

الفصل الخامس عشر

المسرحية النثرية المعاصرة

من منظور فني



## توطئة :

هذا الفصل الأخير من البحث لا يعني بتاريخ الأدب المسرحي وتدوين اتجاهاته- فقد سبق ذلك في الفصول السابقة- بقدر ما يعني بالسمات الفنية للنصوص المسرحية المعاصرة، فالفصل محاولة لإلقاء الضوء على تأصيل المسرحية الثرية المصرية المعاصرة من منظور فني يتجسد في الإبداع الفني والتراث والبناء الدرامي وإيقاعاته الفنية والنفسية وما يتمثل فيها من حكاية وحدث وصراع وحبكة، وما اعتدى المسرحية المعاصرة من تغيير في الحوار والشخوص والبطولة واللغة.

ويرى البحث أن منهج الدراسة لهذا الفصل يبني على التحليل والنقد والمقارنة والإحالة إلى المسرحيات الواردة في البحث، حتى يتسنى استنباط أبرز ملامح المسرحية الثرية المصرية المعاصرة.

ولقد حرصنا على ألا تقف الدراسة في هذا الباب على إظهار السمات الفنية للمسرحية المعاصرة فحسب، بل تجاوزتها إلى جانب النقد وإظهار الجهد الذي بذله كبار المفكرين المسرحيين في مصر لترسيخ العمل الدرامي الحديث.

## الإبداع الفني والتفكير بالتراث فى المسرحية المعاصرة

إن بعث الحياة فى حركة التأليف المسرحى يمهّد طريق الإبداع فيه، وهاتان الدعامتان لا تتحققان إلا بإطالة على التراث العربى والإسلامى، وحتى لا تكون ثمة أزمة فى التأليف المسرحى لابد أن يولد كتاب مسرحيون جدد، بصقلهم العلم ويزودهم التراث، وتمدهم التجربة، لكى يتسنى لهم أن ينطلقوا مسلحين خصيصاً للإبداع الفنى .

والمسرحية المصرية المعاصرة التحمت بالحكايات الفولكلورية أو الشعبية<sup>(١)</sup> واستقت مادتها من الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية على مر العصور والأزمان، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال، وفقاً لمتطلبات الإبداع الفنى والمعالجة الدرامية بالتراث، فمثلاً قصة عنتره العيسى من أشهر الحكايات الشعبية تصور حبه وتصور وقائعه القتالية، بعد أن لعب الخيال الشعبى فيها لعبته «إن هذه الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه، بل هى أيضاً مرآة أفكار الشعب وحكمته، وهى ذات هدف فقصة عنتره تحلّل مشكلة البرق فى الجاهلية، وفضلاً عن هذا تبين أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحب والنسب، بل الشخصية والسجايا ولذا يجب أن تؤخذ جميع الحكايات الشعبية مأخذ

---

(١) من عيوب الأدب العربى التى تمت بصلة للأدب المسرحى قسمان: عربى أصيل: كأيام العرب وأخوان الصفا والمقامات ورسالة الغفران وحي بن يقظان وقصص الحيوان للجاحظ .  
ومترجم دخيل: كألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والعيون اليواقظ ومجمع الأمثال .

الجد، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون في ذلك الزمن التاريخي، وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية<sup>(١)</sup>.

والكاتب على سالم حين اقتبس من التراث الإغريقي مسرحيته «أنت اللي قتلت الوحش» استحدثها من «أوديب» وعكسها على القرن العشرين بصفة عامة، ووضع مصر بصفة خاصة حتى نكسة ١٩٦٧م فقد صور أوديب رجلاً بسيطاً مهاجراً إلى مدينة طيبة المصرية، وقد زعم أنه قتل وحشاً ليس له وجود، فيعجب الناس به ويتخذونه ملكاً عليهم، ثم يتزوج الملكة «بو كاستا» - وهي ليست أمأله، كما زعمت الأسطورة الإغريقية - ويتسم حكم أوديب بالعدالة المطلقة والمساواة التامة، فيحبه الشعب، وتنقلب صور المجتمع آنذاك إلى دولة حديثة متقدمة، وما يكاد ينعم أوديب المزيف بحالة استتباب الأمن في البلاد وعبادة الناس له، حتى يظهر الوحش الحقيقي عند أبواب الملكة، ويهددها، ويدب الذعر بين المواطنين ويقف الإنتاج ويعم الخراب بسبب النكبة التي حلت، ويحاول أوديب أن يعترف للناس بحقيقة الوحش الأول، ولكن دوى جدوى، ويتحتم عليه أن يعلن للناس في مؤتمر شعبي عام أنه كان طوال مدة حكمه أعمى، وأنه جعل رعاياه عمياناً كي يخلصهم من الفساد الذي استشرى في البلاد، فساد البيروقراطية وزيف الأيدلوجية السياسية.

إن «على سالم» أقام علاقة بينه وبين التراث الإغريقي، فاغترف غرفة بيده، وقدمها للناس في أسلوب عصري متقدم، قدمها للمجتمع المصري إسقاطاً لنظام الحكم وقتذاك ودعوة إلى هدم نمط القائد الذي يرتفع فوق مستوى البشر، ورغبة في تطوير الإحساس بالاستقلال الفكري والسياسي بين صفوف الشعب.

والمسرحية المصرية المعاصرة بحثت عن الأدب المسرحي الشعبي، فوجدت ملامحه المصرية الخالصة في الممثل الجوال وشاعر الربابة، والحكواتي والراوي والمهراج، كل أولئك في اللعبة المسرحية التي تتكشف كل أبعادها داخل ساحة القرية، وإشراك المتفرج داخل لعبة التشخيص دون رهبة من تخطى دور المتفرج إلى دور المشارك.

(٢) فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية ص ٣٩ - القاهرة ١٩٦٤.

ومسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب، غوص في أعماق ريفنا المصرى لاستخراج موضوع مصرى أصيل وتقديمه فى شكل جديد من أشكال المسرح المصرى، استجابة لإنشاء مسرح مصرى أصيل نابع من تاريخنا ومعتقداتنا وتقاليدينا، وسر نجاح المسرحية<sup>(١)</sup> هو تفردها بعرض قضية نابعة من قلب الشعب المصرى، فهى تتحدث عن مشكلة عامة تكاد تعم أهل الريف وتشمل قرانا المصرية، وتصور رغبات الفلاحين الدفينة، ومشاعر الألم عندهم والقلق الذى يعترهم عندما تستبد بهم هذه الرغبات.

«لو استطاع كتابنا» المسرحيون وشعراؤنا الشبان أن يعرفوا «ما الدراما؟» بمجرد الحدس، لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدماً لا نظير له، ولكن الحدس ليس إلا نوعاً من المعرفة العليا التى تستدعى إلماماً تاماً متمثلاً بالتراث، وتدريباً ذوقياً مرهفاً، ثم انطلاقة حراً بعد ذلك»<sup>(٢)</sup>.

ومسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج، قصة من التراث العربى تعتمد على الثالث: الزير سالم وجساس وهجرس، ثم الزوجة الأم «جليلة» والمعالجة الدرامية فيها لم تكف بتقديم المادة التاريخية أو التراثية فى ثوب شائق فحسب، ولكنها حققت تفسيراً جديراً لعنصرى الصراع التقليدي: وهما الخير والشر، وجسدت مفهوماً سياسياً للصراع بين هجرس وجساس قاتل الزير سالم والزوج الثانى لجليلة، هذا المفهوم الجديد يغيّر الصراع الذى عهدناه فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس» بل يتطور الصراع إلى صراع المبادئ من أجل الفقر أو المعدمين.

وبراعة الكاتب فى تحويل تلك المفاهيم التراثية للحرب الانتقامية والأخذ للثأر، إلى حرب ذات معنى للملايين الكادحين فى محاولاتهم للتخلص من الأسياد وأذنانهم، وعلى هذا الأساس العصرى لا يصبح الانتقام التقليدى بالسيف أو الساطور ضرورياً كما تعرفه «مرة» تلك الأخت التى تمثل التقاليد الجامدة والعادات البالية داخل كل منا.

(١) انظر الفصل الأول من البحث.

(٢) صلاح عبد الصبور: مجلة المسرح - العدد الخامس - السنة الأولى ص ٥٣ أكتوبر ١٩٨١ م.

إن الانتقام التقليدى وسفك الدماء وإثارة الأحقاد والضغائن التى تحركها مكائد العجائز من النساء، لم يعد كافياً للتخلص من «جساس» ولا يضمن لنا عدم ظهور جساس آخر. . وهذا هو المحرك الجديد الذى يعود به «هجرس» من المدينة، حيث تعلم دروس قواعد اللعبة لإقامة العدل وإحقاق الحق ورد المظالم لأهلها.

فالقواعد الجديدة للعبة الدرامية هى فى إيقاظ الناس وتحريك أحاسيسهم ومشاعرهم، بتحريك هجرس الجديد فى داخل كل منا، ولأن هذا هو الكفيل الوحيد والضمان الأكيد لإبطال مفعول أسلحة «جساس» الخداعة، ومكايده الفتاكة، وهكذا يتحقق الانتقام الحقيقى، ويتم الثأر بكشف جساس وأسياده وتعريتهم تماماً، حينما يتحد الناس جميعاً ضدهم ويلفظونهم بصورة نهائية لا مناص منها.

إن المسرحية المصرية المعاصرة تؤكد أن معين التراث الروائى والقصصى والمسرحى زاخر لا ينضب، وأن استخدام الأسطورة فى العمل الدرامى محاولة للوصول إلى الأعماق النفسية وراء قناع الحياة، ومحاولة لأن تتعرف الجماعة على نفسها فى الأسطورة، ومحاولة لتوحيد الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية طالما وجد الفنان الناضج والأديب العالم بترائه والقادر على الإفادة من هذا الكنز الذى لا يفنى.

إن طبيعة العصر الذى نعيش فيه، والذى لا يعترف فى مجال الاتصال الثقافى -على الأقل- بالحدود الفاصلة بين الشعوب والأمم، تحتم على أدبنا العربى عامة، والمسرحى خاصة ألا يظل مكتفياً بالاتجاه صوب التراث العربى القديم أو النبع المحلى أو القومى فحسب، بل عليه أن يتطلع إلى العالم من حوله، ويتخطى كل الحدود والسدود السياسية والثقافية ويتغلب على قوانين الزمان والمكان بشتى المخترعات الحديثة، ليقيم العدالة والتوازن بين الأصالة والمعاصرة.

وإذا كان أمير الشعراء أحمد شوقى قد لجأ إلى التراث المصرى فى مسرحياته: «مصرع كليوباتره» و«قمبيز» و«على بك الكبير» فإنه لم يغفل التراث العربى فقد استقى منه مسرحياته: «مجنون ليلى» و«عترة» و«أميرة الأندلس».

وإذا كان عزيز أباطة قد استقى من التراث العربى «قيس ولبنى» و«العباسية» و«الناصر» و«شجرة الدر» و«غروب الأندلس» فإنه لم يغفل التراث الأسطورى فى مسرحيته «شهریار» والتراث المصرى المعاصر فى مسرحيته «أوراق الخريف» .

نقول إذا كان الشاعران الكبيران قد سبقا - بعض المؤلفين المسرحيين النثرين - إلى التراث العربى والمصرى ، فإن المسرحية النثرية المعاصرة ، قد أكدت - ولا تزال - أن التراث - بجميع أنواعه - يستطيع أن يمدنا - بروافده - بما يعالج مشاكلنا العاطفية والنفسية والاقتصادية والسياسية .

## الإيقاع النفسي فى المسرحية المصرية المعاصرة

إن سجية الإيقاع والاتزان فى المسرحية أمر جوهري لحياتها بقدر ما هو أمر ضرورى لحياة الجسم البشرى، وبدونه تموت المسرحية وتفتقد حركتها وحيوتها الدرامية، وهذا الإيقاع ليس قاصراً على المسرحية فحسب، بل هو الركيزة الأساسية لجميع الفنون إذ يمنحها الانسجام الغامض المبهم بين كل أجزائها، ذلك الانسجام الذى يشبه الإيقاع الموسيقى الظاهر فى اللحن والوزن والأداء، إنه موسيقى خفية، له أكبر الأثر فى إبراز كلمات المسرحية ومضمونها والنفاذ بها إلى أسماع الجمهور وخلجات وجدانه.

وبناء على هذا يمكن أن نفرق بين العمل الدرامى والسرد الوصفى والخطب الرنانة الطنانة، والوعظ والإرشاد والتوجيه والتعليم، فالارتباط الحقيقى بين الجمهور والعمل الدرامى لا يتم إلا بالتنسيق والتجاوب، تنسيق بناء العمل أو تجاوب المشاهدين معه، والمتذوق لمسرحية «رحلة إلى الغد»<sup>(١)</sup> يلمس كيف تتفق الحركة النفسية وتتسق مع التطور والصراع والحدث لتكون فى النهاية وحدة فنية متماسكة.

وعلى الرغم مما نلاحظه من معارضة الحكيم للتقدم العلمى، والتحذير منه، لأنه يصير الحياة آلية جافة خالية من العواطف والأحاسيس والشاعر، وتقبل روح الخيال

(١) انظر الفصل الثانى من البحث «مسرحية رحلة إلى الغد».

والإبداع الأدبي، فإننا نلمس الإيقاع النفسى يشيع فى ثنايا المسرحية، فالمهندس والطبيب كلاهما تبدأ مشاعره بسيطة وهادئة، ثم تتطور عند تصميمها على إنقاذ مشروعيهما وتحقيق الهدف، مهما كلفهما ذلك من مشقة وتعب وعناء، سواء بطريقة مشروع أو غير مشروع.

وتجاوب النظارة مع المهندس، بعد أن تعلموا حالته الاقتصادية والعلمية ووقوف المال حجر عثرة أمام تنفيذ مشروعه يعلو ويرتفع حتى يودوا بأنفسهم إنقاذه من هذا المأزق ولكنه سرعان ما يزول ويختفى هذا التعاطف، وينقلب رأساً على عقب تجاه المهندس، بعد أن تتكشف لهم الأعباء ويتعري لهم بطشه وفتكه بمن يصطادهم أو يوقعهم فى شباكه، ثم يعود التعاطف من جديد ويعلو التجاوب معه عندما يتولى قيادة الصاروخ ويتحمل تبعه صيانتته وإصلاح العطب فوق كوكب مجهول موغل فى العلو وساحق فى البعد عن عالمنا الأرضي.

وهذا الطبيب القانع يحاضره عن مستقبله يعكس صورة حياة صنف من الناس نلمسهم فى حياتنا اليومية ونظرتهم إلى الأمور لا تعدو أقدامهم وهم يفلسفون مشقة النظر إلى الأمام والعمل للمستقبل بأن الغيب علمه عند الله وليس فى الإمكان أبدع مما كان - يشاركه النظارة فى ذلك ويتعاطفون معه لأنهم لا يؤمنون بالتقدم ولا يشجعون العلم والاختراع والتكنولوجيا الحديثة، بل ينشطون لإيقاف ذلك داعين إلى التمسك بالموروث من العادات والتقاليد وما وجدوا عليه آباءهم ﴿إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ﴾ (١).

