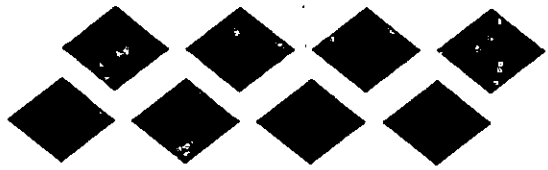
مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)



مسرح الخيال العلمي في مصر (١٩٥٠- ١٩٩٠) تحليل وظائف

د. دلال إسماعيل محمد

كلية الآداب / جامعة المنيا

قسم علوم المسرح

أبحاث

مسرح الخيال العلمي في مصر (١٩٥٠- ١٩٩٠) تحليل وظائف

د. دلال إسماعيل محمد
كلية الآداب / جامعة المنيا
قسم علوم المسرح

عندما قتل (قابيل) أخاه (هابيل) قالوا : إن الزارع قتل الراعي وهو رمز للتعبير عن النقلة النوعية الحضارية للإنسان الذي انتقل من مرحلة الرعي البدائية إلى مرحلة الزراعة الأكثر تحضراً ... وقد مارس الأدب رياضة التحولات النوعية للتعبير عن المراحل الحضارية المتغيرة للإنسان وذلك باستحداث أجناس أدبية جديدة، أو بالتطوير الفني الداخلي للأجناس الأدبية، أو بملاحقة التطور بموضوعات مستحدثة تعكس ثقافة وذوقيات العصر.

ولما كان القرن العشرون حقلا لتسارع خطى التحولات الحضارية والاكتشافات العلمية المتسارعة تخلق أدب الخيال العلمي كابن شرعي للعصر الحديث .. ومعه ذابت الأحلام الوردية، وتجاوزنا تبعات الأطلال ، وتخلى الأدب عامة بمعايشة واقعية آنية لقضايا الإنسان المعاصر، إلا أن أدب الخيال العلمي قفز بالأدب قفزات استباقية تستشرف المستقبل، وتخطط له، وترصد ما هو متوقع من فعل ورد فعل .. واستطاع أدب الخيال العلمي أن يُخلص موضوعات الأدب من تواريه خلف تبعات الحراك السياسي.. فلم يعد الأدب تابعاً.. ولا مقيدا بالأطلال ، وإنما أصبح الأدب بالخيال العلمي له رؤى استباقية تعيد الأدب مكانته الأساسية للتخطيط للمستقبل الإنساني[1].

ومع تسارع الاكتشافات العلمية ، والتحولات التقنية كان من الطبيعي أن يبدأ الأدب التحول الملائم من ثقافة الكلمة المنغومة إلى ثقافة الفكر الأيديولوجي، ومن ثقافة الفكر الأيديولوجي إلى ثقافة الفكر العولمي الاستباقي برؤاه الاستشرافية لمستقبل الإنسان، وقد حمل أدب الخيال العلمي عبء هذه المهمة الأخيرة.

لكن كُتاب الخيال العلمي قلّ عددهم – بشكل لافت للنظر- وذلك لصعوبة الكتابة في أدب النوع لما يحتاجه أدب الخيال العلمي لكاتب يتمتع بموهبة حقيقية، وثقافة علمية، ورؤى فكرية ، وقد زادت المهمة صعوبة على كُتاب الخيال العلمي في النصف الثاني من القرن العشرين بسبب سرعة التحول من التنظير إلى التطبيق في اكتشافات واختراعات علمية متلاحقة مما صعب مهمة التخييل عند كُتاب الخيال العلمي للملاحقة المتسارعة للاكتشافات العلمية، وقد رصد بعض العلماء مقاربة للفترات الزمنية التي كان يستغرقها تحول الاكتشاف من رؤيته النظرية التخيلية إلى واقع مادي ملموس ، وتبين لهم " ...أن الإنسان احتاج إلى ١١٢ سنة (١٧٢٧ – ١٨٣٩) لتطبيق نظرية التصوير الفوتوغرافي ، واحتاج إلى ٥٦ سنة (١٨٢٠ – ١٨٧٦) ليحول التنظير إلى اختراع للتليفون، واحتاج إلى

---

(١) تفصيلا راجع : الثورة التكنولوجية والأدب / فالينيا أيفاشيفا/ الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥.

٣٥ سنة (١٨٦٧- ١٩٠٢) لظهور اللاسلكي ، وإلى ١٥ سنة (١٩٢٥- ١٩٤٠) لاختراع الرادار ، وإلى ١٢ سنة (١٩٢٢- ١٩٣٣) لاختراع التليفزيون، و ٦ سنوات (١٩٣٩- ١٩٤٥) لاختراع القنبلة الذرية، و٥ سنوات (١٩٤٨- ١٩٥٣) للترانزستور، و٣ سنوات(١٩٥٩- ١٠٦١) لإنتاج الدوائر المتكاملة " [١]*

ومع ندرة كُتّاب الخيال العلمي بشكل عام والندرة الأكثر للكُتّاب مسرح الخيال العلمي ، فهذا التسارع قد زاد المهمة صعوبة، وقد استشعر كُتّاب الخيال العلمي هذه الصعوبة حتى إنهم كتبوا عن فكرة إنتاج الآلات لآلات جديدة.. وأن هذه الخطوة ستشيئ الإنسان، وهذه الفكرة قد تبناها (نهاد شريف) في مسرحيته (أحزان السيد المكرر) وهي واحدة من ثلاث مسرحيات تتناولهم الباحثة في هذه الدراسة.

وقد لاحظت الباحثة توافد عدد من الدراسات النقدية عن روايات وقصص الخيال العلمي مثل (قصص الخيال العلمي دراسة في تأصيل الشكل وفنيته [٢] / الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي [٣] / الخيال العلمي أدب القرن العشرين [٤] / رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر [٥] ...) بينما ندرت دراسة مسرح الخيال العلمي ندرة توازى ندرة الإبداع المسرحي في مجال الخيال العلمي، وإن كان للندرة الإبداعية أسبابها وبخاصة محاذير التأليف ومحاذير الإخراج، فلا أظن أن هناك صعوبات للدراسات النقدية تحجم متابعة هذا الجنس الإبداعي المهم، ولذلك رأت الباحثة أن تدرس مسرح الخيال العلمي في مصر حتى نهاية ثمانينيات القرن العشرين.

وكان من الطبيعي أن تقع النصوص – مصدر الدراسة- للانتقائية المبررة علميا وقد اختارت الباحثة ثلاثة أعمال مسرحية هي :

١-رحلة إلى الغد / لـ توفيق الحكيم

٢-غرفة بلا نوافذ / لـ يوسف عز الدين عيسى

٣-أحزان السيد مكرر / لـ نهاد شريف.

---

(١) الخروج من الجسد وعالم المجهول / راجي عنايت / ١٩٧٩ – المطبعة الفنية بمصر .

(*) .. وعلى صعيد التمثيل نفسه للبطء القديم، والتسارع الحديث تذكر الباحثة الفروق الزمنية للمذاهب الأدبية كيف طالت لأكثر من ستة عشر قرنا مع الكلاسيكية وإلى قرنين مع الرومانسية والى قرن مع الواقعية.. وكيف تلاحقت وتدافعت المناهج في القرن العشرين (السريالية- العبثية- المستقبلية/، البنيوية، الأسلوبية/ التفكيكية .. / ....)

(٢) الدراسة لـ د. محمد نجيب التلاوي / دار المتنبي بباريس ١٩٨٨.

(٣) الدراسة لـ د. عزة الغنام / الانجلو المصرية ١٩٨٨.

(٤) الدراسة لمحمود قاسم / الهيئة العامة للكتاب بمصر ١٩٩٤.

(٥) الدراسة لـ د. مها مظلوم / مخطوطات بكلية الآداب جامعة القاهرة ، فضلا عن دراسات قصيرة لآخرين كالشاروني ...

ومبررات الاختيار تتمثل في الآتي :

- أن هذه الأعمال هي الأنضج فنياً .. وفكرياً...

- أن هذه الأعمال جاءت في فترات متباعدة نسبياً في النصف الثاني للقرن العشرين وحتى نهاية الثمانينيات، وقد بدأ (توفيق الحكيم) بمسرحيته (رحلة إلى الغد) سنة ١٩٥٧ ثم (يوسف عز الدين عيسى) بمسرحيته القصيرة (غرفة بلا نوافذ سنة ١٩٦٠) ، وأخيراً كتب رائد قصص الخيال العلمي(نهاد شريف) مسرحيته (أحزان السيد مكرر) سنة ١٩٨٨.

- التباين بين مؤلفي المسرحيات، فبينما نجد رائد المسرح العربي الحديث (توفيق الحكيم) نجد رائد قصص الخيال العلمي (نهاد شريف) ثم رائد السيناريو الأستاذ الجامعي (يوسف عز الدين عيسى) وهو عالم متخصص في العلوم .. ، وهذا يعني أن المؤلفين يمتلكون تجارب فكرية وفنية متباينة أشد التباين مما يغرى بتباين فني وفكري متوقع في مسرحياتهم في مجال الخيال العلمي.

وتعتقد الباحثة أن دراسة هذه المسرحيات قد تكون كافية؛ لترسيم صورة عامة عن مسرح الخيال العلمي في مصر من (١٩٥٠ـ ١٩٩٠) وقد تكون النتائج أكثر صدقاً عندما نعرف بندرة مسرح الخيال العلمي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين.

وقد حددت الباحثة للدراسة منهج (التحليل الوظائفي) [1] حتى لا تتكلس الدراسة في جوهرة المضمون المسرحي فقط، وحتى لا تفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون وساعدني على تحديد هذا المنهج أن عناصر البناء المسرحي واضحة ومحددة، وتأتي أساسية في البناء التقليدي لمسرحيات الخيال العلمي- مصدر الدراسة- ثم إن التحليل الوظائفي سيقربنا من فهم كيفية أداء النص المسرحي لوظيفته "جمالية والفكرية معاً.

وهذا المنهج سيفرض على الباحثة مسارين، أحدهما المسار الرأسي لدراسة كل مسرحية دراسة رأسية مستقلة لسبر عمق الوظائف الفنية لعناصرها البنائية، وتقدير مدى نجاحها في تبنى فكرة للخيال العلمي، وكيفية توظيف عناصر البناء المسرحي لهذه الغاية، ثم المسار الآخر سيكون أفقيا لحصد النتائج المستنبطة من الدراسات الرأسية، وللوصول إلى الهدف من البحث وهو ترسيم المستوى الفكري والفني لمسرح الخيال العلمي في مصر في الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٩٠.

---

(١) يمكن النسب للمفرد (التحليل الوظيفي) والباحثة حرصت على استخدام المصطلح الأكثر انتشارا.

