الصراع الدرامي وتطور الشخصية التراثية
في مسرح عبدالعزيز حمودة

الباحثة/ شاهندة مجدي عبد الوهاب فرج بدبوي
إشراف
الأستاذ الدكتور/ محمد عبدالله حسين

الملخص باللغة العربية:

إن استلهام الكاتب (عبد العزيز حمودة) للتاريخ أضفى على أعماله المسرحية خصوصية فريدة؛ إذ إنه لم يقف على فترة زمنية بعينها؛ بل اختار من الأزمنة ما يصب في قالبه المسرحي، وأن استلهام التراث التاريخي لديه، لم يكن صدفة أو اعتباطًا؛ بل كان بوعي تام، فهو يرى مشابهة اليوم بالبارحة، ومشابهة الاثنين بغدٍ، كما أن ملمح التراث التاريخي ظهر جليًّا في مسرحه، فقد تجلت الشخصية التراثية في **شخصية الحاكم** الذي أراد التعمير ظاهرًا، وخانته نفسه بالحلم باطنًا، **والشخصية الراضخة** التي تتمثل في أعوان الحاكم، الذين يوافقون على الفساد، رغم معرفتهم به؛ و**الشخصية الأبية** التي ترفض الظلم أيًّا كان نوعه.

وقد نوع الكاتب في شكول الصراع بين الساكن والواثب والصاعد والدائري في أعماله المسرحية، وقد أسهم هذا التنوع في ظهور ملامح الشخصيات التراثية وتحولاتها، ففي مسرحية (الناس في طيبة) بدأ الكاتب مسرحيته بصراع باهت وراكد بين (الكاهن الأعظم وإيزيس)؛ ولكن سرعان ما انتقل به إلى صراع صاعد من خلال شخصية (أوزوريس) الحاضر/الغائب في ذلك الصراع، فهو نقطة التحول المهمة في تطور الصراع، وأيضًا في مسرحية (المقاول) حيث بدأ الصراع في المسرحية راكدًا، وبدا ذلك من خلال الفضاء التخيلي، ثم حدث له التحول مع ظهور شخصية (أحمد)، واستمر هذا الصراع إلى آخر المسرحية متوهجًا حتى أنهاه الكاتب عبر تأكيد شخصية (أحمد) على ضرورة التمسك بالأمل والمستقبل، وعدم التفكير في الماضي، وما آلت إليه الأوضاع.

ومن الشخصيات التي حدث لها تطور أثناء الصراع الدرامي، شخصية الزوجة في كل من مسرحية (ليلة الكولونيل الأخيرة) ومسرحية (المقاول)، ولعل التشابه بين العملين هو ما دفع البعض إلى القول بأنهما مسرحية واحدة، حيث يوجد تشابه بين شخصية

الأب الذي اعتزل العمل العام وابتعد بأسرته وبين شخصيات الأسرة والأصدقاء القدامى، والاختلاف الطفيف في الأسماء والأحداث، يؤكد على فكرة إلحاح القضية والفكرة الأساسية للنص على الكاتب، فالأب في (ليلة الكولونيل الأخيرة) سياسي مخضرم قرر اعتزال السياسة، وفي مسرحية (المقاول) اقتصادي كبير تحكم في اقتصاد البلاد في فترة ما، ثم قرر التقاعد، وقد أسهم الصراع بأشكاله المختلفة في تحول الشخصية التراثية وتطورها من حالة الركود إلى حالة الحركة والتوتر.

الكلمات المفتاحية: التراث؛ التاريخ؛ المسرح؛ الصراع؛ الشخصية.

Abstract:

The writer (Abdel Aziz Hamouda)'s inspiration from history gave his theatrical works a unique personality. As it did not stop at a specific time period; Rather, he chose the times that would fit into his theatrical form, and drawing inspiration from his historical heritage was not a coincidence or arbitrariness. Rather, it was fully conscious, as he saw the similarity of today to yesterday, and the similarity of the two to tomorrow, and the feature of the historical heritage appeared clearly in his theatre. The heritage character was manifested in the character of the ruler who wanted reconstruction outwardly, but betrayed himself by dreaming inwardly, and the submissive character represented by the ruler's aides. Those who approve of corruption, even though they know about it; The proud character who rejects injustice of any kind.

The writer varied the forms of conflict between the static and the hopping, the rising and the circular in his theatrical works. This diversity contributed to the emergence of the features of the traditional characters and their transformations. In the play (The People of Thebes), the writer began his play with a dull and stagnant conflict between (the High Priest and Isis); But it soon moved into an ascending conflict through the character of Osiris, present/absent in that conflict. He is the important turning point in the development of the conflict, and also in the play (The Contractor), where the conflict in the play began to stagnate, and that appeared through the imaginary space. Then A transformation occurred with the appearance of the character (Ahmed), and this conflict continued until the end of the play, until the writer ended it by emphasizing the character (Ahmed) on the necessity of clinging to hope and the future, and not thinking about the past and the outcome of the situation.

Among the characters that developed during the dramatic conflict is the character of the wife in both the play (The Colonel's Last Night) and the play (The Contractor). Perhaps the similarity between the two works is what led some to say that they are one play, as there is a similarity between the character of the father who retired from public work. He distanced himself from his family and from family figures and old friends, and the slight difference in names and events emphasizes the idea of the urgency of the issue and the basic idea of the text for the writer. The father in

(The Colonel's Last Night) is a veteran politician who decided to retire from politics, and in the play (The Contractor) he is a major economist who controlled the country's economy in For a period of time, he decided to retire, and the struggle with his various bikes contributed to the transformation of the traditional personality and its development from a state of stagnation to a state of movement and tension.

Keywords: heritage; the date; The stage; conflict; Personal.

