مجلة كلية الآداب.جامعة الإسكندرية ،المجلد 74 ، العدد116 ، ابريل 2024

العمق الشعبي في مسرح يوسف إدريس: دراسة تحليلية لمسرحية(ملك القطن)

The popular depth in the theater of Youssef Idris

An analytical study of “the King of cotton” play.

“优素福·伊德里斯剧院的通俗深度：对该剧（《棉花王》）的分析研究”

الدكتور: عادل المالك

أستاذ مساعد: قسم النقد والأدب المسرحي

المعهد العالي للفنون المسرحية– الكويت

ad_almalek@hotmail.com

تاريخ تسلُّم البحث : 2023/7/31

تاريخ قبول البحث : 2023/8/15

ملخص:

كتب المؤلف يوسف إدريس مسرحية ملك القطن، مستمدًا موضوعها من واقع مجتمع القرية الشعبي والريف المصري، وانطلق في فكرته الأساسية حول تسليط الضوء وإبراز قضايا وهموم الفلاح العامل البسيط، وما يعانيه من ظلم وتعسف من قبل الإقطاعي صاحب رأس المال. واهتم الكاتب بتصوير أدق التفاصيل الواقعية، والمشاكل الاجتماعية، وشرح معاناة أبناء الريف، وقد ركّز وبشكل جوهري على شخصية الفلاح المزارع الذي يحرث الأرض، وما يعانيه كل عام من استغلال وقهر وظلم، من مالك الأرض الذي يبخسه حقه وينقص من أجره دون وجه حق ودون مراعاة لجهده المهدور، وتحديدًا وقت حصاد القطن.

كما سعى الكاتب لإظهار وبلورة أهم الأسباب والدوافع، التي أسست شكل الصراع والخلاف القائم بين الإقطاعي (السنباطي) وبين الفلاح (قمحاوي)، من حيث التفاوت والتباين الطبقي والاجتماعي والمادي بينهما، وعمل على سبر أغوار العمق الشعبي وطبيعة الحياة الخاصة بهما آنذاك.

وبعد أن يبلغ الصراع مداه في مسرحية ملك القطن، تكون الغلبة في النهاية لصالح مالك الأرض ضد الفلاح.

الكلمات الدالَّة: مسرح يوسف إدريس، العمق الشعبي، الإقطاعي،الفلاح، ملك القطن، الريف.

Abstract:

Youssef Idris wrote the play “King of Cotton”, deriving its theme from the reality of the village society and the Egyptian countryside. He proceeded in his main idea to highlight the issues and concerns of the simple worker farmer in addition to the injustice and abuse he suffers from by the feudal lord of capital (his boss).

The writer was interested in portraying more accurately: realistic details, social problems, explaining the suffering of the rural people, and highlighting the personality of the farmer who plows the land, and the exploitation, oppression and tyranny he suffers every year from the landowner. Specifically that the landowner underestimates his right and unjustly reduces his wages, specifically at the time of the cotton harvest.

The writer sought and aimed to show the most important reasons and motives, which established the form of conflict and the existing dispute between them. That was done in terms of class, social and material inequality, and to show the popular depth and the nature of features of people in the countryside.

After the struggle has reached its climax, in the “King of Cotton”, the end is in favour of the landlord against the farmer.

Key words*:* Youssef Idris theatre, Popular depth, Feudal lord, The farmer, Countryside, King of cotton.

المقدمة:

كانت بداية المسرح العربي المصري في منتصف القرن التاسع عشر، وارتبط بشكل وثيق ببعض المناسبات الخاصة مثل افتتاح قناة السويس عام 1869، وافتتح المسرح الكوميدي، ثم مسرح الأوبرا عام 1871 " ثم أسس مسرح الأزبكية، وبدأت فرق التمثيل تتوافد من سوريا إلى مصر، وكان من الوافدين الممثل العربي السوري أبو خليل القباني والأخوان مارون النقاش وسليم النقاش... ولعل مسرحية البخيل والتي حورها مارون النقاش عام 1848، لتلائم الذوق الشعبي المعاصر وقد أتبعها بمسرحيتي موليير وأبو حسن المغفل".[1]

ومع تواجد كل من أبو خليل القباني وسليم النقاش، وانتقالهما لمصر، كان هناك دورٌ مهمٌ وحيويٌ في مناقشة بعض القضايا المجتمعية من خلال التعريب والاقتباس والتمصير، والنهل من قصص ألف ليلةً وليلة، وحكايات المقامة واستعمال

[1] - هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص60.

اللغة المحلية في التمثيل، مما شكل هذا عامل جذب للجمهور ومن خلال إبراز عيوب المجتمع، فقد كانت تلك الخطوط الرئيسية للمسرح الشعبي في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كما تذكر الدكتورة هند قواص: " فلما تعددت المسارح الأهلية وجدت المدرسة المصرية تنتهج نهج المدرسة السورية، ففي دار التمثيل العربي مثل سلامة حجازي وغنى ... ومن الفرق التي نهجت سلامة حجازي فرقة عزيز عيد، واسكندر فرح، وقد ألف لهذه الفرق مؤلفون، عنوا بميول الجمهور وطبيعة المسرح والممثل خير عناية ".[1]

ولا نغفل بأي حال من الأحوال دور الرائد المسرحي يعقوب صنوع ومساهماته في التأليف أو التمثيل أو الإخراج، باعتباره علامة فاصلة في إرساء قواعد اللعبة المسرحية ومفاهيمها، والفضل في ذلك يعود لدور الفرقة التي قام بتأسيسها آنذاك، ويذكر الدكتور علي الراعي في مؤلفه (المسرح في الوطن العربي) ملقيًا الضوء على بعض الإضافات التي عمل عليها صنوع فيقول: " ثم كوّن صنوع فرقته المسرحية ثم مضى من بعد يضع المسرحيات ويدرب عليها الممثلين ويقوم بإخراجها وإدارتها على المسرح... أما شخصياته المسرحية فهي قوية واضحة تمشي على المسرح باقتدار"[2]

وبصفة عامة؛ فإن النشاط المسرحي في مصر منذ تلك الفترة وما أعقبها أخذ بالنضج والانتشار، وبدت الأعمال المسرحية تتميز بالكثير من التنوع على أرض الواقع، وذلك عند الكثير من المؤلفين الذي جاءوا بعد فترة التأسيس، وأصبح للمسرح المصري رونقه وإبداعاته، لاسيما التي قارب فيها الكتاب مشاكل المجتمع المصري وقت ذاك، ووصولًا إلى المرحلة الانتقالية التي جاءت بعد الثورة.

وقد ارتبطت صورة الواقع المجتمعي الشعبي في المسرح المصري بشكل لافت للنظر في أغلب الأعمال المسرحية فترة الخمسينيات من القرن الماضي، لاسيما بعد ثورة يوليو 1952، وتأكد ازدهارها بعقد الستينيات وبدا هذا واضحًا عند عدد من الكتاب والمؤلفين المسرحيين الذين بدورهم أسسوا في أعمالهم الدرامية انطلاقات مسرحية متجددة وبمقاربات واقعية ومجتمعية.

ومن أبرزهم – وعلى سبيل المثال لا الحصر- توفيق الحكيم وانتاجه المسرحي الغزير وعلى وجه الخصوص مؤلفه قالبنا المسرحي، وكذلك أعمال الكاتب المسرحي نعمان عاشور باعتباره فارس الدراما الواقعية، فمن أهم أعماله المسرحية

---

[1] – نفسه، ص 62.

[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1999، ص72.

(الناس اللي تحت والناس اللي فوق)،و (عيلة الدغري)،و مسرحية (وابور الطحين) وغيرها، حيث استمد مواضيع مسرحياته من صميم العمق الشعبي والقرية وواقع المجتمع المصري آنذاك.

