جمالية التوازي الدرامي
في
" مصير صرصار" لتوفيق الحكيم

د . محمد محمود حسين محمد

مدرس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية
كلية الآداب، جامعة سوهاج

مقدمة:

تُعَدّ مسرحية "مصير صرصار" واحدة من المسرحيّات الذهنيّة التي كتبها " توفيق الحكيم"، وقد اتَّخذت بنيتها شكلًا تجريبيًّا تَشَكَّل من خطيْنِ دراميْنِ متوازييْنِ (متقابليْنِ)، هما: العالم الخيالي الغرائبي، المتمثّل في مملكة الصراصير بأبعادها الرمزيّة، والعالم الواقعي المتجسّد فنيًّا في "عادل" وزوجته المتسلّطة، ومن خلال هذين العالَمَيْنِ تجسَّدتْ دراميّة النص بأحداثها المتصارعة والمتناقضة، التي ربما تحمل إسقاطات على الواقع الاجتماعي، الذي حاولت المسرحية تصويره فنيًّا. بل يمكن القول: إنَّ مسرحية "مصير صرصار" على المستوى الموضوعي تُمَثِّل تطبيقًا عمليًّا لمشروع "توفيق الحكيم" الأيديولوجي، الذي أطلق عليه مصطلح التعادليّة، يقول: " لا ينبغي أن تؤخذ كلمة التعادل هنا بالمعنى اللغوي الذي يُفيد التساوي، ولا بالمعنى الذي يُفيد الاعتدال أو التوسط في الأمور، بل إن معنى التعادل هنا هو التقابل. والقوة المُعادِلة هنا معناها القوة المقابِلة والمناهضِة، فإذا لم يُفْهَم معنى الكلمة على هذا الوضع، فإن التعادليّة تفقد حقيقة معناها ومرماها"[1].

هذا البُعْدُ الذهني التجريبي المبني على فكرة التوازي الدرامي، والحكي على لسان الحيوان ممثلًا في الصراصير، ليس غريبًا على مسرح "توفيق الحكيم"، فهو من المبدعين الذين لم يتقيّدوا بنمط مسرحي محدّد، يقول "سامي سليمان":" ولم تتوقّف محاولات التجريب في الكتابة المسرحية عند الحكيم حتى وفاته، وأبرزها محاولات ثلاث: أولاها: سعيه إلى الإفادة من موجة مسرح العبث أو اللامعقول، التي قدَّمها إلى المسرح المصري في ستينيات القرن العشرين حين أصدر يا طالع الشجرة (١٩٦٢م)، التي حاول فيها التحرر من الواقعية والبحث عن جذور العبث في التراث الشعبي المصري. وثانيتها: الجمع بين الشكل المسرحي والشكل الروائي في عمل واحد وهو نصّ بنك القلق (١٩٦٧م)، ولذا نحت مصطلح مسرواية. وثالثتها: محاولة تقديم قالب مسرحي عربي يقوم على استلهام شخصية الحاكي أو الحكواتي التي يعرفها الإبداع الشعبي العربي"[2].

والتوازي الذي تقصده الدراسة، هو التوازي في بُعْدِه الحكائي المرتبط بالبنية النصيّة لحبكة النصوص الدرامية، التي تتطلبُ محاكاةً أو عرضًا يكون فيه تمثيل كلمات الشخصيات وأفعالها بطريقة مباشرة[٣]. وفي الحكي الموازي يتكوّن "كلُّ توازٍ على الأقل من متتاليتيْنِ تحملانِ عناصر متشابهة ومختلفة"[٤].

فالتوازي ليس خاصًا باللغة الشعرية، بل هناك أنماط من النثر تتشكّل وفق المبدأ المنسجم للتوازي، وإذا كان في الشعر يقوم على الوزن، وتكرار البيت، والأجزاء العروضية، فإنّه في النثر يتحقّق بواسطة الوحدات الدلالية، التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية، وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فَعّال على بناء الحبكة[٥].

من هنا تحاول هذه الدراسة الكشف عن جماليات التوازي الدرامي في مسرحية " مصير صرصار"، وذلك من خلال قراءتها قراءة فنيّة من منظور شعرية الخطاب التي تهتم باستنباط القوانين الفنية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي[٦]، فالشعرية (النقدية) في مفهومها الأكثر عمومية كما يرى " فانسون جوف" تَعني دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي، حيث يصعب اليوم تحليل نص ما دون التساؤل عن التقنيات التي يلتمسها والعناصر التي تشكّلُه[٧].

بناءً على هذه المنهجية القرائية تسعى الدراسة إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:

أولًا: ما الجماليات الفنية التي يحملها التوازي في البنية الدرامية لمصير صرصار؟

ثانيًا: كيف تمّ الجمع أو الربط بين الخطيْنِ المتوازييْنِ اللذيْنِ تأسّست عليهما الحبكة الدرامية؟

ثالثًا: هل يحمِل التوازي الدرامي أبعادًا أيديولوجية أراد المؤلف توصيلَها إلى جمهور القراء، ثم إلى المشاهدِين فيما بعد عند عرض هذه المسرحية على خشبة المسرح ؟

رابعًا: ما علاقة التوازي بالتقنيات الفنية واللغوية التي تشكّلَتْ منها المسرحية؟

أما عن محاور الدراسة، فتمثّلت في الآتي:

المحور الأول: التوازي وعلاقته بالحبكة الدرامية في"مصير صرصار".

المحور الثاني: النصّ الموازي ودلالته الموضوعية والفنية، وفيه:

أ- العنوان.

ب- خطاب المقدمة.

ج- الإرشادات المسرحية.

المحور الثالث: الشخصية وثنائية الصراع.

المحور الرابع: التوازي وعلاقته بالتقنيات اللغوية في" مصير صرصار"، وفيه:

أ- الحوار الدرامي.

ب- المفارقة الدرامية.

ثم كانت **الخاتمة**، وفيها عرضٌ لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي عرض تفصيلي لهذه المحاور:

المحور الأول: التوازي وعلاقته بالحبكة الدرامية لـمصير صرصار:

قدَّم " توفيق الحكيم" حبكة "مصير صرصار" في ثلاثة فصول، هي: (الصرصار ملكًا، وكفاح صرصار، ومصير الصرصار)، وقد تكفَّل كلّ فصل بعرض محور من محاور التجربة المصوَّرة التي تشكَّلت من خطيْنِ دراميْنِ يسيران في اتجاه واحد، هما: مملكة الحشرات (الصرصار: الملك، والملكة، والعالِم، والوزير، والكاهن، وجماعات النمل)، وعالم "عادل" وزوجته، ودكتور الشركة، والخادمة " أم عطية". ومن خلال هذين العالَمَيْنِ نُسجت تجربة المسرحية، ففي الفصل الأول، الذي يحمل عنوان: (الصرصار ملكًا) نجد العلاقة الاجتماعية المفككة القائمة بين الصرصار الذي توّج نفسه ملكًا، وبين زوجته: الملكة، وأعوانه الذين لم يقدّموا أيّ شيء للمملكة، خاصة بعد تهديد جماعات النمل للمملكة:

" الملك: أنتِ حرة طبعًا .. ولكن بصفتك ملكة يجب أن تكوني قدوة حسنة ..

الملكة: قدوة حسنة لمن؟

الملك: للرعية طبعًا..

الملكة: الرعية؟!..وأين هي الرعية!..أنا طول عمري ما رأيت حولك أحدًا خلاف ثلاثة فقط لا غير..هم الوزير والكاهن والعالم العلامة..

الملك: كفاية..إنها النخبة والصفوة الممتازة..

الملكة: ولكن بصفتك الملك لا بد أن يجتمع حولك الشعب.."[٨].

فقد بدت اللهجة الساخرة في هذا المشهد واضحةً في انفعالات الملكة وتعبيراتها، وأسئلتها الموجزة التي تحمل نبرة تهكمية كان لها أثرُها في سير الأحداث. ويستمر الحوار بينهما ويشتدّ الصراع والجدال حول المقومات التي تُميّز الصرصار، تلك التي جعلته يتوِّج نفسَهُ ملكًا، ويتخذ لنفسه أعوانًا، لنكتشف أنّ هذا التتويج كان مجرد لعبة هزلية، وأنّه لم يكن بناءً على اختيار منطقي أو إنجاز تمّ تقديمه من قِبل الصرصار إلى المملكة، إنّما كان بسبب أنّ شواربه كانت أطول من شوارب الآخرين من بني جنسه. وكان نتيجة هذه الفوضى العارمة أن هاجمت جماعاتُ النمل ابنَ الوزير، وكتمت أنفاسَهُ، ثم نقلته إلى مدنها دون أي مقاومة من مملكة الصراصير، بل ظلّ الملك صامتًا لا حيلة له سوى التأكيد على أنّ هذه المشكلة قديمة منذ زمن الأجداد ولا حلّ لها، وأثناء هذا المشهد التراجيدي، وفي مفارقة غير متوقعة أخذ العالِمُ يُحدِّث الصرصار عن جمال البحيرة الملساء التي رآها، مما ولّد رغبة قوية عنده لرؤية هذا المكان، تاركًا مملكته تتخبط في صراعات ومخاطر تهددها بين الحين والآخر، ليحدث ما لم يخطر على بالهم جميعًا:

" العالم: (**صائحا من أعلى الجدار**) النجدة!..النجدة!..

الملكة: ماذا حدث؟

العالم: الملك..

الملكة: (**في لهفة**) ماذا حدث للملك؟..

العالم: زلت قدمه..سقط في البحيرة!..

الملكة: سقط في البحيرة؟ وامصيبتاه!..

الوزير: الملك مات؟..

العالم: لم يمت بعد..البحيرة جافة..لا ماء فيها..ولكن جدرانها ملســـاء..وهو في قاعها يحاول الخروج.."[٩].

هنا تبدأ عقدةُ المسرحية في التشكُّل والتعقيد، حيث تبدأ مرحلة أخرى مـــن الأحداث، يكون فيها الصرصارُ في مواجهة مباشرة مع العالم الواقعي الذي يمثّله " عادل" وزوجته، بدايةً من ظهورهما في الفصل الثاني، الذي يستهلُّ بمشهد افتتاحي مألوف مجتمعاتنا، حيث استيقاظ كلٍّ من الزوج والزوجة والاستعداد للذهاب إلى العمل، وما يُصاحب هذا الاستيقاظ من مُشادات وحوارات لا تنتـــهى، وهـــي افتتاحيّة لا تختلف بنائيًّا عن افتتاحية الفصل الأول، تلك التي عرضت جانبًا مـــن حياة (الصرصار وزوجته)، وما يكون بينهما من صراع في الصباح الباكر، وبعـــد مقاومة شديدة تتمكّن "سامية" من دخول الحمام، ثم ما تلبث أن تصرخ فزعة من رؤية الصرصار في البانيو (البحيرة الملساء حسب رؤية الصراصير).

وسرعان ما تطوّرت العلاقة بين هذه الأسرة والصرصار، ففي حـــين تريـــد "سامية" القضاء عليه، يرى " عادل" ضرورة إعطائه فرصة المحاولة حـــتى يخلِّـــص نفسه وينجو، وبعد محاولات شدّ وجذب بينهما، نجح "عادل" في إغـــلاق بـــاب الحمام على نفسه؛ لمراقبة حركة هذا الصرصار المكافح، أما "سامية" فبقيـــت في الخارج تصرخ بسبب تأخيرها عن العمل، الأمر الذي جعل الشركة الـــتي تعمـــل فيها تتصلُ بها، وتسألها عن سبب هذا التأخير؛ لتخبرهم بأنّ "عادل" الذي يعمـــل في الشركة نفسها في حاجة إلى راحة، نتيجة لذلك أرســـلت الشـــركة طبيبـــها الخاص؛ كي يقرر هل يحتاج "عادل" إلى إجازة أم لا؟

ثم يطلّ علينا (الفصل الثالث: مصير الصرصار)، حيـــث يتطـــوّر الصـــراع الداخلي لدى" عادل"، في علاقته بهذا الصرصار، الذي رأى فيه قـــوةَ تحمـــل لا

يجدها في نفسه، وبعد محاولات متكرّرة من قِبل الطبيب و" سامية" لإخراج " عادل" من الحمام، دار حوار جانبي بينهما، تبيّن من خلاله السبب الرئيسي الذي جعل "عادل" يشعر بالتفاعل والتعاطف مع هذا الصرصار:

"سامية: أنا ..أعتقد أن شخصيته أضعف من شخصيتي..

الدكتور : وهل هو يعرف ذلك؟..

سامية : مؤكد..

