الفصل الثانى

توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى المعاصر.

obeikandl.com

obeikandl.com

إيزيس وأوزيريس فى المسرح المصرى المعاصر

منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وحتى (١٩٨٧) نستطيع أن نرصد محاولات ثلاث للاستلهام المباشر لأسطورة «إيزيس وأوزيريس» فى المسرح المصرى المعاصر.. الأولى محاولة توفيق الحكيم التى كتبها عام ١٩٥٥ باسم **إيزيس**، وقد تم عرضها على خشبة المسرح القومى المصرى مرتين فى ١٩٥٧ و ١٩٨٦.. ومحاولة على أحمد باكثير **أوزيريس**، والتى كتبها عام ١٩٥٩ ولم تعرض... ومحاولة عبد العزيز حمودة «**الناس فى طيبة**»، والتى نشرت وعرضت فى عام ١٩٨١، على خشبة مسرح الطليعة بالقاهرة.. واستلهام غير مباشر لجأ إليه نجيب سرور فى مسرحية **منين أجيب ناس**، والتى كتبها عام ١٩٧٤، متمثلا رحلة إيزيس الثانية خلف أشلاء الزوج المتناثرة فى أرجاء الوادى.

ونظراً لأن هذا الكتاب حسب المنهج الذى اخترناه يتناول تلك الأعمال الدرامية التى اعتمدت فى إبداعها على مادة تراثية، وقد تم بالفعل عرضها على خشبة أى من مسارح الدولة، فسوف نقوم هنا بالتحليل والدراسة لنص «**إيزيس**» **والناس فى طيبة**، بشكل أساسى، مع الاشارة عند الضرورة للمحاولات الأخرى.

ايزيس وأوزيريس بين توفيق الحكيم وعبد العزيز حمودة

عندما عرضت الفرقة المصرية الحديثة ـ المسرح القومى الآن ـ فى موسم ١٩٥٧ مسرحية توفيق الحكيم إيزيس، قامت مساجلة نقدية بين اثنين من كبار النقاد آنذاك هما، محمد مندور، ولويس عوض، حول مدى حرية المبدع المعاصر ـ الكاتب المسرحى هنا ـ فى تناول عناصر من التراث، بغرض تحميلها بقضايا معاصرة لزمن كتابتها، وقد حدد لويس عوض أهمية هذه القضية، من أهمية تجربة الحكيم ذاتها فى استلهام التراث الاسطورى الفرعونى لأنها «أول تجربة كاملة لهذا الكاتب فى الأساطير المصرية.. وأول تجربة مصرية فى استخدام رموز الديانة المصرية القديمة استخداما فنيا»(١).. وقد كان رأيه فى التجربة وفى مدى حرية الكاتب فى استلهام التراث أنه «ليس من حق الفنان أن يتصرف كل هذا التصرف فيما يتناوله من مادة القصص والأساطير، وإنما يقتصر دور الفنان على تأويل ما هو موجود بالفعل، ولا يضيف إلى وقائعه جديدا ولا يحذف من وقائعه شيئا، مما يمكن أن يخرج تلك الوقائع عن مضمونها الأصلى أو عن جوهرها المتوارث، وان كان لويس عوض قد حدد حرية الكاتب، إلا أنه قد سمح له بالحذف والإضافة المشروطين، بالحفاظ على محاور وأبعاد المضمون التراثى، والجوهر المتوارث.

أما محمد مندور، فقد منح المؤلف الحرية كاملة فيما يريد، وله ـ المؤلف ـ الشكر على ما أراد، استنادا «إلى أن الذى نعرفه جميعا هو أن الأدباء العالميين لم يبيحوا لأنفسهم حق التصرف فى الأساطير ودلالتها فحسب، بل أباحوا لأنفسهم حق التصرف فى التاريخ نفسه»(٢).

وإن كان لنا تحفظ على كل من هذين الرأيين.

سوف نشير إليه فى نهاية هذا العرض.

---

(١) لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث، ط١ (القاهرة ـ دار المعرفة ١٩٦١) ص٧٥.

(٢) محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، ط٣، (القاهرة ـ دار نهضة مصر، بدون) ص١٥٢.

فيكون من الأفضل أن نرى ماذا فعل الحكيم بإيزيس الأسطورة أولا .

عندما كتب توفيق الحكيم مسرحية **إيزيس** ـ ١٩٥٥ ـ كتبها وكله عشق لشخصية إيزيس، والتى كانت فى ذهنه عندما كتب شهرزاد ـ ١٩٣٠ـ «فقد ورد ذكرها بالفعل فى نصوص تلك المسرحية القديمة، لما بين المرأتين من أوجه الشبه فى علاقة كل منهما بزوجها»[٣]. واستمر اهتمامه بها عندما كتب روايته **عودة الروح** ـ ١٩٣٣ ـ والتى بشر فيها بالثورة، ومثلت تطور الكاتب الفكرى والعاطفى، فنجده قد شبه بها حبيبته فى الرواية عدة مرات. كما شبه سعد زغلول بأوزيريس»[٤].

بكل هذا العشق بدأ توفيق الحكيم كتابة مسرحيته مع بدايات الثورة، وفى الفترة التى اجتازت فيها الثورة إحدى المحن القاسية التى هددتها بالفشل والانهزام، وانشقاق رجالها على أنفسهم، ومطالبة المثقفين المصريين لهم بالعودة إلى ثكناتهم ـ بعد أزمة مارس ١٩٥٤ ـ لولا لجوء البعض إلى تحريض بعض القيادات العمالية ضد المثقفين، مما دفع بطوائف من الطبقة العاملة إلى الوقوف بجانب «الضباط وتثبيتهم فى الحكم بعد أن كانوا قد أسلموا تماما للقوى الوطنية والتقدمية، التى كانت تعمل على عودتهم إلى ثكناتهم»[٥].

فى هذه الفترة كتب الحكيم مسرحيته.. وقد لامه وقتها بعض النقاد لإقحامه» بعض المشاكل الوقتية التى كانت تؤرقه يومئذ... كمشكلة الحكم بين الغايات الشريفة والوسائل الخسيسة، «وجعل إيزيس نفسها تذهل عن كل ما تتمثله من معانى الخير وتشارك فى لعبة السلطة بمنطق الأوغاد، فترضى بأن ترشو بعض القادة ليعود لزوجها المخلوع حقه الشرعى»[٦].

---

(٣) توفيق الحكيم: إيزيس، (القاهرة ـ مكتبة الآداب ١٩٨٥) التذييل، ص١٣٩.

(٤) فؤاد داورة: إيزيس الحكيم (القاهرة، مجلة الفصول، م١، ع٣، ١٩٨١) ص٢٩.

(٥) عبد العظيم رمضان: مقال عن الناصرية (القاهرة جريدة الأهالى ـ ١٩٨٧/٥/١) ص٣.

(٦) لويس عوض: الأزبكية الجديدة، مقال (القاهرة ـ مجلة المصور ـ ١٩٨٦/١/١٧) ص٤٦.

وسواء أكان الحكيم قد تأثر بما كان شائعا يومئذ من لجوء نظام عبد الناصر لشراء ذمم القيادات العمالية أيام حركة الصاوى والطحاوى وطعيمة للاعتداء على المثقفين المطالبين بالديمقراطية.. أو كانت رسالة من توفيق «إلى الزعيم المنتصر بعد أزمة مارس فى غابة السياسة اليومية ومقتضياتها العملية، ومن أجل الوصول إلى الحكم»[٧] باستخدام كافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة، خاصة وأن الحكيم كان على صلة حميمة برجال الثورة، وكان يرسل لهم رسائل من خلال أعماله كما يقول: «لقد كانت ثقتى بعبد الناصر تجعلنى أحسن الظن بتصرفاته.. وعندما كان يخالجنى بعض الشك أحيانا، وأخشى عليه من الشطط أو الجور، كنت ألجأ إلى إفهامه رأيى عن بعد وبرفق، وأكتب شيئا يفهم منه ما أرمى إليه.. فقد خفت يوما أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية، فكتبت السلطان الحائر، ثم خفت أن يكون غافلا عما أصاب المجتمع المصرى قبل حرب ١٩٦٧، من القلق والتفكك.. فكتبت «بنك القلق»[٨].

من هذا المناخ، وفى هذه الظروف كتبت **إيزيس**، فهل كانت رسالة غير مباشرة لعبد الناصر، حول الواقع والمثال فى عالم السياسة، وحول التزام الكاتب والأديب، وهل يمكن ـ إن صح هذا ـ أن تكون الأسطورة هى الإطار أو المظروف الذى حمله الحكيم رسالته بمحوريها الواضحين.. فإيزيس الزوجة والأم بعد أن تفشل فى الوصول إلى الحق بالأساليب المشروعة التى علّمها إياها أوزيريس (الذى عرف كيف يخدم الناس) والمثالى، تلجأ إلى نفس أساليب طيفون أو ست (الذى عرف كيف يستخدم الناس» والواقعى، لاسترداد حقها.. فترشو شيخ البلد ذراع طيفون اليمنى:

«إيزيس: اسمع.. أنت تعرف أنه كان لى ذهب كثير وحلى تركتها فى القصر يوم خرجت أبحث عن زوجى. لك نصفه.

شيخ البلد: إن طيفون لن ينتظر حتى يصيده حوريس.. إن له وسائله الأخرى.

---

(٧) فاروق عبد القادر: مقال (القاهرة جريدة الأهالى فى ١٩٨٦/١/٢٢) ص١١.

(٨) توفيق الحكيم: عودة الوعى (القاهرة ـ دار الشروق، ١٩٧٤) ص٦٠.

إيزيس: نعم ومن أجل هذا فكرت فيك وبحثت عنك.. من أجل هذه الوسائل الأخرى..

إيزيس. اننا نعد لمعركة، وإن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر بارع الوسيلة واسع الحيلة، وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح،فى حين أننا نريد أن نكتف حوريس بقيود الشرف ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب.

لذلك تلجأ إيزيس إلى وسائل طيفون، أو كما يقول الحكيم : إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر.. فهل يجب على رجل العلم أن ينخذل ويسلم ؟؟ أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه؟.. وهذا هو المحور الأول الذى تدور حوله المسرحية.

أما محورها الثانى وهو رسالة الكاتب الأديب والفنان، فيتضح من موقف، توت، ومسطاط.. وتوت شخصية أسطورية، فهو توت أو تحوت إله الحكمة، والذى سمى الأشياء بأسمائها، وعلم إيزيس وأوزيريس وحوريس، كما تقول الأسطورة..ومسطاط شخصية ابتدعها خيال المؤلف لخلق المقابلة مع توت. ولخلق التقابل ما بين الالتزام بالمبدأ (مسطاط) . والالتزام بالقضية (توت) .

توت : اسمع يامسطاط إن مبادئ أوزيريس أى مبادئنا لا يمكن أن تعمل عملها إلا فى حالة واحدة وعلى فرض واحد: هو خلو الميدان من المغامر والمحتال.. أما إذا ظهر المغامر فلابد أن نحاربه بسلاحه كى ننتصر.

مسطاط: إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة المغامر والمحتال.. إذا كان لابد لنجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل.. فمعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل فى القوة الذاتية للعلم والخير.. واذا سلمنا نحن خدام مبادىء أوزيريس بذلك فمعناه بكل بساطة: الخيانة لقضيتنا.

هذان هما محورا المسرحية، وقد أعطى الحكيم لنفسه الحق فى الإضافة والحذف على ومن العناصر التراثية من أجل إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً.. وتخريج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر، وفى العصور الحديثة على

الأخص... الأمر الذى دفعه إلى تجريد الأسطورة بقدر المستطاع من أحداثها الخارقة، ليدنو بها من إمكانيات الواقع الذى قد تبدو بعض جوانبه خارجة عن المألوف، ولكنها مع ذلك لا تصل إلى حد الخوارق الأسطورية، فجاءت المسرحية ممنطقة بمنطق البشر فى أحداثها ودلالتها.

تبدأ المسرحية بصورة واقعية لطريق على شاطىء النيل وبعض الفلاحات يسرن بما يحملن إلى السوق.. يشكُون من الظلم عليهن من شيخ البلد الذى يسرق متاعهن، وبضاعتهن، ويتساءلن:

«العجوز: ماذا جرى اليوم فى البلد، ما كان يحدث هذا من قبل.

ويلجأن إلى توت الكاتب ليحرر لهن شكاوى.. أو يكتب لهن تعاويذ تقيهنّ ظلم الحاكم وأعوانه، لكن توت وزميله مسطاط، يختلفان حول دورهما تجاه شكوى الفلاحات... فبينما يرى توت أن واجبه الترفيه عن أهل السوق بمزاميرنا.. نجد مسطاط يعترض عليه لأن أهل السوق فى حاجة إلى معرفتنا.. ونعلم منهما أن السبب فى سوء حال البلاد هو انشغال أوزيريس الملك باكتشافاته، واختراعاته، تاركا الحكم لأخيه ست أو طيفون والذى أصبح المتصرف الحقيقى.. والذى يدير من قصره كل شئون المملكة.. والذى بدأ يصطنع الأعوان للاستيلاء على أموال الشعب.

وهذا يخالف ما جاء فى الأسطورة، من أن أوزيريس، بعد أن أقرت تعاليمه وعلم الشعب فن الحضارة، تركها وأخذ معه توت وسافر ليعلم الناس فى الشمال والشرق والغرب. والعالم حوله أصول الحضارة، ومنذ ترك مقاليد الحكم لإيزيس، والتى حكمت البلاد بحكمة بالغة.. لكن ست حاول أن يقلب الشعب عليها وأن يحدث الفوضى فى البلاد.. لكن إيزيس قاومته، فلم يستطع تحقيق أهدافه.

وتحضر إيزيس هالعة للقاء الرجلين، تطلب العون فى البحث عن زوجها الذى اختفى بعد أن دعاه أخوه طيفون إلى وليمة عشاء.. وبحس المرأة تشعر بأن هناك

خطرا يحيق بالزوج.. ويتنصل الكاتب توت عن مساعدتها فهو مسجّل فقط.. حامل القلم المسجل.. لا أناصر أحدا، ولا أحارب أحدا، ولا شأن لى بأحد.. وتنصرف إيزيس وحدها تبحث عن الزوج.

وتحت جنح الظلام يحضر طيفون وأعوانه، حاملين صندوقا خشبيا به أوزيريس ويلقون به فى النيل، ليحمله التيار بعيدا، ويتصادف وجود غلامين يتعقب أحدهما الصندوق فيجرفه التيار ويلقى حتفه، وبعد أن يطمئن الجناة، يعلن طيفون ملكا على البلاد، ويدور شيخ البلد على أهلها محذرا لهم من إيزيس الزوجة التى تجوب القرى بحثا عن زوج غائب فهى مجنونة ساحرة.. ويحذر الناس ألا ينصتوا إليها.. سدوا آذانكم عن مزاعمها، وأغلقوا أبوابكم فى وجهها، فإنها حيث حلت تجر فى أذيالها الشؤم والنحس..

وتطيع القرية، ولا تستمع لإيزيس.. لكن الغلام ينبئها نبأ الصندوق، واتجاهه إلى الشمال، وتقرر إيزيس السعى وراءه: على أقدامها الرقيقة.. سأسير الحياة كلها إذ لزم الأمر.. لكن إيزيس تسقط على الأرض نادبة زوجها. ويمر بها ملاح يخبرها بأن بعض الملاحين عثروا على صندوق كبير واتجهوا به شطر مملكة ببلوس، وتستمر رحلة إيزيس إلى ببلوس، حيث تلتقى بأوزيريس، الذى علم الناس الحضارة، ويقص عليها كيف أنقذه الملاحون من الصندوق وباعوه لملك ببلوس الذى تلقاه بالبشر، وناداه «بالصديق المصرى»، كما يقص عليها أطراف المؤامرة التى أعدها له طيفون.

وتطلع إيزيس ملك ببلوس على حقيقتهما، وتطلب منه السماح لأوزيريس بالعودة لشعبه وبلده، وبعد لحظة إطراق وتفكير يقول الملك: «أتعرفين ماذا تطلبين إلى أيتها السيدة؟.. أترين هذا القصر؟.. أنت تريدين منى أن انتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه».. ويوافق الملك ويرحلا إلى مصر.

والحكيم هنا وإن استعار رمز العمود الذى يرفع القصر للدلالة على أهمية أوزيريس للمملكة، إلا أنه قد خالف ما جاء فى الأسطورة، من أن أوزيريس قد لقى

حتفه داخل الصندوق، وأن الصندوق قد احتضنته شجرة كبيرة من شجر السرو.. أعجب بها الملك فصنع منها عمودا لقصره.

ويعود الزوجان إلى مصر، ويختفيان عن الأنظار سنوات ثلاث ينجبان أثناءها حوريس، ويستدل مسطاط وتوت على مكانهما.. فأوزيريس حيث حل علم الناس الزراعة وشق الترع، حتى إنهم لقبوه بالرجل الأخضر.. ومن أعماله استدل عليه مسطاط، فيلحق بهما ومعه توت، لمشاركتهما كفاحهما، وتظهر لهما إيزيس هلعة.. لقد أصيب ابنها بلدغة عقرب.. لكنها استعانت بما علمه إياها زوجها من وسائل لمقاومة سم العقرب، وهو الآن فى طريقه للشفاء..

ويخالف الحكيم ما جاءت به الأسطورة.. فإيزيس أنجبت حوريس بشكل أسطورى من روح أوزيريس، التى أيقظتها بنواحها هى وأختها تفيس أمام جثمان أوزيريس بعد أن أحضرته من ببلوس.. فأخذت روحه شكل طائر، حملت منه إيزيس بحوريس، وأن ست اكتشفت مقرها فتحول إلى عقرب لدغ حوريس.. لكن إيزيس بما تعلمته من سحر، استطاعت أن تشفى ابنها. فهى التى ساعدت زوجها فى تعليم الناس فى الطب.

وتشكو إيزيس لهما أوزيريس، الذى يرفض استعادة الحكم، اشمئزازاً من سبل الوصول إلى الحكم، ويجيئهم صراخ من الضفة الأخرى.. لقد اكتشف طيفون وجود أوزيريس، فانقض عليه ورجاله وقتلوه.

الفلاح: أمام أعيننا

الفلاحات: (نائحات) .. وقطعوه..

الفلاح: قطعوه إربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس، وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب.

والمخالفة للأسطورة واضحة هنا، فطيفون لم يمزق أوزيريس بعد قتله، بل بعد أن عثر على الجثمان بعد عودة إيزيس به من ببلوس.

وتمر خمسة عشر عاما، وإيزيس جاهدة.. تربى حوريس للثأر لأبيه، وعندما يحين الميعاد، تلجأ لأساليب طيفون، فترشى شيخ البلد، ويعترض مسطاط فيتركها هو وتوت.. لتستكمل الصراع.. فتدفع بابنها لمبارزة طيفون، وينتصر طيفون، لكن شيخ البلد يوعز إليه بعدم جدوى قتل الغلام، وأنه من حسن السياسة أن تقدم هذا الفتى إلى المحاكمة.. أمام الشعب.. ليحصل طيفون على تأييد الشعب.. هذا ما جاء فى المسرحية.

والأسطورة تقدم ست إلى المحاكمة أمام التاسوع الإلهى، والذى قضى بأن يحكم حوريس الشمال، وست الجنوب، لكن ست لا يرضى بهذا الحكم المبنى على خديعة من إيزيس، فيقرر رفضه واستمرار الصراع والحرب التى استمرت ثمانية وثمانين عاما، وانتهت بانتصار حوريس، وتوحيد المملكة وهروب ست إلى مملكة الصحراء بعد أن أشفقت عليه إيزيس وأنقذته من الموت.

لكن الحكيم فى مسرحيته، يعقد المحكمة أمام الشعب ويقف توت مدافعا عن حوريس، محاولاً إثبات صحة نسبه لأوزيريس، وبالتالى شرعية مطالبته بالعرش. وبعد أن يفشل الدفاع فى تقديم ما يقال عنه بالدليل المادى، وتتأزم الحبكة يصل ملك ببلوس فجأة ليقدم الدليل المادى، والحل للأزمة، وهو الصندوق الذى حمل أوزيريس إلى ببلوس واحتفظ به الملك تذكارا، ويعلن الملك حقيقة نسب حوريس لأوزيريس، ويهرب طيفون، ويندفع الشعب إلى حوريس ويحمله على الأعناق بعد أن عرف الحقيقة.

هذه هى الحبكة وعناصرها التى صاغ منها الحكيم مسرحيته مستلهما بعض العناصر التراثية من الأسطورة، وإن كان قد غير منها الشىء الكثير.. وكما يقول لويس عوض: «توسع الحكيم فى حقوقه الفنية من بعض الوجوه أكثر مما يسوغ له أن

يتوسع، فأضاف إلى أسطورة إيزيس من عنده أشياء كثيرة لا أصل لها فى واقع الأسطورة، كما أنه عدل بعض وقائعها الحيوية تعديلا كبيرا يطمس فى بعض الأحايين معناها الأصلى»[٩].

ونحن نتفق مع هذا الحكم، فيبدو أن الحكيم قد بدأ تجربته دون خطة واضحة إلا الرغبة فى تغيير معالم الأسطورة، كمحاولة للتجديد وإرساء قواعد بدعة مسرحية جديدة، بداية من تغيير اسم ست المتعارف عليه والشائع إلى طيفون دون أى مبرر درامى، وإغفال علاقة الأخوة بين طيفون وإيزيس تلك العلاقة الثابتة فى تاريخ مصر الفرعونية، إلى التغيير فى الأحداث والوقائع. والتعديل والحذف منها لتحقيق المنطق البشرى الذى حاول الحكيم إضفاءه على أحداث المسرحية، والعلاقة بين شخصياتها.

قد يكون من حق الحكيم أن يهبط بإيزيس وبعالم الأسطورة من السماء إلى الأرض، فإن هذا ليس بمستحدث، فقد سبقه كثيرون فى هذا المضمار، وربما كان رائد هذا الميدان الشاعر المسرحى الإغريقى يوربيديس (٤٨٥ ـ ٤٠٦ ق.م) والذى نزل بالأسطورة من عالم السماء إلى عالم الأرض، فى زمن كانت الأسطورة فيه تشكل الفكر والعقيدة اليونانية، فجاءت «شخصيات المسرحية تحمل أسماء أبطال الأساطير وبطلاتها، إلا أنها تأتى بأفعال وتصرفات تشبه تماما أفعال وتصرفات شخصيات أثينية عاشت فى القرن الخامس ق.م.»[١٠] وعلى سبيل المثال ما فعله فى مسرحية اليكترا (٤١٣ ق.م).. ومع أنه قد استمد موضوعها من الأساطير الإغريقية، إلا أنه قدم اليكترا» كفتاة عادية تضطر إلى الزواج من فلاح فقير وهى الأميرة، فتعايش حياة الزوج، وتتحدث عن الاحتفاظ بنظام البيت، حتى يجد العامل المضنى

---

(٩) دراسات فى أدبنا الحديث: مرجع سبق ذكره. ص٨٣

(١٠) عبد المعطى شعراوى: يوربيديس (٥) ، (الكويت ـ سلسلة المسرح العالمى ١٨٠ ـ ١٩٨٤) ص٠١٧

الراحة فى نهاية اليوم.. وتستمر الأحداث فى تتابعها ولكن بتفسير جديد لا يفقدها مغزاها العام، وتنتهى نفس نهاية حاملات القرابين، «وإن كان يوربيديس لم يغير من الأحداث والعلاقات الرئيسية. من تفاصيل الأسطورة فإنه يضفى عليها الطابع الواقعى»[١١] بإضافة شخصية الفلاح لتعميق فكره، ووضع تفسيرا جديدا، مع الاحتفاظ للشخصيات بدلالتها الأسطورية، ومع تعامله مع الواقع، وهذا ما لم يحققه الحكيم، فالحكيم وإن كان قد أعلن أنه لا يقصد تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة، إلا أنه سواء أراد أو لم يكن يريد، فقد قدم مصر الفرعونية، حيث الحاكم الفرد، وصراع الأخوة على الحكم، وتورات العرش، وتشويه أعمال السلف، والإتيان بالسحر والتعاويذ.. وإن كان الحكيم قد قصد مما قاله فى الفقرة السابقة، إعطاء مبرر لما يغيره من إبعاد العناصر الأسطورية والأسطورة لتحقيق واقعية المسرحية، حتى ولو خالف منطق الأسطورة، خاصة عندما حاول إكساب ميلاد حوريس فى المسرحية منطقا إنسانيا واقعيا، وهنا يبرز سؤال ويفرض نفسه وهو «هل بالضرورة لتحقيق الواقعية للمسرحية، أن يتفق المنطق الدرامى مع منطق الواقع؟ هناك مبدأ هام فى الدراما أشار إليه كولردج وهو مبدأ الإرجاء المؤقت للشك، أو التعطيل الإرادى للأفكار»[١٢] وهو الميثاق الذى يعقده المتلقى مع نفسه عند حضوره لمشاهدة عرض مسرحى إيمانا منه بأن ما سيشاهده هو واقع خاص، له منطقه، وقانون احتمالاته، التى تختلف بالضرورة عن منطق وقانون احتمالات الحياة والواقع، اللذين لا تصدق قوانينهما على قوانين المسرح.

إن إنقاذ أوزيريس أفاد الحكيم فى إعطاء مبرر إنسانى واقعى لميلاد حوريس، وأكد

---

(١١) الأردبس نيكول: المسرحية العالمية جـ١، ترجمة: عثمان نويه (القاهرة: الانجلو المصرية ـ بدون) ص٨٠.

(١٢) الأردبس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: درين خشبة (القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون) ص٤٣.

على عزوف أوزيريس عن الحكم، إلا أنه عمل على إغفال واقعة مهمة مؤثرة فى شخصية إيزيس، وهى رحلتها الثانية وراء جثمان الزوج الممزق، تلك الرحلة التى تعمق وفاء إيزيس كزوجة تسعى لتحقيق حق إلهى لزوجها بتجميع أشلائه ودفنه تحقيقا لهذا الحق الذى نادت به الأديان.. لقد أغفل الحكيم هذه الواقعة بدلالتها العقائدية لانتشار عبادة أوزيريس فى وادى النيل.. ودلالتها السياسية فى توحيد الوادى وأقاليمه.

قد يكون الحكيم فى اغفاله لهذه الواقعة متمثلا لمبدأى التكثيف والاقتصاد فى الدراما، أو كما يقول على الراعى «يقتصر فى مسرحيته على تتبع الأحداث التى أدت إلى مقتل أوزيريس، ثم إلى نمو حوريس من بعد وبلوغه مبلغ الرجال، ليواجه طيفون فى مبارزة غير ناجحة، ثم يلاقيه من بعد فى قاعة محكمة»(١٣). وإن كان الأمر كذلك فما الضرورة الدرامية إذن فى اختيار الحكيم لواقعة لدغ العقرب لحوريس، فهى لا تساعد على توضيح فكرة، أو تطور للحدث، أو إنماء للشخصية.

واقعة أخرى هامة غيرّ الحكيم من أبعادها ليحقق منطق الواقع، وهى واقعة المحاكمة الأخيرة، والتى أجراها بين طيفون وحوريس أمام الشعب، وليس أمام مجمع الآلهة.. لقد عقد الحكيم محكمته أمام الشعب، ولكن من هو الشعب الذى نصبه الحكيم قاضيا وحكما، إن إيزيس ذاتها تنظر لهذا الشعب باعتباره شعبا مسلوب الإرادة، من السهل خداعه، وهذا تقريبا رأى الجميع فيه.

إيزيس: مسطاط ينسى أن زوجى أوزيريس كان معبود الشعب فى يوم من الأيام.. فما أن ظهر أخوه المغامر طيفون حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من زوجى المسكين ملكه وشعبه.

---

(١٣) على الراعى: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، (القاهرة ـ كتاب الهلال ١٩٦٩) ص٨٩.

توت: حقا إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب فيما تسرق.

مسطاط: إلى حين.. إلى حين.

توت: نعم إلى حين ظهور يد أخرى أبرع.

