جامعة الزقازيق

كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية وآدابها

مسرح شوقي عبد الحكيم

[دراسة في التقنيات]

دراسة مقدمة إلى قسم اللغة العربية وآدابها للحصول على درجة الدكتوراه

إعداد الطالب

محمد حسن أحمد محمد جبر

إشراف

أ.د . نجوى إبراهيم عانوس

أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب

جامعة الزقازيق

1429هـ - 2008م

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بسم الله الرحمن الرحيم

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفهرس

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الموضوع	الصفحة

المقدمة. أ ـ هـ

التمهيد : مدخل إلى علم السيمياء. 1 - 11

الفصل الأول : سيميائية العنوان.

المبحث الأول:

أثر التراث الشعبي في تشكيل عناوين عبد الحكيم المسرحية. 16 - 23
(بين التناص والمراوغة السيميائية)

المبحث الثاني :

سيميائية العناوين المكونة من كلمة واحدة (مباشرة الدلالة). 25 – 31

المبحث الثالث :

العناوين المركبة من عدة كلمات (تناقض الدلالات ومجاورة الأضداد) 33 - 36

الفصل الثاني : سيميائية الشخصية..

المبحث الأول : نموذج العوامل وتحليل الفعل. 39 - 55

المبحث الثاني: إشارات أسماء الشخصيات. 57 - 77

أولاً : الاسم الشخصي المميز (المُعرف).. 57 ــ 75

أ) أسماء الشخصيات كمحدد لنوع المسرحية .

ب) أسماء الشخصيات كعلامات فاعلة في البنية الدرامية.

ج) أســمــاء حيــوانات.

د) أسماء تشير إلى وظيفة درامية .

ثانياً : الأسماء التجريدية ودلالاتها السيميائية. 70 ــ 76

أ) أسماء تشير إلى دور أسري اجتماعي.

ب) أسماء تشير إلى المكانة الاجتماعية .

ج) أسماء تشير إلى التمييز الجنسي (النوعي) والعمري.

د) أسماء تشير إلى الوظيفة والمهنة.

هــ) أسماء وصفية مُميزة :تصف الدور المسرحي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: شخصيات حاضرة غائبة.. **77**

المبحث الثالث : شخصيات ذات إحالات شعبية. **79 - 95**

أولاً : أثر شخصيات الليالي . **79 - 90**

ثانياً : أثر السيرة الشعبية.. **81 ــ 89**

أ) شخصية العجوز.

ب) شخصية المحتال .

ج) شخصية الخائن.

ثالثً : تأثير شخصيات المسرح المرتجل . **86 ــ 90**

أ) المقلداتي.

ب) القرداتي.

ج) الساحر .

د) الحاوي / المهرج / المبالغ الفشار (الخلبوص).

رابعاً : شخصيات مستمدة من المخزون الشعبي الحياتي .. **91 ــ 95**

أ) الداية .

ب) الفراز.

ج) المنادي .

د) الندابة.

الفصل الثالث : الإرشادات المسرحية (النص المرافق)

المبحث الأول : وصف المنظر (الفضاء المكاني)

أولاً :(المستويات الوصفية للفضاء المكاني في الإرشادات) **100 - 111**

أ) مستوى شامل وكلي..

ب) التحول الكامل/التغير الكلي.

ج) التــدرج في وصف المنظر ..

ثانياً: (جماليات الفضاء المكاني) **111 - 116**

أ) التشتيت .

ب) الازدحام أو الاتساع : عزلة وإحساس بالاختناق..

ج) الاستحضار : الداخل يستدعي الخارج..

د) التعددية : المنظر متعدد الأماكن..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني : التقنيات السمعية.. **118 - 127**

أولاً : الصوت.

ثانياً : المؤثرات الصوتية.

ثالثاً : الموسيقى التصويرية.

المبحث الثالث : الإضاءة. **136 – 136**

المبحث الرابع : سيميائية الجسد **138 – 163**

أولاً : التعريف (الوصف الجسدي عند دخول الشخصية لأول مرة). **140**

ثانياً : غطاء الجسد (الملابس والفضاء). **144**

ثالثا : (تشكيل الجسد : الإرشادات والتصور التخيلي) **148**

رابعاً : (الحركة كمحدد للعلاقة بين الشخصيات). **161**

الفصل الرابع: ثيمات (تقينات) التراث الشعبي

المبحث الأول : تقنيات لغوية (شعبية) **170 - 202**

1) الأمثال الشعبية.

2) التعبيرات الشعبية.

3) الأغاني والمواويل الشعبية.

4) السجع.

5) أسلوب الحواديت .

6 ــ الأدعية الشعبية.

7ــ الفكاهة اللفظية.

8ــ أسلوب الألغاز والأحاجي.

المبحث الثاني : التقنيات الفنية (الشعبية) **204 - 234**

أولاً : تقنيـــات الليـــالي. 204

ثانياً : تقنيات فنون الفرجة الشعبية . 216

1) تقنيات المسرح المرتجل.

2) تقنيات الأراجوز.

3) التقنيات الوظيفية لراوي السيرة الشعبية.

4) أثر تقنيات (صندوق الدنيا) في تشكيل الفعل المسرحي .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الخامس : (تقنيات المسرح الغربي)

المبحث الأول : تقنيات المسرح الوجودي.

أولاً: رفض الموروث (السلبي) وتعددية الاختيار. **238**

ثانياً: القلق والإحساس بالذنب.ذ **246**

المبحث الثاني : تقنيات المسرح الملحمي (البريختي). **250 - 290**

1) الكورس.
2) الراوي.
3) المسرح داخل مسرح / (المسرحية المدرجة).
4) توريط المتلقي في اللعبة المسرحية / (التفاعل).
5) استخدام اللافتات والخرائط.
6) استخدام تعبيرات / مصطلحات مسرحية.
7) الإبعاد الزماني (البعد التراثي/التاريخي في تصوير الأحداث).
8) السرد (رواية الأحداث).
9) تقسيم المسرحية إلى لوحات.
10) توظيف الأغاني.
11) الغرض السياسي والاجتماعي.

المبحث الثالث: تقنيات مسرح العبث. **290 ــ 352**

أولاً: تقنيات تكوين الشخصية. **294**

أ) قلة عدد الشخصيات.
ب) عدم الوضوح وانعدام الدافع .
ج) الخوف والانعزال.
د) الهرب .

ثانياً: تقنيات الفعل المسرحي الساكن. **303**

1) مراوغة البداية. **319**

2) النزعة البدائية. **321**

أ) الأحلام .
ب) الأسطورة.
ج) الطقوس البدائية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3) المحاكاة الساخرة. **328**

4) الانتظار . **334**

5) الوقوف أمام الموت. **335**

ثالثاً: تـــقـــنيـــات الحـــــــوار. **340**

أ) الحوار غير المنطقي .

ب) الصمت.

ج) التكرار.

الخاتمة. **354**

المصادر والمراجع. **363**

الفهرس . **383**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه هي الدراسة الأولى التي تتناول بالنقد والتحليل مسرح " شوقي عبد الحكيم" (1934 ـ 2003)[1]، إذ لم تتخصص دراسة في مسرحه من قبل؛ على الرغم من كثرة أعماله التي امتدت في فترة زمنية تجاوزت أربعة عقود (**1960 ـ 2003**) بما فيها من تداخلات وتحولات فنية وفكرية أيديولوجية متباينة.

وتحاول هذه الدراسة إبراز تقنيات الفعل المسرحي والدرامي في نصوص الكاتب المسرحية وكيفية تشكلها وأنساقها؛ ليس بوصفها صراعاً بين إرادات، وإنما بوصفها شبكة من العوامل التي تؤدي إلى خلق عالم متخيل قابل للتحول إلى علاقة جدلية بين مؤدين ومتفرجين؛ في استيفاء تام

---

(1) ولد شوقي عبد الحكيم عام 1934م في إحدى قرى محافظة الفيوم (90كم جنوب القاهرة) وتخرج في كلية الآداب قسم الفلسفة في عام 1958، وكان لنشأته الريفية أثرها في توجهه العلمي إلى الأدب/الفن الشعبي.. وتنوعت أعمال شوقي عبد الحكيم بين الأبحاث والمسرحيات والروايات والمقالات، ومعظمها مستوحى من أنماط التراث الشعبي. وكانت باكورة أعماله كتاب "أدب الفلاحين"، الذي اشتمل على العديد من النصوص الشعبية الريفية التي جمعها، مثل "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي"، وكذلك عدد من مسرحيات فناني الارتجال.. ولقي الكتاب استحسان النقاد والمهتمين بالفن في ذلك الوقت.. وفي السبعينات هاجر إلى لندن لمدة ثماني سنوات عمل خلالها في إذاعة BBC وبعض الصحف وتردد في تلك الفترة على المسارح والمكتبات.. ثم سافر بعدها إلى بيروت أثناء الحرب الأهلية والاحتلال الإسرائيلي لها ورسم ما شاهده هناك في رواية "بيروت البكاء ليلاً" والتي تُرجمت إلى لغات عدة.. كما تحولت عدد من مسرحياته إلى أفلام سينمائية، مثل "شفيقة ومتولي" ، و"حسن ونعيمة".

جدير بالذكر أن عبد الحكيم تعرض للسجن لأسباب سياسية مطلع ستينيات القرن الماضي، وكتب مسرحية "سعد اليتيم" أو "العتمة" وعرضت في السجن من إخراج : داود عزيز..

انظر : فخري لبيب : **الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسجون** (القاهرة : قضايا فكرية، الكتاب الحادي والثاني عشر، يوليه 1992)، ص : 179.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لاشتراطات الفضاء المسرحي وفق مقتضيات اللعبة المسرحية (بأنساقها السمعية والبصرية التي تتجاوز ما يتحرك على السطح من مكاشافات) وكذا من حيث هي جهاز العلامات التي يوظفها الكاتب لإنتاج خطابه المسرحي بغية إحداث استجابة/استجابات ما لدى المتلقي الموجود دائما أثناء عملية الإنتاج[1].

والتقنيات المسرحية ذات جانبين يؤثّر أحدهما في الآخر، وهما الجمالي والاجتماعي؛ فالانتقال التاريخي من عصر إلى آخر يعتمد ــ على الصعيد الدرامي والمسرحي ــ تقنيات مختلفة وفقاً للنسق الجمالي والتمذهب المنهجي والذوقي والفكري لعصر بذاته؛ كتغير التقنيات الفنية إلى الواقعية في أوربا في مرحلة المد الاشتراكي (السوفيتي)، وكذا الحال في مصر بعد ثورة يوليو؛ إذ تحولت تقنيات المسرح لنقل أيديولوجية السلطة (الاشتراكية) إلى عامة الشعب[2].. وإلى جانب ذلك كان التغير الفني بإرسال البعثات التعليمية إلى الخارج ــ خاصة الكتلة الشرقية ــ لتشهد التقنيات المسرحية تطورا جمالياً جذرياً[3].. واستمرت في التطور مع دخول مرحلة الانفتاح بمراحلها المختلفة. وبما أن عبد الحكيم قد عاصر هذه التحولات؛ فقد تركت أثرها المباشر على تقنيات مسرحه الذي انقسم فنياً إلى مرحلتين، الأولى وهي مسرحيات الستينيات (حسن ونعيمة، شفيقة ومتولي، ملك عجوز، المستخبي، الكلام، الملك معروف، الشبابيك،

---

(1) انظر: كير إيلام: **العلامات فى المسرح**، من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات وترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد(القاهرة: دار إلياس العصرية،1980)، ص:252.

(2) انظر : سيد البحراوي : **البحث عن منهج في النقد العربي الحديث** (القاهرة : دار شرقيات، 1993)، ص : 106.

(3) حول الطفرة التي شهدتها تقنيات المسرح المصري في عقد الستينيات ، انظر: عثمان عبد المعطي عثمان : **علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999) ، ص ــ ص : 97 ــ 111.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأعيان، رجل أعمى)، وأما مسرحيات ما بعد الستينيات فتمثل المرحلة الفنية الثانية له..

وتهتم الدراسة أكثر بتقنيات الجانب الجمالي بوصف النص عنصراً فنيا يتكامل مع غيره لتقديم منتج مسرحي متكامل؛ لذا اختار الباحث علم العلامات (السيمياء) كأداة منهجية رئيسة لدراسة التقنيات الجمالية التي تحملها نصوص عبد الحكيم المسرحية؛ وكذلك لجأ الباحث إلى مبادئ ومفاهيم المنهج البنيوي اللغوي لدراسة الثنائيات المتعارضة ومجاورة الأضداد وعلاقات الحضور والغياب؛ لدرس تلك التقنيات ككل متكامل تشكل العلاقات المتداخلة بينها خصوصية الكاتب؛ خاصة وأن أي مسرحية له يمكن ردها إلى مصادر غربية وشعبية، وكذا فلسفية أو أيديولوجية مختلفة ومتباينة..

وقد انقسمت الدراسة إلى هذه المقدمة وتمهيد وخمسة فصول ثم خاتمة تلتها قائمة بمصادر ومراجع الدراسة ثم فهرس مفصل.. جاء التمهيد ليعرف بالمنهج الرئيس للدراسة، وهو علم العلامات (السيمياء)..

ثم اختص **الفصل الأول** بدرس سيميائية العنوان؛ بوصفه تقنية تمهيدية (عتبة[1]) تشكل مفتاح الولوج للخطاب المسرحي. واشتمل الفصل على ثلاثة مباحث، الأول جاء تحت عنوان: التراث الشعبي

([1]) العتبات : هي تلك العناصر المحيطة بالخطاب والتي تشكل ــ فيما يرى جيرار جينيت ــ العتبات "التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه"*.. وتشمل : العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف، والغلاف، ودار النشر، والإهداء، وفاتحة الكتاب، والمقدمة.. وقد توفر منها ــ بشكل يسمح بدرسها ــ في مسرحيات عبد الحكيم العناوين الرئيسة فقط.

* جيرار جينيت: **خطاب الحكاية "بحث في المنهج"**، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 1997)،ط2، ص : 15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتشكيل عناوين عبد الحكيم المسرحية (بين التناص والمراوغة السيميائية). وجاء الثاني تحت عنوان: سيميائية العناوين المكونة من كلمة واحدة (مباشرة الدلالة). ثم جاء المبحث الثالث تحت عنوان: سيميائية العناوين المركبة (تناقض الدلالات ومجاورة الأضداد).

وتطرق **الفصل الثاني** لتقنيات رسم الشخصيات وكيفيات توظيفها جمالياً ودلالياً؛ انطلاقاً من كون الشخصية شبكة من العلامات التي تكونها الأدوات المسرحية المختلفة، وليس بوصفها كياناً مستقلاً يتمحور في فكرة النموذج التي بلورتها المدرسة الواقعية[1]. واشتمل الفصل على ثلاثة مباحث، جاء الأول تحت عنوان: نموذج العوامل وتحليل الفعل. ودرس المبحث الثاني الدلالات التي وفرتها أسماء الشخصيات بوصفها علامات رئيسة في تكوين وتحقيق غاية الخطاب المسرحي. وتناول المبحث الأخير الشخصيات ذات الإحالات الشعبية المتنوعة..

وخُصص **الفصل الثالث** لدراسة وتحليل الإرشادات المسرحية **stage directions** التي لعبت دورا بارزا في نصوص عبد الحكيم ، فكانت بمثابة المحور الذي شكل مفردات فعلها المسرحي ووضعتها بالتالي محل اختبار.. وانقسم إلى أربعة مباحث، عالج الأول الفضاء المكاني. واختص الثاني بتناول التقنيات السمعية (الموسيقى التصويرية، والصوت،

([1]) انظر ذلك تفصيلاً في : صلاح فضل : **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** (القاهرة : دار المعارف، ط5، 1995) ، ص ــ ص : 109 ــ 125.

العتبات : هي تلك العناصر المحيطة بالخطاب والتي تشكل ــ فيما يرى جيرار جينيت ــ العتبات "التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه"*.. وتشمل : العناوين الأساسية والفرعية والداخلية، واسم المؤلف، والغلاف، ودار النشر، والإهداء، وفاتحة الكتاب، والمقدمة.. وقد توفر منها ــ بشكل يسمح بدرسها ــ في مسرحيات عبد الحكيم العناوين الرئيسة فقط.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمؤثرات) . وتعرض الثالث للإضاءة، بينما درس المبحث الرابع سيميائية الجسد..

وبعد ذلك يأتي **الفصل الرابع** ليتناول الثيمات/التقنيات الشعبية بوصفها تقنيات رئيسة في تشكيل الخطاب المسرحي عند عبد الحكيم الذي يعد واحداً من أبرز باحثي الفلكلور؛ ووفر له هذا التخصص خبرات بقواعد الإحالة والإسناد وقدرة على تمييز سياق المشهد الشعبي (المقروء/المرئي/السماعي) بمختلف صيغه وأشكاله، وعلى فهم التعابير والصيغ اللغوية الشعبية بما تحمله من رموز لغوية، أو حركية، وغيرهما..

واشتمل الفصل على مبحثين، عالج **الأول** التقنيات اللغوية الشعبية (الأمثال، والتعبيرات الشعبية، وأساليب الألغاز والحواديت والفكاهة اللفظية، والأغاني والمواويل والأدعية الشعبية).. وجاء المبحث الثاني تحت عنوان : التقنيات الفنية الشعبية؛ موضحاً كيفية تأثير تقنيات الليالي وتقنيات فنون الفرجة الشعبية المختلفة (المسرح المرتجل، والأراجوز ، والسير الشعبية، وصندوق الدنيا) في تشكيل مسرحيات عبد الحكيم فنياً..

واختص **الفصل الخامس** بتحليل التقنيات الغربية في مسرح عبد الحكيم، وانقسم إلى ثلاثة مباحث، تعرض الأول لتقنيات المسرح الوجودي، والثاني للبريختي، والثالث لمسرح العبث.

ولا يسعني إذ وفقني الله ــ سبحانه وتعالى ــ إلى إتمام هذه الدراسة إلا أن أتقدم بكل الشكر لوالدي جزاهما الله عني خير الجزاء.. وكل الشكر ووافر التقدير إلى أستاذتي الجليلة أ.د نجوى عانوس؛ لتفضلها بالإشراف

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على هذه الدراسة، ولما بذلته من جهـد لاسـتكمالها، وظهورهـا بهـذه الصورة.. فكانت مثالاً للعطاء، وشكلاً للإنسانية في أروع نماذجها..

كما أتقدم بوافر الشكر وعظيم الامتنان لعلمين من أعلام اللغة العربية أ. د عبد المنعم تليمة، و أ. د يوسف نوفل؛ لتفضلهما بقبول مناقشة هذه الدراسة .

والله ولي التوفيق ,,,

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التمهيد

مدخل إلى علم السيمياء

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شهد مطلع القرن الماضي حراكاً فكرياً دار حول النقد ونظرياتـــه، وهو حراك يمكن اختزاله في محورين، الأول: يتمثل في المنـــاهج التـــي تتناول العمل الفني/ الأدبي من خارجه، مثل المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي وما إلى ذلك.. والمحور الثاني يتمثل في المنـــاهج التـــي تتنـــاول العمل من داخله متكئة على المفردات التي توفرها عناصره. وكان لثـــورة النزوع التجريبي في منتصف ذلك القرن أثرا في انحسار مـــد المنـــاهج السياقية التي تعلي من شأن الأفكار والرؤى الخارجية في مقابـــل ارتفـــاع أسهم أصحاب المحور الثاني بمناهجهم التي تعلي من شأن الأفكار والرؤى التي تتناول العمل من داخله ووفق معطياته، ومـــن تلـــك المنـــاهج علـــم العلامات أو السيمياء..

و"السيميائية **semiotics** أو العلاماتيـــة **semiology** هـــي دراســـة العلامات المستخدمة لتحقيق التفاهم المتبادل، وفي اللسانيات تحتل العلامـــة اللغوية المكان الأول والأساسي بين علامات التواصل".[1]

ويمكن إرجاع اهتمام العلماء بالسيميائية إلى عام **1690م**؛ حين أكـــد جون *لوك* **John Locke (1632 - 1704)** ، "في تصنيفه لمجـــالات الـــدرس العلمي، أن المنطق كان مجرد فرع من تخصص أوسع هو السيميائية التي تشمل دراسة العلامات المستعملة في الفهم والتأصيل".[2]

غير أن أسس السيميائية الحديثة لم توضع إلا في النصف الأول مـــن

---

(1) ميلكا إيفيتش: **اتجاهات البحث اللساني**، ترجمة : د. سعد عبد العزيز مصلوح، و د. وفاء كامل فايد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، دت)، ص:351.

(2) نفسه، ص: 358.

وقد أشارت ميلكا في نفس الكتاب إلى اهتمام الإغريق القدماء "ببحوث لسانية في اتجاهات كبيرة؛ فقد كانوا أول المنظرين اللسانيين في العالم، وانفردوا بذلك لزمن طويل، وكانوا أول من اهتم بالدراسة المنضبطة للنصوص المدونة، وبتثبيت المعايير الخاصة بلغة ثقافتهم". ص:9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القرن العشرين بدءاً من إرهاصات السويسري فرديناند دي سوسير **frdinand di sousir (1857-1913)** في كتابه "محاضرات في علم اللغة العام" .. يقول فيه :

" اللغة أحد أنساق العلامات التي تعبر عن الأفكار، ومن ثم يمكن مقارنتها بالكتابة وأبجدية الصم والبكم والشعائر الرمزية وأشكال الإيتيكيت والرتب العسكرية .. الخ. ومع ذلك يظل نسق اللغة أكثر هذه الأنساق أهمية على الإطلاق.

وبالتالي يمكننا أن نتصور قيام علم يدرس حياة المعلومات داخل المجتمع نطلق عليه : علم العلامات **semoilogy** ، والاسم مشتق من الكلمة اليونانية **simian** وتعني علامة، وبإمكانه أن يعلمنا مما تتكون العلامات، وطبيعة القوانين التي تحكمها؛ ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يستطيع أحد التكهن كيف سيكون، ومع ذلك فإن له حقاً في الوجود وموقعه مكفول مقدما، وما علم اللغة إلا جزء من هذا العلم العام، وسوف تنطبق القوانين التي يكتشفها علم العلامات على علم اللغة.."[1]

هذا الطرح من سوسير رفضه *رولان بارت* **Roland Barthes (1915-1980)** مؤكدا أن السيمياء نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات/علم اللغة[2]... فاتحاً الطريق أمام جدل حول موقع السيمياء من بقية العلوم أدى إلى تكريس غمامة فكرية حول هذا العلم رغم الدراسات

---

(1) جونثان كللر: فرديناند دي سوسير : **تأصيل علم اللغة وعلم العلامات**، ترجمة : محمود حمدي عبد الغني (القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة 2000) ، ص:109.

(2) انظر: رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ترجمة : بنعبد العالي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1993م)، ص: 20 ، 21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكثيرة التي اتكأت عليه وتناولته، إلا أن إطاره يظل مفتوحاً للتجريب؛ لما يتسم به من رؤية لا محدودة، تجعله كالفلسفة من حيث ربطه بين العلـــوم؛ "فإذا كانت الفلسفة تطمح إلى العثور علـــى مفتـــاح الوجـــود، لا تطمـــح السيميائية إلى أكثر من رسم خارطة الوجود".[1]

وبذا نعود إلى طرح سوسير الواضع للسيميائية كأب حقيقـــي لعلـــم اللغة من هذا المنظور العام.. ولكننا لو تعاملنا مع السيميائية من المنظـــور الخاص المقنن لها كمنهج نقدي؛ فسنجده ينحصر على ذاته شـــيئا فـــشيئا؛ ليصبح في النهاية أحد المناهج التي ترتكز على الألسنية، كما هـــي حـــال نظائره، كالبنيوية مثلاً، في سعيها لاستكشاف النص وسبر أغـــواره وفـــق منطلقات الألسنية وأسسها التي وضحها سوسير في فكرة العلامـــة التـــي تتكون عنده من دال **signifier** أي صورة صـــوتية أو معادلهـــا الكتـــابي، ومدلول **signified** أي : المفهوم والمعنى.. والعلاقة بين الدال والمـــدلول إنما تتم بصورة اعتباطية **Arbitrary**؛ فالرموز السوداء الثلاثة **c.a.t** هـــي دال يستدعي المدلول **cat** في الذهن الإنجليزي؛ فما من سبب كامن يجعـــل هذه الرموز تعني قطة سوى العرف الثقافي والتاريخي. ومن ثم فإن العلاقة بين مجمل العلامة وبين ما تشير إليه هو سبب ما يسميه سوسير المرجع، أي الكائن الواقعي ذي الفراء والأرجل الأربعة.[2]

هذه الاعتباطية جعلت السيمياء عاملا مساعدا لتكثيف دلالات العمل وتضخيم علاماته، وخرجت بالسيمياء من نطاق الاهتمام بالدال والمـــدلول في حد ذاتهما إلى التركيز على تلك المسافة الفاصلة بينهما والتـــي تتميـــز

---

(1) فاضل تامر: **اللغة الثانية في إشكالية المنهج، النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، ص:10.

(2) انظر تيري ايجيلتون: **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة أحمد حسان (القـــاهرة: الهيئـــة العامـــة لقصور الثقافة، كتابات نقدية"11"، سبتمبر 1991) ، ص: 121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

باحتمالية التأويل ولا تخضع لمنطق أو أي تصور قبلي.

من هذا المنظور فرق *ميشيل فوكـــو* **Michel Foucault (1926 ــ 1984)** بين كل من الدال والمدلول حين رأى أن نشأة العمل الفنـــي تقابـــل "صمت الوجود المجرد أوهمهمة /ارتعاش الأشياء السابقة على اللغـــة"[1]؛ بمعنى أن السيمياء تحاول إعادة الدوال إلى ما قبل مرحلة تلوثها اللغوي..

ويـــرى *جـــاك دريـــدا* **Jacques Derrida (1930 ـــــ 2004)** أن السيميائية، في تعلقها بعلم اللغة، لا تتيح تفريقا دقيقا "بين الدال والمدلول.. من دون الأخذ بالتفريق بين المحسوس والمعقـــول"[2].. وبالتـــالي تظـــل خصوصية العلاقة بين الدال والمدلول كوجهين للعلامة عند سوســـير ذات العلاقة الجدلية المتمحورة حول ثنائية الحضور والغياب التي تقوم عليهـــا سيميائية العمل الفني/الأدبي باعتباره مصفاة اللسان، ومطهـــر اللـــسانيات ومنقيها "مما يعلق بها من الرغبات والمخاوف والإغراءات والاحتياجـــات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية"[3]..

والرمز من الأشياء التي تتداخل مع العلامـــة؛ خاصـــة وأن كـــلام سوسير عن علم العلامات/ السيمياء يفصح عن وجود "الرمز فـــي قلـــب اهتماماته، مركزا على الرموز اللغوية كمثال متقدم لغيرهـــا مـــن أنظمـــة الرموز التي يجب اكتشافها. وتم التركيز أيضاً، لا على العلامـــة المفـــردة الحسية، بل على النظام الذي يحكم الرموز المختلفة.."[4]؛ فللرمـــز عنـــده

---

(1) جون ستروك: **البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا**، ترجمـــة :محمـــد عـــصفور (الكويت: سلسلة عالم المعرفة ، فبراير 1996)، ص:120.

(2) جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف**. ترجمة : كاظم جهاد (الدار البيضاء/المغـــرب: دارتوبقـــال للنشر 1988)، ص : 113.

(3) رولان بارت : **درس السيميولوجيا**، ص:21 ــ 22.

(4) أنطوان جمعة: "**السيميولوجيا والأدب**"، مجلة عالم الفكر (الكويت: المجلـــس الـــوطني للثقافـــة والفنون والآداب، مج24، ع3. يناير / مارس 1996)، ص:207.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"علاقة عقلانية مع الشيء الذي يدل عليه، غير أن هذه القاعدة غير موجودة بالقياس إلى اللغة التي هي منظومة علامات اعتباطية، وبغيابها تغيب كل أرضية نقاش أصيلة"[1] ..

وتوالت المحاولات لوضع فروق بين العلامة والرمز، وهي محاولات رآها بعض الباحثين غير مؤسسة؛ لصعوبة الحكم على ما تتناوله، أهو علامة أم رمز؛ من منطلق أن "هناك عمليات واضحة تعبر عن معنى معين؛ بحيث تبدو الحقيقة مجرد نتائج خالصة أو علامات، بينما تحمل عمليات أخرى في طياتها معنى مختفياً، ومن ثم فإنها تعد رموزاً، ويبقى حكمنا على الشيء الذي نبحث عنه بأنه علامة أو رمز أمرا متروكا لنقدنا الذاتي".[2]

وأدلت *جوليا كريستيفا* **Julia kristeva** ، البلغارية الأصل، بدلوها مُحاولةً فض الاشتباك والخلط بين العلامة والرمز وفق مستويين، عمودي وأفقي، وفي كليهما تكون العلامة المرحلة الميتافيزيقية للرمز.. وإذا كان الرمز يتمتع بحصره لمختلف المكونات والسمات العامة في مستواه العمودي ؛ فإن العلامة في نفس المستوى تحيل إلى "وحدات أقل شساعة وملموسية من الرمز، وهذه الوحدات عبارة عن كونيات مشيأة، وقد أصبحت موضوعات بالمعنى القوي للكلمة. وباعتبارها متعالقة في بنية الدليل، فإن الوحدات المستهدفة الظاهرة تصبح للتو خاضعة للتعالي ومرفوعة إلى مستوى الوحدة اللاهوتية، بهذا الشكل تستوعب الممارسة السيميائية للدليل الخطوة الميتافيزيقية للرمز وتعكسها على المدرك المباشر، ونظراً للقيمة التي منحت له، يتحول المدرك المباشر إلى موضوعية

---

(1) فرديناند دي سوسير: **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: يوسف غازي ومجيد النصر (لبنان: دار نعمان للثقافة ، 1984)، ص:95.

(2) عاطف جودت نصر : **الرمز الشعري عند الصوفية** (بيروت : دار الأندلس،1983)، ص:23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ستصبح هي القانون المتحكم في خطاب حضارة الدليل".[1]

وأما على المستوى الأفقي فإن الاختلاف بينهما يكمن في قدرة الرمز على المراوغة، في حين تكون "وحدات الممارسة السيميائية للدليل متمفصلة على شكل تسلسل كنائي للانزياحات، وهو تسلسل يدل على خلق تدريجي للمجازات، وبما أن الكلمات المتضادة تصر دائما على إقصاء بعضها بعضاً؛ فإنها تصبح سجينة طاحونة من الانزياحات المختلفة والممكنة المفاجآت في البنيات السردية التي توهم ببنية مفتوحة ومستحيلة الإنهاء وذات نهاية اعتباطية"..[2]

والحقيقة أن إسهامات *تشارلز بيرس* **Charles Sanders Peirce (1839 ــ 1914)** تبقى الأكثر تقنيناً وإفادة؛ حيث قسم العلامة وفقا للعلاقة بين الدال والمدلول، أو الصورة والموضوع، إلى ثلاثة أشكال، الأول : علامات أيقونية**Icon**، والثاني: إشارية/إمارية **Index**. والثالث: رمزية **Symbol**.

<u>أولاً : الأيقونة</u> : وهي العلامة الدالة على موضوعها عن طريق المشابهة بين الدال والمدلول؛ ومن أمثلة الأيقونة الصور التمثيلية/الرسم والصور الفوتوغرافية والاستعارة[3].. "والمسرح هو المجال الأمثل للأيقونة؛ حيث يوجد ذلك التشابه الدال بين الممثل والشخصية التي يؤديها؛ وحيث يكون

---

(1) **جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة:عبد الجليل ناظم (الدار البيضاء: دار توبقال،1991)، ص:25.**

(2) نفسه، ص:25.

(3) انظر: تشارلس سوندرس يورس: **تصنيف العلامات"في أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،** ترجمة : سيزا قاسم و نصر أبو حامد (القاهرة، دار إلياس العصرية 1986)، ص:138.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جسد الممثل وصوته هما الأيقونة الأساسية. كذلك نجد التشابه بين الممثل والدور الذي يؤديه وبين الأدوات السيف ــ مثلا ــ ومثيله الدرامي".[1].

وبذلك فمن الخطأ "حصر مفهوم الأيقونة في الصورة النظرية وحدها، فقد تتداعى الأيقونة بواسطة المعلقين والعلامات البصرية؛ حيث يكون الشبه المتضمن أقرب إلى الظاهر كما أن مفهوم الإيحاء أكثر ثراء من المباشرة بما يتيحه من فضاء وأفق توقع المشاهد".[2]

ويبرز في المسرح أيضا ما يسمى بالتطابق الأيقوني؛ خاصة في تلك العروض التي لا يتجاوز استخدام مفردات المكان فيها الوظيفة النفعية، أو العادية؛ فالشجرة الحقيقية التي توضع على المسرح لتدل على شجرة في حديقة منزل، أو رصيف، أو ضفة نهر: علامة أيقونية. والدال الذي يشير إلى زي حريري نفيس هو نفسه حريري نفيس بدلا من أن يكون إيهاما تستدعيه الألوان على قماش أو صورة مطبوعة على فيلم أو وصفا. وهكذا، فإن المبدأ الذي يحكم العلاقة بين الدال والمدلول في هذا النمط من العلامات السينوغرافية هو التطابق الأيقوني **Iconic Identit**.."[3]

وقد قسم بيرس الأيقونة إلى ثلاثة أنواع، هي : الصورة **Image** ، والرسم البياني **Diagram** والاستعارة **Metaphor**[4].."تتمثل الصورة في بعض الأشكال المسرحية التي تسمى إجمالاً بالعروض أو التمثيليات

---

(1) شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة "السلبيات والإيجابيات"** (الكويت: عالم المعرفة ع 311 يناير 2005)، ص:319.

(2) نجوى عانوس: **دراسات في سيمياء المسرح**، دراسات وترجمة، مراجعة الترجمة.د:محمد عناني (القاهرة: مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر 2001)، ص:4.

(3) عواد علي: **غواية المتخيل المسرحي** (بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997)،ص:89.

(4) انظر : تشالرزس سوندرس يورس ، نفسه، ص:139.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإيهامية، والتي تشجع المشاهد على إدراك العرض علـــى أنـــه صـــورة مباشرة للعالم الدرامي. وفي الشكل البياني والاستعارة هنـــاك صـــورة .. ولكن لا يوجد تشابه بنائي عام بين العلامة والـــشيء ــ هكـــذا يـــستطيع الممثل في التمثيل الصامت أن يتقمص أو يحاكي شكل المائدة(رسم بياني) ــ وقد تصبح خشبة المسرح الخالية ساحة قتال أو قصرا (استعارة) . هكذا يمكن القول: إن أي شيء يسمح للمشاهد بأن يتـــصور صـــورة أو مـــثلا للشيء الممثل يحقق وظيفة أيقونية".[1]

ثانياً: العلامة الإشارية/الإمارية: ويقصد بالمكونات الإشارية (الإماريـــة) تلك العلامات التي ترتبط بالمشار إليه ارتباطا سببياً؛ كالدخان إشارة إلـــى النار، والبثور إلى الحصبة، وصوت طرق/جرس الباب إلى وجود أحد ما في الخارج.. وغير ذلك.. مما يجعل الإمارة "علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[2].. وتتدرج العلامات الطبيعية ذات العلاقة العلية ضمن الإمارات، كما يندرج في هذا التـــصنيف الإمارات التي تحيل إلى الشيء المشار إليه بالمجاورة الطبيعية[3]

والإمارات ليست كيانات مستقلة بقدر ما هي وظائف مثل الأيقونات، فقد تعين الملابس المسرحية طراز الزي الذي ترتديه الشخصية المسرحية أيقونيا، ولكنها في الوقت نفسه مؤشر علـــى المكانـــة الاجتماعيـــة لهـــذه الشخصية أو حرفتها. ويمكن اعتبار جميع جوانـــب العـــرض مؤشـــرات، بمعنى ما؛ بسبب اتساع نطاق فصيلة المؤشرات. ففي مسرحية "لعب" **Play** لصموئيل بيكيت لا يستخدم الكشاف المركز **Spot light** للإشارة إلى منشد

---

(1) شاكر عبد الحميد:**عصر الصورة**، ص: 320.

(2) تشارلس سوندرس بيرس ، نفسه، ص : 140.

(3) عواد علي : نفسه، ص : 90.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كل مونولوج بطريقة تشبه الإيماءة المشيرة، بل يستخدم هذا الكشاف لحفز كل متكلم ولدفعه إلى تركيز الاهتمام. ومع أن العلامات اللغوية ــ كالكلمات ــ هي رموز وعلامات عرفية في المقام الأول، إلا أنها قد تستخدم بطريقة إشارية في حالات الضمائر(أنا وأنت مثلا) وظرف الزمان (الآن مثلا) والمكان(هنا مثلا)".[1]

ثالثاً : العلامة الرمزية (الرمز): عرفها بيرس بأنها "علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه"؛ كما في رمزية بعض الحيوانات/ الطوطم وبعض الرموز المرتبطة بالخلفية الدينية والاجتماعية للمتلقي، مثل الهلال والصليب، الخ.. والعرض المسرحي في حقيقة الأمر "عرض رمزي في جملته.."[2]

ولا يقتصر مجال اهتمام السيمياء على اللغة، اللسانيات؛ بل يتسع ليشمل السلوك الاتصالي للحيوانات (علم دراسة الإشارات والرموز عند الحيوان) وتحليل مثل هذه الأنظمة الإشارية بوصفها إشارات شمية (النظام الشفري لحاسة الشم)، فضلا عن دراسة السلوك الاتصالي الإنساني، ويشمل أيضاً الحركات الجسمانية غير اللغوية، فالبشر يتصلون بوسائل لفظية وغير لفظية وبطرق من الممكن أن يقال إنها غير لغوية؛ بالرغم من أن أسلوب اللغة يبدو وكأنه المهيمن؛ فالسيمياء توسع مفهومنا للغة حتى تتضمن وتشمل المجالات غير اللفظية في الواقع. إن أي فعل إنما يتضمن نقل رسائل من خلال اللغة الخاصة بالإيماءات والوضع الجسماني وطريقة ارتداء الملابس وتسريحة الشعر والروائح واللهجات بالإضافة إلى ما تقوله

---

(1) شاكر عبد الحميد:**عصر الصورة**، ص: 320.

(2) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكلمات.. وقد أصبحت مقولة: إن كل ما هو على خشبة المسرح يعد علامة، بياناً رسميا لمدرسة براغ.[1]

وبعد هذا العرض الموجز يجب أن نشير إلى الفارق بين الجسم الأساسي للنص الدرامي والنص الذي يتضمن الإرشادات المسرحية، (النص الرئيس ــ النص المرافق) أو (النص الرئيسي والنص الفرعي) بحسب رومان إنجاردن **Roman Ingarden (1893-1970)** .. ولا تقل أهمية النص المرافق عن الرئيس في الدراما بوجه عام ــ فيما يرى مارتن إسلن **Martin Esslin** ــ من منطلق أن الدراما في الأساس (فعل إيمائي)، بل أكد إسلن على أولوية النص الفرعي، مؤكداً أنه مكمل للبنية الأدبية للمسرحية، ويؤدي وظائف هامة في بنيتها الدلالية... وقدم إسلن في دراسة بعنوان علامات خشبة المسرح والشاشة **The Signs Stage and Screen** تقسيماً للعلامات المشتركة في كل الوسائل الدرامية.. وجاءت كالتالي:

أولاً: نظم علامات خارج إطار السياق الدرامي وتنقسم إلى :

أ- الإطار المعماري والبيئة المحيطة بالعرض .

ب- العنوان ــ الوصف العام ، ما قبل العرض .

ج- (المقدمة) البرولوج ــ تسلسل الموضوع ــ الخاتمة .

ثانياً : أنظمة علامات تحت تصرف الممثل :

أ- الشخصية ، التوازن المطلوب.

ب- توصيل النص.

ج- تعبير الوجه.

د- الإيماءات ، لغة الجسم .

---

(1) نجوى عانوس : **دراسات في سيمياء المسرح** ، ص 5 ، 6.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هـ- الحركة في الفضاء المسرحي.

و- المكياج ، تصفيف الشعر .

ز- الملابس.

ثالثاً: أنظمة العلامات المرئية (البصرية):

أ- التنظيم الفراغي الأساسي لخشبة المسرح (فضاء المسرح).

ب- التمثيل البصري للموقع أو للمحل.

ج- نظام الألوان .

د- التجهيزات.

هـ- الإضاءة.

ربعاً: النـــص:

أ- المعني المعجمي واللفظي والمرجعي للكلمات .

ب- الأسلوب، والصوت المرتفع والمنخفض، والنثر والشعر ..الخ

ج- تفرد الشخصيات.

د- البناء العام ــ الإيقاع ــ التوقيت.

هـ- النص كحدث ــ النص الفرعي[1]

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى بحث جيري *فلتروسكي* **Veltrusky** المحوري : (النص الدرامي كأحد مكونات المسرح)، الذي رصد فيه العلاقات بين نظام العلامات اللغوي الخاص بالنص الدرامي ،

---

(1) انظر: مارتن أسلن : **علامات خشبة المسرح والشاشة** . من كتاب : نجوى عانوس : دراسات في سيمياء المسرح، ص:65،66.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونظام العلامات الخاص بالعرض والتوتر الناشئ بينهما[1] .. ونبه إلى أن النص المرافق (الإرشادات) يضع إطاراً للحوار داخل النص بمعنيين: الأول: حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة، والثاني: مسرحياً في أنها تضفي على النص المطبوع كونه مسودة للإخراج المسرحي؛ حيث تقوم بوضع سلسلة من المؤشرات الدالة على النوايا المسرحية للكاتب الدرامي أمام فريق الإخراج، وتقدم للقارئ في الوقت ذاته الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص، وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية في مسرح من مخيلته.. [2]

(1) ألين أستون وجورج سافونا: **المسرح والعلامات**، ترجمة :سباعي السيد، مراجعة : د.محسن مصيلحي (القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، المسرح 12، د ت)، ص 19.

(2) انظر : نفسه، ص 65.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول..

(سيميائية العنوان)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

احتل العنوان اهتماماً خاصاً لدى منظري ونقاد الفن والأدب علـــى أنواعه؛ فرآه *رومان جاكبـــسون* **roman Jakobson (1896 ــ 1982)** "المرجعية والإفهامية والتناصية"[1].. وحدد جينيت مهامه في أربع محـــاور رئيسة هي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتيقن. ومنها تتفـــرع مهـــام فرعية ووظائف أخرى.. كما قسمه ــ جينيت ــ إلى ثلاثة أقسام هي:

1- العنوان /الرئيس.

2- العنوان الفرعي/الثانوي.

3- التعيين الجنسي.[2]

ويمثل العنوان بأقسامه عنصراً فنياً رئيساً في تكوين النص المسرحي أولاً، والكشف عن مجموعة من الدلالات المركزية المنبثقة منه ثانيـــاً[3].. وهو من العناصر المهمة التي يقف عندها المؤلف؛ الذي يتقيد ــ رغـــم حريته ــ بمعايير محددة في الاختيار، وتتمثل هذه المعايير (بالنسبة للعنوان الرئيس بشكل خاص) في معايير موقعيه (كيفية وضـــعه علـــى الغـــلاف) وتركيبية (الجانب اللغوي للعنوان) وجمالية (نوع الخط وحجمـــه ولونـــه) ودلالياً (طبيعة الإشارات التي يحملها) وتجارياً(ترويج الكتاب).[4]

---

(1) نقلاً عن: عبد الرحمن طنكون: "خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم"، **مجلـــة كلية الآداب والعلوم الإنسانية** (المغرب/فاس : ع 9، 1987)، ص : 135.

(2) انظر: جميل حمداوي: "السيميوطيقيا والعنونة" ، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الـــوطني للثقافة والفنون والآداب، مج5، ع23 ، يناير ــ مارس1997)، ص:106.

(3) انظر: صلاح فضل: **بلاغة الخطاب وعلـــم الـــنص** (القـــاهرة:الـــشركة المـــصرية العالميـــة للنشر،1996)،ص:303.

(4) للتوسع حول ذلك انظر :

محمد فكري الجزار: **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي** (القاهرة: الهيئة المـــصرية العامـــة للكتاب، 1998).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتطلب التحليل السيميائي للعنوان، في تركيز على أولية تلقيه، تناوله على مستويين يرتبط كليهما بالآخر ارتباطا وثيقاً، الأول مستوى ينظر إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص؛ بمعنى أنه دال يستدعي حين تلقيه دلالات عديدة؛ من منطلق أنه نص صغير يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[1]. وهو ما سنسميه (المستوى الخاص) .. والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل. وهو ما سنسميه(المستوى العام) ..

ومن المسلم به أن المرسل/المؤلف يبدأ بالعمل منتهياً إلى العنوان، والمستقبل يبدأ بالعنوان الذي يهيئه لتلقي العمل. وفعالية الذات/المتلقي ستنصب أول ما تنصب على العنوان كمدخل لتلقي العمل نفسه؛ ومن هنا فلا بد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريط المتلقي في عمله، ولابد أن ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص والخطابات بما يكفل له القيام بوظائفه.[2]

وسنحاول فيما يلي من صفحات تحليل إشارات عناوين عبد الحكيم الرئيسة، وقد اندرجت تحت ثلاثة أطر، الأول : تناصاً مع التراث والموروث الشعبي، والثاني: عناوين مباشرة الدلالة (مكونة من كلمة واحدة)، والثالث : عناوين مركبة من كلمتين أو ثلاثة (مجاورة الأضداد).

---

(1) محمد الهادي المطوي: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 28، يناير ــ مارس1999)، ص: 455.

(2) انظر:محمد فكري الجزار، نفسه، ص 10 ، 26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

أثر التراث الشعبي في تشكيل عناوين عبد الحكيم المسرحية

(بين التناص والمراوغة السيميائية)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أول ما يلفت انتباه المحلل حين مطالعته لعناوين عبد الحكيم ذلك النزوع الشعبي في اختيارها؛ إذ شكل التراث الشعبي بتنويعاته وأشكاله المتعددة محوراً هاماً في تكوينها؛ فجاءت بعضها تناصاً[1] مع عناوين لمواويل قصصية شعبية شهيرة؛ وبعضها الآخر مع الأسطورة، وبعضها الثالث مع الحكايات الشعبية الشفهية، وبعضها مع البالادا والسيرة الشعبية.

أ) تناص العناوين مع مواويل قصصية ..

نجد عنواني "حسن ونعيمة"[2](**1960**) و"شفيقة ومتولي"[3](**1961**) ؛ يوحيان للمتلقي بأن العمل سيكون مسرحة (إعداد مسرحي) للموالين/ الحكايتين الشهيرتين؛ فمن عنوان المسرحية الأولى(حسن ونعيمة) يتوقع المتلقي أن يجد مسرحية تعالج قصة الحب بين البطلين، والتي انتهت بمقتل "حسن" على يد أهل "نعيمة" غدراً؛ لكون الحب تابو حينذاك؛ علاوة على احتقارهم لمهنة المغنواتي التي كان يمتهنها القتيل. والحكاية واقعية حدثت في إحدى قرى صعيد مصر؛ ولشدة تأثيرها حولّها الوجدان الشعبي إلى موال قصصي؛ والغريب أن تأثير هذه الحادثة ــ فيما يذكر أحد الكتاب ــ لازال مستمراً حتى زماننا هذا؛ "إذ لا زالت القرية تعيش حالة الخيانة..

---

(1) (التّناصّ) **Intertextuality** مفهوم جديد برز في أعمال البلغارية (جوليا كريستيفا) أواسط الستينيات من القرن الماضي ، مفيدة من أطروحات (باختين) وتحديداً مفهوم (الحوارية **Dialogism**) أو : تعدد الأصوات / البوليفونية، وعدّته وظيفة تناصّية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ لا يخلو أي خطاب أدبي / إبداعي منه في ممارسة عملية دلالية تشير إلى مدلولات أخرى..

انظر :محمد عناني: **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة** (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر" لونجمان" 2003).ص:19.

(2) شوقي عبد الحكيم: **حسن ونعيمة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 77 ــ 129.

(3) شوقي عبد الحكيم: **شفيقة ومتولي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 42 ــ 76.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وما زال الثأر قائماً بين عائلتي حسن ونعيمة على الرغم من مـــرور مـــا يقرب من قرن كامل.."[1]

كما يتوقع المتلقي أن يجد في نص مـــسرحية "شـــفيقة ومتـــولي" معالجة لقضية الشرف الثيمة الرئيسة في الموال القصصي لها؛ حيـــث تنحرف "شفيقة" وتسلك طريق الغواية، وحين يعلم الأخ "متولي" بذلك ــ وهو يقضي فترة تجنيده في الجيش ــ يعود مقرراً الانتقام لشرفه بقتـــل "شفيقة"؛ وهو ما يتحقق بالفعل وسط استسلام غريـــب وانتظـــار لهـــذا المصير من قبل أخته "شفيقة"..

والحقيقة أن عبد الحكيم مارس نوعاً من المراوغة الدلالية السيميائية على مستوى التلقي؛ لعلاقة العنوان ــ كبينة اشتغالية في حـــد ذاتـــه لهـــا دلالتها ــ بفحوى المسرحيتين؛ فالمسرحية الأولى (حسن ونعيمة) ــ كما يقول بهيج نصار ــ "لم تتخذ من الحكاية الشعبية موضوعاً مباشراً لهـــا"[2]. ونفس الأمر مع المسرحية الثانية (شفيقة ومتولي).. إذ ركز عبد الحكيم في كلتا المسرحيتين على ثيمة رئيسة، وهي من ذلك النوع من الثيم التي يمكن أن يقال عنها بأنها خفية وغير ظـــاهرة علـــى مـــستوى التلقـــي الـــشعبي للحكايتين، لكونها ثيمة مسلم بها تصل إلى درجة اتخاذ شكل قدســـي غيـــر قابل للمس أو الجدل حين التعامل معها من المنتمين إلى تلـــك الأوســـاط؛ وهي ثيمة "القدر والمكتوب".. يقول عبد الحكيم في حوار أجري معه حول مسرحية "شفيقة ومتولي" :

---

(1) عبد السلام باشا: "حسن ونعيمة" ، **جريدة الزمان** (ع 2002/2/13)، عن موقع الجريدة على الإنترنت: www.azzaman.com

(2) بهيج نصار : "محاكمة حسن ونعيمة"، **جريـــدة الجمهوريـــة** (القـــاهرة : 3 يونيـــو 1965)، ص:11.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"إن قضية المسرحية تضعنا أمـــام تـــراث المجتمـــع الزراعي الذي هو القدر.."[1]

وتم ذلك في المسرحيتين عبـــر إبـــراز دور شـــفيقة الاستـــسلامي لمصيرها رغم قدرتها على الفرار منه، وكذلك دور "حسن" المساعد فـــي جريمة مقتله؛ حين يتهيأ "لنعيمة"، في حلم يقظة، ليخبرها بعلمه بمـــا كـــان سيحدث له من أهلها حين ذهابه إليهم وتسليمه بذلك من منطلق تسليمه بما هو مقدر ومكتوب..

وابتعاد عبد الحكيم عن المدلولات المباشرة التي يحققها عنوانيه لدى متلقيه لا يعيبه علـــى الإطـــلاق؛ فهـــو قـــد اســـتغل رمـــوز القـــصتين (شفيقة/متولي/حسن/نعيمة) في طرح رؤية فكرية تجاه قضية كانت تمر بها مصر حينذاك ــ مطلع ووسط ستينيات القرن الماضي ــ وهـــي قـــضية المشاركة الإيجابية في حركة التقدم بمواجهة تقاليد راسخة تكرس للإيمـــان بالقدر والمكتوب بمفهومه السلبي الاستسلامي الخنوعي لما هو كائن مـــن سلبيات دون السعي نحو التغيير للأفضل؛ متغلغلا في معالجته إلى وجـــدان الشعب بمساس قضية ليست بالهينة بأسلوب وشكل فنـــي مميـــز وجديـــد

(1) شوقي عبد الحكيم : "مع كتاب المسرح "، **مجلة المسرح** (القـــاهرة: ع31 ، يوليـــو 1966)، ص: 27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حينذاك[1] شكل مع مراوغة سيميائية العنوان صدمة من ذلك النوع المساعد على نجاح العمل فنياً وجماهيريا أيضاً..

ب) التناص مع الأسطورة ..

جاء عنوان إحدى المسرحيات متناصاً مع عنوان أسطورة بابلية شهيرة؛ هي أسطورة "سميراميس"[2]، ويستدعي هذا الدال على المستوى الخاص الثيمات التي اشتهرت بها هذه الأسطورة وسمات البطلة وقدراتها الخارقة؛ بدءاً من كونها في الأصل الأسطوري حمامة، أو طفلة لقيطة

---

(1) كتبت حول جدة وحداثة الشكل الفني وكيفية الطرح في مسرحيتي عبد الحكيم "شفيقة ومتولي" و"المستخبي" العديد من المقالات النقدية لكتاب كبار أبدو انبهارهم وإعجابهم بما شاهدوه.. فكتب يحى حقي في جريدة المساء بتاريخ 1964/5/25 يقول : " لم أنفعل في حياتي كلها سواء في الشعر أو في النثر أو المسرح أو الموسيقى أو النحت أو التصوير بتعبير عن سيطرة القدر كما انفعلت في لوحة شفيقة ومتولي".. وكتب نعمان عاشور في جريدة الجمهورية بتاريخ 1964/5/26 يقول : "العرض شيق ومثير.. لم أكتف بمشاهدة المسرحية بل اقتنيت النص" . وكتب عبد الله الطوخي في جريدة صباح الخير بتاريخ 1964/5/21 يقول :"أيها الأصدقاء لحظة أرجوكم هذا **مسرح مصري جديد يولد ويجب رؤيته وتأمله والاحتفاء به**. هذه أرض جديدة يكتشفها المسرح المصري لنفسه."

المقتطفات السابقة نقلا عن : كمال عيد : **تجاربي في مسرح الستينيات** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006)، ص:157 ، 158

.. وحتى من اختلف معه حول المضمون الفكري، أبدى إعجابه الشديد بكيفية المعالجة المسرحية وحداثتها، مثل ما ذهب إليه محمود العالم ــ في مقاله التأويلي الذي جاء تحت عنوان :لا شيء غير الحزن الأسود. المنشور في مجلة المصور بتاريخ 1964/6/12 ــ من رفض للمضمون الفكري للمسرحية وإعجاب بفعلها المسرحي ولغتها الشعرية.. ويقول د.علي الراعي في كتابه "الكوميديا المرتجلة" عن مسرحية "حسن ونعيمة" : "لقد كانت شيئا مبهراً حقاً على المسرح.." ، ص : 69.

(2) شوقي عبد الحكيم: **سميراميس** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج3، 2001)، ص ــ ص : 21 ــ 93.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نشأت وترعرعت على أيدي سرب من الحمام، نهاية بانتصاراتها المدوية وإنجازاتها العمرانية العجيبة؛ مروراً بكيفيات توليها المُلك وملابساته[1].. وهو ما يتحقق بالفعل على المستوى العام والذي يحاول فيه عبد الحكيم معالجة قضايا الواقع المعاصر العبثية الدموية في محاولة لعقلنتها، فإذا بهذا الواقع يبتلع سميراميس/الأسطورة ويحاول إدخالها في منطقه العبثي الخاص.. وعلى التوازي كان هناك التفات إلى الموروث الشعبي العربي متمثلاً في وجود شخصية "الخصي" داخل المسرحية، وقد أعطى ذلك لوناً سيميائياً مختلفاً ومراوغة لا تعد جوهرية؛ لوجود ثيمات الأسطورة صاحبة العنوان كاملة في المسرحية.. ووجود هذا التوازي خدم استراتيجية الكاتب الفنية التي تؤكد على الأوضاع السلبية في العالم؛ لما تحمله تلك الشخصية الشعبية من سمات دلالية تناقضية (القوة/العبودية) لعبت دوراً فعالا في الأحداث، وأتاحت دلالات نتجت عن ذلك المد المتدفق من شحنات الذاكرة الجماعية المرتبطة بهذه الشخصية وما حوالهيا من شخصيات وأحداث..

ويلاحظ أن الطابع الأسطوري للمسرحية، والذي بدء من العنوان، يتضاعف حين نجد الواقع المعاصر (المُعالج) متأسطراً؛ من حيث البشر والمكان والزمن والطبيعة والأحداث؛ بشكل يفوق الأسطورة الحقيقية؛ مما يدفعها في النهاية إلى الهروب والاعتراف بالفشل في مواجهة هذا الواقع..

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994) ، ص : 48 ، 49.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج) الحكايات الشعبية الشفاهية..

وتناصاً مع عناوين الحكايات الشعبية عنون عبد الحكيم إحدى مسرحياته بـ "لص الملوك"[1](1996)؛ وهو عنوان لإحدى الحكايات الشرقية ذات الأصول الهندية، وقد نسبها هيروديت إلى أحد ملوك الفراعنة، وتحديدا الملك خوفو، وتتلخص الحكاية في أن ملكاً بنى خزنته التي تعدت حدودها حدود جدران قصره، وكان قد صنع حيلة حين بنائها تحول دون أي محاولة غادرة لفتحها، وأثناء وفاته أطلع ولديه على هذه الحيلة حرصاً منه على أن يعيشا في رغد، وبعد أن مات تناوب الولدان سرقتها، إلى أن اكتشف الملك الجديد ما يعتري خزانته من نقص، فنصب فخاً؛ أطبق على أحدهما؛ مما دفع الآخر إلى قطع رأس أخيه وحملها معه حتى لا ينكشف أمره هو أيضاً؛ ودخل على أمه برأس أخيه.. وتتوالى الحكاية بعد ذلك لتكشف عن مكر ودهاء وألاعيب كل من اللص والملك؛ تنتهي بانتصار اللص وإقرار الملك بذكاءه ودهائه، وكافأه بأن زوجه ابنته وجعله كبيرا لمستشاريه..[2] وهذا ما التزمه عبد الحكيم في مسرحيته التي أضفى عليها الطابع الفرعوني؛ ليتحقق بذلك المستوى الدلالي للعنوان..

وجاءت إحدى المسرحيات حاملة لعنوان يمثل في حد ذاته شكلاً أدبياً شعبياً معروفاً، وهو: "اللغز"[3].. والعنوان يستثير ذهن المتلقي ويحمله على التفكير في ماهية اللغز الذي تعالجه المسرحية؛ ليقوم العنوان بذلك

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **لص الملوك** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 279 ــ 292.

(2) شوقي عبد الحكيم: **الحكايات الشعبية العربية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الثاني، 1994) ص:138.

(3) شوقي عبد الحكيم: **اللغز** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج3، 2001)، ص ــ ص : 3 ــ 20.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بوظيفة التشويق؛ ثم تتحقق دلالة هذا الدال(العنوان) لنجد المسرحية تعالج أكثر أشكال الألغاز الشعبية؛ وهي الألغاز المرتبطة بعملية الزواج؛ حيث تعرض المسرحية لإحدى الحكايات التي يفوز فيها البطل الذي يتمكن من حل اللغز بالزواج من ابنة الملك.. ويتمثل هذا اللغز في كيفية التفريق بين دميتين لهما نفس الشكل والحجم والإيقاع يعجز عن حله العديد من كبار الدولة ورجالها؛ ثم يُدفع بأحد العمال ــ شخصية "عبده" في المسرحية ــ ليتمكن بعد عدة محاولات من حله مستخدماً أدوات مهنته المتمثلة في إبرتين؛ إذ "يسقطهما في أذن إحدى الدميتين فتخرجهما من فمها، أي أنها لا تحفظ السر ولا تصونه.. لكن ما إن يسقط إبرتيه في أذن الدمية الثانية تحتفظ بهما.. بمعنى أنها تكتم السر، وأنها هي الدمية الفاضلة"[1].. ويحمل تعمد عبد الحكيم معالجة مثل هذا اللغز تحديدا دلالات أخرى تتعلق باتجاهه الفكري بجعل العمال (الركيزة الأساسية لتحقيق الفكر الماركسي) هم القادرون على حل المشكلات/اللغز.. وفي ظل الفترة الاشتراكية (الستينيات) شكلت طبقة العمال وأشباه العمال الأغلبية المطلقة من سكان المدن والريف المصري. ورغم أنها طبقة كانت تعاني من الفقر والقهر؛ لعدم تشكلها بشكل علمي، وإنما كانت جمهرة من العمال تعمل بالأجر، ولم يكن لها أي دور في الصراعات الاجتماعية والسياسية[2] ، شغلت هذه الطبقة "المكانة القيادية في المجتمع"[3]؛ في ظل سيطرة النظام الاشتراكي، فهي التي تقود "النضال الطبقي ضد البرجوازية، وتصفية الملكية الخاصة

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الحكايات الشعبية العربية**، ص:127.

(2) انظر: جمال مجدي حسين: **البناء الطبقي في مصر"1952 – 1970** " (القاهرة: دار الثقافة الجديدة،1981) ، ص ــ ص : 75 ــ 78.

(3) **معجم الشيوعية العلمية** (موسكو : دار التقدم ، 1985)، ص : 295.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لوسائل الإنتاج، وإحلال الملكية العامة محلها"[1]، وهي أكثر الطبقات حرصا على إنجاز مهام الدولة الاشتراكية ــ من وجهة النظر الخاصة لأصحاب هذا التوجه الأيديولوجي ــ .[2]

د) التناص مع عناوين السير والبالادا الشعبية:

وشكلت السير الشعبية وما انشق عنها من بالادا عناوين لعدد من مسرحيات عبد الحكيم؛ فهناك مسرحية جاءت تحت عنوان "الملك معروف"[3](**1965**) وهي عنوان لسيرة اندثرت ولم يتنبه إليها الباحثون ومدونوا الفلكلور؛ وقد حاول عبد الحكيم ــ بوصفه باحثا فلكلوريا ــ تتبع ما تبقى منها وجمعه؛ ونشرها في كتابه: "السير والملاحم الشعبية العربية"، وهي باختصار "تتناول حياة ملك طوباوي أو اشتراكي من اسمه تواترت تعبيرات المعروف وإتيانه.."[3]. ثم أطلق عبد الحكيم مخيلته في محاولة لربط أحداثها التي جمعها مسرحياً في مسرحية تحمل نفس عنوانها. في إسقاطات مباشرة على الواقع المصري خلال الستينيات وقوانين السلطة الاشتراكية. وهذا يعني أن المسرحية، في أحد جوانبها انعكاس للواقع المصري، حينذاك من المنظور الماركسي ــ المشكل لأيديولوجيته ــ الذي يرى الفن/المسرح أحد العناصر المكونة للبنية الفوقية للمجتمع (الأيديولوجيا) الناتجة عن البنية التحتية (الأساس الاقتصادي المادي للمجتمع) ، بمعنى أن المادة والفكر/الفن "يعيشان جنباً

---

(1) نفسه، ص : 295.

(2) **برنامج الحزب الشيوعي المصري**: من وثائق المؤتمر الأول (بيروت: دار ابن خلدون 1981)،ص:86.

(3) شوقي عبد الحكيم: **الملك معروف** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج1، 1999)، ص ــ ص : 171 ــ 214.

(3) شوقي عبد الحكيم: **السير والملاحم الشعبية العربية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994) ، ص:270.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى جنب، ويؤثر كل منهما في الآخر، ويتطوران معـاً"[1]؛ ليـشكلا فـي النهاية "العملية الاجتماعية العامة".[2]

ومن البالادا الشعبية نجد مسرحيتي: "سعدى ومرعـي"[3] و "حـرب البسوس"[4]؛ وهما منشقتان عن سيرتين تضمنتهما ليكوّنا بالادا يمكن أن تحكيا منفصلتين؛ الأولى منشقة عن تغريبة وريادة بني هلال، وتشتبك وتتداخل مـع بالادا عزيزة ويونس.. والثانية (حرب البسوس) تشكل أحد مكونات سيرة الزير سالم أبو ليلى المهلل..

ومثل هذه العناوين التي تتناص مع أشكال وفنون الأدب الشعبي تضفي البعد التراثي إضافة إلى تحقيقها تقنية التغريب (البريختية)؛ جاعلـة المتلقـي منفصلاً عن العمل منذ البداية (العنوان) متيحة له فرصة التلقي النقدي.

ولم تكن تلك الأنماط فقط هي التي تناصت معهـا عنـاوين عبـد الحكيم؛ فكما تميزت مسرحياته بتوظيفها للأمثال الشعبية تقنيةً لغوية؛ تمثل هذا الاهتمام ــ أيضا ــ في عنونة مسرحيتين بنصين لمثلـين شـعبيين، هما:"اللي يشبع ينطح"[5]، و"بمالي أفعل ما بدالي[6]".. وتنتج سيمائية هـذين العنوانين دلالات قادرة على توريط المتلقي وبدء حالة تفاعل مبكـرة مـع

---

(1) جون فريفل: **الأدب والفن في ضوء الواقعية**. ترجمة : محمد الشوباشي (القـاهرة : دار الفكـر العربي، 1970)، ص: 52.

(2) جورج لوكاتش: **دراسات في الواقعية**. ترجمة: نايف بلـوز (بيـروت: المؤسـسة الجامعيـة للدراسات والنشر، 1985)، ص: 43.

(3) شوقي عبد الحكيم: **سعدى ومرعي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملـة "المسرح"، مج1، 1999)، ص ــ ص : 75ــ 114.

(4) شوقي عبد الحكيم: **حرب البسوس** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملـة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 39 ــ 73.

(5) شوقي عبد الحكيم: **اللي يشبع ينطح** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج1، 1999)، ص ــ ص : 3 ــ 37.

(6) شوقي عبد الحكيم: **بمالي أفعل ما بدالي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب،الأعمـال الكاملة "المسرح"، مج1، 1999)، ص ــ ص : 117 ــ 170.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المسرحيتين باعتبارهما بنية مستقلة لهما اشتغلالهما الدلالي الخاص بهمـــا، والمستمد بالطبع من مضمونهما الذي طرزته المخيلة الشعبية الخالقة لهما، وهو ما تستدعيه المخيلة الثقافية للمتلقي ليبدأ أولى خطوات ومفاتيح الولوج إلى العالم الداخلي للمسرحيتين اللتين استخدمتا مضمون المثلين العام فـــي إسقاط على السياسة العالمية المعاصرة تجاه دول العالم الثالث/العربية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني..

سيميائية العناوين المكونة من كلمة واحدة

(مباشرة الدلالة)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1) مسرحية "المستخبي"[1] (1962) ..

يرتبط معنى هذا العنوان/الدال في الوجدان الشعبي بفكرة القدر والمكتوب والمجهول؛ كما يرتبط أيضاً بالجان والعفاريت.. وفي كلتا حالتيه هو أمر مُتجنب لدلالاته المرعبة الشريرة التي صيغت حولها مقولات شعبية لتفاديه واللوذ بالله من شروره، أمثال : "الله يكفينا شر المستخبي" ، و"اللي نعرفه أحسن من اللي منعرفوش".. هذه الإيحاءت التي أفادتها سيميائية العنوان تثير التوتر داخل المتلقي قبل بداية فعل التلقي لما يستدعيه أفق توقعاته[2] من دلالات مخيفة تتحقق بالفعل أثناء تصاعد عملية التلقي؛ حيث يجد أماً قتلت زوجها قبل بداية الحدث المسرحي ثم تقتل ابنها أثناءه دون أن تتحرك في داخلها مشاعر شفقة أو أمومة في مفارقة عجيبة.. وبعد عرض المسرحية عام 1964 على مسرح الجيب[3] أثارت ردود فعل لدى النقاد تؤكد ما كرسه العنوان منذ البدء ؛ فقال عنها محمد مندور:

"خرجت من مسرح الجيب وضميري في قلق شديد "..[4]

وقال محمود أمين العالم :

"المستخبي.. صرخة يأس في مواجهة الغدر

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **المستخبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 187 ــ 218.

(2) أفق التوقعات (باختصار) هو الخبرات " المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ، ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية ، وما يطرأ لها من تغيرات وتحولات. هو هذا السياق الثقافي بعامة، الأدبي بخاصة، وما يحكمه من قيم فنية وجمالية ومضمونية تُكون لكل قارئ أفقه الخاص، أي معاييره الخاصة التي يبنى بها انسجام النص وتماسكه دلالياً ، أي يؤوله ".
عبد الرحمن محمد القعود:**الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر،وآليات التأويل** (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، مارس 2001)،ص:336.

(3) انظر : "حول المسرح المصري"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع31 ، يوليو 1966)، ص:26.

(4) جريدة الجمهورية (القاهرة : ع 1964/6/3).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمجهول المتربص. تعبر تعبيرا مرضيا عن رؤية مرضية لعالم مريض. ولقد استطاع شوقي عبد الحكيم أن يعبـــر وأن يثير انفعالا.. إلا أن القضية.. ما مضمون هذا التعبير وهـــذا الانفعال؟. لا شيء غير الإحـــساس بـــالعجز والاستـــسلام والرعب والهزيمة والفجيعة القاتلة.."[1]

2) مسرحية"الشبابيك"[2] (1961) ..

يشير العنوان في مستواه الخاص (لغويـــاً/معجميـــاً) إلـــى وجـــود مجموعة من النوافذ التي تدور وظيفتها التقليدية حول ثنائية(الداخل/الخارج) فالنوافذ(الشبابيك) تعزل، إذا ما تم غلقها، هذه الثنائية عن بعضها، والعكس بالعكس.. وتحتل (الشبابيك) مكانة خاصة في الوجدان الـــشعبي؛ خاصـــة النسوي منه؛ إذ يعد (الشباك) الوسيلة الوحيدة التي تطل منها المرأة علـــى العالم الخارجي؛ وصيغت حول ذلك العديد من الحكايات والأغاني الشعبية، كما شكلت هذه الوسيلة (الشبابيك) ثيمة رئيسة في العديـــد مـــن الأعمـــال الدرامية المصرية على مختلف أشكالها..

ويتحقق المستوى العام للعنوان حين تتجاوز هذه الدلالة الثنائية إلى البنية الرئيسة للمسرحية؛ حيث تتشكل من مجموعة من النوافذ (الـــشبابيك) النفسية للشخصيات التي تحلم بتغيير وضـــعها الطبقـــي وتفـــتح عالمهـــا المسرحي على الخارج؛ فمثلا شخصية"صابر" تتمثل نافذتـــه فـــي رغبتـــه الملحة في الصعود الطبقي بعد أن يعلم بأن "البيه" ترك له إرثاً؛ ليدخل في صراعات نفسية مع ذاته ومع والدته محاولا الخلوص بعلة ترك "البيه" هذا

---

(1) محمود أمين العالم:"لا شيء غير الحزن الأسود" **مجلة المـــصور** (القـــاهرة:ع 1964/6/19)، ص:31 .

(2) شوقي عبد الحكيم: **الشبابيك** (القاهرة: الهيئة المـــصرية العامـــة للكتاب،الأعمـــال الكاملـــة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 131 ــ 186.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإرث حتى يعلم بأنه ابن غير شرعي لتتذبذب نافذته النفسية بين انفتاح أو انغلاق على العالم الخارجي الذي يطمح في الخروج إليه.. ومعه تحلم خالته "وصفة" وإن كانت لها نافذتها النفسية الخاصة متمثلة في أحلام اليقظة التي تتوهم فيها أنها أحد بنات حمزة بيه الثلاثة..

3) مسرحية "الأعيان"[1] (1965)..

يشير هذا العنوان إلى طبقة بعينها؛ وإذا ما نظرنا إليها من خلال السياق التاريخي الذي كتبت فيه المسرحية؛ سنجد أن "الأعيان" كانت "الطبقة التي ارتكز عليها النظام الاجتماعي قبل **1952**م ، وكانت تسيطر على مصدري الثورة والسلطة فيه ــ أي الملكية والحكومة، وبقيام الثورة فقدت إحداهما، ألا وهي السلطة"[2]، وسعت سلطة يوليو إلى تحجيم دورها؛ فكانت قوانين الإصلاح الزراعي وما تتضمنه من حد لملكية الزراعية، وإعادة توزيع الثروة الزراعية بين من يملكون مساحات كبيرة من الأراضي، وبين من لا يملكون[3].. ويرى الماركسيون المصريون أن هؤلاء "الأعيان" معادين لإجراءات التأميم الاشتراكية ، وأحد العلائق التي وقفت "عائقاً أمام التقدم في علاقات الإنتاج"..[4]

ومن خلال وعي المتلقي بما تشير إليه كلمة "الأعيان"، في إطار السياق التاريخي للمسرحية؛ إضافة إلى معرفته بالاتجاه الفكري الماركسي

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **الأعيان** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 304 ــ 396.

(2) جمال مجدي حسين: **البناء الطبقي في مصر"1952 – 1970"**(القاهرة: دار الثقافة الجديدة،1981)، ص: 48، 49.

(3) انظر : مجموعة باحثين: **المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري**، من 1952 إلى 1980(القاهرة: المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، 1985) ، ص: 397.

(4) **برنامج الحزب الشيوعي المصري، من وثائق المؤتمر الأول** (بيروت: دار ابن خلدون،1981)، ص: 98.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للكاتب يستطيع أن يتكهن بكيفية الطرح والمعالجة التي يثيرها العنوان من مستواه الخاص إذا ما تحول إلى المستوى العام؛ وهو ما يتحقق؛ حيث يعري عبد الحكيم "الأعيان" متمثلين في شخص "هنداوي" عمدة إحدى قرى مصر فاضحا استغلاله المكشوف لسذاجة أهل القرية من الفلاحين وتخديرهم بتدعيمه لرجل دين (ولي) مزيف يخدم مصالحه السلطوية مستغلا اعتقاد الشعب الأعمى في من يستغل اسم الدين.[1]

4) مسرحية "الكلام" [2] (1962):

قد ينطوي هذا العنوان على دلالات اجتماعية شعبية في جانب ودلالات فلسفية إسلامية في جانب آخر؛ فمن الجانب الفلسفي الإسلامي يشير العنوان/ الدال إلى الجدال (علم الكلام) أحد بدايات نشوء الفلسفة

---

(1) تنظر الماركسية إلى الدين على أنه تعبير عن هم واقعي ، واحتجاج على هم واقعي . وأنه آهة الخليقة المضطهدة . إنه كما شبهه ماركس : أفيون الشعوب .. وحين شبه ماركس الدين بالأفيون ، فإنه كان يفكر بخواصه المهدئة فالشعب لا يجد وسيلة تمكنه من تحمل أوجاع الحياة ، وآلام وأشكال الاستغلال التي يعانى منها بشدة ، سوى الأمل في نصرة الغيبيات ، والقوى الخفية التي يسبغ عليها هالة من التقديس. كما أفصح لينين عن سلاح الدين الطبقي ، حين قال : " بالطبع ، إننا لا نؤمن بالله ، ونعرف جيدا أن رجال الدين والملاك والعقاريين والبرجوازية كانوا يتكلمون باسم الله، كي يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين ". ولما كان الفكر الماركسي قائم أساسا على تخليص جماهير الشعب من الاستغلال الطبقي وآلامه ، فإن عليه أولا ، لكي يحقق ذلك ، إبطال مفعول ذلك المورفين ، أو الأفيون، حتى يتحرك الشعب بالثورة . وقد أكد ماركس على أن الدين سيزول بقدر ما يطبق الفكر الماركسي..

انظر :

- **آراء ماركس وانجلز ولينين في الدين** (دار التقدم ، موسكو ، 1975)، ص : 20.
- مايكل لوفى: "الماركسية والدين"، ترجمة:بشير السباعي ، **مجلة القاهرة** (القاهرة: وزارة الثقافة ع134، يناير 1994)،ص:16.
- حكمت قفلجمى: **الماركسية باختصار** (بيروت : دار ابن خلدون ، 1979) ، ص : 59.
- لينين : **ماركس، انجلز ، الماركسية** (دار التقدم ، موسكو ، دت)، ص : 630.

(2) شوقي عبد الحكيم:**الكلام** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 219 ــ 278.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإسلامية؛ وكان غرضه الانتقال بالمسلم من التقليد إلى اليقين وإثبات أصول الدين الإسلامي بالأدلة المفيدة لليقين بها. كما كان محاولة للتصدي للتحديات التي فرضتها الالتقاء بالديانات القديمة التي كانت موجودة في بلاد الرافدين (مثل: المانوية، والزرادشتية، والحركات الشعوبية..) ويذهب بعض المختصين إلى أن نشوء علم الكلام سببه ظهور فرق عديدة بعد وفاة الرسول محمد ــ صلى الله عليه وسلم ــ ، ومن هذه الفرق :المعتزلة، الجهمية، والخوارج، والأباضية، والزنادقة، الأشاعرة والماتريدية، والصوفية والسلفية، والإمامية، والزيدية، والإسماعيلية..[1]

وعلى المستوى العام يتحقق هذا المعنى بشكل ما؛ خاصة وأن بطل المسرحية (شخصية "سامي") قبطي يتحاور مع المؤلف (المسلم) في البداية حين قيامه بدور الراوي، له فلسفة إنسانية واضحة تختزل في رفضه لظلم الإنسان لأخيه الإنسان بشتى طرقه وأشكاله.. لكن هذا المعنى الفلسفي سرعان ما يختفي؛ لعدم وجود ظواهر وملامح لأي جدل ديني، علاوة على أن المسرحية تستقر على شخصيات قبطية؛ ليبقى الجدال/الكلام بمفهومه الاجتماعي الشعبي الذي يتمحور حول ثنائية تضادية هي(الكلام/الفعل)؛ فالكلام في الذهن الشعبي نقيض الفعل؛ وقد صيغت حول ذلك العديد من التعبيرات الشعبية التي تقلل من شأن الكلام من قبيل :"أهو كلام" و "كلام جرايد"، وتعبيرات تقلل من قيمة وشأن الشخص كثير الكلام مثل: "كلمنجي"، "بياع كلام"، أي أنه يجيد الكلام فقط، لكنه على مستوى الفعل لا شيء .. ويتحقق هذا الجانب من المستوى الخاص لسيميائية العنوان إذا ما انتقلنا إلى المستوى العام حين نجد الشخصية الرئيسة (سامي) طوال المسرحية تهذي بكلام لا معنى واضح أو محدد له سوى أنه يدور في فلك

(1) انظر : علي جبر : **علم الكلام** (القاهرة : شركة الطباعة الفنية المتحدة ، دت).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عبثية هذه الحياة، ولا تترك الشخصية الرئيسة أية شخصية أخرى دون الدخول معها في جدال عميق وعقيم في آن معاً.. والمقاومة عنده ضد المستعمرين والأوضاع الاجتماعية التي يرفضها لا تتعدى حيز الكلام.

5) مسرحية "أوكازيون"[1]..

كلمة أوكازيون كلمة أوربية الأصل؛ تعني في مجملها تخفيضات مادية كبيرة على سلعة ما؛ هذا المعنى هو ما يشير إليه العنوان لمتلقيه؛ وهو ما يتحقق في أحداث المسرحية؛ حيث نجد أوكازيوناً غريبا يبيع فيه الابن "فتحي" والده "وسيم" لفشل الفرقة الشعبية التي يقودها الأخير في توفير سبل الحياة الكريمة للابن ولبقية الأعضاء؛ وهذا الأوكازيون يحمل دلالات تحيل إلى رخص الفن الشعبي وتهميشه داخل الأوساط الرسمية، وبين الجماهير التي استقطبتها أجهزة الإعلام، حتى أصبح بلا قيمة؛ كاشفاً في نفس الوقت عن الجوانب الإنسانية لأصحاب وممتهني هذه الأشكال الفنية الشعبية ومدى معاناتهم..

6) مونودراما "غجري"[2]..

على المستوى الخاص تحيل كلمة "غجر"، المضاف إليها "ياء النسب"، المتلقي في البدء إلى دلالات كلمة "غجر". وهي كلمة هندية الأصل؛ ترجع إلى لغة هندية قديمة تدعى بالغجراطية ذكرها أستاذ اللغات (جوبسون) في بحث عن تعلم اللغات وصعوبة اللغات الهندية. ويتفق معظم الباحثين في مجال الغجر أو ما يسمى بعلم الغجريات (**Gypsology**) على

(1) شوقي عبد الحكيم: **أوكازيون** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج1، 2001)، ص ــ ص : 349 ــ 431.

(2) شوقي عبد الحكيم: **غجري** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج3، 2001)، ص ــ ص : 95 ــ 106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أنهم منحدرون من أصل هندي، وقد هاجروا على شكل موجات نحو الغرب والشمال مرورا بالشرق الأوسط ..

وترتبط مفردة "غجر" بمترادفات سيّئة لا تشرّف أحداً؛ فقد التصقت عبر التأريخ، في أذهان الناس، بالمتشردين واللصوص، بالشحّاذين والسحرة وقارئات الكفّ.. وتحمل الكلمة مدلولات لا أخلاقيّة تنوب مناب سب الشخص المراد إهانته، وعادة ما تُطلق لوصف أصحاب الأخلاق المنحطّة والفئات الرذيلة في المجتمع..[1]

وفي مصر كان بعض الغجر يدرب القرود (القرداتية) وبعضهم كانوا يدربون الثعابين (الحواة).. ومعظم نساء الغجر يحترفن التسول والنشل متسترات تحت ستار حرف متنوعة مشروعة أو غير مشروعة، ومن هذه الطوائف كوديات الزار والدلّالات، وقارئات الكف، والغوازي والراقصات المتجولات، ومحترفات دق الوشم والختان..[2]

وقد ربط أحمد تيمور باشا بين الغجر والنور، واعتبرهم مجموعة رحالة "من الأوشاب يعيشون بالكدية والرقص وضرب الدف والطبل والغناء، ويطوفون القرى والبلاد جماعات مستجدين، فإذا أمسوا باتوا خارج القرية، وبعضهم يسرق الدجاج ونحوه، ولم يسمع عنهم سطو ولا

---

(1) للتوسع، انظر : جان بول كليبير : **الغجر: دراسة تاريخية اجتماعية فلكلورية** ، ترجمة : لطفي الخوري (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1982).

(2) انظر :

ـ سيد عشماوي : **الجامعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)، ص:98.

ـ عبد العاطي حامد : **مغامرات صحفي في قاع المجتمع المصري** (القاهرة : دار أخبار اليوم ، 1982)،ص:42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قتل. وفي مصر يقولون عنهم غجر وحلب؛ لأنهم من أهل حلب".[1]

وياء النسب في العنوان تحقق المستوى العام لـــسيميائية العنـــوان؛ فالمؤلف/المتحدث في المسرحية يتقمص دور غجري يشعر بغربتـــه فـــي العالم الرافض له، وبالتالي المرفوض منه، متتبعا المطاريـــد والمغـــضوب عليهم عبر التاريخ بدءاً من ابن سيدنا نوح مروراً بامرأة لـــوط وانتهـــاءً بمطاريد العصر؛ ووقف عند الفلسطينيين تحديداً مـــن المنظـــور الغربـــي الاستعماري، متعجباً من أصحاب الأرض والحق الذين تحولوا إلى لاجئين بلا وطن .. علاوة على وقوفه على سياسة القوة العظمى الاستعمارية وما نتج عنها من فجائع وكوارث خلفت أنهاراً من الدماء (العربية) الرخيصة؛ ليتحول العالم العربي إلى مجموعة من الغجر في نظر المستعمر..

(1) نبيل صبحي حنا: **جماعات الغجر** (القاهرة : دار المعارف 1980)، ص:292.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث..

العناوين المركبة من عدة كلمات

(تناقض الدلالات ومجاورة الأضداد)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مجاورة الأضداد ، أو "الأضداد الثنائية **Binary Oppositions** هـــي أزواج من الدوال التي يستبعد بعضها بعضاً في منظومة خاصة بنمـــوذج معرفي معين. وتمثل هذه الأزواج مجموعة من الفئات المتعارضة منطقياً، التي تقوم معاً، بتعيين عالم الخطاب، أي المجال الأنطولوجي الوثيق الصلة به"[1].. وقد تبدت هذه التقنية في عدة عناوين ..

1) مسرحية"رجل أعمى"[2] (1963)..

رجل: خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا، و"أعمى" صفة للرجل. والكلمة الأولى (رجل) تعطي معاني القوة وغيرها من إيحاءات المفردة التي لا تلبـــث أن تزيحها الكلمة الثانية (أعمى)؛ حيث تفيد معنى العجز؛ لتتأتى بذلك دلالـــة جديدة تناسب معنى الكلمتين المركبتين.. وإذا انتقلنا إلى المستوى العام ســـنجد أن العمى في المسرحية لا يعتد بالمعنى التقليدي المعروف للكلمة، ولكنـــه دار حول المعنى المجازي الذي يعني فقدان البصيرة لا البصر.. ويمكن أن نمسك بشخصيتين رئيستين؛ الأولى "قطب" وإن كان يشكو طـــوال المـــسرحية مـــن ضعف شديد في نظره، إلا أن ذلك سرعان ما يتهاوى أمام أفعالـــه الـــشريرة التي تكتشف أنه أعمى البصيرة وليس البصر، ونفس الأمر يقال عن شخصية الابن "عيد" الساذج؛ الذي سبب له هذا النوع من العمى مشاكل جمة أدت فـــي النهاية إلى أن يسهم بشكل كبير في قتل نفسه..

---

(1) دانيال تشاندلر: **معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات "السيموطيقا"**، ترجمة: أ.د شاكر عبد الحميد، مراجعة: أ.د نهاد صليحة، تصدير: أ.د فوزي فهمي (القاهرة: أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، دراسات نقدية 3، 2002) ، ص : 26.

(2) شوقي عبد الحكيم: **رجل أعمى** (القاهرة: الهيئة المصرية العامـــة للكتاب،الأعمـــال الكاملـــة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 397 ــ 445.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2) مسرحية"ملك عجوز"[1] (1964)..

الكلمة الأولى "ملك" مبتدأ لخبر محذوف؛ تشير إلى معاني القوة والملك والسلطة وما إلى ذلك .. والثانية على النقيض من دلالة الأولى؛ ليتكون المعنى من الكلمتين بوجود ملك عاجز عن تصريف أموره وأمور دولته؛ في تواز مع الصورة التي تستدعيها الكلمة الثانية من العنوان في ذهن المتلقي؛ لتفرد شخصية "العجوز" في الآداب الشعبية العالمية بقدرتها على جذب أنماط متعددة من المتلقين؛ نظراً لتمتعها بقدرات خارقة ومفارقات عجيبة التصقت بالمخيلة الشعبية؛ علاوة على ليونتها الدرامية في أدور الخير والشر؛ مما زاد من فاعلية الجانب التشويقي والإغرائي للعنوان باحتوائه على كلمة (دال) يثير مدلولات متناقضة في مستواه الخاص.. وتتحقق هذه الازدواجية الضدية على المستوى العام؛ حيث نجد الملك العجوز في ساحة الاشتباك الدرامي (السكوني) متبنيا للنقيضين؛ فهو على المستوى الظاهري يدعي أنه خيّر ومحب للشعب ومعين له، وعلى المستوى الدرامي الخفي هو متحالف مع الشر، المتمثل في شخصية "سعدان رأس الغول"، في محاولات لإلهاء الشعب عن عجزه، وفي محاولاته الشخصية للاحتفاظ بكرسيه الذي قد يتهدد إن لم يتحالف مع الشر..

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **ملك عجوز** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999)، ص ــ ص : 11 ــ 40.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3) مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية"[1]..

تدل سيميائية العنوان "جنينة الحيوانات البشرية" في جزئه الأول على موقعة المكان وتحديده وتوصيفه "جنينة"، وإثارة الدلالات الممكنة والمحتملة التي تثوي في الكون السيميائي والإيحائي للمفردة.. ويقوم الجزء الثاني "الحيوانات البشرية" بإعادة تأثيث الكون السيميائي لـ"جنينة" وتوجيهه وجهة مغايرة لما يحويه من مفارقة تؤدي إلى فتح منظومات دلالية وإيحائية على النحو الذي يناسب كلية العنوان في تداخل الصفة بالموصوف مشكلة جملة دينامية مخلخلة تبعد المسرحية منذ البدء عن السكونية، وإن كانت تشي باحتمالية وجود انغلاق كلاسيكي؛ ففي الوقت الذي تقدم فيه مفردة "جنينة" إيحاءً أولياً بالحرية والعلنية، فإنها بإسنادها الوصفي إلى "الحيوانات البشرية" تتخلى عن هذه الإيحاءات جملة لتستبدل بها إيحاءات مضادة تقترح الحبس والغموض والخفاء والتقييد، بحيث تكفّ مفردة "جنينة" عن الامتثال لكينونتها الدلالية، ويفقد فيها طاقتها التقليدية في الاتصال بمدلول معين، لأن جملة"الحيوانات البشرية" تزودها بسبل جديدة وتسوقها إلى منطقة لغوية أخرى تؤدي فيها دوراً دلالياً مختلفاً.. كما هو الحال في العنوانين السابقين..

واستناداً إلى هذه القراءة السيميائية للعنوان يمكن استنتاج خصوصية "جنينة الحيوانات البشرية" على المستوى العام بانتمائه الصرف إلى شخصيات المسرحية البشرية المنتمية إلى الدول العربية والنامية، والتي

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **جنينة الحيوانات البشرية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج3، 2001)، ص ــ ص : 107 ــ 129.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحولت معنوياً نتيجة القهر العالمي الاستعماري (الأمريكي ــ حلف الناتو) بمساعدة حلفائهم/السلطة الداخلية، متمثلة في شخصية "المدير"، إلى حيوانات. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل يتم (خصي) أي حيوان/شخص يحاول التحدث ورفض الوضع الراهن؛ ورمزية الخصي تتعلق بالقهر والتعجيز الاجتماعي والسياسي ..

4) مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة"[1].

يمكننا الوقوف على دلالات عدة لهذا العنوان تتشابك وتتداخل؛ وهي دلالات تتصل بالجانب السيكولوجي ثم التراثي متوازياً مع دلالات دينية ثم أسطورية. الأولى تتعلق بالجانب السيكولوجي؛ فالرثاء يعرف بأنه ذكر لمناقب الميت ومثالبه الحميدة في ظل سيطرة مشاعر التمجيد والإعزاز والحزن والألم على الراثي. والرثاء معروف منذ القدم، واشتهر في الشعر الجاهلي تحت مسمى قصائد الرثاء ، ويشتهر في الأدب الشعبي بمسمى : "العديد".. وكلمة "الموعودة" تشير إلى قصة المرأة الموعودة التي كتب عليها أن تكمل بغيها حتى بعد موتها[2].. ولا تخفى دلالة الموءودة المتصلة بالبدايات الأولى للدين الإسلامي ومواجهته لهذه الظاهرة/العادة تجاه المواليد الإناث لدى الجاهليين. ويرى سيد قطب أن الوءد دلالة على هوان

(1) شوقي عبد الحكيم: **مرثية الموعودة والموءودة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج3، 2001)، ص ــ ص : 131 ــ 143.

(2) انظر: شوقي عبد الحكيم: **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994) ص: 100.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النفس البشرية في الجاهلية[1].. والموعودة والمـوءودة هـي رمـز فـي عمومهما إلى المرأة ككيان إنساني.. وكون هذا الرمـز مـسبوق بكلمـة "مرثية" يعطي إيحاءاً يصل إلى درجة التيقن من أن المستوى العام لسيمائية العنوان سيكون رثاءً من منطلق التعاطف مع المرأة بوجه عام.. وهو مـا يتحقق بالفعل على الساحة الدرامية(السكونية) للحدث في حـوار شـاعري درامي بين المرأة والجوقة تردد فيه الجوقة مثالب المرأة ــ مـن وجهـة النظر الخاصة بها ــ منذ بدء الخليقة؛ مرددة أسطورة الخلـق (ليليـت)؛ وتحديداً اختيارها للتمرد والحرية، وعدم تقوقعها تحت ظل الرجل، مروراً

---

(1) يقول سيد قطب في تفسيره لسورة التكوير : "(وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت) وقد كـان من هوان النفس الإنسانية في الجاهلية أن انتشرت عادة وأد البنات خوف العار أو خوف الفقر. وحكى القرآن عن هذه العادة ما يسجل هذه الشناعة على الجاهلية، التي جـاء الإسـلام ليرفـع العرب من وهدتها، ويرفع البشرية كلها . فقال في موضع:(وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم . يتوارى من القوم من سوء ما بشر به . أيمسكه على هون أم يدسـه فـي التراب ؟ ألا ساء ما يحكمون) .وقال في موضع: وإذا بشر أحدهم بما ضرب للرحمن مثلا أي البنات ظل وجهه مسودا وهو كظيم . أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبـين ؟.. وقال في موضع ثالث:(ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم).

وكان الوأد يتم في صورة قاسية؛ إذ كانت البنت تدفن حية! وكانوا يفتنون في هذا بـشتى الطرق؛ فمنهم من كان إذا ولدت له بنت تركها حتى تكون في السادسة من عمرها، ثـم يقـول لأمها: طيبيها وزينيها حتى أذهب بها إلى أحمائها! وقد حفر لها بئرا في الصحراء، فيبلغ بهـا البئر ، فيقول لها: انظري فيها . ثم يدفعها دفعا ويهيل التراب عليها ! . وعند بعضهم كانـت الوالدة إذا جاءها المخاض جلست فوق حفرة محفورة، فإذا كان المولود بنتا رمـت بهـا فيهـا وردمتها، وإن كان ابنا قامت به معها!، وبعضهم كان إذا نوى ألا يئد الوليدة أمسكها مهينة إلى أن تقدر على الرعي؛ فيلبسها جبة من صوف أو شعر ويرسلها في البادية ترعى له إبله! .فأما الذين لا يئدون البنات ولا يرسلونهن للرعي , فكانت لهم وسـائل أخـرى لإذاقتهـا الخـسف والبخس.. وكانت إذا تزوجت ومات زوجها جاء وليه فألقى عليها ثوبه، ومعنى هذا أن يمنعهـا من الناس فلا يتزوجها أحد"..

سيد قطب : **في ظلال القرآن**، الجزء السادس (بيروت دار الشروق ، 1979م) ، ص : 3839.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بما نتج عن ذاك التمرد من معاناة (الحيض) و (آلام الولادة) [1].. ويتـــرك لها الحوار مساحة لتؤكد عدم ندمها علـــى فعلتهـــا (التمـــرد) مـــن أجـــل حريتها[2].. وتنتهي المسرحية بتجسيد فعلي لما تركه العنوان من إيحاءات لدى المتلقي حين تقنع المرأة أفراد الجوقة بالنزول إلى عالمهـــا الخـــاص؛ ليتحقق بذلك التعاطف نحوها بشكل فعلي..

(1) انظر: **التوراة** : **العهد القديم، ســـفر التكـــوين** ، الإصـــحاح الأول ، والإصـــحاح الثـــاني ، والإصحاح الثالث.

(2) انظر: شوقي عبد الحكيم: **مرثية الموعودة والموعودة**، ص: 138.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

سيميائية الشخصية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

نموذج العوامل وتحليل الفعل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رغم أن الشخصية مكون رئيس من المكونات الفنية للنص المسرحي على عمومه؛ إلا أن تلك المكانة تزعزعت مع بزوغ المد التجريبي منتصف القرن الماضي تقريبا؛ لتدخل الشخصية المسرحية في متاهات جعلت *آن أوبر سيفلد* ــ في كتابها: قراءة المسرح ــ ترى أنها (الشخصية المسرحية) في أزمة؛ ووضعها يزداد سوءاً؛ فهي مشكوك في خطابها، مزدوجة ومتفرقة، وليس ثمة أهوال لم تخضعها لها الكتابة المسرحية (التي تجاهلتها حيناً وجعلتها أرقاما أحيانا) أو الإخراج المعاصر.[1]

من هذا المنظور وضعت الدراسات السيميائية مفهوماً جديداً للشخصية يتناولها باعتبارها مجموعة من الوظائف تتحكم في مسار الحدث الدرامي بعيداً عن كونها كيانا ماديا أو صورة ملموسة وحسب..

تبلورت هذه الوظائف في كتاب الروسي "فلاديمير بروب" **V.propp** : "مورفولوجيا الحكاية"[2] **(1928)** الذي انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية، اعتماداً على بنائها الداخلي، لا على التصنيفات والفرضيات

---

(1) انظر:

- آن أوبرسفلد: **قراءة المسرح**، ترجمة : مي التلمساني (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي السادس 1994)، ص:137 ، 138.
- إلينور فيوز: **موت الشخصية**، ترجمة : محمد الجندي، مراجعة : د فاطمة موسى (القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي الثاني عشر، 2000).

(2) ظهر كتاب **(مورفولوجيا الحكاية)** لبروب في روسيا عام 1928.ولم تدرك أهمية هذه الدراسة إلا بعد ظهور منهج التحليل البنيوي في اللسانيات والأدب، فتُرجم الكتاب إلى الإنكليزية عام 1959 ثمّ إلى معظم لغات العالم. ونقل إلى العربية بثلاث ترجمات: الأولى لإبراهيم الخطيب بعنوان **(مورفولوجية الخرافة)** وطبعت في الدار البيضاء عام 1998. والثانية لـــ : أحمد بالقادر وأحمد عبد الرحيم نصر بعنوان**(مورفولوجيا الحكاية الخرافية)** وطبعت في جدة عام 1989. والثالثة من قبل : عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، بعنوان **(مورفولوجيا القصة)** وطبعت في دمشق عام 1996.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخارجية. ويحتوي نموذج "بروب" المقترح على عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة. فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها. (فالوظيفة) هي عمل الشخصية. وقد استنبط "بروب" من مائة حكاية روسية إحدى وثلاثين وظيفة (عنصرا ثابتاً) ، وهذه الوظائف ليست موجودة في كل حكاية، ولكن أية حكاية لا بد أن تحوي عدداً منها، واستخلص من خلال تلك الوظائف نموذجاً للعوامل يتكون من سبع دوائر فعل..[1]

وإذا ما طبقنا هذه الوظائف على شخصيات مسرح عبد الحكيم فستأتي كالتالي ..

1 ـ الابتعاد : مغادرة أحد أفراد الأسرة للمنزل.

لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحيات عبد الحكيم من هذا الغائب أو المبتعد؛ وتتعدد علة الغياب ومسبباته؛ فقد يكون سببا لا يقره الحدث الدرامي تاركاً إياه لتأويلات المتلقين؛ كما في مسرحية "المستخبي"؛ حيث يبدأ الحدث الدرامي وشخصية "الأم" تنتظر وصول ابنها من إحدى القرى المجاورة.. وفي مسرحية "شفيقة ومتولي" لا توجد إشارة صريحة توضح علة غياب "متولي" الذي تنتظره أخته "شفيقة" لتنفيذ المكتوب والانتقام لشرف عائلته، تاركة ذلك للخلفية الثقافية للمتلقي الذي يعلم مسبقاً بعلة غيابه من خلال درايته بالمدلولات المتعلقة بكلتا الشخصيتين..

---

(1) للتوسع حول ذلك ، انظر:

- إيجلتون، تيري : **مقدمة في نظرية الأدب**، ص : 130.
- برونل، ب وآخرين : **النقد الأدبي**. ترجمة:هدى وصفي.(القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر 1989)، ص:105 ، 106.
- كمال أبو ديب: **الرؤى المقنعة.نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر**.(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986)، ص:18 ، 19

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد يكون سبب هذا الابتعاد معروفاً، صراحة أو ضمناً؛ كما في مسرحية"الكلام" حيث يدور الحديث أحياناً حول امرأة غائبة كانت حبيبة للشخصية الرئيسة "سامي"؛ لكنها لعجزه تركته وذهبت لرجل آخر ــ في دلالة رمزية أسطورية تتعلق بثنائية الخصب والنماء عند المرأة ــ وتحدث المواجهة في المسرحية بين الشخصية المبتعدة (المرأة) والشخصية الرئيسة (سامي) ولم تخرج عن تكريس لهذه السمة الأسطورية.. وفي مسرحية "الملك معروف" تغيب الزوجة الخائنة عن بيت زوجها "الملك معروف" هاربة مع الوزير للعمل في مملكة الملك العون.. وتبدأ مسرحية "الأعيان" والقرية في انتظار وصول "الولي" بينما "عزيز" ابن عمدتها مبتعداً عن بيته لارتباطه بعلاقة مع إحدى غوازي القرية..

وأحياناً يتحقق هذا الغياب بالموت؛ كما في مسرحية "حسن ونعيمة" التي تدور أحداثها حول مقتل الغائب "حسن". ومسرحية "الشبابيك" التي تبدأ بخبر موت "البيه الكبير ".. وفي مسرحية "سميراميس" يموت "مينونس" منتحراً بعد أن يجبره "الإميراطور" على التنازل عن زوجته.. وتغيب شخصية "الابنة" في مسرحية "خوفو"[1] في منتصف الأحداث؛ حيث يقتلها "خوفو" لشكه في نسبها إليه.

2 ـ الحظر / التحريم : تحذير البطل ومنعه من اقتراف فعل ما.

في مسرحية "شفيقة ومتولي" يظهر "متولي" في حلم يقظة لـ "شفيقة" مفصحاً عن سابق تحذيره لها من مسلكها الذي سلكته، ومن اتخاذها من شخصية "هنادي" (الندابة) صديقة.. وتحذر "الأم" في مسرحية "المستخبي" ابنها من الاقتراب من الناس والسماع لهم؛ لكونهم؛ وفق السبب

(1) شوقي عبد الحكيم: **خوفو** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،الأعمال الكاملة "المسرح"، مج1، 1999)، ص ــ ص : 215 ــ 303 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المعلن من وجهة نظرها، لا يريدون الخير له .. وفي مسرحية "الأعيـــان" يحذر "الولي" "الطفل" من الخروج عن طوعه أو محاولـــة التمـــرد ولـــو بالكلام.. وفي نفس المسرحية يوجه "هنداوي" تحذيرا لـــ "بيومي" / المنادي مانعا إياه من الإفصاح عن علاقة النسب بينهما.. ويقـــوم رجـــال "التبـــع" بتحذيره من أمر جهاز "الجليلة" التي وافقت على الزواج منه وريبتهم فـــي أمرها في مسرحية "حرب البسوس" .. ويحذر "المدير" في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" ابنه "ســـامح" مـــن محاولـــة المقاومـــة أو تحـــريض الشخصيات الأخرى/الحيوانات عليها ..

3 ـ التجاوز / الانتهاك : يقوم البطل بمجاوزة التحذيرات/التحريمات مما يسوقه إلى مصير تراجيدي في معظم الأحوال..

كان سبب النهاية التي حاقت بشخصية "شفيقة"؛ بقتل "متولي" لها، تجاوزها لتحذيراته.. وعلى عكس التحذيرات التي وجهتها له "الأم" يـــصر "الابن" على الاستماع للناس لمعرفة الحقيقة؛ مما يدفع "الأم" إلى قتله بالسم في مسرحية "المستخبي".. وتستمر شخصية "الابن" في مسرحية "الأعيـــان" في التمرد (الكلامي) والسخرية من تعليمات الولي وتوجيهاته لأهل القرية؛ منتهكاً بذلك التحذيرات المتكررة له؛ مما يدفع الولي إلى أمر أحـــد خـــدم العمدة "هنداوي" بتتويهه.. ويأمر "التبع" في مسرحية "حرب البسوس" رجاله بسرعة إدخال "الجليلة" غير مبال بريبتهم في أمرها ليتم قتلـــه .. و كـــان القتل ــ أيضاً ــ هو النتيجة التي واجهتها شخصية "سامح" لعدم اكتراثـــه بتحذيرات "المدير" في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4 ـ الاستخبار/الاستكشاف: يسعى المعتدي للحصول على المعلومات.

نجد ذلك في مسرحية "رجل أعمى" حيث لا يكل "قطب" من التردد على بيت "الأم" في محاولة لاستكشاف معلومات عن أماكن تواجد ابنها "عيد" كي يتسنى له التخطيط جيداً لعمليات سرقته؛ خاصة وأن "عيد" يعمل بالقرب من المكان/القصر الذي يود "قطب" سرقته.. وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" يتنكر الملك والوزير ليقوما بجولة في المملكة لاستكشاف أحوال الرعية بعد وصول نبأ انقراضهم إليهما عن طريق شخصية "الخلبوص".. وفي أول لقاء بين البطلين (المزيف والحقيقي/الولي الجنيدي والشيخ عبد الله) يحاول البطل المزيف/ الجنيدي الحصول على معلومات عن البطل الحقيقي/ الشيخ عبد الله .. وفي مسرحية "سعدى ومرعي" يحاول رجال الهلالية، المتسللين إلى أرض تونس، الحصول على معلومات حول أهل القصر وتحديداً الأميرة "سعدى"، وفي المقابل ينشر "العلام" عيونه.

5 ـ الإخبار / الإفضاء: يعطي البطل الحقيقي معلومات عن نفسه للبطل المزيف.

في مسرحية "الأعيان" يتمكن البطل المزيف (شخصية الجنيدي) من الحصول على معلومات عن البطل الحقيقي (الشيخ عبد الله) ، المنافس الخفي له، منه شخصياً، وبمساعدة شخصية "لواحظ" التي كانت موجودة في الموقف الذي تم فيه فعل الإفضاء.

ويستطيع "مرعي" المتنكر في هيئة شاعر قديم أن يحصل على معلومات عن القصر وعن "سعدى" من شخصية الدلال ..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

6 ـ الخديعة..

خدعة "الجليلة" و "كليب" لقتل "التبع" في مسرحية "حرب البسوس"؛ وقد تمثلت هذه الخدعة في أن توافق الجليلة على زواجها من التبع وتذهب إليه مع جهازها المكون من "آلاف مؤلفة من الصناديق العملاقة"[1] يختبئ بها رجالها، ويدخل معها "كليب" متنكراً في هيئة "بهلول"/مهرج يقوم بإضحاك "التبع" ورجاله منتظراً اللحظة المناسبة لقتل "التبع"..

