الفصل الثاني

الاتجـــاه الاجتماعـــى

obeikandl.com

obeikandl.com

تمهيد :

إن اتجاه مرآة الأدب إلى المجتمع لبلورة روحه، وابراز كفاحه ونضاله والإشادة بقيمه ومثله وفضائله وعاداته وتقاليده يجعلنا نحكم عليه بأنه أدب اجتماعى، لأنه يجسد قضية طبقة ليرفع مستواها، أو ينقد حكومة أو هيئة للإطاحة بنظامها وسياستها، فالعبرة هنا هى القضية التى تمس جماعة وتتعرض لأقوام وتتصدى لأمة، بغية تخليص للمجتمع من شوائبه، والقضاء على شقوته، وإزالة الخوف والقلق من النفوس، وغرس الإيمان بمستقبل الإنسان .

والاتجاه الاجتماعى فى الأدب يفلسف القضايا الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ويعرضها من خلال الجدل والمناقشة، واعتمال الفكر، وشحذ الذهن، واثارة الوجدان، وجيشان المشاعر، فهو يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء، التى تمثل تجربة حية لعمال فى مصنع، أو جنود فى موقع، أو فلاحين فى أرض أو مدرسين فى معهد أو موظفين فى ديوان . ومن ثنايا ذلك كله يحدث التغيير الهادئ وينمو التطور الطبيعى ويحقق الإنسان ذاته دون حدوث فجوة بين مصالحه ومصالح مجتمعه .

وتحقيق الانسجام التام بين الفرد والمجتمع ليس فيه غرابة على الاطلاق، فالإنسان لبنة من لبنات المجتمع، وبنية المجتمع ليست بدعة هذا العصر، فقد تشكلت منذ الزمن القديم، وزادت مع الأيام تواصلاً وقرباً وارتباطاً، حتى لم يعد الإنسان إنساناً عظيماً إلا بمساهمته فى بناء وحدة كبرى ومشاركته الفعالة فى وحدة بناء المجتمع الأكبر .

والأديب بهذه المشاركة يتأثر بحياة مجتمعه فيستمد منها مادته ومن ثم قيل «إن الأدب يعبر عن المجتمع» ولكن لا بد له حينذاك من موقف فكرى خاص «فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له . . . والأديب يتخذ لنفسه دائماً موقفاً فكرياً من مجتمعه . . . ومن هنا فقط تأتى الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر فى مجتمعه، وأن يعيش عصره، ولكنه لا ينتج أدبه إلا فى الحالة التى تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع، متخذاً موقفاً فكرياً خاصاً به»[1] .

وفى مصر كتاب ومفكرون ومسرحيون قد اتجهوا هذا الاتجاه الاجتماعى، وهم - على تفاوت قدراتهم الفنية وخبراتهم الاجتماعية، وتجاربهم الزاخرة - وقدموا لنا دور المسرح ووظيفته الاجتماعية الكبيرة، يحملون هموم عصرهم، ويعيشون مشاكله، ويشاركونه آماله وآلامه، سواء عن طريق الملهاة أو المأساة أو مسرح الحلقة والسامر أو الأرجوز وخيال الظل، أو على خشبة المسرح التقليدية القديمة أو الكلاسيكية العنيفة، أو المسرح المفتوح أو المسرح الدائرى .

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ٤٤ ، دار الفكر العربي ، القاهرة : ١٩٧٨م.

المعالجة الواقعية
للظاهرة الاجتماعية

اتجه الأدب المسرحى إلى التجارب الموضوعية والواقعية، وصور الملحوظات الخارجة عن نطاق الذات وانتقل من الفردية إلى الجماعية، وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلاً جميع مشاكل الإنسان فى المجتمع وقضاياه المعاصره، ونظم النزعات والميول وحولها إلى شكل جمالى وصورا، تحقق المتعة والمنفعة، وتحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس .

فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعى، سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق «الكوميديا» أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم فى عمل مأسوى أو تراجيدى» .

وأول من استلفته الواقع الاجتماعى وظواهره من أدباء مصر هو توفيق الحكيم، فقد بدأ إنتاجه فى هذا الاتجاه بمسرحية «المرأة الجديدة» سنة ١٩٥٢ وقد كتب فى مقدمتها : «وأول ما لفت نظرى - وأنا أراجع قضية المرأة - بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة سفور المرأه التى نشطت فى ذلك الحين . . ذلك الموقف الذى ينم عن خوف وقلق، وكان مصدر الخوف والقلق كما سجلته المسرحية راجعاً إلى ناحيتين : أثر السفور فى فكرة الزواج عند الشبان من الجنسين وأثر الاختلاط السافر فى الزوجة المستقرة وحياة الأسرة . . وقد كان القلق والخوف على الشبان من أن ينصرفوا عن الزواج ما دامت المرأة قد خرجت لهم سافرة وأن يجدوا فى تقارب الجنسين وسهولة الاتصال بينهما ما يطفئ رغبة التلاقى عن

طريق الزواج، كما كان الخوف والقلق من السفور فى الأسر والاختلاط زوج بزوجة ذاك أو بغيرها - أن يؤدى الأمر إلى انهيار الحياة الزوجية . . . وما من شك عند قارئ الحاضر فى أن بعض تلك المخاوف لم يكن لها محل . . فالأيام قد أثبتت أن سفور المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية من أثر الاختلاط فقد يكون موضوع اعتذار، وأنى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته للمعنيين بالإحصاء الاجتماعى فى مجتمعنا الحديث، على أن من الإنصاف لحركة المرأة الجديدة فى ماضيها وحاضرها أن نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لا تحققه ظروف الغد، فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم قد يكون تجنياً مسرفاً عندما نرى فى المستقبل أن الأوضاع الجديدة قد استقرت دون أن يقع ما توهمنا شيء ذو خطر .

لقد تعودنا اليوم منظر المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة، وما من شيء يمنع من تعودنا غداً منظر النائبة والشيخة والوزيرة، كثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريباً فى عين المجتمع الذى سيولد بعد ثلاثين عاماً»[1] .

ومضمون المسرحية أن «سامى» تزوج من «نعمت» وتعرفت الزوجة على صديقتها «ليلى» حتى قربتها من زوجها تخالطه وتمازحه إلى أن اختطفته منها، ولم تكتف ليلى بهذا - بحكم تقاليد أسرتها التى تبيح الاختلاط دون تفرقة بين الرجل والمرأة - فقد عرفها والدها «محمود بك عضو مجلس الأمة» - بشاب يدعى «سليمان بك» يسكن فى إحدى شقق عمارة أبيها الفخمة، ليتخلص منها بالزواج من، حيث يتفرغ لملذاته وعربدته، بعد أن فشل فى إبعادها عنه بعد وفاة أمها .

وبالفعل ينصب الأب شباكه حول «سليمان بك» ويغرى وكيل أعماله للتوسط فى هذا الزواج - بإعفائه من أقساط الإيجار المتخلفة والمستحقة عليه - وخصوصاً بعد أن تنازل لابنته «ليلى» عن العمارة، وتمت الوساطة وفشل الوسيط لأن الخطيب المرتقب رفض بشدة هذا الزواج مكتفياً بالمغامرات والغراميات التى تربطه بليلى .

---

(١) توفيق الحكيم : المرأة الجديدة - المقدمة - المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٣م.

وفى أثناء ذلك قويت الألفة بين والد «ليلى» و «نعمت» بحكم زيارتها لابنته ورفعت الكلفة إلى أن صارت غراماً وعلاقة، وتشتد الأزمة لتتفرج فى الفصل الأخير حيث يجتمع «محمود بك وسليمان بك ونعمت وسامى» وليلى فى منزل بقرية أبيها النائب، ويتضح الموقف . . فنعمت عشيقة محمود بك وتدينه بثلاثمائة جنيه ويتدخل «سليمان بك» ليدفع المبلغ، لأن ليلى تدينه بأكثر من ذلك، وينفض الجمع على هذه المهزلة - مهزلة السفور والاختلاط .

من هذا العرض نرى أن الحكيم قد تناول ما يستهدف الأسرة والاخلاق العامة من خطر نتيجه السفور وخروج المرأه من البيت واختلاطها بالرجال، وهى مشكلة لم يكن يشعر بها شعوراً عميقاً غير الطبقة الوسطى التى ينتمى إليها الحكيم، وذلك لأن السفور كان أمراً عادياً من قبل الطبقتين العليا والسفلى، فالعليا لاتصالها بالغرب والدنيا لاختلاط نسائها برجالها فى الحقل، وبمرور الزمن انتهت مشكلة السفور وحلت حتى لم يعد لها بالتالى وجود بعد الأربعينات والخمسينات، إلا أن المرأة عند الحكيم هى المرأة - مثقفه كانت أم جاهلة، قروية أم مدنية وخصوصاً إذا تعرضت لمشكلة العواطف والحب .

ويرى البحث أن هناك تعارضاً بين هذه الوجهة وحياتنا المعاصرة، فليست المرأة الجديدة من البلاهة والسذاجة لدرجة أنها تسلم زوجها لأمرأة أخرى بسهولة، واختيار الزوج الذى تبحث عنه لا يمكن أن تعثر عليه بطريقة احتيالية أو هابطة . كما جاء فى المسرحية، لهذا فقدت المسرحية كثيراً من أهميتها ووسائلها المقنعه وصراعاتها الدرامية المحددة .

ومن مسرحياته التى تمثل الإصلاح الاجتماعى وتقترب من التعليم والوعظ مسرحية «لكل مجتهد نصيب» حيث تعد صورة من صور الفساد الذى استشرى فى المصالح الحكومية ودواوين الوزارات، وتقدم لنا نموذجاً طيباً من الموظفين يتمثل فى شخصية «شعبان» افندى الذى كان مجتهداً فى عمله، شريفاً فى انجاز ما يوكل إليه، ولكن فساد البيئة من حوله يؤثر فيه ويؤقلمه بمناخه . ظل شعبان مخلصاً لعمله - أول الأمر - حتى جاء وقت تأكد فيه أن المخلصين لعملهم لا يشدون انتباه الرؤساء وعلى العكس منهم يظفر

الكسالى والمهملون بهذه الميزة وينالون الترقيات ويحصلون على العلاوات والدرجات . والمثل الحسن أمامه صديقه وزميله فى العمل «مرسى» ولم يلبث «شعبان أفندى» أن تأثر به وحذا حذوه، ورسم له مرسى الشرير خطة العمل التى أسفرت عن أن الموظف «شعبان» لا يستطيع أن ينجز فى اليوم أكثر من ثلاث ملفات بدلاً من ثلاثين وحضر مفتش الوزارة وكان جاهلاً بكيفية هذا العمل فاقتنع، بل ازداد الأمر سوءاً حين وافق لشعبان على ثلاثة عشر موظفاً لمساعدته مما جعل الموظفين القديمين «رشاد وكمال» لا ينتجان ولو بإنجاز ملف واحد فى اليوم، فكلاهما كان كثير الملل، نؤوم الضحى، لاهم له سوى احتساء القهوة والشاى والاطلاع على الجرائد والأخبار، وتلعب المحسوبية دوراً هاماً فى ترقيتهما لأنهما قريبان لوكيل الوزارة، وقد رقيت المجموعة كلها من أجلهما .

وفى المشهد التالى يجرى الحوار بين شعبان افندى والمفتش ليكشف لنا إلى أى مدى كان انتشار الجهل والفساد والمحسوبية فى المصالح الحكومية حتى انقلب مفهوم تامثل القائل «لكل مجتهد نصيب» إلى عكس ما هو مطلوب من الانجاز والاجتهاد والذكاء :

المفتش: «وهو يدون ملاحظات فى ورقة» قل لى يا شعبان افندى

شعبان: أفندم . . سعادة البك

المفتش: كم عدد الملفات التى ترد إليك فى اليوم الواحد ؟

شعبان: نحو ثلاثين .

المفتش: ينجز منها كم يومياً ؟

شعبان: ثلاثا

المفتش: ثلاث ملفات فقط ؟

شعبان: ثلاث ملفات قليلة . . لا أراجع ما فيها ورقة ورقة، وأنفذ تأشيرات الرؤساء بدقة وعناية، حتى لا اقع فى السهو والخطأ .

المفتش: ألا يمكنك يا شعبان افندى أن تنجز أربع ملفات فى اليوم ؟

شعبان: إنى ابذل أقصى جهدى يا سعادة البك، وانت سيد العارفين ان اقصى جهد للموظف النشط ثلاث ملفات يومياً لا تزيد ورقه ولا تنقص .

المفتش: فاهم . . فاهم . . اعرف ذلك طبعاً، ولكننى كنت أمتحنك، اذن أنت على هذا الاعتبار مرهق بالعمل ؟

شعبان: «مشيراً إلى أكداس الملفات» كما ترى سعادة البك المفتش وعينك كلها نظر .

المفتش: «وهو يتإمل أكوام الملفات» . . معلوم . . انت مظلوم ياشعبان افندى .

شعبان: وأى ظلم ؟ ربنا شاهد .

المفتش: «منصرفاً» سأعمل جهدى لتعيين موظفين يساعدونك يا شعبان أفندى . . فانت مثال الجد والنشاط .[1]

وتبدو مهارة الكاتب فى استغلال مساوئ المجتمع المصرى وتوظيفها ليضع لها الإيقاع المناسب لتبصير المجتمع بها ومحاولة القضاء عليها، وإلا أننا نلاحظ أن ثمة انفصالاً بين الشخصية والحوار الذى بدأ بين المفتش وشعبان ركأنه حوار بيزنطى وجدل تعسفى، مما أدى إلى فقد المتعة واللذة فى متابعة الحوار . . وهذه الطريقج التى رسمها له قرناء السوء فى العمل، ألا تحمل بين ثناياها دعوة إلى التثبيط والتكاسل والتواكل، حقاً ؟ إنها تصور نموذجاً من قطاع فى مجتمع ينمو ويتحرك . . لكنها لا تنتصر فى النهاية وخصوصاً آن بطل المسرحية قد دأب على الصلاة فى أوقاتها ولم يحقق هدفه المنشود . غير أن هذا اللون من المسرحيات - عند الحكيم - يغلب عليه إلى جانب هذه الجوانب الطيبة، أنه غير موفق كثيراً فى معالجة موضوعاته . . . فالشخصيات لا تبدو حية نابضة، ولا تثير فينا التعاطف الكافى، ولا تحدث ما من شأنه أن تحدثه أعماله الدرامية الأخرى من إثارة العواطف المعنية

---

(١) توفيق الحكيم «مسرح المجتمع» المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٠م.

التى تسبب التطهير، بل تقدم افكاراً وتحاول الاقناع بها، أو يحاول المؤلف الاقناع على لسانها، ويكاد يحس بوجوده من خلالها»[1] .

ومما يؤخذ أيضاً على هذه المسرحية أنها تمثل واقع مصر فى فترة ما قبل ثورة يوليو، حيث كان هذا الوباء متفشياً فى ربوع العهد البائد حتى أصبح طرق مثل هذه الموضوعات مبتذلاً ومرذولاً تمجه النفوس وترفضه العقول وينبذه الوعى من حياتنا المعاصرة، ثم إنها تفتقد الصراع النفسى الذى هو اللبنة الأساسية فى العمل الدرامى، فلم تعرض شخصية شعبان إلى الموازنة بين حياته الوظيفية الأولى الممزوجة بالعمل والتقوى وأقام الصلاة فى أوقاتها والرضى بشظف العيش وخشونة الحياة، وبين حياة الكسل والتواكل والحصول على الدرجات والعلاوات والترقى بدون حق وعلى أكتاف الآخرين .

وأخيراً يؤخذ على لغتها كثرة التغاضى عما يجب تأخيره وما يستحق تقديمه مثل قوله : «شغل زائد شغل . . . كم الحاصل» وقوله «تنجز منها كم يومياً» وليس لحروف العلة وزن عند المؤلف، بقاؤها كحذفها مثل قوله : «اللهم اخزيك يا شيطان» والمشاكلة فى قوله : «بدأت تلخبط عقلى» وليس فى القاموس «لخبط» وإنما الفعل الصحيح «خبط» وهكذا . . وهكذا . . .

ويسلك الدكتور مصطفى محمود هذا الاتجاه الاجتماعى بمسرحيته «الشيطان يسكن فى بيتنا» وهى مقالة قصيرة انطباعية فى قالب حوازى ومناخ مسرحى .

ففى الفصل الأول نجد الشيخ ابراهيم طنطاوى الدرويش الزاهد يتعبد فى بقعة صحراوية نائية عن العمران، وذات يوم تزوره فى صومعته النجمة الفنانة «سونيا» ذات الجسم البض والقوام الممشوق، والقصر الفخم الذى يطل على النيل، وأخيراً صاحبة الملايين المتكدسة والمعجبين والمغرمين، تحاول أن تغريه، وتعقد له اختباراً مؤداه أن يهجر عزلته وخلوته، ويشاركها العمل على تعمير البقعة الخربة، وينازل الخطيئة فى ميادينها

(١) الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، ص ٣٧٠ ، مرجع سابق .

ويطهرها من الدنس والفساد، ويستتيبها وأتباعها، وبعد تردد ظاهزى يقبل الشيخ هذا العرض ويفشل فى الاختبار، ويستسلم لشهواته ويرضخ لمطالبها وينهار على صدرها النافر، وتلتقى شفتاهما فى غيبوبه .

وفى الفصل الثانى نجد الصحراء القاحلة قد تغيرت وغزاها العمران من كل جانب : نور ومياه وعلوم وفنون . . . وقد ارتدى الشيخ حلة أنيقة وتحلى برباط عنق فاخر، وتوسط حلقة من أتباعه ومريديه ليقنعهم بممارسة الحياة، المعاصرة والعمل معه فى ميادين الفن كالخيالة والمسرح ليكافحوا الرذيلة ويقضوا على الفساد .