وقد سعى المؤلف جاهداً إلى شد انتباه النظارة ليستمر الخط النفسى بينهم وبين ما يجرى على خشبة المسرح، وخشية أن يتسرب الملل إلى نفوسهم أو الإحساس بالإنهيار، سعى إلى البلورة والتركيز على عدم الرضا عن حياة الدعة عن طريق استخدام أحسن

(١) القرآن الكريم: الآية ٢٣ من سورة الزخرف.

وسائل العلم الحديث التي صبت اللبن والقهوة والشاي والحساء وغيرها فى صنابير  
النازل كالمياه .

واستعان المؤلف بكل ما هو جميل رائق ومؤثر شائق ، فحاول أن يجود صناعة النص  
الأدبى وحرص على توضيح الأسس التى حملت كلا الرجلين على أعتناق القتل الذى  
حدث . وبدافع إنسانى ونفسى بحث احتفظ بلحظة التنوير حتى النهاية وقد أعلنها الطيب  
صائحاً وهو فى حالة نفسية راضية كل الرضا عن علمه وسلوكه وتصرفاته .

«سوف أعلن على الملأ بصراحة فى كل هذا الذى حدث . . سوف أقول للعالم : إنى  
بعد ثلاثمائة عام وجدت كل شيء تغير إلا الخوف من الكلمة والانتزاع من الرأى»<sup>(١)</sup> .

وأحداث رحلة الغد «ليست مجرد سلسلة مترابطة البنيان محكمة الحلقات فحسب .  
وإنما هى قبل كل شيء حركة نفسية لها منطقتها الخاص وطابعها المميز ، ووحدة شعور بين  
المحكوم عليهما بالإعدام والنظارة ، هذه الوحدة الحقيقية هى التى كيفت جوهر الموقف  
وجعلت المشاهدين يلتمسون العذر للمهندس والطبيب ، والنظر إلى الظروف الخاصة  
المصاحبة لاقتراف الجريمة» .

وما من شك فى أن المشاركة الوجدانية وتبادل الأحاسيس والمشاعر بين من فى  
الصاروخ وبين من يشاهدونه قد بلغت مداها لإيجاد حل للأزمة التى تورط فيها المهندس  
والطبيب بخراب الصاروخ ، فعندما ينس السجينان من إصلاحه ينس النظارة وعندما شعرا  
بالارتياح والاطمئنان والوصول إلى حل ارتاحت نفوس المشاهدين أيضاً ، وهكذا حتى  
توحد الفكر بين المسرح والنظارة واشتركوا جميعاً فى وحدة المصير ووحدة الهدف  
وأصبحت المشكلة مشكلتهم جميعاً بدأت بعيدة عنهم ولكنها انتهت بهم .

والإيقاع النفسى فى مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس بدأ مع بداية الحدث  
الدرامى قبل رفع الستار ، وذلك بإيهام المشاهد ببده الحدث قبل رفع الستار رغم أن الحدث  
الحقيقى لم يبدأ بعد ، وذلك ليعده نفسياً لتقبل ما يدور فوق المنصة فقدم الموقف

(١) انظر المسرحية : الفصل الثانى من البحث .

دون افتتاحية وفوجئ المشاهد بأن الحوار قد بدأ قبل رفع الستار، وأن الشخصيات مستمرة فيه بعد رفع الستار وهذا الإيقاع النفسى ربط وجدان المتفرج بخط الصراع الأساسى وجعله يعيش بين حنايا الشكل الفنى للمسرحية فعندما يرفع الستار يستمر الحوار بين «هنية» ممثلة الجيل القديم وبين ابنها «سعد» ممثل الجيل الجديد، الثائر على تقاليد الأسرة ومفاهيمها<sup>(١)</sup>.

ويشدد النقاش ويحتدم الصراع بين الأم وابنها حول مشاكل المجتمع وأحداثه المعاصرة وقضاياها الوطنية بعد اندلاع الثورة المصرية، ومن خلال هذا الصراع الحوارى نستشف رأى المؤلف وتعاطفه مع الجيل الجديد وإن كنا نود أن يترك الموقف ينبىء عن نفسه ويتفاعل داخل نفسيات الشخوص حتى يقتنع المشاهد بالمنطق النفسى والفنى.

ولكى يحقق المؤلف الإيقاع النفسى فى المسرحية جعل تناقض الشخوص ينبع من داخلها الذاتى لتنبض بالحياة والحركة، وجسد الفكرة المثالية المجردة وانتقل بها إلى الواقعية المحسنة، وربط مدلولاتها العقلية بالأحاسيس والمشاعر الوجدانية التى ظهرت فى سلوك «سعد» اندفاعاً وتهوراً لتلائم طاقته الشبابية التى تمثل الجيل الجديد.

وأحداث المسرحية تفرض على الشخوص أن تفعل ما تفعله دون أن يدركوا سبباً لما يفعلون، ولكن عن طريق الإيقاع النفسى يدرك المتفرج ما تفعله الشخوص وما وراءها من دوافع عن طريق تتبع الخط النفسى المفسر للدوافع الخفية والأسباب المستترة وراء الأحداث واحتكاك الشخصيات ومناخها الاجتماعى والنفسى.

فهذا رب الأسرة «نصار» حين يعجز عن إقناع أبنائه وأبناء الجيل الجديد يحاول مقاومة اتجاهاتهم عن طريق علو الصوت والزجر والنهر والتلويح بالأيدي واهتزاز الكتفين<sup>(٢)</sup> وهذه الحركات التى يأتيتها هى صنيعه الأحداث المسرحية، وهذه الأحداث حركة نفسية لها منطق خاص من شأنه أن يربط بين الجمهور والمسرحية، فإذا ضعفت بسبب معالجة الكاتب لعمله

(١) انظر الفصل الرابع من البحث «مسرحية اللحظة الحرجة».

(٢) انظر المسرحية: مرجع سابق . . انظر الفصل الرابع من البحث.

أو اختيار الطريقة التي يعرض بها «كوميديا» أو «تراجيديا» بحيث لا يتناسب العرض وجلال الموقف سرعان ما يتلاشى التأثير على الجمهور ويحس الملل والسأم قد تسربا إلى نفسه .

وهذا موقف آخر يدلنا على تصلب الجيل القديم وعدم استطاعته مجاراة الجيل الجديد مما يضطره إلى الخداع أو الكذب أو التأجيل من خلال الإيقاع النفسى المجسد فى مطالبة «سوسن» بنت نصار «الصغرى وإلحاحها فى شراء حصان لتركبه، والحصان يرمز إلى الانطلاق والتحرر من القيود وحينما بعجز «نصار» عن شرائه إذا به يمينها ويعدها وعوداً كاذبة لشرائه ولكن إصرار سوسن على إحضار الحصان تواجعل والدها يدخل حجرة النون ويحضر مسنداً ويغطيه بجلباب مخطط زاعماً لابته أنه حصان، وتكشف البنت اللعبة وتواصل البكاء طلباً للحصان، ويختلف الجيل القديم على نفسه بتدخل الأم لإقناع نصار أنه رب الأسرة والمفروض أن يلبي مطالب ابته بمهفوم القديم فيخضع ويحضر الحصان، ولكن سوسن ترفضه بحجة أنها تريد حصاناً حقيقياً يحقق لها رغبتها فى الانطلاق وذلك لا يتيسر فى شخص نصار لأنه لا يصلح أن يكون دافعاً ومحققاً لانطلاقاً جديدة، ومن ثم يحتم عليه الموقف النفسى أن يظل فى مكانه ويعجز عن تحقيق مطلب ابته سوسن الذى يتمثل فى الثقافة والحضارة والمنطق والعقل وحرية الاختيار أو الرفض بينما نجد الجيل القديم فى الثقافة والحضارة والمنطق والعقل وحرية الاختيار أو الرفض بينما نجد الجيل القديم مكبلاً بالقيود المتمثلة فى الأنانية والإنعزالية والنظرة المحدودة .

ويظل الإيقاع النفسى فى المسرحية يترواح بين الخط المعنوى والخط المادى فكل أدوات منزل الحاج «نصار» تبدو فوق المنصة وقد أصبحت مستهلكة فالساعة التى تصدر الصالون قديمه والأثاث يبدو متهاكاً والمنشار يعلوه الصدأ والحقيبة التى يضع فيها نصار كل ما يلزم أدوات النجارة تبدو من طراز موغل فى القدم، والحديث بين الأخوين سعد ومسعد، يتناول جوانب الشجاعة والإقدام والجرأة، والصراع بين الإقدام والتراجع وبين الشجاعة والخوف وبين القوة والضعف لدرجة أن مسعد الذى يعد من التقليد بين والذى نشأ على نمط والديه يؤازر آراء سعد ويرى أن الجبان يموت فى اليوم مائة مرة بينما يموت الشجاع مرة

واحدة وأن حماية أرض الوطن فرض على الجيل الجديد لأن الجيل القديم تربى فى ظل الاستعمار الذى خيم على أرض الوطن قرناً من الزمن ومن ثم تتغير مفاهيمه بسهولة .

وذلك الصراع الذى يبلور النظرة الذاتية المتمركزة فى الأب نصار والنظرة الشمولية الممثلة فى الابن سعد . لا يفتأ الإيقاع النفسى يغذيه ويمده بعاطفة الإنسان نحو وطنه وأرضه فالأب لا يرى فى مفهوم الوطنية غير عائلته فقط ولذلك ليس هناك ضرورة لأن يقدم ابنه سعد روحه فداء لوطنه فوطنه ومصره لا يراها إلا فيه ، ولن يعوضه الوطن شيئاً إذا فقد ابنه ومن ثم ينشأ صراع داخلى فى نفس الأب نصار ، صراع عنيف بين الواجب والعاطفة وبين الأبوة والوطنية وبين العقل والقلب . . وتتغلب فى النهاية عاطفة الأبوة على العاطفة الوطنية ويتنصر الجيل القديم فى نظره واعتقاده على الجيل الجديد .

ويطور الإيقاع النفسى النسيج المسرحى ويرتفع به إلى القمة التى ينحدر بعدها إلى النهاية فيهجم الجنود الإنجليز على منزل نصار ويطلق أحدهم النار من مسدسه عليه فيقع صريعاً ويتقم سعد لأبيه وتخرج الأم فرحة مزغردة من جيلها القديم لتعايش الجيل الجديد ويعترف «نصار» ساعة الاحتضار بخطئه الذى ورثه عن الأجداد ويتمنى فى حديثه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة أن يعود بعجلة الزمن إلى الخلف حتى يعيش حياته بشجاعة أبنائه ونضال الجيل الجديد الممثل فى سعد وأخوته .

وبذلك تخفت النعمة القديمة وتتلاشى عندما تتغلب النعمة الجديدة على سياسة نصار القائمة على «اللى يلزم بيته يضمن حياته» ولكن اللحظة الحرجة التى كلفته حياته كلها كشفت له عن معنى وجود الإنسان الحقيقى وأجبرته على الاعتراف به فى قوله لابنه سعد :

«معلش خلاص . . أنا انتهيت يابو السعود، إنما تعرف دلوقتى بس . . نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش عيشه ثانية غير اللى عشتها . . أعيش ما أخافش . . أعيش ما استحملش إهانة وأرييكم تانى . . أرييكم وأنا مش خايف عليكم . . عليّ الطلاق بالتلاتة اللى يرضى يعيش ذليل حلال فيه الموت»<sup>(١)</sup> .

(١) انظر الفصل الأخير من المسرحية . . مرجع سابق .

## المسرحية المصرية المعاصرة ووحدة الحدث

ينبع الحدث فى المسرحية من موقف معين ثم يتطور من بداية إلى وسط ونهاية فالبداية مرحلة من مراحل الحدث وتبدأ ببدايته، والوسط والنهاية متممان له ومن ثم نشأت وحدة الحدث وكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم فى أحداثها على أن تتركز هذه الأحداث حول مسألة أو فكرة أو قضية يدور حولها نوع من الصراع يتبلور فى عاقبة الأمر فى صور محاكاة فنية تشبه المحاجة المنطقية لا بطريق سرد الأحداث بل بعلاقاتها السببية.

وقد فسر «كورني» وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغى إغفاله فقد رأى أنه يجب أن يقصد به «وحدة الخطر» أو وحدة العقبة، فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات، على شرط أن يكون واحد منها كاملاً والآخر غير كامل ولكن وطيفته هى توكيد الحدث الأول وإظهار السمات النفسية للشخصيات<sup>(١)</sup>.

والمسرحية التى تحوى أكثر من فكرة لا بد لها من فكرة رئيسية تدور حولها الأحداث لخدمة الحدث الأكبر بحيث تتفق جميع الأفكار زماناً ومكاناً على تطوير هذا الحدث وفى مسرحية «مسمار جحا» لعلى أحمد باكثير خطان أساسيان: الأول سياسى يتمثل فى الصراع بين جحا وبين الحاكم الدخيل حيث تنتهى الحال بجحا إلى شظف العيش وعزلة عن وظيفته بسبب جهاده وكفاحه ضد المستعمر.

(١) د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص ٥٥٠ مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٧م.

والثانى اجتماعى يتمثل فى الصراع بين جحا المتمسك بمبادئه ومثالياته وبين زوجته أم الفصن الغارقة فى ماديتها الصارخة التى تسعى إلى زواج ابنتها من أحد الأثرياء رافضة زواجها من جحا ابن عمها، بسبب معاناة الأسرة مالياً ونفسياً مما جعل الصراع يشتد بين جحا وزوجته كلما رجع إلى بيته .

وقد سار الحدثان جنباً إلى جنب حتى تعانقت أفراح الشعب بيوم الجلاء بأفراح الأسرة وعرس الزفاف، بعد صراع مرير فى ميدان كل منهما وسواء توحد الحدث أو تعددت جزئياته أو انعدام، لاستبداله بحالة نفسية فكل حدث له معناه المعين الذى يميزه عن غيره من الأحداث .

ومهما يكن من أمر هذه المسرحيات التى تتحلى بوحدة الحدث التى أشرنا إليها فلا بد لها من ارتباط هذه الأحداث الجزئية بعضها ببعض فى خيط واحد يجمع بين أجزائها المختلفة وفصولها المتباعدة، بحيث تتطور شخوصها عن طريق الصراع وطريقة الانتقال التدريجى، والحدث والشخصية متلازمان لأن الحدث هو تصوير الشخصية وهى تعمل ولا بد من لحظة تبلغ بها الأحداث ذروتها للكشف عن المصير المشترك .