وفي مسرحية "سعدى ومرعي" يقوم "مرعي" بخداع "سعدى" مقنعا إياها بأنهم شعراء يكسبون قوتهم من الشعر ومهدياً إياها عقداً من أثمن الأحجار الكريمة فتستضيفهم دون أن تدري حقيقتهم..

وفي مسرحية "لص الملوك" يقوم الملك الجديد بنصب فخ للإيقاع باللص لكن هذا الفخ يفشل؛ فيلجأ إلى الخديعة بجعل ابنته تعمل في أحد المواخير مانحة نفسها لمن يقص لها أغرب مغامرة قام بها، وتفلح هذه الخدعة في الإيقاع باللص..

7 ـ التواطؤ : تستسلم الضحية لمصيرها..

في مسرحية "سعدى ومرعي" أمر "التبع" رجاله بسرعة إدخال "الجليلة" وجهازها المشكوك فيه رغم تحذيرات وتنبيهات رجاله له، ومسايرته لها فيما أخبرته به من أمر "البهلول"/كليب المتنكر، ثم تسليم "التبع" أداة قتله/السيف بنفسه إلى "كليب/البهلول".. وفي مسرحية "سعدى ومرعي" تقع "سعدى" في حب "مرعي" مما يدفعها إلى التواطؤ معه ورجاله، وخيانة والدها، لتلقى حتفها في النهاية على يد "دياب" أحد أعوان "مرعي". وفي مسرحية "حسن ونعيمة" يذهب "حسن" إلى بيت "نعيمة" رغم علمه بأن هناك نية غدر مبيته ضده ..

(1) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس**، ص:49.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

8 ـ الحاجة..

تمثل المحرك الدرامي الرئيس لدى شخصية "مسعد" في حاجته إلى الميراث الذي تركه له "البيه" ليعدل من وضعه الطبقي في مسرحية "الشبابيك".. و"اللص" في مسرحية "لص الملوك" دافعه الحاجة إلى العيش في مستوى حياتي لا يقل عن المستوى الذي تركه له والده.. وكانت الحاجة إلى الطعام دافع الهلالين الرئيس للهرب ودخول تونس في مسرحية "سعدى ومرعي".. وفي مسرحية "أوكازيون" نجد شخصية "فتحي" في حاجة إلى عمل يدر عليه مالاً يمكنه من تحمل مصاريف الفرقة والعيش بكرامة ..

9 ــ الحدث الترابطي: حيث يعرض على البطل القيام بفعل أمام مقابل ما.

في مسرحية "سعدى ومرعي".. يعرض "دياب" على "سعدى" الزواج منه وترك "مرعي" الجريح في مقابل الحصول على حريتها، وفي حالة عدم موافقتها على طلبه (وهو ما حدث) يقوم بسجنها .

10ـ الفعل المعاكس : يتمثل في دفاع الشخصية (البطل) عن نفسه ..

في مسرحية "أوكازيون" يدافع "فتحي" عن نفسه في مواجهته مع "المعلم" مستخدما القانون. وفي مسرحية "لص الملوك" يدافع "اللص" عن نفسه حين يحيط به جنود الملك مستخدما قوته ومهاراته القتالية الخاصة.

11 ـ الرحيل..

ترحل شخصية "عبده" في مسرحية "اللغز" من الورشة التي يعمل بها بعد أن يطرده "المعلم" لتأخذه قدماه حيث قصر الأميرة التي تستعد للزواج ممن ينجح في حل اللغز .. تغادر شخصيات مسرحية "اللي يشبع ينطح" المكان الشرقي/العربي متجهين إلى الغرب/أمريكا/البيت الأبيض.. وفي مسرحية "الملك معروف" يغادر الملك معروف بلاده بصحبة الشعراء والحكيم والعالمة بعد يأسه من حالة بلاده وشعبه..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

12 ـ الواهب / المانح..

مثالها شخصية "روحية" في مسرحية "أوكازيون"؛ حيث استخدمت قدرتها المادية لتخليص أفراد الفرقة من سلطة المعلم؛ حيث تدفع له مقابل فسخ تعاقده المذل معهم.. وفي مسرحية "الأعيان" يمنح الشيخ "عبد الله" أهل القرية حريتهم من استعباد العمدة والولي المزيف..

13 ـ ردّ فعل البطل على أفعال المانح..

في نفس المسرحية السابقة (أوكازيون) يتمكن "فتحي" وأفراد الفرقة من التخلص من المعلم والبدء من جديد في ظل حياة ووضع جديد وفرته لهم روحية التي يستجيب رئيس الفرقة"وسيم" لطلبها بالزواج منها.. ويحتفي أهل القرية بالشيخ عبدالله في "الأعيان"..

14 ـ الأداة (السحرية) المعينة للبطل على إنجاز مهمته..

تمثلت هذه الأداة في مسرحية "الأعيان" في القدرات الخارقة / كرامات الأولياء (في المعتقد الشعبي) عند "الشيخ عبدالله" ؛ حيث يتمكن من الخروج من النار سالماً.. والأداة التي وضعت تحت تصرف البطل في مسرحية "أوكازيون" هي المال .. وتمثلت الأداة السحرية عند "اللص" في مسرحية "لص الملوك" في مهاراته القتالية وقوته الجسدية التي استطاع بوساطتها مجابهة جنود الملك والهرب منهم. . وتتمثل هذه الأداة عند شخصية "عبده" في الإبرتين (أدوات مهنته) ؛ فبهما تمكن من حل لغز مسرحية "اللغز" ..

15 ـ الانتقال / انتقال البطل..

ينتقل أفراد الفرقة في مسرحية "أوكازيون" إلى المكان الذي يضعهم فيه "المعلم" بعد أن يأسوا من وجود عمل لهم وفق طرقهم المعهودة في محاولة أخرى يائسة لضمان العمل وسبل الحياة الكريمة..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

16 ـ المواجهة / المعركة..

يواجه "كليب" "التبع" متنكرا إثر الخدعة التي قام بها بمعاونة الجليلة.. وفي نهاية مسرحية "سعدى ومرعي" يواجه "السلطان" و"أبو زيد" شخصية "دياب" في محاولتهما لتخليص "سعدى" من أسره لكن المحاولة تفشل؛ إذ يطعنها "دياب" طعنة قاتلة..إضافة إلى المعارك والمواجهات المعروفة في سيرتي "الزير سالم" و "تغريبة أبو زيد الهلالي" اللتين تنبثق منهما مسرحيتي "حرب البسوس" و "سعدى ومرعي"..

وفي مسرحية "أوكازيون" تحدث مواجهة في نهايتها بين أفراد الفرقة و"المعلم" في قصر "روحية"..

17 ـ يوسم البطل بعلامة..

يوسم الشيخ "عبدالله" في مسرحية "الأعيان" بأنه "مكشوف عنه الحجاب".. وبطل مسرحية "خوفو" يوسم بأنه عاجز بالمعنى الواسع للكلمة.

18 ـ الانتصار هزيمة البطل للشرير..

كما في مسرحية "الأعيان" حيث يتمكن "الشيخ عبدالله" البطل الحقيقي من الانتصار على الجنيدي البطل المزيف في مناطحته إياه..

وكذلك في مسرحية "أوكازيون" ينتهي العراك بين شخصيات أفراد الفرقة و"المعلم" بتحرير أفراد الفرقة بعد أن تدفع "روحية" المقابل المادي الذي يطلبه "المعلم".

19 ـ إصلاح الإساءة / سد الحاجة..

يحاول "الخلبوص" في مسرحية "سميراميس" إثبات عدم عجزه الذي يتبدى في نداءات الآخرين له بكلمة "الخصي" بتلبية طلب "عشتار" بالاجتماع معها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

20 ـ العودة، وزوال العقبات ..

يعود الأب في نهاية مسرحية أوكازيون لتكتمل مسببات النهاية السعيدة ..

21 ـ المطاردة.

مطاردة ملك تونس للهلالين في مسرحية "سعدى ومرعي" .. ومطاردة "المعلم" لأفراد الفرقة بعد هربهم منه في مسرحية "أوكازيون".

22 ـ النجدة.

تقوم "سعدى" بنجدة "مرعي" ورجاله من الهلالين وإيوائهم في مكان آمن بعيداً عن أعين ملك تونس في مسرحية"سعدى ومرعي".. وتقوم "روحية" بإيواء أفراد الفرقة في قصرها في مسرحية "أوكازيون" ..

23 ـ الوصول.

في مسرحية "أوكازيون" يصل "فتحي" في رحلته للبحث عن والده "وسيم"، الذي كان قد سبق وهرب منهم وهم تحت سطوة "المعلم"، إلى بيت "روحية" .. ثم يلحق به والده لتسفر الأحداث عن النهاية السعيدة..

24 ـ المزاعم الباطلة.

مثل المزاعم التي يقوم بها بطل مسرحية "الأعيان" المزيف (الولي / الجنيدي) من أنه قادر على فعل معجزات لا تتعدى في حقيقة الأمر ما يقوم به أفراد السيرك من مشي على شوك أو الإتيان بحركات بهلوانية.. والمزاعم التي ينقلها "الرسول الإمبراطوري" لشخصية "القائد" في مسرحية "سميراميس" لتحفيزه على شن حروب مفتعلة دون علة منطقية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

25 ـ التكليف: يُكلف البطل بمهمة صعبة..

مثل زج "لواحظ" بالشيخ عبدالله في مناطحة مع البطل المزيف تتمثل في الدخول إلى نار مضرمة والخروج سالماً في مسرحية "الأعيان".. وكذلك أمر "الامبراطور " في مسرحية "سميراميس" لقائده "مينونس" بالتنازل له عن زوجته "سميراميس". وأيضاً تكليف شخصية "عبده" بضرورة حل اللغز وإلا قُتل.

26 ـ إنجاز المهمة..

ينجح "الشيخ عبد الله" في المهمة التي أوكلت إليه ويخرج من النار سالماً بينما يموت الولي المزيف محروقاً في نهاية مسرحية "أوكازيون" .. كما ينجح "عبده" في إنجاز مهمته المتمثلة في حل لغز مسرحية "اللغز".

27 ـ التعرف على البطل.

بنجاة الشيخ عبد الله يتعرف أهل القرية على البطل والولي الحقيقي الذي يتوجب عليهم اتباعه..

يتعرف الجميع على البطل الحقيقي (عبده) القادر على حل اللغز/المشاكل والأحق بولاية العهد في مسرحية "اللغز"..

28 ـ افتضاح الشرير..

في مسرحية "الأعيان" يفتضح أمر الولي المزيف عندما يحترق، ولكن الأهم هو افتضاح أمر أعوانه ومساعديه في الخارج متمثلين في عمدة القرية "هنداوي".. وفي مسرحية "سعدى ومرعي" يفتضح أمر "دياب" أحد رجال "مرعي" وأصدقائه في نهاية المسرحية حيث اتضح عدم وفاءه وإخلاصه لصديقه حين اعتدى على حبيبته "سعدى" بمحاولة اغتصابها..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

29 ـ التجلّي..

يكتسب الشيخ عبد الله مظهراً جديداً في أعين أهل القرية وتتجلى بطولته.. واكتسبت "سميراميس" بعد انتقامها لزوجها صفة البطولة وتوجت ملكة على العرش.. ونفس الأمر مع شخصية "عبده" في مسرحية "اللغز".. وشخصية "اللص" في مسرحية "لص الملوك"..

30 ـ العقاب..

عقاب البطل المزيف أو الشرير تمثل في حرق الولي المزيف، وتترك المسرحية النهاية مفتوحة تجاه نوع العقاب الذي سيحل على أعوانه (العمدة هنداوي) وأنصاره.. وعاقبت "سميراميس" الامبراطور بقتله انتقاماً لطلبه الذي تسبب في انتحار زوجها.. وتُعاقب "شفيقة" بقتل "متولي" لمسلكها الشائن ..

31 ـ زواج البطل ..

في مسرحية "أوكازيون" تنتهي المسرحية بزواج "وسيم" من حبيبته روحية وزواج "فتحي من شربات.. وفي نهاية مسرحية "اللغز" يتزوج "عبده" من الأميرة "قمر الزمان" بعد أن ينجح في حل اللغز.. وكذلك في نهاية مسرحية "لص الملوك" يتزوج "اللص" من ابنة الملك، بعد أن يعترف بمهاراته وقدراته الخاصة التي يرى أنه بحاجة إليها في تصريف شئون دولته..

.....

يتضح من العرض السابق توافر وظائف بروب جميعها في مسرحيات عبد الحكيم لانطلاقها من الموروث الشعبي (الشفاهي والكتابي).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واستمراراً مع نموذج بروب؛ فإذا كان الفعل الدرامي عنده، متمثلاً في وظائف الشخصية، يتحدد كتتابع لإحدى وثلاثين وظيفة، فإن هذه الوظائف قابلة للتجميع في دوائر محدودة هي دوائر الفعل. وبعبارة أخرى يمكن البحث ــ داخل هذه الوظائف ــ عن محاور دلالية تنطوي تحتها الشخصيات، وكل شخصية موكول إليها القيام بفعل (أو أكثر من فعل) معين. وهذه الدوائر هي :

1 - دائرة الفعل المتعدي.
2 - دائرة الفعل الواهب .
3 - دائرة الفعل المساعد.
4 - دائرة فعل الأميرة (أو الشخصية موضوع البحث).
5 - دائرة فعل الموكل.
6 - دائرة فعل البطل .
7 - دائرة فعل البطل المزيف.[1]

مع الوضع في الاعتبار أن احتمالية اشتراك أكثر من شخصية في مجال واحد للأحداث (القيام بأكثر من وظيفة) أمر محتمل، إن لم يكن مؤكد الورود، في مقابل محدودية عدد مجالات الأحداث الواردة الوجود في الحكاية(الفعل الدرامي) من منطلق أننا نتعامل مع بنى متكررة ممكنة

---

(1) See: Vladimir Propp: Morphologie du conte merveilleux, ed, Seuil, 1970.p:69 ,

عن : سعيد بنگراد: **سيميولوجية الشخصية الروائية."رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا"**، (عمان: دار مجدلاوي ،2003) . والكتاب متاح على الموقع الالكتروني للمؤلف على الرابط التالي: http://saidbengrad.free.fr/ouv/index.htm في نسخة الكترونية ، وهي التي اعتمدنا عليها هنا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التمييز[1].. بمعنى أن هذا النموذج الخاص بالشخصيات يمكن التعامل معه باعتباره نسقا عاما، فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير أشكال الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة فعل سيظل واحدا؛ لتصبح الوظيفة بنـــاء على ذلك هي الخالقة للشخصية ..

وفي نفس هذا التوجه، قدم "ســـوريو"، منطلقـــاً مـــن النـــصوص المسرحية، نموذج عاملي يكثف ويلخص مجموع التطـــورات والتحـــولات التي يزخر بها النص المسرحي، ويتكون نموذجه من ست محاور حـــددها كالتالي :

- الأسد : القوة الثيمية الموجهة/الراغب في الفعل.
- الشمس : ممثل الخير المنشود للقيمة الموجهة.
- الأرض : المستفيد المحتمل من هذا الخير / ويسعى الأسد إليها.
- المريخ : العقبة التي تعيق طريق الأسد .
- الميزان : الحكم، واهب الخير.
- القمر:العنصر المساعد/المانح/مضاعفة إحدى القدرات السابقة.[2]

هذه المحاور الست لا تتحقق إلا من خلال تفاعلها وتـــداخلها مـــع بعضها.. وتكمن أهمية هذا النموذج في احتوائه علـــى معظـــم المواقـــف والعلاقات المتخيلة (الدرامية) .. كما أن "سوريو" برهن من خلاله على أن

---

(1) انظر: ترنس هوكز: **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيد الماشطة(بغداد: دائـــرة الثقافـــة العامـــة 1986)، ص64.

(2) انظر:

ـــ عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح. (القاهرة:الهيئة المـــصرية العامة للكتاب 2005)، ص:108.

ـــ سعيد بن كراد،نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التأويل العاملي يمكن تطبيقه على النصوص المسرحية بشكل مباشر، على غير الحال عند بروب الذي استنبط نموذجه من الحكايات الشعبية..[1]

ومع أن النتائج التي تتوفر باستخدام نموذج سوريو " بنفس قيمة النتائج التي تم الحصول عليها انطلاقا من التطبيقات على الحكايات الشعبية. ففي تصنيف سوريو نعثر، وإن بتعابير مختلفة، على نفس التمييزات بين القصة الحديثة (التي لا تشكل عنده سوى سلسلة من الذوات الدرامية)، وبين مستوى الوصف الدلالي.."[2] وإن مثلت الأسماء التجريدية التي اقترحها "سوريو" مشكلة وعائقا في تكون وتصنيف هذا النموذج خاصة فيما يتعلق بالجانب الدلالي حين التطبيق..

ثم قدم السيميائي الفرنسي (*جريماس*) **Greimas (1917 – 1992)** في كتابه (علم الدلالة البنيوية) **1966** تطويرا لنموذج بروب؛ فبينما هدف "بروب" إلى دراسة نوع بعينه من القص؛ فإن "*جريماس*" سعى للوصول "إلى القواعد الكلية للقص عموماً، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد. ويستبدل *جريماس* بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة تتضمن كل الأدوار، أو الذوات **actant**، التي أشار إليها بروب :

فاعل --- مفعول

مرسل--- مستقبل

مساعد--- معارض

---

(1) see: Patrice Pavis:**Dictionnaire du Theatre**.(Paris:Editions Sociales 1980).p:20.

نقلاً عن : عصام الدين أبو العلا ، نفسه. ، ص:108، 109.

(2) see: Algirdas Julien Greimas.**Sémantique structurale**.(Paris,Librairie Larousse,1974).p:175

نقلاً عن : سعيد بن كراد،نفسه،الفصل الثالث.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وترسم هذه الأنواع ثلاثة نماذج رئيسة يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص:

1- رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل/مفعول)

2- اتصال (مرسل/مستقبل)

3- دعم إضافي أو إعانة (مساعد/معارض)." [1]

يتضح أن "جريماس" وضع يده على القواعد التي تتولد عن أشكال القص (الفعل الدرامي) التي تسببها الشخصيات (بكونها وظيفة)؛ منطلقاً من المفهوم "الجوهري للتضاد الثنائي بوصفه صيغة مفهومية بشرية أساسية، ويتضمن التسلسل الحكائي هذه الصيغة باستخدام عاملين تكون علاقتهما إما تضادية أو غير تضادية، وستولد هذه العلاقة على المستوى السطحي إذن الأحداث الجوهرية للقطع والوصل والانفصال والتوحيد وللصراع والتوفيق.. إلخ، والتحرك من أحد هذه الأحداث إلى آخر.."[2]

وقد رأت *آن أوبرسيفلد*، ووافقها الرأي *باتريس بافيس*، أن ثمة تعديلا يجب أن يطرأ على النموذج الثاني بتغيير وضعي الفاعل والمفعول؛ من منطلق أننا ــ فيما يرى بافيس ــ " لا ننطلق من الفاعل الذي يتم بناؤه بطريقة واعية من مرسل في اتجاه مستقبل، كما أن الفاعل لم يكن ليتحدد إلا في نهاية المطاف وفقاً لرحلة البحث عن المفعول. إن تعريف الفاعل ليس بوصفه فاعلاً وإنما وفقاً لأفعاله المادية الملموسة.. فلا وجود لفاعل

(1) رامان سلدن: **النظرية الأدبية المعاصرة**. ترجمة:د جابر عصفور (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة "1"، د ت)، ص:119، 120.

(2) ترنس هوكز، نفسه، ص:83.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مستقل في نص ما"[1] .. وبهذا تتحول العلاقة إلى تبادلية وليست في اتجاه واحد..[2]

فاعل --- مفعول

وحدّد جريماس في طرحه النظري والتطبيقي "الأشخاص لا ككائنات نفسية، وإنما كمشاركين. ذلك أن (الشخص) من وجهة النظر الألسنية، لا يُحدّد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة، أو بعمله أو دوره فيها. وبهذا يمكن النظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية، ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم (نحوي)، إذ ليس هناك من ــ وجهة نظر نحوية ـ فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل. والفاعل النحوي هو مَنْ قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى الدراما"[3]، ذلك لأن الدراما في أحد تعريفاتها هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص/العوامل .

كما تنبه جريماس إلى قضية هامة من قضايا المسرح والمتعلقة بالعلاقة بين الشخصية والممثل؛ فميز بين (العامل) و(الممثل) مقدماً "بذلك فهماً جديداً للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته (الشخصية المجردة). وهي قريبة من مدلول (الشخصية المعنوية) في عالم القانون، فليس من الضروري أن يكون (العامل) شخصاً (ممثلاً)، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة التاريخ أو الدهر، وقد يكون جماداً أو حيواناً... الخ. وهكذا تصبح

---

(1) Patrice Pavis.p:12 .

نقلاً عن : عصام الدين أبو العلا، نفسه، ص:113، 114.

(2) انظر: عصام الدين أبو العلا، نفسه، ص: 114.

(3) محمد عزام: **شعرية الخطاب السردي** (دمشق:اتحاد الكتاب العرب 2005) ، ص:16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشخصية (مجرد دور يؤدّى في المسرحية)، بغضّ النظر عمن يؤديه".[1]

وفي طرحها لنموذجها تؤكد *آن أوبر سيفلد* على ضرورة التعامل مع الشخصية بوصفها وظيفة من وظائف البنية الدرامية، والابتعاد عن النظرة السيكولوجية التي شاعت في حقبة ما بعد الرومانسية ولا تزال، ولتحليل الشخصية سيميائياً، وفق هذا المنظور، يجب أن يتم بحثها بحثاً كلياً في إطارها العام، بمعنى أن الشخصية لا تدرس منفصلة أو بشكل مؤقت. وذلك مع وضع السياق التاريخي الذي ظهرت فيه الشخصية في الاعتبار. كما أشارت إلى ازدواجية خطاب الشخصية؛ حيث تتكلم بلسانها حيناً أوبلسان المؤلف في أحيان أخرى.... [2]

وقدم *جورج سافونا* و *إلين أستون* ملخصاً للنتائج التي توصلت *أوبر سيفلد* إليها فيما يتعلق بالشخصية على مستوى النص.. اندرجت هذه النتائج تحت محورين، الأول: الشخصية كوحدة لغوية **Lexeme**، (وحدة أساسية من المفردات) .الثاني: الشخصية بوصفها كلاً سيموطيقياً ..

أولاً : الشخصية بوصفها مفردة:

أ- العامل/الفاعل **actant**: للشخصية وظيفة أجرومية في البنية الدرامية بها تتأسس صورتها الفاعلية .

ب- الكناية **Metonymy**: تؤدي الشخصية وظيفة كجزء من كل، أو في علاقتها بشخصية أو شخصيات أخرى.

ج- الاستعارة **Metaphor**: قد تؤدي الشخصية على مستوى استعاري كأن تحيل إلى القوة أو الضعف وما إلى ذلك.

---

(1) محمد عزام ، نفسه، ص:17.

(2) انظر : آن أوبر سيفلد: **قراءة المسرح**، ص:146. وص:164، 165.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د- المرجع **Referent**: يمكن قراءة الشخصية كمرجع تاريخي سوسيولوجي استعاري أو كنائي.

هـ - الإيحاء **Connotation**: إن دلالة الشخصية تضع سلسة من المستويات الإيحائية؛ يتبدى ذلك في الشخصيات الأسطورية على سبيل المثال؛ حيث تحتفظ بكل تفاصيل الأسطورة وتستدعيها إلى مخيلة المتلقي من مجرد اسمها.

ثانياً : الشخصية بوصفها كلا سيميوطيقياً:

أ- الوظيفة التمثيلية **Function actorial**: حيث يشكل الفاعل وحدة دلالية من وحدات القص؛ وقد تقوم عدة شخصيات متمايزة ومجتمعة بهذه الوظيفة..

ب- التفرد **Individual**: استخدام السمات التي تحدد الفروق قد تدل على الشخصية الفردية كما في المسرح البرجوازي. وقد تشير أسماء الشخصيات إلى ذلك. ودور الفرد قد يشير أيضاً إلى الدخول في سياق تاريخي سوسيولوجي (ومن أمثلة ذلك عندما تدخل شخصية تاريخية مسماة في قصة درامية).

ج- الجمعية **collectivisation**: قد يعمل تمثيل الشخصيات بطريقة مضادة للاهتمام بالشخصية في حد ذاتها. ومن المهم هنا الشخصيات التي تؤدي وظيفة كدور مشفر. أي تعطي دوراً مقرراً سلفاً لتلعبه. مثلاً الشخصيات في الكوميديا ديللارتي، أوالميلودراما.. والشخصيات التي تؤدي دورها كتجريدات ثقافية سوسيولوجية (بطريقة بريشت).[1]

(1) انظر : إلين آستون وجورج سافونا: نفسه ، ص ــ ص :36 ــ 66.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ورغم كل هذه الاجتهادات حول وضع نموذج للتحليل السيميائي للشخصية المسرحية، إلا أن هذا الأمر يظل مفتوحاً ومرواغاً؛ لما تتسم به الشخصية المسرحية الحديثة من ممانعة تجبر المحلل على الإفادة من كل التراث السيميائي في تحليله لها دون إخضاعها لنموذج محدد قد يؤدي به إلى لوي عنق الشخصيات المُحللة والخروج بها عن إطارها الدرامي المرسوم..

وفيما يلي محاولة لدراسة الشخصية في مسرح عبد الحكيم سيميائياً وفق ما يلائمها، في إفادة مما سبق وعرضناه من نماذج دون فرض أحدها.. انطلاقاً من اعتبار الشخصية (كائناً) له وجهان: الأول (دال) والآخر (مدلول) فتكون (الشخصية) بمثابة (دال) من اسمها أو أية صفات تفصح عن هويتها. أما (الشخصية) (كمدلول) فعن طريق أفعالها وعلاقاتها السيميائية ببقية الشخصيات في إطار الفعل الدرامي والمسرحي ككل؛ أو بواسطة أقوالها وسلوكها.. وبذا فإن صورة الشخصية لا تكتمل إلا بانتهاء الفعل/الحدث الدرامي..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني

إشارات أسماء الشـخصيات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : الاسم الشخصي المميز (المُعرف)..

الاسم هو الذي يحدد الشخصية المسرحية ويعرفها، ويقدم (بوصفه دالاً) مدلولات تكشف عن الكثير من صفاتها التي تدخل بالمتلقي إلى العالم الدرامي للمسرحية. ولهذا لابد للشخصية المسرحية من أن تحمل اسماً يميّزها.. ويتوخّى الكاتب أن تكون أسماء شخصياته متماشية مع مسمّياتها، فلا يسمّي (الكاذب) مثلاً بـ (الصادق)، ولا (المؤمن) بـ (المنافق) إلا إذا أراد (المفارقة).. وهذه القصدية لا تنفي اعتباطية العلامة، ذلك أن الاسم قد يستغنى عنه لتطلق على شخصياته ألقاباً مهنية من قبيل: الأستاذ، المهندس، والفلاح.. أو أسماء تشير إلى قرابة/علاقة أسرية: الأب، والأم..أو بالجنس مثل : المرأة، البنت، الرجل.. أو ينسبهم إلى مواطنهم مثل الروسي(وهو ما وجد في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي") .. أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم مثل: الغفير، والخادم، والأمير/الأميرة، والشيخ.

ويقوم اسم الشخصية بعدة وظائف (وفق نموذج آن *أوبر سيفلد*) كالوظيفة الإحالية، والمرجعية، والاستعارية، والكناية، والتفرد، والجمعية..

ونشير بدءا إلى مزية في أسماء شخصيات مسرح عبد الحكيم تتمثل في ازدواجية بعضها؛ حيث نجدها معرّفة (مكتوبة) في الإرشادات التي تسبق الحوار باسم بينما تناديها الشخصيات الأخرى داخل ساحة الاشتباك الدرامي باسم مغاير، تجلى ذلك في شخصية "الخلبوص" ؛ حيث تناديه الشخصيات داخل الحدث باسم "الخصي" على غير ما هو مكتوب ومعرف من الكاتب في مسرحية "سميراميس".. ويتكرر ذلك في مسرحيتي "رجل أعمى" و"الكلام"؛ فشخصية "الأم" في كلتيهما مكتوبة ومعرفة بهذا الاسم الذي يشير إلى دور أسري اجتماعي؛ بينما تناديها الشخصيات المشتبكة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معها دراماياً باسم "رقية" في المسرحية الأولى، وباسم "مرتا" في المسرحية الثانية(الكلام).. وفي مسرحية "الأعيان" يكتفي في تسميته لشخصية "الطفل" بهذا التمييز، إلا أن الشخصيات تتعامل معه باسم : "محمـــد".. وشخـــصية "حنضل" البائع في مسرحية "رجل أعمى"، فرغم إفادة عبـــد الحكـــيم فـــي تعريفه بشخصيات المسرحية بأن اسم الشخصية "حنضل" ومهنته "صاحب دكان في القرية"[1] إلا أننا نجده معرفاً داخل نص المسرحية بمهنته "البائع" بينما تناديه الشخصيات داخل الجمل الحوارية باسم "حنضل"؛ ربمـــا كـــان سبب ذلك هو حرص عبد الحكيم على عدم تشتيت المتلقـــي؛ فالشخـــصية ثانوية تظهر فجأة في منتصف الأحداث تقريباً؛ إضـــافة إلـــى أن الجمـــل الحوارية التي تصاحب ظهورها سريعة متداخلة بين شخـــصيات مختلفـــة (قطب ــ جبريل ــ البنت ــ الزبائن ــ رجل ــ البائع/حنـــضل) فيُعـــرف عبد الحكيم لمتلقيه الشخصية بمهنتها حتى لا يتوقف ليتعرف عليها وليستمر تلقي التراشق الحواري في سلاسة..

أ) أسماء الشخصيات محدداً لنوع المسرحية :

تقوم أسماء الشخصيات بوظيفة تحديد نوع المـــسرحية (تراجيـــديا/ كوميديا/ تراجوكوميديا/ مرتجلة).. وهي مزية موجودة في الدراما اليونانية القديمة، لاحظها *أرسطو* في أن كتاب التراجيديا يطلقون على شخـــصياتهم أسماءً حقيقية أو تاريخية، بينما يطلق كُتَّاب الكوميديا أسماءً خيالية.. فمـــثلاً عندما يطلق *سوفوكليس* اسم أوديب ــ أي مربوط القدمين ــ في مسرحية "الملك أوديب"، نعرف أن المسرحية تراجيدية مأخوذة من أسطورة أوديب،

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم: **رجل أعمى** ، ص ــ ص : 422 ــ 431.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعندما يطلق يوربيدس أسماءً ساخرة على شخصيات مسرحيته "الضفادع" نعرف أن المسرحية كوميدية أو خيالية.[1]

وقد أطلق عبد الحكيم في مسرحياته المستمدة من التراث الشعبي أسماءً حقيقية؛ مما يشير إلى نوع المسرحية مثل: "حسن ونعيمة" ، و"شفيقة ومتولي"؛ ليحيل المتلقي إلى الحكايتين أو الموالين القصصيين الشهيرين.. والحقيقة أن الشخصيات المستمدة من الحكايتين لم يتشكلا في النص سوى من الجانب النفسي؛ في محاولة من الكاتب للكشف عن خلجات نفوس تلك الشخصيات الشعبية التي لم تطرق من قبل؛ بحثاً عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث والظواهر المعروفة. لتحتل الشخصية بذلك بؤرة المسرحيتين واهتمامهما بدلاً من الحدث أو الصراع ..

وفي مسرحية "حرب البسوس" نجد الشخصيات مستمدة من سيرة "الزير سالم" التي تحوي قصة هذه الحرب، فنجد شخصيات "الجليلة" و"كليب" و"اليمامة" و"الزير سالم" و"جساس" و"التبع"، وأدى تحول "كليب" في تنكره وخديعته لقتل "التبع" إلى مسمى "بهلول" إلى زيادة التقليل من حدة التراجيديا في المسرحية، خاصة وأن شخصية "الدلال" كانت قد ظهرت منذ البدء وهي لا تختلف في وظيفتها الدرامية عن شخصية "البهلول"؛ فمهامهما التفريج عن الملوك وإضحاكهم..

وفي مسرحية "سعدى ومرعي" تحمل الشخصيات الأسماء المعروفة في السيرة الهلالية : "العلام" و"أبو زيد الهلالي" و"سعدى" و"مرعي" و"دياب" و"يونس" و"الزناتي".

---

(1) انظر: مارفن كارلسون: **علامات أسماء الشخصيات في الدراما**، من كتاب : نجوى عانوس: دراسات في سيمياء المسرح، ص 79، 80.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي سياق الأسماء المستمدة من السير الشعبية تـــأتي شخـــصيات مسرحية "الملك معروف"، وهي سيرة شعبية مندثرة جمعها عبد الحكـــيم ، بوصفه باحثا ميدانيا فلكلوريا، حيث نجد الشخصية الرئيسة "الملك معروف" و"زوجته" و"وزيره" ومعهم "الملك العون". ووظف عبد الحكيم سيرة "الملك عبيد الغالبة" في مسرحية "اللي يشبع ينطح" مستخدما شخصيتها الرئيسة..

كما نجد في مسرحية "خوفو" تأكيداً لسيمائية العنوان علـــى مـــستوى الشخصيات؛ فشخصياتها تحمل مسميات تاريخية حقيقية، فهناك "الملك خوفو" و"الملك سنفرو" و"زوجة الملك خوفو" و"زوجة الملك سنفرو".. ومثـــل هـــذه الأسماء (وكذلك شخصية "سميراميس" في مـــسرحية "ســـميراميس")، تقـــوم بوظيفة إحالية؛ إذ تشير إلى كل عناصر الفترة التاريخيـــة ومميـــزات هـــذه الشخصية وإنجازاتها التاريخية/الأسطورية، سواء وجدت في النص الـــدرامي أم لم توجد؛ من منطلق أن "مرونة النسق الإيحائي يـــسمح بتوضـــيح كيفيـــة استثمار سلسلة من البنيات الأيديولوجية لدى القارئ أو المتفرج في الشخصية نفسها، سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص (تاريخية أو أســـطورية) أم بواسطة عناصر مستخدمة في العرض".[1]

ولكن وجود شخصيات خيالية أو غير واقعية في مسرحية "خوفـــو" يبعدها عن أن تكون دراما تاريخية، ويحولها إلى فانتازيا، فهناك شخصيات تحت مسميات : "الملاك الأول" و"الملاك الثاني"، وهما الملكان المـــسئولان عن سؤال الإنسان في قبره بعد دفنه، ويظهران مع بداية المسرحية التي تبدأ منذ لحظة حساب "الملك خوفو". وأيضاً هناك شخصية جاءت تحت مسمى "شبح الملك المنتحر زوسر".

ويحول اسم شخصية "الخلبوص"(المركبة) المسرحيات التراجيديـــة

---

(1) انظر : آن أوبر سيفلد: **قراءة المسرح**، ص:152..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي وظف فيها إلى تراجيكوميديات مرتجلة؛ أمثال "سميراميس"، و"أوكازيون"، و"جنينة الحيوانات البشرية"، و"بمالي أفعل ما بدالي"، فرغم ما تحويه هذه المسرحيات من مآس دموية وأحداث إنسانية مستدعاة من فجائع الواقع المعاصر، إلا أن هذه الشخصية تنشر في تلك المسرحيات جواً من الكوميديا والارتجال[1]؛ لما تتمتع به من سخرية لاذعة ضاحكة؛ وفرتها لها خفة الدم وفكاهية الشخصية المصرية[2] بشكل يطرح تلك المآسي وعجز إنسان الدول النامية (العربية) بمظهر لاه مضحك؛ مما يكرس الطابع التراجيكوميدي لتلك المسرحيات..إضافة إلى سمة الارتجال التي وفرها وجود "الخلبوص" بوصفه عنصرا رئيسا في أحد أشكال الفرجة الشعبية؛ فهو ــ فيما ذكر الجبرتي ــ كان يصحب المغنيات (العوالم) في الأفراح .. ومثله مثل (الخول) أو (الغايش) وهو (المخنث الرقاص). وقد ظل يلعب دوره حتى وقت قريب جنباً إلى جنب مع جماعات أخرى بدأت تظهر في الأفراح العامة مثل (النقرزان) الذي يحمل طبلة صغيرة يدق عليها دقات ذات نغمة خاصة تحدثها قطعة من الجلد السميك ومعه آخر يحمل عصا طويلة في نهايتها كرة من الفضة، وكان

---

(1) الارتجال Improvisation: "هو التمثيل، أو الإلقاء، أو الأداء التمثيلي الفوري، أي دون إعداد سابق.. وتاريخ الارتجال الدرامي قديم، يتراوح مداه بين الطقوس والشعائر البدائية ومشاهد الوقائع الحديثة، وقد عرفته الملاهي الكلاسية والملاهي المرتجلة.."

إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** (القاهرة : دار المعارف، دت) ، ص : 45.

(2) تتميز الشخصية المصرية بميلها الدائم إلى الفكاهة والضحك بطريقة لا تخلو من سخرية مريرة (خاصة بالحكام) ومن هنا جاء الأدب المصري غنياً بألوانها وخاصة ما اتصل بالنكت والملاحاة والقفشة .. وغيرها . وتذهب معظم لكتابات التاريخية وأراء الرحالة إلى أنهم يفعلون ذلك تغلباً على أوجاع ومتاعب الحياة اليومية..

انظر: وينفرد بلاكمان :**الناس في صعيد مصر "العادات والتقاليد"**، ترجمة :أحمد محمود (القاهرة: دار عين للدراسات،1995)،ص:10.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتراقص في عرض الطريق بعصاه في حركات منتظمة تتناسب مع نغمات الطبلة التي يدق عليها صاحبه.. [1]

وتشير أسماء الشخصيات السياسية؛ إلى واقعية المسرحية وحقيقة مضمونها، فنجد في مسرحية "اللي يشبع ينطح" شخصيات تحمل أسماء "الرئيس الأمريكي بل كلينتون"، وزوجته "هيلاري" في ظل تردد اسم "مونيكا" في محاولة للتهكم على التدهور الخلقي لرموز ورؤساء الدول الاستعمارية الكبرى وفضح التخبط وطرق إدارة واتخاذ القرار المرتكزة على الرغبات والنوازع الغير منطقية واللا أخلاقية من خلال سيميائية هذه الشخصيات الفاعلة في الحراك الدرامي على المستوى الظاهر(المكتوب) أو المستوى غير المكتوب (الفجوات) المتروكة للمتلقي.. وإذا كانت هذه الأسماء أمريكية فإننا نجد في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" أسماءً يهودية تشرك إسرائيل في الحدث؛ فنجد شخصيات تحمل أسماء "مادلين"، و"كوهين" ضمن الوفد العالمي (الناتو) الذي جاء للاطمئنان على أن أمور "الجنينة" تسير وفق المخطط المرسوم.

ب) أسماء الشخصيات علامات فاعلة في البنية الدرامية..

غالباً ما يشير اسم الشخصية إلى سمات شكلية أومعنوية لحامله.. ففي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" يتيح اسم "سامح" دلالات تدور حول مدى تسامح هذه الشخصية وبراءتها[2]؛ إلا أنها في الحقيقة رغم نهايتها المأساوية بالقتل على يد أبيها، شخصية ثورية متمردة تأبى أن

(1) انظر : عبد المنعم شميس: **حرافيش القاهرة** (القاهرة : دار المعارف ، سلسة اقرأ 594، 1989)،ص:22، 23.

(2) انظر : الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: **القاموس المحيط** (بيروت :مؤسسة الرسالة، دت)، باب الحاء، فصل السين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تهان، فمذ ظهورها وهي تقرر المقاومة والحرب ضد الأعـداء (النـاتو) وأعوانهم، وأولهم والده "المدير"، الذي يحاول منعه ولا ينجح في ذلـك إلا بقتله، إلا أن الاسم يترك ببراءته المصحوبة بهذه النهاية تأثيرات عاطفيـة مسرحية خاصة حين بكاء بقية الشخصيات وهي تردد اسمه..

وفي مسرحية "أوكازيون" يحمل اسـم شخـصية "روحيـة" دلالات معنوية درامية تحققت في المسرحية؛ فرغم أن "وسيم" طلقها، بعد أن أنجب منها ابنهما لعدم تحمله إهانات أهلها التي سببها التفاوت الطبقي بينهما، فهو فنان شعبي(فرفور) في فرقة للفنون الشعبية، إلا أن "روحية" ظلت تجـول خلفه غير آبهة بأهلها، إلى أن تأتى لها من الجرأة ما مكنها من مواجهتـه واعترافها بما تكنه له من مشاعر ، لتضعه في موقف نفسي صعب؛ فهـو يبادلها مشاعرها لكن ظروفه المعيشية صعبة؛ فيتركها دون رد، لتستمر في متابعته، إذ تظهر بين الفينة والأخر متلصصة عليه دون أن يدري، حتـى يهييء لها القدر أن تكون سبباً في حل مشاكلهم ولم شملهم.

ونجد شخصيات الفرقة الشعبية تحمل أسماء من قبيـل (وسـيم ــ فتحي ــ شربات ــ رمضان) وإذا نظرنا إليها كمجموعة ستتيح لنا رؤيـة سيميائية أشمل لأعضاء الفرقة ككل؛ فاسم "وسيم" مـن "الوَسـامَةُ: أثَـرُ الحُسْنِ، وقد وَسُمَ، ككَرُمَ، وَسامةٌ ووَساماً، بفتحهما، فهو وسيم"[1] .. فهـم يتمتعون بالوسامة والرشاقة، وهم مجموعة من الشخصيات تتمتع بخفـة دم لا حدود لها(شربات)، ويتحلون بالصبر والاحتمال في مهنتهم التي يكـدون فيها من أجل إمتاع جمهورهم الذي تخلى عنهم لمـا وفرتـه التكنولوجيـا والفضائيات من وسائل أغنته عن فنهم(رمضان)، ومهما كانت الـصعوبات

(1) الفيروز آبادي، نفسه، ج4، ص:187.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي يواجهونها لا يتركون اليأس يتسلل إليهم متخذين من الجهد والعمل الشاق مسلكاً لفتح طرق ومنافذ لتسويق فنهم (فتحي).

وفي مسرحية "الشبابيك" يتفق اسم "وصفة" مع أفعال الشخصية ووظيفتها الدرامية؛ حيث تقوم بتقديم وصفات سحرية لأختها "حسنية" من أجل الإيقاع أو جذب "البيه" للزواج منها لرغبتهما في الصعود الطبقي. ويشير اسم "حسنية" إلى مدى حسن نيتها وبعدها عن الإيذاء؛ فالإِحْسانُ " ضِدُّ الإِساءَةِ، وهو مُحْسِنٌ ومِحْسانٌ"[1] .. وربما كان حسن النية لديها قد وصل بها إلى درجة من السذاجة ساقتها وراء أسحار أختها لتقع في خطأ أسفر عن حمل من علاقة غير شرعية مع "البيه"؛ لتسرع في الزواج من شخصية "صابر" قبل انفضاح أمرها، مخفية عنه حقيقة نسب ابنها "مسعد"، الذي يشكل اسمه دالا يعطي دلالات السعادة التي لم تتوفر له طوال المسرحية سوى في إشارات قد توحي بها النهاية المفتوحة المتروكة لتأويلات المتلقي؛ إذ نفهم من كلام الشخصيات عن اقتراب الحريق المندلع في القرية من البيت الموجودين فيه؛ فتخرج جميعها من البيت، وهو ما يدل في إحدى إيحاءاته على أن الحريق الذي شب في القرية إشارة إلى حريق القاهرة، الشرارة الأولى لاندلاع ثورة يوليو، التي أعلت من شأن الفلاحين واحتوت فقراء المصريين؛ بانتهاجها السياسة الاشتراكية التي تهتم بالعدالة الاجتماعية، وتتخذ من الطبقات الدنيا المقهورة (البروليتاريا) أساسا ومرتكزاً لتحركاتها.. وتتهم شخصية "معبد" في النهاية الشخصيات البروليتارية (مسعد ــ وصفة ــ حسنية ــ صابر) بالقيام بهذا الفعل الذي شكل بداية انهيار النظام الملكي في مصر.

---

(1) انظر : الفيروز آبادي: نفسه، ج4، باب النون، فصل الحاء، ص :214.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتفق اسم شخصية "معبد" من حيث التحليل السيميائي له مع اسم شخصية "مسعد"؛ فرغم أن الاسم(معبد) يشير إلى العبودية وانعدام الحرية؛ فهو الوريث الشرعي لقصر/عرش أبيه "البيه" الذي مات، يتصرف تصرفات صاحب السلطة؛ إلا أن الدلالات التي يوفرها الاسم تتحقق في تأويل المتلقي للنهاية المفتوحة التي تشي بالتهام النار لقصره وتهديد سلطته المنحصرة في هذا الكيان المادي.. وبذلك تتحقق دلالة الاسمين "مسعد" و"معبد" سيميائياً بما بعد نهاية المسرحية وليس منذ البداية أو خلال تصاعد الحدث.. وكليهما يحمل دلالات وظيفية أيديولوجية متحققة على أرض الواقع حين كتابة المسرحية التي جاءت استرجاعاً للحظة تاريخية (الملكية/ما قبل الثورة) مرفوضة من قبل الكاتب ومعظم المجتمع المصري حينذاك، خاصة طبقة البروليتاريا على عمومها؛ مما يعني أن المتلقي في سياق اللحظة التاريخية يمكنه أن يتنبأ من خلال إشارات الأسماء بما يمكن أن تؤول إليه النهاية، وإن تركها الكاتب مفتوحة.. يتفق هذا التحليل وما ذهب إليه *إيلام وإيكو* من أن المتلقي يفترض أن العالم المُمثل يخضع للقوانين الفيزيائية والمنطقية الخاصة بعالمه، ومن ثم فهناك درجة ملحوظة من الملاءمة بين شخوص العالم المسرحي وعالم المتلقي، ومن هذا المنطلق فإن مثل هذه الشخصيات تضع المتلقي في حالة اتصال مع العالم الخارجي (واقعه) بدلا من أن ينعزل عنه.[1]

ونفس المراوغة تتبدى في دلالة اسم شخصية "عيد" في مسرحية "رجل أعمى"؛ حيث لا تتفق إشارات الاسم مع أفعال الشخصية، فهي غير سعيدة، خائفة دائماً من أوهام متعلقة بالعفاريت والجان، مرتبكة؛ وهو ما

(1) انظر : إلين أستون ، وجورج سافونا، نفسه، ص:67.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

انتقل إلى ابنها "عيد". وبالربط السيميائي بين الشخصيات سنجد أن دلالات اسمه تتحقق بالنسبة لشخصية "الأم"؛ فوجوده بالنسبة لها هو العيد/الفرحة، وبموته تعيش في كآبة. ويمكن لسيميائية الشخصية التحقق في مستوى تأويلي آخر حين النظر إلى (أفعالها) التي سببت (نهايتها) في إطار سيميائية اسمها (عيد).

وتتكرر المراوغة مع دلالة اسم شخصية "قطب" ذات الدلالات الصوفية الدينية؛ إذ تقوم بدور "لص" في المسرحية، يعيش على ما يسرقه من القصر المهجور، فدلالة الاسم تتنافى مع أفعال الشخصية التي تحمله؛ لكنها قد تتفق في البدء، وتحديداً حين التعرض لصفات "قطب" الجسمانية، التي تبدت في وصف عبد الحكيم له؛ من أنه " فلاح مسن، قصير، متهالك، يمسك عصا، وبصره كليل"[1] ؛ لكن هذا الاتفاق سرعان ما يتبدد حين وصف الإرشادات له في لحظات تنكره؛ حين يركب لحية وهمية من جلد الأرانب[2] (ونلاحظ الدلالة السيميائية لتخصيص جلد الأرانب هنا، وهي دلالة مستمدة من وسم شخص ما بالأرنب في الأوساط الشعبية التي تستخدم الأرنب بشكل عام للدلالة على الجبن أو النصب أو الاثنين معاً وفق مقتضى الحال) .

ودلالة اسم "جبريل" الذي يحيل إلى سيدنا جبريل (الأمين) الواسطة بين السماء والأرض دلالة مراوغة؛ فهو ــ أيضاً ــ لص يساعد "قطب"، وإن تبدت عنده لحظة(ملائكية) واحدة في رفضه لفعل "قطب" المتمثل في

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص : 402.

(2) انظر : نفسه، ص : 434.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إصدار أصوات غريبة لإرهاب "عيد"؛ ليسقط الأخير في البئر، وهنا يلـــوم "جبريل" "قطب" على فعلته عطفاً وشفقة منه على أم عيد.[1]

وعند تحليل اسم شخصية "هنداوي" عمدة القريـــة فـــي مـــسرحية "الأعيان" سيميائيا، نجده لا يوحي أو يحيل إلى دلالات سلطوية بقـــدر مـــا يوحي بدلالات لا تسر، فهو منسوب إلى الهند، وحين مناجاة شخص ما في الوسط الشعبي المصري ومعظم الدول العربية بلفظ "هندي" فهـــو بمثابـــة السب والشتم والوسم بالغباء.

وشخصية "الولي" المزيف تحمل اسم "الجنيدي" وهو تصغير للفظـــة "الجندي" في دلالة على أنه أحد أشكال الجنود الصغيرة المستخدمة من قبل السلطة الإقطاعية في محاولاتها الدائمة لتكريس سلطتها.

ودلالات الاسمين هنا (الهنيدي/والجنيدي) مستمدة من وجهة النظـــر الماركسية تجاه الأسس الفكرية والطبقية تجاه الإقطاع ورجال الدين، التـــي تحيل إليهما أفعال الشخصيتين ودروهما في المسرحية.

ونجد اسم "لواحظ" الذي تحمله زوجة "الهنيـــدي" /العمـــدة، علـــى العكس منه، وهي تنتمي طبقياً إلى العمال؛ فوالدها يعمل منادياً في القرية، وهو ما سبب صراعاً نفسيا بينهما طوال المسرحية، انتهى ببروز نية القتل التي نماها الولي المزيف/"الجنيدي" داخل "هنداوي" لنفس السبب الطبقـــي.. إضافة إلى ما يشير إليه اسمها من دلالات تتحقق فعلياً فـــي المـــسرحية؛ فاسمها مستمد لغوياً من "لَحْظاً ولَحَظاناً" وهي في القاموس المحيط : "نَظَرَ بمُؤْخِرِ عَيْنَيْه، وهو أَشَدُّ التِفاتاً من الشَّزْرِ"[2]، بمعنى أنها قوية الملاحظـــة، ذكية، تلحظ وتفهم نوايا زوجها و"الجنيدي" في جميع الأمور؛ خاصة فيمـــا

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص:436 ، 437.

(2) الفيروز آبادي: نفسه، ج2، باب الظاء، فصل اللام، ص : 43

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يرمون إليه من تجويع أهل القرية من تبعات تتمثل في مضمون المثل الذي يقوله الولي للعمدة (اللي يشبع ينطح)؛ فتقوم بتوفير الطعام لأهل القرية سراً، بمعنى أنها ترعاهم وتحسن إليهم ــ وهو أحد معاني الملاحظة الواردة في القاموس المحيط ــ وهي تعرف أن في القرية ولي حقيقي هو "الشيخ عبدالله" ؛ فتأتي به وتدفعه إلى مناطحة تسفر عن انتصاره على الولي المزيف/"الجنيدي" وانفضاح أمر "هنداوي"؛ لتكون بذلك الشخصية المانحة (مع الشيخ عبد الله) لأهل القرية ككل؛ إذ ساعدت بشكل غير مباشر على تخليصهم من الشخصيات الشريرة، كما كانت ترعاهم في ظل سيطرتهم بشكل مباشر.

وفي مسرحية "الكلام" تطالعنا شخصية تحت اسم "مفتاح بيه" ليتوهم المتلقي منذ دخولها وظهورها مسرحياً أن هناك انفراجة درامية ستحدث؛ خاصة بعد الحوار/الحدث السكوني المنغلق بين "سامي" و"الأم"، واستمراره بعد دخول "المرأة"؛ إلا أن الإشارة التي وفرها اسم الشخصية يراوغ المتلقي؛ إذ لم تضف الشخصية على مستوى الفعل الدرامي أي جديد؛ بل خضعت كمن سبقها إلى محاكمة "سامي" النفسية، ثم تخرج دون ترك أي أثر مما يثيره الاسم الذي تحمله؛ لتصبح بعد خروجها شخصية من ورق، لم تأت لتقدم حلولاً، أو تطرح قضية؛ بل هي مثل غيرها (الأم/المرأة/المؤلف في البداية) ليس لها معالم محددة، فلا ماضي لها، ولا مستقبل لها، فهو قد يماثل أو يطابق شخصيات ذكورية أخرى تختلف عنها في الاسم فقط وجدت فيها شخصية "المرأة" ــ التي تعني أي امرأة ــ مبتغاها الأسطوري(القدرة على التخصيب) ؛ لتتشابه في النهاية مع شخصيات المسرحية من حيث عدم امتلاكهم خصائص اجتماعية فكرية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وثقافية، وحتى إن وجدت وتبدت في النص للحظات، فهي مشكوك فيها، بل مشكوك حتى في الشخصيات نفسها.

إن الشخصية في مسرح عبد الحكيم هي (مفهوم/وظيفة/دور) وكل من تقمص ذلك المفهوم فإنه تلك الشخصية.

يشذ عن هذه الشخصيات في أحد الجوانب شخصية حملت اسم "سامي"، وهي الشخصية الرئيسة/البطل، والاسم من العلو والرفعة، وتتحقق دلالة هذا الدال داخل الفعل الدرامي؛ إذ نجد "سامي" منذ البدء حانقاً رافضاً لكل أشكال الظلم والاستعباد التي مارسها الاستعمار ضد المواطنين المصريين خاصة الفلاحين، ويأخذ في حكي حكايات حدثت له شخصياً تبدى فيها وقوفه أمام أشكال هذه الظلم بطريقته الخاصة.. ورغم أنه إنسان عاديّ كالشخصيات التي معه، لا يتميز ببطولات خارقة أو حركات مؤثرة، فإنَّه يختلف عمّن حوله بحسٍّ وخيالٍ يجعله يحاول تقمص هيئة بطل أسطوري (مارجرجس) مادأ الفعل الدرامي والمسرحي بشحنات تعبيرية وحركية جعلت المسرحية تنفتح على دلالات إيحائية (أسطورية).

ج) أسماء حيوانات :

تشير أسماء الحيوانات إلى سمات الشخصية ووظيفتها في بعض الأحيان، ولعل أشهر هذه الأسماء **volpone** أي الثعلب لجونسون إذ يطلق اسم الحيوانات بالإيطالية على كل مدبري المكيدة، كما أطلق جونسون اسم تومونر **Tomattor** أي ثعلب المياه على شخصية قائد البحر في مسرحية "الفيلسوف".. وقد استخدم جورج فيدو (الكاتب المسرحي الفرنسي) هذه

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحيلة الدرامية من وقت لآخر، مثل إطلاقه على الشاب الخجول اسم العجل.[1]

واستخدم عبد الحكيم أسماء الحيوانات للدلالة على سمات الشخصية وصفاتها؛ ففي مسرحية "سميراميس" نجد كبير الكهنة ومجموعة حيوانات متكونة من "الحمار ــ الحمامة ــ ابن آوى ــ الثعبان ــ الغراب" تظهر بعد تتويج "سميراميس"؛ ممثلين لحاشيتها؛ الذين لا يروقون للخلبوص بوجه عام؛ إذ يقول:

> "وطبعا هيترقصوا لها لما ينشفوا دمها .. وهي مفروسة منهم عارفة ملاعيبهم الشبحية إياها اللي وارثينها وبيستنفعوا منها في خدمة أي عصر وأي سلطة منذ عصر آشورية حتى الغد"[2]..

يعزز هذا الرأي رمزية أسماء شخصيات مجموعة الحاشية؛ فالغراب مصدر للتشاؤم.. والحمار رمز للغباء. وابن آوى (الثعلب) رمز للخبث والمكر والدهاء. والثعبان رمز للشيطان. وتبقى رمزية اسم "الحمامة" منفردة في دلالتها عن غيرها؛ بهدف إكمال الثنائية اللامتكافأة، كما هي في الواقع، (الحرب/ السلام) (القوة/الضعف).

وتتكون شخصيات "جنينة الحيوانات البشرية" من شخصيات إنسانية مُحيونة، لتشير إلى تحول دول العالم الثالث، وخاصة العربية، إلى ما يشبه حديقة حيوان في نظر الغرب المستعمر، يتم تسيير أمورها بناء على تعليمات، ومن يخرج عنها (من الحيوانات) يتم عقابه، وحينما يلمح

---

(1) مارفن كارلسون: نفسه ص 62.

(2) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص: 86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"المدير" نية التمرد يأمر بخصي الأسد (الكبير/الملك) ليكون عبرة للبقيـــة.. صارخاً في الحيوانات ومنبهاً رجاله قائلاً:

" من هنا ورايح وتمشياً مع النظام العـــالمي الجديـــد مفيش حاجة سايبة، كله في قفصه، مفيش بص من الشبابيك والبيبان.. مفيش فوضى، الفوضى مرفوضة، وكل حـــارس (يعدد) الديب والتعلب وأبو الحصين والنعامة الخايفـــة مـــن خيالها والفيل أبو زلومة. كل حارس ملـــزم بحيوانـــه. دي الجنينة واسعة. مدينة. بلد .."[1]

والهدف من اختيار الأسماء الحيوانية لهذه الشخصيات لا يحمل بعداً سيميائياً خاصاً بقدر ما يحمل دلالة وبعدا سياسياً عاماً في مجملـــه، يـــشي بتحول المنطقة العربية إلى ما يشبه حديقة يسكنها حيوانات لا مانع من فعل أي شيء معهم.. وهو نفس المغزى الذي تتحول بسببه شخـــصية "عبيـــد" (عبيد الغالبة) في مسرحية "اللي يشبع ينطح" إلى "كلب" عند مقابلة الرئيس الأمريكي "بل كلينتون"، فالدلالة السيميائية لرمزية الكلب في الفكر العربي (الأمانة والوفاء وما شابه) ليست هي المقصودة دراماً بقدر قصدية الدلالة المغايرة السيئة؛ المتمثلة في كونه سباً في حق من تقال لـــه هـــذه الكلمـــة (كلب) كما هو متواتر ومعروف في الطباع الأخلاقية المصرية؛ لتكـــرس هذه الثنائية الاسمية (عبيد/كلب) دلالات متعلقة بحـــال الرؤســـاء العـــرب ومواقفهم تجاه سياسات الولايات المتحدة الأمريكية في المنطقة..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص : 114 ، 115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د) أسماء تشير إلى وظيفة درامية :

أطلق عبد الحكيم على المجموعات التي تمهد للحدث وتشارك فيه وتعقب عليه وتستبطن أعماق الشخصيات اسم الجوقة حيناً كما في مسرحيتي "سعدى ومرعي"، "جنينة الحيوانات البشرية". أو الكورس، كما في "الأعيان"، و"حسن ونعيمة" .. كما برز اسم "الراوي" في مسرحيات "حرب البسوس" ، "اللي يشبع ينطح"، "جنينة الحيوانات البشرية". وبروز "الراوي" يحيل إلى (المداح أو القوال أو البدّيع) في الأوساط الشعبية الأدبية والفنية. وقد استثمره عبد الحكيم استثماراً واعياً في مسرحه؛ وتحديداً في مسرحيات "حرب البسوس"، "اللي يشبع ينطح"، "جنينة الحيوانات البشرية"، وإن برز أكثر في المسرحية الأولى؛ حيث جعل منه طاقة تعبيرية كلامية وحركية تمثيلية أثرت الفعل المسرحي وأضافت إليه بشكل لا يتأتى إلا بوجوده.

وحظي المتفرج باهتمام كبير في نصوص عبد الحكيم؛ فتبدى اسمه في مسرحيتي "بمالي أفعل ما بدالي" و "أوكازيون" بشكل فاعل متدخل في الحوار والحدث المسرحي علاوة على وظيفته الدرامية (كمتلق) التي لا تتم المنظومة المسرحية بدونها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : الأسماء التجريدية ودلالاتها السيميائية.

انطلاقاً من السياق التاريخي في تحليل الشخصية نجد أن معظم المسرحيات التي اشتملت على أسماء تجريدية تنتمي تاريخياً إلى الفترة (**1960 ــ 1967**) ؛ (وهذه المسرحيات هي: ملك عجوز ــ شفيقة ومتولي ــ حسن ونعيمة ــ المستخبي ــ الكلام ــ رجل أعمى) ويمكن إحالة سبب هذا التجريد الفني إلى بعد سياسي أيديولوجي؛ حيث كانت سلطة الثورة المصرية تحاول تثبيت أقدامها على المستوى الخارجي وفرض رؤيتها الفكرية على المستوى الداخلي؛ فارتبطت شخصيات تلك المسرحيات بهذه الفترة. وربما كان هدف عبد الحكيم في طمس معالم شخصياته التأكيد على أن هذه الثورة هي ثورة أمة وثورة شعب، وليست ثورة فرد أو شخص، قد يكون هذا سبباً من الأسباب التي جعلته يتعامل مع هذه التقنية في رسم شخصيات مسرحياته؛ خاصة وأنها تعالج، على المستوى الباطني أحيانا والظاهري حيناً، قضايا تتعلق مباشرة بممارسات السلطة ورؤيتها الأيديولوجية تجاه الواقع المصري حينذاك.. لتقترب شخصياته من الشخصية المفهوم ، فمعظمها لا يمكن الوقوف على معالمها. وكل ما نجده هو عبارة عن تقاطعات لمفاهيم إنسانية تتجسد في أفعال ومواقف لا تخص أيا من تلك الشخصيات بمفردها وإنما تخص كل من مر بمثل حالها. بمعنى أن الشخصيات عند عبد الحكيم تأتي وكأنها دال، من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، وتترك للمتلقي مطلق الحرية في التأويل وطرح الرؤى؛ ولعل ذلك من أقوى أسباب تعرضه لهجوم نقدي أيديولوجي عنيف ممن هم في الحقيقة رفاقه من المثقفين/المسرحيين الماركسيين المصرين.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ) أسماء تشير إلى دور أسري اجتماعي :

لا تمدنا هذه الشفرة بأسماء أو بمهنة ولكن بدور اجتماعي، فبدلاً من أن نطلق في مسرحيات موليير أسماء تقليدية مثل أورجون وداميس ..الخ، نطلق عليهما الأب والابن، وقد استخدمت الدراما الدينية في العصور الوسطي هذه الشفرة بصورة موسعة، باستثناء الشخصيات التي تم اقتباسها من القصص التوراتيه، والمتعلقة بالكتاب المقدس، والتي لم يطلق عليها أسماء في الكتاب المقدس مثل الملك والمسافر والرسول والسجان.

ويعد ستريندبرج هو من أحيا هذه المسميات في "ثلاثية دمشق" **(1898)** في محاولته لتحقيق تأثير تجريدي ذا مغزى أخلاقي.. وقد انتقل هذا النظام التشفيري من ستريندبرج إلى التعبيريين الذين ارتبطت مسرحياتهم بالعلاقات الأسرية وبالإنسان والمجتمع التكنولوجي، فأصبح من الطبيعي أن نجد شخصيات تحمل أسماء من قبيل: الأب ــ الابن ــ المهندس ــ العامل ــ الزعيم ــ البائع، وهي شخصيات بلا أسماء ولكنها تشير إلى الدور الذي تلعبه في البناء الأسري والاجتماعي.[1]

وقد برزت هذه المسميات في معظم مسرحيات عبد الحكيم، فنجد في مسرحيات "حسن ونعيمة" "شفيقة ومتولي و"رجل أعمى" و"الأعيان" و"أوكازيون" شخصيات رئيسة تحمل اسمي "الأب" و "الأم". وفي مسرحيتي"المستخبي"، و"الكلام" في كل منهما شخصية رئيسة تحمل اسم "الأم". وفي مسرحية "سميراميس" شخصية تحمل اسم "الرسول".

(1) انظر مارفن كارلسون: نفسه ، ص 56.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب) أسماء تشير إلى المكانة الاجتماعية :

هناك أسماء شخصيات تحيل إلى مكانة سلطوية، مثل "الملك" في مسرحيات "ملك عجوز"، والملك معروف"، و"لص الملوك"، و"خوفو"، و"اللغز"، و"بمالي أفعل ما بدالي". ومثل "الإمبراطور" في مسرحية "سميراميس". وبتغير الأسماء تتفاوت درجات السلطة، فالملك أو الامبراطور من أعلى تلك الدرجات.. أما مثلاً "العمدة" فهي رغم أنها تحيل إلى قدرات وإمكانيات سلطوية إلا أنها محدودة لا ترقى لدرجة دلالة "الملك" مثلاً.. ونجد شخصية "العمدة" في مسرحية "الأعيان" رغم أنها تحمل اسماً آخر وهو "هنداوي". وتظهر في مسرحية "أوكازيون" شخصية تحمل هذا الاسم تتجول في السوق، وتحتك بأعضاء الفرقة في موقف كوميدي.. وشخصية العمدة من الشخصيات النمطية في المسرح المصري توظف بغرض السخرية من السلطة والتهكم عليها وغير ذلك.[1]

وهناك أسماء تشير إلى أبناء أصحاب السلطة، مثل "الأمير" في مسرحية "سميراميس" أو "الأميرة" في مسرحيتي "اللغز" و"لص الملوك".

وقد استخدم عبد الحكيم أسماءً تدل على مكانة دينية، مثل استخدامه اسم "الكاهن"، و "كبير الكهنة"، و"الكهنة" في مسرحيتي "سميراميس" و"خوفو". واسم "الشيخ" في مسرحية "الأعيان" حيث تسبق لفظة الشيخ اسم "عبد الله" في دلالة على الوظيفية الدينية لهذه الشخصية.

---

(1) حول ذلك تفصيلاً ، انظر : نجوى عانوس : **شخصية العمدة في المسرح المصري "1914 – 1952"** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهناك شخصيات تحمل أسماء تحيل إلى مكانات اجتماعية مختلفة، أمثال "المعلِم" في مسرحية "أوكازيون"، وشخصيات "العالمة" و"الشاعر" و"الحكيم" في مسرحية "اللي يشبع ينطح".

ج) أسماء تشير إلى التمييز الجنسي (النوعي) والعمري:

استخدم عبد الحكيم أسماءً لشخصيات لمجرد التمييز الجنسي أوالعمري، وهو ما يتضح في استخدامه لاسم "البنت" كشخصية في مسرحية "رجل أعمى" للدلالة على حداثة سنها، علاوة على كونها أنثى، وهناك "الرجل" في نفس المسرحية أيضاً للدلالة على النوع وعلى العقل.

وغالباً ما تكون هذه الشخصيات التي يتم تمييزها (نوعياً وعمرياً) كورساً يتدخل على الطريقة البريختية في الأحداث، كما في مسرحية "حسن ونعيمة" ؛ حيث نجد ثلاثة شخصيات تحمل أسماء "البنت" الأولى/الثانية/الثالثة" للدلالة على حداثة عمرهن.. وكذلك ثلاثة عجائز يحملن أسماء "العجوز الأولى/الثانية/الثالثة"، وللاسم هنا بهذه الطريقة دلالة رمزية أخرى تتمثل في كون البنات دلالة على الوضع (الواقع) الحاضر في تطلع للمستقبل، بينما تقتصر دلالة العجائز الرمزية على الماضي. وتلعب هذه الثنائية (البنات/العجائز) دوراً فاعلاً في حسم النهاية؛ حيث يدخلن في جدل مع "نعيمة" يحفزها على اتخاذ قرارها برفض الخنوع لكل ما هو سلبي من موروثات تحد من حرية الفرد.

وفي مسرحية "الشبابيك" توجد شخصية تحت مسمى "العجوز"، وظيفتها الدرامية ــ وفق إرشادات المؤلف[1] ــ تتحدد في أنها والدة شخصيتي

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الكاملة "مسرح ، مج2، 1999) ، ص : 133.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"حسنية" و"وصفة"، وتقوم بدور الكورس في ذات الوقت.. لكنهـا تلعـب دور الكورس فقط طوال المسرحية؛ معلقة على الأحداث أحيانا، ومستبطنة ما يدور في خلجات الشخصيات حيناً دون أن نلمح أي مؤشرات لأمومتها.

ويتكون أفراد الكورس في مسرحية "الأعيان" مـن مجموعـة مـن "الرجال" يمهدون للأحداث في بداية المسرحية. بينما في مسرحية "الملـك معروف" يتكون من "المرأة الأولى/الثانية/الثالثة". وفي مسرحية "أوكازيون" يستخدم اسمي "الفتاة1" و"الفتاة2" ليميز فتاتين من أعضاء الفرقـة.. بينمـا يميز مجموعة من الشخصيات النسائية في مسرحية "سعدى ومرعي" باسم "نساء هلال" وهن المجموعة التي تذهب لتطلب من "دياب" الانتقام والثـأر مما فعله "الزناتي".

واشتملت مسرحية "ملك عجوز" على شخصية رئيسة تحمـل اسـم "المرأة"، وهي امرأة مخطوفة، خطفها "سعدان رأس الغول" ليلة عرسـها، وتعيش على أمل الخلاص، وتحتمل (في سياق الحـدث الـدرامي) دلالات رمزية كثيرة، لعل أبرزها أنها تمثل الوطن الذي ينتظـر الخـلاص مـن شرور "الملك" المتحالف مع الشر "سعدان رأس الغول" ، أو هي فيما يرى د.أمين العيوطي " تمثل الجماهير المغلوبة على أمرها أمام قوى تخـشاها ولا تفهمها".[1]

كما تمحورت مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة" حول شخـصية "المرأة" التي يراد بها المرأة الأولى (حواء) التي صيغت حولها أسـطورة (ليليت) والتي اتخذتها المسرحية ثيمة رئيسة ووحيدة.

---

(1) أمين العيوطي : **محاولات في التجريب**. تقديم لمسرحية الأعيان، ص:301.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د) أسماء تشير إلى الوظيفة والمهنة :

تراوحت الأسماء المهنية للشخصيات التي وردت في مسرحيات عبد الحكيم وتنقلت بين عدد كبير ومتباين من المهن؛ فنجد شخصية "الوزير" في مسرحيات: "ملك عجوز"و"الملك معرف"و"بمالي أفعل ما بدالي"و"لص الملوك"، وهي تلتزم الخط الذي رسمه لها القاص الشعبي؛ من حيث طمعها في المُلك وتملقها للملِك، فلا يحتاج الملك إليها في شيء إلا وترد عليه الشخصية ردها الشهير : التدابير لله ولك يا ملك..

وهناك شخصية "القائد" قائد الجيش في مسرحية "سميراميس" وهي شخصية رئيسة في الأسطورة والمسرحية.

ونجد مجموعة شخصيات تحمل أسماء "الحارس 1 ،2، 3" في مسرحيتي "خوفو" ، و"حرب البسوس".

وفي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" تحمل إحدى الشخصيات الرئيسة اسم "المدير"، وهو مدير الجنينة التي ترمز إلى الدول العربية والنامية عموماً، وهو خائف من قوة الغرب المتمثلة في حلف (الناتو) ويحرص على تنفيذ أوامرهم الاستعمارية حرفياً.. وكذلك نجد ثلاث شخصيات نسائية تحملن أسماء "سكرتيرة 1 ،2 ،3 ".

ونجد في مسرحية "أوكازيون" شخصية تحمل اسم "مغني الفرقة"، وأخرى تحمل اسم "الغفير".

وفي مسرحية "لص الملوك" شخصية تحمل اسم "اللص"، وهي شخصية رئيسة تتمحور حولها أحداث المسرحية؛ إذ تنجح في سرقة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خزائن الملك وتتفوق على كمائن الملك وجنوده؛ الأمر الذي يؤدي بالملك إلى جعله وزيراً له ويزوجه من ابنته.

وتحت مسميات "الخادم1 ،2 ،3 " جاءت ثلاث شخصيات في مسرحية "الأعيان" ، ويتفرد منهم "محرم" لتميزه باسم عن الاثنين الآخرين ولدوره الفاعل درامياً؛ إذ تناط به مهمة (تتويه) الطفل بأمر من الولي وهنداوي بيه للنباهة التي بدت على الطفل في تعليقاته وتمرده (الكلامي الساخر) على تعليمات الولي ومنطقه الواهم؛ حيث تظهر أم الخادم ذاهبة إلى "لواحظ" زوجة هنداوي لتخبرها بأن ابنها الخادم "محرم" أنيطت به هذه المهمة، ولكنه أبى أن ينفذها، فمع أنه خادم وظيفته الأولى تنفيذ ما يؤمر به؛ إلا أن له مبدأ ورأي في تشكيل المستقبل (الطفل) في رمزية ودلالة مؤيدة لتوجهات سلطة الثورة الاشتراكية (**1965**)، التي تتخذ من الطبقة البروليتارية ركيزة لبناء الدولة.

وفي نفس المسرحية تبرز شخصية "المنادي" بدورها الفاعل، وهي شخصية مصرية/عربية قديمة تقوم بوظيفة إعلامية، فتذيع في القرية نبأ وصول "الولي" مهيبة بهم الاستعداد بمشاكلهم وشكواهم. وأبرزها عبد الحكيم بوصفها شخصية بروليتارية تتعرض لقهر السلطة الإقطاعية .

وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" يعود الملك من رحلته العالمية التنكرية بشخصية "الفراز" التي رأى فيها حلاً لمشاكل مملكته. والفراز في الأصل شخصية شعبية مصرية وظيفتها فرز البهائم "بتحسس ما تحت ذيولها"[1] وهو بمعناه العام يقوم بعزل الصالح عن الطالح.

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **الحكايات الشعبية العربية**، ص:136.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هـ) أسماء وصفية مُميزة :تصف الدور المسرحي.

جاءت بعض أسماء شخصيات مسرح عبد الحكيم تحت مسميات تشير إلى الدور الذي تمثله، كما في شخصية "الزبونة" في مسرحية "أوكازيون" التي تتدخل لمعرفة ما يحدث في الأوكازيون وتحاول جميع الشخصيات (أعضاء الفرقة) إقناعها بشراء "وسيم" /السلعة المعروضة. وفي مسرحية "رجل أعمى" نجد شخصية "البائع"، وإن سماها عبد الحكيم في تعريفه بالشخصيات في البداية باسم "حنضل"، إلا أنها وردت في نص المسرحية تحت هذا المسمى الوصفي لدورها الدرامي.. وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" نجد شخصيات تحت مسميات "السائح"، "السائحة"، "وفد السياح" وجميعها مسميات تشي بأن أصحابها يقومون بأدوار أجانب. وفي نفس المسرحية نجد "الجماعة البدوية" التي يتفرد منها كبيرهم الذي يقوم بدور "شيخ الجماعة" .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً : شخصيات حاضرة غائبة..

(الدوال الغائبة)

تعرف الدوال الغائبة **Absent signifiers** بأنها "تلك الدوال التي تكون غائبة عن النص، لكنها ــ مع ذلك ــ تؤثر في معاني الدوال المستخدمة في النص فعلاً، والتي تنتمي إلى النموذج المعرفي الإبدالي نفسه"[1]. ووفق هذا المعنى حضرت عدد من الشخصيات دراماياً بأسمائها وبأفعالها (كدوال غائبة) داخل بعض مسرحيات عبد الحكيم دون حضورها مسرحيا، ومع ذلك فتكاد هذه الشخصيات الغائبة أن تكون هي مكونة الفعل؛ مثل شخصية "عبد العليم الراعي" في مسرحية "رجل أعمى" التي برزت على لسان قطب، وهو زوج الأم / رقية الذي مات قبل بدء أحداث المسرحية بسنوات طويلة، ويذكره "قطب" في حديثه مع "الأم" مؤكدا لها أنه لا يقل عنه شيئا كي ترفضه، وحضور شخصية "عبد العليم" كفاعل في الحدث الدرامي يتبدى في مدى حسن معاملته لزوجته (الأرملة) وحبها له لدرجة جعلتها ترفض الزواج بعده؛ وأثر ذلك على "قطب" نفسيا وعصبيا نتيجة الرفض المتكرر له الأمر الذي جعله يؤذي ابنها "عيد".

ونفس الأمر مع شخصية "البيه الكبير" في مسرحية "الشبابيك"؛ حيث تبدأ المسرحية بعد وفاته بقليل؛ ومع ذلك؛ فهو المحرك الرئيس للحدث؛ حيث ترك وصية يوصي فها بثروة لشخصية "مسعد" ابن "حسنية" تدور المسرحية حول ملابساتها وأسبابها.

---

(1) دانيال تشاندلر : نفسه ، ص : 16

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي نفس المسرحية نجد شخصية "والد صابر" الشيخ الذي يـــصفه صابر بأنه "مكشوف عنه الحجاب" ويردد عددا من نصائحه ومقولاته فـــي ندم على عدم عمله بها؛ خاصة فيما يتعلق بزواجه من "حسنية" بعدما تبدى له أنها وأختها "وصفة" لا يتمتعن بالعفة والنقاء الذي تخيله.[1]

(1) شوقي عبد الحكيم: **الشبابيك** ، ص:169.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث

شخصيات ذات إحالات ومرجعية شعبية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : أثر شخصيات الليالي..

تركت شخصيات الليالي بصمتها على شخوص عبد الحكيم موفرة دلالات تستدعيها الخبرة المعرفية للمتلقي.. جاء ذلك على أشكال عدة؛ فقد يكون بالاسم؛ كما في مسرحية "اللغز" حيث نجد الأميرة تحمل اسم "الأميرة قمر الزمان"؛ مما يحيل إلى حكاية "الملك قمر الزمان بن الملك شهريار" .. وتوحي شخصيات مسرحية "ملك عجوز" بجو الليالي من أسمائها؛ فهناك "الملك" و"الوزير" و"سعدان رأس الغول" و"المرأة"..

وشكلت الصورة التي رسمها الوجدان الشعبي لشخصية هارون الرشيد، والتي كرست لها الليالي، جاعلة اسمها مقرونا بمظاهر الترف الممل الذي يدفعه للتفكير في طريقة ترفيه جديدة فيقرر النزول إلى رعيته سراً باحثا عما يسليه[1].. شكلت تلك الصورة مكونا فنياً في الفعل المسرحي لشخصية "الملك" في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي"؛ حيث تقرر الشخصية النزول إلى رعيتها متنكرة بعد أن جاءها نبأ اختفائهم جميعاً ..

وتتبدى سمات شخصية السندباد، وتحديدا ثيمة الترحال بما فيها من تعرض لمواقف ومتاعب، عند عدد من شخوص عبد الحكيم، أمثال "الملك" في مسرحيتي "الملك معروف" و"بمالي أفعل ما بدالي". وشخصية "عبيد الغالبة" في مسرحية "اللي يشبع ينطح"، وشخصية "الولي/الجنيدي" في مسرحية "الأعيان"..

ويُلاحظ أن معظم رحلات ملوك وشخصيات مسرح عبد الحكيم تمحورت حول إيجاد حل لسلبيات المجتمع/السياسة الداخلية، "فالرحلة نقلة ورحيل في المكان والزمان معاً، والمكان هو مكان الآخر أو الثقافة

---

(1) انظر: سهير القلماوي: **ألف ليلة وليلة** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997)،ص:269.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأخرى، وليست الرحلة معرفة بالجزء وإنما هي معرفة به في إطار الكل، ومن ثم فالرحلة البعيدة معرفة بالمكان الجديد وبالمكان الـــذي جـــاء منـــه المرتحل/مصر/ الذي يحمل دائماً علـــى كتفيـــه مكانـــه الأصـــلي ثقافيـــاً وأيديولوجيا، كما أن التغريب عن الوطن إعادة اكتشاف له في كيانه بعد أن كان. ولذلك فهي لقاء ثقافي يؤدى إلى اكتشاف رؤية جديدة للعالم".[1]

وإذا كان سندباد الليالي قد خرج من المآزق التي تعرض لهـــا بعـــد وجود مساعدة تعينه بشكل ما على الخلاص؛ فإن أبطال عبد الحكيم قد تحتم عليهم التعامل مع مآزقهم بأنفسهم، فلم يجدوا معاونة من أحد، بل العكـــس، فالشخصيات التي يتبدى أنها معينة لهم سرعان ما تنقلب عليهم؛ كما حدث مع شخصية "الملك عبيد الغالبة" في "اللي يشبع ينطح"؛ فأثناء رحلتـــه مـــع شخصيات (الشعراء، الحكماء، العالمة) تتكشف له سوء نواياهم؛ فيحـــاول الهرب منهم إلا أنهم يضربونه ويقتادونه مسلسلا لتسليمه إلى البيت الأبيض.

وعبد الحكيم في توظيفه لصفات شخصية تراثيـــة تتمتـــع بقـــدرات خارقة لا يطمح إلى الاتكاء على قوتها لتعديل الواقع مسرحياً، ولكنه اكتفى باستدعاء بعض السمات(الثيمات) الخاصة ببطل الحكاية الخرافي في رسمه لشخصية البطل المغموس في التراث وهموم الواقع، الموزع بين الخرافـــة والحقيقة؛ بطريقة تمكننا من القول بأن استلاب القدرات والصفات الخارقة للشخصية الأصل تعبر عن الفارق بين الإنـــسان العربـــي فـــي الماضـــي والحاضر.

---

(1) أمل حربي : **مسرح أنس داود (الرياض : جامعة الإمام محمد بن سعود الإســـلامية، رســـالة ماجستير غير منشورة، 2007)**، ص : 124.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : شخصيات السيرة الشعبية..

مثلت السيرة الشعبية معينا أفاد منه عبد الحكيم في تشكيل شخصياته؛ من أبرز ذلك التأثر رسمه لشخصيتي "العجوز" و "المحتال"..

أ) شخصية العجوز:

"العجوز" من الشخصيات الهامة في السير الشعبية وفي الأدب الشعبي العربي والعالمي لتميزها بجذب أنماط متعددة من المتلقين؛ لما تتمتع به من قدرات خارقة ومفارقات عجيبة التصقت بالمخيلة الشعبية؛ علاوة على ليونتها الدرامية؛ فيمكن تشكيلها في أدوار الخير والشر، وإن زادت قيمتها الفنية في حالة قيامها بدور الشر؛ لتناقض ذلك وطبيعة الأنوثة والأمومة لديها..

وقد لعبت شخصية العجوز في السيرة دورها هذا باقتدار؛ فنرى "سعاد/البسوس" في سيرة الزير سالم، والتي تصفها السير بأنها "عجوز من عجائب الزمان وغرائب الأوان ذات مكر ودهاء" [1].؛ وقد استطاعت بهذه الصفات أن تشعل فتيل الحرب بين أبناء العمومة (بكر وتغلب)؛ التي استمرت ما يزيد عن الأربعين عاما في حرب هي الأعنف والأشرس في التاريخ، وهو ما برز في مسرحية "حرب البسوس"؛ بوقوفها على حيلة العجوز حين قتلت ناقتها السائبة وألبست التهمة لكليب ..

ونجد في سيرة "سيف بن ذي يزن" تجسيدا كاملا لمفهوم الشر في تلك العجوز (الأم) قاسية القلب التي لا ينجو من قسوتها ابنها الوحيد. تبدأ

(1) **قصة الزير سالم الكبير**، ص : 46 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكاية منذ أن كانت في السيرة دسيسة من الأحباش علـــى والـــده الـــذي تزوجها ووهب لها دماء الأسرى من الأحباش؛ لكنها أضمرت له مـــشاعر الكره والحقد والغدر حتى تمكنت من قتله عن طريق شيء مسموم وضعته في فراشه، وكانت حينذاك لم تضع ابنها بعد، وعندما وضـــعته لـــم تكـــن مشاعرها تجاهه بأفضل من أبيه؛ فحاولت قتله عن طريق تجويعه ومنعـــه من النوم لكن الأمر لم ينجح، وفشلت في قتله بالسلاح.. حتى أشارت عليها الداية العجوز بأن ترميه في البئر؛ فإن عاش عاش بأمله وإن مـــات مـــات بأجله، فعملت بهذا الرأي.. [1]

وتكاد تتشابه هذه العجوز وعجـــوز مـــسرحية "المـــستخبي"، تلـــك "الطويلة الهائجة كشجرة لبخ عجوز .." [2] التي يبدأ حدث المسرحية وهي تحاول أن تنفي عن نفسها تهمة قتل زوجها، ثم يدخل الابن دائرة الحـــدث ويضيق عليها الخناق؛ لتعترف بأنها قتلته؛ لأنها تكرهه؛ وبعد أن علم الابن بالحقيقة تتجسد أمامنا قسوة الأم العجوز في سقيها السم لابنها ليموت أمامها دون شفقة أو رحمة بنفس طريقة قتلها لأبيه..

وفي سيرة عنترة تتعدد العجائز وتتعدد أدوارهن، والأغلـــب يـــدور حول التخطيط للشر وإحداث المصائب والتلذذ بها، وهي السمة الغالبة على شخصية العجوز في مسرحية "الشبابيك" التي تتلذذ بما يحيق بأسرتها مـــن أزمات ومصائب تكاد تعصف بكيانها؛ مما يحـــدث نوعـــا مـــن المفارقـــة

---

(1) انظر : **سيف بن ذي يزن، ملك اليمن قبل الإسلام**. (طرابلس/لبنان: مكتبة عمر أبـــو النـــصر وشركاه، دت).

(2) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص : 189.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتناقض الذي يثير المتلقي؛ فجملتها المتكررة التي توجهها إلى قطها عند اشتعال الحدث..

"العجوز : هئ هئ هئ . ياسلام يا بس. خلينـــا بعيـــد. نتفرج.."[1].

وكما حاولت السيرة الشعبية أن تنوع من أدوار المرأة العجوز لتمثل أيضا أدوار الخير نوع عبد الحكيم في أدوارها؛ فنجـــدها فـــي مـــسرحية "الأعيان" وهي تسعى جاهدة لتوفير الطعام لأهل قريتها بعـــد أنـــه منعـــه "العمدة" بأمر من "الولي" المزيف؛ من منطلق إيمانهم بـــأن "اللـــي يـــشبع ينطح"، وكذا تسعى لإنقاذ طفل صغير أمر الولي بنفيـــه.. ونجـــدها فـــي مسرحية "رجل أعمى" نموذجاً لطيبة وقلة حيلة المرأة المـــصرية الريفيـــة على وجه التحديد؛ إذ تصبح عرضة لحفنة لصوص طامعين بعـــد مـــوت زوجها.. وهي في مسرحية "الكلام" نموذج لتحمل الأم التي تحاول إرضاء ابنها رغم ما يسببه لها من ضيق وعذاب نفسي شديد..

وأما عن الرجال العجائز(الشيوخ) فقد لعبوا أدواراً درامية هامـــة فـــي السير الشعبية؛ فكان منهم الشيخ الطيب الذي وقف بجوار البطل وقدم له العون والمشورة، كالشيخ الذي صادف عنتر بن شداد في رحلته لإحـــضار النـــوق العصافير (مهر عبلة) وأرشده إلى طريق الوصول إليها، والشيخ عبد المطلب جد الرسول الذي التقى بعنتر أثناء الحرب وتقرب منه وساعده ودافع عنـــه. وعلى الجانب الآخر هناك الشيخ الذي يجسد دور الشر متمثلا في شخـــصية مالك والد عبلة؛ الذي يدفع بعنترة في مغامرات بهدف القضاء عليه.[2]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص : 135، وانظر أيضاً صفحات : 161/146/139/136.

(2) انظر : **سيرة عنتر بن شداد** (القاهرة : مكتبة الجمهورية المصرية ، دت).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وشخصية الشيخ موجودة في عدد من مسرحيات عبد الحكيم؛ ففي مسرحية "الأعيان" مثلت محوراً رئيساً في الصراع؛ حيث مثل جانب الخير "الشيخ عبد الله" في مواجهة مخطط الشر "الشيخ الجنيدي"؛ وتنتهي المسرحية بخروج الشيخ عبد لمناطحة الجنيدي ليخلص القرية من شروره.

وفي مسرحية "رجل أعمى" تظهر شخصية الشيخ "الأب" في شكل كوميدي هزلي لا يبالي سوى براحته ونومه، فعندما يطلب منه ابنه عدنان مساعدته في توعية الناس بمخاطر اعتقادهم الأعمى في الجن والعفاريت؛ يرد عليه بسلبية قائلا: "واحنا مالنا"[1].

ب) شخصية المحتال :

تتعدد مصادر هذه الشخصية وتتنوع؛ فهي موجودة في ألف ليلة وليلة، وفي المقامات، وفي بابة ابن دانيال "طيف الخيال"، وفي السير الشعبية[2]. لكن التشابه أكثر بين محتالي السيرة وهذه الشخصية في مسرح عبد الحكيم، فالسير احتفت بشخصيات العيار والشطار الذين يبرعون في التخفي والتنكر والإفلات من يد السلطة، وقد خصص الأدب الشعبي سيرة كاملة لأحد أفراد هذه الجماعات، وهي سيرة علي الزيبق.. [3]

وتتشابه شخصية اللص في مسرحية "لص الملوك" مع "على الزيبق" من حيث براعته في التخفي والاحتيال على جيش الملك وعيونه مما

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص : 419.

(2) انظر ذلك تفصيلاً في : علي الراعي : **شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية** (القاهرة : كتاب الهلال العدد 412 أبريل 1958).

(3) **سيرة علي الزيبق** (بيروت : دار عمر أبو النصر 1971).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أعجزهم عن القبض عليه لفترة طويلة؛ حتى اعترف الملك ببراعته وقدراته الخاصة مقررا تزويجه من ابنته وجعله كبير وزراءه..

" الملك : دا لازم يظهر ويبان ، دا كبير الخبرا واحنـــا محتاجينـــه فـــي شـــئون المملكـــة دا حرامـــي موهوب...

(يدخل اللص في مهابة)

الملك : اتفضل واقعد على الكرسي دا .. تعالى يا كبير الحرامية، أقصد الوزراء.." [1]

ويحتال "قطب" على أهل القرية حين يتخفى في هيئة رجل عجـــوز غريب الشكل صابغاً نفسه بالأصباغ ــ كالزيبق ــ حين قيامـــه بعمليـــات السرقة حتى يظن من يراه أنه جان، فيبتعد عنه ويرتعد منه خوفا.

وتتبدى بعض سمات هذه الشخصية في أفعال شخصية "الجنيـــدي" الولي المزيف؛ من حيث اعتماده على الحيل وألاعيـــب الـــشطار لإثبـــات ولايته المزعومة مستغلا سذاجة أهل القرية.

وأبرز عبد الحكيم في مسرحياته المستلهمة من السير الشعبية ثيمـــة الحيل، فركز على حيلة "الجليلة" و"كليب" بتنكر "كليب" في كمين العرس في هيئة بهلول ليقتل التبع، وعلى حيلة "الوزير" وزوجة الملك في الهرب مـــن مملكة "الملك معروف" متجهين إلى مملكة "الملك البـــين"، وعلـــى حيلـــة "العجوز" التي قتلت ناقتها لإشعال الفتنة والحرب فـــي مـــسرحية "حـــرب البسوس"..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص :292.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: (تأثير شخصيات المسرح المرتجل)

تأثر عبد الحكيم في رسمه لعدد من شخصياته بفناني المسرح المرتجل، كالساحر والمقلداتي والقرداتي والمهرج والمبالغ الفشار والحاوي.

أ) المقلداتي:

يعد التقليد أحد أقدم عناصر المسرح الارتجالي الشعبي؛ وقد استقاه توفيق الحكيم ليبنى عليه رؤيته النظرية نحو تأصيل مسرح عربي؛ ففن التمثيل عنده يقوم على فكرة التقليد[1].. ورغم التناقض الذي يشوب طرح الحكيم النظري؛ خاصة فيما يتعلق بانعدام التقمص كلية عند الممثل المقلداتي رغم أنه مناط به إبراز كافة خبايا وتفاصيل الشخصية التي يقلدها، بمعنى الولوج فيها، وهو ما لا يتحقق دون عملية التقمص[2].. مع ذلك فإنه يرى المقلداتي فنان "يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما يحتاج الممثل؛ لأن الممثل حتى لو مكان من كبار الممثلين والمشاهير قد يكون أسير أسلوبه؛ فيمثل أي دور كأي دور؛ معتمدا على مزايا صوتية وإلقائية وحضورية حددته وجمدته في شخصية فنية ثابته فرضت نفسها على الجماهير. أما المقلد فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت، وعليه أن يبرز كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل

---

(1) انظر : توفيق الحكيم : **قالبنا المسرحي** (بيروت : مكتبة الآداب، 1981) ، ص : 21.

(2) انظر : رضا غالب : **الهوية المسرحية العربية بين النظرية والتطبيق** (القاهرة : مطبعة سان بيتر 2002)، ص ــ ص : 215 ــ 222.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سماتها وإرشاداتها ونبراتها ولزماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرهـا، وكـل ذلك مع عدم تقمصها، فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت.." [1]

وقد تأثر عبد الحكيم بهذا التكنيك في تشكيل الفعل المسرحي؛ فنجـد شخصية "العالمة" في مسرحية "اللي يشبع ينطح" تتنقل من تقليدها لزوجـة الرئيس الأمريكي إلى دورها الحقيقي، وكذلك تقوم شخصية "وصفة" فـي مسرحية "الشبابيك" حين تتخيل نفسها إحدى بنات "حمزة بيه" مقلدة إياها في أسلوب مشيتها ونبرة صوتها وفي ردها على من تتوهم أنه يناديهـا وفـي طريقة تفكيرها ، ثم لا تلبث أن تعود إلى شخصيتها الحقيقية، وكذلك تقـوم شخصية "السائحة" في مسرحية "بمالي أفعل مـا بـدالي" بتقليـد زوجـة الخلبوص، ويقوم "الخلبوص" في نفس المسرحية بتقليد "الملك" في غيابه..

ب) القرداتي:

نشأت طائفة القرداتية في مصر في بـداياتهم كمتـسولين يقومـون بألعاب مع القردة المدربة في شوراع وحارات القاهرة؛ وقـد تـأثر عبـد الحكيم بذلك في الفصل الثاني من مسرحية "اللي يشبع ينطح" حـين جعـل الراوي يحمل قرداً ويلاعبه؛ ونجد ذلك عند شخـصية "الخلبـوص" فـي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي"؛ ويستخدم السائح ذلك للسخرية منه..

ج) الساحر:

احتفى الأدب الشعبي بهذه الشخصية؛ بل يرجح الوجدان الـشعبي أن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر، وممارسات طقوسية كلامية غيـر مفهومة تستهدف أغراضاً سحرية مباشرة، بعيدا عن الأغراض الجماليـة؛ لأن "الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحيـاة

---

(1) توفيق الحكيم : **قالبنا المسرحي** ، ص : 19.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البدائية"[1]. فالفنان القديم "ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موطدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها"[2]،وهو ما تؤكده آثار الفراعنة والإغريق بشكل واضح [3]..

وتحفل أشكال الفن والأدب الشعبي بشخصية الساحر؛ فهي في الليالي تسخر الجان لتحقيق أهدافها أو لمساعدة البطل، وفي خيال الظل نجدها مفتاح الحل النهائي في بابة "لعبة التمساح" [4]، وفي المسرح المرتجل لعبت دورا محوريا في إيجاد الحلول لمشاكل الآخرين في فصل "عفريت الصورة".[5]

وقد شكلت هذه الشخصية المرتكز الدرامي لمسرحية "الشبابيك"؛ متمثلة في "وصفة" التي يصفها عبد الحكيم قائلاً :

".. تدخل وصفة بشخاشيخها، وفساتينها الملونة، والخلاخيل، والخواتم والغوايش والتمائم التي تحلي كل جسدها. بيدها البخور.." [6]

---

(1) عبد المنعم تليمة: **مقدمة في نظرية الأدب** (بيروت : **دار العودة** ، 1983) ط3، ص:32.

(2) سعد الخادم: **الفن الشعبي والمعتقدات السحرية** (القاهرة: سلسلة الألف كتاب 477، مكتبة النهضة المصرية) ، ص 2.

(3)عن أصالة العلاقة بين الفن والسحر انظر :

ــ روبين جورج كولنجوود: **مبادئ الفن** ، ترجمة : د أحمد حمدي محمود، مراجعة: علي أدهم، تقديم : د ماهر شفيق فريد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002)، ص ــ ص: 124 ــ 144.

ــ أرنولد هاوزر: **الفن والمجتمع عبر التاريخ**، ترجمة : فؤاد زكريا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1981) ، ص ــ ص : 2 ــ 33.

(4)انظر: فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبى (القاهرة: دار الفكر العربى،1947)، ص:110.

(5)انظر : على الراعى : الكوميديا المرتجلة ، ص : 50 .

(6) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص :143.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهو وصف مأخوذ من رسم الوجدان الشعبي وفنان المسرح المرتجل لهذه الشخصية، وقد أثرت وصفة بسحرها في الأحداث؛ فهي السبب الرئيس في الصراع الذي تمر به أختها "حسنية" وابنها؛ لأنها من قام بفعل الشبشبة لها كي تربتط بابن البيه بغية تحقيق حلمها بالارتقاء الطبقي، ولكن النتيجة كانت ابنا من الحرام؛ وهي طوال المسرحية مستعدة للقيام بأعمال سحرية لتحقيق حلمها..

د) الحاوي / المهرج / المبالغ الفشار (الخلبوص)

إذا نظرنا إلى شخصية الخلبوص المتكررة في مسرحيات عبد الحكيم فسنجدها خليط من أنماط المسرح المرتجل؛ فعليه ألا يندمج تماما في دوره؛ كي يتفاعل مع المتفرجين، بمعنى أنه عليه أن يوازن بين الدور المكتوب والدر المرتجل الذي يمده به الجمهور وفق الحالة العامة للعرض؛ ذلك أن آرائه لا تحمل وجهة نظره بقدر ما تحمل رأي الجمهور الذي أمامه؛ الأمر الذي يعني درجة عالية من الأداء التمثيلي والليونة المهنية التي تتأتى بإضافات وإبداعات حركية أو لفظية وفق ما يقتضيه المقام.

ورغم الخطوط العديدة والمستويات المتنوعة التي تشكل شخصية "الخلبوص" يمكن الوقوف على عدد من شخصيات المسرح المرتجل أثرت في تكوين هذه الشخصية؛ فهو في الأصل الشعبي يصحب المغنيات (العوالم) في الأفراح؛ مقدما العديد من النمر الراقصة، ولم يكن نموذجا مشرفاً [1]، وهو ما يتجاوزه في مسرحيات عبد الحكيم ليصبح نموذجا للشخصية المصرية الشعبية في بساطتها وسخريتها من كل ما يدور حوله؛ فلا يكف لسانه عن التهكم وتعرية الآخرين ونفسه والأوضاع التي يعيش

(1) انظر : عبد المنعم شميس: **حرافيش القاهرة**، ص:22، 23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فيها.. وهو ذلك المدعي المتفاخر عن طيب قلب، وهو ذلك المبالغ الفشار الذي يكون سلوكه مدعاة للتندر والسخرية؛ في كل المسرحيات التي اشترك فيها، فعلى سبيل المثال، نجده في "بمالي افعل ما بدالي" يزعم أن جميع الشعب قد مات نتيجة ظروف غامضة ..

"الملك : .. حصل إيه؟

الخلبوص : شوطة كدا خدت الملكة أول امبارح زي اللي بتيجي لفراخ الجمعية خدت الكبير والصغير واللي لسة مطلعش من البيضة.." [1]

وهو ذلك الحاوي الذي يتمتع بخفة اليد واللعب بالحيوانات وهو ما يتبدى في المسرحية السابقة أيضاً، كما يتبدى فيها أنه صاحب (راوي) صندوق دنيا يسوق لبضاعته (حكاويه) ..

الخلبوص : قرب يا ابو خرج . يا هانم . يا عثمانلي. يا بلديات. غوازي بصاجات تلقى، مشخصاتية ضربهم السلك تلقى، بنديري أبو طار فرقة عيوشة وميمونة أبو دراع ومتقال وخضرة أم محمد آجاب ميت ورد يا خواجة..... الليل لسة طويل ولسة الزناتي والسفيرة عزيزة والنبوت والبوص والملك الهضام وأبو رجل مسلوخة.."[2]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي**، ص :150 ، 151..

(2) نفسه ، ص :124 ، 125 , ص : 128.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والخلبوص يلتقي مع فرفور يوسف إدريس؛ الإنسان البسيط الساخر الباحث عن الحرية والرافض للعبودية، وهو ما تجلى في مسرحية "أوكازيون" حين عرّف عبد الحكيم (في النص المرافق) شخصية وسيم بـ (الفرفور) قبل أن يعرف نفسه (داخل الحوار) بأنه "الخلبوص محمد أبو احمد، الشهير بوسيم" [1].. وهو في كل أحواله قناع مسرحي ينطلق المؤلف من خلاله في حرية مطلقة لطرح أراءه تجاه قضايا الواقع في شكل مسرحي وأسلوب تهكمي لاذع..

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص :381.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رابعاً : (شخصيات مستمدة من المخزون الشعبي الحياتي)

هناك شخصيات شعبية مستمدة من الموروث الحياتي أثرت في رسم عبد الحكيم لعدد من شخصيات مسرحه؛ مثل : الندابة، الفراز، المنـــادي ، الداية.

أ) الداية ..

امرأة مشهورة في الأوساط الشعبية تناط بها مهمة توليـــد النـــساء مستخدمة في ذلك أدوات وطرق شبه بدائية؛ وقد قل وجودهن كثيراً .. وما يهمنا هو ارتباط تلك الداية بعلاقة إنسانية خاصة مع كل من جاءوا علـــى أيديهن إلى الحياة، فهي تحمل لهم ذكريات خاصة بأول اللحظات كما تقوم بمتابعتهم فترة من الزمن..

وقد لعبت هذه العلاقة دورها في مسرحية "حسن ونعيمـــة"؛ فحـــين اتهمت إحدى الفتيات نعيمة بأنها "خاطية" تتبري مجموعة الدايات (العجائز) للدفاع عن "نعيمة" لتلك الحميمية والعلاقة العاطفية التي تربطهن بها؛ رغم اختلافهن معها فكريا..

البنت : يا خطية

نعمية : أنا خاطية ؟!

العجائز : لا لا لا كله إلا كدا .

عجوز 1 : احنا دايات ونعرف نعيمة من قمعها لشعرها

عجوز 2 : طول عمرها

العجوز3 : من منبتها...." [1]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص :127.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب) الفراز:

شخصية شعبية مصرية اكتسبت هذا الاسم من مهمته المتعلقة بفرز البهائم وذلك بتحسس ما تحت ذيولها[1] .. وهو بمعناه العام يقوم بعزل الصالح عن الطالح.. وبهذا المعنى رسم عبد الحكيم شخصية "الفراز" في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" الذي تلتقي به شخصيتا "الملك" و"الوزير" في رحلتهما التنكرية؛ ليقرر "الملك" اصطحابه إلى مملكته لحل مشاكلها المتعلقة باختلاط الصالح بالطالح وعدم وجود أي فرد في مكانه وفق مؤهلاته.. ولكون الفراز شخصية شعبية في الأساس فهي أيضا تمثل الشعب، كالخلبوص؛ فيقرر البدء بفرز الملك ووزيره؛ مما يثير فعلاً مسرحيا كوميدياً يوفر دلالات متعلقة برؤية عبد الحكيم لكيفية الإصلاح في المجتمع؛ وهو أن يكون هذا الإصلاح كاملاً يبدأ من السلطة نفسها.. ونجد التلميح للفراز في مسرحية "أوكازيون" حين طلب "فتحي" من والده امتهان الفرازة عوضا عن الفشل الذي يلاحق فنه الشعبي؛ فيرفض من منطلق أنها لا تختلف هذه الأيام عن كونه "شيخ منصر"[2]؛ في تأكيد على التخبط الذي يسود الأجواء السياسية وكيفية شغل المناصب سواء كان ذلك داخليا أم خارجيا..

ج) المنادي :

شخصية مصرية وعربية قديمة أوشكت على الانقراض خاصة بعد انتشار الأجهزة الإعلامية المختلفة؛ إذ كانت مهمته إعلامية؛ حيث يجول

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **الحكايات الشعبية العربية** ، ص :136.

(2) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، 386 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في القرية أو الحي معلنا عن قرارات سياسية أو مناسبات وتجمعات اجتماعية، وما إلى ذلك.

وقد وظف عبد الحكيم هذه الشخصية للكشف عن الدور الذي يلعبه إطارها الوظيفي (الإعلام) في تحريك الأحداث العالمية الخطيرة؛ تبدى ذلك على لسان شخصية "الخلبوص" في مسرحية "سميراميس"؛ فنجده يوجه كلامه للصحفيين الملتفين حوله..

> الخلبوص : إنتوا بتكتبو إيه ؟! دا مش للنشر، ولا انتوا كدا عمال على بطال كتوبة أي هيافة زي المنادية اللي كانوا على أيامنا يدوروا وينادوا على أي حاجة، وأي واحد يقدر يستأجر له واحد صحفي، أقصد منادي، يعلن عنه، حرب ضرب تراحيل طواعين .." [1]

والدلالة المختفية خلف هذا الغطاء الشفاف تؤكد الدور الذي تقوم به وسائل الإعلام في توجيه الوعي الثقافي والسياسي للشعوب؛ ويحمل الكلام إشارات على ما بها من فساد.. ويتجلى لنا هذا المغزى بالنظر إلى السياق التاريخي الذي كتبت فيه المسرحية، وتحديداً في النصف الأول من تسعينيات القرن الماضي خلال حرب الخليج؛ حيث عمدت أجهزة الإعلام التابعة لأمريكا إلى التهويل والترهيب من النظام العراقي وما يمتلكه من أسلحة؛ وهو ما وضح زيفه.. ولا تزال الذكريات الأليمة للإعلام المصري قبل وأثناء هزيمة **67** قابعة في الأذهان..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص :27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكشفت مسرحية "لص الملوك" عن أنهم (المنادين/الإعلاميين) يندرجون ضمن رجال السلطة؛ عندما يأمرهم الملك بإعلان الأمان للص الهارب، ومن قبل يعلنون عنه كمجرم خطير مطلوب للعدالة..

