القسم الثانى

المسرحية النثرية

الفصل الأول

شاعرية الحوار النثرى

١

منذ ثار الرومانتيكيون على تقاليد الكلاسيكيين بدأ النثر يحتل منزلة تفوق منزلة الشعر فى لغة الحوار المسرحى ، وازدادت هذه المنزلة مع الحركة الواقعية ، وصار النثر لغة المسرح وأكثر انتشارًا من الشعر ، وكان لذلك ارتباط بمستوى أبطال المسرحيات وشخوصها ، وبنوعية موضوعاتها ومواقفها ، وقضاياها ومشاكلها ، غير أن لغة المسرح لم يغيب عنها عهدها القديم حين نشأت فى كنف الشعر الإغريقى ، فهل تجافت فى عصرها الحديث عن الشاعرية ؟

إن علينا أن نعترف بالفارق الكبير بين الشاعرية فى النثر ، ومصطلح الشعر كما هو معروف فى العربية شكلا ومضمونا ، صياغة ووزنًا وقافية ، وقد نتفق مع توفيق الحكيم فى حديثه عن الشاعرية بأنها :

« بمثابة انبعاث شيء غير مرئى ولا ملموس يحدث – بمجرد انبعاثه – تأثيرًا غير معلوم فى نفسك ، ولكنك تشعر به بعده كما لو كانت أشعة لا ترى قد كشفت لك عن عالم مجهول ، فالشاعرية إذن هى عملية كشف عن عالم مجهول ، والقيمة الأدبية تأتى هنا من أن هذا الكشف الشاعرى قد أضاف أبعادًا غير متوقعة للبعد المادى المتوقع والمنظور »[1] .

ولعل فى هذا ما يدعونا إلى الإشارة إلى التداخل الظاهرى بين وظيفة الشاعرية هنا ووظيفة الصورة فى التعبير المسرحى ، كما رأينا فى القسم الخاص بالمسرح الشعرى ، وكما سنرى فى القسم الخاص بالمسرح النثرى ، وهذا التداخل يدعونا إلى بيان ما تنفرد به عن الشاعرية وظيفة الصورة تلك التى تتحدد دلالاتها فى ذاتها ، وفى تضافرها مع غيرها من خلال التصور الكلى للموقف ، ثم للمسرحية ، أما الشاعرية فهى صدى التعبير الماثل فى الصورة الجزئية ، كما أنها صدى التعبير الكامن فى الصورة الكلية ، وعلى هذا نسيازع فنفرق بين الشاعرية والشعر ، كما تفرق بين الشاعرية والتعبير بالصورة ، ونكون بذلك على إدراك لما شغل كتاب المسرح العربى من حيرة حين بحثوا قضية الحوار من جانب تقليدى طالما طرح ونوقش فى كل صراع بين الفصحى والعامية ، إذ لا تكمن قضيةالحوار فى هذا الوجه

فحسب ، بل فى سمو التعبير : الفصيح والعامى ، وبلوغه درجة الشاعرية ، وارتفاعه من التدنى للغة السوقة ، ولعل هذا ما نراه لدى واحدٍ من أبرز كتاب المسرح وهو محمود تيمور الذى أمضى ردحًا من حياته مع الحوار العامى ، ثم مالبث أن أقلع عنه إلى الفصحى ، بل أعاد صياغة بعض أعماله بالفصحى مثلما صنع فى (المخبأ رقم ١٣) ، وغيرها ؛ إذ نراه يقع فى الحيرة فى أمر لغة المسرح ، فبينما يرى الفصحى « فى طليعة ما يجب أن يلتزمه الأديب » ، يتذكر أن الأشخاص ينطقون بلغتهم ، وهى لغة الحياة العامة فيرى فى المسرحية التى تعرض وتمثل أمام الجمهور أن تكون لغتها بالعامية آخذة من العبارات الفصيحة ، أما إذا وضعت المسرحية للقراءة فإن لغتها تكون بالفصحى[٢] .

وجرى فى هذا المضمار معظم من أدلوا بآرائهم فى هذه القضية ، فكان من المتوقع أن نرى كتاب الحوار الفصيح ينتصرون للغة الفصحى ، وكتاب الحوار العامى يروجون للهجة العامية ، لأن الجميع ينظرون إلى مقابلة حادة بين نقيضين ، فيما يتصورون ، وليس بين أداتين للتعبير ، إحداهما أدبية تتحقق فيها شاعرية الأداء سواء أكانت فصحى غير متكلفة أم عامية راقية ، والأخرى وهى غير أدبية ، ولهذا وجدنا كاتبًا مسرحيا[٣] آثر العامية فى الحوار يرى اللغة « جزءًا من صميم العمل الفنى » لأنها فيه « مثل اللون فى الرسم ، أو النغمة فى الموسيقى » ، لهذا يرى « اللغة الشعبية سمة إنسانا » .

ومضت القضية بين متجهين للعامية ، ومتجهين للفصحى ، وموضوعيين رأوا أن التعبير الفنى الجيد يعبر عن تجربة فنية صادقة[٤] ، أو أن تكون العامية للكوميديا المحلية ، والفصحى للمسرحيات المترجمة ، والتاريخية ، والدراما الحديثة بوجه عام[٥] .

والحق أن القضية ليست فى اختيار طريق من طريقين : الفصحى أو العامية على نحو مارأينا لدى رواد النص المسرحى أمثال : مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) الذى ترجم (البخيل) لموليير سنة ١٨٤٧ ، وفرح أنطون فى مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) سنة ١٩١٣ ، حين جمع كل منهما بين العامية والفصحى .

كما أن القضية ليست انحيازًا للعامية كما صنع محمد عثمان جلال (١٨٢٨ – ١٨٩٨) حسبما شرح فى مقدمة (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة) سنة ١٨٩٢ ، وكما صنع محمد تيمور فى مسرحياته ، وكما نجد لدى معظم كتاب المسرح فى أدبنا المعاصر ، إذ تكون للعامية حدودها الفنية التى ترتفع بها عن مستوى السوقة والدهماء ، فلا تكون

نقلا حرفيا للواقع ، بل تتحقق بها إجادة ، وانتقاء وتركيز على نحو يذكرنا بمقولة « ألا ردس نيكول »[٦] عن « الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى » .

وهكذا يمكن أن نلتقى بالشاعرية فى حوار عامى فى مسرحية (رفاعة الطهطاوى)[٧] لنعمان عاشور ، ولم يمنع من ذلك كونها بالعامية :

رفاعة : أوه !! لا تحدثونى عن النوم !! غدًا ننام إلى الأبد ، فلا يوقظنا أحد .

أم على : ربنا يحفظك من كل سوء .

رفاعة : الله معنا يا أم على : الله كان دائمًا معنا .

على فهمى : لابد أن تنام يا أبى .. أرجوك .. نام لابد أن تنام .. حتى يقول رفاعة :

سأنام أحلم بالحرية .. لأن الحرية عماد التقدم .. لا تغلقى النافذة يا أم على .. لا تغلقوا النوافذ حتى تظل شمس مصر الساطعة باهرة الأضواء على الدوام .. النوافذ !! لا تغلقوا النوافذ !!

فهذا الحوار بالعامية لكن كاتبه يدرك – هنا – ضرورة ملاءمة الحوار لشخصية قائله ، وأهمية التباعد عن لغة الحياة العامة ، لأنه بقدر ما يقع الحوار الفصيح فى التكلف أو الذهنية يقع الحوار العامى فى الابتذال فيتجرد من الإيقاعية أو الشاعرية حين يصير صورة واقعية من حوار العامة ، وليس نموذجًا أدبيا ، ذلك أنه إذا كانت اللغة تعبر عن وعى الجماعة وخبرتها بوجه عام – فى الوقت الذى تعبر فيه عن وعى الفرد وخبرته – فإن اللغة فى الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادى لدى أفراد الإنسانية ؛ إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير ، والتعبير ، والرمز ، والتصوير ، والإيقاع ، إلى غير ذلك مما اكتمل لدى أدباء تلك اللغة من خبرات فنية .

٢

ولا جدال – إذن – فى أن اللغة – من حيث كونها شكلا فنيا للأدب – هى من أكمل الأدوات التعبيرية التى توصل إليها الإنسان لنقل تجاربه نقلا واقعيا صادقا أمينا .

ولما كانت اللغة وسيلة الأدب وأداته اهتم دارسو الآداب بأصولها ، وتراكيبها ، وبنائها ، ووجوهها التى تتجلى فى تعبير فنى صاغه الإنسان صياغة يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق فى حياة البشرية وفق أسس فنية ، وانفعال عاطفى وجدانى منظم عميق يصور تجارب الإنسان فى الحياة بصدق يتمثل فيه إخلاصه لعاطفته وتجربته الانفعالية .

وهذه الصياغة – بتلك الشروط – تترك آثارها فيمن يتلقاها فينفعل بها ، ويزداد وعيه بالإنسان والحياة ، ويتسم هذا الأثر عند المتلقى بالاستمرار ، وهذا فارق ما بين مسرحى يعبر تعبيرا فنيا عن تلقى أم خبر استشهاد ابنها فى ساحة الاستشهاد ، فيجند لذلك عواطفه ، ورؤيته ، وخبرته ، ولغته ، ووسائله الفنية . من ناحية ، وصراخ تلك الأم الثكلى فى حياتها العامة ، وتعبيرها البسيط عن ثكلها بأساليب صوتية وغير صوتية مما نألفه فى حياتنا العامة ، وهو أداء موقوت مرتبط باللحظة الراهنة احزينة ، يؤثر فيمن حولها تأثيرا يرتبط بأمور أخرى كدرجة القرابة ، واتفاق المناخ النفسى . إلخ ، وليس أثرًا لغويًا أدبيا باقيًا ، من أجل ذلك احتل التعبير الفنى الأدبى – بأشكاله المختلفة – منزلته الجليلة فى التراث الإنسانى جيلا بعد جيل ، ولغة بعد لغة .

وقد يكون الموقف الدرامى قمة فى ذاته ، لكنه – على عكس ما تقدم – يهبط إلى أدنى درجاته حين يفقد اللغة المعبرة عنه ، ولعله من هنا خلدت أعمال كتاب كبار فى عصور لا حقة منذ المأساة الإغريقية إلى اليوم ، وما ذلك إلا لجودة البناء المسرحى ، وجودة اللغة ، ولعله – من هنا – يمكن أن نقول إن الخطيب والشاعر وسيلتهما إلى جمهورهما الكلمة المسموعة ، وهى – بعينها – وسيلة الكاتب المسرحى ، وبهذا الكلام المسرحى – الحوار – ندرك ، ونحن نقرأ أو نسمع ، أننا أمام السهل الممتنع الذى هو دعوة لسماع صوت الآخرين ، والذى ولد فينا لذة فنية نعجز عن بلوغها منفردين بغير ذلك الحوار الفنى المفقود فى حوارنا اليومى .

وإذا سلمنا – كما قدمنا – أن تقدم العمل المسرحى يعتمد على نمو الحدث ونمو الشخصية ، فإن ذلك النمو لا يتحقق إلا بواسطة الحوار ، وبذلك تبدو حصيصة فنية تميز المسرحية من القصة ، إذ يقوم الحوار فى الأولى بما يقوم به الراوى فى العمل

القصصى من سرد وتحليل واستبطان وتشويق .. إلخ ، وهذا الحوار الفنى يقوم على كثير من الانتخاب والاختيار والانتقاء ، إذ يسقط منه ما يكون فى حوار الحياة اليومية العامة من عيوب نطق ، أو ضعف ذاكرة ، أو فقد ترتيب ، أو اختصار مخل ، أو إطناب زائد ، وبذا يتحقق للحوار شىء من الإتقان والملاءمة للمواقف قد لا يتيسر فى حياتنا التلقائية البسيطة .

وبهذا يكتسب الحوار صبغته الفنية التى تدخله فى نطاق الأدب ، بالرغم من مشابهته لكثير مما يدور فى حياتنا ، بما يتحقق فيه من قدرة على الإيحاء تثير الموقف وتضىء جوانب الشخصية ، كما يكون للحوار صفة أخرى هى ملاءمته الموقف فى تطوره وتقدمه للشخصية ، فيتغير أداءً وسبكا وإيقاعًا تبعًا لتغير الحالات .

وقد يرد هنا ما يسمى نجوى النفس (المونولوج) Internal Monolgue حيث تتحدث الشخصية بما يستبطن ذاتها ، وتطلعنا على جوانبها فى أزمة تمر بها ، أو حادث يحدث لها . وكأن الكاتب يتخذها بديلا لتدخله حتى تفصح الشخصية عما بداخلها ، بما يثير الموقف . وبخاصة فى حالات التردد والشك والصراع والقلق ، ولعل الكاتب المسرحى – فى ذلك – لا يبعد كثيرًا عما يدور فى حياتنا ، فكثيرًا ما تنتاب الإنسان لحظات توتر أو قلق أو شك أو حاجة إلى من يشاركه الرأى ، فيخاطب نفسه فى خلوته بصوت مسموع أو غير مسموع . وتبدو أهمية هذه النجوى الداخلية أو الخارجية – كما قدمنا – فى أنها تلقى الضوء على جوانب نجهلها من الشخصية وتفكيرها وسلوكها . وبمقدار إفصاحه عن ذلك تكون قيمته الفنية ، كما أن بمقدار ملاءمته للوقت كما وكيفا يكون قبوله فى المقاييس الفنية دون تجاوز أو استطراد .

ومن الحوار ما تتجه به الشخصية من حديث جانبى إلى نفسها أو إلى شخص آخر على فرض أن الآخرين لا يسمعون ، بهدف إطلاعنا على مانتويه تلك الشخصية .

وهكذا نرى أن الحوار هو عدة الكاتب فى مناداته بما يرى ، وتعبيره وبرهنته عما يحس . حتى ليشبهه بعضهم بالسفينة التى تعبر النهر بمؤلفها من منبعه إلى مصبه ؛ ذلك أن كلام الشخصية يرتبط – كما قدمنا – ارتباطا كبيرًا بأبعادها الثلاثة : البعد المادى الجسمانى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد النفسى ، كما تنمو عقدة المسرحية عن طريق هذا الحوار شيئًا فشيئًا حتى تتضح ملامح الشخصية ، ونزداد تعرفا بتدافع الحوار وتتابعه ،

وقد دفعت ظروف العصر بالكاتب المسرحى إلى تعدى إطار عواطفه ومشاعره الذاتية إلى قضايا عصره ، وأزمته ، وأزمة الإنسانية جمعاء ، و« درامية الحياة »[٨] ، فأصبح لا يعبر عن ذاته فحسب .

وهكذا يمضى الحوار المسرحى موجزًا أشد ما يكون الإيجاز ، موحيا أقوى ما يكون الإيحاء ، لا تكاد تسقط منه كلمة إلا أحسسنا من ورائها فراغا وقصورا ، فالكلمة تؤدى وظيفتها فى إطار الجملة فى مهمة جلية هى توظيف الحوار من أجل تحقيق الأهداف التى أشرنا إليها ، وتحقيق مراميه النفسية .

٣

وفى بواكير المسرح العربى المعاصر – ويهمنا هنا المسرح النثرى – وقع الحوار أسير قيود عاقت حركة انطلاقه الفنية، وكادت تكبله تمامًا ، وتمثلت هذه القيود فى مظاهر منها :

تعثر اللغة وركاكتها ، وإقحام النصوص الشعرية فى مجرى الحوار التقليدى النثرى ، أو ميلها إلى العامية المهلهلة ، وإقحام الزّجل فى مجرى الحوار ، وغير ذلك مما عد قصورًا فنيا فى الحوار المسرحى من إطالة الحوار والاستطراد فيه مما لا يقتضيه الموقف أو الحدث دون إضافة جديدة أو إثارة للعواطف ، وإن كانت الإطالة أو القصر نسبيين تبعًا لإحساس الكاتب بالدفقة الشعورية المرتبطة بالموقف ، وصلة ذلك بتطوره ونموه ، وهكذا نرى أن لكل موقف كلماته المحددة التى تبدو كأنها اشتقت من أجله ، إذ يختلف الزمن فى العمل الأدبى عنه فى حياتنا المعتادة ، وتبعًا لذلك تتقلص وحدات ذلك الزمن المستغرقة فى الحوار المسرحى عنها فى حوار حيتنا اليومية ، لذا قيل إنه إذا قسنا شيئًا ما بالبوصة فإن الحوار يقاس بجزء من الثانية ، لأن الحياة التى تمثلها المسرحية ليست هى بعينها الحياة التى نعيشها فى الواقع .

ومن القصور الفنى الإسراف فى التقعير أو الإثقال بضروب البلاغة أو التمادى فى الخطابية ، بما فى ذلك من مباشرة وتقريرية قد يرتفع فيها الحوار عن مستوى الشخصية فلا يلائمها ، فنجد طفلا أو رجلا محدود الثقافة يفكر تفكيرًا فلسفيا عميقا أو يحلق بعيدًا

فى الخيال ، أو يجرفه تيار الوعظ والتوجيه المباشر مما يجعل من الحوار معبرًا – فى كثير من الأحيان – عن صوت المؤلف .

ومن القصور الفنى إغفال إيقاع الكلمات ودلالاتها وإيحائها ، وما يجب مراعاته من حيث التعقيد أو البساطة أو الثقل على الأسماع بصرف النظر عن مهارة الممثل أو عدم مهارته فى إخفاء أحد هذه العيوب ، ومن القصور الفنى انفصال الحوار عن الحدث الدرامى .

وإذا كانت كثرة نواحى القصور الفنى فى مسرح مطلع عصر النهضة تتمثل فى الزخارف اللفظية والمحسنات البديعية ، وبخاصة السجع ، فإن الغلبة فى نواحى القصور الفنى الآن لطغيان العامية ، وبخاصة فى المسرحية الموضوعة للتمثيل فحسب ، ويتجلى ذلك الضعف اللغوى فى المسرحيات الكوميدية التى اتجهت – فى الآونة الأخيرة وفى معظمها – إلى هدف ترفيهى ترويحى دون احتفال كبير بالحدث الدرامى ، وقد يقترب بذلك هذا اللون المسرحى إلى أن يصبح فنًا شعبيا ، لأنه قد يلبى حاجة ترويحية ، لكنه يعجز عن تقديم رؤية جمالية . الأمر الذى لا يجعله موطن درس أدبى .

٤

فإذا ما انطلقنا من منطلق الشاعرية وقفنا عند نماذج من الحوار لا يرجع نجاحها إلى مقدار فصاحتها بقدر عودته إلى تحقيق الشاعرية فيه ، وقد أدرك القدماء[٩] والمحدثون هذه الحقيقة باهتمامهم بما يصدر من المرء من حوار عليه أن يتأنى فيه قدر طاقته ، ولا تعنى الشاعرية – بطبيعة الحال – الاهتمام بالتزويق اللفظى والمحسنات البديعية ، ولكنها تعنى اللغة الفنية بإيحائها ، ودلالتها ، وثرائها ، وقدرتها على التوافق مع طبيعة الموضوع ، حيث تكون لغة المسرحية التاريخية مراعية لاختلاف الزمان والمكان والشخصيات والواقع ؛ فيختلف فى تراكيبها وصياغتها عن تلك التى تعالج واقعًا معاصرًا ، وشخصيات معاصرة ، ومشكلات محلية ، وبذلك يتسع المجال أمام مستويات متعددة للغة فى الحوار المسرحى تتحقق فيه شاعرية الأداء المنسجمة مع طبيعة المسرحية وارتباطها بالمعنى العام والأثر الكلى من ناحية ، ومراعاتها الإيقاع أو السرعة من ناحية ثانية ، وتوافر

الموسيقا بها وتعدد مستوياتها ارتفاعًا وانخفاضا تناسقا وتنافرًا من ناحية ثالثة ، مع حرص فى اختيار الكلمات والتراكيب ، وبذلك تفوق اللغة الأدبية مستوى اللغة التجريدية الوضعية ، وبذلك تثير اللغة كلا من الفكر والشعور ، ويتحقق ذلك للكاتب الملم بتراث لغته ، ورصيدها الحضارى ، وما حققته من تطور معاصر ، وبإدراك الكاتب المسرحى لذلك الرصيد ، وهذا التطور يستطيع أن يطوع حواره لموضوع مسرحيته ويقدمه راقيا غير مسف وغير متكلف فى آن واحد ، إذ تضعف لغة الحوار المسرحى بتدنّيها وضعفها حتى تبلغ درجة الإسفاف ، كما تضعف بتقعرها والتصنع فيها حتى تبلغ درجة التكلف . ومع إلمام الكاتب بتلك الأبعاد اللغوية ، عليه أن يلم بأبعاد النفس البشرية ، وبإدراكه لمستوى العواطف وحالات النفس يدين له الحوار ويسلس بما يسميه النقاد (الإدراك الشعرى لعالم التجربة)[١٠] ، وبذلك لا نجد فى هذه اللغة حشوًا ، أو استطرادًا ، أو تكرارًا بلا غاية فنية ، وبذلك تنجح هذه اللغة فى ملاءمة الشخصية والموقف ، وفى تعبيرها عنهما ، بل تترك صداها فى الشخصيات الأخرى بما فيها من صيغة أدبية تميزها عن الحديث الشائع بين الناس .

ومهما ذهبنا مع طبيعية « زولا » ، ومهما تابعنا منهج الواقعية عند « بلزاك » فى الارتباط بالواقع ، وتعددها بين الواقعية النفسية عند « فاجنر » والواقعية الرمزية لدى « إبسن » ، والواقعية الاشتراكية لدى الاشتراكيين ، فإنه لا مفر من الاحتفاظ للغة الحوار بمستواها الأدبى ، مهما أوغلنا فى الواقع واقتربنا منه ، ويلحظ النقاد[١١] الجمل المسرحية ذات « الطابع الشاعرى » لدى كبار كتاب الواقعيين يتجلى فيها طابع شعرى واضح ، برغم أنها مصوغة نثرًا ، ويلحظ — بحق — « ت . س . إليوت » أنه برغم نفى الواقعية للشعر من المسرح نرى « إبسن ، وتشيخوف » — وهما من آباء الواقعية — يضيقان بالنثر وحدوده ، فللغتهما طابع شعرى . بل إن كتاب مسرح العبث أدركوا أهمية الشاعرية للغة الحوار برغم ما تتسم به لغتهم من طابع خاص بها .

٥

قلنا فى حديثا باختلاف شاعرية اللغة النثرية عن الشعر ، كما قلنا باختلاف معناها عن معنى التصوير الفنى ، كما رأينا أنها مترفعة عن الإسفاف ، وبعيدة عن التكلف ، قريبة

من تصوير النفس البشرية وعواطفها ليتحقق (الإدراك الشعرى لعالم التجربة) حتى عند أولئك الذين ذهبوا مع (اللامعقول) كل مذهب ، فأين موقع الشاعرية فى حوار المسرحية ؟

إننا حين نظن أننا عن كثب من هذا الحوار الشاعرى نفاجأ بالدنو من العيب الثانى الذى ألمحنا إليه آنفا ، وهو التكلف ، نجد ذلك فى نموذجين نختارهما لمحمود تيمور ، النموذج الأول من مسرحية (أشطر من إبليس)[١٢] ، والثانى من مسرحية (اليوم خمر)[١٣] ، وفيهما نجد وقوع النموذج الأول فى تكلف فى بناء الجملة يعود إلى مفرداتها من مثل قوله :

الخلة ، وتلابيبه ، وربيبتى .

كما يعود إلى التركيب من مثل قوله : تزايل عنى ، وإن جاد تعبيره : ما كدت أعجل إلى ناحيته .

كما نجد اتسام النموذج الثانى بالعيب ذاته ، فنرى تكلف المفردات فى : الفواتك ، وبنانه ، ويربوع ، وعظاءة .

كما نقرأ تكلف التراكيب فى : كانت ضوارى الفلاة تزمزم ، ويعنو الحيوان ، ولا تعد طورك .

النموذج الأول من مسرحية (أشطر من إبليس) :

[زفاف : (يتكلم مبهور الأنفاس) قرر أحراس البحيرة : أنهم لمحوا شبح إنسان جميل ، يرتاد البقعة ، متفحصا متقصيا ...

خلوب : إنسان جميل ؟ ... وفيم ارتياده البقعة ؟

زفاف : ما أحسب أن له بنا حاجة ... إن هى إلا شهوة التعرف ونزعة الاستطلاع ، تلك الخلة الذميمة التى لم يبرأ منها ابن آدم منذ الأزل .

خلوب : لزام أن نأخذ بتلابيبه على الفور .

زفاف : ولكن علينا أن نكتم الخبر ، فلا يذيعه منا أحد .

يقدم « سرعرع » مهتاجا . « زفاف » يقول له .

ما وراءك من الأخبار يا « سرعرع » ؟

سرعرع : وهل عندى خبر إلا خبر هذا الآدمى العجيب الذى لمحوه يرتاد المنطقة ؟

زفاف : ذلك نعلمه ... ثمة من جديد ؟

سرعرع : لقد لمحت شبحه بعينى رأسى . بعينى رأسى أنا !

زفاف : ألم تأخذ به ؟

سرعرع : ما كدت أعجل إلى ناحيته ، حتى تزايل عنى ، فلم أجد له من أثر ... لكأنه قد تطاير بخارًا فى الهواء !

خلوب : أكاد أوقن أنك راهم ... ليس فى هذه البقعة من آدمى ، ولا ظل لآدمى ، كيف يستطيع أن يتزايل وكأنه يتطاير فى الهواء بخارًا ؟ أظننت أن له مقدرتنا على التزايل والتطاير ؟ أذهب عنك أنه آدمى من ماء وطين ؟ مهما يكن من أمر فعلينا أن نضاعف اليقظة ، وأن نشتد فى الحراسة . إنى راجعة إلى القصر البلورى ، لأتفقّد ربيبتى « زاهير »] .

النموذج الثانى من مسرحيه (اليوم خمر) :

[**أم قرفة** : كانت ضوارى الفلاة تزمزم حوالينا ، توشك أن تنقض علينا ، فكنت أسدد صوبها نظراتى الفواتك ، تفعل فيها فعل السحر ، فتعود هذه الوحوش أوانس وادعات .

غضنفر : (ساخرًا) : لا عجب أن يعنو الحيوان الأعجم لهذا الحسن الباهر ، فيغدو لصاحبه أطوع من بنانه ... (ينظر إليها متكلفًا الهيام) آه يا أم قرفة آه ! ... يا ليتنى كنت بين هذه الضوارى التى ظلت تزمزم حواليك ، وتوشك أن تنقض عليك ... (يركع أمامها فى توله مصنوع)

أم قرفة : (فى تدلل كريه) . ولم يا غضنفر ؟

غضنفر : (ينهض ثائرًا متمرًا فى بغتة) : لأبطش بك فى طرفة عين ، فأريحك من نفسك وأريح الخلق منك ! الجمع يضحك

أم قرفة : (لغضنفر ، ساخرة غضبى) : عجبًا لك ... أأنت تتمنى أن تكون سبعًا ضاريا ؟ لا تعد طورك ، تمنّ أن تكون فأرًا أو يربوعا أو عظاءة ...هذا أمثل لك ، وأشبه بك ، أيها الغضنفر الصنديد !

غضنفر : إنى سبع غلاب ، وإن رغم أنفك أيتها العجوز الشمطاء ...

أم قرفة : حقا ما أنضر شبابك يا فتى الفتيان ! ... هلا نظرت إلى شدقيك غائرين يكادان يلتحمان ؟ وإلى فمك وقد نعى إليك سائر النيوب والأضراس ؟ وإلى عينيك وقد عبثت بهما السنون ، فأحالت سوادهما إلى بياض ، وبياضهما إلى سواد ؟ !] .

وقد تتبدد الشاعرية بسبب عيب آخر غير التكلف ، وهو المجافاة بين الفكر والشعور نتيجة اللغة الذهنية الجافة ، ويكثر هذا النمط فى حوار توفيق الحكيم بوجه عام ، وحوار مسرحيته (أهل الكهف) بوجه خاص ، ونختار لذلك هذين المثلين[١٤] :

مشلينا : وأنا ؟ متى كفرت بك ؟

مرنوش : إن الحب ليبتلع كل شىء حتى الصداقة ، وحتى الإيمان .

مشلينا : حتى الإيمان ؟ !

مرنوش : لأنه هو نفسه إيمان قوى أقوى من كل إيمان .