رحلة إلى الغد[١]

يمثل المزج الفني بين الخيال العلمي والفكر الفلسفي شرايين الحياة والإنجاح لمسرحية الحكيم (رحلة إلى الغد) ، ويبدو أن (الحكيم) قد استثمر نجاحاته الفائقة في المسرح الذهني لكتابة هذه المسرحية، والتي تمثل اللبنة التأسيسية لمسرح الخيال العلمي في أدبنا العربي الحديث، ولأن مسرح الخيال العلمي طريق صعب ارتياده فكان من الطبيعي أن تندر الكتابة لمسرح الخيال العلمي ، لأن مسرح الخيال العلمي يحتاج إلى الموهبة والعلم معا، لكن (توفيق الحكيم) أضاف إليهما الفكر الفلسفي فجاء متميزاً بين أقرانه الذين لاحقوه في كتابة مسرح الخيال العلمي (نهاد شريف ويوسف عز الدين عيسى) وعلى الرغم من أن (الحكيم) كانت له أفضلية السبق والريادة إلا أن الذين جاءوا بعده كانوا أقل فنية، لأن الحكيم استثمر قدراته العلمية، وموهبته المسرحية وخياله الوقاد، ثم استفاد من تجربته في المسرح الذهني فكان من الطبيعي أن يبدأ بداية قوية بمسرحيته (رحلة إلى الغد).

قدم (الحكيم) مسرحيته (رحلة إلى الغد) في أربعة فصول خص الطبيب/ السجين الأول بالفصل الأول الذي جاء في قفزات مسرحية شائقة، الأولى جاءت في شكل حوار جانبي؛ ليجسد به أحاسيس ومشاعر الطبيب المنتظر لحكم الإعدام، والذي عافت نفسه ملذات الحياة انتظاراً للموت يقول للسجان : " ... هذا الطعام الجيد علامة الموت القريب ! تقدمونني إلى الموت ممتلئ المعدة بطعام ممتاز .. وفي فمي (سيجار) كأنني مسافر في عربة (بولمان) إلى شاطئ البحر "[٢].

ولم يبق للطبيب / السجين من أمل إلا أن يُمكّن من زوجته ندقيقة واحدة ستكون كافية لالتفاف أصابعه حول عنقها لتسبقه إلى الموت، ويوضح الحكيم هذه الفكرة من خلال القفزة الثانية في الفصل أول عندما يدير حواراً بين السجين وطبيب السجن الذي يتعاطف معه..

ثم كانت القفزة الثالثة عندما يعرف من مدير السجن أن زوجته تطلب مقابلته فيفرح فرحاً شديداً، لأنه سيحقق أمنيته وينتقم لنفسه قبل إعدامه .. وبعده مدير السجن بالاختلاء بزوجته، ويضطرب طبيب السجن .. ، وتأتي القفزة الرابعة والأخيرة مفاجئة حيث يعود مدير السجن بعرض ليسافر السجين في رحلة فضائية مقابل إلغاء حكم الإعدام .. ويقبل السجين على الرغم من أن نسبة نجاح الرحلة لا تزيد عن واحد في المئة!.

" السجين : وهل هناك احتمال في أن أعود ؟

المندوب : بصراحة .. الاحتمال ضعيف جداً واحد في المئة

---

(١) رحلة إلى الغد/ توفيق الحكيم / مكتبة الآداب بمصر ، ١٩٥٧.
(٢) السابق / ٨.

السجين: أكون مغفلا إذا ترددت في القبول .. بعد ساعات ستكون النسبة صفرا في المئة.. فالواحد في المئة إذن كسب كبير .. أليس كذلك .." [1]

وقد اعتمد (الحكيم) على الصراع الداخلي للسجين الأول ، وكان من الطبيعي أن يوسع للحوار الداخلي الذي صدّر به المسرحية، وقد مثلت هذه القفزات المسرحية عنصر التشويق والإثارة لدى المتلقي، ثم بدأ (الحكيم) في استزراع عنصر (المفارقة) الذي سيمثل أحد أساسيات البنية المسرحية لهذا العمل، والذي تمثل في هذا الفصل في الانتقال بالسجين من انتظار الموت / الإعدام إلى انتظار الأمل ومغامزة رحلة الفضاء، وهذا التباين الشديد بين التفكير في الموت والإحساس بالأمل قد مثل مفارقة جاذبة للمتلقي، ومدهشة للسجين ، يقول (صامونيل هاينز): "إن تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود"[2] وقال (اناتول فرانس) : " إنّ عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور" [3].

وتلاحظ الباحثة أن (الحكيم) لم يقدم لمسرحيته تقديماً تقليدياً (التعريف بشخصيات المسرحية/ الزمان/ المكان ووصفه) .. إنما بدأ مباشرة بالحوار الداخلي للسجين في زنزانته، وكأن هذا الحوار الجانبي بديل عن التقديم التقليدي حيث إن المتلقي قد عرف الشخصية المحورية والشخصيات المساعدة وأحداث القتل والسجن والحكم بالإعدام ، وكأن الحكيم بهذا الحوار يُوسّع للمعنى السيري دون أن يكون سيرة، وكأنه قصد أن ينطق النص المسرحي بقدراته دونما تمهيد أو تقديم تقليدي.

****

وفي الفصل الثاني ينتقل الحكيم بسجينه نقلة نوعية تمثلت في رحلته الفضائية داخل الصاروخ المنطلق في الفضاء، ويصحبه شخصية أخرى هي السجين الثاني .. وهو مهندس كان قد احترف قتل زوجاته ليرثهن أملا في تحقيق ثروة تمكنه من طموحاته العلمية، ويستثمر (الحكيم) السجين الثاني لإدارة حوار فلسفي علمي بين السجينين، وانتبه (الحكيم) إلى ربط الفكر العلمي والفلسفي ببعد نفسي يُجسد الأحاسيس والمشاعر ويكسر جفاف الفكر العلمي الفلسفي الذي يتبنى فيه الإشكالية النسبية للزمن، وهي القضية الأثيرة في مسرح (توفيق الحكيم) الذهني، وبخاصة في مسرحيته (أهل الكهف) .. ثم في قصته (أرني الله) وهي قصة خيال علمي أيضاً.

وكانت عناية (توفيق الحكيم) بفكره العلمي الفلسفي أكبر من عنايته بالسجينين المتحاورين :

السجين الأول:... من العجيب أن أحدنا لم يذكر اسمه للآخر حتى الساعة !

([1]) المصدر السابق / ٣٧-٣٨ .

([2]) راجع موسوعة المصطلح النقدي لـ (ميويك د.س) ترجمة د. عبد الجواد لؤلؤة / دار المأمون ببغداد / ص ٦٤.

([3]) السابق.

السجين الثاني : ما فائدة الأسماء هنا ... حتى كلمة (هنا) صارت بلا معنى ..؟"[١]

وتلاحظ الباحثة أن (الحكيم) لم يعتن بتسمية شخصياته، لأنه تجاهل التسمية والتوصيف للشخوص سمة فنية عامة عند كُتّاب أدب النوع/ الخيال العلمي الذين يهتمون بالحدث على حساب الشخصية، حتى إن الحكيم تخفف من اسمي وصفات الرجلين داخل الصاروخ، واكتفي بتسمية (السجين الأول/ السجين الثاني) وكأنه يشيىء الشخصيات حتى تختصر في رموز كُتّاب روايات الخيال العلمي، لأن الحدث المسرحي بما يحمله من بُعد علمي (انطلاق الصاروخ من الأرض إلى الفضاء) ، وبُعد فلسفي(يتمثل في كينونة المكان ، وماهية الزمان).. كان هو الأهم عند (الحكيم) لمعالجة هذه القضايا معالجة فنية مسرحية ويُسَخر خبراته التي إكتسبها من مسرحه الذهني: لهذه الغاية المسرحية.

والرائع عند (الحكيم) أنه ابتعد عن المسرحة الجافة للخيال العلمي وقد استطاع أن يجعل الفكرة العلمية الخيالية محفزاً للصراع النفسي وتجسيداً للأحاسيس والمشاعر، فكأنه لم يقدم حدث الخيال العلمي الجاف وإنما قدم صدى الحدث العلمي وهو تجسيد الأحاسيس والمشاعر المنعكسة على نفسية السجينين:

السجين الثاني : لا يوجد سقوط حيث لا توجد جاذبية !

السجين الأول : لن أسقط إذن ؟

السجين الثاني : ولن ترتفع .. لا سقوط ولا ارتفاع ..

لا جريمة لا قانون.. لا شر ولا خير .. هل تفهم معنى هذا ...

إنك لم تعد إنساناً .. الإنسان فينا تركناه في الأرض

السجين الأول : ومن نكون إذن ؟

السجين الثاني : قلت لك هذا هو السؤال .

السجين الأول : .. إنه لأمر مخيف حقاً أن نجهل من نكون ... ما نحن إلا فقاعة تسبح في فضاء... تسبح إلى أين ؟ .. فلتكن النهاية الموت ... ليس الموت هو الذي يخيف .. ليتهم أعدمونا .. إننا كنا سنعدم ولا يخطر ببالنا أن نسائل أنفسنا .. من نحن ؟ ... كنا سنموت في بيتنا وتحت سمائنا .. وهذا شيء طبيعي.. ولكن الذي نحن فيه الآن وضع لا عهد لآدمي به .. "[٢].

وتبرز قضية الفضاء المسرحي لتلقي بظلالها النفسية على السجينين ويقتنعان أنهما خرجا من سجن إلى سجن أي من الزنزانة إلى الصاروخ ! فهما حبيسان في زمان ومكان مجهولين مما زاد من تبعات الألم النفسي والفكري معاً .. ثم يعاود الحكيم مفاجأته ،

---

(١) المصدر السابق / ٦٣.

(٢) المصدر السابق / ٦٥- ٦٦.

وقفزاته المسرحية فيشير إلى جذب كوكب ما لصاروخهما ... فيجدد الخوف المركب والأمل المستحيل.

السجين الأول : ما الذي أغرانا بهذه الرحلة المروعة ؟

كنا سنلقى الموت مرة واحدة أمام المشنقة فلم تفعل .. وقبلنا هذا لنلقى الموت في كل دقيقة بصورة مختلفة " [1].

****

وفي الفصل الثالث يسقط السجينان بصاروخهما على سطح كوكب مجهول، وتبدأ معاناة من نوع جديد وغريب حيث يكتشف السجينان أنهما يعيشا بالطاقة والشحن الذاتي في أجواء الكوكب، وكأنهما آلة فيفقدان كثيرا من صفاتهما البشرية فلا يشعران بالجوع ولا العطش ولا الحاجة إلى النوم، وأصبح كل منهما قادرا على معرفة واختراق الأحاسيس الداخلية للآخر بالتركيز عليه، ويتابع (الحكيم) استشرافاته لإمكانات الكوكب المجهول .. وتصبح قضيتهما وإشكاليتهما المزمنة أنهما يشعران بإمكانية الخلود الأبدي .. وبدون عمل ... وكعادته يرصد الحكيم انفعالات السجينين بالإمكانيات العلمية المتخيلة للكوكب المجهول .. ثم اهتديا إلى فكرة إصلاح الصاروخ علّه يعود بهما إلى الأرض !!.

