قراءة تفكيكية فى مسرحية "يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم

د. إبراهيم أحمد محمد حسن*

المستخلص

اتخذت التفكيكية - كمنهج نقدى - من فلسفة ما بعد الحداثة متكئًا لها، فاعتمدت على التشكيك والتقويض والعدمية، وإعادة النظر فى الكثير من المسلمات، والمقولات المركزية التى تعارف عليها الفكر الغربى قديمًا وحديثًا، فأقرت باستحالة الوصول إلى فهم متكامل أو -على الأقل- متماسك للنص الأدبى، بل قراءات عدة قابلة للتأويل، تنكر المعنى الثابت للنص عن طريق هدم مركزيته ومرجعيته لمنح الفرصة للتفكير الحر المتمرد على الثوابت.

وتهدف الدراسة إلى البحث فى المفاهيم والأسس التى قامت عليها استراتيجية النقد التفكيكى من خلال تقديم قراءات جديدة ومغايرة للنص المسرحى "يا طالع الشجرة" للكاتب "توفيق الحكيم"، وذلك من خلال عدد من آليات تفكيك النص الأدبى، وأهمها البحث عن المتناقضات لتكون بمثابة معول هدم لبنيته الأساسية ومعناه التقليدى، وبداية لعملية البحث عن معان مغايرة من خلال البحث عن المسكوت عنه داخله.

ويختتم البحث بخاتمة تشمل النتائج وثبت المصادر والمراجع.

Deconstructive Reading in The Play " The Tree Climber" by Tawfiq Al-Hakim

Dr. Ibrahim Ahmed Mohamed Hassan

Abstract

Deconstruction - as a critical approach - relied on postmodern philosophy, relying on skepticism, undermining and nihilism, and reconsidering many of the axioms, and the central sayings that Western thought has known in the past and present, so it recognized the impossibility of achieving an integrated or - at least - coherent understanding of the text. The literary, rather, several readings that can be interpreted, deny the fixed meaning of the text by demolishing its centrality and reference to give an opportunity for free thinking rebelling against the constants.

The study aims to research the concepts and foundations on which the deconstructive criticism strategy is based by presenting new and different readings of the theatrical text, "Oh See the Tree" by "Tawfiq Al-Hakim", through a number of mechanisms to deconstruct the literary text, the most important of which is the search for contradictions to serve as a pickaxe for demolishing Its basic structure and traditional meaning, and the beginning of the process of searching for different meanings by searching for the silent within it.

The research concludes with a conclusion that includes results and proven sources and references.

شهد النقد الأدبى الغربى فى نهايات القرن العشرين تحديثًا لجملة من المفاهيم الثابتة التى احتلت الصدارة فترة من الزمن، مرجحًا كفة القراءة العمودية المتسائلة المتعمقة فى أغوار النص على القراءة الأفقية المعيارية المقيدة بسياقات خارجة عنه؛ فظهرت مقاربات عرفت بـ (ما بعديات) باعتبارها أسسًا نقدية جديدة للفكر الثقافى الغربى، ومن إنتاجات تلك الحركة الثقافية والمعرفية مفهوم (ما بعد الحداثة).

"تمتد فترة ما بعد الحداثة من سنة ١٩٧٠ إلى سنة ١٩٩٠م ويقصد بها النظريات، والتيارات، والمدارس الفلسفية، والفكرية، والنقدية، والفنية التى ظهرت ما بعد البنيوية والسيميائية واللسانية."(١)

◆ أستاذ النقد المسرحي المساعد بقسم الدراسات المسرحية – كلية الآداب– جامعة الاسكندرية

(١) جميل حمداوى: نظريات النقد الأدبى فى مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢، ص ١٢.

وقد ظهر مصطلح ما بعد الحداثة فى ظروف سياسية معقدة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٦-١٩٤٥)، وسط سباق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووى، "وظهور الفلسفات اللاعقلانية مثل السيريالية، والعبثية، وإثبات فشل الأنظمة الاقتصادية العالمية كافة ، مما كان له الأثر الكبير فى زعزعة الكثير من المسلمات والمقولات المركزية، التى تعارف عليها الفكر الغربى قديمًا وحديثًا، وإنتاج مفاهيم جديدة تدعو إلى التشكيك فى كل ما هو موجود وتنادى بهدمه وتقويضه"[٢].

اتخذت التفكيكية - كمنهج نقدى - من فلسفة ما بعد الحداثة متكئًا لها، فاعتمدت على التشكيك والتقويض والعدمية، وإعادة النظر فى الكثير من المسلمات، والمقولات المركزية التى تعارف عليها الفكر الغربى قديمًا وحديثًا، فأقرت باستحالة الوصول إلى فهم متكامل أو - على الأقل- متماسك للنص الأدبى، بل قراءات عدة قابلة للتأويل، تنكر المعنى الثابت للنص عن طريق هدم مركزيته ومرجعيته لمنح الفرصة للتفكير الحر المتمرد على الثوابت.

وتهدف الدراسة إلى البحث فى المفاهيم والأسس التى قامت عليها استراتيجية النقد التفكيكى من خلال تقديم قراءات جديدة ومغايرة للنص المسرحى "يا طالع الشجرة" للكاتب "توفيق الحكيم".

وقد وقع اختيار الباحث على هذا النص؛ لكونه من أكثر النصوص التى وقف أمامها النقد طويلا؛ إذ تعددت التحليلات والرؤى النقدية التى رأت فيه عملًا فنيًا بالغ العمق والخصوبة. وسيحاول الباحث رصد القراءات النقدية المختلفة للنص، وتقديم قراءة جديدة ومغايرة عنها من خلال تفكيك بنيته والبحث عن المسكوت عنه داخله.

وتأتى أهمية البحث، من كونه يتناول منهجًا نقديًا يختلف عن غيره من المناهج التى تسلط الضوء فقط على الأديب أو على الأثر الأدبى أو السياقات التاريخية، والاجتماعية الخارجة عنه؛ فالتفكيكية تنفتح على قراءات جديدة وتأويلات مغايرة تشحذ ذهن المتلقى، وتثير تفكيره، فضلًا عن قلة الممارسات النقدية التطبيقية حول هذا الموضوع.

وتكمن مشكلة البحث فى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

١- ما المرتكزات الفكرية والفلسفية التى استند عليها المنهج التفكيكى؟

٢- ما آليات اشتغال المنهج التفكيكى على النص الأدبى؟

٣- هل نجح المنهج التفكيكى فى سبر أغوار النص الأدبى "يا طالع الشجرة" وتقديم قراءات جديدة ومغايرة تؤكد على خصوبة النص وانفتاحه على تأويلات لا نهائية؟

وقد اعتمد البحث على المنهج التحليلى الوصفى إلى جانب آليات المنهج التفكيكى (محور الدراسة).

وقد تضمن البحث -فى شكله النهائى- مدخلًا نظريًا يتناول الأسس الفكرية والفلسفية للمنهج التفكيكى، تعقبه قراءة تفكيكية للنص المسرحى "يا طالع الشجرة" للكاتب "توفيق الحكيم".

ويختتم البحث بخاتمة تشمل النتائج وثبت المصادر والمراجع.

مدخل إلى النقد التفكيكي

يعد النقد التفكيكى العمود الفقرى لنظرية ما بعد الحداثة التى تولدت من محاولة تخريب الادعاء بامتلاك المعنى؛ ليطالب بإلغاء المعنى الواحد ويقدم المسكوت عنه فى النص الأدبى من خلال قراءات متعددة (قراءة الإساءة)، تنتج معانى لانهائية قد لا يصل إليها كاتب النص نفسه.

(٢) انظر: ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠، ص١٣١.

ترد كلمة (التفكيك) فى معجم لسان العرب "تحت مادة (فكك)، وهى الفعل الثلاثى (فك – يفك – فكا)، وفك الشيء بمعنى فصله."[٣] وقد شغل المنهج التفكيكى منزلة مهمة فى سلم تطور المصطلحات النقدية المعاصرة التى أفرزتها نظريات فترة ما بعد الحداثة، حيث كانت التفكيكية "انعكاسًا مباشرًا لتلك المرحلة.

وقد كانت محاضرة مؤسس التفكيكية "جاك دريدا" Jacques Derrida (1930-2004)، "التى ألقاها فى مؤتمر بجامعة "جون هويكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٦ بعنوان "البنية والعلامة واللعب"، بمثابة علامة فارقة بين حقبتى الحداثة وما بعدها؛ حيث خطٍ"دريدا" بهذه المحاضرة شهادة ميلاد أكثر الرؤى النقدية إثارة للجدل وهى (التفكيكية) موثقا بذلك نهاية المشروع البنيوى الهائل المتداعى مسبقا، راسمًا الخطوطٍ العريضة لمرحلة ما بعد البنيوية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها، وصولا إلى البؤر الأساسية المطمورة فيها."[٤]

إن التفكيك لا يقوم على رفض ما سبقه من مذاهب واتجاهات، "بل إنه -فى جوهره- يقوم على رفض التقاليد التى يرى أنها تحجب المعنى وتكبته، ومن ثم فهو يحاول إحلال مشروع نقدى بديل محل المذاهب النقدية السابقة.[٥] بمعنى أنه "يعمل على تكفيك نصوص لكى ينتج أخرى"[٦]، ولعل هذا هو ما جعل "دريدا"، يرى فى التفكيك "حركة بنائية وضد البنائية فى آن واحد"[٧].

