الفصل الرابع

الاتجـــــاه السياســـى

obeikandl.com

obeikandl.com

مقدمـــة :

تتسم المسرحية السياسية بطرح القضايا العامة كما ترد فى شكل الوقائع والأخبار والوثائق، واستخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة، غالباً ما تكون سياسية بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على محاور عاطفية أو نفسية أو مأساوية بحيث تنقل المشاهد من الدائرة المحلية إلى الإنسانية العالمية.

والبطولات الفردية فى المسرحية السياسية، ليس لها مجال إلا ما ندر لأن المسرح السياسى لا يهتم بهذه البطولة، ولا يحاول تصويرها ومن ثم لا يتناول المشاكل الفردية أو الأحداث الشخصية، بل تهمه المشاكل القومية والوقائع الوطنية «لأن الفكرة فى المسرح السياسى لا تفرق خلال التفاصيل الواقعية أو التحليل النفسى أو المعاناة العاطفية، فليست الغاية هنا معالجة النفس الإنسانية، بل التركيز على قضية حيوية وتعقب خفاياها وزواياها، أما الأحداث فتتابع خاضعة للمنطق التاريخى والاجتماعى وحده، والشخصيات لا تنحل إلى ذوات منفردة، بل هى إحدى اثنتين: معتد أو معتدى عليه، مستغِل أو مستغَل، وليس بينهما شخصية وسط، أى أنها شخصية نمطية تحمل كل منها خصائص الجماعة أو الطبقة التى تنتمى إليها، والجماعة فى هذه الحالة ليست حاصل جمع أفراد يتميز أحدهم عن الآخر بتكوينه الفردى، بل هى كل مكون من جزيئات متشابهة لا تختلف إحداها عن الأخرى.

ولقد يسمح المجال فى المسرحية السياسية ببروز البطل المناضل بيد أن هذا البروز لا يتم بفضل تفرد البطل عن الجماعة، بل يفضل تطابقه معها، ذلك أن تكامل الشخصية هنا لا

يقوم على أساس الانسجام بين ما هو ذاتى وما هو عام فيها، بل يقوم بالأحرى على حساب غياب الذات وتواريه إلى حد بعيد وهكذا فإن الاعتماد على الرمز والتجريد والنسبية فى تناول الواقع تعتبر من أهم خصائص هذا الشكل المسرحي»[1].

وليس معنى ذلك أن المسرح السياسى هو الخشبة التى تعرض التاريخ أو الأعمال التسجيلية والأخبار الواقعية فحسب، بل للكاتب مطلق الحرية فى خلق الشخوص التى تساعد على تطور الحدث، وترتيب الوقائع التاريخية بالطريقة الفنية التى يراها تخدم القضية السياسية وتقدم فى شكل شائق، لأن الهدف من المسرحية السياسية محدد المعالم وواضح المفهوم يهدف أولاً وأخيراً إلى تعليم الناس وتبصيرهم بقضايا وطنهم وإيقاظ أحاسيسهم ومشاعرهم تجاه هذه القضايا.

(١) د. محمد فتوح أحمد، مرجع سابق، ص ١٠٧.

obeikandl.com

المعالجة الرمزية السياسية

اتسم الاتجاه السياسى فى مصر إبان الاحتلال بطابع الرمزية والتلميح دون التصريح، لأن المحتل دأب على تقليم أظافر الأدباء وتغريبهم ونفيهم كما حدث مع شاعر البعث والإحياء محمود باشا سامى البارودى إذ نفى إلى سرنديب بالهند وكما نفى أمير الشعراء أحمد شوقى إلى أسبانيا، فخاف المسرحيون ولجأوا إلى الرمز كوسيلة للتعبير عما يريدون من كان يتصور أن الحكاية الشعبية، حكاية جحا الشائعة التى يضرب بها المثل يستغلها «على أحمد باكثير» ويصفع بها وجه الاستعمار الإنجليزى فى مصر ويخرجها للناس عملاً أدبياً وسماها «مسمار جحا» ومضمون المسرحية أن جحا ضاق به العيش فى يوم ما ففكر فى بيع بيته، ولكن ذكاءه هداه إلى حيلة واسعة فخطط ودبر حتى يستولى على ثمن البيت دون أن يفقده، فاشترط على المشترى أن يكون لجحا حق الاستمتاع بمسمار معلق فى البيت أنى شاء ومتى أراد، فهو عزيز عليه خلفه له آباؤه وأجداده، وهو يحافظ عليه تراثاً ووديعة يتوارثها أبناؤه من بعده، ورضى المشترى هذا الشرط دون أن يدرك ما ينطوى عليه أو ما يترتب من نتائج، وتم البيع وسكن المشترى البيت، وأخذ جحا ينفذ حيلته وتدبيره بكل نظام واجتهاد، وأكثر التردد على البيت فى أوقات الليل والنهار، حتى ضاق المشترى ذرعاً، فترك البيت لجحا، حرصاً على راحته، وتجنباً لمضايقات هذا الضيف الثقيل.

والرمزية هنا تشير إلى أن جحا يمثل المحتل، والمشترى المخدوع يرمز إلى شعب مصر الطيب النبيل، والخط السياسى يتجسد فى الصراع المحتدم فى ثنايا المسرحية بين جحا والحاكم الدخيل، ولايزال يتطور حتى ينتهى إلى القضاء، ويؤجل قاضى القضاة هذه

القضية حتى ضاع أمرها فى البلاد، وصارت حديث الناس، وأدركوا مفهومها السياسى فيما يتعلق بقضية بلادهم وهذا المستعمر الغاصب، ومازال الحدث يتطور حتى اندلعت ثورة الشعب العارمة ضد المستعمر، وقبضت السلطات الحاكمة على جحا، وزج به فى السجن، فاشتدت الثورة اندلاعاً، مما اضطر الحاكم الأجنبى إلى زيارة جحا فى السجن لمفاوضته فهزئ به جحا وأشبعه سخرية وتبكيتاً، فأمر بتعذيبه والتنكيل به، ولكن الثوار قد هاجموا السجن وأخرجوه محمولاً على الأعناق وأبادوا كل أثر للدخلاء والمحتلين ونجح الثوار وتم الاستقلال وتحقق الجلاء.

والحقيقة أن الأديب على أحمد باكثير قد أضاف إلى هذا الجانب السياسى جانباً أخر فى المسرحية. ذلك الجانب الاجتماعى الذى يتمثل فى معارضة زوجة جحا فى زواج ابنتها من ابن عمها «حماد» لأنها تريد لها زوجاً من وجهاء القوم وعليتهم، أو من أبناء البيوت ذوى الجاه والمال والسلطان، والحوار التالى يجسد الصراع بين جحا والحاكم حينما زاره فى السجن ليستميله إليه، ويفك قيوده ليكون عوناً على تهدئة الثورة التى اندلعت فى أنحاء البلاد:

الحاكم: صباح الخير ياقاضى القضاة..

جحا: «يشير إلى القيد فى يديه» أنا ياسيدى شيخ المفسدين فى الأرض..

الحاكم: «يأمر بفك قيوده» إنى جئت لزيارتك ياقاضى القضاة، وما جئت لتعنيفك.

جحا: مرحباً بك ياسيدي.. لقد زدت هذا السرداب نوراً على نور.

الحاكم: كم يعز عليَّ ذكاؤك هذا ياجحا أن تصرفه فيما يضرك لافيما ينفعك.

جحا: ياسيدى لا تضيع نصحك سدى، لقد بلوت تصاريف الأيام سبعين عاماً فوجدت أنى ما أحببت شيئاً إلا ضرنى وما كرهت شيئاً إلا نفعنى، حكمة الله بالغة.

الحاكم: كيف ذلك؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءتى منه العزل، وكرهت العزل فأتانى منه الفرج، إذ عرفت بعده حقيقة نفسى، وأحببت الفلاحة فجاءنى الجراد، وكرهت الجراد فكان سبباً لتوليتى قاضى القضاة، وأحببت هذا المنصب فأفسد عليَّ امرأتى حتى جعلها لا تطاق، هل أزيدك؟.

الحاكم : نعم.

جحا : وكرهت حال امرأتى هذه فدفعنى ذلك إلى خير مسعى قمت به فى حياتي.. مسعاى لنزع المسمار من الدار ثم كرهت حبسى فإذا الشعب كله يلهج بذكرى ويهتم بأمرى، ويسعى جاهداً لخلاصى من السجن الصغير، وخلاصه هو من السجن الكبير.

الحاكم : والموت ياقاضى القضاة ألا تكرهه؟.

جحا : بل أكرهه كرهاً شديداً، وهذا ما يجعلنى أرجو أن يقترن أجلى بأجل احتلالكم، فقد ولدت أنا وهو فى بطن عام واحد[1].

ويرى البحث أن الكاتب قد وفق إلى حد كبير فى هذه المسرحية حيث خرج بالمأساة من الدائرة المحلية إلى رحابة الإنسانية كلها. فحقق بذلك عنصراً أساسياً من عناصر العمل الدرامى، وهو عنصر الشمول والعموم والروح العالى الذى يقول عنه «الإدريسى نيكول»:

«إذا افتقرت المأساة إلى ما يشعر بالروح العالمى الشامل، وإذا لم يضمن لنا إلا مجرد الأشياء الموقوتة بزمن مخصوص أو التى لا تحدث إلا فى مكان بعينه، الأشياء المحصورة فى الزمان والمكان، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لاغير، ولن يدور فى حسبانه أن تسمو فوق مستوى الميلودراما، إن العنصر الأصيل فى المأساة الرفيعة هو روحها العالمى الشامل، فإذا

(١) علي أحمد باكثير ومسمار جحا، ص ١٢٠، دار الكتاب العربي بالقاهرة، ١٩٤٩.

لم تعثر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة، ومهما كان موضوعها كاملاً، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً أنيقاً بارعاً»[1].

وما حدث فى مسرحية «مسمار جحا» يؤكد أن الطاقة الروحية الضخمة والأهداف الإنسانية النبيلة التى جسدها المؤلف فى هذا العمل الدرامى يمكن أن تطغى على كل ما فى العمل من عيوب فنية أو سلبيات تكتيكية، وترتفع به إلى الأعمال الناضجة مهما شاب هذا العمل من تمزقات نفسية كما حدث لجحا من معاناة داخلية، وكما حدث لابن أخيه حماد من حرمان عاطفى وانحراف زوجة عمه أم الغصن انحرافاً مادياً طغى على القضية العامة.

ولغة المسرحية سليمة صحيحة، يمكن أن نطلق عليها «السهل الممتنع» أو اللغة المحايدة «على حد تعبير الكاتب» واللغة الفصيحة عندنا هى اللغة المحايدة التى يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التى يرسمها، إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافى الذى يمكن تلوينه بأى لون نريد، فيظهر هذا اللون على حقيقته، أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أى لون جديد على حقيقته»[2].

وبراعة باكثير فى استخدامه كثيراً من الألفاظ والعبارات التى يستعملها العامة على أنها عامية أو دارجة، ولكنه يظهرها فى أسلوبها العربى الجديد بعيدة عن التحوير والتحريف، فمثلاً «لقد ولدت أنا هو فى بطن عام واحد» «من أو الظهر فى شعرها ياأم الخير»، «ياسوء بختنا»، «بكيت وشكيت وعملت ما لا يعمل»، «بس لو أنها صبرت».. «ياحلاوة»، .. «ياملك» أساليب للتعجب والمدح و، «أنا معك عليها وعلى أبيها وأبى وأبى أبيها» أسلوب للسب والشتم.. وهكذا.

---

(١) دريني خشبة «علم المسرحية» ص ١٧٥، المطبعة النموذجية، القاهرة، ٢، ١٩٧١ م.

(٢) علي أحمد باكثير، فن المسرحية، ص ٧٩، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٤.

إلا أن بعض هذه الألفاظ ليست سليمة مثل شكيت، ويقصد بها شكوت وقوله «لست على بعضك» ويقصد بها الارتباك.

وكثيراً ما يستعمل المحسنات البديعية كالجناس فى شكيت وبكيت والطباق كقوله: أحببت الوعظ، وكرهت العزل، والصور البيانية كالتشبيه فى قوله «زدت السراديب نوراً على نور» والكتابة عن الاستعمار فى قوله: «السجن الكبير».

على أية حال هذا شأن «باكثير» فى كل مسرحياته، روح النكتة البارعة والطرفة الضاحكة، واللسعة الساخرة، فى حوار ممتع ملائم وتعبيرات طبيعية وألفاظ فصيحة مألوفة.

ومسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم كتبها فى ثلاثة فصول عام ١٩٥٩ وتحكى أسطورة نخاس تلفظ بكلمات بين الناس، عدها رجال السلطان تعريضاً بالسلطان وهجاء لهم، فأمر الوزير بإعدامه عند الفجر ولكن المحكوم عليه تقدم بمظلمة للسلطان يشكو إليه هذه الوشاية، وتحول بعض الظروف دون إعدامه عند الفجر، حتى يظفر بموكب السلطان والوزير وقاضى القضاء، وبوصولهم تثار مشكلة جديدة لم تخطر على بال أحد، إذ يكتشف السلطان أن المحكوم عليه يتهامس مع الناس فى شرعية السلطان نفسه، وحق تمتعه بالعشق من السلطان السابق، حيث اتخذه ولداً فى العهد السابق وتكفل برعايته وتربيته، وأعده للقيام بشئون السلطة بعد وفاته، وليكون خليفة على العرش من بعده وتصل العقدة منتهاها بموت السلطان السابق دون أن يحرر السلطان الجديد أو يمنحه حق العتق، ويتدخل قاضى القضاة، ويحكم باستيلاء بيت المال على إرث السلطان السابق، وما يتبع ذلك من بيع للسلطان الحالى فى المزاد العلنى وفقاً للقانون حتى يسترد بيت المال حقه، ويجوز بعد ذلك للمواطن الذى يرسو عليه المزاد أن يعتق السلطان، فيعود إلى عرش الحكم مرة أخرى، إلا أن الوزير كان يرى أسلوباً مختلفاً لحسم هذه القضية وهو تحكيم السيف، فماذا لو قتل النخاس الذى باح بهذا السر، وأعلن فى المدينة أنها شائعة مكذوبة، جزاؤها القتل بالحجة الآتية: ﴿ إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الأَرْضِ فَسَادًا أَن

يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الأَرْضِ﴾[1] ولكن لم يستجب للوزير أحد. . وبعد حديث طويل وتحقيق شاق وحوار حاد يوجه قاضى القضاه التهمة للسلطان لعدم شرعيته فى الحكم.

ويغضب السلطان ويوشك أن يستعمل السيف لحل المشكلة قائلاً: «اسمع أيها القاضي. . قانونك هذا لم يأتنى بالحل، فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال، وماذا يهم؟ سفك قليل من الدم فى سبيل إصلاح الحكم؟ سأفعل كل ما أراه ضرورياً لصيانة أمن الدولة، وسأبدأ فعلاً بك، وألقى بك فى السجن، أيها الوزير أقبض على قاضى القضاة»[2].

ولكن الوزير يحاول تهدئة السلطان، ويستجوب قاضى القضاة عله يصل معه إلى حل معقول، والقاضى يصر على تطبيق القانون: «وجهة نظرى واضحة بسيطة» أمامنا طريقان: طريق السيف وطريق القانون، أما السيف فلا شأن لى به، وأما القانون فهو ما يتبقى لى وما أستطيع أن أفتى فيه، فالحل الشرعى يامولاى هو أن تطرح للبيع فى المزاد العلنى، ومن رسا عليه المزاد يعتقك بعد ذلك»[3].

وتبلغ ثورة السلطان أقصى مداها عندما يسمع هذا الرأى، ويستل سيفه ليطيح برأس قاضى القضاة، ولكن وزيره الداهية يمنعه فى ذكاء وخبث وحجته فى ذلك: «لا تصنع من هذا الرجل شهيداً، ما من ميتة أروع من هذه الميتة التى يتمناها مثل هذا الشيخ المتهدم، سوف يقال أنك حطمت القانون والشرع فيه، وسوف يصبح الرمز الحى لروح الحق والمبدأ، ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ فى ضمير الشعوب ماليس لملك جبار من الملوك»[4].

---

(١) قرآن كريم، الآية ٢٣ من سورة المائدة.

(٢) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص ٣٠، المطبعة النموذجية، ١٩٥٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٥.

ويتردد السلطان قليلاً ويحتار فى كيفية الاختيار «القانون أم السيف ويرفض الوزير أن يعاونه خوفاً من تبعات هذا الاختيار ونتائجه، ولا يبقى أمام السلطان الآن إلا أن يختار بنفسه ليتحمل بعد ذلك تبعات اختياره، ثم ما يلبث أن يصبح وهو يحس بخطورة الاختيار ورهبة الموقف الذى يمر به، ثم يصيح «القانون.. أخذت القانون» .. ولكن الصراع العنيف الداخلى لم ينته بعد حتى يشب صراع ظاهرى عنيف، حيث نشهد خضوع السلطان لحكم القانون ويعرض للبيع فى مزاد علنى وتشتريه غانية بعد أن رسا المزاد عليها، ولم تقبل أن تعتقه إلا عند أذان الفجر، وإذا بالقاضى يتدخل لكى يرغم المؤذن على أذن الفجر فى منتصف الليل وترفض الغانية هذا الأذن المزعوم، وينتظر السلطان والوزير وقاضى القضاة والغانية حتى يطلع الفجر وتعتق الغانية السلطان ويعلن قاضى القضاة على الملأ أن السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً، وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة لدى قاضى القضاة، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك.

وعلى الرغم من أن الكاتب اختار هنا الحدث الذى يبدو فى تاريخنا المعاصر غريباً إلا أن معالجته فى إطار المشاكل السياسية والاجتماعية أمر له خطورته، ولما كان الكاتب قد اشتغل بالسلك النيابى والقضائى لم يفته ما يعترى هذا السلك من تحايل على القانون وخلق للمبررات، وتسبيب للأسباب فالقانون دائماً هو المطية التى يمتطيها الحكام العادلون والفاسقون، ولقد صدر المؤلف مسرحيته بكلمة أشار فيها إلى أن الصراع فى المسرحية صراع بين القوة والقانون «السلطان هنا رمز للعالم الحائر بين القوة والقانون» بين القنابل الذرية وبين الأمل الوحيد الذى يلوح للإنسانية من منظمة الأمم على الرغم من أن هذه المنظمة أشبه ما تكون بالقاضى فى مسرحيتنا، يتشدد فى أول الأمر ويصر على تطبيق القانون، ثم يتذبذب ويتحايل ويحاور ويداور وهكذا يتحول القانون إلى تلاعب لفظى، وحيل ذكية». «أما الجانب السياسى على المستوى المحلى فقد كنت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته، وألتمس لها التبريرات المعقولة، وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحياناً وأخشى عليه من الشطط أو الجور، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيي عن بعد وبرفق، وأكتب

شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه، فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان فى يده، على القانون والحرية فكتبت «السلطان الحائر» وهى كتابة مترفقة بعيدة عن العنف والمرارة، لمجرد التنبيه لا الإثارة، وكما علمت قرأها وفهم ما أقصده منها ولكنه فيما ظهر لى لم يأخذ بها، بل اندفع فى طريقه»[1].

أما الرمز فى المسرحية فيبدو فى طرح السلطان للبيع فى مزاد علنى ليشتريه من يشاء.. أليست هذه العملية رمزاً لما يحدث فى عملية الانتخاب والتصويت العام أو الاستفتاء المعاصر بهدف اختيار الشعب حكامه عن طريق يزعمون أنه شرعى بمحض حرية الشعب وإرادته؟

وهذه الغانية سيئة السمعة، تشترى السلطان وتعتقه وتدفع أكبر مبلغ من المال فى الحوزة عليه، أليست رمزاً لسواد الشعب ودهمائه الذين يملكون النصيب الأوفر من الأصوات وهم وحدهم الذين لهم الحق فى إعطاء الشرعية للسلطان؟ أو على الأقل أنها تمثل نسبة الخمسين فى المائة من الشعب عمالاً وفلاحين؟.

وهذا الوزير المستبد المتعجرف ممثل السلطة التنفيذية ألا يرمز إلى ما تعرضت إليه مصر فى الستينات والسبعينات من تنكيل وتعذيب؟.

وحوار المسرحية يجمع بين الفكاهة والجد والمفارقات العجيبة والرموز ذات المضامين الإنسانية مما أكسبها جواً مرحاً فى كثير من أجزئها وخفف من حدة المناقشات الفكرية الجادة:

المحكوم عليه: وإذن يامولاى ما جريمتي؟.

السلطـــان: لست والله أدرى.. سل من اتهمك.

المحكوم عليه: هذا الرجل يزعم أنك لم تعتق حتى الآن وأنك لم تزل رقيقاً، وأن صفة العبودية ماتزال لصيقة بك وأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعباً حراً.

---

(١) المرجع السابق، المقدمة ص ٥.

السلطـــان : «للمحكوم عليه» أقلت ذلك حقاً؟ .

المحكوم عليه : لم أقل كل ذلك . . إنهم الناس فى السـوق يحلو لهم دائماً هذا النوع من اللغط والثرثرة .

السلطـــان : ومن أين جاءك أنى لم أعتق؟

المحكوم عليه : لست أنا الذى قالها . . إنهم ينسبون إلىَّ كل قبيح من القول .

السلطـــان : ولكنهم يثرثرون ويلغطون على كل حال .

المحكوم عليه : لست أنا . .

السلطـــان : «يتدخل» مولاى أتأذن لي .

المحكوم عليه : ماذا بك أنت أيضاً .

السلطـــان : إنى أرى تأجيل هذه المحاكمة إلى وقت أخر[1] .

وشخوص المسرحية تتحرك فى إيقاع نفسى مرسوم ، وإطار فكرى مخطط ومحكم ، فشخصية القاضى فى الفصل الأول تبدو حريصة على تطبيق العدالة ، وإحقاق الحق ، وعندما تصطدم بالسلطة التنفيذية ، تدافع بفدائية تامة عن السلطان ثم تتخاذل شيئاً فشيئاً وتتراجع عن موقفها لدرجة أنها هى التى تبتكر الحيل وتتفنن فى طرق اللعب بالقانون ولا مبرر لذلك إلا خدمة السلطان والزلفى الظاهرة . . لقد خيبت ظنى فيك ياقضى القضاة ، أهذا هو القانون فى نظرك ، اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب؟ فيرد القاضي : أردت خدمتك يامولاى ، ويحتدم الصراع بين شخصيتى القاضى والسلطان من جانب وبين السلطان والوزير من جانب أخر . . كل يريد أن يحقق وجوده من خلال الأحداث والمواقف المختلفة وهنا يلعب القاضى «المعز ابن عبد السلام» دور العمود الرئيسى فى حل المشكلة السياسية ، واضعاً نصب عينيه اصلاح مصر اجتماعياً ، فنراه لا يقبل مهادنة فى أى

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

من مبادئ شرف الأمة وتراثها، وهذه مندوحة للمؤلف حيث أعلن القاضى أن المماليك البحرية ليسوا أحراراً، بل هم أرقاء لبيت المال ومنهم هذا السلطان لم يعتق بعد «باعتبارك فى نظر القانون متاعاً مملوكاً للسلطان الراحل، فقد أصبحت جزءاً من ميراثه، وبما أنه توفى عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال. . وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال. . متاع عتيق لا يدر ربحاً ولا يأتى بغلة، وإنى بصفتى خازناً لبيت المال أقول: أنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه فى المزاد، حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع»[1].

هذا التذبذب والتغيير المفاجئ فى شخصية القاضى لا نجد له مبرراً مقبولاً كما جاء على لسان القاضى، وإنما يعاب على مثل هذه الشخصية التى ترمز إلى إحقاق الحق والعدل بين الناس هذه الذبذبة والإرتداد من المألوف إلى النقيض، لأنه من المستحب فى مثل هذه المسرحيات الرمزية أن يكتمل لها الإطار الخارجى المقنع على المستوى الواقعى، دون أن نترك المشاهد فى معاناة لاستكشاف ذلك بنفسه عن طريق الإيحاءات والرموز، وما تكنه نوايا المؤلف.

ومسرحية أيوب الجديد» التى كتبها «يوسف الخطاب» واستمدها من الأدب الشعبى المجسد فى الملحمة الفولكورية المعروفة باسم «أيوب وناعسة» عالج المؤلف فيها معنى الصبر الذى تحلى به المصريون من قديم الزمان، الصبر - بكل أنواعه- على الظلم والمعاناة والكفاح ومقاومة المستعمر وبناء الإنسان المصرى الحديث، والعودة بمصر - أم الدنيا - سابقة رائدة معطاء.

والرمز فى المسرحية يعنى أن أيوب هو ذلك الإنسان المصرى المعمر منذ سبعة آلاف من السنين، ويعنى إيمانه الراسخ العميق بتراثه الأصيل، ويعنى حضارته العريقة عبر القرون

(١) المسرحية، مرجع سابق، ص ٨٥.