وإذا كان الفصلان الأولان يوحيان بالصراع العنيف بين الخير والشر والمادة والروح، فإن مجرى أحداث الفصل الثالث قد ابتعدت عن تجريدية الفصلين السابقين وسلكت الواقع المحسن حيث أن أعمال الدراويش اتسمت بالتخلى عن مثلها وقيمها العربية الأصلية، و«سونيا» المتفرنجة تجرى وراء حضارة مغفلة وزائفة ملؤها الخلاعة والمجون وعقيدتها الإلحاد والكفر، ويكتشف درويش العرب مؤامرة «سونيا» التى تحيط بهم ويصيحون فى وجهها فى غضبة مضربة خطابية :

«كنا دائماً عرباً سذجاً مفضلين حسن الظن بكل شئ . . ألبسونا خرقة المجذوب وقالوا لنا هى الدين . . استدرجونا للدعارة وقالوا لنا هى الفن، أغرونا بالإلحاد وقالوا انا هو العلم . . فرقوا بيننا بالصراع الطبقى وقالوا لنا هو العدالة الاجتماعية . . . استعمروا أرضنا واستنزفوا خيراتنا ومواردنا وثرواتنا . . وأخيراً يغفلوننا . . والعمل ؟ نسبهم ونشتمهم» [1] .

وتنتهى المسرحية بمعركة وهمية بين الفريقين، فريق «سونيا» المنهزم وأنصارها المنحرفين - وفريق الدعوة إلى حظيرة الإيمان والانتصار للعلم الصحيح فى خطبة انفعالية عصماء .

---

(١) د. مصطفي محمود - المسرحية ص ٧٦ ، دار المعارف ، ١٩٧٢م.

إن فكرة المسرحية تشبه إلى حد كبير «فاوست جوته» ذلك الرجل الذى باع روحه للشيطان «لا من أجل أن يعرف الحقيقة، ولكن من أجل أن يضاجع الجمال، وتكون عقدته هى عقدة «فاوست» و «سونيا» التى طلبت التوبة على يد هذا العالم هى المرأة التى طلبت التوبة على يد راهب، ولكنها بدلاً من أن ترتفع إليه فى عليائه هوت به إلى حضيض أدرانها، وهذا يتنافى وأصحاب الرسالات والدعوات .

وفلسفة المؤلف فى هذه المسرحية تسوقنا إلى حقيقة الموقف إزاء رجل الدين . . هل يواجه الدنيا وينزل إليها ويخوض أوحالها ؟ أم يتجنبها ويعتزل عنها . ويلتزم صومعته ويتفرغ لخلوته وعبادته ؟ وكيف يخرج من أوحالها دون أن يتلوث ؟ وما الشيطان الذى جعله يفشل فى الاختبار ؟ وما حقيقته ؟ ولماذا كانت هذه المعركة الخالدة بين بنى آدم وذرية إبليس اللعين ؟ .

لقد حاول المؤلف أن يعرى الزيف الذى لبس ثوب العلم، والفوضى التى ارتدت ثوب التمدن، والتحلل المستتر خلف قناع الفن، وبالجملة كل ما هو ضار وقمئ ورزيل عندما يتبدى فى صورة أفكار عسكرية أو فلسفات مستوردة، وقد جاء ذلك على لسان شخصية الشيخ طنطاوى فى صرخته المدوية :

«وقع الحافر فيما حفر . . كنتم تحفرون لنا طوال الوقت، وكانت معاولكم مزوقة جميلة، مرة اسمها العلم، ومرة اسمها التمدن، ومرة اسمها الفن، ومرة اسمها الفلسفات المستوردة والأفكار العصرية، ومرة اسمها المخدرات «والموضات» وأدوات الزينة، ولكن يتغير كل شئ»[1] .

والبناء الدرامى فى المسرحية يعتمد على خطين ويمشى فى اتجاهين : الأول هو مهمة رجل الدين ورسالته التى تتلخص فى الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، ومقاومته الإغراء وألاعيب الشيطان، ونبذ التخلف والتقهقر والانعزال، والنأى يقوم على المقابلة والمقارنة

(١) المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

بين حضارة الشرق والغرب، وابتكار الاخيرة أساليبها المتعدده وطرقها المتجدده لمواءمه كل مكان وزمان .

وشخوص المسرحية محدودة بطلها الشيخ «طنطاوى» ويمثل الشرق وقيمه ومبادئه وطيبته وحسن ظنه، و «سونيا» التى توحى بالحضارة المجلوبة من الغرب، والعلم الزائف الذى يدعو إلى التقاعس وعدم الانطلاق، وقد استطاع المؤلف أن يعطينا هذه المعانى من خلال تحليلة لهذه الشخوص وما قدمه لنا من أفكار ومشاعر وتجارب ظهرت فى غيرته على الدين تارة وفى ثورته على استيراد الزيف تاره أخرى .

وما يؤخذ على المسرحية، هذه المشاهد الخطابية التى نقلتنا إلى مجلس وعظ، والعمل الدرامى قوامه الصراع والحركة ووسيلة اللغة التى لا تقبل مثل هذا الإسهاب والمجادلة، وليس كل أصحاب الدعوات مثل الشيخ «طنطاوى» الذى فشل فى الاختبار، فمنهم الصادقون الذين يضطلعون برسالات السماء ويبيعون أنفسهم لله، ومنهم من يقتحمون التجارب وتدركهم عناية الله .

والأستاذ فتحى رضوان طابعه الغالب على انتاجه هو الطابع الاجتماعى ابتداء من مسرحية «دموع ابليس» حتى مسرحية «شقة للايجار» وهو يعتبر امتداد لرائد المسرح توفيق الحكيم فهو مشغوف بالكشف عما فى المجتمع من مفاسد ورذائل تتقنع أقنعة الفضائل وتكتسى أثواب النفاق والخداع، ظهر ذلك فى مسرحيته «المحلل» وموضوع المسرحية ليس جديداً، فقد تناولته الأقلام من قبل وصورته فى صورة المحتال الذى يتمسك حتى يتمكن، وصورت غرماؤه من الأزواج الاأقوياء الأغنياء الذين دأبو على اتخاذه قنطرة يعبرون عليها إلى أغراضهم التى تتلخص فى العودة إلى زوجاتهم المطلقات طلاقاً باءناً ولم يعد من حقهم أن يستأنفوا معهن حياة الزوجية إلا إذا تزوجت الواحدة منهن برجل آخر جزاء وفاقاً لنشوز كل من الزوجين .

والمحلل فى المسرحية لا يمثل الزوج الصورى فقط، والذى يقنع من الزواج دون زواج نفسه، ولكنه يمثل من يتمسك بحقه فى المجتمع كمواطن صالح، له ما للشرفاء وعليه ما

عليهم، فهو لا يمثل المغلوب على أمره أو الذى يتسلى بضعفه أو يسخر من استكانته ولكنه البطل الذى ساق إليه القدر امرأة شريفة كرهت هذا الطراز من الحياة الفاسده، وبعثه هو ليحررها من رقعة الظلم المخيم عليها .

ومعالجة الكاتب للمسرحية تتسم بالحيلة والصراع النفسى المؤثر فى دواخل الشخوص فى حدود مواصفات الفصل الواحد بأسلوب شديد التركيز دون استطراد أو امتداد للزمان والمكان فى لغة فصيحة سهلة مبسطة ، جاء على لسان بطلها :

«أنا لست إلا قناعاً يلبسه الأقوياء ليخفوا وجوههم . . أنا ملقاط يلتقطون به أغراضهم . . مصيبتى أننى لست قوياً إلى الحد الذى أستطيع معه أن أرفض الأعمال القذرة التى يطلبونها . . . ومصيبتى أننى لست ضعيفاً إلى الحد الذى أقبل معه ما يطلب منى بلا مقاومة أو معارضة . . نصف المقاومة لا ينفع . . ونصف الموافقه لا يريح . . أنا معلق من شعر رأسى فى الهواء . . لا أنا قادر على الطيران فأطير، ولا على السقوط فأهوى» .

وترد عليه زوجته مخففة معاناته النفسية :

«لن تبيع نفسك بعد اليوم يازوجى . . إنت ستتحرر من زوجى القديم كما سأتحرر أنا معه . . أيظن أنه يشترى كلينا بماله . . يجعلك قفازاً لالتقاط القاذورات . . ويصر على أن يجعل منى دمية . . . أو خليلة باسم زوجة . . . كفى تمثيلاً . . . ستكون أنت نفسك وسأكون أنا نفسى . . سنختار حياتنا . . لاتخف . . اذهب إليه واطرده . . . انت صاحب البيت وليس له هنا شئ . . . »[1] .

وينتقل الأستاذ فتحى رضوان من هذه المرحلة التجريدية والأفكار الذهنية إلى المرحلة الدرامية الفنية، والحرفية المسرحية، بمسرحيته الاجتماعية الصارخة «الجلاد والمحكوم عليه» فهى تختلف عن المسرحية السابقة لأنه بدأها بخلق الشخوص، ثم انتهى بتقديم الفكرة، ومن ثم جاءت الصورة أشد تركيزاً وأنضج فكرة، فلا نجد محالاً للمناظرات العقلية والأفكار المجردة، فالموقف الإنسانى العام واضح، وحركة الشخوص تنبض بالحياة

(١) فتحي رضوان : مسرحية المحلل - المجلة ص ١٠١ ، العدد ٣٧ إبريل ، ١٩٥٩م.

والتفاعل والحركة النفسية تتسق مع الحركة الجسدية، نلمس ذلك فى شخصية المحكوم عليه بالإعدام هادئ النفس، ثابت الجنان، حتى كأنه ذاهب إلى عروسه فى ليلة زفافه، ولا يشعر بالبرد رغم رقة ثوبه، ويقابل ذلك الجلاد القلق المضطرب النفس، حتى ينتهى به الأمر إلى شنق نفسه، فى حين أن المحكوم عليه بالإعدام يساعد الناس فى عمل إنسانى مفيد، وكأن الأغلال ليست فى يديه، وكأن القيد الحديدى فى معصمه يتحول إلى أداة نافعة تساعد على انتشال عربة قطار أوشكت أن تسقط من فوق «الكوبرى» لينقذ الركاب المسافرين أو الراحلين .

تدور أحداث المسرحية فى فترة اضطراب الدولة وعجزها وفقرها أن تدفع رواتب الموظفين، فاضمحل عدد المنتجين فى المصانع والشركات ودواوين الحكومة، ومن ثم فقد استغنت الدولة عن الكثير من العاملين، وها هو ذا الحارس المكلف بحراسة المحكوم عليه هو نفسه يقوم بمهمة الجلاد وتنفيذ حكم الإعدام اختصاراً للوظائف وزيادة عبء الموظفين، وقد شجع على ذلك عدم فرار المحكوم عليهم بعد صدور الأحكام عليهم أجمعين، بل ويجرى الحوار طبيعياً بين الجلاد والمحكوم عليه وهما فى الطريق إلى مقرة الأخير حيث ينفذ حكم الإعدام فيه «قبل قدوم القطار إلى المحطة» وكأنه حوار بين صديقين :

المحكوم عليه: «مستدراً عطف الجلاد» البعض يقول إنها أول محطة بنيت لأننا على الخط الرئسى للبلاد .

الجـــــلاد : «يحملق فيه ولا يجيب» . . .

المحكوم عليه: وفى هذه المحطة لا توجد لوحة للمواعيد، والقطارات هى نفسها لا تعرف المواعيد . . تصل حينما تصل . . «ينظر إلى ناظر المحطة» لقد تأخر القطار ياحضرة الناظر . . هل وقعت حوادث ؟

ناظر المحطة : إن الحوادث لو حصلت هنا . . لتقدمت القرية . . على الأقل يعاد بناء هذه المحطة التى اختلفت آباؤنا فى تحديد عمرها .

«تهب ريح شديدة فينزعج الجلاد ويقول» :

الجـــــلاد : لقد كنت هادئاً وسعيداً فجاءت هذه الرحلة كريح حطمت باب دارى ودخلت إلى غرفها، فطار كل شئ من مكانه . . . .

ناظر المحطة : كثيرون يموتون هنا . . ليس هنا أسرع من الموت سوى إنجاب الذرية . . فكلما قتل الموت منا واحداً، أتينا نحن بثلاثة . . . الموت لا يستطيع أن يغلبنا . .

المحكوم عليه : «للجلاد» هل تفكر فى شئ يا أخى ؟

الجـــــلاد : ضاعت حياتى . . دخل فيها هذا الشئ الذى يسمونه أفكاراً ففقدت معناها . . لماذا نولد ما دمنا سنموت ؟ لماذا نبنى ما دام كل شئ يهدم ويزول ؟ لماذا أعيش ببضعة قروش ويعيش غيرى بملايين؟ من المسئول عن هذا الغلط ؟ أنحن أم القدر ؟ أنت الذى نفثت فى عقلى هذه السموم «ينظر إلى المحكوم عليه» كلماتك القليلة هى التى جعلت من الحمار الذى كان راقداً فى عقلى ونفسى إنساناً مفكراً، وهو لا دراية له بهذه الصناعة المهلكة . . صناعة التفكير . . ولذلك يجب أن تشنق أنت وأمثالك . . أنتم لصوص لأنكم تسلبون راحة الناس ولا تعطونهم شيئاً عوضاً عنها . . أفكار يعنى جراثيم ، يعنى أمراضاً لا تعالج .

المحكوم عليه : وهل أسأت إليك ياأخى حتى تحكم علىّ بالشنق؟ .

الجـــــلاد : الكلام الذى قلته لى . . الأفكار التى لا أدرى كيف نبتت . . أفكار . . من كان يصدق أننى أفكر . . أفكر لم يبق إلا هذا . . كنت كهذا الحيوان الذى يسمونه عقيراً . . أشنق الناس . . وأذهب إلى بيتى وآكل وأنام ، وألد الأولاد بنين وبنات . . عدداً لا أذكره ولكن لم يكن بين كل الذين شنقهم واحد مثلك . . كان منهم شجعان لا يخافون الموت . . ولكنهم جميعاً كانوا كالبهائم مثلى . . أما أنت فمن اللحظة الأولى رأيت فيك

شيئاً غريباً . . هذا الهدوء . . بل هذا السرور . . رغم كلام بسيط . . ولكنه لا يبقى شيئاً فى مكانه . . أنت مجرم . . لقد أحسنت الدولة لأنها ستشنقك» (١) .

حقاً إن هذا الجلاد يريد أن يخرج من حياة الركود وسأم العيش ولو بالتخلص من هذه الحياة كلية ، إنه نموذج إنسانى سبق الفكرة وتجول على خشبة المسرح قبلها . . إنه يصور حياة الإنسان الطبيعية على الفطرة وقبل أن يدخلها عامل التفكير ﴿ وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُوْلَئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ﴾ (٢) .

وقد وصلت رحلة اليأس إلى أقصاها عند الجلاد فقرر أن يشنق نفسه بنفسه ، وفى الوقت الذى ينظر إليه المحكوم عليه بالإعدام نظرة إشفاق وود ورحمة ، إنها صورة مقلوبة فى أسلوب ساخر لكنها اجتماعية حقاً للدرجة القصوى .

وكتب الأستاذ ميخائيل رومان مسرحية «الدخان» وهى لا تصور آفة من آفات المجتمع فى أبشع صورها فحسب ، بل تكمن علتها فى التصميم والعزم والإرادة التى وردت على لسان بطلها «لن أركع» .

ومضمون المسرحية يتحدث عن شباب مدمن للمخدرات ، أدى به الإدمان إلى حالة الانهيار النفسى ، وسلبه قوته ونشاطه ، حتى أصبح عاجزاً عن القدرة فى إنجاز أى عمل من الأعمال «شل تفكيره» وفقد السيطرة على أعصابه وساءت حالته النفسية حتى اصطبغت بصبغة انفعالية مؤلمة ، وأصبحت قدرته على الانتماء إلى المجتمع كزوج أو أخ أو ابن أو صديق ، تكاد تكون معدونة وتلاشت العلاقات الإنسانية من حياته ، وتمزقت أواصر الأرحام من حوله ، فعاش فى عالمه المحدود مريضاً مكتئباً وملفوظاً معزولاً ، إلى أن هيأ الله له أخيراً من يأخذ بيده ليريه طريق النور ، ويبعث فيه الأمل من جديد . فتعاونت زوجته المخلصة مع أخته البارة على إنقاذه حتى أدركته عناية الله فنجا بأعجوبة .

---

(١) فتحى رضوان : إله رغم أنفه وتمثيليات أخرى ص١٤٠ ، دار المعارف ، ١٩٦٢ .

(٢) القرآن الكريم ، الآية رقم ١٧٩ من سورة الأعراف .

والصراع الدرامى فى المسرحية يتجسد فى التناقض بين شخصية بطلها «حمدي» والشخوص الأخرى وهى أكثر انهياراً بالقياس إليه، كشخصية تاجر المخدرات المعلم «رمضان» وشخصية المرأة التى تزوجها وعذبها ثم طلقها مع ذلك يتحدان فى القوة والعسف والإطاحة «بحمدي» لولا بقية من شعوره بكرامته وتماسكه الاجتماعى يجعلانه يصرخ «لن أركع» وعلى الرغم من فصله من عمله، وتبدد ثروته، وتفاقم حاجته، والعرض المغرى من جانب المعلم يرفض صارخاً «لن أركع» وحتى فى نهاية الصراع العنيف بينه وبين نفسه ومراودتها له بالعودة إلى «الكيف» وقد عزم على الرجوع إليه ينتقم من نفسه ويحدث بها إصابات وهو يردد فى حماس «لن أركع» حتى يسقط مغشياً عليه.

