دراسات أدبية

ظاهرة الانتظار في المسرح النثرى

د. محمد عبدالله حسين

الهيئة المصرية العامة للكتاب

دراسات أدبية

رئيس مجلس الإدارة:
د. سمير سرحان

رئيس التحرير:
د. صلاح فضل

الإشراف الفني:
نجوى شلبي

مدير التحرير:
محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:
عفاف عبد المعطى

تصميم الغلاف للفنان : سعيد المصيري

دراسات أدبية

ظاهرة الانتظار في المسرح النثرى فى مصر

حتى عام ١٩٧٣

د/ محمد عبدالله حسين

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

الفصل الأول

الانتظار ظاهرة اجتماعية

تمهيد

تشكل ظاهرة الانتظار ملمحاً بارزاً فى الدراما المصرية ومن ثم يمكن رصدها منذ الرائد الأول " صَنُوعْ " [1] وحتى الوقت الحالي، وذلك لأنها – كما أثبت البحث في الجزء الأول – ملمح بارز في تكوين العقل المصري والنفسية المصرية ، لها جذورها وملامحها الخاصة . لذا سيقف البحث عند الدراما المصرية منذ " صنوع " باعتباره أول كاتب مصري بدت في كتاباته الروح المصرية – وصلنا الكثير من أعماله التى تتسم بكونها مصرية البيئة ، مصرية الشخوص ، مصرية الموضوع ، ومصرية الحوار . مستبعداً كل المحاولات التي تلته والتي كان معظمها نصوصاً مترجمة أو معربة أو ممصرة أو تلك التي ألفها كتاب غير مصريين. لقد استطاع " صنوع " أن يستفيد من مظاهر الفرجة الشعبية التي ظلت باقية حتى عصره ، بجانب دراسته لفن التمثيل في ايطاليا ، وثقافته الكبيرة في توجيه مسرحياته التي ألفها إلى النقد الاجتماعي والاحتجاج على الظلم والفوارق الاجتماعية ، ووظف مسرحه لخدمة الحركة الوطنية والشعبية ضد الخديوى وحاشيته مجسداً ذلك في مؤلفاته التي تبلغ اثنين وثلاثين عرضاً من العروض المسرحية (الرواية) أو عروض العرائس والتي استطاع فيها بثاقب بصره وبما خبره من الحياة الفنية بايطاليا ايقاظ الشعب من سباته ، وتفتيح عيونه على ما حاك به [2] .

المسرحية الحافلة بالمواقف التي تعتمد على الانتظار بكلمات يسري باشا التي لا تخلو من المباشرة والتقرير: (آدي أخرتك ياللي ما بتحاسبشي على نفسك ، ولا على بيتـــك ، ولا على شرفك ، آدي أخرتك ياللي بتمشي في السكة اللي ما بترجعش منها حد) [٦٠] . وهذه التقريرية المباشرة [تضعف من نهاية الدراما – فالمتلقي عليه أن يفهم ما شاء الله لـــه أن يفهم من العمل الذي يقدم إليه ، ولا حاجة بكاتب الدراما لأن يمسك يده ليضعها على مـــا يريده هو، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى الدراما فن قبل كل شيء ، وتأتي في المقـــام الثاني وظيفة الدراما ... كما أن موت أمين في نهاية المسرحية يعني حكم تيمور على هذا القطاع من المجتمع] [٦١] – قطاع الأغنياء بالوراثة .

١-٥

إذا كان الانتظار قد لعب دوراً كبيراً في " الهاوية بحيث أصبح جزءاً لا يتجـزأ من البناء الفني للنص ، يسهم في دفع الصراع وتوتر الشخصية ، وكانت السـمة الغالبـة عليه هي سمة الانتظار الفردي، الذي تنوع بين شكلين من شكول الانتظار هما الانتظـار الإيجابي والانتظار السلبي ، فإنه يأخذ أبعاداً أخرى وتتعدد شكوله في مرحلـة مـا بعـد "الهاوية ".

يمكن إطلاق ما يسمى بـ (البحث عن الشخصية المصرية فـي الأدب والفـن) على الفترة التي سبقت والتي واكبت ثورة ١٩١٩ م ، والتي تمثلت في [قيام طلعت حرب بإنشاء بنك مصر بغية تحرير الاقتصاد المصري ، وكانت الدعوة التي كُللت بالنجاح فـي إنشاء الجامعة المصرية، وقدم محمود مختار تمثاله " الفلاحة المصرية " وبعـده تمثـال "نهضة مصر " وفي الموسيقى قدم سيد درويش ألحانه النابضة بخفقات قلب مصر ، وقدم كلاً من ابراهيم رمزي ومحمد تيمور مسرحه الاجتماعي ، وكان توفيق الحكيم صـاحب رواية " عودة الروح "] [٦٢] ، كما يمكن أيضاً إطلاق ما يسمى بفترة ميلاد الوعي الشعبي – إن صح التعبير – على الفترة ما بين ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ لدى أبنـاء الشـعب علـى اختلاف طبقاتهم ، فقد كانت ثورة ١٩١٩ بمثابة المفجر الذي فجّر هذا الوعـي ، والـذي بدوره أثر في البنية الاجتماعية وجعلها أكثر وضوحاً ، وكانت فترة ما بعد ثورة ١٩١٩ م مليئة بالتوترات السياسية والانتفاضات الشعبية التي استطاع الشعب من خلالها الحصـول على جزء من حقوقه الضائعة ، فكانت مظاهرات ١٩٢٠ ضد وزارة عدلي والتي كان من

نتائجها رفع الرقابة عن الصحف والتي فُرضت عام ١٩١٤ م ، ومظاهرات الإسـكندرية في مايو ١٩٢١ م والتي أيدت سعد ، ثم تصريح ٢٨ فـبراير حيـث إعـلان الحكومـة الإنجليزية إنهاء الحماية والاعتراف بمصر والذي [يعد مكسباً دولياً لمصـر ، وربحـاً سياسياً وأدبياً لكرامتها القومية][٦٣] ، ثم مظاهرات ١٩٢٣ والمطالبة بالدستور ثم معاهدة ١٩٣٦، ثم قيام الحرب العالمية الثانية (٣٩-١٩٤٥) ، ثم أزمة فلسطين وحرب القنـال ، ثم حريق القاهرة ، ثم ثورة يوليو ١٩٥٢ .

هذه الأحداث والتوترات المتلاحقة أظهرت معاناة الشعب وسخطه ، وسرعان مـا تحولت هذه المعاناة وهذا السخط إلى أزمة ثورية وصراع طبقي مسـتمر. وقـد أصبـح الكاتب المسرحي أكثر وعياً بمشكلات مجتمعه وأكثر ارتباطاً به ، على اعتبار أن [الطبيعة الدينامية للمجتمع تقتضي تعديلاً وتغييراً مستمراً في عنـاصره المكونـة لـه ، والتغـير الاجتماعي يعد أحد مظاهر هذه الدينامية إذ إنها تؤدي إلى انحلال بعض العلاقات والنماذج والسلوك التي كانت تعتبر جزءاً من الهيكل الاجتماعي لتحل محلها نماذج جديدة] [٦٤] .

وانطلاقاً من هذه التغيرات الاجتماعية ، ظهر عدد من الكتاب المسـرحيين الذيـن يعالجون قضايا اجتماعية وقضايا إنسانية منهم " توفيق الحكيم " ، " محمـود تيمـور " ، "على أحمد باكثير"، ثم كتاب الواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "نعمان عاشور" ، "يوسـف إدريس" ، "سعد الدين وهبه" ، "محمود دياب" ، "ألفريد فرج" ، "لطفي الخولـي" ، "رشـاد رشدي" ، "ميخائيل رومان " وغيرهم .

وبالنظر إلى النصوص المسرحية التي كتبت في الفترة من ١٩٢٤ – أي فترة مـا بعد الهاوية – إلى فترة الحرب العالمية الثانية وما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وجدت أن معظم النصوص المنشورة في هذه الفترة .... إما أعمال تراثية مستمدة من التراث على سـبيل المثال لا الحصر "أهل الكهف" و "شهر زاد"و "بيجمالْيون" و "إيزيس" و"الملـك أوديـب" لتوفيق الحكيم ، و" حواء الخالدة " و " صقر قريش " و " طارق الأندلس " لمحمود تيمور، " أوزوريس " و " الفلاح الفصيح " مسمار جحا " لباكثير. أو أنها أعمال ممصـرة مثـل أعمال أمين صدقي ، بديع خيري ، والكسار ..... إلخ ، أو أنها أعمال ذات الفصل الواحد تتناول قضايا اجتماعية وسياسية مثل مسرحيات الحكيم " مسـرح المجتمـع " ومسـرح السياسه" لباكثير .. ، ولما كان البحث في هذا الفصل يتناول الانتظار كظاهرة اجتماعيـة

فقد استبعد الأعمال التراثية – باعتبار أنه سيتناولها في فصل مستقل – واستبعد الأعمال الممصرة وبطبيعة الحال استبعد المسرحيات ذات الفصل الواحد ، ومن ثم سيقف البحث أمام ثلاثة أعمال يبدو فيها الانتظار كظاهرة اجتماعية – على ما فيها من تباعد في الفترة الزمنية بالنسبة للهاوية – لثلاثة من الرواد هذه الأعمال هي : " السلسلة والغفران " لباكثير ، " الصفقة" لتوفيق الحكيم و"المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

يأخذ الانتظار في مسرحية " السلسلة والغفران " (*) لعلي أحمد باكثير (**) منحى إسلامياً – لعل ذلك يرجع إلى اهتمام الكاتب بالتراث الإسلامي والقضايا الإسلامية – وذلك من خلال تصدي الكاتب لقضية اجتماعية أخلاقية هي " جريمة الزنا " وأثرها المدمر على الفرد والمجتمع ، والانتظار في النص يأخذ شكل الانتظار الفردي الإيجابي الذي تشوبه النزعة الميتافيزيقية من خلال ارتباطه بالعقيدة الإسلامية التي يمثل الإيمان بالغيبيات ركناً هاماً من أركانها ، فالبطل " عبد التواب " قد زلت قدمه وأرتكب جريمة الزنا مع " غيداء " زوجة صديقه الحميم " قاسم المغربي " عندما ألقى بالأخير في السجن لكثرة ديونه وعجزه عن سدادها ، نتج عن هذه الجريمة أن حملت " غيداء " من " عبد التواب " سفاحاً ، وفي محاولة لإجهاض الجنين ماتت " غيداء " ففجعت فيها أسرتها متمثلة في أمها (أم مستور) وأخيها (مستور) وبالطبع زوجها (قاسم) الذي لم يكن يعلم من أمر زوجته شيئاً فحزنوا عليها جميعاً حزناً عظيماً ، وكان موتها وحزن أهلها وزوجها سبباً في إيقاظ ضمير(عبد التواب) الذي تاب إلى الله ناشداً غفرانه راجياً رحمته وعفوه داعياً الله أن يخلصه من "سلسلة الذنوب التي تطوق عنقه " وفي رحلة تكفيره عن هذه الذنوب ينتظر (عبد التواب) مغفرة الله وانتقامه في آن واحد ومن خلال هذا الانتظار طرح باكثير القضية . تفتح الستار على " عبد التواب " والمصحف في يده يتلو القرآن في خشوع .

عبد التواب : (يتلو في خشوع) .... يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شئ عظيم. يوم ترون تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد! غفرانك ربي غفرانك! يا ويلتاه ... ما أعظم ذنبي ! ما أعظم ذنبي ! قتلتها يا عبد التواب وهي في ريعان الشباب وخنت فيها صديقك .أتراك ياغافر الذنب العظيم تغفر ذنبي! (٦٥)

يمكن ملاحظة الانتظار منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية ، فالبطل هنا يعترف بالذنب – السقطة – وينتظر المغفرة . والكاتب بهذا " المنولوج " القصير يستخدم الانتظار في طرح الفكرة ورسم ملامح البطل ممهداً للصراع الداخلي دون مقدمات درامية طويلة أو ما يُعرف باسم التقديمه الدرامية أو العرض(EXPOSITION) وهو الجزء [الذي يقع – غالباً – في أوليات المسرحية ، وقد يكون في صيغة حدث، أو حوار ، أو محادثة فردية. وفي هذا المشهد القصير ، يقدم المؤلف لجمهوره مفاتيح ضرورية أو معلومات ، تعين على فهم علاقات الشخصيات ببعضها – شيئاً عن الموضوع المعالج (الجو العام للمسرحية) – الأحداث البادئة والسابقة التي وقعت قبل بداية التمثيل ..إلخ] . (٦٦)

وعلى هذا فيمكن للمتلقي أن يتعرف على موضوع المسرحية – من خلال المنولوج القصير السابق– وكذلك الجو النفسي العام للمسرحية إضافة إلى معرفته ملامح البطل ومقوماته النفسية . ويلجأ باكثير في كثير من المواقف إلى إبراز الجانب الخير في شخصية عبد التواب من خلال علاقته بخادمته " صابحة " وبأخته الأرملة " آسية " التي عالها هي وبناتها بعد وفاة زوجها حتى أتم زواج بناتها جميعهن، وعلاقته بأخيه " عبد الجواد " الأخ الأكبر الحقود المستغل ، وعبد الجواد منذ بدايات المسرحية وهو ينتظر استدرار المال من أخيه ، بل ويستغل أشد المواقف تأزماً بالنسبة لعبد التواب من أجل الحصول على المزيد من الأموال ، وفي هذا الحوار في الفصل الأول يتضح انتظار عبد الجواد فهو يلوم أخاه لأنه أكثر براً لأخته وبناتها بالقياس إليه هو وأولاده .

عبد الجواد : هأنتذا قد زوجت بناتها كلهن ، فهل لك اليوم يا أخي أن تلتفت إلى أولادي ، فليس من العدل أن تختص ببرك أولاد أختك دون أولاد أخيك !

عبد التواب : أما تنفك يا عبد الجواد تلومني في أختك الأرملة وبناتها اليتيمات ؟ من ذا يعولهن إن لم أعلهن ؟

عبد الجواد : إنك لا تعولهن فحسب بل تعطيهن أكثر من حاجتهن ... هذه الرباب أمهرتها خمسمائة دينار غير الجارية التي أهديتها لها ففيم هذا الإسراف في النفقة ؟ لقد كان يكفي أن تعطيها خمس هذا القدر .

عبد التواب : لا استطيع يا عبد الجواد أن أقصر بها عن أخواتها من قبل .

عبد الجواد : أجل .. قد أضعت مالك كله في الإنفاق على بنات الأجنبي الغريب وتركت أولادي وهم عصبتك وأولاد أبيك .

عبد التواب : إنهن بنات أختنا يا عبد الجواد ...

عبد الجواد : أما سمعت الشاعر يقول : بنونا بنو أبنائنا ، وبناتنا بنوهـــن أبنـــاء الرجـــال الأباعد ؟

عبد التواب : دعك ياأخي من هذا اللغو ، فبنات أختنا هن بناتنا .. وبعد فإني ما قصـــرت في البر بأولادك أيضاً على قدر المستطاع .

عبد الجواد : إنك ما منحتهم عشر ما منحت لبنات آسية .

عبد التواب : ذلك لأن أباهم موجود فهم في غنى عن مساعدتي بخلاف هـــولاء البنـــات المسكينات .

عبد الجواد : هذا من آسية ! تأبى إلا أن تستأثر بك من دوني ودون أولادي ! (٦٧)

وانتظار عبد الجواد انتظار إيجابي – على الرغم من عدم مشروعيته – يتمثل في إلحاحه المستمر على أخيه طوال المسرحية، وكذلك في استغلاله لأزمات أخيه ، بل وفـــي تطلعه إلى أن يرث في أخيه وهو على قيد الحياة . ويستخدم بـــاكثير الانتظـــار بشـــكوله المختلفة – منذ بداية النص – كجزء رئيس من أجزاء البناء الفني للمســـرحية فهـــو مـــن خلالها – شكول الانتظار – استطاع طرح القضية ورسم ملامـــح الشـــخوص ، وأظهـــر صراعاتهم النفسية الداخلية ، ووضح طريقة تفكيرهم للمتلقي مستعيناً بالرمز الذي اختـــاره لمسمى كل شخصية داخل النص ،(عبد التواب – عبد الجواد – آسية – غيداء – صابحة –أم مستور ... إلخ) .وآسية أيضاً تنتظر ، ولكن انتظارها يختلف عـــن انتظـــار " عبـــد الجواد " ، فعبد الجواد ينتظر المزيد من المال من أخيه ، أما هي فلا تنتظـــر إلا الخـــير لأخيها متمثلاً في أملها في زواجه فهي دائماً تلح عليه في ذلك . ولعل في هذا الحوار مـــا يبين الفارق بين الانتظارين .

آسية : لقد طفح الكيل يا عبد التواب .

عبد التواب : ألست أنت التي غاضبته وعاملته بالقطيعة ؟

آسية : بلى .

عبد التواب : علام يا أختاه ؟ هلا تسعينه كما وسعته من قبل ؟

آسية : إني لم أخبرك بما فعل خشية أن أوسفك . فأما إذا سألتني فأعلم أنه جـــاءني ذات يوم فناشدني ألا أكلمك في الزواج مرة أخرى وزعم لي أنك إن تزوجت فسينقطع برك عني وعنه .

عبد التواب : (يتضاحك) فماذا قلت له ؟

آسية : قلت له إن الله موجود وقد كفل لكل مخلوق رزقه . فأسمعني كلامـــاً مـــا سمعت أسوأ منه ولا أشنع . قال لي إني استأثرت بك لي ولبناتي من هونـــه ودون أولاده ، حتى إذا شبعت وشبعن أردت أن أزوجك لتستأثر بك امرأتك بعدى وبعد بناتي فلا يبقى له ولأولاده في برك مطمع !

عبد التواب : .....والزوجات يغرن من الأمهات أيضاً يا آسية .

آسية :كلا يا عبد التواب لا ينبغي أن تقضي عمرك كله أعزب من أجلي. لقد كنـــت تقول لي دائماً حين أكلمك في الزواج إنك ستتزوج بعد أن تزوج بناتي وهـــا هي الرباب أخراهن قد زفت إلى بعلها في ظل نعمتك، فماذا تنتظر بعد؟ (٦٨)

يرفض عبد التواب الزواج ، وكذلك يرفض مقابلة " القوّاد " رافضاً بضاعته –بعد أن ذاق مرارتها– تائباً مكفراً ، وهو في رحلة تكفيرة هذه ، ينتظر صديقه " قاســـم " ولا يدري بأي وجه يقابله على الرغم من أنه سدد عنه كل ديونه . ليكشـــف خـــط الصـــراع الرئيس في النص عن نفسه من خلال علاقة عبد التواب بأسرة "غيداء" حيث قام برعايـــة "أم مستور " أثناء مكوث " قاسم " في السجن ولا يزال يرعاهـــا، وســـدد ديـــون قاســـم وأخرجه من السجن ، بل وساعده على الرغم من ضيق ذات يده ، فأعطـــاه حلـــي أختـــه ليبيعها ويبدأ بثمنها تجارة جديدة في الشام يكون شريكاً له فيها . وبهذا الموقـــف ينتهـــي المشهد الأول وقد اتضحت الرؤية داخل النص من خلال الانتظار ومن خلال حوار عبـــد التواب مع أخته وصديقه حيث نستشعر في حديثه الانكسار والشـــعور بـــالذنب . يـــأخذ الصراع أبعاداً أخرى في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وهذه الأبعاد ترتبط بشـــكل أو بآخر بالانتظار الذي هو السمة الرئيسة الغالبة على النص بوجه عام وعلى البطل " عبـــد التواب " بشكل خاص . يدور" المشهد الثاني " في بيت " إسماعيل المرزوقي " والد " كوثر " الخطيبة التي رشحتها " آسية " لأخيها " عبد التواب " ، فنجد " كوثر" ترفـــض الـــزواج يساندها أبوها ولكن الأم " ميمونة " تفرض عليهم رأيها وهو الزواج مـــن عبـــد التـــواب

مستغلة ضعف شخصية الأب . والجميع ينتظرون " آسية " كي يعطوها الرد ، وبينما هم كذلك تدخل جارتهم " أم مستور " ليتجمع في بيت إسماعيل " آسية " و " أم مستور " و التي تنتظر الانتقام من "عبد التواب " وانتظارها انتظار إيجابي أيضاً ، فهي لا تكف عن الدعاء على "عبد التواب " وتخطط أيضاً للانتقام منه ، فتتظاهر بمباركتها لزواج عبد التواب من كوثر ، وتعد في نفس الوقت خطة جهنمية للانتقام .

أم مستور : (لميمونة) مبارك لها فيه يا ميمونة .

آسية : هوني عليك يا أم مستور فكل جرح لابد يوماً أن يندمل .

أم مستور :(بين الحزن والغضب) إلا جرحي ! لا سبيل إلى اندماله . لا سامح الله من كان السبب ! لعنة المنتقم الجبار على من كان السبب !

آسية : (مستغربة) ..... ؟

ميمونة :إنها تدعوا على الدائنين الذين حبسوا زوج ابنتها حتى ماتت ابنتها حزناً عليه .

أم مستور : نعم .. لعنة الله على دائنيه جميعاً .. من سبق منهم ومن لحق .. (ترفع يديها إلى السماء) اللهم يا شديد الانتقام انتقم لي منهم فرداً فرداً. اللهم لا تمت أحدهم حتى تنكبه في زوجته بمثل ما نكب ابنتي عيداء ![٦٩]

في المشهد الثالث ، يتزوج " عبد التواب من " كوثر " التي تتأبى عليه ولا تطيعه ، فهي فتاة مدللة مستهترة ، أكد الكاتب هذه الصفات في أكثر من موضع تمهيداً للأحداث التي ستأتي بعد ذلك ، فهي لا تكف عن الذهاب إلى بيت أهلها كل يوم دون إذن زوجها، وتعامل خادمتها بقسوة ، وفوق كل ذلك لا تزال عذراء على الرغم من زواجها والجميع ينتظرون – " آسية " و " الجارية " و " عبد التواب " – وأم مستور تدبر خطتها .

آسية : مسكين عبد التواب لقد جنينا عليه !

صالحة : معذرة يا مولاتي .....

آسية : ما خطبك ؟

صالحة : (تدنو منها) لماذا لا ينام مولاي عبد التواب في هذا المخدع مع سيدتي كوثر ؟

آسية : (تبتسم في أسى) لأنها صغيرة بعد يا صالحة .

صالحة : صغيرة ! هذه كبيرة وتعرف كل شئ !

آسية : ويلك يا صالحة .. دعي عنك هذا واهتمي بعملك .

صالحة : إن كانت صغيرة بعد كما تقولين فلماذا زوجها أهلها له ؟ يا ويح مولاي ! ليس له من الزواج إلا الاسم . قد مضى على زواجهما شهران وهي تتأبى عليه . قولي له يضربها حتى تعود إلى صوابها!

آسية : (تضحك ثم تكف عن الضحك فجأة) هيا يا صالحة عودي إلى عملك .

صالحة : سمعاً يا سيدتي .

آسية : والله إن ما تقوله الجارية لحق .. يا ويح عبد التواب !

صالحة : إذا كان سيدي لا ينام معها فلماذا تستحم كل يوم في الصباح ؟. [٧٠]

يقرر عبد التواب الرحيل إلى الشام نظراً لاتساع تجارة شريكه " قاسم " هناك فربما يكون رحيله هذا سبباً في عودة زوجته إلى صوابها ، فتعرف حقه عليها ، وفي نهاية "المشهد الثالث" تتضح أبعاد الصراع وضوحاً كاملاً من خلال لقاء أم مستور بعبد التواب قبل سفره وكلاهما ينتظر ، الأولى تنتظر الانتقام وتصر عليه ، والثاني ينتظر عفوها ومسامحتها ليعفوا الله عنه .

أم مستور : ... بل كان هذا بسوء فعلك أيها الأثيم ؟

عبد التواب : (يشيح عنها بوجهه وفرائصه ترتعد) أما آن يا أم مستور أن تعفي عني وتسامحيني !

أم مستور : هيهات أن أنسي مصاب ابنتي فهيهات أن أسامحك !

عبد التواب: كفاني يا أم مستور ما لقيت من عذاب الحسرة والندم.. وأحسبني ما قصرت في برك ومعونتك .

أم مستور : أتحسب عطاياك وهداياك تنسيني حياة عيداء التي قضت نحبها وهي تتوء بخزيك وعارك؟ آه لولا خشية الفضيحة لأعلنت أمرك في الناس ولأخبرت أخاها وزوجها فانتقما لعرضهما منك. ولكن انتظر ! الله هو الذى سينتقم منك وسيكون انتقامه عظيماً ! [٧١]

ويبدأ الفصل الثاني بعد مرور عام ونصف على أحداث الفصل الأول، وبعد أن عاد "عبد التواب" من الشام ولم يجد زوجته في المنزل، بل في دار أبيها متعللة بمرض عضال يلزمها الفراش وها هو عبد التواب ينتظر، يذهب بالطبيب المعالج وأهل زوجته يرفضون متعللين بأن الشرع يحرم أن يكشف طبيب رجل على امرأة ، ولا ينفك باكثير فى طرح القضايا الدينية والمسائل الشرعية من خلال هذا الموقف .

آسية : هل زرت دار حميك ياعبد التواب ؟

عبد التواب : نعم .

آسية : وكيف وجدت اليوم زوجتك ؟

عبد التواب : كما تركتها أمس ؟

آسية : ألم تجئ لهم بالطبيب الذي تعرفه ؟

عبد التواب : بلى قد جئتهم به اليوم ليعالجها فامتنعوا من عرضها عليه .