الملك : فين رجال الإعلام، المناديين، يدوروا في المملكة
وينادوا : اظهر وبان ..." [1]

وشكلت فاعلية وظيفة المنادي الشريف (الغير تابع للسلطة) محورا دراميا هاما في مسرحية "الأعيان"، حيث شخصية "بيومي" الذي يحبسه هنداوي (السلطة) خوفاً من أن يعلن عن علاقة النسب بينهما؛ فتتبدى حقيقته الطبقية التي يحاول التنصل منها.. ولكن "بيومي" يتحايل ويهرب من الحبس بطريقة ما؛ ليدور في القرية معلنا الحقيقة؛ الأمر الذي يؤدي إلى تطور الصراع.. ويستمر في القيام بوظيفته حتى نهاية المسرحية بإعلانه عن المناطحة المرتقبة بين الولي المزيف والشيخ عبد الله شاحذا همم أهل القرية للحضور ..

د) الندابة :

امرأة يأتي بها أهل الميت لتقوم بذكر مناقبه بصوت درامي مؤثر، ثم تتبع كل فقرة بإطلاق صرخات وصيحات العويل؛ فتندفع بقية النساء الموجودات بترديد صيحات العويل.. وهكذا. وتختص العجائز بهذه المهمة، أو من تجاوزن سن الزواج، وعادة لا تكون هناك سابق معرفة بالميت، فهن محترفات يحفظن دائما مجموعة متعددة من أغنيات ومواويل الفراق (العديد) تستخدمهن حسب سن وجنس المتوفى وظروف الوفاة..[2]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص :292.

(2) انظر : أحمد توفيق : **أغنيات الفراق**، ص : 96، 97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والندابات طبقة محطمة تماما، يعاملن منذ القرن قبل الماضي " كالزانيات سواء بسواء، فالناس يكرهوهن وعلى الأخص الرجال، ويحطون من عملهن، ويقولون عنهن: دول ملاعين، جسمهم لن يعرض على جنة. وفي بعض الأحيان كانوا يضربوهن ولا يدخلونهن بيوتهم؛ ففي هذا فأل سيء.. وهناك قصص كثيرة تتحدث عن الندابات وما كتب عليهن؛ فالناس مؤمنون بأنهن والغوازي والعاهرات مكتوب عليهن أن يولدوا ليؤدوا هذه الأعمال المخزية.."[1]

هذا التصور الشعبي لهذه الشخصية كان له أثره في رسم شخصية "هنادي" في مسرحية "شفيقة ومتولي"؛ فهي السبب في تضليل وغواية شفيقة، وهو ما تسترجعه "شفيقة" على لسان "متولي" عدة مرات.. منها :

"شفيقة : كان يقولي هيه السبب هنادي السبب هنادي وش خراب

هنادي : يومها أنا كنت ندابة والموت كان كتير..

شفيقة : كان يقول دي تخرب البيوت العمار. دي الموت في رجليها . دي كل ما تمشي يمشي الموت وراها.." [2]

وكان لسمات هذه الشخصية أثره في إيصال دلالة خفية تتعلق بسلوك شخصية "زوجة الملك خوفو" في مسرحية "خوفو"؛ إذ أنها بمشاركتها لمجموعة الندابات في ندب ابنتها، والتي تكشف الأحداث أنها ابنة غير شرعية؛ تكشف بذلك عن أنها تتسم بسماتهن التي سبق ذكرها..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري** ، ص :522 ، 523.

(2) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

الإرشادات المسرحية

(النص المرافق)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تميّز فن المسرح (نصاً وعرضاً) في القرن العشرين بثورته على السلطة الأدبية البحتة، والرفع من قيمة النص المسرحي كعمل درامي متخيل ومجسد تمثيلياً من خلال الاهتمام بأدق التفاصيل الخاصة بتقنيات العرض المختلفة داخل إطار النص من منطلق أن المسرح فن متعد؛ لأنه يتعدى النتاج الأدبي إلى العرض على خشبة المسرح بكل عناصرها..

وكانت الإرشادات المسرحية هي الوسيلة التي حققت ذلك داخل النص؛ بدءاً من التعريف بالشخصيات وتحديدها الصوتي والجسماني وكيفيات الإلقاء، إلى إيضاح جميع العناصر السينوغرافية الخاصة بخشبة المسرح وحيثيات العرض؛ مساعدة بذلك المخرج حين وضع رؤيته الإخراجية؛ كما أنها تساعد الممثل في الربط بين النص وأداءه له على المسرح.. والأهم أنها وفرت للقارئ الخطوط العريضة لخلق عرض في مسرحه الخاص بمخيلته الذي تحدد مداه خبرته الجمالية، من خلال اتباعه لتكنيك التفكير بالصور الذي توفر الإرشادات المسرحية أساسه وتضع خطوطه التي يقوم المتلقي من خلالها بتحويل اللغة/الكلمات إلى "صور تكون قادرة على إثارة النشاط الأيقوني أو الحواري البصري.. وتعد أشكال التفكير بالصور.. هي الأساس الذي يتعرف الأفراد من خلاله على الأعمال الفنية ويتذوقونها"[1]..

ويرى *فلتروسكي* أن النص المرافق للحوار هو عنصر من عناصر النص الدرامي الأساسية، وأحد التقابلات الأساسية في الدراما بوصفها

---

(1) شاكر عبد الحميد: **عصر الصورة "السلبيات والإيجابيات"** (الكويت:عالم المعرفة، ع 311 ، يناير 2005)، ص:322.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عملاً أدبياً، هو ذلك التقابل بين الحديث المباشر وملاحظات المؤلف [1].. إضافة إلى كونه يثري الجانب العلاماتي للنصوص المسرحية؛ فيه تتحقق دخول عناصر العملية المسرحية اللغوية والغير لغوية؛ والتي تجعل تحقق الفعل المسرحي متكاملاً..[2]

وبحكم وعي عبد الحكيم بأن خاصية المسرح لا تتجلى في النص، وإنما في العرض، فقد اهتم تماماً بتوظيف الإرشادات المسرحية توظيفاً يصل إلى درجة تقديمه رؤية إخراجية كاملة داخل نصه المكتوب؛ مما منحه هامشاً لا حدود له من حرية الخلق والابتكار. لذا تجاوزت مسرحياته التصوّر التقليدي الذي يعتبر النص والعرض كيانين مستقلين؛ ولعل أبرز دلائل العلاقة التكاملية بين عناصر المنظومة المسرحية ما تجلى في إرشاداته المسرحية من تركه حرية تخيل المنظر وتكوينه، أو تحديد طبيعة الأغاني، أو الملابس، أو الإضاءة في العديد من مسرحياته لمخرج العمل أو المختص فنياً عن هذا العنصر أو ذاك؛ ففي مطلع مسرحية "شفيقة ومتولي" ــ مثلاً ــ تطالعنا الإرشادات محددة المكان (المنظر) بشكل مطلق تاركة الحرية في التعامل معه وتشكيل مفرداته للمختص من طاقم الإخراج، مع إبداء اقتراح غير ملزم ..

" المكان : منزل بغي.

---

(1) انظر:حازم شحاته: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997) ، ص:65 : 69..

(2) انظر:إريكا كورتيس باثايس : "توظيف العلامات المسرحية وتطبيقها"، ترجمة : د خالد سليم ، مراجعة : د حسن عطية ، **مجلة الفن المعاصر** (القاهرة : أكاديمية الفنون، العدد الثالث، شتاء 2001)، ص : 15 ، 16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتترك الحرية لمهندس الديكور في تصوره تبعاً لاحتياجات المسرحية . ويمكن أن يكون المسرح كله بنفسجياً ولون جسد المرأتين نحاسي.." [1]

وعلى الجانب التحليلي (السيميائي) تتداخل الإرشادات الداخلية المستلهمة من حوار الشخصيات (داخل الحوار) مع الإرشادات الخارجية (خارج الحوار/النص المرافق) مكونين علاقة تكاملية.. وقد استخدم *إنجاردن* مصطلحي النص الرئيس والنص الفرعي "للتميز بين حوار الشخصيات وبين الإرشادات المسرحية التي تصنع إطاراً لهذا الحوار. ويوحي اختيار المصطلحين بنظم دالة موازية، وهو توازٍ يتبلور عند الإخراج الطباعي"[2]؛ حيث تأتي الإرشادات بخط أو حجم أو شكل مغاير للحوار.. ويفيد *إلين أستون وجورج سانتانا* من مصطلحات *انجاردن* في تعريفها للإرشادات المسرحية باعتبارها "نظم دالة مكملة يعتمد بعضها على الآخر. إن الإرشادات المسرحية تضع إطاراً للحوار بمعنين: حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة. ومسرحياً في أنها تضفي على النص المطبوع كونه مسودة للإخراج"[3].

وفيما يلي محاولة لتتبع وظائف الإرشادات المسرحية داخل نصوص عبد الحكيم المسرحية ..

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **شفيقة ومتولي**، ص:43.

(2) إلين أستون وجورج سانتانا، ص:107.

(3) نفسه ، ص:108.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

وصف المنظر (الفضاء المكاني)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفضاء لغة: المكان الواسع من الأرض. والفعل: فضا، يفضو فضواً فهو فاض. وفضا المكان وأفضى: إذ اتسع. وأفضى فلان إلى فلان إذ وصل إليه، وأصله أن صار في فرجته وفضائه وحيزه. والفضاء: الخالي الواسع من الأرض.[1]

ويعد الفضاء المكاني عنصرا جماليا هاماً في النص، أو العرض المسرحي[2]، حتى لو تمثل هذا الفضاء في فراغ، وهو لا يمثل فقط خلفية للأحداث، لكنه أيضاً الإطار الذي يحتويها، وأحد العناصر الفاعلة في كشف خيوط الشخصية بدخوله معها في علاقة تبادلية.. فعند وصف بيت، مثلاً، فإننا نجده في الحقيقة امتدادا للشخصية؛ فوصفه وصف لها.. فمن منطلق أن للأماكن و"للأشياء تاريخ مرتبط بتاريخ الأشخاص"[3] يصبح وصف "كل حائط، وكل قطعة أثاث في الدار.. بديلاً للشخصية التي تسكن هذه الدار"[4].. وهذا كله يسلّم بتأثير المكان على الإنسان سلوكيا وشكلياً، وأيضاً بوجود التأثير الإنساني على الفضاء المكاني.. فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تخضع لمنطق التأثر والتأثير؛ فالإنسان "لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورته، فاختيار

---

(1) ابن منظور : **لسان العرب (القاهرة ، دار المعارف، دت)** ، مادة "فضا"، ص : 3431.

(2) للتوسع حول ذلك تطبيقياً على المسرح الأوربي انظر : جيمس ميرونـد (تحريـر) : **الفضاء المسرحي**، ترجمة : محمد سيد ــ الحسين على يحيى ــ حسين البدري، مراجعة : د محمد عناني (القاهرة : أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات "مسرح 15"، دت) .

(3) ميشيل بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس(بيروت:دار عويدات،1971)، ص: 55.

(4) آلان روب غرييه: **نحو رواية جديدة** ، ترجمة: مصطفى إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، دت) ، ص: 130

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية: (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كلّ ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[1].

ويعتبر وصف الفضاء المكاني تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع المفروض وجودها على خشبة المسرح في مظهرها الحسّي في محاولة لتحويلها في النص إلى ما يشبه الصورة الفوتوغرافية حينا (الواقعية) أو بوضع استعارات وأيقونات تشير إليه أحيانا (التعبيرية)..

(1) يوري لوتمان :"مشكلة المكان الفني"، ترجمة وتقديم: سيرا قاسم، **مجلة ألف** (ع 6 لسنة 1986)، ص: 83.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً: (المستويات الوصفية للفضاء المكاني في الإرشادات)

قدمت الإرشادات المسرحية في نصوص عبد الحكيم وصفاً للفضاء المكاني بعناصره السينوغرافية وفق ثلاث مستويات:

أ) مستوى شامل وكلي..

تتجلى شمولية وصف المنظر في بداية معظم المسرحيات ذات الفصل الواحد المتميزة بسكونية الحدث ومحدودية/ثبات/عزلة المكان، كما في مسرحيات:"حسن ونعيمة" و"المستخبي"، و"الكلام" و"مرثية الموعودة والموعودة".. ففي بداية مسرحية "حسن ونعيمة" تصف الإرشادات المنظر الذي يستمر حتى النهاية دون دخول أية تعديلات أو إضافات جوهرية كالتالي :

"حين يفتح الستار يفتح على صدر أو دهليز بيت من تلك البيوت القروية المتهدلة القليلة بأعمدتها الطينية. والتي كثيرا ما تتكون من طابقين. والتي لا بد أن جيرها تساقط مع شراعاتها ودواوينها القديمة بدككها ومصاطبها المفروشة بالحصر وفراء الخرفان. إلى اليمين قليلا توجد سلالم لها دربزين خشبي يقود إلى الدور الثاني حيث تقيم نعيمة. ويجاور السلالم مزير، أي بناء طيني، يعلوه زيران قديمان، ويحيط به نبات الصبار العجوز. وهنا وهناك أدوات منزلية ومصاطب وكنب بلا لون .

إلى اليمين يبدو مدخل حجرة الأم الحجرة نصف مظلمة وإلى اليسار يبدو مدخل حجرة الأب وإلى الخلف مدخل أو سرداب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يفضي إلى الباب الخارجي العريض المحكم الإغـــلاق بـــالمزلاج ويؤدي إلى الحارة التي يقع فيها البيت.." [1]

هذه العناصر تشكل كل مفردة منها علامة لها دلالات لا متناهية تترك لتقدير وفهم المتلقي.. فعلى سبيل المثال نبات الصبار العجـــوز (أيقونـــة) يحمل دلالة زمنية ودلالة معنوية، الزمنية تتكامل مـــع الـــصفات الماديـــة لجدران البيت للإشارة على قدم وجوده .. والمعنوية دلالة على شدة صبر وتحمل الشخصيات التي ستتصارع في الحدث.. وجعله في المنظر محيطا بمكان شرب المياه (التي هي رمز للحياة) يحولها إلـــى دلالـــة أخـــرى أو يضيف إلى الدلالة السابقة تأويلا يجعل نيل الشخصيات للحياة فـــي الفعـــل الدرامي لن يتأتى إلا بعد لعق الصبر ..

وجعل غرفة الأم نصف مظلمة بينما غرفة الأب مظلمـــة تمامـــاً لهـــا دلالات متعلقة بالكشف عن دواخل الشخصيتين، علاوة على دلالة الانعزال والبعد النفسي والمعنوي بينهما؛ بجعل لكل منهما غرفة مستقلة، واحدة في أقصى اليمين والأخرى في أقصى اليسار..

إضافة إلى رمزية شمولية المنظر كبيت ريفي.. والدلالة المباشرة التي يوفرها، بوصفه استعارة، هو كونه نموذجاً لقيم ومظاهر الحيـــاة الداخليـــة التي تعيشها الشخصيات، ومن منطلق أن المكان يعبر عن الشخصية فـــإن التأويل الأولي يأخذ اتجاهه نحو ما تتميز به شخصيات أبناء الريـــف فـــي بعض الطباع، كالكرم، والأنفة، والتعاون. ولكن العكس الذي يحدث داخل المسرحية فالشخصيات تتعارك نفسياً ومعنوياً، كل منهم يحاول إقناع الآخر بخطأه ومسئوليته في قتل حسن؛ رغم أنهم أسرة واحدة، لكن هذا التفكـــك مرده فداحة الحدث (القتل) .. ومع ذلك نلمح بعـــض الـــدلالات البديهيـــة

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:79.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كالكرم (داخل الحوار) تمثل في إكرام الأب والأم للسائلة وبقيـــة البنـــات حين دخولهن..

وفي مسرحية "الكلام" يتكون المنظر أيضاً من عدة أبعاد تستمر طوال المسرحية دون تغيير ؛ ففي "الخلف تأثير كنيسة قديمة. إلى اليمين توجـــد صورة كبيرة جدا عبارة عن بورتريه لسامي أفندي ، في منتصف العمـــر. البورتريه مرسوم بالفحم، والصورة مركونة على صورة أكبر منها، هـــي الصورة التقليدية للروماني القديس مارجرجس وهو يقتل الوحش.."[1]

يكرس هذا الوصف للجو القبطي الأسطوري للأحداث.. ودلالة الصورة الخاصة بالبطل "سامي" المركونة على صورة الروماني الأكبر تتبدى فـــي صورة فعل درامي رئيس داخل الحدث حيث يرى سامي نفـــسه صـــورة مصغرة مستنسخة من البطل الأسطوري لكن رؤيتـــه لا تتعـــدى ســـوى (الكلام).. وتخصيص مكان للوحات المرسومة هي فـــي الحقيقـــة امتـــداد لشخصية "سامي" بوصفه أحد المهتمين بالرسم الشعبي وخاصة القبطي منه..

وجاء المنظر بسيطا في مسرحية "مرثية الموعـــودة والمـــوعودة" ؛ حيث يكون المسرح " خاليا ، إلا من حل ســـينوجرافي للجـــب أو البيـــر الموحش"[2]

ب) التحول الكامل/التغير الكلي.

قد يتغير المنظر المسرحي تغيرا تاما من مشهد إلى آخر دون العـــودة إلى منظر لمشهد سابق؛ ففي مسرحية "الشبابيك" تقع الأحداث فـــي مكـــانين،

(1) شوقي عبد الحكيم:**الكلام** ، ص:231..

(2) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموعودة** ، ص:133

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأول بيت "حسنية"، والثاني قصر "البيه"، تبدأ المسرحية بوصف المنظر المكون لبيت "حسنية"..

.. "يفتح الستار على فسحة دار فقيرة . كلب بلدي عند الجدران في المؤخرة .. باب خشبي عريض يتكون من ضلفتين ويكون طيلة الفصل الأول مفتوحا قليلا نصف فتحة وبشكل تلقائي. على الجدران صور ملونة لنساء جميلات مرسومة بحرية وبعض الرسوم الشعبية الملحمية الشائعة. في وسط الفسحة حبل غسيل منشور عليه بعض الملابس الداخلية وفستان وحيد ملون. هنا وهناك قطع أثاث منزلية قديمة. في كل مكان شبابيك مغلقة. إلى اليمين يوجد صندوق خشبي كبير من ذلك الذي يستخدم في زواج الفلاحين. وفي الركن الآخر إلى اليسار يوجد بوريه قديم تساقطت ألوانه وبهتت مرآته. وفي الخلف توجد دكة صغيرة .. وإلى جواره قلل وأوان فخارية.."[1]

وفي الفصل الثاني ينتقل الحدث أمام قصر "البيه"؛ حيث العزاء، ليتحول المنظر إلى:

" منصة عالية مسورة بالأعمدة وإلى الخلف تأثير قصر قديم بردهاته وبواباته وسوره العالي هنا وهناك كلوبات مضيئة"[2]

والحقيقة أن هذا الوصف ليس مجرد وصف لمكان وقطع ديكور أو إكسسوارات مميزة للمكان وحسب، بل لكل مفردة من هذه القطع رموز درامية تخدم المغزى العام للعمل؛ إذ لا يتم وضع شيء اعتباطاً؛ فعلى سبيل المثال: تحديد ما على الحبل في مجموعة من الملابس الداخلية مقابل

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:135

(2) نفسه، ص:173.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قطعة ملابس ملونة واحدة خارجية؛ يرمز إلـــى أن الفعـــل الـــدرامي، أو الصراع، في المسرحية هو في المقام الأول صراع داخلي نفسي أكثر منه صراع خارجي، وهو بالفعل ما يتحقق.

ووصف معالم البوريه القديم المتساقطة والباهتة هي في الحقيقـــة دلالة على النظام الملكي الإقطاعي الذي قضت عليه الثورة؛ لكنـــه رغـــم انهياره لا تزال هناك بقايا منه تؤثر في الحياة العامة.. علاوة على رمزية الصندوق في الموروث الشعبي واحتفاله بالعديد من التأويلات التي يتجلـــى منها في المسرحية كونه مخبئا لحوادث الماضي وفضائحه.

فمفردات المنظر هنا كونت لوحة تشكيلية تبرز رسالة المـــسرحية، قبل الولوج في فعل التلقي المسرحي، في جمالية مسرحية "لا تنحصر فـــي تقليد جمال الطبيعة، أو محاكاة الأشكال الواقعية، بل هو يتمثل على وجـــه الخصوص في خلق بعض الأشكال، أو إبـــداع مجموعـــة مـــن النمـــاذج الأصلية.. إن النشاط الفني نشاط تشكيلي إبداعي، وبالتالي فإن دور الفنـــان لا ينحصر في خلق الجمال، بل هو يتمثل في إبداع وحدات متماســـكة ذات طابع خاص.. ".[1]

وتتسم إرشادات المنظر في مسرحية "خوفو" أيضا بالتحول والتغير، ففصلها الأول يتكون من ثلاثة مشاهد، يفتتح كل مشهد بإرشادات تـــصف منظره المغاير لسابقه؛ فالأول عبارة عن "تأثير داخل جو مقبـــرة الملـــك خوفو.. تابوتين حقيقيين هنا، وهناك ستائر"[2].. وفي المشهد الثـــاني نجـــد

(1) تشارلز تشادويك: **الرمزية**، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف (القاهرة: الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب. 1992)، ص:51.

(2) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص:220

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"جزءا من شرفة قصر الملك خوفو.."[1].. وفي المشهد الثالث ننتقل إلى غرفة نوم الملكة الزوجة حيث "ثلاث مرايا طويلة متساوية الأحجام تقف بينهم الملكة تتزين.."[2]

ويبدأ الفصل الثاني بالمنظر التالي : "على المسرح مرجيحة بدائية ضخمة ألوانها رخيصة. والمرجيحة عبارة عن صندوقين أو هما إنائان قاربان واسعان نسبياً. هنا وهناك ستائر مختلفة الأحجام.." [3]

وفي الفصل الثالث نعود حيث غرفة النوم، ولكن من زاوية مختلفة؛ حيث "مخدع الملكة الزوجة غارق في سحابات البخور المتصاعدة من المباخر الثلاث.. إلى الخلف تمتد مشايات تؤدي إلى اليمين إلى جناح الملك خوفو.. على طول المكان شموع قديمة موزعة مضيئة.." [4]

وفي مسرحية "أوكازيون" يتغير المنظر بشكل كامل في كل مشهد من مشاهد المسرحية السبع .. وقد تبدأ إحدى المسرحيات دون وصف للمنظر؛ ففي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" يتحول المكان في الفصل الثاني إلى "قاعة ضخمة"[5] حيث تستعد الشخصيات لاستقبال الوفد العالمي الممثل لحلف الناتو، وذلك بعد أن كان المنظر في الفصل الأول حديقة حيوان غير مكتوبة في الإرشادات متروكة لاستنباط المتلقي من كيفيات تشكيل ووصف الشخصيات والإرشادات المصاحبة للحوار أحياناً..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ،ص:224.

(2) نفسه،ص:236.

(3) نفسه ، ص : 252.

(4) نفسه، ص:279.

(5) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص:121.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" تبدأ الإرشادات بلا وصف للمنظـــر، فالمسرح عار/ يشغله الراوي ثم الشخصيات التي تدخل بعد تمهيده للأحداث (الملك عبيد ــ العالمة ــ الشعراء ــ الحكيم) وبعد أن يقرروا أخذ "الملـــك عبيد" معهم في رحلة (التي تكتشف نهايتها أنها مؤامرة لتسليمه إلى الرئيس الأمريكي) تبدأ الإرشادات في وصف المناظر التي لجأ عبد الحكيم فيها إلى تقنية المالتي ميديا، فيقول واصفاً أول منظر في المسرحية:

" يرون إلى الخلف منهم البحر الفسيح باستخدام السينوغرافيا بأمواجه المتلاطمة.."[1]

وتوظيف هذا المنظر (البحر) الذي تتفاعل معه الشخـــصيات وتـــذهب للسباحة فيه يهدف دراميا إلى كشف تنكر "الملك عبيد" لبقية الشخـــصيات؛ حين يمتنع عن الذهاب للسباحة معهم؛ حيث سبق وأن صبغ نفسه بالنيلـــة تحرجاً من ضيوفه لعدم امتلاكه ما يضيفهم به.. وبعد تحقيق هذا الهـــدف "تتغير الإضاءة.. لتكشف عن مروج وسهول كلها مغطاة بالخضرة الداكنة. وفي ركن قريب نجد قطعة أرض قاحلة شبه جبلية لا ينبت فيها شيء يقف فيها راعي عجوز بيده عصاته وبضعة أغنام ترعـــى فـــي هـــذا الجبـــل القحط"[2] في محاولة لتجسيد المقولة الشعبية (اللي يشبع ينطح) أو (جـــوع كلبك يتبعك) ذات الدلالات المرفوضة من قبل الكاتب.. ثم بعد ذلك يتغيـــر المنظر ؛ حيث "بهو البيت الأبيض.."[3]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص:18.

(2) نفسه ، ص:21.

(3) نفسه، ص:30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج) التعدد التبادلي (التنقل)..

قد يكون التحول تبادلياً بين عدة مناظر موجودة أساساً، ويتم التنقل بينها وفق متطلبات المشهد أو الحدث؛ وهو ما يتطلب من المصمم المختص اللجوء إلى أساليب وطرق معينة تعين على سرعة التحول والتبديل؛ كأن يلجأ "إلى تنفيذ التصميمات في شكل مسطحات رأسية سهلة السحب إلى الفارغ في سقف خشبة المسرح"[1].. أو أن يعمد إلى توفير أجزاء من قطع الديكور التي تتوفر "فيها إمكانية الحركة السريعة في أي اتجاه؛ بحيث تكون بحركاتها مناظر مختلفة ويكون ذلك وفق خطة تكنيكية مدروسة"[2].. كما يمكنه اللجوء إلى "تنفيذ منصة دائرية، وهي قرص من الخشب وسط خشبة المسرح يتحرك دائريا على عجل.. وتنفذ المناظر على هذه المنصة من خلال منظرين أو ثلاثة مرة واحدة؛ بحيث إذا تحركت المنصة كان المشهد أمام المشاهدين والمنظرين الآخرين جاهزين للعرض بإدارة القرص.." [3]

من المسرحيات التي برز في إرشاداتها هذا النوع الوصفي للمنظر مسرحية "لص الملوك"؛ حيث نجد أربعة مناظر رئيسة هي كالتالي : داخل بيت اللص ــ أحد جوانب القصر الخارجية ــ بوابة القصر المطلة على ميدان فسيح ــ داخل القصر .. ويتم التحويل والتغيير بينهم طوال المسرحية التي تبدأ بالمنظر الأول (داخل بيت اللص) حيث والده الملك القديم يموت ويخبره بسر فتح الخزائن[4].. ثم تنتقل بنا المسرحية إلى (داخل البهو الملكي) حيث الملك هائج بعد اكتشافه النقص في الخزائن..

---

(1) عبد المنعم عثمان: **الديكور والتشكيل المسرحي** (القاهرة: سان بيتر للطباعة،2001)، ص:134.

(2) عبد المنعم عثمان، نفسه، ص:134.

(3) نفسه ، ص : 134

(4) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك**، ص: 285

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتغير المنظر بعد ذلك إلى "جانب القصر والأخ الأصغر يتسلل إلى أن يصل إلى الخزائن .. يقبض الفخ عليه.."[1] يلحق به الأخ الأكبر فيقطع رأسه خشية أن ينكشف أمرهما. ثم يتغير المنظر إلى (بيت اللص). وبعد ذلك ينتقل الحدث إلى (بوابة القصر) حيث مطاردة رجال الملك للص الذي ينجح في التغلب عليهم .. ثم يعود المنظر إلى (داخل القصر) مرة أخرى؛ حيث الملك يبدى إعجابه بمهارة اللص، ويقرر تعيينه وزيرا له..

ونفس التقنية اتبعتها مسرحية "رجل أعمى" حيث اشتملت على خمسة مناظر رئيسة، هي:

1) بيت الأم الموصوف بأنه "دار واطئة تطل على درب.. جدرانه يعلوها الهباب والسواد. وفي آخر البيت فرن كبير .. تجاوره سلالم طينية.. وهناك جريد وبوص وعفش أرز وبلاليص فارغة. وعلى الجانبين مداخل حجرات عتيقة وصناديق خشبية بلا لون وأكداس حطب وأوان منزلية.."[2]
2) "بوابة قصر قديم سوره عال وعمدانه شاهقة وإلى الداخل تأثير حجرة خاوية مظلمة"[3]
3) "حجرة البئر"[4]
4) "واجهة دكانة صغيرة "[5]
5) "مدخل حارة متعرجة"[6]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص: 287.

(2) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمي** ، ص : 399 ، 400 .

(3) نفسه، ص:415 ، 416 .

(4) نفسه، ص:416.

(5) نفسه، ص:423.

(6) نفسه، ص:436.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتم التغيير والتبديل بين هذه المناظر وفق ما يتطلبه المشهد والحدث.. وقد أفادت الإرشادات تكنيك التعامل مع هذه التنقلات، وذلك "باستعمال الجو التأثيري. بحيث يمكن أن تركب المناظر المسرحية تلك التي تجري فيها الأحداث مرة واحدة. وبالاستعانة بإحدى نظريات علم الجمال تلك التي تقول بأن العين ترى شيئين في وقت واحد ومكان محدد يمكن أن تركز الإضاءة على المكان أو الإكسسوار الذي يخدم الحدث المسرحي الجزئي".[1]

وتتدرج إرشادات مسرحية "الأعيان" من حيث وصفها لمناظر المسرحية تحت هذا المستوى؛ حيث يتغير وصف المنظر في كل مشهد من مشاهد فصولها الثلاثة ويتم التنقل والتقاطع بين هذه المشاهد وفق الحدث والموقف الدرامي ..

ج) التدرج في وصف المنظر..

تتأثر العلاقة بين المنظر المسرحي والنص بتطور الأحداث وتصاعدها، ويبقى تدرج الإرشادات في وصف المنظر معيارا لهذا التصاعد، بعناصرها المرئية المتخيلة التي قد تكون رمزية في أحيان كثيرة[2]..

وقد تبدى هذا التدرج التصاعدي في وصف المنظر، فلا يتم وصفه منذ البدء دفعة واحدة، وإنما يتم وصف كل جزء في حينه .. فعلى سبيل المثال يبدأ الحدث في مسرحية "اللغز" في مكان تجمع لورش التنجيد الشعبية ، وبعد طرد البطل "عبده" من الورشة ينتقل إلى قصر الملك، وهنا تتدرج الإرشادات في نقل معالم المكان للمتلقي، فتبدأ بنقل الجو العام خارج أسوار

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمي** ، ص:399.

(2) انظر: مصطفى سلطان: **تشكيل المناظر في مسرح الهواة** (القاهرة : أكاديمية الفنون، دفاتر الأكاديمية "مسرح 19" ، دت) ، ص :47

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القصر عند مرور "عبده" عليه، ثم تصف المنظر داخل حديقة (أسوار) القصر حين دخوله، ثم تصف المنظر الداخلي للقصر حين دخول "عبده"..

وفي مسرحية "الملك معروف" تبدأ الجمل الإرشادية منذ لحظات ما قبل رفع الستار واصفة دخول الراويات، ثم يبدأ الحدث المسرحي بفتح الستار؛ لنجد "ساحة لمدينة قديمة حيث يجلس الملك معروف على منصته العالية"[1].. ثم تطالعنا الإرشادات في منتصف الفصل الأول، وبعد تدخل الراويات للتعليق على ما مضى منه والتمهيد لما هو آت، بوصف نكتشف من خلاله وجود بوابة؛ حيث "يظهر الملك معروف إلى الخلف عند البوابة"[2].. وبعد دخول وفد الشعراء والحكيم والعالمة على "الملك معروف" الذي تنكر في هيئة عبد خجلاً من عدم امتلاكه ما يستطيع أن يكرمهم به يذهب معهم في رحلة.. وهنا تلعب الإرشادات دورها في الوصف التدريجي للمناظر المتحركة؛ فخلال الرحلة "تظر المدينة بقبابها وبواباتها تبرق إلى الخلف"[3].. وحين يصلوا إلى قصر "الملك العون" نجد التدرج في وصف الدخول إليه (خارج الحوار و داخل الحوار) دلالة على صعوبة التواصل معه وبعده عن شعبه؛ فعند الدخول "تفتح البوابة الأمامية تعقبها عدة بوابات لها صرير طويل"[4].. وهكذا حتى وصولهم إلى داخل القصر والتقائهم بالملك العون الذي تتكشف مع أفعاله الدلالة الرمزية لتوالي البوابات..

ونفس الأمر في مسرحية "ملك عجوز"؛ حيث تضع الإرشادات أمام القارئ صورة للمكان؛ فهو :

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف**، ص:176.

(2) نفسه ، ص:191.

(3) نفسه ، ص:209.

(4) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"عبارة عن حجرة أشبه بحجرات البيوت القديمة الحجرية الجدران، أحجار كبيرة مرصوصة فوق أحجار ، وكما لو أن هذه الحجرة وحدها بنيت داخل صحراء جرداء.. المكان منعزل، يظلله أسى مداخل السجون، والمسحة الكئيبة التي تغطيها تغطي كل شيء فيها وتغرقه تحت وقعة الصمت ورهبته.. في كل مكان على المسرح أحجار لها نفس لون المسرح الرمادي.." [1]

وحين يأتي وقت ظهور "الملك" تضع الإرشادات صورة المنظر الجديد؛ حيث "يرتفع الجدار الخلفي للمسرح ليبدو البهو الملكي؛ حيث يقف ملك.. ولا مكان في البهو الملكي لقدم وكل شيء باهت .." [2]

وإضافة إلى ما يقوم به هذا الوصف من وظيفة مادية فإن له وظيفة نفسية معنوية تتحقق داخل نفسية القارئ ساحبة إياه إلى عالم المسرحية الخاص حيث العزلة والوحشة والعلاقة بين الملك وشعبه..

وإرشادات المنظر المسرحي عند عبد الحكيم تكشف عن إلمام واهتمام بالتقنيات الحديثة، فلم يكتف برسم المكان وتفاصيله الواقعية، بل اعتمد في عدد من نصوصه على الوسائط المتعددة (المالتي ميديا) في وصف المناظر؛ وهي تقنية سهلت كثيرا من عملية التنقل والتبديل والتدرج في الوصف، وأتاحت قدرات وأبعاداً لا متناهية.. نجد هذا التوظيف في مسرحيات "حرب البسوس"، " اللي يشبع ينطح"، "اللغز"، "مرثية الموعودة والموعودة" ، و"سميراميس"..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص:13.

(2) نفسه، ص:23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : (جماليات الفضاء المكاني).

يمكن استخلاص عدد كبير من التقنيات الجمالية المكونة للمنظر المسرحي في نصوص عبد الحكيم من الإرشادات المسرحية.. خاصة وأنها نالت حيزا كبيرا داخل نصوصه؛ معبرة بذلك عن سطوة المكان بمفرداته التي تشكل بعد ذلك الثيمات (الموضوعات) الرئيسة للمسرحية بإضاءة الحالة الروحية النفسية للشخصيات بتفاعلها مع مفرداته؛ خاصة تلك المفردات التي تعد رموزاً في حد ذاتها الصندوق (حسن ونعيمة/شفيقة ومتولي/الشبابيك) ــ الحبل (الكلام/الأعيان) ــ الحربة (ملك عجوز/الكلام) ــ السلالم (حسن ونعيمة).. الخ ..

ويمكن الوقوف على عدد من الأبعاد التي تتصل بجماليات المنظر واستراتيجيته لدى عبد الحكيم، مثل : التشتيت، والاستحضار، والاختناق، والتعددية..

أ) التشتيت ..

المنظر المسرحي في نصوص عبد الحكيم كما تبدى من الإرشادات يؤدي وظيفة درامية فاعلة، ورغم واقعيته؛ خاصة حين تعامله مع مناظر تتعلق ببيوت الريف المصري كما في مسرحيات : حسن ونعيمة/المستخبي/شفيقة ومتولي/الشبابيك/رجل أعمى/الأعيان، إلا أن كثرة المفردات بتفاصيلها المذكورة تؤدي إلى التشتيت خلال عملية التلقي، كاشفة في الوقت ذاته عن الخبايا النفسية المشتتة للشخصيات، ومحددة اتجاه الفعل الدرامي للمتلقي..

وتبدو تقنية التشتيت في وصف مناظر مسرحية "رجل أعمى" أكثر وضوحاً ومباشرة؛ حيث استخدمت خشبة المسرح كاستعارة لعدة أماكن

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتشابك زمانياً؛ فاشتمل المنظر فيها على خمسة أماكن رئيسة مصممة "باستعمال الجو التأثيري"[1]، واقترح عبد الحكيم أن تكون هذه المناظر موجودة على خشبة المسرح طوال المسرحية، وأن يتم التنقل بينها عن طريق الإضاءة.. موضحاً تعمده إحداث التشتيت لدى متلقيه "بالاستعانة بإحدى نظريات علم الجمال، تلك التي تقول بأن العين ترى شيئين في وقت واحد ومكان محدد"[2].. وهذه تقنية أساسية من تقنيات المدارس بعد الواقعية التي سعت إلى البعد عن الفوتوغرافية في التعامل مع الواقع؛ معطية المفردات الرمزية والشخصية حق تشكيل الأشياء وإعطاءها الدلالات..

وعلى المستوى الجمالي ينطلق وصف المنظر ــ أيضاً ــ بعيدا عن المنطق الواقعي الذي يحكم أشكال ومسافات وعناصر المنظر؛ حاملا المتلقي بذلك إلى رؤية مغايرة للواقع؛ فالمفردات المستعملة والمهيمنة في ساحة العلامات تسرب فلسفة خاصة من المنظر إلى دواخل الشخصيات والمتلقي الذي يتلقى كل مكونات المشهد باعتبارها أيقونات ذات نسق جمالي معين تبدأ وظيفتها في ذاتها، مما يجعله منذ البدء في "حالة ذهنية شعورية تتوقف فيها اللغة وعملياتها الدلالية، وكأن العلامة تلغي نفسها قبل أن تبدأ أي دلالة بالالتصاق بالحدث، إذ يكتفي المتلقي/الرائي بملاحظة وجود الشيء/الحدث أمام عينيه ولا يسعى إلى إعطائه معنى ما؛ لأن هدف العلامة في هذه الحالة هو الإشارة فقط إلى الوجود المحض"[3].. وتتحقق دلالة هذا الوجود مع بداية الفعل المسرحي الذي يدفع المتلقي إلى خلق

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص : 399.

(2) نفسه، ص : 399.

(3) عبد الرحيم كمال : "الصورة والذات ، والمعنى والعلامات، بعض الأسس المفهومية لسميائيات بارث "الفينومينولوجية" حول الصور الفوتوغرافية"، **مجلة علامات** (المغرب : ع5 ، 1996)، ص:12.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مجموعة من العلاقات بين هذه المناظر، وبينه من ناحية، ثم بين الشخصيات من ناحية أخرى..

ب) الاستحضار : الداخل يستدعي الخارج..

تبدت في مناظر المسرحيات ذات الفصل الواحد المميزة بمحدودية المكان وتكثيف الحدث تقنية استدعاء ما هو خارجها، في دلالة على أن المنظر ليس منغلقا على نفسه، لكنه مفتوح، ولو بقدر ما، على العالم الخارجي. يتحقق ذلك عبر استخدام (الباب) في مسرحية "حسن ونعيمة"؛ فهناك "إلى الخلف مدخل، أو سرداب، يفضي إلى (الباب) الخارجي العريض المحكم الإغلاق بالمزلاج، ويؤدي إلى الحارة التي يقع فيها البيت.."[1]

و(الباب) أيضا هو المنفذ إلى الخارج في مسرحية "الشبابيك"؛ حيث تضمّن المنظر "باب خشبي عريض يتكون من ضلفتين، ويكون طيلة الفصل الأول مفتوحا قليلا نصف فتحة وبشكل تلقائي.. في كل مكان شبابيك مغلقة"[2]، ويظهر "من بعيد تأثير قصر"[3]..

وأيضا في مسرحية "المستخبي" نجد ضمن المنظر "ثلاثة أبواب عتيقة جدا كل منها يفتح على الآخر.."[4]، وأثناء الأحداث نسمع أصواتها تستخدم في دلالة على وجود أشخاص خارجها يحاولون الدخول، أو هم بالفعل يدخلون وهمياً كما تفيد الجمل الحوارية للأم..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:79.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:134

(3) نفسه، ص:164.

(4) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي**، ص:189.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "حسن ونعيمة" مدخل أو سرداب يفضي إلـــى البـــاب الخارجي المحكم الإغلاق بالمزلاج"[1]، ومع هذا الإحكام في الإغلاق يُفتح (الباب) بيد "نعيمة" ليدخل العالم الخارجي متمثلا في السائلة والبنات إلـــى العالم الداخلي، ويشتبك في الحدث ويساعد على اتخاذ "نعيمـــة" لقرارهـــا الثوري النهائي..

ورغم عدم وجود منافذ حقيقية داخل المنظر الخاص ببيت "الأم" في مسرحية "رجل أعمى" ، فقد أفاد الوصف بأنها "تطل على درب في قريـــة البيت"[2]؛ مما يعني انفتاحها أيضا على الخارج بشكل ما..

الأبواب إذن لعبت دورا دراميا واحداً يتمثل في استحضار الخارج، حتى لو كان المكان بشخصياته فـــي غايـــة العزلـــة. والحقيقـــة أن هـــذه المسرحيات لم تشتمل على اتجاه واحد للشخصيات، سواء نحو العزلـــة أو الانخراط في الوسط الخارجي، وإنمـــا اشـــتملت علـــى الثنائيـــة (رغبـــة الخروج/رغبة الانعزال) مما شكل صراعا دراميا حول هذه الثنائية مدعما باستخدام الأبواب كمفردات ضمن المنظر المسرحي..

ويلاحظ أن الخارج هو الذي يأتي (الاستحضار) إلى الداخل دائمـــاً؛ ليشتبك ويسهم في تصعيد الفعل الدرامي؛ باستثناء مـــسرحية "الـــشبابيك" حيث تخرج الشخصيات إلى العالم الخارجي (القصر) في محاولة للحصول على حقها..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:80.

(2) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:400.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج) التعددية : المنظر متعدد الأماكن..

إن وحدة المنظر المسرحي لا تعني انعدام تعدد الأمكنة وتنوعها؛ فخشبة المسرح الملحمي والشعبي تتميز بتعدد الأمكنة داخل المنظر الواحد. وهذه التقنية مستخدمة في كل مسرحيات عبد الحكيم ...

وبداية فقد شكلت ثنائية (القصر/البيت الريفي) محورا لمسرحيات المرحلة الأولى، في إشارة إلى الصراع الطبقي بين الطبقة الصاعدة والطبقات الإقطاعية والبرجوازية بأنواعها في ستينيات القرن الماضي.. و في مسرحية "الشبابيك" تطل علينا هذه الثنائية صراحة؛ حيث تنتقل الأحداث في الفصل الثاني من بيت حسنية الريفي القديم بكل تفاصيله إلى قصر البيه .. ونجدهما ضمن عناصر منظر مسرحية "رجل أعمى" حيث بيت الأم الريفي بقدمه وتهالكه والقصر الذي يحاول "قطب" سرقته ..

ويلاحظ اهتمام عبد الحكيم بالوصف الدقيق للبيت الريفي بينما الاكتفاء بوضع ما يشير إلى القصر (أيقونة استعارية) كالبهو، أو العمدان الشاهقة، أو هيكله العام. وهو ما يعني تهميشه لما يحيل إليه القصر من دلالات، مقابل تأكيده على أصالة وعراقة ما يشير إليه البيت الريفي..

وعلى نطاق آخر، تتعدد مناظر مسرحيات "الملك معروف" و"اللي يشبع ينطح" و"بمالي أفعل ما بدالي" متراوحة ما بين مناظر داخلية وخارجية، تصل إلى مناظر عالمية في الأخيرتين؛ ففي "بمالي أفعل ما بدالي" ينتقل بنا المنظر في رحلة الملك ووزيره التنكرية من أحد الموالد الشعبية إلى أيقونات تحيل إلى روسيا (الاتحاد السوفيتي) مروراً بأحد الأماكن البدوية حيث جماعة بدوية في إحدى الخيم تتناول طعامها .. ويرحل بنا منظر "بمالي أفعل ما بدالي" إلى (كافتريات) أمريكا وبيتها الأبيض..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتعدد أماكن منظر مسرحية "أوكازيون" من داخل غرفة رئيس الفرقة "وسيم" إلى قصر "روحية"، مروراً بالسيرك، وأحد العنابر التي أقامت فيها الفرقة حين تعاقدوا مع المعلم، وبشارع محمد علي، وبأحد الكابريهات، وموقف أتوبيسات..

وتجلت هذه التقنية أيضاً في مسرحيات "سميراميس" و"حرب البسوس" و"سعدى ومرعي" و"اللغز"و"الأعيان" و "لص الملوك"..

د) الازدحام أو الاتساع : عزلة وإحساس بالاختناق..

ازدحمت مناظر عبد الحكيم بالعديد من العناصر والمفردات التفصيلية مؤدية إلى (الإحساس بالاختناق).. وهذا الازدحام تقنية رئيسة في مسرحيات "المستخبي" و"الشبابيك" و"حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي"..

وقد يكون المسرح (الفضاء المكاني) فارغا، إلا أن المكان الذي تتواجد فيه الشخصية الرئيسة (مخنوق) ومعزول؛ كما في مسرحية "مرثية الموعودة والموعودة"؛ حيث تتواجد الشخصية الرئيسة (المرأة) داخل بئر؛ رغم أن "المسرح خال"..[1]

كما قد يكفي فقط معرفة المكان ليتكرس إحساس العزلة والاختناق كما في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية"؛ حيث يتكون المنظر من أيقونات مستعارة تدل على حديقة حيوانات فعلية (الأقفاص/أقنعة الحيوانات)..

وتقنية الازدحام تقوم بدور رئيس في إثراء الفعل الدرامي في هذه المسرحيات كاشفة عن أزمات الشخصيات وحالاتها النفسية في المقام الأول، وعن وعيها المفارق للقوانين التي تحكم تحرك وحرية الفرد،

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموعودة**، ص : 133.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وصراع الأنا مع المحيط من أجل تحقيق الذات، فمسرحية "حسن ونعيمة " تؤكد حرية الاختيار وترفع من قمية إنسان الإرادة الذي يجتـــاز الـــصعاب ويتنصر على محيطه لتحقيق الذات.. وأيضاً "شفيقة ومتـــولي" وإن كانـــت تكرس لجو اليأس والاستسلام إلا أنها في الحقيقة كشف لخطورة الاستسلام لقيود المحيط وموروثاته المعيقة للحرية..

وفي مسرحية "الشبابيك" تشعر الشخصيات بالمكان وكأنـــه ســـجن، رغم أنه بيتهم.. وهو نفس الإحساس الذي نجده في مسرحية "ملك عجوز" والتي تدور أحداثها في غرفة تشبه غرف السجن بكل تفاصيلها الكئيبة..

وكرس التوظيف المستمر لرمزية (الصندوق المغلق) داخل الحوار وخارجه في مسرحيتي "الشبابيك" و"خوفو "، و(الحبل) في مسرحيات "الكلام" و"الأعيان" و"رجل أعمى" هذا الإحساس الذي قد يؤدي إلى حالات مـــوت للشخصيات؛ كما في مسرحية "الكلام" حيث تموت الأم مللاً في النهاية..

ويترك أحد مفردات منظر مسرحية "المـــستخبي" شـــعوراً ودلالاتٍ على سخونة واختناق الأحداث؛ حيث نجد "إلى الخلف فرن كبير مفتوح"[1] في إشارة إلى وجود نار و دخان.. مما يوحي باختناق وسخونة الأحـــداث التي تقتل الأم فيها ابنها بعد أن قتلت زوجها..

واعتماداً على تقنية اللقطة المقربة (زووم) يتكرس هـــذا الإحـــساس، ففي مسرحية "رجل أعمى" تأخذنا الإرشادات إلى لقطة مقربة لجدران البيـــت لرؤية أفضل لما يلوكها من أدق الأشياء؛ حيث "يعلوها الهباب والـــسواد"[2]..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص:13.

(2) شوقي عبد الحكيم:**رجل أعمى**، ص:400.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "حسن ونعيمة" تصعد "الأم" السلالم في منتصف الأحداث وتتضاعف الإضاءة عليها لتبدو السلالم "خربة متهالكة".[1]

وساعدت الألوان على تحقيق هذه التقنية؛ فاستخدام اللون الرمادي الباهت في وصف لون الديكور في مسرحية "المستخبي"ـــ "الديكور كله رمادي"[2] ــ يبعث على الكآبة والحزن والانقباض..

قد تكون مثل هذه التفسيرات وهذا الإحساس بديهيا في فضاء البيت الريفي بكل تفاصيله الكئيبة من الداخل في ظل إشارات لانغلاق الأبواب والشبابيك في "حسن ونعيمة"، و"شفيقة ومتولي"، والشابيك"، و"المستخبي" ، أو غرفة أشبه بغرف السجن بكل تفاصيلها في "ملك عجوز".. لكن حين نرى الإرشادات تتدرج بنا في مسرحيات أخرى نحو مساحات وأفق أرحب كما في "اللي يشبع ينطح" و"بمالي أفعل ما بدالي" لينتقل بنا المنظر من المحدودية ودقة التفاصيل إلى الاتساع والعمومية مع استمرار نفس الإحساس بالعزلة والاختناق؛ قد يتبدى في أول الأمر أنه اتساع (دال) ذو دلالة خادعة؛ خاصة وأن الفعل الدرامي ينتهي بالشخصيات إلى تلقي الصدمة الخاصة بكينونتها كشخصيات عربية تنتمي إلى الدول النامية؛ حيث تجد نفسها محاصرة من كل جانب داخل وخارج أماكنها، وهو ما انتهت إليه شخصية "الملك عبيد الغالبة" في مسرحية "اللي يشبع ينطح"، وكذلك شخصية "الخلبوص "في مسرحية"بمالي أفعل ما بدالي" في ظل معالجة درامية مختلفة.. فرحابة واتساع المنظر (الذي يمكن أن نصفه بالعالمي في كلتا المسرحيتين)؛ لا يعد دالا مراوغا أو مخادعا في دلالته، بل على العكس، فرغم رحابة هذا المكان واتساع العالم، إلا أن الإنسان العربي مقيد فيه، فقد

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **حسن ونعيمة**، ص:87.

(2) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي**، ص:189.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أصبح هدفا للقوى الاستعمارية الطامعة في خيرات بلاده والراغبة في قتله أو استعباده واستخدامه لصالحها تحت مسميات وستر خادعة، وهو محـــاط بالأمرين، فسلطاته الداخلية تبحث عن ملذاتها، إن لم تكن أصلا أدوات في أيدي السلطات الاستعمارية؛ كما في مسرحية "جنينة الحيوانات البـــشرية"؛ الأمر الذي يترك في النهاية إحساس العزلة والاختناق مسيطراً فـــي ظـــل تعرية وضع ووعي الإنسان العربي المفارق للقوانين والشروط التي تحكمه ، في تواز مع فضح سلبيته واتكاليته..

.....

الحقيقة أن وظائف هذه التقنيات تتكامل لتحقق اســـتجابات معينـــة، فالنسق الجمالي لتقنيتي الاستحضار والتعددية يساعد على تحقيق التـــشتت، والتشتت بدوره يساعد، في أحد جوانبه الوظيفية، علـــى تـــوفير إحـــساس العزلة والاختناق..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني..

التقنيات السمعية

(الصوت ـ المؤثرات ـ الموسيقى)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : (الصـوت)

اهتمت الدراسات السيميائية المختصة بالمسرح الحديث بالبعد الصوتي "اهتماما يوازي اهتمامها بحركة الجسد في سياق مواجهتها لخطابية المسرح التقليدي ومحاولة إرساء نصوص صوتية تأويلية للنصوص المكتوبة. فالمسرح الملحمي يعتبر الإيماءة الاستعراضية **Gestus** في بعديه الحركي والصوتي، ولنا في صرخة آرتو خير دليل على تفعيل الأصوات العضوية الموازية لعضوية الأداء الحركي، بدءا بالأنفاس وانتهاء بشتى الأصوات الإحشائية والمقلدة والضحكات.. وغير ذلك من أصوات شكلت منافسا جدياً للرسائل اللسانية في أعمال غروتوفسكي وغيره.." [1]

وقد لعب الصوت الموصوف في النص المرافق دوراً فاعلاً داخل مسرحيات عبد الحكيم؛ سواء من حيث تحديد النبرات والطبقات؛ كما في مسرحية "سميراميس" حين تصف الإرشادات طبقة صوت "كبير الكهنة" في إحدى جمله الموجهة إلى الخلبوص قائلة : "بصوت الباريتوني الجمهوري الإنشادي"[2].. أم الإعلان عن دخول شخصية ما؛ كما في "سميراميس"؛ حيث يعلن عن دخول الرسول الإمبراطوري عن طريق صوت (منادي) خارجي[3]..وأيضاً يسبق صوت "المنادي" في مسرحية "الأعيان" ظهوره ..[4]

([1]) رئيف كريم : "السيمياء والتجريب المسرحي"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج24، ع 3 ، مارس 1996)، ص : 246.

([2]) انظر : شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص:29.

([3]) نفسه، ص:84.

([4]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:316.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد يقوم الصوت بتحديد طريقة سلوكية مرتبطة بفعل وثقافة ما تتعلق بالشخصية؛ كما في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" حين تحدد الإرشادات كيفية تعامل المدير مع فنجان قهوته؛ فهو "يرشف قهوته"[1]، وهي جملة لغوية ذات إحالات صوتية متعلقة بفعل سلوكي مقزز يتناسب وأفعال الشخصية الدرامية..

وتحدد الإرشادات طبيعة مصدر الصوت؛ ففي المسرحية السابقة نجد المدير "يتكلم في الووكي ووكي"[2]؛ ما يعمل على ترك انطباع بكيفية الصوت الصادر في حالة تلقي النص قراءة، وأيضا هو إرشاد إخراجي للمخرج..

ويساعد الإرشاد الصوتي على تحديد الزمن والحالة البدنية للشخصية؛ ففي مسرحية "شفيقة ومتولي" تسبق إحدى جمل "شفيقة" إرشادا يوضح صوتها في إلقائها بأنه ".. صوت مخمور قليلا "[3]، ثم تأتي الجملة الحوارية الكلامية التالية له لتقول "شفيقة" :" الساعة واحدة بعد نص الليل"[4]؛ الأمر الذي يتحول بها من إيحاء السُكر إلى إشارة إلى الإجهاد البدني الذي حل بها نتيجة للسهر.. ومثل هذا كثير. علاوة على بقية الإرشادات التي تتطلب بالتبعية أداءً صوتيا بعينه؛ خاصة الإرشادات المتعلقة بالانفعال؛ كالارتباك والتوتر والذهول والفرح والحزن.. وغير ذلك من إرشادات تتعلق في المقام الأول بوصف كيفيات الأداء الصوتي (النبرات) للجمل الحوارية، ويعد التنويه عن ذلك بمثابة مفتاح لفك الشفرة السيكولوجية للشخصية المتحدثة. من أمثلة ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة"

([1]) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص:113.

([2]) نفسه، ص:113..

([3]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:44.

([4]) نفسه، ص:44.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نجد إرشاداً يصف الحالة الداخلية لشخصية "السائلة"؛ فنقرأ أنها "تحاول باستمرار أن تخفي شيئا في نفسها"[1]، وهو الأمر الذي أوضحه إرشاد تال تعلق مباشرة بصوت الشخصية؛ فصوتها".. حاد .. يشبه رنة افتعال مصاحبة لرعشة خفيفة في اليد اليمنى القابضة على عصا من الجريد.." [2] ؛ فالصوت محور رئيس إذا في ترك انطباع عن الشخصية، وعن طريقه تتحدد بقية انفعالاتها وحركاتها، أو هو المبلور الرئيس لكل ذلك..

وفي مسرحية "الأعيان" نقرأ قبل عدة جمل حوارية بين "الأب" و"الأم" إرشادا يوضح الإطار العام لها: "لا يخلو الديالوج التالي بين الأب والأم من مسحة سخرية"[3] ، وهو الأمر الذي يتطلب أداءً صوتيا معيناً ..

والحقيقة أن معظم الإرشادات المسرحية المصاحبة للحوار لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بطبيعة الأداء الصوتي الذي "يعطي أيضاً بعداً جسديا ومادياً للنص يعد أصعب بكثير في إدراكه من المشاعر والبواعث. هذه المادية (نبرة الصوت).. هي تجسيد النص داخل أجساد الممثلين.." [4]

وقد حل الصوت مكان الشخصية ككل في مسرحية "مرثية الموعودة والموعودة" حيث "المرأة" ــ الشخصية الرئيسة ــ تقبع داخل بئر لا يظهر منها شيء، بينما تتعامل أفراد الجوقة مع صوتها طوال المسرحية..

وفي مسرحية "المستخبي" يقوم صوت شخصية "الأم" فقط بدورها حين يغلق الستار بعد أن تقتل ابنها، وأثناء انغلاق الستار نسمع صوتها وهي تردد

([1]) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:101.

([2]) نفسه.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الكاملة "المسرح"، مج2، 1999) ، ص:352.

([4]) باتريس بافيس: **تحليل العروض المسرحية**. ترجمة: د منى صفوت. مراجعة د ناديه كامل القاهرة وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة 18)، ص:362.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بكائيتها على ابنها وزوجها[1]، ثم يفتح الستار مرة أخرى لنراها وهي تتلقى واجب العزاء فيهما..

وفي هذا السياق قد يكون الصوت تجسيداً لخيال، أو حكاية تحكيها شخصية؛ في محاولة لإيجاد قدر أكبر من الإيهام المسرحي لها؛ فحين يحكي الولي ما تعرض له في رحلته مع الصياد نسمع صوت الصياد.. وحين يحكي "عبد الله" حكايته مع "الشيخ عبد الفتاح" نسمع بالفعل صوت " الشيخ عبدالفتاح" يرد على "الشيخ عبد الله" ليحل الصوت مكان الشخصية.. وكذلك أيضاً حوار "عبد الله" مع الأصوات الثلاثة التي تقوم مقام الكورس في حوارها معه مستبطنة أعماقه وموضحة علاقته بلواحظ.. وهو ما يحقق على جانب آخر تقنية المسرح داخل المسرح..

وقد يكون الصوت لشخصية موجودة بالفعل؛ لكنها غير ظاهرة على ساحة الاشتباك؛ نجد مثل ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة" حيث يأتي صوت "الأب" في أكثر من مناسبة من حجرته ..

"الأم : (ناحية حجرة الأب) انت هتنام وتسيبني لها .

الأب : (من الداخل ضائقاً) أنا مش قادر ..

الأم : البلد فيها رجل غريبة .

الأب (من الداخل . يتململ) يا ريت." [2]

ويتكرر ذلك في مسرحيات أخرى؛ كمسرحية "رجل أعمى " و"سميراميس" و"بمالي أفعل ما بدالي"..

([1]) انظر : شوقي عبد الحكيم : **المستخبي**، ص ــ ص : 210 ــ 213 .

([2]) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:96.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : (المؤثرات الصوتية)

يمكن القول بأن المؤثرات الصوتية (Sound Effects) هي أصوات مصطنعة تضاف لتعزيز المحتوى الفني الدرامي للمسرحية .. وهي عبارة عن مجموعة أصوات موجودة في الحياة لأشياء أو كائنات تتسم بالجودة والنقاء ما يميزها عن الاستعانة بالأصوات الطبيعية لتلك الأشياء أو الكائنات[1].. وقد خرجت المؤثرات الصوتية في مسرح عبد الحكيم بفضاء مسرحه إلى فضاءات حرة بعيداً عن جدران المسرح المغلقة؛ خاصة وأنها تحاول معالجة أو تعرية قضايا هذا العالم المليء بالكوارث بشخصياته المضطربة الخائفة القاسية، فتحول المكان إلى ما يشبه ساحة الحرب؛ ففي كثير من الأحيان في مسرحية سميراميس "تسمع إلى الخلف أصوات حرب، فرقعة سلاح وخيول ومعارك.."[2].. وهو ما يتكرر في نهاية مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" والتي يسدل فيها الستار والمسرح مغمور بأصوات "زئير الطائرات وفرقعات.."[3] بعد أن يستنجد "كوهين" بالبنتاجون لإيقاف تمرد الحيوانات على النظام العالمي الجديد... ونفس التقنية تستخدم في مسرحية "خوفو" لتحقيق وظيفة اتصال الخارج بالداخل؛ حيث تقاطع الأحداث والجمل الحوارية دائما مؤثرات صوتية خلفية لأناس تتكرر بتنويعات وتداخلات مختلفة.. [4]

([1]) انظر: إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص:196.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص:28.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص:129.

([4]) انظر : شوقي عبد الحكيم: **خوفو**، صفحات:270، 271، 273، 274، 277، 281.. إلى أخر المسرحية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونقلت المؤثرات الجو العام للعالم الخارجي؛ كما في "رجل أعمى"؛ حيث نسمع "مؤثرات صوتية خافتة إلى الخلف تعبر عن عواء طويل وخوار بهائم وكلاب تنبح وأقدام تعمل وكلمات غريبة متناثرة"[1]؛ كفاصل انتقالي للحدث من الداخل (بيت الأم) إلى الخارج..

ويدل مؤثر صوت صرير الباب الطويل[2] في مسرحية "شفيقة ومتولي" على قدم الباب وقلة أو ندرة فتحه؛ مما يشي بعزلة الشخصيات الموجودة داخل بقعة الحدث.. ويكرس المؤثر للجو الليلي للقرية (دلالة زمانية) في مسرحية "الأعيان" حين نسمع "نباح كلاب متعاركة"[3] خلال حوار "هنداوي" مع "لواحظ"، ويساعد هذا المؤثر ــ أيضاً ــ على زيادة حالة القلق والتوتر في العلاقة بين الزوجين، كما تتبدى في الجمل الحوارية بينهما؛ بمعنى أن المؤثر الصوتي يتحول بذلك من دلالته الأيقونية إلى علامة استعارية للموقف النفسي للشخصيات.. مثل هذا التكريس لجو الحدث نجده أيضا في نهاية المسرحية حين "ترتفع أصوات النساء وهن يحللن الدقيق.. ويحنن على طرقات دفوف"[4]؛ حيث يؤدي هذا المؤثر، مع ما سيدور من مناطحة بين الولي الحقيقي والمزيف، إلى تكريس الجو الصوفي للحدث وزيادة التأثير في مشاعر المتلقي..

وأوضح المؤثر الصوتي في أحد مواقف مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" الصورة الدرامية والمسرحية له؛ فحين يلتقي المدير مع وفد الناتو

([1]) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:413.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:49.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:310.

([4]) نفسه، ص:390 ، 391.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"تعلو موسيقى الرقص.. يتخللها زئير وصراخ الحيوانات"[1]، في إسقاط ونقد رافض لوضع الحكام العرب الذين يستقبلون الوفود العالمية المستعمرة في احتفالات راقصة، تاركين شعبهم/الحيوانات يئن ألما.. كما وفر صورة لما يحدث في الخلفية، أو خارج البقعة المقروءة/المرئية؛ فحين تترك الشخصيات (المدير ــ كوهين ــ مادلين ــ الخلبوص) خشبة المسرح للفرجة على الأسد الذي تم خصيه ــ في دلالة تعجيزية سياسية ــ "يعلو صوت الأسد مزمجرا وهو يقاوم".[2]

ووُظف المؤثر الصوتي للإرهاص بدخول شخصية ما؛ كما في مسرحية "رجل أعمى" ؛ حيث "تسمع خطوات قطب وعصاه وهو يمشي.. من الخارج"[3] قبيل ظهوره ومشاركته في الحدث.. يتكرر ذلك قبل دخول شخصية "عيد" في نفس المسرحية موفراً دلالات (الارتباك والخوف) تشي بها صوت الخطوات؛ حيث "يسمع في الخارج دبيب أقدام عيد العارية المتلاحقة.. يدخل عيد متعثرا".[4]

وفي مسرحية "رجل أعمى" جاء المؤثر الصوتي محركا للشخصية الموجودة على ساحة الحدث في بداية المسرحية التي تبدأ بأصوات "حركة وكركبة داخل إحدى الحجرات.. ترتعد الأم فجأة، تلتفت حولها متلهفة.. تقترب خائفة ناحية مدخل دارها.. تنصت متوجسة، وحين يعلو صوت الكركبة تجري إلى بعيد.. وتدفع أشياء بعيدا عنها، تتلفت حولها"[5]، وفجأة

([1]) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص:122.

([2]) نفسه، ص : 116,

([3]) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:402.

([4]) نفسه، ص:406.

([5]) نفسه، ص: 400، 401.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحدث مفارقة؛ حيث "تتسل قطة ماريونت في هدوء جارية وصاعدة السلالم.. تستدير في مواجهة الأم التي ينفك خوفها"[1]..

ومهدت المؤثرات الصوتية للانتقال من مشهد إلى آخر، أو من حدث إلى غيره؛ كما في "شفيقة ومتولي"؛ إذ يتم الانتقال إلى مشهد اجتماع "الأب" و"شفيقة" عن طريق فاصل من المؤثرات الصوتية الذي يحيل إلى الخارج؛ حيث "تسمع أصوات من الكواليس مختلطة وغير مميزة على الإطلاق، تبدأ خفيفة وتتضاعف شيئا فشيئا، أصوات رفيعة وغليظة لنساء وأطفال وأشياء، وطرقعات سياط، وضحكات إلخ .. يرتفع صوت الكورس وعد ومكتوب.. إلخ. حين ينتهي الكورس نسمع خبطات على الباب"[2]؛ فكأن عبد الحكيم أخذ متلقيه عبر المؤثرات الصوتية في تتبع لرحلة "الأب" حتى لحظة وصوله.

وفي مسرحية "ملك عجوز" تلعب المؤثرات الصوتية دورا محوريا في ترك إيحاءات نهائية بثورة الشعب على الشر المتمثل في شخصية "سعدان رأس الغول" ومن بعده الملك؛ فبعد أن يوفر لهم الملك العصي (السلاح) تختفي الجمل الحوارية باستثناء جملة ندب للملك.. لتشكل مع ما تتركه الإرشادات من مؤثرات صوتية مرهصات ترسم خطوط النهاية المفتوحة للمسرحية.

> "الناس تتدافع صارخة. وتحدث حركة وأصوات تنم عن أبواب تفتح بشدة ... تسمع من الخارج أصوات هتافات لغط وضجيج لا حد له يزحم كل المسرح".[3]

([1]) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ،ص:401 .

([2]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:55.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز**، ص:40.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: (الموسيقى التصويرية)

أضفت الموسيقى طابعا خاصاً على الجو العام للأحداث في معظم مسرحيات عبد الحكيم؛ فشكلت أحياناً موتيفاً أو لازمة معينة إرهاصاً بدخول شخصية ما، نجد ذلك قبيل دخول شخصية "وصفة" في مسرحية "الشبابيك" في أي وقت من الأحداث؛ حيث تطالعنا الإرشادات قائلة : "يسمع الموتيف الخاص بوصفة"[1].. وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" تحدد الإرشادات لازمة موسيقية خاصة بالشعراء؛ حيث "تعلو موسيقى دخول الشعراء وغنائهن كلما اقتربوا"[2].. وكذلك تمهد الإرشادات في مسرحية "أوكازيون" لدخول الفرقة بالأغنية والموسيقى المميزة لهم.. ويسبق دخول "الامبراطور" في مسرحية "سميراميس" لحن ملازم لذلك.[3]

وتكرس الموسيقى لمختلف الحالات المزاجية للشخصيات وطريقة أدائها، سواء نبرة الصوت أو الإيماءات وغيرها، فعبارة "موسيقى حزينة خافتة"[4] في مسرحية "شفيقة ومتولي" ــ على سبيل المثال ــ التي تسبق مونولوج "الأب" الذي يتذكر فيه موقف دفن ابنته "شفيقة" يحدد الحالة العاطفية (الحزينة) في طريقة الأداء..

وتنفرد الموسيقى أحيانا بمهمة التعريف بمكان الأحداث؛ كما في مسرحية "اللي يشبع ينطح"، فقبيل الإرشاد الخاص بالمنظر الذي يكشف عن بهو البيت الأبيض الأمريكي بعدة جمل حوارية، يطالعنا إرشاد خاص بالموسيقى مشيراً، بوصفه دالا، عن المكان والحضارة التي انتقلت إليها الشخصيات؛ حيث "تعلو موسيقى الديسكو وصرخات مايكل جاكسون وأغنية

([1]) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:134 . وانظر ص :165.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح**، ص:7.

([3]) انظر: شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص:70.

([4]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:56.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فرانك سيناترا : نيويورك"[1].. ونفس الأمر يتكرر في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" عندما تقترب الشخصيات أيضا من أمريكا؛ فتفصح إرشادات الموسيقى عن كنه المكان؛ إذ تعلو "موسيقى ديسكو صاخبة.."[2]، وبعد فترة، وحين وجود الملك ووزيره في أحد المطاعم "نسمع مقطع من الحي الغربي موسيقى ليونيد برنشتاين (أمريكا).."[3] لتفصح الموسيقى بذلك عن المكان الموجود في أرضه المطعم وبالتالي الشخصيات..

ولعبت الموسيقى التصويرية دورا محورياً في مسرحيات عبد الحكيم الاستعراضية، كما في "اللغز" و "أوكازيون" و "جنينة الحيوانات البشرية".. كما لعبت أيضاً دوراً هاما في مقاطع الرقص الفردي أو الجماعي في معظم مسرحياته..

بقي أن نشير إلى أن الدلالات المتنوعة التي توفرها الموسيقى لا تثري الفعل المسرحي والدرامي وحسب؛ لكنها أيضا تثري الفعل التأويلي؛ فعملية استجابة المتلقي للموسيقى "ليست عملاً فيزيائياً أوتوماتيكياً، وإلا لاتخذت طابعا موحدا يمكن التنبؤ به. والواقع أنه لا توجد استجابة متجانسة للموسيقى، والدليل على هذا أن خبرات الموسيقيين تؤكد أن استجابات الأفراد تختلف تبعاً لما تستثيره فيهم المقطوعة الموسيقية الواحدة من حالات انفعالية مختلفة"[4].. والاستجابات الانفعالية ترتبط في جوهرها بالخبرة السابقة التي يملكها الفرد موسيقياً؛ من هنا كان اختلاف التفاعل والإحساس بالموسيقى بين الأفراد..[5]

([1]) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح**، ص:29.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي**، ص:162.

([3]) نفسه، ص : 163.

([4]) آمال مختار ، نفسه ، ص : 124.

([5]) نفسه ، ص : 124 ، 125.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث..
(الإضـــاءة)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شكلت الإضاءة عنصرا هاماً من عناصر العرض المسرحي منذ بدايات المسرح في الاحتفالات الدينية والطقوسية؛ فكان المصدر الطبيعي (الشمس) أول المصادر المستغلة[1] ثم جاءت النار (المشاعل والشموع)[2].. وفي عام **1782** ظهر المصباح الزيتي في مسرح الأوديون، ثم في **1822** استخدمت الإضاءة بالغاز في الأوبرا.. وفي عام **1879** اخترع إديسون **Edison** المصباح الوهاج؛ ليحدث نقلة في الإضاءة لتعتمد على الكهرباء بشكل أساسي، مغيرة بذلك شكل خشبة المسرح التي أعيد تصميمها لتناسب التكنيك الجديد للإضاءة.. وهكذا أصبح في الإمكان تدريج الإضاءة وتلوينها[3]..

وللإضاءة دور هام في العرض والإرشادات داخل النص؛ فهي على الخشبة تحدد أماكن الممثلين، وتجبر المتفرج على متابعة عنصر أو شخصية ما أكثر من غيره؛ من خلال كثافتها في مكان بعينه؛ ويمنح الضوء سمات حيوية للشخصية بوصفه فعلاً محركا؛ ويرى إيرك بنتلي أن الضوء والموسيقى يمكنهما مستقلين التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر.. [4]

([1]) حول ذلك تفصيلا انظر: شيلدون تشيني: **تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة** ، ترجمة : دريني خشبة.(القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، 1963)، ص ــ ص:57 ــ 68 .

([2]) نفسه، ص:143 .

([3]) انظر : مارسيل فريد فون: **السينوجرافيا اليوم**. ترجمة : حمادة إبراهيم، فيفي فريد، مي التلمساني، نورا أمين.(القاهرة : منشورات المسرح التجريبي ، الدورة الخامسة)، ص 32.

([4]) انظر : إريك بنتلي: **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة : عبدالمسيح ثروت (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام1986) ، ص27 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد وعي عبد الحكيم ذلك، فنجده في مسرحيته "رجـل أعمـى" يوضح أن الإضاءة هي العنصر الرئيس في تحديد المنظـر المـسرحي الذي تتم فيه الأحداث.. يقول:" تركز الإضاءة على المكان أو الإكسسوار الذي يخدم الحدث المسرحي الجزئي".[1]

و في مسرحية "حسن ونعيمة" تقدم الإرشادات وصفاً لخـروج "الأب" من غرفته (المظلمة) إلى حيث الإضاءة في (اليسار) ليشارك بـذلك فـي الأحداث.. وأيضاً يصف تحرك "نعيمة" في أحد المواقف قائلاً : "تتجه إلى السلالم مع حركة الإضاءة"[2]..

وتعطي شدة الإضاءة على مكان ما صورة أكثر تفصيلا له، فـنفس السلالم التي تحركت نحوها نعيمة في الإرشاد السابق تتحرك إليهـا "الأم"، لكن مع إضاءة أشد لتتبدى تفاصيل أكثر عنها.

الأم : (تتحرك ناحية السلالم وتتضاعف الإضاءة على السلالم تبدو خربة متهالكة). [3]

والإضاءة هي التي تتحكم في عميلة إظهار شخصية "حسن" في حلـم اليقظة الذي ينتاب "نعيمة"؛ فقبيل ظهوره تطالعنا الإرشادات قائلة: "يظهـر الجزء الأعلى من حسن في بقعة ضوء"[4].. ونفس الأمر فـي مـسرحية "شيقة ومتولي"؛ فعن طريق الإضاءة يظهر "متولي" أيضاً؛ حيـث "تـضاء بقعة في مؤخرة المسرح يقف فيها شاب..".[5]

([1]) شوقي عبد الحكيم: **رجل أعمى** ، ص : 399.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص : 91.

([3]) نفسه، ص : 87.

([4]) نفسه، ص : 94.

([5]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص : 50.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكذلك في مسرحية "مرثية الموعودة والموعودة"؛ حيث المرأة مختفية داخل الجب ؛ ثم يظهر هيكلها التشكيلي في النهاية وهي محاطة بمجموعة من الحيات ــ في إحالة أسطورية للعلاقة بين المرأة والحية ــ عن طريق الإضاءة..

" تتغير الإضاءة داخل زوايا الجب أو البئر لتكشف لنا ــ المتفرجين ــ التكوين البصري التشكيلي للمرأة وما حولها وهي تحاول القيام والانتصاب وهي تلقي مونولوجها محاطة بالحية أو الحيات".[1]

وفي مسرحية "ملك عجوز" تلعب الإضاءة دورا مهما في إبراز وإحياء منطقة الحدث، خاصة وأن المسرح مقسم إلى مستويين، أمامي وخلفي، بإظلام أحدهما تتسمر الشخصيات ويقف الحدث في توازٍ مع إضاءة المستوى الآخر الذي يبدأ فيه الحدث وتحرك الشخصيات.

كما قد تهمش الإضاءة بخفوتها على منطقة ما يدور عليها من أحداث، مقابل سطوعها على المنطقة الأخرى مؤكدة وجاذبة انتباه المتلقي لما يدور عليها في لوحة جمالية تجعل من المستوى (وهو المستوى الخلفي) الخافت بعداً مكملا للوحة الأمامية.. فعندما "تخفت الإضاءة قليلا إلى الخلف .. يقف الناس والملك متسمرين في مكانهم كما لو كانوا دمى"[2]؛ ليتم التركيز على منطقة البهو الملكي وهو ما تحدده الإرشادات قائلة : "يضاء

([1]) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموعودة**، ص:141.

([2]) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 28.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البهو الملكي [1]. ونفس التقنية تستخدم في مسرحية "خوفـــو" لأداء نفـــس الوظيفة[2].

وتساعد الإضاءة على إبراز الحالة الانفعالية الفكرية للشخصية بعيدا عن الألوان، وأيضاً تحدد حركتها؛ فعندما تتذكر "لواحظ" فـــي مـــسرحية "الأعيان" وجود "الأم" التي أتت لتخبرها بالمهمة التي أنيطت بابنها الخـــادم "محرم" ، والمتمثلة في تتويه الطفل، بعد أن لهت عنها قلـــيلاً فـــي حـــوار استرجاعي مع "الشيخ عبدالله".. نجد في الإرشادات جملة : "تتذكر الأم"[3]؛ وهو يعني رد فعل إيمائي صوتي حركي (انفعالي)، يليه :" تضاء الإضاءة إلى الخلف"[4]؛ لتوضح الإضاءة بذلك سبب هذا التحول الانفعالي لشخصية "لواحظ"، وحين تسلط الإضاءة على الأم "تجري لواحظ عليها"[5]..

وفي مسرحية "الشبابيك" تحيل الإضاءة المتلقي بفكره وخياله إلى ما هو خارج نطاق الحدث؛ فبعد عدة جمل حوارية بين شخـــصيتي "صـــابر" و"وصفة" ترتكز حول رمزية الجمل؛ تتجه وصفة ناحية الباب في تواز مع "توهج الإضاءة في مؤخرة المسرح.. وصفة تفتح الباب الخشبي الذي فـــي مواجهة الجمهور.. تشير إلى الباب. تخفت الإضاءة في المكان الذي تقف فيه لتتوهج عند الباب، في الخلف من بعيد يبدو تأثير قصر وأجزاء عليـــا من جِمال ملونة يغلب عليها اللون الأزرق"[6]، واللون الأزرق هنا غريـــب

([1]) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 29.

([2]) انظر : شوقي عبد الحكيم : **خوفو**، ص : 270.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص :383.

([4]) نفسه.

([5]) نفسه، ص :383.

([6]) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص : 164.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مخالف لأفق توقعات المتلقي؛ في إشارة إلى غرابة هذا الصبر مدعمة بدلالة اللون الأزرق المراوغة.. ثم تغيب "وصفة"في حلم يقظة حول الخروج من عزلتها ووضعها الطبقي؛ فتخفت الإضاءة المسلطة عليها لتعطي جواً حلمياً؛ بينما يقف صابر في الجزء المظلم[1].. وقبل أن يبدأ صابر في الكلام تطالعنا الإرشادات قائلة "عندما يبدأ صابر حركته وكلامه يتلاشى الضوء شيئا فشيئا مع حركة إغلاق الباب الذي في المؤخرة في بطء. يظهر صابر، أي تسلط الأضواء عليه"[2].. وهو ما يعني أن الإضاءة تلفت انتباه المتلقي إلى وجود شخصية ما وتجذبه إلى الاهتمام بما سيصدر منه من أقوال أو أفعال، يتكرر ذلك كثيرا في معظم مسرحيات عبد الحكيم، ففي مسرحية "الأعيان" عندما تلقي لواحظ منولوجها، في ظل وجود "الشيخ عبد الله"، "تركز الإضاءة عليها فقط"[3].. نفس الأمر في مسرحية "سميراميس"؛ فحين تتويجها يتم ذلك "تحت بقعة ضوء.."[4]

وكما تحدد الإضاءة مكان الأحداث وأهمية حدث ما بشدة الإضاءة عليه أو تهميشه بخفوتها، تقوم الإضاءة بمهمة إبراز رموز مجسمة موجودة على خشبة المسرح تحيل إلى دلالات ثقافية وفكرية مختزنة في عقلية المتلقي؛ كما في مسرحية "الأعيان" حين تطالعنا الإرشادات فجأة ــ وسط النزاع والتراشق الحواري بين شخصيتي "هنداوي" وزوجته "لواحظ" ـــ قائلة : "تضاء رأس الذئب"[5]؛ مما يحيل إلى قصة رأس الذئب الطائر

([1]) انظر : شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص : 164.

([2]) نفسه ، ص : 167.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص : 382.

([4]) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص : 72.

([5]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص :310.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشهيرة.. وقد تشير إلى ما توفره رمزية الذئب كحيوان مفترس شرير تجاه الشخصية المتحدثة (هنداوي) حين الإضاءة؛ مساعدة بذلك المتلقي في فهم أبعادها بشكل رمزي وفعلي مركب..

وقد يكون التحرك ناحية الظلام ليس بهدف التهميش بقدر إضفاء طابع السرية على ما سيقال، كما في مسرحية "رجل أعمى" إذ يتحرك قطب "ناحية الظلام المواجه للدكان"[1] ؛ ليبوح عما به من انكسار بشكل سري لمعاونهِ في السرقة "جبريل"[2]..

كما أن الإظلام أو خفوت الضوء يكون أحياناً للدلالة على خطورة الحوار وما يصاحبه من فعل، ففي نفس المسرحية وحيث "بصيص من الضوء على المسرح. تبدو حجرة البئر وعيد يعمل"[3]، تتم عملية إخافة الأخير وإرباكه من قبل "قطب"، وهو الفعل الذي أدى إلى سقوط "عيد" في البئر.

واستخدم عبد الحكيم الإضاءة من وجهة النظر الملحمية البريختية، من حيث كونها إنارة، في مسرحية "الكلام"؛ حيث توضح الإرشادات في بداية المسرحية طبيعتها الإنارية، ثم تختفي داخل النص الإرشادات المتعلقة بها.. فجاءت "الإضاءة عبارة عن أضواء شموع قديمة متناثرة بشكل محكم على طول المكان".[4]

([1]) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص : 425.

([2]) نفسه، ص : 428.

([3]) نفسه، ص : 431.

([4]) شوقي عبد الحكيم : **الكلام**، ص : 231.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويعد تحديد اللون من أهم العناصر التشكيلية في الإضـــاءة وكافـــة مفردات العرض المسرحي المتطلبة لذلك؛ نظرا لدلالته الدرامية المـــؤثرة؛ كألوان كالملابس، والإكسسوارات، الماسكات/الأقنعة إن وجدت، وبقية القطع المادية الموجودة في عملية العرض أو المكتوبة في الإرشادات..

وتحديد لون الإضاءة يصبح ذا أهمية بالغة لقيامه بمهـــام عديـــدة، ويرجع فضل إبراز أهمية اللون في الإضاءة إلى شعراء المسرح الرمزيين الذين جعلوا منه وسيطا لخلق الجو الدرامي[1]؛ من منطلـــق أنهـــا تنقـــل تعبيرات قوية تؤثر بشدة على أمزجة البشر؛ لما يحمله اللون من شـــحنات انفعالية وإشارات نفسية ومهيّجات عصبية، وتداعيات كثيرة تمكنه من تأدية وظيفة توصيلية يعجز الكلام عن تحقيقها؛ لأن اللون يحمـــل الكثيـــر مـــن الغموض الجمالي الرائع[2]، وقد لاحظ علماء النفس ذلك؛ فلجئوا إلى علاج مرضى الاضطرابات النفسية والعصبية والعقلية باستخدام درجات اللـــون المختلفة؛ فكلما كان اللون داكناً قاتماً كان باردا موفراً إحـــساسا بالهـــدوء، وكلما زادت النسبة أدت إلى الإحساس بالكآبة والحزن. أما الألوان الناصعة الدافئة والحارة فهي رمز البهجة والمرح والراحة..[3]

وعملية إدراك المتلقي للون وتأثره به تختلف من فرد إلـــى آخـــر؛ تماما كتلقي دلالات الكلمات؛ فبدلاً من أن يركز المتلقي وعيه على إحالات ورمزية الكلمات ــ وفي معظم الأحيان تحدث عملية التلقي المركبة ــ

([1]) انظر : عبد الحميد دسوقي: **الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المـــسرح** (القـــاهرة: أكاديميـــة الفنون،دفاتر الأكاديمية "مسرح 12" ، 2005)، ص : 53.

([2]) انظر: سعد عبد الرحمن القلج: **جماليات اللون في السينما** (القاهرة: الهيئة المـــصرية العامـــة للكتاب 1975)، ص:43

([3]) انظر : شكري عبد الوهاب : **الإضاءة المسرحية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985)، ص:70

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"تشغل الحالة الكيفية **Qualitatative State** في صورة مباشرة جهاز المعالجة البصرية الكامن في الوعي.. ويحول جهاز المعالجة البصرية **Visual Processor** السمات المميزة للأشياء إلى شفرة؛ مما يسمح للإنسان بأن يميز بين الأشياء تمييزاً مناسباً، وعلى هذا النحو يتكون لديه المحتوى الكيفي للإحساس باللون".[1]

وقد وظف عبد الحكيم معظم درجات الألوان المختلفة (باردة وساخنة) في إرشاداته المسرحية بغية خلق حالة من التكامل التشكيلي بين عناصر العرض المختلفة.. ففي مسرحية "حسن ونعيمة" وبينما الأم تتذكر حادثة الغدر، نجد الإرشادات تصف مكانها ونوعية الإضاءة المسلطة عليها:

"تتوقف في منتصف المسرح. وتسلط عليها إضاءة ملتهبة.."[2]

وفي "شفيقة ومتولي"، وتحديدا في مشهد الرقصة القدرية، تلعب ألوان الإضاءة دوراً دراميا في الكشف عن انفعالات الشخصيات؛ حيث "تقف شفيقة في ضوء شاحب خفيف أزرق. وفي الطرف الآخر الأيسر يقف الأب في ضوء شاحب خفيف أزرق. وفي الوسط ــ إلى الخلف ــ بقعة حمراء تقف فيها الغازية"[3].. واللون الأزرق أحد الألوان الباردة ويحمل عدة دلالات، فهو لون الأمل والحزن والولاء والإخلاص، لون الهدوء والصفاء؛ إذ يقلل من الهياج والثورة، ويساعد الإنسان على التركيز والاستغراق. كما أنه يرمز إلى الذكاء والفطنة والثقة والكرم والروح

([1]) أوستم كلارك: "الصفات الأساسية والتفسير النفسي والفسيولوجي للإدراك الحسي للألوان"، ترجمة : د.أمين حسين الرباط ، مراجعة : د.عبد الحميد الخريبي و د.شاكر عبد الحميد ، **مجلة الفن المعاصر** (القاهرة : أكاديمية الفنون، العدد الخامس، ربيع 2004) ص :242

([2]) نفسه، ص : 83.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص : 60.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأرستقراطية. وفي بعض الحالات يستخدم للتعبير عن دوران الفرد داخل ذاته[1]، وهذه الدلالة هي الأقرب لتأويل حالتي شفيقة والأب.. بينما اللـــون الأحمر لون ساخن يزيد حالة الإثارة؛ لأنه لون يتوغل داخل أنسجة الجسم ويزيد التوتر العضلي والضغط الدموي.[2]

وتتغير الإضاءة مع تحول الموقف الدرامي والنفسي للشخـــصيات؛ فعندما تمل "الأم" من حالة المحاكمة النفسية التي وضعتهم فيهـــا "نعيمـــة"، تذهب إليها لتستعطفها وترجو منها الاكتفاء بهذا القدر من العذاب النفـــسي، وهنا تتغير الإضاءة حيث "تخفت أكثر"[3]؛ لتتحول من الحالة الساخنة فـــي الموقف السابق إلى الحالة الدافئة العاطفية التي تناســـب الحالـــة الداخليـــة لشخصية الأم في توددها لنعيمة..

([1]) انظر: شكري **عبد الوهاب: الإضاءة المسرحية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب،1985)، ص:130

([2]) نفسه، ص:83.

([3]) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص : 97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الرابع..

(سيميائية الجسد)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الجسد في المسرح ركيزة وعنصر لا غنى عنه.. فالجسد يدل على الصفات البشرية؛ كالعظمة، الوجاهة، أو الحقارة، وما إلى ذلك.. وقد تعدى الجسد في النظريات الحديثة المعطيات الفيزيقية متحولاً إلى علامة سيميائية تحمل دلالات ثقافية وتصورا أيديولوجياً وأخلاقياً واجتماعياً.. والجسد عندما ينتقل من (الواقع) إلى (الفن)، يصير غيره من جميع الجوانب الوصفية والحسية والوظيفية؛ لما يضفيه عليه هذا الانتقال من رمزية وسحرية ودلالات واسعة..

وفي معظم النصوص المسرحية الهامة، لا سيما الحداثية والتجريبية منها، يكون للجسد حضوراً تفصيلياً فاعلاً، في الكلمات والصور والأحلام والمواقف السياسية والأخلاقية والسلطوية، وفي غير المباح..

وقد اهتمت الدراسات السيميائية الحديثة بلغة الجسد ومصادرها؛ فتناولت على سبيل المثال لغة العين ــ تلك اللغة المعروفة منذ الأزل ــ لتجعلها ذات فاعلية في تكوين النص المسرحي وتلقيه ؛ مكسبة وظائف نفسية وموروفولوجية للشخصية (المحدثة والمحدث إليها) .. وللوجه وملامحه خصوصية فنية سيميائية هامة، فأول تركيز الفنان يكون على الوجه.. وتشكل ملامح الوجه معالم لحضارة بأكملها كما نرى في تماثيل الوجوه التي تحيل إلى عصر أو حضارة ما[1].. وتتكامل تعبيرات وإيماءات الوجه مع لغة العيون والحركات الجسدية المختلفة وكذلك مع الصوت، وجميع الحركات والإيماءات الصادرة من مختلف أعضاء الجسد

(1) انظر : عبد الملك مرتاض : **التحليل السيميائي للخطاب الشعري** (دمشق : اتحاد الكتاب العرب،2005) ، ص :24.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتشكل دوراً جمالياً ودلالياً يساعد المتلقي على إدراك ما لا يدرك لـــو لـــم توجد "لغة الجسد" كمكون رئيس في النص المسرحي.

أول الملاحظات التي يلحظها المحلل السيميائي لشخصيات مـــسرح عبد الحكيم عدم اهتمامه كثيراً بتصويرها كما تبدو من الخـــارج؛ مقارنـــة بوصفه الدقيق لعناصر الفضاء المكاني مثلا، فهو لا يسهب في تفصيلات أو صفات تتعلق بالقوام أو لون البشرة أو نوع الملابس أو ما أشبه ذلك، إلا فيما يتعلق بالوظيفة الدرامية للشخصية بشكل دقيق.. وقد يختفي في بعض مسرحياته الوصف الخارجي للشخصية (الملابس وألوانهـــا ــ الحجـــم ــ القامة ــ لون البشرة)، لكن الإرشادات المتعلقـــة بالانفعـــالات والحركـــة والإكسسوارات وعلاقة الشخصيات بغيرها على ساحة الاشتباك الـــدرامي تحتل نصيبا كبيرا ونسبة قد تفوق نسبة الحوار في كثير من الأحيان، تجلى ذلك بوضوح في مسرحيتي "حرب البسوس"، و"سعدى ومرعـــي" حيـــث جاءت نسبة الإرشادات المسرحية بالنسبة للحوار قرابة **80%** ..

وقد تراوحت الإرشادات المتعلقة بالشخصية بين وصف لها حـــين الدخول أول مرة، وتحديد لعلاقاتها مع بعضها، أو لعلاقاتها مع الجمهـــور، ووصف لانفعالاتها، وتحديد تموضعها في الفضاء المسرحي..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : التعريف (الوصف الجسدي عند دخول الشخصية لأول مرة)

برز تصوير الشخصية كما تبدو من الخارج في الإرشادات، فقدمت ــ دون تفصيل ــ بعضاً من الصفات الجسدية التي تتعلق بالقوام أو لون البشرة أو الملابس وما أشبه ذلك، مما يتعلق بشكل مباشر بوظيفة الشخصية؛ ففي مسرحية "الشبابيك" يتبدى وصف شخصية "وصفة" الشكلي والإكسسواري والمكياجي بما يوافق وظيفتها؛ من حيث قيامها بأعمال سحرية (الشبشبة)؛ فنقرأ لحظة دخولها:

" تدخل وصفة ، امرأة متبهرجة في منتصف العمر، مترهلة بيدها مبخرة، لون جسدها رصاصي، في عينيها بريق غريب، والمكياج واضح في كيانها كله".[1]

ونجد هنا اهتماما بالمكياج بطريقة مبالغ فيها، والحقيقة أن هذه التقنية ظهرت "في المسارح الطليعية الأوروبية منذ أن أعلنت الحرب على المدرسة الطبيعية في الفن"[2].. ومن الصعب الوقوف سيميائيا على دلالات المكياج، ويكمن ذلك في صعوبة تقييم الطريقة التي يكف فيها المكياج عن أداء وظيفة الإبراز والتجميل ليصبح فناً جسديا **body art** ويوشك على ترك اتحاد الفنون الذي يشكله العرض كي يرسم دعائم جمهوريته الخاصة"[3].. لكن تبقى قيمته الفنية كعنصر يزيد من قصدية الغموض للشخصية المستخدمة له، سواء كان الأمر يتعلق بالجنس أم السن أم الطبيعة

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:134.

(2) باتريس بافيس : **تحليل العروض المسرحية**، ترجمة : د.منى صفوت، مراجعة : د.نادية كامل (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، الدورة 18)، ص:308

(3) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإنسانية، أو ما يشكل في النهاية ملامح الشخصية.[1]

وقد تفادى عبد الحكيم الوظيفة التجميلية حين أكد على أن "لون جسدها رصاصي"؛ لتتحول بذلك وظيفة المكياج عنده من مجرد التزيين أو إبراز جزء ما، إلى فن جسدي كامل للشخصية.. واللون الرصاصي قد يثير مشاعر الاشمئزاز وعدم الراحة بالتوازي مع دلالته الكئيبة المائعة..

وتعرف الإرشادات شخصية "نعيمة" حين ظهورها "نازلة السلالم بقوامها المديد وملامحها الصارمة، وعينيها الحادتين"[2]؛ مؤكدة على الملامح وطريقة النظر التي تحدده حدة العينين في دلالتها الظاهرية (المكياجية) التي تتعداها في الفعل الدرامي إلى دلالة عميقة تكشف عن تدقيق "نعيمة" في الأمور التي أدت بها وبأسرتها وبحبيبها "حسن" إلى هذا المصير؛ لتخلص، بعد جدال نفسي وتدقيق فكري عميق في كل ما يحيط بها، إلى رفض ما يراه المحيط الخاص بها تابوه (الاتكالية بحجة القدر والمكتوب) بعدما تبدى لها سلبيته على كافة المستويات..

ويوفر الوصف الجسدي (الشكلي) للشخصية عند دخولها دوالاً تتيح للمتلقي فرصة استنباط دلالات تعينه على إدراك أبعاد الشخصية التي ستشترك في الحدث، وتمكنه من توقع ما قد تسهم به؛ فمثلا تصف الإرشادات شخصية "صابر" في مسرحية "الشبابيك" عند دخوله بأنه : "رجل ممتلء الجسم، متوسط الطول، سمح، يرتدي جبة خضراء قاحلة، وبيده طربوش"[3]؛ فالسماحة واللون الأخضر مع الوصف الجسدي الخارجي

---

(1) باتريس بافيس : **تحليل العروض المسرحية**، ص:311

(2) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:81.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:161.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السابق يكملان بعضهما في الدلالة على الطهر والتدين والنقاء.. وكذلك عند وصف شخصية "عبد الله" في مسرحية "الأعيان" حين "يظهر .. بقوامه القصير ونبوته"[1].. ووالد شفيقة : "رجل عجوز فلاح بيده فرقلة، وعلى كتفه مخلة، وكل ما فيه جاف وفقير"[2] .. و"الغازية" يحتفي وصفها "بكل ملامح الغازية القديمة في أعماق الريف. نحيفة سمراء جسدها شبه عار".[3]

وظهر وصف البشرة أيضاً في مسرحية "الأعيان"؛ حين تصف الإرشادات شخصية الولي الجنيدي/البطل المزيف.. "يفتح الستار على الديوان، الشيخ الجنيدي، رجل ناصع البياض، يتبعه كورس.."[4].. وأيضاً في مسرحية "الكلام" تُعرف شخصية "مفتاح" حين دخوله بأنه "رجل ممتلئ، وجهه أبيض، وعيناه واسعتان مفتوحتان". [5]

وتتسع الدائرة لتشمل الصوت في مسرحية "رجل أعمى"، حين يصف شخصية "عيد" لحظة دخولها قائلاً: "يدخل عيد متعثراً.. لونه أبيض على غير عادة أولاد الناس المدقعين في الفقر والعوز. أما صوته فمتضخم، صوت ولد على عتبات البلوغ"[6] .. وكان أن وصفت إرشادات مسرحية "حسن ونعيمة" صوت شخصية السائلة بأنه "حاد.. يشبه رنة افتعال"[7] ولكن بعد دخولها وأدائها لعدة جمل حوارية؛ وهو ما يحقق مفاجأة على مستوى التلقي النصي؛ خاصة وأن الشخصية قد وصفت حين دخولها دون

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:311.

(2) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:55.

(3) نفسه،ص:60. وانظر أيضاً وصف الغازية في مسرحية :"**اللي يشبع ينطح**"،ص:8.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:336.

(5) شوقي عبد الحكيم : **الكلام**، ص:258.

(6) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:406.

(7) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:79.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أن تتطرق الإرشادات لوصف صوتها..

وقد تحمل الإرشادات الوصفية للشخصيات بعداً أيديولوجياً ؛ كما في وصف شخصية "مراد" الإقطاعي، من وجهة النظر الاشتراكية/الماركسية التي تحارب هذه الطبقة، في مسرحية "رجل أعمى" بأنه "مسن. وجهه مشوه".[1]

وأحياناً تحدد الإرشادات منذ دخول الشخصية عمرها؛ فالابن "مسعد" في مسرحية "الشبابيك" عمره خمسة وعشرون عاما[2].. والابن في مسرحية المستخبي "في العشرين من عمره"[3] ..

وقد يكون التحديد تقريبياً؛ كما هو الحال بالنسبة لشخصية "الأم" في مسرحية "رجل أعمى" فهي "في حدود الأربعين"[4]، وكذلك ابنها فهو "على عتبات البلوغ"[5].. وكذلك الحال بالنسبة لشخصية "شفيقة" في مسرحية "شفيقة ومتولي" فتكتفي الإرشادات بالقول بأنها "في منتصف العمر" [6] وأيضاً شخصية "الأم" في مسرحية "حسن نعيمة" هي " امرأة في العقد الخامس".[7]

ونلاحظ الاشتراك بين تجريدية الأسماء والتحديد التقريبي للعمر، باستثناء "وصفة" في مسرحية "الشبابيك" التي تحمل اسما وعمرها تقريبي؛ فهي" في منتصف العمر".[8]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:399.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص:399.

(3) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص:191.

(4) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:400.

(5) نفسه، ص:406.

(6) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:34.

(7) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**،ص:80.

(8) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:134.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : غطاء الجسد (الملابس والفضاء)..

يمكن النظر إلى الملابس باعتبارها سينوغرافيا متنقلة، أو كما تسميها مصممة الأزياء الفرنسية كلود لـومير ديكـورا علـى المستوى الإنساني ينتقل مع الجسد[1] .. وقد راعى عبد الحكيم في إرشاداته (النص المرافق) علاقة الملابس ببقية مفردات السينوغرافيا؛ فعلى سبيل المثال نجده في مسرحية "خوفو" يؤكد على أهمية تحديد ألوان الملابس بالتناسب مع قطع الديكور وألوان الستائر الموجودة لتشكل في النهاية لوحة تشكيلية ذات مغزى ودلالة؛ يقول في بداية المشهد الأول من الفصل الثاني:

> "إذا كانت ألوان ديكور هذا المشهد وستائره تغلب عليها القتامة فيجب أن تكون ملابس الخادمات الثلاث زاهية زهو ورق الشكولاته المفضض". [2]

ومثل هذا التأكيد على نوعية ولون الملابس هو حرص ووعي بما يمثله الملبس كمكون سينوغرافي يسهم في تشكيل الفضاء بشكل يفعل دوره في الخطاب المسرحي بوصفه دالا يفتح الأفق أمام التأويل المتعدد..

وفي "شفيقة ومتولي" تشكل الملابس ثيمة رئيسة تبدأ بها المسرحية وتستمر معها داخل الفعل المسرحي الحركي أو الكلامي (حوار الشخصيات).. فالمسرحية تبدأ و"على المسرح امرأتان منهمكتان في خلع ملابسهما. تمثيل صامت مبالغ فيه لحركة التخلص من الملابس"[3]..

---

(1) باتريس بافيس : **تحليل العروض المسرحية**، ص:298

(2) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص:279.

(3) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:34.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتستمر الإرشادات والجمل الحوارية ما بين استمرار في خلع للملابس، أو توقف عنها.. ولعل ثيمة الملابس المستعصية أو عدم قدرة "شفيقة" على خلعها؛ يوحي بوجود قوة مانعة تحول دون ذلك؛ قد تتمثل هذه القوة في عظم الخطأ الذي ارتكبته بانحرافها. وربما كانت الملابس إشارة إلى الموروث القدري في المجتمع الزراعي الذي تعالجه المسرحية.. وعلى كل، فإن نهاية المسرحية باستسلام شفيقة لأخيها من منطلق أن ذلك (مكتوب) يتماشى مع جمالية ورمزية توظيف الملابس (داخل/خارج الحوار) طوال المسرحية.. ويلاحظ تحديد لون هذه الملابس المسرحيات السابقة بالسواد؛ مما يشير إلى الحزن والمعاناة الإنسانية لشخصياتها؛ وهو اللون المفضل لدى شخصيات عبد الحكيم النسائية..

ويؤدي وصف الملابس بعدا طبقيا، كما في وصف ملابس شخصية "معبد" في مسرحية الشبابيك؛ حيث "يظهر معبد .. مرتدياً بدلة فاخرة وبيده منشة وعلى عينه منظار أسود" [1]، وهي سمات الباشوات والإقطاعيين خلال فترة الحكم الملكي في مصر؛ مما يحيل أيضاً إلى زمان الأحداث.

ويضاف إلى وظيفة تحديد الحالة الطبقية/المادية للشخصية دلالات أخرى؛ فنقرأ في وصف الإرشادات لشخصية "الأب" في مسرحية "حسن ونعيمة" حين دخوله: "يدلف الأب بقفطانه المخطط وسرواله وأقدامه العارية"[2]؛ فزيه زي شعبي، تتضح دلالته (مع الأقدام العارية) باستقراء فعل الشخصية في سياق المضمون العام للمسرحية الذي يرفض من الموروث ما يعيق الحرية الإنسانية أو حركة التقدم في

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص: 136.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:38.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المجتمع؛ لتفيد سيميائية الغطاء الجسدي دلالة مفادها أن الفكـــر الـــذي ستنتهجه شخصية "الأب" فكر شعبي موروث معيق..

وفي مسرحية "الشبابيك" "تدخل حسنية.. ملامحها حادة حركتهـــا مؤكدة ملابسها بسيطة ألوانها قاتمة"[1] فبساطة الملابس مع قتامتها تشير إلى بساطة الوضع الاجتماعي للشخصية وانتمائها الطبقي، كما تفـــصح عن مشاعرها الحزينة.. وهو ما تؤكده بقية الجملة الإرشادية من دلالات خاصة بالحركة والصوت؛ ففي "عينيها وصوتها وحركتها إحساس خفي بالذنب"[2].. بينما تصف الإرشادات ابنها مسعد لحظة دخوله بأنه "طويل. نحيف. شامخ. يرتدي ملابس عصرية.."[3] وهو ما نجـــده فـــي فعـــل الشخصية ووظيفتها الدرامية؛ فرغم أن الصراع الرئيس فيها داخلي بينه وبين أمه منذ لحظة دخوله وحتى النهاية؛ إلا أننا نلمح على فترات أنـــه (وفق السياق التاريخي) نموذج لشاب عصري بروليتاري أُنجب وتربى في ظل نظام إقطاعي فاسد لا يرضى عنه؛ الأمر الـــذي يدفعـــه إلـــى الإصرار على نيل حقه منه متمثلاً في الإرث الذي تركه لـــه "البيـــه"؛ فيذهب لمواجهة ابنه البيه "عبيد" في القصر؛ ليتلعثم ويفـــشل؛ لتتـــرك المسرحية رسالة مضمرة مفادها أنه يجب عليه أن يوعي نفـــسه بقـــيم واتجاهات المجتمع الجديد قبل المطالبة بحقوقه.

ووظفت بعض قطع الملابس لإعطاء دلالة رمزية تفيد مسرحياً في عملية التحول الدرامي وتصاعد الحدث، كما في مسرحية "الأعيان"، فقرب النهاية نلمح تحولا في الأحداث يبدأ بقيام لواحظ بنزع طرحتها ــ في إشارة

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:135.

(2) نفسه ، ص:135.