ومن أنواع الحدث ما هو ملحمى وهو يختلف عن الحدث الدرامى بأنه يصور مجموعة من القصص أو المشاهد يربطها خيط واحد . وإذا حاول كاتب مسرحى أن يتناول القصة التى تروىها الإلياذة كموضوع لمسرحيته . فلاشك أنه سيفشل لأن بالملحمة طويلاً يسمح بتمييز الأجزاء وهذا لا يتسنى فى التراجيديا فضلاً عن أن أركان الحدث الملحمى من مقوماتها الأساسية أن يواجه الإنسان نفسه فى منهج نقدى بعيد عن الأرسطية أو التجريدية بحيث يكون المتفرج ملاحظاً ومشاركاً وقديراً على العمل وقد يواجه المتفرج أمراً لا يندمج فيه لأن الحدث هنا منظر من مناظر العالم وليس تجربة يتحول إزاءها المشاهد إلى وقائع يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ثم يبدى رأيه فيها إيجاباً أو سلباً أو يتقدها نقداً موضوعياً أو ذاتياً ولأن كل منظر فى المسرحية مقصود لذاته لا يترتب معناه على ما بعده . فالأحداث هنا جملة وتفصيلاً تعنى بإثارة الفكر أكثر من إثارة الشعور .

من هذا النوع من الحدث الملحمى ما نشاهده فى مسرحية «الفرافير» لىوسف إدريس فحدثها الأساسى يتبلور فى المشكلة التى يواجهها المؤلف حتى - تصبح أكبر همه، تلك هى مشكلة «التبعية والسيادة» لقد طرحها بكل أبعادها وتناولها من جميع أركانها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والبيروقراطية سواء كانت هذه السيادة عن طريق الطبقة أو الفردية أو النظام الكونى على مستوى الإنسان كله - بصرف النظر عن الزمان والمكان واختلافهما . لقد حاول يوسف إدريس تحطيم هذه التقاليد فى مسرحيته ولم يتمسك بالوروث من الأحداث الدرامية الكلاسيكية حيث ذهب إلى أبعد من ذلك فتجاهل هذه التقاليد وتجاهل العقدة والحبكة المسرحية والخطوط المتوازية التى تتشابك عند الغمة لتتحد بعدة فى خط واحد صوب النهاية . تطبيقاً لإيمان المؤلف أنه لا يوجد شكل تقليدى أو جاهز لأى مضمون يطرأ على عالم الفنون . إنه يناهض كل ما هو تقليدى فى الفن ويبحث دائماً عن قالب الفنى الجديد واستكشاف آفاق أصيلة للتعبير الفنى .

لقد انتهى بنا مطاف الحدث فى مسرحية الفرافير إلى أن الإنسان سواء كان فرفوراً أو سيداً لن يخرج عن كونه مجرد أداة فى يد نظام الكون البديع نظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة وأن الإنسان لا يعدو أن يكون مجرد ذرة فى هذا الكون الكبير<sup>(١)</sup> فالمشكلة قديمة أزلية يعجز الإنسان عن إيجاد حل لها .

إن المسرحية الجيدة هى التى تؤسسها الأحداث، سواء كانت هذه الأحداث داخلية كالصراع النفسى أو المسلك الخلقى، أو خارجية عن طريق ما يأتبه أفراد المسرحية من أفعال متجاوبين مع الأحداث العامة فى الحياة، وليست المسألة مسألة ترتيب لهذه الأحداث تبعاً لقواعد المنطق المألوف فى الحياة، وإنما تخضع أولاً وأخيراً لقواعدها كعمل درامى، فمثلاً يقل الهزل والفكاهة فى حوار «فرفور» مع السيد ولكنه لا ينعدم، ليناسب جلال الحدث والموقف حيث تبدو المعاناة من الفقر وعيشة البؤس والكفاف والخوف على مستقبل أولاده

(١) انظر الفصل الثالث من البحث : مسرحية الفرافير .

من الفاقة والمذلة والحاجة، حين يفكر فى مستقبلهم، ويطلق العنان للتفكير حتى يصل إلى النتيجة مسبقاً، فهم إن ثاروا أو تمردوا على الوضع القائم ستسحق ثورتهم ويخمد تمردهم، ويعاملون بعد ذلك معاملة ضنكاً ملؤها الجور والظلم والبطش والتنكيل على يد السادة وأبنائهم. بدليل تساؤله الدائم: لماذا أنت سيد؟؟ وأنا فرفور؟؟ سيد ليه، وسيد على أيه؟؟.

والحدث الأساسى فى مسرحية «مأساة أوديب» لعلى أحمد باكثير. . أو «أوديب» لتوفيق الحكيم أول «سوفوكليس» هو تحقيق النبوة التى تنبأ بها الكاهن الأكبر «أبولون» لملك طيبة «لايوس» بأن غلاماً سيولد له وتكون نهايته على يده، ويتزوج من أمه ويعاشرها وينجب منها، وفى سبيل تحقيق ذلك يبلغ الكاهن قصارى جهده لتحقيق النبوة لأنها فى الحقيقة فرية قد افتراها «بوليب» ملك كورانت ونفذهها الكاهن تحقيقاً لرغبة «بوليب» فى إبقاء الملك والحكم فى أسرته، وحرصاً على جلب المال الوفير من الملك بوليب.

والحدث الثانى، تدبير الكاهن الأكبر ظهور ذلك الوحش الذى يتخطف الناس خارج أسوار طيبة، وأعلن فى الناس أن من يخلص طيبة من هذا الوحش، فله عرشها وملكتها. والحدث الثالث ظهور ذلك الطاعون الذى فتك بأهل طيبة، ويروج له الكاهن الأكبر ويرجع أسبابه إلى وجود رجل فى طيبة هو الرجس ذاته، لأنه قتل أباه وتزوج أمه، ولا خلاص لطيبة إلا بخلصها من هذا الرجس.

والحدث الرابع إدارك أوديب - بعقله النامى السليم- أن هذا الوباء إنما نتج من المجاعة والفقير، بسبب مآل أملاك الدولة إلى المعبد، وسيطرة الكهنة على أموال الشعب، فإذا أراد أن يتخلص من سيطرة الكهنة والمعبد فعليه أن يفكر فى ذلك.

والحدث الخامس: علمه بأنه قد وقع منه الإثم - لا محالة- وتلوث نفسه بهذا الجرم، بغض النظر عن مسئوليته عنه، فلجأ إلى أن يعاقب نفسه. وطبقاً للتقاليد الموروثة، فإن مبدأ التطهر هو الذى دفعه إلى سمل عينيه والتنازل عن الملك ليعيش طريداً فقيراً «وما

أشد حرصى على أن يسبغ الآلهة على الطهر فى كل ما أقول، وفى كل ما أفعل، فمن أجل هذا التطهر شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء، أنتجها الآلهة أنفسهم، ولم تحدثها طبيعة الناس الهالكين، ولم يدركها النسيان، ولم يدفنها النوم، فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة<sup>(١)</sup>.

هذه الأحداث جميعها يجمع بينها خيط أساسى واحد، يحمل فى جوهره سمات كل من الإنسان والشيطان وعلاقة كل منهما بالآخر، سواء كان من شياطين الإنس أو الجن، ولعل ما حدا بالكاتب إلى اختيار هذا الموضوع هو تصوره لقضية شعبه المصرى فى صلته بحكامه فى فترة من تاريخنا المعاصر.

والشهوات - على مختلف ألوانها - مطية الشياطين، تلتف حياة الإنسان وتسعبده حتى تصل به إلى الحضيض، وتهوى به فى مكان سحيق، حذرتنا الأديان منه، وبيته الرسل على مر الأجيال والعصور.

---

(١) د. طه حسين : مقدمة ترجمة أوديب لاندريه جيد ص ٢٦ - دار المعارف ١٩٤٦ م.

## تطور مفهوم البطولة فى المسرحية المصرية المعاصرة

منذ فترة قديمة من الزمن حاول الإنسان أن يستكشف نفسه، ويتعرف على ذاته- وسط هذا الكون الهائل والخضم الزاخر - ليقف على قدراته ويستغل طاقاته عصرأ بعد عصر وجيلاً بعد جيل ، ومازال كل عصر يحمل الجديد ويطلب المزيد .

وظل الإنسان يركز استكشافاته ويحصرها حتى وصل بها إلى أضيق الحدود اطمأنت نفسه، ولم يعد يبحث عنها بين الآلهة والطبيعة بل اهتدى إلى نفسه بنفسه فى مجالات نفسه مستقلاً عن الكون والطبيعة والوجود الخارجى ، إلى أن جاء العصر الحديث وارتبطت الشعوب، وتوحدت الجهود، واقتضت الضرورة أن تسعى المجتمعات النامية إلى المجتمعات المتقدمة، وأن تسيطر الآلة على المجهود العضلى وأن يكون العمل وسيلة للترابط والتماسك، وأن يتعاون الجميع بحكم العصر -تخطيطاً وعملاً وإنتاجاً، حتى اضمحل الإنسان الفرد، وانمحق الإنسان البطل، وانحسر الفرد الممتاز، وتلاشى البطل الفائق واندثرت مجالات نشاطه، وتضاءلت صولاته وجولاته، حتى اكتفى بأن يكون إنساناً يعمل فى محيط الأسرة أو المؤسسة، أو أن يصبح وحدة بناء فى مجتمع الدولة الأكبر .

ومن الطبيعى أن يتولد صراع بين الإنسان والمجتمع وبين الفرد والدولة وأن تتأثر الدراما بذلك الصراع وتتخذ أداة لتصوير العصر حتى «أصبح العمل الدرامى لا يدور حول

محور وحيد فذ، هو محور البطل الفرد وبلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخصيات تتقارب فيها الرؤوس والوظائف الفنية، حتى يعدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضرباً من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة بين شخصيتي الشقيقتين في مسرحية «اللحظة الحرجة» على اختلافهما في الثقافة وفي التكوين، وفي حجم الدور الذي ينهض به كل منهما، فلم تقف المسرحية عند حد تصوير ممثلي قمة الهرم في المجتمع البائد - مجتمع ما قبل الثورة بل حاولت- ربما لأول مرة- تخطيط ملامح البطل الإيجابي، مثل الجيل الجديد<sup>(١)</sup>.

وقد بدأ يظهر في أدبنا المسرحي هذا النوع من المسرحيات الذي يهمل فكرة البطل كفرد، وإنسان فائق، ويهتم بتصوير الوعي الاجتماعي عند مجموعة الأفراد التي تمثل اتجاهها خاصاً في المجتمع، كمسرحية «كوبري الناموس» لسعد الدين وهبة، حيث تجسد ضرباً من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك في مواقف إنسانية تكشف عن استلاب الإنسان في المجتمعات الحديثة ومأساته التي يعانيتها، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب.

والوعي الاجتماعي لا يكون قوياً في المسرحية - التي من هذا النوع - إلا إذا كان ثمة تصارع بين الشخوص، وتناقض في الآراء، حيث يبرر موقفه العصري ومنطقه الحيوي، وتبدو من خلاله ضرورة التعاون والتضامن معاً، فكل شخصية في عالمها الصغير ذات دلالة حتمية ترمز إلى معنى اجتماعي كبير تكمن وراءه الغرائز الإنسانية، والنزعات الشخصية، وهذا هو معنى العالمية في المسرحية، تدل عليه الشخوص بمنطق حياتها لا بالنص والشرح، وتشير إليه المواقف في غير جدل أو مرأء، ويكشف عنه تطور الحدث حتى ولو كانت الشخوص تافهة مطمورة الوعي معدومة الوجود.

وفي الفقرة الحوارية التالية من المسرحية دلالة واضحة على تفرد نوعها في البحث عن هدف اجتماعي ضائع لم تحدد معالمه بعد، ونغمة الإيقاع في الانتظار تتردد من أول المسرحية

(١) في المسرح المصري المعاصر ص ٩٥ مرجع سابق .

حتى نهايتها، ويظل الحوار متقللاً بين الشخصوس دون تركيز على بطولة معينة، أو شخصية بعينها، فهذه «خضرة» التي ترمز إلى مصر البطولة، مصر الحضارة، يظنها البحث عن شخص معين يتحول من ضباب الحلم الغامض إلى حقيقة محدودة واضحة في شخصية نادر يدعى «سامي» الذي يسلم نفسه إلى الشرطة، بعد ارتكابه جريمة قتل خطأ لأحد الموظفين معتقداً أنه إحدى الشخصيات الفاسدة البائدة في عهد ما قبل الثورة، فمافتئت «خضرة» تناديه - بعد أن تمثل حقيقة واقعة مجسدة - في شوق ولهفة :

النص : الله . . أنت كنت رايحة فين؟؟ أنا شفتك في الميدان .

خضره :ميدان ؟

النص :أيوه . . كنت ماشية في الميدان . . كده زى اللي كنت بتدورى على حد . . ماشية تلتفتي حواليك . .

خضره :ما أنا طول عمري بدور على حد يانص «تسرح خضرة» .

النص :بتدورى على مين؟ .

خضره :على حد .

النص :حد يعنى إيه .

خضره :اللى بدور عليه .

النص :طيب وبتدورى عليه ليه؟ .

خضره : عشان ألقاه .

النص :تعرفيه ؟ .

خضره : لا .

النص :الله . . طيب مادام ما تعرفهوش تدورى عليه ليه ؟ .

خضره :علشان أعرفه .

النص :اللى تعرفيه أحسن من اللى ما تعرفهوش .

خضره :وأنا أعرف حد ؟ .

النص :تعرفى . . تعرفينا أحنا : أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . . دا

أنت تعرفى ناس يامه قوى . .

خضره :أيوه على رأيك . . ناس ياما قوى . . ما هو علشان كده بدور<sup>(١)</sup> .

فالمسرحية تمثل فترة من حياة مصر . . فترة ما بعد النكسة . . يوم أن كان الجميع يتساءلون : أين نحن؟ ومن نكون؟ وما هذا التمزق الذى أصابنا؟ وما سببه؟ إننا نبحث عن ثورة حقيقية ثورة ترجع إلينا قيمنا ومثلنا وترجعنا إلى ديننا وقرآنا وتراثنا وعاداتنا وأصالتنا . . من أجل ذلك كثرت الشخصيات فى المسرحية . . ولم يعد هناك البطل الفريد الذى يطور الحدث . . إن البطولة هنا مصر . . مصر الحقيقة . . مصر الوطن . . مصر التى كانت ولا تزال أم الدنيا ومنبع الحضارة .

إن معظم الشخص فى هذه المسرحية ينطقون بالضياح ، ويبحثون عن شيء مفقود فهناك الشيخ عبد الأحد الذى يتحدث دائماً عن شخص اسمه «عبد الموجود» ويقول إنه سوف يأتى وأنه ينتظره .

وهناك أم فقدت وحيدها -وتلعب الرمزية دورها لتوحى إلينا أن الأم الكبرى هى مصر التى مازالت تبحث عن المخلصين من أبنائها - وقد غرق فى النهر وتنتظر عودته كل يوم على الكوبرى ، بعد أن أعدت له الطعام الذى يحبه .

وهناك شخصية «النص» الذى يعيش على النهب والسرقة والصعلكة ينضم إلى قطاع الطرق الذين يعيشون فى الأرض فساداً .

---

(١) سعد الدين وهبة : كوبري الناموس : المسرحية ص ٥٦ وما بعدها، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٢ م .

وهناك الطبيب الرجعى صاحب الأفكار المتداعية، والمحافظ على العادات والتقاليد البالية، قد فقد قرده الذى ضاع منه وهو لا يزال يبحث عنه بعد منتصف الليل، وما يفتأ يتحسر عليه بقية المسرحية .