ويشوب نسيج المسرحية كثير من الفتور والتفكك، وذلك راجع إلى النبرة الخطابية فى السياق من جانب الوعظ والإرشاد من جانب آخر، ثم كثرة الخيوط التى تشعبت لتفسير وقوع البطل فى محنته، فمنذ مطلع المسرحية نجده قد ضاق ذرعاً بعمله الآلى فى الشركة، ووجد فى المخدر ما يعنيه على نسيان هذه الرتابة ويقضى على السأم والملل نتيجة دق الآلة الكاتبة، ثم يستمر الحوار على لسانه أن ادمانه كان نتيجة طبيعية لتمرده على رؤسائه ووجهاء الموظفين بالشركة، مما حرمه العلاوات والترقيات كزملائه، وينقطع الخيط ليبدأ خيط آخر جديد فحواه أن قراءة حمدى واطلاعه على كل الكتب التى تناولت الإدمان أثار فيه غريزة حب الاستطلاع واستهواه عكسياً وزلزل إيمانه بعقيدته وجره إلى العناد والكفر.

هذه الخيوط المتشعبة لم يمسك بعضها بتلابيب بعض، ولم يركز الكاتب على أى منها، بل لم يعمقه أو يجعل منه حدثاً متطوراً، ومن ثم انقطعت أواصر الخطوط، وكلما انقطع منها خيط عاد المؤلف يلتقط خيطاً آخر ليفتق عرى هذا النسيج المسرحى، حتى أن الهدف السامى الذى رمى إليه وهو رفض الانهيار التام وعدم الاستسلام والخضوع ورفع شعار «لن أركع» كاد أن يتلاشى فى متاهات تساؤل المشاهدين: ماذا يريد أن يقول المؤلف؟ هل الفكرة الرئيسية هى كراهية البطل للابتذال، وحبه العودة إلى حظيرة المجتمع؟ أم حبه لزوجته وأولاده والعيش فى قوالب الأسر السعيدة؟ أم تفضيله الاعتماد على النفس والوثوق بها بعد

معاناة شديدة، وإيثاره التغلب على المشاكل التى صادفته؟ أم الشعور بلذة الانتصار ونشوة الظفر . . كل أولئك لم يتضح فى طريقة معالجة المسرحية وأفكارها اللهم إلا فكرة هذه العبارة التى رددها البطل حتى حفظناها : «لازم ألاقى هدف . . لازم ألاقى هدف»[1].

وكتب الدكتور رشاد رشدى مسرحية «الفراشة»[2] وهى مسرحية اجتماعية معاصرة يدور صراعها بين المثل العليا والقيم الشريفة فى الحياة، وبين الانحلال الخلقى والتهالك على الثروة والجاه، والشخوص ينقسمون قسمين: الأول وهم يمثلون الأكثرية التى تنغمس فى الملذات والمتع المادية وعلى رأس هذا الفريق شخصية البطلة «سميحة» وهى الفراشة التى سميت بأسمها المسرحية.

والثانى يؤمن بالمثل العليا ويعمل حساب الآخرة، ويقنع بالحياة الكريمة الشريفة ويعانى من شظف العيش وقسوة الحياة ويتبلور فى الشخوص «رمزي» والصحفى المرموق «صلاح» وزوجته «هدى» ولكنه صراع غير متكافئ وغير شريف لأن زعيمة الفريق الأول تسيطر على زعامة الفريق الثانى فهى زوجته التى تتحكم فيه بجمالها ومالها حتى لم يعد يملك أمر نفسه وأصبح تصرفه موجهاً من قبلها، حتى إذا ما أراد أن يحقق رغبة من رغباته التى يؤمن بقيمها شهرت فى وجهه كل أسلحتها من مال وجاه وسلطة ونفوذ، فهى المرأة الاستقراطية الباذخة والوريثة الوحيدة لثروة أبيها «الباشا».

وضعت الفراشة نصب عينها أن تبعد زوجها عن الكتابة الأدبية وتحول بينه وبين رسالته الأدبية التى يعمل جاهداً على تحقيقها، وتصر على تحويله إلى رجل من رجالات المجتمع كأزواج صديقاتها، أو تجعل منه مشجباً تتعلق فى ذراعه أثناء الحفلات وسمر السهرات، ويستعرض فتنتها وأثوابها القشيبة وفساتينها الجديدة، والخلاصة أنها نرجسية تعشق ذاتها ولا تحب إلا نفسها وفى سبيل ذلك تفتك بكل من يقف فى طريقها أو يعوق سعادتها ومتعتها، ويتم لها ذلك وتحقق رغبتها الأولى عندما يصبح زوجها موظفاً فى إحدى

---

(١) ميخائيل رومان: مسرحية الدهان ص ١١٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٨.

(٢) رشاد رشدي: الفراشة: المسرحية مجلة المسرح وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٠م.

الشركات، ثم مديراً لها بفضل اتصالات زوجته الاجتماعية بأصحاب النفوذ من «الباشوات» وأعضاء مجالس الشركات.

ويستسلم الزوج - بادئ الأمر - لهذا الانقلاب الشامل فى حياته، ثم يقوم بمحاولة لمقاومته فيثور ثورة عارمة تسفر عن تركه البيت، ولكن سرعان ما يعود ليسلم قياده للفراشة تصنع به ما تشاء، وكما يريد طموحها وغرورها، ويحاول أن ينسى فيلجأ إلى تجرع كؤوس الخمر فيزداد انهياراً فوق انهياره ويشعر بالغربة والوحدة والانقطاع اللهم إلا من صديقه الصحفى وزوجته، وهما الوحيدان اللذان يزورانه الفينة بعد الفينة ويستشعران آلامه ويعيشان مأساته.

وتمر الأيام ويزج بالصحفى صلاح داخل السجن نتيجة كتابته مقالاً سياسياً جريئاً فى ذات الملك، وتحاول زوجته إقناع المسؤولين بالإفراج عنه فتفشل وتلجأ إلى صديقه «رمزي» وتحت وقع كلماتها المؤثرة يعود إليه رشده، ويجد نفسه وتتجدد إرادته ويسعى لإخراج صديقه من السجن ويوفق فى مسعاه ولازمته هذه الصحوة فبدا نشاطه الأدبى وكشف اختلاسات الباشوات وأصحاب النفوذ وألاعيبهم وتصدى لهذا الإصلاح وفصل نفسه من وظيفته بالشركة وطبيعى أن تتركه الفراشة بسبب ذلك وتتزوج من عشيقها وتتخلى عنه البته فيقرر «رمزي» أن حياته من بعدها مستحيلة ويجب التخلص من هذه الحياة.. بطريقة أو بأخرى ويدخل حجرة نومه وبيده مسدسه، ونسمع طلقات المسدس تتبعها صرخة مكتومة، ثم يظهر شعاع من داخل الحجرة يوحى بأن الأمل والمستقبل السعيد على معالم الطريق.

من هذا المضمون يتضح أن المؤلف قد وفق فى رسم الشخوص، وطرق المناخ الصالح للموضوع، وحبك خيوطه وتطوره دراماتياً ومسرحياً، إلا أن فصول المسرحية قد ارتكزت على مشهد حجرة الصالون الفاخرة، وياحبذا لو اتسعت الحركة فشملت حجرة المكتب مثلاً حتى تكون أقرب إلى الواقعية فى منزل أحد الأثرياء.

وهذه المحادثة الطويلة المملة بين سطوحى ونفسه كلما خلا له المسرح، لا تفصح عن شيء إلا ذكرياته القديمة والتى لا علاقة لها بالتطور، إنها مقحمة إقحاماً بغية الترفيه عن المشاهدين خصوصاً أنها تتسم بالطرافة والنكات الساخرة.

وشخصية «رمزي» شخصية أديب وكاتب، يؤمن بالكفاح ويقوم الإعوجاج، وتفرض عليه رسالته الأدبية أن يشارك فى الإصلاح فكيف يتسنى له العطاء وهو فاقد لهذا الشيء فى بيته وبين أصحابه وزملائه، بل لم يخطر له خاطر مداومة الكفاح ومواصلة المقاومة لتيار الانحلال، فهو من أول وهلة - لتصدى هذا الانحراف - سقط وفشل واستسلم للذل والخنوع والطغيان.

وهذا الإسراف النرجسى لدى «سميحة» تقبل صورتها فى المرأة، وتفتن بقوامها وتعجب بنفسها فى بلاهة ظاهرة يكون من الأكثر واقعية لو لمح المؤلف بهذا التوضيح ما يريد. فإن التلميح أبلغ من التصريح فى هذه المواقف.

وأخيراً كيف يقدم بطل المسرحية على الانتحار وتنتصر الرذيلة على الفضيلة ويتخاذل الحق أمام الباطل لولا التمحل فى شعاع الأمل الموحى بمستقبل سعيد، أليس فى ذلك دعوة إلى تثبيط المبادئ والمثل العليا وعدم أحقيتها بالصدارة وإفساح المجال لجانب الرذيلة والانحلال أن يحلا محلها؟ لقد كان بوسع الكاتب أن ينزل القصاص بالماجنين والمنحلين وأن يسمو بمستوى مسرحيته كثيراً لو أن «رمزي» تمسك بمبادئه حتى النهاية، ولم يستسلم للخور والانهيار والتدهور واعتصم بإيمان الحق ونور اليقين حينما تقابل الخير والشر وجهاً لوجه وتناطحت الأفكار الثورية البناءة وفساد الارستقراطية المخصصة والمرسومة المزيفة.

ومسرحية «برج المدابغ» لنعمان عاشور، قضية اجتماعية من قضايا الطبقات الفقيرة التى صارعت من أجل تحسين وضعها، ونجحت فى ذلك بسبب الانفتاح الاقتصادى، وعرفت كيف تستثمر ما طرأ عليها من غنى طفيلى، وتحول هذا الانفتاح إلى انفتاح ذاتى نفعى شخصى تم لحساب القلة الضئيلة، وتحقق على حساب فئات الكثرة الكثيرة.

ومضمون المسرحية لا يشير إلى أسرة الشيخ «ماضى سلامة» فحسب ولكنه يشير إلى كل الفئات التى تقع فى قاعدة السلم الاجتماعى، وتحاول انتشال ظروفها حتى تلحق بما ارتقى ذورة السلم وتشبث بهم.

فهذا بطل المسرحية الشيخ «ماضى أبو اليزيد سلامة» تبدلت حالته بعد الانفتاح وأصبح ثراؤه فاحشاً حتى أطلق عليه أبناء الحى لقب «سلامة بك» بعد أن ترك حانوت العطارة والحياة البسيطة المتسمة بالإيمان والعبادة والتى كان لها فضل السبق فى جلب الحرفاء إليه، وترك شعاراته التى تزين صدر حانوته «عز من قنع وذل من طمع»، «يقينى بالله يقيني» ، «الصبر مفتاح الفرج» وترك التقرب من رجال الدين والمتصوفين .

ودخل الشيخ «سلامة» فى صفقة تجارية رابحة، وبذكائه النادر يشارك فى «العادم» للسلخانة لمسكنه كذا ألف فراء خروف، واتخذ من بيت السيدة «دولت» الأرملة التى صارت فيما بعد زوجة له، اتخذ من بيتها المجاور ملاذاً لهذه التجارة المتجددة كل يوم، وبذكائه الانتهازى استغل العائد من هذه الصفقات السلخانية فى بناء عمارات شاهقة بحى المدابغ ، ثم أستأنف التعمير فى حى الدقى أو «حى الاستيراد المركزي» على حد تعبير ابنه عصام».

وأخيراً يهديه ذكاؤه إلى بناء جامع فى الدور الأرضى للعمارة الحديثة التى يسكنها ابتغاء الأعفاء من الضرائب لمدة خمس سنوات، وقد دعاه جشعه إلى أن يشطر الدور الأرضى إلى شرطين ، شطر للجامع، وآخر لمجموعة من الحوانيت على أحدث طراز.

ومما هو جدير بالذكر حرص الكاتب على الموازنة بين حياتى أفراد أسرة «الشيخ سلامة» سابقاً و «سلامة بك» حالياً ، لمسنا ذلك فى تصرفات ابنه «عصام» حيث يفقد إيمانه بكل القيم والمثل، وأكبر همه فى الحصول على الكسب الطفيلى السريع مهما كان المقابل مشروعاً أو غير مشروع ، لدرجة أنه كاد أن يصعق حين أذيع أن أخاه الضابط بالقوات المسلحة مازال على قيد الحياة بعد أن أشيع أنه فقد .

وبهذا النبأ تنتهى أحداث الفصل الأول وقد طرح المؤلف قضية الانفتاح وفجر حدث الآثار الاجتماعية المتولدة عن ظاهرة الانفتاح، وقد امتدت امتداداً طبيعاً فى الفصل الثانى حيث يطالعنا «سلامة بك» فى أعلى عمارة «برج المدابغ» ويجسد الفصل مطابقة عملية بين الأب وابنه الضابط، وصراعاً مريراً بين زهد الابن فى الحياة وإقبال أبيه وجشعه فى الدنيا، تعادلية أو إيقاعاً درامياً بفعل الحرب التى قذفت بسلامة بك فوضعته فى سويداء الحياة وقذفت بابنه الرائد إلى أسفل فوضعته فى مجابهة الموت وجهاً لوجه وهذا ما عبر عنه سلامة بك «فلوس - فلوس - فلوس ايه وزفت أيه . . لكن هو الواحد حيعيش مرتين!! دا هية مرة واحدة ما فيش غيرها . . ومالهاش رجعة . . يعيشها إزاى من غير فلوس !! الدنيا حلوة!! والعيشة حلوة»[1].

وما عبر عنه الرائد الضابط لزوجته نادية : «اللى بيحصل فى الحرب يجب يحصل فى السلم، هى دى ميزة الحرب، إذا كان للحرب ميزة، أنا وانتى بنموت علشان الكل، مش علشانك لوحدك، ولا علشانى لوحدى - وهو ينظر إلى لوحة الهرم والقلعة التى رسمها- الهرم يعنى مصر . . مصر الزمن . . مصر الصبر . . والقلعة يعنى مصر العقيدة . . مصر الإيمان مصر الله»[2].

والحقيقة أن الصراع فى هذا الفصل قد بلغ الذروة فى الواقعية حيث كان الصدام بين الأب وابنه ومن وراء كل منهما مجموعته التى تؤيد موقفه، وترفض الموقف الآخر، ولقد خففت من حدة هذه الواقعية تلك اللوحة المعبرة عن الهرم والقلعة، فقد أكسبت الحدث عمقاً فى المضمون وشمولاً فى الرؤية «لأن الرمز يقاس بدلالته وعمق معناه لا بمضمونه وفحواه»[3].

ويمضى الحدث فى تطوره ليكشف عن كثير من التنوير للفصلين السابقين إذ يتعرى الجشع فى الفصل الثالث والأخير، وكأن العاجزين يسبقون القادرين فى الوصول إلى الحقيقة، فالجامع يتحول إلى متجر على يد عصام والعمارة تتحول إلى فندق، ويطير صوابه

(١) نعمان عاشور: برامج المدابغ، ص ١٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥م.
(٢) المرجع السابق، ص ١١٠.
(٣) جلال العشري «مسرح أو لا مسرح» ص ٢٦٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

حينما يعلم أن والدة قد تنازل من برج المدابغ لأخيه هشام، فيتآمر هو وأخته وزوجها حنفى على هذا البرج، وإذا بزوجة هشام تصر على ترك هذا الوسط خوفاً على ابنها «حمادة» وهذه لفتة جميلة من الكاتب فحواها أن ابن المستقبل أو الجيل الطالع ينبغى أن يهيأ له مناخ اجتماعى صالح أكثر خصوبة وانتاجاً من مناخ الحاضر والماضى ألا وهو مناخ التغير الاجتماعي.

وتتتابع الأحداث وتنفرج الغمة على صوت انفجار تتقوض على أثره عمارة جديدة بالقرب من عمارة برج المدابغ، ويندفع «سلامة بك» مهرولاً إلى الخارج كالمجنون الذى يتخبطه الشيطان من المس تاركاً وراءه كل شيء فى برج المدابغ.

ويرى الباحث أن الكاتب لم يعط شخصية «الضابط هشام» حقها بين الشخوص، فالسطحية قد لعبت دورها ولم تظهره كما ينبغى أن يظهر أكثر إيجابية وتركيزاً وأشد تأثيراً باعتباره الركيزة المحورية التى تستمد منها سائر الشخوص مادتها، ويتطور الموقف وينشأ الصراع، وهذا «الكورس الصامت» على حد تعبير المؤلف ما موقعه من المسرحية الاجتماعية الواقعية؟ وما الحاجة الملحة فى بقائه على المسرح يؤيد ويرفض وجهات النظر والقضايا بالصمت؟ إنه حشو لا طائل تحته ولا مبرر لوجوده فى معالجة أزمة من أزماتنا الاجتماعية والاقتصادية.

وهذا الشيخ سلامة: قد غلبت عليه شقوته وطغى عليه تكدس الأموال فنسى دينه، وإيمانه، وانخرط فى عقد من ﴿زُيِّنَ لِلنَّاسِ حُبُّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ وَالأَنْعَامِ وَالْحَرْثِ ذَلِكَ مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَاللَّهُ عِندَهُ حُسْنُ الْمَآبِ﴾[1].

ألم يفكر ساعة سقوطه فى نهاية المسرحية فى التوبة؟ ألم ير بعينيه حقيقة الموت، وقد تمثل له عزرائيل ساعة انهيار العمائر؟ لقد كانت الشخصية حاجة إلى إشباع فنى ومعالجة درامية أكثر إسهاباً، وأغرز تفصيلاً لحقيقة الإحساس بالنهاية، نهاية القناطير المقنطرة التى أهلكت قارون ومن على شاكلته.

(١) القرآن الكريم، الآية ١٤ من سورة آل عمران.