(3) نفسه، ص:136.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى رمزية الطرحة في الموروث الشعبي، حيث تشير إلى الذل والـضعف وما شابه ــ لتنقلب بعد ذلك الأحداث لصالحها وأهل القرية فـي مواجهـة الولي المزيف/"الجنيدي" والعمدة/"هنداوي".. واستخدمت الملابس في هـذه المسرحية بديلا للأقنعة، فبينما تخلع جميع الشخصيات أقنعتها تمثل قناع عبد الله في حزامه، فحين "يخلع حزامه ويلقيه مغمغما"[1] يكون هذا قرارا بتخليه عن انطواءه ومواجهة الولي المزيف بقبول مناطحته.. وربما كان ذلك دلالة إلى أنه واضح لم يخف شيئا منذ البدء، الأمر الذي لا يستدعي أقنعة، على العكس من بقية الشخصيات..

ويحدد وصف الملابس الإطار الدرامي المشكل للشخصية ويوضح مصدر استلهامها؛ كما في مسرحية "ملك عجوز" حيث نجد ملابس الوزير تفيد بأنه "وزير من تلك الأنمـاط التـي نلتقـي فيهـا بـوزراء وملـوك الحواديت"[2] .. يشبه في ذلك شخصية "الملك خوفو" في مسرحية "خوفـو" التي توفر إرشادات وصف الشخصية العام بأنه "أشبه بملـوك الحواديـت والحكايات العريقة منه بملوك التاريخ"[3] تخيلاً في عقليـة متلقـي نـص المسرحية المكتوب لشكل ملابسه..

وتستخدم الملابس لتحديد أبعـاد تفـصيلية للشخـصية؛ فالعمـدة "هنداوي" مثلا في مسرحية الأعيان حين وقوفه نجـده "يجمـع أطـراف عبائته"[4]..

---

(1) شوقي عبد الحكيم :**الأعيان**، ص:391.

(2) شوقي عبد الحكيم: **ملك عجوز**، ص:14.

(3) شوقي عبد الحكيم: **خوفو**، ص:218.

(4) شوقي عبد الحكيم: **الأعيان**، ص:313.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: تشكيل الجسد : الإرشادات والتصور التخيلي ..

يتحقق التشكيل الجسدي في المسرح عبر الحركة المسرحية التي تعرف سيميائياً بأنها "العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول)، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي".[1]

والحركة في المسرح من أهم و"أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعاً وتطوراً وقد تكون الحركة حركة اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسد كله." [2]

والتعبير الحركي (الجسدي) عرفه الإنسان منذ بداياته الأولى، فكان هذا الشكل التعبيري أول طرق التواصل والاتصال مع بني جنسه أو مع الطبيعة أو مع الرب؛ وهو ما جسدته الطقوس البدائية بحركاتها الموقعة التي تصل إلى نوع من الرقص الذي اكتسب شكل القداسة بمر العصور؛ ليصبح (التعبير الحركي) في حد ذاته "طقساً دينياً، فالإنسان يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص، ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة. ولم تكن هذه الحركات قط شيئاً مسرحياً مؤثراً أو شيئاً تمثيلياً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة

---

(1) أديث كيروزويل: **عصر البنيوية**، ترجمة: جابر عصفور (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1985)، ص297.

(2) سامية أسعد أحمد : "الدلالة المسرحية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج10، عدد4، 1985)، ص:90.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المسرحية وبذرة المسرح"[1]؛ لا سيما ذلك التعبير الحركي الذي استخدمه للمحاكاة والتقليد؛ فمثلا عندما كان يحظى الإنسان البدائي بصيد، كان يجسد ذلك عند عودته إلى أفراد قبيلته تعبيرا حركياً راقصاً؛ أو حين تحقيقه لانتصار على عدو ما؛ يحاكي ذلك؛ "معبراً برقصه عن انتصاره في المعركة، مبيناً لنا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يداً بيد، وكيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة". [2]

وبتطور تلك المظاهر والطقوس واقترابها من الصور الدرامية المسرحية، تطورت الدراما وبدأت تظهر أولى صورها على يد (ثيبس ألايكاري) عام (**535**ق.م.) في الاحتفالات التي كانت تقام تمجيداً لـ(ديونيسيوس)، إذ أنجبت تلك الأعياد شعراءً تميزوا بالدراما الطقسية، أمثال (أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) مفيدين من الحركة في "التعبير عن الحياة والفعل. وكما يقول فلاسفة الإغريق لا وجود إلا للحركة، أما ما عدا ذلك فهو عرض زائل"[3] ، من منطلق أنها "التعبير المباشر عن التغيير، مبدأ الوجود، وبالتالي عن قانون الصراع أو الصيرورة الحاكم للحياة البشرية وللكون"[4]..

وأضحت الحركة في المسرح الحديث عنصرا رئيسا، حيث اعتمد تماما على تشكيلات الجسد البشري بكل حركاته، وسكناته، ليشكل ــ فيما

---

(1) شيلدون تشيني : **المسرح في ثلاثة آلاف سنة**، ص:11.

(2) نفسه، ص13.

(3) صالح سعد :**الأنا ــ الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي**(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد27 ، 2001)، ص:25.

(4) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يشبه العودة إلى البدائية ــ لغة صامتة؛ فالجسد هو الوسيط الوحيد القادر على إيصال أي فكرة درامية للمتلقي دون استخدام الحوار.. وهذا ما يسمى بـــالبانتومايم.. والبانتوميم؛ كلمة مأخوذة من: (الإيماء والإيمائيـــة **Mime and Pantomime**) وتعني فن التواصل بين البشر باستخدام الإشارات، وهو الشكل البدائي للتفاهم بين البشر، ثم صار فناً تمثيلياً فـــي عهـــد الاتـــصال الشفاهي. ويرجح الباحثون أن الإيماء أصل فن المسرح، وأنه بدأ بتمثيـــل الإنسان البدائي لقبيلته أو أسرته ما جرى معه من أحداث، ثم تطور ذلـــك الفن إلى شيء من التسلية المنظمة.. وكلمة **Mimos** تشير في الفن الحديث إلى مشاهد تمثيلية تعتمد على الحركات والإشارات وتعابير الوجـــه (دون كلام) . وقد بدأ هذا المفهوم في القرن التاسع عشر في فرنسا علـــى يـــدي ديبورو **Deburau**، ثم انتقل إلى *إتيين* ديكرو **Etienne Decroux**، وجـــان *لوي بارو* **Jean-Louis Barrault**، ومارسيل *مارســـو* **Marcel Marceau**. لذلك، اشتهر الإيماء بأنه فرنسي الأصل .. وترافق عروض الإيماء غالبـــاً مقطوعات موسيقية، وأحياناً مؤثرات صوتية قد يتخللهـــا بعـــض الكـــلام المسجل..وتطور فن المايم في النصف الثاني من القرن العشرين؛ فظهـــر اتجاه تستخدم فيه الأقنعة، اشتهر به *جاك لوكوك* ***Jacques*** **Lecoq** الفرنسي. واتجاه آخر يمزج الإيماء بالباليه ومن أعلامه *هنريك توماشيفسكي* **Henryk Tomaszewski** البولنـــــدي، *ولاديـــــسلاف فيالكـــــا* **Ladislav Fialka**، *وميتسكيافيتشوس* **Mitskiavichus** الليتواني ، واتجاه ثالث تعبيري فيه شيء من التمثيل وشيء من الرقص الحديث، واتجاه تهريجـــي يـــستلهم بعـــض

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سمات "الكوميديا الفنية" **Commedia del l'arte** الإيطالية.[1]

وقد أعلى عبد الحكيم من قيمة الحركة المسرحية، واستخدام الممثل لكل جسده؛ باعتباره أداته الأولى والأهم والأثرى على المستوى الرمزي موفرة كما يقول *بارت* **Rolan Barthes (1925 ــ 1980)** "زخماً من العلامات"[2] تسهم بشكل رئيس في إيصال معنى السياق وما وراءه.. ويرى بعض المهتمين بفنون الأداء أن الحركة واستخدام الجسد يتفاعل مع العقل في علاقة تباديلة، فبحسب *بول فاليري* **Paul Vlery** : "في أطراف الجسد يوجد العقل ولكن أيضا في أطراف العقل يوجد الجسد".[3]

ويرى علماء النفس أن الانفعال ينتقل أول ما ينتقل إلى المتلقي عبر وسائل تعبيرية غير لفظية؛ كالأوضاع الجسدية، والإيماءات، والإشارات.. ويرى (بروس) و(يلشاير)، عالمي الظاهريات، أن هناك "ميول جسمانية معينة موجودة أساسا في الجسد **built into the body** من قبل حدوث أي

---

(1) (الكوميدي دي لارتي) نوع من التمثيل الملهوي، يقوم نصه في الأساس على ارتجال الممثل.. وأساسها طقس شعبي ينتظم فيه مجموعة من المهرجين في مواكب ويترنحون بالأغاني التي تمجد ديونيوس .. وغالباً ما كان يرتدي هؤلاء المهرجون أقنعة أو يتنكرون في ثياب حيوانية.. انظر: ألاردايس نيكول : **المسرحية العالمية** ، ترجمة عثمان نويه ، مراجعة حسن محمود ، جـ 1 (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دت)، ص : 256 .

وللتوسع حول المايم والبانتوميم ، انظر :

ــ توماس ليبهارت: **فن المايم والبانتوميم**، ترجمة : بيومي قنديل (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995).

- Jean Dorcy, The Mime (Robert Speller & Sons 1961)

(2) إلين سافونا ــ جورج سافونا، نفسه، ص:163..

(3) د. منى صفوت: مقدمة ترجمة كتاب: جاك لوكوك وآخرين: **المنظومة الشاعرية لجسد الممثل**،ترجمة: سهير الجمل.(القاهرة: وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 12، 2000)، ص:16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

محاكاة اجتماعية **mimesis** ، وهذه الميول هي التي تكيف هذه المحاكـــاة، وأهم من ذلك فإن هناك أفعال تلقائية وخلاقة تنتمي إلـــى مجـــال النـــشاط الأخلاقي وتقع خارج الأدوار الاجتماعية المكررة، أو القابلـــة لأن تـــؤدى **enactable**"[1]؛ ما يعني أن الحركات الاعتباطية التلقائية التي تقوم بتوليـــد فكرة أو معنى ما "يجعل طاقة دفينة تنفجر داخل جسد الآخر، مولدة شـــيئا شبيها بالشحنات الكهربائية والتغيرات الكيميائية (الفسيولوجية).. إن الجسد في حالة من الديمومة التعبيرية حتى في لحظات سكونه أو ثباته عن القيام بفعل ظاهري أو خارجي.."[2].. وبما أن المسرح في أساسه فن تجـــسيدي حي فإنه إذن مكشوف بشكل فاضح.. إنه ببساطة: الجسد. [3]

من هذا المنطلق اهتم عبد الحكيم بجسد الممثل في إرشاداته (نـــصه المرافق)؛ وقد أسهب في مطلع مسرحيته "لص الملوك" **(1996)** موضـــحا الدور المسرحي الرئيس لجسد الممثل فـــي إيـــصال الغـــرض الـــدرامي للمسرحية، مشيرا إلى ضرورة التخلي عن الحساسية حول هـــذا التكنيـــك، مبديا تعجبه من جعلها تابو على المسرح؛ في حين أنها متوافرة فـــي جـــل الفنون الشعبية المنتشرة في كل مكان..

"للرقص التعبيري والحديث وما بعد الحديث الـــدور الرئيس في هذه المسرحية الذي يتمثل في مفردات الحركـــة

---

(1) انظر: مارفن كالرلسون: **فن الأداء، "مقدمة نقدية"**. ترجمة: د منى ســـلام.(القـــاهرة: وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 11، 1999)، ص:74.

(2) مدحت الكاشف : **اللغة الجسدية للممثل.**(القاهرة: أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح 44)، ص:22.

(3) انظر:إريك بنتلي: **الحياة في الدراما**.ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا.(بيـــروت، المؤســـسة العربيـــة للدراسات والنشر 1982)، ص:153.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والجسد البشري للممثل الراقص. وهذا يستلزم إعطاء أكبر قدر من حرية الحركة وديناميتها الأبعد من إحباط الراقص المصري المسيج، أو المحكوم عليه بالتابو، وعدم القدرة على الحركة المنفتحة والتعبير الجسدي شديد التحرر والديناميـة؛ علما بأن هذا الراقص تنساب حركته وتصل إلى أقصى عنفوانها وحركتها المطلقة في الاحتفالات الشعائرية، مثل: الذكر والزار، ورقص، التنورة. والتساؤل هنا : لماذا لا تنساب حركة الراقص؟، وبالتالي مفردات تعبيراته الجسدية؛ لتعطي أقصى مداها دون حرج ودون إحباط التابو المقيد والمناوئ للسرعة والدينامية". [1]

وهو ما يتفق تماماً وما ذهب إليه أصحاب مسرح العبث؛ فآرتو يرى أن جسد الممثل أساس العمل المسرحي؛ فاللياقة الجسدية للممثل تسهم كثيرا في التأثير على المتفرج وتخلق لديه حالة الوجد أيضا،كما تتحقق لديه النشوة التي يصل إليها الممثل؛ فالعدوى تنتقل من الممثل إلى المتفرج لذا يعتبر "آرتو" الممثل وسيطا في الطقوس السحرية،و"من جهة أخرى اعتبر آرتو الممثل قرين المصاب بالطاعون.. مع فارق واحد ، هو أن على الممثل..أن يظل مسيطرا على العنف الذي بداخله من خلال وعيه للنقاط الحسّاسة بجسده وسيطرته عليها؛ مما يجعله يشع ويؤثر على المتفرج؛ فيكون بذلك المضحي والضحية.. ضمن نفس الإطار الطقسي"[2] .. ونفس

---

(1) شوقي عبد الحكيم:**لص الملوك**، ص:281.

(2) ماري إلياس وحنان قصاب : **المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997) ، ص.481

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأمر عند *أوجينو باربا* فالتمثيل عنده : تحرير النفس والجسد؛ فالممثل هو "ذلك الكائن الذي يتيح له عقله الإنساني أن يستعرض روعة جسده الحيواني".[1]

والسينوغرافيا عند عبد الحكيم لا تتشكل من العناصر المادية وحسب، لكن المشاعر ولغة الجسد تتدرج تحت عناصرها ومفهومها عنده.. ففي مسرحية "اللغز" يقول:

> "هذا العمل الاستعراضي الراقص الأقرب إلى الأوبرا بوفا، أو المسرح الغنائي، مع التوسع في البانتومايم، يستلزم أقصى درجات استخدام السينوغرافيا، التي لا تقتصر على الإضاءة والصوتيات، بل أيضا سينوغرافيا المشاعر والجسد لدى الممثلين، وكذلك الدمى الأقرب في أحجامها إلى البشرية، والتي تذكرنا بدمى صقلية، وكذا الأوبرا الصينية والكابوكي. إنه عمل مركب في حالة تنفيذه.."[2]

وتصف الإرشادات حركة الشخصيات في مسرحية "اللي يشبع ينطح" بأنهم: "يسيرون كمن يركبون جمالا، أو خيلا، أو يجدفون في بحر، أو يلعبون؛ باعتبارهم ممثلين راقصين يعتمدون على التعبيرات الجسدية وحلول الفراغ والفونيمات أو مقاطع الكلمة والأشعار"[3].

---

(1) أوجنيوباربا وآخرون: **طاقة الممثل" مقالات في أنثروبولوجيا المسرح"**، ترجمة: د سهير الجمل، مراجعة وتقديم: أ.د.منى علي صفوت (القاهرة:مركز اللغات والترجمة،أكاديمية الفنون مسرح 32)،ص:330.

(2) شوقي عبد الحكيم:**اللغز**، ص:5.

(3) شوقي عبد الحكيم:**اللي يشبع ينطح**، ص:14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبذلك يأخذ الفعل المسرحي طابعاً عالمياً ــ كما الأحداث الدرامية ــ بتوجهه إلى أشكال المسارح الشرق آسيوية التي لا تميز بين المسرح والرقص[1]، والتي اتخذ منها آرتو مصدرا لعروضه، وارتكازه على الفونيمات **Phonemes**؛ وهي عبارة عن عموميات لفظية أساسية في اللغة مشتركة بين جميع اللغات، "وتنشأ عن الطبيعة الفسيولوجية لأعضاء الكلام في الإنسان (الفم ــ الحلق ــ الأنف ــ إلخ) والتي يستطيع أي إنسان سوي أن يصدرها في أي لغة" [2].. وقد "أشاعه أمبرتو إيكو للإشارة إلى أصغر وحدة مستقلة على المستوى السيموطيقي".[3]

والاعتماد على الجسد شكل عنصرا رئيسا في تكوين الفعل المسرحي والدرامي لمسرحيات"شفيقة ومتولي"،و "حرب البسوس"و "أوكازيون" و"سميراميس" ، و"مرثية الموعودة والموءودة"، و"خوفو" إضافة إلى "اللغز" و"لص الملوك"و "اللي يشبع ينطح: .. إذ تبدت في جميعها تقنية الرقص التعبيري، والتي تعني أن يقوم الممثل بطرح عواطفه المختلفة بشكل مباشر في "صياغة مادية، وذلك من خلال إيقاعات الحركة والوضع والإيماءة الرمزية. ففي المنهج التمثيلي، الذي وصل جروتوفسكي إلى مداه في الستينيات، يصبح جسد الممثل أداة تعبيرية تتجسد بشكل حر في كينونته الروحية.. وأثناء قيامه بدور الصراف في مسرحية "من الصباح حتى منتصف الليل" **from morn to Midniht(1961)** علق *إرفين مالسر* **Ervin Kalser** ــ أحد رموز التمثيل التعبيري ــ قائلاً : على أي شيء آخر نقوم

---

(1) انظر : رئيف كريم : **نفسه**، ص : 245.

(2) آمال مختار : "الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغة" ، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج9، ع4، يناير ــ فبراير ــ مارس 1979) ، ص :104.

(3) محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، ص : 95.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بتدريب الممثل سوى إزاحة عصيان الجسد وتمرده، وهو التمـــرد الـــذي يقاومه الممثل نفسه؛ ليجعل جسده أداة طيعة للروح؟. على الروح أن تصل إلى أعمق أغوار وخبايا الجسد فلا يستعصي شيء على الممثل.." [1]

والرقص التعبيري يقوم على حركات راقصة بمصاحبة موســيقى تعبيريه مؤثرة بعيدة عن حالات الطــرب.. وأمــا الــرقص الحــديث/أو (الكيروكراف) فيقوم على اندماج البانتومايم مع الرقص التعبيري معتمــداً على الجسد أولآ وأخيرآ وتطويعه بالكامل لصالح مفردات النص المسرحي، بل وتفكيكه بما يتماهى مع معطيات خطابه النهائي في مصاحبة الموســيقى التعبيرية المؤثرة، وذلك فضلاً عن التكامل مع الوسائل التقنية الأخــرى.. ويختلف هذا النوع الدرامي الراقص عن الباليه في أنه يــرفض حركــات رقص الباليه المقيدة والمدروسة بتقنين معين؛ لأنــه يتميــز أولا وأخيــرا بحركاته النابعة من الإحساس الداخلي للراقص .. كما أنه "يدل دلالة ثانوية على الحياة الاجتماعية.."[2]

وقد توفر البانتوميم كعنصر أدائي في نصوص عبد الحكيم، سواء عند الشخصيات الحركية؛ كأن تؤدي شخصية أداءً حركياً صامتاً في موقف درامي ما رغم أنها شخصية متكلمة، وهو عنصر يكاد يكون موجودا فــي كل الشخصيات طوال مسرحياته. ونجد في مسرحية "سميراميس" استقلالا كاملا لشخصية الرسول من حيث أداءها الحركي الصامت؛ "فهــو ممثــل

---

(1) كريستوفر إينز:**المسرح الطليعي** "من 1892 حتى 1992". ترجمة: سامح فكــري.(القــاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، مسرح 18)، ص : 88

(2) شاري كورنيللي : "ثقافة الرقص، رقص الثقافة"، **مجلة الفن المعاصــر** (القــاهرة : أكاديميــة الفنون ، ع5، ربيع 2004)، ص: 139.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بانتومايم متمرس"[1] .. وكذلك الأمر مع شخصية "ابنة الملك خوفو" في مسرحية "خوفو" فهي ممثلة بانتومايم وراقصة تعبيرية.. وتقوم الإرشادات/النص المرافق بوصف دورهما وعلى المتلقي أن يتخيل كيفية تجسيد الشخصية للمعنى الذي تفيده تلك الإرشادات تجسيدا حركياً معتمدا على كل حركات وسكنات الجسد..

وعلى نطاق آخر وفرت الإرشادات المتعلقة بموضع الشخصيات في الفضاء المسرحي مثيراً يبني عليه المتلقي/المخرج التصور التخيلي؛ بمعنى التفسير والتوضيح "البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية، وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى المشاهدين دون استخدام الحوار.."[2]

وتحققت هذه الوظيفة في جميع مسرحيات عبد الحكيم؛ فحددت الإرشادات حركة الشخصيات (أو المجاميع) في الفضاء المسرحي، وفق ما تتطلبه الحالة الدرامية التي تعيشها.. كما نظمت الإرشادات دخول وخروج الشخصيات إلى ومن ساحة الأحداث، من الأمثلة على ذلك إرشادات مسرحية "المستخبي" والتي تتجلى فيها هذه المزية وتحديدا في تنظيم إرشاداتها لدخول مجاميع الناس المعزين..

"يدخل الناس من كل الأبواب التي في المؤخرة ..
يدخلون المسرح في طابور منتظم واحدا وراء الآخر. امرأة
عجوز ورجل وامرأة شابة، يتحركون في بطء وهمود وإيقاع

(1) شوقي عبد الحكيم: **سميراميس**، ص:29، 30.

(2) إريك بنتلي: **الحياة في الدراما**، ص153.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حزين.. تقف الأم في وسط المسرح.. يستمر الطابور في الدخول واحداً واحداً. يتجه الثلاثة الأول إلى الأم فاردين أذرعهم ... يستمر هذا المشهد، ويمكن أن يصبح عدد الثالوث تسعة.. وحين يكتمل العدد المطلوب يبدأ الثالوث الأول في التحرك ناحية الأبواب التي في المؤخرة للخروج.." [1]

ونلاحظ دلالة اختيار (ثلاثة وتسعة) في تحديد الأعداد، فعلاوة على الدقة والجمالية في التشكيل السينوغرافي بالجسد فإنه يحيل إلى دلالات رمزية متعلقة بالعددين؛ فالعدد ثلاثة له مرجعياته الدينية كالتثليث المسيحي، وحسب العرب مثالها (إن القدر لا يركب إلا على ثلاث) دلالة الاكتمال ، والطلاق ثلاث لفظات به اكتمال للشيء. ومن أساطير العرب اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى.. والعدد تسعة يحيل إلى أنسر لقمان التسعة.. [2]

ومن الأمثلة ــ أيضا ــ تحديد الإرشادات لعملية دخول المجاميع المشكلين لنساء بني هلال في مسرحية "سعدى ومرعي"[3] واستخدم الجوقة في هذه المسرحية بوظيفتها الإغريقية؛ حيث تدخل إلى المسرح حاكية ما حدث من أحداث قد يصعب تجسيدها على المسرح؛ وهو الدخول الذي تفيدنا به الإرشادات إضافة إلى كيفيات تموضعها على خشبة المسرح ثم تشير إلى خروجها خارج الخشبة تماماً أو انزوائها في منطقة الظل الهامشية.. وفي

---

(1) شوقي عبد الحكيم:**المستخبي**، ص ــ ص : 214 ــ 216.

(2) انظر : التحرير: "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون **والآداب**، المجلد: 16. العدد: 3،1985)، ص : 12.

(3) انظر : شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي**، ص:108.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مسرحية سميراميس تشير الإرشادات إلى خروج جوقة الحراس في عبارة لها مدلولات إضافية تفيد علة الخروج ..

"الرسول: (يشهر سيفه. ينسحب الحراس خارجين)". [1]

فهنا أفاد معنى الانسحاب المبرر الدرامي لخروجهم المسرحي، علاوة على ما يمثله هذا الرسول ذاته، أو من يمثلهم، من قوة تجعلهم يخافون منه وهم في حضرة قائدهم..

وفي موقف لاحق، تصف الإرشادات دخولهم قائلة: "يندفع جوقة الحرس داخلين".. وحركة الدخول المندفعة تشي بوجود أمر خطير، وهو ما يتحقق في حوارهم الذي أفاد بأن الملكة الحمامة (سميراميس) أبادت خمس كتائب من جيشهم بمفردها؛ ليشترك بذلك وصف الحركة في الفعل الدرامي.. وهو ما يتكرر دائماً في كل مسرحيات عبد الحكيم. وإذا ما قرأنا الحوار التالي بين القائد وجنوده..

"القائد : سميراميس !.. الحمامة.. هاتوها". [2]

هنا يتوقع القارئ أن يهب الجنود لتنفيذ أمر قائدهم، لكن الإرشادات تفيده برد فعل آخر ..

"جوقة الحرب: (يتبادلون النظرات الوجلى دون حراك..)" [3]

لتوفر إرشادات الحركة بذلك أبعادا هزلية لشخصية القائد وعلاقته بجنوده في أكثر من موقف (حركي) ..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص: 35.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد تنطوي الجملة الإرشادية المتعلقة بالتشكيل الجسدي للشخصيات على مفارقات تصدم المتلقي وتشوقه إلى متابعة ما يهدف إليه الكاتب من هذه المفارقة؛ ففي مسرحية "ملك عجوز" تصف الإرشادات وضع الوزير الجسدي بأنه "مصلوب.. ورأسه منكس. وهو ليس مصلوباً بالمعنى المتعارف عليه، لكنه يقف هكذا وحده ويمكن أن يتحرك قليلاً. يمكن أن يتململ. أن يتنحنح"[1]، والمرأة "تتحرك على طول جنبات المسرح كما يحلو لها. لكنها مكتفة"[2].. نلحظ في وصف الوضع الجسدي للوزير كلمتين محوريتين متضادتين (مصلوب/يتحرك) وأيضا في وصف المرأة (تتحرك/مكتفة) الأمر الذي يدفع المتلقي إلى الاستمرار في متابعة المسرحية حتى يخلص إلى دلالة هذا الوصف..

كما ترسم الإرشادات صورة للوضع الجسماني للشخصية حين أداء جملة حوارية الأمر الذي يوضح الكثير حول الحالة الانفعالية الداخلية؛ فعلى سبيل المثال يكون الوضع الجسدي لشخصية القائد "مينونس" في مسرحية "سميراميس" بعد تأزم موقفه وصراعه النفسي؛ نتيجة اضطراره اتخاذ قرار بالتنازل عن زوجته "سميراميس" للإمبراطور؛ الأمر الذي يدفع به إلى الانتحار.. وفي بوتقة هذه الأزمة تصف الإرشادات وضعه الجسدي؛ كاشفة عن حالته النفسية الدافعة لاتخاذ ذلك الوضع..

"القائد : (يركع على ركبتيه ويروح يدق الأرض بكلتا قبضتيه) أيتها الآلهة .. أيتها الأرض الأم الرؤوم.. انشقي وأويني في جوفك.. "[3]

(1) شوقي عبد الحكيم: **ملك عجوز**، ص:13.

(2) نفسه، ص:14.

(3) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص:15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن الأمثلة الأخرى في مسرحية "حسن ونعيمة"، وبعد أن تلح "الأم" بصفة خاصة، ومعها "الأب" أحياناً، على "نعيمة" بأن تتركهما يخرجان طوال النصف الأول منها تقريباً، وعندما تفتح "نعيمة" لهما الباب وتطلب منهما الخروج؛ هنا تجد الأم نفسها أمام الأمر الواقع؛ وتتدخل إرشادات الحركة والوضع الجسماني لتكشف عن حالتها الداخلية المتخبطة المهزوزة ؛ كاشفة في نفس الوقت عن زيفها منذ البدء في طلبها؛ إذ "تدور حول نفسها"[1] قائلة :"نمشي! نروح فين؟!".[2]

ومثل ذلك في الإرشاد المحدد لوضع "صابر" الحركي والجسماني بعد معرفته بالمسلك الشائن لزوجته، حيث "يدور حول نفسه مولولا"[3]، ثم "يتهالك على الكنبة، ويأخذ رأسه بين يديه".[4]

وفي مسرحية "سعدى ومرعي" يكشف الوضع الجسماني التعبيري (الطقوسي) لمجموعة نساء بني هلال عن المغزى الدرامي لدخلوهن ..

"يزدحم المسرح من كل جانب بالنساء الثاكلات.
يضعن البراقع على وجوههن وفجأة ينحنين تحت هامة دياب
الذي يقف على مكان أعلى قليلا منهن وهن يستجدينه بكل ما
يمكن استجداءه من خلعه للبراقع وإلقائها تحت رجليه،
ومنهن من يقصصن شعورهن ويلقينها ويرفعن عن
رؤوسهن رباط الرأس.."[5]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص:98.

(2) نفسه ، ص:98.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 173.

(4) نفسه.

(5) شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي**، ص:98.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا الاشتراك في تحديد مكان "دياب" بالأعلى دلالة على أنه جعله صاحب السيطرة في هذا المشهد وانحناء النساء واستخدام الملابس يكمل بعضه في تكريس مدى تذللهم لدياب..

وعندما تلهو شخصيات مسرحية "اللي يشبع ينطح" فإنهم "يلعبون ويتقلبون على بطونهم على خشبة المسرح.."[1]. وتساعد الإرشادات المتعلقة بالحركة والوضع الجسماني في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" على تأكيد الجانب الكوميدي الملهوي لها وتحديد تفاهة الشخصية من جانب آخر؛ وتحديدا شخصيتا "الملك" و"الوزير"..

الوزير : (يدخل بسيفه الخشبي شاهرا محاربا وهو يقوم ويقع فترة .. إلى أن يتعثر في الملك) الملك .

مولانا.

الملك : (يدفع به أرضا طويلا) دبرني يا وزير

الوزير : .. (يحارب بسيفه)..." [2]

وتتحكم الإرشادات في تحديد سرعة حركة الشخصية أو بطئها أثناء الأداء؛ ففي "شفيقة ومتولي" تصف حركات الراقصة المتدرجة؛ حيث "تبدأ الراقصة تتحرك في بطء" ثم بعد فترة "تعنف الرقصة.."[3] فترة ثم "تبدأ الراقصة تهزل وتتوتر وتهتز ثم تسقط على الأرض"[4]؛ في توافق مع الحدث الدرامي في تصاعده وهبوطه.

وفي مسرحية "الملك معروف" تصف الإرشادات حركة مجاميع الناس وشخصية "الملك معروف"؛ فنجد "الناس إلى الخلف يتحركون في

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص:17.

(2) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص:152.

(3) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص:61.

(4) نفسه ، ص:62.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إيقاعات موحدة محددة لها انسيابية حركات الدمى والملك معروف من مكانه يطل عليهم فردا فردا"[1] .. مثل هذا التحديد الحركي الجسماني يفيد اهتمام الملك بشعبه الذي يبدو وأنه سيعاني منه؛ فهم دمى لا تعقل، بما يشير إلى صعوبة مهمة الملك من جانب، ومن جانب آخر إلى تكرس هذه الصفة في الشعب؛ نتيجة لأحداث متعلقة بخبرات وتجارب قديمة مع السلطة ..

وتجلى وصف الحركة مع الطبيعة السلوكية والوظيفية للشخصية، فنجد حركة "الراوي/القرداتي" في مسرحية "اللي يشبع ينطح" متناسبة مع الإطار الذي وضعه فيه عبد الحكيم؛ فدائما ما "يظهر مارقاً، قد يضع نسناساً أو جروا صغيراً على كتفه مسرعاً"[2].. وأما شخصية "العالمة" في نفس المسرحية فهي دائما "تترجم كلماتها رقصا موقعاً".[3]

وأعطى وصفه حركة شخصية "الرسول الإمبراطوري" في مسرحية "سميراميس" مفاتيح تأويلية لما ترمز إليه الشخصية؛ خاصة وأنها جاءت وفق النمط التقليدي الذي يرسمه المسرح المصري/ العربي للشخصية اليهودية؛ فهو "أكتع" وله "حركات إيمائية مختالة .. متعجرفة"[4]..

وقد يأتي وصف الحركة مجملا في بداية المسرحية كما في مطلع مسرحية "حرب البسوس" حيث أفادت الإرشادات فيها منذ البدء بأن حركتها "يغلب عليها طابع التوتر الرافض".[5]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص:177.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص:14.

(3) نفسه، ص:14.

(4) شوقي عبد الحكيم:**سميراميس**، ص:17.

(5) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص:41.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رابعاً : إرشادات الحركة محدداً للعلاقة بين الشخصيات..

تجلى في نص الحركة المرافق تحديد طبيعة العلاقات بين الشخصيات.. ففي مسرحية "اللي يشبع ينطح"، نجد النص المرافق لحوار شخصية "الحكيم" يفيد بأنه:"يقارب عبيد الغالبة ويلطشه على قفاه"[1] ثم تتجمع عليه بقية الشخصيات لـ"يسحبونه ككلب"[2].. وهو كشف عن مدى استهتار واستهزاء الشخصيات بـ"الملك عبيد". وتتضح هذه العلاقة بجلاء في النهاية؛ حين يسلموه إلى الرئيس الأمريكي.. على العكس من ذلك في مسرحية "سميراميس"؛ حيث "يظهر إلى الخلف شموخ سميراميس وسجود الكهنة"[3].. وفي نفس السياق تحدد الإرشادات العلاقة بين "سميراميس" الإمبراطورة و"الخلبوص"، وهي علاقة الارتباط بين الأسطورة والتراث/الموروث الشعبي.. فبينما تمر بالناس الذين يسجدون لها..

"(تمر بالخلبوص الذي ينحني مثل الباقين.. ويداعبها بصوت خفيض): كت كت كت هش .

سميراميس : (تستدير مبتسمة.. تجري عليه مرحبة ببساطة أمام الجميع الساجدين).

الخلبوص : (يبدو عليه الذعر والتراجع).

سميراميس : (تجذبه من ذراعه متبسطة).

الخلبوص : (يتحرك إلى جانبها مرحا).."[4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص:74.

(2) نفسه ، ص:74.

(3) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص:74.

(4) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتوفر إرشادات الحركة في مسرحية "رجل أعمى" دلالات حول العلاقة بين شخصيتي "قطب" و "الأم" وتتأكد بالحوار بينهما..

قطب :(يقترب من الأم أكثر فأكثر ويروح يطاردها شبه هامس) .. نفسي فيكي .. خلينا نقف جمب بعض..

الأم : (تغيب قليلا وتبعده عنها برفق) يوه. بلاش الكلام دا يا قطب...

الأم : (تنتهي من تجهيز الأكل .. بصوت ودود وهي تسحبه من كمه) تعالى اتعشى معايا".[1]

وتقوم الإرشادات في مسرحية "الملك معروف" بإيضاح العلاقة الخفية بين "الوزير" و"زوجة الملك معروف".. فتفتح المسرحية بإرشاد نصه :"يجلس الملك معروف إلى منصته العالية وإلى جانبه الملكة الجميلة زوجته تمضغ لباناً وتطرقع به، وتختلس نظرات ولهانة للوزير الذي يقف في الناحية الأخرى .."[2] ومع مرور القليل من الأحداث "يبدو الملك مع الناس في جانب والوزير والملكة إلى الخلف قليلا في الجانب الآخر يتهامسان".[3]

ونفس الأمر بين "الأم" و"ابنها" في مسرحية "المستخبي"؛ فالأم في محاولاتها إقناعه بالعزلة والبعد عن الناس "تقترب منه وتروح تصب الكلام في أذنيه وتحتضنه"[4]، بينما هو "يحاول يائسا التخلص من تأثيرها، يبتعد قليلاً، ويبدو عليه التشتت"[5].. والحقيقة أن مثل هذا التوتر في العلاقات بين

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص:410.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف**، ص:176 ، 177.

(3) نفسه، ص:178.

(4) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي**، ص:194.

(5) نفسه، ص:195.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشخصيات هو السمة الغالبة في شخصيات عبد الحكيم.. ومـــن الأمثلـــة الأخرى في مسرحية "حسن ونعيمة"، تحدد الإرشادات منذ دخول "السائلة" نطاق اهتمامها؛ إذ "تقف على مبعدة من نعيمة تتفرسها طويلاً.. تقدم رجلا وتؤخر أخرى"[1]..

وتوضح الإرشادات مسرحية "الشبابيك" ضعف "مسعد" أمام "عبيـــد" في مطالبته بالميراث الذي كتبه له "البيه" ؛ إذ يرفض الأخير إعطاءه للأول مستغلا أمر العلاقة الغير شرعية التي كانت بين "حسنية" والـــدة "مـــسعد" و"البيه"؛ فبمجرد تلميح "معبد" بتلك العلاقة تلعب الإرشادات دورهـــا فـــي كشف رد فعل "مسعد" الحركي؛ حيث "يـــنكس مـــسعد، ويظـــل يتخـــاذل وينزوي، يخفي عينيه وأذنيه، ومعبد يواصل .." [2]

وفي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" تكشف جملة (يبصق علـــى وجه مستر كوهين غلطة) [3] عن شيء من الاستياء والحنق داخل أعمـــاق "المدير" للتحكم الذي يفرضه عليه من يمثلهم "كوهين".. وإن كان تحقق هذا الانفعال بعيدا وفق السياق الدرامي، إلا أن هذه الجملة الإرشادية جعلت له أثراً.

.....

وبذا يكون شوقي عبد الحكيم قد وظف في إرشاداته (نصه المرافق) جميع مفردات السينوغرافيا (تشكيل الفضاء المسرحي) بدرجة تجعل معظم مسرحياته تتدرج تحت مسرح الصور، و"مسرح الصور مسرح يـــستخدم الصورة والصوت والضوء والحركة والجسد والممثل والأزيـــاء والفنـــون

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:101.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك**، ص:177.

(3) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص: 123.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التشكيلية.. إلخ من أجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه، والوصول به إلى حده الأقصى. إنه مسرح يهدف إلى رفع حالة الإثارية **Thrill** في الجهاز العصبي للإنسان إلى أعلى مستوياتها، ويعمل على تنشيط وظائف النصف الأيمن من المخ؛ المرتبطة بالإدراك البصري والحركي في المكان والانفعالات والعواطف والخيال والإبداع والذاكرة، إلى مستويات تفاعلية كبرى. ويهدف كذلك إلى استثارة حالة البحث عن الإحساسات **Sensation seeking** إلى الدرجات العليا أيضاً. إنها حالة ترتبط بالبحث عن الإثارة والرغبة في المشاركة والاستكشاف لخبرات جديدة، وكذلك السعي نحو الخبرات العقلية والحسية الخاصة وغير المألوفة، والرغبة في إبطال مفعول الكف والملل والركود في الجهاز العصبي من خلال الصورة والحركة والنفور.. وعدم الاستقرار في التفكير والانفعال والشعور. إن مسرح الصورة.. حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي وحركي وجسدي ويهتم بالأماكن والصور الداخلية التي قد تنبعث من خلال، وبإيحاء، صور خارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة الإحساسات الخاصة".[1]

(1) شاكر عبد الحميد : **عصر الصورة**، ص:324.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الرابع..

ثيمات (تقينات) التراث الشعبي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

امتد استخدام المادة التراثية[1] والشعبية منذ بداية المسرح العربي في منتصف القرن الماضي وحتى الآن.. ويمكن القول بأنه لم يترك كاتب مسرحي عربي غمار التراث إلا وأفاد من تقنياته المختلفة في تشكيل أفعال نصوصه دراميأ أو مسرحياً، هكذا فعل مارون النقاش في منتصف القرن الماضي وبعده القباني ويعقوب صنوع، ثم توفيق الحكيم ، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوي، وألفريد فرج ، ومحفوظ عبدالرحمن، وفوزي فهمي، وصلاح عبدالصبور، وأنس داود، وعلي سالم، ومحمود دياب، وانتصار عبدالفتاح، ونبيل بدران، وسعد الله ونوس، والطيب الصديقي، وعبدالعزيز السريع، وعزالدين المدني، ومحمد الماغوط ... وغيرهم كثير من الكتاب الذين يحمل لجوءهم إلى التراث الشعبي مُسببات ودلالات وغايات هامة ؛ وفي ذلك يقول د. عز الدين إسماعيل:

" من اللافت للنظر حقاً أن كتاب المسرح حين التفتوا إلى التراث وفكروا في استعادته أو توظيفه .. قد مالوا في الأغلب الأعم إلى العودة إلى التراث الشعبي متمثلاً في السير الشعبية، وفي حكايات ألف ليلة وليلة.. وفي حكايات الشطار والفتاك والصعاليك وفي حكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها، حتى المسرحيات التي ارتبطت بشخوص

---

(1) الأصل في كلمة تراث ورث، وتدل مادة "ورث" لغوياً على المال الذي يورثه الأب لأبنائه*. واستخدم القرآن الكريم كلمة "تراث" بالمعنى نفسه الذي ورد في معاجم اللغة، أي المال: (وتأكلون التراث أكلاً لمّا)**. ولم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم.

* ابن منظور : **نفسه** ، مادة "ورث"، ص : 4809

** القرآن الكريم، **سورة الفجر** ، الآية 19.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تاريخيين لا يتطرق إليهم الشك مثل ثأر الله لعبد الرحمن الشرقاوي ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.. لم تكن عناية كتابها أساساً بالجانب التاريخي الموثق لحياة هؤلاء الشخوص، بل بما جاوزت به هذه الشخوص حدودها التاريخية في ضمائر الناس. وهذا الارتباط بالجانب الشعبي من التراث له مغزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح، ذلك أن التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الشعب ومنطقه وطرق تفكيره ومعاييره في تقديم الأمور.

والمسرح ــ أساساً ــ مؤسسة جماهيرية شعبية، يخاطب فيها الكاتب جمهوره، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله حتى عندما يفلسف الكاتب أمراً من الأمور فإنه لا ينجح إلا إذا راعي منطق الجمهور في التفلسف ، وكل ذلك يجعله أشد حرصاً على الاتصال بالتراث الشعبي لهذا الجمهور.."[1]

هذا في حالة كتاب المسرح عامة؛ أما فيما يتعلق بكاتبنا (شوقي عبد الحكيم) فإن دوافع وإفرازات استخدام التراث تختلف، إذ يعد عبد الحكيم واحداً من أبرز باحثي الفلكلور المتخصصين؛ فوفر له هذا التخصص خبراتٍ بقواعد الإحالة والإسناد وقدرة على تمييز سياق المشهد المقروء/المرئي/السماعي بمختلف صيغه وأشكاله، وعلى فهم التعابير والصيغ اللغوية الشعبية والإفادة منها في التكوين الفني لمسرحياته.. علاوة

(1) عز الدين إسماعيل: "توظيف التراث في المسرح" ، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1 ، ع 1 ، أكتوبر 1980) ، ص 178 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على خبرة بكيفيات حل الرموز اللغوية، أو الحركيـــة، أو غيرهمـــا مـــن عناصر الأدب والفن الشعبي؛ ويعد ذلك ضروريًا لتحديد مضمون العمـــل والتحكم في إيصال دلالات ما إلى المتلقي...

هذه الخبرات يمكن تشبيهها بشبكاتِ الإحالةِ التي ساعدت عبد الحكـــيم على أن يفهمَ فهماً صحيحاً الرموزَ الشعبية الإشاريةَ (التـــي تـــشير إلـــى الموقفِ الإخباري الحاضرِ الذي يواجهه المتلقي في العمل) ورموزَ الإعادة (التي تُحيلُ إلى موقف سابق في حياة المتلقي الجمعيـــة) .. ومثـــل هـــذه الخصيصة هي في المقام الأول خبرة ذاتية، نتجت عـــن تكـــوين الكاتـــب العقلي الثقافي المتراكم، والمتطور بطبيعة الحال من مرحلة إلى أخـــرى. . وبالتالي يمكن القول أن عبد الحكيم أمـــسك بتلابيـــب المواقـــف المـــسرحية والدرامية في أشكال الأدب والفن الشعبي المختلفـــة؛ ووجـــد فيهـــا معادلـــه الموضوعي الذي شكل أفكاره وانفعالاته المختلفة في صيغ مسرحية اتخـــذت فيها الجوانب الشخصية قناعاً غيرياً لتتخلص ، نوعاً ما، من الطـــابع الـــذاتي وترتدي رداء ما هو كلي أو إنساني.[1]

وقد حملت التقنيات (الثيمات) الشعبية في نصوصه دلالات لم تخل من ذلك التداخل الذي يتم بإزاحة عناصر الفلكلوري، أو بانتقاء جزء منه يسمح بتحويل جملة الإشارات الأصلية إلى عناصر سيموطيقية جديدة؛ من منطلق ما يراه جون ديوى (1859-1952) من أن المادة التي يتـــشكل منهـــا أي عمل فني؛ خاصة إذا كانت متاحة للجميع (كالتراث)؛ إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى عالم الذات، ومع ذلك فإنها تأخذ طابعاً جديداً

(1) انظر: ماثيسن: **ت. س إليوت الشاعر الناقد**، ترجمة: إحسان عباس(بيروت: المكتبة العربيـــة 1965) ص: 132، 133.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حين إخضاعها لعملية إبداعية؛ هذا الطابع الجديد تشكله ذات المبدع التي تتمثل تلك المادة بطريقة خاصة متمايزة، ثم تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد. وإذا كان الإنتاج عملاً فنيا جاء الأسلوب فريداً متميزاً[1] عن طريق القيام بنوع من الإبدال والتغيير/التحوير في بعض الثيمات المشكلة للعمل في اعتماد على عقلية المتلقي التي تستدعي الأصل من مخزونها لتضاهي به ما تتلقاه؛ فيصبح التلاعب اللغوي ببعض الثيمات محفزاً للتجاوب مع العمل عبر الفجوة التي أحدثها ذلك التحوير؛ ليحدث ــ فيما يرى ياوس J. . (1921 – 1997)[2] ــ نوع من الجدل والتداخل بين الحوار المكتوب وفضاء النص اللامكتوب ــ الذي تناط عملية تكوينه للمتلقي ــ الذي يتأتى في أكثر صوره بالربط بين ثيمات التراث والواقع الآني؛ فالتراث "لا تصبح له فاعلية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع؛ لأنه في هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر، وبمعنى آخر، فلا بد للكاتب أن يقف برجل في التراث وبالأخرى في واقعه"[3]؛ "فالموروث الشعبي، من المنظور المسرحي، هو مجرد مجاز والتعامل معه يتم عبر كونه مجازاً، أي فضاء

---

(1) انظر: ديوى ، جون: **الفن خبرة** ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة : زكى نجيب محمود (القاهرة دار النهضة العربية، سبتمبر 1963) ص : 182 ، 183.

(2) See:Hans Robert Jauss: **Asthetic Experience and literary Hermeneutics** (Minneopolis: UOF Minnesote press. 1982). P:186.

يرى ياوس أن المتلقي مقيد في تأويله بالعمل الذي أمامه، فعملية التأويل عبارة عن حوار بين النص والمتلقي ، بين الأسئلة التي يطرحها المتلقي والأجوبة التي يقدمها العمل والإجابات التي لا يقدمها، والأسئلة التي يثيرها مؤلف إجاباتها؛ بمعنى أن العلاقة بين المتلقي والعمل: علاقة ديالكتيكية، يصبح المتلقي في ظلها مسئولا عن العمل وأمامه في نفس الوقت..

(3) عز الدين إسماعيل : **توظيف التراث في المسرح** ، ص : 178.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

احتمالات، تتغير، وتكتسب معانيها ودلالاتها النسبية من خـــلال معطيـــات العمل وإلحاحاته، ورؤية الفنان وتجسيداته لرؤيته، أي إخـــضاع الحقـــائق المطلقة، أو الأشكال المطلقة، أو حتى الشخصيات المطلقـــة، لمنظـــورات نسبية، سواء كانت هذه المنظورات أيديولوجية، أو نفسية أو سياسية أودينية أو جمالية.."[1]

(1) بول شاؤول :"التجريب بين الموروث والتجدد والاستلاب"، **مجلة نزوى** (عمان:ع 17، يناير 1999)، ص: 35.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول..

تقنيات لغوية (شعبية)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1) الأمثال الشعبية..

"يعبر المثل في شكله الأساسي عن حقيقة مألوفة صيغت في أسلوب مختصر حتى يتناوله جمهور واسع من الناس"[1]. ولكل مثل حكاية تجاوز المضمون المباشر له ولما يضرب فيه تستدعيها مخيلة/ذاكرة المتلقي مكسبة إياه أبعاداً فنية متنوعة ترتفع بالمثل من التجريد إلى التجسيد (التمسرح). ومن هنا يمكن القول بأن المثل سمي باسمه "تبعاً لسماته الجوهرية، وهي سمات المقارنة التصويرية التي تجعل منه ــ بناء على أحد معانيه الاشتقاقية عرضاً في صورة حسية؛ فإن قصة المثل ، واقعته، وتجربة صيغته هي ما يؤمن العرض، ويفتح أفقه في اتجاه الخيال.. في حركة فنية فاعلة"[2] تترجم روح الثقافة الشعبية وفلسفتها بلغة استعارية تتسم بالخيال والاختزال والإيحاء[3]؛ فهو "فكرة، وطريقة تفكير في الآن ذاته؛ فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات"[4]، ووصف صاحب "العقد الفريد" الأمثال بأنها "وشي الكلام، وجوهر اللفظ، وحلي المعاني التي تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها كل زمان

---

(1) الكزاندر هجرتي كراب: **علم الفلكلور**، ترجمة: رشدي صالح (القاهرة: دار الكتاب العربي،1967)، ص:235.

(2) لؤي حمزة إدريس : **سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية** (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003) ، ص : 10 .

(3) انظر : أحمد علي مرسي : **الأدب الشعبي وثقافة المجتمع** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999) ص : 135.

(4) طلال حرب : أولية النص، **نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي** (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1999) ص : 142.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شـــيء مسيرها ولا عم عمومها، حتى قيل : أسير من مثل".[1]

وقد شكل المثل تقنية هامة في تشكيل الخطاب المسرحي عند عبـــد الحكيم؛ فبعض عناوين مسرحياته توحي بأنها أمثـــال ممـــسرحة[2]، مثـــل :"اللي يشبع ينطح"، و:"بمالي أفعل ما بدالي"..

وكثيراً ما يأتي المثل كما هو في صيغته الشعبية المعروفـــة؛ مـــن ذلك في مسرحية "شفيقة ومتولي" التي تُفتتح بِمَثَلْ كمؤشر للجو العام الـــذي سيسير عليه الفعل المسرحي بعد ذلك ؛ فمع "حركة فـــتح الـــستار يغنـــي الكورس بصوت متوسط: وعد ومكتوب على الجبين لازم تشوفو العين"[3]. وللمثل تنويعة أخرى نصها:"اللي مكتـــوب علـــى الجبـــين لازم تـــشوفو العين"[4].. وأيضاً تختتم المسرحية بنفس المثل، كما تضمنت بعض الأمثال ذات الطابع القدري، مثل: "المكتوب ممنوش مهرب" على لسان شخـــصيتا "الأب"و"هنادي"[5]؛ لترسخ المسرحية جو اليأس والقتامة باستخدام الأمثـــال التي صاغها الوجدان الشعبي تعبيرا عن مفهومه للقدر والمكتـــوب وعـــدم

---

(1) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي : **العقد الفريد** ، تحقيق : أحمـــد أمـــين، أحمـــد الزين، إبراهيم الإبياري ، تقديم : د.عبد الكريم راضي ، ج3 (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر،2004)، ص : 63

(2) الأمثال الممسرحة: مسمى أطلقه "الكاتب الفرنسي ألفريد دي موسيه (1810 ــ 1857) علـــى بعض مسرحياته، وكانت كل مسرحية عناها بذلك تصور حكمة أو مثلاً أو قولاً مأثوراً يتخـــذه كعنوان لها. أي أن دلالة المثل تبرهن عليه أحداث المسرحية" .
إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص : 55.

(3) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 43.

(4) سامي محمد: **موسوعة الأمثال الشعبية والعربية والعالمية** (القاهرة: العالمية للنشر، 2006) ط2 ، ص : 86.

(5) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي**، ص:61 ، وص:48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القدرة على الفرار منه؛ خاصة وأن القدر هنا متعلق بمصير أبطال المسرحية.. وهذه الأمثال جاءت ليتم رفضها وتعرية سلبيتها مسرحياً. وهذا الموقف المسرحي (التنقيحي) لمضمون الأمثال هو نفس موقف عبد الحكيم من الأدب والفن الشعبي بكافة عناصره في كتاباته المتخصصة والتي بلورها كتابه "علمنة الدولة وعقلنة التراث"[1] ..

نفس الأمر يتكرر مع أمثال أخرى في مسرحيات عديدة، فمثلا في مسرحية "الكلام" تشكل الأمثال الشعبية تقنية انطلقت بناء عليها فاعلية الفعل المسرحي والدرامي؛ فعدما يمر "الباشا" على "سامي" وهو عائد من حقله ممتطياً حصانه بطريقته الخاصة (جنابي) ؛ الأمر الذي يغضب "الباشا" فيرسل له رجاله مهددين وراجين مستخدمين في ذلك المثل الشعبي القائل: "دا اللي يبات مغلوب أحسن من اللي يبات غالب"[2]، وهو ما يرفضه سامي جاعلاً إيمان هؤلاء بمضمون هذا المثل وتنويعاته سبباً في استمرار الاحتلال الأجنبي لمصر؛ فهو عنده واحدا من "طرامش الخنوع اللي فتح البلد دي لكل من هب ودب"[3]. ويستعير مثلاً شعبياً آخر في رده على رجال الباشا بأنه "على الجنب اللي يريحه""[4]، وأصل المثل: "كل واحد ينام على الجنب اللي يريحه"، وهو مثل يعلي من شأن الحرية الفردية للإنسان في اختياراته..

ورفض "سامي" للمثل الذي يؤصل للاستسلام للظلم في الوجدان الشعبي يتكرر من "عبيد الغالبة" في مسرحية "اللي يشبع ينطح"، ففي طريقه مع ضيوفه ــ الشعراء والحكماء والعالمة ــ في رحلتهم الفانتازية إلى البيت

---

(1) (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأعمال الكاملة 1996).

(2) شوقي عبد الحكيم: **الكلام** ، ص : 234.

(3) نفسه، ص : 243.

(4) نفسه .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأبيض، يمرون براعي يرعى في قطعة أرض جدباء رغم وفرة الأراضي الخضراء حوله، ويعلل لهم الراعي إقدامه على هذا الفعل بإيمانه بمضمون المثل القائل بأن "اللي يشبع ينطح"؛ فيثور عبيد الغالبة رافضاً هذا المثل وتنويعاته ومؤكداً صحة العكس..

"عبيد الغالبة : .. إيه اللي يشبع ينطح دا . دا احنا لازم نشبع وننطح، وكفاية بأه الكلام اللي ملوش لازمة القديم دا اللي يشبع ينطح وجوع شعبك يتبعك، وأنا باقولها أهو: جوع شعبك ينهشك.."[1]

ونفس المثل ــ اللي يشبع ينطح ــ شكل إحدى التقنيات المشكلة للفعل المسرحي والدرامي لمسرحية "الأعيان"، حين يرفض "الجنيدي"/الولي المزيف؛ من منطلق إيمانه بمضمون المثل، تقديم الطعام لأهل القرية أو حيواناتها؛ لأنهم عنده "ميه من تحت تبن"[2]، آمراً بخلطه بالتراب؛ فتقوم "لواحظ" بتقديمه لأهل القرية سراً؛ الأمر الذي شكل في النهاية، ولو عن غير قصد من عبد الحكيم، صدق هذا المثل مسرحياً؛ حيث "شبع" أهل القرية سراً ثم "نطحوا" بإقدامهم على التخلص من الزيف السلطوي متمثلاً في شخص العمدة "هنداوي" والولي الوهمي في النهاية..

وفي مسرحية "الملك معروف" تتكئ الراويات الثلاث على المثل الشعبي الذي نصه: "اللي خلف ماماتش" ومضمونه في تكوين الجمل الحوارية لأول ثلاث صفحات من نص المسرحية المطبوع[3].. وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" يكشف اشتراك "السائح" مع "الخلبوص" في إكمال المثل الشعبي

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 24.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 337.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص ــ ص : 174 ــ 176.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن وعي الأول بمفردات الموروث الشعبي المصري مما يشكك الخلبـــوص في حقيقة نواياه وتوجهاته..

"الخلبوص : أهو مولد .

السائح : عارف عارف ، وصاحبه غايب." [1]

ويوظف عبد الحكيم المثل الذي نصه "الجودة من الموجـــود" فـــي مسرحيات "اللي يشبع ينطح" و "بمالي أفعل ما بدالي" و "أوكازيون" كتقنيـــة ترسم خطوط الفعل الدرامي المعبر عن الكرم الذي تتميز به الشخـــصيات ("عبيد الغالبة" في الأولى[2]، و"شيخ القبيلة" في الثانية[3]، و "وســـيم" فـــي الأخيرة[4]).

ويُبرز المثل الفعل المسرحي في مسرحية "اللغز" حين يحاول "عبده" تسلق سور القصر هرباً من الورطة التي وجد نفسه فيها؛ إذ إنه سيقتل لو لم ينجح في حل اللغز، وقد أرعبه كثرة جثث من فشلوا؛ فنجـــد الكـــورس يردد "بيقع على نفسه مسكين، لا له في الطور ولا الطحين"[5] تعبيرا عـــن قلة حيلته ..

وفي مسرحيتي "سميراميس" و "أوكازيون" يستخدم "الخلبوص" المثل القائل بأن "الإيد البطالة نجسة".. في الأولى تهكماً على أفعال "سميراميس" التي نسبتها لها الأقاويل الأسطورية، وتحديداً أنها تقتل عشيقاً كل ليلـــة؛ إذ أسقطت المسرحية ذلك على الواقع المعاصر فجعلت الأمـــراء/أصـــحاب

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 126.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 7.

(3) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بالي** ، ص : 165.

(4) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 381.

(5) شوقي عبد الحكيم : **اللغز** ، ص : 16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السلطة هم هؤلاء الضحايا الساعين خلف ملذاتهم دون بصيرة، وعندما تعبر "سميراميس" عن مللها من كثرتهم يرد عليها الخلبوص متهكما "أهـو كلـه شغل، دي الإيد البطالة نجسة"[1].. بينما جاء في الثانية على لسان "فتحـي" لإعطاء المدلول الحرفي للمثل؛ حيث يعبر عن استيائه من حالة البطالة التي يعاني منها هو وأفراد فرقته[2]؛ التي يعبر أحدهم ــ رمضان ــ عن ندمـه لعدم وجوده في وظيفة حكومية قائلاً "إن فاتك الميري اتمرغ في ترابـه"[3] وهو مفهوم واسع الانتشار في مصر؛ للحد الذي جعل من تلك المقولة مثلاً..

وفي "جنينة الحيوانات البشرية" يطالب "الخلبوص" شخـصيات المسرحية بالسكوت والتوقف عن الغناء، مستخدماً المثل الشعبي الذي نصه "الحيطان ليها ودان"[4] مضفياً به بعدا دراميا سياسيا يتعلق بمدى استكانة الشعوب العربية واستـسلامهم للقهـر الـسلطوي الـداخلي والخارجي وهو ما تعريه المسرحية بشكل مباشر..

وقد يتلاعب عبد الحكيم بالمثل محدثاً نوعاً من المفارقة؛ كمـا فـي مسرحية "رجل أعمى"؛ إذ يغير "جبريل" كلمة في المثل السابق (الحيطـان ليها ودان) ليصبح عنده "الحيطان ليها عينين"[5]؛ حين يؤكد قطـب عـدم رؤيته لعيد أو تعمده إسقاطه في البئر؛ ليكتسب المثل بهذا التغييـر بعـداً جمالياً؛ خاصة وأن الحدث يدور ليلاً؛ إضافة إلـى تكـرار تأكيـد قطـب المستمر على ضعف نظره؛ علاوة على أن خوف شخـصيتا "جبريـل" و

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 90..

(2) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 375.

(3) نفسه ، ص : 404.

(4) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص : 112.

(5) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص : 363.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"قطب" المشاركتان في الفعل المسرحي لم يكن من سماع أحد لهما، وإنما من أن يراهم أحد..

وفي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" يصف الخلبوص الشخصيات الحيوانية في هرجهم بأنهم "أمم ملهاش صاحب"[1]؛ في تلاعب بالمثل الشعبي "مولد وصاحبه غايب"؛ ليشكل هذا التلاعب تقنية ترمي إلى فضح سياسات الدول العربية التي جعلتها محل أطماع الدول الاستعمارية..

ويأتي التلاعب بالمثل ليناسب لغة الحوار والطبيعة الثقافية والمجتمعية والوظيفية للشخصية المسرحية الناطقة به؛ ففي مسرحية "أوكازيون" يتلاعب المعلم بالمثل الذي أصله:" أكل الحبيب زي ضرب الزبيب" محولاً كلمة "ضرب" إلى "تلطيش"[2] .. ويتكرر ذلك منه عدة مرات مع أمثال أخرى؛ منها قوله "ولقد أنذر من أنجز"[3] بعد تهديده لأعضاء الفرقة إذا لم يبذلوا كل جهدهم في إحدى الحفلات الخاصة، وأصل المثل: "ولقد أعذر من أنذر".

وفي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" يصف الخلبوص تهديدات الدول الاستعمارية قائلاً : "اضرب الهوا يخاف السايب"[4] مستبدلاً كلمة "المربوط" بـ : " الهوا" ؛ لتتجاوز بذلك صورة المثل المحرف صورته الأصلية.

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص : 112.

(2) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 417.

(3) نفسه،ص:413.

(4) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص : 118.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2) التعبيرات الشعبية:

لا تقل التعبيرات الشعبية في مسرح عبد الحكيم أهمية عن الأمثال؛ إذ تقوم بدور وظيفي وبلاغي يجعلها تشتبك وتتداخل معها؛ بل إن معظم هذه التعبيرات هي في الأصل بقايا أمثال قديمة[1]. وتبلور التعبيرات الشعبية المواقف المختلفة، وتصف الشخصيات من خلال التشبيه و الكناية والاستعارة التي صاغها الشعب على مر العصور[2].. وقد امتلأت نصوص عبد الحكيم بباقات منها في بساطة دون افتعال تراكيب أو صور أو أخيلة، ويمكن تقسيمها إلى تشبيهات واستعارات شعبية..

أ) التشبيهات الشعبية:

يعرف التشبيه بأنه "بيان أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر"[3] والتشبيه أربعة أركان، هي : المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه. المشبه والمشبه به ركنان أساسيان لا يقوم التشبيه إلا بهما[4].. واللهجة العامية المصرية "مليئة بالتشبيهات البليغة والغنية بالصور التي تعتمد على ذكاء المصري كسمة أصيلة فيه في فهم وجه الشبه، فنادراً ما يورد التشبيه المصري وجه الشبه، بل أيضا المشبه به، وهو عنصر أساسي في التشبيه، كما أن المصري في عاميته يلفظ الأداة أحياناً ويتركها مقدرة أحيانا أخرى. وتأتي التشبيهات الشعبية المصرية في تراتيب مختلفة ومتنوعة

(1) انظر: عزة عزت : **التحولات في الشخصية المصرية** (القاهرة : دارالهلال ع 598 رجب – أكتوبر 2000) ، ص : 171.

(2) انظر : محمد السيد عيد : **التراث في مسرح نجيب سرور الشعري** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999) ، ص : 63.

(3) محمد الأنطاكي ، ومحمود فاخوري : **دروس في اللغة العربية "البلاغة في علم البيان"** ج2 (بيروت : مكتبة دار الشروق 1978)، ص : 77.

(4) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قد تخفى على من ليس له خبرة كبيرة بالعامية المصرية"[1].. وتتميز تلك التشبيهات ــ أيضاً ــ بتعددية الدلالات وتنوعها الأمر الذي يثري الفعل المسرحي على كافة مستوياته.. فمثلاً يصف "سامي" في مسرحية "الكلام" ماضية بأنه "زي العمل الردي"[2]؛ ووجه الشبه هنا هو "المكوث والبقاء كالأمور السيئة وأثارها"[3]، فسامي غير راض عن ماضيه الذي يسبب له قلقاً (وجودياً) في الحاضر الذي يبرزه الفعل المسرحي. ويستخدم "الملك المنتحر" في مسرحية "خوفو" نفس التشبيه ليعلل سبب إقدامه على الانتحار في محاولته لإقناع "الملك خوفو" بالامتثال لأمر الكهنة بحرقه بعد أن تبدى عجزه عن تسيير أمور الدولة[4].. ويستنكر "مسعد" في مسرحية "الشبابيك" العزلة التي تفرضها والدته على نفسها معبراً عن ذلك بقوله لها :"إنت اللي مخلية الدنيا كدا زي خرم الإبرة.." [5]

واستخدم عبد الحكيم تشبيهات مستمدة من الواقع الحياتي للريف المصري؛ خاصة تلك التي تشبه تصرفاً أو فعلاً ما بسمة مميزة لحيوان أو طير أو نبات منتشر في تلك الأجواء؛ ففي مسرحية "حسن ونعيمة" تلخص "الأم" الفعل المسرحي الدائر بينها و"الأب" من جانب و"نعيمة" من الجانب الآخر بقولها للأخيرة: "بتعضي فينا عض الوز ليل ونهار"[6].. ويتكرر هذا التشبيه في مسرحية "اللي يشبع ينطح" على لسان "الحكيم" في وصفه التعليقي على كلام الرئيس الأمريكي مستخدما أداة التشبية "زي"..

---

(1) عزة عزت : نفسه ، ص : 102 ، 103.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الكلام** ، ص : 6.

(3) عزة عزت : نفسه ، ص : 112.

(4) انظر : شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 292.

(5) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 138.

(6) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 105.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الرئيس : .. دا كان حيعضني!

الحكيم : .. عضته بتطلع دم زي عض الوز".[1]

ويأتي نفس التشبيه بصحبة عدة تشبيهات أخرى على لسان العمدة "هنداوي" في وصفه لأهل قريته بأنهم "عاملين زي النحل، بيتلموا على بعض.. يّزنوا ويلدغوا، دا أنا جسمي مفيهوش حتة سليمة من العض.. زي عض الوز"..[2]

ويحدد التشبيه الشعبي الحركة المسرحية للشخصيات، كما في مسرحية "أوكازيون"؛ حيث يقول "المعلم" ردا على انفعالات "وسيم" الرافضة للوضع الذي يمر به هو وفرقته تحت سلطة الأول: "هو ماله عامل زي اللي قرصه دبور"[3] .. وكذلك يصف "فتحي" رد فعل والده "وسيم" بعد تحرشه بروحية ــ دون أن يعلم أنها والدته ــ قائلا :"عمريش شفته زعلان وبيقطع نفسه زي الطور المدبوح إلا لما تقلنا ع الست" [4]؛ فمثل هذه التشبيهات تحمل صوراً حركية تجاه الشخصيات المستهدفة..

ويصف "الملك خوفو" تمكن العجز منه قائلاً : ": العجز نشب صوابعه الشعرة جوايا زي السلة"[5] .. ويشبه كبره في السن بـــ "شجر الجميز العجوز"[6].. وترى أحد الأقنعة أن الأرق الناجم عن قلقه وخوفه

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 34.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 363.

(3) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 415.

(4) نفسه ، ص : 370.

(5) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 269.

(6) نفسه ، ص : 273.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من الموت جعل عينيه "زي جمر الفرن"[1]. وتصف أخرى عجـــزه أمـــام مسئوليات الحكم بأنه "نخ زي الجمال العجوزة"[2]..

وفي مسرحية "الأعيان" يعلل هندواي سبب ضعفه فـــي موقفـــه أمـــام لواحظ، التي تصر على تعرية أفعاله السيئة في حق أهل القرية، بأنه أصـــبح كبيرا "زي العنب العجوز لما خشبه يقشر وينزل الأرض، وكل يوم يـــضمر ويموت"[3].. ويفصح "الملك معروف" عن كثرة أحزانه قائلاً بأن عينيه "تشفت وحجرت زي الأرض البور"[4].. وفي مسرحية "أوكازيون" يشبه وسيم سطوة "المعلم" وعدم ليونته مستخدما سطوته المادية رغم جهله الواضح بأنه "حيطـــة طوب ني".[5]

وغير ذلك كثير من التشبيهات الشعبية التي ترسم صوراً تعمل على وضع خطوط عريضة لخطاب مسرحي يرتيط ارتباطـــاً وثيقـــاً بالجـــذور الشعبية.. فقد تتكون عدة جمل حوارية حول واحد من التشبيهات الشعبية أو أكثر؛ كما في مسرحية "الأعيان"؛ حيث تشبه بعض الشخـــصيات الهمـــوم المتمكنة من أهل القرية بـــ "العنكبوت" و"النمل" ..

"هنداوي : ناويين تقتلوه ، الهم اللي معشش جواكم زي العنكبوت؟.

الأم : النمل !

الأب : النمل الفارسي الأحمر.

الطفل : بتقولوا ع الهم نمل ..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 283.

(2) نفسه .

(3) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 343.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 192.

(5) انظر : شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 416.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الولي : أيوه نمل.. زي النمل بيسرح ورا بعضه نملة جمب نملة.."[1]

والعنكبوت صورة رمزية قوية للقوى الشريرة في الفن العالمي؛ ومن ذلك ما ذكره *شارل بودان* **Charle Boudouim** من أن العنكبوت رمز استثنائي للانطواء على الذات وانطواء الفرد حول مركزه. ويراه المحللون الكلاسيكيون رمزا للقسوة متمثلة في الأم التي تسجن ابنها داخل خيوط شبكتها..[2] وهو في العقلية العربية دلالة على الوهن والضعف؛ وهي دلالة مستنبطة من القرآن الكريم..[3]

ب) الاستعارات والكنايات الشعبية:

تعرف الاستعارة بأنها استعمال لفظ ما في غير ما وضع له بغرض بيان أن ما استعير له اللفظ يشبه ما استعرناه منه للحد الذي يسمح بإعارة الأول اسم الثاني.. وبذا تكون الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه إضافة إلى حذف الأداة والوجه.. والاستعارة نوعان ، تصريحية ومكنية، الأولى يصرح فيها بلفظ المشبه، والثانية لا يستعار فيها شيء من لوازم المشبه به[4]..

وإذا اعتمدنا على المصطلحات السيميائية "فإن الاستعارة تشتمل على واحد من المدلولات، ينشط أو يوظف على أنه دال يشير إلى مدلول آخر مختلف عن المدلول الأصلي، وتبدو الاستعارات في البداية غير مألوفة؛ وذلك لأنها تتجاهل على نحو واضح عنصر التشابه الحرفي أو

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 341.

(2) انظر جيلبير دوران : **الأنثروبولجيا** "**رموزها - أساطيرها - أنساقها**" ت : مصباح الصمد (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ص : 79.

(3) يقول تعالى في سورة العنكبوت : (مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتا وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت) من الآية :41.

(4) انظر : محمد الأنطاكي ، ومحمود فاخوري ، نفسه ، ص : 85.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإشاري بين الملمح إليه والمصرح به. وهكذا يمكننا النظر إلى الاستعارة على أنها تشتمل على خاصية رمزيـــة، إضـــافة إلـــى صـــفتها الأيقونيـــة التصويرية، وتميل الدوال الاستعارية إلى تأكيد قيمة الدال على حساب قيمة المدلول.." [1]

وأما الكناية فتعرف بأنها لفظ يراد به غير المعنى الموضوع له مع إمكان إرادة المعنى الحقيقي مما يسمح بتعدديـــة الـــدلالات[2].. ولا تقـــل الكنايات الشعبية عن الفصحى في البلاغة والدلالة، وهي تدل على ذكـــاء المصري وفطنته وتمكنه من التصوير اللغوي، وقدرته على اختيار اللفـــظ الموحي بالمعنى المطلوب؛ حتى وإن بدت للبعض أبعد مـــا تكـــون عـــن الموضوع الذي تناوله.." [3]

والكناية تحاكي (سيميائياً) "الشكل المؤشري من العلامـــات؛ فالـــدوال الكنائية تبرز مدلولاتها، وتضعها في الصدارة، في حين تتراجع هي إلى خلفية الصورة". [4]

وقد وظف عبد الحكيم عددا من الاستعارات والكنايات في نصوصه؛ ففي مسرحية "اللي يشبع ينطح" يقطع الراوي الحدث ممهدا لما سيأتي مـــن حدث في حيز زماني ومكاني مختلف.

"الراوي : ومشي الملك عبيد معاهم، بلد تشيلهم وبلد تحطهم". [5]

---

(1) دانيال تشاندلر: نفسه ، ص : 117.

(2) نفسه ، ص:89.

(3) عزة عزت ، نفسه ، ص : 135.

(4)دانيال تشاندلر: نفسه، ص : 118.

(5) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا التعبير يستخدم كناية عن طول السفر، واستخدمته إحدى فتيات الكورس في مسرحية"اللغز" لنفس الغرض[1]، وكذلك في مسرحية "الملك معروف"[2]..

وفي مسرحية "حسن ونعيمة" يؤكد الكورس، الممثل لأهل القرية، مشاركة "نعيمة" في جريمة قتل حسن بوجودها دون محاولة منعها قائلاً:"إحنا شفناها بعينينا اللي هياكلها الدود"[3]، وهي كناية تضفي قوة على المعنى؛ فهي كالدعوى مع البينة..

ونلاحظ هنا أن طرح مثل هذه التعبيرات على لسان "الكورس" محاولة من عبد الحكيم للعودة إلى أصول المسرح في التراث الشعبي، أو الإفادة منه، أكثر من كونه تقيداً بالأصول الإغريقية أو بالتقنيات البريختية الملحمية..

ومن الأمثلة الأخرى تمهيد أحد أفراد الكورس للأحداث في مسرحية "الأعيان" قائلاً:

"دا احنا حانشوف الليلة حاجات، حانشوف ناس
مكشوف عنها الحجاب بتناطح بعض"[4].

ويستخدم هذا التعبير في المعتقد الشعبي للدلالة على الأولياء؛ وهو بشكل عام "كناية عن القدرة على معرفة الغيب والحدس والشعور المستقبلي بما سيحدث"[5].. واستخدمه "صابر" في مسرحية "الشبابيك" للدلالة على

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللغز** ، ص : 10.
(2) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف**، ص : 187.
(3) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 91.
(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 305.
(5) عزة عزت ، نفسه ، ص : 225.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صدق حدس والده؛ بعدما تبدت له صدق نبوءاته بشأن زوجته "حسنية"، تحديداً من الناحية الأخلاقية..[1]

وقد شكلت الاستعارات والكنايات الشعبية تقنية هامة في تشكيل الخطاب المسرحي الرامي إلى إحداث استجابات معينة تجاه الوضع السياسي العالمي؛ فنجد "سامح" في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" يحث الشخصيات على رفض الخنوع والذل قائلا : " كله يقلع طرحه"[2]؛ كناية عن الذل المهيمن على وضع الحيوانات/الشعب.. ويستخدم راوي مسرحية "حرب البسوس" التعبير الشعبي القائل:"على راسه ريشة"[3]؛ كناية عن غرور القوى السلطوية الاستعمارية.. وفي مسرحية "سميراميس" تكونت جمل حوارية طويلة على لسان "الخلبوص" و"القائد" من عدد كبير من التعبيرات الشعبية ؛ فمثلا نجد في أحدها القائد يرد على أمر الرسول له بالتحرك للحرب :

"القائد : .. فين يا وش أمك الحرب الجديدة لانج؟ والا عايزني أطيح في العالم عمال على بطال. طب ما يمكن أزور يا جدعان في الصين في فارس في أورشليم في كوريا .. وبختك با أبو بخيت. إذا كان الرسول أبو فصادة دا .. بيشاور لي على الأعداء ويطلع جري لورا وأنا أطيح أنا ولاد الناس الغلابة دول.." [4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 173.

(2) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص : 173.

(3) انظر : شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس**، ص : 59.

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 73.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(يا وش أمك) (جديدة لانج) (أطيح في العالم) (عمال على بطال) (أزور) (بختك يا أبو بخيت) (أبو فصادة) كلها تعبيرات واضحة الدلالة هنا؛ حيث تكشف (بلهجة شعبية ساخرة) السياسات الاستغلالية الفوضوية للدول الاستعمارية..

وفي مسرحية "رجل أعمى" يعبر جبريل عن خوفه من أن يراه أحد خلال سرقته للقصر مع "قطب" ؛ فيفقد حريته قائلاً: "يمكن ياخدونا في حديد"[1]؛ كناية عن خوفه من الحبس.. ويعبر "الملك معروف" عن نفسه قائلاً: "أنا سوست"[2]؛ كناية عن عجزه، والسوس في الفكر الشعبي له قدرات خاصة؛ فلديه القدرة على إفناء أعتى الأخشاب؛ كما في الشعر الشعبي :

"لعبت يا سوس في الصندل وخشب الزان
وبحت بالسر يا سوس وخليت المخبي يبان"[3]

وجاءت الكنايات والاستعارات الشعبية في نصوص عبد الحكيم لتوفر دلالات مسرحية مختلفة تتعلق بالشخصية المتكلمة أو بغيرها؛ فمثلاً في مسرحية "سميراميس" يعبر الخلبوص عن السمة الأسطورية المنسوبة لسميراميس والمتعلقة بكونها تقتل عشاقها مستخدماً كناية شعبية تفيد هذا المعنى، وهي قوله : "حضنها والقبر"[4].. ويصف "قطب" شخصية البائع "جاد" بالجبن مستخدما تعبيراً شعبيا؛ حيث يقول له مندهشاً :"حتى انت يا

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 173.
(2) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 194.
(3) شوقي عبد الحكيم : **الحكايات الشعبية العربية** ، ص : 385.
(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جاد يا وش الأرنب"[1] بعدما سمعه يتعرض له في حديثه مع أحد الزبـــائن في مسرحية "رجل أعمى".. وعندما يواجه "عبد الله" في مسرحية "الأعيان" شخصية "مفتاح" بالسبب الرئيس لأرقه، وهو الخوف؛ يرد عليـــه الأخيـــر مؤكدا صحة هذا التعليل قائلاً:" انت حطيت إيدك على جرح مزمن"[2]؛ في كناية عن إثارته لأحزانه وهمومه بمفاجأته بمشكلته التي تستعـــصي علـــى الحل. وفي نفس المسرحية يؤكد العمدة "هنداوي" استحالة تنصل زوجتـــه "لواحظ" من أصلها الطبقي البروليتاري، مع أنها تعيش في بيت إقطـــاعي، قائلاً "الضفر ما يطلعش من اللحم"[3]..

ولجأ عبد الحكيم إلى التعبيرات الشعبية للتأصيل للحرية بمفهومهـــا الواسع في المعتقد الشعبي؛ والحرية "أهم ما يقدسه المصري ويطمح إليه ــ وإن حرم منها طوال تاريخه ــ ؛ فنجد الحرية من أهم ما عبـــرت عنـــه المصطلحات الشعبية المصرية؛ سواء في التصرف أو إبداء الرأي أو اتخاذ قرار واستنكار التحكم في رؤية الآخرين أو مشاركتهم فيما يخـــصهم مـــن قرارات"[4]؛ تبدى ذلك في العديد من مسرحيات عبد الحكيم؛ فنجد "الراعي" في مسرحية "اللي يشبع ينطح" يطالب بقية الشخصيات بعدم التـــدخل فـــي أموره واختياراته قائلا : "اتكلوا على الله، أرض الله لخلق الله"[5]؛ وذلك بعد أن استنكروا عليه رعيه لغنمه في أرض جرداء رغـــم وفـــرة الأراضـــي الخضراء حوله.. ويكرر "الشاعر" استخدام هذا التعبير بتنويعة أخرى قائلاً

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص : 427.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 355.

(3) نفسه، ص : 315.

(4) عزة عزت ، نفسه ، ص : 221.

(5) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 22.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"بلاد الله لخلق الله"[1].. وكذلك استخدمته إحدى فتيات الكورس في مسرحية "اللغز" لترك نفس المدلول[2].. وفي مسرحية "الكلام" يرفض "سامي" التسلط الطبقى مستخدماً تعبيرا شعبيا يؤكد أصالة قيم المساواة في الوجدان الشعبي خلال تعليقه على رجال الباشا المطالبين له باتخاذ وضع معين في ركوبه على حصانه..

" ــ : اعقل يا سامي، اركب ركوبتك حسب الشرع. العرف.

سامي : .. هوا انا مجنون .. يا عالم. دا كلنا اولاد تسعة".[3]

وإذا كانت التعبيرات الشعبية تكرس للحرية المطلقة وتحلم بها؛ فإنها قد وضعت لها قيودا تتمثل في تعابير تستهجن الخروج عن نطاق الحرية المنضبطة السليمة؛ وقد اجتمع ذلك في مسرحية "الأعيان" حين يبرر "هنداوي" حبسه لبيومي "المنادي" قائلاً "عايزني أسيبك على حل شعرك"[4]؛ كناية عن الانحراف والاستخدام السيء للحرية .. فترد عليه "لواحظ" قائلة: "ومين اللي كان ضربك على إيدك؟!"[5].

وتضمن الحوار في مسرحيات عبد الحكيم تعبيرات شعبية متعلقة بثيمة الحظ الذي يؤمن به المصري؛ ففي مسرحية "أوكازيون" يستخدم "المعلم" تعبيرا يخلق حالة درامية لم تكن لتتأتى دون استخدامه؛ حين يقول أثناء تفكيره في شراء "وسيم" وفرقته بثمن بخس : "معلش يا زهر"[6]؛ وهو

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 26.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللغز**، ص : 10.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الكلام** ، ص : 234.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 223.

(5) نفسه.

(6) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 394.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تعبير يفيد تحسره على ماضيه وتوعده بحظ أفضل في المستقبل القريب. وبعد تمام عملية الشراء لا يرتاح "المعلم" لشخصية "وسيم" ويتشاءم منه؛ فيعبر عن ذلك قائلا :" كفاية الواد الرخم دا، اللي وشه يقطع الخميرة من البيت"[1] كناية عن النحس وإذهاب الخير، والخميرة أصل صناعة الخبز (العيش) الضروري لحياة المصري..

وكما شكلت التعبيرات الشعبية فيما سبق تقنية مسرحية تنقل للمتلقي ما يتعلق بماضي الشخصيات أو توضح ما يعتريها سلوكياً ووظيفياً أو تمهد للأحداث؛ جاءت لتنقل للمتلقي إحساساً وعلماً بالأجواء الخارجية (الغير مرئية) المتعلقة بالحدث الذي يدور في الفعل المسرحي الآني؛ من ذلك تحديد "وصفة" في مسرحية "الشبابيك" حال القرية الخارجي والمؤثر بشكل مباشر على حيثيات الحدث؛ قائلة : "الدنيا مقلوبة برة."[2]

والحقيقة أن الحوار في مسرحيات عبد الحكيم يذخر بالكثير من التعبيرات الشعبية، التي أجاد توظيفها كتقنيات تخدم خطابه المسرحي وتثريه، في تكامل مع الإطار الثقافي والوظيفي للشخصية المتكلمة..

3 ـ الأغاني والمواويل الشعبية..

تعد الأغنية والموال من أبرز ألوان الموروث الشعبي المصري التي أولاها الدارسون اهتماماً خاصاً.. وتعرف الأغنية الشعبية بأنها " الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهة، وتصدر في

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 415.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 144.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تحقيق وجودها عن وجدان شعبي، وهي تتعدد بتعدد مناسباتها.." [1] وقد اتخذ المصري من الموال والأغنية مصدراً للتعبير "عن قصة الحياة على أرضه خلال رحلة الزمان واتساع رقعة المكان ومن خلال علاقاته الإنسانية.. ليضفي على الحياة طابعاً جمالياً فريداً.."[2]

وشكلت الأغاني والمواويل الشعبية إحدى تقنيات تكوين الحوار في مسرح عبد الحكيم.. فوصف حالة المغني الشعبي على لسان "حسن" في مسرحية "حسن ونعيمة" ؛ طارحاً رؤية الآخرين لشخص المغني في الأوساط الشعبية المصرية في ذات الوقت..

"حسن : .. مرضيوش يجوزوكي مغني فقايري زي حالاتي بيغني على غاب. وبيغني من غلبه.." [3]

فشخصية "حسن"، كمغن شعبي، تنعكس حالته النفسية في غنائه. وهو مرفوض من مجتمعه.. وأما الغاب/ الأراغول فهو آلة شعبية ملازمة في أغلب الأحيان للمغنين الشعبيين، وهي مصنوعة من "الغاب/الأراغول العميق الرخيم الذي قد يفوق طوله المترين، ويتكون من أكثر من مزمار مفرد، وله صوت عميق باص وباريتون".[4]

وشكلت أغنية شعبية للأطفال على لسان "شفيقة" في مسرحية "شفيقة ومتولي" خلفية لها دلالات درامية لفعل مسرحي تقوم فيه بتغيير ملابسها؛

---

(1) أحمد مرسي : **الأغنية الشعبية** (القاهرة: المكتبة الثقافية،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دت)، ص :23 ، 24.

(2) صفوت كمال : **من فنون الغناء الشعبي المصري، مواويل وقصص غنائية شعبية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994)، ص : 5 ، 6.

(3) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 95.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري ، دراسة ونماذج** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994) ص : 421.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهذا الفعل المتمثل في الغناء والقيام بعمل ما هو عادة مصرية قديمة[1].. وكان لاختيار الأغنية التي تدور حول علاقة فتاة بأبيها دلالات درامية تكشف عن حقيقة علاقة الدلال بين شفيقة وأبيها..

"ننوس يا ننوس
لاخد من بابا فلوس
وبابا من حبه فيا
جبلي طربوش وطاقية.." [2]

وتحفل الأغاني الشعبية بالكثير من الاستعارات التي تقوم بالوظائف التي ينهض بها اللغز والمثل؛ نجد هذا النوع في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" حين يتأرجز "الملك" و"الوزير" حركياً مغنيان أغنية ذات دلالات سياسية :

"منين يا فيل
من بلاد الطير
ربيت كام طيرة
مية الا اتنين
تديش الملك الاكوع دا العكاز
والله لو شعلقوه في ديل الحمار"[3]

وتستمر تقنية توظيف الأغاني كوسيلة احتجاجية واعتراضية على السياسة العالمية في المسرحية ؛ حيث يمول "الخلبوص" في عرضه لبضاعته من الحكايات والمواويل التراثية للسائح قائلاً :

"ليلى عجبها النغم صارت مغنية

---

(1) انظر: نبيلة إبراهيم: **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** (القاهرة: دار المعارف، دت)،ص:223.
(2) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 74.
(3) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 155.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عوجة وتمشي على قبقاب محنية
عوجة وتنسج محارم للأوندية
أنا قعدت وراها أعقد النية
صحت صلاتي وصارت قبلتي هي "..[1]

وهذا الموال يلعب دوره كتقنية لها دلالات قد تكون غير ظاهرة؛ إذ يشير إلى "مدى التداخل، ويمكن القول التوارث، بين التراثين القبطي المسيحي والإسلامي"[2]؛ لوجود "ذلك الرمز للآلهة الأنثى التي يتغنون بها مرة تحت اسم أو شعار عروسة الزار، وعروسة الزهران، وليلى أو الليليث أو حواء الأولى"[3]؛ فكأن الخلبوص يحاول أن يستقطب السائح بهذا التوارث الديني الذي قد يحد من إصراره على الحرب؛ وهي دلالة لها أهميتها..

وأحياناً يكشف توظيف بيت أو أكثر من موال ما عن الحالة لإحدى الشخصيات، فمثلاً نجد "وسيم" في مسرحية "أوكازيون" بعد أن يتفق أعضاء الفرقة بمن فيهم ابنه "فتحي" على بيعه في مزاد علني بأحد الأسواق يعبر عن استيائه من غدر أصدقائه وابنه في الفرقة به، وخروجهم عن القيم قائلاً:

"يا صاحبي إن بعتني في السوق غليني
انده على بكتر المال غليني ."[4]

ولا يمكن إغفال ما يرمي إليه توظيف هذا المقطع هنا من تحسر على ضياع السياسة الاشتراكية والبدء في اتباع النظام الرأسمالي بخصخصة ما كان مملوكاً للدولة من قبل ..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 139.
(2) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري** ، ص : 423.
(3) نفسه .
(4) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولجأ عبد الحكيم في نصوصه إلى تشكيل صور وأفعال مسرحية توضح موقفه الرافض لسلبيات الكثير مما يحفل به التراث الشعبي المكتوب والمنطوق معتمداً على عناصر لغوية من التراث ذاته؛ فنجد الراوي في مسرحية "لص الملوك" يستعين بنص شكائي توجعي لتوضيح موقفه من الموروث الشعبي السلبي..

"الراوي : .. دي بلوة .. الطراش دا ، لا مؤاخذة أقصد التراث. حكايات عن الدود المرزوق في الحجر والتعابين والسحالي والأبراص اللي هو الدبيب (يغني ممولاً):

ما فيكش همه يا طبيب تداويني وأنا جاعد.
أمانة يا طبيب تداويني من دواك حبة.
دا الدوا يا طبيب نقط ع الفراش حبة
ومثل سمعناه من اللي قبلينا قالوه..
دبيب سطا على الطعام .. يا للهول، وكان بسنا قاعد.." (1)

والفكرة التي يرفضها الراوي، والذي لا يمكن في هذا السياق فصل صوته عن صوت المؤلف عبد الحكيم الذي قام بدوره بشرحها في كتابه "الشعر الشعبي الفلكلوري" بعدما دون النص موضحاً أن الشاكي المغلول يطلب "من طبيبه أن يستنهض همته ويأتيه معالجاً، وهو جالس مستسلم في النهاية لمعضلة قدرية موجزها أن دبيبا أو برصا سطى على طعامه وسممه، ويا للغرابة والمعضلة، حيث أن بساً أو قطة، العدو الأزلي للزواحف.. كان موجوداً.. والمغزى هنا هو نفاذ المقدر والمكتوب الذي لا

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص : 284، 285.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مانع له، والذي ترجع جذوره إلى مطلع ــ برديات ــ الدولة القديمة وعصر بناة الأهرام.." [1]

وكان لغلبة جو القتامة والحزن على نصوص عبد الحكيم دورا كبيرا في بروز أغاني الموت (البكائيات ــ العديد)؛ ويتميز هذا النوع من الأغاني الشعبية بعمق تأثيره في النفس؛ كما أنها تتعدى مجرد كونها استجابة لمناسبة وفاة بذكر أفضال ومميزات المتوفى؛ "ولكنها تعمل على تفريغ شحنات الشعور بالكبت والحزن"[2].. وفي هذا السياق جاءت إحدى البكائيات على لسان مجموعة من الندابات في مسرحية "خوفو" في ظل أداء حركي طقوسي جنائزي شعبي؛ كاستجابة لمقتل ابنة الملكة بمشاركة الملكة نفسها..

"أحي يا طاري
إن جبت الغالي
لشتري حنة وأحنيك
وأعمل لي قرني معلاق.
ونعاهد ما نرميك
الملكة : ونعاهد ما نرميك.." [3]

وهن هنا يعاهدن الدف/ الطار الذي يضربن به قائلات بأنهن سيشترين له حنة ويحنونه إذا ما عاد بالميت الغالي؛ إنهن سيظللن يضربنه إلى أن يعود الميت، وسيعملن من شعورهن معلاقاً له.. ويعطي توظيف عبد الحكيم لهذا الأداء الحركي الجنائزي صوراً ودلالات قد تتجاوز

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري** ، ص : 423.
(2) عبد الحميد يونس : **معجم الفلكلور** (بيروت : مكتبة لبنان 1983) ص : 40.
(3) شوقي عبد الحكيم : **خوفو**، ص : 249.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المغزى السطحي إذا ما عرفنا وجهة النظر الشعبية الرافضة للندابات؛ فهن "فئة مضطهدة تعامل على نفس المستوى الذي تعامل به البغايا والنساء الموعودات"[1]؛ فمشاركة الملكة معهم لها دلالتها التي يعززها ما يتكشف خلال سير الأحداث من خيانتها لزوجها..

ولم يقف عبد الحكيم موقف الناقل فقط، وإنما ابتدع بكائية شكلت نهاية مسرحية "المستخبي"؛ حيث تبكي فيها الأم (القاتلة) ابنها وزوجها وفق إطار المسرحية العبثي.. أما على المستوى الباطني فيمكن ملاحظة أن تلك البكائية موظفة لبكاء حالة فقدان الوطن لرجاله؛ ولا تخفى قيمة الرجل في الوجدان الشعبي[2]، ومدى الكارثة والحزن المتعلق بفقده؛ لا سيما إذا تعلق الفقد بالأب والابن كما في المسرحية. وهو بكاء متعلق بقضية الحرية في المجتمع المصري بمختلف معانيها القيمية التجريدية الغامضة ــ خاصة وأن النص البكائي هنا هو العنصر المهيمن على عناصر الفعل المسرحي التي تتضافر لإنتاج جمالية الطرح ــ فالأم ــ صاحبة الحدث والبكائية ــ دائبة البحث عن وسائل معرفية لاقتحام ملكوت الضرورة الذي يتشكل في رباعية النظام السياسي السيادي للدولة وفق دلالات رموز المسرحية المفضوحة (الأب ــ الجمل ــ الابن ــ أهل القرية) بصيغهم الاجتماعية الساكنة المكررة الكابحة لفكرة الرقي المعرفي والجسدي في مواجهة أهل القرية / المجتمع، ومن هنا تحتمت المواجهة التدميرية التي أتاحتها أفعال الأم الوجودية لمفهوم الحرية الذي أوضحه سارتر في قوله بأنها : القدرة

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري**، ص : 523.

(2) حول ذلك انظر :

- عبد العزيز صالح: **الأسرة في المجتمع المصري القديم**(القاهرة:المكتبة الثقافية1961) ص:35.
- فوزية دياب: **القيم والعادات الاجتماعية** (القاهرة:دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،دت)، ص:314.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على الإعدام[1].. فالواقع المصري (1965)، وفقاً لأفعال الأم في المسرحية، مرفوض من عبد الحكيم، ويجب أن تسلب مشروعيته، وإن تم ذلك بالهدم ثم معاودة البناء. وهذا المفهوم الوجودي للحرية وجد له منافذ عدة في مسرحيات عبد الحكيم خلال الستينيات تحديداً؛ لكنها تعينت في نصوصه لإثارة التأمل المسرحي المجرد أكثر من كونها ذات علائق تتصل بإشكالية[2] الحرية في المجتمع المصري في الستينيات، وإن عرت سلبية الشعب بشكل رمزي..

وتضمن الحوار في مسرح عبد الحكيم أغان ومواويل طوطمية؛ ففي مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية"، التي تحول البشر فيها إلى مجموعة حيوانات، يمول "الخلبوص"، وتتعبه بقية الشخصيات، معبرين عما تعرضوا له من حبس وقهر..

" الخلبوص : آه يا انا يا قفصي ..

دا أنا جمل صلب لكن علتي الجمال

لوى جزامي شيلني الحمال ..

الغراب : أنا الغراب النوحي أخطف وأغيب على سطوحي

---

(1) انظر : عبد الله العروي : **مفهوم الحرية** (ط4، بيروت / الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي 1998) ص ــ ص : 48 ــ 52.

(2) إشكالية Problematic مصطلح من نحت الفرنسي لويس ألتوسير .. ويشار به "إلى مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة. ورغم أن ألتوسير قد قصد بالمصطلح الإشارة إلى التشكيل أو التركيب النظري، فقد أصبح يستخدم كثيراً للدلالة على التشكيلات الفكرية الأيديولوجية أيضاً، ومن ثم فهو يعني أي مركب أيديولوجي، مهما كانت تناقضاته المضمرة أو الصريحة، يتمتع بوحدة فيما بين عناصره نكفل له الاستقلال.. وأحياناً ما يستخدم المصطلح حالياً في سياقات توحي بأنه يشبه مفهوم فوكوه عن القاعدة المعرفية الشاملة Episteme ، بمعنى أن الإشكالية المحددة تمثل حدود تفكير من تسيطر عليه؛ بحيث لا يمكن أن تخرج أفكارهم عن نطاقها" .
محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، ص : 79 ، 80.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القرد : وأنا القرد أبو سديري

وأنا الحداية الخطافة ... "[1]

وموال الخلبوص الذي استعاره لتشبيه نفسه بالجمل ثيمة تتكرر في كثير من المواويل الحمراء، وفيها "يلجأ الشاعر الشعبي للتستر وراء هـذا الحيوان (الطوطم) الذي لعب أهم الأدوار داخـل رقعـة الآداب الـشعبية الفلكلورية العربية؛ فالجمل في هذه المواويل يرمز إلى الرجل الذي يتحمل ويصبر"[2] .. والخلبوص هنا إنسان مسلوب الإرادة يمثل نفـسه بالجمـل الصلب، لكن علته صاحبه ومستغله سيده(الجمال).. ونجد فـي مـسرحية "أوكازيون" استخداماً لمفردات أغنية طوطمية لوصـف سـلوك شخـصية "وسيم"، إذ يصفه الخلبوص بأنه "حجنجر فـي الأرض ينقـر، تعبـان ع الآخر"[3]..

4) السجع

يعرف السجع لغة بأنه تواصل الفواصل أو الفاصلتين في الحـرف الأخير.. وموطن السجع النثر، وأحسنه ما تساوت فقراته، وإن لم تتساوى فقراته فأحسنه ما طالت فقرته الثانية أو الثالثة.. وقد اعتمد الفنان الـشعبي على هذا الأسلوب ليضفي على عمله قيمة أدبية؛ وهو ما حافظ عليه عبـد الحكيم في نصوصه؛ نجد ذلك مثلاً عند راوي مسرحية "اللي يشبع ينطح"، وكذا "الأب" في مسرحية "شفيقة ومتولي" حـين يقـوم بـدور الـراوي / الحكواتي؛ إذ اعتمدا على السجع كتقنية تساعد على إبراز الفعل المسرحي

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص : 111.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي الفلكلوري**، ص : 498.

(3) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 442.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بطريقة معينة.. وكذا نجده يعطي خصوصية لشخصية ما؛ كشخصية "كبير الكهنة" في مسرحية "سميراميس"[1]؛ حيث يضفي استخدامه المستمر للسجع خصوصية سحرية تناسب الإطار الوظيفي والتأثيري له.. وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" تستخدم شخصية "العالمة" السجع أسلوبا يميزها في الحوار عمن سواها في معظم الأحيان.. ويتواتر استخدام شخصيات مسرحية "أوكازيون" لهذا الأسلوب خاصة وأنهم جميعاً أفراد فرقة شعبية؛ من ذلك، على سبيل المثال، وصف فتحي والده وسيم بأنه "دقة قديمة"[2]؛ فترد شخصيتا "رمضان" و"شربات" :"دقة! ما ترد يا حدقة أعيش معاكو وأكلها بدقة"[3] .. ويمتلئ مونولوجهم الذي يتحدثون فيه عن مشاكلهم بالسجع؛ فيصفون جمهورهم بأنه "المارد أبو ميت عين، وإيدين ولسان طويل مترين"[4]. ويستخدمون السجع أيضا للسخرية من الطبقات البرجوازية وتشدق المنتمين إليها بالألقاب:"فتحي بيه، رمضان تيه، المعلم ليه"[5] .. نجد مثل ذلك في مسرحية "سميراميس" حين يتهكم "الخلبوص" على التراتيل الإمبراطورية الخاصة بتتويج الملكة "سميراميس" قائلا :"دي بقى يا جدعان التراتيل الإمبراطورية، دي حاجة على ملوخية .." [6]

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 75 ، 84، 88.

(2) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 345.

(3) نفسه ، ص : 345.

(4) نفسه.

(5) نفسه، ص : 354 ، 355.

(6) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

5) أسلوب الحواديت :

ترك أسلوب الحواديت بصمته على الحوار في مسرحيات عبد الحكيم؛ خاصة تلك الجمل التي تتعلق بآليات البناء.. تبدى ذلك في مسرحية "لص الملوك" التي تقوم في مجملها على صيغة الحدوتة أو الحكاية الشعبية؛ من ذلك مثلا على لسان الراوي في تمهيده لبدء الفعل المسرحي:

".. كان في إيشي ملوك عدمانين حافيين من ملوك الحواديت وقصور وسرايا مبنية، إيشي طوبة فضة وطوبة مرجان وزمرد ودهب.. حواديت في حواديت.."[1]

وتواترت في ثنايا عدد من نصوص عبد الحكيم، وخاصة "لص الملوك" و"بمالي أفعل ما بدالي" و "الملك معروف"، الجملة الشهيرة في حكايات ألف ليلة وليلة، وغيرها من الحكايات الشعبية، بين الملك والوزير؛ حين يتعثر الملك في موقف ما فيستنجد بالوزير قائلاً :"دبرني يا وزير" ؛ ليرد عليه الأخير بقوله : "التدابير لله ولك يا ملك"[2] في سخرية مباشرة وتعرية لعجز الاثنين معاً..

وفي مسرحية "الشبابيك" تنقلنا "وصفة" في وصفها لبيت "بنات حمزة بيه الثلاثة" إلى جو الليالي بعوالمه السفلية؛ في كشف عن مدى التفاوت (الطبقي) بين وضعها الحقيقي وما تحلم به..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص ــ ص : 283 ــ 285.

(2) انظر على سبيل المثال : **لص الملوك** ، صفحات : 286، 287 ، 288 . و : **بمالي أفعل ما بدالي** ، صفحات : 152 ، 154 ، 155.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"وصفة : بيوتهم نصها إزاز والأرض فـضة . وبنـات
حمزة بيه الثلاثة تـلات ملـوك فـي الأرض
الجوانية.."[1]

وتنتشر في ثنايا الجمل الحوارية لمسرحيات عبد الحكيم العديد مـن العبارات الشهيرة المتواترة في الحواديت بمختلف أشكالها؛ فعلى سبيل المثال نسمع الحراس والمنادين ينادون على اللص في نهاية مسرحية "لص الملوك" قائلين: "اظهر وبان عليك الأمان"[2]؛ كصك أمان له، وهذه الجملة منتـشرة في العديد من الحواديت، وفي إحدى لعب الأطفـال الـشعبية الـشهيرة.. ويستخدم "الخلبوص" في رده على "الأمير" في مسرحية "سـميراميس" رد عفريت القمقم الشهير في الحكايات التي تضمنته، مثل حكايـات "الـصياد والعفريت" و "علاء الدين والمصباح السحري" و"نعم ونعيم"، وغيرها..

" الأمير : يا خلبوص الملوك
الخلبوص : شبيك لبيك .." [3]

ومثل هذا الرد يحمل في طياته دلالات علـى قـدرات شخـصية الخلبوص الفعلية.. وفي نفس المسرحية يتلاعـب "الخلبـوص" بالجملـة الختامية لحكايات ألف ليلة وليلة مشكلاً إياها وفق الحدث الذي يعلق عليه؛ متبعاً تلاعبه بمؤثر صوتي (صوت الديك) شاع استخدامه في تقديم حكايات الليالي عبر الراديو..

" الخلبوص :.. ودعكاً أدعكها حتى الصباح (يقلد الديك)." [4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 148.
(2) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص : 292.
(3) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 78.
(4) نفسه ، ص : 85.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتردد أصوات الكورس في مسرحية "اللغز" كلمات تؤكد الجو الحكائي للأحداث؛ من قبيل إعلانهم عن زوج الأميرة بقولهم:

"فرح الأميرة الجليلة قمر الزمان عند قصرها العالي،
طوبة فضة وطوبة مرجان، الأمرا هناك، من كل المملكة ناس كتير.." [1]

وتكونت جمل حوارية كاملة من أسماء وعناوين حوديت وحكايات شعبية في بعض المسرحيات وفق الإطار الوظيفي المحدد للشخصية؛ كشخصية "الخلبوص" في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي"؛ والذي يقوم بدور راوي شعبي متعدد المواهب في أحد الموالد؛ ويحاول عرض بضاعته على الرواد وهي عبارة عن حكايات شعبية مختلفة[2]. وشخصية "وسيم"، بوصفه فنانا شعبيا قدم العديد من تلك الحكايات للجمهور، يقوم بذكر عناوينها كاملة في مونولوج يتحسر فيه على مصير هذا الفن في العصر الحديث[3].. وكذا الأمر مع ابنه "فتحي" في حوار له يعدد لوالده فيه عناوين الحكايات الشعبية التي قدمها دون جدوى[4]..

6 ـ الأدعية الشعبية:

يمكن القول بأن جذور الدعاء والتوسل تعود إلى بدايات محاولة الإنسان التكيف والتواصل مع قوى الطبيعة المختلفة؛ بمعنى أنها صاحبت نشأة الطقوس والأساطير؛ أو بالأحرى هي جوهرهما[5].. ثم تحولت

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللغز** ، ص : 11.

(2) انظر : شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 124 ، و : 129 ، و: 133.

(3) انظر : شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص : 357.

(4) نفسه ، ص : 378.

