الفصل الأول

الاتجـــاه التاريخـــى

توطئـــــة

إن أحداث التاريخ أقدر على الرمز والإيحاء، وأوسع وأرحب من الحقيقة التى يصورها الواقع أو يجسدها العصر، ما فى ذلك شك !

وإذا كانت حياتنا المعاصرة قد يصعب تخليصها من الزوائد والفضول الخالية من الدلالة - بحكم العصر - فإن كثيراً من كتاب المسرح يلجأون إلى التاريخ كوعاء يصبون فيه مادتهم لأنه أعون وأقدر على اختيار هذه المادة .

فالمسرحية التاريخية أصلاً تستقى مادتها من التاريخ - حديثه وقديمه - فإن جنحت إلى التاريخ بغية تعليمه وتوضيح مواقفه، اتسمت بالمسرحية التاريخية التعليمية، وإن ابتغت إحياء الماضى وتمجيده، والاحتفاء ببطولات أبنائه الخالدين خدمة لتجسيد هدف وطنى أو قومى فهذه هى المسرحية التاريخية القومية .

وقد يلجأ الكاتب فى المسرحية التاريخية إلى محاور متعددة للتعبير فهناك من يمزج بين المحور التاريخى والمحور العاطفى، وهناك من يلجأ إلى محور الصراع السياسى لتجسيد القوى الغاشمة وكفاح المغلوبين المناضلين ضدها، وهناك من يستند إلى المحور الدينى لإثارة العقائد والفطر والغرائز متخذاً من المواقف العقائدية والدينية مضموناً لمسرحيته التاريخية ووسيلة لتوصيل ما يقول .

«والمسرحية التاريخية فى أدق معانيها وأحداثها، لا تلتزم بطبيعتها بالتناول الأكاديمى للتاريخ، فليس من غايتها معالجة التاريخ معالجة منهجية، بل ليس من غايتها التاريخ فى حد

ذاته، ومن ثم فهى لا تتعقبه تعقباً زمنياً، ولا تنظر إليه فى تفاصيله وجزئياته وهوامشه، بل تأخذ منه بقدر ما يلقى ضوءاً على الرؤية الفنية المطروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الأحداث والشخصيات ويعين على فهمها»[1]، اذا كان التاريخ حافلاً بحوادثه، ومكتظاً بأحداثه ومكتنزاً بشخوصه، فإن الأسطورة أغنى من التاريخ، لأنها أقدم منه، وفيها تختلط الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وجموح الخيال فيها يبعد بالإنسان عن قضاياه بحيث لا يستطيع أن يفرق بين ما هو ممكن فيها وما هو مستحيل، ومن ثم وجدنا كثيراً من كتاب الدراما المصريين وما هو مستحيل، ومن ثم وجدنا كثيراً من كتاب الدراما المصريين يفضلون الروايات الأسطورية على التاريخ الواقعى كتيمور والحكيم وفريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير، فاروق خورشيد، وقد شقوا هذا الاتجاه بحجة عقلية فحواها «أن الحوادث الروائية التى تعتبر فى نظر العقل خارجة، لا يلبث أن يألفها العقل ويستغلها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل، وربما كانت هذه الحجة قد دفعت الكلاسيكيين لا إلى الاستفادة من التاريخ الواقعى فحسب، بل حرصوا على أن يقربوا هذا التاريخ الأسطورى من منطق العقل، وأن يفسروه بالحقائق النفسية العامة حتى جاء أدبهم إنسانياً، شديد المشاكلة للواقع، بل وجعلوا تلك المشاكلة مقياساً لجودة الأدب أو عدم جودته مهما كان مصدره أسطورياً أو غير أسطورى»[2].

وقد اجتذبت المسرحية التاريخية كثيراً من رواد الكلاسيكية، ورغبة فى تقديم بطولات محلية وعربية، وابتغاء للعبرة والقدرة واستثارة للأحاسيس القومية، والمشاعر الوطنية، وقد أقبل الجمهور على هذا النوع بغية الاطلاع على تاريخ أبطالهم، ومشاركة لمن يتلذذون بنوادر «شاعر الربابة» وهو يروى قصص عنترة وأبى زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن، وحمزة العرب كما كان الكتاب يجدون فى هذا الاتجاه متنفساً مما تضيق به نفوسهم . وتثقل به صدورهم، ومهرباً من الواقع الذى يؤلمهم، ملاذاً لبث شكاواهم وتعبيراً عن آمالهم

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر، ص ١٥٧، مطبعة عابدين ١٩٧٨م.
(٢) د. محمد مندور : المسرح ص ٧٨ - ٧٩، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣م.

ورغباتهم، ومن ثم تعددت طرقهم وتنوعت أساليبهم واذدهرت المسحة الغالبية على هذه المسرحيات تحت شعار التاريخ المصرى والإسلامى والعربى والفرعونى على أن هناك تحفظاً يجب مراعاته عند تناول الأديب مادته من التاريخ فحواه «أن المشكلة الخاصة بموقف الأديب من التاريخ - عند ما يستقى منه موضوعاً لأدبه - مشكلة معقدة . فمن النقاد من ينكر على الأديب حقه فى تغيير وقائع التاريخ، وخاصة الكبرى منها، وهم يشبهون موقفه من التاريخ الفعلى الأكيد بموقفه من الحياة المعاصرة، لأن التاريخ ما هو إلا الحياة الماضية وكما لا يجوز للأديب أن يغير فى وقائع الحياة الراهنة عندما يصورها أو ينقدها حتى لا يصبح أدبه كاذباً مصطنعاً فإنه لا يحق له أيضاً أن يغير من وقائع الحياة الماضية، حتى لا يتسم أدبه بنفس السمة، وإنما للأديب أن يتخير ما يحلو له من وقائع التاريخ على أن لا يؤدى هذا الاختيار إلى قلب حقائق التاريخ والعبث بمنطقه، كما أن له أن يفسر التاريخ على النحو الذى يهديه إليه إحساسه، وأن يتخير من بواعث الأحداث وخفايا النفوس ما توحى إليه به الوقائع، وأن يحكم تبعاً لهذا التفسير على الشخصيات التاريخية الأحكام التى تتفق مع منطق تفكيرة وإحساسه»[1] .

وعلى أية حال فالاتجاه التاريخى - فى حد ذاته - يحملنا على تقويم نظرتنا إلى تراثنا . تقويماً جديداً، لأن الماضى ذو سلطان دائم عن طريق الوعى به، والحاضر ذو شأن بتجاوزه الماضى وبارتباطهما يتبادلان الصلات، وتتجدد القيم وتقام الجهود .

(١) المصدر السابق ، ص ٨٣ .

المسرحية الكلاسيكية والتاريخ

الكلاسيكية مذهب أدبى أو مدرسة أدبية اتسمت بجودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير وهندسة العبارة واتزان الفعل وكبح الغرائز وسمو العواطف - فرضتها العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوربية حتى انتقلت من إيطاليا إلى فرنسا وانجلترا ثم إلى كل دول العالم فى العصر الحديث، وقد تشعبت معانيها حتى وصف بها الأدب التمثيلى والأدب المسرحى .

«ولما كان المسرح مرآة للحياة أو بعبارة أصح مجهراً للحياة، وبالتالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعاً من الحياة، ومادامت المسرحية تعرض فى زمن محدد، فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ما سموه بالوحدات الثلاث وهى : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . . ولكن الكلاسيكيين جعلوا منها قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لهما، وتحكمت هذه الوحخدات فى بناء المسرحية الكلاسيكية» [1] .

والدراما التاريخية قد آتت أكلها على يد كثير من كتابنا المحدثين وعلى رأسهم توفيق الحكيم : يقول فى مقدمته الطويلة التى كتبها لمسرحيته «الملك أوديب» :

«إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحى فى أدبنا العربى الحديث إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية» [2]

---

(١) د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ٥١ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٧م.

(٢) توفيق الحكيم : الملك أوديب ، المقدمة ، المطبعة النموذجية ، ١٩٤٩ .

ولعل المفهوم فى تأصيل أدبنا العربى الحديث هو الذى شجع كل كتاب الدراما الكلاسيكية الحديثة إلى أن يسلكوا هذا النهج ويطرقوا التاريخ القديم والأساطير الموغلة فى القدم، إنهم ينشدون بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها بخصائصها الإنسانية، إنهم يتخذون من معاناة الشعوب و الجهود التى بذلوها فى سبيل ذلك نبراساً لمن حملوا اللواء بعدهم . . . إن التاريخ فى نظر هؤلاء الكتاب امتداد زمنى متصل يحمل طابعاً خاصاً بكل أمة وعلامة مميزة لكل عصر .

«وفى هذا المفهوم الحديث للتاريخ يبعث المؤرخ الفترات التى يؤرخ لها، ويضفى عليها ما كان لها من حياة بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية، بها تصير كل فترة بمثابة «بنية» حية فى عداد العصور المتعاقبة ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو، ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا، ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى مالها من قيم فى وقت معين، وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية إلى جانب ما استلزمه من جهد تنكشف عنه مقومات الانسان فى كل عصر، والفرق بين التاريخ الطبيعى للأشياء وبين التاريخ الإنسانى، هو الوجود الإنسانى، فالوجود الإنسانى خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع، وما المشروع إلا صوره المستقبل الذى يتجاوز به المرء دائماً نفسه» [1] .

لذلك اقتحم كل من الحكيم وباكثير وفريد أبو حديد التاريخ اليونانى والمصرى القديم والعربى الأصيل يكتنهون ما فيه من بطولات، ويستلهمون منه كرائم المعانى الإنسانية التى يعيشها عصرنا الحاضر ويقوى بها طموحه، وتبصره بأسباب القوة والمتعة والعزة فى معركة الحياة، واتفق الحكيم وباكثير فى اختيار أسطورة أوديب وحاول كلاهما أن يعالجها علاجاً يتفق ومبادئ الإسلام الحنيف من جهة، ووجهة نظر كل منهما من جهة أخرى .

---

(١) د. محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ٢٤١ ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة، ١٩٧٧م.

تزعم الأسطورة عند سوفوكليس أن اللعنة التى صبت على مللك طيبة قد تحققت فى ابنه «أوديب» وأن ما تردى فيه هذا الابن من آثام كان نتيجة لحكم القضاء والقدر، فالإنسان- فى نظر سوفوكليس لعبة فى يد القدر بدليل أن الأحداث التى ارتبطت بحياة أوديب، كانت من قبيل الصدفة، مثل عثور الراعى عليه فوق الجبل وقتله لأبيه، وتوليه عرش طيبة، وزواجه من «جوكستا».

«ماذا يجدى الإنسان أن يملاء نفسه ذعراً؟ إنما المصادفة وحدها هى المسيطرة على أمره كله، دون أن يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض، والخير أن يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع»[1].

أما توفيق الحكيم فأبى أن يسند إلى الإله إرادة شريرة ماكرة وفسر ما زعمه «سوفوكليس» بلعبة القدر، فسره بأن وكل إلى «تريسياس» ذلك الكاهن الأعمى - تدبير كل المؤامرات التى نكلت بملك طيبة وأسرته، وأوعز بأن العرافة قد تنبأت بقتل «لايومى» على يد ابنه والزواج من أمه ثم استيلائه على الحكم . وأن الوحش الذى قتله أوديب لم يكن أبا الهول بل كان أسداً عادياً، واتفق الحكيم وسوفوكليس على الخاتمة عن طريق الصراع وان اختلفا فى المسميات، فسوفوكليس جعله صراعاً بين الإنسان والقدر والحكيم جعله صراعاً بين الواقع والحقيقة.

جوكستابا :أوديب ! . يا . . لست أدرى كيف أناديك.

أوديـــب :نادينى بأى وصف شئت فأنت «جوكاستا» التى أحبها، ولن يغير شئ مما بقلبى . . فلاكن زوجك أو أبنك فما تستطيع الأسماء ولا الصفات أن تعدل ما رسخ فى القلوب من العطف والود . . ولتكن انتيجونا وإخواتها أولادا لى أو أشقاء فما يستطيع وضع من هذه الأوضاع أن يغير فى نفسى ما أكن لهم من الحنان والحب . . اعترف لك يا جوكاستا أنى

(١) من ترجمة الدكتور طه حسين لمسرحية أوديب ملكا ، ص ٢٣١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٤٦م.

تلقيت الضربة وكدت بها أنوء، ولكنها ما استطاعت قط أن تجعلنى أبدل شعورى نحوك مرة واحدة ! فأنت هى جوكاستا دائماً - ومهما أسمع من أنك أم أو أخت فلن يغير هذا من الواقع شيئاً، وهو أنك عندى دائما جوكاستا .[1] .

وإذا كان الحكيم قد اختلف مع سوفوكليس بإضافته أشياء جديدة إلى المسرحية فلماذا اختارها ليكتبها من جديد ؟

«إن المرء ليعجب لماذا اختار المؤلف تلك المسرحية القديمة ما دام قد سمح لنفسه أن يعبث بها كل هذا العبث، ويتساءل ماذا بقى بعد ذلك من مسرحية سوفوكليس . . . ؟»[2] .

إن الإجابة على هذا السؤال لخصها المؤلف فى مقدمة المسرحية وفحواها أن الصراع فى المسرحية ليس صراعاً بين الإنسان والقدر - كما هو شائع - ولكنه صراع بين الحقيقة والواقع، فضلاً عن تجريد القصة من المعتقدات الخرافية التى تفشت عند الإغريق.

والدكتور القط ينكر عليه ذلك بقوله : «ولم تكن الحياة اليونانية فى ذلك العهد البعيد الذى نشأت فيه أسطورة أوديب تتضمن تلك الفلسفة التى ابتدعها توفيق الحكيم، ولذلك لم يخطر قط على بال «سوفوكليس» هذا الصراع بين الإنسان والحقيقة»[3] .

وأما «أوديب» عند باكثير فنكاد نشعر بالإجابة على السؤال السابق عنده بمجرد ان نتصفح الآيات القرآنية التى صدر بها مقدمة المسرحية ﴿ **وَلا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ (١٦٨) إِنَّمَا يَأْمُرُكُم بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاءِ وَأَن تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لا تَعْلَمُونَ** ﴾[4] .

---

(١) توفيق الحكيم : الملك أوديب ، ص ٣٢٠ وما بعدها ، المطبعة النموذجية، القاهرة ، ١٩٤٩م.
(٢) د. عبد القادر القط : في الأدب المصري المعاصر ص ٩٦ ، مكتبة القاهرة ١٩٥٥م.
(٣) المرجع السابق ، ص ٩٩ .
(١) قرآن كريم الآيتان ١٦٨ ، ١٦٩ ، من سورة البقرة .

