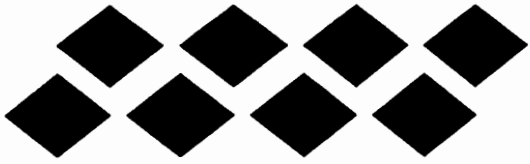
مجلة كلية الآداب (دورية أكاديمية علمية محكمة)



أزمة الخطاب المسرحي في مصر

(قراءة في الوعي الفكري والمنظور الجمالي لمسرح التجربة الناصرية)

" مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم نموذجاً "

د . لطفي فكري محمد محمود الجودى

مدرس الأدب والنقد – بكلية الدراسات الإسلامية

والعربية للبنين بقنـــا

جامعة الأزهر

أبحاث

أزمة الخطاب المسرحي في مصر

(قراءة في الوعي الفكري والمنظور الجمالي لمسرح التجربة الناصرية)

" مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم نموذجاً "

د . لطفي فكري محمد محمود الجودي

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام علي رسوله الأمين ، سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين وبعد.....

ما من شك في أن الفنون القصصية - (المسرح - الرواية - القصة القصيرة) - تتميز بقدرتها الفائقة على تجسيد المتغيرات الواقعية والتاريخية العامة ، ومزجها مزجاً صميماً بعناصر التكوين الجمالي الذي يبرز شكلها الفني .. فما تنفرد به تلك الفنون من خصائص ووسائل فنية .. يتحتم عليها - وبقابلية واسعة جداً - استجلاء عناصر الواقع البشرى واصطفاء سماته الفنية بقدر من الحرية والحوارية .. وذلك بما تفرضه هذه الفنون من إمكانات التسجيل والرصد لحركة الحياة الدائبة .

لقد تبدت إشكالية هذه الدراسة من خلال ذلك الطرح المهم - (حدود العلاقة بين الكاتب وواقعه الذى يعيش فيه) الذي مثل - وما زال يمثل - في تاريخ نظرية الفن والأدب - محوراً مهماً تدور في فلكه النظريات والأبحاث ، سواءً عند من يسلم بحتمية وجود علاقة (ما) بين النص والإطار التاريخي الذي انتج في سياقه ، أو عند من يرفض الإشكالية - بدءاً - ويلوذ بفكرة مؤداها أن الأدب بنية مغلقة ، أو فعل لازم غير متعد على الحياة .

فالمرجعية الرئيسة للخطاب الأدبي عامة والخطاب المسرحي منه خاصة هي الواقع بمفهومه العام ، وأن هذه المرجعية تتفاوت قوة وضعفاً بين أديب وآخر، وبين مسرحية وأخرى وفق رؤية الكاتب للعالم ونظرته للإنسان، وأخص المسرح بالذكر لأن إسهامه الخاص يقرن عادة بتطوره كشكل أدبي يهدف إلي نقل الحياة ووصفها وصفاً صادقاً واقعياً ، ومن المفترض تقليدياً بالأديب أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي ، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمز فإنه يوظف مثل هذه الاستخدامات من أجل أن يوسع فهمنا للعالم .

وفي تصوري أن الواقع عندما يفرض سلطته كمرتكز أساس للخطاب الأدبي إنما يكون بعده الاجتماعي هو صاحب لهذه السلطة ؛ لأن الأدب تجيسد حى للحياة،والحياة في أوسع معانيها

حقيقة اجتماعية معينة لايمكن أن تكون فردية صرفاً . وليس معنى هذا أن الخطاب الأدبي للأعمال الأدبية يعكس موازاة يقتصر دورها على النقل الواقعيّ التسجيليّ ، وإنما هو موازاة إبداعية وفنية وتخيلية فاعلة للواقع والتاريخ ... همُها الأكبر تجسيد ما يصطدم به الإنسان من مآزق تعرقل مسيرته الاجتماعية ، والبحث الدائب عن طرق علاجها ووضع الحلول المناسبة لها . وما من شك أن هذا هو دأب الأعمال الأدبية الكبرى التي تتنوع معالجتها وتتعدد حلولها لتجعل طموحها الأكبر هو البحث في تلك الحلول .

ومن هنا فإن عظمة المسرح تنبع من قدرته على عرض مجموعة من المآزق الكبرى ومعالجتها معالجة توازيها بمستواها الإشكالي والفني . وهذا يعني أن منزع العمل المسرحي الفكري و(الأيديولوجي) هو المنزع الأساس في العملية الإبداعية ، وهو الهدف الأسمى للإبداع ،من أجل ذلك كانت القدرة على تحرى رؤى العالم وآفاقه وقضاياه والبحث في فحواها المرتكز الذي يهب النص الأدبي عظمته وخلوده .

ولكنا لانستطيع في أي حال من الأحوال أن نغفل المكون الأساسي الأهم في أي عمل إبداعي مكتوب أو ملفوظ ، وهو (البنية النصية) بعناصرها ومكوناتها الفنية .. ابتداءً بالعنصر الأساس (اللغة) وعبوراً إلى المكونات الأخرى من تصوير وتخيل ونظم وامتداد دلالة وانحيازها ، وانتهاءً بقدرات فنية خاصة يتميز كل فن بها عن الآخر .

وإذا كانت المسرحية ـ وهى مجال البحث ـ تتميز ضمن ما تتميز به عن الأنواع الأخرى من الفنون .. يتجسد في طرائق الحوار والتعامل الخاص مع الفضاءات الزمانية والمكانية وبناء الشخصيات والحدث ... فإني أعول على مهمة أي دراسة تتوجه للنص المسرحي بقصد مقاربته أن تعمل على استيعاب مكونه والبحث في جميع مضمراته النصية والخِطابيّة ؛ لأن التكامل في استيعاب مكونات الخطاب المسرحي يقرّب من فهم العالم الكلى ،بل ويجعل هذا الفهم أكثر دقة ،كما يعمل على إظهار القدرات الإبداعية وتوضيحها وبالتالي تقديمها في صورة سهلة ميسرة للمتلقي تتيح الكشف عن المضمرات الخفية غير الظاهرة للمعاينة النقدية .

واعتماداً على ما سبق يمكن القول وبجرأة كافية ـ سوف أبدى أسبابها لاحقاً ـ أن اختياري لمسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم كنموذج للعينة المدروسة في البحث ينتمي إلى الأعمال الأدبية الكبرى التي تحدثت عنها ، والتي تميزها قدرات إبداعية فائقة تمنحها سمات الأعمال الفنية العظيمة .

ولما كان هذا البحث ـ الذى أدعي فيه شمول العناصر الدراسية ـ بقدرما ـ مهما كان هذا القدر ـ حاملاً الامتداد إلي مكونات حدىّ العمل المسرحى (الخطاب والنص)، انطلقت فى معالجة

مكوناته من خلال منهج تحليلي فنى ،فتحت مصطلح (الخطاب) عرضت للمضمرات الفكرية للعمل ـ كنص مسرحى يبوح برؤيته وعوالمه الفكرية عن طريق المواربة والتلميح . أما فى مجال (مصطلح النص) فدرست العناصر الفنية التي ينبنى عليها عالم النص المسرحى الفنى من شكل وروئ وشخوص وحوار وفضاء زمانى ومكانى ..

أما محتويات البحث فقد جاءت فى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وثبت بالمصادر والمراجع ومحتوى لما اشتمل عليه البحث من فصول ومباحث جاءت على النحو التالى :

المقدمـــة :

الفصل الأول : الخطاب الأدبي :السياق التاريخي والاجتماعي.

أولاً ـ الخطاب الأدبي :السياق التاريخي.

ثانياً ـ الخطاب الأدبي :السياق الاجتماعي.

ثالثاً ـ الخطاب المسرحي في غمار العملية الاجتماعية.

الفصل الثانى : الواقع المصرى وملامح البنية الدالة فى ظل المرحلة الناصرية فى الخمسينيات والستينيات

أولاً ـ الواقع المصري في مرحلة ما بعد الثورة.

ثانياً ـ المسرح المصري في مرحلة ما بعد الثورة.

الفصل الثالث : توجهات الخطاب المسرحى فى ظل المرحلة الناصرية فى الخمسينيات والستينيات .

أولاً ـ الوعى الفكرى للخطاب المسرحى فى مسرحيةالسلطان الحائر.

ثانياً ـ المنظور الجمالى وعناصر الخطاب المسرحى فى مسرحيةالسلطان الحائر .

المصادر والمراجع:

المحـــتوى :

الفصل الأول
الخطاب الأدبى: السياق التاريخى والاجتماعى

يعتمد الأدب كغيره من الفنون على أسس ومرتكزات ، كما له أهداف وغايات تتبدل وتتغير بتبدل العلاقات الاجتماعية والسياسية والفكرية القائمة فى الواقع .

فالأديب يعى دوره تماماً كصاحب موقف تجاه قضايا الوجود المتغيرة التى تشغل بال الأمم والشعوب جمعاء . فالأدب فى صميمه صورة من صور الوعى الاجتماعى المنبثق من الواقع المادى بقيمه الموضوعية والإنسانية النامية المتطورة ،والتي تتحدد صورتها فى كل مرحلة من مراحل نموه وتطورها من خلال خبرة الإنسان فى سيطرته على الطبيعة ، وعلاقاته فى المجتمع . وما دام الفن يعكس علاقة نوعية بين الإنسان وعالمه الطبعى الاجتماعى بمفهومه الشامل، فإن (نموذج) الواقع فى الفن متطور بتطور هذا الواقع نفسه . ومعنى هذا أن الفن إنما يأتى انعكاساً لواقع معين محدد . ولكن رغم هذه الحقيقة، فإن الفن الفقير وحده الذى يقف عند (عكس) اللحظة التاريخية ، بينما الفن العظيم الخالد يعمل على تحويل مثل هذه اللحظة إلى لحظة من اللحظات الإنسانية[1] .

ولعل أخلد الإبداعات الأدبية جاءت ثمرة من ثمار مجتمعاتها ، وهى فى الوقت نفسه ذات دلالة إنسانية عامة ، تنتصر دائماً لقيم الحرية والتغيير والحلم بغد أفضل . فمثل هذه الأعمال إنما تكتسب خلودها وقيمتها من طروحاتها الإنسانية التى تفرض عليها من قبل المتيغرات الاجتماعية التى نشأت فى حوزتها .

ومهما تطورت وتعددت صورة العمل الأدبى واختلفت طرائقه التعبيرية وأشكاله الفنية ، فإن خطاباتها الأدبية تأتى محملة بكثير من قضايا الواقع الإنسانى ؛ وتكشف عن أنماط التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية الماثلة فيه ،وظروف تشكلها ، وأبعاد دلالاتها ، محاولة لفت النظر إلى مواطن الخلل والعطب التى لحقت بالبنى الاجتماعية المختلفة ... وآثارها فى أنساق القيم الإنسانية ، وتظل - تبعاً لذلك - محاولات البحث عن أشكال وصور جديدة تكون قادرة على طرح الرؤى المختلفة والمذهبيات المتعددة - قائمة ممتدة بامتداد الزمان والمكان مستمرة باستمرار محاولات البحث عن إمكانات أعمق وأكثر قدرة على تقديم خطاب أدبى موجه

---

١) راجع : د : عبد المنعم تليمة : (مقدمة في نظرية الأدب) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة : كتابات نقدية ، عدد ٦٧ ، القاهرة سبتمبر ١٩٩٧م ، ص ١٢٥ .

نحو الكشف عن قضايا الواقع وما يحمله من مشكلات وتطلعات تعترض الشعوب فى مسيرتها الاجتماعية. ومن هنا أخذت الدراسة على عاتقها فى هذا الفصل - محاولة طرح رؤيتها من خلال محورين رئيسين هما:

أولاً : الخطاب الأدبى : السياق التاريخى :

قبل أن نعرض للسياق التاريخى للخطاب الأدبى ينبغى علينا أن نتعرف على مفهوم الخطاب الأدبى ، وهنا يتحتم علينا أن نتجاوز الشكلانية اللغوية لهذا المصطلح إلى الآفاق المعرفية والتى تتجلى فى أبسط صورها فى دلالتها على ذلك المعطى النهائى للمحاور الموضوعية والعناصر الفنية التى تنتج فضاء نصياً يكون قادراً على حمل رسالة حضارية فاعلة وموجهة للإنسان تستطيع إثبات دورها فى مواجهة ما يعتريها من مواضعات الواقع الاجتماعى .

وعلى هذا تتأكد مقولة أن الفن شكل من أشكال الوعى الاجتماعى ، وأن الحركة الأدبية ما هى إلا لون من ألوان النشاط الاجتماعى الإنسانى الخالد الذى استمر- ويستمر- عبر مساحة الدنيا والتاريخ معاً ، وقل أن نجد فى الدنيا نشاطا اهتم به الإنسان وحرص عليه ، ودام دأبه فيه مثل الفن والأدب ، وما ذلك إلا لنبل غايته وسمو أهدافه واستمراريتها عبر الزمان والمكان .

ولا شك أن المفكرين فى كل بيئة كانوا يدركون ضرورة الإبانة عن قيمة هذا النشاط من الجهد الإنسانى فيحددونه وينشرونه من أجل خير الحياة وصالح الإنسان[1] .

ولعل أول ما وصلنا فى هذا المجال هو حديث الفيلسوف اليونانى القديم (أرسطو) فى معرض حديثه عن (المأساة) من بين الفنون المسرحية فجعل من التعريف بها كونها تثير فى المتلقين الرحمة والخوف ، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات ، ويتحدث فى مكان آخر من كتاب (السياسة)، فيذكر الغاية من الأغانى التى لا تمت بصلة مباشرة على الأخلاق أو التربية ، وهى الأغانى ذات الطابع العملى أو الحماسى ، فيذكر أن فائدتها التطهير ، ويحيل القول فيها على كتابه (فن الشعر) وهو يدل على أن المعنى الذى يقصد إليه واحد فى الموضعين ،

---

(١) راجع : د : عبد السلام عبد الحفيظ . (التراث النقدى عند العرب - رؤية تاريخية فكرية) ، مطبعة دار البيان ، ط١ ، القاهرة ١٤٠٧هـ ١٩٨٧ م، ص ٧٣.

حيث يقول : إن النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ فى عاقبة الأمر كأنها صادفت طباً وتطهيراً[٢] .

انطلاقاً مما تقدم ، نستطيع ان نقول أن من أهم الأدوار التى يطلع بها الخطاب الأدبى فى الأعمال الفنية (المأساة الأناشيد) أنها تثير فى نفس المتلقى فى أثناء المشاهدة ، مشاعر الرحمة والخوف والحماسة ونحوها . والتطهير هنا ليس هو (التطهر / purification) بالمعنى الدينى ولا التطهير الخلقى / purgatio) بالمعنى الطبى . فقد يوحى هذان المعنيان بأن المتلقى عندما يذهب للمسرح تكون لديه انفعالات مختلطة شريرة ، ثم تحدث لها ـ أثناء المشاهدة المسرحية وعقبها ـ حالة من (الطهر) أو (الطهرانية) أو أنه قد تكون لديه (أمراض انفعالية) يحدث لها (تطهير) فى أثناء المشاهدة أو عقبها فتشفى .

وعلى ما يبدو أن هذه المعانى لا تنقل أو تماثل المعنى الدقيق للتطهير كما قصده أرسطو وخاصة عند حديثه عن الانقلاب فى الحدث ، وكذلك التعرف الذى يعقبه لدى المشاهد ، فالتطهير يعتمد على التعرف ، والتعرف عملية معرفية ، أى عملية ترتبط بالفهم الكامل للأحداث التى تقع أمام المشاهد وبهذا يكون للتطهير معنى (معرفى) أعمق من معناه الانفعالى الذى كثيراً ما يتردد فى الأذهان .

نخلص مما سبق إلى أن عملية التطهير هذه تشتمل على جوانب انفعالية وجوانب عقلية ؛ جوانب انفعالية ترتبط بإنجاز وظيفة التراجيديا من خلال مشاعر الشفقة التى تشتمل فى جوهره على انفعالات اقتراب (التعاطف أو التقمص) وكذلك الخوف الذى يحوى بداخله انفعالات الابتعاد (أو المسافة النسبية) . كما أن انفعالات أو عمليات معرفية أخرى قد تدخل فى خلال فعل التلقى المسرحى كإثارة التوتر وإشباعه ، أو الغضب أو الفرح أو الاستنكار .

ومن خلال عملية المشاهدة فى المسرح تتوالد المعانى والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقى ومن ثم يقوده العمل المسرحى نحو حالة خاصة من الفهم الكامل ، يتجاوز مجرد عملية تعاطف أو تقمص أو تطهير انفعالى مؤقت لأن ما يحرص عليه أرسطو هو التطهير التام والدائم وليس مجرد نزوة عابرة يمر بها المتلقى . وهذا الفهم الكامل والصحيح هو من يسمح للمتلقى بتطهير نفسه باقتناع وفهم ودراية من كل المشاعر والتوترات الضارة وبالتالى يتحقق هدف الفن كما رسمه أرسطو .

---

(٢) راجع : د : محمد غنيمى هلال : (النقد الأدبى الحديث) ، دار الثقافة ،دار العودة ، بيروت لبنان ١٩٧٣م ، ص ٨٢ ، ٨٣ .

لكن رغم وجاهة ما ذهب إليه أرسطو فى هذه النظرية ، إلا أنها لم تخل من اعتراضات قد وجهت إليها ، ذلك أن التطهير ليس عاماً فى كل الحالات، فقد يكون فى عرض الخوف أو الرحمة تطهير منهما ، وقد يكون فى مجرد العرض إغراء بالخوف ، أو إقلال من الرحمة لتصل إلى آفة الضعيف ، وقد يكون فى عرض الحب وتحليله تسام به وقد يكون فيه إذكاء للعاطفة المشبوبة على حسب الحالات ، ثم إن الرومانتيكيين لم يكونوا يرويدون من وصف العواطف المشبوبة التطهير منها ؛ لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان إذكاؤها أمراً مقصوداً لهم ، وفى بعض الحالات لا يقصد فى الجمال الفنى إلى تطهير الانفعالات بل الإصلاح من شأنها وتقويتها أو المجادلة فيها وإنكارها كما فى القصص والمسرحيات التى تعرض قضايا عامة . وذلك يكون إما باختيار شخصيات تحبب وتغرى بالفضيلة وتبغض الرذيلة ،وذلك فى الفن الكلاسيكى،أو الشعبى الذى لم يرق إلى مستوى فنى رفيع كما فى الميلودراما، والتى تعاقب فيها الرذيلة دائماً وتثاب الفضيلة ، وذلك إما بتصوير الشر طاغياً كما هو فى العالم ، مع التوجيه الفنى الدقيق الذى يوحى ، ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، ويحبب أخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفى أدب الوجوديين[1] .

وعلى هذا ، فلا يصح أن نعمم وظيفة (التطهير) فى الفن ، بل يجب الاحتراس عند تطبيقها على حسب الحالات والمواقف ، فهى وإن كانت تفسر جانباً من جوانب اهتمام الخطاب الأدبى بالحياة ، إلا أنها لا تستوعب كل وظائفه .

وعلى ما يبدو أن هذه النظرية التى قال بها أرسطو كانت رد فعل للفكرة التى رددها أستاذه أفلاطون ، والتى يرى فيها أن المسرحية المأساوية تعمل على إشباع فهمنا العاطفى ، غير أن العواطف المحركة التى نشعر بها عند مشاهدة مسرحية يجرى تمثيلها ، أو كذلك حين نقرأ الشعر ، ما هى إلا عبارة عن نقاط ضعف لأنها تبعث القلق فى النفس وتحجب العقل[2] .

أما الفكر الرومانى - ممثلاً فى شاعره الكبير هوراس - فقد توسع فى وظيفة الأدب توسعاً كبيراً يكاد يضم ما ختلفت عليه الأفكار القديمة والحديثة ، ولكنه يذكرها فى إيجاز وتعميم ، حيث يقول عن ذلك فى كتابه (فن الشعر) : " غاية الشعراء إما الإفادة ، أو الامتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد ... فمن مزج النافع بالممتع عن طريق تسلية القارئ وإفادته معاً فقد نال رضا الجميع "[3] .

وظلت أفكار هوراس هذه فى الغايـــة من الأدب مجال اختـــلاف تتجادل الأفكار حولها فى النقد الأدبى وفى الفلسفة حتى أكد الدارسون جدواها فى كثير من الشروح وزيادات فى التفاصيل .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) راجع : د :عبد السلام عبد الحفيظ : (التراث النقدى عند العرب) ، مرجع سابق ، ص ٧٥ .

(٣) راجع : د : هوراس : (نقد الشعر) ، ترجمة : د : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٠م ، ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

أما فى الفكر العربى فقد اتسعت دائرة الغايات الوظيفية للخطاب الأدبى للأعمال الفنية اتساعاً كبيراً ارتبط بحياة الإنسان وواقعه فى حاضره وماضيه ومستقبله .

طرحت هذه القضية فى تراثنا الأدبى مثلما طرحت فى آداب الأمم الأخرى ، ولكنها جاءت مرتبطة عند العرب بالخطاب الشعرى خاصة ؛ لأنه كان يجسد رأس الفنون الأدبية عندهم ، وهو ديوانهم الحقيقى ، وإذا كانت وظيفة الخلقية - فى جوانبها المختلفة كافة - شديدة الوضوح فى الشعر ؛ فإنها - من غير شك - فى النثر أوضح إذ الشعر أقرب إلى الجموح ، وأوغل فى الخيال ، وأبعد من الهيمان والانطلاق حتى وقر فى النفوس قول قوم أن " أعذب الشعر أكذبه " وحتى وجدنا ناقداً مثل (جون بول سارتر) - وهو من دعاة الأدب الملتزم - يعفى الشعر من الالتزام ويخص به النثر[1] .

فمنذ العصر الجاهلى والعرب يدركون قيمة الخطاب الأدبى للفن والشعر منه خاصة ويترفعو به عن أن يتنزل إلى غايات دنيا تخص ذات الأديب ولا تعم حياة المجتمع وسلوكيات الإنسان ، فلقد حدثتنا مصادر الأدب حديثاً لا يكاد ينتهى عن وظائف الخطاب الشعرى فى الجاهلية ، وعن منزلة هذا الفن عندهم ، وعظم أثره فى حياتهم ، وهى وظائف تمثل المنحى الخلقى النفعى ، وتصور الشعر نشاطاً حيوياً فعالاً وطاقة خيرة مؤثرة ، بل هو السلاح الإعلامى فى هذا المجتمع البدائى : الشاعر يذود عن القبيلة ، ويدافع عن حياضها بالقول المؤثر الفعال ، فكأنه صحفى هذا الزمان ، أو رجل إعلام فى مواقعه المختلفة ، يمجد القبيلة ، ويدافع عن قيمها ، ويشيد بمآثرها ، ويصور قوتها ومناعتها ضد الخصوم ، ويوجه مسيرتها ، مشكلاً بذلك جهاز ردع، يرهب العدو ، ويخيف الخصم[2] .

قال أبو عمرو بن العلاء مصوراً فرط حاجة العرب إلى الشعر :" كان الشاعر فى الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذى يقدر عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ، ويهول على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم .. "[3] .

فالخطاب الشعرى القديم عند العرب هو عبارة عن ملحمة بطولية يتغنى فيها الشاعر بمفاخر ومآثر قومه ، ويدون فيها تاريخ قبيلته ، ويسجل فيها الأحداث العظام لتكون معلماً وهادياً وموجها للأجيال القادمة ، يتعلمون منها الشرف والمجد ويرتضعون لبان النخوة والمروءة .

ولا شك أن جليل الوظائف والأدوار التى توفر عليها الخطاب الأدبى للشعر العرب القديم هى التى حددت مكانته وإن نهوضه بمثل ما نهض به من غايات خلقية وتاريخية وقبلية وإعلامية لقمين حقاً أن يبونه فى المجتمع العربى تلك المنزلة التى ميزته عن غيره .

---

(١) راجع : د : وليد إبراهيم قصاب :" وظيفة الشعر في النقد العربى القديم "،مجلة:التراث العربى،اتحاد الكتاب العرب،عدد ١٠٢، دمشق ،سوريا ٢٠٠٦م .

(٢) راجع : المرجع السابق .

(٣) الجاحظ : (البيان والتبيين) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر ، جـ ١ ، القاهرة ، (بدون) ، ص ٢٤١ .

وقد حفلت المصادر العربية القديمة بكثير الحديث عن منزلة الشعر فى نفوس الغرب ، وسيرورته فيهم ، واحتفائهم بالشاعر ، وفرحتهم بمولده فيهم ،رابطين كل ذلك بالوظيفة والدور الذى يؤديه فيهم . فها هو (النهشلى) يقول : " وكان الشاعر فى الجاهلية إذا نبغ فى قبيلته ركبت العرب إليها فهنأتها به ، لذبهم عن الأحساب ، وانتصارهم به على الأعداء . وكانت لا تهنئ إلا بفرس منتج ، أو مولود ولد ، أو شاعر نبغ .. "[1] .

وقال (ابن رشيق القيروانى) : " كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها الشاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ؛ لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم .."[2] .

وبين (أبو عمر بن العلاء) المكانة التى كان عليها شعراء العرب فى العصر الجاهلى ، فقال : كانت الشعراء عند العرب فى الجاهلية بمنزلة الأنبياء فى الأمم .. " . ولهذه المنزلة كان للشعر جلاله يرفع من قدر الجامل إذا مد به ، مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسباً ، كما خيفت ألسنة الشعراء، وكان لهم أسنان وأقدار ، تقبل شفاعتهم ، وتكرم وفادتهم وينزل عند قضائهم[3] .

ومثلما كان جلال الدور الذى نهض به الشعر سبباً فى سمو قدره ، وتعظيم مكانة صاحبه ؛ أيضا خروجه إلى أغراض غير نبيلة سبباً فى انحدار وتدنى مكانة الشاعر ، وسقوط همته ، وتفضيل الخطيب عليه .

ولم تكن هذه الوضعية التى آلت إليها حال الشعراء بعد أن ضل المسعى النبيل لخطابهم الشعرى وسقط فى مستنقع التكسب والنفعية بخافية علينا ، فها هو " ابن رشيق القيروانى " يتحدث عن انحدار مكانة الشاعر من خلال ربطها بوظيفتها التى تؤديها ، فيقول : " وقالوا : كان الشاعر فى مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لشدة حاجتهم إلى الشعر فى تخليد المآثر وشدة العارضة ، وحماية العشيرة ... فلما تكسبوا به ، وجعلوه طعمة ، وتولوا به الأعراض وتناوها ؛ صارت الخطابة فوقه وعلى هذا المنهاج كانوا حتى فشت فيهم الضراعة ، وتطعموا أموال الناس ، وجشعوا ، واطمأنت بهم داء الذلة، إلا من وقر نفسه وقارها ، وعرف لها مقدارها ... " [4] .

---

(١) النهشلى : " اختيار الممتع في علم الشعر وعمله) ، تحقيق : د : محمود شاكر القطان ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٣م . ص ٢٥ .

(٢) ابن رشيق القيروانى : (العمدة في محاسن الشعر وآد ابه ونقده) ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، جـ ١ ، ط٥ بيروت ، لبنان ١٤٠١هـ - ١٩٨١م . ص ٦٥.

(٣) راجع المرجع السابق ، ص ٤٠ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٦٤ ، ٧٨ .

(٤) المرجع سابق ، ص ٨٣ .

و نذكر في هذا الجانب قول الرازى الذى يوضح ما آل إليه حال الشعراء وما وصلت إليه وضعيتهم فى مجتمعاتهم فيقول : " صاروا أتباعاً بعد أن كانوا متبوعين .. وسألوا بالشعر ، وتملقوا للملوك والخلفاء ، وتضرعوا إلى أهل الثورة والأمراء ونزلوا عن رتبتهم ، واستهان بهم الناس ، وقلوا فى أعينهم ، فجروا على ذلك فى صدر الإسلام وبعد ذلك برهة من الدهر ، نشأ فيهم شعراء مطبوعون لهم قرائح الأولين من شعراء الجاهلية والمخضرمين، واعتادوا المثالة ، وجعلوها صناعة ، فلما طال ذلك عليهم ملهم الناس ، ونزرت العطايا ، وماتت الخواطر ، وغارت القرائح ، وسقطت الهمم ، وصار الشعر ضعيفاً هزيلاً بعد أن كان محكما مقتدراً ... " [1] .

ولعل أبلغ تشريح لهذا الوضع هو ما جلاه (القرآن الكريم) بعد ذلك بأفصح بيان لحال أمثال هؤلاء الشعراء ، فشنع عليهم ووصفهم بأقبح الصفات وذلك فى قول الله تعالى : {وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ }[2] مستثنياً من بين هؤلاء الشعراء الذين وجهوا خطاباتهم الشعرية لأغراض خيرة نبيلة ، فقال تعالى : { إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ }[3] .

وهكذا ارتبط الخطاب الشعرى فى العصر الجاهلى بأغراض خلقية نبيلة ، وأدى وظائف هادفة ، فكان شعراً قبلياً جماعياً كرس فيه الشاعر نفسه لخدمة القبيلة ، والذود عن حياضها ، وتسجيل مآثرها وأحسابها وأفعالها المجيدة ، وكان فيها معلماً هادياً وهادفاً ، التصق بوجدان بوجدان ووعى الجماهير ، فجند لخدمة قضاياهم وبث القيم الفاضلة التى تهذب النفس وترتقى بالمشاعر ؛ من أجل ذلك علا شأنه فى العرب ، وسمت منزلته ، ونظر إلى الشاعر على أنه مصدر الحكمة والحق[4] .

وعلى رغم هذه المنزلة الرفيعة التى تبوأها الشعر العربى من خلال ما أنيط به من أهداف وأدوار ، ما إن خرج عن هذه الأهداف والأدوار الخلقية النبيلة، فجند فى الباطل والسفه ، وروج

---

(١) أبو حاتم الرازى : (الزينة في أسماء الكلمات الإسلامية) ، تحقيق حسين بن فيض الهانى ، ج١ ، القاهرة ١٩٥٧م ، ص ٦٢ .

(٢) سورة الشعراء آية رقم : ٢٢٦ .

(٣) سورة الشعراء آية رقم : ٢٢٧ .

(٤) راجع : د : وليد إبراهيم قصاب : " وظيفة الشعر في النقد العربى القديم " ، مجلة : التراث العربى ، مرجع سابق .

للفحشاء والمنكر ، وصار مطية للنفاق والتكسب وتناول الأعراض،وشبب بالمحرمات،حتى فقد مصداقيته،وسقط عنه وقاره وجلاله ، وأصبح الشاعر كالبهلوان المهرج يضحك ويسلى ، ولم يعد مصدر الحكمة ، ولا مستودع الحق والفضيلة كما كان ، فتقهقرت مكانته، وغدا الخطيب أرفع شأناً من الشاعر[1] .

أما فى العصر الإسلامى فقد انتقلت تلك الأهداف النبيلة مع العرب إلى ما بعد إسلامهم ، وشملت أكثر عصورهم . والحق أن هذا الدور الخلقى للخطاب الشعرى قد تعمق بمجئ الإسلام ، وصار للكلمة - من المنظور الإيمانى - جلالها وكمالها وأمانتها ومسئوليتها فلا يستهين بها أمرؤ مسلم ولا يتعامل معها من غير روية وتدبر واحتراز .

وإذا كان البحث ليس من مهامه تفصيل القول فى الوظيفة الإيمانية الخلقية للخطاب الشعرى التى حددها النبى ﷺ فى أحاديثه ومواقفه من الشعر ، ولا فيما أثر عن الخلفاء الراشدين وخلفاء المسلمين من بعده ، إلا أننا لن نغفل ذلك جملة ، بل نسوق فى هذا المقام بعضاً من النماذج القولية التى تفصح - بقدر ما - مهما كان هذا القدر - عن نظرة الخلفاء الراشدين وخلفاء المسلمين إلى ما يمكن أن ينهض به الخطاب الشعرى من إصلاح للنفس، وتهذيب للسلوك ، واستثارة للمشاعر الخيرة والأحاسيس النبيلة ... مما يجعله مادة تربوية تعليمية مهمة .. فمن جملة ذلك ما قاله أبو بكر الصديق - ﷺ - فى تسويغ الحث على تعلم الشعر : " علموا أولادكم الشعر ، فإنه يعلمهم مكارم الأخلاق "[2] .

وقال عمر بن الخطاب - ﷺ - : " تحفظوا الأشعار ، وطالعوا الأخبار ؛ فإن الشعر يدعو إلى مكارم الأخلاق ، ويعلم محاسن الأعمال ، ويبعث على جليل الفعال ، ويفتق الفطنة ، ويشحذ القريحة ، ويحدو على ابتناء المناقب ، وادخار المكار وينهى عن الأخلاق الدنيئة ، ويزجر عن مواقعة الريب ، ويحض على معالى الرتب "[3] .

---

(١) راجع: د: وليد إبراهيم قصاب : (النظرة البنوية في نقد الشعر) ، دار المنار ، ط٢ ، دبى (بدون) ص ٩ - ١٥ .

(٢) العلوى : (المظفر بن الفضل) : (نصرة الإغريض في نصرة القريض) ، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مجمع اللغة العربية دمشق ، سوريا ١٤٩٦هـ - ١٩٧٦م ، ص ٣٥.

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٥٧ .

وقال معاوية بن أبى سفيان - ﷺ - : " ... الشعر أعلى مراتب الأدب "[1] .وأوصى هارون الرشيد الخليفة العباسى الكسائى معلم ولديه الأمين والمأمون فكان من جملة ماقاله: "... وروهما الشعر ، فإنه أوفى أدب ، يحض على معالى الرتب "[2] .

وإذا كانت وظيفة الخطاب الشعرى كما أسلفنا القول - قد تعمقت ، إلا أنها ازدادت تعمقًا وتطوراً مع توالى الزمن حيث توالت رؤى وأفكار النقاد والمفكرين العرب فى الكشف عن غايات وأدوار الخطاب الأدبى للأعمال الفنية ، وحظى الشعر منها بأكبر نصيب ، فاستجد العديد من الغايات والأغراض والرؤى التوجيهية والنفعية للخطاب الأدبى - (المعرفية - التربوية النفسية - الجمالية ...) - مما يستوعب جوانب الحياة كافة[3] .

وهكذا استطاع هذ البحث أن يكشف - بقدر ما - مهما كان هذا القدر- عن أن أهمية الخطاب الأدبى للشعر العربى وما اكتسبه من مهابة وجلال فى نفوس العرب كان مرجعه على أنه جسد نشاطاً ذهنياً جاداً ، اضطلع بوظائف وأدوار مهمة وخطيرة عكست مسيرة حياتهم الخلقية والتعليمية والتاريخية، بل وأغرت المتلقين لها .

فالخطاب الأدبى للشعر العربى لم يكن - ولن يكون - فى يوم من الأيام مجرد فن أنتج لذاته أو متعه مجردة للمتعة إنه حقاً - ولا أحد ينكر ذلك - فن ممتع وجميل ، ولكن هذا الفن والإمتاع نتاج طبعى لغايات نفعية وخلقية كثيرة عند أغلب النقاد العرب .

ولكن ، ليس معنى هذا أن سر الاحتفاء بهذا الأدب مرجعه إلى ما يكمن فيه من خطابات خلقية تهذيبية موجهة ، بل إن أهمية هذا الأدب وتأثيره وقدرته على الانسراب إلي النفس لا تكتمل إلا من خلال إطار فنى يُصب ويُودى به المعنى . لأن هذه الطريقة هى التى سوف تضمن لنا خلود هذا الأدب، وهى التى يجعلنا نتفاعل مع ما يبثه من معانى .

ثانياً : الخطاب الأدبى : السياق الاجتماعى :

تتشكل ملامح صورة الخطاب الأدبى عند المبدع من خلال وعية بواقعة ومجتمعه الذى يعيش فيه ، إذ إنه لا يمكن بحال من الأحوال عزل النص الأدبى عن واقعه (المرجع) الذى أنتج

---

(١) الخطيب البغدادى : (الفقيه والمتفقه) تصحيح وتعليق : إسماعيل الأنصارى ، دار الكتب العلمية ، جـ ٢ ، ط ٢ و بيروت ، لبنان ١٩٩٨م ، ص ١٥٧ .

(٢) العلوى :(نضرة الإغريض في نصرة القريض) ، مرجع سابق ، ص ٣٥٧ .

(٣) وللتوسع في ذلك ، راجع : د : عبد السلام عبد الحفيظ : (التراث النقدى عند العرب ...) . مرجع سابق ، ص ٧٧ - ٨٦ .

فيه،والنظر إليه على أنه مجرد قول مستقل أنتج لذاته وأنه يفهم لذاته . فلقد سعت المناهج الاجتماعية منذ زمن بعيد - رغم تعدد اتجاهاتها ومشاربها - إلى توطيد العلاقة التى يجب أن تكون قائمة بين الفنان ومجتمعه الذى يعيش فيه .

فلا شك أن حتمية هذه العلاقة المرجعية هى التى تؤكد الدور الفعال للأنساق الأدبية ، فهى التى تعطيها مفهوماً حضارياً يجعلها قادرة على الفعل والتغيير ؛ إذ إن هذا العلاقة تعمل على توجيه نظر المبدع نحو واقعه ، فتشغله همومه الاجتماعية والسياسية والفكرية ، وتلح عليه ، فيعبر عنها بطريقة فنية موحية لا تنطلق من فراغ أو إلى فراغ ، بل إلى نظرة جديدة تشتبك مع الواقع ورموزه بغية التأثير والتغيير .

لقد تحددت علاقة الفنان بمجتمعه منذ زمن بعيد عند العلماء ، وبخاصة لدى الإغريق الذين عدوا الفنان نبى قومه فهو ليس المعبر عن عقيدتهم فحسب، بالإضافة إلى هذا تتبلور فيه كل تصوراتهم الأولية البسيطة[1] .

ولعل أول ما وصل إلينا فى هذا الشأن نظرية " أفلاطون " النقدية التى تميزت بطابع فلسفى مستمد من عالم المثل ، وقد اتهم الشعراء ، بأنهم لا يستطيعون أكثر من إيجاد صورة (مرآوية) للطبيعة بتصوير مظهرها دون حقيقتها . فأقصى عن جمهوريته الشعر الغنائى ، وشعر الملاحم ، كما منع تداول أشعار " هسيودوس " لأنها تساعد على إفساد الجيل الناشئ ، ولم يبح إلا الفن الذى يمدح الخير ويمجد الآلهة والأبطال[2] ، وبهذا يكون قد نهج منهجاً أخلاقياً فى الأدب والفن . أما تلميذه " أرسطو " فقد حاول استنتاج نظريات تتعلق بطبيعة الأدب فى كتابيه " فن الشعر " و " فن الخطابة " ورفض فكرة المحاكاة الحرفية مشيراً إلى أن الفن انتقاء من الواقع لا بالطريقة الحرفية ، وإنما من خلال معادل موضوعى حى . لأن الشاعر أو الفنان بصفة عامة لا يقصد بتصويره ما هو كائن فعلاً ، وإنما يعنى بتصوير ما ينبغى أن يكون .

وبما أن أوربا كانت الوريث الشرعى للتراث اليونانى والرومانى ،من علم وفلسفة ، فقد تأثرت بهذا الفكر وجعلت منه أساساً للبعث الحضارى ، ومثلاً أعلى تقلده وتسير على منواله . وهكذا سار العصر الكلاسيكى ، يدعمه مجتمع أرستقراطى تملك فيه الطبقة العليا مصادر الإنتاج

---

(١) راجع : د : عز الدين إسماعيل : (الشعر العربى المعاصر) ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٧٨ م ، ص ٣٨٠ .

(٢) أفلاطون : (جمهورية أفلاطون) ، ترجمة حنا الخباز ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠م ، ص ٦٦ .

وتتحكم فى جهد المنتجين ، ومن الطبعى أن يتأثر الأدب والنقد والفن بصفة عامة بروح العصر ، فاستنتجت أحكام حول الإنتاج الفنى ، بأنه لا يزيد عن كونه صورة لجمال ثابت مستقل عن الزمان والمكان . ومماثل لحقيقة لا تتغير من الطبيعة الإنسانية ، كما أصبح أبطال الأعمال الأدبية من الملوك والأمراء والأشراف .