وقول مشلينا : ما يحول بينى وبينها إذن ؟ الزمن ؟ محوناه ، ولكن ها هو ذا يمحونا ، الزمن ينتقم ، إنه يطردنا الآن كأشباح مخيفة ويعلن أنه لا يعرفنا ويحكم علينا بالنفى بعيدًا عن مملكته .

على أنا قد نجد الشاعرية تكاد تتحول إلى شعر موزون ، كما نرى عند إبراهيم رمزى فى مسرحية (سر الحاكم)[١٦] فى أقوال بعض الشخصيات : من ذا أرى ؟ – كفى كفى تعانقا تعانقا – مهلا يا سيدتى إنا لم نر أحدًا .

ففى المثالين الأولين نجد تفعيلة الرجز ، وفى المثال الثالث نجد تفعيلة المتدارك .

بل نجد الاستشهاد بالشعر الصريح (٥١ ، ٩١) .

ونرى الروح الشاعرية – أيضا – لدى توفيق الحكيم فى (أهل الكهف) ، من ذلك هذا الحوار[١٧] :

مرنوش : شحاذ هرم بالسوق .

مشيلنا : ماذا قال لك هذا الشحاذ الهرم ؟

ومن ذلك[١٨] قول مرنوش : مات شهيدًا فى سن الستين .

فهنا نرى السطرين الأول والثالث ينتميان لبحر المتدارك وتفعيلاته (فاعلن) أو تتحول إلى (فاعل) ، ومثلهما السطر الثانى لو حذفنا منه كلمة (هذا) .

وما ذلك إلا دلالة على الحس الشاعرى السائد فى المسرحية .

ولذلك صلة بنظرة الحكيم فى كتابه (فن الأدب)[١٩] إلى العلاقة بين الأديب وقارئه أو بين « الأدب العميق » ، و « جمهور خاص به قد بلغ من المستوى الفكرى والثقافى ما يمكنه من تذوق هذا الأدب الممتاز » ، أما الأدب عنده فأهم صفاته « الإتقان والإمتاع والإنسانية » .

ومن جماع آراء الحكيم النظرية ، وتطبيقاته المسرحية نقف على نموذج جيد للحوار النثرى الذى يحقق من أهداف الفن قسطًا كبيرا يجعلنا نتفق مع من[٢٠] يرى أنه يملك موهبة الحوار ، والانفعال بالموقف مراعيا الحركة وحرارة التعبير . وبذلك ننتهى إلى حقيقة مهمة هى ضرورة تحقق صفة الشاعرية فى الحوار النثرى ليكون أدبا رفيعا سواء أكان بلغة فصحى ، وبخاصة فى المآسى والموضوعات التاريخية ، أم بالعامية وبخاصة فى الملهاة .

ونسوق مثالاً لشاعرية الحوار المسرحى الموجز من المسرحية العراقية (لقدر يحك رأسه)[٢١] لوليد إخلاصى .

عفاف : فقدت سعد وفقدت الأمل .

نزار : كان أخى .

عفاف : لقد ضاع كل شىء .

نزار : أنت فتاة جميلة و مامك أبواب الحياة مفتوحة .

عفاف : لا أبحث عن الرجل ، إنما كنت أبحث عن الحب والقلوب الطيبة .

نزار : مازالت لديك ذكرى سعد .

عفاف : (بعد لحظة) والمثال ؟

نزار : سيكون لك ، نه من حقك .

عفاف : سيبقى أمامى دومًا شاهدا على ضربة القدر القاسية .

نزار : ضربة القدر العادلة .

عفاف : وهل تسمى هذا عدلا ؟

نزار : نحن نختار أحكام القدر بأنفسنا .

عفاف : وهل أردت أنا أن يقتل سعد وتذهب أنت ؟

نزار : القدر ينتظر الإشارة منا وهو يحك رأسه مفكّرًا . وعندما نصرّ ، تكون الضربة .

عفاف : لقد كانت قاسية .

نزار : ضربة فنية .

عفاف : ما أقساك .

نزار : من القاسى ؟ أنا أم هو .

عفاف : إذن لم يبقَ شىء .

نزار : وهل يترك الزمن لنا شيئا ، هو يفكر دومًا فى أن يسلبنا ما نحب وما نريد .

عفاف : إذن ... وداعا . (تخرج باكية بهدوء) .

نزار : وداعًا (الظلمة تحتل المكان ببطء) وداعًا ... وداعًا أيتها الأشياء ... يا رفاق الأيام التى تموت . سعد هل انتهى كل شىء ؟ الظلمة تختفى يا سعد . هل تذكر ... كنا نهرب من الليل (صمت) الذنب ذنبك .
أنت أرسلت بالإشارة فقبل صاحب الإشارة دعوتك . ذاك ذنبك . لن أسامحك أيها المجنون أيها الحبيب . (يستوى واقفا) الآن لم يبقَ شىء له قيمة .

هوامش

(١) فؤاد دوارة ، عشرة أدباء يتحدثون ، كتاب الهلال (١٧٢) ١٩٦٥ ص ٣٩ .

(٢) محمود تيمور ، دراسات فى القصة والمسرح، النموذجية ، الآداب ، د .ت ص٢٦٧–٢٧٥ ، وانظر الهلال الماسى جـ ٩ م ٤١ ص ١٨٨ وما بعدها سنة ١٩٣٣ .

(٣) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته لأدبية ، المجلة ، يناير ١٩٨١ ص ١٠٢ ، وانظر مثل هذا الانتصار للعامية لدى لدكتور رشاد رشدى (فن القصة القصيرة) ، الأنجلو ١٩٥٩ ص ١٨ ، والدكتورين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، فى الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٥٥ ص ١٨٩ .

(٤) نتوقف عن عرض الآراء ومناقشتها لأنه لم يعد فى ذلك جديد ، ونكتفى بذكر بعض مصادر هذه الآراء بإيجاز :
فؤاد البستانى – أسبوع أدباء العرب ١٩٥٤ ، ولويس شيخو ، الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين ص ٩٣ ، والدكتور طه حسين فى كثير من كتاباته ، والدكتور لويس عوض ، دراسات فى أدبنا الحديث ص ٢٢٤ ، والحكيم فى مقدمة (الورطة) ، وختام (الصفقة) ، والدكتور رشدى صالح ، الأدب الشعبى ص ٢٢ ، والدكتور محمد حسين هيكل ، ثورة الأدب ، القاهرة ١٩٣٣ ، وعمر الدسوقى ، فى الأدب الحديث ، ويحيى حقى ، خطوات فى النقد ، دار العروبة ص ٢٠٠ ، والدكتور محمد مندور ، قضايا جديدة ، ومعظم كتبه ، والدكتور محمد غنيمى هلال فى كثير من كتاباته ... إلخ .

(٥) الدكتور محمد مندور فى المسرح المصرى المعاصر ص ١١٤ .

(٦) علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، الآداب د . ت ص ١١٧ .

(٧) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ص ١٧٥ .

(٨) الدكتور عز الدين إسمعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، الألف كتاب (٤١٢) ، القاهرة ص ٥٧ .

(٩) عجب المتأملون من عاقل لا يمضى سلطانه على نفسه ولسانه ، وحذروا من وهى سلطان العقل عن « صرف اللسان وقد اشرأب للقول وعن حبسه وقد تهيأ للبث » ، وربطوا بين حاستى النطق والمذاق فى اللسان ، وجعلوا اللسان عضوا كاليد والرجل ، ورووا أقولا عن الندم على السكوت هى خير من الندم على القول ، وأن القول شد من صول . (الوزير المغربى الحسين بن على ابن

الحسين ، أدب الخواص فى المختار من بلاغات قبائل العرب) – أعده للنشر حمد الجاسر ، الرياض ١٩٨٠ ص ٦١ وما بعدها .

(١٠) مجلة المسرح يناير ١٩٦٥ – التفكير الدرامى – نسيم مجلى ص ٤١ .

(١١) انظر الدكتور محمد غنيمى هلال ، قضايا معاصرة فى الأدب والنقد – نهضة مصر ص ١٩٦٨ .

(١٢) اقرأ (١٢٢) ، دار المعارف ص ٦٨ ، ٦٩ .

(١٣) دار المعارف د . ت ص ٣٠ ، ٣١ .

(١٤) الآداب د . ت ص ٢٦ .

(١٥) ص ١٥٤ .

(١٦) روايات الهلال العدد ٣٩٨ – ١٩٨٢ ص ٤٧ ، ٥٥ ، ٩٤ ، ونجد الاستشهاد بشعر لامرىء القيس عند محمود تيمور فى (اليوم خمر) ص ٣٣ ، ٤٢ ، ٤٦ ، استمرارا لظاهرة المزج بين النثر فى المسرحيات الباكرة ، ويذكر أحمد عتمان شعرا فى (كليوباترا تعشق السلام) ٨٣ ، ٨٤ ، كما يذكر لويس عوض الشعر فى (الراهب) ١٩٠ ، ١٩١ ، ١١٥ .

(١٧) ص ٨٨ .

(١٨) ص ٨٩ .

(١٩) توفيق الحكيم ، فن الأدب ص ٢٨ .

(٢٠) أنور المعداوى ، نماذج فنية ، مطبعة مصر ص ٨٤ .

(٢١) نهاية مسرحية (القدر يحكّ رأسه) ص ٤٨ من المجموعة المسرحية (قطعة وطن على شاطئ قديم) لوليد إخلاصى ، الدار العربية للكتاب د . ت .

الفصل الثاني

الصورة وعضوية البناء

- الصورة والتكلف ،
- الصورة والذهنية،
- الصورة والحسية ،
- الصورة والرمز ،
- بين الصورة والمباشرة ،

١

سبق أن تناولنا توظيف الصورة فى الحوار الشعرى[١] ، ولسنا فى حاجة إلى تكرار ما سقناه هناك من حديث حول إسهام الصورة فى البناء العضوى المسرحى ، وصلتها بالشخصية والصراع والحدث ، ونضيف أن الحوار النثرى يتراوح بين التعبير المباشر وغير المباشر ، وأن وجود الصورة الأدبية فى الحوار النثرى لا يتحقق بالقدر نفسه الذى يتحقق به فى الحوار الشعرى كمًا وكيفا بسبب اختلاف الطبيعة الفنية بين هذين الجنسين الأدبيين .

وكما وجدنا فى الحوار الشعرى تطوره بين البيانيين وشعراء التفعيلة ، نجد الحوار المباشر وغير المباشر يختلف بين محاولات الحوار الدرامى من ناحية ، واللغة المتكلفة المولعة بالسجع وسائر المحسنات البديعة ، والتى تتلمس السبيل إلى مزج الشعر بالنثر من ناحية أخرى ، وحين نتأمل هذا الجانب فى بواكير المسرحية العربية سنجد غياب الصورة عن التوظيف الدرامى خلف التكلف ، والوعظ المباشر بين محاولات سليم النقاش فى (رواية الظلوم) سنة ١٨٧٧ ، وإسكندر فرح فى (كليوباترا) سنة ١٨٨٨ ، وإبراهيم رمزى[٢] فى (المعتمد بن عباد) سنة ١٨٩٢ ، ومصطفى كامل فى (فتح الأندلس) سنة ١٨٩٢ ، وماكتبه عباس علام ، وعزيز عيد ، وأمثالهم ، ثم تطور الحوار على يد أجيال متتابعة من كتاب المسرح .

وتتعدد أنماط الصورة فى الحوار تبعًا لتنوع ثقافة هذه الأجيال ومداركها الفنية ، كما تتعدد نظرًا لاختلاف طبيعة موضوع المسرحية بين الاستيحاء التاريخى ، والتراثى ، والأسطورة . وفيه نجد الصورة يكتنفها التكلف اللغوى ، أو تحتويها الذهنية ، أو تكون سطحية حسية ، أو يكون التعبير مباشرًا .

فإذا كان الموضوع إنسانيًا فإنه يميل بين المباشرة ، أو الصورة الحسية ، وبين هذا وذاك وجدنا المسرحية الرمزية كما سنرى فى السطور القادمة .

٢

فى النمط الأول من الصورة قد نرجع **التكلف** إلى إحساس الكاتب بأن موضوعه تراثى ، وإلى تيقظه لطبيعة المرحلة ، وسماتها العامة ومحاولته إرضاء الذوق الفنى الشائع لدى الجمهور المشاهد أو القارئ ، ولعل هذا كله ما يعلل لقيام الصورة الحوارية عند

محمود تيمور على صدى تراثى فى بنائها ولغتها ، نراه فى (اليوم خمر) فى صور جزئية تراثية لا تتصل بالبناء المسرحى إلا نادرًا .

فلا نقف فى الصورة عنده إلا على تشبيهات واستعارات وكنايات يستوحيها من صور البيئة والتراث ، من ذلك[٣] :

أبو زبيبة : إن الريح السموم التى يلفح البادية شواظها لتلطف هنا وتصفو فإذا هى نسمات رقاق .

حنظلة : ظبى ولا كالظباء .. جسد رشيق ، **وقد** أهيف ، وأنف أشم .. ويلجأ للصورة الجزئية فيورد التشبيه بالأداة « كأن » :

- أضراسُك **كأنّها** رحىً طحون
- خبْزٌ يابس **كأنه** قُدَّ من صخر
- عيناه الدعجاوان **كأنّهما** قطعتا ليْل
- **فكأن** مُوَيجاته غدائر العذارى

أو « الكاف » (٣٩ ، ٤٨) :

- **كما** يتنقّل الطائر الغرِّيد بين الأغصان والأماليد
- **كما** يتضوَّأُ القمر فى الدجى

كما يورد التشبيه بلا أداة (٣٨) :

- إن قلبى لرحيب الجَنَبَات رحابة هذه البيْداء

وفى هذا كله نجد التشبيه معزولا عن السياق الدرامى ، إلا ما ندر ، حيث نجده فى الصورة التالية رابطًا بين أوصال الظباء المشوية ، ومعها القلب والكبد ، كما أضرم امرؤ القيس النار فى قلوب النساء ، وعرف إنضاجها ، وأكلها ، وفيها أيضًا نجد تكلف الحوار وتعسفه (٤٤ وما بعدها) .

كما نجد الصورة النثرية تقارب الصورة الشعرية (٦٢) :

- غدائرُ تنْساب هفهافةً تُعابثها نسمات العشىّ .

ولأن المسرحية عن الشاعر الجاهلى « امرئ القيس » ، فإن الحوار الشعرى يتخلل المسرحية كسابق عهدها لدى الرعيل الرائد من المسرحيين العرب ، فلا **بأس** من نشيد

من مجزوء الرمل تنشده أقحوان (٣٣) ، عدته خمسة أبيات ، وإذا وجدنا مبررا للنشيد فإنا لا نجد مبررًا لإيراد أبيات متتالية من لامية « امرئ القيس » من بحر الطويل ينشدها الشاعر مخاطبًا أقحوان ، ويكمل على الوتيرة نفسها – بحرًا ورويًا – رفيقه الماجن « غضنفر » (٤٢) ولا يكتفى « تيمور » بذلك . بل يتحين فرصة ذكر من صرع امرؤ القيس من نساء ، فينوب خادمة « أبو زبيدة » بإلقاء أبيات « امرئ القيس » عن حبيبته « بسباسة » ، فيذكر أبياتا مطلعها :

سَمَوْتُ إليْها بعْد مَانامَ أهلُها سُموَّ حَباب الماء حالاً على حالِ

ثم يكمل غضنفر ببيت ، فامرؤ القيس بأربعة أبيات (٤٦ ، ٤٧) ، ويكون المؤلف بذلك قد جزأ جانبًا من قصيدة الشاعر بين المتحاورين دون ما احتفال بالبناء المسرحى ، ثم يقحم قصة (غدير دارة جلجل) (٦٥) ، كما أقحم حديث تقبيل امرئ القيس لحبيبته وما قال من شعر فيها (٥٠) .

وهكذا تقوم الصورة الحوارية عند تيمور على اللفظ التراثى فى اهتمام لفظى واضح دون احتفال بمقتضيات درامية ، أو مراعاة عصرية ، بذلك يتم نسيجه اللغوى من تراكيبه :

أقحوان : لقد علمْتُك اليومَ هرَاجًا نفّاجًا ليس كمثله هرّاج ولا نفّاح (٥١) .

جلمود : أفى جِنٍّ الليل تزْمعين الرحيل ؟ (٥٢) .

كما نجد ذلك التركيب التراثى فى قول حنظلة : « عضنى الجوع – ١١ ، وقطف الخدود وهصر القدود – ١٥ » ، وقول أبى زبيبة : « سمعت عواء بطنك – ١٧ » ، وقول صمصام : « علة أحر من الجمر – ٢٩ » ، وقول أقحوان : « إن قلبك قلب حول – بتشديد الواو وفتحها – ٣٩ » ، وقول امرئ القيس فى وصف أقحوان : « ليست إلا عودًا من حطب – ٥٤ » .

كما نجد اهتمامه البديعى ، فامرؤ القيس يصف أقحوان :

– ليْستْ **إلا عُودًا** من حطب

ثم يخاطب أبا زبيبة – حين رآه راجعًا – متسائلا :

– فيم **عَوْدُك** ؟ (٥٤ ، ٥٥)

ليجمع بين عود ، وعود .

٣

والنمط الثانى – بعد التكلف – هو غلبة الذهنية على الصورة الحوارية ، وربما وجدنا فى حوار (إيزيس) لمحمد زكى صالح سنة ١٩٣٤ بوادر للحوار الجدلى الذهنى ، الذى تطور لدى توفيق الحكيم حيث نجد الصورة الفكرية الذهنية التى تعنى بإبراز الصراع الفكرى ، واستخراج المطلق من المعانى أكثر من اهتمامها بتنوع أبعاد الشخصية ، وألوان الصراع .

ودراسة الحوار المسرحى تقفنا على حقيقة لا نملك إلا التسليم بها ، وهى إسهام الحكيم فى تطوير لغة الحوار المسرحى سهاما يجعله فى طليعة أعلامه . ولا نبالغ إن ذهبنا إلى القول بأنه أقرب الكتاب إلى تحقيق لأهداف الفنية للحوار ، حيث تخلص من معظم ما وقع فيه غيره من عيوب : الوعظ والخطابية ، والتصنع والتكلف ، والاستطراد والحشو ، هاهو ذا يقول فى (زهرة العمر)[٥] : « لابد من جهادنا حتى فى بلادنا أيضا ، فإن الأسلوب السليم لم يزل فى عرفنا مرادف اللغة المتصنعة المنمقة وقليل من فطن إلى أنّ الأسلوب هو روح وشخصية » ويحمل على التباهى بالثروة اللفظية والمهارة اللغوية ، ويقول :

« اللغة لدينا شبح الأدباء المخيف ، نحن عبيد ذلك الميراث من الألفاظ والعبارات والتراكيب التى وجدناها داخل صناديق المعاجم العتيقة وكتب اللغة القديمة ، إننا ننظر فيها بحرص خشية أن ينفذ إليها نور هذا العصر أو نسيم هذا الزمن فيعبث بنسيج عنكبوتها المقدس » ، وكما يقيم تعادلا بين « التعبير والتفسير » يقيم تعادلا بين « العقل والقلب » فى كتابه (التعادلية)[٦] .

غير أن السمة العامة التى تسم حواره ، والخاصة التى تطبع الصورة الأدبية عنده تمثل حرصه على الجدل العقلى ، والصبغة الذهنية التى تؤدى بالحوار إلى الرمز حينا ، وإلى تعدد التفسير حينا ، فهو يعمد إلى الفكرة فيفرعها ويشعبها إلى صور جزئية ، ويقلبها ويغاير بين وجوهها ، ويذهب بها إلى دلالات باطنية ونفسية وذهنية ، حتى ليصير البطل لديه كما يرى النقاد « متحدثًا رسميًا ، يدعو إلى مبدأ أو فكرة فقط »[٧] .

وقد بسط الحكيم القول عن منهجه فى المسرحية الذهنية فى مقدمة مسرحيته (بيجماليون) سنة ١٩٤٢ ، مدركا صلاحيتها للقراءة أكثر منها للتمثيل : يقول :

« إنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق

من المعانى مرتدية أثواب الرموز ، لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة ، لقد تساءل البعض : أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقى ؟ أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون » .

وما قدمه الحكيم هنا يختلف عما نراه من نماذج الحوار فى مسرحية الأفكار Drama of Ideas ، تلك التى تتابع أفكارها من خلال الحوار(٨) ، ولهذا المسرح صلة بعقلية الحكيم الجدلية المكتسبة من دراساته القانونية ، كما أن لها صلة بمرحلة الجدل حول القضايا والأفكار فيما ترى الدكتورة سهير القلماوى[٩] . وقد أشار الحكيم إلى عقليته الرياضية الهندسية ، وإلى إحساسه بأن هذا سوف « يهدم كل عمل مسرحى أو فنى أحاول إنشاءه ، إن إسقاطى الحياة والعواطف .. وركونى إلى الطريقة الرياضية فى تصريف أفكارى وتأملاتى لمصيبة كبرى »[١٠] .

حقا إن غلبة الطابع الذهنى تطغى على الأحداث ، وتدير مجموعة من القضايا تحصر بينها الصراع والتقابل . غير أننا – فى النهاية – نظفر بغنم كبير يتحقق بين أيدينا ونحن بصدد بحثه ؛ ذلك أن من خصائص المسرحية الذهنية قيامها على قدر كبير من الحوار ، فهى – من هذه الناحية – مخصبة لفن الحوار ، هذا الفن الذى أدرك الحكيم من ملاحظة قراءة مخطوطاته الفرنسية أنه يجيده – حسب حديثه فى (زهرة العمر)[١١] – وأنفق فى ممارسته وقتًا طويلا ، لقد أدرك الحكيم – من ثم – أن التمثيل أو « التشخيص » فى مصر بمعزل عن الأدب يمثل ولا يقرأ لقيامه « على الحوادث المثيرة والحركات المفاجئة » ، ولا يعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة ، وهذا ما دعاه للاهتمام بهذا الفن ، ويكرر حديثه فى موضع آخر من كتابه مبينا أن « هدفى اليوم هو أن أجعل الحوار قيمة أدبية بحته ليقرأ على أنه أدب وفكر » .

من هذه الناحية نجد أنفسنا أمام فن لم تألفه العربية هو الحوار الجيد الدفاق ، أعان الحكيم على إتقانه مصدران هما : قوة تمرسه بفن التمثيل منذ يفاعته ، وشدة إحساسه بضرورة تطوير اللغة وبث الحياة العصرية فيها كما يبدو فى أعماله المسرحية وأحاديثه ومقدماته .

وترتبط تلك الذهنية بمفهوم الإنسان عند توفيق الحكيم من أنه – كما قرر فى كتابه

(التعادلية)[١٢] – ليس حرًا . بل يكافح داخل الإرادة الإلهية ، وكما قرر فى مقدمة (أوديب الملك) أن الصراع يقوم على دعمتين هما : الواقع والحقيقة .

ولنا أن ننظر فى دفاع الحكيم عما وصفه به النقاد من اعتزال ، يتمثل فى صفة (البرج العاجى) ها هو ذا فى كتابه (فن الأدب)[١٣] يتحدث عن فهم الناس للبرج العاجى بأنه « اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاما يقصيه عن أحداث الدنيا وحقيقة الوجود » ، وينفى ذلك عن نفسه : « فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمى ، وما من أمر هز البشرية إلا هز نفسى .

بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التى تمس الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتنى ودفعتنى إلى الجهر بالرأى .. » ؛ ذلك أنه يؤمن أنه ما من كاتب لا يغمس قلمه فى وحل البشر ، غير أن هناك من خدموا الإصلاح تحقيقًا لمآربهم الذاتية ، ولهذا يصحح مفهوم (البرج العاجى) بأنه :

« الوحدة ، وأنه برج « خلقى » وليس برجا فكريا » ، ذلك أنه يفرق بين تصوير المجتمع ، وتصوير الحياة ، لأن الحياة أشمل من الواقع ، والحياة عنده فى جوهرها هى تحقيق الذات ، أى استخراج خير ما فى أعماق الإنسان من ملكات » .

وهو يدرك أن « أدب الواقع » أكثر صعوبة من « أدب الخيال » ، لهذا كانت القصص الخيالية هى أدب الأطفال لسهولتها .

إن علينا أن نقيم نوعا من التوازن بين ما يقرره الحكيم هنا ، وبين ما أعلنه أنور المعداوى[١٤] من أن الحكيم « يعيش فى دنياه هو لا فى دنيا الناس » قاصدا من ذلك إلى أن الحكيم – فى مسرحه – « ابتعد عن الحياة وانطوى على نفسه » بينما كان متصلا بالحياة فى أعماله القصصية ، واستبدل المعداوى بمصطلح (البرج العاجى) تعبيره : (النظر من نافذة ذات زجاج « مصنفر ») يحجب الرؤية عن الأنظار ، مما ألجأه إلى عالم الأسطورة ، ولهذا فإن نافذة قلبه لا تفتح « تهب منها رياح الوجدان حتى تعود فتعلق أمام عواطف الفكر المنبعثة من تأملات الذهن وسبحات الخيال » ! .

ويقف المعداوى على سمة القلق فى شخصية الحكيم وإثارتها « الصراع الفكرى » لا النفسى فى مسرحياته .. « لقلق الدفين ، والشك الملح صفتان تجريان مجرى الدم فى طبيعة توفيق الحكيم ، تجملان توجهه إلى التأملات الفكرية ، والتهويمات الذهنية » .

إننا لا نستطيع أن نجعل القضايا الذهنية مرادفا للانسحاب من الحياة ولكنها تعنى – فى نظرنا – نظرة الحكيم التى « تفلسف » الحياة من خلال أشخاص يتجادلون ذهنيا فنجد فى أثرهم فلا نظفر بأحداث وأفعال لكنا نعود محملين بزاد وفير من فن الحوار المسرحى . وهكذا اتسم حواره . ومن ثم صوره ، بطابع ذهنى تجريدى ، نقف على نماذج منه فى الصفحات القادمة .

من الذهنية فى صور (أهل الكهف) – ٢٦ :

مرنوش : إن الحب ليبتلع كل شىء حتى الصداقة ، وحتى الإيمان .

ميشلينا : حتى الإيمان ؟

وقول مرنوش مع امتزاج بالحكمة والتفلسف (٩٥) :

إن مجرد الحياة لاقيمة لها . إن الحياة المطلقة المجردة عن كل ماض وعن كل صلة وعن كل سبب لهى أقل من العدم ، بل ليس هناك قط عدم . ما العدم إلا حياة مطلقة .

ميشلينا : لست من رأيك يامرنوش . إن أية حياة منحة .. إلخ » .

وقد تمتزج هذه الذهنية بالرمز بما يرتفع عن مستوى شخصية الراعى يمليخا الذى يقول لرفيقيه (٣٠) :

« أنتما فى الظلام تنتظران الفجر ، والشمس فى كبد السماء » . وإن اتفقت مع شخصية مرنوش (٩٢) :

« كأنتا سمك تغير ماؤه فجأة من حلو إلى ملح » .

ومع قول ميشلينا (١٠٢) :

« تخاطبيننى كما لو أنك امرأة خائنة مرائية تريد أن تتجاهل ما سلف وتنقض عهودها المقدسة متوسلة بأخس الأسباب » .

وقد تتحول الذهنية إلى شاعرية يعوزها الإيقاع تمتزج بالنجوى ، وتنتهى بالخطابية فى قول ميشلينا (١٣٣) :

« إن بينى وبينك خطوة ، بينى وبينك شبه ليلة ، فإذا الخطوة بحار لانهاية لها ، وإذا

الليلة أجيال .. أجيال .. وأمد يدى إليك وأنا أراك حية جميلة أمامى فيحول بيننا كائن هائل جبار ، هو التاريخ ، نعم صدق مرنوش .. لقد فات زماننا .. ونحن الآن ملك للتاريخ .. ولقد أردنا العودة إلى الزمن .. إلخ » .

كذلك مانراه من حوار فى غالياس (ص ١٦٢) .

بل تبلغ الشاعرية مشارف الإيقاع ، فيقول يمليخا من بحر المتدارك (فاعل) من غير قصد للشعر (٦٤) :

« إنّا مَوْتَى ، إنّا أشباحْ » .

ويقول مرنوش من البحر نفسه (٨٨ ، ٨٩) :

« شحّاذٌ هَرِمٌ بالسوُّق » .

