الزمن و المعرفة في النص المسرحي

دراسة في مسرحيتي " أهل الكهف ٧٤"و"قصر الشهبندر" (١)

د/ منى سعيد عبده أبوالوفا

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية،كلية الألسن، جامعة عين شمس

ملخص:

يدرس البحث الزمن والمعرفة في مسرحيتي "أهل الكهف ٧٤" و" قصر الشهبندر"للكاتب المصري"محمود دياب"، وهما مسرحيتان وليدتان زمنهما السبعيني ،زمن التحولات الفكرية والسياسية

فجاءت المسرحيتان حلبة صراع بين الحاضر الرأسمالى فى السبعينات والماضى الثورى الستينى فى محاولة لتثبيت هذا الزمن، ولذا يمكن القول إن الزمن الذي قدمته المسرحيتان زمن يخلط بين الزمن التاريخي (زمن الأحداث السبعيني) والزمن الوجودي، وأعنى به زمن الكاتب الستيني المسيطر على فكره وآليات إبداعه، فقد عاش هذا الزمن رافضا الزمن الآخر الهادم له، وقد ارتبطت المعرفة في النصين بالزمنين الخمسينى (الماضى) والستينى، وهي المعرفة التي كونتها الشخصيات من انتمائها الزمني والطبقي وتجربتها الحياتية كما حمل النصان أثر التراث الفكري الإنساني والإبداعي في ربط الزمان بالمكان.

Summary:

The research examines time and knowledge in my plays "The People of the Cave 74" and "The Palace of Shahbandar" by the Egyptian writer Mahmoud Diab ،And these are two plays born in their 70sThe time of intellectual and political transformations

The two plays came as a battleground between the capital present in the 1970s and the revolutionary past of the 1960s in an attempt to stabilize this time, so it can be said that the time presented by the two plays is a time that confuses the historical time (the time of the seventies) and the time of the existential, i.e. the time of the 60's writer controlling the The idea and mechanisms of his creativity, he lived this time rejecting the other time destroyed him, and the knowledge in the two texts was related to the 50th (past) and sixty times, which is the knowledge that the characters formed from their temporal and class affiliation and life experience as the two texts carried the effect of the intellectual human and creative heritage in Connecting time to space

المقدمة:

يدرس البحث الزمن و المعرفة في مسرحيتي "أهل الكهف ٧٤" و" قصر الشهبندر"للكاتب المصري"محمود دياب"، وهما مسرحيتان وليدتان زمنهما السبعيني ،زمن التحولات الفكرية والسياسية ،وزمن الصدمة لجيل الستينات الذي آمن بالفكر الاشتراكي، وحلم الثورة و حق الفقراء المعدمين في حياة حرة كريمة، فكان الصراع في المسرحيتين صراعاً بين زمنين مختلفين لكل منهما فكره؛ ولذا اختارهما البحث للدراسة متغاضياً عن لغة حوارهما العامية التي كانت مظهراً من مظاهر إيمان مؤلفهما "محمود دياب" بالفكر الاشتراكي وتوجيه خطابه إلى الطبقات الشعبية،كما سيبين البحث في حينه.

وتأتي أهمية البحث من موضوعه، فالزمن والمعرفة قضيتان شغلتا الفكر الإنساني منذ القدم إلى الآن لارتباطهما بوجود الإنسان، وصراعه بين رغبة الخلود و الخوف من الموت، وسعيه الفطري إلى الحقيقة واقتناصها، فهما يعنيان له البقاء أو العدم .ويسعى البحث للإجابة عن عدة أسئلة:

- كيف يُطوِّع الكاتب المسرحي اللغة في تشكيل البعد الزمني و نقل الوعي به؟ وهو السؤال المحوري الذي انشغل البحث بالإجابة عنه في تحليل آلية تشكيل الزمن في النصين محور الدراسة.

- ما طبيعة العلاقة بين الزمنين الفني المتخيل والواقعي؟ فهل يؤثر الزمن الواقعي بحمولاته الفكرية الأيديولوجية على الزمن الفني، فيكون الفن المرآة التي تعكس صفحتها المعرفة الفردية والجماعية.

- هل تؤثر السلطة في المعرفة؟ وهل كان خطاب المسرحيتين موضوع الدراسة إعادة صياغة لخطاب سلطة سياسية آمن بها الكاتب "محمود دياب"؟

ويقع البحث في شقين:نظري وتطبيقي، وتناول الشق النظري مفهومي الزمن و المعرفة فلسفياً، وناقش علاقة الزمن و المعرفة بالسلطة خاصة السلطة السياسية ؛تلك السلطة المتغيرة عبر الزمن والفارضة رؤيتها ومعرفتها.وتناول البحث في شقه التطبيقي دراسة الزمن والمعرفة في مسرحيتي "أهل الهف ٧٤"،و"قصر الشهبندر"، فدرس الزمن الفني المتخيل داخل النص(زمن الأحداث) وآلية تشكيله في كلا النصين وما يقدمانه من رؤية معرفية،والزمن الخارجي الواقعي (زمن الكاتب والكتابة) بحثاً عن العلاقة الجدلية بين الفني الخيالي والواقعي، كما درس البحث زمن التلقي أو زمن القارئ الذي يفتح زمن النص على الحاضر.

الزمن و المعرفة فلسفياً:

إن الزمن والمعرفة مسألتان انشغل بهما الفكر الفلسفي؛ لارتباطهما بوجود الإنسان وسعيه إلى فهم العالم من حوله وتنظيم حياته، وقد اختلف حولهما الفلاسفة على مر العصور ،فكان تحديد ماهية الزمن ووضع تعريف دقيق له من أكثر الأمور صعوبة؛ ربما لأنه جمع بين المتناقضات: الازدهار والأفول والحياة والموت والحضور والغياب، والوجود والعدم، والفناء والخلود، وقد حاول الفلاسفة قديماً وحديثاً جلاء حقيقة الزمن وإزالة غموضه وضبابيته، فانقسموا فريقين، لكل منهما رؤيته، الرؤية الأولى . الزمن العقلاني، ويوصف هذا الزمن أيضا بالزمن الموضوعي الخارجي، وترجع جذوره إلى أرسطو الذي رأى أن هذا الزمن قديم وخالد وأزلي قدم العالم وأزليته، وهو زمن موصوف بالحركة لارتباطه بالأحداث المتحركة، وركز "أرسطو" في دراسته الزمنية على

الآن أو الحاضر، وعده وحدة الزمن، وهو ضرورة بعد الماضي و قبل المستقبل [٢]، وقد أثر هذا الفكر الزمني الأرسطي على الفلاسفة العرب والغربيين قديماً وحديثاً، فتأثر ابن رشد وابن سينا بقول "أرسطو" عن حركية الزمن وأقسامه الثلاثة، ويعد "وليم جيمس" من الفلاسفة المحدثين التجريبيين المؤمنين بعقلانية الزمن، وأنه يتكون من العلاقات الوقتية التي تعد معطى حسياً في خبرتنا بالديمومة، والحاضر المستمر دائما، كما رأى أن قياس الزمن عملية تجريبية ترتبط بمعاينة الحركة حسياً.

الرؤية الأخرى:. الزمن غير العقلاني/ الداخلي: وترجع هذه الرؤية الزمنية إلى القديس "أوغسطين" وربطه الزمن بالنفس (الذات)، فمنها ينبثق وإليها يعود، فتنطلق النفس من الحاضر مستحضرة الزمن الماضي عبر الذاكرة، كما تتوقع المستقبل عبر العقل أو المخيلة، فالنفس تستقطب الزمن في الحاضر، والماضي انتهى ولم يعد موجوداً، والمستقبل لم يقع بعد، والحاضر منقضٍ زائل، ولذا خلص"أوغسطين"إلى إنكار حقيقة الزمن و موضوعيته أيضاً لارتباطه بالنفس الذاتية[٣].

ويُعرف هذا الزمن أيضا بالزمن الوجودي المنسوب إلى الفلسفة الوجودية التى يعد "هنري برجسون" و "مارتن هيدجر" من أقطابها، و قد أجمعا على ارتباط الزمن بالوجود الذاتي أو عالم الإنسان الداخلي المرتبط بالمشاعر و الانفعالات [٤].

وقد ربط الفكر الفلسفي قديماً وحديثاً بين الزمن و المكان، فرأى أتباع الفلسفة الفيثاغورية الرياضية أن وجود العالم يعود إلى حدوده الزمنية والمكانية، كما رأى "هيراقليطس"– الفيلسوف اليوناني الذى عاصر سقراط – أنه لا وجود خارج إطار الزمن والمكان، ورأى "أرسطو" في دراسته الوجود أن الزمن و المكان القالب الذي صُب فيه الوجود و أكسبه انتظامه على هيئة "كوزموس" أي: كون منتظم، كما أكدت النظرية النسبية الحديثة على عدم استقلالهما، فلا يوجد زمن مستقل أو مكان مستقل [٥].

وحاصل ما سبق أن الإنسان يدرك الزمن و يعي علاقته بالوجود، فلا زمن دون وجود، ولا وجود دون زمن، فالزمن معطى و جودي ، ندركه دون أن نلمسه، وحتى يُخضع الإنسان الزمن لإدراكه العقلي الحسي ربطه بحركة الأفلاك السماوية، وربطه بالتتابع اللحظي أو الآني؛ ليقف على نقاط الزمن الثلاث الآن الحاضر والماضي المنتهى والمستقبل القادم، كما ربطه منطقيا بما يحيط به

من أشياء، أهمها المكان، فما يطرأ على المكان من تغييرات يرجع إلى حركة الزمن، والزمن هنا زمن خارجي موضوعي يحيط بالإنسان، وتنتظم فيه حركتة وفعله، وجميع البشر يتفقون في ماهيته وطرق قياسه والتعامل معه، وهناك زمن يشعر به الإنسان وينطلق من ذاته، و هو زمن لا يخضع للقياس الدقيق؛ لأنه مرتبط بتدفق المشاعر وحركة الوعي، وهو زمن غير منطقي؛ لعدم خضوعه لحركة الزمن الخطية التي تتقدم إلى الأمام من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل، واتخاذه حركة القفزات الزمنية التي تستبق إلى المستقبل وترتد إلى الماضي والحاضر، وهكذا، فهو زمن في حركة دائبة لا يعرف الثبات.

وقد انشغل الفلاسفة بالمعرفة مثل انشغالهم بالزمن ، فأرادوا سبر أغوارها وتعريفها و تبيين أدواتها و أنواعها، وإمكان حدوثها، وأصبحت هذه الجهود الفكرية تُدْرس ضمن ما يعرف بـ"نظرية المعرفة" (Epistemology) ويشير المصطح فلسفيا إلى معنيين: أحدهما خاص ، ويشير إلى المعرفة العلمية، فيحصر دلالة المصطلح في "الدراسة النقدية لمبادئ العلوم المختلفة وفروضها ونتائجها، و تهدف إلى تحديد أصلها المنطقي و قيمتها الموضوعية "[٦] ، والآخر. المعرفة العامة،"الإبيستمولوجيا أحد فروع الفلسفة الذي يبحث في أصل المعرفة وتكوينها ومناهجها وصحتها"[٧] .

ويعود الفضل إلى الفيلسوف الإنجليزي "جون لوك" في استقلال أبحاث نظرية المعرفة و وضعها في صورة العلم المستقل في كتابه "مبحث في العقل البشري" المنشور عام ١٩٦٠م، و لكن التفكير في المعرفة –وإن لم يأخذ شكل العلم أو النظرية – قديم في الفكر الفلسفي، ويعد "أفلاطون" أول من اهتم في كتبه و محاوراته بالمعرفة و موضوعها[٨] ، وقد رأى أنها توصف بالثبات، ويقصد بها عالم المثل أو عالم المعاني الكلية و الحقائق الضرورية المدْرك بالعقل، ولذا فإنه أول من نادى بما يسمى بالنظرية العقلانية في المعرفة، كما رأى أن الصدق(اليقين) هو السمة التي تميز المعرفة، ولذا فرق بين المعرفة والظن أو الاعتقاد الذي قد يصدق أو يكذب[٩].

وتعني المعرفة "التقابل والاتصال بين ذات مُدْرِكة وموضوع مُدْرَك"[١٠]أو هي " مجموعة المعاني والمعتقدات والأحكام والمفاهيم والتصورات الفكرية التي تتكون لدى الإنسان نتيجة لمحاولاته المتكررة فهم الظواهر والأشياء المحيطة به"[١١]؛ولذا يمكن القول إن المعرفة نتاج خبرات

الفرد وقدراته الإدراكية والحسية والعقلية التي اكتسبها من خلال تفاعله مع الحياة والمحيطين به، وهي المسئولة عن تشكيل وعيه وسلوكياته واستجابته للأحداث والمثيرات التي خبرها من قبل أو تلك التي ستدخل في نطاق تجربته.

الزمن والمعرفة والسلطة:

لاحظ "ميشيل فوكو" العلاقة بين الزمن والمعرفة والسلطة، فربط بين المعرفة والزمن في تعريفه الأبستيمولوجيا (نظرية المعرفة) بأنها" مجمل العلاقات التي يمكن اكتشافها بين العلوم في وقت معين"[١٢]، فالمعرفة متوقفة على العصر الذي تنشأ فيه، فهي مرتبطة به وناتجة عنه، فلكل عصر معارفه، فالمعرفة ليست كيان ثابت ولكنها متطورة ومتجددة، وهو ما دفع "فوكو" إلى القول إن المعرفة "كيف نعرف لهذه أو تلك من الفترات" [١٣]، فحركة الزمن يرتبط بها ويتبعها حركة المعرفة.

كما اهتم " فوكو" بدراسة العلاقة بين "المعرفة" و"السلطة"، وقال بما أسماه حمق المعرفة" أو "عدم حياد المعرفة" أو"انحياز المعرفة" الناتج عن استغلال السلطة للمعرفة في بسط نفوذها وهيمنتها، فشك في صدق المعرفة و تقديمها الحقيقة، ورأى أن "الحقيقة مرتبطة دائرياً بأجهزة سلطة تنتجها وتحميها [١٤]، وهو ما يعني أن السلطة تُنتج المعرفة، وتعمل على نشرها. وقد تعدى مفهوم السلطة عند "فوكو" السلطة السياسية، فالسلطة ليست سياسية فقط، ولكنها عنده أعم وأشمل، فهي القوة القادرة على التأثير في الآخرين، ولذا عد الخطاب لقدرته التأثيرية في الآخرين واحداً من أشكال السلطة، فهو"سلطة مادية تَعْبر الذات والمؤسسة على السواء، لتؤسس وجودها المستقل"[١٥].

وأرى أن عد الخطاب سلطة عند "فوكو" يرجع إلى إدراكه العلاقة بين الخطاب والمؤسسات السلطية ومنها السلطة السياسية صاحبة قوة إنتاج خطاب يُدعِّم وجودها، ويؤثر في الخطابات التي تُنتج خارجه، فيصادرها؛ لأنها لا تتماشى مع منطقه ومبادئه، أو يُروِّج لها وينشرها؛ لأنها تُعيد إنتاج فكره وتؤكده.

الزمن و المعرفة في مسرحيتي "أهل الكهف ٧٤، وقصر الشهبندر":

إن فن المسرح من الأعمال الإبداعية شديدة الالتصاق بالزمن، فهو لعب بالزمن، وتعود طبيعة اللعبة الزمنية في المسرح إلى طبيعته الفنية وانقسامه بين النص الكتابي والعرض التمثيلي على خشبة المسرح، فقد يتخير النص زمناً تاريخيا ماضياً أو مستقبلا تقع فيه الأحداث، وهو زمن مختلف عن زمن المتفرج الحاضر، فيتحول الماضي أو المستقبل إلى حاضر ويكتسب صفة الحضور الزمني في زمن المشاهدة، فيتحرك وعي المتفرج نحو جدلية الزمن في أبعاده الثلاثة بقوة العرض المسرحي والحاضر المعاش، لينطلق نحو رؤيته الخاصة للأحداث والزمن.

وتؤدي جدلية الزمن المرتبطة بطبيعة الفن المسرحي وتأرجحه بين النص والعرض إلى وجود ثلاثة أزمنة يتحرك في إطارها المسرح: زمن النص، وزمن الكاتب، وزمن المتلقي سواء القارئ أو المتفرج، وسيسعى البحث إلى دراسة هذه الأشكال الزمنية وما ارتبط بهما من معرفة كما في النصين موضع الدراسة.

أولا– زمن النص(الزمن المتخيل/ زمن الأحداث)

– آلية التشكيل الزمني:

توصف البنية الزمنية في مسرحيتي"أهل الكهف٧٤" و"قصر الشهبندر" بالخطيّة، فالزمن يرتبط في حركته بحركة الأحداث، ويتقدمان معاً في حركة منتظمة منذ بداية الأحداث إلى نهايتها، فلا يوجد بالمسرحيتين حركة ارتدادية إلى الماضي؛ لعرض أحداث ترتبط بهذا الزمن، أو استعراض ماضي الشخصيات عبر أحداث تحتل صدارة المشهد المسرحي، ولكن تروي الشخصيات ماضيها في هيئة ذكريات لا تؤثر في حركة الأحداث أو الزمن، فيستحضر القارئ أو المتفرج الماضي من خلال الحوار، فتبدأ أحداث "أهل الكهف٧٤" من الحاضر الذي حدده الكاتب تاريخياً بخريف عام ١٩٧٤م، و تشغل حيزا زمنيا يمتد عدة ساعات منذ صدور الأوامر بإنارة قصر "ميم باشا". سابقا. الذي تحوَّل وقت وقوع الأحداث إلى مخزن يضم مجموعة من التحف وتسعة تماثيل شمعية لصاحب القصر وزوجته وبعض الباشاوات الآخرين الذين ربطتهم علاقة ما بصاحب القصر إلى تصدي "حسان" حارس المخزن لهروب التماثيل ومنع خروجها إلى الشارع.