وتاريخه المجيد التليد، ويرمز إلى حبه الكبير لوطنه الخالد العظيم والجديد فى الرمز أن الصبر الأيوبى العتيق لم يعد كافياً فى مثل هذا اليوم، ولابد له من تغيير جلده وملبسه دون كنهه وكيانه - ليقاوم الفساد الذى استشرى فى البلاد، ويجدد نفسه وفقاً لأحداث العصر ليحقق أفضل مستقبل له ولأولاده من بعده، فارتدى درع الثورة وتأهب للمعركة الكبرى ليخوض الثورة الوطنية الأولى ١٩١٩ والتى تمخضت عنها ثورة يوليو السياسية والاجتماعية وثورة المسار الصحيح ١٩٧١ وعبور أكتوبر ١٩٧٣ وهو فى كل هذه الثورات يعلن أن أيوب المصرى قادر على الرفض والثورة، وجلب النصر ومزيد من الإرادة والعطاء.

ومضمون المسرحية يبدأ بنقطة الانطلاق التى عندها يتخرج أيوب فى الجامعة مهندساً للبترول، ويدفعه إيمانه بدينه ووطنه وعروبته إلى التطوع فى كتائب التحرير الفلسطينية يقيناً منه بأن الثورة منبعها هناك، وهكذا يترك قريته وأرضه ودياره، وتدور دائرة الحرب على العرب والمجاهدين ويستشهد الكثيرون ويعود أيوب وقد فقد بعض عقله ويودع فى إحدى المصحات العقلية، ويفيق من غيبوبته ولسانه يردد «أنا الحاجة الوحيدة اللى رجعت بها من تجربتى فى حرب فلسطين هى أن البداية من هنا.. لازم ننظف البيت من الأول، نطهره من الفساد. وترد عليه زوجته ناعسة وهى مشفقة عليه: «أيوه. أيوه يا أيوب» أيوب القديم نسيناه.. وكفايه يا خلق الله.. طال الأمد يا اهل البلد، والمظلومين عاشوا سنين، شافوا فى أيوب السند».

والحدث الثانوى فى المسرحية يمثل الإقطاع المتسلط على القرية ويرمز له المؤلف بالعلاقة الغرامية المشينة بين سالم ونرجس، والتى تقوم على المصالح المتبادلة بينهما ولكى يربطه المؤلف بالحدث الأصلى جسده فى رهن بيت أيوب وناعسة لسالم، وإلحاح سالم على ناعسة بالزواج منه والتخلى عن أيوب، وإغراء «جليلة» إحدى عميلات سالم باختطاف ابن أيوب وناعسة «محروس» كل ذلك يوحى إلى المشاهد بانفعال الأحداث والتدخل المباشر للمؤلف، والبعد عن الهدف المنشود الذى من أجله وضعت المسرحية ألا

وهو الصبر على مقاومة الاحتلال والمصابرة على الكفاح لتحقيق النصر والرباط على أن مصر كنانة الله فى أرضه.

لذلك جاء بناؤها الدرامى مفككاً دون الارتفاع إلى المستوى الفكرى للمضمون، وتخطى الزمان والمكان من جانب المؤلف، واعتماده على التنقل السريع العابر فى أكثر من مكان فى المسرحية، وكثرة استرجاع الماضى من قبل بطلى المسرحية أيوب وناعسة، جعل العمل الدرامى يخرج من الفن المسرحى إلى الفن الإذاعى الذى يعتمد على «الفلاش باك» أكثر من اعتماده على الأرضية المسرحية والواقعية المادية والمعنوية.

ويؤخذ على المسرحية كثرة رموزها فالشخوص أيوب وناعسة ومحروس والإقطاعى، والرمز إلى حالة القرية بحالة مصر عموماً شتت أذهان المشاهدين حتى خلطوا خلطاً صارخاً بين طبيعة الأشخاص الواقعية ودلالاتها الرمزية، وخيل إليهم أن هذه الرموز تتحرك فوق المسرح كأشباح وخيالات بدلاً من أن يعيشوها أو يروا أنفسهم فيها وهى قادرة على التأثير والإيحاء «صحيح أن المسرح الحديث تحرر من إطار المكان والزمان الوحيدين، ولكن لحساب التطور الحتمى لمراحل الحدث منذ البداية إلى الوسط حتى الوصول إلى الذروة، فما أكثر استخدام الكاتب للمشاهد التى أطلقها من داخل الموقف الدرامى، دون حاجة إلى استرجاعها كمشهد الحريق الذى شب فى بيت ست الدار، واستبسل أيوب فى إخماده»[1].

ولغة المسرحية أقرب من تكون إلى اللغة الثالثة التى نادى بها الحكم ولقد أكد ذلك ما ورد بها من أغان وأشعار، لا ننكر أن بعضها قد ساهم فى تطور الحدث وحقق اللذة والمتعة، ولك؛ ن أثرها كان ترجمة ذاتية لم يضف جديداً إلى الحوار، مما سبب ضيقاً وسأماً فى نفوس المشاهدين، وبالتالى أكثر إرهاقهم بالتنقل بين الواقعية والتعبيرية والخيال والحقيقة.

---

(١) جلال العشري: مسرح أو لا مسرح، ص ٨٢، مطابع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠م.

وكثيراً ما زخر حوار المسرحية بالمحسنات البديعية والصور البيانية . . كالطباق بين أيوب القديم والجديد والمقابلة بين الصبر كله جميل و «لامش كل صبر جميل» والسجعات : ياأهل البلد . . أيوب السند، والكنايات فى قوله : الأوله يوم ما وصل طخوه . . والثانية ناعسة هى الهدف ولا قوة . . ، و «ارفع رأسك ياحبيبي» والاستعارات والتشبيهات فى قوله : لقدام ياابن مصر . . . «مصر الأمل مصر المستقبل» .

obeikandl.com

مفهوم الوطنية
والاتجاه السياسي

أصبحت المسرحية الوطنية تعبر عن روح العصر فى القرن العشرين ولاسيما بعد أن حققت القوات المسلحة المصرية ثورة يوليو ١٩٥٢م واتخذت المسرحية الوطنية مادتها من قضايا التحرير الوطنى، والتنوير الاجتماعى والتعمير الحضاري.

ومن ثمة كان الارتكاز على كل ما هو جاد وأصيل، وكانت الانطلاقة إلى ما هو أصدق وأعمق وأرسخ لحياتنا العملية والثورية سياسياً واجتماعياً وثقافياً.

ومسرحية «اللحظة الحرجة» للأستاذ يوسف إدريس تناقش مفهوم الوطنية عند الأجيال فى ضوء حياتنا المعاصرة والمؤسسات الدستورية، واختلاف الأجيال نحو هذا المفهوم، مفهوم الفطرة والسليقة، ومفهوم الدراسة والأصطلاحات، أى بين رجل الشارع الذى يتمثل فى ابن البلد المملوء حماسة بفطرته وعاداته وتقاليده، وبين المتعلم المتلقى الدارس لهذا المفهوم فى المعاهد والكليات، وعلى هذا الأساس يرفع الستارة ونفاجأ بالحوار بين «هنية» ممثلة الجيل القديم وبين ابنها سعد ممثل الجيل الجديد الثائر على تقاليد القديم ومفاهيمه.

ومضمون المسرحية يصور «سعداً» بطل المسرحية شاباً من آلاف الشبان الذين نراهم حولنا يطلبون العلم فى الجامعة ويدرسون الهندسة على وجه الخصوص ولكن خوفه ليس مجرد خوف بسيط، بل هو خوف مركب. وليس هو خوف الجبناء ولا خوف الشجعان، ولكنه خوف أعقد من ذلك، هذا الخوف قد استولى عليه منذ أن انتابه شعور جارف

بوجوب المشاركة فى الكفاح الوطنى لطرد الإنجليز الذين اشتركوا فى العدوان الثلاثى على مصر . بعد تأميم قناة السويس فاستجاب لتعليلات أمه «هنية» التى تعارض اشتراكه فى الحرب، والتى نفهم من حديثها أن الوطنية فى سعادة البيت التى تعيش فيه بصحبة زوجها وأولادها بصرف النظر عما يجرى خارجه، حتى ولو أثر هذا الخارج على داخل منزلها بعد ذلك . . المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبناؤها وبناتها دون أى تدخل من الخارج يسبب لهم سوءاً أو أذى . .

ويشاركها فى تشخيص الجيل القديم زوجها نصار، ولكنه يخاف على ابنه «سعد» بدافع من عاطفة الأبوة والقلق على مصير ابنه حتى يراه وقد تخرج فى الجامعة مهندساً وحقق ما لم يستطيع أبوه تحقيقه، وسرعان ما يدب الخلاف بين «نصار» وزوجته «هنية» من داخل الجيل القديم نفسه، وينشب الصراع بينهما بمجرد اجتماعهما على المسرح للوصول إلى طريقة مثلى لتربية الأولاد، والأسلوب الذى يتبعه كل منهما يختلف عن الآخر على الرغم من بلوغ الأولاد مرحلة لا تسمح لهم بأن يكونوا أداة طيعة فى يد الأباء .

والجيل الجديد يتصدره «سعد» وأخوه «مسعد» واختهما «كوثر» ومن سياق النص يتضح لنا أن «سعداً» يستعد للمشاركة فى طرد العدوان الثلاثى على مصر ويحول أبواه دون ذلك فينفجر فيهما :

سعد : «صائحاً فى وجه أبويه» ياعالم خليتم الدنيا تركبنا وتهز رجليها الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب . . أمهات زى الأسود بيطلعوا رجاله . . وأنتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا . . طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم «مخاطباً أمه» اسمعى ياوليه . . ثلاثة بالله العظيم أنا بادرب وح ادرب وح حارب وإن شاء الله يتهد البيت ده فوق روسكم .

هنيه : ياابنى أنا أمك . .

سعد : أمى ما تهبطنيش .

هنيـه :أنا خايفة عليك ياابنى . . هو دا حرام كمان . . قلب الأم ياابني .

سعد : لو كنت أمى ما كنتيش تقولى كده[1] .

ويتأزم الموقف ، ويشتد الصراع بين سعد وأبيه ، لأن الإثنين يمثلان قطبى المغناطيس ، ويشتد جزع الأب حين يعلم أن ابنه الأخر مسعد قد ترك البيت وذهب للاشتراك فى المعركة ، وحين يعود إليه هذا الابن سليماً إلا من جرح صغير فى ذراعه يفرح أشد الفرح ، لأن أسرته مازالت بأكملها لم يقتل منها أحد برصاص الأعداء . . ولكن . . فى تلك اللحظة التى يشعر فيها بالأمان المطلق ، يقتحم البيت ضابط إنجليزى يسمى «جورج» ويطلق عليه نيران مدفعه الرشاش ، فيصيبه إصابه قاتلة ، وحينذاك تسقط غشاوة الزيف التى كانت تحجب عنه رؤية الحقيقة القاطعة ، ويؤمن أنه كان مخطئاً فى تصوره بأن العدو لا يهاجم إلا من يهاجمه ، وأنه عليه منذ البء أن يصدوا العدوان عن الأخرين حتى يدرأه عن نفسه .[2] . .

ويلعب الحوار دوره الدرامى ليؤكد لنا بفنية واضحة ارتباط الإنسان بأرضه ووطنه ، وبالتفانى فى حب هذا الوطن تلقائياً ، وبالطبيعة والفطرة والسليقة يقص مسعد لأبيه ما حدث له فى ميدان المعركة عن طريق أسئلة مقتضبة ومختارة ، وإجابات نابعة من حالة مسعد النفسية التى لم يتخرج صاحبها فى جامعة تعلم مبادئ الوطنية والوفاء والقيم :

نصـار :وكان معاك بندقية . . وديتها فين؟ .

مسعد :اديتها لواحد . . أيدى وقفت .

نصـار :وضربت فى الإنجليز زى ما أنت عاوز؟

مسعد :ضربت .

---

(١) د. يوسف إدريس ، اللحظة الحرجة ، ص ٢٦ ، الكتاب الفضي بالقاهرة، ١٩٥٨م .

(٢) د. محمد فتوح أحمد ، فن المسرح المصري المعاصر ، مرجع سابق ، ص ٩٠ .

نصـار : وحاربت .

مسعد : حاربت .

نصـار : وما موتش؟

مسعد : وما موتش .

نصـار : وحاربت إزاي؟

مسعد : زى الناس ما بتحارب .

نصـار : كنت بتضرب نار؟

مسعد : أيوه كنت بضرب نار .

نصـار : وعرفت تضرب ؟

مسعد : عرفت .

نصـار : ضربت إزاى وأنت ما تعلمتش؟

مسعد : اتعلمت وأنا بضرب .