« ماتَ شهيدًا فى سنِّ الستّين » .

وقد مضت مسرحيته (شهر زاد) سنة ١٩٣٤ فى المجال الذهنى والشاعرىّ معًا فى إطار منهج الحكيم الذهنى .

على أن هناك جانبًا من جوانب الصورة الأدبية فى حوار الحكيم يبدو فى إبانتها عن الأحداث أو الشخصيات ، وقيامها بالتعريف أو التمهيد ، عن طريقين : أحدهما التذكر ، والآخر الرواية والسرد من ذلك فى (أهل الكهف) حديث يمليخا المتكرر فى صفحات عديدة معتمدًا على التذكر منها ص ٩ : « مذ رأيتكما راكضين هربًا من المذبحة حدست وعجبت ، ولكن أذهلنى أمر نجاتكما عن كل شىء ، وأتينا الكهف ، فكنت إلى نفسى أفكر فى أمْركُما حتى دهمنى نوم ثقيل لم أصح منه إلا الساعة وكأن بأضلعى كسرًا » .

وتصويره تذكره منظرًا رآه بالجبل (١٧) ، وإن عاودته الذهنية :

« هذا الجمال كان موجودا دائما منذ الأزل ، منذ وجدت الخليقة .. إلخ » .

كذلك ما نراه فى حوار ميشلينا المعتمد على التذكر أيضًا (٢٧) :

« إنى لن أنسى تلك الليلة التى طالما حدثتك عنها » ليلة كانت فى ثياب بيضاء تخطر فى بهو الأعمدة .. إلخ » ، ومثله ما نجده (ص ٢٨) ، وحديث غالياس فيما يرويه عن هرب فتية من أشراف الروم فى عصر الشهداء (٤٤ ، ٤٧) .

٤

والنمط الثالث بعد التكلف والذهنية ، هو مايبدو فى المسرحية من مظاهر الصورة الحسية **السطحية** ، ونجده فى معظم ما بين أيدينا من نتاج مسرحى ؛ إذ مالت معظم المسرحيات إلى هذا النمط ، وهكذا نجد مسرحية (الحاكم بأمر الله)[١٥] ، (وصرخة طفل)[١٦] لإبراهيم رمزى .

وفى المسرحية الأولى نجد أمثلة لذلك فى حوار ست الملك (ص ٥٠ ، ٥١) ، وحوار حسن (ص ٩٩) ، حيث نجده قرة العين ، ومعين الحياة ، وفحيح الأفاعى ... إلخ حتى غدت الصورة جزئية تعمد إلى أنماط من التشبيه والاستعارة دون توظيف نفسى يراعى الإنسان والتيارات السائدة فى النص المسرحى كله ، أو المشهد المسرحى على وجه الخصوص ، ومن ذلك قول شهريار فى (سر شهر زاد)[١٧] لباكثير :

« يالى من هذا العبير ، آه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين إذن لضمخت به جسدى . بل لشربت منه حتى ترتوى هذه الكبد الحرى ويبرد هذا العليل » .

وهكذا لا تحقق الصورة الحسية تقدما فى البناء المسرحى ، لأن التصوير لا يتجاوز الحس إلى دلالات نفسية فى رسم أبعاد الشخصية ، وتجسيد ألوان الصراع .

كذلك ما نجده فى مسرحية (الراهب)[١٨] للويس عوض من مثل :

« الحب أعمى ، الحب أصم ، الحب أبكم » .

و « كالياقوتة الحمراء تشع لهيبًا فتوقظ الأحلام الحمراء » .

و « كالماسة السوداء تنشر الليل المخيف فيفر أمامها الضياء » .

٥

النمط الرابع بعد التكلف والذهنية والسطحية هو **الرمزية** ، ففى مجال الصورة والرمز نجد (دموع إبليس) سنة ١٩٥٦ لفتحى رضوان ، حيث يتسع مجال التفسير الرمزى فيها حول الخير والشر ، كذلك ما نجده من تفسير الرموز الدينية المصرية القديمة فى (أسطورة إيزيس) سنة ١٩٥٥ للحكيم حيث يكون تفسير حجاب إيزيس رمزًا للباب الداخلى ، ورمز العقرب الذى لدغ حورس ، وترجمته الرموز إلى مواقف حوارية مستقاة

من الأساطير بعد أن يحورها الكاتب مغاضا بعض النقاد[١٩] . وفى مجال الرمز لا يفوتنا ذكر الأعمال المتقدمة للحكيم ومنها : (الضيف الثقيل) سنة ١٩١٨ حيث يعرض بالاحتلال البريطانى ، (ونهر الجنون) سنة ١٩٢٨ ، وفى (السلطان الحائر) سنة ١٩٦٠ يدير رموزه حول الاختيار بين السيف أو القانون أى القنبلة الهيدروجينية أو المبادئ متخذا مشكلة حرية أحد سلاطين المماليك مفتاحا لذلك ، ولعل رمز انتظار أذان الفجر يوحى بأمل الخلاص ، ويشيع فى حوارها نوع من التصوير الرامز فى شكل أفكار على غرار ما نرى فى مسرح الحكيم الذهنى ، ويطول المقام لو رحنا نستقصى صور الرمز فيها ، وفى (أهل الكهف) سنة ١٩٣٣ و (يا طالع الشجرة) ، و (بيجماليون) ، و (شهر زاد) سنة ١٩٣٤ ، و (رحلة إلى الغد) مما يدور حول الموت والحياة ، والزمان ، والحضارة وسرها وأطوارها ، والوجود والمعرفة أو العقل الخالص ، والروح والمادة ، إذ تتحقق هنا سمات الرمزية من إبهام وإيحاء وتكثيف ، وربما يعيب ذلك خروج الكاتب إلى أنواع من الاستطراد ، والنجوى ، والشاعرية ، حتى ليتحول الحوار بين شهر زاد وشهريار إلى حديث من طرف واحد فى بعض المواقف .

وفى (عبد الشيطان) لأبى حديد نجد الكاتب – وقد تأثر فاوست لجوته – يتجه للرمز فى مسرحيته تلك التى صدرت سنة ١٩٤٥ ، وكتبها قبل ذلك التاريخ بوقت طويل أى سنة ١٩٢٩ بأسلوب سهل رامز ، وإن استقلت الأقوال عنده عن الأعمال فى كثير من المواقف .

وفى (أشطر من إبليس)[٢٠] لتيمور تدور المسرحية بين « بزغبول » زعيم الشياطين ، ومستشاريه وأعوانه وحراسه وتابعيه ، و « طغيان » الأمير الإنسى المتنكر ، ويقوم الرمز والصورة فيها من التهكم من الهيئات الدولية التى تزعم حفظ السلام بينما هى كما يقول « سرعرع » – ٥٤ .

« تتنازع فيما بينها على ابتلاع الدول الصغيرة » .

ويخترع لذلك – مع الأشخاص – أماكن ذات إيحاء تصويرى رامز مثل : منطقة الشروان الجدباء » – ٤٢ ، و « بقعة الصحراوات الزرق » – ٤٨ ، و « بحيرة الأجاج » – ٥٦ ، و « مملكة الجن الأحمر » – ٦٧ .

وتمضى الصورة والرمز مرفقة حينا ، ومتجهة إلى الذهنية والجدل حينا كما نرى من

حوار أزاهير وزبجرد حول الجمال والدمامة (ص ٩٢) ، وبينهما أيضًا حول القبلة (ص ٩٧) :

أزاهير : وما القبلة ؟

زبرجد : القبلة وصلة بين روحين .

أزاهير : وكيف تصل القبلة بين الروح والروح ؟

زبرجد : الشفة قناة تعبرها الروح لتستقبل ما تألف من روح .

وفى رمزية بشر فارس نجد اتجاه الرمزية فى حواره إلى نوع من الاستغلاق كما نرى فى مسرحيته (مفرق الطريق) سنة ١٩٣٨ ، و (جبهة الغيب) سنة ١٩٦٠ المأخوذة عن قصته القصيرة (رجل) سنة ١٩٤٢ .

ولقد كان هذا الكاتب على وعى بما يريد من الرمز ، نرى ذلك فيما كتب من حديث نظرى عن الرمزية[٢١] التى تدور عنده حول العقل والشعور والروح والمادة . أو بين الباطن والظاهر ، أو كما يعبر فى مقدمة (مفرق الطريق) :

« استنباط ما وراء الحس من المحسوس ، وإبراز المضمر » ، وهو يميل للتجريد ، وفى مسرحيته الأولى يرتفع بالعاطفة عن المستوى الحسى . ويسمو بها ، وفى الثانية لا يحدد للمسرحية زمانا ولا مكانا ، حيث « الجبل الشاهق ، والسفح الأخضر ، ونقرة فى قمة الجبل ، بها عشب أبيض من أطعم منه ظفر بالحياة الأبدية » ، وفيها .. إلى الرمز .. مظاهر صوفية ، يمضى فيها بشر فارس فى نفس منطلق الحكيم حيث تتصارع الأفكار فى تجريد ذهنى مطلق يتسع لتفسير الأشخاص وتفسير ما ينطقون به من حوار ، وملاحظة تكرار كلمات بعينها مثل : القربان ، والقسوة ، والمخاطرة ، والفداء .

ويقدم مصطفى بهجت بدوى الصورة الرمزية فى مسرحياته (ميرزا) سنة ١٩٦٥، و(حكاية شركان فى بيت زارا) سنة ١٩٦٦ ، ويتفق ميرزا وشركان فى سبل الوصول للحكم . وحين نتأمل حوار مسرحيته الثانية ، نجد الصورة الرمزية ، ونسوق لذلك هذه الأمثلة :

الشبح (٩) : وهانحن أشباح تحررت من الجسد — ٦ .

الشبح (٤) : سيمضى متسللا ليجنى الثمار — ٧ .

الأشباح : الكلمات تسرى سريان الدم السائل فى العروق – ٧ .

صفوان : غلالة رقيقة كانت تتلف الجديد داخلى .. مزقتها لينطلق – ١٠٤ .

ويدور هذا المشهد بين الأشباح قرب نهاية المسرحية ، (١١٩) :

الشبح (٩) : ما هذا يا شاركان ؟

الشبح (٨) : قنينة يملؤها سائل أزرق .

الشبح (٧) : بلون السماء الصافية .

الشبح (٦) : بلون سماء نهار صحو .

الشبح (٥) : نهار ربيع دافئ .

الشبح (٤) : ولكنها قنينة سم .

الشبح (٣) : السائل الرائق .. سم .

الشبح (٢) : السائل البديع المنظر سم .

٦

النمط الخامس بعد التكلف والذهنية والسطحية والرمزية هو **المباشرة** ، وكثيرًا ما ينأى الحوار المسرحى عن التصوير ، ويلجأ إلى مباشرة ، ويرجع ذلك إلى طبيعة الموضوع ، حيث الانشغال بالقضايا التاريخية والدينية كما نجد فى مسرحيات[٢٢] باكثير ، وبخاصة مسرحيته التى وضعت – كما يقرر فى المقدمة (ص ٣) – « استجابة لدعوة المؤتمر العام للثقافة والفنون » وهى مسرحية (الزعيم الأوحد) ، إذ تغلب عليها المباشرة والتقريرية والخطابية نظرًا لأنها ذات مناسبة .

على أن مفهوم المباشرة فى لغة الحوار لدى المعاصرين يتمثل فى قيام المسرحية ، بوجه عام ، بتقديم صورة كلية يتضافر فيها الحوار بوجوه إسهامه المتعددة ، ولهذا يوجه الكاتب المسرحى المعاصر اهتمامه فى المسرحية النثرية إلى التعبير المباشر الموجز للوفاء بقصده

الفنى ، من ذلك مسرحية (أيوب) لفاروق خورشيد[٢٣] ، و (كليوباترا تعشق السلام) لأحمد عثمان[٢٤] .

وهذا النوع من المسرحيات يندر فيه التصوير الجزئى من مثل قول هيرود فى مسرحية (كليوباترا) (ص ٤٤) :

« المنطقة تعج باضطرابات ، والمخاطر تحدق بنا . جاء الخطر يدق بابى .. إلخ » .

ويتجلى عدم اهتمام الكاتب المعاصر بتفاصيل الصورة الحوارية فى الموازنة بين انتحار كليوباترا هنا عند أحمد عثمان (ص ١٢٩) ، وانتحار كليوباترا عند شوقى[٢٥] . إذ يتسع مجال التصوير هناك ويضمر هنا .

وبين الحوار التصويرى والحوار المباشر تبدو حقيقة فنية ، هى أن التصوير يبدو فى الحوار الفصيح أكثر منه فى الحوار العامى ، مهما تطلعت العامية إلى تجاوز عالم الكوميديا إلى عالم التراجيديا مثلما رأينا فى مسرحية (الفراشة) لرشاد رشدى الذى برر لعاميتها « أنها اللغة التى نفكر ونتكلم بها »[٢٦] ، ورأى مندور أن تصوير التراجيديا بالعامية إحياء لما قدمه يوسف وهبى من دراما وميلو دراما من قبل ، كما رأى اختلافا بين العامية فى الكوميديا التى « تحرص قبل كل شىء على اللون المحلى الذى ينبعث عنه جانب كبير من الإضحاك ، أما عامية الدراما فإنها عامية يصح أن نسميها بالعامية الجزلة »[٢٧] .

والحق أننا نلتقى بتجاور الحوار التصويرى والمباشر فى المسرحيات العامية على نحو يجعل للمباشرة الصدارة فيها ، وإن كان ذلك لا يمنع من وجود حوار تصويرى كما نرى فى (بلدى يا بلدى)[٢٨] ، فى أحاديث الملوانى ، والراوى ، و (رحلة خارج السور)[٢٩] لرشاد رشدى حيث تبدو نماذج للصورة فى المسرحية الثانية ، ومع التعليقين[٣٠] الملحقين بالمسرحية لكل من الدكتورة لطيفة الزيات ، وصبحى شفيق نتفق فى وجود مستويين للحوار يتداخلان كالصدى فيما يتصل بالحقيقة والخيال ، ومما يثير المفارقة والضحك فى شكل (تكوينات دائرية) تعتمد المونولوج منهجا حواريًا . كما نقف فى المسرحية على رمز الكاتب للصور والرحلة والفرس وصهيله مما يستتبع وجود دلالات متعددة للتطلع إلى مستقبل أفضل ، وتجاوز الظروف المحيطة ، وبذلك يقوم الرمز بارتفاع الحوار عن مستواه الذى كان فى عفوية الحوار عند الريحانى وعلى الكسار .

وقد يتسع مجال التصوير إلى استيعاب تجارب مسرحية جديدة ، مثل « المونودراما »

عند أمين بكر فى (ومن العطس ما قتل ، والإشاعة ، ويوم جديد ، ويوميات عصفور)[٣١] ، وفيها يخرج المؤلف عن الحوار المركز المقتصد – كما هو فى المسرحية محكمة الصنع لدى أعلامها – إلى انفراد ممثل أو ممثلة بالعرض المسرحى اعتمادًا على مجرى الشعور واعتمادًا على دلالات نفسية فى محاورات ومناجيات تكشف المكنون تتطور من المونولوج ، مما قد يوقع فى عيوب السرد الممل ، ويصبح الممثل كالعازف المنفرد[٣٢] .

ذلك أن كاتب المسرحية النثرية يحاول – جاهدًا – تطوير المسرحية ذات اللغة الفصحى مقتربًا بها من الحس اللغوى لدى عامة المتلقين مما يدفعه إلى تلمس السهولة فى أدنى طرقاتها .

ومن ألوان الصورة فى المسرحية النثرية الكويتية مناجاة هيفاء البلبل فى مسرحية (المخلب الكبير) – ص ٧٥ وما بعدها على نحو يدنو من قصيدة النثر:

« أيها الطائر الجميل .. دع البؤس .. وغرد ... أنغاما .. تعصف ثم تهدأ .. تتزاحم وتتهادم كالمعادن المنيرة فى السماء .. خاملة هالكة كالحياة .. قوية باقية كالموت .. أنا هيفاء .. أدرى كم يؤذيك نور الصباح الزائف .. التفتْ ، هناك وراء تلك النافذة نخلة هزيلة لا تحمل بلحًا . بل قصة غريبة .. إننى لم أشم رائحة الحرية إلا بما قرأته من قصص .. سأحررك .. اذكرنى أيها الطائر .. » .

* * *

وفى ذلك كله تقوم الصورة والحوار بدور فنى فى رسم أبعاد الشخصية وتصوير الصراع ، والنمو بالأحداث مع إدراك أهمية الجملة الحوارية فى ارتباطها بالفعل والحركة ، سواء أغلبت الذهنية أم ضمرت ، ظهر التكلف أم غاب ، إذ تتفاوت درجات نجاح العمل الفنى فى كل .

هــوامش

(١) ص ٢١ وما بعدها ، وانظر تزيقتان تودروف ، مفهوم الأدب – فصل : الشعر من غير البيت ، منذر عياشى ، النادى الأدبى بجدة ، ١٩٩٠ .

(٢) وأعماله : أبطال المنصورة ، والحاكم بأمر الله سنة ١٩١٥ ، وبنت الإخشيد سنة ١٩١٦ ، والبدوية سنة ١٩١٨ ، والهوارى سنة ١٩١٨ ، انظر عنه : الدكتور إبراهيم دردير ى ، أدب إبراهيم رمزى ، القاهرة ١٩٧١ .

(٣) ٩ ، ٢١ .

(٤) ١١ ، ١٢ ، ٢٢ ، ٢٦ .

(٥) كتاب الهلال ٤٧ – فبراير ١٩٥٥ ص ١٢٦ ، ١٤٢, ١٤٤ .

(٦) الآداب ١٩٧٦ ، ص ٧٦ ، ١٠٤ .

(٧) محمد عبد الله الشفقى ، فى المسرح ، الدار القومية ١٩٦٦ ص ١٢٣ وما بعدها .

(٨) الدكتور عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ص ٣٩ .

(٩) الدكتورة سهير القلماوى ، مجلة الهلال فبراير ١٩٦٨. ص ٢٧ عدد خاص عن الحكيم ، وانظر حديث الحكيم فى (سجن العمر) .

(١٠) زهرة العمر ص ٣٦ .

(١١) ص ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٧٨ . وقد سمى لغته تلك (المجازية الفكرية) – مقدمة يا طالع الشجرة ص ٢٠ .

(١٢) ص ٣٢ .

(١٣) فن الأدب ، القاهرة ١٩٥٩ ص ١٠٨ ، ١١٠ ، ٢٠٠ ، ٢٥ .

(١٤) نماذج فنية من النقد والأدب ، مطبعة مصر ، ص ٨١ وما بعدها .

(١٥) مسرح إبراهيم رمزى – روايات الهلال فبراير ١٩٨٢ ص ٢٧ .

(١٦) نفسه ص ١٠٦ .

(١٧) مكتبة مصر ١٩٧٨ ص ٥ ، وانظر له الفرعون الموعود ، مكتبة مصر ١٩٧٧ ص٢٠ ، ٣٠ وغيرها .

(١٨) دار إيزيس ١٩٦١ ص ٥٧ ، ٨٤ .

(١٩) انظر ما دار بين الدكتور لويس عوض ، دراسات فى الأدب الحديث دار المعرفة ص ١٢٧ وما بعدها ، والدكتور محمد مندور ، توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر ١٩٦٦ ص ١٤٤ ، وهو ما نشر من قبل بالمساء ، والشعب ١٩٥٧

(٢٠) اقرأ – دار المعارف (١٢٢) – مارس ١٩٥٣ .

(٢١) مقدمة (مفرق الطريق) – ملحق المقتطف – مارس ١٩٣٨ ، ومجلة الرسالة – العدد ٢٥١ – سنة ١٩٣٨ ص ٧١٢ .

انظر للتعليق على (جبهة الغيب) – الدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ، ص ١٠٦ وما بعدها .

(٢٢) مثل : هاروت وماروت ، دار مصر للطباعة ، والفلاح الفصيح ، الدار المصرية ١٩٦٦ ، والشيماء .

(٢٣) من أعمال فاروق خورشيد المسرحية :

أيوب ، الهيئة ط ١ ١٩٧٠ ، ط ٢ ١٩٨٤ ، وثلاث مسرحيات (المسألة – ثالثًا وأخيرا – حبظلم بظاظا) ط ٢ – اقرأ – بيروت ١٩٨١ (ط ١ ١٩٦٩) .

(٢٤) المسرحيات من إصدار سلسلة الإبداع العربى – للهيئة ١٩٨٤ .

(٢٥) انظر ص ٥٥ فيما تقدم من بحثنا ، وغيرها .

(٢٦) الأنجلو ١٩٦٠ ص ١٢٩ وقد مثلت سنة ١٩٥١ .

(٢٧) نفسه ص ١٤٨ ، ورأى فؤاد دوارة فيها (خصوبة وإمكانات فنية) ، نفسه ص ١٧٤ .

(٢٨) الأنجلو د . ت ص ٧ ، ١٧٣ .

(٢٩) مجلة المسرح ، مايو ١٩٦٤ ، وقد كتبها سنة ١٩٦٣ .

(٣٠) ص ١٣١ – ١٦١ .

(٣١) ٤ مسرحيات ، الهيئة ١٩٨١ .

(٣٢) انظر مقدمة المسرحية الدكتور عبد لعزيز حمودة ، والمؤلف .

الفصل الثالث

اللغـــــة الثالثـــــة

- مدخل .
- بين فرح أنطون ، وعيسى عبيد ، ومحمود تيمور
- توفيق الحكيم .
- رأى الدكتور شوقى ضيف .
- بين فاروق خورشيد ، ورشاد رشدى .

مدخل :

١

سبق أن تحدثنا فى فصل (شاعرية الحوار النثرى)[١] عن قضية التقابل الفنى بين الفصحى والعامية ، ونضيف هنا أن طموح المسرحية النثرية تجاوز إطار القراءة إلى مجال العرض والمشاهدة ، وصار أكثر ما نراه من مسرحيات وقد صيغ بحوار عامى ، وضم النتاج المسرحى أعمالا مسرحية بالعامية كما وجدنا لدى إبراهيم رمزى ومحمد تيمور ، حتى نصل رشاد رشدى[٢] ، وسعد الدين وهبة[٣] ، ويوسف إدريس[٤] ، ونعمان عاشور[٥] ، ويوسف السباعى[٦] ، ورأفت الدويرى ، وعلى سالم ، وأمين بكر ، وألفريد فرج ، ومصطفى محمود ، ولطفى الخولى ، وأنيس منصور ، ومحمود السعدنى ... إلخ .

فأصبحنا بذلك إزاء مشكلتين فنيتين ، إحداهما اختلاف جماليات الحوار الفصيح عن جماليات الحوار العامى وقيمه الفنية . أما المشكلة الثانية فهى ذلك الانفصال التام بين اللهجات المحلية فى البيئات العربية . بل داخل الوطن الواحد مما يشكل حاجزًا يحول دون وصول الأثر الكامل للعمل الفنى مهما قيل فى ذيوع العامية المصرية وشيوعها بفعل الأعمال (السينمائية والتليفزيونية) ، وذلك بفعل اختلاف اللهجات اختلافًا كليًا أو جزئيًا بين تلك البيئات .

لقد أدرك الرعيل الأول من كتاب المسرح والقصة حدود هذه المشكلة ، وتعددت وجوه الإسهام لديهم ، كما قدمنا ، ونضيف هنا ما يتصل باتجاه الحوار وجهة ثالثة غير وجهتى الفصاحة والعامية ، ومن رواد هذا الاتجاه : فرح أنطون ، وعيسى عبيد ، ومحمود تيمور ، وتوفيق الحكيم الذى قدم أكمل صيغة مطورة مؤصلة لهذا الاتجاه جامعا بين التنظير والتطبيق . ونأخذ فى الإلمام الموجز بالخطوط العامة لهذا الاتجاه ، ثم ما دار حوله من نقد . ثم نعرض لأمثلة منه لدى منظره توفيق الحكيم ، ثم لدى فاروق خورشيد الذى أرى فيه – فيما أحسب – امتدادًا لاتجاه الحكيم .

٢

حين ألف فرح أنطون مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة)[٧] أدرك ضرورة المواءمة بين « الفصحى المخففة والعامية المسرفة » ، ورأى أنه « إذا كانت الروايات معربة صح جعل اللغة العربية الفصحى لغة لها ، بحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية » كما رأى أنه « إذا كانت تأليفًا وإنشاءً وموضوعها شؤون مَن لغتهم العامية ، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفا خرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها ، وخالفنا الواقع فى شكله وصورته » .

وقال : « ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصا على تقاليد الطبيعة كل التقليد ... وقعنا فيما هو أشد وأنكى ، وقعنا فى إحياء العامية وإضعاف الفصحى ... » .

وقد انتهى إلى أن جعل القصحى للشخصيات من الطبقة العليا ، والعامية للطبقات الدنيا ، ثم جعل للنساء لغة ثالثة – **هى الفصحى المخففة** .

ونتفق مع أستاذنا الدكتور شوقى ضيف[٨] فى مناقشته نظرية فرح أنطون ، وفى كونها قد أحالت المسرحية إلى رقع لغوية : فصحى ، وعامية ، ومتوسطة ، وفى أنه كان عليه أن يراعى ما أقره من تمثيل الحال لا تمثيل اللسان فيعمم الفصحى ، أو تمثيل الطبيعة والواقع فيعمم العامية ، وألا يفرد لغة ثالثة للسيدات فقد كن يتحدثن العامية ، لذا يرى – بحق – أن تجربة أنطون « م تكن تجربة سوية ... لأنها تحمل عدة صور من الأداء اللغوى ... » ، وأن فرح أنطون ترك المشكلة دون وضع حل سديد .

وربما اقترب من الحل ما وجدناه بعد ذلك ، ومع إدراكنا لاتجاه عيسى عبيد القصصى يهمنا ما يتصل بالحوار المسرحى الذى أراد له عيسى – فى مقدمته لمجموعة إحسان هانم القصصية فى ديسمبر سنة ١٩٢١[٩] – « أن يكون من أقوى وأعظم الآداب المصرية » . لقد حار بين طريقى الفصحى والعامية فرأى « أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية **متوسطة** ، خالية من التراكيب اللغوية ، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية ، حتى لا يظهر عليها شىء من الجمود أو التكلف » ، وهو يعلن مخالفته محمد تيمور فى اتجاهه للعامية فى حوار مسرحياته :

« لا يمكننا الموافقة على هذه الفكرة المتطرفة الخطرة فنحن ممن يتعصبون للغة العربية » .

وهكذا كانت خطواته – فيما نحسب – إضافة إلى جهود سابقيه ، ومعاصريه ، بدت فى خطوة تطويرية لها فى وقت لاحق حين ألقى محمود تيمور[١٠] بحثه (النزاع بين الفصحى والعامية فى الأدب المصرى الحديث) فى مؤتمر المستشرقين الثامن عشر بليدن بهولندا سنة ١٩٣١ ، وتساءل عن إمكان وجود (لغة ثالثة) تكون وسطًا بين الفصحى والعامية تشتمل على محاسنها ، وتبرأ من عيوبها ، غير أن ذلك لم يجعل اتجاهه ينتهى للفصحى بل اتجه للعامية قبل أن يتحمس – من بعد – للفصحى .

وهكذا نجد سلسلة من التطور نحو إيجاد حل ثالث إزاء وجهى الحوار وثنائيته ، يتفق فيها كل من أسهموا بآرائهم فى حل المشكلة فى ضرورة وجود حل ثالث قُدِّر له أن يظهر مرة أخرى على يد توفيق الحكيم بعد أن نوقش فى أعوام ١٩١٤ ، ١٩٢١ ، ١٩٣١ بواسطة من ذكرنا ومن عاصروهم وناقشوهم[١١] .

٣

وفى عام ١٩٥٦ ألحق الحكيم بيانا بمسرحيته (الصفقة)[١٢] ، مبيِّنًا ما يعترض الحوار الفصيح من مشاكل التمثيل ، وما يعترض الحوار العامى من اختلاف درجات فهمه حسب الزمان والمكان ، لهذا رأى أن يقدم تجربة سماها (التجربة الثالثة)مستهدفا : « تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى ، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جو حياتهم ، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم . ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها ، تلك هى لغة هذه المسرحية . قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان : بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطق الريفى فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعًا لجهة إقليمة ، فيجد الكلام طبيعيًا مما يمكن أن يصدر عن ريفى ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح ، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة . إذا نجحت فى هذه التجربة يؤدى ذلك إلى نتيجتين : أولاهما : السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا ،

تقترب بنا من اللغة المسرحية للوحدة فى الآداب الأوربية . وثانيتهما ، وهى الأهم : التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن » .

وهكذا نجد أن الجملة الحوارية – لديه – إذا ما قُرئت ساكنة الأواخر بدت عامية فى صورة فصحى ، فهى فصحى فى المفردات وعامية فى التركيب .

وكان الحكيم قد صرح من قبل بقوله :

« يجب الانتفاع بما فى العامية كغذاء نطعم به الفصحى لتستوى وتعيش ، إذ إن العامية فيها بعض حيوية الحاضر كما أن الفصحى فيها كل عبقرية الماضى ، ولابد لكل حياة بما فيها اللغة من أن تشمل الماضى والحاضر مع التطلع إلى المستقبل » .

وقد قامت وجهات نظر إزاء هذا الاتجاه منها ما يؤيده ، ومنها مالا يؤيده ، ومن الاعتراض ما هو لغوى ، وأكثره أدبى[١٣] .

أما اللغويون فرأوا أن اللغة ليست فى مفرداتها ولا فى ألفاظ معاجمها بل إن نظام الكلمات شرط أساسى ، وبكل لغة نظام معين لا يصح الإخلال به .

ورأى النقاد ، ومنهم الدكتور محمد غنيمى هلال ، عدم سداد منهج أصحاب اتجاه اللغة الوسطى الذين يغفلون الدلالات الجمالية للتراكيب ، ويفقدونها مرونتها المتوافرة من إعرابها الذى فقدته العامية ، فأصبح كل لفظ فيها وضعه فى الجملة لا يتعداه ، ويرى أن فى هذه الدعوة ، إذن ، إضعافًا للعربية فى أخص خصائصها ، دون إغناء العامية فى شىء[١٤] .

وخلاصة الرأى السابق تضيق الخناق على حلول اللغة فى الحوار المسرحى ، وربما كان لنا أن ننظر للقضية من وجه آخر فنتفق مع ما يراه أستاذنا الدكتور شوقى ضيف[١٥] من إعجاب بهذه التجربة اللغوية الجديدة التى جعلت من الأسوار المقامة بين الفصحى والعامية أقواسًا وهمية ، على أن هذا الإعجاب يضم اتفاقا واختلافا مع الحكيم ، أما وجه الاتفاق فيكمن فى استخدام تراكيب وأمثال يظن الناس أنها عامية بينما هى فصيحة[١٦] من مثل ما ورد بمسرحية (الصفقة) ونكتفى منه بما يلى :

« لكن المسألة بالأصول – هى لا يهمها فلان ولا علان – هس من فضلكم اسكتوا دقيقة واحدة – عدلها له ربنا – ذنبكم على جنبكم – انهضوا هموا – الله لا يكسبك ... إلخ .

أما وجه الاختلاف فيتمثل فى وقوع الحكيم فى مأزق حين رأى محاكاة العامية فى نطقها دونما مراعاة للإبدال الذى حدث فى العامية فى مثل :

ذاب – داب ، ثلج – تلج ، ظلمة – ضلمة ، وما ورد بالفصل الأول من المسرحية من عبارات :

« **ندبح** الدبيحة بدلا من نذبح الذبيحة » .

« قاعد يحلق **دقنه** بدلا من .. ذقنه » .

« **دى** بدلا من هذه . ثلاث بدلا من تلاث » ،

« **بعضمة** لسانك بدلا من بعظمة لسانك » .

بينما نجده قد ردَّ التور إلى « الثور » ، « ولالو » إلى « لا له فى الثور ولا فى الطحين » . وقد عاد الحكيم إلى الحديث عن ظاهرة الإبدال فى العامية هذه فى بيان نشره بآخر مسرحية (الورطة) سنة ١٩٦٦ وأباحها فى الحوار ، وذلك يفتح بابًا كبيرًا لاستبعاد الكلمات العامية المحرفة فى الحوار المسرحى ، وبخاصة أن الذال قد تبدل دالا وقد تبدل زايًا ، وهكذا يرى الدكتور شوقى ضيف – بحق – أن « مثل ذلك يؤدى إلى مشكلة لعلها أكثر تعقيدًا ... وأنه أولى لفصحى المسرح المقترحة أن تعدل هى فى نطق الحروف المبدلة فى الكلمات العامية وتردها إلى نطقها الصحيح .. » .

وينتقل من ظاهرة (الإبدال) إلى ظاهرة (الاختزال) وقد سوغها الحكيم فى (الورطة) من مثل :

ايوه من : إى والله ، **وإيه** من : أى شىء ، **وليه** من : لماذا ، **واللى** من : الذى .

وكما رأى الدكتور شوقى ضيف فى استخدام الإبدال فى الحوار هبوطًا بفصاحة الحوار ، رأى مثل ذلك فى الاختزال ، وأنه لا يحقق ما هدف إليه الحكيم من التقريب بين شعوب العربية .

ولنا أن نتجه إلى نظرية الحكيم – بعد هذه الآراء – بملاحظة ما يحتويه حواره من

ألفاظ وتعبيرات تراثية يستغلق فهمها لدى كثير من القراء ، بما يتعارض مع أساس نظرية اللغة الثالثة من إذابة الفوارق بين الفصحى والعامية ، والتوحيد بين لهجات الشعوب العربية ، من ذلك ما نجده في (السلطان الحائر) من أمثال هذه الكلمات والجمل :

صه (١١ ، ٢٠ ، ٨٠ ، ٨٢) ، وخسئت (٣٠) ، والحسام أو الصارم أو الصمصام (٣٢) ، وما فعلت شيئًا قط (٤٥) .

وما نجده في (أهل الكهف) من مثل هذه الكلمات :

هراء (١٨) ، صه (٣٥) ، الغابرة (١٢٤) ، الهوينى (١٦٤) .

ومثل هذه الجمل :

ما أشد أثرتك (٢٣) ، يالمويل (٢٣) ، إن صاحبك الراعى لخلى (٢٢) ، لبث معاصروهم ينتظرون أوبتهم وينشئون عنهم الأساطير (٤٤) .

في الوقت الذى نجد فيه شدة الاقتراب من إذابة الفوارق بين الفصحى والعامية في (السلطان الحائر) مثل :

تتفرج (٣٢) ، ومن مصلحتك (١٣) .

وفي (أهل الكهف) :

وأنا الذى أبيض شعره (٦١) .

إن اجتماع هذين النقيضين : التقعر اللغوى ، والسهولة اللغوية في صعيد واحد يجعل أمر نظرية اللغة الثالثة في حاجة إلى إعادة النظر في مفرداتها وتراكيبها تحقيقًا لهدفها الفنى المنشود حتى يستقيم لنا حوار مسرحى ذو منهج لغوى واضح .

٤

وربما جاز لى أن أقول إن صيحة الحكيم في سبيل تطوير لغه الحوار قد آتت ثمارها ، فوجدنا من المسرحيات الفصيحة ما تنحو للسّهولة ، بل تنهج نهج (اللغة الثالثة ، أو

المتوسطة) ، كما وجدنا من المسرحيات العامية ما يرتقى بالحوار إلى نحو لا ندعى له الفصاحة ، وإن كنا نقف فيه على نحو من الرقى اللغوى يدنيه من اللغة المتوسطة .

أما الذى نراه من حوار فصيح – هو نموذج للغة الثالثة بعد جيل الحكيم – فنمثل له بما قدمه فاروق خورشيد فى مسرحية (أيوب)[١٧] ، ونسوق من ذلك هذا المثال من مطلع المشهد الثالث من الفصل الأول (٣٤) :

مادى : تفضل يا سيدى تفضل .. البيت بيتك ، والمال مالك ، وسيدى أيوب يرحب بك .

بلدد : أخبر سيدك أننى جئت ..

مادى : فى الحال يا سيدى سأذهب إليه عند الجبل فقد ذهب ليصعد محرقات للرب .

بلدد : ماذا ؟ ألا يعلم أننى سأحضر الليلة ؟ .

مادى : بل يعلم يا سيدى ، وقد أعد للقائك كل شىء وسيحضر السادة أصدقاؤك فى الحال .

بلدد : إذن لماذا لم ينتظر ؟ .

مادى : الليلة حفل أولاد أيوب ، وفى كل حفل يصعد سيدى أيوب محرقات للرب بعدد أولاده ويقدم القرابين للرب .. وقد آن وقت عودته من الجبل ..

* * *

أما الحوار العامى المقترب من اللغة الثالثة فنمثّل له بجانب من حوار الملوانى فى (بلدى يا بلدى)[١٨] لرشاد رشدى :

الملوانى : يحكى أن .. يحكى أن
كان فيه جنينه .. جنينه كبيرة
جنينة الله
وكان فيها شجر .. شجر كبير
شجر كثير
شجر الله
وعلى الشجر كانت فيه عصافير

عصافير كثيرة بتطير
عصافير الله ..

وهنا نجد الحوار العامى يكاد يقترب من الفصحى كما عرفناها فى اللغة الثالثة ، وبذلك يمكن القول إن كثيرًا من نماذج الحوار العامى يمكن أن تقترب من الحل المقترح ، وأن ما يمكن أن نقف عليه من وجوه هذا التصور فى العامية كفيل أن يكمل النقص ، أو يسد الثغرات الموجودة فى حل اللغة الثالثة إسهامًا فى حل مشكلة الحوار المسرحى التى بحثت منذ نحو قرن من الزمان وما تزال .

هوامش

(١) ص ٢١٧ وما بعدها .

(٢) من أعماله : الفراشة ، الأنجلو ١٩٦٠ ، ورحلة خارج السور ١٩٦٤ وعم أحمد الفلاح ، وبلدى يا بلد ، واتفرج يا سلام .

(٣) من أعماله : بير السلم ، وسبع سواقى ، والسبنسة ، وسكة السلامة ، ويا سلام سلم الحيطة بتتكلم ، وكوبرى الناموس ، والمحروسة ، والمسامير – الدار القومية ، ودار الكاتب العربى ١٩٦٥ – ١٩٦٧ .

(٤) من أعماله : اللحظة الحرجة ، والفرافير ، والمخططين ، وملك القطن ، والمهزلة الأرضية ، وجمهورية فرحات .

(٥) من أعماله : الناس اللى تحت ، والناس اللى فوق ؛ وسيما أونطة ، والمغناطيس ، وجنس الحريم (١٩٥٥ – ١٩٦٠ مج ١ ، الهيئة ١٩٧٤) ، وبلاد بره ، وعيلة الدوغرى ، وثلاث ليال ، ووابور الطحين ، وسر الكون (١٩٦٠ – ١٩٧٠ مج ٢ ، الهيئة ١٩٧٦) .

(٦) من أعماله : أم رتيبة ١٩٥١ ، ووراء الستار ١٩٥٢ ، وجمعية قتل الزوجات ١٩٥٣ ، وأقوى من الزمن ١٩٦٦ ، وكلها من نشر الخانجى .

(٧) مثّلتها فرقة جورج أبيض سنة ١٩١٣ ، وطبعتها مكتبة التأليف ، القاهرة ١٩١٤ .

(٨) لغة المسرح بين العامية والفصحى ، مجلة مجمع اللغة العربية – مايو ١٩٨٠ ص ٥١–٦٤ .

(٩) مقدمة إحسان هانم بعنوان (كلمة عن الفن والأدب الحديث فى مصر) القاهرة ديسمبر ١٩٢١ ، وقد رجعنا إلى طبعة الدار القومية – المكتبة العربية ١٩٦٤ والمقدمة ص ا – ف .

(١٠) انظر الهلال الماسى – أول ديسمبر ١٩٦٧ – إعادة لما نشر من قبل فى الهلال جـ ٩ ص ١١٨٥ (١٩٣٣) ،وانظر له دراسات فى القصة والمسرح ص ٢٦٧ .

(١١) أمثال هارون النقاش حيث غلبة السجع والزركشة – فى حواره ، وميخائيل نعيمة – مقدمة مسرحية (الآباء والبنون) – بعنوان « الدراما » ، وقد نشرت للمسرحية سنة ١٩١٨ ، ونشرت المقدمة مرة أخرى (الغربال) – دار المعارف ١٩٦٩ .

(١٢) الآداب ١٩٥٦ ، وانظر أحاديثه المتعددة ومنها بمجلة المجلة – أغطس ١٩٦٤ – ، وفى بيان ملحق بمسرحية (الورطة) .

(١٣) مما دار حول اللغة الثالثة : الدكتور محمد مندور ، قضايا جديدة ١٣٤ ، ومسرح توفيق

الحكيم ١٣٥ ، وفى الأدب والنقد ١٥٥ ، وجاك بيرك ، المجلة – سبتمبر ١٩٦٦ ص ٢٠ ، ومحمود تيمور ، فن القصص ١٣ ، ويوسف الشارونى ، دراسات أدبية ١٦١ ، والدكتور عبد القادر القط ، المسرحية ٤٠ ، ومحمد عبد الرحيم عنبر ، المسرحية بين النظرية والتطبيق ، القومية ١٩٦٦ ص١٨٥ .. إلخ .

(١٤) نشر هذا الرأى أول الأمر فى النقد الأدبى الحديث ، ط ٣ ص ٦٨٤ – ٦٨٥ ، ثم (فى النقد المسرحى) ٧٨ وما بعدها فى فصل عنوانه (لغة المسرحية بين الفصحى والعامية) ، وفى كتابه (قضايا معاصرة فى الأدب والنقد) ص ١١٥ .

(١٥) لغة المسرح بين العامية والفصحى – مجلة المجمع مايو ١٩٨٠ ص ٥١ – ٦٤ ، ومحاضر جلسات مؤتمر الدورة السادسة والأربعين (٢٢ من مارس ١٩٨٠) .

(١٦) ذكر أستاذنا من الجهود فى هذا المجال : معجم الألفاظ العامية المصرية ذات الأصول العربية للدكتور عبد المنعم عبد العال ، وجهود الدكتور محمد التنير ، ونضيف ما تشيع عاميته فى كتاب من الأخطاء الشائعة فى النحو والصرف واللغة للدكتور محمد أبو الفتوح شريف ، مكتبة الشباب ط١ ١٩٧٦ ص ١٤٧ . وأخطاء لغوية لعبد الحق فاضل ، وكلام العرب للدكتور حسن ظاظا ، النهضة العربية ، بيروت ١٩٧٦ .

(١٧) انظر هامش رقم ٢٣ بالفصل السابق .

(١٨) الأنجلو د . ت ص ٧ .

الفصل الرابع

الحوار بين المعقول واللا معقول

- الحوار والمذاهب الأدبية .
- الحوار والعبث .
- حوار يا طالع الشجرة للحكيم بين المعقول واللا معقول .
- سعد الله ونوس والعبثية الوجودية .

١

سبق أن تناولنا جانبًا من أدب العبث أو اللامعقول فى المسرح الشعرى عند حديثنا عن الصورة فى مسرح صلاح عبد الصبور[١] ، والآن يأتى دور الإفاضة فى شرح لغة اللامعقول بما يعين على فهمها فى الشعر والنثر معًا ، كما يحين دور المسرحية النثرية ، ونموذجها الشهير فى أدبنا العربى مسرحية (ياطالع الشجرة)[٢] لتوفيق الحكيم ، وحين نحاول الوقوف على السمات الفنية التى تميز لغة الحوار فى هذا النوع من الكتابة المسرحية فإن علينا أن نوجز القول فى السمات الفنية لألوان من الحوار فى طرازين من الأدب المسرحى : عبثى ، وغير عبثى ، أو لا معقول ، ومعقول ، أو إن شئت قلت : غير منطقى ، ومنطقى ، أو لا واقعى ، وواقعى .

إن هذا يعنى وجود مسرح ، أو لا مسرح ، أى النزعة المضادة للمسرح Anti-theatre تلك التى لا ترى فى الحدث والتسلسل السببى والمنطقى مبررًا ، إذ يدور هذا الأدب فى رهبة الفراغ والإحساس الشديد بها مُستعينًا بإيحاءات « فرويدية » تتجاوز المنطق والواقع ، كما تستعين بوسائل التغريب ونبذ المسرح الأرسطى كما شرح « بريخت » .

وحين نستعرض نظرة المذاهب الأدبية للحوار سنجد أن هناك خطوات تمهيدية مهدت للاتجاه العبثى ، يمكن أن نرى بوادرها فى الفرويدية . والتعبيرية ، والملحمية ، والسريالية .

لقد تنوعت نظرة المذاهب الأدبية إلى الحوار المسرحى تبعًا لتنوع فلسفات تلك المذاهب ومواقفها من الحياة ، وتبعا لموقع العقل من اللغة أو اللغة من العقل ، فرأى أنصار الكلاسيكية Classicism أنه لا ينبغى أن يتضمن الحوار هبوطا أو هجرًا أو قولا نابيا لا يناسب عظمة من يتكلمون به على المسرح ، فضلا عن جزالة اللفظ وفصاحة الأسلوب ونبل المعانى من غير إسفاف أو حذلقة أو تكلف أو زخرفة ، ولهذا يحرصون على إجادة العبارة ووضوحها ، ومرد ذلك إلى سيطرة عقلية واعية رزينة ، فى حين يحتكم كتاب الرومانسية Romanticsim للعاطفة ، وفى مجال ثورتهم على القواعد الكلاسيكية والقيود الفنية عمدوا إلى الغنائية والخطابية والمناجاة ، وإلى استخراج الجمال فى اللغة كما تنحت

التماثيل من الرخام ، ورأى « فيكتور هوجو » فيما كتب من مسرحيات ، وفيما كتبه فى مقدمة مسرحية (مأساة كروميل) الصعود باللغة إلى مثال أعلى ، وإثارة العواطف .

ونادت جماعات المدرسة الحديثة فى مصر – وفى طليعتها التيموران : محمد ومحمود ورفاقهما فى أعقاب ثورة ١٩١٩ – نادت بلغة فيها حرية وانطلاق ، وثورة على الزخارف والمحسنات ، واقتربت بالحوار من الواقع فى سبيل نظرة واقعية .

ومال أتباع الطبيعية Naturalism إلى الكلمات الجانبية asides، وقللوا من المونولوج ، وهجروا الخطب المطولة ، وربما مال حوارهم إلى الهمهمة والقصر ، إذ نأوا عن التنميق ، والصبغة البلاغية ، ومالوا للهجة الدّارجة البسيطة . بل الألفاظ السوقية ، لتقوم الجملة الحوارية لديهم بوظائف درامية متعددة .

ولم يعبأ أدباء التعبيرية Expressionism بالحوار التقليدى ، فعنوا « بالمونولوج » أو النجوى الفردية النفسية لتعبر الشخصية عما بداخلها ، أى اللاشعور ، بدلا من « الديالوج » الذى قد يخفى بعض ما يدور فى أعماق النفس لاعتبارات اجتماعية أو غيرها ، وقصدوا من وراء ذلك إلى الإفادة من إمكانات التعبير المختلفة بلا إطناب ، حتى تضيف الكلمة بعدًا دراميا جديدًا ، إذ تقوم المسرحية – غالبا – على شخصية رئيسة تتكلم لغة مختصرة تحذف أواخر جملها ، وتداخل ، فهى لغة سريعة خالية من الزخرفة تميل للهجة الدراجة تعتمد على الإيقاع والتكرار والجرس والحماس ، وتتشكّك فى اللغة لدى الواقعيين ، كما تثور على الطبيعية ، والرمزية ، وقد نظروا إلى اللغة نظرتهم إلى المادة التى من حقهم أن يتصرفوا فيها كما يشاءون للتعبير عن الروح الإنسانية التى يبشرون بها ، لذا كانت هذه اللغة من صنعهم ، ورأوا أن من حقهم أن يستغلوا الدراما للتعبير عن فكرهم ، كما استغلوها من قبل فى الشعر[٣] .

ورأى كتاب الرمزية Symbolism أن من حقائق الكون مالا يدركه العقل الواعى ، بل ندركه بظواهره الخارجية فقط ، لذا ركزوا على الصور الذهنية المنعكسة التى تكونت فى ذهننا لأن عقلنا الواعى محدود واللغة عاجزة عن نقل حقائق الأشياء بأكملها ، لذا قالوا بالتبادل بين معطيات الحواس , Correspondant كما اهتموا بالإيحاء والتجسيم المبتكر أو المستوحى من الأساطير ، لأن اللغة لا تنقل الصورة بل توحى بها ، وتكون مهمة الكاتب نقل العدوى أو الحالات النفسية إلى قارئه .

وكما كانت التعبيرية ضد الواقعية ، كانت السيريالية Surrealismأو ما فوق الواقعية كذلك ضد المنطق وضد العقل ، متجهة إلى واقع أكثر فاعلية وهو واقع اللاوعى المكبوت داخلنا أو التلقائية automatic بغية تحرير اللاوعى وتسجيله أدبيا ، مما يولد لديهم نوعا من الهذيان والغموض أو الأعمال المسرحية بدون خواتيم اعتمادًا على الاضطراب الذهنى (البارافويا) فى شرود فكرى ومزاج سوداوى ، وقد كانت السريالية امتدادًا أو انشقاقا عن الدادية Dadism تلك التى صدرت عن مجافاة المنطق التقليدى ، ودعت إلى فصل الفكرة عن التعبير ، وإحلال الجنون الواعى مكان كل ما هو معقول فى لغة كلغة الأطفال ، وهكذا نرى فى مزج السريالية بين الدادية والفرويدية ما يتيح الفرصة للأحلام والتداعى العفوى .

وكان من مظاهر التأثيرات الفرويدية النظر إلى حوار الشخصيات على أنه إسقاط Projection لا شعورى لعوامل توترية ، وكان من مظاهرها ظهور تيار الوعى Stream of Conseiousness. وفى المسرح الملحمى Epic Drama نجد الثورة على الدراما التقليدية ، ونرى الحوار يقدمه الممثل كما يقدم المحامى الأدلة والبراهين اعتمادا على « التغريب » باستخدام ثلاثة طرق هى :

١ – النقل على لسان الشخص الثالث (الغائب) .
٢ – النقل بالزمن الماضى .
٣ – قراءة الدور إلى جانب التعليقات والملاحظات .

وقد رادف بريخت بين التغريب Verfremdung، والتلحيم Episierungحيث يستشعر الممثل الاغتراب عن دوره ، وهنا يتحول الحوار إلى « مونولوج داخلى » ؛ لأنهم يهتمون « بدراما النفس » ويعيبون على الواقعيين حوارهم الواقعى الذى يعرقل مهمة التعبير عن كامل تعقيدات العالم الداخلى للإنسان المعاصر "The street of the manin"، فالحوار مجرد ضجة للكشف عن الحياة الداخلية للناس ، وقد شرح « بريخت » ذلك فى كتابه (الأورغانون الصغير) سنة ١٩٤٨ ، ونشره سنة ١٩٤٩ ، وتطول مناقشاتهم حول تصور علم الجمال من وجهة نظرهم(٤) .

وهكذا يمكن الوقوف على طابع الحوار فى المسرح الوجودى ، كما يمكن الاستعانة

بنتائج البحوث النفسية فى دراسة الحوار المسرحى من خلال مفاهيم علم النفس ، فنقف – مثلا – على تكامل الشخصية وعملية التفرد عند « يونج » ، وعلاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى من خلال سيطرة أحدها على الآخر كما تحدث (هيجل) ، وكما ذهب شراحه إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعى ، والعالم الخارجى تصويرًا جدليًا فى كتابه (ظاهريات العقل[٥]) .

وهكذا تطورت لغة الحوار فى هذه المذاهب[٦] حتى بلغت حدًا من تحقق نوع من المهارة فى صياغتها فى مسرحيات العبث ، إذ يكون على الحوار أن يناط بمهمة كشف الدلالات العميقة لما يكشف عنه كتاب العبث من سطحية وخواء وتفاهة فى المجتمع بما يتطلب انتقاء اللغة وانتخابها ، والوعى بطاقاتها وإيقاعها وما يتطلبه من مد ونبر ووقوف وصمت ومراعاة للإيقاع النفسى كما نجد لدى « بيكت » فى (نهاية اللعبة) حين نرى اهتمامه بذكر « المدة » ، والتثاؤب ، وحرصه على تصوير حالة نفسية بذاتها ، وكما نجد لدى « يونسكو » الذى رأى للغة دورًا يغاير دورها فى المسرح التقليدى منذ الإغريق ، فبينما كانت اللغة وسيطًا بين المعنى والنظارة ينقل ما هو منطقى ، أى تكون وسيلة لا غاية ، إذا به أمام فقد المنطقية ينشىء دراما من واقع اللغة ذاتها ليجعلها غاية موضوعية .

وعلى هذا تبدو مهمة الحوار فى اللا معقول[٧] أو فى مسرح العبث فى إبانته عن التمزق الذى يعترى الإنسان ، والقلق الذى يتملكه ، ومقارنة المنطق والسببية ، إذ تفقد اللغة وظيفتها الاجتماعية ، وتصبح لكل شخصية لغتها الخاصة بها وإن قامت هذه اللغة بدور درامى بكشفها عن غياب الوعى ، واتصال ذلك بما يعانيه الفرد فى أزمته الحضارية المعاصرة من استلاب وإحباط .

وفى اللامعقول نجد اللغه المجودة ، كما نجد التمتمة ، والآلية ، والجمل اللاهثة المبتورة أو التداعى ، والتوتر ، والصمت ، ذلك أنه حين ثار العبثيون على واقعية المكان والزمان صارت اللغة – فى نظرهم – ستارًا يخفى ما يتفاعل داخل الفكر وقضايا العواطف ولا يعبر عنها منذ عمد « ألفريد جارى Alfred Jarry (ت ١٩٠٧) إلى تقديم أفكاره من خلال لغه صبيانية ساذجة منطلقة على سجيتها .

وهكذا مضى أصحاب هذا الاتجاه فى التعمية والإيغال فى الغموض ، وقدم « أنتونان أرتو Antonin Artaud (١٨٩٦ – ١٩٤٨) ؛ شاعرية المكان » بديلا لشاعرية الحدث ،

وهنا لا يكون استخدام الحوار لتوصيل الأفكار كما لا يكون غاية فى ذاته ، إذ أصبحت الحياة – فى رأيهم – غير خاضعة لمنطق أو عقل أو فهم فلا حاجة – فى نظرهم – لمبادئ التفكير الإنسانى المتمثلة فى : قانون السببية والعلة ، وقانون التناقض الذى يمنع اجتماع النقيضين ، وقانون الهوية الذى يحدد لكل كائن هويته ، وبذلك فقدت اللغة وظيفتها الأصلية فى الحوار فلا يلتقى المتحاوران على موضوع موحد وسط ما يشبه الهذيان من كلامهم الذى لا يخضع للمنطق ولا لعلاقات السببية بسبب تجريدهم الحياة من أى معنى أو حقيقة موضوعية ، وبسبب ما يواجهه الفرد من حيرة واضطراب[٨] ، وبسبب الاعتقاد بفقدان الاتصال بينه وبين الآخرين ، بسبب انطواء كل إنسان على نفسه ، واستغراقه فى ذاته ، وبهذا كانت الحقيقة لا معقولة أى غير قابلة للفهم ، وبذلك يشيع فى أدبهم اليأس والتشاؤم .

وهم يرون أنه كلما كانت الكلمات غريبة وفارغة وجوفاء أو غير منطقية وملتوية وعارية من الصدق والمدلول صارت أقوى وأشد خطرًا ، وعند « الأستاذ » فى مسرحية (الدرس) ليونسكو أن « الكلمات المحملة بدلالة معينة تسقط مثقلة بما تحمل من دلالة ، وأخيرًا تتهالك على نفسها ثم تتهاوى على آذان صماء »[٩] ، ولهذا رأى يونسكو[١٠] اللغة شاهدًا من شواهد العبث على وجود يقوم على العبث ، وفى ذهنه أن يضرب صفحًا عن قيام اللغة فى المسرح الإغريقى بدور الوسيط تنقل المعنى للنظارة ، كما تنقل المفاهيم المنطقية الموضوعية ، ولهذا عرف النقاد هذا المسرح باسم (مسرح اللامعنى)[١١] حيث نجد أفعالا بدون أقوال فى لغة مشتتة لا تؤدى إلى تواصل أو تفاهم مصحوبة بالصمت ، والتأمل ، والاستطراد ، والانتقال الفجائى فى عالم اللاشعور ، وعدم ملاءمة الموقف .