المعالجة الرمزية
للظاهرة الاجتماعية

ما أغنى الأدب العربى الزاخر بالواقعية ، والأحلام الرمزية، وما أكثر مزج الأدباء لهذه الاتجاهات، إنهم يتأثرون بعواطفهم التى يحسونها فى حياتهم الواقعية كالحب والغيرة والظلم والعدل، والصفح والعفو، والحقد والانتقام، يظهر ذلك التأثر عن طريق الوعى الباطن بالتعبير عن مكبوتاتهم كخوف من ثعبان ينهش أو فزع من وحش ينقض، أو فيما يرى النائم نفسه سابحاً فى السماء على رؤوس الناس، محققاً طموحه إلى مجد، أو حصوله على ما لم يستطع الحصول عليه عن طريق رؤية العين ولمس اليد، أو يظهر عن طريق الرمزية فى تناول القضايا الوطنية العامة كقضية الحرية والاستقلال والتنديد بجرائم الاستعمار وفظائع المحتلين ، وقد يجمع الأديب بين الرمز الفكرى والمواقف الواقعية المحسوسة من خلال تناقضات الحياة وركام المشاهد والصور المتبانية، ليخرج من كل أولئك بتجسيد مسؤولية الفرد والجماعة.

والمكتبة العربية مكتظة بالأدب الرمزى، لأن الرمزية ليست وليدة هذا العصر، بل إنها موغلة فى القدم ، ومردها إلى مثالية أفلاطون أمر لاشك فيه، تلك المثالية التى انكرت حقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور أو رموزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالم المحسوس، ومن هذه الصور الرمزية كتاب «ألف ليلة وليلة» وكتاب «كليلة ودمنة» و«رسالة الغفران» و «وحى بن يقظان» و «مقامات الحريري» و «جمهورية أفلاطون» .

وقد يكون الرمز موضوعاً أو لفظاً أو نغماً يلجأ إليه المبدع بغية إشراق النور والحق والخير والجمال فى النفوس حتى تسمو، وتتخلص من سلطان المادة وتندمج فى آفاق الروح وتحلق فى عوالم المثل العليا والفضائل الكبرى أملاً فى سعادة البشرية ورخائها وأمتها وسلامتها.

والمبدع حين يعبر عن الأشياء الحسية تعبيراً يومئ إلى ما يريده فى عالم المعانى الكلية والتجريدية لابد أن يوجد قرينة بين العالمين أى بين الأشياء الحسية والمعنوية، وبين المادة والروح، لأن الرموز تتخطى العلاقات العرضية القائمة بين الجوهر والعرض، وتتجاوز علاقة الإنسان بالكون، وفقاً لحالات النفس الشعورية، ومدى استجابتها لتقبل الوضع الجديد، واستغراقها فى عالم العليين.

ويذكر الأستاذ العقاد أن «الأحلام هى لغة الرمز التى يعبر بها الوعى الباطن حين يشاهد الناس بالقياس إليه كالنمال فى جانب الفيلة الضخام، لأن الإنسان لا يتمثل المعانى فى أحلامه وأمانيه، بل يتمثل فيها مايرى بالعين ويلمس باليد ويسمع بالأذن، ويترجم من لغة الفكر إلى لغة الحواء على أساس الخيال المعروف، وما هى إلا أيام معدودة حتى راحت كلمة الوعى الباطن ورموزه فى الاصطلاح وخيالات الفنون تتلقفها أفواه المدرسة الرمزية. كما تتلقف الببغاوات صيحات الآدميين بغير فهم ولا روية، وخيل إليهم أن الوعى الباطن خلق جديد أثبته «فرويد» فى بيئة الإنسان بعد أن كان معدوماً فى الأجيال الماضية، وفاتهم أنه أقدم من الوعى الظاهر، وأنه لم يزل يعمل عمله فى الأدب والفنون، وفى المعيشة اليومية منذ عرف الناس الشعور والتفكير، ولا يزال كذلك خفياً فى مكانه القديم، مادام الإنسان هو الإنسان، وكل ما صنعه «فرويد» أنه نبه الأذهان إلى وجوده، ولم يوجد من العدم فى الزمن الحديث وبعد أن كان الرمزيون لا يتجاوزون فى دعوتهم التذكير بوجود الأسرار والمعانى التى توحى إليها، أصبحوا ينكرون الحس الظاهر والحواس وعملها ولا يدينون بشئ غير ما يسمونه رموز الوعى الباطن وأحاجيه»[1].

---

(١) عباس محمود العقاد «يسألونك» ص ٨٥ لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٤٦.

والأستاذ الحكيم فى مطلع حياته الأدبية قد عالج قضية طالما أقلقت نومه حينذاك، بل كربت المصريين وكربتهم إبان الأحكام العرفية وسيطرة الانجليز على البلاد، فكتب مسرحيته «الضيف الثقيل» استجابة لأحداث الوطن المحلية وقضاياه الوطنية، وظل الكاتب يعالج مسرحياته الاجتماعية تارة عن طريق الواقعية وتارة أخرى عن طريق الرمزية، حتى كاءت مسرحيته «أشواك السلام» تجسيداً حقيقياً للاتجاه الاجتماعى الذى جمع بين الرمز الفكرى والمواقف الواقعية فى عمل درامى موحد، فى مقدمة المسرحية «الشعوب تحب وتسالم . . والقادة يفكرون ويدبرون، والتفكير عندهم يؤدى إلى الحذر والريبة واتخاذ التدابير تورط فى أخطاء، والأخطاء تفسد جو الصفاء»[1].

ومضمون المسرحية أن هناك شاباً جاداً بطبيعته، يتمسك بالمبادئ ويتحلى بالمثل ويتسم بالاعتدال ينظر إلى الأمور نظرة موضوعية، نشأ فى أحضان أسرة يغمرها النعيم وتتسم بالثراء، تقدم لخطبة فتاة، يدعى كل من يعرفها أنها مثالية أيضاً ويتفاهمان ويتعاطفان، ويفاتح كلاهما أبويه فى الخطبة، وتتعارف الأسرتان وتتقاربان ويتضح أن أبوى العروسين مديرا أمن الشرقية والغربية، وبالرغم من أن والد الفتى زميل والد الفتاة فى مرحلة الدراسة الثانوية إلا أنهما آثرا أن تمتد فترة الخطوبة أملاً فى أن تتوثق العلاقة بين الخطيبين، ويدرس كلاهما الآخر عن كثب، وفى أثناء ذلك أعد الشاب النابه مذكرة صافية حارة للدفاع عن السلام بحكم وظيفته فى السلك الدبلوماسى، حيث كلف بإلقائها فى مؤتمر دولى، وسرعان ما يتبدد أمله وتذهب جهوده أدراج الرياح نتيجة للحذر وسوء النية المتبادل بين الدول الكبرى .

ويعقد المؤلف مقارنة بين سوء النية على المستويين العالمى والمحلى، ليخرج من المقارنة بالأشواك التى تعترض سبيل الأفراد إلى الأشواك التى تنبت فى حياة الدول وتكون سبباً لعرقلة السلام وعدم تحقيق الخير للإنسانية جمعاء، فكلا المديرين يسخر أتباعه فى خدمة الحصول على جمع المعلومات والتجسس على الخطيب والخطيبة، وتسفر النتيجة فى عملية التجسس عن معلومات خاطئة عند كلا الطرفين حتى يوشك الخطيبان أن يفجعا نهائياً فى

(١) توفيق الحكيم ، أشواك السلام ، المقدمة ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٣م.

حبهما لولا إصرارهما على استجلاء الحقائق بنفسهما، حتى التقيا وأقنع كل منهما الآخر بحقيقة ما حدث من طمع رجال المباحث فى الفوز برضاء والديهما فيعود جو الصفاء والسلام والتفاهم بعد أن كاد يقوضه رجال المباحث .

ومن هذه المقارنة والموازنة بين رجال المخابرات على المستويين العالمى والمحلى تتضح لنا الرؤيا، وتتجسد خطورة الشائعات والمعلومات المضللة، والحفاظ على المكاسب الشخصية والمصالح الفردية، حيث أفسدت جو الحب والسلام بيم أبوى الخطيبين، وكذلك الحال فيما يختص بالدول الكبرى فنقل الإشاعات وترويجها على ألسنة أجهزة الإعلام العالمية ورجال المخابرات الدبلوماسية، وسوء الفهم المتبادل، والحذر الشديد واتخاذ التدابير الفاسدة والركون إلى الظنون السيئة، كل ذلك يعرقل جهود السلام ويقوض أركان الرخاء ويعرض الإنسانية إلى الحروب والفناء .

ومن الجوانب المشرقة فى المسرحية أن هناك فئة من دعاة المحبة والسلام تعمل دائماً وجاهدة على كشف الأستار عن هذا الواقع المحزن للبشر أو اليأس منه، وقد أشارت المسرحية إلى هذه الفئة بإصرار الخطيبين على استجلاء الأمور بنفسيهما مدفوعين بما غرس الله فيهما من حب للحياة وبقاء للجنس الآدمى، وتعمير للكون ﴿وَلَوْلا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَّهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيراً وَلَيَنصُرَنَّ اللَّهُ مَن يَنصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ﴾[1] .

وحوار المسرحية ممتع فى لغة عربية سليمة، بعيد عن الصراع الذهنى الذى عودنا إياه الحكيم، وانما يدور بين الحقيقة الواقعية، والتضليل المفرط، فالشعوب تحب السلام وتنشد أن تنعم بظلال الأمن والرخاء، ولكن القادة يفكرون، ويطلقون لعقولهم العنان فى اتخاذ التدابير والحذر والريب، حتى يحولوا الإيجابيات إلى سلبيات ويترتب على ذلك أخطاء وفساد وخراب .

---

(١) قرآن كريم الآية رقم ٤٠ من سورة الحج .

والسطور التالية مقتطفة من مشهد يتحاور فيه الشاب النابه والدبلوماسى البارع مع اثنين من رجال الإعلام فى المؤتمر الدولى الذى دعى إليه ويشارك فيه بالقاء مذكرته :

الصحفي الأول: هل يمكن إزالة هذه الأشواك ؟

الشاب :ليس الأمر سهلاً

الصحفي الثاني: ولكنه ممكن

الشاب : اسمعوا . . ليس من طبعى التشاؤم، ولكن فى هذه أرى الصعوبة واضحة كل الوضوح .

الصحفي الأول: ما وجه الصعوبه ؟

الشاب : إن الطريق إلى السلام هو فى القلب . . ، ما أصعب إزالة شوكه من داخل القلب ! هل يمكن انتزاع حصاة من القلب دون أن يسيل دمها؟ .

الصحفي الثاني: «وهو يدون» لا بد أن توجد طريقة

الشاب : نعم . . لا بد من إيجاد طريقة تزيل أشواك الشك والخوف والارتياب وسوء الظن من النفوس، وتزرع السلم والأمن فى القلوب، ويحل الصفاء محل الحروب [1] .

وقد ارتقى التعبير الاجتماعى برقى المشكلات الاجتماعية وبواعثها فعبر عن مشاكل العصر سياسية وفكرية واقتصادية، وانتقل إلى صور فنية بارزة فى مسرحية «حبيبتى شامينا» للدكتور رشاد رشدى، ففيها مشكلة العصر وربط الحاضر بالماضى ، وإبراز الاستماتة من أجل الحرية والاستقلال .

«لقد جسد المؤلف الحب فى هذه المسرحية وجعله ذا أبعاد ثلاثة : الكلمة والإنسان والله ، حيث قابل بها أبعاد الوجود الثلاثة : المعرفة والحرية ، والحياة، جعل «حاكين» رمز

---

(١) توفيق الحكيم ، أشواك السلام ، ص١٦ ، المطبعة النموذجية ، القاهرة، ١٩٥٣م.

الكلمة والمعرفة، والفتى «راعين» رمز الإنسانية والحرية و «شامينا» رمز الحب والحياة ، و «سوسته» رمز سيناء ، وأبناء سليمان «رمز اليهود»[1] .

وبهذه الرموز يعالج المؤلف قصة الأرض المغتصبة ، أرض البرتقال الحزين أرض فلسطين، أرض من صمدوا لأعداء الحياة، وأكلوا خبز الجياع، وشربوا ماء العطاش ، ولبسوا أثواب العراة . . إنهم أبناء سليمان والذين صيروا هيكله دماراً وذهبه تراباً ومجده خزياً وعاراً إنهم شراذمة اليهود .

ويقسم «راعين» بكل غال فى الأرض أو السماء أن يهب حياته لانقاذ حبيبته «شامينا» تلك التى ترملت دون أن يمس بكارتها بشر من جنود سليمان، أو مارد من قماقم سليمان ولسان حالها يقول «أبنائى فى جسدى ينتشرون وديعة عيونهم، جميلة وجوههم ، طال انتظارهم مني . . متى تأذن يارب؟ .

يرد عليها «راعين» مطلقاً صرخته المدوية فى عنان السماء .

«أنا آت ياحبيبتى آت» .

«آت إليك من لبنان من مصر من عمان» .

«آت إليك من بغداد من جولان» .

«لن تقف فى وجهى السدود» .

«سوف أتخطى الحدود» .

«وأحطم الأغلال والقيود» .

«وسأقتل بيدى من يعترضني» .

«من ذئاب وكلاب وغيلان»[2]

---

(١) جلال العشري «مسرح أو لا مسرح» ص ٨٨ ، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٨٠م .

(٢) د. رشاد رشدي «حبيبتي شامينا» دراما العرض والأرض، «مجلة المسرح» وزارة الثقافة والإرشاد، القاهرة ، ١٩٦٥م.

لقد ركز المؤلف مضمون مسرحيته على الحب، كسائر مسرحياته السابقة «لعبة الحب» و «حلاوة زمان ، و «الفراشة» و «رحلة خارج السور» إلا أن هذه المسرحية تختلف اختلافاً ظاهراً من حيث المصب، فقد جمع فيها بين الرمز والواقع ، والتاريخ والأسطورة، واستوحى ما يعرف بسجع الكهان أو لغة المزامير ونسج خيوط حوارها من نفيس «نشيد الإنشاد».

وشخوص المسرحية تبدو أكثر حركة وحياة وحدة عاطفة وفكراً منذ الفصل الأول، فهم جميعاً قد دخلوا معركة وعاشوا أحداثها بعزيمة قوية وإيمان صادق بأن الأرض لابد وأن تعود حتى تتناسخ أرواح الشهداء المخضبة بالدماء بضمائر الأبطال المكافحين لجلب النصر والرابطين مصيرهم بتراب الأرض المقدسة وحرم البيت».

وفى الفصل الثانى تبدو الحركة الدرامية ضعيفة باهتة مكرورة، حيث ظهر التحفظ واضحاً فى سرد القضية بواقعها الفنى والسياسى، ولاسيما فيما يتعلق بأخوة «شامينا» الذين باعوها للملك سليمان وهو إشارة إلى بيعها لليهود، اللهم إلا شخصيتى «شامينا» و «راعين» فقد اقتحما عناصر الشر والباطل وإنزلا بها الهزائم والخسائر.

وكلما توغل الحوار - كما رأينا فى الفصل الثالث - لمسناه يجنح إلى الإسهاب والسرد الممل اللذين لم يعملا على تطور الحديث، بل ساعدا على تجميده، مما جعل المسرحية تقترب من المسرحيات المقروءة أو المسرح الذهنى - لتوفيق الحكيم- ولعل السبب فى ذلك هو بعد الفصل عن العمل الدرامى حيث تقل فيه الحركة وتكثر الكلمة، ولقد غزا كل من «تشارلى شابلن» و «ميكى ماوس» عالم المسرح بدون كلمة واحدة ينطق بها اللسان أو يخطها القلم، فالغيب هنا هو عدم الخضوع للقواعد الفنية والدرامية أو فقد الإلمام بالتقنية المسرحية، وليس العيب من موضوع المسرحية ذاته، لأن الأديب المسرحى لا حرج عليه أن يتناول موضوعاً سياسياً أو اقتصادياً مادام فى استطاعته أن يعالجه بأسلوب درامى شائق ومنطق سليم وواقعية مقبولة، ولا كيف تتقبل عقولنا واقعية النصر التى حققها «راعين» على قوى القهر والإرهاب المقنع المكسو ببريق الذهب أو المدجج بالسلاح ، وكيف يصفق

له المشاهدون حين اقتحم قصر سليمان المنيف والرابض فى قلعته المنيعة، ويهزم «أبناءه ويستعيد حبيبته شامينا» ويحرر الأرض ويتم النصر؟.

وكتب الأستاذ توفيق الحكيم مسرحية اجتماعية سياسية رمزية هى «براكسا أو مشكلة الحكم» يؤكد فيها رأيه القديم فى المرأة بعدم صلاحيتها لشئون الحكم وأمور السياسة، فهى مهما ارتقت واعتلت المناصب العليا هى المرأة التى خلقت للبيت، ولعمل صينية البطاطس يقول الحكيم مبررا مبدأه ومنهجه فى هذه المسرحية، كتبت هذه القصة على أساس كوميديا قديمة لأرستوفان تدعى «مجلس النساء» التى مثلت عام ٣٩٢ق.م وأن أولئك الذين التقطوا فتات المائدة الارستوفانية ليصنعوا غذاء حديثاً كثيرون لعل أشهرهم فى العصر الحاضر «موريس دينيه» عضو الأكاديمية الفرنسية فى قصة «ليزا يستراتا» على أنى أحب لكل قارئ مدقق أو ناقد محقق أن يراجع الأصل الذى كتبه اريستوفان قبل أن يطالع هذا الكتاب، فإن هذه المراجعة ستظهره على كثير من خصائص الأساليب، وذلك أن مجرد الاشتراك مع ارستوفان فى قصة واحدة، قد كشف لعينى ما لم تكشفه تجاريب خمس عشرة قصة تمثيلية كتبتها، وعلمنى ما لم أعلم من أسرار هذا الفن العسير وأطلعنى على صفات وعيوب لم يكن إدراكها من اليسير»[1].

