# المُهمّشون في الخطاب المسرحي عند محمود دياب (مسرحية الهلافيت أنموذجًا)

دكتور/ ضيف عبدالمنعم الفرجاني
أستاذ مساعد بكلية الآداب – جامعة المنيا

تعدّدت الدراسات – سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية، أم سياسية، أم أدبية– حول مصطلح التهميش والمهمشين منذ ستينيات القرن الماضي، كما يدلّ هذا المصطلح على حالة الشعور بالاغتراب – سواء أكان تغريب الفرد أم جماعة من البشر– حيث يرتبط بالطبقة، أو الوضع التعليمي، أو المستوى الاجتماعي، فالشخص أو الجماعة التي تجد ذاتها في وضع مختلف أو منحرف نوعيًّا عن الوضع الاجتماعي العام للناس.

ويقوم التهميش على مبدأ سياسي، تصنعه السلطة السياسية التي تحتكر القوة وإمكانات العنف، والذي يدعم حكمها هي موارد الثروة؛ ولكن يجب أن نعترف أنَّ نتائج فعل التهميش تظهر بوضوح في المجالات الاجتماعية عن طريق إيجاد المركز، طبقة تحتكر القوة والهيمنة والثراء الفاحش، وطبقة تعاني من وضعها الطبقي من فقر وجوع، فالتهميش يقوم على الصراع ضد هيمنة الطبقة السائدة بين المتاح والممكن.

أصبح محمود دياب (١٩٣٢– ١٩٨٣) واحدًا من رواد المسرح المصري والعربي في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته، وقد بدأ مسيرته الإبداعية بكتابة القصة، وتعرّضت أعماله القصصية والمسرحية للمأزق العربي واستلهمت التاريخ، واتخذ قضية التهميش مبدأ أساسيًّا في مسرحياته، ففي مسرحيته الأولى (البيت القديم[١])، التي كتبها عام١٩٦٣م؛ أعلن عن مواقفه الاجتماعية والسياسية في الانحياز للمواطن البسيط، وتبنى مبادئ التحرر ورفض الظلم، الذي تطوّر عبر سنوات عمره الخمسين، التي عاشها في تبني قضايا الأمة المصرية ومساندتها في حيزها العربي.

وفى عام ١٩٦٥ كتب مسرحية "الزوبعة[٢]" في فضاء "القرية"، بوصفها رمزًا للوطن، وبنى الصراع في "الزوبعة" بين فرد مظلوم (أبي شامة)، أضاعته شهادة الزور، وحملته إلى السجن، واغتصبت أرضه، وتشرّد أبناؤه، ومجموع ظالم يجمع كل النماذج المقيتة التي يأكل بعضها بعضًا في سبيل المال والسلطة.

وفي مسرحية "ليالي الحصاد[٣]"، التي كُتبت عام ١٩٦٨، يدور الحدث أيضًا في إحدى القرى المنعزلة في ليلة سمر من ليالي الحصاد، ومن خلال تكنيك المسرح داخل المسرح، يقوم الكاتب بالتعريف بالشخصيات، فأهل القرية هنا لا يقومون بتجسيد لعبة خارجهم؛ بل يجسّدون واقعهم ويُقلّدون بعضهم بعضًا في مرآة ذواتهم.

وكانت مسرحية "الهلافيت[٤]" ذروة مرحلة الستينيات، ويُذكر أن تلك الكوميديا الريفية عرضت ليلة واحدة في إحدى قرى الدلتا عام ١٩٦٩، وتحكى المسرحية عن الهلافيت الحفاة الذين وُجدوا في القرية ليعملوا في خدمة الآخرين بالأرض أو في البيت, مقابل أجر، ثم يكونون في أوقات الفراغ مضحكو الآخرين بغير أجر.

ظل محمود دياب متمترسًا برسالته ورأيه الجاد بتهميش الطبقات الفقيرة، فكتب مسرحيته "رسول من قرية تميرة[٥]" ١٩٧٤م، وهي إحدى أهم المسرحيات التي تناولت في قالب كوميدي راقٍ الانعكاسات الاجتماعية لحرب أكتوبر، مناقشًا مسألة الحرب والسلام المزمع حينها مع العدو.

ومن أهم المسرحيات التي تناقش ظاهرة التهميش عنده مسرحية (الهلافيت)، التي تحكي عن التفاوت الطبقي في المجتمع المصري، حيث يكون الصراع بين طبقة (الهلافيت) وطبقة (المهمين)، وهناك طبقة ثالثة وهي طبقة (المنتفعين)، وهم منتفعون بوجود طبقة (المهمين)، وهي طبقة حريصة على وجود طبقة (المهمين)؛ لوجود مصالح مشتركة بينهما. ويبدأ الصراع داخل المسرحية عند اجتماع أهل القرية وانتظارهم لقدوم الشاعر، الذي سيحكي لهم مجموعة من القصص الشيقة. وغياب الشاعر عن الأحداث؛ جعل الصراع يشتد، وحدث ذلك عندما طلب (منصور أبو السعد) من (شحاتة)، أن يصعد إلى مصطبة الشاعر، ويقوم بتمثيل دور العمدة، وأن كل طلباته مُجابة وسيحققها له؛ ولكن شحاتة كان خائفًا، فربما تكون هذه لعبة أراد (منصور أبو السعد) منها أن يقوم بإيذائه كما فعل مسبقًا بأذنيه، خاصة أن طبقة (الهلافيت) لا تثق تمامًا بطبقة (الأغنياء)، فالثقة بينهما معدومة، فـ(شحاتة) لا يثق في شرف (منصور أبو السعد)، ويطلب ضمانًا آخر، ويأتي هذا الطلب من السلطة المتمثّلة في (شيخ الغفر)، الذي تعهّد بذلك. ثم يبدأ (شحاتة) بتمثيل دور العمدة، ويطلب كرسيًّا لكي يجلس عليه حتى يتقن دوره، ثم بعد ذلك يطلب الطعام، ويستدعي (الجحش) ليدخل معه في التمثيل، وأظن أن استدعاء الكاتب لمثل هذه الشخصيات لم يكن اعتباطًا؛ ولكن له

أهداف من ذكر هذه الشخصيات وسيذكرها الباحث فيما بعد، وعمومًا استدعى (شحاتة) بعد ذلك الهلافيت لعرض مشاكلهم، ويقتنص (عم هلال) هذه الفرصة، ويبدأ بعرض قضيته مع (منصور)، الذي يهدّده بوصل الأمانة، إما الدفع أو تبليغ الشرطة بذلك، أو يرسل ابنته عائشة لكي تخدم في الدوار لمدة شهر مقابل تمزيق الوصل، ويشتد الصراع حينما يطلب (شحاتة) من (منصور) تنفيذ الاتفاق الذي بينهما، وهو أن كل طلباته مجابة، ويُطالب بتمزيق الوصل؛ ولكن يرفض(منصور) ذلك، ويطلب منه أن ينزل من على مصطبة الشاعر؛ وهنا يصل الصراع إلى مرحلة قصوى جدًّا بين (الهلافيت)، الذين لا يريدون ترك أماكنهم، و(منصور)، ثم يطلب (شحاتة) من أخته (زينب) أن تحكي ما حدث معها في دوار (منصور أبي السعد)، فسرد كل ما حدث مع أخته، وضحى بكرامته وسمعة أخته؛ لكي يفضح هذا الراجل، ويضمن عدم حذو ذلك مرة أخرى، وتعلن أخته (زينب) أن كل مَن يذهب لدوار (منصور) يحدث معه ذلك، فليست هي البنت الوحيدة التي يحدث معها هذا، ثم يختتم محمود دياب مسرحيته بنهاية مفتوحة، متحدثًا عن الاسم الحقيقي للجحش ونسبه وجده وعائلته.

