التحايل والقضايا السياسية في المسرح العربي الحديث في مصر من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٧٣ دراسة في نماذج مختارة

الباحث/ صلاح الدين مزمل محمد عابدين
إشراف
الأستاذ الدكتور/ محمد عبدالله حسين

الملخص باللغة العربية:

كشف التحايل بوصفه ظاهرة في الدراما المصرية عن عدة قضايا سياسية أثرت بشكل ملحوظ على البيئة المصرية وبالتالي على كُتاب المسرح، وقد استخدم كُتاب تلك الدراما التحايل بوصفه قناعاً يطرح من خلاله أفكاره وآراؤه دون الاحتكاك المباشر مع السلطة؛ وعليه تبنى المسرح السياسي رسالة سياسية قبل تبنيه الأساليب الفنية، أي أنه استقى من رسالته السياسية الأساليب الفنية التي تخدم هدفه لتوصيل رسالته .

واستطاع كُتاب الدراما في أعمالهم المسرحية تجسيد الواقع المصري وقضاياه السياسية بداية من ثورة ١٩٥٢، والتي قضت على النظام الاقطاعي، وتدعيم النظام الاشتراكي واسترداد حقوق الفلاح المصري، مرورًا بنكسة ١٩٦٧ وتحقيق انتصار أكتوبر١٩٧٣، وخلال تلك الفترة الزمنية عبر الكاتب عن قناعاته الفكرية تجاه هذا الواقع إيجابًا وسلبًا، كما أنه أفرز عدة قضايا فرعية مرتبطة ارتباطًا عضويًا بالقضية السياسية ككل، وهذا الأمر أضاف للمتلقي أفكارًا معرفية جديدة.

وأضحى التحايل عند كُتاب الدراما المصرية ركيزة أساسية في التعبير عن هموم الوطن، وتقديم صورة مفصلة عن السلطة باستراتيجياتها المختلفة، كما أنه أظهر علاقة الشعب بتلك السلطة، وطبيعة العلاقة بينهما بين القبول والرفض والاستسلام والثورية، وإن ظهور ملمح التحايل والمراوغة عند كتاب الدراما خلال الحقبة الزمنية جاء نتيجة عدة قضايا وظروف سياسية، أفرزتها الصراعات الطبقية خلال تلك الفترة بالإضافة إلي مظاهر القمع من المستعمر.

الكلمات المفتاحية: التحايل؛ المراوغة ، الدراما؛ القضية؛ السياسة.

Summary:

The phenomenon of deception in Egyptian drama revealed several political issues that significantly affected the Egyptian environment and consequently the playwrights. The writers of this drama used deception as a mask through which they presented their ideas and opinions without direct contact with the authorities. Accordingly, political theater adopted a political message before adopting artistic methods, meaning that it derived from its political message the artistic methods that serve its goal to convey its message.

In their theatrical works, drama writers were able to embody the Egyptian reality and its political issues, starting with the ١٩٥٢ revolution, which eliminated the feudal system, supported the socialist system, and restored the rights of the Egyptian peasant, through the ١٩٦٧ setback and the achievement of the October ١٩٧٣ victory. During that period of time, the writer expressed his intellectual convictions towards this reality, both positively and negatively.

He also produced several sub-issues that were organically linked to the political issue as a whole, and this matter added new cognitive ideas to the recipient. For Egyptian drama writers, deception has become a fundamental pillar in expressing the concerns of the nation and presenting a detailed picture of the authority with its various strategies.

It also showed the relationship of the people with that authority and the nature of the relationship between them between acceptance, rejection, surrender and revolution. The emergence of the feature of deception and evasion among drama writers during the time period came as a result of several political issues and circumstances, which resulted from class conflicts during that period in addition to the manifestations of oppression by the colonizer.

Keywords: Deception; Deception; Drama; Issue; Politics

مقدمـــة:

لاشك أن العلاقة بين فروع الأدب عامة والواقع قوية، وبالتالي تأتي علاقة الدراما المسرحية بالمجتمع أقوى تأثيرًا وتأثرًا؛ وذلك لأن المسرح محاكٍ للحياة، وراصد لحركتها الواقعية، ومجسد لنبضاتها، وفن المسرح لصيق بحياة الأفراد وقضاياهم: العامة والخاصة؛ ومن ثمَّ فإن قضايا وعناصر بناء الدراما المسرحية تتأثران ببعض الظواهر السياسية السائدة في الحياة: الإيجابية والسلبية معاً.

ومن هذه الظواهر التي سادت بقوة في الفنون الأدبية ظاهرة التحايل؛ والتي جاءت نتيجة لأسباب سياسية في الغالب؛ لذلك استخدم كُتَّاب الدراما المسرحية التحايل بوصفه مسايرة فنيًا، وكاشفا عن طبيعة الواقع المصري السياسي والتي غدت في كثير من سياقاتها بمقاصد إيجابية، وأهداف إصلاحية، فقد لا يكون التحايل على الغير هو المأرب الفعلي والمقصد الحقيقي للمتحايل؛ فكثيرًا ما ينقاد المتحايل إلى هذه الظاهرة ليس بدافع العوز والحاجة فقط، أو للسعي إلى الثراء الشخصي بطرقٍ مشروعة بعدما يوقع ضحيته فريسة في شرك المراوغة والتحايل ؛ وانما يأتي التحايل لديه في كثيرٍ من الأحيان تمرًدا على الواقع، ونقدًا لبعض الظروف والصور السلبية في المجتمع.

وقد جاء البحث معنونًا بـ **(التحايل والقضايا السياسية في المسرح العربي الحديث في مصر من عام ١٩٥٢ إلى عام ١٩٧٣ دراسة في نماذج مختارة)**، وقد **اخترت ذلك العنوان لعدة أسباب،** منها: التعرف بالواقع المصري السياسي وما طرأ عليه من متغيرات سياسية أثرت بشكل ملحوظ على كُتاب الدراما المصرية، والكشف عن تجارب كُتاب دراما المسرح وطرائق توظيفهم لأسلوب التحايل ومدى ملاءمته للواقع المصري آنذاك، بالإضافة إلي معرفة صور التحايل في الكتابة المسرحية.

أما عن **أهداف البحث،** فقد سعى البحث إلى رصد صور التحايل والمراوغة في الكتابة الدرامية وما به من توظيف مقنع يعبر عن رؤية الكاتب لواقع السياسي آنذاك، والكشف عن الظروف والقضايا السياسية المتوارية والمضمرة في بنية الكتابة الدرامية، والتعرف على التحولات السياسية التي أحدثتها ثورة ١٩٥٢م التي كان لها أثر كبير على طبيعة أعمال كُتاب المسرح المصري.

ومن الدراسات السابقة التي تناولت ظاهرة "التحايل" وهي إحدى مفردات البحث الحالي، مثل دراسة:

١- علي الراعي: شخصية المتحايل والمراوغ في المقامة والحكاية والرواية والمسرحي.

٢- كتاب الهلال، عدد(٢١٤) دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣- مقال إليكتروني بعنوان: من هو علي جناح التبريزي ومن هو قفة – دراسات أدبية_blog-post ،٢٠١١/٠٢ blogerhala.blogspot.com ..٩٢١٩.

أما عن المنهج الذي اعتمد عليه الباحث **المنهج الوصفي التحليلي،** وذلك لتحليل النماذج التطبيقية من النصوص الدرامية التي اشتملت على ظاهرة (التحايل) مستعيناً بآليات وتقنيات الدراما التي تكشف عن جماليات التشكيل على مستوى الموضوع والبناء ، كذلك تحليل السياقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المصاحبة لظاهرة التحايل موضوع البحث.

