوج (**كالمعرفة والتقوى والعدالة والظلم والحق**) ، بالإضافة إلى أسلوب الكاتب النثرى العالى مسحة شعرية أخرى تضاف إلى ما تخلل المسرحية من إيماضات شعرية مماثلة لترتد كلها وسائل حاول بها الكاتب تحقيق قدر من روح الشعر لعمله .

والمكانان " **تل خرب** " و " **قلعة خربة** " يوحيان بالخراب الذى أحدثه الفرنسيون بمصر ، ومن ثم تضاعفان من إحساس الشخصية بوجوب الفعل ، والانتقال من جانب الشك إلى اليقين ، فضلاً عن تدفق الماضى والتحامه بالحاضر ، للحث على مستقبل أفضل ، وهكذا انتقلت الشخصية من مرحلة القوة إلى مرحلة الفعل ، فكان التصدى لكليبر .

كما تتجاوز خصوبة هذا الحوار وكثافته المضمون إلى نوع المعجم المستعمل ذاته ، فهو حافل بالمعرفة والعدل والظلم والقتل والإعدام والشنق والغرامة والثورة والكبرياء ، وهو معجم يكشف عن داخل سليمان المحتدم .. بالرغبة فى إقامة العدل ، واستعداده للتفجر السريع عندما تهيأ للتصدى لكليبر .

******

واجتماع حيرة سليمان فى المنولوج السابق برغم نقائه الإنسانى وشفافيته مع رغبته فى التضحية من أجل المبدأ مهما يكن الثمن ، يستثير إحساساً تراجيدياً مرده ما عاناه من سيطرة فكرة تحقيق العدل عليه ، وما تصدى له من عقبات ، ويتشكل هذا الإحساس من الشفقة على مصيره ، والحزن لمعاناته ، وهو يزمع التصدى لكليبر المتجبر ، بعد تلك الحيرة الميتافيزيقية التى استغرقته ، واليقين يقترب من الشك ، وبعد أن تراءى له تهاوى الحواجز بين القاتل والمقتول ، والسفاح والقاضى ، والعدالة وثمنها ، والقتل والإعدام كعقاب لهذا القتل ، ويتضاعف هذا الإحساس التراجيدى باكتمال موقفه عندما ينفذ ما عقد عزمه عليه بثبات وإحكام ، فقتل كليبر بعد أن بلغ التفاعل قمته بين الماضى والحاضر ، ثم يهوى جالساً خلف شجرة بنفس المكان الذى قتل فيه كليبر ، طلباً للاستراحة [٤٨] ، التى تصبح " **استراحة** " مما ينوء به عقله فكرياً من تناقض بين القانون والعدل ، والتخلص من أهم عقبة فى هذا السبيل وهو كليبر ، " **واستراحة** " من رد الفعل النفسى والبدنى الذى يعقب كل محاولة له يقيم فيها هذا " **التعادل** " ، وأخيراً فقد تكون " **استراحة** " من الحياة التى أمضته بمتناقضاتها ، والأحياء الذين نذر نفسه لتحقيق العدل لهم ، حيث كشف عن مكانه بالحديقة - مثلاً دون قصد - محاولة امرأة تنبيهه للخطر والبحث يدور عنه ، وبذلك ينسحب الإحساس التراجيدى على كفاح هذه الشخصية كله .

ولعله قد وضح أن ما أعنيه بالبناء المركب فى المسرحية التاريخية ، هو ذلك البناء الذى يركز على داخل الشخصية المحورية ، ويحاول سبر أغوارها ، وكشف أعماقها ، وإبراز تمزقاتها ، من هنا يصبح نضج الصراع داخل هذه الشخصية أكثر من خارجها ، ومثل هذه الشخصـــية قد تتسم بالتصدى الملحمى لما تواجهه من عقبات .

وفى مثل هذا البناء نجد الحدث ذا مستويين أو قصتين أو أكثر ، ومن هنا تبدو حبكته مزدوجة ، أو متسعة برغم تعقيدها ، كما يخرج هذا الحدث بهذه السمات على الوحدات التقليدية ، وتتعدد وسائله الدرامية من استرجاع ، وأحلام وغير ذلك مما يسهم فى نمو الحدث وتصعيد التعقيد والتوتر فيه .

كما أن المسرحية هنا تبدو تركيبية أيضاً بكثرة المشاهد التى تستلزم التنقل السريع بينها ، ومع تكاملها فى النهاية يتحقق التفصيل والعمق .

واللغة هنا تنحو تجاه المستوى الفنى الجمالى ، سواء بما تتضمنه من إيماضات شعرية ، أو بما يحاوله المؤلف من توشية المسرحية بالقضايا الفلسفية والذهنية المجردة لدعم الجانب الفكرى فيها .

الباب الأول

هوامش الفصل الثانى

(١) انظـــــر المسرحية العالمية جـ ٤ للادريسى نيكول ترجمة شوقى السكرى ص ١١٤ .

(٢) انظر فى معنى الفعل الدرامى . The Elements of Drama P. 65

(٣) انظر . Mid Century Drama P. 74

(٤) انظر مجلة المسرح العدد ١١ سنة ١٩٦٤ وكذلك بريخت فالتربنجمان ترجمة أميرة الزين ص ١١ وكذلك انظر د. عبد الغفار مكاوى المسرح الملحمى ص ٥٥ ، ص ٥٨ ، ص ٧٤ .

(٥) انظر هذا البحث ص ٢٠ ، ص ٣١ .

(٦) انظر ص ١٣ من هذا البحث وكذلك انظر ص ٢٩ من فن الشعر .

(٧) انظر البناء الدرامى ص ٩١ ، ٩٢ .

(٨) انظر مسرحية سليمان الحلبى ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٩) السابق ص ١٠٣ .

(١٠) السابق ص ٣٨ ، ٣٩ .

(١١) السابق ص ٤٠ ، ٤١ .

(١٢) د. لويس عوض ، الأدب والثورة ص ٣٧٤ .

(١٣) مسرحية سليمان الحلبى ص ٣٤ .

(١٤) انظر السابق ص ٤٤ .

(١٥) انظر السابق ص ٦٥ .

(١٦) السابق ص ٦٨ .

(١٧) انظر هذا البحث ص ٢٦ .

(١٨) مسرحية سليمان الحلبى ص ٦٩ ، وكذلك انظر مسرحية هاملت : ترجمة خليل مطران ، وكذلك انظر روائع التراجيديا ص ٦٠ .

(١٩) انظر سليمان الحلبى ص ٥٥ .

(٢٠) السابق ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢١) السابق ص ٧٨ .

(٢٢) السابق ص ٨٥ .

(٢٣) السابق ص ٨٧ .

(٢٤) السابق ص ١٢٠ .

(٢٥) السابق ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٢٦) السابق ص ١٣٥ : ١٣٧ .

(٢٧) السابق ص ١٤١ .

(٢٨) السابق ص ٨٢ .

(٢٩) د.عبد القادر القط فى الأدب العربى الحديث ص ٣٥٠ .

وكذلك انظر د.عبد الغفار مكاوى : المسرح الملحمى ص ٤٤ .

(٣٠) انظر فى الأدب الحديث ص ٣٥١ .

(٣١) انظر سليمان الحلبى ص ٤٤ .

(٣٢) انظر السابق ص ٤٩ ، ص ٨٣ .

(٣٣) انظر السابق ص ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ .

(٣٤) السابق ص ٤٩ .

(٣٥) السابق ص ٥٢ .

(٣٦) انظر السابق ص ٥٥ .

(٣٧) السابق ص ١٢٦ .

(٣٨) انظر السابق ص ٥٣ .

(٣٩) انظر السابق مثلا ص ٢٦ ، ٢٧ .

(٤٠) السابق نفسه ص ٧٩ .

(٤١) السابق نفسه ص ١٣٤ ، ص ١٤٠ .

(٤٢) السابق ص ٧٩ وما بعدها .

(٤٣) السابق ص ٨٦ وكذلك انظر الصفحتين ٨٧ ، ١٢٩ وما بعدها لاستكشاف هذه الظاهرة .

(٤٤) السابق ص ١٠٣ .

(٤٥) انظر فى فيضان وعى الشخصية تيار الوعى ص ٢٨ .

(٤٦) انظر المرجع السابق ص ٤٦ ، ص ٨٧ ، ص ٩٦ .

(٤٧) سليمان الحلبى ص ١٢٧ -- ١٣٠ .

(٤٨) السابق ص ١٤١ .

الفصل الثالث

البناء المسرحى المتكافىء

إذا كان **توفيق الحكيم** قد اعتمد لمسرحيته " **السلطان الحائر** " لغة بسيطة ، فإن **ألفريد فرج** قد أكسب مسرحيته النثرية السابقة قدراً من روح الشعر بما تخللها من إيماضات شعرية أعلت منها دراماياً ، لاسيما فى كشفها عن أبعاد الشخصية الباحثة عن الخلاص ، وجلاء جوانبها الإنسانية ، وهنا تأتى مسرحية " **مأساة الحلاج** " **لصلاح عبد الصبور** ، حيث يعالج شعراً نفس الموقف الإنسانى – وهو تحقيق العدل – بما يضاعف من دراميته وكشفه .

وتتألف المسرحية من جزئين الأول بعنوان " **الكلمة** " والثانى بعنوان " **الموت** " وهتان الكلمتان ، هما بعدا هذا العمل الدرامى ، كلمات أدت بصاحبها إلى نهايته ، لذلك تبدأ المسرحية من حيث انتهى الحدث ليعيد المؤلف صياغته دراماياً .

وإذا كان **شاعر المأساة صانع عقد أولاً** " كما يقول **أرسطو** [1] ، فإن العلة الصورية لهذه المسرحية تتكشف من خلال التنظيم الذى وضعه صلاح عبد الصبور لأحداث مسرحيته ، بادئاً من النهاية وهو الموت صلباً ، مع عرض أحداث الماضى فى علاقاتها بأحداث الحاضر ، وذلك يحقق إلى درجة ما هذا البحث التراجيدى الذى يريد أن يبرزه حتى قبل أن نحس بأشخاصه كأفراد ، أو نسمعهم يتحدثون ، أو نراهم يتحركون كأناس .

ويعمد المؤلف بادىء ذى بدء إلى رسم شخصيته المحورية وهو الحلاج، بكشفه عن المعالم الرئيسية لها فى إيجاز وتركيز ، ولما يتجاوز المنظر الأول من مناظر المسرحية ، وبعبارات غاية فى الإيجاز والغنى بالمعانى والدلالات ، ويصبح الأسلوب الفنى الذى يجسد هذه الصفات ويكشف عنها هو أسلوب التقابل القائم على

رؤية المتناقضات تعمل فى مجال إنسانى واحد ، وفى نفس الوقت تتأكد السمة الثالثة لتحديد معالم هذه الشخصية المسرحية وهى موضوعية العرض ، لأن هذه المعالم سوف تقدم غالباً عن طريق الشخصيات الأخرى الذين تربطهم به علاقات متباينة ، كالشبلى والواعظ مثلاً .

ويبتدىء هذا التقابل بالحلاج نفسه ليبرز لنا أولى هذه العلاقات ، وهىّ بينه وبين اللاهين عن فكره حيث قد صلب برغم فكره التقدمى ، على حين يمرح الغارقون فى عبث الحياة كالواعظ والتاجر والفلاح ، وهم الثلاثة الذين استثارتهم رؤيته مصلوباً ، لكن هذه الاستثارة سريعاً ما ترتد إلى ذات كل منهم فى ارتباطها بهذا الحدث ارتباطاً غير إنسانى ، مما يكشف عن وجهة نظر فكرية فى الحياة ، تقوم على اللامبالاة ، وتعكس تهدماً داخلياً لديهم ، يبين عن جانب من حالة المجتمع القائم فى ذلك الوقت ، مما يؤكد أهمية فكر الحلاج التقدمى لاسيما من حيث تحقيق العدل ليكون القانون معادلا له ، فالثلاثة قد أخذوا يبحثون عن قصة هذا المصلوب التاجر ليسلى بها زوجته فى العشاء ، والفلاح ليشبع بها فضوله ، والواعظ عله يجد فيها ما يشد إليه الجمهور فى موعظة الجمعة، فهم إمعات ليسوا لله وليسوا للشيطان، وإنما هم لأنفسهم فقط كما سوف يتضح.

ويستمر تيار التقابل من خلال مفارقة تشكل علاقة درامية أخرى بين الحلاج ومريديه ، نلمح من خلالها جانباً من فكر الشخصية ، وذلك عندما يسأل التاجر والفلاح والواعظ جماعة من الصوفية عن سبب صلب هذا الرجل ، فيجيبون بأنهم قتلوه " **بالكلمات** " [٢] ، لأنهم أحبوا " كلماته " فتركوه يموت كى تبقى " **كلماته** " نبراساً وهداية ، فالكلمات هنا تعنى العدل والخير وحقيقة موقف الإنسان الصوفى منها ، وتقترن هذه الإجابة بإجابة جمع من الفقراء ، قد سألهم التاجر والواعظ والفلاح أيضاً عن سبب مصرع هذا الرجل ، فيعترفون لهم بأنهم القتلة ، فقد أعطى

كل منهم ديناراً من ذهب ليقـــــولوا إنه زنديق كافر ، ومن هنا فقد " **قتلوه بالكلمات** " [٣] ، وهى هنا تعنى الظلم والشر ، وبذلك يكشف ما بين الإجابتين من اتحاد فى اللفظ وافتراق فى المضمون عن أبعاد مأساة الحلاج التى تتمثل فى موقفه من الكلمة المفعمة بالحق والعدل تجاه الحقيقة ، كما يتضح أيضاً جانب من البعد الرمزى فى هذا العمل يكشف عن خطورة الكلمة .

وتمتد المفارقة لتوحى بخطر الكلمة تجاه الحقيقة ، حيث يعتمد الكاتب على مناجاتين فى موضعين مختلفين ، إحداهما عندما جاء الشبلى طليقاً باكياً أمام رفيق صوفيته المصلوب ، وأخلص أصفيائه ، ثم أخذ يغبطه على ما نال من سعادة ، منتهياً إلى أنه هو الذى قتله " بالكلمات " عندما أدلى بشهادته أثناء محاكمته ، كما تكشف المناجاة عن معاناة الحلاج كصوفى تجاه عصره ، وموقف أولى الأمر منه ، وهم الذين يمثلون الجانب المضاد لفكره ، وذلك من أشد مستويات الصراع فى هذا العمل ، لذلك تبدأ المناجاة بالتوحيد بينهما خلال تماثل صوفى يشف عن ثراء الحقيقة الصوفية وخفائها ، ثم يقترن هذا التماثل بتقابل أشد عندما يتباين موقفاهما من هذه الحقيقة تبايناً مرده درجة توقان كل منهما للرجوع إلى مصدر هذه الحقيقة ، وهو الله ، من أجل ذلك جاد الحلاج بالحقيقة كما جاد بروحه ، بينما ضن الشبلى بهما مختفياً وراء لفظ غامض قاله فى المحكمة ، وهذه مناجاته للحلاج المصلوب :

" الشبلى : **ياصاحبى وحبيبى**

أو لم ننهك عن العالمين

فما انتهيت

قد كنت عطراً نائما فى وردته

لم انسكبت ؟

ودرة مكنونة فى بحرها

لم انكشفت ؟

وهل يساوى العالم الذى وهبته دمك
هذا الذى وهبت ؟
سرنا معاً على الطريق صاحبين
أنت سبقت
أحببت حتى جدت بالعطاء
لكننى ضننت
حين رأيت النور تقت للرجوع
لو كان لى بعض يقينك
لكنت مصلوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدى القضاة
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك (٤)

ويشف التشكيل اللغوى لهذه المناجاة عن أهميتها فى الكشف عن الحركة الفكرية للشخصية المحورية بوسيلتين : أولاهما جعل كل سطرين شعريين متتاليين يكونان تقابلاً بينهما كما فى معظم هذه السطور ، أما ثانيتهما فهى امتزاج هذا التقابل بالعنصر الموسيقى ، ليس فقط بتوظيف (**التفعيلات**) كأساس للإيقاع بين جانبى التقابل ، وإنما بجعل الجانب الثانى من التقابل (**كجواب موسيقى**) للجانب الأول ، ويتميز هذا (**الجواب**) بقصره ، وبتتابع الطول فالقصر على التوالى يتضاعف الإحساس الموسيقى بهذا التقابل ، الذى يشف فى نفس الوقت عن سرعة الحركة الفكرية ، لتجسيد حركة انتقال الحقيقة الصوفية من داخل الذات إلى خارجها مقرونة بالجود بالروح عند الحلاج كما فى :

[انتهيت - انسكبت - انكشفت - (ذى) وهبت - أنت سبقت - قد رجعت]

وكون هذه الكلمات أفعالاً متناسقة الإيقاع ، يقترن فيها الحدث بالزمن الماضى يؤكد تجسيدها للحركة الفكرية ، ويضاعف مما سبق الأثر الناتج عن الربط بينه وبين توظيف الشاعر لصوت " **التاء** " خلال هذه المناجاة فيجعله ساكناً فى نهاية الجواب كإيقاع مطرد عندما يقترن بصوتين قبله أحدهما متحرك ، والآخر ساكن مكوناً مقطعاً موسيقياً يلتزمه المؤلف فى نهاية معظم الأجوبة .

وتكرار (**أنا الذى قتلتك**) كنهاية لهذه المناجاة ، حيث تزدوج فيها تفعيلة الرجز مستفعلن (**بما يدخلها من تغييرات عروضية**) وقد اتخذت كأساس داخلى للإيقاع خلال المناجاة كلها تعميق للتقابل برصد نتيجته من خلال تكرار الفكرة والنغمة .

ويزيد من مضاعفة الإحساس بامتزاج التقابل والعنصر الموسيقى بروزهما خلال تكثيف شعرى شفاف يتضح فى كثير من جوانب هذه المناجاة ، كتصويره للصوفى الحلاج وقد استكنت الحقيقة الصوفية بأعماقه فهو : (**عطر نائم فى وردته - ودرة مكنونه فى بحرها** ... إلخ) ويرتد كل هذا عطاء فنياً للشعر ، يخصب العنصر الدرامى خلال المسرحية كلها ، من خلال استيعاب التشكيل اللغوى للشكل والمضمون معاً ، كما وضح من التحليل السابق ، وهذا لا يتحقق إلا للمسرحية الشعرية .

وتتأكد موضوعية العرض بالمناجاة الأخرى وهى تبين عن التقابل بصورة أشد حين يخاطب الواعظ ذاته ، كاشفاً بطريقة غير مباشرة عن جانب آخر من وقود الصراع الذى احتدم بتصدى الحلاج لما حوله من زيف ، وذلك عندما يستشعر الواعظ غربة الأيام ، داعياً إلى التحرز فى الكلمة ، حتى لا يمس الشخص أصحاب

الحول والطول من حوله ، وحرص المؤلف على جعل الواعظ يستشعر الغربة تجاه عصره ، معتصماً بالتحرز فى الكلمة إدانة أيضاً لهذا العصر ، بتفجير متناقضاته لاسيما مفهومى الحرية والعدل الضائعين ، وذلك هو ما يتصدى الحلاج له كداعية ، وهاهى ذى مناجاة الواعظ التى تأتى إثر القبض على الحلاج :

" **الواعظ** (وحده) : **باح ...**

بم باح ، لكى تأخذه الشرطة .

لا أدرى ، وعلى كل فالأيام غريبة .. .

والعاقل من يتحرز فى كلماته .

لا يعرض بالسوء .

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض أو وال أو محتسب أو حاكم " (٥) .

وبرغم تماثل الحلاج والواعظ فى مهمتهما كداعيتين ، فإن هذه المناجاة تكشف عن تقابل حاد بينهما ، به تتضح سلبية الواعظ وأمثاله من الموجهين الرسميين الذين يتخلون عن مسئوليتهم ، كما تتأكد أهمية فكر الحلاج فى مثل هذه الظروف ، ويضاعف من قيمة هذه المناجاة الحوار الداخلى فيها حيث يبين عن عنصر الحركة فى العمليات الذهنية ، ويكشف التعميم فى (**العاقل**) ، مع اقترانه بشمول النوعيات التى يجب ألا يعرض لها بالسوء – لكل مراكز السلطة ، " **عن** " استغراق الموقف للشخصية مما يقر بها دراماياً ، وهى تكشف عن الجانب المقابل لفكر الحلاج ، فتؤكد من مرضوعية عرض المؤلف لشخصيته المحورية .

******

ويوظف الكاتب " **وحدة المكان** " توظيفاً دراماياً جيداً عندما يصبح تطـــــور

شخصية الحلاج – بما قدمه لها المؤلف من معالم – قريناً إلى حد كبير بالأماكن التى يرتبط بها داخل بغداد ، وباحتكاكه بالشخوص المرتبطة بهذه الأماكن حتى يبلغ الاحتكاك درجة التصادم ، ومن خلال ذلك تتكشف منطلقات الصراع لديه ، من هنا يقدم المؤلف الحلاج لها فى أربعة أماكن متتابعة : فى منزله مع صديقه الشبلى ثم مريده إبراهيم ، وفى ساحة بغداد مع مريديه الآخرين ، ثم فى السجن مع صاحبى السجن ، وأخيراً فى المحكمة أمام قضاته قبيل صلبه ، وهذا التعدد فى المكان يكشف عن التحام الشخصية مع البيئة وأهمية كلماته فيها ، لاسيما عندما تحتك أو تتصادم بالمتناقضات ، فتخصب الصراع داخل هذه المسرحية ، كما يكشف هذا التعدد عن توحد داخل الشخصية مع خارجها ، باتساع نشاطها الفكرى المقترن بتعدد الأماكن ، وبرغم نمطية بعض هذه الأماكن كالمنزل والمحكمة ، لكن وجود الحلاج فيها كشخصية محورية ذات فكر خاص يخرج هذه الأماكن عن نمطيتها ، للإيحاء بوجوب التغيير .

وتتمثل أولى مراحل تطور هذه الشخصية فى عزمها على الخروج عن عزلة الصوفية ، والالتحام بقضايا الناس ، وهاهو ذا فى بيته ، وقد ارتدى هو وصديقه الشبلى خرقتى الصوفية يؤكد رغبته فى التفاعل مع عصره ، واستيعابه له إذ يقول :

" لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه ؟
ليفرق فيهم أقباساً من نوره .
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل .
ويفيضوا من نور الله على فقراء القلب .
(وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة) .
لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء " (٦) .

وهنا نجد استخدام لفظة (**نـور**) وسيلة للكشف عن هذه المرحلة ، فهى إذا اقترنت بالله فى (**نوره**) كانت فيضاً وأقباساً للبشر ، وإذا ما اقترنت بالصوفيين فى (**نور الموهوبين**) فهم وسيلة لنقل هذا الفيض إلى البشر لهدايتهم ، وذلك عدل به لا ينتقص " **نور** " الله ولا " **نور** " الموهوبين ، وهكذا يتصل (**النـور**) كفيض بين الله والموهوبين والمجتمع ، كاشفاً عن رغبة داخلية عند الحلاج فى الخروج عن عزلة الصوفية ، لم تصبح فعلاً خارجياً بعد ، كما يشير بذلك إلى مفهومه المتطور للصوفية ، وهو ذو بعدين برغم مثاليته ، حيث يتضمن نقاء الروح ، وصفاء الواقع واتجاهه للعدل والبناء .

ويستمر تيار التقابل عندما ينفذ الحلاج بحسه الصوفى المتطور إلى أعماق بصره ؛ كإنسان مصلح ، فيقدم تفسيرات لأمراض المجتمع من حوله ، متصدياً لانحرافاته ، تأكيداً للبعد الثانى لصوفيته ، فيوحد بين الشر والفقر والجوع ، وهو بذلك يتجاوز ذاته ، فالشر هو كما يقول :

" **فقر الفقراء**

جوع الجوعى فى أعينهم تتوهج ألفاظ لا أوقن معناها " (٧) .

بينما ترى الشبلى يرتد إلى ذاته عندما يقدم تفسيراً لمعنى الشر من وجهة نظره ؛ وذلك خلال مكاشفة خصوصية بينهما ، فيربط الشر بالكون فى تعميم وإطلاق ، للخلوص إلى تأكيد فردية الصوفى عندما يكتشف طريقه ، فيجعل تلك الحقيقة داخلية ذاتيه تستكن فى أعماقه حيث يخفيها ، إذ يقول :

" **الشر قديم فى الكون**

الشر أريد بمن فى الكون

كى يعرف ربى من ينجو ممن يتردى

وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه

فإذا صادفت الدرب فسر فيه
واجعله سراً ، لا تفضح سرك " (٨) .

وبذلك يكشف الشاعر عن منطلقات الصراع الفكرى الذى تموج به نفس الحلاج ، وتنوء به أيضاً ، هل الحقيقة ذاتية خاصة ، أم هى كونية عامة ، بمعنى هل هى تخص ذات الفرد ، أم هى ملك لكل الناس ماداموا قد استطاعوا استيعابها وهيئوا أنفسهم لاستقبالها ؟

ومن هنا تتشكل مرحلة التطور الثانية للشخصية خلال تصادم فكر الحلاج مع رجال السلطة ، وقد وضح ذلك بمجيء أحد المريدين ، وهو إبراهيم ليخبر الحلاج بأن أولى الأمر يأتمرون به ، فقد أخذت كلماته الداعية إلى العدل والحق تزلزل القادة ، لأنه قد أصبح يرى الحقيقة كونية عامة ، يفيض لها على قلوب مريديه ، فتهلب أصداؤها نفوس الظالمين ، وتأكيداً لهذا التطور الذى يلتحم فيه ضد متناقضات عصره ليحقق العدل المنشود يرفض الهرب إلى خراسان ، لينزل إلى الناس محتشداً وقد خلع الخرقة ، وإن ظل قلبه عامراً " **بالنور** " وقد أشهد الله على ذلك ، وهاهو ذا قد استولى عليه وجد الصوفية يتحدث عن مسلكه بين الناس مزاوجاً بين صفاء الروح وصفاء الواقع ، بعدى الصوفية فى نظره .

" سأخوض فى طرق الله
رباتياً حتى أفنى فيه
فيد يديه يأخذنى من نفسى
هل تسألنى ماذا أنوى ؟
أنوى أن أنزل للناس
وأحدثهم عن رغبة ربى
الله قوى ياأبناء الله

كونوا مثله
الله فعول يأبناء الله
كونوا مثله " (٩) .

وباستخدام الشاعر للفعل " **أخوض** " يكشف عن تأكيد تطور شخصية الحلاج بالتحامها ضد متناقضات عصرها العديدة ، كما يشف استخدامه لكلمة " **الناس** " بتكرارها مرتين بعد ذلك فى ندائه " **أبناء الله** " عن تأكيد لهذا الالتحام ، والتصاق الشخصية المحورية بأشواق الناس وآلامهم من حوله ، وبهذا وذاك تتأكد المرحلة الجديدة فى تطور هذه الشخصية ونموها وهى تنفذ بحسها الصوفى إلى قلب الواقع ، غير متحولة عن وجوب معادلة القانون للعدل .

ويستمر اعتماد الكاتب على التقابل عندما يلتف حول الحلاج بأعلى ساحات بغداد بعض مريديه ، من غرباء الحياة ومرضاها وفقرائها المتعطشين لهدايته ، ليفيض عليهم من نور الله ، فيتسلل ثلاثة من رجال الشرطة للتجسس عليه ، يقترن حضورهم بالثلاثة الآخرين التاجر والواعظ والفلاح ، وهؤلاء لا يحسنون أيضاً تقبل هداية الحلاج ، وهذا الاقتران يشكل تماثلاً جاء به الكاتب لتأكيد إدانته لعصر الحلاج الذى سيعمق من صراعه ضده إيذاناً باحتدامه وتفجره ، إذ لا يلبث رجال الشرطة أن يقبضوا عليه ، فقد استثارهم بحديثه ذى الحس الصـــوفى عن القحط المفسد للحياة ، والمنوط بفساد القلوب ، فى مقابل صفائها كسبيل لرؤية الله ، والفناء فيه ، لاجتلاء محبته وتلقى فيض عطائه ، ولأنهم يمثلون قلوب الحكام ، وهى قلوب عليها أقفالها ، لأنها تحتكم إلى قانون غير عادل ، فقد وضعوا الرجل فى السجن ريثما يحاكم ، خاصة وقد أساءوا فهمه ، وهذا هو تعليق لبعض جلسائه يكشف عما سبق :

" **يالقوم**
هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله

لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟
لا ، بل من أجل حديث القحط
أخذوه من أجلكم أنتم
من أجل الفقراء المرضى ، جزية جيش القحط .
ثم يضيف الأعرج (وهو جليس آخر) قائلاً :
هذا حق .
فالشرطة خدام السلطان
ما للشرطة والحب
فلنطلقه من أيديهم " (١٠) .

وهكذا يتضح كشف الحلاج عن مدى عنت السلطة ، والتناقض الشديد بين العدل والقانون ، كما " **يكشف** " خطأه المأساوى عندما باح بالحقيقة ، " **فيتحول** " موقفه ، ولكن ليس إلى سعادة بعد شقاء ، ولا إلى شقاء بعد سعادة ، ولكن إلى رغبة فى التطهر ، ومن هنا تجتمع هذه الرغبة فى التطهر مع تآمر السلطة ، فتدفعه حالة الوجد إلى أن يحكم على نفسه ، فيسير مع الشرطى ليؤدب ، فهو من وجهة نظره قد أفشى سر محبوبه ، وغلبه وجده ، فوجب عقاب ذاته كخصم ، وهاهو ذا يلتمس من الله ذلك :

" عاقبنى يامحبوبى أنى بحت وخنت العهد
لا تغفر لى ، فلقد ضاق القلب عن الوجد
لكن عاقبنى كعقاب الخصم خصيمه " (١١) .

ويستثير هذا الموقف " **الإحساس التراجيدى** " لقيامه على الرغبة فى التطهير من جانب الحلاج من ناحية ، وغلبة تأمر السلطة على فكره الداعى إلى الخير والعدل من ناحية أخرى وسوف يعمق هذا الإحساس بامتداد الحدث بعد ذلك ، بالغاً

أقصى عمق له بصلب الحلاج .

بذلك تصبح الشخصية المحورية مهيأة للانتقال دراماياً إلى المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل تطورها ، ومجال ذلك - بعد السجن - المكان الرابع والأخير وهو المحكمة حيث قد بلغ التصدى أقصاه بفعل مبادىء الحلاج سواء فى العامة ، أو فى صاحبى السجن ، لاسيما من هرب منهما ، وقام بتحريض العامة ضد السلطان تأييداً للحلاج .

ويتضح توظيف التقابل فى الكشف عن صلابة الإنسان المصلح وقد استولى عليه إيمانه بمبادئه ، وذلك عندما يبرز المؤلف موقف الحلاج الصلب تجاه السلطة ، بل وتحديه لأصحابها من منطلق إيمانه بالعدل والحق ، فيرفض تصور أبى عمر كبير القضاة من أنه ما جيء به إليه إلا لكى يحكم بإدانته ، بعد أن قرر السلطان ذلك مسبقاً ، ولهذا يرفض الحلاج محاكمتهم له ، فهم ليسوا قضاته ، وإنما الله قاضيه ، لاسيما وقد تناقض القانون والعدل ، كما نجد ، ابن سريج وهو من مريدى فكر الحلاج وأحد أعضاء المحكمة يعارض مسلك زميليه وفهمهما بالنسبة للمحاكمة ، وهنا يتكشف التقابل الحاد حول مفهوم العدل ، فبينما يرى أبو عمر أن السلطان مصدر العدل وذاك بقوله :

" مولانا لا يدفع عبداً ممن ولى فيهم للسياف
إلا أن أحصى ما فرط من أمره
فى ميزان الإنصاف " (١٢) .

نجد ابن سريج يرى أن العدل مواقف تتعادل والقانون ، وتتقرر من الحوار بين السلطة والمتهم حيث يقول عن العدل :

" أن نسمع صوت المتهم الماثل بين يدينا .

ونسائل أنفسنا وضمائرنا " [١٣] .

كما تتضح من المحاكمة ملامح أخرى لفكر الشخصية الذى أسهم فى تطورها بجعلها تتصدى للمتناقضات من حولها ، نافذة إلى أعماق مجتمعها ، وذلك عند مساءلة المحكمة للحلاج عن رسالته ، فيستكمل توضيح مفهومه عن الشر ، فإذا كان فى جلسته قبل ذلك مع الشبلى هناك [١٤] يوحد بين الشر والفقر والجوع ، فنجده هنا يقول :

" **الفقر هو القهر**

الفقر هو أستخدام القهر لإذلال الروح "

وبالربط بين أجزاء مفهوم الشر هنا وهناك يتضح لنا خط فكرى واحد يمثل أحد المبادىء الهامة فى فكر الشخصية ، كما يجسد حركة هذا الفكر (**فالشر فقر جوع قهر إذلال للروح**) فإذا كانت شخصية الحلاج قد ثارت من منطلق ذاتى داخلى ضد حدث خارجى هو الشر ، فهاهى ذى تربط بين هذا الحدث الخارجى والروح حيث الداخل ، وبذلك يمثل هذا الخط الفكرى حركة ارتداد الشخصية من الخارج إلى الداخل ، وهى حركة عكسية تكشف عن توثق الصلة بين داخل الذات وخارجها ، وهذا دليل على توحدهما أيضاً تجاه الحقيقة ، مما يؤكد تناسق رسم الشخصية فنياً ، لأنها لم تخرج عن مسارها الفكرى ، حيث لم تتناقض فى مسلكها ومعتقدها وبذلك تتكامل صفات الشخصية المحورية .

كما تتكامل أركان التآمر ضد الحلاج ، عندما يأتى رسول من القصر يكشف عن اتخاذ المفارقة فى (**حق الله وحق السلطان**) وسيلة للانتقام من الحلاج فيؤكد مسامحة السلطان للحلاج برغم تثبته من تحريضه للعامة ، لكنه يطالب بحق الله فقط ، وهاهو ذا ابن سليمان عضو من أعضاء المحكمة يتلو من خطاب السلطان ما

يؤكد ذلك :

" هينا أغفلنا حق السلطان .

ما تصنع فى حق الله ؟

فلقد أثبتنا أن الحلاج .

يروى أن الله يحل به أو ما شاء له الشيطان

من أوهام وضلالات .

ولهذا نرجو لو يسأل فى دعواه الزندقية

قالوا لى قد يعفو عمن يجرم فى حقه

لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله " (١٥) .

ويبين انسحاب ابن سريج من المحكمة وهو من الممثلين لتعادل " القانون والعدل " عن تأكيد تكامل أركان الشر إيذاناً " بالنهاية المأساوية " للشخصية إلا برغم قرار الشهود خارج بغداد تستمر المحاكمة ، بل إن اعتراف الحلاج بإيمانه بالله ، لم يزد أبا عمر إلا إلحاحاً فى معرفة كيفية هذا الإيمان . وتلك علاقة فى معظمها بين العبد وربه ، بذلك يكشف استمرار المحاكمة عن تعميق التناقض بين القانون والعدل ، عندما يصبح السلطان - وهو رمز للقوة الظالمة - مصدراً للسلطات من وجهة نظر أبى عمر ، الذى يرى أيضاً أن السلطان يجمع فى كفه القوة والعدل ، ولكن بذلك لا يستقيم " **التعادل** " أو الترادف بين القانون والعدل ، ومن هنا ساد القحط والفساد والظلم ، وهو ما نذر الحلاج نفسه للتصدى له ليتحقق " **التعادل** " المنشود ؛ وذلك موقف صراع أزلى بين محبى العدل والخير وأعدائهم عملاء السلطان الظالم ، وقد وضح ذلك من قول أبى عمر :

" أبو عمر : هذا حق

والله تبارك وتعالى

قد ثبت فى كف خليفتنا الصالح - أبقاه الله .

ميزان العدل وسيفه .

ولذلك يرد عليه الحلاج :

لا يجتمعان بكف واحد ياسيد " [١٦] .

وهناك مفارقة حادة تؤكد ما سبق ، إذ يؤتى بالشبلى صديق الحلاج ، ويسأل فى المحكمة عن حالة الوجد والفناء فى الله، فيصف ما يصف مما ينطبق على حالة الحلاج، ومع ذلك يطلق أبو عمر سراحه ، ويأخذ الحلاج بما قرره مسبقاً من وجوب صلبه .

وذلك جانب من محاورة أبى عمر للشبلى يؤكد هذه المفارقة :

" أبو عمر : بك أيضاً قد حل الله ؟

الشبلى : يامولاى

إن أحببت وأخلصت العهد

هل تبقى ذاتك ذاتك

أم تغنى فى محبوبك ؟

وبهذا يشعر أهل الوجد

فنيت نفسى فى خالقها

فنيت ذات فى ذات

لم يصبح فى دنياك سوى ذاته

حتى أنت

قد أصبحته .

أبو عمر : كفر .. كفر

هل هذا قولك أم قول الحلاج ؟

الشبلى : يامولاى

أرجوك .. اصرفنى .. إنك تلقى بى فى النار
فلقد عاهدت الله
ألا أفشى نعماءه
ألا أكشف وجه الأسرار
ألا أتحدث عن حالى قط
دعنى أرعى عهدى ، واصرفنى
أبو عمر : قول الحلاج إذن
الشبلى : هل أخرج ياسيد ؟
أبو عمر : اخرج " (١٧) .

ويتأكد التناقض بين القانون والعدل عندما يعوز أبا عمر الشهود فلا يجد : إلا رأى بعض العامة الذين جمعتهم الشرطة ، ونقدت كلاً منهم ديناراً من ذهب ، ليقولوا بأن الحلاج زنديق ، وهؤلاء أبعد ما يكونون عن الفهم لأبعاد الموقف ، فضلاً عن الإدلاء بالشهادة ، وهكذا يصلب الحلاج ويكتمل الحدث بالتقاء طرفيه فى منطقية درامية .

بذلك تلتقى المسرحيات الثلاث المتناولة فى هذا الباب حول وجوب التعادل بين القانون والعدل ، وإن اختلفت الوسائل المبرزة لذلك كما وضح من التحليل لها .

******

ويستثير صلب الحلاج برغم دعوته إلى الحق والعدل إحساساً تراجيدياً تفجره معاناته دون ارتكابه لخطيئة تنتقص من خيريته وبحثه عن العدل ، إذ يصلب برغم محاولته التصدى للظالمين ، ويقتل وهو الذى كثيراً ما أحيا القلوب ، وتتغلب عليه السلطة الجائرة وهو الذى يحاول إقامة التعادل بين القانون والعدل ، وبذلك فهو يمثل

الإنسان العادى البسيط ، الزاخر بالخير ومحبة البشر والذى يؤذى نفسه من حيث لا يحتسب ، بينما هو لم يؤذ غيره ، وهو بذلك أيضاً يصور مأساة هذا الإنسان فى العصر الحديث [١٨] ، وخطأ الشخصية المأساوى هنا يقترب من " **الهامارتيا** " اليونانية كأساس للإحساس التراجيدى الذى تتستثيره فينا ، لاسيما عندما يقترن هذا الخطأ المأساوى برغبة الشخصية الدرامية فى التطهر واستلهام الحلاج لجوهر الحقيقة الإنسانية من بداية المسرحية قد جعل مأساته مطلقة بكل معانى الإطلاق ، فمثل هذا البطل كما يرى فرنسيس فرجسون " **ربيب الله فى المسئولية ، وهو بطل وكبش فداء فى آن معاً ، وفعل البطولة عنده هو الآلام التى يكابدها الشهيد فى سبيل الحقيقة** " [١٩] ، وبذلك يتقارب أساس التراجيديا فى مسرحيتى " **سليمان الحلبى** " **لألفريد فرج** و " **مأساة الحلاج** " **لصلاح عبد الصبور** ، فى كونه ضيقاً غاية الضيق .

وإذا كان الكاتب قد اتخذ لحدثه " **مكاناً واحداً** " هو بغداد ، فقد تعددت أماكنه بداخلها ، ليمتد الحدث متجاوزاً وحدة الزمان ، بدءاً من عزم الحلاج على الخروج عن عزلة الصوفية ، إلى خوضه فى قضايا مجتمعه ثم نهايته .

وهو حدث يتميز " **بالوحدة** " بمفهومها الأرسطى ، برغم تشكله من ثلاث علاقات تحكمه ، يتضح منها مواقف الحلاج تجاه الناس فى عصره ، وذلك مع بدء الخط الدرامى الصاعد ، الذى يتضاعف صعوده برد فعل هؤلاء عليه ، وهم فريقان ، أحدهما مريدوه ، أما الآخرون فهم إما لاهون عنه ، لأنهم غارقون فى عبث الحياة ، أو مضادون له ، لأن " **كلماته** " تدين السلطة ، وهم حكام يعتمدون عليها ، لذلك تتأزم العلاقة بينهم وبينه بوسط الحدث ، ثم يبلغ التعقيد قمته بالقبض عليه ، وبذلك يبلغ الخط الدرامى الصاعد ذروته ، ليبدأ الخط الدرامى الهابط بسجنه ومحاكمته ثم يكون الحل فى الحكم بصلبه انتقاماً منه ، فتكون نهاية الحدث

والشخصية المحورية معاً ، وبذلك يبين تطور الحدث والصراع فى هذه المسرحية عن حبكة مفردة بسيطة محكمة ، ومما ساعد على إحكامها كون العلاقات الدرامية هنا متعددة ولكن بغير تكاثف ، وقد أجاد المؤلف جدلها فتجلى الإحكام .

******

وبرغم أن الصراع فى بنية هذا العمل كان فى بدئه تجريدياً داخليا تحدم به نفس الحلاج عندما تصادمت رؤيته للحياة من حوله مع إيمانه بالحقيقة الصوفية ، التى توجب الاعتزال والكتمان تلذذاً ، فقد تجلى هذا الصراع بعد ذلك حسياً بواقع الملابسات والحدث ذاته ، عندما احتكت كلماته بالسلطة وعبث العصر ، بحيث يمكن القول بتكافؤ جانبى الشخصية الداخلى والخارجى بالنسبة للصراع هنا ، دون أن يطغى أى من هذين الجانبين على الآخر فى كشفه عن الصراع وإبرازه ، وإسهامه فى إنضاجه .

والشخصية المتكافئة بهذه الصورة ؛ بناء على نوعية الصراع تعد أحد ألوان ثلاثة للشخصية المحورية التى تمثلها المسرحيات المتناولة فى هذا الباب .

لذلك فإنه برغم اتفاق " **مأساة الحلاج** " مع مسرحيتى " **سليمان الحلبى** " و " **السلطان الحائر** " فى اعتمادها جميعاً على شخصية محورية ، لكنها تختلف فى نوعية هذه الشخصية بناء على طبيعة الصراع الذى تتصدى له الشخصية ، حيث تجلى هذا الصراع فى " **السلطان الحائر** " خارج الذات ، أكثر منه داخلها [٢٠] ، وبذلك فهى نموذج لتقديم الشخصية من الخارج أما فى مسرحية " **سليمان الحلبى** " فقد كان نضج الصراع داخل الذات أكثر من نضجه خارجها ، برغم توثق الصلة بين الداخل والخارج وبذلك فهى نموذج لتقديم الشخصية من الداخل [٢١] ، بينما فى " **مأساة الحلاج** " هنا يتكافأ جانبا الشخصية ، وتلك هى النماذج الثلاث لتقديم

الشخصية .

******

ولقد كانت الشخصيات الأخرى فى " **مأساة الحلاج** " وسائل لدعم الصراع وإلقاء وقود الاحتدام عليه ، سواء فى ذلك من تربطهم بالشخصية المحورية علاقة تماثل أو علاقة تقابل ، فى جانب التماثل كان الشبلى صديقه ورفيق صوفيته مفجراً لذلك فى نفسه عندما طالبه بأن يلتزم العزلة والكتمان إثر إدراكه لعزمه على النزول إلى الناس إذ يقول له :

" **خفف من غلوائك ياشيخ**
فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس " (٢٢) .

من هنا يتوحد فوراً داخل الشخصية مع خارجها فى هذا الرد الكاشف عن قوة الاحتدام لاسيما وقد اقترن بخلع الحلاج لخرقته ، وذلك عندما يقول الحلاج :

" **إن كانت قيداً فى أطرافى**
يلقينى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لا يسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزاً يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها ، أخلعها ، ياشيخ
إن كانت ستراً منسوجاً من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها ، أخلعها ياشيخ

يارب اشهد
هذا ثوبك
وشعار عبوديتنا لك
وأنا أجفوه ، أخلعه فى مرضاتك
يارب اشهد
يارب اشهد . (٢٣) .

وفى هذا الرد نجد تقابلاً حاداً بين الانطلاق فى العمل من أجل المبدأ والقيود التى تعترض ذلك فيتجلى الصراع ، وحيث إن هذه القيود رهينة " **بالمكان** " **(قيد** - بيت - جدران ... إلخ) فإن الشخصية بتجاوزها المطلق له ، تتخطى تلك العقبات فى عزم وإصرار ، مرتدة إلى مصدر المبدأ ذاته وهو الله ، كشهيد على صدق إرضائها له تعالى ، وليس هناك ماهو أقوى ولا أصدق من ذلك لتجسيد حركة الانتقال من داخل الذات إلى خارجها كى تلتحم الشخصية مع الواقع ، وهذا تأكيد للموقف السابق الذى أبرزته مناجاة الشبلى للحلاج المصلوب، (٢٤) ، والفارق بينهما أن هذا الانتقال تم هناك بطريقة غير مباشرة ، بينما هو هنا يصدر عن الشخصية مباشرة ، ويتقرر بها ، وكلاهما مما يكشفان عن تكافؤ جانبى الشخصية ، بل وتوحدهما فى علاقتهما بما يحيط بالشخصية ذاتها .

وباتخاذ (**أنا أجفوها ... ياشيخ**) كعبارة محورية فى هذا الرد ، حيث ترتد إليها حركة احتدام الشخصية بالرغبة فى العدل ، ثم تتصاعد منها بشدة دليل آخر على ذلك ، ويضاعف من تجسيد هذا الرد لحالة الاحتدام الترادف داخل هذه العبارة ذاتها بين (**أجفوها وأخلعها**) .

كما نلاحظ أنها تكررت أربع مرات فى كل مـــــرة كانت تنتهى بكلمة ياشيخ

(يقصد الشبلى) وفى المرة الرابعة استبدل بها (**مرضاتك**) ، وهذا الاستبدال فى اللفظ تأكيد للافتراق فى المسلك والمعتقد بين شخصيتى الحلاج والشبلى ، به يتأكد التحام الحلاج مع واقعه ، فإذا ماقترن ذلك باتخاذه الله شهيداً على ذلك فى (**يارب اشهد**) تأكد كون هذا الالتحام تحكمه صـــــــوفيته المتطورة التى أشرت إليها سابقاً [٢٥] .

وكذلك كان إبراهيم مريده الذى جاء يبلغه أن أولى الأمر يأتمرون به ، ويحثه على الهرب إلى خراسان ريثما تبدأ العاصفة ، لاسيما وليس للحلاج من أصدقاء سواه هو والشبلى ، هنا يتجلى الاحتدام أيضاً فى حركة الشخصية المحورية ، لكنها ليست حركة خارجية تكشف عن الداخل المحتدم ، بقدر ماهى ارتداد إلى الذات يكشف عن أعماق عامرة بالفكر الصوفى الذى يدعم صلابة الشخصية ، فى تصديها للمتناقضات ، وفى احتدامها أيضاً إذ يقول له :

" **أصحابى أكثر من أن تحصيهم ياإبراهيم**
أصحابى آيات القرآن وأحرفه " [٢٦] .

بل يتأكد ما ذهبت إليه من عمران داخلى صلب بصوفيته ، عندما يعقد تقابلاً بين حب الإنسان فى الله ، وحب الله فى الإنسان ، فالأول يبدأ من المادة ليرقى فى تجرد مرتداً إلى الله ، بينما الثانى يبدأ من الله ليهبط ملتصقاً بالمادة ، ليخلص إلى أن الأول سبيل لاطمئنان المؤمن وركونه إلى الله فى ثقة بعيداً عن الفزع ، مهما تأمر الظلم والشر ، وذلك عندما يقول الحلاج للشبلى عن ابراهيم :

" **لو أحبنى فى الله**
بدلاً من حب إلهى فى
لم يفزع ، لم ينصحنى بالهجرة لخراسان " [٢٧] .

وكذلك فى جانب التقابل ، حيث تعد شخصية أبى عمر كبير القضاة من أوضح الأمثلة على ذلك لاسيما عندما يتم توظيفها بطريقة مباشرة ، من أجل الكشف عن عمران الشخصية الداخلى وما يحتدم به ، فتتجلى جوانب الصراع التجريدية مهما كانت غائرة فى أعماق الشخصية ، كذلك عندما يسأل أبو عمر الحلاج فى المحكمة عن سبب أرساله الرسائل (**المسمومة**) فى نظره فيجيبه الحلاج كاشفاً عن منطلقات الصراع لديه قائلا :

" **عاينت الفقر يعربد فى الطرقات**

ويهدم روح الإنسان

فسألت النفس

ماذا أصنع

هل أدعو جمع الفقراء

أن يلقوا سيف النقمة

فى أفئدة الظلمة ؟

إلى أن يقول له :

ماذا أصنع

لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتى الريح السواحة

ولأثبتها فى الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

فلعل فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة

يستعذب هذه الكلمات

فيخوض بها فى الطرقات

يرعاها إن ولى الأمر

ويوفق بين القدرة والفكر

ويزاوج بين الحكمة والفعل " (٢٨) .

وبرغم اعتماد الشاعر على التقابل بين مريدى الحـــلاج ومحبى العدل من ناحية ، وبين التاجر والواعظ والفلاح وأمثالهم ممن يغرقون أنفسهم فى التفاهة والعبث ، وكذلك القاضيان أبو عمر وسليمان فى مقابل ابن سريج ، فإن الوجه الآخر لهذا التقابل ، هو التماثل بين الخير والخيرين من ناحية ، والشر والأشـــرار من ناحية أخرى ، لتأكيد العدل ، وصفاء الروح ، وتصفية الواقع كدعائم لحياة فضلى ، بالإضافة إلى تعرية الحكم الظالم فى أى وقت ، وبأى مكان كما تتضح خطورة الكلمة الجادة وأثرها فى زلزلة صروح العابثين من الحكام مهما أخذوا بالظنة وأغلقوا الأفواه أو كموها ، ويرتد تحقيق كل ذلك إلى تعادل القانون والعدل .

******

أما وسائل المؤلف هنا فى الانتقال من التاريخ إلى هذه الرؤية العصرية فقد كانت بواسطة شخصياته (**التـاجر ، والواعظ ، والفلاح ، والسلطان**) وهى شخصيات غير محددة – كشخصيات مسرحية " **السلطان الحائر** " – بمعنى أنها لا تتضمن من الصفات ما يربطها ببيئة دون أخرى ، مما يخرجها عن انتمائها للعصر العباسى ، لتصبح شخصيات عامة يمكن أن توجد فى أية بيئة أو مجتمع تتماثل شخصياته بظروفها العامة معها ، ويتأكد هذا الانتقال بوسيلة أخرى عندما يماثل الشاعر بين " **الكلمات** " [٢٩] كوسيلة لتخليد الحلاج وفكره من جانب مريديه ، وقتله من جانب اللاهين عنه فى نفس الوقت ، ليوحى بأهمية الكلمة بصفة عامة ، وهذا الإطلاق سواء بواسطة الشخوص أو الكلمات ، أو حتى بالمشاعر الإنسانية المستثارة يخرج هذا العمل من دائرة ظروفه الخاصة بالنسبة لعصره أو شخصيته المحورية أو مؤلفه ، ليلحقه بالدائرة الإنسانية العامة ، وبذلك تبرز القيمة المستقلة للنص .

******

ويكشف تشكيل النسيج اللغوى للحوار فى هذه المسرحية عن صعوبة الفصل بين الحوار واللغة فيه ، لأن الشعر هنا مبرر دراميا بخضوعه للتجربة الدرامية ، ومتطلباتها وقوانينها [٣٠] ، كما أنه فى عمق سلوك اللغة تكمن معانى الفكرة المعبر عنها دراميا [٣١] وبذلك تتجسم الحالة فى تحقق ، وتتعدد وسائل المؤلف للكشف عن ذلك ، فمنها توظيف بعض الألفاظ المحورية لإبراز جوانب الصراع المختلفة مثل لفظة " **الكلمات** " ومصاحباتها من الألفاظ الأخرى ، فقد وردت هذه الكلمة أكثر من ثمانى عشرة مرة ، وتأتى إما مقترنة بالحب ، أو الجذب أو الإصلاح أو الإحياء أو الرعاية لتكشف عن فكر الحلاج التقدمى وأثره ، وإما أن تأتى مقترنة بالعودة والاستيداع ، أو السيف ، أو الانغلاق لتكشف عن الجانب المضاد لفكر الحلاج وأثره ، وبتصادمهما معاً تتشكل جوانب صراع الحلاج ضد قيم عصره الزائفة ويشير الجدول التالى إلى نماذج لتوظيف لفظة " **الكلمات** " :

نماذج لعبارات متضمنة للكلمة المحورية " الكلمات " تكشف عن فكر الحلاج وأثره	ص	نماذج لعبارات متضمنة للكلمة المحورية " الكلمات " تكشف عن الجانب المضاد وأثره	ص
- أحبينا كلماته	١٨	- استودعكم كلماتى عودوا عودوا	٨٥
- أكثر مما أحببناه		- إن الكلمات إذا رفعت سيفاً فهى السيف	١٦٤
- كلماته تجذبنى يمنة	٤٢	- لكن الكلمةلاتفتح قلباً مقفولاً برتاج ذهبى	١٨٨
- يعنينى أن يرعوا كلماتى	٤٨		

كما سوف يتضح أن هذا الشكل اللغوى الشعرى يمكن بفضله التأثير فى القارىء على مستويين دفعة واحدة دراميا وشعرياً معاً ، مما يضاعف من حدة الإثارة الدرامية ، إذ تقوى هذه الإثارة بإمدادها بشعور مستمد من مستوى أعمق وأقل استبانة [٣٢] ، مرده إلى التشكيل اللغوى الشعرى ، ولعله يتضح من هذا المثال الذى نسوقه للتدليل ونتناوله من خلال مستويين هما فى اعتقادى مجتمعين - من أهم وسائل التشكيل اللغوى الشعرى ؛ المستوى الصوتى (**الفيلولوجى**) الموسيقى والمستوى الرمزى التكثيفى وذلك عندما عرض الشبلى على الحلاج أن يذهب للحج

لأنه أوجس خيفة من تآمر الحاكم به فيرد عليه الحلاج قائلا له :

" ١- الحج ..