لقد قلب باكثير المسرحية رأساً على عقب، حيث طبعها بالطابع الإسلامى الذى يرفض الرهبنة والرهبان ويمقت الكهانة والكهان، وجعل الصراع مريراً بين أوديب والكاهن الأكبر حتى إذا انتصر أوديب عليه كان ذلك انتصاراً للحقيقة الكبرى وهزيمة ساحقة للكهانة والخرافة المفزعة.

جوكاستا: أجل . أنك صرت أحب إلى الناس من لا يوس وأقرب إلى قلوبهم ولكنهم لن يترددوا فى الانصياع لأوامر المعبد ووحيه.

أوديب: تباً للمعبد ووحيه وإلهه وكهنته «ثائراً فى وجه ترسياس» أبهذا الشر أوحى إلهكم؟ هل زعم وحيه الكاذب لسلفى «لايوس» أن سيولد له غلام شقى يقتل والده ويتزوج والدته، فدفعه بذلك إلى التخلص من والده . أما عندك علم بهذا؟

ترسياس: بلى ياأوديب . . هذا ما جئت لأبينه لك .

أوديب: ويلك ! انى فى غنى عن بيانك . . ولكن أجبنى . . ماتقول فى هذا الوحى الأثيم ؟

ترسياس: إنه وحى باطل افتراه الكاهن الأكبر من عنده ليحمل لايوس على التخلص من ولده فلا يبقى له ولد .

أوديب: ماذا تقول ؟ وحى باطل ليس من عند الإله ؟

ترسياس: حاشا للإله الحكيم أن يوحى بمثل هذا الإثم . لقد كان هذا الافتراء على الإله مما أنكرته على «لوكسياس» فلما ضاق بى ذرعاً طردنى من المعبد ووصمنى بالكفر والإلحاد .

أوديب: «يصمت مفكراً» .

ترسيـــاس : إنما ظلمك الكاهن الأكبر يا أوديب، ثم ظلمت أنت نفسك . . إن الإله لا يظلم أحداً، ولكن الناس أنفسهم يظلمون» [1] .

وثمة مغزى آخر رمى اليه المؤلف وهو طرح مشكلة القضاء والقدر، والحرية والاختيار، وقد رأينا أن «سوفوكليس» جعل أوديب لعبة فى يد القدر والحكيم جعل له حرية الاختيار، يملك تقرير مصير نفسه، لكنه فى حقيقة نفسه لا يقرر شيئاً، وانما يخضع للقرار الخارجى .

أما باكثير فقد عبر على لسان أوديب بطل المسرحية عن سخطه على المعبد وأبان موقفه إزاء مشكلة الجبر والاختيار، ورجح أنه لم يفعل كل ما فعل إلا بمحض ارادته وتمام عقله، وهو لم يكن أداة للكاهن أو راهب، بل يصنع ما يصنع ويدع ما يدع، ومن ثم فهو يتحمل نتيجة هذا الاختيار .

أوديـــب :أولم يعلم هذا الإله الحكيم بأن هذا الكاهن الأثيم سيرتكب هذه الجرائم من قبل ؟

ترسيـــاس : بلى يا أوديب

أوديـــب : فأنى لهذا الكائن القدرة على تجنب ما كان مقدراً عليه أن يفعله ؟

ترسيـــاس : إنك لتدافع عن الكاهن المجرم بما لم يجرؤ هو أن يدافع به عن نفسه .

أوديـــب :أنا اليوم . . الآن . . الساعة مختار مختار . أقدر أن أقولها وأقدر ألا أقولها . . فياليت شعرى أى هذين القدر ! ان قلتها كان هذا هو القدر، وإن لم أقلها كان هذا هو القدر، ولكن لا أدرى الآن . . لا أدرى الساعة بها . . أيهما هو القدر بل إنى لأدرى ذلك . . إن القدر الآن لمطوى فى يمينى . . فى يدى أن أجعله نعم وفى يدى أن أجعله لا . . فلأعلن هذه

(١) علي أحمد باكثير : مأساة أوديب ، ص١١-٢٣ ، دار الكتاب العربي ، د.ت .

الحقيقة الآن . . وليكن هذا هو القدر ! لأقولن ! الساعة «لجوكاستا» أنت أمى . . أليس ذلك ممكناً ياترسياس ؟

ترسيـــاس : بلى يا أوديب . . .

أوديـــب : إذن أنا مختار . . إنسان مختار . . أستطيع أن أفعل الشئ ، ألا أفعله . . وكنت قد أدمنت الخمر فى تلك الآونة أستعين بها على همى وبلبالى ، فجعلت أصف الأكواب أمامى وأرمى بعضها على الأرض فيتحطم ، وأترك بعضها سليماً مكانه ، وأنا أقول لنفسى . . هذا القدح فى يدى أستطيع أن أحطمه إذا شئت الآن وأن أبقيه سالماً . . لا شك عندى فى قدرتى على ذلك وفى حرية اختيارى ، ما من أحد يقدر أن يكرهنى على كسر قدح أو بقائه سليماً ، فكيف يزعم هؤلاء الكهنة أننى سأقتل أبى وأتزوج أمى ؟ حينئذ صح عزمى على أن أتحدى تلك النبوءة الهوجاء» [1] .

---

(١) المرجع السابق ، انظر ٥٤-٥٥ .

المسرحية الدينية والتاريخ

ليس عجباً أن ينبت الأدب المسرحى فى أحضان الدين، لأن المادة الدينية قديمة قدم الإنسان نفسه، وليس عجباً أن تندلع الثورة على المذاهب الأدبية لتجريد المسرح للأغراض الدينية الخالصة، ولقد فطن كثير من الأدباء إلى أن التصوير وسيلة محببة إلى النفوس وخصوصاًإن كانت تخاطب القلوب . والقصص القرآنى اتخذ من التصوير طريقته المفضلة لتجسيد المعانى وتحويلها من صور ذهنية مجردة إلى صور حسية حية .

فى مقدمة هؤلاء الكتاب والأدباء الذين استثمروا التراث الدينى فى أعمالهم المسرحية توفيق الحكيم فقد أعاد طبع مسرحيته «محمد رسول البشر» بعد الحرب الكبرى الثانية وأضاف إليها الكثير والجديد وفى مقدمتها وضح لنا منهجه وسبب اختياره لها وكيفية هذا الاختيار» : «عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها واستخلصت منها ما حدث بالفعل وما قيل بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه فى الحاضر، غير مبيح لأى فاصل - حتى الفاصل الزمنى أن يقف حائلاً بين القارئ وبين الحوادث، وغير مجيز لنفسى التدخل بأى تعقب أو تعليق، تاركاً الواقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الإطار الفنى البسيط شأن الصانع الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفسية فى صفائها الخالص . فلا يخفيها بوشى متكلف ولا يغوقها بنقش مصنوع ولا يتدخل إلا بما يريد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى، هذا ما أردت أن أفعل، فإذا اتضح للناس بعد

هذا العمل أن الصورة عظيمة حقاً، فإنما العظمة فيها منبعثة من ذات واقعها هى لا من دفاع كاتب متجمد، ومؤلف متعصب» [1] .

وقد أتبعها المؤلف بمسرحية «سليمان الحكيم» وقد رمز بها إلى الصراع الدائم بين المعسكرين الكبيرين، حيث القوة الغاشمة والطاغية التى ما أتت على شئ إلا جعلته كالرميم، وقوة سليمان الخارقة، وملكه الذى لم يتح لأحد من بعده، ولكن حكمة سليمان تغلبت على قوته، وتفوق عقله وقلبه على طموحه وغرائزه، فجاءت المسرحية جامعة بين التراث الدينى وحياتنا المعاصرة، ومستقبلنا الذى نتوقعه، يقول المؤلف فى مقدمة هذه المسرحية :

«عند ما نشرت» سليمان الحكيم» فى طبعتها الأولى لم يكن قد وقع بعد : ذلك الحدث العظيم فى تاريخ البشرية، وهو انطلاق تلك القوة الهائلة من الذرة كما انطلق الجنى من القمقم ! ولم تكن الحرب القائمة الدائمة فى أغوار الإنسان قد أسفرت عن وجهها الحقيقى . . تلك الحرب بين غريزة السيطرة والطموح التى تمتطى القدرة الجامحة، وبين الحكمة العاقلة التى تريد أن تمسك بأعنة المطية الخطرة . .

«واليوم ونحن فى أعقاب الحرب الكبرى الثانية والطبعة الثانية موشكة على الظهور . . يخيل إلى أن مسرحية «سليمان الحكيم» قد غدت رمزاً لذلك الصراع الدائر الآن على مسرح الدنيا، إن الجنى المنطلق من القمقم هو المتسلط الساعة على النفوس . . إن القوة عمياء، ما نالها أحد حتى اندفع يدوس بها الآخرين . ، إن القدرة مغرية، ما ملكها أحد حتى بادر إلى استخدامها فيما ينبغى وما لا ينبغى . . » .

«إن أزمة الإنسانية الآن وفى كل زمان هو أنها تتقدم فى وسائل قدرتها أسرع مما تتقدم فى وسائل حكمتها . . . . » .

«أن المخالب فى الإنسان الأول قد تطورت إلى أسلحة حجرية، ثم إلى سيف، ثم إلى مدفع، ثم إلى قنبلة ذرية، ولكن وسائل تحكمه فى غرائزه لم تتطور إلى حد يمكنها فى كل

---

(١) توفيق الحكيم : محمد الرسول البشر ، ص ٨ ، الأداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٤٩ .

الأحيان من كبح جماح القوة المنطلقة ! لذلك كان لا بد دائماً من وقوع كارثة . . وحدوث اخفاق . . حتى يفطن العالم آخر الأمر إلى ضرورة الحكمة»[1]

لسنا نطمع ، وقد منحنا هذا الكيان الآدمى بخيره وشره فى أن نقتل «الجنى» الذى فينا بذكائه وعبقريته وطموحه ، ولكنا نأمل أبداً فى أن نقيم من نفوسنا الخيرة سداً يقف فى وجه إغرائه كلما طغى أو يكفكف من حدته كما كفكفت بلقيس ملكة سبأ من قوة سليمان بإثارة النخوة والحكمة فيه :

بلقيـــس: أخبرنى . . لماذا تحاول أن تبهر عينى بكل هذه الأعاجيب ؟

سليمـــان: وهل استطعت حقاً أن أبهر عينيك ؟ إنى عجزت عن نفعك ونفع نفسى . . فى يدى القدرة الهائلة . . فى يدى الأعاجيب والعبقرية والمواهب . . فى يدى الكنوز . . أنا الملك العظيم والنبى الحكيم . . أنا المسيطر على الجن والإنس والرجال والأموال ومع ذلك . . هل أجدى كل هذا شيئاً أمام قلبك ؟

بلقيـــس: حقاً يا سليمان . . إن قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى .

سليمـــان: أجل يا بلقيس

بلقيـــس: أعجوبة موصدة أمام القدرة

سليمـــان: وأمام الحكمة

بلقيـــس: يدهشنى أنك كنت تجهل ذلك يا سليمان

سليمـــان: هى القوة يا بلقيس . . تعمى بصائرنا أحياناً عن رؤية عجزنا الآدمى وتنسينا ما منحنا من حكمة ، وتزين لنا المضى فى كفاح لا أمل فيه . .

---

(١) توفيق الحكيم: «سليمان الحكيم» ص ١٩٨-١٩٩ ، المطبعة النموذجية ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٥٧م.

فنسير بغرورنا تحت نظرات الرب الساخرة . . آه يا بلقيس ! ما ظنك بى بعد اليوم . . وما لون ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان ؟

بلقيس: لا تخش شيئاً . . إنى أفهمك وأدرك ما أنت فيه !

سليمان: آه يا بلقيس ! ليس يخشى على الحكمة من شئ غير القدرة !

بلقيس: هذا صحيح يا سليمان . .

سليمان: الآن أدركت لماذا أعطانى ربى مالم أسأل . . وهو السلطان والغنى والقدرة إلى جانب ما سألت وهو التميز والحكمة . . ها هنا الامتحان العسير . . ها هما الامتحان العسير .

بلقيس: حقاً . . ما أعسر الملائمة بين هؤلاء جميعاً

سليمان: ربما كانت الحكمة الحقيقية هى أن يعرف الإنسان كيف يحكم قدرته ! وهأنذاً فشلت فى ذلك . . وإذا بصيرتى تطفأ لحظة تحت رياح قدرتى العاتية ! . . . .

بلقيس: هون عليك ولا تأخذ نفسك بهفوة واحدة ! . . .

سليمان: إن الأمر لأعظم من هفوة . . إنها غلطة كبرى . . إنها أخطاء .

بلقيس: من هذه الأخطاء تبرز أحياناً بصائرنا متفتحة ، كما تتفتح الأزهار النابتة فى الأوحال . . [1] .

وقدرة الحكيم تبدو فى تناوله مجموعة الأخبار التى وردت فى الأسفار القديمة عن رسالة سيدنا سليمان ومعجزاته التى سيطر بها على عالمى الإنس والجن ، وتحوير هذه المعجزات متخذاً منها ظواهر لقدرة الإنسان الخارقة أحياناً ، ثم الرجوع بها إلى مراحل

(١) المرجع السابق - انظر ١٧٢ - ١٧٦ .

العجز أحياناً أخرى، وقد اختار موطن الحب والكره ليكون مسرحاً للأحداث، ومجالاً للمواقف والصراع وقد ألبس المؤلف هذا العمل ثوب الحكاية الدرامية بوحداتها الثلاث، ثم خرج منها - لعقد مقارنة بين قدرة الإنسان وحكمته فقد تزداد القدرة وتطغى على الحكمة، وبالتالى تقع الكوارث التى يعانى منها الإنسان ويأتى الحب ليمحو العذاب والشقاء ليحل محله الأمان والسلام .

إلا أن الحكاية تصطبغ بصبغة الاعتمال الفكرى والإمعان العقلى والإقناع المنطقى المغلف بالإيحاء الفنى والخيال المفرط والربط المحكم بين من يعبدون الشمس من دون الله، وبين عقيدة سليمان وتابعيه، وبين توارد الأطراف وتشعبها وبين الوصول إلى الغاية والنهاية المرموقة .

فالحكاية هنا ذات محتويين : المحتوى الأول هو الخلق والإبداع والإطار الخارجى، والمحتوى الثانى هو الفكر والمضمون والجوهر، وهذان المحتويان لابد منهما لبناء الحكاية، لأنهما مثار تحريك الإرادة إلى العمل، وتحقيق السعادة والشقاء بواسطة شخوصها التى تحكى نشاط الإنسان وتنبئ فى النهاية عن أخلاقه وسلوكه، نتيجة لما يقوم به من أعمال .

«أن الكاتب المسرحى يجب عليه أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع أو كما يتحدث عنها الناس، أو كما يجب أن تكون، شأنه شأن الرسام أو الشاعر وأن يصور الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم، وأن يكون هذا التصوير فى مثله العليا، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع»[1] .