أما عن خطة الدراسة، جاءت خطة الدراسة على النحو الآتي:

- **مقدمة** تضمنت على موضوع الدراسة وأسباب الاختيار وأهداف الدراسة بجانب المنهج المتبع للدراسة وخطة البحث.
- **أولاً : مفهوم الدراما.**
- **ثانياً : مسرحية (البهلوان) ليوسف إدريس.**
- **ثالثاً : مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس.**
- **رابعاً : مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم.**
- **خامساً : مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم.**
- **ثم** خاتمة وتضم أهم النتائج وثبت بالمصادر والمراجع.

التمهيـــد:

جاء أصل التحايل من " الحَوْلُ " والحيلَةُ ، والاحْتِيـــالُ ، والتَحـــوُّل ، والتحيُّـــلُ : الحَذْقُ وجودةُ والقدرة على التصرف(١)، وقيل: الحيلة تعني الحذق في تدبير الأمور وهـــو تقليب الفكر حتي يهتدي إلى المقصود ، وأصلها الواو ، واحتال طلب الحيلة.

وعرف الرازي في " مختار الصحاح " التحايل بأنه : " الحيلة اسم مـــن الاحتيـــال والتحايل ، وكذا الحيل والحول : يُقال: لا حيل ولا قوة لغة في حول ، وهو أحيل من أكثر حيلة ، وما أحيله لغة في ما أحوله، ويقال: ما له حيلة، ولا محالة ، ولا احتيال، ولا محال بمعني واحد " (٢)، وعرف ابن حجر في قوله : " الحيلة : ما يتوصل بـــه إلـــى مقـــصود بطريق خفي (٣)، وعرف بعضهم بأنه سلوك الطرق الخفية التي يتوصل بها إلى حـــصول غرض لا يتفطن له إلا بنوع من الذكاء والفطنة "(٤).

أما بالنسبة للمسرح السياسي والذي نشأ فور انتهـــاء الحـــرب العالميـــة الأولـــى واهتزاز القواعد المستقرة بالنسبة للمسرح والمؤسسات الثقافية وبدأ التفكيـــر فـــي أشـــكال جديدة أكثر تعبيرًا عن الهزيمة المدمرة، و" **تبنى المسرح السياسي رسالة سياسية قبل أن يتبنى أساليب فنية بمعنى أنه استقى من رسالته السياسية الأساليب الفنية التـــي تخـــدم هدفه لتوصيل رسالته، وكانت هذه الرسالة مباشرة واضحة ترمـــي إلـــى التـــأثير فـــي الجماهير من أجل توعيتها واجتذابها إلى جانب المعركة ضد المجتمع الرأسمالي الطبقـــي والوصول إلى مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام.**"(٥) والمسرح بهذه الرؤية هو أداة فنيـــة ترصد متغيرات المجتمع على المستويات كافة.

---

(١) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (حول)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت ، لبنـــان، ١٤٠٧ هـــ- ١٩٨٧ م، (٣٦٣/٣).

(٢) محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، مادة (حول)، طبعة المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـــ، ص٨٦ .

(٣) ابن حجر العسقلاني ، فتح الباري ،تحقيق : محمد فؤاد عبدالباقي ، دار السلام ، الرياض ، ١٤٢٣ هـــ- ٢٠٠٠م ، (٤٠٨/١٢).

(٤) ابن القيم ، أعلام الموقعين عن رب العالمين ، تحقيق : عبدالرحمن الوكيل ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ، ١٤١٣هـــ ، ١٩٩٣م ، (٣٠٤/٣).

(٥) هو : يوسف إدرس على ، ولد بمحافظة الشرقية عام (١٩٢٧م) ، وتوفي عام (١٩٩١م) ، كاتب قصصي، مسرحي، وروائي مصري ، انظر : المكتبة الوطنيـــة الفرنـــسية ، ٢٠١٥.

– أولاً : مفهوم الدراما :

الدراما كلمة إغريقية قديمة جاء بمعني أنا أفعل وتتكون من فعل له بداية ووسط ونهاية، وتنحصر في أنها نشاط معرفي واع، يتمتع بمزايا الحركة، والتمثيل والفعل الجماعي، وقد يجسد هذا الفعل رؤية خيالية بشكل محسوس.

ومصطلح (الدراما) يشمل النص المسرحي الذي يقوم علي فكرة لماحة، وعرفت بأنه شكل من أشكال الفن الأدبي القائم علي تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل في أحداث قصة وتتسلسل أحداث هذه القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات.

أن الدراما أو الحدث الدرامي، ليس فعلا مسرحيا فنيا فحسب، وإنما هي: " أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلي كلمة دراما علي أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث " (١).

لذلك كان من قدر المسرحِ الإنساني، أن يخلد ويبقى دائما تاريخا حيا لصراعات الإنسان ومآسيه، حتى ولو صيغت أحداثه في إطار كوميدي، وتطبعت شخوصه بطابع الفكاهة، فالكوميديا حيلة فنية واستراتيجية أدبية، تطوي في جيوبها نقدا لاذعا للمجتمع، وغضبا عارما من الاضطهاد وصور الظلم في العصور والمجتمعات المختلفة، وهو ما سيناقشه الباحث في أبواب الدراسة، راصدا دور الدراما المسرحية في نقد الواقع بتناولها ظاهرة من أكثر الظواهر الاجتماعية انتشارا في المجتمعات الإنسانية.

– ثانياً : مسرحية (البهلوان) ليوسف إدريس (٢) (١٩٨٣)

تعد هذه المسرحية واحدة من أشهر أعمال الكاتب يوسف إدريس والتي تحولت إلى عمل فني على خشبة المسرح، ويراها النقاد أنها أفضل أعماله المسرحية.

وهي مسرحية سياسية كوميدية فلسفية تنتمي الى المسرح الذهني، وتصنف على أنها مريرة، خصوصاً أن الأديب الدكتور يوسف إدريس كتبها عام ١٩٨٣ في زمن تعرض فيه للمضايقات، فإذا به يقدم نصاً مسرحياً رائعاً في شجاعته، وعميقاً في مضامينه(٣).

وتدور أحداث المسرحية داخل سيرك كبير يستقبل بهلواناً جديداً لاختباره هو (زعرب) الذي يحقق نجاحاً لافتاً في الامتحان الذي يعقد له، ويقرر ارتداء قناع يغطي ملامح وجهه، ونفهم من شروط الاتفاق أنه لن يخلع قناعه طوال وجوده في السيرك، وفي المقابل يرفض

(١)عادل النادي ، الفنون الدرامية، الطبعة الأولي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١١.

(٢)أحمد العشري ، المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩م ، ص ١٠.

(٣) يوسف إدريس ، مسرحية البهلوان ، ١٩٨٣م ، القاهرة ، ص ٩ .

صاحب السيرك (نظيم بك) أن يراه أحد، وأن البهلوان سيتلقى الأوامر منه من دون أن يتعرف عليه.

وبمرور الأحداث نكتشف أن (زعرب البهلوان) هو نفسه رئيس التحرير المشهور (حسن المهيلمي) الذي يتولى رئاسة تحرير صحيفة (الزمن)، ويشير " يوسف إدريس" إلى أنه اتجه إلى العمل متنكراً كبهلوان ليتوازن في حياته، خصوصاً أنه يعمل في وسط صحفي مليء طوال الوقت بالنفاق والمجاملات.

وتنتقل الأحداث لمكتب (حسن) في الصحيفة، حيث نراه في حالة عبث مع سكرتيرته التي يمليها مقالاً افتتاحياً في مهاجمة روسيا الشيوعية، ثم يتلقى تعليمات جديدة بمهاجمة أميركا الرأسمالية، فيبدل كلمة (روسيا) بـ(أميركا) ويظل المقال هو نفسه ، في إشارة لاستخدام الكذب والنفاق والتلون.