فالنص التفكيكى نص لا أصل له ولا نهاية وذلك متأت من كونه حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع أو مركزية خاصة تعيق قراءاته المنفتحة على كل الدلالات، وبمعنى آخر التفكيكية منهج نقدى يبحث عن المسكوت عنه فى النص الأدبى، وهو ما يؤكده "جان إيف تاديه" Jean-Yves Tadie[٨] فى تعريفه للمنهج التفكيكى على أنه: "تناول النص بحد ذاته وليس المؤلف ولا تاريخه، ويتعلق بتفكيك الوحدة الشكلية والتماسك البنيوى وكذلك الدلالة بهدف توليد تفسيرات جديدة مستترة،" ولذا يعتبره "على حرب"[٩] "استراتيجية فى القراءة تتجاوز منطوق الخطاب إلى ما يسكت ولا يقوله إلى ما يستبعده ويتناساه، إنه نبش للأصول، وتعرية للأسس وفضح للبداهات، من هنا يشكل التفكيك إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وديكتاتورية الحقيقة، أو إمبريالية المعنى."

ويبدأ المنهج التفكيكى من البحث عن المتناقضاتٍ الموجودة فى النص؛ لتكون معول الهدم لبنيته المزعومة، ومن ثم يتم تفكيكه لإعادة القراءة انطلاقا من نقطة مركزية للأحداث وهذه النقطة تكون فى الغالب نقطة هامشية ثانوية، لكن الناقد التفكيكى يجعل منها مركزًا لقراءات مغايرة للنص ومعانى لانهائية له.

مرتكزات المنهج التفكيكى

تأسس المنهج التفكيكى على مجموعة من المرتكزات النظرية مثل نقد المركزية، الاختلاف والإرجاء، الحضور والغياب، العلامة والأثر، الكلام والكتابة، اللعب الحر، التى تصب

(٣) ابن منظور: لسان العرب، ج١٠، ط٣، دار إحياء التراث العربى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت، ص ٣٠٧-٣٠٨.

(٤) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافى العربى، بيروت، د.ت، ص ١١٤.

(٥) أنظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨، ص ٢٦٧.

(٦) أنظر: على حرب: الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ٦٣.

(٧) صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقارنات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥، ص ١٣٢.

(٨) جان إيف تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت: منذر عياشى مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٤، ص ٤٢١.

(٩) على حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافى العربى، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٢٢.

جميعها فى إستراتيجية واحدة تنفى ثبات المعنى فى منظومة النص. والتى لا يمكن فهمها خارج سياق الأصول الفلسفية التى انبثقت منها، وهو ما سيحاول الباحث توضيحه فيما يأتى:

١- نقد المركزية:

يرفض المنهج التفكيكى كل المدارس العقلية التى يتمركز حولها تحليل النص كالنقد التاريخى، والاجتماعى، والنفسى، والتى تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التفويض والهدم من أجل تفكيك هذا التمركز الذي احتفت به النصوص الأدبية طويلا.

وتعود الأصول الفلسفية لهذا المبدأ إلى أطروحات الفيلسوف الألمانى نيتشه Nietzche (1884-1900)، حول فكرة (موت الإله) التى لا تتضمن الجانب الدينى فقط، بل تتضمن أفول كل مصدر متعال يدعى أنه مركز للحقيقة المطلقة، لقد وجه "نيتشه" سهامه صوب مشروع الحداثة الغربية مستهدفا أسس اليقين المعرفى وقيمه الكبرى المتمركزة حول مفهوم (اللوجوس)(*)، تلك القيم التى حادت بالحضارة الغربية عن الطريق الصحيح، وزرعت داخلها بذور الانحطاط، وحملتها بنوازع الضعف والوهن.

لقد حاول "نيتشه" من خلال فلسفته تبيانٍ ما سكت عنه وكيف سكت عنه وطمست معالمه بوساطة سلطة العقل، ليجعله أساسًا ومنطلقا فكريًا يهدف إلى الحفر وراء الظواهر لاكتشاف المحركات الكامنة خلف الأشياء والتى لا تظهر على السطح، فموت الإله يعني زوال أية مرجعية، أو مركزية يمكن الاعتماد عليها في تفسيرنا للأشياء، ليبدأ الانسان رحلة البحث عن معنى لذاته من جديد، وهذا هو أساس تفكيك النصوص؛ فالنص من وجهة نظر "دريدا" – ينأى عن كونه يقدم خطابًا تحت وطأة مركزيات تاريخية، واجتماعية، ونفسية سابقة عليه، ويراه منظومة منفتحة على المعانى والدلالات كلها؛ فالحداثة - مثلا - أعطت للكلمة المنطوقة قيمة أعلى من الكتابة، بسبب حضور المتكلم والمستمع وقت صدور القول، أما التفكيكية فقد قوضت مركزية الكلمة، وأكسبت الكتابة أهمية بالغة؛ فالكاتب يضع أفكاره على الورقة فاصلا أياها عن نفسه، ومحولا إياها إلى شيء قابل لأن يقرأ من شخص آخر مما يفتح الآفاق لمزيد من التفسيرات والمعانى."(١٠)

٢- الاختلاف والإرجاء:

يرى "دريدا" أن الخطاب الأدبى "يكون تيارًا غير متناه من الدلالات، وتوالد المعانى لا تعرف الاستقرار والثبات؛ لذا تبقى مرجأة (مؤجلة) ضمن نظام الاختلاف، وهى محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع لنهاية محددة لها."(١١) وقد أوضح "دريدا"(١٢) مفهوم الاختلاف فى كتابه "مواقف" (١٩٧١) بقوله: "هو الزعم بعدم وجود أى معان محددة للكلمات، وإن أقصى ما نستطيع إدراكه، هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمى."

وقد استند هذا المبدأ على أهم المقولات الهيدجرية(*) ألا وهى مقولة "الدازاين" Doesien التى تحمل معنى الكينونة "وتتضمن ثنائية (المعرفة والذات العارفة)، وتفترض أن كل منهما يتغير بتغير عوامل الزمن، ومن هنا تصبح عملية الفهم قابلة للاختلاف دائمًا، ويلعب التاريخ

(*) اللوجوس: Logos، كلمة إغريقية تعنى العقل والمنطق، أما فى المسيحية والفلسفة اللاهوتية فتعنى الله، وكلمة الله (المسيح).

(١٠) س. رافيندران: البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص ١٥١.

(١١) عبد الله إبراهيم وآخرون: مرجع سبق ذكره، ص ١٢٥.

(١٢) جاك دريدا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟، الحدث، التفكيك، الخطاب، الاختلاف، دار الفارابى، بيروت، ٢٠١١، ص ٣٤.

(*) نسبة إلى الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر".

دورًا أساسيًا فى تحديدها، كما تظل الحقيقة مرجأة لحين ظهور حقيقة أخرى وفق صيرورة الزمن."[١٣].

ومن خلال هذا الطرح "يؤسس "دريدا" مرتكزًا آخر للتفكيكية باعتبارها إستراتيجية يمكن الاستفادة منها فى قراءة النصوص المسرحية، والمتمثلة فى لانهائية الدلائل لأنه من خلال الاختلاف فى المعانى، والكلمات فى النص تتولد دلالات مستمرة دون توقف."[١٤]

٣- الحضور والغياب:

اكتسبت ثنائية (الحضور والغياب) أهمية فى مقولات التفكيك؛ إذ تنهض هذه الثنائية بوصفها نتيجة من نتائج الاختلاف ومظهرًا له، بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف؛ فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك، ومن هنا اقترح "دريدا" "استبدال العلامة فى النص الأدبى **بمفهوم الأثر**، الذى ارتبط بمفهوم الحضور، فلفظ الأثر يوحى بإمكان محوه وغيابه، وحضور أثر آخر لتستمر عملية الحضور والغياب للأثر، وإنتاج عدد لانهائى من الدلالات مما يقودنا إلى مصطلحات أخرى فى سلسلة الطرح التفكيكى منها: **الانتشار أو التشتيت**، الذى يوحى بتكاثر المعنى بطريقة يصعب ضبطها والتحكم فيها"[١٥]، وهذا التكاثر يوحى **باللعب الحر** الذى لا يرتبط بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو فى حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار وعدم الثبات. وكثيرة هى المبادئ الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص، ولكنها جميعًا تلتقى عند فكرة التشكك فى إمكان فهم النص بشكل قاطع؛ إذ تظل عمليات القراءة وإساءاتها هى المولدة للدلالات المتجددة.

٤- التناص:

اتخذت التفكيكية الانفتاح وسيلة للتفاعل مع النص الأدبي، ويعد التناص آلية لهذا الانفتاح، ويعني استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية. بمعنى أن "أي نص يتفاعل ويتداخل نصيًا مع النصوص الأخرى امتصاصًا وتقليدًا وحوارًا. ويدل التناص، في معانيه القريبة والبعيدة، على التعددية، والتنوع، والمعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة"[١٦]، ومن هنا تتوالد المعاني وتتكاثر.