آسية : لماذا ؟

عبد التواب : قالوا إن ذلك حرام .

آسية : لكن هذا حلال للضرورة .

عبد التواب : حاولت جاهداً لأقنعهم بهذا فأصروا على امتناعهم ، وقالوا إن لديهم طبيبة تعالجها فهم لا يريدون غيرها إشفاقاً على ابنتهم أن يلحقها الضرر من اختلاف العلاج . أتعرفين يا آسية من تلك الطبيبة ؟

آسية : لا والله يا أخي لا أعرف من هى ولكنى سمعتهم يقولون إنها طبيبة ماهرة .

عبد التواب : هل رأيتها قط عندهم ؟

آسية : لا يا أخي ما رأيتها قط .

عبد التواب : فماذا ترين ؟

آسية : هون عليك يا عبد التواب فإن الله هو الشافي لا شافي غيره . (٧٢)

ويصل الصراع إلى نقطة التأزم عندما تأتي " أم مستور " لزيارة عبد التواب ، وتخبره بأن زوجته حامل في شهرها السابع وليست مريضة كما تدعي ويدعي أهلها ، ليصبح عبد التواب في حيرة وقلق وصراع نفسي ، فهذا أول انتقام حلّ من السماء بعد طول انتظار ، وأم مستور أيضا قد نجحت في خطتها وها هي تتشفى فى عبد التواب الذى يستسلم استسلاماً كاملاً .

أم مستور : ما حيلتي فيك وأنت بطئ الفهم ؟ (بصوت يتأجج فيه الحقد) يا هذا كما تدين تدان !

عبد التواب : ماذا تعنين ؟ أفصحي ويلك !

أم مستور : كوثر حبلى !

عبد التواب : ويلك ما تقولين ؟

أم مستور : حبلي في شهرها السابع ! الحمد لله إذ أحياني حتى رأيت الانتقام الإلهي قد حل بك وحق عليك ! الآن استراح قلبي واشتفى غليلي ! ... مالك لا تجيب ؟

عبد التواب : إن كان ما تقولين حقاً فاشمتي بي وبها ما شئت ؟

أم مستور : كلا لا أشمت بك . أما كوثر فاني والله لآسي لها ، فقد كانت تودني بالزيارة حتي أصبح بيتي كأنه بيتها ! وكثيراً ما كنت أغيب عن المنزل فأجدها تنتظرني حتي أجئ .

عبد التواب : كأنك اتخذت لك خادماً في منزلك ؟

أم مستور : كلا ... من أين لي نفقة الخادم ؟ إني أخدم نفسي .

عبد التواب: فكيف تدخل كوثر المنزل ؟ من ذا كان يفتح لها الباب ؟

أم مستور : مستور ابني .. كان يفتح لها الباب فيدعها تنتظرني في حجرة وحدها حتى أعود !

عبد التواب : ..... شكراً يا أم مستور لزيارتك ... كما تدين تدان ! الانتقام الإلهي . (٧٣)

وفي ظل هذا الصراع النفسي يظل عبد التواب حائراً متخبطاً منتظراً المزيد من العقاب، يطلب العفو من قاسم دون أن يذكر له سبباً ويحذره من تزويج أخته بمستور ابن "أم مستور" ، خشية استمرار السلسلة - سلسلة الخطايا والذنوب - فمستور ارتكب مع كوثر نفس الذنب الذي ارتكبه عبد التواب مع غيداء ، وإذا كان الله قد انتقم من عبد التواب في زوجته ، فلابد من انتقامه من مستور في زوجته ، فتتعرض أخت قاسم لما تعرضت له غيداء وكوثر ويلقى مستور نفس مصير عبد التواب . إنها سلسلة متصلة الحلقات ولا نهاية لها. فتصبح الفكرة التي يريد أن يطرحها الكاتب واضحة جلية وكلها قائمة على الانتظار فكما تدين تدان. وعلى الجانب الآخر في منزل " إسماعيل المرزوقي " نجد كوثر تنتظر أيضاً وانتظارها هنا انتظار اليائس .. ومن ثم فهو انتظار سلبي .

كوثر : يا إلهي .. أما لهذا العذاب من آخر ؟ ليل يجيء وليل يروح وأنا ألازم هذا الفراش لا أبرحه خشية أن تراني العيون ! لكن عين الله تراني ولا يخفى عليها سري مهما كثفت هذه الأغطية ... يا لهذا العار ينمو في أحشائي كل يوم ! ماذا صنعت أدوية أم جابر وأشربتها المرة ؟ لكأنها تطعمه وتسقيه لينمو ويشتد حتى يخرج يوماً فيصيح بملء فيه : اشهدوا يا عباد الله أن أمي قد فجرت !

ميمونة : ما جلوسك هنا يا كوثر ؟ عودي يا بنتي إلى فراشك !

كوثر : لقد سئمت هذا الفراش يا أماه ... دعيني أسترح هنا قليلاً فلن يجيئنا الساعة أحد .

ميمونة : ستجئ الآن أم جابر .

كوثر : ماذا صنعت لي هذه الدجالة ؟ لقد أفسدت كبدي بأشربتها المرة دون أن تجدي شيئاً ابعديها يا أماه عني .. لا أريدها بعد اليوم .

ميمونة : اصبري قليلاً يا بنتي .

كوثر : إلى متى أصبر ؟ لا يا أماه ما بقى لي صبر .. ارحموني يا عباد الله ! ارحموني . (٧٤)

وتتحول دفة الصراع في النص إلى صراع بين " ميمونة " و" أم مستور" وهو صراع يرتبط بخط الصراع الرئيس في النص، لأنه يوازي صراع عبد التواب " مع "أم مستور " ، والفارق الوحيد تبادل أطراف الصراع لتصبح " أم مستور " في مكان " عبد التواب " وتصبح " ميمونة " في مكان" أم مستور" وكلا الصراعين يرتبط بالانتظار، انتظار العقاب وانتظار الانتقام .

ميمونة : ... ما ذنبك أنت ؟ ويلك .. هل نالنا كل هذا الشر إلا من قبلك ؟

أم مستور : ما ذنبي أنا يا مسلمون ؟ انني إمرأة منكوبة .. لقد نكبت أمس بوفاة ابنتي الوحيدة وهي أعز شيء عندي ، وهأنذا اليوم أنكب بطيش ابني فتلقى بتبعته عليّ وتنسب جريرته إليّ .. ألا تعلمين يا ميمونة أني شريكتك في هذا الهم الطويل وأنني أشفق على ابني من هذا الأمر كما تشفقين على ابنتك ؟

ميمونة : هيهات يا أم مستور : أنا عندي الفريسة تتوجع وتتعذب ، وأنت عندك الجاني يرفل في ثياب العرس وينعم ويطرب .

أم مستور : لو عرفت يا ميمونة ما حلّ بمستور لرثيت لحاله . لقد أمروه اليوم بأن يتجهز للسفر مع الفرقة الذاهبة إلى ميدان القتال في حلب . إنه سيفترق عن عروسه ولم يمض على زواجهما غير اسبوعين ! كأن الله أراد ان ينتقم لكوثر منه .

ميمونة : هذا قليل في جنب ما فعل ! سينتقم الله منه أكثر من ذلك .

أم مستور: ذلك ما أخشاه يا ميمونة أخشى أن يظهر هذا السر فيتغير علينا قلب قاسم ويقطع عنا بره ومعونته .. وربما سعى لتطليق أخته منه. إنك تعرفين صداقة قاسم لعبد التواب وإخلاصه في حبه. (٧٥)

يتأكد عبد التواب من أن كوثر قد حملت سفاحاً - رغم محاولة أهلها إخفاء الحقيقة خشية الفضيحة - ويستر عبد التواب عرضه وعرض حميه ويقبل أن تعود " كوثر " إلى داره لتضع فيها مولودها ، بل ويقوم برعاية المولود وتربيته ابتغاء مغفرة الله ورضوانه وتكفيراً عن ذنبه ، وهو بهذا يكون قد خطا خطوة كبيرة - إضافة إلى خطواته السابقة - في رحلة انتظاره من أجل تحطيم سلسلة الخطايا والذنوب، وفي أثناء ذلك لا تنفك كوثر تذكر الماضي كلما نظرت في وجه طفلها ، فهي تتمنى موته ، وتعامله معاملة قاسية . لولا حنو عبد التواب عليه وكذلك آسية ، فيأخذ انتظار كوثر اتجاهاً نحو التكفير عن الذنب مشابهاً لانتظار عبد التواب إلى حد كبير. تتم الحلقة الثالثة في سلسلة الذنوب ولكن هذه المرة في صورة أبشع ، فقد انتقم الله من مستور وأمه أيما انتقام ، فها هو مستور يقتل زوجته التي حملت سفاحاً أثناء غيابه ويلقى به في السجن ، وتصبح أمه طريدة وحيدة فقدت كل من يعولها وبهذا يتحقق حلم "ميمونة " في الانتقام والذي طالما انتظرته داعية الله من أجل تحقيقه، وهذا الانتقام الإلهي كان يتوقعه عبد التواب أيضاً لأنه جربه مرتين : مرة كجانٍ في غيداء ، ومرة كمجني عليه في زوجته كوثر .

آسية وكوثر : أم مستور !!!

ميمونة : نعم .. ابنها قتل إمرأته !

آسية : يا للخبر الأسود ! متى كان هذا ؟

ميمونة : الساعة .. وقد هرع الناس إلى دارها من كل مكان فاكتظ الحي بهم ، وما تفرقوا إلا حين جاء شرطة الأمير فساقوا الجاني معهم إلى السجن .

آسية : يا إلهي .. لماذا قتل المجنون امرأته ؟

ميمونة : سمعتهم يقولون أنه وجدها حبلى فذبحها .

آسية : يا ستار يا رب .. لكن ابنها هذا كان غائباً في جيش الأمير .

ميمونة : نعم .. ما قدم إلا اليوم من الشام، والله ما عز عليّ إلا مقتل العروس الشابة .

آسية : أجل.. يا ويح قاسم المغربي .. ماذا يكون حاله إذا بلغه مقتل أخته على هذه الصورة ؟ وأخي عبد التواب سيتألم كثيراً لهذا الحادث .. إنه شديد الحب والإعزاز لشريكه قاسم .

ميمونة : وأين عبد التواب ؟ ألم يبلغه هذا الخبر ؟

آسية : لا .. لم يبلغه بعد .. إنه جاء من الدكان آنفاً لينام القيلولة . والله إني لأخشى أن يحدث له هذا النبأ أمراً لا نرضاه .. سأرى إن كان قد استيقظ لأتلطف في إبلاغ النبأ إليه .

ميمونة : افرحي يا كوثر ، فها قد انتقم الله لك من الجاني الأثيم .. جزاء عادل وانتقام بالغ يشفي الغليل!

كوثر : (متأففة) أقصري يا أماه ، فما هذا بموضع للشماتة .

ميمونة : لم لا يا بنتي ؟ لقد سقاه الله كأساً سقانا بمثلها من قبل .

كوثر : إن جاز لنا أن نشمت بالجاني فماذا جنت " فوز " علينا " وماذا جنى أخوها قاسم المغربي فيستحقا منا الشماتة ؟

ميمونة : كل امرئ ذنبه في جنبه . (٧٦)

بعد أن حسم الصراع لصالح ميمونة في صراعها مع " أم مستور وتحقق ما كانت تنتظره ، يرتفع خط الصراع الرئيس في النص بين " أم مستور " و " عبد التواب " وارتفاع الصراع هنا مصدره زياده رغبة أم مستور في الانتقام من عبد التواب لأنه هو سبب البلاء ولا سيما بعد دخول مستور السجن. وطرفا الصراع ينتظران ، أم مستور تنتظر الانتقام عن طريق فضيحة عبد التواب وأخذها الابن " أسامة " من حضن أمه "كوثر" ، فربما تجد فيه عوضاً عن ابنها السجين ، وعبد التواب لا يزال ينتظر الغفران ، وفي هذا الحوار ما يبرز الصراع بين الاثنين والصراع النفسي داخل كل منهما أيضاً والانتظار يمثل بعداً من أبعاده على المستويين .

عبد التواب : ويلك يا أم مستور أتريدين أن تفضحي سر ابنتك المسكينة ؟

أم مستور : دعه ينفضح ، دع الناس يعلمون به أجمعين ...

عبد التواب : صه .. اخفضي صوتك فستندمين على هذا .

أم مستور: لا والله لا أبالي .. لأعلنن نذالتك وخيانتك لعرض صديقك ، ولأشهرن فضيحة زوجتك وتستركَ عليها دياثة منك وقلة غيرة .. بيّض الله وجه مستور ابني .. ما كان ديوثاً مثلك ، وجد امرأته حبلى فذبحها ومسح بدمها عاره وما بالى بشيء في سبيل الشرف .. أنت يا ديوث سبب نكباتي كلها .

عبد التواب : سامحك الله يا أم مستور .. بربك أصغي قليلاً إليّ . ليس من خيرك ولا من خير ابنك أن تعلني ما ستر الله وأمر بستره .. اصنعي هذا من أجل ابنك .

أم مستور : قد قضوا عليه بالحبس والتغريب .

عبد التواب: سينقضي أجل الحبس والتغريب .. اصنعي ذلك من أجل قاسم فإنه يعزك ويحنو عليك .

أم مستور : وماذا يصنع لي قاسم بعد اليوم ؟ إنه سيقطع عني - لا محالة - بره ونفقته بعدما قتل ابني أخته . لقد حرمتني يا ديوث كل شيء . سيبلغه الخبر بالشام وشيكاً فيقطع عني صلته . لقد فقدت كل عائل لي . من ذا يعولني بعد مستور وقاسم ؟

عبد التواب :لا تبتئسي . سأكون أنا عائلك وسأجري عليك مثلما يصلك منهما معاً . سامحيني يا أم مستور . هذا قضاء الله المكتوب .. هذه سلسلة الخطيئة انتظمتنا جميعاً ولا يقطعها إلا الغفران .. اغفري لي يا أم مستور كيما تنقطع السلسلة ! (٧٧)

لا تقتنع أم مستور بهذا الحديث ؛ فتفضح عبد التوب أمام أخيه " عبد الجواد " وتقص عليه قصة ابنها مستور مع "كوثر " زوجة أخية طاعنة في نسب الطفل "أسامة "، فينهرها " عبد الجواد" مهدداً إياها بتبليغ القاضي بالأمر فيحكم عليها بعقوبة القوادات لأن ما حدث كان تحت علمها وبتدبير منها . وبهذا يهدأ الصراع بين أم مستور وعبد التواب ليظهر خط صراع آخر بين " عبد الجواد " وبين أخيه " عبد التواب " تناصره آسية ، فالأول يريد استغلال الموقف - كعادته - لصالحه محاولاً إقناع أخيه بتطليق زوجته متبرئاً من نسب الطفل ، حتى يؤول ميراث أخيه كله إليه، و الثاني يرفض ، والصراع بينهما قائم على الانتظار أيضاً ومرتبط بخط الصراع الرئيس في النص . ينجح " عبد التواب في إرضاء أخيه بأن أوصى له بسدس ما يملك بعد وفاته ، ويقنع " عبد الجواد " بذلك- كمكسب مؤقت - ويمضي قُدُماً في انتظاره ، فيحضر القاضي " بكار " إلى بيت "عبد التواب " وهو في فراش المرض - بدون علم "عبد التواب " - فيقص عبد التواب القصة كلها للقاضي الذي يتعاطف معه حاكماً في صالحه معلناً أن الولد ولده وله حق الميراث (الولد للفراش وللعاهر الحجر) وهذا الموقف يدل على ثقافة باكثير الدينية

وولوعه بعرض القضايا الإسلامية كلما وجد الموقف مناسباً دون إخلال بالبناء الفني للنص.

ينتهي الموقف بفضيحة " عبد الجواد " ومقاطعة القاضي له ، ودعاء القاضي لعبد التواب بالمغفرة . ومع ذلك لا يكف " عبد الجواد " ويواصل انتظاره الإيجابي بينما يأخذ انتظار " عبد التواب " بُعداً ميتافيزيقياً بعد أن اشتد عليه المرض .

عبد التواب: قد دنا المورد يا عبد الجواد فماذا يعنيك سخطي أو رضاي ؟

عبد الجواد : (في تردد) والوصية يا أخي ؟

آسية : أجل .. المال وحده هو الذي يعنيك ! (لعبد التواب) إلغها يا أخي فوالله إنه لا يستحقها .

عبد التواب : اطمئن يا عبد الجواد فإنها باقية كما هي .

عبد الجواد : أطال الله عمرك يا أخي .. والله لا أدري كيف أقوم بشكرك وأرد بعض جميلك .

آسية : اكفه شرك وخلاك ذم .

عبد الجواد : (معرضاً عن آسية) ألا تجعلني وصياً على أولادك يا عبد التواب لعلي أقوم لهمْ ببعض حقك !

آسية : أنت ؟

عبد التواب : قد جعلت الوصاية عليهم لقاسم المغربي .

عبد الجواد : أتجعل عليهم رجلاً قُتلت أخته في منكر ؟ أليس عمهم أولى بهم من زوج ابنة أم مستور ؟

عبد التواب : (ويصمت قليلاً) إنه أخي وشريكي ..... آه ! آه (تلحقه غشية) .

آسية : عبد التواب ! عبد التواب ! ماذا أصابك ؟ (لا يجيب) يا إلهي ... قد ثقل لسانه ! يا بؤسي ...

عبد الجواد : لا تبتئسي يا آسية .. إن هي إلا غشية لحقته .

آسية : ويلك أتشتهي له شراً من هذا ؟

عبد الجواد : ما تقولين يا آسية ؟

آسية : كل هذا من عملك ! اخرج من هنا . (٧٨)

يفيق عبد التواب من غشيته وهو في انتظار الموت بين لحظة وأخرى فيطلب لقاء " أم مستور " ليستسمحها قبل لقاء ربه ، وكذلك قاسم الذي يعرف الحقيقة كاملة على لسان عبد التواب بعد أن بين له كيف انتقم الله منه، لينتهي الموقف بحوار جيد بين قاسم وعبد التواب يكون الانتظار بُعداً من أبعاده، حيث ينتهي الصراع في الدراما مع انتهاء انتظار عبد التواب بانفصام السلسلة عن عنقه وقد نال حريته الكاملة .

عبد التواب : إني كنت ارتكبت مثل هذه السيئة في إمرأة صديق لي فوقع عليّ جزاؤها في إمرأتي ، فأنا الذي جنيت عليها كذلك .

قاسم : يا إلهي !

عبد التواب : خبرني الآن يا قاسم ، هل تستطيع أن تغفر لي ؟

قاسم : يا ويلتا ... أكانت ... ؟

عبد التواب : نعم يا قاسم.. بحق ضراعتي إليك في آخر يوم لي من أيام الدنيا وأول يوم لي من أيام الآخرة ألا ما غفرت لي يا قاسم وعفوت عني ... والله لقد ظل الندم من يومئذ يأكل قلبي، فهذا أوان انقطاع وتيني . أفتراك يا قاسم تتركني ألقى الله بوزرك محمولاً على ظهري ومشدوداً إلى عنقي وفي وسعك أن تلقيه عني بكلمة صغيرة تنطق بها شفتاك؟ ارحمني يا قاسم ارحمني فلعلك لا تراني بعد يومنا هذا .. قلها يا قاسم كلمة طيبة تصون وجهي من عذاب النار وألقى الله بها راضياً مرضياً .

قاسم : (تنهمر دموعه) قد غفرت لك يا عبد التواب وعفوت عنك !

عبد التواب : الحمد لله اليوم طابت نفسي واطمأن قلبي، شكراً لك يا قاسم ، أنت صديقي في الدنيا والآخرة (تجحظ عيناه) اسمع يا قاسم .. ألا تسمع يا قاسم ؟

قاسم : (يغالب البكاء) ماذا يا عبد التواب ؟

عبد التواب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التواب : نعم .. السلسلة .. أما تسمع صليلها إذ تنفصم عن عنقي ؟ أما تسمع صلصلتها يا قاسم ؟

قاسم : لا يا عبد التواب .. لا أسمع شيئاً .

عبد التواب : (فرحاً) ها قد انقطعت يا قاسم ! قد سقطت من عنقي ! هنئني يـــا قاسـم هنئني .. أنا الآن حر طليق ... (٧٩)

ينتهي انتظار عبد التواب بأن تخلّص من قيد الخطيئة تأكيداً لقول الله تعـــالى (إن الله يغفر الذنوب جميعاً) وتأكيداً للآية الكريمة التي قُدِّمت بها المسرحية .

١ - ٦

كانت " أهل الكهف " [أول عمل مسرحي كبير لفت إلى توفيق الحكيم الأنظار](٨٠)، وتبعها الحكيم بمسرحيات أخرى عُرفت بالمسرحيات الذهنية مثـــل: "الملـك أوديـب" ، "بيجماليون " ، " شهرزاد" ، " إيزيس " وغيرهـــا ، إضافـــةً إلـــى مجموعـــة مســـرحياته الاجتماعية القصيرة والتي جُمعت في مجلد واحد تحت عنوان " مسرح المجتمع " .

وتتضح ظاهرة الانتظار في كثير من مسرحيات الحكيم الطويلة التي تناولت قضايا اجتماعية أو سياسية، ومن بين مسرحيات الحكيم الطويلة والتي تناولت قضايا اجتماعية " الأيدي الناعمة " و "الصفقة ". وسيقف البحث في هذا الفصل عنـــد مســـرحية " الصفقـــة" باعتبارها مسرحية تتناول قيماً جديدة أتت بها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، أو مواقف اجتماعيـــة خلقتها أدت - إن صح التعبير - إلى ظهور هذه القيم وانهيار بعـــض القيـــم الاجتماعيـــة القديمة ، وباعتبارها محطة فنية هامة في تاريخ توفيق الحكيم المسرحي ، فهي على حـــد تعبير توفيق الحكيم نفسه [بمثابة حقل تجارب لإيجاد حل لمشكلات ، طالما اعترضتنا في العمل المسرحي] (٨١) ، من بين هذه المشكلات مشكلة اللغة ، ومشكلة الافتقار إلـــى دور العرض حيث يمكن " للصفقة " أن تعرض في أي مكان حتى ولو كان ســـاحة صغـــيرة ، ومشكلة الجمهور والفلكلور، ومشكلة الأداء الواقعي ..... الخ .

وأهم من هذا كله بروز ظاهرة الانتظار في النص بصورة جماعية ، فـــإذا كـــان الانتظار في" دخول الحمام " وفي "الهاوية" وفي "السلسلة والغفران" انتظاراً فردياً تتنـــوع شكوله بين الانتظار السلبي والانتظار الإيجابي، فإن الانتظار في"الصفقة" انتظار جمـــاعي من خلاله يظهر الانتـــظار الفردي، وعلى هذا فإن خط الصراع الرئيس فـــي الصفقـــة يعتمد اعتماداً كبيراً على الانتظار - كظاهرة جماعية - أما خطوط الصراع الأخرى داخل النص فتعتمد على الانتظار الفردي من خلال عملية الانتظار الجمـــاعي الرئيســـية فـــي النص.تمثل مسرحية الصفقة [قيمة من القيم الجديدة التي أتت بها الثورة وهـــي القضـــاء على الإقطاع وعلى الاستغلال] (٨٢) .

ذلك من خلال صفقة بين إحدى شركات الأراضي البلجيكية وأهالي إحدى القـــرى الصغيرة في ريف مصر ، حيث تقرر الشركة أن تصفي أعمالها في هذه القرية وذلك ببيع الأراضي التي تمتلكها فيها في مزاد علني ، ولكن "شنودة أفندي" صراف القرية يتوســـط لدى الخواجة مدير الشركة حتى تقبل الشركة أن تُباع الأرض للفلاحين بالتقســـيط وتعـــم الفرحة وتنتظر القرية الاحتفال الكبير بهذه المناسبة، وفي ظل هذا الانتظار الجماعي مـــن قبل القرية يأتي خبر وصول " حامد بك أبو راجية" إلى المدينة ومن ثم إلى القرية ، وهـــو رجل إقطاعي طامع ولابد أنه قد حضر لاغتصاب الأرض منهم - هذا ما يعتقده الفلاحون - ويستعرض الفلاحون الحلول ، فمنهم من يعرض استخدام العنف متمثلاً في قتل " البك " ولكن المجموع يرفض هذا الحل باعتباره سوف يتسبب حتماً في ضياع مـــا ينتظرونـــه " الصفقة " وبعد مداولات يقررون رشوة "البك" حتى يتنازل لهم عن الصفقة ، وليس أمامهم سوى الحاج "عبد الموجود" حانوتي القرية المرابي و"بنك تسليف الكفر" على حـــد تعبـــير أحدهم .

ويصل " البك " ويُذهل من استقبال القرية له، حيث الطبل والزمر والكرم الزائـــد عن الحد ، ويتعجب أكثر عندما يدس " سعداوي" مائة جنيه في جيبه، وعندمـــا يرفـــض، يزيد "سعداوي -بعد مشاورة زملائه- خمسين جنيهاً أخرى ، ثم يمانع " البك " عن النزول عن " الصفقة " عندما يعلم بأمرها . ولكن وكيله "عليش أفندي " ينجح في إقناعه بعـــد أن أخذ رشوة من الأهالي . وتقع عين الباشا على إحدى الفلاحات " مبروكة " فيختارها للعمل عنده كمربية لابنه الصغير، يرفض أهل القرية، ولكن "البك" يخيرهم بين "الصفقة" وبيـــن عمل مبروكة عنده ، وبعد مداولات ومناقشات تقرر مبروكة الذهاب مع "البك" من أجـــل خلم القرية، يمر يومان ويأتي اليوم المحدد للصفقة -المزاد - فترجع مبروكة من القـــاهرة لتخبر أهل القرية بأنها لجأت إلى حيلة استطاعت بها تقييد حركة "البك" ، فقـــد تظـــاهرت بأنها مريضة "بالكوليرا" وبذلك نجحت في أن تحجز " البك " في بيته، وبذلـــك ينتـــهي أي خوف من تدخله في مزاد الصفقة .