هذا هو الشعب الذى كان يعشق أوزيريس، وفجأة أطلق عليه «الملك الذاهل».. وصدق أن طيفون هو «الملك الساهر».. لقد جمع الحكيم الشعب ليستفيد من قوة تجمعه، كما يقول فى بيانه الملحق بالمسرحية «إن قوة الشعب مثل قوة الشمس لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها، وتشتت، ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت.. لذلك كانت الخطة النهائية لإيزيس فى هذه المسرحية، هى الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون، وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب المجتمع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه»

لكن الحكيم لم يستطع أن يحقق هذا فى شعبه دراميا، فالشعب طوال المحاكمة أفراده هم أعوان من حاشية طيفون يهللون لصالحه، وغالبيته تنقاد لهم، ومثل هذا الشعب حتى بالمنطق الواقعى، يكون غير قادر على إحداث أى تغيير، فهو فاقد القدرة على الإدراك، وبالتالى على الفعل، لا يحكمه منطق العقل، بل يحتاج لدليل مادى، ويأتيه الدليل المادى من خارجه، على يد ملك ببلوس، الذى يعتذر عن تأخره «فقد أخرنى عائق فى الطريق»، ودخول ملك ببلوس هنا، أشبه بالحيلة التى اخترعها يوربيديس فى مسرحياته.. فمن التجديدات التى أدخلها يوربيديس على الشكل فى التراچيديا اليونانية، ما عرف بظهور (الإله من الألة) فى خاتمة الرواية.. اذ تظهر شخصية مقدسة فى آخر المسرحية، ويروى البعض أن يوربيدس قد لجأ إلى هذه الحيلة لكى يتوصل إلى حل بعد أن يكون الحدث قد أصبح معقدا، وأصبح من الصعب على المؤلف أن يجد حلا.

وقد استمرت هذه الحيلة بعد ذلك حتى الكلاسيكية الحديثة، وإن كانت قد اتخذت شكلا جديدا كصورة الملك أو نائب الملك.. نفس الشىء استخدمه الحكيم

فى دخول ملك ببلوس ومعه الدليل المادى ـ الصندوق الخشب ـ الذى تراه الجماهير فتندفع هائجة،فى هوجه، فالجماهير هنا تدفعها عاطفتها المهتاجة، لا تركن لحكم عقلانى صائحة «الموت للقاتل».

ولنا رأى يخالف رأى على الراعى فى تشبيه ما فعله الحكيم بمسرح بيرخت الملحمى «حين يتوجه بالخطاب مباشرة إلى نظارته، طالبا إليهم ألا يتخذوا من أحداث مسرحياته موقفا سلبيا، فالأسلوبان مختلفان، وجوانب المخاطبة مختلفة.. فالحكيم يخاطب شعبا تتحكم فيه عاطفته، وبريخت يخاطب شعبا يتحكم فيه عقله، وهذا ما جعل على الراعى يتراجع عن مقارنته السابقة بعد أسطر قليلة متداركا بأن مناظر المحاكمات التى تشرك الشعب قاضيا ومنفذا معروفة على كل حال خارج بريشت، نجدها فى بعض أعمال شكسبير.

ومع كل ما أثير حول المسرحية عند عرضها ١٩٥٧ وبعده، فإنه عند اعادة عرضها مع بداية ١٩٨٦، أى بعد قرابة ثلاثين عاما، ازدادت المسرحية غربة عن الأسطورة، حينما حاول مخرجها كرم مطاوع أن يضفى عليها بعداً جديدا مقحما على النص الأصلى مستعينا بنص شعرى كتبه صلاح جاهين يتداخل مع مشاهد النص الأصلى للتأكيد على هذا البعد الجديد الذى يتمثل فى المناداة بالوحدة العربية التى تواجه صعوبة فى تحقيقها حاليا.. وقد ظهر هذا جليا فى حرص كرم مطاوع على التأكيد على رحلة إيزيس من مصر إلى ببلوس، والتى تحول النص الجديد بها على بلدان الساحل الشرقى للبحر الأبيض، فتلقاها شعوبها مرحبة مهللة مغنية راقصة، حتى تصل إلى ببلوس، فبعد أن تترك الغلام وتبدأ رحلتها تلتقى بأهل «منفيس».

«إيزيس: بحثا عن زوجى أوزيريس..

النيل أوصلنى إلى ممفيس..

يا أهل الأسوار البيضا..

جالكوش صندوق غالى ونفيس»!

ويلقاها أهل منفيس بالترحاب والدعوات الصالحات، فتتركها الى «تنيس».. ومنها إلى سيناء. ثم إلى عكا المنيعة.. وأخيرا صور وصيدا «وهما من بلدان جنوب لبنان».

«إيزيس: صور وصيدا صور وصيدا..

أعرفكم بالنار القايدة..

وأدعيلكم بالنصر»

والإشارة الأخيرة ترتبط بالظروف السياسية والحرب الأهلية التى تمر بها لبنان زمن عرض المسرحية.

ولتأكيد معنى الوحدة العربية بشكل مباشر، فإن حوريس الابن المنتظر، لا يكون هو حوريس الإبن الذى يوحد وادى النيل ويثأر لأبيه فحسب كما جاء فى الأسطورة، بل هو يعد لمهمة أكبر من ذلك، كما جاء فى المقدمة التى أضافها الحكيم خصيصا لافتتاح الجزء الثانى ـ حيث أن المسرحية عند إعادة عرضها قد قدمت فى جزءين.

إيزيس!.. يكون امتدادك فى الكفاح سيكون استمرارك

كى لا ينتهى أبدا جهادك من بعدك..

بل أن يواصل طفلنا هذا الكفاح فى سبيل

المثل العليا التى تعيش بها ولها.. إن الوطن

يناديك من أعماقه أن تستمر فى إرسال نورك

ليبدد الظلام ويواصل ابنك رسالتك..

إنه فداء الوطن لك يا أوزيريس

نعم حورس.. هكذا أسميه وأناديه منذ الآن.

ويربى حورس فى قصر ملك ببلوس، حيث يشب، ويقع فى حب «نورا» إبنة الملك، يلهو ويمرح، وتتعلق به الفتيات، حتى يأتيه مسطاط ليعود به إلى مصر.

مسطاط: أنا مسطاط اللى جبتك هنا خبيتك عند ملك

ببلوس واليوم بعد سبعتاشر عام أصبحت فتى

والريح فى إيدك ريشة.. وتدريبك

تم.. وبقيت تقدر تهزم «طيفون»

وتأخذ ثأرك..

ويودع حوريس نورا خطيبته ليذهب لأداء واجبه المقدس، لكنها تحضر معه إلى مصر.. إضافة يقصد منها التأكيد المباشر على معنى الوحدة، ولكنها تغرب النص تماما عن الأسطورة، وتختتم هذه الصورة الساذجة للتعبير عن الوحدة، بزواج حوريس من نورا، وهذا زواج مفتعل غير حقيقى لأن الوحدة لم تتحقق بعد.

ونحن نرى أن المسرحية فى عرضيها ١٩٥٧، ١٩٨٦، قد بعدت تماما عن الأسطورة، بل كان فى الإمكان أن تستبدل الأسماء الأسطورية التى جاءت بها لتكون شيئا جديدا، دون حاجة لهذه الاستعارة الأسطورية للأسماء.

لقد صادف الحكيم بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية فى عصره، الحاكم الظالم الذى يسعى للحكم بالخداع والاغتيال واصطناع الأعوان، وضرب القوى

الوطنية» والزوجة التى تسعى للبحث عن زوجها الغائب، وتأخذ على عاتقها الثأر له، فتربى ابنها على الأخذ بثأر الأب ولو أدى الأمر بها إلى استخدام أحط السبل والوسائل.. والعميل الذى يخون، ويباع ويشترى لمن يدفع الثمن الأعلى، القادر على التلون والتعامل مع أى نظام.. والكاتب الأديب، فاقد الوعى بقضايا أمته.. والفنان صاحب المبدأ.. والمثالية التى تهزم أمام الشر والخيانة.. والشعب الذى يعيش فى جهالة عن صالحه، يحكم عاطفته فى مقاديره فيسهل انقياده للحاكم الماهر الماكر الذى يسلبه حريته وإرادته.

ظواهر اجتماعية سياسية معاصرة للحكيم، أراد أن يصوغها عملا دراميا، وبدلا من أن يسعى لإبداع رموز خاصة للدلالة على هذه الظواهر، مثلما أبدع مسطاط وشيخ البلد، ومثلما فعل الإنسان القديم عندما أبدع أساطيره لتعبر عن عصره، لجأ الحكيم إلى رموز جاهزة ابتدعتها عقلية الإنسان القديم فى أساطيره بما تحمله من مقولات، وشخصيات لها دوافعها وخصوصيتها وأبعاد صراعاتها ودلالاتها.

وبدعوى النزول بالأسطورة المستعارة ورموزها إلى الواقع البشرى الذى يعايشه الكاتب ليقدم من خلالهما تفسيره لظواهر هذا الواقع، يسمح لنفسه بالتعديل والتغيير والإبدال، بالدرجة التى تفقد الدال دلالته، والرمز معناه، ويصبح المنتج الإبداعى الجديد غريبا عن الأصل المستلهم منه والمستعار منه رموزه.

ونحن نتفق هنا مع الرأى الذى يضع المحاذير عند التعامل مع الموروث خاصة مع الشخصيات التراثية، فان كان من المتفق عليه أن للشخصية الدرامية أبعاد ثلاثة تحددها، وهى البعد النفسى، والبعد الاجتماعى، والبعد الفيزيقى، فإن الشخصية التراثية تكتسب فضلا عنها، بعدا رابعا، وهو البعد التراثى، أو الدلالة التراثية، المتوارثة والمختزنة فى الوجدان الجمعى للجماعةالإنسانية، برموزها ودلالتها، ذلك البعد الذى يكسبها نوعا من الثبات الرمزى الذى يوجب الحذر والحرص عند التعامل معها حفاظا على البعد التراثى.

الناس فى طيبة

وننتقل إلى مسرحية الناس فى طيبة، كمثال للتعامل مع الشخصية التراثية، والتغيير فى دلالتها التراثية، وهذا ما فعله كاتبها عبد العزيز حمودة.. فمن المعروف أن ست هو رمز للشر المطلق، يقتل أخاه كيدا ونكاية فى نجاحه، وحقدا لمحبة الناس لأوزيريس، وطمعا فى الحكم.. وهذه هى دوافعه التى تحركه للفعل الخاطىء الشرير. ولفعله ولمقاومته للخير المتمثل فى أوزيريس، ارتبط بمفهوم الجدب والخراب والصحراء، فماذا فعل عبد العزيز حمودة به؟ لقد جعل منه بطلا مخلصا يسعى لإيقاظ الوعى لدى شعب طيبة، فيقتل أوزيريس الذى علم الشعب الاتكال عليه..

ست: هو الذى بنى، وشيد، وهو الذى أفلح وزرع.. وحينما ترك

طيبة وارتحل عنها توقف كل شى.. وتلك هى المأساة

لقد علم الناس الاتكال عليه والتواكل على قدراته..

لقد قتل أوزيريس أنبل ما فينا.. قتل الإنسان العظيم

داخلنا جميعا.. لهذا يجب أن يذهب.

وست هنا، غير ست الأسطورة.. شخصية جديدة، بدوافعها وأهدافها.. ورمزها وإن اشترك مع ست الأسطورة فى الإسم، والفعل.. قتل الأخ من أجل الحكم. ولكن التغيير هنا لا من أجل الحكم ولكن من أجل أفراد الشعب طيبة، الذى أفقده اتكاله على أوزيريس ـ الدولة ـ القدرة على الفعل، وأصبح شعبا يتناقلهم الحكام، يتوارثونهم وهم يتفرجون ويطلقون النكات.. فلسفة أى فلسفة تلك التى تجعل من الناس جسدا بلا إرادة، مجرد طينة يتناولها الحكام بالتشكيل والتكوين والحرق أيضا، «لا يفعلوا ما يريدون، ويريدون مالا يفعلون»(١٤).

---

(١٤) عبد العزيز حمودة: الناس فى طيبة، (القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨١) ص٣٠.

حول هذا الشعب تدور مسرحية الناس فى طيبة والتى استلهم المؤلف عناصرها من أسطورة إيزيس وأوزيريس، والتى حاول الحفاظ على كثير من عناصرها، إلا أنه ضمنها تفسيرات أفقدتها واقعها وجاءت بعيدة عن واقع الأسطورة. وقد يكون هذا كما يقول طه وادى هو «مناورة مركبة».. تتيح للكاتب قدرة فائقة على التبرير، فإذا جاء الموقف لا يتسق وطبيعة جو الأسطورة، كان التبرير أنه لا يقصد نقل عالم الأسطورة نقلا حرفيا، وإلا فما الجديد إذن؟.. واذا أمسكت بموقف يتجاهل الواقع المعاش فإنه يبرر ذلك بأنه لا يعبر عن الواقع بقدر ما يفى لعالم الأسطورة(١٥). وفى رأيى أن هذه المناورة أو المحاورة لإعطاء مثل هذا التبرير، هى مناورة غير مبنية على خطة واضحة فى ذهن المؤلف منذ البداية.

نشر عبد العزيز حمودة مسرحيته بعد عشر سنوات من وفاة جمال عبد الناصر، وبدأ الحدث بها بعد عشر سنوات من رحيل أوزيريس عن طيبة ليعلم الشعب الحضارة وينقلها من البداوة إلى الحضارة، تاركا إيزيس الزوجة لتحكم طيبة، يساعدها الكاهن الأعظم، وهذا يتفق مع جاءت به الأسطورة، لكن كيف وظف المؤلف العناصر الأسطورية لطرح قضايا معاصرة؟.

فى الفترة التى أعقبت وفاة عبد الناصر حتى عرض المسرحية، شهدت الساحة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر العديد من الأحداث الجسام من أهمها التهجم على عبد الناصر ومحاولة الإساءة إلى فترة حكمه، ونظامه، واتهام بعض من كانوا مقربين إليه بتكوين مراكز قوى، لمقاومة النظام الجديد، ثم تصفيتهم.. كذلك تغير النظام الاقتصادى للبلاد من سياسة اشتراكية يخدمها القطاع العام، إلى انفتاح اقتصادى، واستثمار أجنبى وإطلاق اليد للرأسمالية الوطنية، ونقل التبعية الاقتصادية والسياسية والعسكرية إلى محور الغرب والولايات المتحدة.. وإلغاء نظام الحزب الواحد،

---

(١٥) طه وادى: مقال عن الناس فى طيبة (القاهرة ـ جريدة الجمهورية ـ ١٩٨١/٢/١٨) ص٥.

وإنشاء أحزاب متعددة، ومجلس الشورى، ومحاولة تدعيم الرأى الحر بقدر الإمكان، وصاحب كل هذا التغيير العديد من المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية داخليا وخارجيا.

ويحدد هذا بشكل واضح فى كتاب البحث عن الذات الذى كتبه أنور السادات.. فقد كتب السادات تعليقا على موقف عبد الناصر بعد حرب القنال ١٩٥٦، والتى انتهت بانسحاب القوات المغيرة بفضل الإنذار الروسى، وقرار الانسحاب الامريكى، كتب يقول: «الذى جعل هزيمتنا تنقلب إلى نصر كان القرار الأمريكى (بالانسحاب) وليس الإنذار الروسى.. ولكن هكذا كان عبد الناصر تختلط عليه الأمور ويفقد البصيرة وخاصة لأنه كان يتأثر جدا بتحليلات المحيطين به والذين لم يكونوا شرفاء فى تقديم النصح له»(١٦).

والمقصود بهم أصحاب مراكز القوى الذين صفاهم السادات بعد توليه الحكم، والذين اتهمتهم نعمات فؤاد بأنهم عام ١٩٦١ أى «بعد نصف قرن تقدمت فيه الدنيا فرضت مراكز القوى على المصريين الحراسة بشكل همجى للإرهاب المادى والمعنوى. وجرى من المآسى والمخازى ما سجلته (لجنة الاقتراحات البرلمانية) التى تشكلت عام ١٩٧٢»(١٧).

أما عن النظام ككل أيام عبد الناصر فيصفه السادات بقوله: «بانتهاء الخمسينات ودخول الستينات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم والنكسات والأخطاء البشعة.. وكما أقول دائما ـ كما كانت ثورة ٢٣ يوليو عملاقة فى إنجازاتها فى الخمسينات فإنها كانت عملاقة فى أخطائها فى الستينات.

كل هذا حاول المؤلف أن يسقطه من خلال الأسطورة، الأمر الذى أثقل كاهل

---

(١٦) أنور السادات: البحث عن الذات ط٣ (القاهرة ـ المكتب المصرى الحديث، ١٩٧٩) ص١٦٠.

(١٧) نعمات فؤاد: أعيدوا كتابة التاريخ ط١ (القاهرة ـ دار الشروق ١٩٧١) ص١١.

الأسطورة، وكاهل المؤلف الذى اضطر إلى تقديم تفسيرات، وتبريرات، وأن يغير من معالم الشخصيات بالشكل الذى أحدث فجوة ما بين رموز المسرحية ومحاورها ودلالة الأسطورة وعناصرها.

والحدث الرئيسى فى المسرحية يدور حول محاولة ست لاغتيال أخيه أوزيريس.. وقيام إيزيس مستعينة بالشعب وعلى رأسه حوريس بالثأر للزوج واستعادة الحكم، فبعد غيبة عشر سنوات خارج البلاد عاد «رسول خير الفعل والقصد.. حمل الأمانة وارتحل.. منح شعوب الأرض الأمل، فى الشام، فى بابل، فى بلاد ما بين النهرين.. اليوم أوزيريس عاد مع نور الصبح عاد.. والبلد فى غيابه أصابها الخراب، الحقول جفت، والسدود انهارت والكهنة خزائنهم بالمال فاضت، والشعب فاض به الكيل، هذا حال الشعب، أما ست فهو حانق على هذا الشعب المستكين، الذى ينتظر عودة الغائب، وهم بين يائس وخائب.. وإيزيس التى آمنها أوزيريس على الحكم، تتآمر مع الكاهن الأعظم ضد أوزيريس، وإلى هنا والعلاقة بين حبكة المسرحية والواقع المعاصر، واضحة، مرور عشر سنوات على اختفاء الزعيم المعلم ـ أوزيريس/ عبد الناصر ـ وقلق الشعب من جراء التغييرات السريعة التى تدور حوله، والتهجم على الزعيم الغائب من أقرب الناس إليه من نائبه الذى تولى الحكم بعده وانتظار الشعب لوعود بالرخاء لم تتحقق.. فالشعب ظل عشر سنوات ينتظر. تحمل الظلم والقهر دون أن يقول لا، عشر سنوات برر أثناءها الناس صمتهم لأنفسهم بحجة أن المنقذ، «لابد عائد فى يوم من الأيام ليصلح كل شىء»[١٨].

ويعود أوزيريس، ليجد زوجة خائنة تتآمر على حياته و«الشعب خائف تنطق عيناه بالذعر، ووجوه صفراء كالحة.. بينما أهل الصفوة والمقربين من إيزيس يسلبون الشعب كل شىء. وقد خالف المؤلف هنا ما جاء فى الأسطورة فى تقيده بشخصية إيزيس. فإيزيس عبد العزيز حمودة ذات خصوصية تخالف الأصل، فهى هنا زوجة

(١٨) الناس فى طيبة: مرجع سبق ذكره، ص٩ ـ ١٥.

خائنة تطمع فى الحكم تصطنع الأعوان الذين يسلبون الشعب أمواله وحقوقه، تستغل الدين لحماية شرورها، تتآمر على قتل الزوج عند عودته، شخصية مغامرة لإيزيس الأسطورة بدوافعها وعلاقاتها، وصراعاتها.

ويكتشف أوزيريس أبعاد المؤامرة، لكنه بمثاليته يرجىء الجزاء، ويلبى دعوة أخيه ست وهو يعلم أيضا بما يدبره له مع أعوانه، ويعترف ست لزوجته نفتيس بما ينوى عليه من قتل أوزيريس «ليتحمل ذنب طيبة وأهلها. نعم لابد أن يتحمل ذنوبنا جميعا.. إذا كان من حقنا أن نأمل فى ميلاد جديد. ويفاجئنا عبد العزيز حمودة بست جديد، مخلص، ومصلح اجتماعى.

ويحضر أوزيريس الوليمة ويدخل الصندوق بإرادته حتى يعطى الفرصة لست أن يخلق شيئا جديدا.. وأن يعلم الناس فى طيبة «ان الإنسان لا يكون.. بل ليصبح ما يريد هو» .. وأمام الشعب تقف إيزيس لتستثمر اغتيال أوزيزيس، وتأليب الشعب على ست الذى لا يترك لها الفرصة وينجح فى ضم الشعب لصفه، وتهرب إيزيس ومعها كاهنها الأعظم، لتبدأ صراعها من أجل السلطة والعرش.

أما الجزء الثانى من المسرحية فيبدأ بكورس يلخص الأحداث التى وقعت طوال. عشرين عاما، وهى الفترة التى مرت على الأحداث بعد نهاية الجزء الأول وحتى بداية الجزء الثانى، وقد اعتمد المؤلف فى حبكتها على وقائع الأسطورة، فإيزيس تسعى وراء الصندوق الذى احتضنته شجرة ضخمة بشواطىء فينيقيا.. وتحصل على الصندوق وتعود به إلى مصر تخبئه بين الأحراش، وتبكى على الجثمان فتحضر إليها روح أوزيريس، وتحمل منها فى حوريس، ويعثر ست على الأمانة الغالية، ويمزق الجسد إلى أربعة عشر جزءاً، وتبدأ رحلة إيزيس الثانية خلف الأجزاء المبعثرة.. «تجمع الأجزاء الطاهرة، بعيونها تلثمها، بدموعها تداويها إلى أن يلتئم الشمل وتدب فى الجسد الحياة.

إلى هنا والأحداث التى يسردها الكورس تتوافق مع أحداث الأسطورة.. ثم ينتقل

بنا المؤلف إلى طيبة ليقدم لنا طيبة بعد عشرين عاما من حكم ست، الذى حاول تنظيم الحياة لشعبها، وتعليمه ديموقراطية الحكم والشورى، والمشاركة فى تحمل المسئولية الوطنية، لكن ست يصدم فى الشعب الذى يهرب من المسئولية والعمل، لإلقاء النكات، والإشاعات ويكاد يدفع بست إلى الجنون، لضياع جهوده هباء مع هذا الشعب.

ست: ... ألوث يدى بأبشع جريمة فى الوجود.. أقتل أخى وصديقى..أفقد راحة الضمير إلى الأبد.. أعيش وحيدا مع إحساسى المؤلم بالإثم.. أعاقر الألم وأدمن الأرق حتى أعيد لطيبة نفسها، حتى أمكن الناس من أن يكونوا بشرا.. لا مجرد دمى تأكل وتشرب وتنام وتصحو بالأمر.

لقد قتلت أخى حتى أحرر الناس.. حتى أعطيهم حقهم فى حرية التفكير.. حتى أحررهم من أساطير العبد وقيود الخزعبلات.. وبدلا من هذا أرانى الآن أدفعهم إلى أحضان الأسطورة بنفسى.. أليس هذا أمر مؤسف حقا؟.

هذه من ناحية ست، أما إيزيس، فانها تستغل موت أوزيريس، وتمزيق جثته لصالح أطماعها، فتخدع الشعب الذى التف حولها بأسطورة اختلقتها:

نفتيس: إنها تشيع بين الناس أنها جمعت جثة أوزيريس التى مزقتها إربا إربا.. وأنها أعادت لها الروح بدموعها وسحرها.. وأن ابن أوزيريس عائد عما قريب لينتقم من قاتل أبيه.

وتوهم الشعب بأنه بعودة روح أوزيريس وبعودة حوريس سيعم الخير على البلاد.

إيزيس.. بشروا أهل طيبة بالخلاص.. بشروا الناس أن ساعة الخلاص قد اقتربت.. بشروهم بأنه لن يبقى فى طيبة بعد اليوم جائع أو عريان.. لن يبقى فيها مظلوم أو مهضوم، فقد عادت روح أوزيريس ولن تمضى شهور حتى يعود ابنه حورس.. نعم.. سوف يعود على رأس جيش جرار ليحرر طيبة من عذابها.

وبفاجأ ست بأنه لم يتقدم بالشعب خطوة، وأن أحلامه جميعا قد ضيعها شعب طيبة.. وبعد عشرين عاما يقول: أجد نفسى حيث تركنى أوزيريس منذ عشرين عاما. أحكم كما حكم..

ويقرر أن يقابل إيزيس «ليراها» وسط الأسطورة التى خلقتها.

والمؤلف هنا لم يكتف بإلصاق صفة الخيانة والتآمر على حياة أوزيريس بإيزيس.. بل أضاف إليها صفة جديدة، بعيدة عن خصوصيات إيزيس الأسطورة، فقدم إيزيس مخادعة للشعب مختلقة لأسطورة عودة الروح إلى الجسد، وعودة أوزيريس إلى الحياة الأبدية، كما اختلقت أيضا وجود حوريس الذى لا وجود له أساسا كما تعترف لست:

ست: أنت تعرفين أن حورس لا وجود له يا إيزيس.

إيزيس: لم أكن أظنك ستصدقها.. حتى كاهن معبد رع صدقها.. ساعدنى فى خلق الأكذوبة ثم صدقها.

ولم تكن هى الأكذوبة الوحيدة التى اختلقتها إيزيس.

ست: هل كنت تظنين أننى صدقت هذه القصة الساذجة عن الشجرة التى احتضنت التابوت الذهبى.. أو الأجزاء التى جمعتها من أقاليم طيبة الأربعة عشر بعد أن مزق ست الشرير جثة أخيه ونثرها فى أقاليم طيبة.

لابد أنك تقتلين فى كل إقليم رجلا تضعين جزءاً منه فى التابوت إلى أن اكتملت الجثة.

إيزيس: (ضاحكة) أحيانا لم أكن حتى مضطرة لهذا يا ست.. يكفى أن يلف شىء ما بالكتان الأبيض ليعتقد الناس أنه جزء من جثة أوزيريس..

وهكذا ينفى المؤلف عن المسرحية الصدق الأسطورى والذى يمثله منذ البداية إلى حد ما، وبدون سابق إنذار تجىء الأسطورة أكذوبة ابتدعتها عقلية إيزيس، الخائنة

الكاذبة، القاتلة، وإن كان قصد المؤلف من هذا الإدعاء إظهار الشعب كألعوبة يتقاذفها الحكام بينهم، ويقهرونه، بالكذب، والخديعة، وبالأساطير التى تختلقها الطبقة الحاكمة عن أفرادها لاستغلال سذاجة وأمية الشعب، إلا أنه بهذا قد أفقد الأسطورة وظيفتها بالنسبة للجماعة باعتبارها حافظة لعقيدة الشعب، وأعرافه، وتقاليده، وتفسر له الكون حوله، وأنها نتاج العقل الجمعى الشعبى.

وفى رأيى أن الحكيم عندما خلق معادلاً موضوعياً درامياً، من علاقة شيخ البلد وأبناء الشعب فى إيزيس الحكيم، ليؤكد على سلبية الشعب وانقياده، كان أكثر توفيقا من عبد العزيز حمودة فى الناس فى طيبة، والتى حاول فيها أن يوهم المتلقى بأنه يقدم الأسطورة بوقائعها، وإن خالف بعض تفسيراتها، ودوافع الشخصيات الكامنة خلف بعض الأحداث والأفعال، طوال الجزء الأول وبداية الثانى، ثم فجأة وبدون إنذار يخلق المقارنة.. وتفجير دعواه بتكذيب الأسطورة وفقدانها لمصداقيتها، وإبداعها الجماعى.. وهنا أتفق مع رأى طه وادى بأن ما حدث هو محاولة لإعطاء الكاتب لنفسه فرصة للمراوغة ما بين الأسطورة والواقع المعاش.. وهنا ينفجر تساؤل عن مدى تأثير هذا الادعاء على درامية الحدث، وتطوره، وفى رأيى أن ادعاء تكذيب الأسطورة لم يؤثر على تطوّر الحدث فكون إيزيس قد قامت بتجميع الأشلاء الحقيقية، ودربت ابنها حورس على القتال وأخفته عن الناس، وتصديق الناس لها وتجمعهم حولها، لم يتأثر بواقعة التكذيب، وادعاء أن الأسطورة من صنع إيزيس، فهى وقائع وقعت سواء أكانت إيزيس صادقة أم كاذبة وبها يتطور الحدث ليصل إلى قمته وهى المواجهة بين ست وقوات إيزيس.. إن المؤلف هنا وقع فى نفس المحاذير التى وقع فيها الحكيم، وهى استخدامه رموزا ثابتة الدلالة، لإسقاط دلالات معاصرة، وكان الأحرى بهما أن يبتدعا رموزا جديدة معاصرة، دون حاجة إلى استعارة مجرد الأسماء من الأسطورة.