يتجه التفكيك بشكل أساسي إلى نقد الطرح البنيوي، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص، وتحليل الهوامش، والفجوات والتناقضات داخل البنية النصية، بوصفها صياغات تسهم في الكشف عما ورائيات اللغة، وفي إطار هذا السياق سيقدم الباحث قراءة تفكيكية لنص "ياطالع الشجرة"" للوصول إلى تفسيرات جديدة وروئ مغايرة.

قراءة تفكيكية للنص المسرحى "يا طالع الشجرة":

كتب "توفيق الحكيم" مسرحية "يا طالع الشجرة" عام ١٩٦٢م، وحاول فيها أن "يحافظ على تحقيق نظريته التعادلية بين الشكل الأوربى الحديث من جانب، والفن المصرى الشعبى القديم من جانب آخر؛"[١٧] فاختار المنبع الشعبى مصدرًا لاستلهام عمله وانتقى مقطعًا غنائيًا شعبيًا، طالما ردده الصبية المصريون فى القرى والأحياء الشعبية متوارثين كلماته، وغافلين معناه الذى لم يذكر أن أحدًا قد التقطه، إلى أن ظفر به "الحكيم"؛ فحمله بمعان ترتبط بأسئلة حول الوجود الإنساني ومدى جدواه.

---

(١٣) جون أليس: ضد التفكيكية، ت: حسام نايل، المركز القومى للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٥٣.

(١٤) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ٢٠٠٧، ص٥٨-٥٩.

(١٥) صالح زياد: آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيك، دار التنزير، تونس، ٢٠١٦، ص ١٩٩.

(١٦) جميل حمداوى: مرجع سبق ذكره، ص ١٨.

(١٧) أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٨١.

يبدأ "الحكيم" نصه المسرحى بملحوظات إخراجية يقول فيها: "لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة، فالماضى والحاضر والمستقبل أحيانًا توجد كلها فى نفس الوقت، والشخص الواحد يوجد فى مكانين على المسرح، ويتكلم بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت ... كل شيء هنا متداخل فى كل شيء."(١٨)

تأتى مسرحية "يا طالع الشجرة" من حيث بنائها الخارجى فى قسمين غير منفصلين بفاصل زمنى. أما القسم الأول منها فيبدأ بتحقيق بين المحقق والخادمة، حول اختفاء السيدة "بهانة" المرتبط باختفاء السحلية الملقبة بالشيخة خضرة، لقد خرجت "بهانة" لتشترى بكرة خيط جديدة تنسج بها ثوبًا صغيرًا لابنتها "بهية"، بالرغم من أنها ليس لها ولن يكون لها إبنة، حيث كانت متزوجة من رجل آخر وحملت منه فى الشهر الرابع، وقد اسقطت نفسها تنفيذًا لرغبة زوجها الأول المتوفى، وقد تزوجت السيدة ثانية من زوجها الحالى "بهادر" بعد أن جاوزت الخمسين.

وتلخص الخادمة المفارقة الدرامية التى تجمع بين الزوجين فتقول:

"الخادمة : كل عقلها فى بنتها.
المحقق : وسيدك؟ بهادر أفندى؟ ما رأيك فيه؟
الخادمة : كل عقله فى شجرته."(١٩)

وفى الوقت الذى يجرى فيه المحقق تحقيقا عن غياب الزوجة، نجده يرقبها مع زوجها فى مكان آخر، حيث تجلس معه قرب النافذة المطلة على الحديقة تشغل نفسها في شغل الإبرة؛ لتنسج ثوبًا لابنتها التى لم تولد بعد، بينما يشغل الزوج نفسه بشجرته التى يحلم أن تطرح ثمارًا مختلفة فى مواسم العام الأربعة، ويخوضان حوارًا طويلا يكشف عن حالة الاغتراب واللاتواصل الفكرى بينهما. يصرف المحقق الخادمة، ثم يستدعى الزوج ليدور بينهما حديث يقدم استكشافًا أعمق للعلاقة بين "بهادر" و"بهانة".

فى البداية يتحدثان عن اختفاء السحلية، وأنه كان ينتوى يومًا قتلها ثم عدل عن الفكرة بعد أن أحبها وتعود رؤيتها في الحديقة، ثم ينتقل بالحديث إلى الزوجة، حيث يطرح المحقق شكوكه حول احتمال وجود جريمة قتل، فهو يشك فى أن "بهادر" قد قتل زوجته؛ لذا يحاصره بأسئلته حول سبب القتل ومكان اختفاء الجثة.

"الزوج : تحت الشجرة.
المحقق : (ملتفتًا إلى جهة الشجرة) شجرة البرتقال؟!
الزوج : ما من شك إن هذا يسرها .. أن يتحول جسدها كله إلى سماد من نوع جيد، يغذى هذه الشجرة فتنتج برتقالا عظيم الثمر."(٢٠)

ويستمر الحوار طويلا مستغرقا فى الاغتراب على مستوى الفكرة؛ فهما يتحدثان عن فكرة واحدة وهى فكرة الجثة المدفونة تحت الشجرة، لكنهما منفصلان من مدلول الكلام من حيث من المدفون تحت الشجرة؟، جثة من؟، فالمحقق يعتقد أن الزوجة هى المدفونة بينما يتحدث الزوج عن جثة السحلية. ويوظف "الحكيم" أسلوب الاسترجاع، عندما يأمر "بهادر" المحقق بالنظر إلى القطار ليتواجد الزوج فى مكان آخر حيث محل عمله كمفتش فى أحد القطارات، وتتداخل الأماكن، بل يعلق الزوج على الحدث الآخر الذى يشارك فيه فى الوقت نفسه.

"الزوج : سأبدأ بعد قليل فى التفتيش على التذاكر.
المحقق : (ناظرًا إلى حيث أشار إليه) لست أراك.
الزوج : لم أظهر بعد ... سترانى بعد لحظة."(٢١)

(١٨) توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٩، ص ٢٧.
(١٩) المصدر السابق، ص ٣١.
(٢٠) المصدر السابق، ص ٤٧.
(٢١) المصدر السابق، ص ٥٨.

يباشر الزوج عمله فى مكانين مختلفين فى الوقت ذاته، وينبعث صوته منهما فى آن واحد، ويصل إلى أسماعنا نشيد تلاميذ المدارس:

"يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى"[٢٢]

وفى القطار يلتقى المفتش بدرويش لا يحمل تذكرة ركوب، وحينما يصر المفتش على التذكرة، يمد الدرويش يده إلى خارج النافذة ويأتى بعشر تذاكر، وتتداخل الأحداث ويمتزج الحاضر بالماضى؛ حيث يعرب المحقق للزوج عن رغبته فى استدعاء الدرويش وطرح بعض الأسئلة عليه عن سبب اختفاء الزوجة.

هنا يختفي الدرويش من مشهد الاسترجاع فى الوقت الذى يظهر فيه مقتربًا من المحقق والزوج؛ ليصبح شاهد إثبات فى القضية، ونراه يؤكد أن "بهادر" قد قتلها، وأن هناك دوافع للإتيان بجريمته منها أن شجرته لو دفن تحتها جسد كامل لإنسان، فسيصبح سمادًا نافعًا لها ومن هنا تطرح البرتقال فى الشتاء، والمشمش فى الربيع، والتين فى الصيف، والرمان فى الخريف، ويتخذ المحقق شهادة الدرويش ذريعة لإلحاق التهمة بالزوج، ويأمر بالقبض عليه، كما يستدعى من يحفر تحت الشجرة لاستخراج الجثة.

يبدأ القسم الثانى ورجال الحفر يبحثون تحت الشجرة عن جثة الزوجة دون جدوى، وبينما المحقق ورجال الحفر فى حالة من الحركة الدائبة تدخل الزوجة فتسود بين الجميع لحظات من الصمت والدهشة، ويعيد المحقق على مسامع الزوجة كيف اتجه الظن إلى زوجها فى مسألة القتل، كما يروى لها حكاية الشاهد الذى اعترف بذلك، يدخل الزوج بعد أن أفرج عنه، تبدو عليه علامات التعب والإرهاق، يعتذر له المحقق عما حدث، ويصافح الزوج زوجته ويسأل عن جاروفه، ويذهب إلى شجرته فيكتشف ما أصابها من سوء نتيجة الحفر، كما يكتشف ظهور السحلية من جديد، ويوجه سؤالا لنفسه (أين كانت السحلية؟) ويوجه السؤال ذاته إلى زوجته، ولكنه لا يلقى منها إجابة صريحة شافية، ويعدد لها كل الأماكن التى تطرأ على ذاكرته (بيت -فندق - مستشفى - مصحة - سجن -مرقص - مسجد .. إلخ) والزوجة تصر على عدم الإفصاح، فيضيق صدره، وتعجز حيلته، فيطبق على عنقها فتسقط جسدًا هامدًا.

يقرر إبلاغ المحقق بالجريمة، وبالفعل يتصل به تليفونيًا ويقص عليه ما حدث، لكن اللاتواصل يخيم على النص حتى نهايته؛ حيث يعتقد المحقق أن الزوج يبلغه باختفاء الزوجة فيطالبه بالتزام الصمت والهدوء، وتروق هذه النصيحة للزوج، الذى يقرر دفن الجثة تحت الشجرة، ولكنه لم يجدها حيث اختفت كالعادة، فيذهب باحثًا عنها فإذ به يجد السحلية "الشيخة خضرة" بدلا منها ميتة وملقاة داخل حفرة الشجرة، هنا يدوى فى الأرجاء صوت حفل سبوع المولود تعقبه أغنية يا طالع الشجرة ثم يختلط الصوتان مع صفير القطار مع نهاية النص.