وفى القرن التاسع عشر اشتد التيار الرومانسى الذى كان يجسد ثورة عارمة على الأصول الثابتة والقواعد الصارمة ، وقد مهدت لذلك ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية ، طبعت تلك الحياة بطابع نفسى متميز ، عرف به هذا الاتجاه . ومن أهم النظريات الفلسفية التى وضعت فى هذا العصر ، (أن مشاكل الإنسان ليست نابعة كلها من طبيعته كإنسان بل من وضعه كفرد فى المجتمع)[1] .

وبهذا تعتبر الحركة الرومانسية أول حركة وضعت (نواة) الموضوعات الاجتماعية فى الأدب . وقد أحدثت تحولا مهما فى مجال الأدب والنقد بزعزعتها القيم والمفاهيم الأخلاقية والجمالية الثابتة ، التى كانت تخدم المجتمع الأرستقراطى ، لكن جنوح هذه الحركة القوية إلى المثالية والخيال واللجوء إلى الطبيعة ، مع مساندتها الطبقة التى انتمى إليها كتابها ، جعلها تظهر بمظهر سلبى ، لا يتجاوب أصلا مع روح الالتزام ، التى عمقت الهروب من الواقع والانكفاء على الذات .

إن فكرة الالتزام الفنى التى نبتت على أرضية العلم ، وصخب المعامل ، أثيرت بشكل تلقائى على يد الناقدين الألمانيين " كولريدج " و " ماثيو آرنولد " حينما أعلنا أن الفن " نقد للحياة " فجاءت هذه الدعوة رد فعل لطغيان العلم التجريبى ، وفقدان الثقة فى النوازع والاتجاهات التجريدية ، حيث دعت الضرورة إلى تحميل الشعر إعادة نشر القيم والمبادئ الإنسانية ، فى هذا العصر الذى تميز بالمادية المطلقة ، ومن ثم أصبحت الدعوة إلى العودة على الأدب أمرًا مهما ؛ لخلق نوع من التوازن والتعويض فى عصر هيمنت عليه صلابة العقل بانتشار الآلة وازدهار الصناعة بصفة مطردة . " ولسوف يكتشف الجنس البشرى على المدى الطويل ، أنه يتعين أن نلجأ إلى الشعر لكى يفسر لنا الحياة ، ويهدئ من روعنا ، ويشد من أزرنا ، ولسوف تبدو علومنا ناقصة بدون الشعر "[2] .

---

(١) راجع : د : محمد مندور : (الأدب ومذاهبه) ، دار النهضة ، القاهرة (بدون) ، ص ٥٢ .
(٢) ماثيو آرنولد : (مقالات في النقد) ، ترجمة : على جمال الدين عزت ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٦م ، ص ٢٠ ، ٢١ .

وقد اشترط " ماثيو آرنولد " أن يكون هذا الشعر على قدر وافر من " الصدق الشعرى والجمال الفنى " حتى يمكن للبشرية ان تأخذه سنداً على مدى الدهر. وبذلك تكتسب القيم الإنسانية عن طريقه صفة الخلود والاستمرار .

وتطورت بعد ذلك فكرة أن الأدب " نقد للحياة " على يد الواقعية الاشتراكية ، التى أخضعتها لمبادئها الإيديولوجية الثورية ، فظهرت عدة مقالات للأدباء والنقاد . أمثال ف. ا . لينين الروسى وماوتسى تونغ الصينى ... إذ اقتصرت فيها آراؤهم على النظرية الماركسية أكثر من اقتصارها على النقد الأدبى المحض ، بحكم تخصص هؤلاء فى المجال السياسى أكثر من تخصصهم فى مجال الأدب والفن ، بالإضافة إلى اهتمامهم الخاص والمتزايد ، برفع المستوى الثقافى لطبقة (البروليتاريا) .

ولعله من المهم أن نتوقف عند أشهر النقاد الماركسيين وأكثرهم أهمية ، وهو " جورج لوكاتش " الذى طور النظرة الواقعية فى الأدب تطويراً ينطوى على قدر من العمق ، فقد نظر للأعمال الأدبية بوصفها انعكاساً لأنساق واقعية تتكشف ملامحها بشكل تدريجى ، كما ذهب إلى أن العمل الأدبى الواقعى لابد أن يكشف عن نمط معين للتناقضات التى تكمن من وراء الأنساق الاجتماعية المعينة ، وهكذا كانت نظرية ماركسية فى إلحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع .

فلقد استخدم لوكاتش مصطلح (الانعكاس /Refecito) استخداماً متميزاً يكشف عن مقصوده،فقد رفض النزعة الطبيعية (Naturaeism) العلمية التى كانت تجسد نزعة سائدة آنذاك فى العمل الأدبى ، وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التى ترى الرواية انعكاساً للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر السطحى للواقع ، بل بمعنى أنها تقدم انعكاساً اكثر صدقاً وحيوية وفعالية للواقع ، فالانعكاس معناه (تشكيل بنية ذهنية ، تصاغ فى كلمات ، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع ، أعنى وعداً لا يقتصر على الموضوعات الخارجية ، بل يشمل الطبيعة الإنسانية العلاقات الاجتماعية فالانعكاس كما يقول لوكاتش - يمكن أن يكون عينياً بدرجات متفاوتة ، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع ، يتجاوز الادراك العادى الشائع للأشياء ، فالعمل الأدبى لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة وإنما يعكس

العملية المتكاملة للحياة) ، ومع ذلك يظل القارئ دائماً على وعى بأن العمل الأدبى ليس الواقع نفسه ، ولكن شكل خاص من أشكال انعكاسه[١] .

ومعنى ذلك أن الانعكاس الصحيح للواقع داخل الخطاب الأدبى يتضمن أكثر من وصف المظاهر الخارجية ،إن طبيعة العمل الأدبى تنبذ التمثيل (الفوتوغرافى) الباحث عن تقليد الواقع ، بقدر ما تؤكد أنها عملية انتقاء واختيار من الواقع تجعل الأديب قادراً على تعميق عمله وتقديمه بطريقة فنية صحيحة تمنح المتلقى مزيداً من الإحساس بالضرورة للصورة الفنية المقدمة .

وعندئذ - والحالة هذه - سوف تتسم هذه الصورة (بوحدة شاملة مكثفة) تتوازى مع (الوحدة الشاملة الممتدة) للعالم نفسه ، " فليس الواقع مجرد تدفق أو تصادم آلى للجزيئات بل إن له (نظاماً) ينقله (الأديب) فى شكل (مكثف) والكاتب لا يفرض نظاماً على العالم ، ولكنه يزود القارئ بصورة لثراء الحياة وتعقدها ، صورة ينبثق منهاإحساس بالنظام الذى ينطوى عليه تعقد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها . ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية تضم جوانب التناقض والتوتر فى الوجود الاجتماعى كافة[٢] . فالعلاقة بين الأنساق الأدبية والوقائع الاجتماعية ليست علاقة شكلية، بل إنها تتجاوز ذلك على المضامين المعرفية[٣] .

إن الإبداع الأدبى يمثل حقلاً فكرياً و (أيديولوجياً) للممارسات الطبقية ، داخل المجتمع ، وهى ممارسات تفقد هويتها الشائعة لتتضح عبر تجليات فنية يحملها الخطاب الأدبى من خلال ما يطلق عليه الشكل الفنى ، والذى يجسد مجمل عناصر أسلوب التشكيل الفنى كالصورة والبناء الدرامى ، والحدث والشخصيات ، والعلاقات والتطور وجدل التجربة مع الوعى السياسى والاجتماعى ، والرؤية العامة[٤]

ومما سبق نستطيع أن نقرر : أن العملية الإبداعية ما هى إلا شكل من أشكال الوعى الاجتماعى ، ترتبط برؤية العالم وتستطيع أن تمد الكاتب بإمكانيات حية للإبداع والأصالة حيث

---

(١) راجع : رامان سلدن : (النظرية الأدبية المعاصرة) ، ترجمة : د : جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة : آفاق الترجمة ، عدد١ القاهرة (بدون) ، ص ٦٧ .

(٢) رامان سلدن : (النظرية الأدبية المعاصرة) ، مرجع سابق ، ص ٦٨ .

(٣) راجع : د. فتحى أبو العينين :(نصوص محتارة في علم اجتماع الأدب) ، مكتبة آداب عين شمس ، القاهرة ١٩٨٧م ، ص ١٢ ، ١٣.

(٤) راجع: د. فاطمة يوسف محمد:(المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢م - ١٩٧٠م) الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ١٩٩٤م،ص٦.

الارتباط بحركة جماهرية تناضل من أجل تحرير الشعوب وانعتاقها مما علق بها من ندوب وتآكلات الواقع.فالأدب بوصفة إنتاجاً اجتماعياً يدخل فى جدل موضوعى مع الواقع يجعلنا نسلم على حد قول (الدكتور) عبد المنعم تليمة : بضرورة " أن الفن صورة من صور الوعى الاجتماعى ، وظاهرة من الظواهر الثقافية ، وهو يخضع - فى تطوره - للقوانين العامة السابقة فى علاقة الوعى بالجود . فكل نظام اجتماعى يبدع ما يعبر عن حقائق وجوده وطبيعة علاقاته "[1] .

وعلى هذا يكون مسار العملية الإبداعية فى الأدب تحقيق نماذج للممارسات الاجتماعية التى تقوم بها الطبقات الاجتماعية فى وقائع فردية تمتلك مستوياتها التعبيرية والدلالية العامة بحيث تؤدى إلى تجسيد الحركة والفعل والأحداث التاريخية والاجتماعية بواسطة أفعال الأفراد اليومية وأفكارهم ومواقفهم وعلاقاتهم[2] .

وليس معنى هذا أن الأديب عندما يتأثر بالحياة الخارجية السائدة فى مجتمعه أنه يستمد أدبه من حياة هذا المجتمع وأن يكون معبراً وناقلاً لصورة هذا المجتمع الذى يعيشه أصدق تعبير . فإن ذلك لا يحتاج دليل لبطلانه وعدم صدقه . إنما حقيقة عادية وقديمة ومبهمة إذا كانت تعنى فقط أن الأدب يصور بعض مظاهر الواقع الاجتماعى . إن الأديب لا يملك إلا أن ينقل لنا تجربته الخاصة به وحده من الحياة .. وأنها لقاعدة تقديرية خاصة أن تقول أن المؤلف ينبغى أن يعبر عن الحياة فى زمنه تعبيراً كاملاً وأن ينقله نقلاً صادقا[3] .

فالأديب حين يتأثر بما يدور حوله فى المجتمع إنما يعكس فهمه هو لهذا المجتمع ، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقل له . أما أن ينقل الأديب واقع مجتمعه ، أو أن يكون المرآة العاكسة لما يدور فيه ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته ، فهذا يعد عبثاً ليس من الأدب فى شئ . فالأديب لابد أن يتخذ لنفسه دائما موقفاً (فكرياً) موجهاً من مجتمعه . ومن هنا - فقط - تأتى الفرصة لأن نقول إن الأديب يستطيع أن يؤثر فى مجتمعه .

فالمضمون الاجتماعى للعمل الأدبى - بهذا المعنى - لا يستمد فى الحقيقة من واقع الحياة داخل المجتمع ، بل من (الموقف الفكرى) الذى يتبناه الأديب تجاه هذا المجتمع . وحيال هذا

---

(١) د : عبد المنعم تليمة : (مقدمة في نظرية الأدب) ، مرجع سابق ، ص ١٥٥ .
(٢) راجع : د :فاطمة يوسف محمد :(المسرح والسلطة في مصر ...) ، مرجع سابق ، ص ٦ .
(٣) راجع : د : عز الدين إسماعيل : (الأدب وفنونه - دراسة ونقد) ، دار الفكر العربى ، ط٧ ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ٤٤ .

الموقف لابد أن تتولد مجموعة من القيم التى سوف تضيف إلى مجموعة القيم الحاصلة قيماً جديدة قد تلغيها أو تعدل منها. ومن هنا يأتى الحديث عن أثر الأدب فى المجتمع ؛ فهو بما يقدم إليه من قيم جديدة يساعد على تغييره وتشكيله[1] .

ففى الحقيقة إن فكرة فصل الأدب عن الواقع والنظر إليه نظرة جمالية خالصة قد تراجعت خطوات كثيرة . وحتى شعار (الفن للفن) يمثل فى حد ذاته رد فعل الأدباء فى العالم الرأسمالى ، على تردى الأدب وتحوله إلى سلعة استهلاكية[2] ، وبينما تترسخ من الجهة المقابلة فكرة ربط الأدب بالواقع وبتغيراته الاجتماعية ، فإن الخلاف حول أهمية هذه العلاقة ومداها وشكله لا يزال قائماً ، انطلاقاً من النظريات المتباينة إلى مفهوم الأدب وتعريفه وتحديد دوره ووظيفته .

وليس معنى هذا أن هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع هى علاقة أحادية الجانب ، بمعنى أن المجتمع هو الذى يؤثر فى توجيه الأدب ، وأن الأدب لا يؤثر فى المجتمع ولا يقدم له شيئاً . وإنما العلاقة بينهما علاقة تبادلية : تأثيراً وتأثراً .

فيكفى أن يعرف الدارس أن الأدب يعد سلاحاً فعالاً فى تغيير الواقع ، وخاصة حينما تكون مهمته فى التحولات الاجتماعية قبل حدوثها كالتمهيد أو التنبؤ بها ، أو الإرهاص لها ، وطالما أن العملية الإبداعية كانت متطورة فنياً فإنه لابد أن تؤدى دوراً مزدوجاً وفعالاً تأثيراً وتأثراً . فالأدب يعد سلاحاًفعالاً فى تفسير الواقع ، وخاصة حين تكون مهمته تجسيد مشكلات العصر الجوهرية[3]. فالبؤس مثلاً " قد لا يحرك الشعوب ، وإنما يحركها الوعى به، والأدب هو الذى ينفث هذا الوعى ثم يستثيره ، وأن الأوضاع المادية قد تظل متحجرة فى فسادها حتى يثور الادب فيكشف عن أدرانها ، ويبث روح الثورة ضدها "[4].

فالأدب مسؤول مسؤولية كبرى عن تجسيد المشكلات الحياتية ، وتصويرها تصويراً عميقاً يكشف عن خصوبة الواقع الاجتماعية وعن علاقة الإنسان بهذا الواقع " فهو لا يقف عند المظاهر الخارجية للحياة الاجتماعية ... بل ينفذ إلى أعماق الأشياء والظواهر الاجتماعية مصوراً

---

(١) المرجع سابق ، ص ٤٤ - ٤٦ .

(٢) راجع : أرنولد هاوزر : (الفن والمجتمع عبر التاريخ) ، ترجمة : د : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ٢ القاهرة ١٩٧٨م ، ص ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

(٣) راجع : د : شكرى عزيز الماضى : (أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سوريا) ، رسالة : علمية (دكتوراه) ، مخطوطة ، كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٣م ، ص .

(٤) د : محمد مندور : " ثورة الأدب وأدب الثورة " ، مجلة : الآداب ، عدد١ ، بيروت ، يناير ١٩٦٠م .

خبرات وتجارب الإنسان بالمجتمع، وهنا يمكن القول أن الفن والأدب يتفوقان على علم الاجتماع لأنهما يصوران المشاعر الإنساني فى أدق تفاصيلها مع مشكلاتها الحياتية "[1] .

ثالثاً :الخطاب المسرح فى غمار العملية الاجتماعية :

وإذا كان ما سبق يعكس بوجه عام طرحاً موضوعياً للعلاقة المتبادلة بين الأدب والوقائع الاجتماعية على ساحة الواقع فإن حدود هذه العلاقة تفصح أكثر عن ملامحها بشكل خاص عندما تصطدم بالنص المسرحى - وهو ما نحاول أن نتعرفه - بإذن الله تعالى - فى الصفحات المقبلة .

فمعروف أن التحولات الاجتماعية تعنى - فى التحليل الأخير- إيجاد تنظيم جديد للمجتمع ، وأن كل تنظيم جديد يبسط نفوذه على ساحة الواقع الاجتماعى ، لابد أن يستتبعه تشكيلاً جديد للعملية الإبداعية يكون مستوعباً لدلالة المجتمع متواكباً مع مسيرته ، متفقاً مع مصالح الجماهير التى تعيش فيه ، فإذا ما حدث ذلك فلا شك أن مثل هذه العملية الفنية سوف تحوز على أعلى درجات الرضا والقبول .

ومن هنا فإن الأشكال الفنية لا يمكن ان تأتى كلها - دائماً - أشكالاً على مستوى واحد فى تجسيدها وتمثلها للتحولات الاجتماعية على ساحة الواقع . فقد توجد فى مرحلة اجتماعية معينة أشكال ممثلة وأخرى تجاوزية ، ويعود هذا بالطبع إلى درجة العلاقات الاجتماعية المعقدة فى المجتمع وقواه الاجتماعية المتصارعة ...

فلكل طبقة اجتماعية رؤاها وأشكالها الفنية الخاصة . ولا يعنى وجود البعد الطبقى فى الأشكال الفنية التعبيرية أنها تأتى خلواً من البعد الإنسانى، بلى إن الجذر الإنسانى المشترك فى كل الأعمال الأدبية هو ما يفسر استمرارية الفن (وربما هو الذى يستمر من الفن)[2] .

فتاريخية الفن لا تتعارض مع التباعد الممكن زمنياً بينه وبين العلاقات الاجتماعية التى انتجته ، فالفن يستمر بقدر ما يعبر تعبيراً نموذجياً عن الوضع الذى انتجه [بما فى ذلك تتوقاته المستقبلية ، أو " ضميره الممكن "] ، أى أن الفن لا يستمر - لأنه كما يقال سما " فوق وضعه الخاص " بل لأنه اكتشف وصاغ ما هو أساس فى خصوصية هذا الوضع من أنماط السلوك أو الرؤى

---

(١) د : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ...) ، مرجع سابق ، ص ٧ .

(٢) راجع : د بشكرى عزيز الماضى:(أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سوريا) ، مرجع سابق ، ص ٥ .

والعلاقات[1] . وهكذا يظل " التاريخ الأدبى كالتاريخ الاقتصادى ، فيه قدر كبير من الحتمية ، بمعنى أن نمو شكل أدبى ، معين ، فى بلد معين وفى عصر معين ، لا يمكن أن يحدث اعتباطاً ، وإن تكن عبقرية الأمة والفرد قد تهتبل الفرصة التى هيأتها الظروف التاريخية ، وقد تفلتها "[2] .

وبالطبع يستند مثل هذا القول على فكرة (النموذج) الذى يعكس الخاص والعام ، والتى قال بها (جورج لوكاتش)[3] . ولذلك فإن (ماركس) حين يرى أن الفن قد يتطور فى بعض العهود والفترات تطوراً بعيد المدى ، فيسبق تطوير المجتمع بنفسه أو القاعدة المادية فيه[4] ، فإن ذلك لا يعد فى نظر (ماركس) منافياً للمفهوم المادى ، والتاريخى ، بل مؤكداً له . صحيح أن البناء التحتى له أثر كبير فى تشكيل البناء الفوقى وتطويره ، ولكن هناك استقلالية نسبية لكل منها ، فالبناء الفوقى - والأدب المسرحى جزء منه - يعود فيسهم فى تطوير البناء التحتى أو تغييره وهدمه .. وهنا تظهر العلاقة الجدلية بينهما أو بعبارة أخرى ،العلاقة الجدلية بين المسرح والوقائع الاجتماعية فكل منهما فى حركة مستمرة وتطور دائب ، وكل منهما يتأثر بالآخر ويؤثر فيه .. فالعلاقة بينهما مركبة متداخلة وبالغة التعقيد[5] .

فالمسرح ضرب من الأدب لا يمكن بحال من الأحوال دراسته بمعزل عن المجتمع أو البنية الاجتماعية التى نشأ فيها فهو ظاهرة أدبية ينطبق عليه ما ينطبق على الأدب ، فهو " نظام اجتماعى ، يصطنع اللغة وسيطاً له ، واللغة نفسها إبداع اجتماعى ، وإذا كان الأدب يمثل الحياة ، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية "[6] .

---

(١) راجع : د : الطاهر لبيب : (سوسيولوجية الثقافة) ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٧م ، ص ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .

(٢) د : شكرى محمد عياد : (القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبى) ، دار المعرفة ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٩م ، ص ٥ .

(٣) راجع : د : جورج لوكاتش : (دراسات في الواقعية الأوروبية) ، ترجمة : أمين آسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢م ، ص ٢٨ .

(٤) راجع : د : إحسان عباس : (فن الشعر) ، دار الثقافة ، ط٥ ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٢٣ وما بعدها .

(٥) راجع : د : شكرى عزيز الماضى : (أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سوريا) ، مرجع سابق ، ص ٥ .

(٦) السيد يسن : (التحليل الاجتماعى ، للأدب) ، مكتبة مدبولى ، القاهرة (بدون) ، ص ٩٥ .

فالمسرح جزء أصيل من الأدب يضطلع دائماً بدور مهم فى الحياة فهو يعمل على انتاج علاقة نوعية - عبر الصياغة الجمالية - بين الإنسان وواقعه الاجتماعى الذى يعيش فيه .

ومن هنا فإنه يكون من غير المنطقى محاولة دراسة المسرح أو الأدب بمعزل عن السياقات الاجتماعية التى تعايشه والحقيقة أننا إذا درسنا التحولات الاجتماعية الكبرى فى الآداب العالمية لأدركنا أنه لا يمكن فهمها وتفسيرها بمعزل عن الواقع الاجتماعى ، المنتج لها ، فالأدب والمسرح جزء منه يعملان على أظهار الوجود الإنسانى ، وما يعتمل فيه من قضايا اجتماعية ومن هنا فإنهما يتبعان هذه الحقائق وهذا الوجود فى تطوره . فالعلاقة الجدلية بين الوجود الاجتماعى والوعى به تُحتم أن يكون الوجود الاجتماعى هو الذى يحدد هذا الوعى ، كما أنه هو الذى يفسره[1].

وليس معنى هذا أن هذه العلاقة أو هذه التبعية تأتى آليه أو سلبية ، وإنما العلاقة بينهما - الوجود والوعى - تأتى (قائمة على التأثير والتأثر المتبادلين، وعلى التداخل والتفاعل الدائبين ، بل إن الوعى قد سبق - فى مرحلة من مراحل تطور المجتمع - الوجود، ويوجه حركته نحو التغيير ويقوده إليه "[2].

وعلى هذا فإنه لا يمكن لفهم أى من الظواهر الأدبية والفنية أن ندرسها بمعزل عن سياقاتها التاريخية التى ظهرت فيها . بمعنى آخر أنه لا يمكن فهم نشأة الظاهرة الأدبية وتطورها بالاعتماد فقط على منطلق التطور الداخلى لها وإنما يتعين ردها على التغيرات الاجتماعية والثقافية التى لحقت بالمجتمع فى فترة تاريخية محددة هى فترة ظهور هذه الظاهرة[3].

فالمسرح بتاريخه وطبيعته يعكس ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان ، انبثاقاً وفعلاً وتلقياً ، فهو وليد احتياج جمعى محدد المكانية والزمانية يتطلب حدوثه ويطوره فى الاتجاه

---

(١) راجع : د : كمال الدين حسين : (المسرح والتغير الاجتماعى في مصر) ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

(٢) د : عبد المنعم تليمة : (مقدمة في نظرية الأدب) ، مرجع سابق ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٣) راجع : د : كمال الدين حسين : (المسرح والتغير الاجتماعى في مصر) ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

الذى يريده ويفيده ، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه ، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن جمعى الإبداع والتلقى[1].

وإنه لمن السذاجة أن نزعم " أن أى تغيير فى البنيان الأسفل للمجتمع ينعكس آلياً فى الفن بظهور موضوعات وصيغ جديدة ، فهذه التحولات لا يمكن أن تتوفر لها القدرة على تغيير الأرصدة الأدبية القائمة من أشكال وموضوعات وبواعث إلا عندما تصل من الحدة إلى درجة الثورة الحقيقة والتحول التاريخى، عندئذ فقط تشرخ ضغوط البناء السفلى بطريقة واضحة المبنى الذى تعاونت على إقامته التقاليد الأيديولوجية والأشكال والأساليب والقيم الأدبية، ولا تصبح الآثار المباشرة الناجمة عن هذه الضغوط ملموسة إلا إذا أدت إلى ظهور أساليب جديدة أو أجناس أدبية مستحدثة تعتبر أساساً لظهور شكل جديد يعبر عن فهم مختلف للإنسان والعالم "[2].

وعلى ذلك فواقعية الأديب والفنان لا تعنى على الإطلاق أنه ينقل صورة الواقع الاجتماعى ، الذى يعيش فيه ويقدمه نسخة منقولة من خلال ورق شفاف، بل المشاركة فى البناء الخلاق للواقع الاجتماعى ، واكتشاف ايقاعاته الداخلية الحميمة . ولا يمكن بحال من الأحوال أن تتمثل حرية الأديب فى نقل صورة الواقع كما هو مستقلاً عنه وبلا مشاركة إيجابية منه ، لأنه ليس مكلفاً فى ذلك - فقط - بتقديم رصد أو تقرير عن الحالة الراهنة لصيرورة الواقع، بل هو واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية ، وهو مطالب لذلك - لا بالاكتفاء بتفسير العالم والحديث عنه - وإنما بالمشاركة فى تغييره[3].

ولعله - وبعد هذا العرض الموجز لملامح العلاقة الفاعلة والمتبادلة بين المسرح والواقع الاجتماعى - لا أكون متجاوزاً الحقيقة إذا قلت أن المسرح يعد من أكثر الفنون الأدبية تأثيراً على الإنسان والمجتمع الذى يعيش فيه ، وهذا ليس نابعاً من احاطته بمشاكل الإنسان والحياة من حوله فحسب ، بل لأنه الفن الذى يسلم قيادته لأديب يستطيع - بما يمتلك من أدوات فنية - أن يتقمص مشاعر الآخرين متجاوزاً فى ذلك حدود نفسه إلى ما سواه ، قادراً على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها ... فنان لا يحرك أفراداً يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتيه ، وإنما هو يقصد وسطاً اجتماعياً يتفاعل فيه الفرد مع الآخر ، كما يتفاعلون فى الحياة ، ويقبل

---

(١) راجع:د.حسن عطية:(سوسيولوجية الفنون المسرحية - تحولات البنية وحضور المتلقى)،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،ط١ ،سلسلة:كتابات نقدية عدد ١٤٥ ، القاهرة ٢٠٠٤ .

(٢) راجع : د : صلاح فضل : (منهج الواقعية في الإبداع الأدبى) ، مرجع سابق ، ص ٢٢٤ ، ٢٢٥ .

(٣) راجع : د : صلاح فضل : (منهج الواقعية في الإبداع الأدبى) ،مرجع السابق ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

بينهم علاقات تحددها سلوكياتهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل - بين الفرد والجماعة[1] .

وعلى ذلك فالعملية الإبداعية فى مجملها - والمسرح باعتباره ظاهرة من ظواهرها - ما هى إلا عملية اجتماعية فى مفهومها الأول والأخير، وأن جوهر موضوعها يعني بوجه عام تلك المحاولة التى يبذلها بعض الأدباء المتميزين والنابهين من ذوى القدرات الخاصة من أجل فهم عوالم واقعهم الاجتماعية .

ومن هنا - والحالة هذه - فلا يمكن دراسة المسرح كظاهرة نصية أدبية بعيداً عن محضنها الأصلى الذى ظهرت فيه وهو المجتمع . فلا يمكن بحال من الأحوال تصور وجود ظاهره أدبية من العدم أو من الفراغ المطلق ، بل لابد من وجود فضاءات واقعية اجتماعية عملت على ايجادها وتسببت فى ولادتها.

من هذا المنطلق تكون دراسة الإنتاج الأدبى لهذا الفضاءات الواقعية لهذه المجتمعات هي فى ذات الوقت دراسة لهذه المجتمعات وفهماً لقواها - السياسية والاجتماعية والفكرية - المحركة لواقعها . ومن هنا يتحتم علينا - ونحن بصدد بيان الصورة النصية الكبرى للخطاب المسرحى النثرى فى مصر فى المرحلة التي اعقبت قيام الثورة - فى الخمسينيات والستينيات - فى طل ما عرف بالتجربة الناصرية - أن نبرز- على سبيل الإيجاز - ملامح البنيةالعامة للمجتمع المصرى بغرض تشخيصها وتصنيفها وتفسير تطورها ، فى هذه المرحلة المهمة من تاريخ مصر والتى انتجت أعمالاً أدبية مهمة - كان المسرح من أبرزها على الإطلاق .

---

(١) راجع : د : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ...) ، مرجع سابق ، ص ٧ .

الفصل الثاني
الواقع المصري وملامح البنية الدالة
فى ظل المرحلة الناصرية فى الخمسينات والستينيات

كان من أهم مكونات الرؤية الحديثة للأدب أن تغيرت النظرة إلى الأديب ، ذلك الإنسان الذى لم يكن كائناً أثيرياً متميزاً عن بقية البشر ، إنما أصبح فرداً من أفراد المجتمع ، مندمجاً فى أطره ، يتأثر سلباً وإيجاباً ، بما يضطرب به من أفكار ورؤى ، وينتج سلعة معينة ، لها طابعها الخاص بها ، لكنها فى النهاية منتج يخضع لقوانين الإنتاج والتبادل . لقد تحول الأدب فى عصر الميكنة إلى إنتاج ، بعد أن كان يعد - فى عصور سلفت - إلهاماً وفيضاً من المشاعر المتميزة لكائن متعال عن الناس[1].

فلئن كان الأدب يتجسد فى مستوى من مستويات الوعى به منتجاً اجتماعياً يتأثر بتطور أدوات الإنتاج الفنى ودخولها فى علاقات جديدة ، بفعل العصر وتطوره العلمى والتقنى ، فإننى فى هذه الصفحات - من هذا المبحث - سوف أقوم بمحاولة موجزة ترتكز على المجمل دون المفصل لتحديد ملامح البنية الدالة للواقع المصرى فى مرحلة مابعد الثورة - فى ظل التجربة الناصرية - بصفتها مرحلة تاريخية بالغة الأهمية عبر من خلالها إدراك منتج النص المسرحى الذى ارتضيته نموذجاً للدراسة .

وفى سبيلنا لتتبع حركة المجتمع المصرى فى تلك المرحلة الزمنية التى تجسد الزمن المرجع للبحث ، سوف نركز على التحولات التى أحدثت صدعاً فى البناء الاجتماعى أثر على طبيعة العلاقات بين فئات المجتمع ، أو الذى أدى إلى التغير فى مواقع الطبقات فى درجات السلم الاجتماعى ، وهى من نوعية التطورات التى تشبه ما تحدث للكائن الحى عندما يحدث له تغير نوعى فى طبيعته وجوهره وليست من تلك التطورات التى تشبه عملية الهدم والبناء التى تحدث لخلايا الكائن الحى على مدار عمره .

والناظر لمرحلة ما بعد الثورة يجدها مرحلة حافلة على كل المستويات . فقد حدثت فى تلك المرحلة متغيرات مهمة فرضت نفوذها بقوة على أبنية المجتمع المصرى كافة ...وأثرت

---

(١) راجع : د : محمد بدوى : (الرواية الحديثة في مصر - دراسة في التشكيل والأيديولوجيا) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٣م ، ص ٢٥١ .

تأثيرات بالغة فى مسيرة الإبداع الأدبى بصفة عامة والمسرحى منه بصفة خاصة .وهذا هو ماتطمح الدراسة لرصده وتفسيره في هذا المبحث - إنشاء الله تعالي .

أولاً : الواقع المصرى فى مرحلة ما بعد الثورة :

كان للاوضاع الفاسدة التى سادت الواقع المصرى قبل عام ١٩٥٢م أثرها الفعال فى قيام ثورة الثالث والعشرين من يوليه ١٩٥٢م . فلقد كان قيام الثورة فى هذه المرحلة يمثل ضرورة حتمية يتطلبها المجتمع المصرى المتهالك آنذاك .. حتى تصلح ما اعوج من أدوات الحكم ، وتحدث التغيرفى أبنية المجتمع التى اتصفت بالتخلف الاجتماعى والاقتصادى التى انحصرت مظاهره فى عدة صور، كان أهمها : " مشكلة التضخم وتدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية وهبوط المستوى الفنى الإنتاجى وعدم كفاية رؤوس الأموال العينية ، وانتشار البطالة والتخصص فى إنتاج المواد الأولية ، وانخفاض الدخل القومى وهبوط مستوى نصيب الفرد "[١] .

وكان من الضروى أن يقابل الشعب هذه الثورة بالحب ويحتضنها كوسيلة لتحرره من النظم والأوضاع الفاسدة ، فأخذ يتنفس الصعداء بعدها ، بعد أن زال عنه كابوس الظلم والاستبداد والأوضاع الفاسدة والقوانين الجائرة[٢] .

وهكذا قامت الثورة المصرية فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢م ، على أكتاف مجموعة من الضباط الشرفاء الأحرار الذين جاءوا بحق " نواة هذه الثورة وراسمى خططها ، ومشعلى جذوتها ، وعلى أيديهم حصل التجاوب بين الشعب والجيش فى كفاحه وأهدفه"[٣] .

والحقيقة - ورغم كل هذا - فإنه لم تكن لدى هؤلاء (الضباط الأحرار) رؤية فكرية وسياسية واضحة أو مذهبية اقتصادية تتحكم فى مسار الثورة ، وتكشف الرؤية أمام رجالها وأما الجماهير ، وبخاصة أن هؤلاء الضباط لم يكونوا من قبل أعضاء فى الأحزاب السياسية . وقد رسخ هذا الوضع القائم لدى الجماهير المصرية - آنذاك - موقفاً عاجزاً عن صبغ هؤلاء الضباط بأى صبغة سياسية ، الشئ الذى جعل السياسيين يتهيبون الموقف ، ويقفون منه موقف المترقب للأحداث فى محاولة منهم لتفهمه . حتى أن حزباً مثل حزب (الوفد) الذى يمثل الشعب وقفت

---

(١) د : أحمد النكلاوى : (التغير والبناء الاجتماعى) مكتبة القاهرة الحديثة ، ط١ ، القاهرة ١٩٦٨م ، ص ١٣٢ .

(٢) د : عبد الرحمن الرافعى : (ثورة ٣ يوليو ١٩٥٢م - تريخنا القومى في سبع سنوات ١٩٥٢ - ١٩٥٩ م) ، دار المعارف ، ط٢ القاهرة ١٩٨٢م ، ص ٣٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٧ .

قيادته - آنذاك - من هذه الأحداث موقفاً متردداً.. لدرجة أنه " لم يمد أحد من أعضائه يديه لقادة الثورة ، فقد كان (الوفد) يعتقد أن الذى حدث فى ٢٣ يوليو ما هو إلا أحد الانقلابات المعروفة العادية والتى قد تزول بين يوم وليلة "[١] .

لكن مع كل ما سبق ، فإن الضباط الأحرار عندما أمسكوا بمقاليد الحكم لم يتوانوا فى وضع مسئولية الوطن ومصلحته نصب أعينهم ، ومحاولة " السير بها بين مجموعة من المصاعب الداخلية والخارجية والتى كانت تمثل رواسباً لعهود مضت ومصالح وامتيازات لأفراد وجماعات تقل أو تزيد درجة استعدادهم للاستجابة مع الثورة "[٢] .

وقد حددت الثورة مسارها منذ اللحظة الأولى بإعلانها عن مبادئها وأهدافها الأساسية ، التى تجلت فى المبادئ والأهداف الستة الشهيرة التى استمدتها الإرادة القومية " من مطالب النضال الشعبى واحتياجاته "[٣] . وكانت هذه المبادئ والأهداف هى : (القضاء على الاستعمار وأعوانه ، والقضاء على الإقطاع والاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم ، وإقامة جيش وطنى قوى ، وإقامة عدالة اجتماعية ، وإقامة حياة ديموقراطية سليمة) . لقد بدا للجميع منذ اللحظات الأولى مدى إصرار الثورة على تنفيذ هذه المبادئ ، والعمل على تحقيقها .

وفى الحقيقة أن هذه المبادئ والأهداف الستة التى أسلمها النضال الشعبى المتواصل إلى الطلائع الثورية الوطنية سواء من داخل الجيش ، أو التى تجاوبت معها من خارج الجيش لم تكن - كما جاء فى الميثاق - تمثل نظرية عمل ثورى كاملة الأبعاد يمكنها الوفاء بمتطلبات تلك المرحلة ، ولكنها كانت - فى ذات الوقت تمثل دليلاً للعمل الثورى ، يعكس عمق هذه الإرادة الثورية ، ويلبى احتياجاتها ، ويبرز تصميمها على بلوغ الشوط إلى مداه[٤] . وبمعنى آخر فـ " إن إرادة الثورة فى تلك الظروف الحافلة لم تكن تملك من دليل للعمل غير المبادئ الستة المشهورة التى نحتتها إرادة الثورة من مطالب النضال الشعبى واحتياجاته"[٥] .

---

(١) د : نبيل راغب : (مستقبل الديموقراطية في مصر) ، سلسلة : كتب سياسية ، عدد٧ ، القاهرة ١٩٨٠م ، ص ٣١ .

(٢) د : جلال يحيى : (المجمل في تاريخ مصر الحديثة) ، المكتب الجامعى الحديث ، ط٢ ، القاهرة ١٩٨٢ ، ص ٤٣٦ .

(٣) بهجت إبراهيم دسوقى:(مصر عبر الزمان)، مكتبة روزا ليوسف ، القاهرة(بدون) ص٧٢ .

(٤) راجع (بتصرف) : جمال عبد الناصر : (الميثاق) مصلحة الاستعلامات ، القاهرة ، ٢١ مايو ١٩٦٢ ، ص ٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٥ .

ولكن رغم محدودية هذه المبادئ والأهداف الستة التى تبنتها سياسة الثورة الحاكمة والتى قد يرى البعض فيها ما لا يرضيه ويكفيه ، فإنها فى عمومها لا تفقد مصداقيتها وفاعليتها، وكفايتها للحد المطلوب كنقطة بداية فرضتها ظروف المرحلة الراهنة ،تمكن بواسطتها النظام الجديد من إحداث تغييرات عميقة فى بنية المجتمع المصرى، شملت كل ميادين الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية [1] .

وقد اعتمدت قيادة الثورة من أجل ترسيخ هذه المبادئ .. عدة خطوات إيجابية ، بدأت بطرد الملك وإجباره على ضرورة التخلى عن العرش بوصفه أكبر أعوان الاستعمار " . وبعد عام كان قد تم إلغاء الألقاب ، وسن قانون الإصلاح الزراعى ، وإلغاء الأحزاب السياسية ، والإطاحة بالملكية والإقطاع والفساد.وبعدعام آخرتم توقيع اتفاقية الجلاء لطرد المحتل . واستجاب الناس.(آنذاك) لشعار (ارفع رأسك يا أخى فقد مضى عهد الاستعمار) "[2] .

وهكذا تحددت المرحلة الأولى لقيام الثورة بمجموعة الإجراءات السياسية الداخلية ، ثم انطلقت بعد ذلك فترة المد الثورى فى الاندفاع قوياً نحو المجتمع المصرى .. حتى بلغت ذروتها فى عام ١٩٥٦م ، إبان (العدوان الثلاثى) على مصر، هذا العدوان الذى جسد المواجهة الحادة بين القوى الوطنية والتحررية الناهضة ، وبين قوى الاستعمار العالمى ، وقد كانت تلك المرحلة منذ عام ١٩٥٦م تمثل فترة التحولات الكبرى فى المجتمع المصرى ، كما أنها فترة الآثار العالمية المباشرة للثورة المصرية .

فعالمياً كانت هذه المرحلة فترة النضال ضد الاستعمار وأعوانه ، ومساندة حركات التحرر فى كل مكان ، والتصدى لسياسة الأحلاف العسكرية ، وكل أشكال الرجعية ، ومحاربة

---

(١) ولا يمكننا أن نقف هنا على ملامح المجتمع المصرى العامة - اجتماعياً وسياسياً وفكريا - بعد الثورة ولكن انظر على سبيل المثال لا الحصر : سعد الدين إبراهيم وآخرون : (مصر العربية وثورة يوليو) ، دار المستقبل العربى ، ط٢ ، القاهرة ١٩٨٣ ، وإسماعيل صبرى وآخرون : (الاقتصاد المصرى في ربع قرن - ١٩٥٢ - ١٩٧٧م) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨م ، ود: سيد حامد النساج : (مصر وظاهرة الثورة ...) مرجع سابق ، وبخاصة الفصل الثالث من الباب الثالث .