وتبدأ أحداث "قصر الشهبندر " من الوقت الحاضر –كما يقول المؤلف – وهو حاضر الأحداث المسرحية التي شغلت عدة أيام في حياة ساكني قصر "الشهبندر"، وقد عصف

باستقرارها ظهور"بهجت مسعود"القادم من الماضي وأطماعه في القصر و ابنة صاحبته ، فقاومته المجموعة كلها.

إن الحاضر نقطة الانطلاق الزمني في المسرحيتين ، فهو محور اهتمام الكاتب ، ويظل الماضي الغائب الحاضر، فهو غائب بأحداثه، إذ لا ترتد إليه الأحداث، وحاضر برموزه من الشخصيات: التماثيل في مسرحية "أهل الكهف ٧٤" و "حكمت هانم" و " بهجت مسعود" في مسرحية " قصر الشهبندر"، فهي شخصيات عاشت الماضى وحملت فكره، وحاولت فرضه على الحاضر، وهو ما يكشف رسالة الكاتب الفكرية التي أراد نقلها عبر نصيه، وتتلخص في أن لكل زمن أهل كهفه الذين يسعون إلى عودة الماضي و تجدده ووقف حركة التطور و التقدم في تهديد الحاضر وقضاء على المستقبل .

أ . العنوان بوابة العبور إلى الزمن:

إن الزمن أداة بنائية مهمة في تشكيل المسرحيتين موضع الدراسة، فهو علامة بارزة في بنية عنوان "أهل الكهف ٧٤" ،إذ يشير الرقم ٧٤ إلى فترة السبعينات التي شهدت التحول في الحياة والمجتمع المصريين من مبادئ الاشتراكية إلى مبادئ الرأسمالية، ويقطع التحديد الزمني البارز في عنوان المسرحية الصلة بينها وبين مسرحية "توفيق الحكيم" "أهل الكهف" وقصة أهل الكهف في القرآن الكريم والموروث الديني، ويمكن القول بوجود علاقة تشابه بين النص القرآني والنصين المسرحيين في الاهتمام بعنصر الزمن والموقف منه، فأهل الكهف في الكتب الدينية تكشف قدرة الله تعالى ومعجزة وقف جريان الزمن وتثبيته وإيقاف فعله داخل الكهف، فقد نام الفتية ثلاثمائة سنة وازدادوا تسعا دون أن يطالهم تأثير الزمن وتعاقبه، واستيقظوا شبابا دون أن تدركهم الشيخوخة أو الموت، وقد تأثر "الحكيم" بقصة أهل الكهف في القرآن الكريم و الحكايات الشعبية المسيحية عن القديسين الثلاثة[١٦] و أضاف إليها من خياله الإبداعي ورؤيته الفكرية، ولكن ظلت قضية الزمن وعلاقة الإنسان به قضية النص المحورية ‘فانتصر الواقع على زمن الأسطورة بعودة أهل الكهف إلى كهفهم رافضين الحياة في زمن انقطعت فيه أواصر علاقتهم بالحياة "فالتوتر اللازم بين الذات و الموضوع لقيام الحياة لم يتم ؛لأن عنصر الزمن كان مفقوداً أو مهملاً،ومن أجل ذلك ارتد أهل الكهف إلى الكهف"[١٧]، فالماضي هو زمن الفتية الذي انتهوا إليه ؛لأن الحاضر ليس لهم ،ولم يشاركوا في صنعه؛ ولذا انطلقت مسرحية "الحكيم" من الحاضر

لترتد إلى الماضي مستحضرة ذكرياته ، فتلون الحاضر بصبغة الماضي المسيطر على الأحداث، فالماضي هو المحور الزمني الذي انجذب إليه الفتية رافضين الحاضر الغريب عليهم ،فقرروا الانسحاب من الحاضر و العودة إلى الكهف أملاً في الموت، وقد بدأت مسرحية "أهل الكهف ٧٤" من الحاضر بمشاكله وهموم طبقاته البائسة المطحونة في قاع الريف المصري، وليست هناك عودة ارتدادية إلى أحداث الماضي، إنما تجسد الماضي فى الحاضر عبر التماثيل ، فطغى على الحاضر وصارعه على الوجود؛ ولذا نظرت مسرحية "أهل الكهف ٧٤" إلى الماضي نظرة عدائية تحذيرية- خلاف مسرحية الحكيم التي نظرت إلى الماضي نظرة حميمية – ويجب مواجهته، وعدم تركه يؤثر على الحاضر و المستقبل ، إذ حمل هذا الماضي خطر التقهقر إلى سيطرة الطبقة الأرستقراطية – ويمثلها التماثيل-على حياة الطبقات الفقيرة الكادحة، و هكذا تحتفظ "أهل الكهف ٧٤" عند "محمود دياب" بالاسم فقط، و تبتعد تماما في مضمونها وأحداثها عن قصة "أهل الكهف" في القرآن الكريم، كما تقطع الصلة تماما بـ" أهل كهف " "توفيق الحكيم"، وهو ما أكده " محمود دياب" حينما سُئِل عن أوجه التشابه بين مسرحيته ومسرحية "الحكيم"، فقال: "لا علاقة لمسرحيتي بمسرحية توفيق الحكيم إلا فيما يتعلق بالاسم، ولذلك أسميت مسرحيتى أهل الكهف ٧٤"(١٨) .

وقد خلا عنوان مسرحية " قصر الشهبندر" من أية إشارة زمنية صريحة، ولكن ظلال دلالة كلمة "الشهبندر" تضرب بجذورها في الماضي البعيد حيث لُقِّب كبير التجار بـ"الشهبندر"، فامتد عمر القصر إلى أربعمائة سنة، أثرت على ساكنيه فأصبحوا مسكونين بالزمن، وظل تاريخه المترف مسيطرا على وعي مالكته" حكمت هانم" التي رفضت الحاضر، وحلمت بعودة الماضي، وظلت مشدودة إليه ،فاختلفت عن ساكني القصر من أقاربها وابنتها "كريمة"، فهم جميعا يعيشون الحاضر،ويتمسكون به خاصة بعد ظهور " بهجت مسعود " الطامع في القصر الراغب في تجديد الماضي والاستفادة منه بإلباسه حلة عصرية تناسب عصر الانفتاح الاستثماري على حساب السكان الفقراء، إن الحاضر في "قصر الشهبندر" حالم بالمستقبل المشرق الطامع في غد أفضل، وجسدته المسرحية باللقاء بين "كريمة" و"رشاد"، وهما من جيل الشباب المتجاوز الفكر الطبقي الذي يرى العلم سفينة العبور إلى المستقبل، ولكنه لقاء ناقص غير مكتمل مبتور، إذ يتوقف الحلم بالمستقبل والأمل في غد مشرق بظهور "حكمت هانم" أحد رموز الماضي في المسرحية علامة على تهديد المستقبل وأحلامه وإيقاف حركة الزمن عند حاضر يفرض الماضي وصايته عليه محاولا

استغلاله لصالحه، فتأتي "حكمت" مُلمِّحة إلى "رشاد" بالفارق الطبقي بينه وبين ابنتها، وأنه لا سبيل إلى اللقاء بينهما"[١٩].

ب . اللغة و التشكيل الزمني في النصين:

لقد كانت اللغة أداة الكاتب" محمود دياب" لنقل حركة الزمن و تأثيره في مكان الأحداث والشخصيات، وتُقسَّم في المسرحيتين موضع الدراسة إلى مستويين: أولاً- لغة الكاتب، وكانت فصيحة، وأخيراً لغة الحوار العامية بين الشخصيات [٢٠]، وسيدرس البحث المستويين اللغويين ودورهما في الكشف عن بنية الزمن ودلالته في النصين .

١ . لغة الكاتب: حرص الكاتب- كما سبقت الإشارة- على تحديد زمن الأحداث المسرحية في مقدمة المسرحيتين بدقة ، فقال إن زمن مسرحية"أهل الكهف " خريف عام ١٩٧٤، وزمن مسرحية " قصر الشهبندر" الوقت الحاضر[٢١]، و هو ما يوحي بانشغاله بالوقت الحاضر الذي يعنى حاضر الكتابة وحاضر الأحداث، إذ يشكل هذا الحاضر أزمته ومحور قلقه؛ لشعوره بخطر قادم يهدده ،فأكد في نصيه على ضرورة حمايته؛ كما وضح اهتمامه بالزمن في عباراته الإرشادية الموجّهة إلى كيفية تنفيذ المسرحيتين وعرضهما على خشبة المسرح، وهي الإرشادات الواصفة هيئة الشخصيات وملابسها وديكور المسرحية والإضاءة، وساعدت في تكوين الإحساس الزمني والوعي به عند القارئ والمتفرج على السواء، كما أبرزت هذه الإرشادات في مسرحية "أهل الكهف ٧٤" المسافة الزمنية الفاصلة بين شخصيات المسرحية من الناس وانتمائها زمنيا إلى فترة السبعينات، و بين شخصيات التماثيل التي انتمت زمنياً إلى فترة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، ورسمت بدقة ماضي القصر مكان الأحداث وحاضره إشارة إلى حركة الزمن وجريانه وما تركه من أثر على المكان في تغيير ملامحه وملامح ساكنيه وعلاقتهم به، وقد انطلق الكاتب في رؤيته الزمنية في المسرحيتين من فعل الزمن وقدرته على التغيير، فبدأ المسرحيتين بمنظر مكاني وصف فيه مكان الأحداث مقارنا بين ماضيه وحاضره، فقال في المنظر المخصص لوصف مكان الأحداث وزمنها والشخصيات في "أهل الكهف ٧٤": "ردهة واسعة في أحد القصور القاهرية القديمة، الردهة عالية الجدران، عالية الأبواب والنوافذ، النقوش البارزة المذهبة منتشرة على الجدران، لاشك أن هذه الردهة نفسها شهدت أياما و ليالٍ مجيدة في الماضي البعيد نسبياً، أما الآن، وفي تلك اللحظة التي أخذناها ليرتفع فيها الستار فإنها ليست سوى مخزن لبعض التماثيل والتحف القديمة" [٢٢]،إن

"الآن" التي ذكرها الكاتب في الاقتباس السابق هي اللحظة الزمنية التي تمسك بها ودار حولها الحدث المسرحي، وهي لحظة فارقة بين ماضٍ وحاضر بينهما علاقة تحول أثرت في المكان ودلالته، لقد تحول مفهوم القصر بين الماضي والحاضر من محل سكن يشهد على ترف ساكنه وقدرته المالية ومكانته الاجتماعية المرموقة إلى مخزن تُخزَّن فيه تماثيل وتحف، فتحول من صخب الحياة وتجددها(الحالة الإنسانية الحياتية) إلى سكون الموت (حالة التماثيل)، فوقفت الحياة، ووقفت حركة الزمن، ليدخل في حيز الانتظار الذي دلَّ عليه الكاتب بتراكم الغبار على التماثيل، ونَسْج العنكبوت خيوطه على المكان" (٢٣). إن تحول القصر من مكان سكن إلى مخزن دال على حركة الزمن و ما حملته من تغيير دون قطع العلاقة بين الحاضر والماضي؛ لأن هذا الحاضر لم يتخلص تماما من كل ما ربطه بالماضي، بل ظل الماضي كامنا مُخَزَّنا في الحاضر منتظرا لحظة عودته؛ ولذا وصف الكاتب القصر من داخله دون خارجه؛ ليؤكد على توقف حركة الحياة فيه، وغلقه على محتوياته الحاملة رموز الماضي، وعزله عما يحدث خارجه؛ وقد أكد هذا صفة العلو التي وصف بها الكاتب الجدران والأبواب و النوافذ.

واختار الكاتب الليل وظلامه ليكون زمن التماثيل التي ارتدت جميعها ملابس السهرة إشارة إلى تميزها و اختلافها في هيئتها وفكرها – كما سيكشف البحث في حينه– عن الشخصيات الأخرى، وإشارة إلى ماضيها الكامن المنتظر ضوء الشمس للعودة، و كان النهار زمن الشخصيات البشرية "حسان و شوقي" فى دلالة على حركتها و فعلها وإشارة إلى زمنها الحاضر، وكان صدور الأوامر بإنارة المخزن وسطوع ضوء النهار فيه إشارة إلى تسليط الضوء على الماضي وبعثه من جديد ليحتل صدارة الأحداث ، فتحركت التماثيل، وقد وصف الكاتب بلغته لحظة تحرك التماثيل قائلاً: "وخلال هذه اللحظة حدث شيء غريب في المخزن لم ينتبه له حسان ولا شوقي .. شيء ينذر بكارثة فإن التمثال الأول السمين كان أسرع التماثيل تأثراً بالهواء الذي يتسرب إلى المخزن ولعل أشعة الشمس التي وقعت عليه كان لها تأثير أيضا ،فلقد أخذت الحياة تدب في عينيه"(٢٤).

كما وصف الكاتب بلغته "قصر الشهبندر" من منظور الحاضر في رصد الماضي وتغيرات المكان بفعل حركة الزمن، فقال في المنظر الذى صدَّر به الفصل الأول: "الساحة الرئيسية للقصر – تحيط بها ثلاث من الواجهات الداخلية على يسار المسرح التي تضم البوابة الرئيسية...وعلى اليمين الواجهة التي تضم في طابقها العلوي جناح حكمت هانم الشهبندر...أبواب ومداخل

عديدة تؤدي إلى ممرات القصر الداخلية ودهاليزه بالطابق الأرضي للواجهة المواجهة للجمهور.. تُرِكت مساحة مستطيلة الشكل هي امتداد للساحة، وإن كانت ترتفع عنه بدرجة أو درجتين ..ويحيط بها الدكك الجلدية القديمة من جوانبها الثلاثة ..لا شك أنها كانت تستغل فيما مضى استراحة لأهل القصر من الرجال وسنسميها نحن بدورنا الاستراحة.. وفي وسط الساحة نافورة قديمة معطلة يحيط بها حوض حجري مازال متماسك المظهر وإن كان قد تهشم في بعض جوانبه ..وثمة شجرة معمرة في الساحة خالية تماماً من الأوراق"[٢٥]، اعتمد الكاتب على مفردات المكان في تقديم الزمن وحركته ودَفْع القارئ للشعور به، فأصاب الزمن المكان وساكنيه بالتغيير، ففقد المكان بعض جمالياته مثل تَهشُّم الحوض الحجري المحيط بالنافورة التي توقفت عن ضخ المياه، وفَقْد الشجرة أوراقها كلها، وحقها الازدهار والاخضرار؛ لأن زمن الأحداث المسرحية فصل الربيع، وهو ما يبعث في القارئ الشعور بفقد القصر ازدهاره وإهمال سكانه تجديده، ووقوفه شاهداً على ماضٍ انتهى وانقضت أيامه، وهو ما أكدته عبارة "فيما مضى" التي استخدمها الكاتب عند الحديث عن استراحة القصر، كما استخدم الكاتب صفات ذات إشارات ودلالات زمنية تؤكد طول عمر القصر وانتمائه إلى الماضي، مثل صفة القِدم التي وصف بها الدكك الجلدية والنافورة، كذلك كلمة المعمرة التي وصف بها الشجرة، واستخدم الكاتب صفات تعمد إلى تحريك وعي القارئ للمقارنة بين ماضي القصر وحاضره، مثل كلمة مُعطَّلة التي وصف بها "النافورة"، وعبارة" خالية تماما من الأوراق"، ويمكن ملاحظة التركيز في الوصف على خارج القصر، فليس هناك وصف لغرف القصر، ولكن ركز الوصف على ساحة القصر الرئيسة التي تصل بين الداخل و الخارج علامة على حركة الحياة داخل القصر وحركة ساكنيه بين الداخل والخارج، وأوحت هذه الرؤية الخارجية بأن القصر عرضة للاقتحام من الخارج، وهو ما حدث عند ظهور " بهجت" فجأة داخل القصر، وقد يؤيد هذا كثرة الأبواب والممرات المؤدية إلى الداخل التي تجعل من الصعب عزله عن الخارج و تأمينه،كما فقد مفهوم القصر في مسرحية"قصر الشهبندر" دلالته على ثراء ساكنيه؛ لأن مالكته "كريمة الشهبندر" اضطرت بسبب فقرها وضياع أموالها على يد زوجها إلى تأجيره لمجموعة من أسر أقاربها الفقراء المنتمين إلى عائلة الشهبندر.

إن تغير مفهوم القصر في المسرحيتين لم يشر فقط إلى تغير الزمن و تأثيره في ساكنى القصرين، ولكنه أشار أيضا إلى تغير الفكر الاجتماعي والاقتصادي المرتبط بزمن الأحداث، فقد أسفر الفكر الإقطاعي الطبقي في الخمسينات إلى انقسام المجتمع إلى طبقة تتمتع بالامتيازات

الاجتماعية والمادية والمكانة والنفوذ، وطبقة معدمة فقيرة، وجاءت فترة الستينات لتثور على هذا الفكر، وقدمت الفكر الاشتراكي الداعي إلى الملكية العامة تحت إشراف الدولة، فلغت نفوذ الطبقة الأرستقراطية، ودعمت الطبقات الفقيرة، وهو ما عبرت عنه المسرحيتان بتحول قصر "ميم باشا" من الملكية الفردية إلى مخزن تمتلكه الدولة و تشرف عليه واحدة من المصالح الحكومية حفاظاً على الممتلكات العامة، وتحول قصر"الشهبندر" من محل إقامة فردية لعائلة "حكمت الشهبندر" وريثة القصر إلى سكن جماعي لأفراد أسرة الشهبندر كلهم.