والصراع النفسى الذى دار فى داخل سليمان من جانب ودار فى أعماق بلقيس من جانب آخر، والعناصر الفكرية المصاحبة لهذا الصراع قد صرفت المؤلف عن الاهتمام بالعمل الدرامى المتمثل فى تطور الأحداث والمواقف ولعل ذلك كفيل بأن يضم هذه المسرحية إلى مسرحيات الحكيم الذهنية التى تخرج بالمشاهد من صورة المسرحية المحسة إلى صورة الحوار الخالص المجرد، والمطلق من المعانى والأفكار .

---

(١) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص ٢٠٤- مرجع سابق .

وقد جمع الأستاذ فتحى رضوان بين الدين والدنيا فى مسرحية «دموع ابليس» فهو يؤمن بضرورة الحضارة العلمية والثقافية والفكرية والروحية والمادية والمعنوية ومن ثم فقد صاغها صياغة خاصة يحدوها الدين وتحوطها العقيدة ناشداً تحقيق رسالة الله فى أرضه، عاملاً على أن تكون كلمة الله هى العليا، ويعمر الكون بعمار قلب الإنسان والرجوع إلى الله .

وفى هذه المسرحية، اجتهد المؤلف محاولاً التوفيق فى تأويل العقيدة الإسلامية والمسيحية لسيرة السيد المسيح، فنسج هذه السيرة وقد جمعت طرفاً من القصص الدينى وطرفاً من القصص الدنيوى، فهذه امرأة بارة فاضلة تدعى «هالة» ملأت بيتها حكمة وفضلاً وضياء وإشراقاً، شاء الله أن ترحل عن هذا العالم للقاء ربها، وقد تركت طفلة صغيرة، عاشت فى كنف أبيها السيد صاحب الدار وتحت رعايته، حيث أدبها وهذبها حتى شبت على الطهر والعفاف تنشر البر بين الفقراء والرحمة بالمساكين، ومن حولها خادمها «ساهر» ومنفذ أوامرها «شاهر» ومربيتها «أم السعد» التى لا تفارقها . . والكل من حولها ينعم بالخير والايمان والحفاوة بها .

ولعل الرمزية فى هذه المسرحية تتجسد فى السيد صاحب الدار وابنته «عصما» التى ظلت معصومة حتى راودها «ولى الله» فتسلل إلى مخدعها وأثمرت منه عند جذع الشجرة طفلاً جمع بين الفيضين : الخير لأنه سبيل السيد صاحب الدار من ابنته العذراء، والشر لأنه سليل الشيطان الملقب «بولى الله» والجدار الذى آواهما هو الدنيا فى عمومها ، وأما الشجرة القائمة على جذع ضخم فهى شجرة الحياة التى يتفيأ ظلها الجميع على السواء، والعصماء هى بمثابة العذراء النورانية قبل السقوط والغواية، إنها الأحياء حواء الأولى التى نفخ الله فيها من روحه، وعز ذلك على إبليس اللعين فأغراها بلذة المتعة فاستسلمت وولدت الإنسان الذى اجتمع فيه النقيضان .

«والجديد الذى أدخله المؤلف على مفهومنا لمأساة الإنسان هو تصدى ابليس للروح العذراء ، حيث رأى نورها الباهر فعشقها، وكاد أن يتطهر . . من دنسه وعناده وصلفه

بذلك الحب الذى أوشك أن يرده ملكاً كما كان قبل سقوطه، فالحادث ليس تجربة لإبليس، وإنما هو فوق ذلك بكثير .

وربما كان يهدف المؤلف من ترك السيد صاحب الدار - «عصماء» فى خلوة مع «ولى الله» ليمهد لهما هذا اللقاء امتحاناً لإبليس وامتحاناً للروح معاً، عس أن تصون نفسها بمحض إرادة الخير فيها، وعسى أن تنقذ إبليس بقوة الحب، وتنقذ الوجود منه ومن ألاعيبه، وهذا ما أوشكت الروح أن تفعله . . . وهذه محاولة جريئة من المؤلف للتوفيق بين اللاهوت الإسلامى واللاهوت المسيحى واجتهاد فلسفى وفنى خطير» [1] .

ويبدو أن الموقف قد وضعنا أمام قضية فلسفية ذهنية لم يقدم لها حلولاً أو إجابات شافية ألا وهى قضية «المعركة الدائمة بين الخير والشر» يقول المؤلف : «إن هذه المسرحيات هى إعلان متكرر عن إيمانى بالإنسان فقد يبدو جباناً متردداً ومندفعاً متهوساً، أو بخيلاً لا يكاد يفارق المليم أو مسرفاً لا يبقى على شئ تطوله يداه، وقد يظهر غبياً لا يفهم، أو مختلاً لا اتزان عنده، فيحكم الناس عليه فى هذه الحالة حكم اليائس منه، فاذا ما صبروا وتابعوه، ورأوه فى ظل الحوادث التى يأتى بها الزمن والتطورات التى تجود بها الأيام، وجدوا إنساناً جديداً يكاد يكون مقطوع الصلة بالإنسان الذى عرفوه»

«على أن مفتاح شخصية الإنسان والمصباح الذى يكشف عن قواه المدخرة وكنوزه المخبوءة هو إيمانه بنفسه وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوى عليه عقله وقلبه من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة وقد تنقدح شرارة هذا الايمان، ويضئ مصباحه لمجرد الوعظ والكلام، فلا بد من قوة إما أن تنبعث من داخل الإنسان، وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجة فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته وقوته المضنية» [1] .

وفى مسرحية «الجلاء فى الإسلام» التى ألفها الأستاذان على الجمبلاطى وفؤاد الطوخى أحداث تصور روح الأمة المتمثلة فى الجماعة الإسلامية الجديدة والحاملة لواء

---

(١) د. لويس عوض : دراسات في أدبنا الحديث ، ص ١٣٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٠م.

(١) فتحي رضوان : دموع إبليس ، ص ٣٩ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٠م.

التطور وهى تصارع المنافقين واليهود من جانب والتصدى للحرب النفسية والإعلامية التى يشنها أعداء الإسلام من جانب آخر .

والجديد فى المسرحية طريقة العرض والمقارنة بين عناصر البشر - اليوم والأمس - والموازنة بين أذناب المستعمرين حديثاً والمنافقين فى الزمن الغابر قديماً، حيث تشرئب أعناق المستعمرين لتضلل الشعوب العربية والإسلامية وتحيد بها عن غايتها المنشودة، وإذا كان التاريخ يعيد نفسه فانتصار حزب الله على حزب الشيطان نتيجة حتمية لأن المقدمات واحدة والمقارنات متماثلة، والأحداث مكرورة ومتشابهة .

ابـن أبـي : «مخاطباً ابنه ومحاولاً تغيير الموضوع» من اين أتيت ؟

عبد اللـه : من المسجد . . حيث كان الرسول الأمين يؤمنا فى صلاة العشاء وما كاد ينصرف المصلون حتى بادرت بالحضور اليك .

ابـن أبـي : ولم ؟

عبد اللـه : «وهو يتنهد» لأنى سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول «أثقل الصلاة على المنافقين العشاء والفجر، أى جماعتهما ولو يعلمون ما فيها لأتوها ولوحبوا . . . ولقد هممت أن آمر بالصلاة فتقام، ثم آمر رجلاً فيصلى بالناس، ثم أنطلق برجال معهم حزم من حطب إلى قوم لا يشهدون الصلاة فأحرق بيوتهم بالنار، عندئذ أحسست العيون تأخذنى من كل جانب، فلما افتقدتك خشيت أن تكون المعنى بهذا الحديث .

ابـن أبـي : المعنى بهذا الحديث ؟ أيحرق على بيتى لأنى تأخرت عن الجماعة ؟ ألا يتسع الدين لما يعترض المسلم من أعذار ؟

عبد اللـه : وأى عذر هو الذى يحول بينك وبين شهود الجماعة ؟

ابـن أبـي : قوم نزلوا بضيافتى فأبيت إلا أن أكرم وفادتهم .

عبد الله :اتكرم المخلوق على حساب الخالق ؟ والله لئن كانوا ممن أكرمهم الله بالإسلام، فلا أكرم لوفادتهم من شهود الجماعة خلف رسول الله، أما إن كانوا - كما تناثر فى المدينة - من المنافقين وأحبار اليهود، فقد حقت عليهم كلمة الله .

﴿إِنَّ اللَّهَ جَامِعُ الْمُنَافِقِينَ وَالْكَافِرِينَ فِى جَهَنَّمَ جَمِيعًا﴾ (١) .

ابن أبي : تباً لك من ولد عاق لا يرعى فى أبوتى إلا ولا ذمة .

عبد الله :أتريد أن أكون عوناً لك على الباطل ؟ سأستغفر لك ربى انه كان غفاراً» .

ابن أبي : «وقد اشتد غضبه وعظم كربه فيخرج ثاءراً» إليك عنى . . إليك عنى أيها الوغد (٢) .

فالمسرحية الدينية - وإن كان فضل السبق فيها لتوفيق الحكيم - لم تزدهر بعد، لحداثة عهدنا بهذا الفن، وإذا كان نتاج هذا النوع قليلاً - الآن - فإنه لا محاله أن سيكثر فى المستقبل القريب، وخصوصاً بعد أن فتح الأدباء عيونهم على التراث الإسلامى والعربى، ليناقشوا من خلاله قضايا فكرية وأخلاقية ونفسية ودينية، تشغل كل عصر، وتهم كل أمة.

---

(١) قرآن كريم: الآية رقم ١٤٠ من سورة النساء.

(٢) علي الجمبلاطي وفؤاد الطوخي: الجلاء في الإسلام، المقدمة، ص٥، الكتاب الماسي، ط١٩٦١، الدار القومية للطباعة والنشر، ط١٩٦٢.

المسرحية الملحمية والتاريخ

يرجع الفضل فى هذا الاتجاه الملحمى بادئ ذى بدء إلى الكاتب الشهير «برتولد بريخت» حيث قام بثورة عارمة فى الدراما الحديثة لإرساء قواعدها الملحمية، هذه الثورة لم تقف عند حدود خشبة المسرح وأبعاده الثلاثة المعروفة : تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً، كما هو معروف فى المسرح التقليدى، بل امتدت ثورة بريخت إلى الصالة نفسها ليشيع التأثير الإيحائى فى نفس المشاهد، ومن ثم أوجد بعداً رابعاً للمسرح وهو المتفرج، ينقل عنه الناقد جلال العشرى قوله : «إن القول القديم بأن المانيا هى أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، إذ أصبحت ألمانيا هى أرض المفكرين والعمال وليس المهم فى العمل الدرامى هو ترك المتفرج وقد طهرت روحه كما فى الدراما الأرسطية، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير التى ستنمو خارج المسرح عما قريب»[1] .

من هذه العبارة نستنبط أن غاية المسرح فى العمل الدرامى الملحمى قد تحولت من مرحلة تطهير النفس الأرسطى وتجاوزتها إلى إثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفاً يشارك فى القرار، بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه على حقيقته فالغاية العضمى هى أثارة الفكر واتخاذ القرار .

«ولا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسفة أو المحركة للأشجان، بل لابد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة والشئ الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار، لأن هذا هو الذى يدرب ذهنه، أما أى غبى أحمق

---

(١) جلال العشري : لن يسدل الستار ، ص ٥٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ١٩٦٧م.

فيعرف كيف يشعر بالحزن والأسى، وكيف ينفعل بالشفقة، وكيف يشاطر الناس أحزانهم»[1].

فخلاصة هذا الاتجاه الملحمى تتبلور فى مواجهة الإنسان نفسه فى منهج نقدى، حيث يلاحظ وينشط ويتخذ القرار، وليس الهدف فى مسرحيات هذا الاتجاه هو الحل والمخرج بل كيفية الوصول إلى طريقة الحل وتبريرها الفكرى، وبالتالى لابد من تحقيق عنصر التأمل فى الحدث والقفز بالمتفرج إلى البطولة أو الأنا الملحمية، وبذلك تحدث المشاركة بين القاعة التى يجلس فيها المشاهدون وبينالممثلين والمخرج والمؤلف، سواء فى صورة فكرية أو دينية أو سياسية أو تاريخية أو تثقيفية تعليمية.

«فالمنطق العقلى لا بد وأن يجد طريقه إلى الواقع العلمى، ولا يكفى للإنسان أن يسخر من الواقع أو ينظر إليه فى سخط، بل أن يعترف به ويعمل على اغييره، لأن العالم إمكانية قابلة للتغيير، ودوافع لا بد أن نعمل على تغييره، فموقف الإنسان من العالم ليس هو موقف المشاهد المغفل، بل هو موقف الثائر الفعال كموقفه من النهر، أن ينظم مجراه، وموقفه من شجرة الفاكهة، أن يقلمها، وموقفه من الحركة المتصلة أن يبنى العربات، ويصنع الطائرات، وموقفه من المجتمع أن يغير هذا المجتمع من جذوره»[2].

ولئن كان كثير من كتاب المسرح فى مصر قد تأثروا بهذا الاتجاه الملحمى إلا أن تأثيرهم يكاد يكون شكلياً لا يمس المضمون فى شئ كما فى مسرحية «الشبعانين» للأستاذ أحمد سعيد[3] حيث وكل إلى المتفرجين المشاركة فى اتخاذ القرار، وفى مسرحية «الناس اللى فوق» لنعمان عاشور وقد تناولت قضية التغيير التى أحدثتها ثورة يوليو فى طبقات المجتمع وبخاصة طبقة «الناس اللى فوق»، والملاحظ هنا أن المؤلف لم يستطيع أن يقصر المسرحية على هذه الطبقة تفكيراً وأخلاقاً واقتصاداً مما حدا ببطلها «الباشا» المنهار أن يستنجد

---

(١) المرجع السابق، ص ٦١.

(٢) دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ص ١٧، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦١م.

(٣) انظر أحمد سعيد: «الشبعانين» الكتاب الماسي، ١٨١.

بالجمهور لينقذه ويواسيه وهو يعانى من شدة الرعب والفزع اللذين انتاباه نتيجة لانهياره فى الوقت الذى رفض الجمهور هذه الاستغاثة لأنه اتخذ القرار فجاءت المشاركة طبيعية بعض الشئ وكأنها ضرورة حتمية ناتجة عن أحداث المسرحية [1] .

ومسرحية «ليالى الحصاد [2] لمحمود دياب خير مثال لتطبيق المسرح الملحمى، فالمتسامرون على المسرح يبدأون بداية بسيطة حيث يقلد «مسعد» الشاب، مشية الشيخ الوقور «حجازى» فيغضب حجازى، ثم يقلده «مسعد» حين سرقت حمارته فى السوق فيستشيط غضباً، ويهم بالانصراف، ولكنه يتراجع إزاء حوار المتسامرين واقتناعه بالبقاء .