(5) انظر عبد المنعم تليمة : **مقدمة في نظرية الأدب** ، ص : 44 ، 45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صياغاتها وتطورت مع تطور الحضارات الإنسانية إلى أن ظهرت الأديـــان التي قننتها ووضعت أسسها؛ فأصبح الدعاء صلاة .. "وما أكثر ما يدعو بـــه الشعب المصري، وما يتبادله العامة في أحاديثهم اليومية من دعوات؛ أغلبهـــا بالخير، والأكثر منه ما يتداول على الألسنة من دعوات تطلـــق علـــى ســـبيل المزاح والسخرية، وتعتبر هذه الأخيرة من أطرف الدعوات الشعبية .. يلجـــأ إليها المصري الساخر لمجرد المزاح، وإن كان مزاحاً ثقيلا أحياناً؛ لكننا نجـــد سماته الشخصية تظهر في كل ما يدعو به." [1]

وقد تمحور توظيف عبد الحكيم للأدعية الشعبية حول عـــدة محـــاور، منها إبداء شخصية ما موقفها العاطفي أو الفكري تجاه شخصية أخـــرى أو قضية ما، كما فعلت "الأم" في مسرحية "الأعيان" حين عبرت عن تمنيهـــا زيادة الخير للواحظ إثر موقفها المساند لأهل القرية؛ مستخدمة فـــي ذلـــك دعاء شعبيا مكونا من كلمتين فقط : "كتر خيرك يا بنتي"[2]. ويـــدعو راوي مسرحية "لص الملوك" بالشر على العوالم(الغوازي)؛ مـــستنكراً انـــشغال الناس بأمور اللهو وإيمانهم بمحتويات الموروث الشعبي السلبية عن مناحي التقدم بمختلف فروعه قائلاً :"إلهي يخرب بيوتهم ..خليتوا إيه للعلـــم" [3] .. وكذلك يدعو "الخلبوص" بالشر على رئيس الكهنة في مسرحية "سميراميس" قائلا :"إلهي يقل منامك ومقامك وعيشتك كلها"[4].. ونجـــد المتعهـــد فـــي مسرحية "أوكازيون" يتمنى السوء لوسيم لعدم مسايرته له في عمليه الشراء قائلاً "إلهي يجي لك نقطة تخلصنا منك"..[5]

---

(1) عزة عزت، نفسه،ص:337.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 376.

(3) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص : 283.

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 78.

(5) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 401.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى العكس يستخدم "الخلبوص" الدعاء بالخير في مسرحية "سميراميس" لإيضاح موقفه المتعاطف تجاه القائد "مينونس" بعد موته؛ خاصة في مواقفه الرافضة للحرب والكاشفة لسياسات الدول المستعمرة المتمثلة في شخصية "الرسول الإمبراطوري"؛ فيقول:"إلهي يبشبش الطوبة اللي تحت دماغه"..[1]

ويمكن أن تكون رمزية القائد هنا إحالة إلى شخصية سياسية تولت رئاسة مصر؛ وهو الرئيس محمد أنو السادات، الذي أراد انتهاز فرصة انتصار **73** لكي يحل مشكلة السلام في الشرق الأوسط حلاً جذرياً .. وهو ما تبدى بوضوح في خطابه أمام الكينيست الإسرائيلي، ورددده في أكثر من مناسبة.. يقول في أحدها:

> "أريد أن أردد ما قلته أمام الكنيست الإسرائيلي من أنني لا أبغي اتفاقاً ثنائياً من أجل سيناء، فهذا لا يحل المشكلة. ولكن سلاماً قائماً على العدل بإعادة الأرض العربية المحتلة عام 1967 وحل المشكلة الفلسطينية ... أريد السلام القائم على العدل" .. [2]

وتأتي الأدعية الشعبية المازحة في نصوص عبد الحكيم كوسيلة لاستنبات الضحك، إضافة إلى كشف مشاعر الشخصيات تجاه بعضها؛ كما في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" في موقف "الخلبوص" مع "السائح" حيث يكشف الأول عن مشاعره تجاه الثاني قائلاً:"يشفي الكلاب الصايعة ويضرك"[3].. ويأتي للتعبير عن الإعجاب على لسان "الخلبوص" ببطولة

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 78.

(2) محمد أنور السادات: **البحث عن الذات، قصة حياتي** (القاهرة:المكتب المصري الحديث 1978)، ص:414

(3) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 130.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"سميراميس" قائلاً : "يخرب عشة حمامك وفراخك"[1]؛ في مفارقة مع أصلها الأسطوري؛ وتتكرر تنويعات مختلفة من هذا الأسلوب طوال المسرحية..

وأحياناً يأتي الدعاء متعلقاً بمعتقد شعبي؛ كما في مسرحية "رجل أعمى"؛ حيث تستخدم "الأم" دعاءً يردد في مواقف تتعلق بالخوف من العوالم السفلية؛ وهي من المسلمات التي يعتقد بها الوجدان الشعبي المصري، فعندما تسمع الأم أصوات "كركبة وحركة .. ترتعد"[2]؛ خاصة مع الجو العام المحيط بها والموصوف في الإرشادات؛ حيث الليل والوحشة؛ فكان رد فعلها المنطوق أن قالت "اللهم اجعلهم راضين علينا"[3]..ويتكرر نفس الدعاء على لسان "قطب" لنفس السبب في أكثر من مناسبة[4]..

7ـ الفكاهة اللفظية:

الفكاهة اللفظية أحد سمات المسرح المرتجل التي عمد عبد الحكيم إلى ترصيع مسرحياته بها؛ لترسيخ شعبيتها من جانب ولاستنبات الضحك من المتلقين بالطريقة التي عهدوها من جانب آخر.. ومن وسائل الفكاهة اللفظية التي احتوتها نصوصه: الشتائم ــ القفشة ــ اللهجات الخاصة..

أ) الشتائم :

أحد تقنيات المسرح المرتجل التي لا غنى عنها؛ خاصة وأن للشتائم في المسرح الشعبي المرتجل "قيمة ترويحية نفسية تخفف الضغط على المتفرجين؛ كما أنها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 73.

(2) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص : 400.

(3) نفسه.

(4) انظر : نفسه ، ص : 407 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

طيلة اليوم، ومن هنا يحييها المتفرج بالضحك العالي؛ فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفي غليله، وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج احترامه لنفسه ولا احترام الغير له.." [1]

وقد وظفها عبد الحكيم كوسيلة تعويضية عن فعل المقاومة؛ كمردود سلبي أفرزه الواقع الذي يعريه مسرحه؛ وأيضاً للكشف عن زيف بعض الشخصيات المنتمية إلى الطبقة البرجوازية.. وقد كان لشخصية "الخلبوص" النصيب الأكبر في القيام بهذه الوظيفة؛ وهذا "الخلبوص" في الحقيقة تنويعة من فرفور يوسف إدريس؛ فهو ابن الشعب الطامح إلى حياة كريمة، وهو المهرج الراقص الذي لايتورع عن الإتيان بأي فعل؛ وتتسع دائرة مهامه عند عبد الحكيم ليقوم بدور الراوي والحكواتي.. ورغم ما يتعرض له في مسرحيتي "سميراميس" و"جنينة الحيوانات البشرية" من الاستفزاز الدائم والسب من قبل الآخرين بغرض السخرية أو التحقير من شأنه واستعباده؛ فإنه لا يترك كلمة موجهة له دون أن يرد ويدافع عن كرامته بطريقة مباشرة في معظم الأحوال.. وتمتلئ الجمل الحوارية لمسرحيات "أوكازيون" و "اللي يشبع ينطح" و "لص الملوك" بهذا اللون من الفكاهة اللفظية على لسان العديد من شخصياتها..

ب) القفشة :

تعد الطريقة التي يرسم بها الكاتب شخصياته هي المسئول الأول عن خلق هذا النوع من الفكاهة اللفظية؛ من منطلق أن القفشة هي العثور على شيء في إنسان يصلح لأن يكون مادة للسخرية. [2]

---

(1) علي الراعي: مسرح الشعب : **الكوميديا المرتجلة**، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،2003) ، ص : 47.

(2) انظر : نبيلة إبراهيم : **أشكال التعبير في الأدب الشعبي** ، ص225 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد توفر ذلك في رسم عبد الحكيم لشخصية "الخلبوص" في أكثر من مسرحية؛ بدءا من اسمه الذي اتخذه السائح في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" مادة للتهكم عليه في العديد من المناسبات.. وكذلك أيضاً صفاته التي جعلته محط سخرية الآخرين في مسرحية "سميراميس"؛ وتحديداً نعت الشخصيات المستمر له بالخصي؛ ودلالة الخصي ــ رغم استخدامها الظاهري كقفشة ــ تحمل في طياتها إشارات إلى العجز السياسي التام لما يمثله شخص الخلبوص(الشعوب العربية) وفق سياق الحدث والفعل المسرحي لهذه المسرحية (سميراميس) وغيرها من المسرحيات التي شكل الخلبوص شخصية رئيسة فيها؛ مثل "جنينة الحيوانات البشرية" و"بمالي أفعل ما بدالي"...

وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" تتخذ الشخصيات من اسم "الملك عبيد" مجالا للسخرية؛ وتحديداً حين نطقه "كلينتون" وزوجته "هيلاري" بلفظ "عديد"؛ ولا تخفى الدلالة التي تنطوي عليها لفظة عديد في تعلقها بملك اشتراكي تراثي قديم..

ج) اللهجات الخاصة:

يعد الاعتماد على اللهجات الخاصة إحدى وسائل الإضحاك في المسرح الهزلي .. ولعلها تقليد جرى عليه المضحكون منذ ألف ابن دانيال مسرحية "عجيب وغريب.."[1] وغيرها من البابات التي تعتمد على الشخصيات الغريبة لتوظيف لهجتها الخاصة من أجل استنبات الضحك؛

(1) انظر : محمد يوسف نجم : **المسرحية في الأدب العربي الحديث** (بيروت: دار بيروت، دت) ص: 429.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما في بابة لعبة التمساح؛ التي تقوم على شخصيات الفــلاح والبربــري والمغربي.[1]

وقد تأثر عبد الحكيم بهذا الأسلوب؛ تبدى ذلك في رسمه للشخصيات الأجنبية في مسرحيتي "بمالي أفعل ما بــدالي" و"اللــي يــشبع يــنطح"؛ إذ يتحدثون بلكنة تظهر لنا أن العربية ليست لغتهم الأصلية مضمنين جملهــم العربية ألفاظاً أجنبية..

كما استعان باللهجات الخاصة بطبقات وجماعات معينة للكشف عن حقيقة انتماءاتهم؛ تجلى ذلك في رسمه لشخصية "المعلــم" المنتمــي إلــى البرجوازية الطفيلية في مسرحية "أوكازيون"؛ وهذه الطبقــة تتكــون مــن مجموعة من الطفيليين الذين يظهرون في أي مكان محاولين الوصول إلى أي كسب مادي وسريع، وهي تفرز بشكل مستمر أشكالا أدنى من النــشاط الطفيلي.. كما تضم عددا من فلول الإقطاعيين[2]. وحاول عبد الحكيم تعرية هذه الطبقة مسرحياً مجسدة في تلك الشخصية التي استغلت الظرف السيئ الذي تمر به إحدى الفرق الشعبية ليستولي عليهم (كالسخرة) في محاولــة للكسب السريع من نتاجهم الفني؛ رغم عدم وعيه بمفردات هذا الفن؛ لتتناثر

---

(1) انظر: فؤاد حسنين علي: **قصصنا الشعبي** (القاهرة: دار الفكر العربي 1974) ص:104، 105

(2) انظر:

ــ جمال مجدي حسنين:**البناء الطبقي في مصر"1952ــ1970"** (القــاهرة:دار الثقافــة الجديــدة،1981) ، ص:48 .

ــ **برنامج الحزب الشيوعي المصري**، من وثائق المــؤتمر الأول (بيــروت: دار ابــن خلــدون،1981)، ص :104 ، 110.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في حواراته كلمات تثير الضحك مثل:"تراجيجي"[1] و"تونوكويرة"[2]، وكـذا في نطقه لعبارات بطريقته الخاصة، مثل:" أستأجز أنا بأه"[3].

8ـ أسلوب الألغاز والأحاجي:

اللغز الشعبي شكل قديم من أشكال الأدب الشعبي يضاهي في انتشاره المثل والحكاية، ومن الصعوبة الوقوف على سبب نشأته أوصائغيه؛ كما هي العادة في الأشكال الشعبية المماثلة.. ولعل أقدم الألغاز ذلك اللغز الذي قدمه صفينكس وفكه أوديب كما تقول الأساطير الإغريقية.. وكذلك اللغز الذي طرح على جلجامش في منازلته لخصمه أنكيدو أمام بيوت العرائس (المعابد العشتروتية /البغايا المقدسات) في احتفال وحشد جماهيري حيث هي العادة في طرح الألغاز الشعبية[4] التي تتسم بالعراقة والقدم "قدم الأسطورة والحكاية الخرافية.." [5]

وهناك صلة بين الألغاز والأسطورة تتمثل في أن "الأسطورة تعد جواباً عن سؤال، وبالمثل ينتهي اللغز بجواب أو حل؛ وإلا فإنه لا يعد لغزاً، كما أن النوعين يطلعان الإنسان على نوع من المعرفة التي تصل في الأسطورة الكونية إلى حد المعرفة العقائدية، وفي اللغز إلى البحث عن حقائق الأشياء.." [6]

واللغز كغيره من أشكال الأدب الشعبي يعطي ملامح عامة لأوجه الثقافة المادية والروحية والعقلية والاجتماعية؛ تتبدى في كيفيات طرحه

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 410

(2) نفسه ، ص :428.

(3) نفسه،ص:423.

(4) انظر : شوقي عبد الحكيم : **الحكايات الشعبية العربية**،ص:127.

(5) نبيلة إبراهيم : **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ص:215.

(6) نفسه، ص : 229.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والإجابة عليه بما ترمي إليه من دلالات، وهو عادة وسيلة للترفيه وقضاء أوقات السمر بشكل مفيد؛ ولإظهار القدرة عل سرعة التفكير أو الـذكاء.. يقول أحمد رشدي صالح :

"المشاهد في الأوساط الـشعبية أنهـا تـستخدم فـي المباريات الذهنية وفي اختبـار سـرعة البديهـة وسـعة المعرفة. يحفظ الصبي أو الفتاة منها قدرا يـسوقه عنـدما ينازل أحد أقرانه، ويتلهى الأب والأم بإيرادها على مسامع أبنائهما؛ ذلك بأن حل اللغز من أكثر الموضوعات رواجـاً وقبولا لدى العامة، ومن أكثر الموضوعات نجاحـاً فـي الأدب الشعبي" [1]

وقد شكلت الألغاز محوراً للعديد من الطقوس والحكايات الـشعبية؛ خاصة تلك التي تتناول علاقات القرابة والزواج؛ ولعلهـا ثيمـة رئيـسة مصاحبة للإقدام على الزواج؛ حيث يضع والد العروس /العـريس لغـزا عويصا لا يظفر العريس بعروسه دون حله؛ وقد يفقد حياتـه إن عجـز؛ وربما كان ذلك نوعاً من التفاؤل بين الزوجين وأهلهما "بأن هـذا سـيكون سبيلهما في حـل نـواحي الغمـوض التـي ستتكـشف عنهـا حياتهمـا الزوجية.."[2]؛ وغالباً ما يناط حل اللغز بالبسطاء المضطهدين من النـاس في مواجهة الطبقات التي تحكم مصيرهم.. وقد شكلت هذه الثيمة المرتكـز المسرحي لمسرحية "اللغز" التي تستدعي حكاية هندية مـن هـذا النـوع؛ فيكون "اللغز الذي يطرحه الملك على راغبي الزواج من ابنتـه الأميـرة الجميلة عبارة عن دميتين خشبيتين لهما نفس الحجم والـشكل والإيقـاع، والمطلوب التفريق بينهما، وحين يتقدم ولد فقير أو صبي خياط أو حائـك

(1) أحمد رشدي صالح : **فنون الأدب الشعبي**، ج2 (القاهرة:دار الفكر، أبريل 1956) ص:15.
(2) نفسه، ص :217.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يفشل طويلا .. إلى أن ينتبه إلى أدوات مهنته؛ فيخرج إبرتين يسقطهما في أذن إحدى الدميتين فتخرجهما من فمها؛ أي أنها لا تحتفظ بالسر وتصونه؛ كوخز الإبر في أعماقها. لكن ما إن يسقط إبرتيه في أذن الثانية تحتفظ بهما.. بمعنى أنها تكتم السر." [1]

ويمكن أن يكون اللغز الوسيلة الوحيدة الفاعلة في بعض الحكايات لحل العقدة؛ كما في نص "كنزرامبسيت" (لص الملوك) الذي جمعه هيروديت من مصر؛ حيث يلجأ الملك إلى استخدام ابنته للإيقاع باللص الذي سرق خزائنه بعد أن فشلت قواته في القبض عليه؛ ولكي تعرفه الابنة جعلها تطرح لغزا متمثلا في أن تطلب من طلاب الاتصال الجنسي بها سماع أغرب وأعجب حكاية صادفها البطل في حياته، وينجح البطل (اللص) الذي يخبرها بأنه قطع رأس أخيه حينما سقط في كمين الملك خشية أن ينكشف أمره.[2]. وهي الحكاية التي عالجها عبد الحكيم في مسرحية "لص الملوك" بشكل تناصي على مستوى البنية الدلالية.

وقد شكل الأسلوب المعروف للألغاز جملاً حوارية في نصوص عبد الحكيم؛ من ذلك تعريف شخصية السائلة بنفسها في مسرحية "حسن ونعيمة".

"نعيمة : إنت مين يا غريبة؟.

السائلة : أنا. أنا واحدة من أهل القتيل، اللي غدرتوا بيه هنا في البيت ده، ومتربيه معاه، وأهله كتير ملو البلد، وبيدوروا عليه.. عرفتيني ؟!..."[3]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الحكايات الشعبية العربية** ، ص : 127

(2) نفسه ، ص:138.

(3) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 116 ، 117.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "أوكازيون" تحاول شخصيتا "فتحي" و"شربات" معرفة حقيقة العلاقة التي تربط روحية بوالد فتحي بصيغة أقرب ما تكـــون إلـــى الألغاز .

فتحي : إنت مين؟. إنت .. حكاية كدا ملهاش راس مـــن رجلين، لبلابة كدا، عاملة زي اللغز والحزر".[1]

وكذلك تفتتح مسرحية "الملك معروف" بلغز يشكل حله محـــور أحـــداث المسرحية.

"المرأة الأولى : يا ترى مات ولا ما ماتش؟."

المرأتان : مين؟...."[2]

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص :423.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص :174.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني..

التقنيات الفنية (الشعبية)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : تقنيـات الليـالي

يمكن القول بأن دور حكايات ألف ليلة وليلة لم يقتصر على التسالي؛ "بل كان ولم يزل سفراً كبيراً وعظيماً زاخراً بـالكنوز الأدبيـة والفكريـة والسياسية والاجتماعية التي لم تصور الإنسان العربي فـي زمـن معـين فحسب؛ بل إنه رسم النفسية العربية والشخصية العربيـة بكـل خلجاتهـا النفسية وتطلعاتها الإنسانية؛ بما احتواه هذا السفر الكبيـر مـن حكايـات وأساطير"[1]؛ مقدمة بذلك للمسرح العربي، بل العالمي، العديد من المحاور التي قامت عليها مسرحيات عديدة متنوعة[2]..

وكان عبد الحكيم أحد الكتاب الذين أفادوا من التقنيات التي طرحتها الليالي؛ فعلى مستوى الشكل وظف البنية العامة لألف ليلة وليلة المتمثلة في الحكاية الإطار **Frame Tale** والحكايات الفرعية التي تتولد عنها؛ بما تتميز به من البساطة وقلة الأحداث والشخصيات؛ بشكل جعلها قادرة على احتواء حكايات كثيرة؛ من منطلق أن الحكاية الخرافية بوجه عام تتـسم بوجـود "أجزاء رخوة في الفعل القصصي يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها تتوالد باستمرار"[3]

---

(1) داود سليمان الشويلي: **ألف ليلـة وليلـة وسـحر الـسردية العربيـة** (دمـشق:اتحـاد الكتـاب العرب،2000)،ص : 81.

(2) انظر : فاروق خورشيد : **الجذور الشعبية للمسرح العربي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامـة للكتاب، 1991) ، ص :161.

(3) عبد الله إبراهيم : **السردية العربية، بحث في البنية العربية للموروث العربي الحكائي** (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992) ، ص : 97.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد شكلت الحكاية الإطار قالباً نظم فيه عبد الحكيم محتوى نصوصه المسرحية، سواء أكانت من فصل واحد أم من اثنين أم ثلاثة أم من عدة لوحات.. فمثلاً: مسرحية "الأعيان"، المكونة من ثلاثة فصول، تتشكل من مجموعة من الأحداث الحكائية الصغرى التي تشكل في مجملها البنية العامة لها؛ فيقدم الرواة لها محددين إطارها الحكائي المتمثل في استعداد أهل القرية لاستقبال أحد الأولياء مع إشارات إلى حكايات فرعية داخل هذا الإطار؛ كمشكلة ستحدث بسبب الطعام المُعد، ومواجهة مرتقبة بين الولي الوافد وأحد شيوخ القرية؛ وباستمرار الحدث تتوالد عدة حكايات فرعية تكشف عن مسببات العلاقات الآنية بين الشخصيات؛ تأتي أحياناً في ثنائيات (هنداوي/لواحظ) و(عزيز/ميمونة) و(الولي"الجنيدي"/ الكورس) وتتسع هذه الثنائيات لتصبح ثلاثيات أو رباعيات أحياناً.. وكذا الحال في مسرحية "سميراميس" التي تحاول من خلال مجمل أحداثها الحكائية الصغرى التوفيق بين الواقع والأسطورة ؛ ويحاول"الخلبوص" ــ بوصفه راوياً ــ الربط بين تلك الحكايات على مستوى الفصول الثلاثة للمسرحية التي تنتهي بفشل محاولات التوفيق.. وتمثل اللوحات السبع لمسرحية "أوكازيون" حوادث وحكايات متفرقة لإحدى الفرق الشعبية في أطر مكانية وزمانية متنوعة ..

ومع كون مسرحية "الكلام" ذات فصل واحد إلا أنها تضمنت العديد من الحكايات الفرعية التي تندرج تحت الغطاء الرئيسي لموضوع المسرحية.. وكذا الحال في مسرحية "شفيقة ومتولي" التي تحوى عدة حكايات (مونولوجات) تُحكى في تداخل غير منطقي بين الشخصيات (الأب ــ شفيقة ــ هنادي) وبتجميع خيط "الأب" الحكائي مع خيط "هنادي" و"شفيقة" ثم "متولي" يتشكل خطاب المسرحية..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتحملت المرأة في بعض مسرحيات عبد الحكيم مسئولية تقديم الأحداث؛ كما هو الحال في الليالي؛ نجد ذلك في مسرحيتي "الشابيك" و"الملك معروف".. كما أن معظم مسرحياته يفترض أنها تقوم على حكي الراوية؛ ويتبدى ذلك حين يوضح الراوي في مسرحيات "لص الملوك" و"اللي يشبع ينطح" و"حرب البسوس" و"سعدى ومرعي"، وعلى لسان "الخلبوص" (الراوي المشارك) في مسرحية "سميراميس" وكذلك الراويات في مسرحية "اللي يشبع ينطح" بأن ما سيتم عرضه مجرد حكايات سيقومون هم بحكيها..

أما من حيث المضمون؛ فتكاد مسرحيات عبد الحكيم أن تتفق والهدف الذي ترمي إليه حكايات الليالي في أن "سير الأولين صارت عبرة للآخرين؛ لكي يرى الإنسان العبرة التي حلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر"[1].. وهو هدف غير مقتصر على الليالي وحدها، وإنما يعم كل أشكال الأدب والفن الشعبي الذي يسعى لترسيخ قيم ومعتقدات ومعارف شعبية.[2]

تجلى هذا الهدف في المسرحيات التي تستدعي شخصيات تراثية لتحكي أو تجسد ما مرت به؛ وإن جعلها عبد الحكيم تصطدم بالواقع وإشكالياته في محاولاته المستمرة لتعريته وكشف زيفه ولا جدواه من منظور عبثي..

---

(1) **ألف ليلة وليلة** ، ج 1 ، (القاهرة ، مكتبة صبيح ، دت)، ص : 1 ، 2.

(2) انظر :

- عبد الحميد يونس: **دفاع عن الفلكلور** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1973)، ص : 113
- أحمد رشدي صالح : **الأدب الشعبي** (ط3 القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، 1971)، ص : 23.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحياته التي سلكت، فنياً، مسلكاً مسرحياً غربياً؛ كمسرحيات "حسن ونعيمة" و"ملك عجوز" و"شفيقة ومتولي"؛ إذ جمعت بين تقنيات المسرح الوجودي والعبثي والبريختي وغيرهم ــ لا يخلو الأمر من تحقيق لهذا الهدف؛ فالأولى تنتهي بثورة "نعيمة" على أشكال الموروث المقيدة للحرية كعظة تتقدم بها إلى المتلقي؛ وخاصة في سياقها التاريخي مع مطلع الستينيات من القرن الماضي.. وتجسد الثانية حالة الناس في ظل خنوعهم لحكم فردي ظالم في تواز مع حكايات ممثل الشر "سعدان رأس الغول" عن مغامراته في أمم سابقة؛ ثم يمر الحدث حتى تترك نهايته إشارات قوية بثورة الشعب ورفضه للظلم.. والمسرحية تحمل في طياتها دلالات فنية تشي بضرورة الاتعاظ من سير الأولين؛ يتبدى ذلك في تأويل *أمين العيوطي* ؛ حيث يقول:

> "النهاية هنا بمثابة بداية أخرى لقتل شيء آخر هو شر الفردية؛ فالملك ليس الخير المطلق الذي يحارب شراً مطلقاً؛ فهو إنما يحاربه لكي يستتب له الأمر وحده على الأرض بين الناس .. ولعل هذا واضح في التطور التاريخي للإنسانية؛ فقد حطمت الشعوب الإقطاع حين أطاحت به الثورة الفرنسية، ودارت عجلة التاريخ مرة أخرى عندما انقضت الثورات الاشتراكية على الرجعية والرأسمالية والاستغلال..." [1]

وحاول عبد الحكيم إبداع خطاب مسرحي توجيهي تجاه بعض المعتقدات الشعبية الرجعية التي تعيق حركة التقدم الاجتماعي والرقي الإنساني؛ مثل: الاعتقاد في العوالم السفلية (الجن والعفاريت) وقدراته

(1) أمين العيوطي : **محاولات في التجريب**، مقدمة مسرحية الأعيان ، ص : 302 ، 303.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخارقة التي تصل في الوجدان الشعبي إلى منتهاها؛ وهي القضية التي عالجتها مسرحية "رجل أعمى"؛ تاركة أثراً وعظياً توجيهياً أفرزته النهاية التي حاقت بشخصية "عيد" نتيجة اعتقاده المفرط في عالم الجان والعفاريت للحد الذي أوقف عقله عن التفكير؛ فلا يسمع أي صوت غير آدمي إلا ويعيده إلى الجان؛ الأمر الذي استغله قطب في القضاء عليه؛ حيث أخذ يصدر أصواتا غريبة أرعبت "عيد" وجعلته يتخبط ليسقط في البئر.

ومن تلك المعتقدات السحر(الشبشبة) ، والسحر في اللغة هو "الأخذة، وكل ما لطف مأخذه ودق فهو سحر، والساحر هو العالم بالسحر، وسحره أيضاً خدعه.."[1]، "وإنه لمسحر، سحر مرة بعد أخرى حتى تخبل عقله (إنما أنت لمن المسحرين)"..[2]

واستخدامه كتقنية ومحرك درامي في الحكايات الشعبية كثير ومتنوع.. والسحر أنواعه عديدة، أحدها وأشهرها في الأوساط المصرية (الشبشبة) والشبشبة نوع برع فيه المصريون وخاصة النساء بهدف خلق حالة من التواصل الشرعي أو غيره بين رجل وامرأة؛ وقد كشفت مسرحية "الشبابيك" عن سوء عاقبة من يأتي بهذه الأفعال وأثرها السيئ على الإنسان نفسياً واجتماعياً ..

وعالج عبد الحكيم في مسرحياته معتقداً آخر يتعلق بالاعتقاد في الأولياء. وقد استأثر هذا المعتقد بنص كامل، هو "الأعيان"، حاول فيه عبد الحكيم أن يميط اللثام عن صنف من الناس يدعي الولاية؛ مستغلا سذاجة

---

(1) محمد أبي بكر عبد القادر الرازي: **مختار الصحاح** (بيروت: دار التنوير العربي، دت)، ص : 288.

(2) جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة** ، تقديم : د محمد فهمي حجازي، ج1(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسة الذخائر "95" 2003)، ص : 426.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشعب وتصديقه الأعمى، وإمعانا في ذلك يأتي بحركات وحيل أكروباتية زاعما أنها كرامات حباه الله بها تمنع أي مجال للشك في صدقه. وتقوم شخصية "الجنيدي" في المسرحية بهذا الدور، ولا تخفى سيميائية الاسم التي تتضح مع تعرية عبد الحكيم للطبقة صاحبة السلطة في القرية متمثلة في العمدة "هنداوي" وتشجيعه ورعايته لهذا الولي المزيف واستغلاله كجندي صغير ضمن المنظومة التي تستهدف تخدير الشعب وإلهائه ــ من الوجهة الماركسية ــ لتحقيق مصالح السلطة الخاصة..

وانطوت مسرحيتا "خوفو" و"الملك معروف" فنياً على إحالات إلى الحكاية المفتتح لألف ليلة وليلة، وتحديدا الجزء المتعلق بخيانة زوجة شهريار له مع واحد من عبيده؛ حيث نجد زوجة الملك خوفو تخونه مع أحد الفلاحين. وزوجة "الملك معروف" تخونه مع وزيره؛ لكن ملكا عبد الحكيم لم يسعيا إلى الانتقام الدموي المباشر كما فعل ملك الليالي؛ فخوفو اعترف بعجزه عن تلبية متطلبات زوجته (الأسطورية)، وانتقم بطرد الفلاح من البلاد. والملك معروف فضل الاهتمام بشئون رعيته عن الالتفات إلى خيانة زوجته معلياً من شأن الحرية الفردية وضرورة تحمل نتائجها..

ولم تأت المكونات الفنية لمسرحيات عبد الحكيم متكئة على حكاية بعينها؛ وإنما تنوعت وتعددت في المسرحية الواحدة؛ فنجد الفصل الثاني من مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" يقوم على ثيمة نزول الخليفة ووزيره سراً إلى الرعية بطريقة جديدة؛ فبدلا من نزوله إلى رعيته في مجتمعه رحل به عبد الحكيم متنكراً إلى دول مختلفة من العالم (العولمة) بحثاً عن حلول لمشاكل مجتمعه.. ولم يترك عبد الحكيم لشخصياته الراحلة الحرية في ممارسة أدوارها وإنما مارس إرادته عليها مقيداً إياها بأفكار أيديولوجية بعينها؛ حين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جعلها جميعا تبكي على سقوط الاتحاد السوفيتي وتوجه سيلا من الشتائم إلـــى الولايات المتحدة الأمريكية وسياساتها الخارجية..

ولا يفوت المحلل الانتباه إلى الازدواج التوظيفي لتقنيات الليالي؛ فمع الوظيفة السابقة تتجلى ثيمة الرحلات التي تفوح منها الرائحة السندبادية التي أضفى حضورها قيمة في حقل التجربة المسرحية والدرامية؛ حيـــث زادت رحابة الحضور المكاني، وتفتحت حدود الزمان في ظل الظروف الراهنـــة التي يمر بها العالم.. ويمكن ملاحظة استدعاء عبد الحكيم لشخصية السندباد في العديد من مسرحياته بشكل غير مباشر؛ مكتفياً بالإشارة إلى الرحلـــة (نجدها في: اللي يشبع ينطح / الملك معروف / سميراميس / بمالي أفعل ما بدالي / اللغز / الأعيان / المستخبي / أوكازيون / سعدى ومرعي) والبحر (اللي يشبع ينطح / الكلام / الأعيان / سعدى ومرعي) والصياد (الأعيان) وغير ذلك من سيموطيقيات رئيسة قد تبدو غير ذات أهمية عنده؛ وكأنه أراد استدعاء السندباد الرمز وتغييب السندباد الحكاية؛ ليتسنى له رسم الشخصية بالصفات التي يرديها دون تقيد بسمات الشخصية الحكائية التراثية بطريقة فنية بعيدة عن الميكانيكية الاستدعائية الجاهزة؛ مكوناً ذلك بلغـــة حكائيـــة معاصرة تفتح ثنائية الزمان/المكان على العديد من الجبهات.

وتأثر التكوين الفني لمسرحية "ملك عجوز" بثيمة خطف الـــسلطان لجارية أحد رعاياه؛ وهي "موضوع مبثوث مكرر في الليالي، وقد صـــيغ منه عن عبد الملك كما صيغ منه عن الرشيد، والحجاج فـــي قـــصة نعـــم ونعيم.. كما فعل كثيرون من التجار والوزراء للرشيد في قصص كثير"[1]؛ وتأتي هذه الحكايات في قوالب رمزية تهدف من خلالها إلى إبراز قـــسوة

(1) سهير القلماوي : **ألف ليلة وليلة** ، ص : 270.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكام في شيء من التحرز بجعل غيرهم يقوم بعملية الخطف[1]؛ وقد تعدى عبد الحكيم ذلك إذ ضمن مسرحيته دلالات تشي بتورط "الملك" في عملية الخطف بتحالفه مع الخاطف "سعدان رأس الغول". وتشي المسرحية بالعلاقة الرمزية بين المرأة المخطوفة/المقيدة والحرية في المجتمع المصري خلال عقد الستينيات من القرن الماضي؛ فالمرأة في الوجدان الشعبي رمز لكل ما يجب الدفاع عنه، وتشرك المسرحية الشعب في مسئولية تقييد المرأة/الحرية باستكانته وسلبيته رغم قدرته على الفعل، وهو ما يتبدى في النهاية المفتوحة للمسرحية ..

ومن تقنيات الليالي، وغيرها من الحكايات الشعبية، التي شكلت مكوناً فنياً في مسرحيات عبد الحكيم : تقنية الحلم؛ الذي يقوم في الحكايات الشعبية بمهمة التنبؤ "بالنهاية القدرية للأحداث وبخط السير الذي سيسير فيه البطل، فتأتي الأحداث لتصبح تفسيراً للرموز التي ملأت الحلم. وقد نبعت هذه الظاهرة في الأدب الشعبي من التصور الشعبي للحلم؛ لأن الحلم ــ وفقاً للتصور الشعبي ــ لا يعكس الحقيقة اليومية، وإنما هو حقيقة في ذاته، فما يراه النائم في رؤياه لا بد أن يتحقق في الواقع"[2] .. والحقيقة أن قصص الأحلام في الموروث الشعبي العربي هي أقرب أنواع القصص إلى المضمون الدرامي، لا سيما وأنها تكاد تقوم على صراع الإنسان مع القدر؛ بما في ذلك من محاولات الفكاك من قيوده التي تحد من معنى وجود الإنسان الضيق؛ وهي دلالة على عجز الإنسان أمام القوى الفاعلة في وجوده التي لا يملك أدوات ردها والتصدي لها إلا في أعماقه الإنسانية

---

(1) أحمد محمد الشحاذ : **الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة** (بغداد : دارالشئون الثقافية العامة ، 1986) ص ــ ص : 139 ــ 141.

(2) نجوى عانوس : **شخصية العمدة في المسرح المصري**، ص : 115.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

العظيمة.. إنها تطابق الاستخدام المسرحي لكلمة القدر والتنبؤات الدرامية التي نشهدها مستخدمة في أكثر من عمل درامي[1] لتلعب "دوراً كبيرا في إخراج البطل من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري.." [2]؛ وهو ما نجده في مسرحية "سميراميس" التي تحكي حلمها الذي أرهص لتحولها من كائنة (حمامة) عادية إلى بطلة أسطورية خالقة الفعل المسرحي بتراكماته الفنية..

"سميراميس : دعوني يا رؤوس آشور أحكي لكم حلماً.

الملك : احكي يا سميراميس.

سميراميس : هي رؤيا قديمة . فلقد رأيت نفسي ذات زمان .. وأنا لا أعرف حتى لحظتي هذه، أتلك كانت أسراب حمام ويمام تهدهدني وتطعمني .. أم أنها كانت أسراب نحل وعقارب ودفانات من حيات الأرض تروح تلدغني في كل مكان .." [3]

الجانب التحليلي لرموز الحلم سيعتمد على الدلالات الباطنية التي تجسدها كلماته[4] بما تحمله من ازدواجية متناقضة تعمدها عبد الحكيم لتشويق متلقيه من جانب؛ ولتحقيق مضمون درامي، وخلق فعل مسرحي، يتمثل في

---

(1) فاروق خورشيد: **الجذور الشعبية للمسرح العربي** ، ص 46.

(2) أحمد شمس الدين الحجاجي : **مولد البطل في السيرة الشعبية** (القاهرة: دار الهلال، ع 484 ، أبريل 1991) ، ص:48.

(3) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص : 64 ، 65 .

(4) انظر: فاروق خورشيد : "الأحلام في الموروث الشعبي"، **مجلة الفنون الشعبية** (القاهرة: ع 27 و28 أبريل ــ سبتمبر 1989) ، ص : 52.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحيرة التي تعيش فيها شخصياته المتأثرة بكل ما يمور في العالم حولها؛ فلم تعد تدري ما الفرق بين السلم والحرب / الحمام والدفانات..

وفي مسرحية "ملك عجوز" تحكي المرأة المخطوفة حلما يعطي دلالات على قرب خلاصها مما هي فيه..

"المرأة : حلمت إنه جاي ع الحصان الأبيض ويفكني.." [1]

ولجوء المرأة إلى الحلم في الصراع السكوني للمسرحية لعب دور النبوءة؛ وإن لم تتجسد عيانياً.. ونلاحظ التداخل بين رمزية الحصان الأبيض الأسطورية (مارجرجس) والشعبية المصرية (يتواتر استخدامه عند الفتيات لتحقيق آمال شخصية أو للخروج من وضع سيء)..

وتشتبك تقنية (الهاتف) مع تقنية الحلم في المفهوم الشعبي؛ إذ "يبدو أن مفهوم الساميين والعالم القديم عامة أن الحلم كان هو بعينه الهاتف؛ فهو الذي كان يدفع بالملوك إلى قتل الأطفال الذكور؛ مثلما حدث مع نماردة بابل والشام وملوك الفرس وفراعنة مصر.. ونسب العرب الرؤى والأحلام والهواتف إلى مصادر خبيثة شيطانية، وأخرى مصدرها إلهي، كما عرفت الميثولوجيا الفرعونية الهاتف.." [2]

وصوت الهاتف وفق التصور الشعبي أمر لا يرد؛ "بمعنى أنه لا خيار"[3].. وقد احتوت العديد من الحكايات الشعبية على هذه التقنية أهمها حكاية/الموال القصصي لشفيقة ومتولي المعالج في مسرحية معنونة بنفس العنوان؛ حيث تقول الحكاية بأن الهاتف "يزور شفيقة في قبرها بعد أن تموت.. ويهتف بها أن تقوم لتواصل قدرها وتفي ما كتب عليها، قائلاً:

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز**، ص : 27 ، 28.

(2) شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية** ، ص : 101.

(3) نفسه .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اللي عليكي ما خلصش، وكما هو معروف، تقوم شفيقة من قبرها وتعـود بعد قيامها من عالم الموتى إلى معاودة الحياة المخططة المقدور لها .." [1]

وشكل الحظ تقنية شاركت في التكوين الفني لمسرحيات عبدالحكيم. والحظ من أهم مكونات الوجدان الشعبي التي تبدت في قصـصه؛ ويمكـن الربط بينه وبين فكرة القمار والميسر الذي سمى به لقمان نسره الخامس.. كما تدخل الحظ بشكل مباشر في تحديد التاريخ الفرعـوني القـديم حيـث انتزعت الأيام الخمسة أو النسيئة بناء على فوز الإله تحوت أو هرمس، إله الكتابة، حين لاعب إلهة القمر والأم إيزيس لعبة السيجة المعتمدة على الحظ بشكل كبير وانتصر عليها مدة خمسة أيام متوالية.. كما يرتبط مفهوم الحظ في الوجدان الشعبي بالقدر الذي لا يخضع للسببية .. وكـذا مـع العـرب الجاهليين الذين اتخذوا من الميسر شرعة في معظم نواحي حياتهم وهو ما نهى عنه الإسلام بعد ذلك[2].... ونجد هذا المفهوم متكـررا بكثـرة فـي حكايات الليالي؛ خاصة مع الأبطال المعدمين الذين يجلب لهم الحظ الثراء؛ وهو ما وظفته مسرحية "اللغز"؛ حيث يسوق الحظ شخصية "عبده" لدخول قصر الأميرة دون قصد منه ليجد نفسه مجبراً على حل لغز ، ومكافأة الحل هي الزواج من الأميرة، وهو ما ينجح فيه، ويصبح زوجاً للأميرة بعـد أن كان فقيرا معدما بلا عمل؛ لينقله الحظ بذلك من الشقاء إلى السعادة..

كما جاء الحظ محددا للعلاقة بين الشخصيات؛ ففي مسرحية "اللـي يشبع ينطح" تطلب الشخصيات من "الملك عبيد الغالبة" الابتعاد عنهم لأنـه "وش النحس"[3] .. وكذلك الحال مع "المعلم" تجاه "وسـيم" فـي مـسرحية

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية** ، ص : 101.

(2)نفسه، ص : 95 ، 96.

(3) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح**، ص : 16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"أوكازيون"؛ فعلاقة النفور بينهما سببها من وجهة نظر الأول أن الأخير"وشه يقطع الخميرة من البيت"[1] ؛ كناية عن النحس وإذهاب الخير..

وتتناثر في نصوص عبد الحكيم مكونات فنية أخرى مستمدة من الليالي؛ كدخول الخلبوص إلى السلطة في مسرحية "سميراميس"، وهو أحد عامة الشعب، وهو ما يلتقي والثيمة الرئيسة لحكاية "النائم اليقظان"[2]؛ مع اختلاف كيفية الدخول إليها عند كل منهما؛ فبينما دخلها بطل الليالي وهو تحت تأثير مخدر بتدبير من الخليفة هارون الرشيد؛ دخلها الخلبوص عن وعي تام، ويتفقا (بطل الليالي وبطل عبد الحكيم) في عدم القدرة على التكيف مع

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص : 415.

(2) ذكرت د.هيام أبو الحسن في دراستها المعنونة بـ :" ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي" والمنشورة في مجلة فصول، م3،ع 3،1983،(ص: 177) أن هذه الحكاية موجودة في طبعة بيروت الصادرة عن الطبعة الكاثوليكية (1989 – 1990) مجلد 2، ص 153، وأن جالان ترجم هذه الحكاية تحت عنوان"النائم اليقظان". وأوردت ملخصاً لها. تقول الحكاية :"ورث أبو الحسن عن أبيه مالاً طائلاً فقسمه شطرين، وقرر أن ينفق نصفاً، ويحتفظ بالآخر ليواجه به تقلبات الأيام، وما إن مر عام واحد حتى أضاع أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يعتبرهم أصدقاء، فإذا بهم ينصرفون عنه عندما كف عن اللهو والإسراف! عندئذ قرر أبو الحسن ألا يصادق أحداً، ولكنه كان في حاجة دائمة إلى نديم يؤنس وحشته، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ دجلة وينظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير، فيدعوه إلى داره ليقاسمه عشاءه.. وفي إحدى الأمسيات يتصادف أن يكون عابر السبيل الذي وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه، وقد خرج متنكراً على عادته.

وراقت لهارون الرشيد صحبة أبي الحسن، فسأله عما إذا كانت له أمنية عزيزة يود تحقيقها، فأجاب بأنه يتمنى أن يصبح حاكماً ليوم واحد كي يجلد الوالي الظالم وإمام الجامع الذي يؤنبه كلما سمع الأغاني والموسيقي تنبعث من داره ويهدده بأن يشي به ، ويضطره إلى دفع مبلغ من المال نظير صمته، ويقرر هارون الرشيد أن يلبي أمل رفيقه، ويلقي في كأسه بمادة مخدرة ، ويأمر بحمله إلى قصر الخلافة، وعندما يفيق أبو الحسن من عقله يعامله الجميع معاملة السلطان .. فتصور أن أمله قد تحقق، وسرعان ما يأمر بجلد الوالي وإمام المسجد ومرة أخري يضع هارون الرشيد المخدر في كأس أبي الحسن ويأمر بإرجاعه إلى بيته.. وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالي والإمام فتحدث له بلبلة ويرتاب مرة أخري في أمر نفسه غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة .. وعندما يفيق هذه المرة يشرح له أمير المؤمنين ما حدث له كي ينقذه من هواجسه، ثم يجزيه على صدقه وكرمه بأن يزوجه من الجارية الخاصة بالسيدة زبيدة ويجعله من خاصته"..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوضع الجديد. ولعل ذلك يلتقي في أحد جوانبه مع تقنية الحظ التي يتحقق بها حلم الثراء للفقراء في الليالي[1]. التي تحوي معظم حكاياتها ثيمات مفادها أنه كلما "اشتد الحرمان على تلك الطبقة من طبقات الشعب.. جاءت الكنوز المرصودة ولعبت دورها في تفريج هذا الحرمان"[2].. وهو ما نجده في مسرحية "الشبابيك"؛ فبعد موت "البيه" يكتشف مسعد ــ ابنه غير الشرعي ــ أنه ترك له إرثاً كبيراً سيحول حياته من حال إلى حال إذا ما تمكن من الحصول عليه؛ ويعجز هو الآخر كالخلبوص في "سميراميس"..

ويتشابه ملوك عبد الحكيم مع معظم ملوك الليالي من حيث الاهتمام بالملذات والانحدار الخلقي[3]؛ وهو ما يفصح عنه دافعها ويتجلى منذ البدء؛ "فعندما نبدأ قراءة مقدمة حكايات الليالي نجدها تقص علينا حكاية ملك تخونه زوجته مع أحط عبيده منزلة، ألا يعني هذا تعبيراً عن فساد الطبقة الحاكمة في ذلك الوقت؟. كذلك نقرأ محاولة ترك الحكم والملك من قبل شقيق الملك شهريار واللجوء إلى الترهب والزهد؛ أليس هذا نوعاً من الإحساس بعدم استطاعته كملك إدارة شؤون بيته والحفاظ على شرف عائلته؛ فكيف يتحمل إدارة مملكته؟ والملاحظة الأخرى اندفاع الملك شهريار إلى اتخاذ طريق العنف والقتل والشك في كل القيم؛ ألا يعني هذا نقداً صادقاً وعلنياً ؟."[4]

---

(1) انظر على سبيل المثال : **حكاية الصياد مع العفريت** ، ألف ليلة وليلة ، ص : 274 .

(2) سهير القلماوي : **ألف ليلة وليلة** ، ص 130 .

(3) حول ذلك تفصيلاً، انظر : محمد عبد الرحمن يونس: **الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة** (بيروت: :الدار العربية للعلوم 2007).

(4) احمد محمد الشحاذ ، **الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة** ، ص 35.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تبدى هذا التأثر واضحاً في مسرحيات "ملك عجوز" و"بمالي أفعل ما بدالي" و"سميراميس"؛ ففي الثانية لا هم للملك سوى إشباع ملذاته التي يعيها الخلبوص ويعمل على توفيرها له؛ إضافة إلى استمتاعه بممارسة السلطة؛ فيحن يخبره "الخلبوص" بأن وباءً قد أصاب المملكة؛ يندهش ويغضب لعدم وجود من سيمارس عليه سلطته.. وفي الأولى يراوغ "الملك" شعبه ورجاله في نفس الوقت متحالفاً مع الشر (سعدان رأس الغول) من أجـــل ضـــمان استمراره في الملك.. وفي الأخيرة لا يتورع "الإمبراطور" من أن يطلب من قائده تطليق زوجته (سميراميس) كي يتزوجها هو وإلا فقد القائد حياته..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : (تقنيات فنون الفرجة الشعبية)

سعى عبد الحكيم منذ بداياته المسرحية إلى صنع مسرح شعبي بأسلوبه الخاص؛ بدءاً من مسرحية "حسن ونعيمة" **(1961)** و"شفيقة ومتولي" **1963**، إلا أن كلتيهما لم تتعديا مجرد طرح لرؤية معينة تجاه قضايا بعينها وجد عبد الحكيم أساسها متوافراً في هاتين الحكايتين فعالجهما في قالب مسرحي غربي.. لكن في مرحلة ما بعد الستينيات تعامل عبد الحكيم مع تقنيات فنون الفرجة المسرحية بشكل رئيس في تشكيل فعل نصوصه المسرحي؛ فنجد على سبيل المثال مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" تدور أحداثها في أحد الموالد المشتملة على عناصر شتى من أشكال الفرجة الشعبية؛ فهناك "الفنانين الشعبيين من غوازي وممثلين وخلابيص واسكتشات السيركات.. والإنشاد المدائحي للمداحين والحكواتية والرقص وآلات النفخ ــ الباص ــ والحركات البهلوانية والأراجوز...إلخ"[1].. ثم نجد لوحات مسرحية "أوكازيون" تتجول بنا من مكان شعبي إلى آخر (مقر أفراد الفرقة/أبطال المسرحية ــ السيرك ــ السوق) ، والأهم تغلغل المسرحية داخل شخصية الفنان الشعبي كاشفة عن معاناته وهمومه التي قد لا يعيها معظم متفرجيه..

وقد تبدت في نصوص عبد الحكيم عدد من تقنيات فنون شعبية بعينها أسهمت في تشكيل الفعل المسرحي لنصوصه؛ مثل : تقنيات المسرح المرتجل، والأراجوز، وراوي السيرة الشعبية ، وصندوق الدنيا..

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 119.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : تقنيات المسرح المرتجل..

تعددت تقنيات المسرح المرتجل التي أثرت في تشكيل الفعل المسرحي عند عبد الحكيم؛ منها تركه مساحة للممثل لا تجبره على الالتزام بنص محدد؛ مكتفياً بتحديد الإطار العام أو الخطوط العريضة للموقف؛ من ذلك وصفه لحالة الممثلين في أحد مواقف مسرحية "اللي يشبع ينطح" قائلاً:

"منهم من يتشنج، ومنهم من يلقن بعض مقاطع السير الشعبية، وهكذا.." [1]

فلم يحدد المقاطع المنشدة، ولا مَن مِن الشخصيات سينشد، وتترك كلمة هكذا الحرية للشخصيات/للممثلين ولعناصر العرض المختلفة في كيفية التعامل وفق الإطار الذي حدده في قوله: "إنهم باختصار يؤكدون الجانب اللاعقلاني في الحياة".[2]

وتعد هذه التقنية هي الأساس الذي بنى عليه عبد الحكيم "حرب البسوس" و"سعدى ومرعي"؛ حيث يصف في الإرشادات الخطوط العريضة للحدث تاركاً حرية التعبير للشخصيات، أو الراوي/الجوقة.

وجعل عبد الحكيم بعض شخصياته تدير حوارا مباشرا مع الجمهور؛ تماماً كما يفعل ممثل المسرح المرتجل؛ الذي لا يعنيه "أن يندمج متفرجه في العرض المسرحي حتى لا ينسى نفسه، وينسى الزمان والمكان الذي يعيش فيه"[3].. تواتر ذلك في مسرحيات عدة، وبشكل متطور؛ إذ تعمد عبد الحكيم زرع ممثلين وسط المتفرجين في الصالة ليردوا على جمل

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 14.

(2) نفسه.

(3) علي الراعي : **الكوميديا المرتجلة**، ص : 34.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشخصيات الموجودة على الخشبة بهدف إحداث حالة من التفاعل تــورط المتفرج الحقيقي في الاشتراك في الفعل المسرحي الذي اتسعت رقعته؛ نجد ذلك في مسرحيات "بمالي أفعل ما بدالي"، و"أوكازيون"، و"الملك معروف"، و"اللي يشبع ينطح"؛ وهو ما يعني في جانب آخر أن المسرحية ســتتعرض للتحوير والتبديل من عرض إلى آخر حسب طبيعــة المتفــرجين والجــو العام.. وعلى جانب آخر فإن تقنية زرع الممثلين وسط المتفرجين تهــدف إلى كشف أنواع المتفرجين؛ فهناك من يعي المغــزى الــسياسي للحــدث المسرحي، وهناك ذلك النوع الببغاوي الذي يردد الشعارات.. وهناك من لا يعنيه سوى مظاهر اللهو؛ وهو ما تبدى في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" في أكثر من موضع، من ذلك :

"الخلبوص : اطلب تجد كل ما يخطر على البال ...

الزوجة : (تطلق أعيرتها) من المهد للحد.

متفرج 1 : (من الصالة) دا تهديد تحت السلاح (يهتف) بالروح بالدم.

متفرج 2 : يا فلسطين جينالك...

متفرج 3 : احنا جاين نفرح، فين الرقص؟! (يرقص) .." [1]

ولنا أن نتصور ما يمكن أن يثيره هذا التوجه إلى الجمهــور مــن تعليق .. بعد أن فُتح له الباب على مصراعيه لــدخول اللعبــة المــسرحية كممثل؛ تماماً كما هو حال جمهور المسرح المرتجل.. [2]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 142. وانظر صفحات : 153 و 147،146.

(2) علي الراعي : **الكوميديا المرتجلة** ، ص : 53.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والإعلان عن بداية المسرحية وبدايات فصولها تقنيـــة موجـــودة فـــي المسرح المرتجل وعند عبد الحكيم؛ ففي مسرحية "سميراميس" تعلن شخصية "الخلبوص" عن بداية المسرحية في فصلها الأول، بينما تعلن المـــذيعات عـــن بداية الفصل الثاني..

وتأثر عبد الحكيم بأسلوب المسرح المرتجل فـــي الـــسخرية مـــن التراجيديا "ومن فكرة الحزن الأبدي الذي لا ينتهي"[1]؛ وهي تقنية مستخدمة في المسرح المرتجل لغايتين، الأولى استنبات الـــضحك، والثانيـــة جـــذب جمهور المسرح التراجيدي. نجد ذلك في مسرحية "أوكازيون" حين يسخر "المعلم" من "وسيم" لكآبته الدائمة..

وتأثر عبد الحكيم بالفصول المرتجلة نوعاً ما؛ والفصل هو الـــنص الذي يقدمه فنان الارتجال، ودائما يكون عرضة للتحوير والتغيير حسب ما يقتضيه المقام[2]. ومن الفصول التي لعبت دورا فنياً في تكـــوين الخطـــاب المسرحي لمسرحيات عبد الحكيم ، فصل الخيانة الزوجية؛ وفيـــه تـــستقبل إحدى الزوجات عشاقها في منزل الزوجية، ويـــصدف أن يجتمـــع جميـــع عشاقها في وقت واحد فتدخلهم في حجرات المنزل وأثاثه؛ ثم يأتي الـــزوج ليكتشف وجودهم فيضربهم جميعا[3].. نلمح جانباً من ذلك فـــي مـــسرحية "الملك معروف" الذي تخونه زوجته مع وزيره فـــي بيتـــه، وكـــذلك فـــي مسرحية "خوفو"؛ حيث يدخل "الملك خوفو" ليجد "شيخ البلد" في غرفة نومه مع زوجته، كما يشك في أمر طبيبه الخاص وعلاقة زوجتـــه بـــه؛ فيقتـــل

---

(1)علي الراعي : **الكوميديا المرتجلة** ، ص : 59.

(2) التمثيل الهزلي أصله شعبى ، **مجلة الكواكب** (ع 1933/2/8) ، ص 7 .

(3) انظر: على الراعى : **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيـــب الريحـــانى** (القـــاهرة : دار الهلال ، 1971)، ص ــ ص : 143 ــ 150 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطبيب وينفي شيخ البلد..وتكرس الإرشادات لهذا التأثر حين نجدها تشير إلى قيام مجموعة المقنعات بأداء نمرة هزلية صامتة تعبر فيها عن "حكاية الزوجة والزوج والعشيق"[1].

وشكلت النمر تقنية في تشكيل الفعل المسرحي لبعض نصوص عبد الحكيم؛ والنمر تقنية هامة في المسرح المرتجل؛ وخاصة نمرة الرقص[2]، وأشار عبد الحكيم إليها مستخدماً لفظ نمرة؛ فنجد شربات في مسرحية "أوكازيون" تحث أعضاء الفرقة على الاستعداد قائلة: "كله يستعد للنمرة الجديدة"[3].. ويكتب عبد الحكيم في إرشاداته الإخراجية: "تنتهي النمرة بالتصفيق"[4]..

وكذلك نجد تقنية التقليد التي يقوم بها المقلداتي، وهو أحد فناني المسرح المرتجل المتجول ، وأهم مهامه تقليد الأصوات والشخصيات وتصوير العادات والسلوك بطريقة مبالغ فيها؛ ويتأثر بطبيعة الجو العام للعرض وللجمهور[5].. وضح ذلك في مسرحية "اللي يشبع ينطح" حين أخذت العالمة في تقليد شخصية زوجة الرئيس الأمريكي . وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" نجد زوجة السائح تقلد زوجة الخلبوص، ومثل ذلك كثير في المسرحية ..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو**، ص : 240

(2) انظر: علي الراعي : **الكوميديا المرتجلة** ، ص : 39.

(3) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص : 417.

(4) نفسه، ص : 418.

(5) انظر : توفيق الحكيم : **قالبنا المسرحي** ، ص : 18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : تقنيات الأراجوز..

الأراجوز أحد أشكال الفرجة الشعبية وأكثرها انتشاراً .. واسمه مشتق من الكلمة التركية (القره كوز) بمعني : صاحب العيون السوداء؛ في إشارة إلى الإنسان البسيط الفقير الذي حمل الأراجوز همومه ورؤيته للواقع بجرأة ومباشرة على الرغم من كونه شخصية نمطية ..[1]

وتصفه *تمارا الكساندروفنا* بأنه "تجسيد لحكمة وبساطة وفكاهة الشعب العربي. إنه الإنسان الفقير المنشأ.. الأمي.. الأخرق الخشن.. كثيرا ما يقع في مواقف صعبة، ومع ذلك فهو لا يفقد الإحساس بالنكتة أبدا. ولقد كان هذا المهزار الذكي الشجاع الفطن الصامد أبدا أمام الصعوبات محبوب الجماهير على الدوام، وتنطبق عليه كلمات مكسيم جوركي التي قالها في البطل الشعبي الروسي (بتروشكا) : إنه ينتصر على الجميع، وعلى كل شيء، الشرطة والقساوسة وحتى الشيطان والموت، ويبقى هو خالداً لا يموت. ولقد جسد الشعب الكادح نفسه في هذه الشخصية الخشنة، ووجد انتصاره على الجميع وعلى كل الصعاب.." [2]

وقد أثرت شخصية الأراجوز في رسم عبد الحكيم لأهم جوانب شخصية "الخلبوص" المتكررة لديه في مسرحيات "سميراميس"، و "بمالي أفعل ما بدالي" ، و"جنينة الحيوانات البشرية"، و"أوكازيون"؛ ففي مسرحية "سميراميس" لا يستحي من توجيه السباب إلى شخصية "كبير الكهنة" ، و"الإمبراطور"، في محاولة لكشف زيف السلطة ومن تعتمد عليه في تحقيق

---

(1) انظر: نجوى عانوس: **مسرح يعقوب صنوع** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)،ص:4.

(2) تمارا ألكسندروفنا: **ألف عام وعام على المسرح**،ترجمة: توفيق المؤذن(بيروت:دار الفارابي،1981) ، ص : 87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مآربها، من وجهة النظر الماركسية التي ترى أن "رجال الدين .. كانوا يتكلمون باسم الله، كي يؤمنوا مصالحهم كمستثمرين"[1]. ولم تسلم "سميراميس" طوال المسرحية من سخريته وتهكمه اللاذع المعتمد على المفارقة مع أصلها الأسطوري المتمثل في كونها حمامة، أو نشأت وترعرعت في سرب حمام، فيردد جملاً من قبيل :"يخرب بيت عشة فراخك وحمامك"[2]، و"السلطة للفرارجية"[3].. وكذلك في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" التي لم يتوان فيها "الخلبوص" عن ممارسة هواياته تجاه شخصياتها؛ سواء أكان "السائح" أم "السائحة" في الفصل الأول، أم "الملك" و"الوزير" في الفصل الثاني..

ويأخذ فعل الأرجزة في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" جواً فانتازياً ضمن سياق مخيلة المسرحية التي تستهدف تعرية مفاهيم السلطة التقليدية بوضعها في أجواء أراجوزية تتبدى في حركة وحوار الشخصيات التي تمثل السلطة؛ كحركات "الملك" الدالة على سذاجته تارة وغباءه أخرى؛ لكنه يبدو مع وزيره في نهاية الأمر وكأنهما مطية لقوانين لا يدركون كنهها؛ بل إن الحركات الأراجوزية التي تكشف عنها إرشادات عبد الحكيم الإخراجية تخلع عنهما صفة الملك أو الوزير وتوجههما إلى حقيقة كونهما دمى أراجوزية لا يسوغ تحركها أي منطق. ونفس الكلام يقال عن وزير وملك مسرحية "لص الملوك"، وخاصة حين يتحول الوزير في النهاية إلى أراجوز يستجدي الملك الذي كشف عن مصير القانون وكيفية تنصيبه حينما قرر

---

(1) لينين : ماركس، إنجلز ، **الماركسية** (موسكو : دار التقدم ، دت) ، ص : 630.

(2) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**،ص:73.

(3) نفسه،ص:74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستغناء عن وزيره ببساطة؛ لأنه وجد من هو أكثر منه حنكة فـــي فـــن السرقة والاحتيال..

ومن تقنيات الأراجوز التي برزت في نصوص عبد الحكـــيم مـــشكلة فعلا مسرحيا : تقنية الضرب؛ والضرب أحد الملامح الرئيسة في درامـــا الأراجوز؛ وتستخدم ضد الشخصيات الأجنبية؛ خاصة الجندي المملوكي أو التركي الذي كان يراعى حين تصميم دميته أن تكون عريضة القفى؛ لتدل على شدة غباءه، ولينهال عليه الأراجوز بضرباته.. لكن عبد الحكيم وظف هذا الفعل بشكل عكسي؛ في تماش مع معطيـــات الواقـــع المعاصـــر؛ إذ أصبحت الشخصيات الشعبية العربية هي التي يُمارس عليها فعل الضرب؛ فالخلبوص يُهدد ويضرب على قفاه من السائح في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي". وكذلك في مسرحية "اللي يشبع ينطح" يضرب الحكيم "الملك عبيد" على قفاه.. وتتحول أداة الأراجوز العصا إلى قنابل ذرية ونابالم ومسدسات وطائرات وغير ذلك في مسرحيات "بمالي أفعل ما بدالي" و"اللـــي يـــشبع ينطح" و"جنينة الحيوانات البشرية" ..

وبرزت تقنية الضرب في الفعل المسرحي لتجسيد الصراع بين الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة؛ إذ تسعى الأولى لأرجـــزة الثانيـــة وامتهـــان كرامتها؛ كما في مسرحية "اللغز"؛ حين يضرب المعلم العامل "عبده" رغـــم تنفيذه ما طلبه منه. وكذلك في مسرحية "أوكازيون" يضرب المعلم تابعـــه، وكذلك يضرب شخصية فتحي حين مطالبته بحقوقه هو وفرقتـــه.. ولكـــن القدر غالباً ما يكون رحيماً بهؤلاء الضعفاء؛ فتتحول الدفة إلـــيهم؛ ســـواء بالحظ كما في مسرحية "اللغز"؛ أو بتكشف الحقائق المصحوب بقدر كبيـــر

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من الحظ أيضًا في مسرحية "أوكازيون" حين يكتشف "فتحي" أن "روحيـــة" التي هو في منزلها والدته؛ فتقوم بدفع ما يطلبه "المعلم" لفسخ العقد المـــذل بينه وبين "فتحي" وأعضاء الفرقة..

بقي أن نشير إلى اتفاق مصادر الموضوعات عند عبد الحكيم وعنـــد فنان الأراجوز؛ فكلاهما اعتمد على قضايا الواقع الساخنة بطريقة مباشـــرة موضحا تمرده ورفضه للسلبيات بجراءة وإرهاص بما هو آت .

ثالثاً : التقنيات الوظيفية لراوي السيرة الشعبية.

تعد السير الشعبية أقرب فنون الأدب الشعبي للمسرح؛ إذ تنطوي على العديد من المشاهد التمثيلية التي كان من الممكن أن تؤدي إلى وجود فـــن مسرحي.. ويناط أداء السيرة الشعبية برواة؛ لكل واحد منهم أسلوب وطابع مميز في الأداء؛ لكنهم يتفقون في بعض السمات المتعلقة بطريقـــة شـــكل الأداء؛ فهم لا يستعينون بكتب أو ورق مطبوع، ودائما ما تصحبهم الربابة التي يعزف عليها بعد كل بيت أو أثناء الإنشاد (مؤثر موسيقي) [1].

وللمتلقي أهمية خاصة عند هؤلاء الرواة؛ للدرجة التي قد تـــؤثر فـــي السيرة ككل؛ من ذلك ترجيح أن تكون "نهاية السيرة بقتل أبطلها جميعاً، فلا غالب ولا مغلوب؛ لأن من كانوا ينتصرون لأبي زيد حرصـــوا علـــى أن تكون تلك النهاية في استماعهم إلى الراوي الشعبي، والعكس بالطبع صحيح بالنسبة لمن كانوا ينتصرون إلى الزناتي".[2]

---

(1) انظر :إدوارد وليم لين : **المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم**، ترجمة : عدلي طاهر نور ، ج2 (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس 1998) ، ص : 66.

(2) محمد جبريل: **البطل في الوجدان الشعبي** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر 2000) ،ص:8.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتكاد السير جميعا تتفق من حيث مضمونها المتمثل في "عدم جـدوى الحل الفردي لأية مشكلة؛ سواء كانت فردية خاصة أم اجتماعية عامة، وأن هذا الحل لا تبدو جدواه إلا بموقف جماعي يقره ويقويه"[1]؛ بمعنـى أنهـا ترتبط بالجماعة؛ الأمر الذي جعلها "محل إسقاط متميـز.. فالبطولـة فـي السير لا تنحصر في القضايا الشخصية للأبطال؛ بل تأخذ بعداً قومياً عندما ينطلق أبطالها في الدفاع عن حدود الوطن ضد الأعداء المتربصين به"[2]. وتمر السيرة فنياً بثلاث مراحل، الأولى وهي مرحلـة الفروسـية، وفيهـا يتحول البطل من المغامرة الداخلية إلى المغامرة الخارجية. والثانية تعنـي بخروج البطل من قضيته المأساوية إلى قضية تحقيق ذاته فـي مواجهـة الشر. وأما المرحلة الثالثة فهي المرحلة الأسطورية التي تتجلى فيها قدرات البطل الخارقة وتحديه لقوى الزمان ومحدوديـة المكـان فـي مواجهـة الأعداء[3]. ومثل هذه المراحل تثرى الفعل المسرحي والدرامي بما تحملـه من لبنات يمكن بناؤها وفق ما يريد الكاتب وصانع العرض (المخرج) .

وتضمنت نصوص عبد الحكيم أربعة نصوص اسـتمدت مقوماتهـا الفنية كليا من ثلاث سير شعبية؛ الأول بعنوان "الملك معروف" **(1964)** ، والثاني بعنوان "اللي يشبع ينطح" **(1997)** هما في الأصل تنويعتان لـسيرة واحدة مندثرة.. يقول عبد الحكيم :

"الملك معروف بالادا أو باليانا.. أي قصة يتعاقب فيها الشعر والنثر.. تتناول حياة ملـك طوبـاوي، أو اشـتراكي

---

(1) رضا غالب ، نفسه، ص : 221.

(2) نجوى عانوس : **الملحمية في مسرح يسري الجندي** (القاهرة: مؤسـسة الطـوبجي للطباعـة والنشر 2001)، ص : 95.

(3) انظر : فاروق خورشيد: **الجذور الشعبية للمسرح العربي** ، ص : 625

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خيالي. من اسمه تواترت تعبيرات المعروف وإتيانه. لكنـــي أرجح أنها سيرة مندثرة أومتآكلة، أو مهملة، ضاع جـــسمها الأكبر وتلاشى في النسيان من الذاكرة الفلكلورية.. ذلك أني حاولت بالقدر المتاح تعقبها وجمع مأثوراتها .. ومما لاحظته هو مخالطة ومشابهة ذلك اليوتوبي الخارق الجود والعطـــاء (معروف) مع شخصية فلكلورية عربية أخرى.. يبدو أنهـــا بدورها بقايا سيرة مندثرة؛ ذلك أن كلتيهما تتطرق لحـــروب القبائل وعلاقات قرابية شعائرية أو علاقة أنساب. كمـــا أن كلا الملكين ــ معروف وعبيد الغالبة ــ تعرض لشعائر أو طقوس انتقال ذات صبغة اجتماعية طبقية، أي مـــن حيـــث سقوطه من أعلى درجات التسلط الطبقي لأحـــضان الفاقـــة والعوز والهوان والعبودية، كما أن كليهما قام بصبغ نفـــسه في (دن النيلة) لكي يهب ويعطي نفسه بإرادته لضيوفه مـــن الشعراء .." [1]

وجاء توظيف السيرتين، ذات الأصل الواحد، في ســـياقين تـــاريخيين متباعدين؛ الأولى في النصف الأول من ستينيات القرن الماضي والأخرى في أواخر تسعينياته، في ظل ظروف سياسية وتوجهات أيديولوجية متباينة؛ وهو ما أثر بشكل مباشر على كيفية المعالجة الفنية والطرح الفكري؛ فـــي تطبيق واع لنظرية الانعكاس (الغير مرآوي) .. ومفهوم الانعكاس تجلـــى فيما أوضحه ماركس في اختزاله للهدف من الأعمال الفنية/المسرحية فـــي عكس العلاقات الاجتماعية، وتصويرها كما هي ؛ فتصوير " المجتمع القائم على الاستغلال والظلم، والكذب تصويراً دقيقاً لابد أن يؤدي إلى القـــضاء

(1) شوقي عبد الحكيم : **السير والملاحم الشعبية**، ص : 270.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عليه"[1] ، ويجب أن يتم ذلك دون تدخل من ذات المبدع في شيء؛ لأن "تصوير الحقيقة بلا رتوش تكفي في حد ذاتها، وأن كل تدخل من جانب المؤلف مجازفة قد تضعف المضمون، وتبرز فيه العنصر الذاتي والمثالي، وتزيف المعنى"[2] . ونجد مثل ذلك عند لينين، وتحديداً عند تناوله لأعمال تولستوي بالنقد والتحليل؛ إذ أعجب بها، ووصفها بأنها أشبه بالمرآة الثورية[3]. ومثل ذلك نجده ــ أيضاً ــ في أعمال جدانوف و بليخانوف، ففي أعمالهما إلحاح واضح على ضرورة أن يعكس الأدب الواقع الاجتماعي؛ فبليخانوف ــ مثلاً ــ يرى أن "الخلق الفني في كل عصر يرتبط على الدوام وثيق الارتباط بعلاقات ذلك العصر الاجتماعية"[4] ؛ من منطلق أن نقطة الانطلاق في الفن والأدب تكمن في التعبير عن ميول المجتمع وطبقاته .

وقد أصبحت صورة المرآة رمزاً للبيان الخاص بالأدب الواقعي الاشتراكي[5]، وعلى الناقد الماركسي، بناء على ذلك، البحث عن المضامين الاجتماعية، وصور الصراع الاجتماعي، ومدى قدرة المبدع على عكس حقيقة العلاقات القائمة في المجتمع داخل العمل الأدبي والفني.. يعني ذلك

---

(1) كارل ماركس : **الأدب والفن في الاشتراكية**، ترجمة : عبد المنعم الحنفي (القاهرة : مكتبة مدبولي، 1977) ، ص :101.

(2) نفسه .

(3) انظر: بيير مارشيه : "لينين ناقداً لتولستوي"، ترجمة : عبد الرشيد الصادق محمودي ، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج :5 ، ع :3 ، أبريل : يونيو 1985)، ص ــ ص : 140 ــ 155 .

(4) انظر: جورج بليخانوف : **الفن والتصوير المادي للتاريخ** . ترجمة : جورج طرابيشي . (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1977) ص : 60 .

(5) انظر: جي بوريللي: "اجتماعية الأدب ، حول إشكالية الانعكاس" ، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 5، ع3 ، أبريل : يونيو1985) ، ص : 79

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أن الفن والأدب عند أصحاب نظرية الانعكاس انعكاس للوضع الاجتماعي، وتطلع لما يجب أن يكون عليه هذا الواقع...[1]

نتج عن الإشكالية السابقة (الانعكاس) إشكالية أخرى هي (الالتـــزام)؛ فالفن/المسرح عند الماركسيين له وظيفة ، وفيه التزام ، وكـــل توجهاتـــه تتلخص في تقوية الوعي الاجتماعي والطبقي ، والإسهام في تغيير الحيـــاة تغييراً ثورياً .

وقد شهد مفهوم الالتزام خلافاً بين الماركسيين[2]، فماركس ذهب إلى أنه ما دامت الاشتراكية هي النظام السائد في المجتمـــع ، فعلـــى الأديـــب والفنان أن يعبر عن حياة المواطن البروليتاري كما كان الأدب قبـــل ذلـــك يعبر عن حياة البرجوازي[3]، ويتفق معه في ذلك لينين ، مؤكداً أن موهبة الفنان ، ليست ملكاً له، بل للشعب وعاملاً مهماً في النـــضال مـــن أجـــل الاشتراكية[4]. بينما يقف بليخانوف موقفاً رافضاً لمقولة الالتـــزام أو الأدب

---

(1) محيي الدين صبحي : **دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي** (بيروت : المؤســـسة العربيـــة للدراسات والنشر ، 1980) ص : 79 .

(2) حول ذلك تفصيلاً ، انظر:

ـــ عبد المنعم تليمة : **مقدمة في نظرية الأدب** ، ص ـــ ص : 209 ـــ 211.

ـــ رمضان الصباغ: "بين الفلسفة والنقد ، الماركسية والالتزام" ، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج5، ع4، يونيو: ســـبتمبر 1985) ، ص ـــ ص : 111ـــ 181.

ـــ تيري إيجلتون: "الماركسية والنقد الأدبي"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القـــاهرة: الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ، مج5، ع3، أبريل: يونيو 1985) ، ص ـــ ص : 32 ـــ 53 .

ـــ رجاء عيد : **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** (الإسكندرية : منـــشأة المعارف ، 1988) ، ص ـــ ص : 173 ـــ 187.

(3) انظر: كارل ماركس، فريدريك انجلز: **الأيديولوجية الألمانية**، ترجمة: فؤاد أيوب (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، د ت) ، ص : 30 .

(4) انظر: جورجي كونتين : **لينين والتحزب وحرية الإبداع**، ترجمة: محمد مستجير مـــصطفى. ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن (القاهرة: دار الثقافة الجديدة، د ت)،ص:149 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الهادف، وهاجم رواية "الأم" لمكسيم جوركي **M.Gorky**؛ بسبب التزامها وهادفيتها؛ مؤكداً أن وظيفة الناقد الماركسي هي في الأساس الشرح والتفسير، وليس التوصية، أو وضع أهداف للفن، ورسم طريق للفنان[1] ، ولكن الغلبة كانت للاتجاه الأول الذي يرى أن الالتزام عنصر ضروري في الأدب والفن.

ومن الماركسيين المصريين نجد سلامة موسى يؤكد على حتمية وأهمية عكس الأدب والفن للواقع الاجتماعي؛ حين دعا صراحة إلى ضرورة ارتباطها ارتباطاً عضوياً بالحياة الاجتماعية[2]. والأهم في هذا السياق نتاج المعركة النقدية التي نشبت بين محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس من جانب ، وطه حسين ، والعقاد وأنصار الاتجاه التقليدي في الفن والأدب من جانب آخر، وذلك في عام **1954**م ، وقد جمع محمود العالم وعبد العظيم أنيس مقالات هذه المعركة في كتابهما "في الثقافة المصرية"[3]، وكانا قد دخلا هذه المعركة بأسس نظرية أهمها : ضرورة ارتباط الأدب / المسرح بقضايا الواقع المباشر. ورأى العالم أن الالتزام ليس حداً لحرية المبدع، "أو قيداً عليها، بل إنه تعميق لهذه الحرية بالوعي والنضال، بالتثقيف الثوري والمشاركة الثورية التي تؤهله بدورها لمزيد من الوعي بحقائق الحياة "[4].. وأكد عبد العظيم أنيس على أنه "من واجب

---

(1) انظر: فتحي أبو العينين:"التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية؛التراث والمنهج"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج2، ع4،3، يناير : يونيو 1995)، ص : 184 .

(2) انظر: سلامة موسى : **الأدب الشعبي** (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، 1965)، ص:141.

(3) عبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم: **في الثقافة المصرية**(القاهرة : دار الثقافة الجديدة ط3، 1988).

(4) محمود أمين العالم: **ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة** (الجزائر:منشورات وزارة التعليم العالي ، دائرة النشاط الثقافي ، د ت) ، ص : 14 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأديب .. أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله، نظرة تعبر عن فهم متكامل لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعه الخاص، وتجاوبه معه، فالأديب ــ في مصر مثلاً ــ لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلاً إذا كان قد نشأ في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديباً قاهرياً، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه".[1]

ورؤية محمود العالم وعبد العظيم أنيس السابقة لمفهوم الالتزام نجدها متواترة بقوة في خطابات النقد الماركسي ، في تطبيقات ماركس وإنجلز القليلة ، وبليخانوف، والنقاد الأوربيين المعاصرين لهما.. [2]

وعلى هذا النهج جاءت مسرحية "الملك معروف" التي أعلت من التوجهات الاشتراكية؛ خلال مرحلة ساد اعتقاد بين الماركسيين المصريين بأن " السلطة الناصرية سلطة على رأسها مجموعة اشتراكية، وأن واجب الثوريين هو الاندماج في هذه المجموعة الاشتراكية"[3] التي تقترب رويدا من الماركسية اللينينية[4]. واستمر هذا الاعتقاد حتى بعد هزيمة **1967م**، وهو ما أكده محمود العالم؛ حيث أفصح عن أن سلطة الثورة/عبد الناصر فيما بعد الهزيمة، "ومن خلال الممارسة النضالية، أخذت تنضج خبرتها

---

(1) عبد العظيم أنيس ، و محمود أمين العالم ، نفسه ، ص : 31،32.

(2) حول المفهوم ذاته عند النقاد الماركسيين الأوربيين المعاصرين لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، انظر:

ــ تيري إيجلتون : **الماركسية والنقد الأدبي**، ص ــ ص : 32 ــ 53

ــ رمضان الصباغ : نفسه، ص ــ ص : 111 ــ 181.

(3) طاهر عبد الحكيم : **الأقدام العارية** (دار ابن خلدون ، بيروت ، د.ت) ، ص: 19.

(4) الرفيق أحمد : "هدفنا إنقاذ الوطن من سلطة التبعية، لا إنقاذ النظام من ورطته"، **مجلة النهج** (القاهرة: ع 12 ، السنة الثالثة ،1986) ، ص : 58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفكرية والعلمية، وتتأثر بالفكر الثوري ــ أعنى الماركسية ــ بل تقترب بخطوات كبيرة منها ، وخاصة جمال عبد الناصر"[1].. ويدعم قوله برد للرئيس جمال عبد الناصر على أحد أعضاء اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي في اجتماع لهم، قبل وفاة عبد الناصر بقليل؛ يقول :

" .. أعلن جمال عبد الناصر في وضوح وحسم أن الثورة يسارية. بل قال عن نفسه: أنا يساري متطرف. وأكد أنه لا مكان لليمين المتطرف الذي يشكل العدو الداخلي للثورة ".[2]

فجاءت الملك معروف لتؤيد التوجهات الاشتراكية ــ وخاصة فيما يخص قضية الملكية والاهتمام بالطبقات المعدومة من الشعب ــ وتكشف عن أعدائها من بقايا النظام الإقطاعي القديم المتطفلين والمنتفعين من السلطة ممثلين في الوزير وزوجة الملك معروف نفسه؛ وهذا حقيقي؛ فرغم إنجازات الثورة ساءت الأحوال؛ إذ استغل الضباط الأحرار مناصبهم في تكوين الثروة، وأصبحوا فئة جديدة بديلة عن الإقطاع[3].. وأوضحت المسرحية صعوبة الطريق تاركة الأمل في الصبر والمثابرة وبتر السلبيات؛ لكنها تضمنت مع ذلك وجهات نظر وجودية متعلقة بالحرية الفردية؛ فشوقي إذن لم يكن متبنياً للفكر الماركسي في مسرحه؛ ولكنه انتقى منه ومن غيره ما يناسب فكره الخاص؛ وهو ما يفسر أسباب هجوم النقاد الماركسيين واستجاباتهم الرافضة لمسرحياته خلال فترة الستينيات.

---

(1) محمود أمين العالم : **مشروع جمال عبد الناصر بين الحلم والواقع** ، بحث منشور في كتابه : الإنسان موقف. (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2000) ، ص : 367 .

(2) نفسه، ص : 367 ، 368 .

(3) انظر : محمد أنور السادات، نفسه ، ص 211 ، 212

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بينما جاءت مسرحية "اللي يشبع ينطح" لتبكي الشعوب العربية ممثلة في شخص "الملك عبيد الغالبة" التي تحول فيها إلى كلب ينتظر من يرمي له بفتات الطعام؛ كما تناولت بشكل صريح أطماع البيت الأبيض في ثروات الدول العربية.

وجاءت مسرحية "حرب البسوس" في النصف الثاني من تسعينيات القرن الماضي لتجسد تلك الحرب ذات الوقع المختلف في الذاكرة الثقافية العربية؛ معطية دلالات ومردود واسع النطاق؛ حيث تداعيات حرب الخليج المعروفة والمستمرة حتى الآن؛ وتدين المسرحية الحرب بشكل عام ومسبباتها منذ الأزل، في إطار فني يعتمد على الوحدة الحكائية (الشكل المميز للسيرة الشعبية).

والمسرحية الرابعة بعنوان "سعدى ومرعي" ، وهي بالادا شبيهة بعزيزة ويونس، استقلت عن جسد سيرة الهلالية لتحكى منفصلة.. يقول عبد الحكيم في تقديمه للمسرحية موضحا مصدرها :

> "هذا العمل جزء من سيرة الهلالية يختص بالريادة ومأساة الأميرة سعدى بنت الزناتي خليفة والتي قدر لها أن تواجه سؤلا جوهريا، هو: الانتماء للوطن أم الحرية؟. فما كان منها إلا أن اختارت الحرية، حتى لو تمثلت هذه الحرية في غزاة بلدها تونس ووقوعها فريسة لحب أو عشق جارف طاغي تملك كل حواسها تجاه الأمير الهلالي مرعي.." [1]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي** ، ص : 77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واختيار عبد الحكيم لحرب البسوس ولبالادا من سيرة الهلالية أعطى طابعا عربياً عاماً لقضاياه المعالجة في كلتا المسرحيتين؛ وتحديداً ما يتعلق بحالة العداء العربي العربي؛ فحرب البسوس حرب بين قبيلتين عـــربيتين استمرت أربعين عاماً.. والهلالية سيرة منتشرة عربياً "من المحـــيط إلـــى الخليج.. وليس من دليل على استجاباتها للوجدان القومي أو العربي أعظـــم من.. احتفاظها بخصائصها منذ أواخر العصر الفاطمي إلى الآن.. بل إنها نفذت مع الحروب إلى أواسط أفريقيا وغربها؛ فهي تنشد في نيجيريا وفـــي بقاع أخرى من القارة العذراء"[1] .. وبني هلال قبيلة عربية نقية الجـــنس بدوية الطابع، وأحداثها تستوعب الوطن العربي على اتساعه، كما أنهـــا لا تتركز على بطل واحد.. [2]

وقد اعتمد عبد الحكيم في تشكيل فعله المسرحي لمسرحيتي "الملـــك معروف" و"اللي يشبع ينطح" على الحوار والتعبيـــر الحركـــي الـــراقص للممثلين.. وأما المسرحيتين الأخيرتين فقد اعتمد فيهما على تقنيات الراوي الوظيفية والسردية؛ مع ملاحظة قيام الجوقة في مسرحية "سعدى ومرعي" بدور الراوي؛ فالجوقة هي بديل الراوية في الديثرامب اليوناني[3]؛ حيـــث أفاد من النمطين اللذين يندرج تحتهما راوي السيرة؛ الأول يتحدد في كونه

---

(1) عبد الحميد يونس : **دفاع عن الفلكلور**، ص : 175.

(2) نفسه.

(3) انظر : حسن محسن: **المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر**(القاهرة: دار النهضة العربية 1979) ص: 198.

والديثرامب : "ترتيلة نظمية دينية كانت تنشدها الجوقة الإغريقية التي كانت تتكون من خمسين رجلا مقنعين بجلود الماعز تمجيدا للإله ديونيسوس. وكان الأداء رقصاً إيمائياً تصاحبه نغمات الناي حول تمثال الإله.."

إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص : 129.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

راويا مفارقاً لمرويه، أي أنه يتدخل دائماً فيما يرويه. والثاني هو الـــراوي المتماه الذي لا يتدخل.. والنمط الأول يحتل مساحة كبرى داخـــل العمليـــة السردية المتحكمة في بناء السيرة، أما الراوي المتماه فـــي مرويـــه، فـــإن وجوده بالسيرة جدّ قليل[1].. ونفس الأمر في نصوص عبد الحكيم؛ حيـــث تتجلى وظائف الأخير حين تجسيد جزء ما من الـــسيرة مـــسرحياً؛ فنجـــد الممثلين رواة، وليسوا شخصيات، يقومون بإنشاد الجزء المتعلق بكل منهم دون تدخل في الحدث أو النص الأصلي للسيرة، وكذلك تقوم الجوقة فـــي مسرحية "حرب البسوس" بهذا النمط.. ومن تقنيات هذا النمط التي تبدت في المسرحيتين: التوثيق والوصف، فتقنية التوثيق يستخدمها راوي السيرة في محاولة لإيهام متلقيه بأن ما يرويه تاريخاً موثقاً؛ من ذلك ــ علـــى ســـبيل المثال ــ في مسرحية "حرب البسوس"، وبعد أن يتحدث عن طبيعة الحرب في المجتمع القبلي الصحراوي يوثق كلامه بمقولة ليعرب بن قحطان، أول من تكلم بالعربية..

"الراوي : مفيش غير قبائل ذكورية متجبرة بتغير على بعضها
نهار وليل.. وزي ما سبق وقال جدنا الأكبر يعرب
بن قحطان:
أيها الناس : إن لم تقاتلوا الناس قاتلوكم
وإن لم تسبوهم سبوكم
فليس جمعاً خير من جمع
وليس جند خير من جند ..." [2]

---

(1) انظر : صالح جديد : **البنية الفنية للسير الشعبية العربية، دراسة في البناء السردي لـــسيرة الظاهر بيبرس، مجلة التراث العربي** (دمشق: اتحاد الكتاب العـــرب، ع104 ، كـــانون الأول 2006)، ص:272 .

(2) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص : 58.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتقنية الوصف تتبدى في قيام الراوي بوصف مشاهد المنازلات وأعمال الفروسية وغيرها؛ فيصف ما دبرته الجليلة للزير سالم، ويصف قتل كليب للناقة السائبة، والعديد من المنازلات بين الأبطال، ثم يصف بعد ذلك المنازلة التي تمت بين "الخليفة الزناتي" و"دياب بن غانم" ونتائجها. وتقوم الجوقة بهذه الوظيفة في مسرحية "سعدى ومرعي" سردا أو غناءً..

أما عن النمط الأول (المتماه) فتكاد تقنياته تهيمن على كلتا المسرحيتين؛ مثل الاعتبارية والتمجيدية التي تتأتى بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السيرة وأفعالهم التي يراهن عليها الراوي في التأثير على مستمعيه؛ يتجلى ذلك مع مطلع السيرة، وفي التمهيدات للتعريف بالأبطال، ويلجأ الراوي إلى هذه الوظيفة لتحديد الأهمية الاعتبارية للسيرة بإيضاح المقاصد المحددة مسبقاً..[1]

وأما الوظيفة التمجيدية ؛ ففيها يلجأ الراوي إلى تمجيد بطله لينال أهمية خاصة لدى المتلقي؛ وهذه الوظيفة شارحة ومتممة للوظيفة الأولى، فإذا كانت الأولى اعتبارية وعامة، فإن التمجيدية تعمل على التخصيص..[2]

وقد جاء التوظيف الاعتباري والتمجيدي في مسرحيتي عبد الحكيم بنكهته الساخرة؛ مهد لهذا الجو مفردات سيميائية؛ فالراوي يدخل و"بيده ربابته وبالأخرى قناعه أو طرطوره الهزلي"[3] ؛ فوفرت سيمائية الإكسسوارات كونه راويا؛ لكنها جعلته مهرجاً أيضاً.. أما في مسرحية

---

(1) انظر: عبد الله إبراهيم: **السردية العربية**، ص : 144.

(2) صالح جديد : **نفسه**، ص : 268

(3) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس**، ص :53.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"سعدى ومرعي" فقليلا ما تتبدى هذه الوظيفة؛ فالعلام في إحدى جمله يصف الزناتي بأنه "فارس فرسان تونس والقادر على تصريف دفة أمورها".[1]

وتندرج التقنيات البنائية (التنسيق ــ الإلحاق ــ التوزيع/الانتقال ــ التأويل) تحت وظائف النمط الثاني؛ وتعنى تقنية التنسيق قيام الراوي بتنسيق أحداث السيرة لجعلها متناسقة حول البطل، وهي في مسرحيتي عبد الحكيم متوفرة؛ فالأحداث متناسقة حول بطل المسرحية الأولى (الزير سالم) وتحديداً في كشف إرهاصات اتخاذه قرار الحرب وعدم عدوله عنه، وفي الثانية تتناسق الأحداث حول أبطال المسرحية الأولى "سعدى ومرعي" ؛ لكن هناك بطلاً جديداً (أفرزه دخول السيرتين أو البالادتين إلى عالم المسرح) استولى على الجانب الأكبر من توظيف هذه التقنية، وهو الواقع؛ الأمر الذي يقود إلى تقنية التأويل، والتي تعني قيام الراوي بإيجاد علاقة بما يرويه وما يريد أن يوصله لمتلقيه من دلالات، وهو ما نجده عند راوي "حرب البسوس" في محاولة من عبد الحكيم لإعادة "إنتاج مرويات معينة بما يوافق عصره ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه. وهذا التمدد الدلالي لتلك المرويات هو السبيل الوحيد لإغنائها وتخصيبها وإضفاء مزيد من الأهمية عليها".[2]

وتتأتى تقنية الإلحاق بقيام الراوي بإلحاق جزء من الحدث بجزء كان قد قدمه؛ نجد ذلك في مسرحية "حرب البسوس" حيث يستخدم الراوي لتحقيقها تعبيرات من قبيل : "زي ما قلنا"[3].. ووضح استخدامه لتقنية التوزيع؛ بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الأحداث، أو

(1) شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي** ، ص : 58.

(2) عز الدين إسماعيل : **توظيف التراث في المسرح**، ص : 178.

(3) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص : 58، وانظر ص 60.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حسب علاقتها بالشخصيات، ثم ينظم تتابع الوقائع في كل محور؛ بما يجعل وقوعها متوازياً وكأنها تحدث في زمن واحد؛ من ذلك على سبيل المثال حين يتحدث الراوي عن استعداد "الجليلة" وتآمرها على "الزير سالم" في نفس الوقت الذي يكشف فيه عن حياة "الزير" الغارقة في الملذات؛ واضعاً أمام متلقيه صورة زمنية واحدة لموقفين مختلفين.. [1]

رابعاً : أثر تقنيات صندوق الدنيا في تشكيل الفعل المسرحي ..

لجأ عبد الحكيم إلى صندوق الدنيا محاولاً تقديم السيرة في قالب مسرحي مصري(شعبي)، وتعتمد تقنيات صندوق الدنيا أساسا على الصورة المتحركة التي نراها خلف العدسات المتعددة، وعلى الراوي صاحب الصندوق. فالوسيط الفني هو العدسة التي تعرض القصص المصورة، أي عن طريق الصور، وبالتدخل من جانب الراوي الذي يشرح ويعلق على الأحداث يملء الفجوات الفنية؛ فيقدم بصوته الأحداث التي المصورة.. [2]

وقد برز هذا التكنيك في مسرحيات عديدة ، وهو يتداخل مع إحدى مهام الراوي في المسرح الملحمي، وتحديداً تقنية (التعليق) التي يعلق فيها الكورس/الراوي في المسرح البريختي على ما يدور في الخلجات النفسية أو الذهنية للشخصية (الاستبطان) التي تسهم في حادثة ما؛ بينما تقوم هذه الشخصية بفعل صامت ينم عن التفكير الذي يستغرقها[3]، وهو ما توضحه

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص : 56.

(2) انظر: عادل العليمي : **مسرح الفلكلور المصري المعاصر** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005) ، ص : 235.

(3) انظر : بامبر جاكسوين : **الدراما في القرن العشرين**، ترجمة : محمد فتحي (القاهرة : دار الكاتب العربي، دت) ، ص : 37.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإرشادات المسرحية.. وهذه التقنية أفادها بريخت من مسرح النو الياباني واستخدمها في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"..

ولكنها هنا، ترجع إلى الأصل الشعبي المصري؛ خاصة وأن جل مسرحيات عبد لحكيم تنهل من مفردات فن وأدب ذلك الأصل؛ ويمكن التأكيد على أن تكوين الفعل المسرحي في مسرحيات "سعدى ومرعي" و "حرب البسوس" و"الملك معروف" لا يختلف كثيرا عن صندوق الدنيا؛ إلا من حيث الاختلاف الطبيعي بين الصندوق والمسرح؛ فالصندوق يكتفي بالتصوير بينما المسرح يتم فيه التجسيد أو التمثيل البشري للشخصيات؛ فحرب البسوس تتكئ على أشكال السرد السيري من جانب الراوي، وفي "سعدى ومرعي" على إنشاد الجوقة لنص السيرة الشعبي؛ في ظل حلول للتقنيات السينوغرافية للمسرح والأداء التمثيلي لبعض المواقف (في مقابل الصور في الصندوق)؛ فكأن المتلقي في تلقيه للمسرحية يدخل داخل إحدى الصناديق، إن جاز التشبيه، أو يتحول المسرح حينذاك إلى صندوق دنيا كبير..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الخامس..

(تقنيات ا لمسرح الغربي)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول..

تقنيات المسرح الوجودي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في مطلع القرن العشرين والعقود التي تلته تغيرت الذائقة النقدية وطرأ تغير على الطرح الفني وتلقيه، وظهرت اتجاهات عدة تحاول جميعها استدراك ما يترائى من نقص عن سابقتها. وجاءت الحرب العالمية الثانية لتساعد تماماً على هذا التحول.. ومن أبرز الاتجاهات الفنية التي ظهرت على الساحة العالمية حينذاك: (الاتجاه الوجودي)؛ إذ "صارت كلمة (وجودي) كلمةً دارجة، وهي تدلّ على حركة حقيقية فلسفية وأدبية جسّدها في تلك الآونة *جان بول سارتر* **Jean - Paul Sartre (1905 ــ 1980)** وهي تعتمد على اليقين التالي: الوجود يسبق الجوهر **L' existence precede l'essence** الفرد ليس مبرمَجاً، إنه يبني حياته بحسب خياراته الخاصة، وعليه أن يتحمّل مسؤولية ذلك"[1]..بمعنى أنها نشأت من الشك في القيم والمبادئ الإنسانية الموجودة والتمرد عليها؛ ففي أسطورة "سيزيف" لـ : *ألبير كامو* **Albert Camus (1913 ــ 1960)** ظهر موقف الإنسان المعاصر من عالم انتفت منه كل المعايير؛ فأخذ يعيش في عزلة، وتملكه إحساس الغربة والعجز؛ فحاولت الوجودية إظهار التناقض بين الإنسان ومجتمعه..

وتجلى الفكر الوجودي في أعمال ***سارتر*** (والتي من أهمها: الذباب ــ الحلقة المفرغة ــ المومس الفاضلة ــ موتى بلا قبور).. وكذلك في أعمال *ألبير كامو* المسرحية (أهمها:"كاليجولا ــ سوء تفاهم ــ حالة حصار).. وتقدم هذه الأعمال موقف الإنسان من لا منطقية الواقع وعبثية الحياة وخوائها في مضمونها العام، أما من ناحية الشكل فقد التزموا بالمنطقية والحوار الموضوعي..

---

(1) ماري غابرييل سلاما : "قرن من الأدب"، ترجمة :عدنان محمود محمد ، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق: ع125 ، شتاء2006) ، ص:125

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفيما يلي سنحاول التعرف على تقنيات المسرح الوجـــودي التـــي أثرت في تكوين الخطاب المسرحي عند عبد الحكيم، وهي موقفه الرافض للمورث السلبي المقيد لحرية الفرد من وجهة نظر وجودية، وثنائية النهاية (تعددية الاختيار) في عدد من مسرحياته، ثم إحساس شخـــصياته بالـــذنب والعجز..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : رفض الموروث (السلبي) وتعددية الاختيار..

أثرت أفكار الفلسفة الوجودية في مسرح عبد الحكيم نوعاً ما، فرفض منذ بداياته المسرحية أشكال الموروث التي تعطل حرية الفرد؛ متفقاً مع *سارتر وكامي* في رؤيتهما للإنسان الذي " يجب أن يكتشف لنفسه القيم التي تناسبه، لا أن يسلم زمام ذاته لما يتوارثه مجتمعه من مفاهيم للقيم" (1) ؛ فمثلاً فكرة الإيمان بالقدر والمكتوب هي الركيزة التي تقوم عليها مسرحيتي "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي".. وتحفلان نفس الجو العام للموالين.. ففي "حسن ونعيمة" يبدأ الموال بالفرشة التالية :

"لو كنت أعلم بأن الوعد مداري
لا كنت أطلع ولا أخط قط من داري
أرضى بقليله وأقول للقلب متداري
داري على بلوتك يا اللي ابتليت داري.." (2)

يتضح من الفرشة السابقة جو الخنوع والاستسلام للمكتوب ومحاولة تفاديه المستحيلة، وهو نفس الجو العام الذي نسج عليه عبد الحكيم مسرحيته، لكنه لا يساير هذا الاعتقاد، وإنما يرفضه، فنعيمة ترى أن حسن مشارك في عملية قتله باستسلامه للمكتوب؛ إذ ذهب إليه وهو على علم بالمكيدة التي تدبر له؛ رافضة الحجة الدرامية الكلاسيكية التي تجعل من

(1) إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص : 192.

(2) شوقي عبد الحكيم : **أدب الفلاحين** (القاهرة : دار النشر المتحدة 1957) ص : 119.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القدر "مشجبا تعلق عليه الشخصيات تعاستها أو سعادتها حين لا تجد تفسيراً للأحداث المحيطة بها"[1]..

"حسن : أنا كنت عارف اللي حصل. من ساعة ما أهلك
طبوا بلدنا وجوني علشان أروح بلدكم أغنـــي
فيها أنا كنت حاسس إني مش هارجع..
نعيمة : يبقى لك يد في اللي حصل .." [2]

ونفس الاتهام يتكرر تجاهها؛ حيـث يعـد "الأب" و"الأم" مجـرد وجودها أثناء تنفيذ الجريمة مشاركة فيها؛ لأنها لم تمنعهـا، الأمـر الـذي تحاول "نعيمة" رفضه طوال المسرحية..

"نعيمة : أنا كنت بعيد .. ملمستوش..
الأب : لكن كنت موجودة. وليكي يد في اللي حصل.." [3]

ونعيمة في رحلتها للوصول إلى تلك القناعة تنتزع نفـسها ــ كمـا الإنسان الوجودي في مسرح سارتر[4] ــ من ماضيها الزاخر لتقف أمامـه موقفاً محايدا؛ فتتكون أمامها مجموعة من المواقف، بدءا من موقف والديها من "حسن"، مرورا بموقفها هي منه وذكرياتها معه، وموقفها من الجريمة، نهاية بموقف "حسن" نفسه من جريمة قتله.. وينتهي هذا القلق بـأن تثـور

---

(1) مدحت الجيار : **مسرح شوقي الشعري، دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية الـنص** (القاهرة : دار المعارف 1992) ، ص : 225 ، 226.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 113.

(3) نفسه ، ص : 87.. وانظر : ص 88، 90، 91، 92، 93 / 120 ، 121، 122.

(4) انظر: عبد الفتاح البارودي : "ماذا في مسرح سارتر؟"، **مجلة المسرح** (القـاهرة : ع 39 ، مارس 1967) ، ص : 44.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على مسببها؛ وهو (الاستسلام للقدر والمكتوب) موضحة الطريق لنفسها ولمن حولها ..

"نعيمة : السكة إننا نمشي ومنبصش لورا .. ما اقدرش أعيش معاكم ولا مع الميتين.. أحضن الشر بإيديا وأقول دا مكتوب..

البنات الثلاث : احنا معاكي يا نعيمة..

العجائز : انت بتطلعي من جلدك يا نعيمة. جلدك.

نعيمة : أنا هاطلع من جلدي." (1)

وبذلك تخرج نعيمة من حالة القلق الوجودي الذي اعتراها منتزعة نفسها من ماضيها ومحددة موقفها الآني الذي ينبني عليه المستقبل بكامل إرادتها، دون أن تتيح فرصة للآخرين بالتأثير على قراراها مهما كان تعبيرهم لها ثقيلا (بتطلعي من جلدك) وغير ذلك من العوامل التي تفرض على غير الوجوديين فرضا يجعلهم آلات محددة لها وظائف ودوائر لا يحيدون عنها.. (2)

ومثل هذه النهاية الاختيارية (الوجودية) ليست بالشيء الهين؛ إذ ينتج عنها مسئولية ضخمة؛ فنعيمة لم تختر لنفسها فقط، بل اختارت لغيرها من الناس/البنات الثلاث، بمعنى أن اختيارها أصبح له قيمة ومعنى؛ فكأنها أشارت إليهن باتباعها لتتحمل بذلك مسئوليتهن..

ونفس الأمر مع "شفيقة" في مسرحية "شفيقة ومتولي"؛ حيث شكل التفكير في ماضيها بمواقفه المختلفة (علاقتها مع هنادي ــ انحرافها ــ

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 127 ، 128.

(2) انظر : دريني خشبة : **أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات** (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة ، دت) ، ص : 298 ، 299.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نصائح متولي المهملة ــ موقف الأب منها وموقفها منه) .. وتختلف "شفيقة" عن "نعيمة" في الاختيار، حيث اختارت الأولى الاستسلام للمكتوب عكس الثانية.. "نعيمة" رأت أنها ضحية للمحيطين بها (المجتمع) ، بينما رأت "شفيقة" أنها مشاركة مخطأة وتستحق العقاب.. ومع ذلك حافظ عبد الحكيم في نهاية مسرحيتيه على ثنائية/تعددية الاختيار؛ ففي مسرحية "حسن ونعيمة" ترفض العجائز الخروج عن التقاليد والمعتقدات التي كونتهم وأصبحت جزءا من ذواتهم؛ بينما تقرر الفتيات الثلاث الخروج عنه واتباع "نعيمة".. وفي "شفيقة ومتولي" تختار شفيقة الاستسلام للمكتوب (قتل متولي لها) كنوع من التطهير النفسي لخطأها الأخلاقي/السقطة التراجيدية، في حين تختار هنادي الثورة على الموروث ويتبعها في ذلك والد شفيقة..

وثنائية النهاية أحد تقنيات الفن الوجودي الذي يتميز بأنه فن إشكالي يريد أن ينبه المتلقي لمشكلات لا يزعم بأنه قادر على حلها؛ من منطلق أن المشكلات عند الوجوديين غير قابلة للحل، ومن ثم ينشغل بالصدى الميتافيزيقي والأخلاقي للسلوكيات الإنسانية، انطلاقا من التسليم بأن كل مصير هو مصير خاص، ولكل إنسان حقيقته الخاصة، وأن أي مرجع خارج عن الإنسان لا يمكنه تحديد مصيره.. وتبقى وظيفة الفن الوجودي في أن يضع شخوصه في صميم المشكلة تاركاً إياها تبحث عن الطريق من خلال معاناتها إلى أن تصل إلى اختيارها[1].. يتحقق ذلك على مستوى الخطاب المسرحي والتلقي؛ فسارتر أكد على ضرورة أن يضع الكاتب أمام

(1) انظر: إبراهيم علي: "نظرية الأدب الوجودي"، **مجلة الموقف الأدبي** (دمشق: ع 335، آذار 1999)، ص:44.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عينيه حرية متلقيه[1]؛ ولأن مسرح عبد الحكيم ليس مسرح البطل الفرد أوالنموذج فجل نهاياته متعددة..

ويشتبك رفض الموروث السلبي مع حقيقة العلاقة الوجودية بين الفرد والآخرين في مسرحية "سعدى ومرعي" التي تختار فيها "سعدى" عدوها على حساب وطنها عن اقتناع؛ بعد أن وقفت أمام سؤال جوهري في معاناتها المسرحية المستمدة من السيرة الهلالية الشعبية المعروفة، وهذا السؤال هو: الحرية أم الوطن؟. وكان لها أن اختارت الحرية بما يعنيه هذا الاختيار من التعامل مع الغزاة والانضمام لصفوفهم، بل وقعت في حب أحدهم..

"الجارية: وانت في إيه تعمليه يا أميرة سعدى؟. دا احنا حريم.