والبناء الدرامى لهذه المسرحية يقوم على ثلاثة فصول وستة مشاهد، صور فيها الكاتب كيف استولى النساء بزعامة «براكسا» على الحكم ناهجاً نفس الخط الذى سلكه «ارستوفان» قبله، ورأينا أن الحكيم قد وضع أمام النساء مسئوليات الحكم حين يأتى وفد إلى براكسا مطالباً إعدام كل المدينين الذين يمتنعون عن سداد ديون الدولة شنقاً، ثم يأتى وقد آخر مطالباً بنفس العقوبة للدائنين الذين يطلبون ديونهم وأموالهم ويعجز صنف النساء عن تحقيق مطالب هذه الوفود، ويزيد الطين بلة أن «براكا» مشغولة بنفسها وزينتها وجمالها وأنوثتها عن مشاكل الحكم وكرسى الرياسة، لأن كل اهتمامها موجه إلى انتظار قائد الجيش الوسيم وفتى أحلامها «هيرونيموس» وسرعان ما حضر القائد واختلى بها للنظر فى شئون الدولة

(١) توفيق الحكيم، «براكسا أو مشكلة الحكم» - المقدمة، ص ٩، مطبعة الآداب، القاهرة، ١٩٥٤م.

ولعب الشيطان وبينهما وحول شئون الدولة العليا إلى شئونهما السفلى، ونسيت براكسا كل شيء ووضعت السلطة بين يديه، فينفرد بالحكم المطلق ويصدر أمره بسجن الفيلسوف، «أبقراط» رمز العلم والمعرفة ثم يصدر أمراً بسجن براكسا نفسها بتهمة ضعف إرادتها وإهمالها شئون الدولة.

وفى الفصل الأخير يجتمع الفيلسوف بالرئيسة المخلوعة فى السجن ويزورهما «هيرونيموس» ويجتمعون على رأى واحد مؤداه أن يتكون مجلس رئاسة للحكم رئيسته براكسا باعتبارها رمزاً للقوة والنظام، والفيلسوف باعتباره رمزاً للعقل والحكمة الذى من شأنه أن يوجد توازناً بين القوتين الأخريين، ولكن هيرونيموس تراجعه نفسه وتراوده على الحكم منفرداً- بعد الزورة التى قام بها - فيصدر أمره بأن تقدم «براكسا» والفيلسوف إلى المحاكمة.

وهذا هو الحل والعلاج الذى حرص الحكيم على أن يختم به المسرحية فى طبعتها الأولى وكأنه يريد أن يقول لكل حاكم ينفرد بالسلطة أنه لا سبيل لإصلاح الحكم إلا بالتخلص من فساد النظام الديمقراطى المزعوم ولا سبيل لحل مشكلة الحكم إلا بحكم الفرد القوى المسيطر.

ومما هو جدير بالذكر أن المؤلف لم يأت بجديد، فقد سبق وأبدى هذا الرأى السياسى فى قصة «عودة الروح» فهو يرى أن الشعب المصرى لا تنقصه غير القيادة القوية الخارقة ليأتى بالمعجزات، لذلك هو يؤيد الحكم المطلق ويؤثره على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب، بعد أن ثبت فشل تطبيقه فى بلادنا على حد قوله.

ولما أعاد المؤلف طبعها فى الستينات أضاف إلى ما تقدم ثلاثة فصول أخرى تابع فيها «مصرى هيرونيموس» وقد استبد بالسلطة، وكرهه شعبه وهزم فى حربه مع الأعداء، ولم يعد أمامه سوى الانتحار، ولكنه مشغول بمصير البلد حتى بعد وفاته، فما كان منه إلا أن تخلى عن الحكم وأسنده إلى «براكسا» بعد تنحيه دفعاً للفوضى المنتظرة بعد موته، وتجد براكسا نفسها غير قادرة بمفردها على الحكم، فتشرك معها الفيلسوف فى الحكم بعد إطلاق

سراحه من السجن وتتزوج من «بليروس» لينصب ملكاً على البلاد ومن ثم يتسنى لها أن تحكم باسمه وهو ما هو من الجهل والغفلة وضعف الشخصية وفقدان الإرادة.

«ومن اللحظة التى تولى «بليروس» فيها الحكم تتحول المسرحية إلى ملهاة لها طابع «الأوبريت» مقتربة من مسرحية «الريحاني» حكم قراقوش»[1].

ثم تتحول المسرحية إلى «ميلودراما» حينما يحاول الملك الجديد أن يأخذ نفسه مأخذ الجد، وتلتف حوله بطانة تسلب البطانة القديمة سلطتها وتحاول أن تخلص البلاد من شرور العهد البائد، وينتهى الفصل بقيام ثورة الشعب العارمة لتقتحم قصر الملك وتهتف بسقوطه.

وإذا تساءلنا ما الهدف الرئيسى الذى قصده الحكيم من هذه المسرحية نراه متعدداً ذا شعب ففى الطبعة الأولى عنى بتطاحن الأحزاب السياسية وبعدها عن المبادئ الديمقراطية حتى تحولت فى يدها ورقة عمل يلعب بها المستوزون وتجار السياسية، فيكسبون كل شيء، ويخسر كل شيء.

وفى الطبعة الثانية ندد الكاتب بحكم الفرد المطلق والدكتاتورية الطاغية التى تنادى بالشعارات الزائفة والفلسفات المفتعلة غير مكترثة بالإصلاح والتقويم وشئون الدولة.

ويرى البحث أن بهذه المسرحية آراء طريفة عن الحق والخير والجمال، وصراع التكالب على كرسى الرئاسة والوزارة ومقترحات جادة لدعم الحرية والرأى الآخر والقضاء على الإقطاع والانتهازية والفوضى، فضلاً عن اشتمالها لكثير من الآراء الأدبية والفلسفية التى تنادى بالديمقراطية الحقة لا الشعارات الصارخة المزيفة.

إن «براكسا» أو مشكلة الحكم تواجه مشكلة إزاء العقم السياسى الذى جره الاحتلال الإنجليزى إبان حكم الملوك والأمراء فى مصر، وتواجه محنة الديمقراطية والنكسة التى

---

(١) د. محمد مندور، المسرح النثري، ص١٠٧، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٠م.

عانتها إبان أنظمة الحكم فى ظل الثورة. . . ومع كل أولئك لا تخلو الرؤية من هناك نوجزها فى أن المؤلف كثير الحذر فى إبداء آرائه السياسية، فهو يؤيد مبدأ الحكم المطلق ويفضله على الحكم الديمقراطى القائم على تعدد الأحزاب «النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتخريج الحكام غير الصالحين. . إن الحكم المثالى فى واقع الأمر ليس فى المبادئ المثالية، بل فى الأشخاص المثاليين . . . . . ، ما أضعف المبادئ أمام الأشخاص. . أكبر خطر على المبادئ هم الأشخاص. . والمصلحة الشخصية هى دائماً الصخرة التى تتحطم عليها أقوى المبادئ»[1].

إن العمل الدرامى فى هذه المسرحية أقرب إلى الكاريكاتير الجدلى منه إلى البناء الفنى المتطور الأحداث، والدقيق فى تصوير الشخصيات، والتسلسل المنطقى والإيضاح النفسى اللذين يرجعان بالمشاكل الاجتماعية والسياسية المعاصرة للحياة ومن ثم فهما أقرب إلى عقول القراء من عيون المشاهدين.

أما المضمون الاجتماعى الخاص برأى الحكيم فى المرأة وضعفها وعدم صلاحيتها للحكم وإيثارها النرجسية على مصالح مجتمعها فواضح أن التجارب العالمية للمرأة قد أثبتت خلاف ذلك فقد نجحت إداراتها لرئاسة الوزارة فى بريطانيا والهند وفنلندا وغيرها.

---

(١) توفيق الحكيم، شجرة الحكم، المقدمة، ص١٩، مطبعة التوكل، القاهرة، ١٩٤٥م، ط١، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٢.

الخيال العلمي
ومراجعة الواقع الاجتماعي

كثيراً ما تعرض المبدعون لقضايا علمية تمس حياة المجتمع وتساهم فى حل مشاكله ، وذلك لأن الإنسان منذ حياته البدائية يطمح إلى تفسير الظواهر الكونية التى لا يفهمها ، ولهذا نشأت الأسطورة التى كانت نوعاً من الخيال العلمى البدائى ، وعندما تغلب الإنسان على بعض ألغاز الطبيعة أصبح خوفه الجديد هو التقدم العلمى نفسه ، ومن ثم نشأ أدب الخيال العلمى يواكب أحدث الاكتشافات ، ويبسط العلوم ويقدمها بطريقة شائقة .

من هذا النوع مسرحية «الأرانب» للأستاذ لطفى الخولى ، بناؤها الدرامى يجسد لنا صراعاً جديداً - فى ثوب قشيب- بين الأضداد والتناقضات من أجل تقدم الإنسانية إلى الأمام ، وفكرتها تقدمية حقاً وجديدة صدقاً ، لا تدافع عن حقوق الإنسان كما فعل الأستاذ الحكيم فى قضية الحجاب والسفور ، أو حق المرأة فى العمل والبطالة كما عالجها الدكتور رشاد رشدى ، أو طغيان حقوقها كما عالجتها بعض مسرحيات الإذاعة المرئية والمسموعة . . إنما المعالجة هنا على أساس نفسى وخيال علمي .

ومضمون المسرحية يجسد زوجين محاميين يعملان فى شركة وقد أنهكهما هذا العمل المتواصل ، ليلاً ونهاراً ، لدرجة أنهما لا يتقابلان بالمنزل إلا لماماً ، ومن ثم نبتت فكرة استقالة الزوجة من عملها والتفرغ لشئون الأسرة ، بغية الاستقرار وتوفير السعادة الزوجية . . ولكن الزوجة دخلت فى صراع عنيف مع زوجها فى مقولة حوارية مؤداها أنها لم تخلق لرتق

جوارب الزوج أو تركيب أزرار قمصانه أو كى ملابسه . أو إعداد الطعام والشراب له . إن رسالتها فى الحياة لا تقل أثراً عن رسالته إن لم تقفها ويشهد هذا الصراع طبيب عالم فيشطح خياله العلمى ويتصور أن هذا الصراع وهمى ، وأن الفارق بين الرجل والمرأة هو فارق عرضى وليس جوهرياً.

هداه تفكيره العلمى إلى أن مرد هذه الفوارق يتبلور فى كمية «الكروموزومات» وهذا التمايز الكمى هو الذى أدى إلى التمايز الكيفى الذى نصوره فى ملامح كليهما ، بل وفى تصرفاتهما العملية والعاطفية ، ثم يتوغل العالم فى تصوره حتى خيل إليه أن المصل الكيميائى الذى اكتشفه وأطلق عليه اسم «يونسزم» كفيل وحده بالقضاء على هذا الصراع فى جميع مستوياته الجسمية والنفسية والاجتماعيه فيقول «المسألة كلها كيميائية» (١) .

ويلازم «الطبيب العالم فى هذه المشاهد مأذون شرعى يعرف كلا الزوجين معرفة حقيقية ، إلا أنه وقف فى جانب الزوج حينما تدخل فى الصراع الحوارى ، هذا المأذون له بنت مرشحة لبعثة علمية تسمى «أمانى» يقف دون تحقيق أمانيها لأنه يرى أن المرأة خلقت للبيت مهما ارتقت إلى سلم المجد ، وتبوأت من القاعدة ، ونالت الدرجات العلمية الكبرى ، . . وأما زوجته فهى على نقيض ذلك ، وتقف بجانب ابنتها المبعوثة من جانب وتؤازر المحامية وتشد عزمها وتقوى إرادتها من جانب آخر ، ومن ثم ترفض الخطيب المتقدم ليد ابنتها ظاهرياً ، وتقبله من وراء زوجها حين أغراها بالهدايا والمال .

من ذلك يتضح أن شخصية الزوج المحامى ليست أصلاً ، ولكن الذى دفعه إلى التمسك برأيه والإصرار على ملازمة زوجته لبيت الزوجية هو المجتمع من حوله فقد اتهمه البعض فى العملْ بأن ترقيته كانت على أكتاف زوجته ، وهذا المأذون المنافق وزوجته التى تفتش عن مصلحتها الشخصية كل أولئك أدخلوا فى روعه أنه الرجل وأصالته فى القدرة على السيطرة والتحكم فى بيته . .

---

(١) لطفي الخولي ، مسرحية الأرانب ، ص ٨٥ ، مجلة المسرح ، ١٩٦٤ .

ومازالت القضية حتى هذه اللحظة اجتماعية واقعية، ثم يبدأ عنصر الخيال العلمى فى تكوين المسرحية بتدخل الطبيب العالم بنظريته الجديدة التى استطاع بها أن يحول ذكور الأرانب إلى إناث والإناث إلى ذكور، فالمسألة كلها كيمياء على حد قوله، ومن ثم فليس هناك فرق بين الرجل والمرأة .

وبعد مناقشة حادة بين الزوجين وذهاب كليهما إلى غرفته فى عصبية ظاهرة، تشير الخادمة إلى الطبيب أن يعطيهما كقنة مسكنة، ويستغل الطبيب هذه الفرصة التى لا تعوض ويحقنهما المصل المعد لعملية التحويل، وماهى إلا لحظات ويتحول كل منهما إلى الجنس المغاير له، ويشعر المحامى تواً بالملل والآلام اللذين تعانى منهما الزوجة التى لا تعمل .

والشخوص فى هذه المسرحية مرسومة بطريقة خيالية علمية، فالموقف يقدم لنا الزوجين على أنهما أرانب يجرى عليهما الطبيب العالم تجربته الجريئة التى من شأنها أن تعطى الإنسان حق التحكم فى جنسه كما يشاء وفى أى وقت، ولذلك فإن هاتين الشخصيتين لا تصبحان مجموعة من الخصائص النفسية التى تخلق فى تصارعها مع نفسها ومع الآخرين موقفاً معيناً يتطور حتى يصل إلى معنى وإنما تواجهان الموقف الخارجى وهو تجربة التحكم فى التذكير والأنوثة، بما يكشف عن تناقضاتها فى الحياة أو بما يؤكد موقفها قبل التجربة بشكل مباشر منذ البداية، كما هو الحال عند الزوج فى الحالة الأولى والزوجة فى الحالة الثانية .

ومن الظواهر الاجتماعية انقسام شخصية زوجة المأذون إذ تعرضت لصراع نفسى داخلى فضلت فيه حبها لمنفعتها الشخصية وقدمت المال والغنى الطارئ على مصلحة ابنتها الموفدة إلى بعثة علمية فى أوروبا . وموقف زوجها ذلك المأذون المنافق الذى يقابل المحامى بوجه ويقابل زوجته بوجه آخر يقول المأذون «المرأة هى المرأة، مكانها البيت حيث الصون والعفاف وهدم كشف الوجه للرجال فى المكاتب والشركات [1] ويقول فى موطن آخر «مفيش فرق بين الراجل والست»[2] .

(١) لطفي الخولي ، مسرحية الأرانب، ص ٨٦، مرجع سابق .
(٢) المرجع السابق ، ص ٨٧.

وبعد، فهل حققت المسرحية أهدافها ؟ إن هذه التجربة العلمية لم تغير شيئاً من طبيعة الزوجة المحامية، بل كانت فرصة جيدة لإقناع زوجها بوجهة نظرها، وأكدت موقفها السابق، ولم تنل مرحلة جديدة فى حياتها تضطر إزاءها لمراجعة نفسها أو آرائها .

والتجسيد الفكرى للشخصيات النسائية فى هذه المسرحية يتمثل فى جعل شخصية «امانى» فكراً يتحرك على المسرح ليؤكد ما يمكن أن تنطوى عليه المرأة من إمكانات قد تفوق إمكانات الرجل، ولهذا قد استخدمها المؤلف صورة حية لفكرة المسرحية الرئيسية، رحصر وظيفتها الدرامية فى هذا التجسيد .

وأمام هذا كله يقف الطبيب العالم ملاحظاً خارجياً للحدث، وليس شخصية مطورة له، وإنما رمز للعلم الذى يمسك سلاح التغيير، وهو لا يهمه الخبرة التى تمر بها الشخوص الأخرى نتيجة هذا التغيير، بقدر ما تهمه نتائج التجربة نفسها ونجاحها وفشلها، ومن ثم فهو لا يعلق على الأحداث أو - يفسرها - وإنما يقف موقف الملاحظ المدقق ليهتم بشئ واحد قد ملأ عليه عقله ولبه وشغله عما سواه ألا وهو هل تستطيع قدرة العلم إعطاء الإنسان حرية التحكم فى جنسة ؟

وإذا كانت المرأة قد حصلت على حقوقها فى المسرحية عن طريق الاقناع والمناقشة والتحليل والمنطق، فهل اقتنعنا نحن كمشاهدين ومتفرجين ؟

أن هذه الحيلة المفتعلة التى يلجأ إليها المؤلف فى التغيير البيولوجى للزوجين لم يتقبلها ذوقنا، ورفضتها عقولنا، واشمأزت منها نفوسنا . لأن محاولة التخنث ذاتها جريمة وخروج عن المألوف وامتهان لكرامة الإنسان .

ومسرحية «رحلة إلى الغد» لتوفيق الحكيم من المسرحيات التى جنح خيال المؤلف إلى العلم وقد دأب الحكيم فيها - كعادته - إلى تفضيل الحاضر على المستقبل لأنه يخاف المجهول ويحافظ على كائن، ويرفض خياله تصور المستقبل فى صورة أزهى وأبهى من الحاضر الذى يعيش فيه «لك الساعة التى أنت فيها . وليس فى الإمكان أبدع مما كان» .

