التوظيف الدرامي للبطولة الفردية والبطولة الجماعية في المسرحية التاريخية

"عرابي زعيم الفلاحين" و"ثورة فلاحين" نموذجين

Dramatic recruitment individual championship and heroism in the historic play

"Orabi peasant leader" and "revolution of the peasants" two models

الدكتورة

ألفت عبد الحميد حسانين شافع

مدرس النقد بقسم المسرح

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الملخص العربي

يتناول البحث استلهام أحداث التاريخ من منظور الدراما التاريخية،ويستهدف – عبر دراسة تحليلية مقارنة – أوجه التناول ومستوياته ،والكشف عن مقاربة الأدب للتاريخ من منظور البطولة الفردية والجماعية . وقد انقسم إلي ثلاثة أقسام :

القسم الأول: نناقش فيه مفهوم البطولة في الدراما، وصور الدراما في العصرين الحديث والمعاصر على المستوى الغربي والمستوى العربي ، وكذلك العلاقة بين المؤرخ والمبدع ، وبين المسرحية التاريخية وأنواع أخري من صور الاستلهام مثل: الأسطورة والتراث والقصص الديني. ثم نتناول أيضا سمات وخصائص وتصنيف المسرحية التاريخية. أما في القسم الثاني فنعرض بالتحليل مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي" عرابي زعيم الفلاحين " كنموذج تطبيقي علي استلهام البطولة الفردية من التاريخ،والي أي مدي استطاع الشرقاوي أن يعبر ويكشف عن سمات البطولة الفردية تعبيرا دراميا يتطابق مع أحداث التاريخ .أما القسم الثالث ، فيناقش أيضا بالتحليل مسرحية لوب دي فيجا " ثورة فلاحين " كنموذج تطبيقي للبطولة الجماعية ، وقد استلهم أحداثها فيجا من واقعة تاريخية حقيقية جرت أحداثها في إحدى قري اسبانيا في القرن السادس عشر وفيها تظهر خصائص البطولة الجماعية من خلال هبة أهل القرية جميعا ضد الحاكم الظالم وحاشيته والثبات على مبدأ تحمل المسئولية الجماعية. ثم نختتم البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها من أهمها أن استلهام التاريخ كان ولازال وسيظل منبع لا ينضب من المعرفة يستقي منه الكتاب والفنانين مادة لإبداعاتهم علي مر العصور، وكذلك اعتبار النص الأدبي وثيقة تاريخية إذا انعدمت الوثائق التاريخية في تدبر أمر واقعة ما أو أهملتها الدراسات التاريخية، بل أن النص المسرحي قد يكون هو وسيلة الحفظ الشعبية لإبقاء التراث التاريخي حيا في الذاكرة الجماعية للشعوب.

Abstract

Research, entitled "Dramatic recruitment individual championship and heroism in the historic play "Orabi peasant leader" and "revolution of the peasants" two models" deals with the search of inspiration that the events of history from the perspective of the historical drama, and targets. Through analytical study compared - aspects and levels of handling, and the detection of an approach from the perspective of the championship history literature, individual and collective. It was divided into three sections: the First Section: we are discussing the concept of the championship in the drama, and pictures of modern and contemporary drama in the Medieval Western level Arab level, as well as the relationship between of crea-

tive, between the historic theater and other types of images of inspiration, such as: The Legend and heritage of religious stories. Then also address the characteristics and classification of historic theater. In the second part cannot tamper with import quota nor dictate play analysis, Abdul Rahman Al-Sharqawi" Orabi, the leader of the peasants" as a model applied to the inspiration of the individual championship of history, and to what extent could al-Sharqawi that reveals the features of the individual championship dramatic expression corresponds with the events of history. The third section, also notifies analyzed the play Loop de Vega "revolution of the peasants as a model of application of the championship, and Inspired by the events of the Vega of the real historical event took place in one of the villages of Spain in the 16th century and show the characteristics of the tournament through the gift of the people of the village are all against the unjust ruler and his entourage and consistency on the principle of collective responsibility. Then concludes the discussion of the most important findings of the most important is that the invocation of history was and still is and will remain an inexhaustible source of knowledge derived from the writers and artists of their creativity through the ages, as well as literary text as a historical document if the absence of the historical documents in managing reality or unusable historical studies, but the theatrical text may be a means of popular historical heritage conservation to keep alive in the collective memory of peoples.

مقدمة

ألقت العلوم الإنسانية بظلالها الكثيفة علي أرض الدراما الشاسعة في كل اللغات الحية. فتلاقحت الدراما مع علم الاجتماع وعلم السياسة والانثربولوجيا وعلم النفس ..الخ ،واستلهمت من التراث والأسطورة ثم التاريخ الكثير من الأحداث والشخصيات. وكذا انعكست المذاهب الفلسفية علي الدراما ، فتأثير أرسطو واضح في تحديد ملامح المأساة في كتابه فن الشعر Poetica ،وأثر هيجل لا ينكر علي الكاتب الدرامي والشاعر كلوريدج Coleridge ، ولا يغفل أثر الوضعية عند أوجست كونت علي المسرحية الواقعية عند هنريك إبسن Ibsen،J.H ، ونفس الأثر سنجده من الفلسفة الوجودية لدي سارتر وكامي على المسرح الوجودي أو العبثي عند ألفريد جاري وصمويل بيكيت ويوجين يونسكو Ionesco،E.، .

وليس من شك، في أن التاريخ شكّل أحد أهم الروافد التي استقى منها الفنان المسرحي أفكاره وقضاياه؛فاستلهمت الدراما – قديمها وحديثها- صورا متنوعة من البطولات الفردية والجماعية التي سجلها التاريخ الشفهي أو المكتوب للأمم والجماعات البشرية؛إذ كان الحضور التاريخي في الدراما سبيل من سبل تأكيد هوية الأمة ، ودعم لثقافتها ، وكشف لملامح مقاومتها ، ووسيلة من وسائل غرس القيم الوطنية والإنسانية.

وفي هذا البحث"التوظيف الدرامي للبطولة الفردية والبطولة الجماعية في المسرحية التاريخية"،نتناول علاقة المسرح بالتاريخ،والتوظيف الدرامي لبطولات تاريخية في المسرح، والدوافع التي تؤصل لذلك التداخل، وإلى أى درجة شكلت الحقيقة التاريخية البنية الدرامية، هل بمفردها أم تدخل خيال المؤلف كحتمية فرضتها الضرورة الفنية ؟.وكذا المقاربة الدرامية في تنوع السمات والخصائص لنوعي البطولة " الجماعية والفردية"،وإلي أي مدى يمكن للدراما أن ترصد الاختلافات في تناولها لقيم البطولة ؟ وكيف يستطيع الكاتب أن يقوم بعملية تشريح للعقل الجمعي لأمة أو لجماعة إنسانية– كما سنرى في مسرحية "ثورة فلاحين" ؟ وبأي قدر من المصداقية يمكن للكاتب أيضا أن يتناول قصة كفاح بطل أو زعيم وطني عبر عن ضمير أمته ؟– كما سنتناول مسرحية "عرابي زعيم الفلاحين"، ثم ما هي أشكال المقارنة الدرامية لنوعي البطولة؟.

ومن ثم سنقسم الدراسة إلي ثلاثة أقسام: يتناول القسم الأول ملمح عام حول مفهوم البطولة في الدراما وموجز عن المسرحية التاريخية،وفي القسم الثاني نناقش سمات البطولة الفردية مع دراسة تطبيقية تحليلية على مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي "عرابي زعيم الفلاحين". ثم نتناول في القسم الثالث خصائص البطولة الجماعية مع دراسة تطبيقية تحليلية علي مسرحية لوب دي فيجا" ثورة فلاحين". ونختتم البحث باستخلاص أهم النتائج التي توصل إليها .

وبناء علي ذلك، سيتضمن البحث أكثر من منهج ، المنهج التاريخي: في رصد تحولات الدراما التاريخية،والمنهج التحليلي: في عرض قضايا وإشكاليات طرحتهما المسرحيتان، والمنهج المقارن: في التمييز بين صور التناول لمفهوم البطولة الجماعية والبطولة الفردية، وأخيرا سيحضر أيضا المنهج النقدي: في ثنايا البحث وقضاياه.

القسم الأول: مفهوم البطولة في الدراما التاريخية

يمثل مفهوم البطولة أحد العناصر الملهمة في بناء وعي الإنسان وتنمية قيمه ،إذ تبدأ سمات البطل بالتشكل في وجدان النشىء من الحكايات الأولي قبل النوم، وتستمر مآثر الشخصيات البطولية فترة من الزمن معه. وقد يتمثل الشخص بعض سمات أبطال مروا علي ذاكرته البعيدة من وقائع حياته الخاصة أو من ذاكرة العقل الجمعي لوقائع تاريخية عاصرها مع أبناء شعبه؛ لذلك

تصبح البطولة مطلبا ضروريا في الدراما بوجه عام ،وفي المسرحية التاريخية على وجه الخصوص،لأنها تلبي احتياجا إنسانيا تشكل في الوعي منذ الصغر.

أولا: البطولة في الدراما "رؤية موجزة":

في المعجم الوسيط: بُطُولَةً: شَجُع واستبسل. فهو بَطَلٌ.(ج) أَبطال ١،وهي تعبير عن شجاعة نادرة وبأس شديد. "فالبطولة " تعني الغلبة علي الأقران، وهي غلبة يرتفع بها البطل عمن حوله من الناس العاديين ارتفاعا يملأ نفوسهم له إجلالا وإكبارا[٢].

ويعتبر البطل العمود الفقري في التراجيديا الإغريقية، بل أهم عنصر فيها، له مكانة اجتماعية سامية تمثل قيم المجتمع الارستقراطي الذي يربط بين القيمة الأخلاقية للشخص الاجتماعي وعلاقة الدم والقرابة، ويمتلك صفات متميزة تجعله متفوقا علي عامة الناس[٣]، ففي الإلياذة والأوديسة تدور الأحداث حول سير الأبطال،وقد رسمت هذه السير صور البطولة ومواصفاتها حتي عصر النهضة،فالتقليد الهومري هو الذي اتبعته التراجيديا الإغريقية وجاء أرسطو وقننه، وصارت قاعدة ملزمة للمؤلفين الدراميين ،أي أن تكون البطولة المأساوية للملوك والأمراء دون غيرهم[٤].

وتمحورت صفات البطل حول الشخصية الخرافية صاحبة المواقف النبيلة،والشجاع الذي لا يهاب خصومه، الذكي، المثير للإعجاب، مفتول العضلات، قوي البنية..الخ . وفي التراث الملحمي الإغريقي أيضا يكتسب البطل صفات معينة تتوارثها الأجيال وصاروا يلتزمون بها في أناشيدهم حتي أنهم لا يذكرون اسم هذا البطل إلا مقرونا بإحدى هذه الصفات، فمرة نجده أوديسيوس " الإلهي" أو الصبور شبيه الآلهة أو" مدمر المدن " أو"ذا الحيل الكثيرة" أو واسع الحيلة[٥].

وقد ظلت مواصفات البطل هذه بتعديلات طفيفة حتي اندلاع الثورة الفرنسية، وتغير شكل الحياة الاجتماعية في أوروبا علي أثرها، وتغيرت معها الكثير من المفاهيم، كان من بينها مفهوم البطل التراجيدي، وفكرة البطولة ذاتها. حيث استخدمه الفيلسوف الألماني شيلينج Schelling " ت ١٨٥٤ " بمعني الشخصية العالمية العظيمة التي تصل في أبعادها إلى حد الأسطورة مثل " هاملت" و" دون كيشوت" و" فاوست" ويلاحظ أنه قد انتقل بهذا المعني إلى الأدب الفرنسي خلال القرن قبل الماضي ليحل محل مصطلح كان شائعا حينئذ هو caractère [٦] وتعني شخصية تعبر عن مجموعة صفات نفسية.

ثم بدأت الأفكار الاجتماعية والاشتراكية والتحررية تظهر وتنتشر في القرن التاسع عشر، ومن ثم توجهت كثير من الأفكار نحو الطبقات الشعبية والاجتماعية الفقيرة، فحدث تحول لمفهوم البطولة وصار البطل هو ذلك الشخص القادر على الدفاع عن حقوق المستضعفين ضد الاستغلال والظلم والاستبداد. وعلى خلفية الحربين العالميتين في القرن العشرين، انعكست

نتائجهما السلبية على الشخصية الأوروبية، ومن ثم على المبدعين أيضا. وظهرت مدارس أدبية وفنية، كالرمزية والسريالية، حيث تخلت كل منهما عن المفهوم التقليدي للبطل واهتمت بنماذج أخرى كالمضطربين نفسيا. ويؤكد نزوع الرمزيين نحو الغيبيات والمجهول والوصف الحلمي الأسطوري حالة اهتمامهم بالحقيقة العميقة الشاملة التي تنقلهم نحو الحقيقة الأسمى متجاوزين بذلك الحقيقة الفردية الذاتية[٧]، وكذلك ظهرت التعبيرية لتعتبر أن الأشخاص العاديين هم الأنماط الجديدة لشخصية البطل الدرامي.

ثانيا: المسرحية التاريخية

كان للمسرحية التاريخية حضورا عبر عصور المسرح المختلفة، فاستدعاء أو استلهام قصص وتجارب وأحداث تاريخية كان عنصرا رئيسا في المسرح اليوناني القديم، ويمكن أيضا النظر لمسرح العصور الوسطى باعتباره قد تضمن مسرحيات ذات طابع تاريخي،وإن كانت بغرض العظة الدينية. وكذا قدم المسرحيون في العصرين، الحديث والمعاصر، نماذج متعددة لاستدعاء موضوعات تاريخية،خاصة بعد بزوغ النزعة القومية في مطلع العصر الحديث، حيث يدرج دائما في السياقين الأوروبي والعربي أن الاهتمام بفكرة القومي، ومحاولة تجذيره في نفوس المنتمين إليه كانت هدفا مرحليا تولد بجواره أهداف أخرى، وبنيت في إطاره اهتمامات بشخصيات القادة والشخصيات اللافتة والعظيمة.ذلك التوجه شكل فيما بعد توجها من توجهات السرديات الكبرى[٨].

الدراما التاريخية الحديثة

إن أهم ما يميز المسرح التاريخي ابتداء من العصر الحديث، هو أن التوثيق الحقيقي للدراما جاء عقب نشوء الدولة القومية وبداية إدراك الأمم الأوروبية لخصوصيتها الثقافية والوطنية والتاريخية ولتراثها الحضاري، إذ كانت اللغة القومية هي إحدى صور الاستقلال الوطني وبديل للغة اللاتينية التي سادت الثقافة الأوروبية حتى بدايات القرن السادس عشر. ثم كان البحث عن سمات تاريخية مميزة لكل أمة الخطوة التالية مباشرة، هنا أدرك المفكرون والمؤلفون وكتاب المسرح أن من واجبهم توثيق تراث أمتهم الوليدة من جوانبه الحية والمضمرة في ثنايا التاريخ.

في انجلترا علي سبيل المثال ظهرت سجلات "هولينشد" Holinshed التي كانت إحدى مصادر شكسبير في كتاباته المسرحية، وكذا أعمال الكثير من المؤرخين الذين كانوا يضعون ملامح علم التاريخ[٩*] بصورة تطبيقية على انجلترا أمثال توماس مور Thomas More و فيرجل Ver-gilius.وستو ، ورغم الضعف النسبي لهذه التجارب التاريخية من الناحية العلمية والتوثيقية؛ إلا أنها قد أتاحت للشعب،بمثقفيه وكتابه، كنزا من القصص والأحداث ألهبت خياله واستغلها المسرح وأفاد منها أيما إفادة[١٠]، وقدم بناء على تلك الجهود التاريخية وغيرها الكثير من الأعمال المسرحية التي تعمق الشعور الوطني بالثقافة والشخصية الانجليزية، وخاصة مسرحيات المأساة.

وفي العصر الإليزابيثي نجد أن المسرحية التاريخية قد أخذت من الملحمة الشعبية موضوعها، وهو تاريخ الجماعة في حلقاته المتتابعة المتصلة، وروحها المحركة، وهو تمجيد الجماعة وأبطالها كما التزمت بطابعها السردي العام، ورؤيتها البانورامية الواسعة،ومساحتها الزمنية العريضة. ومن الدراما استقت المسرحية التاريخية خاصية التركيز علي بعض الشخصيات المحورية وتكثيف الصراع بينها لتخلق نسقا ينظم الأحداث المعروضة في توال منطقي سببي مقنع يشرح الدوافع ويبرر النتائج وينير السياق التاريخي[١١].

الدراما التاريخية المعاصرة

تكاد تشترك معظم الأمم التي نضج فيها المسرح في تناول موضوعات تاريخية لمعالجة الواقع المعيش؛ إلا أن الدراما التاريخية شهدت انتشارا ملحوظا وتطورا فنيا في التناول والمعالجة في القرن العشرين خاصة في فرنسا وانجلترا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية، وفي بلدان عديدة من العالم وخاصة في مصر، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الجمهور نفسه يتشوق لهذا النوع من السير الشعبية لأبطاله الوطنيين.وصفحة التاريخ التي ينتقيها الكاتب تقدم له هيكل الموضوع الذي سيعالجه وتقدم له وحي الأحداث وتصاعدها وتطورها كما تسهل له رسم الشخوص فيجد فيها متنفسا لما يضيق به صدره ومهربا من الواقع المؤلم.

وفي فرنسا انتشرت المعالجات الدرامية للأحداث التاريخية بهدف تحليل الحاضر، وسنجد أسماء عديدة طرحت موضوعات متنوعة أمثال أندريه جوسيه Andre Josset في مسرحية "إليزابيث، امرأة بلا زوج" عام ١٩٣٥،وبول رينال الذي كتب "نابليون الأوحد" ١٩٣٦،وفرانسوا بورشيه Francois Porche لاسيما في" ملك وسيدتان وتابع " ١٩٣٤،وتتميز أعمال رومان رولان Romain Rolland بالموضوعات التاريخية التي استلهمت الكثير من الثورة الفرنسية ، ثم جان جيرودو Jean Giraudoux بدءا من مسرحيته "سيجفريد" ١٩٢٨ وأمفتريون ٣٨ عام ١٩٢٩ وسلسلة مهمة من المسرحيات التي عرضها بعد ذلك.

وفي النمسا اهتم فرانز فرفل Franz Werfel بالكتابة المسرحية التاريخية عبر استلهام الكثير من القصص القديمة، وكذلك الأخوين مانويل وأنطونيو ماكادوMachado في عملهما الدرامي الصادر في ١٩٢٦ "ضربات القدر أو جوليانيلو فالكارسيل ".وفي إيطاليا سنجد جيوفاني كاتشيولي Giovanni Caicchioli يعود في مسرحيتيه التاريخيتين "رومولو " ١٩٢٤، و لوكرتسيا ١٩٢٥ إلى تناول مرحلة التطور في العصر الروماني الأول الذي بدأت فيه الحضارة الرومانية تشكلها ومعمارها. وتبدو لنا في الدراما التاريخية الأمريكية تجربة ماكسويل أندرسون والتي توحي بتداخل الدراما التاريخية بالنهج الشعري.

ويرصد ألارديس نيكول العديد من الأعمال التاريخية في الدراما الأوربية في الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠وهى المرحلة الواقعة بين الحربين العالميتين، وأيضا بعد قيام الثورة البلشفية وبدايات ظهور النازية والفاشية في ألمانيا وإيطاليا. وأعني أنها كانت مرحلة تراجعت فيها الحريات بصورة ما، ووهنت عزيمة حرية التعبير تحديدا، وهو في تقديري مثّل مناخا عاما غير مواتي للاستمرار في الواقعية، ذلك أن كُتّاب المسرح الانجليزي بوجه عام لم ينشدوا في معالجتهم للموضوعات التاريخية أن يجعلوا من الماضي تعليقا على الحاضر. وأن ما يميز مسرحياتهم بصورة عامة هو جهدهم الصريح لمجرد إحياء الماضي، أو استعمال النهج التاريخي لتلمس سبل للإفلات من قيود الواقعية[١٢].

وربما كانت مسرحية لورنس هاوسمان Lourence Housman "الملكة فيكتوريا" عام ١٩٣٤ تعبر بجلاء عن هذا الاتجاه التاريخي الذي يهرب من الواقعية، فهاوسمان يعرض في عمله الدرامي هذا لمجموعة أحداث تكشف عن حياة الملكة فيكتوريا منذ توليها العرش وحتى مرحلة متقدمة من حياتها. وبالمثل فعلت إليزابيث ماكنتوش في" الشوكة الصغيرة الجافة" ١٩٤٧ ولكنها كانت موغلة أكثر في القدم والتوجه حيث ناقشت القصة الشهيرة بالكتاب المقدس عن إبراهيم وسارة.

والدراما الانجليزية مليئة بالموضوعات التاريخية في تلك الحقبة، بل أن كُتّاب المسرح الانجليزي فيما بين الحربين لم يكتفوا بما يستطيع التاريخ أن يعطيه لهم فعلا، فكانوا كثيرا ما ينتقلون إلى خلق أحداث لأنفسهم تأخذ مكانها علي نحو خيالي في عصر مضى أو تعرضها لشخصيات أعطيت وجودا خياليا من قبل[١٣].

وفي عالمنا العربي كان الاستلهام التاريخي للدراما ضرورة لإبراز عناصر وخصائص الهوية القومية؛ إذ كانت السنوات الأولى من القرن العشرين تتسم بكونها شهدت إرهاصات الحرية والوطنية وكان على المسرح العربي الالتفات لهذا النوع من الموضوعات والقضايا، وفي مقدمتها قضية الحرية، حيث كان المسرح آنذاك مرتبطا بطموحات المجتمع ورغبة الأمة في الحرية والاستقلال وبناء دولة مدنية عصرية. والأديب عندما تؤثره إحدى الشخصيات التاريخية؛ فإنه يحاول أن يستغل ما تملكه الشخصية المستلهمة من رموز وقدرات إيحائية تنشأ عن ما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه بحيث يعد استدعاء هذه الشخصية التراثية دون غيرها محركا لذلك المخزون الدلالي وباعثا له.وعلى سبيل المثال، سنجد فرح أنطوان قد استلهم شخصية صلاح الدين في مسرحية "صلاح الدين ومملكة أورشليم"، وحنا أندراوس الذي اتخذ شخصية طارق بن زياد ملهما لمسرحيته، وأحمد أبو خليل القباني في مسرحيته "عنترة بن شداد"،ومحمود تيمور في" صقر قريش" ، وأحمد شوقي الذي كتب العديد من المسرحيات التاريخية مثل كليوباترا وقمبيز وغيرهما.

ثالثا: تصنيف المسرحية التاريخية

انقسمت المسرحية التاريخية إلى عدة أنواع وفقا لرؤية العديد من النقاد حيث تم الربط بين التاريخ وأشكال متنوعة من المسرحيات امتزجت معه.

النوع الأول: ربط بين المسرحية الكلاسيكية والتاريخ، وفيها يتم استلهام التاريخ القديم سواء الفرعوني أو اليوناني أو العربي الأصيل، كما فعل توفيق الحكيم و علي أحمد باكثير وعبد العزيز حمودة في استلهام أحداث من التاريخ المصري القديم كشخصية إيزيس أو أوديب من التاريخ اليوناني،وإسقاط الحاضر علي رؤيتهم لها.

النوع الثاني: المسرحية الدينية[١٤**] والتاريخ: فالمادة الدينية قديمة قدم الإنسان وظلت وسيلة تصوير الأحداث والقصص الدينية وسيلة مفضلة لدى العديد من المؤلفين. وقد تأثر الأدباء العرب في ذلك بأسلوب القرآن الكريم في عرض القصص الديني، وبرع فيه الحكيم وباكثير أيضا، فقدما مسرحيات تاريخية ذات طابع ديني مثل أهل الكهف،هاروت وماروت وغيرها.

النوع الثالث: المسرحية الملحمية والتاريخ: والغاية هنا إثارة الفكر واتخاذ القرار.وهى إحدى عناصر المسرح الملحمي البريختي، لأنه يقدم الظاهرة التاريخية في صورة ملحمية ليضع المتفرج في حالة تقييم ونقد للموروث سواء التاريخي أو العقائدي أو الشعبي. وهو مسرح مقصود لذاته من أجل خلق وعي جديد للمتفرج.

أما النوع الرابع والأخير: فهو المسرحية الرمزية والتاريخ: ويتم فيها معالجة القضايا الوطنية. ويتمثل إبداع المؤلف هنا في تفسير الأحداث التاريخية ودوافع الشخوص لأنه يظل على الأديب واجب النظر في مسائل تتعلق بالوطن والوطنية، لتقديم رؤية متطورة وخلاقة. لذلك كان اتخاذه لرموز من التاريخ سواء القديم أو الحديث أو الأساطير وسيلة لهذه العملية. ومن المسرحيات الرمزية "الراهب" للويس عوض، و "رجل لكل العصور" لروبرت بولت.

بينما تشير نهاد صليحة – في رؤية تصنيفية أخرى- إلى أن المسرح التاريخي يكتسب تلك الصفة من معيار أساسي ألا وهو مدى ابتعاده عن الأسطورة واقترابه من أحداث التاريخ الحقيقية، فتنقسم لديها المسرحية التاريخية إلى أربعة أقسام[١٥]. القسم الأول،المسرحية التاريخية– الأسطورية،وتتسم بأنها مسرحيات مجهولة النسب لمؤلف محدد. والقسم الثاني،المسرحية التاريخية التي تلتزم بالأحداث والوقائع التاريخية الموثقة مثل مسرحية الملك جوهان King John التي كتبها الأسقف بيل Bale عام ١٥٥٠، والقسم الثالث مسرحية السيَّر Biographies وهى التي تركز أحداثها علي شخصية تاريخية معينة يتم تناولها من عدة محاور تغطي جانبا من التاريخ. أما القسم الرابع والأخير،فهي مسرحية السيرة أو الأسطورة الشعبية التي تعرض لشخصية تحيا في التراث والوجدان الشعبي دون أن يكون لها سند تاريخي مؤكد.

ثمة بعد آخر يجب تناوله لكي نميز بوضوح ملامح المسرحية التاريخية،وهو الاختلاف بين المسرح التاريخي والمسرح الديني ومسرح الأسطورة؛ فالمسرح التاريخي يختلف عن المسرح الديني رغم وجود تقارب من حيث الموضوع وخاصة لحداثة التجربة الدينية أو من حيث السيرة لأنه يتناول شخصيات دينية قد يكون ورد ذكرها في كتب التاريخ. ولكن بُعد التناول من حيث الموضوع أبعده عن النظرة التاريخية، فالكاتب لا يبتغي أن يقدم حقائق مسطورة في كتب التاريخ، وإنما يحاول أن ينقل لنا تجربة دينية تأخذ طابع الإرشاد والتوجيه الديني أو العبرة أو العظة أكثر من كونها إثبات لوقائع تاريخية، فشخصية مثل الحسين هي شخصية دينية أي تنتمي للتاريخ الإسلامي لا شك،ولكن عندما يشرع الكاتب في تقديم هذه الشخصية من المنظور الديني يرتكز على الهالة الروحية لشخصية الحسين والدرس الروحي المستمد من وقائع حياته أكثر من اغترافه من الدرس التاريخي والذي يركز على أحداث الفتنة الكبرى والتي كانت سببا في الانشقاق بين الشيعة والسنة .