الدكتور: هل قال لكِ ذلك صراحة؟

سامية: لا..ولكنه يعتقده في دخيلة نفسه..

الدكتور: تضطهدينه؟!!

سامية: هذا ما يقوله..

الدكتور: أنت تريدين إبادة الصرصار..وهو يريد إنقاذه من يدك..

سامية: تقصد يا دكتور..

الدكتور: نعم..إنه في وعيه الباطن قد مثل نفسه بالصرصار.. وهذا هو سر اهتمامه به وعطفه عليه.."(١٠).

لكنّ "عادل" وضّح للطبيب في لهجة حادة فسادَ هذا الظن، وأنّه لا يشبه الصرصار في شيء، وأنّ القضية من وجهة نظره تكمن في تعجبه من كفاح الصرصار الذي لا ينقطع:

" عادل: بالتأكيد بطل.. تخيل نفسك في بئر عميقة..جدرانها من المرمر الأملس.. واستحال عليك الخروج.. ماذا تفعل؟!..

الدكتور: أيأس طبعًا..

عادل: إنه هو لم ييأس.."(١١).

يتمكّن " عادل" هذه المرة من إقناع الطبيب بما يؤمن به، ومن ثمّ عملا سويًّا على إقناع "سامية" بعدم قتل الصرصار، لكن في غفلة من أمرهما تدخل " أم عطية"، وهي لا تعلم شيئًا عن شأن الصرصار، فتملأ البانيو بالماء، ليموت غرقًا، وفجأة تظهر جماعات النمل مرة أخرى في مشهد تراجيدي، لتحمله إلى مدنها وقُراها كما فعلت مع ابن الوزير من قبل:

"عادل: خذ بالك من هذه النملة في المقدمة.. أتراها؟!.

الدكتور: نعم.. إنها تجر الصرصار من شاربه"(١٢).

إنّ ظهور النمل في هذا المشهد الواقعي يفرضُ تساؤلًا مهمًا، مؤدّاه: ماذا لو كان الملك قد اهتم بقضية النمل في مملكته، خاصةً بعد حادثة ابن الوزير، بدلًا من اللامبالاة، والفردية، والبحث عن متع خارجية قَضَت عليه في نهاية الأمر؟ ربما كانت الإجابة الضمنيّة التي يُحيل إليها هذا التساؤل هي الإجابة نفسها التي أراد " توفيق الحكيم" توصيلَها أيديولوجيًّا إلى جمهور قرائه، ومشاهدي مسرحيته.

مرة أخرى، وفي غفلة من الجميع قامت " أم عطية " بتنظيف الحمام، وإزالة الصرصار والنمل من على الحائط؛ لينتهي كل شيء، ثم تعود " سامية" من جديد إلى غطرستها وأوامرها المتسلطة، ليصيح "عادل" من أعماقه بكلمات جعلها " توفيق الحكيم" ختامًا لنصّه الدراميّ: " يا أم عطية.. هاتي الجردل والخرقة.. وأزيليني من الوجود!.."(١٣).

هذه هي الخطوط الرئيسة التي شكّلت الحبكة الدرامية لمصير صرصار، والتي يُفْهَمُ منها ظاهريًا أنّنا أمام مسرحيتيْنِ: الأولى: تتشكّل من الفصل الأول الخاص بمملكة الصراصير، وتنتهي بسقوط الصرصار في البانيو، بينما تتمثّل المسرحية الأخرى في الفصلين: الثاني والثالث، اللذين يرصدان علاقة "عادل" وزوجته بالصرصار، وفي كلّ منهما قد تحقّقت مقومات البنية الدرامية، إلا أنه على الرغم من أنّ الفصل الأول: (الصرصار ملكًا) يصلح لأن يُشكِّل مسرحية قائمة بذاتها، فإن انتهاء المسرحية بهذا الشكل لن يكون مقنعًا فنيًا، فبناءً على معطيات الحبكة، يتضح أن توظيفه كان لدلالة مقصودة تهدف إلى التوصّل إلى حقيقة العلاقات الإنسانية عامة في تجلياتها الواقعية والرمزية، ولذلك تم اصطناع المصادفة الدراميّة التي تحققت فنيًّا في حدث سقوط الصرصار في البانيو؛ كي تكشف عن هذه الحقيقة، إضافة إلى بيان القضية المحورية للمسرحية:

"عادل: (**للصرصار**) تريد أن تعاود الكرة..تتحرك مرة أخرى للتسلق ..لماذا لا تستريح قليلا؟!..استرح لحظة يا أخي!.. خذ لك راحة!..لكن لا فائدة..(**صائحا**) لا فائدة!"(١٤).

فجملة: (استرح لحظة يا أخي) التي تفوّه بها " عادل" تُوحي ضمنيًا بالعلاقة الحميمية التي نشأت بينه وبين الصرصار، ولذلك اتّكأ النصُّ على كلمة أخي دون غيرها، وكأنّ " توفيق الحكيم" أراد من خلال توظيف شخصية الصرصار تحقيق وظيفتيْنِ: الأولى: رمزية إسقاطية تُحيل إلى المجتمع الواقعي العام الذي حاولت المسرحية تجسيده فنيًا، ومن ثّم تقديم فكرة ذهنية عامة مضمونها أنّ الفردية وغياب المسئولية مصيرهما الموت، وأنّ هذه الفكرة لا تختلف من مجتمع لآخر، بل إنّها تتحقق أيضًا في عالم الحشرات. أما الوظيفة الأخرى، فهي استنطاق المسكوت عنه في ذهن "عادل" بوصفه نموذجًا للشخصية الواقعية (المقهورة اجتماعيًّا ونفسيًّا) التي حاولت المسرحية تقديم قضاياها واهتماماتها.

كما يلاحظُ أنّ نهاية الحبكة تجسّدتْ في صورتيْن متداخلتيْن: نهاية مغلقة ارتبطت بمصير الصرصار، ونهاية مفتوحة تمثّلت في نهاية "عادل" وثبات حالته النمطية، من حيث الاستجابة لأوامر زوجته المتسلطة، وأنّ الباب لا يزال مفتوحًا في مثل هذه القضايا الاجتماعية. بل إنّ ضعف "عادل" وموقفه السلبي في المسرحية يؤكدان ما ذهبنا إليه آنفًا من أنّ "توفيق الحكيم" ربما قصد من خلال هذه الدراما الذهنية تقديم مذهبه في التعادلية إلى المجتمع عامة، ولذلك عمد إلى إسقاطها بطريق غير مباشر على شخصية "عادل"، العاجز عن المحاولة والتغيير، يقول " الحكيم": " إن التعادلية باعتبارها مذهبًا، يقاوم الضعف والعجز، النقص والقبح، بإيمانها بوجود القوى المعوضة الموازنة والمعادلة، وبإعلانها طريقة واضحة للمقاومة، وهي نهوض الإنسان – سواء كان فردًا أو شعبًا- للكشف عن القوى المعوضة وإظهارها وتنميتها.. هذا المذهب يلغي أثر الضعف والعجز عن طريق استخراج المعوض والمعادل"(١٥). لكنّ "عادل" لم يستطع الخروج من ضعفه، ولم يتعلم شيئًا من مصير الصرصار، بل اكتفى بالصراخ فقط في نهاية المسرحية. أيضًا تحققت هذه

التعادلية في مملكة الحشرات، خاصة في التقابل الذي جمع بين جماعات النمل، والصراصير، أو تقابل القوة والضعف.

بناءً على ذلك، نقول: إنّ هناك توازيًا دراميًّا على مستوى البنية الموضوعيّة، قد تحقّق في التقابل بين العالَمَيْنِ: الخيالي الافتراضي عند الحشرات والواقعي المشاهد عند البشر، وقد أدّى دورَهُ في رسم العلاقة التفاعلية التي تجمع بين هذين العالَميْنِ، خاصة في التقابل بين الشخصيات على مستوى الصفات الوظيفية: الصرصار (الملك) مقابل "عادل"، و(الملكة) مقابل " سامية"، وأخيرًا الإسقاط المتمثّل في توظيف العالم الخيالي للصراصير مقابل الواقع الاجتماعي الذي تصوّره المسرحية، وقد استطاع " توفيق الحكيم" الجمع والربط بين خطوط هذه الحبكة المتوازية من خلال توظيف عناصر المشابهة الموضوعية والفنية، كما في التشابه أولًا بين زوجة الصرصار، وزوجة "عادل":

" الملكة: سلطانك؟!. سلطانك على من؟..ليس عليّ أنا على كل حال..أنت لست أحسن مني في شيء.. أنت لا تطعمني ولا تسقيني..هل أطعمتني مرة؟!"(١٦)، وقولها: " نعم هكذا!.. الأزواج أمثالك لا يخضعون إلا لمن تتمسك بحقوقها"(١٧).

هذه الصفات نفسها نجدها ماثلةً في شخصية "سامية"، في معاملتها مع زوجها:

" سامية: ..اسمع يا عادل..أنت اليوم عندك إجازة..يكون في معلومك..أريد أن تمضي هذا اليوم في عمل نافع..سامع؟!..عندك ملابسي وفساتيني منكوشة في الدولاب..اقعد رتبها وعلقها بالراحة..واحدة واحدة..أرجع من شغلي ألقى كل شيء نظمته ورتبته..مفهوم؟"(١٨).

فنغمة " الأنا" الذاتية واضحة في المشهديْنِ السابقيْنِ لدى كلٍّ من الملكة و"سامية"، ففي حين تستخدم الملكةُ لغة الاستفهام التعجبي: (سلطانك؟!.. سلطانك على من؟.. هل أطعمتني مرة؟!) التي تهدف من خلالها إلى توبيخ الملك،

واستهجان أفعاله، وردِّ مزاعمه؛ نجد " سامية " تتكئ على اللغة المتعالية الآمرة بصيغها المختلفة: (اسمع، أريد أن تمضي، سامع، اقعد رتبها وعلقها بالراحة، مفهوم) في محاولة تأكيد ذاتها وسلطانها، ما يعني أنّ الصوت الأنثوي كان أكثر حضورًا وفاعلية في هذين المشهديْنِ، وقد أدى هذا إلى إيجاد صراع آخر موازٍ على مستوى الجمل الحوارية التي حاولت إبراز العلاقات المفككة بين الشخصيات المتحاورة.

ثانيًا: التشابه بين الصرصار، و"عادل"، **فموقف الصرصار الفردي** من مشكلة جماعات النمل:

" لماذا إذن أنا أكلف اليوم بحلها؟..لماذا يشاء حظي الأسود أن أطالب دون من قبلي من الآباء والأجداد بمهمة البحث وحدي عن الحل؟!"(١٩)، وقوله: "..أخرجوني أنا من الموضوع! لأني أنا الملك..والملك يحكم ولا يقاتل.."(٢٠).

يتقاطع مع موقف "عادل" السلبي من الصرصار:

" عادل: أنا غير مسئول إلا عن نفسي..

سامية: معنى هذا أنك تنوي أن تتركه هكذا داخل الحوض؟!..

عادل: أظن أنه يحسن تركه هكذا يحل مشكلته بنفسه"(٢١).

كلّ هذا يعني أنّ توظيف التوازي الدرامي في تشكيل حبكة مصير صرصار، يحمل دلالة مقصودة من قِبل المؤلف، وأنّ توظيف مملكة الصراصير كان وسيلة بنائية مهمة، أسهمت في الكشف عن العلاقات الإنسانية التي نشأت بين الشخصيات في أرض الواقع.

المحور الثاني: النص الموازي ودلالته الموضوعية والفنية في " مصير صرصار":

للنص الموازي مكانةٌ بارزةٌ في الدراسات النقدية الحديثة؛ لِما له من دور مؤثر في فهْمِ النصوص، واستنطاقِ المسكوت عنه في كثير من جوانبها، وجذبِ القارئ للوهلة الأولى وإيقاعِهِ في شَرَكِ القراءةِ والإبحارِ النّصي. وهو يشير مفهوميًّا إلى: " عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج.

وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ ستفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ"[٢٢].

ولهذا النص جمالياتُهُ المتعددة في " مصير صرصار"، حيث تمثلت صورُهُ في: العنوان بنوعيه: الخارجي والداخلي، وخطاب المقدمة، والإرشاد المسرحي، ولكلٍّ منها دلالاتها الموضوعية والفنية، التي ترتبط بالمتن الداخلي للمسرحية.