٢- هل أوقد قلبى ناراً إلا الحج ؟

٣- هل أنضج قلبى إلا وقد الصحراء وسعى الرمضاء

٤- والصوم الى أن أغفى الجسم الناحل فى جزع النخلة

٥- فى أرض مدينته الخضراء

٦- ولدت كلمات الله هناك بقلبى المثقل

٧- فأتيت بها ، طوفت بأرض الناس

٨- عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئاً شيئاً

٩- حتى لا يبهرهم حسن الحمل

١٠- فيظنون بى السوء ، ويتهمون يقينى

١١- ياشبلى

١٢- أنا لم أكشف عن طلعة حالى بعد

١٣- والحج سيلقى فى قلبى حملاً آخر

١٤- لا .. لا ... قلبى لم يفرغ بعد " (٣٣) .

وفى هذا القول نجد توظيفاً لسمات صوتية [**فيلولوجيـة**] (٣٤) معينـة للكشـف عن داخل الشخصية ، فتكرار الحروف الحلقية هنا كالعين والغين والهاء ، وحرف القلقلة كالقاف بما لها من ثقل فى النطق يعكس حالة الوجد المشبوبة الحبيسة لدى الحلاج واحتدامه إبان خلعه خرقة الصوفية ، واحتشاده قبيل خوضه لصراعه ضد المتناقضات من حوله ، وتلك علامة فى طريق تطور الصراع داخل هذا العمل ، بالانتقال من حالة العزلة إلى " **الخوض** " (٣٥) كما سماه الحلاج سابقاً . هذا فضلاً عن الإيقاع البطىء الذى يغلب على هذه الأسطر الشعرية ، وذلك مرده إلى طول هذه الأسطر وتكرار هذه الحروف الحلقية ، واستخدام الأصوات الطويلة ، وكل هذا

يعكس تأهب الحلاج لخوضه لصراعه الدرامى والفكرى ، فالاحتشاد مع الإيقاع البطىء يكشف عن الداخل المحتدم .

ولو رجعنا مرة أخرى إلى هذا القول اعتماداً على هذا " **الداخل المحتدم** " للكشف عن مرحلة من مراحل تطور الشخصية ، نجد التوظيف الدرامى لعنصرى (**الحمل والميلاد**) نظير التوقد أو الاحتدام الداخليين والتفجر ، ومن هنا تصبح قصة " **مريم البتول** " كرمز خصب معطاء وسيلة الشاعر للمزاوجة بينها وبين موقف الشخصية ، ينتقل بينهما فى حركة فكرية تتكشف بها أبعاد خلوص الحلاج لله إثر حجه السابق الذى أوقد بداخله مشاعر الصوفية ، وهذا هو " **الحمل** " ويتصل به (**النضج ، وسعى الرمضاء**)، ثم مرحلة استثمار المشاعر الصوفية فى إضاءة الواقع ، وهذا هو " **الميلاد** " ويتصل به (**الطواف ، والنضو**) ، وتلك مرحلة ممتدة بين داخل الشخصية وخارجها ، ماتنفك تتوهج بالحقيقة المرهصة (**بالبهر – وسوء الظن – والاتهام**) من جانب الآخرين أعدائه واللاهين عنه ، ثم إن ما يعمر به وجدان تلك الشخصية الصوفية من مشاعر محتدمة مازالت قادرة على العطاء الخصب ، والفيض الغامر بالنور على قلوب الآخرين . ومع اقتران (كلمات الله) بعنصر آخر هو " اللون " كرمز للخصوبة الدافقة والعطاء المتجدد بميلادها فى (**فى أرض مدينته الخضراء**) ، وقد اتسمت (**بفتنة طلعتها**) يجعلنا ندرك خصوبة هذه المشاعر والفيض الصوفى فى إضاءته لداخل الذات وخارجها ، ولذلك ينتهى بتأجيل الحج لا برفضه ، فما به الآن من وجد فوق المضاعفة ، وقد كان ذلك فى المرحلة الثانية من مراحل تطور الشخصية .

ويتوثق ذلك بجعل (**فى أرض مدينته الخضراء**) كنهاية نفسية وموسيقية للأسطر الخمسة الأولى التى تمثل (**الحمل**) ، وبداية للأسطر السبعة التالية لها فى نفس الوقت ، وهى تمثل (**الميلاد**) كما جعل (**ياشبلى**) نهاية نفسية موسيقية لهذه

الأسطر السبعة السابقة عليها ، وبداية للأربعة التالية لها التى تمثل نتيجة الاتصال بين داخل الشخصية وخارجها فى تأجيل الحج ، وبذلك يتوثق الاتصال بين داخل الذات - وخارجها ، أو بين (**الحمل**) و (**الميلاد**) و (**نتيجتهما**) ، للكشف عن الحركة الفكرية للشخصية ذاتها ، وإرهاصها بمقاومة السلطان له ، لاسيما وقد تبع هذا الموقف من مقدم مريده إبراهيم ينبئه بتآمر السلطة ضده ، وعرض عليه الحج كمهرب لكنه يرفض .

ثم تأتى تفعيلة المتدارك (**فاعلن**) (**بما يدخلها من تغييرات عروضية**) بحركتها السريعة لتوثق من هذه المراحل الثلاث : الحمل والميلاد وتأجيل الحج كنتيجة لهما ، كاشفة فى جلاء عن سرعة هذه الحركة الفكرية القرينة بالاحتدام الداخلى والتوحد بين خارج الذات وداخلها ، وبكل ذلك أمكن تجسيد أدق المشاعر السربة فى حنايا الشخصية الدرامية ، وذلك إنجاز بالشعر قد لا يتحقق فى النثر .

هذا بالإضافة إلى ما يشف عنه هذا الشكل اللغوى الشعرى من صوفية توشى كل جوانب هذا العمل ، وتلك إحصائية لعدد من الألفاظ المستخدمة من أجل ذلك :

الكلمة	نور	حب	بصر	كشف	حل	طريق	الفناء	الوجد	الخمر	اليقين	اللذة	ينادم
عدد مرات ورودها	٣٢	٣٠	٦	٥	٥	٤	٤	٣	٢	٢	١	١

وهى تكشف عن توظيف الكاتب لتلك المجموعة من الألفاظ بمفهوماتها الصوفية خلال هذا العمل ، فجعل منها ما هو محورى " **كالنور** " و " **الحب** " وما هو مصاحب لتلك الأفاظ المحورية ضمن مجموعة لفظية كالبصر والفناء والخمر ، لتشف عن اتجاه الحلاج الصوفى الذى يوشى هذا العمل، والذى يشكل أهم بعد فى فكر شخصية الحلاج .

كما توضح هذه الإحصائية التنازلية فى استخدام هذه الألفاظ بمدلولاتها الصوفية شيوع النور والحب ومحوريتهما بالنسبة لغيرهما ، كما تشف عن المفهوم المتطور للصوفية عند الحلاج ، عندما حاول الجمع بين صفاء الروح وصفاء الواقع ، فالثانى وهو صفاء الواقع قد لا يناسبه الاستغراق فى الخمر واللذة والمنادمة بمدلولها الصوفى بينما يناسبه ويتناسق معه انتشار النور والحب وقد امتد خلال المرحلتين الأخيرتين من مراحل تطور الشخصية الثلاث (٣٦) .

ولعله بعد ذلك قد وضح مدى إسهام الشكل اللغوى الشعرى فى إقامة هذا البناء الدرامى ودعم مستويات الصراع فيه ، كما وضح أيضاً مزاوجة الشاعر فى توظيف الشخصية وعصرها للكشف عن رؤيته التى فى مقدمتها أهمية الكلمة الجادة وخطورتها فى إضاءة الحياة ، والكشف عن تعطش الإنسان الدائم للعدل المعادل للقانون .

******

ولعله قد وضح أن ما أعنيه بالبناء المتكافىء فى المسرحية التاريخية ، هو ذلك البناء الذى يحاول أن يكافىء ويوازن بين جانبى الشخصية المحورية ، بجعل حركتها لا تقتصر على داخلها ، وإنما يكون الاتصال قوياً بين داخل الشخصية وخارجها ، بحيث يتضح للقارىء أو المشاهد إسهام جانبى الشخصية الداخلى والخارجى فى تجسيد حركتها ونموها بدرجة متكافئة أو متوازنة بين هذين الجانبين ، وبذلك يصبح الصراع داخلياً نفسياً ، وخارجياً ذهنياً معاً .

ومثل هذا البناء يحاول الحفاظ على شىء من الوحدات الثلاث ، وإن كان يتصرف فى معظمها .

وبرغم أن الحدث هنا لا يتعدد مستواه تعدداً ظاهراً إلا أن الصنعة الفنية تتجلى فيه من خلال امتداد التعقيد ، ومحاولة الخروج على الشكل التقليدى للحدث ، يجعله يبدأ من النهاية مثلاً ، من هنا فإن الحبكة برغم إفرادها لكنها أكثر تعقداً وإحكاماً .

وعلى قدر ما فى هذا البناء من صنعة درامية ، تصبح اللغة الموظفة هنا لغة فنية جمالية سواء بما يوشى الكاتب حدثه به من قضايا ذهنية وفلسفية ، وبما يجلى كل ذلك من إطار شعرى يضاعف من التأثير الدرامى للمسرحية .

بدأت هذا الفصل بمسرحية " **السلطان الحائر** " **لتوفيق الحكيم** ، وهى ذات لغة بسيطة هادئة ، حاولت الإقناع بالقانون الخالص كمسلك عادل لحياة فضلى ، ثم جاءت مسرحية " **سليمان الحلبى** " **لألفريد فرج** لتأكيد نفس المسلك ، لكنها اعتمدت على توشية نسيجها اللغوى بإيماضات شعرية للإعلاء من العنصر الدرامى فيها ، لذلك كان طبيعياً أن أنتهى بمسرحية شعرية هى " **مأساة الحلاج** " **لصلاح عبد الصبور** ، حاولت أن أكشف خلال تناولها عن مزايا التشكيل اللغوى الشعرى الذى يجسد أدق المشاعر السربة فى حنايا الشخصية الدرامية خلال تحولها وتطورها ، كما يكشف بجلاء عن العلاقات الدرامية التى تحكم المسرحية .

ولست بذلك أعنى رفض المسرحية النثرية من وجهة نظرى ، وإنما أشير إلى ثراء المسرحية الشعرية الجيدة بوسائلها التعبيرية التى بها يتحقق جوهرها كأدب درامى .

كما ظهر خلال ذلك تباين وسائل الكتاب فى جعل الحوار جزءاً من الحدث ذاته ، يسهم فى تطوره ، ويبين عن نوعية الحركة الفكرية فيه ، من حيث سرعتها وتفردها ، ودرجة امتزاجها بالحركة المادية ذاتها ، وكشفه عن الصراع من وراء ذلك ، لاسيما عندما يوظف المؤلف كلمات محورية تحمل عناصر الصراع المتفجرة

فى عمله .

أما نقطة البدء الدرامية التى تتخذ من التاريخ منطلقاً لها فقد ظهرت فى مسلكين يتضمنان أغلب هذه النوعية من المسرحيات خلال فترة البحث ، أولهما : الاعتماد على العصر التاريخى ، وثانيهما : الاعتماد على الشخصية التاريخية المشهورة وهو الأعم ، ومن هذه الناحية فقد كشفت عن تجاوز الكتاب للتاريخ لبيان رؤيتهم العصرية بوسائل أهمها إطلاق الفكرة ، وتعميم الشخصية ، والاعتماد على الإيحاء بالمماثلة وإدراك ذلك خلال تشكيل لغوى ذى قيمة مستقلة يرتبط بالدائرة الإنسانية العامة ، يكشف عن إنسانية المشاعر المستثارة .

كما أبنت عن بعض الملامح الأخرى للبناء الدرامى للمسرحية التاريخية منها نوعية الشخصية ، حيث يمثل الاعتماد على الشخصية المحورية ظاهرة تلمح فى أغلب هذا النوع من المسرحيات ، مع تباين طبيعة هذه الشخصية المحورية ذاتها ، ما بين تركيز على جعل الصراع خارجها كما فى المسرحية الذهنية " **السلطان الحائر** " حيث لم نشهد للشخصية تمزقاً داخلياً ، أو جعل الصراع يتركز داخلها ، فيقدمها المؤلف من زاوية وجودها النفسى كما فى " **سليمان الحلبى** " بحيث لا تنبت الصلة بين خارج الشخصية وداخلها ، أو جعل جانبى الشخصية يتكافآن من هذه الناحية ، كما فى " **مأساة الحلاج** " .

وهى جميعاً تلتزم وحدة الحدث سواء ظهرت هذه الوحدة عن طريق وحدة الإيقاع بالتنويع على الحدث الأساسى بحدث فرعى يدعمه ، أو بالمفهوم الأرسطى القائم على التحول والتعرف ، ومن خلال ذلك تبرز الحبكة مبينة عن قمة الجدل للعلاقات الدرامية داخل المسرحية .

ومع هذا التباين فقد كان العدل وخير الإنسان ممثلاً لجانب من رؤية الكتاب فى

المسرحية التاريخية ، وموحداً بينهم من هذه الناحية ، ومن خلال صراع الإنسان لتحقيق ذلك يتكشف الجانب التراجيدى القائم على معاناة الإنسان الخير ، وعذابه برغم ما تفيض به نفسه من محبة البشر وتضحيته من أجلهم ، وبما يقترب من درجة " **الهامارتيا** " اليونانية أحياناً كأساس يستثير ذلك الإحساس التراجيدى ، كما فى " **مأساة الحلاج** " و " **سليمان الحلبى** " ، وقد يمتزج ذلك بلمسات كوميدية لا تطغى عليه أو تخفيه كما فى " **السلطان الحائر** " .

ومن مظاهر التجديد أيضاً محاولة الخروج على الشكل التقليدى بلمسات ملحمية لعل أهمها يتمثل فى تقاطع الحدث الرئيسى مع غيره ، وتضمين المسرحية مشاهد متعددة يحقق التنقل بينها التركيب والعمق ، بالإضافة إلى البعد التاريخى .

******

ويمكن أن نخلص من هذا القسم إلى بيان بعض سمات المسرحية التاريخية التى تكون مجتمعة مميزة لها عن غيرها حيث نجدها تتخذ من أحداث التاريخ منطلقاً لها ، ولا تلبث أن تتجاوزها كاشفة عن تناول للواقع بوسائل عدة منها الإطلاق بالنسبة للقيم التى تسهم فى تشكيل جوانب الصراع ، كما قد يكون الإطلاق باستخدام شخوص عامة لا ترتبط ببيئة أو عصر معين كالسلطان والتاجر والواعظ وغيرها ، وهذا الإطلاق من شأنه أن يتسع لتمتد المسرحية بهدفها شاملة لكل الظروف والملابسات التى تتماثل مع ظروف المسرحية وملابساتها فى أى وقت وبأى زمان .

وغالباً ما يعتمد مثل هذا اللون من المسرحيات على " **الشخصية المحورية** " ، التى يجعلها المؤلف عنواناً لمسرحيته ، وهى إما أن تكون نفس الشخصية التاريخية المستخدمة باسمها وبكثير من صفاتها التى تنتمى إلى التاريخ ، وقد مستها يد الفن ،

وإما أن يخلق المؤلف شخصية تصبح بصفاتها معادلة للشخصية التاريخية ، دون أن يستخدم إسمها المشهورة به تاريخياً ، وفى كلتا الحالتين يقدم العصر الذى استمدت منه هذه الشخصيات الخلفية الفكرية التاريخية التى تسهم فى تجسيد جوانب الصراع ، بوقوف هذه الشخصية المحورية السوية ضد متناقضات عصرها ، وتصديها للمعوقات التقليدية كقانون جامد ، أو استعمار بغيض ، أو سلطان جائر .

وهذه الشخصية المحورية تكون ذات شأن عظيم كحاكم أو قائد أو مصلح أو زعيم وطنى .

ويرتبط بهذه الشخصية المحورية قلة من الشخوص الثانوية ؛ حيث إن التركيز هنا على الشخصية المحورية ، مما يسم هذا اللون من المسرحيات بقلة الشخوص فى بعض الأحيان .

وحيث إن الحدث فى المسرحية التاريخية يسهم التاريخ فى تشكيله إلى حد كبير ، فإنه يتميز بالاتصال الزمنى المنطقى ، بمعنى أن ترتيب أجزاء الحدث غالباً ما يخضع لنفس تسلسله التاريخى . يضاف إلى ذلك أنه كثيراً ما يتخذ الحدث فى مثل هذا اللون من المسرحيات مجالاً مكانياً محدوداً .

من هنا فإن اعتماد الحدث فى المسرحية التاريخية غالباً على شخصية محورية ، وقلة من الشخوص الثانوية ، والتسلسل الزمنى المنطقى ، والمكان المحدد ، من شأنه أن يجعل الحبكة فى المسرحية التاريخية ضيقة محكمة وغالباً ما تكون مفردة .

واللغة المستخدمة هنا هى اللغة فى مستواها الفنى الجمالى مما يساعد على الإطلاق ، لكونها لغة الأمة بتراثها فى كلّ العصور ، لا لغة إقليم محدود ، كما

تصبح العبرة التاريخية المستخلصة خيْرُ عوْنٍ على الثقة فى انتصار العدل ، وتحقق آمال المستعصمين به ، بذلك يكون إسهام اللغة المستخدمة بشاعريتها عظيماً فى التأثير الدرامى بفكرة العدل وخلوده .

ويلاحظ هنا غلبة الجانب الفكرى للحركة الدرامية على الجانب المادى ، ومرد ذلك كون القيم التى تبرزها لغة المسرحية وشخوصها قيماً مطلقة ، كمعادلة القانون للعدل مثلاً ، كما أن تحدد السمات التاريخية للشخصية ربما يؤثر فى رسم المؤلف لها ، فتبدو مجرد رمز للفكرة التى يستهدفها من وراء توظيفها ، وهذا قد يكسب الصراع الدرامىْ قدراً من الذهنية والتجرد .

******

الباب الأول

هوامش الفصل الثالث

(١) انظر فن الشعر ص ٢٨ ، وكذلك انظر فرنسيس برجسون فكرة المسرح ص ١٠٠ .

(٢) انظر مأساة الحلاج ص ١٧ .

(٣) السابق ص ١٤ .

(٤) السابق ص ٢٥ : ٣٧ .

(٥) مأساة الحلاج ص ٩٠ .

(٦) السابق ص ٣٣ .

(٧) السابق ص ٣٥ .

(٨) السابق ص ٤١ .

(٩) السابق ص ٥٩ ، ٦٠ .

(١٠) السابق ص ٨٣ ، ٨٤ .

(١١) السابق ص ٦٦ .

(١٢) السابق ص ١٥٧ .

(١٣) السابق ص ١٦٩ .

(١٤) انظر ص ٦٤ من هذا البحث .

(١٥) السابق ص ١٩١ .

(١٦) السابق ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(١٧) السابق ص ١٩٩ – ٢٠١ .

(١٨) انظر فى معنى التراجيديا د. نبيل راغب معالم الأدب العالمى المعاصر ص ٦٤ .

(١٩) فكرة المسرح ص ١٢٤ .

(٢٠) انظر هذا البحث ص ١١ ، ص ٤٦ .

(٢١) انظر هذا البحث ص ٤٦ .

(٢٢) مأساة الحلاج ص ٦٠ .

(٢٣) السابق ص ٦٠ ، ٦١ .

(٢٤) انظر هذا البحث ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ .

(٢٥) انظر هذا البحث ص ٦ .

(٢٦) انظر هذا البحث ص ٦ .

(٢٧) مأساة الحلاج ص ٥٦ .

(٢٨) السابق ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

(٢٩) انظر هذا البحث ص ٥٨ .

(٣٠) انظر د. ابراهيم حمادة : هل الدراما فن جميل ص ٩ .

(٣١) انظر The Elemente of Drama P. 27

وكذلك انظر فكرة المسرح لفرنسيس فرجسون ص ٨٩ .

(٣٢) انظر ف. أ. مافيس (ت. س. اليوت الشاعر الناقد) ترجمة إحسان عباس ص٩٩ وكذلك ص٣١٣ .

(٣٣) مأساة الحلاج ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٣٤) انظر فى الدلالة الصوتية : الخصائص لابن جنى جـ ١ ص ١٥٧ . وكذلك انظر فى هذا الصدد د. ابراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ٤٠ ، ص ٤٦ ، ص ٨١ وما بعدها . وكذلك د. مصطفى مندور : اللغة بين العقل والمغامرة ص ٦٠ ، ص ٦٩ .

(٣٥) انظر هذا البحث ص ٦٣ وما بعدها .

(٣٦) انظر ص ٦١ من هذا البحث لمعرفة أبعاد نظرة الحلاج الصوفية المتطورة .

الباب الثانى

المسْرَحيّة ذات المصْدر الأسْطورى

الفصل الأول : البناء المسرحى المرتبط بالواقع

الفصل الثانى : البناء الأسطورى المنفصل عن الواقع

الفصل الثالث : البناء المسرحى الذى يمزج بين الأسطورة والواقع

الباب الثانى

المسرحية ذات المصدر الأسطورى

وهناك جانب من المسرحيات فى الفترة التى خصصت لها هذا البحث بالدرس قد اتخذت من الأسطورة عماداً لبنائها الدرامى ، لأن الأسطورة تتمتع بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها ، لخلق أشكالهم الدرامية من هذه المادة ، وتوظيفها فى الكشف عن رؤيتهم ، والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم ، وهم بذلك الاتجاه يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً يربط بينها وبين مشكلات عصرهم ، ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة [١] ، فالأسطورة بمثابة القالب الرمزى الذى تنصب داخله الأفكار البشرية ، وبإعادة صياغة الفنان لها من خلال لغته ووجدانه وخياله ، فإنه يحول الرمز فيها من مدرك فلسفى – يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصراع التى تتطبّع فى الأشياء فتحيلها مادة حية – إلى مدرك جمالى مفعم بالوجدان والخيال ، حيث إن التصور الإبداعى اللغوى لعالم الأسطورة إنما يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بينها فى وحدة محكمة تأليفا جديداً إلى حد كبير [٢] .

يضاف إلى ذلك أن التصور الأسطورى للعالم تصور درامى ، بمعنى أنه يقوم فيما يقوم على أساس من الصراع المحتوم بين الإنسان والقدر ، وهو لون من ألوان الصراع الدرامى ، وهذا من شأنه أن يقرب المسافة بين صانع الأسطورة وميدع المسرحية من حيث الخلق ، ولكن يبقى فضل الإبداع اللاحق لخالقه ، بعد توظيف المواقف التى ينتخبها من الأسطورة .

وإذا كان التاريخ فى جوهره وقائع قد تمت ، فإن الأسطورة " **رواية أو تقليد بدون أساس تاريخى أو علمى مجسداً فكرة شعبية تتعلق بظاهرة طبيعية أو حوادث تاريخية أو أفعال إلهية أو بطولية** "[٣]، وبينما نجد المسرحية ذات المصدر التاريخى تعتمد على رؤية المؤلف للوقائع التاريخية ، فإن المسرحية ذات المصدر

الأسطورى تبتعد فى عمومها عن تلك الوقائع ، كما تتحاشى منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء ، فضلاً عن أن شخوصها قد لا ينتمون إلى عالم الأسوياء من الناس ، وإنما هم خارجون على طبيعة البشر [٤] ، وقد يفوقون الواقع والمعقول ، حيث إنهم يتمتعون " **بجلال رائع وقوة غير مألوفة ، قادرة على تحدى الزمن كما انها تتميز بتكوين فريد** " [٥] .

ولا يهتم هذا البحث بالنسبة للمسرحيات ذات المصدر الأسطورى بتتبع أوجه اقترابها من ذلك المصدر أو ابتعادها عنه ، فما يعنينى هنا هو الدراسة النقدية الفنية التى تعتمد على التفسير ، وتتبع العلاقات داخل المسرحية ، بغية إبراز أبعاد بنائها والكشف عن الوسائل التى وظفها الكاتب للتعبير عن رؤيته من خلال ذلك ، وهى دراسة تنفذ إلى داخل النص المسرحى ، مضيئة له ، كاشفة عن سماته ، مستوعبة له ، ولا سبيل إلى ذلك إلا من داخله ، من حيث هو كل كما أشرت سابقاً ، وهى بهذا الشمول لابد أن تهتم بالنص شكلاً ومضموناً .

وسوف يكون هذا هو اتجاهى فى تناول نماذج للمسرحيات ذات المصدر الأسطورى ، وما سوف يكون بينها من مقارنات ، إنما يستهدف محاولة تفسير هذه الأعمال ، وإدراك أبعاد بنائها .

وتتعدد المصادر الأسطورية للمسرحيات فمنها ما يعتمد على أسطورة " **إيزيس وأوزوريس** " الفرعونية ، ومنها ما يتخذ من أسطورة " **أوديب** " [٦] اليونانية مصدراً لبنائها وقد يتخذ بعضها من أسطورة " **إراخت** " [٧] الهندية منطلقاً لبنائها ، إلى غير ذلك من الأساطير التى قد تتعدد بتعدد الشعوب ، مما كان له أثره فى بناء المسرحيات وتنوعها .

من هنا فإن المسرحيات التى تعتمد على أسطورة " **إيزيس وأوزوريس** " مثلاً تعلى من شأن الزراعة وإخصاب الأرض كوسيلة للكشف عن خيرية شخصية أوزوريس الدرامية ، وذلك اعتماداً على الأسطورة ، وما عرف عن تقدم المصريين القدماء فى هذا المجال واشتهارهم به [٨] .

ويمكن أن نلحظ اتجاهين ينتظمان معظم المسرحيات التى تعتمد على الأسطورة كمصدر لبنائها .

أحد هذين الاتجاهين : تمثله المسرحيات التى يقترن فيها الجو المأساوى بلمسات كوميدية قد تعادل منه ، بحيث لا تطغى عليه .

أما الاتجاه الثانى : فتبرزه المسرحيات التى تعتمد على الحفاظ على جو الأسطورة المأساوى دون اقترانه بالفكاهة ، طبقاً لنظرية الفصل بين الأنواع .

الباب الثانى

هوامش

(١) انظر د. عبد القادر القط : فى الأدب العربى الحديث ص ٣٤٨ .

(٢) انظر سعد عبد العزيز الأسطورة والدراما ص ٨ .

(٣) James Drevar : A Dictionare of Psychology P. 180

(٤) انظر د. شفيع السيد اتجاهات الرواية المصرية ص ٦١ .

(٥) الأسطورة والدراما ص ١٣ .

(٦) من الكتاب الذين اتخذوا هذه الأسطورة دعامة لمسرحياتهم . توفيق الحكيم فى " الملك أوديب " سنة ١٩٤٩ . وعلى أحمد باكثير فى " مأساة أوديب " سنة ١٩٤٩ ، وعلى سالم فى " كوميديا أوديب " سنة ١٩٧٠ .

(٧) من ذلك مسرحية " إراخت " لمحمد العفيفى (بدون تاريخ) .

(٨) انظر محمد فؤاد شبل دور مصر فى تكوين الحضارة .

الفصل الأول

البناء المسرحى المرتبط بالواقع

ويمكن تناول نماذج لمسرحيات اعتمدت على أسطورة إيزيس وأوزوريس الفرعونية فى بنائها لتمثيل كلا الاتجاهين المشار إليهما آنفاً ، وإن كانت هذه المسرحيات قد تباينت من حيث درجة توظيفها لعناصر الأسطورة والوسائل الدرامية المستخدمة فى إقامة البناء ، كما تباينت الرؤية التى تكشف عنها هذه الأبنية .

وقد كان ممن تناولوا أسطورة إيزيس وأوزوريس فى هذه الفترة توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير ومحمد مهران ، أما الحكيم فقد سمى مسرحيته " **إيزيس** " وصدرت سنة ١٩٥٥ وهى تمثل الاتجاه الأول ، ويكشف الجو العام للغة المسرحية منذ بدئها عن سيادة الشر وهو سلب حتى يصطدم بالخير وهو إيجاب ، فيكون الصراع المؤذن بانتصار هذا الأخير ، وهو صراع إنسانى يرتبط بالحقيقة المطلقة .

لذلك وجدنا فى مطلع المسرحية الشر قريناً بالخطف ، والشكاوى ، وكل ما يدل على النكوص ، كالرجوع بدون تحقيق الهدف وهذا كله سلب :

" **الفلاحة تقول لزميلتها : شيخ البلد على باب السوق خطف منى أوزتى ..**

فلاحة عجوز : خطفته التماسيح .

" **ومرة أخرى تقول الفلاحة : لا تذهبى (إلى السوق)**

وفلاحة ثالثة تقول : حتى الشكاوى اليوم لا تفيد " [(١)] .

كما نجد القلق عند إيزيس [**بل أكثر من القلق .. قلبى يحدثنى وقلما يخطىء .. أن كارثة توشك أن تقع . إن لم تكن قد وقعت بالفعل ..**] [(٢)] لذلك تواجهنا خديعة طيفون لأوزوريس بوضعه فى الصندوق وإلقائه فى النيل .

حينئذ يصطدم هذا الشر بالخير ، فتهتدى ايزيس إلى زوجها عند ملك بيلوس حيث بيع الصندوق بمن فيه ثم يعود الزوجان فى الخفاء ، وما كان الصراع الأبدى بين الخير والشر أن يتوقف ، فما أن يكتشف طيفون وأتباعه ذلك حتى يذبح أوزوريس ويوضع كل جزء من جسمه الممزق فى كيس ، ويلقى بهذه الأكياس فى أماكن متفرقة حتى لا يهتدى أحد إليه وتختفى آثار هذه الجريمة .

وهكذا يبلغ خط الحركة الدرامية الصاعد ذروته ، لكن الخير وهو ايجاب لابد أن ينتصر ، كأمل للإنسان وكحقيقة تضىء واقعه ، لذلك يبدأ الخط الدرامى الهابط بظهور حوريس للانتقام لأبيه ، بعد أن غذته أمه بكثير من الحقائق والمعارف حول أبيه ملكاً وخيّراً ، ووجوب الانتقام له ، حتى ينتصر حوريس مع نهاية هذا الخط الهابط .

من هذه الجوانب يتشكل جسم الحدث القائم على " **الوحـــدة** " فى هذه المسرحية .

كما أن تلك الجوانب السابقة هى محاور بناء درامى لهذا العمل ، يتجاوز وحدتى الزمان والمكان ، حيث امتدت الأحداث سنوات تزيد على (**عمر حوريس**) منذ مولده إلى أن تمكن من التصدى لعمه طيفون ، أما المكان فقد شغل (**مصر ومملكة بيلوس**) التى تستغرق المسافة بينهما أياماً عدة ، بالإضافة إلى تعدد الأماكن داخلهما وهذا يكشف عن امتداد الصراع القرين بامتداد الزمان وتعدد المكان ، وهو صـــــراع بين الخير والشر أو بين المثالية والواقعية [٣] ، تجليه الشـــخوص الزامزة إليه .

******

من هنا يكشف الامتثال الصوفى ، المطلق لعاطفة الخير من قبل أوزوريس عن محاولة المؤلف ، أن يعرض مستوى من مستويات الخير المطلق والإخلاص الكامل من خلال شخصية أوزوريس المهادن ، الحريص على عمل ما ينفع الناس ، محققاً لهم كل خير وهذا كل ما يشغله غير ملق بالاً مطلقاً لتآمر أخيه طيفون ضده ، ذلك التآمر الذى انتهى بالقضاء عليه مرتين ، مما يكشف عن ظلال أسطورية فى رسم الكاتب لتلك الشخصية ، وقد تجسدت خيريتها عن طريق الربط بينها وبين الخير كمسلك دائم فى " **الزمان** " مع تعميم المكان ، فيتأكد خلوص الشخصية للخير المطلق ، وبذلك يقدم المؤلف أهم معالم هذه الشخصية فى إيجاز وتركيز ، وفى مفتتح المسرحية ، ولما تتجاوز منتصف المنظر الأول ، محققاً بذلك دقة رسمه لها ، لاسيما من خلال موقف من مواقف موضوعية عرضها ، وذلك عندما يقرر مسطاط خيريتها المطلقة بقوله لتوت " **إن علومه وابتكاراته هى وحدها فى نظرى ، كما تعلم .. التى درت الخير على هذا البلد .. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ولا حضارتنا أن تكون .. من ينكر أنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر .. ولكن الأمر الذى لا ينكر أيضاً هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينهبون الشعب** " (٤) .

وتتأكد هذه الصفة بفعل الشخصية ذاتها وقولها ، على سبيل المثال عندما التقت به زوجته إيزيس عند ملك ببلوس ، وقررت العودة معه لم يكن التفكير فى العرش المغتصب ، أو الانتقام من تآمر أخيه ضده دافعاً له على تلك العودة ، وإنما الخير والعمل من أجل تيسير الزراعة للناس ، كما كان دائماً قبل ذلك سواء فى مصر أو فى ببلوس ، ويصبح اهتمامه المطلق " **بالزراعة** " ، وهى توحى بالخير والخصوبة تأكيداً لهذه الخيرية المطلقة ، ويتجسد ذلك فى ارتباطه وحبه للنيل والأرض ، واشمئزازه من طرائق الحصول على الحكم :

" **الملك : نعم .. فهمت .. من حق الملك أوزوريس أن يعـــــود إلى بلاده لاسترجاع عرشه .**

أوزوريس : ليس العرش هو الذى يدعونى ..

إيزيس : حقاً إن زوجى لم ينكـــــر فى .. ولكن مكاننا على كل حال هو فى أرضنا .

أوزوريس : وعلى شط نيلنا .. " (٤) .

وفى مكان اخر تقول إيزيس لمسطاط :

" **إن الذى صدمه ليس الناس .. ولكن طرائق الحصـــــول على الحكم .. لقد اشمأزت نفسه من ذلك .. وانتهى الأمر "** (٥) .

وبرغم أن هذه الشخصية (**أوزوريس**) لم تظهر إلا فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، مما جعل بعض النقاد يتصور أن الحكيم لم يهتم بها (٦) ، لكنه قد جسدها دراميا ، بما يجعلها من أهم شرايين هذا العمل التى جعلت الحياة تتدفق فيه ، ومن أهم وسائل تجسيدها : جعل غيرها يتحدث عنها بما يكشف عن صفاتها وأفعالها بطريقة غير مباشرة ، وبخاصة لإبراز الجوانب التى لا تستطيع الشخصية أن تدركها فى نفسها والتى لا ترضى أن تعترف بوجودها فى نفسها (٧) ، وذلك امتداد لموضوعية عرضها ، فليست تسمية الفلاحين له " **بالرجل الأخضر** " إلا لما أحدثه من خصوبة فى أرضهم بعد عودته لمصر ، بفضل اختراعاته فى هذا المجال ، ومن أجل تجسيد هذه الخيرية أيضاً جعل الكاتب ملك ببلوس يسـمـيه " **بالصديق المصرى** " ، برغم امتلاكه له بما دفعه فى شرائه من مال ، بل لم يتوان عن السماح له بالعودة إلى مصر بمجرد أن أبدى رغبته فى ذلك ، تقديراً منه لما قام به أوزوريس من أعمال فى مملكة ببلوس .

كما كان الحوار بين إيزيس وبين الغلام الذى هداها إلى اتجاه الصندوق فى النيل وسيلة أخرى للكشف عن أبعاد شخصية أوزوريس وتجسيدها ، وتبريراً منطقياً فى نفس الوقت لاستمرار بحثها عن زوجها ، لاسيما عندما يوحد الكاتب بين فكرتين صادرتين عن وعيين مختلفين ، هما وعيا إيزيس وذلك الطفل الذى رأى الصندوق عندما تم إلقاؤه فى النيل (**وأوزوريس بداخله**) ، بذلك تتجسد صفات الشخصية عن طريق مضاعفة الإحساس بها ، وهذا هو الحوار الكاشف عن ذلك :

" **الغلام : إنك تعلمين ما بداخله ، إلى الآن على يقين .. هى جواهـــــر .. جواهرك .. أليس كذلك ؟ خطفوها منـك . إن شيخ البلد اعتاد أن يخطف من الناس..**

إيزيس : (مطرقة تمسح دمعة) حقاً خطفوه منى ..

الغلام : هو جوهر إذن ذلك الذى فى الصندوق ..

إيزيس : وأى جوهر !

الغلام : (ببراءة) صفيه لى .. ؟

إيزيس : هو جوهر يضىء للناس ويكتشف لهم ما ينفعهم وا أسفاه .

الغلام : (بسذاجة) يضىء ؟ .. نعم حقيقة .. إنه كان يضىء ويبرق وسط التيار ، وقد بهر صديقى ، فألقى بنفسه خلفه ، ومات من أجل هذا الشىء دون أن يعلم ما فيه ؟

إيزيس : (وقد سالت من عينيها دمعة) لقد مات من أجل شىء عظيم دون أن يعلم " (٨) .

وكذلك تلك المناجاة التى تعد بالنسبة لشخصية إيزيس الدرامية فيضاً داخلياً (٩) تشكله معطيات اللاشعور ، مع معطيات اللحظة الزمنية والمكانية التى تعيشها الشخصية ، لكنها ترتد لتكشف عن تجسيدها لشخصية أوزوريس أيضاً ، لاسيما وهى تنوح على مكانته التى كانت تعمر كل قلب ، وعلى ملكه الضائع ، كما تكشف

عن حبها القوى لزوجها ، فضلاً عن إسهام ذلك فى تصعيد الحدث ذاته ، بربطها بين الماضى والحاضر فيما يشبه الاسترجاع أو " **الفلاش باك** " ، ويكشف الكاتب عن مشاعر الشخصية فى هذه اللحظة ، بجعلها تتجه لاشعورياً إلى النيل فى الموضع الذى ظهر فيه الصندوق متخاذلة منهارة ، وقد وقعت على ركبتيها مادة يديها نحو ذلك الموضع صائحة نائحة كاشفة عن ارتباطها الوثيق به فتناجيه قائلة :

" **أوزوريس .. أين انت ياأوزوريس .. أين أنت ؟ .. أين أنت ..**

كان لك بيت .. كان لك ملك

كان لك حب فى كل قلب

عد إلى بيتك ياأوزوريس

عد إلى ملكك أيها العزيز

عد إلى زوجك أيها الحبيب

عد إلى التى تحبك : إيزيس

عد .. عد .. عد " (١٠) .

وهنا لإبراز تجسيد أوزوريس نجد توظيفاً خصباً للمكان خلال (**قلب - بيت - ملك**) مع توحيد الزمان (**فى الماضى : كان**) ، فتارة بتكرار السؤال عن المكان بـ (**أين**) للكشف عن حيرة إيزيس ، وتارة بالربط بين المكان وبين " **الرجوع** " بالفعل (**عد**) فيتضح ولاؤها وارتباطها الوثيق بأوزوريس ، فإذا ما اقترن ذلك بتكرار هذا الفعل الذى يمتزج فيه بجلاء هنا عنصرا الزمان والمكان - أربع مرات ، حيث يبدأ السطر به وينتهى بـ (**أوزوريس - ثم العزيز - ثم الحبيب - ثم إيزيس**) ، تأكد إبراز الكاتب لقوة هذه العلاقة الإنسانية بينهما كمبرر للبحث ، وكبعد هام وعميق فى تجسيد شخصيتهما معاً .

بل إن استبدال " **إيزيس** " لذاتها بأوزوريس بعد " **العزيز** " ثم " **الحبيب** " لكبير

لتوحد الشخصيتين من هذه الناحية .

ثم بتكرار " **نفس الفعل** " (**عد**) ثلاث مرات متتالية يتأكد ما سبق بصورة حادة ، كما يصعد الكاتب من هذا الموقف بجميع أبعاده وأثره فى إحساسنا ، بالحضور الدرامى لطرفيه إيزيس وأوزوريس فى نفس الوقت باستثمار ملابساته المادية والمعنوية ، عندما جعلها " **ترتمى على وجهها باكية فى غير شهيق وتمكث بلا حراك لحظة كأنها فى إغماء** " [١١] .

فإذا ما اقترن كل ذلك بمحاولة الكاتب تحقيق إيقاع موسيقى متوازن خلال هذه المناجاة لمضاعفة الإحساس بها ، أدركنا كون ذلك الإيقاع الموسيقى وسيلة لإثراء المسرحية النثرية مع أنه أداة لصيقة بالشعر ، وهذا يؤكد ما سبق أن بينته فى الباب السابق من ثراء المسرحية الشعرية بوسائلها الدرامية إذا قورنت بالمسرحية النثرية .

ويكشف موقف المناجاة السابق فى نفس الوقت بأبعاده الزمانية والمكانية عن الصراع الإيجابى حقاً فى شخصية إيزيس ، تلك الزوجة التى تعادل بين المثالية والواقعية لتخرج من هذا التعادل بهدف يرتكز على الخير والقوة لتستعيد عالمها المفقود .

وهنا تتضح " **مفارقة** " أساسية حيث إن إيزيس ظلت تبحث عن زوجها من مكان إلى مكان ، حتى عثرت عليه عند ملك ببلوس برغم ما صادفها من عقبات ، فجرها فى طريقها أخوه طيفون وأعوانه ، كإشاعات ترميها بالسحر والنحس ، مما جعل الناس ينفرون منها ، وبرغم اصطحابها لأوزوريس واختفائها به عن عيون طيفون ، ليعود زوجها لتقديم الخير المطلق للناس بلا حساب ، إذ يكتشف وجوده أتباع طيفون ، ومن هنا يكون القضاء النهائى على جسمه ، لكنها لا تستسلم بل تكرس كل حياتها وعقلها لتربية حوريس ابنها منه ، وتدبير توليه العرش بعد تصديه

لطيفون وانتصاره عليه .

وتتجلى هنا إيجابية الصراع من خلال ذلك الانتصار ، بفضل صبرها ومثابرتها حتى يتم تدريب حوريس تحت سمعها وبصرها ، ثم تحقق اللقاء الذى تاقت إليه بين ابنها وطيفون بعد أن استمالت شيخ الخفراء ، فحققت لخطتها النجاح .

وإذا كانت فى كل ما سبق تلتزم سلوكاً مثالياً فإن نجاحها فى استمالة شيخ الخفراء تعد وسيلة مادية بحته إلى هدفها ، لأنها قد أغرته بالمال والجاه والمكانة وهى بهذا تزاوج بين المثالية والواقعية ، وذلك ما أعنيه بالمعادل الذى خرجت به إيزيس من الجمع بين مبادىء أوزوريس المثالية والواقع المعيش ، الذى يسيطر عليه طيفون وأمثاله ، فمن أجل سيادة مبادىء أوزوريس ، كان لابد من هذه المزاوجة بين المثالية والواقع المعيش ، المتمثل فى الوسائل المادية لتحقيق المبادىء المثالية ، ولا تعنى هذه المزاوجة التخلى عن القضية ، وهذا ما لم يدركه مسطاط عندما لزم جانب المبدأ فى تجرد ، ناظراً إلى أن مادية الوسيلة لتلائم موقف العدو ، تعد عملاً غير أخلاقى ، وهو بذلك ينفصل عن صديقه توت الذى يجمعه به الولاء لمبادىء أوزوريس .

هذا التعادل بين إيزيس وتوت فى الموقف الفكرى المرتكز على التعادل بين احتمال الواقع فى تقابل أوزوريس ومسطاط المثاليين وأولهما قد تحطم على صخرة هذا الواقع ، وكشف عن منطلق الكاتب التعادلى الذى يتضح خلال حوار خصب ثر لتلك الشخصيات الثلاث ، عندما اتصلت إيزيس بشيخ الخفراء واستمالته إلى صف حوريس :

" **مسطاط : أنسيت أننا مرتبطون بقضية نجاهد فى سبيلها من أعوام ؟**
أتذكر ما هى قضيتنا ؟

توت : نعم .. الوصول بحوريس إلى الحكم .

مسطاط : على أساس مبادئنا نحن .. هذا هو الشرط .

إيزيس : (صائحة) لا تصغ إلى هذا الساذج ياتوت .. إنه ينسى أننا نعد لمعـــركة ، وأن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر بارع الوسيلة واسع الحـــيلة، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح ، فى حين أننا نريد أن نكتف حوريس بقيود الشرط ونقدمه لخصمه مكشوف القلب " (١٢) .

إلى أن يقول توت :

" إسمع يامسطاط : إن مبادىء أوزوريس .. أى مبادئنا ، لا يمكن أن تعمل عملها إلا فى حالة واحدة وعلى فرض واحد : هو خلو الميدان من المغامر والمحتال .. أما إذا ظهر المغامر فلابد أن تحاربه بسلاحه كى تنتصر .. " (١٣) .

وإيزيس شخصية ثرية الأبعاد ، فبجانب هذا التعادل ، هناك الوفاء الزوجى ، حيث لم تتوان لحظة فى البحث عن زوجها ، بل إن تعلقها الشديد به الذى يكشف عن عمق عاطفتها ، ليوحد بينها وهى الملكة وبين غيرها من النسوة فى هذه المشاعر الإنسانية العميقة ، التى تتجلى عندما تفقد المرأة عزيزها فتلتمس حتى المعجزة للاهتداء إليه ، وذلك هو حديثها مع توت الذى يكشف عن ذلك :

" توت : تلجئين إلى السحر .

إيزيس : ألجأ إلى كل وسيلة تدلنى على مكان زوجى .

توت : تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات ، ممن يصـــــدقن أنى أصنع المعجزات ؟

إيزيس : وأى فارق بينى وبينهن .. ؟! ألست منهن .. إنى امـــــرأة مثل الأخـــــريات..عندما تفقد شيئاً عزيزاً فإنها تلتمس المعجزة حيث تكون . " (١٤)

وبرغم ما فى هذا الوفاء الزوجى من مثالية ، فقد كانت الوسائل التى لجأت إليها إيزيس انطلاقاً منه تؤكد المسلك التعادلى لهذه الشخصية ، كاعتمادها على السحر وهو وسيلة غير مثالية ، فإذا ما أصبح هذا التعادل أسلوباً للشخصية فى التصدى لمشاكلها ، تأكد إسهامه فى تشكيله لبعد من أبعاد الشخصية وهو البعد النفسى .

ذلك البعد الذى يشف عن صلابتها التى برزت خلال صراعها ضد طيفون ، وقد أصبح يرى فى هذه الصلابة صخرة يتحطم عليها خداعه ، عندما أدرك أنها لن تقر حتى تصل إلى زوجها ، وسوف تفجر حوله المتاعب ، وضح ذلك جيداً فى حديث شيخ البلد ، بعد إخفاء أوزوريس فى الصندوق الذى ألقى به فى النيل ، إذ يعقد شيخ البلد تقابلاً بين عجزها كامرأة ، وقدرته كرجل ، ليخلص إلى إغلاقه كل الطرق فى وجهها مؤكداً ضعفها ، فإذا ما نفذت إيزيس من كل هذه الطرق حتى استطاعت إخضاع شيخ البلد ذاته تأكدت صلابتها :

" شيخ البلد : إنها امرأة .. ماذا تستطيع امرأة ؟ ..

طيفون : إنها ليست مع ذلك بالهينة .. أنت لا تعرفها .

شيخ البلد : إنها بمفردها .

طيفون : ولكنها صلبة كالصخرة .. ستبحث عن زوجـــــها فى كل ركن .. وستطرق كل باب .. وستسأل كل حى .. إنها ستثير المتاعب .

شيخ البلد : سأسد عليها الطريق .. اتركها لى .. "(١٥) .

وهذه الصلابة ، وذلك الوفاء هما اللذان جعلا الكاتب وغيره يقارنان بين مسلك إيزيس الإيجابى فى البحث عن زوجها ، فى مقابل سلبية بنيلوب اليونانية ، التى لم تبحث عن زوجها أوليس ، وإن انتظرت عودته ، متصدية للمتآمرين بها ، والطامعين فى عرش زوجها بالانتظار ، ريثما تفرغ من نســـج ثوبها . الذى كانت

تنقض ما تتمه منه حتى عاد زوجها [١٦] ، لكن اختلاف ظروف كلتا الشخصيتين تلقى بكثير من الظلال على هذا الحكم ، من حيث اختلاف مسلك الزوجين ، والسبل التى تحققت لإيزيس فسلكتها ، بينما لم يتح ذلك لبنيلوب ، فضلاً عن وعورة الطريق الذى سلكه زوجها عائداً إليها ، ويصبح الإيجاب والسلب هنا لا ينصب على السلوك ذاته بقدر ما يكشف عن النتيجة نفسها [١٧] .

كما يؤكد صلابة إيزيس ووفاءها تعدد جوانبها عندما ترمز لمصر [**بقلبها القوى الذى تستكن فيه معجزتها**] [١٨] ، والذى بفضل خصوبة مشاعره ، وحدسه تعثر على زوجها أوزوريس " **الجوهر الذى يضيء** " ، رمز الخصب والحياة المتجددة والخير الدائم ، فذلك هو سر خلودها [١٩] ، والذى أوقد الصراع على امتداد هذا العمل .

******

ومن أجل تعميق هذا الصراع يقيم الكاتب علاقة مماثلة بين طيفون المسيطر على العرش ، ومواقف جانبية أخرى مناظرة ، كما فى تسلط شيخ الخفراء وأتباعه الذين يسلبون وينهبون حتى أرزاق الفقراء ، مما يضاعف من إحساس الناس بعدم شرعية هؤلاء فضلاً عن زيف تمثيلهم للحكم العادل :

" **الفلاحات : (للفلاحة) لماذا رجعت ؟**

الفلاحة : شيخ البلد على باب السوق ، خطف منى أوزتى ..

فلاحة عجوز : خطفته التماسيح (أهو هناك الساعة ؟) نحن ما بكرّنا هكذا إلا لنفلت من يده .

الفلاحة : ما أحد يفلت اليوم من يده ... " [٢٠] .

وقد تكشف هذا الصراع عن علاقة مماثلة أخرى تكونت بين شخصيات ثانوية كمسطاط وتوت الباحثين عن الخلاص ، اللذين برغم طول البحث ، وسريته وما يواجهانه من عقبات لا يفقدان الرؤية الواضحة والاعتصام بمبادىء أوزوريس وهى خير محض ، لذلك نجدهما فى النهاية يتعاونان مع إيزيس - على اختلاف درجة التعاون بينهما - من أجل أن يحل العدل ، وهاهو ذا مسطاط قد ذهب مع توت لإيزيس يعرض عليها التعاون من أجل الإصلاح :

" **مسطاط لإيزيس : يجب أن نعمل ليعرف كل الناس .. والوقت مناسب .. فقد ساء حكم طيفون حتى عم الفساد .. كل شىء والأمة تنحدر إلى هاوية .. "** (٢١) .

وتشكل علاقتا التماثل السابقتان تقابلاً فيما بينهما لتبرز المفارقة التى تمتد خلال هذا العمل مساهمة فى مضاعفة وهج الحدث الدرامى ، الذى يعد قريناً لاحتدام الصراع المتصاعد ، بجعل المتناقضات تحتك فى مساحة ضيقة ، لاسيما فى المواجهة الحاسمة بين العدل والظلم ، أو بين الخير والشر ، حيث يحشد الكاتب فيها وسائل كل من الطرفين لإثبات حقه فى الحكم ، طيفون وخلفه رصيد ضخم من الخداع والتضليل ، فضلاً عن كونه الحاكم للبلاد بجانب قوته الذاتية ، وحوريس ومعه أمه إيزيس التى تعتمد على حق ابنها الشرعى فى ملك أبيه ، مع تكوين حوريس البدنى والنفسى الذى يهيئه للتصدى لطيفون ومعهما فى نفس الوقت توت ، ومسطاط بطريقة غير مباشرة ، وشيخ الخفراء المؤلف قلبه من قبل إيزيس ، لينتهى هذا الموقف بتولى حوريس السلطة . وقد انتصرت إيزيس ، كما رفضت أن يقتل ابنها طيفون برغم تمكنه منه ، حتى لا يلوث يده النقية بدمه الدنس ؛ وهى بكل ذلك تأمل فى رضا أوزوريس . وهكذا ينتصر الخير أخيراً برغم طول الصراع ، كما يتأكد اتجاه التعادل الذى يميز هذا العمل ، وقد شغل هذا الموقف الحاسم الذى تضمن " **الحل** " هنا المنظر الثالث من الفصل الثالث وهو الأخير ، ومنه هذا الحوار الخاتم

له والمجمل لثراء شخصية إيزيس ، فبينما يختفى طيفون هارباً كان الشعب هاتفاً :

" **الشعب : إلى عرش أبيك ياحوريس .. إلى الملك ياحوريس .. إلى الحكم ..**

حوريس : أعطونى رمحاً ولا تدعو المجرم يهرب ! .. أريد الانتقام لأبى !

إيزيس لابنها حوريس : لا تلوث يدك النقية يابنى بدمه الدنس .. حسبنا الشعب وقد عرف أخيراً الحقيقة .

توت : (لإيزيس) كم من الجهد بذلت فى حياتك ياإيزيس كى يعرف الشعب الحقيقة .

إيزيس : ليس يهمنى الجهد .. كل أملى أن يكـــون زوجى أوزوريس فى خلوده صافحاً عنى ، راضياً عما فعلنا " (٢٢) .

وهنا تجلت الصلابة فى استماتة إيزيس للوصول إلى الهدف كما نجد الوفاء الزوجى فى حرصها على مبادىء أوزوريس ، برفضها قتل حوريس لطيفون ، فيتضح التعادل الفكرى فى اكتفائها مع ذلك الرفض بمعرفة الشعب للحقيقة .

كما يتجلى فى هذا الموقف امتزاج الحركتين المادية والفكرية فى (**هروب**) طيفون و (**هتاف الشعب**) بحوريس ، ومحاولة هذا الأخير قتل طيفون ، وفى نفس الوقت رفض إيزيس لذلك القتل ، ومنعها لحوريس من ارتكابه ، حرصاً منها على رضا زوجها من مسلكها ووفاء منها لمبادئه .

كما تكشف هذه النهاية عن إحكام هذه الحبكة المفردة عندما ينتهى تسلسل الأحداث إلى الموقف الذى يلجأ فيه طيفون إلى الهرب، وقد استغل الكاتب كافة التفاصيل الدقيقة ؛بجعلها تسهم فى الوصول إلى هذه النقطة لاسيما عندما يأتى ملك ببلوس ومعه الصندوق أقوى دليل على تآمر طيفون .