إيزيس ومنين أجيب ناس

أما الاستلهام غير المباشر للأسطورة فنجد مثالا له فى مسرحية **منين أجيب ناس** والتى كتبها نجيب سرور عام ١٩٧٤ مزاوجا بين بعض عناصرها وبين عناصر الموال القصصى الشعبى **حسن ونعيمة**، فى صياغته للمسرحية، ودفعه لذلك التشابه ما بين رحلة نعيمة وراء جثة حسن مع رحلة إيزيس خلف أشلاء جثمان أوزيريس فضلا عن التشابه بين المرأتين، فكلا المرأتين فقدت رجلها، الذى غُدر به.

يفتتح نجيب سرور نصه المسرحى بما ينبىء بهذه المزاوجة، من خلال ذلك النص عن البعث والذى اختاره من كتاب الموتى ـ نصوص الأهرام والذى يقول:

«انهم يقولون عنك يا أوزيريس:
ولو أنك ترحل إلا أنك ترجع ثانية
ولو أنك تنام إلا أنك تستيقظ ثانية
ولو أنك تموت إلا أنك تبعث مرة أخرى»[١٩].

والبعث هنا هو ما تؤمن به نعيمة، هو دافعها لأن تجد جثمان حسن حتى تدفنه مع رأسه التى اختطفتها من قاتليه، حتى يمكن أن يبعث حسن كما توصى بذلك الديانات جميعا.

«كنت حاسة..
انهم هايتاووا رأسه بعيد..
بعيد عن جثته..
يعنى غربة..
حتى بعد الموت يا ناس..
ربنا بيحيى العظام..
جثة من غير راس.. وراس..

---

(١٩) نجيب سرور: منين أجيب ناس (القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة ـ ١٩٧٦) ص٤.

بلا جثة.. يبقى كفر..

يبقى عند..

عند حتى لربنا..

قلت مش حايقوم حسن يوم القيامة..

زى كل الناس يقابل ربنا..

يبقى لازم جثته..

تندفن ومعاها راسه!

هكذا تؤمن نعيمة، ولنفس السبب رحلت إيزيس تجوب الوادى تجمع الأشلاء الممزقة ليعود أوزيريس لحياته الجديدة، ليبعث.

ومن الأسطورة أيضا استلهم نجيب سرور ميلاد حوريس وما يحيط به من أسطورية فى منح نعيمة الأمل عن طريق الحوريات فى إمكانية العثور على حسن.. حسن جديد يعتبر امتدادا لحسن الحبيب الذى اغتالته يد الغدر.. فالأرض ولادة، لم يصبها بعد العقم.. تقول الأهرام، كما اختار نجيب سرور لافتتاح فصله الثالث: «ان إيزيس الوفية اقتربت من سيدها الميت، وألقت ظلا بقوامها وأرسلت ريحا بأجنحتها، ورفعت أوصال ساكن القلب المتعبة، وتقبلت بذرته، وأنجبت وريثا».

وتظهر الحوريات فى منين أجيب ناس.. لتحقيق التواصل الأسطورى.. لتدل نعيمة على نفس الطريق.. فنعيمة وإيزيس هما رمز للأرض التى تحتاج لبذرة صالحة لتنبت الذرية والنبت الصالح.

حورية: طلعى راسه ادفنيها..

نعيمة: فين..؟

حورية: هنا فى الرمل ده!

والتراب ده ترابه يعنى ضرورى يرجع..
له معاد زى القمر..
...
افحتى فى الرمل حتة..
حطى فيها الراس هايرجع طيرها تانى.
كلنا بنرجع يا حلوة فى شكل طير..
...
رشى حبة مية فوقها..
العطش ألعن عذاب للميتين..
خطى فوقه يا نعيمة مرتين..
رايحة جاية..
جية رايحة..
حد عارف..
مش يجوز تهديكى روحه بذرته..
ربنا قادر يصون ذريته..
...
ربنا واحد أحد..
لما يؤمر أمره نافذ..
هو صاحب «كن يكون»..
هوة بس..!

وهكذا يوظف الفكر الأسطورى وعناصر الأسطورة فى شكل معاصر، فالأمر ليس لآلهة وثنية بل لإله واحد أحد صاحب «كن يكون».

وفى مشهد الساحرات من الفصل الثالث والذى يرمز إليهن المؤلف بالعدو المشترك

obeikandi.com

على مر العصور لمصر والمصريين، يتم الربط بين وجدان الشعب وتأكيد وحدته من خلال رمزى نعيمة وإيزيس، وحسن وحوريس.

الساحرة الأولى: تعرفيها من زمان.

الساحرة الثانية: من زمان خالص يا دنيا.

أيوه من قبل الهرم..

كنا أسرى عندهم..

...

الفراعنة الملاعين..

ياما شفنا الويل يا مصر..

من ولادك..!

...

الساحرة الأولى: طب وهية نعيمة مالها..

الساحرة الثانية: بحلقوا فى النار وشوفوا..

تلاقوها هية هية..

هية هية إيزيس.. عزيزة..

زيزى.. عايدة..

وبهية وخضرة..

الأسامى كثير والحرباية واحدة!

أما حسن..

نعيمة: يا حسن..

انت فين..

يا عريس..

الساحرة: بس..بس..

دققوا فى كلمة «عريس»..

obeikandi.com

فيها ريحة من «حوريس»..
خدوا بالكم..
أصلها حربايه شاطرة..
تستخبى فى الرموز..

وهكذا جمع الشاعر ما بين الحكاية الشعبية والأسطورة ولم يفقد الحكاية أبعادها ولا الأسطورة معناها، بل استخدام العنصر الأسطورى بدلالاته لتعميق مضمون الحكاية وإكسابها امتدادا لجذورها، لمصر القديمة، ليؤكد منها وحدة الشعب المصرى عبر العصور، من خلال الموروث الشعبى المترسب فى وجدان الشعب وأهمية الموروث فى تماسك الأمة والشعب قيما وسلوكا إجتماعيا..

الخلاصة:

ونخلص مما سبق إلى أنه فى استلهام الأسطورة المصرية القديمة فى المسرح المصرى المعاصر كان هناك سيلان، الأول هو الاستلهام المباشر والثانى الاستلهام غير المباشر، وقد قمنا بالتطبيق على الأعمال المسرحية التى استلهمت عناصر تراثية من أسطورة إيزيس وأوزيريس فى المسرح المصرى المعاصر بشكل مباشر هى، **إيزيس** لتوفيق الحكيم، **والناس فى طيبة** لعبد العزيز حمودة، وقد توصلنا إلى أن هناك اختلافات واضحة فى أسلوب كل من الكاتبين من حيث، الالتزام، والاقتراب، والابتعاد، عن العناصر الأسطورية، كذلك من حيث الالتزام بخصوصيات الشخصية الأسطورية ودوافعها، وإن اتفقوا جميعا فى توظيف الأسطورة من أجل طرح قضايا. سياسية واجتماعية وفكرية لفترة كتابة هذه النصوص المسرحية، وإن اختلفت أيضا درجة وعى كل من هذين الكاتبين بهذه القضايا ومدى ملاءمة الاسطورة لطرحها، الأمر الذى دفع بأحدهما إلى الاختلاف الجوهرى مع العناصر الأسطورية والصدق الأسطورى، فجاءت تفسيراته بعيدة تماما عن الصدق الأسطورى، مما أفقد الأسطورة والشخصيات الأسطورية الكثير من دلالالتها ورمزيتها، فجاء النص المسرحى بعيدا عن الأسطورة.

وليس معنى هذا أننا نطالب المؤلف المسرحى أن يتقبل الأسطورة حرفيا، أو يلتزم بواقعها ولكن الأمر فى رأيى أن حرية الكاتب فى التعامل مع العنصر التراثى تقيدها دلالة ورمزية هذا العنصر، تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى، وتغييرها قد يؤثر على بنية هذا الوجدان وتقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث، إن صح القول.

أما التوظيف غير المباشر للعنصر التراثى والأسطورى هنا ـ فقد درسنا مسرحية **منين أجيب ناس** للكاتب المسرحى نجيب سرور كمثال لاستلهام بعض العناصر التراثية من أسطورة إيزيس وأوزيريس، ومزجها بعناصر من الموال القصصى الشعبى **حسن ونعيمة**.. ذلك بقصد التأكيد على فكرة وقيمة فكرية حاول الكاتب توضيحها كفكرة التواصل التى حاول الكاتب أن يؤكدها من خلال التشابه القائم ما بين إيزيس ونعيمة، وحسن وأوزيريس.

obeikandl.com

توظيف السيرة الشعبية فى المسرح المصرى

حظيت السير الشعبية باهتمام كبير من الأدباء والمبدعين المعاصرين الذين استلهموا موضوعاتها وعناصرها فى أكثر من عمل أدبى وفى أكثر من سبق أدبى.. وكان لفن المسرح النصيب الأوفر فى استلهام السير الشعبية فى أعمال درامية منذ مطلع هذا القرن. وربما كانت **سيرة عنترة** هى السيرة التى فازت بقصب السبق فى هذا المضمار.[1] . فهناك إشارة لعرض مسرحية باسم **عنترة بن شداد** كتبها الشاعر **شكرى غانم** وقد تم عرضها سنة ١٩٠١[2] .

ومن المعالجات الدرامية المعروفة **عنترة** من تأليف حبيب جاماتى سنة ١٩٢٨ ، **وعنترة**، تاريخية شعرية، تأليف الشاعر أحمد شوقى سنة ١٩٣٢)[3]، وأخيرا **ياعنترة** تأليف يسرى الجندى، والتى قدمها مسرح الطليعة فى يناير ١٩٧٧.. وليسرى الجندى عدد من المحاولات لاستلهام السير الشعبية والدينية للمسرح المصرى منها: «على الزيبق ـ ١٩٧٣ ، **الهلالية** أو أبو زيد الهلالى سلامة ١٩٧٨ ، **رابعة العدوية** ١٩٨٠ .

كما أن الفريد فرج وهو من المؤلفين المسرحيين المعاصرين الذين أثروا الحركة

---

(١) يسرى الجندى: الهلالية ـ المقدمة ـ (الجيزة ـ جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ بدون) ص٣.

(٢) رمسيس عوض: موسوعة المسرح المصرى البيلوجرافية (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٣) رقم ٥٠٥.

(٣) فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر (بغداد ـ دار الرشيد، ١٩٨٠) (فهرس المسرحيات التى ظهرت من ١٩١٤ ـ ١٩٥٢) ص٤٨٣ ـ ٥٢٠.

المسرحية المعاصرة بأعمال رائدة فى توظيف التراث الشعبى فى أعمال مسرحية محدثة، قد استلهم أيضا من سيرة فتوح اليمن مسرحية **الزير سالم**، والتى قدمها المسرح القومى، بالقاهرة عام ١٩٦٧.

مسرحية ياعنترة:

وفى محاولة توظيف السيرة الشعبية فى المسرح المصرى سنحاول دراسة مسرحية **ياعنترة** تأليف يسرى الجندى والتى قدمها مسرح الطليعة بالقاهرة عام ١٩٧٧ من اخراج سمير العصفورى. ويحدد هذا الاختيار عوامل عدة أهمها، أن هذه السيرة تعتبر من أهم السير الشعبية استلهاما لفن المسرح، ولأن مؤلفها واحد ممن اهتموا بالسيرة الشعبية واستلهم أكثر من إبداع درامى لخشبة المسرح المصرى من السير الشعبية.

يقول يسرى الجندى عن استلهام السير الشعبية فى المسرح «إن المسرح عندما يتعامل مع التراث (السيرة الشعبية) يتعامل مع وجدان أمة بما فيه من سلب وإيجاب، لذلك يجب عليه أن يعى تماما التراث الشعبى وأن ينفذ لجوهره.. ومن جهة أخرى يجب أن يعى بالواقع المعاصر لإيجاد العلاقة ما بين التراث والواقع وهى المساحة التى يخلق فيها المبدع عمله»(٤). فالإبداع هنا هو مزج لوعى الكاتب ما بين التراث وما يعيه الكاتب المبدع منه والواقع المعاش الذى يجب أن يعيه الكاتب بالضرورة، ومنها يأتى النتاج المبدع يجمع ما بين المعاصرة الناتجة من معايشة الواقع للتراث المترسب فى وجدان الأمة ومحاولة تفسير هذا التراث أو الاستفادة من عناصره لتفسير الواقع برؤية معاصرة لكن مشروطة.. كما يقول يسرى الجندى أيضا: «التعامل مع التراث/ السيرة، يجب ألا يكون مطلقا فى حريته بل يجب أن لا تتعدى هذه الحرية بالمساس بما هو جوهرى. فعنترة على سبيل المثال شهم، فلا يمكن أن **يطلع ندل** لكن

---

(٤) يسرى الجندى: حديث تليفزيونى ـ برنامج تياترو ـ تليفزيون القاهرة ـ القناة الثالثة ـ ١٩٨٧/١٢/٩.

يمكن تفسير شهامته بشكل آخر.. ومن هنا كان لابد للمبدع أن يحافظ على جوهر العناصر التراثية والحفاظ على هذا الجوهر هو ما يحدد حريته فى تناوله لهذه الأعمال أو استلهامه إياها. ونحن نتفق فى هذا الرأى مع يسرى الجندى، والذى التزم بهذا الشرط فى استلهامه لسيرة عنترة بن شداد العبسى.. فكيف جاءت المسرحية مزجا ما بين الواقع والتراث؟.

كتب يسرى الجندى مسرحيته فى السبعينات من هذا القرن، الفترة التى تغير فيها وجه مصر السياسى والاقتصادى والاجتماعى.. فترة حكم السادات والتى قسمها عبد العظيم رمضان لمراحل هى: «المرحلة الأولى من تولى السادات الحكم فى ٧ أكتوبر ١٩٧٠ حتى حرب أكتوبر ١٩٧٣ .. والمرحلة الثانية من حرب أكتوبر حتى أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .. والمرحلة الثالثة من أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ إلى مبادرة القدس فى ٩ نوفمبر ١٩٧٧ .. والمرحلة الرابعة من مبادرة القدس حتى اغتيال السادات فى ٦ أكتوبر ١٩٨١»(٥).

ونحن نؤيد هذا التقسيم لموضوعية اختيار محدداته التى كان لها دور إيجابى فى تفسير كثير من القضايا المتعلقة بالبنيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر. والمتفحص لهذه الفترات يرى أن سياسة مصر الخارجية فى هذه الفترة كانت تدور فى ثلاثة محاور، المحور الأول هو العلاقة المصرية السوفييتية. والمحور الثانى هو العلاقة المصرية الأمريكية ـ الإسرائيلية، أما المحور الثالث فهو العلاقات المصرية العربية، وقد أثرت هذه المحاور بالضرورة على السياسة الداخلية خاصة فى جانبيها الاجتماعى والاقتصادى، وان كان تأثير المحورين الأول والثانى أكبر أثرا كما أشار يسرى الجندى فى مسرحيته ياعنترة.

وفى دائرة اللعب مع السادة «أخذت مصر تدير ظهرها للاتحاد السوفيتى، ففى السابع عشر من يوليو ١٩٧٢ فاجأ الرئيس السادات العالم بقرار إنهاء مهمة الخبراء

---

(٥) عبد العظيم رمضان: مصر فى عهد السادات، (بيروت ـ دار الرقى، ١٩٨٦) ص٥.

العسكريين السوفييت فى مصر، وهم الذين قدموا إلى مصر بعد هزيمة ١٩٦٧، للمساعدة فى إعادة بناء القوات المسلحة المصرية»[٦]. والاتحاد السوفييتى هو الذى عقد مع السادات فى ١٩ مايو ١٩٧١ معاهدة صداقة، اعتبرها الخبراء الأولى من نوعها آنذاك، وكان البديل أن ولت مصر وجهها شطر الولايات المتحدة زعيمة العالم الرأسمالى، وذلك بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، وكان مبرر السادات فى ذلك كما جاء فى أقواله التى ذكرها لطفى الخولى فى كتابه: «أمريكا هى شريان الحياة لاسرائيل، وأمريكا هى القوى العسكرية والاقتصادية والسياسية الأولى فى العالم، والمشكلة أننا عاديناها بسبب إسرائيل، وإسرائيل غذت هذا العداء فى أمريكا، إذا جيت أنا وأثبت قدرتى على مناطحة إسرائيل وفى الوقت نفسه أوقفت العداء لأمريكا فى مصر، وبالضرورة فى المنطقة كلها. أمريكا اليوم ترحب جدا بى وبكرة توضع إسرائيل فى مأزق».

وحتى يقضى تماما على هذه العلاقة أرجع قراره لوقف النار فى معركة أكتوبر ١٩٧٣ إلى تخاذل الاتحاد السوفييتى عن مساندته كما قال: «أنا حاربت إسرائيل ومفروض ورائى الاتحاد السوفييتى.. وحاربتنى اسرائيل ووراها أمريكا، وعندما كدت أكسر رقبة إسرائيل وجيشها الذى لا يقهر، طلعت لى أمريكا بدباباتها وطياراتها.. التفت ورائى ـ مالقيتش الاتحاد السوفييتى فص ملح وداب.. إسرائيل عند الزنقة لقيت أمريكا وافقة معاها».

وقد أثر هذا الاتجاه نحو الغرب على السياسة الداخلية لمصر وعلى البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع، فبعد حرب أكتوبر «أخذت مصر تتخلى تدريجيا عن النظام الاشتراكى طريقا للتطور، وانتهجت ما عرف باسم **سياسة الانفتاح**.. فقد أطلقت هذه السياسة الرأسمالية المصرية، من عقالها، وبدأت زحفها السريع

---

(٦) لطفى الخولى: مدرسة السادات السياسية واليسار المصرى (القاهرة ـ كتاب الأهالى ١١ـ ١٩٨٦) ص٥٥.

والخطير لتغير علاقات الإنتاج الاشتراكية إلى علاقات إنتاج رأسمالية، صاحب هذا إجراءات استفزازية للطبقات الكادحة من فتح أسواق حرة استهلاكية، واستيراد سلع استفزازية، وقرارات رفع أسعار دون رفع مستوى الدخل للفرد.. وفى الوقت نفسه بدأت الحكومة تتخلى تدريجيا عن التنظيم السياسى الواحد وتنتقل إلى المنابر والتى تحولت إلى أحزاب سياسية، وصاحب هذا انتخابات مشكوك فى نزاهتها، الأمر الذى دفع بالجماهير للقيام بأحداث ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .. فلم يكن فى وسع الجماهير المصرية المذعورة والمتراجعة فى خوف أمام الزحف الرأسمالى والاستغلالى، أن تصبر طويلا على ما تعرضت له من نهب، فاضطرت إلى الدفاع عن نفسها، فى وجه الإجراءات الاقتصادية التى حملتها وحدها مغارم التحول الرأسمالى.

وأمام ثورة الجماهير، بدأ النظام الحاكم فى مصر اتخاذ العديد من الإجراءات المتعددة ليؤمن وجوده من جهة، وليزيد من مدى علاقاته بالولايات المتحدة من جهة أخرى. وقد بدأت هذه العلاقة تتخذ شكلا جديدا خاصة بعد أن تقدمت الولايات المتحدة بحل لإقرار السلام فى المنطقة، تلقاه النظام الحاكم فى مصر بصدر رحب وأبدى استعداده التام لتقديم عدد من الإنجازات أو التنازلات فى القضية الوطنية ـ احتلال إسرائيل لسيناء ـ لتعويض القصور فى حل القضية الاجتماعية وقضية الديمقراطية.

وكان من الطبيعى أن يكون محكوما فى حركته فى هذا المجال بظروف تدهور علاقاته مع المعسكر الاشتراكى، وغياب المصدر الوحيد الذى كان يمده بالسلاح، وبظروف علاقاته الجديدة بالمعسكر الرأسمالى، الأمر الذى أدى إلى مبادرة القدس فى ٩ نوفمبر ١٩٧٧). وقد ساعد على هذا، الموقف العربى المتخاذل، والفرقة التى سادت بينهم بعد حرب أكتوبر، الأمر الذى دفع السادات إلى البحث عن الحل الفردى بعيدا عن العرب، وهذا يحدد شكل محور العرب/ مصر والذى عبر عنه السادات كما ذكر لطفى الخولى على لسانه: «أنا أكره شىء يغمنى لما أقرأ جرنال أو

كتاب وتقع عينى على جملة حركة التحرير العربى.. كلام همايونى بدون معنى، تحرر إيه وعرب إيه، نازلين تتكلموا عن القومية العربية والوحدة.. وحدة من ومع من.. ده أمة محمد عليه الصلاة والسلام نفسها غير موحدة. ده سراب.. أنا راجل واقعى، ثورى لكن واقعى.. العرب بدو تحرر فيهم ايه وتوحد من مع من.. هم الذين ضيعوا فلسطين وشبكوا فينا وقالوا يا مصر انت أم العرب حاربنا.. انهزمنا مخلصناش.. انتصرنا مخلصناش..!

فى هذا المناخ السياسى الاقتصادى الاجتماعى، كتب يسرى الجندى مسرحيته ياعنترة واعيا تمام أبعاد واقعه المعاش، وجوهر السيرة، محاولا أن يفسر بطولة عنترة تفسيرا جديدا، تفسيرا يتماشى مع واقعه المعاش، الواقع الذى لا مكان فيه لبطل فرد يسعى لخلاصه الفردى.. «فهذا ليس عصر البطولات الفردية ـ بل هو عصر الشعوب.. إن محاولة الخلاص الفردى محاولة فاشلة فى مجتمع لا يعترف إلا بالمنهج الجماعى»(٧).

من هذا المنطق كتب يسرى الجندى مسرحيته مفسرا قضية عنترة بن شداد العبسى بمنظور عصرى يحاول فيه الإجابة على سؤال يرهق الكاتب:

«ومن يرهقه هذا الكون القاسى
بأحاجيه المرة
...
يسأل..
هل حقا غير عالمه حقا؟
أو هل يمكن»(٨).

فكيف طرح يسرى الجندى تساؤله وكيف أوحى بالإجابة عليه؟.

---

(٧) حديث تليفزيونى مع الكاتب يسرى الجندى: مرجع سبق ذكره.

(٨) يسرى الجندى: ياعنترة (القاهرة ـ جمعية رواد الثقافة بالجيزة ـ ١٩٧٧) ص٩٣.

والإجابة على هذا التساؤل تضع تصورا لاستلهام يسرى الجندى لسيرة عنترة فى مسرحيته.

يبدأ الحدث فى ياعنترة لحظة احتفال عبس بعيد مناة.. وفى شكل ملحمى يتقدم كورس من العبيد يحكى عن عنترة وقصته «المشهورة لكن بخلاف المعهود».

والمعهود أن عنترة بطل ملحمى شعبى لكن المؤلف يقدم هنا جانبه الإنسانى.. يقدمه كبطل تراجيدى، يسقط عنه ملحميته ويختار جانبه الذاتى ليحيله إلى بطل درامى يواجه عالمين، عالم العبيد الذى يرفضه لصفه ويحاول الفكاك منه لما رآه فى ذاته من تميز وبما حباه الله من قدرات غير موجود نظيرها لدى أى من العبيد.. للتسلق إلى عالم السادة، وعالم السادة الذى يرفض أن يضمه فمازال صك الحرية بعيدا عن يديه، والنظام لا يسمح باختراق الحاجز الاجتماعى للقبيلة ولا للكون، فانضمام عبد للسادة يعتبر اختلالاً ليس فى نظام القبيلة بل فى نظام الكون ذاته.

وفى مواجهة العالمين يقف عنترة وحيدا، عالم السادة يكرهه.. ويرفضه مع أنهم فى أشد الحاجة إليه، إلى سيفه، إلى قوته، وإن خالفوا قناعتهم بذلك.

شداد: هو جيش وحده..

عمارة: وهم نحن خلقناه.. حتى باتت كل مآثرنا هو خالقها..

أى معرة.. أن نجعل من عبد بطلا يتقدم

كل فوارسنا.

...

شىء بدد هيبة عبس وسط قبائل كل الأرض. نحن

نمزق كل قوافلهم..

ثم يقول الناس.. ما يفعل هذا غير العبد وبغير العبد نضيع..

...

لكن منذ منحناه الحق ليحمل سيفا.. منذ تركناه

ليخرج وسط السادة طاش صوابه..

حتى الكهنة، حفظة النظام الميتافيزيقى والعقائدى الذى تعيش فى رحابه الجماعة تهدد هى الأخرى بعنترة.

«كاهن مناة: يا ملك القوم اسمع هذا العبد..
ليس يهدد عبسا.. هذا العبد يهدد كل نجوم الأفق..
يوما ما سيصبح فتهب بشعب العالم عاصفة سوداء..
تتهاوى معها كل نجوم الليل وتنشق الصحراء..
فيهوى معها زمن السادة فى جب دون قرار..
إنى أنذركم منذ الآن.. إنى أنذركم».

وهذا حكم السادة وخشيتهم أن ينجو أحد من العبيد، أن يتميز، أن ينال حريته، حقه، فالحق الذى هو حقه حرام عليه، فهو ليس أهلا لهذا الحق فهو يطيش صوابه وإن طاش صوابه فسيختل نظام الكون، لذلك لابد أن يكون هناك سادة وعبيد، كل له دور وواجب، لا يختلط لكى يبقى نظام الكون من وجهة نظر السادة وكيانهم معتدلا.

هذا على مستوى الدلالة التى وظف لها المؤلف قول الكاهن، أما على المستوى السيرى ـ مستوى السيرة ـ فالنبوءة التى أرهص بها الكاهن هى تحقيق أو تمهيد لرسالة عنترة التى جاءت فى السيرة تمهيدا للدين الجديد الذى سوف يغزو الجزيرة العربية. وهذا توظيف جيد لعنصر من عناصر السيرة وإكسابه دلالة معاصرة.

وعندما يعترض عنترة على موقف الساذة، ويقرر أن يسحب حمايته لهم، يلجأون إليه، يمنحه أبوه شداد نسبه، يردون إليه حقه، فيحارب ويحمى القبيلة، لم يرض السادة به عضوا بينهم.

عمارة: حسن يا سادة فليتصدع هذا الأفق إذن..
فليغرقنا الطوفان. ها قد جاء الزمن الأغبر..

زمن أخبر عنه الكاهن ليلة أمس. ها قد
صار العبد أميراً فى لحظة ثم أتانا يطلب عبلة..
واندثرت كل قوانين الدنيا وكرامة عبس..
...
ويل للسادة.. ويل... ويل للأجيال الأخرى فليذكر كل منكم تلك اللحظة.

هذا عالم السادة الذى رفض عنترة عبدا، ومازال يرفضه حرا.

أما عالم العبيد، والذين أغفلتهم السيرة الشعبية، فقد جاء بهم المؤلف هنا.. وهذا من حقه لخدمة التفسير الذى يريده لعنترة، والذى لم يحاول من خلاله أن يغير من جوهر شخصيته كما قدمتها السيرة، هذا العالم مشفق على عنترة نهاية اللعب مع السادة، فهم أكثر منه وعيا وإدراكا بأبعاد اللعبة، فليس بالضرورة أن يكون العبد أقل من السادة فهما وإدراكا، فالعبد ليس عبدا بالوراثة لكنه عبد لظروف تسترقه،

«العبيد: للعلم فمنا نحن عبيد السادة من يعرف أحلام فلاسفة اليونان وقوانين الرومان.. وكثيرا مما تمناه الإنسان».

لذلك فهم أكثر فهما بقضية عنترة الذى اختلط عليه الأمر «ويحك يا عنترة العبد... قد كان رفيقا يوما منا، لكن منذ أعطوه السيف.. اختلط عليه الأمر». لذلك انطلق عنترة المسكين «يركب متن الريح»، ولا يرضى بغير «ملوك الأرض جليسا».

ومع هذا فعنترة، كان يوما واحدا منهم، يشعر بما يشعرون، يواجهه الحبشى، رفيق عبوديته يذكره بأيام ما كان يخطب فى العبيد حيث مزق الأستار كاملة عن عالم السادة، وفجأة قرر أن ينجو بنفسه من عالم العبيد!.

الحبشى:.... قررت أن تزحف فأكمل..
قزما تقبل أرجل السادة.. وتفتديهم فى الخطوب..
كى يقبلوك بعالم السادة.. ذاك الذى يوما لعنته..