مقدمة:

إن المتأمل لمسرح (عبد العزيز حمودة) يتلمس خصوصية الرؤية تجاه واقعه المعيش؛ ربما لأنه عاصر فترات مصيرية في التاريخ المصري أثرت بشكل ملحوظ على شخصيته، وبالتالي على اختيار شخوص مسرحياته، التي حملت طابعًا تراثيًّا رمزيًّا، فلقد رأى مصر من الداخل والخارج، تربى وعاش بين أهلها وشوارعها وميادينها، رأى الحرب والسلم، عاش خارجها؛ ليراها قطعة متكاملة بكل ما فيها، وبما أن فن المسرح مرآة للواقع، تعكس صورة المجتمع، وما يدور فيه من أحداث وصراعات، فإن الصراع الدرامي هو انعكاس حقيقي للصراع في حياة الإنسان على عمومها، ويختلف الصراع الدرامي عن الصراع العادي في كونه نابع من الفعل الدرامي، يتحدد وجوده –غالبًا– من بداية النص المسرحي ثم يبدأ في التطور حتى يصل إلى الذروة.

وقد اختارت الباحثة عنواناً لبحثها الذي جاء في **(الصراع الدرامي وتطور الشخصية التراثية في مسرح عبدالعزيز حمودة)**؛ لتقف على الدور الذي يلعبه الصراع الدرامي بتشكلاته المختلفة في الكشف عن ملامح الشخصية التراثية وما تحمله من ترميز يعري الواقع السياسي المصري.

وتتجلى **أهمية البحث** من أهمية مسرح حمودة عمومًا، الذي يقف على التراث بأنماطه كافة، الشعبي والديني والتاريخي والأسطوري، ليس ذلك فحسب؛ بل إنه يتمتع بخصوصية فكرية في تناول الواقع السياسي وما آل إليه من تغيرات اجتماعية وفكرية. **والبحث يسعى** إلى رصد تشكلات الصراع الدرامي في الكشف عن ملامح الشخصية التراثية في مسرح عبدالعزيز حمودة.

أما عن **المنهج** المستخدم، فقد استعانة الباحثة **بالمنهج الفني**؛ لأنه من أنسب المناهج النقدية الذي يرصد درجات الصراع ودورها في تتبع الشخصية التراثية داخل العمل المسرحي.

خطة البحث فقد جاء هيكل البحث متمثلًا في الآتي:

مقدمة: تضم موضوع الدراسة وأهميته وأهدافه والمنهج ومحتوى البحث.

تمهيد: يضم مفردات العنوان.

المبحث الأول/ أشكال الصراع الدرامي في مسرح حمودة.

المبحث الثاني/ الصراع الدرامي والشخصية التراثية في مسرح حمودة.

التمهيد:

يعد التراث وسيلة فنية مهمة يستخدمها الكاتب في أعماله الأدبية، ويلجأ إليه في عرض قضايا مهمة يريد تركيز الضوء عليها، وتوضيحها في صورة غير مباشرة للقارئ، فهو يستعين به ويشكله ويعيد ترتيبه وهيكلته من جديد من أجل الوصول للهدف الذي يرنو إليه؛ لذلك يلحظ أن الكتَّاب معظمهم يلجأون إلى التراث في كتاباتهم ويستعينوا بكلِّ آلياته في أعمالهم الأدبية.

وبما أن الصراع هو أحد أهم مكونات الفن المسرحي؛ بل يجعله بعض منظري المسرح "**أهم عنصر يتحتم على الكاتب المسرحي أن يستخدمه حين يؤلف المسرحية**"(١) فإنه ليس من الغريب أن يرتبط الصراع في نشأته بالشخصيات المسرحية؛ بل وبكل مكونات العمل المسرحي، فضمان نجاح العمل يتوقف على توظيف المؤلف للصراع الدرامي في كل منظر أو جملة مسرحية، إذ إنه "**لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يتحمل في الواقع وجود منظر أو حديث أو عبارة لا تساعد بصورة مباشرة في تطوير العقدة المسرحية وخلق التوتر، وبناء الشخصية والجو الملائم**"(٢).

ويوصف الصراع بكونه ذا نزعة دراميَّة إذا توافرت له الشروط التي يضعها مؤلف النص؛ ومنها كثافة الأحداث، وتوازن طرفي الصراع، وانتقاء الشخصيَّات التي تحمل الحدث، فيختار المؤلف "**لمسرحيَّاته من الشخصيَّات من يمكن أن يحملوا هذه المعاني، لأنَّ مصيرهم قد رَسَمَ لهم أن يكونوا طرفًا في هذا الصراع الأزلي بين الخير والشر في المجتمع الإنساني**"(٣)، فيتضح ارتباط الصراع في نشأته بالشخصيات في العمل المسرحي، ويُعرف الصراع في معجم المصطلحات الأدبية بأنه: "**التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة**"(٤)، فشخصيات العمل المسرحي هي الوعاء الحامل للصراع الدرامي من بداية العمل حتى نهايته.

والملاحظ في أعمال الكاتب **(عبدالعزيز حمودة)** أن شخصيات أعماله ذات الطابع التراثي، كان لابد لها من أن تحمل مقومات الصراع الدرامي وأشكاله المختلفة؛ وفيما يلي سنتعرض لأشكال الصراع التي وظفها الكاتب في مسرحياته، ومدى تأثير تلك الصراعات الدرامية في الشخصية التُراثية.

---

(١) المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مكتبة الأسرة، سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م، ص: ١٦.

(٢) المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص١٧.

(٣) فن المسرحية، عبدالقادر القط، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص٢٠٢.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٨٤م، ص٤٠٣.