وقد استغل الكاتب ملابس الشخصيات في الكشف عن زمن الحدث المسرحي، كما في وصف ملابس الباشوات ونياشينها في "أهل الكهف ٧٤"، فقد أُلْبِست التماثيل الشمعية على حد قول المؤلف ملابس الناس[٢٦] ووُضِعت على رأسها الطرابيش؛ لأنها رموز تجسد عصرها في ملابسه و أفكاره ولغته، وقد كانت الطرابيش علامة مميزة على الزمن الماضي الطبقي الذي أبطلته ثورة ٥٦، ولم يصف الكاتب ملابس الشخصيات المنتمية إلى زمن النص الحاضر، مثل "شوقي" عامل الكهرباء، أو"حسان" غفير القصر، وينطبق هذا على شخصيات "قصر الشهبندر"لأنها تعيش حاضر الكتابة والتلقي السبعيني، ومن ثم تشبه ملابسها ملابس الناس في هذا الزمن،وقد ترك الكاتب القارئ حرا في تخيل ملابس هذه الشخصيات خاصة أنه حدد في مسرحيته"أهل الكهف ٧٤"صورة قارئه الذي يتوجه إليه النص ويخاطبه، فقال: "ولهذه التماثيل طبيعة غريبة، فأنت إذا دققت النظر في الوجوه خيل إليك أنك تعرف أصحابها.. غير أن دهشتك ستزول حتماً حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التي كانت تمتلئ بها صحفنا ومجلاتنا، سواء في صفحاتها السياسية، أو في صفحات المجتمع ،وذلك حتى مطلع الخمسينات"[٢٧]، فهو قارئ شارك الكاتب الحياة فترة الخمسينات وعرفها جيدا، وشهد التحولات الاجتماعية والسياسية فترة الستينات؛ ولذا ساعد وصف ملابس الباشوات ونياشنها وطرابيشها في استدعاء الزمن الماضي بهيئته كاملة، وتحريك وعي القارئ ؛ليستدعي ذلك الزمن الماضي، فاكتسب الحضور.

كما وقف الكاتب في إرشاداته المسرحية على الشخصيات وتشكيلها الأيديولوجي وعلاقتها بالزمن وموقفها منه، فأصبحت الشخصيات في المسرحيتين شخصيات مسكونة بالزمن، تعبر كل منها عن زمنها الذي تجسده، فجسدت التماثيل الشمعية في "أهل الكهف ٧٤" الزمن الماضي، وكانت عودة الحياة إليها عودة تهدد الحاضر بفرض فكر الماضي، فجميعهم في سن الشيخوخة[٢٨]، زمن الموت و النهاية ولا علاقة لهم بالمستقبل الذي يحاولون مسخه بزمنهم

الماضي، وركز الكاتب في وصفه"حسان الغفير"على تحول علاقته بالقصر من خادم في الماضي إلى حارس في حاضر الأحداث [٢٩]،وهو التحول المؤثر في علاقته بالقصر و موقفه من الزمن ، فقد كانت في الماضي علاقة الخدمة والتبعية والخضوع لفرد، وهو ما جعله يخشى الزمن الماضي ويرفضه، بينما أصبحت علاقته بالقصر في الحاضر علاقة تبعية لمصلحة تحمي القصر وتحافظ عليه؛ لأنه ملكية عامة، فهو أمين على القصر وواجبه حمايته، وهو دور مهم دون خضوع أو إذلال، فكان راضياً في علاقته بالزمن الحاضر، ولكن ظل خوفه من الماضي كامناً في وعيه ومُجسداً في الكابوس الذي ظل يطارده كلما بات في قريته، وحكاه إلى "شوقي" عامل الكهرباء: " حسان: ما فيش مرة زرتها إلا واستلمتني الكوابيس بالليل.. هو كابوس واحد في الحقيقة .. نفس الكابوس في كل مرة.

شوقي: أهي دي حاجة غريبة.

حسان: فعلا غريبة.. في كل مرة أشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللي قاعد هناك ده أشوفه ماسك سكينة كبيرة قد كده(ويشير إلى طول ذراعه) بيجري ورايا، ومعاه شله كبيرة.. وأشوفني بجري قدامهم أحاول أصرخ، لكن صوتي ما يطلعش ..فاتني أجري في ضلمه سوده ما فيهاش نقطة نور.

شوقي: (باهتمام) وبيطولك في الآخر.

حسان: في الآخر باتعب، واترمي على الأرض.. ولما باشوف السكينة فوق قلبي، باروح منطور من فرشتي.. وأقعد أتنفض"[٣٠]، إن حركة التماثيل تجسيد حدثي (على مستوى الأحداث) لكابوس"حسان" الحُلمي، فقد خشي انتقام الماضي من الحاضر الذي انتصر عليه وفرض عليه النهاية والزوال، وأرى أن ارتباط هذا الكابوس ذي الدلالة الزمنية بالمكان (قرية الخيش) قد أشار إلى أمرين: الأول – خوف "حسان" من الغفلة عن حراسة المخزن الذي تقبع فيه التماثيل رموز الماضي والبعد عنه وتركه دون تأمين، فيفر الماضي من محبسه؛ ليعود فارضا سطوته على الحاضر، والأمر الثاني- خشيته من عودة الماضي على أهل قريته، فهم فقراء مطحونون وعودة الماضي تؤدي بهم إلى المزيد من الفقر و الجوع؛ لأن الماضي حرمهم حقوقهم، فعودته تعني المزيد من الحرمان؛ ولذا تصدى للتماثيل خوفا من صحوة الماضي وبعثه وتهديده انتصار الطبقات المطحونة.

وقد بين الكاتب في وصفه شخصيات "قصر الشهبندر" علاقتها بالقصر وانتمائها إلى آل الشهبندر، فبدأ أولاً بالشخصيات التي تعيش داخل القصر، وتنتمي إلى آل الشهبندر، ثم انتقل إلى وصف الشخصيات التي تعيش خارج القصر، ولا ترتبط به بأية علاقة،كما وقف في وصفه على ما عانته بعض الشخصيات من اختلال نفسي مثل "حكمت هانم" التي تعلقت بالزمن الماضي، واستدعته في يقظتها متذكرة طفولتها المترفة ، فرفضت حاضرها، وظلت متمسكة بفكر الماضي الطبقي و نظرته الدونية للطبقات الفقيرة، وقد علل الكاتب تشبثها بالقصر رمز الماضي بأنه رد فعل عاجز على ما تعانيه من حرمان الحاضر [٣١]، وركز الكاتب في وصفه" كريمة"على التناقض بينها وبين أمها "حكمت"،"فهي تعيش واقعها، وتبني مستقبلها على قصة حب ربطتها بشاب من آل الشهبندر" [٣٢]، وقد أشبه "بشار" في "قصر الشهبندر" شخصية " حسان " في "أهل الكهف٧٤"، فهو أيضا شخصية شاهدة على التحول الزمني،فقد عاش ماضي القصر وترف ساكنيه وحاضره الفقير المجدب، وهو غير مشغول بالماضي أو المستقبل، فالمهم عنده هو الحاضر المرتبط بوجود القصر واستمراره، وقد وصفه الكاتب قائلاً " بشار: بواب قصر الشهبندر، ولد بواباً بهذا القصر، فبوابة القصر كانت دائما في حراسة أسرته، يتوارثونها جيلاً بعد جيل .. علاقته بالقصر لا تقل متانة عن علاقة حكمت هانم به، أو عن علاقته بحكمت هانم نفسها"[٣٣]، لقد ورث "بشار" حراسة القصر عن آبائه وأجداده، فكأنه امتلك هذا المنصب وبوابة القصر التي يحرسها، ومن ثم لا تقتصر علاقته بالقصر على علاقة العمل والحماية من اللصوص و الأغراب من غير أصحابه وسكانه، ولكنها تتجاوز هذا إلى شعوره بأنه جزء من هذا القصر وتاريخه، وقد شبه نفسه في أحد حواراته بالشجرة المزروعة في القصر[٣٤].

وقد اهتم الكاتب في وصفه شخصية "بهجت". وهو من الشخصيات التي لا تنتمي إلى آل الشهبندر. ببيان علاقته بصاحبة القصر "حكمت" و ثرائه ،فهو"مليونير..أنيق بصورة مفرطة، شديد الاعتداد بنفسه،كان بطلاً في حياة حكمت هانم في الماضي،وعاد ليلعب دور البطولة في حياتها في الحاضر"[٣٥]،ومهد الكاتب بهذا الوصف إلى اقتحام "بهجت" القصر، واستغلاله نفوذه المالي والاجتماعي في تهديد حاضر ساكني القصر ومستقبلهم، فهو الشخصية التي تريد السيطرة على الزمن عبر مسيرته من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فقد أراد القصر الذي جسد الماضي بعراقته، وأراد الحاضر، فأضفى على الماضي حداثة الحاضر، وسعى بفكره المادي الرأسمالي إلى تحويل القصر إلى فندق، ليمتلك المستقبل (كريمة).

لقد ركز الكاتب في إرشاداته المسرحية في مسرحية "أهل الكهف ٧٤" على المقارنة بين الماضي وفكره والحاضر وفكره حتى بدت المسرحية ساحة صراع بين العالمين الزمنيين مع ميل الكاتب وشخصياته البشرية إلى الحاضر؛ لأنه المجال الزمني الذي تحققت فيه الذات وأثبتت وجودها الإنساني وأحقيتها في مجتمع عادل ينصفها و لا يجور على حقوقها، وقد اختلف الأمر في مسرحية "قصر الشهبندر"؛ لأن الاهتمام ليس بالحاضر فقط ،بل المستقبل أيضاً؛ لأنه يضمن ازدهار الذات وتحققها بفضل ما جنته من استقرار الحاضر وحصولها على درجة من العلم(رشاد/ كريمة) تؤهلها إلى الترقي الاجتماعي، ومن ثم يكون الخطر في تهديد هذا الحلم ،ولذا فالعلاقة ليست بين ماضٍ مخزون كما في "أهل الكهف ٧٤"وحاضر مُعاش، ولكن العلاقة بين حاضر حالم لا يمتلك قراءة خبيرة أو واضحة للواقع؛ لافتقاده رؤية مستقبلية محددة، وماضٍ متجدد مفتوح على الحاضر قادر على رؤيته وقراءته، فامتلك بصيرة كشفت المستقبل، وحاولت استغلاله لصالحها، وهو تصور"بهجت" بتحويل القصر إلى فندق، وقد رسم الكاتب بلغته الإرشادية هذه الرؤية وجعلها حلماً مجسداً ،يتخيله قارئ النص ويراه المشاهد على خشبة المسرح "رويداً رويداً يتجسد حلم بهجت إلى واقع على المسرح ...دون أن يفقد طبيعة الحلم .. ففي الحديقة الخلفية تضاف الفوانيس العربية وتنزل الستائر الملونة ويظهر الحراس ذوو السيوف والجواري يحملن أواني الشراب..والزبائن وهميين"(٣٦) .

لقد حددت لغة الكاتب الإرشادية الإطار الزمني التاريخي الذي وقعت فيه أحداث المسرحيتين، فاستخدم وصف المكان في الكشف عن التحول الزمني والانتقال من الماضي إلى الحاضر، كما استغل البعدين الأيديولوجي والاجتماعي، وهما من أبعاد بناء الشخصية المسرحية في الكشف عن علاقتها بالزمن وفكرها المتأثر بزمنها الذي عاشت فيه، ولم يهتم الكاتب بالبعد الخارجي أو الجسدي؛ لأن الشخصيات لديه نماذج ورموز دالة على الزمن الذي عاشت فيه و الطبقة التي انتمت إليها.

٢ . لغة الحوار بين الشخصيات: (اللغة علامة فارقة بين زمنين):

إن الحوار أداة تشكيلية بارزة في النص المسرحي وتميزه عن غيره من الفنون الكلامية الأخرى التي تشترك مع فن المسرح في عنصر الحكاية، فهو أداة عرض الأحداث، وتصوير الصراع،

ورسم الشخصيات في تكوينها الفكري والطبقي وعلاقتها بغيرها مما يُضفى على لغة الحوار المسرحي قدرات إبداعية فائقة تمكنها من الكشف عن عالم المسرحية، وتنجح أيضاً في مد أواصر العلاقة بين هذا العالم الفني والسياق المعرفي بمكوناته الفكرية والسياسية والاجتماعية والتاريخية والجمالية المحيط بهذا العالم والمسهِم بدرجة كبيرة في إنتاجه، وسيدرس البحث لغة الحوار في النصين المسرحيين موضع الدراسة في إطار علاقتها بالشخصية المتكلمة، وعلاقتها بالآخر، وعلاقتها بالسياق الزمني و المعرفي الذي أفرزها، وتقتضي دراسة لغة الحوار في المسرحيتين دراسة لغة الحوار في كل مسرحية على حدة.

- **الحوار في مسرحية "أهل الكهف ٧٤ ".**

حوار التماثيل:

كشفت لغة التماثيل عن فكرها وانتمائها الطبقي وزمنها الخمسيني الملكى الإقطاعي الذي عاشت فيه، فهي لغة الطبقة الأرستقراطية صاحبة الثقافة والنفوذ والمكانة الاجتماعية والاقتصادية التي استطاعت أن تمارس دوراً بارزاً في الحياة السياسية، وأن تحتل كلماتها وصورها الساحة الإعلامية، فانعكس هذا التميز على أدائها الحواري اللغوي، فارتفعت لغتها في مستواها و أسلوبها عن اللغة التي تكلمت بها الشخصيات الأخرى من أبناء الطبقة الفقيرة الكادحة مثل الغفير "حسان" وعامل الكهرباء "شوقي"، وبدا تميز لغة التماثيل أشد وضوحاً في المواقف التي ارتبطت فيها اللغة بالسياسة كاشفة عن دور التماثيل في الحياة السياسية جامعة بين سلطتي المال والسياسة، فاستخدمت أساليب التهديد والوعيد والإشارة إلى تصفية الخصوم، وهو ما بدا في لغة هذا الحوار: "التمثال الثاني: أقسم لأرفعن الأمر إلى السرايه.. وإلى السفاره. نحن نعيش في بلد له برلمان ودستور و حكومة.

التمثال الأول: و ملك معظم.

التمثال الثاني: لن ترضى السفارة بأن تتفشى أساليب الفاشية في بلادنا.

الأول: الظاهر إن الباشا مسح بينا الأرض يا إكسلانس.

الثاني: بس أنا حادفعه الثمن.. لتكن حرباً على كل المستويات .. بشرفي لأنشر عنه كتاب وحاختار لون الكتاب أشد سواداً من الليل.. حافضح علاقته بالأمريكان، وبالرقاصة جورجيت..... وبالشركة العالمية، وبكل شيء "[٣٧]، لقد كشفت لغة الحوار عن سمتى الصراع و الفساد اللتين طغتا على جوانب الحياة المصرية في الخمسينات، وكانتا من الأسباب الرئيسة في قيام ثورة ١٩٥٢م، كما عبرت عن الصراع المالي بين أبناء الطبقة الأرستقراطية الثرية، وإقحامها المصلحة الشخصية في الصراعات الحزبية السياسية، وكشفت أيضاً عن السياق السياسي ورموزه السياسية وانقسام سلطة الحكم بين الملك والسفارة البريطانية، وتدخلها السافر في شئون البلد الداخلية وفرض رؤيتها العدائية الصراعية ضد الفاشية و رموزها من أعداء بريطانيا في الحرب العالمية الثانية على مصر وسياستها، وما ساد الوزارات المصرية ذاتها من فساد واضطرابات وصراعات، وهو ما ألمح إليه الاقتباس ضمنياً بالكتاب ولونه الأسود إشارة إلى الكتاب الأسود الذي ألفه "مكرم عبيد" مبيناً فيه فساد حكومة الوفد بزعامة النحاس سنة ١٩٤٢م.

وقد احتفظت لغة التماثيل بالألقاب الدالة على تمسكها بمكانتها الاجتماعية الأرستقراطية ، مثل ألقاب "باشا" و "بيك" و "إكسلانس"، وقد حرصت على استخدامها في حوارها معاً، وقد كان تمسك التماثيل بمثل هذه الكلمات ذات الدلالة الطبقية إشارة إلى تشبثها بفكرها وزمنها وتميزها الطبقي ومكانتها الراقية بعيداً عن طبقات المجتمع الدنيا الفقيرة، وأوحى استخدام هذه الألقاب بانسلاخ هذه الطبقة وأبنائها عن الثقافة المصرية العربية، وتمثلها الثقافات الأجنبية الانجليزية والتركية الدخيلة على المجتمع المصري، كما أضفى تشبث التماثيل بهذه الألقاب طابع الرسمية على حواراتها نافياً أية صفة حميمية تجمع بينها، فالعلاقة بين أبناء هذه الطبقة الأرستقراطية صاحبة المال والنفوذ علاقة نفعية، واستمرارها مرهون باستمرار المصالح واتفاقها.

