

الباب الثاني
خصوصيات التجريب ومظاهره
في مسح السيد حافظ

الفصل الأول

التيّمات الأساسية في مسرح السيد حافظ

وعلاقتها بالتجريب

قبل أن نباشر البحث في الموضوعات التي عالجهها مسرح السيد حافظ، سنتوقف قليلاً عند أم الإشكاليات في مسرحنا العربي: ظاهرة التجريب. فهي الإشكالية التي شغلت بال المسرحيين العرب ولا زالت تشغلهم. فمن خلالها تبرز الصورة التي آل إليها مسرحنا العربي، والأشواط التي قطعها في رحلته التجريبية.

فعملية التجريب كانت وستظل العملية التي تساعدنا على وضع «أيدينا على مفاتيح مسرحية تجيز لنا الدخول إلى عوالم غير مكتشفة»^(١) تأخذ بعين الاعتبار عناصر تكوينها واختلافها عن وطأة السؤال الغربي.

ولتحقيق هذا المطلب العسير، ترد ضرورة تحرير كل إبداعاتنا العربية من الضغوط النفسية لظلال الغرب، وتمكينها من تخطي الكائن سعيًا نحو الممكن، ليخرج المسرح العربي من «حجرى رحا أخذت تطلعن فيه بلا هوادة»^(٢).

(١) عبد الفتاح قلمجي: مشروع آخر في المسرح العربي. القسم الأول. الموقف الأدبي (السورية) دمشق، العددان ١٤٩. ١٥٠. غشت. شتبر ١٩٨٣، ص ٩٠.

(٢) سليم كشتنر: المسرح العربي بين حجرى رحا مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٧٣. دجنبر ١٩٩٤. ص ٥٧.

لهذا الاعتبار، تظهر أهمية التجريب. فهو ضرورة معرفية وفنية يساعد على تحقيق مجموعة من المقترحات الممكنة، لأنه يتضمن سمة التحرر من الجاهز والمألوف، فالتجريب فعل يعنى المغايرة والتجدد، ويعتمد فى ذلك على الافتراضات والاقتراحات الممكنة.

وبمقتضى ذلك، يصبح للتجريب فعالية إبداعية هامة، تتزاح عن تكرار النموذج السابق، وترتقى بالذوق العام للجمهور العربى من خلال ابتكار أساليب جديدة تكون قادرة على توفير الأبعاد الفكرية المتوخاة، وتحقيق المتعة الفنية المطلوبة تمشيًا مع التطورات العالمية المنجزة فى حقل الإبداع المسرحى العالى. ومن ثم يكتسب التجريب طابعًا ديناميًا تظهر فعاليته فى سياق ثراء دلالاته الفنية والجمالية، ومدى انفتاحه على العالم الخارجى. فالتجريب رؤية تجديدية تختبر مختلف الوسائل التعبيرية المسرحية، وتطوع مجموعة من المكتسبات التقنية المبتكرة قصد الحصول على الأدوات والآليات المطلوبة فى استيعاب الواقع وتغييره. لذا فإن أهم خاصية تتميز بها هذه الظاهرة التى توفرها مجموعة من الوسائط، كونه يتعايش فيها الأدبى وغير الأدبى ضمن تعدد قنوات الخطاب المسرحى. فالتجريب كما هو معروف لا يقف عند حدود النص الذى لا يعد إلا جزءًا من مكونات العرض المسرحى، وإنما يتبلور أكثر فى هذه المكونات. فالمخرج هو الذى يستغل بشكل أكثر إمكانيات التجريب، لأنه هو الذى يضيف إلى النص كل ما يجعله حيًا فوق الركح عن طريق تلك المكونات التى يمثل كل جزء منها نصًا دالًا ومعبرًا.

وفى هذا الصدد يقدم «بانريس بافيس» تعريفًا للمسرح التجريبى مفاده أنه: «مسرح يسخر كل الأشكال التعبيرية الجديدة قبل البحث، وذلك فى علاقتها بعمل الممثل. ومن ثم . فإن التجريب يضع تلك المكونات فى العمل المسرحى موضع التساؤل»^(٢).

كما أن مهمته تقتضى الاستفادة مما يراه مناسبًا من المدارس أو

الاتجاهات وغيرها مما يندرج ضمن فعل التجريب عامة، بحثاً عن أقصى درجات التواصل مع الجمهور.

وهذا ما يقتضى من عمل المجرىين، الاسترشاد بمنارات أكثر توجهاً فى مجال البحث التجريبي، بقصد اكتشاف وسائل حديثة وميكانيزمات متطورة تعى صيرورة الحركة الثقافية، ولا تقف عند حدود هضم النظريات السابقة؛ ومن ثم فإن علاقة التجريب بحرية الإبداع تجعله فعلاً متخلصاً من القيود؛ لأنه يتجاوز ثوابتها قصد بناء المفاهيم. لذا فإن التجريب مغامرة تتميز بطابع مشاكس ومستفز باستمرار.

بيد أن هذه المهمة لا تنشأ من الفراغ «فالعمل التجريبي الحقيقي له أصوله. وليس مجرد طفرة مندفة، ولا يمكن لهذا العمل أن يتحقق إلا فى ضوء ما أنجزه الآخرون فعلاً فى الحقل نفسه، ذلك أنه كى تتقدم فلا بد أولاً من النظر إلى الوراء»^(١).

فالتجريب إذن يسعى إلى تطوير تجربة سابقة أو تجاوزها برؤية مختلفة. ولكن ذلك يقتضى من المبدع المجرى أن يستوعب الإبداع الكائن قبل الثورة عليه، ذلك بأن حركة التجريب لا تخضع للزمن الثابت، وإنما تتغير باستمرار لتتخطى ضمن ورشة كبيرة من المفاهيم والأدوات.

وإذا كان التجريب فى المسرح الغربى يلتقى فى كثير من مفاهيمه وأهدافه، فإن هناك خصائص يتميز بها عن غيره من المسارح الأخرى. فما هى هذه المميزات فى ضوء التراكمات المنتجة حتى الآن؟ وما هى علاقة التجريب فى المسرح الغربى بالمسرح العربى؟ وبصيغة أكثر وضوحاً، ما هى عناصر الائتلاف والاختلاف بين المسرح العربى والمسرح الغربى؟

قبل أن تجيب عن هذه الأسئلة، لا بد أن نتوقف عند أهم المحطات التى شكلت مراحل تطوره، وماذا حقق فيها من تجارب لا سيما فى

(١) جلال حافظ ملاحظات عن التجريب فى المسرح. مجلة فصول (المصرية) عدد خاص عن المسرح والتجريب الجزء الأول. المجلد ١٢. العدد ٤. شتاء ١٩٩٥. ص ٢١.

من المعروف أن إرهابات التجريب الغربى لم تظهر فى المسرح الغربى إلا مع نهاية القرن ١٩ مع رائد المسرح الفرنسى الطليعى «الفريد جارى» واطع بذور الدراما الطليعية من خلال عمله المتميز «أويوملكا Uburoi».

وقد جسدت هذه المسرحية ثورة حقيقية على الدراما التقليدية. وعلى النزعة الواقعية السائدة، فسدت كثيرًا من الفراغ الذى تركته المدرسة السريالية. وقد استطاع «الفريد جارى» أن يبتكر أسلوبًا جديدًا فى التشخيص، إذ اقترح أسلوب الأقنعة فى التشخيص بدل التمثيل المباشر المؤلف، وتسالت إلى الأداء أجواء فتنازية امتزجت فيها السخرية المرحة بالحوارات الداخلية، لا سيما وأن النص يتحدث عن سخرية تلميذ بأستاذه. فكانت هذه التجربة نقلة كبرى مهدت لميلاد المسرح الطليعى؛ وهو مسرح كان المؤلف الروسى «تشيخوف» قد بشر به من خلال أعماله الخالدة.

وأهم ما ميز مسرحيات «تشيخوف» تجسيدها لقضايا المجتمع الروسى ومعاناته قبيل الثورة البلشفية. كما استطاع أن يمزج فى مسرحياته بين النزعة الواقعية والتعبير الرمزى، بعدما أمدها بخيط رفيع جسد من خلاله جو الاغتراب والقلق الذى تعيشه شخصياته. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى مسرحياته نحو: «الشقيقات الثلاث - النورس - بستان الكرز - الخال فانيا وغيرها». وقد شكلت هذه الأعمال مصدر إغراء للمخرجين، لا سيما الروس منهم، وعلى رأسهم «ستانسلاسكى وميير هول».

غير أن التجريب فى المسرح الغربى لم يبلغ انطلاقة الحقيقية إلا مع نهاية الحربين الكونيتين بما خلفته من آثار نفسية مدمرة، وامتعااض شديد. وهى أمور أفضت إلى الإحساس ببشاعة العالم ووحشية قائمة للإنسان الأوروبى عندما «نصبت هويته الجديدة المجددة فى قالب غريب

ومرعب يدفعه بلا رحمة في نفق التقدم الآلى المعقلن. لقد بدأ مؤخرًا اكتشاف تكوين الجثث والفظائع التي تمزق هذا الإنسان في أعماقه الخفية. (وبهذا اقترنت) «ولادة المسرح الأوربي مرتبطة عفوياً بنشأة التحديث الأوربي، حيث تمزق الإنسان بين رحمه القديم وقالبه الجديد»^(٥).

ولم تكن تلك الرغبة وليدة تشتت الواقع الأوربي، بل كانت هناك طموحات فنية تتوخى هدم السابق من المسارح الكلاسية، بدءاً بالمسرح الإغريقي، ومروراً بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى، ونمط المسرحيات البطولية التى عهد بها العصر الإليزابيثى، والدراما العاطفية فى القرن ١٨، وصولاً إلى الميلودراما فى القرن ١٩.

ومن الذين قوضوا مبادئ هذه المسارح، نذكر رواد مسرح العبث من أمثال «صمويل بيكيت» (١٩٠٦ - ١٩٨٩) و«يوجين يونيسكو» (١٩١٢ - ١٩٩٤). وكان للفرنسى آنتونان آرتو، صاحب نظرية مسرح القسوة الدور الكبير فى تقويض النظرية الأرسطية الكلاسية للمسرح. فقد عاد بالدراما إلى الأصول الشرقية القديمة «البالينى بخاصة». ولم تتوقف رحلته عند حدود الأيديولوجيا، إذ استطاع أن يكون «ثورياً حقاً، مثل كل المبدعين الكبار ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا ثابتة ولا مؤدلجة»^(٦). لقد فسخ «آرتو» المجال أمام قدرات الجسد كى يفجر طاقاته، ويخرج عن سلطة اللغة المنطوقة ضمن فاعلية «القسوة فى تطويع قدرات الجسد الحقيقية بفرض الوصول إلى الصديق الفنى. وبهذا يصبح الجسد - عند أرسطو - بديلاً عن الفراغ. فهو إلى جانب المكونات السيوغرافية الديكور - الإكسسوارات الإضاءة والموسيقى وغيرها - يؤدى مجموعة من الوظائف الدلالية ويساهم فى خلق فضاء يعوض العلية الإيطالية.

(٥) روى عساف: المسرحة أفضة المدينة - دار المثلث - بيروت - لبنان - ١٩٨٤ - ص ٣٨ - ٣٩

(٦) عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبى - مجلة فصول العدد السالف الذكر

(التجريب والمسرح) ج ١، ص ٢١

ولا يفوتنا أن نشير إلى جهود الرواد الآخرين، خصوصاً فيما يتعلق بجانب الإخراج وقضايا التمثيل، والإعداد الفنى بعامة، ومنهم رائد الثورة على القاعة الإيطالية: الألمانى ماكس رينهاردت (١٨٧٣ - ١٩٤٣)، والروسيين مييرهولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠) وستانسلاى (١٨٦٣ - ١٩٣٨)، ويرجع الفضل لهذا الأخير فى ابتكار أساليب جديدة فى فن التمثيل، إلى جانب البولونى (جروتسكى). صاحب نظرية «المسرح الفقير». ويعد «بريخت» أهم مبدع خالف المسرح الأرسطى والمسرح الكلاسى عامة، فالإليه يرجع الفضل فى فتح الباب واسعاً أمام التجريب المسرحى، ذلك بأن المسرح الملحمى لازال يشكل مصدر إغراء لمجموعة من الإبداعات المسرحية، وحقلاً مفضلاً لها بفضل إسهاماته النظرية والتطبيقية فى مجال المسرح بعامة.

بعد هذه الإشارة السريعة إلى أهم محطات التجريب الغربى نتساءل: ما هى عناصر الائتلاف والاختلاف بين هذا التجريب فى المسرح الغربى وبينه فى المسرح العربى؟

مما لا شك فيه، أن التجريب الغربى يتميز بربيرتوار يجمع عصوراً مختلفة. وهذا ما يفسر غايته المتجهة صوب «الكفر بالمسرح التقليدى، والمسرح السائد. وهو كفر يتعداه المسرح الفن، ليشمل كل الكفر التقليدى بكل ما فيه من المفاهيم والقيم الماضوية العتيقة»^(٧)، ذلك بأن المسرح الغربى خَلَفَ رصيذاً إبداعياً مهماً على امتداد زمنى طويل، كما أفرز سيلاً من الاتجاهات الفنية، والمدارس المسرحية: وهى صفات تخول للمسرح الغربى جواز الهدم بقية تأسيس المفاير.