ولعل من الضرورة أن لا نتجاهل الكاتب نجيب سرور ومسرحيته (منين أجيب ناس)، وكذلك الكاتب ألفريد فرج ومسرحيته (الزير سالم)، وصولًا إلى الكاتب سعد الدين وهبه ومسرحيته (كوبري الناموس)، والكاتب رشاد رشدي بمسرحية (بلدي يا بلدي) و(عيون بهية)، وكذلك الكاتب محمود دياب ومسرحياته (الزوبعة)، (البيت القديم)، و(ليالي الحصاد).

وهؤلاء الذين سبق ذكرهم من الرواد ، منهم من استلهم التراث في أعماله المسرحية ، ومنهم من أكّد تصوير ونقل واقع المجتمع والقرية المصرية ، على وجه الخصوص، وتحديداً ملامح وسمات شخصية الفلاح المصري، المغلوب على أمره ، وتسليط الضوء على مشكلاته الحقيقية ، في محيط قريته وبيئته، وما يعانيه هذا الإنسان من إهانة وظلم وإجحاف، واستلاب لحقوقه، وتهميش لآدميته وكيانه – وشرح ظروفه المعيشية الصعبة في نطاق الريف المصري القديم.

وأمام تعدد منابع الأفكار والقضايا الاجتماعية – الشعبية – عند هؤلاء الكتاب؛ فقد كان اسم الكاتب يوسف إدريس حاضرًا بقوة، وأثبت وجوده في ساحة التأليف المسرحي من خلال استخلاص نموذج الفلاح والقرية، حيث تم التركيز على بلورة الصور والأحداث الواقعية التي تخص مجتمعه بشكل عام، وشخصية الفلاح وحقوقه بشكل خاص.

وتعتبر مسرحية ملك القطن أهم أعمال إدريس المسرحية، التي عرض فيها الفوارق الطبقية والعدالة الاجتماعية، وصوّر فيها قضايا ومشكلات القرية والفلاح المصري، واعتمل بصنعتها الفنية في التركيز على المعاناة الحقيقية التي يتعرض لها أهل القرية والطبقة العاملة، من ظلم واستبداد وضياع حقوقهم المشروعة على أيدي قلة من الملاك الإقطاعيين، متمثلًا ذلك بنموذج صاحب الأرض (السنباطي) ضد الفلاح البسيط (قمحاوي)، الذي يذهب شقاؤه وتعبه أدراج الرياح في كل عام، وذلك تحديدًا وقت حساب قيمة محصول القطن.

لقد عني الكاتب في هذه المسرحية بتشكيل مجموعة من أفراد القرية، على أنها بمثابة القوى الدرامية التي يتحدى بعضها بعضًا في مواقف تثري الحدث، مستمدًا طبيعة الصراع من العمق الشعبي والواقع الريفي، الذي اتسمت شخوص العاملين فيه بالتلقائية والعفوية ، مقابل الصلابة والثبات ، كما مازج الكاتب في تجسيده المسرحي بين الجد والهزل والفكاهة والكوميديا ، بتسلّيط الأضواء على سلوكيات بعض أنماطه كالزوجة المتسلطة "نظيرة "، والبخيل "الحاج شوادفي" كما تميز حواره بالمحلية والطرافة ، وخفة الظل والمفارقة في بعض المواقف الدرامية .

أسئلة البحث:

وبناءً على ما تقدم من إيجاز، فإن هذه الدراسة تحتم علينا عدد من التساؤلات المهمة، هي :

- ما تعريف مفهوم العمق الشعبي؟
- كيف تغلغل الكاتب بمعالجته لقضايا العمق الشعبي ؟
- كيف أثّرت إفرازات الثورة على واقع الحياة والمجتمع المصري؟ وكيف انعكست تداعياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على طروحات الكتاب والمثقفين في تلك المرحلة، لا سيمّا المسرح ؟
- كيف استطاع الكتاب التعبير عن بعض الإشكالات والتناقضات الاجتماعية، في أعمالهم المسرحية، والتعبير عن إشكالية الفرز الطبقي وإدانة نماذجه في محيط القرية ؟

ومن خلال التعميم السابق، وبما ورد فيه من إشكاليات؛ سوف ترتكز هذه الدراسة في التحليل الفني على خصوصية الكتابة عند يوسف إدريس وتحديدًا ، "مسرحية ملك القطن ".

أهمية البحث:

ترجع أهمية هذه الدراسة في توضيح العلاقة بين المتغيرات السياسية المصاحبة للثورة في مصر، وعلاقتها بالفن والحركة الثقافية بشكل عام، كما تتحدد أهمية هذه الدراسة وبشكلٍ مركز على تسليط الضوء على الحركة المسرحية التي أسسها الرواد، والتي اهتمت بشكلٍ لافت بقضايا المجتمع المصري وخصوصًا القضايا الشعبية، كما يمكن أن تكون هذه الدراسة إضافة تثري المكتبة للدارس والمهتم بموضوع المجتمع وقضايا الواقع.

أهداف البحث:

وتهدف الدراسة بشكل جاد ومتلازم إلى تسليط الضوء على العمق الشعبي والواقعية كتيارٍ سائدٍ في ذلك الوقت، وعلى منابع الكتابة والمضامين المسرحية، والتي اتخذت من القضايا المحلية الشعبية منهلًا فنيًا ودراميًا لها، كما تستهدف دراستنا التركيز على بعض التحولات السياسية والأفكار المصاحبة للثورة والتي ألقت بظلالها على بعض من نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والثقافية في مصر.

حدود البحث:

تنطوي هذه الدراسة زمانًا ومكانًا على الظرف التاريخي – السياسي – في مصر، الذي بدأ بعد ثورة يوليو على اعتبار أن تلك الفترة شهدت تحولات وتغيرات على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي، مما شكّل ذلك الحدث إرهاصًا

وانعكاسًا على غالبية الأعمال المسرحية في تلك الفترة حتى نهاية عقد الستينيات، ولعل تلك المرحلة التاريخية بحثت بشكل جدي في علاقة الصور والأفكار والمفاهيم والأشكال بحركة التغير البنائي في المجتمع المصري.

منهج البحث:

أما فيما يخص المنهج العلمي المستخدم في هذه الدراسة؛ فقد تحتم علينا طبيعة المنهج بين النظرة التاريخية (المنهج التاريخي) المستمد من التحولات والتطورات التاريخية في مصر، وبين النظرة النقدية التحليلية (المنهج النقدي التحليلي) التي تعتمد بالأساس على تحليل وتفسير النصوص المسرحية .

القسم الأول:الواقعية الشعبية عند يوسف إدريس:

يعتبر الكاتب والأديب المصري يوسف إدريس (1927-1991) أحد أهم كتاب المسرح في مصر والوطن العربي وأعلامه، ومن طليعة الرواد الأوائل البارزين الذين قاربوا واقع المجتمع المصري فترة ستينيات القرن الماضي.

وتنوعت أعماله الأدبية ما بين الرواية والقصة والمسرح، وارتبط أدبه الحافل بالقيم الإنسانية وبأحداث الحاضر ومشاكل العصر، وحمل هموم أمته بكل أمانة وألق وتفرد، وشكّل بإبداعاته الفنية علامة فاصلة في تاريخ الأدب العربي .

وكما قدم إدريس- وعلى وجه الخصوص- في حقل المسرح عددًا من الأعمال الدرامية المسرحية، والتي أبرز فيها جدية التناول ونضج المحتوى وصدق المعاناة، ورصد فيها الكثير من المشاكل والقضايا المحلية الشعبية، والأحداث الواقعية التي عانى منها المجتمع المصري بشكل عام، ومجتمع القرية والريف بشكل خاص، وشرع بتصوير الحياة اليومية لبعض أفرادها،لا سيما المهمشين من الطبقة العاملة ، وذلك تحديدًا بعد ثورة يوليو عام 1952.

وقد استهل يوسف إدريس، وهو الريفي المصري دارس الطب؛ كتاباته للمسرح في الخمسينات بالمسرحية الواقعية، وأخذ يلمس بنفسه التغيرات الطبقية والفكرية في المجتمع المصري بعد ثورة 1952، وصدور القوانين الاشتراكية عام 1960.