أما اختلاف المسرح التاريخي عن مسرح الأسطورة فيأتي من أن القضية في مسرح الأسطورة تتعلق بوضع إطار خارج الزمن يتشابه مع العرض التاريخي من حيث القدم أو من حيث الشخصية التي يكون لها تواجد فعلي وليس علي مستوى الإبداع الفني أو التراث الشعبي فحسب. فيكون كل ما يربطها بالتاريخ، تاريخ الفن أو تاريخ الإبداع وليس التاريخ بمعناه الواقعي، فالشخصيات لا يمكن أن نستدل عليها من خلال كتابات المؤرخين والتي تختلف من عصر إلى آخر. فلو تناولنا إيزيس وأوزوريس من منظور تاريخي لن يقدم لنا التاريخ أكثر مما قدمه هيرودوت في وصفه لتجسيد طقسي لاحتفالات دينية لشخصيات أسطورية عرفها المصري القديم في الأدب أو الفن أو الدين. أما لو تكلمنا عن أخناتون أو نفرتيتي أو حتشبسوت أو غيرهم من الملوك ،فإن كتابات المؤرخين والشواهد التاريخية كما وصفتها كتب التاريخ تعج بمعلومات واقعية وحاضرة التواجد المادي حتى وإن ضرب بجذوره في أعماق التاريخ القديم.

رابعا: التاريخ بين المؤرخ والمبدع

ليس بالضرورة أن يقدم المسرح التاريخي أحداث التاريخ في صورة منهجية، تراتبية مفهرسة وفقا لتتالي الأحداث، إذ ليس المطلوب منه تقديم رؤية تسجيلية لأحداث مضت ،اللهم إن كان المسرح هنا يقدم كمادة تعليمية لطلاب علم التاريخ؛ ولكن المؤلف يختار من أحداث التاريخ ما يخدم الرؤية الفنية المقدمة ووجهة النظر التي يتبناها، حيث تمثل المسرحية التاريخية بالنسبة لهم متنفسا عميقا ومتسعا يسمح لهم بطرح العديد من القضايا من خلاله.

بيد أن بعض النقاد قد أخذوا علي الأدباء الذين يتناولون التاريخ خاصية سعيهم إلى تغيير أحداثه ووقائعه الماضية، فيرون أن ذلك تجاوزا منهم لمنطق الدراما التاريخية. ويرى آخرون بأن

الأديب هنا ليس معنيا بتسجيل الوقائع التاريخية بحرفيتها ودقتها ،وإنما هو ينتقي من الحادثة التاريخية – بشرط صحتها- ما يخدم الغرض الفني الذي يود أن يبرزه في عمله المسرحي؛ فهو لا يقدم صورة حرفية تسجيلية وإنما ينتقي ويركز على أحداث ومواقف معينة ليبلور رؤية عامة متخيلة في عقله أضاءتها له معرفته بذلك العصر الذي استقى منه أحداث عمله المسرحي،ولذلك اختلف المؤلف المسرحي عن المؤرخ في أن الأخير يعنى بعرض أحداث التاريخ بدقتها بوصفه "ضمير الزمن الماضي"، فهو لا يشغله أن يؤثر في المتلقي لدرس التاريخ،وإنما يعرض لكل وجهات النظر والمواقف والأحداث بحياد تام، بعكس الأديب الذي لا ينقل لنا الشخوص والأحداث اعتباطا، وإنما يحاول من خلالها أن يؤثر على المتلقي عبر إبراز القيم الإنسانية التي يلقي عليها الضوء ويبلورها داخل الرسالة التي يحملها عمله المسرحي.

من جهة أخرى سنجد أن المؤرخ يتجرد من خياله المحض، إذ يقدم لنا حقائق تاريخية بارزة، بينما يقوم الأديب بمهمة تفسير وتوضيح واستنباط الحقائق التي يستشفها من وقائع التاريخ ، إذ يقرأ الحقائق التاريخية ثم يترك لخياله العنان في التعبير عنها من خلال رؤيته الفنية الإبداعية، فلا يقدم لنا ترجمة تاريخية مبنية على وقائع وإنما عنصر الاستلهام يأتي من محاولته تجسيم العوامل التاريخية فيبرز عند الأديب عنصر الاختيار حيث ينتقي من أحداث التاريخ ما يتماشى مع غرضه ويترك أحداث أخرى لا تفيد البناء الدرامي أو الحدث، ويلجأ لذلك بسبب الضرورة الفنية التي تجبره على هذا الفرز والاختيار من بين أحداث التاريخ كلها.

إن الدراسة التاريخية تبرز العديد من الجوانب التي تختلف بحسب طبيعة الموضوع والتخصص،فالمؤرخ على سبيل المثال يهتم بالتثبت من وقائع التاريخ بالبرهان المادي وبتطبيق معايير الصدق أو الكذب الشائعة وهو ملتزم بالموضوعية المطلقة[١٦]. بينما الأديب الذي يتناول التاريخ إنما يتناول الإنسان في الواقع ،لذا ينصب اهتمامه على المعنى، وقد يضفي معاني عصره التي أصبحت تمثل الافتراضات المسبقة علي رؤيته للتاريخ ، فهو يفعل عامدا ما قد يفعله المؤرخ عن غير عمد ،لأن الموضوعية المفترضة في المؤرخ ما هي إلا نظرة تمليها أنساق قيم العصر وافتراضاته المسبقة عن الإنسان والحياة ، وما تنزهه عن الهوى إلا انصياعا لتيار الأفكار السائدة في زمانه والاستناد إليها كإطار يحدد رؤيته للأحداث الواقعية وإن لم يكن على وعي كامل بذلك[١٧].

ومما يثير الجدل في هذا الصدد هو تغيير أحداث التاريخ أو مجرياتها تغييرا جذريا بحيث ينقل الأحداث والشخصيات من موقعها التاريخي إلى منطقة أخرى قد تتضاد مع ما حدث فعليا وتصل لدرجة التصادم مع الثوابت الأخلاقية والوطنية ، وربما مثال مسرحية "عرابي زعيم الفلاحين" هنا أوضح مثال إذ تعددت الرؤى والآراء حول عرابي لدرجة تقلبه بين الزعيم الوطني والخائن لوطنه ،فقلب الأحداث والشخصيات من النقيض للنقيض قد لا تكفى الضرورة الدرامية أو الرؤية الفنية الإبداعية وحدهما كمبررين له ،وهنا يكون الانتصار للحدث التاريخي موقفا أكثر

قيمة من التقنية الدرامية الناجحة. فالفنان كالمؤرخ ينظر إلى الأحداث ويستلهم منها موضوعاته، ولكنه يمتلك نظرة مختلفة وفهم مغاير وتفسير يهدف منه استجلاء معان ما وقيم ذات صلة بما يريد أن يقدمه ويبرزه للمتلقي. لهذا نقول أن الفنان– بصورة ما أو بأخرى– هو قارئ للتاريخ، يتناوله بغية إعادة توجيهه مرة أخرى ليكسب الواقع زخما حضاريا، ويقدم الأحداث والوقائع في صورة قد تختلف أو تتفق مع أهميتها التاريخية، ولكن يبقي أنه يتفاعل مع التاريخ ويقدمه في لوحات أدبية وفنية تضيف للتاريخ وللفن في الوقت نفسه.

والمسرح هنا يقدم كوسيلة فاعلة تحمل رسالة وفكر يود المؤلف أن يوصلها إلى المتلقي بسبب وجود ظروف واقعية في حياة الكاتب تحمل قيود سياسية واجتماعية فيكون التاريخ وما به من دروس وعبر هو وسيلة المؤلف ليسقطه على الحاضر ويعبر من خلاله عن رؤاه وأفكاره وقيمه المعرفية.

وتكمن دوافع استلهام التاريخ في عدة أسباب أهمها :

استلهام أحداث التاريخ في الدراما قد يكون بهدف استحضار روح المقاومة والتحدي، كما فعل الشرقاوي في "عرابي زعيم الفلاحين."

قد يعتبر بعض المؤلفين أن الصفة التراجيدية في حد ذاتها قيمة تاريخية بالأساس، فالأزمنة البعيدة مليئة بالحوادث الدرامية التراجيدية التي تستحق التأمل والعرض والتناول. وقد تناولنا هنا أيضا مسرحية "ثورة فلاحين" لدى لوب دي فيجا تحقيقا لفكرة أن حياة الأمم المعاصرة إنما هي مدينة لتلك التضحيات التي قام بها الأجداد.

تنوعت عمليات استلهام التاريخ بين مسارين، إما المسار العالمي الذي يختار فيه المؤلف قصة تاريخية أو أسطورة عالمية لعرضها على جمهوره المحلي ووقائع القصة غالبا ما تكون قد وقعت خارج البلد أو بغير اللغة التي يكتب بها المؤلف والثقافة التي ينتج من خلالها. وهنا يكون القصد معالجة موضوع له طابع إنساني عالمي مثل موضوع "الغواية" في فاوست أو موضوع "هلع الموت" في جلجامش ...الخ . والمسار الثاني هو استلهام موضوع محلي في دراما معاصرة وقد تكون المسرحيات التي تناولت أحداث ثورة ٢٥ يناير أفضل مثال على ذلك. وقد يكون هدف المؤلف هنا علاوة على طرح قضية ذات بعد إنساني هوإعادة قراءة تاريخ بلده بصورة مختلفة كالعديد من الأعمال الدرامية التي تعيد تقييم شخصيات من التاريخ المعاصر كالملك فاروق والخديوي إسماعيل وغيرهم ممن اختلفت وجهات النظر حولهم ،وهنا قد تكون أيضا القصة الدينية جزءا من الاثنين معا ، فهي محلية وعالمية في الوقت نفسه، وهذا ما وجدناه لدي فيجا عندما استلهم موضوع الدفاع عن الشرف ولو ضد الحاكم نفسه كما في مسرحية "ثورة فلاحين" والتي سنتناولها بالتحليل لاحقا.

يري البعض أيضا أن استلهام التاريخ في المسرح هو نوع من الترميز أو الرمزية حيث يكون

الإسقاط التاريخي هو البطل الخفي في الموضوع، وغالبا ما يدرك المشاهد أن روايته التي يتابعها ليست سوى واقعه الذي يعيشه وإن اختلفت الأزمان والأسماء ومواقع الأحداث.

القسم الثاني: سمات البطولة الفردية في المسرحية التاريخية

ونقصد بالبطولة الفردية هنا تلك الدراما التي تتناول شخصية تاريخية وطنية، قدمت النموذج المتجسد للفداء والنضال من أجل مطالب شعبها، وقضايا أمتها. فالزعامة الفردية تعبير عن بطل صنعته أحداث تاريخية، وقدمته أمته لينوب عنها في صراعها من أجل حفظ هويتها أو الدفاع عن ثقافتها أو صون حريتها أو الذود عن محاولة استلاب مواردها.

وقد استدعي الشرقاوي الأحداث التاريخية كثيرا في أعماله المسرحية، ليجسد مفاهيمه الفكرية والحضارية التي لم يجد من الشخصيات المعاصرة من يقوم بهذه المهمة الفنية والدرامية[١٨]، فاستدعاء الزعيم عرابي في التاريخ الحديث كان لدى الشرقاوي نوع من إزكاء روح البطولة والانتماء والوطنية لدى قادة مصريين كتبوا بمواقفهم تاريخ مصر الحديث.

أولا: مسرحية عرابي زعيم الفلاحين

المؤلف

ولد عبد الرحمن الشرقاوي في قرية "الدلاتون" مركز شبين الكوم محافظة المنوفية في ١٠ نوفمبرعام١٩٢٠ م.. تلقى تعليمه بالمدرسة الأولية بالبلدة وحفظ أجزاء القرآن الكريم، وتخرج من كلية الحقوق بجامعة القاهرة عام ١٩٤٣م، واشتغل بالمحاماة لمدة عامين، ثم عمل بالكتابة والأدب والصحافة ، حتى رحل في يوم ٢٤ نوفمبر١٩٨٧، بعد رحلة عطاء كبيرة كتب فيها العديد من الأعمال الأدبية والمسرحية منها "محمد رسول الحرية"، "مأساة جميلة"، ١٩٦٢م، "الفتى مهران" ١٩٦٦م، "تمثال الحرّية" ١٩٦٧م، "وطني عكا"، ١٩٦٩م، "الحسين ثائراً والحسين شهيدًا"، ١٩٦٩م، "النّسر الأحمر "١٩٧٦،و"عرابي زعيم الفّلاحين"، ١٩٨٢. والملاحظ أن جل أعماله المسرحية ارتبطت بصورة أو بأخرى بأحداث وشخصيات تاريخية،لذلك نعتبر الشرقاوي واحد من رواد كتابة المسرحية التاريخية بلا مبالغة، إضافة إلي أنه كان في معظم أعماله مهموما بقضية النضال الوطني في مقاومة الاستعمار، وأدي به ذلك إلي أن يركز بشكل أساسي علي التاريخ والبطولات الكبيرة التي تحولت إلى رموز للنضال.[١٩]

التناول الدرامي

حاول الشرقاوي منذ الوهلة الأولى أن يتناول قصة الثورة العرابية من منظور فلسفي وليس سياسي أو تاريخي فحسب، ولذلك ارتكن على الحوار الإنساني ما بين كل شخوص المسرحية

،كما عمل على تقديم أكبر كم ممكن من المعلومات المتعلقة بالشخصية المحورية للزعيم عرابي، وعرض لشخصه من وجهات نظر مختلفة ومتباينة. ولكن كلها عبر عنها الكاتب في مدخل المسرحية من خلال الحوارية الهامة والتي تحدد موقف عرابي من خلال الربط بين فكرة الجهاد الديني والكفاح الوطني ،وكان محور الصوفية وطرحه للمناقشة مدخلا موفقا.

عرابي: ليس التصوف هذه الأسمال والخرق المرقعة البوالي إن التصوف أن تجاهد في سبيل الحق لا ترجو مكافأة الجهاد..ماذا !؟ أتعتزلون والأهوال تفترس البلاد؟!

الشيخ: فلتترك المتصوفين لحالهم.الله أعلم بالعباد

عرابي :إن التصوف أن تناضل كي يسود العدل والقيم الشريفة. إن التصوف أن تكف النفس عن نزعاتها كيلا تكون مزخرفا تبدو بهيا للعيون وأنت جيفة.إن التصوف ليس لبس الصوف لا بل أن تلابس عزمة الأمل الجسور.إن التصوف أن نصوغ حياتنا الدنيا على التقوى ونحسن ضبط ميزان الأمور.

الشيخ: مالي وغاشية الأمور؟ لقد زهدنا في الحياة وكل أمر للحياة

عرابي : ليس الهروب من الحياة هو التصوف يا أخي لو كنت تعرف..

الشيخ :إنا لنرجو من تصوفنا النجاة

عرابي :إن التصوف أن تغير منكرا...

الشيخ (مقاطعا): دعنا ففي سبحات هذا الوجد تعلو روحنا فوق الهموم.

عرابي:أنتم أصحاء الجسوم فلا تكونوا بعد من مرضى العقول.. هذا هو الوطن المعذب قد دعاكم للجهاد فجاهدوا ..[٢٠]

هنا يضع عرابي معالم على طريق قد بدأ ارتحاله فيه للتو، كيف الوصول لهذا الوجد والألق والجهاد الحقيقي الذي لا يتخلى فيه الصوفي الحقيقي عن مجاهدة النفس وسوقها حبا وكرامة في طريق الحق؟. وهو هنا ينطلق من رؤية دينية مبعثها شعوره بالمسئولية تجاه الفقراء والمظلومين من أبناء وطنه من الفلاحين والذين دفعوا ضريبة باهظة من أقواتهم وأجسادهم وحيواتهم وأمانيهم لتحقيق مطامح المستغلين من الداخل والخارج، فوجد عرابي نفسه في موقف يختبر فيه معدنه الأصيل من حيث النسب وخاصة. أن الشرقاوي ألقى إلينا بمعلومة النسب الشريف لعرابي،فكأنه قام باستدعاء شبح نصوص سابقة للكاتب تداخل فيها الذود عن الحق مع الذود عن الدين فقفز لروعنا "الحسين ثأرا" ،و"الحسين شهيدا" ،لنرى هل حدث ثم تطور في بناء هذه الشخصيات وهل اختلف موقف عرابي رغم علمه بما حدث لجده الحسين ،بل أنه أقر بذلك في موضع من المسرحية عندما اشتد التأزم بينه وبين توفيق.

عرابي: لست أرضى لرجالي بالمهانة أم ترى المصري مكتوب عليه الذل في أرض الكنانة؟ أنا لن أسمح للفلاح في الجيش بإلقاء سلاحه!..

توفيق: أنت لن تسمح؟ من أعطاك هذا الحق كي تنهي وتأمر؟

عرابي: هو حق الشعب في أعناقنا! هو حق الله ألا يسكت المؤمن عن ظلم يراه..

توفيق: أتراني ظالما؟ رب يوم كنت فيه يا عرابي ذا حياء كعذارى قريتك !قد تغيرت كثيرا.. يا ترى ما غيرك؟!

عرابي: ليس في الحق حياء أنا من نسل الحسين بن على وهما أكثر الخلق حياء وهما قد جاهدا في الحق حتى استشهدا وحياء المرء محسوب عليه فهو صبر وابتلاء.. ليس في الحق حياء![٢١]

نحن أمام منهجين مختلفين منهج من أعتلى السلطة والأمر ميراثا عن الأجداد "توفيق" ومنهج من أعتلى المسئولية قدوة عن الأجداد "عرابي". ولذلك انتهى الحوار بنهاية كل أواصر الترابط الشريف بين صديقين بالأمس أضحيا عدوين اليوم. وحدد عرابي كذلك الإطار الذي من خلاله يتصرف وينطلق أو بمعنى أخر نظريته في الحياة وموقفه منها ليدفع كل الاتهامات والتي ألبست على شخصيته وخاصة من المقربين منه

توفيق :أنت قد أصبحت مغرورا بحق ،إنهم لم يظلموك!

عرابي: يا أفندينا ارم هاتيك الوشايات وقل لي: كيف يأتيني الغرور؟

إن إيماني بالله تعالى يملأ القلب اعتقادا

إنما الدنيا ممر وأرى الخاسر فيها من يغر..[٢٢]

نحن إذن أمام شخصية عسكرية تدافع عن الطبقات الدنيا من المدنيين في ثوب صوفي يحمل ألق المجاهدين العارفين بالله ،ورغم ذلك هو قائد واقعي النظرة ويعرف مقدار قوته. ولم يكن عرابي كما أوحي العديد من أعداء الثورات الشعبية حالم غافل لا يعرف حدود قوته وجر البلاد إلى منزلق تاريخي خطر انتهى بمذبحة مات بسببها آلاف الجنود والبسطاء وأحكم الاحتلال الانجليزي قبضته على البلاد، ولذلك نرى أن النص يمثل محاولة لتوضيح جوانب من شخصية عرابي تبرر تصرفاته التي بدت هوجاء ومتجاسرة ومتسرعة لدى البعض ،وذلك ليس برأي شخصي وإنما من استقراء كتب التاريخ وآراء المؤرخين و الكتاب الذين عاصروا أحداث الثورة وعاصروا عرابي وخاصة المؤرخين الأجانب ، فما كان عرابي طائشا ولا داعية فوضي، ولكن كان زعيما مخلصا يعمل بوحي من وطنيته ويصيب ويخطئ كما يصيب الزعماء غيره ويخطئون كل على قدر ما اجتمع له من الكفاية والمقدرة.[٢٣]

لم يستغرق الشرقاوي الكثير في عرض جوانب باقي الشخصيات حتى من لاحظنا تبدل

مواقفه من الأصدقاء أو الأعداء بل أنه لم يضع أبناء العائلة العلوية الذين عاصروه في قفص الاتهام ،ولم تختتم المسرحية بوضع نهاية مأساوية محققة لأحدهم بل جعلها تكهنات كما تكلم عن مقتل سعيد فقد جعل نهاياتهم أقرب للاختفاء الطوعي من زمن الأحداث بما يتوافق مع الطبيعة المسالمة للثورة العرابية، حيث طلب من عرابي في أكثر من موضع قتل الخديوي وأعوانه ولكنه رفض. ولم يرد الشرقاوي كذلك أن يجعل الموت التقليدي هو نهاية كل شخوص المسرحية لأن الشخصية المحورية "عرابي" نفسها لم يكن الموت أو الإعدام هو النهاية المنتظرة، ولكنه أعاد عرابي بعد النفي لأرض الوطن ليقابل الموت المعنوي مع الأجيال التالية له، تلك التي جنت ثمار الثورة دون أن تصطلي بنارها، من أبناء الفلاحين والذين لا يقدرون مقدار التضحيات التي قدمها جيل عرابي لهم للوصول إلى نقطة تقديم الاتهام له بالتفريط أو على أقل تقدير الغفلة .

وضع الشرقاوي عنوانا لعلاقة قوية مع الخديوي سعيد الذي كان يجاهر بعداوته للأتراك، وكان يعمل على تقريب عرابي وصحبه وينفخ فيهم روح الوطنية المصرية حتى أنه أهدى إلى عرابي كتابا عن الحملة الفرنسية على مصر وقال له أنظر كيف ترك أبناء وطنك – يقصد المصريين – الفرنسيين يضربونهم[٢٤]. وقد عبر الشرقاوي عن هذا الموقف بشكل صريح في الحوار التالي :

سعيد : " قادما ومعه كتاب كبير" لم تزالا ساهرين ؟ !

الزوجة: أفرغت الآن يا مولاي من هذا الكتاب ؟

سعيد: " قاذفا بالكتاب" أنا لن أكمله، إنه شيء مهين للعقول ! إن نابليون هذا مستبد وشديد الكبرياء

عرابي :أتري يسمح مولاي بأن أقرأه ؟ أتري تسمح لي ؟

سعيد: خذه فأقرأه، لقد أصبحت مجنون قراءة ! لكن اعلم أن من ألف هذا السفر مأفون مخرف.. أفتدري يا عرابي ما الذي يزعمه هذا المؤلف ؟! إن نابليون قد حطم هذا الشعب في حملته بجنود لم يزيدوا عن ثلاثين من الآلاف ! سخف !

عرابي :فليكونوا يا أفندينا كما قال المؤلف !

غير أن الشعب لم يذعن لهم

الزوجة : شعبنا قاومهم حتى تحرر[٢٥]

هنا تتجلي فكرة استلهام تفاصيل تاريخية بدقة في العمل الأدبي ،وما يؤكد ذلك هو اعتراف عرابي نفسه بأن هذا الكتاب أقنعه بأن تنظيم الجيش على النسق الحديث مرتبط بقيام حكم نيابي ودستوري في البلاد [٢٦]

ولم يكشف الشرقاوي عن علاقة عرابي بسعيد فحسب وإنما عن علاقة عرابي و زوجة

الخديوي أيضا والتي كان لها دورا بارزا – كما سيأتي بعد ذلك – في حماية رجالات الثورة العرابية. كانت الملامح الأولي لهذه العلاقة من المشهد الأول حيث أمكننا استشفاف علاقة غير تقليدية بين زوجة الحاكم وياورانه.ففي هذا الحوار تحاول الأميرة أن تحصل على الطمأنينة من إيمان وثقة عرابي بتصاريف القدر فتبث له شجونها حول حياتها في القصر الملكي، وكيف أنها تفتقد الأمان والسكينة كأي فلاحة مصرية فقيرة في إحدى القرى.والأحداث اللاحقة تؤكد صدق حدسها ،إذ تصبح أرملة الحاكم السابق،ويموت ابنها وولي العهد في حادث قطار غامض، وهذه الملامح لم يكن في الاستطاعة تأكيدها وخاصة أن الخديوي كان لا يزال حيا :-

الزوجة: فلندع ذا يا عرابي..لم أكن في مصر ألقاك لكي تعرف ما بي

إنني أخشى على ابني السم والخنجر – أو طلقة نار غادرة

أنا لا اغفل عنه لحظة في القاهرة

ثم إن الحرس المصري يرعاه بعين ساهرة

عرابي: إن عين الله خير الحارسين

الزوجة:لكن الأمر هنا مختلف ،ليس غير الترك والشركس من يحرسه

حفظ الله الأمير..

عرابي :لم تخشين عليه القتل غيلة.!ما أرى من أحد ذا مصلحة...[٢٧]

ثم تستطرد الزوجة كلامها محاولة أن توضح لعرابي عمق الخطر المحيط بها ..

الزوجة:إنني مصرية مثلك فاسمعني فقد تفهم عني.

آه ما أتعس ربات القصور!!

إنني أتعس من زوجة فلاح فقير

إنها تشعر بالأمن على الرغم من الفاقة والعيش الخشن..

إنها تملك أن تأمر في البيت وتنهي

إنها تملك ألا تمتهن..

وأنا ؟ خطوتي في القصر همس متوتر

نظراتي تتربص كل ما بي يتوجس

حذرا من حاسد لي يتجسس

أو خئون يختفي خلف ستار

أو عمود أو جدار

أو أحابيل الدسائس!

عرابي : زوجة الفلاح ليست مثلما تحسبها ربة القصر الكبير! حسبها الفقر عذابا وامتهانا..!

الزوجة: حسبها الأمن على أولادها ،

هي لا تخشي على أولادها كيد عدو ..لا ..ولا

غدر صديق!

تأمن الخنجر والسم،وتسترخي فتستسلم

للنوم العميق

وأنا في القصر مالي من صديق

فأنا مصرية يرفضني كل من في القصر حتى فتياتي

كل من في القصر أتراك وشركس

وهنا حتى هنا جاءوا جميعا معنا

ولهذا أنا لا آمن إنسانا هنا غيرك أنت،

أنت مسئول عن ابني

إنني اشعر بالحيرة والخوف وبالحزن هنا..[٢٨]

وبعد موت الخديوي سعيد، واستمرار الأميرة في القيام بدور الداعم لرجال الثورة العرابية ؛ففتحت قصرها لاستقبال كبار المفكرين والقادة وعلى رأسهم عرابي، نجدها قد كشفت عن مشاعرها الصادقة لعرابي وتصارحه بحبها له. بيد أن الشرقاوي يظهر لنا سمة أخرى لعرابي تبين عدم استجابته لأي مغريات بحياة آمنة منعمة يتخلى فيها عن زعامته للثوار لنيل الحظوة الملكية والتي تدرجت ما بين المناصب القيادية التي استحقها بجدارة والباشاوية إلى حد رفضه الحب الصادق من الأميرة، ليؤكد الثبات على موقفه، وأنه ما قبل كل ما وصل إليه إلا لتحقيق أمنيات الفقراء والذود عن المظلومين، فلم ينظر أبعد من موضع قدميه حيث تراب بلاده والذود عنها وعن فقرائها ضد أي مستغل في الخارج أو الداخل،ولم يكن للحب موضع قدم في وقفته كمسئول وجد في نفسه روحا حسينية علوية تأبي أن تسكت أو تستكين للأمان والمكانة المرموقة.

ثانيا: سمات البطولة في مسرحية "عرابي زعيم الفلاحين"

الصدق الدرامي: ترك الشرقاوي مساحات بينية للتفكير في الأحداث من وجهة نظر محايدة،ربما يطرح القضية على المستوى الدرامي ليكسبها بعدا إنسانيا تحتمه الطبيعة الدرامية

أو إن جاز لنا التعبير "الصدق الدرامي" والذي يجعل الكاتب الدرامي متهما دائما بتحريف التاريخ ،وهو على عكس ما وجدنا عليه الشرقاوي لأنه لولا الشاعرية والصياغة الدرامية لقلنا أن أحداث المسرحية أقرب للمسرح التعليمي الذي يضع على عاتقه عرض أحداث الثورة العرابية بصورة تسجيلية، ولكن واقع الأحداث كما وصلنا من كتب التاريخ يرينا أن أحداث التاريخ المتعلقة بهذه الثورة الهامة في تاريخ الثورات المصرية الحديثة أكثر درامية من الدراما نفسها. فمهما حاول الكاتب أن يستعرض في مناطق الإبداع الخيالي المطلق في إبداعه لن يصل إلى هذه الدرجة العميقة من الدرامية أو المليودراما التي أفرزتها أحداث الثورة العرابية وما تلاها.لذلك سنجد الشرقاوي يظهر عرابي وقد أصبح القائد الأوحد للشعب، وقد التف الشعب كله حوله،لأنه الأمل الذي تحقق ، وحلم الأجيال السابقة الذي تمثل حقيقة بازغة للعيان، وتتعلق به القلوب، أملا في الوصول إلي شاطئ النجاة، والخلاص مما يحيك الأعداء لمصر من مؤامرات الغدر والخيانة[٢٩]

مقاربة التاريخ: إن تناول قصص الشخصيات التاريخية بمنظور النقد الأخلاقي من القضايا التي طرحت بأكثر من رؤية على مائدة الدراما المعاصرة وخاصة لانتشار عدد كبير من الأعمال الدرامية التي تحاول تبرئة أفراد من الأسرة العلوية من التهم التي ألصقت بهم في كتب التاريخ ، ولذلك انتشرت أعمال درامية كثيرة تحاول أن تجمل الوجه الذي ألفناه لهذه الشخصيات،فشخصية الخديوي اسماعيل –على سبيل المثال – تمثل لغزا دراميا محيرا، فهو تارة يمثل أول معول في هدم النهضة المصرية الحديثة وبداية الديون وتدخل الغرب ،وتارة أخرى يظهر في صورة الراغب بحب وشغف في البناء والتحضر واقتفاء أثر جده الأكبر ومؤسس النهضة الحديثة محمد على،ونرى كم المكائد التي نصبها حوله الباب العالي في صراع أهوج على الجواري والأميرات. وكذلك محاولات تجميل صورة الملك فاروق لدرجة أن ظهرت أصوات بعد هذه الأعمال الدرامية تدعوا لعودة الملكية من جديد مما يشي بمدى ما تحمله الدراما من آثار تسعى إلى المقاربة التاريخية، واستلهام التاريخ من زوايا مختلفة لتحقيق هدف ما قد ينعكس على وجهات نظر البسطاء من غير المتخصصين.