نصـار : وقتلت حد ؟

مسعد : قتلت .(١)

أما اللحظة الحرجة التى بسببها سميت المسرحية ، فقد تجسدت فى تصرف الأم «هنية» بعد أن خر رب الأسرة صريعاً وفريسة لرصاص الإنجليز وهو يصلى فى محراب البيت ، فقد تحولت إلى نمرة شرسة تبغى الثأر وتشرب من دماء الانتقام ، وتحول «سعد» إلى إنسان آخر تماماً ، تجمعت أوصال شجعاته وكأنه ولد من جديد ، وانطلق إلى المعركة ليثأ منقضاً على الأعداء وحتى الأب نفسه ساعة الاحتضار تغير كل شيء فى نظره ، وتبين له أن الوطن هو

---

(١) اللحظة الحرجة ، مرجع سابق ، ص ١١٤ .

obeikandl.com

الوطن الكلى، وأن وطنه الأسرى جزء من الوطن الأكبر، وأن كل شيء يهون إلا سلامة الوطن وعزة المواطنين لأنه أغلى من كل شيء، أغلى من الحياة والمال والولد، وأخذ يتمتم «أدينى وخلى الدم يسيل كمان.. ماله دم أسود كده ليه؟ الدنيا كلها سودة أنا عميت.. أبداً.. بيتهيأ لى أنى فتحت.. بس ياخسارة بعد فوات الأوان.. بقى ما اتفتحتش إلا على رصاصة يانصار؟ تستاهل.. الأعمى هو اللى ما يشوفش عدوه.. وأنا عشت طول عمرى أعمى ودلوقت بس، دلوقت فتحت[1].

هذا التحول الذى أصاب كلا من الأب وابنه سعد والتشابه الذى حول علاقتهما تحولاً كاملاً «هذا التحول الذى طرأ على موقف نصار هو يلفظ أنفاسه الأخيرة، يشبه تحولاً من نفس الدرجة والنوع طرأ على ابنه «سعد» فلقد ظل سعد مستسلماً وراء الباب المغلق، وقد كان بإمكانه أن يدفعه دفعة بسيطة فيتحطم، ولكنه لم يفعل ذلك، لأنه لم يكن قد تخلص تماماً من رواسب الخوف والتردد والسلبية وقد وجد فى الباب السدود ذريعة يبرر بها موقفه أمام ضميره، ولكنه حين يرى أبه صريعاً برصاص المعتدى يتحول تحولاً جذرياً ويشعر بأن على كاهله يقع واجب الثأر لآلاف الأباء الذين راحوا ضحية العدوان، وبدفعة من كتفه يفتح الباب المغلق، وبطلقة من مسدسه يصرع الضابط الإنجليزى الذى قتل أباه، ويصرع معه بقايا الضعف والحيرة التى كانت تقعده.. ثم ينطلق للاشتراك فى المقاومة»[2].

ولكن.. هل انتصر سعد على نفسه؟ ولم لا يكون قتله قاتل أبيه نوعاً من الثأر بمعناه الضيق الإقليمى أو القبلي؟.

إن اختباء سعد وراء الباب وقت اغتيال أبيه يتمثل فيه الخوف والتردد وتتجسد فيه السلبية والاتكالية.. لو أنه خرج وأباد من اقتحم الباب ساعتئذ لثأر لمصر من الإنجليز ولانتقم لكل الكبار المسنين والأطفال الرضع الصغار والنساء الحرائر فى البيوت.

---

(١) المرجع السابق، ص ١١٦.

(٢) د. محمد فتوح، مرجع سابق، ص ٩٠.

إن شخصية سعد بطولة مطلقة فى المسرحية وينبغى لمثل هذه البطولة أن تتوافر لها عناصر الاكتمال واكتساب قلوب المشاهدين لتؤثر فيهم التأثير المطلوب، وبالتالى تظل قدوة للحاضر وأبناء المستقبل وخصوصاً أن المسرحية تعالج قضية سياسية ووطنية، وليس فى سلوك سعد ما ينبئ عن ذلك فى شيء، أو على الأقل ما يترتب على قتال الإنجليز من آثار يكسب بها عطف المشاهدين.

وهذا الاعتراف الذى أدلى به رب الأسرة «نصار» وهو يحتضر أما كان من الأجدر أن يتمثل صراعاً نفسياً ينشب أظافره فى أعماق نصار؟ وكم يكون أوقع أثراً لو أن الابن «سعد» شق عصا الطاعة وخرج إلى ميدان القتال.. ولكن المؤلف يرى أن معدن الإنسان الحقيقى وأصالته لا تنكشف إلا من خلال لحظة حرجة أو موقف بالغ الشدة حتى يستطيع أن يكشف ما عجزت عيناه عن رؤيته طوال حياته.

ثم هذا الجندى البريطانى «جورج» كيف يتخيل - بعد أن قتل «نصاراً» أنه يسمع بكاء ابنته «شيرلي» فى بكاء ابنة نصار «سوسن» ويتطور هذا الخيال إلى صراع نفسى داخلى فيه، صراع رهيب بين عاطفة الأبوة وعاطفة الجندية والوطنية البريطانية، ويظل الصراع مستمراً إلى أن يصاب هذا الجندى بانفصال فى شخصيته؟ ولو كان هذا الصراع قد تمثل فى شخصية نصار لكان أوقع، واكتسبت به المسرحية واقعية الشخوص والحدث، وتحاشى المؤلف كثيراً من التعليلات التى وردت على لسان «جورج» بأنه جاء إلى مصر رغم أنفه.. وأنه أمر بقتل كل من يتحرك.. وأنه لم يكن يريد هذا.. وأنه يتمنى الموت لنفسه.

ولغة المسرحية هى العامية التى يتحدث بها أبطال المسرحية وشخوصها إلا أن الكاتب آثر أن ينطق الجنود البريطانيون لغة عربية فصحى، ومن العجيب أنه لم تتسرب إلى لغتهم كلمة إنجليزية واحدة.. اللهم إلا ما ظهر فى إلقائهم من لكنة وترقيق وتخفيف وتنغيم وأحياناً يلجأ الكاتب إلى استعمال المحسنات البديعية والصور الخيالية لكى يمنح الحوار كثافة لغوية وثقلاً تعبيرياً يتناسب والشخصية «الشبان اللى زيك كل اللى يقدروا عليه أنهم يسبسبوا شعورهم ويصبصبوا للبنات.. فيرد عليه ابنه: «أبوه هم دول اللى طلعوا

الإنجليز، واحنا الجيل اللى هزم الإنجليز» . . وأحياناً يلجأ إلى تكرار بعض الجمل لتأكيد جانب معين فى الشخصية، ولكنها لا تأخذ أسلوب اللازمة الكلامية التى نسمعها فى بعض المسرحيات.

وهذه مسرحية «عبدة الشيطان» التى ألفها الأديب «محمد فريد أبو حديد» حاول فيها أن يستغل أسطورة «فاوست» ويستخدمها كقضية سياسية من قضايا الإنسان المعاصر، ومضمون المسرحية يحكى أن بطلها «طوبوز» ظل يقرأ كثيراً حتى تعبت عيناه من كثرة القراءة، فضجر وندم على الجهد والوقت المبذولين ويزوره صديق قديم يسمى «كلدي» لا يرهق نفسه فى قراءة أو كتابة، ومن ثم يشعر بالسعادة التى هيئت له نتيجة طبيعية لتأملاته فى الطبيعة.

وقد حاول «كلدي» أن يؤثر فى صديقه «طوبوز» ويغريه بزيارته فى بلدته «فاران» محبباً إليه التماس الراحة، وتجدد النشاط والتمتع بسحر الطبيعة فى الريف، ولكن طوبوز يرفض قائلاً: هذه الكتب أصبحت سيدتى ياكلدى، وأصبحت عيناً لها، وأضيق بها وأحقد عليها وأكرهها وأتمنى لو تحررت منها، ومع ذلك فلست بقادر على أن أفك نفسى منها»[1].

وبعد حوار طويل نعرف أن «كلدي» خطب فتاة على معرفة وعلاقة بطوبوز من أيام الجامعة ولكن طوبوز يكتم إحساسيسه ودهشته ويتكلف الابتسامة، ويخرج كلدى وتثور نفس «طوبوز» غضباً وحقداً وتبرماً بمعانى الوفاء والكرامة والفضيلة والنبوغ والعبقرية «أولى بك أن أصبح شيطاناً . . . الشيطان!! أين أنت أيها الشيطان؟ ويخطر بباله أن ينتحر فينظر إلى مسدسه ويهم باجتذابه لولا أن يطرق بابه «شيطان» فى صورة آدمى يدعى «أهرمن» وبعد حوار بينهما يقنعه «أهرمن» باقتناص اللذة والقوة والسطوة وقناطير الذهب والفضة فى مقابل أن يبيع نفسه له فيوافق «طوبوز».

---

(١) محمد فريد أبو حديد، عبد الشيطان، مطبعة النهضة، القاهرة، ١٩٤٥م.

وفى الفصل الثانى يظهر «طوبوز» فى قصره الفخم وصرحه الممرد مهموماً على إثر هتافات العمال والفلاحين بالإشادة بحياته، ويهد له «أهرمن» سبيل الوصول إلى حكم الأهالى ويتولى مقاليد الحكم ويتخذ من أهرمن . . مستشاراً خاصاً له فى شئون الدولة.

وفى الفصل الثالث والأخير تسوء حالة البلاد اقتصادياً واجتماعياً نتيجة إذلال الناس وشراء الذمم، ويشتد النقاش ويحتد بين طوبوز وأهرمن ويعلن طوبوز الثورة عليه ويتحرر منه، ويطلب منه، «أهرمن» أن يعيد إليه سواره الذى يدارى به خاتم «أهرمن» ويرفض طوبوز مطلبه، ويندم على كل أفعاله، ويذهب إلى خزانة الذهب فيجدها خاوية على عروشها، فيرحب بالفقراء تكفيراً عن سيئاته.

وفى الختام يتأمل «طوبوز» معصمه فيجد أن الخاتم بدأ يتسع شيئاً فشيئاً حتى عم ذراعه كلها، وينتشر فى ربوع جسمه ووجهه، فيحاول جاهداً أن يتخلص من هذا فلم يفلح ويفكر فى الانتحار فيعجز، ويسمع ضحكات «أهرمن» تعلو مقهقهة، ويدخل الثوار عليه ويحيطون به وتمتزج بضحكات «أهرمن» لينكلوا به ويذيقوه أليم الويل وألوان العذاب . .

والرموز فى المسرحية تتجسد فى شخصية «أهرمن» ذلك الشيطان الذى أعلن العدواة والحرب بينه وبين الإنسان منذ بدء الخليقة، و «طوبوز» يرمز إلى الإنسان الذى يعانى مشاكله النفسية والاقتصادية والسياسية، ومن ثم يسهل على الشيطان إغراؤه واستدراجه إلى حزبه.

والحوار فى المسرحية ينم عن ترجمة صادقة فى أسلوب محكم موجز غير ممل، يؤدى إلى الهدف من أقرب السبل، ويتجلى ذلك فى تبرم «طوبوز» وسخطه على مجتمعه بما فيه من مثل عليا، ونزعات سامية.

أهرمن : هذه الحياة كلها كالسراب.

طوبوز : «باهتمام» سراب . . نعم إنها سراب . .

أهرمن : أراك توافقنى .

طوبوز : إنها سراب .

أهرمن : «ينظر حوله» هذه الكتب سراب . . هذه الفلسفة التى أتعبتك سراب . . هذه العواطف الثائرة سراب . .

طوبوز : سراب فى سراب . . إنها كذلك حقاً . .[1] .

والصراع فى المسرحية ذو مستويين :

الأول : صراع ذو إيقاع داخلى يحتدم فى ثنايا شخصية «طوبوز» بين عقله وبين شهوته ، حيث فقد قيمه ومثله وتقدير الناس له ، إلا أنه لم يفقد الحب ، ذلك الحب الذى ظل يقاوم كل إغراء مادى بين حين وأخر ، ومن ثم فإنه حين أراد التوبة والإثابة كان الحب هو ركيزته وكان العقل معوله ، فالصراع صراع مادى وروحى بين الأنا العليا والأنا السفلى .

والثاني : صراع تجسد بين «أهرمن» ممثل الشيطان ، الذى رمز به المؤلف إلى الاحتلال الأجنبى الغاشم حيث خرج به من المحلية إلى العالمية ، وبين جموع الشعب الغفيرة التى وقفت له بالمرصاد ، وظهر فى مطامع «أهرمن» الشيطانية التى ما فتئت تذيق الشعب ألوان الذل والعذاب بغية إخماد روح التوثب واليقظة والمقاومة والمطالبة بحقوقه المشروعة .