تبدأ المسرحية بطبيب سجين محكوم عليه بالإعدام لاشتراكه مع سيدة - تحبه - فى قتل زوجها وتم لهما تنفيذ المؤامرة وتحقيق ما يريدان وتزوجا وعاشا سعيدين، وظلت مخلصه له حتى وقعت فى غرام جديد لمحام شاب، راق فى عينها فأغرته كما أغرت زوجها الطبيب السجين، واتفقا على أن يتخلصا منه، ولسوء حظهما يكتشف الطبيب مؤامرتهما ويحاول الانتقام منها فيودع السجن حتى أصبح لا هم له إلا أن يشفى غليله من هذه الزوجة الآثمة قبل تنفيذ حكم الإعدام فيه .

ثم يحضر مدير السجن بصحبة مندوب علمى ليعرضا على السجين مشروعاً علمياً يخدم العلم والبشرية مؤداه أن يوافق الطبيب على ركوب صاروخ يطلق إلى الكواكب البعيدة ليسجل الظواهر الكونية - وفى مقابل موافقته يلغى حكم الإعدام وينال حريته كمواطن صالح فى مجتمع . . لو عاد من رحلته حياً وكتب الله له السلامة . . ويعترى الطبيب ثورة صراعات نفسية تنتهى بإثارة الموت البطئ فى الصاروخ على الموت بالإعدام شنقاً أمام الجماهير .

وفى الفصل الثانى ترى الطبيب فى الصاروخ وقد أفاق من حقن المخدر الذى حقن به قبل إطلاق الصاروخ . نراه يتفرس وجه شخص آخر لا يعرفه وبعد أن تم التعارف بينهما يتضح أن هذا الشخص مهندس فى العلوم الألكترونية والذرية والكهربية، أغراه حب الاكتشاف العلمى للحصول على الأموال، ويضحى فى سبيل ذلك بكل غال لتنفيذ مشروعاته العلمية، فاحتال على العجائز من النساء وتزوجهن ثم قتلهن ليرثهن، ولما سقط فى يده واكتشفت حيله ومؤامراته حكم عليه بالإعدام وأودع السجن كالطبيب، واقتنع برحلة الصاروخ والموت البطئ أيضاً .

وفى الفصل الثالث يعترض الصاروخ فى رحلته الفضائية معوقات يترتب عليها سقوطه على سطح الكوكب بعد أن يرتطم، ويخرج منه السجينان وقد أصيبا بجروح ورضرض، وينزف الدم من كليهما ويحاول كل منهما تضميد الآخر فينجحان وتغمرهما الفرحة ويستأنفا التفكير فى محاولة للتغلب على المشكلة .

ويقرأ كلاهما ما يدور بخلد الآخر ويحس بإحساسه ويشعر بمشاعره ويهتديان إلى أن الصاروخ مزود بإشعاع كهربى يستطيع المرء عن طريقه أن يسترجع الماضى ويتفقد أحواله ويشاهد ما سجله على شاشة معدة لذلك . وفى هذا الصاروخ يتكيف الإنسان والجو السائد فيه فلا يظمأ ولا يجوع ولا يعرى، ومن ثم فلا حاجة إلى عمل أو إلى سعى ومعاناة وشقاء، لأن الحياة فى هذا الصاروخ حياة أزلية خالدة .

ثم يتطرق الملل إلى نفسيهما ويتسرب الشك إلى اعتقادهما فى هذه الحياة الروتينية الخالية من كل نبض، فينهضان لإصلاحه ويعتزمان الرجوع إلى حياتهما الطبيعية، على الأرض «مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى» (١).

وفى الفصل الأخير نرى السجينين وقد عادا أدراجهما إلى الأرض وقد ظهرت آثار الشيخوخة عليهما، لنعرف أم رحلة الصاروخ قد استغرقت بضع مئات من السنين على حسب توقيتهما الزمنى والأرضى . . وقد تغير كل شئ وتبدلت مظاهر الحياة حولهما نتيجة للتقدم العلمى ونجاح الإنسان فى استخراج الطاقات الهيدروجينية واستغلال الذرة فى الطاقة . ولم يعد الإنسان يبحث عن عمل، وانقسم الناس إلى حزبين «الأول يدعو إلى التخلص من هذه المخترعات الحديثة التى حرمت الإنسان من لذة العمل، وقضت عليهم بتلك البطالة المؤلمة، والدعوة إلى عودة القيم والمثل والتقاليد التى تحفظ للإنسان إنسانيته، وتدفعه إلى كثرة العطاء والإنتاج، يحدوه الحب ويصحبه الإيمان، وذلك هو حزب الماضى .

أما الحزب الآخر فهو على نقيض من ذلك يشجع العلم ويجرى وراء كل مظاهره إلى أبعد مدى، حتى يتحول الناس إلى أشباه آلات فارغة من كل العواطف والاحاسيس، وذلك هو حزب المستقبل الذى طغت عليه المادة» (٢).

---

(١) قرآن كريم الآية رقم ٥٥ من سورة طه .

(٢) فؤاد دواره في النقد المسرحي ، ص ٣٢٦ ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.

وينتهى الأمر بانضمام الطبيب إلى الحزب الأول حزب الماضى أو حزب المحافظين الرجعيين، وانضمام المهندس إلى حزب المستقبل أو الحزب التقدمى، وفى طريقهما إلى تنفيذ الحكم بإعدامهما يصيح الطبيب ليسمع من حوله .

الطبيب: لو كنا فوق هذا الكوكب «مشيراً إلى السماء» فلن نعرف الموت ابداً.

المهندس: حكموا علينا فى الأرض بالإعدام، وها نحن أولاً نساق إلى الموت . . ولكننا لن نموت . . سنعيش إلى الأبد . . أما هم فسوف يموتون جميعاً .

الطبيب: لن نموت . . إنك تلفظها بنهرة الفزع . . إننا فى انتظار

المهندس: «مقاطعاً» انتظارا ماذا ؟ لقد ألغيت كلمة «ننتظر» من قاموس حياتنا.

الطبيب: إلغاء هذه الكلمة هو إلغاء لكل بشريتنا .

المهندس: أريد أن أموت

الطبيب: وأين هو الموت ؟

المهندس: اذن فليفكر هذا العقل لنا فى شئ نعمله .

الطبيب: يجب أن يحتفظ كل منا بعقله سليماً . . هذا أمر ضرورى . .

المهندس: وما فائدة العقل، إذا لم يكن فى مقدوره أن يحدث شيئاً أو ينتج شيئاً.

الطبيب: إنى أومن . .

المهندس: تؤمن بماذا ؟

الطبيب: أومن بأن يبقى الإنسان إنساناً . . ويجب أن يحتفظ دائماً بجوهر الإنسان فيه ولا ينقلب مخلوقاً آخر .

المهندس: إننا لا نملك سوى الكلام .

الطبيب: «فى صيحة كأنه يخاطب العالم كله» الكلمة هى السلاح الوحيد إلى نفوس الآخرين، أنى أعلن رأيى بصراحة فى كل الذى حدث لقد تغير كل شئ فى هذا العالم إلا الخوف من الكلمة والانزعاج من الرأى [1].

ومن ثنايا المسرحية نحسن أن الطبيب، يحافظ على حياته وايمانه بالعمل وتمسكه بدينه ومعتقداته وإيثاره الواقع والرضا به والخوف من المستقبل المجهول، وقد اتخذ الكاتب من شخصية هذا الطبيب ستاراً للتنفيس عن رغباته المكبوته والتعبير عن أرائه وأما شخصية المهندس فتكاد تكون عقلاً خالصاً لا يركن إليه الخوف ولا يعتريه الفتور والوهن .

« واذا كان الحكيم يعارض بين حياة العقل الخالص التى يظنها حياة المستقبل، وحياة القلب التى سظنها ! حياة الحاضر، فإن كل هذه المعارضات خاطئة مفتعلة، وليس من الصحيح أن للقلب حياة وسط الصراع المرير الذى يخوضه البشر الأن من أجل الحياة ووسائل الحياة، إن المجهود المضنى الذى يضطر الناس إلى بذله اليوم للقيام بأود حياتهم لا يترك لهم فضلة - من فراغ أو من أعصاب أو من اطمئنان ينمون بهحياتهم العاطفية، ويشبعون نزعاتهم الجمالية بينما يتوقع السديد والتفكير من البشر أن التقدم العلمى سوف يخلص الإنسانية من مرارة هذا الصراع من أجل الحياة، وسوف يقلل من الجهد العضلى والعصبى الذى يبذلونه فى سبيل القيام بأودهم، ويترك لهم من الفراغ، وراحة النفس والبدن ما يسمح بتنمية حياتهم العاطفية وإشباع ظمئهم إلى كل ماهو جميل» [2].

وفلسفة الحكيم فى هذه المسرحية تتجسد فى الصراع بين الجمالية المثالية التى يسندها العقل وبين الآلية التى تسيطر على إنسان اليوم وقولها المادة العضلية والانتاج الآلى، وفى النهاية تنتصر الواقعية على المثاليه وتتجرجر المبادئ والقيم مهزومة أمام تطاحن المادة، ازدحام الخلائق واكتظاظ الحياة بمختلف وسائل الإنتاج، ولقد كرر ذلك فى اخفاق «أوزوريس» فى مسرحية «إيزيس» لقد كان اخفاقه إخفاقاً للحق والخير والجمال، ولطمة كبرى لكل شئ طيب فى هذه الحياة .

---

(١) توفيق الحكيم ، رحلة إلى الغد ، ص ٥٤ ، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦٠م.

(٢) د. محمد مندور ، «المسرح النثري» ، مسرح توفيق الحكيم، ص ٥٧ ، مرجع سابق .

وكأن الحكيم أراد أن يوفق بين المثالية والواقعية أو بين العقل والآلة بغية التصالح المنشود بينهما، وما أصعب هذا الموقف على الإنسان كمفكر أو محكم يعتلى منصة القضاء بينهما، ومما يزيد الأمر تعقيداً على تعقيد، وصعوبة أنه يتعلق بالمخترعات الحديثة وعالم المستقبل حين توضع فى كفة، وتوضع القيم والمبادئ والمثل فى الكفة المقابلة «وفى الحق ليس فى هذه الدنيا مشكلة أكثر دلالة وأعظم شأناً من مشكلة التوفيق بين موقف العلم العملى وموقف التقدير الجمالى التأملى، ولولا الموقف العلمى لأصبح الإنسان العوبة فى أيدى القوى الطبيعية، ولراح ضحية تلك القوى التى لم يستطع أن يسيطر عليها ويسخرها لشئونه، ودون الموقف الثانى - موقف التقدير الجمالى - قد يصبح البشر جنساً من الوحوش الاقتصاديين يعملون دائماً على مساومة بعضهم بعضا، لديهم الكثير من أوقات الفراغ تلمهم وتسئمهم، أو هم يستخدمونها فى مظاهر جوفاء عابثة، أو فى الاندفاع وراء الشهوات واللذات .

ويخيل إلى أنه ليس وهماً كله أن نعتقد أن المشارقة قد أدخلوا فى عاداتهم فى الحياة الكثير من العناصر التأمليه والجمالية والدينية النظرية، على حين عنى الغربيون بأن يدخلوا فى عاداتهم الكثير مما هو علمى وصناعى وعملى، فهذا الفرق رغيره من الفروق التى قامت حوله هو إحدى العقبات التى قامت فى سبيل سهولة حسن التفاهم بينهما، ومصدر من مصادر سوء التفاهم حقاً» (١).

واخيراً يمكننا أن نضع هذه المسرحية ضمن مسرحيات الحكيم الذهنية لأنها تقوم على فرض عقلى، يدرس المؤلف نتائجه لينتهى إلى الرأى الفلسفى الذى يتحمس له ومؤداه أن الإنسان إذا دخل فى صراع مع الزمن فإنه يبوء بالفشل إذ لا مناص ولا جدوى للإنسان من منازلة الزمن، وقد أبان ذلك فى مسرحيته «أهل الكهف»، وسلك طريقاً دينياً وها هو ذا يتحمس له فى مسرحيتى «عودة الشباب» و «رحلة إلى الغد» إذ سلك فيهما طرياً علمياً لعل معجزة من معجزات العلم الحديث تحقق له ما يريد .

---

(١) انظر «قضايا الإنسان في الأدب المسرحي» للدكتور عز الدين إسماعيل ، مجموعة الألف كتاب، ص ٢٢١، دار الفكر العربي ، مطبعة النهضة الحديثة ، القاهرة، ١٩٦٨م.

«إن طبيعه موهبه الحكيم هى طبيعة الرمز والتشخيص، والحياة فى عالمه هى تلك الهواجس الفكرية والخواطر الذهنية، والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة وتمليها، والجانب الذهنى فى النفس الإنسانية هو الذى يهمه ويسترعى انتباهه، أما الطبع ووشائج اللحم والدم وصراع الغرائز واضطرام الحيوية «الطبيعة البشرية الحية»فلا تنال التقاته ولا تسترعى انتباهه» (١) .

ولقد عودنا الحكيم - فى أساوبه وطريقته - أنه يثير المشكلات الفكرية ويرسم الصراع بينها، ويصور اللمسات واللمحات لتطوير الموقف، حتى يصل بنا إلى العقدة، ولكنه يتركنا - بعد أن ينتهى من عرض المشكلة - لنبدأ نحن الوقوع فى مشكلة إيجاد الحل، ويقف هو موقف المتفرج إزاء الأفكار التى يطلقها تتصارع على مرأى منه، بل لا يكلف نفسه أن يكون حكماً بين هذه الأفكار المتصارعة .

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص ٢٤٩ - دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٥م.

الجذور التراثية
للظاهرة الاجتماعية

إن تشعب الموضوعات الاجتماعية وتغلغلها فى حياتنا المعاصرة قد طرق أنواع التعبير المسرحى على مختلف ألوانها -مأساة وملهاه أو اعتدالاً بين النوعين - وذلك لأن ظروف العصر بعد الحرب الكبرى الثانية قد خنقت أنفاس الناس وأضرمت حالاتهم النفسية وجبلت إليهم أمراضاً لم تكن موجودة من قبل، ومن ثم فلم يكونوا بحاجة إلى المآسى المفجعة أو الفكاهة الطنانة أو القهقهة الرنانة وعشقوا الدراما الاجتماعية المعتدلة.

على أية حال فإن العمل الجيد يفرض نفسه دائماً بشكله ومضمونه على الناس وعلى التقاليد، لأنه يصير جزءاً منها، ويوسع رقعتها ويطور سلوكها وينظم نزعات أفرادها حتى تتحول إلى شكل جمالى يقره العرف وتستمتع به أمزجة الكثير من الناس، بصرف النظر عن وسيلة التعبير التى سلكها مأساة أو ملهاة أو «دراما دامعة»[1].

والاتجاه الاجتماعى لا يقصر فنه المسرحى على المأساة المفجعة، - أو الملهاة المقهقهة، بل يتخذ من المسرح مرآة أو مجهراً للحياة، ونسيجها العام سواء كان مأساة أو ملهاة، وإنما يبكى الناس أو يقهقهون فى أزمات أو فترات عارضة، والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست بيضاء ناصعة أو سوداء فاحمة، وإنما هى فى الأعم شيء رمادى لا يفجعنا إلى حد المأساة والبكاء ولا يضحكنا إلى حد الملهاة والقهقهة مما أدى إلى ظهور نوع من الدراما

---

(١) انظر الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور، ص ٥٥ وما بعدها.

الاجتماعية تسمى «الدراما الدامعة» وهى الدراما التى لا تثير حزناً شديداً ولا فزعاً مفجعاً، بل تكتفى بإثارة الأسى الذى قد تغرورق منه العيون ولا تنتحب بالبكاء، وكذلك الحال فى «الكوميديا» التى تقوم على الدعابة المهذبة، والعبث اللطيف الخالى من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة فى نقد مقذع أو توجيه صارخ، وكل همها التسلية المهذبة، فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الأشداق»[1].

إذن من المهم فى فهم الاتجاه الاجتماعى أن ندرك مطلبه العام وغايته المنشودة فى الإصلاح الإنسانى أو الدينى أو السياسى أو الأخلاقى أو التاريخى على أسس عقلية سليمة وعواطف مشبوبة، وقلوب واعية لنقارن بين الأصالة والمعاصرة ونعيش حدثاً من أحداث الواقع اليومية.

والسير الشعبية خير معين على ذلك لأنها حية باقية، وبقاؤها مصدر من مصادر الأدب العربى عامة والأدب المسرحى خاصة، ذلك لأنها تصور قيماً وعادات وتقاليد وملاحم لشعوب عريقة تربط حاضرها بماضيها، وتقرب أصالتها بمعاصرتها، وواضح أن وراء هذه السير والأساطير معنى تجريدياً مطلقاً يمشى قدماً إلى الأمام ولا يرجع إلى الخلف أبداً، فما يفعله الإنسان لا يمكن إلغاؤه وما لم يفعله لا يمكن العودة بالزمن لتداركه.

ومسرحية «الزير سالم» التى كتبها «الفريد فرج» مأساة تصنع قانوناً طبيعياً صارماً وحاسماً للأخذ بالثأر، وتجرد المعانى الكبرى والقيم الفضلى للعدل والسلام وإحقاق الحق وإبطال الباطل فى إجابة مقتضبة وردت على لسان «يمامة» بنت كليب، حينما وجه إليها هذا التساؤل «ماذا تريدين يايمامة؟ فتكون الإجابة «أريد أبى حياً» وإذا كان من المقبول أن تجيب «يمامة» ابنة كليب القتيل - هذه الإجابة، فليس من المعقول أن يتلقف الأمير سالم هذا الجواب التلقائى الصبيانى، ويصر هو الآخر على أن يعود «كليب» بالمعنى الحقيقى لهذه العبارة... والأمير سالم يدرك تماماً استحالة هذا الطلب، وكأنه لا يعنى من ورائه أكثر من أنه لن يكف عن الثأر لأخية يبيد بكراً جميعها»[2].

---

(١) د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص ٥٥، مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٩م.