فقد كان همه الأول الاقتراب من الإنسان المصري في معاناته اليومية وتطلعاته الاجتماعية، وتغييراته الفكرية، لذلك كان الإطار الواقعي أقرب ليوسف إدريس، خصوصًا أنه ابن الريف الذي نال قدرًا كافيًا من الدراسة والتعليم الأكاديمي.

كتب إدريس مسرحيته الأولى (ملك القطن) ثم مسرحية (جمهورية فرحات) عام 1957، وأتبعهما بمسرحية (اللحظة الحرجة) عام 1958، وكتب مسرحية (الفرافير) عام 1964، وكذلك مسرحية (المهزلة الأرضية) عام 1966، وألحقها بعد ثلاث سنوات بمسرحية (المخططين) 1969، ومسرحية (الجنس الثالث) عام 1971 ، وغيرها من الأعمال الدرامية

المسرحية، وكلها تنحصر في الاتجاه الواقعي، الذي كان تيارًا سائدًا في عقد الستينيات، وذلك بهدف تطوير المجتمع والارتقاء بالإنسان بشكل عام.

وعليه؛ فقد عرّف الدكتور محمد مندور مفهوم الواقعية بقوله " المدلول الاصطلاحي للفظ الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل كليًا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع؛ فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره "[1].

كما يؤكد إريك بنتلي وجهة نظره بأن " الواقعية هي تصوير العالم الطبيعي تصويرًا كاملًا واضحًا صريحًا، وبمعنى آخر هي محاولة الكاتب أن يقترب قدر الإمكان من تفاصيل الحياة اليومية متوخيًا في تصويره لها تفسيرات الحياة اليومية "[2].

بينما يوسع الدكتور شكري عياد مفهوم الواقعية بالانتقال إلى الواقعية النقدية بقوله:" الواقعية النقدية تدور حول محور رئيسي وهو الفردية البائسة التي ترى عيوب مجتمعها، ولكنها لا تقدر على تغيير المجتمع لأنها لا تلتحم بالقوى القادرة على تغييره، وهكذا ينتهي تمردها أما باليأس أو الخضوع"[3].

ونستطيع القول بأن الواقعية هي صيغة وأسلوب تكتب وتصور في إطارها المسرحية، واكتسبت الواقعية اسمها من مبادئها الأساسية: الواقع، واقع حياة عصر القرن التاسع عشر، والذي دعا إلى شكل جديد للتعبير، ولكي يواجه المشاكل الاجتماعية، والتحديات الجديدة؛ فقد كان محتمًا على هذا الواقع أن يثور على الوجود المتغير واقعيًا، ولتتبدل أوهام الرومانسية ومغامراتها البطولية بحقائق الحياة الفجة، ونتيجةً لهذا التمرد تخلى الواقعيون عن الحكايات الخيالية الحافلة بالعواطف وبتوجيهات القلب ليهتموا بالموجود والحالي، وانصبت جهودهم على دراسة عميقة تتحرى حياة الناس العاديين، وطلقوا التخمينات المثالية ليكرسوا الوقائع، وليهتموا بالمعضلات الفعلية.

ولقد اهتمت الواقعية ببلوغ الحقيقة والبحث المتواصل عنها بشكل مستمر، وقد كانت دائماً هي الشعار المبدئي لكل عمل إبداعي، ويرافق كل بحث عن الحقيقة رفضٌ لصِيَغٍ سابقة في الشكل والبناء الدراميين.

---

[1] - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط3، القاهرة، د.ت، ص 58.

[2] – إريك بنتلي، الكاتب كمفكر، مجلة المجلة، عدد 67، القاهرة، 1962، ص 120.

[3] - شكري عياد، الأدب في عالم متغير: حدود الواقعية الاشتراكية، هيئة الكتاب، القاهرة،1971، ص121.

"وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وذواتهم، وتزيدهم إنسانية وترهف فيهم مشاعرهم الفنية، وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير، وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقًا أو عرضاً لمشكلة من مشاكل الحياة العملية، أو نقدًا لوضع من الأوضاع العامة العالمية كانت مسرحية ناجحة".[1]

ولعل ما يمكن التسليم به أن الكاتب يوسف إدريس في اتجاهه الواقعي لم يكن بعيدًا، أو حتى غريبًا على المشاهد المسرحي المصري في ذلك الوقت، خاصةً وقد تأكد قيام المسرح والأدب بشكل عام بدور تنويري في الوقت نفسه، وكان مطلبًا ملحًا في مصر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، لاسيما مع انتشار الأفكار الاشتراكية التي يحدثنا عنها الكاتب المسرحي نعمان عاشور بقوله:

"ارتبطت الدعوة الاشتراكية من البداية خلال سنوات الحرب الأخيرة بالمثقفين المصريين الذين كانوا يدرسون في الخارج، أو الذين كانت دراساتهم تصطبغ بالصبغة الأوربية، وظهرت وانتشرت بين طوائف الجامعيين خاصة في كلية الآداب وأقسام اللغات الأوربية وقسم الفلسفة؛ ذلك أن الأدب الاشتراكي والفكر الاشتراكي كان هو الطاغي على بقية المدارس الأدبية والفكرية الأخرى في الدراسات الغربية كلها، ولعل مرجع ذلك إلى انضمام جموع المثقفين الأوربيين بما فيهم الكتاب والفنانين والمفكرين إلى حركات المقاومة للنازية، وهي حركات كانت تعبر عن نفسها دائمًا فيما عرف بالأدب اليساري والفكر اليساري، أما في مصر فأن تغلغل هذه الدعوة بين مثقفينا بسبب عدة عوامل: أبرزها وأهمها تطور الحركة الوطنية ذاتها في الصراع ضد الملكية والاستعمار المحتل المساند لها، وسوء الأوضاع الاقتصادية التي صاحبت الحرب لمدة خمس سنوات، مما دفع بوعي اجتماعي غامر جديد لازم الصراع الداخلي ضد الملكية والإقطاع"[2].

وزيادة في التوضيح؛ يمكننا القول بأن الظروف الاجتماعية والاقتصادية في مصر آنذاك قد سمحت بانتشار بعض من هذه الأيدلوجيات والأفكار التي تلازمت مع الحرب العالمية الثانية، حيث كان واضحًا للعيان بوادر من الأفكار والآراء والمبادئ والمفاهيم الاشتراكية على أرض مصر، وذلك بسبب التفاوت الطبقي القائم هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أسلوب الحكم الملكي وعدم الثقة في تشكيلات الأحزاب السياسية والقادة السياسيين.

ومما لا شك فيه، ومن خلال ما تقدم؛ فإن أعمق ما تستهدفه تفاصيل الواقعية هو رصد الخلل الاجتماعي (الشعبي) أو السياسي في نغمةٍ يائسةٍ من تحقيق الإصلاح، مغلِّفةً هدفها بإطار خيالي فانتازي، طلباً للأمان من بطش السلطات،

[1] – دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999، ص183.

[2] - نعمان عاشور، المسرح في حياتي، القاهرة للثقافة العربية، القاهرة، 1975، ص56-57.

ومحاولة منها الاقتراب من شكل الكوميديا الشعبية المصرية، بما فيها من وسائل إضحاك وتشويق للجمهور، وللإقبال على هذه المسرحيات النقدية كمسرحيات توفيق الحكيم، ذات الفصل الواحد، والتي سار محمود تيمور على نهجها في مسرحياته ذات الفصول الأربعة.

ومعظم المسرحيات المصرية بعد الحرب العالمية الثانية تناولت مضمونًا يغلب عليه النقد الاجتماعي أو السياسي بنسب متفاوتة، تتحكم فيها ملابسات العصر.