وفي منزله نجد زوجته قلقة من حكاية خروجه كل ليلة على غير عادته، فيقنعها أنه ذاهب إلى الصحيفة لمتابعة الطبعة الثانية، وهو يشكو لها من متاعب منصبه، فترد عليه قائلة:

الزوجة : «مش دي الشغلانة اللي حفيت عشانها»؟ واللي خلتك تمسح جوخ وبلاط لكل حكومة تيجي؟ مش دي اللي خلتك تنافق طوب الأرض علشان توصل لها؟ (١)

ويفاجأ (حسن) بأن منصبه كرئيس تحرير مهدد بالضياع، حيث يتم تغيير رئيس مجلس الإدارة من (المحلاوي بك) إلى (الغرباوي بك) الذي كان (حسن) يهاجمه بعنف وخسة لمصلحة المحلاوي، وحين يخبره زميله (علاء) الصحفي الشريف، يبدي (حسن) على الفور استعداده لخدمة الغرباوي، قائلاً له :

حسن : بقى شوف يا علاء إحنا هنا بنخدم مصر، كده ولا مش كده؟ وأي واحد تختاره مصر نحطه فوق راسنا. (٢)

ويوسط (حسن) زوجته التي ترتبط بعلاقة صداقة مع زوجة (الغرباوي) لتحديد موعد عاجل لزيارته في منزله، ويعتذر له (حسن) عن تهجمه السابق، ويؤكد له أنه كان يفعل ذلك من دون إرادته، وأنه كان يهاجمه بتوجيهات من (المحلاوي)، ويتفق معه على أنه سيكتب سلسلة من الحلقات يهاجم فيها (المحلاوي)، ويكشف للجمهور أنه انخدع فيه، وبعد نشر الحلقة الأولى، يقوم (الغرباوي) بطرده بعدما كشفه للناس، وتأتي المفاجأة في النهاية

(١) يوسف إدريس ، مسرحية البهلوان ، ص ٧٧.
(٢) نفسه ، ص ٨٣

حين يكتشف (حسن) أو (زعرب البهلوان) أن صاحب السيرك لم يكن سوى (المحـــلاوي) رئيسه القديم ، وتنتهي المسرحية بقول (حسن) بعد كشفه على كل ما حدث بقوله: "ما الدنيا إلا سيرك كبير"(١).

وتصور أحداث المسرحية مشكلة رئيس تحرير جريدة (الزمن) فلكـــي يُحـــافظ علـــى كُرسيه ومن شدة حبه لهُ فهو يحيا بالكذب والنفاق والتلون مع تغير رؤساء مجلـــس الإدارة، ولأنّ بداخله جزء يؤرقه ولا يُرضيه عن تصرفاته تلك، فقرر أن يُخرج كل الصراحة التي لديه وكادت تخنقه، دون أن يتعرض للمسائلة ودون أن يفقد كرسي رئيس التحرير، ولـــذلك ذهبَ للسيرك المصري العالمي مرتديًا ماسك مُهرج وعملَ فيه مُهرجًا.

فنقدَ (حسن) كل الشخصيات التي يتملقها، حيثُ لا يستطيع في الحقيقة المواجهـــة وإلا يفقد منصبه وعلاقاته، ولكن خلف القناع يستطيع نقدهم. ولهذا وصلَ لمرحلة التوازن التـــي كان يبحث عنها وأرضى الجزء المنير في نفسه .

وهنا نرى أنّ هذه المسرحية عبارة عن مسرحية سياسية كوميدية فلسفية تنتمـــي إلـــى المسرح الذهني، والتي قدمَ فيها "يوسف إدريس " نصًا مسرحيًا رائعًا في شجاعته وعميقًـــا في مضامينه، وإظهار طرق التحايل والنفاق والرياء للوصول إلى المناصب والتمسك بهـــا بشتي الطرق.

واختار الكاتب مصطلح " البهلوان " ليكون قريباً من المفاهيم المتداولة بين الباحثين في مجال الدراما والمسرح ، وتصنف المسرحية للكاتب ضمن المـــسرح الـــذهني، حيـــث أن الأشخاص ليسوا سوى وسيلة لعرض الأفكار لنستطيع مشاهدتها تتحرك أمام أعيننـــا علـــى منصة المسرح، ويعتبر عقل المؤلف بمثابة ساحة رئيسية للصراع الدرامي، وهذا نوع من أنواع المسرح الذي يتميز بالمباشرة والإلتزام بأسس عقائدية وفكرية ، فنجد فـــي الحـــوار الذي جري بين رئيس التحرير "البهلوان" ومساعده، كان يصرّح أن عمله الصحفيّ كرئيس تحرير هو ليس أكثر من (بهلوان)، حيث أن شخصية البهلوان ترتدي القناع، قناع ارتـــداه الكاتب ليعبر عن رأيه من خلاله عن نوع من الصحف ليس أكثر مـــن (ســـيرك) يـــتحكم لاعبوه في مشاعر الحضور من خلال الكلمات والأفكار، مقابل حركـــات لاعبـــي الـــسرك الخطيرة، هو سيرك فيه مهرجون يملأون وجوههم بطلاء حبر المطبعة، ولاعبون جيـــدون في ضرب السوط في الهواء لإحداث أكبر قدر من الفرقعة، وأسود تزأر ليس في غايـــة أن تعبر عن رأيها وإنما تزأر لأن دورها يتطلب منها ذلك.

(١) نفسه ، ص ١٢٧.

- **ثالثاً : مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس (١٩٦٤) :**

عرضت مسرحية (الفرافير) على خشبة المسرح القومي عام ١٩٦٤ بعد دعوة يوسف إدريس في مقالاته الثلاث إلى مسرح عربي، لذلك يمكن اتخاذها مثالاً تطبيقياً لتلك الدعوة النظرية.والمسرحية مكونة من جزئين .

وتدور أحداث الجزء الأول من المسرحية حول الصراع بين «السيد»، و«الفرفور» ، وأنه لا بُد من وجود الاثنين لتنتظم أمور الحياة، ولكن المشكلة مَنْ يكون السيد ومَنْ يكون الفرفور، وهذا ما أراد أن يطرحه " إدريس " على جمهوره من خلال هذه المسرحية.

وبداية الرواية تتجسد شيئاً فشيئاً فوق خشبة المسرح، يبدأ (السيد) و(الفرفور) في مناقشة تلك القضية الأزلية (إنت سيد ليه.. وأنا فرفور ليه)، ومنذ البداية يتفق الاثنان على عدم ضرورة تحديد اسم كل منهما، إلا أنّهما يختلفان في تحديد مهنة كلٍ منهما، إذ ينبغي للسيد أن يمارس عملاً ما، وفي خضم البحث عن عمل يستعرضان كل المهن والوظائف، فلا يهتديان إلى عملٍ يرتاح له السيد إلا مهنة التُربي[١].

ومن هنا تنسحب السيادة والفرفورية على مهنة (حفار القبور) إذ أن السيد يعمل سيداً، بينما فرفور يحفر القبور، ويحتدم النزاع بينهما فيستنجدان بالمؤلف كاتب الرواية، الذي يظهر غاضباً ومحذراً من أي خروج عن النص، إلا أن البحث عن عمل، وتسخير (فرفور) في خدمة (السيد)، تثير انتباه (فرفور)، وتحثه على طرح السؤال الذي يتضح في الحوار التالي:

فرفور: سيد إنت ياسيدي... اللا قولي ياسيدي،.