ولم يفت المؤلف أن يضفى على المسرحية مسحة إسلامية منتزعة من الصراع الأبدى الخالد بين الإنسان والشيطان والممثل فى الآيات الكريمة : ﴿ **وَمَن يَعْشُ عَن ذِكْرِ الرَّحْمَنِ نُقَيِّضْ لَهُ شَيْطَانًا فَهُوَ لَهُ قَرِينٌ (٣٦) وَإِنَّهُمْ لَيَصُدُّونَهُمْ عَنِ السَّبِيلِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ (٣٧) حَتَّىٰ إِذَا جَاءَنَا قَالَ يَا لَيْتَ بَيْنِي وَبَيْنَكَ بُعْدَ الْمَشْرِقَيْنِ فَبِئْسَ الْقَرِينُ** ﴾[2] .

والواقع أنه لا غرابة فى هذا الموقف لأن الهيكل العام للأسطورة والمعنى العام للآيات هما بمثابة القوالب المفرغة التى يستطيع الأديب أن يملأها من عنده بالتفصيلات والجزئيات

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٢) القرآن الكريم ، الآيات ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ من سورة الزخرف .

دون أن يغير من جوهر الأسطورة أو جوهر الآيات، فالأسطورة تتحدث عن رجل باع نفسه للشيطان والأيات تقرر أن من اتخذ الشيطان قريناً له لابد أن يضل حتى إذا ما هوى تخلى عنه الشيطان وقد أخذ أبو حديد هيكل الأسطورة ذاك، كما أفاد من معانى الآيات تلك، وصنع من كل ذلك شخصية طوبوز وقصته، فهو مدين فى القسم الأول من المسرحية للأسطورة فطوبوز قد باع نفسه للشيطان، وهو مدين فى القسم الثانى - للآية الثالثة- الذى تجلى بتخلى الشيطان «أهرمن» عنه بعد أن هوى، ولم يكن للآية الأولى دخل فى تشكيل هذه الصورة فطوبوز لم يكن مؤمناً ثم عشا عن ذكر الرحمن وإنما كان -كما فى الأسطورة- عالماً ضاق بتحصيل العلم، ومن هنا لم تبد أى ضرورة -لأنه لم تكن هناك أى رغبة من جانب الكاتب- لمناقشة أى أزمة دينية»[1].

ومسرحية «سليمان الحلبي» التى ألفها «الفريد فرج» ذات بناء درامى ظاهر التماسك وواضح التوازن، يتجلى فى تطور فكر سليمان من شاب مثالى حالم إلى شاب فدائى مغامر، وفد إلى القاهرة يطلب العلم فى الأزهر، وتحتم عليه أن يكون قاتلاً، وأن يشترك فى قضية طرفاها متناقضان «القتل لتحقيق العدل» وأن يكون السلام بديلاً للعدل؟ أيكون للحياة قيمة دون عدل؟ أيكفى أن يعيش الناس وقد تحول سلام الفرنسيين إلى إذلال ومغارم وسجون؟»[2].

وقد اتخذ الكاتب من شخصية سليمان سلاحاً قاوم به المحتل الأجنبى الغاصب ورمزاً لإيمان الإنسان الذى يؤمن بدينه وتراثه وتاريخه الأصيل وأرضه السمراء وعروبته العريقة. وكل هذه المقومات الأساسية وكان لها الأثر البالغ فى سلوك شخصية سليمان، والتى دفعته لتحقى العدل بقتل كليبر، وهذا التركيز الشديد على شخصية سليمان لم تجعله بطلاً فحسب، بل هو المسرحية كلها، ومن ثم فقدت المسرحية ركيزة من ركائز العمل الدرامى

---

(٢) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٠٩ ، القاهرة : الناشر دار الفكر العربي مجموعة الألف كتاب ، ١٩٦٨م.

(١) ألفريد فرج : سليمان الحلبي ، المقدمة ، ص ٥ ، مسرحيات مختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.

وهى الشخصية الدرامية التى تطور الموقف لبقية الشخوص، تلك الشخوص التى لم تعتد أن تكون مجرد ابواق إثبات الأفكار التى تدور فى رأس سليمان، والتى لم تتجاوز أن تكون نبضات شكلية لنقل معلومات معينة حول سليمان، فلا عمق فيها ولا تأثير لها لأنها أفكار مجردة لشخوص مسطحة. . والدليل على ذلك شخصية الشيخ عبد القادر، فالمؤلف سخرها لتجسيد الحوار وتطوره بينها وبين سليمان، وعلى الرغم من إطالة المشهد الحوارى لم يمط اللثام عنها حتى ندرك من هو الشيخ عبد القادر؟ وماذا يريد؟ وما الهدف من وجوده؟ والمفروض فى الحوار أن يفصح عن الشخوص ويحمل عبء الصراع حتى النهايةِ ويتكون من جمل قصيرة وعبارات واضحة، وهذا ما لم نشاهده فى المسرحية.

والحقيقة أن الصراع قد اشتد فى المشهد الأخير ساعة أن باغت سليمان الحلبى «كليبر» فقد اتسم بالوطنية والمطالبة بالحرية، والحركة المسرحية النابعة من الموقف والخطورة للحدث فلا ركود ولا جمود، بل إثارة ويقظة وتحفز، ولنقرأ المشهد التالى لنرى كيف تطور الحوار والصراع:

كليبر: «يحتسى خمراً ويتأمل حريق القاهرة» يالله الخمر. . إن منظر النيران يكاد يذهب بعقلى. . عجباً لهذه المآذن التى لا تسقط مع ما سقط من الأطلال.

الحلبي: «يتقدم فى حذر ثم ينقض وفى يده خنجر يصوبه إلى ظهر كليبر» لا ترفع صوتك.

كليبر: «فى جزع» من أنت. . وما تريد؟.

الحلبي: تقدم أمامى. .

كليبر: ارفع هذا الخنجر عن ظهرى، فنصله يخزني. .

الحلبي: هل ترى هذا الدخان الأسود؟

كليبر: نعم أراه.

الحلبي : هل تسمع الأنين الذى يصدر منه؟

كليبر : ارفع الخنجر قليلاً عن ظهري .

الحلبي : آه . . أيهـا الوحش . . هل ترى الدمـاء التى تنزف من قلوب النسـاء والأمهات؟ .

كليبر : أتريد قتلي؟ إليك أموالى كلها . .

الحلبي : . . أيها المفتون الأحمق . . إن قوماً يجاهدون فى سبيل الله والوطن لا يتطلعون إلى المال .

كليبر : ألا تخاف أن تقتل إن قتلتني؟

الحلبي : لا يضير الشاة سلخها بعد ذبحها .

كليبر : سأعفو عنك إذا أخليت سبيلي .

الحلبي : يالك من كذاب . . أين عهدك للثوار؟ لقد قتلت أخي . . وقتلت محمد كريم، ثم أمرت بضرب السادات وأحرقت الأطفال الأبرياء، وقتلت النساء . . أيها المتعطش للدماء «يخزه بطعنة» .

كليبر : انتظر . . أتوسل إليه . . إننى إنسان . . إنسان . . أتوسل إليك باسم الإنسانية . .

الحلبي : الإنسانية . . أخيراً عرفت الإنسانية، إن الإنسانية بريئة من أمثالك أيها السفاك «يطعنه» أيها الطاغية اللعين . . خذ . . «بطعنة أخرى» أسجد أمام روح الشرق المناضل من أجل الله والحق والوطن «يسجد كليبر ثم يسقط»[1] .

---

(١) ألفريد فرج : انظر المسرحية ص ٧٨ .

ومن الجوانب التى أحدثت قلقلة فى البناء الدرامى والإيقاع النفسى تلك الحوارية المملة التى جرت بين الحلبى وزميله «محمد» الأزهرى مؤداها البحث عن العدل، وهل القتل يحقق العدل وينجزه، وعندما لم يقتنع كلاهما بوجهة نظر الأخر ازداد الحلبى حماساً فوق حماس، حتى تعلو الأزمة وتشتد الفجوة بينهما وتسفر عن وقع الفجيعة، وتفجر الموقف بقتل «كليبر».

ومن الأحداث الثانوية وجود عصابة يتزعمها «حداية الأعرج» ذلك الإرهابى الخطير الذى بث الرعب والفزع فى نفوس المواطنين الفارين من وجه المستعمرين، فكان يتصيدهم، ويطارد كل من يتصدون للفرنسيين لدرجة أنه نصب المشانق ونكل بمن يمتنع عن دفع الدية، والاستجابة لمطالبه، ولعل قصد المؤلف من هذا الحوار الجانبى هو تصميم سليمان الحلبى على مقاومة الظلم عموماً، سواء فى شخصية حداية أو فى مقاومة المغير المستعمر فأجرى الحوار مع «حداية» نحو تحقيق العدل بالاحتجاج والمنطق، ثم تتدخل ابنة «حداية» فى الحوار وتميل إلى الشاب المثالى سليمان الحلبى تمهيداً للحدث الأكبر، حتى إذا ما علق الحلبى على مشنقة الفرنسيين كانت شافعة له عندهم، يقول الحلبى بصدد هذه العصابة «فى الأرض سلطة لا يحق لها الولاية، تصدر أحكاماً بلا سند شرعى، فى حين أنه لا عدل إلا بسند من الشرع، ولا يقوم الشرع إلا بالسلطة. . فأين من يفتينى فى ذلك؟[1].

ومن المآخذ التى تؤخذ على الكاتب ميله إلى المبالغة فى تصوير حياة المصريين إبان الاحتلال الفرنسى تصويراً مثالياً، حيث الكل ينادى بالمبادئ السامية، والوطنية المثالية - لو استثنينا حداية الأعرج، لمنعة شخصية- ألم يكن ثمة واحد تحدثه نفسه بالخيانة أو السلطة تحت نير الاستعمار أو الحظوة بمنصب مرموق، مما جعلنا نحس بتدخل المؤلف فى تحريك الشخوص تدخلاً مباشراً ومؤثراً فى أحداث المسرحية وتطورها.

ولغة المسرحية هى الفصحى السهلة المبسطة فقد استقاها المؤلف من الأصالة اللغوية النابعة من رواد الأزهر دارسين ومدرسين وثوريين ومتحمسين إلا أن الجنود الفرنسيين كانوا

---

(١) المرجع السابق، ص ٦٥.

يتحدثون بها وكأنها لغتهم، ولم نلمس فى نطقهم خطأ شائعاً أو لكنة أو ترقيقاً أو تفخيماً، إلا أن ذلك يصغر ويتضاءل بجانب الشعور القومى الملتهب والوطنية الخالدة المتفجرة فى ذلك البطل الذى دفعه حبه للحرية والاستغلال أن يقتل كليبر ويحقق رغبته فى العدالة المطلقة لقومه، فكثيراً ما يكون الإجرام وسيلة لتحقيق هذه العدالة.

obeikandl.com

الفكر الاشتراكى
والمسرحية السياسية

فى بداية القرن العشرين طالعنا المذهب الاشتراكى بدلالاته التى تعبر عن أحاسيس الروس من خلال النقد الواقعى والموضوعى، وإذا كان هناك ارتباط بين المذهب الاشتراكى - كمذهب سياسي - وبين الأدب المسرحى الاشتراكى فإنه يتمثل فى التصاق المسرح بالشعب وجمهور العاملين من الكادحين والفقراء، ومحاولة إبراز حياتهم الخاصة، وما يعانون منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل والتجسيد لهذه المعاناة، وتصوير الاشتراكية وقوانينها بأنها هى المنفذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين، والأمل فى تحقيق حياة أفضل وأسعد، سواء من خلال هذه القوانين الاشتراكية التى يصدرها المجتمع الاشتراكى، خاصة مسرحه الذى حدد له رسالته ومنهجه اللذين يرسمان له خطة العمل، أو الارتباط بالأخلاقيات التى تحتمها قواعد المجتمع الاشتراكى، أو من خلال المحافظة على الجماهير المرتبطة به حالياً ارتباطاً تؤكده فنية العروض التى يقدمها ومشروعية أفكاره وتجاوبها نفسياً ووجدانياً مع البيئة الاشتراكية المعاصرة.

«إن أدبهم هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، وأن واقعيتهم وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب ومشاكله، إلا أن روحها روح متفائلة، تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير، وأن يضحى فى سبيله بكل شيء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة»[1].

---

(١) د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ص ١٠٥، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.

والواقعية الاشتراكية جاءت نتيجة تطوير للواقعية النقدية وقد ظهر اسم «جوركي» مقترناً بها ولكنها تأصلت بعد ذلك فى الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، ومن ثم تطرفت إلى سائر دول العالم بعد ذلك، حتى أصبحت الرجعية والتقدمية لعبتها المفضلة.

والمسرح الاشتراكى نشأ وترعرع فى أحضان الفكر الاشتراكى - كما هو واضح من تسميته- وأياً كانت الاختلافات القائمة فى النظم الخاصة بهذه الدول، فإن المسرح الاشتراكى ظاهرة اجتماعية لها دلالتها وعلامتها المميزة، فضلاً عن تأثيرها الخاص، لارتباطه بالفكر والثقافة والفن والوجدان، والاتصال المباشر بالجماهير العريضة[1].