درجت بعض التحليلات النقدية على قراءة مسرحية "يا طالع الشجرة" باعتبارها منتمية للمدرسة العبثية، من منطلق الاستسلام لما خلعه عليها صاحبها من وصف أو أدرجها تحته من تصنيف؛ حيث أكد "الحكيم" فى مقدمة مسرحيته على أنها "خرجت قصدًا عن الواقعية وأن الاتجاه الذى تسير فيه مساير لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد فى تحرره من كل ما هو واقعى."[٢٣] وقد فتح بذلك الباب لتسابق النقاد فى تحليل المسرحية وتفسيرها فى هذا الاتجاه.

لقد تأثر "الحكيم" أثناء فترة دراسته بفرنسا بالمذاهب الفنية الجديدة وبخاصة العبثية، التى شكلت أثرًا من الآثار العميقة التى خلفتها الحربان العالميتان على الفكر الأوربى بعد زعزعة الثقة فى الإنسان، وإحساسه بالضياع، فكان مسرح العبث "محاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان فى بحثه عن معنى الوجود، فيدعونا إلى أن نفترض الأشياء فى غير موضعها المألوف، مما يثير الدهشة التى تحض على عدم المضى فى حياة رتيبة

(٢٢) المصدر السابق، ص ٦٢.
(٢٣) انظر: توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٩، ص ١٣-١٧.

فاترة آلية تقوم على مسلمات متفق عليها بغير مناقشة."[٢٤]، وكانت النصوص التى تنتمى إلى هذا النوع تركز على المقولات الأساسية لفلسفة العبث مثل: عدم جدوى الوجود الإنسانى وعزلة الإنسان وعدم قدرته على التواصل، وفشل اللغة بوصفها وسيلة لتحقيق الاتصال بين البشر، فضلًا عن النزعة التشاؤمية والنظرة السوداوية التى سادت مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكلها سمات حظيت بها مسرحية "يا طالع الشجرة"، مما نحا بها إلى هذا الاتجاه فى القراءات الأولى لها.

ففى المسرحية لا نلمح أى شكل من أشكال التعيين المكانى أو الزمانى للوقائع والأحداث، وهو ما يعنى أن للمسرحية طابعًا عامًا لا يرتبط بواقع معين، فالحكيم يطرح فى نصه موضوعًا كليًا يرتبط بصيغة الوجود الإنسانى ويضعه فى بناء غير تقليدى من حيث التطور، والتصاعد المنطقى إلى الذروة ثم الانفراج، فلا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة حيث البقاء الحاضر بالماضى والمستقبل، وكلها عناصر تؤكد وجود مظاهر العبث فى نص "الحكيم"، كما كانت عند كتاب مسرح العبث فى أوروبا.

وتبنى المسرحية على مفارقة درامية يتطور عنها الموقف فيما بعد، وهى رغبة كل من الزوج والزوجة فى الإخصاب، تلك الرغبة المرتبطة لدى كل منهما بالجدب، "فالعلاقة بينهما تتحدد على أساس المفارقة بين الرغبة والتحقيق، الرغبة فى الإخصاب، ثم استحالة تحقيقه منذ البداية"[٢٥]، وهنا ترمز أغنية "يا طالع الشجرة" إلى التعارض بين رغبات الإنسان وإمكاناته، وقد ترمز إلى تطلعاته المستحيلة التى تحول دونها حدود إمكاناته، وقد توحى بعبثية الحياة وانتفاء معنى وجوده وهدفه، ومن ثم لا معقولية هذا الوجود.

وبمرور الأحداث ندرك أن هذه الرغبة الدفينة فى الإخصاب بكل ما لها من دلالات رمزية، كانت تعذب الزوج منذ أيام شبابه؛ حيث كان يعمل مفتشًا للقطار، فالحركة الدائبة للقطار، وعدم انتظار "بهادر أفندى" لمحطة الوصول، تعمق دلالة قطار الحياة الذى لا يترك الفرصة لبهادر لكى يحقق حلمه فى الإخصاب، وكل ما كان يقدر عليه هو الحلم دون أمل، وأن يظل شاردًا من شباك القطار ليجد متعته فى النظر إلى الأشجار التى تتتابع أمامه من خلف النافذة.

"المفتش : توقظنى؟ وهل كنت نائمًا؟

المساعد : كنت تنظر من النافذة، تعد الشجر الذى يهرب من القطار.

المفتش : هل سمعتنى؟

المساعد : نعم .. كنت تقول أريد هذه الشجرة، وهذه وهذه – أمسكوا لى شجرة."[٢٦]

ويحيلنا هذا الموقف إلى ثيمة الانتظار العبثى غير المجدى الذى تناص مع انتظار "فيلاديمير" "واستراجون" فى مسرحية "فى انتظار جودو" للكاتب العبثى "صمويل بيكيت" Samuel Beckett (1906-1989)؛ حيث لا يتحقق حلمهما فى مجيئ "جودو" كما لا يتحقق حلم الزوج فى إخصاب الشجرة وحلم الزوجة فى الإنجاب.

"وإذا كان عقل الزوجة "بهانة" فى ابنتها، وعقل الزوج "بهادر" فى شجرته، فإن كليهما مشغول عن الآخر، ومنفصل عنه، لاهثًا وراء حلمه المستحيل"[٢٧]، وهذا شأن مسرح العبث دائمًا؛ حيث العزلة، والاغتراب الذي يذكرنا باغتراب الزوجين فى نص "الأيام السعيدة" لبيكيت.

وقد لعبت اللغة دورًا مهمًا فى تجسيم حالة اللاتواصل بين الزوجين، وتخلت عن دور الوساطة اللغوية فى التراسل بين الشخصيات، لتعكس عزلة الشخصية وشعورها بالاغتراب، وقد ظهر ذلك

(٢٤) نعيم عطية: مسرح العبث – مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٤.

(٢٥) راندا حلمى: تأثير مسرح العبث فى المسرح المعاصر، دراسة فى العرض المسرحى، المكتبة التربوية، الإسكندرية، ٢٠١٦، ص ١٧٠.

(٢٦) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٦١.

(٢٧) حسن سعد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة، بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٨١.

جليًا فى حوارهما فى القسم الأول من المسرحية، الذى كشف عن عدم التجاوب أو الاتصال الفكرى بينهما، فهما يتكلمان بشكل يوهم بالاتفاق، ولكن مضمون اللغة ومدلولها عند كل منهما منفصل ومختلف، يرددان الألفاظ نفسها، بينما كل منها يقصد شيئًا مختلفا تمامًا.

"الزوج : ... الذى لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال! ... ما الذى أسقطها؟!

الزوجة : (وهى مشغولة بأعمال إبرتها) أنا التى أسقطتها .. كانت أول ثمرة .. وأنا التى أسقطتها بيدى .. لم يكن وقتئذ يريدها بسبب الفقر ... لم يكن يملك شيئًا بعد .. سوى دكان البقالة الصغير ... لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضى فى هذه الناحية المقفرة يومذاك .. قال لى: اصبرى! لا تربكينى الآن بالخلف.

الزوج : (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هو الذى يربكنى حقًا: أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك ...

الزوجة : ومع ذلك سمعت كلامه وفعلتها ...."[٢٨]

وبملاحظة المقطع الأخير من كل جملة يقولها الزوج نجده يتكرر مع بداية أول مقطع لكلام الزوجة، وهذا الشكل من التداعيات اللغوية يعبر عن "غياب منطق التسلسل فى الأفكار، والتداخل فى الخطاب وعلى اللاترابط والتوازى فى التزامن (البلفونى) وكلها من تقنيات العبث."[٢٩]

وقد استطاع "الحكيم" أن يوظف خبرة العقل الباطن بتداخلها واختلاطها فى خلق حدث مادى على خشبة المسرح، "بأن يخلق من رموز اللاوعى صورًا متحققة، كمجاراة لتقنية كتاب مسرح العبث الأوروبى، ففى نهاية المشهد الأول من المسرحية تطلع الخادمة المحقق على مشهد بين الزوج والزوجة، وهما يتحدثان، كما يشاهد المحقق الزوجة ويتابع حوارها مع زوجها فى الوقت الذى يبحث فيه عنها، وفى نهاية المشهد الثالث يطلع الزوج المحقق على مشهد يستحضره من الماضى لعمله فى إحدى القطارات منذ أكثر من خمس سنوات."[٣٠]

ولم تتوقف القراءات التحليلية لنص "يا طالع الشجرة" عند كونه نصًا عبثيًا، يدور فى فلك فكرة الاغتراب واللاتواصل، ويحمل بين ثناياه كل تقنيات كسر ثوابت الكتابة الواقعية من خلال البناء غير التقليدى، والحوار الفاقد لأى معنى أو منطق، والشخصيات المهترئة المضطربة القلقة، إلى غير ذلك من عناصر العبث، بل تعددت قراءاته على كافة المستويات السياسية والنفسية والفلسفية.

وقبل أن يقدم الباحث قراءته التفسيرية المغايرة لمسرحية "يا طالع الشجرة" سيستعرض بشكل موجز عددًا من هذه القراءات.