******

وقد أشرت فى الباب السابق إلى سمة من سمات الحوار عند توفيق الحكيم . فيما يتعلق باستمرار سرعته ، وتصاعد الحركة الفكرية فيه [٢٣] ، وهنا نلمح وسيلة أخرى للهدف نفسه من خلال توظيف الحوار ، عندما " **تتكامل أجزاؤه فكرياً بواسطة الحديث بين طرفيه** " ، فيبدو وكأنه حديث لشخصية واحدة مسترسلة مع ذاتها ، حيث لا ينقطع هذا الاسترسال باستفهام مباشر أو أى أسلوب إنشائى أخر يتطلب جواباً ، إنما يعتمد الكاتب على ملابسات الموقف المادية والمعنوية واللغوية للإيحاء بالسؤال من خلال حديث " **خبرى** " لأحد طرفيه ، فيتقدم الطرف الأخر بالجواب عنه فى صورة خبر عادى يكفل ما سبق للطرف الأول ، وهكذا يستمر الحوار متكاملاً فكرياً ، ممتداً زمنياً ، متصاعداً درامياً ، بل قد نجد رابطاً لغوياً مثل استخدام الضمائر لتوثيق الاتصال الفكرى بين الطرفين خلال الحوار الكاشف عن التصاعد ، ومن الأمثلة على ذلك ما دار بين شيخ البلد وإيزيس ، وهى تحاول كسبه لصف حوريس ضد طيفون ، فترصد تطلعاته المادية واعدة بتلبيتها خلال كشفها لأنانية طيفون ، وشيخ البلد فى الوقت نفسه يلح على تعميق هذه الأنانية مؤكداً رغبته فى الانتقام ، وولاءه لتطلعاته المادية من خلال خدمته لإيزيس ، التى تضاعف من ذلك بتأكيدها على الوفاء بوعدها وتلهفها على النصرة .

" **إيزيس : .. أخيراً فى هذا المكان حط بى الترحال هاهنا .. منذ أن قتل زوجى وأنا أتنقل من مكان إلى مكان .. منذ خمسة عشر عاماً وأنا أجوب القفار لا أستقر فى موضع واحد ..**

شيخ البلد : خوفاً على ولدك .

إيزيس : نعم .. عيون عـــــــدونا كانت دائبة البحث عنا .. أما الآن وقد استطعت أن أختفى به حتى يبلغ أشده ، وأصبح فتى جلداً قوياً .. فقد آن أوان العمل.

شيخ البلد : إنى فى خدمتك ولكن ..

إيزيس : أعلم .. لا تحدثنى عما تريد .. إنى أعرف عنك كل شىء ولو لم

أكن على ثقة أنك ستخدمنا لما اتصلت بـك .. إن مصالحك لم تعد مرتبطة بطيفون .

شيخ البلد : لقد خدعنى هذا المحتال ..

إيزيس : كان يجب أن تفهم أن مثله لا يؤتمن .. لقد استخدمك حتى بلغ مآربه ثم فلّ بالغنيمة دونك ...

شيخ البلد : كلما تذكرت تلك السنين الطويلة التى قضيتها فى خدمته دون جدوى لقد كنت ولم أزل موضع رأيه ومشورته .. ومع ذلك ما إن أبدى له الرغبة فى بعض المكافأة حتى يزور عنى ويضن على ...

إيزيس : أنت تعرف أنه كان لى ذهب كثير وحلى تركتها فى القصر يوم خرجت أبحث عن زوجى ...

شيخ البلد : أعرف ذلك .. لقد استولى طيفون على هذا الكنز . ولا يزال هذا الشيخ محتفظاً به حتى الآن ..

إيزيس : لك نصفه .. " (٢٤) .

ولا يخفى ما فى ذلك من استثمار للصمت أيضاً كما هى عادة الحكيم . .

******

وقد اقترن هذا الجو المأساوى بلمسات كوميدية تمتزج به ، قد تعادل منه ، وإن لم تطغ عليه ، تقوم فيما تقوم على التناقض والمبالغة ، وعلى الصورة الكاريكاتورية والنكتة اللفظية ، أما التناقض والمبالغة فيتضحان مثلاً عندما تخفى العجوز المتوجهة إلى السوق بطتها فى صدرها حتى لا يسلبها إياها شيخ البلد الذى يستولى على كل شىء ، لاسيما وقد وقف مبكراً فى أول السوق يرصد ضحاياه لاستلابهم عنوة ، وما

أن يلمح ما فى صدرها ، حتى يسألها بالتلميح لا بالتصريح مستوثقاً مما تخفيه ، لكنها تنكر بشدة ، وبينما هى تؤكد أنها لم تكذب فى حياتها قط ، وأنها لا تحمل شيئاً ، إذا بصوت البطة ينطلق من صدرها ، كاشفاً عما تخفيه فى ارتباك وتلعثم يستثيران الضحك ، الذى يتضاعف بملابسات الموقف ذاتها ، وفى مقدمتها " **إخفاء البطة فى الصدر** " .

" **شيخ البلد : تكلمى ولا تخافى .. ماذا تحملين ؟ ..**

العجوز : أحمل فقرى وهمى وعجزى ! ..

شيخ البلد : حقاً هذا حمل تحملته أنت وحدك . ولكنك تدركين معنى سؤالى .. لست أسألك عن هذا الحمل الذى تحملينه أنت وحدك .. إنما أسألك عن الحمل الآخر ، الذى يصلح أن يحمله معك غيرك ؟!

العجوز : لا أحمل شيئاً آخر .

شيخ البلد : أتقولين الصدق .. ؟

العجوز : ما كذبت فى حياتى قط (صوت البطة تصيح من صدرها)

شيخ البلد : صوت من هذا ..

العجوز : " مرتبكة " أى صوت تعنى ! ..

شيخ البلد : صوت الصدق الذى خرج الآن من صدرك .. لا تخنقيه .. لا تخنقيه .. دعيه ينطلق من صدرك حراً طائراً .

العجوز : " متلعثمة " طائراً ؟!

شيخ البلد : مصفقاً بجناحيه .. فرحاً بالنجاة من هذا الصدر المغلق . شأن كل سر مكتوم فى الصدور .. أخرجيه إلى الهواء .. إلى النور هلمى (أسرعى) ..

العجوز : (تخرج البطة) خذها ! .. إنها كل ما أحمل ..

شيخ البلد : " وهو يتناول البطة " أرأيت ؟ ها أنت ذى تحملين شيئاً آخر غير فقرك .. فلنتعاون إذن على حمل الثقل لأخفف عنك .. أنت

تحملين فقرك ، وأنا أحمل بطنك .

العجوز : (متنهدة) ، إنها كل ما أملك .. أردت أن أشترى بها قمحاً أصنع منه فطيرة لحفيدى اليتيم ! ..

شيخ البلد : أنا أيضاً يتيم .. ثقى من ذلك ! وعندما أقول شيئاً يجب أن تصدقيه .. إنى ما كذبت فى حياتى قط .. إلى اللقاء فى السوق القادمة أيتها العجوز الصادقة ! .. " (٢٥) .

أما الصورة الكاريكاتورية فتجليها الصورة الممتدة القرينة بتوظيف الكاتب للفظة " **الحمل** " فى الكشف عنها، عندما يسأل شيخ البلد العجوز عما " **تحمل** " فتقول " **أحمل** " همى وعجزى وفقرى ، وهى بذلك تتجاهل ما يستهدفه شيخ البلد ، الذى لا يلبث أن يؤكد بالتلميح عزمه على اقتناص البطة من خلال إظهار رغبته فى تعاون ظاهره " **الفكاهة والسخرية** " وباطنه " **التنمر** " ، لذلك يعرض عليها مشاركتها فيما تقل "**حمله** " وهو البطة ، تاركاً لها " **حملها** " الآخر الخفيف الذى لا يعنيه وهو " **فقرها وهمها وعجزها** " والذى يمكنها " **حمله** " بمفردها كما قال لها .

وتتأكد هذه الفكاهة القائمة على التناقض والمبالغة والصورة الكاريكاتورية من خلال النكتة اللفظية ، عندما يتصل التلميح بالتصريح ، والإخفاء بالانطلاق ، ويتوحد الصدق و " **البطة** " فى الظهور والانكشاف ليصبح الصدق ذا جناحين يصفق بهما ، حراً طائراً .. فرحاً بالنجاة .

فإذا ما اقتنص شيخ البلد البطة ، وأظهرت العجوز تألمها قائلة : " **(متنهدة) إنها كل ما أملك .. أردت أن أشترى بها قمحاً أصنع منه فطيرة لحفيدى اليتيم** " (٢٦) . فإن شيخ البلد يوحد بين نفسه وبين هذا الحفيد فى اليتم ، ليؤكد استحقاقه للبطة ، ولا يكتفى بذلك " **التندر** " ، بل يؤكد لها أنها يجب أن تثق فيه ، ويصبح مكانها كما

كانت فى بداية هذا " **الموقف** " ، فينفى عن نفسه الكذب طول حياته . وهو غارق فيه ، وإذا كانت قد كذبت عليه ، فهاهو ذا يستودعها إلى السوق القادم ، واصفاً لها " **بالعجوز الصادقة** " ، فتبرز أبعاد المفارقة المستثيرة للضحك فى الموقف كله .

بل إن الصورة الكاريكاتورية لتزداد جلاء مستثيرة لهذا الضحك ، عندما ندرك أن هذه المحاورة والمداورة ، وخفة الحمل وثقله ، والصدق والكذب ، إنما يدور حول استلاب بطة ، فما " **أهون المستَلَب** " وما أشد هبوط شيخ البلد عندما يصل إلى هذا المستوى المتمثل فى " **استلاب بطة** " وهذا " **الانحدار** " فى حد ذاته عامل يشترك مع عناصر الكوميديا السابقة فى استثارة الضحك .

لكن هذا الموقف فى نفس الوقت يكشف عن استشراء الشر الذى يمثله طيفون وأتباعه عندما يمتد الفساد والظلم والسلب والنهب إلى ما صغر من الأمور كاستلاب بطة ، وإلي ما كبر منها كاستلاب الحكم " لاسيما بعد مقتل أوزوريس ، وهنا يبدو الشر طاغياً مكتسحاً للخير ، لكنه لا يلبث مع امتداد الحدث وتصاعد التعقيد ، أن ينحسر هذا الشر مفسحاً المجال للخير ، بسعى الإنسان وكفاحه من أجله ، فيتولى حوريس السلطة ، ويهرب طيفون .

وهكذا يتزاوج الجانبان المأساوى والكوميدى فى هذه المسرحية كاشفين عن إنسانية النظرة فى انتصار الخير ، وعن سعى الإنسان الدائب من أجل ذلك .

ويتأكد هذا الاتجاه خلال المسرحية كلها ، كما فى الصفحات ٣٤ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ١٢٤ . وفى هذه الصفحة الأخيرة نجد صورة كاريكاتورية تنبض بالفكاهة كما تكشف عن الظلم ، وهى صورة شيخ البلد عندما يراه توت ومسطاط خارجاً من بيت إيزيس ، بعد التقائها معه على معاونة حوريس فى الانتقام لأبيه ، إذ يقول توت مجيباً على مسطاط ، الذى يحاول التثبت من كون هذا الشخص

الخارج هو شيخ البلد : " **نعم .. هو بعينه .. كرشه .. مشيته .. عصاه** " (٢٧) . والكرش والمشية والعصا ، بهذه الصورة البارزة الظاهرة معالم صورة كاريكاتورية تكشف عن الجشع والظلم ولكن بصورة تستثير السخرية والضحك .

بل إن هذه المزاوجة بين الجد والفكاهة ، كما بدأت بها المسرحية ، وتوسطتها تنتهى بها أيضاً ، حيث تقوم الفكاهة على " **التناقض** " فى موقف انكشاف تورط طيفون ، وظهور تآمره ضد أخيه أمام الشعب ، وملك ببلوس يقدم " **الصندوق** " أقوى دليل على ذلك ، فيهيج الشعب مطالباً بقتله ، وهنا يهمس شيخ البلد إلى طيفون ، مطالباً إياه بالفرار قبل فوات الأوان ، فينكشف غباء طيفون واستغراق الخداع له ، وهو القوى الضالع فى التآمر ، الذى لم يكن يتصور مطلقاً أنه يمكن أن يخدع ، وينكشف تآمره ، على هذه الصورة السافرة ، ولذلك يقول لشيخ البلد وهو يتسلل بحذر خلفه : " **خدعتنى أيها اللعين .. عندما دفعتنى دفعاً إلى هذا الموقف أمام الشعب** " (٢٨) .

وهكذا يصبح المزج بين الجد والفكاهة اتجاهاً واضحاً فى هذه المسرحية به تمثل أحد الاتجاهين اللذين ينتظمان توظيف الأسطورة فى المسرحية المصرية خلال فترة البحث . وذلك من أهم العوامل التى تجعل مثل هذا البناء يتصل بالواقع اتصالاً قوياً .

وانتصار حوريس انتصار للعدل والخير ، وهى رؤية مثالية طالما أبرزها كثير من المسرحيات ذات المنطلق التاريخى " **والتى تناولت نماذج لها فى الفصل السابق** " ، لكن الوسائل الدرامية المبرزة لتلك الرؤية مختلفة فى هذه الأعمال ، وفى مقدمة هذه الوسائل هنا توظيف الأسطورة .

ولقد كان الصراع هنا بين المثالية والواقعية ، وهما أيضاً قيمتان مطلقتان ، كما

كان مجال صراعهما شخصيات تحاول الوصول إلى الحكم كل بأسلوبه ، وذلك أمر عام لا يرتبط بمكان دون آخر ، فضلاً عن أن المشاعر والعواطف المستثارة حول ذلك مشاعر إنسانية عامة كالتعلق بالمبدأ ، والتكيف مع الواقع ، والولاء للزوج ، وغير ذلك مما جعل الكاتب يحرص على بشرية إيزيس وحوريس ، وبهذا الاطلاق وبشرية الشخوص وإنسانيتها تتجاوز المسرحية منطلقها الأسطورى لتجسيد رؤية عصرية تنهض بالدعوة إلى التعادل بين المثال والواقع كسبيل لحياة منتصرة رأقية ، عمادها الخير .

ولعله قد وضح أن ما أعنيه بارتباط البناء الأسطورى بالواقع هو محاولة الكاتب توظيف بعض " **شخوص** " الأسطورة ، ولكن بسمات بشرية غالباً ، من هنا يصبح " **الصراع** " صراعاً إنسانياً بشرياً ، لا يعتمد على سحر أو معجزات أو خوارق لتصعيده وكذلك يصبح نمو " **الحدث** " نمواً واقعياً ، لاسيما وقد أسهم فى تشكيله معطيات الأسطورة ذات السمات الواقعية .

كما أن فى مثل هذا البناء الأسطورى المتصل بالواقع يمتزج العنصران المأساوى والكوميدى .

الباب الثانى

هوامش الفصل الأول

(١) توفيق الحكيم إيزيس ص ٩ ، ١٠ .

(٢) السابق ص ٢٢ .

(٣) انظر محمد مندور مسرح توفيق الحكيم ص ٧٩ وما بعدها .

(٤) توفيق الحكيم إيزيس ص ٩٣ .

(٥) السابق ص ١٠٣ .

(٦) انظر مجلة المسرح العدد ١٤ فبراير سنة ١٩٦٥ ص ٥١ .

(٧) انظر فى موضوعية عرض الشخصية .

(٨) توفيق الحكيم إيزيس ص ٥٧ .

(٩) انظر تيار الوعى فى الرواية الحديثة ص ٢١ ، من ٤٠ إلى ٤٩ .

(١٠) إيزيس ص ٥٩ ، ٦٠ .

(١١) السابق ص ٦٠ .

(١٢) السابق ص ١٢٩ .

(١٣) نفس المصدر ص ١٣١ .

(١٤) السابق ص ٢٤ .

(١٥) السابق ص ٣٢ ، ٣٣ .

(١٦) انظر نفس المصدر ص ١٦٥،١٦٦ وكذلك د.رجاء عيد دراسة فى أدب توفيق الحكيم ص ٤٨ .

(١٧) انظر الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر جـ ٢ ص ٥٠٣ .

(١٨) انظر إيزيس " المسرحية " ص ٢٦ ، وكذلك انظر بنفس الصفحتين المرجعين السابقين .

(١٩) السابق ص ٥٧ .

(٢٠) السابق ص ٩ .

(٢١) السابق ص ١٠٢ .

(٢٢) السابق ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢٣) انظر الفصل الأول من هذا البحث .

(٢٤) إيزيس ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٢٥) السابق ص ١٣ ، ١٤ .

(٢٦) السابق ص ١٤ .

(٢٧) السابق ص ١٢٤ .

(٢٨) السابق ص ١٦٣ .

الفصل الثانى

البناء الأسطورى المنفصل عن بالواقع

أما الاتجاه الثانى الذى يبقى فيه المؤلف للأسطورة جوها المأساوى خالصاً ، فيمثله مسرحيتا " **أوزوريس** " **لعلى أحمد باكثير** و " **الحربة والسهم** " **لمحمد مهران السيد** .

وقد صدرت مسرحية باكثير سنة ١٩٥٩ وهى تعتمد على الأسطورة نفسها ، كما اتخذ النثر أسلوباً لها ، وتكشف لغتها بادىء ذى بدء عن جو مفعم بالخير ، يؤكد الاتجاه المثالى لأوزوريس ، يكشف عنه – فيما يكشف – أغنية تانت الخادمة ، فى مفتتح هذه المسرحية ، عندما كانت تقوم بتنظيف إحدى حجرات القصر بمفردها ، وهنا يتكشف عمل العقل بطريقة غير عادية – وغير واعية ، تختلف عن التى يعمل بها فى الواقع خلال المحادثة التى تظهر فيها رعاية النظم العقلية – [١] ، فيتأكد صدق الشخصية من ناحية ، ومن ناحية أخرى يتضح تشكيل الكاتب لمادته تشكيلاً فنياً يؤكد الاتجاه الغالب على عمله كله ، وهو الاتجاه المثالى ، وتلك هى ذى تانت تغنى : [٢]

يبحثون جاهدين	**فى حمى أوزوريس**
عن شقى أو حزين	**فى حمى أوزوريس**
قل لهم لن تجدوه	**فى حمى أوزوريس**
إنهم قد فقدوه	**فى حمى أوزوريس**
الشقى قد جلا	**فى حمى أوزوريس**
والحزين قد سلا	**فى حمى أوزوريس**

وتكرار " **فى حمى أوزوريس** " خلال السياق العام للأغنية يشف عن المثالية التى ترتبط بهذا الشخص ، فقد خلا حماه من كل حزن أو هم أو شقاء ، كما يدعم

إدراك تلك المثالية بالأثر الموسيقى الناشىء عن الإيقاع المتعدد المصادر ، منها الوزن ، ومنها انتهاء الأشطر الأولى بمقطع طويل تتكرر نغمته الفكرية المرتبطة به ، كاشفة عن اختفاء الشر فى " **جلاء الشقى** " و " **وسلو الحزين** " جلاء وسلوا مطلقين ، يوحى بهما الامتداد الصوتى - خلال السياق العام للأغنية - فى نهاية " **جلا** " و " **سلا** " ، وهكذا يتضاعف الإحساس بالخير كقيمة مثالية ، وهى تتخذ مجالها ومكانها الملائم فى حمى (**أوزوريس**) الذى هو فى نفس الوقت البعد المكانى الرئيسى فى هذه المسرحية ، والمجال النفسى لأحداثها .

بذلك يبدأ " **الحدث** " فى هذه المسرحية عندما يصبح الخير قيمة مثالية لصيقة بأوزوريس ، ثم تصطدم هذه القيمة بالشر ممثلاً فى ست ، لتنتهى المسرحية بانتصار الخير .

وهو حدث يقوم على الوحدة بمعناها التقليدى كفعل له بداية ووسط ونهاية ، حيث تشكله محاولة ست للقضاء على أوزوريس بغية الاستيلاء على الحكم ، بالتآمر مرتين ، فى الأولى منهما بإخفائه فى التابوت وإلقائه فى النيل ، والثانية بذبحه للتخلص نهائياً منه ، وإذا كان خط الحركة الدرامية الصاعد يبلغ ذروته بهذا الذبح ، بعد أن استنقذت إيزيس أوزوريس بسحرها ، فمن هنا يبدأ الخط الهابط بالمواجهة بين ست وزبانيته من ناحية ، ومن ناحية أخرى إيزيس وابنها حوريس والوزير تحوت ، ومملكة غرب الدلتا التى ما تزال تستعصم بمبادىء أوزوريس ، حتى تكون المحاكمة التى تنتهى بانتصار الأقوى الخير وهو حوريس ، لاسيما وقد درب تدريباً جيداً بدنياً ونفسياً ، وبذلك تكون نهاية الخط الهابط تولى حوريس الحكم رمزاً لانتصار الخير ، ومن هذا التسلسل يتضح إحكام الحبكة الدرامية وإفرادها .

******

ولقد تعاونت فى إبراز هذا الحدث شخوص عدة منها ماهو رئيسى كـأوزوريس وست وإيزيس ، ومنها ماكان مجلياً لأبعـاد هذه الشـخوص كنبتا الخادمـة ، ونفتيس والوزيـر تحوت ، وقـائد مملكـة غـرب الدلتـا ، وملـك جبيـل ، وحوريـس ، وقضـاة المحكمة .

ويلاحظ أن الوسائل التى استخدمها المؤلـف لإبـراز أبعـاد شـخصية أوزوريـس تكشف فى نفس الوقت عن أبعاد ست ، على أسـاس أن هـاتين الشـخصيتين ترمـزان إلى قيمتين متقابلتين وهما الخير والشر ، فما كان إيجاباً فى أوزوريس فهو سلب فـى ست .

وتعد أغنية تانت السابقة من أهم وسائل المؤلف لإبراز أخـص صفـة لشـخصية أوزوريس وهى الخير المثالى ، ولما تتجاوز المسرحية الصفحة الأولى منهـا ، وهـو بذلك يحقق عنصرى التركيز والإيجاز فى رسمه لهذه الشـخصية ، بـل ومـن خـلال العنصر الثالث وهو موضوعية العـرض ، الـذى يستكمله بوسـائل أخـرى غير هذه الأغنية .

من هذه الوسائل الأخرى " **المفارقة** " التـى تؤكـد الاتجـاه الخـير إذ فـى الوقت الذى يدفع فيه أوزوريس الظلم عن الوزير تحوت وكبير القضاه ، عندما هددهما ست لإدانتهما لأعوانه الذين سرقوا ماشية فلاح ، وفقأوا عين آخر ، كما سلبوا فتاة شرفها ، نجده لا يحرك ساكناً إزاء دفع الظلم عن نفسه ، سواء عندما علم عن طريق نفتيس أخت إيزيس بتآمر أخيه ست وزبانيته ضده ، أو عندما كانوا يكتفونه تمهيداً لذبحه .

كذلك كـانت شـخصية نفتيـس مـن العنـاصر الأسطـورية التـى ينفـرد بـاكثير بتوظيفها ، عندما جعلها أختاً لإيزيس ، وزوجة لست رمز الشر ومغتصب العرش ، وإن كانت فى الأسطورة أصلاً أختاً لأوزوريس [٣] ، ولذلك يشـــــكل من علاقتها

" **بالثالوث** " أوزوريس وإيزيس وست مفارقة درامية أخرى امتدت خلال العمل كله وكانت دعامة له فجسدت من شخصية ست بإبرازها لمظاهر " **الشر** " فيه ، فى مقابل تجسيدها لأوزوريس بإبرازها لمظاهر " **الخير** " فيه ، وذلك عندما حاول استغلال غيرة الأنثى فيها لإغرائها بقتل أوزوريس وإيزيس فى مخدعهما ، موهماً إياها بأن أختها إيزيس تغازله . طمعاً فى أن تقترن به كملك بعد التخلص من أوزوريس الذى سوف يقتل بواسطة أتباع ست ، وأنه على وشك الوقوع فى حبائلها إن لم تدركه .

كما يصعد الكاتب بها الحدث ، عندما يسلمها ست خنجراً لتنفيذ الاغتيال ، فيجعلها نهباً لصراع يوشك أن يمزقها طرفاه " **الخير والشر** " عندما تتراءى صورة الشر أمام عينيها ، وقد قتل أوزوريس ثم جلست إيزيس وست على العرش ، وهنا تثور فيها كل مشاعر الفقد والضياع عند الأنثى ، ليرتد الخنجر وسيلتها لتأكيد ذاتها ولتسترد عالمها المفقود :

" **نفتيس : (تتهادى حائرة وهى تتمتم) مقتـــــول لا محالة .. تجلس هى وزوجى على العرش .. كلا .. كلا .. الأمر كله فى يدى .. فى يدى أنا . فى يدك يانفتيس** " (٤) .

لكن إيمانها بالمبادىء – مبادىء أوزوريس – كان من العوامل المضادة للشر فيها ، فأسهم فى إبطاء استسلامها لإغراء زوجها ست ، فترددت ، ثم وضح عجزها عن التنفيذ ، عندما اعترفت لإيزيس بكل شىء ، خلال نوبة بكاء حارة أطلقت فيها كل مشاعرها المكبوتة ، ونفست بها عما يمور به داخلها .

بل لقد حافظ الكاتب لها على هذا المستوى النفسى ، الذى ينفر من القسوة لاسيما القتل ، بجعل حضورها الدرامى فى الفصل الرابع يكسب الحوار فى المحكمة

العليا بعين شمس قدراً من الدرامية ، بتزاوج الحركتين المادية والفكرية ، وامتزاجهما وذلك بمؤازرتها لست ؛ ففى الوقت الذى كانت تتمسك به كزوج لها ، مانعة له من أن يقاتل حوريس ، كانت تنصح أختها إيزيس وابنها باجتناب القتال عندما احتكما إلى القوة ، بينما أصرت إيزيس على القتال ، مفجرة فى ست كل مشاعر إثبات الذات ، وإبراز الرجولة . ولقد ضاعف من الحركة الدرامية فى هذا الموقف المشحون بالتحدى تقابل مواقف الشخصيات الذى مرده ما ترمز إليه من تقابل فكرى بين الخير والشر :

" **ست : إن كنت تريدين أن تثكلى ابنك كما ثكلت أباه فلا تلومى إلا نفسك .**

إيزيس : ان لم يقدر ابنى عليك فلا كان ، اخرج له ياجبان .

نفتيس : (تمسك بطرف رداء زوجها) كلا لا تفعل .. أتوسل إليك .

ست : (ينحى يدها عنه) .. ويلك كفى يدك عنى .. دعينى ألحقه بأبيه .

نفتيس : (تنهض صائحة باكية) ياسفاكى الدماء لن تشـــــــهد عينى ما تشهدون (تنطلق خارجة) " (٥) .

وقد وضحت الحركة الفكرية هنا فى عدم مقدرة نفتيس على مشاهدة تصاعد التحدى بين الخصمين ، والذى يوشك أن يقترن بالالتحام بينهما ، منتقلاً من القوة إلى الفعل ، حتى إنها نهضت خارجة باكية ، وذلك من أهم المواقف التى تمزج بين الحركتين الفكرية والمادية ، وينتهى هذا الموقف بهزيمة ست ، وإذلال حوريس لكبريائه ، وكشفه تماماً له .

ولقد كانت الشخوص الأخرى التى أضافها باكثير وسائل أيضاً لتجسيد الشخصيات الرئيسية كأوزوريس وإيزيس وست ، وتحقيق موضوعية العرض لها ، فالوزير تحوت المؤمن المشبع بمبادىء أوزوريس قد وكلت إليه إيزيس مهمة التربية الروحية لحوريس ، كما عاونها فى البحث عن زوجها ، إيماناً منه بعدالة قضيتها

الذى مرده ولاؤه لمبادىء أوزوريس .

وإذا كان تحوت قد تولى مهمة التربية الروحية لحوريس ، فقد تولى قائد مملكة غرب الدلتا التربية البدنية والعسكرية ، حيث إن هذه المملكة كانت حصناً لمن هم على ولاء لأوزوريس ومبادئه ، وبفضل هاتين الشخصيتين تحوت وقائد مملكة غرب الدلتا تم التكوين الروحى والجسمى لحوريس ، ذلك التكوين الذى مكنه من التصدى لست والانتصار عليه ، كى تسود مبادىء أوزوريس ، وينتصر الخير على الشر .

كما يستخدم باكثير عنصراً أسطورياً آخر لم يستخدمه غيره ، وهو " **السحر** " حيث احتفظ لشخصية إيزيس بمقدرتها عليه ، وتمكنت به من شفاء ابن ملك جبيل ، فاستردت التابوت الذى يوجد به أوزوريس ، عندما حدست أنه خلف جدار بقصر هذا الملك ، لاسيما وقد أخذ عرقه يضوع ، بينما هى تحاول شفاء هذا الابن .

وهنا يعتمد الكاتب على الجمع بين وعيين مختلفين هما وعيا إيزيس وملك جبيل ، ليجعلهما يلتقيان لمضاعفة الإحساس بأثر شخصية أوزوريس وخيريتها كوسيلة لتجسيدها ، وذلك عندما سألت إيزيس ملك جبيل عن سبب احتفاظه بهذا التابوت فيقول لها :

" **ظننت أنه يحتوى على كنز عظيم من كنوز فرعون ..**

إيزيس : أجل إن فيه كنزاً عظيماً ، ولكنه ليس من ذهب ولا من جوهر " (٦) .

ويجلى هذا الموقف إيزيس رامزة لمصر بقلبها الذى يعد سر معجزتها ، ومكمن عظمتها ، إذ يقودها إلى هذا المكان حيث يوجد التابوت الذى يضم أوزوريس ، وضح هذا الحدس خلال حديثها مع ملك جبيل أيضاً ، وهو يعرض

عليها أجر ما قدمت من علاج لابنه .

" إيزيس : لا أريد على عملى من أجر .. ولكن لى وديعة عندك أرجو أن تردها إلى ..

الملك : وديعة لك عندى .. ؟!

إيزيس : نعم .

الملك : أفصحى ياسيدتى عما تعنين .. أين هى الوديعة التى تقصدين ؟

إيزيس : خلف هذا الجدار ...

الملك : (يزداد دهشاً ويعتريه شىء من الارتباك) هل تقصدين ..؟

إيزيس : نعم التابوت الذى خبأته هنا ..

الملك : عجباً .. كيف علمت بهذا السر الذى لا يعلمه سواى ؟

إيزيس : دلنى عليه قلبى .. لقد جئت إليه من مصر فى طلبه " (٧) .

وهكذا ينتصر الخير ، عندما ترجع إيزيس أوزوريس للحياة بسحرها ، فيمتد الحدث ذاته وقد بث باكثير بفضل السحر حركة فى عمله ، انتقلت به إلى مرحلة القتل الثانية ، التى أسلمت الحدث أخيراً إلى المواجهة الحاسمة بين الخير والشر فى المحكمة حيث كانت النهاية بانتصار الخير .

وسعى إيزيس الدائب ، وبحثها الدائم عن زوجها ، وتحملها للمشاق حتى اهتدت إليه عند ملك جبيل ، يكشف عن صلابة هذه الشخصية ، وقوتها ، ووفائها لزوجها ، وهى تتخطى العقبات التى وضعها ست فى طريقها .

كما يتضاعف إحساسنا بهذه الشخصية فى دعمها للخير بصراعها من أجل حق ابنها حوريس فى الملك ، وصبرها ومثابرتها حتى هيأته لموقف التصدى فتولى الملك ، وانتصر الخير ، وبذلك تكشف المسرحية عن شخصية درامية ثرية الأبعاد ،

لا تقل فى حضورها الدرامى عن شخصية أوزوريس . ودعمها لجوانب الخير فى الحياة ، وكلاهما معاً بمشاعرهما الإنسانية البشرية نموذجان لسعى الإنسان الدائب من أجل المبدأ ، والحرص على الخير ، والانتصار للحق .

******

ولقد تجلى الصراع قوياً بين الخير والشر إثر مواقف الظلم السابقة لأتباع ست عندما سرقوا ماشية فلاح ، وفقئوا عين آخر ، وسلبوا فتاة شرفها ، حيث تصدى أوزوريس لست ، فأيد الوزير تحوت وكبير القضاة فى إدانتهما للجناة ، كما رفض نيابة أخيه ست عنه فى الحكم أثناء غيابه ، عندما اكتشف مؤازرته لهؤلاء الجناة ، بجعل تهديده بالطرد لتحوت ولكبير القضاة جزاء حكمهما العادل على هؤلاء الجناة .

وهكذا تتعقد العلاقات الدرامية بين أوزوريس وأتباعه من ناحية ، وست وأتباعه من ناحية أخرى ، فيتصاعد الصراع الذى تجليه مواقف الشر السابقة لأتباع ست بكونها عدواناً على النفس والمال ، مما يكشف عن افتقاد المجتمع للأمن والعدل ، وتلك أرضية للصراع تؤذن باحتدامه ، وتوجهه من صراع بين القاعدة والقمة إلى أن يكون صراعاً أيضاً بين من يقتعدون قمة المجتمع ، لتخلو الساحة لأحد الطرفين ، ومن هنا تكون المواجهة المباشرة بين ست وأوزوريس ، تلك المواجهة التى يحكمها ما بين الشر والخير من افتراق ، فتكشف عن ضراوة الأول ، وبقدر ما بين المثال ونقيضه الواقع (**هنا**) من مسافة زمنية ومكانية ونفسية يمتد ذلك الافتراق ، حيث تتباين وسائل الشر فيه بدءاً من " **التآمر** " وانتهاء " **بالذبح** " ؟ يمتلك الوسائل التى تحكم نتيجة الصراع ، فضلاً عن معرفتها مقدماً ، لاسيما مع شخص مثل أوزوريس الذى غالباً ما يرفض من منطلق خيريته المثالية وسائل العنف والتصدى ، لذلك وجدناه يستسلم لقتلته ، بالغاً قمة هذا الاتجاه المثالى مع النهاية

المادية لوجود هذه الشخصية ، فتنتهى مرحلة ثانية تمثل بمستواها جانباً من الصراع الأبدى بين الخير والشر ، لتكون وقوداً لمرحلة ثالثة وأخيرة يشتد فيها ذلك الصراع .

وتتميز هذه المرحلة الأخيرة بحشد الكاتب لوسائل كل من الطرفين فى مواجهته للآخر ، فإذا ما قتل حوريس حارس ست الضخم ، كان ذلك إيذاناً بنهاية الشر ونهاية ست معاً ، لاسيما بعد أن تخلت زوجته عنه ، وهاهو ذا يفقد حارسه ، وبذلك فقد انكشف موقفه ، إذ لم يبق إلا هو فى مواجهة حوريس ، ومن ثم تكون نهايته ، فيسقط الشر ، ويعود الوادى لمبادىء أوزوريس الخيرة تحت حكم ابنه حوريس .

******

ويوظف الكاتب هذا الانتصار الدرامى توظيفاً أخلاقياً يشكل رؤيته ، عندما يجعل حوريس يقرر فى نفس الموقف أن نهاية الشر ليست فى القضاء على ست ، وإنما بتطهير النفوس .. كل النفوس منه ، وهو هنا يلتصق بالإنسانية بعامة لاسيما وهو يقابل بين أبيه أوزوريس رمز الخير ، وعمه ست رمز الشر ، فيتجلى " **الخلاص** " فى نصرة الخير وتعضيده ، وخذلان الشر فيندحر ، لذلك ينتهى بالدعوة إلى الاعتصام بالخير سلوكاً وعقيدة ، وهذا يمثل جانباً من رؤية الكاتب . وقد وضح هذا التوظيف الأخلاقى للانتصار بصورة أشد فى قول حوريس فى النهاية عندما ألح عليه كثيرون بالتخلص من ست : " **ويحكم ليس خلاصكم فى قتله ، وقتل أمثاله ، وإنما خلاصكم فى نفوسكم وأيديكم ، إن قتله لن يفيدكم شيئاً ، ولن ينقذكم من شر ما هو كائن فى ضمير الغيب ، ألا إن فى أرحام الأمهات لكثيراً من أمثال ست ومن أمثال أوزوريس فكونوا للخير أنصاراً يسد بينكم الأخيار ولا تكونوا للشر أعواناً فيسود فيكم الأشرار** " (٨) .

واستناداً إلى روح الأسطورة أيضاً فقد رأى باكثير على لسان حوريس أن تمزيق جسد أوزوريس وتفريقه فى أماكن متباعدة مصدر خير وبركة لكل مكان ألقى فيه به ، حيث إن الأسطورة ذاتها تتضمن " **البعث فى دورة الحياة الزراعية** " (٩) وفى هذا تأكيد لإيمان الكاتب بخلود الخير وانتصاره .

ورفض حوريس لتقسيم الوادى بينه وبين ست إبراز لكون وحدة الأمة يجب أن تعلو فوق رغبة الفرد فى السيطرة والحكم .

وتتسع الرؤية عند باكثير لتتجاوز مجرد الاعتصام بالخير سلوكاً وعقيدة إلى بيان أن القوة هى قوة الخلق وكرم النفس والروح ، أما القوة البدنية ، فكثير من الحيوانات تفضل الإنسان فيها ، وضح ذلك المفهوم على لسان أوزوريس عندما هزم ست فى منزله أثناء المأدبة التى أقامها الأخير لأوزوريس لإخفائه فى التابوت (١٠) .

كما تتجاوز هذه الرؤية الواقع لتؤكد اتصالها بالإنسانية عامة أيضاً عندما تقرر إيزيس-أمام ملك جبيل الذى يحاول مواساتها قائلا لها : " **يعز على ياسيدتى الطيبة أن يكون لهتلك أعداء** " . فترد عليه بأن الحياة لا تخلو من الأشرار إذ تقول له : " **وهكذا ياسيدى .. الحياة لكل صالح فيها عدد من المجرمين** " (١١) .

وهكذا تتشكل رؤية الكاتب المثالية بهذه الجوانب ، ومع ذلك فيمكن أن نلمح التعادل بين المثالية والواقعية كجزء من الرؤية ليس فقط فى التباين بين موقفى أوزوريس وإيزيس من ست منذ بداية هذا العمل ، وإنما أيضاً فى تهيئة ابنها حوريس للتصدى لست ، وهذا يكشف عن الرمز فى جعل موقف إيزيس التعادلى بتدريب حوريس بدنياً ، وتهيئته نفسياً بالقيم وسيلة لتكوين الشخصية القادرة على

التصدى للشر والانتصار عليه لتحقيق الخير ، بالإضافة إلى تأكيد اندحار الشر أمام الخير مهما طال الصراع .

كما أن اتساع الرؤية عند باكثير ، وإنسانية المشاعر المستثارة ، والتوظيف الأخلاقى لانتصار حوريس ، مع كون القيم المتصارعة أيضاً قيماً مطلقة كالشر والخير ، تعد من أهم وسائل الكاتب لتجاوز الأسطورة إلى الواقع .

******

وقد شكل الاتجاه المثالى الذى يسود هذه المسرحية حوارها ، فظهرت تلك الروح الجدلية التى يشف عنها هذا الحوار من خلال الجمع بين الرأى ونقيضه لينتج عن ذلك قضية ثالثة تخدم الاتجاه المثالى فى المسرحية ، ومن الأمثلة على ذلك حديث نبتا الخادمة مع سيدتها إيزيس ، عندما طلبت منها محاولة إقناع زوجها أوزوريس بحسم موقفه من أخيه الشرير ست ، لكنها تجيبها بعكس ذلك تماماً عندما تبين لها استحالة الاقناع فضلاً عن فشلها فيه :

" نبتا : لعلك اليوم يامولاتى تستطيعين أن تقنعيه بحجتك ؟

إيزيس : هيهات ياتبتا لطالما كلمته فى هذا الأمر ، فقد زورت فى نفسى الحجج والبراهين لأقنعه بها ، فما أن أسمع حديثه وأنظـــــر إلى صفاء وجهه حتى انصاع إلى رأيه وأنزل عن رأيى بقدرة قادر ، إننى أحبه ياتبتا وأعبده ، وإن كنت أشعر أحياناً أن فضاء واسعاً يفصل بينى وبينه " (١٢) .

فإذا كان الرأى الأول هو طلب محاولة الإقناع بموقف فكرى معين من قضية الخير والشر ، والنقيض هو فشل تلك المحاولة ، وما ينتج عنهما إنما هو تأكيد لاتجاه أوزوريس المثالى ، فإن ذلك يثرى الحركة الفكـــرية . بل بجانب هذه السمة

الأساسية نجد موقفاً جدلياً جانبياً يدعم من ذلك ، وهو حب ايزيس لأوزوريس القوى برغم الفضاء الواسع الفاصل بينهما .

وعندما ألحت ايزيس وحاموس على حوريس ليقتل ست من منطلق الانتقام لأوزوريس والقضاء على الشر ، رفض ذلك مبيناً لحاموس أن أشد عقاب هو ترك المجرم عاجزاً عن ممارسة إجرامه ، والنتيجة تأكيد للجانب المثالى ، هذا فضلاً عن أنه يؤكد كلامه بمبادىء أوزوريس المثالية حيث لم يوص هذا الأخير بالانتقام ، كما كان تفريق جسده خلوداً له ، وبركة على الوادى :

" **حاموس : لكن الحزم يامولاى يقضى بقتله ، وقتل أعوانه عقاباً لهم على ما ارتكبوه من الجرائم والآثام .**

حوريس : إن أعظم عقاب لهم أن يعيشوا دون أن يقدروا على ارتكابها مرة أخرى " (١٣) .

وكذلك :

" **إيزيس : لكن يجب أن تنتقم لأبيك منه .**

حوريس : ما كان أبى يوصى بالانتقام ياأماه .

إيزيس : ويحك يابنى أو ترضى أن يذهب دم أبيك هدراً ؟

حوريس : كلا ياأماه لم يذهب دم أبى هدراً . لقد أراد هذا الشرير أن يمحو اسم أوزوريس من الوجود فاغتاله وقطعه إرباً إرباً ، وفرق أشلاءه ، فإذا حكمة الرب تجعل من هذه المحنة نعمة على أوزوريس تخلد ذكره ، وعلى مصر بالنماء والازدهار " (١٤) .

ولعله قد وضح مدى سيطرة الجدل على هذا الحوار لتأصيل الاتجاه المثالى وتعميق عنصر الفكر فى العمل كله ، بل إن هذا الاتجاه ليتضح حتى فى أشد لحظات ارتفاع الحركة المادية للمسرحية ، عندما رفض حوريس قتل ست برغم

تمكنه منه بعد أن طرحه أرضاً ، وإيزيس تلح عليه أن يقتله :

" **إيزيس : (صائحة) اضربه ياحوريس .. أجهز عليه .**

حوريس : كلا ياأماه . حتى ينهض أقـــــــــــوى رجل فى الوادى مـن سقطته " (١٥) .

كذلك فى موقف القتل الثانى لأوزوريس عندما يقول لأخيه :

" **أخشى عليك من غضب الله ولعنته** "

فيرد ست :

" **لكنى لا أخشى شيئا ... كتلوه** " (١٦) .

وبرغم أن هذا الموقف يشف عن قوة الشر لكنه فى نفس الوقت يؤكد الاتجاه المثالى بتذكير أوزوريس لأخيه بالخوف من غضب الله عليه ، فضلاً عن ظهور الجدل فيه .

وهكذا يكتشف الحوار عن سيطـرة الاتجاه المثالى عليه من خلال هذه الروح الجدلية ، وهو بالتالى يخدم الجانب الفكرى فى المسرحية .

وقد يكون هذا الحوار أغنية تؤكد الاتجاه المثالى لأوزوريس ، كما فى أغنية تانت الخادمة فى مفتتح المسرحية .

******

ويمكن أن نعقد مقارنة بين بعض جوانب بنائى مسـرحيتى " **إيزيـس** " **لتوفيق الحكيم** ، و " **أوزوريس** " لباكثير ، لتستكمل من خلال هذه المقارنة محاولة للكشف عن أبعاد بنائيهما ، حيث تلتقى المسرحيتان عند لغة ذات مسحة شاعرية ، وأعنى بالشاعرية هنا محاولة الذهن فى سعيه ليتجاوز المظاهر الملموسـة المألوفة للنفاذ إلى

الحقيقة الجوهرية ، وهى الخير كقيمة مطلقة ، من خلال عالم الأسطورة ، ذلك النفاذ على استبطان الأسطورة لكشف حجاب ظواهر الحياة الإنسانية [١٧] ، وبرغم ذلك تظل للشعر وسائله الخاصة القائمة على التبرير الدرامى له [١٨] ، بإخضاعه لمتطلبات البناء الدرامى ، وعلى أساس منح الشىء المتأمل حياة داخلية خصبة ، وقيمة إنسانية ، وربما كان هذا مما يقفز بالشعر ليجعله من أنسب الوسائل لصياغة الأسطورة فى مسرحية تكشف عن رؤية الفنان .

******

وإذا كان وضوح الإحساس التراجيدى يقترن بمحاولة القتل الأولى لأوزوريس ، فإنه لا يلبث أن يتفجر فى محاولة القتل الثانية التى انتهى بها وجود الشخصية المادى ، وإن ظل حضورها الدرامى ماثلاً بامتداد الإيقاع التراجيدى للفعل ، مما جعلنا نتعاطف مع حوريس فى انتصاره ، سواء فى مسرحية " **إيزيس للحكيم** أو " **أوزوريس** " **لباكثير** ، فقد كان أوزوريس بطلاً فى الخير لم يحاول أن يؤذى أحداً طيلة حياته ، وإن كان قد تسبب فى إيذاء نفسه ، دون أن يدرى ، ولذلك فإن موته يثير داخلنا شتى عواطف الشفقة والرحمة والخوف والعطف .

وبرغم أن " **طبيعة البطل التراجيدى هى سر عظمته ، وسبب مأساته فى آن واحد** " [١٩] حيث يبدو أن الخير المحض ليس فيه السحر الدرامى الموجود فى مشهد الضعف الإنسانى أو العاطفة الإنسانية ، إذ يقف الفرد بهذا الخير الخالص فى مستوى القوى العلوية ، مما قد يتهدد الإحساس التراجيدى بالضياع والفقد ، من خلال ما يبدو من افتقاد المعاناة ، وتحقق الانتصار الأخلاقى الذى يقترن فى الذهن بالاستشهاد ، لاسيما فى مسرحيتى " **إيزيس** " **لتوفيق الحكيم** ، و " **أوزوريس** " **لباكثير** ، لكننا نلحظ تجاور الخير والقتل ، والتقديس والعبث ، والإيمان والشك ، مما

يستثير الشفقة والحزن ، وهى تلك الرؤية المزدوجة فى التراجيديا التى رآها ريتشاردز ، أو تقترب منها [٢٠] وذلك لتجسيد إحساس تراجيدى خاص ، به يفترق هذا الإحساس عن نظيره الذى تثيره المآسى اليونانية ، حيث يقوم مثل هذا الإحساس فيها على المعاناة الشـــــديدة الواضحة ، وتسلط القدر الرهيب وضعف الإنسان أمام ذلك .

كما يتقارب الحكيم وباكثير فى مسرحيتيهما حيث قد أنزلا الأرباب عن عروشهم ، مخضعين الأسطورة بذلك لمنطق العقل إلى حد ملحوظ ، وإن كان أوزوريس خيراً خالصاً ، لكن حقه فى الملك ، ومبادئه كانت محور الصراع فى كلتا المسرحيتين ، مما جعل حضوره الدرامى ممتداً فيهما ، برغم أنه لم يظهر مادياً فى مسرحية " **إيزيس** " **للحكيم** سوى مرة واحدة فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، وإن كان قد ظهر فى معظم مشاهد مسرحية " **أوزوريس** " **لباكثير** ، وربما كان هذا الفارق هو مرد اختلاف تسمية كلتا المسرحيتين .

ومع أن كلاً من الحكيم وباكثير يتفقان فى عرض صورة مثالية لأوزوريس لا يفسرها إلا أسطورية الشخصية ، فإن هناك من الوسائل المبرزة لذلك عند باكثير ما تختلف عن نظيرتها عند الحكيم ، فهو مثلاً فى مسرحية باكثير يعلم بتآمر ست ضده ، وتدبير قتله عند خروجه إلى بوصير لتعليم الناس ما يحقق لهم الرخاء ، وعندما تنبهه نفتيس إلى ذلك يقرر الخروج قبل الموعد المعلن قائلاً لها :

" **لعل ربى أراد أن يقينى السوء فشرح صدرى قبل الموعد لأقوتهم ، فلا تصل أيديهم إلىّ ، اطمئنى ياحبيبتى فلكل امرىء أجل هو مستوفيه** " [٢١] .

فالثقة المطلقة فى الله تنسحب على " **شرح الصدر** " لخدمة الناس مع " **الإيمان المطلق** " بالأجل فى " **لكل امرىء** " معالم اتجاه خيرى مثالى تكشف عنه جـــذوره

السالفة الذكر . كما تتأكد هذه الخيرية المثالية بوسائل درامية أخرى تتجاوز سلوك الشخصية إلى الكشف عن انعكاسات ذلك على " **المكان** " ذاته ، فيسمى قصر أوزوريس " **بالقصر الأخضر** " رمزاً لهذه الخيرية ، فإذا ما عرفنا أن قصر ست يسمى " **بالقصر الأحمر** " رمزا للشر ، ضاعفت هذه المقابلة من إحساسنا بخيرية الشخصية ومثاليتها وخصوبة عطائها فى هذا المجال ، وهذا الاختلاف فى الوسائل المبرزة يرجع فيما يرجع إلى استخدام شخصية نفتيس ، والتشكيل اللغوى المُتميز لبعض جوانب الموقف .

والحدث فى كلتا المسرحيتين يقوم على فعل له بداية ووسط ونهاية ، لذلك فقد كانت محاوره متقاربة فيهما ، وتتمثل هذه المحاور فى محاولتى قتل أوزوريس ونتيجة ذلك من حيث سعى إيزيس وحوريس للثأر والحكم .

وهذا برغم ما أضافه باكثير من عناصر أسطورية كاستخدام شخصية نفتيس ، والاعتماد على السحر مثلاً ، وغير ذلك من العناصر غير الأسطورية كبنت الخادمة وجعل أوزوريس يتصدى لبعض مواقف الشر ، وامتداد مساحة الرؤية ، وغير ذلك من الوسائل المستخدمة ، مما أكسب الحدث امتداداً لديه أكثر ، وربما كان هذا الامتداد هو ما جعل مسرحية باكثير أربعة فصول ، مخالفاً بذلك توفيق الحكيم الذى جعل مسرحيته " **إيزيس** " ثلاثة فصول فقط ، وقد أدى هذا الامتداد أيضاً إلى جعل الخط الدرامى الصاعد لدى باكثير أطول من نظيره فى مسرحية الحكيم ، برغم تساوى الخطين الهابطين فى مسرحيتيهما ، بل ربما كان ذلك الامتداد هو ما جعل الحبكة لدى توفيق الحكيم أكثر إحكاماً من نظيرتها فى مسرحية باكثير .

ويتفق المؤلفان فى الوسيلة والغاية فى أكثر من جانب حيث استخدام الرمز ، فبرغم أن التابوت الذى يضم أوزوريس كان عند الحكيم – فى حدس الطفل الذى رأه

وهدى إيزيس إلى طريقه – يضم " **جوهراً** " ، فقد كان مـا يضمـه هـذا التـابوت عنـد باكثير فى حدس ملك جبيل " **كنزاً عظيمـاً** " فهـذا " **الكـنز العظيـم** " يمـاثل " **الجوهـر المضىء** " برغم اختلاف التشكيل اللغوى للموقـف خـلال الحديـث ، حيـث إن هذيـن الرمـــــــــزين الماديين يتجاوزان ذلك الكشـف عـن مثاليـة الشـخصية المرمـوز إليها ذاتها (٢٢) .

كما يتفق الكاتبان فى جعل إيزيس رمزاً لمصر بقلبها الذى يعـد سـر عظمتهـا ، فقد هداها قلبها العظيم إلى مكان زوجها (٢٣) .

وأخيراً يلتقى المؤلفان فى بعض جوانب الرؤية القائمة على تماثل الرمز حيث يتخذان من موقف إيزيس التعادلى بتدريب حوريس بدنياً ، وتهيئته نفسياً بالقيم وسيلة لتكوين الشخصية القادرة على التصدى للشر والانتصار عليه لتحقيـق الخـير ، الـذى لابد أن ينتصر مهما طال الصراع .

******

ولعله قد وضح أن ما أعنيه بالبناء الأسطورى المنفصل عن الواقـع ، هـو ذلـك البناء الذى يحاول أن يستخدم أكبر قسط من عناصر الأسطورة لذلك فهو عندما يوظف الشخوص كثيراً ما يلتزم بصفاتها وأفعالها الأسطورية ، وبرغم أن المنطقية الدرامية تحكم الحدث هنا ، لكنه فى بعض مراحله يعتمد على الخوارق والمعجزات التى تنتمى إلى الأسطورة كوسيلة لتصعيد ذلك الحدث ، وتعقيد الصـراع فـى نفس الوقت كالسحر مثلاً .

كما يلتزم مثل هذا البناء بجو الأسطورة المأساوى الخالص ، وبرغم هـذا الجـو الأسطورى فإن المؤلف ينفذ منه إلى الواقع عندما تتصل رؤيته به من خلال الإطلاق

فى أفعال الشخوص عندما تصبح خيرة خيراً مطلقاً فتتسع لكل أفعال الخير ، أو شريرة شراً مطلقاً فتتضمن كل أفعال الشر ، كما تتأكد واقعية هذه الرؤية عندما تستثير المسرحية بأسطوريتها المشاعر والعواطف الإنسانية البشرية فتدور مثلاً حول الصراع على الحكم ، وتمجد وفاء الزوجية ، وتبرز أهمية تكوين الفرد القادر على التصدى للشر لتحقيق الخير .

******

الباب الثانى

هوامش الفصل الثانى

(١) انظر فى التشكيل الفنى لمادة المسرحية The Elemen's of Drama P. 13

(٢) على أحمد باكثير : أوزوريس ص ٩ ، ١٠ .

(٣) انظر مصر الفرعونية الألف كتاب (٦٠١) تأليف جان يويوت ترجمة سعد زهران ص ٣٤ .

(٤) أوزوريس لباكثير ص ٤٢ .

(٥) السابق ص ١٢٨ .

(٦) السابق ص ٨٣ .

(٧) السابق ص ٨٢ .

(٨) السابق ص ١١٣ .

(٩) انظر مصر الفرعونية ص ٢٤ ومسرحية أوزوريس لباكثير ص ١٣٢ .

(١٠) انظر السابق ص ٦٤ .

(١١) السابق ص ٨٥ .

(١٢) السابق ص ١٨ .

(١٣) السابق ص ١٢٣ .

(١٤) السابق ص ١٢٣ .

(١٥) السابق ص ١٢٩ .

(١٦) السابق ص ١٠٠ .

(١٧) انظر الأسطورة والدراما ص ٩ وما بعدها .

(١٨) انظر هذا البحث ص ٧٦ وما بعدها .

(١٩) أنطونيو وكليوباترا ص ١٥٢ .