ثم يهدد "خميس أفندي" الحاج عبد الموجود المرابي الذي يبيع أكفان الموتـــى بعـــد دفنهم بأنه سوف يفضح سره، وينجح في إقناعه- تحت التهديد- بأن يتنازل للفلاحين عـــن

الهوامش

• (١) اختلف الناس -فى نطق الاسم ، فالغالبية تسميه 'يعقوب صنوع ' على وزن فهوم ودبوس وبرسوم . .. الخ ، إلى أن صحح الاسم د. لويس عوض نقلا عن أحد الأساتذة فى جامعة كاليفورنيا ، وكان يعرف عائلة صنوع معرفة شخصية ، فأصبح النطق الصحيح لاسمه 'يعقوب صنوع 'على وزن خروع وعنبر وفلتس . . . إلخ - وللمزيد عن نسب صنوع وحياته انظر : د. لويس عوض ' تاريخ الفكر المصرى الحديث ' من عصر اسماعيل إلى ثورة ١٩١٩ . المبحث الثانى ' الفكر السياسى والاجتماعى ' ج١ / مكتبة مدبولى - القاهرة ط١ ١٩٨٦ م ص ٢٦٧ وما بعدها .

(٢) للمزيد عن مسرح صنوع والأحداث التي صاحبته انظر :

• يعقوب لانداو : 'دراسات في المسرح والسينما عند العرب ' ترجمة أحمد مغازي - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص١٣٢ وما بعدها .

• د . محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث - بيروت / لبنان ط٣ دار الثقافة ١٩٨٠ م ص ٧٨ وما بعدها

• د . لويس عوض - تاريخ الفكر المصري الحديث من ص ٢٧٧ : ص ٢٨٤

(٣) د . أحمد السعدني / ' الانتظار في واقعية سعد الدين وهبه ' ص ٧٤

(٤) يعقوب صنوع - مسرحية ' الأميرة الاسكندرانية ' ، يعقوب صنوع أبو نضارة / دراسات ونصوص/د. محمد يوسف نجم/دار الثقافة - بيروت ط١ ١٩٦٣م ص١٤٢.

(٥) يعقوب صنوع - 'مسرحية بورصة مصر' - صـ ٣٠ ، صـ ١٢ .

(٦) يعقوب صنوع - مسرحية ' الضرتين ' صـ ١٧٧ .

(٧) يعقوب صنوع - مسرحية ' أبو ريده وكعب الخير ' صـ ٨٢ .

(٨) عبد المنعم تليمه ' مقدمة في نظرية الأدب ' القاهرة ١٩٧٦ / دار الثقافة للطباعة والنشر ط ١ صـ ١٢٠ .

(٩) أنظر أرنولد هاوزر:' الفن والمجتمع عبر التاريخ ' جـ١. ترجمة د. فؤاد زكريا - بيروت/المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة ١٩٨١ط ٢ صـ ٥

(١٠) للمزيد أنظر د. عبد المنعم تليمه - المرجع السابق صـ ١٢٢ وما بعدها .

(١١) أنظر د. عبد القادر القط / قضايا ومواقف / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر سنة ١٩٧١ من صـ ٨٣ : صـ ٨٦ .

(١٢) السيد ياسين - التحليل الاجتماعي للأدب جـ ١ / بيروت سن ١٩٧٢ / دار التنوير للطباعة والنشر صـ ٧٥ .

(١٣) محمد علي محمد - قضية التحليل الاجتماعي للأدب/الكتاب السنوي لعلم الاجتماع العدد الرابع/القاهرة أبريل١٩٨٣دار المعارف صـ ١٨٣ .

(١٤) تمارا الكساندر روفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي/ترجمة توفيق المؤذن/بيروت ط ١/دار المعارف ١٩٨١ صـ ١٣١ .

(١٥) أحمد حسين -موسوعة تاريخ مصر جـ ٣/ القاهرة/دار الشعب د.ت ص ١١٨٦ .

(١٦) أنظر د. محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث صـ ٣٣٦ وما بعدها

(١٧) أنظر رمسيس عوض / اتجاهات سياسية في المسرح المصري / القاهرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب د.ت صـ ١٩ .

(١٨) عبد الرحمن الرافعي - ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي من ١٩١٤ - ١٩١٩ / دار الشعب أكتوبر ١٩٦٨ ط ١ صـ ١٤ .

(١٩) أنظر المرجع السابق صـ ١٤ ، ١٥ ، ١٦ .

(٢٠) أحمد المغازي - "الصحافة الفنية في مصر "/ القاهرة/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧ ص ٢٠٣ .

(٢١) عبد الرحمن الرافعى - المرجع السابق صـ ٣٢ .

(٢٢) أنظر أحمد المغازي - المرجع السابق صـ ٢٠٣ .

(*) للمزيد عن هذا الموضوع أنظر ١ - يعقوب لانداو دراسات في المسرح والسينما عند العرب ص ١٦١ ، ١٦٢ .

٢- انظر ليلي أبو سيف " نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر " دار المعارف د ت ص٤٥ -٤٦

(٢٣) جورج لوكاتش . دراسات في الواقعية . ترجمة نايف بلوز ، دمشق ، دار الطليعة ١٩٧٢ صـ ٤٢ .

(٢٤) عبد الباسط محمد ." علم اجتماع الأدب " . المجلة الاجتماعية القومية / العدد السادس ، القاهرة سنة ١٩٨٥ صـ ٦٠ .

(٢٥) ابراهيم رمزي - دخول الحمّام مش زي خروجه - روايات الهلال العدد ٣٢٨ / دار الهلال فبراير ١٩٨٢ صـ ١٢ .

(٢٦) المصدر السابق صـ ١٣ .

(٢٧) نفسه صـ ١٤ ، ١٥ .

(٢٨) نفسه صـ ١٦ ، ١٧ .

(٢٩) نفسه صـ ١٨ .

(٣٠) نفسه صـ ٢١ .

(٣١) نفسه صـ٢٣ ، ٢٤

(٣٢) نفسه صـ ٢٦

(٣٣) نفسه ص ٣٠ - ٣١

(٣٤) نفسه ص ٣٢ -٣٣

(٣٥) د. على الراعي - فنون الكوميديا من خيال الظل ..... إلى نجيب الريحاني/ كتاب الهلال العدد ٢٤٨ سبتمبر ١٩٧١ - هامش ص ١٦٠

(٣٦) إبراهيم رمزي المصدر السابق صـ٣٥-٣٦

(٣٧) د . على الراعي - المرجع السابق ص ١٣٩

(*) يصف الدكتور على الراعي هذا العام (١٩١٨) بأنه عام بالغ الأهمية في تاريخ الكوميديا المصرية الراقية

(٣٨) د . محمد مندور / المسرح النثري / دار نهضة مصر للطبع والنشر د . ت ص ٩٨

(٣٩) انظر د . عبد العظيم رمضان . صراع الطبقات في مصر (١٨٣٧- ١٩٥٢) / بيروت/ العربية للدراسات والنشر ١٩٧٨ ص ٩ وما بعدها

(٤٠) عبد الرحمن الرافعي ثورة ١٩١٩ تاريخ مصر القومي ص ٥١

(٤١) أحمد المغازي - الصحافة الفنية في مصر ص ٢٦٢. وانظر فتحي أبو العنين "نصوص مختارة في علم اجتماع الأدب"مكتبة آداب عين شمس١٩٨٧ط١ ص٨٢، ٨٣

(٤٢) د. محمد مندور . المسرح النثري ص ١٠١

(٤٣) محمد تيمور "مسرحية الهاوية" مؤلفات محمد تيمور جـ ٢-حياتنا التمثيلية/الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ص ٣١٤

(٤٤) المصدر السابق صـ ٣١٥ - ٣١٦ .

(٤٥) نفسه صـ ٣٢٠

(٤٦) نفسه صـ ٣٢٤ ، صـ ٣٢٥

(٤٧) نفسه صـ ٢٢٩ .

(٤٨) نفسه صـ ٢٤٤ .

(٤٩) نفسه صـ ٣٤٥

(٥٠) انظر د. على الراعى (فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى) ص١٤٥.

(٥١) محمد تيمور - المصدر السابق صـ ٣٤٦،٣٤٧ .

(٥٢) نفسه صـ ٣٤٨ .

(٥٣) نفسه صـ ٣٥٠ ، ٣٥١

(٥٤) نفسه صـ ٣٥٥،٣٥٦ .

(٥٥) نفسه صـ ٣٦٧ .

(٥٦) نفسه صـ ٣٦٧ .

(٥٧) نفسه صـ ٣٧١ .

(٥٨) د. أحمد السعدني - " قضايا المجتمع في المسرح المصري" ١٩١٤- ١٩٥٢ " مخطوط رسالة دكتوراه - ادآب عين شمس صـ ٩٧ .

(٥٩) محمد تيمور / المصدر السابق صـ ٣٧٢ .

(٦٠) نفسه صـــ ٤٠٥ .

(٦١) د. أحمد السعدني - المرجع السابق صـــ ١٠٣ .

(٦٢) أنظر نفسه من صـــ ٣١ : صـــ ٤١ .

(٦٣) أنظر / عبد الرحمن الرافعي - ثورة ١٩١٩تاريخنا القومي .. صـــ ٢٤٣ .

(٦٤) أنظر أحمد النكلاوي - التغير والبناء الاجتماعي جـــ ١ / مكتبة القـــاهرة الحديثـــة ١٩٦٨ صـــ ١٢ وما بعدها .

(*) اكتشف الباحث خطأ مطبعيا في الآية القرآنية التي قدمت بها المسرحية " والذيـــن إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله ، فاستغفروا لذنوبهم ومن يغفر الذنـــوب إلا الله " حيث كتبت (ولن يغفر) ، وقام الباحث بإرسال رسالة إلى دار النشر توضـــح هذا الخطأ آملا تجنبه في الطبعات المقبلة والله ولي التوفيق .

(**) حصل الكاتب بهذه المسرحية على جائزة وزارة المعارف سنة ١٩٤٩ م

(٦٥) على أحمد باكثير "السلسلة والغفران" مطبوعات مكتبة مصر/القاهرة د. ت ص٥

(٦٦) راجع د. إبراهيم حمادة "معجم المصطلحات الدرامية" دار المعارف - القـــاهرة د. ت . المصطلح رقم ١٢٢ ص ٧٩

(٦٧) على أحمد باكثير " السلسلة والغفران " ص ١٢،١١.

(٦٨) المصدر السابق ص ١٧ ، ١٨

(٦٩) نفسه ص ٤٣ ،٤٤ .

(٧٠) نفسه صـــ ٤٧

(٧١) نفسه صـــ ٥٨ ، ٥٩

(٧٢) نفسه صـــ٦٣

(٧٣) نفسه صـــ ٧٢ ، ٧٣ .

(٧٤) نفسه صـــ ٨٢ ، ٨٣ .

(٧٥) نفسه صـــ ٨٦ ، ٨٧ .

(٧٦) نفسه صـــ ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٧٧) نفسه صـــ ١١٣ ، ١١٤ .

(٧٨) نفسه صـــ ١٢٨ ، ١٢٩ .

(٧٩) نفسه صـــ ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ .

(٨٠) محمد مندور - المسرح جـــ ١ ط ٢ / دار المعارف القاهرة ١٩٦٣ صـــ ١٠٩ .

(٨١) توفيق الحكيم / الصفقة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة د. ت. صـــ١٥٦ .

(٨٢) فاروق عبد الوهاب :"اتجاهات ثورية في المسرح المصري" توفيق الحكيـــم/مجلـــة المسرح العدد السابع يوليو١٩٦٤صـــ٢٥

(٨٣) توفيق الحكيم " الصفقة " صـــ ١١ : ١٤ .

(٨٤) المصدر السابق صـــ ١٥ .

(*) انظر المصدر نفسه صـــ ١٥٧ .

(٨٥) نفسه صـــ ١٦ : ١٩

(٨٦) نفسه صـــ ٢٠ .

(*) سيتضح ذلك عندتناول البحث لظاهرة الانتظار عند كتاب الواقعية الاشتراكية

(٨٧) توفيق الحكيم المصدر السابق ص ٢٤

(٨٨) انظر - فاروق عبد الوهاب . المرجع السابق . ص ٢٧

(٨٩) توفيق الحكيم المصدر السابق - صـــ٣٤-٣٥

(٩٠) نفسه ص ٣٨

(٩١)نفسه ص ٧٤ ، ٧٥

(٩٢)نفسه صـــ ٧٨ ، ٧٩

(٩٣)نفسه ص ٩٩ ، ١٠٠

(٩٤)نفسه ص ١١١ ، ١١٢

(٩٥)نفسه من صـــ ١١٩ : صـــ ١٢٢ .

(٩٦)محمود تيمور - (المخبأ رقم ١٣) الهيئة المصرية العامة للكتـــاب ١٩٩٤ صـــ ١٧،١٦،١٥ .

(٩٧)المصدر السابق صـــ ١٨ .

(٩٨)نفسه صـــ ٢٦ .

(٩٩)نفسه صـــ ٢٨،٢٧ .

(١٠٠)نفسه صـــ ٤٢ .

الفصل الثانى

الانتظار ظاهرة سياسية

٢-١

أشرت فى الفصل السابق إلى أن الفترة بين ١٩١٩م وعام ١٩٥٢م كانت فترة ميلاد الوعى الشعبى ، وأشرت إلى أن هذه الفترة كانت مليئة بالتوتر السياسى والانتفاضات الشعبية ، ومن أهم الأحداث التى تجدر الإشارة إليها فى هذه الفترة تصريح٢٨ فبراير، حيث أعلنت فيه إنجلترا إنهاء الحماية والاعتراف بمصر ، ثم مظاهرات١٩٢٣والمطالبة بالدستور. . ومن ثم ، يمكن القول بأن الوعى السياسى عند أبناء الشعب ولاسيما المتعلمين منهم والمثقفين بدأ يخطو خطوات واسعة نحو النضوج والوعى السياسى، وقد بدأ هذا الوعى يسير حثيثا فى رحم الفكر المصرى بصورة لافتة للنظر بعد معاهدة ٣٦ تحديدا حيث بدأت المشكلة السياسية تطرح وتفرض نفسها بقوة على فكر المثقفين ، ثم كانت الحرب العالمية الثانية ما صاحبها من أحداث وتيارات ووعود وآمال، ثم فى نهاية الأربعينيات [طرحت المشكلة السياسية ونفسها بوضوح تام، فقد هزم الجيش المصرى -بسبب الخيانة وبسبب الأسلحة الفاسدة- أمام العصابات الصهيونية فى فلسطين عام١٩٤٨م، وبدأ النظام فى إثر هذه النكبة التى أبرزت سواءته بوضوح على الأصعدة جميعها -وتحتم على قوى التغيير أن تتحرك...ولأن التغيير كان حتميا بسبب تهاوى النظام القديم، فقد انفتح المجال أمام المؤسسة المنظمة الوحيدة القادرة على التغيير

وهى المنظمة العسكرية ذلك لأنها هى التى انهزمت على الحدود ولذا فقد أصبح ملحا أن تعوض هذه الهزيمة بتحرك قهرى فى الداخل] . (١)

وقامت ثورة ١٩٥٢م ، وطردت الملك وحلت الأحزاب فى ١٧ يناير ١٩٥٣، وتم إصدار دستور مؤقت فى فبراير ١٩٥٣ يتضمن أن جميع السلطات مصدرها الأمة، وأن المصريين لدى القانون سواء ، وأن الحرية الشخصية وحرية الرأى مكفولتان فى حدود القانون ، وتم إعلان الجمهورية فى ١٨ يونيو ١٩٥٣م ، وكانت الواقعية قد بدأت تقوى وتشتد حينئذ فى أعمال الكتاب على مستوى جميع الأجناس الأدبية ، وكان الشعر سباقا، فكتب عبد الرحمن الشرقاوى قصيدته " من أب مصرى إلى الرئيس ترومان"عام ١٩٥١م ونشرت فى عام ١٩٥٣م وفيها [يستعرض كفاح بلادنا على مر السنين ونضالها ضد المستعمرين ، وفيها يتفاءل بالمستقبل، ويعلن رفضه لكل قوى الشر التى هى متاحة لكل رئيس أمريكى] .(٢)

ثم توالت بعد ذلك مسرحيات الشرقاوى الشعرية مأساة جميلة ، الفتى مهران ، ثم أعمال عبد الصبور " مأساة الحلاج" ، " ليلى والمجنون" على مستوى المسرح الشعرى .

أما الدراما النثرية، فقد واكبت الثورة ورصدت التغيرات الاجتماعية المصاحبة لها- كما أشرت سابقا - ولم يغفل الكتاب القضايا السياسية التى ألحت على أفكارهم فها هو على أحمد باكثير يجعل المشكلة السياسية أحد همومه فيكتب " مسمار جحا" (٣) التى تتناول مشكلة الاستقلال بعد معاهدة ٣٦، ثم يكتب " إمبراطورية فى المزاد" وهى إحدى المسرحيات التى يتناول فيها الكاتب مشكلة الاستقلال فى ظل ضعف الإمبراطورية البريطانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وهى - المسرحية - تعكس بصدق قدرة الكاتب على استيعاب الأحداث استيعابا واعيا ، إضافة إلى قدرته الفائقة على التنبؤ بالمستقبل (٣)، حيث أثبت التاريخ صدق نبوءة الكاتب بانعقاد مؤتمر باندونج سنة ١٩٥٥والذى أعلن فيه حق كافة الشعوب فى الحرية والاستقلال . . . ثم تناول الكاتب المشكلة الفلسطينية من خلال مسرحية " شيلوك الجديدة" ، ومن خلال مسرحية "شعب الله المختار" وكلها أعمال ذات مضمون سياسى تعكس رؤية الكاتب تجاه القضايا السياسية الملحة.

من اللافت للنظر أن ظاهرة الانتظار يمكن رصدها بوضوح فى هذه الأعمال ، وهى تأخذ شكلا مغايرا عن الانتظار كظاهرة اجتماعية ، ذلك لأن الانتظار فى الأعمال التى تطرح القضايا السياسية مرتبط بشكل أو بآخر بالصراع بيننا وبين الاستعمار بشكل مباشر ، فالكاتب فى هذه الأعمال يرصد ويعرض وجهة نظره -التى لم تتحقق فى وقتها- بقدرة فائقة على التنبؤ بما سوف يحدث ، أو بمعنى أدق بما يجب أن يحدث من وجهة

نظره . . ومن ثم هذا التنبؤ يحمل فى طياته انتظار ما سوف يحدث . . وإمكانية تحقيقه فى المستقبل .

هذه الرؤية قد تتحقق أو لا تتحقق ، وتحققها أو عدمه يتوقف على أمور عدة . . أهمها وعى الكاتب بما يدور حوله ، وحسه السياسى ، ومعرفته بطبيعة الصراع وآليته -إن صح التعبير- وقد آثرت أن اتناول ظاهرة الانتظار فى مسرحية " امبراطورية فى المزاد " لأسباب عدة :- أولها : لأن النص يعكس قدرة الكاتب على التنبؤ وثانيها : لأن البناء الفنى فى النص قائم بأكمله على الانتظار ، وثالثها : لأن القضية المطروحة فى النص قضية سياسية تمس و جدان شعوب العالم الثالث بوجه عام والشعب المصرى بوجه خاص ، حيث يسخر فيها باكثير بأسلوب كوميدى من الإمبراطورية البريطانية التى لا تغرب عنها الشمس !! ، ورابعها : لأن هذا النص وعلى الرغم من أن أحداثه تدور فى أنجلترا وكذلك الشخوص ينتمون إلى المجتمع الأوربى فكراً وسلوكاً لكن القضية المطروحة قضية مصرية ومن ثم فهذا النص يبين الفارق بين الانتظار فى المجتمع الغربى والانتظار فى المجتمع الشرقى بما له من خصوصية .

٢-٢

تدور أحداث المسرحية بين منزلى " جون تويلمان" عضو البرلمان الانجليزى عن حزب العمال وصديقه " ادوار ستيتلى " عضو البرلمان عن حزب المحافظين حيث الصراع على أشده بين الحزبين فى انتخابات الرئاسة ، ينتهى هذا الصراع بفوز حزب المحافظين وانتخاب " سيركل" رئيسا للوزارة . . ومن خلال هذا الصراع بين العمال والمحافظين تطرح القضايا المتعلقة بسياسة بريطانيا الخارجية تجاه مستعمرتها ومن بينها مصر، من خلال الصراع الفكرى بين عضوى البرلمان وأولادهما من الجيل الجديد فى الإمبراطورية ممثلين فى "هنرى" ابن جون تويلمان المنتمى للحزب الفاشى و"كارولين" ابنة ادور ستيتلى المنتمية للحزب الماركسى والموجودة فى خارج البلاد لحضور مؤتمر السلام المنعقد فى برلين الشرقية وهى خطيبة لهنرى . وبين أطراف الصراع تظهر القوى اليهودية التى تتحكم فى السلطة بأساليبها الدنيئة ممثلة فى " كوهين" صديق ستيتلى وتويلمان . . ينتهى الصراع بدخول أعضاء الحكومة والبرلمان إلى السجن . . وعرض الإمبراطورية للبيع ، ولا ينقذهم من السجن ولا ينقذ الإمبراطورية سوى قرارات مؤتمر دلهى حول السلام والحرية .

يبدأ الفصل الأول فى منزل " تويلمان " عشية انتخابات البرلمان ، ويظهر "تويلمان" وهو فى حالة توتر وقلق منتظرا نتيجة الانتخابات ممنيا نفسه بنجاح حزب العمال فى الانتخابات ومن ثم يصبح له الحق فى تشكيل الوزارة . . والانتظار هنا واضح منذ فتح الستار، بل ومنذ الجملة الأولى من جمل الحوار بين "تويلمان " وابنه "هنرى" ومن خلال هذا الانتظار يقوم الكاتب بتعريف الشخوص وتقديم الخلفية الضرورية من المعلومات ويشير إلى أطراف الصراع فى العمل وإلى القوى التى تتحكم فى إدارة هذا الصراع .

تويلمان : هل اطلعت يا هنرى على آخر أنباء الانتخابات ؟

هنرى : سمعتها أنفا من المذياع . . هل من جديد ؟

تويلمان : نعم فاز حزبنا فى دائرتين آخرتين . .

هنرى : وماذا تصنع دائرتان ؟

تويلمان : لاتخف . . سنفوز فى أغلب الدوائر الباقية كذلك .

هنرى : يا أبى لا تامل المستحيل . . . حزب المحافظين هو الذى سيفوز لامحالة ، ولو بأغلبية ضئيلة .

تويلمان : أتدعى علم الغيب ؟

هنرى : لا ضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذه .

تويلمان : (محتدا) اليد العليا . .يد من ؟أى يد ؟

هنرى : مثلك لا يريد أن يؤمن بها ولو رآها بيضاء أمامه كيد موسى !

تويلمان: هيه . . قد عرفت قصدك أيها الفاشى . . إنك تعنى . . .

جاناتان: (يدخل) المستر كوهين يا سيدى !

تويلمان: (كالذاهل) المستر كوهين ؟ . . . دعه يدخل يا جاناتان . (ينظر إلى هنرى فيراه يبتسم ليتسامة ساخرة) ما خطبك ؟

هنرى : لا شئ . . . أذكر الشيطان يأتك على فرس ![٤]

ومن خلال هذا العرض السريع يقدم الكاتب للصراع مشيرا إلى القوى الخفية التى تحركه ، إضافة إلى بيان طريقة تفكير الشخوص . . . . ألخ .

ولعل أبرز ما يلفت النظر فى الحوار السابق التفكير المادى القائم على الحقائق المادية الملموسه لدى الشخوص والذى يتحكم فى طريقة حكمهم على الأشياء ، وبالتالى

يلقى بعض الضوء على سمات الانتظار الأوربى "لاضرورة لعلم الغيب هنا . . يكفى أن تعلم أن اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة " . . . بون شاسع بين حضارة مادية مغرقه فى المادية وبين حضارة ورحية تقوم على الإيمان بالتجريد ، وتعزو كل شئ إلى الأقدار والإيمان المطق بها .

يلقى الكاتب الضوء على السمات النفسية للشخوص خلال الفصل الأول ، فيصور السيد "تويلمان" فى صورة الرجل البخيل المقتر الأمر الذى يفجر الكوميديا داخل العمل ويدفع المتلقى إلى عدم السأم نظرا لأن القضية المطروحة منذ البداية هى قضية الصراع الحزبى داخل الامبراطوية ، ولكن باكثير لم يعرضها عرضا جافا بل عرضها من خلال الكوميديا ، وصورة البخيل من الصور التى اهتمت بها الكوميديا العالمية اهتماما بالغا، وبالتالى فرضت نفسها على كتاب الدرما المصريين المولعين بالكوميديا .