يزخر نص "يا طالع الشجرة" بالكثير من التناقضات التى تعد – فى عرف التفكيكية – معول هدم لبنيته الثابتة لإعادة بناء معناه بتأويلات مغايرة وفق قانون اللعب الحر.

وقد وضع "أحمد سخسوخ" فى كتابه "توفيق الحكيم مفكرًا ومنظرًا مسرحيًا" يده على واحدة من أهم تناقضات البنية الدرامية للنص؛ حيث رأى أن هناك تحولًا فى مسار الفعل وحركته فى نص "يا طالع الشجرة"، لم يكن له أية ضرورة وأدى إلى خلل فى البناء الدرامى، مما يسمح بتفكيكه لإعادة بنائه، فهو يرى "أن مشكلة الزوج طوال ثلثى المسرحية الأول هى مشكلة إخصاب شجرته، وقد تحولت هذه المشكلة لدى الزوج فى الثلث الأخير من المسرحية إلى مشكلة المعرفة؛ حيث يقدم على القتل، بعد أن يطرح سؤالًا لا يتلقى عنه جوابًا، ويكون القتل بسبب قضية المعرفة، لا بسبب قضية تسميد الشجرة وإخصابها، ويتضح هنا جليًا تحول مجرى الفعل الدرامى دون مبررات موضوعية"[٣١].

---

(٢٨) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٣٥.

(٢٩) أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٧، ص ١، ٤.

(٣٠) أحمد سخسوخ: مرجع سبق ذكره، ص ٨٧، ٨٨.

(٣١) المرجع السابق، ص ٩٥.

وقد ساهم هذا التناقض فى أن يقدم "سخسوخ" قراءة جديدة للنص، فهو يرى أن النص يحمل دلالات رمزية تجسد الصراع الأبدى بين الفكر والمادة حيث "تمثل شخصية الزوج الجانب الفكرى والإيجابى الذى يطرح سؤالا لا يتلقى عنه جوابًا من جانب الزوجة التى تمثل الجانب السلبى أو الطبيعة التى لا تعطى جوابًا، بينما تمثل بقية الشخصيات الأخرى مستويات الإنسان المختلفة؛ فيجسد المحقق نظام العقل الواعى بقوانينه الصارمة، ويبرز "الدوريش" صفات العقل الباطن فى بعده عن عالم المنطق وعن أطر الزمان والمكان، أو قد يمثل "الدوريش" فى الوقت نفسه فكرة "الحكيم" عما أسماه بالإنسان الأعلى، فهو يشمل بنظرته الأمس واليوم والغد"[٣٢]، فقد تنبأ بجريمة قتل الزوجة فى المستقبل وتحققت نبوءته.

أما الناقدة "هيام أبو الحسين"[٣٣] فقد رأت فى قراءة مغايرة لنص "يا طالع الشجرة" أن المسرحية تجسد الوجود الإنسانى بجوانبه الثلاثة العقل والجسد، والروح أو العقيدة، "حيث يمثل الزوج العقل، فهو الوسيلة التى تتلقى المعرفة وترسلها، فالعقل أداة تلقى وإرسال، أما الزوجة فتمثل الجسد باعتبار أن المسألة عندها متعلقة بما هو عاطفى، والجسد يرمز للعاطفة، بينما تمثل السحلية العقيدة؛ حيث إن أية معرفة عينية أو ميتافيزيقية تدخل فى إطار الروحانيات، وأخيرًا يمثل "الدوريش" الضمير الإنسانى."

وفى إطار تلك القراءة تمكنت الناقدة من تأويل مفردة القطار، لتصبح معادلًا موضوعيًا للحياة الإنسانية التى تفر لتصل بالإنسان إلى مرحلة الشيخوخة ثم النهاية، ويؤكد ذلك تقديم الدرويش شهادة ميلاده عندما يطلب منه بهادر تذكرة ركوبه.

"المفتش : أنت راكب من أى محطة يا سى الشيخ؟.
الدرويش : لم أركب من محطة.
المفتش : تقصد أنك ركبت أثناء الطريق؟
الدرويش : طبعًا.
المفتش : كان القطار واقفًا أو متمهلًا؟
الدرويش : بل كان سائرًا كالعادة.
المفتش : عجبًا؟ واستطعت أن تركب أثناء السير؟
الدرويش : طبعًا مثل كل الناس.
المفتش : ... وأين تذكرتك؟
الدرويش : موجودة.
المفتش : (يمد يده) من فضلك؟
الدرويش : (يخرج ورقة) تفضل.
المفتش : (يطلع عليها) هذه شهادة ميلاد.
الدرويش : .... هذه تذكرة ركوبى"[٣٤].

كما قدم "عز الدين إسماعيل" فى دراسته المعنونة باسم "التفسير النفسى لمسرحية يا طالع الشجرة" قراءة جديدة للنص؛ حيث رأى أن النص يحمل دلالات رمزية تجسد المستويات الثلاثة المعروفة فى التركيبة النفسية الإنسانية؛ "فالزوج يمثل (الأنا أو الشعور)، والدرويش يمثل (اللاشعور) والمحقق يمثل (الأنا العليا أو الضمير)، والدليل على أن (الدرويش) تجسيم للاشعور الزوج، هو توفر السمات التى يحدثنا عنها علماء النفس من فقدان الحدود الزمانية والمكانية والمنطق والنظام، وكلها صفات تمتلكها شخصية الدرويش، كما أنه مستودع للرغبات

(٣٢) المرجع السابق، ص ص ٨٥، ٨٦.
(٣٣) انظر: هيام أبو الحسين: توفيق الحكيم ويونسكو، وزارة الثقافة، المركز القومى للآداب، ١٩٨٨، القاهرة، ص ١٢٥-١٣٠.
(٣٤) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٦٤.

المكبوتة، إلى جانب أنه تنبأ بأشياء كثيرة للزوج مثل قتل زوجته لا لأنه من أولياء الله؛ بل لكونه يمثل اللاشعور للزوج الذى رغب فى قتل زوجته."[٣٥]

يشكك التفكيك في العلاقة الثابتة بين الدال والمدلول، ويحاول زعزعتها بردها إلى فضاء الاختلاف ويتم جراء ذلك تفتيت كل خطاب جاهز، وبهذا يكتسب المدلول حرية مطلقة، مما يتيح للقارئ أن يفسر العلامات بالمعنى الذي يشاء، ومن هنا لم تتوقف قراءات نص "يا طالع الشجرة" عند هذا الحد؛ بل تعدته إلى تفسيرات أخرى، تهدم وتشيد، فقد أبصر "محمد حسين الدالى"[٣٦] فيه "ظلال الموقف الخالد فى حياة البشرية الأولى، والمواجهة التى حدثت بين آدم وحواء وما نتج عنها من صراع"، ومن النقاد من ارتكن لإثبات صحة هذه القراءة إلى حرف الباء الذى يبدأ به اسم كل من الزوجين "بهانة" و"بهادر"، وربطه بكلمة "بداية" واعتقد أن الحكاية هى حكاية بداية الخلق.

وفى هذا الإطار يرى "أبو الحسن سلام"[٣٧] أن "حرف الباء جاء من البداية، بداية الإنسان، بداية الجنس، بداية الرجل، وبداية المرأة، وأن معنى (بهانة: بهن - أبهن - أغوى)، بينما معنى (بهادر: المتعالى - المتبختر)، وبهانة (حواء) أغوت بهادر (آدم المتعالى)، فكل شخصية فى المسرحية هى معادل لفكرة". وانطلاقا من هذا التأويل تمثل الشجرة العجيبة شجرة المعرفة بينما تعتبر السحلية معادلا موضوعيًا لحية حواء، فى حين يرى الباحث أن السحلية لم تلعب فى نص "الحكيم" دور الغواية، واكتفى بظهورها واختفائها وقت ظهور "بهانة" زوجة "بهادر" واختفائها، فضلا عن أن ثنائية الحضور والاختفاء، وقتل الزوجة" بهانة" (حواء) فى النهاية لم ترد أصلا بقصة بداية الخلق، وهو ما يعتبره الباحث تناقضًا واضحًا بين تلك القراءة ومعطيات بنية النص مما يستوجب هدمه لبناء معنى جديد وتأويل مغاير.

لا شك فى "أن النقد التفكيكى يرتكز على هدم بنية النص وإعادة بنائه وفق عديد من الإجراءات منها التناص"[٣٨] وقد أوجد بعض النقاد[*] تناصًا بين نص "يا طالع الشجرة" ونصوص "الحكيم" السابقة عليه مثل "بيجماليون" و"شهر زاد" وقدموا تفسيرًا جديدًا للمسرحية على اعتبارها "تمثل الصراع بين الفنان الذى ينشد المطلق والمرأة التى تفكر بمنظار الواقعية"[٣٩]، ورأوا أن النص يناقش فكرة الزوج الفيلسوف الخالق الذى يريد أن يصل إلى المعرفة ويحولها إلى نظام منسق، ويناضل فى سبيل ذلك مع زوجته التى تسعى هى الأخرى بدورها إلى الإنجاب والإنتاج الكثير، وتحاول جاهدة أن تحول الزوج إلى هذا الطريق، طريق الإخصاب والإنجاب والتلقيح، لتصرفه عن الطريق التى شقها لنفسه، طريق الفكر والعلم والمعرفة، مما دفعه إلى قتلها فى النهاية.