وبعد ذلك يدخل «البكرى» وهو كثير الشكوك، فيظن أن المتسامرين يسخرون منه، ويبين لنا «الغاوى» شكوك «البكرى» فى حديث مباشر للمتفرجين ويوضح لهم من هو البكرى، ويركز على إنه رجل وحيد فريد لا يحب أحد ولا يحبه أحد، يشتغل بكى البهائم المريضة فى القرية، وق تطورت مهنته إلى كى الإنسان كنوع من الدواء، وأهم من ذلك كله أنه أب «لسنيوره» فاتنة الشباب والشيوخ على حد سواء، وهى ليست ابنته بالوراثه ولكنه تبناها حين عثر عليها لقيطة فى القرية ويخرج البكرى ثائراً ويثير خروجه انتباه «على الكتف» وهو أكبر عشاق «سنيوره» وأحسن سائق فى المركز فيما مضى «وقد ترك العربة ولزم القرية، وباع أرضه التى ورثها من أمه ليتزوج من سنيوره ولكن البكرى يرفضه، ويشارك «الكتف» المتسامرين ويقرر أن يمثل دور «البكرى» وتدب الحيوية فى حلقة المتسامرين لتنقطع فجأة بدخول «ست الكل» وأولادها معها، وهى أرملة «محجوب» الذى مات محترقاً إثر اندلاع النيران فى حقله، وهى مصابة بلوثة - حيث دهمتها صدمة المفاجأة - دخلت لتتفقد الحاضرين والسمار بحثاً عن زوجها لاعتقادها أنه حى يشاركهم السمر، ثم تخرج لتبحث عنه فى مكان آخر .

وتدخل «سنيوره» بنفسها فينقطع السمر مرة أخرى، ويدخل إثرها «البكرى» لينقذها من الآلسنة ويخرج بها وهما مشيعان بالاستنكار وسخط الجميع ويقرر «الكتف» أن يبدأ

---

(١) انظر نعمان عاشور «الناس اللي فوق» القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر د.ت.

(٢) محمود دياب: مسرحية عربية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠م.

الحكاية من أولها ليعرف الناس لماذا اختفى حمار حجازى ؟ ولماذا شبت النيران فى حقل محجوب ؟ ولماذا أغلق جامع القرية ؟ .

وفى الفصل الثانى نشهد بداية المأساة من وجهة نظر المتسامرين وهى سقوط «سنيوره» فى حب شاب غريب عن القرية، فيثور شبان قريتها ويقود ثورتهم «حسن أبو شرف» وتسفر الثورة عن قتل «منصور» وتقوم المعارك بين القريتين أخذاً للثأر، ويحطم «البكرى» تلك «المعدية» التى تربط القريتين وتدخل أهل الصلح والخير وتوقفت المعارك، ويسعد العمدة الذى طالما هدد بالعزل لعدم سيطرته على القرية وفشله فى العمادة .

وينقطع التمثيل بدخول «ست الكل» مرة أخرى وهى تبحث عن زوجها المحترق ويتأجج حقد القرية ضد البكرى لاتهام «الكنف» له بتدبير هذا الحريق، ولكن «البكرى» ينفى التهمة عن نفسه، ويستمر السمر، ويشترك البكرى فى التشخيص وحين تحاصره الأصوات والاتهامات من كل جانب «انت السبب . . انت السبب . . يصدر حكمه فى النهاية . . » المحكمة حكمت . . سنيوره هى السبب فى كل ما حدث، سنيوره يجب أن تموت» (١) .

وحين يسمع «الكتف» هذا الحكم يخرج مسرعاً دون أن يلاحظه أحد، وبينما يرفض «الغاوى» هذا الحكم تدوى صيحة نسائية من الخارج، وتسمع استغاثات ويدخل الكتف ليعلن أنه قتل سنيوره، بناء على حكم محكمة البكرى، ولكن سنيوره تدخل فى إثره، وتصفق القرية، ويجن جنون البكرى حين يعلم أن التى قتلت هى «بهية» ابنة حجازى، التى لا ذنب لها فى أحداث القرية .

وبعد، فالمسرحية موضوعها الجمهور بمعناه العام والجمهور المتسامر بالمعنى الخاص، وأحداثها جرت بين مستويات ثلاث : مستوى التشخيص، الذى يقوم به أفراد القرية وهم يتسامرون ليالى الحصاد، ومستوى الواقع الذى يعيشه أهل هذه القرية، ومستوى التلاحم

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

بين المسرح وجمهور المشاهدين، وتسفر النتيجة العامة عن اتخاذ قرارات تصدرها محكمة القرية وقد شارك فى اتخاذها المتفرجون أنفسهم بعد إلحاح السمار عليهم أن يشاركوهم مشكلتهم حتى أصبحت مشاركتهم إيجابية وحيه وفعالة فى وضع اللبنة الأخيرة للمسرحية.

ووحدة الدراما فى المسرحية الملحمية تغاير وحدتها فى المسرحية الأرسطية لأن «وحدة الدراما فى المسرح» اللأرسطى «إيحائيه، وحتى عندما يستعين كاتب هذا المسرح برواية يتولى تقديم الحدث، أو جوقة مجتمعه، أو مغن منفرد يقطعان التسلسل الموضوعى بتشيد جماعى أو اغنية فردية، فإن الصلة بين عناصر الدراما والرواية والغناء لا تبقى من نوع الصلة التقريرية المألوفة فى المسرح الأرسطى بل تبدو وكأنها علاقة تتم خطوة من خلف السطور المقرؤة أو المشاهد المنظورة، علاقة يستشعرها المتلقى بطريق دائرى غير مباشر، علاقة فى المجرى الفكرى الذى تصب فيه هذه العناصر جميعاً، وذلك المجرى الفكرى الذى ضمن لمسرحيه مثل «دائرة الطباشير القوقازية» وحدة فنية حميمة [1].

فالمسرحية الملحمية ترمى أولاً وأخيراً إلى عرض الحقيقة وفضحها أمام الجماهير التى تشاهدها وبواسطة الشخوص التى تمثلها، فالجمهور يرى ويسمع ويتفاعل ويتعلم ويثور ويشارك فى اتخاذ القرار، ويتصرف فيه، ثم ينصرف وكله شحنات لتغيير الفرد أو الجماعة أو العالم بأسره.

---

(١) د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، ص ١٨٠، مطبعة عابدين، القاهرة، ١٩٧٨م.

المسرحية الرمزية والتاريخ

إن معالجة القضايا الوطنية العامة، وابراز قيمة الشجاعة والاستبسال والإخلاص فى الدفاع عن الوطن ضد المحتلين الغاشمين، يتطلب إبداعاً فى تفسير الأحداث التاريخية ودوافع الشخوص، ومن أجل هذا اتسمت المعالجة بالرمزية.

ولما كانت مهمة الأديب استخدام الماضى فى التأثير على معاصريه بطريقة ما فلا مفر له من أن يسقط التصرفات على شخصية ما، إذ لا قيمة للمبادئ التجريدية فى ذاتها دون ربطها بملابساتها ودون تخصيصها بموقف معين، والوعى الحسى للكاتب يحتم عليه اشتراكه فى مسائل قومية أو وطنية بقصد التطوير والخلق والإبداع، لذلك يتخذ رموزه من التاريخ الحديث والقديم والأساطير الموغلة فى القدم.

من هذا المنطلق كتب الدكتور لويس عوض مسرحية «الراهب»[1] حيث جسد شخصية الراهب المصرى «أبا نوفر» وجعلها رمزاً لجسد مصر، وشخصية «مارتا» وجعلها رمزاً لروحها، وكأن جسد مصر ضحى بنفسه فى سبيل إنقاذ روحها التى ظلت حية تكمن فيها قيم المقاومة والنضال لتبعث بعد ذلك فى أجساد أخرى. فالرمز هنا خير وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية فى صورة مكثفة ومركزة، لها نفس الشحنة التى تميز التجربة[2].

---

(١) د. لويس عوض: انظر المسرحية «المقدمة»، ص ٣، دار إيزيس للنشر والطبع والتوزيع، ط٢، القاهرة ١٩٦٤م.

(٢) الرمزية في أبسط صورها، هي علاقة أو إشارة قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة، لها دلالة معروفة، أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة.

هذا هو مضمون المسرحية التى ألفها الكاتب وألح فيها على أنه إذا كانت مصر قد هزمت فى الثورة الاستقلالية - التى نشبت فى الإسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية بزعامة الوالى الرومانى «لوشيوس زومنيوس» والذى لقبه الإسكندريون «بأخيل» - إن كانت الثورة قد باءت بالفشل وقتل منها آلاف الأبطال، فإن هذه الثورة ظلت أماً طالما غذت الثورات التى أتت بعدها، لأنها تستمد كفاحها ونضالها من روح مصر النابضة .

ولكن المسرحية - وإن كانت قر حوت كثيراً من الإيحاءات والرموز - فهى ليست فتحاً جديداً فى الأدب المسرحى الرمزى، وللبحث أن يتساءل : إذا كان «أبونوفر» لم يحفظ له التاريخ سوى أنه كان من الشهداء الذين بطش بهم الرومان، فلماذا أصر المؤلف على أن يجعله قديساً وراهباً ؟ ولماذا أظهره وهو غارق لمفرق رأسه فى حب غانية راقصة ؟ أما كان الأفضل لإنقاذ سمعته أن يأخذ نفسه بالحزم والصرامة كما فعل مع «أرمان» الذى اعتنق المسيحية ليتحد فى العقيدة مع من يحب، ومع ذلك أصر «أبو نوفر» على محاكمته فعلاً ومحاكمة «فيلامنيا» حبيبته أمام محكمه الشعب، وينتهى الأمر بالإعدام ؟

لقد تناول المؤلف فى هذه المسرحية التاريخية الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الإسكندرية علم ٢٩٦م بزعامة الوالى الرومانى الذى لقب «باخيل» ولم تكن هذه الثورة الأولى من نوعها للتخلص من حكم الرومان، فقد بلغ المد الثورى أشده فى النصف الثانى من القرن الثالث الميلادى، وفى كل ثورة من هذه الثورات كان يتم تتويج قائدها امبرطوراً على الإسكندرية لكنها تنتهى بعودة الرومان وسحق الحركة الوطنية بالمذابح الرهيبة واشاعة الحرب فى كا مكان، ولذلك سمى هدا العصر «عصر الشهداء» [١] .

وثمة تحفظ آخر . . لماذا حرص المؤلف على أن يرمز لروح مصر بهذه الغانية الراقصة؟ وهل كان جميع الثوار فى المسرحية مسيحيين ؟ إن أبطال حركات المقاومة الشعبية فى مصر - منذ أن عرفت مصر تاريخها لم يتخلفوا أو يتقاعسوا عن الجهاد سواء كانوا مسحيين أو

---

(١) المرجع السابق ص ٧ .

وثنيين أو يهوداً، فاذا جعل المؤلف قائد المقاومة مسيحياً فهذا مقبول ! أما أن يجعله من رجال الكنيسة فهذه مسألة تحتاج إلى نظر .

وحينما كتب «نبيل فاضل» «أدهم الشرقاوى» التى استقى مادتها من الموال الشعبى :

«منين أجيب ناس لمعنات الكلام يتلوه»

إذا كنت لما بقوله نص عقلى يتوه

بلدنا طول عمرها مروية بالدمعات

بآهة الفلاحين وبضحكة البشوات

لكن فى وسط الغيمات الشمس نواحه

والصحرا فى كفها بتزهره الواحه

وبين درويك يابلدى خطوة الادهم

بالناس وللناس ناس صار الجدع ادهم

وقصته خطوه سهرانه فى كل طريق

فلاح بسيط واسمعوا دخل التاريخ وحكوه [1]

لم يكن اختيار المؤلف لهذا الموال اعتباطاً، بل اتخذ من الرمزية والتاريخ معبراً لتجسيد القيم الاجتماعية للشعب المصرى ورمزاً للقضية التى تهم المصريين جميعاً آلا وهى صراع الطبقات فى المجتمع المصرى .

إن أدهم الشرقاوى - بطل هذه المسرحية - إنسن نمطى يعكس حياة الفلاح المصرى فى قرية مصرية فى فترة زمنية، ومن هنا فلا بد من عملية الخلق الفنى لهذه الشخصية أن تبتعد تماماً مت التوهم الأسطورى للشخصية، ولابد ان تلتزم واقعاً نمطياً لهذه الشخصية مستمدا من واقع الريف المصرى ومن داخل البيئة المصرية، فإذا كان الأخذ بالثأر فى زمن أحداث

(١) نبيل فاضل: أدهم الشرقاوي ، ص ٣٠، مجلة المسرح ، الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٦٤م.

أدهم الشرقاوى عملاً يلجأ اليه الريفى المصرى لاعتقاده أن السلطة عاجزة عن القصاص فالحدث هنا قد تطور حتى أصبح شعوراً اجتماعياً يرمز إليه بأدهم، غضبة ثورية ضد الطبقة المستغلة فى قرية مصرية عادية، يعيش فيها ناس بسطاء يقود ثورتهم واحد منهم هو رمزهم وزعيمهم. فالصراع هنا على قدم وساق بين الاستغلال والقهر من ناحية وقوى التحرر الاجتماعى من هذا الطغيان من ناحية أخرى :

الباشـــا : «يستدير فيرى أدهم» . . مين . . أدهم ؟

أدهـــم: «يتقدم إلى الباشا شاهراً مسدسه» أيوه أدهم . . أدهم اللى ساب بلده وساب ناسه . . ومين السبب ؟ انت ياسيدى الباشا . .

الباشـــا : أنا فى عرضك يا أدهم . . انا حا اخليهم يسكتوا عنك

أدهـــم: هما مين اللى يسكتوا عنى . . الحكومة . . انى ماعدش يهمنى إلا حاجه واحده بس . . انت . . انا جاى اطمئن عليك . . اشوفك نايم نرتاح . . جـايلك نوم وفى كل بيت مـحـزنه . . جـايلك نوم ودم الخلق الغـلابه شربت منها الأرض بدل الميه اللى حاجزتها . . .

الباشـــا : طيب والله يا أدهم

أدهـــم: اخرس يا ضلالى . . انت تعرف ربنا . . طلع الفلوس اللى فى الخزنة

الباشـــا : حاضر . . حاضر «يخرج نقوداً كثيرة»

أدهـــم: لقح من الشباك . .

الباشـــا : «متردداً» خسارة . . خدهم انت . . خدهم ليك .