(٢٠) انظـر فى معنى الإحساس التراجيدى : روائع التراجيديا فى أدب الغرب

ص ٢٤٦ : ٢٤٩ .

(٢١) مسرحية أوزوريس ص ٤٥ .

(٢٢) انظر ص ٨٩ ، ٩٠ ، ص ١٠٩ ، ١٩٠ من هذا البحث .

(٢٣) انظر ص ٢٩٥ من هذا البحث أيضاً .

الفصل الثالث

البناء المسرحى الذى يمزج بين الأسطورة والواقع

وقد اعتمد **محمد مهران السيد** أيضاً على أسطورة " **إيزيس وأوزوريس** " فى مسرحيته الشعرية " **الحربة والسهم** " التى صدرت سنة ١٩٧١ ، وإن اختلفت عن مسرحية الحكيم وباكثير فيما اعتمد فيها من عناصر أسطورية جعلها قواماً لها ، إذ يحدد زمن مسرحيته الأسطورى " **فى الفترة الواقعة بين انتكاسة الخير الثانية بتمزيق جسد أوزوريس وبعثرته فى أرجاء مصر ، واندلاع الثورة ضد ست رمز الشر المغتصب عرش أخيه** " (١) .

من هنا يشكل الكاتب " **حدثه** " خلال هذا الامتداد الزمنى الذى يتجاوز "**وحدته**" المسرحية ، متخذاً من الخير كقيمة أخلاقية ورمز فنى وسيلة للبدء بالإشارة إلى مجال الحدث الفكرى والزمنى معاً ، بلمسة فنية فى مفتتح هذه المسرحية عندما جعل الكورس " **يتغنى** " بحياة الخير المخضرة برغم تمزيق جسد أوزوريس إذ يقول :

" **الخير آه ..**

الخير فى الصندوق لم يمت ولا غامت رؤاه .

الخير أشلاء على الدروب ، لا تجف فى عروقه الحياة " (٢) .

وفى الجمع بين حياة " **الخير** " الدائمة و " **الأشلاء** " المتناثرة على الدروب إشارة إلى مبادىء " **أوزوريس** " الخيرة وإلى الشخصية ذاتها التى تمثل هذه المبادىء ، وبذلك فقد أبرز الكاتب فى إيجاز وتركيز ملحوظين ، وبأسرع ما يمكن عن طريق الكورس أهم صفة فى هذه الشخصية وهو الخير ، وسوف يصبح هذا " **الخير** " رمزاً دائماً وأساسياً لهذه الشخصية خلال المسرحية .

كما يقترن بروز هذه الصفة وهى الخير باستثارة الإحساس التراجيدى من خلال الاتصال بين " **الخير والأشلاء** " بعد اقترانه " **بالآه** " ثم " **بالاختفاء فى**

الصندوق " ، وهو إحساس يتضح متخذاً شكله التراجيدى المتكامل مع نهاية المسرحية ، حيث يجليه المشهد الثالث من الفصل الأخير ، فيبرز حاداً يكشف ايزيس عن لهفتها إلى الثأر فى لحظة مناجاة ، تشكلها مشاعر الفقد والضياع ، فيتجلى أمل الأم المترملة فى " **زند** " وحيدها المقتول كسبيل " **للخلاص والنصر** " ، ويصبح الثأر قريناً بهذا الخلاص من أيامها التى اسودت بفقد زوجها ، فينغلق الجرح الغائر الثائر فى سويدائها ، ويرمز إلى ذلك اجتماع " **الصباح الباكر** " مع أصوات نيران وحرائق ، إيذاناً باندلاع الثورة وإرهاصاً باقتراب النصر :

" (تظهر فى البعيد نيران وحرائق ، وأصداء أصوات .. الوقت الصباح الباكر .. إيزيس تتحسس ساعد حوريس ، مناجية نفسها .. بينما حوريس ساهماً ..).

إيزيس : هذا الزند المقتول .

الأرباب أعدته لهذا اليوم المشهود .

ليهز الحرية .

يطلقها .. تشطر قلب الأيام السود .

تطفىء جرحاً يفغر فاه بقلبى كالأخدود .

وترد المجد الذاهب .. تضفيه على اسم أبيك .

تسقينى ياولدى .. كأس النصر المأمول " (٣) .

فإذا كان الخير " **أشلاء** " ولم تجف فى عروقه الحياة ، وذلك بمقتل أوزوريس الخير فى سطلع المسرحية ، ففى نهايتها وبفضل انتصارات ابنه حوريس ، سوف يعود لأوزوريس مجده الذاهب لكنه يعود كأمل لم يخرج إلى دائرة التحقق بعد ، فتستثير فينا (**أشلاؤه**) وهى مقترنة بخيريته ذلك الإحساس التراجيدى القائم على الشفقة ، والحزن لمصير هذه الشخصية ، ومبادئها . وهكذا يمتد هذا الإحساس خلال المسرحية كلها ، مقترناً بتطور الحدث ونموه منذ ذبح " **الخير** " ومحاولة الثوار بناء تنظيم قادر على الثأر لهذا الذبيح ، وإحقاق الحق ، حتى يقود حوريس هذا التنظيم

فى النهاية ، فيزهق الباطل ، وينتشر العدل والخير من جديد ، وتلك هى مراحل الحدث الثلاث فى مسرحية " **الحربة والسهم** " .

وبذلك يقدر لمجد أوزوريس أن يعود ، ولمبادئه أن تخلد فإذا ما صارت هذه المبادىء والدفاع عنها محوراً للعلاقات الدرامية خلال هذه المسرحية ، تأكد كون " **الخير** " قيمة أخلاقية ، ورمزاً فنياً لارتباطه بأوزوريس .

******

ومن أهم هذه " **العلاقات** " ما كان بين الكاهن والثوار ، وهى علاقة تماثل يستخدمها المؤلف ليفجر بها المقاومة من داخل الشعب ، وذلك عندما يتم تنظيم هذه المقاومة فى سرية وحذر لتشمل كل المظلومين ، الذين يتعطشون للخير ونيل الحق ، وتحقيق العدالة كما كانت سائدة على عهد أوزوريس الحاكم رمز هذه القيم الخيرة ، والذى أصبحت إيزيس زوجته تمثل فى نظر الثوار امتداداً له ، لذلك ينتشر رسل الثورة فى كل مكان ، وقد وحدت بينهم الثورة .

وهذا الكاهن يمثل النبض الدائم بمبادىء أوزوريس فضلاً عن كونه البوتقة التى ينصهر فيها معظم الثوار ، لاسيما وهو يوجه حركتهم للاعتماد على الشعب إذ يقول لهم مثلاً فى بداية النضال :

" **فلنتوجه للشعب .**

وليعتمد الأنصار على رع " (٤) .

وجعل المزاوجة بين قوة " **الشعب** " و " **الإله رع** " مرتكزاً للثوار فى نضالهم تأكيد لمثالية الثورة ، وكونها من منطلق الخير الخالص ، وذلك تعميق للرمز الذى بدأ به الشاعر مسرحيته ، لاسيما عندما يتردد صداه ممتداً داخل هذه المسرحية .

وعندما اعتمد الغاصب على الأحباش ، وأوشكت سبل النضال أن تتشتت بالثوار ، كان رأى الكاهن الفيصل الذى وجه النضال الوجهة التى انتهت به إلى النتيجة المرجوة إنسانية ، فضلاً عن إسهام هذا الرأى من ناحية أخرى فى امتداد الحدث ذاته ، بمضاعفته الصراع بما أدى إلى احتدام المواجهة بين هؤلاء الثوار والأحباش ، وذلك عندما كشـــف لهم الكاهن عن حقيقة هؤلاء الأحباش وما يجب عليهم نحوهم ، إذ يقول لهم :

" **الأحباش غزاة .**

وأداة

جاؤوا فى ركب الغاصب من أقصى الأرض

ليعينوه على تنفيذ مؤامراته " (٥) .

ويضاعف الإيقاع الناشىء عن التشابه فى الوزن بين كون الأحباش (**غزاة وأداة**) من الإحساس بهم كوســيلة لقهر الخير ، لاسيما عندما يربط بين ذلك وبين (**الغاصب**) ، لتنتهى هذه الأسطر الشعرية بالهدف الذى يتضح فى عون هؤلاء الأحباش لهذا الغاصب ، وهو (**مؤامرته**) كجزء من الحدث فى هذه المسرحية .

كذلك كانت وصية هذا الكاهن للثوار بترصد هؤلاء الأحباش للقضاء عليهم ، ويتجسد هذا الترصد خلال استخدام خصب لعنصر " **المكان** " تبرزه عدة ألفاظ مكانية تستوعب معظم مجالات هذا العنصر بدءاً من الماديات كما فى " **عند النهر - فى المنعطف - فوق الأشجار - تغيبهم فى الماء** " . وانتهاء بالمعنويات التى تضاعف من الإحساس بهذا الترصد وأثره كما فى " **فيضان الموت** " حيث يقول للثوار :

" **الكاهن : (فى تأكيد) ولهذا ياولدى .. نترصدهم**

عند النهر ، وفى المنعطفات

ونعلقهم فوق جذوع الأشجار
ونهيل عليهم .. ماشئنا من أحجار
ونغيبهم فى الماء
نلزمهم أن يلتزموا الصمت
فى قيعان الموت " [٦] .

ومن ثم كان حضور الكاهن الدرامى قريناً بمراحل هذه الثورة وتطورها النضالى ، حتى التحم الثوار فى نهاية الحدث بفضله من القاعدة حيث الشعب الثائر ، إلى القمة التى يمثلها حوريس ، الذى أصبح مؤهلاً بفضل تدريبه ليحمل الرسالة المنوطة به ، فيرسى دعائم الخير والحق أمل إيزيس ، والكاهن والثوار كما كان طبيعياً أن يحمل هذا الكاهن بشرى ذلك للثوار عندما يقول لهم :

" الكاهن : لا تنسوا أن لنا لقيا أخرى
والآن
قبل تفرقنا أهديكم خبراً ، سيميت الخفق بأفئدة تتنزى قبحاً
(ينصتون باهتمام)
... حوريس
الجميع : (مقاطعين فى لهفة)
ماذا عن حوريس ؟
الكاهن : وهبته الأرباب سلاحاً لم يلمح فى كف قبل اليوم
وحملت إليكم
ما يلزمكم
الجميع : لكن أى سلاح حتى نحمل بشراك إلى القوم
الكاهن : الحربة والسهم
الجميع : (مهللين) المجد لإيزيس الأم " [٧] .

وهكذا يكتمل الحدث باندلاع الثورة التى تكتسح الشر والأشرار لاسيما وقد هيىء حوريس للقيادة ، وفى ذلك ما فيه من إبراز لأهمية تكوين الفرد القادر على التصدى للشر ، كما تبرز هنا محاولة إيجاد تعادل بين المثال والواقع عندما يتهيأ حوريس بالسلاح لأداء المهمة المنوطة به ، وهى إعادة مجد أوزوريس الخيِّر بنشر العدل والخير ، معتمداً على القوة النفسية والبدنية كسبيل إلى ذلك .

******

والبطولة هنا لا ترتكز على شخصية واحدة ، مما أخصب معظم الشخصيات فى هذا العمل ، وإذا كان الكاهن وسيلة الاتصال العقائدى بين أوزوريس وشعبه فضلاً عن إسهامه فى توجيه الثورة وتطورها حتى تحقق أمل الثوار ، فقد كان من بين هؤلاء الثائرين " **ديدى** " ، تلك الشخصية التى يوظفها الكاتب لينتقل بها من " **تعميم** " الصراع على مستوى الشعب ، إلى " **تخصيصه** " بموقف هذه الشخصية ، لتجسيد الصراع ضد السلطة الظالمة ، وتصعيده من خلال اصطدام شخصية ديدى بها ، تلك الشخصية الوطنية التى ارتبطت " **بالأرض** " ككل الفلاحين ، وذى الأب والأم الطاعنين فى السن ، وعائد مساحة صغيرة من الأرض لا يكاد يكفى الأسرة ، فما بالنا لو دفعت تلك الاسرة الضرائب ، ثم طولبت بالدفع ثانية ظلماً وعدواناً ؟ هذا بالضبط ما حدث ؟ ومن ثم يحقق الشاعر بهذه الملابسات لهذه الشخصية المتطلعة للعدل حدة المواجهة بينها وبين السلطة الظالمة .

وعندما يحاول إقناع الجباة بكل الوسائل أنه دفع الضرائب المستحقة عليه ، تذهب محاولاته سدى لكنهم يمهلونه ، كما يتصل بفصائل المقاومة التى يصر أمامها على عدم الدفع ، ويسقط فى يد الأب والأم ، بينما يقرر ديدى التصدى للسلطة الظالمة . هنا يعتمد الشاعر على المفارقة إذ يتخذ من الأبوين الطاعنين فى السن

وسيلة للكشف خلال رؤى مستقبلية ، يوضح فى ثنايا " **إشراقات** " ملهمة للأب قرب رؤيته " **للخلاص** " الذى يتعاطف ديدى معه " **وجدانياً** " ، فى مقابل وصف الأم لتلك الإشراقات بأنها هذيان الشيخوخة ، والحقيقة يدركها وجدان ديدى كاملة ، وقد كان ذلك خلال المشهد الثالث من الفصل الأول ، وتلك هى إحدى هذه الإشراقات ، التى تكشف عن تباين موقف الإبن والزوجة منها :

" **الرجل** : (فى نفس سهومه ، يجول بعينيه فى السقف)

الشمس ، الشمس

كانت فوق طريقى ، للشط الآخر

كان الإشعاع يطوقنى

مالت شفتاه على أذنى

كلمنى

فإذا القوة تهدر فى بدنى

وارتفعت عيناى عن الأرض

فرأيت طريقاً قد رصفت بالورد

ومجامر فى أيدى الكهان

تتصاعد منها رائحة الصندل والمر

المرأة : (جزعة) **ولدى ...**

هل هذا تأثير الحمى أم وجع الرأس ؟

جس أبيك ، فقد أمعن فى الهذيان

أم هذا بعض حديث الشيطان ؟

ديدى : **لا أدرى .**

(ثم محدثاً نفسه)

لا بل أدرى أشياء وأشياء .. عن الوجد " (٨) .

إلى أن يقول لأمه وهو يمســـــح رأسها ويهم بالقيام عندما غرقت فى الحيرة " **الرحمة آتية فقد اجتزنا سنوات القحط** " (٩) .

وفى تلك الإشراقة يمتد تعميق الرمز الذى بدأ به الشاعـــــر عمله ، فليست " **الشمس** " إلا حدساً بقرب الخلاص ، وذلك " **خير** " لاسيما عندما يرتبط " **بالقوة الهادرة** " فى بدنه ، والطريق التى رصفت بالورود ، لينتهى إلى " **اجتياز سنوات القحط** " ، كما حدس ديدى ، بل يتأكد ذلك من منطلق دينى مرده الارتباط بإله الخير أوزوريس من خلال : "**المجامر – الكهان – رائحة الصندل والمر – المتصاعدة – و الرحمة** " ، وكلها رموز " **لخلفية دينية** " عميقة تصدر عنها شخصية الأب الطاعن فى السن ، وهو يمثل بهذه الإشراقات صوت الحقيقة ذاتها .

ثم تكون محاكمة ديدى التى تدعم الحدث الرئيسى – مع كونها جزءاً منه ، كما تسهم فى إبراز التعقيد فى خطه الصاعد نحو قمته ، وذلك بمضاعفة التصدى بينه وبين السلطة لتحتدم المواجهة بين الخير والشـــــر ، عن طريق مفارقة أخرى أحد وجهيها " **تقابل** " يتضح فى إصرار ديدى على عدم الدفع ، واتهامه السلطة بالتواطؤ والظلم ، مما يستثير كبير القضاة فيحاول استدراجه لمعرفة ما إذا كان وراء ثوريته تدبير وتنظيم ، لكنه يفوت عليه هدفه بجرأة ونقاء ثوريين ، وقد وضح " **التماثل** " فى التوحيد بين الخيرين ومحبى العدل بتعاطف العضو الثانى فى المحكمة مع ديدى وغيره من الفلاحين المظلومين .

كما يتأكد " **التقابل** " فى نفس الوقت بتناقض فكر هذا العضو وسلوكه مع زميليه الآخـــرين ، تجلى ذلك بوضوح فى هذه القضية التى أثارها هذا العضو الثانى ، ومضمونها أنهم يحكمون (**بالقانون . لا بالعدل**) ، والعكس هو الصحيح فى نظره ، وهذا التقابل يكشف عن تخوف العضـــو الثالث من هذا الكلام ، استناداً

إلى أنهم قضاة (**الحاكم لا المحكوم**) ، يحكمون له على الفلاحين ، وبهذا الكشف عن تناقض عضوى المحكمة الأول والثالث مع مسئوليتهما بالخوف من العدل ، حفاظاً على مكانتهما ، وسيدهما الحاكم يتأكد الإرهاص بقرب سقوط الشر ، وبالتالى النظام الحاكم الذى يسانده ، وتلك لمحة إلى قرب تحقق الخير خلال تطور " **الحدث** " نحو هذه الغاية التى سوف تكون مقترنة بنجاح الثورة ، وضح ذلك خلال هذا الحوار بين هيئة المحكمة :

" **الثانى : نحكم فى الناس بميزان العدل**

الثالث : لا ، بل بالقانون

الثانى : فى مقدورك أن تجعل أحكامك .. عادلة .. إن شئت ، بل هذا واجبنا كقضاة

نأخذ حق المظلوم

نفصل بين المتعدى ، وكسير القلب المحزون .

ونطامن خطو الحاكم حتى لا يجمح .

الأول : (منزعجاً) لم نسمع عن شىء من هذا .. من قبل

فلتحفظنا آلهة الحكمة .

وتجنبنا الأرباب الفوضى .

لو صح كلامك .

لتسولنا فى الطرقات .

ولصرنا هذى الآلاف من العجزة

أو جيش المرضى .

ورأينا السادة ، ياسادة .

خلف محاريث التربة ، فى غبش الصبح ... " (١٠) .

وقد اختلف توظيف المحاكمة هنا عنه فى مسرحيتى " **إيزيس** " **لتوفيق الحكيم**

و " **أوزوريس** " **لباكثير** ، حيث كانت المحاكمة عند هذين الأخيرين وسيلة للكشف عن إحكام الحبكة المسرحية لديهما ، عندما انتهى التعقيد فى تصاعده بهذه المحاكمة التى انتصر فيها الخير متمثلاً فى حوريس ومن معه ، على الشر ممثلاً فى ست أو طيفون ، كما كانت هذه المحاكمة قرينة بنهاية الحدث فى مسرحيتيهما ، بينما هى عند مهران وسيلة لامتداد الحدث وتصاعد تعقيده ، ودفعه إلى قرب منحنى النهاية بالإضافة إلى مضاعفتها للارهاص بزوال الشر ، وقرب انتصار الخير ، لاسيما من خلال التقابل بين القانون والعدل ، الذى ظهر خلال هذا الحوار السابق .

ولقد كان الكورس هنا وسيلة لإبراز صلابة وصمود شخصية ديدى ، لاسيما أثناء المحاكمة ، تمثل ذلك فى هذا " **الصوت** " الذى كان يذكر ديدى بصلابته ، ويحذره من خداع قضاته الظالمين ، وأنه لم يسلك هذا المسلك إلا بإرادته الحرة ، وتلك وسيلة تسهم فى تحقيق موضوعية عرض هذه الشخصية .

وربما كان هذا " **الصوت** " داخلياً ، صوت ضميره اليقظ كشخصية ثورية وطنية ، وبذلك فإن هذا الصوت يكشف عن داخل هذه الشخصية العامر بالإيمان بالثورة والحق والخير والعدل .

كما يعتمد المؤلف على مناجاة النفس ، لتجسيد أبعاد شخصية ديدى ، وهو بالسجن وفى مقدمتها الصمود والصبر والاعتصام بالمبدأ ، والشاعر بذلك يكشف عن أغوار نفسيته بوسيلة أخرى ، هى المناجاة ، معمقاً للصراع بين الحق والباطل إنسانياً ، وبما يمس شغاف القلب ، مكثفاً " **للزمان** " بأبعاده الثلاثة الماضى والحاضر والمستقبل فى موقف واحد، لاسيما وديدى يستنجد بالإله رع ، كما تتخلل هذه المناجاة لحظات صمت ، لإطالة الانفعالات التى تخلقها حالة الشعور بالقهر ، والوقوع فى قبضة الظالمين ، وترائى العدل كمنجاة وسبيل للخـــــلاص المأمول ،

عندما تصبح نفس الإنسان نهباً لصراع عتى بين النقيضين ، ذل القهر بالسجن ، واستشعار المرء لكرامته كإنسان . وهو لا يملك للأول دفعاً ولا للثانى وسيلة ، ومن ثم يلجأ إلى رع فى انكسار شفيف ، وقد جعل الكاتب هذه المناجاة قرينة " **يشعاع** " نفذ من كوة بسقف السجن ، " **كرمز** " إيذاناً باقتراب الخلاص والنصر ، وأن الحرية والخير سوف يغمران كل البقاع وكل البشر ، ويمكن أن تمثل لتلك المناجاة بالجزء الأخير منها حيث يقول ديدى بعد فترة صمت :

" **وإذا كان**
وأسفت طويلاً ، واستنكرت العصيان
واستسلمت لظلم السلطان
ودفعت الحصة أكثر من مرة
سنطيل حياة الطغيان
وسيمتص الذل دمانا حتى آخر قطرة
(صمت)
هل ترضى ... ؟
هل ترضى يا رع ؟ " (١١) .

وفى تكرار هذا الاستفهام الذى يمتزج فيه الاستنكار بالاستعطاف والتحسر ما يشف عن أعماق هذه الشخصية العامرة بالصمود .

وخلال السجن الذى يوشك أن تنتهى مدة عقوبته فيه ، تصل إلى ديدى التعليمات ، عن طريق أحد الضباط ، فيخرج والثورة على وشك الاندلاع ليؤدى دوره ، وهذا اعتماداً على عناصر العرض المتصلة بالعمل المسرحى نفسه ، يحاول المؤلف أن يثرى وحدة الهدف بين الثوار عندما تتعدد الوسائل إلى ذلك " **فيثرى الحركة الدرامية** " داخل المسرحية ، كما فى الجمع بين مواقف سجن ديدى وهى من

أجل المبدأ ، ومواقف اجتماع رفاقه الثوار بالكاهن فى الكوخ ، والتى هى من أجل نفس المبادىء ، وذلك فى المشهد الثانى من الفصل الثانى .

وتتباين مظاهر خصوبة هذه الشخصيات عندما تكشف علاقة حوتب بماهى أن لهيب الثورة لا ينسى الثوار رقة الحب ، حيث جمع بينهما الثورة ضد الظلم والحب ، وتلك لمسة تؤكد أن الإرادة الثورية زاخرة بالمشاعر الإنسانية الخصبة ، وهاهو ذا حوتب يشير فى سعادة وفرح إلى يوم زواجه من ماهى ، كأمل سوف يتحقق عقب نجاح الثورة ، وذلك يكشف عن استغراق الأحداث للشخوص بما يجلى موضوعية عرضها ، ويؤكد امتزاج الحركتين الفكرية والمادية من خلال " **التوحيد** " بين شمل الشخصيتين ، وبين الثورة والحب حيث يقول :

" **وهنا فى طيبة .**
وسط الأفراح سيلتئم الشمل .
فى تلك الأيام المنتظرة
سيكون لنا يوم من أسعد أيام القلب
تتعانق فيه أناشيد الثورة ..
وأغانى الحب
(تنخفض رأس ماهى خجلاً عند دخول بايتى) " (١٢) .

هذا فضلاً عما تعمر به نفوسهم من حمل لألام الناس ، مما يؤكد خصوبة " **الشخصية الثورية** " إنسانياً ، ولقد كان من الأدلة على ذلك إعطاء " **ماهى** " بطة لإحدى الفلاحات بدلاً مما اختطفها منها أعوان الشر ، عندما ذهبت لتقايضها بنباتات طبية تشفى بها وجع رأس ابنها :

" **ماهى : أعرف ، أعطيت لها أخرى**
بايتى : بورك فى هذا الإحساس

حوتب : هذا هدفنا الخالص

لا كنا .

إن لم نحمل آلام الناس " (١٣) .

وبهذا تتأكد " **مثالية اتجاه الثوار وخيريتهم** " يجعل " **حملهم آلام الناس** " يرتد إلى " **معدنهم الخالص** " كما يتكشف امتداد الرمز الذى بدأت به المسرحية .

ولقد اختلف توظيف هذا الموقف عند مهـــــــران هنا ، عنه عند الحكيم فـى " **إيزيس** " حيث إن خطف البطة فى " **الحربة والســـــــــهم** " يكشف عن إنسانية " **الشخصية الثوريـة** " ، وخيريتهـا ، كمـا يؤكد قـرب انتصـار الخير كهدف لهـذه المسرحية ، بينما كان خطف شيخ البلد لبطة العجوز فـى السوق فـى " **إيزيـس** " **لتوفيق الحكيم** كاشفاً عن استشراء الفساد والظلم الذى " **انطلق** " منه الحكيم فى عمله لينتهى بانتصار الخير والعدل كما كشف عن امتزاج الجـانبين المأسـاوى والكوميـدى فى مسرحيته (١٤) .

أما الشخصيات الأخرى كبايتى وأوباور وميراب ومرافقه وغيرهم كالأشـخاص ١ و ٢ و ٣ فقد كـانت الثورة والتعطـش للخير مـن عوامـل التوحيـد بيـن هـؤلاء الأشخاص ، وغيرهم ممن أشرت إليهم ، فضلاً عن كونهم ذوى مهام محددة أسـهمت فى نجاح الثورة من أجل خير الإنسان ، فهايتى مثلاً كان أحد قادة الثورة ، ووسيلة مـن وسـائل اتصـال فصـــائل المقاومـة بالقيـادة فـى خميـس ، حيـث يوجـد حوريـس وإيزيس ، وكثيراً ما كان يحمل تعليمات هذه القيادة إلى الثوار تجلى ذلك فى نصحـه لهم قائلاً :

" اقتربوا أكثر ، حتى لا نتخطى الهمس

فلقد حل أوان الفقس

ولدى حديث ... من خميس " [١٥] .

ويجلى التكثيف الرامز فى (**لا تتخطى الهمس - حل أوان الفقس**) خطورة مهمة بايتى فى سرية الاتصال ، كما يؤذن بقرب تفجر الثورة .

أما ميراب فقد كان نحاتاً يصنع الأسلحة الحجرية للثوار ، كما كان أوباور قائداً عسكرياً أيضاً ، فى مقدمة مهامه تنظيم وصول الأسلحة للثوار :

" **بايتى : فى فجر اليوم الثالث .**

ستكون على مقربة وجنودك ، خلف السجن بين الأشجار

لكن هل وصلتهم أسلحتك ؟

أوباور : بلط وسهام وحراب

وكما أنبئت

أخفوها فى سرداب " [١٦] .

ومن خلال حديث بايتى المار تتأكد خطورة مهمته بصورة حادة عندما يوظف " **المكان** " فى الكشف عنها ، من خلال شيوع ألفاظ مكانية فى هذا السياق مثل : (**مقربة - خلف - بين**) للإشارة إلى دقة التخطيط لعملية عسكرية ناجحة ، ومحاولة إخفائها ، وهذه العملية العسكرية هى صلب الحدث فى هذه المسرحية .

******

ولقد بدأ خط الحركة الدرامية الصاعد مع بداية تشكيل التنظيم الثورى ضد الظلم والشر ، وتدريب حوريس ، ثم محاكمة ديدى وسجنه ، ويبلغ هذا الخط قمته باستعانة ست وأعوانه بالأحباش ، ومن هنا يشتد تصدى الثوار للمتآمرين أعداء الشعب وأسوانهم ، ومن ثم يبدأ الخط الهابط بعد ذلك ، حيث يمتد نحو نهايته باكتمال

التنظيم الثورى وشموله لكل المظلومين الذين يوحد بينهم الخير ، كمبدأ يعتصمون به ، والثورة من أجله لتحقيقه ، فيتصدون للشر الذى ينهزم ومن هذا التسلسل يتضح إحكام الحبكة المسرحية وتفردها .

******

ومما سبق يتضح كون الصراع ضد الشر والظلم يمتد ليشمل مساحة المسرحية كلها ، أما كيف أبرز محمد مهران ذلك ، فقد عمد إلى عدة وسائل منها التحدى المباشر كما فى موقف ديدى السابق وغيره من الثوار ، ومنها ما هو " **غير مباشر** " مثل حديث الخفراء الخمسة الذين يقضون الليل ساهرين عيونهم تلتقط كل نأمة خوفاً من انقضاض الثوار وتعقباً لهم ، بينما القادة يغطون فى سبات عميق ، بعد أن أغرقوا خفراءهم سبا وشتما وتحذيرا . مما يجعل داخلهم يغلى سخطاً وتمرداً على مواقف السادة والقادة أعداء الخير وأنصار ست ، وتلك مرحلة من مراحل الصراع للإرهاص بانتهاء هذا العهد عندما يبدأ تصدعه من الداخل ، فهؤلاء هم خفراؤه وحراس نظامه يشهدون بإدانته ، هذا فضلاً عن حصار الثوار له ، وعزلته بتجنب الناس لهؤلاء الخفراء أعوان الشر .

وهذا حوار بينهم يكشف عن ذلك :

" **الثالث : أتعس قوم نحن على ظهر الأرض**

يتجنبنا الناس .. إذ خضنا فى الطرقات

(إلى أن يقول) ...

أو يجمعنا القائد .. كى يشتمنا ، ويصب بذاءته فى الأسماع

ويقول الأشرار يجوبون الآفاق .

من ادحوا عند البحر إلى أرض الذهب البراق

الثانى : هذا واجبهم

الرابع : قد جن جنون الرؤساء

الخامس : لكن الرؤساء ينامون إذا ما فرغـــوا من إصدار أوامرهم ، أما نحن ، فنسهر طول الليل .. تلاحقنا اللعنات ..

الأول : كى نزجر كل صباح ومساء

الثانى : معذورون " (١٧) .

ولعل التقابل بين أربعة الخفـراء وثانيهم تـأكيد لضعـف صـوت الشـر وقـرب زواله ، إذ أن هذا الخفير الثانى كان يلتمس الأعذار للقـادة والسـادة ممـا يكشـف عـن عمالته ، بل إنه كان يتجسس علـى رفاقـه الذيـن كـان يخشـون البـوح بكلمـة حتـى لا ينقلها للسادة والقادة ضدهم ، وفى ذلك ما فيه من تحقيـق لموضوعيـة عـرض بعـض الشخوص التى لم تظهر كست رمز الشر مثلاً .

وقد يعمد الشاعر إلى المفارقة لإبراز الجانب المضاد للخير فى الصراع ، كمـا فى مسلك شخصية القائد المصرى المتسلط الذى كان يرى أمنه فـى حمايـة الأحبـاش المأجورين ، وتؤكد " **المفارقة** " هنا انتصار الخير ، عندمـا يفشـل الأحبـاش أنفسـهم فى حماية أمنهم ، بل يتأكد هذا الانتصار عن طريق " **التقابل** " كجـزء مـن المفارقـة عندما نجد ضابطاً مصـــرياً آخـر فـى مواجهـة هـذا القـائد يناصر الوطنيين محبـى الخير ، وضـح ذلـك تمامـاً مـن شـكوى القـائد الحبشـى ، عندمـا كـثر اعتيـال جنـوده الأحباش وشعوره بتمتع المناضلين بالعطف ، وبينمـا كـان القـائد المصـرى يؤكـد أن السجون مليئة بأمثـال هـؤلاء القتلـة، كـان الضـابط المصـرى الآخـر وسـيلة سـخرية وتقريع فى مواجهة هذا القائد العميل:

" **الضابط الحبشى : سير الأحداث يشير**

أن القتلة

يلقون العطف من السلطات

بل يوجد في كل مكان

من يخفيهم خلف الحجرات

القائد المصرى : هذا آخر ما كنا نتصور

لو تتفضل

وتزور السجن

لرأيت هناك .. مئات

تطحنها الهروات

وسياط جدلت من نار جهنم

الضابط المصرى : (فى مرارة) هذا فضلاً عما أزهقنا من أرواح وحفرنا

بدل القنوات جراح .

كم من بيت زرناه مع الفجر ، وأطفأنا فيه المصباح و ...

القائد المصرى : (مقاطعاً فى حدة واضطراب)

لا لا هذا سخف ، بهتان ، قيء قذر ، ونباح

(صمت متوتر)

ياهذا

إن كانت جدران سجونك تحتجز العشرات

فلنا فى قاع النهر ، وبين البوص الملتف .. مئات " (١٨)

وتتأكد هذه المفارقة على مستوى الألفاظ ، عندما نجد لفظة " **مئات** " فى الحوار المار توحد بين القائد المصرى وقائد الأحباش فى الوسيلة ، وإن افترقا فى الغاية ، فهى لدى الأول للتعبير عن كثرة الثوار المعاقبين ، وعند الثانى للتعبير عن كثرة الأحباش المقتولين بواسطة الثوار ، وبذلك يتأكد احتدام الصراع بين الخير والشر ، بل وقرب انتصار الخير حيث إن الأولين وهم الثوار أحياء " **بالسجـــــون** " ، بينما

الآخرون وهم الأحباش قتلى مغيبون فى " **قاع النهر** " .

******

وبرغم اعتماد المؤلفين الثلاثة الحكيم وباكثير ومهران على الأسطورة فقد كانت الشخصيات المستخدمة عند مهران أكثر من نظيرتها عند الآخرين ، ومرجع ذلك إلى تباين الوسائل والأهداف عند المؤلفين الثلاثة ، حيث اعتمد مهران على الإرادة الجماهيرية الغلابة ، وامتداد لهيب الثورة إلى كل مكان لتحقيق هدفه ، الذى جاء فى منطقية درامية ، فانتصر الخير ، بينما اعتمد كل من باكثير والحكيم على المواجهة المباشرة فقط بين الخير والشر ، الخير ممثلاً فى حوريس وإيزيس وأتباعهما ، والشر ممثلاً فى طيفون عند الحكيم وست عند باكثير ومن لف لفهما ، أما الشعب فقد كان عند الحكيم حكماً ، وإن لم يكن على مستوى الحكومة ، حيث تستميله استجداءات طيفون الخادعة ومماحكاته بزيفها [١٩] ، إلى أن ظهر ملك ببلوس حاملاً الحقيقة كاملة ، وربما كانت الذهنية ، وتغليب جانب الحركة الفكرية عند الحكيم هو ما جعله يقلل من حجم دور الشعب ، إذ لا مجال له فى صراع الأفكار الذى يحتاج إلى التأمل والتروى والتفكير لا للحركة الجماهيرية .

أما باكثير فقد استبدل بحكومة الشعب الاحتكام إلى القانون فى المحكمة العليا بعين شمس ، ليكشف عن استشراء الفساد والظلم ومدى تردى نظام ست فيهما ، وذلك تمهيد لاندحارهما ، أمام الحق الذى تسانده القوة ممثلاً فى حوريس ، كما كانت شخصيتا أوزوريس وإيزيس عند مهران تتمتعان بحضور درامى طوال تتابع المشاهد بطريقة غير مباشرة من خلال إيمان الثوار بالمبدأ ، واستشعار القداسة تجاه الربة إيزيس ، وذلك خلال الفصلين الأول والثانى ، إلى أن ظهرت فى المشهد الثالث فى الفصل الأخير ، فأصبح حضورها الدرامى قريناً بوجودها المادى لتجسيد

بقية أبعادها التى لم تتضح فهى ربة [٢٠] وساحرة كبرى [٢١] .

والثأر من ست يعد من أقوى الدوافع التى تعتمل بداخلها ، ولذلك فإن ما يشغلها هو اعتلاء حوريس العرش أولاً ، ثم اللعنة لست ليعلو مجد أوزوريس ، ويعم الخير والخضرة أرجاء الوادى وهاهى ذى تؤكد ذلك لحوريس :

" **أولى خطواتك ، فوق طريق الأمجاد**
أن تنقش رسمك فوق الجدران
أن يلعن كهانك ست
وتقيم على طول ضفاف النهر الأعياد
أن تبعث فتياتك .. عبر قرى مصر
يبنون هياكل تحفظ مجد أبيك
ويقولون لفلاحى الأرض .. وللرعيان
بشراكم
حوريس .. قد عاد
الخضرة قد هلت ، وانحسرت أعوام الإملاق (إلى أن تقول)
... وسترعى عين الخير الأولاد " [٢٢] .

وقد وضحت الرغبة فى الثأر لدى إيزيس فى قولها المار ، كما يتضح هنا عمق الرمز فى (**عين الخير**) ، عندما ينتهى به الحدث . بعد أن بدأ به وقد امتد خلاله .

وإذا كانت إيزيس وكفاحها الذاتى ضد الشر عماد بناء مسرحية " **إيزيس للحكيم** ، وبدرجة تقترب من ذلك عند باكثير ، كما قادت الصراع فى مسرحيتيهما ضد الشر ، فقد فجّر محمد مهران المقاومة من داخل الشعب نفسه ، عندما تم تنظيم

المقاومة فى سرية وحذر ، متخذاً من ولائهم للأرباب ومبادئهم وقوداً يحفظ للثورة اشتعالها ، وللصراع نبضه الدائم ، وليرتد كل ذلك فى النهاية على صلة وثيقة بإيزيس .

أما أوزوريس فقد ألقت عليه الأسطورة كثيراً من الظلال لدى الحكيم وباكثير فكان " **خيراً خالصاً** " بدرجة لا يفسرها إلا أسطورية الشخصية ، فى حين تجاوز مهران ذلك ، فلم يعرض لنا تلك الشخصية بذاتها ، مكتفياً " **بالتلميح** " الخصب إلى خيريتها ، بجعل غيرها يتحدث عنها ، كما أصبحت مبادئها الوقود الدائم لاحتدام الصراع بين الخير والشر داخل عمله ، ممثلاً فى الثوار ومعهم إيزيس وحوريس من ناحية ، وأعداء الخير ومعهم ست من ناحية أخرى ، وهو بذلك يحتفظ للشخصيات التى يوظفها بضوابطها البشرية ، ومقاييسها الدرامية من حيث الإيهام بواقعيتها ، وتلك وسيلة لتجاوز الأسطورة إلى الواقع ، ما عدا إيزيس التى كانت عنده ربة وساحرة وأماً وزوجة ، وبذلك فقد حاول أن يحفظ لها سماتها – الأسطورية والبشرية فى ذات الوقت ، وإن لم تتجسد صفاتها الأسطورية فى أفعال درامية تقوم بها .

وتأتى شخصية حوريس الابن فى مسرحية (**الحربة والسهم**) مكملة لتطلعات الأم فى إنسانية عميقة ، عندما يرى أن الثورة من أجل الخير ممتدة ، لا تنتهى مرحلة من مراحلها إلا لتبدأ مرحلة أخرى تدعم الإنسان خيراً وبناء ، ولذلك يتجسد فيه " **قلق الثائر** " الذى ينبض بمحبة البشر وخير الإنسان والبحث عن الخلاص له ولكل الثوار ، يتجلى ذلك فى قوله لأمه وللكاهن اللذين أدركا شيئاً من همه وقلقه الثورى :

" **أخشى أن نبنى فى الأرض بروجاً نسكنها**
لا يقدر أن يتسلقها صوت يجأر من ظلم
أو حرمان يعتصر القوم

أو نغلق فى وجه الناس الأبواب
ندع الحاشية المتشعبة الأهواء .. تغطيها كاللبلاب
ونصف الأتباع متاريس
أوتهبط ياأصحاب حرارتنا فى الحجرات الرطبة
ننسى فوق أرائكنا المصقولة أحلام السنوات الصعبة " (٢٣) .

******

فإذا ما تجاوزنا ذلك إلى لغة هذه المسرحية ، وجدنا المعجم المستخدم ذاته صدى لسيطرة الصراع بين الخير والشر ، والميل إلى جانب القوة المسلحة لتحقيق انتصار الخير ، إذ يضم هذا المعجم : الثوار - الثورة - الزحف - الحصار الأسلحة الصيح ، وهو معجم يشف عن ثورة تمتد فى كل أرجاء المسرحية قرينة بهذه الألفاظ ومثيلاتها .

******

أما الحوار فى هذا العمل الدرامى فيتسم بخصائص عدة ، فى مقدمتها ظاهرة التكرار المتعدد المستويات إذ يكون على مستوى العبارة أو اللفظ ، أو الصوت الواحد ، حيث يستخدمه المؤلف لأغراض خاصة يمكن أن نجملها فى مضاعفة الحركة الدرامية لعمله ، لاسيما فى الموقف والسياق الذى توجد فيه ظاهرة التكرار ، فعلى مستوى العبارة مثلاً نجد أن ترديد والد ديدى لعبارة .. " **يافرحى إن صدقت رؤيا الأمس** " (٢٤) قبل وبعد حكايته لإشراقة من إشراقاته الملهمة تأكيد لترائى " **الخلاص** " من الظلم ، كما يلمحه وجدانا الأب والابن ، مما أكسب ديدى ثقة فى النصر ، وصلابة فى الصمـــــود حتى إنه رفض إعادة دفع الضرائب للحياة مؤثراً السجن على الدفع ، مما أكسب الحدث امتداداً ، والحركة الدرامية ثراء ، ولا

أدل على ذلك من قول ديدى لأمه ماسحاً على رأسها ، وقد فاتها إدراك أبعاد هذا الموقف :

" **فالرحمة آتية ، فقد اجتزنا سنوات القحط** " [٢٥] .

وعندما يردد القائد الحبشى " **منفعلاً** " عصبة حوريس بكل مكان ، ثلاث مرات خلال تسعة أسطر شعرية ألا يدل ذلك على تأكيد انتشار الثوار فى جميع البقاع ، بحيث أصبح نضالهم يقض مضاجع الأحباش ، وفى ذلك ما فيه من كشف عن ضراوة الصراع ، وبالتالى ثراء الحركة الدرامية التى يعكسها هذا النوع .

فإذا ما انتقلنا إلى مجال التكرار فى الألفاظ ذاتها نجده أحياناً لمضاعفة الإحساس بمضمون " **الرمز** " الأساسى ، وجعل قيمته الأخلاقية تمتد خلال المسرحية كاشفة عن جانب من طبيعة الصراع ، وبعض أبعاد الشخـــوص المبرزة له ، مثل تكرار لفظتى (**هنا ، هناك**) ، اللتين يرددهما " **الكورس** " مشيراً إلى أثار أوزوريس الخيرة المنتشرة فى كل مكان ، والصراع القوى المنتظر إثر فقده ، فإذا ما لمحنا " **التقابل** " بين هنا وهناك بجانب تكرارهما تأكد كل ذلك ، وهاهو ذا حديث الكورس .

" **هنا على البيوت عزفه**
يكحل الشكوك ... بالأمل
هناك فى الحقول ... كفه
خضراء ، فى عروقها العسل
هنا .. هناك ، ضاع عرفه
فصارعى التنين .. للأزل " [٢٦] .

وعندما يردد عضـــو المحكمة الثالث قول الثوار " **الثأر الثأر** " [٢٧] ساخراً

منهم ، فإن هذا التكرار يتجاوز تلك السخرية ، ليكشف عن رغبة الثوار اللهيفة فى انتصار الخير على الشر ليثأروا لأوزوريس ، وفى ذلك ما فيه أيضاً من كشف عن تمسك الثوار بالمبدأ وما وراء ذلك من حركة درامية لدعمه على مستوى المسرحية كلها .

وقد يكون تكرار لفظة ما فى سياقها للكشف عن شدة المعاناة ، وما يعتمل فى النفوس من رفض للقهر ، بالربط بين مقدمة ونتيجتها ، وتوحيد هذه النتيجة ، مع تغيير المقدمات التى تؤدى إليها ، والتى كلها مظاهر للقهر ، كما فى قول الضابط الذى يتعاطف مع الثوار لديدى بالسجن قبيل إطلاق صراحه أمام الحراس وقبل أن يبلغه رسالة الثوار إليه ، وفى ذلك ما فيه من مزج قوى بين جانبى الحركة الدرامية الفكرى والمادى وهذا هو قول الضابط لديدى :

" إن تمردك الظاهر ... كفر
رفضك أن تدفع للجاتى ... كفر
إحساسك بالظلم الفادح ... كفر
تقطيب جبينك ... كفر
وتلاحق أنفاسك ... كفر
جهرك ... كفر
صمتك ... كفر " (٢٨) ..

وبرغم أن هذا التكرار بهدف تغطية موقف الضابط أمام الحراس إلا أنه يعكس حالة القهر السائدة ، نتيجة أفعال ست رمز الشر وأتباعه ، الذين سوف يكتسحهم هؤلاء الثوار بفضل دقة تنظيمهم العسكرى .

وقد يرتد هذا التكرار " **لفظة محورية** " تنطلق منها الشخصـــــية لتدور حولها

دورات عدة مختلفة المضمون ، لكنها لنفس الهدف مثل لفظة " **أخشى** " عندما يستخدمها حوريس معبراً عن " **قلقه** " إذا ما نجحت الثورة ولم تحقق أمل الجماهير فى الحق والخير الدائمين ، وتلك هى آخر دورة يبدؤها حوريس باللفظة المحورية " **أخشى** " :

" **أخشى ما أخشاه**
يوماً تتململ فيه العامة
ويقول المرء إذا ما قابل فى السوق أخاه
هل هذا التمر المر
ما كنا نتمناه
أخشى ... " (٢٩) .

******

كما يستثمر الشاعر " **الصمت** " كثيراً عندما يريد أن يضاعف من الإحساس بحالة ما ، أو يشعرنا " **بنقاط التحول** " مع استمرار الشخصية فى الحديث ، أو هما معاً ، ومثال الجمع بينهما حديث الكاهن لما هى عن تفكيره فيها ثم مناجاته للربة وحوريس ، يعقب ذلك فترة صمت يتضاعف خلالها أثر المناجاة ، فتعمق من هذا التقديس فى القلب ، ثم يحدثها بعد ذلك عن قلقه على رسوله سائلاً إياها عن أخبار جديدة ، تكشف عن تقدم الصراع ضد الظلم ، وذلك حيث يقول :

" **ماهى !!**
قد كنت أفكر فيك الآن
وأناجى إيزيس من القلب
أرفع للربة حيث تحل
وتهل .

أصدق ما يحصل كاهن أوزوريس
من إيمان لا يتزعزع بالربة أو حوريس
(صمت)
وأقول لنفسى
طالت غيبة من أرسلناه إليها
أكثر مما كنت أقدر !!
هل من أخبار ؟ " (٣٠) .

ومثال الصمت المسهم فى مضاعفة الشعور بالقهر والظلم موقف ديدى الفلاح وهو يحكى لوالديه موقف الحياة منه عندما طالبوه بالدفع رغم أدائه لما عليه من ضرائب إذ يقول لهما :

" ديدى : ومضت فوق الشهر ثلاثة أيام أخرى
(صمت)
حاولت الضحك فما لانوا .
وكأن وجوه القوم قد اقتطعت من أحجار البازلت
ورجوت لكى أمهل شهراً آخر
لكن لم أحصد غير النظرات الصفراء
(صمت)
أحسست بسبق الإصرار
فسكت
وأخيراً ، صفعتنى الصيحات النكراء
أسبوع واحد لا أكثر
ونعود " (٣١) .

وهذا مثال لتوظيف الصمت فى الانتقال من حديث لآخر فى موقف من مواقف التحول ، علماً بأن الصلة غير منبتة تماماً بين مضمونى الحديثين ، مما يكسب الحوار عمقاً فى الدلالة به تتصل الحركة المسرحية ، وذلك عندما كان حوتب يحدث الثوار محذراً لهم أن تكتشف خطواتهم ، حاثاً لهم على التخفى ، ثم يصمت إشعاراً بنهاية حديثه ، وتمهيداً لأمر آخر هام سوف يصدره ، وهو الافتراق فرادى :

" لن نظهر منذ الليلة فى أى مكان

وتمر الساعات المدخرة ، راكدة ، لا تفصح عن شىء من هذا التدبير

(صمت)

ولنفترق الآن فرادى " (٣٢) .

والصمت فى كل ما سبق لا يتخذ هذه الدلالات إلا وهو مرتبط بهذه السياقات الخاصة بالألفاظ المقترنة به .

ومن السمات البارزة فى هذا الحوار أيضاً أنه كثيراً ما يعتمد على الإجمال ثم التفصيل بهدف إثراء الحركة الدرامية أيضاً للكشف مثلاً عن ضراوة الصراع ضد الشر ، كما فى قول حوتب لماهى والكاهن مشيراً إلى كثرة حواريى أوزوريس وهذا إجمال ، ثم يبين فئات هؤلاء الحواريين وهذا تفصيل ، لينتهى من ذلك إلى أن الثورة تمتد ضد الشر فى كل مكان ، وهاهو ذا قوله مصداقاً لذلك :

" ما أكثرنا نحن حواريه

ألوف مدت أعناق اللهفة ، تنتظر اليوم تجليه

فلاحون وصيادون وبناءون

الباعة والحمالون

والجند وعمال السخرة

ونساء مثلك ياماهى

ورجال مثلك .. يارجل الرب
بل إنى أذهب أبعد من هذا ، فأقول
ما من بيت فى مصر
إلا ولنا فيه صديق
لكنا مازلنا نخطو أولى الخطوات على الدرب " (٣٣) .

وإذا كان الإجمال ثم التفصيل يضاعف من الحركة الدرامية ، التى أعنى بها اقتران الحركة الفكرية بالحركة المادية خلال العمل الدرامى ، فقد يعمد الشاعر إلى مضاعفة الحركة الفكرية فحسب معتمداً على التدرج كما فى حديث بايتى مشيداً بالإنسان المناضل المؤمن بالمبدأ والشعب وهم كثوار يحرصون على مثل هذه النوعية من أن يكشفها الشر فيسحقها ولذلك يقول :

" الإنسان المؤمن بالمبدأ
أمضى من حد السيف
أعتى من فيضان الصيف
أرسخ من هذا الجبل الشامخ فى الغرب " (٣٤) .

ولعل التدرج فى القوة من حد السيف إلى فيضان الصيف إلى رسوخ الجبل يشف عن صعود للحركة الفكرية ونحن نتمثل طبيعة الإنسان الثورى وصلابته . مما يكشف عن ضراوة الصراع بين الثوار الأخيار ، وأعدائهم الأشرار .

******

وإذا كانت مسرحية " **الحربة والسهم** " تشف عن قوة الإرادة الجماهيرية الغلابة كسيف بتار يستعيد الحقوق المغتصبة ويقضى على الظلم ، فإنها تلتقى مع مسرحيتى " **إيزيس** " **للحكيم** ، و " **أوزوريس** " **لباكثير** فيما ترمزان إليه من أهمية

تكوين الإنسان المناضل الصلب ذى المبدأ ، بجانب تمجيدها جميعاً لوفاء الزوجية كقيمة إنسانية ، تسهم فى تعضيد الخير وانتصاره .

وتظل تلك المسرحيات الثلاث إضاءة للواقع لتبشيرها بالعدل والخير كقيمتين أبديتين مطلقتين لا ينتهى تعطش الإنسان إليهما ، وبذلك الإطلاق يتجاوز الكتاب الثلاثة الأسطورة إلى الواقع ، كما يدعم هذا التجاوز كون العواطف المتناولة والمشاعر المستثارة فى المسرحيات الثلاثة مشاعر إنسانية ، وعواطف بشرية ، وذلك يجعل لهذه الأعمال الثلاثة وهى تستخدم اللغة فى مستواها الفنى الجمالى - قيمة مستقلة مطلقة تتجاوز مؤلفيها وظروف تأليفها ، وكل ما هو خاص ، لتتصل لكل ما هو عام وإنسانى .

ولئن كانت الأبنية الثلاثة تتفق فى كونها ذات حدث له بداية ووسط ونهاية ، بالإضافة إلى اعتمادها على الأسطورة . فقد اختلفت فى طريقة توظيفها لهذه الأسطورة ، حيث اتخذ الحكيم عرض مواقف الشر الفردية لشيخ الخفراء مدخلاً لعمله ، كاشفاً عن استشراء الفساد وغلبة الشر ، وهزيمة الخير المؤقتة أمامه ، حتى يتم التعادل بين المثال الواقع فيتحقق للخير الانتصار ، وللشر الاندحار أمامه ، ويتولى حوريس السلطة .

وعلى العكس من ذلك تماماً كان باكثير ومهران ، أما الأول منهما فقد بدأ بجعل خيرية أوزوريس منطلقه فى مسرحيته ، ولوناً غالباً عليها ، عندما كانت نبتا الخادمة تشيد بذلك من خلال أغنيتها التى تقرر فيها انتشار الخير ، فى كل حمى أوزوريس ، وإن جعل الشر بجوار ذلك ، دون أن يطغى الأسود على الأبيض ، ثم كانت محاولتا القضاء على أوزوريس لينتهى هذا الصراع بسيادة حوريس بفضل تدريبه نفسياً وبدنياً .

أما مهران فقد جعل نقطة البدء لديه هى خيرية أوزوريس أيضاً ، ولكن لينطلق منها إلى تنظيمه الثورى ، ذلك التنظيم الذى جعل الخير مبدأه الأمثل ، ومن خلال مراحل هذا التنظيم وصراعه تنكشف ملامح الشر وأعوانه ، حتى تنتهى المسرحية وحوريس يتقدم الثوار بحربته وسهمه ، واثقاً من النصر المؤكد الذى مهد له الكاتب خلال عمله ، وهكذا تكشف المسرحيات الثلاث عن حبكة مسرحية محكمة مفردة ، كما وضح خلال تحليلها (٣٥) .

وبقدر ما كانت البداية مختلفة فى إطار توظيف الأسطورة لدى الكتاب الثلاثة ، كانت النهاية متقاربة بينهم ، حيث تنتهى مسرحيتا الحكيم وباكثير بتولى حوريس السلطة ، وعند مهران كانت تسمع أصداء القتال المحتدم بين الخير والشر ، وهو قتال تحكمه المبررات التى قدمها الكاتب على امتداد عمله مثل هزيمة الأحباش ، وشمول التنظيم الثورى لمعظم الشعب ، وافتقاد العملاء الأمان ، وهى مبررات تؤكد أيضاً تولى حوريس الحكم بعد الانتصار .

******

ولنا أن نتساءل بعد ذلك ، ماذا قدم التناول الشعرى للأسطورة كدعامة لبناء درامى ؟ وبصفة عامة ما المسوغ لسطر من الشعر فى الدراما عندما يكون من الأفضل تضمينه التفاصيل المسرحية عن سطر من النثر ؟ (٣٦) .