أ- العنوان:

يُمثِّل العنوان في النصوص الإبداعية عتبةً نصيةً فاعلةً، تكتسب أهميتَها من العناية الذي يُوليها المبدع لها، حيث يعمدُ إلى صقْلِها بعناصر جذب وتشويق تدفعُ المتلقي إلى القراءة والاشتباك مع التجربة، بقصد معايشة المغامرة التي عانى المبدع كثيرًا في سبيل تحقيقها. وقد حدد " جيرار جينيت" للعنوان أربعَ وظائف، هي: الوظيفة التعينية التي تُعيِّنُ اسمَ الكتاب وتعرّف به للقراء، والوظيفة الوصفية التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النص، والوظيفة الإيحائية التي تتعلق بالوظيفة الوصفية، وتتميز بأنّ لها طريقةً أو أسلوبًا خاصًا في تعيين العنوان وتقديمه، وأخيرًا الوظيفة الإغرائية التي تسعى إلى إغراء القارئ وجذبه لقراءة الكتاب واقتنائه[٢٣].

وفيما يتعلقُ بعنونة " مصير صرصار"، فقد اختار " توفيق الحكيم" عنوانًا مأساويًا إخباريًا يهدف إلى وَضْعِ القارئ في حيرة فكرية قد تدفعه إلى التساؤل: إلامَ يُحيلُ الصرصار؟ وهل يتضمّن الاسم شيئًا من الإيحاء بالسخرية حرصت المسرحية على تأكيده؟ وما مصيره؟ وما أسباب هذا المصير؟ وهل هناك علاقة بين هذا المصير، ورؤية " توفيق الحكيم" الأيديولوجية حول الحياة عامة؟ هذه مجموعة من التساؤلات المباشرة التي قد تواجه قارئ هذه المسرحية، التي تحمل في جوهرها نزعةً تراجيديةً، ربما تدفعه إلى تقليب صفحات النصّ؛ رغبة في إيجاد إجابة مقنعة تشبع نهمه النفسي والمعرفي، وقد تزدادُ حيرته أيضًا عندما يكتشف من خلال القراءة الداخلية أنّ عنوان المسرحية الرئيسي: (مصير صرصار)، يتشابه مع عنوان الفصل الثالث: (مصير الصرصار) غير أنّ الاختلاف يكمن في أنّ العنوان الرئيسي

قد استعمل كلمة (صرصار) نكرة، أما عنوان الفصل الداخلي، فقد جاء بالكلمة معرّفة بالألف واللام: (الصرصار)، وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل آخر: هل النكرة والمعرفة في كلا العنوانيْن تحملانِ دلالة معينة ترتبط بمغزى النص؟

يمكن القول: إنّ النّص قدّمَ كلمة (صرصار) بصيغة التنكير في العنوان الرئيسي لإفادة العموم، حيث يتضّح من خلال القراءة أنّ كلمة (صرصار) تُحيل في جانب منها إلى الحشرة التي كافحت طويلًا لأجل البقاء على قيد الحياة، وقد أُشْبعت هذه الحشرة في كفاحها بدلالة رمزية تُحيل إلى أي شيء يصدر منه فعل الكفاح، وفي جانب آخر قد تُحيل الكلمة إلى شخصية "عادل" السلبية، خاصة وأنّ الشخصيات الأخرى قد أكّدت هذا التأويل، حين فسّرت سبب اهتمام "عادل" بالصرصار؛ لكونه وجد فيه شيئًا من نفسه، يقول الدكتور في حواره مع "سامية": " إنه في وعيه الباطن قد مثّل نفسه بالصرصار.. وهذا هو سر اهتمامه به وعطفه عليه"(٢٤). لكن في مفاجأة غير متوقعة يرفض "عادل" هذا التشابه؛ فهو عاجز وسلبي، ولا يمكن له أن يصل إلى مستوى الكفاح الرائع، الذي وصل إليه الصرصار، ولذلك تمنّى لو أنّ " أم عطية" أزالته هو الآخر من الوجود، كما أزالت هذا الصرصار المسكين، وبهذا تكون النكرة عامة تعكس دلالتيْنِ مختلفتيْنِ: إحداهما واقعية، والأخرى مجازية إسقاطية.

أما كلمة (الصرصار) المعرّفة بالألف واللام التي تفيد العهد في الفصل الثالث: (مصير الصرصار)، ففيها نوع من التخصيص والتعيين الظاهري للصرصار الحشرة، وقد تمّ تضمين هذا العنوان بدلالات ساخرة في حوار الشخصيات:

" الدكتور: على أي حال.. الأستاذ عادل يعرف كيف يمضي..الوقت في شيء ممتع ومفيد..

سامية: أراهن أنه سيمضي يومه جالسًا يكتب مذكرات عن مصير الصرصار!"(٢٥).

وعلى مستوى البنية التركيبية للعنوان الخارجي: (مصير صرصار)، والعناوين الداخلية: (الصرصار ملكًا، وكفاح الصرصار، ومصير الصرصار)، فإنّها اعتمدت على البنية التركيبية البسيطة، حيث استقت مادتها من حقل الأسماء خاصةً في تركيبها الإضافي، فقد جاءت مصير مضافة إلى كلمة (صرصار)، بما تحمله من دلالات مأساوية وتحقيرية، وكأنّ هذه الأسماء تحمل تأكيدًا جازمًا على ثبوت هذه الدلالات التي تتضمنها، واستمراريتها، ولِمَ لا؟ وهي تعالج مشكلة فلسفية ذهنية محسومة النتائج في ذهن من يؤمن بها؛ فلسفة القوة مقابل الضعف، التي تمّ تجسيدها فنيًا في جماعات النمل، والملكة، و"سامية". بالإضافة إلى أنّ هذه الأسماء تنطوي على بُعْد حركي درامي رأيناه متجسدًا في حوارات الشخصيات وحركتها المادية والانفعالية، فكلمتا (كفاح ومصير)، تستدعيانِ دلالةً حركيةً تنسجم مع دلالة الفصول الداخلية، بل إنّ كلمة الصرصار نفسها تفترضُ من الذاكرة الإنسانية بمجرد التفكر في ماهيتها تخيّلًا لحركة هذه الحشرة وحياتها في الواقع الفعلي، ومن ثمّ استدعاء موقف النفور من قِبل الذات البشرية تجاه هذه الحشرة.

بناءً على ذلك يُلاحظ أنّ هناك ارتباطًا وثيقًا بين العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية للنص، وأنّها على مستوى الدلالة الوظيفية أحالت جميعها إلى المتن الداخلي للمسرحية، بالإضافة إلى الوظائف الأخرى التي يمكن فهمها ضمنيًّا من خلال الاندماج في قراءة العمل، وربط أجزائه البنائية ببعضها، من ذلك: الوظيفة الوصفية لعنوان الفصل الأول: (الصرصار ملكًا)، الذي يُحيل مباشرة إلى الصرصار (الحشرة) وحكاية تتويجه، وقد جاء متن الفصل وصفًا وتأكيدًا على جوهر هذه الفكرة، ومؤكدًا في الوقت نفسه ما ذهب إليه " محمد بازي" في قوله:" إذا كان العنوان الخارجي يعنون الكتاب ككل، فإن العناوين الداخلية تسم الأجزاء الصغرى الداخلية وتحدد مضامينها، أو توحي بها أو ترتبط بها بأي شكل من أشكال الارتباط التام أو الجزئي"[٢٦].

الأمر نفسه في عنوان الفصل الثاني: (كفاح الصرصار)، حيث جاء متن الفصل شارحًا ومفسرًا للدلالة المتضمَّنة في هذا العنوان:

" عادل: انظري يا سامية..إنه يتسلق بكل قوته الجدار الأملس..

سامية: وها هو ذا يتزحلق مرة أخرى..ها هو ذا يسقط إلى القاع.

عادل: وها هو ذا يهب ليعيد المحاولة..

سامية: يصعد..يصعد..انزلق..انزلق..سقط.."[٢٧].

فأفعال الحركة الدرامية: (يتسلق، يتزحلق، يسقط، يهب، يصعد، انزلق) ترسم صورةً تخيّليةً واضحة الملامح لحالة المقاومة التي كان عليها الصرصار، وأنّه يرفض الاستسلام للمصير الذي ينتظره.

كما كان للوظيفة التلميحية، والإغرائية، والانفعالية (التأثيرية) حضورٌ فعّالٌ في دلالة العناوين، وارتباطها بواقع النص وخارجه، حيث اشتمل العنوان الرئيسي على شحنة انفعاليّة رثائية تغري القارئ بالإبحار في النص؛ بغية تفسير ما غمُض في هذا العالم الذي رسمته ريشةُ " توفيق الحكيم".

ب- خطاب المقدمة:

أصبح هذا الخطاب الذي يدبّجُهُ المؤلفُ في بداية نصّه بمترلة نصٍّ موازٍ للمتن النصي، يساعدُ في إبرازِ كثير من الجوانب المتعلّقة بالتجربة على المستويين: الموضوعي، والبنيوي، حيث " تضطلعُ المقدمةُ باعتبارها خطابًا نقديًا توجيهيًا بمهمة حماية النص من التشويه، والفهم المعوج والتأويلات الخاطئة. كما تقوم بوظيفة نقدية بعقدها ميثاقًا مع القارئ يقتضي تجنيس العمل الذي بين يديه، وتحديد سماته، وهويته والإطار الذي ينبغي أن يسور عملية القراءة، مُشَكِّلة بذلك أرضًا خصبة للتنظير. هذه الوظيفة النقدية تجعل من المقدمة خطابًا مرجعياً أساسيًا لأي خطاب نقدي لاحق"[٢٨]. ومن منظور تفاعلي، يرى "عبد الفتاح الحجمري" أنّ المقدمة تشكِّل في أبعادها الجمالية " نصًا متعالقًا مع النص المؤلَّف وحاملًا للعديد من القرائن الموجهة للقراءة والمساعدة على الفهم والاستيعاب"[٢٩].

لهذه الأهمية الموضوعية، والفنية، والقرائية، فإن " توفيق الحكيم" صدّر مسرحيتَهُ بمقدمة رسّخ فيها مجموعة من القواعد الأساسية التي تؤدي دورًا محوريًّا في فهمِ النص، وتوجيهِ القارئ أثناء القراءة، ولذلك غلب عليها اللغة السرديّة في تجلياتها التقريريّة التي تهدفُ إلى ترسيخ الإشارات الفكرية المبثوثة في هذه المقدمة، ومن ثَمّ تثبيتها في ذهن القارئ، بالإضافة إلى أنّه حرص في هذا الخطاب على تأكيد البُعْد التجريبي لهذه المسرحية: " لا أستطيع تخيل عمل فني تخيلا كاملا..لا بد لي من ركيزة "[٣٠]، وقوله: " وهذا المفهوم يجعلني لا أتقيد بالتعريفات المألوفة"[٣١]. من هنا تكمن أهمية هذا الخطاب أساسًا في كونه يُحيل مباشرة إلى الاتجاه أو التصوّر الفني للكتابة عند "توفيق الحكيم".

كذلك نَصّ خطاب المقدمة صراحةً على الفكرة الأساسيّة للمسرحية: "الإصرار على كفاح لا أمل فيه"، هذا الكفاح الذي تتعدّدُ صورُهُ سواء في عالم الإنسان أو عالم الحيوان؛ بغية تحقيق هدف واحد يتمثل في البقاء والتمسك بالحياة، وقد حرص الخطابُ على وضْع هذه الفكرة بين علامتي تنصيص؛ تأكيدًا لخصوصيتها ومحوريتها في المتن المسرحي، إضافة إلى تكرارها مرة أخرى وتصويرها مباشرة من منظور وعي المؤلف: " ما أروع منظر الإصرار على كفاح لا أمل فيه!" [٣٢].

أما بخصوص أنّ المسرحية قد وظّفت عالم الحشرات، فهذا أمرٌ مألوفٌ في عالم الإبداع، فكثيرًا ما وجدنا المبدعين قديمًا وحديثًا يقدمون موضوعاتهم على ألسنة الطير والحيوان في صورة رمزية ساخرة، خاصةً في فترات الظلم والاستبداد، وقد حاول " توفيق الحكيم" إقناعنا في مقدمته بأنّ علاقته بعالم الحشرات، علاقة طبيعية لها جذورٌ استمدها من أجداده المصريين، موضحًا أنّ الفكرة نبعت عنده من خلال متابعته لصرصار يكافح من أجل البقاء، وربما أراد بهذا الصنيع الدرامي إيهامَ القارئ بأنّ الموضوع الذي تقدّمه المسرحية بسيطٌ لا يحتاج منه إلى أي جهد

في البحث عن التأويلات الفلسفية التي قد تؤرِّقه وتُفسد عليه متعة القراءة، في حين أنّ هذا القارئ إذا قام بربط النص بالفترة الزمنية التي عاصرت كتابته (فترة الستينيات)، فربما اكتشف أنّ الهدف الرمزي هو أحد المقومات المهمة التي بُنيت عليها مسرحية " مصير صرصار"، وأنّ هذا التوظيف التجريبي الذي يتناصّ في أبعاده الموضوعية والفنية مع التراث القصصي لحكايات " كليلة ودمنة" ما هو إلا قناع فني حاول "توفيق الحكيم" تطويعَهُ بهدف إنتاج شكل درامي جديد يتناسبُ مع المغزى الفكري الذي رغب في تقديمه.