****

وفي الفصل الرابع والأخير يعود الحكيم لتجسيم المفارقات التي ترتب على الفروق الزمنية الكونية بين الزمن الفضائي والزمن الأرضي حيث يكتشف السجينان أن رحلتيهما استغرقت ثلاثمائة عام أرضي ، وانفتح المجال لرصد متغيرات الأرض وممكنات التطور العلمي المأمور بعد ثلاثمئة عام في(الطعام/ الشراب/ المسكن/ المواصلات/ التطور التقني..) إلا أن الحكيم احتفظ لبطليه بقدرة التعادلية الزمنية النفسية لتقبل فوارق العصرين الأرضيين، عصر انطلاقهما بالصاروخ، وعصر العودة إلى الأرض بعد ثلاثمئة عام.

وعلى الرغم من التطور الكبير للإنسان الأرضي إلا أن الكاتب تصور أن قضايا بعينها ستظل كما هي مثل قضية أنصار الجديد وأنصار القديم التي بلورها في توجه الفتاتين المرافقتين للسجنين، ومثل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية حيث كرر السجين الأول خطأه وتعاطف مع المرأة السوداء المرافقة له تعاطفاً أودى به إلى السجن أيضا يقول له السجين الثاني :" .. إنك لم تتغير .. بعد ثلاثمائة عام .. مرة أخرى تذهب إلى السجن بسبب إمرأة.. " [2].

([1]) المصدر السابق / ٨٠ .
([2]) المصدر نفسه / ١٦٨ .

الفضاء السجن :

تتصور الباحثة أن الفضاء المسرحي هو البطل الحقيقي في هذه المسرحية بدءا بزنزانة السجين .. ومرورا بالصاروخ ثم أرض الكوكب المجهول .. وانتهاء بالعودة إلى الأرض وقد تحول الفضاء المسرحي إلى سجن تعددت أشكاله ، فالصاروخ سجن يماثل الزنزانة، والكوكب المجهول سجن نفسي عبر نوعي ، لأنه ولد زعرا ، واستكانة وغاب الفعل .. وزاد التوتر والقلق الوجودي للسجينين، لأنهما شعرا أنهما مجرد كيان مفرغ لا يتمكن حتى من الاحتفاظ بأسراره، وتحول المكان إلى سجن كبير.

وبطولة الفضاء المسرحي في هذه المسرحية قد تأسست بنجاح (الحكيم) في تحميلها رؤية كونية استشرافية في المكان قبل الزمان ، وفي الزمان بعد المكان ، هذه الرؤية التي تأسست في مكان أرضي (زنزانة السجن) ثم ارتفعت فوق الحدود الجغرافية الأرضية وتقسيماتها السياسية لتحدثنا عن عوالم أخر في مكان غرائبي جديد في الكوكب المجهول .. الذي ولد أسئلة وجودة خاصة، ثم استعان (الحكيم) بجماليات التجاوز والتوازي عندما أعاد السجينان إلى الأرض التي تغيرت بمرور ثلاثمئة عام، وأصبح الانفعال بمفارقات المواقف المسرحية محملة بفعل المقارنة والتجاوز بين زمنين أرضيين:

"السجين الأول : عجبا ! . وما هو متوسط العمر عندكم إذن

الشقراء: مائة وخمسون عاما وربما مائتان .. ثم يبدأ الشخص يفقد شبابه..!

السجين الأول : شبابه ! .. ومتى إذن الشيخوخة ؟

الشقراء: الشيخوخة العادية تظهر آثارها على الشخص عندما يقترب عادة من الثلاثمئة..

الشقراء : هذه القهوة ليست من شجر، ولا هذا اللبن من بقر

السجين الأول : ماذا تقولين ؟ لا شجر .. ولا بقر ... ؟

الشقراء: ..كل هذا مصنوع كيميائيا .. هذا شيء معروف من قديم .. منذ أكثر من قرنين من الزمان والمواد الغذائية الضرورية تستخرج من البحار والمحيطات والرمال والهواء .. ولذلك هي- كما قلت لك- زهيدة القيمة .. " [1]

هذه المعلومات حققت نوعا من المفارقة جاءت من خلال المقارنة بين ما كان وما هو كائن على الأرض بعد ثلاثمائة عام .. إلا أن اللافت للنظر أن السجينين تماسكا نفسيا وحاولا التأقلم مع مستجدات الأمور، ويبدو أن الخبرة القبلية التي اكتسابها على سطح

(١) المصدر السابق / ١٣١- ١٣٢. ١٣٣.

الكوكب المجهول قد قللت من الدهشة والتعجب على الرغم من المغايرة العجائبية الحادثة في كوكب الأرض.

والفضاء المسرحي مثل ضغطاً نفسياً محركاً للأفعال وردود الأفعال، وتيمة السجن لاحقت السجينين داخل الصاروخ .. ثم على ظهر الكوكب المجهول ، ففي الصاروخ كاد السجينان يفقدان الهويّة لعدميّة المكان :

السجين الأول : " ... حتى كلمة (هنا) نقصد المكان .. هذا المكان الضيق في الصاروخ .. هذا السجن .. السجن الدائر الضائع فليكن .. ولكنه مكان نحن فيه على أي حال .. ونحن لم نزل من البشر".

السجين الثاني : لم نزل من البشر .. ؟ أتظن ذلك ؟ " [1] .

إن عدمية المكان ولدت قضية محيرة هي قضية الهُويّة التي تتأسس بالانتساب المكاني:

"السجن الثاني : إنك لم تعد إنساناً .. الإنسان فينا تركناه في الأرض .. لأنّ الإنسان ابن الأرض .. وأين هي الأرض الآن ؟

السجين الأول : ومن نكون إذن ؟ " [2]

في الفصول الإربعة إذن نجد البدء بالمكان هو المحرك والمحفز وهو الفاعل الحقيقي للحدث المسرحي .. وهو المتغير بتغير الرحلة، فالمكان أرضى ضاق حتى حدود الزنزانة، وانتظار تنفيذ الإعدام .. ثم ضاق المكان فأصبح الصاروخ .. ثم اتسع مع الكوكب المجهول .. لكن الإحساس بالسجن الكبير كان قائماً في أحاسيس السجينين ثم العودة للأرض لتسجيل المفارقة بين ما هو كائن .. وما سيكون بعد ثمانية عام.

فالمكان هو المركز البنائي الأوفر حظاً، والأكثر تأثيراً في مفردات الأحداث على محيط البناء المسرحي لمسرحية (رحلة إلى الغد).

إشكالية الزمن في رحلة الغد:

الزمن نسبي ، وتقسيماته تكاد تكون عرفاً بين البشر الذين يختلفون في تقديره، فبينما نجد الزمن اللغوي (ماضي- حاضر- مستقبل) نجد الزمن الفلسفي (ماضي- مستقبل) ويروى الفلاسفة أن الحاضر لحظة زئبقية يصعب القبض عليها لأنها منشطرة في ذاتها بين الماضي والمستقبل[*].

([1]) المصدر السابق / ٦٣ .
([2]) المصدر السابق / ٦٥ .
([*]) تفصيلا في : القصة العلمية الحديثة إلى أين / مجلة الفكر المعاصر بالكويت ، عدد يونيو ١٩٦٩.

ومن الطبيعي أن تبرز قضية الزمن في موضوع للخيال العلمي يستشرف المستقبل ويصعد إلى الكواكب الأخر ، فتتغير دورة الليل والنهار .. وتختفي الجاذبية الأرضية.. ولذلك شغلت قضية الزمن كُتّاب الخيال العلمي عامة، وهي هنا في هذه المسرحية تشغل (توفيق الحكيم) بخاصة؛ لأنها قضيته الفلسفية الفنيّة الأثيرة في مسرحه الذهني وبخاصة في مسرحية (أهل الكهف) وفي قصة (أرني الله).

في هذه المسرحية (رحلة إلى الغد) يستخدم (توفيق الحكيم) ثلاث مستويات للزمن المسرحي، المستوى الأول هو الزمن المنطقي الأرضي الذي بدأ به المسرحية، ثم كان المستوى الثاني هو عدمية الزمن إثناء انطلاق الصاروخ بالسجينين ولاسيما بعد ابتعادهما عن مدار كوكب الأرض ، ثم استعان بفكرة اختزال الزمن في رحلة عودة الصاروخ من الكوكب المجهول إلى الأرض؛ ليتقمص زمنًا مستقبلياً يبيأه واقعياً ثم يرصد ممارساته فمفارقاته مع السجينين.

في الصاروخ كانت عدمية المكان هي المُولدة لعدميّة الزمان أثناء الانطلاق ـ على غير هدى- في الفضاء، وقد شكلت هذه العدميّة ضغوطاً نفسية على السجينين داخل الصاروخ حتى إنهما تمنيا الموت .. !! ولم ينقذهما إلا دخول الصاروخ في مدار كوكب مجهول يجذبهما.

لكن الكوكب المجهول زادهما تشيؤاً، وكانت عدمية الزمن تؤرقها وزادت من صراعهما النفسي الداخلي وهما يبحثان في إنسانية الإنسان بعد اكتسابهما لصفات مغايرة في الكوكب المجهول:

" السجين الأول : ما دامت الحياة فينا مستمرة بما نتلقاه من إشعاعات خارجية فكيف يأتي الموت ؟ لأن يعرف الموت أبداً فوق هذا الكوكب ! ... [1]

لقد عام الزمن على هذا الكوكب بحياته الأبدية التي أصبحت تؤرقهم وهم لا يعرفون من أين ولا متى ؟ ...

ويعود (توفيق الحكيم) لاستخدام الاختزال الزمني عندما يعود السجينان بصاروخيهما إلى الأرض، ويكتشفان الفارق بين الزمن الفضائي والزمن الأرضي، وتتجدد فرص المفارقة الواصفة لملامح المغايرة المتوقعة على الأرض بعد ثلاثمائة عام..

وبذلك تبقى تقنيات عدميّة واختزال الزمن من وسائل كُتّاب الخيال العلمي بشكل خاص ، وعندما يستخدم (الحكيم) هذه التقنيات فإنه يوظرها ببعد فلسفي عن الزمن ، ونسبيته العلمية وفاعليته التأثيرية التي ولدت معضلات نفسيّة وصراعات للسجينين.

إن الزمن المسرحي المتباينة مستوياته في هذه المسرحية زمن اهتز فيه اليقين واستزرع الحكيم مساحة خصبة لأسئلة فلسفة الوجود حتى ارتعدت لها الذاتُ من أعضائها

([1]) السابق / ٩٢.