السيد: عايز إيه؟

فرفور: اللا إنت سيدي ليه؟[٢]

ويعي (فرفور) الحقيقة، ويحاول أن يتمرد على واقعه، لأنه مؤمن بأنّهما؛ (السيد) و(الفرفور)، وكل (سيد) و(فرفور) هم أبناء آدم فما الذي جعل أحدهم سيداً والآخر فرفوراً ، وكما جعل القدر لكل سيد فرفوراً، ولكل فرفور سيداً، كان لابد لكل منهما من زوجة تعينه على استمرار الحياة، وإنجاب الأولاد، ومع إنجاب الأولاد تكون النواة الأولى في المجتمع.

(١) يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ، المسرح القومي ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ١٩.

(٢) يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ، ص ٢٠.

وتبدأ رحلة البحث عن عمل من أجل كسب العيش، ويعملان معاً بالمهنة التي اختاراها منذ البداية، وتبدأ رحلة البحث عن أموات، ويتّم ذلك عن طريق القتل بالأجر، ونتبين أن هذه المهنة، وهذه المهمة مهمة القتل، تستدعي أن يكون السيد سيداً، والفرفور فرفوراً.

و الجزء الثاني من المسرحية ينفصل (السيد) عن (الفرفور)، ونكتشف بعد لقائهما أن (الفرفور) قد التحق بخدمة أسياد آخرين لا حصر لهم، واللافت للانتباه أن كل سيد قام الفرفور بخدمته كان أسوأ من سابقه؛ إذ تعلم (الفرفور) منهم الوحشية، وآل أمره إلى احتراف شراء أدوات الدمار وراح يطوف ويقول صائحاً :

فرفور:... كل حاجة قديمة للبيع، عظمة قديمة للبيع، أسياد قديمة للبيع، مدافع قديمة للبيع، قنابل ذرية قديمة للبيع... بيكيا... حدش عنده إيدروجينية، مجلات كتب، فلسفة، جرايد قديمة للبيع، روايات، مسارح، مؤلفين قدام للبيع، بيكيا.....[1]

أما (السيد) فتحسنت حالته المادية بعد أن انفصل عن (الفرفور) باعتماده على عمل أولاده، وقد جمع من جهودهم أموالاً لا تحصى، لكنه أضاعه بسبب تبذيره، لذا فهو مضطر إلى العمل مع (فرفور) في حفر القبور.

إن (السيد) يريد لنفسه السيادة ويثقل كاهل (الفرفور) بالعمل، على الرغم من اعتراض (الفرفور) وتمرده، لأنّ " يوسف إدريس " مؤلف المسرحية أراد ذلك، فعندما يستنجد (الفرفور) بالمؤلف لإيقاف المحتوم يتّبين أن المؤلف قد تلاشى، وترك الشخصيات تواجه قدرها بنفسها.

ومع كل المحاولات التي طُرحت للخلاص من التراكمية، لم يجد (السيد) و(الفرفور) حلاً لهذه المعضلة إلا بالوصول إلى العالم الآخر، حيث المساواة والعدل، لكنهما يكتشفان بعد الانتحار أن السيادة والفرفورية قضية أزلية استمرت إلى ما لا نهاية.

وهنا حاول يوسف إدريس في مسرحية (الفرافير) أن يعالج على صعيد المضمون قضية (التبعية والسيادة) عن طريق شخصيتين رئيسيتين هما (السيد) و(الفرفور)، فالإنسان عنده إما أن يكون سيداً أو فرفوراً، وقد يكون سيداً في علاقة ما ويصبح فرفوراً في علاقة أخرى، وهذا ما عبّر عنه فرفور حين قال:

فرفور : سيد ليه. في حاجة اسمها ليه،

(١) المصدر نفسه ، ص ٢١ .

السيد : أنا سيدك وخلاص، كل سيد لازم يبقى سيد وإلا الدنيا تبوظ، والكون يفسد وتحل الفوضى[١]

فالبشرية عنده تعيش في إطار علاقة واحدة، قوامها التابع والمتبوع، السيد والمسود، مهما تعددت أشكال تلك العلاقة أو تنوعت، ويظهر ذلك في حوار بطل المسرحية وهو يقول :

فرفور : وعارفة طول عمرهم عايشنها إزاي؟ فوق بعض، بالطول كده، كل واحد شايل التاني، كل سيد فوقه سيد كل فرفور تحته فرفور.. احنا ٣٦ مليون بني آدم عاملين بالطول كده واحد شايل واحد، وكل واحد عايز يوقّع اللي شايله ويفضل متسمر فوق اللي تحته... مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده؟... مافيش؟...[٢]

وأراد " إدريس " في المسرحية أن يصدم المتفرج بالواقع الذي يعيشه، وذلك عندما قدّم له نفسه على حقيقتها، دون زيفٍ أو مواربة، على أمل أن يسعى المشاهد إلى اكتشاف تلك الحقيقة، ومن ثم يحاول أن يغيّر ذلك الواقع، ويبدله بواقع أسمى وأفضل، فمن قبيل ذلك الحوار الذي دار بين السيد والفرفور، وهما يستعرضان بعض الوظائف والمهن من أجل تشغيل السيد في واحدة منها؛ إذ تمّ توجيه الاتهام إلى كل من يشغل هذه الوظائف أو المهن، وسلطت الأضواء من خلال اللسان اللاذع، على الرأسمالية الوطنية، والفنان، والمؤلف، والمحامي، ووكيل النيابة، والطبيب، والمحاسب، ولاعب الكرة، والمذيع، وشرطي المرور، والشحات الإفرنجي [٣].

ومن هنا يتضح إن " يوسف إدريس " لا يريد أن يقدّم نقداً للمجتمع كأفراد، وإنّما هدفه هو تسليط الضوء، وكشف عيوب السياسة التي اتبعتها الدولة في تطبيق النظم الاشتراكية، ولاسيما أن تطبيقات النظم الاشتراكية في مصر آنذاك قد باءت بالفشل.

ويشير الكاتب إلى مداخلات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والتعبير عنه، بكل قوة وزخم كان واضحاً في الجزء الأول[٤] من هذا العمل المسرحي، وفي الفصل الثاني، حاول إدريس أن يحدّ من هذه المعضلة، ويطرح حلاً يناسب الإنسان في كل زمان ومكان، ذلك بأن يلتزم الناس بمبدأ المساواة، وتحقيق العدالة الاجتماعية.

---

(١) يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ، ص ٢٢

(٢) يوسف إدريس ، نفسه ، ص ٢٣

(٣) يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ، ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٦.

أما عن شخصية (فرفور) قادرة على نقد أوضاع المجتمع والحياة، وهو أكثر الناس جرأة في صراحته ووقاحته، وعنده مقدرة فائقة على السخرية من نفسه ومن الآخرين، لذا فإنّ هذا التميّز جعله يصعد فوق خشبة المسرح، ويقوم بهذا الدور، وهو ابن البيئة العربية المصرية، الذي يصدر في تصرفاته عن السليقة والطبع دون تكلف، أي إنه فرفور في حياته العادية... وفرفور حين يقوم بهذا الدور.

ويعلن " يوسف إدريس " أن (فرفور) هو ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان، فقديماً وقبل أن يعي الناس حقيقة التمثيل وُجِدَ (فرفور)، وانفرد في الحلبة، ليعبّر عن وجهة نظر جديدة وأصيلة وغريبة، لبث السعادة والحماس والضحك في قلوب المتفرجين، ولهذا كان لا يجرؤ على الوقوف وسط الجموع المحتشدة، إلا فرفوراً حقيقي يتحدث ويضحك ويهرج بالسليقة، ولا يفتعل، إذ هو في حياته أيضاً فرفور[١]

ونخلص من ذلك إلى القول إن "يوسف إدريس" طرح مفهوماً جديداً للمسرح، من خلال تمرده على قالب المسرح الغربي، والتزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمداً على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج في وحدة عضوية، من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم.