(٢) د : عبد الله سرور : (أثر النكسة في الشعر العربى ١٩٥٦ – ١٩٧٣) ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩١م ، ص ١١ .

الأنظمة السياسية العميلة ، وبناء تجمع سياسى عالمى جديد تمثل فى حركة : (عدم الانحياز)[1] .

وقد كانت النتائج باهرة ، فقد تحررت كثير من الشعوب العربية والإفريقية ، كما أنشئت (منظمة الوحدة الإفريقية) وسقطت سياسة الأحلاف والمحاور ، وتهاوت الأنظمة الرجعية ، وشبت الثورات فى كل مكان ... وبدأ الحلم بالوحدة العربية يتحقق بقيام الجمهورية العربية المتحدة بين مصر وسوريا فى عام ١٩٥٨ ، هذا الحلم القومى الذى حولته إرادة الثورة من مجرد شعارات إلى عقيدة تعتنق .. ولكن سرعان ما أنشب المستعمر أظفاره ودبر جريمته الناجحة بالعمل على انحسار المد القومى الذى حرصت عليه الثورة ، فكان الانفصال بين مصر وسوريا عام ١٩٦١م .

أما فى مصر موطن الحدث ، فقد كانت فترة (١٩٥٦ - ١٩٦٧) تمثل فترة تعاظم الشعور بالشخصية القومية ، وترسيخ قيم العروبة ، والوحدة العربية، والنضال لتحقيق العدالة والحرية والمساواة ، ونشر التعليم المجانى ، وكسر احتكار السلاح . وكان مشروع السد العالى تجسيد للقدرة على التحدى والإنجاز ، وبدء إنشاء أكبر قاعدة صناعية فى الشرق إلى جانب أكبر قوة عسكرية . ثم جاء بعد ذلك النداء بالقضاء على السيطرة المستغلة داخل المجتمع بالقضاء على الإقطاع والاحتكار .. وسيطرة رأس المال .. فى ظل ما عرف بـ : (بالتحول الاشتراكى) الذى جاء مرتبطاً بقرارات التأميم الكبرى وصدور القوانين الاشتراكية فى عام ١٩٦١م ، التى كانت تهدف إلى إقامة مجتمع متحرر من الاستغلال السياسى والاقتصادى والاجتماعى[2] .

---

(١) وهى الدعوة التى تبلورت ملامحها في مؤتمر : (باندونج) الذى عقد بدولة (اندونيسيا) في المدة من ١٨ - ٢٤ أبريل سنة ١٩٥٥ حيث اجتمعت فيه ٢٩ دولة مستقلة من دول آسيا وأفريقيا من الدول المعترف باستقلالها دولياً ؛ ليوطدوا صلات الود والنضال ويعملوا على إيجاد كتلة حيادية تنأى بجانبها عن الخضوع للأحلاف العسكرية مع الدول الكبرى ، ولا تربط مصيرها بمصير الكتلتين المتنازعتين ، وتحول قدر ما استطاعت دون حرب عالمية جديدة ، وتكون بذلك دعامة كبرى من دعامات السلام العالمى . للمزيد : راجع : عبد الرحمن الرافعى : (ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ..) ، مرجع سابق ، ص ١٧١ - ١٩٠ .

(٢) راجع: حمدى حافظ (ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ط٢ القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٦٥.

لقد جاءت هذه المرحلة من عمر الثورة لتعكس ملامح حياة جديدة فى ظل القوانين الاشتراكية ، وهى مرحلة سيطرت فيها الدولة على الاقتصاد الوطنى سيطرة كاملة وقضت على الدخول الطفيلية ، وإقامة قطاع عام يتولى الدور الرئيسى فى عملية التنمية بمثابة إيجاد صورة واضحة المعالم لـ (أيديولوجية) النظام المصرى ، وقد تمثلت هذه (الأيديولوجية) فى النقاط الآتية:

أولاً : القومية : وتعنى الانتماء إلى الأمة المصرية من ناحية والولاء للأمة العربية من ناحية أخرى .

ثانياً : الاشتراكية : وهى تقوم على دعامتين هما : الكفاية والعدل .. ويعينان توسيع القاعدة الثورية والوطنية ، وتكريس مبدأ تكافؤ الفرص ..

ثالثاً : الديمقراطية : ويقصد بها وضع السلطة كلها فى يد الشعب وتطويرها لتحقيق أهدافه[1] .

ولكن رغم ما أحدثته ثورة يولية ١٩٥٢م من روح جديدة قد دبت فى أوصال الواقع المصرى على مختلف الأصعدة .. حيث قطعت شوطاً كبيراً فى تنفيذ مشروعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى والثقافى .. الذى تبلورت معه - إلى حد ما - بعض ملامح لرؤية (أيديولوجية) ارتبطت بما سمى فيما بعد بـ (المشروع الناصرى) ، الذى كان يجسد اختراقاً لدائرة التبعية الاستعمارية[2] إلا أنه مع نهاية مرحلة الخمسنيات ودخول مرحلة الستينيات وجدنا ملامح مرحلة جديدة من التراجع والمعاناة والانتكاس تدب فى مسار المشروع السياسى والاجتماعى الذى تبنته سياسة الثورة .

فلقد تعرضت حركة النمو والتطور الاجتماعى فى مصر لكثير من التعرجات والمنعطفات الحادة ، التى دفعت بالمسيرة الثورية نحو هاوية التعقيد ، فزادت الوعود بتحقيق الحرية وآمال الديموقراطية من خلال مؤسسات اشتراكية تفننت فى عرقلة هذه الوعود بوضع المعوقات حتى يستحيل تحويلها إلى واقع ملموس، مما جعلها تتحول إلى ما يشبه (التنويم المغناطيسى) الذى أخر ربيع الديموقراطية بل وجعله بعيد المنال .فكما أن الثورة كانت عظيمة فى انجازاتها فى بداية الخمسينيات ، فإنها كانت عملاقة أيضاً فى أخطائها فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات .

---

(١) راجع : مجموعة من المؤلفين : (المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ – ١٩٨٠) ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٥م ، ص ٢٧٢.

(٢) راجع : د : غالى شكرى : " العرب بين الدين والسياسة " ، مجلة : قضايا فكرية ، الكتاب الثامن ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٩ ، ص ٩٣ .

فرغم ما طرحته الثورة فى بداية الخمسينيات من قفزات تقدمية رائعة أخذت حيزاً كبيراً من التنفيذ . فقد أعلنت الجمهورية نظاماً للحكم ، والملكية قد حُددت ، والجلاء الانجليزى عن البلاد قد تحقق ، وإجراءات التأميم الكبرى قد تمت وخطة التنمية الاقتصادية قد طرحت .. إلخ ، إلا أن كل هذه الخطوات ، بما فيها من أوجه إيجابية عديدة ، ارتبطت ببعض ملامح التناقض فى المجتمع المصرى فى مرحلة الستينيات[1] ، تلك المرحلة التى اتسمت بأنها " مجتمع انتقالى ، لم تتبلور فيه أسس إحدى النظم التاريخية المعروفة "[2] ، وبغياب الديموقراطية الذى كان - فيما رأى البعض - سبباً من أسباب هزيمة ١٩٦٧م وقد شغل هذا الغياب للديموقراطية[3] جزءاً لا يتجزأ من تناقضات أخرى بين الشعارات المعلنة وبين الممارسات القائمة ، وكان من هذه التناقضات ما ارتبط - فى الستينيات - بالإجراءات المتعلقة بالثقافة ، وبعلاقة النظام بالمثقفين[4] .

فلقد شهدت مرحلة الستينيات فى مصر كثيراً من التحولات التى انطوت - فيما انطوت - على تناقضات كبرى على مستوى سياسة الثورة . ففى هذه المرحلة أعلنت (قوانين يوليو الاشتراكية) عام ١٩٦١م وتأسيس (الاتحاد الاشتراكى) ، على أنقاض ما عرف بـ (الاتحاد الوطنى) الذى أثبت فشله الزريع بعد أن ارتضته سياسة الثورة فى الخمسينيات مشروعاً تنموياً .

ففى هذه المرحلة اتخذت قيادة الثورة قرارها التاريخى ، وهو حتمية الانتقال بالثورة إلى مرحلة جديدة أكثر عمقاً وأكثر شمولية ، وقد تجسدت هذه المرحلة من عمر الثورة فى الانتقال بالمجتمع المصرى من النظام (الرأسمالى) إلى النظام (الاشتراكى الديمقراطى التعاونى) ، بعد أن ثبت أن الاشتراكية تعد الحل الحتمى الذى فرضته علينا وقائع الحياة الجديدة التى ناوت بها سياسة ثورة يوليو - آنذاك[5] .

---

(١) راجع : حسين حموده : (دور يحى الطاهر عبد الله في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٥ ـ ١٩٨١) ، رسالة : تخصيص (ماجستير) ، مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٩٠م ، ص .

(٢) د : جمال مجدى حسين : (ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقى) ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ١٠٧ .

(٣) رغم أن دستور ١٩٦٤م المؤقت ، كان ينص على أن الجمهورية العربية المتحدة دولة ديموقراطية .

(٤) للوقوف على ملامح هذه الأوجه : راجع : صلاح عيسى : (مثقفون وعسكر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ج٢ ، مكتبة الأسرة سلسلة : الأعمال الخاصة القاهرة ٢٠٠٣م ، ص ٤١٥ .

(٥) راجع : حمدى حافظ : (ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) ، مرجع سابق ، ص ١٦١ .

وهكذا يفرض الحل الاشتراكى نفسه على ساحة الواقع المصرى كضرورة تتواكب مع طبيعة المرحلة الجديدة التى كانت تمر بها مصرى فى تلك المرحلة، بعد أن تبين لسلطة الثورة فشل احتواء المجتمع فى ظل قيام تنظيم ما عرف بـ (الاتحاد الوطنى) .

وقد بلغ ذروة ذلك فى إعلان قيادة الثورة لـ (قوانين يوليو الاشتراكية) عام ١٩٦١م ، التى عملت على اقتحام مراكز القوى واستغلال النفوذ الطبقى ، والتى قضت بسيطرة الدولة الكاملة على الاقتصاد الوطنى والقضاء على الدخول الطفيلية ، وإقامة قطاع عام يضطلع بالدور الرئيسى فى عملية التنمية[١] .

فلقد اهتزت فى ظل هذه المرحلة بنية الاقتصاد الوطنى من جذورها ، وبلغ هذا الاهتزاز أقسى درجاته فى القطاعات الأكثر حساسية فى قطاعى المال والإئتمان .. فقد أعيد النظر فى توزيع الدخل الوطنى ، وفى الإصلاح الزراعى بتخفيض الحد الأعلى للملكية ، وتوزيع الزائد منها على صغار المزارعين .

كذلك أخذ فى هذه المرحلة بأسلوب التخطيط الشامل .. الذى طرحت من خلاله سياسة الثورة ملامح خطة لتغيير كامل للنظام الاقتصادى فى مصر . فقد قامت الحكومة بطرح مجموعة من الإجراءات اللازمة لتنفيذ هدفها . ففى أول يوليو من عام ١٩٦٠ بدأت تنفيذ خطة خمسية شاملة للتنمية الاقتصادية والاجتماعية تهدف إلى مضاعفة الدخل القومى فى خلال عشر سنوات . كما قامت الحكومة فى هذه المرحلة بإعلان مجموعة الإجراءات التأميمية الكبرى (بما فى ذلك تأميم الصحف) ، الأمر الذى ترتب عليه سيطرت القطاع العام بالكامل على القطاعات المهمة فى الاقتصاد المصرى - البنوك وشركات التأمين الصناعات الثقيلة والتعدين والعديد من الشركات الكبرى ..[٢].

وعلى الرغم من أن قوانين يوليو الاشتراكية قد هزت كيان المجتمع .. ووجهت ضربات موجعة للطبقية والرأسمالية لكنها - وللأسف - لم تكن فى حقيقتها ضربات قاضية . فبرغم نجاح الثورة - بقدر ما - فى العمل على إزالة الفوارق الطبقية والتوجه نحو الخلاص من (الرأسمالية) ،إلا أنها أسهمت - بتبنيها هذه السياسة - فى إيجاد طبقات جديدة من (البيروقراطية) والطفيلية ، التى حلت محل الاقطاعيين السابقين قبل قيام الثورة ، والتى تمكنت من الاحتفاظ بتمايزاتها الطبقية السابقة ، مما

(١) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .
(٢) المرجع سابق ، ص ٣٢ .

ساعد على نشوء تشكيل جديد لموازين القوى داخل المجتمع المصرى آنذاك ، أدى إلى قلب البنية الاجتماعية فيه رأساً على عقب[1] .

وقد تجلت ملامح هذا الوضع الجديد فى العديد من الأسباب التى ترتبت على صدور القوانين الاشتراكية المنبثقة من الاتحاد الاشتراكى ، والتى كان من أهمها : أن لجان هذا الاتحاد لم تقم بدور واف فى تعريفها بتلك القوانين وشرحها للجماهير ومراقبة تنفيذها ..

ولعله من المفيد هنا أن نسجل ما قاله الرئيس : (جمال عبد الناصر) فى مناقشات (المؤتمر الوطنى) عام ١٩٦٢ متوجها بالنقد الذاتى - لأول مرة - لهذا الوضع القائم ، قائلاً : "إن الفكر الثورى فى تلك الفترة قد وقع فى الخطأ حين توهم أن الطبقة المحتكرة التى كان لابد أن تسلبها الثورة امتيازاتها الاستغلالية يمكن لها أن تقبل الوحدة الوطنية مع قوى الشعب صاحبة المصلحة فى الثورة "[2] . ومن الغريب أن هذه الأفعال جاءت بعد صدور الميثاق الوطنى فى ٢١ من مايو عام ١٩٦٢ ، الذى أقر غير ذلك .

وبذلك بات واضحاً أن قوة الثورة فى مواجهتها الحتمية للتغيير الاجتماعى " لم تكن قد استطاعت أن تحدد دليلاً للعمل الثورى ، تلتقى عليه الجهود، فعلى الرغم من وضوح المد الثورى على هدى المبادئ الستة للثورة ؛ إلا أن التجربة الثورية لم تكن قد توصلت بعد إلى حصيلة فكرية تقف من هذه التنظيمات موقف العقيدة ، أو موقف الدليل النظرى الواضح .. وهو ما جعل "الفردية " أساس التجمع فى تلك التنظيمات وليس " الجماهير " أو " العقائد " ونتيجة لما سبق من غياب دليل العمل الثورى،ومن خطأ جمع المصالح المتعارضة فى وحدة وطنية موهومة ، ضاع عنصر الالتزام فى التنظيمات الشعبية[3].

وكان طبعياً أن يترتب على هذا التنظيم كثير من السلبيات ، والتى كان من أهمها تغيب سياسة الثورة للـ (ديموقرطية) ، وتبنيها لنظام الحزب الواحد ، الذى تقره (الأنظمة الشمولية) .. متحججة فى ذلك بـ " أن المجتمع الاشتراكى يتكون من طبقة واحدة لها مصالح موحدة فمن غير

---

(١) راجع : ألفت حسن أغا : (الاتجاهات الأساسية في التغيير في الثورة والتغيير الاجتماعى) ، مركز الدراسات الاستراتيجية القاهرة ١٩٧٧م ، ص ٧٥ .

(٢) أحمد حمروش : (البحث عن الديموقراطية) ، دار الموقف العربى ، القاهرة (بدون) ، ص ٧٧ .

(٣) د : سيد حامد النساج : (مصر وظاهرة الثورة - دراسة في تاريخ الثورات المصرية) ، دار النهضة الحديثة ، ط١ ، القاهرة ١٩٦٩ ص ٢١٦ .

المنطقى أن يمثلها أكثر من حزب "[1] . وهكذا يتحول هذا النظام الاشتراكى الذى ارتضته سياسة الثورة منهجاً تنموياً لتطوير المجتمع - مرادفاً لفرض الحراسات ، ومصادرة الملكيات ، وفتح المعتقلات ، وتعطيل سلطة القانون .. وأن ما بدا على السطح من أن الثورة استطاعت القضاء على الإقطاع والاحتكار وسيطرت رأس المال على الحكم - فإنه لم يكن قضاء نهائياً ؛ إذ إنها سمحت - من جهة أخرى - لطبقة طفيلية جديدة أن تنمو وتتغلغل داخل نسيج المجتمع المصرى فى تلك المرحلة ، وهى الطبقة التى عرفت - آنذاك - بطبقة الاشتراكيين الأثرياء) .

وإزاء زخم هذه المعطيات - الايجابية والسلبية - التى أفرزتها الثورة على ساحة الواقع المصرى فأثرت تأثيرات بالغة كان حتماً أن يأتى دور الأدب - بوجه عام - والمسرحى منه - بوجه خاص - ليؤدى دوراً مهما وحيوياً فى التعبير عن روح هذه الثورة بصفته يجسد أحد أشكال الوعى الاجتماعى كما يقرر ذلك (جورج لوكاتش) : " إن عملية الانتاج الأدبى والأيديولوجى جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة " .

فلقد لفتت الثورة بأحداثها المتعددة نظر الأدباء بصفة عامة والمسرحين بصفة خاصة لأن يقفوا أمام أهم معطياتها التى فرضتها على واقعهم الاجتماعى الذى تأثروا به ، وهذا هو ما سوف تفصح عنه - بمشيئة الله تعالى وعونه - الدراسة فى المبحث القادم .

ثانياً - المسرح المصرى فى مرحلة ما بعد الثورة :

هكذا جاءت ملامح المشهد الواقعى للمجتمع المصرى فى ظل المد الثورى - فى الخمسينيات والستينيات - مفعمة بالأوصاب ، التى كان له أبلغ الأثر على وقائع الحياة الفكرية والأدبية بوجه عام والمسرحية منها بوجه خاص فى تلك المرحلة .

فمنذ البداية أدركت سلطة الثورة أهمية ربط المثقف بالدولة ، إذ استعادت خبرة مؤسس الدولة المصرية الحديثة (محمد على) فى هذا المجال . فحاولت إدماج المثقفين بجهازها ، مانحة إياهم وضعاً اجتماعياً متميزاً ، ووجاهة بين الناس وبخاصة أن هذه السلطة كانت تدرك أن ما كان فى جعبتها من أفكار ، كان متطابقاً تماماً مع ما كان يحلم به بعض المثقفين قبل قيام الثورة ، ومن ثم كان وعيها بالغ الحدة بدور هؤلاء المثقفين فى صياغة الرأى العام، وتأثيرهم القوى فى توجيه الجماهير التى تنظر إلى صاحب القلم نظرة خاصة يرتبط فيها العلم بالتميز الأخلاقى على نحو يجعل من الكاتب والمفكر (موجهاً أخلاقياً) يمتلك التأثير فى جميع فئات الشعب . من أجل ذلك

---

(١) فؤاد كامل برسوم وآخرون : (تأملات في ثورة يوليو ١٩٥٢) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٥٥ .

رغبت السلطة فى أن يكون هؤلاء المثقفون حداة ركبها ؛ فحرصت كل الحرص على توثيق الصلة بهم ، فأقامت لهم المنابر الثقافية ، وأنشأت لهم الجوائز من أجل تكريمهم والاحتفاء بالمتميزين منهم .

ولكن رغم كل ما قدمته الثورة من أدوار إيجابية تقدمية للثقافة والمثقفين فى تلك المرحلة - بعد الثورة - إلا أنها كانت تنظر للمثقفين بوصفهم محض تابع عسكرى مدشن للاستعانة ببعض خبراته ، لكنها فى النهاية لم تر فيه سوى عامل لديها ينشر أفكارها ، ويشرحها من أجل تبريرها للناس . وكان ما دعى بأزمة المثقفين فى الستنيات تعبيراً عن هذا الفهم ، إذ شعرت هذه السلطة أنها تقف عارية دون غطاء من المثقفين ، فحاولت أن تجذبهم نحوها وتجعل منهم عنصراً أكثر التحاماً بها . ذلك أنها وعت ما يشوب علاقتها بهم من سوء ظن تأصل عند الطرفين ،وبخاصة إذا علمنا أنها اعتدت على واحدة من أعرق المؤسسات الثقافية المصرية وأعزها وهى (جامعة القاهرة) ، فأخرجت من بين جدرانها زمرة من أهم رجالها ،اصطدمت بهم اصطداماً مروعاً فى وقائع مشهورة ، أهمها صدامها مع (جماعة الإخوان المسلمين) فى عام ١٩٥٤م ، وما تم فيه من إراقة دماء أعلام هؤلاء الجماعة ، ثم اصطدمها مع (الماركسيين) فى عامى (١٩٥٤م ، ١٩٥٩م) ، وما ترتب عليه من إراقة لدم بعض رموزهم . أى أننا مع سلطة كانت تعى أن علاقاتها بهذه القطاعات المهمة من المجتمع غير مبرأة من الريبة ، وسوء الظن ، والتربص[1] .

والمتأمل للمسار الفكرى والأدبى لمرحلة الخمسينيات الستينيات فى مصر- بعد الثورة - يجده يفصح عن تيارين محددين من الأدباء والمثقفين ، وكلا التيارين صعد بصعود السلطة ، فهو جزء عضوى منها ، مع وجود فروق بينهما . فثمة تيار ملتصق بالسلطة ، ملتحق بخدمتها ، يبررها وينشر أفكارها، برغم اختلافه معها فى مستويات أعمق ، أو لنقل بدقة ، برغم اختلافه مع جناحها المنحاز لمصالح الكثرة . ولعل أكمل نموذج يعكس صورة هذا التيار هو الأديب والمفكر (يوسف السباعى) ، فهو من ناحية ابن للفئات الوسطى وعلى مستوى الإعداد المهنى والثقافى ينتمى - بخاصة فى بداية شبابه - إلى المؤسسة العسكرية ، وهو على مستوى الإنتاج الأدبى مؤرخ السلطة فى الرواية . فقد انحصرت موضوعاته الروائية فى تسجيله للمعارك السياسية التى خاضتها هذه السلطة ضد الانجليز وكبار الملاك والرأسمالية التقليدية ، كما فى رواية (رد قلبى) عام ١٩٥٥م و رواية (نادية) عام ١٩٦٠م و رواية (العمر لحظة) عام ١٩٧٣م، وكان طبعياً

---

(١) راجع : د : محمد بدوى : (الرواية الحديثة في مصر ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٦٠ .

أن يكون السباعى هو رجل هذه السلطة فى مجال الثقافة ، ومن ثم له اليد الطولى فى مؤسساتها[١] .

بيد أن ثمة تياراً آخر ، عريضاً ، التقى مع كثير من توجهات السلطة - وصعد بصعودتها أيضاً - وهو تيار متنوع ولكتابات رجاله قيمة جمالية وفكرية متميزة جاءت مغايرة لكتابة الجيل الأول . وفيه انضوى نجوم الأدب والفن والنقد فى هذه الفترة ، مثل يوسف إدريس ،وعبد الرحمن الشرقاوى، ونعمان عاشور ، وصلاح عبد الصبور ،وأحمد عبد المعطى حجازى وصلاح جاهين ، وعبد العظيم أنيس .. ألخ . وكان هذا التيار الواسع يضم بين جنباته تناقضات كثيرة ، فهو يضم الاشتراكى والليبرالى ، والقومى ، والماركسى ، ومن يعيدون تأويل النصوص الدينية لصالح العصر وقضاياه بيد أن علاقات هؤلاء المثقفين بالسلطة قد شابها كثير من اللبس والريبة والصدام ، الذى بلغ قمته فى تقييد حرية بعضهم فترات زمنية ليست قصيرة ، ذلك أن الاهتمام بما يجرى فى المجتمع كان يشكل عنصراً مهما فى تكوينهم . ويمثل عنصراً تكوينا فى انتاجهم الأدبى والفنى[٢] .

وإذا كان ما سبق - بصورة موجزة - الملامح العامة لمسار العملية الفكرية والأدبية فى سياق المشهد الخمسينى والستينى للواقع المصرى فى ظل ما عرف بتجربة الحكم الناصرى ،فإننا عندما نتناول ملامح الحركة المسرحية بصورة خاصة فى الفترة نفسها فإنه يتحتم علينا عند التأريخ للمسرح المصرى المعاصر، ألا نتجاهل ما كان لثورة يوليو من أثر بالغ الأهمية فى نشأة هذا الفن وميلاده الحقيقى . فالثورة - ودون تجاهل للعوامل الذاتية - تعد العامل الأول والأكثر جدارة فى خروج هذا المسرح إلى الوجود باسم " مسرح الستينيات " والذى سيظل إلى حد بعيد أكثر فترات المسرح المصرى أصالة وتميزاً. ولا يعد هذا غريباً ، حيث أن أكثر اللحظات مناسبة فى تاريخ أمة من الأمم لقيام مسرح جديد ، هى تلك اللحظات الثورية التى تشهدها مسيرة حياتها[٣] .

فالحق أنه لن يتاح لنا إدراك حجم الطفرة التى شهدها المسرح المصرى والدور الذى أدته الثورة فى تحقيق هذه الطفرة إلا بمعرفة - ولو على سبيل الإجمال - حال هذا المسرح قبل

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٦١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦١.

(٣) راجع : قايد دياب : " ثورة يوليو والمسرح المصرى المعاصر - ملحمة النهضة والسقوط " ،مجلة : أحوال مصرية ، مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بجريدة الأهرام ، العدد ٣٣ ، القاهرة صيف ٢٠٠٦م ، ص ١٨٤.

قيام الثورة . فالناظر للمسرح العربى على مدار تاريخه الطويل وتحديداً منذ منتصف القرن التاسع عشر يجده يعتمد على الإعداد والاقتباس والتعريب ، إلا فى النذر اليسير الذى كانت تلمح فيه بعض الومضات من التأليف المسرحى على يد فرح أنطون ومحمود تيمور ، ومحمد تيمور .. وغيرهم . وهى وإن كانت مسرحيات تكتب لتمثل إلا أنها كانت بدانية من ناحية المقومات الدرامية . كما أن الدراما كوسيلة فنية تعبيرية كانت قاصرة على قلة قليلة من الكتاب والشعراء ، أمثال أحمد شوقى وتوفيق الحكيم ، والكثير عرفها كلون من الألوان الأدبية كالقصة والشعر ، لا يهم تمثيلها عندهم بقدر نشرها فى كتاب كنص أدبى[1] .

هذا إلى جانب غياب الدور التواصلى للمسرح فى هذه الفترة . فإن المسرح لم يكن له دور سياسى أو اجتماعى فى حياة المجتمع والجماهير فى تلك الفترة . صحيح أنه وجدت بعض المحاولات للقيام بهذا الدور إلا أنها محاولات مناهضة كان نصيبها الفشل والاخفاق ، ولعل ما حدث من نفى وإبعاد لرائد المسرح المصرى الحديث(يعقوب صنوع) حينما حاول توجيه بعض النقد لنظام الخديوى إسماعيل خير شاهد على ذلك[2] .

أما فى السنوات السابقة على قيام ثورة يوليه ١٩٥٢م ، فلم يكن هناك نشاط مسرحى يذكر باستثناء محاولات خلفاء الريحانى فى إحياء مسرحه ، وما كانت تقدمه بعض الفرق المسرحية من عروض قديمة ، وكانت السينما المصرية تدفقت على الفرق الخاصة من أمثال رمسيس وفاطمة رشدى ، وأنصار التمثيل، الأمر الذى أفرغ الساحة المصرية من أى جديد يدفع بالمسرح إلى التطور والتجديد ويجعله فنا هادفاً ملتصقاً بواقع الحياة الذى كانت تعيشه\ الجماهير فى تلك الفترة ، رغم ما كانت تعج به من زخم سياسى ووطنى وصل لذروته بتفجير ثورة يوليه ١٩٥٢م[3] .

أما بعد الثورة فكان أمر طبعي أن يحدث تغيرلحال الفن المسرحى عما كان عليه قبل سنوات قيامها . فمما لا يدع مجالاً للشك أن الخطوات الجذرية التى خطتها الثورة فى عام ١٩٥٢م وما أحدثته من تغيرات على مستوى الأبنية الاقتصادية والسياسية على ساحة الواقع المصرى آنذاك ، وما نتج عن ذلك من نشوء علاقات اجتماعية جديدة ، كانت كلها تحتاج إلى مقومات من

---

(١) المرجع السابق ص ١٨٥ .

(٢) راجع : قايد دياب : " ثورة يوليو والمسرح المصرى المعاصر .. " ، مجلة : أحوال مصرية ، مصدر سابق ، ص ١٨٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٥ .

بناء ثقافى جديد وتعبير أدبى وفنى جديد ،يرتبط بالحياة الثقافية والفكرية للمجتمع بمفهوم تقدمى واضح يجعله طرفاً فى الإنتاج الأدبى السائد كالقصة والرواية والشعر . بالاختصار إلى فن مسرحى له طابعه الدرامى الحقيقى الذى يستوفى كل متطلبات القابلية كنص مكتوب له قيمته الأدبية والفنية الصحيحة التى يستطيع أن يعبر من خلالها عن آمال وآلام الجماهير على أساس من الفهم العلمى لفن الدراما فى أرسخ أصوله[1] .

وكان هذا من أهم الخطوات التى اتخذتها سياسة الثورة آنذاك إذ قامت عام ١٩٥٤م بإنشاء وزارة للثقافة التى قامت بدورها بإعادة تكوين المسرح القومى على أنقاض الفرقة القومية ، تم اشراف الدولة اشرافاً كلياً على المسرح من خلال صورة قطاع عام وداخل مؤسسة عامة هى (مؤسسة المسرح) . وبهذه الخطوة أرسيت قواعد جديدة لقيام حركة مسرحية حقيقية تحتضنها الدولة لمصلحة المجتمع ولخدمة أهدافه وتطوره .

أما بعد عام ١٩٥٦م فظهرت (فرق التليفزيون المسرحية) التى رفعت شعارها المعروف آنذاك (المسرح للشعب)[2] وقد كان لهذا التاريخ علامة فارقة فى تاريخ المسرح المصرى ، إذ أفاد من ظروف مواتية تجلت فى " تلك السماحة التى ميزت النظام الناصرى فى سنواته الأولى ، والطابع التقدمى العام الذى طبع الثقافة المصرية حتى أوائل الستينيات ... (لقد كان) فرسان البرجوازية الظافرة يتقدمون ليزيحوا بقايا العهد القديم ، ويقيمون على أنقاضه سلطتهم الوطنية المتجهة نحو جماهير الشعب ، والبطل المنتصر من نصر إلى نصر... يقدم لجمهورية الأمل والحلم ، وتدوى كلماته فتبلغ آذان المقهورين المصريين والعرب والأفارقة ..هى سنوات الإصلاح الزراعى ، والجلاء ورفض الأحلاف وباندونج وكسر احتكار السلاح ، وأحداث ٥٨ والسد العالى والوحدة الأولى فى تاريخ العرب الحديث .. "[3] .

فلقد كان من الضرورى أن ينعكس كل ذلك على واقع التأليف المسرحى ، إذ واكب الظروف الراهنة ، وعبر عن طموح الجماهير ، وآمالها . فالمتتبع لحركة التأليف المسرحى فى

---

(١) راجع : نعمان عاشور : (عالم المسرح) ، دار الموقف العربى للصحافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (بدون) ، ص ٤١ ، ٤٢ .

(٢) راجع : جلال العشرى : (المسرح فن وتاريخ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١م ، ص ١٦٩ .

(٣) فاروق عبد القادر : (ازدهار وسقوط المسرح المصرى) ، دار الفكر المعاصر ، سلسلة : كرسات الفكر المعاصر ، الكراسة ٥ ، القاهرة أبريل ١٩٧٩ ، ص ٦٠ .

تلك المرحلة يلحظ أن الموضوعات المسرحية المعالجة كانت فى أغلبها ترتكز على الموضوعات الاجتماعية التى تعرى المجتمع القديم الذى قامت الثورة من أجل هدمه والتخلص من قيمه الهابطة وطبقيته البغيضة وأفكاره الجامدة ، وترسخ من جهة أخرى للمفاهيم الجديدة والقيم والأفكار التى جاءت بها الثورة ، حيث لم تعد الحرية بعد الثورة هى الفوضى وإنما النظام .. ولم تعد العدالة هى انتهاز الفرص وإنما تكافؤ الفرص .. ولم يعد العمل علواً أو اختياراً ، و إنما ضرورة .. ولم يعد للفرد الحق فى استغلال أخيه ولو كان عاملاً عنده[1] .

وهكذا تغيرت الأمور .. وبالتالى تغيرت النظرة إليها . وجاءت الأعمال المسرحية الجديدة فى هذه الفترة على هؤلاء الكتاب الذين التصقوا بواقع الحياة.. يلهثون وراء الثورة وهم عاجزون عن اللحاق بها . فأصبحوا فى أعمالهم مفسرين ومعلقين على أشياء مضت فلا يقدمون ما هو جديد للمجتمع من رؤى للحاضر أو المستقبل .. أو حتى الافصاح عن ملامحه رغم إدعاء ثوريتهم . فلم يحاول الكتاب والمفكرون آنذاك أن يتعدوا الثورة ، ولم يجروءوا أن يفتحوا آفاقاً تسبق خطواتها .. وظلوا هكذا تحت قوقعة المتغيرات الاجتماعية التى أحدثتها الثورة تقديساً لها ولقادتها[2] .

وهذا هو ما تؤكده مسيرة الأعمال المسرحية التى ظهرت بعد قيام الثورة وحتى نهاية الخمسينيات . فقد التزم الكتاب فيها بتصوير الواقع الاجتماعى سواء قبل الثورة أو بعدها .. وهذا هو الأهم حيث التأييد لها والتهليل لشعاراتها ومبادئها .. فأوجدت مسرحاً يتحدث عنها مستسلماً رافعاً الراية البيضاء لها[3] .

لقد سجلت الأعمال المسرحية فى هذه المرحلة أول انتماء وتجاور بين المسرح كفن أدبى والواقع الاجتماعى فى العصر الحديث . وكان من هذه المسرحيات على سبيل المثال لا الحصر ، ما قدمه سعد الدين وهبه فى مسرحيته (المغناطيس) عام ١٩٥٥ التى أصبحت علما على الكوميديا الاجتماعية الانتقادية الخالصة الانتماء إلى مصر وشعبها ، ومسرحية (السنبسة) عام١٩٦٣م التى رصدت مرحلة التغيير الاجتماعى بعد الثورة ،وما قدمه نعمان عاشور فى مسرحيته (الناس اللى تحت) عام ١٩٥٦ و (الناس اللى فوق) عام ١٩٥٧م ، حيث ركزتا على

---

(١) راجع : محمد عبد الرحيم عنبر : (المسرحية بين النظرية والتطبيق) ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٦م .

(٢) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ..) ، مرجع سابق ، ص ٥٣ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٣ .

الصراع الطبقى بين فئات الشعب المصرى .. على الفئة الاجتماعية الصغرى فى الأولى والفئة الارستقراطية فى الثانية ، وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى جاء عنصراً من عناصر صراعها الداخلى ، وما قدمه يوسف إدريس فى مسرحيته (جمهورية فرحات) و (ملك القطن) عام ١٩٥٦م . معبراً فيهما عن أحلام رجل الشارع العادى فى مجتمع قديم ، وعن أخلاقيات الفلاح ومعاناته فى مجتمع حرم فيه من انتاجه . وما قدمه توفيق الحكيم فى مسرحية (الأيدى الناعمة) بمناداته بفكرة ضرورة العمل التى نادت بها الثورة ... إلى غير ذلك من المسرحيات التى جاءت فى أغلبها فضحاً وتعرية للمجتمع القديم من خلال عرض مشكلاته قبل قيام الثورة وتأثيراته فى المجتمع الجديد بعدها .

وهكذا فقد سجلت مرحلة الخمسينيات فى مصر تصاعداً واضحاً ونجاحاً ملحوظاً على الصعيد المسرحى ، ولعل أهم ما فيها التحام مضموم العمل المسرحى بالواقع المصرى المعاش والالتفات إليه ، ويكفينا أن نطلق على هذه المرحلة مرحلة وعى الذات المحلية التى جسدها الكاتب المسرحى فى أمرين : أولهما : فضح المجتمع القديم بأوضاعه البالية ، وأفكاره المسمومة ، وتركيزه على ما طرحته الثورة من أفكار وتأييده لها . ثانيهما : ترسيخ المفاهيم الجديدة التى طرحتها الثورة وتأكيد صلاحيتها لبناء المجتمع[١] .

أما فى مرحلة الستينيات فقد شهد الواقع المصرى حالة من النهوض العام خصوصاً فى السنوات الأولى للستينيات (١٩٥٩ ـ ١٩٦٤م) عندما اختار النظام الحاكم على الصعيد السياسى والاجتماعى سياسة (رأسمالية الدولة) ؛ إذ تولت الدولة القسم الأكبر من الوظائف الاقتصادية ، ومن بعدها جاءت قرارات التأميم الكبرى عام ١٩٦١م ، لتكون أساساً فى إقامة القطاع العام للدولة ، والذى أدى دوراً مهماً فى اتخاذ القرارات الاقتصادية ، ودفع العملية التنموية . ولاشك هذه الفترة فى تاريخ مصر تعد من أكثر الفترات استقراراً من الناحية الاقتصادية . فقد توفرت المدخرات الضرورية وأحسن توجيهها[٢] لذا فقد أصبحت أمانى الطبقات الشعبية فى طريقها إلى الحل ، ونمت الطبقة العمالية ، وبدأ الفلاح يقطف ثمار الإصلاح الزراعى ، و ظهرت طبقة واعية من خريجى الجامعات الذين ينتمون إلى الطبقات الكادحة . ويبلور لنا جلال العشرى ملامح هذه الفترة الثرية من حياة الوطن فيقول :

---

(١) راجع : د : حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق ـ في سوريا ومصر) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ١٩٩٩م ، ص ٤٣ .

(٢) راجع : فاروق عبد القادر : (ازدهار وسقوط المسرح المصرى) ، مرجع سابق ، ص ١٢٢ .

" ما من مصرى يذكر عام ١٩٦٤ إلا ولهذا العام فى نفسه صدى مختلج ،فهو العام الذي بلغت فيه الموجة الثورية أقصي مداها الثوري ،مبلورة فى نهاية المطاف أهداف النضال الحربى ، محرزة فى الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية تنتمى إلى ذاتنا الأصلية ، انتماء حقيقياً دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال .. "[1] .

وإزاء هذا الواقع المتفجر بالأجواء الثورية على مستوى المجالات كافة ، كان حتماً أن يجد الفكر والفن بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة التربة الخصبة الملائمة لطرح مجموعة من القضايا الحيوية الموجودة فى المجتمع العربى المصرى ـ آنذاك .

فعلى الرغم من أن الدولة قد سعت فى هذا الوقت إلى الهيمنة على النشاط الفكرى والثقافى والإعلامى ، عندما حاولت اخضاع العمل الثقافى لمتطلبات الإعلام والسياسات اليومية ، من أجل إحكام السيطرة على قنوات التوصيل ، لتسييد رأى واحد إلا أن المسرح قد أفاد من هذه السياسة ودعم اتجاهاته ، وأفاد من الحركة التقدمية التى خلفتها (ثورة تموز / يوليو) خصوصاً فى النصف الأول من الستينيات[2] . ففى هذه الحقبة وجدنا المسرح يحقق جماهيرية واسعة ، فقد " ارتبطت الكتابة للمسرح ارتباطاً حيوياً بفن المسرح فى شموله ، وعرف المسرح كيف يلمس العصب الحساس فى كيان المجتمع المصرى بما فيه من تقلبات وصراعات ومطامع .. "[3] .

فشهدت هذه المرحلة ظهور العديد من الأعمال المسرحية الجادة التى تناول فيها أصحابها العديد من القضايا السياسية الواقعية الحساسة . فقد برز فى هذه الفترة دور المسرح السياسى الذى نما قبل أن يصبح شكلاً مألوفاً فى السبعينيات ، وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعى والسياسى فى هذا المسرح ؛ إذ طرحت العديد من القضايا كالجدل السياسى الدائر حول السلطة وعولجت قضية الحكم ، والصراع بين السيف والقانون من خلال مسرحية (السلطان الحائر) ١٩٦٠م ، لتوفيق الحكيم ، وقضية انكسار قوى المقاومة وخسارتها من خلال مسرحية

---

(١) جلال العشرى: (ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١م ، ص ٢٠٩.

(٢) راجع : د : حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى ..) ، مرجع سابق ، ص ٤٨ .

(٣) فريدة النقاش : (حرية التعبير في المسرح) ، مجلة : الحياة المسرحية ، وزارة الثقافة السورية ، العدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧م ص ١٠٦ .

(سليمان الحلبى) ١٩٦٥م لألفريد فرج ، ومعاناة الواقع المصرى من الحكم الأجنبى والعدالة المعطلة فى مسرحية (اتفرج يا سلام) ١٩٦٥ لرشاد رشدى ...

ونظراً لحساسية القضايا المطروحة فى هذه المسرحيات ، ولسيطرة الرقابة وبسط هيمنة الدولة على منابع الثقافة والفكر ، لابد أن يسود التعبير غير المباشر ، فكان التراث بمختلف أشكاله - من تاريخ وحكايات شعبية - المصدر الذى استظل به الكتاب هروباً من العراقيل التى فرضتها رقابة العناصر الارهابية على الكتاب والمتفقين ، طالما حاولوا نقد مسيرة الثورة التى أخذت فى الإعوجاج منذ الستينيات .. فقدموا أعمالاً مسرحية موجهة تستبدل مفهوم المسرح الممجد للثورة فى الخمسينيات .. بمفهوم مغاير .. مفهوم يناضل من أجل الحرية الاجتماعية ، ويكشف تناقض الحياة السياسية .. سعياً منه إلى اكتشاف الواقع اكتشاف روح الإنسان وتطلعاته وتكوينه النفسى متأثرين فى ذلك بالروح الجديدة التى سرت فى المسرح العالمى[١].

وبرغم هذه الانتعاشة الدرامية التى شهدتها مصر فى أوائل الستينيات أثرت بدورها على الحركات المسرحية النابضة فى كثير من الأقطار العربية - إلا أن هذه الحركة المسرحية على قدر ما لقيت من ازدهار ومناصرة من الدولة وتأييد من المجتمع فى بداية الستينيات ، على قدر ما بدأت تنحسر عنها موجة التأييد والمساندة بعد ذلك . وكان لهذا التحول أسبابه ودواعيه العديدة ...والتى منها على سبيل المثال : أن المسرح الجديد بعد أن كانت له أهدافه وموضوعاته كمسرح اجتماعى جماهيرى له تأثيره ، أصبح ينأى عن الموضوعات والمكونات الاجتماعية التى ولدتها أخطاء التطبيق الاشتراكى ، أو على الأصح التى أفادت من جنى ثمار الأوضاع والتى لم تكن تحتاج من المسرح إلا أن يكون قاصراً على التسلية والاضحاك . بذلك انفتح السبيل واسعاً رحباً أمام المسرح الهزلى غير الهادف .. وارتد النشاط المسرحى فى هذه المدة من الستينيات إلى سابق عهده حتى شهدت سنوات ما قبل الهزيمة اجهاضاً متعمداً لما كان يجب أن يتحلى به ويذود عنه النص المسرحى فى هذه الفترة الزمنية من مثل وقيم وتطلعات شعبية وقومية[٢] .

أما بعد النكسة فقد سجل الخط البيانى المسرحى فى مصر تراجعاً ملحوظاً ، مهدت له السنوات الثلاث التى أتت قبل النكسة ، وعلى الرغم من إحساس الشعب بهذه النكسة، ومطالبته بتبنى مشروع يهدف إلى تغيير جذرى على الصعيد الداخلى والخارجى - إلا أنه اصطدم فى ذلك بنظام فقد القدرة على هذه المبادرة .. وجاءت اجراءاته غير حقيقية ، لا تمس ما هو قائم فى

---

(١) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ..) ، مرجع سابق ، ص ٩ .

(٢) راجع : نعمان عاشور : (عالم المسرح) ، مرجع سابق ، ص ٤٤ .

الصميم ، بل على النقيض وجدت تلك الفنات نفسها فى مواجهة نظام مهزوم مثخناً بالجراح فاستشرت وازدادت تكالباً ، فلم يعد يعنيها ما حدث .. إلا من حيث إمكانية استغلاله لمضاعفة نفوذها وتضخيم ثروتها[1] .

ذلك أن انكباب الرئيس (جمال عبد الناصر) واهتمامه بإعادة بناء القوات المسلحة جعل شغله الشاغل لها دون أن يشغله أمر آخر ...فظلت الأوضاع تتردى فى بقية المجالات على ساحة الواقع المصرى .. بما سادها من تناقضات داخلية مريرة أدت - وهذا أمر طبعى - إلى أن تجتاح تلك العاصفة المناخ الثقافى وطبعى أيضاً أن يؤثر ذلك فى مسار الحركة المسرحية التى أخذت ملامحها تتقلص ... ففى هذا السياق تراجعت الكوميديا المحلية الخالصة لتحل محلها عروض ممصرة ومقتبسة عن المسرح العالمي الذي نفض هو الآخر ملامحه ، فوجدنا مسرحاً (مسخاً) فلا هو مصري خالص ، ولا هو مسرح عالمى يضيف لنا خبرات جديدة[2] .

وكان حتماً وفى ظل هذه التغير الذى أحدثته الهزيمة - بكل ما شاع منه من بأس وسخط وتهاوى للآمال المعقودة - أن تتهيأ فرصة قوية فى التماس الهروب من واقع بدا أنه قد تقوض ، والغوص فى اللحظة المعزولة عن سياقها الممتد فى المستقبل . كان هذا المناخ فرصة مواتية لازدهار المسرح التجارى ؛ لأنه ابتعد فى كل ما يقدمه عن الواقع .. لاذ بالحكاية الخرافية والجو الوهمى .. ولأنه داعب من ذوات الجماهي الجريحة بأن قدم إليهم صورة خادعة لهذه الذات ، ورفع عنهم كل عبء أن يكدر صفوهم . لقد شهدت هذه المرحلة تحولاً وانعطافاً ملحوظاً لمسار التجربة المسرحية المصرية ، إذ أخذت الدولة تدير رأسها عن المسرح الجاد الهادف إلى مسرح القطاع التجارى بما حققه من أرباح مالية طائلة ، كما هاجر فريق من المؤلفين المسرحيين إلى البلدان العربية ، وعاش المسرح أجواء من المصادرة والرقابة والمنع مما كبل حريته وانطلاقته نحو أداء رسالته[3] .

ولكن رغم ما ساد هذا الواقع فى اضطراب وتناقض شمل المسرح العربى المصرى بعد النكسة ، إلا أننا لم نعدم وجود (بقع) مضيئة وسط هذا الليل المظلم على مستوى الأعمال المسرحية ، اندفع أصحابها إلى معالجة الواقع المصرى والعربى على الصعيد السياسى

---

(١) راجع :فاروق عبد القادر : (ازدهار سقوط المصرح المصرى) ، مرجع سابق ، ص ١٦٤ ، ١٦٥ .
(٢) راجع : جلال العشرى : (مسرح أو لا مسرح) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠م ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
(٣) راجع : فاروق عبد القادر :(ازدهار وسقوط المسرح المصرى) ، مرجع سابق ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٩ .

والاجتماعى .. رغبة منهم فى تجاوزه ورسم طريق الخلاص والانعتاق منه . اندفعت أعمالهم المسرحية بعد النكسة لتناقش الواقع المنتج لها وتكشف زيفه ، وتتحدث عن علاقة الشعب بالسلطة، إضافة للعديد من القضايا التى فجرتها الهزيمة .. غير أن اصطدامهم بسطوة الرقابة التى بسطت نفوذها على كل وسائل التعبير فى هذه المرحلة فكممت الأفواه ووأدت الأفكار وقصفت الأقلام ..مما ترتب عليه حدوث أزمة حالت دون وصول معظم أعمالهم المسرحية وألجأتهم للألوان من الرمز والتحايل الذى جعلهم يترددون فى خطاباتهم المسرحية الموجهة بين الظهور والتخفى .

ولعله من أهم الأعمال المسرحية التى استوعبت صورة هذا الواقع فى هذه المدة بعد النكسة ، مسرحيتى : (الزوبعة) عام ١٩٦٧م ، و :(ليالى الحصاد) عام ١٩٦٨م لمحمود دياب ، ومسرحيتى : (الزجاج) عام ١٩٦٧م و : (العرضحالجى) عام ١٩٦٨م لميخائيل رومان ، ومسرحية (المسامير) عام ١٩٦٩ لسعد الدين وهبة ، ومسرحية (المخططين) عام ١٩٦٩م ليوسف أدريس ومسرحية : (النار والزيتون) عام ١٩٧٠م لألفريد فرج ، ومسرحية :(أوديب انت اللى قتلت الوحش) عام ١٩٧٠م لعلى سالم .. إلى غيرها من المسرحيات التى تألم كتابها من وقع الهزيمة فقدموا أعمالاً معبرة فى صور رمزية تعكس صورة الواقع فى زيفه وتناقضه قبل وبعد وأثناء االهزيمة ، وتعلن من طرف آخر مدى ما وصل إليه الخطاب المسرحى فى تلك الفترة من أزمة فى أداء دوره التوصيلى مع الجماهير .هذا ما سوف تفصح عنه الدراسة فى الصفحات التالية وذلك من خلال عمل مسرحى متميز استطاع فيه مؤلفه الانحياز الكامل للتعبير عن وجهة نظره الكاملة من الواقع المصرى ـ فى ظل التجربة الناصرية ـ فى الخمسينيات والستينيات ـ من خلال المواربة والرمز.وهى مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم التى ارتضيتها عينة للدراسة والبحث . وهذا ما سوف تفصح عنه الدراسة فى المبحث القادم ـ بإذن الله تعالى .

الفصل الثالث
توجهات الخطاب المسرحى فى ظل المرحلة الناصرية
فى الخمسينيات والستينيات

يعد المسرح فى صميمه تكوين إنسانى سريع التجاوب مع الجماهير . فهو يرتبط بعلاقة وثيقة الصلة بكل ما يطرأ على ساحة المجتمعات الإنسانية من متغيرات اجتماعية وسياسية . ولا شك أن مثل هذه العلاقة تمتلك القدرة الفاعلة فى جعل هذا المسرح فنا قادراً على انتشال الفرد من ذاتيته ومن ثم دفعه إلى المساهمة فى الذاتية العامة للمجموع .

وانطلاقاً من هذه المسلمة فإن المتأمل لواقع المسرح المصرى فى مرحلة مابعد الثورة وهي المرحلة التى تجسد الزمن المرجع للبحث . يجده واقعاً مسرحياً قد فرض حضوره الملح على ساحة الواقع المصرى المعاش فى تلك الفترة . ففى هذه المرحلة ظهر العديد من الأعمال المسرحية النقدية التي عكست صورة الواقع ... وتصدت لسلبياته التي تجسد أغلبها في فى مصادرةالحريات ،وانتشار الأساليب البوليسية ،والإجراءات التي كرستها القوانين الاستثنائية، واستفحال دور الأجهزة الأمنية .

لقد اعتلت القضية السياسية مكان الصدارة فى الوعى الفكرى فى مسرح تلك المرحلة وبخاصة فى أواخر عقد الخمسينيات وعلي امتداد الستينيات ، وكان ذلك مواكباً لبعض التطورات السياسية فى الواقع ، وتوارى الصراع السياسى سواء داخل النخبة الحاكمة أو بين الحاكم أو المحكوم . وأصبحت الحرية كلمة العصر الفتية التى لا تكاد تخلو منها مسرحية على امتداد هذه الحقبة [1].

ومن الظواهر اللافتة للنظرفى مسرح تلك الحقبة أنه اتسم بسمة فنية ، هى إنها لا تنطلق فى وعيها الفكرى بالواقع المعاصر من خلال شخصيات حقيقية واقعية . من الناحية الشكلية . وإنما اتخذت من الشخصيات التاريخية العربية أبطالها . كما اعتمد كتاب المسرح فى تلك الفترة على البعد التاريخى معتمدين على حوادث التاريخ العربى ، الذى مكن الكاتب من بناء أحداثه وتفسيرها برؤية تتيح له الإسقاط على حاضر الوطن وواقعه المعاش ، مما يدلل على أن

---

(١) راجع : نادية أبو غازى:(قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر في الفترة من ١٩٥٢م إلى ١٩٦٧) ، رسالة (تخصيص - ماجستير) ، مخطوطة كلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة ١٩٨٤م ، ص ١٦٢.

هذه المسرحيات تميزت باتجاهاتها النقدية القادرة على معالجة قضايا بالغة الخطورة والحساسية ... تتنافى مع العرض الواقعى المباشر.

لقد استظل كتاب المسرح فى تلك الفترة بدعوة العودة إلى التراث والتاريخ ،هروباً من العوائق والعراقيل التى فرضتها سياسة السلطة على المثقفين والأدباء .. طالما يحاولون أن ينتقدوا مسيرة الثورة التى أخذت فى الاعوجاج منذ أواخر الخمسينيات .. وكان ضرورياً - والحالة هذه - أن يتأثر النتاج الأدبي بملامح هذا المناخ الناتج عن الاتجاهات الإرهابية التى كرست لأساليب ممارسة القمع وكبت الحريات .. الشئ الذى أوجد عند المثقفين والأدباء تناقضات عميقة تعلقت برؤية الواقع .. فأصبحوا بين اختيارين : إما التخلى عن الشعب ،وهذا يعنى لهم الانتحار، لأن فعاليتهم ومنهجهم حينئذ سوف يفقدهم الصدى الاجتماعى الفعلى ، وهنا يبرز الاختيار الثانى فيخدمان فقط تلبية الحاجات لفئة عليا صغيرة فى المجتمع .من هنا كانت الصعوبة الخاصة فى دور الأدباء والمفكرين إذ كان من الضرورى مجابهة السياسة الرجعية للطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الكادحة والمدافعة عنها مع إضفاء طابع عام عليها[1] .

انطلقت هذه المسرحيات فى أداء مهمتها عبر خطابها المسرحى الموجه من خلفية فكرية قوامها إدانة سلبيات الممارسة السياسية والدعوة إلى وضع حد لها، والقضاء على الفساد السياسى والاجتماعى .. متوجهة فى ذلك إلى الشعب مجسدة له واقعه الأليم مبالغة أحياناً فى السخرية من سلبيته ولا مبالاته إزاء سلب النظام لحريته وإنسانيته ، داعية الجماهير إلى وقفة اجتماعية فى سبيل التغيير سواء عن طريق السلمى أو العنف الاصلاحى أو الثورى .

وقد تركز هجوم الكتاب على ممارسات بعض الأجهزة والمسئولين ، كما نددوا بالأساليب البوليسية التى كانت تنتهجها بعض مؤسسات النظام .. وأدانوا بعض ممارساتها .. وبجانب مناقشة أسلوب ممارسة الحكم فى عمومه ركزت بعض المسرحيات خاصة التى ظهرت فى النصف الثانى من الستينيات على جانب محدد من قضية الحكم وأسلوب ممارسة السلطة فانتقدت منهج سيادة الرأى الواحد والاتجاه الشمولى للنظام من منطلق عقيدة واحدة واجبار الشعب على الانضواء تحت لوائها .وقد تجلت هذه القضايا وترددت فى أغلب مسرحيات عقد الستينيات ، ذلك العقد الذى شهد قمة الانحراف لمسار سياسة سلطة الثورة فكان من نتيجته تلك السقطة المهينة

(١) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ..) ، مرجع سابق ، ص ٩١ .

والرهيبة التى أشبهت (المطرقة) التى سكت رءوس الجميع فى الخامس من يونيو من عام ١٩٦٧[١] .

وفى سبيل تناولى لتلك المسرحيات بغرض ابراز ملامح وعيها الفكرى الكامن فى خلفية خطابها المسرحى ـ لابد أن أقرر حقيقتين مهمتين ، الأولى منهما تتجلى فى أن الدراسة تنطلق فى أداء مهمتها من خلال رؤية كلية للعمل المسرحى المعالج بمعنى أن الشكل الفنى أو المنظور الجمالى للعمل الدرامى، يأتى مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمضمون الفكرى ، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر أو يأتى بمعزل عنه ، فحينما يتحدث عن المضمون إنما نتحدث عنه فى إطار الشكل الفنى للعمل المسرحى ولعل المسرح من بين الفنون جميعاً ـ هو الفن الذى تتجسد فيه هذه الفكرة البدهية كأوضح ما تكون . أما الحقيقة الثانية فتكمن فى عملية اختيار العينة المسرحية المدروسة ، والتى قصرتها على مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم ، كعمل مسرحى جاء متميزا فى بابه ، فهو علامة طريق يهتدى بها فى كشف ومعرفة الواقع الذى خرج من رحم تلك الفترة ، فعبر عنه أصدق تعبير . فمساحة البحث لن تمكننا من القيام بعملية الحصر والتناول لكل الأعمال المسرحية التى ظهرت فى فترة البحث ، هذا إذا ما أخذنا فى الحسبان التشابه الفكرى لمضامين تلك الأعمال المطروحة فى تلك المرحلة مما سوف يؤدى إلى التكرار والملل وتضخم البحث وتحميله ما لا يحتمل بما لا يفيد .

أولاً : الوعى الفكرى للخطاب المسرحى فى السلطان الحائر :

جاءت هذه المسرحية عملاً فنياً مفعماً بصورة الواقع المصرى فى المرحلة الناصرية ومثقلاً بهمومه السياسية .. التى عاصرها الحكيم فأراد أن يعبر عنها أصدق تعبيربهدف التحليل والتصحيح وطرح الحلول المناسبة له .

بدأ الحكيم مسرحيته بمقدمة مرواغة وحذرة ، طرح فيها مسوغ تأليفها بما يبعده عن المشاكل والصعوبات التى قد تعترض طريق نشرها ووجودها .. فحاول الحكيم تدليل ذلك بكتابة تقديم لها يوجه فيه ـ عبر سؤال يطرحه ـ موضوعها إلى السياسة العالمية ويبعده عن الأوضاع السياسية القائمة فى مصر بما يكفيه محنة المخاطرة والوقوع فى المحظور ، فيقول فى ذلك :

"هذه المسرحية كتبت فى خريف ١٩٥٩م ، عندما كان المؤلف فى باريس ، يقضى فترة يشهد فيها ما يجرى فى عالم اليوم ، ووحيها ذلك السؤال الذى يقف عالمنا اليوم أمامه جائراً

---

(١) راجع : نادية أبو غازى : (قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر ..) ، مرجع سابق ، ص ١٦٢ .

: هل حل مشكلات العالم هو فى الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون ؟ ... فى الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ ؟ ... إن أصحاب السلطان ـ ممن يملكون تقرير مصير البشر ـ يقفون الآن وفى يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية ، وفى يسراهم القانون أو المبادئ ، فى جانب القواعد الصاروخية ، وفى الجانب الآخر هيئة الأمم ، وهم حائرون خائفون لا يدرون ، أو هم لا يجرءون على اتخاذ القرار الحاسم : أيهما يطرحون وأيهما يستبقون ؟ ... أيهما يحتاج إلى شجاعة أكبر وأيهما يعرض إلى خطورة أفدح ؟ ... هذا الموقف الحائر الخائف من مسئولية الاختيار النهائى بين السيف والقانون ، قد جر العالم كله معه إلى هذه الحيرة الشاملة والاضطراب العام ... "[1] .

ورغم أن هذا التقديم قد ضلل بعض النقاد والدارسين ، إلا أن بعضهم الآخر قد فطن إلى صلتها الوثيقة بالأوضاع الداخلية فى مصر فى فترة الستينيات ، وهو ما أكده (الحكيم) نفسه بعد أن زالت الظروف التى حالت بينه وبين إعلان هذه الحقيقة ؛ إذ يقول فى ذلك :

" .. كانت هناك ظواهر دفعتنى إلى مواجهتها بالوسائل التى كانت فى يدى ، من ذلك ظاهرة خنق الحرية ، وإعطاء القانون إجازة ، وهنا رأيت من واجبى، أن اكتب " السلطان الحائر " لأوضح وجوب احترام القانون والحرية ، والابتعاد عن استعمال السيف والعنف ، وجاءت هذه العبارة تحذيراً للحاكم ، إن السيف يفرضك ولكنه يعرضك ، أما القانون ، فهو يحرجك ، ولكنه يحميك ، إن الذى يحمل الحاكم حقاً هو القانون والحرية ، وأما الخطر الذى يمكن أن يتعرض له فهو السيف الذى يظن أنه يحميه وكتبت " السلطان الحائر " عندما بدأت هذه الظاهرة فى التكشف ... "[2] .

وفى موضع آخر وجدنا (الحكيم) ينفى هذه الصلة التى قال بها بين عمله المسرحى والأحداث العالمية ، مؤكداً ربطه بالأوضاع الداخلية للواقع المصرى فى تلك المرحلة ، وقد جاء ذلك فى معرض حديثه فى كتابه (عودة الوعى) ـ عندما تحدث عن عهد ثورة عبد الناصر بقوله :

" ... وعندما كان يخالجى بعض الشك أحياناً ، وأخشى عليه من الشطط أو الجور كنت ألجأ إلى إفهامه رأى عن بعد ويرفق ، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمى إليه ، فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان فى يده على القانون والحرية فكتبت " السلطان الحائر .. "[3] .

---

(١) توفيق الحكيم : (السلطان الحائر) ، مكتبة الآداب ، القاهرة (بدون) ، ص ٩ .
(٢) توفيق الحكيم : (عودة الوعى) ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٤م ، ص ١١٠ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٦١ .

يحاول توفيق الحكيم فى هذا العمل المسرحى المتميز أن ينتصر لسبيل القانون والعدل ويفضله على سبيل السيف والتسلط ، فالاحتكام إلى القانون مجهد، لكن فيه ضمانا ، أما الاحتكام إلى السيف فإنه مهلك لا يخلو من سفك الدماء ، لذا فمن أجل حقن الدماء ، ومن أجل ضمان إشاعة العدل ، لابد من اللجوء ، والاحتكام إلى القانون ولو كان طريقه صعباً وطويلاً ، إلا أنه أفضل وأضمن .

انطلقت المسرحية فى تجسيد أحداثها من خلال ثلاثة فصول ، تسيطر عليها (وحدة المكان) التى تدل دلالة واضحة على أن المسرحية أقيمت على ما يشبه بناء المسرحيات التقليدية (الكلاسيكية) القديمة .. إذ تدور أحداثها فى إحدى الساحات العامة فى مدينة القاهرة المملوكية . أما الزمان فإنه لا يزيد على دورة شمس واحدة ؛ إذ امتد من فجر يوم قرر فيه إعدام (النحاس) الذى أفشى سر عبودية السلطان الحاكم إلى فجر اليوم التالى الذى وقعت فيه (الغانية) وثيقة عتق . أما الأحداث المسرحية فقد بنيت على أساس البناء التراجعى ، الذى يقوم على أساس البناء السردى ، إلا أنه يبدأ من نقطة أخرى قد تكون الوسط بالبنية إلى الحدث الرئيسى ، ثم يعود إلى البداية ، بعد أن تتعقد الأمور ، بهدف كشفها وجلائها ، وبعدها يتتابع السير سيراً سردياً[1] .

استمد توفيق الحكيم مضمون مسرحيته من عصر المماليك من أجل مناقشة قضيته الحكم والتعسف الذى كان يسود البلاد تحت وطأة مراكز القوى (السيف والقانون) .. فى عقد الستينيات . إن مسرحية (السلطان الحائر) تعد من أشد مسرحيات الحكيم التصاقاً بالواقع وبقضاياه المعاصرة .. ففيها ابتعد عن الأساطير ، وحاول أن يقترب من مشكلات المجتمع ومعاناة الشعب وفقدان الحياة (الديموقراطية) والعدالة الاجتماعية .. ولذا كان اختيار الحكيم للسلطان الحائر زمان المماليك الذى لم يعرف القانون حينئذ . وهنا لجأ إلى التناقض التاريخى الذى ينبهنا إلى تورية العمل الذى لم يكن المقصود به زمان المماليك بل العصر الذى كان يتشدق بسيادة القانون وهو العصر الحديث .

إن القضية التى شغلت الحكيم فى مسرحية (السلطان الحائر) هى قضية العدل المفتقد الذى ضاعت آماله تحت بطش حاشية الثورة .. هذا العدل الذى يجب أن يعم ويتحقق ، ولكن بم يتم ذلك ؟ هل بالسيف أم بالقانون ؟ كما يقرر السلطان ذلك بنفسه ، حيث يقول : " السلطان : نعم

---

(١) راجع : د : حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق - في سوريا ومصر) ، مرجع سابق ، ص ٢٠٠ .

وتلك ساعتى المخيفة ! ... الساعة المخيفة لكل حاكم ! ... ساعة يصدر القرار الأخير ، القرار الذى يغير مجرى الأمور ! ... ساعة ينطق بذلك اللفظ الصغير ،الذى يبت فى الاختيار الحاسم ! ... الاختيار الذى يقرر المصير ! ..." .

السلطان : السيف أم القانون ؟ القانون أم السيف .. ؟ " [1] .

ولكن إذا تحققت العدالة ، ما مدى أحقية السلطان فى توليته الحكم ؟ وهل تولية السلطة تأتى على يد زبانيته أم باختار الشعب ؟ يبرز هذا المفهوم من خلال الحوار (الديموقراطى) الهادف الذى يقيمه المؤلف بين السلطان والغانية مالكة السلطان التى هى رمز للشعب المصرى الذى اعتقه من العبودية :

" الغانية : وعلىّ أنا أن اختار ! ...

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى ... لأن زمام الأمر كله فى يدك أنت الآن ! ...

الغانية : أنا إذن املك فى يدى زمام الأمر الآن ؟ ...

السلطان : نعم ! ...

الغانية : بمشيئتى أبقى السلطان ! ...

السلطان : نعم ! ...

الغانية : وبكلمة منى يتم عزل السلطان ؟! ...

السلطان : نعم .

الغانية : إن هذا حقاً لمدهش ! ...

السلطان : بدون شك ! ...

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ ... المال ؟ ...

السلطان : القانون .

الغانية : لفظ من فمى يستطيع أن يغير مصيرك ، ويوجه حياتك : إما إلى الرق والعبودية وإما إلى الحرية والسيادة ! .. "[2] .

لقد كان اختيار السلطان القانون من أجل أن يحقق الحرية لنفسه .. وأيضاً فإن القانون هو الذى يعطى للشعب أحقية انتخاب الحاكم أو عزله إذا سبب لشعبه الشقاء ولكن ما مدى ممارسة الشعب المصرى لهذا الحق فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات ؟ إن تحقيق القانون

---

(١) المسرحية ، ص ٧٤ .

(٢) المسرحية ، ص ١٢٠ ، ١٢١ .

العادل فى ظل واقع يجسم عليه العنف والإرهاب جعل الشعب المصرى يعيش أحلك ظروفه السياسية والاجتماعية فى تلك الفترة[1] .

لقد تعقدت المسيرة الثورية واختلفت فى نهاية الخمسينيات عن أوائلها وزادت الوعود بتحقيق آمال الحرية و (الديموقراطية) خلال مؤسسات اشتراكية ولكن الطريق أمام هذه الوعود وضعت فيه المعوقات منذ أواخر الخمسينيات حتى أوائل الستينيات ـ مما جعلها تتحول إلى ما يشبه المخدرات الرومانسية التى جعلت فجر (الديموقراطية) الحقة يبدو حلماً بعيد المنال ، وهنا وجد الحكيم نفسه ـ كمتابع لخط الصلة بين الحاكم والمحكوم قبل وأثناء وبعد ثورة ١٩٥٢م مشدوداً إلى الأخذ بزمام (السلطان الحائر) فى مصر سنة ١٩٦٠م ، جاعلاً التاريخ " قناعاً " رمزياً لأفكار مسرحيته . لقد اتخذ الحكيم العصر المملوكى خلفية تاريخية يتخفى وراء ظلها من أجل مناقشة قضية العدالة والحرية لما اشتهرت به هذه الفترة من ظلام يطوى بين جوانحه كل المفاسد والشرور من رشوة وتآمر واحتكام مطلق للسيف وتعطيل للقانون[2] .

تنطلق المسرحية فى أداء مهمتها من نقطة بالغة التطور والتعقيد ، إذ تستهل أحداثها بمشهد مثير موح ينقله لنا المؤلف من خلال حوار يجريه بين (جلاد) أوكلت له مهمة تنفيذ أمر الإعدام وبين نخاس ينتظر تنفيذ أمر الإعدام بسبب تصريح خطير كان قد أطلقه على السلطان الذى تربع على سدة الحكم دون أن يملك الأهلية التى تمكنه من ذلك :

المحكوم عليه : " متأملاً جلاده " تنعس ؟! ... طبعاً تنعس ... ناعماً ! ... هانذا ! ... لأنك لا تنظر ما يكدر صفوك ! ...

الجلاد : صه ! ...

المحكوم عليه : وأخيراً ؟ ... متى ؟ ...

الجلاد : قلت لك صه ! ...

المحكوم عليه : " متوسلاً " قل لى بحقك متى ؟ ... متى ؟ ...

الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجى ؟! ...

---

(١) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة في مصر ..) ، مرجع سابق ، ص ٩٥ .

(٢) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى ، بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ ٢ ، فرع الاسكندرية ١٩٧٨م، ص ٤٠ .

المحكوم عليه : آسف ! ... ولكنه أمر يهمنى بوجه خاص ! ... متى يتم هذا الحادث ... السار بالنسبة إليك ! ...

الجلاد : عند الفجر ... قلت لك هذا أكثر من عشر مرات ... [1].

وبينما يتأهب الجلاد لتنفيذ ما أوكل إليه نظراً لقرب موعده وهو حلول آذان الفجر ، تتدخل الأقدار فتطلع إحدى الغانيات القاطنة بجوار الساحة - التى ستقام فيها مراسم تنفيذ الحكم - على أمر هذا النخاس ، فتبدى اهتماماً بالغاً به وتستنكر إعدامه دون محاكمة ، فتحتال على الوضع لتأخير تنفيذ الحكم :

المحكوم عليه : " الثانية " ألا تعرفيننى أيتها الجملية ؟ ...

الغانية : بالطبع أعرفك ... منذ اللحظة الأولى ...

ساعة أن جاءوا بك إلى هنا فى مطلع الليل ... أبصرتك من نافذتى وعرفتك ، وأحزننى أن أراك فى الأغلال ولكن ... ما هى الجريمة التى ارتكبتها ؟ ... أن أراك فى الأغلال ولكن ... ما هى الجريمة التى ارتكبتها ؟ ..

المحكوم عليه : لا شئ يذكر ... كل ما حدث أنى قلت ...

الجلاد : " حذار ! ... حذار ! ... أغلق فمك ! ...

المحكوم عليه : أغلقت فمى ! ...

الغانية : لقد حاكموك طبعاً ؟ ..

المحكوم عليه : لا ...

الغانية : ماذا تقول ؟ ... ألم تحاكم ؟ ! ...

المحكوم عليه : ولم أقد م إلى محكمة ... لقد أرسلت مظلمة إلى السلطان ، أسأله حقى فى أن أمثل بين يدى قاضى القضاة ... أعدل من حكم بالذمة والضمير، وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداسة القانون ... لكن ... ها هو ذا الفجر يقترب والجلاد قد تلقى الأمر بضرب رقبتى عند أذان الفجر ! ...

الغانية : المؤذن ؟ ... إنه لا شك فى الطريق ... إنى أسهر حتى الصباح أحياناً ، فأراه فى مثل هذه الساعة متجهاً إلى المسجد ! ...

المحكوم عليه : إذن قد حانت ساعتى ! ...

الغانية : لا ... ما دامت مظلمتك لم تفحص بعد ! ...

---

(١) المسرحية ، ص ١١- ١٣.

المحكوم عليه : هذا الجلاد لن ينتظر نتيجة المظلمة ... أليسكذلك أيها الجلاد ؟ ...

الجلاد : لن أنتظر سوى المؤذن ... تلك هى الأوامر ! ...

الغانية : أوامر من ؟ ... السلطان ؟ ...

الجلاد : تقريباً ! ...

المحكوم عليه : " صائحاً " تقريباً ؟ ! ... ألم يكن إذن هو السلطان ؟ ! ...

الجلاد : الوزير ... وأوامر الوزير هى أوامر السلطان ! ...

المحكوم عليه : إنى إذن ميت لا محالة ! ...

الغانية : " متلفتة إلى الطريق " يا للمصيبة ! ... ها هو ذا المؤن قد وصل ! ...

المحكوم عليه : قضى الأمر ! ...

" المؤذن يظهر ..... "

الجلاد : أسرع أيها المؤذن ... نحن فى انتظارك ! ...

المؤذن : فى انتظارى ؟ ... لماذا ؟! ...

الجلاد : لتؤذن الفجر ! ...

المؤذن : أتريد الصلاة ؟ ...

الجلاد : أريد أن أقوم بعملى ! ...

المؤذن : وما شأنى بعملك ؟ ...

الجلاد : عندما يصعد صوتك إلى السماء تصعد معه روح هذا الرجل ! ...

المؤذن : أعوذ بالله ! ...

الجلاد : تلك هى الأوامر ! ...

المؤذن : حياة هذا الرجل متعلقة بحبال صوتى ! ؟ ...

الجلاد : نعم ! ...

المؤذن : لا حول ولا قوة إلا بالله ! ...

الجلاد : بادر أيها المؤذن إلى عملك حتى أقوم بعملى ! ...

الغانية : وفيم العجلة أيها الجلاد اللطيف ؟ ! .. صوت المؤذن قد أثر فيه برد الليل ، وهو محتاج إلى شراب ساخن ...اصعد إلى دارى أيهاالمؤذن!...سأعد لك ما يصلح صوتك ...

الجلاد : والفجر ؟ ...

الغانية : الفجر بخير ، والمؤذن أدرى بوقته ...

الجلاد : وعملى ؟ ...

الغانية : عملك بخير ، ما دام المؤذن لم يؤذن بعد للفجر ! ...

الجلاد : أتوافق أيها المؤذن ؟ ...

الغانية : إنه موافق على دعوتى الصغير لوقت قصير ، فهو من خيرة معارفى فى الحى !

الجلاد : والمصلون فى المسجد ؟ ...

المؤذن : ليس فى المسجد غير رجلين ... أحدهما غريب عن المدينة ، قد اتخذ المسجد مأوى ، والآخر متسول قد اعتصم به من برد الليل ... والكل يغط الآن فى نوم عميق ، وقلما استمع أحد إلى آذان الفجر فى هذا الشتاء ! ... ولا ينهض منهم إلا من ركلته بقدمى ليستيقظ ويؤدى الفريضة ! ...

المؤذن : لا بأس بوقت قصير ، وفنجان صغير ... " الغانية تدخل دارها بالمؤذن ... "

الجلاد : " المحكوم عليه " أرأيت ؟! ... بدلاً من أن يصعد إلى المئذنة ، صعد إلى بيت الـ ... محترمة !!! ... هذا هو المؤذن ! ... "[1] .

وسرعان ما يصل الوزير إلى ساحة الحكم ليعلن أن السلطان قد علم بمظلمة المحكوم عليه بالإعدام ، وأمر أن يلبى طلبه ويحاكم أمام قاضى القضاة ، وأن السلطان سوف يحضر هذه المحاكمة بنفسه . وأثناء المحاكمة تنكشف حقيقة التهمة الموجهة للنخاس والتى احتفظ بها المؤلف فلم يفصح عنها فى مرحلة متقدمة من المسرحية ليثير بذلك تشوقنا ، وحرصنا على متابعة الحوار المسرحى بشغف واهتمام .. لقد صرح النخاس بأن السلطان كان عبداً رقيقاً ، وأنه هو الذى باعه فى صباه للسلطان الراحل الذى توفى بنوبة قلبية ، ولم يتثنى له توقيع وثيقة عتقه حسب العادة المتبعة آنذاك .

ولا يرى السلطان ما يدعو لإعدام النخاس ، يكفيه أن يعلم الناس أنه (كاذب) حينما ينشر قاضى القضاة بينهم وثيقة عتقه المحفوظة بخزائن الدولة . ولكن القاضى يكتشف عدم وجود هذه الوثيقة ، ويقر الوزير بمسئوليته عن ذلك فقد فاته أن يذكر السلطان الراحل بأداء هذا الواجب المهم . يقول الوزير :

الوزير : إنى مستحق للموت ... أعرف ذلك : فهذا جرم لا يغتفر ... إن السلطان الراحل ما كان يستطيع أن يفكر فى كل شئ ، أو يذكر كل شئ ، إنه لمن صميم عملى أنا أن أفكر له ، وأن أذكره بالخطير من الأمور ... كان من واجبى أنا حقاً أن أعرض عليه موضوع العتق ، بما له من أهمية خاصة ، وأن أعد ما يقتضيه من إجراءات شرعية ... ولكن مقامك العالى يا مولاى ونفوذك

---

(١) المسرحية ، ص ٣٤ - ٤٠ .

وهيبتك ومنزلتك العظيمة فى النفوس ؛ كل تلك الصفات فى سموها جعلتنا نسهو عن حالة الرق والعبودية بالنسبة إليك وعن حاجة من كان فى مثل ارتفاعك إلى مثل هذه الحجج والوثائق ...ما فطنت والله لهذا الأمر إلا فيما بعد ..."[1].

ولأن الموضوع قد أثير وانكشفت حقيقته فلابد من التخلص ممن كشفه وآثاره حتى ينغلق فمه إلى الأبد ، وتنخرس كل الألسنة التى يمكن أن تردد مثل هذا الحديث أو تثيره فى يوم من الأيام .

هكذا يبدو تفكير ممثل السلطة التنفيذية فى المسرحية . لم يتذكر أن السلطان بحاجة إلى حجج ووثائق قانونية إلا بعد تولى السلطة بالفعل ، بل بعدأن أثار أحد المواطنين الموضوع... وأكثر من ذلك ، إنه يعتقد أنه ليس ضرورياً من الوثائق والحجج لمن يحكم ، وإنما تكفيه قوة السيوف وسلطة الاجناد ... وليس أسهل من تمرير هذه المسألة بالكذب والتحايل على الشعب وإعلان أن السلطان الراحل قد اعتق السلطان الحالى قبل وفاته ، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك . فانظر إلى هذا الوزير - ممثل السلطة التنفيذية - وهو يمرر الموضوع محاولاً إقناع السلطان بمنطق كلامه المغلوط مستشهداً فى ذلك بالأحداث التاريخية التى تؤكد كلامه فيقول :

" ليس من الضرورى لمن يحكم أن يحمل فى يديه الوثائق والحجج ! ... لدينا أروع مثل وأقواه فى الأسرة الفاطمية ... وكلنا يذكر ما فعل " المعز لدين الله الفاطمى " ! ... يوم جاء يزعم أنه من نسل رسول الله صلوات الله عليه ، وأنه بهذا النسب له حق الحكم فى أرض مصر ؛ فلما لم يصدقه الناس قام فيهم شاهراً سيفه، وفاتحاً صناديق ذهبه ، وهو يقول : هذا حسبى وهذا نسبى ! ... فسكت الناس ، وحكم هو وذريته من بعده هاذين هاتين الأجيال الطويلة ! ...

السلطان : ما تقول فى هذا أيها القاضى ؟ ..

القاضى : أقول : إن هذا صحيح من الوجهة التاريخية ... ولكن ...

السلطان : ولكن ماذا ؟...

القاضى : تريد إذن أيها السلطان العظيم أن تحل مشكلتك بهذه الطريقة ! ...

السلطان : ولم لا ؟ ! ...

الوزير : حقاً ! ... ولم لا ! ... ما من شئ أيسر من هذا ، وبخاصة فى مسألتنا هذه ... يكفى أن نعلن على الملأ أن مولانا السلطان قد أعتق عتقاً شرعياً ... أعتقه السلطان الراحل قبل وفاته ...

---

(١) المسرحية ، ص ٥٤ .

وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة لدى قاضى القضاة ، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك!..."[1] .

ولكن هذا الكلام لم يكن ينطلى على قاضى القضاة - ممثل العدالة والقانون - بل اعتبر هذا الاقتراح مؤامرة ضد القانون ، ولا ينبغى لمن هو فى مكانته الاشتراك فيها ، فيقول:

" نعم ... أنا يا مولاى ... إنى لا أستطيع ان اشترك فى هذه المؤامرة ! ...

الوزير : إنها ليست مؤامرة ... إنها خطة لإنقاذ الموقف ...

القاضى : إنها مؤامرة ضد القانون الذى أمثله ...

السلطان : القانون !؟ ...

القاضى : نعم أيها السلطان ... القانون ... أنت فى نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق ... والعبد الرقيق يعتبر - قانوناً وشرعاً - شيئاً من الأشياء ومتاعاً من الأمتعة ... وبما أن السلطان الراحل المالك لرقبتك لم يعتقك قبل وفاته . فأنت لم تزل شيئاً من الأشياء ومتاعاً مملوكاً لآخر؛ وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الأحرار ...

السلطان : أهذا هو القانون ! ؟ ...

القاضى : نعم ! ...

الوزير : مهلا يا قاضى القضاة ! ... نحن الآن لسنا فى صدد رأى القانون ، ولكننا فى صدد البحث عن الطريقة التى نتخلص بها من هذا القانون. وطريقة التخلص هى فى افتراض أن العتق قد وقع وتم ، وما دام الأمر سراً بيننا نحن الثلاثة ، وما من أحد سوانا يعرف الحقيقة ؛ فمن الميسور أن نحمل الناس على تصديق ...

القاضى : الأكذوبة [2] .

ولا يكتفى قاضى القضاة بهذا الكلام ، وإنما يمضى إلى أبعد من ذلك ، إنه يقرر فى جرأة متناهية الصدق أن السلطان بوضعه الحالى يعد سلعة معطلة لا تدر ربحاً ولا تأتى بنفع عام ، وبسبب ذلك لابد من التصرف فيه بيعه لصالح بيت مال المسلمين .

القاضى : باعتبارك فى نظر القانون متاعاً مملوكاً للسلطان الراحل ، فقد أصبحت جزءاً من ميراثه ، وبما أنه توفى عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال ... وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال ... متاع عقيم ، لا يدر ربحاً ... ولا يأتى

---

(١) المسرحية ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

(٢) المسرحية ص ٥٧ - ٥٩ .

بغلة ، وإنى بصفتى أيضاً خازناً لبيت المال ، أقول إنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم فى المزاد ، حتى لا تضار مصلحة بيت المال، وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة والفقراء خاصة بالنفع ! ...

السلطان : متاع عقيم ؟! ... أنا ؟! ...

القاضى : إنى أتكلم بالطبع من الوجهة الشرعية ...[1] .

وتحت وطأة صعوبة هذا الكلام الموجه يثور السلطان و يغضب غضبا شديداً ، ويوشك أن يفتك بالقاضى لولا تهدئة الوزير له :

السلطان : حتى الآن لم أتلق منك حلولاً ... إنما أتلقى إهانات ! ...

القاضى : إهانات ؟! ... عفواً أيها السلطان العظيم ! ... إنك لتعلم حق العلم كم أجلك وأكبرك ، وفى أى مكان مرتفع أضعك ...

السلطان : خلاصة الموقف إذن هى أنى شئ ومتاع ، ولست رجلاً ولا إنساناً ! ...

القاضى : نعم ! ...

السلطان : وأن هذا الشئ أو المتاع مملوك لبيت المال !! ...

القاضى : حقيقة ! ...

السلطان : وأن بيت المال يتصرف فيما يملك من متاع لا غلة له ، بعرضه للبيع فى المزاد ، للمصلحة العامة ! ...

القاضى : تماماً ...

السلطان : يا قاضى القضاة ! ... ألا ترى معى أن كل هذا عجيب وغريب ؟! ...

القاضى : حقاً ... ولكن ...

السلطان : وأن كل هذا فيه كثير من الغلو والمبالغة والإغراق ! .

القاضى : ربما ... ولكن باعتبارى قاضياً فإن الذى يهمنى هو مركز الوقائع بالنسبة إلى نصوص القانون ...

السلطان : اسمع أيها القاضى ! ... قانونك هذا لم يأتنى بالحل ، فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال !

القاضى : إذن ... افعل ! ...

السلطان : سأفعل ... ماذا يهم سفك قليل من الدم فى سبيل صلاح الحكم ؟! ...

---

(١) المصدر السابق ص ٦١ ، ٦٢ .

القاضى : يجب البدء عندئذ بسفك دمى ! ...

السلطان : سافعل كل ما أراه ضرورياً لصيانة أمن الدولة ... "[1] .

وتلح المشكلة على الجميع ، وتفرض نفوذها على ساحة الموقف ، فيتدخل الوزير لتوضيح موقف قاضى القضاة واستجلاء وجهة نظره فى المسألة من أجل إنهائها ووضع حد لها . ولكن موقف القاضى لا يتغير ، بل يزداد اصراراً ، فلا حل عنده للمشكلة إلا بحتمية تطبيق القانون وعرض السلطان للبيع فى مزاد عام وعلنى ، مما عرضه مرة أخرى للإطاحة برأسه :

القاضى : وجهة نظرى واضحة بسيطة ، أشرحها فى كلمتين : لحل هذه المسألة أمامنا طريقان : طريق السيف ، وطريق القانون أما السيف فلا شأن لى به ، وأما القانون فهو ما ينبغى لى وما أستطيع أن أفتى فيه ... والقانون يقول : إن العبد الرقيق لا يملك عتقه غير مولاه مالك رقبته ... وفى حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفى بغير وريث ، فآلت ملكية العبد إلى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ؛ إذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل فى مال أو متاع مملوك للدولة ... ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحاً قانونا إلا بمزاد مطروح فى العلن .. فالحل الشرعى إذن هو أن نطرح مولانا السلطان للبيع فى المزاد العلنى ، ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك ... بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال فى ملكه، ويظفر السلطان عن طريق القانون بعتقه وتحريره ! ...

السلطان : " للوزير " سمعت هذا ؟! ...

الوزير : " للقاضى " نطرح مولانا السلطان العظيم للبيع فى المزاد العلنى ؟! ... إن هذا هو الجنون بعينه ! ...

القاضى : هذا هو الحل القانونى الشرعى ! ...

السلطان : " للوزير " لا تضيع وقتاً ! ... لم يبق من رد على هذا الأحمق الوقح إلا الإطاحة برأسه ، ولتكن النتيجة ما تكون ! ... وأنا الذى سيفعل ذلك بيده ...

القاضى : إنه لشرف عظيم لى يا مولاى أن أموت بيدك ، وأن تذهب روحى فى سبيل الحق والمبدأ !! ... "[2] .

وهكذا يتعقد الموقف مرة أخرى ، فيتدخل الوزير مرة أخرى لوضع حد لهذه المشكلة ، فينقذ القاضى من سيف السلطان الذى لم ير بدا من الإطاحة برأسه بعدما تفوه به من كلام اعتبره

---

(١) المسرحية ص ٦٢ - ٦٤ .

(٢) المسرحية ، ص ٦٥ ، ٦٦ .

السلطان وقاحات لا ينبغى التصريح بها . وفى ظل هذا الوضع المتأزم يلجأ الوزير إلى حيلة الود وطرق باب المهادنة مع قاضى القضاة بحثاً عن حل للمشكلة العويصة وإيجاد مخرج معقول يرضى القاضى ويحفظ للسلطان هيبته .

الوزير : صبراً يا مولاى صبراً ! ... لا تصنع من هذا الرجل شهيداً ... ما من ميتة أروع من هذه يتمناها مثل هذا الشيخ المهدم ! ... سوف يقال إنك حطمت القانون والشرع فيه ..وسوف يصبح هو الرمز الحى لروح الحق والمبدأ ..ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ في ضمير الشعوب ما ليس لملك جبار من الملوك ! ... "

السلطان : " يكظم " لعنة الله ...

الوزير : لا تنله هذا المجد يا مولاى على حساب الموقف ! ...

السلطان : وما العمل إذن ؟ ... إن هذا الرجل يضعنا فى مأزق ...ويخيرنى بين أمرين ، كلاهما مر : القانون الذى يظهرنى ضعيفا ويصيرنى أضحوكة ، أو السيف الذى يصمنى بالوحشية ويجعلنى بغيضا ! ...

الوزير : " يتجه إلى القاضى " يا قاضى القضاة ! ... كن لينا ميسراً ... ولا تكن صلباً معسراً ! ... قف معنا فى منتصف الطريق وأوجد لنا حلا وسطاً واجتهد معنا فى البحث عن مخرج معقول ! ...

القاضى : ما من مخرج معقول سوى القانون ...

الوزير : نطرح السلطان للبيع فى المزاد ؟! ...

القاضى : نعم ! ...

الوزير : والذى يرسو عليه المزاد ويشتريه ؟ ...

القاضى : يعتقه فى الحال ... فى مجلس انعقد ... هذا هو الشرط ؟! ...

الوزير : ومن ذا الذى يقبل أن يخسر ماله على هذا النحو ؟! ...

القاضى : كثيرون ... أولئك الذين يفتدون حياة السلطان بأموالهم ! ...

الوزير : إذن ... لماذا لا نقوم نحن بأداء هذا الواجب أنا وأنت ... ونفتدى سلطاننا بأموالنا الخاصة سراً ... ونفوز نحن بهذا الشرف ؟! ... أليست فكرة صائبة ؟! ...

القاضى : كلا مع الأسف ... سراً لا يجوز ... القانون صريح ... إنه ينص على أن كل بيع لأملاك بيت المال يجب أن يتم علنا وفى مزاد عام !

السلطان : بالطبع ! هذا الرجل لا يبحث إلا عما فيه تحدينا وإذلالنا ! ... "[1] .

---

(١) المسرحية ، ص ٦٦ ، ٦٩ .

ويستمر قاضى القضاة على موقفه الرافض لا تزحزحه حيل الوزير، ولا يفت من عزيمته توعد السلطان ، فلا بديل عنده من تفعيل سلطة القانون مهما حدث من شئ .. حتى لو أدى ذلك الأمر إلى حتفه :

القاضى : لست أنا بشخصى يا مولاى ! ... إن شخصى الضعيف لا شأن له فى الأمر كله ! ... ولو كان الأمر بيدى ومتعلقاً لما كان أحب إلى من أن أخرجكم من هذا الموقف على خير ما تشتهون ! ...

السلطان : يا للضعيف المسكين ! ... الأمر ليس بيده ... بيد من إذن ؟ ...

القاضى : القانون ...

السلطان : نعم هذا الشبح الذى تختفى وراءه لتخضنى ، وتفرض على إرادتك ، وتظهرنى أمام الناس فى هذا المظهر المضحك الواهن المهين ! ...

القاضى : بل لتظهر بمظهر الحاكم المجيد ! ... كما يطيعه المحكوم ... ولكن فى هذا مجازفة كبرى ... إن سياسة الحكم لها أساليبها ، وحكم الناس يتطلب وسائل أخرى ...

القاضى : إنى لا أفقه شيئاً فى السياسة ، ولا فى مهنة حكم الناس ! ...

السلطان : إنها مهنتنا نحن ... دعنا إذن نمارسها بوسائلنا الخاصة ! ...

القاضى : إنى لم أغل يديك يا مولاى ... إن لك مطلق الحرية فى أن تمارس حكمك كما تشاء ! ...

السلطان : حسن ! ... إنى أرى الآن ما يجب على فعله ! ...

الوزير : ماذا أنت صانع يا مولاى ؟ ...

السلطان : انظر إلى الشيخ ! ... أتراه يحمل سيفاً فى منطقته ؟ ... كلا بالطبع ... إنه لا يحمل غير لسان فى فمه يديره بكلمات وعبارات ، وإنه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة،ولكنى أنا أحمل هذا ! ..."يشير إلى سيفه "وهو ليس من خشب،ولا هو لعبة من اللعب! ...إنه سيف حقيقى ، وينبغى أن يصلح لشئ ، ويجب أن يكون لوجوده سبب ... أتفهمون كلامى ؟! ... أجيبوا ! ... لماذا قدر لى أن أحمل هذا ؟! ... أللزينة أم للعمل ؟! ...

الوزير : للعمل ! ...

السلطان : وأنت أيها القاضى ... لماذا لا تجيب ؟ ... أجب ! ... أهو للزينة أم للعمل ؟!

القاضى : لأحدهما ...

السلطان : ماذا تقول ؟ ...

القاضى : أقول لهذا أو لذاك ! ...

السلطان : ماذا تعنى ؟ ...

القاضى : إنى معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن فعل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يعطى الحق للأقوى ، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى ؟ ... فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك ! ... أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان ؛ لأنه لا يعترف بالأقوى ...إنه يعترف بالأحق ! ... والآن فما عليك يا مولاى سوى الاختيار : بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك وبين القانون الذ ي يتحداك ولكنه يحميك ! ... "[1] .

وهكذا يجد السلطان نفسه فى حيرة بالغة ، إنه يتردد بين اختيار السيف أو القانون أداة للحكم ، والوزير يتملص من مساعدته ومد يد العون له خوفاً من تبعات الاختيار ونتائجه . فلا يبقى أمامه إلا أن يحسم الأمر بنفسه ، لابد - رغم حساسية الموقف وخطورته - أن يختار بين السيف والقانون:

الوزير : إنى مقدر يا مولاى دقة موقفك ! ...

السلطان : ولا تريد مع ذلك أن تعيننى برأى ؟! ...

الوزير : لا أستطيع ... أنت فى هذا الموقف صاحب الرأى وحدك ! ...

السلطان : لا مفر إذن من أن أقرر بنفسى ! ...

الوزير : هو ذاك ...

السلطان : السيف أم القانون ؟! ... القانون أم السيف ؟! ...

" يفكر لحظة " ثم يرفع رأسه بقوة " حسن ... لقد قررت ..

الوزير : أوامرك يا مولاى ! ...

السلطان : قررت أن أختار ... أنا أختار ...

الوزير : ماذا يا مولاى ؟ ...

السلطان : " صائحاً فى عزم " القانون ! ... اخترت القانون ! ... "[2] .

و يسدل الستار على الفصل الأول وقد اختار السلطان القانون . وكان من الممكن أن تنتهى المسرحية فعلاً عند هذا الحد لو أن موضوعها كان الصراع بين السيف والقانون ، فحسب ، كما ذهب بعض النقاد ، وما كان للفصلين التاليين أية ضرورة بعد أن يتجاوز هذا الصراع مرحلة العرض وبلغ قمة تأزمه ثم انفراجه فى الفصل الأول باستبعاد السلطان للسيف واختيار القانون .

---

(١) المسرحية ، ص ٦٩ - ٧٢ .

(٢) المسرحية ، ص - ٧٥ .

ولكن الواقع أن موضوع المسرحية أعمق وأرحب من ذلك بكثير . فلا يكفى أن يختار السلطان جانب القانون ويعلن هذا الاختيار لتنتهى مشكلة الحكم . فلقد كان القانون دائماً هو المطية التى يمتطيها الحكام - الصالحون منهم والمستبدون - عبر كل العصور . كلهم يحاول - إن صدقاً وإن كذباً - إكساب تصرفاته الصبغة القانونية التى يقبلها الناس مهما كانت بعيدة عن روح القانون والعدالة ، وهم يلفون سيوفهم عادة فى أثواب ناعمة من القانون تخفى حدتها وقسوتها عن أعين الناس ، بل يجدون دائماً من رجال القانون من يساعدهم على ذلك ، ومن ينحرف بالقانون من أجل تحقيق رغباتهم ، ومن يفسره تفسيراً زائفاً ليحقق لهم كل شهواتهم وأهوائهم ويكسبها الصبغة القانونية المطلوبة[1] .

فمشكلة الحكم إذن لا تحل بمجرد اختيار الحاكم للقانون ، فما من حاكم - مهما عظم بطشه واستبداده - أعلن أنه يؤثر القوة والسيف على حكم العدالة والقانون .. وحتى أولئك الذين يختارون حكم القانون صادقين يجدون تبعات اختيارهم شاقة وعسيرة ، تحتاج إلى شجاعة وجرأة أكبر من شجاعة وجرأة السيف ، لأن مثل هذا الحاكم المخلص سرعان ما يتعرض عادة إلى اغراءات عديدة .. يزين له بها الانتهازيون والنفعيون ، فيغرونه - والحالة هذه - إلى اللجوء إلى اختيار السيف أداة للحكم فى كثير من المواقف .. وقد يكون من بينهم من أقنعة من قبل باختيار القانون .. على النحو الذى سنعرفه فى الفصلين التاليين من المسرحية[2] .

تبدأ أحداث الفصل الثانى من المسرحية بمشهد (الساحة) التى سوف تتم فيها إجراءات بيع السلطان ، وقد بدأ إعدادها وتجهيزها من قبل الحراس انتظاراً لقدوم السلطان . وبينما يجرى العمل لتجهيز هذه الساحة لأداء المهمة يطلعنا المؤلف من خلال حوار موح يجريه على ألسنة عامة الشعب وأصحاب الحرف - على ما وصلت إليه قيمة ووضعية السلطان من تدن صار معها عند بعض الناس لا يساوى أحقر الأشياء :

"الإسكاف : اسمع يا صديقى ! ... وأقولها لك صراحة : لو أن معى من النقود ما يكفى لشراء السلطان فإنى والله ما أشتريه ! ...

الخمار : اسمح لى أقول : إنك أحمق ! ...

---

(١) راجع : فؤاد دوارة : (فى النقد المسرحى) ، المؤسسة العامة للتأليف الأنباء والنشر ، القاهرة يوليو ١٩٦٣ ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

(٢) راجع : فؤاد دوارة : (مسرح توفيق الحكيم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ٢ ، القاهرة ١٩٨٦م ، ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ .

الإسكاف : بل إنى عاقل فطن ... قل لى أنت بربك ماذا تريد منى ان أصنع بسلطان فى حانوتى ؟! ...هل أستطيع أن أعلمه صنعتى هذه ؟! ... بالطبع لا ... هل أستطيع أن أكلفه عملا ما ؟! ... من المؤكد لا ... إذن ... أنا الذى سيعمل دائماً ويضاعف عمله لأطعمه وأعوله أخدمه ! ...هذا وربى ما سيحدث ! ...سأشترى عبداً على كاهلى ، ومتاعاً من أمتعة الترف ، لا قبل لى بتحمله ... إن مواردى يا صاح لا تسمح لى باقتناء التحف !...الخمار: يا للبلاهة! ...

الإسكاف : وأنت ؟! ... أكنت تشتريه ؟ ...

الخمار : وهل فى هذا شك ؟ ...

الإسكاف : ماذا تصنع به ؟! ...

الخمار : أشياء كثيرة ... كثيرة جداً يا صديقى ! ... إن مجرد وجوده فى حانى كفيل باجتذاب المدينة كلها ... يكفى أن أطلب إليه أن يقص على زبائنى كل ليلة أخبار معاركه ضد المغول وطرائفه وأسفاره ومخاطراته ، وما رأى من بلاد ، وما دخل من ديار ، وما اجتاز من قفار ...أليس كل هذا مفيداً وممتعاً ؟! ...

الإسكاف : حقاً تستطيع أنت أن تستخدمه فى هذا ... أما أنا ...

الخمار : أنت أيضا تستطيع مثل ذلك ...

الإسكاف : ماذا يفعل إذن ؟ ...

الخمار : لو كنت فى مكانك فإنى أعرف كيف أستخدمه ...

الإسكاف : كيف ؟ ... أخبرنى ! ...

الخمار : أجلسه أمام باب الحانوت على مقعد مريح ، وألبسه حذائين جديدين ، وأصنع فوق رأسه لوحة كتبت عليها هذه العبارة " هنا تباع أحذية السلطان " وسوف ترى فى الغد أهل المدينة وقد تدفقوا على حانوتك يطلبون بضاعتك ! ... "[1] .

هكذا هانت على الناس قيمة السلطان ، حتى أصبح أفراد الشعب يلوكون سيرته بين ألسنتهم ، فهم بين رافض لشرائه بحكم ما يكلفه من أعباء دون رجاء نفع منه ، وبين واجد فى كثرة كلامه الذى اعتاد أن يطرقه فى خطبه تسلية لزبائنه من السكارى أو إغراء لترويج بضائعه الكاسدة وبيعها للناس .

---

(١) المسرحية : ص ٧٧ - ٧٩ .

ولا يتوقف أمر السلطان لدى الناس عند هذا الحد ، وإنما ينحدر إلى درك أكثر اضحاكاً وسخرية ، لقد وصل به الحد إلى أن يطلب أحد الأطفال من أمه أن تشترى له هذه (اللعبة) المسماه بالسلطان[1] :

طفل : " لأمه " أماه ! ... أهذا هو السلطان ؟! ...

الأم : " لطفلها " لا يا بنى ! ... هذا أحد الحراس ! ...

الطفل : وأين هو السلطان إذن ؟! ...

الأم : لم يحضر بعد ! ...

الطفل : وهل للسلطان سيف ؟! ...

الأم : نعم سيف كبير ! ...

الطفل : وهل سيبعونه هنا ؟! ...

الأم : نعم يا بنى ! ...

الطفل : متى يا أماه ؟! ...

الأم : عما قليل ...

الطفل : أماه ! ... اشتريه لى ! ...

الأم : ماذا ؟ ...

الطفل : السلطان ! ... اشترى لى السلطان ! ...

الأم : اسكت ! ... إنه ليس لعبة تلعب بها ! ...

الطفل : إنك قلت إنهم سيبعونه هنا ... اشتريه لى إذن ! ...

الأم : يا بنى اسكت ! ... هذا ليس لمثلك ! ...

الطفل:لمن إذن ؟ ... للكبار؟! ...

الأم :نعم ... هذا للكبار... "[2] .

وهكذا يبدو السلطان ، فلقد أصبح ألعوبة الجميع - كباراً وصغاراً - ولا عجب فى ذلك ؛ لأن الجميع فى هذه السلطنة العجيبة قد أصبحوا متآمرين على القانون بشتى أساليب التحايل . ولا يفوت الحكيم أن يسجل شكلاً من أشكال هذا التحايل حين أخذ (الجلاد) يستجوب (المؤذن) -

---

(١) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، مرجع سابق ، جـ٢ ، ص ٤٧ .

(٢) المسرحية ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(لعبة الحكيم الحوارية المفضلة) ـ فيرد عليه المؤذن مستهيناً بالأمر ، ومستخفاً بالقانون السائد فى هذه السلطنة التى ضاعت فيها حدود المسائلة :

الجلاد : أريد أن أعرف هل كنت نائماً تلك الساعة أو أنى كنت مستيقظاً ؟! ...

المؤذن : وماذا يهمك ؟ ... ما دام كل شئ قد مر بسلام ... صاحبك المحكوم عليه قد صدر العفو عنه ، وأنت ما سألك أحد فى شئ ... وأنا ما حدثنى أحد فى شأن ذلك الفجر ! ... والأمر بالنسبة إلينا جميعاً قد انتهى على خير ما نرجو ، ففيم نبش الماضى ؟ ... "[1].

لقد تراكم الفساد فى هذه السلطنة ، فالكل يعتمد على ستر الأمور وعدم كشف الحقائق ما دام القانون معطلاً ، وما دام رجال السلطنة يفلسفون القانون كما يتراءى لمصالحهم ولمصالح السلطان الذى عين بطريقة غير (ديموقراطية) حاكماً لهذا الشعب. فها هو قاضى القضاة ـ ممثل العدالة والقانون ـ نبصره حين البدء فى إعلان افتتاح مزاد بيع السلطان ـ يشرح قانون البيع مضيفاً عليه من الشروط ما يلغى ملكية من يبتاع السلطان ، بأن جعل عتق السلطان شرطاً تابعاً لتوقيع عقد بيع السلطان لمن يرسو عليه المزاد متحتجاً بأن قوانين الدولة لا تجيز ذلك :

القاضى : أيها الناس ! ... إن البيع المطروح أمامكم ليس ككل بيع ... إن له صفة خاصة ... وقد سبق أن أعلن ذلك إليكم ... فهذا البيع يجب أن يقترن به عقد آخر ، هو عقد العتق ، بمعنى أن المشترى الذى يرسو عليه المزاد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى ... إنما عليه إجراء العتق فى مجلس العقد ... أى مجلسنا هذا . ولا حاجة بى أن أذكركم بنص القانون الذى يمنع موظفى الدولة ورجالها من الاشتراك فى بيع ما للدولة ... "[2].

ولا شك فى أن الحكيم يسخر هنا من تفسير قوانين هذه السلطنة التى لا تفرق بين البيع والشراء والعتق ، وأن البائع والشارى ، والمعتوق جميعاً يتحركون فى دائرة مغلقة محصلتها أن الدولة لا تعطى إلا لكى تأخذ ، وإذا أخذت فليس لأحد الحق فى مطالبتها ، لأن الجمع على طول الخط بائعين كانوا أم شارين أم معتقين .. هم إرث لها تتصرف فيهم كما تشاء[3] .

---

(١) المسرحية ، ص ٨٥ .

(٢) المسرحية ، ص ٨٧ .

(٣) راجع: د: سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ..) ، جـ٢، مرجع سابق ، ص ٤٩ .

وعندما يحس قاضى القضاه (مشرع القانون السلطانى) بأن تضليله وتحايله لتطبيق القانون يحتاج إلى من يسبغ عليه الشرعية ، ويسهل تمريره وقبوله عند الشعب ، يستدعى حينئذ الوزير (رجل السيف والمنافق الأول فى هذه السلطنة) ليحدث الشعب عن هذا الإجراء مبدياً الأسباب التى تحتم قبوله عند من يرسو عليه المزاد . وهنا يلجأ الوزير إلى التشدق والتغنى بـ (ديموقراطية) السلطان الذى فضل اللجوء إلى الشعب بدلاً من اللجوء إلى السيف فى سبيل الحصول على حريته وعتقه . انظر معى فى هذا السياق لنرى كيف يبدى المؤلف على لسان هذا الوزير مسألة بالغة الخطورة والأهمية وهى مسألة (الترغيب المقرون بالترهيب) ، حتى يجبر الشعب على التنفيذ تحت سلطة السيف . ثم يمضى الوزير بعد ذلك إلى إضفاء صبغة شرعية على ما أقدم عليه من تصرف[1]، فيقول الوزير :

" أيها القوم الأعزاء ! ... إنكم تحضرون اليوم حدثاً فذاً ضخماً ، من أخطر الأحداث فى تاريخنا : سلطان مجيد يطلب حريته ، فيلجأ إلى شعبه بدلا من أن يلجأ إلى سيفه ، هذا السيف البتار الجبار الذى انتصر به فى معارك المغول ، كان يستطيع أن ينتصر به أيضاً فى نيل حريته وتحرير رقبته ... ولكن سلطاننا المظفر العادل قد اختار أن يخضع للقانون ... كما يخضع له أضعف فرد فى رعيته ، وها هو ذا يلتمس حريته بالطريق الذى نص عليه القانون ... فمن شاء منكم أن يفتدى حرية سلطانه المحبوب فليتقدم إلى هذا المزاد ، ومن دفع منكم أغلى ثمن فقد عمل عملاً صالحاً للوطن ، سيذكر له على مدى الأيام ومر الزمن ! ... "[2] .

وتكلل مساعى الوزير وقاضى القضاة بالنجاح فى تضليل الشعب واجتذابه نحو قبول الأمر ، بل واجترار عطفهم تجاه السلطان فيهتفوا له وللقانون :

"فليحى السلطان ! ...

فليحى القانون ! ..."[3] .

ولم تكن هذه التفسيرات من باب التعسف أو استنطاق النص بما ما ليس منه أو تحميله ما لا يحتمل ، وإنما جاء النص مفعماً بالدلائل القوية المؤيدة والداعمة لما ذهبنا إليه من معان . فلقد تجلى صدق هذه المسألة - تفسير القوانين وتحويرها - قوياً وملحاً على لسان (الغانية) التى رسا عليها مزاد

---

(١) راجع: د: سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ..) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٤٩ .

(٢) المسرحية ، ص ٨٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

بيع السلطان بعد أن تقدمت بأعلى عطاء من المال ، هو فى الحقيقة كان كل ما تملك . فانظر إليها فى هذا الحوار الموحى وهى تفند هذا التحايل والخلط فى تفسير القوانين عند أهم رجالات الدولة :

القاضى والوزير :

الوزير : أنت تجرئين على شراء مولانا ؟! ...

الغانيـة : ولـم لا ؟ ... ألست مواطنة ومعى نقـود ؟! ... فلـم لا يكـون لـى عيـن الحـق الـذى للآخرين ! ...

القاضى : نعم ... لك هذا الحق ... إن القانون يسرى على الجميع ... على أنه يجب عليك أيضاً أن تكونى على علم بشروط هذا البيع ...

الغانية : هذا طبيعى ... إنى أعلم أنه بيع ...

القاضى : بيع له صفة خاصة ...

الغانية : بيع بالمزاد العلنى ...

القاضى : نعم ... ولكن .

الوزير : إنه قبل كل شئ عمل وطنى ... وأنت مواطنة يهمك خير الوطن ، فيما أظن ...

الغانية : بدون شك ! ...

الوزير : إذن وقعى هذه الحجة ! ...

الغانية : ماذا جاء فى هذه الحجة ؟ ...

الوزير : العتق ...

الغانية : ماذا يعنى هذا ؟ ...

الوزير : ألا تعرفين ما هو معنى العتق ؟ ...

الغانية : أمعناه أن أتخلى عما فى يدى ؟! ...

الوزير : نعم ! ...

الغانية : أتخلى عن المتاع الذى اشتريته فى المزاد ! ...

الوزير : هو ذاك ...

الغانية : لا ... لا أريد التخلى عنه ...

السلطان : جميل ! ...

الوزير : ستتخلين عنه أيتها المرأة ! ...

الغانية : لا ...

الوزير : لا ترغمينى على أن أكون عنيفاً ... إنك تعلمين أنى أستطيع أن أرغمك ...

الغانية : بأية وسيلة ...

الوزير : " مشيراً إلى سيفه " بهذا ...

السلطان : تلجأ إلى السيف الآن ؟! ... لقد فات الأوان ! ...

الوزير : إنها يجب أن تذعن ! ...

الغانية : إنى أذعن أيها الوزير ... أذعن للقانون ... أليس بمقتضى القانون أنى وقعت مع الدولة عقد بيع ؟ ... أهذا القانون محترم أم غير محترم ؟! ...

السلطان : أجب يا قاضى القضاة ! ...

القاضى : حقاً أيتها المرأة ... لقد وقعت عقد بيع ، ولكنه عقد مشروط ...

الغانية : يعنى ! ...

القاضى : يعنى أنه بيع معلق على شرط ...

الغانية : أى شرط ! ...

القاضى : العتق ... وإلا فالبيع نفسه يصبح باطلا ! ...

الغانية : تعنى أيها القاضى أنه لكى يصبح البيع صحيحاً يجب أن أوقع العتق ...

القاضى : نعم ...

الغانية : وتعنى كذلك أنه يجب أن أوقع العتق حتى يصبح الشراء نافذاً ! ...

القاضى : تماماً ! ...

الغانية : لكن يا مولاى القاضى ما هو الشراء ... أليس هو امتلاك شئ فى نظير ثمن ؟ ...

القاضى : هو هذا ...

الغانية : وما هو العتق ؟! ... أليس هو عكس الامتلاك ؟ ...

إنه التخلى عن الأملاك ...

القاضى : نعم ! ...

الغانية : إذن أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطاً للامتلاك ... أى أنه لكى يكون امتلاك الشئ المبيع صحيحاً يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشئ ...

القاضى : ماذا ؟ ... ماذا ؟ ... "[1] .

وتنجح الغانية من خلال وقع كلماتها القوية الموشاة بالحجج المنطقية فى إقناع الوزير، وفى تفنيد حجج القاضى وافحامه وفضحه بما يجرده من حصانته القانونية ويكشف زيف توجهاته

(١) المسرحية ، ص ١٠٣ - ١٠٦ .

؛ مما يفقده اتزانه وضبط نفسه كرجل مسؤول . فينطلق فى كلمات غير موزونة ملؤها التعجل والغيظ والتجريح ، قائلاً :

القاضى : من علمك ذلك أيتها المرأة ... ما من ريب فى أنه فقيه من فقهاء القانون ، قادر ماجن فاجر هو الذى لقنها هذا الذى تقول ...

السلطان : وماذا يهم ! ... هاذا لن يغير من الأمر شيئاً ... هذا هو قانونك أيها القاضى ! ... أرأيت ؟! ... مع القانون ... هناك دائماً حجة تقارع حجة ، وكلها لا تخلو من المعقول والمنطق .

القاضى : ولكن هذه مغالطة ! ... هذه سفسطة ... إن ما تقوله هذه المرأة ليس إلا سفسطة !

السلطان : شرطك هو السفسطة ... فالبيع هو البيع ... هذا شئ بديهى ... أما الباقى فلا يلزم أحداً ...

القاضى : أجل يا مولاى ... ولكن هذه المرأة قد تقدمت إلى المزاد ، وهى على بينة من طبيعته ، وتعلم تمام العلم ما ينطوى عليه من معنى وهدف ، فتصرفها بعد ذلك على هذا النحو إن هو إلا خديعة وغش وتحايل ! ...

السلطان : إذا كنت تريد الآن أن تلقنها درساً فى الأخلاق ، فهذا شأنك ... أما القانون فلم يعد له هنا محل ... وعليك أن تكف عن التحدث باسمه ... "[1].

وبينما تحاصر كلمات الغانية تدابير القاضى وتفسد توجهاته وتبطل حججه ، يستعيد القاضى ألاعيبه وتحايلاته مرة أخرى ، فيفكر فى اللجوء إلى ذريعة أخرى يبرر بها رفض القانون لمال هذه المرأة سيئة السمعة ، ملتقطاً حجراً مما اعتادت السلطة أن تقذف به ـ ظلماً ـ كل من تسول له نفسه أن يطالب بحقه فى هذا الزمن الذى أصبح فيه تشويه السمعة مألوفاً ومباحاً قائلاً:

القاضى : إنى أرفض مالك ... وعليه فإنى أبطل هذا العقد ...

الغانية : لأى سبب تبطله ؟ ...

القاضى : لأنك امرأة سيئة السمعة رديئة السيرة،ولعل هذا المال قد جاء من طريق الخطيئة ، فكيف يمكن قبوله فيما يدفع لبيت المال والدولة ؟

الغانية : إن مالى هذا قد قبل بالفعل فيما يدفع من ضرائب ومكوس ، فهل الضرائب والمكوس ليست مما يدفع لبيت المال والدولة؟! ... إذا كان هذا رأيك أيها القاضى فلن أدفع بعد اليوم ضريبة واحدة للدولة ...

السلطان : اقبل مالها أيها القاضى ... إن هذا أبسط وأسلم ! ...

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٧ .

القاضى : إذن أنت تصرين على موقفك أيتها المرأة ؟!! ...

الغانية : بدون شك ... إنى لست أمزح بهذه الأكياس من الذهب ... إنى أدفع لأشترى ... وأشترى لأملك والقانون يعطينى هذا الحق ... البيع هو البيع ... والملكية هى الملكية ... اقبضوا حقكم وسلمونى حقى ! ...

الوزير : كيف تريدين أن نسلمك السلطان أيتها المرأة ؟ ...

الغانية : ولماذا إذن عرضتم سلطان البلد للبيع ؟ ... "[1] .

وهكذا يتعقد الأمر ، ويخفق قاضى القضاة بتفسيراته الزائفة للقانون أمام قانونية حجج الغانية الواضحة فى إيجاد مخرج مرض لمشكلة السلطان ، وهنا يتدخل الوزير لإنهاء القضية من جذورها فيقوم بطرح حل - دائماً ما كان يلجأ إليه - وهو اللجوء إلى قوة السيف ، لمالها من قدرة ناجحة فى القضاء على أعقد المشاكل . وحيال هذا الحل يجهد الوزير نفسه فى إقناع السلطان به ، مبدياً استعداده لإيجاد الوسائل المبررة لهذا الطرح والضامنة للموافقة الشرعية على ممارسة البطش والعسف الذى ينتويه تجاه هذه الغانية التى اجترأت على السلطان :

الوزير : يا مولاى ... ما دام القاضى قد أخفق وأفلس ؛ فلنرجع إلى وسائلنا نحن ...

السلطان : لا ... لن أرجع إلى الوراء ! ...

الوزير : بالسيف كل شئ يتم فى يسر ، ويحل فى طرفة عين ! ...

السلطان : لقد اخترت القانون ... وسأمضى فى هذا الطريق مهما يصادفنى فيه من أوحال

الوزير : القانون ؟ ...

السلطان : نعم ... ولقد قلتها أنت منذ قليل ، ونطقت بألفاظ جميلة : إن السلطان اختار أن يخضع للقانون كما يخضع له أضعف فرد فى رعيته .. إن هذا القول الرائع يستحق أن يبذل فى تحقيقه كل الجهد ؟ ...

الوزير : أو تظن يا مولاى أن أضعف فرد فى رعيتك يقبل الوقوف فى هذا الموقف ؟ ... ها هو ذا الشعب أمامنا ... إذا أذنت لى فإنى أسأله وأحتكم إليه ... أتأذن ؟ ..

السلطان : افعل وأرنى ! ...

الوزير : " مخاطبًا الجموع " أيها الناس ! ... إنكم لترون كيف تعامل هذه المرأة الوقحة سلطانكم المعظم ... أأنتم مقرون فعلها ؟ ...الشعب " صائحا " لا ...

الوزير : أأنتم راضون عن مسلكها المهين لحاكمنا المبجل ؟

---

(١) المسرحية ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

الشعب : لا

الوزير : أترونها مستحقة للعقاب ؟! ...

الشعب : " يصيح " نعم " ...

الوزير : ما هو الجزاء الخليق بها ؟ ...

الشعب : " صائحاً " الموت ! ...

الوزير : " ملتفتاً إلى السلطان " أرأيت يا مولاى ؟! ... ها هو ذا الشعب قد نطق بالحكم!... "[1] .

هكذا يسهل - دائماً وأبداً - فى كل زمان ومكان - على رجال الحكم والسلطة اقتياد الشعوب ،واستغلال حماسها ،واجترار عطفها ، والتغرير بتوجهاتها من أجل تبرير أفعالهم القمعية والدموية فى قتل روح هذا الشعب الذى اعتقد - فى وقت ما - أن هذه الغانية رمز له ولصموده المشرف رغم ما نالها من تشهير وإساءة على أيدى الجميع حتى أصبحت لا تبالى لكثرة ما أصابها من نكبات من الصديق قبل العدو[2].

وهذا ما تؤكده الغانية بنفسها فى معرض حديثها مع السلطان حول امكانية تسيير أمور الدولة والحكم ، فتقول :

"أمر هذا سهل أيضاً . ففى بيتى حجرة منعزلة هادئة تستطيع العمل فيها مع رجال دولتك ! ...

السلطان : أترين هذا الوضع مقبولاً ؟ ! ...

الغانية : أكثر من مقبول ... أراه مدهشاً ! ...

السلطان : هو مدهش فعلاً ... سلطان يصرف شئون دولة من بيت امرأة يقال : إنها ... لا تؤاخذينى ! ... معذرة ! ...

الغانية : قل ... قل ! ... الكلمة لم تعد تجرحنى ! ... لكثرة ما تلقيت من الوخزات : تكسرت النصال على النصال ! ... على أنى أؤكد لك أيها السلطان أنك ستجد عندى من البهجة مالا تجد عندك ! ... "[3] .

ويستسلم السطان لمصيره ، ويرفض أن ينساق وراء ألاعيب الوزير وقاضى القضاة ، فيمضى قدماً فى طريق القانون متحملاً كل تبعات اختياره . فيبطل شرط العتق الذى فرضه القاضى

---

(١) المسرحية ، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٢) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، مرجع سابق جـ٢، ص ٥٣ .

(٣) المسرحية ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

، ويمنع الوزير من اختيار القوة لاجبار الغانية على عتقه ، ويسلم تسلمياً مطلقاً بأنه أصبح مملوكاً للغانية تاركاً لها كامل الحرية فى أن تختار بين أن تتخلى هى عنه أو يتخلى هو عن الحكم ويصبح مملوكاً لها[1] ، ويدور بينهما هذا الحوار المهم والموحى :

" السلطان : ... يجب أن تعلمى أنه من المستحيل قطعاً ان أكون لك وحدك وأبقى بعد ذلك سلطاناً ! ... ليس هناك غير وضع واحد يستقيم معه أن أكون لك وحدك ! ...

الغانية : ما هو ؟ ...

السلطان : هو ألا أكون سلطاناً ... أن أنزل عن العرش ،وأعتزل الحكم ...

الغانية : لا ... ليس أريد لك ذلك ... أريد أن تبقى سلطاناً ! ...

السلطان : فى هذه الحالة لابد من التضحية ! ...

الغانية : من جهتى ؟ ! ...

السلطان : أر من جهتى أنا ...

الغانية : أتخلى عنك ؟ ! ...

السلطان : أو أتخلى أنا عن العرش ! ...

الغانية : وعلى أنا أن أختار ! ...

السلطان : بالطبع عليك أنت أن تختارى ... لأن زمام الأمركله فى يدك أنت الآن ! ...

الغانية : ألى كل هذه الأهمية وكل هذا الخطر ! ؟ ...

السلطان : فى هذه اللحظة ... نعم ! ...

الغانية : هذا مدهش ! ...

السلطان : حقاً ! ...

الغانية : أنا إذن أملك فى يدى زمام الأمر الآن ؟ ...

السلطان : نعم ! ...

الغانية : بمشيئتى أبقى السلطان ! ...

السلطان : نعم ! ...

الغانية : وبكلمة منى يتم عزل السلطان ؟ ! ...

السلطان : نعم ! ...

الغانية : إن هذا حقاً لمدهش ! ...

---

(١) راجع : فؤاد دوارة : (مسرح توفيق الحكيم ...) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٢٩٥ .

السلطان : بدون شك ! ....

الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟ ... المال ؟ ...

السلطان : القانون ...

الغانية : لفظ من فمى يستطيع ان يغير مصيرك ، ويوجه حياتك : إما إلى الرق والعبوية ، إما إلى الحرية والسادة ! ... "[1] .

فمن تكون تلك الغانية التى تملك بحكم القانون ـ كل هذا النفوذ والمال ؟ ! . إنها على ما يبدو ليست رمزاً لسواد الشعب والطبقة الدنيا من المجتمع فحسب، وإنما هى أيضاً رمز إلى الطبقية (البرجوازية) فى المجتمع ، تلك الطبقة التى اهتمت بالفكر والفن معاً ، والتى استطاعت أن تتحكم فى السلطة من خلال مادياتها ، وكان لها دور وتأثير فى اختيار الحاكم ، إلا أنه اختيار ملحوظ ومضغوط من قبل السلطة التنفيذية ، والسلطة التشريعية ، التى جعلت مصلحتها فوق كل مصلحة أو اعتبار[2] .

وهكذا استطاع الحكيم أن يلمح على شئ مهم قد يغيب عن بال أصحاب السلطة ـ وهم فى غمرة الحكم ـ أن اختيار الحاكم من عدمه يخضع دائماً إلى روح هذا الشعب الذى ترمز إليه هذه الغانية ، وهو ما يجب أن يتبع (ديموقراطياً) فى منح الحاكم الثقة أو فى منعه منها ... وأحسب أن الحكيم لم يكن فى حاجة إلى تأكيد ذلك المعنى لو لم تكن أمور السلطان قد وصلت إلى هذا الحد من الضبابية المقيتة أمام الحاكم فى مصر منذ أواخر عقد الخمسينيات ،إذ كاد الانتهازيون والنفعيون من رجال السلطة أن يفسدوا على الحاكم رؤياه الحقة ـ بعد تغييبهم القانون ـ من واقع شعبه ،فسارت أمور الحكم سيراً غير واضح المعالم[3] .

وهذا هو ما تفصح عنه أحداث الفصل الثالث والأخير من المسرحية ، إذ تتكشف لنا فيه صورة هؤلاء النفعيين من رجال السلطة ، فتبدو أكثر صطوعاً ... فهم مازالوا على طبيعتهم الخادعة التى تأبى إلا استغلال بعض ذوى النفوس الضعيفة من الحكام الدائرين فى فلكهم لتلفيق

---

(١) المسرحية ، ص ١١٩ ـ ١٢١ .

(٢) راجع : د : حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق ...) ، مرجع سابق ص ٢٠٢ .

(٣) راجع : د : سامى منير حسين عامر :) المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، مرجع سابق ، جـ٢ ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

التهم الباطلة للثائرين والأحرار من أبرياء الوطن الذين يحملون مشاعل التغيير والاصلاح فيضيئون الطريق أمام أهل وطنهم حتى يتبصروا بما لهم من حقوق .

إن أفعال هؤلاء الرجال المتسلطين معروفة من قديم الزمان ، إنهم - دائماً وأبداً - يجيدون اللعب بالأوراق الرابحة التى تثبت مواقعهم وتمرر مصالحهم على حساب مصالح هذه الشعوب المغلوبة المقهورة . إنهم دائماً وأبداً ما يلجأون إلى لعبة مرزولة خبيثة ،إنها لعبة الصاق تهمة التجسس وخيانة الأوطان لصالح الأعداء ، لكل من يقف حجر عثرة فى طريق مسيرتهم . فها هو الوزير الهمام يحاول البطش بالغانية حينما خاف ألا تبر بوعدها بعتق السلطان عند آذان الفجر ، فأخذ يدبر لها - بمساعدة الجلاد - الصاق تهمة التجسس لحساب المغول ، وتجهيز شهود الزور المؤيدين لذلك :

الوزيـــر : نعم ... إذا أذن المؤذن لصـــلاة الفجر ، ولم يخرج سلطاننا من هذا المنزل حراً ...

الجلاد : فإنى أقطع رقبة هذه المرأة ! ...

الوزير : نعم ... عقاباً على جريمة ...

الجلاد : الكذب والخداع ؟ ...

الوزير : لا ...

الجلاد : " غير فاهم " لا ؟ ! ...

الوزير : " كالمخاطب لنفسه " لا ... هذا لا يكفى ... تلك جريمة قد لا تستحق الإعدام ... وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة فى القانون والمنطق ما تبرر به فعلها ... لا ... يجب أن تكون هناك جريمة فظيعةخطيرة ، لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها ... جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله ... فمثلاً يمكن أننقول إنها ... جاسوسة ! ...

الجلاد : جاسوسة ؟ ! ...الوزير : نعم . تعمل لحساب المغول ! ... وعندئذ سينهضالشعب بإجماعه ليطالب برأسها ! ...

الجلاد : نعم ... جزاء وفاقا ! ...

الوزير : أليس هذا رأيك ؟ ...

الجلاد : وسأرفع صوتى ... الموت للخائنة ! ...

الوزير : صوتك وحده لن يكفى ! ... يجب أن تكون هناك أصوات أخرى غير صوتك ترتفع بهذا الهتاف ! ...

الجلاد : ستكون هنالك أصوات أخرى ...

الوزير : اتعرف أصحابها ؟ ! ...

الجلاد : ليس من الصعب إيجادهم ...

الوزير : نعم ... يجب إعداد الشهود ...

الجلاد : سهل كل هذا يا مولاى ! ...

الوزير : أظن مثل هذا التدبير يمكن أن ينجح ... إنى معتمد عليك إذا ساءت الأمور ... "[1] .

هكذا يتضح مدي ماكان يتوفر للسلطة التنفيذية من فساد وانحراف ، يتيح لها كامل الاستعداد لتنكيل وسحل كل من يقف فى طريقها ، وإلصاق التهم الزائفة به ... وتدبير المؤمرات لتضفى على تصرفاتها المعوجة الصبغة القانونية التى تخدع الجماهير، وتصب جام غضبها على الأبرياء .ولم يقف الأمر عند هذا الحد ،بل إن هنا ك انحرافاً أكثر من هذا وأشد خطراً من انحراف السلطة التنفيذية ، وهو انحراف السلطة التشريعية حاملة لواء العدل وحامية حمى القانون . وقد بدا ذلك واضحاً فى المسرحية حينما جعل القاضى عتق السلطان شرطاً لبيعة ... وها هو يجدد ما أراد فعله من قبل وبشكل أكثر مرواغة واكثر تعنتاً وتلفيقاً حينما يستغل وعد الغانية له بأنها سوف تطلق سراح السلطان عندما يؤذن لصلاة الفجر ، فإذا به يأمر المؤذن برفع آذان الفجر قبل حلول موعده بساعات خدمة للدولة حتى إذا سمعته الغانية برت بوعدها ، وهو ما حدث بالفعل . فيقول القاضى :

" ... لقد جعلت هذه الليلة أقلب الأمر على كل وجه ... إنى ما عدت اعتبر نفسى قد هزمت ! ... فلم تزل فى جعبتى أو على الأصح فى جعبة القانون - كثير من الحيل ! ... "[2] .

لقد ركز الحكيم فى هذه المسرحية تركيزاً واضحاً على فساد بطانة السلطان ،ليدلل لنا على مدى أهمية ذلك فى فساد الأجواء الديموقراطية بين السلطان وشعبه ، بصورة جعلت السلطان وكأنه مسلوب الإرادة ،سهل الانقياد ،يتقاذفه رجاله دون أن يكون له رأى فى شئ ...إلا بعد اتصاله بالغانية التى أخذت ترفع من معنوياته كاشفه له الطريق السليم لأصول الحكم الديموقراطى[3] ، وهذا ما لمسناه واضحاً جلياً عند السلطان الذى رأيناه يرفض عبث الوزير

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٥ .

(٢) المسرحية ، ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

(٣) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

وقاضى قضاته بشأن تحايلهما فى مسألة عتقه . فقد قرر ترك هذا التحايل واختيار جانب القانون ، متحملاً كل ما يمكن أن يجره عليه . هذا القرار من تبعات فيقول فى نبرة عالية وحادة :

" السلطان : " صائحاً " يا للعار ! ... كفى ... كفى ! ... أبطلوا هذاالعبث ! ... كفوا عن هذا الصغار ! ... إنها لن توقع ...إنى أرفض رفضاً باتاً أن توقع بهذه الطريقة ! ...وأنت يا قاضى القضاة ألا تخجل من اللعب هكذابالقانون ؟ ! ...

القاضى : يا مولاى السلطان ! ...

السلطان : لقد خاب ظنى ! ... خيبت ظنى فيك يا قاضى القضاة ! ...أهذا هو القانون فى رأيك ؟ ! ... اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب ؟ ! ...

القاضى : إنما أردت يا مولاى أن ...

السلطان : أن تنقذنى ... أعرف ذلك ... لكن ... هل تظن أنى أقبل إنقاذى بمثل هذه الوسائل ؟ ! ...

القاضى : مع امرأة كهذه يا مولاى ... من حقنا أن ...

السلطان : لا ... ليس من حقك هذا على الإطلاق ! ... ليس من حقك ! ... قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحايل ... ولا لوم عليها إذا هى فعلت ... وقد يكون موضع تسامح لذكائها وبراعتها ! ... أما قاضى القضاة ،ممثل العدالة ، وحامى حمى القانون وخادم الشرع الأمين ،فإن من ألزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله ، مهما يكن الثمن ! ... "[1] .

ولا شك أن ذلك يثير فينا معنى مهماً واضحاً أراد الحكيم ان يضع أيدينا عليه ، هو أن نصوص القانون لا يمكن أن تكفى وحدها مهما كانت صالحة لكى يستقيم الحكم ويتسم بالعدل ، بل لابد من الالتزام الشريف الصارم ازاءها ، وعقاب كل من تسول له نفسه العبث بها ، حتى ولو كان رجل القانون نفسه ... وهذا ما فعله السلطان الواعى حين رفض عبث قاضى القضاة بالقانون ، وحاول العودة مع الغانية التى اشترته إلى بيتها ، ولولا أنها تحله من التزامه فيشكرها ويهديها جوهرته الثمينة التى كانت تتزين بها عمامته اعترافاً منه بفضلها عليه[2] . فيقول :

" السطان : فلنتقدم بالثناء على كرم هذه السيدة النبيلة ... اسمحى لى يا سيدتى أن أوجه إليك شكرى ، وأن أرجو منك أن تقبلى رد مالك إليك، إذ لم يعد هنالك من سبب يدعو إلى خسارة مالك ! ... أيها الوزير فليدفع إليهامن مالى الخاص ما يعادل المبلغ الذى خسرته ! ...

---

(١) المسرحية ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٢) راجع : د : فؤاد دوارة : (مسرح توفيق الحكيم ...) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

الغانية : لا . لا يا مولاى السلطان ! ... لا تسترد منى هذا الشرف ! ... ما من ثروة فى الأرض تعدل عندى هذه الذكرى الجميلة التى سأعيش عليها طول حياتى ... إنى بشئ زهيد اسهمت فى حدث من أعظم الأحداث ! ...

السلطان : حسن ... ما دام للذكرى عندك هذا الشأن ، فاحتفظى إذن بهذا التذكار ..." يخلع الياقوته الكبرى من عمامته ... "

الوزير : " هامساً " الياقوته الفريدة فى الدنيا ؟ ! ...

السلطان : إلى جانب فضلها تعتبر شيئاً بخساً ! ...

الغانية : لا يا مولاى السلطان العزيز ... لست أستحق ...لست جديرة بكل هذه ... هذه ...

السلطان : " وهو يتحرك للانصراف " وداعاً أيتها السيدة الفاضلة ...

الغانية : " وفى عينيها عبرة " وداعاً أيها السلطان العزيز ! ...

السلطان : " يلمح دمعتها " أتبكين ؟ ...

الغانية : من الفرح ! ...

السلطان : لن أنسى أبداً أنى كنت عبدك ليلة ! ...

الغانية : فى سبيل المبدأ والقانون يا مولاى ! ... "[1] .

وهكذا تفلح هذه الغانية فى إعادة السلطان إلى رشده ،ومراجعته لنفسه بعد أن تعرفهاعن قرب . لقد اكتشف فيها السلطان حقيقة الإرادة الشعبية التى بعثت التعقل (الديموقراطى) فى حياته السياسية ، فما كان منه حين أذن المؤذن معلناً انتهاء ليلة هى من أهم الليالى التى افصحت له عن الوجه الحقيقى لتلك الغانية - رمز هذا الشعب - إلا أن يعطى لها ياقوتته النادرة التى تزدان بها عمامته جزاء لها على ما أسدته له من نصائح بصرته بطريق الديموقراطية الحقة رغم فداحة الثمن الذى دفعته مقابلاً لذلك ، وبخاصة ما عرض لها حيال هذا الموقف من أخطار مضنية على يد قوى القهر والبغى والتسلط ، التى طالما توعدتها واتهمتها فى شرفها وسمعتها ، ولكن لا ضير فى ذلك كله ما دامت تفعله من أجل المبدأ والقانون .

لقد حملت هذه المسرحية دعوة فكرية جاءت متوافقة ومتسقة تماما مع الموقف الفكرى الأساسى الذى فلسفه الحكيم من قبل وسماه بموقف

---

(١) المسرحية ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ .

(التعادليـــة)[1] ، ذلك الموقف الذى شمل - تقريباً - معظم مسرحياته ، والتي من بينها هذه المسرحية (السلطان الحائر) التى نحن بصدد دراستها وقراءتها . ففيها يدعو الحكيم إلى إحداث نوع من التوازن أو التعادل بين القوى المختلفة فى الدولة ، بين الشعب الذى تمثله الغانية ، والسلطة التنفيذية التى يمثلها السلطان والوزير ، والسلطة التشريعية التى يمثلها القاضى . على أن يقوم هذا التوازن على أساس احترام الشعب والاعتراف بحقوقه على نحو ما فعل السلطان مع الغانية . لقد استطاع المؤلف أن يصوغ هذه الفكرة فى قالب مسرحى متكامل يحمل بداخله أكثر من عقدة وأكثر من حل ... حتى إذا ما وصل إلى حل العقدة الأخيرة أشعرنا معه بأنه ناقش موضوعه من مختلف زواياه ووفاه حقه[2] .

وإذا كان ما سبق يعكس جانباً من الجوانب المكونة للخطاب الأدبى لهذه المسرحية ، وهو جانب الوعى الفكرى فإننا سوف نعرض للجانب الآخر لهذا المكون والذى تتبدى تفاصيله فى المنظور الفني للخطاب المسرحى فى الصفحات التالية بإذن الله تعالى ومشيئته .

ثانياً : المنظور الجمالى وعناصر الخطاب المسرحى فى السلطان الحائر :

بعد هذه السياحة الموضوعية التى أوضحت من خلالها توجهات الخطاب الفكري لمسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم ،كنص منتج ، فإنه يجدر بى فى هذا المبحث أن أقوم بإبراز صورة الشكل الجمالى المكونة لعناصر الخطاب المسرحى الفني لهذه المسرحية .

والشكل الجمالى الذى أقصده هنا هو الكيفية التى تتحدد بها آليات وطبيعة تكوين النص ، باقتناص العنصر المتكرر الثابت ، وتجاوبه مع العناصر العرضية المتحولة، ودور هذه العناصر فى تبين الخطاب وتطويره[3] . وفى هذا السياق الذى نحن بصدده ، يتبدى الشكل معطى تاريخياً من معطيات التاريخ النصى، أو تاريخ النصوص ، وتاريخ أجناس الأدب ، أولاً ، ومعطى تاريخياً لوجوده بوصفه علامة استدعاها وضع تاريخى محدد، ثانياً . والأمران كلاهما ، يتيحان لنا أن

---

(١) وهو الموقف الذى يرى فيه أن افتقاد التعادل والتوازن بين الأضداد دائماً يؤدى إلى خسائر ، هذا هو جوهر فلسفة التعادلية الذى يقصده الحكيم مستخدماً فيه المقابلات المجردة بحذافيرها دون تحويرها مثل : (القوى والضعف والعدل والظلم ، والعمل والعلم ، والحكمة والمقدرة والحقيقة والواقع ،والعقل والقلب، فلابد من وجود هذه المتناقضات حتى تستقيم الحياة ، ويتحقق التوازن المنشود . راجع : توفيق الحكيم : (التعادلية) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٧٦م.

(٢) راجع : د : فؤاد دوارة : (مسرح توفيق الحكيم ...) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٢٩٨ .

(٣) راجع : د : محمد بدوى : (الرواية الحديثة في مصر ...) ، مرجع سابق ، ص ٢٧٣ .

ننظر إليه بوصفه مجلى لجهد الفنان ومعاناته ، فهو تنظم واع مقصود ، يختار فيه الأديب منحى محدداً ، ومن ثم فهو دال فى حد ذاته ، أى دال من خلال طبيعته التكوينة اللغوية ، ومن ثم فإن جمالية النص تتحدد قيمتها باندراجه فى سياقين : أولهما - سياق الجنس الأدبى وتاريخ النصوص ، وثانيهما - سياق التكوين الاجتماعى الذى انتج فيه[1] . ولسوف نكتفى بهذا التحديد السريع لمعنى الشكل ما دمنا سنتحدث عنه بشكل عملى من خلال وضع ملموس تبدت صورته واضحة جلية فى مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم ، كنص أدبى أنتج فى سياق مرحلة اجتماعية لها خصوصيتها - مرحلة الخمسينيات بعد قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢م .

توظيف الشكل التاريخى :

ظلت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحى العربى مرتبطة بالتراث فى أذهان كثير من المسرحيين العرب ، بالرغم من أن طرح هذه الإشكالية لم يفلت من كثير من المزالق ؛ لأنه طرح كان ينطلق من ثنائية مفتعلة هى ثنائية (الأصالة /المعاصرة) . فالأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ، ولا يمكن أن نتصور الأصيل منفصلاً عن المعاصر ، إذ لا تواجد بينهما داخل بنية واحدة يمكن أن نطلق عليها اسم الأصالة المعاصرة .

فالأصالة هى الرؤية المعاصرة للتراث ، لأننا حين نتعامل مع التراث لا نتعامل معه كمادة خام تنتهى إلى التاريخ الماضى الذى انتهت وظيفته ، وإنما يكون تعاملنا معه على أساس أنه موقف وحركة دائبة السيرورة ، تسهم فى تطوير التاريخ وتعمل على تغييره . فالفكر الإنسانى خليط من البنيات التراثية التى استطاعت فرض وجودها انطلاقاً من جدلية التأثير والتأثر . كل تراث لا يمتلك أسباب وجوده واستمراريته فى حركة التاريخ لا يمكن أن يعد أصيلاً ...[2] ، وذلك " لأن الارتباط وثيق بين الماضى والحاضر والمستقبل فى علاقة جدلية حتمية ، تجعل الماضى منعكساً على الحاضر ومؤثراً فى المستقبل،وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ... "[3]

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧٣ .

(٢) راجع : د : مصطفي رمضانى : " توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربى "، مجلة : عالم الفكر وزارة الإعلام الكويتية ، العدد ٤ مارس ١٩٨٧م ، ص ٧.

(٣) د : عباس الجرارى : (الثقافة في معركة التغيير) ، دار النشر المغربية ،الرباط (بدون) ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

والمتتبع لحقيقة الخلفيات التى تكمن وراء الخطاب التراثى الذى ميزمسيرة المسرح العربى فى هذه المرحلة ، يجد أن هذه الظاهرة قد جاءت مرتبطة بمجموعة من التحديات والذرائع التى تعى ما للشكل التراثى التاريخى من فاعلية مهمة فى مجال التأصيل الأدبى للمسرح .

ولمعرفة هذه الحقيقة لابد أن نعى أن أسباب هذه الظاهرة قد جاءت مرتبطة من بدايتها بتحديات المد الاستعمارى والاحساس بالتقدم والضعف أمام التقدم الغربى . وإزاء هذا الواقع المؤلم كان حتماً على رواد المسرح العربى - بما يمتلكون من حساسية - أن يفطنوا إلى سعى المستعمر الدءوب لفرض ثقافته بقصد طمس كل ثقافة وطنية ، ومن أجل ذلك كانوا على درجة كبيرة من الوعى الفنى فى نتاجهم المسرحى ، فاحتاطوا لهذا الأمر منذ البداية فرفضوا الشكل الغربى ، وعمدوا إلى غربلته لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم ، فكان التراث هو المصدر الشامل الذى وجدوا فيه ضالتهم المنشودة ؛ لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها[1] .

من هنا كان التجاء المسرحيين العرب إلى مصادر التراث والتاريخ ، يعكس نوعاً من التحدى للمسرح الغربى بصيغته (الأروسطية)؛ لأن هذا النوع من المسرح ما هو إلا وجه من أوجه الاستعمار المختلفة ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أن هذا الالتجاء للتاريخ لاستيحاء أمجاده وبطولاته يعكس نوعاً من المواجهة الضمنية ، ذلك أن المبدع المسرحى كان يلجأ إلى إحياء هذه الامجاد والبطولات لاستنهاض الهمم وبث الحماس ، خصوصاً وأن المستعمر كان يفرض رقابة مشددة على الفكر . لذلك كان اللجوء إلى التراث فى مسرحيات هذه المرحلة يجسد واجهة نضالية ووطنية[2] .

---

(١) راجع : مصطفي رمضانى : " توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربى " ، مجلة : عالم اليوم ، مرجع سابق ، ص ٨٠ .

(٢) ولعل نظرة سريعة إلى المسرحيات التى انتجت في تلك المرحلة تبين مدى تهافت المبدعين على التراث . فمن هذه المسرحيات على سبيل المثال لا الحصر :(أبو الحسن المغفل) لمارون النقاش ١٨٤٨م ، و (هارون الرشيد) ، و (مهلهل سيد ربيعة) و (عنترة العبسى) ، و كسرى أنوشروان) ، ثم (امرؤ القيس)، لأحمد أبى خليل القبانى ، وهى بدون تاريخ ، غير أنها كتبت على الأرجح بين عامى ١٨٦٥م و ١٨٧٤ م . و (المروءة والوفاء) لخليل اليازجى ، و(كليوباترا)لأسكندر فرج ، و (المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزى عام ١٨٩٢م ، و (على بك الكبير) لأحمد شوقى ١٨٩٣م ، و (فتح الأندلس) لمصطفي كامل ١٨٩٣م ، و(أفكار الجحيم في التاريخ القديم) لداود مرعى ١٨٩٧م ، و

لكن المتأمل لهذه المسرحيات فى هذه المرحلة يجدها قد تعاملت مع التراث من موقف سكونى غير متطور ، حيث برزت فيها المادة التاريخية المستدعاة، مادة جامدة ، لا تملك مشروعية المعاصرة وعكس الواقع المعاش ، لهذا نجد أغلبها اتسم بالمباشرة فى التعامل مع الأحداث والشخصيات التاريخية كما أن هناك سطحية فى الطرح ، إذ يصبح التراث عند هؤلاء الكتاب مجرد معارف ومعلومات يرددونها بأسلوب منمق لا يخلو من اقحامات لغوية تستهدف بث الحماسة وتحريك العواطف[1] .

فرغم ما للتراث من اهمية كبرى ، إذ يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية ، فإن رواد المسرح العربى فى هذه الفترة لم يستطيعوا - رغم ذلك - أن يتملكوا هذا الوعى النقدى بالتراث . لذلك جاءت ابداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والاقحامات ... إلى جانب الاستعراض التاريخى للحوادث والشخصيات،مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجى للحوادث ، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلاً،دون تحويرها لتصبح فاعلة فى الواقع[2].

وإذا كان ما سبق يعد من أهم الأسباب التى تكمن فى توجهات الخطاب المسرحى نحو التراث ، فإننا لا ننفى ما للأسباب السياسية من دور مهم فى التجاء كتاب المسرح العربى إلى الشكل التاريخى ، ما داموا يجدوا فيه الرمز التاريخى الذى يتيح لهم الهروب السلبى نتيجة انعدام الشجاعة فى طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر .

ولكن رغم ما يحققه الشكل التراثى للمسرح العربى من وعى فكرى ومعرفى ، فإن هذا اللجوء لا يمنع تحقيق بُعد فني يضفى على النص المسرحى التراثى صبغة جمالية خاصة ، ذلك " لأن هذا التوظيف أداة تحقق نوعاً من التواصل الفنى الذى يتجاوز الطرح المباشر للقضايا . وبالطبع ، فإن المبدع المسرحى كان يدرك أن مهمته لا تكمن فى إيصال المعارف فقط ، بل تكمن

=(آدم وحواء) لخورى قيلمون ١٩٠٣م ، و (داود الملك) لبطرس البستانى ١٩٠٦م و (الرشيد والبرامكة) للأب أنطوان اليسوعى ١٩١٠م ، و (حرب البسوس) لمحمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطى مرعى ١٩١١م و (صلاح الدين) ، و (مملكة أورشليم) لفرح أنطون ١٩١٤م ... للمزيد راجع : د : محمد يوسف نجم : (المسرحية في الأدب العربى الحديث) ، دار الثقافة ، ط٢ ،بيروت ١٩٦٧م .

(١) راجع : د : مصطفي رمضانى : " توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربى "، مجلة : عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص ٨١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٣ .

أيضاً فى تحقيق نوع من التأثير والجمالية . لذلك كان يبتعد عن تناول تلك القضايا تناولاً مباشراً ، فالتجأ إلى الرمز ... والأحداث التاريخية ..."[1].

وعلى مستوى المعنى السابق جاء وعى توفيق الحكيم بدور التراث فى مسرحيته (السلطان الحائر) . فقد لجأ الحكيم فى مسرحيته إلى توظيف معطيات التراث بطريقة فنية إيحائية رمزية ، هدف من ورائها خدمة الواقع فى حاضره ومستقبله شأنه فى ذلك شأن الفنان المسرحى الذى " يلجأ إلى التراث ، لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليد ، ولكن ليقرر معاناته ويسقطها على معطيات التراث ، وبهذا يمتد خيط التاريخ ليصل إلى الحاضر عبر أدوات فنية . فهو إذن يتجاوز التصور السكونى للتراث لأنه يأخذ منه ، ويضيف إليه أبعاداً جديدة من خلال رؤيته المعاصرة "[2] .

فإن أهمية طرح الحكيم لقضية الشكل التراثى فى (السطان الحائر) ، لم تكن متأتية من خلال التعامل مع التراث الماضى كمادة جامدة ، أو طبيعة تراكمية تدخل فى مجال البحث والمعرفة ، وإنما اكتسب التراث أهمية من خلال الاسقاطات التاريخية ، وذلك عن طريق إعادة انتاجه ، ومزجه بالإبداع الفنى ، وطرحه طرحاً جديداً فى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الثقافية إذراح الكاتب يختار من أحداث الماضى ، وصوره ، ما يراه صالحاً للتعبير عن أفكار وأحاسيس تهمه ، وتهم مجتمعه ، بهدف طرح وجهة نظره تجاه واقعه فى نهاية الخمسينيات ، بغية تغييره وتجاوزه .

يستوحى الحكيم فكرة مسرحيته من موقف تاريخى تجسدت صورته على لسان قاضى القضاة (عبد العزيز بن عبد السلام) الذى عاصر سلاطين الدولة الأيوبية ونفراً من سلاطين الدولة المملوكية (٥٧٧ - ٥٦٦٠ هـ/ ١١٨١ - ١٢٦٢ م) ، وذلك عندما تصدى بجرأة للحكام من أمراء الدولة المملوكية الذين كانوا فى طور الرق والعبودية ، فلم " يصحح تهم تبعاً ولا شراءً ولانكاحاً ، وتعطلت مصالحهم وكان من جملتهم نائب السلطنة ، فاجتمعوا، وأرسلوا إليه ، فقال : نعقد لكم مجلساً ، وينادى عليكم لبيت مال المسلمين ، ويحصل على تعقلهم بطريق شرعى ، فرفعوا الأمر إلى السلطان ، فبعث إليه، فلم يرجع ، فجرت من السطان كلمة فيها غلظة ، فغضب

---

(١) د : مصطفي رمضانى : " توظيف التراث و"إشكالية التأصيل في المسرح العربى " ، مجلة : عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص ٥٨ .

(٢) د : مصطفي رمضانى : " توظيف التراث و"إشكالية التأصيل في المسرح العربى " ، مجلة : عالم الفكر ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .

الشيخ ، وحمل حوائجه ، ومشى خارجاً من القاهرة فلم يصل إلى نحو نصف بريد إلا وقد لحق به غالب المسلمين ، فبلغ السلطان الخبر فركب بنفسه ، ولحقه ، واسترضاه ، فرجع ، وتم له ما أراد ، ونادى على أمراء واحداً واحداً ، وغالى فى ثمنهم ، وقبضه ، وصرفه فى وجوه الخير "[1] .

هكذا فإن مشهد بيع السلطان بالمزاد العلنى له أصوله التاريخية فى سيرة قاضى القضاة (عبد العزيز بن عبد السلام) ولكن رغم ذلك فإن المسرحية لم تقيد بالحادثة التاريخية ، ولم تتقيد بزمان ومكان محددين ، بل استعان الحكيم بالحادثة التاريخية بما يتطلبه البناء الفكرى للمسرحية . ومن هنا نلتمس للحكيم المبرر فى تصرفه الواضح فى أحداث الموقف الحقيقية التى حفظتها لنا كتب التاريخ . فبينما تذكر لنا كتب التاريخ أن الذى خضع للبيع فى المزاد العلنى هو مجموعة من الأمراء من بينهم نائب السلطان ، دون توضيح كيفية حصول العتق بطريق شرعى ، تجعل الحكيم يبيع السلطان بدلاً عن الأمراء نائب اللسلطة :

" القاضى : باعتبارك فى نظر القانون متاعاً مملوكاً للسلطان الراحل ، فقد أصبحت جزءاً من ميراثه ، وبما أنه توفى عن غير وريث فقد آلت تركته إلى بيت المال ... وعلى هذا فأنت الآن متاع من الأمتعة المملوكة لبيت المال ... متاع عقيم ، لايدر ربحاً ...ولايأتى بغلة ، وإنى بصفتى أيضاً خازناً لبيت المال، أقول إنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم بيعه فى المزاد ، حتى لا تضار مصلحة بين المال .."[2].

ولم يقف الحكيم عند هذا الحد من التصرف فى الرواية التاريخية ، وإنما جعل السلطان مرتبطاً بتوقيع حجة عتقه فيقول القاضى معلناً عن هذا البيع الذى يختلف عن كل بيع قائلاً :

" فهذا البيع يجب أن يقترن به عقد آخر ، هو عقد العتق ، بمعنى أن المشترك الذى يرسوا عليه المزاد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى إنما عليه إجراء العتق فى مجلس العقد ... "[3] .

إن هذا التغيير الذى أجراه الحكيم على الرواية التاريخية كان شيئاً حتمياً وضرورة من ضروريات الفن ، ذلك أن السلطان هو من يمتلك القوة لأن يرفض مثل هذا الطلب - بيعه فى المزاد

---

(١) السبكى (أبو نصر عبد الوهاب بن على بن عبد الكافي) : (طبقات الشافعية الكبرى) ، الطبعة الحسينية ، جـ٥ ، القاهرة (بدون) ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) المسرحية ، ص ٦١ ، ٦٢ .

(٣) المسرحية ، ص ٨٧ .

العلنى - أما أمراء المماليك ونائب السلطنة فإنهم استجابوا لهذا المطلب مرغمين ؛ لأن السلطان نفسه قد أقره ووافق عليه .

أما التغيير الجوهرى الآخر الذى فعله الحكيم فى هذه القصة التاريخية كان فى شخصية (قاضى القضاة) ، فبينما وجدنا هذه الشخصية تصر وتصمم على موقفها فى الرواية التاريخية رغم ما تعرضت له من تهديدات كادت تودى بحياتها تجد الشخصية نفسها تتراجع عن موقفها بل وتندم عليه فى المسرحية ، فيقول هذا القاضى بعد أن يخفق فى خططه التى تحول دون وقوع السلطان فى ورطة البيع التى أقرها هذا القاضى من البداية :

" لم تعد هناك فائدة ... يا مولاى قد نفضت يدى ! ...

السلطان : ونعم الحل ... تغرسنى فى هذا الوحل وتمضى أنت تنفض يدك ! ...

القاضى : إنى معترف بإخفاقى ... عاقبنى يا مولاى! ...إنى مستحق لا فظع العقاب ، على سوء نصحى وقصر نظرى ! ..."[1].

لقد كان لهذه التعديل أثره الفنى الواضح الذى أسهم فى إيصال فكرة مهمة أراد المؤلف تبليغها ، وهى أن الجماهير فى هذا الواقع المعبر عنه قد باتت مطحونة بالعديد من القوانين الجائرة التى تعطل مسيرتها والتى يعمل على تبريرها وتمريرها كثيرون من بطانة السوء والنفعيين أشباه هذا القاضى ، وفي هذا تكمن مأساة القانون ومأساة الإنسانية [2] .

ومن الضرورى أن ننبه هنا على شئ مهم ، وهو أن هذا التوجه إلى هذا الشكل التاريخى كان سببه رغبة الحكيم الشديدة فى (الإبلاغ / التوصيل) ، وهذا يعنى أنه لجأ إلى هذا الشكل ليطرح من خلاله موقفاً - سلبياً أو إيجابياً - من شئ كان يجرى على أرض الواقع ، وأن هذا الموقف لابد أن ينقل عبر نسق أدبى تجسد فى المسرحية . وبين هذا الواقع المادى الذى يتحرك على أرض الواقع عبر أنساق وآليات محددة ، والواقع المسرحى المتخيل الذى يتحرك عبر أطره وأنساقه وعناصره ، كان وعى الحكيم بضرورة (الإبلاغ / التوصل) دفاعاً منه عن طريقه فى الإبداع والنظر والممارسة . وهو ما يؤكده التماثل المقصود بين ما هو (جوهرى) فى الواقع وما هو (جوهرى) فى عمله المسرحى . ولا يعنى هذا التماثل هنا أن الحكيم يبتغى من وراء عمله هذا أن (يعكس) ما يجرى أمامه على ساحة الواقع عكساً مرآوياً ، فلا شك أنه فى هذه الحالة

---

(١) المسرحية ، ص ١١٠ .

(٢) راجع : د : زكى العلية : " السلطان الحائر بين سلطة القانون وسلطة السيف " ، صحيفة الأيام ، عدد ١٣٤٨ ، رام الله ، فلسطين ، الثلاثاء ٢١ / ٩ / ١٩٩٩م.

سوف يتنزل أدبه إلى أدنى مستوياته ولن يملك من الفضائل إلا أقل القليل ، ولكنه يطمح فى هذه الحالة أن ثمة إبداعاً فنياً تكون له القدرة على تجسيد تحولات الواقع وتراكماته بقصد الإضافة لهذا الواقع وإنتاجه مكتملاً من جديد .

وقد نتج عن هذا الوعى عند الحكيم ، أن جاء نصه المسرحى حاملاً معنيين: الأول منهما : إيهام المتلقى أنه إزاء واقع مستقل مكتمل تجلى فى الواقع المسرحى المتخيل . والثانى : حرص الكاتب على ربط هذا الواقع المسرحى المتخيل بوشائج تقربه من الواقع الاجتماعى العينى المعبر عنه .

وعلى هذا تكون مسرحية (السلطان الحائر) من الأعمال ذات الدلالة المزدوجة ، إذ نحن فيها أمام نص تجرى أحداثه فى زمن تاريخى غابر ، لكن قراءته تشير إلى أن هذا الزمن مقصود لذاته ، فإن كان لدينا نص يمكن تسميته (بالنص التاريخى) إلا أن هذا النص يلقى بأضوائه على واقع آخر (مسكوت عنه) . ولكن كيف استطاع الحكيم أن يوجد الوشائج الرابطة بين العصرين ؟.

ويمكن أن نضع أيدينا على جملة هذه الوشائج التى استطاع المؤلف من خلالها تحقيق هذا الهاجس الملح ، والتى ترجع فى جملتها إلى نجاح الكاتب فى اقتناصه لعدد من المرتكزات والثوابت الأساسية فى كلا العصرين : التاريخى (المملوكى / المتخيل) ، والواقعى (الناصرى / المسكوت عنه) .

فمن أهم هذه الثوابت أن التجربة المصرية الثورية عام ١٩٥٢م ، قد تعرضت لتعقيد بالغ فى محاولتها تخطى المجتمع القديم ونظامه السياسى . وكان من أبرز سمات هذا التعقيد هو إخفاق التجربة فى الجمع بين الحرية والعدل ، إذ حاولت السلطة الناصرية أن تؤمم الحرية لمصلحة العدل فكانت النتيجة أن ساد الإرهاب وتواضع العدل ، ومن ثم تفاقم التخلف وترعرعت (الدكتاتورية) ، وهذا ما شجع الحكيم فى أن يتمثل العصر المملوكى ديكوراً باهراً لصياغة هذه التجربة الدامية فى البدايات الأولى لسنوات الثورة ، فإذا كان تحول موقف (قاضى القضاة) فى المسرحية كان ضرورياً لكى يتوج بمضمونها الفكرى عصراً كاملاً ، أدركنا أن المؤلف قد استوحى هذا التحول من الواقع التاريخى الذى عاشته مصر الثورة وبخاصة فى أواخر الخمسينيات و على امتداد الستينيات ، إذ وجدنا كبار حماة القانون وخبرائه هم أول من حرض رجال الثورة من ضباط الجيش على التلاعب بالقانون ، والاستخفاف به ، وتسخيره لخدمة أهدافهم ، والبطش بمن يخالف توجهاتهم " فهم الذين أفتوا بعدم دعوة مجلس النواب الذى حله

الملك السابق ، وهم الذين أصدروا قوانين تنظيم الأحزاب ، والتطهير والعزل السياسى ... "[1] . فما أشبه حاشية السلطان هنا وهناك .

وهذا ما يقودنا إلى اكتشاف عنصر آخر من عناصر الثوابت التى يتمادى فيها العصيران : (التاريخى / المملوكى) و(الواقعى / الناصرى) ، وهو ما يتجسد فى الفكرة القائلة أن الحاكم في كلا العصرين كان نفسه رجلاً طيباً وأن بطانته هى سبب البلاء وأن الشعب يمكن تضليله وخداعه .

ومن الثوابت التى فرضت نفسها على فضاء هذه المسرحية ظاهرة (الحاكم الفرد) الذى يجسد قمة السلطة التى تنهض على قمع الشعوب ومصادرة حرياتهم ، سواء أتى ذلك من أصحاب السلطة والنفوذ من بطانة الحاكم الفاسدة فى العصر المملوكى ومن أجهزة المخابرات البولسية المنحرفة فى مصر الناصرية ، أو أجهزة تسلط (أيديولوجية) ذات مواقف مذهبية لها أغراضها المتناقضة مع أهدافها المعلنة ، حيث تحتكر الدولة مصادر السلطة ، وتعبئ أجهزتها لتكوين نمط فكرى معين ، وقمع تيارات أخرى مناوئة .

وهكذا ورغم الأقنعة التاريخية التى استلهمها الحكيم فى (السلطان الحائر) ، من العصر المملوكى ليخفى داخلها أوجاع الحاضر وآلامه التى تناظر من بعيد أوجاع الماضى وآلامه ـ كان فناناً معاصراً غاية المعاصرة ، فلقد استطاع فى هذه المسرحية أن " ينفذ بحساسية عميقة إلى جوهر ما تعانيه العلاقة بين الإنسان والنظام فى مجتمعنا . ويعى أن ثمة مشكلات متراكمة من الماضى السلطان القديم ـ قد ورثها النظام الجديد مع صعاب الحاضر المتجددة بتجدد الحياة . غير أن الحل الثورى النموذجى لهذه المشكلات ، هو المزيد من الديموقراطية بجناحها : الدستور والقانون ـ سوف تجلب الديموقراطية العديد من العقبات ، وسوف تجد من يستسهل السيف على القانون ولكى يبقى شئ واحد ، مهم وخطير ـ (هو) ـ أن شعبية الحاكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة الديموقراطية ، وأن شرعيته لن تدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ ، ويبقى أخيراً أن الطريق الديمقراطى السليم هو الذى يكشف لنا عن إنسانية الإنسان ، كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة "[2] .

---

(١) د : فؤاد دوارة : (مسرح توفيق الحكيم ...) جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٢٠٠ .

(٢) د : غالى شكرى : (ثورة المعتزل ـ دراسة في أدب توفيق الحكيم) ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط الأولى ، القاهرة ١٩٦٦م ص ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

وهكذا فقد حاول الحكيم فى هذا العمل المسرحى أن يعبر من خلال استيحاء التاريخ - دون التقيدية أو الخضوع له عن قضايا ومشكلات تمس صميم الواقع المصرى الحديث وتنغمس فيه . ولعل أكبر دليل على ارتباط هذا العمل المسرحى بالواقع وبالأحداث الجارية فيه ، هو النجاح الذى لاقاه عند عرضه الأول فى أول الستينيات على المسرح القومى ، إذ حقق إقبالاً جماهيراً واسعاً ، بينما فشل وسقط عندما أعيد عرضه بعد ذلك فى موسم (٦٩ - ٧٠) ، على خشبة المسرح القومى أيضاً ، ولعل نجاحه فى المرحلة الأولى كان سببه الظروف السياسية والأحداث التى كانت تعيشها الأمة فى تلك الفترة ، ولاسيما أنها كانت تعيش حالة سلم ، وتطالب بسيادة القانون ، والمسرحية - كما هو معلوم - دافعت عن القانون ودعت للتمسك به ، والاقتداء بنصوصه .

أما سقوط هذا العمل المسرحى فى المرة الثانية فإنه يعود إلى أن الأمة العربية بوجه عام ومصر بوجه خاص كانت تعيش فى عام (١٩٦٩م) حالة حرب، وترفض السلام بعد الهزيمة المهينة فى عام ١٩٦٧م ، وبخاصة أن المسرحية رأت أن تثبيت دولة القانون والعمل على تدعيمها كان من أهم الضرورات الحتمية الملحة فى تلك المدة ، لأن هذا من مستلزمات الطريق السليم والحل الصحيح ، أما سيادة دولة القمع والقهر والتسلط والسيف فلا حاجة له ولا ضرورة[1] .

الشخوص المسرحية :

يتحتم على فى هذه المقاربة - حتى تكون ذات جدوى فيما يتعلق بتصور الواقع - فى هذا الفن المسرحى - أن أعمل جاهداً على ربطه ببعض مكوناته الفنية التى تتشكل من خلها فضاءاته المسرحية . ولعل (الشخوص) المسرحية تأتى فى مقدمة هذه البنيات الفنية التى تنهض عليها خطابات الأعمال الفنية الهادفة .

فيمكن القول أن الشخصية هى التى تجسد - من خلال الحوار - الذى نفرد له المبحث اللاحق بمشيئة الله تعالى - الطابع الدرامى للنص المسرحى ، فى الوقت الذى ترتبط فيه بمجموع الحكايات التى ترد على لسان الشخوص الأخرى فى العمل المسرحى،ومن هنا فإن مهمة الشخصية - على وجه الخصوص - هى إظهار عنصر قابل للإنشطار يتمفصل إلى عناصر أصغر تعتبر هى الأخرى عنصراً مهماً وأساسياً فى بنية النص المسرحى .

---

(١) راجع : د : حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين التنظير والتطبيق ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٠٤ .

فالشخصية المسرحية لها أهميتها الكبرى فى الأعمال الأدبية الفنية ؛ إذ تشكل صيغة وجود قائمة على شبكة من العلاقات المحدد ة بدقة ، والتى لا تدرك إلا من خلال إدراك هذه الشبكة فى مجموعها ، ومادامت الدراما تقدم العلاقات الإنسانية وما يفعله الناس بعضهم لبعض فهذا أمر بدهى ، حتى فى الحياة الواقعية ، أى أن الناس ليسوا سوى شبكة من العلاقات الاجتماعية ، وعلى هذا يمكن أن تبنى الشخصية المسرحية .

فالشخصية دورها الأساسى فى النهوض بالأعمال الفنية عامة والمسرحية خاصة ، إذ تعد مركز الأفكار ومجال المعانى التى تدور حولها الأحداث، وبدونها تتحول تلك الأعمال إلى ضرب من الدعاية والمباشرة والوصف التقريرى ، والثرثرات الفارغة من المضمون الإنسان المؤثر فى حركة الأحداث؛ "فالأفكار تحيا فى الشخصية ، وتأخذ طريقها إلى المتلقى عبر أشخاص معينين لهم آراؤهم ، واتجاهاتهم ، وتقاليدهم فى مجتمع معين وفى زمن معين "[1] .

إن من أهم الأسس المبدعة للشخصيات الفنية داخل الأعمال الأدبية هو ألا يهمل الواقع وما فيه من قرائن بغية وصف نماذج خالدة لانتاج صيغ ذات دلالات معرفية على معانى اجتماعية ونزعات إنسانية ، فلا قيمة لهذا المعنى ، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخياً فى مكانها وزمانها ، حتى يكتسبا كل ما لها من قوة فنية . فلبست الشخصيات - فى أى مسرحيتين متشابهتى الحدث والهدف - بمتطابقتين بحال من الأحوال. فلابد أن تكون الشخصيات من صميم الواقع ومن ملابساته التى يعيشها الكاتب،مهما تأثر بالكتاب والآداب الأخرى،بل إن تأثره ينمى أصالته من هذه الناحية .

ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامى داخلياً فحسب ، ولا خارجياً تجريدياً ،بل لا مناص من أن يكون حياً بواقع الملابسات والحدث . وهو الخاصة الجوهرية المميزة لأصالة الكاتب ودعامته فى تأثيره فى العصر الذى يعيشه وفى الإنسانية التى ينتسب إليها[2] .

وليس معنى أن تستمد الشخصية أفكارها واتجاهاتها وتقاليدها من كينونة الواقع الذى تعيش فيه ، وأن تأتى صورة متطابقة مع شخصيات هذا الواقع، وإنما لابد لها من طابع فنى مميز لها ، تختلف فيه عن الأنماط البشرية التقليدية التى نراها فى الحياة اليومية ، فلا تدهشنا بسلوكها

---

(١) د : عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية - دراسة في الرواية المصرية) ، الناشر مكتبة الشباب ، القاهرة (بدون) ، ص ١٠٧ .

(٢) راجع : د : محمد غنيمى هلال : (النقد الأدبى الحديث) ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت لبنان ١٩٧٣م ، ص ٦١٢ ، ٦١٣.

المألوف ، فهى ذات ثراء دلالى ، وغنية فى جوانبها النفسية والاجتماعية وتمثل نماذج متفردة يضمها الواقع الإنسانى[1] .

فالأعمال الفنية ليست هى الأعمال التى يقتصر فيها مبدعوها على الجانب الواعى من الحياة ، وعلى اللون البادى من المجتمع ، وإنما هى الأعمال التى تتعمق الواقع ، وتتغلغل فيما وراء الوعى ، وتنفذ إلى باطن الحياة والمجتمع ، حتى تنجلى لها تلك الطوايا التى إليها مرجع الحفر والتوجيه . فالأديب والفنان هو الذى يبصرنا بالحقيقة الخافية والباعث المكنون فيرينا من أنفسنا ما نسر ، ويصارحنا من أمرنا بما يكتم ، فإن لم يفعل ذلك فهو أقرب إلى أن يكون صاحب عظات طنانة تهتز لها المنابر والمنصات ، فيصفق لها السامعون ما شاءوا أن يصفقوا وقلوبهم جميعاً فى شغل ما يضطرم فيها من أشتات النزعات والغرائز ، ومن مختلف العقد النفسية والملابسات المتشابكة تسير بهم على حكمها ، فى طوع أو على كره[2] .

ويتطلب رسم الشخصية داخل الأعمال الفنية - كى تكون فاعلة - أن يلتزم المؤلف حيالها الحياد ، فلا يعلو صوته على صوتها ، وإنما عليه أن يسيرها من خلال منطق الأحداث وظروف الواقعة ، ويبرر لمسيرتها الفنية تبريراً فنياً مقنعاً يجعلها تنمو فى أجواء طبيعية متجانسة . ولقد أولى النقاد هذه المسألة - (الحيادية) - عناية مهمة ، فأقروها منذ أرسطو وحتى اليوم ، فقد حذر أرسطو كتاب الأعمال الفنية من التحدث بأنفسهم وعلى ألسنتهم، وهذا يعد فى الحقيقة " دعوة إلى أن لا يتدخل الكاتب فى سير الحدث إذ أن ذلك من شأنه أن يعوق سير الحدث كحدث أى خلق . وهذا يعنى أن الكاتب يجب أن يسعى دائماً إلى الخلق لا إلى التعبير ، والفرق بين الإثنين كبير ؛ فالخلق هو إيجاد عالم موضوعى ، يسير حسب قوانينه ومن داخله ، أما التعبير فهو أن يستعمل الكاتب العمل الأدبى وسيلة للإفصاح عن آرائه ومعتقداته[3] .

وليس معنى هذا أن الحيادية يقف الكاتب موقفاً سلبياً من شخصياته ، وأن يجعلها تتحرك فى عشوائية ، دون وعى بمنطق الحياة ، وإنما ينظر إليها من عل ، ويحركها بإرادته ، ويجعلها تصدر فى أقوالها وأفعالها عن وعى بمنطق الحياة ، وأن تعيش بوعيها الظاهر والخفى

---

(١) راجع : د : عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية ..) ، مرجع سابق ، ص ١٠٨ .

(٢) راجع : محمود تيمور : (دراسات في القصة والمسرح) ، المطبعة النموذجية ، القاهرة (بدون) ص ٩٠ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٠ .

مع ما يصطدم بمسيرتها من أحداث ، بحيث يتعاطف القارئ معها وينظر إليها نظرة عادية مألوفة لا تتنافى مع اللياقة العقلية وحدود المعطى الاجتماعى[1] .

والشخصية الفنية داخل الأعمال الأدبية لا تأتى - ولا يمكن أن تأتى - صورة حزينة منقولة عن الواقع كما هو ، وإنما ترتفع عنه ، وتتجاوزه بجوانبها الفنية التى تضيفها موهبة الكاتب ومقدرته الفنية ، فتصبح بذلك محاداً فنياً للشخصية الواقعية ، ونماذجاً لفئة من الناس ، ففيها من الواقعى وفيها من الخيال أيضاً .

ومن هنا كان اختلاف الأديب عن المؤرخ فى موقفه من الشخصية ، فبينما المؤرخ ينظر لها من الخارج ويتعامل معها فى إطار العادات والتقاليد والبيئة والظروف السياسية والاقتصادية التى تحيط بها فى فترة محددة ، فيرصد تصرفاتها فى ضوء هذا الواقع كما يتقيد بترتيب الأحداث ، دون تدخل منه بالتغيير حذفاً أو إضافة ، بل يقدم الشخصية على ما كانت عليه ووفق ظروفها الواقعية - نجد الأديب ينفذ إلى أعماق شخوصه الفنية ، فيستنبطها ، ويثريها بالنمو والمفاجأة، ويقدم لها بالشرح والتبرير من خلال ما تقوم به من سلوكيات ،وبالإجمال يعمل علي إضاءة جوانبها المختلفة . فهو مبدع شخصية وموجدها يعرف كل شئ عنها ويطور سلوكها وفق منطق فنى مقنع ، ويكشف حياتها الداخلية والخارجية بحيث تأتى شخصية متميزة واضحة الملامح ومحددةالأبعادعن الشخصية التاريخية . كماأن الأديب يرصد فى شخوصه الجانب الوجدانى الذى يشمل الانفعالات المجردة كالأحلام ، والآمال والأفراح، والأتراح والاعترفات ، والهواجس النفسية ، والأشواق التى تضطرم فى وعيه دون أن يملك التصريح بها [2].

وإذا كان ما سبق يعكس ملامح صورة الشخصية داخل العمل الفنى فى القراءة النظرية ، فإننا سوف نستجلى ملامح هذه الصورة على مستوى القراءة العملية والتطبيقية عند الحكيم من خلال مسرحية (السلطان الحائر) التى ارتضيناها أنموذجاً دالاً للعينة المدروسة لهذا البحث .

ففى البداية لقد عرضت مسرحية (السلطان الحائر) بنية شخوصة لم تتجاوز مفهوم الشخصية النمطية الجاهزة والمحددة سلفاً، فتمركزت البنية حول شخصيات (السلطان - الغانية - القاضى - الوزير - الجلاد) .

لقد حاول توفيق الحكيم فى هذه المسرحية الاقتراب من الواقع الاجتماعى لمصر فى تلك المرحلة من عمر الثورة - فى نهاية الخمسينيات - من أجل مناقشة أهم قضية أرقت المجتمع

---

(١) راجع : د : عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية ..) ، مرجع سابق ، ص ١١٠ ، ١١١ .
(٢) راجع : د : عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية ..) ، مرجع سابق ، ص ١١٣ .

الإنسانى .. قضية (الحكم) ، وقد تناولها بالتفسير تأكيداً لأفكاره فى القضية بضرورة سيادة القانون العادل .. وممارسة الديمقراطية الحقيقية حتى يتثنى للحاكم أن يتولى حكم رعيته .. ولتحقيق هذه المبادئ لابد من المواجهة بين الحاكم والشعب حتى يكتشف كل منهما الآخر على صورته الحقيقية دون تدخل وسطاء مفسدين للحق قد استمرءوا مراكز نفوذهم[1] .

ومن أجل ذلك جاءت بنيته الشخوصية متفاعلة مع ملامح الواقع المصور ، ومسهمة بقدر كبير فى تجسيده وتعريته . فقد " صور الحكيم شخصية الحاكم المهيمن بآرائه وشعاراته فى عيبة القانون بينما الشعب المقهور لا ينبس بمفاسده .. بل يتعبد فى شخصه وينافق نفسه فأمل المصريين فى حاكم يثق فيه.. كشخصية عبد الناصر .. الذى سلم منافذ السلطة ليد التنظيمات الطليعية التى تحولت إلى مراكز قوى فى عهده .. وقد عاصر توفيق الحكيم سياستهم المنحرفة . وتحركت عنده النزعة السياسية المسرحية النقدية المستترة فى ظل عالم خيالى ، أو عالم تاريخى حتى لا ينزل به ألواناً من التنكيل التى تنزل بكل صاحب نقد سياسى أو اجتماعى "[2] .

لقد نقل الحكيم أحداث مسرحيته على ألسنة شخصيات رمزية ، جاء بعضها - إلى حد بعيد - فى صور حية نابضة رغم ما توحى به من رمز ، وليس أوضح من تصويره الرمزى النابض بالحياة من تصويره لشخصية (الغانية) ، إذ هى الشخصية الفاعلة المسيطرة والمحركة لأحداث هذه المسرحية السياسية الرمزية . فهى التى أرادت منذ بداية المسرحية إنقاذ المتهم الذى حكم عليه بالإعدام من براثن الجلاد ونفذت ما أرادت ، وهى أيضاً التى أرادت امتلاك السلطان من أجل إبعاده عن بطانة السوء التى تمثلها شخصيات السلطة ونفذت ما أرادت . وهى التى أرادت كشف زيف قوانين السلطة فكان لها ما أرادت. وهى التى أرادت تبصير السلطان بأصول عمله كحاكم ديمقراطى فكان لها ما أرادت .

لقد استعان الحكيم بهذه الشخصية الخيالية ليرمز إلى الشعب بإرادته القوية وصموده الباسل ، إن شخصية (الغانية) من الشخصيات الايجابية التى أظهرت مساوئ رجال السلطة المنحرفين ، بل هى التى سعت بالتضحية وبذل المال من أجل إنقاذ السلطان وحفظه من أجل سلامة البلاد فها هى تقول :

---

(١) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ..) ، مرجع سابق ، ص ١١٤ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١١٥ .

" إنه لمؤلم .. أن أراك تفقد عرشك ! ...لأن بلادنا لن يتاح لها أبداً سلطان مثل عدلك وشجاعتك ... لا ... لا تترك الحكم ، ولا تعتزل العرش ! ... أريد أن تبقى سلطاناً ... "[1] .

لقد ضحت هذه المرأة بمصالحها من أجل تحرير السلطان مما رفع من قدرها فى نظر السلطان وباتت من فضليات النساء بعد أن كانت فى نظر الناس امرأة سيئة السمعة .

ورغم هذه التوجهات والرغبات الإرادية الموحية والموجهة من قبل شخصية الغانية ، فإنها لم تكرس فى المسرحية لهذا العمل فتقف عند حدوده وفقط، وإنما فطن الحكيم لأهمية حيوية هذه الشخصية ، فلم يكن ليجعلها شخصية ذات عقلية إرادية موجهة فحسب ، وإنما جعلها أيضاً شخصية حيوية سرعان ما يكتشف فيها السلطان شيئاً من شخصية (شهر زاد) الخيالية ، حيث كانت المرأة الوحيدة التى تقدمت إلى الملك طائعة غير مجبرة ، وسرعان ما انتصرت انتصاراً باهراً ، فلم يكتف الملك باعفائها من القتل وإنما بات أسير حبها الذى ملك عليه حياته وحوله إلى مرتبة الفيلسوف .

ألم تضح هذه الغانية من أجل القيم الاجتماعية ؟ أما كانت البلاد مهدده بفقد هذا السلطان الشجاع ؟ أما تطوعت بمالها لإنقاذه ؟ ألم تضح بمصلحتها الفردية وتختار أشد المسالك صعوبة عليها فتتخلى عن بطلها وحبها ؟ . هنا تكمن ملامح اللمسة الإنسانية والبطولية الحقة فى شخصيتها والتى كان من أجلها أن ارتفعت قيمتها وارتقت عند السلطان من مستوى العاهرة إلى مرتبة السيدة الفاضلة الخيرة ، وكما انتصرت شهرزاد على الملك شهريار انتصرت الغانية هنا أيضاً على سلطانها ، والانقياد الروحى للحاكم كان قاسماً مشتركاً فى الحالتين[2] .لقد بلغ من إحساس السلطان بسطوة ونفوذ هذه الغانية التى لا تقاوم ألا يكتفى بتشبيهها بشهرزاد ، بل رأى فيها سطوة شهريار وجبروته ؛ لأنه أحس قوة إرادتها مما جعلها سيدة الموقف فى كل مواجهاتها .

ولكنها سرعان ما تصحح هذا الحكم وترجع لنفسها رقة المرأة واستسلامها الملهم وحكمتها فى النصح والتوجيه . فتقول له رافضة هذا الحكم :

" لا ... أنت السلطان دائماً ... أما انا فهى التى فى وضع شهرزاد الجالسة دائماً عن قدميه ! ...

السلطان : شهرزاد القابضة على رقبة شهريار القلق حتى يدركه الصباح ! ...

---

(١) المسرحية ، ص ١٢٢ .

(٢) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية) ، مرجع سابق ، ص ٦٨ .

الغانية : لا ... بل شهرزاد التى تدخل الانشراح فى صدر سلطانها ، والفرح والبهجة فى قلبه ... سترى الآن كيف أعالج قلقك وشكك ! ."[1] .

وهكذا جاء حضور شخصية الغانية داخل الفضاء المسرحى حضوراً طاغياً ، تجلت أسبابه فى ذلك الزخم الإنساني الواضح فى شخصية هذه البطلة الواعية منذ بداية المسرحية رغم ما تعرضت له من تقولات . فهى التى نجدها تتعاطف مع المحكوم عليه بالإعدام دون ذنب أو جريرة قد ارتكبها عند سماع آذان الفجر ، فتتحايل على تأخير المؤذن حتى لا يعدم إنسان برئ ، ولا تنسى فى الوقت نفسه أن تبرئ المؤذن من تلك الفعلة أمام غضبة الوزير . كما كانت تمتلك منطقاً صائباً كان بمثابة السد المنيع الذى منعها من حيل وتسلط القاضى والوزير اللذان طالما تربصا بها ، كما كان لديها القدرة الكافية التى منحتها الصبر والتحمل، بل والقبول بكلام الإدانة الذى كان يردده الناس ، حيث لم يكن مظهرها الخارجى يكشف حقيقة عالمها الداخلى المفعم بأسمى معانى النبل والنقاء ، ذلك النبل والنقاء الذى اكتشف السلطان حقيقته بنفسه أثناء الساعات القليلة التى أمضاها معها فى بيتها .

وبذلك المفهوم تبدو لنا وجاهة ما ذهب إليه الناقد (فؤاد دوارة) حينما رأى أن للغانية دوراً أكبر مما يدل عليه واقعها المادى ، إنها رمز لسواد الشعب الذى يملك أغلبية الأصوات ، لأنه وحده الذى يملك حق إعطاء السلطان صفة تواجده الشرعية[2] هذا الغالبية تكون عادة من الطبقات الدنيا فى المجتمع التى نسى عادة الظن بها . و لا شك أن هذا يأتى متفقاً مع الفكرة الرئيسية التى أراد الحكيم طرحها ، فشعبية الحاكم لن تتأكد إلا بتعميق التجربة التجربة (الديموقراطية) وشرعيته لن تتدعم إلا بمقدار تمسكه بهذا المبدأ ، فالطريق (الديمقراطى) السليم هو الذى يكشف لنا عن إنسانية الإنسان كما اكتشف السلطان حقيقة الغانية الفاضلة . فمصير الإنسان لا يمكن بحال من الأحوال أن تحدده سيوف العسف والظلم بقدر ما تحدده العلاقات الإنسانية القائمة على الفهم الحقيقى لشرعية القانون التى تتكفل بمصلحة الجميع حكاماً ومحكومين .

أما الشخصية الأخرى المقابلة لشخصية الغانية فهى شخصية (السلطان) ، والتى حاول الحكيم أن يجعل منها محكاً للتصارع بين الإرادة الشعبية التى حمل لواءها الغانية وبين مساوئ بطانة أهل السوء من خدام السلطة المغرضين : (الجلاد الوزير - القاضى) .

---

(١) المسرحية ، ص ١٣٥ .

(٢) راجع : فؤاد دواره : (مسرح توفيق الحكيم ..) ، مرجع سابق ، ص ١٩٥ .

تتبدى صورة هذا السلطان فى العمل المسرحى شخصية نمطية كأغلب السلاطين والحكام الذين تغريهم طاقتهم المفرضة لأن يمارسوا حق الحكم كرسل ملهمين لا يخطئون ومن ثم فلا محال عندهم للمشاركة الديمقراطية .. ومن أجل ذلك نعم بلادهم لسوء التدبير ، فتنمحى صورة المجتمع المثلى ، وتتدنى حدود المواطنة ،ويفتر الانتماء ؛ فيشيع الفساد وسيطر الظلم والقهر والتسلط .

تبرز ملامح الوضعية الدرامية لشخصية هذا (السلطان) فى مجينها - على يد الحكم - شخصية وقد سيطر عليها التحير والقلقل ، الذى لم نتعرف على أسبابه القاطعة ... هل هو بسبب عجزه فى تدبر أمره ؟ أم هو بسبب تعاليه عن كسب ثقة شعبه ؟ أم بسبب الاثنين معاً ؟ أم بسبب شئ آخر .. ؟ .

إن مفتاح الصورة الحقيقة لشخصية هذا السلطان تتكشف من خلال ما وصف هو به نفسه فى القسم الثالث من المسرحية عندما قال :

" لم يحدث قط أنى رجعت خطوة إلى الوراء ... ولا حتى فى ميدان القتال ... أعترف أن هذا خطأ من الناحية الحربية فهناك أحوال يتحتم فيها التقهقر... ولكنى ما فعلت هذا قط ... لعل الحظ كان يحابينى ... لقد اعتدت على كل حال هذه العادة السيئة "[1] .

فلا شك أن عدم اهتمام الحاكم بمراجعة أفعاله أمر يكتنفه التعالى .. وفيه ما فيه من الثغرات التى ينفذ من خلالها الظلم والعسف من قبل حاشيته ضد الشعب وضد مصالحه .. بل وهى التى تحيل السلطان نفسه إلى شخصية حائرة خائرة لا تملك حتي حسم أمورها .

ولم تكن العبارة السابقة التى جاءت على لسان السلطان كاشفة ومجسدة لشخصيته وحده فى كل ما يصدر منه من أفعال وإنما جاءت أيضاً كاشفة لصوره رجاله (الوزير - القاضى - والجلاد) ومجسدة لكثير من أفعالهم وأقوالهم فى كثير من المواقف .فلو عدنا للوراء قليلاً فى بداية المسرحية لوجدنالهذه الكلمة - وجهة نظر السلطان فى نفسه - نفوذها المسيطر ، فهى التى دفعت (المحكوم عليه) بالإعدام ظلماً إلى وضعه المأساوى الذى رأيناه عليه فى أول منظر من مناظر المسرحية ، حينما كان ألعوبة بين يدى الجلاد الذى يهدده بالموت ويطلب منه تقديم ما يشبه الرشوة له حتى يقطع رقبته فى اتقان .

فها هو الجلاد يفصح المحكوم عليه بأن يهئ له من أسباب الراحة ما يرفع روحه المعنوية حتى يؤدى عمله - قطع رقبة المحكوم عليه - فى اتقان ، فيأمره بأن يدعوه للشراب على

---

(١) المسرحية ، ص ١٤٣ .

حسابه حتى يجد المحكوم عليه ما يسره فيقول الجلاد للمحكوم عليه : " ... تم المراد وقضينا المطلوب ... وسترى يا عزيزى المحكوم عليه النتيجة السارة عما قريب ! ...

المحكوم عليه : أى نتيجة سارة ؟! ...

الجلاد : عملى المتقن ... فأنا إذا شربت أتقنت العمل ، وإذا لم أشرب قل على عملى السلام ! ... "[1] .

وهى هى كلمة السلطان نفسها التى جعلت (الوزير) يشير على السلطان فى نفاق وتزلف له بقطع رقبة المحكوم عليه وتعليقه فى الساحة أمامه بعد ما أجترأ على افشاء (عبودية السلطان) حتى لا يقدم لسان بعدئذ على الكلام - فها هو الوزير يقول :" واأسفاه ! ... ما كان لى أن أعلم أن رجلاً مثل هذا سيأتى يوما يثرثر ويغلط ...

السلطان : ولهذا أردت أن تغلق فيه بإسلامه إلى الجلاد ! ...وما فائدة ذلك الآن ... والجميع يثرثرون ويغلطون ...

الوزير : إذا قطع رأس هذا الرجل ، وعلق فى الساحة أمام الناس فما من لسان بعدئذ يجروء على الكلام ! ... "[2] .

وهى هى وجهة نظر السلطان عن نفسه التى دفعت بالقاضى - ممثل العدالة والقانون - لأن ينحرف عن تفسير القانون فيظهر لنا شخصية مخالفة تماماً عما رأيناه فى الفصل الأول من المسرحية ، فبعد أن ألفناه رجل عدل وقانون يتحول إلى رجل قانون منافق كل ما يعنيه هو الدفاع عن نفسه وعن منصبه. فانظر إليه فى بداية الأمر حينما نصر على موقف الرافض لممالأة السلطان والانصياع لرأى الوزير الذى يقترح فيه - كذباً وزوراً - حلاً للخروج من مسألة أزمة عدم عتق السلطان التى وضعه فيها السلطان السابق . فانظر إلى موقفه من رأى الوزير الذى يقترح فيه خطة لإنقاذ الموقف :

" ... يكفى أن نعلن على الملأ أن مولانا السلطان قد اعتق عتقاً شرعياً ... أعتقه السلطان الراحل قبل وفاته ... وأن الوثائق والحجج مسجلة ومحفوظة لدى قاضى القضاة ، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك ...

القاضى : هنالك شخص سوف يكذب ذلك ...

الوزير : من هو ؟ ...

---

(١) المسرحية ، ص ١٧ .

(٢) المسرحية ، ص ٥٥ .

القاضى : أنا ...

السلطان : أنت ؟! ...

القاضى : نعم ... أنا يا مولاى ... إنى لا استطيع ان أشترك فى هذه المؤامرة ! ...لا استطيع أن أكذب على نفسى ، ولا استطيع التخلص من القانون وأنا الذى أمثله ... لا استطيع الحنث بيمين عاهدت فيها نفسى على أن أكون الخادم الأمين للشرع القانون!... "[1] .

ولكن سرعان ما تتبدل المواقف ، وتسود أجواء النفاق وتتغلب لغة الخوف والحرص على المصالح الخاصة ، فها هو قاضى القضاة نفسه - ممثل العدل وحامى حمى القانون - يتخلى عن دوره ويتحايل على القانون نفسه من أجل السلطان ، فيطرح حلا للمسألة ليس من القانون والعدل فى شئ "فهذا البيع يجب أن يقترن به عقد آخر ، هو عقد العتق ، بمعنى أن المشترى الذى يرسو عليه المزاد لا يجوز له الاحتفاظ بما اشترى .. إنما عليه إجراء العتق فى مجلس العقد ... "[2] .

وتلك هى مأساة الأمم عندما تجد حقوقها قد سلبت منها باسم الشرعية والقانون ،لكن الغانية بما أوتيت من لباقة وحس منطق وقوة حجة تكشف زيف هذا التوجه من القاضى وتنعى عليه مشروعه المزور ، فتقول :

" إذن أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطاً للامتلاك ... أى أنه لكى يكون امتلاك الشئ المبيع صحيحاً يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشئ ... "[3] .

ووجهة نظر السلطان هى نفسها التى عملت على كشف حقيقة الغانية التى طالما كانت تلوكها ألسنة الناس بافتراء الأكاذيب التى شوهت سمعتها ، فكثيراً ما وصموها بالعهر ، وسوء السمعة ورداءة المسعى[4] ، رغم أنها هى التى أخذت بيد السلطان وهى التى كانت عاملاً اساساً

---

(١) المسرحية ، ص ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ .

(٢) المسرحية ، ص ٨٧ .

(٣) المسرحية ، ص ١٠٦ .

(٤) راجع : المسرحية ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٨ .

وحاسماً فى إزالة ما اعترض طريقه من أوحال اعترف هو بوجودها وبكثرتها[1] فى كل مكان " الوحل !! ... إنه موجود فى كل طريق ... "[2] .

لقد بلغت سلطة هذه الكلمة ـ وجهة نظر السلطان عن نفسه ـ مبلغاً عظيماً من السيطرة وفرض النفوذ على حال أفعال وأقوال الشخوص داخل المسرحية، ووجهتها وجهات متوافقة مع وجهة نظر السلطان التى تمضى للإمام دون توقف أو مراجعة . لقد بلغ من استبداد هذه الكلمة أن أوقعت المؤلف نفسه فى المحظور فجعلته كاتباً (ميلودراميا) حين قفز بموقف السلطان المحبذ لطريق السيف كحل ناجع لأزمته إلى طريق التمسك بالقانون فجأة دون تمهيد درامى مقنع لهذا التحول اللهم إلا الحواريات الذهنية التى اهتم بها الحكيم كثيراً فى مسرحيته ،والتى حملها مسئولية ما أقدم عليه من تبرير وتمهيد درامى،رغم أنه كان من الواجب عليه أن يؤجل ذلك إلى ما بعد الفصل الثالث بعد أن عرفته الغانية ـ (رمز الإرادة الشعبية المتعقلة) فضل القانون [3].

إن هذا العرض لكلمة السلطان عن نفسه لم يكن إلا بهدف الاقناع بأن سبب حيرة هذا السلطان ليست فى عجزه ، وإنما تكمن فى تغاضيه عن كسب ثقة شعبه حتى أجبر عليها عندما صمدت إرادة هذا الشعب وكشفت له عن السبيل السوى رغم أنفه وهذا هو ما كانت تطمح إليه رؤية توفيق الحكيم بالنسبة إلى مصر وحكامها فى تلك المرحلة الزمنية التى صدرت فيها المسرحية[4] .

أما شخصيات رجال السلطة : (الجلاد ـ الوزير ـ القاضى) ، فكما اتضحت صورتها من العرض السابق لشخصية السلطان ، أنها جاءت شخصيات مغرضة اتسم مسارها المسرحى بالسلبية منذ بداية الصراع ، فجاءت أساليبها مغرضة تتناقض مع معانى الحق والعدل والحرية . فالجلاد ـ كما قلت من قبل ـ توقف عن أداء مهمته التى كلف بها من قبل الوزير بسبب تحايله على رشوة من المتهم الذى حكم عليه بالإعدام ظلماً . أما الوزير فقد هزم بجبروته وقوته أمام القانون

---

(١) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٧١ .

(٢) المسرحية ، ص ١٣٩ .

(٣) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ... " ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٧١ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٢ .

العادل ، أما القاضى ممثل العدل والقانون - فقد انهزم - حينما انحرف بالقانون - أمام إرادة الغانية الصادمة الحرة التى كرستها للدفاع عن العدل والحق والحرية .

لقد ارتبطت حال الشخوص فى المسرحية بعنصر فنى كان له أثره الفنى الكبير فى توصيل رؤية كاتبها ، انعكس هذا العنصر فى ذلك الفضاء الزمانى الذى أدار فيه الحكيم أحداث مسرحيته . فلكى يوكد الحكيم مدى الظلم الذى ألم بالشعب من قبل السلطة الحاكمة .. جعل أحداث المسرحية تدور فى فضاء زمانى له دلالته الفنية والمعرفية ، والذى تجلت صورته فى (ساعات الليل المظلمة) دلالة على الظلام الدامس الذى يعيش فيه الشعب ... وأن كلمة (الفجر) التى تردد صداها على ألسنة جميع أفراد المسرحية تقريبا[1]، حملت لنا لمحة زكية تدلل على (أمل بعيد التحقق)[2] ، فنحن - كما يقول القاضى " ما زلنا بالليل "[3] وفى هذه الليل - كما يقول المؤذن لنفسه همسا : " الوعود الليلة كثيرة ، وما من أحد متأكد من شئ ؟! "[4] .

وهكذا فقد احتوت المسرحية على العديد من الشخصيات الفاعلة التى عملت على ثراء العمل المسرحى ، فأكسبته من الناحية الفنية أهم ميزة لها ، وهى أنها جاءت عملاً فنياً مقبولاً تماماً على المستوى الواقعى بحيث يمكن أن يستمع بها المشاهد العادى ولو لم يفطن إلى كل ما تحتويه من رموز وأفكار سياسية.

الحـــوار المسرحى :

يعد الحوار المسرحى من أهم الشروط المؤسسة للبناء الدرامى للنص المسرحى . فهو يجسد الأداة الطبعية التى تنهض بها الكتابة المسرحية عبر قالب (اللغة) الذى يصب فيه أفكاره ، ويجسد من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله فى صورة مادية محسوسة ، " فباللغة تنطق الشخصيات ، وتتكشف الأحداث ، وتتضح البيئة ، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التى يعبر عنها الكاتب "[5] .

---

(١) راجع : المسرحية ، ص ١٢ ، ١٩ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٥٣ ، ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ .

(٢) راجع: د: سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ..) ، جـ٢ مرجع سابق ، ص ٣٩ .

(٣) المسرحية ، ص ١٦١ .

(٤) المسرحية ، ص ١٥٧ .

(٥) د : عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية ...) ، مرجع سابق ، ص ١٩٩ .

فالحوار كـ (قيمة) فنية يتميز بها النص المسرحى ، يأتى فى مقدمة البنيات الفنية التى تعززها (اللغة) ، التى يتجسد دورها كوسيلة ضرورية للتعبير عن الحياة ، وضد المتغيرات الاجتماعية والنفسية والفكرية للشخوص الفنية فى الأعمال الأدبية ، ونقل حركة أحداثها بصراعها الدرامى ، وتفاعلها الخلاق .

فالعامل اللغوى له طبيعته الخلاقة التى تؤدى دورها المهم والمتميز تبعاً لطبيعة الجنس الأدبى التى تحل فيه . فاللغة تختلف فى الفن المسرحى عنها فى باقى الفنون الأدبية ؛إذ أن الصياغة المسرحية تعتمد كلياً على الحوار،وتستخدم الجمل الموجزة المركزة المتتابعة بين طرفى الحوار ـ المرسل والمستقبل ـ لأنها تتناسب مع التكثيف الذى يتلبه ارتباط العمل المسرحى بعاملى الزمان والمكان . فالمسرح عمل مقيد تحكمه الضرورة الفنية ، لارتباطه المباشر مع المتلقى ولارتباطه بالأداء والإشارات التى تفصح عن طبائع الشخوص التى تكشف عن ماهية المواقف[1]

فالكلمة فى الحوار المسرحى تمتلك قدرة لفظية مشحونة تفتح آفاقاً رحبة ، تختلف فى استخداماتها الفنية عن الروائى ، لأن الوسائل الفنية فى الرواية لا يمكن أن تنحصر فى الحوار ، وإنما تتيح لمؤلفها مجالاً واسعاً لحركة قلمه فيعبر عن المشاهد التى تدور فيها الأحداث ، كما يصف شكل أبطاله وملامحهم وتحركاتهم[2] .

فى هذا المجال يمكننا الاستشهاد بالمقارنة الرائعة التى أجراها (إبراهيم الكيلانى) بين فن الرواية وفن المسرحية من جهة ان كلتاهما تعتمدان على التعبير بالكلمة ، إذ وجد أن الكلمة فى الرواية لا مخرج عن كونها تؤدى دوراً فى إطار سرد الحكاية ، والتسلسل الفكرى لتحقيق المعنى[3] ، أما فى المسرحية " فإن الكلمة هى كل شئ ، إنها رسول الفكر ، ذات امتداد ووقع وإصابة ، وصدى ، تخرج من فم الممثل فتكتسب فى الجو الدرامى معنى خالصاً تزيده حركات الممثل دلالة ورمزاً ، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلى ومما قصده المؤلف ذاته ... ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز ، والمد واستفاء الطاقة التعبيرية

---

(١) راجع : توفيق الحكيم : (فن الأدب) ، مكتبة الآداب ، جـ ١ ، القاهرة ١٩٥٢م ، ص ١٤٠ .
(٢) اجع :د: عبد الفتاح عثمان : (بناء الرواية ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٠٧ .
(٣) راجع:د:حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين النظرية والتطبيق ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٧٧ .

للكلمة إلى أبعد الحدود ، وتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل ، مشحونة بالكمون الدرامى الذى يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة "[1] .

فإذا كانت وظيفة التوصيل هى ما تقوم به (اللغة) فى العملين الفنيين (المسرح والرواية) ، إلا أن كات الرواية غير ملزم بالتكثيف والتركيز ، بينما التكثيف والتركيز ، وشحن الكلمة بالايماء والايحاء مطلب أساسى لابد أن يتحقق عند الكاتب المسرحى ، لهذا قد قيل : (فى مقـــدور كل كاتب مسرحى أن يكون روائيـــاً ، وليس فى مقدور كل روائى أن يكون كاتباً مسرحياً)[2] .

ومما يلاحظ على مسرحية (السلطان الحائر) أن التكثيف والتركيز سمة بارزة من سمات الحوار المسرحى فيها . فقد حاول الحكيم فى هذه المسرحية أن يتجاوز الأسلوب الأدبى ، ليكون حواره مرتبطاً بالبناء المسرحى ، فجاءت العبارة فى الحوار سلسلة مركزة ، واضحة المعنى،قويةالتأثير ، فجاء الحوار سهل التركيب ، قصير الجمل ، متنوع التعبيرات ، فلننظر - على سبيل - إلى ذلك الحوار الذى يقيمه المؤلف فى بداية المسرحية ، بين كل من (المحكوم عليه) وبين (الجلاد) الذى يتأهب لتنفيذ حكم الإعدام فيه ، فيقول المحكوم عليه متأملاً جلاده : " تنعس ؟! ... طبعاً تنعس ... ناعماً ! ... هانئاً ! ... لأنك لا تنتظر ما يكدر صفوك ! ...

الجلاد : صه ! ...

المحكوم عليه : وأخيراً ؟ ... متى ؟ ...

الجلاد : قلت لك صه ! ...

المحكوم عليه : " متوسلاً " قل لى بحقك متى ؟ ... متى ؟ ...

الجلاد : متى تكف أنت عن إزعاجى ؟! ...

المحكوم عليه : آسف ! ... ولكنه أمر يهمنى بوجه خاص ! ... متى يتم هذا الحادث ... السار بالنسبة إليك ! ...

الجلاد : عند الفجر ... قلت لك هذا أكثر من عشر مرات ... " .عند الفجر ! ...

أنفذ فيك الحكم ! ... فهمت الآن ؟ ... دعنى إذن أنعم بالسلام لحظة ! ...

المحكوم عليه : الفجر ؟! ... إنه لم يزل بعيداً ! ... أليس كذلك أيها الجلاد ؟! ...

---

(١) إبراهيم الكيلانى : (الأوراق) ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ١٩٧١م ، ص ١٩٦ .

(٢) راجع :د:حورية محمد حمو : (تأصيل المسرح العربى بين النظرية والتطبيق ..) ، مرجع سابق ، ص ٢٧٨ .

الجلاد : لست أعرف ...

المحكوم عليه : لا تعرف ؟! ...

الجلاد : المؤذن هو الذى يعرف ... متى صعد إلى مئذنة هذا المسجد وأذن لصلاة الفجر ، نهضت أنا إليك بسيفى وأطحت

برأسك ... تلك هى الأوامر ! ...استرحت الآن ؟!...

المحكوم عليه : بدون محاكمة ؟! ... إنى لم أقدم بعد إلى المحاكمة ... ولم أمثل بعد بين يدى القاضى !! ...

الجلاد : ليس هذا من شأنى ...

المحكوم عليه : حقاً ! ... ليس من شأنك سوى إعدامى ...

الجلاد : عند الفجر ... تنفيذاً لأمر السلطان ! ...

المحكوم عليه : لأية جريمة ؟! ...

الجلاد : لا شأن لى ! ...

المحكوم عليه : لأنى قلت ...

الجلاد : صه ! ... صه ! ... أغلق فمك . لقد أمرت بقطع رقبتك فى الحال لو نبست بحرف عن جريمتك ...

المحكوم عليه : لا تنزعج ! ... أغلقت فمى ! ...

الجلاد : هذا خير ما تفعل ! ... أن تغلق فمك وأن تتركنى أهنأ بنومى ! ... إنه من مصلحتك أن استمتع بنوم هادئ هنئ ! ...

المحكوم عليه : من مصلحتى ؟! ...

الجلاد : بالتأكيد ... من مصلحتك أن أكون فى راحة تامة وصحة جيد جسما ونفساً ؛ لأنى حين أكون متعباً ، ضيق الصدر متوتر الأعصاب ... فإن يدى تصاب بالرعشة ، وعندما تصاب بالرعشة فإنى أؤدى عملى أداء سيئاً ...

المحكوم عليه : وما شأنى بعملك ؟! ...

الجلاد: يا أحمق ! ... عمل متصل برقبتك ! ... إن سوء الأداء معناه إن رقبتك لن تقطع قطعاً حسناً ... لأن القطع الحسن يحتاج إلى يد ثابتة ونفس هادئة، حتى يطاح الرأس بضربة واحدة ،لا تدع لك وقتاً للإحساس بالألم ... فهمت الآن ؟! ..."[1] .

---

(١) المسرحية ، ص ١١ ، ١٢ ، ١٣ .

وانظر إليه كذلك فى ذلك الحوار الذى يقيمه بين السلطان والوزير والقاضى حول قيمة السيف ودوره فى تكريس دعائم الظلم والتسلط إذا ما أسئ استخدامه ودوره فى بسط دعائم العدل والقانون إذا ما أحسن استخدامه ، فيقول :

السلطان : انظر إلى الشيخ : أتراه يحمل سيفاً فى منطقته ؟ .. كلا بالطبع .. إنه لا يحمل غير لسان فى فمه يدبره بكلمات وعبارات ، وإنه ليحسن استخدام ما يملك بحنق وبراعة ، ولكن أنا أحمل هذا ! (يشير إلى سيفه) وهو ليس من خشب ، ولا هو لعبة من اللعب ! ... إنه سيف حقيقى ، وينبغى أن يصلح لشئ ، ويجب أن يكون لوجوده سبب ... أتفهمون كلامى ؟! أجيبوا ! ... لماذا قدر لى أن أحمل هذا ؟ اللزينة أم للعمل ؟! .

الوزير : للعمل .

السلطان : وأنت أيها القاضى ... لماذا لا تجيب ؟ .. أجب ! . أهو للزينة أم للعمل ؟! .

القاضى : لأحدهما .

السلطان : ماذا تقل ؟ ...

القاضى : أقول لهذا أو لذاك ! ...

السلطان : ماذا تعنى ؟ ..القاضى : أعنى ان لك الخيار يا مولاى السلطان .. لك أن تجعله للعمل ، ولك أن تجعله للزينة .. إنى معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن فعل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يعطى الحق للأقوى ، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى ؟ .. فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك... أما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان ، لأنه يعترف بالأقوى إنه يعترف بالأحق .. والآن فما عليك يا مولاى سوى الاختيار : بين السيف الذى يفرضك ، ولكنه يعرضك وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك ! ...وانظر إليه أيضاً فى ذلك الحوار الذى يحبه على ألسنة كل من الوزير والقاضى وذلك المجهول الذى تحول له الانابة من قبل (الغانية) فى توقيع عقد شراء السلطان دون عتقه :

المجهول : مع الأسف الشديد لست أملك هذا ... إن هذا فوق إمكانى ، وخارج حدود صفتى ! ...

الوزير : ماذا يقول هذا الرجل ؟! ...

القاضى : لست أفهم ...

الوزير : " للمجهول " لماذا ترفض التوقيع على حجة العتق ؟! ...

المجهول : لأنه لم يؤذن لى فى ذلك ! ...

الوزير : لم يؤذن لك ؟ ...

المجهول : " مؤكداً برأسه " لم يؤذن لى ، ولم أفوض إلا فى المزايدة وعقد الشراء ... أما خارج

هذا النطاق فلا تفويض عندى ...

القاضى : تفويض ؟! ... تفويض ممن ؟! ...

المجهول : من الشخص الذى وكلنى عنه ...

القاضى : أنت وكيل عن شخص آخر ؟ ...

المجهول : نعم يا مولاى القاضى ! ...

القاضى : من هو هذا الشخص ؟! ...

المجهول : لا أستطيع الجواب ! ...

القاضى : بل يجب ان تجيب ...

المجهول : لا ... لا أستطيع ...

الوزير : أنت مرغم إرغاماً أن تذكر لنا الشخص الذى وكلك عنه فى التوقيع على عقد البيع ! ...

المجهول : لا أستطيع الإفضاء باسمه ؟ ...

الوزير : لماذا ؟ ...

المجهول : لأنى أقسمت قسما لا حنث فيه أن أحفظ إسمه سراً ...

الوزير : ولماذا يحرص موكلك على أن يبقى اسمه سراً ؟ ...

المجهول : لا أدرى ...

الوزير :إنه يملك مالا كثيراً بالطبع ، ما دام فى مقدوره إنفاق مثل هذا المبلغ الجسيم دفعة واحدة ؟! ...

المجهول : هذه الثلاثون ألفا من الدنانير هى كل ما ادخر فى حياته ...

الوزير : وفوضك فى أن تصنعها كلها فى هذا المزاد ؟ ...

المجهول : نعم ! ...

الوزير : إن هذا لهو الكرم بعينه ... بل هو عين النبل فى الشعور ... لكن ... لماذا يخفى اسمه ؟ ... أهو التواضع ؟ ...

أهى الرغبة الأكيدة فى أن يبقى إحسانه مستوراً ، وعمله الصالح مجهولا ؟ ...

المجهول : ربما ...

القاضى : فى هذه الحالة كان ينبغى أن يأذن لوكيله فى توقيع حجة العتق كذلك ...

المجهول : لا ... إنه لم يوكلنى عنه إلا فى عقد الشراء فقط ! ...

القاضى : هذا هو دليل سوء النية ...

الوزير : حقاً ! ...

السلطان : " فى نبرة سخرية " يظهر أن المسألة قد تعقدت ! ...

القاضى : قليلاً يا مولاى ! ...

الوزير : لابد لهذا الرجل من أن يتكلم ! ... وإلا فإنى سأرغمه على الكلام إرغاماً ...

القاضى : مهلاً أيها الوزير ... مهلا ... إنه سيتكلم من تلقاء نفسه وسيجيب برفق على أسئلتى ! ...

اسمع أيها الرجل الطيب ! ... موكلك هذا ماذا يصنع ؟ ...

المجهول : لا يصنع شيئاً ...

القاضى : أليست له مهنة ؟ ...

المجهول : يزعمون ذلك ! ...

القاضى : يزعمون أن له مهنة ، ولكنه لا يصنع شيئاً ؟! ...

المجهول : هو ذاك ! ...

القاضى : إنه إذن موظف ؟ ...

المجهول : لا ؟ ! ...

القاضى : إنه غنى ؟ ...

المجهول : بعض الشئ ...

القاضى : وأنت المتولى إدارة شئونه ؟

المجهول : تقريباً ! ...

القاضى : أهو من الأعيان ؟ ...

المجهول : خير من ذلك ! ...

القاضى : كيف ذلك ؟ ...

المجهول : الأعيان يزورونه ، ولكنه لا يعنى بزيارتهم ! ...

القاضى : إنه وزير إذن ؟ ...

المجهول : لا ...

القاضى : أله نفوذ ؟ ...

المجهول : نعم ... على معارفه ! ...

القاضى : أله كثير من المعارف ؟ ...

المجهول : نعم ! ... كثير ! ...

القاضى : " يفكر فى صمت وهو يمشط لحيته بأصابعه " نعم ... نعم ...

السلطان : وأخيراً أيها القاضى ؟! ... أوجدت حلاً لهذه الألغاز ؟! ... أم أننا سننفق وقتنا الآن فى ألعاب الألغاز والأحاجى؟!...

الوزير : " نافذ الصبر " يجب أن نلجأ إلى العنف يا مولانا السلطان ! ... ليس أمامنا إلا هذا ... إن ذلك الشخص المحجب بالأسرار ، الذى يخفى اسمه ويقتحم هذا المزاد على هذه الصورة ، لابد أنه يدبر فى رأسه أمرا مريباً وخطة خطرة ... بعد إذنك يا مولاى ... سأتصرف فى الأمر ... " يصيح بالحراس " اذهبوا بهذا الرجل إلى التعذيب ، إلى أن يفضى إليكم باسم موكله ومحرضه ! ...

المجهول : " صارخا " لا .. لا .. لا .. لا ترسلونى إلى التعذيب ! ... بربكم ! ... لا تعذيب ... أتوسل إليكم ! ...

الوزير : تكلم إذن ! ...

المجهول : إنى أقسمت ...

الوزير : " للحراس " اذهبوا به ! ..." الحراس يحيطون به ... "

المجهول : " يصرخ " لا ... لا ... لا ... "[1] .

والمتأمل فى جملة الحوارات السابقة .. يجدها تدخل دخولاً مباشراً ومؤثراً فى النسيج البنائى للعمل المسرحى ، فهى علاوة على أنها تسوق الحدث المسرحى نحو النمو والتصعيد الدرامى ، نجدها قد تميزت بالجمل القصيرة المكثفة المركزة .. التى تمتلك قدرة على القيام بدور دلالى يكشف عن مقصود ما يرغب المؤلف فى توصيله للمتلقى .

ومن الأدوار المهمة التى تميز بها الحوار المسرحى فى هذا العمل ، كشفه عن الصراع الدرامى المتصاعد الذى يعد جوهر الدراما المسرحية ولبها من خلال الحوار بوصفه الأداة الأساسية للعمل المسرحى ، هو النتاج الطبعى لكل من التحضير والتفكير الذى يجرى خلال المواقف (الدرامية) ، كاشفاً عن الصراع الذى فى حقيقته (لباب الدراما)، والذى به يتم تطوير الشخوص المسرحية وبلورة عقدها[2] .

فليس من شك أن ما يلهب العمل المسرحى كله يتجسد مصدرة فى تلك الدفقة الساخنة المتولدة من الصراع الدرامى داخل المسرحية ، وليس معنى هذا أن يتبادر إلى ذهن أحد أن مظهر

---

(١) المسرحية ، ص ٩٧ ـ ١٠٢ .

(٢) راجع : د : سامى منير حسين : (المسرح المسرحى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ،جـ٢ مرجع سابق ، ص ٢٨ .

هذا الصراع لابد أن يكون شجاراً مفتوحاً وصريحاً فالمشاجرة والسب والصفح والإمساك بالخناق ليست مما يفخر به كانت مسرح يحترم فنه ، كما أن المغالاة فى الصراخ والتوعد .. ليست من الصراع فى شئ إن الصراع فى العمل المسرحى أعمق من هذه المظاهر المبتذلة ، وهو أكثر تركيب اوتعقيداً مما قد ينشب فى السوق حول شراء سلعة مثلاً .. كما أنه ليس بالضرورة صاخباً صارخاً ، ربما اتخذ صورة ساخنة أقرب إلى الصور السوقية فى بعض الأحيان ، ولكنه غالباً لا يكون كذلك ، إنه يبدأ كما تنطلق التيارات فى أعالى البحار عارمة متدفقة ، بينما سطح المحيط ساكن هادئ[1] .

وإذا كنا نتحدث عن أوضح أشكال الصراع الدرامى فلابد لنا أن نسلم بالحقيقة الأولى التى يرتكز عليها مثل هذا الصراع وهو وجود التناقضات ، "فالصراع فى المسرح كما هو فى الحياة لابد أن يكون صراعاً بين نقيضين كالصراع بين الحب والواجب ، بين الشهوة والفضيلة ، بين الحب والكراهية ، بين الإنسان والقدرة بين الإرادة الحرة والحتمية الطبيعية ، ذلك الصراع الدرامى يعتمد فيما يعتمد على ممارسة الإرادة الواعية لشخوص المسرحية ، فإن صراعاً لا يدخل فيه الإرادة الواعية . إما أن يكون ذاتياً فقط ، أو موضوعياً فقط ، وهذا بدوره يؤدى إلى فقدان الصراع لحيويته التى تنساب خلال تناول سلوك الناس وعلاقتهم مع الآخرين أو مع البيئة .

فالصفة الأساسية للدراما - فى عرف كثير من كتاب النقد المسرحى - هو تصويرها للصراع الاجتماعى بين أشخاص أو بين أفراد وجماعات أو بين جماعات أو بين الأفراد والجماعات من جهة والقوى الاجتماعية والطبيعية من ناحية أخرى "[2] .

والناظر لصورة الصراع فى هذه المسرحية يجدها قد تبلورت عند الحكيم فى ثلاث صور من الصراع ، صراع بين وعى فردى متحرر يجسد ملامحه كل من (المحكوم عليه) و (الغانية) وبين طغيان لا يعتمد إلا على القوة فى مجتمع خائر يجسد ملامحه (رجال السلطة) وضحيتهم المحكوم عليه . تبدت صورة ذلك الصراع فى المسرحية منذ بدايتها .. ففى الفصل الأول يأخذ الصراع التحاورى مجراه بين الجلاد (رجل السلطة) وبين التاجر النخاس (عامة الشعب) الذى قبض عليه دون تهمة معروفة .. وهذا بشهادة أهل مدينته[3] . فما هو (الخمار) يقول عنه : "

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٢) راجع : د : سامى منير حسين : (المسرح المسرحى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ،جـ٢ مرجع سابق ، ص ٥١ .

(٣) راجع : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ...) ، مرجع سابق ، ص ١٠٢ .

... ماذا صنع هذا النخاس الكهل؟ ... ما جريرته ؟ ... كلنا نعرفه فى المدينة ... ما هو سفاح وما هو سارق ! ... "[1] .

فليس مستغرباً في أى عصر مثل هذا العصر أن يلقى القبض فيه على كثير من الأبرياء ويزج بهم داخل قيعان السجون بل وتنفذ فيهم الأحكام دون تهم معروفة ..وغير ذلك من السبل المنتهجة التى عمدت إليها مراكز القوى من أجل إعاقة فجر الديمقراطية الحقة ... ليكون أملاً بعيد المنال فى نظر الشعوب[2]:

المحكوم عليه : الفجر ؟ ! ... إنه لم يزل بعيداً ! ... أليس كذلك أيها الجلاد ؟ .

الجلاد : دعك الآن من الفجر ... إن الفجر لم يزل بعيداً "[3] .

وحتى يأتى (الفجر) موعد تنفيذ الحكم نرى الصراع يأخذ منحى (كوميدياً) مكنباً بين الجلاد والمحكوم عليه ... فبينما نرى المحكوم عليه ينتظر مصيره، نجد الجلاد يراقبه ويتقرب منه طالباً رشوة حتى يعتدل مزاجه ويستقر فيؤدى مهمته على أكمل وجه .فها هو الجلاد الممثل لرجال السلطة فى أشد حالات العوز للراحة واعتدال المزاج من أجل قطع رقاب العباد دون ادنى اهتمام بمشاعر هؤلاء وما يكتنفهم من عذابات نفسية محبطة ناجمة من انتظارهم للموت بين لحظة وأخرى ... إن الراحة التى ينشدها الجلاد لرفع روحه المعنوية لداء عمله ... لهى مفارقة غريبة يتضح فيها صور الظلم والفساد والمعاناة الكبرى التى كان يعيش فيها هذا الشعب . إنه صراع المتناقضات بين الجلادوالمحكوم عليه الذى جعلنا نشارك الثانى عذابه وآلامه دون أن نذرف دمعه عليه ، وأن نهزأ بالجلاد دون التسرية الحقيقية للضحك ... ولا شك فى أن ذلك نتيجة حتمية لتركيز الحكيم على إثارة الأفكار أكثر من إثارة الانفعالات[4] .

ومع حصول الجلاد على بغيته (الرشوة / الشراب) على حساب المحكوم عليه ، يزداد الصراع تصاعداً ونمو بينهما ، وذلك بعد أن يصل الجلاد إلى درجة الثمالة ، فيطلب من (النخاس / المحكوم عليه) أن يغنى له حتى ينتشى الجلاد وتجد البهجة طريقها إلى قلبه . أما النوع الثانى من الصراع التحاورى الذى ميز هذا العمل المسرحى . فقد تجلى فى النزوع الفكرى الذى لجأ إليه الحكيم حينما أراد أن يرمز إلى الصراع الأول بشخصيات خالية يدور بينها نوع من الصراع الفكرى الذى

---

(١) المسرحية ، ص ٢٠ .

(٢) راجع : د : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ...) ، مرجع سابق ، ص ١٠٢ .

(٣) المسرحية ، ص ١٢ ، ١٩ .

(٤) راجع : د : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ...) ، مرجع سابق ، ص ١٠٣ .

يخاطب فيه المتلقى بمعقولية وتيقظ وذلك حتى يؤمن نفسه ويجعل هدفه الحقيقى الذى يريد توصيله بعيداً عن بطشرجال السلطة . ولأن الحكيم كان حريصاً على توصيل رؤيته للمتلقى ، سيطر على بنية هذا الصراع - فى مواضع كثيرة - أسلوب (التحقيق النيابى) المحض ، الذى يعد تزيداً لا طائل من وراءه فى بنية المسرحية ، اللهم إلا إرضاء لغلبة نزعة الحكيم كوكيل للنيابة .وقد برز ذلك فى العديد من المواضع فى المسرحية[1] .

ولعل أوضحها على الإطلاق - على سبيل المثال - الموقف بين المؤذن والجلاد حينما أخذ الثانى يستجوب الأول عن السر فى إدعائه كذباً عليه أنه كان نائماً ولم يسمع أذان المؤذن مما أدى إلى عدم تحقيق ما كلف به وبالتالى نجاة المحكوم عليه :

المؤذن : كذب ؟ ... أنا ؟ ! ...

الجلاد : نعم ... تزعم أنى كنت نائماً أغط تلك الساعة ؟ ...

المؤذن : وكنت مخموراً ! ...

الجلاد : أنا واثق كل الثقة انى كنت متنبهاً يقظاً ... ولم أنم لحظة تلك الساعة ! ...

المؤذن : ما دمت واثقاً من ذلك كل الثقة ...

الجلاد : نعم ... ما كنت قط نائماً تلك الساعة ! ...

المؤذن : حسن ! ...

الجلاد : توافق على هذا ؟ ...

المؤذن : نعم ! ...

الجلاد : إذن أنت كنت تكذب ؟ ...

المؤذن : لا ...

الجلاد : كنت نائماً أنا إذن ؟ ...

المؤذن : نعم ! ...

الجلاد : كيف تقول نعم ؟ ! ...

المؤذن : لا ! ...

الجلاد : اثبت على قول ! ... أهو نعم أم لا ؟ ...

المؤذن : ماذا تريد أنت ؟ ...

---

(١) راجع : د : سامى منير حسين عامر : (المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ...) ، جـ٢ ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

الجلاد : أريد أن أعرف هل كنت نائماً تلك الساعة او أنى كنت مستيقظاً ؟ ! ...

المؤذن : وماذا يهمك ؟ ... ما دام كل شئ قد مر بسلام ...صاحبك المحكوم عليه قد صدر العفو عنه ، وأنت ما سألك أحد فى شئ ... وأنا ما حدثنى أحد فى شأن ذلك الفجر ! ... والأمر بالنسبة إلينا جميعاً قد انتهى على خير ما نرجو ، ففيم نبش الماضى ؟ ... "[1] .

وكذلك التحقيق النيابى المطول الذى أجراه الحكيم بين (القاضى) و (المجهول) حينما أراد القاضى الاستدلال على الشخصية التى ناب عنها ذلك المجهول فى شراء السلطان وذلك حينما أخذ يرفع فى ثمن السلطان فى المزاد الذى عقد من أجل ذلك : " المجهول : " مؤكداً برأسه " لم يؤذن لى ، ولم أفوض إلا فى المزايدة وعقد الشراء ... أما خارج هذا النطاق فلا تفويض عندى ...

القاضى : تفويض ؟ ! ... تفويض ممن ؟ ! ...

المجهول : من الشخص الذى وكلنى عنه ...

القاضى : أنت وكيل عن شخص آخر ؟ ...

المجهول : نعم يا مولاى القاضى ! ...

القاضى : من هو هذا الشخص ؟ ! ...

المجهول : لا أستطيع الجواب ! ...

القاضى : بل يجب أن تجيب ...

المجهول : لا ... لا أستطيع ...

الوزير : أنت مرغم إرغاماً ان تذكر لنا الشخص الذى وكلك عنه فى التوقيع على عقد البيع ! ...

المجهول : لا أستطيع الإفضاء باسمه ؟ ...

الوزير : لماذا ؟ ...

المجهول : لأنى أقسمت قسماً لا حنث فيه أن أحفظ اسمه سراً ...

الوزير : ولماذا يحرص موكلك على أن يبقى اسمه سراً ؟ ...

المجهول : لا أدرى ...

الوزير : إنه يمكل مالاً كثيراً بالطبع ، ما دام فى مقدوره إنفاق مثل هذا المبلغ الجسيم دفعة واحدة ! ؟ ...

المجهول : هذه الثلاثون ألفاً من الدنانير هى كل ما ادخرفى حياته ...

الوزير : وفوضك فى أن تضعها كلها فى هذا المزاد ؟ ...

---

(١) المسرحية ، ص ٨٤ ، ٨٥ .

المجهول : نعم ! ...

الوزير : إن هذا لهو الكرم بعينه ... بل هو عين النبل فى الشعور ... لكن ... لماذا يخفى اسمه ؟ ... أهو التواضع ؟ ... أهى الرغبة الأكيدة فى أن يبقى إحسانه مستوراً ، وعمله الصالح مجهولاً ؟ ...

المجهول : ربما ...

القاضى : فى هذه الحالة كان ينبغى أن يأذن لوكيله فى توقيع حجة العتق كذلك ...

المجهول : لا ... إنه لو يوكلنى عنه إلا فى عقد الشراء فقط ! ...

القاضى : هذا هو دليل سوء النية ...

الوزير : حقاً ! ...

السلطان : " فى نبرة سخرية " يظهر أن المسألة قد تعقدت ! ...

القاضى : قليلاً يا مولاى ! ...

الوزير : لابد لهذا الرجل من أن يتكلم ! ... وإلا فإنى سأرغمه على الكلام إرغاماً ...

القاضى : مهلاً أيها الوزير ... مهلاً ... إنه سيتكلم من تلقاء نفسه وسيجيب برفق على أسئلتى ! ... اسمع أيها الرجل الطيب ! ... موكلك هذا ماذا يصنع ؟ ...

المجهول : لا يصنع شيئاً ...

القاضى : أليست له مهنة ؟ ...

المجهول : يزعمون ذلك ! ...

القاضى : يزعمون أن له مهنة ، ولكنه لا يصنع شيئاً ؟ ! ...

المجهول : هو ذاك ! ...

القاضى : إنه إذن موظف ؟ ...

المجهول : لا ؟ ! ...

القاضى : إنه غنى ؟ ...

المجهول : بعض الشئ ...

القاضى : وأنت المتولى إدارة شئونه ؟ ...

المجهول : تقريباً ! ...

القاضى : أهو من الأعيان ؟ ...

المجهول : خير من ذلك ! ...

القاضى : كيف ذلك ؟ ...

المجهول : الأعيان يزورونه ، ولكنه لا يعنى بزيارتهم ! ...

القاضى : إنه وزير إذن ؟ ...

المجهول : لا ...

القاضى : أله نفوذ ؟ ...

المجهول : نعم ... على معارفه ! ...

القاضى : أله كثير من المعارف ؟ ...

المجهول : نعم ! ... كثير ! ...القاضى : " يفكر فى صمت وهو يمشط لحيته بأصابعه " نعم ... نعم ...السلطان : وأخيراً أيها القاضى ؟ ! ... أوجدت حلاً لهذه الألغاز ؟ ! ... أم أننا سننفق وقتاً الآن فى ألعاب الألغاز والأحاجى ؟ ! ... "[1] .

وليس معنى هذا أن المسرحية قد اصطيغ صراعها التحاورى بطلاء التحقيق النيابى الذى يثقل الحدث المسرحى ويعرقل مسيرته الدرامية المتدفقه ، وإنما كانت هناك حوارات تحقيقة فكرية قد وظفها الكاتب داخل عمله المسرحى توظيفاً فنياً دراميا خاصاً مثل ذلك النقاش الفكرى الذى يديـــره الحكيم ببراعة بين (الغانية) و (القاضى) حـــول العتق والامتلاك مما رصدناه سلفا[2] .

وأيضاً مثل ذلك الحوار الذى يقيمه الحكيم بين (الغانية) و (السلطان) الذى أصبح مملوكاً لها بعد أن رسى المزاد عليها ، فها هو السلطان يحاول أن يتملص من قبضتها مستخدماً فى ذلك الأسلوب المنطقى الذهنى : فيقول :

السلطان : دع أمرها لى " يلتفت إلى المرأة " تعالى هنا أيتها المرأة ! ... اقترابى ! ؟ ... خطوة أخرى ... هنا أمامى ! ... أريد أن ألقى عليك بضعة أسئلة ! ...أتسمحين ؟...

الغانية : سمعاً وطاعة يا مولاى ! ...

السلطان : أولاً ... وقبل كل شئ ... من أنا ؟ ...

الغانية : من أنت ؟ ! ...

السلطان : نعم ... من أكون أنا ؟ ...

الغانية : أنت السلطان ! ...

---

(١) المسرحية ، ص ٩٨ ـ ١٠١ .

(٢) راجع المسرحية ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

السلطان : أنت معترفة بانى السلطان ؟ ...

الغانية " طبعاً ! ...

السلطان : حسن ... والسلطان ما عمله ؟ ! ...

الغانية : عمله ... أن يحكم ! ...

السلطان : أنت موافقة على أنه يحكم ؟ ...

الغانية : بدون شك ...

السلطان : حسن جداً ... إذن ما دمت مقره بكل هذا ؛ فكيف تطالبين بأن يسلم إليك السلطان ! ...

الغانية : لأنه أصبح من حقى ! ...

السلطان : لست أناقش حقك ... إنما أنا أتساءل فقط عن إمكان تنفيذ هذا الحق ... ما دمت سلطاناً يحكم فكيف استطيع القيام بمهام منصبى إذا سلمت إليك فى منزلك ؟ !

الغانية : ليس أبسط ولا أسهل من ذلك - أنت سلطان أثناء النهار ... إذن فأنا أعيرك للدولة طول النهار فإذا جاء المساء عدت إلى منزلى ! ...

السلطان : للأسف ... أنت لا تفهمين عملى فيما صحيحاً ... إن السلطان ليس صاحب حانوت يفتحه نهاراً ويغلقه ليلاً ... إنه رهن إشارة الدولة فى كل لحظة ... وهنالك من المسائل الخطيرة العاجلة ما تضطره أحياناً كثيرة إلى الاجتماع برجال دولته فى منتصف الليل ... "[1] .

وإذا كان هذا الصراع التحاورى بين هذه الشخوص المسرحية جاء صراعاً (ذهنياً / فكرياً) قد اصطبغ بسمة التحقيق والاستجواب ... إلا أنه جاء فى مجملة حواراً موحياً ومعبراً وناقلاً لملامح الواقع المصرى بين السلطة والشعب فى تلك الفترةالزمنية التى جاءت متوازية مع الصورة الكبري لملامح الواقع المصري فى مرحلة مابعد الثورة فى نهاية الخمسينيات وامتداد الستينيات فى ظل ماعرف بالمتجربة الناصرية، تلك المرحلة المهمة التى عكسها الوعى الفكرى لتوفيق الحكيم الذي تميز بالجدلية ،والتى كانت - ربما - من مكتسبات دراسته للقانون ، فجعلت له المقدرة على رواية الشئ ونقيضه فى الوقت نفسه . مما دفع شخصياته لتجسيد أفكاره التى طغت - فى بعض الأحيان - على حساب التكوين الفنى لشخوص المسرحية [2] .

---

(١) المسرحية ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

(٢) راجع : د : فاطمة يوسف محمد : (المسرح والسلطة ...) ، مرجع سابق ، ص ١١٧.

المصـــــادر والمراجع

أولاً ـ القرآن الكريم (جل من أنزله)
ثانياً ـ المصادر والمراجع العربية والمترجمة

ابن رشيق القيـــروانى :

(العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، ط ٥ ، بيروت لبنان ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م

أبـو حاتم الـــــرازى :

(الزينة في أسماء الكلمات الإسلامية) ، تحقيق حسين بن فيض الهانى ، القاهرة ١٩٥٧م .

د : إحسان عبـــــاس :

(فن الشعر) ، دار الثقافة ، ط٥ ، بيروت ١٩٧٥

أحمـــد حمـــروش :

(البحث عن الديموقراطية) ، دار الموقف العربي ، القاهرة (بدون)

أحمـــد النكـــلاوى :

(التغير والبناء الاجتماعي) مكتبة القاهرة الحديثة ، ط١ ، القاهرة ١٩٦٨م

أرنـــولد هـــاوزر :

(الفن والمجتمع عبر التاريخ) ، ترجمة : د : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ٢ ، القاهرة ١٩٧٨م.

وإسماعيل صبري وآخرون :

(الاقتصاد المصري في ربع قرن ـ ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧م) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨م

أفلاطـــــون :

(جمهورية أفلاطون) ، ترجمة حنا الخباز ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠م

ألفت حسن أغا :

(الاتجاهات الأساسية في التغيير في الثورة والتغيير الاجتماعي) ، مركز الدراسات

الاستراتيجية ، القاهرة ١٩٧٧م .

بهجت ابراهيم لسوقى :

(مصر عبر الزمان) ، مكتبة روزا ليوسف ، القاهرة (بدون)

توفيق الحكيم :

(السلطان الحائر) ، مكتبة الآداب ، القاهرة (بدون)

(عودة الوعي) ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٤م

(التعادلية) ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٧٦

(فن الأدب) ، مكتبة الآداب ، جـ ١ ، القاهرة ١٩٥٢م

الجاحظ (أبو عثمان بن بحر):

(البيان والتبيين) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار الفكر ، جـ ١ ، القاهرة ، (بدون)

جلال العشري:

(ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١م

(مسرح أو لا مسرح) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠م

(المسرح فن وتاريخ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١م

جلال يحيى :

(المجمل في تاريخ مصر الحديثة) ، المكتب الجامعي الحديث ، ط٢ ، القاهرة ١٩٨٢

جمال عبد الناصر :

(الميثاق) مصلحة الاستعلامات ، القاهرة ، ٢١ مايو ١٩٦٢

د: جمال مجدي حسين :

(ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقي) ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٨م

جورج لوكاتش :

(دراسات في الواقعية الأوروبية) ، ترجمة : أمين إسكندري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢م

د: حسن عطية:

(سوسيولوجية الفنون المسرحية - تحولات البنية وحضور المتلقي)،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط١ سلسلة : كتابات نقدية ، عدد ١٤٥ ، القاهرة ٢٠٠٤ .

حسين حمودة :

(دور يحي الطاهر عبد الله في القصة القصيرة ١٩٦٥ـ ١٩٨١) ، رسالة تخصص (ماجستير) ، مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٩٠م.

حمـــدي حافظ :

(ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ط٢ القاهرة ١٩٦٥

حورية محمد حمو :

(تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق ـ في سوريا ومصر) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ١٩٩٩م ،

الخطيب البغدادي :

(الفقيه والمتفقه) تصحيح وتعليق : إسماعيل الأنصاري ، دار الكتب العلمية ، ط ٢ وبيروت لبنان ١٩٩٨م

رامان سيلدن :

(النظرية الأدبية المعاصرة) ، ترجمة : د : جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة : آفاق الترجمة ، عدد١ ، القاهرة (بدون)

سامي منير حسين عامر :

(المسرح المصري ، بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسي والاجتماعي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ ٢ ، فرع الإسكندرية ١٩٧٨

السبكي (أبو نصر عبد الوهاب بن على بن عبد الكافي) :

(طبقات الشافعية الكبرى) ، الطبعة الحسينية ، القاهرة ، (بدون)

سعد الدين ابراهيم وآخرون :

(مصر العربية وثورة يوليو) ، دار المستقبل العربي ، ط٢ ، القاهرة ١٩٨٣

د : سيد حامد النساج :

(مصر وظاهرة الثورة ـ دراسة في تاريخ الثورات المصرية) ، دار النهضة الحديثة ، ط١ القاهرة ١٩٦٩

السيد يسن :

(التحليل الاجتماعي للأدب) ، مكتبة مدبولى،القاهرة (بدون) .

د : شكري عزيز الماضي :

(أثر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية في سوريا) ، رسالة : عالمية (

دكتوراه) مخطوطة ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٨٣م

د : شكري محمد عياد :

(القصة القصيرة في مصر - دراسة في تأصيل فن أدبي) ، دار المعرفة ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٩م.

صلاح عيسى :

(مثقفون وعسكر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة سلسلة : الأعمال الخاصة ، القاهرة ٢٠٠٣م

د : الطاهر لبيب :

(سوسيولوجية الثقافة) ، معهد الدراسات العربية ، القاهرة ١٩٧٧م

د : عباس الجراري :

(الثقافة في معركة التغيير) ، دار النشر المغربية ، (بدون)

د : عبد الله سرور :

(أثر النكسة في الشعر العربي ١٩٥٦ - ١٩٧٣) ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩١م .

عبد الرحمن الرافعي :

(ثورة ٣ يوليو ١٩٥٢م - تاريخنا القومي في سبع سنوات ١٩٥٢ - ١٩٥٩ م) ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ١٩٨٢م

د : عبد السلام عبد الحفيظ :

(التراث النقدي عند العرب - رؤية تاريخية فكرية) ، مطبعة دار البيان ، ط١ ، القاهرة ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧ م

د : عبد الفتاح عثمان :

(بناء الرواية - دراسة في الرواية المصرية) ، الناشر مكتبة الشباب ، القاهرة (بدون)

د : عبد المنعم تليمة :

(مقدمة في نظرية الأدب) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة : كتابات نقدية ، عدد ٦٧ القاهرة سبتمبر ١٩٩٧م

د : عز الدين إسماعيل :

(الشعر العربي المعاصر) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٨ م

(الأدب وفنونه - دراسة ونقد) ، دار الفكر العربي ، ط٧ ، القاهرة ١٩٧٨م

العلوي : (المظفر بن الفضل) :

(نصرة الإغريض في نصرة القريض) ، تحقيق : نهى عارف الحسن ، مجمع اللغة العربية ، دمشق سوريا ١٤٩٦هـ - ١٩٧٦م

د : غالي شكري :

(ثورة المعتزل - دراسة في أدب توفيق الحكيم) ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط الأولى ، القاهرة ١٩٦٦م

فاروق عبد القادر :

(ازدهار وسقوط المسرح المصري) ، دار الفكر المعاصر ، سلسلة : كرسات الفكر المعاصر ، الكراسة ٥ ، القاهرة أبريل ١٩٧٩

د : فاطمة يوسف محمد :

(المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢م - ١٩٧٠م) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤م .

د : فتحي أبو العينين :

(نصوص محتارة في علم اجتماع الأدب) ،مكتبة آداب عين شمس ، القاهرة ١٩٨٧م.

فؤاد دوارة :

(في النقد المسرحي)،المؤسسة العامة للتأليف الأنباء والنشر،القاهرة يوليو ١٩٦٣م.

(مسرح توفيق الحكيم) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، جـ٢ ، القاهرة ١٩٨٦م.

فؤاد كامل برسوم وآخرون :

(تأملات في ثورة يوليو ١٩٥٢) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٣م.

ماثيو آرنولد :

(مقالات في النقد) ، ترجمة : على جمال الدين عزت ، الدار المصرية ، القاهرة ١٩٦٦م.

مجموعة من المؤلفين :

(المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري ١٩٥٢ - ١٩٨٠) ، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥م.

د : محمد بلوي :

(الرواية الحديثة في مصر - دراسة في التشكيل والأيديولوجيا) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م.

محمد عبد الرحيم عنبر :

(المسرحية بين النظرية والتطبيق) ، الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٦م .

د : محمد غنيمي هلال :

(النقد الأدبي الحديث) ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت لبنان ١٩٧٣م

د : محمد مندور :

(الأدب ومذاهبه) ، دار النهضة ، القاهرة (بدون).

د : محمد يوسف نجم :

(المسرحية في الأدب العربي الحديث) ، دار الثقافة ، ط٢ ، بيروت ١٩٦٧م .

محمود تيمـــور :

(دراسات في القصة والمسرح) ، المطبعة النموذجية ، القاهرة (بدون)

نالي ـــة أبو غازي:

(قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر في الفترة من ١٩٥٢م إلى ١٩٦٧) ، رسالة (تخصيص ماجستير)،مخطوطة ، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية جامعة القاهرة ١٩٨٤م

د : نبيل راغب :

(مستقبل الديموقراطية في مصر) ، سلسلة : كتب سياسية ،عدد٧ ،القاهرة ١٩٨٠م.

نعمان عاشور :

(عالم المسرح) ، دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (بدون) .

النهشلي :

(اختيار الممتع في علم الشعر وعمله) ، تحقيق : د : محمود شاكر القطان ، دار المعارف القاهرة ١٩٨٣م.

هو راس :

(نقد الشعر) ، ترجمة : د : لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ط٢ القاهرة ١٩٧٠م

د: وليد ابراهيم قصاب :

(النظرة البنيوية في نقد الشعر) ، دار المنار ، ط٢ ، دبي (بدون).

ثالثاً ـ الصحف والدوريات

مجلة : أحوال مصرية ، جريدة الأهرام ، عدد٣٣، القاهرة صيف ٢٠٠٦م.
مجلة : الآداب ، عدد١، بيروت، يناير ١٩٦٠م.
صحيفة : الأيام ، عدد ١٣٤٨،رام الله ، فلسطين، الثلاثاء ١٩٩٩/٩/٢١م.
مجلة : التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب ،عدد٢، دمشق ، سوريا ٢٠٠٦م.
مجلة : الحياة المسرحية ، وزارة الثقافة السورية ، عدد٢ ،دمشق خريف ١٩٧٧م.
مجلة : عالم الفكر ، وزارة الإعلام الكويتية ، عدد٤، مارس ١٩٨٧م.
مجلة : قضايا فكرية ، الكتاب الثامن ، القاهرة اكتوبر١٩٨٩م.