"ولا شك أن الظروف الجديدة بعد الثورة وانهيار الطبقة العليا بكل أفكارها، وقيمها، قد أتاح الفرصة لانتشار وسيادة هذا الاتجاه الواقعي النقدي ، لذلك رأينا نعمان عاشور يكاد يتفرغ لتقديم صورة الصراع الطبقي في المجتمع المصري في مسرحياته مثل ، مسرحية الناس اللي تحت عام 1956، والناس اللي فوق عام 1957، وما تلاها من مسرحيات وكذلك يوسف إدريس ناقش العلاقة بين الفلاح ومالك الأرض في مسرحية ملك القطن، والعلاقة بين السيد والفرفور عام 1964، وغيرها من مسرحيات، وأيضًا سعد الدين وهبه الذي عرض الظلم الطبقي الواضح ومدى ضياع حقوق الفقراء واستغلال الأثرياء لهم واستباحتهم ليس أرزاقهم فقط؛ بل أعراضهم أيضاً في مسرحية السبنسة عام 1966، وكبري الناموس"[1].

" بعد 1956 وهو تاريخ ولادة الفرقة القومية في مصر، وبعد فترة ازدهار المسرح التاريخي والمسرح الشعري جاء جيل جديد من كتاب المسرح ربطوا أعمالهم المسرحية بالواقع السياسي والاجتماعي المحلي والعربي وطرحوا القضايا الحياتية التي تهم شريحة كبيرة من المتفرجين.... في الستينات من هذا القرن مع تصاعد المد اليساري في البلاد العربية، طرحت فكرة نشر المسرح على المستوى الشعبي... أما على مستوى الكتابة فقد كان منطلق التوجه إلى جمهور عريض سببًا في محاولة صيغ مسرحية مستمدة من التراث المحلي والاحتفالات الشعبية، مثل صيغة مسرح السامر والمسرح الريفي... وهذا ما نجده في كثير من الأعمال المسرحية مثل مسرحية الزوبعة (1964) للكاتب المصري محمود دياب (1932- 1983) "[2].

ولعل من الأهمية بمكان، اعتبار يوسف إدريس بمساهماته وإبداعاته المسرحية، ومقاربته الواقعية، والتي انتهج فيها بطابعه الاجتماعي والشعبي، سواء كان ذلك في الشكل أو الموضوع، فهو لم يغفل بأي حال من الأحوال صورة الفلاح والقرية المصرية، ببساطتها وتلقائيتها ومحليتها، ليصل بمسرحه – وفي إطار الواقعية – إلى العمق الشعبي والريف المصري، وتعرية

[1] - سامي منير، المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية، هيئة الكتاب، الإسكندرية، 1978، ص238.

[2] – ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي– إنجليزي– فرنسي، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص280، 519.

نماذج شخصياته، وإظهار مشاكله وسلبياته دون مجاملة، وعلى نحو ما سوف نراه في مسرحيته الاجتماعية (ملك القطن)

مفهوم العمق الشعبي:

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن أفضل صوغ لمفهوم (**العمق الشعبي**)، يعني بلا شك عمق الفكرة، وبلوغ عناصرها بشكل مستفيض، وإنعام النظر بكل دقة بالفئات الاجتماعية الشعبية والزراعية والانغماس فيها من خلال طروحات تقصد التوجّه إلى جماهير عريضة، تعتمد على صيغ محلية مثل المسرح الريفي، والمسرح الرعوي، وتعبّر تعبيراً فنياً صادقًا يعكس أحلام المجتمع الشعبي، وبفهمٍ عميق لخصوصية القرية وتفهم ظروفها بصورة دقيقة، وتعبر كذلك عن أماني المستضعفين والمعدمين في التحرر من كل قوى الظلم والقهر. " فالشعبي هو ما يتأتى من الشعب ، وما يتصل بالشعب ، وما ينتمي إلى الشعب ".[1]

القسم الثاني: مسرحية ملك القطن (دراسة تحليلية)

يمهد الكاتب منذ اللحظة الأولى باستهلاله المسرحي بتصوير المكان والمشهد المسرحي، وذلك بتسليط الضوء على المنظر المرسوم بعناية، البيت الكبير وفنائه الواسع وملحقاته، ويبدو صاحب الملك وهو السنباطي وزوجته وغيرهم، كما تحدد عنصر الزمن بأحد أيام أكتوبر، وهو موسم حصاد القطن.

ولا شك فإن الكاتب يؤسس منذ بداية المسرحية لانطلاقاته الدرامية، ويعمل في استبصار ووضوح لتصوير الجو العام والحياة الشعبية، وطبيعة اشتغالات وعمل أهل القرية، وتحديد سمات وملامح الشخصيات، سواء كان السنباطي الإقطاعي صاحب الأرض، أو زوجته وأبنائه، وصولًا لمواصفات العاملين عنده كالفلاح قمحاوي وزوجته وأبنائه.

يقدم الكاتب صورة واقعية للمجتمع الريفي الزراعي، وبتوظيف الطابع التسجيلي، ويرصد بدقة تشخيص حالة التطرف والخلاف القائم بين طرفي الصراع، مالك الأرض ونظيره المقابل الفلاح المعدم الفقير، حيث يطرح المؤلف بعناية قضية العلاقات الاجتماعية الشائكة، وهي البحث عن الحقوق الضائعة واستلابها، واستعباد الفرد وذاتيته في مجتمع يضطهده ويظلمه بكل قسوة ودناءة نفس لا حدود لها.

[1] – أحمد نبيل الألفي، شعبية المسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص153.

من اللحظة الأولى، بدأ إدريس بالإشارة إلى تقديم الصراع الدرامي ومسوغاته، فمن خلال مونولوج شخصية السنباطي وحديثه مع نفسه متذمرًا مستاءً، وبحركات تحمل في دلالاتها الموحية باضطراب نفسيته، كما حدد الكاتب نمذجتها وسماتها في استهلال المنظر:

(السنباطي جالس إلى كيس في الوسط يرتدي جلبابًا أفرنجيًا أبيض وعاري الرأس، وواضعًا ساقًا فوق ساق ومنهمكًا في الحساب في دفتر يحسب أحيانًا، وأحيانًا يضع القلم بين أسنانه، يكلم نفسه لكنه يوجه الكلام بحيث يبدو وكأنه يكلم كيسًا من الأكياس)

السنباطي: مصيبه... والله أكبر مصيبه! مطلوب مني النهارده 520 جنيه والقطنية كلها مش محصله 200... أروح فين ؟ وأجي منين يا خواتي؟... أروح فين وأجي منين يا ناس؟[1]

تعتبر مناجاة السنباطي لنفسه بمثابة بذرة الخلاف الأولى، وتأسيس للصراع الذي ينشئه الكاتب ويصوغ مفرداته الدرامية، ومن هذه النقطة تبدأ المسرحية في التمدد والانطلاق، فمن خلال التوطئة الحوارية التي يشكو فيها السنباطي وينددب حظه؛ ندرك مدى شراهته وأطماعه المادية المغلفة بالخداع والانتهازية، والاستغلال والكذب، فمنذ الوهلة الأولى – وكما يبدو– يضفي الكاتب على هذه الشخصية جانبًا حيويًا يدعِّم فيه الحدث الدرامي، ويحقق ويهيئ من خلالها عنصر المواجهة فيما بعد مع شخصية الفلاح قمحاوي، فقد أودع الكاتب في بطله (السنباطي) ومنذ بداية التقديمة الدرامية صفةً جوهرية جعلته مؤهلاً لصياغة فرديته المنغمسة بالخداع والتضليل.

ويمكن القول بأن المسرحية تتقصى في مرونتها وتفاصيلها، وتكشف لنا حالة من المجابهة بين المثل الأعلى للطبقة المالكة والمسيطرة، أصحاب الأرض ورأس المال، فيما يقابلها في ذلك الطبقة الدنيا العاملة والمسحوقة اجتماعيًا وماديًا، حيث تعتمد هذه المجابهة على معرفة وإتقان بأسلوب حبكة الدراما الاجتماعية المتماسكة، التي ترتكز على الدقة والمهارة ووحدة التفاصيل في شبكة علاقات الموقف الدرامي، وتصوير ملامح القرية الشعبية وشخصياتها، وما يحيط بها بشيء من الجهل والضعف والتخلف.