ماذا فعلت بنفسك أيها الساحر
حولت نفسك من عبد إلى كلب وغد أمير..

وينقسم عالم العبيد، ما بين رافض لعنترة ومؤيد لعنترة يرى فيه بطلا مخلصا يسعى لخلاص طبقته.. فخلاصه خلاص لهم، ومنهم يمامة، معشوقته من بين العبيد.. والتى كانت ترى فى انتصار عنترة انتصارا لطبقتهم:

يمامه: حين حرر نفسه بالسيف كان لنا انتصار..
حين ألجأهم إليه يغيثهم كان ذاك لنا انتصار..

وبين هذين العالمين يقف عنترة وحيدا، لا يسانده سوى أخيه شيبوب، والأمر حقا قد اختلط على عنترة، يتوهم أن لونه ونسبه هما القيد الذى يقيده.

عنترة: نفسى قيد فى عنقى..
قلبى قيد فى عنقى..
لونى قيد فى عنقى..
أسمى قيد فى عنقى.. قلبى لونى اسمى.

وأن خلاصه فى نيل الحرية والفكاك من هذا القيد، والانتساب للعالم الذى حرم من الانتساب إليه دون حق، وهو عالم السادة.

«من أعطى العالم هذا الحق ليشقينى..
يرمينى فى ظلمات تتلاطم فى ظلمات..
من أورثنى عارا لم أخلقه لنفسى فى كون مختل..

يعيش عنترة عالم التناقض والمفارقة، يعيش لغزا يحيره.. مع عالم السادة وبرومانسية متناهية، تضع غشاوة على عينيه حتى لا يدرك حل اللغز.

عنترة: بالسيف **أهديهم** حياة كى **يمنعوا** عنى الحياة..
بالسيف فى كفى **أحمى** كرامة عبس. كى **ماتهون** كرامتى..
إنى لمجنون إذن..

وبنفس الرومانسية يقرر عنترة أن يسحب سيفه وحمايته، وكأنه بهذا الانسحاب والموقف السلبى سيغير من ميزان كونه المختل.

«عنترة: ومنذ الآن حتى **يستدير الكون**
فإنى.. أحط العبيد البؤساء.. كلب
لا أمتطى فرسا ولا تعرف يدى سيفا يحارب..

لكن وعدا من أبيه عند ضرورة، واشهارا لنسبه يجعله يندفع، حاملا سيفه:

«عنترة: يا عنترة اليوم ميلادك..
والأمس مات.. أخرج من الظلمات..
اليوم عارك يا أبى عارى..
اليوم عرضك فى دمى إنى لقادم..

وينطلق عنترة تحت تخدير هذا الاعتراف، كما يقول كورس العبيد:

«العبيد: جال وصال المغوار..
غير مجرى الأقدار..
أنقذ عبسا من ذلك العار المر..
ثم اندفع وأنقذ عبلة من ذاك الأسر..
لكن هل حقا قد غير مجرى الأقدار؟
تلك قضية..
تحسمها أحداث القصة..

والقصة كما جاءت فى السيرة، تتوالى أحداثها فى المسرحية، فها هو عنترة يتقدم لخطبة عبلة من أبيها ويتعهد له بأن يقدم لها مهرا لم يقدمه أحد من قبل..

«ألف من النوق البيضاء» من نوق الملك المنذر.. ويوافق الأب فهو يعلم أن عنترة قد اختار سكة الندامة، ويغيب عنترة.. وتفرح السادة.. لكن عنترة ينجح ويحضر لعبلة المهر.. وينزل كصاعقة على قلوب السادة.

العبيد: ندرك هذا فى أعماق السادة نحن عبيد السادة..

...

لكن لا مهرب يا مالك.. لا حيلة بعد..

فليكن العرس..

وبإقامة العرس تنتهى القصة كما جاءت فى السيرة، والتى تنتهى بعنترة يحقق حلمه بالحصول على الحرية التى كان ينشدها أو هكذا توهم عنترة.

ويلاحظ أن المؤلف هنا فى هذا الجزء قد التزم إلى حد كبير بجوهر السيرة من حيث حبكتها ومقومات ودوافع شخصياتها الرئيسية خاصة عنترة العبسى، وعمارة ابن زياد وعبلة ابنة عمه وحبيبته. لقد اختار يسرى الجندى من السيرة شخصياتها، وجعلها تعايش نفس البنية الاجتماعية كما جاءت فى السيرة، وحافظ على الصراع الأساسى لعنترة مع قبيلته ومع نفسه مع عالمى السادة والعبيد الذين عبر بهم المؤلف عن الصراع الذاتى للبطل، فجاءوا معادلا موضوعيا لصراع عنترة الداخلى ويصطدم عنترة كإنسان مع عالميه.. فهو هنا بطل تراجيدى تتمثل سقطته فى رومانسيته التى لا يدرك بها بعد الصراع، وإلى أى مدى ستصل به رغبته حتى ولو تحققت، وانتصر على كافة العقبات التى تقف بينه وبين تحقيق رغباته، وينتصر عنترة ويتحقق حلم انتمائه لعالم السادة، والزواج من ابنة عمه عبلة البيضاء ويجتاز حاجز اللون.

ولكن من كل هذا ما يزال السؤال قائما: هل استطاع عنترة فعلا أن ينال حريته؟.. ويقودنا المؤلف إلى المفارقة الدرامية التى تصادف البطل، فالبطل انتصر هنا، لكن مازال هناك لغز وراء انتصاره، وحل هذا اللغز هو المفارقة التى يرجىء المؤلف الكشف عنها وعن أبعادها فى الجزء المؤلف المفسر للعناصر التى اختارها يسرى الجندى ليعطى تفسيرا جديدا لعنترة، بالإجابة على التساؤل المطروح. ولهذا يخاطب يسرى الجندى جمهوره عند هذا الحد من القصة:

«من تسعده القصة حتى هذا الحد.. فليمض بسلام..

من مازال بقلبه غصة.. فهنالك تكفيه القصة..

لسنا أشرارا لنعكر صفوه..
أما من يلج فى أحشاء القصة شيئا آخر
فليتمهل .. يسأل:
هل حقا غير عالمه حقا؟

ويقودنا يسرى الجندى فى الجزء الثانى من مسرحيته فى رحلة الاكتشاف لنعرف الإجابة على تساؤله، ونكتشف السر وراء الجزء الخفى فى رحلة عنترة لبلاد المنذر ونسأل مع عبلة:

«عبلة: أعنى ما كان بتلك الرحلة..
ما كان يردده شيبوب..
كيف هزمت جنود المنذر..
كيف سحقت الغيلان..
وكيف واجهت الوحوش وكيف..
...
الكل يسأل: أفهل تدعنى مثلهم أسأل..

وأمام إلحاح عبلة يعترف عنترة.. ما هزم جنود المنذر، ولا سحق الغيلان، انما بما أنجاه هو يأسه «اليأس أنجانى»، لقد وقع عنترة فى الأسر، وأدرك أنه سوف يموت ككلب، وأنه يحارب من أجل سخف فلا قضية:

«عنترة: وما القضية..؟
ما كل هذا الكون إلا ثمرة عطنة..
الدود ينهشها بكل مكان..
وأنا سجين..
أهفو إلى منقذ
والآن لا منقذ لا شىء بعد..
لكن لم.. لم لا أبوح له بهمى..

يا أيها الملك الجليل.. يا ملجئى..
أنا محض إنسان يتوق إلى الحياة..

ويقف عنترة أمام المنذر، ويتعارفان وفجأة يعفو عنه المنذر، ويحكى عنترة لعبلة ما كان.. كيف عفا عنه المنذر فجأة دون سبب.. والمنذر يعلن أنه يهديه النوق الألف.. عجبا لم يا منذر.. سألت عبلة فارسها أى الأسباب..

ويكشف عنترة بعد رحيله «أصبحت أسير صنيعه يطلبنى وقتما يشاء... أصبح حليفا للمنذر ولكسرى ضد الروم أو ضد العرب لا يهم، وتكون هذه نقطة التحول لعنترة بالمفهوم الأرسطى، كان عنترة يعتقد أن فى النوق البيض سعادته وحريته، لكنه اكتشف أنها قيد جديد، وعبودية جديدة:

«عنترة: كنت فحسب أود الأمل نقيا يا عبلة..
ويظل شراع سفينتنا أبيض..
لكن العالم هذا جد معقد..
بحر رعب..
والريح به سوداء.. تلوّت كل شراع والخطر به محتوم..
من ينجو من موت يدركه موت أعظم..
ها أنذا من دون إرادة..
أدخل دائرة الشر الأوسع..
حيث العالم ينهش بعضه..
كسرى فى وجه القيصر..
بطش أطماع ومهانة. حمق..
عبث بمصائر كل الناس..
بت أنا طرفا فى تلك اللعبة».

وهكذا يدخل عنترة طرفا فى صراع القوى الكبرى، انتقل من العبودية الصغرى للعبودية الكبرى، ويبدأ العالم من حوله فى الضياع فها هو الملك زهير يحتضر، ومالك

والد عبلة رحل من القبيلة إلى سيبان، ومعه عشيرته، وتتفرق القبيلة وتتمزق، والبطل لا يدرى ما يحدث بالخارج.

عنترة: ماذا يجرى..؟

العبيد: ماذا يجرى..

ذاك سؤال يسبقه..

ما كنا نسأل..

ويعربه..

هل حقا غير مجرى الأقدار ونال مناه؟

هل حقا أخضع بمواهبه الفذة هذا الزمن الكهل؟

زمنا يحمل فى لحيته الكثة نظما وكوابيس..

يحمل آلهة وطلاسم..

تحمى دنيا السادة والتجار..

تحمى كل أصول اللعبة بين الفرس وبين الرو..

وتجتمع كل القوى المضادة ضد عنترة، الكاهن بتنبؤاته التى تحذر من عنترة.. وعمارة الذى تأكل الغيرة والحقد قلبه على عنترة، ويحاول عمارة أن يشترى الحبشى، عبدا آخر. ليقتل عنترة، لكن الحبشى يرفض أن ينقاد وراء الحر الحقود، فهو أفضل منه وإن لم يكن هذا يومه:

الحبشى: يومى فى زمن آخر إنى أعرف..

يوما يأتى ينصف كل عبيد الأرض الممتهنين..

يتغير معه وجه العالم هذا المسخ..

ويموت الحبشى بسيف الغدر، سيف السادة، لكن بموته يحذر عنترة «فالصفقة خاسرة أبدا» .. ويواجه عنترة قومه، يلقى عليهم سؤاله الدرامى الذى يحيره:

عنترة: لم.. لم تنطلق الأصوات الوحشية وتحاصرنى..؟

وكأن لكل منكم ثأر عندى من زمن..

وكأنى أحجب عنكم ضوء الشمس..
مع أنى أعلم أن رجالا منكم لا تفضل علق الأرض..
يمضى الواحد منهم ويبيع أخاه بوجه بش..
يمضى ويتيه بمال وتجارة وهو الضبع يلوك اللحم..
الميت يمضى يحمل سيفا ونسب الفارس..كى
يسرق بهما أو يهتك عرضا دون سبب..

ويكتشف عنترة أن كل شىء من حوله أصبح خرابا، فالقبيلة تمزقت، وعبلة تطالبه بأن يرحل عن القبيلة، والحبشى مات من أجله، وتأتى لحظة التنوير، وتتضح لعنترة الرؤيا الصواب، وليعرف الحقيقة:

عنترة: أنا ما قاومت سوى أشباح شيبوب..
أنا ما قدمت وما أخرت..
طاردت الوهم وطاردنى..
عبث وهباء..

ويتساءل مع شيبوب عن العيب أين الخطأ لتكتمل له الرؤيا، ويظهر له شبح الحبشى ليكمل له الرؤيا:

الحبشى: ألعله فيك.. ألعله أنك تهرب منذ بدأت..
تهرب من وهج الحرية..
تهرب منها حين تكبل نفسك..
حين تولى وجهك نحو الأدعاء لتصبح وغدا..
لتحقق عيشا سهلا، وسطا عفنا..

ويتأكد لعنترة أنه لم يكن يدافع عن شىء ذى قيمة بتخيله عن طبقته، وسعيه وراء سراب عالم السادة.. فحرية عنترة لم تكن رهنا لعالم السادة:

العبيد: الأمر بسيط يا عنترة بلا تعقيد..
الحبشى: حين ترى الحرية أن تتلاشى تلك الكلمة..
عبد!

ويموت عنترة، بعد أن عرف أنه لم تكن هناك قضية، لكن مازال هناك أمل، فى صغيره الذى أتى من يمامة «عنترة الصغير»، ويواكب ميلاده صوت الشيخ يتنبأ:

النور سينجو يا أصحاب..

سينجو رغم جيوش الظلم والبهتان..

...

ويحرر هذا الزمن القاسى من نفسه

ولكن متى، فقط عندما نعى تماما «أن اللعبة مع السادة جد خطير..

الصفقة خاسرة دوما..

فى تلك الصحراء..

وهكذا بوعى تام لجوهر السيرة، أحداث، وشخصيات، ووظيفة.. استطاع يسرى الجندى أن يستلهم بعضاً من عناصرها ويمزجها بواقعه المعاش ليبدع عملا دراميا «**ياعنترة**» معبرا فيه عن هم يشغل الإنسان فى جماعته، وعن حلم هذه الجماعة فى استقلالها ورفاهيتها وحريتها. وهذا فى رأيى واحد من السبل التى يمكن اعتبارها نموذجاً فى استلهام السيرة الشعبية. لقد أعاد يسرى الجندى صياغة بعض عناصر السيرة الشعبية ليكسبها تفسيرا جديدا يتماشى مع احتياجات الجماعة.. فعنترة البطل الفرد الذى حقق فى السيرة الشعبية انتصارات وأمجاداً لجماعته، ورفع لواءها ولواء العرب عاليا فوق هامات الفرس والروم، هو نفسه عنترة المسرحية، لكن المؤلف هنا قدمه من زواية بعيدة عن زوايته الملحمية.. قدمه من خلال جانبه الإنسانى الذاتى الذى عبر به عن قضية إنسان وسط جماعته، فعنترة بإمكانياته المميزة له عن طبقته استطاع أن ينال حريته أو هكذا توهم.. لأن هذه الحرية... لم تكن كاملة كما جاء فى المسرحية، وكما أدركها عنترة فى نهايتها.. لقد انتصر عنترة فى بادىء الأمر على قبيلته، واتحد أو تحالف مع المنذر. وهذا شرف يتمناه حتى الملك زهير كما تقول عبلة: «هذا شرف للملك زهير لو ناله».. لكن عنترة ليس كالملك زهير، الحرية عند عنترة لها قيمة أكبر مما هى لدى الملك زهير، لذلك فعنترة لم يحصل

على حريته، بل ينتقل من العبودية المحلية إلى أسر العبودية العالمية التى تتخذ شكل التبعية أو التحالف أو الانتماء إلى قوى كبرى بلغة العصر الحديث.

لقد التزم يسرى الجندى فى طرحه للقضية بعناصر السيرة الشعبية، خصوصيات عنترة وباقى الشخصيات الرئيسية، محاور الصراع الأساسى ما بين عنترة وأفراد قبيلته، توظيفه للنبوءة، النبوءة التى تحذر من عنترة كما يجىء بها كاهن مناة، أو النبوءة التى تبشر بظهور النور الجديد، وتلقى بذرة أمل فى دنيا العبيد كما يلقيها الشيخ..

كما يجسد هذا الأمل فى ابن عنترة العبسى من يمامة، والذى يرتبط ميلاده باقتراب هذا النور، والذى لابد وأن يجد حياة أفضل مما عاشها:

«زبيبة: (تحدق فى الطفل) ذلك ولدك يا يمامة..

ذلك عنترة الصغير..

أتعود لنفس القصة..

الوجه الأسود مثل أبيه..

والأم أمة..

(ويمر الشيخ ينبىء بظهور النور)

يمامة: لا يا أماه..

لن تتكرر نفس القصة أبدا..

حتما سيكون هناك سبيل..

لكن هذا السبيل لا يمكن أن يكون أبدا مع الدول الكبرى مع السادة فاللعب معهم جد خطير.

أما عن الإضافات التى أبدعها يسرى الجندى، فقد جاءت متناسقة مع بنية العمل المسرحى من جهة ومتناسقة مع التفسير الذى أراده الجندى من استلهامه للسيرة، فطبقة العبيد التى شكلت الكورس الذى يروى السيرة، من وجهة نظرها.. استطاع الجندى أن يبدع منها طرفا فى الصراع الذى يخوضه عنترة مع عالم السادة،

وأن يجعلها معادلا عن القضية الذاتية التى يعيشها عنترة من خلال التوحد الذى كان بينها وبينه فى النشأة كما يقول الحبشى:

الحبشى: قد كان صديقى..

عنترة العبد لا عنترة الكلب!.

هذه الطبقة كانت أكثر إدراكا لأبعاد القضية من عنترة، فهم أكثر منه معرفة بطباع السادة وبالحرب مع السادة.

العبيد: هم سادتنا الأعلون..

كل منهم يملك نفسه.. حتى لو كانت جيفة..

يسرق يبطش يتمرغ كالبغل يبيع أخاه..

وجباة من خمر ونساء وذهب

ولكن ليسوا أحرار قط.

وبقدر فهمهم لطبيعة السادة، كانوا أيضا أكثر فهما لعنترة وطبيعته:

الحبشى: لم يكن يعنيه أنت ولا سواك.. إنما يعنيه نفسه..

نفسه أبدا وحسب..

وهى من قد أهلكته..

لم تكن تعنيه آلام الخليقة أو عذابات العبيد..

إنما يعنيه أن ينجو بنفسه..

ويلور الحبشى قضية عنترة، مأساته:

الحبشى : باع نفسه.. ساوم الأوغاد حتى يقبلوه كوغد..

ثم صار اللعبة المثلى لهم..

ثم ها هم أهلكوه..

أى شىء قد تغير بعدها كيما يسر له العبد..

ما تصدع عالم الأوغاد أبدا..

ما تغير قط شىء من عذابات العبيد

ضجة جوفاء ثم تبددت!

وهذه الحقيقة يكتشفها عنترة ذاته عندما يغتال فى نهاية المسرحية على يد السادة لأنه عاش فى حلمه وحيدا، منفردا، تعالى على جماعة وانسلخ منها، وحاول أن ينضم لعالم السادة فنبذوه، فانضمامه يعنى لهم اختلال نظام الكون، ولن يقبلوا أبدا أن يختل كونهم، وهكذا شرط اللعب مع السادة.

نخلص من هذا إلى أن محاولة يسرى الجندى لاستلهام عناصر من السيرة الشعبية لعنترة فى مسرحية ياعنترة، قد اتسمت بكثير من الموضوعية من حيث التزامه بجوهر العناصر التراثية التى وظفها فى مسرحيته، وفى اكسابه لهذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً يطرح من خلاله وجهة نظره فى واقعه المعاش، معبرا عن أحلام وآمال وقضايا مجتمعه دون المساس بجوهر العناصر التراثية، وهذا يحسب له فى كل الأحوال ولتجربته فى استلهام العناصر التراثية بشكل مباشر والتى قد تعد واحدة من النماذج الجيدة فى عملية الاستلهام للتراث.

الحكاية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر

فى محاولة لدراسة نموذج من توظيف الحكاية الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر سنتناول بالدراسة مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة»، والتى كتبها الفريد فرج عام ١٩٦٨، وقدمها المسرح الكوميدى فى نفس العام.. وذلك لعدة أسباب أهمها أن المؤلف قد استمد مادة مسرحيته من عناصر بعض حكايات ألف ليلة وليلة، فقد تم نسج أحداث المسرحية من عناصر حكايات «مزين بغداد»، وحكاية «الجراب والكردى» و«حكاية معروف الإسكافى»[١].

وكما هو معروف فإن ألف ليلة وليلة تعتبر واحدة من أهم المصادر الشعبية التى اعتمد عليها المسرح، بل هى أول مصدر حاول المسرحيون العرب استلهام حكاياته للمسرح، وذلك «لشهرتها بين الناس، وكون هذه الحكايات تزخر بعناصر المتعة والطرافة والخيال، وتصلح أن تكون وسيلة رئيسية من وسائل تحقيق التسلية على المسرح.. كما تصلح أن تتخذ إطارا يعبر عن قضايا فكرية مختلفة»[٢].

ومن جهة أخرى لأن «على جناح التبريزى»، قد كتبت فى فترة من أهم الفترات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، التى مرت بها مصر، وكان لها أثر كبير فى البنية الاجتماعية وهى فترة النكسة وما بعدها، الأمر الذى يدفع بالضرورة الكاتب الذى يعى ويتفاعل بقضايا جماعته، للتفاعل مع هذه الأحداث.

---

(١) كتاب ألف ليلة وليلة جـ١، مرجع سبق ذكره، ص١٠٢ ـ ٣١٨

(٢) أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص١٣.

فى التعليق على نص المسرحية، أشار المؤلف إلى ضرورة البعد بالمسرحية وشخوصها عن أى تصور واقعى حيث قال: «أنا أتصورهم على المسرح مجردين من أى إيحاء واقعى، ولا يتنافى هذا أبدا مع كونهم شخصيات حقيقية، كما أن الحلم الحقيقى مع أنه لم يحدث فى الواقع.. كما أن الخيال والابتكار المنطلق من الوجدان حقيقة رغم أنها لم تكتسب شرعية الوجود الواقعى»(٣).

وحول نفس المعنى كتب فاروق عبد القادر» هذه مسرحية تبتعد تماما عن أى إيحاء بالواقع، إنها فانتازيا خيالية مبهجة يحيطها رقيق العلم وشفافيته»(٤).

ونحن نختلف فى الرأى مع أصحاب الرأى السابق فى أن المسرحية تبتعد عن أى إيحاء بالواقع، لأن المسرحية تتناول أهم قضايا الواقع المعاش فترة كتابتها.. وهى دلالة على مدى وعى الكاتب لمشاكل وهموم جماعته.. ذلك الوعى الذى يفرض على الكاتب سواء شعوريا أو لا شعوريا اختياره لموضوعه والشكل الذى يعرضه من خلاله، وحتى لو صدق ما قاله الفريد فى أن المسرحية بعيدة عن أى إيحاء بالواقع، وأنها تتناول قضية العدالة الاجتماعية التى يبتغيها الإنسان من منظور شمولى، فهذه القضية ذاتها من أهم القضايا التى أثارتها الثورة المصرية وحاولت تحقيقها من خلال ما اتخذ من إجراءات وما أصدرته من تشريعات مختلفة بدءاً من الإصلاح الزراعى حتى التأميم وفرض الحراسات، كما أنها القضية المحورية التى تشغل أبطال الفريد فرج كما صرح بهذا فى حديث منشور له حيث قال: «أن أبطالى كلهم يبحثون عن العدل المستحيل، فإذا كان من حقى أن أقول إن التراچيديا هى صراع مع قوى عليا أو تطرف فى طبع الإنسان، فإن ما أستطيع قوله هو أن الإنسان طموح.. ومصدر قلقه أنه لا يستطيع أن يحقق المطلق، بينما هو يفهم المطلق، يعرفه ولا يستطيع تحقيقه»، هى

---

(٣) الفريد فرج: على جناح التبريزى وتابعه قفة (القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨) ص١١٤ ـ ١١٥.

(٤) فاروق عبد القادر: مقال ـ مجلة روز اليوسف، القاهرة ٦٨/١٢/٩.

هوة ما بين الفهم والمعرفة والمحاولة، ما بين التنظير والتطبيق، وقع فيها الإنسان، وهى قضية مصر وحكامها فى الستينات بصدد تطبيق الاشتراكية العلمية. وهذا ما تناولته مسرحية على جناح التبريزى وتابعه قفة.

وفى هذا نتفق مع حسن محسن حيث يقول: «إن ألفريد فرج قد صاغ مسرحيته تلك أشواق الإنسان المصرى فى فترة من أحلك الفترات، مستخدما ومستوحيا «**ألف ليلة وليلة**» (٥). وهذا ما سنحاول الاستدلال عليه.

عندما كتب الفريد فرج مسرحيته كانت مصر خارجة من نكسة ١٩٦٧، والتى جاءت نتيجة لعوامل انتكاس سياسية واقتصادية واجتماعية وعسكرية، أما عوامل الانتكاس السياسية فتتمثل فى الانفصال الذى تم بين مصر وسوريا ١٩٦١، وما تبعه من قلاقل وإقحام مصر فى الصراع الدائر فى اليمن والسعودية، واقتصاديا فى استنزاف موارد مصر الاقتصادية فى المساعدات الأجنبية لدول العالم الثالث والتى قدمتها مصر لحركات التحرر الوطنى بها، وعلى سبيل المثال حرب اليمن والتى كما يقول محمد فوزى وزير الحربية المصرية السابق «قد بالغ المعارضون فى تقدير الأموال التى صرفت على عملية اليمن وآثارها الاقتصادية، فقالوا: إن مصر تحملت نتيجة لزيادة حجم قواتها، فى اليمن، خصوصا فى السنوات ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥، صرف أموال كثيرة نسبياً، سواء على القوات أو على القبائل اليمنية»، وبعد أن يعارض المعارضين يتجه لسرد الحقيقة فيقول: إن معدل الصرف الحقيقى خلال السنوات الأربع «لم يتعد ٩٠ مليون جنيه مصرى.. ما بين عملة محلية وعملة صعبة».

أما عوامل الانتكاس العسكرية فتتمثل فى تلك الآثار النفسية والمعنوية على جنود القوات المسلحة وضباطها الذين أصابهم «الغرور والتعالى والثقة الفارغة بالنفس»، نتيجة للمبالغة الإعلامية فى تضخيم انتصاراتهم وروايات البطولة الفردية، والترقيات

(٥) حسن محسن: المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر (القاهرة ـ دار النهضة ١٩٧٩) ص٢٥.

الاستثنائية والنياشين التى منحت لهم هناك. يضاف إلى ذلك الشقاق الذى كان بين القادة السياسيين والعسكريين لمصر والذى أثر على معاونيهم وقيادات الجيش. ويحدد محمد فوزى عوامل تدهور القوات المسلحة والتى أدت إلى انعزالها عن الشعب إلى «سيادة الممارسات التى تتسم باستعراض القوة، واستغلال النفوذ، والخلط بين السلطات، والتمادى فى الاستهتار وعدم الانضباط، والتعالى والمخادعة الإعلامية.. كل هذا أدى إلى انعزالها عن الشعب الذى التف حولها وأيدها عام ١٩٥٢، ففقدت القوات المسلحة معنويا أكبر سند لها وهو الشعب»[٦].

أما عوامل الانتكاس الاجتماعية فتأتى من كشف «النكسة عن قيادة لاهية وخطط حمقاء، واستعدادات صورية»[٧]، وترجم هذا إلى العديد من الحوادث التى كان مبعثها الشك، الشك فى القيادات، وفى الجيش، وفى نظام أهل الثقة وهو النظام العجيب الذى وضعته الثورة لاختيار الأعوان حسب «الثقة لا الكفاءة.. فاستبعد أهل الخبرة لأنهم لم يكونوا موضع ثقة، وأسندت المناصب الحساسة لمن يوثق بهم»[٨]. وقد أدى هذا لكثير من الخلل فى إصدار القرارات، واستغلال الكثيرين لمناصبهم وسلطاتهم، الأمر الذى أدى للنكسة الاجتماعية التى نشأت عن أخطاء تطبيق الاشتراكية العلمية التى كانت الحلم الذى زرعه عبد الناصر، وبعث به الأمل فى نفوس الشعب، الذى أفاق بعد تعلق دام حوالى خمسة عشر عاما على النكسة، وعندما حاول الزعيم أن يتنحى ـ كما هرب التبريزى ـ لم ترض الناس، فجددت بيعته وأيدته، فقد أصبح لهم رمزا للحلم الذى لم يتحقق والأمل الذى لم يعرفوا غيره، فكان مثلهم مثل «الغريق يكاد يفقد طوق النجاة، وكان هذا التشبث الجماعى ببقاء الزعيم[٩] والذى يمثل لهم طوق النجاة، تماما كما فعل قفة فى

---

(٦) محمد فوزى: حرب السنوات الثلاث (القاهرة ـ دار المستقبل العربى ١٩٨٤) ص٢٦.

(٧) عبد الكريم درويش ـ ليلى تكلا: حرب الساعات الست (القاهرة ـ الأنجلو المصرية، ١٩٧٢) ص١١٤.

