أثر الواقعية في تطور أحداث مسرحية " المزبلة الفاضلة"

للكاتب المسرحي السعودي عباس الحايك

إعداد

د.البندري بنت ضيف الله بن عبد الرحمن المطيري

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية العلوم والآداب

بساجر، جامعة شقراء

تاريخ الاستلام :٢٥/ ١١/٢٠١٩م

تاريخ القبـول : ٦ / ١ /٢٠٢٠م

ملخص

تناول البحث أثر الواقعية في تطور أحداث مسرحية "المزبلة الفاضلة" للكاتب المسرحي السعودي عباس الحايك، وقد تتبّع هذا الأثرَ في جوانب ثلاثة؛ الجانب الاجتماعي، والجانب الثقافي الفكري، والجانب النفسي. وفي كل جانب من هذه الجوانب استحضرت الباحثة أحداثًا من المسرحية ومواقف منسجمة مع الجانب المطروق، وبيّنت كيف أسهم الأسلوب الواقعي في تطوّر الحدث وتصاعده في الحدث محل التناول.

وتألَّف البحث من مقدمة، وتمهيد مختصر تناول الواقعية منهجا أدبيًّا عامًّا، والواقعية في المسرح، ونبذة عن الكاتب عباس الحايك ومكانته المسرحية. ثم مبحثين؛ المبحث الأول: إضاءة على مسرحية "المزبلة الفاضلة". المبحث الثاني: الواقعية وأثرها في تطور أحداث مسرحية "المزبلة الفاضلة"، وانتهى البحث بخاتمة تضمنت النتائج والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: الواقعية، المسرح، الأحداث المسرحية، عباس، الحايك.

Abstract

This study elaborates on the effect of realism on the development of "virtuous dump", a play by the Saudi writer Abbas AL-Haik. The study pursues the social, cultural, intellectual, and psychological effects through analytical exposition of some of the play's scenes. Furthermore, the study highlights the impression of the realistic style on the development and escalation of the discussed events and scenes.

The study consists of introduction, an outline of realism in literature in general, and in theatre in particular, and autobiographical and literary background of the playwright. Chapter one sheds light on "virtuous dump". Chapter two concentrates on realism and its effect on the development of the play's events. The conclusion consists of results and recommendations.

Keywords: Realism, Theatre, Events, Abbas, Al-Haik.

مقدمة:

لا شك أن لكل منهج أدبي أثرًا في النصوص التي تنتمي إليه، وإلّا ما كان منهجًا مستقلا متميّزًا من غيره، بل أكثر من ذلك فالمنهج وأثره لا ينفصلان، كالدرب وغايته، فمثلًا لم ينهج الرومانسيون نهجهم هذا إلا ليهربوا من وطأة الحياة الواقعية المادية، وليرسموا لأنفسهم عالمهم المثالي الخاص البعيد عن الملوثات، وكذلك الرمزيون لم يسيروا في طريق الرمزية إلا ليحمّلوا الأشياء أبعادًا رمزية تتجاوز حدودها الظاهرة وجوهرها الملموس. وللواقعية أثر في النصوص المنتمية إليها، ومنها النصوص المسرحية، وهذا الأثر يمتد ليطال كل عناصر النص، ولما كان الحدث هو من ركائز النص المسرحي، ولا يمكن لهذا النص أن يتشكّل إلّا بتطور الحدث فيه، فإنه يجدر حينئذ، أن يُدرس أثر الأسلوب الواقعي في تطور هذا الحدث وتناميه في سياق الغاية الأساسية والمغزى المنشود للنص؛ ذلك أن الأثر متيقن، لكن لا بدّ من دراسة تتحرى مكامن هذا الأثر وكيفياته وأبعاده وارتباطه بسائر عناصر النص من جهة، وقدرة الكاتب المسرحية من جهة أخرى.

ولما كان من المتعذّر، في بحث محدود دراسة أثر الواقعية في النصوص المسرحية العربية، أو حتى النصوص المسرحية السعودية، أو النصوص المسرحية جميعًا، لكاتب بعينه؛ لما يقتضيه ذلك من توسّع لا يستوعبه البحث، فقد آثرنا أن ندرس هذا الموضوع في نص مسرحي واحد مميز، لكاتب سعودي له بصمة في المسرح السعودي، كما سيتضح لاحقًا، هو عباس الحايك، الذي لم تأخذ نصوصه وتجربته في الكتابة المسرحية حقَّها من الدراسة، وتسليط الضوء عليها كما ينبغي، ولعلنا بهذا البحث نعوّض بعض التقصير في هذا المجال.

موضوع البحث:

هذا بحث حول أثر الواقعية في تطور أحداث مسرحية "المزبلة الفاضلة" للكاتب السعودي عباس الحايك، فمشكلة البحث هي معرفة ما إذا كان للنزعة

الواقعية التي انتهجها الكاتب دور في تنامي أحداث المسرحية وتطورها بطريقة ما، لم تكن لتكون لو انتهج الكاتب نزعة أدبية أخرى.

هدف البحث، وحدوده:

هدف البحث أن يتبيّن مكامن هذه الواقعية وأبعادها في المسرحية، وكيف ساعدت هذه الأبعاد على تصاعد الأحداث وتناميها. ولن يكون البحث معنيًّا بدراسة أثر الواقعية عموما في تطور الأحداث في النصوص القصصية المسرحية وغيرها، بل سيقصر ذلك على مسرحية "المزبلة الفاضلة"، فهذه حدوده.

منهج البحث:

سيعمد البحث إلى المنهج الوصفي التحليلي؛ حيث سيختار أحداثًا مختلفة في المسرحية، ويتحرّى مكامن الواقعية فيها، ثم كيف أسهمت هذه الواقعية في أن ينتهي الحدث إلى الشكل الذي انتهى إليه.

خطة البحث:

- مقدمة.
- تمهيد: يتناول باختصار الواقعية منهجا أدبيًّا عامًّا، والواقعية في المسرح، ونبذة عن الكاتب عباس الحايك ومكانته المسرحية.
- المبحث الأول: إضاءة على مسرحية "المزبلة الفاضلة".
- المبحث الثاني: الواقعية وأثرها في تطور أحداث مسرحية "المزبلة الفاضلة"، من ثلاثة جوانب:
  ١- الجانب الاجتماعي.
  ٢- الجانب الثقافي والفكري.
  ٣- الجانب النفسي.
- الخاتمة: النتائج والتوصيات.
- المصادر والمراجع.

التمهيد

أوّلًا- الواقعية منهجًا أدبيًّا.

الشيء الواقعي هو الصورة التي ينتهي إليها الشيء الطبيعي بعد تأثره بالعوامل الاجتماعية من عادات وتقاليد وآداب وغيرها؛ وعلى ذلك فالأدب الواقعي هو الذي ينقل إلينا تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تقيدت بمعايير المجتمع المكتسبة وآدابه المرعية. ويعرّف ستيرن الواقعية بأنها تراث طويل ممتد، يتخذ في كل عصر شكلًا جديدًا مخالفًا، تركز على العالم المحسوس، وتفسره وفق منطق السببية والفعل وردّ الفعل؛ والواقعية، كأسلوب كتابة، تسعى للتوفيق بين النزعة الإبداعية والواقع(١). ولا يرى أنجلز الواقعية واقعية بالقدر الكافي؛ لأنها كما يرى تتطلب تصويرًا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية(٢). ويرفض ديستويفسكي الروسي الطبيعة الفوتوغرافية، ويقول إن مثاليته أكثر واقعية من واقعية النقاد في عصره؛ لأنه، كما يقول، يصوّر أغوار النفس البشرية العميقة(٣).

ظهرت الواقعية في الأدب والمسرح منذ الأزمنة البشرية الأولى؛ لأنّ "الواقعية حتمية، تفرض نفسها منذ ومضات الفكر الإنساني الأول، وما كان الإنسان ليفكر، أو ينتج، لولا تفاعل فكره مع العالم المحيط به"(٤)، وكانت غاية الواقعية "محاولة دراسة واقع الإنسان، وتحسين حاله، عن طريق الكشف عن حقيقته كشفًا موضوعيًّا، وتصوير حياته الملموسة التي يعيش بداخلها، وتتحكم بصياغته ككائن"(٥)، والواقعية تتجاوز كل الحدود المكانية والزمانية بالنظر إلى ارتكازها على مبدأ الانعكاس الموضوعي، وتمثُّل الأدب للواقع أيًّا كان مكانه أو زمانه(٦).

كان للكتاب الفرنسيين ستندال وبلزاك وفلوبير دور بارز في إرساء النزعة الواقعية في المنجز الأدبي في مطلع القرن التاسع عشر، لاسيّما بلزاك الذي يعد منشئ للمذهب الواقعي ومرسي دعائمه، عبر سلسلة طويلة من قصصه سماها "الملهاة الإنسانية"، تغلغل من خلالها في أعماق المشاعر ودنيا الأسرار(٧). وظهرت الواقعية على إثر ما شهده المجتمع الإنساني من تغيرات جذرية؛ نتيجة النهضة الصناعية وما تبعها من تغيرات اقتصادية حادة، ترتبت عليها مشكلات جديدة في حياة الناس، حين أراد الناس من الفن والأدب أن يلمس الحياة الواقعية، وينصهر بالظروف المحيطة به، ويستمد موضوعاته من واقع الشعب، لا أن يهرب إلى الطبيعة ويعتزل المجتمع(٨).

كن لم تسلم الواقعية فيما بعد من الجدل حول مفهومها، وشهدت صراعا نقديا عنيفًا، كالجدل الذي احتدم في ثلاثينيات القرن العشرين بين برتولد بريخت وجورج لوكاش؛ حيث رفض لوكاش النزعة التجريبية في الفن، ورآها مناهضة للأسلوب الواقعي، في حين رأى بريخت أن الواقعية الحقيقية تقتضي التجريب الدائم في مجال الفن. لتعبر بصدق عن واقع دائم التحوّل(٩).

ويجدر بنا أن نذكر أن ثمة أنواعًا من الواقعية ظهرت تبعًا للتغيرات التي أصابت المجتمعات الغربية تحديدًا، فظهرت الواقعية النقدية التي تتركز مهمتها في الكشف عن حقيقة النفس البشرية، ولا تُعنى بإصلاحها؛ ولكنها مع سلبيتها هذه مهدّت الطريق لظهور الواقعية الاشتراكية التي تتجه نحو المثالية، ويحرص معتنقوها على تطوير شخصياتهم ونظراتهم الروحية قولًا وفعلًا، وغايتهم تحويل العالم إلى عالم أفضل(١٠)، لكن بدون أن يكون الكاتب الواقعي آلة صمّاء بيد طبقة أو حزب، بل "يغوص في أعماق مجتمعه، ولكن لا ينسى أبدًا ذلك التلاحم بينه وبين الحياة؛ هذا التلاحم الحيّ الذي يجعل من فنه انعكاسًا موضوعيًّا إنسانيًّا، ولا يجعل فنيته وذاتيته وواقعيته تختفي تحت تراكمات من الآراء الاجتماعية والسياسية الطبقية المحدودة"(١١).

ثانيًا- الواقعية في المسرح.

ظهرت الدراما الواقعية مطلع القرن التاسع عشر في أوروبا، وجعلت الواقعية "المسرح يتخلص من أرديته القديمة، وأبعدت الدراما الحديثة عن الطنطنة اللغوية، وجعلتها أقرب ما تكون إلى اللغة العادية، التي عُدَّت أول ملامح المسرح الحديث، الذي تأثر بالثقافة الجديدة والمشكلات المستحدثة للرجل العادي، فصور حياة الأغلبية المطلقة من أبناء الشعب، معبرًا عن آلامهم، ويبحث في أهدافهم العامة والخاصة، وفيما يخضعون له من عوامل"(١٢).

وإبسن النرويجي هو أول من أدخل الواقعية إلى الدراما، وتبعه برناردشو الإنجليزي، وأنطون تشيخوف الروسي، وقد التزموا جميعا، بقضايا مجتمعاتهم(١٣).

وتطور المسرح شكلا ومضمونًا تبعا لتطور المجتمع، تماشيًا مع الظروف المتغيّرة، فهو فن جماهيري، يتحول إلى فن أخلاقي وسياسي "ينشد الانسجام الاجتماعي، ويعبّر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية، ويحبذ بالضرورة سياقًا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعي، ويندّد بأضدادها"(١٤). فالفن، كما يقول رينيه ويليك: "لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكّدنا على قدرة الفنان الخلّاقة المشكّلة. فالواقع كالحقيقة، أو الطبيعة، أو الحياة هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي كلمة مشحونة بالقيمة، وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصوّر الواقع حتى ولو تكلّمت عن واقع أعلى"(١٥).