الوعي الوطني: تنوعت الشخصيات وتعددت ولم تكن ملامحها ثابتة، فكل شخصية اتخذت مواقف شتى وتبدلت وجهة نظرها تبعا لتبدل المواقف والأحداث. ولكن لم نلحظ أي تبدل في شخصية عرابي، فمنذ اللحظة الأولى وحتى نهاية المسرحية ظل على رؤية واحدة وثابتة، ولا أقصد الجمود لأن الشخصية أظهرت قدرا كبيرا من المرونة في كافة المواقف ربما حدا بنا لاتهامه بالخنوع أحيانا حتى أثناء مواجهته الحاسمة لتوفيق لم تكن بالموقف الصلب والشدة التي ظهر بها مما ألب عليه توفيق ،وكان موقف بداية النهاية لكليهما. وقد أورد الشرقاوي الحوار كما عرفناه من كتب التاريخ ،ولذلك كانت مساحة انفعال عرابي طبيعية ،بل أننا كلما تردد إلى مسامعنا عبارة توفيق الحوارية الشهيرة ..

توفيق :ليس من حقك أن تطلب شيئا إننا نحن خديوي مصر أي صاحب مصر .نحن قد أورثنا آباؤنا هذا البلد فأنا أفعل فيه ما أشاء إن نشأ نمنحها الدستور طوعا وإذا ما لم نشأ فلنستبد ! ! إنما انتم عبيد لي ..لآبائي لإحساناتنا.[٣٠]

.. فهي تنطق بكل ما يحرك الكرامة الإنسانية ضدها ويبين مدى ما تحمله من استهانة بمصر وشعبها وكان رد عرابي زلزال مدوي إلى لحظتنا الراهنة

عرابي :نحن أحرار ولن نصبح إرثا أو عقارا نحن منذ اليوم لن يستعبدنا منكم أحد نحن أحرار كما ولدتنا الأمهات وستبقى الدهر أحرارا،وأحرارا كبارا.[٣١]

وهى استدعاء ديني لمقولة عمر بن الخطاب "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" . وقد فسر محمود الخفيف موقف توفيق من عرابي تفسيرا يبدو منطقيا إذ يقول : ولكن توفيقا ما لبث حين وصل إليه فرمان توليته أن تنكر للحركة الوطنية فما كان من موقفه الأول إلا مدعيا يكتسب الوقت فلما أطمأن إلي منصبه بدأ سياسته الجديدة بأن رفض أن يجيب رئيس وزرائه إلى ما طلبه بشأن توسيع مجلس الشورى ووضع نظام الحكم علي أساس دستوري ثابت، ورأى شريف في هذا نية إقصائه عن الحكم فاستقال، وجاءت استقالته هذه المرة كذلك عاملا قويا من عوامل إذكاء الروح الوطنية وإشعال جذوتها.[٣٢]

البطل التراجيدي بمعايير الدراما: ومرة أخرى نستطيع أن نرى في عرابي سمات البطل التراجيدي كما وضعها أرسطو من حيث الثبات والتوافق والتماثل ،وهذا الثبات ربما كان هو الخطأ أو الغفلة التراجيدية التي أودت به ،ولكن ماذا يعني عرابي من النصر؟ أن يتبوأ السلطة ؟ فما المغري لديه وقد أبدى تصوفا فاق تصوف كبار مشايخ المتصوفين ؟ فما النصر عنده إلا رؤية قاصرة ومادية للغاية، بينما عرابي- وفقا للأحداث- وجريا على لسانه.. شيخ الزاهدين، ولذلك كانت عودته في نهاية المسرحية أشبه برحلة نضال جديدة حيث يجد منكرين له ومتهمين له بجر البلاد إلى ويلات وهزائم وهو يجعلنا نرى تشابها بينه وبين شخصية أوديب الأعمى المنفي باختياره إلى "كولونوس" حيث يدفع ثمن غفلته شعورا بالغربة والإنكار لأمجاده السابقة. وكانت نهاية عرابي بنفس القوة، فقد عاد من سنوات المنفى ليجد النكران والاتهامات، بل نجد الكثير من الكتابات التاريخية المعاصرة له قد أظهرته بصورة سيئة تنال من شرفه ورفعته. ولكن كما تحول أوديب في النهاية وبعد موته إلى مصدر الهام وتبرك من أهل "كولونوس" تحول عرابي وبعد سويعات زمنية ليست بطويلة في عمر الزمن إلى زعيم وطني لأم الثورات المصرية والعربية الحديثة.

وحدة الذات والموضوع : وهنا نرى أن سمات البطولة الفردية في المسرحية تبرزها كل الدقائق التشريحية التي عبرت عن شخصية عرابي حيث انمحى الحد الفاصل بين هيولي الثورة العرابية ذاتها وعرابي قائدها وزعيمها، فكما انتصر التاريخ للثورة العرابية في عصر لاحق انتصار ثورة

١٩٥٢. انتصر لشخص عرابي وتم تعديل الرؤية الشخصية الأكثر طوباوية إلى نموذج أكثر واقعية كأننا تحاشينا الغفلة التراجيدية ومن ثم انتصر عرابي متأخرا.

القسم الثالث: خصائص البطولة الجماعية في المسرحية التاريخية

نقصد بالبطولة الجماعية هنا: تناول الدراما لمواقف تاريخية لحركة شعبية قامت فطالبت بمطالب ما أو بتحقيق هدف ما، كرد الظلم أو جلاء المستعمر. هنا يكون البطل هو المجموع، ويكون الوعي الجمعي هو المحرك، ذلك الوعي الذي تشكل عبر سلسلة طويلة من التراكمات الحياتية، بحيث يترسخ في وجدان كل فرد من أفراد هذه الجماعة أو تلك، أنه لا حل سوى بوحدة الجميع علي هدف واحد. وتكمن إشكالية هذا النوع من البطولات عبر التاريخ أنه في حاجة إلى مؤرخ قادر علي تفهم سيكولوجية حركة الجماهير ونمو وعيها، وعلى ذات المنوال تكمن الأهمية أيضا لدى الكاتب المسرحي في مدى قدرته على التعبير عن روح الجماعة الثائرة وتفاعلها ونضح انفعالاتها وتصاعد مواقفها بصورة درامية حتي يصل بنا المؤلف إلى موقف مقنع يدعم الحجة التاريخية.

وتندرج تحت مسمى البطولة الجماعية الأعمال التي تتناول قصص كفاح الشعوب أثناء الحروب والثورات الكبرى وحوادث الاستبداد والظلم الاجتماعي والاستعمار. ومن ثم فإن كل عمل مسرحي يتناول أي من هذه الحوادث؛ يقدم لنا نموذج بطولة جماعية .وفى النموذج التطبيقي لمسرحية "فونتي ابيخونا" أو "ثورة فلاحين" تبرز هذه السمة وهي التركيز على الحدث بغض النظر عن الشخصيات البارزة فيه،فالبطولة لحركة الجماهير وكفاح الشعب نفسه. ولعل الأعمال الروائية التي تناولت الثورة الفرنسية كقصة مدينتين لتشارلز ديكنز والبؤساء لفيكتور هوجو ؛مثلا معبرا عن هذا المعني.

من جهة أخرى، اهتم المسرح العربي لا سيما بعد ثورة يوليو ٥٢ ، بذلك النمط من البطولات الجماعية. فظهرت أعمال مثل "الصفقة" لتوفيق الحكيم ،ويتناول فيها الصراع بين الفلاحين والإقطاع، ومسرحية" ملك القطن " ليوسف إدريس. وفي العقد الأخير ظهرت أيضا أعمال درامية تطرح من خلال وثائق التاريخ الحي للبطولات الجماعية لجماعات معينة لها مطالب أو قضايا مطروحة على المجتمع، وذلك توافقا مع الوعي العربي الجديد بعد الثورات الاجتماعية والسياسية التي شملت مساحة كبيرة من الوطن العربي.وهناك عدد كبير من المسرحيات منها "كوميديا الأحزان" لإبراهيم الحسيني و"ورد الجنايين" لمحمد الغيطي، و"قوم يا مصري" لعصام بهيج .وكلها تتناول أحداث ثورة ٢٥ يناير في مصر.وعلى مستوى الوطن العربي نجد مسرحية" حي علي الوطن " لأحمد هاتف والتي عرضت عام ٢٠١٦ في بعض مدن العراق وتحكي عن قصة نضال شعب قاوم حركة داعش وانتصر عليها.

أولا : مسرحية ثورة فلاحين

المؤلف:

ولد لوب دي فيجا Lope De Vega " ١٥٦٢- ١٦٣٥ " في مدريد بأسبانيا وتوفى بها وعاش حياة غريبة مليئة بالأحداث ومثيرة للجدل .ويحتل لوب منزلة رفيعة بين كتاب المسرح الأسباني حتى أن البعض يعتبره شكسبير أسبانيا وربما تفوق عليه.وقد كتب العديد من المسرحيات البطولية والرعويةPastoral والتاريخية والتي اعتمد فيها على أحداث واقعية، كما كتب العديد من المسرحيات الكوميدية الخفيفة، والأشعار الدينية التي كانت تلقى في الأعياد الدينية[٣٣] هذا بالإضافة إلى أنه لعب دورا كبيرا في تطور الكوميديا الأسبانية والشكل الذي صيغت Formula به طوال القرن السادس عشر، والذي لم يتغير على مدي قرن كامل[٣٤].

ورغم أنه ليس أول من كتب الأدب المسرحي الاسباني؛ إلا أن الفضل يعود إليه في تحديد معالمه وإرساء قواعده، ويمثل مع معاصره " ثرفانتس " عماد الأدب الاسباني، وقاعدة المكانة الرفيعة التي يحتلها بين الآداب العالمية. ويعتبر دي فيجا من أبرع الكتاب الذين وظفوا الأحداث التاريخية في مسرحهم بشكل عام.كما في مسرحية ثورة فلاحين أو Fuente ovejuna إذ تعتبر هذه المسرحية نموذجا لمسرحيات البطولة الجماعية والتي ربما كتبت في الفترة من ١٦١٢- ١٦١٤، حيث البطل فيها هم الجماعة، وهم مواطني قرية أبيخونا. وقد قدمت لنا ملخصا عن حياة القرية وصراع أهلها مع الحاكم[٣٥].

وهذه المسرحية تعد درة من درر الأدب الإسباني المسرحي ومن أشهر مسرحيات لوب دي فيجا على الإطلاق وأقربها إلى عرض أسلوبه وسماته.فتمثل نموذجا لمسرحه وخاصة في تيمة الدفاع الجماعي عن الشرف، حيث تناول هذه التيمة في مسرحياته المبكرة مثل حكام قرطبة -Los Co mendadores De Cordoba[٣٦]. وبذلك يكون قد طرق موضوعات رئيسية في تاريخ البشر: كالظلم و والدفاع عن الكرامة الإنسانية والعدالة وحق الناس في رفع الظلم الذي يقع عليهم[٣٧].

التناول الدرامي

تدور المسرحية حول ثورة شعب بلدة " فوينتي اوبيخونا" ضد " فرنان جومث" نائب رئيس طائفة عسكرية، وهو حاكم البلدة المستبد، حيث عرضهم لأقسى أنواع الظلم والمهانة، فاستباح لنفسه الحق في معاشرة جميع نساء القرية وأباح لجنوده نفس الحق، ولم يكتف بالغواية لهن، بل راح يعتدي على هذه الحرمات بالغصب ،فطارد ابنة عمدة القرية" لاورنثيا " التي أبت أن تستسلم لنزواته، وراحت تصده بكل الطرق، وفضلت الزواج من الفلاح الشريف "فرندوسو" والذي وقف ضد الحاكم وأخذ رمحه وهدده أن يبتعد عنها،ولكن الحاكم ظل يطارد الفتاة ويتربص بها

وبفتاها.وما إن جاء يوم زفافها"من حبيبها" فروندوسو"حتى قام باختطافها وانتهاك شرفها وألقى القبض على عريسها وقدمه للمشنقة دون محاكمة،إذ يأمر بالقبض عليه مدعيا بأن ذلك أمر يخص سمعة القائد الأعلى وطاعته، فيقول لبعض رجاله:

النائب : هذه ليست مسألة يا بسكولا ، يخصني منها شيء

إنها شيء ضد القائد الأعلى تيث خيرون ، حفظه الله

إنها ضد طائفته كلها

وضد شرفه

ومن المحتم إيقاع العقاب عليه للعبرة

في حالة ما إذا وجدت ذات يوم

من يحاول أن يرفع ضده راية العصيان.[٣٨]

ولكن الفتاة استطاعت الهرب بعد ذلك وقامت بتحريض القرية ضد الحاكم للثأر لها في جملة تذكرنا بالمرأة العربية التي استنجدت بالمعتصم في عباراتها الشهيرة "وا معتصماه"، بل أن الحوار كله يفيض بطابع شرقي واضح، فتقول بعد أن هربت من مقر الحاكم :

لاورنثيا : دعوني أدخل ، فان لي الحق في الاشتراك في مجالس الرجال. إن المرأة إذا لم تستطع إبداء الرأي ففي وسعها علي الأقل إرسال الصرخات

استبان : يا إله السماء ! أليست هذه ابنتي ؟

لاورنثيا: ها أنا آتيكم علي حال من التغير يبلغ من أمرها أنكم تشكون في حقيقة من أكون

استبان : أي ابنتي !

لاورنثيا : لا تناديني بابنتك

استبان : لماذا يا حبيبتي لماذا ؟

لاورنثيا : لأسباب عديدة سأكتفي بالمهم منها. فأنت تتركني فريسة لطغاة دون أن تسعي للأخذ بثأري، وضحية لخونة دون أن تفك إساري ، إنني لم أصبح بعد زوجة فرندوسو لتقول أنه – بصفته زوجي – ولي ثأري بل أنت وليه والمسئول عنه، فإذا تعلقت بحجة الزفاف فما دامت ليلته لم تتم فالأب إذن ، لا الزوج ، يحمل المسئولية.... لقد أخذني من بينكم إلي بيته فرنان جومث ،وتركتم الشاة للذئب كأنكم رعاة جبناء ... أأنتم آباء وأولياء مخلصون ؟ كيف لا تتقطع أحشاؤكم من الألم وتحتملون رؤيتي في كل هذه الآلام ؟ إنما انتم شياه ، ويشهد بهذا اسم بلدكم " فوينتي اوبيخونا" .أعطوني أنا سلاحا فما أنتم إلا حجارة ، أو كأنكم من البرنز بل رخام جامد انتم، بل أنتم

نمور كلا ، ما أنتم بنمور، لأن الوحوش الكواسر تلاحق من يسرق أولادها وتقتل الصيادين قبل أن يدخلوا البحر ويلقوا أنفسهم في أمواجه ....وعلام حملكم السيوف؟ أقسمت بالله لأعملن علي تأخذ النساء وحدهن بثأرهن لشرفهن من أولئك الجبابرة ... ويسرني يا أنصاف الرجال أن تظل هذه القرية الشريفة دون نساء ، ويعود عصر الأمازونات المشهور وهو رعب الإنسانية إلي الأبد.[٣٩]

وبعد ذلك تهب القرية بكل من فيها من رجال ونساء وأطفال وعلى رأسهم العمدة ،ولاورنثيا التي تقود النساء المغتصبات ،و"فروندوسو" إلى مقر "جومث" ويقتلونه وأتباعه، ولكنهم يرفعون شعار الملك والملكة ويطالبون بالعدالة وسقوط الظلم. فنرى العمدة بداية يستدعى كل شرفاء القرية ليشاركوه في دفع الظلم الحال بهم ،فيقول:

استبان : إن رجلا تبلل شيبه الدموع ،

يسألكم أيها الفلاحون، وأنتم للشرف ينبوع :

أي مأتم ينبغي أن تقيموه جميعا

لوطنكم الذي جرد من شرفه وضاع ضياعا ؟

وإذا كان ما فقدتموه فعلا هي الكرامة،

فكيف تستعاد كرامتنا إذا كان بيننا رجال ينزل بهم هذا الجبار الخزي والندامة؟

هل يوجد بينكم – أجيبوني

من لم ينله الأذى من شرفه وحياته ؟ نبئوني ..

ألا يأسي بعضكم لمصاب الآخرين ؟

فإذا كنتم قد فقدتم الشرف أجمعين

فماذا تنتظرون ؟ وأي بلاء هذا مهين ؟ [٤٠]

ولكن يفر "فلورس" أحد أتباع "جومث" ويتوجه إلى الملكان فرناندو وإيزابيلا حيث يعرض الأمر في صورة تدين أهل القرية.ويرسل الملك قاضيا للتحقيق وقائدا لقمع التمرد، فيجتمع أهل القرية جميعا علي قول واحد وهو أن "فوينتي أوبيخونا" كلها مسئولة عن قتله بعد أن اتفقوا جميعا على ذلك مع استبان عمدة القرية ووالد لاورنثيا:

فروندوسو : بماذا تشير ؟

استبان : بأن نموت قائلين : فوينتي أوبيخونا " علي هذه الكلمة لا يزيد واحد منا

فروندوسو : هذا هو الطريق السليم فإن فوينتي اوبيخونا هي التي فعلت ذاك

استبان: أتريدون أن تجيبوا هكذا ؟

الجميع : نعم [٤١]

ولا تنجح كل محاولات التعذيب لنيل اعتراف بأسماء قادة التمرد.ويقدم أهل القرية ،من رجال ونساء وأطفال، صورة عن البسالة والصمود علي مبدأ واحد،وباعتراف القائد الذي يعود إلى الملك ومعه بعض أهالي البلدة ليشرحوا للملك أسباب ما حدث ويطلعونه علي الظلم والمهانة التي تعرضوا لها على يد الطاغية جومث، ويقدمون للملك فروض الولاء والطاعة فيعلن الملك براءة القرية.

استبان : مخاطبا فرناندو، مولاي ، نريد أن نكون من رعاياك فأنت ملكنا بطبيعة الحال، وبوصفنا رعاياك رفعنا الراية التي تحمل شارتك، ونحن نأمل في رفقك وعطفك ونأمل أن تري إننا في هذه الحالة نقدم لك برهانا علي براءتنا

الملك : إذن التحقيق غير ميسور من حقيقة هذا الأمر ومع أن الجرم في ذاته خطير إلا أنه لا مفر هنا من الغفران ،ومن الخير أن يظل هذا البلد في طاعتي ما دام ينحاز إلي حتي نري إذا كان من الممكن أن يظهر حاكم يتولي أمره عني

فرندوسو : لقد قلتم جلالتكم في الختام مقالة رجل طالما صاحبه التوفيق وهنا أيها السادة الكرام ينتهي حديث فوينتي ابيخون [٤٢]

ثانيا: خصائص البطولة الجماعية في مسرحية ثورة شعب

استلهام القيم الإنسانية: تناول "لوب دي فيجا" في مسرحيته فكرة الوطنية وعرض أفكار العدالة وحق الشعب في الثورة على الحاكم الظالم، بل وقتله إذا لم يرتدع بدافع من ضميره أو بوازع من الكلام والنصح؛ بقدر من الوضوح. إذ يشعر المتفرج من خلال العرض أن الثورة أمر ضروري يقتضيه الشرف والمساواة والعدالة،وتلك من الأفكار الإنسانية الخالدة. وقد نبه لها "دي فيجا" ونادى بها صراحة في عصر كان الناس يرون فيه أن الحاكم ينبغي أن يطاع مهما صدر عنه، بل وقف مع المظلومين والشاكين والثائرين على الطغيان. ونصر قضايا الحق والحرية وكرامة البشر وهيبة الوطن. وعرف كيف يجعل من بعض مسرحياته لسان صدق يعبر عما كان الفلاحون والمظلومون يحسون به من الآلام، ودعاهم إلى تحدي اليأس والقيام على الطغيان[٤٣]

إعادة إنتاج التاريخ دراميا : تعد المسرحية مثالا مركبا على الاستفادة من التاريخ في المسرح في جميع جوانبها، فهي في حد ذاتها وثيقة تاريخية لشكل المسرحية في أسبانيا أوائل القرن السابع عشر،وأحداثها تمثل جانب من التاريخ الأسباني،حيث تتعرض المسرحية لحادثة تاريخية حقيقية وقعت في بلدة " فوينتي اوبيخونا " في القرن الخامس عشر في أسبانيا نهاية العصور الوسطي. وقد ذاع سيطها في عصر "دي فيجا" . ويرجح مؤرخي الأدب الأسباني أنه أخذ مادة هذه المسرحية من مدونة تاريخية كتبها الراهب "فرنشسكو د كالاترافا" سنة ١٥٧٢[٤٤]،حيث اكتفي دي فيجا بهذا

الإطار التاريخي وسار عليه دون اختراع الكثير،حتى الشخوص الرئيسية نجدها بعينها في المدونة، وفي المسرحية. فقد عرف دي فيجا كيف ينشئ على هذا الأساس التاريخي عملا مسرحيا يعد من المعالم الرئيسية في تاريخ المسرح العالمي إلى حد أن وصفها "فارجاس" بأنها أبدع مسرحيات لوب إذ تتميز بطاقة هائلة تثير الذهن بمجرد قراءتها فقط ، ولو أجيد تمثيلها فسوف تؤثر تأثيرا عميقا على جمهور النظارة[٤٥]. واختياره لهذا الموضوع يدل على ذكاء وشجاعة، لأن أشرار القصة كانوا طائفة من المحاربين والتي كانت لا تزال قائمة وقوية إلى أيامه ولكنه كتب القصة كما هي، وبالغ في تصوير سوء نائب رئيس الطائفة حتى جعله مسخا لا يوقر دينا أو فضيلة.

استكشاف روح الشعوب المناضلة: إن الفكرة الرئيسية في المسرحية واضحة وسليمة وتتفق مع مفهوم العدالة والشرف في كل مكان وزمان. ومن خلالها استطاع دي فيجا بفضل الملكة التاريخية العبقرية التي امتاز بها واندماجه التام في التاريخ القومي لبلاده أن يستكشف روح الشعب الأسباني من خلال ماضيه في تناول درامي خال من التكرار والملل والحشو الثقيل الذي كان سمة أساسية في كتابة المسرحيات في عصر لوب.

العدالة الجماعية: حيث أبرز" دي فيجا "مفهوما ديمقراطيا نعتبره قد سبق به عصره حول العدالة الجماعية بطرحه سؤال انطوت عليه المسرحية، وهو هل من حق جماعة مظلومة أن تقوم على حاكمها الظالم الغاشم وتخلعه عن سلطانه بالقوة حتى لو استلزم الأمر قتله ؟ بالفعل أيد دي فيجا هذا بصورة مطلقة وأقر للجماعات والشعوب بهذا الحق. ولا يخفي ذلك أنه في عصر دي فيجا كان الملوك في صراعهم مع النبلاء يعتزون بالجماهير ويستعينون بهم ،وكانت مسألة الثورة علي الحاكم الظالم مشكلة سياسية في أسبانيا.وقد تعرض لها بالدرس والتحليل ، وأفتي بجواز الثورة في تلك الحالة الأب "ماريانا" في كتاب مشهور يسمي "عن الملك ونظام الملكية " نشر قبل "فوينتي اوبيخونا" بقليل ،وكان له دوي وصدى عظيمين. ولكنه لم يشرح للناس كيف تنظم وتنفذ هذه الثورة دون أن تتحول إلى مذبحة للشعب المظلوم الثائر كما حدث عشرات المرات على طول التاريخ. وبذلك يعتبر دي فيجا قد أعطى بالفعل مثالا مفصلا عن كيفية إنجاح الثورة على الحكام الطغاة دون أن تتعرض بعد ذلك للانتقام. وكانت الضمانة الوحيدة هنا هي التحرك الجمعي والتمسك بيد الجماعة؛ إذ يعد هذا الأمر هو الميزان المقبول لكي يتحقق النصر.

البعد التقدمي في التناول: أوضحت المسرحية كذلك مجموعة من القيم المختلفة البائدة كحق الملك في أن يكون قاضيا أعلى، ونطاق حقوق حكام النواحي على رعاياهم وحق هؤلاء الرعايا في تحديد هذه الحقوق. وكلها موضوعات ظلت أساسية في الفكر السياسي إلى أواخر القرن الماضي. كما قدمت المسرحية رؤية تقدمية لموقف المرأة في الدفاع عن شرفها وبلدها دون تخاذل أو ضعف.

تجسيد الواقع المعيش: من قراءة المسرحية نستطيع أن نطلع على شكل الحياة الريفية في أسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر لمعرفة دي فيجا الجيدة بالحياة والمجتمع الأسباني على

أيامه، فيصف لنا حياة الفلاحين في القرى الصغيرة مثل القرية الثائرة هنا. ومن خلال مشاهد المسرحية نرى كيف كان هؤلاء الفلاحين يعيشون؟ وماذا يلبسون ويأكلون؟ وما كان يشغل بالهم من القضايا الكبيرة والمسائل الصغيرة ؟.وقد صاغها دي فيجا بصورة مباشرة في المسرحية ليحاول التخفيف من حدة الثقل الدرامي،ولكنها تمثل وثائق يرجع إليها اليوم في دراسة التاريخ الحضاري لأسبانيا، حيث أشار أحد مؤرخي الأدب الأسباني لذلك بقوله: أن هذه المسرحية تتضمن مشاهد ريفية لطيفة وصورا طبيعية شائقة من طراز يخفف بعض الشيء من ثقل وقع أحداث المسرحية(٤٦)

نتائج البحث

كانت الفكرة الرئيسة في موضوعنا هي مدى الاختلاف أو الاتفاق في المعالجة الدرامية لأحداث التاريخ بين البطولة الفردية والبطولة الجماعية،مع نموذجين تطبيقيين. هناك عدة أسباب دفعت إلى اختيار هذين العملين "عرابي زعيم الفلاحين" و "ثورة شعب" لنناقش من خلالهما تلك المقارنة أو ذلك التقابل من خلال مادة درامية تتناول موضوعا ما أو قضية ذات طابع تاريخي وتطل بظلالها علي الواقع، فمسرحية " عرابي زعيم الفلاحين" – وهي مسرحية مصرية- تمثل الثقافة العربية، وتتناول قضايا العدل والحرية والتحرر،ولكن من خلال إلقاء الضوء علي قصة نضال زعيم وطني استطاع أن يجمع بين يديه قوة الإرادة وحب المصريين له. أما " ثورة فلاحين " فهي مسرحية أسبانية وتمثل الثقافة الغربية، لكنها في الوقت نفسه تعبر عن أو تتناول قضايا إنسانية كالعدل والحرية وفكرة القانون ومقاومة الاستبداد، ويكشف فيها المؤلف عن أصالة شعبه ونضاله في سبيل القيم السامية عبر الكشف عن توحد العقل الجمعي للقرية– التي تمثل نموذجا للشعب– حول فكرة واحدة ورأي واحد.ومن ثم يمكن إيجاز نتائج البحث في النقاط التالية:

يعتبر وعاء التاريخ من أقدر الأوعية على قياس مدى التقارب بين الشعوب حول مفاهيم مطلقة كالحرية والحق والشرف والكرامة والوطنية. وقد عبرت تلك القيم عن نفسها بوضوح في المسرحيتين وخاصة أن هذه المفاهيم هي عماد ومناط القول فيهما،وقد وضح لنا مدي التقارب بين فلاحي الأرض في أسبانيا القرن الخامس عشر– زمن المسرحية– أو السابع عشر– زمن كتابتها – وفلاحي مطلع القرن العشرين في مصر. فالقيم الأخلاقية الفطرية هي وسيلة تأكيد فعالة على مدى توحد الإنسانية المطلق حول الحق والخير والجمال،مهما نأت الأماكن وتباعدت الأزمان.