أعتقد أن الإجابة يجب أن تنصب على الوسائل الموظفة التى برز من خلالها المضمون ، مع التأكيد على أن تناول الوسائل لا يعنى مطلقاً الفصل بين الشكل والمضمون ، فهما وجهان لعملة واحدة هى البناء ذاته ، فضلاً عن أن الصنعة الفنية هى التى تمنح المسرحية قوتها الشعرية ، كما تمنحها قوتها الدرامية .

وللإجابة على ما سبق يمكن لنا أن نعرض للمقارنة بين فقرات من المسرحيتين النثريتين ، والمسرحية الثالثة التى هى مسرحية شعرية ، برغم ما فى صعوبة التوصل إلى مثل هذه الفقرات ، لأنه يفترض فيها تقارب مضمونها لتنصرف المقارنة إلى الوسائل الفنية المبرزة لهذا المضمون ، يضاف إلى ذلك ما قد يبدو فى هذا الفصل من حرمان لهذه الشرائح أو الفقرات – من سياقات ارتباطاتها بأنسجتها التى فصلت عنها .

وفى الصفحة التالية ثلاث شرائح تحمل مضموناً متقارباً .

الحرية والسهم محمد مهران ص١١	إيزيس : توفيق الحكيم ص ١١٤ ، ١١٥	أوزوريس : على أحمد باكثير ص ١٠٠ ، ص ١٣٣
كورس ثانى: (فى صوت منغوم) الخير آه الخير فى الصندوق لم يمت ولا غامت رواه . الخير أشلاء على الدروب، لا تجف فى عروقه الحياة.	(عندما جاءها بعض الفلاحين الذين شاهدوا مقتل أوزوريس على يد أتباع طيفون) . إيزيس : هذا ليس ما حدث قل الحقيقة .. الحقيقة .. اصدقنى .. اصدقنى . الفلاح ينظر إلى الفلاحين خلفه مترددا ، مستنجداً . هل أقول ؟! . إيزيس : تكلم .. ماذا فعلوا به ؟ الفلاح : وهو مطرق .. قتلوه ! الفلاحات : .. (من بين الجماعة يصحن باكيات) نعم .. قتلوه .. ذبحوه إيزيس : (فى غير وعى) ذبحوه !! الفلاح : أمام أعيننا .. بخناجرهم الفلاحات : (نائحات) وقطعوه .. الفلاح : نعم . قطعوه إرباً إرباً ، ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب.. ••• الفلاحات : (نائحات) نعم قتلوه .. قتلوا الرجل الطيب . الرجل الأخضر .. لن يخضر لنا عود بعده .. ولن يطلع سعود .. وستجف عن الأرض العيون.. ولن تجف عليه منا العيون ..	(هجوم ست وأتباعه عليه) أوزوريس : أخشى عليك ياأخى من غضب الله ولعنه ست : لكنى لا أخشى شيئا .. كتفوه (ينبرى اثنان منهم ليكتفا أوزوريس دون أن يبدى أى مقاومة وتحاول إيزيس أن تحول دون ذلك) أوزوريس : دعيهم يفعلوا ما بدا لهم .. اعتصمى بالصبر ياحبيبتى .. (ثم ينهال عليها وعيد ست وشماتته وأنها سوف تتغزل فيه بالقصر بعد التخلص من أوزوريس) (كما ترد فى ختام المسرحية هذه الإشارة إلى خيرية أشلاء أوزوريس بعد تمكن حوريس من ست ، ورفضه أن يقتله) . إيزيس : ويحك يابنى أو ترضى أن يذهب دم أبيك هدراً ؟ حوريس :كلا ياأماه لم يذهب دم أبى هدراً، لقد أراد هذا الشرير أن يمحو أوزوريس من الوجود ، فاغتاله وقطعه إرباً إرباً وفرق أشلاءه فإذا حكمة الرب تجعل من هذه المحنة نعمة على أوزوريس بخلود الذكر ، وعلى مصر بالنماء والازدهار ، إذ حلت بركة تلك الأشلاء على أرجاء الوادى فزاد خصباً على خصب ، وكذلك حكمة الرب جل جلاله يخرج من الشر خيراً ومن الموت حياة ، ومن الظلام نوراً

فالحوار فى هذه المقارنة يتضمن موقف ذبح أوزوريس ونتائجه سواء فى حديث الكورس المنغوم عند مهران ، أو بين إيزيس والفلاحين عند الحكيم ، وعند باكثير بين أوزوريس وست ، لاسيما عندما يستكمل الموقف بين إيزيس وحوريس ، لكن التناول الشعرى حقق ثراء فى بنية هذا الموقف فى مسرحية " **الحربة والسهم** " امتد فى المسرحية كلها ، وقد ظهر ذلك من خلال مستويين ، اولهما : المستوى التصويرى الرمزى ، والثانى المستوى الصوتى ، بالنسبة للمستوى الأول ، فقد تعامل فيه المؤلف مع الخير كرمز لأوزوريس ، فضلاً عن كونه قيمة أخلاقية ، وهذه المزاوجة بين الرمز والحقيقة أكسبت هذه اللفظة بهذه الخصوبة امتداداً وشمولاً اتخذهما الكاتب مهاداً فكرياً ونفسياً لمسرحيته ، عندما جعل الثوار يتعلقون بالخير ، ويلتفون حوله على امتداد الحدث كله ، كما كان يعمق من ذلك الرمز كما وضح خلال تحليل مسرحية " **الحربة والسهم** " فى هذا البحث .

ثم أكد الكاتب المزاوجة بين الرمز والحقيقة بالتكثيف خلال حشد العديد من الصور المتتابعة والمترابطة فى " **الخير لم يمت** " ، و " **لا غامت رؤاه** " ، و " **هو أشلاء** " ، وأخيراً وليس آخراً " **لا تجف فى عروقه الحياة** " فتكشفت كثير من الدلالات الهامشية النابعة من الموقف ، والتى يعد الحزن فى البؤرة منها ، مستثيراً للإحساس التراجيدى .

أما المستوى الثانى ، وهو المستوى الصوتى فيدعم ما سبق ، حيث يعتمد فيه المؤلف على تفعيلة الرجز الطويلة " **مستفعلن** " مع ما يدخل عليها من تغييرات عروضية . فيحدث باستخدامها فى هذا السياق أثراً موسيقياً يضاعف من إحساسنا بالرمز وقيمته ، كما يربط المؤلف بين هذه الصور والصوت ذاته بجعلها صدى له ، فيبدأ السطر الأول بلفظة " **الخير** " بمقطعيها ، حيث يضغط على المقطع الثانى منهما لتأكيد قيمة مدلول اللفظ ذاته ، ثم يمتد الصوت بعد ذلك فى (آه) ليستحضر فيضاً

من المشاعر الحزينة لما أصاب صاحب هذا الخير ، والذى يرمز إليه به ، ثم يتضاعف أثر ما سبق كلما تماثل الضغط والامتداد وتتابعا ، بتكرار الخير فى أول السطر وختامه بالـ (آه) التى كانت مقطعاً متصلاً لفظياً بما قبله فى السطرين الثانى والثالث . وهكذا يعطى المؤلف فيضاً من العواطف ذات تعبير ذهنى صوتى دعمت من الخير كمهاد للحدث الدرامى فى هذه المسرحية كلها .

وإذا كانت الأشكال الصوتية التى تتطلب سلوكاً معيناً فى الكلام هى التى تتطلب سلوكاً خاصاً فى الحركة [٣٧] ، فإن تيار التنغيم الصوتى يرتبط كلية بإشارة الجسم وحركته ، وهذا خير مرشد للممثل يتحقق فى الشعر ولا يتوفر فى النثر ، وهو من أهم عوامل نجاح المسرحية كفن أدبى أدائى ، يبتغى التأثير اللامحدود بالتركيز والإيجاز التعبيرى من خلال التكثيف الرامز الموسوق للتشكيل اللغوى . هكذا يتحقق التكامل للمسرحية بدرجة كبيرة ، ومرد ذلك التكامل ذكاء وحساسية لغة الدراما [٣٨] .

بينما نجد فى مقابل ذلك عند الحكيم هذا الحوار السريع المتلاحق الذى يشف عن مزاوجة للحركتين الفكرية والمادية ، بالجمع بين الذبح والمشاعر التى يستحضرها ذكر هذا المشهد وكيفيته لدى شخصيات الحوار فى تبسيط واضح ، ولجأ إلى بعض الوسائل اللفظية الشكلية للتعميق من أثر هذا الموقف كما فى التقابل بين " **الأخضر .. ولن يخضر** " ، والتجنيس فى " **عيون** " الأرض ، و " **عيون البشر** " .

أما باكثير ففضلا عن سيطرة الروح الجدلية لديه ، فقد تطول الجملة الحوارية طولاً يهدد الحركة الدرامية بالجمود والمباشرة ، كما اعتمد أيضاً على بعض الوسائل اللفظية الشكلية لتعميق الإحساس بخيرية أوزوريس فى آخر الموقف كالتضاد بين الشر والخير ، والموت والحياة ، والظلام والنور ، ومن خلال هذين الموقفين لدى

الكاتبين الحكيم وباكثير يتكشف استثارة الإحساس التراجيدى بواسطة التقابل بين أثر أوزوريس فى الحياة كخير عميم ، وافتقاد هذا الأثر ، لاسيما عندما يقترن الخير بالذبح ، وتمزيق جسد صاحبه ، كما كانت درجة وضوح هذا الإحساس أشد فى مسرحية " **الحكيم** " عنها فى مسرحية " **باكثير** " ، لأن توفيق الحكيم ضمن مسرحيته تفاصيل الذبح - كما رآها الفلاحون - فى بساطة خلت من التصوير الرامز . بينما كان التصوير الرامز مسهماً فى جعل وضوح الإحساس التراجيدى فى مسرحية " **الحربة والسهم** " يفوق نظيره فى مسرحيتى الحكيم وباكثير (٣٩) .

وفى هذه المقارنة ما يمكن أن يؤكد خصوبة عطاء الشعر فى مجال الدراما ، لاسيما عندما يتجاوز الموقف أثره الموضعى إلى بناء المسرحية كلها ، فتتآزر جوانبها على إحداث الأثر العام الذى يصبح قريناً ببناء درامى شعرى ، وليس بشريحة أو فقرة بعينها فحسب .

******

ولعله قد وضح أن ما أعنيه بالبناء المسرحى الذى يمزج بين الأسطورة والواقع هو ذلك البناء الذى يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع ، بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخوص الأسطورة ، لكنه يحاول المزج بين صفاتها الأسطورية وسماتها البشرية الإنسانية .

كما يتم المزج فى الحدث بين المواقف الأسطورية والمواقف المستمدة من الواقع المعيش الذى تتصل رؤية الكاتب به ، وربما كان ذلك من عوامل تعدد مستويات الصراع وتعدد الشخصيات الثرية درامياً .

وبناء على ما سبق يمتد الصراع شاملاً لكثير من أجزاء المسرحية ، مدعوماً

بالجانبين الأسطورى والبشرى فى هذا الصدد ، مما يعمق الجانب المأساوى فى المسرحية .

******

لقد اعتمدت مسرحية " **إيزيس** " لتوفيق الحكيم على الإيقاع الموسيقى فى أغنية العقارب السبعة [٤٠] ، وفى مناجاة إيزيس لزوجها الغائب ، كما اعتمد باكثير أيضاً على الإيقاع فى مسرحيته " **أوزوريس** " عندما جعل الخادمة نيتا تغنى فى مفتتح هذه المسرحية ، وبهذا الإيقاع الموسيقى يحاول كلا الكاتبين مضاعفة التأثير بقيمة مثالية تمتد خلال مسرحيتيهما ، وهى الخير ، ويتجاوز الاعتماد على الإيقاع الموسيقى ذلك ليكشف عن لجوء كتاب المسرحية النثرية إلى العنصر الموسيقى فى أبنيتهم الدرامية لإثرائها ، فإذا اقترن هذا بنتيجة المقارنة بين الشرائح الدرامية الثلاث المشار إليها سابقاً ، فإن ذلك يفضى بنا إلى تأكيد نتيجة قد وضحت فى القسم الأول من هذا البحث يمكن تعميمها هنا وهى أن المسرحية الشعرية الفصيحة [٤١] ، أكثر ثراء وملاءمة لتشكيل بناء درامى يعتمد على الأسطورة ، أو على التاريخ أو غيرهما كما سوف يتضح .

وهنا أؤكد مرة ثانية أننى لا أستهدف بذلك رفض المسرحية النثرية ، بهدف فرض شكل معين على الأديب يتعارض مع حريته ، وإنما أقرر كون المسرحية الشعرية قادرة بثراء وسائلها على إثراء العنصر الدرامى فى المسرحية التى تعتمد على الأسطورة ، بل وفى المسرحية بصفة عامة .

ولقد تباين اتجاه الكُتاب فى توظيف الأسطورة خلال أبنيتهم الدرامية ، حيث وجدنا من يزاوج بين الاتجاهين الكوميدى والتراجيدى ليحقق لمسرحيته بعداً عصرياً إنسانياً واقعياً بصورة قوية ، يلحقها بمفهوم الدراما الحديثة ، بجانب الاتجاه الغالب

فى سيادة العنصر التراجيدى فى المسرحيات التى تعتمد على الأسطورة .

وهنا قد نجد من الكتاب من يحافظ على الضوابط والمقاييس البشرية لشخصيات المسرحية ، كوسيلة يتجاوز بها الأسطورة إلى الواقع من خلال المشاعر والعواطف الإنسانية المستثارة وبذلك تصبح إنسانية المشاعر والعواطف من الوسائل التى تحقق بها المسرحية عصريتها ، برغم محاولتها التزام الفصل بين الأنواع .

وهناك من يوظف بعض العناصر الأسطورية كالسحر مثلاً لجعل الحدث يمتد ، ويتصاعد التعقيد فيه ، كباكثير ، كما قد يكون جعل الصراع بين قيم مطلقة كالخير والشر دافعاً للكتاب إلى المحافظة على بعض الصفات الأسطورية للشخصية كأوزوريس فى مسرحيتى الحكيم وباكثير ، وكذلك طيفون أو ست ، فيتجلى الصراع من خلال التباين الحاد بين الشخصيات التى ترمز لهذه القيم المطلقة ، التى بها أيضاً تتجاوز المسرحية الأسطورة إلى الواقع المعيش ، حيث إن الإطلاق فى هذه القيم من شأنه أن يجعلها تتضمن كثيراً من الأفعال الإنسانية ، من حيث مدلولها العام لا من حيث ظروفها الخاصة التى قد تربطها بشخص أو بيئة أو زمان أو مكان معين .

وهذا بدوره يكشف عن التباين بين الكتاب فى التوظيف الدرامى لعناصر الأسطورة ، ذلك التباين الذى تكشف عنه نقطة الانطلاق بين الكتاب الثلاثة الذين تناولوا أسطورة " **إيزيس وأوزوريس** " ، وهو تباين مرده اختلاف الأهداف المنوطة بهذا التناول ، وبناء على ذلك تباينت ألوان الصراع ووسائله بين هذه المسرحيات ، فتعددت مستوياته تعدداً قد يرجع إلى محاولة إبراز قوة الشعب ضد الظلم والاستبداد ، فينبسط الصراع ممتداً محتوياً لحركة الجماهير الثائرة من خلال " **التعميم** " الذى يدعم بمواقف فردية " **تخصصه** " ، وهو صراع يتجاوب فيه داخل الشخصية مع خارجها ، كما فى شخصية ديدى فى " **الحرية والسهم** " ، فإذا ما

أصبح هدف المسرحية تأكيد قيمة مثالية مطلقة من خلال الشخصية الأسطورية المنفردة ، تجلى الصراع خصباً فى حركة هذه الشخصية وهى تتصدى لما حولها من عقبات مادية ومعنوية ، فيجلى هذا التصدى مشاعر التفرد ، لتخلص تلك المشاعر إلى صورة من الإطلاق تتجاوز الأسطورة لتجسيد رؤية إنسانية كما فى مسرحيتى " **إيزيس** " **للحكيم** و " **أوزوريس** " **لباكثير** .

ولقد تحققت وحدة الحدث فى هذه المسرحيات التقليدية القائمة على الحبكة ، لكنها غالباً ما تتحرر من وحدتى الزمان والمكان ، فتسمح للحدث بالامتداد وتصاعد التعقيد فيه ، وبذلك تتجاوز هذه الوحدات طابعها التقليدى .

كما برز العنصر التراجيدى هنا على أساس من استثارة الشفقة والحزن على مصير الشخصية ، وتعادل كفتى الرحمة والعدل .

أخيراً يمكن ملاحظة أن الرؤية فى معظم هذه المسرحيات مرتبطة بالخير كقيمة تؤكد من وجود الإنسان ، وتدعم الصلات السوية بين البشر . كما تبرز أهمية تكوين الفرد القادر على التصدى للشر ، من خلال محاولة التعادل بين المثال والواقع .

******

ويمكن أن نخلص من هذا القسم إلى بعض السمات التى تحدد مجتمعة معالم بناء المسرحية ذات المصدر الأسطورى ، فهى تتخذ الأسطورة منطلقاً لها ، على اختلاف بين المؤلفين فى الاعتماد على العناصر الأسطورية ، ثم لا تلبث المسرحية أن تتجاوزها إلى الواقع بوسائل عدة منها أسلوبها فى توظيف الشخوص ، حيث إن هذه الشخوص برغم أسطوريتها التى قد تخرجها عن مستوى الأسوياء من البشر ،

وتجاوزها للواقع والمعقول ، فإن المؤلف يجعل المشاعر والعواطف المستثارة من خلالها مشاعر وعواطف بشرية ، كما قد يحاول بعض المؤلفين إخضاع شخوصه الأسطورية للسمات والضوابط البشرية الإنسانية ، أو يحاول الجمع بين هذين اللونين من السمات الأسطورية والبشرية معاً ، وفى ذلك ما فيه من تجاوز لأحد هذين الجانبين قد يتهدد به الإيهام المسرحى ، ومعظم أسماء الشخوص مستمدة من الأسطورة المستخدمة فى البناء .

وبالنظر إلى طبيعة الأسطورة الزاخرة بالتجارب والمواقف والعواطف التى تعد صدى لحيوات متعددة عبر السنين فقد كثرت شخوص المسرحية التى تعتمد عليها ، كما تعددت مستويات الصراع فيها ، وتجاوزت وحدتى الزمان والمكان تجاوزاً كبيراً لا يفسره إلا أسطورية الحدث .

بل إن الحدث هنا وتطوره ليعتمد على عديد من الوسائل التى ترجع فيما ترجع إلى إيغال الأسطورة فى القدم ، وارتباطها بأنماط الحياة الأسطورية كالسحر مثلاً أو اتخاذ أسلحة حجرية، أو غير ذلك من السبل التىتجعل الشخوص آلهة تنزل إلىمستوى البشر ، فتتصارع معهم أو تصعد بالبشر إلى مستوى الآلهة فتستكنه المجهول وتتنبأ بالغيب .

وبرغم وجود الحبكة بصورتها المحكمة التقليدية ، لكن التعقيد هنا يطول بدرجة ملحوظة ، ومرد ذلك إلى عنصر الحكاية الموجود بالأسطورة أصلاً وكثرة الشخوص ، وتعدد مستويات الصراع بوسائله الأسطورية وغيرها .

واللغة المستخدمة هنا هى اللغة فى مستواها الفنى الجمالى ، كما تتميز بمسحة من الجلال القرين بالأسطورة ، وهى لغة تحاول استبطان الأسطورة لكشف حجاب الظواهر للنفاذ إلى الحقيقة الإنسانية ، وفى ذلك ما فيه من مسحة شعرية .

الباب الثانى

هوامش الفصل الثالث

(١) محمد مهران السيد : " مسرحية الحربة والسهم " ص ٧ .

(٢) السابق ص ١١ .

(٣) السابق ص ١٣٣ .

(٤) السابق ص ٢٤ .

(٥) نفس المصدر ص ٩١ ، ٩٢ .

(٦) السابق ص ٩٣ .

(٧) السابق ص ٩٩ .

(٨) السابق ص ٤٤ .

(٩) السابق ص ٤٩ .

(١٠) السابق ص ٥٤ ، ٥٥ .

(١١) نفس المصدر ص ٧٦ ، ٧٧ .

(١٢) السابق ص ١٢٢ .

(١٣) السابق ص ٨١ .

(١٤) انظر هذا الباب ص ١٠٢ وما بعدها .

(١٥) السابق ص ٨١ .

(١٦) الحربة والسهم ص ١٢٦ .

(١٧) السابق ص ٢٨ .

(١٨) السابق ص ١٠٩ ، ١١٠ .

(١٩) انظر دراسة فى أدب توفيق الحكيم ص ٦٠ .

(٢٠) انظر الحربة والسهم ص ١٣٨ .

(٢١) انظر السابق ص ١٣٩ .

(٢٢) السابق ص ١٣٧ .

(٢٣) الحربة والسهم .

(٢٤) انظر السابق المشهد الثالث من الفصل الأول .

(٢٥) السابق ص ١١٢ .

(٢٦) السابق ص ١٢ .

(٢٧) السابق ص ١٩ .

(٢٨) السابق ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢٩) السابق ص ١٤٢ .

(٣٠) السابق ص ١٤ .

(٣١) السابق ص ٤٢ .

(٣٢) السابق ص ١٣٢ .

(٣٣) السابق ص ٢٢ .

(٣٤) السابق ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٣٥) انظر هذا البحث ص ٩٩ ، ص ١٠٧ ، ص ١٣٣ .

(٣٦) انظر . The Elements of Drama P. 28 , 29

(٣٧) انظر السابق ونفس الصفحة .

(٣٨) انظر : لغة الدراما الحديثة : ص ٦٧ - ٩٣١ بمجلة " عالم الفكر " المجلد التاسع - العدد الرابع ، سنة ١٩٧٩ .

(٣٩) انظر ص ١٢١ من هذا البحث .

(٤٠) انظر توفيق الحكيم إيزيس ص ١٥ .

(٤١) أعنى انها تستخدم اللغة فى مستواها الفنى الجمالى .

الباب الثالث

المسْرَحيّة الاجتماعيّة

الفصل الأول : البناء المسرحى والالتزام بالشعارات

الفصل الثانى : البناء المسرحى والالتزام بالهدف

الباب الثالث

المسرحية الاجتماعية

المسرحية الاجتماعية تستوعب عدداً كبيراً من المسرحيات فى هذه الفترة التى نحاول فى هذا البحث تغطيتها بالدرس ، ويتميز هذا اللون بالتعامل المباشو مع قضايا المجتمع المعاصرة المعيشة ، دون اعتماد على التاريخ أو الأسطورة كمنطلق لها .

وإذا كانت المسرحيات التى سبق أن عالجناها فى هذا البحث تشترك مع المسرحيات المتناولة فى هذا القسم الثالث ، من حيث إنها تعرض لجانب إنسانى عام ، فإن هناك فارقاً ينبغى أن نشير إليه ، وهو أن الجانب الإنسانى فى المسرحيات السابقة هدفها النهائى ، فى حين أن الجانب الإنسانى فى مسرحيات هذا القسم إنما يبرز من خلال قضية حضارية مرحلية معاصرة ، فمثلاً معادلة القانون للعدل أو المثال للواقع من القضايا الإنسانية العامة التى لا ترتبط بمرحلة معينة فى حياة الإنسان وتطوره ، فى حين أن قضايا مثل الديمقراطية أو ترشيد الصراع الطبقى ، أو المساواة – برغم وجهها الإنسانى الحضارى العام – قد تصبح لصيقة بمجتمع ما ، فى مرحلة معينة من حياته ، وما أن يتجاوزها حتى يصبح الوجه الإنسانى لهذه القضايا شغله الشاغل ، بعد أن كان عرضياً فى فكره وحياته ، من هنا يمكن أن تكون مثلاً المعادلة بين القانون والعدل ، أو المثال والواقع هى الوجه الإنسانى المطلق للديمقراطية والحرية والمساواة ، وغيرها من القضايا الفكرية التى تتعامل معها مسرحيات هذا القسم .

كما تحاول هذه المسرحيات الاجتماعية التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع ، وتتمثل هذه المحاولة فى اتجاهين :

أولهما : يتضح فى عمد بعض المؤلفين إلى توظيف العبارات التى تمثل شعارات المرحلة التى يمر بها المجتمع ومفهوماتها التقدمية وقضاياها توظيفاً درامياً لغوياً ، يجعلها تسهم فى تشكيل حبكة المسرحية ، عندما يصبح هذا الشعار أو هذه القضـــــية عقدة الموقف ومن مجموع هذه المواقف وترابطها يتشكل بناء المسرحية [١] .

أما الاتجاه الثانى : فيظهر من خلال محاولة بعض المؤلفين إبراز النقائص الاجتماعية وتشخيصها بحيث تلفت المسرحية النظر إليها ، فنشعر من خلال حركة الشخـوص واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على مفهوم من المفهومات التقدمية ، أو شعار من الشعارات المرفوعة كسبيل لمواجهة هذه النقيصة ، " **كالتغيير الثورى** " مثلاً [٢] ، ولقد كان هذا التميز من بين العوامل التى جعلتنى أخص هذا اللون من المسرحيات بهذا القسم .

وهنا تتعدد القضايا وتتسع بقدر تعدد مشاكل الحياة المعيشة ، فينشأ عن ذلك تعدد الشخوص التى تكشف حركتها عنها ، لذلك لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة بحيث يصبح ما عداها شخوصاً ثانوية ، وإنما تتقاسم شخوص هذه المسرحيات الحدث فيها غالباً – دون تركيز على إحداها . وقد يلتزم الكاتب فى رسم هذه الشخوص المتعددة الواقع العيانى الذى يرصده بتركيز ، فتأتى هذه الشخوص وليدة الواقع المعيش ومتضمنة له ، وهى فى نفس الوقت أكثر ثراء منه ، على اختلاف فى درجة الالتزام بالسمات الواقعية فى رسم الشخوص ، حيث قد تصبح الشخصية بجانب ما سبق ترمز للبشر وإن لم تكن من جنسهم .

وتعدد الشخوص على هذه الصورة – كما سوف يتضح – يجعل مثل هذه المسرحيات تخرج على البناء التقليدى غالباً – من حيث اتســـــــاع حبكتها البنائية

وتعقيدها [٣] ولئن كان لكل من هذه الشخوص أو لبعضها قصص تبدو مستقلة عن غيرها ، فإن وراء هذا الاستقلال وحدة المصير التى تجمع هذه الشخوص ، وهو ما يشكل إطاراً نفسياً يضمهم جميعاً ، لاسيما عندما تلتقى نهايات تلك القصص فى نهاية واحدة ، تبدو معها المسرحية ذات حبكة بنائية واسعة تقترب من مستوى ما ندركه بوضوح فى مسرحيات **بريخت** كما فى " **دائرة الطباشير** " ، وتجد ذلك على نحو ما عند **تشيكوف** كما فى " **طائر البحر** " أو " **الشقيقات الثلاث** " . وهذه الشخوص مع تعددها قد تعيش دون تراسل بينها ، وإن كان يجمعها مصير واحد هو الضياع ، أو كونها على حافته أو مهـــــــــــددة به فتشف بذلك عن واقع يستحث الإنسان على " **تغييره** " ، ليقيم علاقات سوية بينه وبين مجتمعه ، وهذا مما يمكن أن يستهدفه التوفيق بين الدعوة والفن ، عندما يتعامل الكاتب مع قضايا مجتمعه ، ولكن من خلال رؤية إنسانية خالصة ، يحاول الإنسان فيها معرفة نفسه وهو بصدد إدراك الأبعاد التى تنتهى عندها قدراته وطاقاته مؤكداً فى كل حالة وجوده وقيمة هذا الوجود [٤] ، سواء اصطدم بالمتغيرات من حوله أو حاول التكيف معها .

كما يطرد فى مثل هذه المسرحيات المزج بين عنصرى التراجيديا والكوميديا مشكلاً لملمح رئيسى يعتبر من أبرز سمات المسرحية الاجتماعية .

ويلاحظ هنا قلة المسرحيات التى تتخذ من اللغة فى مستواها الفنى الجمالى وسيلة تعبيرية لها ، بالنظر إلى مسرحيات هذا اللون التى تتخذ من اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى وسيلة لها ، وربما كان مرجع ذلك هو الحرص على الواقعية فى أشد صورها حرفية .

ومن اللافت للنظر هنا أن الكتاب الأحياء لمثل هذا اللون من المسرحيات يعتمدون غالباً على اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى كوسيلة تعبيرية لمسرحياتهم

بصورة تكاد تستوعبهم وسواء كان الهدف تحقيق الواقعية اللغوية أو البحث عن لغة تدنى الفن من الشعب بقطاعاته الواسعة العريضة ، أو غير ذلك من المسوغات ، فإن لهذه القضية جوانب أخرى لا تقل عن تلك الجوانب وجاهة واعتباراً ، منها :

أولاً : أن اللغة ذات المستوى الفنى الجمالى ترتبط بوجدان الأمة ، من خلال اتصال ماضيها بحاضرها ومستقبلها ، أكثر من ارتباط هذا الوجدان بمسلك لغوى يرتد إلى لهجة محلية ، تتباين دلالاتها من منطقة إلى أخرى ، كما أنها عرضة للتبديل والتغيير السريع - إذا قيست فى ذلك بالفصحى - ذلك التغيير الذى يقترن بالتطور الحضارى ، فتتبت الصلة بين ألفاظها وتراكيبها ومدلولاتها على مر الزمن ، حيث إنه لا ينتظمها قوانين مرعية ، ولا تضم مفرداتها معاجم متداولة .

ولو ترك الأمر ليكتب كل عربى حسب لهجة إقليمه المحلى المحدود لانتهى الأمر إلى تعميق هذه الفوارق اللغوية ، وترسيخ النزعات الإقليمية الضيقة ، مما يتهدد الإحساس المشترك بالتراث [٥] ، بالفقد والضياع ، فهذا الإحساس يرتبط - فيما يرتبط - بالرصيد الحضارى للغة فى مستواها الفنى الجمالى .

ثانياً : لا يمكن أن تقوم دعوى الواقعية كمسوغ لاتخاذ اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى لغة للمسرح " **فليست الواقعية البحتة ضرورية لإعطاء الوسيلة للإدراك الحسى المطلق** " [٦] ، لأن هذه الواقعية لابد أن يصيبها من التحوير ما يرقى بها فنياً عندما تصاغ درامياً ، وليست الدراما ببساطة شريحة من الحياة ، هذا كما ينبهنا إريك بنتلى إلى المادة الخام للحبكة ، ففى خلق أية مسرحية نجد مادتها تعدل وتشكل لتعطى ديالوجاً أو وضعاً معيناً ، وتجسم بواسطته الهدف الواعى للمبدع أو كاتب المسرحية ، فيستخدم وسائل التشكيل والتحوير التقليدية المحترمة للصيغة التاريخية لبناء المسرحية المسلم بها منذ أرسطو إلى ما بعد ذلك ، أو يبتكر أشكالاً جديدة غير

مألوفة ، ومعارضة تمد الفن إلى أفق جديد ، إن "**الدرامى**" يصبح دراماً عندما يعاد خلقه بواسطة الفنان [٧] . حينئذ ترتفع الحوادث المختارة إلى ذروة الفن والإثارة [٨] .

كما أن الفن المسرحى ليس صورة حرفية للواقع ، وإلا لأغنت عنه التقارير السياسية والاجتماعية ، وإنما هو معادل لغوى فنى يأخذ من الواقع ويتجاوزه مرتداً إلى الحقيقة التى هى أصل كل واقع ومرده [٩] .

وقيمة الشخصية المسرحية ليست فى انطباقها .. " **فتوغرافياً** " على الشخصية الواقعية ، برغم أن الأخيرة هى النقطة التى تنطلق منها الشخصية الفنية ، لكنها لابد أن تتضمن الشخصية الواقعية ، وتكون أكثر ثراء منها واقعياً وفنياً ، دون أن يحدث اختلال داخل العمل الفنى يمس معنى الواقعية الفنية ، التى تفترق بفنيتها عن الواقعية اللغوية ، وبذلك تصبح اللغة التى تستخدمها الشخصية الناضجة فنياً داخل العمل الأدبى هى اللغة المناسبة - حتى ولو كانت خادمة تتكلم الفصحى - وذلك إذا نظرنا إلى مجموعة العلاقات والخصائص التى وازن بينها الأديب فى إطار عمله [١٠] ، ولذلك فإن اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى لا تصلح أداة تعبير لفن راق ، حيث إنها بجانب ما سبق من اعتراضات عليها - لا تملك رصيداً حضارياً يحقق لها التطور والنماء .

ثالثاً : أما أن العربية الفصحى - ولا أقصد ألفاظ المعاجم التى لا تستعمل - غير قادرة على التعبير عن حنايا الشخصية ، فمما لا شك فيه أن ذلك ادعاء يدحضه مقدرة المؤلفين على توظيف لغة ذات مستوى فنى جمالى فى تحقيق هذا الهدف ونظائره ، فى محاولاتهم سبر الشخصية المسرحية ، ومع ذلك فإن ما تفقده المسرحية - إن كان هناك فقد - نتيجة اعتمادها على تلك اللغة ذات المستوى الفنى

الجمالى ، لا يقارن بأثر ضعف أى عنصر آخر من عناصر المسرحية .

رابعاً : ولماذا لا نرقى بالناس إلى مستوى الفن الأدبى الراقى ، ففى ذلك تحقيق لجوهر هذا الفن من حيث النهوض بالفرد فكرياً وثقافياً ونفسياً وقد يكون هذا أملاً مثالياً ، ومع ذلك فالإنسان لا يفقد الأمل فى التقدم والنهوض ، والرقى بالإنسان العربى ، وقد لا يكون ذلك عسير المنال أمام ما نراه من انتشار التعليم الذى أخذ يتضاعف ، وربما جاء اليوم الذى تتقارب فيه لغة الحديث العادى ، ولغة الكتابة ، وهو أمل ما أظن كاتباً مخلصاً لا يتمناه ، ولا يتوانى عن الإسهام فى تحقيقه ، ومع توافر الإخلاص لابد أن يتحقق الأمل [١١] ، وليست محاولات رائد من رواد المسرحية فى مصر ، وهو توفيق الحكيم فى هذا الصدد إلا تأكيداً لذلك سواء فى بحثه عن " **اللغة الثالثة** " كما جاء فى مسرحيته الصفقة [١٢] أو وهو يحاول إثبات ارتفاع لغة الكلام العادى إلى المستوى الفصيح فى مسرحيته " **الورطة** " [١٣] لاسيما وهو يكشف عن أوجه هذا الارتفاع ، كما يحاول رد التجاوزات إلى التيسير والاختزال والاستبدال فى اللغات ، رافضاً الاعتراف بوجود لغة مستقلة اسمها العامية ، تترجم إليها العربية ، كما لو كانت العربية لغة أجنبية [١٤] .

ومهما يكن فى هذا القول من حماس وصدق فإن من أولى المسائل لتجاوز هذه الثنائية ما أدركه توفيق الحكيم نفسه من وجوب الارتفاع بلغة التخاطب فوق المسارح ، كما فعل المؤلفون الأوروبيون فى العصور الماضية ، مما جعل الناس يحاكونها فى حياتهم اليومية .

الباب الثالث

هوامش المدخل (المسرحية الاجتماعية)

(١) مثل مسرح نعمان عاشور : جـ ١ ، ٢ ورأس العش لسعد الدين وهبه وعسكر وحرامية لألفريد فرج . وقد اخترت " أشطر من إبليس " لمحمود تيمور لتمثيل ذلك .

(٢) مثل " القضية " للطفى الخولى ، و " كوبرى الناموس والمحروسة " لسعد الدين وهبه وقد اخترت مسرحية " الحصرم " لسعد الخادم لتمثيل ذلك .

(٣) انظر Mid century Drama P. 73 .

(٤) د. عز الدين اسماعيل قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص ٣١١ .

(٥) انظر د. محمد فتوح أحمد فى المسرح المصرى المعاصر ص ٢٠٥ .

(٦) The Elements of Drama P. 28 .

(٧) Approaches to drama P. 14 , 15 .

(٨) انظر : دراسات فى النقد المسرحى د. محمد زكى العشماوى .

(٩) انظر مقالات نقدية ص ٦٣ .

(١٠) السابق ص ٨٧ .

(١١) انظر د. محمد غنيمى هلال فى النقد المسرحى ص ٧٨ ، ٧٩ مقال واف يعرض هذه الجوانب .

(١٢) انظر توفيق الحكيم : الصفقة ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(١٣) المؤلف السابق نفسه : الورطة ص ١٨٩ .

(١٤) السابق ص ١٩٥ .

الفصل الأول

البناء المسرحى والالتزام بالشعارات

تمثل المسرحية الاجتماعية " **أشطر من إبليس** " **لمحمود تيمور** الاتجاه الأول فى التوفيق بين الدعوة والفن من حيث توظيفها لبعض الشعارات المستخدمة لترقية المجتمع ، وإسهام هذه الشعارات فى تشكيل بناء المسرحية .

وإذا كان تيمور يحاول التعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته بالمجتمع ؛ فإنه من خلال ذلك يمس كثيراً من القضايا التى تصدى لها مجتمعنا فى الستينيات ، مثل الديمقراطية ونظام الحكم الصالح والتأميم والمساواة وغيرها ، محاولاً جلاء جوانبها على المستويين الإنسانى والمحلى .

من هنا يصبح " **الرمز** " وعنصر " **الفانتازيا أو الإيهام** " من أهم الوسائل الدرامية فى بناء هذه المسرحية .

وإذا كان الشيطان رمزاً للشر فى نظر الإنسان ، مقابل اعتقاد الإنسان فى نفسه أنه رمز للخير ، فإن هذا التقابل يشكل حركة المسرحية ، وتصبح " **الشطارة** " بما تضمنه من تدبير وحيل من أهم العوامل المثيرة للصراع ، كما تسهم فى بناء الحدث ، وقد تتخذ هذه " **الشطارة** " صورة محاولة الشيطان تغيير طبيعته وما اشتهر به ، وإقدامه على هداية الإنسان بدلاً من إضلاله .

لذلك يقوم الحدث على هذين المستويين ؛ مستوى للشيطان وهو يعمل على تحقيق الخير للبشر ولنفسه لتغيير طبيعته ، والمستوى الآخر يتمثل فى محاولة الإنسان التصدى لتدبير الشيطان وانتزاع نفسه من محيط هذا التدبير ، ومن التحام هذين المستويين وتداخلهما يخلص المؤلف إلى تصور لطبيعة الإنسان يستحث

المجتمع على النقاء والطهر والخيرية ، وهذا أسلوب مسرحي ملحمي في تقديم الحدث يرتبط ببيريخت كما في " **دائرة الطباشير القوقازية** " [١] .

وذلك بعكس شيطان وإنسان " **مأساة الدكتور فوستس** " لكريستوفر مارلو فالإنسان في مسرحية " **أشطر من إبليس** " ، لا يبيع نفسه للشيطان ، بل يحاول التصدي لتدبيره ، وربما كان هذا التدبير يتضمن محاولة الشيطان فعل الخير للإنسان ومحاولته إثبات نقاء عنصر الشياطين وصفائه من الرذائل والانحرافات ، وهكذا تبتعد تماماً مسرحية " **أشطر من إبليس** " **لمحمود تيمور** عن العناصر الأسطورية التي أسهمت في تشكيل " **مأساة الدكتور فوستس** " [٢] ، التي بالإضافة إلى اعتمادها على الأسطورة ، لا يتعدد مستوى الحدث فيها .

بينما الحدث في مسرحية " **أشطر من إبليس** " - بناء على تعدد مستواه - حدث مركب ، حيث إن قطب الشياطين قد أوصى قبل موته خليفته " **بزعبول** " أن ينتهج في حكمه نهجاً جديداً لم يسبق له ، بحيث يعد فتحاً جديداً ، وليكن فعل الخير تخلصاً من الشر ، ومن تهمة تلصق بالشياطين كذباً ، فالشر كامن في طبيعة البشر ، والشياطين برآء من هذه التهمة .

ويقترن بهذه الوصية عودة أحد رسل الشياطين من الأرض وهو " **سبائك** " الذي انتهى من مهمة شيطانية تتمثل في إغوائه لشخصية كبيرة صالحة ، وقد استغرقت هذه العملية ، عشرين عاماً ، اتخذ فيها امرأة حسناء وسيلة لذلك الإغواء ، فدفع بهذه الشخصية الكبيرة ذات الصلاح والورع إلى السرقة والكذب والقتل ، لكن قطب الشياطين يتخذ ذلك دليلاً على وجهة نظره التي يحاول إقناع بزعبول بها ، معتمداً على طول المدة التي استغرقها سبائك في إنجاز مهمته مما يدل على عدم صلاحية الشيطان للدعوة للشر ، بل ويؤكد ذلك بتبرير هذا السقوط تبريراً نفسياً ،

حيث يبين أن تلك الشخصية قد حرمت السعادة الزوجية ، فقد كانت زوجته أكبر سناً منه ، لكنه كبت مشاعره ، فدفعه حرمانه وكبته إلى أن ينفس على الذين يستمتعون بالحب والجمال متخذاً من حياة الحرمان والكبت التي يحياها سوطاً يجلد به غير الكابتين والمحرومين ، لذلك فقد وجد في هذه العذراء تعويضاً عما يفتقده فهوى – من هنا يقرر زعيم الشياطين أن الشر كامن في طبيعة الإنسان وهذا مستوى من مستويات الحدث ، كان الشيطان فيه أكثر " شطارة " ومع ذلك فقد عاد سبائك من الأرض يحمل جرثومة الفساد الأكبر وهو " الحب " [٣] في نظر الشياطين ، عندما اصطحب معه في عودته هلاهيل ، وهي شيطانة أرضية وهاهو ذا قطب الشياطين يوصي بزعبول : "ليعلم البشر أن الشر منهم وإليهم ، وأن الشر في بينتهم ناجم ، وفي نفوسهم كمين ، فليطلونا من تهمة نحن منها براء ، وليخلونا من مهمة لم تكن لنا بها يدان ، ثم ليراجعوا أمرهم ، وليحصلوا وزرهم .. آن لهم أن يتحلوا بشيء من فضيلة الحق ، وآن لنا أن نعدل إلى ميدان جديد "[٤] ! .

من هنا توافق هذه الرغبة اتجاه بزعبول التقدمي ، ويفكر في تغيير طبيعة الشياطين ، ومحاولة إثبات خيريتهم ، في مقابل تأصل الشر في الإنسان ، لذلك يحاول تنفيذ كثير من المشروعات النافعة ، رافضاً الأساليب البيروقراطية التي تعشش في حياة البشر خلال ما يؤلفونه من لجان للدراسة والبت ، والمجالس الاستشارية ، وغير ذلك من صور تعطيل الأعمال التي تغص بها حياة البشر ، عندما تتحكم الصوالح الشخصية في تنفيذ المشروعات وإنجازها ؛ والمؤلف يقدم هذه المواقف التي تبدو على أنها تجربة ماض خاصة بالبشر ، لا تجربة حاضر ، مؤكداً بذلك بعداً ملحمياً آخر ، وهو البعد التاريخي [٥] وذلك عن طريق تذكير الشياطين بعضهم لبعض أن تلك تجارب بشرية فاشلة ، قد حدثت في الأرض .

وتلك صورة أخرى من المستوى الأول للحدث تقوم على " الشطارة " أيضاً

حيث يحاول التقدميون من الشياطين أن يدبروا أمرهم فى مواجهة المحافظين ، وبذلك يكشف المؤلف عن طريق الإيحاء واللمح عن الجوانب المتعددة للواقع المعيش فى محاولة لترشيدها .

أما المستوى الآخر للحدث أو القصة الأخرى فتتشكل من محاولة بزعبول العامة فعل الخير للإنسان ، فيأمر باختطاف أزاهير ، تلك الطفلة الصغيرة التى لا تعرف من أمور الحياة شيئاً ، ومحاولة تنشئتها فى قصر بجوار بحيرة ، وتغطية المنطقة بسحابة لا تبرح المكان ، حتى لا يعرف مكانها إنسان ، كما يكلف خلوب وهى (**قهرمانة جنية**) ومعها عدد من الحراس برئاسة زفاف لرعايتها أشد الرعاية ، لكن الأمير زبرجد وهو إنسان يتزيا بزيهم ، ويكون فى هيئتهم شيطاناً مثلهم ، يتسلل كرفيق لهم بعد أن تعلم من السحر ما يعينه على ذلك ، وينجح فى إغواء الحراس الشياطين بالخضر ، وتلهيتهم بالسحر ثم التسلل إلى أزاهير ، وأن يسكب فى أذنيها وقلبها مشاعر البشر فى تجربة تذكرنا بقصة حى بن يقظان ، لا تلبث معها أن ترتشف أزاهير رحيق الحياة البشرية محاولة أن تمس خيرها وشرها ، وقد غلبت " **شطارة** " زبرجد الإنسان شطارة إبليس ، أياً كان هذا الإبليس رئيسهم بزعبول أو قهرمانتهم خلوب ، أو حراسهم زفاف أو سرعرع أو غيرهما ، وبذلك يلتحم مستويا الحدث ليخلص بزعبول إلى أن على معشر الشياطين أن يقبلوا على أنفسهم لإصلاحها أولاً ، وليعالجوا شئونهم ولا يقحموا أنفسهم فى شئون غيرهم ، فى نهج جديد لا يتقيد بمجالس أو لجان وإنما يقوم على نقاء السريرة ، وإخلاص العمل ، وذلك درس تعليمى تخلص المسرحية بمستوياتها أو قصصها إليه ، وهو بعد ملحمى آخر من عوامل دفع المشاهد أو القارىء على التفكير فى " **التغيير** " مستهدفاً خروجه خارج نطاق الذات ، ليتحقق الاقناع بالتفكير ، وحتى ليبدو الجمهور على نحو ما وقد تحول إلى هيئة تحكيم ، والممثلين إلى مترافعين فى قضية من القضايا [٦] .

بذلك ندرك تجاوز الكاتب للشكل المسرحى التقليدى إلى حد كبير ، فحقق لحدثه الامتداد خلال هذه المستويات أو القصص التى يستطيع المتأمل لها أن يدرك ارتباطاً خفياً بين هذه الأحداث فى وحدات إيقاعية ، حيث يقوم هذا الإيقاع مقام وحدة الحدث القديم (٧) .

وقد حقق تجاوز الكاتب للوحدات هذا الانتقال الأثيرى بين عالم البشر وعالم الشياطين على أساس من عنصر الفانتازيا أو الإيهام . كما مكنه ذلك من تقديم الأحداث أو القصص الأخرى واستمرارها كإغواء الشخصية الكبيرة ، وتنشئة أزاهير حتى أصبحت فى السن التى تسمح لها بتعقل الخير والشر وكثير من المفهومات الأخلاقية البشرية ، وليصب الحدث بمستوياته المتعددة ، فى نهاية واحدة تتمثل فى انتصار الأمير زبرجد على الشيطان ، واستشعار هذا الأخير للفشل فيما سعى إليه ، كاشفاً عن كون الإنسان أكثر " **شطارة** " من الشيطان ، وأقدر منه حيلة ، وهكذا يتجلى اتساع الحبكة البنائية ، وتعقيدها ، وهى سعة مشتركة غالباً بين مثل هذه المسرحيات التى تتعاطى قضايا الواقع المعيشى مباشرة دون اعتماد على التاريخ أو الأسطورة كمنطلق لها ، ولعله قد وضح أيضاً مدى ملاءمة عنوان المسرحية " **أشطر من إبليس** " لها ، ودلالته على حركتها ، وذلك برغم كثرة القضايا المتناولة .

والمسرحية بهذا المسلك قد خرجت إلى حد كبير من المسرحية التقليدية متخذة من الشكل الملحمى إطاراً لها من حيث تعدد القصص وتقاطعها واتساع الحبكة البنائية وتعقيدها ، والهدف التعليمى ، والبعد التاريخى .

******

ولقد جعل تعدد القضايا المعالجة واتساعها الكاتب يوظف عديداً من الشخوص لإبرازها ، وبرغم أن بزعبول هو الذى آلت إليه إمارة الجن فليس هو بشخصية محورية ، إذ لم يظهر إلا فى الفصل الأول وجزء من الفصل الرابع ، ولأن الأحداث كلها لا تدور حوله ، ولا تتركز عليه ، لذلك فإن السمة الغالبة للمسرحيات التى تحاول التوفيق بين الدعوة والفن لتشكيل علاقة سوية بين الإنسان والمجتمع متحققة هنا ، من حيث مساهمة شخوص المسرحية فى بنائها ، دون تركيز على شخصية واحدة .

ومن خلال توظيف عالم الشياطين كشخوص درامية يتضح أسلوب الكاتب الرمزى فى التوفيق بين الدعوة والفن ، عندما يتخذ من الشياطين رموزاً للبشر ، فيجعلهم يتعاطون القضايا الإنسانية والاجتماعية التى هى ألصق ما تكون بحياة الإنسان عامة ، ومجتمعنا خاصة ، وحتى ليتجسد فى هذه الشياطين كثير من السمات التى هى ألزم لمن يتصدى لهذه القضايا من البشر ، إذا أرادوا الإصلاح ، لذلك فقد جعل الكاتب بزعبول يتميز بتقدميته وحسمه فى التصدى للقضايا التى يواجهها ، مشكلا بذلك لعلاقة تماثل تربطه بغيره من التقدميين ، كسبائك وهلاهيل اللذين يؤيدانه ، بل ويقترحان عليه المشروعات التقدمية ليستبدلها بالأنظمة البالية فى مجتمعهم المضطرب ، مثلما اقترح سبائك التمسك بالتجديد فى حياة الشياطين ، واقترحت هلاهيل التأميم ، وذلك لون من ألوان المزاوجة بين الرمز والواقع لمحاولة تحقيق التكامل بينهما للكشف عن تحركات الروح ، وتلك من مقومات الشاعرية والجمال كما فى مسرح تشيكوف (٨) .

وتبرز المفارقة جلية من خلال التقابل ، الذى يشكله هؤلاء التقدميون فى مواجهة المحافظين الذين يتصدون للمشروعات التقدمية من مثل أرقط الذى يرفض الإصلاح والتجديد مطلقاً ، وإعصار الذى يحرص على التمسك بالتقاليد وأعـــراف

السلف ، وزمهرير الذى يرى فى الإصلاح تطرفاً وحيدة عن التقاليد ، من خلال الاحتكاك بين التقدميين والمحافظين من الشياطين يناقش الكاتب القضايا التى يريد الدعوة إليها ، بهذا الأسلوب الرامز ، فإذا ما قرر بزعبول عزمه على العمل لجعل الشياطين رسل خير وإصلاح ، ويؤيده فى ذلك سبانك وهلاهيل ، تصدى له أرقط وزمهرير وإعصار رافضين لهذا التغيير والتجديد لما فيه من خروج على أعراف السلف ، وتطرف يقلب الأوضاع ، ويحطم التقاليد ، لذلك يطالبان بعرض الأمر على مجلس التشريع والأحكام ، الذى يحيل مثل هذا المشروع إلى اللجان التى سوف تدرسه ، وتقرر بصدده ما تراه ، لكن بزعبول بعد أن طال النقاش فى هذا المجلس دون جدوى يرجىء البت فى مشروعه أسبوعاً ، ريثما يتم الاتفاق بين الجميع ، معرباً عن عدم ثقته فى هذا المجلس وتلك اللجان بناء على أن نظائرها لدى البشر لا تجدى شيئاً ، كما أنها " **مقبرة المشروعات** " [٩] ، وخطر يهدد الديمقراطية .

وينتهز هؤلاء المحافظون فرصة انعقاد مجلس الأحكام ، ولا يكتفون بتعطيل المشروع الجاد عن طريق إحالته إلى اللجان ، بل يحرصون على الاستفادة الشخصية بالطلب العاجل للموافقة على أنشاء قناطر فى منطقة يمتلكها أرقط وزمهرير ، اللذان يقرران أن فى هذا المشروع خير المملكة جميعها [١٠] ، ويمكن لإعصار أن ينفذه نيابة عن الدولة ، من هنا تتصدى هلاهيل لهم مبرزة التناقض الحاد فى مسلكهم ، عندما تكشف عن مصلحتهم الشخصية فى هذا المشروع الذى يستعجلونه ، بينما يرجئون البت فى المشروع الكبير الذى يستهدف المصلحة العامة ، وقد عرضه بزعبول وهو فعلاً لخير المملكة .

بل إن " **هلاهيل** " نفسها وهى شيطانة أرضية تمثل الكادحين من أبناء جنسها ، الذين لا يجدون ما يقتاتون به فى حياتهم ، برغم عنائهم لم يكن ليسمح لها بالاشتراك

فى مجلس الأحكام ، القاصر على الطبقات المتميزة ، ولذلك فقد تخفت فى الحضور ، وعندما اكتشف المحافظون هويتها ثاروا فى وجهها مطالبين إخراجها ، معتصمين بادعاء تميزهم العرقى والمالى ، والمؤلف بذلك يفسح المجال لمناقشة بعض الجوانب الأخرى للديمقراطية التى تستوجب تمثيل مختلف الطبقات فى مجالس الحكم ، وتدبير أمور الدولة ، فإذا كان المحافظون فعلاً دعاة حرية ، وشورى وديمقراطية ، فليقبلوا تمثيل الطبقة العاملة فى مجلسهم ، وعلى هذا الأساس تم قبول هلاهيل فى مجلس التشريع والأحكام ، لكن بزعبول قد أوقف هذا المجلس عن العمل ، ريثما يتم صلاحه على نهج جديد ، ويتطهر أعضاؤه من الهوى (١١) ، وذلك بعد أن استبدت بالمحافظين أهواؤهم وسيطر عليهم العمل لصوالحهم الشخصية فقط .

من خلال ذلك النقد تتضح دعوة الكاتب بصورة غير مباشرة إلى " **التغيير** " من أجل الصالح العام ، وهو مبدأ إنسانى أيضاً ، لكن المؤلف يطل من خلاله على القضايا المحلية التى شغلتنا .