وهذه المسرحية إسقاط لواقعنا؛ لأنها تستعرض المشاكل والقضايا التي يعاني منها أصحاب الطبقة الفقيرة (المهمّشون)؛ وسيطرح الباحث مجموعة من الأسئلة أهمها: ما التهميش لغة واصطلاحًا؟ وما أسباب التهميش من خلال مسرحية الهلافيت؟ وما هدف الكاتب من تهميش مكوّنات السرد داخل المسرحية؟ ولماذا عمد الكاتب إلى تهميش لغة المسرحية؟

وجاء البحث في ثلاثة مطالب: الأول معنى كلمة التهميش لغة واصطلاحًا، وأسبابه داخل المسرحية، والثاني: تهميش المكوّنات السردية داخل المسرحية، والأخير: لغة المسرحية، ثم تتضمّن الخاتمة أهم ما توصّل إليه الباحث من نتائج.

**أولًا: مصطلح التهميش:**

**لغة :**

يدلّ الجذر (همش) على الكلام والحركة، يقول ابن منظور: "همش: الهَمْشةُ: الكلامُ والحركةُ، هَمَشَ وهَمِشَ القومُ فهم يَهْمِشون ويَهْمُشُون وتَهَامَشُوا..."(٦). وعند الفيروآبادي:"هَمْشُ: الجمعُ، ونَوْعٌ من الحَلْب، والعَضُّ. هَمَشَ وهَمِشَ: أكْثَرَ الكلام. امرأةٌ هَمَشَى: كثيرَةُ الجَلَبَة. هامِشُ: حاشِيَةُ الكِتاب، مُوَلَّدٌ. اهْتَمَشُوا: اخْتَلَطُوا، وأقبلُوا، وأدْبَرُوا، ولهم هَمْشَةٌ، اهْتَمَشَتِ الدابةُ أو الجَرادُ: دَبَّتْ دَبِيباً(٧)، ويُقال: "هَمَشي: الكثيرة الحركة، لا تثبت في موضع واحد"(٨).

وهناك مَنْ عرَّفه بمعنى العزل، أو الإقصاء، أو عدم الشمول" همش الرجل همشًا: أكثر الكلام في غير صواب. وفلان يعيش على الهامش: لا يشارك في الأمور العامة"(٩). ويعني هذا أن التهميش جزء من العزل الاجتماعي الذي يدلّ على شعور الفرد أو الجماعة بالاغتراب الذي يكون بسبب وضعهم الطبقي.

**اصطلاحًا:**

تعرِّض مصطلح (التهميش) في الآونة الأخيرة للكثير من اللّغط والمُغالطات النظرية والفلسفية، ويرى الكثيرون ضرورة إعادة تعريفه؛ بوصف أنه قد اتخذ منحىً منحرفًا عن مساره، ويذهب بعضهم إلى أنه عملية الاستبعاد من المشاركة الفعّالة في المجتمع؛ لكنها في الوقت ذاته قد أشارت إلى التهميش بوصفه مفهومًا يرتبط عند بعضهم بظاهرة الفقر، ويرتبط عند بعضهم الآخر بفكرة انعدام الفاعلية، وغياب الدور والمشاركة الفاعلة في المجتمع(١٠). والمهمّشون "طبقة اجتماعية تتحدّد عن طريق دخلها المنخفض، ومستويات أعضائها التعليمية المنخفضة، وكذلك من خلال نظرة أعضائها إلى أنفسهم، ونظرة الآخرين إليهم في ضوء النسق الطبقي للمجتمع"(١١).

ويرى بعضهم أنَّ عملية التهميش تقوم على "حرمان فرد أو مجموعة من الأفراد من حق الوصول إلى المناصب المهمة، أو الحصول على الرموز الاقتصادية، أو الدينية، أو السياسية، للقوة في أي مجتمع، وقد يحدث هذا في الواقع الفعلي، أن تشكّل الجماعة الهامشية أغلبية عددية، كما هي الحال بالنسبة للمواطنين الأصليين"(١٢).

والتهميش نتيجة حتمية للتقسيم، فالمهمّش وليد تقسيم طبقي "يظهر ضمن المجموعة أو المؤسسة أو المجتمع، ما إن وجد التفريق والتدرّج، ومنح المواضع، أو

الوظائف المشغولة، وذلك بحسب مقاييس خاصة، تستند مثلًا إلى الأخلاق، والدين، أو إلى أنظمة القيم الأخرى"(١٣).

كما يدلّ هذا المصطلح على "وصف الواقع الاجتماعي والاقتصادي لمن يعيشون خارج الأُطر الاجتماعية التقليدية؛ رغم أن ممارسات الإقصاء نحو الأفراد والجماعات والمناطق يعود إلى بداية الزمن، فإن المصطلح لم يبرز إلا على خلفية أزمة السبعينيات من القرن الماضي"(١٤).

**أسباب التهميش داخل المسرحية:**

**١- الأسباب الاقتصادية:**

أراد محمود دياب من خلال هذه المسرحية أن يظهر أسباب التفاوت الطبقي بين (الهلافيت) وطبقة (الأغنياء) اقتصاديًّا، فالهلافيت يعانون من الفقر والجوع؛ مما يرغمهم ويجبرهم على الاستدانة من الأغنياء مقابل الخدمة في بيوتهم، في حين تنعم طبقة الأغنياء بالثراء الفاحش، ويتنعّمون بكل مباهج الحياة، وربما أراد الكاتب إظهار الصراع الاقتصادي بين الطبقتين، والتفاوت الطبقي في المجتمع، وسيطرة مَن يملك على مَن لا يملك، وتولّد هذه السيطرة الجبن والخوف من القيام في وجه هؤلاء. ويواجه (الهلافيت) الأغنياء في خيالهم فقط، وأراد الكاتب أن مَن يملك الاقتصاد يملك السلطة، فكل شيء في القرية يسير وفق مزاج (منصور أبو السعد)؛ حتى في الجلوس لسماع الشاعر، ويجلس الأغنياء على الكراسي في المقدمة، أمَّا بقية الناس فيجلسون على الأرض، ويتضح هذا الصراع في كثير من جوانب المسرحية، وعلى سبيل المثال(١٥):

**الشاب الأول: (وهما لا يزالان يحملان الدكة) نحطها هنا.**

**الشاب الثاني: لا، نحطها في الناحية الثانية.**

**الشاب الأول: (يجذب الدكة فيجذب الثاني معها) سي منصور أبو السعد بيحب يجعد النحيادي.**

**الشاب الثاني: (يجذب الدكة فيجذب الأول معها) شيخ الخفر حيسهر معاه .. وهو بيحب يقعد الناحية التانية.**

**الأول:(يلقي بالدكة من ناحيته، ثم يقفز ليجلس عليها ليضع حدًّا للخلاف)، وما هي منجولة من هنا.**

**الثاني: يعني مش همك شيخ الغفر .. وقرية أمي لاجول له..**

**الأول: (في تردد) طيب ما تجول له.. عجايب .. هو مين اللي مكلف السهرة..؟ مش سي منصور اللي مكلفها .. تيجي الجعدة تترسم على مزاجه..**

**الثاني: بس شيخ الغفر لازم يتعمل حسابه.**

**الأول: شيخ الغفر يعتبر ضيف .. ومطرح ما يجعد سي منصور .. يجعد هوه.**

ويتضح من الحوار السابق؛ أنَّ كل شيء يسير على حسب مَن يمتلك المال، فالسلطة أيضًا تنقاد تحت ذلك، فمَن يملك ناصية المال؛ يملك ناصية كل شيء من السلطة والتحكّم في القرية والأمن والأمان.