واتسمت المسرحية بالبنية الثنائية التي برزت بصورة بينة في عدة مستويات، منها مستوي الشخصيات والمستوي اللوني ومستوي البنية الجسدية مما يدعم ثمة المسرحية المنصبة علي السلطة وتماسكها الخطابي عبر التعاون بين الشكل واللون والنوع والعدد، كما استعملت المسرحية أسلوب المفارقة لغوياً في الإسقاط، مما ساهم في إحداث التفاعل بين سياق المسرحية الداخلي والخارجي ذي الأبعاد التاريخية والواقعية، فالإسقاط هو إشارة إلي الواقع سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو دينياً .

كما تظهر في المسرحية لغة الأمر والتهديد من قبل الكاتب في الدوال اللغوية من قبيل أفعال الأمر والتحذير مثل (سامع، فاهم ، إياك) فهذه دوال آمرة تتخللها لهجة التهديد، بالإضافة إلي اللغة الجافة الموجعة إلي (فرفور) دون النظر إليه، حيث تأتي الأوامر له في سياق ضمير الغائب علي الرغم من وجوده في الحدث.

(١) نفسه، ص ٤٣.

- رابعاً: مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم[١] (١٩٥٦):

تدور أحداث مسرحية «الصفقة» بفصولها الثلاثة في قرية صغيرة من قري القطر المصري على قطعة أرض أرادت إحدى الشركات أن تبيعها، فجمع أهل القرية التي تقع فيها تلك القطعة المال اللازم لشرائها وتوزيعها بينهم، وبينما هم يُعدون العدة لاستكمال الصفقة وإجراءاتها وإذا بهم يسمعون عن وصول إقطاعي الناحية «حامد بك أبو راجية» إلى محطة القرية، فيتسلط عليهم الوهم فورًا بأن هذا الإقطاعي قد حضر ليعاين الأرض قبل أن يذهب إلى الشركة ويستحوذ عليها، وذلك بالرغم من أن هذا الإقطاعي لم يكن له أي علم بهذه الصفقة ولا تفكير في شرائها، وإنما قد أتى لبعض شئونه الخاصة، ويتضح ذلك من خلال الحوار بين (سعدواي) نيابة عن أهل البلد و(حامد بك) كالتالي :

سعداوي : (موجهاً كلامه لحامد بك) ، عندنا كلمة بسيطة يا سعادة البك .. أقولها بالنيابة عن أهل البلد ... [٢]

حامد بك : تفضل ... تفضل ..

شنودة : هامساً .. عيب يا جماعة .. انتظروا بعد ما يشرب القهوة .. هاتوا القهوة أولاً .. وقدموا القهوة ! ...

عوضين : (صائحاً فيمن حوله) قهوة يا ولد...

سعداوي : من هنا لحين حضور القهوة نكون قلنا الكلمتين .. اسمع يا سعادة البك ... صلي على النبي ! .. [٣]

حامد بك : اللهم صلي عليه ..

سعداوي : تصدق بالله ؟.. الكفر كله عارف سبب تشريفكم الناحية ..

حامد بك : عارف سبب تشريفي ؟! ..

عوضين : عندنا خبر بكل شيء يا سعاد البك.

حامد بك : (في دهشة) عندكم خبر ؟

سعداوي : من ساعة وصولك المحطة ..

حامد بك : لابد واحد من بلدكم قابلنا في السكة وعرف الحكاية ..

عوضين : حصل

---

(١) هو : توفيق إسماعيل الحكيم ، ولد بالإسكندرية عام (١٨٩٧م) ، وتوفي عام (١٩٨٧م) ، كاتب وأديب مصري، من رواد الرواية والكتابة المسرحية العربية ، انظر : سامي خشبة ، مفكرون من مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ٤٩.

(٢) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، مسرح الأزبكية ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٦٣

(٣) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، ص ٦٤ .

حامد بك : المسألة سليمة بحمد الله .. ربنا قدر ولطف .. وأنتم أهل شهامة .. كلفتم خاطركم وطلعتم المحطة بحفاوة عديمة النظير .. ربنا يقدرني واكافئكم وأرد لكم بعض الجميل .

ويتشاور الفلاحون في الطريقة التي يتخلصون بها من منافسة هذا الطاغية، ويعلن أحدهم استعداده لقتله، ولكنهم لا يأخذون بهذا الرأي خوفاً على حياتهم، وينتهي بهم الأمر إلى جمع مبلغ من المال ليقدِّموه للإقطاعي الطاغية فدية لصفقة الأرض، ولكن الإقطاعي يتظاهر أول الأمر بالتعفف وعزة النفس والاستعلاء، وذلك ما يتضح من الحوار التالي :

سعداوي: تشريفك الناحية سببه معروف... وكل مقصودنا أنك ما تخيب أملنا وتقبل منا ما قدرنا عليه ربنا .. (وضيع في جيب حامد بك ورقة بمائة جنيه)

حامد بك : (في دهشة يخرج من جيبه الورقة المالية ويتأملها " الصفقة ").. فلوس ...

سعداوي : والله ما تجعل بينا أي تكليف .. المسألة بسيطة من أولها لآخرها..

حامد بك : (ناظراً في الورقة المالية) .. ورقة بمائة جنيه .. أنت مجنون يا رجل أنت ؟ ! .. خد فلوسك ... (١)

ولكنه لا يكاد يعلم بوجود الصفقة وبسبب تقديم المال إليه حتى يكشر لهم عن نابه ويأبى التسليم لهم بالصفقة حتى بعد أن زادوا له في الفدية ، وساومهم في أعز ما يملكون وهو عرضهم، فيطلب الفتاة القروية الجميلة (مبروكة) التي لمحها بين أهل القرية، بحجة استخدامها خادمة لابنه الصغير، وهنا يجتمع أهل القرية ويتشاورون في هذه الفدية الجديدة الفادحة، وبخاصة أن مبروكة كانت مخطوبة لمحروس أحد شبان القرية، وذلك من خلال الحوار التالي :

سعداوي : اسمع يا عوضين.. البك طالب بنتك مبروكة تسافر معه مصر.

عوضين : (مفاجأ) تسافر معه مصر ؟!

سعداوي : بصفتها داده للبك الصغير..

عوضين : (كالمفجوع) حصل في عقلك شيء يا سعداوي ؟ مبروكة مخطوبة لابنك محروس (٢).

وتكتشف (مبروكة) حقيقة (حامد بك) وأنه نصب على أهل البلد وذلك في الحوار التالي :

---

(١) نفسه ، ص ٦٦.

(٢) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، ص ٩٧.

مبروكة : ضحك على الكفر كله .. نصب على الكفر كله؟

عوضين : نصب على الكفر ؟!

مبروكة : يوم حضوره البلد كنا كلنا فاهمين أنه حضر لأجل الأرض.. لأجل الصفقة ..لا .. أبداً .. أبداً .. أبداً .

الجميع : (في دهشة وقلق) ابداً ؟!

مبروكة : أبداً .. لا كان في دماغه حكاية أرض .. ولا في باله مسألة صفقة .. ولا كان عنده علم بشيء من أصلع ..

الجميع : عجايب ..

مبروكة : والكفر كله بسلامته حط في جيبه الفلوس ، من غير لزوم وخرج هو من البلد يضحك علينا ..

