الفصل الخامس

المسرحية النثرية المعاصرة

من منظور فنى

obeikandl.com

obeikandl.com

توطئـــة :

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

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

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

الإبداع الفنى والتفكير بالتراث فى المسرحية المعاصرة

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

والمسرحية المصرية المعاصرة التحمت بالحكايات الفولكورية أو الشعبية[1] واستقت مادتها من الأبطال الشجعان والشخوص التاريخية على مر العصور والأزمان، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال، وفقاً لمتطلبات الإبداع الفنى والمعالجة الدرامية بالتراث، فمثلاً قصة عنترة العبسى من أشهر الحكايات الشعبية تصور حبّه وتصور وقائعه القتالية، بعد أن لعب الخيال الشعبى فيها لعبته «إن هذه الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه، بل هى أيضاً مرآة أفكار الشعب وحكمته، وهى ذات هدف فقصة عنترة تحلل مشكلة البرق فى الجاهلية، وفضلاً عن هذا تبين أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحب والنسب، بل الشخصية والسجايا ولذا يجب أن تؤخذ جميع الحكايات الشعبية مأخذ

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

الجد، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون فى ذلك الزمن التاريخى، وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية»[1].

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

إن «على سالم» أقام علاقة بينه وبين التراث الإغريقى، فاغترف غرفة بيده، وقدمها للناس فى أسلوب عصرى متقدم، قدمها للمجتمع المصرى إسقاطاً لنظام الحكم وقتذاك ودعوة إلى هدم نمط القائد الذى يرتفع فوق مستوى البشر، ورغبة فى تطوير الإحساس بالاستقلال الفكرى والسياسى بين صفوف الشعب.

والمسرحية المصرية المعاصرة بحثت عن الأدب المسرحى الشعبى، فوجدت ملامحه المصرية الخالصة فى الممثل الجوال وشاعر الربابة، والحكواتى والراوى والمهرج، كل أولئك فى اللعبة المسرحية التى تتكشف كل أبعادها داخل ساحة القرية، وإشراك المتفرج داخل لعبة التشخيص دون رهبة من تخطى دور المتفرج إلى دور المشارك.

---

(٢) فاروق خورشيد: أضواء على السيرة الشعبية ص٣٩ - القاهرة ١٩٦٤.

ومسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب، غوص فى أعماق ريفنا المصرى لاستخراج موضوع مصرى أصيل وتقديمه فى شكل جديد من أشكال المسرح المصرى، استجابة لإنشاء مسرح مصرى أصيل نابع من تاريخنا ومعتقداتنا وتقاليدنا، وسر نجاح المسرحية[1] هو تفردها بعرض قضية نابعة من قلب الشعب المصرى، فهى تتحدث عن مشكلة عامة تكاد تعم أهل الريف وتشمل قرانا المصرية، وتصور رغبات الفلاحين الدفينة، ومشاعر الألم عندهم والقلق الذى يعتريهم عندما تستبد بهم هذه الرغبات.

«لو استطاع كتابنا» المسرحيون وشعراؤنا الشبان أن يعرفوا «ما الدراما؟» بمجرد الحدس، لتقدم مسرحنا وشعرنا تقدماً لا نظير له، ولكن الحدس ليس إلا نوعاً من المعرفة العليا التى تستدعى إلماماً تاماً متمثلاً بالتراث، وتدريباً ذوقياً مرهفاً، ثم انطلاقاً حراً بعد ذلك»[2].

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

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

---

(١) انظر الفصل الأول من البحث.

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

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

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

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

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

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

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

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

obeikandl.com

الإيقاع النفسي
فى المسرحية المصرية المعاصرة

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

وبناء على هذا يمكن أن نفرق بين العمل الدرامى والسرد الوصفى والخطب الرنانة الطنانة، والوعظ والإرشاد والتوجيه والتعليم، فالارتباط الحقيقى بين الجمهور والعمل الدرامى لا يتم إلا بالتنسيق والتجاوب، تنسيق بناء العمل أو تجاوب المشاهدين معه، والمتذوق لمسرحية «رحلة إلى الغد»[1] يلمس كيف تتفق الحركة النفسية وتتسق مع التطور والصراع والحدث لتكون فى النهاية وحدة فنية متماسكة.

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

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

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

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

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

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

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

وسائل العلم الحديث التى صبت اللبن والقهوة والشاى والحساء وغيرها فى صنابير المنازل كالمياه.

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

«سوف أعلن على الملأ بصراحة فى كل هذا الذى حدث . . سوف أقول للدنيا : إنى بعد ثلاثمائة عام وجدت كل شيء تغير إلا الخوف من الكلمة والانزعاج من الرأي»[1].

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

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

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

---

(١) انظر المسرحية: الفصل الثاني من البحث.

دون افتتاحية وفوجئ المشاهد بأن الحوار قد بدأ قبل رفع الستار، وأن الشخصيات مستمرة فيه بعد رفع الستار وهذا الإيقاع النفسى ربط وجدان المتفرج بخط الصراع الأساسى وجعله يعيش بين حنايا الشكل الفنى للمسرحية فعندما يرفع الستار يستمر الحوار بين «هنية» ممثلة الجيل القديم وبين ابنها «سعد» ممثل الجيل الجديد، الثائر على تقاليد الأسرة ومفاهيمها[1].