(٨) أحمد شلبى: مصر بين حربين (٦٧ ـ ٧٣ (القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٧٥) ص٩٦.

(٩) أحمد حمروش: نبض التاريخ (بيروت ـ مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ١٩٨٢) ص١٨.

المسرحية بالتبريزى، عندما أحس بضياعه، وهكذا ساعد تجار المدينة التبريزى على النجاة متعلقين بالأمل الذى زرعه فى قلوبهم لعل وعسى.

من هذا المنطلق يرى الباحث وجوب تناول **على جناح التبريزى** للإجابة على عدة تساؤلات تثيرها، أولها هل هناك ثمة علاقة بين التبريزى وعبد الناصر؟ وثانيها ما هى العلاقة بين واقع الحدث فى المسرحية وواقع الكاتب المعاش أثناء كتابة المسرحية؟.

يقول ألفريد فرج عن أسباب ازدهار المسرح المصرى بعد الثورة ورسالته: «إن المسرح تعبير عن احتياج اجتماعى للحوار بين الأفكار والجدل الأيديولوچى، وللتعبير عن المناقشة الفكرية التى ظهرت فى حياتنا الاجتماعية والسياسية، ويقول فى موقف آخر: «إنى أعتبر الشخصية التاريخية هى شخصية معاصرة بكل معنى الكلمة، لكنها شديدة التركيز والتكثيف.. هى تصور العصور والبيئة بنوع من الشمول والدقة قد لا يتوافر لها إذا اختلطت بظروف الحياة اليومية».

وكاتب هذا رأيه فى ضرورة ارتباط فن المسرح وشخصياته، بالمجتمع المعاصر المعاش وأحداثه، لابد وأن يكون الواقع وكشفه هو هدفه فى مسرحه، فكيف تحقق هذا فى **على جناح التبريزى وتابعه قفة**؟.

وتدور المسرحية فى عالم مستلهم من عالم الليالى حيث المكان غير محدد والزمان غير معروف، ولا نعرف عنها إلا أننا فى اللوحة الأولى من الفصل الأول فى قصر على جناح التبريزى حيث يجلس التبريزى استعدادا لمغادرة القصر، ومعه خادمه صواب الذى «يلعب دور الكورس هنا» لتحديد بداية الحدث وتفسير الموقف الدرامى، والأسباب التى أدت بالتبريزى لترك المنزل وخسارته لثروته، ونتعرف منذ الوهلة الأولى على شخصية التبريزى الذى يعيش للحظة دون هدف أو خطة واضحة، يحاول أن يقلب كل الأمور لصالحه، حتى لا يعترف بخطئه:

على: قصدت أن أبين سرورى من أنه بقيت لى

ساعة وأنا سيد هذا القصر، وسأنعم بها!.

ويرفض منطق صواب الواقعى بحجة أنه أى صواب إنسان لا خيال له ولا أحلام.. وصواب ـ مع ملاحظة رمزية الإسم ـ هو صاحب المنطق المقبول فى الواقع وصاحب البصيرة الذى يتنبأ بكل ما آل إليه التبريزى.

صواب: لكن أنا تنبأت بكل ما وقع لنا. ونصحتك ألف مرة وأنت تنثر ما ورثته عن أبيك وهو كثير هنا.. وهنا وهنا على أصحابك وولائمك.. وخيالك.. حذرتك ولكن ما كنت أخاف منه وقع، حتى ما بقى تحت يدك شىء يساوى درهما أو أقل من درهم وراح منك.. الدكان والقصر والفرش والخدم.

وبالمقارنة بين هذا القول وبين ما أثير بعد النكسة ضد عبد الناصر من أنه ترك كل شىء لأعوانه، وخسر الكثير فى مساعدة حركات التحرر الوطنى فى العالم، مما أفسد اقتصاد مصر. وكان كل هذا من أجل حلم الزعامة، نجد أن هناك شبها ما بين التبريزى وعبد الناصر.

ثم ينقلنا المؤلف بعد ذلك إلى المائدة الوهمية التى يعيش عليها التبريزى منذ أربعة أيام، وهنا يدخل **قفة** والذى يعتقد من حديث التبريزى وصواب أن هناك مائدة حقيقية فيتعامى ويدخل لساحة القصر طالبا الإحسان.

قفة: أليس فى هذه المدينة رجل مضياف يضيف إسكافيا تعبت قدماه فى طلب الرزق ويتألم..؟

على: حط حملك يا مسكين! صواب! أسرع بالغداء لى ولضيفى!

ويدعو على الذى لا يجد ما يأكله، قفة على وليمته الوهمية فى مزيد من الاحسان يتمادى قفة فى وصف بؤسه ويتمادى التبريزى فى الحديث عن إكرامه.

«على: آه آه آه أأكون فى بلد أنت فيه بهذا الشقاء؟

ويقص التبريزى لقفة كيف يشقى لبؤساء هذا الكون من حوله.. ويضع صواب المائدة الوهمية، ويبدأ قفة فى التعامل معها متوهما منذ البداية أن الأمر لا يزيد عن كونه دعابة لابد أن يعقبها الغداء الحقيقى.

قفة: إن كان مجنونا وخالفته فربما حصل منه ضرر. أجاريه لعل بعد ذلك يأتى الطعام..

وحتى بعد أن اكتشف أنه لا طعام هناك، ولا بادرة توحى بأى شىء حقيقى بدأ يتعامل مع الوهم متعلقا بالأمل.

قفة: أسال لعابى: .. أوجع معدتى لعنة الله عليه..

غير أنى أتعلق بالأمل..

وعندما يطول به التوهم.. يتوهم أنه قد سكر من خمر التبريزى فيصفعه ـ معايشه.. لتوهمه أو انتقاما كما فى أصل حكاية الليالى ـ إلا أنه يعتذر له بأن الخمر قد أدارت رأسه.

قفة: يا داهيتى سيدى أنا عبدك الذى أنعمت عليه وأطعمته وأسكرته فعربد عليك ومقامك أعلى من أن تؤاخذه بجهله.

وتستمر اللعبة.. وتحين ساعة رحيل على من القصر فمن يختار لمرافقته، يترك صواب خادمه ـ صاحب الخبرة ـ ويصاحب قفة ـ وتنتهى اللوحة الأولى والتى تمهد للحدث الأساسى والذى يدور فى مدينة على حدود الصين ينتقل إليها التبريزى وقفة.

وفى سوق المدينة تبدأ اللوحة الثانية والتى يقدم لنا فيها المؤلف صورة لأهل هذه المدينة التى كثر عدد المتسولين بها. وذاك مؤشر على ثراء أهلها كما يقول التبريزى:

على: أعلم يا كافور أن المدينة كلما ازداد ثراؤها كثر الشحاذون فيها، فالثروة العظيمة تشعل التنافس فيسقط الضعفاء بكثرة وتلتهب شراهة الأغنياء، كلما ضاقت حلقة المتنافسين..

والمتنافسون هم مجموعة التجار ممثلى البرجوازية الرأسمالية. الذين يتحكمون فى المدينة، يتنافسون على إفساد أعمال بعضهم البعض، ويبدأ على فى التعامل مع هذا المجتمع مستعينا بقفة والذى يلقنه أول درس من أصول الادعاء الإعلامى الذى يمكنه أن يخفى كل الحقيقة وينجح قفة فى الدرس:

على : جرب أن تصفنى من أنا؟

قفة: شبندر شبندرات الدنيا كلها.. على جناح التبريزى صاحب قطارات القوافل السيارة.. ملك العمارات الطافية على البحار السبعة..

وبهذا الإعلام المزيف يقبلان على أهل المدينة.. ويبدأ المؤلف فى استكمال أحداث المسرحية مستلهما باقى عناصرها من حكاية معروف الإسكافى حيث استبدل شخصية التاجر المصرى زميل معروف فى طفولته، بقفة الذى يعلم الجميع بمن هو التبريزى.

قفة: هو أغنى أغنياء الزمان على جناح التبريزى.. أمواله وأموال أبيه مشهورة فى العواصم والثغور. ولا يوجد فى الدنيا رجل أكثر منه مالا.. له شركاء فى الهند وفى السند. فى اليمن. فى مصر. فى فارس فى بلاد الفرنجة..

ويصدق الجميع التبريزى حتى أميرة البلاد ابنة الملك تنخدع بسلوكه، وتعشقه، ويستمر على فى توهمه متجاوزا كل حدود، يستدين من التجار ليمنح الفقراء، يفسد على الشبندر تجارته واعداً الجميع بخير كتعويض عندما تصل قافلته. ويتنافس الجميع على منحه ما يريد، وتقديم الطاعة والخدمات له فيستغلها قفة ليطالبهم بطعام حقيقى.

وينقلنا المؤلف إلى المنظر الثالث ـ قاعة الملك ـ حيث يقف التجار أمام الملك يشكون التبريزى الذى أخذ أموالهم ووزعها على الفقراء، ولم تأت قافلته التى وعدهم بها.

الوزير : الرأى عندى انه نصاب وكذاب..

التاجر: زلزل البلد كأنى به يعيد توزيع الثروات على هواه..

الشبندر: وزع ستين ألف دينار فى أيام..

التاجر: السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا فى السوق بدكاكين وبضائع وصار لهم رأسمال ويتكلمون فى الصادر والوارد.

وبهذا الاتهام الرأسمالى لتوزيع الثروات، يضيف المؤلف لبطله بعداً أيديولوچيا يتماشى مع الاشتراكية العلمية التى كانت سائدة فى الفكر المصرى ومسيطرة على خطط الاقتصاد المصرى وتشريعاته، ومن جهة أخرى فإن الحلم باعادة توزيع الثروات كان شغل أبطال الليالى.

ويطمع الملك فى قافلة التبريزى: فيجرى له امتحانا ليعرف مدى صدقه فى ثرائه:

الملك: سأعطيه هذه الجوهرة التى فى عمامتى.. جدى كان قد اشتراها من تاجر من بلاد الفرنج بألف دينار.. وهى أثمن ما فى كنوزى وتحفة غالية. فإن عرفها وعرف ثمنها يكون صاحب خير ونعم. وإن لم يعرفها كان نصابا محدثا ولابد من قتله أشنع قتله..

وينجح التبريزى، وتسير الأحداث مطابقة لأحداث حكاية معروف الإسكافى، فها هو الملك يعرض على التبريزى الزواج من ابنته، والتبريزى يتزوج الإبنة، ويخرب خزائن القصر، فيكيد له الوزير والملك ويحاولان معرفة سره من ابنته، لكن بحذر فما يزالان متعلقين بالأمل.

الملك: ويتعين ألا يعلم أننا نبحث وراءه، حتى لا يغضب. وتكون مصيبة لو أن له قافلة وسافر غضبان..

ويفشلان، لكن أهل الثقة يخذلون التبريزى.. فقفة الذى أعماه الحسد على التبريزى، الذى تفرد بكل شىء، الأميرة، وأموال الدولة، والأمر والنهى، ومازال هو فى الظل فيحاول أن يطالب بحقه ولو اضطره الأمر للوشاية بالتبريزى، وفعلا يقوم بإفشاء سر التبريزى للشرطة.

وإلى هنا تنتهى الأحداث المستلهمة من معروف الإسكافى ليضيف المؤلف خاتمة كما هو متفق فى حكايات الليالى، وتتلخص فى حيلة يقوم بها قفة لإنقاذ التبريزى، فيتنكر ويأتى للأهالى المتجمعين حول التبريزى المصلوب فى سوق المدينة، ويدعى أنه رئيس القافلة التى تحمل أموال التبريزى.

قفة: أنا شيخ قافلته التى تتبعه..

ويصدق الناس أن هناك قافلة فيساعدون التبريزى وقفة على الهرب ومعهم الأميرة وتنتهى المسرحية بإنقاذ التبريزى طمعا فى تحقيق الأمل المنشود.

وبين الفصلين استلهم المؤلف من حكاية الجراب بالليالى لوحة قدّم فيها صعلوكين يتخاصمان أمام القاضى على ملكية الجراب، وعندما يطلب منهما القاضى إثبات ما بداخله ليعرف أيهما أحق به، يعمدا للخيال فى وصف ما بداخل الجراب، وعند فتحه لا يجد القاضى به سوى كسرة خبز وزيتونة «وهما رمز للحياة كلها بالنسبة للتبريزى»(١٠).

وبهذه اللوحة يحاول المؤلف التأكيد على قوة الخيال لدى الإنسان، وكيف يستطيع من خلال الحلم والتخيل أن يضلل الكثيرين.. لأن الحقيقة فى ذاتها لا تحتاج لكل هذا الخيال.

---

(١٠) نبيل راغب: لغة المسرح عند الفريد فرج (القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٦) ص١٥٢.

وهكذا قدم لنا المؤلف مدينة تتحكم فيها الرأسمالية بكل شراهتها، بتنافسها الذى يسقط خلاله الضعفاء، وعلى رأسها نظام ملكى يمثله ملك طماع جشع فاسد يبيع ابنته من أجل الحصول على ثروة التبريزى، والسواد الأعظم من الشعب فقراء معدمون يتسولون لقمة العيش. وصل التبريزى لهذه المدينة وحاول من خلال الدور الذى أراد أن يشخصه هو وقفة، دور التاجر الكريم، وتابعه، أن يعيد توزيع الثروات فيأخذ من الأغنياء ليعطى الفقراء «وقد استفاد المؤلف هنا من تلك القضية المحور التى تدور حولها معظم عناصر أحداث الحكايات فى الليالى وهى قضية توزيع الثروات، وحاول الكاتب هنا أن يحلها لا عن طريق الخوارق والمعجزات ولا عن طريق الشطار والعياق، ولكن عن طريق فكر أشبه بل هو قريب من الاشتراكية العلمية، التى تؤم رأس المال وتوزعه على الشعب، وتحدد الملكية الخاصة تماما كما حدث فى مصر الثورة، فى مقابل الحلم والأمل.

لقد أعطى التبريزى الشعب ـ بدون قصد أو بقصد لا يهم ـ أعطاه الأمل، مستعينا بإعلام مضلل، يزيف الحقائق ويخلق الأوهام ويصدقها، حتى بدأت الناس تعايش هذه الأوهام ولا تصدق سواها حتى بعد أن اعترف قفة على التبريزى وكشف خداعه، لم تحاسب التبريزى، بل ساعدته على الهروب تعلقا بالوهم الذى زرعه التبريزى فى وجدانهم.

وهذا أقرب ما كان فى مصر الثورة، جاءت الثورة فزرعت فى نفوس الجميع الأمل، لكن الأحداث العالمية، والمشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تعرضت لها مصر، قوضت إمكانية تحقيق هذا الأمل، ولم تصارح الحكومة الشعب بالحقيقة بل لجأت لإعلام مضلل قلب الهزائم انتصارات، وتمجيد بطولات لا تتعدى المغامرات. ومع ذلك فبعد النكسة لم يستطع الشعب ولم يقدر على محاسبة القائد أو التخلى عنه فمازال لديه أمل.

والمتأمل لشخصية التبريزى يلمح فيها بعض أوجه الشبه مع عبد الناصر الزعيم

المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٧٠)، والذى بدأ كثير من المعارضين فى الهجوم عليه بعد النكسة واتهامه بأنه سبب إفساد البلاد، بأطماعه نحو زعامة العالم الثالث، الأمر الذى دفع به إلى ترك المسئوليات الداخلية للبلاد لأعوان ليسوا على مستوى عال من النزاهة، وضيع اقتصاد مصر على أصدقائه من زعماء حركات التحرر الوطنى، والذين تخلوا عنه عند الضائقة، واستنزاف القوات المسلحة فى حرب اليمن، صورة مكررة لما كان عليه التبريزى، إن عبد الناصر الذى حرر نظام الحكم المصرى من الملكية الرأسمالية وحاول أن يجعل من الاشتراكية العلمية منهجا لسياسة واقتصاد البلاد، كان مثل التبريزى الذى وصل لتلك المدينة التى تقع على حدود الصين حيث الشعب فى حاجة لمخلص، فكان التبريزى الذى وهبهم الأمل، وعمل على إنقاذ الفقراء من فقرهم بأموال الأغنياء، فوجد من التجار والمستفيدين من نظام الحكم السابق مثل الوزير، المعارضة والتآمر. واتهم التبريزى وعبد الناصر بسعيهم لمجد شخصى سعيا وراء الزعامة لعبد الناصر، والعيش السهل للتبريزى.

وقد لمح المؤلف للعلاقة بين الشخصيتين من خلال حبهما للعب الشطرنج، فها هو التبريزى يترك زوجته، والميكدة تدبر له ليلعب الشطرنج مع أصدقائه:

الملك: أين زوجك؟

الأميرة: مع أصحابه فى القاعة يلعب الشطرنج..

ومن المعروف أن عبد الناصر كان مولعا بالشطرنج.

ويلاحظ الباحث أن على سالم عندما كتب مسرحية كوميديا أوديب. **أنت اللى قتلت الوحش**، والتى قدمها مسرح الحكيم عام ١٩٧٠، فى محاولة لإيضاح ما يهم المتفرج المصرى ولعرض قضية الساعة التى تشغله كما يقول على الراعى فى مقدمة المسرحية: سأل على سالم نفسه: ماذا يمكن أن يهم المتفرج المصرى فى **النصف الثانى** من القرن العشرين فى مصر، وبعد مواجهة مؤلمة مع قوات عدوان عالمى ـ من اسطورة يونانية قديمة كأسطورة أوديب والوحش؟.. إن الذى يهمه هو

دور الفرد فى التاريخ.. ما الذى يفعله، وما الذى يجب أن يتركه للغير.. للشعب.. فلم يعد الفرد ـ مهما علت قدراته ـ قادرا على إنقاذ الشعوب فى عصر الشعوب، بل لم يعد قادرا على إنقاذ نفسه.. بمفرده.

وما الفرد الزعيم هنا إلا رمز لعبد الناصر، وقد استغل على سالم ولعه أيضا بالشطرنج للتدليل عليه والربط ما بينه وبين أوديب مثله أول مشهد فى المسرحية.. حيث لعب المشهد كما يلى:

وفى طيبة مصر... «الأهالى يرقبون تعليق شعب كبير عن المدينة.. على يمين مقدمة المسرح يجلس شخصان انهما أوديب وصديقه كامى، وقد انهمكا فى مباراة شطرنج هادئة..

إن ألفريد فرج مع تأكيده على أن المسرحية لا تحمل أى إيحاء بالواقع، إلا أنه كما سبق أن رأينا هى تعبير عن هذا الواقع، وقد استفاد المؤلف بالعناصر الذى وظفها من حكايات الليالى فى أن يعبر عن هموم وقضايا جماعته وقت كتابة المسرحية وقد استطاع المؤلف أن يتعامل مع العناصر التراثية بذكاء ومقدرة فاختار من حكايات الليالى مجموعة متناثرة من العناصر أعاد ترتيبها لتخرج المسرحية، وكانت هذه العناصر تدور حول محور واحد، وهو محور توظيف الخيال لدى الإنسان، فى بعث الأمل لدى المجموع فى محاولة لخلاصها من شقائها، لقد استطاع المؤلف أن يوظف الأشخاص والأحداث وشموليتها فى حكايات الليالى، والتى قد تصدق فى أى زمان ومكان لعدم محدودية الزمان والمكان لشخوصها أو عالمها. ليسقط من خلالها قضايا وهموم واقعه المعاش فكيف تم له ذلك؟

لقد استقى المؤلف مجموعة من المفردات أو العناصر فى حكايات الليالى، من حكاية «مزين بغداد».. انتقى شخص قفة الأخ الثالث لأبى الفضول مزين بغداد، وهو المتسول الضرير الذى كان يدخر المال، حتى استطاع أحد التجار أن يتحايل عليه ويأخذ أمواله.

ومن نفس الحكاية استقى حكاية المائدة الوهمية، والتى حدثت لشقيق أبى الفضول السادس والذى وصفه بأنه «مقطوع الشفتين». وقد أخذ من موقف المائدة الوهمية التمهيد أو أحداث اللوحة الأولى من مسرحيته منذ قدوم قفة على التبريزى ودعوته للمائدة الوهمية إلى أن أدى به السكر وصفعه.. وإن كان شقيق الحلاق قد ادعى هذا للانتقام من الشخص الذى استهزأ به كما يقول المزين:

«ثم فكر أخى فى نفسه ـ فى استهزاء ذلك الرجل به، وقال: والله لأعملن فيه عملا يتوب بسببه إلى الله عن هذه الفعال.. وظهر أنه سكران ثم إن أخى غافله ورفع يده حتى بان بياض البطن وصفعه على رقبته صفعة رن لها المكان ثم ثنى عليها بصفعة ثانية، وعندما تبين فيه الشاب النجابه قال له: لى زمان طويل أسخر بالناس وأهزأ لجميع أصحاب المزاج والمجون، ما رأيت منهم من لى طاقة على أن أفعل به هذه السخرية، ولا من فطنة يدخل بها فى جميع أمورى غيرك، والآن عفوت عنك فكن نديمى على الحقيقة»[11].

إلى هنا أخذ الفريد فرج من عناصر حكاية مزين بغداد، ثم أعقبها بتفسيره الذى جعل قفة يوافق ويعايش الوهم الذى ابتدعه التبريزى، وانطلاقه إلى تلك البلاد التى تقع على حدود الصين ليستكمل أحداث المسرحية مستلهما باقى العناصر من حكاية معروف الإسكافى.. خاصة العناصر المتعلقة بوصوله للبلدة وإعلام أهلها بأنه تاجر ثرى من مصر، وإن كان المؤلف قد استبدل شخص التاجر المصرى فى الحكاية، بقفة الذى قام بوظيفته.. ثم استدانة معروف من التجار، والاختبار الذى عقده له الحاكم، والاستعانة بزوجته فى معرفة سره. ثم إنقاذه عن طريق الحيلة التى اختلقتها الأميرة، وإن كانت فى المسرحية على يد قفة.

ونجد هنا أن المؤلف قد أعاد ترتيب العناصر وأضاف عليها ما يساعد على استمراريتها وتسلسلها التسلسل المنطقى الذى يساعد على إيضاح الفكرة التى يريد إيضاحها، وإن كان قد استبدل بعض شخوص الحكايات بشخصية قفة التى جاءت

(١١) كتاب ألف ليلة وليلة ـ جـ١ ـ مرجع سبق ذكره، ص١٠٢ ـ ١٢٣.

مزيجا من عدد من شخوص الحكايات.. ولم يقتصر استلهام المؤلف على الأسماء بل تعداه إلى استلهام خصوصيات شخوص الليالى فى تحديد خصوصيات الشخصيتين الرئيسيتين ـ التبريزى وقفة ـ واللذين يكمل كل منهما الآخر، كشخصيتى مسرحية بيرخت السيد بونتيلا وتابعه ماتى مثلا.

جاءت شخصيتا التبريزى وقفة، مختلفتين فى الظاهر، وفى الباطن، فكل صفة فى إحداهما توازنها صفة فى الأخرى.. بمعنى أن التناقض الموجود بينهما، لا يعنى اختلافهما بقدر «ما يعنى أنه التناقض العادى الموجود داخل الشخص الواحد» وأهم ما يبدو من هذا التناقض، العلاقة بين التعلق بالخيال، والتشبث بالواقع، «فقفة مختلف فى واقعيته وتشبثه بالممكن عن خيالية التبريزى وجسارته وشروده فى عالمه الخاص»(١٢).

وهذا الاختلاف هو الذى يحدد أهم خصوصيات كل شخصية، وهما فى رأيى أهم محددات أسلوب تفكير الطبقة الدنيا المتبع فى سواد الشعب، وطبقة المثقفين والزعماء. ويقدر الاختلاف الشكلى بين أسلوبى التفكير.. إلا أنهما فى ذات الوقت يشكلان وحدة الشخصيتين، فالخيال والواقع هما النقطتان اللتان تشكلان وحدة بالمفهوم الهيجلى لضرورة سيرورة الحياة.

فالإنسان يحتوى النقيضين، لكن إلى حد ما، تجاوزه التبريزى بتصديق ما أملاه عليه الخيال ومعايشته أيضا.. فالتبريزى لم يكتف بخلق حكاية القافلة، بل تعدى مرحلة خلق الحكاية إلى تصديقها، فكانت جزءا مؤثرا فى سلوكه الذى توحد مع حكايته وبمعايشته لحكاية القافلة «لم تظل آراء التبريزى مجردة بل تتحول إلى حدث وحركة درامية تدفع بالمواقف إلى الأمام وتطور الشخصيات»، ومن تجاوز هذا الحد نشأ الصراع.. فقفة لم يستطع أن يرتفع لمستوى خيال التبريزى، والتبريزى لم يحاول أن يحد من طموحه وينزل لمستوى واقعية قفة، ومن هنا تفجر الصراع بين

(١٢) لغة المسرح عند الفريد فرج: مرجع سبق ذكره، ص٨٧.

الإثنين والذى ينتهى بوشاية قفة بالتبريزى للتخلص منه، لكنه فجأة يشعر بأن نصفه سيضيع منه، فيتنازل عن تشبثه بالواقع ويلجأ للخيال، فيفكر ويحتال لينقذ التبريزى، وينقذ نفسه أيضا.

هذا هو الصراع الذى يقول عنه نبيل راغب إنه: صراع مرن مطاط لا يحمل داخله أية ملامح مأساوية. بل ينظر إلى النفس البشرية من ناحية مطامعها الخسيسة والمضحكة المتعالية(١٣).

ونحن نختلف هنا مع هذا الرأى من حيث خلو هذا الصراع من المأساوية، فإنه وإن كانت نتيجة الصراع على مستوى الحدث قد انتهت بانتصار الخيال الذى لجأ إليه قفة لإنقاذ التبريزى، لكن ما بعد الحدث؟ وما دلالة هذا الانتصار على شخصية قفة؟

إن مشكلة قفة كفرد وكشعب لابد وأن تحل بشكل مادى، فى أن يجد أمامه الطعام الحقيقى، أن يترك التسول والتحايل ليحصل على قوته وكسبه بعرقه وجهده، لا أن يعايش مائدة وهمية أو يتعلق بأمل زائف يحمله إليه التبريزى.. لقد ساير قفة التبريزى، وهرب خالى الوفاض من المدينة التى دخلها ومعه مدخراته جميعها، والتى أنفقها التبريزى ليؤكد حلمه بملكيته للقافلة.

وتجار المدينة، الذين تركهم التبريزى على أمل أن يعوضهم من قافلته الوهمية ما هو مصيرهم بعد أن ضاعت ثرواتهم.. على مستوى الواقع إلا يعد ضياع مدخرات قفة وثروات التجار، مأساة.. أو ملمحا مأسويا على أقل تقدير..؟

والتبريزى ومن هم على شاكلته ممن يعيشون يومهم على وهم خيال، ألا يشكل الغد لهم والمستقبل مأساة إلى حد ما..؟

لقد استطاعت الليالى أن تحقق الأوهام والأحلام إلى حد ما عن طريق الخوارق والمعجزات. ولما كانت هذه السبل لا تتفق مع منطق وواقع الشعوب فى حل قضاياها فكان لابد أن تكون نهاية المسرحية مؤشرا بالمأساة للجميع..

---

(١٣) نفس المرجع السابق: ص٩٠ ـ ٩٣.

ولم يقتصر استلهام المؤلف لعناصر وخصوصيات شخوصها بل لقد استفاد إلى حد كبير بلغة الليالى، يتضح هذا فى الجزء الخاص بحكاية الجراب الذى يكاد يكون مطابقا لحكاية الليالى، وأيضا شخوص المسرحية جاء منطوقها بلغة الليالى، فعندما يصف التبريزى لقفة طعامه:

على : هذا يا صاحبى خبزته جارية كنت اشتريتها بخمسمائة دينار. ذق من هذا الكباب الذى لا يوجد مثله فى طعام الملوك.

وفى حكايات الليالى عندما يحكى مزين بغداد عن أخيه يذكر أن صاحب المائدة الوهمية أخبره:

«هذا خبزته لى جارية كنت اشتريتها بخمسمائة دينار، ثم صاح صاحب الدار ياغلام، قدم لنا الكباب الذى لا يوجد منه فى طعام الملوك.. ـ وعندما قدم له الحلوى طلب منه أن يأكل القطائف ـ «كل من هذه القطائف بحياتى، وأقبل أخى يسأل من كثرة المسك الذى بالقطائف، فقال له: إن هذه عادتى فى بيتى فدائما يضعون فى كل قطيفة مثقالا من المسك ونصف مثقال من العنبر»

ونفس الحوار يقول التبريزى:

على: اعلم أن من عادتى فى بيتى أحكم عليهم أن يضعوا فى كل قطيفة مثقالا من المسك ونصف مثقال من العنبر..