ومن خلال التقابل بين شخصيتى " تويلمان " البخيل و" ستيتلى" الكريم يكشف الكاتب عن أحد خطوط الصراع فى النص والذى تبدو من خلاله الإمبراطورية مفككه داخليا الأمر الذى ينعكس على سياسيتها الخارجية . ويبدو الإنتظار واضحا فى الفصل الأول حيث يدعو " تويلمان " وأسرته – على مضض – المستر " ستيتلى " وأسرته لحضور حفل شاى فى منزله احتفالا بعيد زواجه ، وفى وسط الجو العائلى تفرض قضية الصراعات الحزبية نفسها ، فالجميع ينتظرون نتيجة الانتخابات ، وهنا يمكن القول بأن الكاتب يستخدم الانتظار كأداة يبرز من خلالها الصراع وتبدو الشخصيات من خلالها متوترة قلقة .

تويلمان : الجو بديع . . أليس كذلك ياليدى ستيتلى ؟

سنيثيا : أجل . . . تحسن كثيرا بعد الظهر .

ستيتلى : (فى ابتسامة ذات معنى) وسكون الجو أبدع حين تدق الساعة السابعة ؟

تويلمان : أجل يا مستر ستيتلى . . بالنسبة لى على الأقل .

ستيتلى : خبرنى يا صديقى واصدقنى . . أما يرجف قلبك خوفا من حلول الساعة السابعة ؟

تويلمان : لو كنت من حزب المحافظين لانخلع قلبى هولا وفزعا .

ستيتلى : هيه . . كأنك لم تيأس بعد ؟

تويلمان: قد يئست حقا من فوز حزبكم أنتم !

ستيتلى : ستغير رأيك هذا حينما تدق الساعة السابعة .

تويلمان: يا صديقى . . إن عهد المعجزات قد انقضى لحسن الحظ

ستيتلى : إلا عندك يا صديقى ، فلم تزل مؤمنا بعهد المعجزات . (٥)

وعلى الرغم من هذا الاختلاف بين ما تؤمن به كلتا الشخصيتين يبد أنهما صديقان حميمان ولعل هذا كان مقصودا من باكثير حيث يريد اظهار بذور التعفن داخل الإمبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس سواء على مستوى حزب المحافظين أو على مستوى حزب العمال . . فالأمر سواء فقد شاخت الإمبراطورية من الداخل ، ولذا يمكن - إن جاز التعبير - تسمية انتظار كل من " تويلمان " و " ستيتلى " نتيجة الانتخابات بالانتظار الخاص الذى يبرز الصراع السياسى داخل الإمبراطورية والذى بدوره يمهد الطريق إلى الانتظار العام - إن صح التعبير ايضا - وهو انتظار الشعوب المستعمرة التخلص التام من أسر بريطانيا وهذا ما يبدو واضحا من خلال الخلافات فى وجهات النظر بين " تويلمان " و "ستيتلى" ، أى يمكن القول بأن الانتظار الخاص يسهم بشكل أو بأخر فى إبراز الانتظار العام وكلاهما يسهم فى دفع الصراع إلى الأمام على مستوييه الخاص والعام .

تويلمان : (محتدا) لا تغالط ولا تلبس الحق بالباطل . . إن حديثنا كان عن السياسة الداخلية ، لا عن السياسة الخارجية .

ستيتلى : ماذا يحوجنى إلى المغالطة وبين يدى الحقائق ناطقة . . الهند وبورما ضاعتا من أيدينا إلى الابد . . مصر جلونا عن مدنها وتأبى اليوم إلا أن تطردنا حتى من منطقة القنال. . إيران أخذت عنكم عدوى التأميم لتقضى على مصالحنا فيها القضاء المبرم .. الصين تقلص منها نفوذنا حتى جزيرة الملايو توشك أن تلفظنا منها . . .

تويلمان : عجبا !! . . من كان المسئول عن هذا كله ؟

ستيتلى : حكومتكم الرقيقة طبعا . . ألم تقع هذه الأحداث كلها فى عهدها الزاهر ؟

تويلمان : بلى ، . . . . . كبيركم " سيركل" هو المسئول بوعوده التى أغدقها على تلك الشعوب إبان الحرب (٦) .

يحتد النقاش بينهما- بصورة ممسوخة - لدرجة أنه يصل إلى حد التشابك بالأيدى..!! وفى ظل هذا الصراع تبرز وجهة نظر الجيل الجديد متمثلا فى " هنرى" ابن

تويلمان ، والذى يرفض الحزبين معا (لعنات السماء على بيتكم . . على منتاجو وكابيوليت.

ينتهى الفصل الأول من المسرحية بانتصار حزب المحافظين فى الانتخابات بقيادة "سيركل" وعلى الرغم من انتهاء الانتظار لصالح ستيتلى بيد أن الصراع لا يزال مستمرا بينه وبين " تويلمان " كما يتضح من هذا الحوار بينهما فى نهاية الفصل الأول . .

ستيتلى : (ماضيا فى رقصة) اهتفوا معى جميعا ، يحيا بطل النصر، يحيا المستر سيركل !

تويلمان : (يلاحقه ليمنعه من الرقص) يسقط الدجال سيركل !

ستيتلى : يحيا سيركل البطل !

تويلمان : يسقط سيركل الدجال !

ستيتلى : يحيا . .

تويلمان : يسقط . . (يتصارعان وهما يهتفان كذلك ، حتى يقعا معا على الأرض وهما يرددان) يحيا سيركل ! يسقط سيركل .(٧)

هذا السقوط يعنى تصدع الإمبراطورية من الداخل وهذا ما أراد أن يمهد به باكثير للإنتظار العام ، فكان الانتظار الخاص بمثابة التمهيد له ولبروز خط الصراع الرئيس فى النص بين الشعوب المستعمرة والإمبراطورية المتصدعة داخليا !!

يبدأ الفصل الثانى فى منزل "ستيتلى" حيث يقيم احتفالا على شرف رئيس الوزراء الجديد "سيركل" وبالطبع كان "تويلمان" وعائلته فى قائمة المدعوين ، والصورة فى منزل "ستيتلى" تخالف تماما الصورة فى منزل "تويلمان" تضاد تام بين الكرم فى أقصى درجاته والبخل فى أبشع صوره ، وينتهز باكثير هذه الفرصة حيث يتلاقى الأضداد - فكرا وسلوكا - ليبين مدى الفساد الداخلى المستشرى فى مجتمع الإمبراطورية على مستوى جميع الطبقات مستخدما الانتظار لإبراز الحدث . . فهاهى زوجة تويلمان "مسز جرترود" تريد أن تراقص " المستر . . سيركل " ليس لشخصه بل لصفته - كرئيس للوزارة - ولكن تويلمان ، يرفض وبشدة طالبا منها الانتظار حتى تسقط الحكومة ويتولى رئاسة الوزارء ممثل حزب العمال والموقف ككل يبرز خط الصراع على المستويين الخاص والعام .

تويلمان : تقى ياعزيزتى أن عهد هؤلاء لن يطول..لقد تعمدنا أن ننجح فى الانتخابات

الماضية لنلقى على ظهور المحافظين كل التبعات الثقال التى ترزخ تحتها البلاد، حتى إذا رأى الشعب عجزهم وفشلهم تقدمنا يؤمئذ منقذين .

جرترود : كلا . . لا صبر لى على الانتظار . . إن الشرف الذى أطمع فيه قد أتيح لى الليلة ، فلن أدعه يفلت من يدى . . .

تويلمان : لكن شرف الرقص مع المستر موتلى أجل واعظم ، وفى سبيله يهون الانتظار .

جرترود : أى فرق بين هذا وذاك..كلاهما قرقوز تحكمه أيد من وراء الستار كما يقول هنرى.. إذن فاحضر الآن صاحبك المستر موتلى ودعه ليتولى الحكم، لأرقص معه الليلة وهو رئيس وزارة. (٨)

ينتهى الموقف برقصها مع المستر سيركل - الذى يشبه برميل الجعه على حد تعبير تويلمان- رغم أنف زوجها .... الجميع يرقصون وهم فى حالة سكر وعربدة تعكس الجو العام فى الامبراطورية والجو السياسى بوجه خاص . وبينماهم كذلك يدخل وزير الدفاع يصحبه القائد العام لقوات الشرق الأوسط يريدان مقابلة رئيس الوزراء فى أمر هام!! وهنا يسفر خط الصراع الرئيس عن وجهه حيث القضية المصرية والمطالبة بالاستقلال التام وإجلاء بريطانيا عن منطقة القناة .. والمواجهة بين جيش الامبراطورية وبين الفدائيين على أشدها .. وهى مواجهة قائمة على الانتظار، المصريون ينتظرون الجلاء التام ويسعون إليه ، والامبراطورية تريد فرض هيمنتها على أهم طريق للملاحة فى العالم ولعل هذا الحوار يوضح ذلك .

سيركل : خبرنى ياجنرال روبرت كيف بقيت إلى الآن حيا ترزق ؟

روبرت : ماذا تعنى ياسيدى ؟

سيركل : ألم تجعل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتها برأسك، أو رأس أحد قوادك ؟

روبرت : بلى ياسيدى ، ولكنا لن نمكنهم من ذلك.

سيركل : الجائزة مائة جنيه فيما أذكر ..!

روبرت : كلا ياسيدى بل ألف جنيه .

سيركل : ألف جنيه ؟ هذا ثمن كبير ، إن رأسك ورؤس قوادك جميعا لاتساوى عندنا هذا المبلغ . ونحن على استعداد لتقديمها إلى تلك الصحيفة المصرية إذا دفعت الثمن، هذا المبلغ أنفع لنا من رؤوسكم! سننتفع به على الأقل فى تخفيف أزمتنا الاقتصادية.(٩)

وهذه السخرية الواضحة فى الحوار السابق بين رئيس الوزراء والقائد العام تعكس بجلاء تام مدى ماتعانيه الامبراطورية داخليا وخارجيا. ولم يكن الأمر الهام الذى جاء به وزير الدفاع وقائد الجيوش إلا من أجل "مؤتمر دلهى" للشعوب. الذى يطالب فيه العالم بالقرار السلام والذى لن يتحقق إلا باستقلال الشعوب الضعيفة عن الامبراطورية الواهنة!!. وهنا يتحول الانتظار من الانتظار الخاص إلى الانتظار العام -إن صح التعبير- بحيث يصبح الصراع بين الطرفين قائما على هذا الانتظار .. انتظار نجاح المؤتمر من قبل الشعوب المستعمرة ، وانتظار فشل المؤتمر من قبل الامبراطورية .. وبهذا يشد باكثير المتلقى إلى ساحة الصراع بعد أن قدم له بالصراعات الداخلية داخل الامبراطورية والذى كان يقوم على الانتظار الخاص - إن صح التعبير .

وزير الدفاع : .... المؤتمر قرر فى إحدى جلساته السية وجوب تصفية الامبراطورية البريطانية، باعتبارها قلعة الاستعمار الكبرى، ولا سبيل إلى استقرار السلام فى العالم مادامت قائمة .

سيركل : (لروبرت) ومن أجل هذا طرت لينا من مصر؟ ..... أردت أن تستر فشلك فيها باختراع هذه الانباء التافهة .... فقد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عجزك فى مصر وخيبتك ؟

روبرت : ياسيدى إن مؤتمر دلهى أشد خطرا من .....

سيركل : (مقاطعا) لاشأن لنا بمؤتمر دلهى ولا بغيره ! علينا أولا أن ننتهى من مصر .(١٠)

كان الحوار السابق وسيركل فى حالة سكر بين، يردد هذه الكلمات التى تدل على العداء الشديد لمصر والمصريين ، يتجرع المزيد من الخمر والمزيد من الجعة، لينتهى الفصل الثانى وهو فى حالة هيستيرية - بعد أن شرب حتى الثمالة - فيصب جام غضبه على مصر والمصريين وبهذا يكشف عن العداء الكامل لأى حركة استقلالية معلنا تأييده المطلق لقيام دولة إسرائيل ، وبهذا الإعلان " أبيدوا مصر وامسحوها من الوجود . لا أمان على إسرائيل مابقيت مصر ! .. هذه وصية المستر برناردباروخ سيد أمريكا المطلق" يكمل الكاتب دائرة الصراع وذلك عن طريق الكشف عن عناصر الصراع

مجتمعة أو إن شئت الدقة عن جميع حلقاته (انجلترا - إسرائيل - أمريكا) تمهيدا للخطوة التالية فى الفصل الثالث .

يبدأ الفصل الثالث بداية ساخنة ، فقد خطا خط الصراع خطوة واسعة إلى الأمام -فى ظل الانتظار- والانتظار هنا يأخذ سمة سياسية بحته حيث تتساقط الدول الاستعمارية الكبرى فى براثن المؤتمر -كما تتساقط أوراق الخريف على حد تعبير 'ستيتلى' - فها هى فرنسا تسقط فى أيدى الثوار تأييدا لمؤتمر دلهى الأمر الذى يجعل أعضاء الحكومة والبرلمان فى الامبراطورية فى حالة توتر وقلق شديدين، ثم تعلن روسيا تأييدها للمؤتمر .... ليتحول انتظار الجميع إلى انتظار موقف أمريكا .

هنرى : ..... رويدكما ... انتظرا حتى تعلن الولايات المتحدة أيضا تأييدها للمؤتمر .

تويلمان : (مغضبا) ماذا تقول ؟

ستيتلى : ماذا تقول يامستر هنرى ؟

هنرى : لا تنظرا إلى شزرا .. أنا مستعد أراهنكما على ذلك .

تويلمان : (ساخرا) لابد أنه سمع من زعيمه أوزوالد موزلي.

هنرى : كلا يا أبى ليس-من أوزوالدموزلى ، بل من مجرى الحوادث.

سنيثيا : لا يا مستر هنرى . اما بعد تأييد روسيا للمؤتمر فمن المحال أن تؤيده الولايات المتحدة.

تويلمان: أجل أفهميه ياسيدتى .. فهمى هذا الغبي.

هنرى : تأييد روسيا للمؤتمر هو الذى أكد عندى أن الولايات المتحدة ستؤيده.[11]

ينتهى هذا الموقف بتأييد أمريكا للمؤتمر ، وهنا يتجه الصراع نحو الذروة ، حيث تقف الامبراطورية وحيدة تنتظر مصيرها فى واد والعالم كله فى واد آخر . تتهاوى الامبراطورية داخليا . فتسقط هى الأخرى فى أيدى الثوار الذين يقررون القبض على رئيس الوزارة (سيركل) وجميع أعضاء البرلمان ، بل ومصادرة جميع ممتلكاتهم . يتنكر 'سيركل' فى زى إمرأة هربا من الثوار .. يختبىء عند صديقه القديم ' ستيتلى ' لينتهى الموقف بالقبض على الجميع بما فيهم ' سيركل ' بعد أن افتضح أمره .

يصل الصراع إلى نقطة التأزم القصوى - نقطة الذروة - فى بداية الفصل الرابع حيث يودع السياسيون القدامى فى السجن، والامبراطورية تعرض للبيع فى المزاد !! بل والجزيرة نفسها ، والجميع ينتظرون !

تويلمان : ..... لا تزعجنى من نومى .

ستيتلى : ما أعجب أمرك.. أمم الدنيا جاءت تبيع بلادنا وتشتريها فى المزاد ، وأنت تغط فى نومك ؟

تويلمان : ما شأنى؟ قد انتهوا من بيعها أمس فى مزادهم اللعين . فماذا تريدنى أن أصنع ؟

ستيتلى : انتهوا أمس من بيع الامبراطورية .. ولكنهم اليوم يعرضون الجزيرة فى المزاد ... يبيعون بريطانيا العظمى ذاتها .. !!

تويلمان : دعهم يبيعونها .. إنها ليست بأغلى من الامبراطورية ..... ليفعلوا بها ماشاءوا.

ليس لى بها شأن ... دعنى فى نومى ... دعنى .... دعنى . [12]

هذا الاستسلام التام من قبل ' تويلمان' يؤكد مدى الضياع الذى تعيش فيه الامبراطورية على المستوى المادى والمعنوى !! وأمام هذا الضياع لايجد الثوار بدا من جمع الأموال لينقذوا الجزيرة من الضياع ويشتروا حريتها . فيصادرون أموال الساسة القدامى. جميع الأطراف ينتظرون .... الساسة القدامى ينتظرون الإفراج عنهم .... والثوار ينتظرون تخليص الجزيرة قبل أن تباع فى المزاد بعد أن بيع كل شىء فيها، وتخلت عنها جميع الدول الكبرى بما فيها أمريكا ... يصل الأمر إلى حد بيع الاسطول !!

تويلمان : أين أسهمها فى الشركات ، وأين سنداتها المالية ؟

هنرى : قد بيعت فى المزاد .

ستيتلى : وأين مصالحها ومعاملها؟

هنرى : بيعت جميعا .

تويلمان : والاسطول ؟

هنرى : قد بيع أيضا .

ستيتلى : ياويلنا ... حتى الأسطول . [13]

ضياع الأسطول يعنى ضياع الامبراطورية التى اطلق عليها يوما ' سيدة البحار'!!

ولعل باكثير بهذا التصوير يريد أن يعكس مدى الانتصار الذى حققه' مؤتمر دلهى حيث تحالفت جميع الدول ضد الاستعمار بجميع أشكاله .. وكأنه - المؤتمر - هو الحل الذى يطرحه باكثير بوعيه السياسى من خلال قراءته للأحداث، فتخيل أن هناك مؤتمرا يعقد فى دلهى تتحالف فيه الدول الأسيوية والأفريقية لتصبح ندا قويا لجميع القوى الاستعمارية، وبهذا تتمكن من الحصول على حريتها واستقلالها .

وهذا التصوير للموقف - على مافيه من مبالغة- أليس من الممكن ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا رئيسا من أبعاده سواء على مستوى الشخوص داخل النص أو على مستوى القضية المطروحة بشقيها العام والخاص ؟ بلى، والدليل على ذلك أن نبوءة الكاتب قد تحققت بعد ذلك بثلاثة أعوام ، وبدلا من انعقاد المؤتمر فى دلهى انعقد فى 'باندونج' بأندونيسيا وهى دولة أسيوية، وكان مؤتمر باندونج قد عقد فى أبريل سنة ١٩٥٥، وقد حضرت فيه سبع وعشرون دولة أفرواسيوية(*) وكان من مقررات اللمؤتمر [إعلان سيادة الدول وحقها فى تقرير قضاياها بنفسها، ومحاربة التميز العنصرى لتحقيق المساواة بين جميع الأجناس والقوميات واحترام سيادة كل دولة والاعتراف لها بحقها فى الدفاع عن نفسها، تقديم الحلول السلمية على ما سواها فى المنازعات، مساندة حقوق العرب فى فلسطين، شجب الاستعمار الفرنسى فى المغرب العربي ، تنسيق اقصادى وثقافى مثمر بين دول المؤتمر، أى مساعدات خارجية لاتتم إلاعن طريق البنك الدولى للتعمير والإنماء ، الحد من تطوير الأسلحة النووية ، التقيد بشرعية الأمم المتحدة فيما يتعلق بحقوق الإنسان].(١٤)

وفى ظل انتظار المشترى الذى سيشترى الجزيرة، يؤكد باكثيرعلى ضرورة الحل المطروح 'مؤتمردلهى ' وذلك عنما لايجرؤ أحد على دخول المزاد إلا القوتان الأعظم ، القادمتان بقوة روسيا وأمريكا وعندما يبلغ التنافس بينهما مداه تتدخل دول الكتلة الثالثة - دول المؤتمر - للحيلولة دون ذلك ، لأن ذلك يتعارض مع قرارات المؤتمر !! الأمر الذى يعمق أهمية الحل المطروح من قبل الكاتب .

تويلمان : ياللمذلة والهوان .هذه الدول التى كانت من مستعمراتنا صارت اليوم تقضى فى أمرنا وتفصل.

هنرى : من حسن حظنا وحظ العالم وجود هذه الكتلة الثالثة ... ولولاها لصار الشعب البريطانى وشعوب الامبراطورية كلها عبيدا للروس والأمريكان ....

عارضت فى بيعها بشدة ، واحتجت بأن ذلك يخالف ميثاق مؤتمر دلهى . الذى حرم الاستعمار تحريما باتا بكل صوره وألوانه . (١٥)

لايكتفى باكثير بهذه النهاية للصراع والتى لا تخلو من خطابية ومباشرة فى الحقيقة يمكن أن يغض الناقد الطرف عنها إذا وضع فى الاعتبار مدى التزام الكاتب بقضايا مجتمعة السياسة ، ولذا فقد سخر باكثير كل امكانيات الكوميديا فى نهاية الفصل الرابع عندما عرض ' سيركل ' للبيع باعتباره أثرا ، ومن خلال عملية البيع هذه يعرض باكثير نبوءة أخرى وهى انتظار زوال اسرائيل وهذه القضية كانت هى شغله الشاغل فى كثير من الأعمال الدرامية على سبيل المثال ' شيلوك الجديدة' و ' شعب الله المختار' و ' إله اسرائيل ' وإن كانت هذه النبوءة لم تتحقق حتى الأن !!

سيركل : ... بيعونى ليهود فلسطين .

الأول : لكن لم يعد فى فلسطين اليوم يهود.

سيركل : ويلهم . . كيف تركوا دولتهم هناك .

الأول : ما تركوها بل أخذوها معهم ضمن الأمتعه !

سيركل : وا مصيبتاه ! . . ونكبتها ! . . . آه وا حسرتاه عليك يا اسرائيل . . كل خطب بعدك يهون . . خذونى الآن حيث شئتم وافعلوا بى ما تريدون . (١٦)

ينتهى المطاف باقتراحهم بيعه إلى روسيا !! وتنتهى المسرحية بالتبشير من قبل الكاتب بعالم تسوده الإنسانية والمحبة والسلام فى ظل القوة الجديدة القادمة إلى العالم .. الكتلة الثالثة .

٣-٢

يعتبر عام ١٩٥٦م من أهم الأعوام التى شهدت أحداثا سياسية بعد الثورة ، هذه الأحداث أثرت على مسار الثورة ، ففى بدايته تم جلاء القوات البريطانية عن مصر وفيه أيضا جرت [مفاوضات بين مصر والبنك الدولى للإنشاء والتعمير وتم الاتفاق المبدئى معه على عقد بقرض لمصر بمبلغ٢٠٠ مليون دولار سحب منه عند الحاجة لإنشاء السد العالى] (١٧) ثم فشلت المفاوضات مع البنك الدولى الأمر الذى أدى إلى القرار الخاص بتأميم قناة السويس والذى يمثل [نقطة تحول خطيرة فى تاريخ مصر ،وتاريخ الثورة . بل وتاريخ الشعوب التى تكافح من أجل حريتها واستقلالها](١٨) . وسارت الأحداث بعد ذلك فى سرعة متلاحقة ، حيث بدأ العدوان الثلاثى بهجوم اسرائيل على الحدود المصرية،

تميزة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام "لمحمود دياب والمنشور فـى ١٩٧٥، ويعد النص يكاد يكون هو الوحيد - على حد علمى - فى هذه الفترة التـى تبدو فيها ظاهرة الانتظار -كظاهرة سياسية واضحة - حيث بدأ الكاتب مسرحيته من مباحثات الكيلو ١٠١ ووقف اطلاق النار ومدى تأثير ذلك على الجبهة الداخلية .. وتنتهى المسرحية نهاية تدل على وعى الكاتب بالطبيعة الدينامية للصراع العربي الإسرائيلي أو إن شئت الدقة الصراع المصري الإسرائيلى بما له من خصوصية .. حيث تنتهى المسرحية على صوت "جابر" أحد مجندي القرية [أوعم تفتكرم إن الحرب خلصت.. هى ماخلصتش يا با هي فى أجازة مش اكثر ..وكل الولاد اللي هنا بيقولوا إحنا حنحارب تانى.. ياريت يا با..ياريت يابا][٣٣] وهى نهاية تدل على استمرارية الانتظار كظاهرة سياسية لأن الصراع بيننا وبين العدو يحسم بعد.

الهوامش

(١) انظر د. محمد جابر الأنصارى تحولات الفكر السياسة فى الشرق العربى ١٩٣٠-١٩٧٠ ، عالم المعرفة ، العدد ٣٥ ، الكويت سنة ١٩٨٠ .

(٢)د. رجائ عيد فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٦ . ص ٣١٢ .

(*) سوف يتناول البحث مسرحية مسمار جحا فى الفصل الثالث الانتظار ظاهرة تراثية .

(٣)راجع د. أحمد السعدنى أدب باكثير المسرحى ج١ المسرح السياسى ط١ مكتبة الطليعة أسيوط ١٩٨٠ ص١٩٠،١٩١ .

(٤) على أحمد باكثير امبراطورية فى المزاد ، مكتبة مصر ، الفجالة دت ص ٤،٥ .

(٥) نفسه ص ٢٥

(٦) نفسه ص ٣٠

(٧) نفسه ص ٣٧ .

(٨) نفسه ص ٤٨ .

(٩) نفسه ص ٥٤ ، ٥٥ .

(١٠) نفسه ص ٥٧ .

(١١) نفسه ص ٦٧ .

(١٢) نفسه ص ٨٢ ، ٨٣ .

(١٣) نفسه ص ٩٠ .

(*) كانت هذه الدول هى (بورما / سيلان / باكستان / أفغانستان / كمبوديا / الصين / مصر / الحبشة / غانا العراق / إيران / اليابان / الأردن / لاوس / لبنان / سوريا / ليبيريا / ليبيا / نيبال / الفلبين / السعودية / السودان / سيام / تركيا / فيتنام الشمالية / فيتنام الجنوبية / أندونيسيا)

انظر لبيب عبد الستار أحداث القرن العشرين منذ عام ١٩١٩ ، دار المشرق بيروت دت ط٤ ص ٢١٤ .