ومع ذلك، فإنه بالرغم من خصوصية الحقول الإبداعية وتطور الجهاز المفاهيمى التنظيرى فى الريبوتوار المسرحى الغربى، لازال جل رواد المسرح الحديث متشبثين بأصول الفرجة القديمة. وقد استلهم «آرتو» مصادر فرجته من الأصول الشرقية القديمة المنحدرة من جزر بالى.

(٧) عبد الكريم برشيد حدود الكاش والمكر فى المسرح الاحتفالى ص ٩٠.

فهى فى رأيه تمثل المنابع الصافية للفرجة، لا سيما وأن الأساليب الجديدة لوئتها أصابع المدنية الغربية الحديثة. وهذا ما يشفع لنا القول بأن: التجريب لا ينشأ من فراغ، ذلك بأن التجريب لا يلقى القديم، وإنما يتجاوزه. فى حين أن قاعدة المسرح العربى تختلف فى كونه يدشن «بداية طريق البحث عن صيغة عربية فى المسرح»^(٨).

ومن هذا المنطلق، فإن التجريب فى المسرح العربى يقتضى تجاوز النماذج المهيأة سلفاً، وامتناء أساليب ملائمة تنفّس فى التربة المحلية من جهة، وتمنح من روافد طليعية تغنى حقل الممارسة العربية بثمار جديدة تستجيب للذوق العام العربى من جهة أخرى. فالتجريب هو استمرار فى البحث عن تقنيات جديدة، واستنباط مناهج ملائمة وجادة، وابتداع صياغة جمالية تتناسب مع مشكلات العصر.

ومن ثم فهو - فى جوهره - رؤية إبداعية شاملة تنظر فى مختلف عناصر الفرجة، بدءاً بالنص باعتباره بنية خطابية تتناسق أو تتقاطع فيها مستويات تلك البنية ضمن فضاء متعدد، ومروراً بالرؤية فى مكونات الإخراج والسينوغرافيا باعتبارها تكملة للنص، أو إعادة خلق له قصد اكتشاف علامات جديدة تختفى وراء ستار النص، وصولاً إلى زعزعة عملية التلقى قصد الارتقاء بالذوق العام المسرحى العربى، لا سيما وأن المسرح العربى اليوم - كما يقول الدكتور على الراعى - «أضحى جزءاً من الوجدان العربى، ونمت له عضلات، وطال لسانه، ولم يعد ينقصه إلا أن يتاح له مزيد من حرية التعبير، وأن تنقش عنه هذه الغمامة من عدم الثقة والرغبة فى المحاكمة، وإصدار الأحكام التى تعوق تدفق الأعمال المخلصة والجادة من أقلام الكتّاب الجادين»^(٩).

ويجدر التذكير بأن عملية التجريب المسرحى فى الوطن العربى قد

(٨) عبد الكريم برشيد - المرجع نفسه

(٩) د. على الراعى - ما أعطى المسرح العربى وما لم يعط سلسلة الهلال، القاهرة س ٧٨. أول مارس ١٩٧٠ العدد ٢ ص ٢٥.

انطلقت مع الرواد، وإن كانت الانطلاقة الرصينة لم تتبلور بوضوح إلا مع الدكتور «رشاد رشدى»، فقد استطاع هذا المبدع أن يقدم عملاً متميزاً فى نهاية الخمسينيات بشرت مسرحيته المثيرة «اتفرج ياسلام»^(١٠) التى استلهم فيها شكل «خيال الظل الشعبى» وعبر من خلاله عن مضامين فكرية معاصرة. وبذلك استطاع أن يطوع هذا قالب الفن المعالجة قضايا سياسية واجتماعية وفنية، وكأنه يؤكد أن الأشكال الشعبية العربية الإسلامية تتضمن عناصر المسرحية على غرار الأشكال الغربية المعروفة.

والى جانب شكل خيال الظل الشعبى استعان «رشاد رشدى» بمجموعة من الظواهر الفنية المستمدة من البيئة الشعبية المحلية، كالأغاني والمواويل الشعبية والأذكار الدينية وجعلها تخدم قلبه الفنى لتشكيل كلها بناءً فنياً متماسكاً، ولكنه وفى نفس الوقت استفاد من تقنيات المسرح الحديث: كتقنية المسرح داخل المسرح، والارتجال فى تنفيذ الأدوار وقيام الممثل الواحد بمجموعة من الأدوار وغيرها...

وحتى يعطى بعداً إيجابياً للتجريب، عمد الدكتور رشاد رشدى إلى كسر الجدار الرابع بفرض رفع الإيهام، وخلق تواصل مباشر مع الجمهور. وقد تعددت سمات التجريب فى عمله هذا، من خلال انفتاح الفضاء المسرحى على عدة مستويات روحية، كما تحدده هذه الإرشادات المسرحية فى مقدمة النص:

«ميدان من ميادين القاهرة فى عصر المماليك فى الجانب الأيسر، قهوة الشعراء، وفوقها بيت سعيد صاحب القهوة، إلى جانب القهوة محكمة وفوقها بيت قاضى القضاة الشيخ عثمان حمزة. وفى الجانب الآخر، بيت أبو المعافى، وأخوه سيد، وإلى جانبه دكان الحلاق عبدالعال»^(١١). وقد ساعد تعدد الأمكنة على إضفاء جو شاعرى للفضاء

(١٠) رشاد رشدى مسرحية: اتفرج ياسلام مطابع مؤسسة الأهرام، القاهرة، سنة ١٩٦٥

(١١) رشاد رشدى مسرحية: اتفرج ياسلام ص ١

المسرحى ، وإثرائه بمجموعة من الدلالات قصد تكثيف الأبعاد الفنية والفكرية للمسرحية.

ومن حيث اللغة، اعتمد رشاد رشدى على لغة واضحة وبسيطة، إذ زواج بين اللغة الفصحى والعامية المصرية المتراوحة بين الشعر والنثر فى تناسق ذكى بين الشكل والمضمون معاً؛ «ذلك أن المضمون مستمد من عصر الماليك، الذى سادت فيه المحسنات اللفظية؛ من سجع وجناس وطباق ومقابلة.. كذلك فإن الشكل الفنى للمسرحية مستمد من مسرح خيال الظل. مما يحتم فنياً ودرامياً الاستفاهة من الغنائية التى يتميز بها المسرح»^(١٢).

فقد استلهم رشاد رشدى خيال الظل من منطلق حدائى واستطاع أن يبعث لنا صيغة مسرحية ضاربة فى عمق التاريخ العربى والإسلامى، وقريبة من الوجدان الشعبى، حيث وظف خيال الظل فى رؤية جديدة لا تتوقف عند حدود محاكاة الواقع، وإنما تتجاوز ذلك لتعيد تشكيله فنياً ضمن مسوغات التجريب التجديدية.

ومن هذا المنطلق، اقترن «خيال الظل» بوظيفة جديدة، إذ يصبح بمثابة الكورس فى هذه المسرحية: غير أنه لا يوظفه المؤلف باعتباره معلقاً، أو متدخل فى الأحداث، وإنما يوظفه باعتباره مكوناً سينوغرافياً يقوم بمهمة الإنارة وضبط حركات الممثلين.

كما وظف شخصية سعيد «صاحب خيال الظل» من منطلق تجريبي، فهو يقوم إلى جانب الجوقة بالتدخل فى الأحداث، والمساهمة فى بلورتها، كما نجد فى هذا المثال:

سعيد: بقى فى البلاد السلطانية

أحوال الناس الاجتماعية دايماً زفت وقطران

دا شئ، كلنا عارفينه

(١٢) د. سبل راعب: عنصر التراث فى مسرح الفريد فرج ورشاد رشدى. مجلة المسرح، العدد

٧٢، ديسمبر ١٩٩٤، ص ٢٧

وعارفين كمان إن
 اللي يقوله السلطان
 أو خدامينه
 يبقى كأنه قرآن
 أنزله الرحمن
 فلما الدادبان
 قال على ابن النعمان.
 إنه مجنون... (١٣).
 أو كما جاء على لسان الجوقة:
 - الجوقة: (لحن جماعى مخاطبين المتفرجين على المسرح)
 ألف تحية وألف سلام.
 بص وشوف
 الفرق بين الاثنين
 ظلم وضلال
 ونور وجمال
 ومين اللي عمل الفرق ده
 مين اللي حقق كل ده
 أنتم
 واحنا
 واحنا
 وأنتم
 المصريين (١٤).

ويبدو لنا أن الحوارات تسلت إليها لغة شعرية تمتزج بالسجع.
 وتكرر فيها مقاطع شعرية تتألف من نفس التركيب فى مناسبات كثيرة.

(١٣) المسرحية: ص ٨٨.

(١٤) نفسها: ص ١٤١، ١٤٢.

وهذا الأمر يؤثر سلبيًا على تماسك البناء الدرامى، ويضعف من حركية وتوتر الصراع الدرامى، ومع ذلك فإن هذه الحوارات لم تسقط فى الغنائية التى كانت سمة أغلب النصوص المسرحية العربية خلال تلك الفترة؛ لأنها تجسد لنا مجموعة من الأحداث والمواقف بكثير من الدرامية. وفضلاً عن ذلك؛ فهى لا تتورط فى الأسلوب التحريضى المباشر الذى يغلب على كثير من أعمالنا المسرحية العربية.

ويمكن القول : إن رشاد رشدى استطاع أن يستلهم شكل خيال الظل ويعيد صياغته فنيًا ليسلط من خلاله أضواءه على أحداث العصر المملوكى؛ وهى أحداث أو مواقف لا يخلو منها عصرنا الراهن. وبذلك طوع مجموعة من الأساليب الفنية القديمة لصالح التجريب، كما مسرح عدة أشكال احتفالية (كالرقص والغناء) فى أسلوب حكائى يستوعب قضايا العصر، ويلبى الذوق العام للجمهور العربى.

وقد بشرت هذه الخطوة التجريبية فى المسرح العربى بميلاد محاولات عدة شكلت الإرهاصات الجادة للتجريب؛ سنجد آثارها واضحة فى الستينيات مع يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى ومحمود دياب وغيرهم ممن كانوا يبحثون عن قالب ملائم يؤسس مسرحًا عربياً قائم الذات؛ ويتوحد مع الجماهير العريضة فى الوطن العربى.

بيد أن هذه المحاولات سواء على مستوى الإبداع أم الكتابات النظرية بقيت «متعثرة حيناً وخجولة حيناً آخر؛ حتى كانت هزيمة ١٩٦٧ التى أبانت عن إفلاس الهياكل السائدة فى المجتمع العربى. وبذلك صار التفكير جازداً أكثر فى خلق هوية متميزة للمسرح العربى»^(١٥).

وبموازاة لتنامى البعث التحررى الفكر النهضوى العربى؛ تواصلت

(١٥) د. مصطفى رمضان: نحو تأسيس كتابة مسرحية عربية مفارقة، مجلة التأسيس (المغربية) السنة الأولى العدد ١ يناير ١٩٨٧ ص ٥٩.

إسهامات المبدعين العرب على الرغم من أنها لم تستطع حتى الآن أن تشكل مذهباً خاصاً يجمع ستات الاجتهادات المسرحية العربية نتيجة اختلاف الحقول الفنية والمرجعيات المختلفة المشارب.

على أن هذا الفعل التحررى لم يمنع من تبلور النضج الفنى الذى يتجاوز حدود مجازاة النموذج الغربى، وابتكار أشكال بكر تتلاءم مع الذوق العام، بل وتساهم فى ترقية هذا الذوق. وفى الوقت نفسه تستجيب لمتطلبات الواقع وتحولاته. وبمعنى آخر فإن صفة التجديد تبقى واردة؛ لأن كل تجريب يسعى إلى تأسيس المغاير والإبحار فى محيط المغامرة؛ دونما تقيد بضوابط محدودة، وتعاليم سلطوية فى سياق الوعى بمهمة التجريب المنوطة بـ «محاولة التحلق فوق الواقع؛ وصولاً إلى تحقيق حلم التطور الفنى الذى هو فى الوقت نفسه ليس منفصلاً عن حلم الإنسان الذى يهدف الوصول لحالة أفضل»^(١٦).

فمن آفاق التجريب إدراك الارتقاء بالفض نحو الأفضل استجابة المبدع نفسه، ولتطلعات مجتمعه من جهة ثانية فى سبيل البحث عن شكل ومعنى جديدين يكونان أكثر ملائمة، وأكثر تعبيراً عن قلوبنا وروحنا، وأكثر كشفاً عن تيمات حياة الشعب فى غالبية العظمى ومفارقة هذه الحياة وتخليدهما للتقديم الفنى الصحيح^(١٧). تتضافر - بمقتضاء - هذه المسوغات فى تقديم الحيوية المطلوبة، والحركية المتدفقة فى الخلق والابتكار ليظل هذا العامل «متحركاً ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها»^(١٨).

لكن مهمة مثل هذه تتطلب الإلمام بحصاد تجارب إنسانية تتفاعل

(١٦) كرم مطاوع: على هامش المهرجان الدولى الرابع للمسرح التجريبي المقام بالقاهرة، مجلة المسرح (المصرية) القاهرة، العدد ٤٧، نوفمبر ١٩٩٢، ص ١١٥.

(١٧) نسيم إبراهيم: مسرح الفهوة والتجريب فى المسرح المصرى مجلة الكاتب المصرية ص ١٦، عدد ١٨٨، نوفمبر ١٩٧٦، ص ١٤٤.

(١٨) محمد الكفاش: التجريب ونصوص المسرح مجلة آفاق. اتحاد كتاب المغرب العدد ٣، خريف ١٩٨٩، ص ٢٢.