وقد عبر حوار التماثيل عن نظرة دونية احتقرت الآخر صاحب المكانة الأدنى اجتماعياً، فأشارت إليه بلفظ "خدام" أو "غجر" و "رعاع" كما في حوار "نون" زوج "ميم باشا [٣٨]، واستغلته في خدمتها، وسعت إلى تجريده من حقوقه و وضع القوانين المقيدة حريته، وجعلته تابعاً لها [٣٩]، ورأت حياته ملكاً لها، لا ينازعها فيه أحد، وهو ما عبر عنه قول "ميم باشا" بأنه الوحيد صاحب الحق الوحيد في قتل خادمه تأديباً له [٤٠].

وكان من تأثير تلك النظرة الدونية رفض التماثيل أن يكون "حسان" الغفير مصدر معرفتها، فلم يسأله أي منها عن سبب تجمعها في القصر، فبدا حوارها معه حوارا عبثياً لم يساعد في وضع تصور منطقي لما حدث؛ لأن كل طرف متمسك بوجهة نظره غير مستعد للتفاهم أو كشف غموض الموقف، فالتماثيل متمسكة بزمنها الماضي، و"حسان" متمسك بزمنه الحاضر المختلف فكريا عن زمن التماثيل، ولذا فقدت اللغة الحوارية بينهم وظيفتها الاتصالية في عرض وجهات النظر المختلفة ومحاولة التقريب بينها، فزادت هوة الخلاف بين التماثيل وبينه حتى أعلنها أحدها صريحة برفض التفاهم مع الخدم(٤١) .

وقد رفضت مجموعة التماثيل تصديق تفسير "كاف" الموقف – وهو تمثال هارب من أحد المخازن – بأنه قد مر عشرون عاماً ظلت فيها التماثيل حبيسة المخازن إلى صدور الأمر بإنارتها، فكان ذلك الإذن بعودتها وعودة زمنها في صورة جديدة،"فكاف المحامي" المدافع عن التماثيل أعاد صياغة الفكر الطبقي الرأسمالي بأسلوب حديث؛ فاستخدم لقب "جنتلمان" الطبقي العصري بدلاً من "الباشا و الإكسلانس" في الدلالة على الفكر الطبقي المعتز بمكانته (٤٢) ، فاختلفت لغته و فكره العصريين عن لغة التماثيل وفكرها المتشبثين بفترة الخمسينت فكرياً ولغوياً، ولذا لم تفهمه، واتهمته بالجنون "أصوات: هوا بيقول إيه؟

- دا باين عليه أتجنن .
- عشرين سنة إيه المغفل ده .
- مستحيل" (٤٣) .

حاولت التماثيل فرض معرفتها المتأثرة بزمنها الخمسيني وتفسيرها موقف تجمعها في القصر وما تلا ذلك من أحداث رافضة مبدأ تطور الزمن و تغيره وما ترتب عليه من تغيرات اجتماعية وفكرية وضياع مكانتها ونفوذها، فلم تلتفت إلى علامات التغير الزمني ومروره مثل آثار الغبار والعنكبوت المتراكم على ملابسها وما أصاب حديقة القصر من تدهور، فقدمت تفسيرا نابعاً من فكرها بأن ما حدث شكل من أشكال الصراع الطبقي ومحاولة الطبقات الأدنى التمرد على نفوذ الطبقة الأرستقراطية والتأمر عليها: " ت. ميم: دلوقتى المسائل اتضحت قدامي تماماً... دول بالتعاون مع خدامينا، هما وراء كل اللى حصل لنا"(٤٤). لقد توهمت التماثيل امتلاك المعرفة،

وأنهم وحدهم مصدرها بحكم المكانة والنفوذ، ورفضوا تصديق من هو أدنى مكانة منهم "حسان" حارس القصر، ومن هو مختلف عنهم لغة و فكراً "المحامي كاف" الذي استطاع فهم ما جرى من أحداث.

حوار البشر:

المقصود بالبشر هنا الشخصيات الإنسانية المشاركة في أحداث المسرحية غير التماثيل التسعة، وهم: الغفير "حسان" والأسطى "شوقي" الكهربائي ومجموعة الناس التي وصفها الكاتب في بداية المسرحية بأنها نماذج من ركاب أحد "الأتوبيسات" القاهرية، ويتميز من بينها الشاب الجاد الذي لعب دور البطولة في توجيه الآخرين إلى مقاومة خروج التماثيل من المخزن، وقد جاء حوار هذه الشخصيات البشرية خاصة "حسان وشوقي" باللهجة العامية الشعبية البسيطة، فهي لهجة عامة الشعب أصحاب الثقافة الشعبية المعتمدة على ذاتها ومعتقداتها الخرافية والأسطورية وتجربتها في تكوين معرفتها، فحملت اللغة رؤى الجماعة الشعبية الفكرية وحددت مصادر معرفتها، تلك المعرفة التلقائية مثل الجماعة الناطقة بها، فهي تجسد الوهم بامتلاك المعرفة، وقد عبرت لغة الحوار بين " شوقي" و"حسان" عن هذه المعرفة الوهمية المفتقدة إلى الأسس العلمية أو الوعي السليم، فمصدر معرفة "حسان" في تفسير الظواهر الاجتماعية المختلفة في عزبته "جبلاوي" القرداتي الموصوف بحكيم القرية، و مصدر معرفة "شوقي" حمَّال عجوز صادفه في أحد المخازن، واتفق الحكيمان في الانتماء إلى الفئات الدنيا بالمجتمع وافتقاد الثقافة العلمية، ولكن معاناتهما واختلاطهما بالناس مكناهما من كسب ثقة الجماعة والتعبير عن مأساتها، فكانا صوت الجماعة المعبِّر عن موقفها من الطبقة الأرستقراطية ورموزها من التماثيل، فهي الطبقة المدانة المسئولة عن فقر الفقراء وبؤسهم، وهو ما كشفه حوار حسان وشوقي عن الحكيمين، فقالا: "حسان: حبيت أضحك معاه قلت له (مشيراً إلى التماثيل) دول ناس أكابر يا جبلاوي .. يا ريتك جبت القرد معاك .. كنت لميت منهم قرشين كويسين.كنت فاهم إنه حيضحك ما ضحكش .. وقال لي: وهما كانوا يسيبولنا اللقمة وهما بني أدمين يا حسان ..... علشان يدونا و هما تماثيل ..... أظن ما فيش بعد كده حكمة.

قال شوقي: أنا شفت بعنيه واحد قال حكمة أنقح من دي....، هو شيال عجوز، كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين... وكنت هناك بأصلح الكهرباء.. وقف

يبحلق في التماثيل اللي زي دي ييجي خمس دقايق، وبعدين هز دماغه وقال لي: الناس دول لموا كل الخير اللى في الدنيا وهما عايشين.. ما سبولناش حاجة.. والظاهر أنهم لموها، و هما تماثيل برضه..أمال يعني الخير راح فين"[٤٥] .

كما عبرت لغة "حسان" عن الثقافة الجماهيرية التي بثتها أجهزة الدولة الرسمية إلى الجماهير؛ لنقل مبادئ المؤسسة الحاكمة و أفكارها وتهيئة الشعب لتقبلها، وقوامها الفكر الاشتراكي الذي آمنت به ثورة يوليو وطبقَّته التجربة الناصرية في إدارتها شئون البلاد، لقد غزت لغة "حسان"أفكار الثورة في الزمن الخمسيني والستيني، وبرز الحس الاشتراكي على سبيل المثال في حديث "حسان" عن قريته، فدائما يشير إليها مستخدماً ضمير جماعة المتكلمين "عزبتنا" مؤكدا بهذا على الوعي الجمعي والملكية الجماعية التي أرستها الثورة مناقضة بهذا الفكر الإقطاعي واستئثار الفرد بالملكية، كما استخدم "حسان" في حواره مع التماثيل لقب السيد والأستاذ و سيادة فلان [٤٦]، وهي الألقاب التي استحدثتها الثورة بعد إلغائها الألقاب الطبقية[٤٧]، وبدا الالتحام بين الوعي الشعبي الجماهيرى والوعي السياسي في كلمة "السد العالي"، اسم البقالة التي أوصى بها "حسان" " عبد السميع "بائع اللبن بالتوجه إليها والاتصال منها بالمصلحة طلباً للمساعدة ومواجهة التماثيل، فالسد العالي أهم إنجازات الثورة المصرية التي صانت مصر من الفيضان والقحط، فكان المشروع الذي التفت حوله جماهير الشعب أملاً في غد مشرق وأفضل، وهو المشروع الذي فرضت به مؤسسة الحكم إرادتها على أعدائها وأعداء البلاد ممن يواجهون تقدمها ويعرقلونه، وكان تأسيسه فرحة وانتصار ضد قوى الرجعية والاستعمار، فلا عجب أن تُطلق اسمه الجماهير على مشاريعها الخاصة، و لذا كانت البِقَّالة التي حملت اسم السد العالي أمان الغفير "حسان" أيضا، كما بدت ألفاظ الثقافة الجماهيرية وتوجهاتها في لغة الشاب الجاد الذي أراه قناع المؤلف في النص والناطق بصوته، فاستخدم في خطابه إلى مجموعة الناس لحثهم على مقاومة التماثيل عبارة "أيها الأخوة"، وهي من كلمات خطاب الجمهور في خطب الرئيس جمال عبد الناصر الداعية إلى المساواة بين جميع أفراد الشعب دون تمييز، وإقامة رابط الأخوة بين بعضها البعض، وبينها وبين قائدها، دون تمييز طبقي أو سياسي، كما جاء في حديثه استخدام لفظ الفئات الكادحة من الناس[٤٨]، وهي الفئات التي توجهت إليهم الثورة محاولة رد الحقوق المسلوبة إليهم .

لقد تمسك "حسان" بالزمن الثوري وأفكاره؛ لأنه زمن حريته و تحقق إرادته وذاته، فلم يفقد وظيفته في القصر زمن الثورة، واستمر به مع تحوله من خادم إلى حارس أو موظف يحرس تحف القصر وتماثيله الشمعية؛ ولذا تمسك بتعليمات المصلحة ولم يخرج عليها، وجسد ثقافة الخضوع للسلطة، فهو خاضع لمالك القصر وسيده، ثم تابع للمصلحة وتعليماتها. وهو شخصية مناقضة لشخصية " شوقي" الشاب الثلاثيني الذي كشفت أقواله وسلوكياته عن استعداده التغير مع الزمن، وقابلية تجديد فكره لمناسبة الفكر الجديد، فلم يتوقف عند حرفية التعليمات التي توقف عندها "حسان"، وحاول قراءتها في إطار الزمن الحاضر السبعيني العائد إلى الرأسمالية المؤمنة بسلطة المال وتأثيرها في حياة الإنسان، فاستطاع "شوقي" قراءة الواقع بما يحقق مكاسبه الشخصية ومصلحته،" شوقي: تعليمات إيه يا راجل اللي أنت ماسك فيها ومتبت.. التعليمات دي قدمت ياعم حسان!

حسان : بس ما اتلغتش.

شوقي: برضه بيقوللى التعليمات ..أنا نفسي تشغل مخك شويه.

مادام فيه أوامر بأن إحنا ننور المخزن .... يبقى ضروري فيه تعليمات جديدة بفتح الشبابيك"[٤٩]، لقد أدرك "شوقي" زوال عهد انتهى، وبداية عهد جديد .

لقد كشفت لغة الحوار بنوعيها الإنساني والتماثيلي عن عالمين وزمنيين مختلفين :عالم التماثيل الخمسيني الإقطاعي المتشبث بوجوده الطبقي و الفكري وحسه الفردي، إذ سعى كل تمثال إلى مصلحته دون مراعاة مصلحة الآخرين، وعالم البشر المتمسك بزمن الستينات زمن الحلم بالمساواة و العدالة الاجتماعية، و هو العالم المقاوِم الارتداد إلى الماضي، وقد ساد هذا العالم الشعور بالجماعة ومأساتها، فلم يهتم "حسان" بمصلحته ومأساته الخاصة، ولكن كشف حديثه عن وعيه بأزمة جماعته من أبناء قريته، وهى الجماعة التى ضحت بأبنائها(موت ثلاثة من أهلها شهداء في حرب التحرير ١٩٧٣م) من أجل نصرة الوطن، ولعل افتتاح حوار المسرحية بين "حسان و شوقي" عن فقر أهل القرية فيه إدانة لزمن الخمسينات الذي أسهم في هذا الفقر، وإشارة إلى أن الزمن الستيني لم يأخذ فرصته بعد في تصحيح أوضاع هذه الجماعة الفقيرة، و أنها لم تحقق بعد أحلام الثورة، وأن عودة السبعينات إلى الإقطاع في صورة الرأسمالية قضاء على الحلم ووأده .

وقد كشفت لغة الحوار أيضاً عن الشخصية المتحولة مثل شخصيتي "شوقي وكاف"، فشوقي شاب ثلاثيني عاش الحلم الستيني و تشرب مبادئه، ولكنه قابل للتحول، فقد تشرب الفكر السبعيني أيضاً، وكذلك "كاف" فهو ابن الخمسينات، ولكنه امتلك القدرة على قراءة الواقع السبعيني وما حمله من تحولات تعيد الزمن الخمسيني بثوب جديد ، فلوَّن فكره ولغته بصبغة السبعينات الفكرية.

الحوار في مسرحية قصر الشهبندر:

ركزت مسرحية "قصر الشهبندر" على عالم القصر بساكنيه الذين جسدوا المجتمع خاصة فئاته الفقيرة المختلفة في درجة الوعي والثقافة، فهناك المثقف الواعي (رشاد/ كريمة)، والجاهل شديد الفقر (هلال وابنه خيشة)، والموظف البسيط (أحمد أفندي /و أبو العز أفندي)، وقد جمعت بينهم وحدة الانتماء إلى عائلة الشهبندر والقصر، ولذلك ترددت في حواراتهم كلمة "قريبي"[٥٠] المؤكدة على اندماج الذات الفردية فى ذات جمعية توفر لها الحماية و الوجود و الأمان.

وقد كشف الحوار في المسرحية عن اختلاف رؤية الشخصيات القصر/ الزمن وموقفها منه، فقد تمسكت "حكمت هانم " بفكرها الطبقي المرتبط بماضيها، فاحتفظت بلقبها الطبقي المميز لها عن الشخصيات النسائية الأخرى التي لُقِّبت بأم فلان أو الست فلانة، وهو ما بدا خاصة فى حوارها مع "بشار" حارس القصر وأفراد عائلة "الشهبندر" ممن عاصر ماضي السيدة وعرف مكانتها الاجتماعية وعاش زمنها الإقطاعي الطبقي، فقد حرص هؤلاء على الإشارة لها بلقب هانم، مثل :"هلال" صاحب البيانولا، و "أبو العز أفندي"، بينما جردها الجيل الجديد من الشخصيات التي عاشت الزمن الاشتركي وما تلاه من لقبها، وحرصت هذه الشخصيات في حوارها مع "حكمت هانم" على مناداتها بما يربطها بها من علاقة قربى، مثل "رشاد" الذي خاطبها بلفظ "عمتي"[٥١]، و "محاسن"و" خيشة" فخاطباها بلفظ "طنط"[٥٢]، وقد نظرت "حكمت" إلى الحاضر من منظور الماضي رافضة تصديق حركة الزمن وما فرضته من تغيرات، وهو ما أثر على موقفها من القصر الذي جسد الماضي بما فيه من سعادة وذكريات العز والجاه، ولذا تمسكت به ورفضت بيعه أو التصرف فيه،ورضيت حياة الفقر وتأجير بعض أجزائه لأفراد من عائلة الشهبندر، فالقصر عند "حكمت هانم " التراث والتاريخ والوجود ، وهو ما كشفه قولها ا إلى بشار: "الهانم: أبيعه ؟! أبيعه ازاي يا بشار!!دا عمري كله.... وعمر بابا وماما وجدودي

..تاريخ بحاله مافضلش غير القصر منه..كل حيطه فيها بعمر جيل ..كان أهون عليه أموت ولا أبيعهوش..تصور لو واحد اشترى القصر وهده..كان إيه اللي فضل من الشهبندر في الدنيا"(٥٣) ، فقد ربطت اسم الشهبندر بالقصر علامة العز والجاه و الشاهد على الماضي/التاريخ الذي كان، ولم تربطه بالشخصيات صانعة التاريخ؛ لأن شخصيات الحاضر لا تستطيع صناعة التاريخ ، فهي كما وصفتهم " ناس هلكانين .. ومافيش واحد منهم يفتح النفس ولا يطول الرقبة "(٥٤)، فهم أناس أهلكهم الفقر لا يوجد بينهم من يُشعرها بالزهو والفخر، وقد ظلت "حكمت هانم" تعامل أقرباءها من ساكني القصر بمنظورها الطبقي المسيطر على الفقراء الأدنى مكانة، فقمعتهم و فرضت عليهم الصمت، فلم يجرؤ أحد على الخروج عليها أو رفع صوته في وجودها.

وقد غابت نظرة جيل الوسط من الأباء " أحمد أفندي" و" أبو العز أفندي " للزمن، فهما الجيل الذي عاش العهد الإقطاعي و حُرِم من حقوقه، و عاش حلم الثورة و شعاراتها دون أن يحقق شيئاً، فانسحب من الحياة وسقط في أسر التغييب ، فكلاهما مدمن لنوع من المخدرات .