سعدى : أنا مش حريم. دا أنا مسئولة عن الوطن دا . وفي مأزق . مش عارفة أتصرف. أنا صحيح ما أقدرش أتخلى عن مرعي، لكن العلام حول حياتنا هنا في الوطن إلى جحيم.." [2]

فهي أولا ترفض النظرة الموروثة للمرأة.. ثم تصف الآخرين (العلام ورجاله) بوصف وجودي سارتري (الجحيم)؛ لتصبح بهذا الاختيار في نظر الآخرين من بني جلدتها: خائنة. ولكن الغريب هو تباين نظرة الهلالين لها؛ خاصة بعد مرض حبيبها "مرعي" وتولي "دياب" القيادة خلفاً له وإثبات قدرته على إنهاء الحرب لصالح الهلالين بقتله لوالد "سعدى"التي

(1) انظر: رجاء عيد : نفسه، ص : 210

(2) شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي**، ص:88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يراها: "خائنة. قحباء"[1]؛ لتنزل كلماته وأفعاله كالصاعقة عليها؛ فتبدأ في صراع وقلق وجودي آخر انبنى على اختيارها الأول؛ إلا أن حياتها تنتهي على يد فرد من الجماعة التي اختارت الانضمام إليها نهاية تراجيدية.. يوضح لنا ذلك في أحد جوانبه اختلاف الحكم على الأشياء من فرد إلى آخر ولو داخل الجماعة ذات الأهداف والمصالح الواحدة، وبأن موقف المحيطين بالفرد يؤثر على حريته الفردية، وهو الأمر الذي تنبه له سارتر في أواخر أطروحاته؛ حين ذهب إلى أن حرية الإنسان ورغبته لا تعيش في فراغ فتأثير الآخرين موجود[2].. وغالباً ما يكون تأثيرهم في مسرح عبد الحكيم على غير هوى الشخصية الساعية للحرية، ومترتب في ذات الوقت على اختيارها الشخصي، كما في مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة"؛ حيث أكدت "المرأة" أنها ضحية اختيارها..

"المرأة : أنا اللي جيت . وبرجليا اتدليت ..

الجوقة : بتقولي بإرادتك ورغبتك نزلتي..

المرأة : أيوة . بإرادتي ورغبتي. [3]

وفي مسرحية "الملك معروف" يطلب "الملك معروف" من الشعراء الرحيل معهم فيرفض "الحكيم" هذا الطلب؛ فيرد الشعراء على الحكيم مطالبين إياه بضرورة ترك حرية الاختيار للملك..

"الملك معروف : خدوني معاكم

الحكيم : خليك..

الشعراء: خليه على راحته..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سعدى ومرعي، ص** : 115.

(2) انظر: أحمد أبو زيد:"جان بول سارتر،دراسة تمهيدية"،**مجلة عالم الفكر**(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عدد يوليو ــ أغسطس ــ سبتمبر 1981)، ص ــ ص:3 ــ 20.

(3) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموؤدة**، ص:88.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكيم : راحتك".[1]

وعالج عبد الحكيم المفهوم الخاطئ لأفراد الشعب المصري تجاه "الصبر" وتحججهم به كمانع له عن الفعل الثوري وتحقيق الذات في مسرحية "ملك عجوز"..

الملك : اقتلوه في عينيه بالطلسم

سعدان : حوشوه. المارد..

الملك : موت اسمه الصبر، قطعوه... احنا صحيح لازم نصبر عشان نعيش . لكن منصبرش عليه، الشر.

سعدان : هو دا الطلسم ".[2]

وإذا كان الحلم في الموروث الشعبي، في دلالته العميقة، وسيلة تعويضية عن العجز أمام قيود الواقع، أو وسيلة للصبر والانتظار والأمل، فهو بهذا المفهوم مرفوض عند عبد الحكيم؛ فحين تبوح المرأة المختطفة في مسرحية "ملك عجوز" بحلمها المليء بالرموز المعهودة في الأحلام الشعبية قائلة :

"المرأة : أنا حلمت إنه جاي ع الحصان الأبيض وهيفكني ويخلصني وألعب .. كان بيجري بي من فوق الجبال.."[3]

يؤكد لها المختطِف "سعدان رأس الغول" لا جدوى ما تقوله[4].. وفي مسرحية "الأعيان" تصف "ميمونة" مثل هذه الأحلام بـ "الداء" وبأنه يمثل "حاجات ملناش فيها وبتمرضنا".[5]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 213 ، 214.

(2) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 25 ، 26.

(3) نفسه ، ص : 27.

(4) نفسه ، ص : 19.

(5) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان** ، ص : 327.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتعرض الاعتقاد في الجان والخوف منهم، والصلة بين الأموات والأحياء، بطريقة تعيق الحرية الفردية؛ ففي مسرحية "رجل أعمـــى"؛ يصف "عدنان" أهل القرية قائلاً :

"عدنان : دول ناس بتفكـــر .. فـــي الأرض المـــسكونة،
والحاجات اللي مكتفانا، والدنيا اللي على قرن
تور، والسحالي.."[1]

تبرز رمزية (قرن التور) السحرية .. وكذا (السحلية) فـــي الجملـــة الحوارية السابقة؛ والسحلية هي بديل إسلامي، أو عربي، عن أحد عـــادات القدماء المصريين/ الفراعنة الخاصة بوضع "الجعران" على قلب الميت حتى يمنع قلب الميت من البوح بأفعاله عند محاكمته في العالم الآخر وكي يحظى بالخلود.. وهي أيضا رمز في المعتقد الشعبي ــ منذ أن كانت تحمل الماء إلى سيدنا إبراهيم لترويه أثناء وجوده في النار التي ألقاه فيها النمرود ــ إلى وسيط بين الحياة والموت، بين المرئي واللامرئي ؛ فهي تظهر أكثـــر مـــا تظهر داخل وبين المقابر..[2]

وتبلور رفض عبد الحكيم فعليا في مصير شخصية "عيد" ـــ مـــن منطلق أن الموروث لا يأخذ فعلياً شكل القـــوة المـــسيطرة إلا إذا أعطـــاه الإنسان هذه الصفة[3]ــ حين أودى هذا الاعتقـــاد بحياتـــه بعـــد اســـتغلال الآخرين (الجحيم) متمثلا في شخصيتي "قطب" و "جبريل" له؛ وذلك بتعمد

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى**، ص : 420.

(2) انظر : محمد رجب النجار: **توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط التناص الفلكلوري**(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006)، ص:210، 211.

(3) انظر : حفيظة عبد المنعم : "سارتر والأسطورة اليونانية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج12 ، عدد يوليو : سبتمبر 1981)، ص:177.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأول إصدار أصوات غريبة لإرباك عيد وإجباره على ترك المكان؛ كـــي يتسنى له سرقته؛ مما أفزع عيد وأسقطه في البئر حيث يعمل..

وقد يأتي رفض الموروث بطريقة إخبارية مباشرة، كما جاء علـــى لسان راوي مسرحية "لص الملوك"؛ حيث يقول :

"حاجة أغرب من الخيال ذاته. تراثنا الـــشعبي ده. ونقدر نقول عليه إرثنا أو الوراثة اللي شايلنها طول عمرنا وقايمة على الكلام . كلام ... وإن جيتم للجد: تلات تربـــع الكلام دا مالوش لازمة خالص وعفا عليه الـــزمن. لكـــن نروح فين؟!... دي بلوة.. طين مغروزين فيه. الطـــراش. أقصد التراث.." [1]

ومعظم شخصيات مسرحيات عبد الحكيم ، (خاصة: الكلام / حسن ونعيمة/ شفيقة ومتولي/ المستخبي/الشبابيك) تنتج وعيها على مستوى الدلالة المعرفية من داخل إطار وجودي خالص، حتى لو تمثل هذا الوعي في حرية القدرة على الإعدام، كما في مسرحية "المستخبي"، ويلاحظ أن ممارسة هذه الشخصيات لفعل الاختيار تمجيدا لحرية الإنسان واختياره لمصيره بالمعنى المطلق، لا ينشئ علاقة ملموسة مع المتلقي بظروفه وســـياقاته الزمانيـــة والمكانية/التاريخية والاجتماعية؛ بدرجة تسمح لنا بالقول بأن عبد الحكيم لم يتح لموضوع الحرية في الاختيار سوى التعين في نصوصه لإثارة التأمـــل المجرد في مصائر الشخصيات، دون طرح رؤية ملزمة للمتلقي الذي يغلب لديه اقتناع برفض الشخصيات ومبدعها/شوقي لمثل هذه الموروثات الرافضة للحرية، ومع ذلك يجد نفسه مدفوعاً للقيام بعملية الاختيار وتحديد موقفـــه، تماما كما الشخصيات.

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص : 280 ، 281.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبهذا يكون عبد الحكيم قد حقق أحد أهداف المسرح الوجودي، وهو إثارة المتلقي ودفعه للفعل، وليس تقديم حلول جاهزة له، من جهة، ومن جهة أخرى نهج عبد الحكيم نهج سارتر في ما أحدثه في عالم التراجيديا من تحول بحيث "أصبحت تعبر عن فكرة وجود وحرية البشر"[1] وتحويل الصراع بين القدر والإنسان إلى مفهوم إنساني ينبع من ذات الشخصيات، ولكنه مع ذلك يحد من حريتها ويؤثر في مصيرها باختيارها؛ باعتباره ــ وجودياً ــ "قوة متدفقة من اللاشعور ولا يمكن الصمود أمامها، وتلك القوة مكونة من دوافع غريزية وميول ورغبات تتحدى الإرادة البشرية، علماً بأن الإرادة تعتمد على العقل فقط في قراراتها، والإنسان إذا لم تحركه الإرادة أصبح عبدا لشهواته وفقد بذلك حريته؛ لأن الحرية والإرادة مترادفان".[2]

(1) حفيظة عبد المنعم : **سارتر والأسطورة اليونانية** ، ص:177.

(2) حفيظة عبد المنعم ، نفسه، ص:174.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : القلق الإحساس بالذنب عند الشخصيات ..

تؤدي حرية الاختيار والوعي بالفعل بشخصيات عبد الحكيم إلى الإحساس بالذنب؛ فالنتيجة المترتبة على إدراكهم لحجم المسئولية الكاملة نجدها في الإحساس الذي يسيطر على "نعيمة" بعد أن اقتنعت أن سكوتها عن الجريمة مشاركة فيها؛ مستدعية ما ينمي هذا الإحساس من ذكريات مع أبيها ومع "حسن" (الميت) الذي لم يسلم من الإحساس بالذنب نتيجة لتسليمه بالمكتوب وذهابه إلى حيث يعلم أنه مقتول.. وهو نفس ما يتكرر عند شخصية "شفيقة" إذ يسيطر عليها الإحساس بالذنب نتيجة مسلكها المشين في ماضيها، وإن حاولت إلقاء اللوم على الآخرين في نوع من المراوغة أو الغش ــ كما يسميه سارتر [1] ــ كمحاولة للتقليل من هذا الإحساس؛ فتلقي اللوم كله على هنادي لأنها سبب ضلالها..

"شفيقة : انت السبب .. كل الناس كانت عارفة إن السبب إنت.. " [2]

وتلوم أباها لأنه لم يمنعها بالقوة حين علمه بمسلكها ..

"شفيقة : لو كنت قمت وضربتني .. " [3]

وفي النهاية يسيطر عليها الإحساس بالذنب تماما؛ للدرجة التي جعلتها تنتظر المكتوب وانتقام أخيها..

---

(1) انظر: إسماعيل الملحم : "الوجودية في النقد والرواية والمسرح" ، **مجلة الموقف الأدبي** (دمشق: ع426 تشرين الأول 2006) ، ص : 214.

(2) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 47.

(3) نفسه، ص : 72.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "المستخبي" يطارد الإحساس بالذنب شخصية "المرأة" نتيجة قتلها لزوجها في ماضيها؛ وانتظارها لعودة ابنها الذي لا يعلم بالأمر وتخشى أن يعلم؛ مما أربكها وجعلها تنعزل عن الآخـــرين؛ لأن وجـــودهم وجود جهنمي بالنسبة لها، وإن كان هذا الأمر ليس أكثر من مجرد وهـــم.. وحين عودة الابن وتغير العلائق وبدأه في إدراك ذاته وحريتـــه باختيـــاره الانخراط بالآخرين ومعرفة حقيقة ما حدث لوالده، يتحول إحساس الـــذنب عند الأم إلى إحساس بالعجز؛ الأمر الذي أفقدها صوابها لتقتل ابنها بـــنفس الطريقة التي قتلت بها والده (السم)، لتفوق في قسوتها أم هاملت، ولتعـــيش ما تبقى لها في عذاب وقلق نتيجة أفعالها..

هذا الإحساس بالعجز المتداعي من الإحساس بالذنب يدفع شخـــصية "فتحي" في مسرحية "أوكازيون" إلى بيع والده "وسيم" في مزاد علني؛ لفشله في الحصول على ما يعينه على الحياة من العمل الذي دفعه والـــده إليـــه؛ فعدم حصوله على مبتغاه وتحقيق ذاته دفعه إلى التخلص من الآخر الـــذي فرضه عليه.. ولكن اختيار "فتحي" هنا بوعيه الشخصي وقلقـــه الفـــردي، إضافة إلى طبيعة المواقف التي يتعرض لها، مغـــايرة لأفعـــال "الأم" فـــي مسرحية "المستخبي"؛ فبينما عجزت "الأم" عن التواصل مع الآخرين تمكن "فتحي" من ذلك؛ إذ تبدى له من خلال التجربة أنه لا سبيل للوصول إلـــى حرية فردية دون مراعاة الآخرين الذين يشاركونه الحياة ولو لم يكن هـــو على وعي بذلك، بل إن اختياراته الخاصة وقراراته تجاههم قد تطبق بـــه معهم، وهو ما حدث؛ إذا أصر المعلم (ممثل الآخر) على شـــراء "فتحـــي" وبقية أعضاء الفرقة مع الوالد "وسيم"؛ ليشاركوه نفس المصير، الأمر الذي وضع فتحي في موقف جديد لا يلبث أن يحاول الفكاك منـــه ســـعياً وراء

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حريته الفردية التي ارتبطت وتقيدت بإطاره الجماعي.. وهنا يدرك فتحي الفارق بين الآخر من نفس مجتمعه والآخر الغريب الذي يبتزه ويستغله..

"فتحي : وأنا اللي كنت عاوز أبيعه.. أبيع اللي خلفني وربايني. وأتارينا كنا هنتباع كلنا. وسيم. أبويا ومعلمي".[1]

وفي هذا السياق تؤكد الفلسفة الوجودية "على نحوٍ واضح الأهمية مركزية وعي الفرد بذاته وحالته".[2]

وهذا الفارق في كيفية المعالجة لقضية الحرية الفردية وكيفية تحقيقها هو فارق بين مرحلتي عبد الحكيم، ففي المرحلة الأولى تتجلى الدعوات صريحة ومباشرة نحو الخلاص الفردي؛ فنجد "الملك" في مسرحية "ملك عجوز" يحث شعبه على الفعل الفردي ..

"الملك : بلاش تسندوا على بعض . كل واحد يقف وحده ويعمل حاجة.." [3]

وفي خضم الصراع النفسي بين شخصيات مسرحية "حسن ونعيمة" يؤكد "الأب" على حتمية الحل الفردي كسبيل للخلاص ..

"الأب : كل واحد يقول على نفسه . هي كده العيشة .. كل واحد يقف على رجله يشيل نفسه ويمشي.." [4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 430.

(2) نيوتن ب. ستالكنخت: "الأفكار والأدب"، ت.د.فؤاد عبد المطلب، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، ع 130 ربيع2007) ، ص : 45.

(3) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 26.

(4) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص : 86.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فبينما شكلت الحرية عند "الملك" و"الأب" جوهر الوجود مثلت عند "فتحي" شرط الوجود.ولعل سبب هذا الوعي عند "فتحي" يتلخص في احتكاكه بالعالم الخارجي بأسئلته الشائكة، وتعامله مع أصناف مختلفة من الناس؛ في حين أن شخصيات مسرحيات المرحلة الأولى كانت منغلقة على ذاتها، منعزلة عن العالم الخارجي.. وهذه النقلة في مسرح عبد الحكيم لم تكن عبر الرسالة المعرفية أو السياسية، وإنما كانت من خلال التشكيل الدرامي والمسرحي ذاته، والذي قد يتخيل أن نهاياته لا تتصل بمقدماته؛ خاصة وأنها نهايات غير تقليدية، أي لا يصل فيها البطل إلى حل لإحدى المشكلات؛ لكنها نهايات مرتبطة بشدة بالمشاكل أو القضايا التي تعالجها المسرحيات ولو بشكل رمزي، فالشخصيات في مسرح عبد الحكيم تتوصل في النهاية إلى نوع من الكشف ــ بالمعنى الوجودي ــ لحقيقة الموقف الذي تواجهه، وإن كان هذا الكشف يتبدى لها على المستوى الشخصي/الذاتي أو النفسي. هذا الكشف في حد ذاته ليس سوى اختيار جديد في طريق السعي نحو تخليص الذات من مشاكل المواقف التي تبدأ بها المسرحيات.. ولا يشترط في المسرح الوجودي أن يتحقق هذا الرفض عيانيا على الخشبة أو في النص، وإنما يكفي توضيح الاتجاه الجديد للشخصيات، وهو ما نجده في مسرحيات "ملك عجوز" و "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي" "والكلام" والشبابيك" بصورة واضحة؛ إذ تجري أحداثها في ثنائيات، طرفها الأول يتمثل في حالة الهرب (الشخصية الفرد) من أحضان تكبله وتقيد حريته، والطرف الثاني هو النهاية بمواجهة المواقف المعيقة للحرية في محاولة لجعل النهاية انتصاراً للحرية وتحقيقا لفعل الوجود..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني..

تقنيات المسرح الملحمي (البريختي)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عاصر الألماني بيرتولت بريخت **Bertold Brecht (1898 ــ 1965)** أحداثاً ومواقف قاسية نتيجة الحرب العالمية، كما عانى نتيجة توجهاته الفكرية الشخصية[1]؛ الأمر الذي أثر في مسرحه؛ فجاء معالجاً لقضايا ومشاكل العالم حينذاك من فساد سياسي وغياب الوعي الشعبي ــ في ألمانيا تحديداً ــ مستخدما في ذلك تقنيات مغايرة لتقنيات المسرح الدرامي المعتاد؛ أفادها بريخت من المسرح الأسيوي، ومسرحيات الأسرار، والمسرح الكلاسيكي الأسباني، والمسرح الجزويتي، ومن ركائز فكرية ماركسية/اشتراكية.[2]

وعلل بريخت رفضه للدراما الأرسطية بأنها برجوازية "لا يكتبها ولا يريدها إلا من ينتمي إلى هذه الطبقة وله مصلحة في بقائها وتحكمها، فهي في يده سلاح يقاوم الطبقة الصاعدة العاملة، وهي حين تغرق الإنسان في الوهم إنما تعوق تطوره العلمي التجريبي وتخدر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقات"[3]؛ خالقةً بذلك عالما من الوهم عند المتلقي

---

(1) حول ذلك تفصيلاً ، انظر :

- برتولد بريخت: المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق "مسرح تسلية أم مسرح تعليم؟"، ترجمة: يسري خميس، **مجلة المسرح والسينما** (القاهرة : ع 58، ديسمبر 1968)، ص : 50 .
- بيتي نانسه فيبروهيوبرت هاينن : **برتولد بريخت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية**، ترجمة : كامل يوسف حسين، مراجعة : جميل نصيف التكريتي (بغداد:سلسة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة، 1986)، ص : 10.
- رونالد جراي: **بريخت**، ترجمة: نسيم مجلي (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972)،ص:30/9.

(2) انظر: بريحت : **نظرية المسرح الملحمي** ، ترجمة : جميل نصيف (بغداد : وزارة الإعلام ، 1973) ، ص : 88.

(3) عبد الغفار مكاوي : **مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة، ومحاكمة لوكولوس** (الكويت : سلسة مسرحيات عالمية، العدد السادس 15 مايو 1998)، ص:30.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يصرفه عن التفكير في القضايا السياسية والاجتماعية التي قد ينطوي عليها العمل المسرحي، فيكتفي المتلقي أن يعيش تلك الساعات الحالمة بما فيها من انفعالات وتوتر وهدوء يصرفه عن النظر في أمور الحياة ذاتها"[1] بعد انتهاء تفاعله مع العمل.. من هنا سعى بريخت، من خلال لونه المسرحي، إلى خلق متلقي يراقب الأحداث؛ بإيقاظ "طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة ودون أن يلهب شوقه إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير"[2] ليتحرر من دوره السلبي؛ فاضحا في ذات الوقت نفاق المجتمع البرجوازي؛ فجاء مسرحه ثوريا اجتماعيا يؤمن بضرورة استخدام العقل.. بمعنى جعل عقل المتلقي يقظاً[3]؛ حتى يستطيع أن يفهم ويحكم على الأحداث ومن ثم يسعى إلى تغيير واقعه المحيط به بالثورة والعنف إذا اقتضى الأمر؛ ليتفق ذلك وما ذهب إليه ماركس حين قال بأن الفلاسفة منشغلون بتأويل العالم مع أن المطلوب هو تغييره[4].. وبالتالي غلب الطابع السياسي على مسرحيات بريخت منذ أولى أعماله "أوبرا القروش الثلاثة" والتي حاول فيها إقناع متلقيه بأهمية تحرير أدوات الإنتاج من سيطرة رأس المال، كما تضمنت نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي أيام جمهورية فايمر.

---

(1) عبد القادر القط : **من فنون الأدب "المسرحية"** (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر 1978)،ص:265.

(2) محمد مندور: **في المسرح العالمي** (القاهرة : دار نهضة مصر ، د ت)،ص:16.

(3) عبد العزيز حمودة : **المسرح السياسي** (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، 1971)، ص:64.

(4) انظر:

ـ بامبر جاكسبون:**الدراما في القرن العشرين**، ترجمة:محمد فتحي (القاهرة:دار الكاتب العربي،د ت)، ص:108.

ـ أمين العيوطي: "المسرح السياسي"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج14 ، ع 4، 1984)، ص:86، 87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والحقيقة أن هذا الطابع السياسي لم يتسم بالفجاجة في المعالجة الدرامية التي تعيب عادةً المسرحيات السياسية؛ فلم يعرف عنه القيام بتعليقات مباشرة صادمة، فقد كان يفضل تجنب المواجهات الانتحارية مع الأنظمة التي كان يعيش في كنفها، كما يلمح المرء عنده محاولة مستمرة لمراجعة وتنقيح أفكاره وعدم الارتكان على فكرة واحدة منتهية؛ بمعنى أن ثورته المسرحية كانت عاقلة؛ فإن كان ظاهرها موجهاً نحو زيف المجتمع البرجوازي فإن "باطنها موجه ضد عدم النظام في الكون والفوضى في النفس البشرية. إن ثورة بريخت اجتماعية موضوعية إيجابية، علاجية وواقعية.."[1]

ويشكل التغريب[2] **Verfermdung** حجر الزاوية في نظرية بريخت الملحمية، وهو عنده "تحويل الشيء الذي يجب أن

---

(1) انظر: روبرت بروستاين : **المسرح الثوري**، ترجمة : عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب1980)، ص : 12.

(2) مصطلح **التغريب** في حد ذاته ليس من نحت بريخت؛ ففكرته الرئيسة وجدت قبله بكثير، وهناك من يرجعها إلى مكسيم جوركي الذي حاول جذب انتباه المتلقي إلى مضمون أعماله من منطلق أن المسرح عنده "يجب أن يحمل الناس على التفكير وألا يحركهم عاطفياً"* .. ويرى جون ويللت في كتابه عن مسرح بريخت أنه أفاد ذلك من النقاد الشكليين الروس أثناء زيارته الأولى إلى موسكو عام 1935، والتي شاهد خلالها ممثلاً صينياً يمثل بلا مكياج أو أزياء أو إضاءة واضعاً بذلك مسافة بين حالة التوهم وحالة التلقي الواعي**.. ويرى أحمد عتمان أن مفهوم الاغتراب عند ماركس وهيجل هو ما استعاره بريخت في مسرحه ، وأن كسر الإيهام وجد في مسرح العصور الوسطى، وتحديداً في مسرحيات الأسرار؛ حيث كان للمشاهدين من يمثلهم على خشبة المسرح***..

* إبراهيم حمادة : **آفاق المسرح العالمي** (القاهرة: المركز العربي الحديث للنشر، 1981)،ص:114.

** جون ويللت : "مسرح برتولت بريخت"، عرض وتلخيص : علي شلش ، **مجلة المسرح** (القاهرة : ع 74 ، سبتمبر 1970)، ص : 96.

*** انظر: أحمد عتمان: "قناع البريختية"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2، ع3، أبريل ــ مايو ــ يونيو 1982)، ص:80.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يلتفت إليه من شيء اعتيادي ومعروف ومطروح أمام أعيننا إلى شيء خاص يلفت الانتباه.. ويصبح الشيء البديهي في حدود معينة غامضاً، غير أن هذا يحدث بهذه الصورة من أجل أن يكون مفهوماً أكثر، فمن أجل أن يصبح المألوف مدركاً يجب أن يبرز"[1]..وانتهى بريخت إلى أن التغريب يهدف إلى إبراز الملامح التاريخية بتصوير الأحداث والشخصيات بوصفها ظواهر تاريخية عابرة، وذلك بإفقاد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.. [2]

ويمكن تعريف التغريب ببساطة بأنه عبارة عن وضع مجموعة من الوسائل التي تهدف إلى "اعتراض عملية (اندماج[3]) المتلقي مع الحبكة والشخصية، فتتحول هذه الوسائل في المسرحيات كاستراتيجيات تنشد إجبار المشاهد للتركيز، ليس على ما في القصة، وليس على كيف يتم تبليغ هذه القصة وما هي العواقب المحتملة للحدث".[4]

---

(1) برتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي**،ص:178.

(2) نفسه ، ص:152.

(3) **الاندماج** : " هو عملية امتصاص الممثل في دور الشخصية التي يؤديها. وإذا كان استانسلافسكي في منهجه التمثيلي يدعو الممثل إلى التلاشي ف الدور الذي يؤديه، فإن بريخت يطالب ممثله بعكس ذلك تماما حتى يمكنه أن يخلق أثر التغريب".
إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص : 56.

(4) جون لينارد ، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما** ، ترجمة وتقديم : محمد رفت يونس، مراجعة : أسامة مدني (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 1004، 2006م)، ص : 480.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتحقق التغريب في المسرح الملحمي البريختي عبر توظيف العديد من التقنيات الخاصة التي تعمل على عدم تحقق الإيهام[1] والاندماج في النص أو العرض؛ ففي النص تبرز عدة تقنيات مثل: الراوي، الكورس، الإبعاد الزماني والمكاني، تقسيم المسرحية إلى لوحات، توظيف الأغاني، استخدام الأسلوب الإنشائي، المسرح داخل المسرح. وفي العرض يتبدى الاستخدام الأمثل لعناصر السينوغرافيا ؛ فاستخدم بريخت ستارة المسرح الأمامية كحائط تنعكس عليه عناوين الفصول والأغاني ، ثم يفتح الستار ليتبدى الديكور الذي يختلف عن الديكور الواقعي إذ لا يوضح "مكانية الحدث بالتفصيل .. ولكنه يشير إلى المكانية في إيجاز حتى يتجنب المتفرج الاندماج في الحوادث إذا ما أحس بواقعية الظروف المحيطة بها"[2]..ويتطلب العرض البريختي خشبة مسرح مرنة تسمح بالانتقالات الزمانية والمكانية بسهولة.. والموسيقى عند بريخت لا تخدم العرض أو تقويه، وإنما موقفها مستقل بذاته؛ إنها ــ كما يقول ــ "يجب أن تقاوم بشدة

---

(1) **الإيهام** "كلمة معقدة تستخدم بعمومية، إلا أنها تهتم أساساً بالمناظر والمؤثرات الخاصة (مثل حالات الاختفاء المفاجئ والذبح) وذلك لمحاولة خداع الحواس (وليس العقل) بالمحاكاة أمام المشاهدين. ويمكن أن نقابلها بالمناظر الواقعية التي لا تستخدم ــ على سبيل المثال ــ كرسياً إيهامياً أو مرسوماً، بل تستخدم كرسياً حقيقيا. كما تستخدم عبارة : مسرح الإيهام؛ لتشمل طبيعة العروض بالديكورات المسرحية في كل من مسارح الإحياء ومسارح البروسينوم بما في ذلك المسرحيات ذات الصبغة الطبيعية التي تتطلب مناظر حقيقية واقعية، وفي هذه الحالة فإنها تستبعد الميتاتيترو الذي كان شائعا في خشبة مسرح شكسبير وفي جبهة خشبة مسرح عصر الإحياء، كما تستبعد التقنيات التي لا تصطبغ بالطبيعية مثل مسرح بريخت الملحمي".

جون لينارد ، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما**، ص : 480.

(2) إبراهيم حمادة : **آفاق المسرح العالمي**،ص:60.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ذلك التماذج الناعم المتوقع منها والذي يحولها إلى خادم لا مـــخ لهـــا"[1].. واستخدمت الإضاءة في عروض بريخت كإنارة، حتى لو كان المشهد ليليا، وابتعدت عروضه عن الألوان؛ لتحاشي التأثير في نفوس المتفرجين، ونادى بريخت بجعل مصدر الضوء مكشوفاً أمام المتفرجين ليظلوا مدركين أنهـــم في مسرح[2].. وامتدت الأفكار التغريبية إلى دور الممثـــل علـــى خـــشبة المسرح، لتتغيير وظيفته من مؤدٍ إلى عنصر فاعل في الحـــدث الـــدرامي والفعل المسرحي، فدعا بريخت ممثليه إلى جعل قدر من المـــسافة بيـــنهم وبين النصوص، واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أداءها، وليس فقط تكرارها بشكل ميكانيكي. [3]

وقد كان لهذه التقنيات تأثير في المـــسرح المـــصري؛ خاصـــة مـــع التغيرات التي شهدها بعد ثـــورة يوليـــو 1952 التـــي انتهجـــت ســـلطتها الأيديولوجية الاشتراكية، وتنبهها إلى الدور الذي يمكن أن يؤديه المـــسرح في نقل أيديولوجيتها إلى عامة الشعب[4]؛ وبالتالي تأثر الكاتب المـــسرحي حينذاك بهذا المناخ الثوري، وشجعهم على تبني المبادئ الاشـــتراكية مـــا اتخذته سلطتها من مواقف وإنجازات، كقانون الإصلاح الزراعي، والتأميم، وبناء السد العالي، وغيرها من أحداث جذبت الكتـــاب، القـــادرين وغيـــر

---

(1) برتولد بريخت: "الأرجانون الصغير للمسرح"، ترجمة: فاروق عبد الوهاب ، **مجلـــة المـــسرح** (القاهرة: ع22، أكتوبر 1965)،ص:82.

(2) انظر : رونالد جرام : **بريخت**، ترجمة : نسيم مجلي ، ص : 88.

(3) برتولد بريخت: **نظرية المسرح الملحمي** ، ص: 181 .

(4) سيد البحراوي: **نفسه**، ص : 106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القادرين، إلى الكتابة للمسرح[1]؛ " فنعمان عاشور، ويوسف إدريس، وسعد الدين وهبه، ولطفي الخولي، ومحمود السعدني.. كلهم بدءوا حياتهم كتابا للقصة ثم تخلوا عنها وتحولوا إلى المسرح، أو جمعوا بينها وبين المسرح"[2]، كما تحولت "جميع القصص الناجحة ــ تقريبا ــ إلى مسرحيات. فضلا عن حركة الترجمة التي نقلت للعربية سلسلة طويلة من روائع المسرح العالمي"[3] تفاعل معها الكاتب المسرحي بوعي واقتدار..

وتجلت في كتابات هؤلاء الكتاب التقنيات البريختية لملاءمتها لطبيعة الفترة التاريخية والمواضيع المطروحة على الساحة حينذاك؛ واستمر تواترها في الأعمال المسرحية بعد ذلك بعد أن أثبتت نجاحها.. ومن بينها أعمال كاتبنا شوقي عبد الحكيم ، وسنحاول فيما يلي من صفحات تتبع تلك التقنيات فيها..

1) الكورس

الكورس تقنية مسرحية لازمت المسرح منذ نشأته الإغريقية على شكل الجوقة التي كانت تنقل للمتفرج وصفاً للأحداث التي لا يراها، وتعرفه بمكان وزمان الأحداث، وتعلق عليها، وتمهد للأحداث الجديدة.. وهو عبارة عن مجموعة من المؤدين يتحدثون ويتحركون كشخصية واحدة موحدة

---

(1) انظر :

ــ نعمان عاشور:**المسرح والسياسة** (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986) ص:49.

ــ فاروق عبد القادر: **ازدهار وسقوط المسرح المصري**(القاهرة : دار الفكر المعاصر، 1979) ، ص : 120.

(2) لويس عوض : **الثورة والأدب** (القاهرة : روز اليوسف ، 1971)، ص : 136 .

(3) محمد مندور : "المسرح في عهد الثورة، حاضره ومستقبله"، **مجلة المجلة** (القاهرة: ع91، يوليو 1964)، ص : 26 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تؤدي وظيفتها مجتمعة أو تفاريق.. ويقال إن الدراما الإغريقية نشأت من الجوقة[1] التي كانت تتكون من رجال مقنعين يؤدون طقوساً دينية.. واستخدم إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وآريستوفانيس الجوقة كل بما يوائم طبعه وفلسفته. وانتقل استخدام الجوقة إلى بلاد الرومان وظهر في مسرحيات سينيكا.. ثم عرفها الإليزابيثيون عن الرومانين وتجلى ذلك في مسرحية "جوربودك" **(1562)** التي كتبها توماس نورتون مع توماس ساكفل.. وبعد ذلك أخذ دور الجوقة يقل حتى أصبحت تمثل في شخص واحد كما في مسرحية "هنري الخامس" **(1599)** لشكسبير، ونفس الأمر استمر مع مسرح القرن العشرين؛ ففي مسرحية ت.س.إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية" **(1935)** تتكون الجوقة من نساء كانتبري، وفي مسرحية "منظر من الجسر" **(1955)** لآرثر ميللر تتمثل الجوقة في شخصية واحدة[2].

ثم جاء بريخت وأعاد الكورس في شكل مطور يناسب فلسفته ورؤيته للدراما المسرحية؛ فطوره من مجرد التعليق أو الوصف إلى جعله عنصراً أساسيا في الفعل المسرحي، ورغم تشابه بعض استخداماته مع استخدامات الدراما الإغريقية له إلا أن الوظيفة اختلفت من الحفاظ على الوحدات الثلاث المعروفة إلى محاولة تحقيق التغريب.

وقد وُظف الكورس في نصوص عبد الحكيم توظيفاً ملحمياً بتنويعاته ووظائفه المختلفة؛ فمهد للأحداث مادا المتلقي بمعلومات عما سيتلقاه/سيشاهده مخرجاً إياه من حالة الترقب والقلق المصاحب غالباً

---

(1) كانت الجوقة التراجيدية اليونانية تتكون من اثني عشر مؤدياً من ذكور ثم خمسة عشر بعد ذلك. أما الكوميديا فكانت تضم أربعاً وعشرين مؤدياً.

جون لينارد، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما**، ص:442.

(2) انظر: إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص:91.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لمرحلة ما قبيل بداية الفعل المسرحي؛ ففـــي مـــسرحية "الأعيـــان" يقـــوم الكورس بهذه الوظيفة..

رجل 2 : دا احنا حنشوف الليلة حاجات. حانـــشوف ناس مكشوف عنها الحجاب بتناطح بعض

رجل 3 : بتقول ع الأكل والشرب اللي جوه في الحواصل. دا لسة ع الكوانين والنار من امبارح ..

رجل5 : الأكل دا خليه على جمب. دا ليه سهراية لوحده مش هانشبع منها كلام وحديت من هنا لعزومة السنة الجاية. أنا باقول على اللي حايحصل في عزومة الولي الكبير. الشيخ الجنيدي...

رجل 2 : ويا سلام لما يجي الشيخ عبدالله بتاعنا.

رجل 1 : حاتبقى فرجة العمر.."[1]

فالمتلقي قد علم بأن الحدث يقع في إحدى ليالي (زمان) قرى مـــصر (مكان)، وأن أهل القرية يعدون وليمة كبيرة علـــى شـــرف ولـــي اســـمه "الجنيدي" قادم لزيارة القرية في عادة سنوية.. وأيضا يعي أن هناك اشتباكا ما سيحدث بين شيخ القرية المدعو "عبد الله" والشيخ القادم .. علاوة علـــى أحداث خاصة متعلقة بمسألة الطعام؛ وبالتالي فلن يفاجأ المتلقي حين بروز حدث من هذه الأحداث، وسيقف منه موقفاً عقلانياً نقدياً.. ويتكرر ذلك في مسرحيات "الملك معروف"؛ حيث يعطي الكـــورس للمتلقـــي فكـــرة عمـــا سيحدث إضافة إلى إمداده بمصدر تلك الأحداث .

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:3.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المرأة الأولى : (مواجهة للجمهور) أنا حاقول لكم حدوتة من كلام زمان.. الماضي الحي..

المرأة الثانية : قولي..." [1]

وهو ما يحقق ــ إضافة إلى التمهيد وخطف المتلقي من منطقة الإيهام ــ الإبعاد الزماني بتحديد مصدر الحدث بأنه من الماضي/التراث..

ويوظف عبد الحكيم شخصيات ثانوية تقوم بدور الكورس من حيث التقديم أو التمهيد للحدث وفي نفس الوقت استكمال عناصر المشهد المسرحي دون أن يكون لها ظهور فاعل في النص بعد أدائها لهذه الوظيفة؛ ففي مسرحية "حرب البسوس" نجد حارسان يؤديان هذه الوظيفة في إسقاط مباشر على قضايا وإشكاليات الواقع المعاصر.

"حارس 1 : نعمل إيه؟ حرب جديدة لنج من حروب الملك التبغ حسان اليماني.

حارس 2 : .. بتقول حرب !!

حارس 1 : جديدة نوفي.

حارس 2 : مش كفاية حرب الصين وطيء لاند والتركستان وبلوخستان وطجكستان والشيشان وستان وستان وستان.

حارس 1 : .. مش كفاية أنهار الدم والجتت العربية ..." [2]

وليس شرطاً في مسرح عبد الحكيم أن يكون تمهيد الكورس في بداية المسرحية؛ فقد يتدخل حين الحاجة إلى ذلك؛ كأن يمهد لحدث متصاعد عن الحدث الرئيس خشية أن يندمج المتلقي في العملية الدرامية؛ قاطعاً بذلك

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 176.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص : 41 ، 42.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحدث إضافة إلى تمهيده؛ كما في "حسن ونعيمة" حين يتــدخل الكــورس قاطعاً الحدث بعد لحظة انفعالية عنيفة من "الأم" تجاه "نعيمــة" قــد تأخــذ المتلقي إلى منطقة الاندماج، وفي نفس الوقت يمهد لما سيأتي من (فــلاش باك) مترتب على ذلك الموقف الصدامي؛ حيث تتذكر نعيمة أول لقاء لهــا مع حسن..[1]

وتتداخل الوظائف أيضاً في مسرحية "خوفــو"؛ إذ يقــوم حارســان بوظيفة الكورس التمهيدية للحدث في بداية المشهد الثاني من الفصل الأول في تداخل مع تقنية (التعليق) التي يعلق فيها الكورس في المسرح البريختي على ما يدور في الخلجات النفسية أو الذهنية للشخصية (الاستبطان) التــي تسهم في حادثة ما؛ بينما تقوم هذه الشخصية بفعل صامت ينم عن التفكيــر الذي يستغرقها ــ وهو ما توضحه الإرشادات المسرحية ــ .. وهذه التقنية أفادها بريخت من مسرح النو الياباني[2] واستخدمها في مــسرحية "دائــرة الطباشير القوقازية"..[3]

" المشهد الثاني

جزء من شرفة قصر الملك خوفو. الوقت على دخول المساء. الملك خوفو يأكل بلحاً رطبا من طبق أمامه. يرقب نزول الليل وخلفه أميرة جميلة في مطلع

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص : 94.

(2) مسرح النو: أحد أشكال المسرح الياباني الذي أسسه "كانامي" (1333 ــ 1384) وابنه "زيمي" (1363 ــ 1443) وهو يعكس الشفرات الطقوسية لمقاتلي الساموري، ويتم العرض فيه بواسطة الرجال فقط، وهناك تصميم لخشبة مسرح خاصة بهذا الشكل، وقد أثرت تقنيات هذا المسرح في العديد من نصوص وعروض الكتاب الأوربيين..

انظر: جون لينارد ، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما**، ص : 502.

(3) انظر : بامبر جاكسوين : **الدراما في القرن العشرين**، ص : 37.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

العمر ترقص رقصات بطيئـــة مـــشحونة بأحاســـيس عذراء تعبر عن نفسها بلا صوت وهي ثابتـــة فـــي دائرة ضيقة. تحت الشرفة يقف حارسان..

الحارس الأول : الليل نزل والملك بيبكي.

الحارس الثاني : ومن فينا ما بيعملهاش بالليل.

الحارس الأول : والأميرة بترقص.

الحارس الثاني : .. دا بيحسدها علـــى شـــبابها وحيوتهـــا . بيقولو برة إنه مكتوب عليه يقتلها بإيديه .

الحارس الأول : الملك !..

الحارس الثاني : .. الكهنة بتقول والناس في المعابد والمدينـــة والسوق.

الحارس الأول : يعني اللي بنشوفه صحيح . طـــول عمـــره بيكرهها ويبعدها عن طريقه..." [1]

وتكرر هذا التوظيف في مسرحيات "حسن ونعيمة"، "الملك معـــروف"، "اللغز"..

وشكلت تقنية التعليق (السردي) تقنية رئيسة في مـــسرحية "ســـعدى ومرعي"؛ خاصة وأن عبد الحكيم التزم بالخطوط العريضة للأصل الحكائي المنبثق من سيرة الهلالية، وما تتضمنه من أشياء قد يصعب تجسيدها على خشبة المسرح..

وقد يقوم الكورس بوظيفة الاستبطان فقـــط؛ كاشـــفاً عـــن أعمـــاق الشخصية النفسية وما تخفيه في حوارها من حقائق أو انفعـــالات؛ متيحـــاً للمتلقي بذلك النظرة الخارجية والنظرة النافذة؛ ولتكتسب الشخـــصية بعـــداً

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص: 224 ، 225.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

آخر غير الذي يتبين في حوارها، وضح ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة" ؛ فعندما تؤكد "نعيمة" أنها لم تبك حين مقتل "حسن" يتدخل الكورس قائلاً في لحن حزين:

الكورس : في ناس بتعيط، بتعيط، ومبنسمعهاش... في نـــاس بتعيط، بتعيط، وملهاش دموع".[1]

ووظف الكورس للتعقيب على الحدث وإبـــداء موقـــف منـــه؛ ففـــي مسرحية "حسن ونعيمة" وتحديداً حين تحاول "نعيمة" استنفار ذاكـــرة "الأم" بتأكيدها على وجود علاقة مشتركة بين فعل ذبح الديك وجريمة ذبح حسن، تنكر الأم تذكرها لأي شيء، وتدعي عدم وعيها بما تحاول نعيمة استنفاره فيها.. هنا يتدخل الكورس معلقاً على موقف "الأم" ومبدياً موقفه الموافـــق لموقف "نعيمة" في تعاطف إغريقي في شكل بريختي مع البطل..

"الأم : أنا مش فاكراه..

الكورس : مفيش حاجة بتتنسي كله بيفضل هنا فـــي الأرض. حتى الغدر.

نعيمة : افتكري كويس".[2]

ويتدخل الكورس معلقاً وساخراً على نفس الموقف حين تكراره مـــن "الأب"، الذي يحاول إبعاد شبح التذكر المؤلم للجريمة؛ متكئا علـــى فلـــسفة ومنطق خاص به فحواه أن كل شيء مضى مات..

"الأب : كله بيروح ومابنشوفوش. ننساه. الحلو والـــوحش بنرميه ورا ضهرنا.

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص:90 ، 91.

(2) نفسه ، ص:82 ، 83.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكورس : (يسخر) نرميه. يا ريت. هو في حاجة في الـــدنيا بنعملها ونرميها".[1]

ولكن هذا التعاطف الإغريقي ينتفي تماماً حين يهاجم الكورس "نعيمة" متفقاً مع "الأب" و"الأم" في اتهامهما لها بالمشاركة في الجريمة بالـــسكوت والفرجة عليها دون اعتراض..

نعيمة : انتوا عملتوها وانا واقفة بعيد ..

الكورس : مفيش حد بعيد عن اللي بيحصل.." [2]

وفي مسرحية "الأعيان" يربط الكورس بين أحداث المـــسرحية بغيـــة تحفيز المتلقي على إعمال عقله النقدي والمقارنة بين ما حدث في موقـــف سابق وما يحدث أمامه؛ الأمر الذي يضاعف فاعلية التغريب لتعلقه بالذاكرة الذهنية والمخيلة البصرية في آن معاً..

"الولي : أنت مش قادر تشكمها وتلزمها حدها..

هنداوي : مش قادر ..

الولي : أنت ضرب فيك السوس خلاص.

الطفل : سيدنا بيتكلم عن السوس ومن شوية كان بيتكلم عن النمل".[3]

ويقوم الكورس بوظيفة التأكيد العكسي، أي نفي كلام الشخصية وتأكيـــد عكسه، كما يتبدى ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة" حين تكلم الكورس بلـــسان أهل القرية مؤكدا عكس مزاعم "الأم" التي ملخصها نسيان أهل القرية حادثـــة قتل "حسن"..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص:84.

(2) نفسه ، ص:89.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:3.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأم : .. كل دا نسيناه .. لا عدنا بنشوف الناس ولا الناس عاوزة تشوفنا.

الكورس : احنا شايفين. عينينا مفتوحة على اللي بيحصل. القاتل والمقتول."[1]

ويتدخل الكورس حين تناقض فهم الشخصيات لبعضها قاطعاً الحدث وموضحاً للمتلقي حقيقة ما ترمي إليه الشخصيات؛ فمثلاً في "حسن ونعيمة" تأمر "الأم" ابنتها "نعيمة" بمساعدتها في ذبح الديك احتفالا بالعيد ــ كما هي العادة الشعبية ــ إلا أن نعيمة ترفض في لحظة غياب عن وعي اللحظة الراهنة غرقاً في عذاباتها الناجمة عما أثاره في خلجاتها وذاكرتها مشهد ذبح الديك من آلام جريمة ذبح "حسن" مفصحة في رفضها عن لحظة اللاوعي التي تعيشها؛ ليرتبك الجواب ويبتعد عن فحوى الطلب، (على طريقة : كل يبكي على ليلاه)، فيتدخل الكورس موضحاً المرامي الخاصة بكل شخصية..

"الأم : تعالي عشان تمدي إيدك .. وتساعديني.

نعيمة : أدبحه معاكي! .. وهو بيرفض . اللي عمره ما أذى حد.

الكورس : بتقول ع الديك ونعيمة بتقول على حسن. وكل واحد يقول اللي في نفسه."[2]

قد يأتي قطع الكورس للحدث لتوضيح ما تعنيه الشخصية بالضبط؛ للإحالة دون عملية التخيل والإيهام التي قد تجذب المتلقي؛ من منطلق أنه لا يحق للمتلقي "البريختي أن يستسلم عن طريق الاندماج البسيط في العالم

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:87.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:3.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النفسي لشخصيات المسرحية لمعاناتها العاطفية دون أدنى موقف انتقـــادي"[1]؛ فمثلاً حين تخبر "نعيمة" أمها بأنها لم تكن بجوارهم حين الجريمة واضعةً كلمة مطلقة؛ حيث تقول :" أنا كنت فوق"[2]، فيتدخل الكورس موضحاً المكان الذي تعنيه نعيمة بدقة قائلاً "ع السلالم"[3]..

وأحياناً ينطوي تدخل الكورس في تعليقه القاطع للحدث على إيـــضاح خلفيات اجتماعية (طبقية) خاصة بالشخصية؛ مثال ذلـــك فـــي مـــسرحية "الأعيان"، وتحديداً عندما تسخر لواحظ من حركات الوهم والزيـــف التـــي يلجأ إليها "الجنيدي/الولي" المزيف لتخدير أهل القرية وتكريس اعتقادهم في قدراته الخارقة، فتخبره بأنه إذا كان يمشي على الجمر فهي أيضاً كثيراً ما مشت على "القيالة" (الأرض شديدة الحرارة بفعل شمس القيلولـــة)، وهنـــا يتدخل الكورس كاشفاً عن المغزى وسبب ذلك من جانب اجتماعي طبقي..

"الولي : أنا زمان كنت بمشي على الجمر.

لواحظ : أنا زمان كنت بمشي على القيالة.

الأم : عشان فقيرة

الأب : بنت ناس غلابة.

الطفل : ما عندكيش مداس".[4]

وتجرأ الكورس في مسرحيات عبد الحكيم فشارك في الفعل المسرحي كلما دعت الحاجة إلى ذلك؛ ومشاركة الكورس في المسرح الملحمي تضع المتلقي ناقدا أمام بعض القضايا التي يتم كشفها أمامه من زوايا عـــدة فـــي

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة**، ص:90.

(2) نفسه، ص: 88.

(3) نفسه.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:344.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حالة من الجدل المطلوب في المسرح البريختي[1].. ففي مسرحية "حسن ونعيمة" يتحول الكورس في منتصفها، من ممهد ومعلق ومستبطن وقاطع للحدث، إلى شخصيات تتشابك دراماياً مع الشخصيات الرئيسة (نعيمة / الأم / الأب).. يبدأ هذا التدخل بتحول إحدى الفتيات المشكلات للكورس إلى شخصية "السائلة" الغريبة؛ محولة باشتراكها الخط الدرامي من مجرد تحقيق أسري يتمحور حول جلد الذات إلى ما يشبه ساحة المحاكمة؛ فبمجرد دخولها تأخذ السائلة في طرح الأسئلة والجدل التحقيقي مع الشخصيات وكأنها قاض.. وحين تكشف عن هويتها بأنها "ابنة عم القتيل.. بنت عم حسن"[2] يعود المسلك التحقيقي إلى الجانب النفسي بشكل أكثر عمقاً؛ الأمر الذي يتحتم معه أن تأخذ الشخصيات مسلكاً فعلياً بجانب ذلك الجدل السكوني؛ فيتحول الكورس إلى ثنائية لها رمزها الواضح (الفتيات الشابات: الحاضر والمستقبل / العجائز : الماضي) العجائز يحاولن كبح جماح "نعيمة" عن اختيارها وقرارها الثوري على ما يكبل حريتها من تقاليد وموروثات، بينما الفتيات يقفن إلى جانبها. والمحاكمة في حد ذاتها إحدى تقنيات المسرح الملحمي.

هذه التحولات التغريبية تهدف إلى سبر الأغوار النفسية للشخصيات وكشفها في حالات ومواقف مختلفة، ومن زوايا متعددة، واضعة المتلقي في مواجهة عقلية مقارنة، أكثر من كونها تصاعدات درامية أو رغبة من عبد الحكيم في المحافظة على الوحدات الأرسطية؛ الأمر الذي يجعل استجابة

---

(1) لنظر : نجوى عانوس: **الملحمية في مسرح يسري الجندي** ، ص: 55.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة، ص : 116 ، 117.**

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرفض تجاه كيفيات توظيف الكورس مصير من يتناول هــذه المــسرحية وفق القواعد الأرسطية؛ كما في تحليل بهيج نصار؛ حيث يقول:

" .. غير أن وظيفة الكورس فــي النــصف الأول مــن المسرحية كانت مختلفة تماماً عن وظيفته في النصف الثاني؛ فقد كان أول الأمر مجرد معلق أو شارح يتجه بكلماته وتعاليمه إلى المشاهدين وحدهم.. ولم يكن له دور في تطوير المسرحية.. أما في النصف الثاني فقد انتقل الكورس من أطراف المسرح إلــى وسطه ليلتحم مع أشخاص المسرحية في حوار مباشر؛ وليصبح وحده صاحب الفضل في تطويرها. وهذا التباين الــشديد فــي وظيفة الكورس لم يؤكد وحــدة العمــل المــسرحي وســلامة بنيته".[1]

وفي مسرحية "الأعيان" يشتبك الكورس منذ لحظة ظهوره مع بدايــة الفصل الثاني كمصاحب للشيخ "الجنيدي" في الحــدث، ويــشكل بمفــرده دلالات واضحة، فهو مكون من (أم وأب وطفل) "الأم" و"الأب" يمثلان أبناء جيلهم (الماضي) حينذاك من حيث الانصياع الأعمــى لتعليمــات الــولي والاعتقاد المطلق به وبقدراته دون التمحيص والتأكد من مزاعمــه، أمــا "الطفل" (رمز المستقبل) فلا يكف طوال وجــوده عــن مشاكــسة الــولي والسخرية من تعليماته وكلامه السطحي المفضوح، الأمر الذي يدفع الولي إلى الأمر بتتويهه؛ لتبرز قيم الخنوع جلية لدى "الأب" و"الأم" في موافقتهما على أمر الولي مؤكدين خطأ ابنهما.

---

(1) بهيج نصار: "محاكمة حسن ونعيمة"، **جريدة الجمهورية**(القاهرة:3 يونيو 1965)، ص:11.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الأم : ابني يستاهل

الأب : يستاهل".[1]

ويلعب الكورس في مسرحية "المستخبي" دورا محوريا؛ فهو المحـــرك الرئيس لسلوك الشخصيتين الوحيدتين في المسرحية "الأم" و"الابن"؛ رغم أنـــه غير ظاهر طوال وجود الشخصيتين على ساحة الاشتباك الدرامي، لكنه يظهر فجأة بعد مقتل "الابن" ليقدم واجب العزاء للأم القاتلة في شكل عبثي مكرر..

ويشرح كمال عيد ــ مخرج المسرحية على مسرح الجيب عام **1964** ــ وظيفة الكورس في هذه المسرحية مبرراً الأهمية الدرامية لوجوده بهذه الكيفية قائلاً :

".. لفت نظري أول ما لفت وجود كورس قـــرب نهايـــة المسرحية.. مختلف عن الكورس اليوناني؛ فالكورس اليونـــاني القديم يعلق على الأحداث ويقتضي إبرازه وبقاءه على المسرح منذ بداية المسرحية إلى نهايتها.. بينما وجدت اختلافا يقـــابلني في كورس عبد الحكيم؛ إنه يظهر في النهاية، وبالتالي فليس من حقه أن يعلق أو يفسر أو يشرح أو حنى يستنبط، ثم إن الكورس الحديث يتسم بمسحة بكائية تختلـــف عـــن كـــورس اليونـــان.. وكورس عبد الحكيم ينتمي إلى لنوع آخر؛ فقد كان يمثل البـــشر الناهش الذي يسعى لجر الخراب على الأم وعلى البيت، وفـــي الوقت نفسه، وبطريق غير مباشر، كان يسعى لأن يعرف الابن حقيقة الأمر عن مقتل والده. لكن هذه الحقيقة التي كانت شـــغل الكورس حتى بعد أن عرفها الابن فإنها سعت إلى حتفـــه؛ لأن

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:396 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأم قتلت ابنها ولم تستطع عيون الكورس أن تمنع الجريمة الوحشية التي فعلتها الأم؛ فأين هم إذاً بعيونهم المتربصة؟..

إن عدم ظهوره إنما يعمق المأساة ويزيد من إبراز القدرية التي كان يسعى إليها شوقي عبد الحكيم؛ الأم /المرأة كانت تتوهم أن الناس حواليها، وأنهم يطوقونها بأذرعهم ويرمقونها بعيونهم النافذة، ووجدت أن اختفاء الكورس وسط هذه المشاعر للأم كفيل بأن يحقق على المستوى الجمالي تشكيلا في الفراغ يعادل، بل يعمق، التشكيل النفسي الذي تسعى المسرحية إلى تحقيقه"[1]..

ويكاد الكورس في مسرحية "الشبابيك"، المكون من امرأة عجوز وقطة، أن يشكل خطاً درامياً منفصلاً وموازياً للخط الرئيس؛ خاصة وأن شخصية المرأة العجوز في حد ذاتها شخصية متفردة، غنية الدلالات، باعثة على الإثارة والتشويق، وتشكل ثيمة شعبية يحرص المتلقي على متابعتها، ويضاف إلى ذلك ملازمتها لقطة، وإجراء أحاديث مباشرة معها، ووجود رد فعل مباشر من القطة، سواء بالمواء أو الحركة؛ الأمر الذي يزيد من إثارة هذا الخط، ويربط بين المرأة وبين مفهوم القطة ورمزيتها في الوجدان الشعبي الذي يراها شكلا من أشكال بروز الجان للعيان..

وقد توظف (أصوات) للقيام بوظيفة الكورس، نجد ذلك في مسرحية "خوفو" التي أعطى توظيف الأصوات فيها بعداً دراماً أفصح عن رأي أهل المملكة في تهرب الملك العاجز من تنفيذ طقس الحرق الكنهوتي فيه. وتكرر توظيف الصوت في مسرحية "مرثية الموعودة والمؤودة"

---

(1) كمال عيد: **نفسه** ، ص:145، 155.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتي مثل الكورس فيها بتنويعتيه (الأصوات/الجوقة) الجـنس الآدمـي بشكل عام؛ خاصة وأن ثيمة المسرحية تتمحور حول أسطورة ليليت، أو الخلق، كما جاءت في سفر التكوين.. وبما أن المسرحية تدخل ــ تقريباً ــ في دائرة المونودراما فإن الكورس هنا يلعـب دوراً محوريـاً فـي استمرارية الحدث الساكن وكأنه مجموعة شخصيات تتحاور مع المـرأة حبيسة الجب..

ولا يقتصر دور الكورس/ الجوقة في مـسرح عبـد الحكـيم علـى الوظائف السابقة، وإنما يتعداها إلى وظائف وتنويعات أخرى، منها علـى سبيل المثال رسم لوحات تشكيلية شعبية لملامح حياتية من واقـع الريـف المصري؛ فنجده في بداية مسرحية "الأعيان" وقـد قـام بتـشكيل لوحـة لمجموعة رجال يعالجون (الكلوبات) استعداداً لدخول الليل في القرية. وفي بداية الفصل الثالث نجد لوحة لنساء فلاحات ينخلن الدقيق ويقمن بإعـداد متطلبات الخبز..

وبذا تتراوح وظائف الكورس في مسرح عبد الحكيم ما بين التمهيـد والتعليق والاستبطان والوصف ورسم مناظر/لوحات تشكيلية للبيئة الريفية المصرية. وتتراوح صوره الدرامية وتتعدد، فهم تارة شخوص ظـاهرين وأخرى مختفين وتارة أصوات تناقش وتجادل وتعلق وهو صوت النـاس البسطاء. ويكشف هذا التنوع عن فاعلية الكورس في مسرح عبد الحكـيم ومعظم وظائفه تؤكد عمق التأثير البريختي وتخطي الأسلوب الكلاسـيكي للكورس.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2) الراوي..

يعتبر وجود الراوي من التقنيات الرئيسة في المسرح البريختي، وهو البديل الشعبي العربي للكورس اليوناني؛ فمهامه تكاد تتشابه تماماً مع الكورس ؛ فيمهد للأحداث محدداً مصدرها ومادأ المتلقي بمعلومات عن الشخصية الرئيسة بشكل يمنع المفاجأة حين بداية فعل التلقي الدرامي؛ كما في مسرحية "لص الملوك"؛ إذ يظهر الراوي في بداية المسرحية قائلاً :

"حاجة غريبة .. تراثنا الشعبي دا .. الوراثة اللي شايلينها طول عمرنا قايمة على الكلام. كلام . ... حأقول لكم حدوتة ملتوتة برضه من الحاجات اللي ملهاش لازمة جمعها راجل اسمه هيروديت ونسبها لملك قبله بيجي ألفين سنة، وبتتقال وتلوكها الألسن لحد دلوأت. قال إيه، البنا، البنا اللي بنى قصر الملك الغني قوي قبل ما يموت قال لابنه الأكبر على سر فتح الخزائن الهائلة .." [1]

والحقيقة أن كلام الراوي هنا ليس سوى نقل لرأي وموقف المؤلف التنقيحي للموروث الشعبي.. ويتكرر مثل ذلك في مسرحية "اللي يشبع ينطح"[2]..

وتجلى استخدام الراوي وتوظيفه في مسرحية "حرب البسوس" ؛ حيث يقوم المشهد الثاني عليه؛ فيبدأ بظهوره معلقاً على أحداث المشهد الأول ــ الذي انتهى بمقتل "التبع" وسقوطه فريسة لخدعة "الجليلة ــ ثم يأخذ في

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك**، ص : 385.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص: 7 ، وص: 13 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سرد أحداث جديدة في تقاطع مع تجسيد بعضها مسرحياً وهكذا حتى نهاية المسرحية.

ويمكن أن يكون الراوي شخصية مشاركة في الحدث المسرحي؛ وقد استخدم بريخت هذا التكنيك في مسرحيته "أوبرا القروش الثلاثة" واستخدمه عبد الحكيم في مسرحيتي "سميراميس" و "بمالي أفعل مـــا بـــدالي"، ففـــي كلتيهما تقوم شخصية "الخلبوص" بهذا الدور المزدوج، فيمهـــد للأحـــداث (كراوي) في البداية ثم ينخرط في المسرحية فترة ثم يخرج من إهاب دوره التمثيلي قاطعاً الحدث للتعليق أو الوصف.. وهكذا؛ هذا الازدواج الوظيفي يعني أنه لا يتقمص الدور وإنما يحافظ بوعي على المسافة الفاصـــلة بـــين التمثيل والواقع؛ مما يعني أنه حين مشاركته في الحدث لن يكـــون محايـــداً وإنما هو حامل لأفكار المؤلف، الأمر الذي يضاعف من فاعليته التغريبية..

3) المسرح داخل مسرح / (المسرحية المدرجة)..

المسرحية داخل المسرحية، أو المسرحية المدرجة، إحدى التقنيـــات التي عرفها المسرح منذ زمن بعيد.. ويعرفها إبراهيم حماده فـــي معجمـــه بأنها "عرض مسرحي يقدم جزئياً أو كلياً داخل المسرحية المعروضة، إنه مسرح تجري أحداثه داخل المسرح، والمثال على ذلك وارد في مـــسرحية هاملت (**1600** ق م) لوليم شكسبير؛ حيث نجد في المنظر الثاني بالفـــصل الثالث فرقة مسرحية تؤدي مشهداً تمثيلياً مقصوراً، كما أن مسألة المسرح داخل المسرح يمكن أن تتمثل في ثلاثية لويجي براندللو المسرحية : ســـت شخصيات تبحث عن مؤلف(**1621**)، و: كل علـــى طريقتـــه (**1924**)، و: الليلة نرتجل (**1929**)" [1].. ثم جاء بريخت ليستخدمها كتقنية تهـــدف إلـــى

(1) إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص : 233 ، 234.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كسر الإيهام ودفع المتلقي للتفكير فيما يراه/يقرأه؛ وذلك لهدف مزدوج، شقه الأول يتعلق بالممثل الذي تمنعه هذه التقنية من عملية التقمص التي قد تصيبه؛ إذ يخرج من شخصية إلى أخرى؛ وهذا لا يعني أن يظل بارداً .. كل ما ينبغي عليه ألا تظل عواطفه في الأعماق هي عواطف الشخصية التي يلعبها"[1]؛ الأمر الذي يقود إلى الشق الثاني من غاية هذه التقنية وهو متعلق بالمتلقي واندماجه، فإذا نجح الممثل في تحقيق مهمته البريختية انعكس ذلك على المتلقي فيبتعد هو الآخر عن انفعالات وعواطف الشخصية؛ فالمتلقي في المسرح البريختي مطلوب منه أن يظل بعيداً عما يتلقاه.. والفرق بين الممثل البريختي وممثل المسرح الأرسطي يشابه الفرق بين متلقي كلا المسرحين..

"إن متفرج المسرح الدرامي يقول: نعم، لقد أحسست بذلك.. إن آلام الإنسان تهزني؛ لأنه لا مخرج له؛ هذا فن عظيم.. إنني أبكي مع الباكين وأضحك مع الضاحكين. بينما يقول متفرج المسرح الملحمي : لم أكن أظن هذا قط، هذا واضح كل الوضوح، إن آلام الإنسان تهزني، لكن هناك مخرج بكل تأكيد، هذا فن عظيم، إنه غير عادي، إنني أضحك على الباكين وأبكي على الضاحكين.."[2]

وقد استخدم عبد الحكيم هذه التقنية لهذا الغرض، إضافة إلى جماليات فنية أخرى؛ فنجد في مسرحية "الأعيان" شخصية "الشيخ عبد الله" تخرج من إهاب اللحظة المسرحية التي تؤديها جزئيا لتحكي حكاية حدثت مع شخصية

---

(1) برتولد بريخت : **الأرجانون القصير للمسرح**، ص:82.

(2) برتولد بريخت : **المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق**، ص: 35.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تدعى "مفتاح" سرعان ما يتم تجسيدها، في حين تتحول الشخصيات الأخرى المشاركة في المسرحية الأصلية إلى مجموعة متفرجين في ظل وجود العناصر المسرحية كاملة للمسرحية المدرجة التي تحل محل المسرحية الرئيسة مؤقتاً.. واستخدام هذه التقنية يهدف إلى إثارة عقل المتلقي وتحفيزه على التساؤل ونقد ما يراه، الأمر الذي تحققه شخصية "هنداوي" ــ التي تحولت إلى متفرج ــ بعد انتهاء المسرحية المدرجة حين تقول: " لكن إيه العلاقة بين اللي بتقوله واللي كنا بنقوله؟. إيه الحكاية؟."[1]

وفي مسرحيتي "حسن ونعيمة"و "شفيقة ومتولي" تُوظف هذه التقنية لخلق مواجهة بين الشخصيات الميتة والشخصيات الحية الحاضرة مسرحياً؛ فتخرج "نعيمة" في المسرحية الأولى، وشفيقة في الثانية ــ أيضاً ــ من إهاب اللحظة المسرحية لتعود بالزمن إلى الوراء مجسدتين نفسيهما في لقائين مع "حسن" و"متولي"، وتتحول الشخصيات المشاركة لهما في حدث المسرحية الرئيسة إلى متفرجين.. الأمر الذي يؤدي في هاتين المسرحيتين إلى كشف التداعيات التي تطوق (شفيقة ونعيمة) في الحاضر بعرض حيثياتها ومسبباتها في الماضي..

وتوظف هذه التقنية في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" لتقديم حكاية شعبية مستلهمة من الليالي، وتحديداً تلك التي تتعلق بتنكر الخليفة ووزيره ونزولهما سراً لتفقد الرعية، فالخلبوص يعمل كراوي صندوق دنيا، ويطلب منه أحد السائحين تجسيد حكاية من التراث، فيخرج الخلبوص من إهاب شخصيته منتحلا شخصية خادم الملك، وتظهر شخصيات أخرى وفق ما

(1) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:356.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتطلبه مجرى أحداث المسرحية المدرجة، في حين يتحول السائح وبقية شخصيات المسرحية الأصلية إلى متفرجين..

4) توريط المتلقي في اللعبة المسرحية / (التفاعل):

يركز المسرح الملحمي البريختي على التأكيد المستمر بأن ما يتلقاه المتلقي ليس سوى عمل مسرحي؛ مستخدما لتحقيق ذلك العديد من التقنيات، منها محاولة توريطه في اللعبة؛ إذ أشار بريخت إلى أن المدارس والاتجاهات المسرحية السابقة بشكلها المباشر قد أجهضت العلاقة بين المسرح والمتلقي من منطلق أن البنية الاجتماعية التي يتناولها العمل ويطرح رؤيته حولها تعجز عن التأثير في المتلقي وبالتالي المجتمع.. ومن هنا كانت محاولات بريخت التقنية نحو تقديم مسرح آخر يقوم على التفاعل المباشر مع المتلقي في توريط له يهدف إلى زيادة الإبعاد والتحقق من اللعبة يقيناً[1]؛ والتفاعل "صفة تطلق على عمل فني أو عرض لتعني أنه يتطلب اشتراك المتلقي بفاعلية، وقد تكون المشاركة بسيطة مثل الضغط على أحد أزرار الكهرباء، وقد تكون معقدة؛ كمن يشارك مشاركة تامة في العرض"[2]..

وقد حاول عبد الحكيم تحقيق المعنى الثاني بطرق مختلفة كزرع ممثلين وسط المتفرجين يشاركون بالنقد والتعليق في العمل، الأمر الذي يكسر إيهام المتفرج العادي، وقد يحمس من له تعليق أو رأي على الإدلاء به، وبالتالي إثراء العملية الفكرية والجدالية للعمل.. نجد هذه التقنية في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" حين يأخذ كلا من "الملك" و"الوزير" في أكل

---

(1) انظر : برتولد بريخت: **الأرجانون الصغير للمسرح** ، ص:82.

(2) جون لينارد ، وماري لوكهارست ، نفسه ، ص : 482.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البلح ملقين بالنوى على الجمهور الأمر الذي يثير استياء أحدهم فيرد عليه "الوزير" رداً لا يخفى ما فيه من إيحاءات سياسية مباشرة..

"الملك والوزير : (يأكلان بلحاً ويلقيان بالنوى على المتفرجين)

متفرج : إيه دا!!

الوزير : أطفال الحجارة حد اتبطح؟!."[1]

وفي نفس المسرحية توضح هذه التقنية أصناف المتفرجين والتباين بين غرضهم من التلقي/الفرجة وفهمهم لرسالة المسرح؛ فحين تخرج "السائحة" سلاحها في دلالة أيقونية لما يحدث من الغرب تجاه الدول النامية يصيح متفرجان (مزروعان) مرددين لعبارات ثورية تقليدية، في حين يتذمر ثالث لا يعني لديه المسرح سوى الترفيه و(الرقص)..

"السائحة : (تطلق أعيرتها).

متفرج 1 : (من الصالة) دا تهديد تحت السلاح (يهتف) بالروح بالدم ..

متفرج 2 : يا فلسطين جينالك ..

متفرج 3 : احنا جاين نفرح فين الرقص؟!!

(يرقص).."[2]

وينقل عبد الحكيم في نفس المسرحية ــ أيضاً ــ مستخدما هذه الوسيلة (زرع ممثلين في الصالة) نبض الشارع المصري وموقفه من الحدث المطروح أمامه؛ والذي يحيل إلى مشاكل يعشها؛ إذ يستنكر على

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص:153.

(2) نفسه ، ص:143.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لسانهم اهتمام السائح بالملاحم مستغلاً التلاعب اللفظي والتشابه بين اللحـــم والملاحم ..

"متفرج 1 : يا خواجة خف تعوم .. العالم هنا على لحم بطنها.

متفرج 2 : دي أيام مافيهاش لحمة.

متفرج 1: والعيش . الرغيف المحسن.

متفرج3 : دي اللقمة. القطمة بشلن. وتقولي ملاحم.

متفرج 2 : إيه . لحم!! فين (يحارب بسيفه الخشبي).." [1]

فأحد المتفرجين مستعد للحرب من أجل اللحم (طعام) .. ويستفز عبد الحكيم الجمهور في نهاية المشهد الأول من مسرحية "أوكازيون"؛ حين يقوم بعض المتفرجين(المزروعين) بالاحتجاج على ما يشاهدونه بجمل وعبارات شائعة من جمهور المسرح المصري..

" متفرج 1 : إيه دا؟ دا مسرح دا؟. دي ليلة طـــين!. فـــين البيض؟

متفرج 2 : (مشيرا لرأسه) دا أنا اتبطحت!..

متفرج 3 : هاتوا فلوسنا هو إيه اللـــي بيحـــصل دا؟!.

وجعتوا دماغنا. دا مغص علني..

متفرج 2 : هيسيل فيها دم الليلة..." [2]

وأحياناً يكون توريط الجمهور بلجوء الشخصيات مباشرة إليه طالبـــة منه التفكير في حل لمشكلة أو مأزق تواجهه؛ ففي مسرحية "اللـــي يـــشبع ينطح"، وتحديداً حين يرى "الملك معروف" وفد الشعراء والحكماء قـــادمين

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص:146، 147.

(2) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص:355 ، 356.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وليس لديه ما يضيفهم به، يتجه إلى الجمهور متوسلاً : "هاه، قولوا لي أعمل إيه ؟ دبروني"[1]. وفي نفس المسرحية تتحول الأحداث من الخشبة إلى الصالة حين يرفض"الملك معروف" مضمون المثل القائل "اللي يشبع ينطح" والتي تحاول الشخصيات إقناعه بجدواه؛ فينزل رافضاً إكمال المسيرة معهم ومحتمياً بالجمهور؛ فينزلون إليه ليشكل المتفرجون حين ذلك جزءاً من الفعل المسرحي. ويتكرر مثل ذلك في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي".[2]

5) استخدام اللافتات والخرائط..

استخدام اللافتات والخرائط وما شابه يصيب المتفرج بشيء من التوتر؛ كما أنها "تقدم له فكرة عما هو مقبل علي مشاهدته؛ مما يحول بينه وبين الاندماج"..[3]

وقد استخدم عبد الحكيم هذه التقنية في عدد من مسرحياته؛ منها مسرحية "اللي يشبع ينطح"؛ فحين تقترب الشخصيات من البيت الأبيض يفاجئون بلافتات "النيون، أبرزها لافتة : بمالي أفعل ما بدالي التي تضيء وتطفئ فترة" [4]، مثل هذه اللافتة تجذب المتلقي فاصلة بينه وبين الحالة المسرحية التي تتم أمامه من جانب؛ و محفزة إياه على إعمال عقله في الربط بين مضمونها وفحوى ما يتلقاه فعلياً من جانب آخر؛ كما أن الكلام المكتوب يحمل إيحاءات سياسية تتعلق بأمريكا وتسيدها للعالم لكونها أكبر

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 7.

(2) انظر المسرحية صفحات : 134 ــ 145 ، 146 ــ 147 ــ 151 ــ 135 ــ 155 ــ 175.

(3) نجوى عانوس: **الملحمية في مسرح يسري الجندي** ، ص: 62.

(4) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص :29.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قوة اقتصادية فيه؛ وهو ما يتكرر في مسرحية تحمل نفس العنوان الذي تحمله اللافتة السابقة(بمالي أفعل ما بدالي)..[1]

وفي مسرحية "حرب البسوس"، وفي غمار سرد الراوي للأحداث، يسقط بعضها على الواقع المعاصر ساخراً من استكانة الشعوب وأنظمة الحكم العربية تجاه القوى الاستعمارية والحروب التي تواجهها بمجموعة من الشعارات المعدة والمجهزة لذلك؛ مبرزاً نماذج منها على لافتات ..

الراوي : .... وان حصلت الواقعة عندنا كلام جاهز نقوله لبعض ونكتب يافطات.. آهية (يفرج عليها الجمهور .. مكتوب عليها : لا غالب إلا الله .. الله غالب..." [2]

وتوظف اللافتات في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" للتعريف بوظائف الشخصيات؛ حيث "يدخل كبار موظفي الحديقة والحراس في أثرهم بيدهم شارات تدل على مهنتهم: حارس الفيل، وحارس الأسد، وحارس السيد قشطة، وحارس النعام، وحارس القرود ... إلخ.."[3]

ويبدأ المشهد الخامس من مسرحية "أوكازيون" بداية تغريبية؛ حيث لافتات كثيرة؛ فهناك "واجهة دكان أو محل مكتوب عليها : وكالة عموم الفن والأدب. وفراشة، ومقاولات، وأنقاض لافتة كبيرة كتب عليها بخط واضح : ملك الملوك إذا وهب فلا تسألن عن الذهب"[4] ، إضافة إلى اللوحات العديدة التي منها : "صورة زيتية للمعلم وزوجته وتابعه يقدم له

---

(1) انظر : شوقي بد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي**، ص : 162 ، وانظر ص : 163 ، 164.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس**، ص:71.

(3) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية**، ص:110.

(4) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص:406.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الزهور منحنياً. صور هنا وهناك لزفة المطاهر. وتوابيت سوداء" [1].
ويلاحظ أن هذه المؤثرات الشعبية النابعة من الجو الدرامي للمسرحية، والمكملة له، ستصيب المتلقي بنوع من تشتيت الانتباه وعدم التركيز؛ بما يعني صعوبة عملية الاندماج حين أخذ المتلقي في التفكير ومحاولة الوصول إلى سبب التحوير الذي تعمد إحداثه في اللافتة المكتوب عليها : "ملك الملوك إذا وهب فلا تسألن عن الذهب"؛ حيث وضعت كلمة "الذهب" بدلا من "السبب"، ولم هي ممزقة؛ الأمر الذي سيجعل عملية تلقي الأحداث التالية عملية عقلية مقارنة واعية.

ووظف عبد الحكيم الخرائط في مسرحية "اللي يشبع ينطح" إذ يتأمل الرئيس الأمريكي خريطته الإلكترونية للاطمئنان على مسار طائراته ومعرفة موقعها في تحديد استفزازي تحريضي للمتلقي المصري لما يحمله من دلالات وإيحاءات ظاهرة وغير ظاهرة؛ حين يخبر بأن طائراته "عبرت قناة السويس. دخلت المنطقة". [2]

6) استخدام تعبيرات / مصطلحات مسرحية:

استخدم عبد الحكيم أحياناً تعبيرات مستعارة من عالم المسرح في الدراما الداخلية؛ وهي عبارات تكشف عن حالة التمسرح باعتبارها لعبة تتشكل أمام أعين المتلقين[3]. نجد ذلك في مسرحية "الأعيان" حين يحدد الولي "الجنيدي" للكورس مهمتهم مستخدماً المصطلح المسرحي ومحدداً لهم وظيفتهم.

" الولي: انتو ليه سكتوا؟. انتو مهمتكم إنكم تريحوني. انتو جوقة."[4]

---

(1)شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون**، ص:406.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح**، ص:32.

(3) انظر : نجوى عانوس : **الملحمية في مسرح يسري الجندي** ، ص : 62.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص:338.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" يصف أحد الشعراء حالة الكآبة التي انتابت "عبيد الغالبة" بالحالة التراجيدية[1].. ويتكرر نفس الوصف في مسرحية "أوكازيون"؛ حيث يصف فتحي والده "وسيم" بالتراجيدي لأنه مكتئب دائماً..[2]

وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" تستخدم الشخصيات مصطلحات مسرحية ذاكرين علماً من أعلام النقد المسرحي في محاولة لإقناع المتلقي بأن ما يتلقاه لا يتعدى هذه الحالة المسرحية التي قرأ عنها..

"الخلبوص: مرسح فوري.

الزوجة : على رأي علي الراعي.

السائح : تمام تمام ....

الزوجة : كوميديا دل آرتي." [3]

ومع بداية الفصل الثاني في مسرحية "سميراميس" تعلن بعض الشخصيات الإعلامية عن بداية الفصل للجمهور في إطار درامي بدعوى إيقاظ "الخلبوص" الذي يغط في نوم عميق..

"صحفي 1 : لازم يصحى. الفصل الثاني يا حضرة.

صحفي 2 : كمل ..

المذيعة : الفصل الثاني. ما زلنا سيداتي سادتي نتابع مسرحية الليلة.

صحفي 1 : يا أخينا الفصل بدأ..." [4]

---

(1) انظر : شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 34

(2) انظر : شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص:414.

(3) شوقي عبد الحكيم : **بمالي أفعل ما بدالي** ، ص : 414 ، وانظر ص :148.

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص :51 ، 52.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

7) الإبعاد الزماني (البعد التراثي/التاريخي)..

تقوم هذه التقنية على خلق واقع فني بديل، يبتعد عن الواقع المعاش زمانياً ومكانياً، ولكنه على صلة به من الناحية الدلالية، وتتحقق هذه التقنية عادةً بتوظيف التراث أو التاريخ في اعتماد على التشابه الذي قد يكون موجوداً بين الواقعين الفني (التراثي/ التاريخي) والمعيشي، بين الماضي والحاضر، أو يخلق الكاتب هذه المشابهة ليحقق الإبعاد الزماني البريختي، بمعنى أن المادة التاريخية/التراثية هي في الحقيقة هيكل عظمي يبني عليه الكاتب ما يريد أن يقوله تجاه واقعه؛ "إنه نوع من الاغتراب من أجل الاقتراب".[1]

ولجوء المسرح الملحمي إلى البعد التاريخي في بناءه الدرامي يتيح لمتلقيه فرصة التلقي النقدي؛ وقد استخدم بريخت هذه التقنية في العديد من مسرحياته؛ منها "دائرة الطباشير القوقازية" ؛ حيث يفتتحها المغني/الراوي بإرجاع الحدث إلى "العصور الخالية.."[2]. وفي مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي" يتضح هذا في استهلال المسرحية:

> الممثلة : في هذا المساء سنقدم لكم نوعاً من الحيوان الذي ينتسب إلى عصر ما قبل التاريخ.." [3]

---

(1) رانيا فتح الله : **الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998) ، ص : 17.

(2) برتولوت بريخت : **دائرة الطباشير القوقازية**، ترجمة : عبد الرحمن بدوي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دت)، ص : 41.

(3) برتولد بريخت : **السيد بونتيلا وتابعه ماتي** ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمي نوفمبر 1978)، ص : 156.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"ولا شك أن لجوء بريخت في معظم نصوصه إلى الزمن البعيد، بالرغم من أن أحداثها مستلهمة من الواقع الاجتمـــاعي، يختلف اختلافاً كبيراً عن البنى التقليدية للمسرحية التاريخيـــة أو مسرحة التراث، سواء في ذلك المسرح القديم أو المعاصر.. إن بريخت يقدم الحدث الواقعي على أنه تاريخي أو تراثي، وبذلك يحقق عامل التبعيد، أو التغريب".[1]

وقد تكون هذه التقنية مستخدمة في اتجاهات مسرحية أخـــرى غيـــر اتجاه بريخت؛ إلا أن المعالجة البريختية لها تختلف عن غيرها في إسقاطها لتلك الأحداث على الواقع المعاش في تطبيق للمفهوم الماركـــسي للماديـــة التاريخية..

"إن معالجة برخت للتاريخ مستمدة من المادية التاريخية التي تحدد قوانين تطور المجتمع، بمعنى أن التاريخ من صنع الإنسان، وأن التاريخ هو تطور الوعي من الاغتراب إلى تحرر الإنـــسان من الاغتراب عن طريق نشاط الإنسان من التاريخ.. إن التـــاريخ بما أنه أحد منتجات الإنسان هو بالضرورة وفي الواقع الحاضـــر مغترب نتيجة ظروف الإنتاج في ظل الملكيـــة الخاصـــة وتقـــسم العمل. إن رؤية بريخت للتاريخ تتفق تماما مع المادية التاريخيـــة وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكـــرة الاغتراب كتتكيك، والتاريخية كأحد الوسائل الأساسية في مسرحه الملحمي في مستوى واحد. إن معالجة السلوك الإنساني والعلاقات الإنسانية من زاوية المؤرخ، بمعنى تأريخ الدراما، أو وضعها في

(1) رانيا فتح الله : نفسه، ص : 17.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مستوى التاريخ، هو أحد الوسائل التي يتبعها بريخت في مسرحه لكي يلغي الفجوة التي أحدثت الاغتراب بين النشاطين منذ أرسطو باعتباره التاريخ على النقيض المباشر من الأدب".[1]

وقد وظف عبد الحكيم هذه التقنية في العديد من مسرحياته؛ وقد تبدأ عملية التوظيف التغريبية من العنوان؛ مثل: "حسن ونعيمة"، و"شفيقة ومتولي"، "خوفو"، "سعدى ومرعي"، و "حرب البسوس"، و"سميراميس"؛ فهذه العناوين تضع المتلقي منذ البداية على بعد زمني منها، إضافة إلى أن استدعائها لمخزونه المعرفي بأحداثها وشخوصها سيحرمه من عملية الاندماج.. وعالج عبد الحكيم هذه المسرحيات من المنطلق البريختي في التعامل مع التاريخ والتراث؛ فعالج في مسرحيتي "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي" قضية اتكال الشخصية المصرية واعتقادها السلبي الخاطئ لمفهوم القدر والمكتوب.

وحفلت مسرحيتا "خوفو" و"الكلام" بإسقاطات على الواقع المصري خلال فترة الستينيات، وعلى شخص عبد الناصر (كمدلول متعال[2]) يتبدى

---

(1) منى أبو سنة : "الاغتراب في المسرح المعاصر"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج10، أبريل ــ مايو ــ يونيو 1979)، ص : 164.
وانظر : محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، ص : 2.

(2) المدلول المتعالي ــ المدلول المفارق Transcendent(al) Signified : " حاول دريدا أن يثبت أن الخطاب الأيديولوجي المهيمن يتكئ على وهم ميتافيزيقي بوجود مدلول مفارق، أو متعال، أي محال إليه نهائي، ويكمن في مركز النظام الدلالي، ويتم تصويره على أنه مطلق، وغير قابل للاختزال، وثابت، وأزلي وشفاف، كما لو كان مستقلا عن هذا النظام، وسابقاً عليه. أما كل المدلولات الأخرى الموجودة داخل النظام الدلالي؛ فتعتبر خاضعة، أو تابعة لهذا المدلول المهيمن، المركزي، الذي يمثل المعنى النهائي التي تشير إليه المدلولات الأخرى، أو تتوجه نحوه"..
دانيال تشاندلر: نفسه، ص : 226 ، 227.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في أفعال البطلين "سامي"، و"خوفو"؛ في تعاون مع كافة المدلولات الأخرى؛ فكلاهما عاجز ويحاول أن يواري عجزه في الأولى بالكلام وفي الثانية بالقهر والعنف.

وتناثرت في مسرحيتي "حرب البسوس" و"سميراميس" إسقاطات مباشرة على أحداث معاصرة؛ خاصة الحروب التي يعج بها العالم..

لكن الحقيقة أنه في جميع تلك المسرحيات تأتي الشخصيات (كما هي الموضوعات) التاريخية/التراثية/الأسطورية خلفية لشخصيات اليوم، والإبعاد وسيلة درامية يعالج المؤلف من خلالها الأفكار السياسية التي يريد أن يطرحها بحرية؛ بعيدا عن المساس بسياسات قائمة قد تضره، الأمر الذي يترك المجال مفتوحاً للمتلقي أمام التأويلات التي تتيحها له غنى العلامات المشكلة للخطاب المسرحي..

وقد يأتي تحديد الإبعاد الزماني للمسرحية على لسان أحد الشخصيات أثناء سير الحدث؛ كما في مسرحية "الشبابيك"؛ فرغم أنها تبدأ منذ لحظة موت "البيه" إلا أن الأحداث التي سيتلقاها المتلقي تعود مسبباتها إلى زمان بعيد حسبما أعلنت شخصية "حسنية" في مونولوجها..

حسنية : .. مات خلاص.. أعمل إيه؟ أهرب فين من اللي حصل؟. من سنين وسنين..."[1]

ويحدد "الخلبوص" في مسرحية "سميراميس" زمان الأحداث بأنها منذ "خمس تلاف سنة"[2]. ويقوم الراوي بهذه المهمة في مسرحية "لص

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 135.

(2) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 27.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الملوك"؛ حيث يستهلها موضحاً أن المسرحية هي في الحقيقة "حدوتة ملتوتة من الحاجات اللي جمعها هيروديت ونسبها لملك قبله يجي بألفين سنة"[1]. يتكرر ذلك في مسرحية "اللي يشبع ينطح" حين يوضح الراوي أن الأحداث التي ستتم خاصة بأحد الملوك "بتوع زمان"[2].

8) السرد (رواية الأحداث)..

السرد ركيزة لا يتم المسرح الملحمي (البريختي) بدونه؛ فأحد تعريفاته تنص على أنه "مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلة بعيداً عن الإيهام"[3] الذي يقوم عليه المسرح التقليدي الأرسطي؛ بإخراج المتلقي من حالة الاستسلام التي قد يفرضها عليه الحدث إذا ما كان تراشقاً حوارياً بين عدد من الشخصيات، كما يوقظ انتباهه إلى الأسباب المحركة للحدث..[4]

وكان لاعتماد عبد الحكيم في معظم مسرحياته على التراث الشعبي أثر في جعل السرد عنصرا فاعلا في تقديم بعض جوانب هذه الأحداث ورسم أطرها المختلفة؛ وقد تبدى ذلك في مسرحياته المستلهمة من التراث على مستويين متداخلين، الأول: يغلب عليه حكي الأصل التراثي، والثاني: ربط هذا الماضي بالواقع. طغى المستوى الأول على مسرحيتي "حرب البسوس" و"سعدى ومرعي"؛ حيث يقوم الراوي (في المسرحية الأولى) والجوقة (في الثانية) بسرد بعض الجوانب التاريخية التي تبرز ملامح

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص : 285.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص: 6.

(3) ناهد الديب : "مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث"، **فصول** ، **مجلة النقد الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع4، سبتمبر 1938) ، ص : 268.

(4) انظر : نجوى عانوس:**الملحمية في مسرح يسري الجندي** ، ص:25.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفترة التاريخية الأصلية للحدث؛ في تحديد للجوانب الزمانيـــة والمكانيـــة المختلفة، وبدت معظم مقطوعات السرد، التي يتخللها ــ أحياناً ــ تجسيدا لحدث بسيط يكون قد حكي أو أنشد أو مهد له مسبقاً، بدت طويلة نوعاً ما؛ حيث فرضت الخلفية التراثية للسيرة الفاعلة في تشكيل الخطاب المسرحي تتبع الراوي/السارد لمسار الصراع بين شخصياتها في لغة سردية تغريبية في حد ذاتها تزيد كلما تحول السرد إلى المستوى الثاني الخـــاص بـــربط (إسقاط) الماضي مع الحاضر..

وتندرج مسرحية "شفيقة ومتولي" ضمن هذا المستوى؛ خاصة وأنها تقوم على تقنية الحكي الاسترجاعي للشخصيات المستدعاة من قبورهـــا (شـــفيقة/ متولي/ الأب/ هنادي) لتجاربها ومواقفها الشخصية التي أدت إلى مصيرها..

أما المستوى الثاني فقد احتل الصدارة في مـــسرحيتي "ســـميراميس" و"الملك معروف"؛ تجلى ذلك في الأولى لـــسببين؛ الأول متعلـــق بطبيعـــة شخصية الراوي/الخلبوص ووظيفته المزدوجة فيهـــا؛ فهـــو راو، وأيـــضاً شخصية مشاركة في الفعل المسرحي. والثاني يتمثل في عدم ركون عبـــد الحكيم على سرد الثيمات الأسطورية بقدر إفادته من رموزها ومكوناتها في تفتيت الواقع المعاصر وتعريته دون اقتراح حلول، ربما ترك ذلك للمتلقي..

وإذا كان دور الراوي والجوقة في النموذج الممثـــل للمـــستوى الأول محايداً بدرجة ما؛ فإن الخلبوص في "سميراميس" يبقى منجذباً رغماً عنه إلـــى الشخصيات الأسطورية الأخرى وأسيراً لسلطتهم الرمزية؛ فـــالآخرون هـــم الذين صاغوا مصيره وقرروا مسار حياته ورسموا الإطار العام لهـــا، ومـــع ذلك حرص في سرده على تنضيد المشاهد الوصفية بأسلوب ساخر، فاضـــحاً موقف المجتمع والسياسة العربية بوصفها تابعاً للآخرين ومحل أطماعهم إلـــى

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الدرجة التي بدت فيها الخيارات شبه مضمحلة وعديمة الأهمية؛ وخلال ذلك تتحول لغة السرد من الإيحاء الشفاف والكوميدي/الساخر إلى المباشرة والقسوة والخوف؛ خاصة وأنه شخصياً يبدو عالقاً بين فكرين، أو ثقافتين، يشتتان رؤيته؛ إذ لم يتمكن من الاندماج في بيئته الخاصة كما لم يتمكن من الانقطاع عنها؛ مما عرض رؤيته للعالم إلى التشويش؛ رغم وجود قناعات ومبادئ يحاول التمسك بها.. وعلى الرغم من انضمامه إلى السلطة، في الفصل الثالث، إلا أن علاقته بالأشياء ظلت واهنة وظل الشاغل الأول له مراقبة التنازع السلطوي والسخرية منه دون أن يملك الجرأة على اتخاذ قرار؛ فهو تابع للسلطة حتى في قرار هروبها النهائي يتبعها دون تفكير..

وفي مسرحية "الملك معروف" حاول "الملك معروف" التعبير عن الفوضى التي تعم مجتمع الستينيات من القرن الماضي، وفضح سوء التطبيق الاشتراكي؛ موضحا أن ذلك يرجع في الأساس إلى خلل في علاقات الإنتاج التي أسفرت تداعياتها عن افتقار المجتمع إلى التخطيط العلمي الذي يلبي رغبات الجميع ومن هنا عاش المجتمع في عزلة فردية وشمولية..

> الملك معروف :... وناس كان المفروض انهم نجارين لكن
> حاجات كتير وراهم أكبر منهم دفعتهم على
> وشهم فبقوا نجارين وتجار نحاس وصيارفة!..
> مفيش حد واقف في مكانه الصحيح ..."[1]

وأما المسرحيات التي خرجت عن نطاق الاستلهام التراثي فقد برز في بعضها عنصر السرد؛ كمسرحية "الشبابيك" ، وتحديداً في جمل

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 193.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شخصيتي "حسنية" و"وصفة"، وهو سرد حكائي يهدف إلى وضع الأسباب التي حدثت في الماضي وشكلت مفردات الحاضر الذي تحياه شخصيات المسرحية أمام المتلقي..

9) تقسيم المسرحية إلى لوحات:

كتب بريخت مسرحياته على شكل لوحات/مشاهد متجاورة دون التقيد بقيود الزمان والمكان، وتتألف هذه اللوحات/المشاهد من عدد من الأحداث المستقلة التي تكون في مجملها هدف/أهداف المسرحية؛ فمسرحيتا "الأم شجاعة" و"السيد بونتيلا وتابعه ماتي" اشتملتا على **12** لوحة ، ومسرحية "الاستثناء والقاعدة" تكونت من **8** لوحات.. ومثل هذا البناء الفني يبتعد تماماً عن النهج الأرسطي التقليدي.

جاء ذلك في مسرح عبد الحكيم بشكل مباشر أحياناً؛ بمعنى أنه وضع في نصه ما يفيد ذلك صراحة؛ فمسرحية "أوكازيون" تتكون من ثمانية مشاهد صريحة، نرى في كل منها مكاناً وزماناً مختلفاً؛ ففي الأول "تأثير جو مولد شعبي..هنا وهناك نصبات لخيمات وسيركات..." [1] ويدور المشهد الثاني "داخل حجرة مكياج الأب وسيم"[2]، ثم ينتقل الثالث ليتوغل "داخل خيمة سيرك شعبي، أقنعة وإكسسوارات ومكياج ومرايا وزيطة المولد.."[3]، ثم يرحل بنا الرابع إلى أحد الأسواق الشعبية؛ بمؤثراتها "من بهائم لحمير لمداحين لقردانية.."[4]، وننتقل مع المشهد الخامس إلى "شارع

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 351.
(2) نفسه ، ص : 357
(3) نفسه ، ص : 369.
(4) نفسه، ص : 384.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

محمد علي"[1]، وفي السادس إلى أحد مواقف الأتوبيس[2]. ويتم المشهد السابع داخل "وكالة المعلم.." [3]، ثم المشهد الأخير "داخل قصر روحية الفاخر.."[4]

وقد تتجلى هذه التقنية بشكل آخر؛ كأن يشير عبد الحكيم في بداية إرشاداته إلى عملية التقسيم تلك؛ كما في مسرحية "رجل أعمى" ، التي جاءت في فصل واحد، بطريقة متواصلة؛ إلا أنها مقسمة ضمناً عن طريق تغيير العناصر السينوغرافية؛ فهي مكونة من عدد من اللوحات التي تتنقل الأحداث بينها في تقاطع مستمر عن طريق "تركيز الإضاءة على المكان الذي يخدم الحدث المسرحي الجزئي"[5] حسب إرشادات المؤلف..

وقد يأتي التقسيم بشكل غير مباشر؛ بحيث يكون النص مستمراً دون أي إشارة لفاصل ما؛ إلا أن التقسيم جلي في المسرحية؛ فمثلاً مسرحية "اللي يشبع ينطح" تتكون على المستوى الظاهري من فصل واحد؛ لكنها تنطوي على عدد من اللوحات المنفصلة التي يحددها التغير المكاني للشخصيات، خاصة وأنها شخصيات سندبادية (رحالة)؛ الأمر الذي يحتم تغير الأمكنة والأزمنة؛ حتى يتحقق مرادهم بالوصول إلى البيت الأبيض (أمريكا) ..

وتتكون مسرحية "ملك عجوز" من لوحتين غير معلنتين يتم التنقل بينهما في جمالية مسرحية تجعل كل منهما بعداً للأخرى؛ خاصة وأن عبد

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **أوكازيون** ، ص : 406.
(2) نفسه، ص : 419.
(3) نفسه، ص : 421.
(4) نفسه، ص : 427..
(5) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص : 399.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحكيم قسم خشبة المسرح رأساً إلى مستويين يتم التنقل بينهما وفق سير الأحداث عن طريق الإظلام والإضاءة، وهنا يشكل المستوى المظلم خلفية (تابلوه **Tableau**) [1] أو بعداً مغايراً آخر للمستوى المضيء..

وبتنويعة أخرى جاءت مسرحية "لص الملوك" مكونة من عدد من اللوحات التي تتداخل فيما بينها دون إعلان من عبد الحكيم؛ ليتوالى تقسيم الحدث تلقائيا وفق ما يتطلبه سيره الدرامي..

وفي ازدواجية تغريبية قد تشتمل مسرحية ما على الشكلين السابقين للتقسيم، كما هو حال مسرحية "سعدى ومرعي" التي جاءت في فصلين، اشتمل الأول على أربعة مشاهد والثاني على ثلاثة، صدرها عبد الحكيم جميعاً بكلمة "مشهد" .. وكذلك الأمر في مسرحية "حرب البسوس" التي اشتملت على ثلاثة مشاهد، انقسم الأول إلى ثلاث لوحات وكذلك الثاني، وهو ما توضحه كلمة (إظلام) الفاصلة بين كل مشهد وآخر في نص المسرحية .. هذا على المستوى المباشر في كلتا المسرحيتين. أما المستوى اللامباشر فيتحقق في كون تلك اللوحات والمشاهد ذاتها مقسمة هي الأخرى إلى عدد آخر من اللوحات والمشاهد المتلاحقة التي يربط بينها الراوي أو الجوقة سرداً حكائياً يعتمد على استخدام الفعل الماضي مع وجود إسقاطات على الواقع يستخدم الراوي فيها ضمير المخاطب وليس المتكلم؛ كأن يقول

---

(1) تابلوه / مشهد ساكن / صورة مشهدية : مصطلح يعني ثبات مجموعة من الشخصيات تماماً بلا حركة من أجل خلق تأثير مقصود لصورة أو منظر يشكلوه هم أو يكونون جزءاً فيه.. انظر : جون لينارد ، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما**، ص : 545.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الراوي : "الحكاية هي هي.. زي اللي عندكم انهردا.." [1]؛ فهو منتم إلـــى زمن الحدث وليس زمن تلقيه..

ومسرحية "الأعيان" تتكون من ثلاثة فصول على المستوى المعلن، إلا أن كل فصل من هذه الفصول مقسم إلى عدد من اللوحات المستقلة التـــي تحددها انتقالات وتحولات سينوغرافية؛ فنجد الفصل الأول مكوناً ــ تقريبا ــ من خمس لوحات، والثاني من ست، والثالث من خمس..

وكذلك أيضا مسرحيات "بمالي أفعل ما بـــدالي" و "ســـميراميس" ، و"خوفو" في تركيب وتداخل توظيفي يعني تطبيقاً مسرحياً واعيـــاً لتقنيـــات بريخت الملحمية؛ وتعد تعاقب المشاهد وتداخلها أهمها من ناحيـــة البنـــاء الفني [2]؛ لا سيما استغلال العناصر السينوغرافية التي يشكل كل تغير فيها لوحة في حد ذاتها..

10) توظيف الأغاني:

تلعب الأغنية دورا دراميا هاما في المسرح الملحمي؛ فهي، إضافة إلـــى وظائفها التقليدية المعروفة من تلخيص للحدث و تعليق عليه أو التمهيد لحدث تال، تقوم بتقطيع الحدث مانحة المتلقي فرصة للتفكير العقلاني النقـــدي، كمـــا أنها قد تقف في المسرح البريختي على خط مضاد لما يـــدور علـــى ســـاحة الاشتباك الدرامي[3].. وقد وظفها بريخت في معظم مسرحياته، مثل : "أوبـــرا القروش الثلاث" ، و "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، و"الأم شجاعة" ، و"محاكمـــة لوكولوس، و"الإنسان الطيب"..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس** ، ص : 69.. وغير ذلك كثير في ثنايا هذه المسرحية .. وورد هذا الأسلوب كثيرا ــ أيضا ــ على لسان الراوي في مسرحية "اللي يشبع ينطح"، و "الخلبوص/الراوي" في مسرحية "سميراميس"..

(2) انظر : حون لينارد ، وماري لوكهارست: **المرجع في فن الدراما**،ص:463.

(3) انظر : رانيا فتح الله : نفسه ، ص:21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ووظف عبد الحكيم الأغنية في مسرحياته لأهداف ملحمية(بريختيـــة)؛ ففي مطلع مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" نطالع إرشـــادات المؤلـــف تقول:

"افتتاحية غنائية استعراضية، يشارك فـــي أدائهـــا معظـــم حيوانات وطيور وزواحف حديقة الحيوان.. يغنون جميعاً عـــن كيفية أنهم يسلون الناس في الأعياد والمناسبات مجاناً بـــأكلهم، مثلهم في ذلك مثل الـــسخرة وعمـــال التراحيـــل والمـــوظفين العموميين، في دعوة للتحرر من الأسر والحبس.. ولكـــن كلـــه محبوس وكلها أقفاص من داخل أقفاص..". [1]

نلاحظ أن عبد الحكيم لم يفرض كلمات الأغنية على عناصر العرض المسرحي في وعي منه بفنيات المسرح الحديث التي تتمحور في جماعيـــة العمل كمنظومة متعددة ومتكاملة العناصر من جانب، ومن جانب آخر هي فجوة للارتجال من قبل معدي العرض.. ويتكرر ذلك في مطلع مـــسرحية "اللغز"؛ حيث تطالعنا إرشادات المؤلف في البداية مفصحة عن وجود "أغنية جماعية تتغنى بمهن المنجدين والخياطين والمطرزين وصـــانعوا الأزيـــاء والملابس"[2] موحية بالجو العام الذي تدور فيه الأحداث التي تعالج مشاكل العمال/أبناء طبقة البروليتاريا؛ بمعنى أنها تنتصر للأيديولوجية الاشتراكية التي ارتكز عليها بريخت في أعماله والتي سجن بسببها عبد الحكيم خـــلال فترة الستينيات.. وفي نفس المسرحية تتدخل الأغنية للإفصاح عن معنـــى (اشتراكي) لا يخلو من دلالات سياسية متعلقة باتجاهات سلطة الـــستينيات؛

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص :109.

(2) شوقي عبد الحكيم : **اللغز** ، ص :5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حين يرفض "الخلبوص" منطق المعلم المتمثل في إرضاء "أسياد البلـــد"[1] لتعلو حينئذ "أغنية جماعية حول هذا المعنى المهين يشارك فيها الخلبـــوص راقصاً ومحرضاً فترة"[2].. ويتكرر مثل ذلك في نفس المـــسرحية حـــين يعتدي "المعلم" على العامل "عبده" بعد طرد الأول للأخير من العمـــل دون وجه حق، وهو ما تراه المسرحية ــ مـــن منظـــور ماركـــسي ــ فعـــلاً استعمارياً؛ وهنا تشترك بقية الشخصيات في أداء أغنية تتمحور حول "أنـــه لم يعد في هذه البلد مكان للغزاة والدخلاء، فالرؤوس تـــساوت، والتميـــز والمجد للعمل والإنتاج وليس للدخلاء وقواصين الأمراء والحكام.." [3]

ويستمر رفض أشكال القهر والاستعباد بالغناء في مـــسرحية "جنينـــة الحيوانات البشرية"؛ حيث تؤدي الشخصيات أغنية حول ضرورة مقاومـــة التكتلات الاستعمارية التي تستهدف الدول النامية، وبخاصة حلف النـــاتو. وفي مسرحية "سميراميس" ومع ازدياد إلحاح شخصية "الرسول" على "القائد" بضرورة شن المزيد والمزيد من الحروب؛ توظف أغنية لرفض مثل هـــذه "الفاشية الجديدة"[4]؛ لتكون الأحداث في اتجاه والأغنية في الاتجاه المعاكس.

وتوظف الأغنية للتعبير عن حالـــة الشخـــصية وبواطنهـــا النفـــسية والذهنية، كما في مسرحية "جنينـــة الحيوانـــات البـــشرية"؛ حيـــث يعبـــر "الخلبوص" عن حالته النفسية والمعنوية المتردية بالغناء؛ لتنطلق على إثره جميع الشخصيات "في أغنية جماعية صاخبة"[5] يُعبرون فيها "عما يعانونه

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللغز** ، ص :9.

(2) نفسه ، ص : 11.

(3) نفسه .

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص : 32.

(5) شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص ــ ص : 110 ــ 112.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من آلام الحبس، حبس الجسد والمشاعر، وكل صنوف التنكيل والقهـر"[1]، وهي أغان ذات طابع طوطمي، نجد مثلها في مسرحية "سميراميس"؛ حيث تأخذ مجموعة وصيفات الملكة "سميراميس" المقنعـات بأقنعـة حيوانـات مختلفة في تملقها بالغناء؛ كما هي عادة الحاشية في كل العـصور؛ وفـق تعليق شخصية "الخلبوص"..

وقضت طبيعة الشخصيات الوظيفية فـي مـسرحية "أوكـازيون" أن تتضمن جملهم الحوارية مقاطع واستشهادات واقتباسات غنائية قـد تخـدم الحدث، أو تعبر عما يعتري الشخصية، أو لمجـرد المـزاح؛ فجمـيعهم شخصيات تنتمي لإحدى فرق الفنون الشعبية وتمتهن هذا المسلك..