وهناك تاجر الحمير المسروقة، يذرع الكوبرى ذهاباً وإياباً، يتجول ويقف ويطلق التأمل من حين لآخر أمام «خضرة» الواقفة أمام الجسر قدام الكوبرى وهو يحاول أن يقترب منها طامعاً فيها ولكن دون جدوى .

وهناك «خميس» الذى حفيت قدماه، وتمزقت حياته بين المدينة والقرية، وإن شئت فقل بين زواجه القديم الفاشل وأمله اليائس فى تلك الحسنة التى تسيطر على جميع القلوب ولم ينل منها أحد .

وهناك شخصية «الفلاح» الذى صب كل همه فى الشكوى التى يريد تقديمها ضد «البية الإقطاعي» ذلك الرجعى الذى يعيش بعقلية القرون الوسطى يغتصب الأرض ويستغل جميع الفلاحين الكادحين، ولا يتورع أن يسلك كل طريق نهباً وقتلاً وسفكاً لإشباع رغباته ونزواته، ولكن الشكوى - طوال المسرحية - تبدو وكأنها تذررها الرياح .

كل هذه النماذج، وتلك الشخوص المرسومة تلتقى على «كوبرى الناموس» أى على مفترق الطرق، وتلتف حول «خضرة» محور المسرحية، وعروس الشرق الأوسط، مصر الجميلة، مصر الخالدة التى تبغى من يحميها .

لقد تميزت المسرحية بتعدد مستويات الحدث، وبالتالي تعدد زوايا الرؤية، هذا التعدد تحقق من خلال خطوط درامية متوازية، وشخوص متساوية، تعيش على هامش الحياة، وسياق مكتمل، تعرف المتفرج من خلاله على حكاية كل شخصية والوقوف على مغزى المسرحية .

من هذه المقتطفات الحوارية يتضح أن البطولة الحقيقية فى المسرحية لا تتجسد فى شخوصها أو أبطالها، وإنما اقتصر على الولاء لمصر، مصر الحضارة والرخاء والتقدم،

وليس ثمة تعبير لدى المؤلف سوى هذا الحوار الدرامي الذى يطور الأحداث وينميها، لأن بقية العناصر من مواقف وشخوص وأحداث، إنما هي تشكيلية أكثر منها تعبيرية، وإن عبرت عن نفسها فهي تشيد أولاً وأخيراً ببطولة مصر العريقة، سواء أكان هذا التعبير بأسلوب الحركة المادية أو الرمزية أو النفسية.

والبطولة فى هذه المسرحية لم تعد بطولة كلاسيكية تعتمد على بطل فردى يكون بمثابة محور للعمل الدرامى تدور حوله الأحداث وتتطور المواقف، ليصل إلى قمة التراجميديا أو يقترب من معجزات الآلهة.

إن البطل هنا لا يتخطى حدوده، شخصية كسائر الشخوص، لا سيطرة ولا نفوذ، ولا يعدو أن يكون لبنة تساهم فى تشييد بناء مرصوص أو ترساً فى آلة يساعد فى الإنتاج، له دوره كشأن الآخرين، ولعل مرد ذلك إلى أمراض العصر وتشنجاته، فقد تكون الحروب والثورات التى خاضها إنسان العصر الحديث، وقد أتت على الحرث والنسل، مما جعله يفقد الأمل فى إحراز النصر ويتشكك فى قدرته على جلب الظفر.

وربما يرجع سبب اندثار البطولة الفردية إلى حالات الاقتصاد المنهار فى الدول النامية، وقد يكون اقتران الرأسمالية بالصناعة والإنتاج وتبنى الآلة، واستغلال العمال بصورة بشعة قد أودى بشخصية الفرد البطل وحوله إلى ترس آلة. . لهذا ظهرت صورة البطل فى المسرحية المعاصرة صورة جماعية، تتماثل فيها الشخوص من حيث البطولة، وتفسح المجال للوعى الاجتماعى والوطنى ليتصدر البطولة، رأينا ذلك فى مسرحية «عيلة الدوغري» لنعمان عاشور. يقول المؤلف: أن مسرحية «عيلة الدوغري» ليس فيها إلا كل ما هو دراما، وفى أنضح المفهومات المتطورة للدراما الحديثة المعاصرة حسبما طواعنتى معرفتى العلمية بالقواعد والأصول ودراستى النظرية للأشكال والقوالب والألوان والاتجاهات، وحسبما أعانتنى طاقتى ومقدرتى وتجاربى السابقة فى الكتابة للمسرح، بل حسبما يجب أن تكون رسالتى فيه كأقوم وأعماق تعبير يحمل أجل الأهداف الاجتماعية والإنسانية»<sup>(١)</sup>

(١) نعمان عاشور. «عيلة الدوغري» الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ م.

هذه العائلة التي فقدت آمالها وأحلامها بفقد عائلها الثرى الهمام الجامع لأفرادها، المانع لتفتتها وتفككها، حامى حماها، ومبعث شرفها وكرامتها، سرعان ما دبت الأنانية بين ربوعها، واشتعلت نيران الحقد بين أفرادها، بمجرد أن أعلن نبأ وفاة عاقلها، واحتدم الشقاق بينهم عندما أسفر الإرث - بعد تصفية الديون - عن بيت قديم بحى الحلمية، حتى كادت الضائقة المالية والصراع الأسرى، أن يحطم حياة العائلة، ويتجمع أفرادها فى محاولة لإنقاذها من الأزمة وهم مختلفون فى درجة إيجابيتهم وسلبياتهم ودرجة قابليتهم للحياة.

والشاهد هو كيفية اختلاف وجهات النظر بين الشخصوس، والصراع الحوارى العنيف الذى أوشك أن يصبح تعصباً وتشدداً، حتى تزعزعت الثقة فى أنفسهم وتلاشت عند غيرهم، وبالتالي فقد فقدوها فى الإنسانية عموماً.

وبمشاركة أفراد العائلة فى تعليقاتهم على الأحداث المعاصرة، وطرحهم مأساتهم فى إطار اجتماعى وقومى، سارت الحركة الدرامية فى المسرحية من المحلية إلى العالمية، مما جعلنا نتساءل: لمن البطولة فى المسرحية، وقد وزع المؤلف حوارها على الشخصوس بالعدل والمساواة كما يوزع اللاعبون قطع لعبة «الشطرنج».

من هؤلاء الأفراد من هو ذو ملامح «نفسية» ومنهم من غلبت عليه السمات الإشتراكية ومنهم الوطنى الشائر ومنهم المتأثر بالعادات والتقاليد الرجعية... هم فى جملتهم مجتمع صغير وصورة حقيقية للمجتمع الأكبر، «فالمؤلف» لم يخص واحداً منهم بالبطولة، وإنما يوليهم جميعاً عناية قد يتفاوتون فيها بعض التفاوت، فيكون من بينهم شخصية رئيسية تفوق سواها فى المسرحية، ولكنهم جميعاً يتقاربون من هذه العناية، بقصد الكشف عن وعيهم الاجتماعى أو السياسى أو الوطنى أو الكشف عن موقف معين فى المسرحية ومن أصدائه النفسية.

ومن خلال الوعي الاجتماعي تعرض الحقائق الاجتماعية، ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين في المجتمع أو متصارعين معه، أو ظهورهم بمظهر من سحتهم الرحي العمياء، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية في اصطراع بعضهما مع بعض كالعمال والمستغلين لهم<sup>(١)</sup>.

---

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٥٣٤ مرجع سابق .

## واقعية الحدث والشخص فى المسرحية المصرية المعاصرة

ومن سمات المسرحية المعاصرة واقعية أحداثها وشخصياتها، فقد ينشأ الحدث عن موقف معين، ثم يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل ناقصاً حتى تفصح المسرحية عما قام به ولماذا قام به ولكى يصبح الحدث كاملاً يجب البحث أو التعرف على الشخص، إذ أن الحدث والشخصية متلازمان، ومن العيب أن يفصل بينهما، والحدث أصلاً هو تصوير الشخص وهو تعمل والعمل الدرامى لا بد له من شخص تجسد الأحداث الدرامية المكتوبة فى النص المسرحي .

ورسم هذه الشخص لتصطبغ بالواقعية عملية هامة فى المسرحية المعاصرة تحتاج إلى جهد جهيد، حتى تبرز كل شخصية بسماتها ومميزاتها التى تميزها عن غيرها فيما تقول وتفعل أو فيما تظهر وتخفى، بل فيما تلبس وما تستخدم من أشياء وما تتصف به من لوازم السلوك والعادات .

ومسرحية «الأرانب» للأستاذ لطفى الخولى مثال واضح لتناقض الشخص، وعلى الرغم من أن المسرحية تهتم بالوعى الاجتماعى لمجموعة من الأفراد فى قطاع من المجتمع، إلا أن لكل شخصية سماتها وعلاماتها المميزة سواء عن طريق الصراع النفسى أو عن طريق الخيال، فبعض هذه الشخص يرفض الرضوح للعادات ولا يستسلم للموروث من التقاليد، بل يقاومها ويحاول أن يظهر أثره فيها، والبعض الآخر على نقيض ذلك يرضخ لتحكم العادة وسيطرة البيئة، وحتمية الأمر الواقع .

فالمؤلف يقدم لنا شخصيتين رئيسيتين «أسامة» و «قسمت» على أنهما أرناب ويجرى عليهما التجارب دكتور نابغة في العلوم والبحوث طالما نجحت وتحققت نتائجها ولاسيما الأرناب الحقيقية .

والشخصيتان هنا لا تمثلان مجموعة الخصائص النفسية التي نتعامل مع نفسها ومع الآخرين عن طريق الصراع فحسب أو تتخذ موقفاً معيناً يتطور مع الأحداث حتى يصل إلى معنى أو غاية فقط وإنما تواجهان موقفاً خارجياً يتبلور في «تجربة التحكم في الذكور والإناث» . تواجهان هذا الموقف بغية الكشف عن التناقض بين شخصيتي الزوج والزوجة أو الوصول إلى توكيد موقفهما الذي ظهر في بداية الفصل الأول من المسرحية .

فشخص المسرحية تمر بمحنة التناقض الناتجة عن انقسام الشخصية على نفسها في صراع داخلي يعترى الشخصية الواحدة ، حيث هناك جانبان : جانب يتقبل الواقع ويسلم به ، وجانب آخر متعصب يتمسك بحق الرجل في السيادة على المرأة والسيطرة عليها ، ويخاف انتقادات المجتمع الرجعية إذا هو سلم للمرأة حقوقها في العمل والوقوف على قدم المساواة إزاء الرجل ، ومن ثم يرى أن المرأة تتبرأ مكائنها الطبيعية في البيت حيث تكون ربة أسرة تتحلى بالصون والعفاف وهدم السفرور في الشارع والمكاتب والشركات ، كل ذلك يبدو واضحاً في الصراع الناشب داخل شخصية أسامة ، ثم إن المصل لم يغير من شخصية أسامة ، فهو يسلم لزوجته جميع حقوقها طالما كانت هذه الحقوق أمراً واقعاً ، إلا أن العمل الدرامي أدخل التناقض في شخصه -في محاولة لإقناعنا- بأنه يقاوم هذا التناقض أو ذلك التغير المحدث .

وتطالعنا شخصية ثالثة هي شخصية «الشيخ معروف» الذي ينكر على ابنته التقديمية المتحضرة حقها في التعليم وحقها في الإفادة من بعثتها لدراسة الذرة ، ثم هو يرضخ تحت تأثير الأم وابنتها ، والتمنى بالأمانى في سعادة الأسرة مستقبلاً .

وأما شخصية «قسمت» فهي لا تعاني هذا التناقض المعتمل في شخص الرجل ، لأنها تعرف طريقها منذ البداية وهي تكافح لكي تجبر الرجال على الاعتراف بحقوقها كاملة غير منقوصة . .

إن هذه التجربة الخيالية التي أجراها المؤلف على يد الدكتور العالم النابه، لم تغير شيئاً من طبيعة «قسمت» بل أتاحت لها الفرصة للدخول في مناقشة حادة بينها وبين زوجها «أسامة» لإقناعه بوجهة نظرها . . . وعلى هذا تصارعت الشخوص وتخبط التصرفات في حيرة وبلبلة، إزاء ما لم يكن متوقفاً، حتى خرج المشاهد وقد ورث هذه البلبلة، والمرء المقوت، والصراع المفتعل المصاحب للمسرحية من بدايتها إلى النهاية .

إن البعد الاجتماعي لهذه الشخوص تجلى في أوصافها وبيئتها ودرجة تعليمها وموقفها من العادات والتقاليد من ناحية ومن التقدم الحضارى من ناحية أخرى .

وأما ما أسماه «أرسطو» بالتكافؤ المنطقى فى الشخصية<sup>(١)</sup> فقد التزم به المؤلف فى هذه المسرحية، حيث سمح بأنواع من الاختلاف والتناقض يتسق مع طبيعة كل شخصية، ويألف مع السياق العام للمسرحية حتى أصبحت كل شخصية ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي .

وكتنا نود أن يتواجد فى المسرحية صراع داخلى فى نفوس الشخوص حتى يسفر عن جوانب نفسية تتحكم فى سلوكهم معبرة عن حاجات الناس وميولهم ورغباتهم، والتماس الأعدار لسلوكهم، وملقية تحمل مسئولية هذا التخلف على القيم البائدة أو الظالمة فى مجتمع يشيع فيه الظلم والاضطهاد .

ومن أهم الأسس التى تقوم عليها الشخوص عدم إهمال القرائن الواقعية بغية وصف نماذج خالدة لخلق المعانى، فلا قيمة لهذه المعانى ولا حياة لها ما لم ييؤى الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً فى مكانهما وزمانهما المعينين، كما فى شخصية «بيجماليون» التى فرض المؤلف نفسه عليها، وأفرغ كل ما كان يحلم به فى عالم الفن . . فمن هو بيجماليون؟ ومن هو توفيق الحكيم؟ .

---

(١) انظر «كتاب الشعر لأرسطو» ترجمة د. شكري محمد عياد ص ١٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٠م .

إن بيجماليون هو الفنان الذى أحس ببرد الوحدة بجانب تمثاله الذى نفخ فيه الحرارة والدفء ليعث فيه الحياة، وبعد أن كان هذا التمثال حلمه وأمله، طلب له من الآلهة حرارة الحياة، ثم تطلع إلى ما هو أكثر من ذلك، حيث لم يرض بتحقيق أمنيته الأولى، فأجابته الآلهة إلى طلبه، وأعاد له التمثال خالياً من الحياة، تلك الحياة الرخيصة فى نظره، المملوءة بالغش والنفاق والخداع، ثم جرفه الحنين إلى دفء الحياة الصاخبة مرة أخرى، وحرارتها الملتاعة فشك فى فنه، وظل يعانى من شبح المرأة الحية الذى يتراءى، فيحن إليه ويضنيه الحرمان منه، حيث ندم ولات ساعة مندم، ولم يغثه تمثاله الذى فتن به من قبل.