رصد التاريخ حاسة إنسانية تحدث تقارب بين الآداب وتشكل وسيلة لقياس علم الأدب المقارن، فهو من حيث كونه يحدث تقاربا بين الآداب؛ فهذا يكمن في درس خصائص كل أدب على حده، وبيان أوجه التقارب والتشابه بين العصور الأدبية المختلفة. ومن حيث كونه وسيلة قياس للأدب المقارن، فحينما نقوم بمقارنات بين أعمال شكسبير في القرن السادس عشر وغيره من الأدباء في أي بلد أخر؛ فإننا نستدعي الكتابات التي تحمل مضمون عصرها وبالتالي فهو نوع

من استدعاء التاريخ لحمله على كشف أغوار ما هو مشترك أو الفوارق أو الخصائص بين آداب الشعوب المختلفة،ومن ثم يمكن إحداث مقارنة بين الآداب بهذا المعني.

يمكن اعتبار النص الأدبي وثيقة تاريخية إذا عزت النصوص الوثائقية في تدبر أمر واقعة ما أو أهملتها الدراسات التاريخية، بل أن النص المسرحي قد يكون هو وسيلة الحفظ الشعبية لإبقاء التراث التاريخي حيا في الذاكرة الجماعية للشعوب.

إن استلهام التاريخ كان ولازال وسيظل منبع لا ينضب من المعرفة يغترف منه الكتاب والفنانين مادة لإبداعاتهم على مر العصور، بداية بآباء الدراما العظام اسخيلوس وسفوكليس ويوربيدس ومرورا بشكسبير وإلى يومنا الراهن، لما يتميز به من مادة أولية يمكن أن ينسج علي أثرها بناء أدبي يجنبه مشقة ابتداع أحداث وشخوص من نسج الخيال قد تفتقد لأبعاد درامية تجعل من المغزى الأخلاقي أو الفكري وسيلة لدحض وليس تأكيد الفكر الذي يعبر عنه الكاتب .

ظل التاريخ عنصر جذب لكثير من الكتاب، خاصة من الذين يمجدون سير أبطال الوطن ويعتبرونه مادة لإبراز هويتهم وانتمائهم الوطني..وأي مرحلة تاريخية يتناولها كاتب ما يختارها لأنها أثرت فيه وألهمته الحدث والموضوع وسهولة رسم الشخصيات.كذلك نجد أن الحقائق التاريخية أكثر قابلية للرمز والإيحاء والإسقاط على الواقع. كل هذه العناصر تفتح الباب على مصراعيه أمام الأديب لتناول أحداث التاريخ في مسرحه وخاصة لو أغلقت أمامه أبواب تناول أحداث الواقع لصعوبة تحيط بهذا التناول ،فيكون استلهام التاريخ هنا هو البديل لحل هذه المشكلة حيث تكون الأحداث والتفاصيل والملابسات قد تبلورت وما على الكاتب إلا استقاء الدرس التاريخي منها، وقد يسقطه على الواقع أو يكتفي بعرض النموذج ليدلي برأيه فيه ويبلور فهمه له كوثيقة تاريخية معاصرة يعبر فيها عن رؤيته لما مضى، إذ يمثل التاريخ مساحة آمنة يمكن أن يرتكن إليها الكاتب ويعبر من خلالها عن أفكاره وإبداعه.فكأنه يتقنع بقناع التاريخ حيث يأخذ الأفكار والأحداث والشخصيات من حقبة زمنية مضت، فلا يمكن مساءلته سياسيا أو اعتباره يقحم نفسه بشكل مباشر في مشكلات معاصرة لم تحسم بعد.

لا يزال المنهج النقدي التاريخي أحد أهم المناهج في مجال سبر أغوار الإعمال الأدبية والفنية ووسيلة للتفسير لا يقلل من شانها مرور الزمن على الأثر الأدبي، وليس من شك في أن المنهج التاريخي هو أحد أهم مناهج البحث العلمي الأكاديمي حتى الآن.كل ذلك يعزز من فكرة الإبقاء على النص المسرحي التاريخي وكونه شكل فني لا يصاب بالعقم أو التجاوز الإبداعي.

الدوافع التي استحضرت تلك الأحداث والشخصيات التاريخية للمسرح لابد وأن تكون دوافع وطنية تعمل علي تنمية الوعي بالهوية وتجديد قيم الثقافة الوطنية وبث روح الأمل في التقدم والنضال من أجل نيل الحقوق.

هوامش البحث

١ – إبراهيم أنيس ، ورفاقه: المعجم الوسيط،ج١،ط٢،مجمع اللغة العربية، ص ٦١ .
٢ – حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري،الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩١،ص ١١، نقلا عن ، شوقي ضيف: البطولة في الشعر العربي،دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤، ص٩.
٣ – نوال بنبراهيم: تجليات البطل في الإبداع المسرحي، مجلة الدوحة، العدد ٥٦ ، مارس ٢٠١٣
http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=6F4061EF-0B1E-4867-AE3A-2E6C0FDF0F80&d=20130301#.WRBYZTfYXIU
٤ – أحمد عتمان: الشعر الإغريقي، تراثا إنسانيا وعالميا، عالم المعرفة ، العدد ٧٧ ، مايو ١٩٨٤، ص٤٩
٥ – نفسه، ص ٦٨
٦ – حسين علي محمد: البطل في المسرح الشعري،مرجع سابق، ص١٢٩ .
٧ – يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة،وزارة الثقافة ، الأردن ، ٢٠١١ ، ص ١٤
٨ – عادل ضرغام: نهاية جنس الرواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، مارس ٢٠١٥، ص ١٤٢
٩*– علم التاريخ كما قسمه فنسينت Vincent،M.،L وآخرين كُثر ينقسم إلي عام وخاص، فالتاريخ العام يعني بدراسة المتغيرات التي تسري علي الكائنات سواء جمادات أو نبات أو حيوان أو إنسان، والتاريخ الخاص هو علم المجتمعات الإنسانية، وموضوعه هو معرفة كيف تكونت هذه المجتمعات، وهو يبحث عن القوي أو الأنظمة التي حكمت هذه المجتمعات، ثم أنه يدرس النظم التي قامت عليها تلك المجتمعات ..
...أنظر فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، المجلد الثاني ، ترجمة : حسن عون ، دار المعارف بالإسكندرية ، ١٩٥٨ ، ص ١٤
١٠– نهاد صليحة :أضواء علي المسرح الانجليزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ، ص ١٢٠
١١ – نفسه ، ص١٢١
١٢ – ألارديس نيكول : المسرحية العالمية، الجزء الخامس ، ترجمة :نور شريف ، مراجعة: حسن محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ، ص ٢٠٦
١٣ – نفسه ،ص ٢٠٨
١٤** – يذهب البعض إلي إخراج المسرحية الدينية من زمرة تصنيف المسرحيات التاريخية، علي اعتبار أنها تتناول قضايا إيمانية ليست بالضرورة حدثت في التاريخ القديم ،ففكرة التثليث مثلا في الديانة المسيحية هي فكرة إيمانية أكثر من كونها تاريخية ، وكذا أفكار مثل التطهر والتوحد الصوفي مع الإله ..كلها أفكار يتناولها المسرح الديني ولكنها لم تحدث في التاريخ.

١٥– نهاد صليحة : أضواء على المسرح الانجليزي،مرجع سابق ، ص ١٢١ ومابعدها
١٦– محمد عنان : الشعر والتاريخ في المسرح ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩ ، ص ١٠٨
١٧– نفسه ، ص ١٠٩
١٨– نبيل راغب: أعلام التنوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩، ص ١٠٥
١٩– احمد سخسوخ:الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥، ص ٥٨
٢٠– عبد الرحمن الشرقاوي:عرابي زعيم الفلاحين، مسرحية شعرية،مركز الأهرام للترجمة والنشر،مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، الطبعة الأولى ،١٩٨٥،ص ص ١٣ –١٤ .
٢١– نفسه،ص ١٠١ .
٢٢– نفسه ،ص ص ١٠١–١٠٢ .
٢٣– محمود الخفيف : أحمد عرابي الزعيم المفتري عليه ، سلسلة كتاب الهلال ، الجزء الأول، دار الهلال ،يونيو ١٩٧١، ص ٢٠٠
٢٤– جمال بدوي: محمد علي وأولاده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص١٢٦
٢٥– عبد الرحمن الشرقاوي : عرابي زعيم الفلاحين ، مرجع سابق ، ص ص ٢٧ ، ٢٨
٢٦– جمال بدوي ، محمد علي وأولاده ، مرجع سابق ، ص ص ١٢٦ ، ١٢٧
٢٧– عبد الرحمن الشرقاوي : مرجع سابق ، ص ص ٢٢ ، ٢٣
٢٨– نفسه ،ص ص ٢٥–٢٦ .
٢٩– أحمد علي جويلي: المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي، دراسة موضوعية فنية، دار الثقافة العلمية،الاسكندرية ، ٢٠٠٦،ص ٢٥٥
٣٠– عبد الرحمن الشرقاوي ، مرجع سابق ، ص ،ص ١٥٦ .
٣١– نفسه،ص ١٥٦ .
٣٢– محمود الخفيف: أحمد عرابي الزعيم المفتري عليه ، مرجع سابق ، ص ٤٩
33– John Gassner& Edward Quinn:The Reader,s Ensyclopedia of World Drama,Methuen&Co lTD,London,1970,p.,894
34– Phyllis Hartnoll: The Concise Oxford Companion to the Theatre,Oxford University Press,1972,P.,574
35– Seymour Reiter:Worled Theater,The Structure and Meaning of Drama, Horizon Press, New York,19773, pp.,209-210
36– Ibid,
٣٧– حسين مؤنس : مقدمة مسرحية ثورة فلاحين ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ ، ص ٣٢
٣٨– لوب دي فيجا : ثورة فلاحين، ترجمة وتقديم : حسين مؤنس ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧، ص ١٦٨ ، ١٦٩

٣٩– نفسه ص ص، ١٧٦ – ١٨١
٤٠– نفسه ، ص ١٧٤
٤١– نفسه ، ص ص ٢٠٠–٢٠١
٤٢– نفسه ، ص ٢٢٣– ٢٢٤
٤٣– نفسه ، ص ٣١
٤٤– نفسه ، ص ٤٣
٤٥– لويس فارجاس : المرشد إلي فن المسرح ، ترجمة : أحمد سلامة محمد ، مراجعة : مرسي سعد الدين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥ ، ص٨٧
46– Phyllis Hartnoll: The Concise Oxford Companion to the Theatre, p.,575

مراجع البحث

أولا: المصادر والمراجع عربية

إبراهيم أنيس ، ورفاقه: المعجم الوسيط،ج١،ط٢،مجمع اللغة العربية، ١٩٧٢
احمد سخسوخ:الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥
أحمد عتمان: الشعر الإغريقي، تراثا إنسانيا وعالميا، عالم المعرفة ، العدد ٧٧ ، مايو ١٩٨٤
أحمد علي جويلي: المسرح الشعري عند عبد الرحمن الشرقاوي، دراسة موضوعية فنية، دار الثقافة العلمية،الإسكندرية ، ٢٠٠٦
ألاردیس نیکول : المسرحية العالمية ، الجزء الخامس ، ترجمة :نور شريف ، مراجعة : حسن محمود ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦
جمال بدوي: محمد علي وأولاده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩
حسين علي محمد:البطل في المسرح الشعري،الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩١،
شوقي ضيف:البطولة في الشعر العربي،دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٤
عادل ضرغام:نهاية جنس الرواية التاريخية، مجلة الجديد، لندن، مارس ٢٠١٥
عبد الرحمن الشرقاوي:عرابي زعيم الفلاحين، مسرحية شعرية،مركز الأهرام للترجمة والنشر،مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، الطبعة الأولى ،١٩٨٥
فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، المجلد الثاني ، ترجمة : حسن عون ، دار المعارف بالإسكندرية ، ١٩٥٨
لوب دي فيجا : ثورة فلاحين، ترجمة وتقديم : حسين مؤنس ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧
لويس فارجاس : المرشد إلي فن المسرح ، ترجمة : أحمد سلامة محمد ، مراجعة : مرسي سعد الدين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥

محمد عنان : الشعر والتاريخ في المسرح ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٩
محمود الخفيف : أحمد عرابي الزعيم المفتري عليه ، سلسلة كتاب الهلال ، الجزء الأول ، دار الهلال ،يونيو ١٩٧١
نبيل راغب:أعلام التنوير المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩
نهاد صليحة :أضواء علي المسرح الانجليزي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥
نوال بنبراهيم:تجليات البطل في الابداع المسرحي، مجلة الدوحة، العدد ٥٦ ، مارس ٢٠١٣
http://www.aldohamagazine.com/article.aspx?n=6F4061EF-0B1E-4867-AE3A-2E6C0FDF0F80&d=20130301#.WRBYZTfYXIU
يحي البشتاوي: المسرح والقضايا المعاصرة،وزارة الثقافة ، الأردن ، ٢٠١١

ثانيا : مراجع أجنبية

20– John Gassner& Edward Quinn:The Reader,s Ensyclopedia of World Drama,Methuen&Co lTD,London,1970, p.,894
21– Phyllis Hartnoll: The Concise Oxford Companion to the Theatre,Oxford University Press,1972, P.,574
22– Seymour Reiter:Worled Theater,The Structure and Meaning of Drama,Horizon Press,New York,19773, pp.,209-210

أثر التداخل الثقافى على النسق الابداعى فى مسرح يوهان جوتة

«دراسة تحليلية»

دكتورة

سماح خميس مسعود

مدرس الدراما والنقد المسرحى

قسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الملخص العربي

«يوهان فولفجنج فون جوتة» - (١٧٤٩-١٨٣٢) – هو أحد أهم أدباء ألمانيا في العصر الحديث ، كتب (جوتة) عدة مسرحيات تميزت بطابع خاص ، حيث أن جميعها كان نتاجا لاطلاعه على الآداب العالمية ،مثل الأدب اليوناني ، والأدب العربي ،وكذلك اطلاعه على التراث الأسطوري والتاريخي . كان (جوتة)يبحث عن المفاهيم الانسانية من أجل وضعها في صورتها المثالية .حقق (جوتة) تداخلا ثقافيا منسجما ليحقق هدفه في خلق أدب عالمي يخاطب الانسانية ،وهو ما جعل أعماله خالدة حتى يومنا هذا .

Summary

"John Wolfgang Von Goethe"-(1749-1832)-was one of the most important authors in Germany of the modern era; (Goethe) wrote many plays characterized by special aspect, which was a result of his education in international arts, like Greek and Arab arts, and his education in legendary and historical heritage. (Goethe) was looking for human concepts to put it in a perfect picture. . (Goethe) achieved cultural harmony creating an international art form speaking to humanity which made his work immortal.

مقدمة:

يوهان فولفجنج فون جوتة (John Wolfgang Von Goethe)–(١٨٣٢- ١٧٤٩) -هو أحد أهم أدباء ألمانيا. نشأ (جوتة) فى أجواء تعدد الفلسفات وتنوعها، وكان إيمان (جوتة) بأهمية الأدب فى الترقى الإنسانى نابعا من نضج فكرى أتى ثماره من التعمق فى الفلسفات المثالية والأديان السماوية والأجناس الأدبية المتنوعة. تشبع (جوتة) بالتراث الإنسانى متخطيا حدوده الزمانية والمكانية فأنتج تمازجا وتداخلا منسجما يتسق مع قناعاته الأيديولوجية التى تهدف لتحقيق المثالية الإنسانية.

كتب (جوتة) خمس عشرة مسرحية تقريبا؛ أغلبها مستلهمة من التاريخ أو التراث الشعبى أو الأسطورة عابرا إلى الآداب العالمية وخاصة الأدب العربى واليونانى. ولقد ظهر مصطلح (الأدب العالمى) لأول مرة على لسان (جوتة)؛ حيث كان يعنى به انتقاء المفاهيم والمبادئ الإنسانية من شتى الثقافات والآداب لتشكيل أدب إنسانى متحرر من قيود الزمان والمكان، وهو ما يقودنا إلى مصطلح (التداخل الثقافى) الذى ظهر على الساحة الأدبية فى القرن العشرين حيث «يشير

مفهوم التداخل الثقافى إلى دعم الحوار عبر الثقافات ومواجهة نزعات الانعزالية الذاتية داخلها، وينطوى على تخطى القبول السلبى المجرد لحقيقة تعدد الثقافات ليدعم التفاعل بين الثقافات. إن موضوع التداخل الثقافى جاء نتيجة لتطور المنظور المعاصر حول التاريخ والهوية بوصفهما تكوينات غير ثابتة تجمع بين عناصر مستمرة وعناصر متغيرة؛ هذه العناصر مبنية فى الأصل على التداخل والتعدد، ولا يمكن القبض عليها إلا فى لحظة تحديدها ضمن عناصر جديدة ؛ هذا التداخل الذى ينطوى على إدراك الاحتياجات الإنسانية المشتركة بين الثقافات يحدث نوع من التجاوز للحدود القومية، ويتولد نوع من الاختلاط فى الفكر للوصول إلى نوع من الاقتراب، وبذلك يحدث نوع من التغيير بالسلب أو الإيجاب. وبذلك فالتداخل الثقافى ليس وسيلة للنقل بل هو تحديث للأفكار وتجديد أساليب الصياغة لتلبية الاحتياجات الإنسانية تجاوبا مع روح العصر»[1] وتكمن فاعلية كل ثقافة فى العمومية الإنسانية التى تنطوى عليها «فرغم أن عمومية الثقافة تحمل بين طياتها طابع الخصوصية، كما أن خصوصيتها تتسم ولابد بشئ من العمومية، فإن المطلق والنسبى يشكلان هنا حقيقة واحدة متكاملة. إن فلسفة (أفلاطون) مثلا تعكس من جهة الوضعية الاجتماعية للشعب اليونانى فى عصره كما تعكس أيضا مكان أفلاطون فى هذه الوضعية، ولكن مع ذلك تضم شيئا يتعدى (أفلاطون) ويتجاوز معطيات مجتمعه. شيئا يتعلق بتطلعات الإنسان وتساؤلاته، تطلعات وتساؤلات تخترق سياج الزمان والمكان، ومثل ذلك النسق الشعرى لـ (هوميروس) وقصص ألف ليلة وليلة، وغير ذلك من الآثار الثقافية الخالدة»[2]. ورغم أن (جوتة) يعاصر اهتمام الدراسات النقدية التى شكلت هذا المفهوم إلا أنه قد مارسه بتلقائية نابعة من اهتمامه بدعوته للتلاقى والتقارب الانسانى.

ولكن هل استطاع (جوتة) فى تحقيقه لهذا التمازج الثقافى بين الآداب متعددة المنابع أن ينتقى ما يتوافق مع النسق الفكرى والابداعى الذى آمن به؟. وما هى أوجه التداخل بمعنى ما مقدار ما أخذ؟ وما مقدار ما ترك؟ من أجل تحقيق دعوته للمثالية وهل حافظ فى سبيله لتحقيق هدفه على صورة الآخر بالإيجاب؟ أم حقق تداخلا سلبيا يهدر من قيمة الأدب الآخر.

إن المسؤولية الثقافية تفرض علينا أن نحافظ على التراث الأدبى من شتى بقاع الأرض. خاصة عندما تندر الترجمات إلى العربية فيما يخص أحد أهم أعلام الأدب العالمى. فأهمية البحث تكمن فى محاولة تقديم فهم أعمق لأعمال الشاعر الكونى (يوهان جوتة)- كما أطلق عليه –الذى برع فى مخاطبة الإنسان نفسه فى كل زمان ومكان، وذلك من خلال دراسة تحليلية للوصول إلى صورة أكثر وضوحا لطبيعة إبداعاته المسرحية خاصة وأنه تفرد وسبق عصره فى إتباع مفاهيم التداخل والتمازج الثقافى قبل أن تشرع فى الدراسات المعاصرة.

---

(١) عواد على، في نظرية التداخل الثقافى alarab.co.uk/article

(٢) محمد عابد الجابرى، بين تداخل الثقافات aljabriabed.net.

المبحث الأول: النسق الفكرى والإبداعى عند يوهان جوتة

«ترك (يوهان جوتة) كنزا أدبيا وثقافيا ضخما للمكتبة الألمانية والعالمية، وكان له بالغ الأثر فى الحياة الشعرية والفلسفية. كان (جوتة) يميل فى اتجاهه الأدبى إلى منهج (العاصفة والتيار) وكان هذا هو التيار السائد فى هذا العصر، والذى وقف فى مواجهة تيار آخر عرف ب (عصر التنوير) أو عصر الدليل المادى؛ هذا التيار يعمل العقل فى كل النواحى، ولا يؤمن بوجود أى شئ إلا إذا كان هناك دليل مادى على وجوده»[١] «لقد ذابت التقسيمات الطبقية فى حركة التنوير المتحررة، فأولئك اللوردات الذين كانوا ذات يوم يصدرون القوانين، الآن أصبح فى استطاعة أى فرد أن يكمل طريقه ليصل إلى أى وضع، وأى سلطة، وله أن يختار الطريق. لم يحدث أبدا فى تاريخ الحضارة أن كان الإنسان على هذا القدر من الحرية، حرية أن يختار عمله ورفيقه وزوجه ودينه وحكومته ونظامه الأخلاقى. وعلى أية حال كان هناك إلى جانب هذا الاتجاه الجديد الداعى إلى التحرر من كل شئ كثير من الأرواح الحساسة التى شعرت أن العقل قد انتزع الكثير فى طريقه إلى التحرر. فالعقل الذى هاجم الدين القديم بما فيه قد حل محل الرؤى السامية، بينما الإنسان أكثر استعدادا للتفكير فى نفسه كروح تتحكم فى المادة أكثر من استعداده للتفكير فى نفسه كآلة تتحكم فى الأرواح. فللمشاعر حقها لأنها تترك أثراً أعمق من الفكر والعقل».[٢] وبذلك «كان منهج العاصفة والتيار منهجا متجددا مفعما بروح الشباب، رافضا وضع قيود على المشاعر ومؤمنا بحرية التعبير».[٣]

«تفجرت قدرات (جوتة) الإبداعية بمعرفة الشاعر والفيلسوف والمستشرق الألمانى (يوهان هردر)(Johann Herder)(١٨٠٣- ١٧٤٤) حيث يعد (جوتة) و(هردر) قطبين من أقطاب موجة العاصفة والتيار أو العاصفة والاندفاع، تلك الحركة التى امتدت فى ألمانيا من ١٧٦٧ إلى ١٧٨٥».[٤]

«تمتع (هردر) بشخصية فذة، وتأثير واضح على الحضارة الألمانية. كان (هردر) يحمل رؤى غير منحازة مفادها أن اللغة أساس هام لإحترام الفروق الثقافية بين الحضارات مع أهمية البحث عن الجوهر الإنسانى لدى الشعوب. كما جسده (هوميروس homeros) فى ملاحمه الخالدة، كما كان متحمسا لعقيدة التوحيد حيث أوضح إعجابه بتعاليم الدين الاسلامى. ولقد أثر هذا المعلم وأفكاره فى نفس (جوتة) تأثيرا بالغا وعميقا»[٥]. «يقول المؤرخ الألمانى (جان بول ريختر

---

(١) عبد الرحيم على، جوتة عاشق الشرق albawabhnews.com

(٢) ول ديورانت، قصة الحضارة marefa.org.

(٣) موقع سبق ذكره albawabhnews.com.

(٤) موقع نور الحق، شهادة يوهان فولفجنج جوتة nourelhaq.net.

(٥) ناصر أحمد سنه، يوهان هردر فيلسوف اللغة وصديق الإسلام، pulpit.alwatanvoice.com

john paulrichter) لم يكن (هردر) نجما عظيم القامة، بل كان أشبه بثرياً تتلألأ بألف نجم، لم يورثنا عبقريته فى عمل كامل، لكنه كان هو نفسه أية من آيات الإلوهية. وما كتاب (أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية) سوى إشارة لذلك، حيث سعى (هردر) فيه بعد أن خاض الكتابة والتأمل طوال سنوات حياته إلى إعادة كتابة تاريخ البشرية على طريقته الخاصة معطيا للإنسان مكان المحور فى هذا التاريخ، وقد حرص فى نهاية الأمر على ربط الإنسان ربطا محكما بخالقه. ومن هنا جاء الكتاب لوحة شاملة لتاريخ العالم، تفسر العصور المختلفة تفسيرا عقلانيا باعتبارها تطورا طبيعيا يسير نحو انبعاث بشرية خالصة غنية بالمعرفة والحب، قريبة من المثل الأعلى الذى طالما حلم به فلاسفة الخير الإنسانى. يرى (هردر) أن الوحدة البشرية الكونية هى الوحدة المثالية للإنسان المثالى فى ظل إلوهية مثالية. فيقول أن غاية الطبيعة البشرية هى النزعة الإنسانية نفسها، بحيث أن الله حين جعل للبشر هذه الغاية إنما نراه قد وضع مصير هؤلاء البشر بين أيديهم انطلاقا من أسس العقل والعدل، جاعلا فى خلفية ذلك كله خيرا تشريعيا ترتبط به سعادتنا المثلى. فالإنسان ليس ظاهرة بيولوجية عضوية فإن كانت القوانين الطبيعية والفيزيائية تصنع الكون، فالقوانين البشرية تصنع التاريخ. فالإنسان ليس سوى المختصر الجامع ونقطة الانطلاق لكل القوى العضوية فى الكون، والدين وحده هو ما يدخل فى أوساط الشعوب جميعها أولى عناصر الحضارة والعلوم، وعلى الإنسان إدراك مهمته فى عملية إكمال المسيرة التى فتح له الوحى أبوابها»[١]. تبنى (جوتة) هذه الفلسفة لتصبح الإطار العام لنسقه الفكرى وركيزة لإبداعاته.

«لقد أشار (هردر) على (جوته) بالعناية بالآداب الأخرى حيث سعى (جوته) نحو التعرف على ثقافات أخرى فتعمق فى الأدب الشرقى، وأطلع على الأدب الصينى والفارسى والغربى. لقد مال (جوتة) إلى التبحر فى العلوم، فانكب دارسا العلوم والفنون المختلفة، كما عكف على تعلم اللغات المختلفة فدرس اللاتينية والإيطالية والفرنسية والانجليزية والعبرية»[٢]. «ويشير الدكتور عبد الرحمن بدوى فى مقدمة ترجمته لكتاب (جوتة) (الديوان الشرقى للمؤلف الغربى) أن الأديب قد يشعر فى إحدى مراحل حياته بحالة من الاغتراب الروحى، وهى حالة وجدانية عنيفة قد يشعر معها بحاجة ملحة إلى الفرار من البيئة التى يعيش فيها إلى أخرى جديدة يتلاءم معها»[٣]. «لقد كانت الظواهر الدينية قاطبة تحظى دائما باهتمام (جوتة)، حتى أن مجمل نشاطه كان يقوم على دوافع ومعتقدات دينية»[٤]. «لقد ترجم (جوتة) من التوراة كتاب (نشيد الأناشيد)، ثم عكف

(١) إبراهيم العريس، أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية لهردر alhayat.com.