فيها مختلف التراكمات الثقافية، والخبرات الإنسانية؛ لأن هذا الأمر يوفر للفنان ثراءً معرفياً وفنياً.

فانفتاحه على العالم الخارجي، وإطلاعه على مكونات التراث العالمية المضيفة يُعدُّ مطلباً ضرورياً باعتبار «أن قيام أى عمل تجريبى فى ثقافة محلية معزولة ومتخلقة غير قادرة على الاحتكاك والتداخل مع الثقافات الأخرى مسألة غير ممكنة على الإطلاق.. ومن هنا فإن خصوصية التجريب تتمثل فى كونه عملاً إنسانياً خلاقاً»^(١٩).

يَبْدُ أن حتمية السجال الثقافى بين التجريب فى المسرح الغربى والتجريب فى المسرح العربى أفرزت سمة وَلَع المسرحيين العرب ببعض المدارس الغربية؛ وانبهارهم بالاتجاهات الأجنبية دون مراعاة للخصوصية المحلية للذوق العربى عامة. وهذا من شأنه أن يرسخ فكرة المركزية الغربية المغلوطة. «ولكى نجرب لابد أن نفعل مثل بيتر بروت أو شانيا أو بريخت؛ أى أن التجريب مرادف للانسلاخ عن الذات، وأن تقفز على ما هو مضمونى وروحى، وتعاقد مع ما هو شكلانى محض»^(٢٠).

ولقد كان لهذه المواقف آثار سلبية على استتباط الأبعاد الحقيقية للتجريب الذى ظن فيه البعض أنها حركة توازى العبث أو اللامعقول والغربة الذاتية فى صوت الإبهام. وقد ساهمت هذه الفكرة فى قص جناح الإبداعات العربية حادت بها إلى الميوعة الفنية.

وهى القاعدة التى تنطبق على مهرجان دولى من حجم ملتقى القاهرة السنوى للمسرح التجريبى الذى يفرق إغراقاً كبيراً فى الجانب الاستعراضى؛ لا سيما وأن هذا الجانب يعد مقياساً كبيراً للظفر بإحدى الجوائز المخصصة فى المنافسة بين العروض.

(١٩) إبراهيم عبدالله علوم: عن التجريب وتداخل الثقافات: إرث مشترك حلم جامع، مجلة

كلمات (البحرينية) ص ١٥، العدد ١ يناير ١٩٩١، ص ٣٥.

(٢٠) فى حوار مع عبدالكريم برشيد أجراه معه محمد أبو المجد، مجلة المسرح، القاهرة،

العدد ٧٢ دجنبر ١٩٩٤، ص ٦٨، ٦٩.

ولما كان الانفتاح على الاتجاهات العالمية لا يخلو من أهمية تتجلى نتائجها خاصة في حقل المواهب؛ فإنه من جهة أخرى ينطوى على سلبيات قد تؤدي بأغلب المبدعين المسرحيين العرب إلى الابتعاد عن الإمساك بخيط المسافة الرابطة بين الشكل والمضمون وتغريب المتلقى العربي بالابتعاد عن ذوقه باستعارة تقنيات غريبة عنه؛ لأن اقتباس الأشكال الغربية وإفراغها داخل وعاء واقعا عربي؛ يفضي إلى نتائج عكسية تملو فيها الكفة لصالح الشكل.

وقد تنعكس هذه المعادلة ليصبح المضمون سيئاً لصالح أكبر ظاهرة طفت على سططح مسرحنا العربي؛ وهى التصاق التجريب بالسياسة، حتى أصبحت هذه الأخيرة . وعلى رأى الدكتور مصطفى رمضان^(٢١) الحصان الذى يجر عربة المسرح؛ وليس العكس كما ينبغي أن يكون. ومهمة المسرح العربي، أو بالأحرى مشروعه الهام يتأسس على ما يقدمه من رؤى جمالية لا تتعالى فيها المواقف السياسية والأيديولوجيات المفرضة، فـ «النتاج الذى يرفع شعارات هو وسيلة إعلام عليها أن تغير لافتاتها وعناوينها وسياستها الإعلامية كلما تغير حاكم... أما الفن والأدب.. فهما أقرب إلى الثبات والاتصاق بالكوين التريوى للكائن والفرد والجماعات»^(٢٢). ولنا من الأمثلة ما نقيس عليه هذا الدعم؛ فأعمال العظماء من الأدباء والفنانين لازالت تحتفظ لنفسها بصفة الخلود، أما المذاهب السياسية التى سافقتها فقد توارت مع مرور الزمن. فإبداعات «بريخت» الكثيرة لازالت مصدر إغراء لمختلف المسرحيين على اختلاف جنسياتهم؛ بما قدمته من إنجازات مهمة فى جانب التقنيات الفنية والسينوغرافية. فى حين أن دعواتها للماركسية سرعان ما تحولت إلى خيط دخان سابح.

(٢١) فى محاضرة ألقاها فى طلبة السلك الثالث بكلية الآداب بوجدة المغرب برسم الموسم الجامعى ١٩٩٤ . ١٩٩٥ .

(٢٢) على عقلة عرسان: سياسة فى المسرح . دراسة . منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. سوريا، ١٩٧٨ ص ٢٥ .

لهذا وبعد أن وُعى المسرح العربى وجهته، وخطورة المسالك المؤدية إليها؛ فإنه آن الأوان لأن يرسم خطاه العاكسة لجسده المتفدى من روح بيئته المحلية ومناخه الخاص به. فيعد أن عرف الإنسان العربى النوع - حسب تعبير عز الدين المدنى -^(٢٣) عليه أن يولى وجهه شطر الأشكال الوفيرة التى يخترنها تراثه كى يحقق مكسب الانفلات من التبعية التى تجاوزت «حدود الدهشة والاندماش؛ على المسرح الغربى، فلم يعد التجريب المسرحى العربى فى الشكل الذى بدأ فيه»^(٢٤). وهو المطلب الذى أصبح ينادى به أغلب التظليلات العربية التى يراود حلمها تحقيق التصورات المقترحة بما يتناسب مع الجوانب التطبيقية لأعمالها.

كل ذلك كى لا تبقى «مجرد ممارسات هلامية وغافية»^(٢٥)، إذ عليها أن تتساق «فى سياق مسرحى يراعى جدلية التفاعل بين الفن وكل العوامل التى تتحكم بالإنسان العربى وقضاياها»^(٢٦). وهى مهمة شاقة لا تأخذ طريقها إلى النهج الصحيح إلا باستمرار عدد كبير من الإبداعات؛ تتم عن بزوغ نهضة حديثة للمسرح العربى التى أصبحت بصيص نورها يبرز نسبياً. غير أن اكتمال إشعاعها يظل بعيد الأمل إذا لم تراع ذاتها.

ويبدو أن أفضل سبيل لاجتناب تكرار النماذج المسرحية الغربية يقتضى الإلمام برسالة المسرح السامية بما تقدمه من أعمال تخدم المتلقى فى إطاره العام بدل اللجوء إلى تكويم النظريات، واستيراد المفاهيم الغربية عن ذوقنا.

(٢٣) عز الدين المدنى: مقدمة مسرحية؛ ديوان الزنج الشركة التونسية للتوزيع، تونس ط١، ١٩٨٧، ص ٢٤.

(٢٤) د. شكير عبدالمجيد: المسرح العربى بين التجريب والتأسيس، مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٩٤، شتبر ١٩٩٦، ص ٤٦ - ٤٧.

(٢٥) د. حسن التميمي: عن المسرح العربى الحديث، مجلة الأساس (المغربية) عدد ١٦، فبراير ١٩٨٥، ص ٢١.

(٢٦) المرجع نفسه.

ومن ثم فإن الإجابة عن إشكالية التوفيق بين المحلى والعالمى فى التجارب المسرحية العربية؛ يقتضى استيعاب النظريات الغربية وتكييفها مع خصوصياتنا العربية والإسلامية.

وفضلاً عن ذلك؛ فإن تعدد مستويات الخطاب المسرحى يقتضى إيجاد المعادلات المناسبة بين المستويين الفكرى والجمالى باعتبارهما يشكلان نسيجاً متكاملأً ضمن مكونات الخطاب النصية والإخراجية والسينوغرافية ككل.

وتأسيساً على ذلك؛ فإن مقارنة إشكاليات التجريب فى المسرح العربى يمكن أن نحددها فى مظهرين اثنين: فالمظهر الأول، يتحدد فى طبيعة العلاقة بين التجريب فى المسرح العربى والتجريب فى المسرح الغربى. وهو تعاقد يندرج فى سياق علاقة الذات بالآخر، وحتمية التبادل الثقافى. وهذا الأمر يطرح إشكالية إثبات الذات، وحوافز المسرح العربى فى البحث عن هويته.

أما المظهر الثانى لهذه الإشكالية، فيقترب بإيجاد مواصفات جديدة، وصيغ ملائمة للفرجة المسرحية العربية بغية خلق شروط مناسبة لاكتمال الفعل التجريبى فى المسرح العربى.

إن التجريب فى المسرح العربى يتميز بخصوصيات منفردة تكتسى خطورة بالغة؛ وهى تقدم إشكاليات متداخلة تقترب أوالها بالهم التأسيسى، أما الإشكاليات الأخرى، فيمكن أن نصلها بطبيعة التجريب نفسه، وبهاجس المجربين المرتبط بالبحث عن الصيغ المفيرة والمخترفة لحدود التجارب السابقة.

غير أن تداخل الخبرات الإنسانية، وتعايش ثقافاتنا ضمن نسيج عالمى يثير إشكالاً أكثر؛ قد تتشابه بموجبه الأعمال المسرحية.

وفى ضوء هذا الكم الهائل من المبادرات العالمية والإنجازات الغربية يتعدد مدارسها ومناهجها. كيف يمكن للتجربى العربى أن يؤسس فرادته ويصبح شاعلاً فى الثقافة العالمية على غرار التجارب الإنسانية الأخرى

دور التضحية بالخصوصية الاجتماعية والثقافية والحضارية للأمة العربية؟

فى سياق هذه المهمة الصعبة . كيف يمكن للطاقت المسرحية العربية أن تخلق مسرحًا يتميز بخطاب يختلف عن قاطرة المسرح الغربى؟ إن المسرح كالحياة يتجدد ويتطور بتطور المواقف الإنسانية وتغيرها . فمنذ نشأته الأولى بين معابد اليونان ، والإنسان يحاول أن يكتشف سر جاذبيته ، وينصت إلى صخب أبطاله وهم يتصارعون مع قوى ميتافيزيقية تكبح جماحهم . غير أن هذا الإنسان بحكم إيمانه بقدرة التجاوز رأى أن يكسر الجدران ، وينتقل إلى جوهر الصراع الذى يربطه بالحياة . وبذلك أخذت الكتابة المسرحية تكسر لحظتها الآنية لبناء واقع آخر ، ومسرح آخر؛ وهو مبدؤها الذى لا تتعالى عنه ، ولكنها تسمو به بعد أن تستوعبه وتنتج معرفته .

وفى الوقت نفسه تحاول أن تكسر تلك اللحظة ، وتعبّر عنها بطريقة جمالية تعبق بالتوتر الحاد وترفض الاجترار ، كما يقول المرحوم محمد مسكين : «أن تكتب مسرحية يعنى أن تعيد بناء الأشياء والناس . إن الكتابة المسرحية هى فصل يحدث الشرخ فى السيرة المتزنة للواقع . لهذا فهى كسر للتوازن الظاهرى» (٢٧) .

غير أن هذا الأمر يقتضى وسائل جديدة قادرة على نبذ الأعراف الفنية التقليدية السائدة التى لا تستجيب للفئات العريضة من متذوقى الفن الدرامى .

وكان الدراماتورج . السيد حافظ . ولا يزال من خلال إبداعاته المتدفقة واحداً من هؤلاء الذين جسدوا التوجه الصحيح القائم على استكمال المقومات التعبيرية الدرامية ، فى أفق تأسيس كتابات واعية منذ الستينيات .

إلا أن هذه اليقظة لم تتبلور بشكل واضح ، لا سيما فى ظل الأزمة

(٢٧) حول الكتابة المسرحية . مجلة أفاق . اتحاد كتاب المغرب . العدد ٥ . نوفمبر ١٩٨٥ . ص ٧ .

السائدة للمسرح المصرى الذى سادته نظرة كانت تعتقد أن المسرح «مجرد دار عرض للتسلية والترفيه، وإنتاجه لا يعدو أن يكون سلعة من سلع الريع تدخل تحت اسم تجارة الضحك والتسلية والتجميل وكسب النفلة والتحجر والجمود»^(٢٨).

فوسط ضياع كثيف من الأعمال السائدة آنذاك؛ ازدهر المسرح التجارى، وكاد أن يحجب المحاولات التى اتبعت فى فجر ساءه ظلام تلك الفترة. وقد لعبت الدولة دوراً سلبياً ساهم فى انحسار المسرح الجاد بسبب الحملات المعادية لكُتّاب المسرح، والممارسة الرقابية للنصوص المسرحية. كما ساهمت الهياكل التنظيمية لمؤسسات المسرح فى انحدار المستوى الثقافى^(٢٩). وبذلك ساهمت سياسة التهميش فى «انحسار المسرح الجاد، وانطفاء الجذوة الثقافية للإنتاج المسرحى عموماً»^(٣٠).