أما توفيق الحكيم فإنه الفنان الذى خلق عشرات الشخصيات الفنية بل مئاتها، تارة فى قصصه، وأخرى فى مسرحياته، وأحب هذه الشخصيات حتى عشقها وعاش حياتها يقول الحكيم: «لقد جاوزت الأربعين وما أبصر فى الأفق طيف واحة مورقة فى صحراء حياتى المحرقة.. ما قيمة الشهرة بغير سعادة؟ وقيمة الأدب والفن بغير هناء؟»<sup>(١)</sup>.

وقد عقد الدكتور محمد مندور مقارنة بين بيجماليون الحكيم وبيجماليون برناد شو وخرج منها إلى «أن بيجماليون الحكيم» ما هو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسى الحالم فى برجه العاجى بعيداً عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها، المتهيب للمرأة كباب للحياة ولم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجاً فى عباب هذا الواقع على نحو ما حدث فى الفترة التى عمل فيها وكيلاً للنائب العام فى القضاء وخرج منها بكتابه الواقعيين «يوميات نائب فى الأرياف» و«ذكريات الفن والقضاء» أو جرفه تيار الحياة العامة إلى «الأيدي الناعمة» و«الصفقة»<sup>(٢)</sup>.

من هنا كان على الكاتب أن يبرز شخوصه وهى على صلة بالواقع أو على الأقل أن يوهننا بأن يصور واقعاً فعلياً لينقده أو يكشف حقائقه الدفينة، لأن الأدب ليس تصويراً آلياً

(١) توفيق الحكيم: عهد الشيطان: ص ١٥ وما بعدها مكتبة ومطبعة المتوكل ١٩٤٧م.

(٢) د. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم ص ٦٥، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٦٠م.

للواقع، أو مرآة ينعكس فيها، بل لا بد من إضافة وإفاضة من قبل حصيلة الكاتب وملاحظاته .

واقعية الشخصوع نعنى بها التزام هذه الشخصوع المرسومة بما يتلاءم معها ومع قدراتها النفسية والاجتماعية، سواء أوتيت القدرة على الإفصاح عن ذاتها أو لم تؤت هذه القدرة، وأن يكون ما تأتيه من قول وفعل متناسقاً مع الشخصوع الأخرى فى إطار أنيق يوصل رؤية الكاتب للأخرين أو على أمل أن تصبح رؤيته رؤيتهم، أو أن يتغير بالتالى الواقع نتيجة الاتصال بينه وبينهم . وخير مثال يحقق ذلك مسرحية «الغلا والمحكوم عليه بالإعدام» للأستاذ فتحى رضوان، فالحدث يفصح عن موقف إنسانى عام واضح لا لبس فيه ولا غموض والرموز قوية محددة الملامح، والبناء الفنى متماسك بصورة ملحوظة والحركة المسرحية تنبع من الموقف وتطور الحدث وتتسق مع الحركة الفكرية، بل تتدخل فى بناء المسرحية ورسم شخصوعها، وتدور هذه الأحداث فى اضطراب زلزل اقتصاد الدولة وهددها بالفقر المدقع لدرجة أنها لم تستطع الوفاء برواتب الموظفين والعمال، وأقلقتها الديون والقروض من كل جانب فلجأت إلى الاستغناء عن كثير من الأيدى العاملة، واكتفت بعامل واحد لحراسة المسجونين وتنفيذ حكم الإعدام فيهم، فتتابه موجة من السخط، ويتذكر قوله للمحكوم عليه «كلماتك هذه هى التى جعلت من الحمار الذى كان اقدأ فى عقلى ونفسى يفكر»<sup>(١)</sup>.

فكأنى - وقد أوغل الكاتب فى واقعية شخصية هذا الغلا- ألمس بعده الجسمانى فى بنيته وشكله الظاهرى، طويلاً ضخماً بديناً قوى البنية متبلد الإحساس والشعور، مفتول العضلات، لا تفك أصابعه عن مداعبة شاربیه، وألمس بعده الاجتماعى فى نشأته الريفية المتواضعة، وطبقته الملازمة لحد الكفاف، وهوايته المفضلة فى اصطحاب هؤلاء الخارجين عن النظام فى نظر الدولة إلى حبل المشنقة، والتلذذ بمنظر الاحتضار . وألمس البعد النفسى فى نبرته وسخطه وعدم رضاه على الحالة الاقتصادية والتشوق إلى أول فتيل يشعل فى نفسه

(١) انظر الفصل الثانى من البحث مسرحية الغلا والمحكوم عليه .

إندلاع الثورة والانطلاق من هذا القناع الذى لم يخلعه إلا فى آخر المسرحية، وكأنه يخلع العشاوة التى رانت على قلبه وطمست عقله، وحجبت عن عينيه كل المعانى الإنسانية التى لم يرها وحل محلها الفتك والبطش وسفك الدماء .

وشخصية المحكوم عليه بالإعدام فى قضية سياسية أبعادها الواقعية تبدو فى مسحة التعليم وشمول الثقافة فى مسحة التعليم وشمول الثقافة، والجسم النحيل المضنى لكثرة تفكيره فى إنقاذ مجتمعه، والعقيدة الراسخة المفعمة بالإيمان، والمسخرة لعقله وتفكيره وجوارحه، ومن ثم فهو قانع بما يفعل، هادئ النفس، مرتاح الضمير، يعرف شيف يؤثر فيمن حوله، ويلبس كل حالة رداءها، نافذ التأثير لدرجة أن قتل الجلاد نفسه وظل هو حياً يرزق .

## توظيف الواقعية فى الحوار

إن الصلة بين المؤلف والجمهور لا تكون وثيقة إلا بالحوار الجيد، المحدد فكرة وشخصاً وحدثاً وموقفاً، فالكلمات هى محور وسائل الفن المسرحى، بوصفه عملاً أدبياً متى انتظمت فى جمل وعبارات مسرحية، وذلك لأن الجملة الحوارية وضعت لتقال وتنطق، لا لتقرأ وتُنظر «والحوار المسرحى فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسى عمقاً، أو الحدث المسرحى تقدماً إلى الأمام، فلا ركود فى لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية»<sup>(١)</sup>.

والحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية كالقصة والرواية والمقالة، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائى إلا عن طريق الحوار الذى يجرى فوق خشبة المسرح، وهو السمة التى تشيع فى المسرحية حياة، وتبعث فيها جاذبية، إنه الأداة التى ينتقل عن طريقها كل شيء «الحوار - من أول المسرحية إلى نهايتها- شيء رقيق لا بد أن تتولاه يد صناع وهو فى ذلك أشبه بنسيج الشفوف -المخرمات- الرقيقة الغالية، إن هذا النسيج الرائق الشائق، الصريح الفصيح، الذى يزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاماً يأتى كل شيء بعدهما فى المحل الثانى»<sup>(٢)</sup>.

(١) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبى الحديث، ص ٦١٣، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٧م.

(٢) درينى خشبه: فن الكاتب المسرحى ص ٢١٧، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٨م.

والمقصود بواقعية الحوار أن يجرى على ألسنة الشخوص سلساً طبيعياً حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراًؤها في الحياة الحقيقية، وذلك ما امتازت به المدرسة الطبيعية وبمقتضى ذلك لا ينبغي للشخصية أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح إلا إذا كان في مقدورها أن تفعل ذلك في واقع حياتها «والمسرحيون الواقعيون يرون أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها، وفي هذا يؤخذ على برنارد شو في كثير من مسرحياته إذ ينطق بعض شخوصه بما لا يمكن أن ينطقوا به حتى على فرض أنهم قادرون على التعبير عن ذلك»<sup>(١)</sup> ويعتبر «انطوان تشيكوف» من أبداع الكتاب في ذلك، ففي مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفوسها ولكن دون أن تعلق نغمتها على مستوى الكلام العادى المؤلف «ويمتاز هذا الكاتب الروسى أيضاً ببراعته فى خلق الجو من خلال الحوار، ويظهر ذلك جلياً حيثما يعرض المجموعات وهى تتحاور فيما بينها، فنجده يخلق جواً عاماً يغمر المجموعة كلها ولكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لكل فرد منها بجوه النفسى الخاص»<sup>(٢)</sup>.

ربما يصدق هذا القول ويكون صحيحاً إذا ما تناول المؤلف المسرحى مشكلة خاصة لفرد من الأفراد، أما إذا غاص فى أعماق النفس البشرية أو ألقى أضواء على مأساة الإنسان وصراعه مع الأقدار، فلن تسعفه لغة الحياة اليومية، بل يختار من الكلمات والجمل التى تعبر أحسن تعبير وأصدق عما يختلج فى نفوس شخوصه، بحيث تجرد هذه الكلمات سبيلها إلى نفوس المشاهدين فى يسر وتأثير بالغين.

وقد ألقى الأستاذ توفيق الحكيم الضوء على طريقة الحوار التى نهجها فى بناء مسرحيته التعليمية «شمس النهار» يقول فى مقدمتها: «هذه مسرحية تعليمية والأعمال التعليمية فى الأدب والفن من كليلة ودمنة» إلى حكايات «لافونتين» إلى مسرحيات

(١) علي أحمد باكثير : فن المسرحية ص ٧٥ ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ١٩٦٤ م .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

«بريخت» وغيرها من آثار هذا النوع إنما تهدف إلى توجيه السلوك الفردى والاجتماعى، وهى فى أحيان كثيرة لا تخفى مقاصدها، وتتخير من العبارات ما يصل توأ إلى النفوس، ويرسخ فى الأذهان، وتتقى من وسائل التعبير أوضوحها وأسطها، وتتخذ أحياناً من وضع الحكمة والمغزى فى صورة مباشرة سلاحاً من أسلحتها، وهى على خلاف الفن الآخر الذى يخفى وجهه، ويدعك تكتشف ما خلفه، تكشف هى القناع وتقول لك: نعم أريد أن أعظك فاستمع إليّ، وإزاء هذه الصراحة منها نصغى إليها اضعين، وهكذا أضعيناً ولا نزال نصغى إلى حكم كلية ودمنة وعظمت لافونتين، ومسرحية «بادن» التعليمية لبريخت دون أن تضجر مما نسمع ذلك أن الوعظ فى حد ذاته فن، مادام قد قدم إلينا فى شكل جميل<sup>(١)</sup>.

وعلى أية حال فواقعية الحوار الدرامى تختلف من شخص إلى آخر، ومن مسرحية إلى أخرى، إلا أن هناك حقيقة هامة يجب أن توضع فى الحسبان وهى أن الحوار المسرحى ليس مجرد حوار وحسب، بل هو جزء من أجزاء الحدث، ولذلك ينبغى أن يكون له دوره فى دفع الحدث نحو التطور، والكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه، والاتصال بما سبق وبما سيحدث، والأسلوب الأفضل للحوار يتسم بالجمل القصار والعبارات الواضحة، واجتناب المستذل من الألفاظ والأساليب، وأن ينطقه الممثل ذو الكفاءة المتوسطة، دون أن يتعثر أو يتلجلج أو يقف ليلتقط أنفاسه فى مواضع الخطأ وأن يكون مستساغاً لدى الجمهور الذى كتبت له المسرحية ليفهم معظم ما ينطوى عليه من معان ومضامين.

والكاتب المسرحى هو الوحيد الذى يشرع القوانين على خشبة المسرح وأفضل طريقة لاكتشاف هدف الكاتب المسرحى هى أن تعثر على الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل فهما الأمران الأساسيان فى كتابة الحوار، وعندما لا نفهمها لا نصنع شيئاً سليماً، لأنه ثبت أن العبارة تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية، فتفقد القوة الحركية لأنها تصبح بمثابة

(١) توفيق الحكيم: مسرحية شمس النهار - المقدمة، ص ٥، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٦٥ م.

وقف للحدث تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العلمى ،  
أى وظيفتها الدرامية .

وقد يقوم الحوار وحده - دون ما حدث- بالوظيفة الدرامية فى بعث الحركة النفسية  
كما فى مسرحية «رحلة إلى الغد» فإن الحركة المسرحية لا تنقطع من عبارات الحوار ، بل  
نراها دائبة الصعود والتجاذب والتفاعل .

وقد يستنطق الكاتب لسان حال الشخص فىعبيرها أسلوباً تعبّر به عن واقعها فى عمق  
قد لا يحتمل صدوره عن الشخصية فى مثل حالتها فى الواقع للإفادة من النبع الثرى للغة  
كاستنطاق طفل لخواطر لا تصدر عنه كما فى مسرحية «اللحظة الحرجة» ليوسف إدريس ،  
على أنه لا ينبغى أن يسترسل الحوار فى آراء تجريدية لا يبررها الموقف ولا تتصل بالحركة  
النفسية للشخص من قرب كالخواطر الفلسفية فى الحب على لسان ريفية كما فى مسرحية  
«الأرانب» للأستاذ لطفى الخولي .

«فالمسرح اليوم فن يحاكي الحياة محاكاة عامة ولا يقلدها تقليداً حرفياً ضيقاً ، والكاتب  
المسرحى يختار من الحياة الفسيحة عناصر تحرك لها نفسه ، شخصيات أو حوادث ، ولا  
يزال يعملها فى فكرة حتى يخرج لنا صورة متكاملة تسير من بداية إلى نهاية محتومة ، وهى  
متصلة بالحياة ولكنها صفت من شوائبها وتفصيلها»<sup>(١)</sup> .

أما المؤلف الذى يضمن حواراً ضراعة ضمنية لكى يفكر ويشارك فى تكوين معنى  
المسرحية فإنه من الصعوبة بمكان أن يفهم الجمهور غرضه ، أو يقف على هدفه ، لأن  
المشاركة الإيجابية الحية من الجمهور هى جزء متمم لكل مسرحية وبدونها لا يتحقق العمل  
الدرامى أو التفاعل الخارجى ، أما الألفاظ فإن حوارها لا يعدو أن يكون كلاماً مبعثراً لا معنى  
له ، والأسطر القليلة التالية من مسرحية «نفود تتقم» للأستاذ على أحمد باكثير يؤكد فيها  
المؤلف أن النقود المحفوظة فى الخزانة الحديدية - التى يكتنزها المسبو «ترجفى لى» والذى

(١) من فوق خشبة المسرح ، ترجمة لويس بقطر - دار الكتاب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

كان يشغل منصب السكرتير العام لهيئة الأمم المتحدة في الأربعينات قد دفعته الدول العربية المشتركة في الهيئة ولكن في موارد وحوار مفتعل وصور بعيدة:

الطبيب: هل شربت ياسيدى قارورة الزيت كلها؟

تريجفي لي: إن كنت تعنى القارورة ذاتها فليس فى وسعى أن أبلعها.

الطبيب: بل أعنى ما فى القارورة بالطبع؟

تريجفي لي: لقد أفرغته كله فى جوفى . .

الطبيب: إذن فلا بد من مضاعفة الكمية . .

تريجفي لي: أما عندك سوى زيت الخروع؟ أهذا كل ما تعلمته من الطب؟

الطبيب: لا يوجد مسهل يمكن تعاطيه بكميات كبيرة دون ضرر إلا هذا الزيت.