ومما يدل على أن الأسباب الاقتصادية أحد أسباب التهميش الحوار الآتي:

**هلال: ما قلتليش اعمل إيه يا محمود أفندي.**

**(ولكن محمود يختفي دون أن يجيب .. فيستدير هلال مطرقًا.. وقد استسلم لليأس).**

**شحاتة: اوعى يا عم هلال .. اوعى توافج على أن عايشة تشتغل.**

**هلال: (في ضياع) يا بني، سيبني اعمل معروف .. سايج عليك النبي تسيبني.**

ويتضح من هذا الحوار عدم وجود المال مع العم (هلال)؛ مما يضطره إلى إرسال ابنته إلى الخدمة في بيت (منصور أبو السعد)؛ بسبب عشرين جنيهًا، في حين يقيم (منصور) فرحًا كبيرًا، ويدلّ هذا على النعيم والبذخ، وما سبّبه في نفوس الهلافيت من نقمة وحقد، بعد أن سلبهم هذا الرجل بناتهم وبهائمهم من بيوتهم.

**٢- الأسباب الاجتماعية:**

أشار الكاتب في مواضع كثيرة من المسرحية إلى التفاوت الطبقي بين طبقتي الأغنياء و(المهمشين)- المضطهدة والمسحوقة- وعرض كثيرًا من المواقف الاجتماعية التي ظهر من خلالها التهميش، والظلم، والقهر، والاستغلال الذي يتعرّض إليه الهلافيت، ومنه الاستهزاء والاستهتار بهم، عندما طلب (منصور أبو السعد) من (شحاتة) أن يقوم بتمثيل دور العمدة، وهدف من ذلك إلى السخرية وإضحاك الناس عليهم، كما يظهر من الحوار التالي(١٦):

**منصور: (إلى شحاتة): أنت من الساعة دي .. ولغاية ما يجي حسان الشاعر .. عمدة الجعدة دي كلها ..**

**(المجموعة المهمة لا تفهم .. وشحاتة لا يكاد يفهم شيئًا).**

**شيخ الغفر: أزاي يا سي منصور..؟**

**منصور: هوا اللي هيترأس الجعدة بحالها.. يجول زي ما هو عايز .. يتصرف على مزاجه وطلباته كلها متجابة.**

**(المجموعة المهمة تضحك .. فيما عدا منصور الذي يصطنع الجدية .. ودهشة من الشابين الأول والثاني ومن الغفير وانزعاج شديد من شحاتة.**

كما يظهر التهميش الاجتماعي عندما يتولى شحاتة دور العمدة، وأول ما يطلبه الطعام؛ ولم يطلب (شحاتة) الطعام لنفسه، بل طلبه لمجموعة من الهلافيت، وأراد من هذا التصرّف أن يوضح معاناة طبقته من الجوع، يتضح هذا عبر الحوار التالي[١٧]:

**شحاتة: (ينهض واقفًا) عم منصور.**

**منصور: أيوه يا شحاتة.**

**شحاتة: (كأنما يختبر جدية المسألة رأيك أيه .. أنا عايز أتعشى ..( ويظل مُحدّقًا في منصور، مُترقّبًا رد الفعل).**

**( ويضحك واحد أو اثنان من المجموعة المتفرجة).**

**صوت: (من المجموعة المتفرّجة) يخيبك يا شحاتة.**

**صوت آخر: أما هلفوت بجد.**

**(منصور يتبادل الابتسام مع أفراد المجموعة المهمة.. وكل مَن في الساحة في انتظار قراره).**

**منصور: (يُشير إلى الشاب الأول) وله .. روح البيت .. هات له عشا ..**

وفي أثناء قيام (شحاتة) بدور العمدة أراد أن يحقّق حلم طبقته المتمثّل في رفع الظلم من كاهلهم، ورد حقوقهم إليهم[١٨]:

**شحاتة: اجطع كل وصولات الأمانة اللي في البلد.. واحكم على الناس لا يشاكوا منصور في بهايمهم .. ولا يبيعوها للحاج مبارك.**

**شحاتة: وكل ما يجي منصور أبو سعد يزورني أطرده من داري.**

أراد (شحاتة) أن يزيل كل الفوارق التي تكون بين طبقتي الهلافيت والمهمين؛ حتي يزول الحقد بين النفوس، وينعم الجميع بالمطعم والمأكل والملبس، وتسود الحرية بينهم.

**ثانيًا: تهميش المكوّنات السردية داخل المسرحية:**

جعل (محمود دياب) قضية التهميش من القضايا الأساسية داخل المسرحية، حيث يُعبّر فيها عن واقع مجتمعه، خاصة فئاته المهمّشة، محاولًا الوقوف على الجوانب الخفية وإظهارها وفضحها، ثم يعرض المشكلة لكي نجد لها الحلول، وقد جسّدت رؤية الكاتب المتعلّقة برصد صور التهميش، من خلال تهميش: العنوان، والشخصيات، وأجزاء من مساحة السرد، والمكان والزمان.

**١. تهميش العنوان:**

حظي العنوان بأهمية كبيرة في الخطاب المسرحي؛ بوصفه أحد العناصر الأساسية التي يشعر بها القارئ عند قراءته لأول مرة؛ "لأنها تُشكّل عتبة لا يقتحم النص من دونها، كما أن العنوان لا يوضع عبثًا، ولا اعتباطًا"، إنه "المفتاح الإجرائي الذي يمدّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فك رموز النص، ويسهّل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته"[١٩]. والعنوان له أهمية كبيرة، فمن خلاله يستطيع الكاتب جذب المتلقي إلى كتابه، كما يسهل على المتلقي الدخول في الخطاب المسرحي مباشرة.

ويستدعي العنوان الذي طرحه (محمود دياب) تساؤلا مهمًّا، وهو: لماذا اختار الكاتب هذا العنوان؟ ومن يُمعن النظر فيه، يجد أنَّ الكاتب اتكأ على أسلوب التهميش؛ لكي يستعطف القارئ تجاه هذه الطبقة، وهي أيضًا دعوة من الكاتب لإذابة الفوارق بين الطبقات؛ حتى يزيل الحقد من بين الناس، كما يُشير الكاتب من خلاله إلى التفاوت الطبقي في مصر عامة، وهذه القرية الصغيرة خاصة، ويرى الباحث أن تسمية الكاتب المسرحية بالهلافيت دون طبقة المهمين؛ نظرًا لكثرة هذه الطبقة داخل المجتمع المصري؛ ومن ثم أراد أن يُعرفنا طريقة تفكيرهم، وحياتهم، وأساليب معيشتهم.