(١٤) نفسه ص ٢١٤، ٢١٥

(١٥)على أحمد باكثير ، ص ٩٣ .

(١٦) نفسه ص ٩٨ .

(١٧) انظر عبد الرحمن الرافعى ، ثورة ٢٣ يوليو تاريخنا القومى فى سبع سنوات ١٩٥٢، ١٩٥٩ ، ط١ القاهرة مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٩ ص ٢٠٧ .

(١٨) د. جمال يحيى ، المجمل فى تاريخ مصر الحديثة ، ص ٤٧٥ .

(١٩) انظر فاروق عبد القادر، اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى ، يوسف إدريس ، مجلة المسرح ، العدد ٧ يوليو ٦٤ ص ٣٤ ، ٣٥ . وانظر فاروق عبد الوهاب ، يوسف إدريس ومسرح الفكرة ، مجلة المسرح ، العدد ٣١ يوليو ١٩٦٦ ، ص ١٦٨ ، ١٢٦ .

(٢٠) يوسف إدريس، اللحظة الحرجة ، مكتبة مصر د.ت ص ١٣ .

(٢١) نفسه ص ٣٦، ٣٧ .

(٢٢) د. فؤاد زكريا . خطاب إلى العقل العربى / كتاب العربى العدد ١٧ ، الكويت ١٩٨٧ صـ ٨٢ -٨٣

(*) من الملاحظات الذكية التى أشار إليها د . فؤاد زكريا فى كتابه الربط بين الطاعة والعصا وهذا ما يدل عليه القول الشائع (شق عصا الطاعة) انظر المرجع السابق ص ٨٣ .

(٢٣) يوسف إدريس اللحظة الحرجة ص ٥١

(٢٤) فاروق عبد القادر اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى / يوسف إدريس ص٣٢ .

(٢٥) يوسف إدريس المصدر السابق ص٥٤ .

(٢٦) للمزيد عن هذا المصطلح واستخدامه فى الدراما العالمية انظر مولين ميرشنت - كليفورد ليتش - الكوميديا والترجيديا ترجمة د. على أحمد محمود ، عالم المعرفة العدد ١٨ / الكويت ١٩٧٩ من ص ٤٥ إلى ص ٦٩ .

(٢٧) فاروق عبد القادر - المرجع السابق ص ٣٢ .

(٢٨) يوسف إدريس المصدر السابق ص ٨٤ .

(٢٩) نفسه ص ٨٧ .

(٣٠) نفسه ص ٨٩ .

(٣١) نفسه ص ٩٨ .

(٣٢) نفسه ص١٠٠

(٣٣) نفسه صـ ١٠٩

(٣٤) نفسه صـ ١١٠ -١١١

(٣٥) فاروق عبد القادر المرجع السابق ص ٣٢ .

(٣٦) يوسف إدريس المصدر السابق ص ١٢٢ .

(٣٧) انظر فاروق عبد القادر، المرجع السابق ص٣٢، وانظر فاروق عبد الوهاب ص١٧٠ .

(٣٨) انظر/ فاروق عبد القادر "ازدهار وسقوط المسرح المصرى" كراسات الفكر المعاصر / دار الفكر المعاصر / الكراسة الخامسة ابريل ١٩٧٩ م القاهرة صـ ٨٦

(*) هذه الأعمال سيتناولها البحث فى فصل " الانتظار ظاهرة تراثية "

(٣٩) انظر د. عبد الكريم درويش ود. ليلى تكلا، حرب الساعات الست ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، سنة ١٩٧٤ ، ١١٣ .

(٤٠) د. أحمد شلبى ، مصر بين حربين ٦٧- ٧٣ ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ، سنة ١٩٧٥ ط٢ ، ص ٩٦ .

(٤١) د. عبد الكريم درويش و د. ليلى تكلا ، المرجع السابق ص ٤٦ .

(٤٢) نعمان عاشور، مسرحية يلادبره ، مسرح نعمان عاشور ج٢ الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٦ ص ٤٧٦ .

(٤٣) سعد الدين وهبه - "سواقى" / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ ص١١ .

(٤٤) المصدر السابق ص ١٨-١٩ .

(٤٥) نفسه ص ٢٧ .

(٤٦) نفسه ص ٢٩ .

(٤٧) نفسه ٣٩ .

(١٣٩) نفســه صـــ ١١١ -١١٢

(١٤٠) نفســه صـــ ١١٥

(١٤١) نفســه صـــ ١٢٠

(١٤٢) د. على الراعى / فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى صـــ ١٤٥

(١٤٣) ميخائيل رومان / المصدر السابق ص ١٢٣

(١٤٤) فاروق عبد القادر / المرجع السابق صـــــ ١٢

(١٤٥) ميخائيل رومان / المصدر السابق صـــــ ١٤١

(١٤٦) نفسه ص ١٤٨ .

(١٤٧) نفسه ص ١٧٧-١٧٨ .

(١٤٨) Martan Gradins , The Layal and the Disloyol , University of Chicago Press ١٩٥٦ , P. ١٣٤

(١٤٩) انظر / بسام خليل فرنجية/الاغتراب فى أدب حليم بركات / مجلة فصول م ٤ - ع ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣ صـــ ٢٠٩

(١٥٠) ميخائيل رومان / المصدر السابق صـــ ١٩٥

(١٥١) نفســـــه صـــ ٢٣٢ .

(١٥٢) نفسه ص ٢٣٨.

(١٥٣) محمود دياب / رسول من قرية تميره للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام/روايات الثقافة الجديدة / القاهرة يونيو ١٩٧٥ ص ١٤٩

الفصل الثالث

الانتظار ظاهرة تراثية

١ - ٣

استلهم كثير من كتاب الدراما مادتهم الدرامية من التراث ومصـــادره المختلفـــة- التاريخ والأسطورة والأدب الشعبى والتراث الدينى- ويمكن ملاحظة ذلك ورصـــده منـــذ البدايات الأولى للمسرح المصرى..منذ أن كتب إبراهيم رمزى مسرحية "سر الحاكم بـــأمر الله" وهى عرض لأحداث تاريخية وقعت فى عهد الدولة الفاطميـــة، ومســـرحية "أبطـــال المنصورة" وتناول فيها صفحات مشرقة من تاريخ الكفاح الوطنى ضد الصليبين، ثم توالت بعد ذلك الأعمال الدرامية المستمدة من التاريخ أو الأساطير أو التراث الدينى علـــى يـــد توفيق الحكيم ومحمود تيمور وعلى أحمد باكثير، ثم عند كتاب الواقعية الاشتراكيـــة بعـــد ذلك الفريد فرج، وبعض أعمال رشاد رشدى، ويوسف إدريس، ومحمود دياب وغـــيرهم هذا على مستوى الدارما النثرية، وكانت أعمال "شوقى" وأعمال "عزيز أباظة" المسرحية نموذجا آخر للدراما الشعرية التى تستقى موضوعاتها من التاريخ، علـــى ســـبيل المثـــال "عنترة" و"قمبيز" و"مصرع كليوباترا" و" مجنون ليلى" و" علـــى بـــك الكبـــير " لشوقـــى، و"العباسة" و"شهريار" و "غروب الاندلس" و "قيس ولبنى" و "الناصر" لعزيز أباظة.

وكانت الأعمال الأولى المستقاة من التراث- علـــى مســـتوى الدرامـــا الشعريـــة والنثرية- تتعامل مع التراث [كمادة خام تنتهي إلى الماضي الذى انتهت وظيفتة] (١) ولـــم تتعامل معة كمواقف وحركة مستمرة تسهم فى تطوير التاريخ وتغييره ، وتتبه إلـــى مـــا

يجب إعادة النظر فيه، فقد كان التراث بالنسبة لهؤلاء الرواد[أقـــرب لأن يكـــون وسـيلة للتسجيل وعرض الموضوعات الجاهزة التى لاتحتاج إلى أكثر مـــن الصياغـــة أو النظـم الشعرى] (٢) .

فقد وقع الرواد الأوئل فيما يمكن تسميته بالوقوع في أسر التاريخ أو التراث بوجه عام -إن صح التعبير- بل إن بعض هؤلاء الرواد يصدق عليهم ما قاله د. محمد منـــدور عن مسرح عزيز أباظة حيث إنة [تقيد بحقائق التاريخ ، بل أثبـــت مراجعـــه التاريخيـــة بشأنها.....إمعانا فى الدقة، وكان قصده من ذلك إحياء البطولات التاريخية] (٣) ومن ثـم قد أصبح التراث عند هؤلاء الرواد- في نظري-كما من المعارف والمعلومات تعرض في شكل حوارات بين الشخوص كما وردت في كتب التاريخ غافلين السمة المميزة للتاريخ من حيث [قابلية استيعابه لفن المسرح بشرط أن يستوعب "المسرح" القدرة البصيرة على إبقاء النبض الحيوى فيما ينظر إليه من أحداث التاريخ](٤) هذا النبض الحيوى لن يســتمر إلا إذا لمس التاريخ هموما متشابهة تتصارع على أرض الواقع الذى أفرز النص المســـرحى، أو بمعنى آخر أن يجد النظير التاريخي النظير الواقعي الذى يماثلة وهذا مـــا يفســـر [تعـــدد القراءات لحدث تاريخي واحد..وقد تكون هذه القراءات متناقضة ، لأن أى قراءة تعكس موقفا معينا .

والموقف لا يعدو أن يكون فى النهاية معطى ذاتياً] (٥) إذن فالتراث يتجـــدد مـــن خلال علاقتنا نحن به .. فهو ليس مادة نهائية أو جامدة ، إنما هو حركة تتلون من خـــلال مواقفنا إزاءه .

فالفارق بين المؤرخ أو دارس التراث والكاتب الدرامى ، أن الكاتب الدرامى يتخذ من النفس البشرية - بكل صراعاتها وتناقضاتها - نقطة إنطلاق لبنائه الفنى فى حيـــن أن المؤرخ أو الدارس أو الباحث فى التراث يعتمد على الظواهر الاجتماعية فـــى صورهـــا المطلقة والتى تتخذ من التراث أحداثا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة ، وبالتالى فإنهم يقفون عند المرحلة التاريخية التى يريدون معالجتها ، أما كاتب الدراما فيتخذ من تلك المرحلة مادة لكى ينطلق منها إلى افاق إنسانية أوسع وأرحب، وبذلـــك يتحـــول العمـــل المسرحى إلى عمل إنسانى خالد يصلح لكل زمان أو مكان وهذا بالضبط ما فعله شكسبير فى مسرحياته التاريخة ومآسيه الكبيرة .

تطور مفهوم الكاتب المسرحى المصرى فى نظرته إلى التراث - فى رأيي - منذ أن كتب توفيق الحكيم مسرحية " أهل الكهف " ١٩٣٣ والتى استمد مضمونها من القـــرآن الكريم متأثرا فى بنائها الفنى بكلا سيكيات المسرح الفرنسى ، ولم يكتف الحكيم بالقصـــه كما وردت فى النص القرآنى وكتب التفسير وإنما أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناســـب مع الفكرة الرئيسة التى يريد طرحها وهى صراع الإنسان مع الزمن .

ثم توالت بعد ذلك الأعمال التى تناولت التراث من منظور معـــاصر - إن صـــح التعبير- فكانت دعوة الحكيم للمزاوجة بين الفكر اليونانى والتراث الإغريقـــى والمســـرح والفكر الإسلامى فى " الملك أوديب " و " بيجماليون " ثم " شهر ذاد " والتى استقاها مـــن ألف ليلة وليلة " ، ثم " إيزيس" من التراث الفرعونى ، ثم " السلطان الحائر " من عصـــر المماليك .

وكانت أعمال محمود تيمور والتى غالبا ما كان يتجه بها إتجاها نفســـيا مســـتمدا مادتها من التراث على سبيل المثال " حواء الخالدة "و " اليوم خمر " من التراث العربـــى ومن التراث الإسلامى "صقر قريش " و " طارق الأندلس " ومن العصر العباسى " ســـهاد أو اللحن التائه " وقد جعل محمود تيمور كل همه تفسير دوافع أبطال التاريخ أو الـــتراث وإرجاع مواقفهم وتصرفاتهم - التى عرفوا بها - إلى أسباب سيكولوجية ولعل ذلك كـــان نتاجا لتأثر محمود تيمور بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " فى علم النفس .

وكانت أعمال باكثير المتنوعة والتى اســـتقى مادتـــها مـــن التـــاريخ والأســـاطير الفرعونية على سبيل المثال "الفرعون الموعود" و"أوزوريس" و"الفلاح الفصيـــح " ومـــن التراث العربى والتاريخ " مسمارجحا " و " الدودة والثعبان " ، ثم تطورت نظرة الكـــاتب المسرحى إلى التراث بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ حيث تناول الكتـــاب القضايـــا الاجتماعيـــة والسياسية الملحة من خلال التخفى وراء التراث فكانت أعمال الفريد فرج " سقوط فرعون" و"الزير سالم" و "سليمان الحلبى "و " على جناح التبريزى وتابعه قفة " و " حلاق بغـــداد " وكانت أعمال رشاد رشدى " إتفرج يا سلام " و " بلدى يا بلدى " ، وكانت أعمال يوســـف إدريس " الفرافير" وسعد الدين وهبه " الأستاذ "، ومحمود دياب " باب الفتوح " ... الخ .

وكانت المسرحيات ذات الفصل الواحد وهى كثيرة أذكر منها على ســـبيل المثـــال "حسن ونعيمة" و" شفيقة ومتولى " لشوقى عبد الحكيم و " أصل الحكاية " لبكر الشرقـــاوى و" حبظلم بظاظا " لفاروق خورشيد .

ولم يكن هذا على مستوى الدراما النثرية فحسب بل وعلى مستوى الدارما الشعرية أيضا ، فكانت " الفتى مهران " و" الحسين ثائراً " و " الحسين شهيداً " للشرقاوى " ، و"مأساة الحلاج" و"الأميرة تنتظر" و"وبعد أن يموت الملك" لعبد الصبور، و"الحربة والسهم" وحكايه من وادى الملح لمحمد مهران السيد، و حمزة العرب لمحمد إبراهيم ابوسنه .إذن كانت الأعمال التى استقت مادتها من التراث كثيرة والسبب – فى نظرى- يرجع إلى تخفى هؤلاء الكتاب واستظلالهم بالتراث هرباً من العراقيل التى فرضتها الرقابة عليهم وعلى الكثير من المثقفين الذين حاولوا نقد الواقع السياسى والاجتماعى ، فقدم هؤلاء الكتاب أعمالاً بدلت مفهوم المسرح المواكب للثورة والراصد للتغيرات الاجتماعية المصاحبة لها و الممجد لها فى بعض الأحيان –كما أشار البحث فى الفصلين السابقين – إلى مفهوم آخر يناضل من أجل الديمقراطية والحرية والعدالة الاجتماعية التى كانوا يتمنونها ، فلجأوا إلى التراث مستخدمين الرمز بحيث بدا الواقع الاجتماعى والسياسى مجسداً بعيداً عن المباشرة محاولين اكتشاف الواقع والبحث فى روح الإنسان وتكوينه النفسى والذى يمثل التراث جزءاً هاماً منه – إن لم يكن الجزء الأهم- فكان لجوء هؤلاء الكتاب إلى التراث نتيجة أساسية لمحاولة الهروب من القيود والأحكام التى أحكمت قبضتها على حريتهم وإبداعاتهم.

هذه المراوغة وهذا التخفى فى حد ذاته يرتبط بشكل أو بآخر بظاهرة الانتظار التى هى جزء من تكوين النفس المصرية، إضافة إلى عصور الكبت والقهر التى عاشها الإنسان المصرى عبر تاريخه الطويل والتى جعلت الحذر يكاد يكون العنصر الغالب على طبيعته خشية الوقوع فى يد من لا يرحم، والكاتب المسرحى هو أولاً وأخيرًا إنسان مصرى ،ولابد أن يحمل فى أعماقه –سواء بوعى أو بغير وعى- هذه التقاليد والقيم التى توارثها ونشأ عليها، فهو عندما يشرع فى الكتابة الدرامية لابد أن تحوم أشباح الحذر القديم حول شخوصه، عمق هذا الحذر القهر السلطوى الذى عاش الكاتب الدرامى المصري تحت وطأته ، وتحت وطأة [الأحكام العرفية منذ اغسطس ١٩٣٩ المسجلة برقم ٩٦ والتى عرفت لأول مرة في مصر بالأحكام العسكرية. ثم عدلت إلى قانون الطوارئ عام ١٩٥٨، ثم عدلت مرة ثالثة بقانون الحريات ١٩٧٢ وهو القانون الذى يعطي الحق لرئيس الجمهورية في أن يضع القيود على حرية الأفراد فى الاجتماع والانتقال والإقامة والمرور

فى أماكن وأوقات معينة، أو القبض على المشتبه فيهم ضد الأمن والنظام العام واعتقالهم دون محاكمة] . (٦)

تتضح ظاهرة الانتظار بنسب متفاوتة فى معظم الأعمال الدرامية التى اعتمدت على التراث ، ولعل ذلك يرجع الى طبيعة المادة التراثية- مهما كان مصدرها – على سبيل المثال" سر الحاكم بأمر الله" لإبراهيم زمزى و" شهرزاد" و" إيزيس" للحكيم و" الفلاح الفصيح" و" الفرعون الموعود" و"أوزوريس" لباكثير، وكلها تقوم على قصص تراثية تعتمد على الانتظار أصلا بل يمثل الانتظار العمود الفقري الذى تقوم عليه هذه القصص فى أصولها التراثية..وقس على ذلك الأعمال مع تفاوت نسبة وضوح الظاهرة من عمل إلى آخر حسب أصل القصة الموروثة أو حسب القضية المطروحة سواء أكانت ذات مضمون سياسي أو اجتماعي.

ومن ثم سيقف البحث فى هذا الفصل أمام خمسة أعمال تعد من أفضل الأعمال -فى نظرى- التى تتضح فيها الظاهرة وتتنوع شكول الانتظار فيها – وليس معنى ذلك أن الظاهرة غير واضحة فى الأعمال الأخرى المستقاة من التراث ولكن نظرا لكثرة الأعمال المعتمدة على التراث سيكتفى البحث بالأعمال الخمسة – وهذه الأعمال لخمسة كتاب مختلفين وهى :

"مسمار جحا" لعلى أحمد باكثير، "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم ، و "الفرافير" ليوسف إدريس ، "اتفرج ياسلام" لرشاد رشدى ، "سليمان الحلبى" لألفريد فرج .

٣ - ٢

تبدو ظاهرة الانتظار واضحة جلية فى مسرحية " مسمار جحا " لعلى أحمد باكثير، ويمكن تسمية الظاهرة فى النص بالانتظار التراثى ذى المضمون السياسى، حيث يلجأ الكاتب إلى التراث العربى وقد اختار منه شخصية "جحا" بأبعادها المعروفة مستعينا بما خلفته كتب النوادر والأخبار من ملح ونوادر رويت عن جحا ، ولم يقف الكاتب عند الأبعاد التراثية للشخصية وإنما أعاد اكتشافها فى ضوء متغيرات الواقع المعاش حيث تعرض من خلالها لنقد الواقع السياسي الذى ترضخ تحته البلاد متخذا من مسماره رمزا ثريا لطرح قضية الاستقلال التام عن إنجلترا (٥) فقد شاء الكاتب [أن يجعل من جحا ، ومن بعض شخوص الرواية رموزاً وتوريات عن مبادىء وشخصيات سيارة دوارة فى

الشرق العربى بأسره ، بين حاكم ومحكوم ، وغالب ومغلـــوب ؟ ! ..... ثـم أخضـع حوادث روايته إلى مايزدحم به الشرق العربى من حوادث وأحداث ، وقد عمد إلى التورية والتعمية، فهو تارة للإشارة والتلميح ،وتارة أخرى للإفصاح والتصريح ، فإذا أحس أنـــه أسفر فى صراحة بما عسى أن يؤخذ به، أو يؤاخذ عليه، نراه يتراجع، مداوراً ومموهـا ، فيفوت أغراض الحاكمين الذين يملكون أمر معاقبته!] (٧) والقضية الرئيسة فى النص هـى قضية الإستقلال التام عن بريطانيا ، حيث يرى باكثيرأن النضال المسلح هو السبيل الوحيد للحصول على الاستقلال ونزع مسمار الاحتلال والذى [قد يعنى فى النص الدفـاع عـن مصر كأحد التحفظات الأربعة الشهيرة فى معاهدة سنه١٩٣٦ أو الاحتفاظ بقناة السـويس وبالقوات البريطانية فيها أو الدفاع المشترك الذى جاء كبديل لمعاهدة ٣٦] (٨)

وعلى الرغم من وقوف مصر بجانب بريطانيا فى الحرب العالمية الثانية، وعلـى الرغم من انتصارها فى الحرب فإنها لم تف بوعودها وكانت قناة السويس هى مسـمار جحا!! والمسرحية مكونة من ستة مناظر -قسمها المؤلف -وربما كان هذا التقسيم نتيجـة لتعدد الأماكن داخل الدراما والانتقال السريع من مكان إلـى مكـان..ويمكـن ملاحظـة الانتظار ورصد الظاهرة ومدى تأثيرها فى البناء الفنى للنص منذ المنظر الأول . حيـث يجلس جحا على مصطبة الوعظ أمام الجامع الذى يتولى فيه جحـا الإمامـة والوعـظ والجامع يقع فى جانب من سوق الكوفة.. ويمكن الإستدلال بالمكان هنا على مدى ارتباط جحا بالجماهير ونوعية هؤلاء الذين يستمعون إلى وعظه، فهم من عامة الناس .. ممـا يمهد للقضية التى ستطرح وللأحداث التى ستأتى !!

عبـــاد : لن ينتهى هذا الشيخ عن غيه حتى يضرب على يده .

حـــريق : آه لو كان الأمـــر لى لطرحته أرضًا وجثمت على صدره فنتفت لحيتـــه الملعونة شعرة شعرة !!

أبو صفوان : قبحه الله يأخذ رزقه من مال الدولة بيده ثم يحرض الناس عليها بلسانه !

حـــريق : عجبًا والله لوالينا كيف صبر عليه إلى اليوم ؟

عبـــاد : إنه مثل الزئبق لا يمسك !

حـــريق : لكنه لن يفلت من أيدينا اليوم .

عبـــاد : أجـــل.. علينا أن نتيقظ لكل كلمة يقولها فى وعظه ، فإن لم نستطع أن نـــأخذ عليه شيئًا فلنستدرجه بأسئلتنا .... (٩)

هذا أول حوارات المسرحية ، يلقى من خلاله الكاتب الضوء على شخصية جحا ، ويشير الي طبيعة الصراع في العمل ، ويمكن ملاحظة إشارات الكاتب وتلميحاته التي تدل علي أن القضية المطروحة قضية سياسية في المقام الأول ، كما يمكن ملاحظة الانتظـــار كبعد من أبعاد الحوار السابق وبعد من الأبعاد التي يقوم عليها الصراع في العمـــل بيـن السلطة وعملائها في جانب، وجحا والعامة في جانب آخر .. وتبدأ معالم الصراع تتضـح بعد دخول هؤلاء العملاء مع جحا في عدة نقاشات ينتظرون إيقاعه بشكل مباشر في الخطأ ومن ثم يتم القبض عليه .. ولكن هيهات لا يفلحون مع جحا المـــاكر ... يقـترح عبـاد وحريق وأبو صفوان أن يدخل جحا في مناظرة مع " أبو صفـــوان " وكلاهمـا واعـظ والجميع ينتظرون .

جحـــا : وى ! .. كأنهم جاءوا بك الي هنا لتكشف للناس جهلي .

أبو صفوان : نعم .

جحـــا : (يظهر الخوف والإشفاق) بالله يا أبا صفوان لا تفعل ستجد لك جامعا فـــي حى أفضل من هذا الحى... في حى أهله أغنياء تصلـــك منـــهم الولائـم والهدايا والهبات أما هؤلاء فلو وجدوا عندى شيئا لأخذوه .

أبو صفوان : من قال لك إني أطمع في وظيفتك ؟ (١٠)

الحوار السابق بين شخصيتين متناقضتين أحدهما يمثل نموذجـا للواعـظ العميـل للسلطة والثاني نموذج للواعظ الذي يدافع عن الفقراء ومن خلال حوارهما معـــا تتضـح ابعاد الصراع .وتزداد الرؤية وضوحاعندما تبدأ المناظرة ..

أبو صفوان: أيهما أفضل عند الله الغني الشاكر أم الفقير الصابر ؟

جحـــا : (يتوقف قليلا)...؟

عبـــاد : أجب

جحـــا : الغني الشاكر أفضل .

أبو صفوان: برهانك !

جحـــا : لأن الغني الشاكر لاوجود له في هذه الأيام ، وأما الفقراء الصـــابرون فـــهم أكثر من الهم على القلب ولا يحصي عددهم إلا الله ! " يتعالي الضحك " (١١)

يريد الكاتب من خلال الحوار السابق بيان تأثير الظلم الواقع علي عامة الناس من جراء الاحتلال الذي نهب خيرات الشعب وهذا يأتى علي لسان جحا – لسان حال الشعب- والموقف كله موقف انتظار وترقب من الفريقين – فريق الثلاثة " عباد و"حريق" "وأبو صفوان"، وفريق جحا والعامة – لما ستسفر عنه المناظرة بين الواعظين !!