والحقيقة أن الدول التى سبقتنا فى مجال المسرح الاشتراكى سواء فى تشيكوسلوفاكيا أو ألمانيا والمجر وبولندا ورومانيا وروسيا، حين أعدت للمسرح الاشتراكى عدته، قامت بعملية التأميم للمسارح الخاصة وضمتها إليها وأطلقت عليها «المسرح القومي» وكما حدث فى مصر إبان ثورة يوليو ١٩٥٢م حين أمم رئيسها هذه المسارح، وكان يرمى إلى تخليصها من الجمود الذى خيم عليها من النظامين الرأسمالى والإقطاعى، فأعدت الدولة وجوهاً جديدة تواكب روح الثورة لإدارة هذه المسارح، وضيقت الخناق على السيطرة التى كان يمارسها مديروا الفرق الرأسمالية ومن والاهم من العاملين فى المسرح حتى أمكنها التخلص من هذه القيادات.

وتسابق المسرحيون فى التعبير عن فلسفة الثورة الاشتراكية المصرية مسجلين هزات المجتمع الجديدة، حيث عرفوا طرازاً حديثاً من رجال الأعمال والشركات ونوهوا بجمود النظام الإقطاعى والرأسمالى واستجابوا لسرعة التقلبات السياسية ومقتضيات الحياة العصرية، واهتموا بقضايا المرأة ومشاركتها فى وضع قوائم المجتمع الجديد وترسيخها، يقول توفيق الحكيم «وأول ما لفت نظرى وأنا أراجع قضية المرأة بعد ثلاثين عاماً بالتقريب هو موقفى من حركة السفور التى نشطت فى ذلك الحين... والأيام قد أثبتت أن سفور

---

(١) انظر المسرح الاشتراكي للدكتور كمال عيد، ص ٤٠ وما بعدها.

المرأة لم يؤثر فى فكرة الزواج بصورة تدعو إلى الانزعاج، أما تزعزع الحياة الزوجية العصرية بسبب الاختلاط فقد يكون موضع اعتذار، وإنى أترك تقدير هذا الخطر ودرجته لرجال الإحصاء الاجتماعى، أما ما يمكن أن تؤدى إليه نهضة المرأة وسيطرتها من العبث بمصير الرجل وحمله على ما يكره أو ما ليس من شأنه.. فهذا أمر ترفضه المجتمعات الحديثة والشعوب المتحضرة»[1].

وتتلخص فلسفة المسرح الاشتراكى فى مصر فى أنها ظاهرة اجتماعية يجب أن تنبع من المجتمع الاشتراكى الذى يمد المسرح بالقوتين المادية والمعنوية مالاً وبناءً وتدعيماً ومنهجاً ورسالة، ومن ثم فهى تنشد أولاً وأخيراً خدمة هذا المجتمع عن طريق ما يكتبه المسرحيون الاشتراكيون، وما يعرضه العاملون، وما يحتذيه كل منهم من أخلاقيات تمثل الريادة الاشتراكية والتعاون المثمر، والمعاملات القائمة على تذويب الفوارق بين الطبقات والارتفاع بمستوى الفرد والمؤسسات، والعمل الجاد لتحقيق وجود الإنسان المصرى فى العصر الحديث.

وقد فرغت الدولة عدداً وفيراً من الكتاب والأدباء من يرجى منهم المدد الفكرى الاشتراكي. وأوفدت الكثير من أبنائها إلى مراكز الدراسات الاشتراكية والاجتماعية والسياسية فى الدول الاشتراكية، وتركت لهم حرية الكفاية وحرية اختيار الموضوعات التى يرونها صالحة للغذاء الفكرى الاشتراكى تمهيداً لعرضها على المسرح القومى فى صورة شائقة.

وليس عجيباً أن نرى كاتباً كتوفيق الحكيم يطور كتابته لتجمع بين الفكر الاجتماعى والفكر الاشتراكى، فكتب بعد قيام ثورة يوليو مسرحيات تتسم بروح الاشتراكية وفلسفة العصر التى تنادى بأن العمل حق، والعمل شرف، والعمل واجب، وجاءت مسرحيته «الرباط المقدس» أدباً مقروءاً ثم مسرحت ومثلت على خشبة المسرح، واختطفتها الخيالة «فيلما» والحقيقة أن هذا العمل الدرامى يجمع بين لذة القراءة ومتعة المشاهدة، لأن أفكاره

(١) توفيق الحكيم: المرأة الجديدة، المقدمة ص ٥، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٢م.

الذهنية تجسدت فى مادة حسية حية، وظهرت فى صورة اللحم والدم اللذين يمنحانها الحرارة والحياة والحركة «وفى الكتاب صفحات من خطرات الفكر، ووثبات الغريزة، وسبحات النفس الواحدة، يقل نظيرها فى كل ما سجله الأدب العربى الحديث[1].

ومضمون المسرحية قد طرح قضية المرأة التى تخون زوجها، وتنادى بمساواتها بالرجل فى هذه الخيانة، امرأة منحرفة تدعوها نوازع اللحم والدم والشباب والفراغ فتستجيب، وتغريها بدعة العصر، ويزين لها التمدن والتحضر والتشدق بالحرية المطلقة فتنغمس حتى تغرق فى ظل الحضارة الزائفة، وهى فى كل ما ارتكبته تقنع نفسها بأنه لا يعدو أن يكون شيئاً عادياً، لا يقوض بيتاً ولا يحطم عشاً، ولا يؤنب ضميراً.

وأما زوجها المخدوع فقد بعث فى رحلة تعليمية إلى أوربا، واطلع على أحدث النظم هناك، ولم تغيره الحضارة، أو تجرفه المدنية، فحافظ على نفسه وسمعته وكرامته، عرف حقوق زوجته كاملة غير منقوصة فى حدود فطرته السوية وتقاليده الشريفة، وديانته الإسلامية، حتى ضاقت به زوجته، وتاقت نفسها إلى المغامرة والخروج من أغلال الأسرة المخيمة عليها.

ولما كانت الزوجة المضللة على دراية بالقراءة والأدب، فقد تعرفت على «راهب الفكر» كاتب القصص والمقالات التى تقرؤها وتعجب بها، حتى توثقت الصلة بينهما وأصبحت فى نظر راهب الفكر قديسة أو حورية من حوارى عيسى السلام.

وتعلو العقدة وتهبط حتى تصل إلى الذروة، ويكشف الزوج خيانتها عن طريق مذكراتها التى تكتبها، ووصفت فيها كل متعة وخلوة ولقيه وصفاً حسياً رقيقاً ورخيصاً، وبالتالى يعرض مشكلته على صديق الأسرة وناصحها الأمين «راهب الفكر» فتسقط القديسة من نظره ويحتقرها ويغير سلوكه إزاءها، وتحس الزوجة بهذا التغيير من جانبه، والانقلاب من جانب زوجها المخدوع فتعتريها فكرة شيطانية وتنصب حبالها وتحيك نسيج

(١) سيد قطب : كتب وشخصيات ، ص ١٢٧ ، دار الشروق، بيروت، ط٢، عام ١٩٨١م.

مصيدتها جبال راهب الفكر، بعطرها العبق النفاذ، وأنوثتها الصارخة، وشبابها المتجدد ويستجيب الراهب لنداء الغريزة، ولولا تدخل القدر لتم كل شيء فى عالم الحس بعد أن سجل فى عالم الفكر.

وتأتى لحظة التنوير وتحل عقدة المسرحية بانتحار الزوج، حيث ظل يعانى مرارة الغيرة، وهواجس الريب والشكوك، والحيرة والتذبذب بين الانتحار والانتقام.

وحوار المسرحية زاهر بالفصحى الموحية والأساليب السهلة ذات الظلال المفعمة بالمحسنات البديعية والصور البيانية، حتى كادت أن تصير نظماً موجزاً خالياً من النبرة الخطابية والحكم الوعظية.

الزوجة :ولماذا لم تتكلم بهذه الحماسة عن خيانة الأزواج؟

راهب الفكر :لم أبح للزوج أن يخون زوجته . .

الزوجة :وإذا خانها . . أليس لها الحق أن تخونه؟

راهب الفكر :بلى!![1]

الزوجة :النغمة القديمة التى نسمعها من الرجال، تبيحون لأنفسكم ما تحرمونه علينا. . لأنكم أنتم السادة ونحن الإماء.

راهب الفكر :بل لأن الرجل هو الذى يعرق، والمرأة هى التى تتفق، أكدحى كما يكدح زوجك وأعرقى كما يعرق، فإذا تساوينا فى التضحيات تساويتما فى الحقوق - لا أقول إن الرجل يجب أن يخون، ولكنه إذا خان من ماله، ولكن الزوجة تخون من مال زوجها.

الزوجة :إذا حدث ذلك فلن تكون هنالك حياة زوجية، ولن يكون لها محل على الإطلاق.

---

(١) هكذا وردت والصواب : نعم .

راهب الفكر : ولن تكون للخيانة عندكن لذة وطعم، إذا لم يكن الزوج هو الضحية والفريسة.

الزوجة : يالك من خبيث!.[1]

ولنا تحفظ على هذه الخاتمة التى وضعها الكاتب نهاية لمسرحيته مؤداه أن من أسهل الحلول وأقربها التخلص من طرفى المشكلة أو أحد طرفيها، ولو أن كل إنسان - فشل فى حياته الزوجيه، وعجز عن مقاومته الأنواء وأعباء المعيشة- يقدم على الانتحار لتقوقع العالم، وتخلص من نصف سكانه ولتلاشت الآمال وعم الكون فساد وخراب واضطراب.

ثم إن الانتحار لا يقبل عليه إلا ضعفاء النفوس وناقصو الأهلية والعقول، وفاسدوا الهمم وعديموا الإيمان، وليست الحياة قاصرة على امرأة فاجرة وخيانة مستترة أو علانية، بل فيها السويات من النساء والحافظات والفاتنات، وحتى لا يتأثر القراء - كهذه الزوجة القارئة - بهذه الظاهرة، التى تمثل مرضاً من أمراض العصر - وحتى لا يتأثروا، على الكاتب أن يبتكر حلولاً إيجابية تدفع إلى العمل، وتحث على التمسك بالمثل والقيم وتوحى بالأسوة الحسنة والقدوة الطيبة.

وأخيراً كيف يبيح المؤلف للرجل أن يخون زوجته سواء من ماله أو من مالها؟ إن الخيانة جريمة لا تغتفر ولا تقرها الأديان وينكرها العرف والعادة.

وكتب الأستاذ الحكيم مسرحية «الصفقة» وهى مسرحية تندرج تحت ما يسمونه «المسرح الشامل» لأنه مزج فيها التمثيل بالرقص والغناء والفلوكلور واختار لها القرية المصرية مكاناً وعاداتها وتقاليدها وما طرأ عليها قبل الثورة زماناً، واعتصام نسائها ورجالها بتراث الأباء والأجداد وتمسكهم بالشرف وأسس الحياة الكريمة هدفاً ومضموناً.

---

(١) توفيق الحكيم : الرباط المقدس، ص ١٧، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٧م.

ومضمون المسرحية يصور حال الفلاحين قبل الثورة يوم كانوا يضطهدون من كبار الإقطاعيين والرجعيين، وتفزعهم أطماعهم وحرصهم على احتكار أراضيهم الزراعية وجشعهم واستغلال نتاجهم ومحاصيلهم. . فهذه إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرر بيع تفتيش من أراضيها فى إحدى قرى الريف، فيتضافر أهل القرية على شرائه ليقسموه فيما بينهم ويجمعون لذلك المال، غير أنهم يسمعون بقدم إقطاعى قريتهم «حامد بك» لزيارتها فيقع فى وهمهم أنه قادم لمعاينة التفتيش وشرائه من الشركة - مع أنه قدم لأمر آخر ولا علم له بعزم الشركة على بيع تفتشيها- ويجتهد الفلاحون فى جمع بعض المال ليقدموه هدية إلى هذا الإقطاعى، أو كرشوة مقنعة ليترك لهم الأرض ولا يدخل منافساً لهم فى شرائها، غير أن «حامد بك» لا يكاد يعلم بوجود الصفقة حتى يتيقظ جشعه وتتحرك فيه غريزة حب الاقتناء ويطلب المزيد من المال والمتعة الجنسية ويقع اختياره على فتاة ريفية راقت فى عينه بحجة أنه فى حاجة إلى من يقوم بخدمة أطفاله، ويذعن الفلاحون لمطالبه، ولكن الفتاة تعتذر بالمرض وتتظاهر بإصابتها بالكوليرا، فيخشى على نفسه وأطفاله فيتركها لخطيبها، ويحظى الفلاحون مجتمعين بالفوز وامتلاك الأرض بحسن تعاونهم واتحادهم وتوزيعها بينهم توزيعاً يشوبه العدل، وتحدوه الاشتراكية.

وكتب المؤلف بياناً فى آخر المسرحية يوضح فيه سبب كتابته لهذه المسرحية بعيداً عما ألفه الناس فى المسرحيات من إضحاك مغرق أو بكاء مضجع يقول فيه «هذه المشكلة خاصة بنا وبمسرحنا وهى المسئولة إلى حد ما عن التخلف الملحوظ فى الفن المسرحى، فالمسرحية التى اعتاد جمهورنا التصفيق لها إما أن تكون مضحكة مفرطة فى الإضحاك بالنكات اللفظية والحركة المفتعلة والشخصيات الكاريكاتيرية، وإما أن تكون مبكية غاية الإبكاء بالكلمات المفجعة الجوفاء، والمواقف التى تسجدى الدموع والتأثير السريع، وفى الحالتين نحن بعيدون عن المسرح الحقيقى، فإذا استطعنا أن نستدرج جمهورنا فنجعله يعتاد تذوق النوع الطبيعى الذى لا يهدف إلى إضحاك أو إبكاء، ذلك النوع الذى نعرض عليه الحياة فى حقيقتها والأشخاص فى واقعهم - وإذا استطاعت مسرحية مثل الصفقة، لم تكتب

لتضحك أو تبكى - أن ترضى الجمهور بإخراج طيب طبيعى وتمثيل واقعى بلا نكتة أو مبالغة فإن هذه التجربة قد تملأنا أملاً فى المستقبل »[1].

وفلسفة الحكيم فى المسرحية تتمشى مع الطابع العام للمجتمع المصرى آنذاك، وتمهد للروح الاشتراكية التى نادت بها الحكومة على الرغم من الطابع التقليدى الذى شاع فى ثنايا المسرحية».

الفلاحون : «يلحون» ندبح الدبيحة يامعلم شنودة.

شنـــودة : «وهو منهمك فى فحص الورقة» صبركم على صبركم.

الفلاحون : كلنا دفعنا يامعلم شنودة.

شنـــودة : «صائحاً» حلمكم . . حلمكم لحين مراجعة الكشف.

الفلاحون : «يزومون» آه من الكشف . . ومراجعة الكشف . .

شنـــودة : طبعاً . . مراجعة الكشف شيء لابد منه . . لابد أمر على الأسماء كلها وأحضر المبالغ المدفوعة، وأنا سبق نبهت عليكم إذا تخلف واحد منكم عن الدفع والصفقة تبطل.

عوضيـــن : حصل وسبق قلت لنا، وبعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازى والمزمار ونعملها فرحة العمر.

سعداوي : «وهو بين يدى الحلاق والصابون على وجهه . . كل شيء جاهز . . الغوازى والمزمار والعجل والسكين، حتى التعليقة نصبناها قدامك».

الفلاحون : «بجوار التعليقة» ندبح الدبيحة!!.

---

(١) توفيق الحكيم : «الصفقة» ص ١٥٨ ، المطبعة النموذجية - القاهرة ، ١٩٥٥م.

شنـــودة :وآخرتها ياناس . . الدبيحة . . الدبيحة . . قلت لكم اصبروا على ما أراجع . . امهلونى دقيقة . . العجلة من الشيطان .

عوضيـــن :مراجعتك طالت يامعلم . .

الفلاحون :خلصنا يامعلم وكمل جميلك وفرحنا . .

شنـــودة :كل غرضى أفرحكم . . لكن المسألة بالأصول . . يعجبكم أنى أفرحكم قبل الأوان . . وبعد الدبح والطبل والزمر يتضح أن المبلغ ناقص وتصبح الصفقة لاغية .

الجميـــع :«فى شبه ذعر» لاغية[1] .

ولغة المسرحية أطلق عليها «الحكيم» اللغة الثالثة ومن رأيه أن اللغة كل لا تتجزأ، وفى وسع اللغة العربية أن يقرأها كل على حسب لهجته فى هذه المسرحية، بل يستطيع أن ينطق بها الأشخاص فى كل إقليم وكل قطر وفى كل جيل، فهى مكتوبة بلغة خاصة ومرسومة لهذا الغرض .

«كان لا بد لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهو فى نفس الوقت - ما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا تتنافى مع طبائعهم ولا جو حياتهم»[2] .

ومسرحية «عسكر وحرامية» لألفريد فرج سلك فيها مسلكاً كوميدياً راقياً غلب على طابع المؤلف حتى عرف به فى تأويلاته للأحداث التاريخية والوقائع السياسية فى ضوء القضايا المعاصرة، فكتب «حلاق بغداد» وسليمان الحلبى وتتخلص فلسفته فى أن إنسان الماضى لم يختلف كثيراً عن إنسان الحاضر ولذلك استطاع بتحليله التاريخى أن يثمر تجديداً وإحياءً لمجتمع الإنسان المصرى فى الزمن الماضى وإعاشته حياته الحاضرة، معللاً أن

---

(١) توفيق الحكيم : «الصفقة» ، مرجع سابق .

(٢) توفيق الحكيم : «الصفقة» ، مرجع سابق .

المصرى المعاصر إذا ما درس ماضيه وعرف أسراره أعانه على فهم حاضره ومستقبله ومن ثم اتجه الفريد فرج إلى التاريخ يستقى منه موضوعات مسرحياته والأدب الشعبى يستمد من أفكاره ما يثرى أعماله الدرامية باعتبار أن التجارب التاريخية والأسطورية قد لا تختلف كثيراً عن التجارب المعاصرة، فهى جميعاً تجارب إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغى من حقائق النفس البشرية.

والمسرحية التى أمامنا فيها نوع من الإلتزام بقضايا المجتمع المصرى وواقعه المعاصر وتصوره فى مرحلة تاريخية هامة، وتحوله إلى نظام اشتراكى بعد أن تخلص من بقايا الوضع الطبقى القديم، بما فيه من حيل انتهازية، وأساليب فردية، فالمسرحية بإيجاز تقول: إن الرقابة الشعبية والاتحاد الاشتراكى هما الضمان الحيقيق لتحقيق الكفاية والعدل، وحماية مكاسب الشعب الثورية سياسية واجتماعية واقتصادية.

فمضمون المسرحية قد جعل كل الناس عسكرا، كل المواطنين أصحاب الضمائر الحية وكل العمال الواعين، والفلاحين والمثقفين، كل هؤلاء حددت المسرحية رسالتهم فى القبض على من تسول له نفسه سرقة موارد الدولة العامة، والوقوف - بحزم- أمام الانتهازيين والمستغلين الذين يعبثون بمقدرات الشعوب وأقواتها، سواء فى وحدة من وحدات الجمعية الاستهلاكية، أو مؤسسة اشتراكية أو شركة من الشركات العمومية.

والشخوص فى المسرحية منوعة وعديدة تمثل جيل طبقات المجتمع وطوائفه، فهناك النبيه النزيه كاتب المشتريات «أمين» اشتراكى متعصب، وهناك «أحمد المليان» متعهد توزيع الخضار، الذى امتلأ جيبه رشاوى، واكتظ كرشه سحقاً وبهتاناً، وعلا صيته بسبب ثرائه المفاجئ واستغلاله وتلاعبه بأقوات الشعب، وهنالك «توفيق السالك» سكرتير الإدارة، ذلك الوصولى النهاز الذى يبيع ضميره وشرفه من أجل الترقيات التى لا تسمن ولا تغنى من جوع، ويمكن أن يفعل الكثير حتى يصعد السلم الوظيفى، وهناك «ميمي» الموظفة بالوحدة والتى تستغل نفوذ خالها رئيس مجلس الإدارة، لتفرض سيطرتها على الموظفين.. وهناك مفتش التحقيقات الذى يتقاسم الرشاوى مع سكرتير التحقيقات.. وأخيراً هناك العامل الكادح المتحمس للنضال من أجل مكاسب العاملين.

كل أولئك يمثلون شريحة من شرائح المجتمع تحت ظلال إحدى الجمعيات الاستهلاكية، فالصراع بينهم صراع مادى تتنازعه المصالح الخاصة، والحزبيات البغيضة وفساد الذمم وخراب النفوس.

ولغة المسرحية هى اللغة الدارجة التى تكثر فيها الألفاظ المبتذلة والمنولوجات «التى لا تفيد» و «الديالوج» المشبع بروح الجدل والمرارة، والأساليب التى تنم عن رغبة فى الكسب غير المشروع، والذى حفزنا إلى دراسة المسرحية هو اتجاهها الذى تمثله عن طريق المذهب الاشتراكى ونظامه الذى عم مصر فى فترة من تاريخ حياتها.

ولقد حاول الكاتب أن يصوغ أسلوبها صياغة واقعية فأوغل فى اختبار الألفاظ المبتذلة مثل «بيتاع القرع، يابتاع الكوسة»[1].

والصراع بين العسكر والحرامية صراع حوارى قائم بين الشخوص وعلى أشد ما تكون ما تكون القوة، بين من يحصل على قوته بطريقة ما، وبين من لم يستطيع الحصول عليه، وقد فضح جزء كبير منه طريقة انتخاب أعضاء الوحدة، وصورها فى تكالبها ميدان قتال يحتدم فيه الشريف والدنئ والاشتراكى المتعصب والانتهازى المتسلق، والتكتلات التى تزعم الحفاظ على المكاسب الثورية، إلا أنه صراع مادى فردى خلا من الخط النفسى الذى يجمع بين الشخوص ليطور الحدث، أو على الأقل ليعتمل داخل كل نفس على حده.

---

(١) ألفريد فرج: عسكر وحرامية، ص ٧٦، مسرحيات مختارة - الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، ١٩٧٣م.

المعالجة السياسية وأدب المقاومة

منذ الحرب العالمية الأولى والعرب يحسون بوطأة الحكم التركى على معظم بلادهم، وقد هدفت النزعة التركية إلى تتريك العناصر الخاضعة للدول العثمانية . . . وظلت مصر ترزح تحت نير الاستعمار البريطانى بعد الاحتلال التركى، وعبثاً حاولت الدول العربية الحصول على استقلالها وحرياتها بعد هذه الحرب . . ويقيت فكرة القومية العربية حلماً يتغنى به الشعراء وتجرى به أقلام الأدباء ولاسيما بعد أن رأوا تفتيتها إلى دويلات صغيرة وسيطرة القوات البريطانية والفرنسية عليها .

ومهما يكن من أمر فقد انكمش هذا الاستعمار بعد الحرب الكبرى الثانية واندحر شيئاً فشيئاً أمام موجات الحرية التى طغت فوق القارتين الآسيوية والأفريقية، وعلى المحيط العربى كانت نكبة فلسطين نذيراً ألهب الشعوب العربية وأشاع فيها ألواناً من القلق والإضطراب أثمر سلوكاً متبايناً فى العمل والنضال .

وعلى المحيط المصرى أشرق فجر جديد فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢م وفتح المسرح القومى أبوابه مجاناً لكل طوائف الشعب ليشاهدوا على خشبة المسرح صوراً من الكفاح الشعبى لأدب المقاومة، وصوراً من مقاومة الاستعمار والإقطاع، وتطور المجتمع المصري . . والإنسان يرتبط بمجتمعه والمسرح تعبير صادق عن حياته وأمله، وظهرت من المسرحيات الوطنية وأدب المقاومة «مسرحية . . » «كفاح الشعب» لمحمد محمود شعبان وأنور فتح الله «ومسمار حجا» لعلى أحمد باكثير، و«دنشواى الحمراء» لخليل الرحيمى و«صوت مصر» لألفريد فرج و « معركة بورسعيد» لعبد الرحمن خليل .

وهكذا أمدت الثورة أفكار المسرحيين بمدد جديد، وأوحت إليهم بالمعارك التى خاضتها فى أعوام ٥٦، ٦٧، ١٩٧٣م بروح النضال وحلاوة المقاومة والتلذذ بالنصر، فجاء نتاجهم متفاعلاً مع الحياة الجديدة ومتجاوباً مع متطلباتها، فظهرت مسرحية «السبنسة» لسعد الدين وهبة وقد صور فيها مزيداً من الاشتراكية والرمزية، و «كوبرى الناموس» التى ركز فيها على توقع الخلاص من الإقطاع والرجعية والبيروقراطية على يد قادة الثورة، ومسرحية «المحروسة» التى صور فيها فساد العهد البائد، وإهدار كرامة القانون والدستور ومسرحية «القضية» للطفى الخولى التى تناول فيها مسألة الإصلاح الاجتماعي.

هل يأتى عن طريق التغيير الشامل والثورة؟.. أم عن طريق التشريع والقانون، وأى الطرق تسلك للنهوض بالبلد؟.. وتوالت مؤلفات توفيق الحكيم السياسية والاشتراكية «كالسلطان الحائر»، «الأيدى الناعمة» و «الصفقة».

على أية حال فإن جميع هؤلاء المسرحيين - على اختلاف ألوانهم ومشاربهم، وعاداتهم وتقاليدهم وتكوينهم الاجتماعى والثقافى والسياسى - يربطهم شيء واحد يمكن أن تسميه الحضارة أو الوظيفة أو الإنسانية أو المشاركة الوجدانية.

ومسرحية «سقوط فرعون» لألفريد فرج من النوع المسرحى ذى القضايا العديدة، فهى على الرغم من أنها مسرحية ذهنية إلا أن الطابع الغالب عليها هو قضية الحرب والسلام، فالفرعون اخناتون الذى عرف فى تاريخ مصر القديم بالدعوة إلى التوحيد والتمسك بالمثالية الأخلاقية، يصورة الكاتب محباً للسلام ومنفراً للحرب، وفى سبيل ذلك يبذل الجهد الجهيد، وينشب الصراع بينه وبين الكهنة، ولما لم يستطع لكهنة تحويله عن وجهته أغروا قائد جيشه فى ذكاء ولباقة بالتمسك بسياسة الحرب لقمع المستعمرات والمشاغبين، ونجحوا فى ذلك حتى أغروا «نفرتيتي» «زوجة أخناتون» بذلك.

ويتسرب خبر المؤامرة إلى «إخناتون» فيسجن قائد جيشه وزوجته ولكن القائد لم يمكث كثيراً فى السجن حيث هرب ليقود الجيش إلى الحرب ويدرك أخناتون بعد ذلك أن

سياسة السلام التى يدعو إليها تصبح مستحيلة فيتنازل عن الملك لابنه الأكبر، ويتفرغ هو إلى الدعوة إلى المحبة والإخاء والسلام كنبى من الأنبياء، أو مصلح من المصلحين.

ويحتدم الصراع بين أبناء الشعب على لسان شاعر الفرعون الأكبر «أخناتون» الذى يمثل رأى السلطة العليا ومجموعة من الشعب، ويحتدم النقاش بينهم وبين الكاهن الأكبر الذى يمثل السلطة الدينية والمجموعة الأخرى من الشعب وتقوم حرب أهلية، ويقتل فرعون فى هذه المعركة ويخلفه أخوه الأصغر «توت عنخ آمون»، الذى ينتهى به الأمر إلى الرجوع إلى كهنة آمون ويخضع لهم، وتنتصر سياسة الحرب والعدوان على سياسة السلم والسلام.

والقارئ للمسرحية يحسن أنها مبتورة لا قيمة لها، وإنما تسير فى خط متعرج غير صاعد أو مطور للحدث، وفصولها الأربعة تعالج القضية قضية السلم والسلام، فصلاً بعد فصل، ثم تعود إلى القضية نفسها من جديد، وهكذا دواليك.

ولغة المسرحية فصحى سليمة من الأخطاء فى معظمها، إلا أن الطابع الخطابى قد تغلب على البناء الدرامى حتى يخيل إلى من يشاهدها أنها حوارية غنائية ذات قيمة أدبية، والعمل الدرامى لابد له من الجمع بين القيمة الأدبية والأصول المسرحية، فلو أن الكاتب بفطنته اقتصر على تصوير مأساة «أخناتون» أو خلق صراع داخلى فى نفسية البطل لجاء البناء محكماً وتغير الحكم على المسرحية.

وهناك محاور ثلاثة تسير جنباً إلى جنب فى المسرحية: أخناتون ودعوته إلى السلام المطلق، وكهنة آمون وأتباعهم يدعون إلى فكرة الحرب العدوانية بغية المحافظة على المستعمرات بالقوة، والمحافظة على مصالحهم ومكاسبهم من جانب آخر، وهناك المحور الثالث مؤداه أن الشعب يعتنق فكرة السلام المسلح وضرورة الالتجاء إلى الحرب فقط عندما يتعرض الوطن للخطر[1] هذه المحاور الثلاث أثقلت على المشاهدين متابعتهم للسياق بسبب

---

(١) ألفريد فرج: «سقوط فرعون»، ص ٧٦، مسرحيات مختارة - الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة، د.ت.

الغموض الذى أعتراهم ، ولعدم توفر الصراع العنيف الناتج عن تعرض الوطن للخطر فعلاً.

ومسرحية «أبطال بلدنا» ليعقوب الشارونى تعد من المسرحيات التى تحوى صراعاً دراماياً مشيراً ، فضلاً عن أنها قيمة أدبية تتربع على قمة أدب المقاومة فى المعارك الحربية، فهى لم تتعرض لحوادث التاريخ وحسب، بل هى قصة شعب قاوم جيشاً نظامياً، وانتصر عليه انتصاراً ساحقاً على يد البطل «بدر الدين» رمز الكفاح الشعبي. وأحداث المسرحية تبدأ بنزول قوات الفرنسيين بالقرب من دمياط وأمامهم فى البر الغربى يعسكر ابن شيخ شيوخ المماليك الأمير «فخر الدين» ويتحرش الصليبيون بأهالى دمياط فى معركة غير متكافئة «فيقر» «فخر الدين» من المعركة منسحباً بمماليكه، ليترك المدينة مكشوفة أمام العدو، ويترك أهل دمياط مدينتهم بعد أن يشعلوا النيران فى مخازن الزاد والسلاح، ويصحب «بدر الدين» شقيقته «بدرية» إلى المستنقعات المحيطة بالمدينة حيث يختبئان مع بعض زملاء الكفاح والمقاومة، وهناك ينصب «بدر الدين» آلته التى تقذف كرات نارية بدأت بواسطتها حركة المقاومة والكفاح، ويقبل الليل وينجح «بدر الدين» فى التسلل إلى خيمة الملك «لويس» حيث يلتقى بحبيبته «قطر الند» التى كانت قد أسرها الصليبيون، ويسمع تفاصيل خطة هجوم على المنصورة، ثم يعود لينقلها إلى قواد الجيش المصري.

ويطالعنا الفصل الثانى فى منزل «بدر الدين» بالمنصورة وقد أصبح مركز التنظيم للقوات الشعبية وتدريبها، وتحضر الملكة «شجرة الدر» إلى منزل الدين ويفاجئها «بدر الدين» يخبر هجوم الصليبين ويقتل الأمير «فخر الدين» رغم أنه يخبرها بالخطة المتفق عليها لمواجهة الهجوم وتدور المعركة على النحو الذى رسمه «بدر الدين» وينصب الموت على الصليبيين فى المنصورة من كل نافذة وحصن وباب ومتراس.

وفى الفصل الثالث نرى فلول الجيش الصليبى المنهزم، ويحضر الملك «لويس» وأمراؤه وأتباعه وقد نال منهم الإعياء والجوع والوباء كل منال، ونفهم من الحوار أنه أرسل

إلى المصريين فى طلب الصلح، وسرعان ما يرفض طلب الصلح ويتساءل الرسول فى استنكار:

«رجالكم يتساقطون قتلى وأسرى كأوراق الشجر، ثم ترسل من يطلب أن نسلمكم بيت المقدس. . إننا لن نوقف الحرب حتى تلتزموا بأن تسلموا إلينا نصف إماراتكم على ساحل الشام وتأخذك رهينة ياملك الفرنسيس حتى يتم تسلمنا لها»[1].

وتدخل شرذمة من الفرسان المصريين لأسر الجميع وعلى رأسهم الملك «لويس» ويدور المنظر الأخير فى دار ابن لقمان بالمنصورة حيث أسر «لويس» وتصل الملكة «مرجريت» بنفسها تحمل الفدية، ويتقرر الإفراج عن الملك وأتباعه وفاء بالعهد ويختم «بدر الدين» بصوته الجهورى هذا المشهد قائلاً:

«عد إذن إلى شعبك . . . وقل له إنك أقبلت على رأس مائة وعشرين ألفاً من المقاتلين كلهم كبرياء. . فلم تعد إلا بين بضع مئات من الفرسان تركبون البغال بدل الخيول وتحملون القيود بدل الخيول معظمه سلاحاً قبل أن تدنس أقدامكم أرضه، هو الذى سحق خيره رجالك، ومنحك الحياة أنت وهؤلاء التابعين القلائل عودوا من حيث جئتم وليكن رحيلكم بلا عودة، فالشعب العربى لن يهزم أبداً»[2].

نلاحظ أن الكاتب قد ألتزم بالوقائع التاريخية داخل إطار فنى متماسك، فابتكر شخصية «بدر الدين» وجعلها رمز الكفاح الشعبى، وأضاف إلى التاريخ وقائع من صنع خياله كحضور الملكة «مرجريت» بنفسها لافتداء الملك «لويس» والحق أنه أبرز البطولة الشعبية فى المعركة وأشاد بشخصية «بدر الدين» العلمية حيث جعله صياغاً يعكف على الكتب والتجارب ويكتشف سلاحاً قوياً يشترك به فى المقاومة.

وحالفه التوفيق فى بناء شخصية «قطر الندى» حبيبة «بدر الدين» وإسهامها بدور فعال فى نقل أسرار تحصينات العدو إلى العدو إلى جيش بلادها، ثم استشهادها فى سبيل ذلك.

---

(١) يعقوب الشاورني: أبطال بلدنا، ص ٩٧، الكتاب الماسي، القاهرة، ١٩٦٣م.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٤.

وقد جعل المؤلف من شخصية «بطرس» رمزاً إلى إشراك المسيحيين فى المقاومة وتجسيد الارتباط الوثيق بين المسلمين والمسيحيين فى كل المعارك التى خاضها الشعب المصرى خلال تاريخه الطويل.

إلا أن ثمة تحفظات أهمها ألا ينطق الكاتب شخصياته إلا بالآراء والأفكار التى تتمشى مع وضعها وطبيعة تكوينها النفسى وتطور الحدث، فقد تجاهل الكاتب هذا المبدأ.

وهذه المبالغة الممقوتة فى تصوير خسة الصليبيين ودناءتهم أفقدتنا المتعة بلذة النصر عليهم.

ثم هذه السلسلة المتواصلة من المغامرات الناجحة «لبدر الدين» كالآلة التى نصبها وأصلى بها الصليبيين ناراً حامية، وتسلله أثناء الليل إلى معسكرات الأعداء ويطول الحديث بينه وبين «قطر الندى» وذلك الأعرابى الذى طارد ثلاثة من الأعداء حتى ردوا إليه خرافة... هذه المواقف والمغامرات المصطنعة من شأنها أن تقلل أهمية العمل الجدى وتدعو إلى السخرية والامتعاض.

وأخيراً ذلك الخطر النفسى والصراع الداخلى الناشب فى أعماق «لويس» ركزه المؤلف على الغيرة القاتلة على زوجته الفاتنة من عشاقها الكثيرين فهو لا يكف عن متابعة سيرها وتلمس أخبارها حتى فى أقسى المعارك الضارية.. أما كان الأولى أن يصور التلهف على النصر فى أول المعركة، ثم ينقلب إلى تصوير الجزائر والخسائر التى ألحقها بجيشه وعناده المقاتلون الشرفاء فى نهاية المعركة؟.

وعلى أية حال فالمسرحية السياسية تصور جوانب مشكلة محددة سياسية أو اقتصادية بغية التأثير فى المشاهدين وإقناعهم بوجهة نظر محددة عن طريق خشبة المسرح التى تعتمد على كل أدوات التعبير الدرامى وضروبه الفنية».

وقد أقبل الكثير من المسرحيين على إنتاج هذا النوع ولاسيما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م يهدفون إلى إيقاظ المشاهدين وتعليمهم حقائق موارد بلادهم وطمع المستعمرين فيها

وكشف نوايا الاستعمار الحقيقية إزاء هذه الموارد وللمسرحية السياسية روافد عديدة منها : المشاكل العالمية والأحداث التى سجلها التاريخ قديماً وحديثاً، ومنها اندلاع الثورات الاقتصادية و «السياسية، ومنها النظم الاشتراكية والتقدمية ومنها قيام المؤسسات الدستورية .

وعلى ضوء هذه الروافد استقى المسرحيون مادتهم معتمدين على الرمزية أو الاقتطاف المباشر من التاريخ الحديث والقديم غير مهتمين بالفرد ومشاكله الخاصة، بل جعلوا نصب أعينهم معالجة المشاكل الجماعية التى تعانى منها الشخوص فى المسرحية، وتمس شغاف قلوب المشاهدين، وحتى فى تقديم حلول المشكلة وانفراج الأزمة لا يقدمونها كنتيجة طبيعية حتمية أو فنية أو تسلسل منطقى، بل يقدمونها على أنها هى الحل الذى حدث فعلاً، والحقيقة الواقعية التى لا مفر منها .