وتأخذ اللغة طابع الرمز والتجريد المنفلت من الزمان والمكان ويصبح الرمز فيها غير معقول كما أنه غاية فى ذاته لا بديلا للرموز ، ولهذا كانت أى محاولة لتفسير مسرحهم تعنى إرجاعهم لنطاق العقل ، وهذا ما يتعارض[١٢] مع فلسفة اللامعقول القائمة على مجافاة المنطق والفهم ، والمستمدة من عالم اللاوعى .

٢

وحين أصدر توفيق الحكيم مسرحية (ياطالع الشجرة) سنة ١٩٦٢ قدم لها بمقدمة[١٣]

استهلها بإشارته إلى فقدان المعنى ، وكأنه يعنى بذلك تيقظه لمفهوم (مسرح اللامعنى) ، معتمدا على إجابة الصبى عن غياب المعنى فى جمل : ياطالع الشجرة ، هات لى معك بقرة – إلخ ، يقول :

« فشىء خفى فى هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق .. » ويهمنا من هذا التقديم ما يتصل بالمعنى والحوار لما يترتب عليه من أحكام ، أى أن توفيق الحكيم يعول على « هذا الشىء الخفى » دونما حاجة إلى المعنى فى الحوار والمضمون على حد سواء ، ويجد فى التصوير الشعبى المصرى من (السريالية) ما يدعم هذا الاتجاه ، ويقصد بذلك ما يتصل بمعارك أبطال السير الشعبية من خوارق ، مقررًا أن الفنان الشعبى « أدرك بالسّليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفنى » وهو يقصد بذلك – فى نظرى – منطقة اللاوعى من التفكير الإنسانى ، وهو يستمدها من اللاوعى الجماعى الشعبى ، لذا لا يسمى تجربته : اللامعقول » بل يسميها (اللاواقعية الشعبية الفكرية) – ص ٢٠ .

وحين تهمه قضية المعنى ، يقول :

« فالمسرحية لابد أن تحمل معنى ، ولا يكفى فيها المعنى الداخل فى تشكيلها ... فالمسرحية لا يمكن أن تقوم إلا بأشخاص ، والأشخاص لابد أن يتكلموا وإذا تكلموا فلابد أن يقولوا شيئًا ، وإذا لم يقولوا شيئًا وقفت المسرحية » (ص ٢٤) ، ذلك أن الإنسان يريد أن يتكلم ويسأل (ص ٢٥) .

وإذا وصل إلى ضرورة أن يقول الأشخاص شيئًا ، رأى أن الفن الشعبى « يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أن يقول شيئًا ، وأن هذا الخلط ، الذى نحسبه خلطا ، ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره » ص ٢٦ ، ولهذا يرى أنه أسقط هنا – كما فعل فى شهر زاد – الجدار القائم بين الأدب الرسمى والشعبى – ص ٣٠ .

والحق أن ما يسوقه الحكيم من تبرير لربط المسرحية بمصادرها الشعبية لا يجعلها موضوعًا من موضوعات الاستيحاء كما لا يجعلها محاولة من محاولات اللامعقول ، ولا يغير من ذلك إطلاق تسميته المزعمة (اللاواقعية الشعبية الفكرية) ، ولا يعود لحوار المسرحية من ذلك إلا مضاعفة إيغال معقوليتها ، بإضفاء الطابع الذهنى التجريدى ، وهو أبرز سمات الحوار عنده .

وما ظنه الحكيم عبثًا فى أدبنا الشعبى هو رمز كامن فى الموال الذى يجرى على لسان رجل فقير يخاطب الأغنياء الذين صعدوا الشجرة ، أو اعتلوها فأغدقت عليهم ، فما لبث أن استعطاهم من ثمرها ودرها ، وهذا المنحى يلتقى مع وجهة النظر المتجهة لتفسير الرمز[١٤] ، حيث تكون الدار رمز الدنيا ، والشجرة رمز الحياة ، والرجل وزوجته هما آدم وحواء ، والسحلية رمز الخصوبة ، والقطار رمز الزمن .

كما يلتقى مع أصحاب التفسير النفسى للمسرحية والمنكرين لرمزيتها حيث[١٥] يمثل الزوج الأنا والشعور ، والدرويش : اللاشعور ، والمحقق : الأنا العليا أو الضمير ، وحيث الصلة[١٦] بين العقل الباطن والنماذج العليا Archetype مما يجعل السحلية رمزًا للعقل الباطن ، أو رمزًا للخضرة الدائمة[١٧] ، وهى سحر المرأة ، ويفقد الرمز جدواه باختفاء الزوجة[١٨] .

وفى حوار (ياطالع الشجرة) تطالعنا قضية مسرح اللامعقول حيث فقدان دلالة الحوار ، فلا يستقيم للمباشرة المنطقية ، كما لا يستقيم للتفسير الرمزى مهما قلبنا النظر فيما بين أيدينا من آراء ، ونصوص .

وإذا رحنا مع النص المسرحى نتعرف على الوجه الصحيح للمسرحية لما وجدناها من أدب استيحاء التراث ، ولما وجدناها من أدب العبث بالمعنى الدقيق ، ففى حوار المسرحية ما يقفك على ألوان من العبث كفقد المنطقية ، ووجود البتر والانقطاع فى الحوار ، وتباين رؤى المتحاورين وتباعد عوالمهم ، كما نجد الرمز ، والأهم من ذلك أن نجد معقولية لبعض نماذج الحوار ، كل ذلك فى حوار هذه المسرحية فى شكل يجعلنا نتشكك كثيرًا فيما أورده الحكيم من تقديم آثرنا أن نقف على ما يتصل باللغة فيه ، ولا نجده كافيا لتحديد لون هذه المسرحية واتجاهها إذا ما رجعنا إلى طريقته فى الحوار فيها لنجد هذه الظواهر : التحول من المعقول إلى اللامعقول – البتر والانقطاع – الطموح للرمز – تحقق المعقولية والمنطقية وسيطرة العقل والمنطق .

فمن الحوار الذى يتحول من المعقول إلى اللامعقول فيفقد المنطقية (٣٨ ، ٣٩) :

المحقق : وعندما تأهبت للعودة إلى منزلك يوم الحادث كانت سيدتك هنا ؟

الخادمة : لم تكن هنا

المحقق : أين كانت إذن ؟

الخادمة : كانت قد خرجت .

المحقق : قبل أن تنادى زوجها كالمعتاد ؟

الخادمة : نعم . قبل أن تناديه ، تركته فى الجنينة .

المحقق : لماذا ؟

الخادمة : قالت إنها لن تتأخر أكثر من نصف ساعة ؟ .. مسافة الطريق .. تشترى بكرة جديدة من خيط الغزل .. تنسج به ثوبًا صغيرًا لبنتها .

المحقق : بنتها ؟

الخادمة : نعم بنتها بهية .

المحقق : وأين بنتها بهية ؟

الخادمة : لم تولد .

المحقق : لم تولد ؟ ومتى ستولد ؟

الخادمة : لن تولد .

المحقق : وكيف تعرفين أنها لن تولد ؟

الخادمة : هذا شىء معروف .

المحقق : ولكنى أنا لا أعرف .. أخبرينى !

الخادمة : كانت ستولد من أربعين سنة ، ولكنها لم تولد .

* * *

وهكذا نجد الحوار فى أساسه – ينطق من منطلق معقول لا يختلف فى نسجه وبنيانه وطريقة تركيبه وحركة معناه عن حوار أى مسرح آخر ، ثم ترد بعض الأفكار غير المنطقية هنا وهناك ، كما رأينا فى آخر الفقرة السابقة .

ومن الحوار الذى يتم فيه البتر أو الانقطاع أو الاستطراد بانتقال إلى موضوع آخر ما نجده فى مطلع المسرحية (٣٧) :

المحقق : متى اختفت سيدتك بالضبط ؟

الخادمة : ساعة عودة السحلية إلى جحرها .

المحقق : تقصدين المغرب ؟

الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب .

المحقق : ومتى تعود السحلية إلى جحرها ؟

الخادمة : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة .

المحقق : ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة ؟

الخادمة : عندما ما تنادى عليه سيدتى .

المحقق : ومتى تنادى عليه سيدتك ! ..

الخادمة : عندما يرطب الجو فى الجنينة .

المحقق : ومتى يرطب الجو فى الجنينة .

الخادمة : عندما تقول له سيدتى ذلك .

المحقق : ومتى تقول له سيدتك ذلك ؟

الخادمة : عندما أفرغ من عملى هنا وأتأهب للعودة إلى منزلى .

المحقق : ولماذا تعودين إلى منزلك ؟ ..

الخادمة : لأنى أبيت فيه دائما مع زوجى العاجز الكفيف الذى أجرى عليه ...

المحقق : وعندما تأهبت للعودة إلى منزلك يوم الحادث كانت سيدتك هنا ؟ ...

الخادمة : لم تكن هنا .

المحقق : أين كانت إذن ؟ ..

* * *

ومن الحوار ما يتيح تفسير الدلالات الرمزية ، ويوغل فى استخدام الرمز لتحقيق قدر من التكثيف والغموض ، وإيجاد قدر من التناقض والتضاد ، مثلما نجد (ص ١٥٦) :

المحقق : من ؟ ... أنا ؟ ...

الزوج : بالطبع لم يسبق لك أن حبست ..

المحقق : بالطبع لا ...

الزوج : فاتك شيء مهم ...

المحقق : ما هو ؟ ...

الزوج : الشعور بأنك جنين عاد إلى بطن أمه ... يتغذى من الداخل ويتنفس من الداخل ... وينتظر يدا تجذبه إلى الخارج فى وقت من الأوقات .

الزوجة : حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية ! ...

الزوج : ذلك أن لساعة الخروج فرحة لا تعدلها فرحة ! ..

المحقق : طبعا .. ساعة الإفراج مفرحة دائما للسجين ...

الزوج : ساعة خروج البذرة من بطن الأرض خضراء حية ! ..

الزوجة : (مرددة) حبذا لو عادت إلى البطن وخرجت حية ! ...

المحقق : الحمدلله لقد خرجت سالما منشرح الصدر ... ولم تكن مدة حبسك طويلة ، والآن .. فلنتصافح ! ..
وأكرر لك اعتذارى وأسفى ... وأستأذن ...

« يصافح الزوج ثم الزوجة وينصرف »

الزوج : (وقد عاد من تشييع المحقق إلى الباب الخارجى) والآن يازوجتى العزيزة ... إلى العمل ... أين جاروفى وفأسى ؟ ...

والزوجة : أتذهب إلى حديقتك توا وتجهد نفسك ! ...

الزوج : أتقولين للمولود ساعة خروجه من بطن أمه يتحرك : لا تجهد نفسك ! ...

الزوجة : لا ... بل أزغرد ...

الزوج : إذن زغردى ! زغردى ! ... (يتجه إلى الحديقة وينظر إليها ويصيح) يا للمصيبة ! ... يا للمصيبة ! ...

الزوجة : ماذا يا عزيزى ؟ ! ..

الزوج : هذا الحفر كله ؟ ... ما هذا الحفر كله ؟ ! ... ما كنت أظنهم سيحفرون بهذا المقدار ؟ ... الويل لهم ولى إذا كانوا قد أصابوا الشجرة بسوء ...

* * *

ومن الحوار ما تتحقق فيه المنطقية والعقلية كسائر حوار أى مسرح واقعى (٦٤ ، ٦٥) :

المحقق : إذن أنت معترف ؟ ...

الزوج : معترف بماذا ؟ ...

المحقق : بأن جثتها مدفونة تحت هذه الشجرة ؟ ...

الزوج : ألست ترى معى أن هذا خير مكان لوضعها فيه ؟ ! ...

المحقق : من حيث المكان هو بدون شك مكان جميل ...

الزوج : وسوف تتحول فيه إلى زهر يانع وثمر رائع ... أيمكن لجسد آدمى أن يطمع فى أحسن وأنفع من هذا ؟ ...

المحقق : من هذه الجهة صحيح ...

الزوج : إذن أنت من رأيى ؟ ...

المحقق : من حيث هذا التصور الشاعرى لا بأس ...

الزوج : اتفقنا إذن ! ...

المحقق : من حسن الحظ ! ...

الزوج : حقًا إنه لمن حسن الحظ أن نكون متفاهمين هكذا فى النظر إلى الأشياء ...

المحقق : وبفضل هذا التفاهم استطعنا أن نصل إلى نتائج سريعة ، ما كان يحتمل الوصول إليها قبل أسابيع وربما شهور ...

الزوج : الحمدلله ! ...

المحقق : على أن هذا النجاح يرجع الفضل فى معظمه إلى معاونتك ! ...

الزوج : معاونتى ؟ ...

المحقق : بدون شك ... وهل كان فى مقدور أحد أن يعرف مكان الجثة بهذه السرعة ؟ ! ... « ينهض »

الزوج : أتنصرف ؟ ! ...

المحقق : أريد فأسًا ! ... علىّ بفأس ! ..

الزوج : فأس ؟ ... تصنع بها ماذا ؟ ! ...

المحقق : نحفر بها طبعا .

الزوج : تحفر ؟ ! ...

المحقق : نعم ... تحت هذه الشجرة ...

الزوج : تحفر تحت شجرة برتقالى ؟ ! ... أجننت يا حضرة المحقق ؟ ! ...

* * *

ويسيطر حس العقل ، والفهم ، والحقيقة ، والاستفسار عن كنه الكلام على تفكير الشخصيات وحوارهم كما يبدو من بعض جملهم الحوارية ، من ذلك قول المفتش : « اسمع أنا **لا أفهم** هذا الكلام ، – ٨٦

ومن ذلك دهشة الزوج لكلام الدرويش غير المعقول ، ومن ثم تساؤله :

« ما هذا الكلام يارجل ؟ » – ١٠٢

ومثله قول الزوجة :

« ما هذا الكلام الذى تقوله ؟ » – ١٧٨

وقول الزوج أيضًا :

« لست **أفهم** ما ترمى إليه » – ١٠٥

وقول الزوج لزوجته :

« يجب أن **تفهمينى** جيدا » – ١٧٥

وقول الزوجة لزوجها :

« إنى حقًا لم أعد **أفهمك** » – ١٧٦ ، ١٧٨

وقول الزوج :

« عند ما قلت لا ، فهى **حقيقة لا** – ١٧٧

وقول الدرويش :

« أنا لا أعرف **المزاح والعبث** » – ١٠٦

فهنا نجد سيطرة الحس العاقل ، وخضوع الحوار للمنطق ، إذ يعنى الأشخاص بالبحث عن الفهم كثيرا كما بدا فى تكرار هذه الكلمة فيما سقنا من جمل حوارية بالمسرحية ، كما يبحث الأشخاص – فى حوارهم – عن المنطق فيكثر الاستفسار عن مغزى الكلام ، وعن الحقيقة ، كما يبدو استنكار المزاح والعبث فيما سقناه من أمثلة .

بل تتجلّى معقولية الحوار فى تسلسل منطقى لتعداد أسباب قتل الإنسان زوجته (ص ١٠٩ ، ١١٠) ، فيذكر . أولا ، ثم ثانيا ، ثم ثالثًا . دونما بتر أو خلل أو اضطراب أو تناقض ، فأين اللا معقول هنا ؟

كذلك مانجده فى تأمل نمطية تكرار حرف « لا » ٦١ مرة فى إجابة الزوجة فى ٨ صفحات متعاقبة (١٦٦ – ١٧٤) مما يدل على شكل من أشكال الحوار العاقل الواعى دونما اضطراب أو قطع أو انتقال ، ومن الطريف أنها تعود للإجابة نفسها بحرف « لا » فى ص ١٧٩ – ١٨٤ ، فتكررها ٢٧ مرة بالوتيرة السابقة كأدق ما يكون الحوار العاقل المنطقى المتسلسل ، مما يجعلنا نرجع تجربته إلى رغبته فى مجاراة كل جديد مسلمين بما قال فى مقدمة مسرحيته : « إننى أعتقد أن مسرحنا الحاضر لم يزل فى حاجة ماسة إلى الفن الواقعى إلى سنوات عديدة مقبلة .. لهذا لا أنصح بهذا اللون غير الواقعى إلا فى أضيق الحدود »[١٩] . إن فى توقف هذا اللون الأدبى عن الظهور فى أدبنا ما يجعلنا متفقين مع الدكتور مندور[٢٠] فى أن هذا الأدب المسرحى مرض لابد من التخلص منه .

ومع هذا نجد تفسيرًا للدكتور صلاح[٢١] فضل يقف فى جانب فنى يتلمس مظاهر العبثية فى مسرحية (ياطالع الشجرة) للحكيم ، ويرى أن « الشجرة » هى « الكلمات » : « فهى وحدها التى تتيح لمن يصعد فوقها أن يقتنص أبقارًا وغزلانا ترعى فى القلوب ، وتسقينا ألبانها بملاعق صينية عجيبة قد نتداوى بوخزها » . ويمضى مستشهدًا بمقدمة الحكيم للمسرحية ، وحديثه عن استلهام التراث وعدوله عن العامية مهتمًا « بالأسلوب الداخلى للتعبير الفنى ذاته » .

كما يشير إلى الحوار المتوازى لا المتراشق بين الزوج والزوجة (ص ٤٦ بالمسرحية) ، حيث يتحدث كل منهما عن عالمه ويربط بينهما نوع من التداعى والتوالد اللغوى المصطنع ، فيكون توافق الكلمات السطحى بديلاً عن تلاقى المواقف ، ويصل إلى البنية العميقة للمسرحية فى طبيعة علاقة الأشياء بالكلمات والفعل الإنسانى .

وما قلناه عن هذه المسرحية للحكيم نقوله إزاء محاولاته العبثية الأخرى فى مسرحيته (الطعام لكل فم) سنة ١٩٦٣ ، و(مصير صرصار) سنة ١٩٦٦ ، ففى الأولى مزج بين الواقعية والرمزية واستعارة من مسرح بيراندللو ، وفى الثانية مزج بين العبثية والوجودية .

كما يمكن أن نقول مثل هذا القول إزاء مسرحية (رحلة خارج السور) لرشاد رشدى حيث العبثية والرموز ، وحيث نجد للحظة الزمنية مستويين من الحوار متداخلين نتيجة وجود علاقات متباينة بين الشخصيات تجعل كلا منها تتحرك فى إطار خاص بها حيث يكثر (المونولوج) ويكون مبتوت الصلة بغيره .

إننا إذا قلنا مع « إريك »[٢٢] إن المسرحية الناجحة هى تلك التى تثير فى حياة الناس ما يشبه « الصدمة الفكرية » تدفعهم للدرس والتفكير ، قلنا – أيضا – إن شيئًا من ذلك لا يصادفنا بعد قراءة (ياطالع الشجرة) لافى الجانب المنطقى من لغتها وأحداثها ، ولا فى الجانب غير المنطقى الذى يمكن أن يوحى بشىء ما دون أن يصرح به تصريحا تقليديا حسب أصول المسرحية محكمة الصنع كما يقولون ، مهما تابعنا الحكيم فى بيان جدوى إضافة هذا اللون من الأدب « إلى عالم الجمال الذى نعرفه واعتدناه قارة أخرى مجهولة ، موحشة قليلا فى أول الأمر ، ولكن عندما نعتادها ونطورها سنظفر منها بثروة جديدة ، وأفق جديد مفتوح على احتمالات ومقدرات عديدة[٢٣] كما يقول الحكيم .

إن عنصر التعبير Exptession فى الفن هو ما يبعثه العمل الفنى فى المتلقى سواء أكان غامضا أم محددا بفضل مايبثه هذا العمل من علامات Signes يحورها العمل الفنى فى دلالات وجدانية ، بلغة خاصة معبرة ، وهذا ما يفرق بين اللغة فى الموضوع الفنى والموضوع النفعى ، إذ تكون اللغة الأولى شخصية بينما لا تحمل اللغة الثانية تلك الدلالة ، ذلك أن الأسلوب هو أداة الكاتب فى التعبير حتى لكأنه « التوقيع » لدى بعضهم[٢٤] .

وهكذا نرى أن العمل الأدبى لابد أن يصاغ بلغة تكون واسطة بينه وبين متلقيه كما كانت بينه وبين مبدعه ، وهى لغة ذات مضمون مهما تباعد بها الرمز والإيحاء والتكثيف ، ومهما تعددت الرؤى التجريبية التى لا نرى فى تعددها ضيرًا فنيا لأن فى ذلك إغناء التجربة الفنية .

أما الذى لا تهاون فيه فهو أن يكون للعمل الفنى لغة وسط هذه الحرية الممنوحة لكاتب اللا معقول بعدم اقتصاره على نظرة « الاستيحاء » لدى الأدب التقليدى ، وطموحه إلى إقامة عالم من تصوره الخاص الذى يزعم فيه أنه – برغم الخلط والتناقض – يصل بيننا وبين التجربة الميتافيزيقية ويساعد العلم فى تصوراته الجزئية .

سعد الله ونوس والعبثية الوجودية :

يمثل المسرحىّ السورى سعد الله ونوس (ولد سنة ١٩٤١) جيل المسرحيين فى الستّينيات منذ قدم مسرحياته[٢٥] ابتداء من سنة ١٩٦٢ . بعد سنوات من إنشاء المسرح القومى بسوريا سنة ١٩٥٩ بعد نيل الاستقلال سنة ١٩٤٦ ، وقبل حصوله على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة سنة ٥٩ – ١٩٦٣ ، وقد توالت مسرحياته قبل سفره إلى باريس سنة ١٩٦٦ وبعد عودته منها سنة ١٩٦٨ ، وتوليه رياسة تحرير مجلة (الحياة المسرحية) سنة ١٩٧٧ وإعجابة بمسرحيات الحكيم : يا طالع الشجرة ، ورحلة قطار ، ورحلة صيد .

لقد تأثر بالتيار الوجودى من خلال مجلة الآداب البيروتيه ، ومن خلال قراءات الآداب العالمية حيث نشأ مسرح العبث من أحد التيارات الوجودية التى ظهرت على يد ألبير كامى (١٩١٣ – ١٩٦٠) . فيما عرف باسم وجودية العبث Absurd واللا معقول ، وكانت هذه المرحلة هى المرحلة الأولى فى فنه قبل تحوله إلى المرحنة الواقعية بوجهيها : التسجيلى ثم الملحمى .

كانت مسرحياته حتى سنة ١٩٦٢ (عندما يلعب الرجال) تدور حول قضايا إنسانية وسياسية من خلال وجودية عبثية ، يتم فيها رسم الشخصية العبثية من خلال الشعور والتداعيات فى الحوار الذى يتوافق مع شخصياته المفككة حيث يكون الحوار فى المسرح العبثى معتمدًا على الإغراب ، وعدم الوضوح ، والافتقار إلى التسلسل المنطقى والترابط ، مما يقرب من السفسطة واللغو الأجوف ، وعدم مطابقة الحوار للموقف الدرامى وسلوك الشخصية ، وكثرة النجوى الداخلية كما نرى فى مسرحياته (مأساة بائع الدبس الفقير ص ٣٠) وغيرها .

يقول خالد عبد اللطيف[٢٦] رمضان عن حوار هذه المسرحيات .

« ويتميز الحوار فى مسرحيات هذه المرحلة ببطء الإيقاع نظرًا لطبيعتها الذهبية التى تعتمد أساسا فى بنائها على الحوار البطىء » .

ويعلل لذلك باعتماد المسرحيات على الحوار فى بنائها ، مع ميلها إلى التجريد والمبالغة فى تجسيد الأحداث وتفكك الشخصيات ، مما حال دون عرضها على المسرح مما جعله يتوقف عن الكتابة بهذه الطريقة منذ سنة ١٩٦٥ .

هوامش

(١) ص ٨٣ .

(٢) مكتبة الآداب ١٩٦٢

(٣) الدكتور عبد الغفار مكاوى ، علامات على طريق المسرح التعبيرى ، الهيئة ١٩٨٤ ، والتعبيرية (فى الشعر والقصة والمسرح) المكتبة الثقافية ٢٦٠ ، ١٩٧١ .

(٤) انظر أعدادًا من مجلة المسرح ، والمسرح والسينما ، والكاتب ، وبرتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمى ، ترجمة الدكتور جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت د . ت . ص ٤٦ ، ١٣٣ ، والدراما الملحمية فى مصر ١٩٦٠ – ١٩٧٠ حياة جاسم محمد – مجلة عالم الفكر ، يونيو ١٩٨٤ ص ٨١ ، والدكتور رشاد رشدى ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، الأنجلو ١٩٦٨ ص ١٩٢–٢٠٧ ، وغنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، وكتابات فاروق عبد القادر .

(٥) محمد عنانى ، مدخل إلى المسرح النفسى ، فصول يونيو ١٩٨٢ ص ١٢٩ وما بعدها . والدكتور يحيى الرخاوى ، إشكالية العلوم والنقد الأدبى ، فصول ديسمبر ١٩٨٣ ص٣٥ وما بعدها .

والدكتورة سامية أحمد أسعد ، النقد المسرحى و لعلوم الإنسانية ، فصول ديسمبر ١٩٨٣ ص١٥٥ وما بعدها .

(٦) لم يتوقف التجريب عند حد ، فقد قدمت الحركة المسرحية الأمريكية التجريبية المعروفة باسم خارج – خارج برودواى of of Broadway أعمالا مسرحية لا تقوم على فكرة الحوار العادى ، بل تلجأ إلى الكلمات أو الأصوات المتقاطعة ، « فكما أن الكلمة الرأسية – مثلا – فى لغز الكلمات المتقاطعة تستمر فى طريقها وإن كان كثر من حرف من حروفها يتقاطع من كلمات أفقية أخرى .. فإن الشخصيات الخمس التى تقدمها مسرحية (أباء كينيدى لروبرت باتريك) تقدم مونولوجاتها الذاتية دون الاهتمام برؤى الآخرين أو الإصغاء إليهم ، وكل شخصية تحتكم إلى إحساسها الداخلى بالعزلة والمأساة » .

(انظر للتفصيل : الدكتور صبرى حافظ ، التجريب والمسرح ، الهيئة ١٩٨٤ ص ١٣٣ وما بعدها ، وانظر الدكتور سمير سرحان ، التيارات المعاصرة فى للسرح الأمريكى–فصول يونيو١٩٨٢ ص١٣٧) .

(٧) ترجع أصول مسرح العبث Theatre of the Absurd أو اللا معقول إلى بدايات قدمتها الدادية Dadism والسريالية Surrealism والوجودية Existentialism ويؤرخون لظهورهم بيوم العاشر من ديسمبر ١٨٩٦ ليلة عرض مسرحية جارى (أوبوملكا) .

من كتاب هذا الاتجاه : آرثر أداموف Arthur Adamov، ويوجين أيونسكو Eugene lonesco

(ولد ١٩١٢) ومن مسرحياته : (المغنية الصلعاء ، والدرس ، والكراسى) ، ومنهم صمويل بيكيت Samuel Beckett (ولد سنة ١٩٠٦) ومن مسرحياته : (فى انتظار جودو ، ونهاية اللعبة) .Martin Esslin, The Theatre of the Absurd وقد ترجمه صدقى خطاب ، الكويت ١٩٧٠ .

وجورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة الدكتور عبد المنعم إسماعيل ، مكتبة مدبولى د . ت ، والدكتور محمد مندور ، الأدب ومذاهبة ، نهضة مصر ١٩٧٩ ص ١٧١ ، ومجلة المسرح أغسطس ١٩٦٤ ص ١٠ وما بعدها ، والدكتور إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ص ٢٢٠ ، وليونارد كابل برونكو ، مسرح الطليعة ، ترجمة يوسف إسكندر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ، والدكتور عبد المنعم إسماعيل ، هزات فى المسرح العالمى المعاصر ، مجلة المسرح العدد ٤٦ القاهرة ١٩٦٧ ص ٢١ .

(٨) سمى مسرحهم أيضًا مسرح الاحتجاج والتناقض ، كما سمى المسرح الطليعى بما يعنيه مصطلح طليعى Avant Guard من جرأة الصدارة .

(٩) مسرح الاحتجاج والتناقض ص ٩٥ ، ١٠٥ ، ٤٣ ، ٢٢ .