والأمثلة كثيرة على استلهام المؤلف للمواقف الدرامية بحوارها، وتركيباتها اللفظية، التى ينطق بها شخوص الحكايات، وشخوص المسرحية.

ونخلص من هذا، بأن الف ليلة وليلة، مازالت حتى الآن مصدرا ثريا من مصادر الاستلهام من الموروث الشعبى فى الأدب المعاصر عامة وفن المسرح خاصة، ودليلا على ذلك مسرحية «على جناح التبريزى وتابعه قفة» والتى أكد فيها المؤلف من خلال طريقته فى استلهام عناصر حكايات الليالى، من أن الليالى مازالت بعناصرها

ومواقفها الدرامية نموذجا طيبا لرجال المسرح لاستلهامه إن لم يكن لإعداده مسرحيا.. فتجربة الفريد فرج هنا هى أقرب إلى الإعداد المسرحى لحكايات الليالى وعناصرها التى استقاها وأعاد ترتيبها وتسلسلها ليطرح من خلالها المقولة التى تشغله وتشغل أبطال مسرحه، وهى قضية العدالة الاجتماعية المطلقة، ويعبر فيها عن هموم مجتمعه زمن كتابة المسرحية، وقد كان للمؤلف فضل انتقاء العناصر وإبعاد العناصر الخارقة منها.. مثل الوسيلة التى وصل بها معروف من مصر إلى بلدة اختيان الختن التى وصل إليها معروف بواسطة المارد.. أما فى المسرحية، فقد مشى على وقفة من بغداد إلى حدود الصين.

على: ما أتعبك؟

قفة: أما مشينا من بغداد إلى حدود الصين؟

وقد حاول المؤلف أن يلتزم ببنية الحكاية الشعبية فى بنائه لمسرحيته، فتناول التمهيد الذى جاء به فى حكاية المائدة الوهمية، وبعده يبدأ الحدث فى المدينة، والذى ينتهى باكتشاف سر على التبريزى وتأتى الخاتمة فى الحيلة التى يقوم بها قفة لتخليص التبريزى.. والقضية التى شغلت التبريزى هى نفس القضية التى شغلت أبطال الليالى، قضية توزيع الثراوات والعدالة الاجتماعية.

وبالنظر إلى شخوص المسرحية نجد أنها أيضا كالأحداث لها أصلها التراثى فى عالم الليالى ولها فى نفس الوقت دلالتها المعاصرة فى عالم المؤلف المعاش.

ويمكن القول إذن أن المؤلف هنا قد قام بنسخ خيوط عالم الليالى بخيوط واقعه المعاش، وقدم لنا نسيجا واقعيا يعتمد على الموروث الشعبى، ويعبر فى الوقت نفسه عن هموم وقضايا واقع المؤلف المعاش.

الموال القصصى فى المسرح المصرى المعاصر

يشكل الموال القصصى مصدراً هاماً من مصادر الموروث الشعبى استلهاما فى المسرح المصرى المعاصر، ويكفى أن أول عمل درامى كان مستلهما من التراث الشعبى والذى قدمته مصلحة الفنون فى عام ١٩٥٦، كان مستلهما من موال ياليل يا عين.. وقد سمى الأوبريت باسم الموال ياليل يا عين[١].. وأيضا قدم المسرح المصرى أعمالا من موال **حسن ونعيمة، وياسين وبهية، وشفيقة ومتولى، وأدهم الشرقاوى**. لكن كان لموال **حسن ونعيمة** الغلبة حيث قدم المسرح المصرى أكثر من عمل درامى مستلهم من الموال، فقدم مسرح الجيب عام ١٩٦٥ مسرحية **حسن ونعيمة** تأليف شوقى عبد الحكيم، والمسرح المتجول عام ١٩٨٥، مسرحية **منين أجيب ناس** لنجيب سرور.

وقد حاول الكاتبان فى عمليهما إسقاط واقعهما المعاش من خلال عناصر الموال فى حبكة مسرحيتيهما على مستوى غير مباشر كما فى مسرحية **حسن ونعيمة**، والتى يغلب عليها الفكر العبثى، الذى يتعرض لعبثية الحياة من خلال العلاقة ما بين نعيمة وأفراد أسرتها الذين حكموا على أنفسهم بالانعزال عن المجتمع، وارتضوا العزلة التى يجترون فيها عذابهم اليومى فى محاولة لإخفاء الجريمة التى ارتكبوها فى حق حسن ونعيمة، فعزلوا أنفسهم عن العالم، قابعين داخل منزلهم، خلف بابه الضخم ذى المزلاج، والذى شبهه الكاتب بالسجن، وهى دلالة سنرجع إلى معناها فيما بعد، وبشكل مباشر عندما تعرض نجيب سرور لمأساة نعيمة من الناس الذين وقفوا منها ومن حسن موقف المتفرج السلبى، حتى ضاعت الحقيقة.. وقد حمل المؤلف

---

(١) زكريا الحجاوى: حكاية اليهود: والقاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨) الاهداء.

حسن بعدا رمزيا، فهو لم يعد حسن المغنواتى الذى يقاوم الفساد بنايه المكسور، بل جعله البطل المصرى الذى يرمز لمقاومة الفساد أياً كان، هو ابن الطبقة الدنيا التى تداس بالأقدام، ويضيع حقها ويغتال نجباؤها فى هذا المجتمع الفاسد.. فهو حسن العامل الذى وقف ضد الاستغلال الرأسمالى، فشنق.. وهو حسن الطالب، الذى رفع صوته مطالبا بالحرية والجلاء، فكان مصيره القتل غرقا.. وهو العامل المصرى الذى استهدف بالمخدر لضياعه.. وهو الجندى الذى استشهد دون جريرة فى العالمين.. وقد أعطى نجيب سرور بطله شمولية تاريخ مصر حيث ربط ما بين نعيمة وإيزيس، وحسن وحوريس. كما سبقت الإشارة عند تعرضنا بالدراسة لهذا النص.

حسن ونعيمة شوقى عبد الحكيم:

لجأ الكاتب إلى فترة زمنية لاحقة لمقتل حسن، بعد مرور عشرين عاما، ليختار لحظة مواجهة مع النفس بين نعيمة وأهلها من جهة، وبينهم جميعا والمجتمع خارج نطاق الأسرة. وتأثراً بالتيار العبثى حاول المؤلف من خلال أحداث الحكاية أن يناقش مدى عبثية الحياة، وضرورة رفض كل ما هو قائم، رافضاً مفهوم القدر والمكتوب رافعا مع نعيمة شعار أن الإنسان هو صانع قدره:

«نعيمة: السكة.. إننا نمشى وما بنبصش لورا... للميتين
اللى ورانا ما نسمعش كل اللى قالوه.. ونقول دانصيب
ومكتوب، ونسكت على الشر.. نمشى من جنب الحيطان
ونداري على بعض.. وندارى اللى جوانا.. وأنا
ما قدرش أعيش معاكم.. ولا مع الميتين.. أحضن
الشر بإديه وأقول دا مكتوب.
...
أنا ها أطلع من جلدى»[٢].

وبهذا الرفض للواقع الذى حكم بمقتل حسن يختم شوقى عبد الحكيم

(٢) شوقى عبد الحكيم: حسن ونعيمة: مسرحية (مخطوط خاص بالباحث) ص٤٠:٤٢.

مسرحيته، رافضا عبثية الحياة، ومقولاتها، رافضا أهم القيم التى جاء بها الموال، قيمة الاستسلام للمقدر والمكتوب:

لو كنت أعلم أن الوعد متدارى
ما كنت أخرج ولا أخطو قط من دارى
وأرضى بقليله، وأقول للقلب متدارى[٣].

كما أدان المؤلف فى مسرحيته «حسن»، لأنه لم يكن ضحية للغير بقدر ما كان ضحية لنفسه، فحسن كان يعلم أنه ذاهب للموت ولم يفعل شيئا، استسلم للموت دون مبرر، لذلك لم تبك عليه نعيمة.

نعيمة: أصل المكتوب دا وحش.. سجن، ومفيش مكتوب
من بره.. من برانا، إحنا اللى بنمشيله برجلينا وحسن
جه للموت وحضنه وأنا كنت شيفاه هنا ع السلالم
شفته بعينى دى وسمعت صراخه بودانى وهو بيلطش
فى الحيطان، وما عيطتش عشان المكتوب.

ومن خلال المواجهة مع النفس، والتى تضع فيه والديها فى اختيارها القاسى تتم المكاشفة عن الفعل ـ القتل ـ الذى حاولا لعشرين عاما دفنه فى صدريهما:

نعيمة: أنا معملتش لكم حاجة أنا سلمتكم لنفسكم..
للقاضى اللى جوانا بيكتب ويسطر فى اللوح..

هذه هى أهم ملامح مسرحية حسن ونعيمة، والتى رفض فيها المؤلف إحدى القيم التى يعتنقها الشعب وتغنى بموالـه لتأكيدها، وقد جاء هذا الرفض ضمن رفض الكاتب لعبثية الحياة التى صورها من خلال أسرة نعيمة التى تتجسد عبثية حياتها فى «شعور الإنسان بالعزلة عن الناس من حوله، وإحساس الإنسان بغربته عن نفسه»[٤] كما سيجىء تفسير ذلك.

---

(٣) أدب الفلاحين: مرجع سبق ذكره، ص١١٩.

(٤) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر، والتأثير العربى عليها (بيروت ـ دار الآداب، ١٩٨٣) ص١١٥.

وفى رأيى أن الظروف الشخصية التى تعرض لها الكاتب أثناء كتابة هذه المسرحية، كانت عاملا هاما وحاسما فى تكوين وجهة نظره حيال رفضه لمقولة القدر والمكتوب والتى أكد عليها الموال. فمن المعروف أن شوقى عبد الحكيم كتب مسرحية حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، داخل سجن المحاريق بالواحات، فى الفترة ما بين ١٩٦٢ ـ ١٩٦٤ قبل خروجه من السجن حيث اعتقل لنشاطه السياسى آنذاك. وهناك مارس نشاطه فى التأليف لفن المسرح.. «ففى ١٢ يناير ١٩٦٢، صدر فى سجن المحاريق العدد الأول من مجلة الحائط «المسرح». وعلى الصفحة الأولى كتبت هيئة التحرير افتتاحية العدد الأول. لماذا تصدر المسرح؟ وكتب الزميل حسن فؤاد رئيس التحرير كلمة يستحث فيها الزملاء لبناء المسرح بسرعة حتى يمكن تقديم أول عرض مسرحى عليه فى يوم المسرح العالمى الذى يوافق ٢٧ مارس ١٩٦٢، وداخل برواز نشر على نفس الصفحة خبر عن عرض مسرحية **العتمة** للزميل شوقى عبد الحكيم»(٥).

ومن المعروف أن سجن المحاريق هو معتقل أنشأته الحكومة فى الواحات ليضم المسجونين السياسيين من شيوعيين من التنظيمات المختلفة، وإخوان مسلمين.. وهناك بدأ شوقى عبد الحكيم تجربته فى التأليف المسرحى بتشجيع من زملاء السجن.. وقد كان هذا مشجعا لشوقى عبد الحكيم كى يستمر فى كتابة المسرحيات بعد مسرحية العتمة فكتب **حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، والشبابيك**..

ويبدو أن شوقى عبد الحكيم قد تأثر بالحياة فى هذا السجن عند كتابة مسرحية حسن ونعيمة، فأهل نعيمة يقبعون فى منزلهم ببوابته الضخمة والمزلاج الكبير، هو سجن مادى يعزلون فيه أنفسهم برغباتهم غير السجن النفسى والمعنوى الذى يعيشون فيه بعذاباتهم، وبين السجنين تدور أحداث المسرحية التى يسقط فيها شوقى عبد الحكيم عبثية الحياة العامة فى مصر خارج الأسوار، والتى يدين فيها النظام الحاكم

---

(٥) مصطفى طيبة: رسائل سجين سياسى إلى حبيبته جـ٢ (القاهرة ـ العربى للنشر والتوزيع ١٩٨٠) ص١٠٢.

كل من يعارضه مع اختلاف انتماءاتهم السياسية، لذلك فالمؤلف يؤيد موقف نعيمة فى النهاية فى مكاشفاتها لأهلها وبيان جريمتهم، من أجل إصلاح الجميع، ليغيروا من مقدراتهم، وهذا كان دورها أو دور الثوار من سجناء المحاريق، فكيف جاء ذلك بالمسرحية؟

بعد مرور عشرين عاما على مقتل حسن، ويبدو أن القاتل مازال مجهولا وأهل نعيمة يعيشون باختيارهم فى عزلتهم، خوفا من لقاء الناس، فأحكموا غلق بابهم بالمزلاج، لتتحقق عزلتهم المادية عن العالم الخارجى، ويعايش كل منهم عالمه الخاص فى عزلته الداخلية، ويتحول المنزل بدلالة الحياة، إلى سجن أو قبر مهجور ينمو فيه الصبار العجوز، ويصف المؤلف المشهد فى مقدمة مسرحيته: بيت نعيمة من الداخل... إلى اليمين قليلا توجد سلالم تقود إلى الدور الثانى حيث تقيم نعيمة، ويجاور السلالم مزير أى بناء طينى، يعلوه زيران قديمان يحيط بهما نبات الصبار العجوز .. إلى اليمين يبدو مدخل حجرة الأم.. النصف مظلم، وإلى اليسار يبدو مدخل حجرة الأب.. سرداب يقضى إلى الباب الخارجى العريض المحكم الإغلاق بالمزلاج.

ودلالة المكان توحى بالسجن وعنابر الحبس الانفرادى وعنابر التأديب، فمن المعروف أن الأب والأم فى الريف يقيمان دوما فى نفس الحجرة، لكن هنا فى سجن شوقى عبد الحكيم يضعهما فى زنزانات التأديب أو الحبس الانفرادى إمعانا فى تأكيد عزلتهم الداخلية. ويختار المؤلف زمن الحدث صباح يوم عيد:

الام: النهاردة العيد والناس فرحانة برة البيت

واحنا لازم نفرح زى الناس بالعيد.

فالأم تحاول إمساك ذكر بط لذبحه، وتفاجئها نعيمة ابنتها التى تعيش فى عزلة ذكرى ذاك المساء البعيد، ليلة مقتل حسن غدراً بيد أهلها:

نعيمة: إيه اللى انت ناوية تعمليه..؟

الأم: ها أذبحه..

نعيمة: زى زمان..

.....

الأم: أنا با أقول ع الديك.

الكورس: بتقول على الديك، ونعيمة بتقول على حسن

وكل واحد يقول اللى فى نفسه.

ومنذ اللحظة الأولى يضع المؤلف أبطال مسرحيته فى مواجهة، من خلال فعل الذبح لكن فى زمنين متباعدين، واعتمادا على استرجاع الذكرى تستعيد الشخصيات الأحداث وذكرياتها.. نعيمة تعيش ذكريات ليلة القتل، والأم تحاول جاهدة أن تعايش لحظة القتل الماضية.. لكن نعيمة تحاول دائما أن تستدرجها للذكرى المؤلمة، ويقترح الأب:

الأب: الحكاية دى قديمة. دا فات عليها كثير هيه

مش ناوية تخلص.. تغور.. تنزاح من قدام عنينا

.. دا مفيش حاجة بتستنى.

ثم يؤكد الأب على العزلة التى فرضت على أهل الدار، وانعدام التواصل بينهم والذى أصبح مستحيلا:

الأب: أنا با أقول على نفسى وكل واحد يقول على

نفسه هيه كدة العيشة، محدش يقف على كتف

الثانى، أيوه يعنى كل واحد يقف على رجليه

يشيل نفسه ويمشى!.

ويعترف الأهل بما فعلوه، فهى شريكتهم أيضا فى الجريمة:

الأب: لكن كنتى معانا.. ولك يد فى اللى حصل..

الأم: كنت واقفة هنا.. أنا شفتك وانت هنا..

وايدك ع الدرابزين.. وكل حاجة قدامك.

ولا تفلح المشاركة فى إبعاد ما فى ذهن نعيمة أو فى تقريب التواصل المفتقد بين

أفراد الأسرة، فتلجأ الأم إلى حيلة دفاعية أخرى، فنعيمة ليست شريكة وحسب بل هى السبب، محاولةً إلصاق كل الاتهام بنعيمة، ألم «تفضحهم بفعلتها، بحبها لحسن، فكان هذا هو الدافع الأساسى لقتل حسن، للعزلة، لخراب البيت.

نعيمة: عايزة تقولى إنى أنا السبب فى اللى حصل..؟

الأم: أيوه إنت السبب.. إنت اللى مررتى

حنكنا عمر بطولو.. إنت اللى قفلتى البيت

وقوضتيه من جوا ومن برا.. دا ما عدش

فيه سكان.. ماتوا من زمان وشبعوا موت..

ودلالة الدار كمقبرة واضحة هنا، فالدار لا تضم سكانا ولكن أمواتا أحياء كما تقول الأم.

وتسترجع نعيمة حكاية حبها وأحقيتها فى أن «أحب وأغنى وأتجوز، حلم كل فتاة، وكيف رأت حسن يغنى فى المولد، فجذبها غناؤه..» ولقيت نفسى ماشية معاه رجلى على رجله.. سبت البنات اللى معايا ورحتله.. وكيف قابلها حسن وبادلها الغرام وهو يعلم احتمال أن يرفض الأب زواجه من نعيمة.. **من مغنواتى**. ومع ذلك يصر على لقاء الأب ولو حتى مات من أجلها «أنا اللى حا أموت عشانك يا نعيمة».

ويتبادل أفراد الأسرة الاتهام، ويتضح مدى تفسخ العلاقة بينهم، ومدى انعدام التواصل بينهم، ومدى فعل المواجهة عليهم.

نعيمة: أنا ماعملتش حاجة.. أنا بدافع عن نفسى معاكم.

الكورس: نفسهم انقطع.. بيعضوا الأرض.. بياكلو لحم

بعض جوا الميت فى الدار.

الأم: واحنا كمان بندافع عن نفسنا.. أصل كل واحد

بيتّهم التانى فى وشه.. بيشيل حمله ويرميه على

ظهر اللى قدامه.. حمله كتير.. كتير وإحنا شايلين.

وتعكس العلاقة داخل السجن الصغير، حيث الوحدة والتفرد قد انزرعت فى

قلوب المسجونين كل يحاول أن يلصق الاتهام بغيره، أن يشيّله حمله، صراع مستمر بين الأفراد فى الهروب من المسئولية، تعكس مشكلة المسجونين فى السجن الكبير ـ سجن المحاريق ـ فأعضاء الجماعات السياسية المختلفة جمعهم السجن ظاهريا، وتعايشوا مع بعضهم تحت نظام إدارى واحد. لكن عند المواجهة تطغى الفردية والتميز، ويضرب مصطفى طيبة فى كتابه مثلا لما كان يدور بالمقارنة بين الحوار الثقافى والحوار السياسى الذى كان يدور بين المسجونين من أفراد التنظيمات المختلفة يقول: كان الحوار الثقافى والفنى يدور بين الزملاء على اختلاف انتماءاتهم التنظيمية، فى جو من **الحرية** النسبية، بينما كان الحوار السياسى يدور فى جو من **الالتزام المطلق**، كل لسياسة تنظيمه.. كانت الحرية النسبية تعطى كل زميل فى هذا التنظيم أو ذاك أن يتفق مع زميله الآخر، بصرف النظر عن انتمائه التنظيمى، بينما كان الالتزام المطلق كل بسياسة تنظيمه تعطل كل فرص **اللقاء السياسى**، بل وتزيد من شقة الخلاف.

وتثور نعيمة على العزلة الجبرية التى فرضت عليها، وبعد المكاشفة والمواجهة الداخلية مع أهلها تطالبهم بمواجهة العالم، وتسرع لفتح الباب وتطالبهم بالخروج.

الأم: وليه ما نخرجش ونبقى زى الناس.. دا كل الناس
بتعمل كده... الدم على هدومهم. لكن بيقابلوا بعض
فى كل حتة وماشيين.
نعيمة: اللى يقدر يمشى الباب آهو.

لكن العجز قد دب فى الجميع.. فقدوا القدرة والرغبة على مواجة العالم:

الأم: دا العجز ضارب فى كل حتة..
نعيمة: أنا لسة صبية أنا بنت امبارح..
الأم: انتى دا انت مدفونة جوا نفسك..
نعيمة: انتو اللى دفنتونى..

وتتأكد عزلة نعيمة، ويفتح الباب، لكن الأسرة العاجزة لا تقدر على الخروج،

فيدخل إليهم العالم الخارجى.. سائلة غريبة عن البلدة، تسبب الذعر للأسرة فى أول لقاء لها مع العالم الخارجى.. والسائلة تحاول أن تعرف هى الأخرى السر.. سر الذعر الذى انتاب نعيمة والأسرة، وسر الغريب الذى اختفى من عشرين عاما، وتلاحق نعيمة بالأسئلة، وتعترف نعيمة، وتنفى أن يكون لها ذنب فيما حدث:

نعيمة: إذا كان الميت جه للموت برجليه وسكت ع اللى حصل
أعمل انا إيه.

ويزداد اقتحام العالم الخارجى للمنزل، وينكشف السر الدفين، وتتعرى الأسرة:

الأم: دا احنا فى الشارع.. دا بابنا انفتح.. وفيه برا سكك.

وهنا يعطى المؤلف للباب دلالة أخرى فالباب ليس حاجزا ماديا يفصل ما بين داخل المنزل والطريق، بل هو حاجز نفسى أيضا، ساتر، عندما انفتح انكشف المستور وتعرت الأسرة نفسيا ومعنويا، وإن كان الأب أكثر تماسكا من باقى أفراد الأسرة، فهو يدعو العالم متمثلا فى ثلاث فتيات يدفعهن الفضول لاقتحام المنزل إلى الدخول:

الأب: تعالوا ما تقفوش بعيد فى العتبة.. ادخلوا انتو
جيران.. دا انتو كبرتو.

ويظهر شيح حسن ثانيا.. ويكمل سرد ما حدث، وتكشف السائلة عن شخصيتها.. هويتها فهى ابنة عم القتيل، ابنة عم حسن، ويستكمل كشف السر، ويخرج الأغراب وتغلق نعيمة الباب ثانية، تحكم إغلاق المزلاج.. لكن بعد أن فقد الباب دلالته كساتر لهم، وبعد أن تم كشف المستور، وتمت المواجهة، الأمر الذى لا يمكن أن تهدأ معه الأسرة أو يعود لها أمنها ووحدتها. وإن كانت الأم مازالت تعتقد أن أزمتهم قد انتهت لمجرد أن تم إغلاق الباب.

الأم: هوا كده.. احنا لحم بعض ومحدش لو عندنا حاجة،
ولازم بقى ننسى اللى فات.. نردم عليه.. ونشوف
نفسنا.. أيوة نعيش زى الناس.. ناكل وننتهى
(وتهدأ).. نعيش زى ماكنا عايشين زمان.

وتقرر نعيمة أنه لا فائدة، ولا يمكن تغير ما حدث، أو تغير واقعهم «هانعيش زى ما احنا عايشين، بابنا مقفول ومتربس».. فذكريات الماضى الأليمة مازالت تطاردهم وليس منها خلاص.. ولا تستطيع الأم أن تحتمل كل هذا العذاب، فتقترح الخروج لمواجهة العالم الخارجى بحثا عن الخلاص:

الأم: احنا حانفتح الباب للموت.. للشمس اللى بتملا الشوارع..
تعالوا علشان تخلصونا منها من عينها.. تعالوا قربوا
اللى لو حاجة واللى ما لوش.

تطلب النجدة من نعيمة التى تطاردهم بالذكريات بفعلهم تواجههم «بالقاضى اللى جوانا» ضمائرهم، وأمام حكم الضمير، يعترف الأب.. وتعترف نعيمة على أبويها.. تثور على واقعها الذى يطلب منها السكوت:

البنت الأولى: كل واحد يرضى بنصيبه ويسكت ونسكت ليه ع اللى بيحصل.. إيه
يخلينا نسكت ونقفل لبواب ما نتكلمش..
وكل واحد حابس نفسه فى حاصل عليه
وقاعد جوة ياكل نفسه فى العتمة.

وترفض نعيمة الواقع.. بفرديته وأنانيته وبقيمه التى تحيل إرادة الإنسان لعجز واستسلام، تثور على المقدر والمكتوب، والسكوت عليهما، تطالب بالتغيير، بالرفض، فتلك السلبية التى تزرعها كل هذه القيم فى نفس الإنسان هى التى أدت لموت حسن:

نعيمة: هوا ده بقى اللى قتل حسن من سنين وهو كان
عارفه وشايفه (للعجائز) ـ انتو بتضحكوا م الكلام
ده.. انتوا أصلكم راقدين فى الأرض والكساح
ضارب فى بدنكم.. صحيح.. هيه كده.. ناس طول

عمرها ممروضة جنب الحيطان.. فى الدار مستسلمة

لكل اللى بيحصل.. البلا اللى مالى الدنيا.

وبهذه الصرخة التى تعبر عن رأى المؤلف.. الثائر بطبعه، تنتهى المسرحية التى كتبها شوقى عبد الحكيم، ليعبر بها عن فترة من أحلك فترات مصر بالنسبة للسياسيين، والتنظيمات السياسية المختلفة، حيث ألقى بالكثيرين داخل المعتقلات والسجون لسنين، وضمت السجون خلف أبوابها أناسا من كافة التنظيمات المتباينة، الأمر الذى كان يحتاج لصرخة، لثورة تغير كثير من الأوضاع.

وإن كان المؤلف قد استلهم موال حسن ونعيمة فى عمله الدرامى، إلا أنه لم يتقيد بالكثير من العناصر الدرامية فى بناء الموال، أو بعناصر الموال ذاته، فلم تكن عناصر الحدث فى الموال هى الحدث الرئيسى فى المسرحية، فالحدث الرئيسى فى المسرحية هو المواجهة، المواجهة بين نعيمة ووالديها، والمواجهة بينهم وبين العالم الخارجى، تلك المواجهة التى شكلت الحدث الرئيسى الذى حاول الكاتب من خلاله طرح رفضه للواقع ولكثير من القيم السلبية فى المجتمع، فجاءت عناصر الحدث فى الموال كعناصر ثانوية يبنى عليها الحدث الرئيسى. لذلك فقد أغفل المؤلف مثلا واقعة القبض على قاتلى حسن بعد ارتكاب الجريمة مباشرة، وبدأ حديثه وكأن هذه الواقعة لم تتم ولمدة عشرين عاما. وإغفال هذه الواقعة هو الذى أتاح له بناء حدثه الرئيسى فى المسرحية.

كذلك لم يتقيد المؤلف بتقنية التسلسل الزمنى لعناصر الحدث فى الموال، أو بمعنى آخر، لم يلتزم فى بناء مسرحيته بتسلسل الزمن أو الاعتماد على زمن واحد متصاعد بل كان هناك زمنان متضادان يدور من خلالهما حدثا المسرحية، زمن يسير فى اتجاه عكسى يعود للماضى، تستخدمه نعيمة، التى تعيش فى لحظة فعل القتل، تلك اللحظة التى حدث لنعيمة تثبيت عليها، لذلك فهى تسترجع أحداثها، والتى

تشكل الحدث الرئيسى للموال، والحدث الثانوى هنا فى المسرحية.. وزمن فى الحاضر يتصاعد مع تصاعد الحدث الرئيسى فى المسرحية منذ بداية فعل المواجهة، وينتهى بالمكاشفة، وثورة نعيمة على الواقع.

ولم يعد الصراع فى المسرحية هو صراع بين الخير المطلق والشر المطلق، لقد اتخذ الصراع الشعبى هنا معنى جديدا، أصبح صراعا بين قيمتين جديدتين على المجتمع الشعبى، صراع بين القيم السلبية من وجهة نظر الكاتب، وتلك القيم التى تدعو للتغيير.. وبالتالى لم تعد قضية الأبطال هنا إثبات الحق، والإيمان بالمقدر والمكتوب، بقدر ما جاءت المسرحية لإثبات ضرورة التغيير، من أجل «الحرية والرغبة فى التحرر والصراع من أجل الحرية والعدل ـ الحرية السياسية والحرية الاجتماعية، وبالتالى لم تعد شخصيات المسرحية مميزة ما بين شخصيات خيرة، وأخرى شريرة، بل هى شخصيات تحمل بداخلها كافة المتناقضات البشرية، تحب وتكره، لها جانبها الخيّر وجانبها الشرير، شخصيات دينامية تتفاعل وبتفاعلها يتطور الحدث وينمو.