في الأخير نَفَى" توفيق الحكيم" في هذا الخطاب التصنيفَ الموضوعي لمسرحيته، يقول:" لا أريد أن أُدخل هذه المسرحية في نطاق المأساة أو الملهاة.. إنها مجرد مسرحية وكفى"(٣٣)، لكنّ المدقق في بقية الخطاب، سيجد أنّ "مصير صرصار" تُمثِّلُ عنده جوهرَ التراجيديا؛ لأنّ الفشل لم يكن عفويًا أو مصادفة، إنما كان نتاجَ كفاحٍ مريرٍ حاول فيه المكافحُ (الصرصار) كثيرًا، لكنّ سلطة العنصر الخارجي كانت أقوى من طاقته.

إنّ مقدمة " مصير صرصار" تُشَكِّل في حقيقتها مُلخصًا عامًا للبُعْد الفكري الذي يتبناه " توفيق الحكيم"، خاصةً ما يتعلّق بتكنيك النص المسرحي، دليل ذلك أن قارئ هذه التجربة سيدرك تمامًا أن النهاية التي لحقت كلًا من الصرصار و"عادل"، كانت نتيجة طبيعة لقسوة العنصر الخارجي، الذي لم يتمكّنا من التغلّب عليه، فرغم كل محاولات الصرصار التي بذلها، إلا أنه لم يستطع الخروج من البانيو الذي مثّل عنصرًا أوليًّا من عناصر القوى الخارجية، ثم كان العنصر الآخر ممثلًا في خرقة " أم عطية". أما "عادل"، فكانت نهايته منسجمة مع سطوة واقعه الاجتماعي سواء في علاقته بزوجته، أو علاقته بالأنا السلبية التي أسهم الواقع في إيجادها، ما يعني أن النهاية التراجيدية التي جُعلت لحنًا ختاميًّا للمسرحية جاءت تحقيقًا للفكرة التي أشار إليها "توفيق الحكيم" في نهاية المقدمة: " فليس الحزن ولا الكوارث ولا موت البطل بشرط عندي للتراجيديا؛ إنما الشرط أن تكون نهاية

البطل نتيجة لصراعه مع قوة لا قبل له بها"[٣٤]، وهي بهذا الصنيع الدرامي تتشابه مع النهاية التراجيدية التي ألحقها " الحكيم " من قبل بأوديب، والتي عقّب عليها قائلًا في ختام المقدمة: "ولكن كل كفاح بشري عديم الجدوى أمام تلك القوة التي لا قبل للإنسان بها..ومع ذلك يكافح..وهنا مأساة الإنسان وعظمته!"[٣٥].

بناءً على ذلك يمكن الخروج باستنتاج خلاصته أنّ الخطاب المقدماتي لمصير صرصار على المستوى الوظيفي يحمل بُعْدًا توضيحيًا وتفسيريًا من جانب، ويتخذ بُعْدًا لعبيًا إيهاميًا من جانب آخر، وأنّ هذين البُّعديْنِ يزيدانِ من دراميةِ النص وفاعليته.

ج- الإرشادات (التوجيهات) المسرحية:

تُعَد الإرشادات المسرحية من النصوص الموازية المهمة التي أسهمت في رسم الصورة الذهنية للحدث المسرحي، الذي أراد " توفيق الحكيم" تقديمَهُ إلى جمهور قرائه، وهي تشيرُ مفهوميًا إلى:" تعليمات يكتبها المؤلف بجانب الحوار ليرشد بها المخرج أو الممثل إلى حركة تنم عن دهشة أو ابتهاج، أو التكلم بصوت عالٍ أو منخفض، أو غير ذلك. وقد تتصل هذه التوجيهات بالمنظر كوجوب أن يكون الضوء خافتًا، أو الأثاث كلاسيكيًّا أو حديثًا، أو الملابس من نوع خاص.. إلخ"[٣٦].

وحول علاقة كُتّاب المسرح بهذه الإرشادات، وتوظيفها يقول " أبو الحسن سلام": " قلائل هم الكُتّاب المسرحيون الذين يعتنون بكتابة الإرشادات المسرحية. والإرشاد المسرحي يُشَكِّلُ مادةً رئيسية في عمل الباحث، وكذلك في عمل الناقد الأدبي، كما يُشَكِّلُ مادة أساسية في عمل المخرج المسرحي، وفي عمل الممثِّل، اللذين يؤديان عملهما أداء منهجيًا يقوم على أسس وأصول صحيحة"[٣٧].

هذه الإرشادات تقابل بنائيًا ووظيفيًا التعليقات السردية التي كثيرًا ما تُوظَّف في نسيج الرواية، والتي يتدخل السارد بواسطتها في التعليق على فكرة معينة، أو تقديم

انفعالات الشخصيات المتحاورة وهيئتها المتباينة التي تكون عليها لحظة القيام بالحدث.

بقراءة " مصير صرصار" يُلاحظ أنّ " توفيق الحكيم" قد وظّف نوعيْنِ من الإرشادات المسرحية، هما: **الإرشادات الخارجية**، التي تصدّرت الفصول الثلاثة للمسرحية، وقد تمّ توظيفها خارج بنية الحوار، حيث تكفلت هذه الإرشادات بوظيفة تقديم البيئة المكانية للعالَمَيْنِ: (الواقعي والخيالي) اللذين اختزلا أحداث المسرحية، يقول المؤلف في افتتاحية الفصل الأول: (المكان ساحة رحبة..وهذا بالطبع في نظر الصراصير..أما في الواقع فهذه الساحة ليست سوى بلاط حمام في شقة عادية.. وفي صدر هذه الساحة يقوم جدار هائل، ليس سوى الجدار الخارجي لحوض" البانيو"..والوقت ليل..أما في نظر الصراصير فهو نهار..إن وهج النور عندنا يعمي أبصارها ويجعلها تختفي أو تنام.. وفي البداية لا يكون الليل قد هبط تماما، أي أن نهار الصراصير في مطلعه..والملك واقف بنشاط قرب ثقب في الركن، لعله باب قصره..وهو يصيح في الملكة النائمة داخل القصر..)[٣٨].

حرص المؤلف في هذا الإرشاد على تقديم البيئة (المملكة) التي تعيش فيها الصراصير، كما حرص على تخصيصه بوضْعه بين قوسين؛ إشارةً إلى أهميته في فهم الجو العام للمسرحية، وأنّ هذا الخطاب الوصفي التقريري يختلفُ في مستواه الصوتي عن خطاب الشخصيات المتحاورة، وهو ما يعني أنّ هذه الإرشادات تتضمّن صوتًا دراميًا يختلفُ عن صوت الحوار، وفي الوقت نفسه يعطي تعدديةً صوتيةً وأسلوبيةً تزيد من إيقاع النص.

والأمر نفسه في افتتاحية الفصل الثاني، حيث تمّ تقديم البيئة المكانية للعالم الواقعي، الذي يعيش فيه " عادل" وزوجته، وقد جاء إرشاد هذا الفصل متشابهًا في بعض جزئياته مع الإرشاد المكاني الأول، خاصةً في تقديم الحالة الآنية للشخصيات، يقول المؤلف في الإرشاد الأول واصفًا الملك وزوجته: (والملك

واقف بنشاط قرب ثقب في الركن، لعله باب قصره..وهو يصيح في الملكة النائمة داخل القصر)، في مقابل وصف " عادل" وزوجته في الإرشاد المكاني الثاني:" وعندئذ ينهض عادل فجأة ويخرج من السرير محركا جسمه ببعض التمرينات السريعة، وتنتبه زوجته "سامية" فتنهض نصف نهوض في السرير"[٣٩].

أما الصورة الإرشادية الأخرى التي وظَّفَها " توفيق الحكيم"، فتمثّلت فيما يعرف **بالإرشادات الداخلية**، التي تمّ توظيفها في متن الحوار؛ راصدةً حركة الشخصيات، وصراعاتها، ومواقفها النفسية المتباينة أثناء معايشة الفعل الدرامي والانفعال به، وقد كُتبت ببنط مغاير لخط الحوار، بالإضافة إلى وضعها بين قوسين تمييزًا لنصيّتها، وإيقاعها الصوتي:

" عادل: اذهبي إذن وأحضري المبيد!

سامية: وهو كذلك..

(تخرج سامية مسرعة إلى المطبخ..ويسرع عادل ويغلق عليه باب الحمام من الداخل..وتتنبه سامية فتستدير وتدق باب الحمام المغلق..)

(عادل في داخل الحمام يتجه إلى الحوض وهو يدندن بالغناء)

سامية: ماذا فعلت يا عادل؟..افتح!..

عادل: **(لا يرد عليها، وينظر إلى الصرصار في الحوض)**؟..

سامية: عملتها يا عادل؟

عادل: **(مشيرًا إلى الصرصار)** تسلق..تسلق..خطوة أخرى .تشجع تشجع.

سامية:**(تدق الباب)** عادل..افتح!..

عادل: **(للصرصار)** اثبت..اثبت..دافع عن حياتك!..[٤٠].

في هذا المشهد عملت الإرشادات الداخلية على استحضار هيئة الشخصيات المتحاورة، وتجسيدها فنيًّا أمام القارئ بصورة تمكّنه من فهم النصّ والتفاعل معه،

ولذلك انتشر على امتداد متن المسرحية عبارات إرشادية توضّح كثيرًا من الجوانب الخفية المتعلقة بتحوّلات الحدث في علاقته بهذه الشخصيات، مثل: (الوزير يظهر وهو يولول، ص١٤)، و(مطرقا حزينًا، ص٢٩)، و(يظهر موكب النمل يحمل صرصارًا، ص٣٣)، و(يتجه النمل بحمله الثقيل نحو حائط..بينما الصراصير ناظرة إليه في صمت وذهول ووجوم، ص٣٤)، و(صائحًا من أعلى الجدار، ص٤٥)، و(يرفعون أيديهم إلى أعلى صائحين، ص٤٨)، و(تقفز من السرير، ص٥٠)، و(يجلس على سريره ويضع رأسه في كفه، ص٥٧)، و(يتأمل الصورة فعلًا، ولكن بغيظ، مشيرًا بيده علامة من يريد خنقها، ص٥٧)، و(تسير في الحجرة بحركة عصبية، والطباخة تنظر إليها وتتنهد، ص٧٩)، و(في إطراق عميق، ص١٣٧).

جملة هذه المقاطع تؤكد أنّ " توفيق الحكيم" اعتمد بكثرة على الإرشادات الداخلية، بهدف توضيح الحالة النفسية (الانفعالية) والاجتماعية للشخصيات المتصارعة. أما على المستوى الأسلوبي والإيقاعي، فقد منحت هذه الإرشاداتُ الحوارَ بُعْدًا حركيًا وصوتيًا كان له أثرُهُ الفعّال في تشكيل الإيقاع العام للمسرحية، كما أنّها استطاعت تقديم ما لم يقدمه الحوار المنطوق، خاصة على المستوى الوصفي الذي تمثَّل في تقديم حركة الشخصيات وهيئتها، مثل تقديم الهيئة التي كانت عليها "سامية": (داخل الحمام أمام المرآة تسوي شعرها وتدندن، ص٥٢)، وكذلك: (ترطب فرشة أسنانها وتتناول علبة المعجون٥٤)، ولذلك كان للفعل المضارع الذي تضمّن سمات حركية تنسجم وتتناغم مع الدلالة التمثيليّة لحركة هذه الشخصيات؛ حضورٌ قوي في البنيّة النصيّة للإرشادات الداخلية السابقة: (يظهر، يتجه، يركض، يضع، يقفز، يفتح، يخطو، يجلس، يرن، يتأمل، تقفز، يرفعون، تسوي، تتناول، تدندن، ترطب)، وكأنّها تحملُ خطابًا مباشرًا موجهًا إلى المتلقي؛ للفت انتباهه وإثارة ذهنه تجاه ما يقرأ، ومعاونته في استحضار المشهد التمثيلي، بالإضافة إلى أنّ هذه الإرشادات تتضمّن بين طياتها تجليات حوارية حكائية تتمثّل في تضمينها بنيويًا لمقومات البناء الحكائي: (السرد، والحدث

والشخصيات، والمكان، والزمان) التي تتناسبُ مع طبيعة الحوار المسرحي بصفة عامة.