وحين نتحول إلى تجسيد آخر، لتهيئة نمذجة الصراع نجد الفلاح قمحاوي يشكل الذات المغايرة لنمط الإقطاعي، ويعتبر بلا شك قطبًا مهمًا في المسرحية، وعاملًا حيويًا لتوسع هوة الخلاف، كما أنه يعتبر في نديته هاجسًا وعاملا نفسياً مؤرقًا للسنباطي، الذي يحاول الخلاص والتملّص منه وقت الحصاد والحساب وكما هو معتاد في كل عام.

---

[1] - يوسف إدريس، مسرحية ملك القطن، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017، ص10.

ويؤكد هذا الإمتعاض، بالهمّ الذي يسيطر عليه ، والذي تحدد معناه في جملة كلامه..

السنباطي: " ولسه دور قمحاوي راخر كل المزارعين في امانه الله الا هو اني عارف دشتو بتاعه كل سنه كل سنه لازم يبقى يوم حسابه يوم سواد"[1]

يتسع منحى الصراع والمواجهة مع دخول قمحاوي، وعليه سيتحول الموقف الدرامي إلى شيء من التصعيد والمجابهة الساخنة، عندما يستقر شيء من اليقين عند الفلاح بالاستغلال ، ويشعر بحالة من القهر والحسرة، ومن ضياع أجره وشقاؤه وتعبه في جمع القطن كل سنة، ومعها يرفض قمحاوي حسبة السنباطي الذي يبخسه حقه، وذلك بفعل الاضطهاد والتسلط من صاحب الأرض ومالك القطن، ولما كان فعل الاضطهاد والتسلط يفترض تجاذب الحركة الدرامية في اتجاهين رئيسيين: الأول هو اتجاه الفاعل المعتدي الذي يقوم بالاستيلاء على حقوق الغير، ونعني به السنباطي، والثاني هو اتجاه الضحية أو المعتدى عليه المسلوب حقه وهو قمحاوي، وعلى هذا سيكون التخطيط الدرامي لمسرحية ملك القطن يسير وفق منوال حركة ذلك الفعل، تاركًا المجال لنزوح رؤية الكاتب حول مفهوم التسلط القائم في مجتمع القرية أو الريف، وتحت وصاية أصحاب الثروة ورأس المال.

السنباطي: "شوف يا سيدي ليك 62 جنيه وعليك يا سيدي (وبهزار) ولا سيدك الا انا (يقرب الدفتر من عينيه) اه وعليك 7 جنيه تمن شوالين كيماوي سامع ؟ قمحاوي: (تنفك عقده وجهه الخالده للمره الاولى والاخيره ويحاول ان يستظرف) ايوه سامع يا فندي ما بلاش اللي علينا وخليها كده وكده"...

....

قمحاوي: سبعة ليه يا أفندي؟! إذا كان الحكومة بتبيع الشوال بثلاثة وربع

السنباطي: أصلي شاريهم من السوق السوده زي ما إنت عارف.

...

قمحاوي: (يهز رأسه علامة قلة التصديق ثم يقول) : وغيره؟

السنباطي: وعليك يا سيدي 215 ساغ تمن البذرة ماشي؟

---

[1] - نفسه، ص11.

....

قمحاوي: إنت مش عايز يا أفندي تشيل بالجمع؟

السنباطي:يا راجل يا شايب اعقل انت عايز تطلع لروحك هوية .. مالك في الدنيا بشيل في الجمع؟ مش كله على المزارع؟

قمحاوي: هو المزارع كفر يا ناس؟.. شمعنه أمال المالك بياخذ على الجاهز.

إن احتدام الصراع بين قطبي المسرحية كل عام على محصول الأرض لم يكن كافيًا، فلابد من تكثيف المعنى العام الذي يرنو إليه الكاتب في تصويره الدرامي، وإبراز وتعميق الدوافع التي يتقاصاها في طروحاته، أو بمضمون المسرحية من حيث القضية المطروحة، فهو يعزز درامة المواقف لعملية الخلق الفني في إعلاء قيمته، وتبيان مدى التفاوت بين شخوص المسرحية، من حيث الآمال والتطلعات، وتحقيق الأحلام، فكما قدم بتشخيصه البارع حيرة الفلاح؛ فهو يدفع بشيء من التطابق لهذه الحيرة بشخصية الزوجة العاملة، وإظهارها في مواقف درامية تتوازى حركتها مع حتمية الحدث ، وحقيقة ما يحصل في الواقع، وبطبيعة مظهرها وملامحها الشعبية ، فهو يسبغ على هذه الملامح ، جانبًا مهمًا وحيويًا بإظهار التذمر والمعاناة اليومية، فالزوجة كما نرى تعلق آمالها على إيراد المحصول السنوي من القطن، بغيّة استكمال بناء البيت وتعريشه، وتجهيزه لباقي أفراد الأسرة، فابنهما الأكبر محمد يتمنى الزواج قريبًا من ابنة السنباطي، وهذا على يبدو صعب المنال ، ولا يمكن تحقيقه على أرض الواقع، باعتبار ذلك ضرب من الخيال ، فمحمد يدرك تماماً وضعه الاجتماعي والمادي، ولكنه يحاول تحقيق هذه الرغبة والأمنية ، وإن بدا ذلك – من حيث المنطق الريفي – شبه مستحيل.

ويمكن القول بأنه من الواضح في هذا المجتمع القروي ، أن الطبقة العاملة تكاد تختفي وتسحق، على الرغم من أنها تحاول أن تثور أحيانًا، أو تتمسك بمطالبها وحقوقها المشروعة على الأقل.

ام **محمد: والمصحف الشريف ان ما عرشت الدار السنادي لاني سيبها لك وماشيه.. محمد:(من داخل الكيس) واني يا بابا عاوز أتجوز..**[1]

ورغم ما يبلغه الموقف من التوتر والجهامة في محيط القرية ودلالات الاحتجاج التي تظهرها لهجة أم محمد وابنها بإدانة الوضع المادي والإنساني لواقع القرية، الذي لا يحقق لهما الأمنيات رغم كفاحهما، وبجردهما من أبسط الحقوق ، باعتبار

[1] - نفسه، ص14.

أن الخط الدرامي الأول وجهة الصراع قد اتضحت صوره، بلا شك في المخاصمة والعتب في أسرة قمحاوي العاملة المضطهدة، وبثورتها الواضحة على الاستلاب والمهانة والغبن ضد الإقطاعي ، فهذا الأخير- السنباطي- في نمذجته الدرامية يجسد في كفة المسرحية واقعًا كاذباً يتشبث بالانتهازية والكذب والأنانية ، وعليه فالكاتب يعمل على بلورة خط صراع آخر، وبمستوى ومنحى درامي يوازي في خلاصته ودلالاته لأسرة الفلاح، وذلك من خلال المطالبات وسمة الاحتجاج، الذي صار واضحًا عند نظيرة زوجة السنباطي، والتي تشكل بالنسبة له همًا آخر، ببسط سلطتها وقوة شخصيتها، فهي تصور نموذجًا يتمثل أيضاً بالانتهازية والاستغلالية اللاهثة وراء جمع المال وإشباع ميولها وأطماعها الفردية، وتحقيق رغباتها دون هواده.