(٢) موقع سبق ذكره albawabhnews.com.

(٣) جوتة من موج الغرب لدفء الإسلام fikr.com/article.

(٤) كاتارينا مومزن: «جوتة والعالم العربى». ترجمة: عدنان عباس على، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥، ص ١٤٠.

على القرآن وقرأه سنة ١٧٨١، ثم قرأه مرة أخرى فى ترجمته اللاتينية»[١]. «إن علاقة (جوتة) بالإسلام ظاهرة مثيرة للدهشة، فلم يقتصر اهتمامه بالإسلام على مرحلة معينة من حياته، بل كانت ظاهرة تميز أعماله فى كل مراحل عمره، فلقد نظم وهو فى سن الثالثة والعشرين قصيدة رائعة أشاد فيها بالنبى محمد (صل الله عليه وسلم)»[٢]. «إلى جانب اهتمامه بالأديان حظت الإبداعات الفنية للشرق باهتمام (جوتة)»[٣] «ومن هنا بدأ اهتمامه بالأدب العربى فقرأ المعلقات بترجمة (جونز-johns)اللاتينية، وفى عام ١٨١٤ خرج كتاب الديوان الشرقى والذى مزج فيه بين الشرق والغرب»[٤]. «وعندما نمعن النظر فى أعمال (جوتة) نكتشف أن لديه شغفا واهتماما بحكايات ألف ليلة وليلة كواحدة من أمهات الكتب فى الأدب الشعبى حيث كان تأثيرها بالغ القوة، فلقد استدعى (جوتة) فى كثير من أشعاره شهر زاد، وعبر على لسانها عن بواعث معينة، وألبسها أدوارا وأفعالا مختلفة»[٥].

«قد يختلف النقاد فى تقدير المضمون الأخلاقى لمسرحية قياسا على مفاهيم الثقافة الأوروبية، ولكن (جوتة) كان أبعد الناس عن أن يسجن نفسه فى إطار ثقافة معينة فى عصر معين»[٦] «(جوتة) هو خير من يضرب به المثل للدلالة على مدى تفتح الطاقات الإيجابية المبدعة إذا صادفتها الظروف الملائمة لتخطى حدود التفكير المحلى الضيق. كما دعا (هردر). لقد كانت رغبة (جوتة) عارمة فى التقارب بين الشعوب، والتعرف على بعضها البعض من خلال التعرف على إنتاجها الأدبى، حيث أن تعميق التعارف بين الأمم والشعوب يفض إلى تفاهم أفضل»[٧].

«(يوهان جوتة) هو أول من وضع مصطلح الأدب العالمى، وقصد منه بلوغ الآداب القومية المختلفة، إذ سيحدث ذلك تأثير فى واقع الآداب لتجتمع أرقى الأعمال الأدبية من مختلف الأزمنة والأمكنة تحت مظلة أدب عالمى واحد، فهو يرى أن الأعمال الفنية العظيمة تتوجه إلى مخاطبة الناس مباشرة حينما تعاد صياغة التفكير والإحساس بالواقع»[٨]. «فالأدب العالمى هو الأدب الذى اجتاز الحدود بين الدول وحقق انتشارا واسعاوشهرة كبيرة بفضل ما يمتلك من خصائص فنية تتمثل فى التعبير عن القضايا الإنسانية. وحلم (جوتة) أن تلتقى آداب الأمم لقاءاً

---

(١) موقع سبق ذكره fikr.com

(٢) كاتارينا مومزن، «جوتة والعالم العربى»، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٤) موقع سبق ذكره fikr.com

(٥) كاتارينا مومزن، «جوتة والعالم العربى»، مرجع سبق ذكره، ص ١٨.

(٦) المركز القومى للترجمة، ثلاث مسرحيات (شتيلا، أخ وأخت، بروميثيوس) nct.gov.eg

(٧) كاتارينا مومزن، «جوتة والعالم العربى»، مرجع سبق ذكره، ص ٥، ٦.

(٨) مفهوم الأدب العالمى alwelayh.com

إنسانيا. كان (جوتة) ذا أفق إنسانى ورؤية إنسانية منفتحة. إن الطموح إلى العالمية طموح قديم عرفته البشرية قدم الأديان والثقافات»[١]، «إن ما قصده (جوتة) بتعبير (الأدب العالمى) هو السمة الكونية للآداب التى تنتجها الشعوب المختلفة، والبحث عن الصفات العامة التى تربط الآداب ببعضها، ليصف بذلك تنامى حضور نصوص أدبية أنجزت فى لغات غير غربية بين أيدى الأوروبيين مثل الشعر الملحمى فى السنسكريتية والعربية مثلا»[٢].

«كان المسرح هو المجال الخصب الذى عمل عليه جوتة بعد الشعر، وقد أبدع فيه ابداعا منقطع النظير، حيث أن موضوعاته توضح اختياره الشخصى الخالص فى بحثه عن المثل فى العقل والطبيعة. إن المسرح عند (جوتة) هو دراما البحث عن القيم. فمسرحياته ليست مسرحيات حول المصير الإنسانى الشخصى، ولا هى مسرحيات أفكار، بل هى تحتوى على أشخاص يعيشون ويتعاملون مع المثل طوال الوقت»[٣]. «وما الأدب العالمى إلا أعمالا مشبعة بوحدة المشاعر والأفكار والآمال والآراء الإنسانية العامة والتى تهدف لتحقيق حياة أفضل»[٤]، «حيث يدور مفهومهغالباً حول النزعة المثالية والتى تبناها أدباء وفلاسفة مثل (جوتة) و(هردر)، والتى تعود بالأدب إلى تعبيره عن مجموعة من المثل العليا التى يشترك فيها البشر، من دون أن تكون حكرا على ثقافة دون أخرى»[٥]. وبذلك تحقق مفهوم التداخل الثقافى عند جوتة قبل ظهوره فى الدراسات النقدية، حيث أدرك ما تنطوى عليه الثقافات المختلفة من احتياجات إنسانية مشتركة، فتبنى اتجاه التفاعل بين الثقافات للوصول إلى نوع من التقارب الإنسانى.

«احتك (جوتة) بالأدب والفن اليونانى القديم، واتخذ من أدبائه مثله العليا مثل (هوميروس) و(سوفوكليس Sophokles) لقد شعر جوتة بحاجة لمحرك لفنه، وهذا ما كان فى رحلته إلى ايطاليا. حيث كان جوتة مهتما بالثقافات المختلفة»[٦]. كما أثرت الميثولوجيا اليونانية على (جوتة)، كما أثرت بشكل كبير على فنون وآداب الحضارة الغربية، «فعادة ما نجد فى الأساطير مشاعر إنسانية جياشة وأحاسيس وتصورات ومواقف تطلعنا على فلسفة الإنسان فى الوجود، وعلى محاولاته الفكرية، والتى تتضمن خلاصة تجاربه وماضيه، وكيف كان يستنتج من هذه التجارب منطقه ومفاهيمه وتعامله مع واقعة وفق منطق خاص، ووفق مضامين أخلاقية تمت صياغتها فى قوالب أدبية ذات خصوصية توارثتها الأجيال وعدلت فيها وأضافت إليها، مما جعل الأسطورة محل عمل

(١) أحمد زياد محبك، الأدب العالمى almarefh.net

(٢) الرواية العربية والأدب العالمى ar.qantara.de

(٣) جوتة شاعر الإنسانية المرهف albahethon.com

(٤) الأدب العالمى مفهومه وقضاياه basnews.com

(٥) ما هو الفرق بين الأدب العالمى وعالمية الأدب takhatub.ahlamontada.com

(٦) مستشرقون منصفون alukah.net

دائب لا يتوقف، وعليه فالأسطورة تعد تسجيلا للوعى الإنسانى، واللاوعى فى آن واحدا»[١].

لم يكتف (جوتة) بل «جاء بنظرة تتميز بالانفتاح على الثقافة العربية والإسلامية ليظهر التأثير العربى الإسلامى على أعماله. ان اهتمام جوتة بالثقافتين العربية والإسلامية لم يتجل فى عمل واحد وإنما فى عدة أعمال وذلك بقراءة البعد الروحى فى أدبه، ويرى البعض أن المكون العربى الإسلامى فى أدب (جوتة) مكون ثانوى، بينما يرى آخرون أنه مكون أساسى .. وترى الباحثة الألمانية الأمريكية (كاتارينا مومزن Katherina Mommsen) فى كتابها (جوتة والعالم العربى) أن جوتة ما كان ليصل لما هو عليه لولا اطلاعه على الثقافة العربية والإسلامية، حيث تثبت الباحثة الألمانية اطلاعه الواسع على القرآن الكريم، وحكايات ألف ليلة وليلة، والمعلقات الشعرية العربية، والشعر الفارسى المتمثل فى شعر حافظ الميرازى وغيرها من روافد الثقافة العربية. لقد برز (جوتة) فى فترة تاريخية تميزت بحضور قوى للاستشراق الألمانى، حيث تم اكتشاف حكايات ألف ليلة وليلة بعد ترجمتها إلى الألمانية، كما ظهرت دراسات حاولت أن تقرب الألمان من الثقافة العربية بالإضافة إلى ظهور معجم المستشرق الألمانى (كارل بروكلمان Carl Brocklmann) الذى اهتم بالأدب العربى، فانفتح القراء الألمان على عالم آخر بخياله وتصوره للعالم»[٢]. «لم يخف (جوتة) اهتمامه بالشرق، وكونه وسيطا بين الثقافات، فأظهر تعاطفه العميق مع هذا المكان الأسطورى، لقد جسد هذا المكان مصدرا للإلهام، كما رأى فيه موطن أصل الأديان أو ما يسمى بمهد الثقافة الإنسانية، حيث اهتم (جوتة) بالقرآن ولم يعطه قيمة أقل من الإنجيل، وليس هذا بسبب روعة لغته بل لحقيقة أن التعاليم الرئيسية فى القرآن موجودة أيضا فى الدين المسيحى»[٣].

لقد آمن (جوتة) بضرورة تحقيق المثالية ذات المرجعية الأخلاقية النابعة من الفطرة الإنسانية المتسقة مع العقيدة الآلهية «يقول (جوتة) (لا قيمة للذكاء دون أخلاق. الاستقامة أساس النجاح. المعرفة هى الانفتاح على الطبيعة والبشر. الوجود الإنسانى يتحقق فى التوفيق بين الفكرة والعمل. والإنجاز الحقيقى هو الإنجاز المثمر»[٤]. فجاءت إبداعاته الأدبية كخطاب إنسانى تخطى حاجزى الزمان والمكان يدعو فيه لتحرى المثالية فى الفكر والعاطفة. أخذ (جوتة) يتلمس فى الأجناس الأدبية المختلفة بتنوع منابعها ما يتوافق مع توجهاته من منطلق قناعاته أن الأفكار والمشاعر الإنسانية لا تنفصل بحدود اللغة أو الجنسية أو الزمن. فلم يقف تعدد المنابع الثقافية عائقا أمام خلقه لكيان أدب إنسانى، بل على العكس تعددت أعماله الأدبية التى أثرى بها المكتبة الأدبية العالمية.

---

(١) سيد القمنى: «الأسطورة والتراث». القاهرة، المركز المصرى لبحوث الحضارة، د.ت، ص ٢٥.

(٢) جوتة. شاعر كونى تأثر بالإسلام Aljazeera.net

(٣) ميلانى مور. سرافتتان أمير الشعراء الألمانى بالشرق الإسلامى ar.quantara.de

(٤) فريد نعمة، (فاوست) عقد مع الشيطان مآله الضياع albayan.ae

المبحث الثانى: الاختيار والإفادة من الأجناس الأدبية متعددة الثقافات

إن (جوتة) فى تلقيه للأدب المؤثر أو المرسل قد اعتمد على عنصرى الاختيار والإفادة لخدمة النسق الفكرى والإبداعى الذى دعا إليه. وفى دراسة تحليلية لإبداعات جوتة المسرحية المستلهمة من الآداب الأخرى وخاصة الأدب الاغريقى والأدب العربى – والذى ظهر تأثيرهما فى عدد من أعماله المسرحية – نرصد مقدار ما حدده جوتة لينتقل من الأدب المرسل، وما استحال أن يستعين به فى محاولته خلق عمل مسرحى متكامل فكريا وفنيا.

المحور الأول: من الأدب العربى (مسرحية نزوة العاشق نموذجا):

«ألف ليلة وليلة هذا الكتاب الذى خلب عقول الأجيال فى الشرق والغرب قرونا طوالا، والذى نظر الغرب إليه على أنه متعة ولهو وتسلية، كان خليقا أن يكون موضوعا صالحا للبحث الخصب»[١]. «وأول ما لفت نظر الغربيين إلى ألف ليلة وليلة هى الترجمة التى قام بها (انطوان جالان[٢]–Antoine Galland)»[٣].

«أثارت ألف ليلة وليلة بعد أن نقلت إلى لغات الغرب شغفا فى نفوس الغربيين بجمع الأدب الشعبى ودراسته، فقد أثارت فى نفوسهم التطلع إلى معرفة هذه الشعوب التى أنتجت هذا الأثر والتى دارت حوادث الكتاب حولهم»[٤].

كان لكتاب ألف ليلة وليلة أثر عظيم فى إبداعات (جوتة) الأدبية، فلقد تأثر بالأفكار والشخصيات والأحداث وكذلك الأشعار التى يحتويها، وجد (جوتة) فى ألف ليلة وليلة المادة التى تعينه على تجاوز الحدود الزمانية والمكانية، فكانت قصصها من المرونة التى تقبل التغيير بالإضافة أو الحذف، فعكف على تشكيل ما اختار منها لتصبح ملائمة لذوق الناس ومتوحدة مع توجهاته فى الزمان والمكان الآخرين. "ففى الجزء الثانى من مسرحيته (فاوست) تأثر (جوتة) بحكاية (الأمير حبيب والأميرة درة الكرز) وذلك فى تصديره للحب والمثل العليا والتضحية»[٥].

«كما تأثر بحكاية البساط السحرى ليكتب على غرارها مسرحية (الابنة الطبيعية) بالتوازى مع ربطها بالواقع التاريخى مستندا فيها على قصة حقيقية عن امرأة شابة حوصرت أثناء الثورة

---

(١) سهير القلماوى: «ألف ليلة وليلة». تقديم: د. طه حسين، وزارة الثقافة، الهيئة الثقافية لقصور الثقافة»، ٢٠١٠، ص ٨.

(٢) أنطوان جالان: أستاذ فرنسى كان قد تخصص فى العلوم الشرقية فى فرنسا وله ترجمة للقرآن الكريم محفوظة فى المكتبة الأهلية فى باريس.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

(٥) سير ألف ليلة وليلة m.huffpost.com

الفرنسية حيث تظهر المسرحية الأحداث الخارجة عن السيطرة فى الحياة العادية. حيث استطاع (جوتة) أن يسخر الحقيقة التاريخية لهدفه، فكان لا يبقى الشخصية التاريخية محدودة فى زمان ومكان، بل يحاول إخراجها لتصبح تجارب إنسانية عامة تمثل الطموح والصدق والتضحية أو الحب والبطولة أو حتى الغدر واللؤم وهو ما يتوافق مع المعانى الإنسانية التى حملتها لنا ألف ليلة وليلة»[١].

أما المسرحية الثالثة والتى تحوى مؤثرات تعود أصولها لألف ليلة وليلة هى مسرحية (شتيلا)، والتى اعتمد فيها (جوتة) على قصص الحب المستلهمة من هذا التراث وذلك فى معالجته لموضوع حب رجل لامرأتين، «إنها محنة الرجل العاشق (فرناند) الذى يقع فى محنة الاختيار بين الحرية والانطلاق والحب العارم حيث لا قيود ولا حدود مع (شتيلا)، وإلى الخلود وإلى الدعة فى بيت هادئ مع زوجته المخلصة (تسيتسيلية)»[٢]. أراد (جوتة) فى المسرحية التركيز على النواحى الوجدانية للإنسان، «فالإنسان فى رأيه يقع فى مواقف أو علاقات قد ترتفع وقد تنخفض، قد تأتيه بالسعادة، وقد تسبب له النحس، فليس الحب دائما وفى كل الحالات مبشرا بالسعادة، بل قد يتحول إذا تداخلت دوافع أخرى فطالما تعرض الإنسان من داخله ومن خارجه إلى دوافع متجددة ومتباينة»[٣]. «هذا النص يصدر لنا كيف يكون التعلق بالحب وكيف يكون الفرار منه فى ذات الوقت. وإن كان هذا يمثل تناقضا غريبا، فإن التناقض بعينه هو أن يستمر هذا المحب فى حياة تجمع فيها بين الحرية والانطلاق، أو الاستقلالية والذاتية. هنا الكاتب استخدم العنصر الذاتى فركز اهتمامه فى أن يسبر أغوار القارئ وأن يتخلل ثنايا روحه، واتخذ فى سبيل ذلك أسلوب العاصفة والاندفاع ومن هنا كان يضع شخصيات المسرحية فى مواجهة مع النظام القائم بأبعاده الاجتماعية والدينية والأخلاقية»[٤].

أما مسرحية (نزوة العاشق) فتعد أبرز مسرحيات (جوتة) استلهاما من ألف ليلة وليلة، حيث استعار شكلا متكاملا من أحد موضوعاتها الرئيسية. وبالبحث فى مدى اقتراب وابتعاد المسرحية عن الأصل الأدبى نبدأ باستعراض أحداث كل منهما. تقع أحداث مسرحية (نزوة العاشق) فى تسعة مشاهد فقط يجسد أحداثها أربعة أشخاص هم (أمينة) وحبيبها (أريدون)، و(ايجلة) وحبيبها (لامون). (أريدون) يحب (أمينة) حبا شديدا وهى تبادله هذا الحب بمنتهى الإخلاص والطاعة رغم كل محاولاته للسيطرة على تحركاتها فى الحياة والنابعة من غيرته الشديدة. فرغم حب (أمينة) للرقص فإن (أريدون) يمنعها من ممارسته فهو لا يتصور أن يلمسها رجل أو حتى ينظر

---

(١) محمد القحطانى، تأثير ألف ليلة وليلة على أدب جوتة alyaum.com

(٢) يوهان فولفجنج فون جوتة: «ثلاث مسرحيات. شتيلا. أخ وأخت. بروميثيدس». ترجمة: مصطفى ماهر، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٨، ص ١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤) من مسرح يوهان جوتة mostafafarahat.tumbler.com

إليها فهو لا يتصور أن تكون محط أنظار المعجبين، تدفعه غيرته إلى نزوات من الغضب تقترب من الجنون، وكانت (أمينة) تقابل ذلك التعسف فى تحجيم رغباتها ومشاعرها بالقبول والحب. تلتقى (أمينة) الرقيقة بصديقتها (ايجلة) التى تصر على تبديل الأوضاع، إن (ايجلة) تعيش معانى الحب مع (لامون) ولكن فى أجواء من الحرية حيث يصل الأمر أن كل منهما يقبل أن تصل العلاقات الإنسانية إلى حد التقبيل طالما كانت دون لهفة أو رغبة. تعمدت (ايجلة) إنقاذ صديقتها من ألم القيد و الكبت بسبب الحب، أرادت لصديقتها أن تنعم بالحب، وألا يكون سببا فى تعذيبها، فكانت خطتها أن تكشف لأريدون مدى بشاعة القيود التى يضعها فى حياة أمينة فمازالت به حتى قام بتقبيلها وهنا اتهمته (ايجلة) بالخيانة، فالتقبيل هنا ينافى مبادئه التى يكبل بها (أمينة)، فى تلك اللحظة يعى (أريدون) مدى ما تستطيعه ارادته، وما لا تستطيعه، وتبين له أن السعادة تكمن فى ممارسة الحب بحرية، وأنه يعذب حبيبته المخلصة (أمينة) بوضعه القيود التى تكبل حريتها الوجدانية المشروعة.

"تلك القصة التى تصور الغيرة المبالغ فيها، وتصور الحبيب المستبد والحبيبة الوديعة المظلومة، وتصور الحبيب يعذب الحبيبة أشد العذاب. نجدها فى ترجمة (جالان) باسم حكاية أمينة فى الليالى ٦٧ و٦٨ و٦٩ ونجدها فى الطبعات العربية بغير اسم ضمن مجموعة (حكايات الحمال مع البنات). وتبدأ المجموعة بالخليفة هارون الرشيد يسير متنكرا مع وزيره جعفر وسيافه مسرور، فيصادف بيت البنات ويسمع صوت غناء ونغمات طرب تنساب منه إلى الخارج فيحتال حتى يدخل فيجد صبيتين تثيران فى نفسه أشد أنواع الدهشة بما تأتيان من أفعال، فيأمر بهما فى اليوم التالى أن تمثلا بين يديه، ويطلب من كل واحدة أن تقص قصتها. فتحكى الأولى. ثم يأتى الدور على الصبية الثانية. هذه الصبية الثانية هى التى تحمل فى ترجمة (جالان) اسم (أمينة)، ويأتى الدور لتحكى لهارون الرشيد قصة أثر ضرب المقارع والسياط التى رآها على جسدها فتقول (يا أمير المؤمنين إنى كان لى والد فمات وخلف مالا كثيرا فأقمت بعده مدة يسيرة وتزوجت برجل أسعد أهل زمانه. فأقمت معه سنة كاملة. ومات فورثت منه ثمانين ألف دينار. فبينما أنا جالسة فى يوم من الأيام إذ دخلت عجوز بوجه مسعوط وحاجب ممطوط وعيونها مفحرة وأسنانها مكسرة ثم سلمت وقالت: إن عندى بنتا يتيمة، والليلة عرسها، فاحضرى عرسها، فإنها مكسورة الخاطر ليس لها إلا الله تعالى ثم بكت، فأخذتنى الرأفة، فقمت وتهيأتوأخذت جوارى معى وسرت فرأينا بوابة مقنطرة بقبة من الرخام، وفى داخلها قصر قام من التراب وتعلق بالسحاب، فلما وصلنا إلى الباب طرقته العجوز، ففتح لنا فدخلنا ووجدنا دهليزا مفروشا بالبسط، وفيه الجواهر معلقة، إلى أن دخلنا قاعة مفروشة بالحرير، وفى صدر القاعة سرير من المرمر مرصع بالدر والجوهر وإذا بصبية مثل القمر قالت لى مرحبا وأهلا. وقالت: يا أختى إن لى أخا وقد رآك فى بعض الأفراح، وقد أحبك قلبه حبا شديدا، ثم فتح الباب فخرج شاب مثل القمر، فلما نظرت إليه مال قلبى له، ثم جاء وجلس. ثم

إنهم كتبوا كتابى وانصرفوا. فالتفت الشاب إلى وقال: يا سيدتى إنى شارط عليك شرطا. احلفى لى أنك لا تختارى أحدا غيرى ولا تميلى إليه فحلفت على ذلك. وبعد شهر استاذنته فى أن أسير إلى السوق فأذن لى وأخذت العجوز معى. فذهبنا وجلست على دكة شاب تاجر للقماش تعرفه العجوز، فأخرج لنا ما طلبناه ثم أعطيناه الدراهم. فأبى أن يأخذها وقال: والله لا آخذ شيئا والجميع هدية من عندى مقابل قبلة واحدة، فإنها عندى أحسن مما فى دكانى فقالت العجوز: لن يصيبك شئ إن أخذ منك قبلة، فقلت لها أما تعرفين إنى حالفة. فقالت: دعيه يقبلك وأنت ساكتة، ولا عليك شئ. فرضيت وداريت بطرف ازارى من الناس، فحط الشاب فمه تحت ازارى على خدى، فما قبلنى حتى عضنى عضة قوية حتى قطع اللحم. ولما وصلت إلى البيت سألنى زوجى: ما هذا الجرح الذى بخدك؟ وهو فى المكان الناعم. فقلت زاحمنى جمل حامل حطبا فشرمط نقابى وجرح خدى، فإن الطريق ضيق فى هذه المدينة. فقال: غدا أروح للحاكم وأشكو له فيشنق كل حطاب فى المدينة فقلت: يا الله عليك، لا تتحمل خطيئة أحد. هل أنت تقتل الناس كلهم بسببى وهذا الذى جرى بقضاء الله وقدره. فقال: لابد من ذلك. ثم نهض قائما وصاح صيحة عظيمة، فانفتح الباب. وطلع منه سبعة عبيد سود فسحبونى ثم أمر عبدا منهم أن يمسكنى من أكتافى ويجلس على رأسى، وأمر الثانى أن يجلس على ركبتى، ثم أمر عبدا أن يضربنى بالسيف فيقسمنى نصفين وهذا جزاء من يخون الإيمان والمودة. ثم دخلت العجوز ورمت نفسها على أقدام الشاب وقبلتها وقالت: يا ولدى بحق تربيتى لك تعفو عن هذه الصبية. ولم تزل تلح حتى قال: عفوت عنها ولكن لابد لى أن أعمل فيها أثرا يظهر عليها بقية عمرها فأحضر قضيبا من سفرجل ونزل به على جسدى بالضرب حتى غبت عن الوعى ثم حملونى ورمونى فى بيتى الذى كنت فيه. ويعرف هارون الرشيد من الجنيات من الذى فعل ذلك بالصبية. ويكتشف أنه ولده الأمين فتعجب ثم أحضر ولده وسأله عن قصة الصبية، فأخبره على وجه الحق. ورد الرشيد الصبية المضروبة لولده الأمين، وأعطاها مالا كثيرا، وأمر أن تبنى لها دارا أحسن مما كانت»[1].

يرى (جوتة) أن الإنسان لابد وأن يتحرر من قيود الاستسلام وأنه لابد أن تتاح له فرصة التعبير بحرية عن عواطفه وأفكاره. إن استلهمام (جوتة) للقصص التراثية لم يكن محض صدفة أو إقحاما مفتعلا بلا هدف، لقد انفتح جوتة على الآداب الأخرى لإثراء أعماله حيث انتقى القصص التى تحمل فى طياتها المعانى الإنسانية العامة، و(جوتة) فى اختياره لقصة (أمينة) كان اختيارا لفكرة البحث عن الحرية الوجدانية المشروعة والتحرر من القيود التى تكبلها وليس اختيارا عشوائيا لقصة خيالية مثيرة.

وكان الإبداع هنا هو تحويل (جوتة) للحكاية التراثية فى ألف ليلة وليلة من الأجواء الخيالية

(١) يوهان فولفجنج فون جوتة: «نزوة العاشق، والشركاء». ترجمة: مصطفى ماهر، سلسلة المسرح العالمى، ص ٧٠: ص ٧٥.

بتفاصيلها إلى أجواء تقاربها فكان اختياره لقالب المسرحية الرعوية هو الأكثر اتساقا مع هذا النسق القصصى، "والمسرحية الرعوية هى عالم منفصل عن الواقع يمثل منظرا ساكنا وجميلا، وتظهر شخصياته وكأنها من عالم غير عالمنا، فيه عذوبة وفيه موسيقى وفيه أحلام وفيه جمال ورقة»[1]). وبذلك استطاع (جوتة) أن يحقق القرابة والتأثير بين الأدبين.

"لم يتخل (جوتة) عن اسم البطلة (أمينة) اعتمادا على ترجمة (جالان)، وساعده فى ذلك أن اسم (أمينة) العربى يشبه أسماء عديدة كانت المسرحيات والقصائد الرعوية تستخدمها مثل (أمينة) و(أرمينية)». لتتجلى هنا براعة جوتة فى كونه يهتم فى المقام الأول بما يدور فى أعماق الشخصيات من أفكار ومشاعر ليؤكد أن الإنسان واحد فى كل زمان ومكان. لقد احتفظ (جوتة) بسمات شخصية (أمينة) ألف ليلة وليلة تلك المرأة المحبة المخلصة المستسلمة لكل ألوان العذاب ورغم انتقادها لوضعها إلا أنها لا تقوم بأى فعل ايجابى حيال ذلك.