وتتصالح أوضاع أخرى لترسيخ الوضع فى المسرح المصرى - على وجه الخصوص، والمسرح العربى عموماً - ألا وهو فساد الذوق الفنى للجمهور المقبل على هذه الأعمال التجارية. ومما يركى هذا التدنى الملحوظ أن الجمهور يظل سلبياً وبعيداً عن المشاركة فى الخلق والإبداع.

فضلاً عن ذلك، لم تحقق حركة التأليف المسرحى فى الساحة المصرية أهدافها المنوطة بها. فقد فشل ثلة من المؤلفين من أمثال محمد عنانى وسمير سرحان وعبدالعزیز حمودة وفوزى فهمى وعلى سالم وغيرهم فى بلورة وعى فنى واضح، ونضج جمالى يستجيب للدراما المعاصرة، ويفى لمتطلبات الواقع الجديد؛ وإنما سقطت إبداعاتهم فى فخ

(٢٨) نعمان عاشور: حقيقة المسرح فى الستينيات مجلة الدوحة (الدوحة) قطر، السنة الرابعة العدد ٤٨، دجنبر ١٩٨٦، ص ٦٩.

(٢٩) نعمان عاشور: المسرح والسياسة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٦٩ وما بعدها.

(٣٠) مصطفى عبد الفنى، المسرح المصرى فى السبعينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، من ص ١٤ إلى ص ٢١.

الإسقاط السياسى والاستعراض التراثى المباشر فى غالب الأحيان^(٢١).
ويبدو أن هناك عوامل متعددة لخصت به أو زوريس^(٢٢) إلى أن يخرج
من قاع النيل كى يعانق إيزيس^(*) التى يقول عنها السيد حافظ:
«فعشيتى إيزيس تهبنى فى كل رحلة سرّاً من أسرار الحقيقة، تهبنى
رفضاً منقوعاً فى شريان الوعى»^(٢٣).

فقد كانت إيزيس - أو مصر - هى التى أمدته بخصوبة الفن، وأهمته
بإنابيع التجريب الصافية التى كدرها احتكار المتطفلين. وفى هذا يضيف
السيد حافظ: «جيلنا من الكتّاب الذى لم يظهر إلى الآن؛ جيل رائع ملئ
بأشياء خفية مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة
الجماهيرية؛ لأن الهيئة احتكار للمفلسين فكراً. والثقافة الجماهيرية
مرتع للفوارغ من كل شيء فى الأقاليم»^(٢٤).

تسلل هذا الفتى الإسكندرانى إذن بين أحشاء الدروب المقهورة، وفتح
عينيه على الكتابة وعمره لا يتجاوز ربيع الثانى والعشرين. فأعلن بذلك
عن قرب نهاية خريف المتطفلين. وكانت الانطلاقة مع إحدى المسرحيات
التي دخلت التجريب من باب الواسع، وكفى عنوانها المثير دلالة على
ذلك «كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى» سنة ١٩٧٠.

(٢١) مصطفى عبد القنى: المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٢٢) أو زوريس: لقب أطلق على المبدع السيد حافظ.

(*) أسطورة إيزيس وأوزوريس: أسطورة مصرية قديمة تعود جذورها إلى العصر الفرعونى:
وتتلخص هذه الأسطورة فى رحلة إيزيس بحثاً عن أخيها وزوجها أوزوريس. وقد عرف
هذا الأخير بحبه للشعب، فهو الذى علمهم زراعة القمح. وكان لهذا الأمر بالغ الأثر على
نفسية ست وهو أخ أوزوريس. فأقدم ست على تدبير مؤامرة ضد أخيه، وبلغ الأمر إلى
أن يرمى تابوت أوزوريس فى قاع النيل، فراح إيزيس تبحث عن التابوت وتمكنت من
المثبور عليه، فوجدت أوزوريس أشلاء مقطعة. لذا دعت الإله (رع) كى يبيد له الحياة،
وفعلاً تم بئث أوزوريس من جديد إلى الحياة وأصبح منذ ذلك ملكاً على الموت فى العالم
الآخر. نقرأ عن كتاب: مسرح نجيب سرور لعصام الدين أبو العلا، مكتبة مدبولي -
القاهرة، ١٩٨٩ ص ٥٩، ٦١.

(٢٣) مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، للسيد حافظ، الطبعة ٢، سلسلة
روايات الإسكندرية ١٩٩٠، ص ٩.

(٢٤) فى حوار مع السيد حافظ أجراه معه محمد جبريل، المرجع السابق، ص ٢٨.

ولم تكن هذه الباكورة لتسلم من الهجوم الشرس، بل والرفض القاطع. فخلال الندوة التي أقامتها جمعية الدراما بالقاهرة لمناقشة هذه المسرحية انطلقت سهام النقد معلنة عن مقاطعة مثل هذه الأعمال. وقد قام المبدع على سالم خلالها بإعلان رفضه لمثل هذا التجريب المسرحي لأنه «تخريب في المسرح، وفي عقلية الجمهور، ولن يقدم هذا العمل، إننى لو حكمت لطلبت إطلاق النار على مثل هذه الأعمال التى لا تبتى الإنسان ولكنها تهدمه»^(٢٥).

لقد كانت تجربة تخريبية للشكل المسرحي السائد، ولكنها كانت تسعى إلى التبشير بأسلوب جديد في الكتابة. وبذلك كانت هذه المسرحية تمثل سابقة تسمو بعقل الجمهور وبذوقه من أجل بناء تصور جديد وذوق مغاير ونمط مخالف للسائد والجاهز في المسرح العربي. فالمسرحية تؤكد هذا الجانب التجريبي. فـ «شخصية المذيع» في المسرحية فقدت تواصلها مع العالم، ولم تستطع أن تعبر عن طموحاتها الفنية لاصطدامها بأرض الواقع. وكانت رحلتها شبيهة بالحلم. لهذا قرر المذيع. الذى هو صوت الكاتب نفسه. أن يوقف عجلتها. وهو موقف طبيعي يعكس طموحات السيد حافظ المصير على تقديم المغاير والجديد بأسلوب يراعى حلم المتلقى العربي المؤمن بالجديد. وهذا ليس غريباً من مبدع خرج «من خميرة أرض النيل كالصاعقة، أو كالنار على الشارع المصرى وكان يلتقط أنفاس البحر، ويحمل نهر الكلام والرؤيا، ويحمل موجات الإبداع للشارع الثقافى العربى. وقد اقتحم المسرح الطليعى حتى يكشف القناع عن الحرف العربى، والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة»^(٢٦). وقد استطاع السيد حافظ. من خلال هذه المسرحية الشبيهة -

(٢٥) السيد حافظ: مقدمة مسرحية كبرياء الثقافة في بلاد اللامنى، ص ٢٢.

(٢٦) شادى بن خليل: السيد حافظ، والبحث عن دور للمسرح الطليعى العربى، كتاب السيد حافظ: مسرح الطفل في الكويت للسيد حافظ، دار الثقافة الجديدة، الإسكندرية، ١٩٨٦، ص ٦٠.

بالكارث بوستال - كما يصفها أحد النقاد^(٢٧) أن يفرس بذوراً تجريبية جديدة، ويختزل تركيبات الواقع البئيس بطريقة غير معهودة. فقد أبرز مظاهر التجريب بشكل مثير، لا سيما حين وظف أشياء جامدة لكرسى - فانيلا - مثلثات - ميكروفون... باعتبارها معادلات لأبطال بشريين. وهو توظيف ذكي استطاع من خلاله السيد حافظ أن يفجر اللغة بكل ما تحمله من أبعاد رمزية وإيحائية مكثفة لتعكس بكل مرارة مفارقات «العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) في القرن الفوضوي، في أرض اللامحدود الملوثة»^(٢٨).

ولم يكن هدف المؤلف مجرد التمرد على أشكال القوالب الراكدة، بل كانت هناك عوامل أخرى ساقطتها الظروف الاجتماعية والسياسية المثقلة بأسئلتها الكثيرة في ضوء التناقضات والإحباطات المتواصلة للمجتمع المصري بخاصة، والمجتمع العربي بعامة. وسنحاول أن نكشف عن علاقة التجريب عنده بهذه العوامل، وكيف ساهمت في تطوير تجربته الإبداعية في مجال المسرح.

١. السيد حافظ وقضايا الإنسان المعاصر؛

(أ) نكسة حزيران : أسباب السقوط، وعوائق النهوض:

تشكل هزيمة حزيران ١٩٦٧ منعطفًا خطيرًا في تاريخ الأمة العربية. فقد كانت بمثابة الخنجر الحاد الذي طعن جسم أمتنا، فتحولت دماؤنا إلى أنهار من اليأس؛ والعجز المميت لجيل هذه المرحلة. ولما كان قدر السيد حافظ أن يعيش مرارة هذه الهزيمة وما قبلها وما بعدها، فقد جاء تاريخه «محفوظًا بالدم والدموع في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف من ذل وعار: ضياع فلسطين وقيام إسرائيل.. كاتبنا إذن من

(٢٧) كمال النجمي: هذا الكاتب الجديد. ورد المقال في كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليمي، ص ٨٥.

(٢٨) السيد حافظ: مسرحية - كبرياء التفاهة.. ص ٤٦.

جيل عاش صباه، أو يعيش شبابه ملتاعاً يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية القومية»^(٣٩).

تسلل هذا النورس إلى عالمنا المحبط وهو يكابد جسده الكليم الذي «لمعت في عيونه ابتسامة الأمل في حياة أفضل. ولكن أمله سرعان ما أصيب لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان أجداده وآباؤه وإخوانه الكبار، بل وفي إمكانية كل ما أفسده التاريخ»^(٤٠).

وقد احتفى السيد حافظ بالقضية العربية الفلسطينية، وبالهزيمة في العديد من الأعمال نذكر منها: «حكاية مدينة الزعفران»^(٤١)، «علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا»^(٤٢) «الحانة الشاحبة العين، تنتظر الطفل العجوز الغاضب»^(٤٣) «حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان»^(٤٤).

وبدءاً يمكن أن نلخص نظرة السيد حافظ إلى التجريب من خلال مقاربتنا لأعماله المسرحية في كونها تتميز بطابع ثوري ضد أشكال الانهزامية والتصديق. فهو مسرح جريء في رصد الواقع والتغلغل فيه. وليس غريباً عن مبدع مثل السيد حافظ أن يستوعب شروط التجريب ويعكس الأهداف الموضوعية والفنية المعاصرة. وفي بتغطية كافة مكونات الخطاب المسرحي.

ويمكن أن نحدد الإطار العام لمظاهر التجريب في مسرح السيد حافظ من خلال تقديمه لمسرحية «حبيبتي أميرة السينما»، إذ يقول:

(٣٩) سعد اردش: مقدمة مسرحية حبيبتي أميرة السينما، مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، رؤيا، الإسكندرية الطبعة ٣، ١٩٨٢، ص ٥.

(٤٠) نفسه: ص ٦.

(٤١) السيد حافظ: مسرحية حكاية مدينة الزعفران، سلسلة رؤيا، الإسكندرية، ط ٣، ١٩٨٢.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا، مطابع صوت الخليج الكويت، ١٩٨٢.

(٤٣) السيد حافظ: الحانة الشاحبة العين (مسرحية)، مطابع صوت الخليج الكويت، ١٩٨١.

(٤٤) السيد حافظ: مسرحية حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة والإنسان، أدب الجماهير، الكويت ١٩٧٩.

«مسافر أنا عبر المعانى، الحروف القرون إنسان. وحين بدأت عرفت الصمت لوني والضوء والمخاطر زادى. وسب المجوفين صيحة البحث لى. أهضم القديم، أتجشأ الحديث، أتقيأ معنى الأمس حين يولد اليوم حبيبتي لم تعد الموافقة إلهية العطاء. لم يعد الاستيعاب جديراً بالتقدم، لم نعشق الأحزان والغموض والهبوط. لم نعشق الطلاسـم والتزييف، لن نهزم اليوم؛ لأننا أنا وأنت فى هجرة الميلاد مسودة التاريخ»^(٤٥).

فهو من المبدعين المتسلحين بشعلات من الفكر المتحرر من رواسب الجمود ومزالق الهبوط. وهو مؤمن بمعركة الفكر فى حلبة صراع الواقع. لذا فهو مسرح مؤهل لأن يكون تجاورياً؛ لا سيما وأن التجريب يقتضى استيعاب قضايا العصر قصد تجاوزها من منطلقات فنية قادرة على امتلاك شروط هذا التجاوز.

فضلاً عن ذلك فإن مسرح السيد حافظ يعبر عن قضايا إنسانية مختلفة، تعكس هموم كل الفئات (الأنا وأنت). وهى ميزة تجرده من كل تحيز أيديولوجى ضيق.

وتجسد مجموعته المسرحية «الأشجار تتحنى أحياناً». التى تضم تسع مسرحيات تجريبية وتتكون من ستة تصريحات. الاتجاه العام لهذا المحور. غير أنها تلقى الضوء على مجموعة من التفاعلات الاجتماعية والسياسية التى ظهرت عقب النكسة، وهو ما سنحاول أن نقتبس بعض جوانبه من خلال هذه المجموعة التى كتبت تحت أثر هزيمة ١٩٦٧. وقد جاءت على الشكل التالى:

- رجل ونهى وخوذة.
- مسرحية امرأة وزير وقافلة.
- مسرحية طفل وقوقع وقزح.
- لهو الأطفال فى الأشياء شئ، (التصريح الأول).
- تكاتف الفئاة على الخلق موتاً (الثانى).

(٤٥) السيد حافظ. مسرحية حبيبتي أميرة السيمما. سبق التعريف به، ص ١٩٥

- خطوة الفرسان فى عصر الالاجدوى (الثالث).
- محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة سحب فى شرنقة حبنا ميلاد
(التصريح الرابع).

- تعثر الفازعات فى درب الحقيقة بحث. (التصريح الخامس).
- الأشجار تتحنى أحياناً (التصريح السادس)^(٤٦).
وحتى نرصد أكثر أهم تجليات التجريب فى هذه المجموعة
المسرحية، سنحاول معالجة أهم الطروحات الفكرية فى علاقتها
بالإجراءات الفنية ضمن مقارنة تحليلية للسياق العام الذى تحدده هذه
المجموعة. وهى مقارنة أولية ستكون بمثابة خطوة نحو مدخل الكتابة
لنلج فضاءات شاسعة تقتضيها عملية التجريب.

فى البدء يمكن القول : إن مسرح السيد حافظ يخضع فى مجمله
لمواصفات التجريب. لذا جاءت المجموعة متسلحة بفلسفة جمالية
تستوعب الحياة، مادام أن التجريب. والفن عمومًا . يقتضى معرفة
الحياة.

وقد كان السيد حافظ من المتشبهين بهذه الفلسفة، إذ لازال من
الذين حنكتهم ضراوة الحياة تحت أثر نكسة حزيران.
وبموازاة ذلك، جاء تمرده عنيفاً على القواعد التقليدية المسرحية؛
تمرّدًا لا على مستوى الكتابة فحسب . وإنما على مستوى الفن المسرحي
عمومًا .

ومن هذا المنطلق جاءت هذه المجموعة موصولة بالواقع الهجين
والمركب. لذا كان ضروريًا أن يبحث المؤلف فيها عن الفنيات المركبة
ليؤسس رؤيته الفكرية والجمالية معًا، لا سيما وأن علاقة الفن بالواقع لا
تحقق أهدافها المرغوبة: إذا لم تتسلح بوعى نقدى يسعى إلى تعرية هذا
الواقع وفضحه من أجل تغييره . مادام التجريب يقتضى هذا الشرط.

(٤٦) السيد حافظ: مجموعته المسرحية الأشجار تتحنى أحيانًا، مطبعة الفتح فيصل، الهرم،
القاهرة ١٩٩٢.

لهذا فإن الحديث عن المستوى الفكرى يحيلنا على الموقف الأيديولوجى للمؤلف. فأين يمكن أن نضع الإطار الأيديولوجى للسيد حافظ انطلاقاً من الأبعاد الفكرية الواردة فى هذه المجموعة ضمن مقارنة إشكالية علاقة التجريب بالسياسة؟ هذا ما سنحاول التعرف إليه لاحقاً.

فالمجموعة تعكس من خلال سياقها العام فترة قاسية اجتازتها الأمة العربية بعد انهزامها فى معركة أسطورية فى التاريخ العربى. وهى تتزامن مع السنوات العجاف التى أعقبتها (١٩٦٨ - ١٩٧٢). فقد اتسمت هذه المرحلة بعدة انقلابات سياسية رسخت: اندحار الأحلام الناصرية، وتواصل مؤشرات انهيار الأنظمة العربية، وتمزق الهياكل الفكرية والاجتماعية:

ولم تكن الأمجاد الغابرة قادرة على مسح دمع أعين الأمة العربية، ولم يكن مجدها التليد ليدفع عنها هول العاصفة. ولم تكن حتى الأهرام ولا أبو الهول يقيها مع حر الشظايا المتناثرة فى سماء أرضها التى كنا نتنخر فيها آباءنا الهاربين فى تيه السراب:

- . الرجل: أبويا فين. أبونا مين؟
- . الألوان: أبوك العظيم. وجدك العظيم فى كل العصور.
- . الرجل: اتكلموا بلغة أفهمها.
- . الأسود: أبوك العظيم وجدك الأعظم صاحب التراث الخالد.
- . المرأة: عظيم ازاي؟
- . الأسود: فى الموسيقى.
- . الأخضر: فى الشعر.
- . الأصفر: فى كل شئ يخطر على بالك.
- . المرأة: أبوك كان فارساً.. عمك إيه؟
- . الرجل: خلانى راجل!
- . المرأة: ساب لك تماثيل معابد وأعمدة رخامية. نام واستريح.

الأسود: حاول أن تشعر أنت مين ولا تفكر^(٤٧).

ينطلق السيد حافظ، إذن من وعى تجربى جرى يتلخص فى نقد الواقع وتجاوز الفكر السائد.

لذلك فإن المعركة الحقيقية تتجسد فى مواجهة الواقع الجديد بحزم كبير للخروج من دوامات الزيف والانتشاء بالإنجازات الحضارية السابقة، كما نجد ذلك فى هذا الحوار المباشر مع الجمهور:

الرجل: (يشير إلى سيدة فى الصالة) شُفتك ساعتها لما شفت حبيبتي. آسف شفتك صمت واجم فى لحظة همس تراب الأرض وانت نسييتى (يتحرك إلى متفرج آخر) شفتك صمت واجم فى لحظة طلاقة رصاص الرعب فى حضن مارتن لوثر كنج. لكن انت ساعتها أكلت جيلاتى^(٤٨).

فارس ١: الرياح نائمة والسماء مغلقة الأبواب أمام عباد الله المذنبين والنجوم تترقب الدوامات المزيفة من الدعوات والأمواج فى الماء تترقب مهزلة الإنسان^(٤٩).

لذا يشعرنا السيد حافظ بأن معركتنا هى فى الحاضر، وأن بناء المجد لا يتم على أنقاض الماضى، (لأن عصر النبوة قد انتهى. المجد لقيصر والملك لسليمان)^(٥٠).

فهو ينبهنا إلى أن أحلامنا فى الربوع الخالية لم تكن إلا كوابيس لحلم مزيف سرق من أعيننا حقائق الحاضر وحجب عنا مدارك الوعى. وبهذا تجددت المأساة حتى تبين لنا أننا «لسنا سوى كم هائل من التناقض والقلق والفكر الغريب تغطينا سحابة كاذبة»^(٥١).

(٤٧) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٤٢ . ٤٣ .

(٤٨) السيد حافظ: مسرحية رجل ونهى وخوذة، ص ٢٣ .

(٤٩) خطوة الفرسان فى عصر اللاجوى، ص ١٨١ .

(٥٠) نفسها، ص ١٧٧ .

(٥١) السيد حافظ، مقدمة مسرحية هم كم هم ولكن ليسوا هم الزعاليك. طبعة أرب

الجماهير، الكويت، ١٩٧٩، ص ١٢٠ .

وفى سياق هذا الحدث، يكشف لنا عن أهم الأسباب المؤدية إلى هول هذه الفاجعة التى تعددت أطرافها، وإن كانت القيادات العسكرية والأجهزة الحكومية لها اليد الطويلة فى تحمل المسئولية التى تهاوت على إثرها أطلال الأحلام الناصرية. فسواء أكان الملك عبدالناصر نائماً أم ميتاً، وسواء أقاد هو السفينة؛ أم أن الريان المساعد قد ضل الطريق وغرق، ومهما تعددت الأسباب؛ فبقى الموت واحداً:

ـ الفارس ٢: (باستقزاز) أى ملك؟ الملك كان نائماً!

ـ الفارس ٣: فى سريرته الخشبى، يحمل فى عينيه صموداً ممتداً كمنارة.. وشعاعاً منكسراً بلا أرجل^(٥٢).

ـ فارس ١: (يشير إلى الجمهور) هذا هو الملك على الشاطئ كان وكان يحمل سفينته ثلاثة من العبيد عبد أصفر وعبد أسود، والثالث أبيض... ثلاثة من العبيد صفر سود، بيض^(٥٣).

ـ فارس ١: مازال الملك نائماً فى القاع والمدينة تأكل الجردان والنبيد.

ـ فارس ٢: فى القاع كانت قطع اللحم.

ـ فارس ٢: ألقى العبيد الثلاثة الأصفر والأبيض والأسود.

ـ فارس ١: (كأنه يرى السفينة فى الماء، السفينة فى الماء فى البحر تدور كمادتها. الملك يفرق فى الماء^(٥٤)).

ويمقتضى ذلك، تصبح المسئولية ملقاة على أعباء الجميع. وقد استطاع السيد حافظ من خلال امتلاكه لرؤية جديدة فى تحليل الواقع أن يحيط بهذا الجانب إحاطة شاملة؛ وعمل تبعاً لذلك على ابتكار أسلوب تجريبى يتوجه فيه الخطاب إلى كافة الشرائح الاجتماعية. لذا إلتجأ إلى المأثور الشعبى قصد إيقاظ هذه الجماهير، كما تحدده الحكاية الشعبية (حسن ونعيمة) المعروفة فى الأدب الشعبى المصرى.

(٥٢) السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان فى عصر الالاجدوى ص ١٧٢.

(٥٣) نفس المسرحية، ص ١٨١.

(٥٤) نفس المخططات، ص ١٨٧.

وهى حكاية تجسد وفاء الحبيبين لبعضهما؛ بالرغم من غدر أهل نعيمة بحسن بعدما نفذوا فيه حكم القتل. غير أن نعيمة تظل متمسكة بحبها له حتى بعد مقتله وتنتهي هذه المأساة بأن تخفى «نعيمة» رأس «حسن» بعد أن وضعت في رقائق من الحرير^(٥٥).

وقد استطاع السيد حافظ أن يقرن بين هذا الحدث المنتمى للذاكرة الشعبية وبين الوظيفة الدرامية له؛ قصد التمهيد لخط حدثي فرعى يخدم الفكرة الأساسية للمسرحية. وهو يرمى من خلال تجريب هذا الشكل الدرامى إلى وضع تقابلات بين الحكاية الشعبية من جهة، وبين الفكرة التى يورد إيصالها برؤية جديدة:

. مجموعة ٢: الشاطر حسن كان نايم فى عيون ست الحسن والجمال تعرفش سكران.. تعرفش غفلان.. المهم أن الشاطر حسن كان موجود ومش موجود عجبى عدى ده زمان^(٥٦).

كما أنه يربط خيوط الذاكرة الجماعية بذلك المأثور باعتباره إنتاجاً جماعياً يجسد حضوره واستمراريته بين الأجيال بشكل متواتر. لذا فإن مسرحية مضامين المأثور الشعبى وأشكاله تعد مؤشراً إيجابياً يربط جسور الماضى بالحاضر؛ قصد إيقاظ الذاكرة الشعبية. فحكاية حسن ونعيمة تختزن كثيراً من المعانى والقيم الإنسانية السامية. وقد ظل اسم حسن مقروناً فى الذاكرة الشعبية المصرية بعدة خصال تجسد الوفاء والتضحية والشرف لذلك يسعى المؤلف من خلال الرجوع إلى المحفوظ الشعبى كى يبعث تلك الصفات النبيلة؛ من منطلق عصرى يعيد إنتاج معرفة ذلك التراث المتداول فى ضوء حياتها المعاصرة حتى تستقر فى ذهن المتلقى أبعادها، ويستوعب أهدافها.

فضلاً عن الحكايات الشعبية؛ قدم لنا المؤلف . أيضاً . مجموعة من الأمثال الشعبية التى يحفظها المأثور الشعبى المحلى، وذلك قصد تقريب

(٥٥) عصام الدين أبو العلا: مسرح نجيب سرور. مرجع سبق ذكره، ص ١٦٨ . ١٦٩.

(٥٦) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبي وخوذة، ص ١٢.

الفرجة إلى الجمهور مهما اختلفت مستوياته الثقافية والطبقية، مادامت القضية المطروحة هي قضية وطنية تهم الجميع. وقد قدم لنا مجموعة من النماذج، وسنكتفى ببعض منها على سبيل الاستشهاد، ومنها قوله: «الثعلب فات فات وفى ذيله سبع لفات، والدبة وقعت فى البير وصاحبها راجل خنزير^(٥٧)». ويقترن مفهوم هذا المثل فى الأوساط الشعبية بعدم القدرة على الحصول على الشيء، بعد فوات الأوان. وهو نفس موقف المؤلف من الحرب، إذ كان الجميع يتوقع نصراً محققاً، غير أن الآية عكست تلك التوقعات. كما أدرج المؤلف مثلاً شعبياً آخر، يتلخص فى العبارة التالية: «خُد البِزّة واسكت.. خُد البِزّة ونام»^(٥٨). وهى أغنية شعبية ترددها الأمهات أمام الأطفال الصغار كي يناموا. وقد وظفها هنا بأسلوب لا يخلو من سخرية: لبيدين المواقف المتخاذلة لكل الفئات الاجتماعية.

فالمؤلف يسعى من خلال تجريب المأثور الشعبى إلى إبراز أنساقه الفكرية من أجل استيعاب معطيات الظروف الراهنة. فضلاً عن ذلك؛ فإن وظيفة المأثور الشعبى كفيلة بتحقيق تظاهرة احتفالية تتقل بالفرجة من إطارها النخبوى لتحتضن كل الفئات الشعبية على حد سواء؛ قصد إرساء جماهيرية الفرجة وشعبيتها. كما تبدو هذه التضمينات مرنة فى إثراء بلاغة المتخيل المسرحى لدى المتلقى. وهذا الأمر ستتبلور نتائجه أكثر زمن العرض المسرحى.

لذا فإن تجريب المأثور الشعبى فى مسرح السيد حافظ له وظائف موضوعية؛ وأخرى جمالية تكسر نمطية البناء الكلاسى، شأنها فى ذلك شأن الميثولوجيا القديمة.

وقد وظف السيد حافظ لهذا الغرض كثيراً من الأساطير القديمة غير الإغريقية (إيزيس وأوزوريس، وأسطورة نفرثيتى المصرية).

(٥٧) السيد حافظ: مسرحية رجل وثى وحودة، ص ١٠.

(٥٨) نفسها، ص ٢٢.

وأدونيس، وعشتار البابلية).

وهذا التتبع يعد خروجاً أولياً عن نمطية التوظيف الأسطوري للميثولوجيا الإغريقية؛ كما نجد في جُلّ الأعمال المسرحية العربية. ومن هذا المنطلق استطاع أن يجرب الأسطورة ويلبسها ثوباً جديداً من منطلق تحويلي؛ قصد إمداد نصوصه بشحنات درامية تعيد صياغة الوجود الإنساني، وتكشف عن جوانبه المقصية. ويمقتضى ذلك فهو لا ينظر إلى الأسطورة أو المأثور الشعبي باعتبارهما سلوكيات إنسانية ثابتة، ولكنه يوظفهما توظيفاً جديداً باعتبارهما مرجعيات محايدة للعصر الراهن، كما أنهما يتدرجان في سياق البناء العام للنص. وقد وظّف أسطورة إيزيس وأوزوريس^(٥٩) الفرعونية ليستلهم منها كثيراً من المواقف.

من المعروف أن اسم إيزيس ارتبط بالتضحية والوفاء من رغم ما قاسته من معاناة من أجل إنقاذ حياة زوجها أوزوريس، بينما يظل اسم أوزوريس مقروناً في التاريخ المصري القديم برجل أفنى عمره من أجل خدمة بلده وشعبه، ومن أجل تقدمه وتحضره. فإيزيس وأوزوريس شخصان اجتمعت فيهما صفات تكاملت فيها روح الوطنية والإخلاص والتضحية. ومن هذا المنطلق بنى المؤلف رؤية جديدة مستمدة من تلك المعاني النبيلة والصفات البطولية، فربط إيزيس بالأرض وأوزوريس بذلك الفارس أو المدافع عن كرامة الوطن، كما نجد في هذا الحوار:

شاب ٤: في عرس عروس النيل وقفت إيزيس تبكى. تسأل يا خصوبة وادي النيل. يا لقاح الأرض.. يا ضوء السنين.. يا أنبياء عشتروت الأربعمئة الذين يأكلون على مائدة إيزابيل.. سيدى أوزوريس لقاح التمرق في أرض الله الممددة^(٦٠).

شاب ٦: غنى بصوت الرحم في صدر المراهقين ولتقل إن زرقاء

(٥٩) سبق التعريف بها.

(٦٠) السيد حافظ: مسرحية تكاتف الفئاة على الحلق موناً ص ١٥١.

اليمامة صادقة.. وأشهد أن إيزيس بحثت عن الإنسان الدائم وراء التمزق. وتركت رخاوة الأثني ولم تفرق في الأحزان، وأن أوزوريس شهادة الرجولة الممزقة^(٦١).

فالسيد حافظ يجعل من إيزيس الأرض التي تمنى موتها أو تبكى أسرها. لذا فهي لازالت تبحث عن ذلك الأوزوريس؛ بينما يظل زوجها هو الآخر شاهداً على الرجولة الغائبة.

وحتى يكثف من الأبعاد المعرفية المنتجة من طرف الرموز الأسطورية، التجأ السيد حافظ إلى أساطير أخرى لا تخلو من أهمية تعزز طروحاته الفكرية، وتعمل على تجسيد الرؤية الفنية على نحو ما نجد في نموذج الأسطورة الفرعونية نفرتيتي^(٦٢) إحدى رموز الكفاح في التاريخ الإنساني. وقد حور المؤلف تحويراً بارعاً حينما ربطها بالأسطورة اليهودية سالومي، كما نجد في هذا المثال:

شاب ٢: (يرتدي بنطلوناً وقميصاً لونه رمادي) حين تهدت نفرتيتي على صدر أختانوتن حلمت بالحرية. لكن الهبل في صدر سالومي وسادة خيانة المرأة الأبدية^(٦٣).

فالمؤلف يستلهم الرمزين الأسطوريين من منظور سياسي مغاير ينصهر في فلك الصراع العربي الإسرائيلي. وقد قدم لنا قراءة مغايرة لسالومي عما هو متداول في التاريخ القديم؛ إذ كان هذا الاسم يرتبط برموز المملكة اليهودية على عهد الحاكم هيرود. وقد ارتبطت سيرتها

(٦١) نفسها، ص ١٦٦.

(٦٢) نفرتيتي: اسم ملكة مصرية جسدت العصر الذهبي الفرعوني. وهي زوجة أختانوتن أبزر ملوك ذلك العهد. وكان أختانوتن أول من نادى بديانة التوحيد قبل جميع الأديان. وقد خاض هذان الملكان معركة كبرى لأجل نصرة الحق ضد كهنة آمون. وظلت نفرتيتي رفقة زوجها متسككين، معتزلين شهوات الدنيا إلى أن ماتا. لكن نفرتيتي ظلت حية خالدة من خلال تمثالها الذي يشهد عليها كربة للجمال والتاج. نقلاً عن كتاب: صوفى عبدالله بنفوان: نفرتيتي ربة الجمال والتاج، سلسلة الهلال، القاهرة، العدد ١٦، مايو ١٩٥٢.

(٦٣) المسرحية نفسها، ص ١٤٧.

بخيانة أمها حينما رقصت لزوج أمها هيرود واقتربت معه فعلاً شنيعاً. بينما أصبح سالومي عند السيد حافظ رمزاً للخيانة العربية، وعائقاً يمنع حلم من الحرية؛ وهى رمز الحلم العربى.

وفى إطار خروجه عن استلهام للأسطورة الفرعونية، استوحى المؤلف أسطورة أدونيس^(٦٤) البابلية، وانطلق من هذه الملحمة التى انتهت بمصرع الشاب أدونيس الذى ظل البابليون يبكونه مدة من الدهر ليبنى تركيياً درامياً يحيل على مأساة الهزيمة العربية.

ويمكن القول : إن تحويل الأسطورة فى مسرح السيد حافظ يعد حقلاً خصباً لطرح مجموعة من المواقف السياسية. وقد قدم لنا قراءة معاصرة للأسطورة؛ حيث بنى عليها مجموعة من التركيبات الدرامية من منطلق تجريبى يستجيب للأحداث الراهنة. فهو لا يقوم باستعراض الرموز الأسطورية، ولكنه يعيد إنتاجها من جديد بقراءة جمالية تفيض بالإيحاء، والتعبير الشعري. وهى سمات تساهم فى بلورة السياق العام للنص.

والى جانب ذلك؛ استند المؤلف على مجموعة من القرائن المعنوية والأدوات الفنية من منطلق تجريبى يساهم فى إضاءة الإطار العام للنص؛ كما نجد فى هذه الحوارات:

الرجل ٣: (يفنى هذا الكلام) خذ البزة واسكت.. خذ البزة ونام.
المرأة: يا ولدى يا غايب.. مد أقدامك فى بلاد الهوا يا خداعين يا سهرانيين كام نجم وقع من هم الرعب وضحكت الغلابة.. يا ولدى يا ماشى.. قولوا لعين الشمس ما تحماشى لحسن نجم قلبى صابح ماشى.. كان نجم أخفوه.. كان فجر ذبحوه يا ولدى رفعت صخور الشط دمعتك كان قلبى هلال وكان قلبك موال.

التاجر: فاتة يا عيني.. هيفاء يا عيني.. حسناء يا عيني أغنية يا عيني، من منكم يا عيني يعطينى ألفاً يا عيني.. ديناراً يا عين (الضوء

(٦٤) نفسها، ص ١٢٥.

على المرأة).

- المرأة: يا طفل الشبق، علبونا، علبوا أفكارنا فى علب ممزوجة
بالرفض، رفضنا المنطلق القلبي، لم المحك عندما صلب المسيح أو عندما
صلبوا بارياس أو عندما قتلوا الحلاج، أو عندما نُقِيَ أبو ذر أو عندما
صلبوا بطرس^(٦٥).

فالسيد حافظ ينطلق من حدث اغتصاب الأراضي العربية ليربط
هذا العار الموسوم على جبين الأمة العربية بموضوع تغلى العرب عن
الأرض مقروناً بعملية بيع فى المزاد العلنى. من هنا تبدو لنا جرأة فى
طرح هذا الموضوع. وقد تناوله بنقد لاذع لا يخلو من سخرية. كما عمد
إلى تطويع الأغنية لصالح الإطار العام، واستغلال عنصر الإضاعة لنفس
الغرض.

وحتى يستدل على طروحاته؛ قدم لنا مجموعة من الأحداث
التاريخية نحو: صلب المسيح - كما هو فى الاعتقاد المسيحى - وصلب
الحلاج، ونفى أبى ذر. وهى شخصيات - باعتبارها خلفيات تاريخية -
استعان بها المؤلف ليستوعب من خلالها معطيات معاصرة. فهى تجسد
مأسى إنسانية تعرض فيها أصحابها لشتى أنواع التعذيب والتنكيل
والهوان أيضاً. وهذه الصفات ظلت تلاحق كثيراً من شرفاء جيل النكسة
فى الزمن العربى المعاصر.

فالشخصيات التراثية أو الرموز التاريخية تظل حاضرة فى هذا
العمل. وقد استطاع السيد حافظ أن يضخ فى أجسادها دماء جديدة
ليجعل منها أرواحاً حية فى عصرنا الراهن. لهذا، استعاد ذاكرة التاريخ
الإنسانى لينقل لنا مواقف تتغلغل فى الوضع الراهن؛ فاستوحى كثيراً
من الرموز ليزكى بها طروحاته. وقد استغل شخصية عمرو بن العاص -
مثلاً - من أجل أن يجسد لنا خصوصية هذه الشخصية التى افترنت
بالحكمة ونفاذ البصيرة وحسن الرأى؛ ليلتقط من خلالها التمزقات

(٦٥) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٢٢ - ٢٤.

السياسية والانتماءات الأيديولوجية المقنعة، كما نجد في هذا الحوار:
شاب ٦: بالطبع أيها الصديق، مصر صارت عفن الرجال، هكذا قال
الشیطان، قال: مصر بحور التقیؤ والموت البطيء. مصر يدفع فيها كل
شيء للانحناء. والتيل دليل غباء الرجال وفجر النساء وجوع الأطفال
ونبت الأحزان. قال عمرو بن العاص مصر نساؤها لعب، ورجالها مع من
غلب. قال البعض: لم يقل هذا عمرو، وهذا كذب.

شاب ٥: في داخلي تنمو شجيرات الصمت والأكفان والمساحات
البیضاء والإنسان في مدينتنا ثقب جان.. أسمر مبتسم ابتسامة بلهاء
والشوارع فراش للهو الدائم. زرقاء اليمامة فوق الصحراء والامتداد
والمستقبل. تمهل يا لسانی تمهل^(٦٦).

فالمؤلف ينطلق من موقف عمرو بن العاص ليعبر عن معطيات
معاصرة. فالأزمة الحالية التي تشهدها مصر مردها إلى المذهبية
السياسية الضيقة من جهة؛ ومن جهة ثانية هناك عوامل أخرى
اجتماعية ونفسية تؤكد هذه الأزمة.

واستغل المؤلف التراث الإسلامي من خلال استلهامه لقصة نوح عليه
السلام والسفينة المستوحاة من القرآن الكريم، مصداقاً لقوله تعالى:
﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَازِيٍّ وَأَمْلَكَ إِلَّا مَنْ
سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ إِلَّا قَلِيلٌ ۖ﴾ (٤٠) وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ
مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ﴿٦٧﴾. وقد أمر الله - عز وجل - نبيه
نوحاً كي يحمل على ظهر السفينة من كل زوج بهيـج ليعيد بعث كل
المخلوقات، ويؤمن سلامة أتباعه الصالحين أو المصدقين. فكثر النسل
وعمر الكون. فاسم نوح يقترب بالقيادة الحسنة وحسن التدبير أيضاً.
وقد ضمن المؤلف هذه القصة في عمله ليلتقط منها المفارقة التاريخية
التالية: بين نوح وأتباعه الذين توحّدوا على كلمة واحدة فنجوا، وبين

(٦٦) السيد حافظ: مسرحية نكاثف الغثاءة على الخلق موتاً، ص ١٦٧.

(٦٧) القرآن الكريم: سورة هود رواية ورش، الآيتان ٤٠، ٤١.

الحاكم عبدالناصر وقيادته العسكرية الذين غرقوا جميعهم، لأنهم كانوا مختلفين. كما يوضحه الحوار الموالي:

. فارس ٢: ألقى العبيد الثلاثة الأصفر والأبيض والأسود.

. فارس ١: (كأنه يرى السفينة فى الماء) السفينة فى الماء. فى البحر تدور كعادتھا الملك.

يفرق فى الماء.

. فارس ٣: الملك يسقط للقاع. كما ظن العبيد بل أخذ يطفو على السطح والقيثارة تعزف وتدور. والصوت الموجود المقهور يخرج بصوت الجموع الجائمة التى تستغيث^(٦٨).

فالسيد حافظ، وهو يتعامل مع التراث لا يقع فى فخ الإسقاط السياسى، وإنما يحور التراث بطريقة تجريبية تعتمد على التلميح والتغيير.

ومن هذا المنطلق جاءت كتاباته المسرحية غنية بالقرائن اللفظية الموحية، وبرموزها التاريخية والأسطورية. لهذا فهى كتابة تجسد فلسفتها الجمالية فى قراءة الواقع من منطلقات تعبيرية إيحائية. وقد وظّف المؤلف مجموعة من الصيغ الجمالية والمعادلات الفنية بأسلوب تجربى تتكاثف فيه العلامات؛ وهى كثيرة وسنقدم بعض الاستشهادات على سبيل التمثيل فقط:

شاب ٤: فى عرس عروس النيل وقفت إيزيس تبكى تسأل يا خصوبة وادى النيل. يا لقاح الأرض. يا ضوء السنين يا أنبياء عشتروت الأربعمئة الذين يأكلون على مائدة إيزابيل.. سيدى أوزوريس لقاح التمزق فى أرض الله الممتدة.

شاب ٥: وقفت طفلة بياقة زهور على قبر سيدنا الوالى سيدنا الحاكم.. سيدنا الشيخ: شيخ قبيلتنا القديمة عيناه سيد وفرس ودموعه دم جراحنا التى تنزف منذ آلاف السنين.

(٦٨) السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان فى عصر اللاجوى، ص ١٨٧.

شاب ١: بمركبة نارية وخيل نارية يا حمامنا الأبيض العذرى فى قرانا الفطرية.. سيدتى إيزيس لم يعد أوزوريس فارغاً لنا . لكن فى القرن العشرين والواحد والعشرين؛ رينا يفتح علينا برؤى الأشياء . أحلامنا أنغام خازوقية الجدى . تدفن رأسها فى الحوادث وجسدها معرض لأعواد الثقاب المشتعلة .

شاب ٦: الضياع والمطر . البلح . ضباع الأسفلت ومطر صناعى وبلح عنقودى . المتوجهين إلى كل شجرة خضراء . الدابجين أولادهم فى الوديان .. تحت كهوف الصخر!

يا حوت الرصاص . والفرع فى صدر العين زرقاء اليمامة^(٦٩) .

ويبدو من هذه الحوارات أن السيد حافظ استطاع أن يقدم لنا رؤية جمالية تعيد صياغة الواقع . وقد أبدع فى إيجاد الصور البلاغية ، وبدع فى التحليق بأخيلته لبحث عن القرائن اللفظية غير المألوفة ، بفضل إلتجائه للاستعارات والتشبيهات البليغة . وهذه الإيحاءات تجعلنا أمام مسرحية شعرية تقصى الفنائية والتقريرية فى الحوار ؛ إذ طوع هذه الأساليب لصالح المستوى الجمالى . فقد جعل الحروف تنسل نجاسة الواقع ، وتتخلص من ضباب الهذيان . فهو ينطلق من تصد الفكر الطوباوى أو الرجعى الذى يعيش على أحلام الماضى ؛ فيحكم عليه بالجمود ؛ مادام أنه لا يتعامل مع معطيات الحاضر . ويرى أن الفكر العربى ، أو بالأحرى الإنسان العربى عموماً ، يتعامل مع الماضى باعتباره أمجاداً لا تمضى ، فيصبح الماضى عملاقاً يقزم ذات الحاضر . لهذا فهو ينتقد المجتمع العربى السائد لأنه يفتقر إلى وعى تاريخى يستوعب شروط الحاضر ، ومن ثم فهو يقدم لنا البديل انطلاقاً من إدراك معطيات الحاضر ضمن الوعى بأفق مغاير فى بناء الإنسان العربى الجديد : تمهيداً لإنسان القرن القادم .

ومن هذا المنطلق ، فإن أسس البناء تقتضى هدم أفات العصر المتمثلة

(٦٩) السيد حافظ : مسرحية تكاثف العائنة على الخلق موتاً ، ص ١٥١ . ١٥٢

فى انصباع الذات للذات الجسد ونزواته العابرة. وهى صفات تكرر
تخلق الإنسان العرى، وضحالة تفكيره، وعدم قدرته على تغيير واقعه،
كما تبرزه هذه الحوارات الصريحة:

- زعيم المجموعة ٣: العالم يسوده شيئان: الحب والجنس، أصبحت
النساء بلا لحم، أصبح شعرى أكثر من جسدى.

- أحد الأفراد: ذهب اللحم مع اللحم فى عصرنا الرجال أصبحوا..
فتاة: منخورى العظام.

- والنساء: ونحن سرنا بلا عظام.

- مجموعة ٣: (وهى ترقص) يحيا عصر الليونة^(٧٠).

ويقدم لنا السيد حافظ صورة أكثر عمقاً ليكشف مفارقات الواقع،
وتباعده عن الحقيقة فى أسلوب ملحمى تغريبى؛ قد يغينا عن كل
تعليق:

شاب ١: رجال قريتنا يتميزون بالوسامة، زجاجيو التكوين والنساء
بويضة شرهة للامتصاص الدائم، إذا رجال قريتنا مدعون القدرة
بالرغم من أصواتهم العالية وأسرهم الفرقى بالماء والصابون. دليل
الرجولة المفقود. رجال قريتي يهزمون فى الأسرة، لذلك يهزمون فى
المعارك^(٧١).

ويبدو لنا صريحاً فى محاكمة المجتمع: إذ جاءت انتقاداته شديدة
اللهجة، حادة السهام تصيب أهدافها بدقة. فالهزيمة. فى نظره. هزيمة
فكرية، تضاف إليها أسباب اجتماعية واقتصادية، كما سيحددها لاحقاً،
ولست عسكرية بدرجة أقل.

من هذا المنطلق استطاع أن يمد الكتابة بأنفاس جمالية ترتوى بدماء
التجريب لتعبر عن مرجعيات الواقع، وترصد المدنس من منطلق الفضح
والتشهير قصد احتواء الأزمة المتدهورة فى المجتمع المصرى والعربى.

(٧٠) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوف وقرح. ص ٩٧.

(٧١) السيد حافظ: مسرحية تكائف الفئاة على الخلق موتاً. ص ١٥٥.

فالتجريب . عنده . أسلوب فاضح يمزق ثيابه الخارجية ليكشف عن عراء المضامين السرية، والأشكال الخفية، كما جاء على لسان فارس ٢: فى مسرحية خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى:

. فارس ١: العالم يتقيأ بالكلمات. الكلمات تلد كلمات.

. فارس ٢: انطلقى أيتها المضامين السرية. يا أيتها الأشكال الخفية فى عالم يستخدم الكلمات ويعيش بالكلمات ويبيع ويشتري بالكلمات^(٧٢).
بيد أن دعوته إلى مسرح تنويرى يكشف عن القضايا الغامضة، والهياكل المهترئة فى المجتمع؛ جعلته يسقط أحياناً فى مزالق التحريض المباشر، إذ يبدو الأسلوب الخطابى حاضراً فى كثير من الحوارات، كما نجد فى هذا المثال:

. الزنجية: لا العنف. يستخدمه الضعفاء ويخافه الخاملون نحن لسنا هكذا، إما تضع كلمتنا فى مسرح الزنوج ولا يسمعها إلا من يعانى منها والظالم يسمعها أخباراً لنخرج فى الشوارع ولنطلق الطرقات. ونخرج عراة وليقتلونا، أو نموت على صدر الشوارع جوعى وعراة وعار على جبين بلدنا العظيم الكبير^(٧٣).

ومع ذلك، فبالرغم من أن الحوارات خلفتها فى بعض الأحيان أثواب من الدعائية، وأساليب البيانات الثورية؛ فهى تظل فى مجملها موصولة بفلسفة جمالية للكتابة فى سياق ما أنتجته مستويات التركيب من توليدات شعرية تنبض بالإحياء، ويلاغة المعانى ضمن تماسك بنية الخطاب المسرحى العام:

. المرأة: يا ولدى عندما تلد السحب أطفالاً وتصبح النساء عاقرات، وتبيض الأرض سمكاً؛ ستعود لى. وعندما يصبح القمر ذبابة بيضاء كسولة؛ ستختلج فى صدرك وركات التوالد والإنبات وستعود لى. ستعود لى^(٧٤).

(٧٢) المسرحية نفسها، ص ١٩٢.

(٧٣) السيد حافظ: مسرحية طنل وقوقع وقزح، ص ١١١.

(٧٤) السيد حافظ، مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٢١.

ولا يخفى علينا كيف تتضح مرجعيات التجريب فى مسرح السيد حافظ؛ وهى مرجعيات تتجاوز فى الحملات الفكرية مع وسائط الكتابة بالرمز والخيال. وفى هذا الصدد استعان المؤلف بتقنية التغريب للمحمية من خلال مزجه بين الوهم والحقيقة ليقدم لنا فرجة عقلية تشحن ذهن المتلقى بأسئلة مستمرة.

وحتى نؤكد هذه الخصوصية، سنقدم بعض النماذج على سبيل التمثيل:

. الشايب الأسود: ونعلق أساطيرنا فوق الحوائط مقاعد محالج ترسانة بحرية. بحرانا يخالون فى الفضاء يجلبون النجوم ويبلون فى القمر. قبطانها ناعسا ودمار البشر.

. الشايب القصير: كمادتك رهين الذات ذاتاً تلعن الأحقاب.

. الشايب الأسود: فارسك ليس يحب لونين، يحب لوناً واحداً فارسك لا يحب كل الألوان وإن أحب، أحب لوناً واحداً. وإن كره، كره كل الألوان. فارسك ليس عملاقاً بالكلمات^(٧٥).

من هنا يتحدد لنا جزء هام من ماهية التجريب فى مسرح المؤلف. فهو يعترض على أن يظل المسرح متشبيهاً بوظيفته التحريضية. لذا فهو يرفض الكتابة الهذيان أو الضجيج؛ لأنها كثيراً ما ترتدى فى أحضان الإثارة، أو تنسك فى طرقات المذاهب والأيدولوجيات المفرضة.

فالوعى بماهية التجريب كما يبرز من خلال أعماله المسرحية يقتضى الإلمام بالجوهري قبل العرضى، بذلك يدرك التجريب أعماق الواقع، ويفتح خلجائه المغلقة. غير أن مهمة الاكتشاف هاته لا تتحقق فى غياب الاهتمام بيوصلات فنية أو جمالية تحدد مسيرة البحث. وبمعنى آخر، إن توأمة المستوى الفكرى مع الجمالى يجعل منهما روحين يتممان بدءاً واحداً، فلا يخال أحدهما على الآخر. وبهذا نستطيع أن نحل إشكالية طغيان أحدهما على الآخر.

(٧٥) السيد حافظ، مسرحية تشر الفارغات .. ص ٢٦١.

وحتى نحيط بالمظاهر التجريبية الأخرى، سنحاول ملامسة الأبعاد الفكرية التي تناولها المؤلف. وأهم ما يميز هذه المظاهر؛ أن السيد حافظ قدم لنا تركيبات درامية تتشابه فيها مجموعة من الأحداث والمواقف: حيث قدم لنا أسلوباً تجريبياً ينتقل في من الخاص إلى العام، ويتحول فيه من البسيط إلى المركب. كما تبدو لنا الأحداث في سياقها العام منفصلة من ثوابت البناء التقليدي؛ إذ يتقاطع فيها الواقعي بالتأمل، والتذكر بالتبؤ. وهذا الأمر كفيل يجعلها تتجاوز حدودها الزمكانية الثابتة، كما سنحدد لاحقاً.

ومن هذا المنطلق جاء الخطاب المسرحي في طروحاته الفكرية مستوعباً للظاهرة السياسية المتمثلة في هزيمة ١٩٦٧. لذا فهو لا يرى في هذه الهزيمة قضية مصرية؛ وإنما هي قضية عربية مصيرية، وطوفان المأساة لم يغمر مصر وحدها؛ وإنما أتى على كل الأشلاء العربية من المحيط إلى الخليج. وقد عمت تلك السحابة الكاذبة سماء كل الوطن العربي، وأرضه مجروحة بين أنياب التتين، فيستمر الزيف العربي على إيقاع التخلف، أو كما يقول السيد حافظ: «سامحوني فأنا على موائد تخلف العقلية العربية. كل يوم أذبح، وأومن بالجيل الجديد الثائر»^(٧٦).

يقترح المؤلف - إذن بجرأة كبيرة - أسرار البحث عن جيل جديد ثائر يزيل لعنة العار. جيل من طينة الفرسان القادمين من جديد. فأين هم كي يشهدوا على طفلة فضت بكارتها أمام الأعين، فصارت أمة لأسيا د جدد تنتظر من يحررها؟ أو لنقل: من يشتريها؟ أو من يملك حورية الجنة التي أصبحت تساو، أو تعرض في أسواق المزاد العلني:

. المرأة: مع الذين باعوا الفضيلة، فتاة انتهكوا عرضها في الظهيرة أمام كل العيون، والعيون مفتوحة مغلقة بالضباب، هم الذين طعنوا الشجاعة، ونزفت أفكارهم عصارات هزيلة!

(٧٦) السيد حافظ. مقدمة مسرحية امرأة وزير وقاطلة، ص ٢٥.

التاجر: (وقد ظهر الضوء عليه)، يا سادتي من منكم يشتري محبوبي، أخطأ حين لا أقول جنتي إنسانة هي لا إنها حورية من منكم يشتري جنتي^(٧٧).

ويقدم لنا كذلك من خلال هذا النموذج عينة جديدة لمواصفات التجريب من منطلق فني غير مألوف؛ إذ يجسد هذا الحوار بين (المرأة والتاجر) مظهرًا جديدًا للكتابة تمتزج فيه السخرية بالنقد اللاذع، والسيد حافظ لغته الساخرة بتبرة حادة تبطن مرارة شديدة.