**٢. ملامح تهميش الشخصية المسرحية في النص:**

قدّمت هذه المسرحية واقعًا مريرًا، وأحداثًا مفجعة، عبر تقديم الكاتب للشخصيات المهمّشة داخل المسرحية، حيث قدَّمها كما هي بأسمائها، وهيئاتها، وسلوكياتها، ورذائلها، وكل شخصية جاءت مناسبة للدور الذي تؤديه، ويمكن استعراض ملامح التهميش في الشخصية المسرحية على النحو التالي:

أ- استعرض الكاتب معظم شخصياته ما بين المهمشة والثرية، أو ما يُطلق عليها داخل المسرحية (طبقة المهمين)؛ لكي يظهر التفاوت الطبقي بين الطبقتين،

واختار الشخصيات المهمّشة؛ لعرض ما يمثلوه من بؤس وتهميش، حتى يظهر صورة ضبابية للقارئ؛ نظرًا لما تعانيه هذه الطبقة من ظلم وقهر، ومن هذه الشخصيات المهمشة:

١- **شحاتة:**

اختيار الكاتب (شحاتة) بطلًا للمسرحية ليس اعتباطًا؛ بل جاء بهذا الاسم لأنه يدلّ على التسوّل والشحاذة، وهو يُعبر تمامًا عن مضمون الشخصية وهيئتها داخل المسرحية، وهو المحرك الأساسي للأحداث، وأذن الكاتب لهذه الشخصية أن تكشف عما بداخلها وداخل أهل القرية، عن طريق استخدام أسلوب المسرح داخل المسرح، وأتاح أسلوب التهميش لهذه الشخصية فرصة الاعتراف الكامل دون مواربة، ومكنّه من كشف (منصور أبو السعد) أمام الجميع؛ لكي يثوروا ضده، ويسعوا إلى تحسين ظروفهم المعيشية، ويظهر ذلك من خلال عدة مواقف، أهمها[٢٠]:

**الشاب الأول: (إلى شحاتة وقد ضايقه عدم اكتراث شحاتة) ما تفز تجوم يا واد أنت (وكأنما أراد أن ينبه منصور أبو السعد).**

**شحاتة: وأنت مالك أنت.**

**(المجموعة المهمة في دهشة واستنكار)**

**(منصور أبو سعد يسقط نظرة على شحاتة).**

**منصور: أنت يا واد جاعد ليه كده...؟**

**شحاتة: أهو جاعد يا عم منصور.**

**الغفير: ما ترد يا ولد كويس.**

**شيخ الغفر: اسكت أنت يا غفير.**

**الشاب الأول: مصيبة الجدع ده ...**

**منصور: سيبهولي .. ( يمد يده ليمسك بأذن شحاتة فيجذبه منها .. بينما هو يصرخ).**

**شحاتة: إيه يا عم منصور .. جرى أيه..**

**( المجموعة المهمة تضحك.. وتترد الضحكات بين المجموعة المتفرجة).**

ويتبيّن من هذا الحوار أن جميع الطبقات من مهمين، ومنتفعين، وسلطة، أجمعوا على إقصاء الطبقة المهمّشة من الجلسة، الذين يُمثّلهم (شحاتة)؛ ويدلّ هذا على أن الجميع يريدون ألا تكون لهذه الطبقة أي دور أو أي احتكاك بهم.

كما يتضح تهميش (شحاتة)؛ حتى بعد أن أصبح عمدة للبلدة، وكأن الكاتب يريد أن يقول: مهما ارتقى الهلفوت في مكانته؛ فسيظل في نظر الناس هلفوتًا[٢١]:

**الغفير: (إلى شحاتة متوعدًا) اتفضل أهه .. والصباح رباح يا بن زنوبة.**

**شحاتة: أنت بتجول ابن زنوبة .. (صارخا) يا عم الشيخ إسماعين.**

**(الغفير يهرول مبتعدًا إلى مكانه الأول، ويضحك شحاتة).**

**الجحش: إالى شحاتة في ضيق) عايز إيه يا واد أنت.**

**شحاتة: واد يا جحش .. حسن منطجك معايا يا واد.. دانا العمدة.**

ومن يُنعم النظر في هذا الحوار؛ يجد أن الكاتب يُريد أن يقول: إن الطبقة المهمّشة لا تستطيع أن ترتقي لأي منصب دون مساندة السلطة لها، فكثيرًا ما استنجد شحاتة بشيخ الغفر؛ لكي ينجده من (منصور أبو السعد) و(الغفير)... وغيرهما.

**٢ – الجحش:**

وهو من الشخصيات المهمّشة داخل المسرحية، واستخدام الكاتب لهذا الاسم؛ يدلّ على تهميشه وضعًا واسمًا، وكأن الكاتب أراد أن يُشير إلى أن طبقة المهمين تتعامل مع هذه الطبقة المهمّشة كالبهائم، فهل يستطيع أحد أن يطلق هذا اللقب على طبقة المهمين أو المنتفعين؟ والجحش طول المسرحية لا يعرف له أبًا ولا اسمًا؛ حتى يأتي (سيد أحمد) في نهاية المسرحية ويؤكد له أن له أبًا وجدًّا، وأن جذوره عميقة، فالكاتب أراد أن يقول: أن مَن جعله هلفوتًا، وأطلق عليه هذه الاسم طبقة المهمين، فهم أردوا أن يجعلوا هؤلاء بدون أصول وتاريخ؛ حتى يستطيعوا السيطرة عليهم في كل أحوالهم.

وعنـــدما تولى (شحاتة) دور العمدة، عيّن (الجحش) شيخ البلد، وأراد الكاتب أن شحاتة لا يستطيع تحقيق هذا الحلم بمفرده؛ لذلك كان عليه أن يستدعي أبناء طبقته لكي يساعدوه، وطلب من الجحش المساعدة والمعاونة، كما يتضح في الخطاب التالي[٢٢]:

**شحاتة: (في جدية) ولما تجول لي يا عمدة .. ماتبجاش تضحك..**

**الجحش: (في ضيق مفاجئ) وأنت يا عمدة ماتجوليش يا جحش..**

**شحاتة: ليه يا شيخ جحش .. هوا مش اسمك..**

**الجحش: لأ .. مش اسمي..**

**شحاتة: (مندهشًا) أهيه ..**

**الجحش: دا نجب طلعوه عليه وأنا صغير..**

**شحاتة: أمال اسمك الحجيجي إيه..؟**

**الجحش: مش فاكر..**

**شحاتة: عجيبة .. يبجى اسمك جحش..**

**الجحش: بس أنا كبرت يا عمدة .. وماعدتش صغير..**

**شحاتة: خلاص .. تبجى الشيخ حمار..**

وفي هذا الحوار يحاول (الجحش) أن يجد لنفسه اسمًا ثانيًا بعيدًا عن هذا الاسم الذي يعيبه ويحقّر من شأنه، خاصة بعد أن اختاره (شحاتة) شيخًا للبلد، ويرى أن هذا الاسم لا يليق بالمنصب الجديد.

وأراد (الجحش) أن يجمع الهلافيت، بعد أن أصبح شيخًا للبلد، فاتجه لمخاطبة بطونهم الجوعي أولًا [٢٣]:

**الجحش: (يطرق مفكرًا لحظة .. ثم يرفع رأسه في اعتداد) ماتخافش يا عمدة .. آنى حاتصرف .. (الجحش يمشي ليستعرض المجموعة المتفرّجة متحفّزًا.. ثم يقفز على المصطبة).**

**الجحش: الهلافيت اللي عاوزين يتعشوا يجفوا .. (المجموعة المهمة تضحك .. شحاتة يبتسم راضيًا .. ويعود إلى كرسيه في ارتياح .. المجموعة المتفرّجة تتبادل النظرات والهمسات).**

**ناصح: مانى واجف أهو ..**

**(الجحش لا يعير ناصح التفاتًا ويحيل نظره في المجموعة المتفرجة في ترقب .. يتردد المدعو (غريب)، ثم يقف ويتلفت حوله، ثم يصطنع ضحكة صغيرة يُداري بها خجله.. ومن بعده ينهض (سلامة) واقفًا .. وتضحك المجموعة المهمة..).**

ويتضح من هذا أن الهلافيت يستجيبون"لنداء البطن، فحول الطعام يجتمعون ويتحدون، وبعد اتحادهم يقود شحاتة دفة الصراع في ظل العزوة وداخل إطار اللعبة الموقوتة لحين وصول الشاعر"(٢٤).