ويعلق الدكتور صبري حافظ مؤكدًا هذا الجانب: " فالسنباطي الذي يساوم القمحاوي بهذه الصلابة الضاربة لا يستطيع أن يصمد للحظة أمام الهجوم العنيف لزوجته نظيرة والتي تستخدم فيه كل أسلحتها بدءًا من العنف حتى النحيب والدموع. فضراوة السنباطي إزاء الفلاحين ليست إلا انعكاساً لاستسلامه الدائم لمطالب تلك الزوجة الباطشة التي تعرف متى تشد عليه قبضتها ومتى ترخيها. والتي تدفعه دائمًا إلى مزيد من التصلب حتى يشبع نهمها الدائم إلى مزيد من المطالب بينما تتقاعس هي عن تلبية أي أمر من أوامره؛ خاصةً إذا ما صدر هذا الأمر في لحظة ضعف أو لحظة كرم"[1]

وإن أبرز ما يمكن ملاحظته في شخصية السنباطي هو الإذعان والرضوخ المطلق لزوجته الملحاحة، وضعفه أمام طلباتها، لكنه على الجانب المغاير يتصدى بكل ما أوتي من قوة لمطالبات أبو محمد الفلاح لحقوقه، ويتعنت بكل صلابة وشدة، ولا يتردد في تحقيره والسخرية منه وحرمانه من أبسط حقوقه، فهو يطلق سلطته ويفرضها عليه، ويمنحها صفة الشرعية اللاإنسانية، بينما يتبدل الموقف ذاته، ويكون على النقيض تمامًا بالخوف والاستسلام لزوجته.

فكلاهما يعمل لمصالحه ومنافعه الشخصية الضيقة، وتحقيق مآربه وأهدافه ومراده، وإن اختلفت أو تنوعت عندهما وسائل الاستلاب والقهر لتحقيق غاياتهما، كما أن ذلك يعد بمثابة إيحاءٍ فنيّ، وتوغلًا دراماياً لبلوغ التركيز المسرحي، والعمل على نضج الثيمة، وتأجيج بؤرة الصراع الدرامي وتعميقه ودافعيته، وتحري كافة جوانبه- وتأصيلًا لمنطق الأنانية والاستغلال، وتعقب نماذجه الفنية، وشرح التفاصيل الواقعية شرحًا وافيًا.

نظيرة: (من الداخل) إنت عايز تديله 6 جنيه ونص؟ والنبي ما يمكن..

السنباطي: معليش يا أم كمال، ما هي الحكاية واحد.

---

[1] - صبري حافظ، مسرحيات يوسف إدريس الأولى، مجلة الآداب، العدد الثالث، مارس 1973، ص18.

نظيرة: والنبي لما يكون روحه على تعريفة ، إنت ناسي اللي مطلوب منا؟ يا سنة سوده السنة دي!

الحاج: (يتنحنح) قلت لك يا سنباطي أفندي أدفع آني الخمس برايز(السنباطي يقوم ويدخل إلى بيته.)

نظيرة: طلاقي كوم والخمس برايز دول كوم.

السنباطي: يا ست يهديك ربنا

نظيرة: آني قلتها وبس.

السنباطي: آني إديت كلمة.

نظيرة: ما تمشيش.

السنباطي: يرضيكي أرجع في كلامي قدام الناس؟

نظيرة: طلاقي كوم والخمس برايز كوم.[1]"

ويستمر الكاتب في حشد مواقفه الدرامية والفنية، ويضفي عليها عمقًا آخر لانتكاسة الفلاح قمحاوي، الذي يلجأ مستغيثًا بالحاج شوادفي من ظلم واستغلال السنباطي، فهذا النموذج الذي يبدو عليه علامات الوقار والتدين؛ هو في حقيقة الأمر يكاد يكون صورة أخرى مطابقة للسنباطي، وهو قرينه الإقطاعي الذي يماثله في كثير من الطباع والصفات، ويتفق إلى حد ما معه في نمطيته في استنزاف واستغلال العامل البسيط، ويسير معه في مركب واحد من أجل المصلحة التي تكون قاسمًا مشتركًا بينهما.

وعلى هذا النحو تستمر أحداث المسرحية التي أخذت مستوى أعلى للمواجهة والصراع بين هذه الأطراف المتناقضة، حيث تبرز الخطوط العريضة لأسرة الفلاح قمحاوي، وفي نطاق أوسع تظهر وتتضح مواقف الفلاح الرافضة للظلم ، ودفاعه عن حقوقه المشروعة، كما تتشابه معه زوجته في حدتها وصلابتها وثورتها ، ثم لا يلبث هذا الموقف المتعنت برهة من الوقت بالتصدي، حتى يبدو عليهما الاستسلام والرضوخ، وذلك إطلاقاً من رؤيتهما الواقعية للحياة، وفرضية الأمر الواقع، وليس بالإمكان إلا ما كان ، وكأن لسان الحال يقول: لا مجال للأحلام، فتعريش الدار أو البيت من حيث الواقع صار صعبًا في ظل هذه الظروف، وكذلك فإن زواج محمد من سعاد ابنة السنباطي تأكدت استحالته، وأمسى حلمًا لا

[1] – ملك القطن، ص32.

يمكن تحقيقه، أما الابن الأصغر عوض، فيراوده الأمل بين الحين والآخر، أن يكون يومًا من الأيام في مقدمة القطار وتكون له كفة القيادة، بدلًا من بقائه في مؤخرة القطار(السبنسة)، فابن السنباطي بأنانيته وتعاليه ، يحرص كل الحرص أن تكون القيادة له ولا ينازعه في ذلك أحد، ولعل في نمذجته الثانوية إيعازاً وإيحاءً دراميا لتأكيد التفاوت الطبقي .

إن المعنى العام والتجسيد لنموذج أسرة الفلاح صغيرها وكبيرها- وباعتبارها الطبقة المسحوقة -يقابله في ذلك وعلى التضاد أسرة الإقطاعي التي لا تعطي أي بارقة أمل من خلال انتزاعها واستغلالها واستحواذها على كل شيء، فهو بمثابة ميراث من الظلم والاضطهاد الاجتماعي، والحقوق المسلوبة، والإدانة هنا بالغة الوضوح، وعليه فلن يتحقق العدل إلا بمواجهة أكثر صرامة للظلم والانتهازية.

إن أعمق ما تدل عليه البنية الدرامية في مسرحية ملك القطن هو الخلاف حول إنتاجية الأرض ورمزيتها، ولا نشك في أن القضية الأساسية التي شغلت ذهن الكاتب هو الصراع الدائر بين صاحب الأرض ومالكها، والعامل الذي يزرعها، فقيمة الأرض والولاء لها ، تتحدد وتقتصر عند السنباطي وأسرته بقيمتها المادية فقط ، ولكن على النقيض تمامًا؛ فإن الفلاح قمحاوي وأسرته تربطه بالأرض علاقة حب وحميمية ووجدان، ولا يتردد أن يطأ الأرض ليجمع اللوز، وبقايا القطن الصغيرة المبعثرة هنا وهناك، فالأرض بالنسبة له تشكل قيمة حسية، وتعكس مدى أصالته ونقاء سريرته، وعشقه لمحصوله، ويمكننا أيضاً تلمس ذلك الود والإخلاص وتدفقه فطريًا وغريزياً عن باقي أفراد أسرته.

قمحاوي: (يتنهد بحرقة وعمق) الواحد يطق يا ناس ويكفر؟! أطلع من المولد بلا حمص؟! (ثم ينحني على الأرض ويظل جمع اللوز المبعثر وينظفه ويضعه في الكيس)

.....

قمحاوي: حقه اسمع يا أفندي .. كله إلا قطني أوعه تقول عليه تلت التلاتة ، بقا آني قطني فاليشوت؟... داني منقيه لوزه لوزه.... طيب داني كنت بفرزه في الغيط قبل ما أجيبه.. داني بقيت فرحان بشوية القطن كأني لاقيه لقيه، داني بقيت أخلي الولاد يستحموا بالترعه قبل ما يمدوا إيديهم على الجمع علشان ما يعرقوش على القطن...قول كلام غير ده يا أفندي، ده كانت اللوزه حدايا أعز من عين ولد من ولادي"[1].

[1] - نفسه، ص35.