المبحث الأول/ أشكال الصراع الدرامي:

من أشكال الصراع الدرامي الذي عمد إليه الكاتب في مسرحية **(الرهائن) الصراع الساكن**، وليس المقصود بالصراع الساكن هو عدم وجود صراع، ذلك " **لأنَّه لا يوجد شيء في هذا الوجود يكون ساكنًا سكونًا مطلقًا، والشيء الميت الذي لا أثر للحياة فيه، هو شيء ممتلئ بالحركة التي لا تستطيع العين المجردة أن تراها... إلا أنها حركة يبلغ من بطئها أن يخيل إلينا أنها هي السكون بعينه**"[(١)] ففي تلك المسرحية يُلحظ منذ بداية العمل صراع ساكن ملحوظ بين شخصية جيزيل التي حمّلها الكاتب مقومات الشخصية التراثية المثالية، وبين بعض الشخصيات الأخرى، مثل: شخصية فصيح وشخصية سارة.

جيزيل: (في أسى): ألم يكن هناك حل آخر؟

فالح: حل آخر.. مثل ماذا يا جيزيل؟

جيزيل: لا اعرف.. لكن لابد من ان هناك حل آخر.

سارة: ما هذا الهراء.. هل تظنينا نلعب؟

جيزيل: (محتدة): ماذا تقصدين؟

الساعاتي: تقصد انك تأخرت يا جيزيل.

سارة: بعد التخطيط والسهر والانتظار، تتحدثين الآن عن حل آخر.

جيزيل: أليس من حقي أن أرجع عن رأيي..؟[(٢)]"

فقد اتَّسم الصراع الخارجي في الحوار السابق بالهدوء الذي يقيد دراميَّة النَّصّ من خلال بطء سير الأحداث للأمام، مع غموض تام لدى المتلقي وعدم معرفته بأسباب ذلك الاجتماع، ولا أهدافه، ونتج الصراع الساكن من كثرة الجمل الحوارية بين جيزيل وبقية الشخصيات في الصفحات الأولى من النص المسرحي، على الرُّغم من اختلاف وجهة النظر بينها وبينهم.

واستخدام الكاتب لهذا النوع من الصراع يناسب افتتاحية مسرحيته، فهو يوضح من خلالها التيمة الأساسية التي دار حولها العمل، والقضيَّة المعالجة لها، وفق مقدمة منطقَية، فـ (جيزيل/الشخصية التراثية/مصر) في مواجهة مع الآخرين (الشخصيات السلبية)، فهو يمهد لهذا الصراع منذ بداية العمل، ويستمر حتى يصل إلى ذروته في مشهد محاكمة (جيزيل) في نهاية المسرحية.

(١) فن كتابة المسرحية، لايوس أيجري، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٢٢٠.

(٢) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (١)، مسرحية (الرهائن)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص ١١٢، ١١٣.

أما الشكل الثاني من أشكال الصراع الدرامي وهو ما يُسمى **بالصراع الواثب**، فيتضح من تسميته بأنه يعتمد على القفز، فهو "**صراع لا يسير بصورة تسلسليَّة طبيعيَّة؛ بل يثبت ويقفز متحديًّا الحقيقة والواقع المعقول**"(١)، ويمكن أن نتلمس ذلك الصراع في مسرحية (الظاهر بيبرس)، حيث تعرضت الشخصية التراثية "عثمان" – والتي يحملها الكاتب صفات أبناء البلد بكل ما يخصهم من امتيازات أخلاقية – إلى شكل من أشكال الصراع الواثب:

ست الناس: (في قمة غضبها): عارفه ايه يا أسطى عثمان .. ؟

عثمان: ما انت عارفه اللي أنا عارفه .. لكن ولا يهمك .. أنا موش حاجوز كلام الناس . أنا حاجاوزك انت .. واذا كنت جارية عندهم فأنت حتبقي ملكة عندي ..

ست الناس: (تقف فجأة): اخرس .. الظاهر انت موش عارف انت بتكلم مين !! ولا أنا ايه وانت ايه .. ؟!

عثمان: (في دهشة): ست الناس .. انت ..

ست الناس: انت .. انت حتة ولد .. من أهل البلد وأنا من المماليك .. !

عثمان: (مأخوذًا، لنفسه تقريبا): وأنا اللي كنت فاكر .. ! (صمت) .

ست الناس: كنت فاكر ايه؟ انك بتتنازل وتطلب ايدى .. انك بتضحى بكل حاجة علشان حتتجوز وصيفة في قصر الوزير شاهين .. انت موش عارف..

عثمان: (يقاطعها): عارف .. عارف .. ان الجواز ممنوع بين المصريين والمماليك ..

ست الناس: (مصححة): بين المماليك والمصريين ..

عثمان: (مستمرًا): لكن أنا الأسطى عثمان .. أنا حليف السلطان .. أنا .. انت عارفه أنا أبقى مين .. وأقدر أقنع السلطان وأغير القانون ده (صمت) المهم دلوقت توافقي .. ..

ست الناس: (في اعتداد): لسه الأوان ماجاش ..

عثمان: (في استعطاف): لكن انت كنت موافقة من شوية!!

ست الناس: غيرت رأيي .. (صمت) لغاية ما تتغير انت ..

(١) فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٤٢.

عثمان: أتغير أنا .. !! ازاي؟

ست الناس: انت صحيح حليف السلطان .. ويمكن يقدر يعمل لك استثناء .. ويغير القانون علشانك لكن ده موش كفاية بالنسبة لي..

عثمان: امال ايه اللي يكفيك يا ست الناس ؟ عايزاني أعمل ايه..؟

ست الناس: لما تتغير انت من جوه . لما تقتنع ان أنا فعلا با تنازل بجوازى منك.."[1]

فعندما يُعرب "عثمان" عن رغبته بالزواج من "ست الناس" المملوكة في قصر الوزير، يتفاجأ بصدها ورفضها وتعاليها عليه، رغم أن الكاتب أسرد الكثير من الصفحات لتلك العلاقة الغرامية بينهما، فالمبرر الدرامي لذلك الصراع يكمن في الطريقة التي قدم بها "عثمان" عرض الزواج من "ست الناس"، حيث شعرت بأنه يمُن عليها بالزواج منها فانتصرت لجنسها المملوكي، وأصرت على أفضلية المماليك على أبناء البلد، فنشأ ذلك الصراع بشكل فجائي بين طرفين من المفترض عدم وجود صراع بينهما.