ويصارع الجيل الجديد وحده من أجل بقائه ومستقبله، ويمثل هذا الجيل "رشاد" و"كريمة"، فهما من الجيل الذي صنعته الثورة بفكرها المساوي بين الطبقات واعتماد قيمة الفرد على عمله وعلمه، فكلاهما لا يعترف بالبعد الطبقي، ويفكر في حاضره ومستقبله، وضرورة تغيير الحاضر إلى مستقبل أفضل، وقد واجه "رشاد" "حكمت هانم" مؤكداً أن الماضي مات وانتهى، وأنه من جيل الحاضر الذي يعيش زمنه بطريقته وفكره "رشاد: إحنا بنعيش زمانا بطريقتنا، أبويا مات وباباكي مات .... وإحنا اللي فاضلين .... لا القصر عاد فيه حاجة تخوف، ولا أنا بخاف..، ودلوقت كل اللي في القصر قرايب .... كلهم شهبندر"(٥٥) .

و قد كشف حوارات "بهجت مسعود" عن رؤية خاصة إلى الماضي الذي جسده القصر، فهو الحبيب الذي لم يفز بحبيبته "حكمت" حيث رفض والدها تزويجها له ، و لم يستطع تحقيق حلمه في الانتماء إلى أسرة "الشهبندر" وامتلاك القصر: "بهجت: ياما اتمنيت زمان أني أكون واحد من عيلة الشهبندر..... أصحاب القصر ده"(٥٦) ؛ و لذا جسد الماضي عنده زمن الهزيمة الذى أراد الانتصار عليه، فأوقف خياله الزمن داخل القصر، فظل حاملاً له صورته المهيبة التي عكست قوة ساكنيه ونفوذهم، وهو ما كشفه في حواره مع "حكمت": "بهجت" (بجيل

عينيه على القصر.. وكأنه لم يسمع سؤالها)، والغريب أن القصر كمان عاش في خيالي زي ماهوه، ما اتصورتش إن ممكن حاجة فيه تتغير.... شيء غريب.. إزاي ما فكرتش لحظة إن الزمن حيفضل ماشي في القصر ده.. زي ما هو ماشي بره..إيه اللي خلاني أربط الزمن في القصر ده عند نقطة واحدة ما يخطيهاش"(٥٧)، إن تجميد زمن القصر عند الماضي في وعي "بهجت" ارتبط بأزمة شخصيته وصراعه مع هذا الزمن الماضي الذي تجسد في القصر، وحتى يكون لانتصاره مغزى وطعم لابد أن يحتفظ العدو بصورته وقوته الكاملة، ولكنه تمكن بعد غيبة ثلاثين سنة من قراءة تحولات القصر، وأدرك أن حركة الزمن انتقمت له، فقد مات والد "حكمت"، وأصابها الفقر، وفقد القصر بهاءه وسطوته وقوة ساكنيه و مَنْعتهم، فتغيرت رغبته الانتقامية إلى قرار الاستفادة من فقر سكان القصر وتغيير الحاضر واستغلاله لصالحه وتحقيق مكاسب مادية؛ لامتلاك المستقبل، والزواج من "كريمة"، وقد عكس حوار "بهجت" فكره المادي الذي جرد الأشياء من قيمتها المعنوية وجعلها سلعة قابلة للبيع والشراء، فكل شيء يُمكن شراؤه حتى البشر، فالمال من وجهة نظره السلاح الفعال، وهو ما حاول إقناع حكمت به: " بهجت: الفلوس بتسحر يا حكمت .... طول ما معاكي فلوس ما فيش مستحيل"(٥٨) ، لقد جسد" بهجت" بفكره المادي الاستغلالي الزمن الرأسمالي الذي لا يعترف إلا بالمادة، ويرى أن كل شيء قابل للبيع والشراء، وأن العلاقة بالأشياء والأشخاص تحكمها المصلحة و المكسب؛ ولذا لم ينظر إلى القصر كتاريخ و تراث وهوية يجب الحفاظ عليه، ولكنه نظر إليه كمكان يمكن الاستفادة منه و استثمار مقوماته البنائية في كسب المال و تحقيق ثروة، وقد حاول إقناع "حكمت" بهذا، فقال: "بهجت: تصوري يا حكمت لو قصر الشهبندر بقى أوتيل.... مثلاً ..أوتيل شرقي ..كل شيء فيه على الطراز الشرقي العربي بالتحديد.. البنيان زي ما هوه يفضل بمعماره القديم.. المصايف.. المشربيات.. السراديب.. الدهاليز.. الحمام التركي والطاحونة..كل حاجة تفضل زي ما هيه ..ونضيف اللي لازم ينضاف.... ونصلح اللي عايز يتصلح .... مشروع مذهل ..مش كده يا حكمت.. تعرفي مشروع زي ده يجي لك لوحدك أد إيه في اليوم.. مش أقل من خمستلاف جنيه.. تصوري خمستلاف جنيه صافي اليوم"(٥٩).

ولقد أثار ظهور "بهجت" في القصر سؤالاً معرفياً وجودياً تعلق بماهية هذا الرجل الغريب عن عائلة الشهبندر وعلاقته بالقصر وصاحبته "حكمت هانم" والخوف من زعزعة استقرار القصر وساكنيه، فشعر الجميع بالقلق، وكثرت الأسئلة عن شخصه، وماذا يريد من القصر، فهل

يريد شراءه؟ وأين سيذهبون هم؟ فأصبح السؤال عنه سؤالاً جماعيا وجهته الجماعة إلى "كريمة" ابنة صاحبة القصر ظناً أنها تعرف الإجابة"المجموعة: مين الراجل دا يا كريمة.. إيه إللي جابه قصرنا... بيقولوا فخ، واتنصب في القصر .....، وإحنا مش عارفين مين"[٦٠]، ولكن كريمة، وأمها لا تملكان إجابة السؤال، فهما تعرفان الماضي، وتجهلان أطماع "بهجت" في القصر ورغبته في استغلاله والاستفادة منه، لقد امتلك "بهجت" وحده المعرفة؛ لأنه علم الماضي، وقرأ الحاضر وامتلك رؤية المستقبل، ولديه سلاح المال الذي سيمكنه من السيطرة على القصر وساكنيه والتحكم في مصيرهم ومستقبلهم، فأغرى صاحبة القصر بالهدايا والوعود بعودة الماضي[٦١]، واستغل إدمان "أبو العز" للمسكرات، وأغراه بتوفيرها، وسَخِر من "خيشة " الذي قلده في حركات تمثيلية أثارت ضحكه .

كشفت لغة الحوار بين الشخصيات فى مسرحية "قصر الشهبندر" عن الزمن الحاضر الذي دخل في صراع مع ماضٍ يريد امتلاك المستقبل، كما كشفت عن بعد الزمن الأيديولوجي وما يحمله من أفكار؛ أي العلاقة بين الزمن والمعرفة، فكشفت لغة حوار "حكمت هانم" عن زمنها الطبقي الإقطاعي ومعرفتها المرتبطة بهذا الزمن التي تحكمت في سلوكها ونظرتها المتعالية نحو أقاربها الفقراء، وكشفت لغة حوار "كريمة و رشاد" عن زمنهما المتأثر بالثورة ومعارفها الاشتراكية، بينما كشفت لغة حوار "بهجت" عن زمنه الرأسمالي المادي ومعرفته التى لا تقيم وزناً إلا للمال والمصلحة الشخصية التي انعكست فى تباهيه بقوته المالية وتعاليه على الفقراء من ساكني قصر الشهبندر وسخريته منهم.

سياق الكاتب الزمني و زمن الكتابة :

يشير سياق الكاتب الزمني إلى الفترة التاريخية التي عاش فيها وتأثر بها وأسهمت في بلورة فكره وصياغته الإبداعية، وسوف يتتبع البحث في سياق الكاتب الزمني الرؤى الفكرية والإبداعية التي عاشها الكاتب، وأثرت في إبداع نصي "أهل الكهف ٧٤" و"قصر الشهبندر" والمقصود بزمن الكتابة هنا زمن تأليف المسرحيتين، وهي فترة السبعينات، ويحاول البحث الإجابة عن سؤال أيهما أسبق في التأليف؟ خاصة أن هناك مؤشرات في النصين تجعل "أهل الكهف ٧٤" أسبق زمنياً في الكتابة من مسرحية "قصر الشهبندر" مخالفاً بهذا رأي د/ محمد عبد الله حسين

محقق مجموعة المعجزة التي ضمت المسرحيتين أن "قصر الشهبندر "أسبق زمنياً في تأليفها من مسرحية "أهل الكهف ٧٤".

ثانياً– سياق الكاتب الزمني و أثره في المسرحيتين:

انتمى "محمود دياب" إلى جيل الستينات، وهو الجيل الذي أثرى بكتاباته الساحة المسرحية المصرية، و قد اهتم في مسرحه بقضايا مجتمعه الاجتماعية والوطنية والقومية ، ولد "دياب" في محافظة الإسماعيلية سنة ١٩٣٢م لأسرة فقيرة لها سبعة أبناء، وكاد الفقر يعصف بحلم تعليمه بعد حصوله على شهادة الثقافة عام ١٩٤٧م، مما اضطره إلى العمل في أحد البنوك بمدينة السويس إلى حصوله على التوجيهية عام ١٩٤٩م، والتحق بكلية الحقوق عام ١٩٥١م، وحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٥٤م، ثم عُين بعد تخرجه محامياً في القضاء بمحافظة أسيوط، و انتقل إلى القاهرة وكان أصغر محامٍ في محاكم النقض بالقاهرة[٦٢]. وقد ترافقت مسيرته الإبداعية مع مسيرته الوظيفية في القضاء إلى أن توفى عام ١٩٨٣م، وتكشف سيرة الكاتب انتماءه إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة التي كوتها نار الفقر متأثرة بالفكر الطبقي الإقطاعي فترة الخمسينات، وأن الفقر كاد أن يعصف بمستقبله ومصيره لولا إصراره على مواصلة تعليمه، كما تفتح فكر الكاتب على الفكر الاشتراكي الثوري الذي اعتنقته ثورة ١٩٥٢، ودعوتها لإنصاف الفئات المطحونة وإعادة اعتبارها ومكانتها المسلوبة كطبقة فعالة لها إرادتها الحرة بعد أن كانت طبقة تابعة للطبقة الأرستقراطية، ولذا شكلت فترة السبعينات بما مثلته من عودة إلى الفكر الرأسمالي والإطاحة بحلم العدالة والمساواة بين الطبقات وغيرها من الأفكار والأحلام التي روجتها الثورة في الستينات صدمة عنيفة خلخلت نفس الكاتب فأسرع في مسرحيته "أهل الكهف ٧٤" إلى التحذير من الفكر الرأسمالي و العودة إلى الإقطاع الذي حصر الثروة و النفوذ والقوة فى عدد من الأسر الأرستقراطية تاركاً عامة الشعب في فقر وظلم، و يمكن القول إن مسرحية "أهل الكهف٧٤" هي صياغة إبداعية لما تضمنه الميثاق الوطني–في عهد عبد الناصر– من دعوة إلى مواجهة الرجعية القائمة على الفكر الطبقي الإقطاعى المستغِل والمتحكم في ثروات البلاد ومنعها من العودة للسيطرة على الحكم وتسخير أجهزة الدولة لخدمة مصالحها[٦٣]، فدعا الكاتب إلى ضرورة مواجهة قوى الرجعية، و رمز إليها في المسرحية بعودة التماثيل؛ لأن عودتها انتقام من الطبقات الفقيرة وانتكاسة لما حققته الثورة من مكاسب أعادت الحياة لأبناء هذه الطبقات المحرومة بما منحته لهم من أراض زراعية وشيدته من مصانع، وهو ما صاغه الكاتب على لسان الشاب الجاد

الذي دعا إلى مواجهة التماثيل ومنعها من الخروج خارج المخزن؛ لتملأ الأرض فساداً وتخريباً، فقال: "فيه تماثيل بتشبه الناس ظهرت في بعض القرى والبلاد الصغيرة .....، وابتدت تطارد الفلاحين في الغيطان. وتولع الحرايق في المصانع علشان تنشر الرعب و الجوع، وتهز الثقة العامة بالنفس.. وفي التاريخ شواهد كثيرة على أن دا ممكن يحصل. فبعد كل انتصار تحققه الفئات الكادحة من الناس ،تظهر شوية تماثيل زي دول، وتحاول توقف عجلة الزمن وترجعها لورا وتطلع حقدها التماثيلي على الناس.... (سكتة ثم يضيف في نفس الهدوء)علشان كده أنا مصدق عم حسان وحاروح أقف ع البوابة وحامنع أي تمثال من دول يخرج من هنا مستحيل أسيب عشرين سنة من أعمارنا تروح هد" (٦٤).

وقد اعتمدت مسرحية "قصر الشهبندر" على الفكرة ذاتها أي ضرورة مواجهة قوى الرجعية وعودة النظام الإقطاعي فى صورة الرأسمالية؛ ولذا انتهت المسرحية أيضا بحدث المقاومة الذي طالب به سكان القصر جميعهم "كريمة " وحثها على مقاومة "بهجت مسعود" وعدم الاستسلام لرغباته في الزواج منها وامتلاك القصر، "يظلم المسرح تماماً..... لتسقط دائرة ضوء على كريمة في شرفتها..... لقد احتوتها مأساتها الجديدة.. أنها تطرح سؤالاً ..هل من سبيل للخلاص؟ ويكشف الضوء عن مجموعة سكان القصر في الساحة الأمامية يواجهونها بالإجابة التي تتحاشاها، إن السبيل هو أن تقاوم، وأن يقاوموا هم أيضا معها أحلام أمها ..التي تسعى دون أن تهتم بحاضرها وحاضرهم ومستقبلها ومستقبلهم لحساب، وهم عاد من الماضي"(٦٥)، لقد رمزت كريمة إلى مصر الاشتراكية، فهي النبتة التي خرجت من رحم الطبقية الإقطاعية(حكمت هانم) الثائرة على فكر أمها الطبقي والداعمة أفراد أسرة الشهبندر الفقراء والمؤكدة على الانتماء إليهم والمحفزة على نجاح "رشاد" وإتمام تعليمه في سعيه إلى النجاح والمؤمنة بقيمة العلم ودوره في بناء المستقبل، "كريمة: بس مش من حقها تبني حياتي أنا على وهم في خيالها. مستحيل تاخدني معاها للماضي اللى ما عشتوش أنا يا رشاد.. مستحيل أعيش أيامها اللى فاتت..كل واحد له أيامه اللى يحبها.. وأنا باحب النهارده.. وبكرة.. باحب اللحظة اللي باشوفك فيها.. باحب الأمل اللي بنبنى عليه الأيام الجاية "(٦٦)، و يعني زواجها من "بهجت" الاستسلام لفكره الرأسمالي، ولعل الاسترشاد برأي الكاتب نفسه في القضية التي طرحتها مسرحيته "أهل الكهف"وأعادة صياغتها مسرحية "قصر الشهبندر" يؤكد ارتباط نصيهما القوي في فكره الأيديولوجي بفكر الستينات الاشتراكي، فقد قال "محمود دياب":"مسرحيتي تناقش قضية تتعلق

في المفهوم النهائي للمسرحية—بإمكانية هدم السد العالي في بلادنا بسبب تغيير المهندس المسئول أو تغيير الأفكار عن المهندس نفسه"[٦٧]، فشبه هنا الفكر الاشتراكي بالسد العالي الذي حمى البلاد من الفيضان والغرق والضياع أو القحط والموت عطشاً، و أي خروج على هذا الفكر أو تغييره هدم لأمان البلاد و استقرارها، أما التغيير الذي أشار إليه التعليق، فهو إشارة إلى تغير الرؤى السياسية وما صاحبها من تغيرات اقتصادية.

وقد أثر فكر الكاتب الاشتراكي على موقفه من الشخصيات خاصة في مسرحية "أهل الكهف٧٤" ، فكان أكثر تعاطفاً مع الشخصيات التي مثلت فكره، وجسدت إيمانه بمبادئ الاشتراكية، مثل الغفير "حسان"، فوصفه بأنه "مصري طيب تخطى الخمسين"[٦٨] ، فتتضمن الصفة "طيب" شعور الكاتب بالتعاطف والشفقة على الشخصية، و دفع القارئ إلى تبني الشعور ذاته، وقد حمل وصف الكاتب التماثيل التي كانت رموزاً للزمن الطبقي الاحتكارى الإدانة لزمنها، فقدمها بطريقة كاريكاتورية ساخرة، وقد غلب عليها صورة الباشا البدين . فى إشارة ضمنية من الكاتب إلى تضخم جسده من أكله قوت الغلابة. صاحب الخطاب المتعالي على الطبقات الأقل مكانة من طبقته، وقد عبر صراحة عن رؤيته تلك على لسان "الجبلاوي" حكيم القرية، والحمال الفقير الذي قابله "شوقي" في أحد المخازن، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، كما وصف شخصية "كاف" التمثال الهارب من أحد المخازن بأنه ماكر[٦٩] ؛ لقدرته على تجاوز زمنه، وإعادة نشره مبادئ الفكر الاحتكاري بأسلوب عصري، ويكشف لفظ "ماكر" نفور الكاتب منه وتحذير القارئ من شخصيته، كما أن عنوان المسرحية "أهل الكهف٧٤" إدانة لأصحاب الفكر الرجعي الذين أرادوا من وجهة نظر دياب . عودة النظام الاحتكاري ومقاومة ما حققه الفكر الاشتراكي من مكاسب للطبقات الفقيرة ، فهم أصحاب أوهام الكهف الذين عاشوا في عزلة زمنهم وأفكارهم الطبقية، فأصبحت معرفتهم معرفة وهمية زائفة لا تناسب الحاضر الراهن.