ولكن قوة الشعب وإيجابيته واستيقاظ وعيه لا تلبث أن تظهر في شخصية الفتاة(مبروكة) التي تقرر الذهاب مع الإقطاعي إلى قصره وهي واثقة من نفسها ومن قدرتها على أن ترد كيد الطاغية في نحره، وأن تشغله عن الصفقة مدة اليومين اللازمين لإنجاز إجراءاتها، وكان لها ما أرادت، فإنها لم تكد تستقر بقصر الإقطاعي حتى تظاهرت بأنها مصابة بمرض الكوليرا الذي يُعتبر القيء من أهم أعراضه، ويظهر ذلك من خلال الحوار التالي :

مبروكة : بعد العشا..رحت مدخلة ايدي في حلقي لاجل استفرغ.. واستفرغت كل ما في جوفي.. قالوا لي: مالك ؟؟ قلت لهم : قبل حضوري كنت في عزبة جنبنا فيها اشتباه كوليره .. ولابد يكون عندي كوليره [1]..

ويركز " توفيق الحكيم " في مسرحيته على شخصية (مبروكة) التي استطاعت استخدام حيلتها في اصطناع المرض وأنها مصابة بمرض الكوليرا لأبعاد (حامد بك) عنها وفرحتها الجمة في نجاح حيلتها ، وهو ما صوره " توفيق الحكيم " في الحوار التالي :

مبروكة : (في فرح وانتصار) سليمة والحمد لله ... وأسألوا محروس .

محروس : (مبروكة) عملت فيه عملة تساوي ألف جنيه ...!

الجميع : (في دهشة) عملت فيه عملة ؟!

محروس : عملة جامدة ! ..

الجميع : (بلهفة) قل لنا .. قل لنا ..

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، ص ١٣٢

محروس : أنا سافرت من هنا وأقول لكم الحق، كان في نيتي الشر .. لكن ربنـــا ســـلم! .. أول ما وصلت مصر سألت عن بيته دلوني ! .. رحت هناك لقيت الدنيا قايمة قاعـــدة ... والبوليس ضارب الحصار على البيت ..

سعداوي : البوليس ؟ !

عوضين : (في ارتياع) مبروكة !!! ..

محروس : اصبر يا عم عوضين .. مبروكة قدامك بخير ! ..

عوضين : عملت حاجة يا مبروكة ؟! .. قولي .. قولي الحق ! ..

مبروكة : أنا مستحية أتكلم.

عوضين : لا .. قولي .. قولي يا بنتي !

وبعد هذا الحوار تحكي (مبروكة) كيف فكرت في حيلة للتخلص من (حامد بـــك) وذلـــك من خلال الحوار التالي :

مبروكـــة : الحقيقة أنا ساعة ما سمعت منه أنه نصب علينا، وكفرنا أولي بالقرش، قام فـــي عقلي أخطف محفظته من جيبه بعد ما ينام وأرجع فلوسنا ! ..

عوضين : بالسرقة يا مبروكة ؟!

مبروكة : من غيظي.

عوضين : لا يا بنتي ... لا عيب .. .. عمرنا ما عملناها .. لا ابوك ولا أمك ولا أجدادك .. ولا كفرنا بحاله !

مبروكـــة : عارفة .. عارفه .. والله يدي ما تقدر تعملها .. لكن قام في عقلي أعمل حاجـــة والسلام ..

عوضين : عملت ؟!

مبروكـــة : قمت بشئ نافع .. فكرت في قولكم : لو نضمن سكون حامد بك ولو لمدة يومين .. قلت في نفسي لابد أدبر تدبير يحجزه في بيته اليومين، لا يخرج ولا يدخل وأبعد شـــره عني وعن البلد.. وساعتها ربنا فتح على ، ونور عقلي بفكره حلوه ..

عوضين : خير !

مبروكة : خطر على بالي يوم ما قالوا الصحة عندها اشتباه في طاعون الكـــوليره ناحيـــة عزبة المحامدة بحري بلدنا .. وعساكر النقطة حضروا .. والهجانة وعملوا كردون علـــى العزبة، ما بقي واحد يخرج ولا يدخل .

عوضين : حكاية بقي لها خمس سنين !..

مبروكة : عملتها !

عوضين : أنت ؟!

محروس : عملتها فيهم يا عم عوضين..مبروكة دماغها كبير يا عم عوضية دماغها كبير..

وتُختم المسرحية بإعلان نبأ انتهاء الصفقة لفلاحي القرية ثم زواج (مبروكة) من (محروس) وتمتلئ البلدة بالزغاريد والفرحة والأغاني :

بقي لنا أرض بقي لنا ملك
بقي لنا ملك حلو وزين
صلوا على الزين صلوا على الزين (١)

ويتجمع أهل البلد على صوت الزغاريد وتصفيق الأيدي ... ويصطخبون في رقص وغناء وضرب على الدفوف .. وتعرض ألوان من الفن الشعبي الريفي المناسب لهذه الفرحة العامة ..

والمعلوم أنه سبق أن حدث مرارًا مثل هذا الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين على تملُّك الأرض وسيلتهم الأولى والوحيدة للإنتاج، وباستطاعة أي مؤرخ يقلِّب أوراق الصحف المصرية الحديثة أن يجد أمثلة كهذا الصراع، ولكن الجديد في مسرحية (الصفقة) لتوفيق الحكيم هو استخدامه الناجح للعناصر النفسية التي عملت في تحريك هذه المأساة، ثم في إظهاره لإيجابية الشعب الناتجة عن الوعي الجديد، وقدرة هذا الشعب على أن يكون ممثَّلًا في فتاة ريفية عادية قادرًا على استخدام العنصر النفسي أيضًا وحيل الذكاء في هذه المعركة الطاحنة، معركة الأرض والصراع على تملُّكها كوسيلة للإنتاج، بل الوسيلة الوحيدة التي تضع حدًّا لاستغلال الإنسان للإنسان ذلك الاستغلال المزري الذي كان سائدًا في الريف المصري.

إن القيم الدرامية تأتي من تلك المفاجآت المحكمة التي استطاع "توفيق الحكيم " أن ينفث بفضلها الحركة والتوثب المتجدد والتشويق الحاد في مسرحيته عندما كشف لنا عن سوء الفهم الذي تسرب إلى الفلاحين، والانقلاب الذي طرأ على (حامد بك) عندما أدرك حقيقة تلك الجرأة التي أظهرتها (مبروكة)، والتي لم نعرف علام تستند إلا بعد أن تكشفت الأمور عن تلك الحيلة البارعة التي لجأت إليها (مبروكة) في تصنُّع مرض الكوليرا.

(١) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، ص ١٥٥

ومن السابق يتضح أن الحيلة التي دبرتها (مبروكية) قد نجحت ، حيث حاصر بوليس الصحة القصر مدة يومين لا يخرج منه أحد ولا يدخل إليه أحد، حتى ركب الوهم عقل «حامد بك أبو راجية» الذي رأى أن يتخلص من الفتاة المريضة خوفاً على حياته وحياة أسرته، فعادت مبروكة إلى قريتها عَوْد الفاتحين الغزاة وكأنها جان دارك المصرية التي خلَّصت قريتها من ظلم الإقطاعي وردَّت عنها الكيد.

كما نري كيف صور الكاتب المرأة الريفية وأسبغ عليها صفات القوة والشجاعة والذكاء والحكمة والقدرة علي اتخاذ القرار، فتوفيق الحكيم صور لنا (مبروكة) كشخصية قوية منذ بداية النص وحتي نهايته وهي حاضرة الوجود في المشهد الدرامي، وتبدأ واقفة أمام الملأ مع حبيبها (محروس) بكل ثقة، حيث يدور الحوار بينهما ويكشف الخبايا الإنسانية، كما يظهر الصراع علي الأرض منذ المشهد الأول في الصفقة وجميع الفلاحين يجمعون أموالهم في سبيل الحصول علي الأرض.