والشكل الثالث من أشكال الصراع الدرامي وهو **(الصراع الصاعد)** فيُقصد به ذلك الصراع المنطقي المتدرج، الذي يكشف عن ملامح الشخصية الدرامية، فيبرر تصرفاتها من منظور درامي؛ كما أنه المسئول عن تطور الشخصيات ونموها؛ ويتضح ذلك من تعريفه بكونه "**الصراع الذي يضمن للكاتب نمو الشخصيات وتطور الموضوع**"[2]، وقد ينظر إليه البعض على أنه الصراع المعاكس للصراع الواثب؛ إلا أن الصراع الصاعد يمثل المقوم المنطقي لتطور الشخصيات في العمل المسرحي.

ويمكن رصد ملامح الصراع الصاعد في مسرحية الناس في طيبة، وذلك عبر الوقوف على التطور الملاحظ في شخصيات العمل (أوزوريس، ست) وما يدور بينهما من صراع فكري يتطور حتى يصل إلى ذروته في مشهد مقتل أوزوريس:

ست: آه لو تعرفين كم احب أخى أوزوريس .. (في حب وحنان صادقين) حينما كنا اطفالا صفارا كنت دائما الجأ اليه في ملماتي الصغيرة .. وحينما كنت افعل ما يغضب أبانا الملك كان لا يتردد في تحمل الذنب عنى ، وعنك ، وعنا جميعا .

نفتيس: فيم القتل اذن؟

(١) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مسرحية الظاهر بيبرس، ١٩٨٩م، ص٥٧، ٥٨.

(٢) فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص٤٥٨.

ست: (مستمرا في ذكرياته ، يضحك لثوان) اذكر اننا كنا في المعيد ذات يوم، وفى أثناء الصلاة تسللت خلف الكاهن الاعظم (تزيد ضحكته وعلقت في ثوبه ذيلا .. (يضحك) نعم ، ذيل طويل من ورق البردى .. وحينما اكتشف الكاهن ذلك هاج وماج ، وهدد وتوعد .. يومها قبعت في الصالة الكبيرة ترتعد فرائصي خوفا من عقاب ابي الملك ... لكن أوزوريس تقدم وتحمل الذنب عنى .. نعم .. اعترف زورا بأنه صاحب الفعلة الشنعاء .. وتحمل العقاب عني

نفتيس: فيمَ القتل إذن؟

ست: (منفجرًا) ليتحمل ذنب طيبة واهلها ، نعم لابد أن يتحمل ذنوبنا جميعا اذا كان من حقنا أن نؤمل في ميلاد جديد ، (صمت ، ثم في نغمة توسل) ألا ترين يا نفتيس؟ (تنظر في عينيه بثبات فيشيح بوجهه بعيدا عنها) لا تنظري إلى هكذا .. بل انظري حولك .. انظري إلى طيبة وشعبها .. انظري إلى السدود وقد تهاوت .. إلى الأرض السمراء وقد تشققت وجدبت .. إلى الخزانة الخالية والبطون الخاوية إلى شوارع طيبة الجميلة وقد تحولت الى خرائب .. إلى الناس وقد تحولوا الى تجار يشترون ويبيعون كل شيء حتى الضمائر .. إلى النهر العظيم وقد جفت مياهه لسنوات وسنوات ...[(١)]

فيُلحظ من الحوار السابق أن الصراع الصاعد بين ست وأوزوريس، قد بدأ كصراع غير مباشر، حيث يعرض الكاتب لوجهة نظر (ست) في حكم أوزوريس على لسانه، وفي حواره مع زوجته نفتيس، ووجهة النظر هذه سُرعان ما تتطور، وتتطور معها شخصية (ست) حتى يتخذ قراره الأخير بقتل أوزوريس، وتخليص البلاد من مساوئ حكمه الفردي، أما شخصية أوزوريس الحاكم، فتمتلك نظرية مختلفة في الحكم، ويمثل ذلك الصراع الصاعد بينهما لُب العمل المسرحي كله، حيث يعرض كل منهما لوجهة نظره ونظريته في الحكم:

أوزوريس: (في موقف الدفاع تماما) لكنني لم أكن أبدا طاغية ىا ست ...كنت دائما أقرب اليهم مما يتصورون، وإذا كانت ايزيس قد قهرتهم فلماذا لا يأتون إلىَّ الآن ؟

(١) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (١)، الناس في طيبة، ٣١.

ست: لم أكن أتوقع منك أن تفهم وقلت لك أن الامر ليس قهر ايزيس لهم طوال عشر سنوات .. لكن المشكلة أن أحدًا لم يرفع صوته محتجًا طوال غيبتك .. لم يقل رجل واحد في طيبه لا . . لأنك تركتهم مقهورين بالفعل وحينما رحلت عنا كان الناس قد فقدوا القدرة على التفكير... كانوا موتى بالفعل .. أما لو علمتهم..

أوزوريس: (واقفا في هدوء) وهذا ما تريد أنت أن تفعله الآن..

ست: (في هدوء) نعم، سوف أحاول أن أعلمهم أن الإنسان لا يكون يا أوزوريس ، بل يصبح ما يريد هو..(يقترب أوزوريس من وسط المسرح ،تبدأ الاضاءة في الاظلام تدريجيا باستثناء وسط المسرح حيث تبقى بقعة ضوء واسعة يقف داخلها كل من أوزوريس وست، يتحرك الآخرون خارج دائرة الضوء كالأشباح).[1]

ومن خلال الحوار السابق يتضح أن المسرحية تسير وفق حركية الصراع الصاعد الذي يتولد من الصراعات الداخلية بين (أوزوريس) و(ست)؛ إذ إن العامل المشترك بينهما في الغالب هو (الصراع على الحكم)، وهكذا يتوتر الصراع، وينطلق ويصل إلى تأزمه ودرجة حدته.