أدهـــم : لى أنا . . أنا حاديهم للغلابة صحابهم . . حارجع اللقمة اللى خدتها من حنك العيال الصغييرين . . حا ارجع المال لأصحابه لقح يا باشا . . لقح [1] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

ومسرحية «خيال الظل» للدكتور رشاد رشدى هى أوضح إنتاجه وأكثرها دقة واتساقاً وإنها مزيج من الإيحاءات والرموز التى تساهم فى معالجة العلاقة بين الرجل والمرأة، إنها دعوة رمزية تستمد أصولها من الجنس، وإدانة التاريخ والأيام السالفة بظلماتها وأوهامها وأراجيفيها، فى محاولة جادة لاقتلاع هذه الظلال السوداء التى تحاول جاهدة أن تفسد الحاضر المنير، والأمل المشرق الناصع البياض .

وفحوى هذا العمل الدرامى الرمزى أن «الألفى» بك مات عن زوجة شابه وخلف لها ثروة كبيرة، ونفهم من السياق أن وكيل النائب العام واثق من جريمة قتل سببت موته، ويتطور الموقف أثناء التحقيق بين «عادل» وكيل النائب العام «وسلوى» أرملة الألفى بك «حيث يرى فيها صورة ماضيه المفقود، ويحب عادل «سلوى» التى يرى فيها حبيبته السابقة «عايدة» ويختلط عليه الماضى بالحاضر والخيال بالواقع، والحلم بالحقيقة، ولكنه يصر على مواصلة الرحلة مع نفسه، ولا يستسلم للماضى الذى يكاد يفترسه : «لازم أوصل للحقيقة فى القضية دى» [1] ، ويبدأ رحلة البحث عن الذات .

ويواجه عادل ماضيه بشجاعة وإصرار، ويصور لنا المؤلف الوجه الآخر لشخصية عادل فى الموسيقى «زوال» ذلك المغنى الذى فقد صوته وعمل خفيراً بالقصر وتزوج من خادمة «الألفى بك «هدية» .

ويختلف «زوال» عن «عادل» فى أنه لم يستطيع أن يواجه الماضى ومن ثم يفشل فى رحلة البحث عن الذات، فقد أوهم نفسه بأنه مازال يتمتع بصوت جميل كما كان من قبل، ولكنه هرب من واقعه حين اكتشف ليلة زفافه أن عروسه «هديه» لم تكن بكراً» فحسب ماضيه على حاضره، واسقط جريمة الأمس على اليوم، فضاع غده . وأنهى هذا الصراع الداخلى بخنق عروسه ووقف يبكى عليها فى جنون .

---

(١) د. رشاد رشدي : خيال الظل ، ص ٣٤، وزارة الثقافة ، مجلة المسرح، ١٩٦٥م.

وينطلق بنا المؤلف إلى رحلة اخرى «لونا» تلك الفتاة الارستقراطية التى تعيش فى أوهام ماضيها، حيث ترى أن الماضى هو القوة الدافعة للمستقبل، فهى لا تبادل صديقها حباً حقيقياً إلا بعد أن يصبح ذكرى . . وهكذا تختار أحبابها . .

فالمسرحية إذن لم تهدف إلى العثور على قاتل الألفى بك، إنها دعوة إلى الانطلاق والتقدم والحياة المشرقة والأمل الباسم والعمل من أجل تحقيق ذلك بترك مخلفات الماضى وأوهامه وأحزانه، إنها دعوة ضد التخلف والجمود، وتلزمنا بالتقدم المستمر وعدم التقهقر والانعزال والتوقف .

ويرى البحث أن أسلوب المعالجة الذى لجأ إليه المؤلف فى المسرحية قد وفق إلى حد كبير، حيث اعتمد على الصراع الداخلى للشخوص وما يحمله كل منهم فى باطنه من أوهام ماضية، وما يتبع من الأحداث أو يتطور من الأعمال لا يعتمد على التفاصيل الزمنية والملموسات اليومية، وإنما تلعب الرمزية دوراً كبيراً فى حياة كل شخص كدمية أو هدية رباط العنق .

وحوار المسرحية مرسوم ومحبوك يجتذب الجمهور لمتابعة الشخوص وتطور الأحداث، ويتجنب الإثترة الرخيصة كالفكاهه المجلوبة أو الإضحاك المفتعل «وهذا النوع من البناء الدرامى صعب لأنه يقوم على الازدواج والمطابقة بين الماضى والحاضر، لأننا لا نعيش ماضينا إلا فى داخلنا، وفوق ذلك فان الغموض الذى يلف الشخصيات والأحداث يحتاج دائماً إلى التركيز وتلافى الإيضاح بالتكرار أو التجسيد لأنه لا يقوم على نظرة فلسفية متكاملة الأبعاد كما هو الشأن فى مسرح العبث أو اللامعقول الذى يقوم على نفس البناء[1].

وقد اقترب المؤلف - إلى حد كبير - فى بناء المسرحية من التعادلية التى نادى بها الحكيم وغلب عليه التقابل والتعليل والتدليل الذى ينهجه علم النفس . فكان يتحرك فى

---

(١) نعمان عاشور: صحيفة الأخبار ٢٩/ ٣/ ١٩٦٥م.

أربعة خطوط، يختلف كل منها عن الآخر اختلافاً أدائياً يعتمد على المفارقة والاختلاف أو التشابه والتماثل، فالخط الذى ينظم «عادل وسلوى» وبينهما «عايدة» يتماثل ويتشابه مع الخط الذى ينظم «زوال وهدية» وبينهما العروسة، رغم وجود الاختلاف بين الخطين، والخط الذى ينظم الدكتور «منصور ونوال» وبينهما «لونا» يختلف عن الخط الذى ينظم «حسن وسعاد» وبينهما «ليلى»

وقد اتخذ المؤلف من الحب وسيلة لتحقيق التكامل النفسى، ومن الرمز أداة للإشارة إلى التكامل الاجتماعي، فوجه الحب المشرق كان مصدره وحى إلهام بين عادل وسلوى، ووجه الحب المعتم كان أداة تدمير وفناء بين «زوال وهديه» حيث جن ولم يتحمل صدمة المفاجأة فقتلها . وقد استخدم الرمز بدرجة كبيرة من المهارة فعرائس المولد رمز للعرائس الآدمية، والغربال المعلق فى صدر زوال إشارة إلى العار الذى هد ركنه وقوض عقله، والجلابيب التيستر بها «زوال» حسد «هديه» إشارة إلى تغطية العار ودفنه، والأسماء والصفات التى خلعها المؤلف على الشخوص ذات دلالة لكل شخصية، وأخيراً شجرة الصفصاف ترمز إلى الخصوبه الأنثويه التى طالما تمض عادل أن يتفيأ فى ظلها .

زوال : «يدخل المسرح باحثاً عن جلباب «هديه» الأحمر وهو ندفون» مش فاكر يوم ما قابلتك وكلمتنى وكلمتك، وخدت منى وأعطيت لك . . . «يعثر على العروسه» عروسه . . عروسه ياولاد . . الله عليها . . لايسه الاحمر والخد والصدر عارى . . «يجد الجلباب» حالبسها لها مش حتفلت منى . . «يبعد العروسه عن يده» لا . لا . هديه . . هديه .

هديـــــة : «تدخل هديه فى خضوع وخوف»

زوال : «يجرى إلى هديه ويجرها من شعرها . .» تعالى . . تعالى . البسى البسى . . حتجلبيلى العار «يغطى وجهه بيديه» العار . . العار «يبكى ثم يفيق» كان عندى غزال وهرب منى . . «ياخد عروسه المولد» عروستى . . عروستى . .

هديـــــة :أنا عروستك يا زوال

زوال :انتى ؟ لا . .

هديـــــة :ايوه أنا عروستك تعال يا زوال «زوال يذهب اليها ويرفع الطرحة من على وجهها» .

زوال :لا . . مش عروستى . . انت عروسه راجل تانى . . راجل تانى يافاجره . . «يخنقها حتى تموت» فاجرة . . فاجرة . .

«يدخل عادل وسلوى» قتلها . . قتلها . .

هديـــــة :«بهدوء» اتجنن

زوال :«يمسك به» قتلتها يامجرم . .

هديـــــة :خاصت منها الفاجـــرة . . عاملة عروستى وهى عروسة راجل تانى [1] .

ومسرحية «اتفرج يا سلام» التى كتبها الدكتور رشاد رشدى - ونحن فى مرحلة البناء والانطلاق - موضوعها التاريخ وزبطالها الشعب المصرى، حيث قاوم الظلم والطغيان حتى أثبت أنه فوق ذلك كله، فهى حقيقة تاريخية ألبسها المؤلف ثوباً دراميا متحركاً، يرى فيه المشاهدون أنفسهم وقد حققوا آمالهم ورغباتهم ويحسون بنبضات قلوبهم ويسمعون وقع أقوالهم على المسرح .

يقول المؤلف : «هذه المسرحية استلهمتها من قراءتى فى تاريخ مصر وعلى الأخص «سندباد مصرى» للدكتور حسين فوزى وابن اياس والجبرتى، فهى تصور واقعنا التاريخى ولكن ليس بالنسبة لحدث معين أو فترة محددة بل بالنسبة لجميع الفترات التى عاشت فيها مصر تحت وطأة الحكم الاجنبى» [2] .

---

(١) مرجع سابق : انظر مسرحية خيال الظل ، ص ١٠٠ .

(٢) د. رشاد رشديد «اتفرج ياسلام» المقدمة ص ٨-١٠ ، مطابع مؤسسة الأهرام ١٩٦٦م.

ويرى البحث أن المؤلف حينما اختار لحظة زمنية لم يقف بنا عند حدود التجارب الفردية الخاصة، وإنما انتقل بنا إلى موضوع اجتماعى عام، وان كانت رموزه من التاريخ - تاريخ مصر تحت حكم المماليك، ولجأ إلى الرمز خوف التصريح وإلى الثورية والإيحاءات خشية العلانية فى معالجته الفلسفية الساخرة من الحاكم والتهكم عليه والألم يعصف قلوب المصريين دون أن يكون لهم من دونه حول ولا طول.

وقد تجلت فى المسرحية ألوان الظلم والعنف بأنواعها المختلفة، والفساد والطغيان بشتى صوره وأشكاله إبان هذه الفترة السوداء المظلمة فى تاريخ مصر، ومن ثم كانت المعالجة بسرد القصص والحكايات عن طريق خيال الظل والأراجوز، واصطناع الجو الذى تجرى فيه الأحداث حتى يكاد المشاهد يتلمس مصر المملوكيةويتحسس نفسه ويخرج من هذا كله بأنه يرتفع دائماً فوق الظلم والظالمين والحكم والحاكمين، لأنه بطل من أفراد الشعب الذين يمثلون هذه المسرحية التاريخية.

وتلعب الرمزية - كعادتها - عند المؤلف - دوراً فعالاً، فهذا سليمان أغا «رمز البطش والجور يحب المجاذيب ويجالسهم، وشخصية «سيد» التى تشير إلى الاستقلال والنفعية وحين أحس ذلك من الوالى، باع روحه للوالى وجعل من نفسه مجذوباً فألغى عقله حتى يكسب من ورائه أموال المحتاجين إلى بركاته ونفحاته، وضاق به الأمر فهام على وجهه، وتمثل نفسه حماراً، وهذا هو مصير كل من يبيع نفسه للسلطان، وشخصيتا سيد الشاعر وخليل الحاجب تشيران إلى السجن الأبدى الذى خيم على مستقبل المصريين - لدرجة أنهما لم يستردا محبوبتيهما تطبيقاً للرمز فى المسرحية.

وحوار المسرحية أقرب ما يكون إلى النثر المسجوع، وفى تركيبه شئ من الموسيقى الظاهرة والخفية.. إنه تعبير عن أفكار عامة بلغة منغومة، يعرض صراعاً جهيراً بين الخير والشر والحاكم والمحكوم، وإن شئت فقل يعرض مجموعه من الخيوط الإنسانية ذات العلاقات المتقابلة تظهر وتختفى وتتجمع لتتفرق لتعطى مضموناً مركزاً فحواه أنه على

الرغم من ضروب الظلم والطغيان التى عانى منها الشعب المصرى فهو لم يبع نفسه لدخيل أو مستعمر فى يوم من الأيام .

الجوقـــــة: واتفـرج كمان وكمان

على ظلم الإنسان لأخيـه الإنســان

فبعد السلطــان . . ما علق المشانـق

زى ما انتــم شايفــين فى كل مكان

وقتل الأبرياء ما عجبــوش الحــال

وأمر بقتل كل مولود صبى فى الحال

صارت الناس تبكى وتلطم خدودها

تقول دا حرام . . دا حرام لكن إيه الفايده

ما خلاص باعــوا نفسهــم من زمــان

لمولاهم وربهم وولى نعمتهم السلطان

واتعظــوا . . اتعظوا يا مواطنين يا إخــوان

من نعم الله على الإنسان خلق له إراده وكيان

دى النعمــه اللى ميــزه بيهــا على الحيــوان

واللى ما يعرف يصون النعمه يخون كيانه كإنسان .

اتفرج يا سلام

«تصفيق من الجمهور»

ويكـــــا: «فرحاً» يا ميت حلاوه يا جدعان الوالى . . خلاص عزله السلطان .

حمـــــزه: وحيعين بداله والى جديد مش كده ؟ طول ما على البلد دى والى من غير أهلها العدالة حتفضل متعطلة . . فيها

مسلـــم: احنا عايزين الشعب . . الشعب اللى ما باعش نفسه فى يوم من الأيام

سعيـــد: الجوقة يا عبد العال . . واتفرج ياسلام ألف تحية للشعب وألف سلام»[1].

المسرحية - بعد ذلك - مقتبسه من تواثنا التاريخى، والمؤلف قد عرض من خلالها مخزون العقلية المصرية وروحها وكفاحها وتطور مراحلها، بحيث يمكننا القول : إن هذه الأشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث مضموناً والمعالجة الدرامية الشعبية شكلاً.

(١) المرجع السابق : ١٤٠-١٤١ .

المسرحية الذهنية والتاريخ

إذا كانت المسرحية - على اختلاف أنواعها - قد كتبت لتمثل على خشبة المسرح. وتحقق النفع واللذة، فهناك التثقيف عن طريق الحوار الذى يقرأ فى أدب وفكر، وتجرى فيه الأحداث داخل الذهن البشرى مرتديه أثواب الرموز.

وإذا كنا لا نستطيع أن نتخيل أو نتصور مسرحية بدون مسرح وأن الكاتب لم يصممها إلا ليشاهدها الناس مجتمعين، فماذا تقول فى محاورات أفلاطون التى لا تصلح للمسرح؟ إن هذا العمل الأدبى قد وضع خصيصاً للقراءة وهو خير وسيلة لخلق أدب تمثيلى فهو وان كان يخلو من عنصرى الحركة والعاطفة - الأمر الذى يشد أنظار الجمهور إلى الخشبة دائماً - إلا أن هذا النوع يحدث أثره كذلك عن طريق لغته وصراعاته داخل الذهن الإنسانى، لأن كل قارئ له مسرحه القائم فى عقاه الخاص.