- **خامساً: مسرحية (السلطان الحائر) لتوفيق الحكيم (١٩٦٠م):**

كتب " توفيق الحكيم " مسرحية (السلطان الحائر) في مرحلة المد الوطني والقومي العربي، وصدرت في نفس التوقيت بالفرنسية تحت عنوان «الاختيار» ، ولعلها من أهم أعمال " توفيق الحكيم " التي لا تزال محتفظة بسخونتها حيث كتبها منتصراً للديمقراطية والقانون، ومنددا بمنطق السيف في وقت وقفت فيه حركة التحرر العربي على أعتاب مفترق خطير.

ويعتقد الكثير من النقاد أن هذه المسرحية قد كُتبت لتنقد فترة «حكم عبد الناصر «التي افتقدت إلى الحرية والديمقراطية وما طرأ عليهما في مصر إبان ثورة ١٩٥٢ .واختار الحكيم مسرحيته من التاريخ الشعبي الأقرب إلى جو العصر المملوكي، حتى يتمكن من أن يحملها الدلالات الفكرية الرمزية، والإسقاطات السياسية التي يصعب أن تحملها أحداث واقعية في ظل إرهاب حكومة الثورة واستخدامها أساليب القمع وكبت الحريات ضد من يحاول انتقادها.

وتدور أحداث المسرحية حول سلطان من سلاطين المماليك علم أن الناس في مدينته يلغطون أنه لم يزل عبداً، وأن سيده السابق لم يعتقه، ولهذا لا يحق له أن يحكم ويكون سلطاناً على الناس قبل أن يُعتق ويصير حرا. ويتحيّر السلطان بين استعمال القوة لإسكات الناس (وهذا رأي الوزير)، والاحتكام إلى القانون (وهذا رأي القاضي .(والاحتكام إلى القانون يعني أن يُعرض السلطان في مزاد عام أمام الناس ليشتريه من يشتريه فيعتقه، وقد تردّد السلطان بين الرأيين، ولكنه قرر في النهاية أن يكون القانون هو الحكم:

- **السلطان: قررت أن أختار.. أن أختار..**
- **الوزير: ماذا يا مولاي؟..**
- **السلطان: (صائحاً في عزم) القانون! .. اخترت القانون.. !**

وتم المزاد، وكان السلطان من نصيب غانية سيئة السمعة بالمدينة، ورفضت تلك الغانية التوقيع على وثيقة العتق، وبعد أخذ ورد وافقت الغانية على شراء السلطان والتوقيع على صك عتقه إذا إذّن المؤذن لصلاة الفجر! وتستضيف الغانية السلطان في بيتها، ويدور بينهما حوار يكشف شخصيتيهما، فقد اكتشف السلطان أن الغانية بريئة من تهمة العهر، وما هي إلا امرأة تُحب الأدب والفن، كما اكتشفت الغانية طيبة السلطان ودماثة خلقه.

ونجد أن " توفيق الحكيم " اختار لمسرحيته زماناً ومكاناً وأبطالاً شرقين ، فالمسرحية تحكي عن عصر أحد سلاطين المماليك ، والبطل هو السلطان الحائر مملوك أبلي في الحروب ضد المغول بلاء حسنا ووصل إلى الحكم في النهاية خلفا لسيده ، ولكن هذا السيد يموت قبل أن يعتق المملوك ، أي أن الحاكم عبد لم يحصل على وثيقة العتق والتحرر ، فكيف يحكم أحراراً ؟ وتتناقل القصة في المدينة ويسمع أولو الأمر وعلى رأسهم الوزير وتحوم الشبهات حول النخاس فيحكمون بإعدامه بحجة أنه هو الذي آثار هذه الشائعة . وهذا النخاس المحكوم عليه بالإعدام هو الذي باع السلطان الجديد وهو مملوك صغير للسلطان الراحل.

وفي الفصل الأول من المسرحية يطالعنا منظر النخاس وقد شدوه إلى عمود في ساحة المدينة وأمامه الجلاء ينتظر آذان الفجر لينفذ فيه حكم الإعدام حسب الأوامر وعليه أن ينفذها بإتقان ، ولابد أن يتم الاعدام بطلوع المؤذن إلى مئذنة المسجد للدعوة إلى صلاة الفجر وعلى الساحة يطل منزل غانية ، يقول عنها الناس انها عاهرة تستقبل الرجال ليلاً هي وجاريتها حيث يصل الضجيج إلى مسامع الغانية وخادمتها فتخرجان على الضجة وتعلمان بالأمر وتدبر الغانية أمرا انها تجذب المؤذن إلى بيتها تصرفه عن آذان الجر ، فلا يؤذن ، وبذلك لا ينفذ حكم الاعدام وهذه اللحظة يصل موكب السلطان ، ومعه الوزير وقاضي القضاة ونعرف أن المحكوم عليه بالإعدام قدم مظلمة ، وأنه سيعاد النظر في قضيته أمام الجميع وتعقد المحاكمة في الساحة علنا ويكتشف السلطان أن عبد لم يعتقه مولاه قبل أن يموت بالفعل ويفاجأ ويصدم ويفكر في إسكات الألسنة بالقوة ، ويؤيده وزيره غير أن قاضي القضاة يقف ليذكره بالقانون وبأن النخاس المحكوم عليه بالإعدام برئ ولم يقل إلا الصدق ، وهذا ما يتضح من الحوار التالي :

القاضي: أتأذن لي يا مولاي بكلمة ؟ .. أن السيف قاطع حقا للألسنة والرؤوس ولكنه ليس بقاطع في المشاكل والمساء[1] وأن استخدام القوة لن يغير من الحقيقة شيئا وهي أن السلطان الجديد عبد، ولأول مرة يطرح القاضي على السلطان مشكلة الاختيار أن يختار أحد أمرين: أما أن يسكت الناس بالسيف، أو يخضع للقانون ليجد عن طريقه الخلاص، وبعد تفكير من السلطان قرر السلطان أن يختار القانون، ويدور الفصل الثاني من المسرحية بأكمله حول المزاد العلني الغريب ، هذا المزاد الذي سيباع في السلطان ، ثم يعتقه من يشتريه، ويتردد ، حيث يتردد البعض ويعتبرها خسارة فمعني هذا أن الشاري يلقي ماله في البحر من انقاذ لسلطانهم ذي الماضي المشرف ، وفي النهاية يرسو المزاد على شخص مجهول عرض لقاء شراء السلطان مبلغ ثلاثين ألف دينار ، فيقول الوزير :

الوزير : أهنئك ايها المواطن الصالح وأحييك .

ثم يطلبون من المشتري التوقيع على عقد البيع وصحة العتق ، عتق السلطان ولكنه يفاجئهم بالرفض موكله لم يأمره بذلك ، فمن هو موكله ويكتشفوا جميعاً أن موكله هو الغانية ويذهل هذا النبأ السلطان والوزير وقاضي القضاة والنخاس . وكافة الحاضرين كيف تشتري هذه العاهرة السلطان ثم ترفض رده وتحريره ، وتدور مع الغانية حوار مع القاضي وتتغلب عليه بالحجة ، وهو يتضح من الحوار التالي :

الغانية : لكن يا مولاي القاضي ما هو الشراء .. أليس هو امتلاك شيء في نظير ثمن ؟

القاضي : هو ذا ..

الغانية : ما هو العتق ؟ .. أليس هو عكس الامتلاك ؟ أنه التخلي عن الامتلاك ؟

القاضي : نعم !

الغانية : أذن أيها القاضي أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك أي أنه لكي امتلك الشيء المباع صحيحا يجب على المشتري أن يتخلي عن هذا الشيء .

القاضي : ماذا ؟ ... ماذا ؟ ..