ولا يقف تأثر النصين بالفكر الإيديولوجي الستيني، ولكن يتعدى ذلك إلى التأثر بالرؤية الإبداعية التشكيلية التي سيطرت على إبداع الكتاب المنتمين إلى هذه الحقبة التاريخية، ولعل أبرز هذه الظواهر التجريب، "فالرغبة في التجريب هي أبرز الملامح التي ميزت جيل الستينات الذي انتمى إليه دياب"[٧٠] ، وقد اتخذ التجريب في مسرح" دياب" شكلين متمايزين "الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية ومن الأشكال المسرحية التجريبية في المسرح الغربي "[٧١]، ويمكن رصد ملامح التأثر بمسرح العبث أو اللامعقول في مسرحية "أهل الكهف ٧٤"، فقد

اعتمدت المسرحية على عنصر تغريب الحدث، إذ اعتمدت المسرحية على حدث عودة الحياة إلى التماثيل الشمعية ومحاولتها فرض عالمها وزمنها ورؤيتها الفكرية على الحاضر الإنساني في سعي لوقف حركة الزمن وما تفرضه هذه الحركة من تغير فى الرؤى والأفكار، فحدث الصراع بين ماضٍ غريب مرفوض وحاضر مألوف يدافع عن حقه في الوجود والتطور الطبيعي نحو المستقبل .

وقد بدا التأثر بمسرح العبث في تمييز شخصيات التماثيل بالحروف و الأعداد، فهي لا تحمل أسماء مثل الشخصيات الإنسانية "حسان" حارس المخزن، و"الأسطى شوقي" عامل الكهرباء، بل ميز الكاتب بينها في بداية الحوار بالعدد، فقال التمثال الأول ، والتمثال الثاني وهكذا، وكشف الحوار بين الشخصيات عن الحروف التي ميزت الشخصيات التماثيلية بعضها عن بعض، فهناك كاف المحامي، وميم باشا صاحب القصر، وصاد باشا، وألف دال، ونون هانم زوج ميم باشا، ويمكن القول إن عدم إطلاق أسماء على هذه الشخصيات التماثيلية يرجع إلى رغبة الكاتب في تجريدها من الخصوصية، إذ يُكسِب الاسم صاحبه وجوداً خاصاً يميزه عن غيره، وقد فقدت هذه التماثيل وجودها الخاص، وأصبحت رموزا لزمن مضى وانتهى .

وقد بدا التأثر بمسرح العبث في عنصر الضحك والسخرية الذي غلف جو المسرحية، وجعل الكاتب يصفها بأنها "كوميديا من فصل واحد"، وقد تولد الضحك من المفارقة بين عالم التماثيل وزمنها وعالم البشر وزمنه، ورفض كل منهما عالم الآخر، فافتقدت الأفعال والأقوال في كلا العالمين منطقيتها ومعقوليتها، فكانت ضرباً من الجنون المثير الضحك و السخرية، ولذا فقدت اللغة المستخدمة طبيعتها الاتصالية بين العالمين المختلفين، فلم يفهم كل طرف الآخر، فأصبحت اللغة أداة عزلة، وليس أداة دمج واتصال، وتلك سمة أخرى من سمات مسرح اللامعقول العبثي، ويمكن ملاحظة أن سمات مسرح العبث أو اللامعقول غلفت عالم التماثيل في أحداثه وشخصياته، ولم تمتد إلى عالم الشخصيات البشرية، فأحداث هذا العالم واقعية منطقية، وكذلك شخصياته معروفة بأسمائها، وهو ما يعني أن الكاتب أراد أن يقول إن عالم التماثيل وزمنها الماضي أمر عبثى لا معقول، و يجب على عالم الحاضر و واقعه مواجهة هذا العالم الارتدادي.

وقد كان استخدام اللهجة العامية في الحوار المسرحي سمة تشكيلية بارزة ميزت كتابات جيل الستينات في مصر خاصة الكتاب الذين كتبوا مسرحيات اجتماعية تناقش مشاكل المجتمع وقضاياه، مثل كتابات "نعمان عاشور"أو تلك الأعمال التي التفتت إلى الطبقات والفئات

المهمشة اجتماعياً مثل مسرحيات "سعد الدين وهبة" التي دارت أحداثها في الريف المصري مهتمة بمناقشة قضاياه، وقد ارتبطت قضية الحوار بين الفصحى والعامية بنشأة المسرح العربي، وكان الازدواج اللغوي والاختلاف البيِّن بين العربية الفصحى والعامية واحداً من العوامل التي أججت الصراع والاختلاف بين الكتاب، فهناك كتاب آثروا الفصحى بوصفها المستوى اللغوي التراثي السليم المتفق عليه بين الأقطار العربية كلها، وهو ما يضمن قدرة المسرحية على تجاوز القطر الذي انتجت فيه وانفتاحها على الأقطار الأخرى، وهناك كتاب انحازوا إلى العامية، وكان انحيازهم هذا بدافع وطني سياسي اجتماعي مثل "أحمد لطفى السيد" الذي دعا إلى تمصير اللغة العربية على صفحات مجلة " الجريدة" رداً على زيادة نفوذ الأتراك والشراكسة في الإدارة الحكومية ومقاومة للتدخل الأجنبي(٧٢)، كما كان الاتجاه إلى العامية مطلباً فنيا دعت إليه الواقعية في الخمسينات مؤكدة على واقعية الشخصيات وضرورة تحدثها باللغة التي تتكلم بها في حياتها اليومية، وهكذا أصبحت العامية مكوناً من مكونات الشخصية، وهناك من الكتاب من وجد التوفيق بين العامية والفصحى سبيلاً لتجاوز أزمة الخلاف بينهما، فاعتمد على مستوى الشخصية الثقافي أو الاجتماعي، فالشخصات ذات الثقافة الشعبية التي لم تنل قسطاً وافراً من التعليم والمنتمية إلى الطبقات الدنيا في المجتمع تناسبها العامية، بينما تناسب الفصحى الشخصيات المثقفة المتعلمة المنتمية إلى طبقات المجتمع العليا، وهناك من دعا إلى الاعتماد على الفصحى والعامية في الحوار وفق طريقة تلقي المسرحية كتابة أو تمثيلاً (٧٣)، وأرى أن استخدام العامية في مسرح الستينات وأخص المسرحيتين موضوع الدراسة هو استجابة إبداعية لتوجه فكري سياسي، فقد استفاد كتاب الستينات من سعي الدولة إلى نشر الثقافة بين الجماهير الشعبية، وما أسسته لتحقيق هذه الغاية من أجهزة ثقافية متنوعة جعلت المسرح وفنونه الأدائية الوسيلة الأبرز في مخاطبة الشعب صاحب الثقافة الشعبية أو الثقافة المحدودة في تلك الحقبة الزمنية، ومن ثم كانت اللهجة العامية البسيطة ذات المفردات واضحة المعاني والدلالات لغة الحوار التي كتب بها الكتاب المسرحيون؛ لأنها اللغة التي يفهمها جمهور أعمالهم، ويمكن القول إن اهتمام الثورة في فكرها السياسي والإداري والفني أيضا بالفئات الشعبية . وهو ما يمكن تلمسه من الأنشطة الثقافية والأجهزة التي أسستها الدولة لإحلال الثقافة الشعبية مكانها على ساحة المشهد الثقافي المصري جنباً إلى جنب مع الثقافة الرسمية. شكل من أشكال الاعتراف بالشعبي المهمش بعد أن ظل مقموعا ومغيبا بفعل الأرستقراطي الراقي الرسمي، وقد كانت الثورة في اهتمامها بالشعبي دافعا حرك ضمائر الكتاب المسرحيين للاتجاه نحو الشعب بفئاته المختلفة وليس نحو المثقفين فقط، فكان "أهم ما طرحته

الثورة على ضمائر الكتاب المسرحيين سؤالين اثنين واضحي الكلمات: الأول هل المسرح الذي تقدمون مسرح شعبي حقاً أم هو مسرح المثقفين فحسب؟ السؤال الثاني هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد في فنون العرض المسرحي عامة أم هو مسرح مستورد معرب " [٧٤]، و قد جاءت إجابة الكتاب على السؤالين بالبحث عن أشكال مسرحية شعبية تراثية تناسب الجماهير الشعبية التي يتوجه إليها المسرح، واستخدام لغة تناسبهم وتعبر عنهم.

وقد استخدم "محمود دياب" الحوار العامي في المسرحيتين، فهما مسرحيتان اجتماعيتان تنتقدان عودة النظام الإقطاعي الرأسمالي، وشخصياتهما من الفئات الشعبية المطحونة، وقد كان الحوار العامى وسيلة تشكيلية للتفرقة بين عالم التماثيل وعالم الشخصيات البشرية، فتحدثت التماثيل بلهجة عامية أعلى وأرقى من تلك اللهجة التي تحدث بها "حسان الحارس" و "شوقي عامل الكهرباء"، فغلبت على لهجة التماثيل سمة الخطابية الإعلامية تأثراً بالدور السياسي والإعلامي الذى لعبته في زمنها الخمسيني، فهم من رجال الأحزاب الذين سلط عليهم الإعلام ضوءه، بينما اتسمت لهجة الشخصيات البشرية بالبساطة والسذاجة الفكرية التي ناسبت فكر الطبقات الشعبية في المجتمع المصري، وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية " أهل الكهف ٧٤" نُشرِت في مجلة الموقف الأدبى السورية[٧٥]، وجاء حوارها باللغة الفصحى؛ لعدم فهم الجمهور السورى اللهجة العامية المصرية فهما تاماً، وهو ما جعل الكاتب يتصرف في بعض المفردات و التراكيب اللغوية ذات الدلالات الشعبية، ويمكن التمثيل على ذلك بقول " حسان "" كله إلا فضايح الناس.. ما باطيقش سيرتها صدقني. سيرتها بتجيبلي الضغط "[٧٦]، فأعاد الكاتب كتابتها بالفصحى مراعيا نظام الكتابة بالفصحى": "حسان: أنا لا أحب أن أتكلم عن فضائح الناس،صدقني، فالفضائح لا تترك في حقلي سوى المرارة"[٧٧]، فاضطر الكاتب إلى استبدال الكثير من ألفاظ الحوار، فكتب "لا أحب أن أتكلم عن فضائح الناس "بدلا من" كله إلا الفضايح.. ما باطيقش سيرتها "، وأرى أن العبارة العامية ألصق بطبيعة الشخصية المتكلمة؛ لأنها تنقل رفض "حسان" التام القاطع الخوض في الفضائح وعدم قدرته انفعالياً على تحمله، كما غيَّر الكاتب عبارة "بتجيبلي الضغط "إلى "لا تترك فى حلقى سوى المرارة"، فعبارة "بتجيبلي الضغط" ألصق بالروح والحياة الشعبيتين، و تكثر على ألسنة العامة، وقد أضاعت الفصحى الفارق بين عالم التماثيل وعالم البشر، فتحدثت الشخصيات المستوى اللغوي نفسه دون التمييز بين الانتماءات الطبقية والثقافية لكلا العالمين.

الزمن بين الأطلال والقصر:

إذا كان وعي "محمود دياب" الإبداعي قد تأثر بزمنه الذي عاش فيه، فظهرت في مسرحيتيه ملامح هذا التأثر فكريا و فنياً، فهناك رافد آخر ترك تأثيراً واضحا في تكوين وعيه، وربما لم يكن هو نفسه مُدركاً تأثير هذا الرافد فيه، فهو وريث المبدع العربي الجاهلي الذي حمَّل نظمه الشعري رؤية وجودية للزمن، فقد انشغل الشاعر الجاهلي بقضية الزمن، فكانت همه الذي احتل مساحة كبيرة في افتتاحية قصائده، وقد جاءت الأطلال والوقوف عليها والبكاء على حاضرها وماضيها؛ لتعبر عن موقفه من الزمن وصراعه معه وقلقه وخوفه مما يمثله هذا الزمن من قوة تسحق الإرادة الإنسانية، فتصيب الذات بالانكسار والحسرة، فيكون الطلل في حاضره المكان الشاهد على قدرة الزمن وحركته نحو الهدم و الفناء، ويكون ماضيه الأمل الذي تتشبث به الذات في مواجهة شبح النهاية والزوال(٧٨) .

وقد اتفق "محمود دياب" مع الشاعر العربي الجاهلي في إسقاط أثر الزمن على المكان، فهو ساحة المواجهة بين الذات وعدوها المستتر خلف الأطلال أو تحولات القصر (محمود دياب)، كما انطلق كل منهما في رؤيته الزمنية من الآن الحاضر، الذي جسد محور القضية أو الصراع؛ لأنه كشف عن التغيير والتحول، فقد تحولت الديار إلى أطلال، كما تحول القصر من رمز إقطاعي إلى رمز اشتراكي في هيئة متحف ومسكن جماعي، وهنا يكمن الخلاف بين "دياب" والشاعر العربي، فالزمن عند الجاهلي يعني الموت المتربص به من كل ناحية، ولذا تبين أثره المادي وقدرته على الهدم، فيكون الطلل معادلا الجسد، فمثلما فنت الديار، ولم يعد منها سوى البقايا المهدمة ، سيفنى الجسد، وستبقى منه بقايا عَظْمية أثرا له، والزمن عند "دياب" زمن أيديولوجي؛ أي أفكار ومعتقدات، فالقصر معادل المجتمع المصري، وهنا خلاف آخر بين الشاعر الجاهلي و"دياب"، فالماضي عند الأول أليف، ولذا يتشبث به؛ لأنه الحياة التى خبرها، فيرتد إليه متذكرا إياه، بينما يتقدم حاضره نحو النهاية، فهو اللحظة التي يعقبها المستقبل الغامض أو الموت، ولكن الماضي عدو عند "دياب"؛ لأنه ردة عن الحاضر ومكاسبه، ويظل الزمن عند "دياب" والشاعر العربي زمناً ذاتياً ممتزجا بالنفس و تجربتها.

زمن الكتابة:

يتناول البحث العلاقة بين النصين موضع الدراسة، وتبيين زمن كتابة كل منهما بمناقشة أيهما أسبق زمنياً خاصة أن الكاتب لم يهتم بتأريخ زمن كتابة مسرحياته، كما لم تطبع "قصر الشهبندر" في حياة المؤلف، ولكن بعد وفاته، وهناك تشابه فكري بين النصين في رفض النظام الرأسمالي الإقطاعي والتحذير من نتائجه على المجتمع المصري، كما اشترك النصان في الانتماء إبداعياً إلى فترة السبعينات، ورجح د. محمد عبد الله حسين "محقق مجموعة "المعجزة و مسرحيات أخرى – وهي المجموعة التي اعتمد عليها البحث في قراءة المسرحيتين — أن كتابة "قصر الشهبندر" سبقت كتابة أهل الكهف ٧٤"، وأن فارق الكتابة بينهما ضئيل جداً، ويقدم ثلاثة أسباب جعلته يعتمد هذا الترجيح السابق:

أولا– إن الكاتب يتساءل في "قصر الشهبندر" عن إمكانية عودة الماضي السابق الثورة؛ ليقضي على أحلام جيل الثورة ؟ أو أن المستقبل ممثلاً في جيل الثورة بما حققه من مكاسب يستطيع أن يقضي على أية بادرة في مهدها توحي بعودة الماضي من جديد؟

ثانياً – إن معالجة الكاتب القضية في "قصر الشهبندر" معالجة عامة وغير محددة الملامح، وهو ما يعني أن رصد القضية مازال في البداية، وأنه غير متيقن بعد من الإجابة عن التساؤلات المطروحة في النص، وقد أجاب الكاتب عن الأسئلة المطروحة في "أهل الكهف"، وعرض الحل الأمثل لها .

ثالثاً– إن نهاية "قصر الشهبندر" التي سيطرت فيها طبقة "رجال الأعمال الجدد "كانت في بدايتها لم يتضح بعد موقف المجتمع منها، ولذا لم يُجِب فيها الكاتب عن سؤاله الرئيس، بينما أكدت نهاية "أهل الكهف" على رفض المجتمع لهذه الطبقات الطفيلية [٧٩] .

وأرى أن كتابة " أهل الكهف "أسبق من " قصر الشهبندر لعدة أسباب:

أولا– قالت الناقدة "فريدة النقاش"– التي ربطتها علاقة صداقة وتشابه فكري ورفقة إبداع مع "محمود دياب"، وشاهدة على تاريخ الكاتب وحياته كما بدا في مقالها "محمود دياب، قراءة في أعمال ما قبل الموت" – إنه قبل وفاته و قبل استسلامه لليأس والمرض وعزلته عن الحياة كتب عملين مسرحيين تخللهما أوبريت "دنيا البيانولا"، وقصدت بالعملين المسرحيين "أهل الكهف ٧٤" وعمله المسرحي الأخير "أرض لا تنبت الزهور"[٨٠]، أي تلا "أوبريت دنيا البيانولا" كتابة

مسرحية "أهل الكهف ٧٤"، و قد ذكر د. محمد عبدالله حسين أن "قصر الشهبندر" تحولت إلى "أوبريت دنيا البيانولا"، و أخرجه "كرم مطاوع "إلى المسرح، ولسوء الحظ احترق المسرح في أيام العرض الأولى، فإذا كان الأوبريت هو المسرحية، فيُفهم من كلام "فريدة النقاش" التي عاصرت الكاتب أنه جاء بعد كتابة مسرحية "أهل الكهف" .