ويبدو أن المؤلف فى بنائه لمسرحيته قد تأثر إلى حد ما بالمسرح التجريبى الغربى، والذى عرفته مصر مع بدايات الستينات، فتكون العزلة وتفرد الإنسان، عبثية الواقع، كلها أفكار جاء بها المسرح العينى وما سبقه من أشكال درامية رافضة للواقع الغربى الذى عايشه الإنسان هناك، يعانى من جراء حربين عالميتين وأسلوب السرد لاسترجاع الأحداث، واستخدام الكورس بوظائفه النمطية من تعلق وتفسير والمساعدة على المكاشفة، هو تأثر بالمسرح الملحمى البريختى ومسرح بيراندييللو الإيطالى.

نخلص من هذا إلى أن شوقى عبد الحكيم عندما استلهم عناصر الموال الشعبى حسن ونعيمة فى مسرحيته، لم يتقيد بهذه العناصر بل وظفها كعناصر ثانوية لحدث رئيسى يشغله ويشغل جماعته، وهو السعى وراء الحرية والتحرر السياسى والاجتماعى، وهو موقف تبنته الأجيال الشابة المثقفة فى مصر بعد الثورة، امتداداً لكفاح أبناء النصف الأول من هذا القرن، ووقفت به أمام كثير من القيم والمقولات

الثقافية والسياسية المناهضة، وقد حاول المؤلف أن يصور ذلك من خلال موقف نعيمة وثورتها على القدر والمكتوب.

أيضا لم يحاول المؤلف استلهام تقنية البناء الفنى للموال ولا عناصره الدرامية المختلفة، بقدر ما حاول الاستفادة من الموروث العالمى فى فن المسرح، خاصة المحاولات التجريبية، سواء فى المضمون أو الشكل.

obeikandl.com

مظاهر الفرجة الشعبية فى المسرح المصرى المعاصر

مع بداية الستينات من هذا القرن بدأ الاتجاه نحو الاستفادة المباشرة من مظاهر الفرجة الشعبية فى المسرح، ضمن الاتجاه نحو الاهتمام بالتراث الشعبى كمنبع لتأكيد جذور وأصول مصرية هذا الشعب.. واتساع رقعة توظيف هذا الموروث ليشمل فن العرض المسرحى.. فبعد أن قدمت مصلحة الفنون ـ التابعة لوزارة الثقافة ـ أوبريت يا ليل يا عين لعرض وتجسيد بعض من الموروث الشعبى أدبا وفنا عام ١٩٥٦، تشجع رجال المسرح المصرى لخوض التجربة تنظيراً وتطبيقاً، فجاءت أعمال يوسف إدريس التى تتمثل فى إنجازاته فى مجال الفن المسرحى المعاصر، وفى إصراره المثمر على البحث عن شكل فنى جديد وأصيل ينبع من جدة المضمون وخصوصيته فى الوقت نفسه.. هذا الشكل الذى حاول البحث عنه عندما كتب مسرحياته ملك القطن عام ١٩٥٤، وجمهورية فرحات عام ١٩٥٦، واللحظة الحرجة ١٩٥٧، واكتشف وقتها ضرورة استنبات المسرح المصرى أو العربى اعتمادا على أشكالنا وتراثنا المسرحى»[١]. لذلك اتجه إلى السامر الشعبى «والذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن»[٢]. عندما كتب مسرحيته الفرافير، وقد حذا حذوه محمود دياب عندما كتب ليالى الحصاد مستلهما السامر أيضا.

أعقب توفيق الحكيم دعوة يوسف إدريس، فدعا فى كتابه الصغير «قالبنا المسرحى» الذى كتبه عام ١٩٦٧، «إلى استخدام طريقة المسرح الشعبى القائم على

(١) نبيل راغب: فن المسرح عند يوسف ادريس (القاهرة: مكتبة غريب ـ ١٩٨٠) ص٥.

(٢) يوسف ادريس: نحو مسرح عربى (بيروت: الوطن العربى للنشر ـ ١٩٧٤) ص٤٦٩.

التقليد، وليس التمثيل والذى يقدم الفرجة المسرحية فيها راوية ومقلد، ويعتمد الإثنان على أسلوب التمثيل على المكشوف ـ أى الأداء الذى لا يرمى إلى اندماج الممثل فى دوره، ولا يسعى إلى إقناع المتفرج بأن ما يشاهدة إنما هو حوادث تحدث فى الواقع وليس تمثيلا»[٣]. لذلك كما يرى الحكيم ضرورة للرجوع إلى ما قبل مرحلة السامر.. المرحلة التى كنا فيها بعيدين جدا عن فكرة التمثيل أو التشخيص... إنه العهد الذى ما كنا نعرف فيه غير الحكاواتية، والمداحين والمقلدين.. هذا بفرض أن مسرح السامر ذاته، وما فيه من مشاهد مسرحية، إنما عرف بعد دخول الحملة الفرنسية على مصر، وما جاءت به من تمثيل على النحو الذى وصفه الجبرتى.. أى أن الحكيم ينفى عن عروض السامر أصالتها ويرجع الأصالة لمظاهر الفرجة الشعبية إلى الحكاواتى والمداحين والمقلدين، تلك الفنون التى كان الناس يجدون فيها أخصب المتعة.. وكانوا يجدون فى حكاية الحكاواتى للسير، والملاحم، وفى تقليد المقلداتى للأشخاص والمشاعر، ما أمدهم بمتعة فنية عوضتهم عن المسرح[٤].

ومن هنا كان الانطلاق نحو استلهام أشكال الفرجة الشعبية، وتوظيفها، فى فن المسرح المصرى، فجاءت محاولات توظيف خيال الظل، الأراجوز، صندوق الدنيا، عروض السامر، والمحبظين، وجاءت إبداعات مسرحية كثيرة منها: **اتفرج يا سلام** لرشاد رشدى، **والظاهر بيبرس** لعبد العزيز حمودة، مستلهما خيال الظل والأراجوز، **ولعبة السلطان** لفوزى فهمى. **وكوميديا الغربان** لمحمد عنانى، الأولى استلهم فيها المؤلف حياة لاعب صندوق الدنيا، وفى الثانية وظف المخرج تقنية صندوق الدنيا كإطار لعرض الحدث الرئيسى «وجاءت **الفرافير** ليوسف إدريس.. **وليالى الحصاد** لمحمود دياب تستلهم عروض وليالى السامر.. وهى المسرحيات التى سوف يتناولها الباحث بالتطبيق فى هذا الجزء من الدراسة.

---

(٣) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى (الكويت: وزارة الاعلام ١٩٨٠) ص٩٢.

(٤) قالبنا المسرحى: مرجع سبق ذكره، ص١٢.

خيال الظل:

«هو من غير الخيال
ممكن تكون الرجال
ممكن تحس.. ممكن تصحا
ممكن تفوق؟
ممكن يعرفوا أن عليهم
واجبات وليهم حقوق
والله لولا الخيال.. لولا الفن
كان زمانهم زى الفيران
دخلوا الشقوق»(٥).

فى هذه المقولة يحدد رشاد رشدى وظيفة خيال الظل/ الفن بالنسبة للمجتمع ومن هذا المنطلق حاول أن يوظف أو يحدد دور جوقة الخيال بالنسبة لعالم وجماعة مسرحيته اتفرج يا سلام، والتى عرضها مسرح الحكيم ١٩٦٥.. والمسرحية فى عمومها تتحدث عن غياب العدالة، والقاضى العادل، فى ظل الحكم الدكتاتورى الفردى المتمثل فى الحاكم التركى الأجنبى الذى كان يحكم مصر، ونظرته للقضاء والعدالة، تلك النظرة الشكلية التى أثرت على سير العدالة وامتهان العدل ورجاله.

رئيس العسكر: دى أوامر مولانا
القاضى: لكن دى اهانة
للعدالة
وأى اهانة
رئيس العسكر: أوامر مولانا..
فأوامر الوالى فوق العدالة.

---

(٥) مسرح رشاد رشدى ج٢: اتفرج يا سلام (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٨) ص٢٠٩.

وفى رأيى أن المؤلف هنا فى تعرضه لهذه القضية قد تأثر بشكل ما بالجدل الذى كان دائرا فى الحياة السياسية المصرية حول تسييس القضاء ومحاولة ضم رجال القضاء كسلطة إلى ركب الاتحاد الاشتراكى، وانقسام الآراء إلى رأيين، الأول يقول: «ان أى نظام ديمقراطى يعتمد على ضرورة إبقاء السلطة للشعب، بحيث لا يتخلى عنها وإلا فقد المعنى الحقيقى لسيادته، وأن الأوضاع العملية تقتضى بأن يعهد بوظائف محددة إلى أجهزة معينة لا يفقد الشعب رقابته عليها وتوجيهها».. والثانى يقول: «إنه لابد من الإبقاء على مبدأ الفصل بين السلطات بل وتدعيمه، والإبقاء على القضاء كسلطة.. ان التعلل بوحدة السلطة سوف يؤدى إلى تجريد القضاء واحدة من أهم أسلحته، فى حماية حريات المواطنين تجاه السلطة العامة».

وقد تكلم جمال عبد الناصر حول هذه القضايا أثناء طرحه للميثاق، وفى المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية ١٩٦٢، والذى أقر الميثاق.. تحدث عبد الناصر بوضوح عن نظرية الفصل بين السلطات، ورفضها رفضا قاطعا.. وسمع كل الناس رأى عبد الناصر.. لكن الأمر تفاقم حين وقع خلاف بين أعضاء مجلس نادى القضاء، ووزير العدل سنة ١٩٦٣ الذى لم يجد بدا من حل مجلس نادى القضاة[٦].

وقد اعتبر القضاة أن هذا الموقف يشكل خطرا على استقلالهم وبالتالى على عدالة القضاء. وإن كانوا لم يفجروا القضية إلا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ما يهمنا هنا، أن المؤلف يبدو أنه قد تأثر بهذه الأحداث فجاء حدثه الرئيسى فى المسرحية يدور فى فلك الصراع بين سلطة القضاء وعدالته، وأهواء الحاكم وسدانته، والذى أثر بالتالى على حرية الشعب، وقد حاول من خلال الأحداث الجانبية والتى جاءت تنويعة موازية على هذا الحدث أن يعمق من هذه الفكرة، ومنها الحكاية التى تقدمها جوقة خيال الظل وشخوصه، كما يقول بهيج نصار: «ها هو المؤلف يسعى لتعميق فكرته فإذا به يقيم فوق خشبة المسرح التى تمت عليها كل الأحداث.. مسرحا آخر

---

(٦) عبد الله امام: مذبحة القضاء (القاهرة: مكتبة مدبولى ١٩٧٦) ص٣٠ ـ ٤٦.

يعرض عليه حكاية قديمة لخيال الظل، وتدور حول نفس الأفكار التى أراد المؤلف تأكيدها فى المسرحية كنا نرى أن حكاية خيال الظل هنا، هى حكاية مؤلفة وليست من ثبت مسرحيات أو أدوار خيال الظل كما أثبتها ابراهيم حمادة أو ابراهيم أبو زيد.

كان استخدام رشاد رشدى لما أسماه خيال الظل، فى مسرحيته موضوع اختلاف بين النقاد وقت عرض المسرحية، فجلال العشرى يرى أن رشاد رشدى فى استخدامه لخيال الظل، لم يستخدمه استخداما تراثيا جامدا، بل عمد إلى توظيفه وتعصيره بحيث يصبح عنصرا داخلا فى بنية المسرحية، وشيئا فشيئا يحمل على جبينه سمات المسرح المعاصر.. أما نبيل بدران فيرى أن مشاهد خيال الظل مفروضة على العمل المسرحى، وليست إلا نوعا من «استعراض العضلات».

ونحن نتفق إلى حد ما مع الرأى الأخير من أن استخدام خيال الظل فى هذه المسرحية لم يكن مقنعا، ولم يقدم ما يجب أن يكون عليه خيال الظل.. لقد حاول المؤلف أن يحدد وظيفة الخيال، ودوره فى إفاقة المجتمع، وإنعاشه، ثم عمم هذه الوظيفة على الفن ككل، فهل استطاع خيال الظل أن يوقظ جماعة المسرحية داخل الحدث الرئيسى لمقاومة الحاكم؟ لم يفعل الخيال أيا من هذا، بل لم يزد عن كونه توظيفا من باب البدعة لتقديم مسرحية داخل المسرحية تدعم الفكرة الرئيسية للحدث الرئيسى.. فالناس ـ الشعب ـ فى الحدث الرئيسى تتخذ موقفا جماعيا تجاه القوانين الظالمة التى يفرضها الوالى لمقاومته، فعندما يفشل الوالى فى استمالة القضاة له سعيا وراء شرعية أحكامه يزداد فى بطشه، واصدار الأحكام الظالمة، لمقاسمة الناس ممتلكاتها ـ قارن بين هذه القوانين وقوانين تحديد الملكية الزراعية والتأميم ـ تخرج جموع الشعب مقررة أن تمثل دور الشحاذين حتى لا يجد الوالى ما يقاسمها إياه:

جعانين وعطشانين

حافيين وعريانين

غلابة ومساكين

عاوزين ومش لاقيين..

عاوزين ومش لاقيين..

الشاويش : هو كل العالم بقوا شحاتين

أنا مش فاهم حاجة يا رجالة

ويكا: الوالى أمر بأن كل واحد عنده جوارى أو عبيد أو طير أو حيوان ضرورى يسلم ربعها بالتمام والكمال وإلا اشنقوه فى الحال..

وعشان كده هم عاملين شحاتين

وينضم إليهم الشاويش ممثل السلطة، ونتيجة لهذا الموقف الجماعى ينتصر الشعب، أما فى حكاية خيال الظل، فبعد أن يفشل ابن النعمان فى إقناع الجميع بالحقيقة يعزل نفسه عن الجماعة فى السجن الذى اختاره لنفسه:

مدام مش عاوزين يسجنوه

سجن نفسه بإيديه..

لقد كانت الجماعة أكثر يقظة من شخص الخيال، وهناك فرق فيما لجأ إليه بطل حكاية الخيال وبين الفعل الذى قام به الشعب دون أى تحريض أو إثارة من حكاية الخيال، لذلك لم يؤد الخيال أى دور فى دفع الحدث أو تطوره، كان دوره مجرد التعليق من خلال الحدث الموازى المنتشر فى طول المسرحية.. أما من حيث التقنية فيبدو أن هناك خلطا وقع فيه المؤلف فى مزجه ما بين مميزات المظاهر المختلفة، فاتفرج يا سلام كنداء، امتاز به صندوق الدنيا ولاعبه، ولم يرتبط بعروض الخيال، كما أن التحاور الذى بنى به المؤلف بابة خالد بن النعمان فى مسرحيته لم يعرفه الحوار فى بابات الخيال كما جاءت عند ابن دنيال على الأقل، لم يعرف الحوار الجمل القصيرة، وتعدد الشخوص ـ الكورس ـ بل عرف الحوار السردى الطويل ـ المنولوج الفردى ـ الذى كانت تؤديه الشخصية تحكى فيه عما كان وما تحلم به وما تتمناه، مع قلة التشخيص.

إن المؤلف قد حاول أن يقدم من خلال خيال الظل رمزا لأحد الأشكال التعبيرية التى يمكن للشعب أن يعبر من خلالها عن همومه، رمزا لأحد الفنون التى تعتمد على التحريض وإيقاظ الشعوب، والتى تخرج الرجال من شقوق الفئران، لكنه لم يستطع أن يجسد ما لفن الخيال من خصوصيات، والذى بدا توظيفه مقحما، وكان يمكنه الاستعاضة عن جزئية الخيال، بأى شكل آخر من أشكال التعبير الشعبى أو الفرجة الشعبية المناسبة للمقام، خاصة وأن المؤلف لم يعتمد بشكل كبير على شخوص الخيال الجلدية مثلا، بل أسند تشخيص أدواره لجوقة من البشر، شىء أقرب إلى المحبظين أو جوقة السامر والتى تعتمد على التقليد والتشخيص، ونحن نرى أن توظيف مثل هذه الجوقة فى مثل هذه المواقف يكون أنسب من خيال الظل.

أما عن استخدام المؤلف ومخرج العرض لتقنية عرض الخيال، فهو استخدام عجز كثيرا عن استيعاب تقنية عروض الخيال، وتوظيفها بشخوصها من البشر والجماد والحيوان، إن للخيال عالما كاملا يمكن من خلاله تشخيص وتقليد عالم الواقع، لكن المؤلف استعاض كما سبق الذكر عن عالم الخيال بعالم من البشر، مع استهلالة ظلية غير مقنعة، فكان مشهد خيال الظل يبدأ بعد أن يتأكد سعيد صاحب الجوقة من أن عساكر الوالى بعيدون عنه، وأنه فى أمان ـ ويبدو هنا أن المؤلف قد استفاد من المعلومة التاريخية التى أشارت لمقاومة بعض الحكام للاعبى الخيال ـ فيأمر سعيد بإنزال الستارة ويتجمع أفراد الجوقة بعد أن وزع عليهم أدوار البابة المؤلفة.. ومن خلف الستار تقف الجوقة ويبدأ سعيد فى سرد جزء من البابة وبعد أن ينتهى السرد «ترفع الستارة ويظهر جانب من السوق فيه دكان رضوان بن رضوان يبيع ويشترى وخالد بن النعمان فى دكانه.. الخ، وكأن توظيف الستارة لم يتعد كونه وسيلة لتغيير المناظر وللانتقال المكانى من عالم الحدث الرئيسى لعالم حكاية الخيال.

الظاهر بيبرس.. «ابن البلد»:

فى نقده لعرض مسرحية «ابن البلد» التى قدمها المسرح القومى فى نهاية عام ١٩٨٧ والتى كتبها عبد العزيز حمودة باسم الظاهر بيبرس، كتب فؤاد دوارة: «إن أهم عيوب هذه المسرحية هى نفسها أهم عيوب آخر مسرحية محترمة قدمها المسرح القومى، وهى لعبة السلطان.. وقد تمثل فى الانفصال شبه التام بين الأحداث التاريخية والإطار الشعبى الذى افتعله الكاتب لتقديمها من خلال الحكاواتى ـ صاحب صندوق الدنيا ـ وهو نفس ما حدث فى مسرحية ابن البلد حين استخدم مؤلفها مقومات مثل الربابة والراوى، وخيال الظل والأراجوز، فى ضفيرة مركبة «وإن كان الناقد يعيب هنا توظيف بعض العناصر التراثية التى أدت فى رأيه إلى «تعويق التطور الدرامى الطبيعى وإضعاف أثره فى النفوس»، لأنها جاءت من وجهة نظره عن طريق «اقتناص بعض أشكال التعبير الشعبية وإلصاقها بأسلوب مفتعل ومتعمد بالدراما التقليدية.. وبذلك تجىء مفروضة على العمل من الخارج»[٧]. ونفس هذا الرأى أثير حول **انفرج يا سلام**، كما سبق أن ذكرنا لكن هنا فى مسرحية **ابن البلد** كيف جاء توظيف هذه المظاهر؟

يدور الحدث الرئيسى فى المسرحية حول إمكانية قيام تحالف بين الشعب والسلطة الحاكمة متمثلة فى الظاهر بيبرس، وعثمان بن الحلبى أو ابن البلد، البطل الشعبى الثابت ذكره فى السيرة الشعبية عن الظاهر بيبرس. وحول هذا التحالف الذى رمز إليه المؤلف بالزواج تدور أحداث المسرحية.. حدثها الرئيسى، والأحداث الموازية التى حاول المؤلف من خلالها أن يؤكد على نفس المعنى والتى وظف فيها الموروث الشعبى، وفى ذلك يقول المؤلف: «لجأت فى هذه المسرحية إلى اثنتين من أكثر الحيل الفنية شيوعا وهما البناء المركب والرمز الموحد.. فقدمت أكثر من خيط يجىء كل منها تنويعا على التيمة الرئيسية وتأكيدا لها، وهنا أيضا لجأت فنيا إلى استخدام

---

(٧) فؤاد دوارة: مقال، مجلة الكواكب، ١٩٨٧/١٢/١٥.

بعض المفردات التشكيلية التى يرى الكثيرون أنها معطيات الشكل المسرحى العربى، وهما خيال الظل والأراجوز، فأخذت مجموعة من الخيوط يؤكد كل منها ما يحدث على مستوى الخيط الرئيسى».

لذلك نجد فى المسرحية زواجا أو مشروع زواج فى البداية، ما بين بيبرس وعثمان، ثم هناك زواج الأمير وصال المستلهم من بابة طيف الخيال، وهناك زواج الأراجوز، وزواج عثمان بن الحلبى من ست الناس، وزواج حميدة من عثمان، وجميعها خيوط متوازية بأحداثها لتؤكد على فكرة الرغبة فى الزواج أو التحالف.

ثم يقول المؤلف عن الحيلة الثانية الرمز الموحد الذى يجمع العناصر وهو الزواج: «لقد أردت أن أؤكد استحالة التحالف أو الزواج فى هذه الحالة بين حاكم غريب على مصر وبين الشعب، فلجأت إلى أكثر من قصة زواج تم إحباطها».. فجاءت كل الزيجات محبطة لتؤكد على استحالة هذا التحالف، فحميدة لم تنجح فى زواجها من عثمان، وعثمان لم ينجح فى تحقيق الزواج من ست الناس، يؤكد هذا إحباط الأمير وصال فى زواجه بعد أن اكتشف أن العروسة قبيحة:

الأمير وصال: راجل.. راجل.. العروسة طلعت راجل يا خلق..
والله العظيم لأ.. أنا أحلى منها بكثير..
حتى الأراجوز هو الآخر قد أحبط فى زواجه من حسنية:
الأراجوز: لابأه أنا مش لاعب.. يلعن دى جوازة..
وادى الفوطة.. وادى المريلة.. وادى المكنسة
يندعق البيت على اللى فيه.
حسنية: انت بتقول إيه؟
الأراجوز: بقول دى مش جوازة.. دى ذل..
حسنية: طب خد (تبدأ فى صفعه على قفاه) خد...خد!

لقد استلهم المؤلف بابة طيف الخيال بل لقد وظف الأصل المحقق ضمن نص

مسرحيته مشيرا بذلك إلى أن النص الأصلى لطيف الخيال والذى ترد منه مقتطفات فى هذه المسرحية ورد فى كتاب خيال الظل تأليف د. ابراهيم حماده.

ومن أجل أن يؤكد أو يردد تيمة الزواج المحبط، فجاءت أحداث البابة موازية للحدث الرئيسى فى المسرحية، وهنا وإن التزم المؤلف بنص البابة وحدثها فى التأكيد على حدث مسرحيته الرئيسى، إلا أنه وقع فى نفس الخطأ الذى وقع فيه رشاد رشدى، فى عدم الاستعانة بتقنية فن الخيال، وإن كان من الأجدى هنا أن يوظف فن الخيال بشكله التراثى لتكتمل وحدة التوظيف، وفى هذا المعنى يقول فؤاد دوارة، والذى نتفق مع رأيه:

«لم نر من أدوات خيال الظل سوى شاشة صغيرة منتقلة على عجلات يخرج من ورائها المخايلون ليمثلوا أمام الشاشة فى ضوء ساطع.. والمفروض أن يستخدموا نماذج لشخصيات البابة مصنوعة من الورق أو الجلد ويحركها اللاعبون».. وهناك وظيفة أخرى لجأ إليها المؤلف لاستعمال تقنية الخيال، وهى تجسيد حلم بيبرس، فالمسرحية تبدأ كما يقول المؤلف: «بأشباح خيال الظل تظهر على الشاشة الأمامية التى تسد فتحة البروسنيوم.. تتضح أشباح الخيال، رجل جالس فوق كرسى أو دكة عالية.. أمامه مباشرة خيال رجل آخر ينحنى بصورة مبالغ فيها تحية للجالس، يمد الجالس يده للثانى الذى يقبلها فى تواضع شديد، فجأة ريثما يقبل اليد يستل خنجرا ويطعن به الجالس طعنة ثم أخرى».

وكما هو واضح تؤدى هذه اللوحة بتقنية السلويت أو الخيال بالممثلين من البشر.. فقط يستخدم فيها من فن الخيال الصورة المنعكسة بفعل الضوء على الشاشة.

وبالمقارنة بين توظيف خيال الظل فى كل من **اتفرج يا سلام** ١٩٦٥، **وابن البلد** ١٩٨٧ نجد أن مؤلف الأخيرة عبد العزيز حمودة قد تأثر بشكل كبير بما فعله رشاد رشدى.. فالخيال يوظف لتأكيد المعنى بالتكرار من خلال الحدثين المتوازيين والشخوص يؤديها ممثلون من البشر، وإن كان عبد العزيز حمودة قد وظف نصا

أصيلا بوقائعه من بابات ابن دانيال وهو طيف الخيال، بينما رشاد رشدى قد ألف بابة تتماشى مع حدثه اتفرج يا سلام.

أما من حيث الإخراج فلم يحتج الأمر فى ابن البلد لتغيير مناظر كما فى اتفرج ياسلام، التى جاء فيها الجزء الخاص بحدث خيال الظل مسرحية متكاملة بشخوصها ومناظرها، داخل المسرحية الأصل، أما فى ابن البلد فلم يزد عن موقف تمثيلى يؤديه المخايلون فى قارعة الطريق وهو أقرب إلى الروح الشعبية لدى ممثلى السامر مثلا أو الحكاواتى منه من خيال الظل.

obeikandl.com

صندوق الدنيا

استفاد فوزى فهمى فى مسرحيته لعبة السلطان من صندوق الدنيا كواحد من مظاهر الفرجة الشعبية ذات التقنية المتضمنة لبعض العناصر الدرامية والتى تجمع ما بين الفرجة من المتلقى والحكى عن طريق صاحب الصندوق ـ الحكاواتى ـ والذى يجسد بعض المواقف لإثارة المتلقين فى بعض الأحيان، وكان منطلق المؤلف من هذا التوظيف وهدفه كما يذكر «بعد عودتى من بعثة الدراسة للأشكال المسرحية الشعبية فى الهند والصين واليابان، أدركت معنى الاحتجاج على القالب المسرحى الأوروبى، ورحت أحاول أن اهتدى إلى صياغة ما، وجاء هذا الشكل الذى يعتمد على الحكاواتى صاحب صندوق الدنيا، والبلياتشو، والزوجة، هذا الشكل الذى يكسر المسافة النفسية والجمالية ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية، وهو أنها لعبة أساسها الممثل الذى يؤدى شخصية هى ليست له»(١).

وفى هذا المقتطف حدد فوزى فهمى منهجه فى تناول هذا العنصر من عناصر الفرجة الشعبية، ليوظفه كإطار يقدم من خلاله الحدث الرئيسى للعبة السلطان، وهذا المنهج يعتمد على محورين: الأول الاحتجاج على القالب المسرحى الأوربى، من خلال توظيف مظاهر الفرجة الشعبية، والثانى كسره المسافة النفسية والجمالية للعرض المسرحى، بهدف إظهار جوهر اللعبة المسرحية، التى لا تتعدى أن تكون لعبة أساسها الممثل الذى يؤدى شخصية هى ليست له. وهذا واضح بشكل كبير فى

---

(١) فوزى فهمى: النشرة الخاصة بعرض مسرحية لعبة السلطان (القاهرة: المسرح القومى ٨٦).

مظاهر الفرجة الشعبية سواء أكانت فيما يتعلق براوى السيرة الشعبية، أو صاحب صندوق الدنيا، عندما يجسد ولو بالصوت والإشارة ما تقوله إحدى شخوص الصورة التى يديرها بيده داخل الصندوق، وأيضا من أداء المهرج الذى يستخدم الألوان والأصباغ والأقنعة للتعبير والتقليد للشخصيات التى يجسدها، وسلاحه فى ذلك تكبير عيوبها ـ بكاريكاتورية ـ لهجاء سلوكها فى معظم الأحيان.

قدوم فوزى صاحب الصندوق يجوب شوارع القاهرة، يحكى أسرار الدنيا من الصندوق:

«صاحب الصندوق: ... يا للجسد المعجون المطحون من هذا الصندوق، أحمله على ظهرى منذ سنين والصدر يوما قد يضيق، لكن لسانى دوما يحكى أسرار الدنيا من هذا الصندوق، فكل الدنيا والكون يا سادة فى هذا الصندوق، أحكى منه الكثير.. أحكى عن عصر مفقود، عن ملوك، عن الخوف، عن الصمت.. عن المتعبين من الشوق، عن رجال عطاش للعدل لم تمنحهم الدنيا متسع عمر»[٢].