ويمكننا أن ندرك ملمحاً جديدًا في شخصية قمحاوي بمدي إخلاصه في نهاية المسرحية، خصوصًا عندما بلغ الصراع مداه، ورضخ الفلاح البسيط في نهاية الأمر لحسبة جائرة تبخسه حقه، إلا أنه لا يتردد أبدًا، ويسارع هو وأبناؤه بكل إيثار لإطفاء الحريق الذي كان سببه سيجارة ابن السنباطي، وفي دلالة هذا الموقف تظهر وتتأكد حقيقة حبه للأرض والقطن، الذي يكشف فيه عن معدنه الأصيل، وسمو أخلاقه، حتى إنه يرد على الحاج شوادفي الذي قال له وقت اندلاع الحريق

الحاج شوادفي: (**يلكز قمحاوي في جنبه ويقول بصوت منخفض) ما كنت تسيبه ينحرق متحمس على إيه؟! إنت نابك منه حاجة؟! ما كنت تسيبه يتحرق.**

قمحاوي: (بزعيق هائل) **أسيبه إزاي يا حاج؟ أسيبه إزاي يا ناس؟ لو كنت إنت اللي زرعته ما كنتش تقول كده، ده عرقي، ده شقايا، ده حته مني، أسيبه إزاي يتحرق إزاي؟"**[1]

ورغم دلالات الخيبة وضياع الأمل بمشهد الحريق، فإنه يتأكد لنا من جملة الحوار السابق حب قمحاوي المطلق للأرض، ولجهده وتعبه وشقائه، وبحقيقة إنتمائه للأرض وللملكيته للقطن، والحق أن شخصية قمحاوي في مثاليته التي يعتنقها، وبساطته وتلقائيته ، نموذجٌ اعتمله الكاتب وبشكل مقنع؛ بتجسيده وإثرائه لمقتضيات الدراما الشعبية، وكان لها دورٌ محوريٌ في إبراز وتصوير نمذجة الفلاح المغبون، وهنا يقتضي العدل والإنصاف أن يكون الفلاح هو المالك الحقيقي للأرض، باعتبار أنه أداة إنتاجه الأول.

لقد اعتمد يوسف إدريس على شخصية الفلاح قمحاوي كشخصية أساسية يستمر وجودها وكفاحها في القرية، حتى يأتي اليوم لتتحقق فيه الأمنيات، حيث نسج الكاتب حول هذه الشخصية مجموعة من الشخصيات المرتبطة بها ارتباطًا وثيقًا، وهي شخصيات ثانوية، كزوجته وأبنائه، وذلك من أجل إبراز الدوافع وتحديد غاية جميع الشخوص كي يبلغ بذلك بلورة موقفه وآرائه تجاه القضية المطروحة.

لقد كانت أسرة قمحاوي نمطًا للعلاقات الاجتماعية العاجزة المستسلمة، والتي لا تستطيع في أي حال من الأحوال المجابهة المباشرة، بدءًا من الأب الذي تبددت أحلامه، وضاعت حقوقه جراء الممارسات القهرية، كما ضاعت معها أحلام تزويج ابنه محمد من سعاد ابنة السنباطي، وغدا ذلك صعب المنال بل مستحيلًا، كما أن هذه الاستحالة – كما

[1] - نفسه، ص44.

أكدنا ذلك سابقا – تمتد إلى عجزه عن تعريش داره، وأصبح من اليقين المترسخ عدم تحقيق أهدافه، وأبسط أحلامه، فنراه عاجزًا عن استرداد حقه الذي استولى عليه الإقطاعي.

قمحاوي: (بزعيق هائل) بقا كل سنة أطلع من المولد بلا حمص يا ولاد ؟ والله لاعمل شيخ منصر.. والله ما عنت خابط فيها ولا خبطه.. والله ماعنت زارع عندك.. بطل يا وله، بطل يابن الكلب.. اطلع من الكيس.. اطلع ياوله. قدامي يا وليه على الدار، والله ما عنت خابط فيها ولا خبطه.

السنباطي: (بضحكة صفراء أخرى) كل سنة بتعمل الموشح ده، وبعدين تجوع وترجعلي مدلدل ودانك كل سنة ليك الدقة دي. يا أخي اكرم الشيبة اكرمها يا شيخ، اسمع والله إن ما كملت حشي القطن لكاري عشر رجاله على حسابك يحشوه، سامع والا مانتاش سامع.؟

....

قمحاوي: (يرجع) والنبي مش علشان حاجة. بس علشان خاطر مافيش رجل غريبة تنحط في قطني. اطلع يا واد كمل الكيس، وحيات الختمة الشريفه ماعنت خابط فيها ولا خبطه. عايز يجيب عشر رجاله يلغوصوا في قطني؟

السنباطي: بلاش يمين الختمه ده يا قمحاوي. ماكل سنة بتحلف وكل سنة بتوقع اليمين[1]

بمثل هذا الحوار الملتهب والمشحون، أنضج الكاتب التفاصيل النفسية في شخصية الفلاح وحددها بثورة الغضب والرفض والعصيان التي ارتسمت عليه، لكن سرعان ما يعود هذا الثائر إلى الخضوع والاستسلام والقبول وينكفئ على نفسه، ويتراجع عن قسم اليمين الذي أطلقه، ففي هذا الموقف المتبدل بدت أعراف المنطق الريفي ودلالاته واضحة للعيان، وأمرًا راسخًا ومسلماً به، فهي تحتم على هذا الثائر المتمرد التروض والعدول عن رأيه.

واقتضت الضرورة الدرامية القبول بالواقع والرضوخ لقانون الهيمنة والتبعية الإقطاعية، حتى يأتي اليوم الذي تنضج فيه مفاهيم الثورة، فنظرة الأمل معقودة بأبناء الجيل القادم، ومن الممكن أن تتحقق معه الأمنيات، وعليه ؛ تكون إدانة الكاتب في نهاية المسرحية إدانة صريحة وواضحة لمنطق السنباطي وسطوته، والذي صور فيها نموذجًا للسلطة القهرية المستعبدة، ووضع الكاتب مشكلة الإقطاعي والفلاح في إطارها القروي الصحيح، من حيث كونها إحدى النماذج الاجتماعية المتفاعلة مع قانون الصراع الطبقي .

---

[1] - نفسه، ص 42-43.

ومن اللافت للنظر في هذه المسرحية، موضوع اللغة المسرحية والحوارات الدرامية التي اتسقت مع طبيعة الشخصيات الريفية دون تكلف أو مبالغة، وانسجمت وتوافقت بشكل تام مع لهجة أهل القرية والمجتمع الريفي، وباعتبارها أسلوبًا يتماهى فيه الكاتب إلى عمق الشخصية، وتحديد أبعادها وملامحها، وبتعميق الحدث الدرامي مع إبراز محتوى اللغة الدارجة ذات الأسلوب الشعبي المقعّر.

كما أن اللغة عنده مركزة ومتطورة في منحاها الفني الدرامي، وتتجاوز مجرد الأداة لتصبح جزءًا من نسيج المسرحية في بساطتها، ودون تصنع في محليتها وواقعيتها، وخالية من الإسفاف ومتصلة اتصالًا مباشرًا بالواقع وبالشخصية التي تتحدث بها، ومتناسبة مع الموقف الدرامي، ونقصد بواقعية اللغة أنها مستمدة من محيط القرية، فالألفاظ واقعية بالنسبة لطبقة الفلاحين، وليست دخيلة عليهم، بل هي من عمق الحياة الشعبية والريف المصري، وبوعي تام باستخداماتها التي تتناسب مع كلام الشخصية وتتلاءم معها اجتماعياً، كما أن اللغة ترسخ بلا شك للمعنى العام ووضوح الفكرة، وذلك من خلال الحوارات الدرامية العامية ورصانتها وأبعادها ودلالاتها، وبهدف تحقيق المزيد من الإحساس بالصدق، لذا لجأ الكاتب إلى المفردات والكلمات العامية لأنه يدرك تمامًا قدرتها على إيصال نسج أفكاره.