(١٠) نبيل حلمى ، يونسكو ومشكلة اللغة – المسرح العدد ١١ ص ٨٨ ، والدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ٢٣ ، وقضايا معاصرة ١٦٨ ، والنقد الأدبى الحديث ٦٧٧ .

(١١) انظر مسرح اللا معنى ، ومشكلة المعنى ، الدكتور رشاد رشدى ، المسرح العدد١ ص١٠

(١٢) الدكتور محمد مندور ، الأدب ومذاهبة ص ١٧٦ .

(١٣) ص ٨ – ٣٤ .

(١٤) انظر رأى الدكتور مندور فى تجربتى مع مسرح الحكيم – سعد أردش الهلال فبراير ١٩٦٨ ص ١٢١ ، ورجاء النقاش ، فى أضواء المسرح – اقرأ ٢٧٠ ص ٧٦ وما بعدها ، والدكتور لويس عوض ، دراسات فى النقد والأدب ص ٢٤١ وما بعدها .

(١٥) الدكتور عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسى لمسرحية ياطالع الشجرة ، المجلة فبراير ١٩٦٣ ص ٣٦ وما بعدها .

(١٦) الدكتور عبد المنعم إسماعيل ، هزات فى المسرح العالمى المعاصر ، المسرح العدد٤٦ ص٤٧.

(١٧) الدكتور رجاء عيد ، دراسة فى أدب توفيق الحكيم ، منشأة المعارف الإسكندرية ١٩٧٧ ص ٩٨ وما بعدها ، وحديثه عن (ياطالع الشجرة) ص ١٠٢ وما بعدها .

(١٨) وانظر عن المسرحية : الدكتور أحمد كمال زكى ، دراسات فى النقد الأدبى ٢٩٣ وما بعدها ، ومحمد عبد الله الشفقى ، فى المسرح ص ١٣٧ ، والدكتور حسن محسن ، المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر ص ٧٢ وما بعدها ، والدكتور سامى منير ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ص ٧٣ – ٧٦ .

(١٩) يا طالع الشجرة ١٩ .

(٢٠) الأدب ومذاهبه ص ١٨١

(٢١) صلاح فضل : لغة الدراما ودرامية اللغة ، شؤون أدبية الشارقة ، ع ١٥ س ٤ ص٦٠ .

(٢٢) المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٥ ص٤٢٣ .

(٢٣) يا طالع الشجرة – المقدمة ٢٢

(٢٤) انظر الدكتور زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ١٩٧٩ ص٤٤ ، ٨٩ .

(٢٥) هى : ميدوز تحدق فى الحياة ١٩٦٢ ، ومأساة بائع الدبس الفقير ١٩٦٣ ، والرسول المجهول فى مأتم أنتجونا ١٩٦٣ ، وفصد الدم سنة ١٩٦٣ ، وجثة على الرصيف ١٩٦٥ ، والجراد ١٩٦٥ ، والمقهى الزجاجى ١٠٦٥ ، ولعبة الدبابيس ١٩٦٥ وعندما يلعب الرجال ١٩٦٥ ، ومن قبل ذلك كتب مسرحية الحياة أبدًا لكنها لم تنشر ، كما نشر حفلة سمر من أجل ٥ جزيران ١٩٧٧ والفيل يا ملك الزمان ومعامرة رأس المملوك جابر ١٩٧٨ ، وسهرة مع أبى خليل القبانى ١٩٧٧ ، والملك هو الملك ١٩٨٠

(٢٦) مسرح سعد الله ونوس – دراسة فنية ، الكويت ١٩٨٤ ص ٧٢ ، وانظر حركة التأليف المسرحى فى سورية ١٩٤٥ – ١٩٦٧ ، دمشق ١٩٨٢ ص ٣٤٣ وما بعدها .

الفصل الخامس

أبنية الحوار وأنماطه

- أنماط من التكرار .
- أنماط من الاستيحاء .
- أنماط من الحوار .
  - بين الفصحى والعامية .
  - من التكييف اللفظى .
  - الحوار من طرف واحد .
  - الحوار المتداخل .
  - المسراوية – الرواية الممسرحة .

أنماط من التكرار :

١

تتنوع أنماط الحوار فى اتصالها بالبناء المسرحى ؛ فقد يتمثل التكرار فى غايات لغوية تدنيه من الطابع التراثى الغالب على كاتب مثل إبراهيم رمزى فى (سر الحاكم) فى ألفاظ سنتحدث عنها فى الاستيحاء التراثى تتكرر كثيرًا عنده مثل : ويحى ، ويلاه ، صه ، مرحى .. إلخ ، كما تتكرر لدى باكثير فى شهر زاد مثل : وى وغيرها .

وتجتمع إلى ظاهرة التكرار اللغوى التراثى ظاهرة التكرار المعنوى والدلالى ، حيث نرى الظاهرتين فى (اليوم خمر) لمحمود تيمور من مثل :

الطعام الطعام – الرهان الرهان – حسبك حسبك – نولينى نولينى – مرحى مرحى – قلوبا وقلوبا – لا شيء لا شيء – ما أنا بثائرة ما أنا بثائرة – مرتحلة مرتحلة عنكم – على برحلى – تنح تنح – تعالى تعالى – ٣٦ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٦١ .

كذلك ظاهرة المفعول المطلق : ألتهمها التهامًا – ٤٥ .

وفى (أشطر من إبليس) : أفتح فتحا – ١٩ ، ٢١ .

وفى (السلطان الحائر) للحكيم : اغمرنى غمرا – ٢٢ .

وتتفرد الظاهرة المعنوية فى تكرار لفظ الجلالة : الله ، وبلدى فى (بلدى يا بلدى) لرشاد رشدى ١١ ، ١٧٢ وغيرهما .

وتكرار كلمة السماح ، وجملة : ارجع لبيتك ، ومناداة أحمس وإيزيس فى مسرحية (قطة بسبع ترواح) لرأفت دويرى – ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٩٠ ؛ إذ تصدر الجمل المكررة فى شكل رجاء من جماعة من الرجال والنسوة فى مشهد طقوس دينية فى شم النسيم ، والمسرحية من مسرحيات الطقوس والاحتفالات الشعبية . مما يبرر التكرار .

وهكذا نجد توظيف التكرار لهدف معنوى يفيد فى تقدم الحدث بإغناء الحوار وارتباطه بالمعنى العام الشائع فى المسرحية ، وما آخذ به بعض النقاد[١] الحكيم فى بعض مسرحياته من وجود ظاهرة « المترادفات[٢] يصبح الحكم فيه منوطًا بمدى ما يقدمه الترادف من إضافة للمعنى ، إذ تصبح كلمة الدم غير الذهن غير الحياة .. إلخ ما يرد فى حوار الشخصية ، ويكون الأمر راجعا إلى وحدة موضوعية تربط الحوار بالموقف الجزئى وبالموقف الكلى للمسرحية ، كما ينضم لظاهرة الترادف ظاهرتان أخريان هما : الاشتراك ، والتضاد وبها جميعا تتكون ظاهرة التضخم اللغوى .

٢

على أن ظاهرة التكرار قد تتمثل فى تضافر الألفاظ والتراكيب مع المعنى العام للمسرحية ، ويبدو ذلك فى دلالة الزمن والموت والبعث فى مسرحية (أهل[٣] الكهف) سنة ١٩٣٢ – كما تحدث الحكيم فى (زهرة العمر) – وصلة المفردات والتراكيب فى المسرحية بهذه الدلالة ، وقد أحصينا هذه الظاهرة بالمسرحية ، فوقفنا على ظاهرة التكرار المجسدة للإحساس بالزمن ، سواء أكان ذلك عن طريق التغير الزمنى الماثل فيما دار من حوار عن النقود وغيرها (١٩ – ٣٠ – ٤٣ – ٥٨ – ١٤١) واللحية وتدلى شعرها (٣١) ، وطول الأظافر (٣٢) ، وتغير معالم الطريق (٥٩) ، وابيضاض الشعر (٦١) ، وتغير الملابس والمدينة (٦٦ ، ٧٢) ، وتبديل كل شىء (٦٧) ، والإحساس بالغربة (٧٥) ، والأعوام كلمات وأعداد ومجرد ألفاظ (٩٥ ، ٩٦) ، والتردد بين الماضى والحاضر ، والواقع والحلم (١٤١) وما بعدها ، والعقل والقلب – ١٤٧ .

وهنا يتساءل مشلينا : ألبثنا أسبوعا ؟

ويمليخا . لعلنا مكثنا شهرًا .

مرنوش : ويحك شهر ؟

يمليخا : إنى سمعت من جدتى ووالدتى وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل وكان مؤمنا بالله والمسيح فنام شهرًا حتى انقطع السيل .. دون أن يشعر بالزمن (٣٢ ، ٣٣) .

ويتصل بالزمن ذكر الأرقام ومقادير الزمن : الشهر (٣٢ ، ٦٤) ، واليوم (٤٠) ، أو بعضه (١٣٤) .

ورقم ثلاثة وأربعة (٤٣ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ١٤٠) ، ورقم ٢١ (٤٧) ، وثلاثمائة (٤٦ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧١ ، ٧٧ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٥ ، إلخ حتى تذكر أكثر من ٣٠٠ مرة ، أو ثلاثة قرون ، أو نيف وثلاثمائة ، وأربعمائة (٦٩ ، ١٦٤ ، ١٦٦) ، وألف (١٥٩ ، ١٦٣(وعشرة آلاف (١٦٣) والأسبوع (٥٥ ، ٥٨ ، ٦٤) ، والأسابيع (١٥١) ، والفور (٥٤) وسنة من النوم (١٦٤) ، وليله (٦٩) ، والساعة (٥٦ ، ١٢٧) ، والعام (٥٨) والعصر (١٢٤) ، وبضعة أيام (٥٦) ، والزمن القليل (١٠٧) ، وقدر من الأعوام (٦٧ ، ٦٩ ، ٧٤) ، والبقية (٧٥) .

والتساؤل : كم لبثنا (٦ ، ٤ ، ٧٠) ، ومنذ متى (٧٩) .

وأمس (٧٩) ، والأرقام (٩١ ، ٩٥) .

ويقول مرنوش : القلب لا يخضع لناموس الزمن – ٩٦ .

ويقول مرنوش : إنا ملك الزمن .. ملك التاريخ ، ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن فالتاريخ ينتقم – ٩٨ . ويخدع الزمن ميشلينا فى الأميرة بريسكا الجديدة – ٩٩ فى مشهد يطول حتى ص ١١٩ ، إذ يدخل غالياس فينقذ المسرحية من السقوط فى الرتابة ثم يعود الموقف مرة أخرى ص ١٢٥ .

ويقول مرنوش : لا فائدة من نزال الزمن .. لقد أرادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ، فلم يكن فى مصر تمثال واحد يمثل الهرم والشيخوخة .. ولكن الزمن قتل مصر وهى شابة .. والزمن ينزل بها الموت كلما شاء – ١٥٠ .

وهكذا يرتبط الزمن بالموت فى ثنائية تتصل بما ذكره الحكيم فى (زهرة العمر) عن عقيدة المصريين فى البعث ، ومحور مسرحيته فيما نرى .

حتى يتساءل مشلينا :

الزمن : ما هو الزمن ؟

ويموت يمليخا دون أن يعرف الحقيقة التى يزعم مرنوش أنها تكمن فى أنهم « أحلام

الزمن » ، و « التاريخ » ، و « إفلاس البعث » – ١٥١ وما بعدها ، بينما تزعم بريسكا أنها ومشلينا بعثا كل منهما للآخر – ١٥٨ ، فيظن أنهما قهرا الزمن – ١٥٩ ، وتتردد كلمة الزمن على لسان مشلينا متصلة هكذا : الزمن ، أو متقطعة واهنة هكذا : الز .. من .

٣

ويتصل بتكرار الزمن فى (أهل الكهف) تكرار الموت والبعث لما بينهما من اتصال ، نجد كلمة الموت تتكرر كثيرًا :

الأميرة : إنها ماتت فى هذا البهو – ٤١ .

يمليخا : إنا موتى ، إنا أشباح – ٦٤ كذلك مرنوش – ٩٨ .

مرنوش : عالمنا باد – ٦٤ .

والعودة للكهف ٦٤ – ٦٦ .

وتزخر الصفحات من ٨٦ إلى ٩٦ بذكر الموت على لسان مرنوش بصفة خاصة ، وتجئ الكلمة متصلة . مات أو ماتت ، أو متقطعة للدلالة على إيقاع الحزن هكذا : ما .. ت ، ويتكرر ورود كلمة الموت نحو ٢٠ مرة .

ويقول غالياس لبريسكا : ألم تحلمى أنك دفنت حية ٢ – ١٢١ .

وحديث مرنوش عن المركب الذى سيحملهم إلى حيث يجب أن يكونوا – ١٣٥ .

وقول يمليخا : إنى أموت – ١٤٦ .

ومرنوش : إنك رجل ميت – ١٥١ .

وحديث الصياد عنهم قرب النهاية : إنهم نائمون نومًا عميقًا كما فى المرة الأولى ، وسوف يستيقظون بعد أعوام – ١٧١ .

ورأى غالياس أن يتركوا لهم معاول داخل الكهف « فإذا ما بعثوا وجدوها وضربوا بها البناء » – ١٧٢ .

وهكذا نجد شدة الاتصال فى ظاهرة التكرار بين ثالوث : الزمن – الموت – البعث ،

نرى ذلك فى مفردات المسرحية ، وإيقاع التكرار فيها ، كما رأيناه فى حديث الحكيم فى (زهرة العمر) .

وفى ذلك نقف على حقيقة مهمة فى الحوار المسرحى وهى أهمية ما يرد من تكرار ، وأهمية كونه موظفا توظيفًا دراميًا بعيدًا عن الشكلية اللغوية أو الهدف اللفظى البحت ، وقد تطورت نظرة الكتاب إلى ظاهرة التكرار من اللفظية إلى الإسهام الدرامى .

ومن المونولوج ما نراه فى المسرحية الليبية (من مذكرات أديب) ، وهى مسرحية ذهنية فى ثلاث مشاهد للمسرحى الليبى عبد الحميد المجراب[٤] :

المشهد الأول

صوت : سأتحدث قليلاً عن أيامى التى قضيتها فى عهد كانت فيه الكلمة الشريفة الهادفة للبناء أبدًا تقابل بالنفى والتعذيب فى أعماق السجون العطنة الكريهة الرهيبة . ومن تلك الأماكن بدأت علاقتى بالحياة : عرق ونضال وحماس ملتهب من أجل أن أعبر عما يحسه شعبى وما يطمح للوصول إليه . فمنذ ذلك الحين وأنا أكافح ولقد قال الشاعر التونسى الكبير أبو القاسم الشابى :

ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر

لقد رسمت خط سيرى فى صعود جبل الحياة إلى الأمام أبدًا مهما كان الثمن غاليًا ولن أتحدث هنا عن العوائق التى اعترضتنى والصدمات التى فرضت كمطبات فى طريقى ، لأننى أعرف مسبقًا أن الكائن بدون صعاب لا يحقق وجوده الفعلى فى الحياة فلابد إذًا من أن يكابد ويخسر ويكسب ليصل إلى هدفه المنشود . ومهما كان نوع هذا الهدف وهذه سنة الحياة ، فقد بدأت علاقتى مع العلم والتعليم على النحو التالى .

* * *

خالد : (يصاحب الحوار دقات لساعة حائطية طوال هذا المنولوج الشخصى) الساعة قاربت الواحدة بعد منتصف الليل ومن العبث أن أظل ساهرًا ما دامت النتيجة حرمانى من الدخول إلى المدرسة العليا .

ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر

حتى فى لحظات اليأس على الإنسان ألا يستسلم بسهولة كما يفعل الجبان فى

ميدان القتال بل يجب أن يكافح إلى آخر رمق .. وما الفائدة من دخول الامتحان أو العودة منه ظافرًا بالنجاح ما دامت القضية منتهية والنتيجة معروفة ودرجة المعرفة يجب أن تقف عند هذا الحد فى ميدان العلم الذى لا يحد وما دامت القضية تنتهى بالتوقف عند مستوى سطحى بسيط .. لأى شىء أكابد وأذاكر ؟ » .

ويستخدم سعد الله ونوس النجوى الداخلية كثيرًا فى مسرحه الملحمى ، فها هو ذا فى مسرحيته (الملك هو الملك) يفتتح المسرحية بمجموعة من الشخصيات تقدم نفسها من خلال المناجاة كاشفة عما فى نفسها من تصارع الخلجات والمشاعر ، كما تقدم تاريخها كاسرةً الإيهام فى المسرح الملحمى ، وهكذا كثرت النجوى ، كمناجاة أمّ عزة فى أول المسرحية تحقيقًا لفائدة النجوى بوصفها حيلةً فنية تستبطن النفس .

أنماط من الاستيحاء :

١

تتفاوت طرق كتاب المسرح فى الاستيحاء ، فمنهم من يتجه اتجاهًا مباشرًا أو غير مباشر ، بقصد أو بغير قصد ، ومنهم من يجمع إلى ذلك طرقا من الإخفاء باستخدام الإيحاء الفنى ، والرمز الأدبى ، وتحوير الأمثال السائرة ، والحكم الشائعة ، وفى ذلك كله يكتسب الحوار طابعا لا يقتصر على شكله الفنى فى نسجه اللغوى فحسب ، بل يتعدى ذلك إلى مضمونه المعنوى وطريقة بنائه فى مفرداته وجمله ، واستعارة طريقة العرض الفنى من نوع فنى قديم كالليالى أو السير .

وأهمية هذا الاستيحاء بتعدد مصادره ، وأنماطه ، وأشكاله ، كما سنرى ، تكمن فيما يعمد إليه الكاتب من الإسقاط الذى يوجهه توجيها اجتماعيا ، أو سياسيًا ، أو دينيًا ، أو فكريا ، أو عقديا ، حيث يسحب غطاء الماضى على الحاضر ، ويجعل الفكرة المعاصرة تطير بجناح مستعار فيتأتى له نوع من النقد ، أو التهكم ، أو الكشف ، أو الهجاء ، أو التندر .

٢

من أنماط الاستيحاء التراثى ما يتصل بالنسج اللغوى ، ويشمل ذلك أنواعا منها ما يعود للصورة الأدبية المستوحاة من مصدرها ، وما ينتهى للكلمة المفردة ، وما يتصل بالتركيب .

من نماذج استيحاء الصورة التراثية ما نراه فى (أهل الكهف) للحكيم يقول يمليخا – ٣٠ :

كأنما الشمش تميل عنه فى ذهابها وإيابها .

ويقول غالياس – ٤٣ ، ويمليخا – ٦٣ :

ثلاثة رابعهم كلبهم .

ونجد هذه الصور : باسطًا ذراعيه ، كم لبثناها هنا ، يوما أو بعض يوم – ٥ ، ٦ ، ٦٤ ، ١٣٤ ، ٣٠ .

ويقول مرنوش عن النقود الفضية (الورق) – ٢٠ :

انتظر كانت معى أمس – فيما أذكر – دراهم من الفضة .

ويقول يمليخا عن الصياد – ٣٠ :

فأبرزت له ما معى من فضة[٥] .

وتستوحى مسرحية (السلطان الحائر)[٦] صورها من العصر المملوكى ومطالع النصف الثانى من القرن العشرين ، ومن صورة يتخيلها الكاتب من تردد مصير العالم بين القنبلة الذرية من ناحية والقانون والمبادئ من ناحية ثانية ، أى بين السيف والقانون .

٣

وقد يتمثل الاستيحاء التراثى فى اللفظ حيث الكلمة المفردة ، من ذلك ما نراه فى مسرحية (سر الحاكم) لإبراهيم رمزى[٧] من تكرار ألفاظ :

ويحى ، ويحك – ويل لك ، ويلاه ، ويلك ، – صه – مرحى – وى – بلى المقت – بخ بخ – الكرى .

ويقوم البناء اللفظى عند محمود تيمور على هذا الاستيحاء اللغوى ، فى كل مسرحياته ، نراه فى (أشطر من إبليس) ، و (اليوم خمر) فى صفحات عديدة من مثل ألفاظ : المرام ، ويحك ، أواه ، ويلك – قتارها – واها – الحول والطول – مرحى مرحى .

بينما يقل لدى الحكيم مثلما نرى ألفاظ :

الخنا – خسئت – الصمصام والصارم والحسام فى (السلطان الحائر) – ٣٠ ، ٣٢ ،

ونجد أسماء : كهف الرقيم . ومدينة طرسوس فى (أهل الكهف) رجوعا للقرآن الكريم[٨] ، والتفاسير .

كما تشيع ألوان من المحسنات اللفظية لدلالات إيقاعية ، كالسجع فى (أهل الكهف) – ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٢٩ :

لقد وجدت وفقدت – خشوع وخضوع – بسمات أو نسمات .

وهو لا يرد هنا الزخرفة . بل يرد ملائما للحالة النفسية لقائله .

٤

وقد نجد الاستيحاء التراثى فى التراكيب من مثل ما نراه فى مسرحية (سر الحاكم) لرمزى – ٦٣ ، ٦٥ ، ٤١ :

عمى مساءً ، إنك تلتاحين اليوم – أحنث بقسمى ، أو استيحاء القرآن الكريم – ٤٨ :

الحاكم : إنا قد شرحنا لك صدرك ، ووضعنا لك وزرك .

وما نراه فى (أشطر من إبليس) لمحمود تيمور – ٥٢ ، ١٨ :

إن أبى على شفا هلكه .

ينحى علينا باللائمة .

أى حكمة فى أن نصابر هذا الوقاح ؟

وفى (اليوم خمر) لمحمود تيمور استيحاء القرآن الكريم[٩] – ٢٦ :

لا تذهب نفسك حسرة .

وهذه التراكيب[١٠] التراثية : أليس فى رأسك مسكة من عقل ؟

أنا أتبلغ بلقمة – ما خطبك – يالكع – أمسك عليك لسانك – إنى ومولاى فرسا رهان – شح المورد ونضب المعين – كادت توردنا موارد العطب .

وهذا التوارد عند تيمور يجعلنا نتفق مع الدكتور سيد حامد النساج[١١] فيما يقرره من استفادة تيمور ، وانتقائه ، واستيعابه ، و عتماده على (الأغانى) للأصفهانى فيما كتب ، وفى مسرحياته ومنها : (ابن جلا ، واليوم خمر) .

كذلك ما نراه عند الحكيم فى (أهل الكهف) – ١٢ – ٢٣ :

يا للهول – يا للويل – ما أشد أثرتك .

وفى (السلطان الحائر) نجد استيحاء الموروثات المركزة فى الحكمة والأمثال مثل : تكسرت النصال على النصال .

٥

وهناك استيحاء للثقافة النوعية ، كما نجد فى استيحاء الحكيم ثقافته القانونية فى (السلطان الحائر) – ص ٦٥ ، ٦٦ ، ١٠٥ ، حيث ترد كلمات وعبارات مستوحاة من القانون مثل :

المتاع العقيم – بيت المال – المزاد العلنى لغير الموظفين – مركز الوقائع بالنسبة إلى نصوص القانون – قوله مغطى بالحجج – البيع المعلق على شرط ، وبخاصة فى حوار قاضى القضاة الذى يلتزم بالقانون مع صراحته وجرأته ورفضه التزييف ، واحترامه القانون والشرع ، وإن حاول الإقلاع عن ذلك بتقديم موعد أذان الفجر . وعلى العكس من ذلك نجد شيوع الأبنية اللفظية التى تؤيد استعمال القوة والسيف لدى الوزير .

٦

وعلينا أن نفرق بين الاستيحاء المباشر وغير المباشر ، المقصود وغير المقصود ، الجزئى والكلى ، سواء أكان هذا الاستيحاء عن طريق لغة الأعمال المستوحاة مباشرة ، أم عن طريق لغة وسيطة ، كما سنرى .

ويقوم الاستيحاء المباشر عند الحكيم على مصادر أوربية ، ومصادر دينية ، وقد صرح بقراءته الكتب السماوية : كتاب الموتى ، والتوراة ، والأناجيل الأربعة ، والقرآن مرارًا ، ورأى وقوع مصر القديمة تحت سلطان البعث ، وهى كلمة – فيما يرى – ذات أربعة وجوه كالهرم : الموت ، والزمن ، والقلب . والخلود[١٢] ، وهذا سر توارد أبنية لفظية حول هذه الوجوه الأربعة فى (أهل الكهف) كما يبدو فى الحوار السائد فيها .

وحين عرضت الفرقة القومية (أهل الكهف) للحكيم سنة ١٩٣٥ ، ثارت حولها قضية الاستيحاء ، وتصدى حبيب الزحلاوى لإثبات الاقتباس فى المسرحية[١٣] ، وأرجع ذلك إلى عشرة مواقف مقتبسة من المسرحية الإنجليزية (الالتفات إلى الوراء)[١٤] ، ويهمنا من جوانب هذا الاقتباس – فيما يرى الزحلاوى – ما يتصل بالحوار والسياق وصيغ

الكلام ، والعودة بالذاكرة إلى ماضيهم البعيد ، ومقارنة حاضرهم بمستقبلهم ، والموازنة بين ما هم عليه وما سيئولون إليه ، والفلسفة الزمنية ، ومع اختلاف الكتاب إزاء هذا العمل المسرحى لا نملك إلا أن نرى فارق ما بين الاقتباس والاستيحاء مهما قلنا مع الزحلاوى ، والعقاد بوجود تشابه بين المسرحيتين العربية والإنجليزية وسيبقى – بعد ذلك – أن الاستيحاء العام ، أو الاحتداء Imitation الفنى لا يتنافى مع الابتكار ، كما أنه لا يعنى السرقة[١٥] Plagiarism .

ولقد مثل الأدب الفرنسى وسيطا قام بالإيحاء للحكيم بمصادره الإغريقية كما بدت فى (بجماليون) ، و (الملك أو ديب) ، و (براكسا) وكأنه – فيما يرى أحد الباحثين[١٦] بحق – يعقد مصالحة بين المسرح الإغريقى والأدب العربى ، عن طريق الفرنسية لا الإغريقية التى يجهلها ؛ مما جعله يعكس فكر الفرنسيين لا الإغريق .

وفى إطار الاستيحاء العام تتجه مسرحية (جبهة الغيب) لبشر فارس إلى مسرحية براند[١٧] Brandلإبسن التى صدرت سنة ١٨٦٦ ، وقد كانت – فى أصلها – باسم (براند الملحمى) ثم حولها إبسن إلى (براند) ، وكذلك صنع بشر فارس ، فقد كتب قصة (رجل) وطبعت بالقاهرة سنة ١٩٤٢ ثم حولها إلى (جبهة الغيب) . وفى تأمل حوار « فدا » ومواقفه فى المسرحية العربية ما يذكرنا بحوار ومواقف لـ « براند » بما فى ذلك من حوار دينى إصلاحى حول الشرائع ، ومن رموز وصور وأفكار .

وفى مجال الاستيحاء العام نجد ما دار حول (فاوست) جزئيًا أو كليًا من مسرحيات : (عهد الشيطان . وسليمان الحكيم) للحكيم ، و (عبد الشيطان) لأبى حديد ، و (أشطر من إبليس) لتيمور ، و (دموع إبليس ، لفتحى رضوان) ، و (هاروت وماروت) لباكثير .

كما تتجه مسرحية (على جناح التبريزى وتابعه قفة)[١٨] لألفريد فرج إلى حكايات (ألف ليلة وليلة)[١٩] كما يبدو فى أسلوب القص ، وفى الاستعانة بجمل وتراكيب تراثية ، وكما نفهم من التذييل الذى ألحق بالمسرحية ، كما صنع مثل ذلك فى (حلاق بغداد) ، وفى ذلك يجتمع الماضى والحاضر كما نرى فى (حبظلم بظاظة) لفاروق خورشيد ، و (سليمان الحلبى) لألفريد فرج ، والفرفور فى (الفرافير) ذلك الذى يستمد طريقة حواره ومضمونه من نموذج (ابن ابلد) ، شأنه شأن (القراقوز) متندرًا بطريقة ناقدة

هاجية يساعد على ذلك زيه الفولكلورى ومظهره العام كما هو مستوحى من مسرحيات (الدمى) .