كذلك يُلاحظ على بنيتها التركيبية التنوع بين الطول والقصر، حسب حالة الشخصية النفسية التي أثّرت في نوعية المادة اللغوية المُتَكلَّم بها، إضافة إلى أنّ هذه الإرشادات كانت تُحِدُّ من تدفق الحوار، وتُخفف من رتابة إيقاعه السردي المتمثل في النّسج على منوال واحد، وأنّ صورتها من حيث التوزيع النصي لم تكن واحدةً في فصول المسرحية، إنما كانت حسب تطوّر الصراع الدرامي، حيث يُلاحظ ندرتها في الفصل الأول مقارنةً ببقية الفصول، خاصة تلك التي رصدت المعاناة النفسية للشخصيّات المحورية.

يتضح مما سبق أنّ للنص الموازي: العنوان، وخطاب المقدمة، والإرشادات المسرحية، دورًا مؤثرًا في فهْمِ مسرحية "مصير صرصار"، وتوضيحِ كثير من جوانبها الظاهرة والخفية، فلم يقتصر العنوان – على سبيل المثال– على الوظيفة الشكلية للنص، إنما فتح آفاقًا للتأويل تختلف من قارئ لآخر، وتؤكد أنّ توظيف النص الموازي في المسرحية كان مقنعًا على المستويين: الموضوعي والبنيوي.

المحور الثالث: الشخصية وثنائية الصراع:

تُمثِّل الشخصيةُ عنصرًا مهمًا في الفن المسرحي، فمنها يبدأ الخط الدرامي بأحداثه وصراعاته، وإليها ينتهي، في صورة تُشير إلى أن كلّ شيء في المسرحية يتشكَّل من خلال وعي الشخصية، وأنه " لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدًا واحدًا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته"(٤١). هذا يعني أن تشكيل البناء الدرامي للشخصية متوقّف على التفاعل بين هذه الأبعاد، فالشخصية بتعبير " لايوس إيجري" هي: " الثمرة الإجمالية لكيان الإنسان المادي، وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته"(٤٢).

وقد تنوعت أنماط الشخصية في " مصير صرصار"، ما بين شخصيات غير عاقلة مقدَّمة في هيئة عاقلة، ممثّلة في: الصراصير، وجماعات النمل، وشخصيات عاقلة: "عادل" و"سامية"، وطبيب الشركة، والخادمة " أم عطية"، ولّما كانت فكرة المسرحية قائمة موضوعيًا على الفلسفة الذهنية، فقد ركز " توفيق الحكيم" اهتمامه على تصوير البُعْد الداخلي لهذه الشخصيات، وقد ظهرت ملامحه واضحةً في شخصية "عادل" خاصةً في حوارته الفردية مع الصرصار:

عادل: (**للصرصار**) اثبت..اثبت.. دافع عن حياتك!..

سامية: (**تدق الباب**) افتح الباب ياعادل!..افتح لي..

عادل: (**للصرصار**) ياخسارة! تزحلقت، وتدحرجت، ثم سقطت ككل مرة..

سامية: (**تدق الباب**) ألا تسمع كل هذا الدق؟[٤٣]

ويلاحظ أنّ المؤلف لم يقدم الوصف الداخلي معتمدًا على الرؤية الخارجية أو التقديم التقريري، الذي يُبنى من خلال الجمل المتتابعة والمتراصّة بجوار بعضها، إنما قدّمه على مراحل حسب تطوّر الحالة الانفعالية للشخصيات، وعلاقتها بالحدث.

أيضًا اعتمد في رسمه لهذه الشخصيات على تقنية الأسماء والألقاب الوظيفية، بهدف تعيينها، وتحديد دورها، مع إعطاء كلِّ شخصية ما يلائمها من صفات فكرية تتلاءم مع طبيعة دورها، كذلك عمد إلى توظيف الرمز والسخرية في توزيع الألقاب الوظيفية للشخصيات الثانوية: (الوزير، والعالِم العلامة، والكاهن)، التي كان لها تأثيرٌ واضحٌ في تكوين شخصية الملك:

" الملكة: موهبتك وعرفناها، وهي طول شواربك..فما هي موهبة وزيرك؟..

الملك: اهتمامه البالغ بعرض المشكلات المربكة، والمجيء بالأخبار المزعجة..

الملكة: والكاهن..ما موهبته؟..

الملك: كلامه الذي لا أفهم له معنى..

الملكة: والعالم العلامة؟..

الملك: معلوماته الغريبة عن أشياء لا وجود لها إلا في رأسه..

الملكة: وما الذي أغراك باحتمال هؤلاء؟..

الملك: الضرورة..لم أجد غيرهم يريد الاقتراب مني..هم في حاجة إلى واحد يفضون إليه بسخافاتهم..وأنا في حاجة إلى مقربين ينادونني بصاحب الجلالة"(٤٤)

يُقَدِّم هذا الحوار على المستوى الموضوعي الأدوار الحقيقية للشخصيات المحورية والثانوية: (الملك، والوزير، والكاهن، والعالم العلامة)، وقد أُفرغت هذه الأدوار من وظيفتها الأساسية المعروفة، واكتست بوظائف أخرى متناقضة تُحِيلُ في صورة ضمنية إلى موقف المؤلف من هذه الشخصيات في أبعادها الموضوعية والرمزية، ولذلك اعتمد الحوارُ بنائيًّا على الجملة الاستفهامية التي كان لها دورٌ جليّ في توضيح المفارقة التصويرية وتعميقها، خاصة على مستوى شخصية الملك.

أما على مستوى الأسماء العاقلة، فقد اعتمد المؤلف على بنية العَلم المقدَّمة في صيغة اسم الفاعل، كما في اسمي: " سامية" و" عادل"، وأنّ دلالة هذين الاسمين كانت منسجمةً مع دلالة طبيعة كل شخصية، فاسم " سامية" – على سبيل المثال – بما يحمله من معاني السمو والرفعة والتطلع والطموح، يتناسب دلاليًّا مع الدور الذي تقوم به في المسرحية، فهى امرأة مثقفة، عاملة، لها شخصيتها القوية، ودائما ما تدافع عن قيمها وذاتها.

كذلك كان للوصف الخارجي، دوره في رسم الشخصيات، وقد اتكأ على الجملة الموجزة، المتقطعة، المبثوثة في الحوار، والتي من خلالها يمكن تحديد الصفات المادية للشخصيات، مثل الوصف الخارجي لسامية، حيث ندرك من مجموع الجمل التي دارت حولها أنها امرأة قوية البنيان، ومتسلطة، وتهتم بمظهرها الخارجي، الذي يُعدُّ مطلبًا ضروريًا في حياتها العملية، وأنّ هذا الوصف يساعد في إيهام القارئ بواقعية مثل هذه الشخصية، التي ربما تكون قريبة من تلك التي يراها في

الواقع الفعلي، فسامية ما هي إلا نمط أو نموذج لشخصيات نسائية كثيرة تُشبهها في أرض الواقع.

ولم يغفل " توفيق الحكيم" عن أهمية النص الموازي في رسم الشخصيات، لذلك اعتمد بكثرة على الإرشادات المسرحية في تقديم الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات، ويمكن أن تندرج هذه الإرشادات بنائيًّا تحت ما يعرف قصصيًّا بأسلوب " التقديم غير المباشر"؛ لأنّ المؤلف هو الذي تكفّل بتقديم حركة الشخصية وانفعالاتها، نيابة عن الشخصية المسرحية:

" الطباخة: من المنور..من السلم..من المواسير..من الشقوق..لا الصراصير ولا النمل يخلو

منها بيت من البيوت..مهما نظفنا..

(طول هذا الوقت وعادل في الحمام منهمك في مراقبة الصرصار في الحوض،

مشيرًا بيديه له، متتبعًا حركة تسلقه وسقوطه، مبديًا بالإيماءات والتنهدات والتمثيل

الصامت كل انفعالاته واهتماماته)

سامية: (**صائحة فجأة**) أف..وأخيرًا أعصابي يا ناس..أعصابي!.."[٤٥].

كما تمثّل أسلوب " التقديم غير المباشر" أيضًا في تقديم الشخصيات بعضها البعض، مثل تقديم الملكة للصرصار: " لولاي إلى جانبه.. ماذا كان يفعل؟..إنه في أعماقه يشعر بذلك..إني أقوى منه شخصية..ولكنه يحاول دائما خداع نفسه..والتظاهر بالتفوق.."[٤٦]، ومثل تقديم " سامية " لعادل في صورة تكاد تكون مشابهة لتقديم الملكة للصرصار.

من خلال هذه التقنيات التي وظّفها " توفيق الحكيم"، يمكن تحديد شخصيات المسرحيّة في صورتيْنِ: قاهرة، ومقهورة، كما يمكن تحديد مستوى التطوّر، الذي

طرأ على الشخصيات المحورية، التي لم يكن تطوّرها بالمعنى القوي لمفهوم التطـوّر، إنما كان تطوّرًا جزئيًا يتناسب مع الغرض الرمزي الذي يخفيه المؤلـف مـن وراء توظيف هذه الشخصيات، فهي شخصيات ثابتة في حالة ربطها بالجو الخـارجي للمسرحية، أما في حالة النظر إليها بوصفها مكونًا نصيًّا دون الإحالـة إلى الجـو الخارجي، فيمكن القول: إنّ التطور الجزئي تمثّل في شخصية الصرصار ومحاولاتـه المتكررة للخروج من المشكلة التي وقع فيها، مقارنةً بالهيئة السلبية التي كان عليها في مملكته، وهو تطورٌ فرضته طبيعة الموقف الدرامي، الذي تعرض له.

أما فيما يتعلّق بعادل، فعلى الرغم من شخصيته المحورية، إلا أنه لم يكن هناك أي تطوّر على المستوى الخارجي، إنما ظل ثابتًا، خاصة في علاقته بزوجته، لكـن على المستوى الداخلي، هناك تطوّر نفسي كان نتيجة للصراع الذي نـتج عـن متابعته للـصرصار، وقد بدأ هذا التطور بسيطًا في بداية علاقته بالصرصـار، ثمّ سرعان ما تأزّم وتعقّد عندما حاولت "سامية " قتل هذا الصرصار بالمبيد. وربمـا كان موت الصرصار هو السبب الذي جعل شخصية "عادل" تقفُ ثابتة لا تفكّر في تغيير نمطية حياتها، هذا الموت الذي جعله يصرخُ في نهاية المسـرحية: " يـا أم عطية..هاتي الجردل والخرقة..وأزيليني من الوجود! "[٤٧]، وهي صرخة قد تـدفع القارئ إلى التساؤل: ماذا لو نجح الصرصار في محاولاته المتكررة، وتمكّن من العودة إلى مملكته؟ هل هذا يعني أنّ علاقته بمملكته كانت سـتتغيّر إلى الأفضـل، وأنـه سيخرج من تفكيره النمطي الذاتي إلى المشاركة الجماعية ؟ أمـا علـى مسـتوى "عادل "، فهل كان نجاح الصرصار في حالة تحقّقه سيولد عنده رغبـة أو دافعًـا حقيقًا لتغيير شخصيته، ونمطية حياته؟ مثل هذه التساؤلات لا إجابـة لهـا؛ لأنّ " توفيق الحكيم " قد جعل لشخصياته نهايةً مأساويةً، و لم يعطنا فرصة التأمل أو حتى المشاركة في رسم هذه النهاية، وهذا طبيعي لأنّ الفكرة العامة التي يؤمنُ بها هـي فكرة مكتملة الأركان: " ما أروع منظر الإصرار على كفاح لا أمـل فيـه"[٤٨]،

وربما تعكس هذه الفكرة في جوهرها رؤيته الأيديولوجية حول مجتمعه في الفترة التاريخية التي كُتب فيها النص، من حيث إنّه مجتمع لا أمل في كفاحه.