ولازال نص "يا طالع الشجرة" موضع تحليل النقاد والمتخصصين، لمحاولة استخراج معنى آخر متاح للنص من خلال تحليل المعنى بشكل متناقض أو كسره لإظهار معنى آخر، أو توظيف قانون اللعب الحر لتقديم تفسير مختلف، يرفض القراءات السابقة للنص، وهو ما سيحاول الباحث تقديمه من خلال البحث عما يحويه النص من تناقض للوقوف على المسكوت عنه وإنتاج قراءة مغايرة ترتبط بتفسيرات سياسية واجتماعية وفلسفية.

---

(٣٥) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى لمسرحية يا طالع الشجرة، مجلة المجلة، عدد ١٤، القاهرة، فبراير، ١٩٦٣، ص ٣٦-٣٧.

(٣٦) محمد حسين الدالى: عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١١٦.

(٣٧) مقتبس من: راندا حلمى: توظيف اللغات غير الكلامية فى العروض المسرحية، المكتبة التربوية، الإسكندرية، ٢٠١٦، ص ١٢٢.

(٣٨) إيمان على شعبان: القراءات النقدية المعاصرة لمسرحيات شكسبير، دراسة تحليلية على نماذج مختارة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٨، ص ٦٨.

(*) انظر: لويس عوض: دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢٣١، محمد حسين الدالى: مرجع سبق ذكره، ص ١١٦.

(٣٩) حميد علاوى: التنظير المسرحى عند توفيق الحكيم، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦، ص ٢٣٦.

عند تأمل الوجه المباشر للأحداث، والوجه العميق للمغزى، فسنجد العديد من التناقضات التى تمكننا من تفكيك بنية النص؛ لتقودنا إلى معنى جديد وتفسير مغاير. إن القارئ لمسرحية "يا طالع الشجرة" يسترعى انتباهه -لأول وهلة- كثرة علامات الاستفهام التى تتوالد وتتكاثر حتى نهاية الأحداث، حتى تبدو المسرحية وكأنها علامة استفهام كبيرة، أو سؤال طويل مستمر أبدى.

كما يمكن أن نلاحظ أن معظم الإجابات لا تلتزم بالمفاهيم الثابتة المستقرة العقلانية "فمعظم الأسئلة فى النص وبخاصة أسئلة المحقق فى الجزء الأول، تنتمى إلى نوع الخطاب الحرفى أو الواقعى، بينما تنتمى معظم الإجابات إلى نوع الخطاب الغامض أو المبهم، ويتولد عن تقاطع هذين النوعين من الخطاب بصورة دائمة معنى مناقض للمعنى الصريح."[٤٠] وسيسوق الباحث مثالا للتدليل على صحة هذا القول:

"المحقق : وهل أنت تعرف السحلية منذ تسع سنوات؟!

الزوج : نعم .. منذ تسع سنوات .. منذ وضعت قدمى فى هذا المنزل .. فى هذه الحديقة.

المحقق : وهل يمكن لسحلية صغيرة كهذه أن تعيش تسع سنوات؟!

الزوج : لقد عاشت وأراها كل يوم منذ سنوات .... لم أبصر غير هذه السحلية ... لم أبصر معها قط سحلية أخرى .. هى ذاتها .. إنى أعرف حركاتها ونظراتها ولفتاتها وملامحها أيضًا.

المحقق : ملامحها؟!

الزوج : نعم .. ملامحها .. منذ تسع سنوات وأنا أتأملها كل يوم .. كيف لا أعرف ملامحها .. كيف لا أصادقها .. لقد اعتدت وجودها اعتدت قربها ... إنى أحبها."[٤١]

يحمل الحوار العبثى السابق بين طياته تناقضًا واضحًا بين إجابة الزوج "بهادر"، وبين المعرفة الحقيقية التى يمتلكها المحقق عن عمر السحلية الخضراء الصغيرة، (وهل يمكن لسحلية صغيرة كهذه أن تعيش تسع سنوات؟!)، مما دفع الباحث لمحاولة الكشف عن المسكوت عنه فى المغزى الكامن وراء الكلمات.

ففترة السنوات التسع التى تكررت فى المقطع الحوارى السابق يمكن أن تحيلنا إلى الفترة التى امتدت ما بين ثورة يوليو (١٩٥٢) ووقت كتابة نص "يا طالع الشجرة" (نشرت عام ١٩٦٢)، وكأن النص يجسد بشكل رمزى تجربة مصر السياسية والاجتماعية فى السنوات التسع السابقة لكتابة المسرحية، لتأتى العلاقة بين الزوج (بهادر) والزوجة (بهانة) للتعبير عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بعيدًا عن قصدية المؤلف، وإن كان قد تعمد ذلك أم لا.

إن نمط التحولات الأساسى الذى يحكم قراءة النص وبناء المعنى فى مسرحية "يا طالع الشجرة"، هو نمط التحول من البعد الواقعى إلى البعد الرمزى، ومن خلال تلك القراءة يمكن أن يرمز القطار إلى قطار الحكم، ليصبح "بهادر" (المفتش) هو الحاكم الذى بنيت علاقته بمساعدة من القطار على ثنائية (القهر/ الخوف)؛ فتعنت المفتش وسطوته قد أقامت حاجزًا من الخوف بينه وبين مساعده.

"المفتش : (يدق بكماشة على ظهر الكرسى) نائم؟ يا حضرة المساعد؟!

المساعد : (ينهض مباغتًا) حضرة المفتش؟!

المفتش : هل أيقظتك من أحلامك الجميلة؟

المساعد : لم أكن أحلم!

المفتش : هذا شأنك .. الحلم أو عدم الحلم ... الواقع هو أنك كنت نائم ...

---

(٤٠) نهاد صليحة: أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٠٦.

(٤١) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ص ٤١، ٤٢.

المساعد : لم أكن نائمًا .. جلست أستريح فقط منذ لحظة.
المفتش : ما علينا .. دعنا من هذا الآن .. تممت على كل عربات القطار؟!
المساعد : نعم ... تمام يا أفندم.
المفتش : وبلغتنى بالنتيجة؟!
المساعد : بلغت يا أفندم.
المفتش : .... وهل أشرت لك بإمضائى؟!
المساعد : لا يا أفندم.
المفتش : والسبب؟
المساعد : خفت أوقظ حضرتك."[٤٢]

يتضمن الحوار السابق ألفاظًا عسكرية مثل (تمام يا أفندم) (بلغت يا أفندم)، ولفظة أفندم "لفظة تركية تستخدم فى الخدمة العسكرية غالبا لمخاطبة من هو أعلى مكانة،"[٤٣] مما يحيلنا إلى النظام السياسى العسكرى فى مصر فترة حكم الرئيس "جمال عبد الناصر"، وجسده دراميًا فى النص "بهادر" المفتش الذى يصرح لمساعده بمسؤولياته الجسيمة، ومع ذلك نراه ينظر طوال الوقت خارج نافذة قطاره، يعد الشجر الهارب صائحًا: (أريد هذه الشجرة ... وهذه وهذه .... أمسكوا لى هذه الشجرة)، مما يعده الباحث تناقضًا واضحًا لرد فعل المفتش تجاه مسؤولياته، يقودنا لبناء معنى جديد يشير إلى رغبة "عبد الناصر"، بعد أن استقرت له الأمور فى الداخل إلى تحقيق المزيد من المكاسب السياسية الخارجية؛ "حيث كان له دور بارز فى مساندة حركات التحرر الوطنى فى الكثير من الدول العربية وتأييدها، فضلا عن طموحه فى تحقيق الوحدة العربية، وإقامة مشروعات التكامل الاقتصادى والدفاع المشترك."[٤٤] لتصبح الشجرة والشيخة خضرة (السحلية)، هما تجسيد لفكرة تسيطر عليه، وتتحكم فى علاقته بقريته التى ترمز إلى مصر. وتأتى أغنية "يا طالع الشجرة" لتؤكد معنى الطموح والإفراط فى التمنى عند "بهادر" (جمال عبد الناصر)، فهى الأنشودة التى لا يملها، وإن كان يخطئ فى إنشادها أحيانًا، حيث يغنيها بالمقلوب، وهو ينظر خارج النافذة:

"بهادر : يا طالع البقرة هات لى معاك شجرة
هات لى معاك شجرة هات لى معاك شجرة
المحقق : (يهمس للزوج) إنك تقلب الكلمات على هواك!
الزوج : الكلمات تخرج من فمى على هواها.
المحقق : عن غير وعى منك؟
الزوج : إنى كما ترى أنظر من النافذة ولا أفكر فى شيء."[٤٥]

استكمالًا لقراءة الباحث السياسية للنص، يمكن تفكيك النسق اللغوى الخاطئ لبنية الأغنية؛ ليصبح معادلًا موضوعيًا للنسق الفكرى الخاطئ لسياسة الرئيس "جمال عبد الناصر"، "فرغم إنجازاته العظيمة فى مصر مثل قانون الإصلاح الزراعى والتصنيع وتأميم قناة السويس وبناء السد العالى، وإقامة قاعدة اقتصادية قوية فقد كانت له أخطاء فادحة"[٤٦] فى الداخل والخارج.