وفى ذلك كله نجد فى الحوار استخدام أداة فنية طيعة هى الإيحاء ، والتحدث غير المباشر ، كما نجد التنبه إلى الدلالات التراثية القديمة والدانية لتشمل تلك المؤثرات مصادر : جاهلية ، وإسلامية ، وأسطورية ، ومن ألف ليلة وليلة . بل فرعونية ، مثلما وجدنا عند الحكيم حين استوحى الفكرة العامة لمسرحيته (براكسا أو مشكلة الحكم) سنة ١٩٣٩ من مسرحية (مجلس النساء) لأرستوفان ، غير أن الحكيم وظف هذا الاستيحاء ليعرض عن طريق الحوار آراءه السياسية حول فساد الحكم الديمقراطى ، ونظام الأحزاب والمغانم الشخصية ، ورأيه فى المرأة[٢٠] مرحبًا بنظام حكم الفرد المسيطر .

وعهد توفيق الحكيم بالاستيحاء قديم نرجع به معه[٢١] إلى سنة ١٩٣٠ حين كتب مسرحية (الزمار) مستلهمًا السامر الريفى فى بطلها الذى يعمل زمارًا وممرضا ثم لا يلبث أن يحول عيادة الطبيب إلى سامر ، كذلك مسرحيته (الصفقة) سنة ١٩٥٦ ، حيث أدخل الفنون الشعبية الريفية فى المسرحية ، حتى كانت (يا طالع الشجرة) وفيها يزعم الحكيم أنه استلهم التراث الشعبى[٢٢] ، وأن هذا الاستلهام لم يكن « على أساس لفظى أو لغوى بل على أساس آخر » ، ويقصد بذلك اللاواقعية أو اللامنطقية عند الفنان الشعبى الذى يقول :

ياطالع الشجره
هات لى معك بقره
تحلب وتسقينى
بالمعلقة الصينى

يقول : « وفننا الشعبى – لأنه نابع من الفطرة المتصلة اتصالا مباشرًا بالطبيعة وبالكون – يقول أشياء كثيرة دون أن يبدو عليه أنه يقول شيئًا وأن هذا الخلط الذى نحسبه خلطا ، ليس إلا وسيلة تلقائية من وسائل تعبيره عندما نتأملها نجدها مشحونة بطاقات صالحة للاستلهام ... » حتى يصل إلى تقرير أن الفن الشعبى عزف عن الفن التقليدى ، والحق أننا لا نظفر من استلهام الأدب الشعبى إلا بالأغنية المذكورة فحسب ، برغم تصريح الحكيم أنه يستلهم فيها المنبع الشعبى فى إطار عصرى » .

ويهمنا موازنته بين الاستلهام هنا والاستلهام فى (شهر زاد) ، حيث استلهم فيها المنبع الشعبى فى إطار الأسطورة الشعبية ، ذلك أن إحساسه وقت كتابتها كان موسيقيًا – كما يعبر – لا يتمثل الأشخاص والمواقف بل الموسيقى ، وقد سبق أن أنكرنا[٢٣] صدق الاستيحاء فيها . والحق أن هذا الاستيحاء الجزئى لا يمثل قيمة فنية فى (يا طالع الشجرة) .

ومن الاستيحاء الجزئى ما يرتبط بالأمثال الفصحى أو العامية ، مثلما نجد فى مسرحية (قطة بسبع ترواح) لرأفت الدويرى[٢٤] – ٦١ ، ٦٣ :

الحى أبقى من الميت ، ومتشعبطة فى حبال دايبة .

ومن الاستيحاء الجزئى ما يتصل بالاستخدام الشعرى الشعبى فى مسرحية (قطة بسبع ترواح) – ٥٦ :

يا نطرة عبد العال	رخيها واملىلى الفنجان
يا نطرة عبد العال	رخيها واملىلى القلة
يـــارب تشـــتى	وأبـــــل بشـــتى
والقمـــح يرخـــص	وأمـــــلا كرشـــى

ويشيع هذا الاستخدام الشعرى الشعبى رامزًا مستوحيا التراث المحلى كما يستوحى ألوانا من التراث العالمى فى (بلدى يا بلدى)[٣٥] لرشاد رشدى ، كما نجد استخداما للشعر الفصيح فى قول الراوى مستلهمًا أخبار الصوفية والعارفين :

قلوب العارفين لها عيون	ترى ما لا يراه الناظرون
وأجنحـة تطير بغير ريش	إلى ملكـوت رب العالمينا

وكذلك على لسان الدرويش ، والملوانى ، والراوى (١٠ ، ١٦٨ ، ١٨٧ ، ٢٣٧) .

كذلك ما نراه من الاستخدام الشعرى فى (اليوم خمر) لتيمور – ٣٣ ، واستخدام الراوى والكورس بطريقته المعهودة ، كما نرى عند رشاد رشدى فى (بلدى يا بلدى) – (١١ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ١٧٣ ، ٢٠٦) .

حيث نرى تردد كلمة : يا ألله .. يا ألله .. يا ألله

أو كلمة : الله .. الله .. الله

أو العبارات المأثورة :

يا سادة يا كرام – يحكى أن – يا مصر يا أم الدنيا – بلدى يا بلدى – ومن العطش ما قتل (استيحاءً من : ومن العشق ما قتل) ، فى مسرحية أمين بكر .

واستخدام ألفريد فرج أسلوب الراوى وطريقته فى (الزير سالم) ؛ كما هو فى السير ، حيث يحكى الرسول :

حدث شىء عجيب ، شىء مدهش ، ذلك أن .. إلخ .

واستخدامه طريقة الحكاية فى (على جناح التبريزى وتابعه قفه) كما هو مألوف فى (ألف ليلة وليلة) .

ومن الاستيحاء ما نراه لدى سعد الله ونُوس ، فى مرحلة المسرح الملحمى عنده متأثرًا بفن بريخت حيث يعتمد على التراث فى مسرحياته :

(الفيل يا ملك الزمان ، ومغامرة المملوك جابر ، والملك هو الملك) ، وفى الأولى يصور الرعب الذى يسود المدينة نتيجة لموت طفل تحت أقدام فيل الملك الذى يتجول فى المدينة فاتكًا ومدمرًا .

وهو مستمدّ شخصياته من التاريخ أو الأساطير كما يعتمد على الراوى الذى يمثل ضمير المتفرجين .

والحوار المسرحى فى المسرح الملحمى يجعل المتفرج بعيدًا عن الاندماج الكلى فى التجربة وذلك بطرق مثل :

التصنع ، والتكرار ، واللجوء إلى مستويات الحوار ، وقد يتجه الحوار للجمهور وقد يتلون الحوار ، ويقصر ، ويسرع .

ومن الاستيحاء التاريخى فى المسرحية السورية ما نراه لدى كل من : معروف الأرناؤوط فى أبو عبد الله الصغير سنة ١٩٢٩ ، وأنور العطار سنة ١٩٣٠ ، وعبد الوهاب أبو السعود فى وامعتصماه سنة ١٩٤٤ ، وجابر الكسان فى مكيدة فى غزة سنة ١٩٥٩ ، وخليل[٢٦] هنداوى فى : نكبة ابن رشيد ، ومن مكة إلى مكة ، ووضاح اليمن ، ودرة قرطبة سنة ١٩٦٢ – سنة ١٩٦٣ ، ومحمد الحاج حسين فى عمر والثريا ، والشجاء

الخارجية ، ووداعًا يا بثينة سنة ١٩٦٢ سنة ١٩٦٣ ، وسامى الكيالى فى الأمير الحمدانى سنة ١٩٦٥ ، وعمر النص فى حكاية الأيام الثلاثة سنة ١٩٦٨ .

ومن التناول الأسطـرى فى المسرحية النثرية السورية ما كتبه خليل هنـداوى متأثـرًا بالحكيم بعنوان (هاروت وماروت) فكانت أول مسرحية نثرية أسطورية فى سوريا سنة ١٩٣٣ ولم ينشرها إلا سنة ١٩٤٢ ، وتلتها مسرحيات للكاتب نفسه هى :

فرينى سنة ١٩٤٢ ، ويجماليون سنة ١٩٤٢ ، وسارق النار سنة ١٩٤٥ ، وفتنة سنة ١٩٤٥ ، وجزيرة بلا رجل سنة ١٩٤٥ ، ومنشأ الأسطورة فيها عربى ، وكذلك منشأ أساطير المسرحيات التالية :

باخوس لعبد الرحمن أبو قوس سنة ١٩٤٣ ، ولا يس لعدنان أبو قوس سنة ١٩٥٥ ، ونهاية بجماليون لمحمد حاج حسين سنة ١٩٦٢ ، وسيزيف ، وزهرة البركان لخليل هنداوى سنة ١٩٦٢ ، وما دوز تحدق فى الحياة ، وحكاية جوقة التماثيل ، والجراد لسعد الله ونوس سنة ٦٣ – ١٩٦٥ .

أما ذوات المنشأ الشـرقى فمسرحيات : هاروت وماروت لخليل هنداوى سنة ١٩٤٢ وعم وزين لأحمد سليمان الأحمد سنة ١٩٤٥ ، ونشيد الإنشاد لعدنان الذهبى سنة ١٩٤٧ ، والآكلون لحومهم لمطاع صعدى سنة ١٩٥٩ ، وشهريار لعمر النص سنة ١٩٦٦[٢٧] مستلهمًا ألف ليلة وليلة .

وتتنـوع هـذه الأساطيـر بين البابليـة (هـاروت ومـاروت)[٢٨] والإغريقية (فرينى ، وبجماليون ، وسارق النـر ، وفتنة وجزيرة بلا رجل ، وسيزيف ، وزهرة البركان) .

وممن وظفوا الأسطوـرة للتعبير عن الواقع سعد الله ونوس فى مسرحياته : ميدوز تحدق فى الحياة سنة ١٩٦٣ ، والجراد سنة ١٩٦٥ ، ومأساة بائع الدبس الفقير سـة ١٩٦٥ ، والرسول المجهول فى ملّتم أنتيجونا ١٩٦٥ ، وهو الاتجاه الذى سُبِّى (خلق الأسطورة) ، وتجلى أيضا لدى مطاع صفدى فى (الآكلون لحومهم) ، ويرجحّون تأليفها فى سنة ١٩٥٩[٢٩] .

ونجد الكاتب البحرينىّ إبراهيم بوهندى فى مسرحيته (إذا ما طاعك انزمان) يتأثر بروح الحكاية الشعبية (الحزاوى) حيث يبرز شخصية الراوى فى الحكايات الشعبية ويهتم

بعنصر المفاجأة ، كذلك مسرحية (سرور) متجها للتراث الشعبى مستخدمًا رموزًا ودلالات شعبية .

ومن ألوان توظيف الغناء الشعبى فى المسرحية الكويتية (شياطين ليلة الجمعة) ص١١٣ آخر ما كتبه صقر الرشود وعبد العزيز السريع ، حيث استخدم أسلوب اللوحات التى تسمح بالارتجال فى المسرح الشعبى ، تقول الأغنية أو الموّال :

واللى يبى الزين يعمل يا ولد
إخطف شراعك واتكل واقهر قهر
كويت العرب يا شعلة نوّرها القدر
جسّك علاما ينطفى طول الدهر
الله على عـــزم الرحال
الإيد واحدة فى الخطر

ومن ألوان استيحاء ألف ليلة وليلة مسرحية حسن يعقوب العلى (الثالث) التى قدمها المسرح العربى بالكويت سنة ١٩٧٦ والمأخوذة عن حكاية النائم واليقظان ، من حكايات ألف ليلة وليلة .

وكانت مسرحية (بسافروبسى) أولى المسرحيات الكويتية ، وكانت أول عروض فرقة مسرح الخليج العربى فى ١٩٦٣/٧/١٥ ، وتلا هذا المسرح مسارح : الشعبى ، والعربى ، والكويتى فى العام التالى ، وقدم مسرح الخليج بعد مسرحية (بسافروبسى) مسرحيات منها : للصبر حدود سنة ١٩٨٠ لخالد عبد اللطيف ، ومسرحية (متاعب صيف) سنة ١٩٧٦ لسليمان الخليفى ومسرحية (تنزيلات) لمهدى الصيخ سنة ١٩٨١ .

وقدم المسرح العربى سنة ١٩٦٦ مسرحية سعد الفرج (دقت الساعة) باسم (الكويت سنة ٢٠٠٠) .

٧

وقد يكون الاستيحاء غير مباشر أو مقصود حيث يتوارى خلف الموروثات المحلية ، كما حدثنا الحكيم[٣٠] عن (شهر زاد) حيث كتبها بعد عودته من باريس ظانًا أنه متأثر

فيها « بأوسكار وايلد » الإنجليزى ، و « إبسن » النرويجى . و « ماترلنك » البلجيكى ، ولما ترجمت المسرحية إلى اللغات الأوربية ، لم يقرر أحد ذلك التأثر ، يقول الحكيم :

« إذن كانت شخصيتى المصرية الشرقية تعمل عملها خفية دون أن أشعر أو أدرك » .

وهذا بعينه ما عبر عنه النقاد[٣١] بأنه قد عادل بين المصدر الإغريقى والأوروبى من ناحية ، والتراث الثقافى العربى والإسلامى من ناحية ثانية ، فأخذ من الأول القالب ، ومن الثانى المادة .

ولا نعد من الاستيحاء غير المباشر ما ذهب إليه النقاد[٣٢] من تأثر الحكيم فى مسرحية (صلاة الملائكة) قصيدة (الملك الثائر) لعبد الرحمن شكرى ، وفى مسرحية (أريد أن أقتل) بقصيدة لجبران خليل جبران ، وفى مسرحية (شجرة الحكم) برسالة الغفران لأبى العلاء ، وفى مسرحية (نهر الجنون) بقصة (الملك الحكيم) لجبران خليل جبران ، و(السلطان الحائر) بأعمال لعلى الطنطاوى ، ومصطفى الرافعى ، وفتحى رضوان ، ففى ذلك نوع من التشابه غير المقصود ، وعلى العكس من ذلك تأثر الحكيم فى مسرحية (الصندوق) بقصة عشق « وضاح » زوجة لخليفة الوليد .

٨

الاستيحاء والبحث عن قالب :

وإذا كان الحكيم قد استوحى الزامر فى (الزمار) ، فإنه يرجع – فى استيحائه – إلى مرحلة تسبقه هى ما عرف لدى « الحكاواتية ، والمداحين والمقلدين » كما يذكر فى مقدمه (قالبنا المسرحى)[٣٣] ، وما نتلقاه عن : الأصفهانى فى الأغانى ، والجاحظ ، والحريرى ، وبديع الزمان ، وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار .

ويرى الحكيم فى ذلك ضرورة البحث عن قالب نصب فيه هذه الرؤى لا يكون له « خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس » وببعثنا الحاكى والمقلد والمداح يمكن عرض الأعمال العالمية ، وتحقيق أمل « شعبية الثقافة العليا » .

وفى كتابه هذا يذكر نماذج لبعض الآثار العالمية المسرحية بهذا القالب[٣٤] المقترح ، ويصفه بأنه « مع أنه بدائى ، يتصل بأحدث نظريات المسرح المعاصر » ويسميه (المسرح

المركز) ، و(المسرح التشريحى) ، ويرى أنه لا ضير فى ألا يكون هذا القالب مسرحا ، فقد عرفت أوربا اللامسرح anti theatre، وما يسمى بالـ Happening وما يسمى بالـ Living ثم أخذ يقدم بعض النماذج المسرحية العالمية بهذا القالب ، ويقوم الحوار – فى كل – بالعرض عن طريق الحاكى الذى يبدأ بالتعريف :

« أنا الحكاواتى » فى كل بداية .

ثم بالعرض : عرض عليكم لعبة للمؤلف ... اسمها ...

ثم القص أو الحكاية : كان يا ما كان يا سعد يا إكرام ...

وبين الحين والحين يظهر المقلد والمقلدة – تبعا لاختلاف جنس الشخصية – ليقوم بالتقليد . وهكذا ينحصر الحوار فى هذين الشخصين وشخص ثالث هو المداح .

وهذا القالب الذى قدمه الحكيم ليس من الفن المسرحى فى شىء ، وما نظنه صالحًا لإغناء الحوار ، وإكسابه طابعًا دراميًا لقيامه على القص والوصف من الخارج ، وفقده خصائص الحوار المتصلة بوصف أبعاد الشخصية ، وإنماء الصراع وتصعيده ، ودفع الحدث وتطويره .

وهكذا يهدينا الحوار – إلى جانب حبكة المسرحية ، وشخوصها ، وأحداثها – إلى مصادر الاستيحاء الذى يتعدد فى مصادره ، كما يتعدد فى أشكاله ، وتكون مصادر هذا الاستيحاء بين :

المصدر الفرعونى حيث مصر القديمة ، ومن ذلك ما دار حول أسطورة إيزيس وأوزيريس[٣٥] .

والمصادر الدينية فى : التوراة والإنجيل ، والقرآن الكريم[٣٦] .

والمصادر الشعبية فى ألف ليلة وليلة ، والسيرة الشعبية[٣٧] .

والمصادر العربية والإسلامية : جاهلية ، أو إسلامية . أو وسيطة ، أو معاصرة[٣٨] .

والمصادر الإغريقية حيث أسطورة بيجماليون ، وأوديب ، من خلال مصادر وسيطة أوربية[٣٩] .

وفى ذلك نرى تطور نظرة كتاب المسرح العربى إلى منهج الاستيحاء وطريقته ، على أن هناك[٤٠] من يرى وجود تأثر عكسى بين مسرحية (أوديب) للحكيم ومسرحية أندريه

جيد التى نشرت سنة ١٩٣١ ، كذلك الحال بالنسبة لمسرحية (مأساة أوديب) لباكثير سنة ١٩٤٨ .

وهناك[٤١] من صنف العلاقة بالتراث صنفين :

أحدهما هو : الاستغراق فى التراث ، والثانى : مواجهة التراث . أما الاستغراق فتنوع بين :

استعادة التراث مع بعض الإضافة ، أو استعادته مع التفجير ، واستلهام الموضوع عن بعد ، أو الاستلهام الجمالى شكلا وموضوعا ، وفى ذلك كله يرى صاحب هذا الرأى « أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك له منها ، إذا كان يهدف حقا إلى المشاركة فى صنع ثقافة قومية متطورة » .

أنماط من الحوار

١ – بين الفصحى والعامية :

فصاحة الحوار وعاميته قضية تكون أشد ظهورًا فى المسرحية النثرية أكثر منها فى المسرحية الشعرية ، ولسنا بصدد فرض منهج لغوى على الكاتب المسرحى فى حوار مسرحياته ، ولسنا مع من يصنف المسرحيات حسب موضوعها : القديم أو المعاصر ، المحلى أو العالمى ليقترح – من بعد – منهجًا لغويا على الكاتب المسرحى ، ولكنا نعرض – إلى جانب ما تقدم فى الفصول السابقة من بحثنا – لمناهج كتاب المسرح فى تجربتهم اللغوية فى حوارهم ، إذ نرى منهم من يؤثر الفصحى لغة حوار لشخصياته ، ومنهم من يميل إلى حلول مقترحة فيما سماه « اللعة الثالثة أو المتوسطة » – كما قدمنا – كما نرى منهم من يميل إلى العامية ، ومنهم من يحاول اكتشاف صدى الفصاحة الكامن فى بعض التعبيرات العامية .

ولا يهدف هذا الفصل إلى إعادة ما سبق تكراره مرارًا حول قضية لغة الحوار فى شكل معاد مكرور بقدر ما يهدف إلى التعرف على نماذج يراها كاتب المسرحية وسيلته الفنية لتوصيل رسالته الفنية ، ونرى أن تعدد التجارب اللغوية فى الحوار النثرى يمهد الطريق إلى الاهتداء إلى الوسيلة الفنية اللغوية الملائمة فى الحوار المسرحى ، ولعل فى تتبع تطور لغة المسرحية النثرية ما يهدينا إلى مظاهر هذا التطور منذ محاولات : عباس علام ، وبديع خيرى ، ونجيب الريحانى ، وعزيز عيد ، ومحمد تيمور ، وإبراهيم المصرى وأمثالهم ،

حتى محاولات : يوسف إدريس ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه ، ورشاد رشدى وأمثالهم .

يتجه يوسف إدريس إلىَ طريق يغاير (الفصحى) ، كما يغاير (الفصحى العامية) ويختار (الفنية العامية) ويراها وسيلة تعبير تعكس ما يشعر به ، وتكون – فى رأيه – مفهومة للجميع ، ويرى أن تصاغ العامية صياغة شاعرية ولا يصل بها إلى ما يراه من تكلف فى (اللغة الثالثة) لدى الحكيم .

وهو يرى العامية الحالية قد ارتفعت إلى مستوى ثقافى أعلى مما كانت عليه لدى الريحانى لأن اللهجة العامية قد هذبت عن طريق التعليم والمجلات والإذاعة والتليفزيون .

ويلحظ النقاد[٤٢] – بحق – تسرب كلمات فصيحة إلى عاميته مثلما نجد فى (الفرافير) :

– إياك تنطق حرف واحد ، حرف واحد من عندك .

وقول فرفور :– أمرى إلى الله .

بينما تلوح اللهجة القاهرية فى تصدير الجملة « بأنا » ، وألفاظ الاستفهام أو التعجب : ده ، ودى ، وإيه ، وليه ، ويعنى ويللا » إلخ ، ورأى بعضهم فى ذلك زيادة التشويق والانتباه[٤٣] ، فى استعمال الجمل القصيرة ، والإيقاع ، واللعب بالألفاظ فى حوار فرفور :

السيدة : ويطلع إيه سيدك ده ؟

فرفور : يطلع ميت كيلو كده .

بينما يتجه بعض الكتاب إلى اكتشاف الوجه الفصيح فى العامية . وهذا ما نقصده بما أسميناه تفصيح العامية إذ تصبح الجملة الحوارية : « تتفرج بغير اكتراث » – ٣٢ (السلطان الحائر) جملة تؤدى معناها بما لها من ألفة للآذان وصحة لغوية ، مثلما تؤدى جملة « نجوت بجلدى » – ١٢ (أهل الكهف) .

كذلك ما نجده فى بعض النماذج من حوار الخادمة فى (يا طالع الشجرة) حيث تقول :

– قالت لى بعظمة لسانها ، يكون فى معلومك .. (١٢٦) .

– علمى علمك – ١٢٧ .

وتقوم فلسفة هذا الاتجاه على حقيقة مؤداها أن كثيرًا من الكلمات يظن البعض أنها دخيلة أو عامية ملحونة بينما هى فى واقع الأمر فصيحة ، وتشيع مثل هذه الكلمات فى الحوار المسرحى ، من مثل : أيوه ، وخش ، فالكلمة الأولى بمعنى نعم وهى مركبة من أى بمعنى نعم ، وواو القسم ، وكان أصلها أى والله ثم سكت عن لفظ الجلالة .

والكلمة الثانية بمعنى ادخل ، للأمر ، ودخل للماضى ، وهو استعمال فصيح[٤٤] .

ويطالعنا اتجاه ثالث بين الاتجاهين السابقين لا هو بالعامية الفنية عند يوسف إدريس ، ولا هو بالفصحى الكامنة فى العامية عند الحكيم . بل هو « عامية مفصحة » إذ جاز لنا هذا الاستعمال ، نراه فى معظم حوار (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى وبخاصة فى حوار الملوانى (٣٢ ، ٣٣ ، ٤٢ ، – ٤٥) . ومعظم حوار فاطمة (٢١٣) ، والراوى (١٧٦) .

ونجد فى (الفراشة) للكاتب نفس هذه الجملة الحوارية مصورة غناء العامية بالفصاحة :

« حقك تلم ورقك يارمزى » – ١٤

غير أن اختلاف اللهجات فى البيئات الأدبية العربية قد يشكل عائقا كما نرى فى قراءة نماذج للعامية فى تلك البيئات .

فهذا هو المسرحى الليبى عبد الحميد المجراب يقدم لنا عاميته فى (عندما يموت أحدهم)[٤٥] .

تقريبًا نبى نمشى قبل لجارك هذا سى الهادى ونقنعه وانتم خوت فهمتنى جاى والالا .. واسامحوا وحبال سو وطاحو فى بير (الحركة فى الشارع مستمرة وباعة متجولون يعبرون الساحة .. أطفال وعجائز وشيوخ تتجاذب الحديث فى عدة مواضيع .. مجموعة من النسوة تلتف حول حوض الماء .. يغادر المسرح الطاهر والبوليس فى الوقت الذى يخرج فيه على من براكة صالح) .

على : كان عندك اللى ما يتحشمش عامل روحه أستاذ ويتدخل فى كل المواضيع .. نعرفوه علاش الأيام هاذى بدى يدخل فى روحه فى الكبيرة والصغيرة تواللهِ ما هو ناجح ولا هو مقعمز على كرسى ايح امالا هى هيدقه .

مسعود : ينجح والا اجعله ماش نجح أنا المهم عندى نصفى هالمشكلة وبعدين يرجع الولد من المركز .

على : لكن اللى يتحشموا ماتوا .. هالعاده اللى تعلموها قاعدين يكدبوا على العباد ياسر من الأول رينا .. احنى الترشيح بعد هاذاك الراجل اللى كان عايش معانا ويعرفنا .. ونعرفوه .. يوم ما نجح نسى البراكة ونسى الجهل والمرض قال بندير وبندير .. وانى لازم نخلى المنطقة متاعى جنه .. صبح من ثانى أسبوع ساكن فيللا وسيارة وكسوة جديدة وطربوش .. بعد هاذيك العبى .. والبراكة .. والله العام هذا كانت حتى تشوف .. مش واحد زى هاذا عامل روحه حاجة .. ويكذب على الناس .

مسعود : يا ولدى هاذى الدنيا .. ولد البيت والأصل والمفصل يوفى على كلامه والطاهر ولدنا وعمره ما يخيب . « يدخل عمران الساحة » .

« تسدل الستارة »

وقد سلك سعد الله ونوس فى المسرح السورى طريقتين : إحداهما : اللغة البسيطة التى تقرّب بين الفصحى والعامية فى مسرحيته (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) حيث حوار الفلاح عبد الرحمن بلغة فصيحة قريبة من العامية فى تركيبها مع خلو من المفردات الغريبة ، ذلك أن مسرحياته فى هذه المرحلة تعليمية تربوية تبعد عن الإغراب ، ثم يلجأ لطريق آخر هو الحوار العامى فى بعض المواضع كما فى بعض مسرحيتيه : (سهرة مع أبى خليل القبانى) ، و(مغامرة رأس المملوك جابر) حيث يطعمّ الحوار ببعض الجمل العامية على ألسنة شخصيات المستوى الثانى للحدث فقط .

وتبدو فوارق اللهجات فى عامية المسرحيات ، ففى مسرحية (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) لكل من صقر الرشود وعبد العزيز السريع نجد هذه الجمل ذات الخصائص اللهجية « أنا مانى خابرك كذيه » .

أى « أنا لا أعرفك هكذا »

وفى مسرحية (المخلب الكبير) ص ١٨ نجد الجمع بين الفصحى والعامية مثل : فيصل « يبا ... عطنى فلوس »

أبو خليفه .. اشبتى .. إلخ ..

وعلى القارئ من غير هذه البيئة أن ينقل الحوار إلى النحو التالى يا أبى أعطنى أى شيء تريد .

ومادام الحديث عن إسهامات فنية فى المسرح فى الكويت فإنه لا يمكن إغفال دور صقر الرشود الذى بدأ هتمامه بالمسرح فى نهاية الخمسينيات ، أى منذ ١٩٥٨ ، فكان بحق – رائد الكتابة المسرحية الكويتية . قدم مسرحياته .

(تقاليد) سنة ١٩٦٠ وهى أول مسرحية كويتية مكتوبة ، ومسرحية (أنا والأيام) ، و(المخلب الكبير) ثم أعدها فى مسرحيتين منفصلتين حملت الثانية اسم (الطين) وصار اسمها (الطين صار اسميت – أى أسمنت) .

وفى مسرحياته المشتركة مع عبد العزيز السريع : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم سنة ١٩٧١ وشياطين ليلة الجمعة سنة ١٩٧٢ وبحمدون المحطة سنة ١٩٧٤ .

إلى جانب مسرحيات عبد العزيز السريع : الأولى : وهى الأسرة الضائعة سنة ١٩٦٣ والجوع ، وعنده شهادة سنة ١٩٦٥ ، ولمن القرار الأخير سنة ١٩٦٨ ، وفلوس ونفوس سنة ١٩٧٠ ، والدرجة الرابعة سنة ١٩٧٢ ، وضاع الديك سنة ١٩٧٢ وهى أفضل أعماله فنيا .