ثانياً- ذكر د. محمد عبد الله حسين أن مسرحية "قصر الشهبندر" لم تُجب عن السؤال الذي طرحه الكاتب فيها، وأن طرح القضية كان عاماً غير محدد الملامح ، بينما قدمت "أهل الكهف" الحل الأمثل لما اشتملت عليه من أسئلة مشيرا بهذا إلى مقاومة الغفير "حسان" ومجموعة الناس خروج التماثيل، وقد كان الحل ذاته هو الحل الذي انتهت به مسرحية "قصر الشهبندر"، أي كانت القضية وطرحها واضحين ومحددين في المسرحيتين، والدليل أن المسرحيتين انتهيتا بحدث المقاومة والتأكيد على ضرورته وأهميته في مواجهة رموز الماضي، وأرى أنه على الرغم من نهاية "أهل الكهف" فنياً بحدث المقاومة، فقد جعل الكاتب النهاية مفتوحة، وكأنه في انتظار نهاية أخرى لم تلح بعد في الأفق، وكأن القضية المطروحة ما زالت محل النقاش، ومازالت تبحث عن حل قطعي لها، فقال الكاتب في نهاية المسرحية: "مجموعة الناس تتبادل النظرات، كأنها تتشاور بالنظر.. ثم يتحرك رجل، فرجل، فامرأة.. لينضموا إلى حراس البوابة، ثم يتزايد عدد المنضمين إليهم بالتدريج حتى لا يبقى رجل واحد لم ينضم إليهم، و يتجمد المشهد برهة، ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جداً.. كأنما كان يتمنى لو ينتظر نهاية أخرى"[٨١]، وقد تأكد له حل الصمود و ضرورة المقاومة، وأنه الحل الوحيد القادر على مواجهة أخطار الماضي؛ و لذا كان الحل الذي اتفق عليه ساكنو "قصر الشهبندر" من الشباب، فكانت المقاومة إجابة سؤال "كريمة " عن كيفية الخلاص من مأساتها "تسقط دائرة ضوء على كريمة في شرفتها.. لقد احتوتها مأساتها الجديدة.. إنها تطرح سؤالاً.. هل من سبيل للخلاص؟ ويكشف الضوء عن مجموعة سكان القصر في الساحة الأمامية يواجهونها بالإجابة التي تتحاشاها، إن السبيل هو أن نقاوم "[٨٢] .

ثالثا- رسمت مسرحية " قصر الشهبندر" ملامح الفكر الرأسمالي المستند إلى قوة المال في محاربة الفقراء و الإطاحة بأحلامهم، واستلاب قيمة الأشياء وتشييئها و تحويلها إلى سلعة قابلة للبيع والشراء، كما رسمت صورة رجل الأعمال المغرور بماله وما بدا عليه من علامات الثراء في تدخين السيجار وإحاطة ذاته بـ "البودي جارد " الحراس الشخصيين بعضلاتهم المفتولة وبنيتهم الجسدية القوية، وهي أمور تتبع استقرار الفكر الرأسمالي و اتخاذه أسلوب فكر وحياة، كما داخلت

المسرحية في خيوطها الفكرية بين الفكر الرأسمالي وقضية الانفتاح الاقتصادي، وما يعنيه من السماح لرأس المال الأجنبي بالدخول إلى السوق المصرية والاستثمار فيها ، وما يتبع ذلك من تحولات المجتمع فكرياً وثقافياً، وقد عبرت المسرحية عن ذلك بشخصية " بهجت مسعود" ومشروعه السياحي، فهو شخص دخيل على القصر، وليس من أهله، ولكنه استطاع بمالٍ مجهول المصدر. وإغراءاته الدخول إلى عالم القصر وتحريك أطماع من فيه وغرائزهم المكبوتة، فحرك أطماع "محاسن" ابنة "أبو العز أفندي" إلى امتلاك فستان عصري جديد ، كما حرك تابعه وحارسه الشخصي رغبات "تهاني" الجنسية المكبوتة منذ وفاة زوجها [٨٣]، كما أغرى "أبو العز أفندي" بزجاجة خمر جيدة [٨٤]، كما حمل مشروعه بتحويل القصر إلى فندق، واستغلال طابعه البنائي الشرقي فى جذب النزلاء مسخ القصر وتاريخه، والقصر رمز المجتمع المصري، وهو ما يعني مسخ فكر المجتمع وثقافته وتاريخه، لقد اتخذت القضية في "قصر الشهبندر" أبعاداً أخرى متجاوزة قضية الخوف من عودة الفكر الرأسمالي وضرورة التحذير من انتشاره، وهي الحدود التي وقفت عندها مسرحية "أهل الكهف٧٤" في تناول القضية، وهو ما يدفع إلى القول إن " قصر الشهبندر" جاءت بعد" أهل الكهف ٧٤"، وبعد أن استفحل أمر الفكر الرأسمالي والانفتاح الاقتصادي في المجتمع المصري، وظهرت جوانب سلبية و تحولات خطيرة لهما على المجتمع، وتجب الإشارة إلى أنه على الرغم من نهاية أحداث المسرحية بالمقاومة، فقد وضع الكاتب بذرة التنبوء بالسقوط والاستسلام، والإيحاء بأن رياح الفكر الرأسمالي أقوى من الوقوف ضدها، فكل الشخصيات فقيرة، ولكل منها نقطة ضعفه، فجيل الأباء الذي عاش الخمسينات والستينات غائب، فـ "حكمت هانم" أسيرة الماضي، و وجدت ضالتها في "بهجت" الذي صدمها برغبته في القصر وطمعه في ابنتها، و"أحمد أفندي" و"أبو العز أفندي " مغيبان بالإدمان والسكر، وقد رافق السقوط "أبو العز" دائما عند دخوله القصر عقب سهره ليلاً وعودته سكراناً[٨٥]، وظل وجود "أحمد أفندي" في النص المسرحى مرهوناً بصوت شخيره[٨٦]، فهو غائب عن الفعل المسرحي حاضر بشخيره، وكذلك "خيشة" الفتى عازف "البيانولا" الخائف من أشباح الماضي وعفاريته وقد لاحقته في غرفة المشنقة التي سكنها، فحينما رأى المليونير " بهجت" حاول إضحاكه بتمثيل شخصية الأثرياء المهمين و تقليدهم في سلوكياتهم و كلامهم مبدياً استعداده التخلي عن تسلية الفقراء البسطاء إلى تسلية الأغنياء[٨٧]، أما "محاسن" فلديها تطلعاتها وطموحها في التخلص من الفقر و على الرغم من صغر سنها، فإنها قادرة على قراءة الواقع وإدراك قوة المال و أنها لغة

المرحلة القادمة، وهو ما عبر عنه حوارها مع أفراد عائلتها: "محاسن: أنتم مش عارفين إيه اللى ممكن يتباع في القصر وأنا باوريكم عينة..... حاجات كتير قوي تتباع (و تتابع مشيتها الخليعة)

رشاد: (يمسك بذراع محاسن ويوقفها بقسوة): مكنتش أعرف أنك معروضة للبيع يا محاسن

محاسن :هو أنا اللي معروضة للبيع فشر

المجموعة :أمال مين يا محاسن

محاسن: (في ميوعة مصطنعة): مش أنا والنبى

رشاد: تقصدي مين بالضبط؟

محاسن: أنت بتسألني.....، وأنا أيش عرفني.. روح أسأل الست هانم صاحبة القصر الكبير.

محاسن: (هاتفة) فلتحيا الفلوس..صانعة المعجزات"[٨٨]، لقد وصف الكاتب شخصية "محاسن" بأنها فتاة مرحة خفيفة الحركة وأنها ليست لعوب، ولكنها مشروع طيب وناجح لفتاة من هذا النوع[٨٩]، و يفتح هذا الوصف الحكايات حول مصير هذه الشخصية واستعدادها إلى التحول بما تملكه من مقومات فكرية ونفسية، ويوحي وصف الكاتب لها بأنها مشروع إلى إمكانية دخولها طرفاً فاعلاً في مشروع " بهجت" الأكبر بتحويل القصر إلى الفندق، فيستغل إمكانيتها للعمل في خدمة أهدافه ومشروعه السياحى.

وقد حاول "رشاد" وحده التماسك وعدم السقوط، وقراءة الواقع والتصدي لخطر "بهجت" وفكره الرأسمالي، "رشاد: (إلى المجموعة) ما حدش فيكم فكر إيه اللى ورا السخافات دي(مشيراً إلى الهدايا) وسببها إيه.. جاية منين ورايحة فين.

رشاد: (مستطرداً): أنا بتصور أن فيه فخ اتنصب جوه قصر الشهبندر علشان يصطاد حاجة.. مش معقول نجري عليه كلنا زي الكلاب السعرانة، ونترمي فيه وإحنا مغمضين و بنغني. كل واحد يرمي اللي في إيده....، ونحاول نرجع بني آدمين ولو لدقيقة واحدة علشان نفكر و

نفهم إيه الحكاية"[٩٠]، فرشاد صورة الكاتب و صوته في النص، فهناك تشابه بينهما، فكلاهما درس الحقوق، وكلاهما مؤمن بالفكر الثوري الاشتراكي .

إن "محمود دياب " يؤمن بتغير الزمن و حركته الممتدة نحو المستقبل، و لكنه المستقبل المنبثق من رحم الفكر الاشتراكي الثوري، وهو الفكر الذي عاش فيه وآمن به وبمبادئه وحصد هو ذاته نتاجه، ومن ثم فخطابه الإبداعي في النصين موضع الدراسة بَعْث لخطاب السلطة الثورية الاشتراكية وتجديد وتأييد له وخطاب مضاد لسلطة الانفتاح الاقتصادي الرأسمالي، ولكنه لم يستطع حسم الصراع على صفحة إبداعه، وتركه لواقع التجربة.

ثالثاً– الفجوات النصية و زمن التلقي (ديمومة القراءة وخلود النص)

يسعى البحث إلى مناقشة قضية خلود النص الأدبي عبر الزمن، فالنص الخالد لا يخاطب قارئ عصره، ولكنه يمتلك من بين أدواته التشكيلية ومضامينه الفكرية ما يجعله قادرا على تحريك وعي القارئ المختلف عنه زمنياً، ليفتح أفق التلقي، فيتحرك القارئ بين زمن النص وزمنه الذي يعيش فيه باحثا عن التشابه والاختلاف وانفتاح الحكاية على زمنه، وتوالد الحكايات منها، ويختلف البحث في فكرته تلك عن رأي الكاتب "محمود دياب" نفسه الذي رفض تقديم مسرحية "أهل الكهف ٧٤" على المسرح بعد استقرار الفكر الرأسمالي، ورأى أن زمنها انتهى واصفاً إياها بأنها "تنتمي إلى تاريخ الأدب "[٩١]، وأرى أنه على الرغم من أن " دياب" قد كتب المسرحيتين ووعيه وقلمه يفكران في قارئ يتفق معه في الواقع الزمني التاريخي الممتد من الخمسينات إلى السبعينات، وقد أشار البحث سابقاً إلى هذا، فقد احتوى النصان على ما يجعلهما قابلان لديمومة التلقي على مر الأزمان، إذ تقوم فكرتهما على الصراع بين الماضي بما حمله من فكر ورؤى والحاضر، بين القديم ومحاولته فرض نفوذه على الجديد متناسياً ومتجاهلاً حق الجديد في تقديم نفسه والتعبير عنها وبيان اختلافه، وهو صراع قائم إلى الآن، كما يقدم النصان فكرة الصراع الطبقي وتأزمه كلما طغت الطبقات الاجتماعية الأعلى على الطبقات المهمشة والمطحونة، وهو صراع أبدي طالما كان المجتمع طبقياً.

وقد احتوى النصان على بعض الفجوات النصية التي تفتح النص على زمن التلقي الحاضر، وتتيح للمتلقي القارئ الذى يقرأ النص كتابة أو المخرج الذي يضيف رؤيته عند إخراج النص وتمثيله على خشبة المسرح أن يُعمِل فكره و خياله في إكمال هذه الفجوات بما أسفر عنه

عصره و زمنه، وهو ما بدا في الإرشادات النصية حيث ترك الكاتب الحرية للمتلقي في تخيل الآثار والتحف في المخزن في مسرحية "أهل الكهف٧٤"، فقال: " فأما التحف وقطع الآثار النادرة المكدسة، فمتروك تخيلها للقارئ و للمخرج"[٩٢]،وقد اهتم الكاتب في قوله السابق بالتأكيد على ندرة التحف وكثرتها التي وصلت بها إلى التكدس، ويدفع القول المتلقي إلى إعمال خياله في تخيل هذه التحف، فيصل إلى هدف الكاتب المقصود من صمته وعزوفه عن بيان أنواعها و أشكالها؛ لأن القارئ عند قراءته هذه الجملة سيتحرك وعيه إلى تخيل هذه التحف، فيتحرك غضبه من استئثار أصحاب المال والأرستقراطيين بهذه التحف دون غيرهم، وهو ما يريده الكاتب في إبراز الهدف من مسرحيته، وهو رفض عودة الرأسمالية واستئثار طبقة بالمال والنفوذ دون طبقات المجتمع.

وقد بدت هذه الفجوات النصية على مستوى الأحداث، فحدث المقاومة في نهاية المسرحيتين ليس حدثاً يُغلق الأحداث، و لكنه يساعد على استمراريتها ويقظة وعي المتلقي الذي لن يهدأ أو يستكين بل سيظل متسائلاً عن نجاح المقاومة أو فشلها؟ ومن ثم تصور حدث يُغلق الأحداث نهائياً يتفق مع فكره ورؤيته في تأويل المسرحية، وأرى أن قول الكاتب فى نهاية مسرحية "أهل الكهف ٧٤": "ثم ينزل الستار بحركة بطيئة جدا.... كأنما كان يتمنى لو ينتظر نهاية أخرى"[٩٣] تصريح منه لقارئ النص أو مخرج العرض بوضع النهاية التي تناسبه؛ لأن النهاية التي وضعها مفتوحة وتحتمل نهايات أخرى.

وقد احتوى نص " قصر الشهبندر" على فجوة نصية تتعلق بماضي "بهجت" الذي ظهر فجأة دون الإفصاح عن حكايته وكيفية جمعه ثروته، وهذا يفتح زمن التلقي بتوالد الحكايات المتخيلة التي سيضعها المتلقي ليجيب عن سؤال من أين أتى "بهجت " بهذه الأموال؟ هل سافر إلى إحدى الدول الخليجية العربية أو سافر إلى إحدى الدول الأجنبية؟ هل وراءه دولة ما تموله، و تريد التدخل في شئون البلاد و العبث بتاريخها؟ و هل جمع أمواله بشرف أو جمعها بالسرقة و التحايل؟ و تأتى الإجابة عن هذه الأسئلة من واقع تجربة المتلقي الذي يعيش لحظة التلقي. وأرى أن مشهد حلم "بهجت" بتحويل القصر إلى فندق وتجسيد هذا المشهد و إرشادته حول كيفية إخراجه و تنفيذه على خشبة المسرح بعدم افتقاده طابعه الحلمي فيه خطاب من الكاتب إلى القارئ المستقبلي الذي سيتخطى الزمن السبعيني وما بعده من أزمان؛ فهذا المشهد فيه تنبوء من الكاتب بما سيؤول إليه حال المجتمع بعد طغيان الفكر الرأسمالي وتبعاته "رويداً رويداً يتجسد حلم

بهجت إلى واقع على المسرح... دون أن يفقد طبيعة الحلم .. ففي الحديقة الخلفية تضاف الفوانيس العربية وتنزل الستائر الملونة ويظهر الحراس ذوو السيوف والجواري يحملن أواني الشراب..والزبائن وهميين. تصوري يا حكمت لو قصر الشهبندر بقى أوتيل.. مثلاً .. أوتيل شرقي.. كل شيء فيه على الطراز الشرقي العربي بالتحديد .. البنيان زي ما هوه يفضل بمعماره القديم.. المصايف.. المشربيات.. السراديب ..الدهاليز .. الحمام التركي و الطاحونة.. كل حاجة تفضل زي ما هيه.. و نضيف اللي لازم ينضاف .. ونصلح اللي عايز يتصلح.... مشروع مذهل "[٩٤]، فالفندق مكان إقامة مؤقت لشخصيات من مختلف الأقطار والثقافات، وتفاعل الثقافات وتحاورها أمر مهم، ولكن ما حملته التجربة الواقعية عكس لك، فلا يوجد تفاعل ثقافي قائم على تبادل التأثير والتأثر والأخذ والعطاء، ولكن هناك تأثر من جانب الثقافات الضعيفة وتأثير قوي من الثقافات القوية المدعومة بالاقتصاد القوي، مما أدى إلى مسخ هذه الثقافات الضعيفة، إن "قصر الشهبندر" كما ذكر البحث من قبل رمز المجتمع المصري، ويعنى هذا أن النظام الرأسمالي وانفتاح المجتمع على الثقافات الأخرى أدى إلى مسخ المجتمع وثقافته، فلم تصمد الثقافة الشرقية بعاداتها وتقاليدها وقيمها أمام الاكتساح أو المد الثقافي الغربي، وأصبحت إطارا شكلاً خارجياً غزته ثقافة غربية بديلة دخيلة على المجتمع، وأصبح البحث عن الهوية الآن واحداً من الهواجس والأفكار الوجودية التي تشغل بال المثقفين اليوم.