كما تتعدّد الشخصيات المهمّشة داخل المسرحية، مثل: شيخ الهلافيت (سيد أحمد)، والهلفوت الأول، والهلفوت الثاني، وناصح، وهلال، وزنوبة، وأراد الكاتب المسرحي أن يظهر حقارة وضع هؤلاء وما يكابدوه من أجل لقمة العيش.

واتجه الكاتب إلى تسمية طبقة المهمين أسماء تليق بمكانتهم الاجتماعية، فاسم منصور أبو السعد: اسم دائم يدلّ على الانتصار والسعادة، وأطلق عليه هذا الاسم لنفوذه على أهل القرية، كما أطلق على تاجر المواشي اسم مبارك، ليدلّ على أنه مبارك في كل بيعة يبعها، وسمّى شيخ الخفر الشيخ إسماعيل؛ مما يدلّ على أنه حسن السمعة والسيرة. ولا بد أن يكون لدى رجل السلطة أخلاق، وتكون سيرته حسنة، وأراد الكاتب أن الأسماء تدلّ على مكانة صاحبها.

ب- ألصق الكاتب بالشخصيات المهمّشة داخل المسرحية ألقاباً لها دلالات شعبية، مثل: (الجحش- شحاتة – ناصح)، فهذه الأسماء لها أثر كبير في الواقع المصري؛ حيث تحمل مدلولات التهميش من فقر وبؤس وعوز وشحاذة.

ج- كما وُجدت في المسرحية بعض الشخصيات النسائية، مثل: (زنوبة – عائشة)، وأراد الكاتب أن تكون الشخصية النسائية المحرك الأساسي للثورة داخل المسرحية، وغالبًا فالأمر عندما يتعلّق بالشرف والعِرض؛ يكون الأمر أشد وأصعب من أي شيء، فنحن شعب يثور من أجل شرفه أكثر من لقمة عيشه، وعندما اتجه شحاتة لفضح أخته، كان يهدف إلى قيام الثورة ضد هذا الرجل (منصور أبو السعد) زير النساء؛ لكي يتخلصوا من ظلمه واضطهاده لأهل القرية.

د- همّش الكاتب شخصية (شيخ الخفر) فنيًّا – على الأقل- على الرغم من كونه من طبقة المهمين في هذه القرية، وهو تهميش مقصود – من وجهة نظري- ومنسجم مع رؤية الكاتب في المسرحية، وطبيعة الدور الذي قام به، كما أن المسرحية لم تقدّم أي شيء حول شخصيته، وبقيت لغزًا مُحيّرًا، تتقاذفها

التأويلات والتكهّنات، وكأن الكاتب أراد أنها شخصية مهتزة تكون موجودة لخدمة الأثرياء والأغنياء.

هـ- اتجه الكاتب إلى تهميش طبقة المنتفعين أو الذيول، كان هذا واضحًا في شخصية (محمود أبو عامر)، وهي شخصية مرسومة بعناية، دورها إسباغ الشرعية على ممارسات الطبقة المهمة ضد الطبقة الفقيرة، واستخدام الضغط المباشر على الكادحين. وأوضح الكاتب تهميش هذه الشخصية عبر عدة مواقف داخل المسرحية، مثل: سحب الكرسي من تحته وتركه واقفاً، ثم من كثرة وقوفه يضطر إلى الجلوس على الأرض[٢٥]:

**منصور: (وقد التهب حماسًا. ويشير إلى الشاب الأول) وله .. شوف كرسي لشحاتة..**

**الشاب الأول: (في غير رضا عن اللعبة): أروح البيت أجيب كرسي.**

**مبارك: لسه هنروح البيت.. (ينهض واقفًا) خليه ياخد الكرسي ده.**

**منصور: خليك أنت جاعد يا حاج.. اديله كرسيك يا محمود.**

**محمود: (لا يعجبه اختيار كرسيه بالذات .. ولكنه لا يملك إلا أن يوافق) جوى .. ليه لأ .. ياخده ..( ويبقى واقفًا) كلها دجايج .. مش حاجة.**

**الشاب الأول: (يرفع الكرسي) احطه فين..؟**

**منصور : تحب تجعد فين يا شحاتة..؟**

**شحاتة: هه..؟**

ويتضح من هذا الموقف تهميش طبقة الذيول، فاختيار (منصور) أن يرفع كرسي (محمود) دليل قاطع على تهميش مكانته ووضعه بين الجالسين على الكراسي، كما سيوضح الكاتب عبر هذا الحوار المسرحي تمسّك طبقة الذيول بكراسيهم، وربما يظهر أيضًا أنه في ظل حكم طبقة المهمّشين، فلا وجود لطبقة الذيول.

و- الشخصية الغائبة ميزة من الميزات التي تميّز بها محمود دياب، ونقصد بها الشخصية التي ليس لها وجود فعلي على خشبة المسرح، التي تُشارك في تحريك الأحداث رغم غيابها. ويستغل الكاتب هذه الشخصية ليقيم عليها الحدث كله داخل المسرحية، أو يجعلها عنصرًا مهمًّا في تحريك الحدث، وإيجاد التوتر لدى الشخوص، والتشويق لدى المتلقي، فينظرها المتلقي طوال ساعات العرض؛

ولكن في هذه المسرحية جعل الكاتب المتلقي لا يُريد حضور الشخصية الغائبة؛ لتأثيرها في مجرى الحدث ضد من يتعاطف معهم كشخصية الشاعر.

**شيخ الخفر: الناس ابتدت تجلج.**

**محمود أبو عامر: ها نهمل إيه في الشاعر .. خالف الاتفاج.**

**مبارك : ما تتعبش نفسك .. مش هاترفع علية جضية**(٢٦).

**٣. تهميش أجزاء من مساحة السرد:**

أعطى الكاتب لبطل مسرحيته (شحاتة) الحرية الكاملة في تحريك الأحداث كيفما شاء، أو ضمن رؤيته السردية، التي تسمح بتمرير كل ما يؤّد المؤلف تمريره، فـ"استراتيجية السارد العليم، هي من أبسط أنماط السرد؛ ولكنها بالأساس أخطر أنماطه؛ لأن الهيمنة تُفضي إلى تحمّل كل المسؤوليات، والهيمنة هنا بمعنى تسلّط السارد على مكوّنات السرد، وتهميش ما يريد تهميشه وتنحيته"(٢٧).

ومن ذلك أن الكاتب حين عرض لحادثة تأخر الشاعر، فإنه قدّم دليلًا على سبب تأخره، مضمونه أن الحمار كُسرت إحدى قدميه؛ ومن ثمّ فلم يستطع القدوم سريعًا؛ ولكن لم يقدّم كيف كُسرت رجل الحمار؟ أو كيف عُولج الحمار حتى يصل إلى القرية؟ وهل هناك بعض الشخصيات ساعدته، أم تمكّن من الوصول إلى القرية دون مساعدة؟ وهل كسر قدم الحمار كان كسرًا يستطيع من خلاله العودة، أم يعمد (منصور أبو السعد) إلى أن يعطيه حمارًا آخر؟ وكل هذا لم يقع من الكاتب، وجعل الشاعر يتحوّل مباشرة إلى إلقاء قصة أبي زيد، متعّمدًا تهميش الموقف، وهذا ما يتضح في هذا الحوار(٢٨):

**الشاعر: دخلنا عليكو بالصلاة على النبي..**

**(همهمة: عليه الصلاة والسلام)..**

**منصور: (وهو يصافحه) آنى زعلان منك يا حسان..**

**شيخ الغفر: داحنا جلنا مش حاي.**

**محمود: كويس كده يا راجل .. بوظت الليلة.**

**مبارك: آنى شايف ان السهرة ماعادلهاش لزوم.**

**(الشاعر يحرك وجهه بينهم في خفة)**

**الشاعر: نحكي الحكاية م الأول.**

**أنا راجل .. أعرف الأصول .. واعمل حساب الرجال.**
**ركبت حماري في الغرب .. وكلى همه .. وقلت له حاه.**
**على الناس الكرام .. واعملك همه.**
**في وسط الطريق .. حماري انكسر.**
**(المجموعة المهمة تضحك).**
**شيخ الغفر: لأ .. عندك حق.**
**منصور: عذرك مجبول يا حسان.**

ويجب أن نشير إلى عنصر الصراع الذي هَمشه الكاتب، فلم يتبين لنا من خلال هذه المسرحية الصراع المستمر بين طبقتي المهمشين والمهمين، حيث ظهر الصراع حين أعلن شحاتة عن خطته عندما طلب من (منصور أبو السعد) إن يتنازل عن وصل الأمانة الذي أخذه على العم (هلال) ، ولكن صرعان ما انتهى هذا الصراع عندما ظهر الشاعر في المسرحية، وبهذا يكون الصراع قد ظهر في فترة قصيرة، وجاء وهميًا ومفتعلا.