ومن ذلك الصراع، الصراع الظاهر المتمثل في صراع (ست) مع (إيزيس، الكاهن الأعظم)، وصراعه المضمر مع (أوزوريس)؛ لكونه الحاكم الحقيقي لطيبة، وأستطيع أن أقول إنه صراع فكري، فكل منهما له رؤيته الخاصة في الحكم، فـ (أوزوريس) صاحب رؤية معنوية يهدف إلى حماية البلاد من القحط على عكس (ست)، الذي يملك رؤية مغايرة تهدف إلى تمكين الشعب من حرية المشاركة في البناء وحرية الرأي، والصراع الموازي لذلك هو الصراع الخفي المشتمل على صراع الأمم العربية مع بعضها بعضا، الذي يؤدي ذلك إلى تفرقهم وتشتتهم وانهيارهم، وهذان الصراعان يسيران وفق انطلاق الصراع الصاعد إلى الأمام.

أما الشكل الرابع من أشكال الصراع الدرامي فهو **الصراع المرهص** ويُعرف بأنه "**الصراع الذي يشف عن نفسه ويشعر الجمهور بقرب نشوبه**"[2] ويتضح ذلك الصراع من خلال إلقاء الضوء على الصراع الدائر بين شخصية (فوزي) وأولاده في مسرحية

(١) الناس في طيبة، مصدر سبق ذكره، ٤٠، ٤١،

(٢) فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص٤٥٨.

(ليلة الكولونيل الأخيرة) حينما يبدأ الأولاد (أحمد) و(فؤاد) في مناقشة أبيهما في مسألة ترك العمل السياسي، فتظهر ملامح الصراع المرهص المنتظر حدوثه بينهما وبينه:

أحمد: (ينظر الى فوزى في تحدي) اقنعنا..

فوزي: انت بتبصلي كده ليه ...؟

أحمد: (نفس النظرة) يا بابا ...

فوزي: (أكثر عصبية) في إيه غلط..... ؟

أحمد: أنا.....

فوزي: (ذروة) بتتهمني بإيه ... ؟ (صمت حرج)

فؤاد: اقنعنا يا بابا..

فوزي: (وقد هدأ قليلًا) أقنعكم بإيه....؟

أحمد: اقنعنا بأننا نسيب السياسة وحنسبها...

فوزي: (متهربا، صائحا): أنا قلت مفيش ....

فؤاد: خلاص يا بابا ... المنع ما بقاش ينفع ... احنا تخطينا المرحلة دي...[1]

يُستنتج من الحوار السابق أن ثمة صراع سيحدث بين فوزي من جهة، وأحمد وفؤاد من جهة أخرى؛ نظرًا لما يُقدم عليه أحمد وأخيه فؤاد من أعمال سياسية كان الأب (فوزي) قد حذرهما من القيام بها، وهو صراع داخلي بين رغبة الأب في الابتعاد عن السياسة ورغبة الأبناء في المشاركة والفاعلية في القرار السياسي، فالأب رمز للجيل الأكبر، والذي قرر أن يبتعد بنفسه وعائلته عن السياسة وينكمش على نفسه بعيدًا عن الحياة العامة، أما الأبناء فيمثلان رمزًا للشباب من الجيل الصاعد بما يملكه من رغبة جامحة في التغيير، فالطرفان يحملان سمات التناقض والتضاد من خلال الأبعاد والتصادمات بينهما.

وآخر شكل من أشكال الصراع الدرامي هو **الصراع الدائري**، وقد أخذ هذا الشكل ملمحًا مميزًا وحيزًا كبيرًا في أعمال الكاتب؛ لأنه صراع يتعلق بحقيقة الوجود البشري واستمرارية الحياة، يؤكد على أن القضايا كلها تترابط فيما بينها، وتدور الأسئلة الكبرى في الحياة في حلقات دائرية، فيقوم الكاتب من خلال ذلك الملمح بمشاركة المتلقي في الحدث المسرحي، عن طريق ترك الأسئلة مطروحة في عقله دون إجابة.

(١) الأعمال الكاملة لعبد العزيز حمودة (١)، ليلة الكولونيل الأخيرة، ٢٣٠.

ففي مسرحية الرهائن مثلت شخصية (جيزيل) دور الراوي المتفاعل مع الجمهور بشكل مباشر، حتى يطرح تلك الأسئلة الوجودية من خلالها ويشارك بها المتلقي:

جيزيل: صحيح خطواتنا تعثرت من أول ليلة.... لكن ده الثمن اللي لازم ندفعه... بكرة ييجي غيرنا.. وغيرنا .. عشرات... ومئات.... لغاية ما يتحقق الخلاص ... لغاية ما ييجي منقذ ينجح في تخليص الجزيرة..[1]

فذلك الصراع الدائري يمثل صراع النضال الثوري لتحرير (الجزيرة/مصر) من آثار الحكم الاستبدادي، ذلك الصراع الذي يعتمد على بطولات الشعب تجاه الحكام، والتي لا يمكن رصد بدايتها، ولا توقع نهايتها، فهو نضال مستمر، ينجح حيناً ويتعثر حيناً؛ لكنه لا ينتهي، وبذلك الصراع يشارك الكاتب المتلقي بجوارحه ووجدانه في القضية المطروحة.

المبحث الثاني/ الصراع الدرامي وتطور الشخصية التراثية في مسرح حمودة:

ففي مسرحية (الناس في طيبة) بدأ الكاتب مسرحيته بصراع باهت وراكد بين (الكاهن الأعظم وإيزيس) مع عرض للشخصيات؛ ولكن سرعان ما انتقل به إلى صراع صاعد من خلال شخصية (أوزوريس) الحاضر/الغائب في ذلك الصراع الدرامي، فهو نقطة التحول الأهم في تطور الصراع.