11) الغرض السياسي والاجتماعي:

إن التغريب في المسرح البريختي ــ فيما يـرى رونالـد بـارت ــ يتعدى كونه تقنية إلى كونه منهجاً لكشف الواقع وفضح طـرق اسـتغلال الإنسان، في محاولة لدفع المتلقي إلى تغيير واقعه الاجتماعي؛ فالتغريـب ليس شكلاً، بل هو جدل بين الشكل والمضمون، ولكي يحدث التغريـب لا بد أن يكون وراء الأحداث الدرامية معنى ومغزى ما.[2]

وقد هُوجم عبد الحكيم في بداياته (خلال عقد الستينيات) كثيراً لبعـد مسرحياته عن قضايا الواقع السياسي والاجتماعي الثوري حينذاك؛ والحقيقة أن عبد الحكيم لم يشأ حينذاك أن يربط مسرحه بـالواقع الـضيق بـشكل مباشر؛ فها هو يقول في أحد حواراته:

---

(1)شوقي عبد الحكيم : **جنينة الحيوانات البشرية** ، ص :9.

(2) See: Roland Barthes: Seven Photo Models of "Mother Courage",Trans By : Hella Freud Bernays, (London: Vol. 12, No. 1, Bertolt Brecht (Autumn, 1967), p-p. 44-55

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"رغم ما يشاع من أنني معزول عن المضمون الثوري إلا أن الحكاية ليست هكذا، وهذا غير صحيح .. الهدف الأول هو الوصول إلى مسرح بذاته ولذاته، مجرد عن الأغراض المباشرة، كما تكون الموسيقى موسيقى والتشكيل عند التجريديين تشكيلا. فتصور الناس بذلك أنني فعلاً معزول عن القضية الثورية.. مسرحي بشكل غير مباشر مسرح له قصد، أي أنه مسرح موجه، لكنه ليس به القدر من الدعاية.. ونحن أحياناً نتعرف على بلد أو مرحلة تاريخية أو حضارة من الحضارات من خلال فنانيها الذين ليسوا دعاة.."[1].

لقد اختار عبد الحكيم التميز الفني منذ بداياته، ويبدو أن إيمانه بالتجريب واتباعه لأشكال غربية حديثة وجديدة على الساحة المسرحية المصرية والعربية حينذاك لفت أنظار النقاد وشغلهم بعيدا عن المضمون القوي والمرجعية السياسية لها؛ لكنه لم يكن منعزلاً بأي شكل عن قضايا واقعه؛ فالقراءة المتأنية لمسرحياته تؤكد التصاقه به، وعمق الرؤية تجاهه، والرغبة في تغييره من العمق والأساس؛ فاتجه (في شكل تجريبي غربي) إلى معالجة قضايا شائكة تتعلق بعقلية المواطن المصري البسيط التي شكلها موروثه الشعبي بشكل خاص؛ فعالج إشكالية الاستكانة للقدر والمكتوب بشكل سلبي غير واع في مسرحيات "ملك عجوز" و"حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي" التي يقول عنها:

"..إنها، رغم قصرها، مركزة ومكثفة فنياً، وتمس أكثر من قضية، منها مثلاً قضية استلهام التراث. ويتم الصراع فيها بين الشخصية، أو البطلة التراجيدية، شفيقة، وبين القدر

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**، ص : 32.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أو المكتوب. أي أن قضية المسرحية تـــضعنا أمـــام تـــراث المجتمع الزراعي الذي هو القدر، أي أنه لا مهرب للإنسان في صراعه مع القدر حتى لو مات ودفن تحت التراب".[1]

ومعالجة عبد الحكيم لذلك التابو (القدر/المكتوب) يتفق والمرتكـــزات الملحمية المناقضة للدراما الأرسطية؛ فإذا كانت الأخيرة تقـــدم الأحـــداث باعتبارها من صنع قدر يقف الإنسان مغلوباً على أمره أمامه، مع الحرص على إبراز جماليات رد فعله العاطفية تجاه هذا القدر، فالمسرح البريختـــي على العكس من ذلك يعالج القدر معالجة تحليلية واعية باعتباره من صـــنع الإنسان.[2]

وفي هذا السياق تعرضت مسرحية "الشبابيك" لقضية الصعود الطبقـــي الخاطئ بين الأوساط البروتالية/الفلاحين الطامعة، وأثر ذلـــك الـــسلبي علـــى الأجيال التالية.. وتناول هذه القضية مرة أخرى بالتجاور مع قضية الاعتقـــاد الأعمى في الأولياء في مسرحية "الأعيان". وفي مسرحية "رجل أعمى" عالج قضية الاعتقاد المفرط في الجان. وكتب في **1966** مـــسرحية "خوفـــو" فـــي إرهاص صريح بما حدث في يونيو **1967**؛ حين حـــاول بغطـــاء تـــاريخي/ طقسي/أسطوري فضح عجز السلطة حينذاك عن التعامل مع معطيات الواقـــع الداخلي والخارجي ومكابرتها؛ مرسلاً رسالة (مضمرة) لها بضرورة التخلـــي عن القيادة لمن يستطيع، وعدم مواراة عجزها المفضوح بالكلام أو تحجيم من

---

(1) مع كُتّاب المسرح؛ "شوقي عبد الحكيم" حوار **لمجلة المسرح** (القاهرة: ،ع31 يوليو 1966) ، ص : 27.

(2) See: Bertolt Brecht:Brecht on Theatre, trans:John Willett, (new York: Hill and Wangs, 1979),P:37.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يحاول التلميح إليه. ويبدو أن السلطة انتبهت إلى ذلك؛ فمنعت المسرحية بعد أن تم إعدادها للعرض على المسرح القومي لموسم **1967/1966**.[1]

وفي مسرحية "الكلام" وضح موقفه من سوء التطبيق الاشتراكي؛ خاصة قرارات التأميم الداخلية، واضعاً دلالات تبدت في أحد جوانب الفعل لدى شخصية "سامي" الذي لم يعد له بعد هذه القرارات سوى آلام الذكريات ومرارة الحكايات؛ وهو شخصية عاصرت الاحتلال الأجنبي كما عاصرت سلطة الثورة، فكما كان رافضاً للاستعمار وقراراته التعجيزية يرفض تلك القرارات التي سلبته أملاكه؛ فهو يرفض (سلب الحريات) تحت أي مسمى.

وعالج عبد الحكيم في مسرحية "المستخبي" قضية الديمقراطية على المستوى الواسع والضيق لها؛ متمثلة في تقييد الأم لحرية ابنها في أن يعرف الحقيقة من أهل القرية، وعندما يعرف تقتله.

وازداد التصاق عبد الحكيم بقضايا العالم السياسية في مسرحيات المرحلة الثانية، بعدما لمس خلال رحلة عمله في أوربا المخططات التي تحاك ضد قارته وبلاده العربية؛ فكشفها في مسرحيات "بمالي أفعل ما بدالي" و"اللي يشبع ينطح" و"سميراميس" و"جنينة الحيوانات البشرية" بأسلوب لا ينتهج فيه خطا أيديولوجيا معينا بقدر ما كان دافعه إلى ذلك خوفه على بلاده واستشعاره الأخطار التي تعيشها الآن (في **2008**)؛ محاولاً فقط تحريك المتلقي دون فرض وجهة نظر معينة توجه هذا التحرك سوى المصلحة الحقيقية العامة؛ وهو في ذلك يتفق مع كتاب مسرح العبث الذين يهمهم التغيير ولا يعنيهم الفكر الذي يتم عليه التغيير ما دام غير

---

(1) انظر: **مجلة المسرح** (ع31 ، يوليو 1966) ، ص : 26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

شمولي واستبدادي[1]، وهو الاتجاه الذي سنحاول رصد تأثيره في مـــسرح عبد الحكيم وتتبع تقنياته التي تبدت في مسرحياته فيما يلي من صفحات.

(1) انظر: يوجين يونسكو : حوار مع د حمادة إبراهيم، مقدمة الأعمال الكاملة ليونسكو (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد الأول، 2006) ، ص :18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثالث..

تقنيات مسرح العبث

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في العاشر من ديسمبر سنة **1896** أصاب المسرح العالمي هزة درامية عنيفة؛ إذ عرضت مساء ذلك اليوم مسرحية "أوبي ملكاً"[1] *لألفريد جاري* **Alfred Jarry (1873-1907)**.. وما إن شاهد يونسكو هذه المسرحية حتى رآها إيذانا بمغيب مرحلة تاريخية في المسرح، وربما بداية لمرحلة جديدة[2]. وفي **24** يونيو **1917** قدمت باريس ــ أيضاً ــ مسرحية أثارت ما أثارته مسرحية *ألفريد جاري* من دهشة؛ وهي مسرحية "تهدا تريزياس"[3] للشاعر الفرنسي جبيوم *أبولينير*.

ثم جاء *أنتونين آرتو* **Antonin Artaud (1896-1948)** ليطرح مجموعة من مقالاته النظرية في كتاب بعنوان :"المسرح وقرينه" أثرت في توجهات المسرح الحديث؛ خاصة من حيث رؤيته للمسرح كنبع للسحر والجمال والإيحاء الأسطوري[4]؛ وارتبط المسرح عنده "بتوجهات المسرح الرمزي من جهة، وبالحركة السريالية التي انتمى إليها من جهة أخرى. كما يمكن أن نجد ما يشبه هذه الأفكار في طروحات الفيلسوف الألماني *فردريك نيتشه* **F.Nietzsche (1844-1900)** ، وفي توجهات المخرج السويسري *أدولف آبيا* **A.Appia (1862-1938)** والمخرج الإنجليزي غوردن

---

(1) انظر مجموعة أوبو (**أوبو ملكاً ــ اوبو عبدا ــ اوبو فوق التل ــ اوبو زوجا مخدوعا**) في سلسة المسرح العالمي، (193،192،191) ترجمة:حمادة إبراهيم؛ مراجعه سامية أسعد (1985).

(2) انظر: نعيم عطية : **مسرح العبث "جذوره ــ مفهومه ــ أعلامه"** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992) ص ــ ص : 29 .

(3) جيوم ابو لينير : **نهدا تريزياس ؛ لون الزمن** ، ترجمة و تقديم : نادية كامل، مراجعة : يحيى حقي (الكويت: سلسلة المسرح العالمي"239" ، 1989م).

(4) انظر : كابيل برانكو: "أنتونين أرتو وحلم جزر بالي"، ترجمة: سمية يحيى رمضان، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج13،ع4، شتاء1995)، ص:198.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كريغ **G.Craig (1873-1966)** اللذين طالبا بإعـادة طـابع القدسـية إلـى المسرح وبنسف المحاكاة"[1]

ثم ظهرت على الساحة أعمال *لويجي بيراندللو*[2] **(1867 - 1936)** بشخصياته التي لم تكن وتريد أن تكون في رائعته "ست شخصيات تبحـث عن مؤلف"، ومسرحيات *أنطون تشيكوف* **(1860 – 1904)** القـصيرة ذات الفصل الواحد **One Act** "أغنية الوداع" **(1887)** و "أجـازة فـي الريـف" و"الجلف" و"طلب زواج" و"الاحتفال التذكاري" و"حفل زفاف" ومونودرامـا "مضار التبغ"، وكذلك برزت أعمال الكاتب البلجيكي *ميشيل دي جيلـدرود* التي منها "كريستوفور كولومبوس" و"أسكوريال" و"الآنسة جاير" و"بارباس" و"النساء في القبر" **(1928)** و"السحر الأحمر" **(1931)**..

وقد مهدت أعمال هؤلاء الكتاب بجرأتها الساحة أمام كتاب مـسرح العبث في ظل ظروف سياسية اجتماعية اقتصادية عالمية سـيئة؛ حتمـت على الفلاسفة والأدباء البحث عن مكانة للإنسان تجعله فوق مستوى النظم الشمولية التي أدت إلى نشوب حربين عـالميتين[3] .. فكـان أن طرحـت الوجودية رؤيتها حول حرية الإنسان المطلقة رافضة أي قيـد أو شـرط عليها.. وكان لأفكارهم تأثير على كتاب مسرح العبث مما دفع بعض النقاد للإشارة إلى التشابهات الفكرية بين الفكر الوجودي ومسرح العبث؛ فعندهم أن أفكار *سارتر* وكامو تؤكد عبثية الإنسان وإفلاس جميع النظم المغلقـة.. وذهب *إريك* بنتلي في تحليله لمسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكيت

---

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن : **نفسه**، ص:446.

(2) حول أعمال بيراندلو انظر : ايليا الحاوي : **بيرندللو في سيرته و مسرحياته بـين المـادة و الصورة والوجه والقناع** (أعلام المسرح الغربي ، 4، 1980م).

(3) للتوسع حول ذلك انظر : نعيم عطية : **مسرح العبث "جذوره ــ مفهومه ــ أعلامه"** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992) ، ص ــ ص : 29 ــ 71.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى أنها مسرحية تحوي خلاصة الفكر الوجودي. ورأى ريتشارد ن.كو أن الشعور بالرعب للاتصال الإنكشافي الأول عند يونسكو يكاد يتوافق تماماً مع الاتصال الإنكشافي للعبث عند "روكنتان" بطل "الغثيان" لسارتر[1].. ومع هذا التوافق بين كتاب العبث وكتاب الوجودية "إلا أن النتائج الأبعد التي يستمدها كتاب العبث من التجربة مختلفة عن نتائج سارتر وكامي؛ لاسيما وأنهما استخدما لغة منطقية باهرة **AdmirablyLogical Language** ليعبرا عن اللامنطق كما فهماه وعبرا عنه في الغثيان وفي أسطورة سيزيف، وغيرهما. وهكذا أصبح كتاب العبث يصوغون موضوعاتهم في قالب لا معقول، ينبذ واقعية المكان والزمان، والمعنى التقليدي للنظام الاجتماعي، والسمات المميزة للشخصية، وكل أحكام الممكن والمعقول"[2] ؛ مستحدثين بذلك تقنيات خاصة بهم..

وقد تركت تقنيات مسرح العبث آثارها على المسرح المصري، ويعد عبد الحكيم من أكثر الكتاب تأثراً بها.. وأول ما يلاحظ في أعماله من هذا التأثر هو ذلك الغموض، أو الصعوبة، في فهم مسرحياته؛ عن ذلك يقول د.محمد عناني (يونيو **1964**) بعد أن طرح تأويله ومعالجته النقدية لمسرحيتي "شفيقة ومتولي" و"المستخبي":

> " لا شك إذن أن يلمس المتفرج غموضاً ويحس بحيرة وهو يتتبع العمل.. ولكن منشأ هذا الغموض هو فكرة التتبع نفسها؛ فليس المفروض في مثل هذه المسرحيات أن تتابع الأحداث؛ فليس ثمة أحداث بالمعنى التقليدي؛ بل المفروض أن نستسلم للعرض مرة ومرتين وثلاثا؛ تماماً كما نتذوق

---

(1) انظر:محسن مصيلحي : **تحولات الخطاب المسرحي المصري** ، جيل بعد جيل (القاهرة : وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية ، يوليو 2005) ، ص : 88.

(2) محسن مصيلحي ، نفسه ، ص : 88 ، 89.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القصيدة أو القطعة الموسيقية حتى نصل إلى أقصى مراحل التذوق لها.."[1]

والصعوبة أو الغموض سمة أساسية في مسرحيات كتاب العبث الذين رفضوا التقيد بالأسس العريقة للمسرح؛ فتنكروا للوحدات الثلاث، وجعلوا معظم كتاباتهم في مكان محدود؛ كشجرة في طريق مهجور في مسرحية "في انتظار جودو" لصموئيل بيكيت[2]، أو غرفة كما في مسرحيات هارولد بنتر، ومسرحية "الكراسي" ليونسكو.. ورفضوا اللغة التقليدية ، واتسمت شخصياتهم بسمات خاصة.. وسعوا إلى خلق مسرح تتشكل فيه الأفعال من خلال تقنيات خاصة.. وقد تأثر عبد الحكيم بتلك التقنيات، وهو ما سنتناوله فيما يلي من صفحات..

---

(1) محمد عناني : "المسرح المصري في شهر، شفيقة ومتولي والمستخبي"، **مجلة المسرح** (القاهرة :ع 6، يونيه 1964) ص : 93.

(2) صموئيل بيكيت : "في انتظار جودو"، ترجمة : فايز اسكندر، **مجلة المسرح** (القاهرة:ع1، يناير 1964). ص ــ ص : 97 ــ 127.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : (تقنيات تكوين الشخصية)

تعرف الشخصية بوجه عام بأنها "كائن من ابتكار الخيال يكون لـــه دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم علـــى المحاكـــاة؛ مثل: اللوحة والرواية والمسرحية والفيلم السينمائي والـــدراما التلفزيونيـــة والدراما الإذاعية"[1]، وتتمايز الشخصية المسرحية عن غيرها "في كونهـــا تتحول من عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه... وفي كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[2].. "ويميل بعض النقاد إلى تقسيم الشخصيات إلى نوعين من حيث الوزن النفـــسي : شخصيات منبسطة (مسطحة) وأخرى كروية. والشخصية من النوع الأول لها وجه واحد يعطي مظهرا واحدا؛ كشخصية الحلاق الثرثـــار أو الفتـــاة الساذجة، وسلوك مثل هذه الشخصية يمكن التنبؤ به إلى حـــد بعيـــد. أمـــا الشخصية من النوع الثاني فهي على عكس ذلك، إنها متعـــددة المظـــاهر وترى كما لو أنها كرة لا تمس العين إلا بوجه واحد منها، وفي تلك الحالة يكون سلوكها غير متوقع"[3]. وتوصف الشخصيات المسرحية بأوصـــاف خاصة؛ فهناك الشخصية النمطية، وهي شخصية تفتقر إلى كـــل مـــا هـــو خاص وفردي، وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضـــمن الحـــدث"[4]. وهناك الشخصية المجازية التي تكون بطرح أفكار مجردة، مثـــل إطـــلاق

---

(1) ماري إلياس، وحنان قصاب ، نفسه، ص : 269.

(2) نفسه، ص : 269، 270.

(3) إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** ، ص : 155.

(4) ماري إلياس ، وحنان قصاب ، نفسه، ص :270.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أسماء توحي بأفكارها (إيمان/صلاح/حوت.. إلخ) أو ملامح معينة، وهناك الشخصية الشريرة، والمحركة، والرئيسة، والثانوية..إلـــخ. وجميـــع هـــذه الشخصيات لا تكتمل إلا حين تُجسد على المسرح من خلال أداء الممثـــل.. وقد تميزت شخصيات مسرح العبث بعدد من التقنيات التي توفر معظمهـــا في شخصيات عبد الحكيم، من ذلك :

أ) قلة عدد الشخصيات:

من أهم السمات العامة لمسرح العبث قلة عدد شخوص المسرحية.. وقد أعاد كتاب العبث المسرحية ذات الشخصية الواحدة (المونودرامـــا[1]) إلى الظهور؛ كما في مسرحيتي "شريط كراب الأخير" و "كرســـي هـــزاز" لصموئيل بيكيت..

وتواترت هذه التقنية في عدد من مسرحيات عبد الحكـــيم؛ فكتـــب مونودراما "غجري"، ومسرحية "المستخبي" التي تقوم على شخصيتين (الأم والابن) ، وتقوم مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة" على شخصية واحدة رئيسة، هي شخصية "المرأة" التي يظهر تشكيلها الجسماني فقط داخل الجب باستخدام الإضاءة، وتتحاور مع أصوات الجوقة، إلا أن ظهور شخـــصية "الملك" قبيل النهاية أبعد المسرحية عن أن تكون مونودراما.. ويتشابه هـــذا

---

(1) المونودراما monodrama كما يدل اسمها الإنجليزي هي دراما أو مسرحية الشخص الواحد. ويعرّفها إفرينوف Evreinov بأنها عرض مـــسرحي dramatic presentation يحـــاول أن يوصل للمشاهد spectator الحالة الذهنية للبطل protagonist's state of mind بأكمل قدر ممكن وفي الوقت ذاته يقدم لنا العالم كما يراه البطل في أية لحظة من لحظات وجـــوده علـــى خشبة المسرح..

See: Evreinov, N. N. "Evreinov Introduces Monodrama, ". Naturalism and Symbolism in European Theatre, 1850-1918. Ed. Claude Schumacher. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996). P: 233-234.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التكنيك مع وضع الشخصيات في مسرحية "المسرحية"(**1963**) لـــصموئيل بيكيت؛ حيث "وضع الشخصيات ــ وهم رجل وامرأتان ــ داخل آنية فخارية كبيرة لا تظهر منها سوى رؤوسهم".[1]

وتقوم مسرحيتا "حسن ونعيمة" و"شـــفيقة ومتـــولي" علـــى ثـــلاث شخـــصيات الأولـــي "الأب" و "الأم" و"نعيمـــة" ، والثانيـــة "الأب" و"الأم" و"شفيقة". وتقوم مسرحيتا "ملك عجوز" و "الكلام" على أربع شخـــصيات، الأولى : "الملك" و"الوزير" و"المرأة" و"سعدان رأس الغول"، والثانية "سامي" و"المرأة " و"الأم" و"مفتاح"..

نلاحظ في تلك المسرحيات العديد من الشخصيات الرئيسة المجردة التي لا تحمل أي معنى فردي أو تمتلك وجوداً مستقلاً، وهي مجردة مـــن الأبعاد المعرفية؛ فلا " تضع المشاهد في غيبوبة التقمص ولا تـــؤدي دورا تعليمياً"[2] ؛ وهي سمة متواترة في مسرحيات كتاب العبث؛ ففي مـــسرحية "الدرس" ليونسكو نجد الشخـــصيات تتكـــون مـــن "الأســـتاذ" و"التلميـــذة" و"الخادمة"[3]؛ أي أستاذ وأي تلميذة وأي خادمة. ومثل ذلـــك نجـــده فـــي مسرحيات جان جينيه كالخادمتان مثلا..

---

(1) نهـــاد صـــليحة : **التيـــارات المـــسرحية المعاصـــرة** (القـــاهرة: الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب،1997)،ص:126.

(2) نبيل أبو مراد : "مسرح العبث فلسفة وتقنية"، **مجلة الفكر المعاصر** (خريف 1985) ، ص : 144.

(3) انظر : يوجين يونسكو : **الدرس** ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول، 2006) ، ص: 51.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب) عدم الوضوح وانعدام الدافع:

تخلى كتاب العبث عن الشخصية النموذج / البطل الفرد لتصبح الشخصيات عندهم كيان خاص يبقيها غير مفهومة؛ فهي "ذات طبيعة غامضة تفقدها الإنسانية، وبالتالي لا يعود من السهل فهم العالم من وجهة نظرها"[1]؛ فشخصية "الأم" ــ مثلا ــ تقتل زوجها ثم ابنها في مسرحية "المستخبي" دون دافع واضح؛ الأمر الذي يجعل من الصعب على المتلقي فهم وجهة نظرها ورؤيتها للعالم، حتى هي نفسها لا تعرفها. وعدم وجود دافع تقنية من تقنيات مسرح العبث الذي يهدف إلى الكشف عن البنى اللاواعية للشخصية وعن عالم يستعصي على الفهم، "عن خبايا النفس البشرية. الكشف عن الجوانب الممسوخة من حياتنا"[2].. وربما كان قتل الابن تعبيراً عن أن الإنسان/الابن مخلوق بائس يدفع ثمن أخطاء لم يرتكبها؛ كما في مسرحيات بيكيت ومسرحيات ألفريد جاري التي تفصح عن أن قسوة الحياة هي الحقيقة التي يجب أن يفهمها الإنسان. وعلى كل فإن محاولة معرفة دافع "الأم" تكاد تكون مستحيلة؛ وإن كان يمكن النظر إلى قتلها لابنها كنوع من التطهير تمثل في شعورها بالألم والعذاب النفسي بعد ذلك، وهو ما يفوق التطهير بموتها هي جزاء قتلها جوزها؛ فقتلها لابنها يعد تطهيرا في شكل صورة شعرية؛ مهمتها "إزالة السطح الظاهري للأشياء، وأن تعرض ما تحته.. تعرض الصفة الداخلية من المظهر الخارجي"[3]؛ لكنها لا تقدم ــ هنا ــ دافعا مقنعا أو حلاً يرقى إلى مرتبة

---

(1) نبيل أبو مراد : **نفسه** ، ص : 144.

(2) يوجين يونسكو : حوار مع حماده إبراهيم ، ص : 17.

(3) مدحت الجيار : **مسرح شوقي الشعري**، ص : 26.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحلول الدرامية التقليدية؛ من منطلق أن مسرح العبث يفاجأ متلقيه بحركات وأفعال يعوزها التعليل، وبشخصيات صادمة في تقلب مستمر لا يفهم كنهها[1]، ويزيد من تأثير الصدمة إرشاد المؤلف الأخير: "يسدل الستار سريعا".[2]

وشخصية "قطب" في مسرحية "رجل أعمى" شخصية غامضة في جانب علاقتها بالأم "رقية"؛ فهي لا تعرف ماذا تريد، وقد أثرت بهذا التخبط الدلالة المسرحية لأفعالها؛ خاصة من جانب عدم التطابق بين الكلمة والسلوك؛ و"عدم التطابق عنصر هام في مفهوم فلسفة العبث؛ فالناس يقولون مالا يفعلون ولا يقصدون ما يقدمون عليه .. وهكذا"[3]؛ في تأكيد لزيف وخداع العقل البشري..

ج) الخوف والانعزال..

"الأم" في "المستخبي" خائفة طوال المسرحية، والسبب يظل مبهماً حتى تعترف بأنها قتلت زوجها ثم تقتل ابنها ليزداد رعبها وانعزالها.. وشخصيات مسرحية "ملك عجوز" خائفة من كل شيء؛ حتى ممثل الشر خائف، الملك خائف، الوزير والمرأة.. الكل خائف..

الملك : .. أنا خايف.

الوزير : .. الخوف !

---

(1) انظر : نعيم عطية : **مسرح العبث**، ص : 24.

(2) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص : 210.

(3) جوزين جودت عثمان : "مسرح العبث في فرنسا"، **فصول** ، **مجلة النقد الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج2 ع 6 أبريل ــ يونيو 1982) ، ص :116.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رأس الغول : بتقول ع الخوف. دا في كل حتة ..حتى الملك بيخاف.. والمارد. والـــست اللـــي تحت. دا في كل حتة .. ".[1]

والخوف في مسرح عبد الحكيم مبرر لعجز الشخصيات عن القيـــام بأي فعل؛ ففي مسرحية "الأعيان" ــ مثلاً ــ يعلل "الشيخ عبد الله" عدم قدرة "مفتاح" على النوم بأنه خائف، فيرد عليه الأخير قائلا :"حطيت إيدك علـــى جرح مزمن"[2].. وكذلك خوف الأب والأم النفسي من الولي لاعتقادهما فيه رغم عدم قناعتهما به ؛ لكن الخوف من الأشياء الوهمية المترتبـــة علـــى التمرد عليه في أذهانهم جعلهم تابعين مسلمين له؛ حتى حين يقـــرر نفـــي ابنهما الوحيد لا يعارضان. وشخصيات مسرحية "رجل أعمى" كلها خائفـــة أيضا من اعتقاد وهمي يتعلق بالجان والعفاريت حتى من يعي مـــنهم هـــذا الوهم؛ فعله المسرحي مرتبك؛ فهو منحرف يخاف مـــن انكـــشاف أمـــره؛ وتمثل ذلك في شخصيتي "قطب" و"جبريل"؛ فهما لصان يعيشان في خوف دائم من أن يكتشفهما أحد؛ حتى المال الذي يسرقوه يخافون من التعامل به خشية أن يكون معروفا وينكشف أمرهما..

هذا الخوف الذي يعتري الشخصيات يدفعها إلى الانغـــلاق الـــذاتي والانعزال الإرادي. يقول يونسكو :

"الحقيقة أن شخوصي تمثل الإنـــسان المعاصـــر، لا تعاني العزلة بل تسعى إليها؛ فهي تعاني من انعدام العزلة، إننا في العالم المعاصر نفتقد إلى الوحدة، إلى أن يخلو كل

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 27 ،28.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص : 390.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منا بنفسه في ركن هادئ، كل إنسان يهرب من الآخـــرين،
إننا ننتهز أي يوم إجازة لكي نهرب إلى الريف، إلى الجبل،
إلى الصحراء، إلى حيث لا يوجد ناس.." [1]

فشخصيات مسرحية "ملك عجوز" وإن كانت منعزلة عن العالم بحكم المكان الذي تعيش فيه، والذي شبهه عبد الحكيم بسجن[2] تبدأ المـــسرحية وتنهي داخله دون خروج أو دخول لأي شخصية؛ فتكاد هـــذه العزلـــة أن تكون اختيارية لعدم قدوم الشخصيات على أي محاولة لأي فعـــل، وهـــي شخصيات ينتابها إحساس بالفقد، سواء كان هذا الفقد تقديرياً أم تنفيذيا؛ ومع هذا الفقد يتولد الحلم والأمل البعيد؛ فالمرأة تحلم بمخلصها الذي لا يجيء، والملك يحلم باستمراره على العرش وهو ما نلمح تداعيـــه فـــي النهايـــة، والوزير يحلم بالمُلك ولا يتحقق له مراده، وخلال هذا الحلم يحـــاول كـــل منهم أن يبتعد عن الآخر، الوزير يتوسل إلى الملك ورأس الغول أن يتركاه وشأنه، وكذا الملك يتوسل إلى الشعب أن يتركه وشـــأنه، وهكـــذا.. وفـــي مسرحية "حسن ونعمية" ينتاب "نعيمة" إحساس الفقد تجاه "حسن" الذي كان غيابه أبدياً بالموت. وكذلك الحال مع "شفيقة" تجاه "متولي" في محاولتهمـــا (نعيمة وشفيقة) فتح مخيلتهما على وقائع الماضـــي المنـــسوجة بمفـــردات العادات والتقاليد المشتركة التي عالجها عبد الحكيم معالجة وجودية انتهـــت بحرية اختيار الشخصيات بعد تناولها للموقف من الزاوية النفسية في عزلة فرضتها على نفسها، في ظل تواجد شخصيات تنادي في تـــوتر وجـــودي بالخروج من العزلة (السائلة في الأولى ــ هنادي والأب في الثانية)؛ الأمر الذي يثري الصراع النفسي؛ فيخيل للشخصيات حضور شخصيات (ميتـــة)

(1) يوجين يونسكو : حوار أجراه معه د حمادة إبراهيم ، ص :18.

(2) انظر: شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أثرت في تشكيل حاضرها؛ فيظهر حسن لنعيمة في حلم يقظة وكذلك متولي لشفيقة.. وحين يتعذر هذا النوع من الاسترجاع نجد الاستعادة السردية/الحكائية تبرز في بنية صياغية تعتمد أسلوب الحكاية والفعل الماضي المعبأ بالذكريات؛ كما هو حال شخصية "الأب" في مسرحية "شفيقة ومتولي".. وتتجلى اختيارية العزلة عند الشخصيات في مسرحية "الشبابيك" حيث نجد "حسنية" تستجدي ولدها "مسعد" أن يعود معها إلى حيث عزلتهما؛ إلى حيث لا يوجد ناس.

حسنية : حرام عليك. كفاية. نرجع بيتنا ونقفله علينا. في الستر"..[1]

و"شفيقة" تقرر في النهاية البقاء منعزلة وعدم الخروج مع "هنادي" و"الأب" مع علمها التام بأن بقائها يساوي هلاكها .. وتبدأ مسرحية "الكلام" و"سامي" في عزلة؛ لفشله في التواصل مع العالم الخارجي بعد محاولاته التي تشبه محاولات الإنسان الحديث في التواصل مع عصره وفق ما يحاول كتاب العبث تصويره.

بل تحاول الشخصيات في مسرح عبد الحكيم التنكر والتنصل من شخصيات أخرى بادعاء عدم معرفتها؛ مهما كانت درجة قرابتها؛ كما في "شفيقة ومتولي"؛ حيث تتنكر "شفيقة" معرفتها لأبيها حين تراه، وهو الآخر ينكرها. وكذلك الحال في مسرحية "الأعيان"؛ حيث يزعم "الشيخ الجنيدي" عدم معرفته بالشيخ عبد الله، ودافع هذا الإنكار هو الخوف؛ الجنيدي في الثانية يخشى انكشاف زيفه؛ خاصة وأنه يعلم بولاية الشيخ عبد الله الصادقة، وشفيقة خائفة من انكشاف حقائق على لسان أبيها أكثر ألماً، وهو أيضاً يخشى أن تتحدث شفيقة عن سلبيته في تربيته إياها، وهو ما يتكشف

(1) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص : 183.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

على لسان كليهما؛ رغم هذا الحذر، لتتعمق المسرحية داخلهما مصعدة من العذاب النفسي.

وهذا التركيز على ذوات الشخصيات يلغي بناء الشخصية ويؤدي إلى خفوت الصراع، وبالتالي سكونية الفعل المسرحي الذي لا يتحرك إلا بدخول عناصر خارجية سرعان ما تتأثر بالشخصيات الرئيسة لتصبح ساكنة؛ نجد ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة" بدخول السائلة ومن بعدها فتيات وعجائز (الكورس) القرية؛ ليتصاعد التكشف والتفريغ النفسي للشخصيات متيحاً للمتلقي المطابقة بين رؤية الآخرين للشخصية ورؤيتها لنفسها ومدى إدراكها للتحول الحادث بوجود الآخر، وذلك في ظل ثبات وسكون الفعل المسرحي وصعود للمونولوجات النفسية التي تكثف متابعة المتلقي لوقائع الشخوص الداخلية، وأصوات جديدة مستدعاة من الماضي (حسن/ متولي/ الأب) ذات صلة بما تعيشه الشخصية الآن.

ويقتصر دور الشخصيات الثانوية على ممارسة الضغط على الشخصية الرئيسة المتمردة على وضع يخضع له الآخرون متحولين إلى خراتيت يفتقدون رؤيتهم وشخصيتهم، باختصار ذاتهم؛ كما هو الحال في العجائز المحيطين بنعيمة، والشخصيات المحيطة بـ "سامي" في "الكلام"؛ فالفعل المسرحي والدرامي في كلتا المسرحيتين يدور حول فرد يبحث عن حريته المستلبة؛ تنجح "نعيمة" ويفشل "سامي"؛ لقوة عزيمة الأولى وسلبية الثاني؛ وكذلك لاختلاف المُتمرد عليه، فالنظام السياسي أخضع الثاني، بينما رفضت نعيمة التقاليد الاجتماعية السلبية في فعل مسرحي يجعل من عملية التلقي عملية خلق وليس عملية استمتاع سلبي، وهذا هدف عبثي[1].

(1) ليونارد برونكو: "مسرح الطليعة"،عرض: مصطفى إبراهيم، **مجلة المسرح** (القاهرة:ع 1، يناير 1964) ، ص : 55.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د) الـهـروب :

تعجز شخصيات مسرح العبث غالباً أثناء حياتها المسرحية عن الصمود في صراعها النفسي مع الشخصيات التي تشاركها تلك الحياة[1]؛ فتلجأ إلى الهروب؛ سواء أكان هذا الهروب سلبياً أم إيجابياً.. وقد جاء هذا الهروب في خطوط جانبية أحياناً؛ كهروب "نعيمة" و"شفيقة" إلى عالمهما المتخيل مع "حسن" و"متولي" في نوع من التفريغ النفسي قد يتخذ مساراً هروبيا آخر؛ كاستحضار "سامي" في مسرحية "الكلام" أسطورة مارجرجس خلال محاولته سرد حكاية لا يتذكرها؛ حيث تعطيه الأسطورة مثالاً لما يجب أن يكون عليه.. وهناك مسلك هروبي آخر سلكته شخصيتا "الأب" و "بيومي" في "أوكازيون" و"الأعيان"، وهو السفر أو الهجرة من المكان الذي لا يستطيع فيه حسم صراعه النفسي الاجتماعي إلى المجهول؛ وكذلك "الأب" و"الأم" في مسرحية "حسن ونعيمة" بعد أن تعلن "نعيمة" الحقيقة المتمثلة في قتلهما لحسن..

وجاء النوم أو الموت كمسلك هروبي لشخصية "الأم" في نهاية مسرحية "الكلام" بعد معاناتها مع ابنها "سامي" الذي لا يستطيع أن يسرد حكايته، في تشابه مع "إمام الخطباء" في مسرحية "الكراسي"[2] ليونسكو، الذي رغم تخصصه في الخطابة يعجز عن مجرد الكلام، وكليهما (سامي وإمام الخطباء) مختال بنفسه. ويكاد يتفق عبد الحكيم مع يونسكو في الهدف من المسرحية، وهو أن الاتصال بين أفراد الجنس البشري أمر صعب إن لم يكن مستحيلاً..

---

(1) انظر : عمر شاهين : "الأسس النفسية لمسرح اللامعقول"، **مجلة المجلة** (القاهرة : ع 78، يونيو 1963)، ص : 61.

(2) يوجين يونسكو : **الكراسي "ملهاة مفجعة"** ، الأعمال الكاملة، ص ــ ص : 115 ــ 154.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والملاحظ أن هذه المسالك الهروبية تنطوي على نوع من التمرد السلبي؛ فالشخصية الهاربة ترفض الواقع الذي تعيشه، وتعبر عن اختناقها ورغبتها في التخلص منه بالكلمات؛ مما قد يوحي بحدوث الفعل؛ ولكن الذي يحدث هو موقف سلبي/ الهروب، حتى شخصية "سميراميس" المستدعاة من الأسطورة بكل قوتها الخارقة تهرب تاركة كل متعلقاتها خلف ظهرها..

وثمة إيجابيات قد تتحقق نتيجة لفعل الهروب؛ كإثارة تفكير الشخصيات الأخرى ودفعها لتغيير طريقة رؤيتها للحياة وتعاملها مع الحدث؛ فهروب "الأب" و"الأم" في مسرحية "حسن ونعيمة" أتاح لنعيمة اتخاذ القرار بالثورة على التقاليد وكأنها كانا مسئولان عن استلاب حريتها.. وفي مسرحية "أوكازيون" يعمل هروب الأب "وسيم" على استثارة ابنه "فتحي" ليحاول العثور عليه ولم الشمل، بعد أن كان رافضاً له، وهو ما يتحقق في النهاية..

وفي هذا السياق نجد بعض الشخصيات لا تعترف بوجودها؛ فتحاول الهرب من دورها المفروض عليها خالقة لنفسها دورا وهميا تعيشه للحظات على أنه الحقيقة؛ مجلية بذلك المستوى الداخلي لها ولما تود أن تكون؛ من منطلق أن النفس البشرية تتطلع دائما إلى أن تكون شيئا آخر، وقد عزف *جان جينيه* على هذا الوتر؛ فشخصياته تمارس هذا التحول كنوع من الطقوس السرية التي لا ينبغي أن يطلع عليها الآخرون ؛ ففي مسرحية الخادمتان تستغل الخادمتان لحظة غياب سيدتهما لتلعبا دور السيدة؛ لتطلعهما الداخلي إلى هذا الدور[1].. وفي مسرحية "الشبابيك" تقوم "وصفة" بهذا الأمر[2]؛ لتعيش لحظات وهمية على أنها أحد "بنات حمزة بيه التلاتة"

(1) انظر : نعيم عطية : **مسرح العبث**، ص : 141 ، 142.

(2) انظر : شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 168

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي تطمح في الصعود الطبقي إليهن؛ بعد أن ظلت طوال المسرحية تتغنى بما لديهن من مال وبطريقة معيشتهن.. وفي مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي" نجد "الخلبوص" يختلس لحظة ليُظهر مستواه الداخلي بتقمصه لدور الملك؛ فهو يتوقى في أعماقه إلى أن يكون سيداً، ولو بكل مساوئ وعيوب سـيده التي يعيها تماماً.. فالشخصية في هذه الحالة لا تريد الدور باعتبار صاحب الدور المهروب إليه مثلا أعلى، إنها تريد الدور لأجل الدور؛ فمسرح عبد الحكيم لا علاقة له بالمسرح المثالي؛ شأنه في ذلك شأن كتاب العبث[1]..

(1) انظر : نعيم عطية : **مسرح العبث**، ص : 141 ، 142.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً : (تقنيات الفعل المسرحي الساكن)

الدراما حدث؛ ولهذا الحدث شروطه التي حددها أرسطو؛ لكن كتاب العبث أرادوا أن يخلقوا دراما دون حدث؛ دون اللجوء إلى العقدة أو إلى وحدات أرسطو الثلاث، ورفضوا القوالب المسرحية التقليدية؛ أو أي شرط يحد من حرية الإبداع لديهم؛ فاختلط المأساوي بالملهاوي لإظهار عبثية الوضع الإنساني؛ وأصبح الأمر متعلقاً بشكل متسلسل وغير منطقي؛ فقد توجد بداية لمسرحية ولا توجد نهاية لها، كما يمكن أن تتضمن عقدة أساسية وعقد فرعية ولكنها تظل جميعاً بلا نهاية أو حل؛ مستعيضين عن ذلك بتقنيات مسرحية خاصة تعكس رؤيتهم الخاصة للخطاب المسرحي.. [1]

1) مرواغة البداية ..

أولى هذه التقنيات افتتاح المسرحية بموقف عادي من الواقع اليومي ثم تحويره أو نقضه بحادثة تنبثق من هذا الموقف وتفصح عما فيه من سطحية وروتينية تعد سببا في القضاء على إنسانية الإنسان؛ الأمر الذي يشكل صدمة أو مفاجأة للمتلقي؛ نجد ذلك في مسرحية "الدرس" ليونسكو التي تبدأ بدخول طالبة تزور أستاذاً كي تأخذ درساً، ومثل هذا المشهد طبيعي لا غرابة فيه، ولكن الدرس يأخذ اتجاها غريبا يؤدي في النهاية إلى أن يقتل الأستاذ الطالبة لتدخل طالبة جديدة وهكذا[2].. وفي "المستأجر الجديد" تتحول عملية إدخال الأثاث إلى الشقة من عملية منطقية إلى عملية عبثية حين استمر إدخال الأثاث حتى تتكدس الغرفة ليختفي المستأجر؛ حتى ليخيل إلى

(1) انظر : إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص ــ ص : 191 ، 192.

(2) يوجين يونسكو : **الدرس** ، ص ــ ص : 51 ــ 65.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المتلقي أن هذه العملية لن تنتهي أبداً[1].. وفي مسرحية "جاك" نجد عريساً يبحث عن عروس لكن هذا الموقف التقليدي يتحول إلى أمر عبثي بالصفات الشكلية الغير آدمية (المضحكة) التي يريد جاك توفرها في عروسه.[2]

نجد مثل ذلك في مطلع مسرحية "حسن ونعيمة"؛ حيث امرأة ريفية تمسك بطة تمهيدا لذبحها احتفالا بالعيد، كما هي العادة الشعبية المصرية؛ لكن الأمر لا يلبث أن ينتقل من دائرة المألوف إلى عالم الرمز انتقالا يفتح الصورة التي تتخذ منحى آخر بربط "نعيمة" بين فعل ذبح "الأم" للبطة وجريمة ذبح "حسن"، وبالتالي يبدأ الحدث الفعلي للمسرحية، وهو حدث سكوني لا يحوي عقدة تقتضي البحث عن حل، فالأمور واضحة منذ البدء؛ إنها محاكمة نفسية واستقصاء لأعماق شخصيات ارتكبت، أو شاهدت، جريمة قتل..

ويتكرر هذا التكنيك في مسرحية "شفيقة ومتولي"؛ فالشخصيات تسترجع في مونولوجات متداخلة ماضيها في تفريغ نفسي مكثف(سرد نفسي متناغم [3]) حتى يقف الحدث عند انتظار "شفيقة" لانتقام "متولي"..

وكذلك جاء حدث مسرحية "ملك عجوز" سكونياً يؤكده الفعل المسرحي المثبِت، أو المُقَيد، للشخصيات دون حراك؛ فمع فتح الستار: الملك واقف في مكانه المرتفع، والوزير مصلوب، والمرأة مقيدة، وسعدان رأس الغول يتنقل فيما بينهم.. وتبدأ مسرحية "الشبابيك" بعقدة فحواها أن

---

(1) يوجين يونسكو : **المستأجر الجديد**، ص ــ ص : 191 ــ 208.

(2) يوجين يونسكو : **جاك** ، ص ــ ص : 75 ــ 97.

(3) السرد النفسي المتناغم : أي الذي يتفق مع مفهوم الشخصية لنفسها، وهو ما نجده عند شخصيات المسرحية.. وعكسه السرد النفسي المتنافر : الذي يبتعد عن وجهة نظر الشخصية.. انظر : محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة** ، ص : 81.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"البيه" قد مات وكتب لابنه (الغير شرعي) "مسعد" وصية، ويستمر الحدث ببروز عقد فرعية، لكن هذه العقد لا تُحل، وتكتفي المسرحية بإبراز مواقف الشخصيات وتفاعلاتها النفسية في زمن قصير يبدأ بتصريح الشخصيات بوجود رائحة دخان إلى أن يعم الدخان المسرح لتُجبر الشخصيات على مغادرة المكان.

ونجد في مسرحية "المستخبي" امرأة تعاني اضطراباً نفسياً عنيفا بعد أن قتلت زوجها وتخشى أن يعرف ابنها الغائب ذلك؛ وما إن يعود ابنها حتى تقتله بعد أن يحاول معرفة الحقيقة دون أن يتطور الحدث..

2) النزعة البدائية:

لعل الأمر الذي يحدد ملامح مسرح العبث ينطوي على مفارقة عجيبة؛ إذ لم يكن التطور التكنولوجي الذي ساد العصر الذي تبلور فيه محدداً لملامحه أو محوراً من محاوره؛ وإنما حدد ملامح هذه الحركة النزعة البدائية؛ ولذا فإن نبذ الحضارة المعاصرة والثيمات الاجتماعية القائمة سمة مميزة لمسرح العبث[1].. ويكاد مسرح عبد الحكيم أن يكون تمجيدا للطبيعة والحياة البدائية، وإدانة للحضارة المعاصرة، وتعرية الأساس الذي بنيت عليه، وهو حب السيطرة وتدمير الطبيعة والتنكر للقيم والأصل؛ فمسرح العبث ليس "للزينة أو الترفيه، بل هو مسرح جاد، وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسئولين عن القيمة الإنسانية العليا"[2]؛ تجلى ذلك في "سميراميس" و"اللي يشبع ينطح" و"بمالي أفعل ما بدالي" و"أوكازيون" و"جنينة الحيوانات البشرية".

---

(1) انظر : كريستوفر إينز : **المسرح الطليعي** ، ص : 6..

(2) رشاد رشدي:"مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى"، **مجلة المسرح** (القاهرة:ع1، يناير1964)، ص:10، 11.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولهذا النزوع جانبان يكمل أحدهما الآخر ، "أولهما هو استكناه وسبر غور الحالات الحلمية ومستويات العقل الباطن والغريزة الخاصة بالنفس البشرية. وثانيهما:التركيز على الأسطورة والسحر.. وهو الأمر الذي أدى في المسرح إلى التجريب على الطقس والصياغة الطقوسية للعرض المسرحي" [1].. وليس معنى ذلك أن مسرح العبث انعزل عن عالمه وواقعه، ولكنه حاول "أن يربط بين الحاضر وبين أقدم القديم.. فهو يجمع بين المعرفة والموهبة، بين الواقع والخيالي، بين الخاص والعام، بين الفردي والجماعي". [2]

ومسرح عبد الحكيم يتمحور حول هذه البدائية؛ فلم تبعد مسرحية من مسرحياته عن كونها مسرحة لحكاية شعبية تراثية، أو توظيفا كلياً أو جزئياً لأساطير وأشكال طقوسية متنوعة، إضافة إلى الاتكاء على جو الحلم.

أ) الحلم:

جو الأحلام أحد تقنيات مسرح العبث[3] التي تهدف إلى النزول إلى أعماق المتلقي؛ ففي الحلم يطلق الحبل على الغارب للروح لتدخل عالماً قد تحرر من النزعة النفعية المسيطرة على اليقظة؛ فأحلام المنام تختلف عن أحلام اليقظة؛ إذ يجد الفرد نفسه في حلم أو رؤيا المنام مصدقا لما يراه معتبراً إياه من الواقع.. وإذا كانت أحلام اليقظة تتسم ببعض التماسك المنطقي فإن أحلام المنام تتداعى تداعيا حراً غير معتدة بحدود الزمان والمكان. وقد تؤثر أحلام المنام على ذوات الإنسان وعالمه الخاص، إضافة

---

(1) رشاد رشدي : "**مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى**" ، ص : 6.

(2) رشاد رشدي: **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**(القاهرة:الأنجلو المصرية،دت)،ص:230.

(3) انظر : عمر شاهين : نفسه، ص : 57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إلى أنها وسيلة لاستعادة الإنسان توازنه النفسي في كثير من الأحيان، كما أنها تنفس عن مكبوتاته؛ فأكثر المغامرات خطورة لا تبدوا في المنام (الحلم) مستحيلة إلا عند التيقظ والحكم عليها بالمنطق اليومي[1]؛ من منطلق أن الحلم امتداد للمتخيل في الواقع.. والشكل الحلمي دائما ما يمتاز بالفانتازيا والخيال الجامح، إلا أنه يعبر بصدق عن أحاسيس ومكبوتات لا يستطيع الكاتب تحقيقها إلا من خلال هذا الشكل على خشبة المسرح التي تسمح باتخاذ ما يناسب من الرموز والصور للتنفيس عن رغباته.[2]

ويعتبر *أوجست سترندبرج* "أول من عرض على المسرح الحديث عالم الأحلام بروح التفكير السيكولوجي"[3].. والمسرحيات التي تبلور في عروضها هذا الاتجاه هي مسرحيات "الطريق إلى دمشق" **(1898) To Damascus** ومسرحية "حلم" **(1902) A Dream**، ومسرحية "سوناتا الشبح" **(1907) The Ghost Sonata** . وقد كانت هذه الأعمال، بانفصالها عن الحقيقة الموضوعية الخارجية وتمركزها حول الذات وغرابة شخصياتها وكابوسية أحداثها، إرهاصات ومصادر مباشرة لمسرح العبث[4]. ومن تلك الإرهاصات أيضا رواية "يوليس" للإيرلندي جيمس جويس**(1882 - 1941)**؛ وكذلك أعمال *فرانز كافكا* **(1883 - 1924)** بأعماله التي جاءت كوصف "دقيق محكم للكوابيس والأفكار المتسلطة وأحاسيس القلق والذنب المعتملة في قلب الإنسان".[5]

---

(1) انظر: نعيم عطية: **مسرح العبث** ، ص : 111.

(2)عز الدين إسماعيل : **التفسير النفسي للأدب** (القاهرة : دار غريب ، دت) ، ص : 40.

(3) نعيم عطية : **مسرح العبث** ، ص : 26.

(4) انظر : كريستوفر إينز ، نفسه ، ص ــ ص : 65 ــ 71.

(5)كريستوفر إينز ، نفسه، ص : 71.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد اعترف يونسكو بأن الأحلام شكلت مصدراً رئيسا لمعظم مسرحياته، يقول:

"أعمالي لها علاقة بالأحلام والكوابيس.. فأنا في بعض الأحيان يستولي علي شعور بأن الحياة كابوس كبير. ولست في حاجة إلى أن أشير إلى أن ما يقع في العالم كل يوم من كوارث وصراعات وخلافات جعل حياتنا أشبه بسلسلة من الكوابيس.. في كثير من مسرحياتي كوابيس شخصية شاهدتها في نومي وكان دوري مجرد التسجيل".[1]

ونجد هذه التقنية عند غيره من كتاب العبث ، مثل *آداموف*، و*جاك أوديبرتي* [2]، و*جان* جينيه الذي يفتتح مسرحيته "في انتظار الموت" قائلاً :

" المسرحية بأكملها تدور كما لو كانت حلماً.." [3]

وجاء الحلم كأحد تقنيات الفعل المسرحي والدرامي في مسرح عبد الحكيم؛ فنجد الفعل المسرحي لـ "ملك عجوز" و"شفيقة ومتولي" و"حسن ونعيمة" و"الكلام" و"المستخبي" و"رجل أعمى" ينطلق من واقع تهويمي ينسج نفس الأغوار الداخلية للحلم؛ فهي عبارة عن سلسلة متتابعة من صور/ لوحات متجاورة تقوم على مقارنات بين الحياة والحلم في استبعاد لصيغة

---

(1) يوجين يونسكو : حوار مع د حمادة إبراهيم ، ص : 9.

(2) انظر : نعيم عطية ، ص : 153.

(3) نقلاً عن : كارول روسين : **المسرح في طريق مسدود "الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية"**، ترجمة : د.محمد لطفي نوفل، مراجعة:د.أمين حسين الرباط (القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 12) ، ص : 270.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السبب والنتيجة؛ وكأنها (مونتاجا[1]) لصور مفردة تعطي كل واحدة انطباعاً خاصاً مكونة جميعها صورة تركيبية واحدة تؤدي إلى إحداث نوع من التعميم التجريدي؛ فمسرحية "ملك عجوز"، بشخصياتها الساكنة التي تعاني العطش رغم أن "صوت المطر في كل مكان. أمطار ثقيلة محسوسة"[2]، تتحول فيها العناصر الأتوبيوغرافية إلى رموز من خلال مجموعة صور متجاورة لشخصيات ثابتة (الملك في مكانه المرتفع ــ الوزير مصلوب ـــ المرأة مقيدة) في ظل علاقات مبهمة وتناقضات وجدانية في جو حلمي قد يعطي دلالات اجتماعية خاصة بمطلع ستينيات القرن الماضي.. ويتحول الحلم في مسرحية "المستخبي" إلى كابوس؛ حيث يفتح الستار لنجد امرأة مرعوبة قد قتلت زوجها ثم تقتل ابنها وتتلقى فيهما واجب العزاء في جو عبثي مفجع..

وتحول الشعب إلى مجموعة حيوانات في مسرحية "جنينة الحيوانات البشرية" لا يتأتى إلا في جو حلمي. واستغل عبد الحكيم هذه التقنية لاستدعاء شخصيات ميتة تعي انتمائها إلى عالم اللاواقع، تظهر أحياناً في شكل وهمي متخيل كحسن ومتولي في مسرحيتي "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي" في جو من حلم اليقظة لشخصيتي "نعمية" و"شفيقة"، وأحيانا يكون الظهور عياناً؛ كظهور "الأب" في المسرحية الثانية أمام "شفيقة" لينكر كل منهما وجود الآخر في ظل تداخل الزمان والمكان..

---

(1) **المونتاج** Montage : جاء في معجم المصطلحات الأساسية لعلم العلامات أن "اسم هذه الشفرة السينمائية مأخوذ عن الكلمة الفرنسية Monter التي تعني : يجمع. ويستخدم هذا المصطلح بمعان متعددة في نظرية الفلم، ولكن أكثر الاستخدامات عمومية للمصطلح تشير إلى عملية المونتاج Editing أي تنظيم اللقطات الفردية في تسلسل معين أو تتابع معين، أو إلى تراتيب متتاليات من اللقطات القصيرة لتصوير حدث .. أو إلى متوالية من اللقطات التي تمثل سلسلة مكثفة من الأحداث"

دانيال تشاندلر : نفسه، ص : 125.

(2) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 13.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"شفيقة : مين؟!

الأب : مين؟!

شفيقة : أبويا !!

الأب : دي ماتت ...." [1]

ومسرحية "الكلام" عبارة عن لوحات حلمية متلاصقة تصل بعضها إلى حد الكوابيس.. وسبر الأغوار النفسية لشخصية ميتة وتصوير لحظة حسابها البرزخي في مسرحية "خوفو" هو حلم .. وكذا اجتماع "سميراميس" البابلية مع "الخصي" العربي في العصر الحديث هو اجتماع في عالم الحلم الذي شكل صوراً ومقارنات بين الزمن الراهن بما أنتجه عصر العولمة من قوى وعلاقات ذرائعية برجماتية قائمة على اللامنطق والتباين من جانب، والأسطورة "سميراميس" وبصحبتها "الخلبوص (خصي الحكايات العربية) من جانب آخر..

ويقدم الحلم مؤداه الدلالي أيضاً عبر حالة الأشخاص؛ فهم غرباء وإن بدوا أهلاً أو أصدقاء أو عشاق، وغربتهم (اغترابهم) لا تقف عند سوء فهم الحياة، أو صدمة الواقع لهم، بل عند إدراك المرامي والأهداف فيما يجري إزاء الحرية الفردية والجماعية (الهم الأكبر في مسرحيات عبد الحكيم)، وتحاول الشخصيات حين تعجز عن تحقيق الحرية في عالم الواقع تحقيقها في جو حلمي، وقد يترك عبد الحكيم أملاً لتحققها في عالم الوعي؛ كما في مسرحيتي "حسن ونعيمة" و"الأعيان"..

وتزداد الغربة وكابوسية الحلم حين ينفتح مسرح عبد الحكيم على العالم الغربي بسياساته العدائية تجاه الدول العربية؛ لتصبح الغربة

(1) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 56، 57.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مزدوجة؛ فالعربي، أو المصري تحديداً، لا يُقدّر داخل بلده، ويُستغل إلى أقصى مدى في عالم الاستعراض في مسرحيات "سميراميس" و"بمالي أفعل ما بدالي" و"اللي يشبع ينطح"؛ وجميعها مخلخلة الأزمنة والأمكنة؛ مما ضاعف من فوضوية الأشخاص وغموضها للدرجة التي تجعلها وكأنها تعيش في قبور فوق الأرض. وتصل مستويات المسرحيات الباطنية إلى درجة التوحد بين الحلم والواقع؛ كما هو حال كتاب العبث الغربيين؛ فالحياة "ذاتها ليست إلا حلماً فارغاً خادعاً؛ ليس البشر فيه إلا أطياف وإن كان لهم كيانا ماديا"[1].. وهو ما نجده على لسان "زوجة الملك خوفو" حين تقول بأن الدنيا ليست سوى "حلم، فرجة"[2]..

ومع ذلك فشخصيات عبد الحكيم تحاول غالبا ابتكار عوالم فوق واقعية تجد فيها خلاصها من حدة الواقع حولها؛ رغبة في حياة إنسانية كريمة؛ لكنها دائما ما تعجز أمام سطوة الواقع..

وفي كل الأحوال؛ فقد أتاح جو الحلم لعبد لحكيم مسافة كي يكون على تماس مفتوح على بنى الوعى واللاوعي بمكنون شخصياته وأفكارها المتعلقة بالهمين العام والخاص في إطار استدعاء الماضي على الجناح الثقافي إلى العقل البشري العصري المدمر لنفسه مما يقوده مباشرة إلى الجناح السياسيي والعسكري المتدهور محلياً والمتأسطر وغير عادل عالمياً.. وهدف هذا الاستدعاء هو إدانة الحاضر؛ وإعلان عن الحنين إلى البدائية، إلى اللاوجود..

---

(1) كريستوفر إينز ، نفسه، ص : 71.

(2) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 236.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب) الأسطورة:

تتعدد تعريفات الأسطورة بتنوع أهداف دراستها؛ إذ تتمتع الأسطورة بما يسمى بـــ: الحضور الكلي"(**L'ubiquité**)؛ بمعنى أنها تتردد بين أكثـــر من حقل علمي؛ ولكن يمكن الوصول إلى محـــور مـــشترك بـــين جميـــع التعريفات، هو أن الأسطورة "مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي يـــنظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما مـــن النظـــام المعتـــرف به"[1].. ويعرفها د.عبد الحميد يونس بأنها "حكاية إله أو شبه إله أو كـــائن خارق يفسر، بمنطق الإنسان البدائي، ظواهر الحياة الطبيعيـــة والكـــون والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهـــي تنـــزع فـــي تفـــسيرها إلـــى التشخيص والتمثيل والتجسيم، وتنأى بجانبهـــا عـــن التعليـــل والتحليـــل، وتستوفي الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع؛ وقد تستوعب تشكيلا ماديـــاً، وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها؛ فإذا ما تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغير تطورت الأســـطورة بتطـــوره"[2].. ويشترط غريمال **Grimal** في الأسطورة أن تكون حول تكوين العالم وولادة الآلهة.. [3]

وتعددت الآراء حول نشأة الأساطير؛ فمنهم من يردها إلى الطقوس السحرية والدينية التي كان الإنسان البدائي يؤديها استرضاء لقوى الطبيعة بناء على اعتقاده بإمكانية اتقاء شرورها والتحكم فيها باســـتخدام "الـــسحر؛

---

(1) توماس بلفيتش : **عصر الأساطير**، ترجمة : رشدي السبيسي، مراجعة: محمد صـــقر خفاجـــة (القاهرة: دار النهضة العربية 1966) ص : 12..

(2) د.عبد الحميد يونس:**الأسطورة والفن الشعبي** (القاهرة: المركز الثقـــافي الجـــامعي،1980) ، ص:21، 22.

(3) غريمال: **الميثولوجيا اليونانية**، ترجمة: هدى زغيب (بيروت:دار عويدات، 1982)،ص: 17.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولذا قاموا ببعض المراسم وقراءة الرقى والتعاويذ ليحثوا المطر على السقوط والشمس على الإشراق والحيوانات على التكاثر وفواكه الأرض على النمو"[1] وبمرور الزمان اكتسبت هذه الطقوس صفة القدسية وتحولت إلى أديان.. [2]

وعلاقة الأسطورة بالفن قديمة قدم الأسطورة ذاتها؛ فهي عند كثير من الدارسين: المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، كما أن كلمة **mythos** الإنكليزية ومثيلاتها في اللاتينية منشقة من الأصل اليوناني **Muthos** للدلالة على فن القصص.. إضافة إلى أنها تلتقي مع كافة أجناس الأدب في الوظيفة والمراد منها؛ وتتداخل مع الحكايات الشعبية والخرافية والطوطمية التي تعد بقايا أساطير أو أجزاء منها.. [3]

ويحدد فنست ب *ليبتش* ملامح اشتراك الأسطورة مع الأدب في شكل أكثر دقة حين يذهب إلى أنه "من الناحية الشكلية تشترك الأسطورة مع الأدب في ملامح الحبكة والشخصية والوضوح والصورة. ومن الناحية النفسية يُستمد الأدب من الطقس والأسطورة، وهي أساليب الإنسان الأصلية للاستجابة إلى الواقع. ومن ناحية الموضوع فإن الأدب كالأسطورة يشغل نفسه بموضوعات معينة: أصل العالم، والبشر، وأساس المجتمع، والقانون، وطبيعة الآلهة والشياطين. ومن الناحية التاريخية تعمل الأسطورة كثيرا كمصدر، أو مؤثر، أو نموذج للأدب.

---

(1) مرسيا إلياد: **مظاهر الأسطورة**، ترجمة:نهاد خياطة (دمشق:دار كنعان،1991)، ص:10.

(2) انظر: كلود ليفي شتراوس: **الأسطورة والمعنى** ، ترجمة : صبحي حديد (الدار البيضاء: منشورات عيون، 1986) ، ص : 18.

(3) انظر: فاروق خورشيد: **أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع** (الكويت: عالم المعرفة ، أغسطس 2002) ، ص : 20 ، 21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما من الناحية الثقافية؛ فالأسطورة والأدب لهما وظيفة القص الأساسية التي تنقل المعرفة والحكمة وتدعم المعتقدات الاجتماعية والروحية"[1].. ويمكن القول بأن المسرح أكثر أنواع الفن تعلقا بالأسطورة وطقوسها؛ باعتبارها حين دخولها إلى عالمه الخاص ــ فيما يرى لوجوفسكي ــ طريقة لتمثيل الواقع؛ فيذهب إلى "أن النظير الأسطوري يتضمن رؤية للعالم باعتباره شكلا من أشكال الوجود اللازمني والساكن"[2]..

وقد ساعد كتاب *ألبير كامي* "أسطورة سيزيف" على انتشار فكرة العبث في الرواية والمسرح؛ مما يعني أن بداية مسرح العبث وانطلاقته كانت أسطورية في تشابه مع بداية المسرح الإغريقي ومادته.[3]

والتحليل السيميائي للأساطير لا يتناولها باعتبارها إشارات إلى جل ما تحويه التعريفات الكلاسية، وتحديدا من حيث كونها تشير إلى خرافات أو معتقدات قابلة لإثبات زيفها، وإنما تتعامل السيميائية معها على أنها علامة اعتباطية؛ وفق العلاقة بين الطبيعة والثقافة[4].. "فالأساطير تقوم بعملياتها من خلال شفرات خاصة، وتؤدي وظيفة أيديولوجية، تتمثل في إضفاء صفة الطبيعية على الشفرات الثقافية"[5].. وقد جاء التوظيف والاستدعاء الأسطوري في مسرح عبد الحكيم على شكلين:

---

(1) فنسنت ب ليتش : **النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة : محمد محيي، مراجعة : د ماهر شفيق فريد (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة، 2000) ، ص : 138.

(2) محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص : 59.

(3) انظر: نادية البنهاوي : **بذور العبث في التراجيديا الإغريقية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006) ص : 19.

(4) انظر : دانيال تشاندلر: نفسه ، ص : 126.

(5) نفسه ، ص : 127.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ) التوظيف الكلي : استلهام حـــدث أســـطوري والاتكـــاء علـــى أسطورة بعينها في تشكيل الفعل المسرحي.

ب) التوظيف الجزئي : بمعنى أن الأسطورة لا تشكل سوى حـــافز لتحريك الفعل المسرحي من خلال دلالات ورموز يتضمنها الفعل الأصلي..

أ) التوظيف الكلي :

يندرج تحت هذا الشكل مسرحية "سميراميس"؛ إذ التزم الكاتب بالخط العام للأسطورة وبأحداثها الرئيسة.. وسميراميس ــ كما تقول الأسطورة ــ، "أو كاهنة الحمام، ولدت من رحم أم سماوية تركتها في الخلاء عقب ولادتها، فتولاها بالرعاية سرب من الحمام، كما أنها حين ماتت تحولت إلى حمامة.. وعندما كبرت سميراميس أحبها وتزوجها قائد سوريا. ولما كانت ســـوريا جزءا من العالم الآشوري، فقد رآها ملك آشور وأحبها خلال إحدى حروبه. فطلب من زوجها التخلي عنها ليتزوجها مقابل أن يهب ابنته بدلا منها زوجة له. ولما رفض زوجها القائد (إنني أرفض أن أكون صهراً لملك آشور الذي سلبني زوجتي) هدده الملك بخرق عينيه؛ فكان أن انتحر وتزوجها الملـــك، وبعدها قتلته انتقاما لزوجها السابق. واتسعت فتوحات سميراميس بعد ذلك في فارس والهند وآرمينيا إلى جانب كل شواطئ البحر المتوسط. وكما يقول أسطفان البيزنطي فإن سميراميس فتحت مصر وزارت الإله آمـــون لكـــي تستوضحه نبوءة عن نهاية حياتها؛ فأنبئها آمون بأنها ستختفي مثل حمامة..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ونسب لها المؤرخ سترابون أغلب خوارق غرب أسيا وخاصة في تضمينه قتلها لعشاقها عقب الجماع." [1]

وقد شكلت محاور الأسطورة الأساسية عناصر رئيسة في التكوين الفني للمسرحية؛ فالفصل الأول يدور حول التعريف بأصل سميراميس الأسطوري وبزواجها من القائد، مع إبراز خلفيات واضحة الدلالات عن "الإمبراطور" نقلتها شخصية "الرسول الإمبراطوري". ويدور الفصل الثاني حول رفض القائد لطلب الإمبراطور التنازل له عن زوجته ثم انتحاره، وأبرزت دور سميراميس الذي أعطى دلالات متعددة. وفي الفصل الثالث تبرز ثمية الخصب العشتروتية (قتل العشاق).

وقد توحي المسرحية من عنوانها عن انتمائها المطلق للأسطورة بكافة دلالاتها؛ مرهصة بأن الكاتب يعيد صياغتها مسرحياً؛ ولكن هذا الاعتقاد سرعان ما يتبدد حين تبدأ المسرحية ليفاجأ المتلقي بأن الكاتب استخدم المعطى الأسطوري للتعبير عن معطى واقعي بعينه؛ فيستدعي الكاتب شخصية تراثية عربية هي شخصية الخصي، والتي جاءت مدججة بالدلالات والوظائف، معلناً منذ بداية المسرحية عن موضوعها الواقعي في مباشرة صادمة:

"الخلبوص : تصدقوا إن اللي حصل معاكم هنا حصل معانا
من أربع تلاف سنة، أقصد حرب الخليج.." [2]

جعلت هذه المباشرة من "سميراميس" مسرحية واقعية جارفة تصور في قالب عبثي مرحلة انتقالية من مراحل التاريخ العالمي بتداعياته الفادحة

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية**، ص : 48 ، 49.
(2) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 62.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي نعاني منها حتى الآن؛ وليس هذه تناقضاً مع تقنيات وأهداف مسرح العبث بل على النقيض؛ فمسرح العبث "مسرح طموح مرهف الحس.. يحاول أن يقدم صورة أكثر صدقا للواقع؛ وذلك بالتعبير عن الإحساس الشامل بالوجود"[1].. وإن كانت المباشرة، وإضافة شخصيات أخرى ذات دلالات وأبعاد خاصة، إضافة إلى عناصر الأسطورة، قد أصابت المتلقي بهالة من الشك وجعلته يفقد ثقته بالحدث؛ فالواقع أمامه أصبح فوق أسطوري، تعجز شخصية أسطورية كسميراميس بكل قواها الخارقة أن تتعامل معه.

وتتجلى دواعي استدعاء أسطورة "سميراميس" وتوظيفها في التشابه بين ما يحدث في الحاضر، وما حدث في الماضي من دمار وحروب خيالية في مكان بعينه من العالم. وقد أدى هذا التشابه إلى تداخل دلالي بين العالمين، الأسطوري والواقعي، وتوحدهما في عالم واحد انمحت فيه الفواصل؛ لكن السيطرة تبدلت؛ فلم يعد لسميراميس سلطان ولم تنفعها قوتها؛ ففشل الأسطورة في هذا الواقع هو تعبير عن فشل الإنسان المنتمي إليها ثقافياً وكذلك مكانياً.

وتنطوي مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة" على أسطورة ليليث أو خلق العالم، وهي أسطورة تعود إلى أصول تاريخية موغلة في القدم؛ من التراث السومري اللاسامي، وتتبدى في التراث السامي عند البابلين والحيثيين، ومنه انتقلت إلى الكنعانيين الفينيقيين متبدية في أسطورة الإله موت. ثم نقلها العبريون إلى أسطورة الخلق.. ووفقا للأقاويل الأسطورية فإن ليليث كانت الزوجة الأولى لآدم، وخلقت من التراب كما خلق آدم، ولم يتفقا معاً، إذ رفضت ليليث الخضوع لآدم مبررة ذلك بأنها خلقت من نفس

(1) نعيم عطية : **مسرح العبث**، ص : 15.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المادة التي خلق منها؛ فهربت؛ فحولها الرب إلى كتلة نارية من الزفت والكبريت لتقبع في مكان قفر لا يستطيع أحد اجتيازه إلا طائر البوم والغراب والبجع والقنفذ متخذة منه مأوى لها[1]، "وهنا تستقر ليليث كي تجد الهدوء برفقة القطط المتوحشة والضباع والحية السامة والنسور"[2].. وبعد هروب ليليث يخلق الرب حواء من ضلع آدم لتكون خاضعة له؛ فتعود ليليث لتتجسد في الشيطان الذي يدخل الجنة مغريا حواء بالأكل من شجرة المعرفة (الشجرة المحرمة) ومن ثم تغري هي آدم[3].. ويروي الطبري الأسطورة قائلا:

> " إبليس عرض نفسه على دواب الأرض في أن تحمله كي تدخله الجنة بعد أن منعه الرب.. وكل الدواب رفضت ذلك، حتى كلم الحية فقال لها: إن أنت أدخلتني الجنة أحميك من ابن آدم. وكانت الحية دابة لها أربعة قوائم كالبعير، فجعلته بين نابين من أنيابها ثم دخلت به، فكلم إبليس حواء؛ فكانت الخطيئة الأولى وعقابها المعروف، وهو الطرد من الفردوس وإدماء حواء الشهري المتمثل في الحيض وذلك العداء الأزلي الرباعي بين الرجل والحية والمرأة والشيطان." [4]

---

(1) انظر: شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية**، ص : 61..

(2) **التوراة** : **العهد القديم** ، كتاب الرسل، سفر الرؤيا.

(3) انظر تفصيلا:

ــ بريجيت كوشو: "أسطورة ليليث"، ترجمة : نظيرة الكنز ، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق : ع129 شتاء 2007)، ص ــ ص : 81 ــ 92.

ــ شوقي عبد الحكيم : **مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية**، ص : 61..

(4) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: **تاريخ الرسل والملوك**، ج1 (القاهرة: دار المعارف 1968)، ص:106.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أفاد عبد الحكيم من كل ذلك في مسرحيته التي تبدأ والمـــرأة غيـــر مرئية قابعة في ذلك المكان المخيف؛ فعندما تسأل الأصوات المـــرأة عمـــا يوجد في مكانها تجيب : "عضم كتير وجماجم وأذرع.. حشرات زواحـــف أرضية دفانات..." [1]، وهي التي هربت برغبتها (أنا نزلت الجب بإرادتي[2]) ، وتدافع عن نفسها مؤكدة أن الحية هي التي أدخلت إبليس وأغـــوت آدم (أبداً.. مش أنا. دي الأفعى الملتوية.. هي الملعونة.. لم أشأ أن أكشف مـــستورا للرب.. هي الرقضاء اللي ساقتني للفاكهة المسمومة[3]) ثـــم يـــصور مـــشاهد الحيض والولادة ووقائع الطرد بعد عصيان أمر الرب.

وخلال هذا التوظيف تجلت دلالات باطنية ترمي إلى إلقاء الـــضوء على ما يحويه قرار ليليث بالهرب من إيحاءات تتعلـــق بأصـــل الحريـــة المتمثل في فعل التمرد.. والتمرد سمة رئيسة في كتابات العبث؛ فالبدايـــة كانت تمرداً على المسرح ذاته؛ إذ أطلق كتابه على مسرحهم: لامـــسرح.. مرورا بالتمرد على الذات والواقع نهاية بالتمرد على الحياة ذاتها.. [4]

وتتدرج مسرحية "الكلام" تحت هذا الشكل من التوظيف الأسطوري؛ إذ وظف عبد الحكيم فيها أسطورة مارجرجس والتنـــين توظيفـــاً "واعيـــاً مباشراً"[5] مستخدما رموزه في إسقاط على الواقع المصري عام **1965** بكل مجالاته؛ فالبطل "سامي" يحاول أن يتقمص دور البطولة لكنه لا يـــستطيع؛ يحاول أن يجعل من نفسه بطلا رغم عجزه الواضح، فلا ينجح حتى بالكلام

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموءودة**، ص : 136.

(2) نفسه ، ص : 136..

(3) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموءودة** ، ص : 142..

(4) إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص : 192

(5) فاروق عبد الوهاب:"ملك عجوز ومآس أخرى"،**مجلة المـــسرح** (القـــاهرة:ع17، مـــايو 1965)، ص: 45

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذي يعجز عن إتمامه وجعله مفيداً.. هكذا وضع عبد الحكيم رؤيته للواقع الذي أفرز هزيمة **1967**، ويتفق ذلك والحقائق التي تكشفت بعد الهزيمة في ظل سواد جو التمزق والقلق؛ حيث سقط القناع عن قيادة لاهية، وخطط حمقاء، واستعدادات صورية[1]، وعن أخطاء سياسية وعسكرية فادحة، وعن انعزال القيادة عن الشعب تماماً، وزيف الشعارات المرفوعة والخطب الجوفاء[2] .. إلى آخر تلك الأمور التي سببت الصدمة التاريخية في يونيو67، والتي انعكست آثارها على الأدب بعامة والمسرح بخاصة.. فالمسرحية حاولت أن تعرّي الأنظمة الفاسدة المسؤولة عن الهزيمة قبل حدوثها.. واضعة يدها على الجرح ــ كما يقول المثل الشعبي ــ فعبد الحكيم يقوم بإسقاط الماضي على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، والواقع في ضوء الأسطورة.

ب) التوظيف الجزئي:

يعد هذا الشكل أكثر الأشكال ورودا في مسرح عبد الحكيم؛ ففي ملك عجوز تتداخل رموز أسطورية عديدة أهمهما مارجرجس والمخلص[3] (الحربة ــ الكأس ــ الحصان الأبيض ــ التنين/ الوحش/المارد ــ العطش

---

(1) انظر: كمال الدين حسين : **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر** (القاهرة : الدار المصرية اللبنانية، 1992) ، ص : 88.

(2) انظر: كمال الدين حسين: **حول سلبيات ثورة 23 يوليو 1952**. ضمن كتاب : أحمد حمروش : ثورة يوليو وعقل مصر (القاهرة : مكتبة مدبولي، د ت) ، ص : 218.

(3) تواترت فكرة الاعتقاد بالمخلّص، أو المنقذ، في كثير من الديانات، السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضاً. وغالباً ما يتّسع هذا الاعتقاد في المجتمعات التي "تفكّر تفكيراً ثيوقراطياً.. وبين شعوب قاست الظلم ورزحت تحت نير الطغيان سواء من حكّامها، أو من غزاة أجانب.. ومهمّتهم واحدة، هي نشر العدل في الأرض. ويتبدى ، من استقراء المنجز الأسطوري، أنّ ثمّة جذوراً لهذا الاعتقاد لدى الكثير من المجتمعات القديمة، أمثال : دوموزي، وتمّوز، وأوزوريس، وأدونيس، وسواهم.
انظر: باسم الهاشمي: **لمخلّص بين الإسلام والمسيحية** (بيروت/الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي 1996).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ــ البحر ــ الجبل)؛ كما لاحظ الناقد *فاروق عبد الوهاب* التشابه بين ما بنى عليه عبد الحكيم مسرحيته والخرافة التي بنى عليها ت.س.إليوت "الأرض الخراب"، والتي ضمنها فريزر كتابه "الغصن الذهبي"، وتحكي بأن "أرضاً قد حلت بها اللعنة؛ لأن ملكا عجوزاً قد أصابه العجز الجنسي، وأنه لن يخلص تلك الأرض من اللعنة إلا فارس يعرف سر استخدام الحربة والكأس، بكل ما في ذلك من إيحاءات مسيحية عن الحربة التي وخز بها جنب المسيح عليه السلام والكوب التي سقي فيها الخل"[1]..

كما تتبدى فيها موتيف الخصب والجدب/الخصوبة والنماء؛ فالمرأة تردد باستمرار رغبتها في الخصوبة/الحمل (عايزة أحبل) ..

وتتواتر ثمية الخصب والجدب داخل نصوص عبد الحكيم؛ فأتى على لسان "الملك خوفو" في مسرحية "خوفو" اسم البطل الأسطوري أوزيريس[2] الذي يرتبط في الميثولوجيا الشعبية بالمثلث (أوزيريس، ايزيس، حورس) وبنيتْ حوله أسطورة معروفة لها دلالاتها ورموزها العديدة؛ فهي ترمز إلى دورة الحياة على الأرض. وتفسر عادة التحنيط عند القدماء المصريين، كما تفسر عقيدتهم في الخلود بعد الموت؛ لذلك كانت الطقوس التي تقام للموتى في مصر القديمة صورة مطابقة للشعائر والطقوس التي أقامها أنوبيس وحورس وسائر الآلهة أمام جثمان أوزيريس.[3]

وكان للعلاقة الأسطورية الرابطة بين المرأة والأرض من حيث حاجة كليهما للخصوبة ــ وإذا ما كان المسئول عنهما عاجزاً عن تحقيقها فستبحث عن غيره بأي وسيلة ــ وجود في مسرح عبد الحكيم، كمسرحيات

---

(1) فاروق عبد الوهاب : **نفسه**، ص : 45.

(2) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 252.

(3) انظر:عبد الحميد يونس: **موسوعة الآداب والفنون الشعبية** (القاهرة: الهلال، مارس 1969).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"ملك عجوز" و"خوفو"، و"الكلام"؛ ففي الأولى لا هم للمرأة سوى ترديد : "عايزة أحبل"[1] إلا أنها لم تسلك مسلكا غير سوي كما فعلت الزوجة في مسرحية "خوفو" إذ خانت زوجها مع طبيبه الخاص وأحد فلاحيه.. وكذا في مسرحية "الكلام" تركت المرأة سامي لأنه عاجز عن تحقيق رغبتها الأسطورية. وتصرح شخصية "الولي" في مسرحية "الأعيان" بذلك؛ حين جعل المرأة كالأرض تماما، وهي لمن لديه القدرة على زرعها/تخصيبها..

"الولي : مفيش أرض متزرعش، والحريم أرض اللي يزرع".[2]

وتكرار عجز الشخصيات الذكورية في مسرح عبد الحكيم (الكلام / الأعيان/ خوفو) يحيل أيضا إلى تصور أسطوري مفاده أن "المرأة تمتص الرجل وتسبب له الموت مبكراً"[3]، وهذا ما نلمحه صراحة على لسان "هنداوي" في تعليله لعجزه عن جذب زوجته "لواحظ" إلى جانبه في الصراع مع أهل القرية..

"هنداوي : أعمل إيه في الطبيعة؟.. في المستحيل؟ .. بلاش يا سيدنا..

الولي : انت مش قادر تكسرها وتلزمها حدها؟!.

هنداوي : مش قادر . مش بإيدي. أنا نشفت وهي لسة.."[4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص :21.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص : 366، 367.

(3) صفوت كمال : "الرمز والأسطورة في المجتمعات البدائية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 9، ع4 يناير ــ فبراير ــ مارس) ص : 189.

(4) شوقي عبد الحكيم : **الأعيان**، ص : 365 .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن الملامح الأسطورية الموجودة في مسرح عبد الحكيم : الصراع بين الأب والابن، وهو موضوع متكرر في الميثولوجيا؛ ويرتبط دائما بالعنف والدم، ويدل على الصراع بين نظام قديم وآخر جديد، أو بين قوة ناشئة وأخرى قائمة. ونتائج هذا الصراع تختلف من أسطورة إلى أخرى، فأحيانا ينتصر النظام الجديد، كما في انتصار زيوس على أبيه كرونوس، وأحيانا أخرى ينتصر النظام القديم كما في قتل رستم لأبيه سهراب في الملحمة الفارسية "الشاهمانة"، وفي حالة أخرى يموت كلاهما بيد الآخر، كما في مصرع الملك آرثر وابنه مودرد في أساطير الكأس المقدسة..[1]

نجد ذلك في مسرحية "أوكازيون" بين الأب "وسيم" والابن "فتحي" ؛ فالابن يريد أن ينتقم من أبيه لفشله في أن يجد ذاته أو يجد النجاح في المهنة التي أجبره والده على ممارستها (فنان شعبي)، في مقابل خنوع تام من "الأب" الذي يقبل أن يبيعه ابنه في مزاد علني ليستفيد ماديا من عملية التخلص منه بدل المواجهة الدامية في الأساطير؛ لكن الأحداث تتحول ليقتنع الابن في النهاية بمبادئ والده بعد أن وجد أن مصيره مرتبط بمصير والده (ارتباط الماضي بالحاضر)..

ونلمح في مسرحية "الشبابيك" أثر علاقة بين ولد ووالده على الفعل المسرحي والدرامي؛ حين تخبر وصفة أختها "حسنية" بماضيها القائم على صراع بين ابن ووالده..

"وصفة : خلتيه يبيع أبوه ويكره الدنيا ويشتريك.

حسنية : حرام عليكي .

---

(1) انظر : هاني مطاوع : "الأسطورة المحرفة في قطة فوق صفيح ساخن، دراسة في النقد النماذجي"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 14، ع1، ربيع 1995) ص : 278.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وصفة : ساب الصبي أبوه وجري وراكـــي.. ومـــن
يومها اتحجر قلب أبوه.. وطرده.." [1]

وفي نفس المسرحية نلمح أثر شخصية تريزياس في كلام "صـــابر" عن والده بعد أن تجلت له صدق نبوءاته بشأن أخلاقيات وصفة وأختهـــا/ زوجته "حسنية"؛ فكلاهما أعمى، قليل الكلام، يعرف كل شيء؛ لديه القدرة على التنبؤ..

"صابر : أروح فين ؟.. أبويا كـــان مكـــشوف عنـــه
الحجاب. أبويا كـــان راجـــل أعمـــى لكـــن
مفتح..." [2]

وينطوي الفعل المسرحي لمسرحية "حسن ونعيمة" على شكل مـــن النزوع البدائي الأسطوري، وتحديداً في كون المسرحية تقوم علـــى شـــكل المحاكمة التي يتناوب فيها أفراد الأسرة الواحدة (أســـرة نعيمـــة) تبـــادل الاتهامات؛ هذا النوع من المحاكمات هو نوع بدائي يسمى "الفوركـــوراي **Vurkurai**" ، وفيها يمكن للأب والابن والزوجة محاكمة بعضهم فيها، "وفي هذه المحكمة يمكن أن تعاد الأمور إلى طبيعتها وتحل المـــشاكل .. ولكـــن سلطة هذه المحكمة لا تصل إلى الرجال الكبار، كما أنها تعتمد على العلاقة القائمة بين الأشخاص أكثر من كونها سلطة لها القدرة على تطبيق القانون العرفي.. أو تنفيذ أحكامها.. كما أنها لا تـــستطيع إرغـــام الـــشهود علـــى الشهادة"[3].. وهذه هي الثيمة الرئيسة لمسرحية "حسن ونعيمة"؛ فهي أشـــبه

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص: 160.

(2) نفسه ، ص : 173..

(3) صفوت كمال : **الرمز والأسطورة في المجتمعات البدائية**، ص:190.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بمحاكمة أسرية لا تُنفذ فيها قوانين، وعندما يتدخل الكورس ممـــثلا أهـــل القرية (الشهود) لا يجبر على الإدلاء بشهادته، بل نجده يتدخل مـــن تلقـــاء نفسه لإثبات أو نفي تهمة (كإدانته لنعيمة في جريمة قتـــل حـــسن نتيجـــة وجودها وعدم منعها إياها.. ونفي التهمة الأخلاقية ضدها)..

ج) الطقوس البدائية..

يمكن القول بأن نشأة الطقوس في الطور البـــدائي كانـــت بغـــرض السيطرة على الطبيعة لتخلف أدوات العمل الفعلية عن القيام بذلك؛ ثم حاول الإنسان في العصر الحجري القديم استنزال المطر وتوفير الصيد بطقـــوس معينة؛ كما سعى إلى نقل دور المرأة في الحمل والولادة إلـــى الحيوانـــات والنباتات بحثها على التكاثر والنمو بطقوس أخرى، وهكذا. وتطورت هذه الطقوس بتطور علاقة الإنسان بالطبيعة في العصر الحجري الحديث؛ حيث استأنس الحيوانات وفلح الأرض؛ فبرزت طقوس الخصوبة والاحتفـــالات الطقوسية المرتبطة بالحصاد وغيره مما يتصل بالحياة المعيشية للجماعات البدائية، وتطورت طقوس أخرى؛ خاصة تلك التي تتصل بالموت والحيـــاة والميلاد .. وبذلك فالطقوس كانت عملا وكانت تكنيكا يهدف إلى إرضـــاء وإخضاع الطبيعة للإنسان.[1]

ويرجح معظم الباحثين أن المسرح في أبسط أشكاله اعتمـــد علـــى الفعل الحركي المسرحي الدرامي الإنساني المتمثل في تلك الطقوس؛ بـــل يرى جورج تومس أن فن التراجيديا انحدر من الطقس التمثيلي للعـــشيرة

(1) انظر : عبد المنعم تليمة : **مقدمة في نظرية الأدب** (بيـــروت : دار العـــودة،1983) ط3، ص ـ ص: 41 ــ 46.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطوطمية البدائية[1].. ويذهب جورج كريج إلى أن الراقص الطقوسي هو المؤسس الحقيقي لفن المسرح[2].. وفي ذلك يقول *باربا*: " الطقوس البدائية هي أول أشكال الدراما؛ فمن خلال مشاركتهم الكاملة في هذه الطقوس، كان البدائيون يتحررون مما يتراكم في لا وعيهم، ولم تكن هـذه الطقـوس إلا أفعالاً تحمل سمة النمط الأصلي، وكانت بمثابة طقس اعترافـي جمـاعي يؤكد على صلابة القبيلة. لقد كان الطقس في الغالب هو الوسيلة الوحيـدة لنقض أي محرم من المحرمات"..[3]

ويبرهن *فاروق خورشيد* على صحة هذا الرأي بأننا "ما زلنا نـرى الطقوس الممارسة في الكنائس والمعابد اليهودية تحفل بالكثير من مظـاهر العرض المسرحي من الموسيقى والإنشاد والحركات الطقوسية المتكـررة وملابس الطقوس الخاصة التي يرتديها القس أو الكهنة، وترتقي بعض هذه الطقوس لتدخل بعض تطورات العصر من استخدام للـضوء والإخـراج المعتنى به، والموسيقى الكنسية الراقية، أو الموسيقى العـصرية المؤلفـة خصيصاً للعمل الكنسي المحفلي".[4]

وقد حاول كتاب ومخرجو المسرح العبثي العودة إلى هـذا الـشكل المسرحي لدرجة التركيز الكامل على الأداء الطقسي مع إهمـال الـنص المكتوب/الحوار المنطوق؛ وهو ما صرح به جروتوفسكي، ونفـذه جـان

---

(1) انظر : جورج تومس : **إسخيلوس وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما**، ترجمـة : صالح جودت (العراق : منشورات وزارة الإعلام 1945) ص :259.

(2) انظر: شكري عبد الوهاب:**الإضاءة المسرحية** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985)، ص:70

(3) كريستوفر إينز، نفسه، ص : 298.

(4) فاروق خورشيد : **الجذور الشعبية للمسرح العربي** ، ص : 87.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جينيه *وآرتو وبارو* ويونسكو وشيبرد وغيرهم من كتاب العبث الذين اهتموا نتيجة لذلك بالمسرح كمسرح وليس كأدب[1]؛ فازدادت أهمية العناصر التي كانت ثانوية نوعا ما كالإيماءات والنبرات والطبقات الصوتية والحركة..

وبما أن "طبيعة الفعل الطقسي ــ وهي طبيعة تقوم على الفرجة والإفصاح ــ تعد طبيعة مسرحية في جوهرها؛ فقد ساعد ذلك على التغطية على بعض المشكلات الفلسفية التي تنطوي عليها مسألة العودة إلى الجذور.." [2]

ومع أن النزوع الطقوسي يتبدى في العرض المسرحي أكثر من النص، بل قد يكون النص غير مشتمل على إشارات طقوسية قد يحتفي بها العرض وفق رؤية المخرج، جاءت نصوص عبد الحكيم بمثابة لبنات يمكن تشكيلها طقوسيا وفق الإمكانيات المتوفرة للعرض، إضافة إلى تواتر إشارات واستعانات طقوسية صريحة ومباشرة بين ثناياها؛ بل أحياناً يكون الطقس محوراً مسرحيا ودرامياً رئيساً؛ فالثيمة الرئيسة لمسرحية "خوفو" تقوم على فعل طقسي قديم يتعلق بحرق الكهنة للملك الذي يكبر في السن، أو العاجز، تضحية لجلب الخير والخصب؛ لكونه بذرة في معتقداتهم التي تبلورها أساطير الخصب والجدب بكافة تنويعاتها، وقد ذيل عبد الحكيم المسرحية موضحاً هذا المصدر الطقوسي..

> "استوحيت هذه المسرحية من التاريخ، وبالتحديد من تاريخنا الفرعوني القديم، وحاولت جاهداً خلق تراجيديا خيالية تستوحي التاريخ وإن لم تلتزم وقائعه.

---

(1) انظر : كريستوفر إينز ، نفسه، صفحات : 25 /38/ 253 / 299.

(2) نفسه، ص : 38.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما فيما يتصل بموضوع التضحية بالملك العجوز؛ فقد أكد أكثر من مصدر ومنه د.مرجريت ماري وجود هذه العقيدة في مصر والشرق القديم قبل فجر التاريخ. ويؤكد فريزر أن الموقف من العجز والشيخوخة لم يكن قاصرا على الملوك والقديسين بل انسحب على بديل الملك والكهنة وعامة الناس، حتى النساء.

وأخيرا فإن العجز والشيخوخة في هذه المسرحية لا يعنى به السن بقدر ما يعنى به القصور عن أداء الواجب وأداء العمل والرغبة في بناء دولة شابة متجددة." [1]

وضمن هذا الإطار جاء عنوان مسرحية "خوفو" مراوغاً لمتلقيه؛ رغم وجود شخصية تحمل اسم "خوفو" داخل المسرحية كشخصية رئيسة، إضافة إلى الجو الفرعوني؛ إلا أن المسرحية بشكل عام "فنتازيا مستوحاة من التاريخ؛ لكنها لا تلتزم بوثائقه ولا تحفل بأحداثه، تركز فقط على المعاناة القاسية المريرة لملك يموت"[2] بعيداً عن ذلك "الرجل الذي بنى الهرم الأكبر".[3]

والحقيقة أن المسرحية مخضبة بالرموز التي يمكن تأويلها على أوجه عديدة، فمع احتفاءها برموز الطقس المذكور، إلا أنها استغلتها كشفرات صريحة لما اعترى النظام الناصري من عجز سياسي داخلي وخارجي.. لتتكامل مع مسرحية "الكلام" في إبداء رأي عبد الحكيم تجاه واقعه الاجتماعي والسياسي عامة، وعبد الناصر تحديداً؛ وهو الأمر الذي

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 303.

(2) محمد بركات: "مسرحية خوفو والمسرح الحديث"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع25، يناير 1966)، ص:35.

(3) نفسه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تنبهت له الرقابة فمنعت المسرحية من العرض أمام الجمهور بعد انتهـــاء بروفاتها التحضيرية كاملة..[1]

ويعد الرقص أحد الاستعانات الطقوسية في مسرح عبـــد الحكـــيم؛ فالرقص الحركي أول أشكال السلوك الطقسي التلقائي الذي تحول تدريجيا إلى طقس مقنن تؤدى حركاته وفق قواعد مرسومة تحاكي أفعالا..

"إن رقصات الحرب والموت والصيد والجنس وكـــل تلك الأنواع البدائية من الحركات التعبيرية ذات الإيقاعات المختلفة، وذات الأغراض والوظائف المختلفة أيضا، كلها كانت تعد بمثابة خلق فني استخدمه الإنسان للتـــأثير فـــي الآخرين من ناحية، ولاختبار ذاته وقدراته على الـــسيطرة على العالم الميتافيزيقي، بل على عالم الآلهة التي خلقتـــه من ناحية أخرى.." [2]

تبدى استخدام الرقص الطقوسي كتقنية في تشكيل الخطاب المسرحي في مسرحية "شفيقة ومتولي"؛ حيث شكل فعل الرقص الذي تؤديه شـــفيقة لتجسيد الصراع مع "القوى القدرية الغريبة"[3] ؛ بالتوازي مـــع الـــصراع والبوح النفسي للشخصيات في إطار موضوع المسرحية العام، المتمثل في معالجة قضية اعتقاد المصري في القدر والمكتوب، ربطـــاً دراميـــاً بـــين البدائية الجاهلة وبعض الأفكار الموجودة في المجتمع المصري خلال عقد الستينيات من جانب، وإضفاء طابع جمالي على الفعل المسرحي من جانب آخر..

---

(1) انظر: **مع كتاب المسرح**، ص :32.

(2) جوردن كريج : **في الفن المسرحي**، ت: دريني خشبة (بيروت:مكتبة الآداب 1960) ص:68.

(3) كمال عيد : **نفسه**، ص : 138.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفي مسرحية "اللي يشبع ينطح" توظف رقصة طقوسية بدائية لاسترضاء قوى الطبيعة؛ ففي رحلة الشخصيات نحو البيت الأبيض؛ ينتبهون إلى "بحر فسيح بأمواجه المتلاطمة، فيجرون عليه ويخلعون ملابسهم، إلى أن يصبحوا جميعا شبه عرايا في رقصة طقوسية عنيفة" [1] في تداخل مع نبرات وطبقات صوتية مختلفة متداخلة مع عناصر الإيهام المسرحي (السينوغرافيا) لتشكل لوحة طقوسية مميزة.

ووظفت رقصة الحرب الطقوسية في مسرحية "حرب البسوس"؛ حيث "يدخل التبع في أقصى توتره.. يرقص رقصة وحشية هائجة"[2] وتكتمل اللوحة الطقوسية حين "ينتبه قارعوا طبول الرجراوج العملاقة لما يعتمل بداخله فيعنف قرعهم لطبولهم، وتندفع من خلف المسرح وفود الجند من كل مكان لتشارك الملك الطاغية الغازي رقصته. تنتهي بأن يرفعونه عاليا وهم يتطلعون إليه كمثل أجامجنون وهو في طريقه إلى حرب طراودة"[3].

وفي مسرحية "سميراميس" يلعب التوظيف الطقوسي دوره في إثراء الطابع الأسطوري للمسرحية، فالمسرحية تضمنت طقوس التتويج والموت والحرب، سواء في الإرشادات أو على لسان الشخصيات(داخل الحوار)، فتوضح الإرشادات قيام مجموعة راقصات بأداء رقصة حرب طقوسية في محاولة لاستفزاز القائد الرافض للحرب، "وحينما تعنف يندفع القائد معترضاً: حتى الرقص حرب. كفاية".[4]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **اللي يشبع ينطح** ، ص : 18.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حرب البسوس**، ص : 43.

(3) نفسه، ص : 43.

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس**،ص:48.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وحول كلام الزوجة الموجه للابنة (الصامتة)، التي تعتمد على الرقص للتعبير عن مكنوناتها، هذا الرقص من الطابع التعبيري إلى درجة طقوسية عالية..

الملكة الزوجة : .. إنت عايزة تعملي من نفسك إله حلو . فاتن. معذب.." [1]

ولا يخفى ما تقوم به تلك الإحالات الأسطورية من تعزيز للصورة الطقوسية وزيادة فاعليتها المسرحية.. سواء في الإرشادات (النص المرافق) أو على لسان الشخصيات (داخل الحوار) أو الراوي؛ كما في مسرحيات "حرب البسوس" و"لص الملوك" و"مرثية الموعودة والموءودة"، وجوقة "سعدى ومرعي". في تكامل طقوسي (أسطوري) بين الحوار والصورة المجسدة وسرد الراوي.

وكان لغلبة الطابع المأساوي على مسرح عبد الحكيم أن امتلأت نصوصه بتوظيف طقس الرقص الجنائزي؛ ومعروف أن الطقس الجنائزي يتشح فيه النساء بالسواد ويهلن التراب وغير ذلك من أداء حركي وأفعال خاصة بهذا الطقس الذي يصل إلى حد التوحد في التراث العربي[2]. وجاء التأثر بهذا الطقس في الحوار؛ كما في مسرحية "الشبابيك" على لسان مسعد في حوراه مع أمه "حسنية" ؛ راسماً صورة لطقس الجنازة في أوساط مصر الشعبية.

مسعد : هو مات .. امبارح دفنوه.. قدامه كل أعيان البلد وحوالين النعش السواري. والنعش شايلينه العبيد.

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص :233.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشعر الشعبي والفلكلوري**، ص :423 ، 424..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وانت كنت بتعيطي وتشيلي التراب على راسك...
وترقصي قدام النعش، ولابسة اسود في اسود."[1]

وفي مسرحية "رجل أعمى"، بعد مقتل الابن "عيد"، تلاعب أمه ملابسه "في رقصة طقوسية جنائزية"[2]. وتبدأ مسرحية "لص الملوك" بتجسيد لحالة احتضار البنا (الذي بنى قصر الملك) "وهو يعاني في سريره في شبه رقصة موت إلى أن يلفظ أنفاسه، وزوجته تندب وتهيل التراب والنيلة الزرقاء على رأسها في رقصة جنائزية"[3]، وتكتمل طقوسية الرقصة بإرشادات عبد الحكيم التي توفر ضمن الفعل المسرحي لها "معزين وتماثيل لآلهة التابوت." [4] بالتوازي مع "موسيقى جنائزية من نوع الباص لمنشدين أقرب إلى الكهنة البوذيين"[5]. ونجد في المسرحية رقصة أخرى للمرأة نفسها، لكن مع اختلاف يتأتى من اختلاف المفقود؛ فالأغاني والرقصات الجنائزية الطقوسية تختلف بحسب نوع المفقود ودرجة قرابته[6]؛ ففي المرة الثانية يكون فعل الرقص على ابنها، الذي جاء أخاه برأسه بعد أن اجتثها خوفا من انفضاح أمرهما بعد أن تمكن فخ الملك من الإيقاع بالأخ المذبوح؛ لترقص الأم "الرقصة الهمجية للأم الثكلى التي تفرد شعرها وتهيل النيلة."[7]

وفي مسرحية "مرثية الموعودة والموءودة" وظفت رقصة طقوسية جنائزية للتمهيد لمرحلة انتقالية درامية تفصل بين استجواب

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص :141.

(2) شوقي عبد الحكيم : **رجل أعمى** ، ص :442.

(3) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص :285.

(4) نفسه، ص :288.

(5) نفسه ، ص :288.

(6) انظر: أحمد توفيق : **أغنيات الفراق، تراث الحزن في صعيد مصر**، تصدير : د أحمد مرسي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005) ، ص ــ ص :107 ــ 195.

(7) شوقي عبد الحكيم : **لص الملوك** ، ص :288.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأصوات(الجوقة) للمرأة المطرودة (ليليث) وبين تجسيد فعل طرد الـــرب لها.. فالفعل المسرحي للطقس عند عبد الحكيم جاء متشابكا ومتداخلاً مـــع الحدث الدرامي؛ مما يستلزم أداءً متقناً ينطوى على درجة مـــن الـــصعوبة تكمن فـــي دقـــة التواصـــل التـــي يجـــب أن تحرزهـــا أشـــكال اللغـــة اللفظية/الصوتية/الرمزية/الجسدية/ الحركية. وقد تنبه بيتر بروك إلى هـــذه الصعوبة فاتخذ إجراءات عدة لتلاشيها، أهمها تأكيده على "ضرورة دمـــج الممثل الفرد في الجماعة منطلقا من فرضية مبهمة مفادهـــا أن الأشـــكال التعبيرية التي تخلقها الجماعة، وإن كانت صـــغيرة، ســـيكون لهـــا قـــوة وعمومية الأنماط. هذا الاستكناه والبحث في لغة الجـــسد اللاســـيمانطيقية ينطوي على فكرة مفادها أن المسرح لا يجب أن يحاكي الحياة، وإنما يجب أن يخلق التجربة بشكل مباشر"[1]

وعدم الاتكاء على الحيل والعناصر السطحية كالحبكـــة والتـــصوير والشخصيات، والتركيز على الثيمات الدفينة التي تحول المـــسرحية إلـــى طرح شامل وعالمي عن الوضع الإنساني العام، يتبدى في مسرحيات عبد الحكيم التي تعنى بالطقس والأسطورة، نجد ذلك في مسرحية "اللي يـــشبع ينطح" التي تعتمد على "حركات منفتحة راقصة"[2]، وكذا في مسرحية "لص الملوك" التي تعجب فيها من نظرة الأوساط الشعبية للرقص والراقـــصين، في حين أن جل فنونهم وممارساتهم تعتمد بشكل رئيس على فعل الرقص.

"للرقص التعبيري والحديث وما بعـــد الحـــديث الـــدور الرئيس في هذه المسرحية الذي يتمثل في مفـــردات الحركـــة والجسد البشري للممثل الراقص. وهذا يستلزم إعطاء أكبـــر

---

(1) كريستوفر إينز، نفسه، ص : 254.

(2) شوقي عبد الحكيم:**اللي يشبع ينطح**، ص:14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قدر من حرية الحركة وديناميتها الأبعد من إحباط الراقص المصري المسيج، أو المحكوم عليه بالتابو، وعدم القدرة على الحركة المنفتحة والتعبير الجسدي شديد التحرر والدينامية؛ علما بأن هذا الراقص تنساب حركته وتصل إلى أقصى عنفوانها وحركتها المطلقة في الاحتفالات الشعائرية، مثل: الذكر، والزار، ورقص، التنورة. والتساؤل هنا: لماذا لا تنساب حركة الراقص، وبالتالي مفردات تعبيراته الجسدية؛ لتعطي أقصى مداها دون حرج ودون إحباط التابو المقيد والمناوئ للسرعة والدينامية؟."[1]

3) **المحاكاة الساخرة**:

المحاكاة الساخرة (التهكم) من التقنيات الفنية الأكثر حضورا في مسرح العبث؛ ويرى مارتن إسلن أنها تمرد ضد تعقيدات المسرح السيكولوجي، وهي عودة اختيارية إلى البدائية..

وتهدف هذه التقنية إلى إزالة اللثام عن وجه الحياة، من خلال الكشف عن ظاهرية العلاقة بين البشر وتسطحها، وبإيضاح حقيقة سعيها إلى (تشييء)[2] الإنسان أو خرتته كما في خراتيت يونسكو. وهذه التقنية

---

(1) شوقي عبد الحكيم:**لص الملوك**، ص:281.