الخاتمة:

إن مسرحيتي "أهل الكهف ٧٤" و "قصر الشهبندر" مسرحيتان زمنيتان، يلعب فيهما الزمن دور البطولة، فهما ابنتا الزمن السبعيني، ذلك الزمن الذي خلخل ثوابت جيل عاش ونما في ظل نظام سياسي ثوري يدعو إلى المساواة بين الطبقات والعدالة الاجتماعية بينها، فلا تهيمن طبقة بعينها على الأموال ووسائل الإنتاج، فتعلو وتستبد وتطغى على الطبقات المحرومة، نظام ظل يحلم بحياة كريمة للفقراء، وردد شعارات الأخوة والمساواة والكرامة الإنسانية وحق الحياة للجميع، لقد جنى هذا الجيل بعض ثمار الثورة، فأصبح ابنها المدافع عن أفكارها، وقد كان " محمود دياب" واحداً من هذا الجيل، فصارع في مسرحيتيه أفكار النظام السياسي الذي حمل لواء الرأسمالية التي كانت ردة على ماجاءت به الثورة من أحلام وما أرسته و بثته من أفكار؛ ولذا جاءت

المسرحيتان حلبة صراع بين الحاضر الرأسمالى فى السبعينات والماضى الثورى الستينى فى محاولة لتثبيت هذا الزمن، ولذا يمكن القول إن الزمن الذي قدمته المسرحيتان زمن يخلط بين الزمن التاريخي (زمن الأحداث السبعيني) والزمن الوجودي، وأعنى به زمن الكاتب الستيني المسيطر على فكره وآليات إبداعه، فقد عاش هذا الزمن رافضا الزمن الآخر الهادم له، وقد ارتبطت المعرفة في النصين بالزمنين الخمسينى (الماضى) والستينى، وهي المعرفة التي كونتها الشخصيات من انتمائها الزمني والطبقي وتجربتها الحياتية، وكذلك عبر النصان عن زمنهما الإبداعي، حيث ظهر فيهما آليات التجريب التي حملها جيل مؤلفي الستينات من تغريب الأحداث وتغليفها بسمة الكوميديا و السخرية واستخدام العامية المصرية البسيطة التي يتحدث بها عامة المصريين المنتمين إلى الطبقات الشعبية في محاولة من الكتاب لمخاطبتهم والتوجه إليهم كما فعلت الثورة التي قامت من أجلهم، كما حمل النصان أثر التراث الفكري الإنساني والإبداعي في ربط الزمان بالمكان، فاللحظة الزمنية منفلتة،ولا يمكن الإمساك بها إلا حين تدخل أو تقع في حيز المكان أو الفعل .

الهوامش:

[1]) مسرحيتان للكاتب محمود دياب ،وهو من جيل الستينيات الذى شهد المسرح المصرى على أيديهم ازدهارا و تنوعا فى القضايا و التقنيات الفنية ، ولد فى محافظة الإسماعيلية عام ١٩٣٢هـ ، التحق بكلية الحقوق جامعة القاهرة ، وعُين نائبا فى هيئة قضايا الدولة ، وقد تنوع نتاجه الإبداعى بين القصة القصيرة و المسرح ، وجاءت أكثر أعماله فى مجال المسرح ، وعرضت بعضها على خشبة المسرح ،مثل مسرحيات: البيت القديم التى نال عنها جائزة المجمع اللغوى المصرى، والزوبعة التى نال عنها جائزة اليونسكو لأحسن كاتب مسرحى عربى، والغريب، والهلافيت، وغيرها، وتوفى عام ١٩٨٣م. ارجع إلى : بيبليوجرافيا محمود محمود دياب، أدب ونقد، مصر، العدد٩٨، أكتوبر ١٩٩٣م.

[2]) ارجع إلى: يمنى طريف الخولى ، الزمان فى الفلسفة و العلم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٩م، ص٦٤.

[3]) ارجع إلى: السابق ، صـ ٥٢.

[4]) ارجع إلى: عبد الرحمن بدوى، الزمن الوجودى، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٣م ، ص١٢٩ وما بعدها .

[5]) ارجع إلى: يمنى طريف الخولى، الزمان فى الفلسفة و العلم، د/، صـ ١٣ وما بعدها .

[6]) إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفى، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣،صـ١.

[7]) السابق: صـ١. ويفرق د/ جميل صليبا فى معجمه الفلسفى بين الإبستمولوجيا ونظرية المعرفة، ويرى أن الإبستمولوجيا هى نظرية العلوم أو فلسفة العلوم، ويقصد بها دراسة مبادئ العلوم وفرضياتها ونتائجها ، ويرى أنها مدخلا ضروريا فى نظرية المعرفة. كما يذكر أن اللغة الانجليزية لا تفرق بين الاثنين. ارجع إلى : جميل صليبا المعجم الفلسفى، الجزء الأول، دار الكتاب اللبنانى، لبنان ،١٩٨٢م، صـ ٢٣

[8]) لم يكن اليونانيون القدماء وفلاسفتهم وحدهم المهتمين بالمعرفة وبحثها، ولكن اهتمت بها أيضا الأمم ذات الحضارات القديمة، مثل: الحضارة الهندية والصينية والمصرية القديمة، وقد غلفت طبيعة المعرفة نمط الحضارة لهذه الأمم، فقد ارتبطت معرفة المصرى القديم – على سبيل المثال– بعلاقته بالطبيعة وتفاعله معها ، وإكسابه لها صفة الحياة، وتعامله معها ككائن حى له سطوته و جبروته وعدم أمن غضبه، فربط الطبيعة بفكرة الألوهية، وقد كان استقرار الطبيعة فى مصر ممثلة فى استقرار حركة فيضان النيل فى أوقات معينة من السنة عاملا فى إضفاءالطابع الميتافيزيقى للحياة بعد الموت؛ ولذا اهتم بها

المصيون القدماء فى حياتهم، وطابقوا بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة، واهتموا ببناء الأبنية الدالة على الوجود، ارجع فى الفكر المعرفى عند الأمم القديمة إلى: شفيق إبراهيم جبورى، علم اجتماع المعرفة عند ابن خلدون، دراسة نظرية تحليلية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، طبعة أولى ، ٢٠١١.

[٩]) ارجع إلى: محمود زيدان، نظرية المعرفة عند مفكرى الإسلام وفلاسفة الغرب المعاصرين، مكتبة المتنبى، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٢م.

[١٠]) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الثانى،صـ ٩٣.

[١١]) حنان أحمد رضوان وآخرون، نظرية المعرفة عند مصطفى محمود،دراسة تحليلية، مجلة المعرفة التربوية، الجمعية المصرية لأصول التربية ،مجلد ٣، عدد٥، يناير ٢٠١٥، صـ٦٣.

[١٢]) ميشيل فوكو، عبد العزيز العيادى، المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م، صـ ١٦.

[١٣]) السابق: صـ ١٨.

[١٤])السابق: صـ ٣٣.

[١٥]) الزواوى بغورة، الخطاب بين المجتمع والسلطة والمقاومة، إبداع، مجلد ١٨، العدد١٦، يونيو ، ٢٠٠٠م، صـ ١٣٨.

[١٦]) عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر، دراسة مقارنة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨، صـ٢٢٦

[١٧])السابق : صـ٢٤٧.

[١٨]) فريدة النقاش، محمود دياب :قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت، أدب ونقد، مصر، مجلد ١، العدد:٣،أبريل ١٩٨٤، صـ٥٤.

[١٩])ارجع إلى: محمود دياب، مسرحية قصر الشهبندر، مجموعة المعجزة ومسرحيات أخرى ، تحقيق د. محمد عبد الله حسين، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م، صـ ٩٧.

[٢٠]) نشر الكاتب المسرحية فى مجلة الموقف الأدبى السورية فى سبتمبر ١٩٧٥، وكتب حوارها أيضا بالفصحى. الموقف الأدبى، سوريا، مجلد ٥، العدد ٤،٥.

[٢١])ارجع إلى المجموعة، محمود دياب، مسرحية قصر الشهبندر .

[٢٢]) محمود دياب، أهل الكهف ٧٤، صـ ٢٧١.

[٢٣]) ارجع إلى: السابق، صـ ٢٧١.

[٢٤]) السابق، صـ ٢٨٨.

[٢٥])محمود دياب، قصر الشهبندر ، صـ ٨٣.

[٢٦]) ارجع إلى: أهل الكهف ٧٤ ، صـ ٢٧٢.

[٢٧]) السابق، صـ ٢٧٢.

[٢٨])ارجع إلى: السابق، صـ٢٦٩.

[٢٩])ارجع إلى: السابق، صـ ٢٦٩.

[٣٠]) السابق، صـ ٢٩٠/٢٩١.

[٣١]) ارجع إلى: قصر الشهبندر، صـ ٧٩ .

[٣٢]) السابق، صـ ٧٩.

[٣٣])السابق: صـ ٨٠.

[٣٤]) ارجع إلى: السابق ،صـ ١٠٤.

[٣٥]) السابق: صـ ٨٢،٨١.

[٣٦]) أهل الكهف٧٤: صـ ١٩٤.

[٣٧])السابق، صـ ٣١٤،٣١٣.

[٣٨])السابق: صـ ٣٣٥.

[٣٩])السابق: صـ ٣٣٥.

[٤٠])السابق: صـ ٣٢٥.

[٤١]) السابق:صـ ٢١٠.

[٤٢])السابق: صـ ٣٣١ .

[٤٣]) السابق: صـ ٣٢٧.

[٤٤]) السابق، صـ ٣٣٧.

[٤٥]) السابق: صـ ٢٨٦،٢٨٧.

[٤٦])ارجع إلى: أهل الكهف ٧٤، صـ٣٠١،٣٠٣

[٤٧])ارجع إلى: محمود السعران، اللغة و المجتمع: رأى ومنهج، الطبعة الثانية، دار المعارف، الإسكندرية ١٩٦٣، صـ٧٩.

[٤٨])ارجع إلى أهل الكهف ٧٤، صـ ٣٢٧.

[٤٩])السابق: صـ ٢٨١،٢٨٠.

[٥٠])قصر الشهبندر:صـ ١٣٢.

[٥١]) ارجع إلى: السابق :صـ ٩٨.

[٥٢]) ارجع إلى: السابق : صـ ١٣٤،١٣٢.

[٥٣])السابق: صـ ١٠٢.

[٥٤]) السابق: صـ ١٠٣.

[٥٥]) السابق: صـ ٩٨.

[٥٦]) السابق: صـ ١٧٧.

[٥٧]) السابق: صـ ١٣٩.

[٥٨]) السابق: صـ ١٩٦.

[٥٩]) السابق: صـ ١٩٥.١٩٣.

[٦٠]) السابق: صـ ١٧٣.

[٦١])ارجع إلى: السابق: صـ ١٩٨.

[٦٢]) ارجع إلى بيبلوجرافيا محمود دياب فى أدب ونقد، مرجع سابق، صـ ٩٠: ٩٢.

[٦٣]) ارجع إلى: الميثاق الديمقراطية السلمية .

[٦٤]) أهل الكهف ٧٤ ، صـ ٣٣٩.

[٦٥]) قصر الشهبندر :صـ ٢٠٠ .

[٦٦]) السابق: صـ ٩٤،٩٥.

[٦٧]) فريدة النقاش، محمود دياب، قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت، صـ ٥٤.

[٦٩])ارجع إلى: أهل الكهف ٧٤، صـ ٢٧٠.

[٧٠]) سامى سليمان أحمد، التجريب فى مسرح محمود دياب، باب الفتوح نموذجاً، فصول، مجلد ١٤،العدد ١، ربيع،١٩٩٥ ،صـ٢٩٦.

[٧١]) السابق: صـ ٢٩٦.

[٧٢]) ارجع إلى: محمد فتوح أحمد، لغة الحوار فى المسرح العربى، تاريخ القضية وأبعادها، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، عدد ٥، ١٩٧٦، صـ ٣٦.

[٧٣]) ارجع إلى: وفاء إبراهيم، محمود تيمور: المسرح والتجديد، فكر و إبداع، العدد ١، شتاء ١٩٩٩م، صـ ٢٣.

[٧٤]) على الراعى ،المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة ،الكويت، الطبعة الثانية، أغسطس ١٩٩٩م، صـ ٩٥. ٩٦

[٧٥]) ارجع إلى: محمود دياب، الموقف الأدبى، سوريا ، مجلد ٦، العدد ٥/٤، سبتمبر (أيلول) ١٩٧٥، صـ ٣إلى ٥٥.

[٧٦]) أهل الكهف ٧٤ ، صـ ٢٧٣.

[٧٧]) مجلة الموقف الأدبى، سوريا، مسرحية أهل الكهف ٧٤، صـ ٧.

[٧٨])ارجع إلى: أمل حسن طاهر، الزمن النفسي في مقدمات المعلقات العشر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كانون الأول، ٢٠١٤م، صـ ٥٣١.

[٧٩]) ارجع إلى الصفحات التى صدر بها د. محمد عبدالله حسين المجموعة المسرحية، صـ ٢٤،٢٣.

[٨٠]) ارجع إلى: فريدة النقاش، محمود دياب، قراءة فى أعمال ما قبل الموت، صـ ٥٠،٤٩.

[٨١]) أهل الكهف ٧٤، صـ ٣٤٠.

[٨٢]) قصر الشهبندر، صـ١٩٩.

[٨٣]) ارجع إلى: السابق: صـ ١٦٥،١٦٤.

[٨٤]) ارجع إلى: السابق ،صـ ١٩١.

[٨٥]) ارجع إلى: السابق: صـ ١٠٥، صـ ١٨٩.

[٨٦]) ارجع إلى: السابق: صـ ٨٦،صـ ١٩٥.

[٨٧]) السابق: صـ ١٦٩،١٦٨.

[٨٨]) السابق: صـ ١٥٦،١٥٥.

[٨٩])ارجع إلى: السابق: صـ ٨١

[٩٠]) قصر الشهبندر، صـ ١٦٤.

[٩١]) فريدة النقاش، محمود دياب: قراءة فى بعض أعمال ما قبل الموت ، صـ ٥٣.

[٩٢]) أهل الكهف ٧٤،صـ٢٧٠.

[٩٣]) السابق: صـ ٣٤٠.

[٩٤]) قصر الشهبندر، صـ ١٩٣:١٩٥.

[112])ارجع إلى: أهل الكهف ٧٤، صـ ٢٦٩.

قائمة المصادر و المراجع :

أولاً - المصادر:

- محمود دياب، المعجزة ومسرحيات أخرى، تحقيق: د/ محمد عبد الله حسين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠٠٥م.

ثانياً – المراجع:

١) أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، دريني خشبة، وزارة الثقافة و الإرشاد القومى، مكتبة الآداب،١٩٦١م.
٢) التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٧م.
٣) الرومانتيكية،محمد غنيمى هلال، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة.
٤) الزمان فى الفلسفة و العلم، د/ يمنى طريف الخولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠١٤م.
٥) الزمن الوجودى، عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة،١٩٧٣م.
٦) علم اجتماع المعرفة عند ابن خلدون، دراسة نظرية تحليلية،د/ شفيق إبراهيم جبورى، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، الطبعة الأولى ،٢٠١١م.
٧) قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى، دراسة مقارنة، د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى،١٩٨٠م.
٨) اللغة والمجتمع: رأى ومنهج، محمود السعران، دار المعارف، الإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٣ م.
٩) المسرح بين الفن والفكر، نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٠)المسرح فى الوطن العرب ، على الراعى، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية، أغسطس ١٩٩٩م .
١١)المعجم الفلسفى، إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، ١٩٨٣م.

١٢) المعجم الفلسفى، د/ جميل صليبا، دار الكتاب اللبنانى، لبنان ، ١٩٨٢م.
١٣) المعرفة و السلطة، ميشيل فوكو، عبد العزيز العيادى، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤م.
١٤) نظريات المسرح، عرض ونقد تاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر، مارفن كارلسون، ترجمة و تقديم د/ وجدى زايد، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول، ١٩٩٧م.
١٥) نظرية المعرفة عند مفكرى الإسلام وفلاسفة الغرب المعاصرين ،د/ محمود زيدان، مكتبة المتنبى، ٢٠١٢م .

ثالثاً – المجلات الأدبية:

١- إبداع: مصر، مجلد ١٨، العدد ١٦، يونيو ٢٠٠٠م .
٢- أدب ونقد: مصر، العدد ٣، أبريل ١٩٨٤م والعدد ٩٨، أكتوبر ١٩٩٣م .
٣- فصول: مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ١٤، العدد١، ربيع ١٩٩٥م.
٤- فكر و إبداع: مصر، العدد ١، شتاء ١٩٩٩م.
٥- الفكر العربى المعاصر: لبنان، مركز الإنماء القومى، العدد٣٦، خريف ١٩٨٥م.
٦- الكاتب: مصر، العدد ٢٣، فبراير ١٩٦٣م.
٧- مجلة الآداب، جامعة بغداد، كانون الأول، ٢٠١٤م.
٨- مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة: مصر، عدد٥، ١٩٧٦م.
٩- مجلة المعرفة التربوية،الجمعية المصرية لأصول التربية، المجلد ٣، العدد، ٥،يناير ٢٠١٥.
١٠- الموقف الأدبى، سوريا، مجلد ٥، العدد ٤،٥،سبتمبر ١٩٧٥م.