وأيضًا في مسرحية (المقاول)، حيث بدأ الصراع في المسرحية ثابتًا من خلال الفضاء التخيلي ثم حدث التحول مع ظهور شخصية (أحمد) واستمر هذا الصراع إلى آخر المسرحية متوهجًا حتى أنهاه الكاتب عبر تأكيد شخصية أحمد على ضرورة التمسك بالأمل والمستقبل وعدم التفكير في الماضي وما آلت إليه الأوضاع.

ومن الشخصيات التي حدث لها تطور أثناء الصراع الدرامي شخصية الزوجة في كل من مسرحية (ليلة الكولونيل الأخيرة) ومسرحية (المقاول)، ولعل التشابه بين العملين هو ما يدفع البعض إلى القول بكونهما المسرحية نفسها، حيث يوجد تشابه بين شخصية الأب الذي اعتزل العمل العام وابتعد بأسرته وبين شخصيات الأسرة والأصدقاء القدامى، وحتى على مستوى الأحداث، فمثلا في كلتا المسرحيتين نجد الطائرة الخارقة للصوت التي تدمر الأبراج الزجاجية كحدث مهم في العملين، ولربما كان إلحاح الفكرة على الكاتب هو ما دفعه إلى عرضها بطرق مختلفة.

الاختلاف الطفيف في الأسماء والأحداث يؤكد على فكرة إلحاح القضية والفكرة الأساسية للنص على الكاتب، فالأب في (ليلة الكولونيل الأخيرة) سياسي مخضرم قرر

(١) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (١)، الرهائن، ١٣٧.

اعتزال السياسة، وفي مسرحية (المقاول) اقتصادي كبير تحكم في اقتصاد البلاد في فترة ما ثم قرر التقاعد.

وشخصية الزوجة (زكية) في مسرحية (ليلة الكولونيل الأخيرة) تمثل الزوجة الوفية المساندة لزوجها في السراء والضراء، فظلت بجوار زوجها تسانده وتؤيده حتى بعدما قرر اعتزال العمل العام وأصيب بالشلل وأصبح قعيد للكرسي المتحرك، ثم تتفاعل بقية الشخصيات في العمل ويتطور الصراع وتتكشف أسرار الماضي البعيد، فيحدث تطور ملحوظ في شخصية (زكية) ويحدث لها ما يعرف بالانتقال "**التحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف**"[1] فتتحول (زكية) من شخصية راكدة إلى شخصية متفاعلة مع الحدث، بفضل الصراع القائم بين الشخصيات والرؤى المختلفة:

زكية: (تستمر متجاهلة ملحوظته): كنت فاهمة انا بأضحى عشان جوزى واقفه جنبه في محنته .. كنت فاهمه اني مثال الزوجة النبيلة ، زي ما بيقولوا في الروايات وبعدين افتح عيني بعد عشرين سنة الاقى الكرسي مجرد وهم... كذبة كبيرة ... عكاز زي ما بيقول ابنك ....

فوزي: (محاولة اخيرة للعنف): أنا أمنعك..

زكية: تمنعني من ايه ... تمنعني انى ابكي على عشرين سنة ضاعوا من عمرى .. من غير معنى ....

فوزي: (توسل مرة أخرى) يا زكية احنا كنا الاثنين سوى..

زكية: (وبسرعة) ابدا ... ابدا ... انت كنت قاعد في كرسيك وبالليل بتناملوحدك .. تعرف ايه عنى ... عن ليالي والقوم في سرير فاضي ووش فاضي .. تعرف ايه عن ملمس الجلد تحس بيه وهو بيكرمش يوم بعد يوم .... عن شباب وهو بيروح ليلة بعد ليلة من بين ايديك ... تعرف ايه عن البكا من جوه من غير دموع ... (صمت) وكنت صابره .. (صمت) فاهمة اني بأضحى في ليالي كنت بحط الروب على كتافي واخرج في البلكونة علشان ما صحيش بنتك .. آه لو تعرف ليالي الشتا شكلها ايه قبل الفجر ... كنت افكر واسرح كنت المس جسمي واحس بالتجاعيد تحت عنيا ... والترهل وهو بيزحف على كل حته في جسمي واتحسر ... كانت الدمعة تنزل ..... امسحها واقول يابنت نصيبك

(١) فن كتابة المسرحية، مرجع سابق، ص١٦.

كده... جوزك في محنه لازم تقفى جنبه ... (صمت) حتى الاحـــلام ... كنت بأحرم نفسى منها ... ايوه ...كنت بـــأقول يـــا بنـــت لا .... لازم وعيك يتحكم حتى في احلامك .. وكنـــت راضـــية علـــشانك و بعـــدين النهادرة ... لليلة دي اكتشفت ان كل ده كان من غير معنى .. تضحية سخيفة عشان راجل .... (ثم صائحة) ليه ... ؟ ليه ...!

فوزي: انا عارف انك اتعذبت كثير...[1]

فيظهر مدى تأثر الشخصية في تحولها بذلك الصراع الدرامي العام في العمل وهو ما حدث مع شخصية (عفاف) في مسرحية المقاول، حيث أحـــدث الـــصراع القـــائم بـــين الشخصيات أمامها التأثير نفسه الذي أحدثه مع شخصية (زكيـــة) فـــي (ليلـــة الكولونيـــل الأخيرة) فراحت تعبر عن تفاعلها مع الأحداث في مونولوج درامـــي مـــشابه لمونولـــوج (زكية):

عفاف: يا ناس حرام عليكم انتم عارفين انتم بتقولوا ايه .. !!

فؤاد: لا يا ست عفاف .. انت لا .. يمكن أنت الوحيدة اللي ما بتمثلش ...