(2) التشييء أو التشيؤ Reification "المعنى الأصلي للكلمة هو تحويل شخص أو مفهوم إلى مجرد شيء، أي التجسيد الذهني له. ولكن التعبير أصبح مصطلحاً نقدياً يشير إلى عملية تجميد العلاقات أو العمليات ومعاملتها معاملة الأشياء. والمعنى الجديد يشبه ما يعنيه ماركس بتعبير الفتشية Fetishism عند الإشارة إلى تحول السلعة إلى شيء ثابت بدلاً من اعتبارها عنصراً من عناصر عملية التبادل بين المجموعات والأفراد. وشبيه بهذا المصلح تعبير Hypostatization أي التخميد أو التسكين، بمعنى تحول أي عملية دينامية إلى شيء خامد أو ساكن أو إلى مادة.."
محمد عناني : **معجم المصطلحات الأدبية الحديثة** ،ص : 90.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تدفع المتلقي إلى النظر حوله من زوايا جديدة تحطم الروابط المألوفة بين الأشياء عبر مواقف كوميدية تعتمد على التناقض الجذري بين كل أبعاد المجال الإنساني في وقوف بين أوجه المفارقة بين الواجب والكائن، بين الظاهر والباطن.. ومن هنا لم تكن السخرية نوعا من الفكاهة المصطنعة بل نبعت نتيجة تناقض فاضح وموقف مرير[1]. ويمكن تصور الجثة وهي تنمو في مسرحية "أميديه" ليونسكو في بيت يعيش فيه زوجان يتضاءلان بتمدد الجثة، أو الكراسي الخالية في مسرحية "الكراسي"، أو عملية إدخال الأثاث التي لا تنتهي في "المستأجر الجديد". مثل هذه الصور التهكمية تجعل التهكم في حد ذاته ذا ازدواجية دلالية؛ فهو من جانب تدميري يهدف إلى تدمير المظهر المألوف للوجود، ومن جانب آخر بناء؛ إذ يقيم أمام المتلقي عالماً جديداً؛ "فهو بالنقد الذي يمارسه على الروابط العادية للصور والكلمات والأشياء والسلوك يولد فينا صداما بين الصور يفضي بنا إلى ارتياد عالم الفوضى الأصلي الذي ينحدر منه كل عالم منطقي بعد ذلك"[2]؛ ليصبح التهكم موقفا فلسفيا من الوجود يكشف مدلولات جديدة للمعرفة لا تعتد بموضوعية الحقائق، وإنما تنطلق من مدى اللاواقع الرحب إلى تحطيم الروابط بين الأشياء.

وجاءت السخرية في مسرح عبد الحكيم مرتبطة بالواقع تماماً ومتجاوزة مستواه السطحي لتتعمق وتزيل الأقنعة وتعريه؛ من ذلك محاكاة مفهوم المقاومة في ستينيات القرن الماضي وتحديدا مرحلة ما قبل الهزيمة،

---

(1) انظر : جلال العشري : "صموئيل بيكيت والأيام السعيدة "،**مجلة المسرح** (القاهرة: ،ع11 ، نوفمبر 1994)، ص : 92.

(2) نعيم عطية:"الخطوط العريضة لمسرح يونسكو"، **مجلة المسرح** (القاهرة:ع11، نوفمبر 1964)، ص:92.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذي أصبح في مسرحية "الكلام" مرتبطاً بالانتصار في لعب القمار في أحد الكباريهات..

"سامي : أسكت ع الظلم .. أنا؟!! كله يسكت ويخرس إلا أنا .. دا أنا واجهت الظلم في عقر داره، وفي كل حتة، في نادي الأعيان ولوكاندة توردي ولاعبته قمار وسكرته وخسرته الجلد والسقط قدام الكبير والصغير .. أسكت..." (1)

وتتكرر السخرية في مسرحية "أوكازيون"؛ فحين يقرر "فتحي" بيع والده "وسيم" في سوق النخاسة بعد انهيار فرقتهم الاستعراضية؛ في دلالة رمزية لانهيار القيم التي يحملها والده وضرورة التخلص منها من وجهة نظره؛ يرفض والده هذا القرار؛ فيتدخل أحد أفراد الفرقة ساخراً ومحولا الحدث إلى ما وراءه من دلالات غير طبيعية مرتكزاً على شعارات تكررها الحكومات، في مسرحياتها المتكررة لتمرير القرارات، حتى أصبحت أكليشيهات مضحكة..

رمضان : ماتونش يا وسيم ، اخضع لري الأغلبية (يهتف) لا رجعة لرأي الأغلبية، الحزب الحاكم. الشرعية. الحزب الوطني.."(2)

ويخضع "وسيم" لرأي الأغلبية؛ لكن "المعلم" يصر عل شراء الفرقة بكاملها وليس وسيم بمفرده؛ في دلالة على جماعية المصير.. وتتكرر المحاكاة الساخرة للشعارات السياسية المتكررة تجاه فلسطين في عدة

(1) شوقي عبد الحكيم:**الكلام** ، ص:233.

(2) شوقي عبد الحكيم:**أوكازيون**، ص:366.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مواقف في المسرحية؛ فمثلا بعد إتمام الصفقة وشراء المعلم للفرقة يضعهم في مكان أشبه بالمعتقل..

رمضان : أهو معتقل إنجليزي وقعنا فيه برجلينا، وقف حال من جديد، دي نكبة ولا نكبة فلسطين.

المعلم : فلسطين! إلا كدا يا حوش الأرض، إلا السياسة ويا فلسطين جينالك توقفوا حالي مع حالكم.إلا كدا.."[1]

ولا تخفى ما تحمله الجمل السابقة من فضح لتابو السياسة في المجتمع المصري.. وتتصاعد الأحداث وتستمر السخرية من الوضع الاجتماعي السياسي الفاسد بشكل مباشر؛ فحين يطلب "فتحي" من المعلم اللجوء للقانون لحل النزاع بينهما يقول المعلم : "قانون مين، أنا القانون بفلوسي"[2]؛ ليبرز طغيان القيم المادية وقيادة المادة للمجتمع، وإذا كانت (الفلوس) هنا هي القانون، فهي في مسرحية "الملك معروف" التي "تحل وتربط. تحل من على حبل المشنقة"[3].

ويتعرض عبد الحكيم للسخرية من الوضع السياسي الداخلي لمصر حين يحضر "الملك" شخصية "الفراز" من خارج مملكته بغية إصلاحها في مسرحية "بمالي أفعل ما بدالي"؛ لكن "الفراز" فاجأه بنفس أسلوب تسيير الأمور المعتاد؛ وكأنه لا جدوى في إصلاح الواقع..

"الفراز : عال، قضينا على البطالة. الكل يعمل، وهادى الإحصاءات..

---

(1) شوقي عبد الحكيم:**أوكازيون** ، ص:366.

(2) نفسه، ص:428.

(3) شوقي عبد الحكيم: **الملك معروف** ، ص:183.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الملك : إحصاءات!.. دا يظهر عرفونا". [1]

وتسخر مسرحية "سميراميس" من حال الأمراء العرب في سعيهم وراء ملذاتهم، وترسم صورة ساخرة (مؤلمة ومضحكة) لكيفية حكمهم لشعوبهم عبر الثالوث القهري المعروف..

"الخلبوص : يعني جنابك بتحكم شعبك بإيد واحدة؟!

الأمير : وأنا سايب إيديه (سائقاً بسكلته) برجلي

وكرباجي وودني يا بجم." [2]

وتزداد حدة التهكم والسخرية لتصل إلى حد التتفيه والتسفيه للواقع العالمي في مسرحية "اللي يشبع ينطح"؛ إذ يستدعي الكاتب شخصيات أمريكية واقعية (الرئيس كلينتون ــ زوجته هيلاي، ولا يفوته اللعب على الفضيحة الأخلاقية لكلينتون مع مونيكا) وتتشكل حالة الاستهزاء حين يتحول الملك عبيد (الشخصية التراثية العربية) إلى كلب بعد تآمر ضيوفه (العرب) عليه مقتادين إياه إلى البيت الأبيض؛ لتفصح المسرحية عن رؤية البيت الأبيض للرؤساء العرب؛ فهم كلاب، منها المستأنس ومنها المشرد، المستأنس هو من سيلقى له كل حين وآخر بالطعام (المعونات الأمريكية) والعكس بالعكس.

"الرئيس كلينتون: (يرفع كأسه..) عقبال ما نحتفل

ونشرب نخب كلب الصومال (تصفيق)

وكلب وادي الرافدين (تصفيق) وكلب

---

(1) شوقي عبد الحكيم: **سميراميس**، ص:80.

(2) شوقي عبد الحكيم: **اللي يشبع ينطح**، ص:14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كوبا (تصفيق) وكلب طرابلس
(تصفيق)".[1]

إن مثل هذا الاستهزاء وسط فعل مسرحي متكامل يستثير ذهن المتلقي من خلال تقويض استجاباته التقليدية، ويدفعه إلى الغضب جراء ما يراه من تمرد يعبر عن موقف أخلاقي منفجر نتيجة تراكمات مكبوتة أنتجتها تجربة مرة، تتجلى في جل مسرحيات المرحلة الثانية لعبد الحكيم؛ بسخرية عبثية "تنطلق من الاعتقاد بأن الإنسان لن ينصلح حاله"[2]، في ظل سيطرة الإحساس المرير بالهلع من الوجود، واعتبار مادته المضحكة هي الوجه الآخر لتأملات عميقة في الوضع الإنساني، الذي تملأ المادة كل جوانبه، ولا تترك فراغاً فيه إلا وشغلته محطمة كل حرية تحت ثقل ما؛ كما أن المستقبل الذي تستشرفه ليس بأفضل حالا.

وعلى جانب آخر تكشف مسرحيات عبد الحكيم بهذه التقنية عن زيف الطباع الإنسانية وعن عدم رغبة الناس في الاتفاق، فهم يبحثون ويصرون على الاختلاف والنزاع في عناد عجيب. حتى وإن تبدى شبهة اتفاق ظاهري فهو في الحقيقة ينطوي على تناقض وعناد مطلق.. المسرحيات تحمل هدفا واحداً؛ فهي تصرخ لتقول تحت غطاء شفاف بأن العالم الذي نعيشه عالم متناقض مختلف، عالم رهيب ولا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد، هو من شدة سخفه يكاد أن يكون مضحكاً. إنه عالم من الدمى المغرورة الغبية، وهي في الوقت ذاته ضحايا الوجود اللاروحي الذي يسحقها تحت عبء ثقيل من المادية الميتة واللذة الزائلة.. فكتاب العبث لا

(1) شوقي عبد الحكيم: **سميراميس**، ص:14.

(2) جورج ولورث : **مسرح الاحتجاج والتناقض**، ص:8.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعبثون في مسرحهم[1].. وعبد الحكيم لا يهدف إلى مجرد إثارة الانفعال العاطفي بقدر ما هي دعوة للمتلقي إلى التفكير فيما يراه وإلى استفزازه، يصل هذا الاستفزاز مداه في "جنينة الحيوانات البشرية" حين يتحول أفراد الشعب إلى حيوانات لا هم للسلطة القائمة عليهم (المدير) سوى التأكد من إحكام غلق الأقفاص وتنفيذ ما يمليه عليهم الغرب (الناتو) في ظل ترديد مقولة (النظام العالمي الجديد[2]) كحجة لكل الأفعال القهرية تجاه الشعب/الحيوانات.

ولم تسلم تقنيات المسرح ذاتها من السخرية؛ فنجده في مسرحية الكلام يحاكي أسطورة مارجرجس والتنين محاكاة ساخرة؛ حين جعل "سامي" يحاول تقمص دور مارجرجس الأسطوري؛ فيفشل في مسك حربة أو حبل؛ في حين جاء الوحش شيخا عجوزا يدخل المسرح زاحفا على ركبتيه[3] ليصبح كلا من العجوز وسامي معادلان هزليان لمارجرجس وحربته والتنين /الوحش؛ إنهما موتيف يؤكد عنصر الباروديا في مسرح عبد الحكيم.

ونجد الخلبوص وهو يتهكم على الطقوس التي تؤديها الكهنة لتتويج سميراميس؛ فيقول معلقا على المشهد:

> "ودي بأه يا جدعان التراتيل الإمبراطورية وحاجة على ملوخية خالص.. وطبعا هيترقصوا لها.. ويغنوا لها، قال إيه: أغاني طقوسية"[4]

---

(1) انظر : نعيم عطية : **مسرح العبث** ، ص : 11

(2) انظر:شوقي عبد الحكيم: **جنينة الحيوانات البشرية** ، صفحات:191/120/122/124.

(3) شوقي عبد الحكيم : **الكلام** ، ص:14.

(4) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص:74.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيات المرحلة الثانية لعبد الحكيم؛ كبناءٍ للعلاقاتِ المتبادلة بين شخوصِها ومتلقيها، تدخل مجالات حسيةٌ غير محدودة قد تكون صاخبةٌ ومثيرة للمشاعر وتكشف عن نفسِها في تنويعات ودلالات عديدة تختلف من متلق إلى آخر، ولْم تعدْ مجموعة الاصطلاحات التقليدية تَفي بالغرض لوصف أو تحليل العلاقات التي أنشأها عبد الحكيم في مسرحه بشكل عام، وكحال غيره من كتاب العبث الغربيين (يونسكو آنوي/بيكيت/آداموف/جاك ديبتري.. وغيرهم). فمسرحيات عبد الحكيم قد تضع نوعا من الالتباس لدى المتلقي، رغم ما فيها من مباشرة، إلا أن اندراجها تحت النمط العبثي في أسلوب بناء الأحداث، وعرض الأفكار ورسم الشخصيات، إلى آخر التقنيات التي لا تستند إلى المنطق أو التقاليد الأرسطية المعهودة تثير ذلك الالتباس.

4) **الانتظار**:

تقنية الانتظار من الركائز التي بنيت عليها أشهر مسرحيات العبث (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت، واختلط الانتظار فيها بأمل ميئوس منه في قالب تجريدي شكل القيمة الفنية للمسرحية[1]. وتوفرت تقنية الانتظار كتقنية مشكلة للفعل المسرحي والدرامي عند كتاب آخرين، فنجد جاك أودبيتري في مسرحية "الصابرون" ــ مثلا ــ يقيمها على فكرة الانتظار في جو كابوسي قلق كما هي عند بيكيت. واستخدمها آداموف بشكل مختلف في مسرحية "الخدعة"؛ إذ جعلها مقرونة بأمل دنيوي يمكن وقوعه مغرقا إياها في تفاصيل يومية محتملة الوقوع[2] على العكس منها عند بيكيت الذي جرد

(1) انظر: نعيم عطية : **مسرح العبث**، ص : 223.

(2) انظر: نفسه، ص : 205.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صعلوكيه (جوجو) (ديدي) من كل تفاصيل الحياة اليومية، وألقى بهما في طريق ليست فيه سوى شجرة جرداء.

سيطر جو الانتظار القلق على معظم مسرحيات عبد الحكيم؛ فنجد المرأة في "ملك عجوز" قلقة تصبر نفسها انتظارا للمخلص المنتظر، والذي لا يأتي..وشخصيات مسرحية "الشبابيك" تعيش حياتها المسرحية على أمل تحقيق حلمها بالارتقاء الطبقي وهو مالم يتحقق.. و"شفيقة" في مسرحية "شفيقة ومتولي" منذ بدايتها وحتى نهايتها تنتظر حضور متولي للانتقام؛ يكرس لهذا الشعور عبارات الانتظار المتناثرة في الحوار؛ فعلى لسان "شفيقة" تتكرر عبارات من قبيل: "كل ليلة أستناه" /"طول الليل بستناه" /"أنا آعدة استنى أخويا"/"أخويا هيجي". وغيرها تنويعات كثيرة .

ويبدو أن شخصيات شوقي المنتظَرَةُ لم تتحمل فكرة غيابها فحضرت مسرحياً، ولو في حلم يقظة؛ كما في مسرحيتي "شفيقة ومتولي" و"حسن ونعيمة". وحضرت عيانياً كما في مسرحية "المستخبي" التي تبدأ والأم تنتظر في قلق حضور ابنها، لكن بمرور الوقت يتكشف أن القلق الذي تعيشه ليس بسبب غياب ابنها أو انتظارها له، ولكنه بسبب جريمة قتلها لزوجها وخوفها من علم ابنها بالحقيقة، فالانتظار هنا عذاب نفسي وخوف من لحظة مواجهة تخشاها الشخصية المنتَظِرة، وبالفعل يحضر الابن وتخبره الأم (دون مواجهة أو مقاومة) بالحقيقة ثم تسقط في هوة اللاوعي لتقتله كما قتلت أباه.. وتنتهي مسرحية "رجل أعمى" والأم "رقية" في حالة انتظار للابن "عيد" الذي مات في حياته المسرحية بسقوطه في البئر.

وقد يكون الانتظار أسلوبا أو عادة في الحياة، كما في مسرحية "الأعيان" التي تبدأ وأهل القرية طوال الفصل الأول في انتظار حضور الولي؛ ويمثل هذا الحضور خلاصاً لبعض الشخصيات كميمونة الغازية التي تعد نفسها لإعلان حملها من ابن العمدة وتتوب على يديه، وغيرها من

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أهل القرية، لكن الأمور لا تسير وفق هواهم؛ إذ تكشف الأحداث عن كابوس يحيق بهم جميعا؛ لكون هذا الولي جنديا من قبل السلطة الإقطاعية يعمل على تكريس قيم الجهل والتخلف، بل يحرم أهل القرية من الطعام ويأمر بتجويعهم لإيمانه المطلق بمقولة (اللي يشبع ينطح)، ليثور أهل القرية عليه في النهاية.

5) الوقوف أمام الموت..

ربما تكون فكرة الوقوف أمام الموت أكثر الأفكار طغيانا في التاريخ البشري القديم والحديث؛ فإشكالية الموت وقف الإنسان أمامها منذ بدء الخليقة ــ كما يحكي التراث الأسطوري ــ وأضحى هو المحرك لفكر وخيال الإنسان باحثا عن حل أو تفسير لهذا اللغز المحير، صانعا صورا عديدة في رحلته تلك، تبدت في ما خلف من أساطير وظفها المسرح في بداياته الأولى.

وفي العصر الحديث وقف المسرح أمام الموت نتيجة الأحداث الكبرى في القرن العشرين، أهمها: الثورة البلشفية التي تمخض عنها المعسكر الاشتراكي مقابل المعسكر الليبرالي، وكذا الحربان العالميتان اللتان حولتا العالم إلى بؤرة مشتعلة انتهت بقنبلتين ذريتين سقطتا على رؤوس سكان عزل من هيروشيما ونجازاكي اليابانييتن، قي إعلان رسمي عن تفاهة الإنسان الحديث وعبثيته؛ فعندما تصير المادة هي المحرك تختلط الأوراق ويفقد الإنسان توازنه الروحي، وتتزعزع كل معتقداته، وتختفي كل القيم ويبقى الموت مسيطرا على تفكيره[1]، بعد أن أضحى الموت أمام

---

(1) انظر:

ــ نعيم عطية: **مسرح العبث**، ص 75

ــ نبيل أبو مراد : **مسرح العبث فلسفة وتقنية** ، ص 132.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عيني إنسان العصر الحديث عبثاً وليس قدراً ؛ الأمر الذي دفع بالعديد من المفكرين والمسرحيين إلى التأكيد الكامل على لامعقولية العالم؛ فـــأداموف في مسرحية"الخدع" يقول :

"كل شيء يسير إلى الموت، والموت لا علة له ولا حكمة، وعلى ذلك يكون الوجود خدعة، وما دام أن القـــدر واحد بالنسبة للجميع، فليس ثمة قدر، بل هناك عبث".[1]

ووقف غيره من كتاب مسرح العبـــث علـــى فكـــرة المـــوت فـــي مسرحياتهم؛ هكذا فعل *جان* جينيه في مسرحيته "في انتظار الموت" التـــي تدور حول رجل يحكم على نفسه بالموت سبب جريمة عاطفية بـــشعة[2].. وتأمله يونسكو طويلا في مسرحيتي "قاتل بلا أجـــر" و"الملـــك يحتـــضر"، وحاول تفسير الشرّ في أعماله على أنه الموت.. يقول:

"إن الشر يعني في المقام الأول الموت. يبدو أن الناس لا تستطيع أن تكف عن القتل، لا أحد يلتفت إليه. هل تـــذكر لعبة القتل؟! ليس هناك أسباب حسنة وأخرى ســـيئة، إنهـــا تسلية درامية.."[3]

وقد وقف عبد الحكيم أمام القتل الناتج عن الحروب رافضاً إياه في مسرحيات عدة، مثل "سميراميس" و"بمالي أفعـــل مـــا بـــدالي" و"حـــرب

---

(1) نقلا عن : نعيم عطية: "مسرح أرتور أداموف"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع9 سبتمبر 1964)، ص 75.

(2) انظر: كارول روسين ، نفسه ، ص : 277.

(3) نقلاً عن : أنجل بيرينجير: **نظرية ونقد المسرح** (القاهرة : وزارة الثقافة، منشورات مهرجـــان المسرح التجريبي) ص : 404.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البسوس"، ونجد القتل فعلاً رئيسا في مسرحية "المستخبي"، فالأم تقتل ابنها وزوجها وتتلقى واجب العزاء فيهما..

وفي مسرحية "من عمل مهجور" لصموئيل بيكيت نلتقي برجل ميت يتكلم، ويبدوا أنه قد ووري التراب منذ قليل، ولكنه يرى ويسمع ويستعيد ذكرياته[1] .. نفس الأمر نجده في مسرحية " خوفو"؛ حيث تبدأ المسرحية وهو ميت؛ لكنه يمشي ويحادث نفسه منتظرا ملكي الحساب، ثم يأخذ في تذكر ماضيه.. وتنتهي المسرحية بلحظة موته.. وتفتتح مسرحية "سميراميس" باستدعاء "الخلبوص" من قبره، وكذلك "سميراميس" من مومياءها؛ وتنتهي بهروبهما معا إلى عالم الموتى.. لعجز الأولى عن التأقلم مع الواقع (فوق الأسطوري) بينما "الخلبوص" يرفض صراحة العيش في هذا العالم، مفضلا الموت؛ عندما تترجاه بعض الشخصيات في البقاء:

"الخلبوص : .. أأذي نفسوا باللي انتوا فيه!.. دا الموت أرحم."[2]

ليمثل الموت بذلك في مسرح عبد الحكيم (الخلاص)، وهو ما نجده صراحة في مسرحية "خوفو" عندما تتعجب الزوجة الملكة من رغبة الابنة في الموت..

"الزوجة : هي كانت عايزة ده. الموت؟!

الأقعنة : الخلاص

الأقعة : الخلاص. "[3]

---

(1) انظر: نعيم عطية : **مسرح العبث** ، ص :99.

(2) شوقي عبد الحكيم : **سميراميس** ، ص : 52.

(3) شوقي عبد الحكيم : **خوفو** ، ص : 238.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتظهر أرواح الموتى مجسدة لتختلط الحقيقة بالوهم؛ نجد ذلك في مسرحية "حسن ونعيمة" (حسن) و"شفيقة ومتولي" (شفيقة ــ الأب ــ متولي) و"خوفو"؛(حيث نجد شخصية تحت مسمى "شبح الملك المنتحر" وزوجته، وغيرهما من الملوك الموتى الذين أتوا لإقناع خوفو بالخضوع للطقس الكنهوتي المتمثل في حرقه لعجزه)..

ومع تواتر جو الموت واليأس (البيكتي) في مسرح عبد الحكيم إلا أنه لم يقف أمامه فلسفيا كما فعل كتاب العبث؛ ربما لثقافته الشرقية، ولوجوده في مجتمع لا يقبل جدلا فلسفيا حول شيء كالموت؛ لكنه وقف منه موقفاً يونوسكياً، فرفض فكر صناعة الموت، وعنف أصحابه والمتخاذلين والمتواطئين في رفض صريح للواقع الذي أوضحه يونسكو حين قال :

" إن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق، انظروا من حولكم: ماذا تجدون؟. حرباً ودماراً وويلات وأحقاد واضطهادات. الموت لنا بالمرصاد. الأمر مخيف".[1]

(1) نقلاً عن : نعيم عطية : **الخطوط العريضة في مسرح يونسكو** ، ص : 93

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: (تـقـنيـات الحـــوار)

يعد الحوار أحد العناصر التي يتم بواسطتها نقل أفكار الكاتب إلـــى المتلقي، ولغة الحوار في مسرح العبث تتصل بالموضوعات التي يتناولهـــا هذا المسرح المنبثقة من محنة الإنسان المعاصر الذي عاني مـــن ويـــلات الحرب وأضحى يعيش في جو من القلق واليأس واختلطـــت لديـــه القـــيم والأفكار.. وفيما يلي إطلالة على ما تبدى في نصوص عبد الحكـــيم مـــن سمات حوار مسرح العبث..

أ) الحوار غير المنطقي:

بما أن لغة الحوار تكشف الحالة النفسية والعقلية للمتكلم، جاءت لغة الحوار عند كتاب العبث غير منطقية أو مفهومة؛ فمثلا في مسرحية "فـــي انتظار غودو" لصموئيل بيكيت نجد لاكي ــ الشخصية التي تمثـــل العقـــل والحكمة ــ ما إن يتكلم حتى يخرج سيلا من الأصوات والكلمات التـــي لا معنى لها ..

> لاكي : .. بالنظر إلى الوجود الذي عبرت عنه أعمال بانشر وواتمان عن إله بشري كواكواكواكوا بلحيـــة بيضاء كواكواكواكوا خارج حدود الزمن وبلا امتداد من أعالي الحمول الإلهية والإنامية الإلهية والأنسانسيا الإلهية يحبنا حبا عظيما مـــع بعـــض الاستثناءات لأسباب مجهولة....." [1]

(1) صموئيل بيكيت : **في انتظار غودو** ، ص :107.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مثل هذه اللغة تكشف عن حالة "لاكي" العقلية والنفسية، وتكشف ــ في سياق المسرحية وفي إطار أعمال بيكيت ــ أن اللغة والحوار ليسا كالعادة " تعبيرا عن مضمون وأداة بينة للتفاهم، بل هي شيء معتم غامض، ومجردة عن رسالتها"[1]، ومكرسة لعزلة الإنسان؛ تماما كما هي عند يونسكو بناء على رغبة الإنسان وليست فرضاً عليه.. يقول يونسكو :

"التفاهم موجود؛ لأن الناس في الحقيقة يفهم بعضهم بعضاً، ولكنهم يتخابثون، لا يريدون أن يتم التفاهم؛ لأن التفاهم يفوت عليهم فرصة الاعتداء والهجوم والاستيلاء على ما يريدون. الناس يخادع بعضهم بعضا. والتاريخ المعاصر مليء بالأمثلة؛ إذا أرادت دولة مثلا احتلال دولة أخرى أو الاعتداء عليها فإنها تبدأ باتهام هذه الدولة بالاعتداء أو الاستعداد للاعتداء عليها، ومن ثم تبرر لنفسها القيام بالاعتداء دفاعا عن النفس، وهكذا .." [2]

ونفس الأمر في مسرح بينتر الذي يوضح أن الإنسان المعاصر "يعيش في عزلة داخلية رهيبة لا يستطيع أن يتخلص منها حتى لو أراد؛ لكلٍ حياته الخاصة، ولكل أفكاره وعواطفه التي تحبسه داخل نفسه، وكذلك فإن التفاهم بين شخصين أوالمشاركة شيء مستحيل.. وهناك أيضا الحوار الناتج عن عدم القدرة على الإصغاء، أو عدم الرغبة فيها أو الإصغاء

(1) نعيم عطية: **مسرح العبث**، ص 97.

(2) يونسكو : حوار مع د حمادة إبراهيم ، ص : 18.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخاطئ وتوقع سماع كلمات لا تقال؛ مثل هذا الحوار ينتج عن سوء تفاهم أو سوء فهم"[1] يؤدي إلى استحالة التواصل..

وقد تميز حوار مسرحيات المرحلة الأولى لعبد الحكيم بهذه التقنية العبثية؛ ففي مسرحية "ملك عجوز" تطغى هذه التقنية على حوار المسرحية؛ فمنذ البدء وكل شخصية تبحث عما تريده رغم اشتراكها مع غيرها في مأساة واحدة.. وهو ما لخصه سعدان رأس الغول في قوله : "ملك عايز يستنه فوق، ووزير عايز يبقه ملك، وست عايزة تحبل. هي دي الحكاية"[2].. وعن ذلك يقول يحيى حقي:

".. إن الذي صدم النظارة وأزعجهم هو سماعهم لحوار من نوع جديد، يختلف كل الاختلاف عما عهدوا في المسرح، فليس هو حوارا تركيبياً ينهض به بناء الحدث طوبة فوق طوبة، بل هو حوار تكاد لا تقوم فيه علاقة بين الكلام والرد، ومن هنا جاء شعور النظارة بالشلل والجمود، أو الوقوع في حفرة والدوران فيها بغير خروج منها..

إنك لن تفهم شوقي عبد الحكيم إلا إذا تخليت عن تطلبك لهذا الترابط المنطقي في الحوار كما تفعل مع بيكيت مثلاً.. فإذا تخليت عن تطلبك لحوار منطقي تركيبي ينمو به حدث، وتركت نفسك تنساب مع هذه الهمهمة التي تصل إلى سمعك من أغوار الكهوف؛ أضاءت لك وسط الضباب أنوارا كاشفة

---

(1) شفيق مجلي : **الحوار في مسرح اللامعقول**"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع21 ، سبتمبر 1965) ص :51.

(2) شوقي عبد الحكيم : **ملك عجوز** ، ص : 33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لدخائل النفوس وصراعاتها في المجتمع، ورأيت المأساة مجسمة أمامك، تنفذ إلى شعورك وتهزه هزاً عنيفاً.."[1]

وفي مسرحية "شفيقة ومتولي" تأخذ الجمل الحوارية شكل مونولوجات تتقاطع عن غير عمد، وإن تبدى في هذا التقاطع شبة تواصل فهو تواصل غير مقصود.. ويجسد الحوار في مسرحية "الشبابيك" معاني العزلة وعدم التواصل بين الأم حسنية وابنها مسعد، من الأمثلة على ذلك..

مسعد : .. قولي لي هو كان بيحبني ويديني كل الحلو اللي في إيده ليه؟..

حسنية : البيت هيتبني دورين، وفي التالت ترسينة فيها زرع لبلاب وتكعيبة عنب مفيش أختها في البلد.

مسعد : لما كنت أغيب عنه كان يغضب ويضرب الخدامين بالكرباج، والخدامين يعيطوا ويلفوا علي الدنيا ؟ ليه؟ قولي لي؟

حسنية : والصالة هتتبلط، وعلى السلالم قصاري ورد بلدي، وفي كل حتة كراسي خيرزان.

مسعد : في ليلة كان هيضرب الخولي بتاعه بالرصاص..

حسنية : سبع مرات توقع اللنضة بجازها علي. وفي مرة الجاز وقع على هدومي والنار كانت هتمسك فيه ..

مسعد : هو مات امبارح .." [2]

---

(1) يحيى حقي: **مسرح شوقي عبدالحكيم، بين الأصالة والمعاصرة** "مقدمة لمسرحية ملك عجوز"، ص:6،5.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الشبابيك** ، ص : 140 ، 141.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومثل ذلك أيضا نجده في مسرحية "المستخبي" لتجسيد حالة الانفصال بين الأم وابنها؛ فحين تحاول الأم إقناع ابنها بالبعد عن الناس (الوهميين) يحدث نوع من الارتباك في الحوار يوازي الارتباك في الفعل المسرحي؛ مما يكرس جو الانعزالية وعدم الاتصال بينهما ..

"الأم : تعالى في حضني بعيد عنهم..

الابن : مش سامع.

الأم : انا بس كنت هناك يوم الجمل ..

الابن : مش سامع.

الأم : ابعد عنهم دول ورانا . ابعد واسمع مني .

الاين : عايز اسمع .

الأم : لأ . لأ . مفيش .. كان صهد .. والأرض شوياها الشمس ..

الابن : بيقولوا إيه ؟ .. وداني وداني..

الأم : اسمعني ، اللي بقوله، اللي كان.. أنا ودانك..

الابن : مش شايف ." [1]

وقد تتبدى العزلة في الحوار لاختلاف مقاصد الشخصيات.. فعندما تقوم الأم بذبح الديك في مسرحية "حسن ونعيمة" تطلب من ابنتها نعيمة أن تساعدها؛ فيحدث نوع من التخبط في فهم كليهما للآخر يستدعي تدخل الكورس لتوضيح الأمور للمتلقي..

"الأم : تعالي عشان تمسكيه معايا..

نعيمة : أدبح معاكي! وهو بيرفض اللي ماعمروش أذى حد وما يعرفش الشر

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص : 202 ، 203.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأم : .. الديك اللي في إيدي ؟!

الكورس : بتقول على الديك ونعيمة بتقول على حسن وكل واحد يقول اللي في نفسه." [1]

فالحوار يندفع بهذا التخبط إلى أعماق الشخصيات متكاملاً مع ثيمات المكان والزمان في خلق فعل مسرحي يكرس لهواجس العزلة والتباعد بين الشخصيات وللمتاهة التي تعيش فيها.. وإن كانت نهايات مثل نهاية "حسن ونعيمة" والشبابيك قد تترك بصيصا من الأمل في التواصل إلا أن هذا الأمل يبدو مستحيلا، على الأقل على الأمد القريب؛ خاصة وأن تلك المسرحيات لا تعتمد على قصص مشوقة ذات حبكة محكمة؛ وإنما تضع المتناقضات مع المتشابهات في صدام منذ الوهلة الأولى في جملها الحوارية..

ب) الصمت:

يتفق تمزق الشخصية وانعدام التواصل بينها وبين الآخرين مع تفتت اللغة؛ بل إن الشك في اللغة وفي "قدرة الكلمة على التعبير جعل بيكيت يستعيض عن الكلمات بالبانتوميم أو الحركة الصامتة.. ويقدم بنتر في إحدى مسرحياته شخصية بائع كبريت يظل طوال المسرحية صامتاً"[2]؛ وهو ما نجده أيضا في مسرحية "سميراميس" لعبد الحكيم؛ ففيها شخصية "الرسول الإميراطوري" صامتة؛ تبلغ رسالتها المعروفة (الأمر بالحرب) بالإشارة دون كلام؛ لضياع مضمون وفحوى اللغة حينذاك؛ إذ أنها جعلت للتواصل والتفاهم وليست للقتل؛ فارتفعت اللغة هنا إلى مستوى أعلى من الشخصية.. ولا تخلو مسرحية لعبد الحكيم دون وجود مشهد صامت أو أكثر في ثناياها..

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **حسن و نعيمة**، ص : 81.

(2) شفيق مجلي ، نفسه ، ص :51.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن الكتاب الذين فقدوا ثقتهم بالكلمة بيتر بروك، "ويعلل ذلك بقوله: لم أعد أؤمن بالكلمة؛ لأن الغرض الذي من أجله خلقت الكلمة قد انتفى؛ فالكلمات لا توصل شيئا، ولا تعبر عن شيء يذكر، بل تفشل في معظم الأحيان فشلا ذريعا في أن تكون أداة للتعريف"[1] ؛ وبالتالي فعندما تستحكم "أزمة اللغة فلا مفر للإنسان إلا في الصمت الذي يضحي كابوسا يرده إلى ما فر منه"[2]..

أفاد عبد الحكيم من هذه التقنية بشكل أثرى خطاب مسرحياته ووفر دلالات درامية ومسرحية تتكامل مع غيرها من تقنيات عبثية لإيصال مغزاها. وقد جعلت لحظات الصمت المتكررة مسرحيات عبد الحكيم المسرحية وكأنها مقطوعات موسيقية تزيد من مرارة الانتظار ومن فراغ الوجود وعبثية الواقع ولا جدوى اللغة حين تسكت الشخصيات ناطقة بما لايمكن أن يقوله كلام؛ خاصة في حالة تواليه المتكرر؛ مما يلعب دور مؤثر موسيقي موتر للأعصاب ومهيء للانهيار كما في نهاية مسرحيتي "الكلام" و "المستخبي"؛ فانتهاءهما بلحظات صمت متكررة ومتوالية وسريعة عززت من إمكانية تقبل المتلقي للانهيار في النهاية، وأمدته بمفاتيح تأويلية لا متناهية المعنى.

"سامي : قومي .

الأم : (صمت)

اصحي

(صمت)

انت سبتيني؟! .

(صمت)

---

(1) شفيق مجلي ، نفسه ، ص :51.

(2) نعيم عطية: **مسرح العبث**، ص : 14.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

.. هربتي ؟!.

(صمت)

أنا لسة مخلصتش.

(صمت)

مش ممكن كده.

(صمت)

ما أقدرش أقف وحدي اتكلم.اسمعي الكلام.

(صمت)..." [1]

وفي مسرحية "حسن ونعيمة " تسأل نعيمة شبح حسن عما يمكن أن تفعله في حياتها ــ بعد أن أتى لأهلها وهو يعلم تماما النيــة المبيتــة مــن منطلق إيمانه بأن ذلك مكتوب عليه ــ يكون رده بالصمت؛ ليترك الصمت بذلك فجوات في الخطاب المسرحي تثير ذهن المتلقي تاركة العديــد مــن الأسئلة التي ينبغي أن يجيب عليها..

" نعيمة : وأنا أعمل ايه؟.

حسن : (صمت)

نعيمة : في إيه في إيدي ؟.

حسن : (صمت)" [2]

هذا العجز عن الإجابة (الكلام) يتكرر في العديد من مسرحيات عبد الحكيم لأغراض ودلالات مختلفة؛ فإذا كان هنا يحمل دلالة حــول عــدم عقلانية مثل هذه الاعتقادات التي تؤدي بحياة الإنسان عن رضــا وطيــب خاطر؛ ففي مسرحية "مرثية الموعــودة والمــوءودة" وبعــد أن تــستحث

(1) شوقي عبد الحكيم : **الكلام** ، ص : 275 ، 276، 278.

(2) شوقي عبد الحكيم : **حسن ونعيمة** ، ص :112.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأصوات (الكورس) المرأة على الخروج من الجب تستفسر المـــرأة عـــن جدوى خروجها لتفاجأ باللاإجابة؛ في كشف (صامت) عن كابوسية الواقع..

"الأصوات : اطلعي تعالي معانا..

المرأة : وبعد كدا؟!

الأصوات : (صمت مطبق)

المرأة : ردوا . سكتوا ليه؟!

الأصوات : (صمت)"[1]

وقد تكون الإجابات الصامتة هروبا من التوغل في حديث سياســـي؛ كما في مسرحية "الملك معروف" حين يواجـــه "الملـــك" شـــعبه بالحقـــائق المسكوت عنها رغم أنها جلية معروفة للجميع فيـــردون عليـــه بالـــصمت المدجج بالدلالات..

"الملك معروف : انتوا متبحطرين.

الناس : (صمت)

الملك معروف : ومفيش حد فيكم واقف فـــي مكانـــه الصحيح.

الناس : (صمت)

الملك معـــروف : مـــش هـــي دي الحقيقـــة وكلنـــا عارفينها.."[2]

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **مرثية الموعودة والموءودة** ، ص : 139.

(2) شوقي عبد الحكيم : **الملك معروف** ، ص : 194.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج) التكرار Repetition..

يعتبر التكرار تقنية هامة من تقنيات الصناعة المسرحية؛ فهو يؤدي فنياً "إلى تشكيل الأنماط Patterns في الأعمال الأدبيـــة، ســـواء بتكـــرار الموضوع أو الاستعمال الرمزي للبناء. ويميز هيليس ميللر بين نوعين من التكرار في عبارتين شهيرتين : لايمكن قيام الاختلاف بين شيئين يشبهان بعضهما بعضاً. والعبارة الثانية هي : يقتصر التشابه على الأشـــياء التـــي تشبه بعضها بعضاً"[1].. يلتقي غموض هاتين العبارتين مع غموض مسرح العبث لتحتل تقنية التكرار مكاناً بارزاً فيه؛ ففي مسرحية "في انتظار جودو" لبيكيت يغني فلادمير أغنية تدور حول كلب يأكل خلسة مـــن مطـــبخ مـــا فيضربه صاحب المطبخ ليسقط ميتاً ..

" فلاديمير : ...

دخل الكلب إلى المطبخ
وسرق قطعة من الخبز
فنهض الطباخ وبيده مغرفة
وضرب الكلب حتى مات
عندئذ جاءت كل الكلاب وهي تعدو
وحفرت للكلب قبرا
(يتوقف ..)
عندئذ جاءت كل الكلاب وهي تعدو
وحفرت للكلب قبرا
وكتبت شاهد القبر

---

(1) محمد عناني : **المصطلحات الأدبية الحديثة**، ص : 91.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حتى تأتي الكلاب التي تأتي بعد ذلك
دخل كلب إلى المطبخ
وسرق قطعة خبز
فنهض الطباخ وبيده مغرفة
وضرب الكلب حتى مات
عندئذ جاءت كل الكلاب وهي تعدو
وحفرت للكلب قبرا
....." "[1]وهكذا

ويعلق جورج ولورث على ذلك قائلا : "إن فلاديمير واستراجون لا يفعلان شيئا أكثر من الاستمرار فيما هم فيه بعناد وإصرار"[2]؛ ويتشابهان بذلك مع "الأم" و"سامي" في مسرحية "الكلام"؛ فلا هم لهما سوى محاولات فاشلة لتذكر حكاية مبهمة مكررة كل ليلة..

وتخلق تقنية التكرار داخل النص درجات متفاوتة من الانفعال تشكل الملمح العام للفعل المسرحي؛ تبدى ذلك في "شفيقة ومتولي" حيث التعـــابير المكررة؛ خاصة تلك المعنية بانتظار شفيقة لأخيها متولي من قبيل "كل ليلة أستناه"" [3]/"طول الليل بستناه"" [4]/"أنا آعـــدة اســـتنى أخويـــا" [5]/"أخويـــا هيجي"[6]... وغيرها تنويعات كثيرة ..

---

(1) صموئيل بيكيت : **في انتظار غودو**، ص : 112.
(2) جورج ولورث ، نفسه ، ص : 76.
(3) شوقي عبد الحكيم : **شفيقة ومتولي** ، ص : 45، 46.
(4) نفسه، ص : 66.
(5) نفسه، ص : 68.
(6) نفسه، ص : 69 وانظر ص : 67 /73...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولعب التكرار دورا هاما في تكوين خطاب "حسن ونعيمة" بهدف تحقيق استجابة معينة؛ تبدت هذه الاستجابة في تأويلات عدد من النقاد الذين تناولوها في سياقها التاريخي؛ منهم بهيج نصار ؛ إذ قال:

"أول ملاحظة تبرز أمامنا هذا التكرار المستمر في إثارة القضية وتوجيه الاتهام؛ إذ تتبادل نعيمة الاتهام مع أبويها أكثر من خمسة مرات دون أن يؤدي ذلك إلى إثارة جديد. ولقد كان من الممكن أن يقدم لنا هذا التكرار معاني ودلالات جديدة لو كان هناك فعلا متطوراً، وهذا ما لم يحدث على الإطلاق. إن المسرحية تنشد من نعيمة أن تفهم وتعرف عن طريق الألم والعذاب، ولا يمكن أن يتحقق ذلك بمجرد الحديث أو الحوار أو المناقشة أو تبادل الاتهامات أو الإقناع اللفظي، إنما الأمر يتطلب سلسلة من الأفعال الجليلة التي تنتهي بفعل خطير تفيق منه على خلاص. ومع ذلك لا تقدم المسرحية من فعل غير محاولة الأم أن تذبح الديك في يوم العيد .. لقد حاول المؤلف أن يقدم لنا تجربة نعيمة في فترة زمنية قصيرة فكانت النتيجة أن قدم لنا تابلوه من الحزن والكآبة"[1]

تناول بهيج المسرحية وفق المنهج الواقعي الاشتراكي الذي يحتفي بالأفعال الثورية الجليلة للأبطال، ولم يتناولها وفق معطياتها الداخلية ومنهجها الفني الخاص؛ وبالتالي جاءت استجابته رافضة..

(1) بهيج نصار : نفسه ، ص : 11

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الشكل المنطقي الذي تخضع له الدراما التقليدية خطأ في نظر مسرح اللامعقول؛ لأنه مفروض على الحياة وليس نابعاً منها. ولذلك فمسرح اللامعقول يقوم على الشكل الكيفي لا المنطقي. وأي تفسير ينبني على الشكل المنطقي لا بد وأن يكون تفسيراً خاطئاً"[1]

ما يعنينا هنا هو تحقيق هذا التكرار لهدفه العبثي عند بهيج؛ فمن أهم أهداف المسرح العبثي بتقنياته المختلفة إثارة الحزن والقلق واليأس في نفوس متلقيه بغية دفعه على التفكير من جديد في عالمه وقضاياه.. [2]

وتكاد مسرحية "المستخبي" أن تكون عدة جمل حوارية متكررة بين الأم القاتلة والابن، الأمر الذي يكرس للرتابة والقلق .. ويؤكد مخرج المسرحية ذلك في قوله:

".. كان الديالوج في مسرحية المستخبي واحداً لا يتغير بين الأم وابنها وولدها من بداية المسرحية إلى نهايتها.." [3]

وتزداد حدة هذا الرتابة مع نهاية المسرحية حين تلتقي الأم القاتلة العزاء في زوجها وابنها من مجاميع متكررة تردد نفس العبارات في شكل عبثي يصل إلى مداه..

"(.. يدخل الناس من كل الأبواب التي في المؤخرة .. في طابور منتظم .. امرأة عجوز، ورجل ، وامرأة شابة..)

العجوز : يا اختي كتير

الرجل : جوزك وابنك

---

(1) رشاد رشدي : **مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى**، ص : 10 ، 11.

(2) انظر : إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، ص : 192.

(3) كمال عيد ، نفسه ، ص : 159.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المرأة : دا كتير

(يجلسون في صمت)

(الثلاثة التاليين)

العجوز : يا اختي كتير

الرجل : جوزك وابنك

المرأة : دا كتير

(يجلسون مطرقين في صمت)

(الثلاثة التاليين)

العجوز : يا اختي كتير

الرجل : جوزك وابنك

المرأة : دا كتير

(يستمر ذا المشهد .. يصبح عدد الثالوث تسعة، معنى هذا أن يكتمل عدد الناس على المسرح 27 .. وحين يكتمـــل العدد يبدأ الثالوث الأول في الخروج..)

العجوز : شدي حيلك يا اختي .

الرجل : احنا لبعض.

المرأة واحد.

(يخرجون)

(الثالوث التالي)

العجوز : شدي حيلك يا اختي .

الرجل : احنا لبعض.

المرأة واحد.

(يخرجون)

(الثالوث التالي)

العجوز : شدي حيلك يا اختي .

الرجل : احنا لبعض.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المرأة واحد.

(يخرجون)

(الثالوث التالي)

(يستمرون حتى يخرج آخر واحد والأم شامخة ..)" [1]

ويكشف التكرار هنا دلالات هامة؛ فالكورس (المعزون) في هذه المسرحية يمثلون أهل القرية، أو كما يقول مخرج المسرحية : "البشر الذين يسعون لجر الخراب"[2]؛ يتلصصون طوال المسرحية على الأم، ورغم علمهم بحقيقة أنها قاتلة زوجها وابنها يذهبون لها لتأدية واجب العزاء بهذا النمط اللامعقول المتماشي مع لامعقوليتهم في إظهار لرتابة الحياة؛ فالأم (الشامخة) ليست وحدها إذن صاحبة الأفعال غير المعقولة، بل كل الناس.. كما أفقدت تقنية التكرار العزاء في هذه المسرحية معناه المعروف، وأفرغته من أي دلالة ذات فائدة؛ في رمز للتفاهات التي تملأ حياة الإنسان ويسعى هو إليها؛ لتوفر بذلك معنى أعنف مما هدف إليه يونسكو في "المستأجر الجديد"..

وكما فعل التكرار في مسرحية "حسن ونعيمة" بالنقاد ترك التكرار هنا في مسرحية "المستخبي" أثره ؛ فمثلا نرى محمود العالم ــ أكثر نقاد جيله وعياً حينذاك ــ يقف على هذا الأثر في وعي تام بأن ما فعله عبد الحكيم بمسرحيتيه "شفيقة ومتولي" و"المستخبي" هو قمة النجاح في مفهوم المسرح العبثي؛ لكنه مع ذلك رفضهما لالتزامه بتوجهات فكرية وسياسية ماركسية مناهضة لمثل هذه التوجهات الفنية.. يقول العالم:

---

(1) شوقي عبد الحكيم : **المستخبي** ، ص ــ ص : 213 ــ 216.

(2) كمال عيد ، نفسه ، ص : 154.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

" مسرحية شفيقة ومتولي صرخة استسلام في وجه القدر المكتوب، صرخة استعذاب للعذاب، واستبشاع للخروج على التقاليد، وحرص على الثأر والانتقام للعرض الملثوم. والمسرحية لا تفعل غير أن تؤكد هذه المعاني، وتغذي وجدان المشاهد بالإحساس بالرذيلة والاستسلام للقصاص. والمسرحية الثانية (المستخبي) صرخة صبر نافذ، صرخة يأس في مواجهة القدر والمجهول والمتربص.. ولقد استطاع شوقي عبد الحكيم أن يعبر، وأن يثير انفعالاً، إلا أن القضية هي: ما مضمون هذا التعبير وهذا الانفعال؟. لا شيء غير الإحساس بالعجز، والاستسلام، والرعب، والهزيمة، والفجيعة القاتلة.. ولعل الكثير من أنصار اللامعقول يجدون في هذا قمة النجاح".[1]

(1) محمود أمين العالم: "لا شيء غير الحزن الأسود"، **مجلة المصور** (القاهرة: 19 يونيو 1964)، ص : 33.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـخـاتمة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(1)

اشتملت الدراسة على مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، ثم خاتمة وفهرس تفصيلي.. ألمحت المقدمة إلى سبب اختيار الموضوع، وأشارت إلى المنهج المتبع في الدراسة، ثم عرضت خطة البحث.. وبعدها عرض التمهيد للإطار النظري الرئيس (علم العلامات/السيمياء).

(2)

وجاء الفصل الأول تحت عنوان : سيمائية العنوان؛ واتضح فيه أن عناوين عبد الحكيم تندرج تحت ثلاثة أشكال، أولها تناصاً مع التراث الشعبي؛ وكشف التحليل السيميائي لها عن انطوائها على نوع من المراوغة السيميائية؛ فمثلا مسرحيتي "حسن ونعيمة" و"شفيقة ومتولي" ابتعدتا عن المدلولات المباشرة التي يحققها عنوانيهما؛ فقد استغل عبد الحكيم رموز القصتين (شفيقة/متولي/حسن/نعيمة) في طرح رؤية فكرية تجاه المشاركة الإيجابية (ستينيات القرن الماضي) في حركة التقدم في مواجهة تقاليد تكرس للإيمان بالقدر والمكتوب بمفهومه السلبي الاستسلامي بأسلوب وشكل فني مميز أبهر المهتمين بالمسرح حينذاك. وهو في جميع مسرحياته التي تتناص عناوينها مع حكايات أو أساطير شعبية معروفة يكاد يغتال رسالتها الأصلية ليضع رسالة جديدة تناسب همه الخاص ببطله الجديد، وهو الواقع بإشكالياته .. ويمكن القول بأن مراوغة سيميائية العنوان شكلت صدمة من ذلك النوع المساعد على نجاح العمل فنياً، وجماهيريا أيضاً.

وأما الشكل الثاني فتمثل في تلك العناوين المكونة من كلمة واحدة؛ وقد شكلت تقنية مباشرة الدلالة للولوج إلى الفعل المسرحي والدرامي لنصوصها.

والشكل الأخير تمثل في العناوين المركبة من أكثر من كلمة، ويلاحظ فيها تعدد الإحالات والدلالات؛ فعنوان مسرحية "مرثية الموعودة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والموءودة" ــ مثلا ــ يحمل دلالات تتصل بالجانب السيكولوجي والتراثي في تواز مع دلالات دينية وأيديولوجية، وكذلك أسطورية. وقد تتناقض دلالات الكلمات المتجاورة أحياناً، كما في: "ملك عجوز"، "جنينة الحيوانات البشرية"، و"رجل أعمى"..

(3)

وحلل الفصل الثاني الشخصية سيميائياً في ثلاثة مباحث؛ الأول جاء تحت عنوان: نموذج العوامل وتحليل الفعل. واتضح فيه توافر وظائف نموذج بروب في مسرحيات عبد الحكيم؛ لاتفاق المصدر عند كليهما؛ فبروب استخلص نموذجه من تطبيقات على الحكايات الشعبية التي تعد المصدر الأول في مسرح عبد الحكيم..

وأبرز المبحث الثاني الدلالات التي وفرتها أسماء الشخصيات بوصفها علامات حددت نوع المسرحيات، وأشارت إلى وظائف درامية، وإلى دور أسري أو مكانة اجتماعية، ولعبت دورها في التمييز الجنسي/النوعي والعمري والوظيفي، وفي تحديد الدور المسرحي للشخصيات/الممثلين.. كما برزت أسماء الشخصيات كدوال غائبة (ماضي) شكلت الخطاب المسرحي (الآني)..

واتضح أن أسماء الشخصيات (دال) أتت أحياناً مراوغة؛ إذ تناقض ما تشير إليه (مدلول) مع الفعل الحقيقي.. كما اتضح أن الشخصية في مسرح عبد الحكيم هي (مفهوم/وظيفة/دور) وكل من تقمص ذلك المفهوم فإنه تلك الشخصية..

واهتم المبحث الثالث بما تبدى في صفات بعض الشخصيات من إحالات إلى أصول فنية/أدبية شعبية؛ فتواترت إشارات تحيل إلى شخصيات الليالي؛ كالسندباد وهارون الرشيد. وكذلك شخصيات السيرة الشعبية؛ كالعجوز، والمحتال، و الخائن. وكذا تبدى تأثير شخصيات المسرح

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المرتجل على شخصيات عبد الحكيم؛ كالمقلداتي، والقرداتـــي, والـــساحر، والحاوي، والمهرج، والمبالغ الفشار.. واشتملت مسرحياته على شخصيات مستمدة من المخزون الشعبي الحياتي؛ كالداية، والفراز، و المنـــادي ، و الندابة.

(4)

وأما الفصل الثالث فقد أبرز الدور الذي لعبتـــه الإرشـــادات **stage directions** في تكوين الفعل المسرحي لنصوص عبد الحكيم؛ وذلك فـــي أربعة مباحث، أوضح الأول القيمة الفنيـــة للفـــضاء المكـــاني (المنظـــر المسرحي) الذي تعددت مستوياته الوصفية؛ فهناك مسرحيات ذات مستوى وصفي شامل وكلي؛ ومعظمها من ذات الفصل الواحد المتميزة بـــسكونية الحدث ومحدودية/ثبات/عزلـــة المكـــان، كمـــسرحيات:"حـــسن ونعيمـــة" و"المستخبي"، و"الكلام" و"مرثية الموعودة والموعودة".. وهناك مسرحيات تتسم بالتحول الكامل/التغير الكلي؛ حيث يتغير المنظر المسرحي تغيرا تاما من مشهد إلى آخر دون العودة إلى منظر لمشهد سابق؛ كما في "الشبابيك" و"خوفو" و"أوكازيون" و"اللي يشبع ينطح".. وتبدت تقنية التنقل بـــين عـــدة مناظر موجودة أساساً وفق متطلبات المشهد أو الحدث في مسرحيات "لص الملوك" و"رجل أعمى" و"الأعيان".. وبعد ذلك تأتي تقنية التـــدرج كـــآخر المستويات الوصفية للفضاء المكاني ، وفيها لا يتم وصف المنظر منذ البدء دفعة واحدة، وإنما يتم وصف كل جزء في حينه؛ كما في "اللغز" و"الملـــك معروف" و"ملك عجوز".

و كشفت الإرشادات الخاصة بوصف الفضاء المكاني عن إلمام عبد الحكيم واهتمامه بالتقنيات الحديثة، فلم يكتف برسم المكان وتفاصيله الواقعية بل اعتمد في عدد من نصوصه على الوسائط المتعددة (المالتي ميديا) ؛ وهي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تقنية سهلت كثيرا من عملية التنقل والتبديل والتدرج في الوصف، وأتاحت قدرات وأبعاداً لا متناهية..

نتج عن تلك المستويات الوصفية تقنيات جمالية متكاملة (هي: التشتيت، والعزلة، والاستحضار، والتعددية) ؛ فالنسق الجمالي لتقنية الاستحضار والتعددية يساعدان على تحقيق التشتت، والتشتت بدوره يساعد، في أحد جوانبه الوظيفية، على توفير إحساس العزلة والاختناق..

واتضحت سطوة المكان بمفرداته للحد الذي جعلها تشكل ثيمات (موضوعات) رئيسة للمسرحيات؛ خاصة تلك المفردات التي تعد رموزاً في حد ذاتها (الصندوق/ الحبل/الحربة/ السلالم .. الخ) والتي تتفاعل معها الشخصيات لتوفر دلالات تثري الخطاب المسرحي دلاليا..

واختص المبحث الثاني بتناول التقنيات السمعية، فالصوت الموصوف في النص المرافق لعب دورا مسرحيا دراميا متنوعا؛ سواء من حيث تحديد النبرات والطبقات، أم للإعلان عن دخول شخصية ما؛ أم لتحديد طريقة سلوكية مرتبطة بفعل وثقافة معينة تتعلق بالشخصية؛ أم لتكريس الإحساس بالزمن والحالة البدنية للشخصية؛ وقد حل الصوت مكان الشخصية ككل في "مرثية الموعودة والموءودة" حيث "المرأة" قابعة في بئر لا يصل إلا صوتها.

وتعرض المبحث الثالث لإرشادات الإضاءة، وأوضح دورها داخل الفعل المسرحي؛ فهي على الخشبة تحدد أماكن الممثلين وتجبر المتفرج على متابعة عنصر أو شخصية ما أكثر من غيره. ومنحت إرشادات الضوء المصاحبة لفعل شخصية ما سمات حيوية ودرامية؛ كإبراز الحالة الانفعالية والفكرية؛ لا سيما عند تحديد لون مصاحب لجملة أو فعل ما، وكذلك التحكم في حركتها..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واختص المبحث الرابع بتحليل سيميائية الجسد؛ خاصة وأن عبد الحكيم اهتم بجسد الممثل في إرشاداته؛ وقد أسهب في تقديمه لمسرحيته "لص الملوك" **(1996)** في توضيح أهمية جسد الممثل في تشكيل الفعل المسرحي وإيصال الغرض الدرامي، مشيرا إلى ضرورة التخلي عن الحساسية حول هذا التكنيك، مبديا تعجبه من جعلها تابو على المسرح في حين أنها متوافرة في جل الفنون الشعبية المنتشرة في كل مكان..

جاء ذلك في أربعة محاور، رصد الأول الوصف الجسدي عند دخول الشخصية لأول مرة ودوره في إيضاح أبعادها المختلفة. وخلص الثاني إلى أهمية الملابس كعلامة تتكامل مع عناصر الفضاء المكاني موفرة دلالات تثري الفعل المسرحي والدرامي. ونتج عن المحور الثالث أهمية ما تبدى في الإرشادات من تصور تخيلي وتشكيل جسدي في تشكيل الفعل المسرحي وإبراز دلالات درامية؛ باعتبار الجسد أداة الممثل الأولى والأهم والأثرى على المستوى الرمزي؛ فكان الرقص التعبيري تقنية رئيسة في معظم المسرحيات. وأبرز المحور الرابع دور إرشادات الحركة في تحديد العلاقات المختلفة بين الشخصيات، كالكره ، والحب، والاحتقار..إلخ. وكذلك الكشف عن أبعاد لا يوفرها الحوار.

ونتج عن هذا الفصل ككل أن مسرح عبد الحكيم يندرج تحت مسرح الصور، ومسرح الصور "مسرح يستخدم الصورة والصوت والضوء والحركة والجسد والممثل والأزياء والفنون التشكيلية.. إلخ، من أجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه، والوصول به إلى حده الأقصى. "[1].

---

[1] د شاكر عبد الحميد : **عصر الصورة**، ص:324.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

(5)

وبعد ذلك يأتى الفصل الرابع تحت عنوان: ثيمات (تقينات) التـــراث الشعبي. واشتمل على مبحثين، تناول الأول التقنيات اللغوية (الشعبية) التي أسهمت في تكوين الجمل الحوارية؛ ووضح أن معالجة عبد الحكـــيم لهـــا مسرحياً جاءت من منطلق تتقيحي، وهو نفس موقفه النظري/الأكاديمي مـــن الأدب/الفن الشعبي بكافة عناصره.

وحلل المبحث الثاني التقنيات الفنية الشعبية فـــي محـــورين، الأول انفرد بتقنيـــات الليـــالي، وأفصح عن تأثر عبد الحكيم في تشكيل نصوصه فنياً بها؛ فعلى مستوى الشكل وظف البنية العامة لليالي المتمثلة في الحكاية الإطار والحكايات الفرعية التي تتولد عنها في معظم مسرحياته. أمـــا مـــن حيث المضمون فتكاد مسرحياته أن تتفق والهدف الذي ترمي إليه حكايات الليالي في أن سير الأولين صارت عبرة للآخرين. وأفاد من هذه التقنية في إبداع خطاب مسرحي توجيهي تجاه بعض المعتقدات الشعبية الرجعية.

كما استلهم "عبد الحكيم" بعض ثيمات بناء حكايـــات الليـــالي، مثـــل: نزول الملك (الخليفة) سراً إلى رعيته؛ واختلف توظيفه عن توظيف الليالي إذ جعل ملوكه تجول العالم الغربي بحثاً عن حلول لمشاكل واقعهـــا فـــي دلالـــة تفضح عجز السلطات العربية المعاصرة؛ وهي من جانب آخر تضفي ملوكـــه سمة السندبادية؛ التي أضفى حضورها قيمة في حقـــل التجربـــة المـــسرحية والدرامية؛ حيث زادت رحابة الحضور المكاني، وتفتحت حدود الزمان..

ونجد إحالات لثيمة خطف السلطان لجارية أحد رعاياه في مسرحية "ملك عجوز" لتحقيق نفس هدف الليالي بإبراز قسوة الحكـــام. وإذا كانـــت الليالي قد تحرزت وجعلت غير الملوك يقوم بعملية الخطف؛ فقد تعدى عبد الحكيم ذلك إذ ضمن مسرحيته دلالات صريحة تـــشي بتـــورط "الملـــك"؛

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتتشابه ملوكه مع معظم ملوك الليـــالي؛ مـــن حيـــث الاهتمـــام بالملـــذات والانحدار الخلقي.

وتواترت في مسرحياته بعض الثيمات المستمدة من الليالي؛ كـــالأحلام والهواتف، الحظ. كما تأثر في صياغة نهايات بعض مـــسرحياته بنهايـــات الليالي التي تحرص دائما على أن يكون الجزاء من جنس العمل .

وتعرض المحور الثاني لتقنيات فنون الفرجة الشعبية التي أفاد عبـــد الحكيم منها؛ فقد تأثر بأسلوب فناني الارتجال الـــذي يتـــرك للشخـــصيات مساحات للارتجال؛ وفي السخرية من المسرح التراجيدي، وحرص على أن تقيم شخصياته علاقة مباشرة مع الجمهور. وتأثر بالفصول المرتجلة وبعض ثيمات النمر المحفوظة، وبتقنية التقليد. وكثر اعتماده على نفس الوسيلة التي ارتضاها الأراجوز حلا لمشكلاته (الضرب)، ووظفها بشكل عكسي كدال لا يخفى مدلوله وفق معطيات الواقع المعاصر؛ إذ أصبحت الشخصيات الشعبية العربية هي التي يُمارس عليها فعل الضرب بعد أن كانـــت تمارســـه فـــي الأراجوز.

وأفاد عبد الحكيم في تشكيل الفعل المسرحي لنصوصه التي تستلهم السير الشعبية من النمطين اللذين يندرج تحتهما راوي السيرة؛ الأول يتحدد في كونه راويا مفارقاً لمروييه، أي أنه يتدخل دائماً فيما يرويه (من تقنياته: التمجيد/التنسيق /الإلحاق /التأويل). والثاني: هو الراوي المتمـــاه الـــذي لا يتدخل(ويعتمد على تقنتي: الوصف والتوثيق). وبرزت في تلك المسرحيات تقنيات صندوق الدنيا محولة المسرح إلى صندوق دنيا كبير..

(6)

وأوضح الفصل الخامس تقنيـــات المـــسرح الغربـــي فـــي مـــسرح عبدالحكيم؛ وذلك من خلال مباحث ثلاثة؛ أبرز الأول منها تقنيـــات المـــسرح

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الوجودي؛ كرفض الموروث (السلبي)، وتعددية الاختيار وثنائية النهاية، وتجلي القلق والإحساس بالذنب عند الشخصيات في حياتها المسرحية..

بينما تناول المبحث الثاني ما تبدى من تقنيات التمسرح الملحمية (البريختية) بغية تحقيق التغريب؛ وهي: الكورس/ الراوي /المسرح داخل مسرح/توريط المتلقي في اللعبة المسرحية/ استخدام اللافتات والخرائط / استخدام تعبيرات ومصطلحات مسرحية /الإبعاد الزماني /السرد /تقسيم المسرحية إلى لوحات /توظيف الأغاني /الغرض السياسي والاجتماعي. واتضح في جميعها عمق تأثيرها في تشكيل خطاب عبد الحكيم المسرحي.

ونتج عن تناول المبحث الثالث لتقنيات مسرح العبث في مسرح عبد الحكيم: اشتراكه مع كتاب العبث في تقنيات تكوين الشخصية؛ من حيث قلة العدد، وعدم الوضوح وانعدام الدافع، والخوف والانعزال، والهروب. وأفاد من تقنيات مسرح العبث في تحريك فعل مسرحه (الساكن)؛ فعمد إلى اللجوء إلى حادث يومي عادي سرعان ما يتم تحويره ونقضه بحادثة تنبثق من هذا الموقف وتفصح عما فيه من سطحية وروتينية تعد سبباً في القضاء على إنسانية الإنسان.. وبرزت النزعة البدائية متمثلة في: سيطرة جو الحلم، وتوظيف الأسطورة (جزئيا وكلياً) والطقوس البدائية. وتجلى استخدامه لتقنية المحاكاة الساخرة للكشف عن ظاهرية العلاقة بين البشر وتسطحها، وبإيضاح حقيقة سعيها إلى (تشييء) الإنسان أو (خرتته) كما في خراتيت يونسكو؛ دافعاً المتلقي إلى النظر حوله من زوايا جديدة.

كما سيطرت تقنية الانتظار على الفعل المسرحي والدرامي. وتبدى أيضاً وقوفه أمام الموت كتقنية فاعلة في العديد من نصوصه. كما شاعت روح اللا جدوي ..

وكذا أفاد من تقنيات الحوار العبثية؛ مثل عدم منطقيته ؛ فالجمل الحوارية ــ في مسرحيات المرحلة الأولى ــ تكاد تكون مونولوجات فردية تتقاطع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن غير عمد فيما بينها مشكلة لوحات أو صور متجاورة تعطي في مجملها الفعل المسرحي الدرامي اليائس والمكرس لعزلة الإنسان؛ وربما يعود سبب ذلك اليأس إلى الفترة التي قضاها عبد الحكيم في السجون الناصرية.

وبرزت تقنية الصمت والوقفات؛ للدلالة على عدم الثقة في اللغة ــ ليتفق ذلك مع تمزق الشخصية وعجزها عن التواصل مع الآخرين ــ وحملت دلالات عديدة، فأحياناً يكون الصمت أبلغ من أي كلام في ردود شخصية ما على أخرى؛ تبدى ذلك في صمت "حسن" المتكرر أمام أسئلة نعيمة واتهامها له بأنه مسئول عن جريمة قتله لذهابه إلى بيت أهلها وهو يعلم بالنية المبيتة ضده. وقد يكون هروباً من التعمق في جدال سياسي محظور كما في الجمل الحوارية بين "الملك معروف" والشعب. وجاءت شخصية "الرسول الإمبراطوري" صامتة /مايم تبلغ رسالتها المعروفة (الأمر بالحرب) بالإشارة دون كلام؛ لضياع مضمون وفحوى اللغة حينذاك؛ إذ أنها جعلت للتواصل والتفاهم وليست للقتل؛ فارتفعت اللغة هنا إلى مستوى أعلى من الشخصية.

كما أن (الصمت) في حالة تواليه المتكرر يلعب دور مؤثر موسيقي موتر للأعصاب، ومهيء للانهيار؛ كما في نهاية "الكلام" و"المستخبي".

ولعبت تقنية التكرار دورها؛ فكرست لجو التوتر، وأفادت دلالات لا معقولة لأفعال معتادة؛ كفعل العزاء في مسرحية "المستخبي" الذي أفقده تكراره العبثي أي معنى منطقي..

هذا ... والله من وراء القصد..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المصادر والمراجع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً : المصادر..

شوقي عبد الحكيم : الأعمال الكاملة في المسرح، المجلد الأول (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999).

: الأعمال الكاملة في المسرح، المجلد الثاني(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999).

: الأعمال الكاملة في المسرح، المجلد الثالث(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001).

ثانياً : المراجع العربية..

6. إبراهيم، عبد الله: السردية العربية، بحث في البنية العربية للموروث العربي الحكائي (بيروت : المركز الثقافي العربي، 1992)
7. إبراهيم، نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: دار المعارف، دت)
8. أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986).
9. إدريس، لؤي حمزة: سرد الأمثال، دراسة في البنية السردية لكتب الأمثال العربية(دمشق : اتحاد الكتاب العرب، 2003).
10. إسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب (القاهرة ،: دار غريب ، دت)
11. ألف ليلة وليلة ، ج 1 ، (القاهرة ، : مكتبة صبيح ، دت)
12. البحراوي، سيد: البحث عن منهج في النقد العربي الحديث (القاهرة: دار شرقيات،1993)
13. برنامج الحزب الشيوعي المصري: من وثائق المؤتمر الأول (بيروت : دار ابن خلدون،1981).
14. بنگراد، سعيد: سيميولوجية الشخصية الروائية."رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجا" (عمان : دار مجدلاوي، 2003) والكتاب متاح على الموقع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

15. البنهاوي، نادية: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006).

16. تامر، فاضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج، النظرية، والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث(بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994).

17. تليمة، عبد المنعم: مقدمة في نظرية الأدب (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سبتمبر 1997).

18. توفيق، أحمد: أغنيات الفراق، تراث الحزن في صعيد مصر، تصدير : د.أحمد مرسي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005).

19. جبر، علي : علم الكلام (القاهرة : شركة الطباعة الفنية المتحدة، دت).

20. جبريل، محمد: البطل في الوجدان الشعبي (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أكتوبر 2000) .

21. الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).

22. جمعة، أنطوان: السيمولوجيا والأدب (الكويت : عالم الفكر، مج 24، ع 3. يناير / مارس 1996).

23. جودت، نصر عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية (بيروت : دار الأندلس،1983).

24. حامد، عبد العاطي: مغامرات صحفي في قاع المجتمع المصري (القاهرة : ط2،أخبار اليوم ، كتاب اليوم:82).

25. الحاوي، ايليا: بيرندللو في سيرته و مسرحياته بين المادة و الصورة و الوجه و القناع (أعلام المسرح الغربي ، 4، 1980م).

26. الحجاجي، أحمد شمس الدين: مولد البطل في السيرة الشعبية (القاهرة: دار الهلال، ع 484 أبريل 1991).

27. الحكيم، توفيق : قالبنا المسرحي (بيروت : مكتبة الآداب،1981) .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

28. حرب، طلال: أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999).
29. حربي، أمل: مسرح أنس داود (الرياض : جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، رسالة ماجستير غير منشورة، 2007)،
30. حسنين، جمال مجدي:البناء الطبقي في مصر"1952ـ1970"(القاهرة:دار الثقافة الجديدة،1981).
31. حسين، كمال الدين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر (الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1992) .
32. حسين، كمال الدين: حول سلبيات ثورة 23 يوليو 1952. ضمن كتاب : أحمد حمروش : ثورة يوليو وعقل مصر(القاهرة : مكتبة مدبولي، د ت) .
33. حقي، يحيى : مسرح شوقي عبد الحكيم، بين الأصالة والمعاصرة "مقدمة لمسرحية ملك عجوز" (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأعمال الكاملة "المسرح" مج 2 ، 1999).
34. حكمت قفلجمى: الماركسية باختصار(بيروت :دار ابن خلدون، 1979) .
35. حمادة، إبراهيم: آفاق المسرح العالمي (القاهرة: المركز العربي الحديث للنشر 1981).
36. حمادة، إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار المعارف، دت)
37. حمداوي، جميل: السيميوطيقيا والعنونة (الكويت: عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد23 ، يناير ـ مارس1997).
38. حمروش، أحمد: خمس سنوات في المسرح (القاهرة : المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر ، 1963)
39. حمروش، أحمد: قصة ثورة 23 يوليو ، الجيش في السلطة . الجزء الثاني . (القاهرة: دار الموقف العربي، د ت) .
40. حمودة ، عبد العزيز: المسرح السياسي (مكتبة الأنجلو المصرية 1971).
41. حنا، نبيل صبحي: جماعات الغجر، مع إشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية.(القاهرة : دار المعارف 1980).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

42. الخادم، سعد: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب 477).
43. خشبة، دريني: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات (القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإدارة العامة للثقافة ، دت) .
44. خورشيد ، فاروق: الجذور الشعبية للمسرح العربي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991) .
45. خورشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب ، جذور التفكير وأصالة الإبداع (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، أغسطس 2002).
46. دسوقي، عبد الحميد: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح (القاهرة: أكاديمية الفنون، دفاتر الأكاديمية مسرح 12 ، 2005).
47. دياب، فوزية: القيم والعادات الاجتماعية (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دت) .
48. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر: أساس البلاغة ، تقديم : د محمد فهمي حجازي، ج1(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسة الذخائر "95" 2003).
49. الرازي، محمد أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح (بيروت: دار التنوزير العربي ، دت).
50. الراعي، علي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية (القاهرة : كتاب الهلال العدد 412 أبريل 1958).
51. الراعي، علي: مسرح الشعب : الكوميديا المرتجلة، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،2003).
52. رشدي ، رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، دت).
53. السادات ، محمد أنور: البحث عن الذات، قصة حياتي(القاهرة: المكتب المصري الحديث 1978)،
54. سعد، صالح: الأنا ــ الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة، العدد27 ،2001).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

55. سلطان، مصطفى: تشكيل المناظر في مسرح الهواة (القاهرة : أكاديمية الفنون، دفاتر الأكاديمية مسرح 19 ، دت) .
56. سيرة علي الزيبق (بيروت : دار عمر أبو النصر 1971).
57. سيرة عنتر بن شداد (القاهرة : مكتبة الجمهورية المصرية ، دت).
58. سيف بن ذي يزن، ملك اليمن قبل الإسلام. (طرابلس/لبنان: مكتبة التاجدار عمر أبو النصر وشركاه).
59. شحاته، حازم: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997) .
60. الشحاذ، أحمد محمد: الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة (بغداد : دارالشئون الثقافية العامة ، 1986)
61. شميس، عبد المنعم: حرافيش القاهرة (القاهرة : دار المعارف ، سلسة اقرأ 594، 1989).
62. الشويلي، داود سليمان: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية (دمشق : اتحاد الكتاب العرب 2000) .
63. صالح، أحمد رشدي: الأدب الشعبي (القاهرة : مكتبة النهضة المصرية 1971) ، ط3.
64. صالح، أحمد رشدي: فنون الأدب الشعبي ، ج2 (القاهرة : دار الفكر ، أبريل 1956).
65. صالح، عبد العزيز: الأسرة في المجتمع المصري القديم (القاهرة: المكتبة الثقافية 1961)
66. صبحي، محيي الدين: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1980).
67. صفوت منى: مقدمة ترجمة كتاب :جاك لوكوك وآخرين:المنظومة الشاعرية لجسد الممثل.ترجمة سهير الجمل.(القاهرة : وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 12، 2000).
68. صليحة، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

69. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: تاريخ الرسل والملوك ، ج1 (القاهرة : دار المعارف 1968) .
70. عاشور ، نعمان: المسرح والسياسة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986).
71. العالم ، محمود أمين ، وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة ، ط3 ، 1988).
72. العالم، محمود أمين: مشروع جمال عبد الناصر بين الحلم والواقع، بحث منشور في كتابه: الإنسان موقف (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000).
73. العالم، محمود أمين: ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة(الجزائر: منشورات وزارة التعليم العالي،دائرة النشاط الثقافي، د ت).
74. عانوس ، نجوي: مسرح يعقوب صنوع (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984).
75. عانوس، نجوى: شخصية العمدة في المسرح المصري "1914 ــ 1952"(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989)
76. عبد الحكيم، شوقي : السير والملاحم الشعبية العربية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994)
77. عانوس، نجوى: الملحمية في مسرح يسري الجندي (القاهرة: مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر 2001).
78. عبد الحكيم، شوقي: أدب الفلاحين (القاهرة : دار النشر المتحدة 1957).
79. عبد الحكيم، شوقي: الحكايات الشعبية العربية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الثاني، 1994).
80. عبد الحكيم، شوقي: مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب "الأعمال الكاملة" المجلد الأول ، 1994).
81. عبد الحكيم، طاهر: الأقدام العارية (دار ابن خلدون ، بيروت ، د.ت) .
82. بن عبد ربه الأندلسي، أبو عمر أحمد بن محمد: العقد الفريد ، تحقيق : أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبياري ، تقديم : د.عبد الكريم راضي ، ج3 (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر ،2004).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

83. عبد الحميد، شاكر: عصر الصورة "السلبيات والإيجابيات"(الكويت:عالم المعرفة العدد 311 ، يناير 2005).
84. عبد القادر، فاروق: ازدهار وسقوط المسرح المصري(القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979).
85. عبد الوهاب، شكري : الإضاءة المسرحية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985).
86. عثمان عبد المعطي عثمان : علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999).
87. عثمان، عبد المنعم: الديكور والتشكيل المسرحي (القاهرة : سان بيتر للطباعة 2001).
88. عدوان، ممدوح : الزير سالم - البطل بين السيرة والتاريخ والبناء الدرامي (بيروت : قدمس للنشر والتوزيع ،2002)
89. العروي، عبد الله: مفهوم الحرية (بيروت / الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، 1998)، ط4.
90. عزام ، محمد : شعرية الخطاب السردي (دمشق:اتحاد الكتاب العرب 2005).
91. عزت، عزة: التحولات في الشخصية المصرية (القاهرة : دارالهلال ع 598 رجب ــ أكتوبر 2000) .
92. عشماوي، سيد:الجامعات الهامشية المنحرفة في تاريخ مصر الاجتماعي الحديث.(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005).
93. عطية، نعيم: مسرح العبث "جذوره ــ مفهومه ــ أعلامه" (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992) .
94. أبو العلا، عصام الدين: مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح. (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005).
95. على ، فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي (القاهرة: دار الفكر العربي،1947).
96. على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى (القاهرة: دار الهلال، 1971).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

97. علي، عواد : غواية المتخيل المسرحي. (بيروت/الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي 1997).
98. علي، فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي (القاهرة: دار الفكر العربي 1974).
99. العليمي، عادل: مسرح الفلكلور المصري المعاصر (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)
100. عوض ، لويس: الثورة والأدب . (روز اليوسف ، القاهرة 1971) .
101. عيد ، كمال: تجاربي في مسرح الستينيات (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006)
102. عيد، رجاء : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. (الإسكندرية : منشأة المعارف ، 1988)
103. عيد، محمد السيد: التراث في مسرح نجيب سرور الشعري (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999)
104. العيوطي ، أمين: محاولات في التجريب. تقديم لمسرحية الأعيان.(شوقي عبد الحكيم: الأعمال الكاملة (المسرح) مج 2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1994).
105. غالب، رضا: الهوية المسرحية العربية بين النظرية والتطبيق (القاهرة : مطبعة سان بيتر 2002)
106. فاخوري ، محمود ، و محمد الأنطاكي: دروس في اللغة العربية "البلاغة في علم البيان" ج2 (بيروت : مكتبة دار الشروق، 1978) .
107. فتح الله ، رانيا: الاتجاه الملحمي في مسرح ألفريد فرج (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب1998) ،
108. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996).
109. فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1978).
110. الفيروز آبادي، الإمام مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط لما ذهب من كلام العرب شماميط. (بيروت : مؤسسة الرسالة، دت)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

111. قصاب ، حنان ، و ماري إلياس: المعجم المسرحي.، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت : مكتبة لبنان، 1997) .
112. القط ، عبد القادر: من فنون الأدب "المسرحية" (القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1978).
113. قطب، سيد: في ظلال القرآن. الجزء السادس (بيروت دار الشروق ، 1979م).
114. قفلجمى ، حكمت: الماركسية باختصار. (بيروت: دار ابن خلدون، 1979).
115. القعود، عبد الرحمن محمد: الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، وآليات التأويل (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة، مارس 2001).
116. القلج، سعد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975).
117. القلماوي، سهير: ألف ليلة وليلة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997) .
118. الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل (القاهرة : أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات، مسرح 44، دت).
119. كمال، صفوت: من فنون الغناء الشعبي المصري، مواويل وقصص غنائية شعبية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994)
120. مجدي حسين، جمال: البناء الطبقي في مصر"1952 – 1970 ".(القاهرة: دار الثقافة الجديدة،1981) .
121. محسن، حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر(القاهرة: دار النهضة العربية، 1979) .
122. محمد، سامي: موسوعة الأمثال الشعبية والعربية والعالمية (القاهرة: العالمية للنشر ط2 2006) ، ط2.
123. مرسي، أحمد علي : الأغنية الشعبية (القاهرة : المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

124. مرسي، أحمد علي: الأدب الشعبي وثقافة المجتمع (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999).
125. مصيلحي، محسن: تحولات الخطاب المسرحي المصري (القاهرة : وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية ، يوليو 2005).
126. مكاوي، عبد الغفار: مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة، ومحاكمة لوكولوس (الكويت: سلسة مسرحيات عالمية، العدد السادس، 15 مايو 1998).
127. مندور، محمد: في المسرح العالمي (القاهرة: دار نهضة مصر، د ت).
128. موسى، سلامة: الأدب الشعبي (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1965).
129. النجار، محمد رجب: توفيق الحكيم والأدب الشعبي، أنماط التناص الفلكلوري(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2006).
130. نجم، محمد يوسف: المسرحية في الأدب العربي الحديث (بيروت: دار بيروت، دت).
131. الهاشمي، باسم: المُخلّص بين الإسلام والمسيحية (بيروت/الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 1996).
132. يونس ، عبد الحميد: دفاع عن الفلكلور (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973).
133. يونس،عبد الحميد: موسوعة الآداب والفنون الشعبية(القاهرة: الهلال،ع3 ، مارس 1969).
134. يونس،عبد الحميد:الأسطورة والفن الشعبي (القاهرة:المركز الثقافي الجامعي، 1980).
135. يونس، عبد الحميد: معجم الفلكلور (بيروت : مكتبة لبنان، 1983).
136. يونس، محمد عبد الرحمن: الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة (بيروت: الدار العربية للعلوم، 2007).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً : مراجع أجنبية مترجمة إلى العربية:

137. ابو لينير، جيوم: نهدا تريزياس؛ لون الزمن، ترجمة و تقديم : ناديـة كامـل، مراجعة : يحيى حقي (الكويت: المسرح العالمي"239" ، 1989م).

138. آراء ماركس وانجلز ولينين في الدين (موسكو: دار التقدم، 1975).

139. ألكسندروفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح ، ترجمة : توفيـق المـؤذن (بيروت : دار الفارابي، 1981).

140. إلياد، مرسيا: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطـة (دمـشق : دار كنعـان، 1991).

141. إلين آستون وجورج سافونا: ترجمة : سـباعي الـسيد.مراجعـة:د.محـسن مصيلحي.(القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، المسرح 12، د ت).

142. إلينورفيوز: موت الشخصية، ترجمة : محمد الجندي، مراجعة : د فاطمة موسـى (القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان المسرح التجريبي الثاني عشر، 2000).

143. أوبرسفلد، آن: قراءة المسرح ، ترجمة : مي التلمساني (القاهرة: وزارة الثقافـة، مهرجان المسرح التجريبي السادس، 1994).

144. ايجيلتون، تيري: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمـد حـسان (القـاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية"11"، سبتمبر 1991).

145. إيفيتش، ميلكا: اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: د.سعد عبد العزيـز مـصلوح، ود. وفاء كامل فايد (القاهرة: المجلس الأعلـى للثقافـة، المـشروع القـومي للترجمة. دت).

146. إيلام، كير: العلامات فى المسرح، من كتاب مدخل إلـى الـسيميوطيقا، مقـالات وترجمة ودراسات، إشراف:سيزا قاسم، ونصر حامد أبوزيد(القـاهرة:دار إليـاس العصرية، 1980).

147. إينز، كريستوفر:المسرح الطليعـي"مـن 1892 حتـى 1992"،ترجمـة: سـامح فكـري.(القـاهرة: مركـز اللغـات والترجمـة أكاديميـة الفنـون، وحـدة الإصدارات،"مسرح 18").

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

148. باربا ، أوجنيو ، وآخرون : طاقة الممثل "مقالات في أنثروبولوجيا المسرح". ترجمة: د.سهير الجمل. مراجعة وتقديم : أ.د.منى علي صفوت (القاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون "مسرح 32") .

149. بارت، رولان : درس السيمولوجيا، ت: ع. بنعبد العالي (الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1993م).

150. بافيس، باتريس: تحليل العروض المسرحية، ترجمة:د.منى صفوت، مراجعة: د.نادية كامل(القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،الدورة 18).

151. بروستاين، روبرت:المسرح الثوري. ترجمة : عبد الحليم البشلاوي (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980).

152. برونل، ب وآخرين : النقد الأدبي. ترجمة:هدى وصفي. (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر، 1989).

153. بريخت، برتولد: السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ترجمة : عبد الرحمن بدوي (الكويت : وزارة الإعلام، سلسلة المسرح العالمي ، نوفمبر 1978).

154. بريخت، برتولد: دائرة الاطباشير القوقازية، ترجمة : عبد الرحمن بدوي (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والمنشر ، دت).

155. بريخت، برتولد: نظرية المسرح الملحمي. ترجمة: جميل نصيف(بغداد: وزارة الإعلام، 1973)،

156. بلاكمان، وينفرد :الناس في صعيد مصر "العادات والتقاليد" . ترجمة : أحمد محمود (القاهرة: دار عين للدراسات،1995).

157. بلفيتش، توماس: عصر الأساطير، ترجمة : رشدي السبيسي، مراجعة: محمد صقر خفاجة (القاهرة: دار النهضة العربية، 1966)

158. بليخانوف، جورج: الفن والتصوير المادي للتاريخ، ترجمة : جورج طرابيشي (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر، 1977)

159. بنتلي، إريك: نظرية المسرح الحديث، ت: عبدالمسيح ثروت (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، 1986)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

160. بنتلي، إريك: الحياة في الدراما. ترجمة : جبـــرا إبـــراهيم جبـــرا (بيـــروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982).

161. بوتور، ميشيل: بحوث في الروايـــة الجديـــدة، ترجمـــة : فريـــد أنطونيـــوس (بيروت: دار عويدات، 1971).

162. بيرينجير، أنجل: نظرية ونقد المسرح (القاهرة : وزارة الثقافـــة، منـــشورات مهرجان المسرح التجريبي)

163. تشادويك، تشارلز: الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوســـف (القـــاهرة: الهيـــة المصرية العامة للكتاب، 1992).

164. تشاندلر، دانيال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات "السيموطيقا"، ترجمة أ.د شاكر عبد الحميد، مراجعة : أ.د نهاد صليحة، تصدير : أ.د فوزي فهمي (القاهرة: أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، "دراســـات نقديـــة 3"، 2002).

165. تشيني، شيلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة : دريني خـــشبة (القاهرة: الهيئة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، 1963).

166. تومس، جورج: إسخيلوي وأثينا، دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما، ت: صالح جودت (العراق : منشورات وزارة الإعلام، 1945)

167. جاري ، ألفريد : مجموعة مسرحيات أوبو (أوبو ملكاً ــ اوبو عبدا ــ اوبـــو فوق التل ــ اوبو زوجا مخدوعا) سلسة المـــسرح العـــالمي، مـــن الاعمـــال المختارة : ألفريـــد جـــاري (191 ، 192 ، 193) ت : حمـــادة ابـــراهيم ؛ مراجعه ساميه اسعد (1985).

168. جاكسوين، بامبر: الدراما في القرن العشرين، ترجمة: محمد فتحي (القـــاهرة : دار الكاتب العربي، دت).

169. جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية "بحث في المنهج"**، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليـــل الأزدي، عمر حلي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة 1997)،ط2.

170. جراي، رونالد: بريخت، ترجمة: نسيم مجلي (القـــاهرة : الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب، 1972).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

171. دريدا، جاك: الكتابة والاختلاف. ترجمة : كاظم جهاد. تقديم: محمد علال سيناصر (الدار البيضاء/المغرب: دارتوبقال للنشر، 1988).
172. دوران، جيلبير: الأنثروبولجيا "رموزها- أساطيرها- أنساقها" ـــ : مصباح الصمد (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع).
173. دي سوسير، فرديناند: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر. (لبنان : دار نعمان للثقافة، 1984).
174. ديوى ، جون: الفن خبرة ، ترجمة : زكريا إبراهيم ، مراجعة : زكى نجيب محمود (القاهرة: دار النهضة العربية ، سبتمبر 1963).
175. روسين، كارول: المسرح في طريق مسدود "الدراما المعاصرة ومؤسسات تقييد الحرية" "، ترجمة: د.محمد لطفي نوفل، مراجعة:د.أمين حسين الرباط (القاهرة : وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 12).
176. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور.(الكويت: سلسلة عالم المعرفة ، فبراير 1996).
177. سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة:د جابر عصفور (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة"1"، د ت).
178. شتراوس، كلود ليفي: الأسطورة والمعنى ، ت : صبحي حديد (الدار البيضاء: منشورات عيون، 1986).
179. عانوس، نجوى: دراسات في سيمياء المسرح، دراسات وترجمة، مراجعة الترجمة.د:محمد عناني.(القاهرة: مؤسسة الطوبجي للطباعة والنشر، 2001).
180. غريمال: الميثولوجيا اليونانية، ترجمة: هدى زغيب (بيروت: دارعويدات، 1982).
181. غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة . ترجمة: مصطفى إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، دت) .
182. فريفل، جون: الأدب والفن في ضوء الواقعية. ت: محمد الشوباشي. (القاهرة : دار الفكر العربي، 1970).
183. فون، مارسيل فريد: السينوجرافيا اليوم، ترجمة : حمادة إبراهيم، فيفي فريد، مي التلمساني، نورا أمين (القاهرة : منشورات المسرحي التجريبي ، الدورة الخامسة).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

184. فيش، أرنست: ضرورة الفن. ترجمة: أسعد حليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
185. فيشر، إرنست: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم (بيروت : دار القلم ، 1973).
186. كالرلسون، مارفن: فن الآداء، "مقدمة نقدية". ترجمة: د منى سلام.(القاهرة: وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الجولي للمسرح التجريبي "11"، 1999).
187. كراب، الكزاندر هجرتي: علم الفلكلور . ت : رشدي صالح (القاهرة : دار الكتاب العربي 1967)،
188. كرستيفا، جوليا: علم النص.ترجمة: فريد الزاهي. مراجعة:عبد الجليل ناظم.(الدار البيضاء: دار توبقال،1991).
189. كريج، جوردن: في الفن المسرحي، ت : دريني خشبة (بيروت: مكتبة الآداب 1960) .
190. كللر، جونثان: فرديناند دي سوسير: تأصيل علم اللغة وعلم العلامات (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000).
191. كليبير ، جان بول: الغجر: دراسة تاريخية اجتماعية فولكلورية ، ترجمة : لطفي الخوري (بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، 1982).
192. كولنجوود، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : د أحمد حمدي محمود، مراجعة: علي أدهم، تقديم : د ماهر شفيق فريد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002)
193. كونتين، جورجي: لينين والتحزب وحرية الإبداع. ت : محمد مستجير مصطفى. ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن (دار الثقافة الجديدة ، القاهرة. د ت) .
194. كيروزويل، أديث: عصر البنيوية. ترجمة : جابر عصفور (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 1985).
195. لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية. ت: نايف بلوز (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1985).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

196. ليبهارت، توماس: فن المايم والبانتوميم ، ترجمة : بيومي قنديل (القـاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995).
197. ليتش، فنسنت ب: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيـات، ت: محمد محيي ، مراجعة : د ماهر شفيق فريد (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة 2000)
198. لين، إدوارد وليم: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم، ت : عدلي طاهر نور ، ج2 (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس 1998)
199. لينارد، جون ــ لوكهارست، ماري: المرجع في فن الدراما، ترجمة: محمـد رفعت يونس (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2006)،
200. لينين : ماركس، انجلز ، الماركسية . (دار التقدم ، موسكو ، دت) .
201. ماثيسن: ت. س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة: إحـسان عبـاس(بيـروت : المكتبة العربية 1965)
202. ماركس، كارل ، انجلز، فريدريك: الأيديولوجية الألمانية . ت : فـؤاد أيـوب (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، د ت) .
203. ماركس، كارل: الأدب والفن في الاشتراكية. ت:عبد المنعم الحنفي (القـاهرة: مكتبة مدبولي، 1977)
204. معجم الشيوعية العلمية (موسكو : دار التقدم ، 1985).
205. ميروند، جيمس (تحرير) : الفضاء المسرحي ، ت : محمد سـيد ــ الحـسين على يحيى ــ حسين البدري ، مراجعة : د محمد عناني (القاهرة : أكاديميـة الفنون /وحدة الإصدارات مسرح 15، دت) .
206. هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ت: فـؤاد زكريـا (بيـروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2، 1981)
207. هاينن ، بيتي نانسه فيبروهيـوبرت: برتولـد بريخـت، النظريـة الـسياسية والممارسة الأدبية، ترجمة : كامل يوسف حسين، مراجعة : جميـل نـصيف التكريتي (بغداد : سلسة المائة كتاب، دار الشئون الثقافية العامة، 1986)،
208. يورس، تشارلس سوندرس:تصنيف العلامات"في أنظمة العلامات فـي اللغـة والأدب والثقافة. ترجمة: سيزا قاسم، ونصر أبو حامد.(القـاهرة، دار إليـاس العصرية 1986).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

209. يونسكو، يوجين: الأعمال الكاملة، المجلد الأول (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006).

210. هوكز، ترنس: البنوية وعلم الإشارة. ترجمة: مجيد الماشطة.(بغداد: دائرة الثقافة العامة، 1986).

رابعاً : الدوريات.

أ) دراسات ومقالات باللغة العربية ..

211. أبو الحسن، هيام : " ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي"، **فصول، جلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 3 ، عدد 3 ، 1983).

212. أبو زيد، أحمد: "جان بول سارتر، دراسة تمهيدية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عدد يوليو ــ أغسطس ــ سبتمبر 1981)

213. أبو سنة، منى: "الاغتراب في المسرح المعاصر "، **مجلة عالم الفكر** (الكويت : وزارة الإعلام، مجلة عالم الفكر،الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد العاشر، أبريل ــ مايو ــ يونيو 1979).

214. أبو العينين، فتحي:"التفسير الاجتماعي للظاهرة الأدبية؛التراث والمنهج"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج2، ع3،4، يناير : يونيو 1995).

215. أبو مراد، نبيل: "مسرح العبث فلسفة وتقنية"، **مجلة الفكر المعاصر** (خريف 1985)

216. أحمد، الرفيق: "هدفنا إنقاذ الوطن من سلطة التبعية، لا إنقاذ النظام من ورطته"، **مجلة النهج** (العدد : 12 ، السنة الثالثة ،1986) .

217. أحمد، سامية أسعد: "الدلالة المسرحية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مج10، عدد4، 1985).

218. إسماعيل، عز الدين:" توظيف التراث في المسرح"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد1 ، العدد 1 ، أكتوبر 1980).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

219. باشا، عبد السلام: "حسن ونعيمة"، **جريدة الزمـــان** (2002/2/13) عــن موقــع الجريدة على الإنترنت: www.azzaman.com

220. بركات، محمد: "مسرحية خوفو والمسرح الحديث" ، **مجلة المــسرح (القــاهرة**: العدد 25 يناير 1966).

221. التحرير: "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، **مجلة عالم الفكر (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، المجلّد: 16. العدد: 3،1985).

222. "التمثيل الهزلي أصله شعبي"، **مجلة الكواكب** (القاهرة : عدد 1933/2/8).

223. جديد، صالح: البنية الفنية للسير الشعبية العربية، دراسة في البنــاء الــسردي لسيرة الظاهر بيبرس، **مجلة التراث العربي** (دمشق : اتحاد الكتاب العــرب، عدد : 104 كانون الأول 2006).

224. جمعة، أنطوان: "السيمولوجيا والأدب"، **مجلة عالم الفكــر** (الكويــت: المجلــس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، المجلد 24، العدد 3. يناير / مارس 1996).

225. حمداوي، جميل: "السيميوطيقيا والعنونة"، **مجلة عالم الفكر** (الكويــت: المجلــس الوطني للثقافــة والفنــون والآداب ، المجلــد الخــامس، العــدد23 ، يناير ـــ مارس1997).

226. خورشيد، فاروق: "الأحلام في الموروث الــشعبي"، **مجلــة الفنــون الــشعبية** (القاهرة: عدد 27 و28 أبريل /سبتمبر 1989)

227. الديب، ناهد: "مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد3، العــدد4، ســبتمبر 1938).

228. رشدي، رشاد : "مسرح اللامعنى ومشكلة المعنى"، **مجلة المسرح** (القــاهرة : ع 1 ، يناير 1964).

229. شاهين، عمر : "الأسس النفسية لمسرح اللامعقول"، **مجلة المجلة** (القــاهرة : العدد 78، يونيو 1963).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

230. الصباغ، رمضان: "بين الفلسفة والنقد؛ الماركسية والالتزام"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد:5،العدد: 4، يونيو: سبتمبر 1985) .

231. طنكون، عبد الرحمن: "خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم"، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية** (المغرب/فاس: العدد 9 ، 1987).

232. العالم، محمود أمين: "لا شيء غير الحزن الأسود"، **مجلة المصور** (القاهرة:روز اليوسف، 19 يونيو 1964) .

233. عبد الحكيم، شوقي: "مع كتاب المسرح"، **مجلة المسرح** (القاهرة: العدد 31 يوليو 1966)

234. عبد الفتاح البارودي : "**ماذا في مسرح سارتر؟**"، **مجلة المسرح** (القاهرة: العدد 39 ، مارس 1967).

235. عبد المنعم، حفيظة: "سارتر والأسطورة اليونانية"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 12 ، عدد يوليو : سبتمبر 1981).

236. عبد الوهاب، فاروق : "ملك عجوز ومآس أخرى"، **مجلة المسرح** (القاهرة : ع17، مايو 1965).

237. عتمان، أحمد: "قناع البريختية"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد2، العدد 3، أبريل ــ مايو ــ يونيو 1982)،

238. عثمان، جوزين جودت: مسرح العبث في فرنسا **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 2 ، العدد 6 ، أبريل ــ يونيو 1982) .

239. العشري ، جلال: صموئيل بيكيت والأيام السعيدة"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ، عدد 11 نوفمبر 1994)

240. عطية، نعيم: "مسرح أرتور أداموف"، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع9 سبتمبر 1964).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

241. عطية، نعيم: "الخطوط العريضة لمسرح يونسكو"، **مجلة المسرح** (القاهرة: العـــدد 11 نوفمبر 1964)

242. علي، إبراهيم:"نظرية الأدب الوجودي"، **مجلة الموقف الأبـــي** (دمـــشق : اتحـــاد الكتاب العرب، ، العدد 335 آذار 1999).

243. عناني، محمد : "المسرح المصري في شهر، المستخبي وشفيقة ومتولي"، **مجلـــة المسرح** (القاهرة: ع 6، يونيه 1964)

244. العيوطي ، أمين: "المسرح السياسي"، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد الرابع عشر، العدد 4، 1984).

245. كريم، رئيف: "السيمياء والتجريب المسرحي"، **مجلة عالم الفكـــر** (الكويـــت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،المجلد 24 ، العدد 3 ، مارس 1996)

246. كمال، صفوت: الرمز والأسطورة في المجتمعات البدائيـــة **مجلـــة عـــالم الفكـــر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد التاسع ، العدد الرابـــع يناير ــ فبراير ــ مارس1979)

247. كمال، عبد الرحيم: الصورة والذات ، والمعنى والعلامـــات، " بعـــض الأســـس المفهومية لسميائيات بارث "الفينومينولوجية" حول الصور الفوتوغرافية" ، **مجلـــة علامات** (المغرب : العدد 5 ، 1996)

248. مجلي، شفيق: "الحوار في مسرح اللامعقول"، **مجلة المسرح** (القاهرة: العـــدد 21 سبتمبر 1965)

249. مختار، آمال: "الموسيقى بين علم النفس وعلم اللغـــة"، **مجلـــة عـــالم الفكـــر** (الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد التاسع،العدد الرابع، يناير ــ فبراير ــ مارس 1979)

250. مطاوع، هاني: "الأسطورة المحرفة في قطة فوق صفيح ساخن، دراسة في النقـــد النماذجي"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتـــاب ، مج14، ع1، ربيع 1995)

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

251. المطوي، محمد الهادي: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق" ، **مجلة عالم الفكر** (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، المجلد 28، يناير ــ مارس 1999).

252. الملحم، إسماعيل: "الوجودية في النقد والرواية والمسرح"، **مجلة الموقف الأدبي** (دمشق : العدد 426 تشرين الأول 2006).

253. نصار، بهيج: "محاكمة حسن ونعيمة"، **جريدة الجمهورية** (القاهرة : 27 نوفمبر 1965).

ب) دراسات ومقالات مترجمة ..

254. بافيس، باتريس: "قضايا السيمولوجيا المسرحية"، ترجمة : محمد العماري ، **مجلة علامات** (المغرب ، ع16).

255. برانكو، كابيل: أنتونين أرتو وحلم جزر بالي. ت. سمية يحيى رمضان. **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 13 ، ع 4، 1995).

256. برونكو، ليونارد: "مسرح الطليعة"، عرض: مصطفى إبراهيم ، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع 1 ، يناير 1964).

257. بريخت، برتولد: "الأرجانون الصغير للمسرح"، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، **مجلة المسرح** (القاهرة: العدد22، أكتوبر 1965)،

258. بريخت، برتولد: "المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق ؛ مسرح تسلية أم مسرح تعليم؟"، ترجمة : يسري خميس، **مجلة المسرح** والسينما (القاهرة: ، العدد 58، ديسمبر 1968)،

259. بوريللي، جي: "اجتماعية الأدب؛ حول إشكالية الانعكاس"، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد: 5، العدد: 3، أبريل : يونيو1985) .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

260. بيكيت، صموئيل: "في انتظار جودو"، ترجمة : فايز اسكندر، **مجلة المسرح** (القاهرة: ع1، يناير1964).

261. جون ويللت : "مسرح برتولت بريخت"، عرض وتلخيص: علي شلش، **مجلة المسرح** (القاهرة: العدد 74 سبتمبر 1970).

262. ستالكنخت، نيوتن ب.: "الأفكار والأدب "، ترجمة:د.فؤاد عبد المطلب ، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، العدد 130 ربيع2007) .

263. سلاما، ماري غابرييل: قرن من الأدب ، ترجمة:عدنان محمود محمد، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق : العدد 125 ، شتاء2006) .

264. شاؤول، بول: التجريب بين الموروث والتجدد والاستلاب ، **مجلة نزوى** (عمان: العدد 17، يناير 199).

265. كورنيللي، شاري: "ثثافة الرقص، رقص الثقافة"، **مجلة الفن المعاصر** (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ع5، ربيع 2004).

266. كوشو، بريجيت: "أسطورة ليليث"، ت : نظيرة الكنز ، **مجلة الآداب الأجنبية** (دمشق: ع129 ، شتاء 2007).

267. كلارك، أوستم: "الصفات الأساسية والتفسير النفسي والفسيولوجي للإدراك الحسي للألوان"، ت: د أمين حسين الرباط، مراجعة: د عبد الحميد الخريبي، ود شاكر عبدالحميد، **مجلة الفن المعاصر** (القاهرة : أكاديمية الفنون ، العدد الخامس ربيع 2004).

268. لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني. ترجمة وتقديم : سيزا قاسم، **مجلة ألف** (القاهرة: العدد 6- لسنة 1986).

269. لوفى، مايكل: "الماركسية والدين". ت: بشير السباعي، **مجلة القاهرة** (القاهرة: العدد: 134، يناير 1994).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

270. مارشيه، بيير: "لينين ناقداً لتولستوي" . ت : عبد الرشيد الصادق محمـــودي، **فصول، مجلة النقد الأدبي** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلـــد :5 العدد :3 ، أبريل : يونيو 1985) ..

خامساً : مراجع أجنبية..

271. Barthes, Roland: Seven Photo Models of "Mother Courage",Trans By : Hella Freud Bernays, (London: Vol. 12, No. 1, Bertolt Brecht, Autumn, 1967),

272. Brecht, Bertolt: Brecht on Theatre, trans:John Willett, (new York: Hill and Wangs, 1979),.

273. Dorcy, Jean: The Mime (Robert Speller , 1961)

274. Evreinov, N. : "Evreinov Introduces Monodrama", In:. Naturalism and Symbolism in European Theatre, 1850-1918. Ed:Claude Schumacher. (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)..

275. Jauss, Hans Robert : Asthetic Experience and literary Hermeneutics (Minneopolis: UOF Minnesote press. 1982).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com