داخل الصاروخ للسجينين تم على سطح الكوكب المجهول حيث تولد الزّعر عند السجينين وعلى الرغم من غياب الفعل إلاّ أنّ التفاعل النفسي الداخلي أصبح عبئاً مركباً على السجينين الذي غاب عنهما الزمن وعجزا عن تحديده، وسقطت عنهما الصفات الإنسانية، وشحنا بصفات جديدة وغريبة فلم يشعرا بالحاجة إلى الطعام أو الشراب أو النوم فازدادا تشيؤا، ولم ينقذهما إلا الاهتداء لفكرة إصلاح الصاروخ للعودة إلى (أمنا الأرض) – حسب تعبيرهما-، وعلى الأرض اتسع الفارق الزمني إلى ثلاثمئة عام، وكان هذا الزمن خصباً وكافيا لتوليد المفارقات للممارسات الحياتية، إلاّ أنّ خبرة السجينين ضيّقت عليهما مساحة الدهشة والتعجب وأوشكا على الاندماج في الثوب الأرضي الجديد عليهما بزمنه الاستباقي المقدر بثلاثمئة عام أرضي.

اللغـــــة:

تتصور الباحثة أن اللغة المسرحية في مسرح الخيال العلمي تتحمل عبئاً مركبا، لأن الأحداث قليلة والعوالم الغرائبية الموصوفة كثيرة، وتحتاج إلى قدرة خاصة لإقناع المتلقي بالحوار لا بالسرد- وهذه صعوبة أخرى- واللغة المسرحية عند (توفيق الحكيم) قد نجحت عندما اضطلعت بمهامها الفنية المركبة ، فبالإضافة إلى قدرة الحوار البنائية والدلالية كان على الحوار المسرحي في هذه المسرحية أدواره الإضافية التي تمثلت في :

١-الترابط والتواصل وتصعيد الحركة المسرحية في ظل ندرة الأحداث الرأسية واستبدالها بأحداث أفقية بسبب توحد المكان(الزنزانة في الفصل الأول/ الصاروخ في الفصل الثاني/ الكوكب المجهول في الفصل الثالث) .. ونجح الحكيم في إحلال حركة الأحاسيس والمشاعر الداخلية محل الحركة الخارجية وذلك بالتركيز على وصف ردود الأفعال المتبادلة بين السجينين في (الصاروخ/ الكوكب المجهول) بنمو استعاري بديل عن النمو الفني العضوي في جسم البناء المسرحي ولاسيما عندما حلت الأشياء محل الفعل البشرى ، وتشيأ السجينان داخل الصاروخ ، وفي الكوكب المجهول.

٢-حملت اللغة الحوارية في المسرحية عبء الوصف الغرائبي الذي جاء في الرحلة ولاسيما في الكوكب المجهول، والوصف الغرائبي سهل ميسور في قصص الخيال العلمي؛ لاعتماده على السرد لكنه هنا قد اعتمد على الحوار- وهو أمر صعب- لكن الحكيم استطاع بقدراته وخبراته المسرحية الخاصة أن يجيد تقديم الوصف الغرائبي – من خلال الحوار في الكوكب المجهول.

٣-نوع الحكيم بين الحوارات الطويلة والقصيرة للتوازي فنياً مع حركة الإيقاع المسرحي، وكثيرا ما كان الحوار القصير السريع بين السجينين(في الصاروخ وفي الكوكب المجهول) بديلاً عن ندرة الأحداث المسرحية، وقد مثلت الحوارات القصيرة فعل تعويض قصدي عن البطء الدرامي لغيبة الأحداث الكثيرة المتتابعة، والاكتفاء – في كل فصل- بحدث أساسي تنتج عنه ردود أفعال مثل :

- انتظار السجين الأول للإعدام داخل زنزانته.

-وجود السجينين داخل الصاروخ المنطلق في الفضاء.

-وجود السجينين على سطح الكوكب المجهول وشكواهما من عدم وجود عمل / فعل ... :

"السجين الثاني : .... لا توجد هنا حوادث .. لا يحدث هنا شيء.. ولن يحدث كما قلت أنت : لا جوع، ولا طعام، ولا عمل، ولا نوم ولا راحة ولا مرض .. لا شيء من هذا يحدث .. وحيث لا حوادث فلا وقت .. لأن الحوادث هي التي تصنع الوقت .

السجين الأول : لا حوادث ؟

السجين الثاني: وأنت الذي لاحظ ذلك ... ألم تقل أننا فقدنا هنا (العمل)؟... ما الذي سيحدث إذن ؟ ما دام العمل غير موجود هنا !؟ ... "[1]

٤-وقامت لغة الحوار المسرحي بعبء، وتجسيد الأحاسيس والمشاعر الناتجة عن المفارقات القصديّة المتجددة مع فصول المسرحية ، وهذه الأحاسيس والمشاعر جاءت بحوارات قصيرة بين السجينين وبحوارات جانبية طويلة مثل الحوار الداخلي الذي صدّر (الحكيم) به المسرحية للسجين الأول المنتظر لحكم الإعدام.

لقد قدم (الحكيم) حواره المسرحي في هذه المسرحية بشكل جيد، لأن موضوع الخيال العلمي من الموضوعات التي تمثل عبئا على المسرحيين (مؤلفين ومخرجين معاً) ، لكن (الحكيم) طوّع حواره المسرحي، ليستوعب العوالم الغرائبية الجديدة، وليسجل المفارقات بثنائيات ضدية، فضلاً عن قدرته على تجسيم الأحاسيس والمشاعر عبر الحوارات الخارجية والداخلية بلغة مسرحية سلسلة وفصيحة....

ازدواجية الصراع:

يبدو أن الثنائيات هي سر البناء المسرحي في (رحلة إلى الغد) ، فمن الثنائيات الضدية يفعل المفارقة إلى بطولة السجينين، ومن ازدواجيّة البطولة إلى تنويع ثنائية حوارية تتباين طولاً وقصراً حسب الطاقات الدراميّة المتولدة عن غرائبيّة الرؤى وما ينتج عنها من أحاسيس ومشاعر .. وصولا إلى ثنائية الصراع المسرحي ، الخارجي .. و الداخلي.

وتعتقد الباحثة أن المزاوجة الناجحة بين الرؤى الفلسفيّة المجرّدة والخيال العلمي المادي قد ولد نوعين من الصراع المسرحي في (رحلة إلى الغد).

الصراع الخارجي تمثل في المعاناة المادية المتجددة في رحلة السجينين إلى الفضاء... وحتى العودة إلى الأرض.. بدءاً بصراع مع الآلة (الصاروخ) .. ووصولاً إلى صراع مع الطبيعة الغريبة مكوناتها (الكوكب المجهول)، وهذا الصراع يعد تقليدياً في أدب النوع، أما الصراع الداخلي فلقد تجسد في شخصية السجن الأول ، وبدأ بصراع الحياة والموت انتظاراً لحكم الإعدام، وتطور بالتفكير في الانتقام من زوجته الخادعة وأصبحت أمنيته أن تلتف أصابعه حول عنقها لدقيقة واحدة ... :

" السجين : ليس لي الآن غير طلب واحد .. !

([1]) المصدر نفسه / ١٠٥.

الطبيب : ما هو ؟

السجين : أضع أصابعي حول عنق زوجتي فقط ! .. "[1]

وعلى الرغم من صراع الحياة والموت الذي واجهه في الصاروخ ، وفي الكوكب المجهول. وفي رحلة العودة إلى الأرض إلا أنّ هذا الصراع النفسي ورغبة الانتقام لم تفارقه، وكأنها أقوى من مواجهة الموت ، ألم تر كيف يتذكرها وهو على سطح الكوكب المجهول يواجه الموت .. ويتمنى لو عاد إلى الأرض وتمكن منها ، ألم تر أنه فور عودته إلى الأرض يسأل عنها.. وعن إمكانية وجودها على الرغم من مرور ثلاث مئة عام !! ..

لقد مثّل الصراع النفسي دورة حياتية دائريّة داخل المسرحية بدأ من داخل زنزانة انتظار الإعدام ... وانتهي بالعودة إلى الأرض بعد ثلاثمائة عام كاملة، والسجينان هما هما لم يتغيرا ، وكان الصراع الداخلي أقوى من الصراع الخارجي في هذه المسرحية ، وقد يكون هذا الاستنتاج مقبولاً، لأن الصراع الداخلي امتزج فيه العقل والقلب في لغة واحدة، وأتاحا للفكر الفلسفي الوجودي أن يؤطر هذا الصراع الداخلي.. فجاء قوياً به بدأت المسرحية، وبه انتهت في بناء دائري يرد النهاية إلى البداية، ويعلن أن الداخل والفكر لم يتغيرا على الرغم من المغامرات الفضائيّة والأرضيّة المتلاحقة في هذه المسرحية.. فالسجين الثاني يعاود دخول السجن بسبب امرأة أيضا بعد ٣٠٠ سنة * !؟.

في مسرحية(رحلة إلى الغد) يسبق (الحكيم) أقرانه من المسرحيين إلى موضوع مسرح الخيال العلمي، ويستثمر موهبته المسرحية ونجاحاته في المسرح الذهني لكُتابة هذه المسرحية التي تفوق فيها على أقرانه (نهاد شريف/ يوسف عز الدين عيسى) ، ليعلن الحكيم عن انفراده بريادة المسرح العربي وسبقه وتفوقه الفني الباكر في كُتابه مسرح الخيال العلمي، وثقافة (توفيق الحكيم) وقدراته الذهنية ورؤاه الفلسفية والفكرية قد طوعها؛ لتخصيب مسرح الخيال العلمي بفكر وبرؤى استشرافية ، فكانت البداية قوية، لكن صعوبة الكُتابة للخيال العلمي بشكل عام ولمسرح الخيال العلمي بخاصة قد حجم هذا النجاح الباكر ، وتكلس في أعمال لم تزد عن أصابع اليد الواحدة ، وحرصت على أن أقدم أبرزها مما كُتب في الأدب العربي الحديث في مصر؛ أما (توفيق الحكيم) فأراد بهذه المسرحية أن يعلن عن ريادة مسرحية مطلقة حتى في موضوع مسرح الخيال العلمي؛ ليستكمل للريادة المسرحية في أدبنا العربي الحديث أبعادها * .. لكن الموضوعات الاجتماعية والسياسية كانت أكثر إغراء للحكيم ولاسيما في مجموعتيه (مسرح المجتمع -٢١ مسرحية -) و(المسرح المنوع – ٢١ مسرحية).

([1]) المصدر نفسه / ٢٣.

(*) نص – هامش رقم ٩ سبق الاستشهاد به.

(*) تلفت الباحثة النظر إلى أن توفيق الحكيم لم يكن رائداً للمسرح العربي الحديث ريادة فنية فقط، لكنه حرص على مغازلة الموضوعات كلها سياسية واجتماعية وفلسفية. وتمثل مسرحيته (رحلة إلى الغد) ريادة في مجال مسرح الخيال العلمي، بينما جاءت مسرحيته(يا طالع الشجرة) لتمثل سبقاً في مجال مسرح العبث واللامعقول.

(غرفة بلا نوافذ)

في سنة ١٩٦٠ كتب ٠ يوسف عز الدين عيسى) مسرحيته القصيرة من فصل واحد (غرفة بلا نوافذ) ونشرها في مجموعة (نريد الحياة)[1].

وقد استجمع المؤلف ثقافته العلمية والدينية وصهرها معاً بخيال علمي خلاق ليقف عند لحظة فارقة نعرفها بالموت وانتهاء الحياة ، لكننا لا نعرف عما بعدها من ملحقات وتوابع تؤمن الرؤى الميتافيزقية إلا ما تؤمنه لنا كتبنا الدينية واعتقاداتنا الدينية ثم قناعاتنا الشخصية والإيمانية.

وعندما فجر قصصنا القرآن الأفكار عن الحياة والموت والثواب والعقاب استثمر الكُتاب بعض هذا القصص القرآني في قصص وروايات ومسرحيات ، وقد احتجزت قصة أهل الكهف النصيب الأوفر من خيال الكُتاب العرب والأجانب ولاسيما في مجال المسرح، وما توفيق الحكيم ، ومسرحية الذهنية عن أهل الكهف – عنا ببعيدة- ويأتي (يوسف عز الدين عيسى) لينطلق في المجال نفسه بعد نجاحات (الحكيم) فيكتب مجموعة مسرحيته منها هذه المسرحية (غرفة بلا نوافذ) لكنه يزيد بخياله العلمي الخلاق ليصبغ عمله بصبغة خاصة أقرب إلى الخيال العلمي منها إلى الخيال الديني- إن صح التعبير.

في هذه المسرحية ذات الفصل الواحد والمشهد الواحد يؤطر المؤلف المكان بغرفة غريبة ذات جدارات قوية ولا توجد بها نوافذ أو أبواب، وقد جمع الكاتب في هذه الغرفة المقبضة نماذج بريّة متباينة أعمارهم ومهنهم الدنيوية (راقصة/ موسيقى/ عالم / روائي / امرأة / طفلة...)، ثم يتحرك الكاتب عبر الراقصة لتحريك الساكن فيهم عندما تؤدى الراقصة رقصة طويلة ثم تكتشف أن أحداً لم يرها منهم، وعندما يعزف الموسيقي علي آلته – بدون أوتار – ولا يسمعه أحد ، وعندما يكتب الروائي رواية جديدة ثم يكتشف أن أوراقه بيضاء لم تسجل له شيئاً .. والباحث ينظر في ميكروسكوبه بدون شرائح ... ، وهنا تتصاعد الأسئلة من الراقصة للشخصيات الأخرى * حتى يكتشفون أنهم في حياة وصفت بـ (السالبة) وكأنها من طرف واحد ، فأثار ذلك فضولهم .. وكانت مدعاة لبدء حوار جماعي بحثاً عن سؤال واحد تحلقوا حوله . أين هم الآن ؟ ، وتكثر الاجتهادات .. ويحاولون تحطيم الجدار لكنهم لا يجدون ما يساعدهم علي ذلك ... فضاعت ملامح الزمان وضاقت ملامح المكان .

وكان عليهم أن ينتظروا بحيرتهم حتى إذا بهدم خارجي للجدار يحدث فتحة تسقط منها امرأة جميلة فتسعي إليها الطفلة حاضنة إياها لأنها أمها.. وتنتحيان جانباً وتناما معاً .. هنا يتوصل العالم إلي حقيقة الموقف .. فهم في مقبرة ، وأن المرأة وطفلتها ماتتا الموتة الثانية - الأخيرة - الأبدية ، وهي الموتة التي تتم عندما ينتهي ذكر الأحياء لهم ولميتتهم الأولي ويصبح الميت في طي النسيان :

" الراقصة : (في دهشة) وهل هناك ميتة أولي وميتة ثانية ؟

---

(١) نريد الحياة ومسرحيات أخرى / د. يوسف عز الدين عيسى / دار المعارف بمصر . ١٩٨٠.

(ينظر الجميع إلي العالم في دهشة وترقب) .

العالم : نعم نحن نموت ميتتنا الأولي عندما ينتهي أجلنا .

الموسيقي : ومتى نموت الميتة الثانية ؟ متى؟

العالم : نموت الميتة الثانية عندما يموت كل الذين يذكروننا من الأحياء .

المؤلف : إذن سنظل في هذا المكان ، وكأننا أحياء طالما وجد من يذكرنا بعد موتنا من الأحياء .....

الراقصة : ما أقسي الميتة الثانية !

العالم : أجل إنها ميتة النسيان " [1].

ويقدر المؤلف تقديراً خاصاً من الأسرع للنسيان ، فبدأ بالطفلة التي لا تعرف شيئاً ولا تعمل شيئاً إلا الانتظار :

الموسيقي : ولماذا كل هذا الحزن يا صغيرتي .

الطفلة : إنني أنتظر ، ما أقسي الانتظار !

العالم : تنتظرين ماذا ؟

الطفلة : (باكية) لست أدري ...

.. سر عذابي أنني أنتظر شيئاً لا أعرف ما هو " [2]

ثم تعرف بعد ذلك أنها كانت تنتظر أمها – الوحيدة التي كانت تذكرها في الدنيا.. فما أن ماتت وجاءتها حتى ماتت الميتة الثانية وهي ميتة النسيان الأبدي ..

ثم كانت الراقصة التي لم تعمر طويلاً في ميتتها الأولي .. ثم العالم فالمؤلف وأخيراً الموسيقي الذي يظن الكاتب أنه الأطول بقاء بموسيقاه في الحياة الدنيا بين الأحياء ، بينما عجل المؤلف بالميتة الثانية للعالم قبل الرواني ، لأن الاكتشافات العلمية تتجدد وتتلاحق .. وهذه وجهة نظر خاصة بالمؤلف ؛ ولأن الموسيقي متعة في الزمان وغير مقيدة بمكان ، ومن ثم فمن الطبيعي أن تعمر في الدنيا بأزمانها .. ولكن لأجل مسمي !

---

(١) المصدر نفسه ، ١٠٧ – ١٠٨ .

(*) تعتقد الباحثة أن محورية دور الراقصة وتحريكها للحوار قد تمثل بعداً رامزاً لحركية الحياة الدنيا وما تبقي منها في هذه الغرفة المقبضة ... ؟

(٢) المصدر نفسه / ٩٠ .

وتلاحظ الباحثة أن المكان هو البطل الحقيقي في هذه المسرحية لأنه فجّر الفعل ورد الفعل وطور الأحداث المسرحية ، ولا سيما بعد أن أكتشف شخوص كنه المكان المفاجأة التي أخبرهم بها العالم :

الراقصة : (بلهفة) ماذا رأيت ؟

العالم : إننا وسط مقابر !

الراقصة : (الراقصة والموسيقي معاً بدهشة) مقابر ؟![1]

ولأننا في خيال علمي بأبعاد ميتافيزيقية ثم ترسيمها مسرحياً من خلال ثقافة دينية خاصة للمؤلف ، فكان من الطبيعي ومع بروز المكان المؤثر أن يغيب الزمن، لأن اجتماعهما معاً يعني تكامل الإدراك العقلاني ، ولذلك غيّب المؤلف الزمن – بشكل قصدي وأطلق عد ميتة .. وكانت محاولات إدراكه من الشخصيات المسرحية داخل المقبرة – ضرباً من المستحيل ، واكتفي المؤلف بالتذكير بالزمن العدمي من خلال سماعهم – التقديري – لدقات الساعة !؟

- ص ١٠٨ : " ..... نسمع دقات الساعة "
- ص ١١٢ : " الساعة تدق ..... "
- ص ١١٢ : " المؤلف : كم يا ترى ستدق الساعة قبل أن ننام هنا [2] العالم : هذا هو الشيء الذي لا نعرفه ، إننا لا نعرف كل شيء " .

وقد نجح الكاتب في توزيع أضوائه الحوارية على الشخصيات وبقدر متكافئ ، إلا أن الراقصة كانت الأكثر حركة وحوارا مع الشخصيات في بداية المسرحية ، ثم كان (العالم) هو محور التقاء الشخصيات في نهاية المسرحية ، لأنهم تعلقوا به لأنه علي نيته في كشف حقيقة المكان والزمان ... وقد نجح (العالم) في كشف الحقيقة المرعبة للمكان .. لكن عدمية الزمن كانت أكبر من قدراته وتصوراته التي اختصرها إجمالاً في معني (الميتة الأولي ... و .. الميتة الثانية ...) .

ويلتقط الكاتب معلومة دينية إسلامية عن حياة مؤقتة في القبر عقب دفن الميت – حساب عاجل في القبر – ؛ ليطور بخياله هذه اللحظة ، وكأنه التقط معلومة علمية دينية وجسدها بخياله مع الاحتفاظ بحقائق الاعتقاد الديني وعدم مخالفته ، وكأن ما قام به الكاتب هو استثمار لإيمانه بالبعث والحساب ، وقد جعل الكاتب الصراع ذهنياً مركباً ، فالطفلة صراعها مع انتظار المجهول الذي لا نعرفه ، والشخصيات الأخرى تعاني الانتظار للميتة الثانية بقلق زائد ، فالصراع داخلي ولاسيما بعد أن كشف العالم عن حقيقة المكان / القبر ، وحقيقة الميتة الأولي ، والميتة الأخرى الأبدية .

---

(١) المصدر نفسه / ١٠٣ – ١٠٤ .
(٢) المصدر نفسه / ١١٢ .

وكان الصراع الداخلي بانتظاره وقلقه قد انعكس انعكاساً إيجابياً علي لغة الحوار حيث جاءت الجمل الحوارية بين المتحاورين قصيرة جداً مما أحدث سرعة في الإيقاع الدرامي ومن ثم تحقق الجذب والتشويق ، وجاءت لغة الحوار بين الفصحى والعامية وتمتعت ببساطة الأداء أو قل فصحي طعمّها الكاتب ببعض الألفاظ العامية المحدودة ، ومن الواضح أن الكاتب بهذه اللغة الحوارية يعكس خبرة كبيرة كان قد تمتع بها من خلال احترافه كُتّابة (فن السيناريو) للتمثيليات الإذاعية.

وقد اعتني الكُتّاب بالتقويس في لغته الحوارية ، وركّز علي استثمار التقويس لوصف الأحاسيس والمشاعر بخاصة ثم برصد الحركة المحدودة في المرتبة الأخيرة ، لكنه لم يوسّع التقويس لملاحظات مسرحية خاصة بالإخراج المسرحي إلا في بداية ونهاية المسرحية فقط وهو أمر لازب وطبيعي لأي عمل مسرحي .

ثم تأتي المسرحية كلها وكأنها شكل من أشكال تيار الوعي الذي انفتح به الكاتب علي معلومة فجسدها وجسمها بخياله العلمي الخلاق ، وليؤسس فرعاً خاصاً للخيال العلمي بعيداً عن الفضاء والطب ، ليلفت النظر إلي إمكانية علمنة الخيال الديني – إن صح التعبير – في نطاق قناعات إيمانية خاصة ينفرد بها (يوسف عز الدين عيسي) بين أقرانه من كُتّاب الخيال العلمي في مصر .

عندما يكتب (نهاد شريف) مسرحيته (أحزان السيد مكرر)[1] فنحن أمام كاتب ناضجة تجربته في مجال الخيال العلمي ، وقد سبق إلي كُتّابة روايتين وأربع مجموعات قصصية قصيرة [2] ، قبل هذه المسرحية ، وقد رفعته هذه الأعمال إلي مستوي ريادة أدب النوع ، حتى أصبح القصص العلمي عند (نهاد شريف) مائزاً بخصوصية بنائية حددت – إلي حد بعيد – الملامح الفنية البنائية لقصص الخيال العلمي في أدبنا العربي الحديث [3] .

وتأتي مسرحية (أحزان السيد مكرر) لتسكن رؤية زمنية استباقية مقدرة باستشراف ما بعد خمسين عاماً منذ عام ١٩٩٤ عندما يخبرنا بأن مصر تبنت مشروعاً قومياً تدخل به عالم التقنيات العالمية وكان تصنيع الدمى الآلية هو المشروع القومي الذي تبنته مصر ، والكاتب يرصد في هذه المسرحية المستوي التقني المائز الذي استطاعت به مصر أن تصدر لدول العالم الدمى الآلية حسب المواصفات المطلوبة للمساعدة في تنفيذ بعض الأعمال الشاقة توفيراً لجهد الإنسان.

ويستثمر (نهاد شريف) خبراته في أدب النوع ، ويخطو في هذه المسرحية خطوة فنية لافتة للنظر وتتمثل في قدرته علي الجمع بين نوعين من الصراع المسرحي* أحدهما الصراع العلمي المتمثل في التحدي لتخليق دمية آلية متشابهة / متطابقة مع شخصية

---

(١) أحزان السيد مكرر / نهاد شريف / الهيئة المصرية العامة للكتاب / سبتمبر ١٩٨٨ .
(٢) الروايات : قاهر الزمن ١٩٧٢ / سكان العالم الثاني ١٩٧٧ / الشيء ١٩٨٩ .
(٣) راجع كتاب : قصص الخيال العلمي في الأدب العربي / د. محمد نجيب التلاوي / دار المبني بباريس ١٩٨٨
(*) كان أحمد شوقي أول من سبق إلي تجسيد صراعين في المسرح الشعري العربي المعاصر .

(حسيب عز الدين) ، وقد تبني العالم (أسعد شنن) هذه المهمة ، بينما تولي العالم الشاب (طارق فتحي) المغامرة الأخرى المتمثلة في جهوده البحثية الساعية لتحريك الأحاسيس والمشاعر في الدمى الآلية المخلقة .

والصراع الآخر صراع إنساني عاطفي يتمثل في تبعات الحب من طرف واحد ، فأسما تحب (حسيب) من طرف واحد ، وطارق يحب (أسماء) من طرف واحد ، و (السيد مكرر) يحب أسماء من طرف واحد ، لكن الطيف في هذا الصراع أنه أنتهي إلي نتائج سلبية فلم يتم ترابط بين المحبين ، وكأنه حب سالب والأجمل في نتائج هذا الصراع أن القارئ يتعاطف مع الدمية الآلية المخلقة (السيد مكرر) التي تشكو هماً موجعاً لفشلها في إتمام تجربة حبها لـ (أسماء) ، وكان ينبغي أن يفرح القارئ مع (طارق) الذي نجح في استزراع العاطفة والأحاسيس للدمية المخلقة ، لكن الشكوى المريرة والحزن العميق الذي اعتصر هذه الدمية المخلقة (السيد مكرر) أنسانا أهمية الاكتشاف وتقدير نتائجه ، لأن المتلقي استوعبته (أحزان السيد مكرر) :

" المكرر : ... أيوه حبيت بكل ذرة في جهازي .

طارق : يبقي أنت أول دمية إلي عنده إحساس .

المكرر : (في ثورة) كان لازم تقدر عواقبه .. وتحسب حسابه .. كان لازم تقدر إني ممكن أحب ، ومدام أنا مش إنسان .. مش زيكم مخلوق من لحم ودم وعظام ... أنا آلة .. تكوين صناعي أجوف .. يبقي كان ضروري مغامرتكم الشريرة دي توقفوها " [١] .

وقد انتهت مأساة (السيد مكرر) بالانتحار :

" المكرر : (وقد غافلهم وابتعد عن متناولهم – يفاجئهم بشد سلك " واضح لرؤية الجمهور " من مكانه خلف ظهره – وهو يقول مدمدما – ": ودلوقتي أقولكم : الوداع .. " وتبدأ دخانه كثيفة في التصاعد من أنحاء جسده !!! ..

أبو ضيف : سيبوه .. يمكن ده ... يريحه ... " [٢]

وتلاحظ الباحثة أن هذا الصراع المزدوج قد تمتع بميزتين :

الأولي : نجاح الكاتب (نهاد شريف) في الربط المنطقي بين الصراع التقني العلمي وبين الأحاسيس والمشاعر الإنسانية الملتهبة ، وهذه الميزة غابت عن أكثر أعمال (نهاد شريف) في مجال قصص الخيال العلمي ، وقد انعكست هذه الفكرة علي البني الفنية للشخصيات المسرحية في هذا العمل حيث ظهرت الشخصيات الإنسانية (أسعد / طارق / أسماء ، أبو ضيف ...) بأحجامها الحقيقية مشبعة بالفكر والأحاسيس والمشاعر التي زادت من جماليات

(١) أحزان السيد مكرر / ١٦٠ - ١٦١ .
(٢) المصدر نفسه / ١٧١ .

الصراع المسرحي هنا، ومثل هذه الشخصيات كانت مجرد مثال وظيفي في قصص الخيال العلمي عند (نهاد شريف) ووصل تجريدها إلي حد استبدال الشخصيات برموز وأرقام (رقم ٤ يأمركم) لأنه كان معنياً بالفكرة العلمية بمعزل عن الأحاسيس والمشاعر الإنسانية [١] .

الميزة الأخرى ترتفع إلي مستوي القيمة الفنية المميزة للكاتب (نهاد شريف) وهي الانتصار للحس الديني ، وتقدير الاعتقاد الإسلامي واحترامه .. فكل فكرة علمية تمس فكرة الخلق الموازي لمخلوقات الذات الإلهية تنتهي بالتدمير،ومثال ذلك بطل رواية (قاهر الزمن)[٢] . د. حليم الذي نجح في إطالة عمر الإنسان بالتبريد المتدرج .. وللحرج مع منطقة التماس الديني يفاجئنا الكاتب بتدمير (فيلا د. حليم) ، والأمر نفسه عند (مصطفي محمود) في روايته (العنكبوت) [٣] عندما دمر (راغب دميات) معملة بحريق بعد أن توصل إلي اكتشاف الذكرة الوراثية للإنسان.

والتيمة نفسها في هذه المسرحية ، فبعد نجاح (أسعد) في تخليق دمية متشابهة تماماً للإنسان ... ، وبعد أن نجح (طارق) في تحريك الدمية لتشعر وتحس بعاطفة طارئة .. نجد أن الدمية تنتحر بطريقتها الخاصة ..

وتري الباحثة أن البناء المسرحي التقليدي قد استأثر بالبناء الفني تماماً كما كانت قصص الخيال العلمي ورواياتها عند (نهاد شريف) ذات بنية فنية تقليدية ، والبناء الفني التقليدي له جمالياته الخاصة ولاسيما في البناء المسرحي ، وإن كان موضوع الخيال العلمي نفسه يناسبه بناء متجدد تجدد الأفكار الاستشرافية والرؤى الاستباقية التي يتبناها أدب النوع .

وتأتي هذه المسرحية في فصول ثلاثة ، حرص الكاتب في الفصل الأول علي تقديم شخصياته وقضاياهم ، ففي المشهد الأول رسم صورة تفصيلية للعمل والمكتب والمصنع ، وبدأ الترسيم الأولي للعواطف بين (طارق / نيفين / أسماء) ، وفي المشهد الثاني انتقل إلي المنزل لمزيد من الإضاءة للشخصيتين المحوريتين (أسعد) ،د ، و(أسماء) الإبنة ، ثم يتابع الكاتب تبادلية المكان (المصنع – المنزل – المصنع – المنزل ...) في المشاهد السبعة للفصل الأول، حتى إنه حرص – علي التوازي – لتثبيت تبادلية مماثلة للوقت (في المصنع نهاراً – في البيت مساء – نهاراً .. مساءً ..) *

واستقل الفصل الثاني بمشهديه في ترسيم خطوط الصراع والتقائها مع تزيد ملحوظ في إقحام حوارات مطولة عن إمكانات الدمي الآلية المصنعة ودورها ومستقبلها حتى إن الحوار بين (أسعد) و (أبو ضيف) امتد بهذه التفصيلات من ص ٨١ حتي ص ٩١ . وقد

---

(١) تفضيلاً : راجع البنية الفنية لروايات الخيال العلمي بكتاب د. محمد نجيب التلاوي / قصص الخيال العلمي في الأدب العربي / ص ٩١ وما بعدها .
(٢) قاهر الزمن / نهاد شريف / دار الهلال ١٩٧٢ .
(٣) العنكبوت / مصطفي محمود ، طبعة بيروت .
(*) تلاحظ الباحثة أن الزمن الداخلي للمسرحية ، والمكان في المسرحية مجرد خلفيات غير مؤثرة لا في الأحداث المسرحية ولا في تصعيد الصراع المسرحي .

يكون طول الحوار وامتداد ثنائيته عيباً مسرحياً يضعف من دافعية التدفق الدرامي ، ويضعف الصراع المسرحي ، لكن الباحثة ترى أن الخصوصية البنائية المغايرة لأدب النوع وفي مسرح الخيال العلمي بخاصة تسمح بمثل هذه الإطالة ولا تعدها عيباً فنياً ، لأن الكاتب يؤسس في وعينا عوالم مختلفة عن واقعنا وأفكاراً استباقية تحتاج إلي وضوح ، وتحتاج هذه الحوارات المهمة لتحقيق هذه الغاية الساعية إلي تشكيل وعي المتلقي بعوالم جديدة وغريبة ، وأفكار استباقية استشرافية .