من هنا كان **للصراع الدرامي** الذي يتضمّن في جوهره دلالات متناقضة تنمو من تفاعل قوى متعارضة[٤٩]؛ أهميةٌ كبرى في تشكيل الحركتيْن: الداخلية والخارجية للشخصيات المسرحية، وأنّ هذا الصراع كان صراعًا إراديًا ومنطقيًا، و لم يكن وجوده فنيًا لمجرد إعطاء النص صبغة درامية، فالصراع الداخلي في شخصية "عادل" كان نتيجة لرؤية " الصرصار" المقلوب الذي يحاول الخروج من مشكلته، والذي كان سببًا رئيسيًا في كشف المسكوت عنه في شخصية "عادل" واستنطاق حقيقتها، تلك الحقيقة التي لم يستطع التفوّه بها أمام زوجته، يقول مخاطبًا نفسه: " لماذا أنا ضعيف أمامك هكذا؟!..لكن ..لكن أهو حقًا ضعف؟!..لا..لا يمكن ..إنه مجرد تدليل.. إني أدللك..لأنك امرأة..امرأة ضعيفة..جنس ضعيف!!"[٥٠]. وقد ظهرت أبعاد هذه الحقيقة بصورة واضحة في همساته الحزينة الموجّهة إلى الصرصار: " اثبت..اثبت.. دافع عن حياتك!"[٥١]. الأمر الذي جعل كثيرًا من المقاطع الحوارية في علاقتها بعادل تُقَدَّم من خلال الوصف الدرامي، الذي تتمثّل وظيفته الأساسيّة في " كشف الصراع الدرامي، وإبراز التوتر بين الذوات المتصارعة من أجل إثبات الذات، ولو كان ذلك على حساب الفضيلة والقيم"[٥٢]، وفي هذا دليلٌ جليّ على أنّ توظيف الصرصار في النص كان للوقوف على الجوانب النفسية والاجتماعية في شخصية "عادل"، وبهذا تتحقّق جمالية التوازي الدرامي على مستوى الشخصيات والصراعات التي تتحكم في رؤيتها للحياة.

وتحقيقًا لفكرة أنّ الصراع لا بد وأن يحسم من داخل المسرحية كنتيجة حتمية لتفاعلات جزئياته[٥٣]، نجد أنّ نهاية الصراع في المسرحية تمثلت في زاويتيْنِ: الأولى: زاوية مملكة الصراصير، والأخرى: زاوية "عادل"، في إبقائه على حالته

النمطية الثابتة، نتيجة موت الصرصار، وفكرة إبقاء " عادل" على حالته هذه تحمل إشارة ضمنية مهمة خلاصتها: أنّ المؤلف وظّف عالم الحشرات بهدف الكشف عن أبعاد العالم الواقعي الذي أبقى عليه، في حين أنهى حياة العالم الآخر بانقضاء مهمته.

المحور الرابع: التوازي وعلاقته بالتقنيات اللغوية في " مصير صرصار":

أ- الحوار الدرامي:

إذا كان لكلِّ فنّ من الفنون مادته البنائية التي يتميزُ بها، فإنّ الحوار هو البنية اللغوية الأساسية التي يتميّز بها الفن المسرحي عن غيره من فنون الحكي الأخرى، وهذا تماشيًا مع طبيعته التمثيلية، و" الحوار الدرامي ليس هو الكلام المعتاد، وإنما هو كلام مركز وموجّه"(٥٤). من هنا " عندما تترجم الدراما إلى الشكل الأدبي الخاص بها .. يصبح الحوار وسيلة تتحرك بها كل المفردات نحو غايتها، وليس فرصة لبسط الأفكار في صورة مجردة مستقلة عن الأبعاد الزمانية والمكانية للموقف وللشخوص المتحاورة"(٥٥).

ويرى "باكثير" أنه لكي يجود الحوار لابد من أمرين: الأول: وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة. الثاني: معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة؛ لأن الحوار ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه، فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون في المستقبل(٥٦).

على المستوى الوظيفي، تعددت وظائفُ الحوار في" مصير صرصار"، فجميع الوسائل البنائية الأخرى (الحدث، والشخصية، والصراع، والحركة) لا تخرج في دلالاتها عن إطار البنية الحوارية، التي من خلالها يستطيع القارئ التعرف على أبعاد الشخصيات، خاصة في تفاعلاتها مع الآخرين:

" عادل:..أنا أسأل عن حقيقتي..أتعرفين حقيقتي!..

سامية: لا..قل لي أنت!..

عادل: أنا الدنيا..

سامية: الدنيا؟!..

عادل: نعم ..نعم الدنيا التي تؤخذ غلابا..تأخذين كل ما هو لي، ولا آخذ شيئًا مما هو لك.. تستولين على كل مرتبي، ولا أستطيع أنا أن ألمس مليمًا من مرتبك...كل المدفوعات والنفقات والفواتير والأقساط من جيبي أنا..خياطتك..كوافيرك..قسط

سيارتك..بترينك..ثلاجتك..غسالتك..بوتاجازك.."[٥٧].

أسهم هذا المشهد بسرعته الإيقاعية في تعرية الأبعاد الداخلية المتردّية لشخصية " عادل"، تلك التي كانت نتيجة طبيعية للعلاقة المفككة التي تربطه بزوجته على المستوى الاجتماعي والنفسي، وهو ما عكسته بصورة مباشرة لهجةُ "عادل" الحادة ذات النبرة الخطابية التهكمية، التي ترسم صورة واضحة الملامح للهيئة الانفعالية التي عليها " عادل"، وأنه من خلال هذه النبرة يمكن النظر إلى شخصية "سامية" على أنها شخصية مُعارضِة، وهي تلك الشخصية " التي تتحرك وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج مضاد للبطل الحقيقي، حيث تتخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمرارية بقائها وهيمنتها "[٥٨]

ونتيجة لاتّكاء المسرحية على بنية التوازي، فقد ظهر تشابهٌ واضحٌ في كثير من المشاهد الحوارية، كما في حوار " الوزير والملكة في الفصل الأول حول صفات الملك:

" الوزير: الموقف صعب..

الملكة: فعلا.. ويحتاج في مواجهته إلى شخصية قوية..ولكن زوجي للأسف ضعيف الشخصية..ألا تلاحظ ذلك؟

الوزير: البركة فيك أنت يا مولاتي..

الملكة: لولاي إلى جانبه.. ماذا كان يفعل؟..إنه في أعماقه يشعر بذلك..إني أقوى منه شخصية..ولكنه يحاول دائما خداع نفسه..والتظاهر بالتفوق"(٥٩).

هذا الحوار لا يختلف في تجلياته عن حوار الفصل الثالث، الذي دار بين الدكتور و"سامية" حول شخصية "عادل":

" سامية: أنا..أعتقد أن شخصيته أضعف من شخصيتي..

الدكتور: وهل هو يعرف ذلك؟..

سامية: مؤكد..

الدكتور: هل قال لك ذلك صراحة؟..

سامية: لا.. ولكنه يعتقده في دخيلة نفسه..

الدكتور: كيف عرفت؟..

سامية: إنه يصرح دائمًا بأني متسلطة عليه..وأني أرغمه على إطاعة أوامري..وأني أضطهده"(٦٠).

مع هذا التشابه البنائي يستطيع القارئ ربْطِ الجزئيات الموضوعية، ورصْدِ العلاقات القائمة بين الشخصيات المتصارعة، ومن ثمّ الوصول إلى الأهداف الموضوعية والجمالية التي تضمرها البنية النصية لمصير صرصار.

أما عن لغة الحوار، فهي لغة فصيحة، تتنوع مستوياتها بين الخبر والإنشاء، الطول والقصر، حسب نوعية الحدث وتطوره من فصل لآخر:

" الدكتور: اسمحوا لي..اسمحوا لي..(**يحاول التخلص منهما**)..

سامية: أنا آسفة يا دكتور..ولكن..عادل زوجي لا يقدِّر..

عادل: لا أقدِّر ماذا؟..كيف لا أقدِّر؟!..أنا أعرف تمامًا ما أصنع..ومُصِر على رأيي..

الدكتور:(**حائرًا**) ما هو الموضوع..من فضلكم..قولوا لي؟!..

عادل: (**يسحبه إلى الحمام**) تعال معي يا دكتور وأنا أشرح لك الموضوع..

الدكتور: (**في دهشة**) أين؟..

عادل:(**أمام الحوض**) هنا..انظر.. ماذا ترى داخل هذا الحوض؟..

الدكتور: (**ينظر**) لا شيء ...ليس به ماء..

عادل: طبعا ليس به ماء..لكن أليس به شيء آخر؟..

الدكتور: لا..أبدا ..إنه فارغ..

عادل: ولكن مع ذلك يوجد فيه شيء!..

الدكتور: شيء؟!..مثل ماذا؟..

عادل: ألا ترى هناك شيئًا يتحرك؟..

الدكتور: (**بغير اهتمام**) صرصار..

عادل: صرصار!..عليك نور..

الدكتور: ولكن!..

عادل: هذا الصرصار يا دكتور هو بيت القصيد...

الدكتور: بيت القصيد؟!"[٦١].

يُبيّنُ هذا الحوار تطور العلاقة التي نشأت بين " عادل " و" الصرصار"، الذي أصبح بالنسبة لعادل قضية فكرية يحاولُ إقناع الآخرين بها، مما أدّى إلى ارتفاع مستوى الصراع في الجزء الأخير من المسرحية، وقد صاحب هذا الارتفاع تطورٌ في المستوى اللغوي، والإيقاعي للنص، حيث نجد إيقاع الحوار هادئًا في بداية المسرحية مقارنةً بالإيقاع السريع، وتدفّق الكلمات في الأجزاء الأخيرة. كذلك يُلاحظ فصاحة الكلمات وبُعْدها عن الغريب، مع سلامة تراكيبها، وتنوعها ما بين الخبر الذي يقدّم إخبارًا سرديًا حول الحدث المصوّر، والإنشاء المتمثّل في استعمال الاستفهام، بوظائفه المتعددة: الاستفسار، والتعريف، والاستنكار. كما كانت علامات الترقيم من التقنيات الأسلوبية الأساسية التي رافقت الحوار الدرامي، فقد اعتمد عليها بصورة واضحة في تقديم هيئة الشخصيات في مواقفها المتباينة، فهي في هذا المشهد – على سبيل المثال – لم تأتِ عفوية، فعلامات الحذف (الوقف)،

والاستفهام، والتعجب، والأقواس التي تخلّلت الحوار، إضافة إلى ما تحمله من دلالات نفسية وإيقاعية في المسرحية، فإنها ساعدت في رسم صورة تخيّليّة للشخصيات المتصارعة في سكناتها، وحركاتها، وانفعالاتها أثناء الفعل الكلامي، ومن ثمّ سهولة استحضار صورتها في ذهن المتلقي، كأنّها تمثّل أمامه على خشبة المسرح. إضافة إلى التعدّدية الصوتية التي ميّزت البنية الحوارية على المستوى الإيقاعي، فهناك أصوات تتعلّق بالمؤلف، وتُفهم مباشرة من خلال الإرشادات المسرحية التي تمّ بثّها في ثنايا الحوار، كما في الجمل الإرشادية التي تخللت هذا المشهد: (يحاول التخلص منهما، في دهشة، حائرًا، ينظر، يسحبه إلى الحمام، بغير اهتمام)، وهناك أصوات أخرى تتصل مباشرة بالشخصيات المتحاورة، ومن مجموع هذه الأصوات يتشكّل الصوت الرئيسي للمسرحية، والذي يتجسَّد في العنوان الرئيسي: (مصير صرصار).

وفي محاولة تعزيز فكرة المسرحية، قام" توفيق الحكيم" بتطعيم البنية الحوارية لها بنصوص فنيّة أخرى، تتوازى وتتقاطعُ مع الجو العام الذي تعيش فيه الشخصيات، خاصة في المشهد الذي يصوّر صراع "عادل" مع "سامية" في الفصل الثاني:

" عادل:... **(يفتح الراديو فينطلق المذيع)**

المذيع: **(في الراديو)**: إليكم ملخص نشرة الأخبار: ثار الوطنيون السود على أثر استيلاء المستعمرين البيض بالقوة على..

عادل: (يخفض صوت الراديو) ثاروا!!..

سامية: قلت لك افتح الراديو

عادل: حاضر..

(يفتح محطة أخرى وعندئذ تسمع أغنية: وما نيل المطالب بالتمني ولكن تؤخذ الدنيا غلابا)

سامية: (**في الحمام تدندن الأغنية)** ولكن تؤخذ الدنيا..

عادل: مبسوطة؟..

سامية: أغنية جميلة!

عادل: تؤخذ الدنيا غلابا!..

(يخفض صوت الراديو)"[٦٢].