عفاف: يمكن .. ؟! طب ازاي .. ! وبأمارة ايه .. ؟ بأمارة أجمل عشر ســـنين من عمرى ضيعتهم منتظرة انه يخف ويقـــف علـــى رجليـــه .. !! والا بأمارة ليالي البرد الطويلة في سرير فاضي ورجلـــين متلجـــة ... والا بأمارة الجلد الطري وأنا ببص له وهو بيتكرمش يوم بعد يوم لغاية مـــا كرهت أبص في المراية .. !! والا بأمارة أيام التكفير عن ذنوب عمرى ما ارتكبتها ... ولا عمرى ما عرفت مين اللي ارتكبها ... !! وجـــايين انتم النهاردا ...

عزيز: آسف يا عفاف .. لكن هى دى الحقيقة .. زي ما قالها أحمد بالضبط..[2]

إن ذلك التطور الملحوظ في شخصية الزوجة في العملـــين لا يمكـــن تبريـــره إلا بالصراع الدرامي الدافع لذلك التطور، فمصدر الصراع هو رغبة الزوجة في تأدية دورهـــا كزوجة وأم مثالية، ثم اكتشافها لمدى الخداع الذي عاشت فيه فالرغبة هي مصدر الـــصراع والمحرك للانتقال غيابًا وحضورًا، فالرغبة من محددات الشخصية الواقعية.

(١) ليلة الكولونيل الأخيرة، مصدر سبق ذكره، ٢٧٦، ٢٧٧.

(٢) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (٢)، المقاول، ٢١١.

وثمة تشابه بين موقف الزوجتين في المسرحيتين السابقتين وموقف (جيزيل) في مسرحية (الرهائن)، فعلى الرغم من اختلاف مسرحية الرهائن شكلًا ومضمونا عن مسرحيتي (ليلة الكولونيل الأخيرة) ومسرحية (المقاول)، غير أن الكاتب استخدم الصراع الدرامي في تطور الشخصية النسائية في مسرحية (الرهائن) بالطريقة نفسها، حيث يُطرح التساؤل اسلكبير على لسان (جيزيل) ماذا يمكن أن يحدث للحب في ظل الانتظار؟

جيزيل: أرجوك.. أنا لم آت الليلة لأتناقش في الأحلام.. إنني أتحدث عن مستقبلي أنا.. نعم مستقبلنا نحن الاثنين.. وليس مستقبل الجزيرة.

فالح: لكن مستقبلنا هو مستقبل الـــ....

جيزيل: مستقبل الجزيرة.. أليس كذلك؟

فالح: (ببعض الحزم) نعم.. نعم يا جيزيل.. لهذا يجب أن ننتظر حتى نُربي أولادنا في أرض نظيفة وهواء نظيف..

جيزيل: إن الأرض نظيفة بمن يعيشون عليها.. والهواء نظيف بمن يستنشقونه.. وليس بمجرد حاكم.. (صمت) في بعض الأحيان أقول لنفسي إنني كنت مخطئه حينما.. (تتوقف)..

فالح: حينما ماذا يا جيزيل؟ .. أكملي.. (صمت) حينما قبلتِ الزواج مني..؟

جيزيل: حينما رفضت فصيح..

فالح: (في ذروة الغضب) فصيح هذا حيوان.. (ثم يهدأ) أقصد أن فصيح لم يحبك في يوم من الأيام.. إن ما ترينه في عينيه مجرد.. (يتردد) رغبة.. شهوة.. والحب لا يمكن أن يكون رغبة.. مجرد رغبة حيوانية..

جيزيل: (بهدوء) ربما.. ربما يكون هذا أفضل من الحب بعد أن يموت.. (تتحرك ناحية الباب).. ومن يدري.. ماذا يمكن أن يحدث للحب في ظل الانتظار؟ .. تصبح على خير..[1]

فيُستخلص من الحوار السابق أن شخصية (جيزيل) تطورت في ظل الصراع الدائر ونظرت إلى المستقبل وكيف يمكن للحب أن يعتريه التغير في ظل الانتظار، فإن كان ما حرك الشخصية النسائية في مسرحيتي (ليلة الكولونيل الأخيرة) و (المقاول) هو

(١) الرهائن، مصدر سابق، ١٢٥، ١٢٦.

الصراع الكاشف للماضي وما به من أسرار، فما حرك الشخصية النسائية (جيزيل) ودفعها إلى النمو والتطور هو الصراع الدرامي الكاشف للمستقبل المؤرق التي تقدم عليه الجزيرة.

كما أن الصراع في مسرحية (الظاهر بيبرس) أدى إلى الحاجة لخلق شخصيات ثورية يدفعها الصراع إلى اليقظة ويؤجج فيها الشعور بالواقع والتعايش معه، مثل شخصية (عثمان) أحد أبناء البلد (مصر المحروسة) الذي تدفعه الأحداث والصراع بما قدمه للظاهر بيبرس من مساندة ودعم لكي يتعشم في أن يلبي السلطان رغبته ويزوجه من (ست الناس) وهي واحدة من نساء المماليك في قصر الوزير، وكان الظاهر بيبرس كان قد نهى عن زواج المماليك بأبناء البلد من المصريين، إلا أن رغبة (عثمان) هيأت له أن السلطان لن يرفض له طلبا، ربما كان ذلك شيء من السذاجة، ولكن كانت تدفعه الرغبة التي أقامها الصراع الدائر في العمل، ثم يحدث التطور الكبير في الشخصية عندما ترفضه (ست الناس) أمام السلطان في مشهد مهين ومخذِ له، تتحول بعده الشخصية تماما:

عثمان: حتوافق ىا مولانا .. احنا متفقين على الجواز من زمان ..
(يندفع الوزير وهو يدفع أمامه ست الناس شبه محجبة وراء خمار شفاف يكشف أكثر مما يحجب)

الوزير: اتفضل يا مولانا.. اسألها بنفسك.

عثمان: مولانا السلطان أنا خايف الوزير شاهين يكون خوفها في السكة والا ضغط عليها..