وبهذا الأسلوب الرامز فى توظيف الشخوص نجد المؤلف يسخر من طريقة " **كتابة التقارير** " كوسيلة للكشف عن إنجاز المهام والمسئوليات بين قطاعات العمل الرسمية فى دولة الشياطين ، وذلك خلال مفارقة أخرى ، حيث تصبح هذه التقارير روتينية لا تكشف الحقيقة بقدر ما تعميها ، فبينما كانت تقارير خلوب الدورية عن حياة أزاهير تتابع بطريقة واحدة ، مشيدة بمسلكها المثالى كما يحب ويتمنى القادة فى عالم الشياطين ، كانت أزاهير فى الحقيقة عكس ذلك تماماً ، وبينما كانت التقارير تسجل عزلتها عن البشر ، وتؤكد ملائكيتها ، وتثبت نجاح تجربة هداية الشيطان للإنسان ، إذا بالأمير زبرجد يتردد عليها ، ولا يلبث المسئولون أن يفاجئوا باختطافه لها ، وقد تحطمت آمالهم المعقودة على هذه التجربة التى باءت بالفشل ، وهاهو ذا

أرقط عميد مستشارى الشياطين يعبر عن ذلك فى حديثه إلى القهرمانة خلوب التى تقوم برعاية أزاهير :

" **أرقط : يقال إن إتسياً يلم بهذه البقعة .**

خلوب : أيجرؤ امرؤ على أن يقترب من المنطقة ؟ لقد أيقن بنو آدم أن هذه البقعة تكفلها الزوابع العاتية ، وأن الإلمام بها غير مستطاع لأحد .

أرقط : سينجلى الأمر بعد حين . أين تقريرك ياخلوب ؟

(خلوب تخرج من صدرها قرطاساً وتقدمه إليه)

خلوب : هاكه ياسيدى المستشار .

(يتناول التقرير ، ويلقى عليه نظرة خاطفة ، ثم يدسه فى صدره)

أرقط : ما أشبه التقارير بعضها ببعض !

خلوب : إنها تصور الواقع أدق تصوير .

أرقط : (يمس لحيتيه ذات الشعب الخمس) علمتنى هذه اللحى الخمس ، التى أنبتتها تجارب السنين ألا أسارع إلى تصديق ما تحويه أمثال هذه التقارير .. هذه التقارير ! إنها تقليد آدمى ممقوت ، تسربت عدواه إلينا من البشر " (١٢) .

وتكرار عبارة (**هذه التقارير**) مع ما ارتبط بها من عدم تصديق يكشف عن الرفض القوى لهذا المسلك ، فإذا ما اقترن بما بعده من كون التقارير تقليداً آدمياً ممقوتاً، يصبح المسلك المرفوض هنا ليس مسلك الشياطين بقدر ما هو مسلك البشر أنفسهم .

بل يتأكد ذلك النقد لمسلك المجتمع والدعوة إلى تغييره عندما تتكرر إشارة المؤلف إلى كثير من نقائض مسلك الشياطين أنفسهم ، وهم يشيرون إلى أن ذلك النقص من " **صغائر الآدميين** " (١٣) أو أن ذلك ضعف آدمى (١٤) ، وذلك ملمح

يطرد خلال المسرحية ، ويرتبط بهدفها التعليمى .

******

وقد تقترن الوسيلة السابقة وهى التوظيف الرمزى للشخوص من أجل التوفيق بين الدعوة والفن بوسيلة أخرى ، وذلك عندما يمس المؤلف قضايا الإنسان العليا التى تشكل مصيره ، وهى أكثر ما تكون جداً وخطورة ، فيمزجها بعنصر الكوميديا ، بذلك لا تفقد القضية التى يدعو إليها مدلولها الإنسانى التقدمى العام ، برغم طابعها الشخصى المحدود اللصيق بالشخصية المتصدية لها ، فمثلاً قد لاحظ أنابيب – وهو شخصية فكهة ترتبط بالمحافظين – علاقة الحب التى تربط سبائك بهلاهيل ، فلا يلبث أن يربط بين مثل هذا الحب و " التأميم " ، وذلك عندما دعت هلاهيل إلى التأميم على أساس أنه يحد من أنانية الفرد وجشعه ، كما يكفل للمجتمع العدالة ، وهنا يؤكد سبائك التقدمى أيضاً صواب الفكرة ، ويدعو إلى أن تتولاه أيد نقية وضمائر حية تنشد صالح المجتمع ، وبينما يعارض أرقط وأمثاله من المحافظين والرأسماليين الفكرة نجد أنابيب الذى ينتمى إليهم يتحمس لفكرة التأميم ، مما يثير دهش رفاقه ، لكنه يشترط شرطاً يكسب القضية بعدها الخاص ، وفى نفس الوقت يلفت النظر إلى مدلولها العام عن طريق التناقض المتضمن ، وهذا الشرط هو البدء " **بتأميم الحب** " مما يثير الضحك والفكاهة التى تقوم هنا على التناقض ، فالحب فى مثل علاقة سبائك وهلاهيل أمر خاص والتأميم أمر عام ، وفى الوقت الذى يرتبط فيه أنابيب ومصلحته بالمحافظين والرأسماليين فليس التأميم فى مصلحة هؤلاء أو أولئك ، وإنما هو لمصلحة المجتمع كله ، وهاهو ذا يقرر ذلك :

" **بزعبول : وما شرطك أيها السيد أنابيب ؟**

أنابيب : أن نبدأ بتأميم أهم شىء فى المجتمع .

هلاهيل : ماذا تقصد بقولك ؟

أنابيب : (صائحاً مجلجل الصوت) أقصد تأميم الحب .

(همهمة ، وصيحات خافتة ، بين مؤيد ومعارض)

هلاهيل : ما هذا التخليط ؟

أنابيب : ليس تخليطاً ما أتفوه به ، إنه الصواب عينه ، يجب تأميم الحب .

بعض الجمع : (فى صيحة واحدة) يجب تأميم الحب !

أنابيب : أثمة شيء يعبر عن الأنانية والاحتكار والاستغلال أكثر من الحب ؟

سبائك : لا

(ضجة بين معارض وموافق)

أنابيب : الحب أكبر رأسمالية عاطفية فيجب الحد من سلطانه .

أحد الأعوان : (صائحاً) يجب أن يكون الحب ملكاً للأمة ، حقاً للشعب .

آخر من الأعوان : (فى صيحة) فليسقط احتكار العواطف .

ثالث من الأعوان : القلب لمن يحبه ... الحب للجميع " (١٥) .

ويضاعف من كوميدية الموقف السابق المفاجأة غير المنتظرة ، حيث إنه لا يتصور موافقة أنابيب ربيب المحافظين على " **التأميم** " بعد أن أوضح سبائك وهلاهيل التقدميان مفهومهما عنه ، وقد رفضه أرقط نيابة عن المحافظين ، فإذا بالمفاجأة أن يوافق عليه أنابيب ، وهو لا يعلن رأيه إلا بعد أن يهيىء لعنصر المفاجأة كل مسوغات الإضحاك ، مثل " **جذب الانتباه** " لتوقع شيء مهم ولا يعلنه مباشرة وإنما يقول : " **نبدأ بتأميم أهم شيء فى المجتمع** " ثم تأتى طريقة النطق فى حد ذاتها (**صائحا مجلجل الصوت**) ، مكملة لكل ملابسات الموقف التى تستثير الضحك فيجتمع المفاجأة والتناقض وجذب الانتباه ، وجلجلة الصوت مشكلة لهذا الموقف الكوميدى ..

ويلاحظ هنا أن سبائك الذى استثارت علاقته بهلاهيل أنابيب يمتدح رأى هذا

الأخير ، فى كون الحب أكثر شىء يعبر عن الأنانية والاحتكار والاستغلال مع أن سبائك نفسه هو المرتبط بهلاهيل ، ولا تناقض هنا فثمة موقف جاد عام يدعو إليه المؤلف بجانب التأميم ، ويرتبط به ، بل قد يكون تفسيراً له ، ألا وهو التخلص من الأنانية والفردية والاحتكار وذلك من خلال الموقف الخاص ، وهكذا تبرز وسيلة أخرى للتوفيق بين الدعـــــوة والفن عندما يزاوج الكاتب بين الموقفين الخاص والعام ، وبينما " **الحوار** " يدور حول أمر خاص ، إذا بملابسات الموقف تلتصق بالأمر العام .. وينجلى الموقف عن مبدأ إنسانى خالد هو " **الدعوة إلى الحب** " لمواجهة الحياة ومتغيراتها ، وبدلاً من أن " **تصبح الأمة ملكاً للحب** " تستشرى فيها الفردية وتتقاذفها الأنانية والأهواء ، يصبح " **الحب** " ملكاً للأمة وحقاً للشعب ، فيسعى الجميع من أجـــل المصلحة العامة ، مصلحة المجتمع حيث إن " **الحب للجميع** " كما وضح من الحوار السابق .

ويجلى هذا الموقف السابق سمة أخرى من سمات المسرحيات التى تتناول قضايا الواقع الاجتماعى المعيشى من خلال علاقة الإنسان بالمجتمع بالدعوة إلى المسلك السوى ، ودون اعتماد على التاريخ أو الأسطورة ، وتلك السمة هى المزج بين الجد والفكاهة كما وضح فى الموقف المار ، وكما يتضح خلال المسرحية كلها .

******

وإذا كانت حركة الشخوص فى الموقف السابق قد كشفت عن بعض عناصر الفكاهة التى تعتمد عليها المســـرحية ، مثل التناقض والمفاجأة غير المتوقعة ، والصوت المجلجل ، وغير ذلك من الملابسات الكوميدية المتآزرة فى هذا الموقف ، فإن هناك من العناصر التى يستخدمها المؤلف لإثارة الجوانب الكوميدية ما يعتمد على الصياغة اللفظية كما فى الموقف الذى يناقش فيه مجلس أحـــــكام الجن قضية

الديمقراطية ، وأحقية الطبقة العاملة فى تمثيلها به ، وذلك بناء على اقتراح هلاهيل وسبائك التقدميين اللذين أخذا يتناقلان الحديث فى بشاشة وأنس ، فيستثير مسلكهما عجب المحافظين الذين يتركون القضية الأساسية ليتناقشوا فيما يتصورونه " **مغازلة وغرام فى مجلس التشريع والأحكام** " (١٦) ، والفكاهة هنا تقوم فيما تقوم على التناقض ، الذى يعمق أثره فى النفس بما تحويه العبارة المتضمنة له من موسيقية بين جانبى التناقض يجليها هذا السجع الظاهر فيها ، ويتضاعف الجانب الفكه عندما يوظف كلمة " **المغازلة** " كوميدياً بوضعها فى مجموعة لفظية قلما ترتبط بها ، فتصبح " **المغازلة جرثومة** " من جراثيم البشر فى نظر إعصار وأرقط قد حملها معه سبائك من الأرض ، بل يمتد عنصر الكوميديا هنا ليبلغ أقصى درجاته ، عندما يتدخل أنابيب فى الموقف بأسلوبه الكاريكاتورى الذى يلازمه ، فيما يقول أو يفعل لاسيما من خلال نهمه الذى لا يقف عند حد ، فيستخف " **جرثومة المغازلة** " التى أحضرها معه سبائك من الأرض ، رائيا أنها لا تسمن ولا تغنى من جوع ، وكان أجدى لو أنه أحضر " **شيئاً يملأ البطون** " (١٧) ، ويقترن ذلك " **بحشوه فمه بحفنة من الطعام** " ، وهكذا يسهم التناقض ، والتوظيف الكوميدى للألفاظ والأسلوب الكاريكاتورى للشخصية فى التشكيل الكوميدى للموقف التالى :

" **زمهرير** : (متحدثاً إلى جماعته ، مشيراً إلى هلاهيل وسبائك وهما يتناقلان الحديث فى بشاشة وأنس) **ياله من منظر عجيب !**

إعصار : مغازلة وغرام ، فى مجلس التشريع والأحكام .

أرقط : ما أسقم ذوقه !

إعصار : لم تبق لى ثقة بسبائك هذا .. إنه لطول إقامته فى الأرض عاد إلينا بجرثومة من جراثيم البشر !

زمهرير : أية جرثومة ؟

أرقط : جرثومة المغازلة !

أنابيب : حقاً ما أسخفها . إنها لا تسمن ولا تغنى من جوع ، كان أولى به

أن يأتى لنا بشىء مفيد .

إعصار : مفيد .. ؟ ماذا تعنى ياأنابيب ؟

أنابيب : أعنى شيئاً يملأ البطون ، يحشو فمه بحفنة فى يده من الطعام متضاحكا " (١٨) .

وقد يقترن التناقض المعنوى بالتناقض اللفظى كأساس للفكاهة واستثارة الضحك فى الموقف ، مثال ذلك عندما كان زعرور تابع زبرجد يساقى سرعرع الحارس الخمر ، فأسكره ثم أخذ يمتدح زعرور ويخلط بين مقاطع اسمه خلطاً يلحقه تارة بالحيوان فيجعله " **بعرور** " ، وتارة بما يشبه النبات فيجعله " **زعزوع** " كما يخلط بين مديحه له فيجعله " **أمهر السقاة** " ، ويذمه فيجعله " **نادرة الأغبياء** " وبذلك يجمع بين التناقض المعنوى ، والخلط اللفظى حيث يقول :

" سرعرع : حقاً إنك لمن أمهر السقاة ، ولكن هذا لا ينفى أنك نادرة الأغبياء ، اعترف بذلك يازعزوع .

زعرور : من يكون هذا الزعزوع أيها الزعيم ؟

(ويلاحظ هنا محاولة زعرور إبعاد سخرية سرعرع عنه بتجاهل محاولة هذا الأخير الخلط اللفظى فى اسمه ، مع معرفته أنه هو المقصود بذلك تماماً ، وهذا فضلاً عن الخلط اللفظى يضاعف أيضاً من عناصر الفكاهة فى الموقف) .

سرعرع : أليس هو اسمك ؟!

زعرور : اسمى زعرور أيها الزعيم .

سرعرع : (وقد جرع من الخمر جرعة وافية) زعزوع .. زعرور .. بعرور .. فليكن اسمك ما يكون .

زعرور : حقاً فليكن ما يكون " (١٩) .

ومما سبق ندرك أن معظم الشخوص فى هذه المسرحية مثل بزعبول وسبائك

وهلاهيل وأرقط وإعصار وزمهرير حاملة لفكر الكاتب الأساسى سلباً أو إيجاباً ، وقلما تتميز بقسمات نفسية خاصة شأن الشخـــوص فى المسرحيات الذهنية أو الفكرية [٢٠] .

وإذا كانت مسرحيات هذا الباب تشترك أحياناً مع بعض مسرحيات القسم الأول فى هذه السمة ، فهى تختلف عنها فيما عدا ذلك ، من حيث التزامها للمزج بين عنصرى التراجيديا والكوميديا ، والحبكة الواسعة المعقدة ، وكثرة الشخوص ، وعدم الاعتماد على التاريخ كمنطلق لذلك البناء ، وطبيعة القضايا المتناولة الذى مرده إلى كون هذه المسرحيات تتعامل مباشرة مع قضايا الواقع الاجتماعى المعيش من خلال الشعارات المرفوعة لتنتهى إلى الوجه المطلق لها ، بينما المسرحيات المتناولة فى الفصل الأول من القسم الأول تبدأ من المعانى المطلقة وتنتهى بها ، ويمكن عن طريق القياس أو التناظر أن تتصل بالقضايا المحلية .

******

بجانب ذلك فإن شخصيتى أنابيب ، وأزاهير تختلفان عن غيرهما من الشخوص فهما لا ترمزان أساساً إلى قضايا فكرية معينة يدعو الكاتب إليها ، وإنما هما وسيلتان دراميتان تعينان على ذلك ، وقد أجاد الكاتب رسمهما فأولاهما تمثل الجانب الكوميدى حيث يخفف به من حدة الجانب الجاد ، ولذلك فقد عنى برسمه فحدد كثيراً من سماته فى إيجاز وتركيز خلال الفصل الأول من المسرحية ، وقد كشفت المواقف الكوميدية التى أشرت إليها سابقاً عن أهم أبعاد هذه الشخصية التى وظفها الكاتب توظيفاً كوميدياً خالصاً ، فقدمه فى صورة كاريكاتورية مثيرة للإضحاك حيثما وجدت ، فهو نهم لا ينتهى شرهه ، كســـــول لا ينام إلا وقت الجد [٢١] ، ذو كرش يتعالى ، وكثيراً ما يتعثر [٢٢] ، ثرثار لا يكف عن الكـــلام فهم أو لم يفهم ،

لذلك فإن مواقفه خلال المسرحية تطرد فى مادية خالصة قلما تهتم بمعنويات الحياة ، مما يشف عن تناسق فى رسم الشخصية كمصدر ثر للفكاهة .

بل إن الدلالة اللغوية لاسمه " أنابيب " لتتوافق تماماً مع طبيعته النهمة الشرهة ، ويصبح شكله الضخم ذو الكرش العالى محصلة صحيحة تماماً لهما ، وهو بكل ذلك يشكل صورة كاريكاتورية تستثير الضحك ، وقد وظفها الكاتب ليحقق لمسرحيته عنصراً أساسياً فى مثل هذا اللون من المسرحيات ، وهو المزج بين الجد والفكاهة ، الذى يعد من أهم سمات المسرحية الاجتماعية .

أما الشخصية الأخرى فهى أزاهير التى حاول الكاتب من خلالها فى المستوى الثانى للحدث ، أن يثبت استعداد الإنسان الفطرى للخير أو الشر ، وأن يدعوه فى نفس الوقت إلى النقاء والطهر ، وبذلك يمكن مواجهة قضايا الإنسان التقدمية كالديمقراطية والحرية والتأميم والمساواة وغيرها ، من هنا فقد حرص الكاتب على إبراز فطريتها وسذاجتها ونقائها البعيد عن معاناة ما فى الحياة ، فهى خيرة لا تعرف الشر ، أنثى لا تعرف الذكورة ، جميلة لا تعرف الدمامة ، محدودة المعرفة لا تبحث عن المجهول ، ولا تعرف سوى عالمها هذا فقط ، جاهلة بعالم البشر البعيد عنها فى تصورها الساذج ، لذلك يجعل الكاتب مسلكها يطرد تدريجياً فى هذا المستوى البدائى من المعرفة ، حتى عندما يرقى بها زبرجد فكرياً ويستثير فيها التطلع إلى عالم البشر ، ثم يصطحبها معه إلى قصره ، فإنها تفاجأ هناك فى حفل التعارف بشخصيات عديدة لم تألفها فتهتاج ، وتحاول الاندماج - محاكية لهم - فى الرقص والشرب فتفشل شأن الإنسان البدائى ، حتى يستنقذها زبرجد مرة أخرى ، ليدخل بها إلى عالم البشر الذى هو مزيج من الخير والشر ، خلال تجارب بسيطة ترقى فى المستوى من الجانب الحسى المدرك إلى الجانب المعنوى الخفى الذى تعمره . فيما يعمره - مشاعر البشر المختلفة ، ولا شك أن اسمها " أزاهير " إيحاء بولائها

للطبيعة الذى بدأت به شخصيتها قبل أن تدخل فى عالم البشر .

أما خلوب " **القهرمانة الشيطانة** " وتابعتها زغلولة فكلتاهما حاملتان لفكر الكاتب من حيث ولاؤهما للخير الذى نشأ عليه أزاهير من خلال مخالطتهما لها ، ورعايتهما إياها .

وزفاف وسرعرع وهما شيطانان حارسان لقصر أزاهير ، يكشفان أيضاً عن نجاح الإنسان فى إغواء غيره ، وذلك عندما نجح زبرجد وتابعه فى إغوائهما بالخمر ، ثم لا يلبث هذا المستوى أن يتسع عندما تنجح محاولة زبرجد فى اختطاف أزاهير والنزول بها إلى عالم البشر ، مثبتاً أن الإنسان أكثر " **شطارة** " من الشيطان .

وبرغم أن هذه المسرحية وأمثالها تتميز بكثرة الشخوص ، فإن المؤلف هنا قد حقق لحدثه وحدة عامة تقوم على إطار نفسى عام ، بضم مصائر كل الشخوص ، ويتمثل هذا الإطار فى استشعار وجوب " **التغيير** " نحو الأفضل كسبيل لتجاوز الضياع الذى يتهدد هذه المصائر ، ومن هنا تصبح الشعارات الموظفة فى هذه المسرحية من أهم السبل للوصول إلى المجتمع الأفضل .

******

وإذا كانت مسرحية " **أشطر من إبليس** " بدأت بمحاولة الشيطان أن يكون أكثر " **شطارة** " من الإنسان ، بإغوائه وإضلاله عندما أغوى سبائك الشخصية الكبيرة الصالحة ، فإن هذا الإنسان لا يلبث أن يصبح " **معادلاً** " للشيطان عندما يقرر قطب الشياطين أن " **الشيطان الأكبر لبنى آدم هو نفسه** " [٢٣] ثم تنتهى المسرحية وقد غلبت شطارة الإنسان شطارة الشيطان ، فيتضح البعد الرمزى لهذه المسرحية

بجلاء ، كاشفاً عن مقدرة الإنسان التى لا حدود لها على الفعل والعمل والتدبير ، تلك المقدرة التى يمكن أن تفوق مقدرة الشيطان ، والتى بها يستطيع الإنسان التغلب على أهوائه لبناء حياة ديمقراطية حرة كريمة ، تنتظم فيها علاقته بمجتمعه وبالمتغيرات من حوله ، وذلك رهين بمقدرته على تغيير نفسه ، والاتجاه بها نحو الطهر والنقاء والتلاؤم والتكيف مع الحياة المحيطة بالشخصية ، وصولاً إلى الخير والسعادة ، كهدف إنسانى عام ، به يمكن النفاذ إلى القضايا المحلية المعّيشة كالديمقراطية وفاعلية المجالس التشريعية والتأميم والحرية وغيرها مما حاول الكاتب أن يمسه ، ومما يشكل جوانب الصراع الاجتماعى برغم وجهه الإنسانى .

******

والصراع هنا متعدد لكنه قلما يتعمق نفوس الشخصيات ، وذلك بالنظر إلى طبيعتها ، حيث أصبحت فى معظمها تمثيلاً لمعان يدعو الكاتب إليها ، يمكن أن يجمعها التقدمية فى مواجهة المحافظة مثلاً ، أما مصدر التعدد فهو ليس درجات الصراع بقدر ما هو تنوع القضايا التى تمثلها الشخوص ، فبزعبول وسبائك وهلاهيل يمثلون التقدمية ، وأرقط وإعصار وزمهرير يمثلون المحافظة ، وفى نفس الوقت نجد أزاهير وخلوب وزغلولة يمثلون الخير الغلاب ، وزبرجد وزعرور وبنفسج ابنة عم زبرجد يمثلون امتزاج الشر بالخير ، ومن احتكاك مواقف هؤلاء وأولئك يتولد الصراع ، لكنه ليس صراعاً حول قضية واحدة تتلبس بالشخوص فتسمح للكاتب بتعميقه ، وبيان أثره ، والتغلغل وراء ذلك الأثر فى نفوس الشخوص ، وإنما تتعدد القضايا الفكرية هنا ، وتتداخل ، فمن تصد وتحد بين التقدميين والمحافظين حول دعوة بزعبول إلى تغيير طبيعة فعل الشيطان ، إلى وجوب عرض ذلك ومناقشته على مجلس التشريع والأحكام بطريقة ديمقراطية ، وهذه تستوجب تمثيل جميع الطبقات ، فيتصل الموقف بالمساواة ، وهكذا بدلاً من أن

يعمق الصراع داخل النفوس تتولد القضايا الفكرية داخل العقول والأذهان ، متصلاً بعضها ببعض ، لتشكل القضايا التى يشغل بها الكاتب ، والتى هى فى الوقت نفسه تشغل المجتمع ، ويصبح الإيحاء هنا وسيلة الكاتب إلى عرض وجهة نظره ، ومن ثم كانت الشياطين رموزه إلى ما يريده ، مستغلاً لعنصر الإيهام (**أو الفانتازيا**) ، نائياً بذلك عن المباشرة والسطحية التى تأباها طبيعة الفن .

وكذلك بالنسبة للمستوى الآخر للحدث أو القصة الأخرى ، وهى قصة زبرجد وأزاهير التى تشغل الفصل الثالث وجزءاً من الفصل الرابع حيث يحاول زبرجد أن يستثير فى أزاهير مشاعر البشر ، ليظفر بها ، لذلك تتغير من حالة السذاجة والبدائية والفطرية التى كانت تقنع فيها بما هو ظاهر ، نائية عما هو خفى مجهول ، منتقلة إلى مستوى من الرغبة فى المعرفة ، والبحث ومحاولة تقصى الخفى المجهول ، بدافع من حب الاستطلاع ، قرين " **يتحول** " يجعلها تقترب من مستوى البشر العاديين .

هذا " **التحول** " يبرز ميل الكاتب إلى الكشف عن مقدرة الإنسان على تغيير نفسه . وتغيير غيره ، منتقلاً من الجهل إلى المعرفة ، ومن إدراك الخير إلى تعقل الشر ، ومن إدراك الجمال إلى تعقل الدمامة ، ومن إدراك الحياة إلى تعقل الموت ، ومن إدراك الرضا إلى تعقل الرفض ، إلى آخر هذه الثنائيات المتناقضة التى تحتك فى ذهن أزاهير حتى يدخل بها زبرجد إلى عالم البشر العاديين ، وهو تدرج يحل فيه المنطق البشرى العادى محل الصراع الدرامى الذى يكتسب صبغة فكرية ذهنية خالصة ، حيث تتولد هذه القضايا الفكرية والذهنية المتصلة وأمثالها ، وعندها يلتقى الحدث الرئيسى مع هذا الحدث الفرعى أو القصة الثانية لإبراز مقدرة الإنسان وشطارته التى بها يصبح " **أشطر من إبليس** " وقد فشلت محاولات هذا الأخير فى إثبات مقدرة جنسه على هداية غيره أو إفساده ، كما برزت مقدرة الإنسان على الفعل

والتغيير .

******

بذلك تشكل القضايا المتناولة بوجهيها الإنسانى والمحلى عقدة المسرحية أو تعدد هذه العقدة ، كما حدث فى الموقف من الدعوة إلى تجديد حياة الشياطين ، وجعلها للخير وليست للشر ، مما يستثير احتكاكاً وتصادماً حول قضايا أخرى تسهم فى تشكيل هذا التجديد ، كالديمقراطية الصحيحة والمساواة والتأميم وغيرها ، وقد بلغ الاحتكاك أقصاه باختطاف أزاهير ، وفشل الشيطان فى إحداث التغيير المراد ، فيصبح هذا الفشل نجاحاً فى جانب الإنسان ، يكشف عن مقدرته فى إحداث التغيير بصفة عامة ، وهو تغيير يرجى أن يكون للأفضل ، حيث تحدد الممارسة السوية للشعارات الموظفة السبيل إلى هذا التغيير .

وبروز العقدة فى هذه الصورة العامة أو المتعددة ، لا تجعل لهرمية البناء مدخلاً كبيرا فى ضبط حركة المسرحية ، وقياسها به ، حيث قد أصبحت تضبطها بصورة أكثر مواضعات الحياة بتعدد قضاياها ومشاكلها ، وامتزاج عناصرها من مأساوية وكوميدية وغير ذلك ، مما يتصل بمفهوم الدراما الحديثة ، وإن كانت هرمية البناء يمكن أن تلمح – فيما تلمح – بوضوح فى مسرحيات الفصل الواحد من هذا اللون .

******

وتجلى طبيعة اللغة المستخدمة فى هذه المسرحية هذا " **التحول** " فى كلا المستويين ، فهى لغة تتميز فيما تتميز بهذه المزاوجة بين المتناقضات ، التى تحتك وقد تتصادم كاشفة عن سريان الحركة الفكرية واضطرادها خلال المسرحية كلها ،

وذلك يتضح من خلال المعجم المستخدم الذى يمثل هذه الثنائيات التى لا تخطئها عين القارىء مثل : الإصلاح والإفساد ، والجديد والقديم ، والجوهر والمظهر ، والرشد والشر ، والثورة والرضا ، والرفاهية والبؤس ، واليقظة والكسل ، والمصلحة العامة والمصلحة الخاصة ، والديمقراطية والدكتاتورية ، والشورى والفردية ، والعدل والظلم ، والخير والشر ، وقوة القانون وضعفه ، وتنفيذه وتعطيله ، والغنى والفقر ، والاستغلال والعدل ، والإقطاع والإصلاح الزراعى ، والطبقية والمساواة ، والدول الصغرى والدول الكبرى ، والحرب والسلام .

وهذا المعجم يشكل فيما يشكل القضايا التى تعنى هذه المسرحية بمناقشتها على المستويين الإنسانى العام والمحلى المحدود ، والتى يعد كثير منها شعارات للمرحلة السياسية والاجتماعية التى عاشها مجتمعنا خلال الخمسينيات والستينيات .

كما تتجلى هنا لغة تيمور الشيقة التى تنزع فيما تنزع إلى أسلوب القرآن الكريم ، كاشفة عن مقدرة لغوية فنية ، يجيد المؤلف توظيفها فى التعبير الدرامى عن قضايا الإنسان والمجتمع ، فى حين يؤثر غيره غيرها فى مثل هذا الغرض ، مما يشهد للغة العربية بمقدرتها أيضاً فى هذا المجال الذى يحاول غير تيمور أن يهرب منها ، وبذلك تصبح القضية قضية اقتدار الفنان وليست مقدرة اللغة ذاتها .

وغالباً ما تطول الجملة الحوارية فى هذه المسرحية من أجل الإقناع بهذه القضايا الفكرية التى أشرت إليها سابقاً ، ويتضح ذلك فى معظم المسرحية ، حيث تتسع الجملة الحوارية لمهمة الإقناع والبرهنة للوفاء بمتطلبات الدعوة ، بذلك يصبح الحوار وبناؤه بناء لغوياً درامياً من أهم وسائل الكاتب لبناء المسرحية ذاتها ، ومن هنا وجدنا ظاهرة طول الجملة الحوارية فى الفصول الأول والثانى والرابع ، وهى مجال الحدث الرئيسى ، حيث يتعدد أطراف النقاش ما بين تقدميين ومحافظين .

فإذا ما جئنا إلى الفصل الثالث أصبحت الجملة الحوارية قصيرة بحيث تبلغ أحياناً كلمة واحـــدة أو كلمتين ، لتتناسب مع نوعية شخصية أزاهير الساذجة الفطرية ، التى لا يعنيها إلا أبسط الأمور فى أوجز العبارات وأقل الألفاظ حملاً للمضمون المراد ، كما تكثر النقاط المتجاورة التى توحى باستثمار الكاتب للصمت لإطالة الإحساس بشعور ما ، كما نلحظ وجود علامتى التعجب والاستفهام بصورة واضحة ، لتكشف عن قدر من المشاعر يتناسب مع أزاهير كإنسانة بدائية فطرية ، وهى تواجه المجتمع بعد أن كانت قد ألفت الوحدة والفردية والعزلة ، بذلك يسهم الحوار فى الكشف عن محاولة الكاتب فى دقة رسمه لهذه الشخصية ، مثال ذلك الموقف الذى يحاول فيه زبرجد أن يعرفها معنى الجمال بعد أن قبلها ، ونلاحظ أنها مازالت تحدثه على أنه أنثى شأن من تتعامل معهم كخلوب وزغلولة :

" أزاهير : (متداتية منه) ماذا بعثك على أن تفعلى ذلك ؟

زبرجد : إعجابى بك

أزاهير : أنت معجبة بى ؟

زبرجد : لقد سحرتنى فتنتك ياأزاهير .. أنت رائعة الجمال

(ابتسامة يسرى فيها شىء من الحرارة تغزو وجهها) .

أزاهير : أنا رائعة الجمال ؟

زبرجد : أما تعرفين أنك فاتنة جميلة ؟

أزاهير : وما الجمال ؟

زبرجد : الجمال ضد الدمامة

أزاهير : وما الدمامة ؟

زبرجد : ضد الجمال

أزاهير : أنت تعبثين بى .. !

زبرجد : ألم تقولى منذ هنيهة إن كل شىء يتميز بضده ؟

أزاهير : ألا يسعك أن ترينى شيئاً دميماً ؟

زبرجد : (يتلفت حوله) هنا كل شيء جميل .. مع الأسف .. ! (يضرب رأسه بيده متذكراً أمراً) انتظرى لحظة (يخرج إلى المستشرف فيعود مصطحباً " زعروراً " تابعه) ما رأيك فى هذه السحنة ؟

أزاهير : (متأففة) لا تروقنى ..

زبرجد : أجميلة هى ؟

أزاهير : لا

زبرجد : إذن ماذا تكون ؟

أزاهير : غير جميلة

زبرجد : (لزعرور) عد حيث كنت ، وشكراً لك على ما أسديت إلينا من خدمة !

(زعرور ينصرف صامتاً ، تملكه الحيرة والدهشة)

أزاهير : ولكنك لم تخبرنى ما الجمال ؟

زبرجد : أنت تشاهدينني أمامك الساعة ، وقد شاهدت منذ لحظة تابعى ، فماذا أحسست نحوى ، وماذا أحسست نحوه ؟

أزاهير : طاب لى منظرك ، وتقززت من منظر تابعك .

زبرجد : حسن .. إذن فالجمال ما يبعث الرضا والارتياح فتهواه النفس .

أزاهير : إذن كل ما هو حـــــــــولى تهواه نفسى ، فيبعث فيها الرضا والارتياح " (٢٤) .

******

وتتعدد المواقف التراجيدية وتتواصل ؛ منها موقف الإنسان الباحث عن المعرفة والتلاؤم السوى مع المتغيرات من حوله فيلقى الخزى والسخرية ، كذلك كان موقف أزاهير وهى تواجه الحياة البشرية فى قصـــــر زبرجد ، فى الحفل الذى قدمها فيه

للحاشية والمدعوين ، وقد حاولت الرقص مع زبرجد لكنها تعثرت ، مما استثار سخرية الآخرين منها وضحكهم عليها ، لاسيما بنفسج ابنة عم الأمير زبرجد التى سريعاً ما ألقت بنفسها إلى زبرجد لتراقصه ، متشفية من أزاهير التى استحوذت على مشاعر ابن عمها ، ولم يكن أمام أزاهير إلا أن تغرق نفسها فى الخجل والخمر ، وفى محاولة بدائية تستعيد بها شيئاً من كرامتها الجريحة التى اقترنت باشتعال غيرتها كأنثى افتقدت من تحب ، وذلك عندما رأت زبرجد يراقص بنفسج ، فإذا بها تهوى بالسيف عليه فتجرحه ، ويكون ذلك جزاء من أراد لها حياة إنسانية أليق بها ، وبآدميتها ، بل غامر بحياته من أجلها .

وإذا كان كل من أطراف الموقف السابق يحاول أن يؤكد وجوده وقيمة هذا الوجود ، فإن إدراك كل منهم للأبعاد التى تنتهى عندها قدراته ووسائله لإثبات ذلك الوجود ، تكشف حقيقة إنسانية عامة ألا وهى ضعف الإنسان ، وهو يواجه ذاته فى عجز وضعف ، يستثيران إحساساً مأساوياً مرده عدم التناسب المنطقى بين الفعل ونتيجته ، بين الرغبة فى المعرفة والتلاؤم السوى ، والخزى والسخرية ، بين سعى الإنسان لترقية غيره وحرصه على تمدينه ، وتعرضه للقتل فى سبيل ذلك ، بين الإخلاص فى الحب لمن أحبه الإنسان ، وتوجه هذا المحبوب للغريم المكروه ، ويعمق هذا الإحساس التراجيدى مقترناً بالحيرة عندما يصبح هذا الحب وهو إخلاص وسعادة ووفاق منبعاً للكراهية والعداء والتنافر ، وقد مسته الغيرة الآدمية التى تتلظى فى قلبى أزاهير وبنفسج.

ومع ذلك فإن هذا الموقف المأساوى لا يخلو من محاولة استشعار الإنسان البهجة ، وهو يحاول أن يعرف ويجرب وصولاً إلى ما ينبغى ويتمنى ، وبرغم الفارق بين الواقع والأمل ، والنتيجة وما يرتجى ، فإن النجاح الذى حققه زبرجد وهو يجعل أزاهير تستروح الرضا فى عالم البشـــــر الأرضى ، مستشعرة لفظاعة

الشيطان وخوفها أن تكون قد وقعت فى حبائله عندما تصدت بالسيف لزبرجد ، ليستثير إحساساً مأساوياً أشد عمقاً للتقابل التقليدى بين الإنسان والشيطان - لاسيما وقد كان الأخير يبغى الخير للإنسان من خلال موقف تربيته أزاهير بالقصر - تفجره فى كل بناء مسرحية " **أشطر من إبليس** " قولة أزاهير نفسها بعد ذلك :

" **ما شأن الشيطان فيما عملت ؟ أنا التى ضربت بالسيف** " (٢٥) .

وهو اعتراف قوى مدو بمقدرة الإنسان على الفعل والتغيير والعمل ، كما أنه تأكيد آخر " **لشطارة** " الإنسان التى تفوق " **شطارة** " الشيطان ، والتى بها يستطيع الإنسان بناء مجتمع أفضل تسوده الحرية والديمقراطية والمساواة ، ومن خلال علاقة سوية بينه وبين المجتمع الذى يرتبط به ذلك الإنسان ، وهكذا اتضحت وسائل محمود تيمور فى التوفيق بين الدعوة والفن من خلال توظيف الرمز واللغة التى تزاوج بين المتناقضات ، وعنصر الإيهام خلال بناء مسرحى متسع الحبكة ، متعدد الشخوص ، يضرب بجذوره فى الواقع ، موظفاً للشعارات والعبارات التقدمية ، مازجاً بين العناصر الكوميدية والمأساوية ، هذا برغم الجانب الإنسانى الذى ترتد إليه هذه المسرحية ، وهو العلاقة السوية بين الإنسان والمجتمع والمتغيرات من حوله ، لبناء حياة إنسانية كريمة عمادها الحب والإيثار والشورى .

******

ولعله قد وضح مما سبق أن ما أقصده بالبناء المسرحى الذى يلتزم الشعارات هو ذلك البناء الذى يوظف الشعارات والعبارات التقدمية - بألفاظها - التى يعلنها المجتمع كأسلوب لحياته ، كما تتشكل عقدة المسرحية من هذه الشعارات والقضايا المتصلة بها ، بحيث تصبح الممارسة السوية لهذه الشعارات هى الحل لهذه العقدة . وهنا تتعدد العقد بقدر تعدد القضايا المتناولة وشعاراتها ، لكنها لا تشكل عيباً فنياً بقدر ما تشكل ظاهرة فنية هى اتساع الحبكة ، عندما تتواصل مستويات الحدث أو ق

صص الشخوص ، من خلال إطار نفسى واحد يضمها جميعاً ، مشكلة لسمة أساسية فى بناء المسرحية الاجتماعية هى اتساع الحبكة البنائية برغم تعقدها . وتصبح هذه القضايا المتناولة وما حولها من صراع معادلة لحركة المجتمع ذاته ، بشخوصه وحيواتهم وقد مستها يد الفن بالاختيار والتركيز .

الباب الثالث

هوامش الفصل الأول

(١) انظر . Mid Century Drama P. 74

وكذلك انظر دائرة الطباشير القوقازية برتوله بريخت ترجمة عبد الرحمن بدوى .

(٢) انظر : " مأساة الدكتور فوستس " كريستوفر مارلو ترجمة نظمى خليل .

(٣) انظر " أشطر من إبليس " ص ٤٧ .

(٤) انظر السابق ص ١٩ .

(٥) مجلة المسرح العدد ١١ نوفمبر سنة ١٩٦٤ ص ٧٢ من مقال يعرف فيه ماهر شفيق كتاب مارتن أبسلن عن بريخت وكذلك انظر بخيت تأليف فالترينجامان ترجمة أميرة الزين ص ١١ .

(٦) انظر فى النقد المسرحى (موضوع : بريشت) ص ١٦٩ وما بعدها .

(٧) انظر السابق ونفس الصفحة . وكذلك دكتور محمد مندور (الأدب ومذاهبه) ص ١٦٧ .

(٨) انظر مقدمة ترجمة الشقيقات الثلاث د. على الراعى ص ٨ ، وكذلك انظر د. رشاد رشدى نظرية الدراما ص ١٦٣ .

(٩) مسرحية " أشطر من إبليس " ص ٣٨ .

(١٠) السابق ص ٤١ .

(١١) انظر السابق ص ٤٢ .

(١٢) أشطر من إبليس ص ٥٨ .

(١٣) أشطر من إبليس ص ٨ .

(١٤) السابق ص ١٨ .

(١٥) أشطر من إبليس ص ١٢٤ .

(١٦) السابق ص ٣٤ .

(١٧) السابق ونفس الصفحة .

(١٨) أشطر من إبليس ص ٣٣ ، ٣٤ .

(١٩) انظر السابق ص ٧٦ .

(٢٠) انظر الفصل الأول من الباب الأول .

(٢١) انظر المسرحية ص ٣٩ .

(٢٢) السابق نفس الصفحة .

(٢٣) المسرحية ص ١٦ .

(٢٤) أشطر من إبليس ص ٨٥ ، ٨٦ .

(٢٥) مسرحية أشطر من إبليس ص ١١٦ .

الفصل الثانى

البناء المسرحى والالتزام بالهدف

أما الاتجاه الثانى من المسرحيات التى تقوم على التوفيق بين الدعوة والفن فهى مسرحيات لا تعتمد على التوظيف المباشر للشعارات أو المفهومات التقدمية ، فلا تجعلها من معجمها ، ويمكن أن تمثل لها بمسرحية " **الحصرم** " **للدكتور سعد الخادم** ، وهى بجانب ذلك تمثل ظاهرة أخرى فى المسرحيات التى ينتظمها التوفيق بين الدعوة والفن ، وهذه الظاهرة هى أن أكثر المسرحيات – هنا – التى تتخذ اللغة فى مستواها الفنى الجمالى هى من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، أو تظهر فى عدة مناظر أو مشاهد كالمسرحية التى بين أيدينا حيث تستبدل التقسيم إلى خمسة مناظر بالتقسيم المعتاد إلى فصول ثلاثة أو أكثر ، وهى تتضمن العرض للشخوص فى المنظر الأول وجزء من الثانى ، وذلك مع بداية الأزمة ، ثم يتصاعد التعقيد فى المناظر التالية حتى يكون الحل فى المنظر الأخير منها [1] .

ويتم الحدث فى مسرحية " **الحصرم** " داخل الدائرة الجمركية مباشرة ، فإذا ما اقترنت وحدة المكان هنا بالتركيز الزمنى تجلت العلة الصورية لهذه المسرحية حيث تبدأ " **ظهراً** " وتنتهى " **ولما تغرب الشمس** " ، وخلال هذه الساعات القليلة يمتد هذا الحدث ، بدأ بوصول الصديقين سعيد وكامل على السفينة " **النيل** " ، بعد أن انتهيا من دراسة الهندسة فى الخارج ، وقد حضر أفراد أسرتيهما لاستقبالهما ثم يتوسط الحدث خلال صالة التفتيش بالدائرة الجمركية ، حيث شهدت لحظات تكثيف الحركة الدرامية ، ونهاية خطيها الصاعد والهابط ، وينتهى الحدث بها وقد انفض المودعون مع من جاءوا لاستقبالهم ، ماعدا كامل الذى آثر العودة من حيث جاء ، بعد أن تهاوى أمام ناظريه مثله الأعلى الذى كان يتراءى له كرمز لكل ما هو حق وفاضل ، فإذا به يكتشف زيفه وخداعه ، ذلك هو أبوه فوزى إبراهيم .

ويبدأ الخط الصاعد بإشارة سعيد إلى صديقه كامل عن إفلاس أبيه ، وما أصابه من انهيار اقتصادى نتيجة توقف مصنعهم ورغبته القوية فى بعثه من جديد ، وما أن يلتقى كل منهما بأفراد أسرته ، حتى يتعرف كل من الصديقين على بعض أفراد أسرة الآخر ، ثم يتصاعد الحدث عندما يعلم سعيد أن إفلاس مصنع والده وموته قد كان بسبب خيانة والد صديقه كامل وتآمره ، لذلك ما إن تشحن فتحية صدر ابنها سعيد بأثر هذه الخيانة والتآمر الذى حطم حياتهم ، حتى يتضاعف صعود الحدث باحتدام داخل سعيد ، فيعمد إلى تجاهل صديقه كامل ، عازماً على قطيعته ، مما يدفع بهذا الأخير إلى محاولة معرفة حقيقة الأمر ، لاسيما وقد أخذ داخله فى الاحتدام أيضاً إثر المسلك المهين من سعيد ضده ، كما أصر على المواجهة بين الغريمين والده فوزى ابراهيم وعطية والد صديقه سعيد ، حتى يكتشف بنفسه الحقيقة ، وذلك قمة الخط الصاعد .

ثم يبدأ الخـــط الهابط بتضييق كامل الخناق على والده فيعترف له أن التجارة " **إما صفقة رابحة أو صفقة خاسرة ولاشىء بعد ذلك** " [٢] فتصدمه هذه الحقيقة المرة ، التى يضاعف من أثر وقعها على نفس كامل ، مواجهة عطية – الحريص على المسلك الشريف مهما تكن نتائجه – لفوزى الذى لا يهمه ذلك ، فيتعرى مسلك الأخير تماماً ، ولا يلبث أن يعتذر لعطية واعداً إياه بإصلاح ما حدث ، فيتأكد كامل من لا أخلاقية مسلك والده ، ولا يلبث أن تقترن هذه النتيجة فى نفسه برفضه السابق لمسلك والده عند رشوته للموظف الثانى بالجمرك ، فينهار مثاله تماماً ، ويكاد الجو الخالى من القيم حوله أن يخنقه ، فيصبح الصراخ والرغبة الجامحة فى الابتعاد عن والده ومن معه ، والنفور منهم سبيله للتصدى لهؤلاء اللصوص فى نظره – وتلك هى لحظات تكثيف الحدث التى أشرت إليها – وبذلك تكون نهاية الخط الهابط رغبته القوية فى الرجوع من حيث جاء ، ليتخلص من هذا الجو الملوث ومن فيه .

ومع هذه الهرمية فى بناء المسرحية ، فإن حدثها لا يعتمد على شخصية محورية وإنما تتقاسمه الشخوص جميعها ، ولكل منها قصة بذاته ، فنجد لدينا عدداً من القصص الصغيرة التى لاتزال تتجمع وتتركز وتتوحد حتى تكون فيما بينها القصة الكبرى للمسرحية ، إذ ذاك تصبح هذه القصة ليست قصة أفراد بأعيانهم بل قصة المجتمع نفسه ، ولا يظهر مغزى القصة على حقيقته إلا بالمقارنة والتفاعل مع باقى القصص [٣] كما يفعل تشيكوف .

والمؤلف هنا لا يعتمد على تطور الحدث فقط وإنما يحاول تعميق الحالات النفسية لتلك الشخصيات المترابطة المصير ، كما فعل بالنسبة لفوزى إبراهيم وحمدى حسين وتاتى وسعيد وكامل وعطية ، ولذلك فإنها - تبدو غائصة فى الواقع ، مغلولة الإرادة - لعجزها عن التخلص من مأساتها ، وبذلك تشف الشخوص عن قطاع من العالم الراكد الآسن يستثير بحالته المقززة التعجيل بتغييره .. [٤] وذلك جانب آخر من جوانب أسلوب تشيكوف فى بناء مسرحياته .

لذلك فإن الشخوص هنا تشكل مفارقة درامية أساسية تقوم عليها هذه المسرحية ، وتتبنى على تقابل رئيسى يضم فى ناحية أعداء القيم الفاضلة وهم والد كامل وهو فوزى إبراهيم ، البرجوازى الذى يمتلك عدة مصانع وشركات ، وصديقه حمدى حسين المليونير صاحب بنك الشعب ، وابنته تاتى ، وهما نموذجان للارستقراطية المستغلة ، والموظف الثانى بالجمرك الذى يمثل جانباً من انحرافات الطبقة المتوسطة ، وفى ناحية أخرى أنصار القيم الفاضلة وهم كامل وسعيد ووالداه عطية وفتحية اللذين قد أفلس مصنعهما نتيجة تآمر فوزى إبراهيم وحمدى حسين ، والموظف الأول بالجمرك إلى حد ما ، وتتأكد هذه المفارقة بالتماثل المتضمن بين أفراد كل جانب ، حيث تتضح النقائص الاجتماعية التى يريد الكاتب أن يلفت النظر إليها - للدعوة إلى تركها - خلال حركة الشخوص ، كما تبرزها مفهوماتهم عن

القيم والفضائل ، ويصبح استشعار " **التغيير** " بكل أبعاده وسيلة المجتمع للتصدى لهذه النقائص .

فالمجموعة الأولى ترى أن " **الغاية تبرر الوسيلة** " مهما تكن لا أخلاقية ، ومنافية للحق والواجب ، بذلك فالتجارة فى نظر فوزى وحمدى " **وحش لا يرحم** " [٥] وهى إما " **صفقة رابحة أو صفقة خاسرة ، وغير ذلك لا يعنى شيئاً** " [٦] ، من ثم فهما يتخذان من التآمر والرشوة سبيلاً لكسب الصفقات ، حتى لو أدى ذلك إلى تحطيم عطية وأمثاله من الشرفاء ، ومن هنا " **فالمرونة والسياسة** " فى نظر هذا الفريق وأمثاله هى الرشوة ، والتحطيم للقوانين والتخلى عن المسئولية ، يتضح ذلك من تذكير حمدى حسين لفوزى إبراهيم بتآمرهما ضد عطية والد سعيد خلال الموقف التالى :

" حمدى : لقد دخل أمامنا فى المناقصة ونصحناه بالتراجع ، ولكنه أصر على التقدم بعرضه ، لقد قدمنا له مبلغاً كبيراً ، ولكنه رفض ، ورسا علينا العطاء - إنها الصفقة التى اشترك معنا فيها مدير مصلحة التغذية وكسب منها مبلغاً محترماً .

فوزى : نعم أكاد أتذكر ، أكمل .

حمدى : ولما رسا علينا العطاء حاول أن يحدث لنا بعض المتاعب ، فقدم شكاوى ولم يكن هناك بد من عرض المسألة على زملائى مديرى البنوك الأخرى ، فسحبنا منه كل الضمانات التى كان يحصل عليها ، ورفضت كل البنوك مساعدته والتعاون معه ، وبعد عدة أشهر أفلس مصنعه ولم أسمع عنه منذ ذلك اليوم " [٧] .

ونفس المسلك غير السوى والمفهومات اللا أخلاقية تلحظ عند الموظف الثانى بالجمرك ، وهو يسوغ لزميله موظف الجمرك الأول تحطيم القانون كوسيلة للثراء ،

وذلك عندما يقول له : " **الخوف من المسئولية هو داؤكم ، إن فوزى إبراهيم وأمثاله لم يصلوا إلى ما وصلوا إليه إلا لأنهم لم يخافوا المسئولية أو السؤال يوما ، ولسوف نصل نحن إلى ما نريد إذا لم نخف** " (٨) وهكذا تمتد الصفات المشتركة - على اختلاف فى الدرجة - وتتلاقى خلال الأشخاص الذين يمثلون الجانب الأول فى التقابل الذى تبنى عليه المفارقة فيما تبنى .

بل إن استخدام بعض أفراد هذا الجانب للفظة " **الدبلوماسية** " ليكشف عن بعد نفسى هام ، وهو التطلع غير المشروع لدى بعض نماذج الطبقة المتوسطة والبرجوازية ، لأنه تطلع لا يرتكز على كفاءة ومقدرة إنسانيتين ، لذلك تصبح " **الدبلوماسية** " لديهم قرينة بالرشوة والتحايل والتخلى عن المثل والقيم ، وهاهو ذا موظف الجمرك الثانى يوضح لزميله أن تطبيق القانون وتحصيل الضريبة الجمركية على ما أحضره كامل بن فوزى إبراهيم معه من الخارج ، أمر سهل جداً بالنسبة لهذا العميل الثرى ، لكن المال سوف يرتد إليه ثانية ليضاف إلى " **الكوم** " الكبير الموجود لديه ، وإنما لو أخذ هذا الموظف الرشوة ، وأعفى مثل هذا العميل الثرى ، بذلك لن يعود المال إلى فوزى إبراهيم وأمثاله من الذين يثرون ويعيشون على نهب أموال الدولة بطرقهم غير المشروعة ، " **فالدبلوماسية** " هى كما يقول لزميله : " **أن تأخذ منه النقود ، دون أن تدع له فرصة لكى يحصل عليها** " (٩) .

والدبلوماسية فى نظر فوزى إبراهيم من هذه الناحية هى التخلى عن المبادىء والقيم ، وهاهو ذا يحث ابنه كامل على ذلك : " **انس يابنى كل ما تعلمته فى الخارج ، واعرف عقلية أبناء بلدك حتى تستطيع أن تعيش بينهم ، كن مرناً ودبلوماسياً** " (١٠) .

لذلك نجد فوزى إبراهيم يبرر الرشوة لابنه كامل الذى رفض مسلك والده وهو يرشو الموظف الثانى بالجمرك ، وقد رأى كامل أن الرشوة سرقة وحث عليها ،

وذلك حيث يقول لابنه : " **لا تنفعل يابنى ، اتركه يعيش ، إنه يظن نفسه ذكياً ، ولكن ما قيمة جنيه أو اثنين لنا ، كما أنه سيسهل لنا تفتيش الحقائب بعد ذلك ، ولسوف يترك حاجياتك تمر من الجمرك دون أن تدفع شيئاً عدا جنيهاً أو جنيهين آخرين** " (١١) .

ويلحظ من هذا القول السابق كشف الكاتب عن موقف أعداء الاستقامة والحق والشرف وهم يحاولون استغلال غفلة كل منهم للآخر ، وخداع بعضهم لبعض ، وتحايل كل منهم على غيره ، وهم سواء فى هاوية السقوط .

وليس تعدد الأشخاص لإبراز الحدث فى كلا جانبى التقابل إلا وسيلة للاحاطة بكثير من أبعاده وتجسيمه عن طريق هذه الشخصيات الموظفة ، فمثلاً فوزى إبراهيم يمثل قمة جشع البرجوازية وهى تحطم تطلعات الشرفاء بقضائه على مصنع عطية ، فضلاً عن غلبة الجانب المادى على حياته ، فهو برغم ذهابه لاستقبال ابنه الوحيد ، وهو أمله فى استمرار حياته ، لكنه وجدها فرصة للمرور على شركة الأخشاب حتى تنتهى إجراءات الجمرك ، ويصبح " **الانتهاز** " لفظاً ومضموناً ، و " **اللمح** " ، ومعرفة من أين تؤكل الكتف بالحق أو بالباطل قاعدة هامة تشكل مسلك هذه النوعيات وحديثها ، وهاهو ذا فوزى إبراهيم يعبر عن ذلك عندما يقول لصديقه حمدى حسين ، " **ما رأيك لو انتهزنا فرصة وجودنا هنا فى الميناء وتوجهنا لزيارة مكتب الأخشاب ، إن الأمر لن يحتاج لأكثر من بضع دقائق كما أن الحقائب لن تحضر الآن** " (١٢) .