ونختم بقول الدكتور أحمد صقر بهذا الخصوص: " وغالبًا ما يتوقف نجاح المسرحية على المدى الذي يتمكن فيه الكاتب من استغلال الحوار، ومعنى ذلك أنه لابد وأن تتوافر في لغة المسرحية خصائص تساعدها على تحقيق الهدف من استخدامها، إذ أنه لابد وأن تكون هذه اللغة محملة بشحنات عاطفية، وفكرة أكثر من لغة الحياة اليومية، كما يجب أن تكون اللغة موحية بواقع الحياة، وأن تكون مركزة مكثفة... كما يجب أن تكون لغة المسرحية ذات طابع درامي لتوصيل فكر المؤلف."[1]

الخاتمة:

إن العلاقة بين الواقع والمسرح علاقة تأثر وتأثير، فالمسرح عمومًا لا ينشط عادة في العهود التي تتصف بالاستقرار، ولا في عهود تتصف بالصراعات الحاسمة الشاملة، لأن المناخ المثالي لازدهار المسرح هو الفترة التي تسبق الانهيار والتحول الأساسيين في مجتمع ما، أما شرطها فهو التوتر الحقيقي أو الصدام الضروري ما بين القديم والحديث، والعلاقة مع الواقع يحكمها دائمًا الواقع نفسه بمتغيراته اليومية، فما دامت هناك حركة فهناك تحول، لذلك لابد من التعامل مع الأشياء، وبناء علاقة معها من خلال المعطيات المتغيرة التي يفرضها الواقع الحقيقي المتجدد في كل لحظة، ويمكن القول بأن مجمل

[1] - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، الطبعة الأولى، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية ، 1998، ص246.

المتغيرات التي عاصرها كتاب المسرح في مصر في تلك المرحلة تعد بلا شك منهلًا فنيًا يستقي منه الكثير من القضايا ذات السمة الواقعية والشعبية.

حاولنا في هذه الدراسة تسليط الضوء على بعض المتغيّرات المجتمعية، وذلك بالتركيز على بعض القضايا الشعبية المهمة والتي انحصرت في محيط القرية وسبر أغوار العمق الشعبي في مرحلة ما بعد الثورة، والتي شكلت نقلة نوعية ومفصلية في تاريخ مصر، وهي بمثابة الأرض الخصبة التي مهدت الطريق لجموع المثقفين، وتفاعل معها أغلب كتاب المسرح، وأثرت بهم بشكل مباشر في تلك الفترة وانعكس ذلك في أعمالهم المسرحية، من خلال التركيز على واقع القضايا المحلية والشعبية، لا سيما،التي تتعلق بالإنسان الفقير ذي الدخل المحدود، وتصوير معاناته، ولهذا كانت الواقعية هي الاتجاه الأنسب لعرض تلك المعاناة، بتقصى مشاكل الإنسان اليومية ورصد بعض الحقائق الصادمة، التي عايشها في محيط القرية قديماً.

ولقد عمل يوسف إدريس في مسرحيته (ملك القطن) على شرح أبعاد الهيمنة الإقطاعية على الفلاح والمزارع البسيط، والتعمق باستظهار الفوارق الطبقية وتأكيدها من خلال تتبع الحدث المسرحي وتجسيده فنياً، وبرع بتقديم دراما الإنسان العادي وعبّر عنها، بكل صدق وتعاطف وإقناع .

النتائج:

1- غني عن البيان أن لثورة يوليو دورًا مهمًا ومحوريًا، فقد كان لها الفضل في إبراز القضايا المجتمعية وعلى وجه الخصوص قضية الطبقة العاملة الشعبية كما أنها كانت فرصة مواتية للإبداع المسرحي.
2- اعتمدت الكتابة المسرحية على الشكل الكلاسيكي للمسرح ، على نحو ما رأيناه في مسرحية ملك القطن، وذلك من خلال عرض حكاية متسلسلة تتضمن بداية ووسط وخاتمة.
3- أما عن الكتابة المسرحية عند بعض الكتاب الذين تم ذكرهم في القسم الأول، فقد خلصنا إلى أنه تم الاعتماد على معالجات مشاكل محددة ضمن الإطار الاجتماعي والشعبي تحديدًا.
4- كان الكاتب المصري ذو بصيرة نافذة، ومتابعًا لحركة المجتمع بوعي إبداعي ورؤية ناقدة عميقة، هذه الرؤية أتاحت له رصد أخطاء شخصية سلوكية كانت تؤثر في حياة الفرد ضمن واقع ومشاكل حياته اليومية.
5- صورت المسرحية المستويات الشعبية، وركزت على الفوارق والتفاوت الطبقي والعنصري المجتمعي في محيط القرية، حيث استهوت هذه القضية عشرات الكتاب في تلك الفترة.

6- تناول يوسف ادريس القرية والريف تناولاً يعكس وعي الكاتب بمشكلات الفلاح الحقيقية، وبمقاربة واقعية وبفهم عميق لطبيعة المجتمع الشعبي .

7- استحوذت الواقعية _ كمذهب _على مجمل الأعمال الفنية والمسرحية لدى الكاتب والفنان المصري، لما لها من علاقة مباشرة بالمجتمع، وبدا ذلك في تقصيها لبعض الحقائق وإظهار المعاناة التي اشتكى منها الانسان العامل البسيط .

8- كانت شخصيات إدريس منتقاةً من قلب الريف وتتناسب مع سماته، وكانت على علاقة توافقية بين الاسم والشخصية، وحرص على اختيار أسمائها ورمزيتها وما تخفي من دلالات الهوية كالسنباطي وابنه سعد زغلول، وقمحاوي والذي بلا شك ارتبط اشتقاق اسمه بالقمح وحرث الأرض الخ ...

9- اعتمد الكاتب على خصوصية اللهجة المحلية الدارجة؛ وهذه الخصوصية فرضتها خصوصية المشكلة المعالَجة، واهتم بطبيعة اللغة الشعبية ومحليتها وواقعيتها فكانت سمة مميزة عنده، فالحوارات سهلة وبسيطة وسلسة وتلقائية، بعيدة عن التصنع أو التكلف، ومتصلة بواقع القرية وشخوصها من حيث درجة ثقافتها وتتناسب مع المواقف بشكل عام.

10- أعطى دورًا مهمًا للشخصيات الثانوية، ولم تكن مجرد حشوٍ زائدٍ لسد الفراغ، بل كانت غرضًا دراميًا له وظيفته ودلالاته، وأسقط فيها تدعيمًا وتكثيفًا مركزًا للعمق الشعبي، وأظهر بسماتها فكرة التباين الطبقي كزوجة الإقطاعي وزوجة الفلاح وأبنائهم، والعلاقة بينهم.

قائمة المصادر والمراجع:

1- إدريس، يوسف، **مسرحية ملك القطن**، مؤسسة هنداوي سي أي سي، 2017.

2- إلياس، ماري، قصاب، حنان، **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي– إنجليزي– فرنسي**، ط1، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.

3- بنتلي، إريك، **الكاتب كمفكر**، مجلة المجلة، عدد67، القاهرة، 1962.

4- حافظ، صبري، **مسرحيات يوسف إدريس الأولى**، مجلة الآداب، العدد الثالث، مارس 1973.

5- خشبة، دريني، **أشهر المذاهب المسرحية: نماذج من أشهر المسرحيات**، الطبعة الأولى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999.

6- الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، الطبعة الثانية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

7- صقر، أحمد، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، الطبعة الأولى، الإسكندرية، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998.

8- عياد، شكري، **الأدب في عالم متغير**: حدود الواقعية الاشتراكية، هيئة الكتاب، القاهرة، 1971.

9- قواص، هند، **المدخل إلى المسرح العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.

10_ مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثالثة، القاهرة، د.ت.

11_ منير، سامي، **المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية**، هيئة الكتاب، الإسكندرية، 1978.

12_ نبيل الألفي، أحمد، **شعبية المسرح**، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.