بيبرس: حنشوف دلوقت يا أسطى عثمان .... (موجها الحديث لست الناس) أيوه.. يا ست الناس.. ما تخافيش يا بنتي.. اذا كان الوزير ضغط عليك والا حاجة فأوعدك... ووعد السلطان دين.. أني أنفذ لك طلباتك.. (صمت) ودلوقت.. انت موافقة على الجواز من الأسطى عثمان..؟

ست الناس: مولانا السلطان وعد... ووعده..

بيبرس: (مكملا): دين... هيه.... موافقة على جوازك من الأسطى عثمان؟
(صمت متوتر)

ست الناس: (بهدوء شديد ونبرات قوية واضحة): لا... موش موافقة..
(يتنهد الوزير في راحة وكأنما أزيح عن كاهله عبء ثقيل، بينما يبتسم السلطان في ثقة من كان يعرف الاجابة مقدما، أما عثمان فيكاد يجن).

عثمان: ست الناس.. انت بتقولي ايه..؟!

ست الناس: (تخاطب السلطان وتتجاهل عثمان): بأقول أنا موش موافقة على الجواز من الأسطى عثمان ابن الحبلى يا مولانا.. أظن كلامي واضح..!!

عثمان: انت اتجننت..!! طيب وحبنا..؟

ست الناس: مولاي السلطان يأمر بحاجة تانية..؟

بيبرس: لأ يا ست الناس.. اتفضلي انت..[1]

تلك الصدمة التي تعرض لها (عثمان) حولته إلى شخصية ثائرة مدركة للواقع الذي تعيش فيه وأزالت عنه ما كان يظنه من صداقة بين المماليك والمصريين ويظهر ذلك في المونولوج بينه وبين نفسه:

عثمان: (يحادث نفسه): يعنى حميدة كان عندها حق .. !! كان عندها حق طول الوقت.. من عشر سنين وهى بتقول ان الجوازة دي مستحيلة وانها محتاجة لمعجزة.. (صمت) يمكن أنا كنت منتظر المعجزة.. فاهم اني ممكن أحققها.. لو فتحت القلعة أبوابها الضخمة على حوارى الحسينية.. (صمت) كنت أعمى.. كنت الأعمى الوحيد.. كانت حميدة مفتحة.. كل ولاد البلد مفتحين.. شايفين... أنا بس اللي موش عارف... الأصعب من ده كله.. أنهم كمان كانوا عارفين: السلطان .. والمماليك.. حتى ست الناس الجارية البسيطة كانت عارفة.. .. وأنا بس اللي كنت أعمى..

(صمت لفترة ثم في حزم وبداية لحظة جنون) لكن لا.. اذا كانوا فاهمين فوق في القلعة انهم قدروا يضحكوا على، يبقوا غلطانين .. أنا لسه زي مانا .. باصباعي يقف ورايا أولاد الحسينية.. وفتوات طولون .. أنا ما انتهيتش .. أنا ما انتهيتش...[2]

تلك اليقظة وذلك التحول في شخصية (عثمان) كان وراءها الصراع الرئيس الدائر بين المماليك والمصريين، وبين المماليك وأعدائهم، وبين الشخصيات في العمل، والصراع المواز له في داخل شخصية عثمان بين رغبته في صداقة السلطان، وصداقته بأبناء البلد من المصريين، ذلك الصراع الذي أنهته (ست الناس) برفضها له دون ضغط عليها، حيث يتضح أن السلطان كان يعرف أنها سترفضه دون إجبار، لأنها من المماليك

(١) الظاهر بيبرس، مصدر سابق، ٩٣، ٩٤، ٩٥.

(٢) الظاهر بيبرس، مصدر سابق، ١١٥، ١١٦.

وسترفض الزواج من رجل مصري، وكان ذلك الرفض بمثابة البداية الحقيقية ليقظة وتطور الشخصية في العمل وتم ذلك من خلال الصراع الدرامي.

النتائج:

١) نوع الكاتب في شكول الصراع بين الساكن والواثب والصاعد والدائري في أعماله المسرحية، وقد أسهم هذا التنوع في ظهور ملامح الشخصيات التراثية وتحولاتها، ففي مسرحية (الناس في طيبة) بدأ الكاتب مسرحيته بصراع باهت وراكد بين (الكاهن الأعظم وإيزيس)؛ ولكن سرعان ما انتقل به إلى صراع صاعد من خلال شخصية (أوزوريس) الحاضر/الغائب في ذلك الصراع، فهو نقطة التحول المهمة في تطور الصراع، وأيضًا في مسرحية (المقاول) حيث بدأ الصراع في المسرحية راكدًا، وبدا ذلك من خلال الفضاء التخيلي، ثم حدث له التحول مع ظهور شخصية (أحمد)، واستمر هذا الصراع إلى آخر المسرحية متوهجًا حتى أنهاه الكاتب عبر تأكيد شخصية (أحمد) على ضرورة التمسك بالأمل والمستقبل، وعدم التفكير في الماضي، وما آلت إليه الأوضاع.

٢) أسهم الصراع بأشكاله المختلفة في مسرح عبد العزيز حمودة بتحول الشخصية التراثية وتطورها من حالة الركود إلى حالة الحركة والتوتر.

المصادر والمراجع:

المصادر:

١) الأعمال الكاملة لعبد العزيز حمودة (١):

- مسرحية (الرهائن)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
- مسرحية (الناس في طيبة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
- مسرحية (ليلة الكولونيل الأخيرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

٢) الأعمال الكاملة لعبدالعزيز حمودة (٢):

- مسرحية (الظاهر بيبرس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- مسرحية (المقاول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

المراجع العربية:

١) فن المسرحية، عبدالقادر القط، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.

٢) فن كتابة المسرحية، لايوس أيجري، ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية.

٣) المرشد إلى فن المسرح (الدراما)، لويس فارجاس، ترجمة: أحمد سلامة محمد، مكتبة الأسرة، سلسلة الفنون، ٢٠٠٥م.