«أمينة: ما أحلى هذا الحب. كم تمنيت أن أسعد أريدون. وأرانى سعيدة.

ليتنى لم أعطه سلطانا كبيرا على. إذن لعاش سعيدا ولعشت راضية.

هل أحاول أن أجرده من هذا السلطان.

هل يعيش من أجل تعكير صفوى فى كل متعة؟ هل سيدوم بؤسى إلى الأبد؟

إنك تحول رباط الحب الرقيق إلى ثقيل. وتعذبنى عذاب المستبد الجبار، وأنا أحبك، ولا أزال أحبك، وامتثل لك فى كل الأمور. ولكنك لا ترضى»[2].

لم يكن هناك فارق واضح بين (أمينة) ألف ليلة وليلة و(أمينة) فى (نزوة العاشق)، فكلتاهما فى حالة استسلام رغم الرفض. ولكن لم يكتف (جوتة) بل أوضح الحل بشكل يتوافق مع فكره. تقول (ايجلة) مخاطبة (أمينة) «ليس من سبيل لإنقاذك مادمت تحبين بؤسك، أنت تحدثين صليلا بالأغلال التى تقيدك وتوهمين نفسك أن الصليل موسيقى»[3]. أراد جوتة أن يهز أركان المعتقد بشكل أعمق مما عرض فى ألف ليلة وليلة فى رغبة منه لبناء حياة أكثر حرية لتبدو قيمة الإنسان فيما يملكه من مشاعر.

وبتأملنا لنقاط الاختلاف فهناك فارق رئيسى بين الأدبين يكمن فى البعد الفكرى، ف (جوتة) يؤمن بقضية محورية وهى التغيير الجذرى والتحرر، فأدخل شخصية (ايجلة) لتقوم بدور المحرك الفاعل لإحداث التغيير. ولتقريب الفكرة للمتلقى وضع (جوتة) الثنائى (ايجلة) و(لامون) فى مواجهة تناقضية مع (أمينة) و(أريدون) لتدعيم فكرته عن المعنى الحقيقى للسعادة،

---

(١) يوهان جوتة. نزوة العاشق Abjjad.com

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٠، ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٦.

فالسعادة الوجدانية هى أهم ما يملكه الإنسان، وهى تكمن فى تدعيم الإخلاص والحب وليس فى تقويضه. تخلى (جوتة) عن شخصية العجوز التى لعبت دور الوسيط أو المنقذ فى ألف ليلة وليلة ليضع شخصيات أكثر فاعلية لإثراء الفكرة حيث برع فى وضع ما أراد تصديره للمتلقى من مضامين فكرية على لسان شخصياته.

«ايجلة: خلقنا هكذا. إذا لم ننعم بالحرية. لم نذق طعم المتعة. والطفل ينطلق بالسليقة فى الغناء. فإذا قلت له غن تردد وصمت. إذا تركت لأمنية حريتها فلن تتركك. أما إذا غلظت عليها فستكرهك. أسلك سبيل سعادة الحب الحقيقى. هل يخلص لكل الطائر الذى تحبسه فى قفص»[1].

هناك أيضا فارق رئيسى فى تجسيد صورة القيد. فالأمين فى ألف ليلة وليلة يتشابه مع (أريدون). حيث تشابهت صفات العاشق المستبد الغيور. إلا أن العنف الذى استخدمه الأمين والذى وصل حد التعذيب الجسدى لمحبوبته لم يتبناه (جوتة). فاستبدله عند (أريدون) بالعنف النفسى. لقد انتقى (جوتة) المعنى العام وهو القيد الوجدانى. وهو ما أراد جوتة أن يلقى الضوء عليه. إن الموضوع فى جوهره هو الغيرة التى تدفع المحب إلى القسوة على الحبيبة إن حاولت أن تطلق العنان لممارسة حرياتها المشروعة فى الحياة.

لقد وفق (جوتة) فى انتقاء المعانى الإنسانية من قصة (أمينة) ألف ليلة وليلة دون إهدار لقيمة الحكاية بل قام بتشكيلها ليجعلها أكثر وضوحا وعمقا وتأثيرا فى إطار فنى متماسك بهدف الإعلاء من شأن وقيمة الإنسان.

المحور الثانى: من الأدب الإغريقى (مسرحية بروميثيوس نموذجا):

«يتعامل الأدب الإغريقى بشكل مباشر أو غير مباشر مع مشاكل الإنسان فى كل زمان ومكان، أى المشاكل الجوهرية المتعلقة بالوجود الإنسانى، ومن ثم فإن تذوقه أمر ميسور، والتجاوب معه نتيجة مضمونة. حيث يعالج الأدب الإغريقى موقع الإنسان فى هذا الكون وعلاقته بالأشياء من حوله، وتحلل مؤلفات الأدب الإغريقى أقوال وأفعال الإنسان وتعلل نجاحه أو فشله، وهكذا أعطى الإغريق لأدبهم أهمية خاصة فكسبوا له الخلود والعالمية»[2].

لم يكن (جوتة) بالأديب الذى يستعين بالأدب التراثى محافظا على هيكله وتفاصيله مع إدخال بعض التعديلات البسيطة التى تتوافق مع عصره والتى قد تهدر من قيمة هذا الأدب، بل استلهم الأدب الإغريقى وذهب به إلى أبعد من ذلك، لقد استخلص (جوتة) من الإبداعات الإغريقية الأسطورية منها والأدبية المضامين الرئيسية والتى فى الغالب كانت تتجسد فى الشخصية

(١) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٢) أحمد عتمان: "الشعر الإغريقى"، القاهرة، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٤، ص ١٠، ١١.

الرئيسية. وهو ما عكسته أسماء مسرحياته الثلاث التى استلهمها من التراث الإغريقى وهى:

- افيجينيا فى تاوروس.
- باندورا.
- بروميثيوس.

«وشخصية (افيجينيا) الأسطورية ترجع إلى حرب طروادة، وخلاصتها أن (أجامنون) قتل ظبيا ل (ديانا) آلهة الصيد فغضبت الآلهة وأرسلت الطاعون على جيشه، وحبست الريح عن السفن فوقفت فى مكانها، وقيل أنه لا يدفع ذلك إلا تضحية، ولا تكون هذه الضحية إلا ابنته (افيجينيا). امتثل أجامنون لأمر الآلهة، وجاء بابنته للفداء بزعم أنه سيزفها إلى البطل (أشيل) فأشفقت (ديانا) عليها واتخذتها كاهنة لها، وهناك جاءوها بأخيها (أورست) وصديقه (بيلاد) وهى لا تعرفهما لتضحى بهما إلى الآلهة. فلما عرفتهما احتالت على العودة معهما إلى بلادها. فعادوا جميعا بسلام. ولقد نظم (Euripides يوريبيدس)الشاعر اليونانى هذه الأسطورة، كما نظمها (جوتة) فى صيغة أخرى. إلا أن الفرق بينهما يكمن فى أن الأولى تنطوى على صراع الشهوات بينما الأخرى قائمة على صراع الأخلاق»[1].

«لم يتبع (جوتة) أسلوب الأسطورة وما تلى عليها إذ أن الحل الميكانيكى للصراع كان عن طريق التدخل الآلهى، الأمر الذى لم يكن ممكنا تطبيقه فى المسرح الحديث. ولذلك قرر أن يحدث تغييرا داخليا فى شخصية (افيجينيا) بحيث تتغلب بقوى الحقيقة المطلقة على تلك الوحشية ومن ثم يتركها الملك لتعود مع أخيها إلى وطنها دون أى عائق»[2].

أما (باندورا) فهى المسرحية الثانية المستلهمة من الأدب الإغريقى، والمسرحية تحمل اسم أحد الشخصيات الأسطورية وهى المرأة التى منحت كل شئ. "حيث تقول الأسطورة أن (زيوس) كلف (فولكانو) إله النار والحديد بصنع المرأة وبهذا ترمز الأسطورة إلى طبيعة المرأة النارية. ثم تم استدعاء آلهة الأوليمب لتقديم هداياهم إلى هذه المرأة. فمنحتها (فينوس – آلهة الجمال) الجمال والحب ومنحتها (مينرفا – آلهة الحكمة) الذكاء ثم أعطتها (لاتونا) قلب كلب، ونفس لص، وعقل ثعلب وأطلقوا عليها بان – دورا أى التى منحت كل شئ»[3].

كتب (جوتة) تلك المسرحية على أجزاء ونشرها على مدار سنوات فى مجلة (بروميثيوس) ولقد ارتبطت شخصية (باندورا) بشخصية (بروميثيوس) فى الأسطورة الإغريقية. "فعندما قام (بروميثيوس) بسرقة النار السماوية وسلمها إلى الإنسان. أمر زيوس بتزيين (باندورا) وإهدائها

(١) عباس محمود العقاد: «تذكار جيتى» القاهرة، دار المعارف، (د.ت)، ص ١٢٤، ١٢٦.

(٢) أحمد معوض: «أضواء على جيتة». القاهرة، الدار العربية لنشر الثقافة العالمية، ١٩٨٢، ص٨٥.

(٣) قصة صندوق باندورا وزيوس كبير الآلهة rayhana.ahlamontada.net

لـ(بروميثيوس) الذى ظل وحيدا عقابا له على سرقة النار، وسلم (زيوس) (باندورا) صندوقا مقفلا باحكام وأمرها ألا تفتحه إلا بأذنه. لأن بفتحه تنتشر الشرور. رفض (بروميثيوس) أن يستقبل (باندورا) أو أن يتسلم الصندوق لأنه خشى أن تكون هى الحيلة لإيقاعه»[1]. وتظهر شخصية (بروميثيوس) فى مسرحية (باندورا) لـ(جوتة) ظهورا فاعلا فى أحداث المسرحية كما هى فى الأسطورة.ويبدو أن (جوتة) كان اهتمامه بشخصية (بروميثيوس) نابعا من ثراء الشخصية وبنيتها التمردية.

«كتب (جوتة) مسرحية (بروميثيوس) فى عام ١٧٧٣ فى قلب عصر العاصفة والاندفاع معبرا عن الفردية الخلاقة العنيفة، وتصور المسرحية شخصية (بروميثيوس) الذى عارض الآلهة وبخاصة (زيوس) كبير الآلهة. و(بروميثيوس) يرفض العرض الذى حمله إليه (مركور) ليعود إلى الوفاق مع الآلهة، ويرفض حديث أخيه (ايميثيوس) الذى يحضه على العودة إلى حظيرة الآلهة، ويفضل أن يسير فى طريقه. طريق العمل الخلاق الفعال، وتعينه (مينرفا) ابنة (زيوس) أو (جوبيتر) على بث الروح فى الكائنات الجامدة ويحيط (بروميثيوس) البشر بالنصح والتوجيه ويعلمهم مما يعلم بل يعلم أيضا المرأة (باندورا) معنى الحب، تلك المرأة التى أرسلها (زيوس) لتقوده إلى الهلاك»[2]). تلقف (جوتة) مادة (بروميثيوس) كمثال للتفرد والحرية والإبداع، حيث يصور (جوتة) (بروميثيوس) فى رفضه التصالح مع الإله وقبوله الاتحاد مع (مينرفا) فى صناعة حياة الكائنات البشرية مثالا لما يهدف له (جوتة) من إعادة تشكيل الإنسان لما ينبغى أن يكون عليه. "فخلق (بروميثيوس) للبشر يجعلهم يسيرون سيرته وسيعاندون الآلهة وسيرون أنفسهم أندادا له. وأيا كان الأمر فإن البشر يلزمون جانب (بروميثيوس) الذى يعلمهم الحضارة. فهو يعلمهم كيف يبنون الكوخ ليصبح ملكا لهم، وهو يعلم البشر عندما يتنازعون على الصيد أن من يفكر بالمساس بالآخرين عليه أن يدرك أن الآخرين سيفكرون فى المساس به فكما تدين تدان. وهكذا يعترف(بروميثيوس) طوال المسرحية بوجود نظام أخلاقى عادل. كما يعلم البشر العلاج وهو يعلم إياهم في إطار نظام الطبيعة التى جعلت لكل داء دواء.لقد رسم (جوتة) صورة متكاملة ل (بروميثيوس) لينطق بلسان الحكيم الذى يعلم البشرية أن أعمق ما تبلغه البشرية هو الحب. وأن الانطلاق عن الحدود لا ينتهى بالموت بمعنى العدم. بل بالنشأة الجديدة. حيث يعود الإنسان إلى الحياة الحقيقية وقد ازداد قوة وهمة وسعادة»[3].

«تعبر مسرحية (بروميثيوس) عن اشتغال (جوتة) بالتراث الإغريقى في محاولة لسبر أغوار النماذج القصصية الشعرية والأسطورية الأولى، واستخدامها في التعبير عن أفكار وأحاسيس

(١) الفن والأسطورة AlJasad.net

(٢) يوهان فولفجنج جوتة، ثلاث مسرحيات (شتيلا. أخ وأخت. بروميثيوس). مرجع سبق ذكره، ص ١٣٥.

(٣) المصدر نفسه: ص ١٣٨، ص ١٣٩.

الإنسان في غير تقيد بالزمان والمكان»[1] دون الالتفات إلى تقديس آلهة اليونان أو الجانب القدرى للمسرحية. فلم تلتق مسرحية (جوتة) مع أصلها الأسطورى إلى فى الإطار العام للحدث حيث أتت أفكاره التحررية لتسيطر على عناصر البناء الدرامى فلم يعبأ بتطور الأحداث قدر ما وضع على لسان شخصياته دعوته لإعلاء شأن القدرة الإنسانية فى السمو والترقى.

«بروميثيوس: إن قواى لى، ولى وحدى، أنا فى عبودية من اختيارى، أحمل الإصر الذى وضعوه على كاهلى فى

باندورا : كثيرة مباهج الحياة وآلامها.

بروميثيوس : تلك اللحظة تحقق كل شئ، عندما يذوب كل شئ الرغبة والبهجة والألم فى لذة عاصفة فتخافين وتأملين وتشتهين من جديد»

«إن إيمان (جوتة) بخلود الإنسان ضرب من التسليم بالقدرة الكبرى والإنابة إليها، فما دام الإنسان في كفالة تلك القدرة فهى تمضى به إلى الذى هو أقوم، وهى لا تصنع العبث ولا تبطل ما تصنع وقد قال (جوتة) على لسان (بروميثيوس) (لا أذكر بدايتى ولا أحس نهايتى، ولا أدرك الختام، وإنما أنا خالد لأننى أنا موجود، وكل يحمل برهان خلوده في نفسه فمن لم يجده هناك، فما هو بواجده فى شئ). يؤمن (جوتة) بأن الله هو الكل، والكل هو الله، وأن الألوهية ظاهرة فى كل جزء من أجزاء هذا العالم. إن الدنيا تتغير ما تتغير، ويبقى كل تغيير شيئاً دائماً خالداً وهو عنصر الكمال والجمال الذى يتجلى فى الإله».[2] «والتقوى ليست غرضا لذاتها ولكنها وسيلة للترقى بسلام النفس إلى أقصى مراتب التهذيب. وقواعد الآداب والأخلاق هى محاولة دائمة لإقرار السلام بين مطالبنا الفردية وقانون العالم، فكل ما ليس فيه سلام ولا أمان فليس فيه خير ولا إحسان. والعمل عند (جوتة) هو سبيل الخلاص، وتعريف الإنسان بحقيقة نفسه. ولا خلاص للنفس بغير هذه الحقيقة. وحكم الأخلاق عنده فى تناول طيبات الحياة فهو الحكم المنظور عند رجل يؤمن بالحس ويؤمن بالواقع الراهن كل هذا الإيمان. فالدنيا حقيقة وليست بوهم ولا عبث، وما دامت الدنيا حقيقة وليست بوهم ولا عبث فلم نعرض عنها ونزهد فى طيباتها. يقول جوتة (كيف تراك تجدد نفسك. إنك مستطيع ذلك، مستطيعهبأن تجعل لنفسك نصيبا من السرور بالعظمة، والعظمة فى الإنسان وفى الطبيعة هى الحياة التى تتجدد. حيث يؤمن (جوتة) بأن جميع المثل العليا لا تعوق أن نكون ما خلقنا، فنحن قوام الضمير بما نختار ولسنا أسارى الضمير على الاضطرار».[3]

لقد انتقى (جوتة) من الآداب الأخرى المفاهيم الإنسانية لتسليط الضوء عليها مع محاولة

(١) المصدر نفسه: ص ١٤٢.

(٢) عباس محمود العقاد، «تذكار جينى»، مرجع سبق ذكره، ص ١٧٢، ١٧٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، ١٨٢.

لتأطيرها فيما يتوافق مع فلسفته، ودون الإخلال بقيمة الأدب الآخر، فقيمة الأسطورة أو الحكاية التراثية تظل كما هى بسمات شخوصها وإطارها العام وبذلك تعد أعماله المستلهمة من المرسلات الأخرى إضافة لها وذلك في إعلائه لبعض القيم والمعانى التى تنطوى عليها تلك الأعمال.

«إن الشاعر أو الفيلسوف ليس فى حاجة إلى عرش وتاج ليتذكره الناس؛ لأنه يعيش فى وجدانهم بقصيدة أو رواية أو أفكار هى أعظم من العرش»[1]. لقد حقق (جوتة) الخلود لنفسه من خلال إبداعاته الأدبية حتى وصف بأنه أمير الشعراء، وكذلك الشاعر الكونى لما اتسمت به أعماله من قدرة على مخاطبة الإنسانية جمعاء.

النتائج:

إن النسق الفكرى عند (يوهان جوتة) يتمحور حول المثالية الإنسانية فى ظل الالتزام بالإطار العام للقواعد الإلهية.

جاءت إبداعات (جوتة) كنتيجة حتمية لتعمقه فى الفلسفات والأديان والآداب العالمية، حيث انبثقت أعماله المسرحية فى أغلبها من التاريخ والتراث الشعبى والآداب متنوعة القوميات حيث عكف باحثا فى الأدب العربى والإغريقى عن القيم الإنسانية ليضعها فى الصورة المثالية التى تتوافق مع قناعاته، فأبدع تمازجا ثقافيا فريدا تجلى فى عدة مسرحيات أبرزها مسرحية (نزوة العاشق) ومسرحية (بروميثيوس).

انتقى (جوتة) بعض المفردات من كل عمل أدبى سواء عربى أو إغريقى وقام بتسليط الضوء عليها وتأطيرها فيما يتوافق مع فلسفته وذلك للتعبير عن ما يهم الإنسانية من أجل تحقيق حياة أفضل متجاوزا بذلك الحدود الزمانية والمكانية، فالأعمال الأدبية الخالدة هى التى تجتمع فيها الأفكار الممتزجة بالقيم الإنسانية المشتركة، فجاءت مسرحيات (جوتة) كرسالة إنسانية تحمل فى طياتها معانى المثالية التى آمن بها، وهو بذلك حقق مفهوم التداخل الثقافى قبل ظهوره على الساحة الأدبية لتصبح أعماله ظاهرة سابقة لعصره.

كتب (جوتة) للإنسانية فتمتع إبداعه بالبقاء والخلود فنصوصه المسرحية هى حالة من التمازج بين الثقافات وهنا نصل إلى نتيجة مفادها أن إمكانية التلاقى الثقافى الإيجابى بين الجنسيات المتعددة يمكن تحقيقه إذا كان يهدف إلى الترقى الإنسانى.

أضاف (جوتة) فى تحقيقه للتلاقى بين الثقافات جانبا إيجابيا حيث حرص على تحقيق المقاربات الفكرية دون إهدار لقيمة الأدب الآخر بل أنه كان يشيد بمصادره، ولا ينتقص منها، بل أضاف لها عمقا في بعض النواحى.

---

(١) عبد المنعم شميس: «شاعر القصر الأزرق». القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص٤.

جاءت بعض مسرحيات (جوتة) على شكل شذرات، أو نصوص غير مكتملة، مما قد يؤثر على البناء الفنى إلا أن المضامين الفكرية التى حملتها أعماله كانت هى الركيزة الأساسية التى جعلتها تنبض بالحياة حتى يومنا هذا.

وتوصى الباحثة بضرورة الاهتمام بترجمات الأعمال الكاملة ل (يوهان جوتة) – نظرا لندرتها -بهدف التعمق فى دراسة هذا التراث الذى يعد قيمة فنية إنسانية، من أجل إثراء المكتبات العربية وكذلك بهدف التحفيز على مزيد من الدراسة لهذا الأدب المتفرد.

الهوامش

عواد على، في نظرية التداخل الثقافى alarab.co.uk/article

محمد عابد الجابرى، بين تداخل الثقافات aljabriabed.net.

عبد الرحيم على، جوتة عاشق الشرق albawabhnews.com

ول ديورانت، قصة الحضارة marefa.org.

موقع نور الحق، شهادة يوهان فولفجنج جوتة nourelhaq.net .

ناصر أحمد سنه، يوهان هردر فيلسوف اللغة وصديق الإسلام، pulpit.alwatanvoice.com

إبراهيم العريس، أفكار حول فلسفة تاريخ البشرية لهردر alhayat.com.

جوتة من موج الغرب لدفء الإسلام fikr.com/article

كاتارينا مومزن: «جوتة والعالم العربى». ترجمة: عدنان عباس على، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٥.

المركز القومى للترجمة، ثلاث مسرحيات (شتيلا، أخ وأخت، بروميثيوس) nct.gov.eg

مفهوم الأدب العالمى alwelayh.com

أحمد زياد محبك، الأدب العالمى almarefh.net

الرواية العربية والأدب العالمى ar.qantara.de

جوتة شاعر الإنسانية المرهف albahethon.com

الأدب العالمى مفهومه وقضاياه basnews.com

ما هو الفرق بين الأدب العالمى وعالمية الأدب takhatub.ahlamontada.com

مستشرقون منصفون alukah.net

سيد القمنى: «الأسطورة والتراث». القاهرة، المركز المصرى لبحوث الحضارة. د.ت.

جوتة. شاعر كونى تأثر بالإسلام Aljazeera.net

ميلانى مور. سرافتتان أمير الشعراء الألمانى بالشرق الإسلامى ar.quantara.de

فريد نعمة، (فاوست) عقد مع الشيطان مآله الضياع albayan.ae

سهير القلماوى: «ألف ليلة وليلة». تقديم: د. طه حسين، وزارة الثقافة، الهيئة الثقافية لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
سير ألف ليلة وليلة m.huffpost.com
محمد القحطانى، تأثير ألف ليلة وليلة على أدب جوتة alyaum.com
يوهان فولفجنج فون جوتة: «ثلاث مسرحيات. شتيلا. أخ وأخت. بروميثيدس». ترجمة: مصطفى ماهر، القاهرة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٨٨.
من مسرح يوهان جوتة mostafafarahat.tumbler.com
يوهان فولفجنج فون جوتة: «نزوة العاشق، والشركاء». ترجمة: مصطفى ماهر، سلسلة المسرح العالمى.
يوهان جوتة. نزوة العاشق Abjjad.com
أحمد عثمان: «الشعر الإغريقى». سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٤.
عباس محمود العقاد: «تذكار جيتى». القاهرة، دار المعارف. د.ت.
أحمد معوض: «أضواء على جيتة». القاهرة، الدار العربية لنشر الثقافة العالمية، ١٩٨٢.
قصة صندوق باندور وزيوس كبير الآلهة rayhana.ahlamontada.net.
الفن والأسطورة aljasad.net.
عبد المنعم شميس: «شاعر القصر الأزرق». القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

أساليب الأداء التمثيلى الكوميدى
عند "عبد الحسن عبد الرضا"
مسلسل "أبو الملايين" نموذجًا

The styles of comic acting of , "Abdul-Hussein Abdul Redha"
"Abu millions" as model

الدكتور

محمد عبد الكريم الزنكوى

أستاذ مساعد بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الملخص العربي

تتناول هذا البحث أنماط التمثيل الهزلي للممثل الكويتي "عبد الحسين عبد الرضا" لمعرفة مدى نجاح الممثل في توظيف الأدوات الداخلية والخارجية من خلال وسيط مرئي (تلفزيوني)، من خلال تحليل نقدي ل مسلسل "أبو الملايين، ويحاول هذا البحث إيجاد علاقة بين نظريات الضحك التي وضعها الفلاسفة والنقاد وبين أساليبه التي استخدمها في أداء الشخصية الكوميدية، هذه الأساليب التى تثبت أنه يمتلك أدواته الخاصة التي ساعدته على أن يكون واحداً من أعظم ممثلى الكوميديا في العالم العربي. وذلك بتوظيفه لأجهزته الداخلية والخارجية وتحكمه فى رسم التعبير الضاحك من خلال ايماءات وجهه وتنويعات صوته وتوظيف النقلات الصوتية والحركية ليعكس الحالة الشعورية للشخصية.

Abstract

This research deals with the styles of comic acting of the Kuwaiti actor, "Abdul-Hussein Abdul Redha" to find out how successful the actor in the recruitment of internal and external tools through a mediator visual (television), through a critical analysis of the series "Abu millions. This research is trying to find agood relation between theories laugh that ruled by philosophers and critics and his styles he used to perform the comic character . that styles prooved that he posses his own tools which helped him to be one of the greatest comedians in the Arab world. By employing his internal and external organs and controlling him in drawing the laughing expression through the movement of his face and the variations of his voice and the use of voice and motor movements to reflect the poetic state of the personality.

البحث

اتفقت الآراء الفلسفية والعلمية على أن الضحك ضرورة إنسانية ملحة، حتى أن بعض الفلاسفة اعتبروه صورة من صور المقاومة استخدمها الإنسان فى مواجهة العنف والديكتاتورية وقسوة الحياة. كما رأى علماء النفس أن الضحك هو السلاح الأقوى والأكثر فعالية للتغلب على الهموم والأحزان، ومواجهة الاكتئاب وتجاوز الإحباطات.

وإذا كان للضحك والفكاهة هذه الأهمية القصوى فلابد أن ندين بالفضل لصناع فن الكوميديا، التى كانت مهمتهم الأولى والأساسية وضع البسمة على الشفاه. فالدراما الكوميدية

تنتمى لفن يسعى إلى خلق المتعة، من خلال أحداث وشخصيات قادرة على محاكاة الفعل الإنسانى أو التماثل معه.

بدأت الكوميديا تاريخياً منذ بدايات المسرح، وتطورت مرورا بالتطورات التاريخية والاجتماعية، وبالتيارات الفنية التى ظهرت تباعا منذ الكلاسيكية، وبطبيعة الحال تأثر المسرح العربى بهذه التيارات منذ نشأته على يد "مارون النقاش" فى لبنان، وأبى خليل القبانى فى سوريا ويعقوب صنوع فى مصر، الذين وجدوا فى الكوميديا وسيلة الاتصال الأجدى للتعبير عن الواقع، خاصة وأنها أكثر قربا لقلوب المتلقين، فقدموا مسرحياتهم مصبوغة بالصبغة الكوميد.ية.

وبمرور الوقت تطورت الكوميديا وتنوعت موضوعاتها، وظهرت أجيال على مستوى الوطن العربى، وظفت الكوميديا بشكل ممتاز أخاذ، يلقى الضوء على تناقضات الواقع الاجتماعى والسياسى من أجل التغيير إلى الأفضل، وهو الهدف الذى سعت إليه الكوميديا منذ نشأتها، من خلال شخصيات ونماذج بشرية، تكون مادة أساسية للسخرية يدرك من ورائها المتلقى خطأ السلوك الاجتماعى أو الشخص عبر الضحك فيتحاشاه ويسعى لتغييره.

ومن هنا تقع المسئولية الكبرى على عاتق الممثل الكوميدى الذى عليه أن يكون ممتلكاً لأدواته، وصاحب ملكات خاصة، وحضور طاغى، وخفة ظل وقدرة على انتزاع الضحكات دون تصنع أو افتعال، حتى يشد انتباه المتلقى، ويقدم له الضحكة ممزوجة بفكر انتقادى، ليضحك ويفكر ويغير حتى تصل الكوميديا لمبتغاها.