**٤. منظور الكاتب المُهيمن:**

الكاتب على دراية بجميع الأحداث، وهو حريص على أن يُقدّمها للمتلقي على أكمل وجه، شارحًا وموضحًا كل حدث داخل المسرحية، و"هو الذي يأخذ على عاتقه سرد الأحداث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها وأحاسيسها"[٢٩]. ويتضح ذلك عبر عدة مواقف داخل المسرحية، وفي هذه المواقف تتشابك رؤية الكاتب بين الموضوعي والذاتي، وهو لم يقتصر على مهمة الحكي فقط، وتقديم الشخصية ووصفها؛ بل كان يتجاوز ذلك أحيانًا، فيفسّر ويشرح ما تمَّ تفسيره وشرحه، كما يقدّم طبقة المهمشين، وينقل مواقفه الانتقادية للواقع السياسي والاجتماعي، ويفضح ما هو مسكوت عنه، يتضح ذلك من الحوار التالي[٣٠]:

**الجحش: (مهللًا) يا سلام على أفكارك يا عمدة .. هات رأسك أبوسها يا عمدة (يتعلق برقبته ويُقبّل رأسه) آدي العمدة ولا بلاش ..(المجموعة المهمة تضحك وإنما في دهشة) (شحاتة يندفع إلى المصطبة وقد التهب حماسًا .. وفي أذياله الجحش).**
**شحاتة: (صائحًا في المجموعة المتفرجة): كل الهلافيت يجفوا .. كل الهلافيت يجفوا.**

**(المجموعة المهمة تضحك.. لا أحد يتحرك).**

**شحاتة: هوا ما فيش في العزبة هلافيت غيرنا ولا إيه؟**

**(صائحًا) كل الهلافيت يجفوا.**

**ناصح: (ينهض واقفًا من بين المجموعة المتفرجة) أنا هلفوت يا شحاتة.. آجي ألعب معاكم. (ضحكات من المجموعة المتفرجة والمجموعة المهمة).**

**الجحش: اجعد يا واد يا ناصح .. أنت لسانك زفر.**

**ناصح: وأنت مالك يا جحش.**

**الجحش: (صارخًا) عاجبك كده يا عمدة .. (يمسح أنفه في كم جلبابه).**

**شحاتة: ماعدتش فيه هلافيت في العزبة.**

واقتصرت رؤية الكاتب في هذه المسرحية على أنها مهمّشة ومبتذلة، ولا يستعملها الكاتب إلا في استغلال (منصور أبو السعد) لها واغتصابها، ولعل انشغل الكاتب بإظهار هذا الجانب؛ حتى يكون مؤثرًا قويًّا ومهمًّا للقيام بالثروة ضد طبقة المهمين. وعمد إلى ذلك لتكون المرأة حاملة لقضية التهميش موضوعًا بما كشفته من مساوئ. ويطلب (شحاتة) من أخته الهلفوتة أن تقصّ ما حدث معها على الجميع في دوار (منصور أبو السعد)؛ على الرغم من تعرّض أخته للعار والذل والإهانة؛ لكنه يُضحّي بذلك في سبيل فضيحة منصور، وحتى لا يحدث مع بنات القرية مرة أخرى، وهو أيضًا على دراية أن هذه الفرصة لم تأت مرة أخرى[٣١]:

**زينب : (في فزع) بتعمل ليه كده يا شحاتة.**

**شحاتة: مش جادر أسمع يا زينب.**

**زينب: ما أنا جايلالك الحكاية قبل كده .. ماعملتش كده ليه.**

**شحاتة: كانت وداني في رجليه .. أنا النهاردة وداني في رأسي (يطلق صرخة غضب).**

**الجحش: ما تفهمنا يا عمدة الموضوع .. علشان نصرخ وياكم.**

**زينب: بس مش آنى لوحدي ياخويا .. كل البنات اللي دخلوا داره يخدموه.. بيعمل معاهم كده. (مجموعة الفتيات .. تشهق .. ويخفين وجوههن .. وتصرخ عايشة).**

**(المجموعة المتفرّجة في دهشة..).**

**زنوبة: يا فضيحتك يا زنوبة.**

**(زينب تنهار بجانب أمها باكية).**

**شحاتة: ( يدور على المجموعة المتفرجة) سمعتم يناس .. سمعتم .. آدى سي منصور بتاع الشعر...وجعدات الضحك .. بتاع جصة أبو زيد وعنترة والبهلوان .. دي مش جصة أختي بس.. دي جصة كل البنات اللي دخلوا داره. واللي هيدخلوه .. بنات الناس المحتاجة.. الهلافيت اللي زينا .. (الهلافيت يطرقون).**

همّش الكـــاتـــب هنـــا المرأة ومكانتها، فـ(شحاتة) ضحّى بكرامته من أجل المجموع ومن أجل (عائشة)، وبيّن أمام أهل القرية موضع الألم؛ لكي يكون المحرك الحقيقي للقيام بالثورة من أجل شرفهم وعِرضهم، ويصل الصراع هنا إلى الذروة، ويقوم (منصور أبو السعد) برفع سلاحه في وجه (شحاتة)؛ ولكنه لا يستطيع فعل أي شيء؛ نظرًا لقوة شحاتة التي اكتشفها، ومساندة طبقته له.

**٥. الفضاء مُهمّشًا:**

المكان هو الذي احتضن كل الشخصيات، وشكّل ذواتها المهمّشة، "كما تشتمل الأمكنة بوجه عام على كثير من ملامح واقعية المكان (الفيزيقي)، من حيث إسقاطاتها على أماكن محددة، ووقائع حقيقية، وشخوص واقعيين، أو أوصاف الأمكنة"(٣٢).