عَمد هذا المشهد إلى توظيف البيت الشعري لأحمد شوقي في صورة تتناغمُ مع الحالة التي عليها " عادل"، الأمر الذي جعله ينظر إلى نفسه موضوعيًّا على أنه هو الدنيا المقصودة في هذا البيت، وهو ما ظهر في ردّه على زوجته في موضع آخر: " نعم أنا الدنيا التي تؤخذ غلابا..تأخذين كل شيء ولا آخذ شيئا مما هو لكِ.."[٦٣]. بهذا يكون البيت قد خرج من سياقه الشعري (الأوَّلي)، واكتسى بدلالة درامية جديدة مقصودة تُحيل كنائيًا إلى شخصية " عادل". أما على المستوى البنائي، فقد أسهم هذا الاستدعاء النصيّ في إيجاد تفاعلية حوارية وتعددية صوتية بين الجمل المتقاطعة (النثرية والشعرية)، زادت من تعميق المأساة المصوّرة، وتأكيدها في علاقتها بعادل. أيضًا يمكن النظر إلى توظيف (الراديو) في هذا الحوار على أنّه شخصية اعتبارية، كشفت عن حالة التناقض الموجودة بين الشخصيات القاهرة المتمثّلة في "سامية"، والمقهورة المتمثلة في "عادل"، الذي كان طبيعيًّا لحالته المزرية التي عليها أن يتعجب من ثورة السود، بقوله: (ثاروا!).

هذا يعني أنّ الحوار الدرامي أدّى دورًا واضحًا في تشكيل الشخصيات اجتماعيًا ونفسيًا، وأنّه أسهم في معرفة ما طرأ عليها من تحولات موضوعية وفنية، بالإضافة إلى أنه ساعد في رسم الجو التراجيدي العام للمسرحية، وقد تنوعت صورته، ومادته اللغوية حسب حالة هذه الشخصيات. أيضًا استطاع " توفيق الحكيم" تحقيق التوازي الحواري عن طريق التقابل والتشابه بين منطوق الشخصيات الموظفة دراميًّا، بهدف تأكيد الفكرة وتعميقها خاصة على مستوى التلقي، مما يؤكد ارتباط الشخصيات العاقلة بغير العاقلة في المسرحية على المستوى الموضوعي.

ب- المفارقة الساخرة:

ترتبط المفارقة على المستوى الموضوعي بالصراع الدرامي وتحولات الشخصية عبر الحدث المسرحي، وهذا طبيعي لأنّ التناقض الذي يُميّز المفارقة يُشكِّل مادةً أساسيةً في تكوين الصراع الذي تظهر حدّته في المفارقات التصويرية حالة توظيفها دراميًا، يقول" أبو الحسن سلام": " فالمفارقة تظهر بمقابلة الفعل بفعل نقيض له أي مقاومة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي. بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له"(٦٤).

من هذا المنظور،كانت المفارقة التصويرية بدلالاتها الساخرة من الملامح الفنية البارزة في مصير" مصير صرصار"، خاصة فيما يتعلق بمواقف الشخصيات ومصائرها الصادمة، كما في المشهد الذي صوَّر موقف النمل من موت الصرصار في نهاية الفصل الثالث:

عادل: خذ بالك من هذه النملة في المقدمة..أتراها؟!..

الدكتور: نعم..إنها تجر الصرصار من شاربه..

عادل: كما لو كان حبل مركب..

الدكتور: وهذه الجماعة من النمل في المؤخرة..تدفعه دفعا من الخلف..أترى؟"(٦٥).

في حين أن القارئ يجد في الفصل الأول أنّ طول شوارب الصرصار، كان السبب الرئيسي في تتويجه ملكًا:" فقمت من ساعتي وتحديت جميع الصراصير أن تقارن شواربها بشواربي.. فإذا اتضح أن شواربي أنا هي الأطول أصبح الملك على الجميع"(٦٦).

فالملك على امتداد النصّ ظلّ مفتخرًا بحجمه، وطول شاربه، الذي جعله مفضلًا على غيره في المملكة، ولما مات غرقًا في الحوض، وهاجمته جماعات النمل الصغيرة، تجلّت أقوى مظاهر السخرية، حيث جرّت جماعات النمل هذا الصرصارَ

من شاربه، كأنّها تقول له في تحدٍّ ساخر: ما فائدة شاربك الذي افتخرت به كثيرًا ؟ ليبيّن النصّ بذلك أن صفات مثل: الغباء، والسذاجة، واللامباة، وعدم تقدير الأمور، كلها أمور راسخة في وعي الملك، الذي ــ لضيق أُفقه ــ لم يلتفت من قبل إلى الإشارات التي تضمنها وصف الكاهن لحادثة ابن الوزير، خصوصًا في قوله: " والصرصار فيما يبدو ميت لا حراك به..ونملة في المقدمة تسحبه من شاربه..بينما في المؤخرة جماعة منها تدفعه"(٦٧)، فهذا المشهد هو نفسه الذي حدث مع الملك في نهاية المسرحية، لنكون أمام توازٍ آخر في المسرحية يتعلّق بمصائر الشخصيات غير العاقلة.

كذلك تحقّقت المفارقة التصويرية في مشهد سقوط الصرصار في البانيو، حيث حاول جاهدًا حلَّ مشكلته عن طريق الكفاح المستمر، في حين أنه عندما كان مسئولًا في مملكته، لم يواجه المشكلة التي هدّدت المملكة، وأصرّ على أنها مشكلة فردية، لذلك كان منطقيًّا أن تنتهي فرديته بالموت في الرحلة التي ذهب إليها على سبيل الترفيه.

هناك مفارقة درامية أخرى في النص، وهي " المفارقة التي تقعُ في صلب الحدث، وتتمثّلُ في لحظة الانقلاب وكسر التوقع"(٦٨)، وهذا النوع يمكن تسميته بمفارقة التلقي؛ لأنّ حدوثها يكون من خلال علاقة المتلقي بالحدث وإدراكه له، من ذلك حدث موت " الصرصار"، الذي قد يصدم القارئ، خاصة ذاك الذي يتوقّع أثناء القراءة انفراجةً في مشكلة الصرصار، ومن ثَمّ تحوّل" عادل" من السلبية إلى الإيجابية، لكنّه يكتشف في النهاية أن هذا التوقّع لم يكن سوى حلم قرائي عابر، ليظلّ بعده في حالة بحث دائم عن القيم الجمالية والأيديولوجية التي يحملها حدث موت الصرصار. كذلك تتجلى هذه المفارقة في علاقة القارئ بعنوان الفصل الأول: (الصرصار ملكًا)، فقد يتخيّل القارئ مع القراءة الأوّلية لهذا العنوان أنّه سيتفاعل قرائيًّا مع تجربة صرصار له كل مقومات الشجاعة التي مكّنته من تحقيق انتصارات كانت سببًا في تتويجه ملكًا من قِبل أهل المملكة، أو أنّه

حصل على المُلك بالوراثة، لكنه سرعان ما يفيق على شخصية سلبية تكسر كلّ التوقعات التي صاحبته قبل قراءة هذا الفصل، شخصية بَدَت سماتها واضحة في قولها: " أذكر بعد تنصيبي ملكًا أن اجتمع عدّة صراصير بالمصادفة على قطعة سكر عثرنا عليها..كان هذا من يمن الطالع..وقد انتهزت فرصة هذا الاجتماع لألقي خطبة العرش فقمت في الجماعة خطيبًا..وكانوا قد أكلوا وشبعوا..فلم أكد ألفظ كلمتين، حتى وجدت كل منهم قد لعب شواربه ثم انصرف عني في طريق غير طريق زميله، وتركوني أصيح في الهواء..!"(٦٩).

من ناحية أخرى ارتبطت المفارقة التصويرية بتقنية أخرى كان لها دورٌ واضحٌ في تشكيل مادة التناقضات الدرامية، واستحضارها رثائيًّا في ذهن القارئ، ألا وهي تقنية الرمز، " الذي يحاول تقديم فكرته غير المدركة من خلال هيئة أو أشكال محسوسة"(٧٠).

تجسّد الرمز بنائيًّا في الجمع بين مجتمع النمل المنظم، في مواجهة مجتمع الصراصير المفكّك، وأنّ الشعوب الضعيفة مهما كان حجمها تسقط تحت أقدام الشعوب المنظمة، حتى وإن كانت قليلة العدد، وقد ظهر التلميح واضحًا في مشهد النمل مع ابن الوزير:

(يظهر موكب النمل يحمل صرصارا)

النمل : **(منشدا)**

هاكم الوليمة العظيمة
نحملها جميعا جميعا
إلى قرانا ومدننا
صرصار ضخم جليل
زاد الشتاء الطويل
نملأ به المخازن

لن يعرف أحدنا الجوع
لأن كلنا سواعـــــــد
أعضاء جسم واحـــــد
ليس فينا حزيـــــن
وليس فينا وحيـــــد
وليس فينا من يقول
" لا شأن لي بالآخرين"(٧١).

ففي هذا المقطع الغنائي اتّخذت المفارقة بُعدًا رمزيًا تلميحيًا تمثّل في الســـخرية من موقف الصراصير الفردي: " ليس فينا من يقول لا شأن لي بالآخرين"، وهـــو ما بيّنته أيضًا عبارات الأغنية: (الوليمة العظيمة، وصرصار ضخم)، ولـــذلك تم تقديم المفارقة في لغة جماعية تتناسب مع جماعية مملكة النمل، خاصةً في الاتكـــاء على ضمير الأنا الجمعي، مقارنةً بالفردية التي كانت إحدى السمات البـــارزة في مملكة الصراصير.

كما تمثّل الرمز في الإسقاط المباشر على شخصية الملك الضعيفة، التي لا تملك أيّ تقدير للأمور، مما جعلها تختار أعوانًا لا قيمة لهم: (الوزير، الكـــاهن، العـــالم العلامة)، وكأنّها استعملت فقط للإشارة إلى أنماط اجتماعية معينة واكبت الفترة التي حاولت المسرحية تصويرها (فترة الستينيات)، ولهذا عندما سقط الصرصار في البانيو لم يجد من يساعده. وقد تجلّى الإسقاط المباشر على الواقـــع الاجتمـــاعي بصورة واضحة في حديث الملك مع العالِم حول النواحي الاقتصادية للمملكة:

" الملك: نحن لسنا في حاجة إلى تموين، ولا إلى وزير تموين..لأنه لا توجد عنـــدنا أزمة طعام

.. ولا حاجة لدينا إلى تخطيط وتخزين..

العالم: فعلا إن اقتصادياتنا تسير بالبركة.. وهذا من مفاخرنا!

الملكة: من مفاخرنا؟!

الملك: طبعًا يا عزيزتي..طبعًا!..إن لدينا مفاخر لا يستهان بها"(٧٢).

هذا الإسقاط ألمح إليه " توفيق الحكيم" صراحة، عندما أرجع انتصار جماعات النمل على مملكة الصراصير إلى أنها تعرف طرق الحرب، ولديها وزير متخصص في شئون تنظيم الجيوش، وهي أمور لا تتوافر في مملكة الصراصير التي تعج بالفوضى، يقول " الحكيم" على لسان الملك: " وهل هذا في يدي ؟ أين هو؟..أين أجده وأعينه في الحال؟..لقد تعبنا حتى عثرنا على وزير واحد هو صاحبنا هذا..تفضل وقبل أن يكون وزيرًا عموميا يقوم بكل شيء، ولا يفهم في شيء"(٧٣).

فالهدف الرمزي بتجلياته الإيحائية قد يكون هو السبب الرئيسي الذي جعل " توفيق الحكيم" يلجأ إلى عالم الحيوان ممثلًا في الصراصير، ومن ثمّ توظيفه دراميًّا حسب رؤيته الأيديولوجية الساخرة التي بَدَت واضحة في تعليق الملك على اقتصاديات بلاده التي تسير بالبركة بأنها من المفاخر التي تميّز المملكة، إضافة إلى تعيين الوزير، مع أنه غير مؤهل لشغل أي منصب، فهو مثله مثل العالم والكاهن، وهي أمور قد استنكرها المسرحية في نهاية الفصل الأول، عندما اشتد الصراع، وتفاقمت مصائب المملكة:

" الملكة: لست أنكر ذلك..هو طيب حقا لكن..

الكاهن: سيره خلف هذا العالم الزنديق.. واستماعه إلى ترهاته..ليس مما يبشر بالخير..

الوزير: إنه أيضًا يستمع إليك أيها الكاهن المبجل!

الكاهن: كما يستمع إليك أنت أيها الوزير الهمام..

الوزير: إنه يستمع إلى الجميع..وإلى كل شيء..من الإنصاف أن تقول أنه متفتح الذهن..