في العالم العربي، تكرس المسرح الواقعي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية إلى عام ١٩٥٢م، وانتقد الآفات الاجتماعية التي سببتها الحرب، حين بدأت الفئات المثقفة تسعى لإصلاح اجتماعي، فظهر محمود تيمور وتوفيق الحكيم

ونعمان عاشور وغيرهم، وعبروا عن قضايا مجتمعهم، ونقدوا سلوكياته السيئة، وأجادوا بتصوير الواقع في تناقضاته الكثيرة، بخلاف ما كان التعاطي الأدبي قبلا من اقتباس لروايات ومسرحيات أوروبية غريبة لا تعكس طبيعة المجتمع المصري وروحه(١٦).

أمّا المسرح السعودي، فنشأ مجانبًا للأسطورة كالمسرح القديم، ونافرًا من الفكر الأيديولوجي، استجابة لتقاليد البلاد وأعراف المجتمع. ويرى بعض الباحثين في هذا المجال أن المتلقي السعودي، بل العربي بعامة، لا ينسجم مع أداء مسرحي يوظف التاريخ لنقد الواقع الحاضر عبر استحضارات عميقة تحتاج إلى طاقة فكرية ونشاط إدراكي؛ فهذا النوع من المسرح التاريخي كذلك لم يجد له صدى في المشهد المسرحي السعودي. لكن مال المجتمع السعودي بحكم ثقافته الاستهلاكية، حاله حال المجتمعات الخليجية، إلى الأعمال المسرحية الكوميدية أكثر من غيرها(١٧).

والنص المسرحي السعودي، شأنه شأن غيره، لا يخلو من خلط بين اتجاهات فنية مختلفة؛ فالنص الواقعي مثلًا لا يخلو من جوانب رمزية وأخرى تعبيرية وملحمية وسيريالية وغيرها، ومردّ ذلك هو تفاعل الكتاب السعوديين، والكتاب العرب عمومًا، مع الاتجاهات الفنية والأدبية الغربية المختلفة؛ فتجدها تتسرب إلى نص بعينه، وإن طغى عليه اتجاه معين يكون هو الأبرز، وهو المقصود من قبل الكاتب(١٨).

والمسرح السعودي لم يمر بمراحل الترجمة لمسرحيات غربية، والاقتباس منها، كما هي الحال مع المسرح العربي، بل بدأ بالتأليف مباشرة، متجاوزًا تلك المراحل، ربما لأسباب تتعلّق بطبيعة المجتمع السعودي وثقافته وأعرافه(١٩). وكما يقول الدكتور أبو الحسن سلام فإن الكاتب المسرحي السعودي المثقف قد

فهم كل الاتجاهات والمدارس المسرحية ووعاها، لكن الفرد يراقب نفسه قياسًا على عقيدته وأعرافه الاجتماعية وعلى وجدان أمته الجمعي، فكيف يمكنه أن يبدع فنًّا لا يصطدم بتلك الاعتبارات الدينية والاجتماعية الراسخة[٢٠].

وما يهمّنا هو أن الواقعية كمنهج أدبي وفني حاضرة في المشهد المسرحي السعودي، ولا أدلّ على ذلك من المسرحية التي نحن بصدد تناولها في هذا البحث، من جهة أثر واقعيتها في تطور أحداثها. وحدود البحث لا تسمح له أن يسهب في تتبّع الاتجاه الواقعي في الحركة المسرحية السعودية، ولعلّي أتصدّى لهذا الموضوع في بحث آخر.

ثالثاً- عباس الحايك ومكانته المسرحية:

ولد عباس أحمد الحايك عام ١٩٧٣م في القديح/ القطيف، شرق المملكة العربية السعودية. وهو يكتب المسرح والشعر والقصة القصيرة والسيناريو، ويُعنى بالنقد المسرحي. كتب عددًا من النصوص المسرحية والأفلام، وصدر له عدد من الكتب المسرحية والنقدية. أسس ورأَس تحرير مجلة (سمارود الإلكترونية)، وأسس بيت المسرح بجمعية الثقافة والفنون بالدمام، ويشغل منصب مدير البيت. يكتب المقالات والنصوص الإبداعية في كثير من الصحف السعودية والعربية. وقد عمل صحافيًّا متعاوناً للملحق الثقافي في جريدة اليوم السعودية حتى عام ٢٠١١م. من كتب الحايك: فصول من عذابات الشيخ أحمد، المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، علبة الدهشة: مقالات ورؤى في المسرح الصادر، المسرح في السعودية: تجارب ومسارات، وغيرها. وقد حاز الحايك على كثير من الجوائز في مختلف المهرجانات والفعاليات المحلية والعربية[٢١].

أمّا عن مكانة الرجل المسرحية، فلم أجد أفضل مما كتبه الكاتب المسرحي العراقي قاسم مطرود عن عباس الحايك مقدّمًا له في مجموعته

المسرحية "المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى"؛ لأسوقه في هذه العجالة حول مكانة الحايك المسرحية، يقول: "لو أننا تأملنا نصوصه التي أطَّرت متن الكتاب لوجدناها نصوصًا مسرحية وليست أدبية، والفرق كبير جدًّا. إن الفعل عند الحايك ينمو على خشبة المسرح، ومن ثَم تولد وتموت شخصياته أيضًا، وهذه من الصعاب التي يهرب منها الكتّاب الآخرون الذين يجترّون الذكريات؛ لتصبح نصوصهم سرديات مملة، ولا تصلح للتجسيد على الخشبة، وجلّ هؤلاء يأتون من خارج بيئة المسرح. الحايك خالف الذين يعتمدون على القولي والسردي والإنشاء اللغوي أو ما يعتقدونه بجزالة اللفظ"(٢٢).

فمطرود هنا، يقدّم شهادة مهمة على تمكّن الحايك المسرحي، ويقول إنه مسرحي بالفطرة يعي وظيفته المسرحية ويدركها بعمق، ويقوم بها فعلًا، وليس دخيلًا على هذا المجال يقاربه بسطحية وسذاجة.

يقول مطرود في موضع آخر من شهادته المهمة " إن نصوص الحايك تنمّ عن موقف إزاء العصر، والكاتب الذي لا موقف له يكون متشظيًا، وهكذا تبنى شخصياته على التشظّي ذاته"(٢٣).

ويختم مطرود شهادته بالقول إن ثمة فهمًا فوقيًّا في نصوص الحايك، فهمًا للحاضر الذي يولد ويموت مكوّنًا مستقبلًا(٢٤). ولهذا مساس بما نحن بصدده من تناول لواقعية الحايك وأثرها في تطور أحداث مسرحيته؛ فهو يفهم الحاضر، أي الواقع، يفهمه بعمق وبفهم فوقي، أي بنظرة شمولية كلية متكاملة، ويصوّره بمتناقضاته وعيوبه ومحاسنه، وينقله للمتلقّي بأسلوب مسرحي ناجح ومشوّق واحترافي ومؤثّر، يهدف لجعل هذا الواقع أفضل حالًا؛ وهو بهذا يمارس الواقعية الإصلاحية المتفائلة، لا الواقعية النقدية التي تشخّص العيب ولا تُعنى بإصلاحه أو تجاوزه.

المبحث الأوّل ـ إضاءة على المسرحية.

استحوذت المسرحية على ٤٩ صفحة من الكتاب المتضمن ٢٠٩ صفحات من القِطْع المتوسّط، المشتمل على أربع مسرحيات؛ أي ظفرت مسرحية "المزبلة الفاضلة" بربع الكتاب تقريبًا، وفيما يأتي إضاءة لهذه المسرحية من ناحية الشخصيات، والمكان والزمان، والأحداث، والبعد الرمزي فيها. وهي إضاءة لا بد منها لتكون منطلَقًا لموضوع البحث، وقاعدة لفهم تطور الأحداث وتصاعدها وحيويتها بفعل الصبغة الواقعية للمسرحية؛ إذ إنه لا انفكاك أبدًا بين الأحداث والشخصيات التي تصنع هذه الأحداث، والمكان والزمان اللذين تجري فيهما، وكذلك لا بدّ من إضاءة ولو قليلة على البعد الرمزي في المسرحية حتى يتوضّح الخيط الذهني الفاصل بين الواقع والرمز، وحتى يتبيّن أنه لا تعارض بينهما، فهما يتقاطعان في المنجز المسرحي ويتكاملان، فليس ثمة ما يمنع أن يكون للشخصية الواقعية بعد رمزي، وأن يكون للمكان الواقعي كذلك رمزية ما؛ وهذا من شأنه أن يثري العمل المسرحي، ويجعله أكثر أكثرًا، ومن ثم أكثر قيمة.

في المسرحية شخصيات ست، لم يجعل لها الحايك أسماء، بل أرقامًا، فوصفهم بالأول والثاني والثالث والرابع والخامس، والشخصية السادسة وصفها بمهنتها، وهي الزبال. وربما في صنيعه هذا نقد خفي لحال الإنسان الذي بات مجرد رقم في مجتمعه. أو أنه أراد القول إن كل شخصية يمكن أن تحمل كل الأسماء في المجتمع؛ أي يمكن أن تكونها، فليست هي شخصية محصورة في اسم معين، بل "اكتسبت الشخصية صفة النموذج"[٢٥]. على أنّ الحايك وضح شخصياته في صفحة مستقلة قبل بداية المسرحية[٢٦]؛ فالأول هو ممثل مسرحي يهوى التأنق، والثاني هو فنيّ إصلاح أجهزة كهربائية، والثالث هو مفكّر وكاتب، والرابع صحفي، والخامس إنسان بسيط في تفكيره وهندامه.

ونلاحظ أن الشخصيات الست تمثّل فئات مختلفة في المجتمع متفاوتة في مستواها الثقافي والاجتماعي والأخلاقي، وهنا نستحضر كلام أنجلز الذي يرى أن كل شخصية في المسرحية ذات الاتجاه الواقعي ينبغي أن تمثّل طبقة اجتماعية، أو تيّارًا محدّدًا، لتنقل صورة عصرها، وتجدّد دوافعها ومحركاتها... وأن تعرض هذه المحركات بصورة فعالة وحية وطبيعية من خلال تطوّر الأحداث نفسها؛ حتى يكون صراع الحوار أقل أهمية، وأشدّ عفوية... كما أنّ الشخصية لا تتحدّد خصائصها ببساطة بما تفعل، بل بالطريقة التي تمارس بها هذا الفعل. فبروز السمات الفردية للشخصيات، وإن تفاوتت، لا يثلب الإطار الفكري العام للمسرحية، بل يثريها(٢٧).

ونجد أن كلام أنجلز ينطبق تمامًا على مسرحية الحايك والتنوّع الثقافي والاجتماعي للشخصيات بما يتيح للأحداث أن تتطوّر تطورًا عفويًّا انطلاقًا من طبائع الشخصيات لا من مزاج الكاتب وأفكاره الخاصة؛ وعلى هذا فالشخصية ترتسم ملامحها لا من فعلها ذاته، بل من طريقتها في أداء هذا الفعل، وهي الطريقة التي تمليها عليها طبيعتها وثقافتها.