كما أنه يدرك " **بابتسامة العارف ببواطن الأمور** " (١٣) ما يرمى إليه الموظف الثانى بالجمرك عندما طلب هذا الأخير من الأول تقديم طلب لدخول الدائرة الجمركية ، لذلك يقدم لهذا الموظف جنيهاً تاركاً له مهمة كتابة الطلب ، وكلاهما

يعلم - تماماً - أن تلك رشوة ، لكنهما يتغافلان ويتغابيان إمعاناً فى التعمية ، وهى مكشوفة تماماً بالنسبة لكل منهما ، ويصبح الرفض الكامل ، والنفى المطلق والإدانة وسيلة كامل الابن للتصدى لذلك قائلاً : " **ما هذا يا أبى ، إن هذا الرجل محتال ، إننى لم أر شيئاً من ذلك أبداً ، جنيه لدخـــول الدائرة الجمركية ، وجنيه آخر للخروج منها ، إنه محتال ومحتال ساذج** " [١٤] ويؤكد التكرار اللفظى لكلمة محتال هنا إدانة كامل لمسلك الموظف .

ولقد كان فوزى إبراهيم يواجه أزماته بالهدوء والتصدى للنفاذ من خلالها بالحق أو بالباطل ، لذلك فهو لا يمانع فى أن يتآمر غيره له نيابة عنه ، كما حدث فى مواجهته لعطية ، وهنا تبرز شخصية حمدى حسين ، الذى لا يجيد المواجهة قدر إجادته للتآمر والدوران حول الأزمة هروباً من المواجهة المباشرة لها ، كما حدث فى موقفه من عطية ، حيث اتصل بزملائه مديرى البنوك لكى يسحبوا منه كل الضمانات المالية التى يتعامل على أساسها ، مما أدى إلى إفلاسه ، وبينما كان فوزى إبراهيم يميل إلى مواجهة عطية أمام كامل ابنه وصديقه سعيد ، كان حمدى حسين يحبذ إرجاء المواجهة ويتفادى هذا اللقاء ، كما تفادى مواجهة سعيد بعد اكتشاف هذا الأخير أن تآمر فوزى إبراهيم وحمدى حسين كان سبب إفلاس والده .

وهكذا أصبحت شخصية حمدى حسين قرينة بالهروب من الأزمات أكثر من التصدى لها ، لذلك وجدناه مثلاً يهرب من كثرة الضرائب بتعيين ابنته فى البنك وهى لا تعمل شيئاً به ، كما يشترى لها سيارة على حساب مصاريف البنك .

******

وتجسد تاتى ابنته الاستعلاء الطبقى وهى تتندر بسعيد ، ظانة أن من ينشأ فى الريف لا يتلاءم مع الحياة فى أوروبا [١٥] ، ويبلغ هذا الاتجـــاه أقصاه عندما تدين

تاتى الطبقة الوسطى ، منتقصة من قيم هذه الطبقة وإنسانيتها ، حيث لا تراها نداً للبرجوازية أو الارستقراطية ، ولذلك ترى أن سعيداً ليس نداً لصديقه كامل [١٦] ، ويمكن أن يشف هذا الموقف عن نذر الصراع الطبقى الذى تحاول هذه المسرحية أن تشير إليه من خلال موقف الأغنياء الذى تمثله تاتى .

وتأتى شخصية الموظف الثانى بالجمرك وهى شخصية مركبة ، بمعنى أنه برغم معرفته الوثيقة بخطأ موقف فوزى إبراهيم وأمثاله ممن ينهبون الدولة ، فهو يعطل تنفيذ القانون بعدم رد مال الدولة لها ، والميل عن الحق برغم أنه أحد موظفى الدولة المسئولين عن سلامة القانون والحفاظ عليه ، وهو يتطلع إلى ذلك ، لكنه عاجز عن الفعل والممارسة ، لذلك نراه يقول لزميله عن فوزى إبراهيم : " **إن عليه للدولة كثيراً ، ولو قضيت أعواماً وأنت تحصل منه فلن تأخذ ما عليه للدولة كاملاً** " [١٧] ، وربما كان مرجع ذلك لديه إيمانه بأن منطق الغنى الظالم أقوى من منطق الفقير المظلوم [١٨] ، من هنا فقد استقر فى ذهنه أن الوظيفة وسيلة للثراء غير المشروع ، متخذاً من " **المرونة والسياسة والدبلوماسية** " بمفهوماتها المنحرفة – كما سبق أن أوضحت – وسيلته إلى ذلك ، وتصبح المفهومات الصحيحة لهذه الألفاظ فى نظره هى الرجعية بعينها ، والبطولة هى النهب والرشوة والانحراف ، وما عدا ذلك زيف وجمود وضعف ، ناسياً أو متناسياً أن ذلك نتيجته ضياع الفرد والمجتمع ، فهذه الأموال الضائعة هى " **أموال الشعب** " [١٩] كما يقول الموظف الأول .

بل إن موقف هذين الموظفين ليبرز الجانب المقابل فى الصراع الطبقى الذى بدت نذره عند تاتى ، فكلا الشخصين متطلع مع فقره ، وفى الوقت الذى لا يسلكان إلى ذلك التطلع سبله المشروعة كبعض أفراد طبقتهما الوسطى ، فإنهما يمتطيان رغبات البرجوازية وجشعها ممثلة فى فوزى ابراهيم وينحرفان إلى الحقد على

غيرهم ، ومحاولة الكسب غير المشروع ، وتحطيم القانون من أجل ذلك ، بل والتعاون مع أعداء القانون والشرف ، وبذلك يصبحون جميعاً سواء فى السقوط .

وإذا كان الموظف الأول بالجمرك حريصاً على فرض ضرائب عالية على أولئك الأغنياء للانتقام منهم ، فقد تحول هذا الحرص إلى وسيلة للاستفادة غير المشروعة من تهرب هؤلاء الأغنياء من دفع الضرائب الجمركية المستحقة عليهم ، وهكذا يستثير تباين المستوى الاقتصادى الحقد الطبقى مما يستوجب " **التغيير الثورى** " لتحقيق العدل الاجتماعى ، وترشيد الصراع الطبقى .

وهكذا نصل إلى الجانب الثانى من التقابل ، حيث تعتبر شخصية هذا الموظف الأول بالجمرك وسيلة لعقد الاتصال بين جانبى التقابل لإبرازه ، حيث نراه فى المنظر الثانى متمسكا بالقيم الفاضلة ، لكنه سريعاً ما يسقط فريسة لإغراء شخصية الموظف الثانى بالجمرك ، لاسيما عندما يذكره بمعاناته كموظف براتب قدره تسعة جنيهات ، مشكلاً بذلك لجانب من جوانب معاناة الطبقة الوسطى ، وإن كان هذا التحول سريعاً ، لم تسمح مساحة المسرحية القصيرة بتعميق جوانبه النفسية من خلال إبراز توتر هذه الشخصية ، التى لم نشهد لها تمزقاً نفسياً بين جانبى التمسك بالقيم والتخلى عنها .

ومهما يكن من محاولة الكاتب تبرير تحول هذا الموظف الأول فنياً وانتقاله من جانب القيم الفاضلة إلى الجانب الآخر المقابل ، لكن هذا لا يعنى انتصار الشر ، فهناك شخصيات ظلت تنبض بالولاء للخير والقيم الفاضلة وتحرص على الكفاح الشريف فى خط منطقى متناسق مثل سعيد بن عطية منصور ، فبرغم عودته من أوروبا يرفض البقاء بالقاهرة ليعمل فى مصانع فوزى ابراهيم مع صديقه كامل ، مؤثراً الكفاح من أجل إنهاض أسرته من عثرتها ، ويبعث الحياة فى مصنعها

المنهار ، ويصبح الانتقال من الموت إلى الحياة ؛ ومن الكسل إلى النجاح ، ومن التعثر إلى النهوض سبيله الوحيد الذى يسلكه تقديراً منه لوالديه ، كما يصبح مصنع والده المنهار مجاله لتحقيق كل ذلك فى عصامية وشرف ، رافضاً إغراءات كامل بحياة مستقرة فى المدينة ، بل إنه وقد علم بمسلك فوزى ابراهيم غير الشريف بالنسبة لوالده ، مع اقتران ذلك بإحساسه من طرف خفى أن صديقه كامل يمتن عليه بما قدمه له من عون بأوروبا فإنه يلزم نفسه برد كل هذا ، ويصبح النفى المطلق لنسيان ذلك من منطلق رفض المذلة والخضوع سبيله للتصدى لكلا الموقفين ، وهو ما يتسق تماماً مع عزمه على الكفاح والعصامية ، لذلك نجده يصرخ فى وجه كامل قائلاً له : " **هل تذكرنى بالمساعدات التى كنت تقدمها لى ؟ هل تريد إذلالى بأن تذكرنى بها دائماً ، إننى لا أحتاج إلى هذا التذكير ، سأردها لك يوماً ، سأرد لك كل ما فعلته من أجلى .. كما سأرد لوالدك ما فعله لأبى ، إننى لن أنسى ذلك ، كن مطمئناً ، فإننى لن أنسى ذلك** " (٢٠) .

******

ويبدو أن سعيداً ابن بار لوالده حيث يجمعهما التمسك بالشرف والعصامية ، فقد سبق أن رفض عطية إغراء فوزى ابراهيم له بالمال نظير انسحابه من الدخول فى المناقصة على توريد علب الصفيح ، وآثر التنافس الشريف ، وبرغم أن هذا المسلك لم يكن محمود العواقب بالنسبة لعطية ، حيث إن التصدى بالشرف لحيل فوزى ابراهيم ، وتآمره مع حمدى حسين ، قد أودى بمصنعه ، كما حطم حياته تماماً ، وأفقده كل شىء إلى درجة الخراب والإفلاس كما قالت زوجته فتحية (٢١) ، ومع ذلك فإنه لم يفقده الثقة بالشرف والقيم الفاضلة مهما نزل به من مصائب ، وبذلك يتفجر هذا الموقف بالإحساس المأساوى الذى مرده تحطيم البطل الخير لنفسه دون ذنب ارتكبه ، وهو بذلك إنما يعبر عن جانب إنسانى يقض مضاجع الخيرين ،

مرجعه عجز الإنسان الخير أحياناً عن الوصول إلى أمثل السبل التى يتصدى بها للمستبدين مع حرصه على ألا تتعارض مع تمسكه بالقيم الفاضلة .

وبرغم هذا الجانب المأساوى فإنه لم يفقد الشخصية الابتهاج القرين بالنصر ، وذلك فى لمسة إنسانية ، عندما ترى هذه الشخصية أن مجرد الحفاظ على الشرف - فى حد ذاته - نقياً لم يُمس نصر وأى نصر ، لاسيما عندما يقترن ذلك بتحقيق الأمل فى نجاح سعيد وعودته ، ويصبح التقابل بين جانبى الموقف على هذه الصورة وسيلة عطية لاستنقاذ زوجته من مشاعر الفقر والضياع التى استغرقتها ، وذلك حيث يقول لها : " **هل فقدت كل شىء ؟ انظرى حولك ، إن ابنك أمامك الآن ، شاب سليم العقل والبنية ، لقد تعطل المصنع وأفلس ، ولكن شرفنا مازال نظيفاً كما هو ، ولا يستطيع أحد أن يذكر عملنا بكلمة سوء ، أليست هذه نعمة ؟** " (٢٢) .

إن الشرف والاستعصام به فارق جوهرى بين شخصية عطية والد سعيد ، وفوزى ابراهيم والد كامل ، لكنهما معاً يجسدان كثيراً من سمات رجل الأعمال من حيث موقفهما فى التصدى للأزمات بالهدوء والصبر وعدم الانفعال واللمح ، فأولهما لم يشأ أن يخبر ابنه بتفاصيل نكبته فى أول لقاء به بعدها ، بينما راحت الزوجة الأم تفيض فى ذلك ، وعندما علم أن كامل بن فوزى ابراهيم صديق ابنه سعيد لم ينفره منه ، وإنما اكتفى بالتعبير عن رغبته فى مغادرة المكان متعللا بالرغبة فى العودة السريعة للقرية ، كما أنه صافحه بمنتهى الهدوء متمنياً له دوام السعادة، وهو نفس موقف فوزى ابراهيم من سعيد.

وتعتبر شخصية فتحية زوجة عطية ووالدة سعيد وسيلة من وسائل الكاتب فى الكشف عن كثير من جوانب المشكلة وإبراز بعض صفات الأشخاص ، وتصعيد الحدث فهى التى أخبرت سعيداً بتفاصيل إفلاس المصنع ، كما دفعت عطية بمسلكها

ومشاعرها المحتدمة بالغيظ والألم إلى أن يوضح حقيقة خيانة فوزى ابراهيم وتآمره ضده ، مما جعل سعيداً يغير موقفه من ارتباطه بكامل ، بل ويتجاهله تماماً فى صالة التفتيش ، مدفوعاً بما أوقدته أمه بداخله ، مما أثار كامل وجعله يصر على أن يواجه والده عطية وسعيد ، وباحتكاك كلا الجانبين فى المواجهة المباشرة انكشفت حقيقة موقف فوزى ابراهيم التى كان يجهلها كامل ، فأذكت فى نفسه عوامل رفض مسلك والده منذ أن قدم الرشوة للموظف الثانى بالجمرك فى بداية المسرحية ، فينقلب رافضاً بعنف ليس لأفعال والده فحسب ، وإنما لكل من حوله ، ممن يحاولون إحكام دائرة الكذب والخداع حوله ، كحمدى حسين ، وتاتى ابنته ، ومن هنا يصبح الابتعاد وما يتصل به كالرحيل والذهاب والترك سبيل هذه الشخصية للفكاك من أسر هذه الدائرة ، ولذلك يقول لهم : " **خذوا السيارة والحقائب وارحلوا ، لا أريد مناقشة ، فأنا لا أحب أن أدخل معكم فى جدال ، اذهبوا الآن واتركونى (يصرخ) اغربوا عن وجهى الآن ياكذبة ، يالصوص ، اغربوا عن وجهى** " (٢٣) وهو لا يكتفى بالابتعاد عنهم داخل الجمرك ، بل يبتعد عنهم بمغادرة الوطن .

وبرغم ما فى مسلك كامل الرافض للكذب والخداع من دعم للجانب الخير ، خلال المسرحية ، إلا أن هذه النهاية التى انتهت إليها هذه الشخصية ، تلقى بظلال على منطقية مسلكها درامياً ، إذ أن التمسك بالقيم الفاضلة كان لابد أن يدفعه لمحاولة الإصلاح ، وليس إلى العودة من حيث جاء ، وذلك برغم محاولات الكاتب تبرير ذلك فنياً بالتمهيد له على نحو ما فى المنظر الأول ، عندما جعل صديقه سعيد يتعجب من عودته إلى الوطن دون أن يقوم بجولته فى أوروبا التى كان قد عزم عليها (٢٤) ، ولكن رغبة كامل فى الاستقرار والزواج التى اتضحت خلال المناظر الأربعة الأولى يمكن أن يجعل هذه النهاية تبدو متناقضة .

وبكل ذلك تتثير حركة الشخوص وجوب التغيير لأنماط العلاقات الاجتماعية

التى تحكم علاقة الإنسان بمجتمعه ، موظفاً وتاجراً ومهندساً ، للوصول إلى مستوى إنسانى يدعم العلاقات السوية بين البشر ، ويرقى بآدميتهم ، وهو هدف يلتقى مع الدعوة إلى " **التغيير** " التى كانت شعاراً مرفوعاً لحركة مجتمعنا خلال الخمسينيات والستينيات بل ومازال ، وهو فى نفس الوقت هدف إنسانى عام .

******

وتقترب صورة العلاقة بين الرجل والمرأة وتشكيلها فى " **مسرحية الحصرم** " **للدكتور سعد الخادم** من نظيرتها عند **محمود تيمور فى** " **أشطر من إبليس** " من حيث إن كلا المؤلفين يقدمان المرأة فى نموذجين متقابلين أولهما كونها رمزاً للشر ومصدراً للعبث ومبعثاً للفساد فى نظر الرجل ، وثانيهما يجعلها قادرة على ممارسة أعظم المواقف نبلاً وإنسانية بفضل خصوبة مشاعرها وعمقها ، فإذا ما أصبح هذا التقابل مسهماً فى بناء المسرحية وحركتها ، واتضح ، دعم الموقف الثانى الفاضل لذلك البناء بصورة أكثر كان ذلك مشعراً بوجوب تغيير المعتقد الأول ، فهى فى مسرحية " **أشطر من إبليس** " " **بريد الخطيئة** " [٢٥] ، حيث أغوى بها الشيطان الشخصية الكبيرة الورعة ، كما أنها " **المكر المجسم والخبث المصور** " [٢٦] ، حيث فرت أزاهير من محراب الصلاح والطهر فى نظر الشياطين إلى الأرض حيث الشر ، لكنها كشفت فى نفس الوقت عن مقدرة الإنسان على الفعل والتغيير ، وتفوق " **شطارته** " على شطارة الشيطان ، وذلك أساس من أسس مسرحية تيمور ، ومع ذلك فهناك " **هلاهيل** " التقدمية ، المتمسكة بالمساواة والتأميم ، والتى تصدت للمحافظين فى مجلس الشياطين ، داعمة بذلك للقيم التقدمية التى تدعو المسرحية إليها فيما تدعو ومن بينها النظرة العادلة للمرأة فى علاقتها بالرجل .

وقريب من ذلك مسرحية " **الحصرم** " حيث كانت شخصية تاتى رمزاً للتعطل

والاستعلاء الطبقى والنيل من الكادحين البسطاء [٢٧] ، وفى مقابل ذلك كانت شخصية فتحية زوجة عطية رمزاً لخصوبة المشاعر وإنسانيتها ، حيث وقفت بجوار زوجها فيما نزل به ، والتى بالرغم من سيطرة أزمة إفلاس المصنع عليهما كانت تحث ابنها سعيد على سؤال كامل عن إحدى قريباته ، فقد تصلح شريكة لحياته ، مشكلة بذلك لموقف إنسانى خصب تخرج به من دائرتها الذاتية إلى دائرة الآخرين ممثلة فى سعادة ابنها سعيد ، الذى ما إن رأته فى الجمرك إثر عودته حتى غمرته بأعمق مشاعر الأمومة وبرها ، لاسيما وهى ترجع سبب نحافته قليلاً إلى عدم جودة الطعام فى أوروبا ، أو أنه لم يكن يأكل حتى يشبع لقلة نقوده [٢٨] ، وكلا السببين يبينان عن بر الأمومة وحدبها مهما يكن فى أولهما من سذاجة ، كما كانا وسيلة لتصعيد الحدث عن طريق التداعى عندما دفعا بهذا الحدث إلى التطور بناء على عرضها لأسباب أزمة إفلاس المصنع فتغيرت علاقة سعيد بكامل .

بل إن موقف هلاهيل نفسها فى " **أشطر من إبليس** " ليتضمن تقابلاً فى حد ذاته حيث كانت فى نظر المحافظين رمزاً للفوضى وتحطيم التقاليد ، ومبعثاً للفساد برغم تقدميتها وحرصها على مصلحة الكادحين ، وغير ذلك من المشاعر التى تجسد الجانب الإنسانى فيها .

وكذلك كانت فتحية بجانب مشاعرها الإنسانية العميقة " **مولعة بالمبالغة والتهويل** " [٢٩] ولا تحسن اختيار الظروف فى نظر عطية زوجها ، حيث إنها لم تنتظر العودة إلى القرية ، بل بادرت مستفيضة فى إخبار سعيد ابنها بتفاصيل أزمة إفلاس المصنع بمجرد لقائه بها ، برغم أن الظروف لم تكن ملاءمة لذلك ، فأوهت من علاقة سعيد ابنها بصديقه كامل ، مما دفع بهذا الأخير إلى البحث ، فاكتشف زيف من حوله ممن يدعو الكاتب إلى أن يشمل التغيير حياتهم .

وبجانب ذلك فإن سعيداً الذى كان يسخر متفكهاً من معلومات أمه عن فوزى ابراهيم قد امتثل لرأيها فى النهاية ، فقطع علاقته بهذه الأسرة مدعماً لوجوب تغيير أنماط العلاقات الاجتماعية وترشيدها . كما ترك كامل تاتى فيمن ترك ، مؤثراً العودة من حيث جاء ، وموقفا سعيد وكامل على هذه الصورة يمكن أن يكونا دعوة إلى التفكير فى علاقة متوازنة بين الرجل والمرأة يستقيم بها سير الحياة نحو أفضل وإنسانى .

وهكذا تتقارب عناصر تشكيل صورة المرأة فى كلتا المسرحيتين قائمة على التقابل ، ودعم موقف المرأة ذى المشاعر الخصبة والمسلك السوى لبناء المسرحية بصورة أكثر ، فتتكشف من خلال ذلك الصورة المرجوة ، مستحثة على تغيير نقيضها .

******

بل إن تشكيل صورة المرأة هذه لتقترب فى عناصرها من نظيرتها عند **هنريك إبسن فى مسرحيته " بيت الدمية "** [٣٠] من حيث قيامها على التقابل ، وجعل الجانب المشرق فى هذه الصورة يسهم فى بناء المسرحية وتطورها بصورة أكثر ، فتستحث بذلك على التغيير ، فقد تحايلت " **نورا** " من أجل زوجها هلمر ، كى توفر له نفقات رحلة الاستشفاء ، بعد أن أشرف على الهلاك ولم يجد سبيلاً للمال ، فأنقذت حياته ، وإن أصبحت سمعته مهددة بهذا التحايل ، وبينما هى تتفانى فى الإخلاص لزوجها ، فلم تكن فى نظره سوى دمية فى بيته تعيش من أجله ومن أجل أبنائه ، حتى إذا ما أصبح خطر " **التحايل** " على وشك أن يمسه ، فإنه يتنكر لها فى أنانية بغيضة ، تدفعها إلى أن تتخلص من هذه العلاقة ، رائية أن تجرب وتواجه الحياة بمفردها ، وإذا كانت هذه الصورة تتضمن تقابلاً بين مشاعر نورا ومشاعر

زوجها ، فإن التقابل الأشد هو مسلك كريستين صديقة نورا التى جاءت إليها باحثة عن عمل بعد أن فقدت زوجها ، لاسيما وقد رفضت الزواج حتى لا تكلف هذا الزوج رعاية طفليها وأمها ، بل إنها بمشاعرها الخصبة الإنسانية ومسلكها السوى قد أنقذت نورا وزوجها من التحايل ، عندما قبلت الزواج من كروجستاد ذى السمعة السيئة حتى لا يمس صديقتها وأسرتها بسوء نتيجة تحايل نورا عليه ، وإن كان ذلك لم يكن التهديد الحقيقى بقدر ما أصبحت طبيعة العلاقة بين نورا وزوجها القائمة على التناقض هى التى حطمت أسرتهما . وهكذا تسهم كريستين التى تمثل الجانب المشرق فى التقابل فى تطور مسرحية " **بيت الدمية** " ودعم بنائها ، وقد أدت نفس الوظيفة الفنية كل من هلاهيل ، فى " **أشطر من إبليس** " وفتحية فى " **الحصرم** " وقد كان موقف إبسن مرتبطاً بنظرة المجتمع الغربى إلى علاقة المرأة بالرجل ووضعها ككل وهى الفكرة التى كان يناقشها إبسن من خلال هذه المسرحية كلها وأمثالها ، حيث تكشف عن تمرده على التقاليد [٣١] وذلك برغم أن مسرحيتى " **أشطر من إبليس** " و " **الحصرم** " تتناولان هذه الفكرة فيما تتناولانه من قضايا .

******

ومن خلال التقابل المشار إليه آنفاً بين أنصار القيم الفاضلة وأعدائها فى مسرحية " **الحصرم** " يتضح خط الصراع الأساسى وهو بين فوزى ابراهيم وحمدى حسين من ناحية وعطية من ناحية أخرى ، لكننا لم نشهد له احتداماً بينهم ، ذلك لأن الكاتب قد جعل بدء مسرحيته بعد أن انتهت المثيرات الفعلية للصراع ، وهى المتمثلة حول توريد علب الصفيح ، وما أحاطها من خيانة وتآمر ، ومن ناحية أخرى ما كان يمكن أن يحتدم الصراع بصورة ظاهرة بين هذين النموذجين اللذين عركتهما التجارب ، من هنا كان استعادة هذه المثيرات عن طريق " **الاسترجاع** " وسيلة الكاتب لتوظيف هذا الموقف ونتائجه فى تحريك الصراع من جديد ، وعلى

مستوى أكثر احتداماً ، لاسيما وقد أصبح الصديقان سعيد وكامل طرفين فيه ، مع ما لهما من دم الشباب وثوريته ، بجانب أثر التعليم فى نفسيهما ، مما جعلهما أكثر حباً للقيم والمبادىء ، والتمسك بهما بصـــورة حادة ، لذلك كان هذا التمزق الذى يجليه مسلك كامل فى ثورته ضد أبيه وحمدى حسين وتاتى بعد أن تهاوى مثله الأعلى ، وهو أبوه ، وتخلى عنه صديقه سعيد .

******

ويتضح اتساع الحبكة البنائية للمسرحية ، بالربط بين النهاية التى انتهت إليها كل شخصية من شخصياتها فى مسارها ، وبين النهاية العامة التى انتهت إليها المسرحية ، مع ملاحظة تطور بعض هذه الشخصيات كسعيد وكامل ، واستغراق بعضها فى حالاتها النفسية ، لتمثل كل شخصية لوحة نفسية خاصة ، مثل فوزى ابراهيم وحمدى حسين وعطية والموظف الثانى بالجمرك وفتحية ، وإن كان يجمعها إطار عام على أساس وحدة المصير ، كما اتضح كون المشكلة الواقعية المعيشة تشكل جانباً كبيراً من عقدة المسرحية ، بمعنى أن جوهر المشكلة هنا هو موقف كامل وسعيد الأخلاقى أساساً فى مواجهة الانحرافات من جانب فوزى ابراهيم وحمدى حسين والموظف الثانى ، وإن كانت هناك رؤية إنسانية عامة يجليها هذا الموقف أيضاً وهى الصراع بين الفضيلة والرذيلة من أجل التغيير ، تغيير مواقف منحرفة تحكم علاقات الناس وسلوكهم كالاستغلال والخداع والتفريط فى المسئولية والتحايل على القوانين إلى قيم تبنى على علاقة سوية بين الإنسان ومجتمعه يراعى فيها الصالح العام ولا يفرط فى المسئولية .

ومن هنا يتضح دعوة الكاتب إلى الالتزام بالتغيير كهدف يحقق الخير للفرد والمجتمع .

وفى مثل هذا اللون من المسرحيات يمتزج دائماً عنصرا الكوميديا والتراجيديا ، تأكيداً لواقعية الشخوص وواقعية الحياة ذاتها وتخفيفاً لحدة الجانب الجاد فى المسرحية نفسها .

ونجد مثالاً لذلك فى بداية المنظر الثانى ، وقد أخذ موظفا الجمرك أهبة الاستعداد للتفتيش والكشف عن الأمتعة التى أحضرها معهم العائدون على الباخرة " النيل " ، فيعبر الموظف الأول لزميله عن دهشته لكثرة ما أحضر كامل معه من الخارج ، إحدى عشرة حقيبة وسيارة ، لكن هذا الموظف الثانى يتقبل ذلك على أنه أمر عادى بالنسبة لابن المليونير فوزى ابراهيم ، وتصبح المفارقة القائمة على التناقض بين فقر الموظف الأول الشديد هو وأهل قريته ، وبين ثراء فوزى ابراهيم الشديد أيضاً وهو بمفرده مثيرة للفكاهة ، التى يضاعف منها " التجنيس " فى استخدام كلمة " التبن " وهى جزء من اسم قرية الموظف الأول وهو " كوم التين " ، كما تستخدم للتعبير عن كثرة الأموال لدى هذا المليونير ، وذلك حيث يقول الموظف الثانى لزميله مشيراً إلى هذه المفارقة : " **إنك لو جمعت الأموال الموجودة فى " كوم التبن " لوجدت أنها لن تصل إلى نصف ما يصرفه المليونير فوزى ابراهيم فى الشهر الواحد .. نقود كالتبن ياأهل (كوم التين) ..** " (٣٢) .

وهذا الموقف بجانب تضمنه للفكاهة يكشف عن جانب جاد تحاول المسرحية أن تلمسه بغية تغييره ، ألا وهو التباين الاقتصادى الحاد بين أفراد المجتمع .

وقد تعتمد الفكاهة على التلميح والتعريض كوسيلة لكشف ما يمكن أن تخفيه الشخصية المسرحية ، ولمس داخلها ، وذلك بالاعتماد على استخدام لفظة واحدة هى " **تخاف** " ومحاولة ربطها بشخصيتين فى آن واحد ، والمقصود طبعاً إحداهما ، وذلك عندما هبط سعيد وكامل من الباخرة ، ولمحا فى لهفة وشوق شديد مستقبليهما ،

وكان من بينهم والد كامل وحمدى حسين وابنته تاتى صديقة الطفولة بالنسبة لكامل ، فأراد كامل أن يستدعيهم إليه متخذاً من الخوف على والده من حرارة الشمس مبرراً لذلك ، وربما كان يريد لقاء تاتى أيضاً التى بدت لافتة بجمالها نظر الشابين معاً ، لذلك عندما يقول كامل لسعيد : " **لنذهب ونشير إليه لعله يحضر إلينا ، حتى لا يمل الانتظار .. وإننى أخاف عليه من الحرارة الشديدة فى الخارج** " فيقول له سعيد بضحك : " **تخاف عليه أم تخاف عليها ..** " (٣٣) واقتران اللفظة هنا بالحركة وهى (**ضحك سعيد**) يدعم من الملابسات الكوميدية للموقف فى حد ذاته .

وقد تعتمد الفكاهة على المفارقة اللفظية المبنية على تجريد اللفظة أو العبارة من ارتباطاتها العادية ، ووضعها فى سياق جديد ، يجعلها مصدراً ثراً للفكاهة ، وذلك لأن هذا السياق الجديد بعيد جداً عن سياقها العادى لدرجة التناقض ، ومع ذلك فإن ملابسات الموقف تحفظ لها قدراً من هذا المدلول العادى السابق لها بجانب سياقها الجديد ، وباتصال هذين المدلولين وتداخلهما ، تتراءى اللفظة أو العبارة فى سياقها الجديد زاخرة بالفكاهة ، مثال ذلك أنه فى الوقت الذى يرفض فيه كامل بشدة من منطلق جديته الرشوة التى قدمها والده لموظف الجمرك ، لأن ذلك يمثل – فى نظره – انهيار كل قيمة ، وضياع كل خلق ، لاسيما ووالده فى نظره رمز لكل ما هو فاضل ، فإذا به أبعد ما يكون عن مدلول هذا الرمز ، ولا يكتفى الأب بذلك ، بل يحاول وبصورة فكهة تبرير هذه الرشوة باستخدام لفظة " **تشحيم** " ولفظتى " **نقطة زيت** " فى غير مجالها العادى المألوف إذ يقول له : " **إن هذه ليست سرقة يابنى ... هذه الجنيهات هى بمثابة عملية تشحيم للجهاز الحكومى ، نقطة زيت للماكينة الكبيرة ياباشمهندس** " (٣٤) .

وبرغم وضوح الفكاهة فى هذا الموقف المار ، فهو يشير فى نفس الوقت إلى ما فى الجهاز الحكومى من فساد بأحد قطاعاته ، ليستحث بذلك على إزالته وتغييره .

وكذلك عندما حاولت فتحية والدة سعيد التأكد من شخصية فوزى ابراهيم فإن مجرد ذكرها لهذا الاسم جعـــــل الابن يتندر متفكهاً واصفاً لها بأنها " **أرشيف متنقل** " [٣٥] مشيداً بقوة ذاكرتها ، وهى فكاهة تعتمد على المفارقة اللفظية ، أيضاً ، ولكن هذا الاسم الذى كان مصدراً للتندر والتفكه بالنسبة لسعيد ، يرتبط لدى والده عطية ووالدته فتحية بأعمق الجوانب مأساوية فى حياتهما .

ثم يمتد التيار الفكه خلال هذا الموقف عندما تتساءل الأم ، هل فوزى إبراهيم هذا هو صاحب مصانع شبرا والإسكندرية ، فيصفق لها سعيد فرحاً قائلاً : " **عشرة على عشرة يا أمى ، إن معلوماتك سليمة مائة فى المائة** " [٣٦] وتصبح هذه الرموز العددية الجامدة فى عرف أصحابها من علماء الرياضيات مصدراً ثراً لمشاعر متناقضة غاية التناقض ؛ فهى بالنسبة لسعيد مصدر تفكه وفرح وبهجة وإشادة بذكاء أمه ، بينما هى فى ذات الوقت مرتبطة بتذكر الأم والأب لمصدر الخراب والموت والإفلاس لمصنعهم ، وهو جانب مأساوى قاتم ، بل إن هذا الموقف ليشهد تحول سعيد من الفكاهة والمرح إلى الجد ، وقد أدرك جوانب موقف فوزى ابراهيم الخادعة والمريرة بالنسبة لوالديه ومصنعهما ، وهكذا تمتزج الفكاهة بالجد فى هذه المسرحية .

ويؤكد مما سبق الحوار ، الذى بجانب كشفه عنه ، نجده يسهم فى رسم الشخصية المسرحية ، بل وتصوير خصائصها فى شكلها المتطور [٣٧] وهو مع إيجازه وتركيزه لابد أن يفى بهذا المطلب الأساسى بالنسبة للشخصية المسرحية ، لذلك وجدنا الموظف الثانى بالجمرك مثلاً وهو يحاول أن " **يستغل** " وظيفته لتحقيق تطلعه بالوسائل غير المشروعة ، يجعل حديثه مع فوزى ابراهيم ممتداً ، متنوعاً ، لأنه لمح فيه صيداً ملائماً بينما هو مع سعيد غاية فى القصر والإيجاز ، حيث قدر بفراســـــــته أنه لا فائدة ترجى منه لفقره ، والحوار فى كلا الموقفين يجلى أبعاد

الشخصية ، والحركة النفسية المتصاعدة خلال التحام الحوار بين طرفيه ، وكذلك فإنه يكشف عن محاولة التحايل التى يقوم بها الموظف الثانى عندما ينصب شباكه حول فوزى ابراهيم ، الذى يلمح بدوره فريسته فيعمل على التظاهر بالتغافل ، فيبدو أمام الموظف الثانى وكأنه بحاجة إلى عونه لجهله بمثل هذه الأمور ، فيتمادى ذلك الموظف ، ويستجيب فوزى ابراهيم لا عن جهل وغباء ، وإنما ليحقق هدفه فى التهرب من القانون ، مستغلاً تجاوز مثل هذا الموظف للمسئولية وتحطيمه للقانون ، دون أن يقوم باكتشافه لذلك ، حتى تتحقق مصلحة كليهما الشخصية ، وإن أضرت بالمجتمع ، وهو ما رفضه كامل وهاهما ذان الموظف الثانى وفوزى ابراهيم يخادع كل منهما الآخر ويغافله :

" الموظف الثانى : (للموظف الأول) هذا هو المليونير فـــــوزى ابراهيم وابنه ، إنظر الآن وتعلم كيف تكون الدبلوماسية ، (يسأل كامل) سيادتكم قادم على الباخرة النيل .

كامل : نعم .

الموظف الثانى : (يسأل فوزى ابراهيم) وسيادتك أيضاً ؟

فوزى : لا ، أنا والده حضرت لاستقباله .

الموظف الثانى : ممنوع الانتظار هنا لغير المسافرين ، لو تكرمت انتظر فى الخارج .

كامل : إنه والدى ، ولعله يستطيع البقاء معى حتى تنتهى الإجـــــراءات الجمركية .

الموظف الثانى : هذا موضـــــــوع معقد ياسيدى ، علاوة على أنه ضد القوانين ، ولكن إن كان السيد يرغب فى الانتظار فلابد من تقديم طلب للدخول إلى الدائرة الجمركية .

فوزى : (وهو يبتسم لابنه ابتسامة العارف ببواطن الأمور) كن لطيفاً يـابنى وقدم أنت الطلب ياسمى ، كم يتكلف الطلب ؟

الموظف الثانى : جنيه واحد للشخص .

فوزى : (يخرج جنيهاً ويناوله للموظف) تفضل ياولدى .

الموظف الثانى : هل تنوى سيادتك الخروج من هناك بعد ذلك ؟

فوزى : ماذا تقصد ؟ من الطبيعى أننى لن أبقى هنا إلى الأبد ؟

الموظف الثانى : إذن لابد من تقديم طلب آخر للخـــــــــروج من الدائرة الجمركية .

فوزى : شكراً يابنى لأنك لفت نظرى لذلك ، كم يتكلف طلب الخروج من الدائرة الجمركية ؟

الموظف الثانى : جنيهاً واحداً أيضاً .

فوزى : تفضل وشكراً جزيلاً .

(الموظف الثانى يتناول الجنيه الثانى ويغمز بعينه لزميله)

كامل : ما هذا ياأبى ؟ إن هذا الرجل محتال ، إننى لم أر شيئاً من ذلك أبداً .

جنيه لدخول الدائرة الجمركية وجنيه آخر للخروج منها ، إنه محتال ساذج .

فوزى : لا تنفعل يابنى ، اتركه يعيش . إنه يظن نفسه ذكياً ، ولكن ما قيمة جنيه أو اثنين لنا ، كما أنه سيسهل لنا تفتيش الحقائب بعد ذلك ، ولسوف يترك حاجياتك تمر من الجمرك دون أن ندفع شيئاً عدا جنيهاً أو جنيهين آخرين " (٣٨) .

وتكشف الفقرة السابقة من الحوار عما يقوم به الموظف الثانى من مناورة وتحايل وخداع ، ومقدرة على تنويع حديثه وصولاً إلى ذلك ، ودعمه باستخدام معجم خاص بالروتين الحكومى ، لصيق بمسلك هذا الموظف ، وأمثاله من العابثين الذين تتجاوزهم الحياة بجدها مثل : ممنوع – ضد القوانين – تقديم طلب ، حيث تصبح تلك المفردات وسيلة للنهب والسلب والاســـــتغلال ، مما يستوجب التخلص منها ،

حفاظاً على نقاء القانون وصوالح الإنسان .

كما يكشف الحوار أيضاً عن تطور صفة الاستغلال فيه ، وذلك عندما نجده يقتصد فى كل قولة يقولها وكل حركة يتحركها طالما أن ذلك لن يحقق بغيته من وراء تحطيم القانون ، حيث قد أدرك بفراسته أن حقيبتى سعيد ليس فيهما ما يعينه على تحقيق هدفه ، وبالتالى لا أمل له فى سعيد ، ومن ثم فأى وقت ينفقه معه عبث ، وكل كلمة معه مضيعة ، وهاهو ذا يتحدث إلى زميله مؤكداً ذلك :

" **الموظف الثانى : سترى الآن ، فى الحقيبة الأولى بيجامة قديمة ، وفوطة صغيرة وبقايا صابونة وأحذية عدة مستهلكة أما الحقيبة الثانية فستجد بها كتباً وكراسات .**

الموظف الأول : من أين تعلم ذلك ، هل فتحت الحقائب ؟

الموظف الثانى : لا يازميلى ، أنا لم أفتحها ، ولكن يكفينى أن أنظر إلى وجه المسافر لأعرف ماذا يحمل ، إن عملنا هذا يحتاج إلى ذكاء وفراسة (٣٩) .

(ثم هاهو ذا يطبق ذلك عملياً مع سعيد)

سعيد : نعم ، هاتان الحقيبتان .

الموظف الثانى : هل بهما هدايا أو سجاير أو عملة صعبة ؟

سعيد : لا ...

الموظف الثانى : ماذا بهما إذن ؟

سعيد : هل أفتحهما ؟

الموظف الثانى : لا ، لا داعى أخبرنا فقط عما بهُما .

سعيد : فى الحقيبة الأولى ملابس مستعملة ، وفى الحقيبة الثانية كتب وأوراق .

الموظف الثانى : (ينظر إلى زميله ويضحك) شكراً ، تفضل سيادتك إلى

الخزينة لتورد خمسين مليماً قيمة التمغة .. (يؤشر على الحقائب بطباشيرة ملونة) (لزميله) **هل رأيت تماما كما قلت لك** ..

الموظف الأول : إنك **عبقرى** .

الموظف الثانى : **كما قلت لك ، الذكاء والفراسة والدبلوماسية** " (٤٠) .

وإذا كانت هاتان الفقرتان الحواريتان تكشفان عن فوزى ابراهيم والموظف الثانى وهما يتلاعبان بالقيم والمبادىء والقانون ، فإن الحوار المار ليكشف عن سمة مطردة فى شخصية سعيد ألا وهى الاستقامة والوضوح ، حيث لم يتوان عن إبداء استعداده لفتح حقيبتيه عندما سأله الموظف عما بهما ، وهو ما يتسق تماماً مع موقفه من التخلى عن كامل عندما أدرك سوء تدبير والده ، وبذلك يكشف الحوار عن كون المنطقية الدرامية ملمحاً واضحاً مطرداً لدى معظم الشخوص فى هذه المسرحية ، التى تتناسق صفات شخوصها .

واتفاق مسرحيتى " **أشطر من إبليس** " و " **الحصرم** " فى تباين الجملة الحوارية بين الطول والقصر ، مع توظيف ذلك بين هاتين المسرحيتين فى الكشف عن سمات متباينة فى الشخوص يؤكد أهمية توظيف الحوار فى رسم الشخصية .

******

واللغة المستخدمة فى مسرحية " **الحصرم** " لغة بسيطة ، قلما نجد فيها ومضة من الومضات الشعرية ، ويبدو أن حرص الكتاب على الواقعية فى أبسط مظاهرها فى مثل هذا اللون من المسرحيات هو الدافع إلى ذلك ، حيث إنه ليس وراء هذا الاستخدام الفنى للغة إلا الاستخدام العادى الاجتماعى ، ومع ذلك فسوف لا نعدم دلالة رمزية لهذه المسرحية ، يكشف عنها المعجم اللغوى المستخدم خلالها ، وهو

معجم يتميز فى جانب منه باستخدام (**ممنوع - ممنوعات - وقت الدولة الثمين - سأهتم الآن أنا وزملائى - ضد القانون - طلب جماعى - تقديم طلب ... إلخ**) وغير ذلك مما هو لصيق بالروتين الحكومى كما أشرت ، لكنه يكشف عن استغلال جانب من الموظفين للشعب من خلاله ، حيث يصبح الاستلاب سبيلهم من وراء ذلك ، من هنا فالمسرحية تعرية لمثل هؤلاء من المنحرفين ، ودعوة إلى تغيير مسلكهم رعاية للمسئولية والصالح العام خلال علاقة سوية بين الإنسان والمجتمع .

أما الجانب الآخر من المعجم فهو وإن كان قريناً بما سبق لكنه يتميز بكشفه عن الحركة المسرحية بصورة أشد من خلال توظيفه لمثل : (**الذكاء - الدبلوماسية - الصراع**) ، برغم استخدام الشخوص للفظتين الأوليين مترادفتين ، حيث تكشفان عن أن المراد بهما التحايل والخداع وتعطيل القانون [٤١] ، بينما تستخدم كلمة " **الصراع** " فى عرف أصحاب رؤوس الأموال وهى تعنى التطاحن والتجرد من الإنسانية وكل قيمة فاضلة ، وسحق الفرد لغيره من أجل مصلحة مادية ، وقد كان ذلك من أهم عوامل تكثيف هذه الحركة المسرحية لاسيما فى المنظر الخامس حيث استخدمت لفظة صراع مثلاً فى ص ١٤٨ تسع مرات مرتبطة بالخيانة والرشوة والسرقة ، بل إن ذلك فى نفس الوقت يكشف عن عقدة المسرحية وهى تتوقف على الالتزام بالشرف فى معترك الحياة ، عندما تتأزم الحوادث بناء على ذلك بين كامل وأبيه مع تأزم موقف سعيد وكامل ، وكذلك عطية وفوزى ابراهيم ، ويأخذ انعدام الشرف حجمه الحقيقى كرذيلة ومنقصة ، ويتجلى موقف الشرفاء نقياً كسعيد وعطية وكامل ، بينما يتخاذل أعداء الشرف كفوزى ابراهيم وحمدى حسين ، وفى ذلك ما فيه من حث على التمسك بكل قيمة فاضلة تدعم العلاقة السوية بين الإنسان ومجتمعه .

ويمكن أن يرتبط بذلك بعض الرموز الموضعية مثل إشارة سعيد لوالده وهو

يحدث صديقه كامل عنه ، عندما رأيا والد هذا الأخير ومن معه فى مكان غير مصرح للشعب بالدخول إليه فيقول : " **لا شك أن أبى ينتظر فى مكان آخر .. الرجل المسكين** " [٤٢] وهو يشير بذلك إلى الوضع الاجتماعى بالنسبة لوالده ، وما نزل به فإذا ما ربط بين هذا الوالد (**المسكين**) ومصنعه ، يصبح الموت الداهم هو ما يحرص سعيد على التصدى له لإنقاذ أبيه ومصنعه وحياة أسرته ، وذلك من العوامل المثيرة للصراع فى هذه المسرحية ، وذلك عندما يقول لكامل رافضاً الحياة فى المدينة مؤثراً قريته وأهله : " **لا إنه لم يمت ، إن مصنعنا الصغير لم يمت ، لقد مر بأزمة فقط ، تماماً مثل أبى ، كلاهما لم يمت ، وسوف تعود الحياة إليهما لابد أن أعيد أنا إليهما الحياة** " [٤٣] .

وتتأكد هذه الرمزية للوضع الاجتماعى والأزمة كليهما وكونهما من العوامل المثيرة للصراع عندما يسأل كامل سعيد إن كان هذا الأخير قد قابل والده أم لا فيجيبه : " إنه **ينتظر فى الظل** " [٤٤] وكذلك " **إنه ينتظر فى الخارج** " [٤٥] فهو خارج الدائرة الجمركية ، وخارج دائرة الاهتمام الاجتماعى به أيضاً ، بل خارج دائرة النفاق والغش والخداع ، ولذلك ما إن يكتشف سعيد دور والد صديقه كامل فى أزمة والده ، ويحتدم النقاش بين سعيد وكامل من ناحية ، وتوشك المواجهة الساخنة أن تتم بين فوزى وعطية وكامل وسعيد ، حتى يقول هذا الأخير لوالده : " **إن المكان لا يناسبنا** " [٤٦] .

وعدم التناسب هنا فضلاً عن دلالته الوضعية فهو أيضاً يمكن أن يرمز إلى التباين الأخلاقى بين فوزى من ناحية وعطية وغيره من الشرفاء من ناحية أخرى ، وهو هدف أساسى فى هذه المسرحية ، وقد كان ذلك فى المنظر الأخير ، وهنا مكانه الطبيعى من المسرحية وبنائها ، فإبراز هذا التباين وسيلة الكاتب للدعوة إلى " **التغيير** " المأمول الذى يستشعره الإنسان بطريقة غير مباشرة كما يدعو الكاتب

للالتزام به .

وتستثير كلمة " **الحصرم** " كعنوان للمسرحية عدة تفسيرات منها أنها ترمز إلى " **عدم النضج** " بالنسبة للشخصيات غير السوية فى مسلكها كفوزى ابراهيم وحمدى حسين وتاتى وموظفى الجمرك ، مستحثة لهؤلاء على تغيير مسلكهم ، وربما كانت تعنى مسلك كامل بوجه خاص ، حيث قد آثر الرجوع إلى أوروبا فاراً من مجتمع لم ير فيه ما يحب ولو كان كامل أكثر " **نضجاً** " لآثر البقاء للإصلاح ، حيث قد أصبح مؤهلاً لذلك بعد عودته من أوروبا .

من هنا تتضح الدلالة الكلية لهذه المسرحية رامزة لهدفها الذى يمكن أن يكون وجوب التغيير وصولاً للمسلك الأمثل " **الناضج** " .

******

ولعله قد وضح أن المسرحية التى تحاول التوفيق بين الدعوة والفن تتعامل مع قضايا الواقع المعيش بصورة مكثفة ومباشرة دون أن تتخذ من التاريخ أو الأسطورة مدخلاً إلى ذلك ، وهى فى نفس الوقت لا تهمل الجانب الإنسانى فى هذه القضايا ، ونظراً لكثرة القضايا المعالجة فهى غالباً ما تعتمد على بناء متعدد الشخوص بصورة تختفى معها المحورية ، فتتقاسم هذه الشخوص جميعاً الحدث ، وبذلك تبدو المسرحية ذات حبكة فنية معقدة واسعة ، وذلك بالنظر إلى تعدد قصص هؤلاء الشخوص أو حتى عندما تقل القصص وتتابع بطريقة ملحمية ، كما تصبح القضايا الاجتماعية المعالجة مشكلة بذاتها لعقدة المسرحية ، حيث يوظف المؤلف فى هذه الحالة الشعارات والمفهومات التقدمية بألفاظها الرامزة إليها ، مما يمكن أن يجعل الصراع ذهنياً لا يعتمل فى النفوس بقدر ما يدور فى الأذهان والعقول ، فإن لم يستخدم المؤلف الشعارات مباشرة فإنه يجعل حركة مسرحيته ترتد فى مواقفها وفى مجملها

مستثيرة ومستحثة للقارىء أو المشاهد على الربط بينها وبين أحد هذه الشعارات المرفوعة ، كوسيلة للتصدى للنقائص المبرزة فى القضايا المعالجة ، وهنا غالباً ما نجد الصراع معتملاً فى النفوس ، يحتدم داخلها به ، وتبدو معظم الشخوص فى مثل هذه الحالة غارقة فى حالاتها النفسية ، دون تراسل بينها ، مشكلة للوحة نفسية خاصة بها بحيث تبدو كل منها أو بعضها مشكلة لقصة مستقلة ، لكنها يجمعها رباط مشترك يتمثل فى وحدة المصير الذى يتهددها جميعاً ، مما يستحث على تغيير هذا الواقع .

وهذه المسرحيات يمتزج فيها عنصرا الكوميديا والتراجيديا .

وربما اعتمد المؤلف على بعض الرموز الكلية أو الجزئية ، لكنها ترتد فى النهاية كاشفة عن ارتباط المسرحية بالواقع المعيش ، وهى مع ذلك تجعل الرؤية الإنسانية سبيلها فى التصدى لما تعالجه .

وأكثر هذه المسرحيات يتخذ من اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى وسيلة لها ، لذلك تقل نسبة المسرحيات التى تتخذ اللغة فى مستواها الفنى الجمالى وسيلة لها ، وأكثر ذلك قصير حيث تتخذ هذه المسرحيات الفصل الواحد أو المشاهد المتعددة بدلاً من الفصول المتعددة ، وربما كان الدافع إلى العزوف عن اللغة فى مستواها الفنى الجمالى الالتزام بحرفية الواقع ، مع أن الفن لابد أن تختفى فيه هذه الحرفية ، فالفن يعادل الواقع ولا يناظره ، ويتضمنه ولا يساويه ، وهو أغنى منه وإن كان يعتمد عليه ، ويتخذ وسائله منه وإن كان يفوقه ثراء ، وإذا ما ارتبط ذلك بما سبق من نتائج فى البابين السابقين يمكن أن ننتهى إلى كون البناء الدرامى الشعرى ، ذى اللغة الجمالية الفنية قادراً على الوفاء بمتطلبات الفن المسرحى مهما يكن الغرض المبتغى من وراء ذلك ، ولعله قد لوحظ هنا ميل هذه المسرحيات إلى

التجديد من حيث الخروج على الشكل التقليدى بصورة أكثر وأشد من المسرحيات المتناولة فى البابين السابقين .

******

ويمكننا أن نخلص من هذا القسم إلى بعض السمات التى تحدد مجتمعة معالم بناء المسرحية الاجتماعية ، فهى تتعامل مباشرة مع قضايا المجتمع دون اعتماد على التاريخ أو الأسطورة ، وهى لا تتناول قضية واحدة أو موضوعاً واحداً ، وإنما تتناول قضايا عدة متشابكة ، تشابك الحياة الاجتماعية المعاصرة وتعقدها ، ومع ذلك يتضح الملمح الإنسانى الذى ترتبط به المسرحية برغم مدخلها الاجتماعى الواقعى .

كما تتعدد الشخوص وتكثر بصورة تختفى معها الشخصية المحورية غالباً ، لتتقاسم الشخوص جميعها الحدث ، وهى شخوص لا تخرج فى رسم معالمها عن حدود الواقع ، كما تلتزم به ، حيث إنها شخصيات عادية .

ونظراً لتعدد القضايا الاجتماعية المتناولة وكثرة الشخوص المتصلة بها فقد تتعدد مستويات الحدث أو القصص المشكلة له ، تعدداً نتج عنه اتساع الحبكة البنائية ، بحيث قد تختفى وحدة الحدث بصورتها التقليدية ، لكن المتأمل يستطيع أن يدرك خلف هذه القصص أو المستويات إطاراً نفسياً عاماً يضم مصائر معظم الشخوص إن لم تكن كلها .

كما تعددت العقد التى أصبحت تشكلها القضايا والمشاكل الاجتماعية ذاتها إلى حد كبير ، لكنها لا تمثل عيباً فنياً ، بقدر ما تمثل ظاهرة فنية هنا ، لاسيما عندما تتصل هذه العقد وتتابع مشكلة لعقدة المسرحية ككل .

أما اللغة المستخدمة هنا فكثيراً ما يتضمن معجمها الاصطلاحات والعبارات التى يستخدمها المجتمع كشعارات له ، تلك الشعارات التى تسهم فى بناء المسرحية كما وضح فى الفصل الخاص " **بالبناء المسرحى والالتزام بالشعارات** " .

هذا وقد ترتد حركة المسرحية كلها مرتبطة بأحد هذه الشعارات وإن لم تستخدمه المسرحية ، كما وضح فى الفصل الخاص " **بالبناء المسرحى والالتزام بالهدف** " .

واللغة المستخدمة بعد ذلك برغم فنيتها وجماليتها سهلة وليس وراءها من مستوى سوى الاستعمال العادى الاجتماعى الذى يستخدمه بعض المؤلفين بدعوى الواقعية مع أن المطلوب هنا الواقعية الفنية لا حرفية الواقع التى يغنى عنها الواقع ذاته .

الباب الثالث

هوامش الفصل الثانى

(١) د. سعد الخادم ثلاث مسرحيات الكتاب الماسى ١١ / ١١ / ١٩٦٥ من ص ١٠١ إلى ص ١٥٤

(٢) السابق ص ١٥١ .

(٣) انظر فى تقديم الشخوص والحدث عند تشيكوف : د. على الراعى فن المسرحية ص ٤٣ .

وكذلك انظر " بين ابسن وتشيكوف " على مصطفى أمين ص ٣١ .

وكذلك انظر د. رشاد رشدى نظرية الدراما ص ٢٦٧ .