يتقدم الصراع خطوة أخري في نفس الاتجاه عندما يأتي الدور علي جحا كي يطرح سؤالاً علي "أبو صفوان" ومن خلاله يؤكد الكاتب علي مدى الظلم الذي يقع على الشعب في ظل الاحتلال .

جحـــا : أين يذهب القمر عند المحاق ؟ !

أبو صفوان: ويلك أهذا سؤال يوجه إلي مثلي؟ منذا يعلم أين يذهب القمر عند اختفائه في كل شهر ؟

جحـــا : هل أقررت بالعجز ؟ .

أبو صفوان: وهل تعلم أنت ؟

جحـــا : نعم .. يأخذه أغنياء الجن فيقطعونه نجوماً صغاراً تتحلي بها نساؤهم !

(ينفجر الحضور ضحكا) .

أبو صفوان: (للحاضرين) ويلكم هذا جواب غير معقول ولا برهان له عليه .

أصـــوات : (من خلال الضحك) فلتقل لنا أنت أين يذهب ؟ !

جحـــا : البرهان يا أبا صفوان بين يديك إن شئت أقمتة بنفسك..... إن أقمتة فسيبتهج به قلب إمرأتك ! .... اذهب إلي أولئك الأغنياء فلاطفهم وتملقهم لعلهم يجودون عليك بحفنة من تلك النجوم الصغار – فتصنع عقداً ثمنياً لأم صفوان[١٢]

من خلال الحوار السابق يسخر جحا ويتهكم من هؤلاء الوعاظ الذين يسيرون في ركاب الحاكم الأجنبي ... ولا يمكن إغفال اهتمامه بقضايا الفقراء – وهم الأكثرية – في ظل الظلم السائد يعمق هذه السخرية دخول " أبو سحتوت " ! المرابي – بتحريض من عملاء السلطة – كي يفضح جحا علي الملأ ... حيث يتهمه بالنصب والاحتيال عليه ، فقد أخذ منه قدوره ليستولدها له !! ثم زعم أنها ماتت في النفاس !! .

أبو سحتوت : بل أنت عدوى الألد .

جحـــا : لعلك تنقم منى إننى أعظ الناس أحيانا في الربا .. والله لو استطعت أن أفتيهم بحله إكراماً لخاطرك لفعلت ! (ضحك) ... لكن لا تخف لن ينقطعوا عن التعامل معك ولو وعظتهم ألف سنة! إن في البلد وعاظاً كثيرين يحضونهم دائماً علي اللجوء إليك .

عبـــاد : هذا كذب وبهتان ليس في وعاظنا من يجيز الربا للناس .

جحـــا : إنهم لا يجيزونه فحسب بل يفرضونه فرضاً.[١٣]

إذن أطراف الصراع هنا واضحة .... حيث لايكف جحا عن التعريض بالسلطة وعملائها كلما سنحت له الفرصة .... ولعل ما حدث بين جحا و"أبو سحتوت " المرابي يعمق ذلك أيضاً، وكان جحا قد لجأ إلي حيلة – من أجل الفقراء أيضا يستعيد بها قدور الفقراء التي يأخذها منهم أبو سحتوت رهنا نظير ما يقرضهم من مال، فاستأجر جحا منه قدراً بأربعة دراهم ثم أعادها إليه ومعها قدر صغير زاعماً أن القدر قد ولدتها عنده ففرح أبو سحتوت بذلك فرحاً شديداً، وبعد أيام أخذ جحا جميع القدور من عنده ليستولدها له !! فأعطاها له عن طيب خاطر... فأعادها إلي أصحابها الفقراء وبهذا الموقف تكتمل أبعاد شخصية جحا ، فهو بارع الحيلة ، لا يغلب في النقاش ، مناضل من أجل حقوق الفقراء ، عدو للاستغلال – في جميع صوره – مع ملاحظة وضوح الانتظار كبعد من أبعاد الموقف السابق – موقفه من "أبو سحتوت" وقصة القدور .فتقف جموع الناس مع جحا ضد المرابى....

جحـــا : ..... يا معشر المسلمين عزوا أخاكم أبا سحتوت !

أصوات : عزاءك يا أبا سحتوت ! أعظم الله أجرك يا أبا سحتوت!

أبو سحتوت : (يستشيط غضبا) قبحكم الله ! أين ذهبت عقولكم ؟ أو قد صدقتم هذا الكذاب الأشر؟ هل جننتم أجمعين ؟ أتصدقون أن القدور تموت ؟!

جحـــا : يا أبا سحتوت ! كل حي يموت ! (يوحي للحاضرين أن يرددوا معه) : توت توت توت يا أبا سحتوت! كل حى يموت !

الجميـــع : (يرددون) توت توت توت يا أبا سحتوت كل حي يموت (يحدقون بأبي سحتوت من كل جانب وهم ماضون فى ترديد هذا اللحن).[١٤]

تصبح أبعاد الصراع أكثر وضوحاً عندما يقتحم والي الكوفة مجلس جحا ، بغية إيقاعه في المحذور ليتخلص منه .

الـــوالي : ماذا قلت في خطبة العيد يا رأس الفساد ؟

جحـــا : رأس الفســـاد دفعـــة واحدة ؟ استغفر الله ياسـيدى .هـذا شـرف لا يستحقه واعظ مثلي مهما أساء وأفسد وإنما يستحقه أرباب المناصب الكبـيرة إذا طغوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد!

عبـــاد : إنه قال يا سيدى : وددت لو أن الله قد جعل أيامكم كلها أعيـــــاداً !

أبو صفوان : (واقفا بجـانب حريق يتمتم بصوت خافت) أعوذ بالله ...هذا اعتراض على الله هذا كفر

الوالـــي : ماذا قصدت ؟ فسر غرضك !

جحـــا : إنك يا سيدى أطعمت الفقراء والمساكين يوم العيد فتمنيت لو دام لهم هـذا الخير طوال أيام السنة [١٥]

يفهم الوالي تعريض جحا به فيقرر عزل جحا من منصبه ، فيطلب جحا نقله إلـي وظيفة أخري فيرفض الوالي ، وعندما يتيقن جحا بأنه أسقط في يده ، تتحول تلميحاته إلى تصريحات .

الـــوالي : اسكت ..... والله لولا إبقائي علي شيخوختك لما اكتفيت بعزلك .... ولـو علم صاحب الأمر بما كان منك لأمر بقطع رقبتك !!

جحـــا : (في هدوء) صاحب الأمر ! منذا تعني بصاحب الأمر ؟ سلطاننا المعظـم أيده الله ؟ أم ذلك الذي تحتل جنوده البلاد ؟

الوالي : (غاضبا) ، ما أنت وذاك قبحك الله ؟

جحـــا : إن كنت تعنى سلطاننا المعظم فإنه أبر وأكرم من أن يقطع رقبة رجل تمنى الخير لرعيته وإذا كنت تقصد الحاكم الأجنبى الدخيل فما أهون أمرى عنده ما بقيت جنوده رابضة فى الثغر !

الوالى : (يستشيط غضباً) خذوا هذا السفيه !

عبـــاد : إلى السجن يا سيدى ؟

الوالى : كلا بل سوقوه إلى داره !

جحـــا : (يدفعه الشرطة ويجرونه جرا) ربى السجن أحب إلى مما يسوقوننى إليـــه ! اقطعوا رقبتى ولا تسوقونى إلى أم الغصن . [١٦]

ينتهى المنظر الأول بالحوار السابق وقد كشف خط الصراع الرئيس فى النص عن نفسه بعد تصريحات جحا..الصراع بين الشعب المقهور والحاكم الأجنبى الدخيـل الـذى ترابض قواته فى الثغر !!.

وقبل الانتقال إلى المنظر الثانى تجدر الإشارة إلى ماتم فى المنظـر الأول حيـث يفهم منه الآتى: الشعب مظلوم تحت نير الاحتلال، فساد السلطة يسانده بعض الوعـاظ ، أبعاد شخصية جحا كاملة - كما أشار البحث -الشعب ينتظر من يخلصه من هذا الظلـم ، الوالى وأصحاب المصلحة ينتظرون إيقاع جحا فى الحفر وقد نجحوا ، الأبعاد الكاملة لخط الصراع الرئيس فى النص، الانتظار هو السمة المميزة التى يبرز من خلالها ذلك كله .

يبدأ المنظر الثانى فى بيت جحا والبيت متواضع يدل على رقة الحال ،يدور حوار بين جحا وابنته ميمونة يفهم منه أن هناك صراعا ضاريابين جحـــا وبيـن زوجتـه "أم الغصن " سليطة اللسان التى تؤنبه و تعنفه دائمـا والتى لا ترضى بابن أخيـه "حمـاد" زوجا لابنتها ميمونه التى تحبه ومن ثم فهى تستقدم الخاطبات من أجل تزويج ابنتها لأحد الأثرياء من ذوى المناصب الكبيرة فى الدولة وهذا الصراع يستمر حتى نهاية المسرحية ، ويسير جنبا إلى جنب مع خط الصراع الرئيس فى النص...أم الغصن تهدد جحا (انتظـر حتى ينصرف الضيوف من عندى .. سترى ماذا أصنع بك) جحا يرتبك ويعمل لها ألـف حساب تنصحه ابنته بأن يواجه أمها .وينتهى الأمر ويصبح التوتر هو السمة السائدة فـى هذا الموقف فى ظل انتظار جحا لمواجهة أم الغصن .

جحـــا : الخروج الآن أفضل لأبيك وأسلم!

ميمونة : إذا خرجت الآن فستعود على كل حال . وحينئذ يتضاعف سخطها عليـك . خير لك أن تواجهها الآن وتنتهى!

جحـــا : صدقت يا بنتى (يقعد قليلا ثم ينهض واقفا) لكن لا صبر لـى علـى هـذا الانتظار القاتل ..... سأخرج قليلا لأروح عن نفسى .

ميمونة : إذا كنت أنت تخافها هذا الخوف فيا ويلى منها! .... سـتكرهنى علـى مـا تريدون أن يكون لى حام ونصير !

جحـــا : تكرهك على ما تريد ؟ أين أنا إذن ؟ ويحك يا بنتى أتحسبيننى حقا أخافـها ؟ إنما أتقى شر لسانها فقط (يتنهد) آه من لى بواحد من أولئك الحواة المـهرة ليعلمنى كيف ينتزعون ألسنة الأفاعى فلا يخشى منها شر ؟

(يهم جحا بالخروج من الباب الأيمن . ولكنه يسمع حركة انصراف الزائرات ونزولهن فى السلم فيتوقف)

ميمونة : هاهن قد خرجن يا أبى فاخلع الجبة والعمامة...ماذا تقول أمى إذا رأتهما عليك ؟عجل !

جحا : إى والله لاسبيل الآن إلى الخروج.(يخلع جبته وعمامته من جديد) اللهم ألطف بعبدك.[١٧] وأمام توتر "جحا" تنصحه الابنة بعدم التهاون مع أمها طالبة منه عدم اللين ولا بد أن يغلظ لها القول، تدخل أم الغصن فتغلظ له القول مؤنبة ومعنفة لأنه عزل من منصبه وهو مصدر رزقهم الوحيد !!

جحا : أوه .. وأى شىء فى ذلك ؟ كل ولاية مهما تطل مدتها فمصيرها العزل !!

أم الغصن: طالما نصحتك يا رجل فلم تتنصح !!

جحا : لا حاجة بى إلى نصائحك !!

أم الغصن: هذه عاقبة طول لسانك .

جحا: أوه .. ماذا عند الواعظ غير طول اللسان !!

أم الغصن: (فى شىء من الحدة) خبرنى من أين تنفق علينا بعد اليوم ؟

جحا : (برقة ولطف)يا أم الغصن الرزق بيد الله .

أم الغصن: (تزداد حدة) نعم بيد الله لكنه ليس فى يدك .!

جحا : سيكون فى يدي حين أكتسب .

أم الغصن: (بحدة أشد)ماشاء الله..ماذا تنوى أن تصنع بعد ؟ جربت الزراعة فكان يفشو فى زرعك الدود أو يأكله الجراد . وجربت العطارة فأفلس دكانك مرة بعد مرة وجربت..

جحا : بس..حسبك يا امرأة ! سأبحث لى عن عمل فإن لم أجد فسأشتغل حطابا.[١٨]

والحوار السابق يعكس القلق والحيرة لدى "جحا" و"أم الغصن" على حد سواء بعدأن عزل جحا من منصبه والانتظار هنا واضح، فجحا ينتظرفى البيت بلا عمل و"أم الغصن" أيضا تنتظر قلقة على مصدر الرزق الذى ضاع والصراع بينهما فى ارتفاع مستمر .. فجحا يملؤه التفاؤل بالمستقبل و" أم الغصن يملؤها التشاؤم ومن ثم تريد تزويج ميمونة لأحد الأغنياء رافضة " حماد " الفقير .

جحا : ..... إن ضاعت وظيفة الوعظ فسيعوضنا الله عنها خيرا .

أم الغصن : أبشر إذن بطول الجوع والفقر !

جحا : يا هذه لا تتشاءمى ولا تيأسى من رحمة الله !

أم الغصن : (غير مصغية إليه) ثم أبشر ببقاء ابنتك عانس حتى يبيض منها الشعر!.... من ذا يتزوجها اليوم بعد ما علم الجميع بعزلك من عملك ؟

جحا : صاحبها موجود ، وفى وسعنا أن نزوجها له فى أى وقت نشاء .

أم الغصن : (ساخرة)تعنى حماد ابن اخيك ؟[١٩]

يدخل "حماد" مواسيا عمه ويريد أن يقف بجانبه فى محنته، فيقترح على عمه أن يبيع الدار وبثمنها يشترى أرضا ويزرعها مع حماد ، ويسكنوا جميعا فى كوخ حماد ... يوافق جحا وتستشيط أم الغصن غضبا (.... إن شئت أن تتكب الفلاحين بنحسك فهلم ازرع!!) وبينما هم فى حديثهم ترتفع دقات طبول النحاس مما يعنى أن الجراد قد هجم على المدينة وأتى على الأخضر واليابس .. وبهذا تتحقق نبوءة أم الغصن وينتهى المنظر الثانى بخروج حماد مهرولا لإنقاذ زراعته ودخول " الغصن" ابن جحا وهو متخلف عقليا ليعلن أن ديكه "عرجون " قد مات ... والجميع ينتظرون ما عدا أم الغصن فهى تتشفى فيهم جميعا !! .

فى المنظر الثالث يتبدل الحال من النقيض إلى النقيض "جحا" الآن فى منزله الجديد فى بغداد بعد أن تولى منصب قاضى قضاة الدولة !! يبدو جحا أكثر حيرة وقلقا من ذى قبل وقد أصبحت داره تشبه القصر وعنده من الخدم اثنتان .

جحا : (يرفع بصره إلى السماء) اللهم إنى فى حيرة من أمرى : لا أدرى أفى نعمة أنا. فأشكرك، أم فى فتنة فاستغفرك ؟ اللهم أكشف عنى هذه الحيرة وأهدنى سواء السبيل! (يقوم فيتناول المصحف من الرف فيفتحه فما يَنظر فيه حتى تلحقه روعة فيتمتم) : ومن يتولهم منكم فإنه منهم..ومن يتولهم منكم فإنه منهم![٢٠]

ويفهم من "المنولوج" السابق أن جحا قد تنازل عن مبادئه الأولى ، فداهن الحكام فرضوا عنه ، فولوه أعلى مناصب القضاء فى الدولة !! ولكن هذه المداهنة مداهنة مؤقته تسهم فى سير خط الصراع الرئيس قدما.... ويمكن ملاحظة الانتظار بشكل أو بآخر فى

"المنولوج السابق" حيث يبدو القلق وتبدو الحيرة واضحة على "جحا" فهو لابد أن يستغل هذا الوضع الجديد - مستخدما حيله البارعة - فى خدمة الفقراء وفى خدمة القضية التى وهب نفسه من أجلها - الاستقلال التام ورفع الظلم- هذا من جانب . وتزويج ابنته إلى ابن عمها "حماد" الذى يحبها وهى تحبه من جانب آخر . وكان المفروض أن يسهم هذا الوضع الجديد فى تهدئة أوإنهاء الصراع القائم بين جحا وابنته وحماد فى جانب وبين أم الغصن فى الجانب الآخر ، ولكن حدث العكس حيث إزداد إصرار أم الغصن على موقفها من حماد ومن جحا على حد سواء .

جحـا : يا هذه ظللت زمنا تطلقين خاطباتك كالشواهين والصقور فما استطعن حتى اليوم أن يجتنك بصيد سمين .

أم الغصن : تريد أن تحجزها لحماد ابن أخيك .. لكنى لن أبلغك ما تريد !!. (٢١)

يدخل " عبد القوى " كاتب قاضى القضاء " جحا " وبعد حوار طويل بينهما يخبره بأن السلطان يريد مقابلته فى أمر هام وأنه معجب بأسلوبه فى محاربة الدخيل الأجنبى.... ومن خلال هذا الحوار تتضح للمتلقى عدة أمور أولها أن "جحا" لم يخن وطنه وثانيها أنه وكاتبه يعملان فى ركاب الحاكم الأجنبى وفى ذات الوقت يخططان لتخليص البلاد منه وثالثها أن "جحا" و "حماد" قد احتالا على الدخيل الأجنبى إثر كارثة الجراد حيث قام الثانى بالثورة وقادها وقام الأول بمفاوضة الحاكم ... وبناءً على ذلك وصل "جحا" إلى ماهو فيه الآن . وكل هذه الأمور تقوم على حيل جحا البارعة وهذه الحيل بدورها تقوم على الانتظار فى كل صورة من صورها .

عبد القوى : والله ماأعجب إلا منك ومن ابن اخيك كيف استطعتما -وأنتما لم تمارسا السياسة ولم تخبرا أسرارها أن ترسما تلك الخطة العجيبة فأصبتما هدفين برمية واحدة : حققتما مطالب الفلاحين المنكوبين وخلصتما البلاد من عهد علقمة البغيض !

جحـا : لو عرفت كيف وقع هذا كله لأضحكك ..... جاءنى ابن أخى بعد أيام يشكولى أن الجراد لم يبق له على شىء، وأن مالك أرضه استولى على أبقاره وماشيته وجميع مافوقه وما تحته، وأن هذه حال سائر الفلاحين. عندئذ تعاظم شعورى بأ ننى كنت السبب فيما حاق بهؤلاء المنكوبين، فكان هذا الذى اتفقت مع ابن أخى عليه: فقاد هو الثورة، وفاوضت أنا الحاكم. (٢٢)

ومن الحوار السابق يتضح سير خط الصراع حثيثا داخل العمل ، وهذا يعنى أن حيل جحا -وهى تقوم على الانتظار بطبيعتها -هى التى تسهم فى ارتفاع خط الصراع سواء على مستوى الصراع مع الحاكم الأجنبى أو مع أم الغصن ..... يخرج عبد القوى وجحا بعد الاتفاق على موعد مقابلة السلطان ، تدور عدة حوارات بين ميمونة وأمها ثم بين الغصن وأمه وكلها توضح التغيرات التى طرأت على سلوك الشخصيات فى ظل منصب جحا الجديد .. يعود جحا من عند السلطان ويطلب استدعاء "حماد" وبدور بينها حوار يفهم منه أنهما سيقومان بحيلة جديدة بارعة هذه الحيلة هى التى ستحمل خط الصراع الرئيس إلى الذروة وهى قائمة أيضا على الانتظار .

حمـاد : تبيع دارك هذه وتشترط على مشتريها أن يبقى لك حق التمتع بشىء ما فيها .. شئ غير ذى خطر ... رف فيها مثلا أو حلقة فى سقف أو ...

جحـا : مسمار فى جدار !

حمـاد : مرحى !كأنك يا عمى قد اهتديت إلى .....

جحـا : نفس الخطة !

حمـاد : سبحان الله !

جحـا :لكنى أنا القاضى يا حماد، فيجب أن أهب لك الدار أولا لتكون أنت البائع لها.(٢٣)

وهذه الحيلة أيضا تسهم فى تقدم خط الصراع الثانى إلى الأمام، فهاهو "حماد" يهدد أم الغصن؟ من الدار باعتباره مالكا لها الأمر الذى يدفع أم الغصن إلى المزيد من الغضب.

أم الغصن : يا هذا أرح نفسك . لن نزوجها لك ولوجئتنا بالقمر فى طبق !

حمـاد : بل سأتزوجها ولن أجيئك بالقمر فى طبق !

أم الغصن : (تستشيط غضبا)ويلك ! أوقد جرؤت أن تخاطبنى هكذا يا وقح ؟ اخرج من دارنا .....اخرج !

حمـاد : كلا لا أخرج من دارى !

أم الغصن : من دارك ؟ أوقد أصبحت هذه دارك أنت ؟

حمـاد : نعم ستعلمين غدا أنها دارى لا دارك ، وسأخرجك منها وأعيدك إلى حيث كنت !

أم الغصن : اخرس يا صعلوك بن صعلوك . (٢٤)

الانتظار إذن محرك لخطى الصراع - الصراع الرئيس بين الشعب وجحا وحماد وعبد القوى والسلطان فى جانب وبين المحتل الدخيل ومعاونيه من الخونة فى جانب آخر، والصراع بين حماد وجحا وميمونة فى جانب وبين أم الغصن فى جانب - وكلا الصراعين يمثلان نموذجين للقهر الخارجى والقهر الداخلى- إن صح التعبير.

ينتهى المنظر الثالث بحيلة بارعة من " حماد " حيث يقنع " الغصن"- المتخلف عقليا - أن يدخل على أمه وأخته وأهل العريس الذين جاءوا لخطبة ميمونه قائلا " هذه فتاتنا أصيلة النسب ، صغيرة السن ، وحامل فى شهرها السادس " !! وبهذا لم يتم الاتفاق على الزواج.

يبدأ المنظر الرابع وقد وصل الصراع على مستوى الخط الرئيس إلى ذروته ، فى دار القضاء ، جحا يجلس بين القاضيين المساعدين له فى حضور الحاكم الأجنبى، وجمع غفير من الناس يتوافدون حتى تمتلئ القاعة بهم والجميع ينتظرون الحكم فى قضية 'حماد' صاحب المسمار مع "غانم" صاحب الدار !! والانتظار هنا هو بمثابة العمود الفقرى للدراما- إن صح التعبير .

الحاكم : يا معشر القضاة لقد طال النظر فى هذه القضية، فينبغى أن تفصلوا فيها اليوم وألا تؤجلوها أطول مما فعلتم .

جحا : لا حيلة لنا يا سيدى الحاكم فى ذلك ، فإنا لم نؤجل الفصل فيها إلا رغبة فى تحرى العدل.

الحاكم : لكن تأجيلها قد أمكن دعاة الشغب فى البلاد أن يتخذوا منها ذريعة لإيقاد نار الفتنة بين جماهير الشعب .

جحا : هذا لا يعفينا من واجبنا فى تحرى العدل ،ولا يجوز أن يدفعنا إلى التعجل بالفصل قبل أن تطمئن قلوبنا إلى سلامة الحكم. فالقضاء ينبغى أن يقول كلمته فى معزل عن شهوات الحاكمين ونزوات المحكومين .

الحاكم : أومن أجل مسمار معلق فى جدار نعرض أمن البلاد للخطر ؟ ..... كان فى وسعكم أن تصلحوا بين المتخاصمين فالصلح خير .

جحا : أجل إن الصلح خير ولكن لا سبيل إلى إكراه أحدهما عليه وقد دعونا هما مرارا إلى ذلك فما قبلا النصح . (٢٥)

و 'جحا' هنا بالاتفاق مع القضاه يسوف فى الحكم ويؤجل نظر القضية ومن ناحية أخرى يطلب من حماد عدم التنازل عن المسمار ..... تمهيدا للحكم الذى سوف يصدره .

جحا : ..... انزل عن مسمارك الذى لاخيرلك فيه

حماد : مالى وللناس ؟والله لا أنزل عن حقى أبدا إلا إذا أكرهتمونى على ذلك بالقوة !

جحا: (يلتفت إلى غانم) وأنت يا غانم كن سمحا واغنم أنت الفضل خيرا لك .كم تدفع لحماد حتى ينزل لك عن مسماره ؟

غانم: لاأدفع له شيئا، إنها دارى قد اشترتيها منه ودفعت له ثمنها فليس له عندى شىء.

جحا : لكنه اشترط عليك أن يبقى له حق التمتع بمسماره هذا وأنت رضيت بذلك .