(٢) ألفريد فرج «الزير سالم» المقدمة، ص ٨، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

إذن هى الإبادة الكاملة التى عناها الأمير، أو تلك هى فلسفته لمفهوم العدالة، وما كان لمثل هذه الفلسفة التجريدية أن تطمس معانى السيرة الملتصقة بالحياة فى مراحلها الأولى النابعة من الفطرة والمشاعر الطبيعية والمحملة بالرموز لموقف الإنسان من الطبيعة والحياة، وذلك لأن التجارب التاريخية الأولى لا تختلف كثيراً عن التجارب المعاصرة لأنها صادرة عن نفوس إنسانية ومن ثم يثبت التعاطف مع الفكرة التى أرادها المؤلف وجسدها على لسان الأمير سالم وهو يحتضر.

«إن هجرس بن أخى قد أعتلى عرش أبيه فى النهاية.. يعض كليب بعض العدالة»[1] إنها العدالة الجزئية، لأن ما فات لا يمكن رده أو تداركه فليكن التعويض هو السبيل الوحيد عن ذلك.

(ومن المفروض أن تكون مسرحية الأستاذ «الفريد فرج» نقطة انطلاق بعد مقتل كليب، إذ منه تبدأ أزمة الأمير، وتتحرك الأحداث والشخصيات سواء حملت هذا المعنى الفلسفى الذى أراده المؤلف أو المعانى الأخرى التى تفرضها طبيعة السيرة، ولكن المؤلف أخذ عاتقه أن يسرد القصة من بدايتها البعيدة، فلم يقف عند رواية مقتل كليب، بل عاد إلى مقتل «التبع» حسان الذى اشترك فى التدبير لاغتيال كليب، وجليلة وجساس والأمير سالم، وروى بالتفصيل كيف نما الحقد فى نفس جساس حتى قتل «كليب فى ثورة غضب أثارتها «سعاد» أخت التبع «حسان» التى جاءت لتبث بذور الفرقة بين بكر وتغلب، انتقاماً لأخيها)[2].

ولتقرأ المشهد التالى من المسرحية لنرى أن التصميم والإرادة لا يعفى عليها الزمن، وأن الثأر شيء حى يتجدد كل يوم مع الدم المتجدد النابع من موطن الحقد والضغائن.. وعلى الرغم من تبصير الموتورين بالحكمة والعقل والتدبر، وما يمكن أن يسلمهم إليه هذا

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(٢) د. عبد القادر القط في الأدب العربي الحديث، ص ٣٥١، مطبعة الشباب ومكتبتها، القاهرة، ١٩٧٨م.

الطريق من أمن وسلام وحب وائتلاف، إلا أنه عن طريق عسير على النفس قاهر لعواطف الحقد والكراهية والانتقام.

«يدور الحوار بين هجرس ومرة وجليلة ويمامة وأسما فى نفس القاعة وقد تلألأت المصابيح وعادت يمامة إلى كرسيها أسفل يسار المسرح ويتقدم هجرس فى طريقه إلى ارتقاء منصة العرش».

هجرس: احملوا جسدى الأميرين بنفس الإكبار والإجلال اغسلوهما بما ينبغى أن تغسل به قلوبنا من بر ورحمة فالجانى والمجنى عليه يستويان خال وعم. أين الفكاك من أسر الدم؟.

ســـرة: تكلم عن العرش ياولدي.

هجرس: أتكلم عن البر.

ســـرة: فأين دم ولدى وزوجي؟.

اسمـــا: أخى برئ من دمهما..

سلطان: إلى السلاح إذن.. كالأشرار.

هجرس: ثمة ما هو أقوى من السلاح والسيف والخنجر.. العقل. إن تبرير القتل أقطع من القتل، وتغطية الدماء بستر من المعاذير أبشع من شكلها.. أفدح الذنوب كلها أن تنظر إلى الخلف ونحن نسعى لإحقاق الحقوق.. لقد طلبتم العدل.. ولكن بلا عقل.. الآن انظروا أمامكم لحظة لتروا بأعينكم العدل خارج الزمن أيها السادة.. أديروا ظهوركم لأمس الدامى الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله، فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم.. لقد جعلتم أنفسكم فريسة لأنفسكم وهزأة للعالمين وأنتم تولون وجوهكم الحائط الأصم وتزمعون السير قدماً..

ســـــرة: اعلم ياولدى أن عرشك مثقل بالذنوب، وأن أسرتك غير بريئة ولكنها أسرتك وعرشك؟.

هجرس: العرش؟ نعم . . العقل يقصينى عنه، ومع ذلك يدنينى منه، فتحت وطأة التفكير وقدرته على الإلزام النفسي . . قبلت عرشكم لأنه لا يعود من الشرف بعد ما سمعت أن أتخلى عن إقامة العدل، لمجرد أن ظلماً وقع فتبادلتموه جميعاً بالأيدى، ودفعكم على الهامات . . فهل أنتم لى طائعون؟ . وتحت رايتى مؤتلفون؟ .

ســـــرة: تقدم ياولدي .

هجرس: وهكذا تدور اللعبة فتشملنى أنا أيضاً فى إعصارها الدوار - أين الفكاك من الدم؟ - هأنذا أتقدم إلى العرش بريئاً من كل ذنب صافى النفس . نظيف اليد، بدافع الشرف رغم تحذيرات الشرف اللهم اجعلنى رحمة ولا تجعلنى لعنة على قومي . .[1] .

ويرى البحث أن المسرحية ليست إعادة صياغة لسيرة من سير تراثنا العربى فحسب!! أو المتمثل فى حقيقة العربى وكيانه وكرامة عاداته وتقاليده فقط، فالقصاص عنده حياة، والكرامة والعزة أغلى شيء فى الوجود بل فلسف الكاتب ظاهرة الثأر، حيث جعلها شعوراً اجتماعياً تثور فيه طبقة على طبقة، ويتغلب العقل والمنطق على التهور والاندفاع، وتقهر الحكمة والموعظة الحسنة الحقد الدفين والضغائن الموروثة، والعقل هنا لا تحركه النوازع الفردية، بل يتحرك من خلال الوجود الاجتماعى للبقاء على الجنس وحفظ النوع، ليحل الوئام والسلام محل التفرقة والخصام .

ولغتها هى اللغة السهلة البسيطة الفصيحة، التى تسوق حواراً يشير إلى الهدف فى أكثر من طريق، إلا أن إقحام بعض المشاهد الحوارية بين يمامة والأمير سالم «أريد أبى حياً»

---

(١) انظر المسرحية من ص ١١٠ مرجع سابق .

لم يساعد على تطور الحدث بل كان مدعاة لتسرب السأم والملل، ثم هذه الخطبة التى وردت على لسان هجرس فى آخر المسرحية بتخللها كثير من النصح والإرشاد قد فككت العمل الدرامى وصرفت عنه وحدة الشعور ولذة المتعة، فالمسرح ليس كلمة فقط.. وإنما هو التعبير بالكلمة والحركة والموقف وتطور الحدث.

ومسرحية «ملك القطن» التى كتبها «يوسف إدريس» تصور الصراع بين المالك والمستأجر، بين المزارع والمكافح «قمحاوي» وبين صاحب الأرض الجشع - إلى أقصى البشاعة فى الجشع - ألا وهو «سنباطي» وذلك بسبب الاختلاف الناتج عن تقدير الأرباح التى تدرها غلة الأرض، عديمة الفائدة عند قمحاوى، عظيمة القيمة لدى سنباطى، ويستغل الكاتب إثراء هذا الصراع من خلال الاحتكاك بين القطبين وبطوره تطويراً منطقياً يتمشى والعمل الدرامى دون أدنى تدخل منه.

ومن خلال الحوار الطبيعى النابع من الموقف تتحرك زوجة قمحاوى «نظيرة» لتلعب دور الافتتاحية وتوحى للمشاهدين بمدى الظلم والجور الذى يصبه الملاك على المزارعين المطحونين، فتعرض على زوجها حليها ليبيعه، حتى يتسنى لهذه الأسرة أن تسدد ديون «البنك» ومصاريف المدارس وكسوة الشتاء، ومن ثم لا تجد فرصة للهروب لدى الشخصيات بسبب الاحتكاك المستمر بين قمحاوى وزوجته من جانب وبين سنباطى وزوجته من جانب آخر، وبين قمحاوى وسنباطى من جانب ثالث.

وحتى الجوانب المتفرعة عن خط المسرحية الرئيسى تقوم أيضاً على أساس طبقى فهذا «ومحمد بن قمحاوي» وقد وقع فى حب «سعاد» بنت «سنباطي» نراه يمنى نفسه بمركز أبيها ليحطم هذه الهالة التى تحيط بهذه الطبقة، طبقة الملاك الجشعين، وينتقم لطبقة المزارعين الكادحين والمستأجرين المكافحين، وكذلك نجد الطفلين الصغيرين وهما يلعبان حين يصر «سعد بن السنباطي» على أن يكون هو القاطرة وغريمه «عوض بن قمحاوي» «سبنسة» ويتدخل الأبوان عندما يحاول ابن قمحاوى إثبات حقه فى المساواة من خلال منطق الطفولة[1].

(١) يوسف إدريس، انظر مسرحية «ملك القطن» ص ٢٦، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٣م.

«يدخل ابن سنباطى سعد وابنّ قمحاوى عوض وهما على هيئة قطار، سعد هو الرأس وعوض يمسك ذيله».

عوض: أنت طول السكة عامل راس وأنى سبنسة . . خلينى أعمل راس شوية .

سعـد: اللأ .

عوض: والله أن ما خليتنى مانى لاعب وياك .

سعـد: لا -حا تلعب ورجلك على رقبتك .

عوض: والله مانى لاعب إلا إذا عملت الراس .

سعـد: تبقى جبان .

عوض: إنت اللى جبـان . . طول السكة عـاملنى سـبنسـة ومش عـاوزنى أعـمل راس أبداً . . هى فوضى؟ .

سعـد: ح تلعب وإلا أوريك .

عوض: يعنى حاتعمل أيه . .

سعـد: ألعب ياأبن الـ . . . .

عوض: أنت إللى ابن الـ . . . .

« يدخل سنباطى عليهما وهما يتشاجران فيزجر ابن قمحاوى ويطرده» .

سنباطي: : امش انجـر من هنا ياوله . . روح ألعب بعـيـد . . امش داهيـة تلعنك . . «ياخذ ابنه رابتاً على كتفه» إنى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول . . دول كلهـم قـمل وبراغـيت . . ويعلمـوك القبـاحـة وقلة الأدب . . امش ياواد ياصرصور أنت .[1] .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

ويمضى الخط الرئيسى والصراع بين «سنباطى وقمحاوي» واضحاً وعميقاً حينما تشب النار فى قطن المالك الذى اشتراه من قمحاوى بثمن بخس، ويندفع قمحاوى -دون تفكير- فى محاولة لإنقاذ القطن، وعندما يمنعه أحد الفلاحين عن ذلك بصوت منخفض بثور فى وجه قمحاوي.

أحد الفلاحين: ما كنت نسيبه ينحرق.. متحمس على أيه.. أنت عامل نابك منه حاجة.. ما كنت تسيبه ينحرق؟.

قمحـــــاوي: «بصوت مرتفع» أسيبه إزاى ياحاج.. أسيبه ينحرق إزاى ياناس لو كنت أنت اللى زرعته مكنتش تقول كده.. ده عرقي.. دا شقايا.. دا حته مني- أسيبه ينحرق إزاي؟[1].

فأعادت هذه الحادثة الأحوال التى بدأت عندها المسرحية إلى أصلها مما دعا الدكتور على الراعى إلى القول بأن أحداث المسرحية أكبر من حجمها فى فصل واحد «غير أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف إدريس» فى هذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط، فنحن مثلاً نجد أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسده بقوة وصلابة فى الإصرار العنيد من كل من الطرفين على موقفه، أن هذه القوة وتلك الصلابة بلغت حداً أصبح معه عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه شيئاً أشبه بالانهيار، أو التجاوز المفاجئ لقمة الذروة منه بالتطور الطبيعى للشخصية.

وقد سعى المؤلف إلى محاولة تلافى هذا الإحساس بالانهيار، فلجأ إلى مفاجأة مسرحية «هى احتراق القطن» ليخفف من وقع الانهيار، وليدعم موقف قمحاوى ويعطيه الفرصة لكى يؤكد إصراره على ملكية هذا القطن وكل الأقطان التى ستنتجها الأرض.

غير أن هذه المحاولة لا تنجح كثيراً فى تحقيق هذا الهدف وبعض السبب فى هذا هو ضيق المدى أمام المؤلف وغنى المادة التى يريد تقديمها، وهذا موقف لا يحله إلا أن تستمر المسرحية فصولاً أخرى يستطيع فيها الصراع الوحشى الذى نشب بين المالك والمستأجر أن

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠.

يتطور خطوة فخطوة نحو الحل الذى اختاره المؤلف له وهو تنازل «قمحاوي» عن أرباحه الحقيقية وأمله فى أن يأتى يوم يرضى فيه الكل.

ولو أن أن يوسف إدريس جعل من هذه المسرحية ذات الفصل الواحد مسرحية كاملة، لاستطاع أن يطور جانباً آخر من جوانب المسرحية اضطر اضطراراً إلى إغفاله ذلك الجانب هو الصراع بين المالك والمزارع ووقوف كليهما بإصرار عنيد على موقفه، فياحبذا لو أن قمحاوى لم يتسرب إليه الانهيار حتى تتحقق قمة الذروة فى المسرحية ومن ثم بدأ نسيج المسرحية كالخيوط المدلاة منقطعة من النسيج لم يدخلها النساج فى لحمة عمله، فأصبحت تحمل لنا كل الأحاسيس التى نجدها عند رؤية عمل جميل ناقص.

وشخوص المسرحية مرسومة فى عناية تامة، فالسنباطى قد تبلورت فيه صفات الملاك الجشعين، ووجهه الأحمر يدل على النعمة ويوحى بالثراء الذى انهال عليه بظلمه وقسوته على المستأجرين، ومن ثم فهو فى أنانيته وجوره يمثل نظام الإقطاع الجاثم قبل الثورة من جانب ويحمل ملامح ذاتية مستقلة استقلالاً منفرداً من جانب آخر، توحى بتطلعات طبقتها الاجتماعية عموماً آنذاك.

وتأتى زوجته لتكمل الصورة، امرأة ضخمة جداً تتحكم فيه تحكماً مطلقاً وتسيطر على تصرفاته وسلوكه، فهى تمثل الجانب المستبد فى «سنباطي» وتمثل حياتها الخاصة كشخصية مستقلة بكيانها الذاتى المتحرك على المنصة.

أما الشخصية الثانية وقطب الرحى فهى شخصية «قمحاوي» حيث يبدو فوق الستين من عمره لا يعرف القراءة والكتابة، يستميت فى الدفاع عن حقوقه يغتصبها منه السنباطى، ولكنه لا ينجح فى مسعاه بسبب العيوب السائدة فى المجتمع الإقطاعى، والقانون لا يحميه، بل يتركه عرضة لكل أهواء المالك وجشعه، لذلك توحى شخصيته بأنه نمط ووسيلة مجردة لتركيز بؤس طبقة العمال والمستأجرين الكادحين، وكذلك نجد فى شخصيته من الملامح الخاصة والصفات المنفردة ما يمنحه القدرة على التحرك كإنسان منفرد وشخصية متميزة، فالكاتب يثور باسمه على الأوضاع الإقطاعية والرجعية دون تصريح بذلك، ولكن بالضغط على «قمحاوي» اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً ونفسياً.

وأما بقية أسرة قمحاوى فتلعب نفس الدور الذى لعبته شخصيات أسرة سنباطى، حيث تؤكد الجوانب المختلفة فى شخصيتين، فزوجته على عكس زوجة نقيضه، «سنباطي» لأنها تطالب بأدنى حد فى المعيشة، وعندما تعلم أن ابنها يطمح فى الزواج من ابنة سنباطى تنبهه إلى حقيقة موقعه الاجتماعى واختلاف الظروف الاقتصادية والاجتماعية بين الأسرتين.

وهكذا نجد أصداء من أفكار «برناردشو» فى هذه المسرحية مؤداها أن الحل الوحيد لخلق مجتمع صحى هو إزالة الطبقات حتى يستطيع الشباب أن يتزوجوا ممن يحبونهن دون وجود فوارق اقتصادية واجتماعية، أو حواجز نفسية تمنع هذه الزيجات.

أما جانب الفكاهة فى الاتجاه الاجتماعى فقد سلكه كثيرون من المسرحيين إيماناً منهم بأنه وسيلة فعالة لغرس القيم والمبادئ الاجتماعية بطريقة محببة إلى النفوس قريبة إلى أحاسيسهم ومشاعرهم وإثارة وجدانهم ولعل مسرحية «قطط وفئران» التى كتبها على أحمد باكثير تعالج مشكلة اجتماعية نتجت عن انشغال المرأة بالوظائف العامة فى الدولة وتركها بيت الزوجية والأولاد فى العصر الحديث، وفضلت عملها موظفة فى شركة أو فى دواوين الحكومة، وبدأت تمارس حقوقاً لم تكن متاحة لها من قبل، فهذه بطلة المسرحية «سامية» تشغل منصباً إشرافياً فى شركة ما، يدر عليها ما يربو عن ضعف راتب زوجها شهرياً ومع ذلك تتطلع إلى المزيد لأنها لا تقتنع بهذا الراتب الكبير، فتعمل وقتاً إضافياً لزيادة دخلها والحصول على أجر إضافى، ولم تكتف بهذا، بل افتتحت محلاً تجارياً على أحدث طراز، لتزيد رصيدها فى المصارف مستقلة عن زوجها استقلالاً اقتصادياً تاماً، فهى لا تشاركه مصروف المنزل وأعباء المعيشة، وتأبى أن تنفق على أولادها بحجة أن ذلك من اختصاص رب الأسرة وحامى حماها، وتلعب الحماة دوراً فعالاً فى تأصيل موقف ابنتها بتشجيعها المستمر ونصائحها المتكررة الواردة فى هذا الحوار التالي:

الأم : سلينى يابنتى عن هؤلاء الرجال. . كان والدك واحداً منهم فمازال يستلرجنى اليوم سلفة. . وغدا قرضة، وادفعى هذا الدين على، حتى كاد يستولى على

مالى كله، فلما أريته العين الحمراء، وأدرك أنه لن ينال منى بعد ذلك، تخلى عنى وأنا حبلى بك فى الثامن. . هذا غير الضرب والركل والشتائم التى كان يكيلها لى كيلاً، حتى بلغ به الأمر أن عزم ذات ليلة أن يقتلني. . رفع فى وجهى السكين ليذبحنى لولا أننى هربت خارج المنزل وأنا بثياب النوم[1].