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

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

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

فهذا رب الأسرة «نصار» حين يعجز عن إقناع أبنائه وأبناء الجيل الجديد يحاول مقاومة اتجاهاتهم عن طريق علو الصوت والزجر والنهر والتلويح بالأيدى واهتزاز الكتفين[2] وهذه الحركات التى يأتيها هى صنيعة الأحداث المسرحية، وهذه الأحداث حركة نفسية لها منطق خاص من شأنه أن يربط بين الجمهور والمسرحية، فإذا ضعفت بسبب معالجة الكاتب لعمله

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«معلش خلاص.. أنا انتهيت يابو السعود، إنما تعرف دلوقتى بس.. نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش عيشه ثانية غير اللى عشتها.. أعيش ما أخافش.. أعيش ما استحملش إهانة وأربيكم تاني.. أربيكم وأنا مش خايف عليكم.. عليَّ الطلاق بالتلاتة اللى يرضى يعيش ذليل حلال فيه الموت»[1].

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

المسرحية المصرية المعاصرة
ووحدة الحدث

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

وقد فسر «كورني» وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغى إغفاله فقد رأى أنه يجب أن يقصد به «وحدة الخطر» أو وحدة العقبة، فتتعدد الأحداث الجزئية للشخصيات، على شرط أن يكون واحد منها كاملاً والآخر غير كامل ولكن وظيفته هى توكيد الحدث الأول وإظهار السمات النفسية للشخصيات[1].

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

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

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

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

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

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

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

لقد انتهى بنا مطاف الحدث فى مسرحية الفرافير إلى أن الإنسان سواء كان فرفوراً أو سيداً لن يخرج عن كونه مجرد أداة فى يد نظام الكون البديع نظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثافة وأن الإنسان لا يعدو أن يكون مجرد ذرة فى هذا الكون الكبير[1] فالمشكلة قديمة أزلية يعجز الإنسان عن إيجاد حل لها.

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

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

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

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

والحدث الثانى، تدبير الكاهن الأكبر ظهور ذلك الوحش الذى يتخطف الناس خارج أسوار طيبة، وأعلن فى الناس أن من يخلص طيبة من هذا الوحش، فله عرشها وملكتها.

والحدث الثالث ظهور ذلك الطاعون الذى فتك بأهل طيبة، ويروج له الكاهن الأكبر ويرجع أسبابه إلى وجود رجل فى طيبة هو الرجس ذاته، لأنه قتل أباه وتزوج أمه، ولا خلاص لطيبة إلا بخلاصها من هذا الرجس.

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

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

أشد حرصى على أن يسبغ الآلهة على الطهر فى كل ما أقول، وفى كل ما أفعل، فمن أجل هذا التطهر شرعت القوانين العليا التى هبطت من السماء، أنتجها الآلهة أنفسهم، ولم تحدثها طبيعة الناس الهالكين، ولم يدركها النسيان، ولم يدفنها النوم، فيها يحيا إله عظيم لا تدركه الشيخوخة[1].

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

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

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

obeikandl.com

تطور مفهوم البطولة
فى المسرحية المصرية المعاصرة

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

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

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

محور وحيد فذ، هو محور البطل المفرد وبلاً من البطل الواحد أضحت البطولة تنعقد لعدد غير قليل من الشخصيات تتقارب فيها الرؤوس والوظائف الفنية، حتى يعدو الاحتكام إلى حجم الدور لتحديد بطولة الشخصية ضرباً من الخداع، ولعلنا لم ننس بعد تلك المقارنة السريعة بين شخصيتى الشقيقين فى مسرحية «اللحظة الحرجة» على اختلافهما فى الثقافة وفى التكوين، وفى حجم الدور الذى ينهض به كل منهما، فلم تقف المسرحية عند حد تصوير ممثلى قمة الهرم فى المجتمع البائد - مجتمع ما قبل الثورة بل حاولت- ربما لأول مرة- تخطيط ملامح البطل الإيجابى، ممثل الجيل الجديد»[1].

وقد بدأ يظهر فى أدبنا المسرحى هذا النوع من المسرحيات الذى يهمل فكرة البطل كفرد، وإنسان فائق، ويهتم بتصوير الوعى الاجتماعى عند مجموعة الأفراد التى تمثل اتجاهاً خاصاً فى المجتمع، كمسرحية «كوبرى الناموس» لسعد الدين وهبة، حيث تجسد ضرباً من الوعى الاجتماعى والكفاح المشترك فى مواقف إنسانية تكشف عن استلاب الإنسان فى المجتمعات الحديثة ومأساته التى يعانيها، وصراع البطولة الجماعية فى سبيل التغلب على هذا الاستلاب.

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

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

---

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

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

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

خضره :ميدان ؟

النص :أيوه . . كنت ماشية فى الميدان . . كده زى اللى كنت بتدورى على حد . . ماشية تتلفتى حواليك . .

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

النص :بتدورى على مين؟ .

خضره :على حد .

النص :حد يعنى إيه .

خضره :اللى بدور عليه .

النص :طيب وبتدورى عليه ليه؟ .

خضره : عشان ألقاه .

النص :تعرفيه ؟ .

خضره : لا .

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

خضره : علشان أعرفه .

النـص : اللى تعرفيه أحسن من اللى ما تعرفهوش .

خضره : وأنا أعرف حد ؟ .

النـص : تعرفى . . تعرفينا أحنا : أنا والدكتور والشيخ عبد الأحد وخميس . . دا أنت تعرفى ناس يامه قوى . .

خضره : أيوه على رأيك . . ناس ياما قوى . . ما هو علشان كده بدور [1] .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وربما يرجع سبب اندثار البطولة الفردية إلى حالات الاقتصاد المنهار فى الدول النامية، وقد يكون اقتران الرأسمالية بالصناعة والإنتاج وتبنى الآلة، واستغلال العمال بصورة بشعة قد أودى بشخصية الفرد البطل وحوله إلى ترس آلة . . لهذا ظهرت صورة البطل فى المسرحية المعاصرة صورة جماعية، تتماثل فيها الشخوص من حيث البطولة، وتفسح المجال للوعى الاجتماعى والوطنى ليتصدر البطولة، رأينا ذلك فى مسرحية «عيلة الدوغري» لنعمان عاشور. يقول المؤلف: أن مسرحية «عيلة الدوغري» ليس فيها إلا كل ما هو دراما، وفى أنضج المفهومات المتطورة للدراما الحديثة المعاصرة حسبما طاوعتنى معرفتى العلمية بالقواعد والأصول ودراستى النظرية للأشكال والقوالب والألوان والاتجاهات، وحسبما أعانتنى طاقتى ومقدرتى وتجاربى السابقة فى الكتابة للمسرح، بل حسبما يجب أن تكون رسالتى فيه كأقوم وأعمق تعبير يحمل أجل الأهداف الاجتماعية والإنسانية»[1]

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

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

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

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

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

ومن خلال الوعى الاجتماعى تعرض الحقائق الاجتماعية، ولا يقف هذا الإدراك حائلاً دون تصوير الأشخاص متعارضين فى المجتمع أو متصارعين معه، أو ظهورهم بمظهر من سحقتهم الرحى العمياء، أو تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية فى اصطراع بعضهما مع بعض كالعمال والمستغلين لهم»[1].

(١) النقد الأدبي الحديث ص ٥٣٤ مرجع سابق .

obeikandl.com

واقعية الحدث والشخوص
فى المسرحية المصرية المعاصرة

ومن سمات المسرحية المعاصرة واقعية أحداثها وشخوصها، فقد ينشأ الحدث عن موقف معين، ثم يتطور إلى نهاية معينة، ومع ذلك يظل ناقصاً حتى تفصح المسرحية عمن قام به ولماذا قام به ولكى يصبح الحدث كاملاً يجب البحث أو التعرف على الشخوص، إذ أن الحدث والشخصية متلازمان، ومن العبث أن نفصل بينهما، والحدث أصلاً هو تصوير الشخوص وهى تعمل والعمل الدرامى لابد له من شخوص تجسد الأحداث الدرامية المكتوبة فى النص المسرحي.

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

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

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

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

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

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

وأما شخصية «قسمت» فهى لا تعانى هذا التناقض المعتمل فى شخوص الرجال، لأنها تعرف طريقها منذ البداية وهى تكافح لكى تجبر الرجال على الاعتراف بحقوقها كاملة غير منقوصة. .

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

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

وأما ما أسماه «أرسطو» بالتكافؤ المنطقى فى الشخصية[1] فقد التزم به المؤلف فى هذه المسرحية، حيث سمح بأنواع من الاختلاف والتناقض يتسق مع طبيعة كل شخصية، ويأتلف مع السياق العام للمسرحية حتى أصبحت كل شخصية ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي.

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

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

---

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

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

أما توفيق الحكيم فإنه الفنان الذى خلق عشرات الشخصيات الفنية بل مئاتها، تارة فى قصصه، وأخرى فى مسرحياته، وأحب هذه الشخصيات حتى عشقها وعاش حياتها يقول الحكيم: «لقد جاوزت الأربعين وما أبصر فى الأفق طيف واحة مورقة فى صحراء حياتى المحرقة.. ما قيمة الشهرة بغير سعادة؟ وقيمة الأدب والفن بغير هناء؟»[1].

وقد عقد الدكتور محمد مندور مقارنة بين بيجماليون الحكيم وبيجماليون برناد شو وخرج منها إلى «أن بيجماليون الحكيم» ما هو إلا صورة من خالقه الفنان الرومانسى الحالم فى برجه العاجى بعيداً عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها، المتهيب للمرأة كباب للحياة ولم يستطع أن يلمس واقع حياة مجتمعه عن قرب إلا عندما زجت به الظروف زجاً فى عباب هذا الواقع على نحو ما حدث فى الفترة التى عمل فيها وكيلاً للنائب العام فى القضاء وخرج منها بكتابيه الواقعيين «يوميات نائب فى الأرياف» و «ذكريات الفن والقضاء» أو جرفه تيار الحياة العامة إلى «الأيدى الناعمة» و «الصفقة»[2].

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

---

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

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

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

وواقعية الشخوص نعنى بها التزام هذه الشخوص المرسومة بما يتلاءم معها ومع قدراتها النفسية والاجتماعية، سواء أوتيت القدرة على الإفصاح عن ذاتها أو لم تؤت هذه القدرة، وأن يكون ما تأتيه من قول وفعل متناسقاً مع الشخوص الأخرى فى إطار أنيق يوصل رؤية الكاتب للآخرين أو على أمل أن تصبح رؤيته رؤيتهم، أو أن يتغير بالتالى الواقع نتيجة الاتصال بينه وبينهم. وخير مثال يحقق ذلك مسرحية «الجلا والمحكوم عليه بالإعدام» للأستاذ فتحى رضوان، فالحدث يفصح عن موقف إنسانى عام واضح لا لبس فيه ولا غموض والرموز قوية محددة الملامح، والبناء الفنى متماسك بصورة ملحوظة والحركة المسرحية تنبع من الموقف وتطور الحدث وتتسق مع الحركة الفكرية، بل تتدخل فى بناء المسرحية ورسم شخوصها، وتدور هذه الأحداث فى اضطراب زلزل اقتصاد الدولة وهددها بالفقر المدقع لدرجة أنها لم تستطع الوفاء برواتب الموظفين والعمال، وأقلقتها الديون والقروض من كل جانب فلجأت إلى الاستغناء عن كثير من الأيدى العاملة، واكتفت بعامل واحد لحراسة المسجونين وتنفيذ حكم الإعدام فيهم، فتنتابه موجة من السخط، ويتذكر قوله للمحكوم عليه «كلماتك هذه هى التى جعلت من الحمار الذى كان اقداً فى عقلى ونفسى يفكر»[1].

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

(١) انظر الفصل الثاني من البحث مسرحية الجلاد والمحكوم عليه.

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

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

obeikandl.com

توظيف الواقعية فى الحوار

إن الصلة بين المؤلف والجمهور لا تكون وثيقة إلا بالحوار الجيد، المحدد فكرة وشخوصاً وحدثاً وموقفاً ، فالكلمات هى محور وسائل الفن المسرحى، بوصفه عملاً أدبياً متى انتظمت فى جمل وعبارات مسرحية، وذلك لأن الجملة الحوارية وضعت لتقال وتنطق ، لا لتقرأ وتنظر «والحوار المسرحى فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسى عمقاً، أو الحدث المسرحى تقدماً إلى الأمام ، فلا ركود فى لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية»[1].

والحوار هو الخصيصة التى تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية كالقصة والرواية والمقالة، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائى إلا عن طريق الحوار الذى يجرى فوق خشبة المسرح، وهو السمة التى تشيع فى المسرحية حياة، وتبعث فيها جاذبية، إنه الأداة التى ينتقل عن طريقها كل شيء «الحوار - من أول المسرحية إلى نهايتها- شيء رقيق لابد أن تتولاه يد صناع وهو فى ذلك أشبه بنسيج الشفوف -المخرمات- الرقيقة الغالية ، إن هذا النسيج الرائق الشائق، الصريح الفصيح، الذى يزداد رسمه مع كل خيط قوة وانسجاماً يأتى كل شيء بعدهما فى المحل الثاني»[2].

---

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

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

والمقصود بواقعية الحوار أن يجرى على ألسنة الشخوص سلساً طبيعيا حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراؤها فى الحياة الحقيقية، وذلك ما امتازت به المدرسة الطبيعية وبمقتضى ذلك لا ينبغى للشخصية أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح إلا إذا كان فى مقدورها أن تفعل ذلك فى واقع حياتها «والمسرحيون الواقعيون يرون أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها، وفى هذا يؤخذ على برنارد شو فى كثير من مسرحياته إذ ينطق بعض شخوصه بما لا يمكن أن ينطقوا به حتى على فرض أنهم قادرون على التعبير عن ذلك»[1] ويعتبر «انطوان تشيكوف» من أبدع الكتاب فى ذلك، ففى مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفوسها ولكن دون أن تعلو نغمتها على مستوى الكلام العادى المألوف «ويمتاز هذا الكاتب الروسى أيضاً ببراعته فى خلق الجو من خلال الحوار، ويظهر ذلك جلياً حيثما يعرض المجموعات وهى تتحاور فيما بينها، فنجده يخلق جواً عاماً يغمر المجموعة كلها ولكنه فى الوقت نفسه يحتفظ لكل فرد منها بجوه النفسى الخاص»[2].

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

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

---

(١) علي أحمد باكثير: فن المسرحية ص ٧٥، مطبعة المعرفة، القاهرة١٩٦٤م.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٦.

«بريخت» وغيرها من آثار هذا النوع إنما تهدف إلى توجيه السلوك الفردى والاجتماعى، وهى فى أحيان كثيرة لا تخفى مقاصدها، وتتخير من العبارات ما يصل تواً إلى النفوس، ويرسخ فى الأذهان، وتنتقى من وسائل التعبير أوضحها وأبسطها، وتتخذ أحياناً من وضع الحكمة والمغزى فى صورة مباشرة سلاحاً من أسلحتها، وهى على خلاف الفن الآخر الذى يخفى وجهه، ويدعك تكتشف ما خلفه، تكشف هى القناع وتقول لك: نعم أريد أن أعظك فاستمع إليَّ، وإزاء هذه الصراحة منها نصغى إليها اضين، وهكذا أضغينا ولا نزال نصغى إلى حكم كلية ودمنة وعظات لافونتين، ومسرحية «بادن» التعليمية لبريخت دون أن تضجر مما نسمع ذلك أن الوعظ فى حد ذاته فن، مادام قد قدم إلينا فى شكل جميل»[1].

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

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

---

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

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

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

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

«فالمسرح اليوم فن يحاكى الحياة محاكاة عامة ولا يقلدها تقليداً حرفياً ضيقاً، والكاتب المسرحى يختار من الحياة الفسيحة عناصر تحركت لها نفسه، شخصيات أو حوداث، ولا يزال يعملها فى فكرة حتى يخرج لنا صورة متكاملة تسير من بداية إلى نهاية محتومة، وهى متصلة بالحياة ولكنها صفت من شوائبها وتفاصيلها[1].

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

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

كان يشغل منصب السكرتير العام لهيئة الأمم المتحدة فى الأربعينات قد دفعتها الدول العربية المشتركة فى الهيئة ولكن فى موارية وحوار مفتعل وصور بعيدة :

الطبيب : هل شربت ياسيدى قارورة الزيت كلها؟

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

الطبيب : بل أعنى ما فى القارورة بالطبع؟

تريجفي لي : لقد أفرغته كله فى جوفى . .

الطبيب : إذن فلابد من مضاعفة الكمية . .

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

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

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

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

تريجفي لي : برميلاً بأكمله يادكتور؟

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

تريجفي لي : إن بطنى يامستر شرتوك قد أصبح كفلسطين تدور فى داخلها معارك رهيبة ، وما هذه القراقر إلا صداها المسموع والطعام الذى أكله أتدرى ما مثله حسين يدخل جوفى ؟

الطبيب : ما مثله؟

تريجفي لي : مثل المهاجرين حين يدخلون فلسطين ، فإذا هم فى معمعان القتال تتخطفهم القوات العربية من كل مكان وتعركهم عركاً فيحاولون الخروج منها فيمنعهم إخوانهم الإرهابيون ويسدون عليهم السبل ، أما

برميل الخروج الذى أتعاطاه كل ليلة فيرفه قليلاً عنى فمثله كمثل القوات البريطانية التى يأتيها الإذن بالانسحاب فتخرج من البلاد زمرة بعد زمرة»[1].

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

وضع الحكيم سيرة الرسول فى صورة مناظر طويلة وقصيرة لا تربط بينها رابطة سببية، بحيث يستطيع القارئ أن يقتطع أى منظر منها ويقرأه، فهو لا يعدو أن يكون خبراً تاريخياً صيغ فى صورة حوار، وهو فى هذا لم يأت بجديد، فقد سبقه سقراط فى استخدام الحوار فى حياته اليومية، ثم دونه تلميذه، أفلاطون «فى محاوراته الخالدة حيث استخدم الحوار وسيلة لتمحيص الآراء وعرض وجهات النظر والوصول إلى الحقائق «فالحكيم هنا لم يخلق وجود المادة التاريخية ولكنه أوجدها فى التاريخ البشرى، وكانت معجزته أنه رآها بعينه التى فى قلبه، ثم وضع بينه وبينها الصبر والمعاناة والحذر حتى انتهى إلى الحقائق الماثلة فجاءت المسرحية بقريحة غير قريحة المؤرخ. وفكرة غير فكرة الفقيه، وطريقة غير طريقة المحدث، وخيال غير خيال القاضى، وعقل غير عقل الزنادقة، وطبيعة غير طبيعة الرأى، وقصد غير قصد الجدل، وحسب المؤلف أن يقال بعد اليوم فى تاريخ الأدب العربى أن ابن هشام كان أول من هذب السيرة تهذيباً تاريخياً، وأن توفيق الحكيم كان أول من هذبها تهذيباً فنياً على لغة الفن»[2].

---

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

(٢) مصطفى صادق الرافعي: الرسالة «الزيات» ج١ السنة الرابعة: العدد ١٣٦، ص ٤٨١، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٤٦م.

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

، قد أوضح المؤلف طريقته فى هذه الحوارية فصدر كتابه قائلاً: «عكفت على الكتب المعتمدة والأحاديث الموثوق بها، واستخلصت منها ما حدث بالفعل، وحاولت على قدر الطاقة أن أضع كل ذلك فى موضعه كما وقع فى الأصل، وأن أجعل القارئ يتمثل كل ذلك كأنه واقع أمامه فى الحاضر، غير مبيح لأى فاصل حتى الفاصل الزمنى أن يقف حائلاً بين القارئ وبين الحوادث وغير مجيز لنفسى التدخل بأى تعقيب أو تعليق تاركاً الوقائع التاريخية والأحوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة، وكل ما صنعت هو الصب والصياغة فى هذا الإطار الفنى البسيط، شأن الصائغ الحذر الذى يريد أن يبرز الجوهرة النفيسة فى صفائها الخالص، فلا يخفيها بوشى متغلب، ولا يفوقها بنقش مصنوع، ولا يتدخل إلا بما لا يد منه لتثبيت أطرافها فى إطار رقيق لا يكاد يرى. . هذا ما أردت أن أفعل فإذا اتضح للناس بعد هذا العمل أن الصورة عظيمة حقاً، فإنما العظمة فيها منبعثة من ذاتها هى ، لا من دفاع كاتب متجمد، أو تنفيذ مؤلف متعصب»[1].

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

---

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

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

وليس بخفى أن المؤلف لم يقصد قط إلى عمل مسرحية من كتابه عن «سيرة محمد» ومن هنا لا يمكن أن يحاسب على أن العمل مسرحية ، بل يحاسب فقط على أنه سيرة ذات قالب حوارى ، قد اتخذه المؤلف لها ، بدلاً من القالب التاريخى المعتمد على العرض والتحقيق والنقد»[1] .

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

(١) د. أحمد هيكل : الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، ص ٤٠٩ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٩ .

الواقعية اللغوية
فى المسرحية المصرية المعاصرة

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

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

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

ولعل مرد ذلك إلى أن الأدب الشعبى أو الفلولكلورى، قديم قدم الشعوب نفسها، ومتأصل بين شعوب الأمم ومتشعب فى تراثها، وسيبقى ما بقيت هذه الشعوب. . والفصحى لغة قريش نزل بها القرآن الكريم خالدة بخلوده دائمة بدوام الأرض والسماء، ثرية بأدبها، زاخرة بمشتقاتها معطاء ببلاغتها، سامية بطابعها وخصائصها، غنية بميادينها ومجالاتها. . ومن ثمة لا ينبغى - بحال من الأحوال- أن يثار التساؤل عن الأصلح للتعبير- العامية أم الفصحى؟ ولا ينبغى أن نعقد مقارنات التفاضل بينهما بحجة واقعية اللغة أو الحوار أو الأداء . . ولا يجوز البحث عن الأقدر فيهما لتصور الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية، لذلك حاول كبار المسرحيين من المؤلفين - أمثال تيمور والحكيم- وضع حل لهذه المشكلة «بيد أن المشكلة فى واقعها أقدم من محاولات الحكيم وتيمور، فهى قد بدأت مع البواكير الأولى للمسرح العربى، ففى ظل غياب التقاليد المسرحية عن الأدب العربى، وجد أوائل المؤلفين والمترجمين أنفسهم أمام اختيار صعب، خلفته وأسهمت فى تعقيده ظاهرة الأزدواج اللغوى، فهم بين أن يستغلوا فى الحوار المسرحى والقصصى اللغة الفصحى مع ما عسى أن يضيفه ذلك على النص من جمود، ناهيك بالجمهور القليل الذى يمكن أن يتجاوب مع مثل ذلك النص، وبين أن يستخدموا العامية مع حداثة عهدها فى الحوار القصصى والمسرحى، وعلى فقرها الشديد فى الوسائل الفنية، وكان طبيعياً أن تتوزع مناهجهم، وتتنوع تجاربهم إزاء هذا الموضوع، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التى يعتقد أنها أقدر على خدمة العمل المسرحى أو أقرب إلى فهم الجماهير»[1].

إن المشكلة بدأت منذ عرف الناس المسرح فى مصر، ولم تصل إلى نهايتها حتى هذه اللحظة، فمارون النقاش أول من عرف الناس بفن المسرح العربى حين قدم لهم «البخيل»[2] فى لغة تكاد تكون شعراً، ولكنها لم تكن كذلك، فقد كان معظم أبطالها يتكلمون الفصحى إلا الخادمة «أم رشا» التى تصر على التحدث بالعامية اللبنانية،

(١) في المسرح المصري المعاصر : ص ١٩٨ ، مرجع سباق .
(٢) انظر مسرحية البخيل مارون النقاش ، ص ٢٧-٥٠ .

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

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

أما محمد عثمان جلال، فقد قدم للمسرح ذخيرة لغوية تتميز بتناسق وتجانس عندما قدم مسرحية «موليير» التى اقتبسها وترجمها بالزجل العامى، ثم أتى بعد ذلك «جورج أبيض» وبدأ حياته التمثيلية باللغة الفرنسية، حتى طلب منه الزعيم «سعد زغلول» أن يمثل بالعربية فاستجاب وقدم مسرحيات «أوديب» و «لويس الحادى عشر» و «عطيل» وكلها مترجمة عن كبار الأدباء ولكن مع الأسف لم يصادف إقبالاً إلا على مسرح «الأوبرا» حيث يذهب الشعب الراقى إليها فى أيام معدودة لا تكفى لسد حاجات جوق كبير يضم عدداً كثيراً من الممثلين والممثلات، وعمالاً فنيين وإداريين»[1].

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

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

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

إلى وسيلة تحول بها ميل الجمهور من الفوضى التمثيلية الحاضرة إلى شبه الفن، ثم من شبه الفن إلى الفن الصحيح . . أريد أن نسير بالجمهور تدريجياً حتى نصل به إلى غايتنا المنشودة، إذ أنه من العبث مصادمة تياره الجارف»[1].

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

وسار أخوه «محمود تيمور» على نهجه يكتب للمسرح ولكنه ينشرها بالفصحى، وذلك لأن المجتمع فى نظره مازال يفضل انتاج المسرحيات بالعامية عن الدخول فى حظيرة الأدب ويقول محمود تيمور فى ذلك : «الكاتب المسرحى يخطر بباله أول وهلة أن روايته للتمثيل على المسرح وأنه سيخاطب الجمهور على تباين طبقاته، فحتم عليه أن يطرق الآذان بما ألفت من لغة، ويجلو للعيون ما عرفت من مشاهد، حتى يأخذ عمله الفنى سبيله إلى أعماق القلوب، لا ترده وحشة ولا تنوبه غرابة، فإن تخللت روايته كلمات يتعذر فيهمها على النظارة فى الجملة، كانت الصلة بينهم وبين الممثلين غير مأمونة الاتصال، ومتى انقطعت الصلة ذهب التأثير وضاعت الفائدة المرجوة من الأدب المسرحي . . ثم إن المسرحية تقوم على الحوار ، فهو كيانها العام، ونحن فى مصر نتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه اللغة، واستساغت لهجتها، فهى مسموع الجمهور فى كل مكان، وهى لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية الصميمة ، فمتى شاهد المصرى مسرحية بالحوار العامى، فإنه يستمع إلى اللغة التى استقرت فى أعماق نفسه وتحببت إليه واستعذبها مسامعه، وأما الفصحى فقلما نسمع بها حواراً، وقلما نصطنعها فى الحديث، ومن ثم فهى على الرغم منا غريبة على الآذان»[2].

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

---

(١) المصدر السابق ، ص ٣٥.

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

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

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

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

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

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

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

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

إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدى ذلك إلى نتيجتين : -

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

وثانيتهما: وهى الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضروات الفن»[1].

ويعلل الكاتب المسرحى «روجر» «م. بسفيلد» بأن جنوح كثير من الكتاب إلى العامية مرده إلى تعدد المعانى التى تحملها الألفاظ العربية والتى يساء استعمالها أو يحدث كثيراً من اللبس والاضطراب والإيهام والحافز الصورى فى الحوار المسرحى يأتى من كلمة أو مجموعة كلمات أكثر مما يأتى عن طريق الحركة والموقف، لأن الحافز الكلامى يطن فى أذن السامع التى تنقل بدورها الرمز الذى تسلمه إلى المخ، ثم يقوم المخ عندئذ يعمل العلاقة الصورية بين الكلام وبين الشيء المرموز له»[2].

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

---

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

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

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

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

وهل حقق الحكيم الجانب التذوقى فى قوله: حلمكم لحين مراجعة الكشف وقوله «لابد أمر على الأسماء كلها» فهل دخول اللام على حين يفيد الغاية مثل إلى؟ وفى الجملة «لابد أمر» أى شطط وثقل على السمع لو ضبطنا الدال وأمر الصحيح لابد أن أمر.. وقوله «إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل» فكيف نستسيغ جواب الشرط وقد تقدم الفاعل على الفعل دون اقترانه بالفاء؟ «أما على المستوى الجراماتيكي: ومستوى القواعد والتراكيب فإن الحكيم يتجنب أسماء الإشارة، وأدوات التوكيد، وكلاهما مما يتسع البون فيه بين العامية والفصحى، وفى أكثر الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهود فى العامية فتراه يكتب: «الحكاية تعقدت من جديد»، «الشغلة عطلت» بدلاً من تعقدت الحكاية من جديد، وعطلت الشغلة»[1].

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

هل هذه اللغة الموحدة التى قصدها الحكيم لتعم العالم العربي؟ ولتكون نبراساً لفهم مسرحنا المعاصر؟ إن هذه المحاولة قد فشلت فشلاً ذريعاً والدليل على ذلك أن الحكيم لم يكررها.. وعلى الرغم من أن هذه المحاولة لها فضل السبق إلا أنها لم تصل إلى الهدف المنشود الذى ابتغاه المؤلف.. إن بشاعتها تجسدت فى البناء اللغوى والإملائى والتذوق الجمالي[2] وماذا بقى بعد ذلك؟.

(١) د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، مرجع سابق، ص ٧٩.
(٢) انظر مسرحية الصفقة، ص ١٥٧، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٦م.

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

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

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

وخدود عليها بهرج الزينة، وشمس تبرز من تحت الأرض، ففيه قلوب إنسانية على المشهد، وقلوب إنسانية خلف المسرح، وقلوب إنسانية أمام العرض»[1].

«فالواقعية فى الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان فعال شخصيته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء»[2].

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

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

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

---

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

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

طريقة الدراجة ونسلك سبيلها فى أسلوبها ومنطقها وبلاغتها، وطرفها وتقديمها وتأخيرها، وسائر خصائصها، الحية المرنة وننقل كل ذلك إلى لغة كتابتنا الفصحى الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تنشأ عندنا لغة جديدة، أو لغة محايدة تكمن حاضرنا وتصور واقعنا»[1].

ولقد كان للوعى الاجتماعى والحس اللغوى أثره فيما يقدم على المسرح من جمل وأساليب واصطلاحات، ففى كثير من الأحيان يستنكر الجمهور ما يسمعه من عبارات مبتذلة أو كلمات رخيصة أو اصطلاحات سوقية، والأمثلة على ذلك كثيرة فى مسرحيات «الفرافير» و «الجنس الثالث» و «اتفرج ياسلام» و «الناس اللى تحت» و «سيما أونطة»، وفى أحايين أخرى يشجع الجوانب اللغوية المشرقة فى نتاج كبار الكتاب الدين يملكوا ناصية اللغة ويعالجون مسرحياتهم بخفة الروح وشرف المعنى ونزاهة الكلمة وجمال الصياغة من أمثال الحكيم وتيمور وباكثير وأبى حديد وفتحى رضوان وخورشيد.

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

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

---

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

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

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

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

فرفور: مين الجماعة دول اللى إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع، وإذا جاعوا يتغزلوا فى الشبع، وإذا اتعذبوا يقولوا الشعر وإذا انبسطوا يسموه الضباع، وإذا حبوا يلعنوا الحب، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبو خاش اللى ما يحب.. لا لا ياعم.. ابعدنى عنهم.. الله يخليك..[1].

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

---

(١) الفرافير، ص ٤٥، مرجع سابق.

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

وليس معنى ذلك أن «فتحى رضوان» لم يكتب قصصاً ومسرحيات بالعامية، فقد كتب «شقة للإيجار» وغيرها إلا أن نتاجه بالفصحى أكثر عطاء، وأغزر مادة، بدليل أن لغته فى مسرحية «دموع إبليس» قد تجاوز بها مجرد التعبير والتصوير إلى الإيحاءات والظلال والإيقاعات على الرغم من مضمون المسرحية الفلسفى المجرد حيث حاول أن يوفق فيه بين تأويل العقيدتين الإسلامية والمسيحية لعرض سيرة السيد المسيح، «لم يقل أحد لصاحبه إنه لم يعد ينتسب للأخر أو يتعلق به.. كيف حدث هذا؟ ومن الذى أحدثه؟ يقولون المجتمع.. أين هذا المجتمع؟ أريد أن أراه لأطعنه بسكين، ولأركله برجلى، ولأبصق فى وجهه.. نعم أريد أن أمسك بتلابيبه فلا أدعه إلا محترقا»[1].

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

والكلمة عند فتحى رضوان يؤمن بها ويقدسها، لأنها تحمل أخطر الأفكار. والأفكار هى الوسيلة الوحيدة لديوعها ونشرها بين الناس، وفإذا كانت صادقة نفذت إلى قلوبهم

---

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

فيؤمنون بها ويعملون على ضوئها ويسيرون بهديها «على أن مفتاح شخصية الإنسان، والمصباح الذى يكشف عن قواه المدخرة وكنوزه المخبؤة هو إيمانه بنفسه وثقته فيها، واحتفاله بالبحث عما ينطوى عليه عقله وقبله من نفائس مطمورة، ومواهب مدخرة أو محجوبة، وقد تنقدح شرارة هذا الإنسان، ويضيء مصباحه لمجرد الوعظ والكلام، فلابد من قوة، إما أن تبعث من داخل الإنسان وهذا هو الأغلب، وإما أن تقع خارجه، فتلفت نظره، وتضع يده على حقيقته وقوته المضيعة، وأفكاره لا تلقى فى مكان إلا وتطير منه هنا وهناك، وللفكرة أجنحة غريبة سريعة تطير من فم صاحبها وتعيش ذلك أجيالاً طويلة، تختفى وتظهر، تنهزم وتنتصر ولا تموت. . لقد تهدمت المدن وانهارت الهياكل، أما الأفكار فقد عاشت كما عاشت الأقوال التى سجلت هذه الأفكار»[1].

من ذلك يتبين أن هناك تيارات نفسية واجتماعية وسياسية وثقافية تؤثر تأثيراً بالغاً فى اللغة التى يختارها مؤلف المسرحية، لأنها هى الأداة التى توضح الفكرة الأساسية وتنقلها من مخيلته إلى القراء أو المشاهدين وهى الوسيلة التى تجلو الشخوص وتفصح عن مخبوءاتها، وتنبئ عما سيحدث من صراعات حتى النهاية.

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

الحقيقة أن الدكتور رشاد رشدى كتب مسرحياته منذ عام ١٩٤٢ مترجماً ومقتبساً ومؤلفاً، وكان فى كتابته مقترباً من الطبيعة الروحية والحقائق العلمية، مستنداً إلى التراث التاريخى والأسطورى فلغته التى صاغ بها هذه المسرحيات صلحت فنياً من حيث التعبير عن الموضوع وعن الشخوص، ولكنها مسحت بمسحة فريدة، لا تعرف الشعر ولا تميل إلى

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

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

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

«رب دع ظلك يحتوينا.. أعطنا ياربى الحب.. يعطينا العزيمة.. من نوره.. من مهده.. يبعث راعينا.. يصيح كل واحد فينا.. اهده بالحب يارب واهدنا.. إلى خلاصنا وخلاص شامينا»[1].

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

(وراء الشاشة عملية قبض على الناس مستمرة».

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

---

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

من نعم الله علي الشخص منا

إنه ربنا خلقه حر

له إرادة وله كيان

وعشان كده اللي يبيع نفسه

يبقي ما عرفش يصون

النعمة اللي ميزه بيها الله

علي الحيوان

يبقي خان وجوده

خان كيانه كإنسان

ابن النعمان أهو جاي أهو

أنا سامعه بيزعق ويقول ياناس .. دا جنان...

فوقوا اسمعوني صدقوني .. أنا لوحدي اللي قتلت

ابن السلطان.[1]

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

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

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

obeikandl.com

الصغار أو تجرى على ألسنة السوقة والدهماء يرددونها كالببغاوات دون أن يفطنوا إلى إيحاءاتها أو دلالاتها. وخطورتها على العامة أشد، فقد تنتشر وتحل محل اللهجات القومية بفضل دعاة التجديد والموغلين فى واقعية اللغة، أما الفصحى فلن تنال منها أو تحولها إلى لغة أو أجنبية، لأن الألفاظ المفردة لا تخلق لغة ولا تمحوها وخاصية اللغة تتمثل فى تراكيبها وما يتصل بهذه التراكيب من دلالات موضوعية أو جمالية أو نفسية.[1].

«إن الذين يغالون فى الاهتمام بعبارات الواقع العامى - اعتداداً بحوبتها - مخطئون، وذلك لأن المسرحية بكل أجناسها - حتى الملهاة - تعتمد أولاً على المواقف، لا على عبارات المهاترة والتلاعب بالألفاظ والتنابذ بالألقاب التى يتوهم البعض أنها الواقعية، وقد أفادت لغتنا الفصحى كثيراً من مفردات اللغات الأخرى فى القديم وبخاصة الفارسية فأخذت عنها كثيراً من مفرداتها وأدخلتها فى تراكيبها، فصارت المفردات معربة، وبعض هذه الألفاظ المعربة الأصل وردت فى القرآن الكريم»[2].

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

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

---

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

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

التى يتكلم بها الشخوص فى حياتهم اليومية - دليلاً على الواقعية، فالواقعية اللغوية تتبع من الفصاحة التى تصور الخصائص النفسية والاجتماعية لكل شخصية ، وتفصح عن الموقف وتطوره فى المؤسسات والدواوين والمصانع والشركات والمدن والقرى دون تقيد بالدارجة أو الفصحى أياً كان العمل وأيا كان الأسلوب الفنى أو المعالجة الدرامية «كوميديا أو تراجيديا» فالعبرة بواقعية الصراع وواقعية النفس البشرية والتسلسل المنطقى والإيقاع النفسى فى المسرحية .

obeikandl.com