تريجفي لي: فكم قارورة تنصحنى أن أشرب؟ مائة قارورة، ألف قارورة؟

الطبيب: ياسيدى إن شراءه بالقوارير يكلفك ثمناً باهظاً ولكن توجد منه براميل صغيرة. فاشرب برميلاً كل ليلة عند النوم.

تريجفي لي: برميلاً بأكمله يادكتور؟

الطبيب: لا ضير عليه ياسيدتى . . من حسن الحظ أن لزوجك بطناً كبيراً يسع البرميل وزيادة .

تريجفي لي: إن بطنى يامستر شرتوك قد أصبح كفلسطين تدور فى داخلها معارك

رهيبة، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع والطعام الذى أكله أتدرى

ما مثله حسين يدخل جوفى؟

الطبيب: ما مثله؟

تريجفي لي: مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين، فإذا هم فى معمعان القتال

تختطفهم القوات العربية من كل مكان وتعرکہم عركاً فيحاولون

الخروج منها فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبل، أما

برميل الخروج الذى أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلاً عنى فمثله كمثل  
القوات البريطانية التى يأتيتها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة  
بعد زمرة»<sup>(١)</sup>.

وقد سلك توفيق الحكيم منهجاً حوارياً عالج عن طريقة السيرة النبوية فى  
مؤلفه «محمد الرسول البشر» بأسلوب حوارى ممتع تنطقه الشخوص فى غير سرد أو  
وصف يختلف تماماً عن سبقوه فى معالجة السيرة النبوية فالدكتور محمد حسين هيكل  
وضع كتابه «محمد» فى قالب تاريخى، والعقاد فى عبقرية «محمد» سلك المنهج  
التحليلى النفسى والدكتور طه حسين فى كتابيه: «على هامش السيرة» و«الوعد الحق» نهج  
نهجاً قصصياً.

وضع الحكيم سيرة الرسول فى صورة مناظر طويلة وقصيرة لا تربط بينها رابطة سببية،  
بحيث يستطيع القارئ أن يقتطع أى منظر منها ويقراه، فهو لا يعدو أن يكون خبراً تاريخياً  
صينغ فى صورة حوار، وهو فى هذا لم يأت بجديد، فقد سبقه سقراط فى استخدام الحوار  
فى حياته اليومية، ثم دونه تلميذه، أفلاطون «فى محاوراته الخالدة حيث استخدم الحوار  
وسيلة لتمحيص الآراء وعرض وجهات النظر والوصول إلى الحقائق» فالحكيم هنا لم  
يخلق وجود المادة التاريخية ولكنه أوجدها فى التاريخ البشرى، وكانت معجزته أنه رآها  
بعينه التى فى قلبه، ثم وضع بينه وبينها الصبر والمعاناة والحذر حتى انتهى إلى الحقائق المائلة  
فجاءت المسرحية بقريحة غير قريحة المؤرخ. وفكرة غير فكرة الفقيه، وطريقة غير طريقة  
المحدث، وخيال غير خيال القاضى، وعقل غير عقل الزنادقة، وطبيعة غير طبيعة الرأى،  
وقصد غير قصد الجدل، وحسب المؤلف أن يقال بعد اليوم فى تاريخ الأدب العربى أن ابن  
هشام كان أول من هذب السيرة تهذيباً تاريخياً، وأن توفيق الحكيم كان أول من هذبها تهذيباً  
فنياً على لغة الفن»<sup>(٢)</sup>.

(١) علي أحمد باكثير: مسرح الساسة ص ٨٦ وما بعدها، دار الكتاب العربى ١٩٥٢ م.

(٢) مصطفى صادق الرافعى: الرسالة «الزيات» ج ١ السنة الرابعة: العدد ١٣٦، ص ٤٨١، مطبعة  
الرسالة، القاهرة، ١٩٤٦ م.

فالحوار هنا يختلف عن حوارهِ في سائر مسرحياته لأنه يلتزم فيه بالنصوص المعتمدة والألفاظ والعبارات الواردة تاريخياً على ألسنة الصحابة ومن هنا كانت مهمة الكاتب صعبة في إيجاد لغة درامية وحوار مسرحي يستطيع به أن يحقق العلاقة الإيجابية بين الصور المتخبة من المادة التاريخية وبين الجو العام للمسرحية كتصور المواقف المتباينة بين الجد والهزل وبين الصراع النفسي والصراع الكلامي، وتصوير التيار النفسية للشخص و خلفيات الأحداث الجزئية وما ترتب عليها من نتائج، والحقيقة أن الحوار في المسرحية عنى بخطوط ثلاثة: خط الدعوة وصاحبها في مواجهة خط اليهود والخط الثاني: مقاومة الشرك والمشركين، والخط الثالث تبادل النصر والهزيمة مع الأعداء.

، قد أوضح المؤلف طريقته في هذه الحوارية فصدر كتابه قائلاً: «عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها، واستخلصت منها ما حدث بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك في موضعه كما وقع في الأصل، وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه في الحاضر، غير مبيح لأي فاصل حتى الفاصل الزمني أن يقف حائلاً بين القارئ وبين الحوادث وغير مجيز لنفسى التدخل بأي تعقيب أو تعليق تاركاً الوقائع التاريخية والأحوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة في هذا الإطار الفتى البسيط، شأن الصائغ الحذر الذي يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة في صفائها الخالص، فلا يخفيها بوشى متغلب، ولا يفوقها بنقش مصنوع، ولا يتدخل إلا بما لا يد منه لتثبيت أطرافها في 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 ذاتها هي، لا من دفاع كاتب متجمد، أو تنفيذ مؤلف متعصب»<sup>(١)</sup>.

وقد التزم الحكيم في هذه الحوارية بالتعادلية والتوازن والتقابل حيناً، والتماثل حيناً آخر، فالمقدمة تتوازن مع الخاتمة، ونبأ الميلاد يقابله نبأ الوفاة وظلام الكفار والمشركين يعادله استقرار نور المؤمنين.

(١) توفيق الحكيم: محمد الرسول البشر، مقدمة ص ٧، طبعة فريدة ومزخرفة، القاهرة، ١٩٥٥ م.

« إن سيرة محمد - كما عرضها الحكيم - ليست مسرحية رغم تقسيمها إلى ثلاثة فصول ، وإلى مشاهد تحاول رسم المكان والزمان والمرييات والمعنويات التي تجري خلالها الأحداث وتتحرك الشخصيات ، وذلك لأن هذه السيرة - كما عرضها الحكيم - تخلو من البناء الدرامي أولاً ، كما أن بها كثيراً مما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانياً ، ومن ذلك الملائكة والجن والنبى والصحابه .

وليس يخفى أن المؤلف لم يقصد قط إلى عمل مسرحية من كتابه عن «سيرة محمد» ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن العمل مسرحية ، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى ، قد اتخذها المؤلف لها ، بدلاً من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والنقد»<sup>(١)</sup> .

فالواقعية الحوارية قد طبقتها الكاتب تماماً للأسباب التي قدمنا ، ومن ثم لم تتجاوز التعبيرات والأساليب حدود الشخصوس التي هي أصلاً كانت حقيقة واقعة ، فضلاً عن أنه استحدث نظاماً للزمن يتجاوز طبيعته الحال طول السياق الزمنى والتاريخى ويختصره من رقعة زمنية شاسعة إلى عدد من الصفحات حافلة - من مولده صلى الله عليه وسلم إلى وفاته - بأجل الأعمال الخالدة فى سرعة وحركته وتواتر بين الأسباب والمسببات وقدمها فى صورة شائقة جذابة .

---

(١) د. أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ، ص ٤٠٩ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ .

## الواقعية اللغوية فى المسرحية المصرية المعاصرة

اللغة هى الأداة الأساسية فى المسرحية ، سواء كانت شعرية أو نثرية ، فصيحة أو دارجة ، فهى التى توحى بوقائع المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية وتعبر عن آراء الكاتب وهدفه ، وما يريد توصيله للمشاهدين .

وكتاب الأدب المسرحى يعانون من مشكلة اللغة ، ويشكون تعدد اللهجات السائدة على المحيطين العربى والعالمى . . . فمنهم من يكتب لجمهوره بالفصحى ، ومنهم من يعبر عن أدبه بالدارجة .

إن المسرح لغة ، ولا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته ، وتمتدح المسرحية عادة - إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلساً طبيعياً بحيث يحس المتفرج أن ما ينطقه نظراؤهم فى الحياة الواقعية . . . قد يكون ذلك صحيحاً إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحى مشكلة خاصة لفرد يصورها بطريقة آلية ، أما إذا كان ما يقدمه المؤلف مشكلة تغوص فى أعماق النفوس البشرية ، أو مأساة إنسانية ، أو صراعاً مع القدر والطبيعة والزمن ، فلن تسعفه لغة الحياة الطبيعية أو اليومية ، كذلك الحال إذا قدم قضية متشابكة - واضطر إلى استخدام الرموز والإيحاءات - كقضايا الجنس البشرى عامة ، أو أمة من الأمم على وجه الخصوص ، ليس معنى ذلك أن يفتعل الكاتب لغة مملوكة أو حواراً مبتدلاً لمسرحيته ، بل يختار من الكلمات والأساليب التى تعبر أحسن تعبير وأصدقها عما يختلج فى نفوس شخوصه ، بحيث تجده هذه الكلمات سبيلها - فى يسر وتأثير بالغ - إلى نفوس المشاهدين .

ولعل مرد ذلك إلى أن الأدب الشعبى أو الفولكلورى، قديم قدم الشعوب نفسها، ومتأصل بين شعوب الأمم ومتشعب فى تراثها، وسيبقى ما بقيت هذه الشعوب . . . والفصحى لغة قريش نزل بها القرآن الكريم خالدة بخلوده دائمة بدوام الأرض والسماء، ثرية بأدبها، زاخرة بمشتقاتها معطاء ببلاغتها، سامية بطابعها وخصائصها، غنية بمبادئها ومجالاتها . . . ومن ثمة لا ينبغى - بحال من الأحوال - أن يشار التساؤل عن الأصلح للتعبير - العامية أم الفصحى؟ ولا ينبغى أن نعقد مقارنات التفاضل بينهما بحجة واقعية اللغة أو الحوار أو الأداء . . . ولا يجوز البحث عن الأقدر فيهما لتصور الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية، لذلك حاول كبار المسرحيين من المؤلفين - أمثال تيمور والحكيم - وضع حل لهذه المشكلة «بيد أن المشكلة فى واقعها أقدم من محاولات الحكيم وتيمور، فهى قد بدأت مع البواكير الأولى للمسرح العربى، ففى ظل غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العربى، وجد أوائل المؤلفين والمترجمين أنفسهم أمام اختيار صعب، خلفته وأسهمت فى تعقيد ظاهرة الأزواج اللغوى، فهم بين أن يستغلوا فى الحوار المسرحى والقصصى اللغة الفصحى مع ما عسى أن يضيفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذى يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدموا العامية مع حداثة عهدا فى الحوار القصصى والمسرحى، وعلى فقرها الشديد فى الوسائل الفنية، وكان طبيعياً أن تتوزع مناهجهم، وتتوزع تجاربهم إزاء هذا الموضوع، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التى يعتقد أنها أقدر على خدمة العمل المسرحى أو أقرب إلى فهم الجماهير»<sup>(١)</sup>.

إن المشكلة بدأت منذ عرف الناس المسرح فى مصر، ولم تصل إلى نهايتها حتى هذه اللحظة، فمارون النقاش أول من عرف الناس بفن المسرح العربى حين قدم لهم «البخيل»<sup>(٢)</sup> فى لغة تكاد تكون شعراً، ولكنها لم تكن كذلك، فقد كان معظم أبطالها يتكلمون الفصحى إلا الخادمة «أم رشا» التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية،

(١) فى المسرح المصري المعاصر : ص ١٩٨ ، مرجع سابق .

(٢) انظر مسرحية البخيل مارون النقاش ، ص ٢٧-٥٠ .

واستحسن المؤلف أن يجعل كلامها موافقاً لحالتها، ولهذا يمكننا القول إن مارون قد جمع الشعر والفصحى والعامية فى مسرحية واحدة، وبطريقة ركيكة، اعتمد فيها على السجعات المفتعلة، واللهجات الخاصة، لتكون عنصراً مثيراً للإضحاك.

ولما كانت بداية المسرح تعتمد على الهزل، لاجتذاب الجمهور عن طريق الضحك فقد سخرت اللغة تماماً لتحقيق هذا الغرض. . . تخلط الفصحى بالعامية بلا حدود والممثل على المسرح يستطيع أن يبدل فى الأسلوب والحوار إذا وجد تجاوباً من الجمهور، فقد حاول «فرح انطون» فى مسرحيته «مصر الجديدة» أن يختار وجهاً وسطاً، حيث اصطلح على جعل أشخاص الطبقة العليا فى المسرحية يتكلمون الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم ذلك، وجعل أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية.

أما محمد عثمان جلال، فقد قدم للمسرح ذخيرة لغوية تتميز بتناسق وتجانس عندما قدم مسرحية «موليير» التى اقتبسها وترجمها بالزجل العامى، ثم أتى بعد ذلك «جورج أبيض» وبدأ حياته التمثيلية باللغة الفرنسية، حتى طلب منه الزعيم «سعد زغلول» أن يمثل بالعربية فاستجاب وقدم مسرحيات «أوديب» و«الويس الحادى عشر» و«عطيل» وكلها مترجمة عن كبار الأدباء ولكن مع الأسف لم يصادف إقبالاً إلا على مسرح «الأوبرا» حيث يذهب الشعب الراقى إليها فى أيام معدودة لا تكفى لسد حاجات جوق كبير يضم عدداً كثيراً من الممثلين والممثلات، وعمالاً فنيين وإداريين»<sup>(١)</sup>.

واستمرت الحال هكذا حتى جاء «إبراهيم رمزي» الذى قدم «الحاكم بأمر الله» و«أبطال المنصورة» وبلغ انتاجه إحدى وثلاثين مسرحية ترجمة وتأليفاً واقتباساً.

وكتب «محمد تيمور» للمسرح وكان يجاهر دائماً برغبته فى تمصير الآداب والفنون - أى صبغتها بالطابع المحلى - حتى انصرف بعيداً عن اللون العربى الخالص محاولاً ربط الجماهير بالمسرح ومتأثراً بالدراسة الفنية التى عاشها بفرنسا، «أريد أن اهتدى مع من سبقنى

(١) محمد تيمور : حياتنا التمثيلية، ص ١٥ د.ت.

إلى وسيلة تحول بها ميل الجمهور من الفوضى التمثيلية الحاضرة إلى شبه الفن، ثم من شبه الفن إلى الفن الصحيح . . أريد أن نسير بالجمهور تدريجياً حتى نصل به إلى غايتنا المنشودة، إذ أنه من العبث مصادمة تياره الجارف»<sup>(١)</sup>.

وخلف لنا محمد تيمور أربع مسرحيات هي: «العصفور في القفص» و«العشرة الطيبة» و«عبد الستار أفندي» و«الهاوية» وتوفى عام ١٩٢١ .