وفي نهاية الحوار تصر (الغانية) على موقفها وعلى أن السلطان ملك لها وتطالب بتسليم البضاعة في منزلها ، ويعلن القاضي الذي يمثل القانون أفلاسه فيقول :

القاضي : أني يا مولاي قد نفضت يدي .

(١) مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ، ص ٥٨ .

ويكشف الحوار تمسك الغانية بالسلطان وأنها لم تقدم على شرائه بسوء نية وإنما هي تحب صحبته وهي تريده لها وحدها ولكنه يبلغها أنه ملك لها وللشعب ، وأنه لا يمكن أن يكون لها وحدها إلا إذا تنازل عن العرش مثلا عليها أن تختار بين الاحتفاظ به وجعله يتنازل عن العرش أو التوقيع على حق العتق ليبقي سلطانا وتفاجأ الغانية أنها تتعرض الآن لنفس المشكلة التي تعرض لها السلطان في بداية المسرحية وتفرح الغانية لأن في يدها كل هذه السلطة سلطة الاختيار ويسأل السلطان في جدل :

الغانية : أنا أذن أملك في يدي زمام الأمر الآن ؟

السلطات : نعم .

الغانية : بمشيئتي أبقي السلطان .

السلطان : نعم

الغانية : وبكلمه مني يتم عزل السلطان ؟

السلطان : نعم

الغانية : أن هذا حقا لمدهش !

السلطان : بدون شك

الغانية : ومن الذي اعطاني كل هذه السلطة ؟ .. المال ؟

السلطان : القانون .

والحوار يكشف لنا أن الغانية عليها الاختيار بين العبودية التي تمنحها للسلطان ،بين الحرية التي تحفظه لعرشه وشعبه " ، وتكتشف الغانية أن الاختيار صعب وتذكر للسلطان ذلك ويؤمن على قولها بـ " نعم " ان الاختيار صعب ، وفي النهاية تقرر التوقيع على صحة العتق .

وفي الفصل الثالث وفي نفس الساحة وأمام منزل الغانية والناس يتندرون بهذا الحادث ويعلقون عليه وبعضهم قد دخل في مراهنة فريق يقول أن هذه المرأة ستخلف وعدها ، وفريق يؤكد أنها ستفي بالوعد الذي قطعته على نفسها ومرة أخري الوزير ينادي على الجلاد ويوصيه بألا يتردد في قطع رقبة المرأة عند آذان الفجر إذا هي نقضت عهدها وهو لا يقول أن هذه المرأة تستحق الاعدام لأنها كاذبة ، وإنما سيلصق بها تهمة أخري تهمة تضمن لها سخط الجماهير على المرأة وهي أنها جاسوسة، ومن الحوار الذي دار بين السلطان والغانية يتضح أنها ليست عاهرة بل ليست غانية وإنما هي جارية كانت تحب الغناء والشعر والقصص ولقد اشتراها سيدها واعجب بها ثم تزوجها قبل أن يموت والرجال لا يأتون عندها طلبا لمتعة محرمة وإنما يأتون للاستمتاع بضروب الفن المختلفة

وتصارح الغانية السلطان فتقول : فإني لأنفق أحيانا على هذه الليالي أكثر مما أتقبل ... " ، ويسألها السلطان : لماذا لوجه الله تعالي ، وتجيبه في إيجاز وثقة " لوجه الفن أني من هواته، وهي لا تختم بما يقول الناس عنها .

وفي نهاية القصة يودع السلطان المرأة وذلك في الحوار التالي :

السلطان : لن أنسي أبداً أني كنت عبدك ليلة .

الغانية : في سبيل المبدأ والقانون يا مولاي ... " (١)

وتظهر الحيلة التي دبرها القاضي للسلطان ، ويتضح ذلك أثناء الحوار بين الغانية والسلطان يؤذن المؤذن لصلاة الفجر قبل حلول الوقت، ويُفاجأ السلطان والغانية بالأذان، ثم يعلمان أن تلك الخطة من تدبير القاضي، الذي تحايل على القانون، وزعم أن العتق يتم إذا إذّن المؤذن لصلاة الفجر سواء أكان الأذان في موعده، أم في غير موعده، ويرفض السلطان ذلك، ويفضّل أن يبقى عند الغانية حتى الموعد الحقيقي لأذان الفجر، ولكن الغانية لما رأت أن تلك الحيلة مبعثها حب القاضي للسلطان، قررت أن تُعيد هي الأخرى للسلطان حريته تعبيراً عن حبها، حتى ولو كان ذلك قبل الموعد المتفق عليه سلفاً، وقد أهداها السلطان الياقوتة الكبرى التي تزين عمامته، قائلا: «لن أنسى أبداً أني كنتُ عبدك ليلة" .

كما استطاع الحوار في المسرحية أن يُبرز الفكرة ويُقدِّمها لنا في صورة حيّة من الأحداث التي تتآزر، لتُبرز لنا أن اللجوء إلى سيادة القانون فيه الأمان للحاكم والرعية، وهي الفكرة التي أراد توفيق الحكيم إيصالها للمتلقي من خلال هذا العمل المسرحي ، فجمعت المسرحية بين قوة النص اللغوية، حداثة الفكرة، وجمال الغاية.

(١) مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ، ص ١٩٠ .

الخاتمـــــة:

وفي النهاية توصل البحث إلي عدة نتائج منها :

١) كشفت ظاهرة التحايل والمراوغة في الدراما المصرية عن عدة قضايا سياسية أثـرت بشكل ملحوظ على البيئة المصرية وبالتالي على كُتاب المسرح، واستخدم كُتاب تلـك الدراما التحايل بوصفه قناعاً يُدلي من خلالـه علـى أفكـاره ورؤاه دون الاحتكـاك المباشر مع السلطة.

٢) تبنى المسرح السياسي رسالة سياسية قبل أن يتبني أساليب فنية بمعنى أنه استقى مـن رسالته السياسية الأساليب الفنية التي تخدم هدفه لتوصيل رسالته.

٣) أضحى التحايل عند كُتاب الدراما المصرية ركيزة أساسية في التعبيـر عـن همـوم الوطن، وتقديم صورة مفصلة عن السلطة باستراتيجياتها المختلفة، كمـا أنـه أظهـر علاقة الشعب بتلك السلطة، وطبيعة العلاقة بينهما بين القبول والـرفض والاستـسلام والثورية.

٤) إن ظاهرة التحايل عند كُتاب الدراما ظهرت خلال الحقبة الزمنية عـام ١٩٦٧ وعـام ١٩٧٣ ، والتي جاءت نتيجة عدة قضايا سياسية، أفرزتها الصراعات الطبقية خـلال تلك الفترة ومظاهر القمع من المستعمر.

المصادر والمراجع:

١) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة (حول)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت ، لبنان، ١٤٠٧ هـ– ١٩٨٧ م.

٢) محمد بن أبي بكر الرازي ، مختار الصحاح ، مادة (حول)، طبعة المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ١٤١٨هـ.

٣) ابن حجر العسقلاني ، فتح الباري ،تحقيق : محمد فؤاد عبدالباقي ، دار السلام ، الرياض ، ١٤٢٣ هـ– ٢٠٠٠م .

٤) ابن القيم ، أعلام الموقعين عن رب العالمين ، تحقيق : عبدالرحمن الوكيل ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ، ١٤١٣هـ ، ١٩٩٣م .

٥) أحمد العشري ، المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩م .

٦) يوسف إدريس ، مسرحية البهلوان ، ١٩٨٣م ، القاهرة .

٧) يوسف إدريس ، مسرحية الفرافير ، المسرح القومي ، القاهرة ، ١٩٥٩ م.

٨) توفيق الحكيم ، مسرحية الصفقة ، مسرح الأزبكية ، القاهرة ، ١٩٥٦ م.