وصاحب الصندوق لا يقتصر فى حبه للحكايا على الصندوق بل هو فى المساء حكاواتى يعشق التسامر:

صاحب الصندوق: .... فأنا يا سادة أحب التسامر، ففى الأمسيات بالمقاهى أعمل أنا بالمقاهى حكاواتى، وفى النهار صندوق الدنيا للأولاد، أستعين فيه بالصوره بالألوان، لكن الحكايات هى هى واحدة، والصندوق واحد (يشير إلى صدره) وأحبارى خيوط دم القلب للعاشق للأطفال، للكبار، فأنا أتبعهم ليل نهار، أخشى عليهم غابة النسيان».

ويحدد البلياتشو مكونات الصندوق من صور فما هى إلا أقنعة للناس:

صاحب الصندوق : صندوق الدنيا من يتفرج..؟

(٢) فوزى فهمى: مسرحية لعبة السلطان الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٣) ص٦.

البلياتشو: وجه يتشكل، وجه يتحول، وجه يرحل، وجه يهرب، وجه يجهل، وجه يسأل، وجه يظلم، وجه يقتل، وجه يكذب، وجه ينكر، ووجه يتفرج.. صندوق الدنيا..

عالم من الأقنعة، التى تخفى وراءها طبيعة البشر، يمتلىء به صندوق الدنيا، ويحكى عنها صاحب الصندوق، وهكذا يقدم المؤلف فى البرولوج أو مدخل المسرحية عالم صاحب الصندوق ـ صندوق الدنيا.. كما يجسد لنا وظيفة حكايات الصندوق التى تتعدى المتعة والتسلية إلى وظائف أخرى:

صاحب الصندوق: فى هذا الصندوق كنوز، روايات هى رأس المال، تعلمت فيها أ ن من يلهث وراء الأشياء، ليحيا ويتعطر بالطيب فى النهاية يرحل، ولا يملك أحد أن يصادر وجهه. إذ لا تشتم إلا رائحة الطين، ولا يجدى أى سلطان أمام إنسان يموت، وتستوى التخمة بالجوع، ويستوى عسل الخليفة بملح ومر كل حارات الفقراء.

إذن فالحكمة والعظة هى غاية حكايات الصندوق، أما الوسيلة التى يعتمد عليها الحاكى فهى اللعب ـ التشخيص ـ التقليد ـ كما يقول المهرج الحاوى.

البلياتشو: ... رحم الله معلمى الحاوى الأكبر، كان له جراب يخرج منه الثعابين والبيارق بكل الألوان المختلفة، وأنقر أنا نقرة وأقلد البطة، والعروسة البلهاء حين تهدى عريسها على قفاه صفعة.

كذلك صاحب الصندوق يبدأ لعبته بالحكى وينتهى بتقمص الشخصية لعبا، وقد يأخذ التقمص أقصى درجاته، فيختلط الأمر على اللاعب، فالخيط الفاصل بين الوهم والحقيقة هنا قد يضيع أثناء اللعب، فينقلب الأمر على اللاعب، فالخيط الفاصل بين الوهم والحقيقة هنا قد يضيع أثناء اللعب، فينقلب الأمر من مجرد تقليد إلى مسرحية داخل المسرحية.

صاحب الصندوق: هيا نحكى..

البلياتشو: «مقاطعا» ولا كلمة أرجوك فسرعان ما يختلط الأمر عليك، فلا تعرف من الذى يحاورك، فتصبح مرة أنت الخليفة وتحكمنى على أنى وزيرك أو قائد جيشك، كلا يا عم سرت أخشى على نفسى منك.

خلاصة القول هنا أن المؤلف قد حاول من خلال توظيف صندوق الدنيا، أن يعطى لحدثه إطارا، وفى محاولة للربط بين الماضى والحاضر من خلال لاعب الصندوق القادر على استدعاء التاريخ/ الماضى من خلال صدره/ صندوقه، مؤديا وظيفة الراوى/ الحكاواتى القادر على التقليد والتشخيص لشخوص الصورة، داخل الصندوق، فلاعب الصندوق لدى فوزى فهمى لا يكتفى بالسرد، وهى مهمته الأساسية، بل يقوم أيضا بتجسيدها، سواء أكان المبرر فى ذلك خلق علاقة بين الواقع المعاش لدى صاحب الصندوق والخيال الذى يحلم به ويستدعيه، ليؤكد على تناقض الواقع من خلاله، أو كان ذلك باسناد المؤلف إليه وظيفة الحكاواتى فى المساء حتى يبرر تجاوزه لوظيفة السرد التى تعتبر من خصوصية لاعب الصندوق، فلاعب الصندوق هنا قد تجاوز خصوصياته وتجاوز من خلاله المؤلف خصوصية الصندوق الذى جاء إطارا غير موظف للعمل، فهو قد قدم إنسانا قادرا على استدعاء الماضى والاستفادة من دروسه فى الحاضر.. ولم يكن الأمر فى حاجة لاستخدام الصندوق، فقد كان فى الإمكان أن يكون رجلنا مثقفا عالما بالتاريخ أو فنانا يستقرىء صور التاريخ دون ما ضرر على بنية الحدث أو الشخصية.

أما ثانى الأعمال التى شاهدها المسرح المصرى واعتمدت على تقنية صندوق الدنيا فهو عرض كوميديا الغربان، تأليف محمد عنانى وقد قمت بإخراجه لمسرح الطليعة، وتم عرضه فى مارس ١٩٨٨، وفيه حاولت أن أستعين بتقنية صندوق الدنيا كإطار يقدم من خلاله أحداث مسرحياته.

كتب المؤلف مسرحيته مستلهما مادته من تاريخ مصر أيام المماليك، وصاغها فى

بناء ملحمى يعتمد على الراوى ومعه صوتان، وتقع المسرحية فى عدد من المشاهد أو اللوحات التى يربط بينها الراوى، يحكى ويسرد ويعلق بعض الأحيان ويفسر ما يكون داخل المشهد، فالمسرحية تبدأ بالراوى وزميله.

«الراوى: فى زمن المستنصر بالله
غفر الله ذنوبه
وقعت شدة
بحث الناس عن اللقمة
صوت١ : هذا ما قال المقريزى
صوت٢ : لكنك لست مؤرخ قصر الحاكم
صوت١ : بل أنت مؤرخ أبناء الشعب
لا تحكى عن السلطان
وعن الأجناد أو الغلمان»[٣].

فالراوى هنا يحكى عن التاريخ، لكنه تاريخ الشعوب فالتاريخ الرسمى ملىء بحكايات الدول والسلطان، وراوينا هنا يحكى عن الشعب، ما لم يذكره التاريخ.

الراوى: هذا الذى فى مسمع الأيام بعض قصة
لم يروها التاريخ
وما تغناها شويعر أجير،

ومن هنا كان مدخل المخرج لتوظيف صندوق الدنيا. فصاحب الصندوق اللاعب، يقوم بالسرد لما تتضمنه الصورة، وهو يحكى عن الصورة وما وراءها تماما كراوى الغربان الذى يستقرىء التاريخ ليحكى ما لم يذكره التاريخ عن الشعوب، فهو أقرب الأشكال لرواية تاريخ الشعوب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، أن لاعب الصندوق

---

(٣) محمد عنانى: كوميديا الغربان (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧) ص٢٤ ـ ٢٥.

يستعين بعروستى الصندوق اللتين يحركهما بيديه لتساعداه فى الرواية وجذب المشاهدين، وهنا استعاض المخرج عن الصوتين المشار إليهما فى النص بعروستى الصندوق، أو مهرجين يرافقان لاعب الصندوق فى سرده، واستكمالا لتقنية الصندوق، التى تعتمد على عدد من الصور محل الحكاية، أحال المخرج خشبة المسرح للوحة كبيرة يحدها إطار خشبة المسرح الخارجى ـ البروسنيوم ـ ليكون إطار الصورة.. وعليه فاللوحة تبدأ بكادر ثابت تقف فيه شخوص أو شخصيات الحدث، ومن خارج هذا الإطار يقف الراوى لاعب الصندوق ليقص ويحكى ويستكمل الأحداث وعروستاه بدءاً مما يدور داخل الصورة. وهكذا يتم التتابع بين مشاهد السرد ومشاهد التشخيص، وتتحقق تقنية الصندوق التى حاول المخرج أن يوظفها إطارا لهذا العرض.

فها هو الراوى لاعب الصندوق يقف بجوار صندوقه، وبجانبه عروستان بشريتان ترتديان ثياب المهرج تأتمران بأمر الراوى الذى يحكى ما يدور فى اللوحة المكبرة أمام المتلقى داخل إطار خشبة المسرح الذى أحله المخرج محل عدسة الصندوق، ففى بداية المشهد الثانى مثلا، ينتقل المنظر إلى قصر الحاكم، ويظـهر الحاكم وجنوده يحكى:

الراوى: فى يوم مشهود ذات صباح جاء إلى القصر نذير بضياع المحصول لا توجد فى الإقليم حبة قمح واحدة تدعو الله ولهذا الأمر الفادح يستدعى الحاكم بعض الكبراء وبأيديهم بعض النظراء لتأمل مأساة اليوم الأغبر.

وينتقل التشخيص داخل اطار خشبة المسرح ويبدأ حدث المشهد.

وقد وضع المخرج خطا وهميا بين إطار خشبة المسرح ومقدمته حيث يقف لاعب صندوق الدنيا والذى لا يسمح له باختراق حدود الصورة، فهو دوما خارجها، وهكذا يتم الفصل المادى بين الرواية كما يقوم بها لاعب الصندوق والتشخيص الذى يقوم به ممثلون لا علاقة لهم باللعب وصاحبيه. وفى رأيى أن هذا التوظيف هو أقرب

لخصوصية لاعب الصندوق، فلاعب الصندوق لا يشخص ولا يقلد، بل هو يسرد فقط وبغنائية شبه موقعة رتيبة اللحن لمحتوى الصورة، التى تتضمن عناصرها التشخيصية كلوحة محددة للشكل العام، وهذا بعكس ما حدث فى مسرحية لعبة السلطان، حيث تم الخلط بين وظيفة لاعب الصندوق والحكاواتى، حتى وإن كان المؤلف قد حاول أن يفسر هذا الخلط بالإيحاء بأن الحكاواتى هو نفسه لاعب الصندوق من حيث أن كلاً منهما يروى أحداثا من الماضى، مع ما فى خصوصيات كل منهما من اختلاف.

obeikandl.com

احتفالات السامر

حاول محمود دياب ويوسف إدريس الاستفادة من عروض السامر عند صياغتهما لمسرحتيهما ليالى الحصاد ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧ ، والفرافير ١٩٦٤ .. أما محمود دياب فقد أخذ من السامر مكان ومناسبة انعقاده، وتقنية التقليد داخله، أما مكان السامر وهو ساحة الجرن فهو المكان الذى اختاره محمود دياب لحدثه فى مسرحيته، وخصص له المستوى الأعلى من المنظر المسرحى، «فالمنظر ثلاث مستويات، المستوى الأعلى وعليه توجد حلقة المسامرة، والمستوى الثانى وعليه يجرى التشخيص، والمستوى الثالث ـ الأدنى، وهو الذى سيلتئم مع واقع القرية فى حياتها الجارية خلال الفترة التى تستغرقها سهرة القرية»[١] .

وعلى هذه المستويات يدور الفعل داخل المسرحية فى ثلاثة مستويات أيضا: المستوى الأول الفعل فى اجتماع السامر، والثانى الفعل فى الحدث المسترجع ـ التقليد فى المسامرة، والثالث واقع القرية الحالى والموازى لفعل السامر، أما زمن الفعل السامر فهو إحدى الليالى المقمرة من ليالى الربيع، حيث يحلو التقاء الأصدقاء فى ضوء القمر للمسامرة والتسلية:

الغاوى: ليالى الجطن ماتتنسيش.. وكمان ليالى حصاد.. الجمح.. فى الليالى الحلوة دى زى الليلة دى.. الجمر طالع والجو ظريف.. نسهر نتسامر شوية.. نتحدث.. وشوية نضحك واللى عنده حكاية يجولها.. وفيه حدانا ولاد شطار تجول عفاريت زى مسعد أو جاسم لو راح مصر ليطلع فى السيما تشوفه يجلّد نفر تقول هوه غاوى تشخيص.

---

(١) ليالى الحصاد: مرجع سبق ذكره، ص٦.

على لسان حسان الغاوى والذى يقوم بدور الراوى/ الريس فى حلقة السامر، ـ الراوى بالمفهوم الدرامى، والذى يسرد ويتدخل للتحكم فى سير الأحداث ومراقبتها، ولا مانع من مشاركته فى الحدث، والريس فى عرض السامر الذى يبدأ اللعب ـ يقدم المؤلف أصول اللعب ـ التمثيل فى السامر: المكان ساحة القرية، والزمان إحدى ليالى الحصاد المقمرة، والفعل الحكى والمسامرة والتقليد، والهدف المسامرة والتسلية، وكلها خصوصية عرض السامر، والتى حاول المؤلف توظيفها كإطار يعرض من خلاله أحداث مسرحيته، كما يقرر الغاوى:

ـ أدى احنا الليلة دى ناويين نبسطكم ـ ضاحكاً ـ هنشخص
حاجة كده زى المرسح، ومادام هتسهرو وياناً.. تجبلونا على حالنا.

ويبدأ السامر بالتقليد فيدعو المتسامرين لبدء التمثيل والتشخيص،

تهامى: جوم يا واد يا مسعد وبلاش تجل دم
مسعد: أجوم أعمل إيه يا عم تهامى
تهامى: أيها حاجة يا أخى
فرجنا على حجازى بيمشى ازاى.

ومسعد هذا هو فرفور الجلسة كما يحلو ليوسف إدريس أن يدعوه، خفيف الظل، يجيد التقليد، ويستأذن مسعد من حجازى ليقلده، ويتحرج حجازى، لكن المسألة لا تتعدى المسامرة، فيوافق حجازى بل ويشارك فى استكمال اللعبة، ورويدا ينتقل التقليد من الممازحة إلى تقليد واقع القرية، استرجاع حدث من ماضيها القريب، ويكون حلقة الاتصال بين جمهور المتلقين وسامر القرية، الغاوى الذى يقدم المكان والشخصيات، ويساعده فى مهمته كورس من رجال القرية يصحح له معلوماته ويستكملها إذا لزم الأمر:

الغاوى: البكرى ده أمره عجيب، لا يحب حد فى البلدولا حد يحبه، لكن مش جادرين يستغنوا عنه..دار البكرى ده فى آخر البلد.. ع السكة بين البلد والجبانة ودى دار جديمة جوى وارثها أباً عن جد.. جدام بيت البكرى فيه شجرة جميز كبيرة وعينا لقيناها وبويا جال إنه وعى لجاها، ما حد عارف

البيت اتبنى الأول واللا الشجرة طلعت فى الأول؟

.أصوات: الشجرة طلعت فى الأول..

أصوات: دى البيت اتبنى الأول..

الغاوى: المهم إن البكرى عـايش فـى البيت ده ويوماتـى يجيـل تحت الشجرة، ما حدث معاه غير بنته «صنيورة»

المجموعة: مش بنته يا غاوى..

تحاول شخصيات من أهل القرية فى السامر أن تحكى عن البكرى وابنته «صنيورة» فتستعين بمعدات لتستكمل تجسيد أو تشخيص الشخصية، واستخدام المعدات والاكسسوار أحد تقاليد عروض السامر للدخول فى إيهاب شخصوص اللعبة/ التمثيلية:

على الكتف: عايزنى أخلع النظارة ليه يا شيخ تهامى؟

تهامى: أصل البكرى ماعندوش نظارة..

مسعد: وكمان البكرى لابس عمة

على الكتف: ادينى عمتك ياتهامى... أنا البكرى!

وبعد أن يستكمل اللاعب المقلد معدات الشخصية يبدأ فى تقليدها، ويوظف المؤلف هنا التقليد من خلال اجتماع السامر لكشف الخبىء فى صدور أهل القرية، لإزاحة الأقنعة عن الوجوه وكشف الحقيقة التى تخفيها هذه الأقنعة، والمؤلف بهذه الحيلة هو أقرب ما يكون لمسرح الكاتب العالمى بيراندياللو، كما سنرى بعد، باعتماده على مفاهيم القناع، والوهم والحقيقة، والمواجهة بالشك الذى يفيد فى الوصول إلى الحقيقة، فالشخصيات هنا تتجاوز مرحلة التقليد لتعايش الحقيقة كاملة خلال التقمص للشخصيات محل التقليد وعندما ترفع الأقنعة ويظهر الخبىء فى الصدور تتحول اللعبة إلى جانبها الجدى:

على الكتف: الحكاية مش حكاية حمارة انسرقت، ولاغيط جمح انحرج وحرج صحبه، ولا جامع عشش عليه البوم، دى حكاية حرب بين بلدين، عندك حج يا حجازى، لكن شجرة جدر ولو شجرة حنظل ولازم نبتدى الحكاية من جدرها..

وتستدعى القرية من ذكريات ماضيها ما حاولت أن تنساه، وخلال التقليد ترفع الأقنعة، وتتم المواجهة بين الوهم/ التشخيص والحقيقة، شيء أقرب إلى مسرح المرآة الذى نادى به بيراندييللو ـ ومن خلال المواجهة تتم المكاشفة، واكتشاف حقيقة واقع القرية «الذى ينطوى على واقع شديد التمزق يخفى فى جوفه مأساة تعيش مغمورة تحت البريق الزائف للشكل الخارجى للقرية»(٢).

على الكتف: أنا البكرى يا بكرى رأيك ايه اللى هييجى على بالى حجوله، ومش هخاف منك، مش هخاف لكن انت خايف ليه؟

البكرى: وايه اللى هيخوفنى يا فلفوس؟

وتبدأ لعبة التقليد، ترتفع الأقنعة، وينطلق مخزون الصدور المكبوت وتتم المواجهة ويحمل على صنيورة مسئولية رفض الزواج به، بل إنها السبب فى كل ما يحدث من شر فى البلد، ويتقمص على الكتف دوره، يندمج، ويقرر أن الصنيورة لابد أن تعاقب:

على الكتف: أنا أبوها، وأنا اللى هكسر رقبتها، هتولى كرباج سودانى يا ناس، هاتو عود جريد يكون نجاوه ـ يتناول عصا وهمية من يد وهمية ويضرب بشدة ـ

زغلول: على الكتف هيتجنن.

---

(٢) محمد بركات: الحصاد المر فى ليالى الحصاد، مقال (مجلة الاذاعة ١٩٦٧/١٢/٣٠).

لقد تقمص على شخصية الأب، وأزيح القناع عن وجهه، ويتضح من خلال التشخيص رغبته فى الانتقام من صنيورة، لما فعلته به، لما أصابه بسبب حبه لها، لكن الأمر يتجاوز التقليد والواقع:

البكرى: بجول ايه يا سى على، فيه غلطة صغيرة وجعت فيها وانت بتشخص، أنا عمرى ما مديت إيدى على صنيورة.

وهنا لابد من تدخل الريس/ الراوى/ الغاوى ليوجه الحدث، يعيده للمسامرة:

الغاوى: ان جيت للحق يا على يا كتف أنا اللى حتجنن الناس جاية تتسلى وانت تشيلهم هم.. يا على ده كل واحد عنده اللى مكفيه

البكرى: ما تسيبه يا حسان، انت مالك بيه، على الكتف بيشخص كويس، وأنا لى مزاج أسمع وأتفرج دى حاجة نادرة يا غاوى.

الغاوى: خلاص يبجى تجفلوا لنا الباب ده، والباب ده خلص وهنخش فى باب غيره.

لكن الصدور مليئة فيعود المتسامرون لنفس القصة، وتتم المكاشفة، ويكاد البكرى أن ينهار، لكنه يشارك فى اللعبة، يأخذ دور القاضى ويحاول أن ينهى اللعبة لصالحه حتى يستريح ويريح الناس:

البكرى: المحكمة فهمت الحقيقة، المحكمة هتفكر، سيبوها تفكر، المحكمة بتفكر، بتدور على رأى، المحكمة عايزة تخلص، الحقيقة تريح الناس وترتاح، المحكمة حكمت، صنيورة السبب فى كل ما حصل.

المجموعة: أيوه.

البكرى: صنيورة تستاهل الموت!

ولا تنتهى اللعبة فقد رفعت كل الأقنعة، ويخرج على الكتف لينفذ الحكم، ليقتل صنيورة، لكنه فى حومة غضبه وتقمصه، ورغبته التى طفت فوق سطح مستوره يعمى عن صنيورة ويقتل إنسانا آخر برىء لتنتهى اللعبة.

وهكذا لجأ محمود دياب إلى تقنية احتفال السامر، ليقدم من خلاله حدثه الرئيسى وهو حقيقة العلاقة بين أهل القرية، تلك العلاقة التى تختفى خلف الأقنعة، والتى ساعد التقليد والتشخيص على رفع هذه الأقنعة، فيحيل اللعبة إلى واقع أليم، الواقع الخبىء خلف الأقنعة الزائفة التى ترتديها الجموع فى تعاملها، وخلاف تقنية التقليد، والتشخيص، ومكان وزمان السامر، نجد أن المؤلف قد انتقى من شخوص تمثيليات السامر، الغاوى والصنيورة، فالغاوى هو ابن البلدة الذى يهوى الغناء والفن:

ـ جسر الكلام أنا مش متعلم، فى غير الزرع مفهمش..

لكن تلاقينى أغوى الفن وعشان كده سمونى فى بلدنا حسان الغاوى.

ولذلك كان له دور الصدارة فى سامر القرية، هناك أيضا الصنيورة الجميلة راقصة السامر التى تبهر الجميع بجمالها، تغار منها النساء، ويعشقها كل الرجال، ولا ذنب لها إلا جمالها،، تقوم حولها المعارك بعض الأحيان.

وهى غالبا مالا يعرف أحد أصلها، وعن هذه الصنيورة كانت بطلة ليالى الحصاد:

الغاوى: .... أصل البكرى كان متجوز.. ومراته ما بتخلف، وفى يوم فى الفجرية سمع صراخ عيل فى الجبانة، وجف، وتمشى يتصنت، لغاية ماعتر فيها ما حدش عارف أمها منين، ولا مين أبوها، يوم مالجاها، كانت حلوة قوى تجولش قمر، سماها صنيورة..

نخلص من هذا أن المسرح المصرى المعاصر قد وجد فى مظاهر الفرجة الشعبية

العديد من العناصر الدرامية التى أمكن توظيفها بدرجات متفاوته فى صياغة الأطر لعديد من البنيات الدرامية لعدد من المسرحيات، التى اهتمت فى المقام الأول بالقضايا الشعبية خاصة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، تلك القضية التى كانت شاغل جموع الشعب منذ عرف نظام الدولة، فكانت مظاهر الفرجة هى أقرب الأشكال أو الأطر لقلوب ووجدان المتلقين من أبناء الشعب وأقرب الصور المعبرة عن هموم الشعب.

وفى ختام هذا الفصل نخلص إلى أن توظيف العناصر التراثية فى المسرح المصرى المعاصر قد سار فى طريقين: الأول هو الاستلهام المباشر والثانى هو الاستلهام غير المباشر، وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها بعض الفرق المسرحية التابعة لهيئة المسرح ـ قطاع المسرح، كنماذج لاستلهام العناصر التراثية من الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية الشعبية، الموال القصصى، مظاهر الفرجة الشعبية، توصلنا إلى أن هناك اختلافا واضحا فى أسلوب المبدعين من حيث الالتزام، الاقتراب الابتعاد، عن جوهر العناصر التراثية، وإن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفترة كتابة هذه النصوص المسرحية، إلا أن مدى وعى الكاتب بأبعاد العناصر التراثية سواء أكانت بنائية أو وظيفية، قد دفع ببعضهم إلى الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية وصدقها، وخصوصياتها، مما أفقد بعض العناصر، والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية، والاجتماعية، والبيئية. ليس معنى هذا مطالبة الباحث للمبدع فى فن المسرح بأن يتعامل بشكل متحفى مع العناصر التراثية أو يلتزم بواقعها كاملا، لكن الأمر كما أوضحه الباحث يتعلق بحرية المبدع فى التعامل مع العنصر التراثى، يقيده فى هذا التعامل دلالة ورمزية هذا العنصر، تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى، ومنها يستمد العنصر مصداقيته والاختلاف معها، قد يؤثر على بنية هذا الوجدان، ويقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث، إن صح القول.

لذلك تكون المحاولات الناجحة فى استلهام وتوظيف التراث الشعبى، هى تلك المحاولات التى تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها وفى إكساب هذه العناصر بعدا تفسيريا جديدا يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره فى واقعه المعاش معبرا عن أحلام وآمال وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثى.

ومن خلال ما قمنا به من تطبيق على بعض النصوص المسرحية التى استلهم مبدعوها بعض العناصر التراثية.. توصلنا إلى أن الفنان المبدع من رجال المسرح عند توظيفه للعناصر الدرامية فى الموروث الشعبى، لم يستطع أن يستثمرها جميعا الاستثمار الواجب، ولم يستطع أن يوظفها بمعزل عن التأثر بالتراث المسرحى العالمى، وهذا ما سنحاول إيضاحه فى الفصل القادم.

مسرحية «دقة زار».. مسرح الطليعة [توظيف الطقس الشعبى فى المسرح]

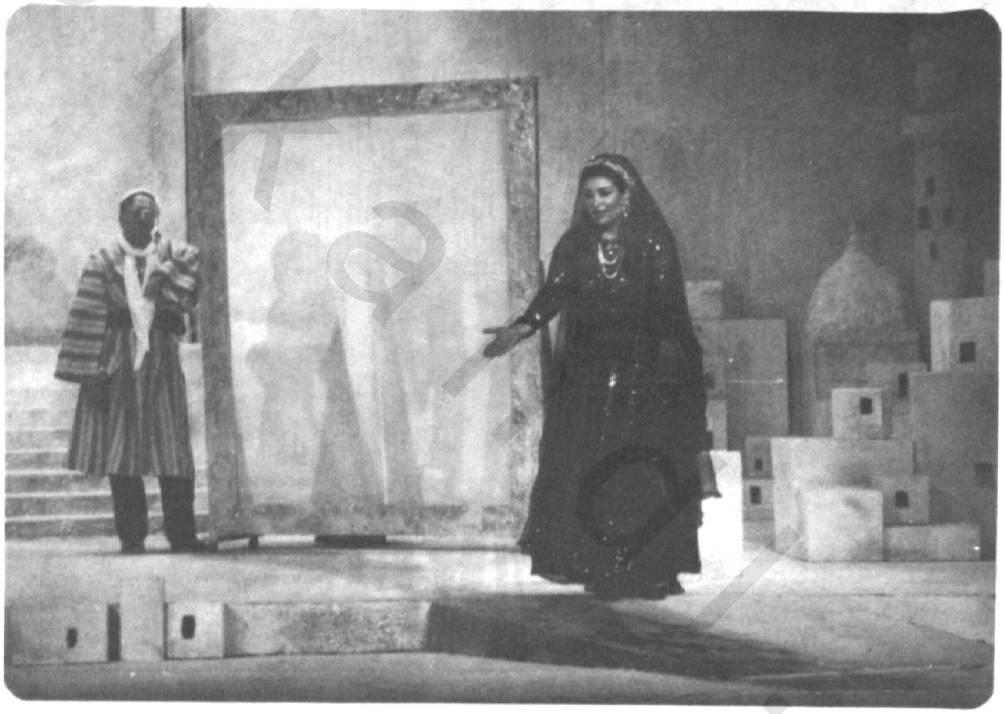
توظيف أسطورة «إيزيس» فى المسرح المصرى

شكل من اشكال توظيف الفرجة الشعبية فى العرض المسرحى.

توظيف الفرجة الشعبية فى عرض مسرحى

كراوِ للحدث فى كوميديا الغربان.. توظيف التخت الشرقى

كوميديا الغربان.. وجوقة صندوق الدنيا



مسرحية «ابن البلد».. ونموذج لتوظيف «خيال الظل»

obeikan.com

مسرحية «ابن البلد» واستخدام تقنية «الأراجوز»