ويحاول الكاتب أن يستكمل الجو الغرائبي في المسرحية بلغة وثائقية موشاة بمصطلحات علمية من ناحية ، وبالحرص علي الإدهاش بالتلاعب اللوني كتوحيد الزي في المصنع – مثلاً – (الطوبي / الأزرق السماوي / كافيه أوليه ..) [١]

ثم يأتي الفصل الثالث في ثلاثة مشاهد ليستكمل البناء التقليدي نهايته وإذا بنا نلتقي بإيقاع متسارع لتصفية الحساب في النهاية بين الشخصيات ، فـ (تحسيب) يفرض نفس ، ويكشف السر الذي خبأه (أسعد) علي ابنته (أسماء) وتتلاحق الأحداث المتفجرة .. وينتحر (السيد مكرر) وهو الدمية المصنعة التي تحرك إحساسها تحريكاً مفاجئاً للدمية نفسها (السيد مكرر) ، وفي النهاية التقليدية لم تقع مفاجآت لكنها ازدحمت بالأحداث ، لأن المؤلف استحضر في المشهد الأخير شخصيات المسرحية كلها – تقريباً – وهي واحدة من عادات المسرح التقليدي .

وجاءت لغة المسرحية توسطاً بين العامية والفصحى ، وكأنها تقترب من نموذج اللغة الثالثة التي قال بها الحكيم، وتباينت الجمل الحوارية طولاً وقصراً ، لكن الحوارات الثنائية نفسها قد طالت في المشاهد الحوارية مما تسبب في بطء الإيقاع الدرامي بشكل عام لكنه تسارع في المشهد الأخير فقط .

أما اللافت للنظر في لغة المسرحية فهو كثرة التقويس كثرة لافتة للنظر حتى بدت وكأنها نص موازٍ في المسرحية ، وتلاحظ الباحثة أن التقويس تباينت توجيهاته المسرحية ما بين : رصد للانفعالات إلي تجسيد للأصوات إلي وصف للحركة في الفضاء المسرحي ثم نجد كثرة غالبة للتقويس المملوء برصد الغرائب المتخلفة عن الفكرة العلمية للدمى ودورها وأهميتها ومستقبلها ، وكأن الحوار لم يف بأبعاد الفكرة العلمية فاستكملها الكاتب بالتقويس ، ثم تأتي الأقواس المحملة برصد الأحاسيس والمشاعر ثانية ، ويبدو أن الحوار لم يتسع لتجسيد الأحاسيس والمشاعر فادخرها لتفصيلات ما بين الأقواس ذات اللغة السردية التي عوضت عجز بيانها حوارياً :

أسعد : (ينهي المكالمة – يقف – يقترب في هدوء من مرؤوسه الشاب وقد أنسته همومه ومشاغله معني نظرات طارق إلي الصورة – ثم يضع يده علي كتف طارق وأيضاً لا يلحظ ما أصابه من ارتجاف لثوان – يهمس): حلوه ومسمسمة.. مش كده ؟ [٢]

---

(١) تفصيلاً راجع المصدر نفسه ص١٢ ، وص ٢٢ مثلاً .
(٢) المصدر نفسه / ص ١٧ .
(*) لاحظ التقويس داخل التقويس في الحوار المنولوجي الجانبي .

وأحياناً يتسع التقويس لمفهوم الحوار الجانبي :

طارق : (يلقي نظرة أخيرة علي المكان فيها اعتداد وفيها مكر – ثم يبتسم) : همه انشغلوا بالحديث .. وأنا أنجزت المهمة .. جربت الجهاز بتاعي علي الدمية الجديد .. (يفكر) بكره عندي براح .. حأبق لوحدي الصبح .. أركب جهازي علي مهلي وبحرص .. (يتوقف) آه .. بس .. (يبدو عليه القلق)* الدكتور ضروري حايزعل .. أقوله وإلا أخليها مفاجأة ......"[1]

وتعتقد الباحثة أن كثرة التقويس [2] قد مثل فعل تعويض فني عن خبرة الكاتب المحدودة في مجال الكتابة المسرحية ، وأنه لم يتمكن من تصوير أفكاره العلمية التفصيلية ورصد الأحاسيس والمشاعر إلا من خلال السرد داخل الأقواس كبديل عن الحوار المسرحي. ومن المعروف أن التجربة الإبداعي الأولي للكاتب لابد أن تخلف وراءها بعض الحفر والوهاد تسدده خبرة التكرار الإبداعي للكاتب نفسه ، فضلاً عن الصعوبة المركبة للخيال العلمي بشكل عام ولمسرح الخيال العلمي بخاصة لأنه – فيما يبدو لي – وكأنه أصعب مراساً من المسرح الذهني ، ولعل هذا قد يفسر لنا ندرة نصوصنا المسرحية في مجال الخيال العلمي .

(١) المصدر السابق / ٦٠ – ٦١ .

(٢) يمكن الاستشهاد بنصوص آخر مهمة بها تفصيلات الحركة / الأحاسيس والمشاعر .. ص ٦٦ / ١٥١ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٩٨ ، ١٠٥ ، ١١٨ ، ١٣٤ ، ١٣٥ ١٣٦ .

وبعد ،،،

فمسرح الخيال العلمي في مصر حتى نهاية ثمانينيات القرن العشرين تمثله هذه المسرحيات الانتقائية لكبار كُتّاب المسرح (توفيق الحكيم) وكبار كُتّاب الخيال العلمي (الرائد نهاد شريف ويوسف عز الدين عيسي) ومن ثم فإن النتائج التي نستطيع استقراءها من التحليل الوظائفي للمسرحيات الثلاث (رحلة إلي الغد / غرفة بلا نوافذ / أحزان السيد مكرر) قد تضيئ لنا وضعية مسرح الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٥٠ ــ ١٩٩٠) .

وهذه النتائج تمثل الرؤية التحليلية الأفقية التي تخترق المسرحيات الثوالث ــ مصدر الدراسة ــ بعد أن قدمت الباحثة الرؤية الرأسية لكل مسرحية بتحليل وظائف العناصر البنائية المسرحية (الصراع / اللغة / الزمان والمكان ، الشخصيات) :

أولاً : أول ما يمكن تسجيله عن فكر وموضوعات المسرحيات ــ مصدر الدراسة ــ أن مسرحية واحدة (للحكيم) استشرفت المستقبل فضائياً .. وأرضياً ، بينما جاءت مسرحيتا (نهاد ــ يوسف عز الدين) وقد التصقتا بالاستشراف الأرضي، حيث جعل (نهاد شريف) تصنيع الدمى الآلية مشروعاً قومياً تتبناه مصر ، و(نهاد) يحافظ علي توجهه الخاص في المنحي القومي الذي يستزرع مصر تيمة أساسية في أعماله (حفيدة خوفو / الشيء قاهر الزمن / سكان العالم الثاني)، فرواية الشيء يجعل أحداثها في مدينة السويس بمصر ، ورواية قاهر الزمان في حلوان بمصر ، وسكان العالم الثاني يجعل مصر أساسية في فكرة الرواية لأنها مؤسسة لدول عدم الانحياز .. [1] .

أما (يوسف عز الدين) فيلتصق موضوعه بالأرض في (غرفة بلا نوافذ)؛ ليرصد ما يدور داخل مقبرة .. في مكان أرضي ما .. وتلاحظ الباحثة أن المسرحيين الثلاثة يلتصقون بقضايا الوطن سواء كانت موضوعاتهم اجتماعية عند (الحكيم) أو (سياسة قومية) عند (نهاد شريف) أو دينية عند (يوسف عز الدين) ، وهذا يدل علي رغبة جماعية في تبييء مسرح الخيال العلمي لمناقشة قضايا الوطن آنياً .. ومستقبلياً .

وإذا كان نقاد الخيال العلمي يرون أن التخصص في فرع من فروع الخيال العلمي سيساعد علي إنهاض أدب النوع وتطويره ، بعد أن توسعت موضوعات الخيال العلمي (طبي / فضائي / ديني / ...) فيبدو أن هذه الرغبة لما تتحقق بعد، لأن (نهاد شريف) كتب عن الفضاء والطب ، وتوفيق الحكيم كتب عن (الفضاء ..) ، أما (يوسف عز الدين) فكتب عن (خيال الطبيعة والكيمياء ثم الطب) وهو يفاجئ الجميع بمسرحيته (غرفة بلا نوافذ) ليستلهم الخيال الديني بأبعاده الميتافيزيقية والمقيدة إيمانياً ليقدم لنا لحظات القبر الأولي وكيف يمكن أن يستثمر معلومات دينية ويوسّع في تصوراته بخيال خصب لم يجاوز حدوده

(١) تفصيلاً راجع كتاب / قصص الخيال العلمي في الأدب العربي / د. محمد نجيب التلاوي ، دراسة في تأصيل الشكل وفنيته .

الإيمانية التي حرص عليها .. كما سبق وحرص عليها الحكيم في (أرني الله) ونهاد شريف في (قاهر الزمن) .

ثانياً : جاءت شخصيات المسرحيات الثلاث مجرد مثال وظيفي ، ولم نجد شخصية مركبة وذات خصوصية مؤثرة في مسار الأحداث وتعتقد الباحثة أن الشخصيات المسرحية جاءت متقلدة مقام المفعولية (لأنّ الكُتّاب جعلوا الفاعلية للحدث المسرحي) و (يوسف عز الدين عيسي) في مسرحيته (غرفة بلا نوافذ) لم يُسمّ وإنما اكتفي بالمثال الوظيفي (راقصة / رواني / موسيقي / طفلة / امرأة /...) ، و (توفيق الحكيم) يسمي السجين الأول ، السجين الثاني / الزوجة / السمراء / الشقراء / الطبيب / ..... / .....) . ثم يقدم لنا (نهاد شريف) أسماء الأعلام مفرغة من خصوصيتها ، فالدمية (السيد المكرر) لأنه صورة مطابقة لـ (حسيب عز الدين) ، و نيفين) ابنة العالم (أسعد شنن) وهو مهندس دكتور ورئيس مصنع الدمى الآلية ومساعده (طارق) .. وسخّر الكاتب أسماء الأعلام لفكرة صناعة الدمى وهل يمكن أن تكون بديلاً عن الإنسان ؟

وأعتقد أن (نهاد شريف) لو استبدل الأرقام أو الرموز بأسماء الأعلام لما تأثرت البنية الفكرية والفنية للمسرحية .

ثالثاً : علي الرغم من القدرة الاستشرافية لكُتّاب مسرح الخيال العلمي إلا أن محاولاتهم المسرحية قد سيّجها بناء تقليدي فلكل مسرحية ذات بداية ووسط ونهاية ، ويبدو أن الانشغال بالفكر العلمي استوعب قدراتهم ، وقد اكتفوا بالتجديد في عنصري الزمان والمكان ثم اللغة بشكل محدود .