وتتأكد قراءة الباحث السياسية للنص، من خلال فك شفرات الحوار الذى يطرح عددًا من الأطر الدلالية يخلق تعددها غموضًا يدفع القارئ إلى محاولة الفهم، وإزالة الغموض.

---

(٤٢) المصدر السابق، ص ٦٠.
(٤٣) موسوعة ويكيبيديا: أفندم https://wwwWikipedia.org
(٤٤) إبراهيم حجاج: المسرح والسياسة، انعكاسات السياسة الأمريكية على خطاب النص المسرحى المصرى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٩، ص ٢٨.
(٤٥) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٦٤.
(٤٦) طلعت المغربى: أخطاء الرؤساء من عبد الناصر إلى مرسى، جريدة الوفد (جريدة الكترونية)، عدد ١٤ مايو، ٢٠١٤. alwafd.news.https://www

"الزوجة : نعم فى المرحلة الأولى من الحمل كنت أعرف الاسم الذى سأطلقه عليها "بهية"، وكنت أعرف أنها ستكون رائعة المنظر، قوية البنية، هذا شيء يمكن أن يعرف أليس كذلك؟."(٤٧)

تحلم الزوجة بإنجاب طفلة تطلق عليها اسم "بهية" ويمتلكها هذا الحلم، فتتردد على أسماعها أصوات احتفال (السبوع) لابنتها التى لم تولد ولن تولد، فهى قد عقرت منذ سنوات طويلة، وعمرها الآن قد تعدى الستين، ويدفعنا هذا التناقض إلى تفكيك المعنى الثابت لبنية الحوار، وتحميلها بمعنى جديد ومغاير؛ إذ يمكن أن ترمز علاقة الاغتراب التى تجمع بين الزوج والزوجة إلى علاقة الحاكم بالمحكوم، بحيث تجسد "بهانة" الشخصية المصرية، ونزعتها التى تميزها فى مقاومة الظلم والقهر السياسى، هذه النزعة التى تبدو على أنها نوع من الاستكانة والتغيب، ولكنها فى حقيقتها ثورة تثبت دائمًا أن العناد القائم على الإصرار أصدق فى تحقيق الإرادة الثورية من الحماقة والتهور والعنف. وهى تنسج دائمًا ثوب مولودها فى انتظار الميلاد الجديد، ميلاد مصر جديدة جميلة قوية البنية، بعد أن اعتراها الكثير من سمات الضعف والوهن، ويتأكد هذا المعنى من خلال تردد أصوات احتفال (السبوع) على أسماع "بهانة"، الذى يمكن أن يشير بشكل أو بآخر إلى سبعة آلاف عام من الحضارة مرت على ميلاد مصر.

فضلا عن بعض الإيحاءات عن السيدة "بهانة" ومنزلها الذى يعد من أوائل المنازل المبنية فى الضاحية، بالإضافة إلى اسم مولودها "بهية" ودلالته فى الأسطورة المحلية كرمز لمصر الصابرة، أما قتل "بهادر" لزوجته فى نهاية المسرحية فما هو بالقتل المادى، بل يعتبره الباحث قتلا معنويًا، جاء ليرمز إلى رغبة الرئيس فى أن يفنى الشعب نفسه، لازدهار مصر وتنميتها، لكن حلمه لم يتحقق، فقد تغيب الشعب، وماتت فكرته (السحلية) تحت الشجرة. التى أسماها على اسمه (شجرة بهادر) في دلالة على أن مساعى الرئيس وإنجازاته لم تكن لتحقيق منفعة عامة، بقدر ما كانت لتحقيق مجد شخصى له.

وفى ضوء تلك القراءة تكتسب شخصية "المحقق" أيضًا بعدًا رمزيًا، فهو الباحث عن الحقيقة، الذى يقيم تجربة "بهادر"، كما لو كان حكمه هو حكم التاريخ، وحيرة المحقق ليست سوى معادل رمزي، لحالة الجدل التى حظيت به شخصية الرئيس "جمال عبد الناصر"، ما بين مؤيد لسياساته الداخلية والخارجية ومعارضًا لها، ليقف التاريخ حائرًا فى حكمه عليه، بعد أن فشل فى تلقى أية إجابات عن أسئلته الملحة.

"المحقق : يؤسفنى أن أضعك هذا الموضع ... ولكن كيف تريد من محقق أن يحقق ويبحث بدون إلقاء أسئلة وانتظار أجوبة."(٤٨)

أما شخصية "الدرويش" فتمثل -هى أيضًا- بعدًا من أبعاد الشخصية المصرية، إذ تجسد الجانب الدينى والفلسفى فى مقابل الجانب الثورى المتمرد لبهانة، وهو ما نراه جليًا فى مشهد تهديد "بهادر" للدرويش بتسليمه للشرطة إذ لم يدفع ثمن تذكرة القطار.

"الدرويش: وماذا يصنع بى البوليس؟
المفتش : يحرر لك محضر مخالفة ويقدمك للمحاكمة.
الدرويش : وبماذا تنتهى المحاكمة؟
المفتش : بالحكم عليك بغرامة.
الدرويش : وإذا لم أدفع الغرامة؟
المفتش : توضع فى الحبس.
الدرويش : وماذا أفعل فى الحبس؟
المفتش : لا تفعل شيئًا.
الدرويش : أنا الآن لا أفعل شيئًا."(٤٩)

(٤٧) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٣٦.
(٤٨) المصدر السابق، ص ٥٦.
(٤٩) المصدر السابق، ص ص ٦٦، ٦٧.

وكما يفلسف "الدرويش" موقفه عندما يهدده "بهادر" بالسجن، فهو يلجأ أيضًا إلى سلاح السخرية الذى توظفه قطاعات كبيرة من الشعب المصرى؛ للتعبير عن رأيها فى سياسات الحاكم، وهو أسلوب خاص وشكل من أشكال المقاومة الروحية لا القوة المسلحة، حيث يتخذ الفرد من التهكم على الحاكم والسخرية منه أسلوبًا يعبر به عن مقاومة الظلم والثورة عليه.

لاشك فى أن نص "يا طالع الشجرة" يتمتع بقدر كبير من المرونة الذهنية، التى تقبل الرؤى والتفسيرات كافة، ولا ترفض أيًا من القراءات، فى الوقت الذى يحتفظ به النص بجمالياته وبقدر من الألغاز والترميز، ومن هنا لم تتوقف قراءة الباحث للنص عند هذا المعنى، بل سيعتبره أثرًا يمكن محوه، لتقديم تفسير جديد، والوصول إلى معنى مغاير بالبحث عن المسكوت عنه فى النص.

تهتم القراءة التفكيكية بتفاصيل فى النص تبدو هامشية لاشك فى أن "البحث فى المتقطفات الحوارية المطمورة لاستخراج معنى آخر متاح للنص هو أحد أهداف التفكيكية."(٥٠) وقد استوقف الباحث الحوار الذى ورد فى نهاية النص وجمع بين الزوج والدرويش.

"الزوج : سأدفنها تحت الشجرة ولست بنادم على شيء حياتها كانت عبثًا ... اسقطت ثمرتها ... ولم تعش إلا على وهم الأمومة.

الدرويش : إنها ليست عبثًا .. مادمت ستقدمها غذاءً شهيًا لشجرتك.

الزوج : صدقت من هذه الوجهة هى نافعة.

الدرويش : إذا كان هناك عبثًا ففى حياة الشجرة.

الزوج : كيف؟!! ... الشجرة؟!!

الدرويش : إنها تأتى بزهر هى لا تشمه، وبألوان هى لا تشاهدها بثمر هى لا تأكله، ومع ذلك تكرر هذا العمل العابث كل عام.

الزوج : هذا ليس عبثًا ... هذا عمل نافع.

الدرويش : بالنسبة إليك أنت؟

الزوج : طبعًا.

الدرويش : اعترف إذا أن ما تسميه بالعبث هو بالنسبة إليك أنت.

الزوج : تريد أن تقول إن حياة إمرأتى كانت لها معنى؟

الدرويش : معنى كل كائن داخل كيان ذاته .. لا داخل رأسك أنت."(٥١)

يتضمن المقتطف الحوارى السابق عديدًا من التناقضات التى يعدها الباحث مرتكزًا أساسيًا لبناء معنى مغاير لمعنى النص الأصلى، يحيلنا لفكرة "نسبية الظواهر"، وأن العبث نفسه شيء نسبى، فما أراه أنا عبث، قد لا تراه أنت كذلك والعكس صحيح، فالزوج يرى أن حياة زوجته عبثية، حيث يبدأ حلمها بالإنجاب من عقم الرحم، بالرغم من أن حلمه هو ذاته بالإخصاب يبدأ من جدب الشجرة، التى تحيا حياة عبثية من وجهة نظر الدرويش، بينما لا يراها الزوج كذلك لأننا ننتفع بكل ما تأتى به وهذا النوع من التضارب فى الفكر هو نتيجة طبيعية للتناقض الإنسانى.

وانطلاقا من هذا التفسير تخرج الشجرة عن دلالتها كشجرة للمعرفة أو رمز للطموح الإنسانى، لتشير بشكل واضح إلى التناقضات التى تعترى النفس البشرية؛ إذ كان طرحها لثمار مختلفة فى مواسم العام الأربعة مشروطا بدفن جثة إنسان كاملة أسفلها بكل ما يحمله من تناقضات.