غانم : زعم لى أن لهذا المسمار مكانة فى نفسه وأنه حريص على بقائه فى مكانه من جدار الحجرة، فعددتها نزوة من نزواته، وقبلت شرطه هذا وما كنت أحسب قط أنه سيتردد على دارى. ليل نهار ليطمئن بزعمه على هذا المسمار ! (٢٦)

والكاتب بهذا الموقف يجعل النظير الواقعى يستدعى النظير التراثى والتاريخى ، حيث التشابه التام بين قصة الدار والمسمار مع الصراع ضد المحتل وما تم فى معاهدة ١٩٣٦م، فكان احتفاظ بريطانيا بقوات لها فى منطقة قناة السويس بمثابة مسمار'حماد' فى بيت 'غانم' ولم يكن تسويف جحا فى الحكم سوى تعميق للذرائع التى كانت تتذرعها بريطانيا كلما طالبت مصر بحقها فى الاستقلال ، وهنا تبرز موهبة الكاتب المسرحى الذى يوظف التراث فى خدمة الدراما فى خدمة القضية المطروحة وفى ظل التوتر السائد فى مشهد المحاكمة تدخل أم الغصن شاكية قاضى القضاه نفسه إلى المحكمة الأمر الذى يدفع 'جحا' لأن يتنازل عن المنصة ويجلس بين الجمهور، فأم الغصن جاءت لتفضحه على الملأ لأنه أسكنها داراحقيرة بدلا من الدار التى وهبها لحماد !! ينتهى الموقف بالحكم لصالح 'جحا' لأنه هو صاحب الدار ،ولأنه لم يخالف الشرع !!ومقاطعة المحاكمة القائمة بين 'حماد' و 'غانم' – بعد أن وصلت إلى هذه الدرجة من التوتر – بهذه الصورة من الكاتب مقصودة ، هذه المقاطعة المتعمدة [تقلل التوتر ، وتهدئ من روع المتلقى وتشجعه على التأمل فى سبب الأحداث المعروضة أمامه]. (٢٧)

ومن ثم يتخذ متلقى موقفا ملائما عن اقتناع وليس عن اندفاع وهذه إحدى سمات المسرح البريختى.

يعود "جحا" إلى المنصة وقد وصل خط الصراع إلى نقطة الذروة حيث تجتمع الجماهير خارج المحكمة -بتحريض من جحا- تهتف مرددة (يارب المسمار. انزع مسمارك ! من دار الأحرار إذ ليست دارك !) الأمر الذى يغضب الحاكم ، فيأمر "جحا" بالإسراع فى المحاكمة ملقيا اللوم عليه.

عبد القوى : (يصرخ لأحد الشرطة فى غضب) مر الجنود بتفريق هؤلاء الرعاع وليضربوهم إذا أبوا !

الحاكم : هذا كله من عملك ياقاضى القضاة !

جحا : ما تقول يا سيدى ؟ من عملى أنا ؟

الحاكم : نعم ...أنت سوفت الفصل فى هذه القضية ،وقضيت فيها وقتا طويلا.

جحا : ياسيدى أين هذا الوقت الطويل؟ ما سلخنا فى نظر هذه القضية غير سبعين يوما، وإن من القضايا ما انقضت عليها سبعون عاما ولم يفصل فيها بعد![٢٨]

والتعريض والتلميح واضح فى الحوار السابق بين جحا وبين الحاكم ، والانتظار أيضا يمثل بعدا من أبعاد الصراع سواء على مستوى الحادثة التراثية أو على مستوى الواقع المعيش وتحديد المدة بسبعين سنة واضح الدلالة على القضية التى يقف وراءها الكاتب منذ البداية. يستأنف "جحا" المحاكمة، وأمام عناد "حماد" يتنازل "غانم" عن الدار كلها "لحماد " الأمر الذى يجعل الحاكم مسرورا ، ولكن هذا يخالف المنطق_ منطق "جحا"ومنطق العدل _ وهنا تحدث المواجهة الصريحة بين "جحا " يسانده العامة وبين الحاكم وجنوده وعملائه من الخونة .

الحاكم : ... عجبا لك ..مازلت تدعوهما للصلح حتى إذا مكنك أحدهما منه جعلت تعطله وتقف دونه !

جحا : أى صلح هذا ؟ أينزل رب الدار لرب المسمار؟ أليس صاحب المسمار أحق أن ينزل لصاحب الدار عن مسماره أو ينزعه منها ويغرسه فى عقر داره ؟

الحاكم : فهلا أقنعت بذلك ابن أخيك هذا العنيد المتعنت ؟

جحا : الآن ياسيدى قلت الصواب! "لحماد" اسمع يا حماد، إن الحق أحق أن يتبع، وقد ضرب لك هذا الرجل مثلا بالغا فى التسامح والحسنى. فمن اللؤم ألاتقابل إحسانه بإحسان ماذا عليك لو نزعت مسمارك من داره حتى يستمتع فيها بما للمالك من حرية وكرامة ؟

حماد : كلا والله لاأنزل عن حقى أبد .

جحا : لاينبغى أن يظلم صاحب الدار من أجل صاحب المسمار. المسمار منقول والدار ثابته المسمار ينزع والدار باقية . صاحب الدار يملك الأرض التى تحتها إلى سابع أرضين، وصاحب المسمار لا يملك ولا حفنة من طين ..!

الحاكم : (يخونه ثباته ووقاره) كفى ياشيخ المفسدين فى الأرض !!

جحا : (معرضا عنه ومتوجها إلى الحاضرين) ماذا ترون يا معشر الحاضرين؟ أليس على حماد أن ينزع مسماره ؟

الحاضرين : (بصوت واحد) بلى ..... انزع مسمارك يا حماد ؟ انزع مسمارك يا حماد !

حماد : (صائحا بأعلى صوته) ويلكم ، ترون المسمار الصغير ولاترون المسمار الكبير !هذا صاحبه فيكم .... مروه بنزعه أو فانزعوه بأيديكم!

الحاكم : (صائحا) خذوه وخذوا هذا الشيخ اللعين ! [٢٩]

وفى الحوار السابق يستدعى النظير الواقعى النظير التاريخى، فى موقف من أفضل المواقف فى الدراما يدل على وعى الكاتب بالتراث واستخدامه له وتمكنه من أدواته الدرامية، وفى هذا الموقف يمكن القول بأن باكثير قد تأثر بالدراما الملحمية والتى كان بريخت رائدها ، والتى تستخدم تاريخية الحدث من أجل أن تتيح للمتلقى فرصة الحكم على هذا الحدث بالنظر إلى بعده عنه زمنيا وبالتالى انفصاله عنه عاطفيا ، ولكى يعرف المتلقى أنه [ما دامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحداث والأحوال الحاضرة التى يعيشها] . [٣٠]

ينتهى الموقف السابق والمنظر الرابع بالقبض على "جحا " وإيداعه السجن ، وهروب "حماد " و"عبد القوى " اللذين يأمر الحاكم بالبحث عنهما والإتيان بهما حيين أوميتين!!

المنظر الخامس "جحا " فى السجن ، يأتى الغصن لزيارته فيسأله عن أخباره وأخبار أخته وأخبار حماد ، و" جحا " لا يملك لنفسه شيئا فها هو فى السجن ينتظر معرفة الأخبار ولايجد عند الغصن إجابة شافية والموقف كله موقف حيرة وقلق وانتظار ..... ومصدر الأخبار الوحيد عند جحا هو " عون " أحد الحراس الذين يعملون مع الثوار .

عون : .. (يلتقط القيد من جانب الفراش) ينبغى أن تلبس قيدك يا سيدى قبل أن ينزل اليك الطاغية ومعه جلادان جديدان حضرا من الكوفة .

جحا : (يصمت هنيهة بينما عون يلبسه القيد) خبرنى يا عون كيف حال العاصمة اليوم!

عون : بحالها ياسيدى، كالجمر يخفيه الرماد ، ويعلم الله وجده متى تهب الريح فإذا هى نار تتقد!

جحا : ومنطقة الثغر !

عون : لم أسمع عنها شيئا جديدا غير أن جنود العدو قد نهكها الحصار فجعلت تبيع أسلحتها للثوار لتحصل منهم على ما تأكله

جحا : بارك الله فى المجاهدين الأبرار (٣١)

ويمكن ملاحظة انتظار "جحا" من خلال الحوار السابق وكذلك "عون" فهما ينتظران قيام الثورة التى ستنتقم من الدخيل الأجنبى كنتاج حتمى لمشهد المحاكمة الذى كشف فيه "جحا" و "حماد" الحقيقة للجماهير، والثورة هى أمل جحا الوحيد فى الخلاص، فقد انكشفت كل حيله أمام الدخيل الأجنبى، ونظرا لحب الناس له فقد أصبح غير مأمون الجانب. إضافة إلى إشارات الكاتب الواضحة إلى قناة السويس والمقاومة الشعبية من قبل المجاهدين !! .

يدخل الجلادان الجديدان وهما (عباد وحريق) وبينهما وبين جحا عداء قديم منذ أن كان يعمل واعظا فى الكوفة. يتجاهلهما "جحا" ويعرض بهما ساخرا منهما وفى رأيى أن هذه السخرية يقف وراءها الكاتب مستغلا روح الفكاهة التى اشتهر بها "جحا" كما وردت نوادره فى كتب التراث ليظهر العملاء والخونة فى صورة ممسوخة مشوهة حتى يتخذ المتلقى موقفا منهم .

عون : لعل الحاكم جاء ليراك! (ينزل شرطيان يحملان كرسيا كبيرا فيضعانه على الأرض). انزلا...لا تغلقا الباب .... اتركاه مفتوحا.... لا خوف ... نحن هنا ثلاثة نحرسه ! (يدنومن جحا فيقول بصوت خافت) الجلادان الجديدان .. (يظهر حريق وعباد نازلين حتى يقبلا على جحا الجالس على الأرض) .

جحا : أعوذ بالله من كل شيطان رجيم !

عباد : (متشفيا) هأنتذا قد وقعت يا شيخ السوء !

جحا : (يتطلع إليهما كأنه لا يعرفهما) ..... ؟

حريق : ألا تعرفنا ياكع ؟

جحا : اسمى جحا يابن الفاعلة، فمن تكونان ؟

حريق : قبحك الله .. ألست تعرفنا منذ كنت فى الكوفة عند واليها فيروز ؟ ..... يوم كشف الشيخ أبو صفوان جهلك ، وفضحك أبو سحتوت أمام الناس !

جحا : إى والله .... تذكرت خلقتيكما الآن ... لكن ماذا كان يدعوكما الناس إذ ذاك ، فقد نسيت ؟

عباد : سأذكرك مانسيت ياشيخ السوء ... اسمى عباد.

جحا : عباد الطاغوت ؟ تذكرت الآن (يلتفت إلى حريق) وأنت .. ما اسم الذى يحمل ذقنك هذا الأجرد؟

حريق : لعنة الله عليك اسمى حريق !

جحا : أجل صدقت أمك إذا سمتك ! ..... إن كنت تشتهى لحية لنفسك فاختر لحية صاحبك هذا فإنها مازالت سوداء كصحيفة أعماله .... انتفها وأنا ألصقها بذقنك !!

(ينفجر الشرطة الثلاثة ضاحكين بعدما ظلوا طويلا يغالبون الضحك). (٣٢)

والحوار السابق يعكس روح الفكاهة التى يتمتع بها جحا، كما يعكس السخرية من عملاء الاحتلال ويظهرهم فى صورة ممسوخة مشوهة، وكما يمكن ملاحظة الانتظار كبعد من أبعاد الحوار السابق ولا سيما إذا استرجع الذهن ما حدث بين جحا وبينهم فى المنظر الأول . يأتى الحاكم ويحاول مساومة جحا فيصر جحا على موقفة معلنا سعادته بالسجن لأنه يلهب حماس الشعب ضد الاحتلال .. وكأن انتظار جحا داخل السجن هو الذى يدفع الصراع مع المحتل إلى نهايته .. ويلخص جحا رحلة انتظاره للحاكم فى هذا الحوار .

جحا : ... لقد بلوت تصاريف الأيام سبعين عاما فوجدت أنى ما أحببت شيئا إلا ضرنى وما كرهت شيئا إلا نفعنى .. حكمة الله بالغة !

الحاكم : (فى اهتمام) كيف ذلك؟ أفصح ؟

جحا : أحببت الوعظ فجاءنى منه العزل . وكرهت العزل فأتانى منه الفرج إذ عرفت بعده حقيقة نفسى.. وأحببت الفلاحة فجاءنى الجراد .. وكرهت الجراد فكان سببا

لتوليتى قاضى القضاة .. وأحببت هذا المنصب فأفسد على إمرأتى حتى جعلها لا تطاق ! هل أزيدك ؟

الحاكم : (فى انتباه وإصغاء) نعم .

جحا : وكرهت حال إمرأتى هذه فدفعنى ذلك إلى خير مسعى قمت به فى حياتى: مسعاى لنزع المسمار من الدار ! ثم كرهت حبسى هذا فإذا الشعب كله يلهج بذكرى ويهتم بأمري ويسعى جاهدا لخلاصى من السجن الصغير وخلاصه هو من السجن الكبير.

الحاكم : (يطرق قليلا ثم يقول فى تهديد مستتر) والموت يا قاضى القضاه ألا تكرهه؟

جحا : بلى يا سيدى أكرهه كرها شديدا وهذا ما يجعلنى أرجو أن يقترن أجلى بأجل احتلالكم ، فقد ولدت أنا وهو فى بطن عام واحد !

الحاكم : (يعرب عن تهديده) تذكر يا جحا أن حياتك تحت رحمتنا !

جحا : وتذكر يا سيدى أن حياة احتلالكم تحت رحمة الشعب ! (٣٣)

يتضح من خلال الحوار السابق ان حياة جحا كلها قائمة على الانتظار ، وطبيعة انتظاره هنا تمثل طبيعة الانتظار الشرقى - إن صح التعبير - والتى تخالف طبيعة الانتظار الغربى ، فهى تعتمد فى بعد من أبعادها على القضاء والقدر والإيمان الكامل بهما، وقد استغل الكاتب - وهو مولع دائما بالتركيز على القضايا الإيمانية والإسلامية - هذا الانتظار ووظفه فى صالح الدارما ، فجعل من انتظار جحا محكا رئيسا لإبراز خط الصراع الرئيس فى العمل ، ثم لتطور هذا الصراع ، ثم لحمل خط الصراع إلى نقطة الذروة ، ثم قيادة الصراع حتى نهايته .

كما يتضح من الحوار السابق تصريح الكاتب بمدة الاحتلال على مستوى الواقع وعلى مستوى الدارما.يمضى جحا فى طريقه إلى نهايته وهو لا يكف عن ترديد الأمثلة والنوادر التى تتطابق مع واقع الاحتلال ، وكلما حاول الحاكم مساومته أقنعه جحا بألف دليل ودليل ، وبينما يدور الجدال بينهما تصل إلى الحاكم رسالة مفادها أن جنوده لم يستطيعوا الثبات للثوار فاحتموا بسفنهم الرابضة فى عرض البحر منتظرين الأوامر من الحاكم الذى يستشيط غضبا فيأمر الجلادين (عباد و حريق) أن يعذبا جحا وأن يذيقاه أقسى ألوان العذاب، وبينما يبدأ الجلادان فى التشفي من جحا ..يأتى الفرج .. حيث تعم

الثورة البلاد ..ويحاصر المجاهدون قصر الحاكم .. ومنهم من يتجه إلى السجن لتخليص 'جحا' وعند ذلك تتبدل المواقف داخل الدراما ويصبح عزيزالأمس ذليل اليوم، فها هو الحاكم -بعد أن أيقن أنه أسقط فى يده- يتنكر لعباد وحريق ويطلب من جحا الأمان، بعد أن أخبره بأن الجنود قد جلوا عن الثغر ، فيعده جحا بأن يشفع له عنده السلطان وينتهى الموقف بهذا الحوار.

الحاكم : الشعب الضعيف يا قاضى القضاه هو الذى يغرينا باستعماره ، فإن لم نستعمره نحن استعمره غيرنا فتقوى به علينا .

جحا : هذه حكمة بالغة !

الحاكم : قد عملتم بها فلستم فى حاجة إليها اليوم

جحا : ما فقهناها إلا بعد سبعين عاما .

الحاكم : الحكمة التى أنضجها طول التجارب كالخمر التى عتقها تقادم السنين

جحا : إن عجبى من حكمتك لا تقل عن عجبى من رباطة جأشك فى مثل هذا الموقف العصيب .

الحاكم : لا تعجب يا قاضى القضاه فكارثة أهون من كارثة .....أهون علينا أن تجلونا انتم عن بلادكم من ان يجلينا عنها قوم آخرون !! (٣٤)

والحوار السابق يعكس وعي الكاتب بقضايا الشعوب الضعيفة مع المستعمرين الأقوياء وكأنه يبشر -من خلاله- بأن الشعب قد أصبح قويا ومن ثم فقد ملك حريته إضافة إلى ملاحظة أن الانتظار يمثل بعدا من أبعاد هذا الحوار يسهم فى توضيح القضية المطروحة وعلى هذا ينتهى خط الصراع الرئيس فى العمل بجلاء الحاكم عن الوطن وبقرار من السلطان يحضره عبد القوى مفاده تولى "جحا" منصب الوزارة !!

المنظر السادس و الأخير يدور فى منزل"جحا" ميمونه تجلس أمام الماشطة التى تزينها استعدادا لعقد قرانها على عبد القوي الذى احتال على أم الغصن وأقنعها أنه رجل من رجال السلطان حفاظا على "ميمونة" وخشية أن تزوجها أمها إلى رجل آخر غير 'حماد' المجاهد البطل، وبعد عدة حوارات يبدو من خلالها توتر ميمونه وحزنها وفرحة أم الغصن لأنها نفذت ما أرادت ويفاجئهم "عبد القوي" بأنه يريد عقدالقران لحماد وليس له ومن ثم تنجح خطة "عبد القوي"-بمساعدة جحا الذى خرج من السجن لتوه - وتصبح أم الغصن أمام الأمر الواقع.

أم الغصن : كيف ارتضيت لنفسك أن تكون مطية لهذا الشيخ وابن أخيه؟!

عبد القوي : هدئي من غضبك يا أم الغصن ...ماذا حدث- لاسمح الله.

أم الغصن : ماذا حدث؟ أليس الاتفاق بيننا على أنك أنت الذى ستتزوجها ؟ فكيف تركتها لحماد؟

عبد القوي : يا سيدتى إن حماد أجدر بها مني.

أم الغصن : كلا لا أزوجها له أبدا

عبد القوي : ألستم قبلتموني لأنى من رجال القصر

أم الغصن : قبلناك لتتزوجها أنت لا لتزوجها لغيرك

عبد القوي : فحماد أضحى اليوم من رجال القصر. (٣٥)

وبهذا ينتهى الصراع بين حماد وعمه وميمونة وبين أم الغصن لصالح حماد وجحا وميمونة ،ولعلنى لا أكون متعسفا إذا قلت بأن الانتظار يمثل أيضا بعدا من أبعاد هذا الصراع فقد واكب-الانتظار - خط الصراع فى مراحله المختلفة منذ البداية وسار به حثيثا نحو ذروته ثم قاده حتى النهاية. لا تملك أم الغصن سوى التسليم لأمر "جحا" الذى يحاول استرضاءها وكأن باكثير بهذه النهاية أيضا يؤكد أن جحا قد تحرر من ضعفه أمام زوجته قد جاء مواكبا لتحرر البلاد من نير الاحتلال مبشرا بذلك بعهد جديد يحياه الشعب وتحياه الدولة على المستوى الداخلي والخارجي- إن صح التعبير.

٣ - ٣

فى عام ١٩٥٩ كتب توفيق الحكيم مسرحية" السلطان الحائر وهى تعد من أشد أعمال الحكيم المسرحية التصاقا بقضايا العصر ، حيث ابتعد الحكيم فيها عن الأساطير القديمة وحاول الاقتراب من الواقع السياسي و الاجتماعي ففيها يطرح العديد من القضايا أهمها قضية الحكم والعلاقة بين الحكم والسيف وبين الحكم والقانون ومن خلال هذا الطرح للقضية تناول عدة قضايا مثل فقدان الحياة الديمقراطية فى ظل قهر السلطة و إظهار معاناة الشعب تحت سطوة هذا القهر و قضية العدل وكيفية تحقيقه ..هل يتحقق بالسيف ؟ أم بالقانون؟

اختار توفيق الحكيم عصر المماليك لتدور فيه أحداث " السلطان الحائر " وكان هذا الاختيار للتخفى أو للهروب من الرقابة ، ثم اختار سلطانا مجهول الاسم ، وحادثة غير

معروفة تاريخيا وذلك ليخرج الأحداث من حيز الزمان والمكان الأمر الذى ينبه زهن المتلقي إلى أن ما يحدث ليس تاريخيا بقدر ما هو واقع ، فليس المقصود هو عصر المماليك بل العصر الحاضر، تدل على ذلك إشارات الكاتب المستمرة إلى القانون وجعله طرفا فى الصراع الفكري ، الذى تمثلئ به الدراما ومن المعروف تاريخيا أن عصر المماليك لم يكن يعرف القانون بهذه الصورة التى طرحها الحكيم وهذا ما يؤكد أن المقصود هو العصر الحاضر الذى يتشدق فيه الناس بسيادة القانون ..!

العلاقة الوحيدة بين عصر المماليك وبين أحداث المسرحية هو الجو العام الذى تدور فيه الأحداث (حانات خمر - بيوت دعارة- تجارة الرقيق) إضافة إلى شخصية القاضى فى النص حيث يمكن ملاحظه الشبه بينها- فى موقفها من السلطان - وبين القاضى العز ابن عبد السلام الذى طالب ببيع السلاطين المماليك حتى يتحرروا من الرق ومن ثم يكون لهم الحق بعد ذلك فى حكم شعب يتمتع بالحرية.

وعلى ضوء هذه الحادثة وفى إطار الجو العام بنى الحكيم عمله المسرحي . صدر الحكيم العمل بمقدمة قصيرة بين فيها مضمون العمل وهذا خطأ وقع فيه الكاتب لأنه يسهم بذلك فى خلق رؤية مسبقة للعمل عند المتلقى وهو ليس مطالبا بذلك فللمتلقى الحرية المطلقة فى رؤيته للعمل من منظوره الشخصى لا من منظور الكاتب .وفرض الكاتب رؤية بعينها على المتلقى فى حد ذاته قد يعنى إحساسه بالعجز عن تجسيد كل أبعاد المضمون الفكرية من خلال العمل ذاته ولذا لجأ إلى تحديد الرؤيه مسبقا، أو قد يعنى أنه يريد من وراء ذلك أن يمعن فى التخفى والهروب - لأن العمل يتناول قضية سياسية تمس الواقع فى الصميم.

ويمكن رصد ظاهرة الانتظار فى العمل منذ بدايتة وحتى نهايته، بحيث يمكن الجزم بأن الانتظار هو العمود الفقرى للبناء الفني للعمل والظاهرة نا فرضتها طبيعة القضية المطروحة من حيث الشكل الذى طرحت به . ولأن المضمون سياسي فالظاهرة أيضا سياسية.

تدور أحداث الفصل الأول - بل المسرحية كلها- فى الليل وهذا له دلالته الرمزية التى قد تعنى الظلام الذى يعيش فيه أفراد الشعب بسبب الظلم الوقع عليهم من قبل السلطة أو بسبب غياب الحرية . يؤكد هذه الدلالة الحوار بين الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام

الكورس : ألا تعرف ما يخبئ لك القدر ؟

كليبر : لا .. تكلموا .. أكاليل غار أخرى ؟ أمجاد أعظم ؟ قيادة الدولة الفرنسية ؟

الكورس : لم تفكر إذن . لم تتطهر أنت بالعقل .

كليبر : أنا ؟ العقلانى أنا !

الكورس : نعم . كنا نحسب ذلك .

كليبر : وماذا علمتهم غيره ؟

الكورس : مادمت لم تفكر فكيف تفهم أن نحن قلنا لك ؟ كان يجب أن تفكر أولاً .

كليبر : لغز وضعتمونى أمامه .. (يضحك) وأنا أيضاً عندى لغز أفى مقدوركم حله؟... أفى هذا العالم وتحت هذه السماء ما يغلب الأقوى والأذكى والأرقى،وهو الأضعف والأقل ذكاء،ورقياً ؟

الكورس : ..... لعل غيرنا أقدر على إجابتك . (١٧٣)

أجاب سليمان بحسم عن سؤال كليبر ، فحين دعاه كليبر إلى اللقاء كان هو يسعى إليه ، فهو ند له وبإمكانه أن ينازله منازلة الفرسان الشجعان ، فكليبر العقلانى لم يتطهر بالعقل وسليمان العاطفي المصدوع النفس يسعى لكي يتطهر بالعقل ولعل هذا هو الفارق الجوهرى والرئيس بينهما كما أبرزه ألفريد فرج..ولذا فنينتهى انتظار كليبر المتغطرس بطعنات سليمان وقولته فى نبره ساحرة " لقد أجبتنى "!!

الهوامش

(١) مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى / مجلة عالم الفكر / الكويت المجلد ١٧ العدد ٤ صـ ٧٩

(٢) انظر/د.إبراهيم عبد الله غلوم " ظواهر التجربة المسرحية فى البحرين " الربيعان للنشر والتوزيع د.ت صـ ٢٢

(٣) محمد مندور - المسرح - دار المعارف ط١ سنة ١٩٥٩ صـ ٩٨

(٤) إبراهيم عبدالله غلوم / المرجع السابق صـ ٢٣

(٥) انظر / د. مصطفى رمضاني المرجع السابق صـ ٨٢

(٦) انظر / خالد محى الدين " مستقبل الديمقراطية فى مصر " كتاب الأهالى / القاهرة سنة ١٩٨٤ صـ ٣ ومابعدها.

(*) يشير د. أحمد السعدنى إلى أن المسمار إشارة إلى تعلة غير صاحب الحق فى ادعاء الحق ، وهو من مخزون الأدب الشعبى المصرى تعبيراً عن المكبوت فى الضمير الجمعى الشعبى لشعب تعاوره المستعمرون .

انظر د. أحمد السعدنى أدب باكثير المسرحى/ جـ١ المسرح السياسى صـ ٦٢.