رابعاً : لعب الزمن دوراً مؤثراً في مسرح الخيال العلمي ، وتشكيلات الزمن الفني ضرورة لا مناص منها في موضوعات الخيال العلمي والذي يعتمد علي الاستباق الزمني بخاصية الاستشراف والرؤى المستقبلية المسيطرة علي موضوعات الخيال العلمي [1] .

في مسرحية (السيد المكرر) اكتفي (نهاد شريف) بالاستباق الزمني لخمسين عاماً: ليرصد نتائج المشروع القومي المصري لتصنيع الدمى ، أما (يوسف عز الدين) فاعتمد علي طمس ملامح الزمان حتى بعد اكتشاف قدرات المكان .. لتسود عدمية زمنية . ثم يقدم (توفيق الحكيم) مستويات متعددة للزمن حيث بدأ بالزمن الأرضي ، فالزمن الفضائي العدمي ثم باستباق زمني لمستقبل الأرض بعد ثلاث مئة عام .

وهذا يعني أن كُتّاب مسرح الخيال العلمي قد عزفوا علي مستويات عديدة للزمن جاءت نتيجة طبيعية لأفكارهم العلمية الاستشرافية في هذه المسرحيات، وإن كان (الحكيم) و الأوفر حظاً بتقديمه أكثر من مستوي زمني في مسرحيته ، فهذا يعود لقدرة خاصة وثقافة فلسفية مسيطرة علي فكر (الحكيم) تناثرت في غير عمل له ولاسيما في مسرحياته الذ هنية القبلية وبعض قصصه في مجموعة (أرني الله) .

---

(١) راجع : مسرح الخيال العلمي / ترجمة رأي براد بوري) ، المقدمة الكويت ١٩٨٥ .

خامساً : يأتي الفضاء المسرحي ليمثل دور البطولة في مسرحيتين من ثلاث مسرحيات ـ مصدر الدراسة ـ . فالمقبرة أو الغرفة بلا نوافذ تستأثر بتحريك الأقوال والأفعال وردود الأفعال المتخيلة في مسرحية (غرفة بلا نوافذ) ، بينما يأتي (الصاروخ والكوكب المجهول ليسيطرا سيطرة بالغة علي السجينين ، وأصبح رد فعل السجينين بناء علي فعل المكان (زنزانة – صاروخ – كوكب مجهول) .

والمسرحيات الثلاث تتفق في تحديد بؤرة الفضاء المسرحي وتأطيره بإطار محدد دونما تعدد ، فالمصنع والبيت هما المكان المسرحي لمسرحية (السيد المكرر) ، والزنزانة والصاروخ والكوكب المجهول يمثلون المكان في مسرحية (رحلة إلي الغد) والقبر يمثل مكاناً أحادياً في مسرحية (غرفة بلا نوافذ) ولا شك أن عدم انفتاح الفضاء المسرحي ، وعدم تعدديته قد ساعد المسرحيين علي التركيز المسرحي ولذلك تحددت علي التوازي قلة الشخصيات المسرحية وتضييق بؤرة الأفكار المسرحية ، وقد انعكس هذا التركيز المكاني وتبعاته انعكاساً إيجابياً علي البنية المسرحية لمسرحيات الخيال العلمي التي اعتنت عناية فائقة بالفكرة والحدث المسرحي في مكان محدود .

سادساً : وفي الصراع المسرحي اعتمد (نهاد شريف والحكيم) علي مستويين للصراع أحدهما الصراع العلمي والآخر الصراع العاطفي الإنساني (حب × غيرة ..) ، بينما اعتمد (يوسف عز الدين عيسي) علي أحادية الصراع لقصر المسرحية من ناحية ولطبيعة موضوع المسرحية من ناحية أخري .

سابعاً : لعبت اللغة المسرحية دوراً مؤثراً للغاية في البنية الفنية للمسرحيات ـ مصدر الدراسة ـ ، واستأثرت الفصحى السلسة بلغة الحوار المسرحي ، وإن كان (يوسف عز الدين) قد طعّم بعض حواراته بألفاظ عامية ، لكن الحوارات المسرحية اضطلعت بدورها بنجاح فائق عندما استطاعت حمل الأفكار العلمية والفلسفية ورسم لوحات المغايرة العجائبية التي رصدتها المسرحيات في رؤاها المستقبلية الاستشرافية ، لاسيما في (الكوكب المجهول) *.. ، و كانت قلة الشخصيات في هذه المسرحيات قد فرضت سيطرة كبيرة علي الحوارات الثنائية : - بين السجينين في مسرحية (رحلة إلي الغد) .

- بين (أسعد وأبو ضيف) في مسرحية (أحزان السيد المكرر) .

- بين الراقصة والموتى في مسرحية (غرفة بلا نوافذ) .

ولا شك أن تضييق بؤرة الحوار زاد من التركيز الفكري الذي تبنته هذه المسرحيات للخيال العلمي .

وبينما زاد التقويس عند (نهاد شريف ، ويوسف عز الدين) قل وندر عند (توفيق الحكيم) والذي كان أكثر مهارة في بنية النص المسرحي ، حتى إن الحكيم لم يقدم شخصيات مسرحياته ولم يرسم الزمان والمكان ، واستطاع توضيح ذلك حوارياً في المشهد الأول ،

(*) .. في مسرحية الحكيم (رحلة إلي الغد) .

بينما حرص (نهاد شريف ويوسف عز الدين عيسي) علي تقديم الشخصيات في صدر المسرحية بشكل تقليدي . ومن الواضح أن الخبرة المسرحية لريادة (توفيق الحكيم) كانت فارقة ومائزة مقارنة بالمحاولة المسرحية الأولي لـ (نهاد شريف) ، أو المحاولات المحدودة لـ (يوسف عز الدين عيسي) والتي – كما تتصور الباحثة – كانت أقرب إلي (فن السيناريو) منها إلي (النص المسرحي) .

وتلاحظ الباحثة أن لغة هذه المسرحيات – مصدر الدراسة – قد تخلت طواعية عن اللغة الوثائقية التي –غالباً – ما تميز أدب الخيال العلمي ، حيث ندرت المصطلحات العلمية والأرقام * ، ويبدو أن حرص الكُتاب علي تخفيف حدة الوصف العلمي واستزراع قصص عاطفية بين رجل وامرأة في نسيج البناء المسرحي العلمي * ، قد ساعد علي التخفف من غلواء اللغة الوثائقية ، وحرص الكُتاب علي تجسيد الأحاسيس والمشاعر من مقام المفعولية تاركين الفاعلية للحدث العلمي الذي كان – علي قصره – بمثابة المهماز المُفجّر لطاقات الشحن العاطفي ، ويمكن أن تلاحظ هذا في مسرحية (رحلة إلي الغد) حيث دارت حوارات السجينين عن نفسيهما وعواطفهما أكثر من الحديث عن أجزاء الصاروخ ومكونات الكوكب المجهول ، والأمر نفسه في مسرحية (أحزان السيد المكرر) حيث كانت (نيفين) مُحرّكة لمشاعر المهندس الآدمي (طارق) والدميّة المصنّعة ثم شخصية (حسيب) وكلهم انشغلوا بحبها حتى إن (السيد المكرر – الدمية) يثير عاطفتنا نحوه ونشعر كأنّ مشكلته عاطفية وهي في الحقيقة مشكلة علمية خالصة تبحث عن مستقبل الدمى الآلية المصنعة .

وأخيراً تلاحظ الباحثة أن المنولوجات / الحوارات الجانبية كثرت في مسرح الخيال العلمي بينما قلت في قصص الخيال العلمي [1] ، ويبدو أن تمكن القصاصين من السرد وإمكاناته نقد ساعدهم علي تجسيم الأحاسيس والمشاعر بينما ألجأ الحوار كُتاب المسرح إلي الحوارات الداخلية / الجانبية ليعبروا من خلالها عن مكنون الأحاسيس والمشاعر لشخصياتهم المسرحية (مثل السجين الأول في مسرحية الحكيم ، والدمية في مسرحية نهاد شريف ، وجميع شخصيات مسرحية يوسف عز الدين عيسي (غرفة بلا نوافذ) .

(*) ذكرت بشكل محدود جداً في مسرحية (أحزان السيد المكرر) لنهاد شريف .

(*) استزراع قصة عاطفية مع الخيال العلمي وسيلة يذكرنا بالمحاولات الباكرة في روايات جورجي زيدان .

(١) راجع: تفصيلاً في البنية الفنية لروايات الخيال العلمي من كتاب :

- (قصص الخيال العلمي في الأدب العربي ..) وكتاب (الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي) لعنوة الغنام .

المصـــادر والمراجع

أولاً : المصادر :

١- أحزان السيد المكرر / نهاد شريف / الهيئة العامة للكُتّاب بمصر / ١٩٩٠.
٢- رحلة إلي الغد/ توفيق الحكيم/ دار الهلال ١٩٧٤ / مكتبة الآداب بمصر ، ١٩٧٨ .
٣- غرفة بلا نوافذ / من مجموعة (نريد الحياة ومسرحيات أخري) / يوسف عز الدين عيسي / دار المعارف بمصر / ١٩٨٥ .

ثانياً : المراجع :

٤- الإبداع الفني في قصص الخيال العلمي / غرة القنام / الأنجلو المصرية ١٩٨٨ .
٥- بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر / مها مظلوم / مخطوط بمكتبة كلية الآداب / جامعة القاهرة .
٦- التفكير العلمي / فؤاد زكريا / عالم المعرفة الكويتية / ط٣ / ١٩٨٨ .
٧- الثورة التكنولوجية والأدب / فالينيا ايفاشيفا / ترجمة عبد الحميد سالم / الهيئة العامة للكُتّاب بمصر ١٩٨٥ .
٨- الخروج من الجسد وعالم المجهول / راجي عنايت / المطبعة الفنية بالقاهرة ١٩٧٩ .
٩- الخيال العلمي أدب القرن العشرين / محمود قاسم ، الهيئة العامة للكُتّاب بمصر ١٩٩٤ .
١٠- العنكبوت / مصطفي محمود / المطبعة العالمية بالقاهرة / ١٩٦٥ .
١١- قاهر الزمن / نهاد شريف / دار الهلال ١٩٧٢ .
١٢- قصص الخيال العلمي في الأدب العربي – دراسة في تأصيل الشكل وفنيته/ محمد جيب التلاوي : دار المتنبي بباريس ١٩٨٨ .
١٣- مسرح الخيال العلمي / ترجمة مسرحيات رأي براد يوري / المقدمة / الكويت ١٩٨٥ .
١٤- معجم المصطلحات المسرحية / إبراهيم حمادة .
١٥- موسوعة المصطلح النقدي / ميوبك د . س / ترجمة عبدالواحد لؤلؤة / دار المأمون ببغداد .

ثالثاً : الدوريات :

- القصة العلمية الحديثة إلى أين / مجلة الفكر المعاصر بالكويت / عدد يونيو ١٩٦٩م .