والتأثير فى العقول أكثر خطراً من التأثير فى الأحاسيس والمشاعر، فالأول يأتى عن طريق تجسيد القضية لينفث فيها الحياة ويفتح مغاليقها فتتقبلها النفوس بسهولة وتستوعب معانيها وأهدافها فى لذة، لتصل فى النهاية إلى التطهير بإثارة الانفعالات وتحقيق المشاركة الوجدانية، والثانى يبرز عن طريق الموضوع ودور الإنسان وموقفه فى الصراع الذى يجرى داخل هذا النوع من المسرحيات، حتى يتعاطف مع أخيه الإنسان وينفعل بانفعاله ويتأثر بهزيمته أو قهره أمام قوة طاغية لا يستطيع مجابهتها، فضلاً عن أن هذا النوع يحقق اللذة العقلية بما يثيره من مناقشات ومقارنات واستنباطات، أضف إلى ذلك حسن اختيار القضية

ذاتها والقدرة على أداء الحوار الذى يعوضها كل أولئك كفيل بإثارة الشفقة والرعب وتحقيق التطهير .

والمسرح الذهنى فى مصر هو ركيزة الكاتب الكبير توفيق الحكيم، وميدانه المفضل الذى بدأ به إنتاجه الدرامى على شاكلة المسرح الذهنى اليونانى الممثل فى الصراع بين الإنسان والقدر كمسرحية «أوديب ملكاً» لسوفوكليس . . يقول الحكيم فى المقدمة التى كتبها لمسرحية «بيجمالون» فى توضيح خصائص هذا المسرح : منذ نحو عشرين عاماً كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقى، والمعنى الحقيقى للكتابة للمسرح، هو الجهل بوجود المطبعة . . لقد كان هدفى وقتئذ فى رواياتى هو ما يسمونه «المفاجأة المسرحية» ولكنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتديه أثواب الرموز . . أنى حقيقه مازلت محتفظاً بروح المفاجأة المسرحية ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد فى الحادثة بقدر ما هى فى الفكرة، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة «لقد تساءل البعض» ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقى ؟ «أما أنا فاعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات «أهل الكهف» و «شهر زاد» ثم بيجمالون «وقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، بل جعلتها - عن عمد - فى كتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات الأخرى المنشورة فى مجلدين حتى تظل بعيدة عن التمثيل» [1] .

وفى عام ١٩٥٠ استقى الحكيم مادة مسرحية «ايزيس» من التاريخ المصرى القديم وفحواها تضمن ثلاثة فصول تحكى عن «طيغون» وكيفية احتياله على الغدر باخيه «أوزوريس» وذلك أقام وليمة دعا إليها أخاه وعدداً من أعيان البلاد، وفى أثناء الوليمة أحضر صندوقاً فخماً مرصعاً بالأحجار الكريمة، ثم أعلن أنه سيقدمه هدية لمن يلائم الصندوق قده، وجرب الصندوق عدد من الحاضرين فلم يفلحوا حتى جاء «دور» «اوزوريس» فإذا بالصندوق قد لبسه تماماً، وإذا بأتباع «طيغون» يسرعون إلى إغلاقه بمجرد

(١) توفيق الحكيم : «بيجمالون» المقدمة ص ٥-٨ ، ط٢ ، مطبعة التوكل بالقاهرة ، سنة ١٩٤٤م.

أن استقر فيه «اوزوريس» ثم يحملون الصندوق بمن فيه ليلقوه فى النيل الذى يحمله إلى البحر حيث يعثر عليه بحارة إحدى السفن فينتشلونه من الماء ويعثرون على «اوروريس» الذى يخبرهم أنه كان عبداً لأحد الأثرياء، وأن سيده هو الذى وضعه فى الصندوق وألقى بع فى النيل، ويحمله البحارة ويبعونه هو والصندوق إلى ملك «بيبلوس» بلبنان» بالقرب من بيروت الحالية، ويتخوط «آوزوريس» فى خدمة هذا الملك بنفس الروح الذكية الخيرة، فيحظى باحترام الملك وتبجيله.

وفى هذه الأثناء تكون «ايزيس» قد استطاعت أن تلتقط نبأ الصندوق الذى ألقى فى النيل، فتشد الرحال إلى بيبلوس «وتعثر على زوجها، وبعد حوار سريع بينهما يعرف ملك «بيبلوس» شخصية «أوزوريس» الحقيقية وقصته فيوافق - آسفاً - على عودة اوزوريس» و«إيزيس» إلى وطنهما ويعدهما بتقديم كل عون يطلبانه.

وفى مصر يختفى الزوجان فى كوخ بأحد الأحراش، وينجبان ابنهما «حورس» ويواصل «اوزوريس» خدماته للشعب بوسائل الزراعة المثمرة، حتى لقبه الشعب بالرجل الأخضر، ولكن «طغيون» سرعان ما اكتشف.. بعيونه - حقيقة الرجل الأخضر فألقى القبض عليه وقتله وقطعه إرباً إرباً.. ووزع هذه الآراب على مقاطعات البلاد المختلفة.

وتختفى «ايزيس» بابنها الطفل حتى يشب ويستكمل قوة شبابه فى السابعة عشرة من عمره، وهى لا تفتأ تحدثه عن أبيه وغدر عمه بأبيه - غارسة فيه روح الثأر والانتقام. وسعت هى من جانبها إلى اكتساب أنصار لقضيتها ضد «طيغون» ودفعت ابنها لمبارزته، غير أن الابن قد انهزم فى المبارزة وهم عمه بقتله لولا أن تدخل شيخ البلد ونصح «طيغون» بأن يتركه ليقول الشعب فيه كلمته.

وعقدت محكمة الشعب وكادت تنفذ حكم الاعدام على «حورس» لولا ان حضر فى آخر لحظة ملك «بيبلوس» وكشف الحقيقة للشعب فثار الشعب عل« «طيغون» وغدره وهرب «طيغون» وحمل الشعب «حورس» على الأكتاف وقلده الإمارة ومقاليد الحكم على عرش ابيه المغتصب.

ويرى البحث ان المؤلف قد جار على الأسطورة ووأد رمزيتها بفكرة البحث وعودة الحياة إلى «اوزوريس» بعد تمزيق أوصال جسده وتوزيعها فى أنحاء المقاطعات ليعم الخصب وينتشر الرخاء بين ربوعها .

أما جانب الإشراف فى المسرحية فقد ربط المؤلف عالم الأسطورة بعالم الواقع، وتفوق الخير على الشر وانتصر فى شخص «حوريس» بدلاً من بعثه من جديد، وإشادة المؤلف بالمرأة وموقفها الإيجابى فى الدفاع عن زوجها وولدها، والكفاح فى سبيل المثل العليا فى ثوب فلسفى وصياغة جديدة، وانعكاس الأسطورة على مشاكلنا المعاصرة فى حوار بديع، وصراع ذهنى بين رجال العلم ورجال السياسة «عندما يستطيع العلم أن يقضى على الجوع باستنباط أنواع من الأغذيه من ماء البحر ،أشعة الشمس، وعندئذ يبدأ قصة جديدة، من الذى يحكم الدنيا ؟ أهو العلم الذى يخترع ويكتشف ويوفر الغذاء ويغير المصائر ؟ أم هو الرجل الذى يتفوق بالبراءه فى الاستحواذ على أزمة الجوع ؟ [1]

والانتفاع بالأساطير فى العمل الدرامى أو فى عالم المسرح الذهنى يرد أولاً وأخيراً إلى الحكيم، حيث نقله إلى المكتبة العربية، وتلك حقيقة ماثلة فى «أهل الكهف» و «شهرزاد» و «نهر الجنون» و«بيجمالون» و «سليمان الحكيم» «ومن المعروف لدى المشتغلين بأداب الحكيم أن ما يعرف بالمسرح الذهنى قد تعرض فى العقدين الأخيرين لتطور كبير من حيث، الشكل والمضمون أما من حيث الشكل فقد ابتعد - إلى حد ملموس - عن التجريد البحت وأصبح أكثر تحقيقاً لقاعدة الصراع الدرامى بين الأشخاص والمواقف والأفكار . . وأما من حيث المضمون فقد أخذ يعالج القضايا التى تمس المجتمع البشرى المعاصر . . مثل الصراع بين القوة والقانون، «السلطان الحائر» و «الكفاح من أجل السلام وإزالة ما يعترض طريقه من عقبات» و «أشواك السلام» وتسخير التقدم العلمى من أجل محو الفقر والجوع «الطعام لكل فم» .

---

(١) توفيق الحكيم : «إيزيس» المقدمة ص ١-٥ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٥م.

«وصحيح أن الكاتب لم يتخلص تماماً من آثار فلسفته المثالية وانطلاقه فى معالجة القضايا من وجهة نظر طوباوية وتجريدية، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل ما طرأ على مسرحه من تطور فنى وفكرى، بحيث انتقلت مسرحياته من إطارها الذهنى الرمزى المحض لتصبح مسرحيات اجتماعية ذهنية، تحقق ما دعاه الحكيم ذات يوم «بالواقعية الفكرية»[1].

ولم يغب عن أذهان الكثير من المؤلفين المسرحيين ذلك الاتجاه الذهنى والفكرى الذى أصبح منذ اوائل هذا القرن عنصراً أساسياً فى كل عمل مسرحى فهذا «فتحى رضوان» ومسرحياته الفكرية التى قدمها للمسرح القومى ابتداء من «دموع إبليس» و «إله رغم أنفه» و «أخلاق للبيع» كلها ذات طابع ذهنى اجتماعى يعد امتداداً لمسرح توفيق الحكيم الذهنى، فقد اصطبغت بالبحث عما فى المجتمع من مفاسد ورذائل تقنع أقنعة الفضائل، وتلبس أثواباً فضفاضة من النفاق والخداع، مقترنة بإيمان عميق بالإنسان وقدرته غير المحدودة على التحرر من كل القيود التى كبله بها المجتمع، ومقاومته عناصر الانحلال داخل نفسه وخارجها، وقد عبر عن ذلك فى مقدمة مسرحياته القصيرة التى جمعها فى كتاب واحد يقول المؤلف :

إن هذه المسرحيات نظرات متعددة إلى هدف واحد، وإلى النفس الإنسانية التى تنطوى على كنوز من الخير والإيمان والقوة، تنتظر من يمد يده إليها ليخرجها لنفسه وللناس، فتزيدهم إيماناً بالإنسان، وحرصاً على الحرية، وسعياً للأخوة الإنسانية، وبعداً عن التصلب والجمود والاستسلام والإذعان لخرافات الماضى وأوهام المجتمع الفاسد»[2].

نلمس ذلك فى المشهد التالى من مسرحية « إله رغم أنفه» حيث تتسم بطابع فكرى صارخ يتجسد فى الصراع بين رجل حر ومجتمع غارق فى أوهامه وخرافاته، يريدون تنصيبه الهاً وهو مصر على الرفض، وما أكثر الحكام الذين يرحبون بهذه الألوهيه :

---

(١) د. محمد فتوح ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .

(٢) فتحي رضوان : مسرحيات فتحي رضوان القصيرة ، مجلة المجلة ، العدد ٧٨ يونيو ، ١٩٦٣م.

الراهب الثاني: انا يا أبت قد بدأت أشك فى أن يكون هذا هو صورة الإله «مشير إلى زعمو» إنه لا يكف عن التزييف والكفر .

الراهب الثالث: هذه مرحلة ما قبل الحلول . . وهكذا جاء فى الأسفار .

زعمـــــو: أكل الذين سبقونى إلى هذا المصير كانوا يقولون مثل هذا الكلام ؟

الراهب الثالث: شيئاً شبيهاً به .

زعمـــــو: «مفكراً» غريبة . . ولكن لماذا لا تختار السماء إلا أمثالنا ؟

الراهب الثالث: لأنكم عادة أذكى الناس، وأطيبهم قلباً .

الراهب الأكبر: ولتكون معجزة الإله أكبر عند الناس .

زعمـــــو: وأصلح للاستغلال .

الراهب الأكبر: ارحمه واغفر له و . . .

زعمـــــو: إذن ليكونن ذلك تكفيراً عما قدمت يداى من خطايا

الراهب الثالث: التكفير عن ذنوبك كواحد من البشر يكون بجعلك وعاء لروح الإله . .

زعمـــــو: «صائحاً» يالها من جرأة . . ماذا فعلتم بآلهتكم ومعابدكم وبخوركم وتراتيلكم وثيابكم الفضفاضه . . وهذه الأصنام التى تنفقون عليها . . الألوف المنتزعة من أفواه الفقراء والجياع والمرضى . . «تزداد حدته» لا تظنوا أنى أخاف منكم . . إن فى هذه الصوامع مع الرغد والنعيم لأكثر مما فى قصور الأغنياء .

الراهب الأكبر: إنه الحلول . . «إلى الرهبان» انظروا . . انظروا . .

زعمـــــو: وهذه أيضاً صورة من صور الإله ؟ اعفوا الانسان من هذه العصابة المدمرة . . إنه الآن يعرف طريقه .

«يصل حديثه إلى قمة ارتفاعه وحدته ويحطم التماثيل بعنف»

سأبقى انساناً . . هل سمعتم ؟ سأبقى انساناً . . هل فهمتم ؟ سأبقى إنساناً على الرغم منكم .[1]

وهذا «خليل هنداوى» يحذو حذو الحكيم وفتحى رضوان حيث استطاع أن يخلق من الأسطورة الإغريقية القديمة «سارق النار» عملاً ذهنياً وصراعاً نفسياً حيث تنصب لعنات الآلة وغضبها على «برومنيو» الذى تقول عنه الأسطورة : إنه سارق النار المقدسة بمساعدة «هليوس» واستطاع بذلك أن يتشبه بالآلهه يخلق كما تخلق، فما كان من الآلهه مجتمعة إلا وأرسلت إليه الرزائل تشق طريقها إلى قلبه، والأمراض تنتقل إلى فراشه، والشفاء يثقل كاهله ويقوَ ظهره، والأشواك تملأ دروبه . ، من هذه الأطوار نشبت الآمال عند خليل هنداوى لأن الأمل كان إله الأرض وهو الشفيع فى إنقاذه من هذه الآلام .

وعلى هذا النسق سار المؤلف فى الاستمداد من الأساطير، وصياغة ما يستمده فى صراع ذهنى وحوار عقلى، عالج عن طريقه عاطفة الغيرة فى مسرحية «فتنه» وهى خير ما فى مجموعة «سارق النار» .