(٧) زكى طليمات - مقدمة المسرحية / مكتبة مصر القاهرة د.ت صـ ٦٢٥

(٨) انظر / د. أحمد السعدنى المرجع السابق صـ ٧٤ - ٧٥

(٩)على أحمد باكثير " مسمار جحا " صـ ٩

(١٠) المصدر السابق صـ ١٤

(١١) نفسه صـ ١٥

(١٢) نفسه صـ ١٦ - ١٧

(١٣) نفسه صـ ١٨

(١٤) نفسه صـ ٢١ -٢٢

(١٥) نفسه صـ ٢٦ - ٢٧

(١٦) نفسه صـ ٢٨ - ٢٩

(١٧) نفســـــه صـ ٣٣ - ٣٤

(١٨) نفســـــه صـ ٣٥

(١٩) نفســـــه صـ ٤٢

(٢٠) نفســـــه صـ ٥٠

(٢١) نفســـــه صـ ٥١ -٥٢

(٢٢) نفســـــه صـ ٥٩ - ٦٠ - ٦١

(٢٣) نفســـــه صـ ٧٦

(٢٤) نفســـــه صـ ٧٩

(٢٥) نفســـــه صـ ٨٩

(٢٦) نفســـــه صـ ٩١

(٢٧)- Lititia Dace and Wallace Dace, Modern theatre and Drama Newyork: Richards rosen Press , ١٩٧٣ P ٥٠

(٢٨) على أحمد باكثير المصدر السابق صـ ٩٨

(٢٩) نفســـــه صـ ١٠١ - ١٠٢

(٣٠)- Oscar G. Brackerr and R.Find lay , Centary of innovation (Newjersey : premtice Hall , ١٩٧٣ P.٤١٩

(٣١) على أحمد باكثير المصدر السابق صـ ١٠٧ - ١٠٨

(٣٢) نفســـه صـ ١٠٨ - ١٠٩

(٣٣) نفســـه صـ ١١٣ - ١١٤

(٣٤) نفســـه صـ ١٣٣

(٣٥) نفســـه صـ ١٥٣

(٣٦) توفيق الحكيم - السلطان الحائر / مكتبة الآداب . القاهرة د.ت صـ ١١ - ١٢

(٣٧) المصــدر السابق صـ ١٧ - ١٨

(٣٨) نفســه صـ ٢٥ - ٢٦ - ٢٧

(٣٩) نفســه صـ ٣٥ - ٣٦

(٤٠) نفسه ص ٣٦

(٤١) نفســـه صـ ٣٨

(٤٢) نفســـه صـ ٤٣

(٤٣) فاطمة موسى - توفيق الحكيم والسلطان الحائر / مجلة مسرح العدد ٣ - مــارس ١٩٦٤ صـ ١٢

(٤٤) توفيق الحكيم / المصدر العابق صـ ٥٥ - ٥٦

(٤٥) فاطمة موسى / المرجع العابق صـ ١١

(٤٦) انظر/ د. سامى منير عامر/المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية صـ ٣٩

(٤٧) توفيق الحكيم / المصدر العابق صـ ٥٨

(٤٨) نفســه صـ ٦١ -٦٢

(٤٩) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٠) توفيق الحكيم المصدر السابق صـ ٧٤ - ٧٥

(٥١) انظر / فؤاد دوارة فى النقد المسرحى / القاهرة / المؤسسة العامــة للنشــر ســنة ١٩٦٣ صـ ٢٣ ، ٢٤

(٥٢) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٣) سامى خشبة / توفيق الحكيم بين الفرجة والفكر / مجلة المسرح العدد ٦٨ ديسمبر سنة ١٩٦٩ صـ ٢٩

(٥٤) توفيق الحكيم / المصدر السابق صـ ٧٦

(٥٥) نفســه صـ ٨٧

(٥٦) نفســه صـ ٨٧ - ٨٨

(٥٧) نفســه صـ ١٠٥

(٥٨) فاطمة موسى المرجع السابق صـ ١٢

(٥٩) توفيق الحكيم / المصددر السابق صـ ١٢٠ -١٢١

(٦٠) نفســـه صـ ١٢٥

(٦١) نفســـه ١٢٧ - ١٢٨

(٦٢) نفســـه ١٣٠ - ١٣١

(٦٣) نفســـه ١٣٤ - ١٣٥

(٦٤) انظر د.فاطمة موسى / المرجع السابق صـ ١٣

(١٥٤) مارجورى بلتون / تشريح المسرحية / ترجمة دريني خشبة / القاهرة / الانجلو ١٩٦٢ صـــ١٢٣

(١٥٥) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ٦٣

(١٥٦) نفسة صـــ٦٤ - ٦٥

(١٥٧) نفسة صـــ٦٦ - ٦٧

(١٥٨) نفسه صـــ٨٢

(١٥٩) نفسه صـــ٨٥ - ٨٦

(١٦٠) نفسه صـــ٩٠

(١٦١) نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ١٦

(١٦٢) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ٩١ ، ٩٢

(١٦٣) انظر فاروق عبد القادر / ازدهار وسقوط المسرح المصرى صـــ١٠٣

(١٦٤) ألفريد فرج - المصدر السابق صـــ ٩٢

(١٦٥) نفسه ص ١١١ -١١٢

(١٦٦) نفسه صـــ١٣٥

(١٦٧) نفسه صـــ١٤١

(١٦٨) انظر نسيم مجلى / المرجع السابق صـــ١٩

(١٦٩) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ١٤٢

(١٧٠) نفسه صـــ١٤٨ - ١٤٩

(١٧١) انظر / فاروق عبد القادر / المرجع السابق صـــ١٠٨

(١٧٢) نفسه صـــ١٠٩

(١٧٣) ألفريد فرج / المصدر السابق صـــ١٥٣

الخاتمة

أسفرت محاولة رصد ظاهرة الانتظار وتتبع مراحل تطورها وسريانها فى رحم الفكر المصري منذ فجر التاريخ عن :

أولا : إن الظاهرة في الفكر المصري لها خصوصية بحكم الطبيعة الجغرافية من حيث المكان الذي يتوسط الدنيا مما جعله يمثل همزة الوصل بين الشرق وبين الغرب الأمر الذي جعل مصر بوتقة انصهار لعملية التأثير والتأثر ، أما من حيث المناخ ومدى تأثيره في طبيعة الإنسان المصري وطريقة تفكيره وسلوكه فكان ارتباطه بالنيل والفيضان شكلا من شكول الانتظار، إضافة إلى عملية الزراعة التي تقوم على البذر ثم رعاية هذه البذرة حتى تنمو ثم انتظار الحصاد .

ثانيا : تبدو خصوصية الظاهرة من خلال الحضارة المصرية القديمة التي تعد أقدم حضارة عرفها الإنسان، فكان إيمان الإنسان المصري القديم بالبعث والخلود والذي انعكس على سلوكه فى الحياة الدنيا باعتبارها حياة زائلة ، أما الحياة الحقيقة فهى تلك التى يحياها في القبر حيث إنه سيبعث بعد الموت ويمارس حياته ، ولذا كانت مقابرهم مليئة بالأدوات المختلفة التي يحتاجها الإنسان في حياته ، ثم الإيمان بالحساب في الآخرة وتخيل المصري للطريقة التى سيحاسب بها الإنسان بعد الموت ، ثم الديانات المصرية والعقائد القديمة ومدى تأثيرها الروحي في هذه النفس المصرية ، ولعل دعوة إخناتون للتوحيد تدل على ذلك . انعكس ذلك كله على أسلوب حياة الإنسان المصري القديم وطريقة تفكيره كما يتضح في أشعار وقصص وأساطير هذا الإنسان، ولعل فقرات كتاب الموتى على التوابيت وعلى جدران المقابر تثبت ذلك ، كما تثبتها الأساطير المتنوعة وما كانت قصة الفلاح الفصيح إلا نتاجا لهذا التأثر. ومن ثم كان الانتظار المصري أعرق من الانتظار الغربي وبهذا يمكن الرد على آراء بعض النقاد وعلى رأسهم ا . د . على الراعي في كتاب "المسرح في الوطن العربي" حيث يرى أن الانتظار ألح على

الكتاب العرب والمصريين بعد ظهور مسرحية بيكت " في انتظار جودو ". ومن خلال المقارنة بين الانتظار في مسرحية "في انتظار جودو " لبيكت وبين طبيعة الانتظار المصري أثبت البحث أوجه الاختلاف بين الانتظار في الفكر الأوربي -الذى هو نتاج لحضارة مادية تعاني من الفراغ الروحي بحيث كان انتظار جودو هو انتظار الله الذي لا يأتي أبدا !! - وبين الانتظار في الفكر المصري والذي يقوم على التراث الروحي الذي جعل للظاهرة خصوصية تميزها تماما عن الانتظار الغربي .

ثالثا : تعرض البحث إلى تطور الظاهرة في مصر القبطية . ثم بين مدى تأثير القبطية على تطور الظاهرة في رحم الفكر المصري ، ولعل في عملية الرهبنة ، وفي جهاد آباء الصحراء ، وفي اعتبار الكنيسة القبطية مصدرا رئيسا من مصادر التشريع الكنسي فى العالم ، إضافة إلى عملية بناء الأديرة وما يتبعها ما يؤكد خصوصية الظاهرة واختلافها عن الانتظار في أوربا المسيحية ، ولعل في تركيز الأديب والفنان القبطى على " الأم " مريم - بحس بعيد من إيزيس وهاتور- ليثبت ذلك ..بخلاف الفكر الأوربي قد ركز على " الابن " عيسى وعلى آلام الصلب .!!

ثم أثبت البحث اكتمال الظاهرة وتنوع شكولها بعد الفتح الإسلامي لمصر ، فأصبح الإيمان بالتجريد ، والإيمان بالقضاء والقدر خيره وشره ، والثواب والعقاب في الآخره. هو الموجه لسلوك الإنسان وطريقة تفكيرة " فمن يعمل متقال ذرة خيرا يره ومن يعمل متقال ذرة شرا يره " وفي مقولة الإمام الغزالى في إحياء علوم الدين " الدنيا مزرعة الآخرة " ما يؤكد تلك الخصوصية. ثم تعرض البحث إلى أسلوب المصري في المقاومة ضد المستعمر والذى يقوم في أحد شكوله على الانتظار، ولعل في الأمثال الشعبية والسير الشعبية ما يثبت ذلك.. " اصبر على جارك السو يا يرحل يا تجيه داهية تاخده " ، وما كان التخفى في سيرة على الزيبق مثلا إلا لون من ألوان الانتظار .

رابعا : من خلال التطبيق على الأعمال الدرامية النثرية المصرية أثبت البحث :

- أن الظاهرة يمكن رصدها منذ " صنوع " وقد كانت عند " صنوع " غير مكتملة وغير واضحة المعالم وذلك ربما لأنه كان واقعا تحت تأثير المسرح

الأوربي وخصوصا المسرح الإيطالي والفرنسي . أو ربما لأن النص المسرحى عنده لم يكن قد وصل إلى درجة من النضج يمكن من خلاله رصد الظاهرة وبيان تأثيرها في البناء الفني للنص . ولذا كانت أعمال صنوع مجرد إرهاصات للظاهرة تمثلت هذه الإرهاصات في إشارة هنا أو هناك عن طريق الأمثال الشعبية التي وردت على ألسنة الشخوص فى " الأميرة الاسكندرانية " و" بورصة مصر " و " أبو ريده وكعب الخير " . ثم أسفر رصد الظاهرة في الدراما المصرية منذ إبراهيم رمزى وحتى عام ١٩٧٣ عن شكول متعددة للانتظار تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحي ، مع إمكانية رصد تطور الظاهرة داخل النص . وقد اتخذت الظاهرة أبعادا مختلفة تبعا للتغيرات الاجتماعية والأحداث السياسية .

خامسا : أسفرت عملية الرصد عن :

- تعدد شكول الانتظار في الأعمال التي تناولت قضايا اجتماعية ، حيث تنوعت بين ما يمكن تسميته بالانتظار الفردي الإيجابي والانتظار الفردي السلبي وبين الانتظار الجماعي السلبي والانتظار الجماعي الإيجابي وبين الانتظار الميتافيزيقى. وجميعها شكول تتفاوت من كاتب لآخر حسب القضايا المطروحة وزمن طرحها والظروف المصاحبة لها إضافة إلى اختلاف شكول الانتظار باختلاف " ايديولوجيات " الكتاب أنفسهم تجاه القضايا المطروحة . وقد كان للانتظار -بجميع شكوله - دور بارز في البناء الفني للنص ، فهو إما أن يسهم في توضيح معالم الشخوص أو يسهم في التمهيد للأحداث القادمة داخل العمل كما في " دخول الحمام " لإبراهيم رمزي ، و" الهاوية " لمحمد تيمور ، أو يسهم في إبراز خط الصراع الرئيس في العمل ، ويسهم كذلك في دفع الصراع نحو الذروة كما في "السلسلة والغفران " لباكثير و " الصفقة " لتوفيق الحكيم ، " المخبأ رقم ١٣ " لمحمود تيمور .

- أصبح الانتظار جزءا من نسيج العمل الدرامي أو جزءا من الحدث داخل العمل يظهر - بجميع شكوله - كلما ارتفع خط الصراع أو كلما تقدم خط الصراع خطوة إلى الأمام في العمل ، ثم بدا الانتظار كظاهرة محورية يقوم عليها العمل ككل، أي أنه يكون بمثابة العمود الفقري للدراما في ضوئه تتغير

الأحداث وتتبدل المواقف ، وتتطور الشخصية ، وتتطور خطوط الصراع داخل العمل سواء على مستوى الصراع الداخلى -داخل الشخصية - أو على مستوى الصراع الخارجي - أي مع أطراف الصراع الأخرى داخل العمل . يبدو ذلك واضحا في أعمال كتاب الواقعية الاشتراكية [نعمان عاشور ، لطفى الخولي ، سعد الدين وهبه ، رشاد رشدى ، يوسف إدريس ، محمود دياب .] .

- في الأعمال التي تناولت قضايا سياسية فإن شكول الانتظار في بادئ الأمر- بحكم المرحلة التي كتبت فيها هذه الأعمال- لا تكاد تخرج عن شكول الانتظار الفردي والجماعى وإن كانت الغلبة للشكل الجماعي مع اختفاء شكل الانتظار الميتافيزيقى وبدا ذلك واضحا في " امبراطورية في المزاد " لعلى أحمد باكثير و " اللحظة الحرجة " ليوسف إدريس .

- اتخذ الانتظار شكلا واحدا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ اقتصر على الانتظار الجماعي وإن بدت بعض ملامح الانتظار الفردي في بعض الأعمال فإنها تبدو منبتّة من الروح الجماعية. كما دار محور الانتظار في معظم الأعمال حول انتظار المخلص الذي يأخذ بيد الأمة لتعبر هذه النكسة وتستعيد الثقة في النفس حتى يتمكن الإنسان من تحرير الأرض خارجيا بعد أن يتحرر داخليا من صنوف القهر السياسي المختلفة والمخلص ليس فردا فحسب ، بل يمكن أن يكون قيمة ، أو فكرا ، أو شعاع ضوء يضيء الطريق إلى المستقبل . وقد بدا هذا واضحا في " ٧ سواقي " لسعد الدين وهبه ، " رجل طيب فى ثلاث حكايات " لمحمود دياب، " المخططين " ليوسف إدريس ، " عفاريت مصر الجديدة " لعلى سالم ، " ايزيس حبيبتي " لميخائيل رومان .

-في الأعمال التي اعتمد فيها الكتاب على التراث بمصادره المختلفة - التاريخ والأسطورة والأدب الشعبي - والتي تناولوا من خلالها قضايا اجتماعية أو سياسية بدا الانتظار - بجميع شكوله أيضا - واضحا فيها وذلك بحكم الحادثة التاريخية أو الأسطورة نفسها على سبيل المثال "الفرعون الموعود" و " الفلاح الفصيح" و " أوزوريس " لعلي أحمد باكثير ، و " ايزيس " و "شهر زاد" للحكيم .

- بدا الانتظار أكثر وضوحا - كظاهرة مؤثرة في البناء الفني - مع تطور مفهوم الكاتب المسرحي للتراث والذي بدأ منذ أن كتب توفيق الحكيم " أهل الكهف " حيث لم يكتف الحكيم بالقصة كما وردت في القرآن وكتب التفاسير بل أضاف إليها شخوصا وأحداثا لتتناسب مع فكرة صراع الإنسان مع الزمن ، وبحكم هذا الصراع بدا الانتظار ، ثم بدا شكل الانتظار الفردي يغلب على أعمال محمود تيمور المعتمدة على التراث مثل " حواء الخالدة " ، " صقر قريش " ، " طارق الأندلس " ، " ابن جلا " ، " سهاد أو اللحن التائه " وذلك يرجع إلى اتجاه محمود تيمور في أعماله هذه اتجاها نفسيا ، فقد جعل جل اهتمامه لتفسير دوافع الأبطال - سواء من التاريخ أو التراث - نحو الفعل ، وكان ذلك نتاجا لتأثره بنظريات " فرويد " و " أدلر " و " يونج " في علم النفس .

- تطورت نظرة الكاتب المسرحي المصري إلى التراث تطورا واضحا بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، حيث تناول الكتاب القضايا السياسية والاجتماعية الملحة من خلال التخفى وراء التراث هروبا من الرقابة ، أو لخلق مؤثرات مسرحية عن طريق إيجاد النظير التاريخي المناسب للنظير الواقعي. وقد تنوعت شكول الانتظار في هذه الأعمال وإن غلب عليها شكل الانتظار الجماعي واختفي شكل الانتظار الميتافيزيقي بدا ذلك واضحا في معظم الأعمال المعتمدة على التراث منذ ١٩٥٢م وحتي عام ١٩٧٣م . ومن خلال التطبيق على خمسة أعمال هامة من بين هذه الأعمال الكثيرة أثبت البحث تنوع شكول الانتظار بدرجات متفاوته فيها، وبين مدى تأثير الانتظار في البناء الفني ولا سيما على شكول الصراع داخل هذه الأعمال وتطورها ، وعلى لغة الحوار التي قد تصل أحيانا إلى حد الشاعرية ، كما أن الانتظار في هذه الأعمال قد أثر على المتلقي ذاته وذلك يرجع إلى أن هذه الأعمال تأخذ الطابع الملحمي . والأعمال الخمسة هى :

[" مسمار جحا " لباكثير ، " السلطان الحائر " للحكيم ، " الفرافير " ليوسف إدريس ، " اتفرج يا سلام " لرشاد رشدى ، " سليمان الحلبي " لألفريد فرج] .

وبعد فإن هذا البحث لا يمثل الكلمة الأخيرة حول ظاهرة الانتظار - كما أشرت فى المقدمة - بل هو مجرد خطوة ، كانت بمثابة إلقاء الضوء على ظاهرة الانتظار فى

المسرح النثري المصري يحتاج إلى مزيد من البحث حول تطور الظاهرة داخل فكر كتاب الدراما المصريين - شعرا ونثرا - ومدي تأثير هذا التطور سلبا وإيجابا على البناء الفنى للعمل المسرحي .

وأخيرا عسي أن يكون ربي قد وفقني في وضع هذه اللبنة التي أرجو أن تسهم في بناء الدراسات الدرامية - في مجال الأدب والنقد - على مستوى الشكل والمضمون .

قائمة المصادر والمراجع .

أولا المصادر

* إبراهيم رمزي :

١- "دخول الحمام مش زي خروجه" دار الهلال / روايات الهلال العدد ٣٢٨ فبراير ١٩٨٢م

* ألفريد فرج :

٢- حلاق بغداد / مؤلفات ألفريد فرج جـ١ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٨ م

٣- سليمان الحلبي/ مؤلفات ألفريد فرج جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ م

* توفيق الحكيم :

٤- السلطان الحائر / مكتبة الآداب / القاهرة د .ت .

٥ - الصفقة / مكتبة مصر / دار مصر للطباعة والنشر د .ت .

* د . رشاد رشدى :

٦ - اتفرج يا سلام/ مسرح رشاد رشدى جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م

٧ - رحلة خارج السور/ مسرح رشاد رشدى جـ٢ / الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٧٨ م

* سعد الدين وهبه :

٨ - السبنسة / الأعمال الكاملة جـ١ / القاهرة . الفجر للنشر والتوزيع د .ت .

٩ - المحروسة / الكتاب الماسي / الدار القومية للطباعة والنشر . د .ت .

١٠ - ٧ سواقى / مؤسسة دار الشعب سنة ١٩٦٩ م.

١١- سكة السلامة / دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧م

١٢- كوبرى الناموس / دار الكتاب العربى للطباعة والنشر / القاهرة سنة ١٩٦٧م

* صموئيل بيكت :

١٣- في انتظار جودو / ترجمة د . فايز أسكندر / مجلة المسرح العدد ١٠ يناير ١٩٦٤ م

العدد ٤١ مايو سنه ١٩٦٧ م

العدد ٦٨ ديسمبر سنه ١٩٦٩ م

العدد ٥١ فبراير سنه ١٩٩٣ م

٥- مجلة عالم الفكر / السنة ١٧ / العدد ٤ سنة ١٩٨٦

٦- مجلة فصول / المجلد الرابع / العدد ١ اكتوبر سنة ١٩٨٣

٧- مجلة كلية الآداب والتربية / جامعة الكويت / العدد ٣ يونيو ١٩٧٣

ب - الصحف :

١- الخليج - الإمارات العربية المتحدة ٩ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

٢ - الوحدة - الإمارات العربية المتحدة ٨ يوليو سنة ١٩٩٣ م .

الفهرس

الموضـــوع	الصفحة
مقدمـــة	٧
ـ الجزء الأول: النظرية	١١
ـ الفصل الأول:	
أ ـ الطبيعـة	١٣
ب ـ الحضارة	٢٦
ـ الفصل الثانى:	
التطور والنضج والاكتمال	٤٧
ـ الجزء الثانى: التطبيق	٧٣
الفصل الأول : الانتظار ظاهرة اجتماعية	٧٥
الفصل الثانى : الانتظار ظاهرة سياسـية	٣١٧
الفصل الثالث : الانتظار ظاهرة تراثـية	٤١٧
ـ الخـاتمـة	٥٣٣
ـ قائمة المصادر والمراجع	٥٣٩

تحاول هذه الدراسة النهوض بتاصيل «ظاهرة الانتظار» فى المسرح النثرى المصرى، حتى عام ١٩٧٣، وهى تؤكد - ابتداءً - تاريخية الظاهرة، عالميًا، بوصفها ظاهرة الإنسان، وسؤاله الدائم، وانشغاله المستمر، وهاجسه المحورى، فى كل زمان ومكان، لكن فى سياق تاريخى/ ثقافى/ اجتماعى/خاص، يمنح الظاهرة تعددًا وخصوصية غنيين، بين مختلف ثقافات المجتمعات، فى كل العصور. ومن ثم، تنفى الدراسة احتكار«الانتظار»، أو الاستئثار به، او اختزاله لصالح الثقافة الأوروبية، بدعوى أسبقية تجسيده إبداعيًا، خاصة الإبداع المسرحى، بينما تؤكد الدراسة أسبقية وجوده فى الثقافة المصرية، منذ فجرالتاريخ، حيث تنطلق الدراسة نحو تاكيد تفرد «ظاهرة الانتظار»، وعمق تجذرها، وأصالة وجودها، فى الوجدان الجمعى المصرى، بحكم تميز وخصوصية الديموجرافيا المصرية على ضفاف النيل، أوبحكم عبقرية المكان المكتنز بالبشر والتاريخ والحضارة والأحداث. فى هذه المحاولة التاصيلية الطموح، يرصد الدكتور محمد عبد الله حسين، نظريًا، فى الجزء الأول من الدراسة، سيرورة تشكل وتطور «ظاهرة الانتظار» لدى الإنسان المصرى، منذ وعيهالباكر، محدداً تاثير المكان - بكل ماينطوى عليه - فى صياغة ذهنيته، وفى تشكيل منظومة عاداته وتقاليده ومعتقداته، وفى رؤاه الخاصة للعالم، على نحو يفرق «الانتظار» فى الثقافة المصرية، عن نظيره فى الثقافة الأوروبية. وفى الجزء الثانى، يطبق فرضياته النظرية على الدراما المصرية ، منذ اعمال يعقوب صنوع، وحتى غداة نكسة العام السابع والستين ، التى انهارت - بفعل هزتها العنيفة المباغتة - كل علامات التسليم والوثوقية، وكل صور الإجماع على الانتصار الثورى، لتتصاعد «ظاهرة الانتظار الجماعى »لرد الهزيمة. ومن اللافت، أن الباحث يستبعد كثيرًا من الأعمال التى اعقبت صنوع، باعتبارها «غير مصرية» تمامًا، مما يعطى خصوصية لتاصيل حقيقى، قائم على أساس وطنى. وقد اسفرت محاولة رصد الظاهرة عن تحديد شكول متعددة للانتظار، تختلف باختلاف القضايا المطروحة داخل النص المسرحى، واختلاف تطورها إبداعيًا، تبعًا للمتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، والتى - بدورها - تحدد إيديولوجية الكاتب، ومواقفه تجاه هذه المتغيرات كافة. وتختزل الدراسة هذا التعدد فى ثلاثة شكول اساسية، عبر ثلاثة فصول، اجتماعى، وسياسى، وتراثى، وتتوزع الأعمال المسرحية، التى تحللها الدراسة، حسب انتمائها إلى هذه الشكول المحورية، إنها خطوة واسعة نحو تاصيل جاد لفنوننا الوطنية، بانتظار ان تتمثلها فى المستقبل خطوات تاليات.

(التحرير)

١٥٠٠ قـــرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب