أنماط الانكسار والصمود في المسرح المصري من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٣

الباحثة/ سامية جمال زكي علي إبراهيم

الملخص:

إن الفترة الزمنية عينة الدراسة مثلت مادة ثرية للكُتاب والمبدعين، لما تضمنته من أحداث مهمة أثرت بشكل ملحوظ في بنية المجتمع المصري حيث مرحلتي (الانكسار ٦٧ والانتصار ٧٣).

ومن خلال الوقوف على أنماط الانكسار والصمود في المسرح النثري من خلال بعض النماذج المسرحية التي تنتمي إلى المسرح السياسي، قد أكدت على أن المسرح السياسي المصري في هذه الفترة قد انصب مضمونه على توظيف هذه الثنائية من حيث الكشف عن مواطن الصمود ماديًا ومعنويًا، وكذلك مواطن الانكسار.

وظهر ذلك في مسرحية **الزوبعة** لمحمود دياب **والهلافيت**، ومسرحية **المخططين** ليوسف إدريس، ومسرحية **بلاد برة** لنعمان عاشور، ومسرحية **المسامير** لسعد الدين وهبة، وهذه المسرحيات تجلت فيها أنماط الانكسار والصمود ما بين المادي والمعنوي أو خليط بين النمطين.

وقد شكّلت هذه الثنائية أهمية كبيرة في بنية النص المسرحي، حيث إنها تحيل إلى الواقع المصري آنذاك، وما آل إليه من تغيرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية.

الكلمات المفتاحية: الانكسار/ الصمود/ المادي/ المعنوي

Abstract:

The time period of the study sample represented a rich material for writers and innovators, as it included important events that significantly affected the structure of Egyptian society, where the two phases (refraction ٦٧ and victory ٧٣).

And by examining the patterns of refraction and steadfastness in the prose theater through some theatrical models that belong to the political theater, I have confirmed that the Egyptian political theater in this period focused its content on employing this duality in terms of revealing the places of steadfastness, materially and morally, as well as the places of refraction.

This appeared in the play The Whirlwind by Mahmoud Diab and the Planners as well, and the play The Nails by Saad El-Din Wahba.

This duality was of great importance in the structure of the theatrical text, as it refers to the Egyptian reality at the time, and the political, social, economic and intellectual changes that followed.

مقدمة:

إن العلاقة بين المجتمع والكاتب علاقة وطيدة، حيث إن الكاتب يستلهم مادته من الواقع ويجسدها، كما أن الكاتب يرصد تحولات بنية المجتمع عبر آليات فنية يرتكز عليها النص، من أجل إبراز مقصدية الكاتب وغاياته من الطرح.

وعلى هذا جاء موضوع البحث بعنوان (أنماط الانكسار والصمود في المسرح المصري من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٣). وقد تمثلت هذه الأنماط في المادية والمعنوية والخليط بينهما، وكل نمط من هذه الأنماط حمل رؤية معينة من قبل الكاتب نحو الواقع المصري، وظهر ذلك في مسرحيات عدة، وقد اختارت الباحثة خمس مسرحيات، وهي: (الزوبعة- الهلافيت-المخططين—بلاد برة- المسامير)، لترصد هذه الأنماط.

وأهمية البحث تتجلى في التعرف على الواقع المصري في الفترة الزمنية عينة الدراسة، ويسعى البحث إلى رصد تحولات الشخصيات داخل بنية النص المسرحي وما آل إليه هذه التحول من بزوغ في الرؤيا والأدوات الفنية المستخدمة في التعبير عن القضايا.

تمهيد:

إن ثنائية الصمود والانكسار التي ظهرت في المسرح العربي من حيث توظيفات المبدعين لها في أعمالهم، إنما هي تلاقح بين الواقع والإبداع، وهي تظهر في الأعمال المسرحية التعبيرية، تلك التي تتعالى على "**مبدأ المحاكاة وتصور الواقع وتحل محلها مبدأ التعبير عن المشاعر الذاتية في تناقضاتها وصراعاتها، مع اعتبار الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعًا للإبداع الفني وتحديًا للنظم الجمالية والاجتماعية**".(١)

والانكسار أو الصمود هو نوع من التحول النفسي لشخصية البطل داخل العمل المسرحي؛ لأن التحول في حد ذاته تطور وتنامى، وهذا يرتبط بحدوث الأمر الجلل، إذ إن التحول يشير إلى الـ" **تنقل من موضع إلى موضع آخر أو من حال إلى حال آخر، وعن الشيء: انصرف عنه إلى غيره، فلانا بالنصيحة والوصية والموعظة**".(٢)

فحال الأمة قبل حدوث الحروب والثورات ليس حالها بعد حدوث هذه الأمور؛ وذلك لأن التحول "**هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه على النحو السابق**".(٣)

فالشخصية تتنامى مع الأحداث وعلى أساس ذلك يتحدد تعبيرها، هل هو انهزام وانكسار وتبلد، أم مثابرة وعناد وصمود، وهذا ما تقف عليه الباحثة وتناقشه فيما هو آتٍ.