وإذا كان الأستاذ الحكيم قد جعل صراعه الذهنى وقفاً على الأفكار مستخدماً الأساطير فى تصوير الحياة الحية المحبوبة كما فى معالجته «لبيجمالون» ذلك الفنان المضطرب المتأرجح بين الحيوية الآنية والنموذج الفنى الخالد، وتغلبه على افتنانه بإبداعه فيحطم تمثاله لأن بنفسه صموحاً إلى ما هو أعلى - إذا كانت المعالجة كذلك «فان «بيجمالون»[2] خليل هنداوى هو الفنان الذى يفتن بعمله فيحس فيه الحياة ويستغنى به عن النموذج الحى الذى استوحاه .

فكلا المؤلفين له اتجاه وطريقة إبداع، والعبرة بما يبثه المؤلف من فن وما يخلعه من معالجة لموضوعه بإثارة الفكر والحواس واتخاذ القرار، ولهذا تتباين الومضات الذهنية

(١) فتحي رضوان : إله رغم أنفه ، وتمثليات أخرى ، ص ٣٧ ، دار المعارف ، ١٩٦٢م.
(٢) انظر المقتطف - الجزء العاشر ، ١٩٥٣م.

والقدرات العقلية والتحليقات الفكرية والإشرافات الوجدانية عند كل مبدع ومبدع وكاتب وآخر .

وليس من المستطاع فى هذا الفصل أن نعرض عديداً من النماذج التى تؤكد الاتجاه التاريخى أو تدعمه ، وأن الذى يعنينا أن المسرحية التاريخية اجتذبت كثيراً من الكتاب حتى فاق نتاج هذا النوع فى كمه نتاج أى اتجاه آخر ، ولعل ذلك راجع إلى أن الجمهور يقبل على هذا النوع فى تشوق إلى سير أبطالهم التى يتغنون بها ويشيدون بأفعالهم وأحداثهم ، فضلاً عن أن هذا النوع من المسرحيات يتضمن غناء ورقصاً جماعياً يهزان أعطاف الجمهور ويحققات المتعة والمنفعة .

وأحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه الأحداث المعاصرة ، لأن الفن عموماً ، ولا سيما المسرحى ، ينبغى أن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التحديد والتعيين ، لتكون الحقيقة التى يصورها العمل المسرحى أوسع وأرحب من الحقيقة التى يمثلها الواقع »[1] .

وصفحة التاريخ التى يختارها الكاتب تقدم له عصب الموضوع الذى سيعالجه ، وتوحى له بالحوادث ، وتلهمه بالتطور ، وتيسر له رسم الشخوص حتى أن كثيراً من المسرحيين يجدون فى كتابة المسرحية التاريخية متنفساً لما تضيق به صدورهم ، ومهرباً من الواقع الذى يؤلمهم ، ولا يستطيعون بث شكاواهم منه بطريق مباشرة ، ومن هنا جاءت أهمية استلهام التراث والتفكير به فى العمل الدرامى .

---

(١) علي أحمد باكثير : فن المسرحية ، ص ٣٩ - دار المعرفة - القاهرة ١٩٦٤م .

توظيف التراث فى المسرحية المصرية المعاصرة

التراث هو كل شئ أصيل ماثل تمتد خيوطه إلى الماضى، وتتشعب جذوره ضاربة فى أعماق التاريخ سواء أكان أدباً أو علماً أو فكراً أودينا أو خلقاً، أو ما ورث من عادات وتقاليد، وفى الجملة هو كل مرويات الأمة العربية المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الإنسان العربى عبر التاريخ فى إطارها الثقافى العام سواء فيما يتعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التى مرت بها المرويات أو ما يتصل بتفسيرها وفلسفتها .

وقد تعددت المصادر التراثية وتشعبت أنواعها بمجئ الإسلام وانفتاح حضارته على الدول المجاورة، وازدهار حركة الترجمة فى عصور الخلفاء والتابعين حتى بلغت أوج عظمتها فى الدولتين الأمويه والعباسية وأصبح للأمة العربية تراث عربى موحد قوامه يتجسد فى المصادر التراثية التالية :

(١) التراث الدينى :

ويقع فى قلبه النص القرآنى الكريم «المعجزة التى ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الحياة الروحية الإنسانية، وأودع الله فيها روحية خالصة، ترسم للإنسان أصول العقيدة الإلهية الرفيعة، وتطهر نفسه بالعبادات والشعائر، وتزكى قلبه بالحب، والفضائل، وقيماً عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة، وتعده للعلم والمعرفة والانتفاع بالحياة، وقيماً

اجتماعية تدفعه إلى العدالة والمساواة بينه وبين أفراد الأمة فى جميع الحقوق والواجبات، وقيماً إنسانية تكفل للإنسان كرامته وحريته حتى فى دينه »[1] .

ويأتى التفسير والحديث ومذاهب الفقه التى غطت ساحة العالم الإسلامى كله، وعلوم النحو واللغة والبلاغة والأدب وعلم الكلام والفلسفة لتتكون وحدة تواثية تتمثل مع الطب والطبيعة والكمياء والرياضة، لأن فلسفة الإسلام قائمة على أنه دين ودولة ومصحف وسيف، وعبادة وقيادة، وليست الحياة علماً صرفاً أو روحاً فقط، وإنما هى مادة وروح تضم الواقع الملموس وغير الملموس، وتهدف إلى ربط السياسة بالدين لإقامة ما يسمى «دولة الخير» .

وأول من تفتح على الوعى بالتراث الدينى فى بناء العمل الدرامى «توفيق الحكيم» ولا غرو فقد دخل الحكيم ميدان الكتابة والإبداع من باب المسرح، فكان طبيعياً أن يواجه منذ البداية قضية الإفادة من التراثين العربى واليونانى واستلهامها، ولكن كيف يكون الإبداع والاستلهام التراثى من هذين الرافدين بمستوياتهما المختلفة ؟ وكيف يكون موقفه إزاء هذين التراثين ؟ هل هى علاقة اتصال أم انفصال أم هما معاً ؟ وبعبارة أخرى : هل كان هذان التراثان يشكلان فى وعيه قضية القبول والرفض أو الايصال والانفصال التى تواجه المثقفين اليـوم؟ .

لقد حدد موقفه منذ بدء الشروع فى قضية «أهل الكهف» فهو لم يكن فى حاجة إلى أن يعيد على الناس هذه القصة، ولكنه اتخذ من إطارها منطلقاً إلى قضية الصراع بين الإنسان والزمن .

ومسرحيته الثانية «سليمان الحكيم» التى تناول فيها قضية «الحكمة والقدرة» قد فجر التراث من باطنه تفجيراً .

ومسرحيته «رحلة إلى الغد» تنويع على نفس موضوع أهل الكهف لا ينفصل عنه حيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائه عام بديلاً من قوم أهل الكهف» .

---

(١) د. شوقي ضيف : مجلة فصول . المجلد الأول. العدد الأول ، ص ٩ ، أكتوبر ١٩٨٠م.

ومسرحيته «يا طالع الشجرة» قد استلهمها من التراث الشعبى» ومصدرها الوحيد تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة :

«ياطالع الشجـــرة» .

«هات لى معاك بقرة» .

«تحلـــب وتسقينـــى» .

«بالمعلقـــة الصينـــى» .

وعلى هذا يمكننا القول «إن الحكيم حين فكر فى استغلال التراث، سجل لحظة جديدة من لحظات الوعى بهذا التراث تحمل معنى الاتصال به حينما راح يصوغه، وتحمل معنى الانفصال حينما صاغه صياغة فى قالب مسرحى جديد منفصل تماماً عن التراث»[1] .

(٢) التراث التاريخى :

ويقصد به ضرورة قيام تفسير حضارى للأمة حتى تستشف البعد الزمنى والمكانى اللذين يوضحان فكرة الانتماء القومى لها ووحدة الجماعة فيها، والتراث التاريخى يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعه تمهيداً لفهم تطور الأحداث وإدراكها للواقع الحضارى على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعى التاريخى بالنفس ومعرفة الذات، فتلتقى الأصالة والمعاصرة، ويأتلف الإبداع والابتكار مع حكمة الماضى وخبرة التراث .

استلهم كتاب المسرح تراثنا التاريخى فى المعالجة المسرحية لموضوعاتهم لما وجدوا من وحدة فى هذا التراث، فكتب التاريخ العام ظلت الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه، لا تترك دولة ولا إمارة دون أن تعرف بها، وتقف عند أحداثها مراراً، لأن هذه

(١) د. عز الدين إسماعيل : مجلة فصول: المجلد الأول : العدد الأول ، ص ١٦٦ ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠م.

الأقطار - وان انفصلت سياسياً - فإنها لا تنفصل روحياً ولا ثقافياً ولا علمياً ولا أدبياً . «شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطئ بحر كبير ، تبدو فى الظاهر منفصلة ، بينما هى متواصلة تواصلاً مستمراً ، إذ تمدها جميعاً مياه واحدة على نحو ما كان يمد أقطار العالم العربى - ولا يزال تمدها اليوم - تراث واحد»[1] .

ولم تقتصر معالجة المسرحيين على الأبطال والعظماء وتراثهم الذى أنجزوه عبر الأجيال ، بل تجاورته إلى دور الشعوب التى خلقت الأبطال لمواجهة التحدى ، لأن البطولة لم تنشأ من فراغ ، وإنما هى تجسيد لآمال الشعوب ، والبطل رمزاً لأمته ، وذروة فاعليتها التاريخية ، والبطولة التى تخرج عن إطارها الشعبى لا تعد بطولة إلا إذا انبثقت عن تواث هذا الشعب التاريخى ، وارتبطت به أشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الآمال ، فإذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .

«وللمسرح العربى ولع بالمادة التراثية منذ طوره المبكر ، فمعلوم أن ثانيه مسرحيات مارون النقاش - أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد - كانت تتخذ من الحياة العباسية بيئه لها ، كما حرص الرعيل الذى خلف النقاش على متابعة هذه المادة التراثية وتنميتها وتنويعها ، وتجلى هذا الحرص فى محاولة استلهام التاريخ العربى والإسلامى « بذكر النوابغ والأبطال من رجاله ، أو يعرض أمجادهم ومآثرهم ، أو بصياغة المأثور من وقائع العرب وأخبارهم صياغة درامية ، فكتب خليل البازجى رواية «المروءة والوفاء» (١٨٧٦م) فى إطار من العصر الجاهلى يصور المثل الأخلاقية العربية من كرم ونجده ووفاء ، كما سار أنطون الجميل على نفس الدرب حين كتب رواية السموأل أو وفاء العرب » (١٩٠٩م) ، هذا على حين اتخذ ابراهيم رمزى من تاريخ ملوك الطوائف بالأندلس محوراً لروايته «المعتمدين عباد» (١٨٩٢م) . ثم امتدت الرقعة لتشمل حقبة من أزهى حقب التاريخ الإسلامى فى رواية «السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم» (١٩١٤م) ، التى صور من خلالها فرح أنطون

---

(١) د. شوقي ضيف - المرجع السابق ، ص ٩ .

حلقة من حلقات الصراع بين الشرق والغرب فى معركة «حطين» وجهد صلاح الدين الأيوبى فى استرداد بيت المقدس وبعث دفق الحياة فى الجماعة الإسلامية»[1].

ويوسف إدريس حين دعا إلى «خلق مسرح مصرى صميم» فهى محاولة لتقديم نصوص التراث على مسرح «السامر» فمن خلاله يستطيع الكاتب التعبير عن نفسه وعن مجتمعه، وإن كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية، فالتراث هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة، فمن الضرورى استيعاب المسرح المصرى المعاصر معتمداً على استلهام التراث العربى القديم، فخاض تجربة التطبيق العلمى لهذه النظرية وقدم الفرافير عام ٦٥ والمهزلة الأرضية ٦٦ والمخططين ٦٩ و «الجنس الثالث ١٩٧٠ .

وهذه الدعوة من يوسف إدريس لاستلهام التراث وتوظيفه ليست دعوة للانغلاق والانعزالية عن حضارة العصر، فهو يريد أن يفتح الباب على مصراعيه أمام التراث من ناحية وأمام الكتب والحضارة والثقافة الأوربية من ناحية أخرى، حتى نبنى كياننا الخاص وثقافتنا المنشودة على الأصالة والمعاصرة، ولا بد من المزج بينهما مزجاً عضوياً، بحيث لا نعزل أنفسنا عن التيارات الفكرية المعاصرة، ولا ننبذ تراثنا وأصالتنا السابقة، فالتراث قادر على أن يقدم الينا المادة الملهمة .

«وتعزيزاً لهذه الدعوة نشط البحث فى أشكال «الفرجة» الشعبية والسامر «ودور الحكواتيه و«المحنطين» والفرق الشعبية الجوالة وغيز ذلك من أشكال التشخيص وكان الهدف من ذلك هو التعرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية، بغية الوصول إلى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلاً ومضموناً»[2].

---

(١) د. محمد فتوح أحمد : في المسرح المصري المعاصر ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٨م.

(٢) د. عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

وفى خلال الستينات من هذا القرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح محاولات لاستلهام التراث التاريخى واستنياته وتوظيف قصصه وحكاياته فى معالجة مسرحياته، على نحو يتفاوت قلة وكثرة ومن كاتب إلى آخر، نتيجة وعى الكتاب أنفسهم بتراثهم، فهذا ألفريد فرج وفق فى مسرحيته «الزير سالم» حيث ارتبط بالتجربة التاريخية زماناً ومكاناً، ومزج مزجاً تاماً ومعتمداً بينها وبين الواقع، حتى صنع منها بنية موحدة، وبلور فيها قيمة من قيم الكرامة التى يسعى الإنسان إلى تحقيقها ويموت فى سبيلها .

هجرسي : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مـــــره : لأنه لم يكن ليركع مثلنا !

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجرسي : يالثمن الكبرياء !

مـــــره: لا . فما تألم أخى غير لحظة . . أما نحن الذين شهدنا بالعين كل التفاصيل، وعشناها بعد ذلك ، نتذكر كل انتفاضة وكل أنة، ونمضغ الهوان .

هجرسي : يالثمن المذلة !

وهذا توفيق الحكيم بلور قيمة العدالة فى مسرحيته «السلطان الحائر» على عكس الكتاب الذين صوروا شخصية القاضى فى معظم المسرحيات التراثية كريهة تسعى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها، وغالباً ما ترتبط بشخص الحاكم لتكون أداة فى يده لتحقيق ما يريد، وقد تتطوع بذلك من تلقاء نفسها مداهنة ورياء وتقرباً ، زلفى للسلطان وذوى النفوذ، وهى متورطة فى الظلم غالباً .

فالقاضى هنا هو العالم الإسلامى المعز بن عبد السلام «٦٦٠هـ الذى عاصر فى أواخر حياته جماعة من سلاطين المماليك البحرية، فلم يقبل مهادنة فى أى مبدأ من مبادئ الشرع الحنيف» .

وتبلغ الرمزية أقصى دلالاتها عندما ثبت لديه أن المماليك البحرية ليسوا أحراراً بل هم أرقاء لبيت المال، فصمم على ألا يصبح للسلطان بيع ولا شراء ولا زواج، وبذلك تعطلت مصالحهم، وأرسلوا إليه فقال :

«نعقد لكم مجلساً، وينادى عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل عتقكم بطريق شرعى»[1] وصمم «ابن عبد السلام» على تنفيذ رأيه وعقد المزاد لبيعهم، وحصل القاضى ثمنهم وصرفه فى وجوه الخير .

وقد ألحت قضية العدالة على «الفريد فرج» فى مسرحيته «سليمان الحلبى» حيث بلور قضية «العدالة والقانون» وفلسفتها فى السؤال : «وهل يتطابقان» ؟ لقد سلم سليمان الحلبى إلى الشرطة لطاً شريراً، فسقطت أبنته فى الفسق نتيجة لذلك، فهل يكون سقوطها هذا ثمناً للعدالة ؟ واحتار سليمان وطلب مشورة الشيخ «عبد القادر» ليعينه على الخلاص من هذه الحيرة وتأنيب الضمير :

سليمان: أجرتى . . .

عبد القادر: لا ملاذ لك إلا فى الكتاب الكريم

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح، ولكن القضية معقدة[2] .

وفى حديث «سليمان الحلبى» عن واقعة قتله للقائد «كليبر» تبرير لما قتل وسعى لتحقيق العدالة المطلقة يقول : «أنتم تعرفون تماماً ما فعلت، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات فلم السؤال ؟» ولكن «الكورس» المتأمل فى الأحداث والمعقب عليها يرد قائلاً : «ولكن المرء لا يرى هذا الشئ للمرة الثانية ابداً . . وإنما هو الشئ الجديد الظازج الطرى والمثير»[3] .

---

(١) انظر البحث : الفصل الرابع .

(٢) ألفريد فرج : سليمان الحلبي ، ص ١٣٥ ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٦٦م.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٥٢ .

(٣) التراث الشعبى :

ويرتبط التراث الشعبى بدهماء الشعب وسواده الأعظم، حيث تعم اللغة الدارجة هذا التراث، أزجالاً وأمثالاً وحكايات وأغانى ومواويل، فبعضهم قد مال إلى العودة إلى التراث الشعبى المتمثل فى السير الشعبية وفى حكايات «ألف ليلة وليلة» وحكايات الشطار والفتاك والصعاليك، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها، فقد استلهم الحكيم مسرحيته «يا طالع الشجرة» من التراث الغنائى والموال الشعبى النديم، «يا طالع الشجرة» واستلهم نبيل فاضل مسرحيته «أدهم الشرقاوى» من مرال : «منين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه» واجتهد الكاتبان «فاضل والحكيم» أن يوائما بين مسرحيتهما وبين الموالين بعناصر الإيحاء الشعبى فى المعالجة، ولكن طغيان الموالين الشعبيين جعل تأثيرهما أكثر جاذبية من المسرحيتين، ولعل ذلك راجع إلى عدم توظيف الأداء الشعبى فى علاجهما على نحو يأتلف كل الأئتلاف مع موضوع كل منهم .

على عكس الكاتب «فاروق خورشيد» فقد وفق فى معالجة مسرحيته «حبظلم بظاظة» حيث نحا إلى استخراج بعض المضامين والأفكار المطروحة فى التراث وأعاد طرحها مرة أخرى فى شكل مسرحى منفصل عن التراث، لأن الإنسانية حلقات متصلة، والإنسان ماض وحاضر ومستقبل، ومن ثم لا يمكن أن ينفصل عن الماضى أو نتوقف عن استلهام التراث ومزجه بروح العصر وذوقه .

فما نجده فى مسرحية «حبظلم بظاظة» من جانب إنسانى يقوم أساساً على مزج الماضى بالحاضر، ففى الجزء الأول من المسرحية إيحاء بالجو التاريخى القديم، وفى الجزء الثانى تختلط خيوط الماضى بالحاضر، وتتوحد الشخوص، وتسقط كل الفواصل الزمنية، ومع ذلك يظل الماضى - بصفة عامة - مجرد إطار تراثى، فى الوقت الذى يعلن فيه المضمون عن الحاضر ويؤكده، ففى أحد المشاهد تمضى بطانة السلطان فى تزييف الحقائق وإلقاء التهم جزافاً أمامه . لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين، من أجل إزالتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن المكاسب من أية طريق وبأية وسيلة . . . أليس ذلك تصويراً لواقعنا فى الستينات وتجسيداً لمراكز القوى، وسخرية من المكاسب الثورية ؟ .

السلطان: هم . . هم . . من هم

العمامة: الحاقدون . .

الوردة: الموتورون . .

العمامة: جواسيس اليهود

الوردة: عملاء الأعداء [1] .

فالمتهمون هم . هم «على الزيبق» و «أحمد الدنف» و «علاء الدين» و «حسن شومان» إنهم الفتيان الفرسان الذين انتهى أمرهم إلى السجن .

علي الزيبق: فلنمش إلى السجن فى هدؤ . . إن الحكاية محبوكة

أحمد الدنف: ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين: والخيانة؟

حسن شومان: والتآمر ؟

علي الزيبق: وما الجديد ؟ إننا عقبة فى طريق أحدهم، ولا بد أن يزيحنا عن طريقه[2] .

«ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المسرحية، الواقف برجل فى التراث وبالأخرى فى الواقع، مؤكداً لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخى التى تندرج فى الشكل السابق، وذلك أنها لا تصل إلى هدفها إلا على أساس أن التاريخ يعيد نفسه» وأن أضفى عليه كل واقع جديد شكلاً مغايراً، وأن النموذج التاريخى - من ثم - يتكرر فى الحاضر وفى المستقبل بضرب من الحتميه» [3] .

---

(١) فاروق خورشيد : حبظلم بظاظة ، ص ١٣٠ ضمن ثلاث مسرحيات مطبوعات الجمعية الأهلية المصرية ، القاهرة ، ١٩٦٦م.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٣) د. عز الدين إسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٧٦ .

والتفاعل بين الماضى والحاضر والتذكر بالاقتران يسودان معظم المسرحية، فهذا بطلها «حبظلم بظاظه» تحضر مخيلته شخوصاً تاريخيين بأنفسهم يتمثلها فيمن أمامه من معاصريه المحدثين، وهذا «علاء الدين» يؤكد لنا أن «دليلة» فى كل جيل، وأن المرأة هى المرأة، «فدليلة» رمز لكل امرأة لعوب حسناء، تسخر كل مواهبها لتحقيق مصلحتها ومصالح أصدقائها النفعيين، فالتاريخ يعيد نفسه ولكن بطريقة الاتصال والانفصال، والأخذ والعطاء، بحيث لا يقبل كله ولا يرفض كله، ومن خلال هذا الاتصال والانفصال أو الالتقاء والافتراق تبلورت مشاهد المسرحية .

حبظلـــم: «يقدم شخصيّة جاريته «ياسمين» للمشاهدين»

ياسمين . . فتنة بغداد وأميرتها القادمة . . ياسمين حلم الشرق الساحر . . ياسمين الخاتم السحرى الذى يقودك إلى مارد جبار مختبئ، ما إن يدلك الخاتم حتى يصيح . . شبيك لبيك . . عبدك بين يديك . . يضع الدنيا كلها أمامك . . اطلب تجد . . فليس عليه صعب . . وليس فى لغته مستحيل . . ياسمين الخالدة التى تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان»[1] .

ولعل اكباب كتاب المسرح على التراث الشعبى له ما يبرره بالنسبة للمسرح، فالمسرح مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره، ويستمد منهم الرضا عن عمله وتقبلهم له، فهو لا ينجح إلا إذا راعى منطقهم، والتراث الشعبى أكثر تمثيلاً لروحهم وألصق بأحاسيسهم ومشاعرهم، وأقرب إلى طرق تفكيرهم ومعاييرهم فى تقدير الأمور، ومن ثم لا يجد المشاهد صعوبة فى تلقى الشخوص التاريخية وإلا عاشة معها فى واقعه المعاصر، لأنها تتحرك مع هذا الواقع وكأنها امتداد طبيعى له .

---

(١) فاروق خورشيد : مرجع سابق ص ١٧٢ .

(٤) التراث الذهنى :

ويقوم التراث الذهنى على الأدب الصوفى والفلسفى، وهو مجموعة ما وصل إلينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والإلهيات، وهى قابلة للتأويل وضرورة الإرتكاز على لحظاتها التاريخية طبقاً لمشروع كل جيل، والركيزتان اللتان يقوم عليهما هذا التراث تتمثل فى محورين متوازيين :

أحدهما يحدد العناصر الإيجابية التى توقفت والتى لم يقدر لها النماء فى هذا التراث .

والآخر، يشير إلى السلبيات التى استمرت فى التراث وعاقت تطوره .

وعلاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية تعتمد على الانخراط فى الوعى الذاتى، ونبذ المألوف، وتكثيف الإحساس مما جعل التصوف والفن والفكر والعاطفة ينتصران ليخرجا فى النهاية لوناً من ألوان المعرفة الحدسية يقوم على الشعور بالأفكار والتقليد بالمشاعر .

والتراث الذهنى يشكل حصيلة ضخمة من تراثنا العربى بمستوياته المختلفة هذه الحصيلة فرضت نفسها على كتاب المسرح وجعلت منهم أشبه ما يكونون بالمصفاه التى تحجب ما يحجب، وتسمح بالمرور لما تسمح به، على قدر وعى الكاتب بتراثه ومدى دوره فى الإسهام لتكوين ثقافة عربية أصيلة، يبدعها ولا يخلقها، لأن الابداع يشترط التفاعل مع مادة ذات سياق تراثى بصورة أو بأخرى تظل منطلقاً لتجربة إبداعية جديدة .

«على أن هناك التفاته ينبغى الإشارة إليها، هى أن معظم الشخوص التراثية الذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز همومهم الشخصية اوصفهم أفراداً بل ربما جاوز فى بعض الحالات هموم مجتمعهم الآتية، كأولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل، وكل إيجابى كامل، والحقيقة الكاملة، والمعرفة الكلية، واليقين المطلق كل أولئك كانو ينطوون على روح الصوفيه الشاغرة التى يستبد بها قلق وجودى إزاء كل شئ لا يكاد يكف أو ينتهى إزاء نفسه وإزاء الآخرين، وإزاء الكون وما وراء الكون منهم على سبيل المثال «شهريار الحكيم»

و «سليمان» و «الزير سالم» لألفريد فرج و«حاكم سرحان» و «مهران الشرقاوى» و «الحلاج» لعبد الصبور [1] .

ويعرض لنا الدكتور «سمير سرحان» شخصيتين فى مسرحيته «ست الملك» أما الأولى فهى صوفيه بحته تسعى وراء الحقيقة الكلية واليقين الكامل والعدالة المطلقة .

وأما الأخرى فهى مادية بحته تطلب تطبيق القانون ولو كان فيه استحالة تمس التطبيق أو الحاكم . « **وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ** » [2]

الحاكم : لا بد أن أحصل على اليقين الكامل . . إذ كيف أقيم العدل الكامل دون أن أصل إلى البقين الكامل «كم من الآثام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عينا الإنسان الأعمى .

زيدان : أنا طالب المستحيل . . أقل من كده مفيش . .

ست الملك : المستحيل ؟

زيدان : أيوه ترجعى أبويا حى زى ما كان ، وإلا مش حيكفينى فيك انت والحاكم بحور العالم دم .

وحين يعجز الحاكم بأمر الله «عن الوصول إلى اليقين الكامل ، ويصعب عله تحقيق العدل المطلق ، إذا به يشعل حريقاً فى المدينة كلها ، يتأمله فى نشوة وزهو ، وكأنه ظفر بالوصول إلى حل .

الحسين القائد: مين انت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ مين انت حتى تشعل النار فى كل شئ ؟ الظالم والمظلوم ؟ القاتل والقتيل ؟ السارق مع المسروق؟ انت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

---

(١) د. عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ١٩٠ .

(٢) قرآن كريم : الآية رقم ٤٥ من سورة المائدة .

الحاكـــــم: «معذباً» أنا حرقتها لأنى طالب المستحيل . . العدل الكامل أو لا شئ . . . الطهر الكامل أو لا شئ . . الفردوس أو العالم كله يبقى كومة رماد . . . كل شئ أو لا شئ»[1] .

وبعد . . فطبيعة العلاقة بين التراث والمبدع المعاصر علاقة تقوم على الارتباط والانفصال، الارتباط به وذلك عن طريق استلهامه والاقتباس منه، ليعرضه بمنظوره ورؤيته الخاصة، ومن وجهة نظره، وبالشكل الدرامى الذى يروق له، ويكون بذلك قد انفصل عنه، والاقتباس ليس مستنكراً - فى حد ذاته - بل هذا أمر ضرورى لا منذ وجة لنا عنه، سواء دخل هذا الاستلهام أو ذاك الاقتباس فى نسيج البنية الفكرية للعمل المسرحى، أم أصبحت المادة التراثية هى التى تنتقل إلى عقل المبدع ؟ أم تنحو إلى استخراج بعض المضامين أو الأفكار المطروحة فى التراث، أو إعادة طرحها مرة أخرى لتأسيس فكر جديد عليها «حتى وإن لم يكن هناك حاجة إلى الإفصاح عن الصلة المباشرة بين الحدثين، لأن الموروث . فى هذه الحالة ليس جزئية مفحمه بحيث يتحتم التماس صلة منطقية لها، وليس حجة إقناعية تضاف إلى العمل من خارج، حتى يبحث الكاتب عن مسوغ لإضافتها، بل هو رؤيا تغلف ذات الكاتب وتستفزه إلى التفكير بالتراث، وتفسير الحاضر من خلال الماضى»[2] .

حقاً لقد صهرت الحضارة العربية الإسلامية كل الحضارات السابقة، أشورية وسومرية وفنيقية وفرعونية، صهرتها فى بوتقتها لتخرج منها حضارة عربية إسلامية معاصرة، ومن ثم فإن الكشف عن المكونات البدائية الأساسية للأدب المسرحى عند شعوب الشرق القديم - الغنى بالأساطير والطقوس والأمثال والحكم والتجارب - جزء لا يتجزأ من الغوص فى أعماق تراثنا العربى والإسلامى .

---

(١) د. سمير سرحان: ست الملك - د. ت ص ١٠٤ مثلت على المسرح القومي ١٩٧٧م.

(٢) د. محمد فتوح أحمد - مرجع سابق ، ص ١٨١ .