ويهدف هذا البحث إلى تناول سمات الأداء التمثيلى الكوميديا عند الممثل الكويتى "عبد الحسين عبد الرضا" للوقوف على مدى نجاح الممثل فى توظيف أدواته الداخلية والخارجية من خلال الوسيط المرئى (شاشة التليفزيون)، ومدى توافق الأساليب التى استخدمها للإضحاك مع نظريات الضحك التى وضعها الفلاسفة والنقاد.

وسيعتمد الباحث فى هذه الدراسة على المنهج الوصفى التحليلى لدراسة وتحليل الأساليب التى اعتمد عليها الممثل فى أدائه الكوميدى بشكل يخدم الفكرة ويساهم فى تأكيدها وبلورتها.

يتصور بعض النقاد أن "الكوميديا قاصرة على السخرية من مظاهر الحياة الاجتماعية دون النفاذ إلى باطن الإنسان، وأنها بتركيزها على ما يمكن تغييره لا تتصل بالجوهر، بل تتناول المظهر فحسب"[1]، ولكن هذا الرأى قاصر بطبيعة الحال لأن الكوميديا فى هجومها على الظاهر إنما تعرى الباطن، وتكشف ما يكمن خلفه ، وذلك من خلال إبراز الأخطاء بتكبيرها والمبالغة فيها، وذلك حتى تتغير النسب التى تتحكم فى العلاقات فيما بين الشخصيات وبين الشخصيات وبيئتها، مما يدفع المتلقى إلى التفكير، وإعمال عقله للوصول إلى صورة كاشفة لمتناقضات واقعه وعيوبه،

(١) محمد عنانى: فن الكوميديا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٥٠.

فيحاول تصحيح الأوضاع وإعادة التوازن لمجتمعه وبيئته، وهو ما يؤكده "نبيل راغب" بقوله "أن الكوميديا فى معظم أشكالها تتوجه إلى عقل المشاهد لكى يعيد صياغة تفكيره ومنظوره، تجاه قضية فكرية وثقافية معينة." (١)

هذا إلى جانب اعتبار " الكوميديا بمثابة ذروة تألق الدراما، بقدرتها على الاعلاء المفاجيء للإيقاع الحيوى للأحداث"(٢).

وإذا تطرقنا إلى مصادر الضحك، فسنتوقف كثيرًا عند آراء "هنرى برجسون" فى كتابه "فلسفة الضحك" إذ يؤكد إنه "لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فالمنظر قد يكون جميلاً لطيفاً رائعاً، أو يكون تافهاً أو قبيحاً، ولكنه لا يكون مضحكًا أبدًا وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا لقينا عنده وضع إنسان أو تعبيراً إنسانياً." (٣)

أما الفيلسوف الألمانى "نيتشة" فيعترف بأنه "لا يجد سببًا فى كون الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يضحك، ويفترض بأن ذلك سببه أن الإنسان أشد المخلوقات حزناً وألماً ولذلك كان من الضرورى أن يخترع الضحك." (٤)

ويسرد "برجسون" ينابيع الضحك ويعددها فى بضعة أنواع منها التكرار – القلب (تبادل الأدوار) – التداخل (اللبس) – النكتة، وغيرها من الأساليب التى تجلت فى الدراما من خلال أنواع عديدة من الكوميديا منها (كوميديا الموقف – كوميديا اللفظ – كوميديا الدسائس – الكوميديا السوداء .... إلخ).

وسيتعرض الباحث إلى كل هذه الأنواع والمصادر بشكل تفصيلى فى خضم تحليله لسمات الأداء التمثيلى الكوميدى للمثل "عبد الجسين عبد الرضا" فى مسلسل "أبو الملايين".

ولكن قبل الخوض فى التحليل النقدى للمسلسل يستعرض الباحث فى إيجاز تاريخ فن الكوميديا فى الدراما الكويتية، مع التركيز عل أهم روادها الممثل "عبد الحسين عبد الرضا".

من البديهى أنه ليس للدراما الكويتية عراقة ورسوخ نظيرتها المصرية، ولا شك أن هناك تأثير ما للدراما المصرية فى الدراما الكويتية بدءًا من العلاقة التى قامت بين المسرحيين المصريين الذين جاءوا الكويت فى أوائل الستينيات والمسرحيين الكويتين الذين درسوا أو أقاموا فى مصر، ومن هنا ظهرت ملامح وسمات الكوميديا فى الدراما الكويتية متأثرة بالدراما المصرية.

---

(١) نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٠.

(٢) أمير سلامة: الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر (١٩٧٥-٢٠٠٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠٠١، ص٩٨.

(٣) () هنرى برجسون: فلسفة الضحك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٦.

(٤) أحمد حجازى: ملوك الكوميديا، سينفونية الضحك والألم http: www.annaharkw.com.

"يعد "حمد الرجيب" رائد المسرح الكويتى الأول، خاصة بعد أن سافر إلى مصر ودرس بالمعهد العالى للتمثيل عام ١٩٤٥ وعندما عاد طبق ما تعلمه على يد أستاذه "زكى طليمات" من خلال ممارساته المسرحية." [١]

ويرى الباحث أن "الرجيب" وجد مسندا له فى أستاذه، وأنه لقى من التشجيع ما جعله يقدم على دعوة "طليمات" إلى الكويت "الذى أسس فرقة المسرح العربى عام ١٩٦١ على الأسس علمية منهجية.

لقد أراد "طليمات" أن يقدم فناً جديداً بعيداًعن المسرحيات الشعبية التى تقدم من خلال المسرح الشعبى، مقدماً بديلاً لها، مسرحيات باللغة الفصحى."[٢] ومن هنا كانت بداية التأثير المصرى فى المسرح الكويتى، وقد تضاعف هذا التأثير من خلال الطلاب الذين صاروا فيما بعد نجوماً لامعين فى المسرح الكويتى مثل سعد الفرج، خالد النفيسى، عبد الحسين عبد الرضا – مجال دراستنا فى هذا البحث.

ويرى "محمد مبارك الصورى" أن "طليمات "وجه الفرقة إلى الاستفادة من العروض المضحكة عندما أخرج لها مسرحية "المنقذة" "ومسرحية :أستأرثونى وأنا حى" [٣] وكأنه أعطى إشارة البدء بالانفتاح على النصوص الكوميدية.

ويعد "عبد الحسين عبد الرضا"، من أوائل تلاميذ "زكى طليمات"، وهو يعد واحد من أهم ممثلي الكوميديا فى الكويت، فله باع طويل فى مجال الكوميديا، وقد جاءت خبرته الطويلة فى هذا المجال من احتكاكه بفنانين مصريين، إلى جانب قراءاته للنصوص الكوميدية العربية والعالمية. "اشتهر"عبد الحسين عبد الرضا" بالشخصية الساخرة التى تنتقد وتسخر من الأوضاع العربية فى قالب كوميدى.

ولد "عبد الحسين عبد الرضا" بمنطقة فى شرق الكويت عام ١٩٣٩ لأب يعمل بحاراً، وهو السابع بين أخوته الأربعة عشر، تلقى تعليمه فى الكويت حتى مرحلة الثانوية العامة وذلك فى مدرستى المباركية والأحمدية. كانت بداياته الفنية فى أوائل ستينات القرن العشرين وتحديدًا فى عام ١٩٦١م وذلك من خلال مسرحية "صقر قريش" بالفصحى، ثو توالت بعدها الأعمال التليفزيونية والمسرحية، التى بدأها بمسلسل "مذكرات بو عليوى". وهو أحد مؤسسى فرقة المسرح العربى عام ١٩٦١، وفرقة المسرح الوطنى عام ١٩٧٦، كما قام عام ١٩٧٩ بتأسيس مسرح الفنون كفرقة خاصة." [٤]

---

(١) محمد مبارك الصورى: الأدب المسرحى فى الكويت، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٩٣، ص ٩٥ .

(٢) أمين العيوطى، فرقة المسرح العربى ومسيرة ربع قرن، شركة مطابع المختار للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٦، ص ٣..

(٣) محمد مبارك الصورى: مرجع سبق ذكره، ص ١٢١.

(٤) موسوعة ويكيبيديا: عبد الحسين عبد الرضا. http://www.wikipedia.org

وقد ساهم "عبد الحسين عبد الرضا" فى ترسيخ مبادئ الكوميديا ليس فى الكويت فحسب بل فى الخليج العربى بأكمله ليس كممثل فقط، بل كمؤلف أيضاً.

قدم أشهر المسلسلات الكوميدية، منها "درب الزلق"، و"مذكرات بو عليوى"، "والأقدار"، و"الصبر مفتاح الفرج"، و"أبو الملايين" وغيرها الكثير، هذا إلى جانب أعماله المسرحية الكوميدية التى حققت صدى واسع ونجاح منقطع النظير، ومنها: "باى باى لندن"، و"بنى صامت".

كما قام بكتابه بعض أعماله التليفزيونية والمسرحية مثل "سيف العرب" ومسلسل "عزوبى السالمية".

قدم العديد من الثنائيات فى الإذاعة والتليفزيون لعل أشهرها مع الفنان سعد الفرج، فى مسلسل درب الزلق والأقدار وعدد من المسرحيات، وكذلك مع الفنان خالد النفيسى فى مسلسلات "محكمة الفريج:،و"ديوان السبيل" ومع عبد العزيز النمسى فى مسلسل "مذكرات بو عليوى" ومسلسل "الصبر مفتاح الفرج" ومع الممثل السعودى "ناصر القصبى" فى مسلسل "أبو الملايين".

وقد امتلك "عبد الحسين عبد الرضا" أدوات خاصة مكنته من الوقوف فى مصاف نجوم الكوميديا الأوائل فى الوطن العربى، وذلك بتوظيفه لأجهزته الداخلية والخارجية وتحكمه فى رسم التعبير الضاحك من خلال إيماءات وجهه وحركات جسده، وتنويعات صوته واعتماده على عدد من تقنيات وأساليب الكوميديا، كالتكرار اللفظى والحركى، واللجوء إلى المبالغة والتنكيت فى بعض الأحيان، ولكن بشكل يخدم الموقف ويثرى الشخصية. وهو ما سيحاول الباحث شرحه وتفسيره بالتفصيل خلال تحليله النقدى لمسلسل "أبو الملايين".

بيانات المسلسل التليفزيونى "أبو الملايين" (٢٠١٣):

الممثلون:

عبد الحسين عبد الرضا	فى دور	صقر
ناصر القصبى	فى دور	وضاح
حسن البلام	فى دور	خالد
ميس كمر	فى دور	سمر
أمل العوضى	فى دور	غادة
محمد الطوبان	فى دور	البطى
أحمد العونان	فى دور	على
ريماس منصور	فى دور	شيخة

تأليف: خلف الحربى.

إخراج: محمد دحام الشمرى.

تدور أحداث المسلسل حول رجل أعمل كويتى "صقر بو منقار" (عبد الحسين عبد الرضا)، الذى يخشى على ثروته من الضياع بين ليله وضحاها من جراء ضربة اقتصادية ستقضى عليه، فلا يجد له مهربا إلا من خلال أخيه من أمه الدكتور "وضاح" (ناصر القصبى) الذى يحمل الجنسية السعودية، ويعيش فى دبى ويعمل طبيباً بيطرياً فاشلاً وسئ الحظ، ليحول على حسابه جميع أمواله فى البنوك بناءا على اقتراح من مدير أعماله "خالد" (حسن البلام) بعد أن رأى طمع أبنائه فى ثروته، ويقع "وضاح" تحت سيطرة زوجته "شيخة" (ريماس منصور) ووالدها "البطى" (محمد الطوبان)، ويجبره الأخير على تنفيذ بعض المشاريع التى تكون نهايتها الفشل، وبعد ثراء "وضاح" المفاجئ يقرر الزواج سرا من "غادة" (أمل العوضى) شقيقة زوجة مساعده فى العيادة البيطرية "على" (أحمد العونان) وبعد فترة يقرر "صقر" هو الأخر الزواج من "سمر" (ميس كمر) والدة غادة اعتقادا منه فى مساعدتها له لاسترجاع أمواله من أخيه "وضاح" الذى أصبح الآمر الناهى فى ثروته، ولكن خطته تفشل ويندم فى البداية على ارتباطه بها، ويلجأ إلى "خالد" الذى يقوم بسرقة أموالهم ويهرب، بينما يندم "وضاح"، ويطلق "غادة" ويقرر العودة إلى زوجته "شيخة"، لكنها ترفض، ثم يلجأ إلى شقيقة "صقر" الذى ساعدته زوجته "سمر" فى افتتاح مطعم فيقرر تعيينه بالمطبخ، وينتهى المسلسل بالقبض عليهما بتهمة التزوير وغسيل الأموال.

أستطاع الممثل "عبد الحسين عبد الرضا" أن يوظف أدواته كممثل من صوت وحركة وجهاز انفعالى بشكل يخدم الشخصية التى يؤديها، وأهتم "عبد الرضا" بإحداث توازن بين جهازه الخارجى والداخلى، مستخدماً كل منهما بما يتلاءم مع الموقف الدرامى، فاستطاع من خلال تحكمه فى ايماءات وجهه وتحولاتها المفاجئة بشكل مبالغ فيه، وواستخدامه للغة العين المصاحبة للتلوين الصوتى وتوظيفه لنبرات صوته خاصة فى المواقف التى تدعو للدهشة بما تحمله من تناقضات أن يضفى على المشاهد مسحة كوميدية راقية دون ابتذال أو افتعال، خاصة وأن "التمثيل من خلال شاشة التليفزيون يختلف عن التمثيل على خشبة المسرح، حيث أن شاشة التليفزيون تتيح للمشاهد رؤية تفاصيل قد لا يراها وهو جالس فى صالة المسرح مثل تعبيرات وجه الممثل، وإيماءاته، حيث تبدو هذه الانفعالات بشكل أوضح عندما يملأ وجه الممثل المسرحى شاشة التليفزيون"[1].

ولا شك فى أن القدرة على الإضحاك تتطلب مقومات محددة، "فالإضحاك فن وموهبة وملكة، والشخص الموهوب فى الإضحاك ذكى حاضر البديهة، له ذاكرة حساسة، وربما انضم إلى ذلك ملامح من شكل أو نطق أو تصوير للمواقف "[2].

(١) شفيق مجلى: خصائص الدراما التليفزيونية، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، العدد الثامن عشر، ١٩٦٥، ص٦٥.

(٢) سعد علام: الإ ضحاك فى مسرح شوقى، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٦٧.

وكلها صفات أمتلكها "عبد الحسين عبد الرضا"، ووظفها أدائياً فى هذا المسلسل، التى بدأ ظهوره فيه بموقف كوميدى، وهو دخول "صقر أبو منقار المستشفى إثر إصابته بأزمة قلبية بعد علمه بالمصيبة المالية التى ستحل عليه، بسبب الديون، والضرائب التى عليه تسديدها، وتكمن الكوميديا فى المشهد الذى جمع بين "صقر" وطبيبه بداخل إحدى غرف المستشفى حيث يوصيه الطبيب بعدم الانفعال، والتزام الهدوء فيدق جرس هاتفه:

صقر: (بهدوء) ألو ... ياهلا ياهلا شو جرى (بصوت عالى) بى بى منين عندنا سيولة عشان ندفع ما قلت لك ودى لهم نسخة من الميزانية

الطبيب: (محذرا) ريلاكس ريلاكس

صقر: (بصوت منخفض جدا) ما أنى جايلك ودى لهم نسخة من الميزانية (يرفع صوته ثانية) حاسب بو راشد خليه يروح معاهم.

الطبيب: (محذرا) ريلاكس ريلاكس

صقر: (بصوت منخفض جدا) حاسب بو راشد خليه يروح معاهم"[1].

يتضح أسلوب "عبد الحسين عبد الرضا" لإثارة الضحك فى هذا المشهد من خلال محورين أساسيين:

أولهما: التنوع والتلوين الصوتى ما بين الارتفاع والانخفاض تبعا لإرشادات الطبيب، مصاحباً إياه بتلوين إنفعالى وحركى من خلال إيماءات الوجه التى تنتقل فجائيًا من العبوس والغضب إلى الهدوء والابتسام ثم لا تلبث أن تنقلب ثانية وهكذا.

ثانيهما: توظيف الممثل لتقنية التكرار لإثارة الضحك والمراد بالتكرار تكرار كلمة أو جملة يرددها شخص فتصبح بمثابة (لازمة) له وليس هذا هو المقصود بالتكرار فحسب بل التكرار يعنى أيضاً تكرار موقف – كما هو فى المشهد السابق – وأعنى بهذا تكرار مجموعة من الظروف تعود كما هى مرات عديدة "إن تكرار عبارات أو مواقف بعينها من حين لأخر تعنى أن الفكر قد فقد مرونته واقترب من إيقاع الآلة، وكل انحراف للحياة فى اتجاه الآلية لابد أن يولد لدينا الضحك، سواء اتخذ الانحراف صورة سلوك آلى رتيب أو فعل متكرر يطرد وتيرة واحدة"[2].

وفى المشهد نفسه لجأ "عبد الحسين عبد الرضا" إلى أسلوب التكرار الحركى الممزوج بعدم الفهم، حينما طلب منه الطبيب أن يسترخى، ويمد قدميه، فإذا به يمدهما فوق كتف الطبيب مما يسبب إزعاجاً للأخير، فيقوم بتعديل وضعهما على الفراش لكى ما يلبث أن يكرر "عبد الحسين" الحركة ممداً أياهما فوق كتف الطبيب ثانية.

(١) خلف الحربى: "أبو الملايين"، حوار مقتبس من أسطوانة (CD)، إنتاج ٢٠١٣، إخراج: محمد دحام الشمرى.

(٢) سمير عوض: الكوميديا فى مسرح سعد الدين وهبة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥.

وتتنوع أساليب التكرار عبر أحداث المسلسل ما بين التكرار اللفظى والحركى وتكرار الموقف فمثلاً فى الحلقة الرابعة وبعد أن زج دكتور "وضاح" بالسجن بسبب قتله لناقة أخطأ فى علاجها، تثور ثائرة "صقر" لأنه قد شعر أن أمواله قد ضاعت، ويبدأ فى التفكير – مع مدير أعماله خالد – فى طريقة لإخراج أخيه بعد أن نقل كل ثروته إلى حسابه البنكى، مما يعنى أنه لو بقى فى السجن لن يستطيع أن يستعيدها.

"صقر : سيظل بالسجن وحلالى كله يروح
خالد: ما كان على البال ولا على الخاطر.
صقر: ألبس طاقيتك وفكر زين
(يرتدى خالد القبعة)
خالد: عمى أنا أقول رب ضارة نافعة
صقر: ما فهمت شو نو رب ضار ة نافعة .. يا سلام على أمثالك أنت بتشرب شئ؟
خالد: ما بشرب أنا تربيتك (يخلع القبعة)
صقر: ألبس طاقيتك وفكر زين شو قصدك برب ضارة نافعة
خالد: قصدى يسوى لك توكيل عام
وبكرة تعرف تتصرف فى الفلوس"[1].

يكمن مصدر الضحك فى هذا المشهد من التكرار اللفظى لجملة (ألبس طاقيتك وفكر زين)، مع تعارض الجملة مع المنطق، فالقبعة ليست مصدر الإلهام والتفكير على الإطلاق ومع ذلك يكررها "عبد الحسين" بأسلوب يمتلئ بالثقة والحزم والاقتناع بأن القبعة هى الملهم لمدير أعماله.

ويظهر أسلوب التكرار كتقنية من تقنيات الأداء التمثيلى الكوميدى فى الحلقة الثامنة عشر، من خلال تكرار الموقف حيث تفاجأ "سمر" بكثرة العرسان على بابها فبعد أن فاجأها "أبو الملايين" (صقر)، بزيارتها فى بيتها وبيده باقة من الورود بمناسبة عيد ميلادها، وللبوح بأحاسيسه ومشاعره تجاهها، تكرر الموقف مع "بطى" فبعد أن أقنعه "وضاح" بالزواج من سمر يذهب هو الآخر إلى بيتها حاملاً باقة من الزهور ليصرح لها بحبه، ولكن سمر ترفضه، وتبدأ بالحديث عن قلبها الذى لم يعد ملكها، بعد أن استحوذ عليه "أبو الملايين".

"سمر: يابطى أنا عشرين سنة ما شفت ريحة رجال ولا وعيت على رجال، الحين كلكم دشيتوا مرة واحدة"[2].

(١) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

(٢) المصدر السابق.

ولم يكن مصدر الضحك فى هذه المشاهد من تكرار الموقف فحسب بل أيضاً، من عدم التلاؤم، حيث يثير التناقض ضحك المتلقى من خلال عدم التوافق بين ما يراه وما يسمعه، فأمامنا شخصيات درامية قد تعدت الستين، لكنها تتصابى وتعيش مرحلة المراهقة العاطفية صوتياً وحركياً وانفعالياً وهو ما يثير ضحكنا.

وهو ما تؤكده "نهاد صليحة" بقولها: "إن التناقض وعدم الملائمة هو الباعث الرئيسى للضحك"(١).

كما ظهر التكرار اللفظى ثانية فى الحلقة العشرين، فى مشهد المستشفى، حيث تجرى "سمر" عملية الولادة والجميع فى الانتظار خارج غرفة العمليات، "صقر"، و"وضاح"، و"غادة" (زوجة وضاح وابنة سمر)، يبدأ وضاح فى كيد أخيه "صقر" بالتفاخر بما يرتديه من ثياب، وخواتم، مما يثير حفيظة "صقر" ويبعث فى نفسه الألم والحسرة على ثروته، فكان بين الحين والآخر يقترب من وضاح مشيراً إلى خاتمه وهو يقول فى حسرة:

"صقر: ما هذا عقيق ولا زمرد؟

وضاح: زمرد"(٢).

ويكررها "صقر" أكثر من مرة، مصاحباً الصوت بإيماءات وجهة التى تبعث على الحسرة والندم، مما يزيد الموقف إضحاكاً.

كما وظف أسلوب التكرار الحركى عبر أحداث المسلسل فهناك العديد من المشاهد التى جمعت بين "صقر"، و"سمر" بعد زواجها للتفكير فى حيلة لاسترجاع أمواله من أخيه "وضاح"، وكلما قالت له فى أسلوب آمر "فكر"، استخدم حركة معينة كررها فى كل المشاهد، بأن يأخذ رشفة طويلة من فنجان القهوة بصوت عال جداً ومعها تتسع حدقة عينيه وترتفع حاجبيه إلى أعلى كعلامة على التفكير العميق.

إن ظهور ايماءات وجه الممثل على شاشة التليفزيون ومن خلال "لقطات قريبة أو قريبة جداً تركز على إبراز الملامح وتغيراتها بكل دقة للمشاهد"(٣) يتطلب حرفية معينة للممثل واهتمام بالغ بحركتها وتلويناتها بما يتفق مع السياق الدرامى للحدث، وهو ما راعاه "عبد الحسين عبد الرضا"

كما وظف "عبد الحسين عبد الرضا" أسلوب التناقض أدائياً بشكل يثير الضحك فى مواقف جديدة من المسلسل:

ففى الحلقة الأولى وفى مشهد المستشفى، حيث يقتحم غرفة صقر مريض قد تجاوز التسعين من عمره يحمل بيده حامل محلول الجلوكوز، يمشى منحنياً، يسعل باستمرار.

(١) مقتبس فى: على سالم إبراهيم: المسرح الضاحك، جريدة الأهرام، ١٨ / ١١ / ١٩٩٤.

(٢) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

(٣) على عبد الرحمن: فنون ومهارات العمل في الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠١١، ص ٨٢.

المريض: السلام عليكم
صقر: وعليكم السلام أبونا آدم
المريض: شو لونك
صقر: بخير
المريض: شوف أنا صار لى سنين ملطوط بهذه المستشفى ولا يدرون إيش علتى
صقر: وأنت تعرف إيش علتك
المريض: إيه القلب ..السكرى .. البنكرياس .. شد بالورك .. البواسير
صقر: شو اسمك؟
المريض: صالح
صقر: صالح؟!! كيف صالح؟ ما فيك شئ صالح"[1].

يأتى الضحك فى هذا المشهد من خلال المفارقة بين ما نسمع وما نرى فالاسم "صالح" غير ملائم تماما للحالة الشخصية الصحية.

كما أضاف "عبد الحسين" لمحة كوميدية للموقف من خلال إيماءة وجهة التى تبعث على الدهشة والتعجب وهو يسأل (صالح؟!). حيث تتسع العينان وتصبحان عرضة لظهور البياض بشكل واضح فيهما. يرتفع الحاجبين وتتجعد الجبهة. يرتخي الفم ويتدلى، مما يشيع حالة من الفكاهة على المشهد.

كما نجح "عبد الحسين" فى إثارة الضحك من خلال ردة فعله على المستوى الصوتى والحركى الإيمائى ازاء التناقض فى المشهد الذى جمع بينه وبين "سمر" فى إحدى المطاعم التى تبالغ "سمر" فى مدحه:

"سمر: المطعم هذا أكله يخبل ... أقولك يا أبو منقار زباينه لو تدرى منين
صقر: منين؟
سمر: زباينه من العين والفجيرة ورأس الخيمة
صقر: (ينظر للطاولات الفارغة فى دهشة) منين منين"[2].

وعندما يأتى صاحب المطعم لتضيفهم يسأله "صقر"

"صقر: كيف شغلكم؟
صاحب المطعم: شغل ميت .. ما عاد فيه شغل
سمر: يخافون من الحسد"[3].

(١) المصدر السابق.
(٢) المصدر السابق.
(٣) المصدر السابق.

يتضح التناقض فى المشهد السابق من عدم التوافق بين ما تقوله "سمر" وما يراه "صقر" من خواء المطعم وكذلك بين تأكده سمر وما ينفيه صاحب المطعم ذاته، وقد انعكس ذلك كله على ايماءات وجه "عبد الحسين عبد الرضا" وهو يبرق عينيه ويفتح فاه ناظراً الى الطاولات الفارغة. وانعقاد حاجبيه أمام جملة صاحب المطعم. وتزداد جرعة الضحك بتبرير "سمر" الساذج لهذه المفارقة بأنها خشية الحسد.

كما اعتمد المسلسل فى كثير من مشاهده على كوميديا اللفظ التى أداها "عبد الحسين عبد الرضا" بنجاح من خلال خفة ظله وقدرته على التنويع الصوتى.

"فاللفظ فى الكوميديا يوظف أحيانا ليعطى معنيين متناقضين أحدهما جاد والآخر ساخر ... ومن هنا فإن اللفظ والتلاعب به يكون وسيلة فعالة لخلق المواقف الكوميدية، حيث أن النطق بالكلمة وما تحمل من معنى يقصده المتكلم، تصل إلى الطرف الأخر بمعنى مختلف يعيه المشاهد، حيث يصل المغزى الحقيقى إليه"[1]. وقد يحقق هذا فى المسلسل فى أكثر من موضع ففى الحلقة الخامسة وبعد أن قرر "صقر" الدخول فى مشروع النوق، يجرى حوار بينه وبين مدير أعماله حيث يعترض الأخير على هذا المشروع غير المجدى والذى يتطلب فى الوقت ذاته ملايين الدولارات.

خالد: أنت ايش فهمك فى مشروع النوق؟!

صقر: يقولون النوق سفينة الصحراء ... نشترى ثلاث سفن يفيدونا ... إن احتاجنا شئ بعنا سفينة بركابها وصرفنا على روحنا"[2].

تكمن الكوميديا فى جملة "صقر" الأخيرة من طريقة القائه الجادة وأسلوبه التقريري وكأن يقرر حقيقة واقعة رغم أن المقصود هو الناقة وليس سفينة حقيقية.

وقد تكرر توظيف كوميديا اللفظ خاصة باستخدام "عبد الحسين عبد الرضا" لأسم والدته "فقعة"، فعندما علم "أبو الملايين" بحمل زوجته "سمر" صار يغيظ أخيه "وضاح" بتدليله لزوجته أمامه وبذكر مولوده القادم بشكل مستمر، خاصة وأن "وضاح" و"غادة" لم يتمكنا من الإنجاب حتى ذاك المشهد، ولهذا رغب "وضاح" فى الانتقام، واشترط عليه تسميه أبنته القادمة "فقعة" تخليداً لأمهما فكان رد فعل "أبو الملايين" مثيرا للضحك حين قال مندهشاً

"صقر: فقعة؟!! يا فقعة قلبى منك ... تنهب حلالى وتشترط عليا[3]".