"الزوج : شجرتى هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة فى الفصول المختلفة؟

الدرويش : إذا تغذت بالسماد الذى تعرفه.

الزوج : أى سماد تعنى؟!

(٥٠) إيمان على شعبان: مرجع سبق ذكره، ص ٦٨.

(٥١) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ص ١٥١، ١٥٢.

الدرويش : إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان .. فإنها تتغذى بكل ما فيه من تناقضات."[٥٢]

وتؤكد قراءة النص على هذا النحو على أن تناقضات البشر تعطيهم الحرية فى أن يحللوا لأنفسهم ما يحرمونه على غيرهم، ومن ثم تلقى بهم فى عالم عبثى أحلامهم فيه مشروعة، بينما تغتال أحلام الآخرين، وهو ما عبر عنه النص من خلال، قتل "بهادر" لزوجته فى النهاية.

ووفقًا لتلك القراءة يمكن أن ترمز شخصية "الدرويش" إلى الضمير الإنسانى الذي يفضح صاحبه، ويواجهه بتناقضاته بعد أن ضاقت به السبل لفهم ذاته، لذا يسميه "المحقق" مبجلا إياه (فضيلة الشاهد)، ويعتبره دليل الإدانة الأكبر ضد "بهادر".

"المحقق : خير لك أن تعترف خصوصًا بعد شهادة الشاهد.
الزوج : أى شاهد؟!
المحقق : هذا الشيخ المحترم.
الزوج : هذا الرجل الذى جاءنا من الهواء؟
المحقق : من الهواء .. من الفضاء ... إنه أولى بشهادة يمكن الاعتماد عليها.
الزوج : قتلت زوجتى لأغذى الشجرة؟!"[٥٣]

أما "السحلية" في نص "ياطالع الشجرة"، فيمكن أن ترمز إلى الروح لما لها من ظلال أسطورية قديمة "حيث كانت ترمز إلى عنصر التطهير نتيجة الاعتقاد بأنها تخلقت من عنصر الزئبق الذى يحول العناصر الرديئة إلى ذهب"[٥٤]، وهى بذلك تصبح رمزًا للنقاء والطهر الذى يمثله الجانب المعنوى والروحى فى الإنسان، كما يمكن إزاحة دلالة القطار من قطار الحكم إلى قطار الحياة الذي يحمل داخله التناقض الأكبر؛ حيث يتجاهل الإنسان لحظة الموت التى تنتظره (محطة الوصول)، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من الشعور بمرور الزمن (الأشجار التى تفر) الذى يؤثر فى كيانه ووجوده.

"الدرويش: من يركب القطار دون انتظار لمحطة وصول هو دائمًا مطمئن.
المفتش : هذا صحيح ... ولكن؟
الدرويش : ولكنك تكثر النظر من النافذة فترى الأشجار عندئذ تفر.
المفتش : هذا صحيح أيضًا ولكن؟"[٥٥]

ويتأكد معنى "نسبية الظواهر" عبر أحداث النص الذي ترتكز بنيته الأساسية على علاقة الإغتراب بين الزوجين "بهادر" و"بهاية"، فالزوجان تجمعهما بؤرة مكانية وزمانية واحدة، لكن كلا منهما يعزف على وتر فكرى مخالف؛ فكلاهما يتحدث عن السقوط، لكن سقوط الزوج سقوط ثمرة، أما سقوط الزوجة سقوط روح كانت تتمناها، ومن هنا تؤكد بنية النص على نسبية الحضور، فقد يعنى حضور الإنسان اللاحضور أو الغياب فى حالة عدم فعالية وجوده أو انفصاله عن الآخرين، وبذلك يمكن قراءة النص بتفسير جديد بعيدًا عن التفسير السياسى السابق، ومن منطلق فكرة (نسبية الظواهر).

إن نص "يا طالع الشجرة" من النصوص الثرية دلاليًا، مما يسمح بتحرير مخيلة القارئ للوصول إلى آفاق بعيدة وجديدة من المعانى، لنفى ثبات المعنى فى منظومة النص على اعتبار أن كل قراءة إنما هى إساءة قراءة، وأن المعنى بذلك لا نهائى لأن القراءة إساءة لا نهائية.

وقد توصل الباحث فى نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتى:

١- أوضح البحث أن اعتماد فلسفة ما بعد الحداثة على التشكيك والتقويض والعدمية واللانظام واللاانسجام، لأسباب سياسية ومجتمعية وفكرية،

(٥٢) المصدر السابق، ص ٨١.
(٥٣) المصدر السابق، ص ٨٣.
(٥٤) رائدا حلمى: توظيف اللغات غير الكلامية فى العروض المسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١٢١.
(٥٥) توفيق الحكيم: مصدر سبق ذكره، ص ٧٠.

كان له تأثير على زعزعة جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية وظهور مناهج نقدية جديدة تعيد النظر فى المسلمات وتسمح باللعب الحر فى بنية النص الأدبى لإنتاج عدد لا نهائى من المعانى، منها التفكيكية.

٢- ربط البحث بين الأساس الفكرى والفلسفى الذى انطلقت منه التفكيكية وبين المرتكزات التي قامت عليها مثل (نقد المركزية – الإرجاء – الحضور والغياب – الأثر)، واجراءاتها المتمثلة فى الهدم والبناء.

٣- أشار البحث إلى عدد من آليات تفكيك النص الأدبى، وأهمها البحث عن المتناقضات لتكون بمثابة معول هدم لبنيته الأساسية ومعناه التقليدى، وبداية لعملية البحث عن معان مغايرة من خلال البحث عن المسكوت عنه داخله.

٤- أثبت البحث قدرة المنهج التفكيكى على قراءة نص "يا طالع الشجرة" عدة قراءات مختلفة، بعيدة عن القراءة التقليدية له باعتباره نصًا عبثيًا، وإنتاج معان جديدة ترتبط بتفسيرات سياسية واجتماعية ونفسية، مما يخلق حالة من إعمال العقل، وتحريك آليات الفهم عند المتلقى للوصول إلى نشوة المتعة الفكرية.

المصادر والمراجع

أولًا المصادر:

١- ابن منظور: لسان العرب، ج١٠، ط٣، دار إحياء التراث العربى للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.

٢- توفيق الحكيم: يا طالع الشجرة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٩.

ثانيًا المراجع:

٣- إبراهيم حجاج: المسرح والسياسة، انعكاسات السياسة الأمريكية على خطاب النص المسرحى المصرى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٩.

٤- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحى بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز إسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٧.

٥- أحمد سخسوخ: توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٦- إيمان على شعبان: القراءات النقدية المعاصرة لمسرحيات شكسبير، دراسة تحليلية على نماذج مختارة، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٨.

٧- : توفيق الحكيم: مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠١٩.

٨- جاك دريدا: ما الآن؟ ماذا عن غد؟، الحدث، التفكيك، الخطاب، الاختلاف، دار الفارابى، بيروت، ٢٠١١.

٩- جان إيف تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت: منذر عياشى مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٤.

١٠- جميل حمداوى: نظريات النقد الأدبى فى مرحلة ما بعد الحداثة، مطابع الأنوار، المغرب، ٢٠١٢.

١١- جون أليس: ضد التفكيكية، ت: حسام نايل، المركز القومى للترجمة، القاهرة، ٢٠١٢.

١٢- حسن سعد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة، بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

١٣- حميد علاوى: التنظير المسرحى عند توفيق الحكيم، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦.

١٤- ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠.

١٥- راندا حلمى: تأثير مسرح العبث فى المسرح المعاصر، دراسة فى العرض المسرحى، المكتبة التربوية، الإسكندرية، ٢٠١٦.

١٦- راندا حلمى: توظيف اللغات غير الكلامية فى العروض المسرحية، المكتبة التربوية، الإسكندرية، ٢٠١٦.

١٧- س. رافيندران: البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

١٨- صالح زياد: آفاق النظرية الأدبية من المحاكاة إلى التفكيك، دار التنزير، تونس، ٢٠١٦.

١٩- صالح هويدى: المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقارنات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥.

٢٠- طلعت المغربى: أخطاء الرؤساء من عبد الناصر إلى مرسى، جريدة الوفد (جريدة الكترونية)، عدد ١٤ مايو، ٢٠١٤. https://www.alwafd.news

٢١- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨.

٢٢- عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافى العربى، بيروت، د.ت.

٢٣- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى لمسرحية يا طالع الشجرة، مجلة المجلة، عدد ١٤، القاهرة، فبراير، ١٩٦٣.

٢٤- على حرب: الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

٢٥- على حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافى العربى، بيروت، ٢٠٠٥.

٢٦- : لويس عوض: دراسات فى النقد والأدب، المكتب التجارى للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٦٤.

٢٧- محمد حسين الدالى: عملاق الآدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.

٢٨- موسوعة ويكيبيديا: أفندم https://wwwWikipedia.org.

٢٩- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ٢٠٠٧.

٣٠- نعيم عطية: مسرح العبث – مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

٣١- نهاد صليحة: أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

٣٢- هيام أبو الحسين: توفيق الحكيم ويونسكو، وزارة الثقافة، المركز القومى للآداب، القاهرة، ١٩٨٨.