(٤) كذلك انظر فى تقديم الشخوص والحدث عند تشيكوف د. محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث ص ٥٩٢ .

(٥) ثلاث مسرحيات ص ١٢٠ ، ص ١٢٢ .

(٦) السابق ص ١٥١ .

(٧) السابق ص ١٢٢ .

(٨) السابق ص ١١٦ .

(٩) السابق ص ١١٥ .

(١٠) السابق ص ١٨ .

(١١) السابق ونفس الصفحة .

(١٢) السابق ص ١٢٤ .

(١٣) السابق ص ١١٧ .

(١٤) السابق ص ١١٨ .

(١٥) انظر السابق ص ١٣٨ .

(١٦) انظر السابق ص ١٤٢ .

(١٧) السابق ص ١١٥ .

(١٨) انظر السابق ص ١١٤ .

(١٩) السابق ص ١١٤ .

(٢٠) السابق ص ١٤٤ .

(٢١) انظر السابق ص ١٣٤ .

(٢٢) السابق ص ١٣١ .

(٢٣) السابق ص ١٥٣ .

(٢٤) السابق ص ١٠٩ .

(٢٥) مسرحية أشطر من إبليس ص ١٣ .

(٢٦) السابق ص ١١٧ .

(٢٧) انظر " الحصرم " المنظر الثالث .

(٢٨) انظر مسرحية " الحصرم " ص ١٢٩ .

(٢٩) السابق ص ١٣٠ .

(٣٠) انظر A Dolls house by Henrich Ibsen . Translated by William Archer . Anglo Egyptien Bookshop 1959 .

(٣١) انظر المسرح الثورى (دراسات فى الدراما الحديثة) تأليف روبرت بروستاين . ترجمة عبد الحليم البشلاوى ص ٤٥ .

(٣٢) د. سعد الخادم ثلاث مسرحيات .

(٣٣) السابق ص ١٢ .

(٣٤) السابق ص ١١٨ .

(٣٥) السابق ص ١٣٤ .

(٣٦) السابق ونفس الصفحة .

(٣٧) انظر أنطونيوس وكليوباترة ص ١١٥ ، ص ١٤٣ - ١٤٥ .

(٣٨) المسرحية ص ١١٧ .

(٣٩) المسرحية ص ١٣٩ .

(٤٠) السابق ص ١٤٠ .

(٤١) انظر المسرحية مثلاً المنظرين الثانى والخامس .

(٤٢) ص ١٥٨ .

(٤٣) السابق ص ١١٠ .

(٤٤) السابق ص ١١٩ .

(٤٥) السابق ص ١٢١ .

(٤٦) ص ١٤٧ .

الخاتمـــــــة

أستطيع الآن إيجاز ما حققته هذه الدراسة من النتائج فيما يلى :

أولاً : انتهيت فى التقديم إلى أن مصادر البناء الدرامى هى التاريخ والأسطورة والتعامل المباشر مع قضايا المجتمع المعيشة ، وبناء على ذلك كانت أبواب البحث الثلاثة ، وقد سبقها تمهيد أوضحت فيه مفهوم البناء الدرامى ، وأسلوب التحليل الذى ارتضيته للكشف عن معالم البناء الدرامى خلال الفترة التى أدرس مسرحياتها ، وهو أسلوب فنى مقارن يعتمد على دراسة العلاقات بين مكونات البناء .

ثانياً : فى الباب الأول أشرت إلى أن اعتماد المؤلفين على التاريخ يتمثل فى الاعتماد على الشخصية التاريخية ، دون تحديد لاسمها الخاص ، والتى تتحدد بعض صفاتها من تاريخ عصرها ، وقد يعمد بعض المؤلفين إلى استخدام الشخصية التاريخية المشهورة باسمها الذى يصبح عنواناً للمسرحية ، بعد أن يبرز انعكاسات عصرها عليها سلباً أو إيجاباً ، وفى كلتا الحالتين يتجاوز المؤلف التاريخ إلى الواقع من خلال الكشف عن قيم مطلقة كالعدل والخير ، يعضد من إبرازها توظيف شخوص ثانوية عامة تؤكد هذا الانطلاق ، كما قد يكون الإيحاء بالمماثلة وإنسانية المشاعر المستثارة من وسائل الكاتب إلى هذا التجاوز .

هذا وقد تجلى البناء الدرامى الشعرى كأثرى شكل درامى ، به تحقق المسرحية جوهرها الفنى مهما يكن مصدرها ، حتى إن بعض كتاب المسرحية النثرية قد يلجأون إلى بعض الإيماضات الشعرية لإعلاء العنصر الدرامى فى مسرحياتهم ، كاعتمادهم فى بعض المواقف على مقطوعات ذات إيقاع موسيقى خاص ، أو يرتفع المستوى اللغوى لديهم فى مواقف أخرى بالتكثيف الرامز ، أو الفكر المطلق المجرد ، وغير ذلك من الوسائل التى تؤكد ما ذهبت إليه ، لاسيما عندما يتردد صدى مثل هذه المواقف فى جنبات المسرحية كلها ، يضاف إلى ذلك كون الواقعية

الفنية هى ما يبتغى فى الفن ، وليست الواقعية اللغوية ، ومن هذا يتضح ثراء المسَرحية الشعرية بوسائلها الفنية .

ويلاحظ أن عصور الضعف ، والشخصيات العربية التاريخية بصفة عامة كانت عامل جذب واستهواء للكتاب كمنطلق لأبنيتهم الدرامية فى المسرحيات التاريخية ، وهو اتجاه يمكن أن يشف عن محاولة لإثبات الذات ، ودعم القيم الفاضلة التى يتجلى العدل ملخصاً لها ، كمطلب إنسانى دائم ، لا ينتهى تطلع الإنسان إليه .

ثالثاً : برغم اعتماد المسرحية التاريخية على الشخصية المحورية ، فقد تباينت نماذج هذه الشخصية من خلال درجة الاتصال بين داخل الذات وخارجها ، فهناك من يكافىء بين هذين الجانبين ، وهناك من يغلب أحدهما على الآخر ، وقد كشف التشكيل اللغوى - لاسيما المسرحية الشعرية - عن ذلك بجلاء وقد كان هذا من العوامل المسهمة فى تمايز البناء بين بسيط ومركب ومتكافىء .

رابعاً : تباينت درجة اعتماد الكتاب على الوحدات الثلاث ، وقد ظهر تجاوزهم لها فى الأعم الأغلب ، حيث قد انهارت وحدة الزمان أو تكاد ، بينما احتفظت وحدة المكان بشىء من الحياة ، كان من أهم بواعثه طبيعة العرض المسرحى القرين بمكان محدد .

وبالنسبة لوحدة الحدث ، فإذا كانت بمعناها التقليدى تقوم على التسلسل المنطقى المحكم الذى يشف عن الحبكة من خلال فعل ذى بدء ووسط ونهاية ، فقد تبدلت هذه الوحدة فى بعض الأعمال وحلت محلها وحدة تبنى على وحدة الإيقاع النفسى ، لاسيما عندما تتعدد القصص أو تتضام المصائر كاشفة عن مصير المجتمع ذاته ، ويمكن أن يكون هذا قاسماً مشتركاً بين المسرحيات التاريخية والاجتماعية على اختلاف فى الدرجة بينهما ، حيث هو ظاهرة غالبة فى المسرحيات الاجتماعية .

خامساً : كشفت اللغة المستخدمة عن جوانب الصراع وصولاً إلى منحنى النهاية من خلال الاعتماد على محورية ألفاظ بعينها في تفاعلها مع غيرها مقترنة بمجموعاتها اللفظية ، فتتكشف مستويات الصراع بالنسبة للفرد ، وعلى مستوى المسرحية كلها .

وهنا يتجلى الحوار داعماً لكل ما سبق من وسائل متظاهراً معها على إبراز الأبنية الدرامية ، محققاً لأهدافها ، مجسداً للحركة داخلها ، كاشفاً عن أبعاد شخصياتها ، مبيناً عن تصاعد التعقيد فيها مؤذناً بالنهاية المأساوية لها ، وبذلك يتجاوز الحوار كونه ألفاظاً ليصبح فعلاً من الأفعال ، كجزء من الحدث .

سادساً : الاتجاه التراجيدى هنا قائم على استثارة الشفقة والفزع عندما تصبح الشخصية فريسة لهذا الضعف الداخلى الإنسانى الخفى ، ورغبتها المطلقة فى الخير ، كما فى " **مأساة الحلاج** " **لصلاح عبد الصبور** ، و " **سليمان الحلبى** " **لألفريد فرج** ، وقد يقترن الجانبان الكوميدى والمأساوى لتبلغ المسرحية بذلك مفهوم الدراما الحديثة ، وقد زالت معظم الحواجز التقليدية فى الفصل بين كون المسرحية ملهاة أو مأساة ، كما فى " **السلطان الحائر** " **لتوفيق الحكيم** .

سابعاً : فى الباب الثانى الذى وضعته تحت عنوان " **المسرحية الأسطورية** " وضح اتجاهان للكتاب فى هذا الصدد ، أحدهما يعمد إلى توظيف الفكاهة ليحقق لمسرحيته بعداً كوميدياً قد يعادل من الجانب التراجيدى فيها ، كما أن اقتران هذين الجانبين معاً قد يؤكد بشرية الشخوص ، واقتراب المسرحية من الواقع .

أما الاتجاه الآخر فيحافظ على الطابع التراجيدى للأسطورة بصفة عامة ، وإن حاول أيضاً أن ينزل الآلهة عن عروشها محققاً لهم أبعاداً إنسانية بشرية . وكلا هذين الاتجاهين يستهدف رؤية عصرية تتمثل فى خير الإنسان وسعادته ، يتوصلان

إليها من خلال تأكيد بشرية الشخوص ، وإنسانية المشاعر والعواطف المستثارة والقيم الخيرة المطلقة كأهداف مبتغاة .

هذا وقد تباينت درجة الاعتماد على الأسطورة بصفة عامة تبايناً مرده الأهداف المنوطة بهذا التناول ، ظهر ذلك واضحاً فى توظيف الشخوص الأسطورية ، فهناك من المؤلفين من يكثر منها بهدف بسط الحدث وامتداده ، فتتعدد مستويات الصراع فيه ، كاشفة عن مصير الأمة ذاتها وإرادتها الثورية ، وهناك من يوظف السحر كوسيلة إلى هذا البسط والامتداد ، ولعله قد لوحظ إلقاء الأسطورة ببعض الظلال على بشرية الشخوص الموظفة أحياناً بغية تأكيد القيم المطلقة لجوانب الصراع التى كشف عنها بناء المسرحية ، وهو صراع يخرج فى معظمه عن دائرة الآلهة أو أنصافها ليتخذ طابعاً بشرياً إنسانياً غالباً .

والإحساس المأساوى هنا يقوم على الرؤية المزدوجة من خلال استثارته للحزن والشفقة معاً ، حيث يتجاور التقديس والعبث ، النابعان من اجتماع الخير المطلق وفظاعة القتل ، برغم ترائى الانتصار الخلقى بينهما .

كما أن طبيعة الجانب القصصى فى الأسطورة - بمعنى تضمنها لفعل متكامل بصرف النظر عن مدى منطقيته - قد جعل الشكل التقليدى من أنسب الأشكال الملائمة لبناء هذه المسرحيات الأسطورية بصفة عامة ، من حيث كونه فيها ذا بداية ووسط ونهاية ، وقد ساعد هذا على بروز الحبكة الفنية فى مثل هذه المسرحيات - غالباً - محكمة ضيقة ، وقد انتهيت بناء على ما سبق إلى تصور لطبيعة البناء فى مثل هذه المسرحيات يمثله : البناء المسرحى المرتبط بالواقع ، وآخر سميته البناء الأسطورى المنفصل عن الواقع ، وثالث هو البناء الذى يمزج بين الأسطورة والواقع .

ثامناً : أما الباب الثالث فيختص " **بالمسرحية الاجتماعية** " ، وهى التى تتعامل مع قضايا الواقع الاجتماعى المعيش مباشرة ، وتحاول التوفيق بين الدعوة والفن ، كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع .

وبرغم أن كثيراً من المؤلفين يستخدمون اللغة فى مستواها العادى الاجتماعى ، لاسيما فى المسرحية الاجتماعية المتعددة الفصول ، بدعوى الواقعية ، فقد انتهيت إلى أن الواقعية الفنية هى ما يبتغى فى بناء المسرحيات ، إذ بها يحقق الفن جوهره فى الإمتاع والتثقيف ، ومن أهم الوسائل إليه اللغة ذات المستوى الفنى الجمالى .

تاسعاً : لقد وضحت فى المسرحية الاجتماعية ظاهرة التجديد فى التأليف المسرحى أكثر من اللونين السابقين ، لاسيما فى امتزاج عنصرى الكوميديا والتراجيديا ، فى هذا البناء ، وإذا كان هذا الامتزاج قد لوحظ فى القسمين السابقين فهو هنا ظاهرة عامة تستوعب جميع مسرحيات هذا اللون ، بالإضافة إلى اختفاء البطولة الفردية أو تكاد ، كما كثرت الشخوص ، وتعددت القضايا ، مما يكشف عن اتساع الحبكة البنائية بالنسبة للمسرحية الاجتماعية غالباً .

وربما كان مرد هذا التجديد إلى سيادة الاتجاه الواقعى فى الدراما بصفة عامة ، من حيث تناول قضايا الواقع المعيش المتعددة ، والتى شكلت عقدة المسرحية ، عندما تصبح هذه العقدة نابعة من المشكلة الاجتماعية إلى حد كبير ، كما يحاول الكاتب أن يرصد تطلعات الإنسان العادى وصراعه من أجلها . وقد طال حرمانه الطبقى ، وهو تناول مهما تكن القضايا المعروضة يستند إلى رؤية إنسانية تقوم على تأكيد وإنسانية الفرد ، والكشف عن محاولته الدائبة فى إقامة علاقات سوية مع الوجود والمتغيرات الحضارية فيه .

لذلك تتجلى هذه الواقعية ذات بعد رمزى يسهم فى تأكيد الاتصال الخصب بين

الواقع المعيش والرؤية الإنسانية المطلقة التى ترتد إليها هذه المسرحيات ، بل إن خلقَ الشخصيات وهى تضرب بجذورها فى الواقع المعيش ، فى هذه المسرحيات وخصوبة مشاعرها الإنسانية ليرقى بهذا الاتصال بين الواقع والرمز إلى درجة التوثق والالتحام مما يكسب المسرحية قدراً من الشاعرية بمفهومها العام .

وقد بنيت تصورى لهذا الباب على أساس نموذجين للبناء ، أحدهما يعتمد على التوظيف المباشر للشعارات والدعوة للالتزام بها ، ويختص بذلك الفصل الأول من هذا الباب ، أما الفصل الثانى فيختص بالبناء الذى يقوم على أساس ارتداد حركة المسرحية إلى أحد الشعارات والالتزام به كهدف لهذه المسرحية دون توظيف مباشر له .

عاشراً : مقترحات استمرار البحث :

لقد كان هناك إحساس يراودنى - ومازال - بتتبع أثر التراث المسرحى فى البناء الدرامى وهو موضوع حيوى وهام - ولا يمكن أن يقى به قسم من بحث ، لاسيما وقضية الأصالة والمعاصرة من القضايا الإنسانية الهامة .

كما آمل أن تكون هناك دراسات تعنى بتطور البناء فى خط مستمر بالنسبة لكل لون من هذه الألوان المسرحية على حدة ، فتربط بين ظواهر التطور فى تدرج ، وأعتقد أن مثل هذه الدراسات إثراء للنقد الدرامى ، واستشراف لمستوى أفضل للمسرحية ، لاسيما عندما تصبح اللغة وعلاقات البناء منطلقنا إلى هذه الدراسات .

وإنى لآمل أن أكون قد وفقت فيما قدمت ، وحسبى ما أثرت من قضايا .

جـــــداول

تضم المسرحيات التى ظهرت فى مصر

من سنة ١٩٥٠ حتى سنة ١٩٧٥

جداول تضم أغلب المسرحيات التى ظهرت فى الفترة من سنة ١٩٥٠ : سنة ١٩٧٥

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
إبراهيم جلال	- **الملك الصالح طلائع** سنة١٩٦١- | الألف كتاب المؤسسة العربية	تاريخية	فصيحة
	- **عريب** ,, ١٩٦١- للطباعة بمصر		
السيد الشوربجى	- **الغريب** سنة ١٩٦٦ الدار المصرية للتأليف والترجمة - دار الثقافة العربية بمصر	,,	,,
	- **الزنزانة** سنة ١٩٧٣ مسرحيات مختارة العدد الخامس	اجتماعية	عامية
السيد فرج	- **ساعة إخلاص** ١٩٦٦ الكتاب الماسى العدد ١٤٧ الدار القومية بمصر	,,	,,
ألفريد فرج	- **صوت مصر** سنة ١٩٥٦ - | مجموعة واحدة بعنوان "صوت مصر" وزارة	,,	,,
	- **الفخ** سنة ١٩٦٥ الثقافة دار الكاتب العربى (بدون تاريخ)	,,	,,
	- **بالإجماع** + ١ وقد صدرت مسرحية الفخ فى سلسلةكتابات مسرحيةج١سنة١٩٧٠	,,	فصيحة
	- **بقيق الكسلان** - فى مجموعةمع آخرين	أسطورية	
	- **سقوط فرعون** سنة ١٩٧٥	تاريخية	,,
	- **عسكر وحرامية** سنة ١٩٦٦،١٩٧١ سلسلة مسرحيات عربية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	اجتماعية	عامية
	- **سليمان الحلبى** سنة١٩٦٥ ط١روايات الهلال العدد٢٠١ ط٢ دار الكاتب العربى ١٩٦٩	تاريخية	فصيحة
	- **الزير سالم** سنة ١٩٦٧	أسطورية	,,
	- **النار والزيتون** سنة١٩٧٠الهيئةالمصرية للتأليف والنشر	تاريخية	,,
	- **جواز على ورقة طلاق** سنة ١٩٧٢ سلسلة مسرحيات مختارة العدد الثانى	اجتماعية	عامية
أمين محمد إبراهيم	- **بيت العنكبوت** الكتاب الماسى الدار القومية	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
أمين محمد إبراهيم	- **البرهان** سنة ١٩٦٨ العدد ١٦٨ الكتاب الماسى	اجتماعية	عامية
أمين يوسف غراب	- **شقة فى الجيزة** سنة ١٩٦٨ الكتاب الماسى دار الكاتب العربى بمصر	,,	,,
أنور ماضى	- **قهوة الأربعين** سنة١٩٧٥ مختارات الجديد العدد العاشر الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	,,
بكر الشرقاوى	- **أصل الحكاية** مجلة المسرح العدد ٣٣ سنة ١٩٦٧	أسطورية	فصيحة
توفيق الحكيم	- **مسرح المجتمع** سنة ١٩٥٠	اجتماعية	,,
	١) **بين يوم وليلة**	,,	,,
	٢) **أريد أن أقتل**	,,	,,
	٣) **النائبة المحترمة**	,,	,,
	٤) **أصحاب السعادة الزوجية**	,,	,,
	٥) **مولد بطل**	,,	,,
	٦) **أريد هذا الرجل**	,,	,,
	٧) **اللص**	,,	,,
	٨) **عرف كيف يموت**	,,	,,
	٩) **المخرج**	,,	,,
	١٠) **عمارة المعلم كندوز**	,,	,,
	١١) **الكنز**	,,	,,
	١٢) **بيت النمل**	,,	,,
	١٣) **أعمال حرة**	,,	,,
	١٤) **ساحرة**	,,	,,
	١٥) **الحب العذرى**	,,	,,
	١٦) **الجياع**	,,	,,
	١٧) **العش الهادىء**	,,	,,
	١٨) **مفتاح النجاح**	,,	,,
	١٩) **الرجل الذى صعد**	,,	,,
	٢٠) **لو عرف الشباب**	,,	,,
	٢١) **أغنية الموت**	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
توفيق الحكيم	- **الأيدى الناعمة** سنة ١٩٥٤ -| مكتبة الآداب	,,	,,
	- **إيزيس** ,, ١٩٥٥ - ومطبعتها بالقاهرة	أسطورية	,,
	- **الصفقة** سنة ١٩٥٦ مكتبة الآداب ومطبعتها بالقاهرة	تراثية	عامية
	- **من المسرح الممنوع** ,, ,, ,, ,,	اجتماعية	
	- **دقت الساعة** سنة ١٩٥٠		
	- **الشيطان فى خطر** سنة ١٩٥١	,,	فصيحة
	- **لكل مجتهد نصيب** سنة ١٩٥١	,,	,,
	- **بين الحرب والسلام** سنة ١٩٥١	,,	,,
	- **صاحبة الجلالة** سنة ١٩٥٥	,,	,,
	- **نحو حياة أفضل** سنة ١٩٥٥	,,	عامية
	- **كل شىء فى محله** سنة ١٩٦٦	,,	فصيحة
	- **أشواك السلام** سنة ١٩٥٧ مكتبة الآداب	,,	عامية
	- **لعبة الموت** سنة ١٩٥٧ ,, ,,	,,	فصيحة
	- **السلطان الحائر** سنة ١٩٦٠ ,, ,,	,,	,,
	- **ياطالع الشجرة** سنة ١٩٦٦ ,, ,,	تاريخية	,,
	- **الطعام لكل فم** سنة ١٩٦٣ ,, ,,	اجتماعية	,,
	- **رحلة صيد** -| كتابه رحلة الربيع والخريف	,,	,,
	- **رحلة قطار** _ دار المعارف سنة ١٩٦٤	أسطورية	,,
	- **شمس النهار** سنة ١٩٦٥	,,	,,
	- **مصير صرصار** سنة ١٩٦٦	اجتماعية	,,
	- **الورطة** سنة ١٩٦٦	,,	
	- **قالبنا المسرحى** سنة ١٩٦٧ سبع مسرحيات	منوعة	,,
جمال ربيع	- **الفارس** - وزارة الثقافة - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر	تاريخية	,,
جمال سليم	- **حالةمتأخرةجداً** -| مجلدواحدمختارات الجديدالعددالخامس	اجتماعية	عامية
	- **نفرتيتى** _ سنة ١٩٧٥ الهيئة المصرية العامة	تاريخية	فصيحة
جمال عبدالمقصود	- **حكاية ثلاث بنات** سنة ١٩٧٣ العدد السابع مسرحيات مختارة الهيئة العامة للكتاب	اجتماعية	عامية

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
حسن أحمد حسن	- تنويعات على حكاية شعبية -| مسرحيات مختارة	اجتماعية	عامية
	- إخوان الصفا الهيئة المصرية العامة	,,	فصيحة
	- الدنمس _ أكتوبر سنة ١٩٧٢	,,	,,
حسين سليم	- الضباب الكتاب الماسى - العدد ١٧٢ سنة ١٩٦٦ الدار القومية بمصر	,,	عامية
رءوف مسعد	- لومومبا سنة ١٩٧٠ مسرحيات عربية	,,	فصيحة
	- النفق سنة ١٩٧٠ الهيئة العامة للتأليف والنشر	,,	عامية
د. رشادرشدى	- الفراشة سنة ١٩٥٩ -| مجلد واحد ط١ الهيئة المصرية العامة	,,	,,
	- لعبة الحب سنة ١٩٦٢ _ للكتاب سنة ١٩٧٥	,,	,,
	- رحلة خارج السور سنة ١٩٦٣ -| المسرحية سنة١٩٦٤العدد الثانى فى مجلد واحد سنة	,,	عامية
	- افرج ياسلام سنة١٩٦٥ ١٩٧٨الهيئةالمصرية	تراثية	عامية
	- خيال الظل سنة١٩٦٥ العامة للكتاب المسرحية سنة١٩٦٥العدد الرابع_	اجتماعية	,,
	- بلدى يابلدى سنة ١٩٦٨ مكتبة الأنجلو	,,	,,
	- حلاوة زمان سنة ١٩٧١ مسرحيات عربية الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	,,
	- حبيبتى شامينا سنة ١٩٧٢ مطبوعات الجديد الهيئة المصرية العامة للكتاب	تاريخية	فصيحة
د.سعدالدين الخادم	- نور الظلام ثلاث مسرحيات الكتاب السادس العدد ١٣٨ سنة ١٩٦٥	اجتماعية	,,
	- دكتور عطيل -|	,,	,,
	- محكمة و الزيارة مجلد واحد	,,	,,
	- الحصرم دار المعارف	,,	,,
	- خبطة العمر سنة ١٩٦٥	,,	,,
	- عودة الأب بعنوان " خبطة العمر "	,,	,,
	- جريمة المسرح _	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
سعد الدين جعفر	- **الطبق** سنة١٩٧٥الهيئة العامة للكتاب مسرحيات مختارة	اجتماعية	عامية
سعد الدين وهبة	- **المحروسة** الكتاب الماسى العدد ٧٥ سنة ١٩٦١ مطابع الدار القومية بمصر	,,	,,
	- **كفر البطيخ** الكتاب الماسى العدد ١٤٣ سنة ١٩٦٦ مطابع الدار القومية بمصر	,,	,,
	- **كوبرى الناموس** الكتاب الماسى العدد ١٨٤ سنة ١٩٦٧ دار الكاتب العربى	,,	,,
	- **سكة السلامة** الكتاب الماسى العدد ١٩٠ سنة ١٩٦٧ دار الكاتب العربى	,,	,,
	- **رأس الحكمة** كتابات معاصرة جـ١ سنة ١٩٧٠ فى مجموعة مع آخرين	,,	,,
	- **ياسلام سلم الحيطة بتتكلم** مسرحيات عربية سنة١٩٧١ الهيئة العامة للكتاب	,,	,,
	- **رأس الغول** مسرحيات مختارة سنة ١٩٧٤ الهيئة العامة للكتاب	,,	,,
	مسرحيات فى المعركة سنة ١٩٦٧		
سعد مرسى أحمد	- **الحق والقوة**	,,	,,
	- **جسر الزمن**	تاريخية	فصيحة
سعد مكاوى	- **الميت والحى** مسرحيات مختارة سنة ١٩٧٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب	اجتماعية	عامية
سنية قراعة	- **الإسكندر الأكبر** مأرس سنة ١٩٥٨ مكتب الصحافة الدولى	تاريخية	فصيحة
د. شحاتة آدم	- **بعد الغمام ينزل المطر** مسرحيات عربية ديسمبر سنة ١٩٦٨ دار الكاتب العربى	,,	,,
شوقى عبد الحكيم	- **ملك عجوز** - | مجموعة واحدة سنة	اجتماعية	,,
	- **الشبابيك** ١٩٦٥ الكتاب الماسى	,,	,,
	- **المستخبى** الدار القومية	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
شوقى عبد الحكيم	- **شفيقة ومتولى** -|	اجتماعية	عامية
	- **رجل أعمى** مسرحيات عربية سنة ١٩٦٨	,,	,,
	- **الكلام** دار الكاتب العـــــــربى	,,	,,
	- **الأعيان** _	,,	,,
شوقى خميس	- **سندباد** مسرحيات مختارة سنة ١٩٧٢	أسطورية	فصيحة
صلاح راتب	- **الحب فى حارتنا** مسرحيات مختارة سنة ١٩٧٣	اجتماعية	عامية
	- **يانّا ياهوه** مسرحيات مختارة أغسطس سنة ١٩٧٥	,,	,,
	- **ملحمة من سيناء** (من وحى اكتوبر) سنة ١٩٧٥ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	,,
صلاح عبدالصبور	- **مأساة الحلاج** منشورات دار الآداب بيروت سنة ١٩٦٩	تاريخية	شعرية
	- **الأميرة تنتظر** دار العودة بيروت	اجتماعية	,,
	- **ليلى والمجنون** دار العودة بيروت سنة ١٩٧٠	,,	,,
عبده بدوى	- **المنتظر** سنة١٩٦٧مجلةالمسرح العدد٤٤أغسطس١٩٦٧	تاريخية	,,
	- **سهرة مع مصر** سنة ١٩٦٧ الكتاب الماسى دار الكاتب العربى	,,	فصيحة
عبدالرحمن الشرقاوى	- **الفتى مهران** سنة ١٩٦٦ الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة	,,	شعرية
	- **الحسين ثائراً** سنة ١٩٦٨ دار الكاتب العربى بالقاهرة	,,	,,
	- **الحسين شهيداً** سنة ١٩٦٩ دار الكاتب العربى بالقاهرة	,,	,,
عبد العاطى جلال	- **وطنى عكا** سنة ١٩٧٠ دار الشروق القاهرة	,,	,,
	- **كليوباترةالجديدة** سنة ١٩٦٠ دار المعارف القاهرة	,,	,,
د.عبدالغفارمكاوى	- **مأساة أورشليم** سنة ١٩٦٢ دار المعارف القاهرة	,,	فصيحة
	- **الموت يحكم المدينة** سنة ١٩٧٠ فى مجمـــوعة ضمن كتابات معاصرة جـ١	,,	,,
عبد اللطيف دربالة	- **ما وراء السقوط** سنة ١٩٧٠ نشر دار الشرق الأوسط	,,	,,
عبد الله الطوخى	- **الخلاص** سنة ١٩٧٢ طبع شركة الإسكندرية للطباعة	اجتماعية	عامية
	- **المشخصاتية** سنة ١٩٧٢ الكتاب الذهبى العدد ١٩٠ دار روز اليوسف	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
عبد الله الكبير	- **هاتف من التاريخ** سنة ١٩٧٣ دار المعارف مصر	اجتماعية	فصيحة
عبد المنعم ابراهيم	- **عقل إلكتروني** (ب. ث.) مكتبة الوعي العربي مصر	,,	عامية
عبد المنعم سليم	- **السعادة الزوجية** -| سنة ١٩٦٨ مكتبة	,,	,,
	- **القتيل** _ الأنجلو المصرية	,,	,,
	- **الكورس** -| سنة ١٩٦٨ مسرحيات عربية	,,	,,
	- **انتهت الجلسة** _ دار الكاتب العربي	,,	,,
	- **الدرس** سنة ١٩٧٠ من مسرحيات كتابات معاصرة جـ١ ضمن مجموعة	,,	,,
	- **لأن ولأنهم** سنة ١٩٧٣ مسرحيات مختارة الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر	,,	,,
	- **زواج كل العصور** -| سنة ١٩٧٤ الهيئة المصرية	,,	,,
	- **التحقيق** _ العامة للكتاب بمصر	,,	,,
عبد المغني سعيد	- **سليمان الرجل** (بدون تاريخ) مكتبة الأنجلو المصرية	تاريخية	فصيحة
د.عزالدين اسماعيل	- **محاكمة رجل مجهول** سنة ١٩٧١ مسرحيات عربية الهيئة المصرية للتأليف والنشر بمصر	,,	,,
عزت الحريري	- **البندول** سنة ١٩٧٠ ضمن مجموعة كتابات معاصرة جـ١ سنة ١٩٧٠ مطبعة رابطة الإصلاح الاجتماعي	اجتماعية	عامية
عزيز أباظة	- **غروب الأندلس** سنة ١٩٥٢ مطبعة مصر	تاريخية	شعرية
	- **شجرة الدر** سنة ١٩٥٠ دار المعارف	,,	,,
	- **العباسة** سنة ١٩٦٥ دار المعارف	,,	,,
	- **الناصر** سنة ١٩٥٣ دار المعارف	,,	,,
على أحمد باكثير	- **مسمار جحا** سنة ١٩٥١ دار الكتاب العربي	أسطورية	فصيحة
	- **أبو دلامة** سنة ١٩٦٢ مكتبة مصر	تاريخية	,,
	- **شهر زاد** سنة ١٩٥٢ مكتبة الخانجي	أسطورية	,,
	- **جلفدان هائم** سنة ١٩٥٣ مكتبة مصر	اجتماعية	,,
	- **الدنيا فوضى** (بدون تاريخ) مكتبة مصر	,,	,,
	- **شعب الله المختار** (بدون تاريخ) مكتبة مصر	تاريخية	,,
	- **إمبراطورية في المزاد** (بدون تاريخ) مكتبة مصر	أسطورية	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
على أحمد باكثير	- **أوزوريس** سنة ١٩٥٩ مكتبة مصر	أسطورية	فصيحة
	- **هاروث وماروث** سنة ١٩٦٣ مكتبة مصر	,,	,,
	- **قطط وفئران** سنة ١٩٦٣ مكتبة مصر	اجتماعية	,,
	- **الفلاح الفصيح** سنة ١٩٦٦ الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة	تاريخية	,,
	- **الدودة والثعبان** سنة ١٩٦٧ دار الكاتب العربى	,,	,,
	- **فاوست الجديد** سنة ١٩٦٧	أسطورية	,,
	- **الزعيم الأوحد** سنة ١٩٥٠ مكتبة مصر	تاريخية	,,
	- **من فوق سبع سماوات** سنة ١٩٧٣ دار المعارف	,,	,,
	- **سبع مسرحيات إسلامية**	,,	,,
	- **الملحمة الإسلامية الكبرى**	,,	,,
	- **١٩ مسرحية** دار مصر	,,	عامية
على سالم	- **ولا العفاريت الزرق** سنة ١٩٦٥ ، ١٩٧١ مسرحيات عربية الهيئة المصرية العامة	اجتماعية	,,
	- **كوميديا أوديب** - سنة ١٩٧١	أسطورية	,,
	- **ابيوفيه** فى مجموعة واحدة	إجتماعية	,,
	- **بير القمح** مكتبة مدبولى	,,	,,
	- **الملوك يدخلون القرية** سنة ١٩٧١ الكتاب الذهبى	,,	,,
	- **عملية نوح** سنة ١٩٧٤ دار الثقافة الجديدة	,,	,,
فاروق خورشيد	- **حيثلم بظاظا** سنة ١٩٦٧ مجلة المسرح العدد ٤٨ ديسمبر سنة ١٩٦٧	تاريخية	فصيحة
	- **أيوب** سنة ١٩٧٠ مسرحيات عربية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	أسطورية	فصيحة
فاروق منيب	- **المطرود** سنة ١٩٦٩ مسرحيات عربية دار الكاتب العربى المؤسسة المصرية للنشر	اجتماعية	عامية
فتحى رضوان	- **دموع إبليس** سنة ١٩٥٦ دار المعارف بمصر	,,	فصيحة
	- **شقة للإيجار** سنة ١٩٥٩ كتب للجميع	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
فتحى رضوان	- **إله رغم أنفه** فى مجموعة تتكون من خمسة مسرحيات سنة ١٩٦٢ دار المعارف	اجتماعية	فصيحة
فتحى سلامة	- **ناظر وقف** سنة ١٩٧٣ مسرحيات مختارة الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	عامية
فتحى فضل	- **ما بعد الخوف** (بدون تاريخ) دار النصر للطباعة بمصر	,,	,,
فتوح نشاطى ومحمدمحمود لقمة	- **الثغرة** سنة ١٩٧٥ فى مجموعة "من وحى أكتوبر" الهيئة المصرية العامة للكتاب	تاريخية	فصيحة
أوزى عبد القادر	- **قاهر المغول** سنة ١٩٦٧ الكتاب الماسى العدد١٩١ دار الكاتب العربى	,,	,,
فليلادى	- **بنت العم** فى مجموعة تتكون من خمسة مسرحيات طبعة مطابع رمسيس بالإسكندرية	اجتماعية	,,
	- **زيزى هانم** الكتاب الماسى العدد ٣٩ الدار القومية للطباعة والنشر	,,	,,
لطفى الخولى	- **قهوة الملوك** سنة ١٩٥٨ الدار المصرية للكتب مطبوعات مجلة المسرح العدد ١٢	,,	عامية
	- **القضية** سنة ١٩٦٢ الكتاب الماسى	,,	,,
مصطفى بركات	- **الأرانب** سنة ١٩٦٤ مطبوعات مجلة المسرح	,,	,,
	- **بعد النهاية**	,,	,,
	- **ظلال السحاب** سنة ١٩٧٣ مسرحيات مختارة الهيئة العامة للكتاب مصر	,,	,,
مصطفى بهجت	- **حكاية شركان فى بيت زارا** سنة١٩٦٨مسرحيات عربية دار الكاتب العربى المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر	تاريخية	فصيحة
مصطفى محمود	- **الإنسان والظل** مسرح مصطفى محمود دار العودة بيروت سنة ١٩٧٢ ط١	اجتماعية	عامية
	- **الزلزال** صدرت فى طبعة منفردة عن دار النهضة	,,	,,
	- **الإسكندر الأكبر** صدرت فى طبعة منفردة عن دار النهضة سنة ١٩٧١	تاريخية	فصيحة
	- **غوما**	,,	,,

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
مصطفى محمود	- **أنشودة الدم**	تاريخية	فصيحة
محمدابراهيم أبوسنة	- **حمزة العرب** سنة ١٩٧١ مسرحيات عربية الهيئة العامة للتأليف والنشر	أسطورية	,,
محمد الفيتورى	- **سولارا** سنة ١٩٦٩ الهيئة المصـــرية العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربى	تاريخية	شعرية
محمد العفيفى	- **إراخت** (بدون تاريخ) مكتبة الأنجلو المصرية	أسطورية	,,
	- **أرض كنعان** سنة ١٩٦٦ دار الكاتب	تاريخية	,,
	- **الصليب** سنة ١٩٦٧ مجلة المسرح العدد٤٤ سنة ١٩٦٧	,,	,,
محمد مهران السيد	- **الحربة والسهم** سنة ١٩٧١ مسـرحيات عربية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	أسطورية	,,
	- **حكاية من وادى الملح** ســـنة ١٩٧٥ كتاب الإذاعة والتليفزيون ٣٥	اجتماعية	,,
محمود تيمور	- **خمسة وخميسة** (مجموعة من ست مســرحيات من الكتاب الماسى)	,,	عامية
	- **حكمت المحكمة - الصعلوك - أبو شـــوشة - حفلة شاى - الموكب - برقية**	,,	فصيحة
	- **المزيلون** سنة ١٩٥٣ مكتبة الآداب المطبعة النموذجية دار المعارف	,,	,,
	- **أشطر من إبليس** سنة ١٩٥٦ دار المعارف	,,	,,
محمود دياب	- **البيت القديم** سنة ١٩٦٣ ، ١٩٦٦ الكتاب الماسى	,,	,,
	- **الزوبعة** -| مسرحيات عربية المؤســـــسة	,,	عامية
	- **الغريب** _ المصـرية العامة للتأليف والنشر	تاريخية	,,
	- **ليالى الحصاد** سنة ١٩٦٨ ط١ مسرحيات عربية سنة ١٩٧٠ الهيئة العامة للكتاب	اجتماعية	,,
	- **الضيوف والبياتو** سنة ١٩٦٩	,,	,,
	- **باب الفتوح** -| سنة٧٢ مسرحيات مختارة	تاريخية	فصيحة
	- **رجل طيب فى ثلاث حكايات** _ الهيئةالمصريةالعامةللكتاب	اجتماعية	,,
	- **رسول من قرية تميرة** سنة١٩٧٥روايات الثقافة الجديدة	,,	عامية

المؤلف	المسرحية - تاريخ صدورها - الناشر	نوعها	لغتها
معين بسيسو	- **مأساة جيفارا** سنة ١٩٦٥ دار الهلال	تاريخية	شعرية
	- **ثورة الزنج** سنة ١٩٧٠ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	,,	,,
	- **شمشون ودليلة** سنة ١٩٧١ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر	أسطورية	,,
منى قطان	- **قلوب مدهونة باللون الأزرق** سنة ١٩٧٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب	تاريخية	عامية
مهدى بندق	- **الحلم الطروادى** (بدون تاريخ) دار لوران بالإسكندرية	أسطورية	فصيحة
ميخائيل رومان	- **الليلة تضحك** - | العدد١١سنة١٩٦٦من المسرحية تصدر	,,	عامية
	- **الوافد** _ عن مجلة المسرح وزارة الثقافة	اجتماعية	,,
	- **ليلة مصرع جيفارا** سنة ١٩٧٢ مسرحيات عربية الهيئة المصرية العامة للكتاب	تاريخية	فصيحة
نبيل فاضل	- **أدهم الشرقاوى** مجلة المسرح أغسطس سنة ١٩٦٤	,,	,,
	- **المغناطيس** -|	اجتماعية	عامية
	- **الناس اللى تحت** مسرح نعمان عاشور	,,	,,
	- **الناس اللى فوق** سنة ١٩٥٥ - ١٩٦٠	,,	,,
	- **سينما أونطة** الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	,,
	- **جنس الحريم** _	,,	,,
	- **وابور الطحين** -| مسرح نعمان عاشور جـ٢	,,	,,
	- **عائلة الدوغرى** سنة ١٩٦٩ - ١٩٧٠	,,	,,
	- **ثلاث ليالى** _ الهيئة المصرية العامة للكتاب	,,	,,
	- **بلاد برة**	,,	,,
	- **عصر الكون**	,,	,,
	- **الجبل الطالع** سنة ١٩٧٢ الهيئة المصرية العامةللكتاب	,,	,,
	- **رفاعة الطهطاوى** سنة١٩٧٤الهيئةالمصريةالعامةللكتاب	,,	,,
	- **برج المدابغ** سنة ١٩٧٥-الهيئة المصرية العامة للكتاب	تاريخية	,,
يعقوب الشاروني	- **أبطال بلدنا** سنة ١٩٦٦ الدار القومية للطباعة والنشر العدد ١٦٣	,,	فصيحة

المؤلف	المسرحية – تاريخ صدورها – الناشر	نوعها	لغتها
يوسف إدريس	– **ملك القط**	اجتماعية	عامية
	– **جمهورية فرحات** سنة ١٩٥٦ دار روز اليوسف	,,	,,
	– **الفرافير** سنة ١٩٦٤ مكتبة غريب سنة ١٩٧٧	تراثية	,,
يوسف السباعى	– **أقوى من الزمن** سنة ١٩٦٤ مؤسسة الخانجى بمصر	تاريخية	فصيحة

ملحوظة : أعنى بالمسرحية التراثية التى تعتمد على أصل تراثى مسرحى كخيال الظل أو السامر مثلاً .

جدول يبين النسب المئوية التقريبية للمسرحيات التى تستخدم اللغة فى مستواها الفنى الجمالى

المسرحية	النسبة المئوية
التاريخية	١٠٠ ٪
الأسطورية	٩٥ ٪
الإجتماعية	٧٣ ٪

نسبة المسرحيات الفصيحة بصفة عامة ٨٠ ٪ تقريباً .

المصادر والمراجع

أولاً - باللغة العربية :

- **إبراهيم أنيس** (دكتور) دلالة الألفاظ - الطبعة الأولى .
- **إبراهيم حمادة** (دكتور) :
  - هل الدراما فن جميل سلسلة اقرأ العدد ٤٣٥ مايو سنة ١٩٧٨ .
  - خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال دراسة وتحقيق وزارة الثقافة .
  - المؤسسة المصرية العامة - مطبعة مصر سنة ١٩٦٣ .
- **إبراهيم عبد الرحمن محمد** (دكتور) الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق مكتبة الشباب سنة ١٩٧٧ .
- **أحمد شمس الدين الحجاجى** (دكتور) :
  - الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣ - ١٩٧٠) جزءان طبعة دار الثقافة بالقاهرة سنة ١٩٧٥ .
  - أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوى مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابى وابن سينا وابن رشد - دار الثقافة بيروت سنة ١٩٧٣.
  - الأرديس نيكول : علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة - مراجعة على فهمى سلسلة الألف كتاب(١٦٩) مكتبة الآداب ومطبعتها سنة ١٩٥٨ .
  - المسرحية العالمية جـ٤، ترجمة الدكتور شوقى السكرى مراجعة حسن محمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - الدار القومية .
- **ألفريد فرج** :
  - مسرحية سليمان الحلبى ، روايات الهلال العدد ٢٠١ سبتمبر سنة ١٩٦٥ .

- جان بويوت ، مصر الفرعونية ، ترجمة سعد زهران (الألف كتاب) (٦٠١) مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر . إشراف الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالى .

- **توفيق الحكيم** :

- مسرحية السلطان الحائر، نشر مكتبة الآداب. المطبعة النموذجية سنة ١٩٧٢ .

- مسرحية إيزيس : نشـــــــر مكتبة الآداب المطبعة النموذجية (ب . ت) .

- مسرحية الصفقة : نشـــــــر مكتبة الآداب المطبعة النموذجية سنة ١٩٥٦ .

- **رجاء عيد** (دكتور) - دراسة فى أدب توفيق الحكيم نشر منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٧٧ .

- **رجاء النقاش** : مقعد صغير أمام الستار : دراسات فى النقد المسرحى الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧١ .

- **رشاد رشدى** (دكتور) :

- مسرح رشاد رشدى جـ ٢ الهيئة المصـــــــرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ .

- نظرية الدراما مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦ .

- **روبرت همفري** : تيار الوعى فى الرواية الحديثة ط ٢ - ترجمة د. محمود الربيعى - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٥ .

- **سامى منير حسين عامر** (دكتور) : المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٧٨ جزءان الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية .

- **سعد الخادم** (دكتور) : ثلاث مسرحيات - الكتال الماسى سنة ١٩٦٥ .

- **سعد عبد العزيز** : الأسطورة والدراما المطبعة الفنية الحـــــديثة القاهرة سنة ١٩٦٦.

- **سمير سرحان** (دكتور) : المسرح المعاصر مطبوعات الجديد العدد ١٩ سبتمبر سنة ١٩٧٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- **شفيع السيد** (دكتور) : اتجاهات الرواية المصرية (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ - الناشـــــر مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٦ .

- **شكرى محمد عياد** (دكتور) :

- تجارب فى الأدب والنقد دار الكاتب العـــربى للطباعة والنشر سنة ١٩٦٧ .

- الرؤية المقيدة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ .

- **صلاح عبد الصبور** - مأساة الحلاج منشورات دار الآداب بيروت ط ٢ ديسمبر سنة ١٩٦٩ .

- **عبد الحكيم حسان** (دكتور) : أنطونيو وكليوباترة (دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقى) الناشر مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٢ .

- **عبد العزيز حميدة** (دكتور) : البناء الدارمى الناشـــــــر مكتبة الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٧ .

- **عبد الغفار مكاوى**(دكتور) : المسرح الملحمى . مصر - دار المعارف سلسلة كتابك سنة ١٩٧٧ .

- **عبد القادر القط** (دكتور) : فى الأدب العربى الحديث الناشر مكتبة الشباب ط١ سنة ١٩٧٨ .

- **عز الدين اسماعيل** (دكتور) : قضـــــــايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ط٢ سنة ١٩٦٨ - دار الفكر العربى - القاهرة .

- **على أحمد باكثير** : مسرحية أوزوريس الناشر مطبعة مصر (ب . ت) .

- **على الراعى** (دكتور) :
- فن المسرحية كتب للجميع - العدد ١٤٦ نوفمبر سنة ١٩٥٩ .
- فنون الكوميديا من خيال الظل .. إلى الريحانى كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر سنة ١٩٧١ .

- **على مصطفى أمين** : بين ابسن وتشيكوف الناشر مكتبة نهضة مصر - القاهرة (ب . ت) .

- **فالتر بنجامان** : بريخت سلسلة أعلام الفكر العالمى (المجموعة الأدبية) نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ترجمة أميرة الزين ط ١ سنة ١٩٧٤ بيروت .

- **ف. أ. ماثيسن** : ت. س. إليوت (الشاعر الناقد) ترجمة إحسان عباس - المكتبة العصرية - صيدا - بيروت سنة ١٩٦٥ .

- **فرنسيس فرجسون** : فكرة المسرح ترجمة جلال العشرى - مراجعة درينى خشبة - دار النهضة العربية القاهرة سنة ١٩٦٤ .

- **فوزى فهمى أحمد** : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة نشر المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القاهرة سنة ١٩٦٧ .

- **كريستوفر مارلو** :
- مأساة الدكتور فوستس ترجمة نظمى خليل ، مراجعة وتقديم د. عبد الله متولى .
- روائع المسرح العالمى (٢٥) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

- **كلينت بروكس** : روائع التراجيديا فى أدب الغرب جمعها وقدم لها كلينت بروكس ، ترجمة د. محمود السمرة . الناشر دار الكاتب العربى بيروت سنة ١٩٦٤ .

- **كمال عيد** : دراسات فى الأدب والمسرح [illegible] الدار المصرية للتأليف

والترجمة سنة ١٩٦٦ .

- **لطفى عبد البديع** (دكتور) : التركيب اللغوى للأدب (بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا) مكتبة النهضة المصرية - القاهرة سنة ١٩٧٠ .

- **لويس عوض** (دكتور) : الأدب والثورة وزارة الثقافة - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٧ .

- **محمد زكى العشماوى** (دكتور) : دراسات فى النقد المسرحى ط ١٩٦٨ - دار الكتب الجامعية بالإسكندرية .

- **محمد غنيمى هلال** (دكتور) :

- النقد الأدبى الحديث ط ٤ دار النهضة العربية - القاهرة - سنة ١٩٦٩ .

- فى النقد المسرحى دار نهضة مصر سنة ١٩٥٥ .

- **محمد فؤاد شبل** : دور مصر فى تكوين الحضارة .

- **محمد فتوح أحمد** (دكتور) : فى المسرح المعاصر الناشر مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٧ .

- **محمد مندور** (دكتور) :

- المسرح النثرى دار نهضة مصر (ب . ت) .

- مسرح توفيق الحكيم ط ٢ دار نهضة مصر (ب . ت) .

- فى المسرح المصرى المعاصر دار نهضة مصر سنة ١٩٧١ .

- **محمد مهران السيد** : مسرحية الحربة والسهم (مسرحيات عربية) الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ .

- **محمود تيمور** : أشطر من إبليس - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٥ .

- **محمود الربيعى** (دكتور) :

- نصوص من النقد العربى دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧٧.

- مقالات نقدية مكتبة الشباب - القاهرة سنة ١٩٧٨ .
- **نبيل راغب** (دكتور) : معالم الأدب العالمى المعاصر سلسلة اقرأ (٤٣٤) أبريل سنة ١٩٧٨ دار المعارف بمصر .
- **مصطفى مندور** (دكتور) : اللغة بين العقل والمغامرة .
- **يعقوب م. لنداو** : دراسات فى المسرح والسينما عند العرب. ترجمة وتعليق أحمد الغازى . مراجعة د. لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٥ .

- **الدوريات :**
- مجلة المسرح العدد ١١ سنة ١٩٦٤ والعدد ١٤ سنة ١٩٦٥ والعدد ٢٦ سنة ١٩٦٦ مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم - الثقافة والإرشاد القومى - هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى .
- مجلة السينما والمسرح : العدد ٤٦ أبريل سنة ١٩٧٨ تصدر عن هيئة السينما والمسرح والموسيقى - وزارة الثقافة .
- مجلة عالم الفكر : العدد الرابع مارس سنة ١٩٧٩ تصدر عن وزارة الإعلام فى الكويت .

ثانياً - **باللغة الإنجليزية :**

- **Drever James**: A Dictionary of Pay chology Penguin Books , reprinted 1975 .

- **Esslin Martin** : Absurid Drama . Penguin Plays , reprinted 1969 .

- **Kitchin Laurence** Mid Century Drama Faber and Faber,London 1969 .

- **Male David** : Approaches to Drama
Unwin Education 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 :
Cambridge University Press .
reprinted 1976 .

الفهـــرس

مقدمة الطبعة الثانية ٣
مقدمة الطبعة الأولى ٥
التمهيـــــد ١٣

الباب الأول : المسرحية التاريخية ١٧
الفصل الأول : البناء المسرحي البسيط ٢١
الفصل الثاني : البناء المسرحي المركب ٤٤
الفصل الثالث : البناء المسرحي المتكافئ ٨٣

الباب الثاني : المسرحية ذات المصدر الأسطوري ١١٩
الفصل الأول : البناء المسرحي المرتبط بالواقع ١٢٣
الفصل الثاني : البناء المسرحي المنفصل عن الواقع ١٤٥
الفصل الثالث : البناء المسرحي الذي يمزج بين الأسطورة والواقع ١٦٥

الباب الثالث : المسرحية الاجتماعية ٢٠٥
الفصل الأول : البناء المسرحي والالتزام بالشعارات ٢١٢
الفصل الثاني : البناء المسرحي والالتزام بالهدف ٢٤١

الخاتمـــــة ٢٧٤
جداول للمسرحيات التي ظهرت في مصر خلال فترة البحث ٢٨٠
ثبت بالمصادر والمراجع ٢٩٣
الفهـــــرس ٣٠٠

كتب أخرى للمؤلف

١ ـ الكلمة والبناء الدرامى ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة سنة ١٩٨١ م .

٢ – الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ـ مكتبة المعارف ـ الرياض سنة ١٩٨١ م .

٣ ـ الأدب الإسلامى قضية وبناء ـ مكتبة عالم المعرفة ـ جدة سنة ١٩٨٣ م .

٤ ـ البلاغة العربية بين القيمة والمعيارية ـ مطبعة الطوبجى ـ القاهرة سنة ١٩٨٣ م .

٥ ـ فى الأصالة وبناء المسلم ـ مكتبة العليقى الحديثة ـ بريدة سنة ١٩٨٥ م .

٦ ـ التعبير الدرامى ـ ط ٢ ـ مطبعة الطوبجى ـ القاهرة سنة ١٩٨٦ م .

٧ ـ فى البنية والدلالة ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٨٧ م .

٨ ـ فى الدراما .. اللغة والوظيفة ـ منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٨ م .

٩ ـ معالجة النص فى كتاب الموازنات التراثية ـ منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٨٩ م .

١٠ ـ قراءة فى ديوان الشعر السعودى ـ مكتبة الرضا ـ القاهرة سنة ١٩٨٩م .

١١ ـ البنية الفنية والعلاقات التاريخية ـ دراسة فى الأدب المقارن ـ منشأة المعارف الأسكندرية سنة ١٩٩٠ م .

١٢ أثر جى دى موبسان فى القصة المصرية القصيرة مكتبة الرضا سنة ١٩٩٠ م القاهرة .

١٣ـ النص الأدبى للأطفال رؤية إسلامية ط ١ رابطة الأدب الإسلامى العالمية سنة ١٩٩٣ .

١٤– فى جماليات الأدب الإسلامي ـ المجموعة المتحدة للطباعة سنة ١٩٩٦م

١٥ - التعبير الدرامى دراسة نصية الطبعة الثالثة المجموعة المتحدة للطباعة ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م .

١٦- التراث والمتغيرات ... البلاغة العربية نموذجاً المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م .

١٧- أدب الأطفال التنموى إصدار نادى القصيم الأدبى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م .

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/٤٥٨٢

تم الطبع
بمطابع المجموعة المتحدة للطباعة
ت : ٣١٦٠٧٣١