الملكة: إنك تدافع عنه برغم كل شيء لأنك بدونه تصبح عاطلاً!"(٧٤)

يرصد هذا الحوار مجموعة من الإشارات النصية المهمة التي ينبغي الالتفات إليها أثناء عملية القراءة، من ذلك العلاقات المفككة بين شخصيات المملكة، الأمر الذي جعل " توفيق الحكيم" يرجع سبب فشل الملك في إدارة المملكة إلى أعوانه، الذين لا يفقهون شيئًا، وهذا ما دفعه في هذا الحوار إلى التهكّم المباشر من هذه الشخصيات التي لا تعي أدوارها الحياتية، لكنها على الرغم من ذلك تعيش في هالة من التبجيل الذي لا تستحقه: (الكاهن المبجل، والوزير الهمام)، ومع أن هذه الأوصاف قد وردت على لسان الشخصيات المتحاورة، إلا أنها في حقيقة الأمر تتضمّن تحقيرًا لاذعًا موجهًا من " الحكيم " إلى مَن يكون على شاكلة هذه الشخصيات، ومع تطور الحدث اكتست السخرية بمفارقة تصويرية أكبر تحققت في الصورة التي رسمها الوزير للملك: (من الإنصاف أن تقول أنه متفتح الذهن)، وهي صورة دفعت الملكة إلى كشف زيفها، وتعرية حقيقة الوزير: (بدونه تصبح عاطلاً).

ثم يتجسد الرمز في قالب غنائي، موازٍ للقالب النثري (الحواري)، راصدًا هذه المرة وجهًا آخر من وجوه هذه المملكة القبيحة، وذلك من خلال زاوية إحدى الشخصيات الثانوية، التي تحلم بالتغيير، لكنها في الوقت نفسه لا تستطيع فعل أيّ شيء غير الندب والغناء:

" الصرصار: (**منشدًا**) يا ليل يا عين

فيك تغمض العين

على العزيز واللعين

.....

يا ليل يا عين

فيك نرقد بعين

ونرقب بعين

مطلع الفجر المبين

....

يا ليل يا عين"[٧٥].

يبدو أن "توفيق الحكيم" أراد من خلال توظيف هذه المقاطع أن يهمس في أذن قارئه، مخففًا عنه وطأة الشعور بالألم: لا تتعجب مما تقرأ، فشخصيات (شعوب) بهذه الصفات الاتكالية والسلبية، طبيعي أن يحكمها ملكٌ مثل الصرصار: "قالوا فقط إنه ما دام اللقب يسرني والمنصب يعجبني فلأفعل ما يحلو لي"[٧٦]، لتتجلى بذلك أقوى مظاهر الرمزية.

بهذا التوظيف يتضّح أنّ التوازي في" مصير صرصار" أسهم في تحقيق المفارقة الدرامية داخليًّا على مستويين: الأول: المفارقة بين مملكة النمل في حالتها الجماعية، ومملكة الصراصير التي تعج بالفوضى والعبثية. الثاني المفارقة بين مقاومة الصرصار (الحركية) التي انتهت بالفشل، وبين حالة "عادل"، الساكنة التي لم تتغيّر على امتداد النص، فهو لم يتعلم شيئًا من كفاح الصرصار. تبع هذين المستويين ظهور مفارقة أخرى (خارجية) تحقّقت على مستوى التلقي. هذه المفارقات الثلاث هي التي صنعت الترعة الدرامية في " مصير صرصار"، في صورة قد تجعل القارئ أكثر تعاطفًا مع الشخصيات المصوَّرة رغم بشاعة ما قامت به.

الخاتمة:

دارت محاور هذه الدراسة حول التوازي الدرامي في مسرحية " مصير صرصار" لتوفيق الحكيم، ومن خلال هذه المحاور، تخلص الدراسة إلى الآتي:

أولًا: أنّ الحبكة الدرامية لمصير صرصار قائمة فنيًّا على التوازي الدرامي على المستويين: الموضوعي والشكلي، حيث تمثّل التوازي الموضوعي في الإسقاط الساخر على الواقع الاجتماعي المصوّر، الذي تمّ تجسيده مسرحيًّا في شخصيات، مثل: (الملك، والكاهن، والوزير، والعالم العلامة، وسامية، وعادل). أما على المستوى الشكلي، فاتخذت الحبكة مسارَيْنِ متوازيَيْنِ هما: العالم الخيالي لمملكة

الصراصير، والعالم الواقعي لـعادل وزوجته، وقد تمّ الربط والجمع بين هذين العالمين من خلال التقابل والتشابه في الجزئيات النصيّة المتعلقة تحديدًا بالشخصيات المحورية في أفكارها، وصراعاتها، ومواقفها، كما في التشابه تحديدًا بين أدوار الملكة و"سامية" من ناحية، والصرصار و"عادل" من ناحية أخرى، وأنّ هذا التقابل أثّر بدوره في بنية الشخصية المسرحية، التي تم تصويرها في هيئة ثنائيات ضدّية، عملت على تقريب الفكرة على مستوى النصّ والقراءة.

ثانيًا: كان للنص الموازي: (العنوان، وخطاب المقدمة، والإرشادات المسرحية) دورٌ فعَّالٌ في الكشف عن كثير من الدلالات النّصيّة المرتبطة بتحوّلات الشخصيات ومصائرها، مما يؤكد أنّ هذا النص لا ينفصل بنائيًا عن المتن المسرحي، خاصة وأنه يفتح آفاقًا متعددة للتأويل تختلف من قارئ لآخر.

ثالثًا: أدّى الحوار الدرامي دورًا واضحًا في تشكيل الشخصيات المسرحية اجتماعيًّا ونفسيًّا، كما أنه أسهم في معرفة ما طرأ عليها من تحوّلات موضوعية وفنية، بالإضافة إلى أنَّه ساعد في رسم الجو التراجيدي العام للمسرحية، وأنّ المؤلف استطاع تحقيق التوازي الحواري بواسطة التقابل بين منطوق الشخصيات عبر فصول المسرحية، وفي هذا دليلٌ على الصلة الوثيقة التي جمعت بين شخصيات المسرحية (العاقلة وغير العاقلة) على المستوى الموضوعي، مما يعزّز من فكرة القول بأن التوازي الدرامي هو الركيزة الأساسية التي انطلقت منها المسرحيةُ في عرْض تصوّراتها.

رابعًا: أسهم التوازي الدرامي في إيجاد أساليب فنية كان لها حضورٌ قوي في تشكيلِ الفعل الدرامي، وتحقيقِ التفاعلية في صورتيْها: الداخلية (النصية)، والخارجية (القرائية)، وقد تمثلتْ هذه الأساليب تحديدًا في: التقابل الحواري، والتقاطع مع نصوص ومواقف من فنون أخرى، والمفارقة الدرامية وما صاحبها من خطاب تهكمي ساخر، والرمز الإيحائي. وقد جاءت هذه الأساليب منسجمة مع سياق الحدث المسرحي، كما كان للتوازي دورٌ مؤثرٌ في تشكيل بنيتها الفنية،

خاصة وأن هذه الأساليب تم تقديمها بنائيًّا في فضاءيْنِ متقابليْنِ، مما أسهم في تحقيق تعددية صوتيّة وإيقاعية، عملت على تعميق المأساة، وتأكيد حضورها في علاقتها بالشخصيات المسرحية من ناحية وبالقارئ من ناحية أخرى.

الهوامش الإحالات :

[١] – توفيق الحكيم، التعادلية، مكتبة الآداب، القاهرة، (د.ت)، ص١٥٥.

[٢] – سامي سليمان، توفيق الحكيم، قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص١٦٨.

[٣] – والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٦٣.

[٤] – مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (مؤلف جماعي)، منشورات اتحاد كتاب المغرب (سلسلة ملفات)، الرباط، ط١، ١٩٩٢م، ص٤٣.

[٥] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنوز، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م، ص١٠٨.

[٦] – يُنظر: تزفيطان طودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الرباط، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٣.

[٧] – شعرية الرواية، ترجمة: لحسَن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص١٣.

[٨] – توفيق الحكيم، مصير صرصار، دار الشروق، القاهرة، ط٤، ٢٠١٥م. ص٩– ١٠.

[٩] – المصدر السابق، ص٤٥–٤٦.

[١٠] – المصدر السابق، ص٦٣.

[١١] – المصدر السابق، ص١٢٣–١٢٤

[١٢] – المصدر السابق، ص١٣٢

[١٣] – المصدر السابق، ص٢٣٧.

[١٤] – مصير صرصار، ص٦٩ –٧٠.

[١٥] – توفيق الحكيم، التعادلية، مرجع سابق، ص ١٤٨.

[١٦] – مصير صرصار، ص٨–٩

[17] – المصدر السابق، ص ١٤.
[18] – المصدر السابق، ص ١٣٧.
[19] – المصدر السابق، ص١٧.
[20] – المصدر السابق، ص٣٥.
[21] – المصدر السابق، ص٦٧.
[22] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي: (عتبات النص الأدبي)، دار نشر المعرفة، الرباط، ٢٠١٤م، ص١١.
[23] –ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – منشورات الاختلاف: الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص٧٨ وما بعدها.
[24] – مصير صرصار، ص١٠١
[25] – المصدر السابق، ص١٣٦
[26] – محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٢م، ص١٨.
[27] – مصير صرصار، ص٦٤
[28] – لبيبة خمار، شعرية النص التفاعلي، دار رؤية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م، ص١٦٨.
[29] – عبد الفتاح الحجمري عتبات النص: (البنية والدلالة)، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٣.
[30] – مصير صرصار، ص٥-٦.
[31] – المصدر السابق، ص٥-٦.
[32] – المصدر السابق، ص٥-٦.
[33] – المصدر السابق، ص٥-٦.
[34] – المصدر السابق، ص٥-٦.
[35] – المصدر السابق، ص٦.
[36] – مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص١٢٦.
[37] – جماليات الفنون (الأدبية- التشكيلية- المسرحية) بين اللقطة الزمكانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ٢٠١١م، ص٢٠٥.

[٣٨] – مصير صرصار، ص٧.
[٣٩] – المصدر السابق، ص٤٩.
[٤٠] – المصدر السابق، ص٦٩– ٧٠
[٤١] – علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٧٤.
[٤٢] – فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد : (٢٥٣٤)، ٢٠١٥م، ص١٢٣.
[٤٣] – مصير صرصار، ص٧٠.
[٤٤] – المصدر السابق، ص١٣.
[٤٥] – المصدر السابق، ص٧٣– ٧٤.
[٤٦] – المصدر السابق، ص ٤٢– ٤٣.
[٤٧] – المصدر السابق، ص١٣٧.
[٤٨] – المصدر السابق، ص٥.
[٤٩] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٢٢.
[٥٠] – مصير صرصار، ص٥٤.
[٥١] – مصير صرصار، ص٥٤.
[٥٢] – المصدر السابق، ص٥٤.
[٥٣] – ينظر: نبيل راغب، دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت)، ص٩٣.
[٥٤] – ريموند هال، كتابة المسرحية، ترجمة: صبري محمد حسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١١م، ص٢٠٥.
[٥٥] – عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر (دراسة معاصرة)، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م، ص٣٨.
[٥٦] – علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مرجع سابق، ص٨١.
[٥٧] – مصير صرصار، ص٥٥–٥٦.
[٥٨] – منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان – سيميائية الشخصيات – سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان، دمشق، ٢٠١٤م مرجع سابق، ص٩٦.
[٥٩] – المصدر السابق، ص ٤٢– ٤٣.

[٦٠] – المصدر السابق، ص ٤٢– ٤٣.
[٦١] – المصدر السابق، ص ٨٥–٨٦
[٦٢] – المصدر السابق، ص٥٤– ٥٥
[٦٣] – المصدر السابق، ص٥٦.
[٦٤] – جماليات الفنون، مرجع سابق، ص٨٣.
[٦٥] – مصير صرصار، ص١٣٢.
[٦٦] – المصدر السابق، ص ١٢
[٦٧] - المصدر السابق، ص٢٨.
[٦٨] – ينظر: علي عمران، التقنيات الدرامية في البناء الشعري: (دراسة في فاعلية النص الشعري)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٣م، ص ١٢٣.
[٦٩] – مصير صرصار، ص٢٤.
[٧٠] – ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨م، ص١٠٤.
[٧١] – مصير صرصار، ص٣٢.
[٧٢] – المصدر السابق ص ٣٨–٣٩.
[٧٣] - المصدر السابق، ٣٧.
[٧٤] – المصدر السابق، ص٤٣.
[٧٥] - المصدر السابق، ص٤٤.
[٧٦] – المصدر السابق، ص١٢.