ولم تكن مهمة الكاتب صعبة؛ لانحصارها في تقديم الأمكنة، وتبيان العلاقة فيما بينهما، من خلال التضاد، والتنافر، والتناقض بين مكانين، وظهر ذلك عبر جلوس الطبقة المهمّة على الكراسي والـدكة، وجلوس طبقة الهلافيت على الأرض، أما الشاعر – نظرًا لمكانته– فسيجلس على المصطبة؛ لكي يراه الناس وهو يسرد القصص، يتضح هذا في الحوار الآتي(٣٣):

**(يدخل الشاب الأول حاملًا (الكلوب) ... ومن ورائه عدد من الرجال والصبية يتهامسون ويضحكون .. كما يدخل الشاب الثاني يحمل كرسين من الجريد .. وبينما ينشغل الأول بتعليق الكلوب في المكان المناسب .. يختار الثاني المكان المناسب للكراسيين بجوار الدكة).**

**الشاب الأول: (ضاربًا كتف شحاتة): أنت جاعد هنا ليه.**

**شحاتة: ( وهو يقفز مروعًا) إيه ده .. جرى إيه؟**

**الشاب الأول: مش ناجص غير أنت تجعد ع الدكة.**

**شحاتة: وهيه كانت دكة أبوك.**

**الشاب الأول: والله لو يشوفك سي منصور .. ليملّص لك ودانك.**

**شحاتة: (مشوحًا بيده) يا شيخ روخ.**

**( يجلس القرفصاء وراء الدكة مسندًا ظهره إليها).**

أراد الكاتب من الموقف تهميش المكان الذي يجلس فيه طبقة المهمشين، فلا يجوز أن يجلس الهلفوت بجوار السيد أو شيخ الغفر، كما يلاحظ الباحث اختيار الشاب وضع الكراسي بجوار الدكة؛ فلهذا دلالة واضحة أن المكان الذي ستجلس عليه الطبقة المهمة له قيمته، فالجلوس على الكراسي أو الدكة؛ يجعلهم أكثر شأنًا وعلوًّا، على عكس طبقة الهلافيت، الذين يجلسون على الأرض، فقد سلبهم الكاتب كل شيء حتى المكان.

**ثالثًا: لغة الهامش في المسرحية:**

اللغة ظاهرة اجتماعية، ويرجع الفضل في ذلك إلى "المجتمع نفسه، وإلى الحياة الاجتماعية، فلولا اجتماع الأفراد بعضهم مع بعض، وحاجتهم إلى التعاون والتفاهم وتبادل الأفكار، والتعبير عما يجول بالخواطر من معان ومدركات؛ ما وُجدت لغة ولا تعبير إرادي"(٣٤). كما ترتبط اللغة في المسرحية بالوصف والتحليل والسرد والحوار، والمسرحية عادة تعتمد كليًّا على الحوار الذي تُعرف عن طريقه الشخصية، والحدث، والزمان، والمكان، ولها من الجمال ما يميّزها عن الكلام العادي الباعث على الضحك، كما أن الغاية من كتابة المسرحية " جعل متفرجها أو قارئها يحسّ إحساسًا عميقًا أن ما يشاهده أو يقرؤه جزء من الحياة، كما يحياها الناس خارج المسرح"(٣٥).

وقد اختار محمود دياب لغة الهامش؛ لكي يُعبّر بها عن التفاوت الطبقي بين الطبقتين، باعتبار" أن كل سرد يبتعد عن المركز فهو هامشي؛ لأن المهمّش لا يكون مهمشًا في ذاته، بل مقارنة بحالة، أو بوضع مركزي يتعلّق بفواصل التهميش الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والجغرافية"(٣٦).

كما استخدم الكاتب لغة شعبية، اعتمد فيها على تهميش البنية اللغوية، مبتعدًا عن لغة المركز الرصينة نحو لغة غير مشذبة، وهي لغة تتناسب مع مضمون العمل، والفكرة الرئيسة التي ظهرت من خلال العناصر والسمات التي يعتمد عليها أدب الهامش، ظهر ذلك عبر توظيف اللهجة المحكية بديلًا عن اللغة الفصيحة، خاصة في الحوار المسرحي بين الشخصيات المهمشة؛ حتى يكون أقرب للحقيقة والواقع.

كما وظّف اللغة المحكية في معظم المواقف والحوارات؛ لتعكس الواقع المهمّش، وسعى إلى إبراز تشوّهات المجتمع وتناقضاته، ومن أبرز ما جاء في هذه المسرحية نطق حرف (القاف) بحرف (الجيم)؛ لأن هذه اللغة الريفية معتادة عند أهل القرى في المجتمع المصري.

**شيخ الغفر: خليك بحبوح يابو عامر .. ما تبجاش كشري كده .. (صمت).**

**(شحاتة يهبط من المصطبة في عظمة وفي أذياله الجحش مدعيًا العظمة أيضًا).**

**شحاتة: الهلافيت الواجفين يطلعوا لجدام.**

**(الهلافيت يتحركون فيتخطون الصفوف ويقفون في نصف دائرة.. ويمر شحاتة يستعرضهم ومن ورائه الجحش).**

**شحاتة: (إلى واحد منهم): أنت واجف ليه .. أنت مش هلفوت.**

**الدخيل: آنى يا شحاتة؟! .. ازاي يا اخي!!**

**شحاتة: أنت وارث عن أمك أرض.**

**الدخيل: يا شيخ دول جراطين عمي.**

**شحاتة: انشا الله شبر واحداك بقره.**

**الدخيل: بقره إيه؟ .. ما سي منصور مشاركني فيها.**

**شحاتة: وايه اللي يثبت؟**

**الدخيل: طب زدي عايزة إثباتات.. ما فيش بهيمة في البلد سي منصور مش مشارك عليها بدين في وصل أمانة.**

**شحاتة: رأيك إيه يا شيخ البلد.**

**الجحش: والله .. ما دام مش حناكل .. وهندوج بس .. يبجى بجملت . خليه هلفوت**[٣٧].

اللغة في هذا الحوار مهمشة فيها سلاسة وواقعية، وجاءت منسجمة مع طبيعة شخوصه، فاستعمل كلمات مثل: (خليك بحبوح – متبجاش كشر – الواجفين – لجدام – واجف ليه – دول جراطين عمي – واحداك بقره – سي منصور مشاركني فيها – مش مشارك عليها – مش حناكل) وتُعبّر هذه الكلمات عن فئة اجتماعية مهمّشمة ومسحوقة؛ مما يُثير القارئ ويجعله متعاطفاً معهم، ويحسّ بواقعيتهم وظروفهم.

وأراد الكاتب أن يُعبّر من خلال هذه الكلمات عن استغلال (منصور أبو السعد) لحالة أهل القرية المادية، ونظرًا لظروفهم القهرية فإنهم يقترضون الأموال منه، مقابل وصل أمانة ومشاركتهم في ممتلكاتهم من بقر وغير ذلك. وبيّن محمود دياب من خلال (شحاتة) ما جعل (الدخيل) يستغرب من سؤال (شحاتة) عن الإثباتات التي تثبت صدق قوله؛ لأن البلد جميعها تــقوم بــذلك.

**الخاتمة:**

كان هذا البحث محاولة لدراسة التهميش من خلال مسرحية (الهلافيت) لمحمود دياب، وقد خرج البحث بالنتائج الآتية:

١. أراد محمود دياب من خلال هذه المسرحية، الكشف عن واقع أبناء الطبقة الفقيرة، والمضهدة، والمهمشين في هذه القرية، كما سعى إلى إظهار الخلل الاجتماعي، والفساد القائم على حماية السلطة لطبقة الأثرياء، ويهدف من ذلك إلى إصلاح ذلك. وقد جسّدت المسرحية رؤية الكاتب المتعلّقة برصد صور التهميش، وظهر ذلك عبر تهميش: العنوان، والشخصيات، وأجزاء من مساحة السرد، والمكان والزمان.

٢. أضفت شخصيات المهمّشين داخل المسرحية مذاهب مختلفة، بدت جدلية من خلال المعنى، فكانت شخصية (شحاتة) رمزية، تعمل على خدمة الهدف، وتجسيد الحرية على المنحى الحقيقي، ووظّف الكاتب (شحاتة) رمزًا لما يعايشه من التهميش، وفي مقابل ذلك تأتي شخصية (الجحش)، التي تعاني من التهميش أيضًا، سواء على مستوى الاسم أو المعيشة، كما استطاع المهمّشون داخل هذه المسرحية أن يمثّلوا تصوّرًا حقيقيًّا لعالمهم الذي يعيشون فيه، وقد تحقّق ذلك عبر عملية رصد الواقع الاجتماعي في السياق داخل المسرحية.