وسار أخوه «محمود تيمور» على نهجه يكتب للمسرح ولكنه ينشرها بالفصحى، وذلك لأن المجتمع في نظره مازال يفضل إنتاج المسرحيات بالعامية عن الدخول في حظيرة الأدب ويقول محمود تيمور في ذلك: «الكاتب المسرحي يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة، ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد، حتى يأخذ عمله الفني سبيله إلى أعماق القلوب، لا ترده وحشة ولا تنوبه غرابة، فإن تخللت روايته كلمات يتعذر فهمها على النظارة في الجملة، كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الاتصال، ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحي . . ثم إن المسرحية تقوم على الحوار، فهو كيانها العام، ونحن في مصر نتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه اللغة، واستساغت لهجتها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصميمة، فمتى شاهد المصري مسرحية بالحوار العامي، فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسه وتحببت إليه واستعذبها مسامعه، وأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً، وقلما نصطنعها في الحديث، ومن ثم فهي على الرغم منا غريبة على الآذان»<sup>(٢)</sup>.

وخلاصة القول رأى الأديب محمود تيمور فيما كتب بالفصحى والعامية أنه يكتب بالعامية للمسرحيات المراد تمثيلها، ثم ينشرها بالفصحى للاطلاع والقراءة، فالفصحى عنده

(١) المصدر السابق، ص ٣٥.

(٢) محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، ص ٢٧٢، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

هى لغة الأدب والقراءة، ويرر ذلك بأن تسويد اللهجات العامية فى البلاد العربية باءت جميعها بالفشل، ومن ثم يعيد طبع مسرحياته التى كتبت بالعامية يعيدها بالفصحى لأنها لو قدمت للقراءة مكتوبة بالعامية لأذت العين بما لا تألف ولأذت المسمع بما لا يطرب.

ومن يعد ذلك بدأت لغة المسرح تأخذ اتجاهات معينة . . . المترجمات تترجم بالفصحى إلى أن تكسرت هذه القاعدة فى مسرحية «قاتل الزوجة» التى ترجمها إلى العامية الأستاذ «إيهاب الأزهرى» من الإنجليزية، وأخرجها سعيد أبو بكر وترجم «إداورد الخياط»، «الخطاب المفقود» عن الرومانية وفيما عدا ذلك كانت الفصحى هى لغة المترجمات . . . أما العامية فقد طغت بانفرادها بمعظم المسرحيات الثرية المعاصرة.

ومنذ سنوات خاص المعركة رائد المسرح «توفيق الحكيم» وابتكر اللغة الثالثة اجتهاداً منه فى إيجاد حل لهذه القضية، يقول الأستاذ الحكيم فى الملحق الخاص بمسرحية «الصفقة». «كانت ولم تزل مسألة اللغة التى يجب استخدامها فى المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لى أن خضت التجربة مرتين فى محيط واحد، وهو محيط الريف المصرى، كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتبت «مسرحية أغنية الموت» بالفصحى، فما هى النتيجة فى نظري؟ أشك فى أن المشكلة قد حلت تماماً، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص.

والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه.

هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمان ولا فى كل قطر . . . بل ولا فى كل إقليم.

فالعامية إذن ليست هى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان . . . كان لابد من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة، لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم . . . لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك هى مسرحية «الصفقة» قد تبدو

لأول وهلة لقرائها أنها مكتوبة بالعامية ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى ، فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان . . بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها مرتين : قراءة بحسب النطق الريفي ، فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً لل لهجة الإقليمية ، فيجد الكلام طبيعياً بما يمكن أن يصدر عن ريفي . . ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح ، فيجد العبارات المستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة !! .

إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين :-

**أولاهما:** السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا ، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية .

**وثانيتها:** وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن<sup>(١)</sup> .

ويعلل الكاتب المسرحي «روجر» م . بسفيلد بأن جنوح كثير من الكتاب إلى العامية مرده إلى تعدد المعاني التي تحملها الألفاظ العربية والتي يساء استعمالها أو يحدث كثيراً من اللبس والاضطراب والإيهام والحافز الصوري في الحوار المسرحي يأتي من كلمة أو مجموعة كلمات أكثر مما يأتي عن طريق الحركة والموقف ، لأن الحافز الكلامي يطن في أذن السامع التي تنقل بدورها الرمز الذي تسلمه إلى المخ ، ثم يقوم المخ عندئذ بعمل العلاقة الصورية بين الكلام وبين الشيء الرموز له<sup>(٢)</sup> .

وسواء كانت المسرحية بالفصحى أو العامية فالمقياس الصحيح للكتابة هو الوصول إلى الجمهور في سهولة ويسر ، ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها ، تقرر الأمور . . وتحكي الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة لا تلف ولا تدور ، فهل حقق الحكيم ما يرجوه من اللغة الثالثة في مسرحية «الصفقة» ؟ .

(١) توفيق الحكيم : الصفقة من ص ٥ - ٧ المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٦ م .

(٢) انظر : فن الكاتب المسرحي : روجر . م . بسفيلد ترجمة دريني خشبة ص ٢٧٠ وما بعدها ، دار نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

انظر مثلاً قوله «ندبح الديبحة» الأصل فى كلمة دبج هو بسط الظهر وطأطأة الرأس  
فيكون الرأس أشد انحطاطاً من الإليتين .

وكلمة «عضمة» ليست موجودة فى معاجمنا اللغوية، و «تحضير الغوازي» والمقصود  
بها فى السياق الراقصات أما معناها اللغوى فهى مشتقة من الغَزْو والجمع غَزَاة وليس  
«غوازي» وغَزَى وغَزَاء ، أى ليس هناك ما يدل فى الكلمة على ما يهدف إليه .

وهل حقق الحكيم الجانب التدوقى فى قوله : حلمكم لحين مراجعة الكشف وقوله  
«لابد أمر على الأسماء كلها» فهل دخول اللام على حين يفيد الغاية مثل إلى؟ وفى الجملة  
«لابد أمر» أى شطط وثقل على السمع لو ضبطنا الدال وأمر الصحيح لابد أن أمر . . . وقوله  
«إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل» فكيف نستسيغ جواب الشرط وقد تقدم  
الفاعل على الفعل دون اقترانه بالفاء؟ «أما على المستوى الجراماتيكي: ومستوى الفواعد  
والتراكيب فإن الحكيم يتجنب أسماء الإشارة، وأدوات التوكيد، وكلاهما مما يتسع البون  
فيه بين العامية والفصحى، وفى أكثر الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود فى  
العامية فتراه يكتب : «الحكاية تعقدت من جديد» ، «الشغلة عطلت» بدلاً من تعقدت  
الحكاية من جديد، وعطلت الشغلة»<sup>(١)</sup> .

إن مسرحية «الصفقة» لو قرأناها كما نقرأ سائر المسرحيات بالفصحى وضبطنا جملها  
لأدركنا الغثيان، ولقضينا على لغتنا العربية الجميلة وآدابها ومدلولاتها، ولا عوجت  
ألسنتنا، ولقدمنا إلى المحاكمة أمام ابن جنبي والأخفش وسيبويه .

هل هذه اللغة الموحدة التى قصدها الحكيم لتعم العالم العربي؟ ولتكون نبراساً لفهم  
مسرحنا المعاصر؟ إن هذه المحاولة قد فشلت فشلاً ذريعاً والدليل على ذلك أن الحكيم لم  
يكررها . . . وعلى الرغم من أن هذه المحاولة لها فضل السبق إلا أنها لم تصل إلى الهدف  
المنشود الذى ابتغاه المؤلف . . . إن بشاعتها تجسدت فى البناء اللغوى والإملائي والتذوق  
الجمالي<sup>(٢)</sup> وماذا بقى بعد ذلك؟ .

(١) د . محمد فتوح أحمد : فى المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق، ص ٧٩ .

(٢) انظر مسرحية الصفقة ، ص ١٥٧ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٦م .

وهل نجح الحكيم فى إتاحة الحرية لنا فى قراءة هذا النوع من المسرحيات بالعامية أو الفصحى؟ أم أنه أضاع علينا لذة القراءة الفصحى والاستمتاع بالدرجة؟ إن اللغة الثالثة التى ابتكرها الأستاذ الحكيم تغفل الدلالات الجمالية للتراكيب، وذلك لأن تراكيب الفصحى مرنة بسبب وجود الإعراب فيها، وفى هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية، فى الوقت الذى تفقد فيه العامية هذه بإسقاط الإعراب عنها. على أن المسألة ليست مسألة عامية أو فصحى، فقد يقول البعض: إنها مسألة لغة المسرح. . فهل للمسرح لغة خاصة به؟ قد يكون هذا جائزاً أو مفهوماً لو أن ما نعنيه بهذه اللغة أن تكون لغة الشخوص المختلفة التى تتألف منها المسرحية، فكل شخصية بطبيعة الحال لها لغتها التى تتكلمها، ولكن هذه اللغة ليست مجرد قواف أو لوازم أو مصطلحات معينة تميز الشخصية عن الأخرى كما يتوهم البعض، فاللغة حركة وإيقاع، ثم هى تختلف فى الشخصية الواحدة من موقف إلى موقف، وتختلف عن لغة الحياة، فليست المحادثة التى تسمعها بين شخصين أو أكثر حواراً مسرحياً. . ومن ثمة نشأت المشكلة حيث نكتب بلغة وتحدث بلغة أخرى. . فأى اللغتين نظرق؟؟ وبأى لغة نكتب الحوار المسرحي؟.

يزعم البعض أن المسرحية لا تتسم بالواقعية إلا إذا تجسدت الواقعية فى الحوار والشخوص واللغة، بحيث تلتزم الشخوص حدود قدرتها فى الحياة ولا تتجاوزها، فلا يجوز أن ينطق الفلاح المصرى مثلاً غير اللغة التى يتفاهم بها مع جنسه فى الريف، وهذا فهم خاطئ لواقعية اللغة، لأننا لو طبقناه لحرماننا - مثلاً - من روائع المسرح العالمى المترجم إلى الفصحى، كعطيل وهاملت وتاجر البندقية.

فليست الواقعية فى المسرح تتطلب شمساً حقيقية وأشجاراً حقيقية، ومنازل حقيقية بدلاً من الأشياء الكاذبة خلف المشهد، فالطبيعة شيء والفن شيء آخر يقول فيكتور هوجو: «ليس المسرح بلد الواقع، ففيه أشجار من ورق مقوى، وقصور من نسيج وسماء من أسمال، وقطع ماس من الزجاج وذهب من صفائح، وجواهر مزيفة بالخضاب،

وحدود عليها بهرج الزينة، وشمس تبرز من تحت الأرض، ففيه قلوب إنسانية على المشهد، وقلوب إنسانية خلف المسرح، وقلوب إنسانية أمام العرض»<sup>(١)</sup>.

«فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان فعال شخصيته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء»<sup>(٢)</sup>.

فالعيب يقع على كاتب الدراما المسرحية، فهو الذي يخلق الكلام والحوار وهو الذي يجعل اللغة طيبة تجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع ويجعلها أداة لرسم الشخوص وتوضيح ملامحها النفسية وتمييزها عن غيرها، من الشخصيات الأخرى، وهو الذي يستطيع أن يحو عنها صفة المحلية الصارخة ويجعلها لغة محايدة، لأن فهم الواقعية يحتم علينا أن نفهم الحياة ونصورها ونعبر عنها مع إلقاء الضوء النفسى المزوج بعواطفنا وأحاسيسنا ومشاعرنا إزاء هذه الحياة.. لا فى نقلها كما هى، وليس تسجيلاً «فوتوغرافياً» لها.. وموضوع المسرحية هو الذى يفرض لغتها وهو الذى يستنطق شخوصها ويملى عليهم كيف يتحركون ويمثلون ويتكلمون وينطقون لغة حيوية سواء كانت عامية أو فصحية لأن اللغة وسيلة وليست هدفاً.

ومهمة المؤلف أن يخلق طرازاً من الكلام يجمع بين الدلالة الواعية ومشابهة الواقع بحيث لا تكون مصطبغة بصبغة محلية صارخة أو لهجة إقليمية طاغية، وحتى لا تصير اللغة مجرد قوالب أو «اكليشيهات» «تطمس» معالم الشخوص، وتخفيها أكثر مما تبديها.

«أجل إن اللغة كائن حي - ما فى ذلك شك - يكتسب حيويته بالممارسة والاستعمال وحرية الاختيار، فاللفظ يربو على لفظ لدلالته، والعبارة تتفوق على مثلتها لعمق الظلال والألوان الدارجة حقيقة واقعة لا يمكن تجاهلها أو إنكارها.. إذن علينا أن نقنن

(١) د. محمد غنيمي هلال «في النقد المسرحي» ص ٨٣، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٥ م.

(٢) د. محمد مندور: في الأدب والنقد، انظر ص ١٣٢، وما بعدها، نهضة مصر ١٩٧٧ م.

طريقة الدراجة ونسلك سبيلها في أسلوبها ومنطقها وبلاغتها، وطرفها وتقديمها وتأخيرها، وسائر خصائصها، الحية المرنة ونقل كل ذلك إلى لغة كتابتنا الفصحى الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تنشأ عندنا لغة جديدة، أو لغة محايدة تكمن حاضرتها وتصور واقعنا<sup>(١)</sup>.

ولقد كان للوعي الاجتماعي والحس اللغوي أثره فيما يقدم على المسرح من جمل وأساليب واصطلاحات، ففي كثير من الأحيان يستنكر الجمهور ما يسمعه من عبارات مبتذلة أو كلمات رخيصة أو اصطلاحات سوقية، والأمثلة على ذلك كثيرة في مسرحيات «الغرافير» و«الجنس الثالث» و«اتفرج ياسلام» و«الناس اللي تحت» و«سيما أونطة»، وفي أحيان أخرى يشجع الجوانب اللغوية المشرقة في نتاج كبار الكتاب الذين يملكونا نصية اللغة ويعالجون مسرحياتهم بخفة الروح وشرف المعنى ونزاهة الكلمة وجمال الصياغة من أمثال الحكيم وتيمور وباكثير وأبي حديد وفتحى رضوان وخورشيد.

ومما هو جدير بالذكر أن «يوسف إدريس» يصر على أن اللغة ينبغي أن تعكس بأمانة ما يشعر به المؤلف، وما يريد أن يوصله إلى الناس، وأن تكون مفهومة للجميع، وألا تكون لغة المسرحية لغة فصحى لأنها بعيدة جداً عن الجمهور غير المثقف، وينبغي ألا تكون «فصحى عامية» بمعنى أنها فصحى تتخللها كلمات عامية، بل يريد «فنية عامية» حتى تكون قريبة من مقاصده الباطنية، وتأسر لب متفرجه وتستحوذ على مشاعرهم، ومن هنا سمته اللغوية تتجلى في تصدير الجمل بالضمير «أنا» «يا إخواتي» «أنا عايز أقدم لكم الليلة» و«إياك» «إياك تنطق حرف واحد من عندك» واستعمال أدوات الاستفهام بكثرة «إيه وليه . . كل ده . . إزاي» وأساليب التعجب «الله الله الله» «ياسلام!! بقى كده . .» والنداء والتكرار مثل قوله «إزاي إزاي» و«ياداوود» و«يا عمي».