وكتب محمد السريع (مجنون سوسو) ، وكتب سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا (ضحية بيت العز) .

وكتب سليمان الخليفى مسرحية (متاعب صيف) وكتب إسماعيل فهد إسماعيل مسرحية (النص)[٤٦] .

وفيما سقناه من حديث حول ما نسميه « تفصح العامية » فى الحوار المسرحى ما يمكن أن ندرجه تحت ما أسماه أستاذنا الدكتور شوقى ضيف (الفصحى المعاصرة)[٤٧] أو اللغة المحدثة غير مقتصرين على ما تم فى مجال العلوم والحضارة والمصطلحات ، بل ما يشمل الفنون الأدبية المستحدثة ، وما مهدت به لصحافة ثم الإذاعة حيث استعمال كلمات شائعة فى العامية بينما هى فصيحة ، كما صنع المازنى ، مما جعل الدكتور ضيف يدعوا إلى أن « يعنى كل بلد عربى بوضع معجم تستقصى فيه الألفاظ العامية العربية

الأصل .. مع النص على المشترك من هذه الألفاظ بين البلاد العربية » ، وإلى الالتفات إلى العبارات التى يظن لأول وهلة أنها غير فصيحة بينما يردها التخريج للفصحى مما صار معربا ، أو دخيلا ، أو مولدًا ، بل يضاف إلى ذلك ما طرأ على لغتنا من استعمالات منقولة عن لغات أخرى مثل : وضع النقط على الحروف ، والحل الجذرى ، واستثمار الوقت ، والعقدة النفسية ، وجدولة الديون .. إلخ .

والحق أن قضية الحوار المسرحى – والقصصى – فى حاجة إلى جهود النقاد والدارسين واللغويين والمبدعين .

وقد وضع المعجم الوسيط شيئا من الكلمات الفصيحة ، كما أخرجت لجنة الألفاظ والأساليب بمجمع اللغة العربية كتابًا عن تلك الكلمات التى كان يظن أنها عامية ، إنّ ما تم من سهام نقدى أو إبداعى أو مجمعى لا يكفى لحل هذه المشكلة التى يمكن أن يعاد النظر إليها بشكل ينفى عنها كونها مشكلة فنية .

٢ – من التكييف اللفظى :

نقصد بالتكييف اللفظى فى الحوار المسرحى ما يعمد إليه الكاتب من ملاءمة حواره لموضوعه وشخصيته وموقفه ، لا من حيث الصلة بالبناء الدرامى فحسب . بل فيما يتصل بطبيعة المسرحية ، مما يجعله يغاير بين ألفاظ المأساة والفاظ الملهاة ، القديم والمعاصر منهما ، ويراعى اختلاف الإيقاع ، وتنوع الصيغ بين الأمر أو الطلب من ناحية والإخبار من ناحية أخرى ، كما يراعى اختلاف الزمن ، وتنوع الأساليب بين الاستفهام والنداء والتعجب ، وقصر الكلمة وطولها ، وما يطرأ من محسنات بديعة ، وما يشتق من مشتقات ، وما يختلف باختلاف النضج أو الوعى اللغوى بين الصغير والكبير ، المواطن أو الأجنبى عن البيئة إزاء المخارج وطريقة الكلام بما فى ذلك من محاكاة لهجة الخواجة فى محاولاته المشوهة للنطق العربى ، كما نرى فى (المحروسة) لسعد الدين وهبه ، و (أم رتيبة) للسباعى . وبما فى ذلك استخدام كلمات أجنبية ، ومراعاة موسيقى اللفظ وتنوعها وما يتضمنه من جرس وإيقاع ووزن ونغم ، وتناسق أو تنافر ، وأصداء ، ومعانٍ ، وسرعة وبطء ، واتصال الحروف أو انقطاعها بما يعنى سرعة التدفق الصوتى أو تعثره أو تثاقله لحزن أو انفعال أو دهشة ، وليس ذلك راجعًا إلى تصرف الممثل فحسب . بل إلى ما يعنيه المؤلف ويقصده ، وفى ذلك كله يكيف الكاتب اللفظ تكييفًا يتلاءم مع طبيعة قائله .

من ألوان هذا التكييف ملاءمة نطق الطفل مثل جملة « فطير بثكر فطير بثكر » – أى سكر (بلدى يابلدى ٢٠٢) وقلب الراء لامًا .

أو محاكاة الأصوات ، كصوت صهيل الفرس فى (رحلة خارج السور ١٠) ، والدلالة على كثرة الأولاد بكلمة : واء .. واء .. واء (قطة بسبع ترواح ٧٥) .

ومن ذلك الحرص على اللازمة كالشين فى : ما احترمش – مش – ماكنتش ماطلبتش – مالوش – ماتبصليش .

أو كلمات : علشان – معلهش – أمال – اللى – موش معقول – دلوقت . أو الحاء : حايقدر – حانكتب .

أو الباء : بأجاوبك – بأقولك .

أو الاختصار لحرف واحد مع حركة طويلة : جا من جاء ، أو أكثر جاب من جاء بكذا ، وعقبال من عقبى لكم .

أو الإبدال : خدل وخدلان من خدر ، ولهط من رهط .

أو مراعاة الإيقاع الصوتى بالتنقيط مثل : ما .. بت ، وإنى .. أموت ويا .. مشلينا ، والز .. من ، ويالسعا .. دة ، وبر .. يسكا ، وفى ذلك نرى دلالة النقط فى تخفيف سرعة الإيقاع فى الحوار لحزن أو وهن أو يأس فى (أهل الكهف) ٨٦ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .

كما قد يلجأ الكاتب للسجع لتحقيق إيقاع مساعد يناسب الموقف مثل قول المؤذن فى (السلطان الحائر) ٣٩ ، ٣١ ، ١٦٥ : لا بأس بوقت قصير وفنجان صغير .

والسجع بين الأقذر والأغبر ، وقطرة دم ، وهذا هو الأهم .

ومثلما نرى فى (أهل الكهف) ١٢٢ ، ١٢٠ : خشوع وخضوع ، لقد وجدت وفقدت فى طرفة عين .

ومن ألوان التكييف مراعاة اختلاف اللهجات المحلية ، بين فلاحى الدلتا ، أو الصعيد ،

أو القاهرة ، كاللهجة الريفية فى مثل قول الريفى بمراعاة إطالة المد: لاءلاء (قطعة بسبُع ترواح ٧٥ ، ٧٦) .

ومثل : ديك النهار .

أو مراعاة اللهجة الصعيدية : هم جالوا ياوله – عتجولى (رحلة خارج السور ٣٣ ، ٤٠) .

أو مراعاة اللهجة القاهرية ، كما نرى فى مسرحيات :

يوسف إدريس ، ورشاد رشدى ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبه من مثل :

أبوه ، لسه ، دا ، ده ، يوه ، كدا أى كذا ، ومن المعروف أن اللهجات المصرية فقدت بعض الأصوات العربية القديمة أمثال : الثاء ، والذال ، والظاء ، والقاف ، واستبدلت بها أصواتا غيرها ، ويلحظ[٤٨] علماء اللغة انتقال العامية من الأصوات الرخوة إلى نظائرها من أصوات الشدة ، ومن الأصوات المطبقة إلى الاستفال حيث تكون الصاد سينًا ، والطاء تاءً فيقولون : سكع وليس صقع ، كذلك الميل إلى همس الأصوات نشحت : بدلا من شحذ ، وقلب الياء ميما : اتمختر بدلا من تبختر ، أو الخضوع لظاهرة المخالفة Dissimilation مثل : برنأ من برق بصره ، وكعبل من كبل ، وتفنخص من تفحص إلخ .

وقد يتضمن الحوار شيئًا من استخدام كلمات أجنبية مثل:

البارتى – أورجينال – الجرنان – برافو – مودرن . (الفراشة ٧ ، ٢٢ ، ١٠ ، ٦٩ ، ورحلة خارج السور ١٥ ، والفرافير) .

أو الكلمات الملحونة مثل : اتجوز (تزوج) – جوز (زوج) .

أو يميل إلى الاشتقاق : اتطرطر أى لبس طرطورا ، أو التكرار : جرجر – شرشر .

أو تكرار جملة حوارية ذات هدف إضحاكى فى المسرحية الكوميدية كما يكرر قرنى جملا مثل :

على ودنه – لا وحياتك – أى والله – والسيما – والمرسح – روح ياقرنى تعالى ياقرنى .

وكما يكرر فتوح جملة : أنا وأصحابى ، وذلك فى (سكة السلامة لسعد الدين وهبة :

١٧ ، ٢٥ ، ١٠٥ ، ٢٨) أو تكرار كلمة السيف من الوزير ، والزهرة من الجلاد فى السلطان الحائر .

ومن أنماط التكييف اللفظى ما عرف بالحوار السطرى Cat & Mouse Dialogue الملائم لحالات السرعة والانفعال والتأثر ، ويكون فى شكل عبارات فى سطورة .

ومن أسس التكييف اللفظى ما يعتمد على الإلقاء Delivery استنادًا إلى قدرة الممثل وطريقته فى نطق الكلمات والجمل ، وقد يحدث هذا فى غير العرض المسرحى الكامل كما يتم فى تلاوة مشاهد من مسرحيات دون مناظر مسرحية أو أزياء .

ومن التكييف اللفظى التلوين الصوتى Inflection بتنويع طبقات صوت الممثل .

ومن التكييف اللفظى التقابل الفكه القائم على المفارقات بين موقفين متضادين كما نرى فى حوار كل من الجلاد والمحكوم عليه فى (السلطان الحائر) ١٤ ، ١٩ ، ٣٧ ، ١٨ : فالجلاد يطلب من المحكوم عليه العمل على رفع روحه المعنوية ، فيتساءل المحكوم عليه بدهشة :

روحك المعنوية أنت ؟

أو حينما يقول الجلاد للمحكوم عليه : لو كنت أنا فى مكانك فيجيب المحكوم عليه : اللهم اسمع منه .

ويقول الخمار : يالكما من صديقين حميمين .

الجلاد : إن المحبة بيننا متبادلة .

المحكوم عليه : إلى أن يطلع الفجر .

ويقول الجلاد للمحكوم عليه : ما إن يصعد أذان المؤذن إلى السماء حتى تصعد روحه معه . كما يقول للمؤذن : عندما يصعد صوتك إلى السماء تصعد معه روح هذا الرجل ، فيقول المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة بحبال صوتى (٣٨) .

ويقول الخمار للمحكوم عليه : رغبتك الأخيرة ، فيرد : بل للجلاد رغبته العزيزة . ويطلب الجلاد من المحكوم عليه إزالة الانقباض عنه (٢٢) ، وحين يذكر المحكوم عليه

أن الصفقة القديمة التى باع فيها السلطان فتحت لى طريق المستقبل ، يجيب السلطان : لك ولى (٤٧).

وربما تمضى بنا دراسة مظاهر التكييف اللفظى فى الحوار المسرحى مع مراعاة أساليب : التوكيد ، والاستغاثة ، والندبة ، والتعجب ، والتفضيل ، وأساليب المدح ، والذم ، حيث يشيع لدى تيمور فى (أشطر من إبليس ، واليوم خمر)-نعبيرات : يالها . يالهذا الوجه ، يالفتنة ، يا للذكاء ، وكثرة استخدام لام التوكيد أو نونه فى (اليوم خمر) ١٢ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٦ . كذلك مراعاة استعمالات : الحال ، والظرف ، وتقدير العامل ، والتصغير ، والنبر ، والإطالة ، والاختصار ، بما فى ذلك من مواطن استخدام الإيجاز والإطناب ، ومراعاة عنصر الزمن فى الأفعال ، وميل الكاتب لاستخدام اسم الفعل كما نرى لدى تيمور :

رويدك – عليك نفسك .. إلخ

٣ – أنماط حوارية :

وهناك أنماط من الحوار تدخل لونا من التغيير على ما ألفناه فى الحوار المسرحى ، منها ما يكون صادرًا من طرف واحد ، ومنها ما يكون متداخلا بين الأفراد ، ومنها ما يكون عن طريق الراوى ، ومنها ما يكون نتيجة التزاوج بين جنسين أدبيين كما وجدنا فى (المسرواية) عند الحكيم ، أو ما يكون نتيجة تحويل الرواية إلى مسرحية أى مسرحتها .

٣ – أ :

أما الحوار من طرف واحد فنراه فيما قدمه أمين بكر من مسرحيات (المونودراما)[٤٩] ، حيث الاستسلام إلى اللاشعور خروجا عما هو مألوف فى المسرحية « محكمة الصنع » ويقوم على (المونولوج) من خلال شخصية واحدة فى شكل يبعد عن الحوار ويقترب من السرد الروائى التقليدى فى تشابه سطحى ، ويؤدى هذا الفن – كما يذكر كاتب المقدمة – إلى مزالق منها الوقوع فى السرد الممل مما يجعل النص عبئًا على المتفرج والممثل الواحد وهو فى مسرحية (العطس) أبو رحاب ، وفى (الإشاعة) شهاب ، وفى (يوم جديد) اعتدال ، وفى (عصفور) الشاب عصفور .

ونتصور أنه إذا صح فى المسرح – بوجه عام – أى يكون للمونولوج إسهامه الدرامى فى الحوار ، فإن من الصعب القطع بنجاح هذا المونولوج منفردا بالمسرحية وإلغاء تنوع

الشخصيات وتعددها ، واللجوء إلى ذلك (العزف المنفرد) دون إثراء للحدث بالحوار المتبادل بين الشخوص .

٣ – ب :

أما الحوار المتداخل فنمثل له بما يوجد فى مسرحية (رحلة خارج السور)[٥٠] لرشاد رشدى ، حيث يجعل المؤلف – فى اللحظة الزمانية الواحدة – مستويين من المحاورة يتداخلان ويتشابكان كالأصداء ، مع حرص على أن يكمل الحديث بعضه بعضًا ، مع مراعاة ما تضمنه الحديث من تضارب أو تعارض : أو صلة بالمستقبل ، أو مفارقة ، وهذا التداخل لون من الفن قد يتصل بما عرف فى الأدب العبثى لكنه يكشف عن قلق الشخصية ، وتراسل مشاعرها مع غيرها ، وإن عاق تسلسل الحوار .

٤ – جـ :

ومن أنماط الحوار مانراه وليد ما سماه الحكيم مسرواية ، فى مسرحية (بنك القلق) هادفًا إلى « عقد زواج بين المسرحية والرواية » ، أى المزاوجة بين السرد والحوار ، فيبدأ عمله بأن يقص طرفا من حياة الشخصية وما فيها من أحداث ، ثم يخلص من ذلك إلى مشهد مسرحى ، ولا يلبث أن يعود من حيث بدأ إلى السرد .

وقد رأى النقاد[٥١] فى محاولته استمرارا لمنهجه « التعادلى » إذ عادل فى اللغة الثالثة بين الفصحى والعامية ، وفى المنطق بين المعقول واللا معقول ، وهنا يعادل بين فنى : الرواية والمسرحية ، كما لم يروا فى هذه المزاوجة الأخيرة مبررًا فنيا ، إذ رأوا – بحق – أن السرد وحده لم يعجز عن أداء ما أداه الحوار كما لا يعجز الحوار عن تصوير ماصوره السرد ، فضلا عما أضعف هذا العمل الفنى من فقدان السرد ، ونضيف أن هذه المزاوجة لا تزيد كثيرًا عما يوجد فى كثير من الروايات التى تتيح قدرًا كبيرًا للحوار ، ولنا أن نقول مع يوسف إدريس[٥٢] : « الحوار فى الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية ، أما الحوار فى المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية » .

وهكذا نرى أنه لابد من الفصل بين هذين النوعين الأدبيين ، ولا حاجة بنا إلى الإبانة عما يمتاز به الحوار المسرحى عن الحوار الروائى من أهمية درامية هى صلب العمل

المسرحى ، نرى ذلك – أيضا – فى أنماط من الحوار فى تحويل الرواية إلى مسرحية أى مسرحتها ؛ إذ يختلف دور الحوار ووظيفته فى الحالتين ، كذلك ما نجده فى بعض الأعمال الحوارية ، إذ كان من الدراسين[٥٣] من يرى فى (محمد) للحكيم استغلالا للقدرة المتفوقة فى إدارة الحوار وعرض السيرة الشريفة فى قالب حوارى وفى فصول ومشاهد ، وحجة هذا الرأى تقوم على خلو المسرحية من البناء الدرامى أولا ، واحتوائها ما لا يمكن تجسيمه على المسرح ثانيا .

وقد لا نتفق مع هذا الرأى ، كما قد لا نتفق مع[٥٤] من يرجع قدرة الحكيم فى مسرحياته إلى إدارة الحوار وإتقان فنه دون مهارة درامية ، إذ سيطر الحكيم على أداته الفنية فى الحوار والحبكة وبناء الشخصيات إلى حد كبير مهما قلنا بوجود سمات أو خصائص لمسرحياته أو حواره على نحو ما تناولنا فى الفصول السابقة ، إذ يبقى – بعد ذلك – تفوق الحكيم فى نزعته الحوارية تفوقا لا يلغى تمكنه من فن المسرح على نحو يجعله رائد المسرحية النثرية ، كما جعل شوقى رائد المسرحية الشعرية التقليدية ، وصلاح عبد الصبور رائد المسرحية الشعرية الجديدة .

هوامش

(١) انظر الدكتور رجاء عيد ، دراسات في أدب توفيق الحكيم ص ١٣٠ .

(٢) هناك من ينكر الترادف كأبى على الفارسى ، وهناك من يثبته كابن خالويه ، وقد يكون اللفظان لمعنيين متجاورين وهما مختلفان ، وقد يختفى ما بينهما من فرق مع الأيام .
(انظر الدكتور حسن ظاظا ، كلام العرب ص ١٠٢ ، والدكتور إبراهيم أنيس ، فى اللهجات العربية ، الأنجلو ط ٤ ص ١٧٤ وما بعدها ، وإبراهيم اليازجى نجعة الرائد وشرعة الوارد فى المترادف والمتوارد ، بيروت ١٩١٣ .

(٣) ثم أتبعها بسلسلة من مسرحياته القائمة على الأسطورة حتى سنة ١٩٤٢ هى : شهر زاد – براكسا – نشيد الإنشاد – بجماليون .

(٤) من مجموعة بلادك يا صالح ، مكتبة الفرجانى ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٦٦ ، ص ٢ سنة ١٩٢١ بتقديم بشير الهاشمى .

(٥) فى القرآن الكريم : ﴿فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة ...﴾ الآية ١٩ أهل الكهف ، ويستعير الحكيم تسمية كهف الرقيم من الآية ٩ – سورة الكهف ، واسم ، المدينة طرسوس من الزمخشرى فى الكشاف ، انظر الآيات الكريمة من سورة الكهف حول قصة أهل الكهف من الآية ٩ إلى الآية ٢٦ . وقد رجع الحكيم إلى : جامع البيان فى تفسير القرآن ، الميمنية ١٣٢١ هـ للطبرى جـ ١٥ ، والكشاف ، البهية ١٣٣٤ هـ للزمخشرى جـ ١ ، وأنوار التنزيل وأسرار التأويل ، الحلبى ، ١٣٢٠ هـ للبيضاوى جـ ٣ .

(٦) الآداب ١٩٧٦ .

(٧) روايات الهلال فبراير ١٩٨٢ فى صفحات عديدة .

(٨) قال تعالى : ﴿إن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا﴾ – ٩ الكهف .

(٩) انظر الآية ٦ – الكهف .

(١٠) ص ١٠ ، ١١ ، ١ .

(١١) رحلة التراث العربى ، دار المعارف ١٩٨٤ ص ٢٥٥ – ٢٥٧ .

(١٢) زهرة العمر ١٧٨ .

(١٣) نشره بمقال بمجلة روزاليوسف سنة ١٩٣٥ ثم عاد إليه بالمقتطف فى يونيه ١٩٤٥ رادًا

على محمود تيمور ، ثم عاد لنشره مع ردود له على معارضة محمود تيمور ، ورأى العقاد وذلك بكتاب حبيب الزحلاوى « شيوخ الأدب » ط ١٩٦٠ ص ١٣٩ – ١٨١ ،

(١٤) Edward Bellamy: Looking Backward, ol British Authors Edition, Vol, 26-90 1887.

(١٥) انظر الدكتور محمد مصطفى هداره ، مقالات فى النقد الأدبى ١١٦ وما بعدها ، وعن المحاكاة بين السرقة والفن ٣١ وما بعدها ، والدكتور بدوى طبانة ، السرقات الأدبية .

(١٦) الدكتور أحمد عثمان ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم ، الهيئة ١٩٧٨ ص ٧ ؛ وللحديث عن « أوديب » للحكيم ، انظر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الأدب المقارن ، الشباب ، ١٩٧٦ ص ٣٢١ وما بعدها ، وعن (بيجاليون) : الدكتور عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى ص ٢٨٨ وما بعدها .

(١٧) الدكتور محمد غنيمى هلال ، فى النقد المسرحى ص ١٠٦ وما بعدها ، والمواقف الأدبية ص ١٢٣ .

(١٨) مسرحيات عربية ١٢ – ١٩٦٨ .

(١٩) انظر حكاية الجراب جـ ٢ ص ٢٠٠ ، وحكاية معروف الإسكافى جـ ٤ ص ٢٨٨ ، وحكاية المائدة الوهمية « ألف ليلة وليلة » – بولاق ١٢٨٠ هـ وانظر الدكتورة سهير القلماوى ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ١٩٥٩ .

(٢٠) انظر التعليق على المسرحية : مندور ، مسرح توفيق الحكيم ط ٢ ص ٨٩ وما بعدها .

(٢١) توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحى ، الآداب ١٩٦٧ ص ٩ .

(٢٢) المقدمة ١٨ وما بعدها .

(٢٣) ص ٣٣٥ وما بعدها .

(٢٤) الهيئة ١٩٨٢ .

(٢٥) الأنجلو د . ت ص ٤١ ، ١٨٧ ، ٢٠٢ .

(٢٦) نشرها بمجلة المعرفة بالأعداد ٦ ، ٥ ، ٢ والآداب العدد ٤ والثقافة العدد ٢ .

(٢٧) حركة التأليف المسرحى فى سوريا ٤٥ – ١٩٦٧ ، أحمد زياد محبك ، اتحاد الكتاب ، دمشق ١٩٨٢ ص ٢٠٧ وما بعدها ، و ٢٩٠ وما بعدها .

(٢٨) حيث نشرها خليل هنداوى فى المقتطف القاهرية – أغسطس ١٩٤٢ ، واشتهر بها ، انظر الموازنة بينه وبين الحكيم ، المرجع السابق ص ٣٠٩ وما بعدها .

(٢٩) نفسه ص ٣٦٠ .

(٣٠) فن الأدب ص ١٨١ وما بعدها .

(٣١) الدكتور عز الدين إسماعيل ، فصول أكتوبر ١٩٨٠ ص ١٧٠ .

(٣٢) الدكتور رجاء عيد ، دراسات فى أدب توفيق الحكيم ص ١٥٣ ، وما بعدها .

(٣٣) انظر حديثه فى (قالبنا المسرحى) ص ١٢ وما بعدها .

(٣٤) مأساة أجا ممنون لأيسخيلوس ترجمة لويس عوض ص ٢٦ ، وهملت لشيكسبير تعريب خليل مطران ص ٦٢ ، ودون جوان لموليير ترجمة إدوار ميخائيل ص ٩٦ ، وبيرجينت لإبسن ترجمة على الراعى ص ١٢٦ ، وبستان الكرز لتشخوف ترجمة سهيل إدريس ص ١٤٠ وست شخصيات لبيراندللو ترجمة محمد إسماعيل ١٥٦ ، وهبط الملاك للدورنمات ترجمة أنيس منصور .

(٣٥) من ذلك إيزيس للحكيم وأوزيريس لباكثير ١٩٥٩ ، وأصل الحكاية لبكر الشرقاوى . ومصدر الأسطورة : رسالة بلوتارخوس عن إيزيس وأوزيريس ، ترجمة حسن صبحى بكرى ، دار العلم ، ١٩٥٨ ، والأدب المصرى القديم ، سليم حسن ، لجنة التأليف ١٩٥٤ .

(٣٦) من ذلك أهل الكهف ، وسليمان الحكيم للحكيم ، وعبد الشيطان لأبى حديد ، وأشطر من إبليس لتيمور ، ودموع إبليس لفتحى رضوان ، وهاروت وماروت لباكثير .

(٣٧) من ذلك : سليمان الحكيم للحكيم ، وعلى جناح التبريزى ، والزير سالم لألفريد فرج ، وحبظلم بظاظا خورشيد .

(٣٨) مثل : باب الفتوح لمحمود دياب ، وسليمان الحلبى لألفريد فرج .

(٣٩) مثل : بيجماليون ، وأوديب للحكيم ، ومأساة أوديب لباكثير ، وأنت إلى قتلت الوحش لعلى سالم . (انظر الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح – الكتاب الأول – الكتاب الثانى) .

(٤٠) الدكتور محمد غنيمى هلال ، المواقف الأدبية ص ٧١ وما بعدها .

(٤١) الدكتور عز الدين إسماعيل – فصول أكتوبر ١٩٨٠ ص ١٧٣ ، وقد رصد الدكتور سيد حامد النساج نماذج من الاستيحاء التراثى فى كتابه « رحلة التراث العربى » .

(٤٢) عبد الجبار عباس ، اللغة عند إدريس ، الآداب يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ .

(٤٣) الدكتورة نادية رءوف فرج ، يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث : دار المعارف ١٩٧٦ ص ١٣٢ وما بعدها .

(٤٤) انظر الدكتور حسن ظاظا ، كلام العرب ؛ دار النهضة العربية ١٩٧٦ ص ٦٠ وما بعدها ، وانظر شهاب الدين الخفاجى ، شفاء الغليل فيما فى كلام للعرب من الدخيل ، القاهرة ١٣٢٥ هـ ص ١٨ ، والأب هنرى فليش اليسوعى ، العربية الفصحى – نحو بناء لغوى جديد – ترجمة الدكتور عبد الصبور شاهين ، الكاثوليكية ، بيروت ١٩٦٦ .

(٤٥) مجموعة بلادك يا صالح ، مكتبة الفرجانى ، طرابلس ليبيا ١٩٦٦ ، ص ٣١ .

(٤٦) (اقرأ ؛ وليد أبو بكر ، القضية الاجتماعية فى المسرح الكويتى ، كاظمة ١٩٨٥ ص ٩١ وما بعدها ، ومحمد مبارك الصورى ، الفنون الأدبية فى الكويت ، المركز العربى للإعلام ، الكويت ط ١ ١٩٨٩ ص ١٣٠ وما بعدها) .

(٤٧) مجلة مجمع اللغة العربية – مايو ١٩٧٨ ، ص ١٩ وما بعدها .

وانظر بالعدد نفسه تقريب العامية من الفصحى ، الدكتور حسين على محفوظ ص ٩ وعن العامية فى العراق وتونس ص ٣٥ ، ٦٩ .

وقد دار حوار – شاركنا فى بعضه – حول هذه القضية بإحدى جلسات مؤتمر شوقى ضيف المنعقد بكلية التربية بدمياط – بجامعة المنصورة مساء يوم ١٩٨٥/٣/١٦ .

(٤٨) الدكتور إبراهيم أنيس ، فى اللهجات الحديثة ، ص ٢٢٧ وما بعدها .

(٤٩) مسرحيات : ومن العطس ما قتل – الإشاعة – يوم جديد – يوميات عصفور – الهيئة ١٩٨١ بمقدمة للدكتور عبد العزيز حمودة .

(٥٠) مسرحيات عربية – مايو ١٩٦٤ ؛ وتعليق الدكتورة لطيفة الزيات بآخر المسرحية ص١٢١ .

(٥١) انظر تعليق الدكتور القط ، فى الأدب العربى المعاصر ، الشباب ١٩٧٧ ص ٣٢٤ وما بعدها .

(٥٢) فصول – يونيو ١٩٨٢ ص ٢١٩ .

(٥٣) الدكتور أحمد هيكل ، الأدب القصصىّ والمسرحى فى مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩ إلى قيام الحرب الكبرى الثانية : دار المعارف ط ٣ ص ٤٠٩ .

(٥٤) الدكتور رجاء عيد ، دراسة فى أدب الحكيم ، وبخاصة ص ١٢٧ وما بعدها .