ولكنها تغير موقفها عندما تقترب المسرحية من النهاية، وتدرك خطورة الموقف، وأوشكت حياة ابنتها الزوجية أن تنهار، وكاد زوج ابنتها أن يقتلها انتقاماً من أنانيتها وجشعها، فتعترف لابنتها بخطئها، هذا الاعتراف الذى ساهم فى حل العقدة.

الأم : «أجل ياابنتى خالتك على حق فيما تقول. . لقد كان والدك حسين تزوجنى أوجه نشاط وأبرع من زوج خالتك ولكنها كانت أعقل منى وأحكم. . فتحت دكاناً لزوجها وأشعرته أن المال ماله، فاجتهد فى العمل وأخلص حتى صار إلى ما صار إليه، وأراد والدك أن يحذو حذوه فمنعه مما أراد، وحاول بكل السبل أن يقنعنى فلم أشأ أن اقتنع واتهمه بالطمع فى مالى والاحتيال علىّ، فما لبث أن ركبه الهم فلجأ إلى الشراب وأدمنه فكان منه ما كان»[2].

وتنتهى المسرحية وقد ثابت الزوجة إلى رشدها، واقتنعت بالمشاركة فى تحمل أعباء المعيشة، وقارنت بين السعادة المادية والمعنوية، ورجحت الأخيرة حيث الأمن والاستقرار وتحمل التبعة.

والمسرحية من النوع الفكاهى الهادف، فهى تثير الضحك ولكنه إضحاك غير مقصود لذاته، ولكن هدفه هو السخرية من بعض النقائض النفسية والاجتماعية والاقتصادية التى مازال بعضها قائماً فى المجتمع ويعانى منها الكثير، وإن شئنا نقل إنها مسرحية ذات رسالة، مؤداها أن المرأة العاملة الحديثة ينبغى أن تشارك الرجل فى أعباء الأسرة والأولاد اقتصادياً واجتماعياً، وإن قضية الحموات وتصويرها تصويراً مشيناً -كما

---

(١) على أحمد باكثير «قطط وفئران» ص ٤٤ دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٧٣.

(١) المرجع السابق، ص ٩١.

كان سائداً- قد تطورت، ولم يعد ثمة مكان للألسنة السليطة، وتصارع بين النزعات الشخصية وقيم المجتمع الجديد.

ونحن لا نوافق المؤلف فى الطريقة التى وضعها لتغير الأم من موقفها المتعنت المتشدد، لتصبح أماً مثالية تراعى مصلحة بنتها وتقدمها على نفسها بعد أن عرض عليها أب الزوج رغبته فى الارتباط بها، وهو أرمل وهى أرملة فتقبل على الفور ودون تردد حتى بدا الابتذال واضحاً ورخيصاً، وفكرة القتل التى طرأت على الزوج حينما ضاق صدره وأعجزته الحيل، للتخلص من زوجته المشاكسة فكرة تبعدنا عن حلول المشاكل الاجتماعية ولا تساعد على التغلب عليها، لأن العلاج لا يقوم على التخلص مما تقوم عليه المشاكل، بل بالبحث عن الأسباب التى أدت إليها.

ولغة المسرحية هى الفصحى المبسطة والتى يصر على أحمد باكثير على التمسك بها فى جميع نتاجه المسرحى، حيث يرى أن اللغة المحايدة هى اللغة الفصيحة التى يستطيع الكاتب أن يتصرف فيها، ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخوص التى يرسمها، فهذا عادل بطل المسرحية يثور ثورة عارمة يقول «صرت أحاسبها هذا الحساب العسير على الفتيل والقطمير» ويخاطبها وهو فى عنفوان ثورته «رمتنى بدائها وانسلت» كما يقول المثل، فالكاتب لا يفرق بين مسرحية فكاهية أو ملحمة أو مأساة من حيث اللغة، لأن اللغة فى وسعها تغطية جميع الألوان المسرحية[1].

ويرى البحث أن الكاتب كان فى استطاعته أن يبعدنا عن المناقشات البيزنطية والمراء الذى لا طائل تحته بين الزوج والزوجة، ويعرض لنا موقف كل منهما عن طريق تطوير الحدث، ومواجهة المشكلات الواقعية التى تعترض حياتنا اليومية من خلال المواقف الحرجة أو سوء التفاهم.

ويطالعنا الدكتور «يوسف إدريس» بمسرحية «جمهورية فرحات» وقد سلك فيها مسلكاً هادفاً حالماً من ناحية، وفكهاً ساخراً من ناحية أخرى، صور فيها الدولة المثلى

(١) انظر فن المسرحية، علي أحمد باكثير، مرجع سابق، ص ٦٨، وما بعدها.

والمدينة الفاضلة التى طالما تمثلها المفكرون وحلم بتحقيقها الفلاسفة والمصلحون، إنها جنة الله فى أرضه، أسسها سليمة ونظمها كاملة، واقتصادها منزه عن كل شائبة، ركائزها الأخلاق والقيم، ودعائمها الحق والعدل والفضيلة.

أقام المؤلف جمهوريته على أساس الأمانة المتأصلة فى شخصية «فرحات» إنه رجل من رجالات الشرطة يجول فى قسم من أقسامها وليس مفكراً أو فيلسوفاً، ومن ثم كانت جمهوريته بعيدة عما ألفناه فى المدن الفضلى السابقة، فيها يفد إليه الشاكون والجناة والظالمون والمظلومون، فيستجوبهم ويأمرهم وينهاهم ويتحفظ على من يستحق التحفظ منهم، ويخلى سبيل من يشاء، حيث هو الحاكم الوحيد والمؤسس لهذه الجمهورية، وينعم فرحات بجمهوريته ويخلد إلى حلمه الجميل، لأن الحلم دائماً أروع من الحقيقة، ولأن الخيال أمنع من الواقع. . إنه ينتقل بين عالمين، ويعيش حياتين، حياة القتلة والمجرمين والطغاة والظالمين، وحياة الكرم والسخاء والفضيلة والسماحة العفو والمحبة، ولكن هذا التداخل لا يختلط فى عقله، ولا يحدث انفصاماً فى شخصه، بل تسترسل الحوادث وتتداعى المواقف فى يسر جميل وفكاهة نادرة من الحلم إلى الواقع، ومن اليقظة إلى الخيال، سبيله فى ذلك صراع مرير بين الممكن والاستحالة وبين الشعور واللاشعور، فالمنهج الدرامى منهج نفسى يتحرك فيه فرحات عن طريق إيراد لمحات سريعة وخاطفة تساعد المتفرج على استيعاب الخلفية التى تقود الصول «فرحات» فى تحركاته وسكناته.

والحركات المادية المحتشدة تبدأ بدخول الشخوص على مكتب للصول «فرحات» لتلقى عليه همومها وتبث لواعجها وهمومها، وهو يسجل القليل ليعلق على الكثير بانعكاساته وإحساساته التى تتفق والشخصيات الواقعة أمامه، وهذه الحركات ذات الإيقاع البطئ توحى بوقوع الأحداث فى رتابة لترسخ أنها تلعب دوراً بعيداً فى نفسية «فرحات» وتغرقه فى الأوهام، وتسبح به فى بحور الخيال، وتحلق به فى عالم المثل والفضائل ثم تشده إليها ليواكبها ويعيش أحداثها، ويظهر ذلك على مظهره «فالكاب» فى منصف جبينه، ومعطفه كامل الأزرار وملامح وجهه قاسية صارمة لا رحمة فيها ولا هوادة، يتعامل مع

الوافدين فى غلظة، وألفاظه حادة شرسة، وأخلاقة فظة تومئ بالصراع الذى ينهش روحه، ويقعده الأمل ويجبره على الهروب من دنيا الواقع الحى إلى عالم الخيال الجميل.

ولعل انعدام الأمل فى حياة الصول «فرحات» هو السبب فى جنوحه إلى اجتراره أحلام اليقظة، فهو قد أمضى ثلاثين عاماً فى وزارة الداخلية ولم يستطع أن يجذب انتباه رؤسائه إلى ترقية أعلى يحصل عليها قبل خروجه إلى المعاش، ومن ثم فهو ينتهز الفرص ليسرى عن نفسه ويروح عن قلبه فيقص مأساته ويسرد كفاحه الوظيفى للوافدين إليه، حتى ولو اضطرته الحالة إلى تغيير أسلوبه معهم إلى الأفضل والأحسن ليستمعوا حكايته وينصتوا إلى مأساته وهذا واضح فى المشهد التالي.

الوافد إلي القسم: إيه . . هو المحضر لسه؟

فرحات: آه . . لسه . . هو حايخلص . . حاضر . . أنا عارف إنى عطلتك . . دقيقة واحدة وأفضى لك.

الوافـــد: بس أنت ما عطلتنيش ولا حاجة . . أنا أصلي . .

فرحات: «مقاطعاً» والنبى أنا عارف أنى عطلتك . . حكم أنا باجى على الناس الذوق إللى زى حالاتك كده . .

الوافـــد: ياسيدى والله ما عطلتني . . أصلي . .

فرحات: والله عطلتك . . لكن معليش . . أدى إنت بتتسلى . . موش بذمتك أحسن من السيما؟.

الوافـــد: ما هو بكرة تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال العال.

فرحات: النجمة؟ نجمة أيه ياأستاذ . . دى نجوم الفجر أقرب لى منها . . أنا ياأستاذ خلاص . . بقيت كهنة . . كهنتى الحكومة وحياتك . . أنا جالى الإنذار الأحمر اللى بيبعوه للى حا يتحالوا على المعاش من شهر . . خلاص . .

يالله حسن الختام . . تلاتين سنة لما قلبى نشف . . جبتها من العريش لمرسى مطروح، ومن المنزلة لـ . . . أهو كله زى ما أنت شايف كده . . كدب فى كدب . . كله كدب فى كدب[1] .

وحتى الأسماء التى تثير الضحك حين يسمعها الصول «فرحات» لم تحرك له ساكنًا وكأنه لم يسمعها، إنه قرر فى نفسه ألا يضحك للدنيا، مادامت لم تبتسم له فى يوم من الأيام، وها هو ذا صوت يجلجل «محمد على نعيمه - على أحمد فوتيو - سعد الدين علم الدين فتح الدين - عبد الحليم شبارة - سعد رجب سعد الله محمد رجب - سليم جحا أصلح على منصور الشهير بالبرنس، الخفيف على الخفيف، ورغم ذلك لم يكشف عن أسنانه كأنه فقد روح الفكاهة، أو الإحساس بها، ولعلى ذلك هو الجانب المظلم فى شخصية «فرحات» على الرغم من أن شكله وحركاته وسكناته وطريقة إلقائه مدعاة للضحك والسخرية، إنه يعانى مأساة حقيقية تكمن داخلة تغمغم باللعنة والسخط على واقعه المر الأليم .

والبناء الدرامى فى المسرحية ملئ بالحركة غنى بالمواقف، واقعى الحوادث كحادثة الشجار بين الراكب «والكمساري» وحادثة صاحب البقالة، وحادثة الأرملة التى تغازل شاباً لتؤكد أنوثتها، لذلك ظل نسيج العلاقة بين الواقع والخيال فى هبوط وارتفاع حتى انتهى إلى النتيجة الحتمية وهى تغليب خط الواقع، إذ ليس من الممكن أن يستمر الصول «فرحات» فى التكلم عن جمهوريته المثالية على أساس أنها الحل الوحيد لشفاء الناس والعلاج الناجح لأمراض المجتمع .

ويشير الدكتور «على الراعي» إلى الأسلوب الذى اتبعه يوسف إدريس فى تحويل قصته إلى مسرحية فيقول «لم يحتج المؤلف إلا إلى البحث عن استهلال حركى لحوادث المسرحية، بدلاً من الاستهلال السردى الذى تجده فى القصة، وهذا الاستهلال وجده

---

(١) يوسف إدريس «جمهورية فرحات» ، ص ٣٦، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٣م .

ببراعة -فى تحركات الداورية من وراء الستار وإن كانت هذه التحركات نفسها موجودة ومستقلة فى القضية، ثم ترجم المؤلف فترات السرد القصيرة إلى حركات وإرشادات مسرحية، وأحكم خروج ودخول الشخصيات ووقته توقيتاً مضحكاً، ثم نظر فإذا بين يديه مسرحية من فصل واحد، قد وصلت حداً من النضج لا يمكن أن تصدق معه أن المؤلف لم يكن يفكر تفكيراً مسرحياً من قبل هذه المحاولة»[1].

وختام المسرحية يوحى بأن الصول فرحات وقع تحت وطأة القدر، ومن ثم تجسد التشاؤم فى شخصه، وأصبح عاجزاً عن مجابهة الواقع فجنح إلى الخيال، فحكم عليه المؤلف بأنه يعانى من عقدة نفسية، صبغته بصبغة التشاؤم واليأس والقنوط.

وليس معنى ذلك أنه لم يحدث المؤلف تطوراً فى الحدث أو فى شخصية فرحات، ولكنه تدخل فى وضع النهاية تدخلاً مباشراً، بصرف النظر عن النهاية التى يحتمها الشكل الفنى نفسه أو يتطلبها البناء الدرامى، لذلك جاءت الخاتمة باهتة لتصوير تسجيلى لشخصية فرحات الفنية المرسومة.

والحوار فى المسرحية لم يستخدمه الكاتب كوسيلة مساعدة لرسم الشخوص، وتدعيم الموافق وربط الأحداث، بل استخدمه كوسيلة رئيسية لتحقيق الهدف من ناحية، والإفصاح عن الحالات النفسية من ناحية أخرى، فهو حوار درامى يتمثل لحتمية الوقائع الفنية، يظهر أثره الوظيفى لو استغنيا عن اليسير منه، ومن ثمة بدأ خضوعه لعامل التطور الحيوى طبيعياً فى نقل المشاهدين من حالة إلى أخرى، ومن موقف إلى آخر يصعد بهم إلى قمة الأحداث، ويهبط إلى نهاية انفراج الأزمة، حيث يفقد فرحات معنى وجوده بين المطحونين من المواطنين، ولا يجد أية دلالة لحياته فى مجتمع جاثم على صدره بكل ثقله وأوزانه.

---

(١) المرجع السابق، المقدمة، ص ٦، مرجع سابق.

وبعد

فمسرحيات هذا الاتجاه قد أبرزت كثيراً من قضايا الطبقات الفقيرة الكادحة لتحسين وضعها أو رفع مستواها سواء عن طريق المعالجة الواقعية أو الرمزية أو النفسية للظواهر الاجتماعية.

وروافد هذه المسرحيات عديدة ومتشعبة منها ما غرس فى نفوسنا عاداتنا وأخلاقياتنا وقيمنا وتقاليدنا، ومنها ما تنفرنا من نظم الإقطاع والرجعية، ومنها ما صور النظم الاشتراكية وقدس العمل، ومنها ما عالج مشكلاتنا الاقتصادية والسياسية نتيجة لثورة يوليو ١٩٥٢م.

ومعظم المسرحيات الاجتماعية التى كتبت إبان الفترة المحدودة للبحث من النوع الذى يستخدم عادة فى نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية وسلوك الأفراد وأنشطتهم المتغلغلة فى كيان المجتمع والضاربة فى جذوره، وانعكاس سلوك الطبقات الاجتماعية على الكاتب يرجع كلية إلى انتماء الكاتب إلى هذه الطبقات، فتارة يحلل سلوك أفراد السلطة بغية تمييز المشاعر والمطامح التى تنبثق نتيجة وضع هؤلاء الأفراد الاجتماعى، وتارة يتعرض إلى تصوير القطاع العام البيروقراطى تصويراً هزلياً يبدو كأنه وحش يمتص دماء فردية المصريين، وثالثة نراه يعرض قضايا وطنية كبرى يصور فيها المصرى معتطشاً إلى الحرية، مكافحاً لتحرير نفسه من القيود التى يفرضها عليه المجتمع والطبيعة، والمؤلف حين يتناول مثل هذه الموضوعات يكون إنسانياً لأن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى يكشف روح الإنسان وعلاقته بالكائنات الأخرى فى بيئته.

من أجل ذلك كله أحل زعماء الاتجاه الاجتماعى مذهب الواقعية فى إبداعهم محل المذهب الرومانسى، وصفوا الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً بعيداً عن أية مسحة رومانسية، خاليا من تكلف مشاعر الرقة والرحمة والحدب على الفقراء والمستضعفين كما فى المدرسة

الرومانسية، لم يتركوا صنفاً من الناس إلا وصفوه، ولا جماعة إلا أعطونا صورة منها -لا تبرح مخيلة القارئين والمشاهدين، بنفس الحرارة وبنفس الصدق المتغلغل فى أعماق المشاعر ودنيا الأسرار واضعين نصب أعينهم مطابقة الواقع الاجتماعى، والأمانة التى لا تجد فى الحق والصدق لومة لائم.

obeikandl.com