٣. أبدع محمود دياب عندما اختار لغة الهامش في كتابته للمسرحية، وظهر ذلك من خلال: المكان، والزمان، والشخصيات، واللهجة العامية.

٤. أجاد الكاتب في تقديم الشخصيات المهمّشة وتصويرها، واستطاع من خلالها تصوير الواقع المرير الذي يعيشه أهل القرية، وما يفعله الأغنياء بهم بسبب فقرهم وعوزهم.

٥. اعتمد الكاتب على تهميش البنية اللغوية، مبتعدًا عن لغة المركز الرصينة نحو لغة غير مشذّبة، وهي لغة تتناسب مع مضمون العمل، والفكرة الرئيسة التي ظهرت عبر العناصر والسمات التي يعتمد عليها أدب الهامش.

٦. أراد الكاتب من الموقف تهميش الفضاء الذي يجلس فيه طبقة المهمشين، فلا يجوز أن يجلس الهلفوت بجوار السيد أو شيخ الغفر، كما يلاحظ الباحث اختيار الشاب وضع الكراسي بجوار الدكة؛ فلهذا دلالة واضحة أن الفضاء

الذي ستجلس عليه الطبقة المهمة له قيمته، فالجلوس على الكراسي أو الدكة؛ يجعلهم أكثر شأنًا وعلوًّا، على عكس طبقة الهلافيت، الذين يجلسون على الأرض، فقد سلبهم الكاتب كل شيء حتى المكان.

٧. استخدم محمود دياب تقنية المسرح داخل المسرح، فتُشارك الشخصيات في اللعبة بوصفهم مؤدين ومتلقين في الوقت ذاته، إلى جانب النهايات غير المغلقة تمامًا؛ لإدخال المتلقي ورؤيته في التفسير وملء المساحات المسكوت عنها.

**الهوامش:**

(١) البيت القديم، محمود دياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

(٢) الزوبعة، سلسة مسرحيات عربية، دار الكاتب العربي، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٧.

(٣) ليالي الحصاد، محمود دياب، مجلة المسرح، العدد ٢٧، يناير ١٩٧٦.

(٤) الهلافيت، محمود دياب، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٦م.

(٥) رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، محمود دياب، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥.

(٦) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت- لبنان،١٩٩٩م، ط٣، ج١٣٣/١٥، مادة (همش).

(٧) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م، ط٨، مادة (همش).

(٨) جمهرة اللغة، ابن دريد، حققه: رمزي منير، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، ج٨٨٢/٢.

(٩) المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مادة (همش).

(١٠) سياسات التضمين والتهميش، مى مجيب عبد المنعم، دراسة الحالة المصرية (١٩٩١- ٢٠٠٨)، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة في ٢٠١١، ص١٧.

(١١) قاموس علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٢٧٤.

(١٢) موسوعة علم الاجتماع، جوردون مارشيال، ترجمة: أحمد عبدالله وآخر، مراجعة: محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، مج الأول، ص٥٢٠.

(١٣) معجم مصطلحات علم الاجتماع، جيل فيريول، ترجمة: أنسام محمد، مراجعة: بسام بركة، مكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١١م، ص١٦٢.

(١٤) قضايا التهميش والوصول إلى الحقوق الاقتصادية والاجتماعية نحو مقاربات جديدة لمكافحة التهميش في العالم العربي، محسن معوض، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٦.

(١٥) الهلافيت، محمود دياب، مصدر سابق، ص١٧-١٨.

(١٦) نفسه، ص٤٥-٤٦.

(١٧) نفسه، ص٥٣ ص٥٤.

(١٨) نفسه، ص٧٠.

(١٩) السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، العدد (٢٣)، مارس ١٩٩٧م، ص٩٠.

(٢٠) الهلافيت، محمود دياب، مصدر سابق، ص٣٦-٣٧.

(٢١) نفسه، ص٦١.

(٢٢) نفسه، ص٦٤.

(٢٣) نفسه، ص٧٣.

(٢٤) قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب، محمد عبدالله حسين، ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٣م، ص١٦.

(٢٥) الهلافيت، محمود دياب، ص٥١.

(٢٦) نفسه، ص٤١.

(٢٧) التهميش وكتابة الهامش، أسلوبا مغايرا( رواية ترمي بشرر لعبده خال أنموذجًا)، طارق عبدالقادر المجالي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (٨)، العدد (٣)، رجب ١٤٣٣هـ/ تموز ٢٠١٢م، ص١٢٠-١٢١.

[٢٨] الهلافيت، محمود دياب، ص١٣٠-١٣١.

[٢٩] المتخيل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م، ص٦١.

[٣٠] الهلافيت، ص٧١.

[٣١] نفسه، ص١٣٩.

[٣٢] التهميش وكتابة الهامش، أسلوبًا مغايرًا( رواية ترمي بشرر لعبده خال أنموذجًا)، طارق عبدالقادر المجالي، مرجع سابق، ص١٢٣.

[٣٣] الهلافيت، محمود دياب، ص٣٢.

[٣٤] نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٣، ص٢١.

[٣٥] محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩، ص١٩٤.

[٣٦] التهميش وكتابة الهامش، أسلوبًا مغايرًا(رواية ترمي بشرر لعبده خال أنموذجًا)، مرجع سابق، ص١٣٠.

[٣٧] الهلافيت، ص٧٦.

**المصادر والمراجع:**


١- البيت القديم، محمود ياب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٢- جمهرة اللغة، ابن دريد، حققه: رمزي منير، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م.

٣- رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، محمود دياب، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٥.

٤- الزوبعة، سلسة مسرحيات عربية، دار الكاتب العربي، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٧.

٥- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥م، ط٨.

٦- قاموس علم الاجتماع، محمد عاطف غيث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

٧- قضايا التهميش والوصول إلى الحقوق الاقتصادية والاجتماعية نحو مقاربات جديدة لمكافحة التهميش في العالم العربي، محسن معوض، القاهرة، ٢٠١٢م.

٨- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت– لبنان،١٩٩٩م، ط٣.

٩- المتخيل السردي، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.

١٠- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٩.

١١- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة.

١٢- معجم مصطلحات علم الاجتماع، جيل فيريول، ترجمة / أنسام محمد، مراجعة : بسام بركة، مكتبة الهلال، بيروت، ٢٠١١م.

١٣- موسوعة علم الاجتماع، جوردون مارشيال، ترجمة: أحمد عبدالله وآخر، مراجعة: محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.

١٤- نشأة اللغة عند الإنسان والطفل، علي عبد الواحد وافي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٣.

١٥- الهلافيت، محمود دياب، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٦م.

**الرسائل العلمية:**

١٦- سياسات التضمين والتهميش، مى مجيب عبد المنعم، دراسة الحالة المصرية (١٩٩١-٢٠٠٨)، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، جامعة القاهرة في ٢٠١١.

١٧- قضايا المجتمع في مسرح محمود دياب، محمد عبدالله حسين، ماجستير، جامعة المنيا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ١٩٩٣م.

**الدوريات:**

١٨- التهميش وكتابة الهامش، أسلوبًا مغايرًا(رواية ترمي بشرر لعبده خال أنموذجًا)، طارق عبدالقادر المجالي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج (٨)، ع (٣)، رجب ١٤٣٣هـ/ تموز ٢٠١٢م.

١٩- السيميوطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع (٢٣)، مارس ١٩٩٧م.

٢٠- ليالي الحصاد، محمود دياب، مجلة المسرح، ع (٢٧)، يناير ١٩٧٦.