وقد تم التلاعب باسم "فقعة" فى مشاهد عديدة منها المشهد الذى جمع بين "صقر" و "وضاح" فى الحلقة الخامسة والعشرين:

(١) فوزية مكاوى: الكوميديا فى المسرح الكويتى، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٣، ص ٢٤٩.

(٢) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

(٣) المصدر السابق.

"وضاح: إسم أمك فقعة؟
صقر: أيوه
وضاح: لا أسمها فجعة
صقر: أنا أقوله باللغة العربية خوى
وضاح: أنت شو اسمك صجر ولا صقر؟
صقر: صجر
وضاح: إذن تقول فجعة"[1].

ويرى الباحث أن كوميديا اللفظ لا تتوقف عند اكتسابه لمعنيين متناقضين بل يتسع معناها ليشمل التكات والأمثال المضحكة والسخرية والمبالغة فى الوصف وتغيير الكلام وكلها أساليب للإضحاك سيستعرضها الباحث أثناء تحليله للأداء التمثيلى للممثل "عبد الحسين عبد الرضا" فى مسلسل "أبو الملايين".

فبالنسبة للسخرية فقد تعددت بحالاتها وأهدافها عبر أحداث المسلسل فهى الحلقة الأولى، قدم "عبد الحسين بن الرضا" أسلوباً ساخراً يهدف إلى النقد السياسى وفشل الحكومة فى وضع الرجل المناسب فى المكان المناسب، وذلك من خلال توظيفه لنغمة صوتية يكسوها الكثير من الاستنكار والاستهزاء وايماءات مليئة بالدهشة، خاصة بعد أن أخطأ طبيب المستشفى فى تشخيص حالته، وهو ما أثبته الطبيب الأجنبى.

"صقر: فى دبى يقدرون الكفاءات مو مثل عندنا إهنا يحاربون الكفاءات
خالد: تذكر دكتور بوسليمان؟
صقر: إيه كفاءة (موجها حديثه لمحامى الشركة) تدرى وين عينوه؟
المحامى: وين؟
صقر: بالأوقاف" [2]

يحمل المشهد السابق كم من السخرية والتناقض وافتقاد المنطق، وقد تكرر ذلك فى مشاهد عديدة، حيث امتزجت السخرية بنوع من المبالغة، كما حدث فى الحلقة الثامنة عشر عندما تقدم "صقر" لخطبة "سمر" من أخيه "وضاح" بوصفه زوج أبنتها "غادة". والمسؤول عن هذه العائلة.

"وضاح: وعشانك أخويا ما أبغى مهرها يزيد عن عشرة دراهم
صقر: هذا سعرها بالسوق ... قصدى كتر خيرك هذه دعابة دعابة.
وضاح: وعشان ها الزواج ما هو نزوة ولا لعبة عندنا شرط

(١) المصدر السابق.
(٢) المصدر السابق.

صقر: تؤمر قول شرطك

وضاح: مؤخر الصداق عشرة مليون درهم

صقر: (فى دهشة) ليش خوى أنا خاطب أميرة موناكو".[١]

كما يؤدى "عبد الحسين عبد الرضا" حالة خيبة الأمل والرجاء عندما يسخر من زواجه بسمر بعد أن فشل من خلالها فى استرداد أمواله من أخيه "وضاح"، ويعكس خيبة ظنه من خلال أداء كوميدى فاستخدم نغمة صوتية أقرب إلى نحيب النساء واضعاً يده فوق رأسه، ويصرح بندمه على هذا الزواج لأخيه فى أسلوب لاذع قائلاً:

"صقر: تعالى لاَخوك العوج .. ما رأيك أطلقها ويتزوجها أخو العرب ويعطينا بدالها ناقتين ناقة ليك وناقة إلى".[٢]

كما أثار "عبد الحسين عبد الرضا" الضحك من خلال توظيفه لأسلوب المبالغة اللفظية المصاحبة بنغمة صوتية رومانسية لا تتناسب مع طبيعة سنه، واستخدامه لإيماءات تنم عن خجله وعدم خبرته بالمسائل العاطفية. وذلك فى الحلقة السابعة عشر عندما كان يلاطف "سمر" بتقديم هدية لها بمناسبة عيد ميلادها فى محاولة لاستمالتها تجاهه وموافقتها على الزواج منه:

"صقر: أنا جايب لك هدية بحق عيد ميلاك العشرين

سمر: بس أنا أكبر شوى من عشرين

صقر: لكن أنا أشوفك بمصاصة بحنكك".[٣]

يكمن الضحك فى هذا المشهد ليس من المبالغة فقط فى منح "سمر" عمراً أقل بكثير من عمرها الحقيقى ولكن أيضاً من الأداء الصوتى واختيار طبقة الصوت الرقيقة الناعمة المغلفة بالخجل والتى لا تتناسب مطلقاً مع شخصيات تعدى عمرها الخمسين عاماً.

كما لجأ "عبد الحسين عبد الرضا" إلى أسلوب المبالغة عندما قرر أخوه "وضاح" تخليد ذكرى والدتهما "فقعة" بكتابة سيرتها الذاتية من مؤرخين وأدباء كبار ولكنهم تغالوا فى وصفها بشكل أثار حفيظة "صقر" مما جعله يعلق على هذا ساخراً:

"صقر: شهرين مع الخبراء سووا أمى أنديرا غاندى"[٤]

لقد جاءت المبالغة اللفظية على لسان "صقر" متماشية مع السياق الدرامى السابق لها مما أثار ضحك المتلقى.

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق.

كما تم توظيف الأمثال الشعبية بشكل كوميدى يثير الضحك وفى الوقت ذاته يخدم الموقف الدرامى. وتأتى الكوميديا من ردة فعل "عبد الحسين عبد الرضا" وتعليقه الساخر عليها.

ففى المشهد الذى جمع بين "صقر" ومدير أعماله "خالد" للتفكير فى طريقة لاسترداد أمواله من أخيه "وضاح" كان هناك حضور للمثل الشعبى، تعامل معه "عبد الحسين" برد فعل يثير الضحك من خلال إيماءات وجه التى رسمت فى البداية حالة الدهشة وعدم الفهم برفع الحاجبين وفتح العينين، ثم الامتعاض بانعقاد الحاجبين، ثم القبول والرضا بانبساط ملامح الوجه ورسم ابتسامة على الشفتين، مع رد قولى ساخر .

"خالد: إذا الكلب نبح إديله عضمه
صقر: ما معنى هذا المثل خليك واضح؟
خالد: إديله كام مليون يتلهى فيهم
صقر: تقترح كام المبلغ اللى أعطيه؟
خالد: ثلاثة ملايين
صقر: ايش تقول؟ ما عندك عظمة أقل من هادى العظمة؟
خالد: هادى العضمة اللى طلعت معى
صقر: مثل كلابى لكن مقبول". (١)

وقد تكرر هذا الموقف في مشهد آخر عندما كان يحاول "خالد" رسم الطريقة التى يجب أن يتعامل بها "صقر" مع أخيه "وضاح".

"خالد : لا تكن ثقيلاً فيستغنى عنك ولا تكن خفيفا فيستهان بك
صقر: مين الكلب ابن الكلب اللى قال ها المثل؟
خالد: واحد معى فى الربع
صقر: ما دام من ربعك وين ربنا يوفقنا؟" (٢)

كما كان رد فعل "عبد الحسين عبد الرضا" مثيراً للضحك عندما فوجئ بوجود "سمر" مع البطى فى المطعم، فما كان منها إلا محاولة إقناعه بإخلاصها له وعفتها وحبها الشديد له وللنجاح فى ذلك تم توظيف المثل الشعبى.

"سمر: أبو منقار ... خدك ورد رمان ومربى مشمس أجيك تجيب لى ديان وكشكش
صقر: ما فهمت لا كشكش ولا مشكش" (٣)

(١) المصدر السابق.
(٢) المصدر السابق.
(٣) المصدر السابق.

كما يعتبر الباحث أن عدم منطقية الحوار قد تؤدى فى بعض الأحيان إلى إثارة الضحك وهو ما يندرج تحت قائمة كوميديا اللفظ، وقد ظهر هذا جلياً فى المشهد الذى جمع بين صقر ومدير أعماله خالد فى الحلقة الثالثة عشر حيث كان يدور الحوار حول المشروعات التى ينوى "صقر" الدخول فيها والأموال الطائلة التى سيجنيها من وراء تلك المشروعات وإذ بالحوار يخرج عن مساره الطبيعى فجأة

خالد: بدى أسألك سؤال

صقر: قول أستفيد منى قبل ما أموت .. أنا ثروة شو سؤالك؟

خالد: السؤال فى المسافات ما المسافة بين كوكب زحل والمشترى؟

صقر: المسافة بين كوكب زحل والمشترى؟

خالد: إيه

صقر: عندك متر؟

خالد: لا ما عندى

صقر: باكر هاتلى متر وأقولك المسافة بالضبط (بعصبية) شايفك تمزح ... إيش دخل المسافات فى موضوعنا الحين". [1]

تضمن المشهد السابق أكثر من وسيلة من وسائل الضحك، فبجانب عدم منطقية السؤال؟ ورد فعل "صقر" الإيمائى عليه بتعبيرات وجه التى تدعو إلى الدهشة، فقد لجأ "عبد الحسين عبد الرضا" إلى أسلوب (التحول المفاجئ) حيث يعتبر "التحول المفاجئ من فكرة إلى نقيضها أو من موقف إلى أخر من أهم الصيغ الفكاهية المستخدمة فى الكوميديا"[2]. فبعد أن قابل "صقر" سؤال مدير أعماله بهدوء وروية بل وطلب منه إحضار مقياس لمسافة، نراه تحول فجأة وثارت ثائرته، وسأل منفعلاً عن مدى جدوى هذا السؤال غير المنطقى، مع ايماءات وجه تنم عن حالة الامتعاض التى انتابته، بجمع الحاجبين فى نقطة التقاء مع تقطيب الجبين.

وقد تكرر توظيف هذا الأسلوب (التحول المفاجئ) فى معظم مشاهد المسلسل، فعلى سبيل المثال فى الحلقة الثانية التى جمعت بين "صقر" وأخيه "وضاح" للمرة الأولى داخل غرفة العلميات حيث كان يجرى الأخير عملية جراحية دقيقة لعنزة، نراه يستقبل أخيه "صقر" بترحاب شديد، ولكن ما لبث أن تحول موقفه فجأة:

"وضاح: خوى صقر بقالى سبع سنين ما شفتك ما مصدق ... بالأحضان يا خوى"[3].

(١) المصدر السابق.

(٢) سمير عوض: مرجع سبق ذكره، ص ٨.

(٣) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

وبعد أن يطلب منه الانتظار بحديقة العيادة

"وضاح: (للممرض فى غلظة وغضب) كيف تدخله غرفة العمليات؟

الممرض: قال أخوك ... خفت تزعل

وضاح: أى حد يقول أخوى تدخله غرفة العمليات ... مافى شئ أسمه أخوك ولا أبوك ولا أمك .... دى غرفة عمليات أسمع ثلاثة أيام خصم"[1].

قد شارك "عبد الحسين عبد الرضا" "ناصر القصبى" هذا المشهد وأعلى قيمته الكوميدية برد فعله وإيماءات وجهه التى تنم عن الفرحة والارتياح لهذا الاستقبال الحافل.

وقد لجأ هو نفسه إلى هذا الأسلوب (التحول المفاجئ)فى الحلقة العشرين (مشهد المستشفى) حيث كان الجميع فى انتظار أتمام عملية ولادة "سمر" وكان الشغل الشاغل لصقر هو الجنين، والابنة التى ستجعله يربح عشرة ملايين درهم إذا ما أسماها "فقعة" لذا نراه يوظف صوته الخفيض الموحى بالتآمر وايماءات وجهه المعبرة عن طموحاته غير المشروعة، حيث العينان المبرقتان ببريق الثروة المنتظرة، وهو يتحدث مع الممرضة خارج غرفة العلميات:

"صقر: لو صار شئ فى الولادة ويقولوا الأم ولا الجنين أقول الجنين ... الأم مالى دعوة بيها.

غادة: فال الله ولا فالك هذا كلام تقوله عن أمى؟

وضاح: أنت وصولى ... إنتهازى"[2].

وما إن تتم عملية الولادة بنجاح ويدخل الجميع للاطمئنان على "سمر"، ويجد "صقر" نفسه وجهاً لوجه أمامها يتحول موقفه فجائياً ويقول:

"صقر: أنا قلت حق الدكاترة ... قلت لهم شوفوا إياكم تسووا سوء بسمر ... الجنين ما مهم .... المهم سمر"[3].

لقد وظف "عبد الحسين عبد الرضا" صوته وحركته (وإيماءات وجه)، وانفعالاته ليعكس موقفين متناقضين فى اللحظة نفسها ليؤكد بالفعل أنه شخص إنتهازى ووصولى كما وصفه أخيه "وضاح"، فعلى مستوى النقلات الصوتية تحول الصوت من حماسى حازم صارم فى الموقف الأول إلى صوت رقيق عاطفى، وكذلك إيماءات وجهه الذى علاه الغضب والقسوة فى الموقف الأول تحولت إلى إيماءات تشى بالحب والعطف والحنان على زوجته "سمر".

---

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق.

كما لجأ "عبد الحسين عبد الرضا" إلى أسلوب التحول المفاجئ بتوظيفه لتقنيات الصوت والحركة فى مشاهد الجانبيات ويقصد بها "أن تتحدث الشخصية إلى نفسها فى حضور شخصيات أخرى، ويفترض أن تلك الشخصيات لا تسمع ذلك الحوار، مع أنه يتم على مسمع منها"[١].

وقد كرر "عبد الحسين" استخدام الحديث الجانبى ليظهر حقيقة مشاعره التى يخفيها أمام أخيه وضاح أو زوجته "سمر"، فى العديد من المواقف، بشكل يثير الضحك. "(وضاح يغنى أغنية عاطفية لغادة)

صقر: (جانبيا) وين الشاعر حتى يشوف وضاح يغنى القمر القمر
وضاح: إيش قاعد تبرطم"[٢].

كما اعتمد "صقر" على أسلوب التحايل والخديعة لمحاولة استرداد أمواله التى يصرفها "وضاح" ببذخ على متطلبات زوجته "غادة"، مما أفرز نوعا من الكوميديا النابعة من سذاجة هذه الحيل، وقد ظهر ذلك جليًا فى المشهد الذى جمع بين الرباعى (صقر – سمر – وضاح – غادة) وفيه قرر "وضاح" تلبية رغبة زوجته "غادة" فى شراء بخت بخمسة عشر مليون درهم.

"صقر: عندى لك اقتراح يوفر لك ملايين بكام تشترى اليخت؟
وضاح: حوالى خمسة عشر، عشرين ملايين.
صقر: أنا أقول تشترى اليخت، وتسجله بإسمى وأنا أقوم أحوله باسمك وأبيعه لك بخمسة ملايين"[٣].

كما يرى الباحث أن كوميديا الموقف هى إحدى مصادر الضحك فى هذا المسلسل، وهى "تعتمد أساسا على المهارة فى بناء الحبكة الدرامية أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات و تعميق أبعادها، فاهتمام المؤلف عادة يولى إلى المواقف الداعية للضحك مثل المفارقة الدرامية، الأخطاء الكثيرة، التنكر، الخطأ فى معرفة الشخصيات، المقابلات المباغتة .... إلخ"[٤].

وقد استطاع الممثل "عبد الحسين عبد الرضا" فيها أن يوظف إمكانات صوته وحركة جسده وايماءات وجهه لتمنحنا الأثر الكوميدى المنشود، من خلال تحولاتها المفاجئة من اليسر والانبساط والارتياحية إلى العكس بأن يقلص عضلات وجهه ويخفض حواجبه ليصنع عبسة. وتتشكل تجعدات فوق قصبة الأنف. وتضيق العينان وتحدقان. وقد تشتعلان ببريق الغضب، أما الصوت فيتحول من الطبقة الخفيضة إلى العالية المتوترة المغلفة بنغمة الغضب والامتعاض، نتيجة حدوث المفارقة والتى تكون عادة عكس توقعاته وآماله.

---

(١) نادية أيوب: الحديث الجانبى http://www.proz.com

(٢) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

(٣) المصدر السابق.

(٤) محمد عبد الله نجم: الكوميديا فى مسرح جمال عبد المقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٧٤.

ويذهب الباحث إلى أن الموقف الرئيسى لأحداث المسلسل يقوم على المفارقة الدرامية المضحكة، فقد لجأ "صقر" إلى حيلة كى تنقذه من الإفلاس، وهى أن يحول كل أمواله على الحساب البنكى لأخيه من والدته الدكتور "وضاح" ولكن الأخير وبسبب سرقة "صقر" لميراثه الشرعى، يتحكم فى الثروة، ويصبح "صقر" ذليلاً له، يراه يبعثر أمواله على ملذاته ويدخل فى مشروعات فاشلة، فينقلب السحر على الساحر، ومن هنا تأتى المفارقة الدرامية، التى لا يمكن أن تنجح بدون ممثل واعى متفهم لإبعاد شخصيته وتحولاتها على المستوى الصوتى والحركى والإنفعالى.

كما تلقى المفارقة الدامية بظلالها على أحداث المسلسل من خلال أمنية "صقر" إنجاب "طفلة" ليفوز بمبلغ العشرين ملايين درهم ولكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن ويفاجأ بأن المولود ذكر.

الطبيب: مبروك جالك ولد

صقر: (فى غضب) الله ما يبشرك بالخير"[1].

وتتولد عند هذه المفارقة الدرامية مفارقة أخرى أكثر إضحاكاً، إذ يحاكى "صقر" حيلة لخداع أخيه "وضاح" بمشاركة مدير أعماله "خالد"، وإيهامه بأن المولود ذكر.

خالد: عمى مبروك لقيت لك الحل

صقر: شى نو الحل؟

خالد: لقيت لك بنية يا عمى

صقر: (بفرح ودهشة) بنية منين؟

خالد: رجال بالمستشفى عنده عشر بنات ويبغى ريحة الولد ... وجاله اليوم بنتين توأم

صقر: وين البنية؟ روح جيبها

خالد: ها هى يا عمى

(خالد يأخذ الطفلة من والدها ويعطيها لصقر الذى يكشف الغطاء عن وجهها ليجدها ذات بشرة سوداء قاتمة)

صقر: هذه هى البنية؟!

خالد: ايه عمى

صقر: ها البنت تشبهنى؟! ... تشبه أمها سمر؟! هذا أبوها؟

خالد: إيه

صقر: أسأله ما فى عنده واحدة أفتح من هذه

خالد: سألته يقول هذه أفتح واحدة"[2].

---

(١) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

(٢) المصدر السابق.

لقد وظف "عبد الحسين عبد الرضا" أدواته الداخلية والخارجية – كما سبق أن وضح الباحث- ليعكس التناقض والتحولات الشعورية لشخصية "صقر" بين فرحته لإيجاد الحل وصدمته بهذا الحل فى النهاية، فكان هناك تنوع واضح على مستوى الصوت والانفعال وإيماءات الوجه من السعادة والأمل والتفاؤل إلى الحزن واليأس والاستسلام للأمر الواقع، وهو ما خلق نوعا من الكوميديا وإثارة الضحك.

كما يبرز استخدام أسلوب القلب لتحقيق الكوميديا "حيث تنعكس الأدوار أو المفاهيم كالمتهم الذى يلقى درسا فى الأخلاق والخادم الذى يأمر سيده والتلميذ الذى يعلم أستاذه، والطفل الذى يلقى على والديه درسا فى التربية"[1].

وقد تجلى هذا الأسلوب فى أكثر من مشهد فى مسلسل "أبو الملايين"، ففى الحلقة الخامسة عشر تنعكس الأدوار، ويصبح صاحب المال الحقيقى "صقر"، فى موقف ضعيف أمام من أستأمنه على ماله وحوله باسمه فى حسابات البنوك وأقصد بالطبع أخيه "وضاح" الذى يتحكم فى "صقر" بشكل أستفزازى لا يعكس حقيقة الوضع القائم مما يثير الضحك خاصة أمام رد فعل "صقر" لهذا القلب.

وضاح: (فى حزم) من اليوم وطالع أنا اللى حأدير الحلال بنفسى ما عجبك أخبط رأسك فى الحيط.

صقر: (فى حسرة وألم) أطلعى يا أمى من القبر لتسمعين. وكنتى تقولين "دير بالك على خوك وضاح" تعالى شوفيين"[2].

وقد تكرر الموقف ذاته فى الحلقة الثالثة والعشرين عند محاولة "صقر" (صاحب المال)، استعطاف "وضاح" (المستحوذ وسالب المال) لمنحه بعض المال لمواجهة أعباء الحياة خاصة بعد زواجه من سمر، وتستكمل دائرة الضحك من خلال "وضاح" الذى قابل استعطاف "صقر" بنوع من الاستنكار والتعالى والإذلال.

"صقر: أنا تزوجت وبقيت رب أسرة، مسئول عن أسرة، والحياة صارت نار .. المصاريف زادت

وضاح: ها الشغل ما أنى أحبه قولى اللى تبغيه وإيش عندك وخلصنى

صقر: أنا أريد خمسين مليون أطقطق فيهم

وضاح: (بدهشة) خمسين شو؟

صقر: خمسين مليون درهم

(١) محمد عبد الله نجم: مرجع سبق ذكره، ص ٣٨

(٢) خلف الحربى: مصدر سبق ذكره.

وضاح: والله العظيم؟!

صقر: إيه من حلالى

وضاح: تطلب بها البساطة ... فاكرنى بأمشى أوزع الدراهم ... أنا رجال داخل على مشروع جديد وأبغى أموال.

صقر: اللى يسمعك يقول بتعمل مشاريع عظيمة شو مشاريعك؟ هوهو وكلاب هل دى مشاريع؟ أشكرك يا قليل الحياء أنا أخوك العوج، عيب عليك تقولى لى ها الحكى"[1].

كما نجح "عبد الحسين عبد الرضا" فى توظيف أسلوب التنكر كأحد الصيغ المهمة لإثارة الضحك ويرى الباحث أن فن التنكر من أدق الفنون التى تتطلب من الممثل مهارة خاصة، وخبرة واسعة ودارية تامة، لأنه يعتمد على تغيير تعبيرات وجهه واللجوء إلى رنة صوت وطبيعة لهجة مغايرة لصوته الحقيقى، هذا بالإضافة إلى إتيانه بحركة مناسبة للشخصية الجديدة، ومن هذا المجموع من الصوت والحركة وملامح الوجه يستطيع الممثل انتزاع الضحك من المشاهدين، وهو ما نجح فيه الممثل "عبد الحسين عبد الرضا"، عندما تنكر فى الحلقة الرابعة عشر فى شخصية رئيس عصابة حيث قام بخطف كل من "البطى"، و"بوشاصان" بعد تسببهما فى فشل مشروعه الخاص بتجارة السلاح، وقد ساعده فى عملية الخطف "خالد" مدير أعماله.

صقر: شربته ماء؟

خالد: شربته.

صقر: ارتوى

خالد: أرتوى

صقر: سنيت السكاكين؟

خالد: سنيتها

صقر: شيل الرباط من على عينه (موجها حديثة للبطى) الحين تقول الصدق حرفيا وإلا حتشوف شئ ماشفته بعينك هات المجرم الثانى"[2].

وتعتبر الملابس كذلك مادة غنية من مواد الخداع والتنكر، حيث أرتدى "صقر" جلباباً شعبياً، ووضع على رأسه عمامة كبيرة أخفت جزء كبير من وجهة وأمسك فى يده عصا يدق بها على أرض.

لا شك فى أن الدراما "تتحدد أساسياتها بالمكان والفكرة، والجمهور إلى جانب عناصر فنية أخرى مثل الموسيقى والديكور والملابس والإضاءة ولكن يظل الممثل فى هذه العملية الفنية

(١) المصدر السابق.

(٢) المصدر السابق.

هو جوهر الدراما، وهو العنصر الإنسانى الذى يصنع التواصل الشعورى واللاشعورى بين فكر الكاتب ورؤية المخرج "[1].

استطاع "عبد الحسين عبد الرضا" توظيف النقلات الصوتية والشعورية والحركية ليعكس الحالة النفسية للشخصية بمستوياتها المتعددة، كما حقق من خلال هذا التنوع إيقاعات متنوعة أثرت أدائه الكوميدى الساخر.

وقد توصل الباحث فى نهاية الدراسة إلى عدد من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

تنوعت أساليب الأداء الكوميدى فى مسلسل "أبو الملايين" بين كوميديا اللفظ وكوميديا الموقف.

استطاع "عبد الحسين عبد الرضا" استثمار كوميديا الموقف، وابراز امكاناته كممثل من صوت وحركة وجهاز إنفعالى من خلال توظيفه للغة العين وايماءات الوجه ليعبر عن حالات شعورية مختلفة بين الصدمة والدهشة والامتعاض والندم، إلى جانب قدرته على التلوين الصوتى والانتقالات الصوتية المغلفة بنغمات شعورية متباينة، موظفًا إياها لخدمة الشخصية وإبراز أبعادها بما يتناسب مع الحالة الدرامية. .

نجح "عبد الحسين عبد الرضا" فى إثارة الضحك من خلال استثمار كوميديا اللفظ وذلك بتوظيفه للتحول المفاجئ (تغيير نوعية الكلام)، والمبالغة اللفظية، واللجوء إلى الحديث الجانبى الذى يكشف مكنون الشخصية، واستخدام التكرار اللفظى.

وفق "عبد الحسين عبد الرضا" فى أداء حيلة التنكر واستحداث صوت مغاير وحركة مختلفة عن طبيعة الشخصية الأساسية التى يؤديها، بشكل كاريكاتيرى مبالغ فيه، مما أثار الضحك وأضفى على المشهد حالة من الفكاهة.

المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

خلف الحربى: "أبو الملايين"، حوار مقتبس من أسطوانة (CD)، إنتاج ٢٠١٣، إخراج: محمد دحام الشمرى.

ثانيا المراجع:

أحمد حجازى: ملوك الكوميديا، سينفونية الضحك والألم http: www.annaharkw.com.

(١) محمد أبو الخير: موقع الممثل فى نظريات الإخراج والتمثيل، مجلة المسرح، العدد ١٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١١.

أمين العيوطى، فرقة المسرح العربى ومسيرة ربع قرن، شركة مطابع المختار للطباعة والنشر، الإسكندرية، ١٩٨٦.
أمير سلامة: الكوميديا والمسرح المصرى المعاصر (١٩٧٥-٢٠٠٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
سعد علام: الإضحاك فى مسرح شوقى، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.
سمير عوض: الكوميديا فى مسرح سعد الدين وهبة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
شفيق مجلى: خصائص الدراما التليفزيونية، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، القاهرة، العدد الثامن عشر، ١٩٦٥.
على سالم إبراهيم: المسرح الضاحك، جريدة الأهرام، ١٨/ ١١/ ١٩٩٤.
على عبد الرحمن: فنون ومهارات العمل في الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠١١.
فوزية مكاوى: الكوميديا فى المسرح الكويتى، ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٣.
محمد أبو الخير: موقع الممثل فى نظريات الإخراج والتمثيل، مجلة المسرح، العدد ١٠٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
محمد عبد الله نجم: الكوميديا فى مسرح جمال عبد المقصود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
محمد عنانى: فن الكوميديا، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٠.
محمد مبارك الصورى: الأدب المسرحى فى الكويت، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٩٣.
موسوعة ويكيبيديا: عبد الحسين عبد الرضا. http://www.wikipedia.org
نادية أيوب: الحديث الجانبى http://www.proz.com
نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١.
هنرى برجسون: فلسفة الضحك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.