الانكسار المادي:

إن التحولات النفسية للشخصية هي التي تكشف عن مدى تلاقحها مع الواقع، وفي النص المسرحي نجد الشخصية هي فلك المعاني ومدار الحركة والديناميكية، حتى إن شخصية البطل تحتاج إلى شخصيات من حولها لتتعامل معها، فتكشف الأفكار المطمورة في النص، " **فلا مناص من أن تحيى الأفكار في الأشخاص، وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلًا مع الوعي العام، في مظهر من مظاهر التفاعل، ولا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني، وهذا مظهر الصراع النفسي أو الاجتماعي، يقوم به الأبطال ضد المجتمع وعوامل الطبيعة، وقد يقوم به البطل ضد نفسه**" (٤)، وعليه يلحظ أن المبدعين المسرحيين تأثروا بأزمة (يونيه ٦٧) كما تنبأوا بالنصر وسعوا إليه وصمدوا في وجه الانكسار، وعليه قامت أعمالهم معبرة عن هذه الثنائية ماديًا ومعنويًا.

(١) ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي مناهج ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ٢٠٠٦م، ص١٣٤.

(٢) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ج١، ص٢٠٩، مادة (حول).

(٣) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ١٩٨٢م، ص ١٢٢.

(٤) يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، دار غريب للطباعة، د. ط، ١٩٧٣م، ص ٤٣.

ومن خلال الوقوف على الأعمال التي كرست النكسة والعبور، وجدت بعض النماذج قد عبرت عن الانكسار المادي الذي أصاب الشخوص بعد الأزمة، ومن ذلك ما ورد في مسرحية (الزوبعة) لمحمود دياب، حين تحدث عما ألم بـ (حسين أبو شامة)، فقال دياب:

"**كما أن من بين أهل القرية من ظلموا حسين أبو شامة من أجل الاستيلاء على أملاكه، ومنهم (سالم أبو سليم) الذي استولى على بيت (حسين) بعد دخول الأخير السجن؛ ولكنه عندما عرف أن حسين عائد لينتقم سارع إلى صالح وأخته صابحة ليعيد لهما دارهما التي استولى عليها دون وجه حق.**

سالم: (في انهيار) .... صالح ..... حبيبي .... هات راسك أبوسها (يرده صالح) حجكم عليه يا صالح .... اللي بنيته هديته وأهي داركم حداكم خدها يا صالح .... روح خدها ..... روح" (١)

والأمر نفسه حدث مع الخالة زكية التي كانت قد أخذت من زوجة حسين أبو شامة مبلغ خمسة عشر جنيهًا ولم تردها، وبعد سماعها خبر عودة حسين للانتقام ممن ظلموه سارعت برد الحق إلى أصحابه:

"**الخالة زكية: (بعد تردد) برضك يا خويا الأمانة واجب ردها ..... وجال على رأي المثل أدى الأمانة للي يصونها... وأنتم ليكم حدايا أمانة**

صالح وصابحة: (معًا) أمانة ايه يا خاله زكية؟!

الحاجة زكية... على فكرة يا صالح.... ابجي جول لأبوك يا حبيبي لمل ييجي ..... يمكن يدري من حد ويسألك ولا حاجة..... جول له انكم اخدتم اللي ليكم .... وما لكمش حاجة حدايا". (٢)

ورغم ظلم أهل القرية لحسين أبو شامة إلا أنهم يقرون بالخوف منه، فيبادروا بالقضاء عليه قبل أن يقضى عليهم، وبالفعل يحاصرون القرية لاستقباله مسلحين لكي يقتلوه، ولكن يحدث شرخ في هذا الموقف الجماعي ضد حسين أبو شامة، حيث نجد من يريد أن يهرب من المواجهة، ونجد من يريد أن يشتري السلامة، كما نجد من استيقظ ضميره بعد أن أدرك الظلم الذي وقع على حسين أبو شامة.

(١) محمود دياب، الزوبعة، دار الثقافة العربية للطباعة، د. ط، د. ت، ص ٧٩.
(٢) نفسه، ص ٧٢– ٧٤.

باختصار: شتتت الزوبعة شمل الجماعة المتماسكة، وعلى كل فرد فيها أن يدبر خلاصه، والخلاص يكمن عند صالح؛ فيهرع مجموعة إليه للتودد إليه، وكسب رضاه عليهم ليشفع لهم عند أبيه. ولقد نتج عن خوف الجماعة من الفرد أشياء كثيرة منها ما حدث للشيخ يونس، هذا الكفيف والذي يمثل ضمير القرية وعالمها الكبير، حيث تجاهلته الجماعة ولم يعد أحد منها يستمع إليه أو ينصت إلى حكمته.

وتؤدي هذه التحولات وظائف متنوعة في العالم الخيالي الذي يخلقه البطل في النص المسرحي الذي يركز على الإنسان وقضاياه "**وتكمن أهمية الشخصية في الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية والمسائل الموضوعية العامة، وفي إدغامها ما هو ذاتي بما هو عام وموضوعي، ويمهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث وتطورها**".(١)

ففي وجود الخوف تختفي حكمة الحكماء، ويصمت صوت العقل ولا يجدي نداء الضمير، ونتيجة لهذا الخوف أصبح صوت الشيخ صوتًا لا لزوم له، لذلك سيطر الحزن على شخصية الشيخ يونس، وشعر أنه فرد وحيد لا ينتمي إلى مجموع أهل القرية، وأنه لا مكان له بين هذه الجماعة الظالمة الخائفة من ظلمها وتسترها على الجريمة.

كما شعر أنه أصبح فردًا غريبًا في مجتمعه، كما أصبحت الجماعة في القرية في نظر الشيخ يونس موتى، وخاصة عندما عرف أن (الحاج شعلان) كتم الشهادة، إضافة إلى أن (يونس) أعمى، والعمى هنا له دلالته التي تشير إلى استلاب الحق والضياء.

"**الشيخ يونس: وكتمت الشهادة.. (ويتنهد بصوت عالي.. ينهض يتلمس طريقه إلى داره مستعينًا بعصاه.. يفتح له الطريق) جبر اتفتح.. شموا ريحة العفن.. شموا يالي بتشموا (يدخل داره)**". (٢)

أما علاقة شخصية صالح بأصل قريته، فكانت علاقة الفرد المغترب عن الجموع، حيث نشأ وترعرع في كنف الشيخ يونس، وكان منذ صغره منعزل عن الجماعة لا يتعامل مع أحد من أهل قريته خوفًا منهم، لأنهم ظلموه وظلموا أبيه ومن قبلهما جده.

وذلك هو "**التحول النفسي للبطل وهو التحول الذي يصيب الشخصية الرئيسة في المسرحية من خلال الأحداث التي يمر بها، فيؤدي إلى نشوء أحوال اجتماعية ونفسية جديدة تبعده عن شخصيته الأصلية في المسرحية**".(١)

(١) محمد محمد البادي، العلاقات العامة والمسؤولية الاجتماعية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ١٩٨٠م، ص ٢٢٧.
(٢) محمود دياب، الزوبعة، ص٦٠.

ويمكن رصد التحول في شخصية (صالح) من حالة الانكسار التي ظهرت منذ بداية المسرحية إلى حالة الصمود التي ظهرت ملامحها بشكل واضح في نهاية المسرحية، حيث إن شخصية (صالح) سيطرت عليه حالة من الاغتراب الذاتي بعد استيلاء جموع أهل القرية على أملاك أبيه (حسين أبو شامة) منذ أن تم سجنه بتهمة باطلة (قتل الشيخ فتح الله) بعد شهادة الجموع عليه زورًا بأنه هو القاتل، فمارس أهل القرية أنماط عديدة من القهر والظلم والاضطهاد على شخصية صالح، ويؤكد ذلك محمد عبدالله حسين حيث يقول: " **تقوم المسرحية على فكرة اضطهاد المجموع الظالم للفرد الضعيف، وفي اختيار الكاتب لهذه الفكرة ما يثري الدراما ويجعل الصراع فيها – رغم عدم التكافؤ بين طرفيه – غير راكد وقابل للتطور المستمر، ولا يسمح للشخوص بفرصة واحدة للالتقاط الأنفاس**"(٢)

وحسين أو شامة حُكم عليه بالسجن لمدة عشرين عامًا، لذا توعد أهل القرية بقتل عشرين رجلًا عند خروجه من السجن، وأصبحت شخصية (صالح) مغتربة اجتماعية عن القرية، لكن بعد سماع خبر خروج (حسين أبو شامة) من السجن وهذا الخروج يعد نقطة تحول مهمة في بنية المسرحية، حيث تقلب حال الجميع وحصل نوع من الارتباك والاضطراب بين أهل القرية، نظرًا للوعيد الذي أنذره حسين أبو شامة لأهل القرية، فمنهم من قرر المواجهة وتجهيز العدة للتصدي لحسين أبو شامة، ومنهم من انضم لـ (صالح) خوفًا منه.

هذا التحول المفاجئ من قبل أهل القرية أثر بشكل ملحوظ على شخصية (صالح) فبعد أن كان مغتربًا أصبح صاحب موقف وواجه أهل القرية على الرغم أن خبر خروج (أبو شامة) من السجن غير صحيح وأنه قد مات في السجن منذ أربع سنوات إلا أن صالح طالب بحقوقه المسلوبة، ووقف معه أغلب أفراد الجموع ضد الأقلية الظالمة في القرية، حيث أدركوا أحقيته، وتنتهي المسرحية برجوع الحق إلى أصحابه، ووقوف الجماعة مع الفرد ضد الظلم.

كما أراد محمود دياب في مسرحية (**الهلافيت**) أن يظهر أسباب التفاوت الطبقي بين طبقة (الهلافيت) وطبقة (الأغنياء) اقتصاديًا، فالهلافيت يعانون من الفقر والجوع؛ مما يرغمهم ويجبرهم على الاستدانة من الأغنياء مقابل الخدمة في بيوتهم، في حين تنعم

(١) نبراس هشام عبد العباس، فيد عباس كاظم، التحولات النفسية لشخصية البطل في النص المسرحي التعبيري، كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد ٤٢، ٢٠١٩م، ص ٨٩٨-٩٠١- ٩٢٥.

(٢) محمد عبد الله حسين، مسرح محمود دياب .. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث، ٢٠٠٤، ط ٢، ص٣٨.

طبقة الأغنياء بالثراء الفاحش، ويتنعمون بكل مباهج الحياة، وربما أراد الكاتب بهذا إظهار الصراع الاقتصادي بين الطبقتين والتفاوت الطبقي في بنية المجتمع المصري آنذاك، وسيطرة من يملك على من لا يملك.

ويواجه (الهلافيت) (الأغنياء) في خيالهم فقط، فكل شيء في القرية يسير وفق مزاج (منصور أبو السعد)؛ حتى في الجلوس لسماع الشاعر، يجلس الأغنياء على الكراسي في المقدمة، أما بقية الناس فيجلسون على الأرض، ويتضح هذا الصراع في كثير من جوانب المسرحية.

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

الشاب الثاني: لأ نحطها في الناحية التانية

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

الشاب الثاني: (يجذب الدكة فيجذب الأول معها) شيخ الخفر حيسهر معاه .... وهوا بيحب يجعد الناحية التانية

الأول: (يلقي بالدكة من ناحيته ثم يقفز ليجلس عليها ليضع حدًا للخلاف) والله ماهي منجولة من هنا.

الثاني: يعني مش همك شيخ الغفر.... وتربة أمي لأجول له .....

الأول: (في تردد) طب ما تجول له... عجايب... هو مين اللي مكلف السهرة .....؟ مش سى منصور اللي مكلفها.....تيجي الجعده تترسم على مزاجه.....

الثاني: بس شيخ الغفر لازم يتعمل حسابه

الأول: شيخ الغفر يعد ضيف .....ومطرح وما يجعد سي منصور ..... يجعد هوه [1]

يتضح من الحوار السابق أن كل شيء يسير على حسب من يملك المال، فالسلطة أيضًا تنقاد تحت ذلك البند، فمن يملك المال يملك كل شيء من السلطة والتحكم والسيطرة، حتى إنه يمتلك زمام الأمن والأمان.

ومن أحد أسباب الحقد والظلم والقهر، هو سلب (منصور أبو سعد) من العم (هلال) وغيره ما يملكون:

"**هلال: ما قلتليش اعمل إيه يا محمود أفندي... (ولكن محمود يختفي دون أن يجيب ... فيستدير هلال مطرقًا... وقد استسلم لليأس) (عايشة تسرع إلى بيت أبيها)**

(١) محمود دياب، الهلافيت، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٦م، ص١٧، ١٨.

شحاته: أوعي يا عم هلال... اوعي توافج على أن عايشة تشتغل.

هلال: (في ضياع) يا بني سيبني اعمل معروف ... زسايج عليك النبي سيبني.) [1]

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

ويتجلى في المسرحية تيمة التفاوت الطبقي بين طبقتي الأغنياء والفقراء المضطهدة المسحوقة المظلومة المهمشة، والاستغلال الذي يتعرض له الهلافيت، ومنه الاستهزاء والاستهتار بهم، عندما طلب (منصور أبو السعد) من (شحاته) أن يقوم بتمثيل دور العمدة، وهدف من ذلك إلى السخرية وإضحاك الناس عليهم، وظهر ذلك من خلال الحوار الآتي.

"**منصور: (إلى شحاته) انت من الساعة دي..... ولغاية ما يجي حسان الشاعر .... عمدة الجعدة دي كلها.....**

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

شيخ الغفر: ازاي يا سى منصور .....؟

محمود: عمدة حتة واحدة (يضحك) .

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

(المجموعة المهمة تضحك ..... فيما عدا منصور الذي يصطنع الجدية .... ودهشة من الشابين الأول والثاني ومن الغفير وانزعاج شديد من شحاته) [2]

فهذه الصورة التي يظهر منصور من خلالها وكأنه سيد والبقية عبيد، إنما تعبّر عن ذلك الانكسار المادي الذي عليه الأمة، والذي يتوافق مع تاريخ كتابة الإبداع واقعًا.

إن شخصية شحاتة/ البطل داخل بنية النص، قد تعرضت لمجموعة من التحولات التي لها أثرها الفاعل في بنية الأحداث، وفي توضيح صورة المجتمع القروي على وجه الخصوص، فشحاته قبل التشخيص لعب دورًا مهمًا في الكشف عن دواخل الشخصيات

(١) نفسه، ص٣٠.

(٢) محمود دياب، الهلافيت، ص ٤٥- ٤٦.

وما يعتريها من تمعض ونبذ ورفض لفعل السلطة المستبدة (العمدة وأعوانه) كما كشف عن القرية وما بها من صور الاضطهاد والظلم، لذلك كان المحرك الأساس للأحداث.

لكن الكاتب أعطى الفرصة لشحاته أن يعري الواقع أمام الجميع من خلال تقنية (المسرح داخل المسرح) حيث يشخص شحاته دور العمدة ويكشف عن (منصور أبو السعد) أمام الجميع، وبذلك تتعرى ملامح الطبقة المهمشة وطبقة السلطة في صورة تقابلية تحيل إلى أن الطبقة المهمشة لا تستطيع الاستغناء عن السلطة وأن السلطة تريد إقصاء المهمشين عن أي دور فعال في المجتمع القروي.

واستعان شحاته البطل بـ (الجحش) عندما أصبح عمدة للقرية وجعله شيخ البلد، والجحش في المسرحية لا يعرف له أبًا ولا اسمًا، لكن في نهاية المسرحية يظهر أن له أبًا وجدًا، وهذا يحيل إلى أن السلطة أو الطبقة المسيطرة محت وأزالت جذور هذه الشخصية وهويتها بل وهوية الطبقة المهمشة جمعاء، حتى يتسنى لها التحكم في زمام الأمور.

هذا التحول الذي ظهر في بنية الشخصيات داخل المسرحية ينم عن واقع المجتمع القروي وما به من تفاوت طبقي أظهر ملامح التهميش المتفشية في بنية المجتمع المصري عامة والقرية خاصة.

الانكسار المعنوي:

يرتبط الانكسار المعنوي بدواخل الشخصيات من عواطف ومشاعر وأحاسيس حيث تتعرض الشخصية لانكسار معنوي يؤثر في نفسيتها، يكون نتيجة اضمار الشخصية لمشاعر معينة بداخلها دون البوح بها، إذ " **تضغط على نفسها وتكبت مشاعرها والكثير من رغباتها ومطالبه الذاتية راميًا نفسه كليًا ليشارك في عمل من الأعمال أو يمارس فعالية من الفعاليات المختلفة ليشبع رغبته في النشاط** ".(١)

فإذا وقفنا على مسرحية **(بلاد برة)** لنعمان عاشور نجد هذا الملمح واضحًا، فالكاتب يناقش قضية الانهزام المجتمعي، والإحباط الذي يدفع بمواطنيه إلى الهروب لبلاد برة، فيعرض الكاتب قضيه الهروب من الواقع والسفر إلى بلاد برة.

يلحظ أن معظم شخصيات " بلاد بره" كانوا يتطلعون إلى السفر إلى خارج مصر، حيث يحصلوا على حياة كريمة أفضل من التي يعيشونها، **فإبراهيم** النمس يحلم بأن يكون ممثلًا عالميًا، **ونانا** تحلم بأن تكون كاتبة مسرحية، وكذلك **بدريه** و**علي زلط**، وهذا التغير

(١) ريتشارد لازروس، الشخصية، ترجمة: سيد غنيم، ومحمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، د.ط، ١٩٨٩م، ص٦٦.

الذي طرأ على المجتمع نتيجة ثورة ١٩٥٢ له أثره الواضح على جميع مجالات المجتمع، فالكل يتطلع لتحقيق أحلامه ورغباته ولم يعد حلم الشهرة العالمية شيئًا مستحيلًا:

"**نانا: مستعد تسافر ...أنا اللي أوحيت لعلي يشجعك...**

إبراهيم: أنا قلت له....

نانا: أنا اللي خليته يكلمك.... وكويس إنه كان عندك استعداد لو إني ما أحبش إن خلافك مع أخوك يكون السبب الأساسي.... شوف الأوضاع نفسها ....قصدي..... أنت طموح" (١)

على العكس من هؤلاء نجد أن **الأسطى متولي** الذي هرب إلى بلاد بره منذ ١٨عام، قد عاد مع **زهيرة هانم؛** حيث وجد الاحترام اللائق؛ حيث إن السائق لم يعد سائقًا، بل إنه عمل رئيسًا لحركة السيارات، وزهيرة هانم تسلمت عملها ونزلت إلى ميدان العمل، ونجد أن نعمان عاشور قد عرض هذين الموقفين في مسرحية من مسرحياته وفي الإطار نفسه يدل على التغير الجذري الذي طرأ على المجتمع.

هذه المسرحية حملت ملامح نفسية دفينة وضحت تحولات الشخصيات بفعل تغيُّر الأمكنة والأزمنة وهي تارة في حالة انكسار وتارت أُخرى في حالة صمود.

الصمود المادي والمعنوي:

يمكن أن يلحظ هذا الملمح في مسرحية **الزوبعة** لمحمود دياب، فلقد تغير صالح عندما أدرك أن الجماعة تقف معه وتسانده، وأصبح يقف بشجاعة وصمود وتصميم ضد مغتصب داره، وتحول صالح من فرد خارج الجماعة إلى فرد مع الجماعة ضد الفئة الأقلية الظالمة من أهل القرية.

وعلى النقيض خرج سالم أبو سليم من الجماعة، وأصبح فرد ضد الجماعة، لذلك نراه يستسلم للجماعة ويرضخ لقوتها، وينسحب مهزومًا. كما أدركت الجماعة أن مصير كل فرد فيها قد يكون في يوم من الأيام مثل مصير صالح، ومن قبله أبيه حسين وجده أبو شامة، فاتحد كل أفرادها مع صالح ضد الظلم والطغيان والقهر والانكسار في نهاية المسرحية.

وترى الباحثة أن هذه دعوة من محمود دياب إلى الجماعة بأن تتريث قبل أن تظلم أحد أفرادها، ولا تنجرف وراء شائعات مغرضة، وأن تقف مع المظلوم وتنصره مهما

(١) نعمان عاشور، بلاد بره، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، ١٩٧٦م. ج٢/ ص٤١٢.

كان هذا المظلوم ضعيفًا، لاحول له ولا قوة، ومهما كان وحيدًا لا يمتلك ثروة أو جاه؛ لأن الظلم قد يقع في يوم ما على فرد من أفراد هذه الجماعة، ويصبح فردًا وحيدًا ضعيفًا مهزومًا منكسرًا في مواجهة الجماعة القوية بعدد رجالها وبملكية بعض أفرادها.

ومن بين الذين ظلموا حسين أبو شامة كان خليل وحسن الأعرج؛ حيث ألصقا جريمة القتل التي ارتكباها بحسين أبو شامة، والتي دخل السجن بسببها:

"**الحاجه صابحة: (تصك صدرها) خليل ...؟ ابن زنوبة أم علي ... يا وجعة أمك بيك يا خويا ... والله جا يومك انت والأعرج الكلب ...هو فين راخر (تتقلب حولها) بجا انت والأعرج شفتم ابني وهو بيسرج ويجتل وجريتوا وراه كمان ... ولسه ما اتمتش يا أبو عمر ما اتعمتش**". (١)

كما أن أهل القرية كانوا يعاملون صالح معاملة الشخص المنبوذ، فلم يحنو عليه أحد من أهالي قريته رغم ظلمهم له ولأبيه ولجده، وكان هناك حالة من الجفاء في العلاقة بين صالح وبين أهل قريته، وكان صالح في نظر أهل القرية "أهطل"، أبله لا يحبه الناس ولا يريدونه بينهم، وهذه حالة الانكسار لشخصية (صالح) بعد سجن أبيه (حسين أبو شامة).

حيث الجماعة اضطهدت صالح دون ذنب أو جريرة اقترفها، بل على عكس الجماعة هي التي اضطهدت صالح وظلمته وظلمت أبيه وجده، ولهذا تعد شخصية صالح – كما يقول خير شلبي– " **شخصية تراجيدية تتحمل وزر ذنب وهمي لا دخل له فيه على الإطلاق، اضطهاده المجتمع فشحنه بطاقة حقد وكراهية**". (٢)

وعلى عكس رأي خيري شلبي، يرى محمد عبد الله حسين أن " **صالح ليس بطلًا تراجيديًا، بسبب رفضه المواجهة مع المجموع، لأنه يعرف أن المعركة ليست في صالحه، ويرفض أن يتحول إلى قوة غاشمة، وبهذا يخالف مفهوم البطل التراجيدي الذي يواجه ويدخل معارك غير متكافئة فليس أمامه هو وأسرته سوى الانتظار الكامل الذي يعيد إليهم حقوقهم المسلوبة، وفي ظل هذا المجتمع الظالم يشتد اليأس بصالح فيفكر في الرحيل وترك القرية الظالمة بما فيها ومن فيها**". (٣)

لذا نجد أن العلاقة بين صالح وبين قريته هي علاقة اغتراب بمعنى الكلمة، حيث إن صالح يعيش في حالة انفصال تام عن الجماعة، ويشعر بالعجز والإخفاق في التكيف مع

(١) محمود دياب، مسرحية الزوبعة، ص ٥١.

(٢) خيري شلبي، فرقة البحيرة المسرحية.. الزوبعة، القاهرة، مجلة المسرح، مسرح الحكيم، مؤسسة فنون المسرح والموسيقى، وزارة الثقافة، ع٣٢، أغسطس، ١٩٦٦، ص٤١.

(٣) محمد عبدالله حسين، مسرح محمود دياب.. القضية البناء الفني، مرجع سبق ذكره، ص٣٩

الآخرين، لأن " **الشخص المغترب هو ذاك الذي يفتقد المشاعر الودية الحقيقية نحو المحيطين به وبمجتمعه، فهو في حالة انسلاخ ويعيش العزلة والانعزال ويشعر بالعجز عن التلاؤم، وبل والإخفاق في التكيف والشعور باللامبالاة وعدم الولاء والانتماء، بل ويشعر بالافتقاد لمعنى الحياة ومغزاها**" (١)

أما في مسرحية **المخططين** فنجد الصمود المعنوي من خلال كفر الأخ بمبادئه بسبب الحاشية، حيث "**يفضح الأخ من حوله، كافرًا بمبادئه، واصفًا إياه بأنها خدعة كبرى عاشها الناس تأليها للبطل المعبود – أسهمت الحاشية من المخططين في ترسيخ هذا المفهوم – فأصبحت مأساة في نظر الأخ ولا بد من إزاحة الستار عن تلك المبادئ التي كفر بها بعد إيمانه العميق بها في البداية فلابد من التراجع عنها، ولكن هذا التراجع غير مستحب لدى أفراد الحاشية بعد أن حققوا مكاسب شخصية من وراء هذه الأفكار، أبسطها التألق والنجومية في مواقعهم**".(٢)

حتى إن البحث عن السعادة الحقيقة هو صمود في حد ذاته، وثورة الأخ على المبادئ القديمة وتمسك الحاشية به، فيقول:

"**الأخ: ... مؤسسة السعادة الحقيقية، بس مش الناس، ليكم أنتو.**

واضح جدًا إنكم سعدا ومبسوطين وموزعين مناطق النفوذ وكل شيء رائع وجميل في نظركم.... حدش منكم سأل نفسه... هل السعادة الحقيقية اتحققت؟ هل الناس سعدا فعلًا؟ دي عندكم مش مشكلة، إنما عندي أنا هي المشكلة.....لازم نغير الأبيض والأسود، لازم نغيره بثورة ولازم نثور على الأبيض والأسود لازم"(٣). وكانت هذه الثورة صعبة على حاشية المخططين، ولا يملك الأخ مواجهة المخططين، فيقرر النزول إلى الناس بنفسه.

إن إدريس يحاول أن يكشف عن الأسباب التي قادت إلى النكسة، ويحاول إصلاحها من خلال الأخ الرمز، حيث "**يقرر الأخ النزول الى الناس، فيجدهم يرددون مبادئه القديمة عن ظهر قلب... فيعود مرة أخرى ليعلن رأيه في التخطيط ويعترف بخطته القديمة، لكن الحاشية كان نفوذها لدى الناس أقوى، وسيطرتهم على عقولهم أكثر، فيضيع صوت الأخ وسط أصوات الحاشية وتنتهي المسرحية بموقف يدل على استمرارية الانتظار... انتظار الأخ ... انتظار الحاشية ... وانتظار الشعب، وينتهي**

(١) لطيفة إبراهيم خضر، التقوى وقهر الاغتراب، القاهرة، عالم الكتب، د. ط، ٢٠١١م، ص٣٧

(٢) محمد عبدالله حسين، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام ١٩٧٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٤٨٨.

(٣) يوسف إدريس، المخططين، مؤسسة هنداوي، د. ط، ٢٠١٧م، ص٥٨– ٥٩.

الموقف على صورة كبيرة للأخ مضاءة بالكشافات وجماعة المخططين يتجهون نحوها في ضوء خافت يتطلعون إليها، يرددون كلمات التمجيد والتفخيم للصورة تاركين الأخ على كرسيه في الظلام بينما تسدل الستار... (أنت معجزة العصر وكل عصر... زعيمنا وقائدنا... ومعلمنا ..... ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ..... وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين)" (١)

ومن الأعمال التي واجهت فكر الأزمة والهزيمة بالصمود كانت مسرحية (**المسامير**) التي كتبها سعد الدين وهبة عقب هزيمة ١٩٦٧م بعد الهزيمة، هذه المسرحية التي كانت من أهم مسرحيات التعامل مع الأزمة والتحلي بالصمود، لذلك قال عنها **محمود أمين العالم** إن هذه المسرحية لها طابع تطهيري حين ذكر ذلك في المقدمة فقال: "**مسرحية المسامير تطهير بالمعنى الأرسطالي الخاص، تطهير لنا جميعًا، ففيها نبض الفجيعة التي تفجر في النفس كل الانفعالات الحادة**" (٢)

والمسرحية في مجملها تؤكد على أنها عبارة عن دفعة نفسية وشحنة قوت من صمود المواطنين في مواجهة الأزمة والنكسة.

وهذه المسرحية تعد خطة محكمة للصمود على مستوييه المادي والمعنوي، حيث إن أغلب مشاهد المسرحية عبارة عن نقاش بين الشخصيات الرئيسية التي يصورها النص على طريقة الملاحم الشعبية، وذلك من خلال البطل (عبد الله الفلاح)، الذي يحاول أن ينظم الأهالي لمواجهة الإنجليز وذلك نوع من الصمود وآلية من آلياته، وليس عبد الله وحده وإنما (فاطمة) كذلك أنموذج للبطلة الصامدة.

والمسامير نص سياسي حماسي حتى إنك ترى (سبعاوي) عبيط القرية سياسيًا مفوهًا وإن لم يقصد ذلك في مقابل (زيدان بك)، فالظلم يستشعره الضعفاء حتى يصيروا أقوياء صامدين رافضين:

"**عبد الله: أرضنا اتزرعت مسامير يا رجالة. مسامير إذا مشينا بنمشي على المسامير، وإذا كلنا بناكل مسامير. وإذا خدنا نفسنا المسامير واقفة في حلق كل واحد منا تخنقه وتموته.. يا رجالة إيدينا في إيدين بعض نقلع المسامير من الأرض وترجع تخضر، نسكت الرصاص علشان الحمام يرجع أبراجه واليمام يرجع لعشه. أيدينا في ايدين بعض**" (٣)

(١) محمد عبدالله حسين، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام ١٩٧٣م، مرجع سبق ذكره، ص ٤٩٠.
(٢) سعد الدين وهبة، المسامير، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، المقدمة.
(٣) سعد الدين وهبة، المسامير، ص٢٥.

فهذا البطل شخص إيجابي أما الشخصية التجنبية هي التي يتجنب أضرارها نشاطات العمل أو النشاطات المدرسية والفعاليات والمهن التي تضمن اتصالاً مع الآخرين " **يتصرفون بتحفظ وتكون لديهم صعوبة في الحديث عن أنفسهم، ويحتفظون بمشاعرهم الحميمة لأنفسهم خشية تعرضهم للافتضاح أو السخرية أو العار**" (١).

أما الشخصية التسلطية هو نوع آخر من الشخصية تتميز بسمات، من بينها: السلوك المحافظ، الشك، الميل إلى الاستهزاء، الرغبة في القوة أو السيطرة، والاهتمام بالجنس... إلخ.

ونجد الصمود ظاهرًا حيث يكشف عن أيديولوجيات الشخوص في التعامل مع الأزمة:

"**سبعاوي: يعنى جابوا عليها واطيها.... الحريقة كلت دار سمعين ودار أبو الفتوح ودار عوضين والناحية دى كلها.... والبهايم خدوها الانجليز ....وحتى الصراخ ... كمان... سرقوا كل حاجة سرقوا الكفن بتاع الولية نرجس اللى قاعدة طول العمر تحوش لحد ماجبته ... وسرقوا النحاس اللى كانت حتخش بيه مسعده .... وسرقوا مهر سليمان ... والمواشى اللى ما سرقوهاش قتلوها بالرصاص ... وحسنية....**

سالم : حسنية بنت الجارحي....

سبعاوي: هي بعينها..

سالم: حصل لها ايه؟

سبعاوي: كبس عليها الانجليزي انما ايه ؟... قتلته بالقبقاب وقتلها زميله.

عبد الصمد: براوة عليها ... عليها رحمة الله

سالم: وفاطمة عاملة ايه؟ زعلانه على عبد الله ...

سبعاوي: وأنا كنت دخلت جواها ... شفتها زعلانة ولا مش زعلانة انما اللى أنا شايفه انها بميت راجل....كانت بتطفي الحريقة بايديها والعيال اللى مالهوش أهل لمتهم في دارها ورايحة تطيب ده وتأكل ده .... والنبي ولا ميت راجل وتقول" (٢)

فهذا الصمود لم يجعله الكاتب حكرًا على الرجل وحده، وإنما جعل المرأة فيه كما الرجل، لم تمنعها ريفيتها ولا جهلها بأن تستشعر الرفض وتقابله بالصمود.

(١) قاسم حسين صالح، الشخصية بين التنظير والقياس، صنعاء: مكتبة الجيل الجديد، ١٩٩٧، ص٣٢.

(٢) سعد الدين وهبة، المسامير، ١٢٦– ١٢٧.

نتائج الدراسة:

إن أنماط الانكسار والصمود في المسرح المصري في الفترة الزمنية عينة الدراسة، حملت رؤى فكرية عميقة لطبيعة الواقع المصري آنذاك، لما تضمنته من أحداث مهمة أثرت بشكل لافت للنظر في بنية المجتمع المصري حيث (انكسار ٦٧ وانتصار ٧٣).

إن كُتاب الدراما قد وقفوا على الواقع المصري وجسدوا أحداثه وصراعاته بكافة أشكاله، لذلك جاءت المسرحيات موحية بانشطار الذات المصرية على نفسها، بسبب عوامل عدة أهمها التفاوت الطبقي.

إن النماذج المختارة أكدت على أن المسرح السياسي المصري في هذه الفترة قد انصب مضمونه على توظيف هذه الثنائية من حيث الكشف عن مواطن الصمود ماديًا ومعنويًا، وكذلك مواطن الانكسار.

المصادر والمراجع:

المدونات:

١) سعد الدين وهبة، المسامير، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

٢) نعمان عاشور، بلاد بره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، ١٩٧٦م.

٣) محمود دياب، الهلافيت، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٦م.

٤) محمود دياب، الزوبعة، دار الثقافة العربية للطباعة، د. ط، د. ت.

٥) يوسف إدريس، المخططين، مؤسسة هنداوي، د. ط، ٢٠١٧م.

المراجع:

١) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، طهران، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

٢) أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ١٩٨٢م.

٣) خيري شلبي، فرقة البحيرة المسرحية.. الزوبعة، القاهرة، مجلة المسرح، مسرح الحكيم، مؤسسة فنون المسرح والموسيقى، وزارة الثقافة، ع٣٢، أغسطس، ١٩٦٦م.

٤) ريتشارد لازروس، الشخصية، ترجمة: سيد غنيم، ومحمد عثمان نجاتي، القاهرة، دار الشروق، د.ط، ١٩٨٩م.

٥) قاسم حسين صالح، الشخصية بين التنظير والقياس، صنعاء: مكتبة الجيل الجديد، ١٩٩٧.

٦) لطيفة إبراهيم خضر، التقوى وقهر الاغتراب، القاهرة، عالم الكتب، د. ط، ٢٠١١م.

٧) ماري الياس، حنان قصاب حسين، المعجم المسرحي مناهج ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ٢٠٠٦م.

٨) محمد عبد الله حسين، مسرح محمود دياب .. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط٢، ٢٠٠٤.

٩) محمد عبدالله حسين، ظاهرة الانتظار في المسرح النثري في مصر حتى عام ١٩٧٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٠م.

١٠) محمد محمد البادي، العلاقات العامة والمسؤولية الاجتماعية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، ١٩٨٠م.

١١) نبراس هشام عبد العباس، فيد عباس كاظم، التحولات النفسية لشخصية البطل في النص المسرحي التعبيري، كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، العدد ٤٢، ٢٠١٩م.

١٢) يوسف ميخائيل أسعد، الشخصية القوية، دار غريب للطباعة، د. ط، ١٩٧٣م.