وكان الحايك موفّقًا في اختيار شخوص مسرحيته بما يخدم الغاية التي أرادها منها، والتي ساعد تنوّعها على بروز ملامح واقعية أسهمت في تنامي أحداث المسرحية، وكذلك لما لها من بعد رمزي، يجعلها شخصيات إنسانية تعيش في كل زمان ومكان، وليست شخصيات ذات صفات خاصة مرتبطة بزمان ومكان محددين. فالثالث المفكّر ربما يمثّل الفكر والأدب المنبوذين في مجتمع سيطرت عليه النزعة المادية والثقافة الاستهلاكية، والرابع الصحفي لعل الحايك أراده رمزًا للحقيقة المكتومة المنبوذة التي لا مكان لها في مجتمع تقتضي مصالحه المادية الضيقة أن يقتل الحقيقة ويحاصرها. وشخصية الأول الممثل المسرحي ربما كانت رمزًا للفن الجادّ المنبوذ في مجتمع يُعنى بالتفاهات والقشور

والفنون السطحية الساذجة. وربما مثّلت شخصية الثاني فني الأجهزة العامل المضيّعة حقوقه في مجتمع يسيطر عليه أصحاب العمل النافذون الذين تهمّهم مصالحهم في المقام الأول على حساب معاناة العمال الفقراء وحرمانهم. أمّا شخصية الخامس وهو الإنسان البسيط، فهي تمثّل عوام الناس، والسواد الأعظم منهم ممن لم يُؤت حظًا من علم ولا مال ولا جاه، فهؤلاء مظلومون ومنبوذون ومهجورو الجانب في مجتمع مقياس الوجاهة فيه المال والتميّز الاقتصادي. وعلى الرغم من التفاوت بين هؤلاء الأشخاص الخمسة في الفكر والثقافة والاهتمامات والقناعات فإنهم اشتركوا جميعًا في مقتهم لمجتمع نبذهم وظلمهم، وفي اعتزالهم لهذا المجتمع، وفي اختيارهم لهذه المزبلة مكاناً يجدون فيه حريتهم وسعادتهم وسكونهم النفسي، فقد جاء على لسان إحدى الشخصيات: "جئنا من عوالم مختلفة، نوازعنا وأفكارنا مختلفة وجمعتنا المزبلة، فصارت العالم الذي ننتمي إليه، وخارجها لا ينتمي لنا الآن أبدًا"(٢٨).

أمّا المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، فهو مزبلة في حي سكني، تحتوي على براميل كثيرة توضع فيها القمامة، وهو مكان وحيد ثابت لا يتغيّر من بداية المسرحية إلى آخرها. وفي المزبلة تعيش الشخصيات الخمس، بعد أن هجرت مجتمعها، حين نبذها هذا المجتمع وقسا عليها، وحين لم تعد هي تشعر بالانتماء إلى هذا المجتمع، وحين وجدت حريتها وسعادتها وانسجامها في هذه المزبلة، التي استحقت من الكاتب أن يصفها على لسان إحدى الشخصيات بأنها "المزبلة الفاضلة"(٢٩).

على أن هذا المكان لا يتسم بالخصوصية، ولا يعكس بيئة بعينها، أو مجتمعًا بعينه، بل يمكن أن يوجد في أية بقعة وفي أي مجتمع، فهو مكان إنساني عام. ولولا ما يظهره الحوار بين الشخصيات من صفات معينة ربما تنطبق على مجتمعات دون غيرها، لكانت المسرحية إنسانية بدرجة كاملة، تصلح للإنسان في

كل زمان ومكان، وأستحضر هنا كلامًا لأحد الدارسين حول المكان الذي اختاره نعمان عاشور لمسرحيته الواقعية "الناس اللي تحت"؛ وهو (البدروم)، وهي غرف تحت الأرض؛ أي أدنى من مستوى الشارع، في عمارة تملكها سيدة غنية، يقول: "فالصراع لا يدور حول قضية السكن في البدروم بقدر ما تتسبب فيه الرواسب الطبقية، والمصالح الاقتصادية، والعقد النفسية، والتطلعات الاجتماعية، والاهتمامات الشخصية... كل هذه العوامل تتداخل مع بعضها البعض؛ لتشكل نسيج الصراع الطبقي الذي يرمز إلى صراع الوجود من أجل إثبات الكيان، والتشبث بالرقعة التي يحتلها الإنسان في معركته مع الآخرين على أرض الواقع"(٣٠).

وأظن أن الحايك تعمّد أن تكون مسرحيته في مثل هذا المكان الذي لا ملامح خاصة له؛ أي المزبلة، فلا تُحسب على مجتمع بعينه؛ توخيًا لحرية التعبير، وهروبًا من أية قيود وأعراف اجتماعية، ومن أي حرج ومؤاخذة، عادة يتوقّعها كاتب ينتمي إلى مجتمع له خصوصياته العقائدية، وأعرافه وتقاليده الصارمة.

أمّا زمان المسرحية، فمحدود، لا يتجاوز ثلاثة أيام، لكن الكاتب جعل هذه الأيام القليلة تستوعب الزمن كلّه؛ حيث جعلها بمنزلة عيّنة تمثّل زمنا ممتدًا تتكرّر فيه أحداث متشابهة يوميًّا، وتتكرر ذات المعاناة، وذات الجدل بين الشخصيات؛ بسبب ثبات الأسباب المؤدية إلى ذلك، وهي الاختلالات والآفات الاجتماعية التي تواضع عليها الناس، ورفضها ثلة منهم، واعتزلوا مجتمعهم بسببها.

ووصولًا إلى أحداث المسرحية، فهي تقوم على قصة خمسة من الأشخاص متفاوتي الثقافة والاهتمامات والمكانة الاجتماعية، هجروا مجتمعهم؛ لما لاقوه فيه من الظلم والتهميش والفقر وغيرها من الآفات الاجتماعية، وعاشوا جميعًا في مزبلة اتخذوها لهم ملاذًا، وارتضوها لهم ملجأ، وحصل بينهم نوع من الانسجام والمودة بالرغم من الجدل الذي يحصل بينهم على موضوعات مختلفة بسبب اختلاف مستوياتهم الفكرية والثقافية وقناعاتهم واهتماماتهم.

فتبدأ أحداث المشهد الأول حين يبدأ الأشخاص الخمسة واحدًا تلو الآخر بالخروج من براميلهم التي يفتشون فيها عن أشياء ذات قيمة في الزبالة التي تُلقى عندهم يوميًّا، ويجري بينهم حوار ساخر وكوميدي في معظمه حول الأشياء التي يجدونها، ثمّ يتركز المشهد على الممثل المسرحي وهو يستعد لرؤية الفتاة التي يحبها حين خروجها من بيتها إلى الجامعة، وفي أثناء ذلك يستمر الحوار الذي يتناول هذه المرة (الراديو) الذي استطاع فني الأجهزة إصلاحه، وسيرجع ليَسمع ويُسمع رفاقه الأغاني التافهة التي يعترض عليها المفكر والكاتب الجاد، فتجري بين الاثنين ملاسنة يظهر أنها معتادة بينهما، ثمّ يجري حوار بين الممثل وفني الأجهزة حول رفض الأول العمل في التلفزيون والسينما وحرصه على الفن الجاد في المسرح فقط، بينما يلومه فني الأجهزة على ذلك. ثم فجأة يظهر الصحفي من أحد البراميل وهو يشوّق رفاقه لمعرفة ما وجد، ثم يتضح أنها كعكة عيد ميلاد، ويجري حولها حوار حول العلاقة الزوجية المتوترة بين صاحبي الكعكة وهما طبيب وزوجته، يعرفهما فني الأجهزة ويعرف تفاصيل حياتهما المتوترة؛ إذ إن هوايته التصنت على كل أهل الحي عبر أجهزته ومهاراته الفنية، ويقرر الرفاق أن يستغلوا الكعكة لإقامة حفلة لهم يغنون فيها ويرقصون، ويقطع الممثل حوار رفاقه حين يهبّ مفزوعًا بعد أن كاد يفوّت موعد رؤيته لحبيبته، ثمّ

في الأثناء يظهر الشخص الخامس وهو الإنسان البسيط، جارًّا لقلادته المكونة من علب فارغة، فيستفز الممثل بأسئلة حول حبيبته التي يتضّح أنّ الخامس أيضًا، معجب بها، بل إنها معجبة به على حد زعمه، وأهدته صورة لها، فيكذّبه الممثل وينكر عليه، لكن حين يريه الخامس صورة الفتاة يُصدم الممثل ويستشيط غضبًا، ويحاول البطش برفيقه، ويأخذ منه الصورة، ثم يستمر هذا الصراع بينهما حتى يوقفه الرفاق. ويحدث هذا ضمن حوار يشارك فيه الجميع حول علاقات الرجال بالنساء والطبقات والعلاقات بين الأغنياء والفقراء. ثم يسمعون صوت مكابح شاحنة قادمة، فيخلون المكان، فيدخل الزبال ويفتش في البراميل والغضب ظاهر على وجهه، ثم يغادر، فيجري حوار بين الرفاق حول أسباب حقد الزبال عليهم، ثم يعلّق الصحفي على خبر يقرأه في جريدة وجدها في أحد البراميل، حول رجل وصولي انتهازي. ثم يقودهم الحديث إلى مشاريع التدوير التي تأكل كثيرًا من الكتب القيمة التي يرميها المجتمع، فيستاء كل من الكاتب والصحفي وهما يتحدثان عن ذلك. ثم يقاطعهم فني الأجهزة بأغنية تافهة يعترض عليها الكاتب كعادته، ويجري حوار حول الأغاني الجادة والهابطة، وحول حرية الإنسان في اختيار ما يناسب مزاجه من فنون، ثم يفضي الحوار إلى الحديث عن كتاب المفكر الذي لم يستطع أن يروجه في مجتمع يحتقر الفكر الجاد، ويستمر الحوار متضمناً الحديث عن الأغاني الهابطة والجادة مرة أخرى[٣١].

في المشهد الثاني، يظهر الممثل استياءه من رفيقه الخامس، وهو لا يحسن التمثيل، ولا يتقن المشهد التمثيلي القصير الذي سيقدمانه في الحفلة، وكان تعليمه التمثيل شرطًا لتركه الفتاة لصالح الممثل، وعدم التفكير بها، فيقرر الممثل أن يمثل وحده، فيهدده الخامس بالرجوع إلى الفتاة، فيضطر الممثل أن يقبله معه ككومبارس في مشهد قصير، يقاطعهما فني الأجهزة وقد التقط مكالمة بين

الطبيب وزوجته، وكانت قد غادرت إلى بيت أهلها إثر شجار بينهما، وتطلب الطلاق، وينقسم الرفاق بين مؤيد للطبيب ومؤيد لزوجته بينما كان فني الأجهزة ينقل إليهم تفاصيل المكالمة، ثم يجري حوار طويل بينهم حول موضوع الرجال والنساء، ينتهي باشتباك بين الممثل وفني الأجهزة الحاقد جدًّا على النساء، ثم يفض بينهما الرفاق، ويذكّرونهما بالمودة والانسجام والألفة التي تجمع بين جميع الرفاق في المزبلة الفاضلة، فيتوقفان ويعودان إلى رشدهما، ويتكلم الجميع بكلام يتضمن مدى حرصهم على استمرار عيشهم في هذه المزبلة، وما الذي تعنيه لهم بعد أن هجروا مجتمعهم القاسي(٣٢).

في المشهد الثالث، يظهر الرفاق وهم يحتفلون، ويغنون لفيروز، والمفكر راض بذلك، ثم تبدأ فقرة المشهد التمثيلي وهو من قصة (دون كيشوت)، فيتقمص الممثل دور كيشوت، بينما يتقمص الخامس (الإنسان البسيط) دور (سانشو) مساعد كيشوت، ويظهر أن الممثل اضطر لإعطائه دورًا أساسيًّا؛ لأن الخامس أكّد تهديده له بالعودة إلى الفتاة حبيبة الممثل، وأثناء المشهد يظهر جليًّا أن الخامس لا يحسن التمثيل، وينسى الأسماء، والعبارات، فيستاء منه الممثل، ويضحك الرفاق، ثمّ يظهر الخامس ضجره من المشهد ويتركه راميًا ملابس سانشو عنه، مفصحًا عن أن التمثيل يجب أن يكون ضحكًا وكوميديا فقط لا مشاهد مملة وجادة بحسب رأيه، ويجري حوار بين الرفاق حول التمثيل الجاد ذي القيمة والتمثيل الساخر الترفيهي الخالي من أية قيمة. ثمّ يطلب الكاتب والمفكر أن يقدّم فقرته التي هي قراءة صفحات من كتابه الجاد في علم الاجتماع، لكن الرفاق لا يتحمسون للفكرة، ويطلبون منه تأجيل فقرته إلى ما بعد أكل الكعكة، لكنه يصرّ ويبدأ بالقراءة، ولا يأبهون له، ويبدأون بالأكل، فيستسلم لرغبتهم ويكف عن القراءة، ثم بعد الأكل يعزف فني الأجهزة أغنية شبابية على

قيثارته، ويبدأ الرفاق بالرقص عليها، يستاء المفكّر، ثم لا يلبث أن يتفاعل مع الأغنية وينضمّ إلى حفلة الرقص(٣٣).

المشهد الرابع الأخير في المسرحية، يكون في صبيحة ليلة الحفلة، والرفاق مستغرقون في نومهم، بينما بعض أهل الحي يدخلون المزبلة لإلقاء قمامتهم مندهشين أن أهل المزبلة ما زالوا نائمين، ثم يُسمع صوت شاحنة الزبالة، ويدخل الزبال الحاقد، ويبدأ البحث في القمامة، ويوقظ الجميع بوخزهم بقطعة خشب، ويبدأ حوار بين الجميع يظهر فيه الزبال حنقه الشديد مطالبًا بحقه في المزبلة من الأشياء ذات القيمة التي يجدها الرفاق ولا يصل إليه شيء منها، فيحاول الرفاق تهدئته ويعدونه بأن يجعلوا له نصيبًا مما يجدون، على أن يتركهم يعيشون في المزبلة بسلام دون أن ينغص عليهم، لكن الزبال يصرّ على رحيلهم، ويرفض كل العروض، ثم يضطر أن يذهب إلى سائق الشاحنة بعد أن ألح على ندائه ببوق الشاحنة، يستغل الرفاق الفرصة فيفرغون كل براميلهم صانعين كومة كبيرة من الزبالة ذات الأشياء القيمة، ويختبئون في براميلهم بعد أن يصفّوها في شكل دائرة، يرجع الزبال ويظنهم رحلوا فيستغرب، لكنه يبدأ البحث في الكومة فيجد كثيرا من الأشياء ذات القيمة التي تعجبه كثيرًا، ويبدأ بتصنيفها: شيء له، وشيء لزوجته، وشيء لولده، وهكذا. يفعل ذلك وهو يصيح فرحًا: لي، لها، للصغيرة، كل شيء لي... وتنتهي المسرحية(٣٤).

وإن كان من تعليق على الأحداث بشكل عام، فهي أحداث عادية من الحياة اليومية الواقعية، والحوارات التي ترافق هذه الأحداث هي حوارات يُبنى بعضها على بعض، وتتداعى أفكارها وترتبط على مبدأ أن الكلام يجرّ بعضه بعضًا، وهذه سمة واقعية واضحة، فيكاد لا يتدخلّ الكاتب بطبيعة الحوار إلا بقدر ما يوظّفه للكشف عن ظواهر اجتماعية تفرض نفسها أصلا على هذه العينة البشرية التي هجرت مجتمعها محتجة على قسوته وتجاهله لها، لكن مع ذلك تبقى

مشكلات المجتمع وآفاته تلاحق هؤلاء النفر، وتكون مادة حوارهم وجدلهم، وسببًا لشجارهم أحيانًا.

فأحداث المسرحية تشكّل مادة واقعية ترسم ملامح واضحة لشكل من أشكال الحياة اليومية لمجموعة بشرية تمثّل فئات مجتمعها، بما لأعضاء المجموعة من مستويات متفاوتة فكريا وثقافيا، وما لهم من طبائع واهتمامات مختلفة، ومن الطبعي أن يسلك هذا الحوار وهذه الأحداث شكلًا متوقّعًا طبعيًا، وربما عفويًّا، تفرضه المحركات الواقعية التي تظهر في مثل هذه المواقف، فتفرز سلوكيات وحوارات متشابهة عادة، مع اختلاف قليل في بعض الأفكار والتفاصيل والجزئيات التي لا تغيّر من الشكل العام للموقف الاجتماعي.

ويجدر بنا أن نعرّج، ولو اختصارًا، على البعد الرمزي الحاضر بقوة في المسرحية، والذي لا يتعارض وواقعيتَها، وقد أشرنا إليه في معرض تناولنا للشخصيات وما تنطوي عليه من بعد رمزي. فقد "يكتسب الواقع صفة الرمز"(٣٥)، وكما نقلنا آنفًا أن الاتجاهات الفنية المختلفة قد تجتمع في نصّ مسرحي واحد، وهذا يعكس فهم الكاتب لهذه الاتجاهات وتمثّلها ورغبته في تجريبها ما أمكنه ذلك، لكن عادة ما يطغى اتجاه فني على سائر الاتجاهات، يصبغ العمل الأدبي أو الفني بصبغته وملامحه، ويجعله منتميًا إليه ممثّلا له.

فأرى أن المزبلة بحسب ما رسمها الكاتب، ووصفها على لسان الشخصيات، ترمز إلى جوهر الحياة المجرّد من الملوّثات الطبقية والاجتماعية التي كرّسها أصحاب المصالح والذين تقتضي مصالحهم أن تتكرّس هذه الاختلالات وهذه الآفات في المجتمع. وهي آفات خنع لها المستضعفون وتسالموا معها حتى صارت بمنزلة أعراف اجتماعية وقوانين صارمة يصعب تجاوزها. لكن هؤلاء الشخوص الخمسة في المسرحية استطاعوا، كما رسمهم الكاتب، أن يفرّوا من هذه الأعراف المجتمعية الظالمة، وأن يلجأوا إلى هذه المزبلة التي وصفها

بالفاضلة بمقتضى رمزيتها؛ لأنها تطهرت من الملوثات الاجتماعية المتمثّلة بسطوة المال والجاه والمصالح الشخصية الضيّقة. وهذه الرمزية للمزبلة نستطيع استجلاءها من خلال كلام الشخصيات عنها، من ذلك قول الرابع (الصحفي): "جئنا من عوالم مختلفة نوازعنا وأفكارنا مختلفة وجمعتنا المزبلة، فصارت العالم الذي ننتمي إليه، وخارجها لا ينتمي لنا الآن أبدًا"(٣٦). وقول الخامس (الإنسان البسيط): "خلف هذه الأبنية أشعر بالغربة والوحشة، أنا أشعر بالأمان هنا"(٣٧). وأكثر ما تتجلّى رمزية المزبلة في قول الثالث (المفكّر والكاتب): "لقد صارت المزبلة وطنًا لنا، عشًّا نحطّ فيه أنّى حلّقنا، هنا لا حدود لأحلامنا، وهناك خلف هذه الأبنية تُخنق أحلامنا دون رحمة، هناك المال هوية، هناك الفقر والجوع والألم، وهنا يعشعش الحبّ بين عيوننا، (يبتسم) إنّها مزبلتنا الفاضلة"(٣٨).

إذًا، نحن أمام أدب ذي اتجاه واقعي، بما يتضمنه من أحداث وحوارات ترسم الحياة الواقعية بكل تناقضاتها ومشكلاتها وربما محاسنها، وفي المبحث القادم، وهو غاية هذا البحث، وكل ما تقدّم هو تهيئة له لابد منها، سنتناول كيف أسهمت واقعية هذه المسرحية في تطوّر أحداثها وتناميها، تطوّرًا عفويًّا متوقّعًا في كثير منه، وكيف استطاع الكاتب أن يوظّف هذا التطوّر في الإضاءة على مشكلات اجتماعية مهمة، بدون تكلّف ولا اختلاق ولا لغة خطابية ممجوجة، ولا تدفق سردي ممل، ولا طغيان لحوار شخصية على حساب شخصية أخرى، بذريعة تفوّق الأخرى فكريًّا وثقافيًّا، بحيث تكون الأخيرة مستمعة مصفقة منساقة، بل لكل شخصية حضورها الإنساني، بما تمثله من طبيعة وثقافة وعواطف، ربما تنسجم مع غيرها، وربما تختلف، كانعكاس لما يحدث في الواقع فعلًا، يقدّم الحايك ذلك عبر مسرحية متقنة سلسة منسابة بعفوية، تؤكّد ما ذكره قاسم المطرود ضمن شهادته عن عباس الحايك وقدرته المسرحية الفطرية.

المبحث الثاني- أثر الواقعية في تطور أحداث مسرحية المزبلة الفاضلة.

سنتناول هذا الأثر من ثلاثة جوانب؛ الجانب الاجتماعي، والجانب الفكري والثقافي، وأخيرًا الجانب النفسي. وسنفصّل في كل جانب، بإيراد عدد من المواقف المناسبة في المسرحية، والتعليق عليها وتحليلها بما يخدم التناول ويجلّيه، وسنحرص أن تكون المواقف ممثّلة للجانب الذي نخوض فيه بدون لبس ولا تكلّف.

أوّلًا- الجانب الاجتماعي.

وهو جانب واسع، يتضمّن كثيرًا من القضايا المهمة الموجودة في معظم المجتمعات، لا سيّما الفقيرة منها والنامية، مثل: الفقر، والطبقية، والبطالة، والتمييز، ومشكلات الطلاق والزواج، وغير ذلك من قضايا، تعرضت لها المسرحية بشكل من الأشكال، عبر الحدث أو الحوار المرتبط بالحدث. وفيما يأتي مواقف ظهرت في المسرحية تنتمي إلى هذا الجانب، سندرسها ونستجلي ملامح الواقعية فيها، ونتحرى كيف أسهمت في تطور أحداث المسرحية.

أوّل ما يظهر في المسرحية ظاهرة اجتماعية واقعية تتمثّل في رمي الأغنياء لأشياء ثمينة في الزبالة، وذات قيمة لدى الفقراء، مثل رمي الحذاء الجديد؛ لأنّ صرعته انتهت، ورمي دمية الدب، ورمي كأس ثمينة[٣٩]، وكعكة عيد ميلاد فاخرة لم تُلمس[٤٠]. وما يطوّر الحدث على مستوى الفعل، ومستوى الحوار، هو تعاطي الفقراء مع هذا الموقف، فقد فتّق هذا الموقف عبارات حوارية واقعية عفوية على ألسنة الشخصيات، جعلت المسرحية تكتسب حيوية وفعالية، وساعدتها على بلوغ غاياتها في الإضاءة على قضايا ومشكلات اجتماعية يقصد إليها الكاتب، فمن ذلك التعاطي الحواري ما جرى بين شخصيتين في المسرحية هما الكاتب (الثالث) والممثل المسرحي (الأول):

"الثالث: (وهو يخرج حذاء من البرميل، يرميه للأول) يصلحُ لك، لن تحلم بارتداء مثله ما حييت.

يأخذ الأول الحذاء ويتفحّصه، ثمّ يرتديه.

الأول: يناسبني تمامًا، إنّه جديد!

الثالث: ربما تكون صرعته قد انتهت.

الأول: أنا أحب الصرعات، وأتمنى أن يكون لكل شهر صرعة جديدة"[٤١].

خلال هذا الحوار الواقعي، والعفوي المتوقّع في ظاهره، لكنه المدروس بخفاء من لدن الكاتب، يلامس الكاتب قضية الفقر والغنى والطبقية في المجتمع، فثمة طبقة مترفة جدًّا ترمي حذاء جديدًا لمجرد أنّ صرعته انتهت، في حين أن ثمة طبقة فقيرة تنتظر أن تحظى بمثل هذه العطايا، بل تتمنّى أن يستمر الأغنياء في ممارسة ترفهم وبذخهم، ويلقوا مزيدًا من الأشياء الثمينة، بإملاء من حرصهم على (البريستيج) والهيبة الاجتماعية. ونلاحظ أن الكاتب عرض لهذه القضية الاجتماعية المهمة عبر جمل حوارية عفوية سهلة وقليلة بدون تكلّف ولا تدفق سردي خطابي ممل، ولم تخل جمله الحوارية من كوميديا جميلة تقع على النفس موقع القبول والرضا، كل ذلك ضمن قالب لغوي متين سليم، مناسب لمستوى الشخصية، وكذلك لواقعية الموقف.

ويجدر أن نذكر أن رمي كعكة عيد الميلاد الفاخرة كما هي، من قبل أسرة غنية، هو حدث واقعي تشهده مجتمعات الأغنياء، وهذا الحدَث الذي يبدو بسيطًا قد طوّر كثيرًا من أحداث المسرحية الواقعية كذلك، فقد جعل الرفاق يقررون الاحتفال بسبب ظهور الكعكة، وهذا الاحتفال يتطلب فقرات فنية، فكان المشهد التمثيلي، وما ارتبط به من رغبة الخامس في التمثيل، ثم ضجره منه، والجدل حول الفن الجاد وغير الجاد، وبرز كذلك من فقرات الحفل الغناء الذي

تولاه فني الأجهزة، وكذلك أفضى إلى جدل حول الغناء الراقي والغناء المبتذل التافه. وهكذا نرى كيف تقود الأحداث بعضها إلى بعض، ويطوّر بعضها بعضًا، ضمن سياق مسرحي متماسك، ينساب بسلاسة دون تكلّف، كسلاسة الواقع وعفويته.

قضية اجتماعية أخرى يبرزها الكاتب في مسرحيته الواقعية، هي قضية التصنت على الآخرين ومراقبتهم، وهي آفة منتشرة، لا سيّما بين أهل الحيّ الواحد، ولها مناشئ نفسية وتربوية مرتبطة بالطفولة، ولها مساس بالطبيعة الفضولية عند كثير من الناس، وربما يكون لها منطلق غريزي لدى بعضهم، ما يهمنا هنا هو كيف عرض لها الكاتب في مسرحيته ضمن سياق واقعي تموضع بشكل طبعي منساب في أثناء المسرحية، بدون تكلف ولا إقحام، فظهر أنّ فني الأجهزة الموسوم بـــ (الثاني) مبتلى بهذه الصفة الذميمة، فهو استغل مهارته الفنية والتقنية في التصنت على أهل الحي، عبر التقاط مكالماتهم بعضهم مع بعض، ومن ثم معرفة أسرارهم ومشاكلهم وتفاصيل حياتهم، وهو ينقلها إلى رفاقه، وقد استغل الكاتب هذه الصفة الذميمة عند أحد شخصياته؛ ليعبر منها إلى قضية اجتماعية أخرى هي المشكلات الزوجية وأسبابها ونتائجها، سنناقشها لاحقًا في هذا الصدد، لكن لنا أن نلاحظ كيف أن الواقعية المتمثلة بتقديم نموذج بشري موجود في المجتمع، هو نموذج الإنسان الفضولي المتصنت على الآخرين، طوّر أحداث المسرحية، وأفضى إلى ظهور حدث الخلاف الحاد بين الطبيب وزوجته الذي بدا أنه سينتهي بالطلاق بحسب مضمون المكالمة المتصنَّت عليها. ولولا الواقعية هنا؛ لما نما الحدث بهذه الطريقة وتفرّع إلى أحداث جديدة. ولنلق نظرة على جزء من الحوار الذي أبرز هذه الظاهرة الاجتماعية السلبية:

"الثالث: أذكر، للسنة الثالثة نجد كعكة احتفالهما هنا.

الثاني: إنهما في خلاف دائم، يتشاجران على الدوام.

الأول: أتعرفهما؟

الثالث: إنه يعرف كل أهل الحي.

الثاني: إنه الدكتور سامي وزوجته فرح.

الرابع: يبدو أنك تعرف قصتهما بالكامل.

الثاني: (يضحك فخورًا) نعم، وأعرف حتى ما يضمره أحدهما للآخر.

الثالث: لا أسرار في هذا الحي.

الرابع: بل كل أسرار الحي عنده.

الثالث: من الخطأ التصنت على الناس.

الثاني: (متبرما) آووه، لا تدخلني في دوامة الصح والخطأ، إنها متعة، تماما كمتعتك أنت بالقراءة، بالتصنت أعرف كل ما يدور في الغرف والبيوت، فأشعر أني بين الناس ومنهم"(٤٢).

بالتدقيق أكثر نجد أن ثمّة تبادلًا بين المواقف والأحداث في خلق كل منها الآخر وتطويره؛ فالمشكلة الزوجية هي التي أدت إلى أن تكون كعكة الميلاد في الزبالة، والعثور على الكعكة من أحد الرفاق أدى إلى تساؤلات أفضت إلى أن برزت صفة التصنت عند الثاني (فني الأجهزة)، ثم هو أيضًا كشف المشكلة الزوجية، ولاحقًا سيجلّي تفاصيلها وأسبابها ومستجداتها. فنحن أمام مواقف وأحداث يُبرز أحدها الآخر ويطوّره، ضمن قالب واقعي يعكس تفاعلات الحياة الواقعية، واعتماد عناصرها بعضها على بعض في التشكّل والانبثاق ومن ثم التنامي.

وثمة ملحظ واقعي آخر في الحوار، وهو تسويغ الخطأ والعيب؛ ففني الأجهزة يسوغ صفته الذميمة في التصنت بحرصه على أن يكون منتميًا إلى الناس الذين يتصنت عليهم وقريبًا منهم، وأنه يمارس متعة يحبها، كما يمارس رفيقه الكاتب متعة القراءة! وفعلًا، ففي الواقع لا يفتأ الناس يسوغون أخطاءهم وعيوبهم بذرائع مختلفة؛ لسبب نفسي هو سعيهم للتخفيف من هول الخطأ وفداحة العيب، والتطبيع معه، وتجنّب لوم النفس.

وهذا التسويغ من الثاني لصفته الذميمة يجعله يتمسك بها ويستمر عليها، وهذا سيجعل حدث المشكلة الزوجية يتطوّر لاحقًا في ميدان المسرحية، وذلك حين يلتقط فني الأجهزة مكالمة بين الزوجين تظهر أن الخلاف بينهما قد وصل إلى طريق مسدود، وأن مآله إلى الطلاق لا محالة.

أمّا حيثيات المشكلة الزوجية كما ينقلها فني الأجهزة، فهي تتلخص في عدم الحب بينهما؛ لأن أسباب الزوجة للحب غير متوافرة في الزوج بحسب ما ترى، ولنتأمل الحوار المتضمّن لهذا الموقف الاجتماعي الواقعي:

"**الثاني: ردّت عليه بحدّة: من أنت لتفكّر أنّي يومًا سأحبك؟! لا مال ولا جمال.**

الرابع: هذا مقتل الرجال.

الثاني: يقول متفاخرًا، إنّ كل بنات المدينة يتمنين نظرة واحدة منه.

الأول: (بسخرية) وهذه عقدة الرجال.

الثالث: دون جوان زمانه، وهي ماذا ردّت عليه؟

الثاني يقفل الراديو ويضعه جانبًا وسط استغراب الجميع.

الخامس: لمَ أقفلت الراديو؟ ماذا قالت؟

الثاني: طز!"(٤٣).

ونتوقّف هنا، عند كلمة الازدراء التي تلفّظت بها الزوجة لزوجها وأنهت بها المكالمة، فهي لفظة من الواقع، من ألفاظ الحياة اليومية التي تتردّد كثيرًا في حديث الناس بمختلف مستوياتهم، وما يهمّنا هنا، أن هذه اللفظة الواقعية قد طوّرت أحداث المسرحية وأخذت بحوارها إلى جدل واسع وحادّ بين الرفاق الخمسة امتد على مساحة أربع صفحات، حول علاقة الرجال بالنساء، بين قائل – وهو فني الأجهزة – إن المرأة ناقصة عقل ودين، ويجب أن تخضع تماما لزوجها، وأنها شرٌّ وأفعى تتلوّى، وأن الرجال ضحايا للنساء، وأنه ما من جريمة إلا وراءها امرأة، وأنها فائض عن الحاجة، وهي كالفَضلات(٤٤)؛ وبين من يرفض هذا الموقف السلبي جدًّا من المرأة – وهم الممثل والكاتب، والصحفي بمستوى أقل – ويرون أن للمرأة حقّا كالرجل في الدفاع عن نفسها وحفظ كرامتها، وأنها عادة تكون ضحية، وأنها وطن، وأم، وحبيبة، وأنها هي من تعطي معنى للوجود وللرجل(٤٥). وينتهي هذا الجدل باشتباك حاد بين فني الأجهزة والممثل، يصلُ إلى حدّ أن يرمي الممثل رفيقه فني الأجهزة على الأرض بقوة، فيقوم الأخير غاضبًا ويهوي عليه ببرميل قمامة، إلّا أن الأول يتقيه ببرميل آخر، ويستمر الاشتباك بينهما إلى أن يوقفهما الكاتب بصرخة صارمة، فيتوقفان(٤٦).

إذًا، لاحظنا كيف أنّ موقفًا من الحياة الزوجية الواقعية أدّى إلى تصاعد الحدث في المسرحية بما يخص الرفاق الخمسة، وأدى بهم إلى جدل متوقع وواقعي حول الرجال والنساء ونظرة كل منهم إلى الآخر، وهي قضية اجتماعية لها حضورها وتداعياتها، وتترتب عليها كثير من القضايا الأخرى في المجتمع الذي يُوسم عادة بأنه ذكوري، ورأينا كيف أثار الكاتب هذه القضية الجدلية بطريقة واقعية، وكيف أجرى حوارًا عفويًّا في ظاهره، مدروسًا في باطنه، على

ألسنة شخصياته؛ ليضيء هذه القضية بمختلف قناعات الناس حولها. ولنا أن نلحظ أن أكثر من دافع عن المرأة في الحوار هو الممثل؛ ولذلك ما يُسوِّغه في أحداث المسرحية، فهو عاشق لفتاة يترقب رؤيتها كل يوم، ويتمنى الزواج بها، ويطمح للسعادة معها؛ فلديه سبب نفسي يجعله يقدّر المرأة ويعلي من شأنها، ويكون هو المدافع الأقوى عنها؛ إذ إن العاطفة تحرّكه، إلى جانب قناعات عقلية وثقافية راسخة عنده فيما يبدو. وفي هذا ملحظ واقعي ينسجم مع معطيات الحياة الواقعية المتوقعة.

في الموقف السابق ذاته، نلحظ ظاهرة التطرّف في الرأي والاستبداد به، وعدم تقبل الرأي الآخر، والتعاطي بعنف مع المقابل المخالف، فهي ظاهرة اجتماعية منتشرة في مجتمعاتنا العربية، وقد صعّدت الحدث في المسرحية؛ إذ هي التي أوصلت الممثل وفني الأجهزة إلى الاشتباك، وإدخال الحدث في مرحلة ساخنة محتدمة.

ويتخذ الكاتب من حب الممثل للفتاة الجامعية الأرستقراطية محرّكًا لأحداث لاحقة، كما ذكرنا؛ فلأن الفتاة جميلة فقد لفتت نظر (الخامس) أيضًا، وحركت مشاعره، وبدا أنه تقرّب منها وأخذ صورتها، وهذا حرّك الأحداث إلى حدّ أن يطلب الخامس من الممثل أن يشركه في المشهد التمثيلي مقابل عدم التعرض للفتاة مجددًا. كذلك فإنّ هذا الموقف سلّط الضوء أكثر على ظاهرة الطبقية في المجتمع، والعلاقة بين الفقراء والأغنياء، ويظهر ذلك جليًّا في الحوار الآتي:

"**الثالث ـ ثمّ إنّ الفتاة ليست من عالمك.**

الأول ـ ما الذي تعنيه؟ كلنا بشر.

الثالث ـ لكن في العرف الاجتماعي، البشر طبقات.

الأول - أنا لا أؤمن بهذا التصنيف.

الثالث - بل تؤمن، (يشير للخامس) أنت تراه أقلّ مستوى منك"[٤٧].

والغريب أن الطبقية تسربت حتى إلى أهل المزبلة أنفسهم، وهذا شيء واقعي، فهم- وإن جمعتهم ظروف التهميش والفقر وظلم المجتمع لهم- لكنهم من مستويات متفاوتة فكريًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا، ومهما حاولوا أن يتواءموا نفسيًّا ومعيشيًّا، لكن لا بدّ أن تظهر الطبقية بينهم أحيانًا، كما حدث بين الممثل ورفيقه الخامس الإنسان البسيط في صراعهما على الفتاة. وما يهمنا أن هذه الواقعية الاجتماعية استمرت في تحريك أحداث المسرحية، وجعلتها نابضة ومتصاعدة وحيوية ومولِّدة لأحداث أخرى باستمرار.

آخر الظواهر الاجتماعية التي يمكن تناولها في هذا المقام؛ لما لها من أثر في تصاعد الحدث في المسرحية، هي ظاهرة الاستئثار، وقد مثّلتها شخصية الزبال، الحاقد الحانق على سكان المزبلة؛ لأنه يراها ملكًا له، وأنّ له الحق أن يستحوذ على كل ما يُلقى فيها مما غلا أو رخص، وألَّا يزاحمه في ذلك أحد؛ لذلك هو شديد الحنق على الرفاق الخمسة، مع أنهم أتاحوا له أن يأخذ ما يريد، وأبدوا استعدادهم أن يخصّوه بأثمن الأشياء التي يجدونها في الزبالة، لكنّه لم يرض بما دون رحيلهم عن المزبلة، وأصرّ على ذلك، وانتهت المسرحية نهاية مفتوحة في مشهدها الأخير، حين اختبأ الرفاق في براميلهم، مستغلين انشغال الزبال مع زميله سائق شاحنة الزبالة، وحين عودته ظنّ أنهم رحلوا عن المزبلة، وكانوا قد كوّموا له كومة كبيرة من الزبالة تحتوي على أشيائهم الثمينة التي وجدوها فانشغل بها وغفل عنهم[٤٨].

ثانيًا ـ الجانب الثقافي والفكري.

للجانب الفكري والثقافي أثر في تطوّر أحداث مسرحية المزبلة الفاضلة وتصاعدها، أوّلًا؛ لأن شخصيات المسرحية تنتمي إلى مستويات فكرية وثقافية مختلفة، تبعًا للبيئة التي جاءوا منها، وتبعًا للمستوى التعليمي الذي بلغوه، وكذلك اهتماماتهم وقناعاتهم التي هي انعكاس لما هم عليه من فكر وثقافة. ونقصد بالثقافة هنا، الحصيلة المعرفية النوعية التي يكتسبها المرء عبر حياته بالتجربة والمشاهدة والسماع والتأمّل وغيرها من وسائل تحصيل المعرفة، في حين أنّ الفكر مستوى راق من المعرفة، يتسم بالعمق والتحليل والرسوخ، وغالبًا ما يعبّر عنه صاحبه بلغة نوعية وأسلوب تعبيري مميّز. وثانيًا؛ لأنّ الأسباب الثقافية والفكرية تقف في مقدمة الأسباب التي جعلت ثلاثة من الشخصيات يهجرون المجتمع ويلجأون إلى المزبلة، وهم المفكر الكاتب الذي تجاهل المجتمع فكره وإبداعه، والممثل الذي تنكّر المجتمع لفنّه الجادّ لصالح الفنّ المزعوم التافه، والصحفي الذي أحبطه مجتمع يحارب الحقيقة ويرضى بالخداع والوهم ويكرّسهما، فالفكر والثقافة الاحتجاجية لهؤلاء الثلاثة، التي ظهرت في أثناء حوارهم وفي مواقفهم المختلفة، أسهمت في تحريك المسرحية وإثرائها وبث الحيوية في عروقها وتحريك أحداثها. ولا نغفل ما أظهرته شخصية فني الأجهزة، وشخصية الإنسان البسيط، من مواقف تعكس ثقافتهما المكتسبة من البيئة التي جاءا منها.

أول ما يطالعنا من ظواهر واقعية ثقافية هي عزوف المجتمع عن القراءة عمومًا، لا سيّما الكتب الجادة؛ ولأن المسرحية ليس فيها ما يدل على أنها تمثل معالم المجتمع السعودي تحديدًا، فيمكن أن نقول إنها تمثّل المجتمعات العربية عمومًا، أو المجتمعات النامية التي عادة تتفشّى فيها المشكلات الاجتماعية

والثقافية والنفسية التي تناولتها المسرحية. إذًا، فظاهرة العزوف عن القراءة كفعل ثقافي يومي غايته اكتساب المعرفة وتنمية العقل، بمعزل عن التحصيل الدراسي التخصصي، هذه الظاهرة متفشية في مجتمعاتنا العربية، والأرقام والإحصائيات تدلل عليها، والواقع الملموس المعروف يشهد على ذلك. جاء ذلك في المسرحية في الحوار الآتي بين الكاتب المفكر (الثالث) وفني الأجهزة (الثاني) والممثل (الأول):

"**الثالث: كم هو مؤلم أن يشعر المرء أنه بعيد عن الناس ولا يفهمونه، أنا قرأت، طالعت، وكتبت؛ لأصل إلى الناس، أقدم لهم تجاربي، واجهت الصعوبات. أفلست، أُهنت وأنا أدور من دار نشر إلى أخرى كي أصدر كتابي ويقرأوه، لكنهم لا يقرأون، تتكدّس النسخ في المستودعات ويأكلها الغبار، بحجة أنهم لا يفهموننا، (يتنهّد) تصوّر الألم الذي انتابني وأنا أنفض بقايا طعام عن نسخة كتابي، ثمرة عمري في قعر برميل زبالة.**

الثاني: لو أنك أصدرت كتابًا عن الأبراج، أو عن فضائح الفنانات لما أفلست.

الثالث: أتسمي تلك التفاهات كتبًا؟

الأول: (بأسى) إنها قيم السوق يا صاحبي، ولغة العصر، نحاول أن نتغاضى عنها؛ لأن في رؤوسنا مدنًا فاضلة نسعى إلى تحقيقها"[٤٩].

فثمة محرك للأحداث يمكن وسمه بالثقافي؛ لأن له مساسًا بالبعد الثقافي، وهو عزوف الناس عن قراءة الكتب الجادة والعلم الرصين، فهذا أدّى بالمفكر الكاتب أن يكون في حال مزرية من الفقر والفاقة والمذلة، ثم ساءت حاله حتى وجد في المزبلة ملاذا وسكنا، هاجرًا مجتمعه الذي تجاهله وبخسه حقه. إذًا نحن أمام محرك للأحداث محله الزمن الماضي، حاصل قبل أحداث المسرحية التي وقعت على الخشبة، استُدعيَ بالحوار، ومن خلاله سلّط الكاتب الضوء على

مشكلة ثقافية يسهم فيها غالبية أفراد المجتمع تؤدي بكثير من المفكّرين والكتّاب إلى الإحباط والانعزال والقهر، ثم بعد ذلك كل ما ينتج عنهم من مواقف يكون انعكاسًا لشعورهم المرّ بالنكران والتجاهل والظلم والتهميش؛ فنجد المفكر حين يكون له موقف الرفض الشديد للأغاني الهابطة، فهو إنما يحاول الانتقام ورد الصفعة للمجتمع الذي مال إلى الكتب التافهة وأشاح بوجهه عن كتاب جاد هو ثمرة عمر هذا الكاتب، على حد قوله في حواره. وموقفه هذا من الأغاني الهابطة ظهر كثيرًا في المسرحية، ولنا أن نطلع على موضع من هذه المواضع في الحوار الآتي:

"**الثالث – المهم أن لي لغتي، ولتحاولوا أنتم فهمي.**

الثاني – سنضطر لذلك، بشرط أن تتركنا نستمع إلى ما نشاء من الأغاني.

الثالث – أتسمي ذلك الزعيق غناء؟!

الثاني – إنها الأغاني التي تطربنا.

الخامس – إنها تشعرني برغبة في الرقص، إنها أفضل من "فكروني عينيك بأيامي اللي راحوا" (مقلّدًا أم كلثوم) أو الآخر الذي يصرخ "جبّار"!!

الأول – ليس لكما حق، إنها أغان جميلة وأصيلة.

الخامس – إنها تشعرني بالحزن، والأغاني للفرح والفرفشة "(٥٠).

فعقدة المفكر الكاتب من المجتمع المتجاهل لفكره جعله رافضًا لتفاهات هذا المجتمع، ومنها الأغاني الهابطة ذات الإيقاعات السريعة، التي تخلو من المضامين الراقية والأصالة، وهي كذلك ظاهرة ثقافية سلبية، شأنها شأن ظاهرة العزوف عن القراءة؛ فهي متفشية في المجتمع تعكس مستوى من الانحطاط الثقافي والفكري، وهذا الجدل الدائر بين الرفاق الخمسة حول هذه الظاهرة في هذا الموقف، وما يتلونه من مواقف لاحقة، يمثل نبضًا للمسرحية وتحريكًا لأحداثها؛ فنجد أن هذه الواقعية الثقافية السلبية لها دور واضح في تطوير الحدث

المسرحي وتصاعده، فقد أصرّ فني الأجهزة (الثاني) والإنسان البسيط (الخامس) على موقفهما المتمثل برغبتهما في الأغاني الهابطة وسعيهما إليها سماعًا وأداءً واهتمامًا، في حين أصر المفكر على موقفه الرافض لها، وهذا حرّك الأحداث نحو أن تتضمّن الحفلة التي أقامها الرفاق شيئًا من الأغاني الجادة وشيئًا من الأغاني الهابطة التي تحفز على الرقص، وهذا ما حدث، فانخرطوا جميعًا بدون استثناء بالرقص، حتى أن المفكر شاركهم بعد أن وجد نفسه محاصرًا بثقافة فرضت نفسها في مجتمع المزبلة.

وثمة ظاهرة ثقافية سلبية أخرى يثيرها الكاتب في أثناء مسرحيته بطريقته الواقعية، عبر حوار عفوي يفرضه الموقف، فينساب سلسًا في موضعه الطبعي بدون تكلف، هي ظاهرة تجاهل المسرح الجاد ذي المضامين الراقية الهادفة، البعيد عن الإسفاف والابتذال ومجرد الهزل والضحك لأجل الضحك؛ فمثل هذا المسرح الجاد منبوذ في مجتمعاتنا، وغير مرحب به، ويطغى عليه المسرح الهزلي المبتذل الذي غايته الضحك في المقام الأول. تبرز هذه الظاهرة مرتبطة بشخصية الممثل المسرحي الجاد (الأول)، المتأنّق والمعتد بنفسه؛ لكونه فنانا جادًّا راقيًا، وهو ما يجعله يرى نفسه مستحقًّا أن يحظى باهتمام فتاة جميلة من أسرة أرستقراطية، يحبّها ويترقّب خروجها إلى جامعتها يوميًّا، وهذا من شأنه أن يحرّك أحداث المسرحية، لا سيّما حين يكتشف الممثل أن له منافسًا في حبه للفتاة، هو شخصية الخامس الإنسان البسيط، فتعتريه الغيرة، ويحتد الموقف بينهما حين يعرف أن صورة الفتاة بحوزة الخامس، فيهمّ أن يبطش به، لولا تدخّل الرفاق، ويظهر من خلال الحوار تعالي الممثل على رفيقه البسيط، لاستشعاره التفاوت الثقافي والفكري بينهما، وهنا يبرز البعد النفسي الذي سوف نسلط الضوء عليه لاحقًا، ومنطلق هذا كلّه أن هذا الممثل ضحية تجاهل المجتمع للفن المسرحي الجاد ونبذه وعدم الاعتناء به، وهو ما أدّى بالممثل أن يهجر

مجتمعه ويلجأ إلى المزبلة، وما حبه للفتاة وحرصه على جذب اهتمامها إلّا شيء من التعويض النفسي عمّا ينتابه من شعور بمرارة التجاهل والنكران من مجتمعه. وهذا يظهر في الحوار الآتي:

"**الثاني ـ لو أنك مشهور كغيرك من الممثلين.**

الثالث ـ لو كان في أوربا مثلًا لأصبح مشهورًا، للممثّل المسرحي شأن هناك.

الثاني ـ أعني لو شغّل عقله قليلًا وعمل في التلفزيون كالآخرين، لكانت معجباته كثيرات.

الأوّل ـ (بحدة) قلتُ مرارًا، لا للتلفزيون.

الثاني ـ (يسايره) حسنًا، لا للتلفزيون، اشتغل في المسرح الذي نعرفه كلّنا، ستحظى بالمال والشهرة، ولن تحتاج أن تقف كالمخبول تتأنق لفتاة لا تعرفها.

الأوّل: يا صديقي، هذه مبادئي، قبلتُ أن أحيا على الهامش في هذه المزبلة، على أن أحيد عنها، وأنزلق إلى التهريج الذي يسمونه مسرحًا"(٥١).

إذًا، نحن أمام ظاهرة ثقافية سلبية طاغية في مجتمعاتنا العربية، هي إشاحة الوجه عن المسرح الجاد، والاهتمام بالمسرح الهزلي المبتذل، والأعمال التلفزيونية التي تدغدغ المشاعر وتثير الغرائز، وتهدف إلى الربح المادي وحسب، وتعاطي الرفاق مع هذه القضية، لا سيّما الممثل وهو ضحية هذه الظاهرة، قد حرّك الأحداث وصعّدها، وتقاطع في هذا الموقف البعد الثقافي والبعد النفسي، وهذا أعطى زخمًا إضافيًّا للحدث، وأضفى عليه مزيد حرارة وحيوية.

وما دمنا في المجال الثقافي، فلا بد لنا أن نلتفت إلى ما يسمّى بالواقعية اللغوية، وهي أن يضع الكاتب لكل شخصية حوارها المناسب لمستواها الفكري والثقافي والاجتماعي، وكذلك لطبيعتها ووظيفتها وعاطفتها ونفسيتها؛ "فالحوار يسهم في بناء الشخصية الأساسية والثانوية ورسمها والتدرّج بها، وهو الطريق

الوحيد إلى ذلك الهدف.. فهو مكوّن للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية؛ إذ تكون لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها، ومستوى إحساسها، وشكل عاطفتها، ودورها في الفعل الدرامي، وموقعها فيه، واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث والحبكة"(٥٢).

وقد حاول الحايك أن يحقّق الواقعية اللغوية في مسرحيته، فنجح إلى حد ما؛ إذ إنّ "من الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي أنه مُطالب بأن يكتب بلغة أدبية مصقولة، وفي الوقت نفسه واقعية تتواكب والمستويات المختلفة لشخوص مسرحيته"(٥٣)، "وسيّان في ذلك من الناحية الفنية أنه يستخدم لغة عربية فصيحة، أو عامية، أو أية لغة أخرى؛ كما أن خشبة المسرح هي التي تستطيع وحدها أن تحدّد القيمة والفعالية الدرامية للنص المسرحي"(٥٤)؛ فنجد الحايك قد وضع لشخصية الكاتب المفكر حوارًا رصينًا لغة ومضمونًا وأسلوبًا، يناسب المستوى الفكري والثقافي والأخلاقي لهذه الشخصية، من ذلك قوله يخاطب رفيقيه الأول والخامس: "**كفى صراع ديكة، كنتما كالمهرجين وأنتما تتقاتلان لأجل فتاة**"(٥٥)، فقد استخدم لغة أدبية تضمنت تشبيهين في سياق قصير، وهي لغة أديب كاتب. وكذلك يظهر التفاوت في اللغة بين الكاتب ورفيقه الخامس الإنسان البسيط في الحوار الآتي:

"**الثالث - يجب أن نكون نسيجًا اجتماعيًّا واحدًا في هذه المزبلة رغم اختلافنا.**

الخامس - (يفتح فمه مشدوهًا) نسيجًا ماذا؟

الثالث - نسيج اجتماعي متآلف، تجمعنا حدود واحدة، ومصير واحد، نصطف معًا، ولا تجذبنا تلك التخرّصات لصراع يضعف هذا النسيج.

الخامس - (يفتح فمه مشدوهًا) أنا لم أفهم شيئًا مما قال، هل فهمتم أنتم؟!

الثاني - (يحاول إفهام العاطل) هو يقول، إننا يجب أن نكون يدًا واحدة، لا نتصارع، أفهمت؟!

الخامس ـ فقط؟!"[٥٦].

فالحايك وضع على لسان المفكر الكاتب عبارات وكلمات مثل (نسيج اجتماعي) و(تخرصات)، وهو ما لم يفهمه رفيقه البسيط في مستواه الثقافي، ولم يخجل أن يعبّر عن عدم فهمه، وتدخّل فني الأجهزة (الثاني) ووضّح له مراد رفيقهما المفكّر. وفني الأجهزة وإن كان فهم كلام المفكر لكنه لا يستطيع التكلم بمثل لغته، فهو في مستوى ثقافي متوسّط. وهكذا نرى التفاوت في التعاطي اللغوي بين سكان المزبلة تبعًا لمستوياتهم الثقافية، وهذا من الواقعية اللغوية.

ونلحظ هذه الواقعية اللغوية في مواضع كثيرة في المسرحية، لا سيّما مع شخصية الإنسان البسيط (الخامس)، فحين تظهر على لسانه بعض العبارات التي لا تُتوقع ممن مثله، يسارع الحايك ويعلل وجودها عنده، نحو ما يظهر في الحوار الآتي:

"**الخامس ـ طيّب شغّل الراديو، سمّعنا أغنية أخرى.**

الثالث ـ وإلى ماذا ستستمعون؟ إلى تلك الأغاني الهابطة.

الخامس ـ (متذمّرًا) أوف!! إنكم تصادرون حرّياتنا.

الأول ـ (بدهشة) ماذا قلت؟! أسمعتم ما قال؟

الخامس ـ هل أخطأت كالعادة.

الأول ـ من أي قاموس تعلمت: تصادرون حرياتنا؟!

الخامس ـ (يشير إلى الثالث) من صاحبنا، إنها أسهل ما تعلمته منه، كل كلماته صعبة، تعلمت منه أيضًا: اجتماع إفرازي.

الثالث ـ تقصد "إفراز اجتماعي"، ثمّ أنا كلامي كله صعب؟

الثاني ـ نعم كلامك صعب، أنت وغيرك من المثقفين تتعالون علينا.

الثالث ـ أنا أتعالى عليكم، وأصادر الحريات؟ من تظنونني؟ أنا واحد منكم"[٥٧].

فنلاحظ كيف يعلل كاتب المسرحية عبارة (تصادرون حرياتنا) التي وردت على لسان الخامس، فسرعان ما يظهر أنه تعلّمها من رفيقه المفكّر، وحاول تعلّم عبارة أخرى هي (إفراز اجتماعي) لكنه عكسها، وحكاها بطريقة مضحكة، وهذا كلّه من باب ترسيخ الواقعية اللغوية، فهذا الإنسان البسيط، بحكم اختلاطه برفاقه المثقفين، يحاول أن يتعلّم منهم بعض هذه الكلمات والعبارات النوعية المتقدّمة ثقافيًّا، فينجح أحيانًا ويخفق أخرى.

أمّا أثر الواقعية اللغوية في تطوّر الأحداث، فهما أثران؛ مباشر وغير مباشر؛ فالمباشر يتمثّل في إضفاء الحيوية والحرارة على الحوار، وجعله مشوّقًا ومتقبّلًا من الجمهور، بل يضفي عليه كذلك الظرافة والدعابة، فيخدم الجانب الكوميدي الذي لا يفترض أن يكون غاية في العمل المسرحي، لكنه مهم بوصفه عنصر جذب وتفاعل مع المسرحية من قبل الجمهور. أمّا الأثر غير المباشر فهو أن الواقعية اللغوية تجعل الكاتب يضع على ألسنة بعض شخصياته حوارات تنبني عليها ردود فعل من شخصيات أخرى، وردود الفعل هذه إمّا تكون كلامًا، أي تظل في مستوى الحوار، وإمّا تكون مواقف عملية|؛ أي أحداثًا تتصاعد، وتطوّر الفعالية المسرحية بما يخدم الغاية العامة. فمثلًا حين وضع الحايك حوارًا على لسان فني الأجهزة يفصح فيه عن موقفه السلبي جدًّا من النساء، يندرج ضمن الواقعية اللغوية؛ لأنه يعكس الواقع الاجتماعي والثقافي والنفسي لهذه الشخصية، وذلك حين قال: "**المرأة فائض عن الحاجة، كالفضلات... لتذهب كل امرأة إلى الجحيم**"(٥٨)؛ فنجد أن الممثل (الأول) لم يتمالك نفسه أن هجم على فني الأجهزة ورماه أرضًا، وهو ما جعل الأخير يهمّ بضربه ببرميل لينتقم لنفسه، فصدّه الممثل ببرميل آخر، وهكذا تصاعدت أحداث المسرحية في هذا الموقف بسبب ما حكاه فني الأجهزة من كلام قاس متطرف في حق النساء، هو من باب الواقعية اللغوية التي تعكس ثقافته ونفسيته وظروفه الاجتماعية.

ثالثًا ـ الجانب النفسي.

العامل النفسي هو من أكثر المحركات للإنسان في الحياة؛ فكثير من صنيعه ومواقفه وردات فعله مَنشأها نفسي، وهو إمّا موغل في النفس العميقة، مرتبط بالطفولة والنشأة، أو هو حضور نفسي فرضته أوضاع راهنة. وكلا النوعين تترتب عليه حركة الإنسان في الحياة وتعاطيه مع مختلف الأمور. والمسرح هو صورة عن الحياة، وشخصياته تمثّل نماذج بشرية موجودة في الحياة، تتحرك وتتفاعل وتتغيّر وتتبنى أفكارًا مختلفة وتصدر عنها مواقف مختلفة تبعًا لذلك. وما يهمّنا هنا، هو أن نتتبّع، بما يتسع له المقام، أثر الواقعية النفسية في تطور أحداث مسرحية المزبلة الفاضلة وتصاعدها.

ويجدر القول إنه لا يمكن فصل البعد النفسي في المسرحية عن البعدين الاجتماعي والثقافي، فهذه الأبعاد كلها متداخلة، تسير في خط واحد ضمن البناء المسرحي العام، لكن ما نفعله أنّنا نركّز في الموقف ذاته، تارة على البعد الاجتماعي فيه، وذلك في التناول الاجتماعي للموضوع، وتارة على البعد الثقافي إن لمسنا فيه بعدًا ثقافيًّا، وتارة ثالثة على البعد النفسي، إن كان للبعد النفسي حضور لافت. فمثلا في مواقف الرفاق من المرأة، وهو الموقف الذي أثير بعد المكالمة بين الطبيب وزوجته، التي تصنت فني الأجهزة عليها ونقَلها لرفاقه، وقد تضمنت شجارًا قويًّا بين الزوجين، وإصرارًا من الزوجة على الطلاق، وانتهت المكالمة بإهانة لفظية وجهتها المرأة لزوجها. في هذا الموقف الذي شهد جدلًا كبيرا بين الرفاق(٥٩)، وكنا قد تناولنا ذلك كقضية اجتماعية؛ لما فيها من بعد اجتماعي بارز، وكان يمكن تناولها – أيضًا – من منطلق فكري ثقافي، كذلك فيها بعد نفسي يجدر أن نتوقف عنده، نلمسه في موقف فنّي الأجهزة السلبي جدًّا من المرأة، ولا شكّ أن لهذا الموقف منشأ نفسيًّا غائرًا في النفس العميقة، وقد يكون مرتبطًا بالطفولة، ولم يكشف الحايك عن هذا المنشأ من خلال الحوار، بل

تركه مفتوحًا لفهم القارئ أو المشاهد، ويمكن أن نخمّن ما شئنا لتفسير هذا الموقف المتشدّد نفسيًّا. وعلى النقيض تمامًا نجد موقف الممثل الإيجابي جدًّا من المرأة، المتمثّل بالدفاع عنها، وتقديرها أعلى تقدير، واعتبارها وطنًا وسكنًا؛ فلا شكّ أن لهذا الموقف – أيضًا – منشأ نفسيًّا، إمّا أنه مرتبط بحالة الحب التي يعيشها لفتاة الحي الأرستقراطية، أو أن الأمر أبعد من ذلك، ويرجع إلى الطفولة، فكذلك الحايك لم يكشف ذلك، بل تركه للقارئ يخمّن ما يشاء. وكلا الموقفين واقعيان حاضران في الواقع اليومي تمثّلهما نماذج بشرية نراها ونعايشها، بل قد نكون منها. ما يهمّنا هنا، أن نفهم كيف أن هذه المحركات النفسية الواقعية قد أسهمت في تطوير الحدث وتصعيده، فأضفتْ على المسرحية حرارة وحيوية، وصولًا إلى غايتها.

من المحركات النفسية الواقعية التي تُلحظ في المسرحية أيضًا ما يُعرف بالتعويض النفسي جراء الشعور بالنقص أو الحرمان أو النكران، وهذا ظهر في غير موقف في المسرحية، ومن غير شخصية، فالكاتب المفكر أحب أن يكون له فقرة في الحفل الذي أزمع الرفاق على إقامته بعد أن وجدوا كعكة عيد ميلاد سالمة في الزبالة، فقد رغب أن يقرأ صفحات من كتابه القيّم الذي تجاهله المجتمع ولم يحفل به، ورغم إلحاحه على ذلك غير أن الرفاق لبّوا نداء الجوع على أن يسمعوا كلامًا فكريًّا ثقيلًا لن يفهم معظمهم منه شيئًا، فأجهضوا فقرته وسط استياء منه، سرعان ما تخلّص منه وانخرط معهم في الحفلة(٦٠)؛ لسبب نفسي كذلك يتمثّل برغبته في الهروب من أي موقف يثير استياءه وحزنه؛ فبعد هذه المزبلة لا ملاذ له، وغير هؤلاء الرفاق لا رفاق له، فهو لا يريد أن يخسر كل شيء. ولنا أن نلحظ كيف أن هذا الموقف النفسي حرّك أحداث المسرحية في اتجاه ما أسهم في تحقيق ما يصبو الحايك إلى إيصاله إلى الجمهور عبر مسرحيته.