والفقرة التالية توضح لنا كيف استطاع يوسف إدريس أن يطوع العامية لتعبر عن معان ومفاهيم فلسفية، وبذلك يسهم في تثقيف وتعليم الجمهور غير المثقف على حد قوله،

(١) علي أحمد باكثير: فن المسرحية، ص ٦٨، مرجع سابق.

فضلاً عن استخدامه الجمل القصيرة والمتعاقبة في سرعة، مما يحدث إيقاعاً وإحساساً يشبه ضربات السياط:

فرفور: أبدأ . . أنا كنت بدور على شغله وياقرا عشان أشوف أحسن شغلة أیه وأحسن لیه . . والنتيجة ضعيت عمرى اقرأ فى كلام دمه ثقيل . . قال أیه . . مأساة الإنسان والوجود والعدم ، ولحظة الاختيار والإرادة الحرة . . والدفعة الأولى . . أما مالى أنا ومال ده كله . . أنا عايز فلسفة تقول لى اشتغل أیه . . أنا أنا يافر فور . . يابنى آدم . . ياللى . . ياللى بقرصه دلوقتى يحس . . اشتغل أیه؟ واشتغل لیه؟ محدش قال لى . . كانت النتيجة إنى أهه باشتغل فرفور .

والفقرة التالية تعبر عن فكرة مجردة، وحركة إيقاعية مرتبة، حيث كرر أسلوب الشرط، واستعمال التقابل بين الجوع والشبع مما أكسب الأسلوب موسيقى داخلية وظاهرية، و«العذاب» فى مطابقة مع «الانبساط» والتضاد بين «من يحب ومن لا يحب» وهذا التناغم الذى طالما نادى به فى مسرحه الخاص:

فرفور: مين الجماعة دول اللى إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع، وإذا جاعوا يتغزلوا فى الشبع، وإذا اتعذبوا يقولوا الشعر وإذا انبسطوا يسموه الضباع، وإذا حبوا يلعنوا الحب، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبو خاش اللى ما يحب . . لا لا ياعم . . ابعدننى عنهم . . الله يخليك . . (١).

ويؤمن يوسف إدريس بأن المضمون يكتسب قوة وعمقاً ودقة معنى باستخدام الأدنى من الكلمات، وهو يسمى تلك العبارات أو الجمل المكونة من كلمة واحدة «كلمة أو عبارة متفجرة» وهذه الجمل القصيرة التى تحول الحوار إلى تراشق أنيق ومرن بالكلمات بين الشخصيتين، يمكن أيضاً أن تستخدم لغرض الإضحك، كالمفارقات، والأفكار الفلسفية، واللعب بالألفاظ والسخرية والتحكم المثلة فى الفكاهة المصرية.

(١) الفرافير، ص ٤٥، مرجع سابق.

ويرى الأستاذ «فتحي رضوان» ضرورة صياغة حضارتنا الحديثة - بجميع نواحيها وروافدها السياسية والاجتماعية والمادية والفكرية - صياغة جديدة في ثوب لغوي قشيب لأن اللغة العربية لها مذاق خاص في المتعة والإفادة، وقدرة فائقة على التعبير والتصوير، وهو يرفض العامية رفضاً مطلقاً في صلابة وإصرار، لأنه يرى أنها معول هدم وإفساد للفصحى وأداة تفتك وتمثل بالقومية العربية وتقوض أركانها.

وليس معنى ذلك أن «فتحي رضوان» لم يكتب قصصاً ومسرحيات بالعامية، فقد كتب «شقة للإيجار» وغيرها إلا أن نتاجه بالفصحى أكثر عطاء، وأغزر مادة، بدليل أن لغته في مسرحية «دموع إبليس» قد تجاوز بها مجرد التعبير والتصوير إلى الإيحاءات والظلال والإيقاعات على الرغم من مضمون المسرحية الفلسفي المجرد حيث حاول أن يوفق فيه بين تأويل العقيدتين الإسلامية والمسيحية لعرض سيرة السيد المسيح، «لم يقل أحد لصاحبه إنه لم يعد يتسبب للأخر أو يتعلق به.. كيف حدث هذا؟ ومن الذي أحدثه؟ يقولون المجتمع.. أين هذا المجتمع؟ أريد أن أراه لأطعنه بسكين، ولأركله برجلى، ولأبصق في وجهه.. نعم أريد أن أمسك بتلابيبه فلا أدعه إلا محترقا»<sup>(١)</sup>.

إن هذه الألفاظ محددة المعاني، محدودة الحروف، قليلة الكم كثيرة الكيف والمحتوى.. وهذا الترواح بين الخبر والإنشاء لجذب الانتباه وإثارة الدهشة والعجب، وهذه التساؤلات الإنكارية المؤكدة بوسائل التوكيد المختلفة وتلك الأساليب التقريرية المقترنة بأسلوب الاختصاص لتوضيح المنحى السياسى والأخلاقي الذي دأب عليه الأستاذ المؤلف أنه يحاول دائماً التوفيق بين السياسة والأخلاق، بين الرسم والتخطيط والعمل والتنفيذ مستمداً أفكار موضوعاته من واقع الحياة المعاصرة.

والكلمة عند فتحي رضوان يؤمن بها ويقدها، لأنها تحمل أخطر الأفكار. والأفكار هي الوسيلة الوحيدة لديمومتها ونشرها بين الناس، وإذا كانت صادقة نفذت إلى قلوبهم

(١) انظر الفصل الثاني من البحث، مسرحية «حلاق للبيع» مرجع سابق.

فيؤمنون بها ويعملون على ضوئها ويسرون بهديها «على أن مفتاح شخصية الإنسان، والمصباح الذي يكشف عن قواه المدخرة وكنوزه المخبئة هو إيمانه بنفسه وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوي عليه عقله وقبله من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة، وقد تنفدح شرارة هذا الإنسان، ويضيء مصباحه لمجرد الوعظ والكلام، فلا بد من قوة، إما أن تبعث من داخل الإنسان وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجه، فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته وقوته المضیعة، وأفكاره لا تلقى في مكان إلا وتطير منه هنا وهناك، ولل فكرة أجنحة غريبة سريعة تطير من فم صاحبها وتعيش ذلك أجيالاً طويلة، تختفي وتظهر، تنهزم وتتصر ولا تموت. . لقد تهدمت المدن وانهارت الهياكل، أما الأفكار فقد عاشت كما عاشت الأقوال التي سجلت هذه الأفكار»<sup>(١)</sup>.

من ذلك يتبين أن هناك تيارات نفسية واجتماعية وسياسية وثقافية تؤثر تأثيراً بالغاً في اللغة التي يختارها مؤلف المسرحية، لأنها هي الأداة التي توضح الفكرة الأساسية وتنقلها من مخيلته إلى القراء أو المشاهدين وهي الوسيلة التي تجلو الشخص و تفصح عن مخبوءاتها، وتنبئ عما سيحدث من صراعات حتى النهاية.

والدكتور رشاد رشدي كتب مسرحياته وغلفها جميعاً بغلالة شاعرية، فهو لم يلجأ فيها إلى نظم الشعر، ولكنه لجأ إلى روح الشعر وإيقاعاته وشكله، فاستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير حيث نسج خيوط حوار بهذه اللغة التي تشبه إلى حد كبير لغة «نشيد الإنشاد» الواردة في اصحاحات الثمانية. . ولكن السؤال الذي يعيننا : هل تصلح هذه اللغة لصياغة الحوار؟ وما مكانتها من الفصحى أو العامية؟.

الحقيقة أن الدكتور رشاد رشدي كتب مسرحياته منذ عام ١٩٤٢ مترجماً ومقتبساً ومؤلفاً، وكان في كتابته مقرباً من الطبيعة الروحية والحقائق العلمية، مستنداً إلى التراث التاريخي والأسطوري فلغته التي صاغ بها هذه المسرحيات صلحت فنياً من حيث التعبير عن الموضوع وعن الشخص، ولكنها مسحت بمسحة فريدة، لا تعرف الشعر ولا تميل إلى

(١) الفصل الثاني من البحث . فتحي رضوان ، مرجع سابق .

الشر، ولا هي بالفصحى ولا بالعامية، فهي لغة الكاتب فقط . . ففي مسرحية مثل مسرحيته : «حبيبي شامينا» تبدو الشخصوس وكأنها تتكلم بطريقة واحدة أو أسلوب معين، أو كأن المؤلف قد وزع عليها الحوار كما يوزع اللاعب قطع «الشطرنج» مما أدى إلى تكرار بعض الجمل، وإعادة الأساليب، وتشابه المواقف والحركة: «أبناى فى جسدى يتشرون، وديعة عيونهم، جميلة وجوههم، طال انتظارهم، صوتهم فى رحمى، بالليل يؤرقني . . يصرخون . . يطلبون الميلاد . . ينتظرون الأب، طال انتظارهم : متى . . متى تأذن يارب؟» .

فواضح من هذا المقطع أن السجعة تلو السجعة ولكنها لا تتكرر وأن الجمل قصيرة ولا يربط بينها رابط إلا وحدة الموضوع .

«رب دع ظلك يحسوتينا . . أعطنا ياربى الحب . . يعطينا العزيمة . . من نوره . . من مهده . . يبعث راعينا . . يصيح كل واحد فينا . . اهده بالحب يارب واهدنا . . إلى خلاصنا وخلاص شامينا»<sup>(١)</sup> .

وهذه التفعيلة الشعرية فى قوله : من نوره . . من مهده . . يبعث راعينا . . اعتقد أنها جاءت عفواً لأنها لم تطرد أو تستمر ، وعلى أية حال فالموسيقى الظاهرة من سمات لغة المؤلف، وإن كانت خيوط الموسيقى الخفيفة تتراوح بين الوجود والعدم . . فلننظر المشهد التالى من مسرحية «اتفرج ياسلام» .

( وراء الشاشة عملية قبض على الناس مستمرة ) .

افترا وظلم . . لكن هو فيه ظلم؟ كلنا عارفين إن ما فيش حد منهم كان مجرم ولا شريك فى قتل ابن السلطان . . لكن فى الحقيقة . . كلهم مجرمين . . وكلهم شركاء فى خيانة . . الإنسان لنفسه . . للإنسان . . ما هو يا إخوان . .

(١) د . رشاد رشدي : حبيبت شامينا ، الفصل الأول ، ٩-١٥ .

من نعم الله علي الشخص منا

إنه ربنا خلقه حر

له إرادة وله كيان

وعشان كده اللي بيع نفسه

يقي ما عرفش يصون

النعمة اللي ميزه بيها الله

علي الحيوان

يقي خان وجوده

خان كيانه كإنسان

ابن النعمان أهو جاي أهو

أنا سامعه يزعق ويقول ياناس .. دا جنان...

فوقوا اسمعوني صدقوني .. أنا لوحدي اللي قتلت

ابن السلطان.<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من أن المؤلف حاول أن يركز على الإيقاع النفسى فى الربط بين هذه «السطور الشعرية» إن اقتبسنا لها هذا التعبير، فإن لغة المسرحية هى الدارجة المسجوعة المنقومة التى استطاع بها المؤلف أن يجمع خيوطاً إنسانية ذات علاقات إنسانية تظهر وتختفى وتتجمع لتعطى فى النهاية مضموناً واحداً هو أن الشعب المصرى لم يبع نفسه فى يوم الأيام على الرغم من معاناته من الظلم والطغيان.

وهنا ينبغى ألا نغفل حقيقة تفتت فى المسرحية المعاصرة، ألا وهى الاصطلاحات الأجنبية، أو بعض الألفاظ المعرية، وهذه لها خطورتها، وضررها يبلغ مداه حينما يرددها

(١) د. رشاد رشدي: اتفرج ياسلام ص ١١٤ و ١١٥ مطابع مؤسسة الأهرام، بالقاهرة ١٩٦٦ م.

الصغار أو تجرى على أسنة السوق والدهماء يرددونها كالبيغاوات دون أن يفطنوا إلى إيحائها أو دلالاتها. وخطورتها على العامة أشد، فقد تنتشر وتحل محل اللهجات القومية بفضل دعاء التجديد والموغلين في واقعية اللغة، أما الفصحى فلن تنال منها أو تحولها إلى لغة أو أجنبية، لأن الألفاظ المفردة لا تخلق لغة ولا تمحوها وخاصة اللغة تتمثل في تراكيبها وما يتصل بهذه التراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية أو نفسية. (١).

«إن الذين يغالون في الاهتمام بعبارات الواقع العامي - اعتداداً بحوبتها - مخطئون، وذلك لأن المسرحية بكل أجناسها - حتى الملهاة- تعتمد أولاً على المواقف، لا على عبارات المهاترة والتلاعب بالألفاظ والتناوب بالألقاب التي يتوهم البعض أنها الواقعية، وقد أفادت لغتنا الفصحى كثيراً من مفردات اللغات الأخرى في القديم وبخاصة الفارسية فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها وأدخلتها في تراكيبها، فصارت المفردات معربة، وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل وردت في القرآن الكريم» (٢).

ويرجو البحث أن يأتي اليوم الذي تتحد فيه اللغة قراءة وكتابة ونطقاً ولهجة وإملاء وإعراباً، وذلك لا يتأتى إلا عن طريق إعادة النظر في المناهج اللغوية والأدبية والبلاغية وتغيير الخطط الموضوعية في الكليات والمعاهد والمدارس، حتى تصبح الدراسة اللغوية جادة ومفيدة ويزول الضعف الذي استشرى بين الخريجين، وتسود لغة القرآن الكريم على سائر اللغات الأخرى علماً وفناً وأدباً وسحراً ونقداً.

ويرى البحث أن تمسك بعض المسرحيين باللغة الدارجة - بحجة اصطناع الواقعية، إنما هي فرية تحط من قدر اللغة العربية، وطريق لإهدارها وانحدارها، لأن الفصحى تتسع لكل اتجاهات العمل الدرامي ومتطلباته، والدليل على ذلك السيل من المسرحيات المترجمة لكبار كتاب الشرق والغرب على السواء، حيث صورت أدبهم تصويراً غاياً في التعبير والرقّة، وانتقت من كنوز ألفاظها ما ليس له مثيل منذ قرون ماضية، وليس الالتزام باللغة

(١) النقد الأدبي الحديث، ص ٦٢٦، مرجع سابق.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

التي يتكلم بها الشخص في حياتهم اليومية - دليلاً على الواقعية، فالواقعية اللغوية تتبع من الفصاحة التي تصور الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية، وتفصح عن الموقف وتطوره في المؤسسات والدواوين والمصانع والشركات والمدن والقرى دون تقييد بالدرجة أو الفصحى أياً كان العمل وأياً كان الأسلوب الفني أو المعالجة الدرامية «كوميديا أو تراجيديا» فالعبرة بواقعية الصراع وواقعية النفس البشرية والتسلسل المنطقي والإيقاع النفسي في المسرحية .