وثمة تعويض نفسي واقعي آخر ظهر لدى شخصية الممثل، تمثّل في حرصه على التأنّق اليومي لجذب التفات فتاة الحي الأرستقراطية، وذلك بعد أن تجاهله المجتمع وتجاهل فنّه الجاد وقدراته المسرحية الراقية، وهذا يظهر في جملته الحوارية هذه: "**أنا ممثل مسرحي، ووسيم، وحريّ بها أن تحبني**"(٦١)، وقوله للخامس: "**قل لها إني ممثّل مسرحي، ووسيم، وإنّي أحبها**"(٦٢). ومحاولة التعويض هذه، المتمثلة بالرغبة في جذب اهتمام الفتاة، حرّكت أحداث المسرحية، وطورتها، في اتجاهات عدة؛ فمن ناحية جعلت الممثل دائم التأنّق لجذب انتباه الفتاة، وجعلته يقف في دور المدافع عن المرأة وحقوقها حين احتدم النقاش مع رفيقه فني الأجهزة حول هذا الموضوع، إلى درجة الاشتباك معه، ثمّ إنّ ذلك جعله يسمح لرفيقه الخامس أن يشارك معه في تمثيل المشهد الذي سيقدم في الحفلة، وما ترتّب على ذلك من أحداث اتسمت بالطابع الكوميدي، واقتضت حوارًا حيويًّا تضمّن الإضاءة على قضايا ثقافية تخدم غاية المسرحية.

وفي السياق نفسه، يمكننا أن نلحظ التعويض النفسي في الرغبة الملحّة التي أبداها الإنسان البسيط (الخامس) في أن يشارك في فقرة التمثيل ضمن الحفلة التي قرّرها الرفاق، حتى إن اقتضى ذلك أن يتخلّى عن اهتمامه بفتاة الحي الأرستقراطية لصالح الممثل، وهو الشرط الذي وضعه الأخير لقبوله أن يمثّل معه(٦٣). فالإنسان البسيط المهمّش الذي لا حظ له من ثقافة ولا موهبة ولا شهرة يسعى للظهور بأية طريقة، وممارسة شيء من عالم الرقي والشهرة والفن، حتى لو ضمِن مشهدًا تمثيليًا قصيرًا سيُقدّم في مزبلة. وهذه الرغبة حرّكت الأحداث وطوّرتها وأضفت عليها صبغة كوميدية ساخرة، وكذلك قادت إلى حوارات نابضة تتسم بالواقعية أتاحت للحايك أن يثير عبرها بعض القضايا الثقافية الفنية المرتبطة بالمسرح.

الخاتمة

تناول البحث أثر الأسلوب الواقعي الذي انتهجه الكاتب المسرحي عباس الحايك في تطوير أحداث مسرحيته، ورفدها بالحيوية والحرارة، لا على مستوى الحدث وحسب، بل على مستوى الحوار أيضًا. وقد خرجنا بجملة من النتائج، هي الآتي:

- إن الواقعية حاضرة حضورًا قويًّا في مسرحية المزبلة الفاضلة، متقاطعة مع الرمزية التي يمكن استجلاؤها بالتأمّل في السياق العام للمسرحية. ولم يتعارض الأسلوبان، بل تكاملَا لخدمة الغاية العامة.
- أحسن الحايك في أسلوبه الواقعي، وأمسك خيوطه باقتدار في كل مشاهد مسرحيته، وفي بعض المواقف التي بدا أنها غير واقعية كان يسوّغ ذلك عبر الحوار بتمكّن وسلاسة.
- تنوّعت الواقعية في المسرحية؛ فظهرت الواقعية الاجتماعية، والواقعية الثقافية، والواقعية اللغوية، والواقعية النفسية، وكانت كلها متداخلة ومتكاملة في السياق العام للمسرحية، بما يخدم الغاية الأساسية.
- كان للواقعية في أبعادها المختلفة المذكورة أثر جليٌّ في تطوير الأحداث وتصعيدها، ورفد المسرحية بالحيوية والحرارة بما يحقّق لها التفاعل معها من قبل جمهور القرّاء أو المشاهدين. وهذا الأثر للواقعية في تطوير أحداث المسرحية تعددت أشكاله تبعًا لنوع الواقعية، وتبعًا للموقف الذي برز فيه؛ فتارة كان أثرًا قصير المدى منحصرًا في الموقف، وتارة كان بعيد المدى ممتدًّا على طول المسرحية.
- تأثّر الحوار بالحضور الواقعي، كما تأثّرت الأحداث، وكان الحوار مرآة صادقة لواقعية المسرحية، وللأحداث وتصاعدها. وقد أحسن الحايك التعامل

مع الحوار الذي وضعه لشخصياته، فبرزت في مسرحيته الواقعية اللغوية، مدلِّلًا بذلك على تمكّنه المسرحي.

- مع أن المسرحية واقعية، وكاتبها سعودي، فواقعيتها لم تكن انعكاسًا للمجتمع السعودي تحديدًا، ويبدو أن الحايك لم يرد لها أن تكون كذلك، بل جعلها تمثّل المجتمعات العربية عمومًا، ومن ضمنها المجتمع السعودي، ذلك أن القضايا التي أثارتها المسرحية غير منحصرة في مجتمع الكاتب الخاص، بل تتعداه إلى الإقليم العربي عامة، بل ربما إلى دول ما يسمى بالعالم الثالث كله.

وثمّة بعض التوصيات التي يمكن أن نقدّمها، في ضوء هذا البحث والنتائج التي أفضينا إليها، فنوصي بالآتي:

- أن ينبري باحثون لدراسة الواقعية وأثرها في جميع مسرحيات عباس الحايك، لمعرفة ما إذا كان هذا الكاتب يتسم بالواقعية في كل نصوصه المسرحية، أي هل يمكن أن نسِمَه بأنه كاتب واقعي؟.
- أن يتصدّى الباحثون لدراسة الواقعية في المشهد المسرحي السعودي عامة، ودراسة أبعادها وأثرها في مستوى الأحداث والحوار والصراع وسائر عناصر المسرحية.
- أن تُدرس الأساليب الأخرى، كالتعبيرية والرمزية والسريالية وغيرها، ومدى حضورها في المسرح السعودي، وكيفية التعاطي معها، للوصول إلى دراسات شمولية ومتكاملة حول المسرح السعودي؛ لغاية تدعيم مُنجَزه من جهة، وإصلاحه والنهوض به من جهة أخرى.

الهوامش

(١) انظر: معنى الواقعية في مسرح نعمان عاشور ، نهاد صليحة ، مجلة القاهرة، ع٧٢، ١٥ يونية ١٩٨٧، ص٢٥.

(٢) انظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، ص١٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه.

(٤) الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، رشيدة مهران، ص١٧.

(٥) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص٢٨٧.

(٦) انظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، ص٦.

(٧) انظر: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مجد القصص، ص٨٩، ٩٣.

(٨) انظر: الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجًا، سهى إبراهيم عبد السلام، ص ١٥. مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، مجد القصص، ص٨٩، ٩٢.

(٩) انظر: معنى الواقعية في مسرح نعمان عاشور، نهاد صليحة، مجلة القاهرة، ص٢٢.

(١٠) انظر: الواقعية في المسرح المعاصر، سهى إبراهيم عبد السلام، ص٢٠ – ٢٢.

(١١) الواقعية واتجاهاتها، رشيدة مهران، ص٤٣.

(١٢) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، فوزي فهمي أحمد، ص٨٤.

(١٣) انظر: الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجًا، سهى إبراهيم عبد السلام، ص١٦.

(١٤) مشكلة الفن، زكريا إبراهيم، ص١٤٩.

(١٥) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: جابر عصفور، ص١٨٤.

(١٦) انظر: الواقعية في المسرح المعاصر، سهى إبراهيم عبد السلام، ص٢٣ وما بعدها.

(١٧) انظر: نهار اليقظة في المسرحية العربية: المسرح السعودي، أبو الحسن عبد الحميد سلام، ص ١١،١٢.

(١٨) انظر: نهار اليقظة في المسرحية العربية: المسرح السعودي، أبو الحسن عبد الحميد سلام، ص١٢.

(١٩) انظر: المرجع نفسه، ص٢٧.

(٢٠) انظر: المرجع نفسه، ص٢٢.

(٢١) منقول عن المدونة الإلكترونية للكاتب عباس الحايك على الشبكة العنكبوتية تحت هذا الرابط: https://abbashayek.com/2015/04/28/عباس-أحمد-الحايك/

(٢٢) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٧.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٧-٨.

(٢٤) انظر: المصدر نفسه، ص٨.

(٢٥) الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجًا، سهى إبراهيم عبد السلام، ص١٥٦.

(٢٦) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص١٣.

(٢٧) انظر: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، ص٧٣.

(٢٨) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٨.

(٢٩) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٩.

(٣٠) الدراما الواقعية عند نعمان عاشور، نبيل راغب، ص٤٢.

(٣١) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص١٥ – ٣٩.

(٣٢) انظر: المصدر نفسه، ص٤١ – ٥٠.

(٣٣) انظر المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٥١- ٥٨.

(٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص٥٩ – ٦٤.

(٣٥) الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجا، سهى إبراهيم عبدالسلام، ص١٥٦.

(٣٦) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٨.

(٣٧) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٨.

(٣٨) المصدر نفسه، ص٤٩.

(٣٩) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص١٥ – ١٦.

(٤٠) انظر: المصدر نفسه، ص٢١.

(٤١) المصدر نفسه، ص١٦.

(٤٢) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٢٢.

(٤٣) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٤.

(٤٤) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٥- ٤٧.

(٤٥) انظر: المصدر نفسه.

(٤٦) انظر: المصدر نفسه، ص٤٧-٤٨.

(٤٧) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٢٩.

(٤٨) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٦١ -٦٤.

(٤٩) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٣٦.

(٥٠) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٣٧.

(٥١) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٢٠.

(٥٢) بناء المسرحية العربية، يوسف نوفل، ص٤٠.

(٥٣) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص٢٥.

(٥٤) الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجا، سهى إبراهيم عبدالسلام، ص١٤٧.

(٥٥) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٢٨.

(٥٦) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٣٠.

(٥٧) المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٣٥-٣٦.

(٥٨) المصدر نفسه، ص٤٧.

(٥٩) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٤٤- ٤٧.

(٦٠) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٥٧ – ٥٨.

(٦١) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٦٢) المصدر نفسه، ص٣٩.

(٦٣) انظر: المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، عباس الحايك، ص٣٨ – ٣٩.

المصادر والمراجع

أوّلا ـ الكتب:

١- بناء المسرحية العربية (رؤية في الحوار)، نوفل، يوسف، ط١، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٥.

٢- الدراما الواقعية عند نعمان عاشور، راغب، نبيل، ط١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

٣- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، باكثير، علي أحمد، ط٣، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٥.

٤- مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، القصص، مجد، ط١، عمّان، منشورات أمانة عمّان، ٢٠٠٦.

٥- المزبلة الفاضلة ومسرحيات أخرى، الحايك، عباس، ط١، عمّان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

٦- مشكلة الفن، إبراهيم، زكريا، القاهرة، ط١، مكتبة مصر، (د.ت).

٧- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، حمادة، إبراهيم، ط١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٤.

٨- مفاهيم نقدية، ويليك، رينيه، ترجمة: جابر عصفور، ط١، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، ١٩٨٧.

٩- المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، أحمد، فوزي فهمي، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

١٠-منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، فضل، صلاح، القاهرة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ١٩٩٢.

١١-نهار اليقظة في المسرحية العربية: المسرح السعودي، سلام، أبو الحسن عبد الحميد، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤.

١٢-الواقعية في المسرح المعاصر: نعمان عاشور نموذجًا، عبد السلام، سهى إبراهيم، ط١، القاهرة، مصر العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

١٣-الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر، مهران، رشيدة، ط١، الإسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

ثانيا – الدوريات:

١٤-معنى الواقعية في مسرح نعمان عاشور، صليحة، نهاد، مجلة القاهرة، القاهرة،ع٧٢، ١٥ يونيه ١٩٨٧،

ثالثًا – المواقع الإلكترونية:

١٥-المدونة الإلكترونية للكاتب عباس الحايك على الشبكة العنكبوتية تحت هذا الرابط: https://abbashayek.com/2015/04/28/عباس-أحمد-الحايك/