غير أن أمله في الجيل الكامل لم يتبخر بعد؛ لأن إشراقة جيل جديد لن يخفت ضوؤها بعد، ولأن إيمانه بذلك كبير. وبالفعل فقد «كسر محاربه الشفافة، وخرج عاريًا، نافئًا يبرئ نفسه من عار الهزيمة، وينتزع الخنجر القمعي من جثة فؤاده، وكان صراخه عاليًا، وصرخته حارقة، وشهقته نازقة تلامس لحم الحلم المهترئ»^(٧٨).

لذلك فهو حين يعالج الأوضاع السياسية الراهنة؛ يعالجها بروية جديدة يخالف بها معاصريه من كُتّاب المسرح العربي؛ لأنه يتعامل مع هذا الواقع بحزم وعقلانية متزنة؛ لا تستكين إلى الشكوى والأنين، بالرغم من أن «السكة صعبة، والمية مالحة، والولاد عايزة تشرب والبلد عايزة تشرب»^(٧٩). فهو مازال مصرًّا على إمكانية الخلاص، وما زالت رغبته تصحو على تلك الثمالة القلقة التي أصابت المجتمع وأفقده وعيه وتوازنه، فساقته إلى عنق الزجاجة الضيق.

وبمقتضى ذلك، يصبح التجريب في مسرحه مبنياً على المواجهة بدل الاستسلام، والقلق بدل الهدوء؛ لأن «القلق الذي هو ميزته الأساسية في الكتابة، وهو قلق وجودي واجتماعي معاً.. لأنه يتردد بين رفض الشرط

(٧٧) المسرحية نفسها، ص ٢٩.

(٧٨) محمد يوسف شاهد من جيلنا السيد حافظ، أو التوقيع بالدم على خشبة المسرح. مقال ورد في كتاب: السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطامس. سبق التعريف به ص ١٦٢.

(٧٩) السيد حافظ: مسرحية امرأة وريز وقافلة، ص ٢٦.

الإنسانى ككل، ورفض الواقع ككل»^(٨٠). ولذلك فهو يؤمن بالتغيير عن طريق هذا القلق الراض لأشكال الرضوخ واليأس والإحباط التى تتحكم فيها مجموعة من الصعوبات والعوائق؛ وفى مقدمتها تمزق الصف العربى، وانقسامه بين الألوان المتعددة الأيديولوجيات والتصورات أولها: خضراء تحلم دون أن تحقق آمالها، وسوداء تشاؤمية سوداوية التكفير، وصفراء رجعية لازالت تصبو إلى المجد الضائع بين كتب التاريخ. غير أنها جميعها لا تستطيع أن توقف نزف أفكارها، ولا تقدر على تحرير أرضها المفتتة، إذ تجد أبناءها بين قضبان السجون. وبذلك فهى تحاول أن تخلع الأسلاك التى تخدش الوجوه، وتكسر تلك الحدود المفروسة فى الأجساد:

المرأة: فى وجهكم سجون وأسلاك وحدود^(٨١).

تُرى ما الخيار؟ هل فى الصمت الذى يخطط الشفاء؟ أو بالثرثرة المحشوة بالصهيل الببغاوى؟

لقد استفاد السيد حافظ من منهج تركيبى يستند على التحليل المنطقى لمفارقات الواقع، يربط من خلاله أسباب السقوط بالنتائج موصولة بشروط الانبعاث الحضارى. وهو أسلوب تجريبى يجسد موقفه الرافض لأشكال الاستلاب الفكرى، والناقم على ضوضاء الهديان المنبعثة من الخطب العنترية القارعة، والمفاوضات الاستسلامية، كما نجد فى هذا المثال الصريح:

شاب ٥: رجال قريتنا يتميزون بالماء والصابون.. وعرس الثور الدراهم فى منزل الشيخ الحسن والكتان أطلال الديار. وشاعرنا الكبير فى عربة مرسيدس ما بين الإذاعة والتليفزيون يحلب قصائد النيون

(٨٠) عبدالكريم برشيد. مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس. مجلة أدب ونقد.

القاهرة. العدد ١٠ يناير ٨٥. ورد المقال فى كتاب: دراسات فى مسرح السيد حافظ، ج ١،

مكتبة مدبولى ١٩٨٨. القاهرة ص ٧٦.

(٨١) السيد حافظ: مسرحية امرأة وزير وقافلة، ص ٢٨.

يجلب كلمات البساطة والغموض. يستحلب التصفيق من الأيدي، يضاجع بالنفم جثة الوطن المهذبة. وأبى يجلس على المقهى يرسم أحلامه المحطمة فى «أشواط» الطاولة وعالمه محدود فى حدود مريعها. وقائد ثورتنا باع المدينة للتفاوض واشترى عرية روزرايس.

وأبى الجائع ورجال قرىتي الجائعون باعوا أثوابهم من أجل سفرة للتفاوض^(٨٢).

وبهذا استطاع من خلال هذا التركيب البليغ الذى يجمع بين الصدق الموضوعى، وبلاغة التصوير الفنى أن يفجر كثيراً من الأشياء المكبوتة، ويكشف عن المسكوت عنه فى ظل فساد الأوضاع السياسية، وتفسخ القيم الاجتماعية. وهى صياغة تدرج ضمن رؤيته التجريبية من جهة، ومن جهة ثانية؛ فهى تتفق مع شعاره الذى يتمسك فيه بلغة الجد عوض لغة الخشب واللقو، إذ يقول فى هذا الصدد: «حين أنبثقت من فيضان النيل، كتبت على جبهتى بأنتى لا أحب أن أكون سطرًا من السطور البيضاء الجوفاء، أو كلمة فى ناموس أخرس جامد، أو ناسك فى محراب الاغتراب»^(٨٣).

وهكذا تتحدد وظيفة التجريب فى مسرحه فى الانتقال من الوصف إلى النقد، وهى رؤية تمكنه من التقاط تمزقات الوعى، وفضح عيوب المجتمع ضمن إضاءة مفارقات الوجه والقناع، أو الواقع والحقيقة:

الشايب القصير: كل إنسان يقرر الأشياء نحن نبع غباءنا، نحن القتل والمقتولون والوجه الثالث بينهما .

الشايب العملاق: نبرر سلوك التهادن إلى لغة التضوج. نصبح سفاحى المواقف قتلة الشرف والمبادئ.

الشايب السمين: نصيحة يا أمير الزمان. كنا فى عصر ترتدى العقائد والأيديولوجيات قناعًا وفى بعض الأحيان مكياج، هذا المكياج

(٨٢) السيد حافظ: مسرحية الأشجار تتحنى أحيانًا، ص ٢٦٢ . ٢٦٤.

(٨٣) السيد حافظ، مقدمة مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى، ص ٩.

والقناع «من أجل الإنسان»، كنا فى عصر نسمى لغة التخاذل المحافظة على ذاتنا ضد الجوع والتشرد، وليسقط المبدأ . وحين تجد مبدأ تجده مصفوعاً من الخيزران مستعداً للاستعمال فى إعداد الشاى وحين ترى مبدأ مصنوعاً من الحديد . يصدأ من برودة التيارات المارة عليه من بعيد وقريب . ويدهن بوية من أجل حياة أفضل ويعطى الصدأ، ويأكل فى نخاع الحديد»^(٨٤).

فقد استطاع السيد حافظ من خلال طرح هذه المفارقات الغريبة أن يكشف عن مجموعة من تمويهات «الماكياج»، ويمزق الأقنعة المتوارية خلف الوجه الذى يعكس الهوية الجديدة كما آل إليه واقع زائف يربط على حدود الوهم . ومن هذا المنطلق تصبح شخصيات الواقع حاملة لمجموعة من الأقنعة؛ وهى تتبدل بتبدل الظروف والتيارات، أو كما يقول «برانديلو»: «لكل منا حلم، ولكل منا وهم، والحلم والوهم عند كل منا يتغيران ويتبدلان فى كل يوم، فى كل ساعة، فى كل لحظة.. أى أن كلاً منا يلبس لكل لحظة قناعاً، وشيئاً فشيئاً . إذا لم يكتشف الإنسان قيمة الصدق - يتحول إلى قناع دائم التغير والتبدل»^(٨٥).

وعليه، فإنه لما تحضر الأقنعة تغيب الحقيقة، أو تغيب الثوابت، ويضمحل الجوهر، فتتباعد ألوان قوس قزح، وتختلف الأجزاء: «باتريس: الجزء ضعيف. الجزء هلامى. جزئيات هشة، يصبح الكل هشاً.

ـ مارى: جزئيات مختلفة الشكل واللون»^(٨٦).

فتاة ٢: الشارع أقصد حارتنا قبطية التاريخ مسلمة المنازل فرنسية الميون، فرعونية التفكير، إنجليزية الخوف، عربية المزاج»^(٨٧).

(٨٤) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح، ص ٩١.

(٨٥) عن سعد أردش: أقنعة بيرانديلو المارية وأثرها فى صياغة المسرح الحديث: مجلة

المسرح (القاهرة) السنة السادسة - العدد ٦٢ . ماى ١٩٦٩، ص ٨.

(٨٦) السيد حافظ: مسرحية لهو الأطفال، ص ١٢٥.

(٨٧) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح، ص ٩١.

وتقترب طريقة السيد حافظ هاته من خلال ربطه بين ثنائية الوهم بالحقيقة، أو القناع والحقيقة بصفته عنصراً تركيبياً للأحداث ضمن نظرية المسرح الملحمي، فبريخت كان يسعى من خلال هذه التقنية إلى تقريب الأحداث قصد إثارة فضول المتلقى، ومخاطبة عقله من أجل تخليصه من الإيهام، وتحريره من سلبيات التطهير. كما هو عند أرسطو. وهو نفس أسلوب السيد حافظ في الثورة على قواعد المعلم الأول للدراما. لذلك يعمد إلى مخاطبة المتلقى بنوع من الإدهاش مما يجرى أمامه قصد دفعه إلى مساءلة الواقع وتجاوزه، وهى سمة من سمات التجريب: لأنها تركز على رفض السائد من منطلق إعادة البناء.

وحتى يكتف المؤلف من عنصر التفریب، التجأ إلى تعداد صورته بشكل مستفز للعقل، كما تحدده هذه الحوارات. وهى غنية عن كل تعليق:

. الطفل: أنا لست مصرياً، هل المصريون يحكمهم غير المصريين؟

. الفكر: إنه شعب غريب. أنت منهم ولهم يعطيك ما تعطيه.

. الطفل: ورأيت امرأة عارية قدمها اليمنى فى البحر، وقدمها

اليسرى فى النيل»^(٨٨). أو كما نجد فى هذا المثال:

. الشايب: كنا نقضى السهرة فى تواد ليلته تحت الأرض نشرب نباتاً.

نفرق فى الحشيش والأفيون وصلوات ودعوة للحب والسلام والحياة.

. الفارس: هل هذا تطهير؟

. الفتاة ٢: تأكل الإوز والبط بالطريقة الصينية فى الصين حتى تشعر

بسخط على سرطان البورجوازية. هل هذا تطهير؟^(٨٩).

فالأسئلة تتجدد باستمرار، ويزداد تكثيف النقد الاجتماعى

والسياسى فى فضاء النص الدرامى. وبذلك تؤدى وظيفتها التعليمية فى

سياق أسرها لذهن المتلقى، وترسيخها للوعى الاجتماعى قصد التجاوز

(٨٨) مسرحية محبوبتى. محبوبتى. الخصوبة سعب فى شرنقة حبنا ميلاد. صمودا.

ص ٢١٢.

(٨٩) المسرحية نفسها ص ٢١٢.

بعيداً عن كل ادعاء أو تزيف للحقائق.

ويلج السيد حافظ في طرح أسئلته دون توقف ليستمر البوح، فتتضاف أصوات الفضح لتورط زيف الواقع:

المرأة ٢: يحيا الزيف. اصمت.

المرأة ٣: يحيا الاستبداد والدكتاتورية. هل هذا هو الواقع؟

المرأة ٤: المسجد دون مصلين «إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم

العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة فهل أنتم منتهون»^(٩٠).

فهذه الأسئلة كفيلاً بإشراك المتلقى داخل العمل، وتجعله يتفاعل مع الخطاب ويستوعب إرسالياته العقلية، دون أن يندمج مع الأحداث. وقد عزز المؤلف مستويات التركيب بمجموعة من الآيات القرآنية، لا سيما وأن القرآن الكريم يعتبر مصدراً مقدساً يحرص المسلم على تطبيق تعاليمه واحترامها. ومن هذا المنطلق ضمن المؤلف مجموعة من النصوص القرآنية داخل النص، مادام القرآن الكريم يعد خطاباً شديداً الكثافة في التعبير البلاغي.

فالمؤلف يبدو حريصاً على إشراك جمهوره في الفصل الدرامي من خلال إحياء الذاكرة الدينية، ليجعل المقدس شاهداً على المدنس. فالتجاذف إلى النص القرآني، واستلهامه لمجموعة من الرموز التاريخية والأسطورية، واستغلاله لحفظ الوجدان الشعبي، كلها أمور تبرهن حضور أشكال الفرجة العربية والشعبية في النص المسرحي التجريبي عنده.

وحتى يؤكد صفة التواصل مع الجمهور، يلجأ المؤلف إلى تقنية تكسير الجدار الرابع لتتم مخاطبة الجمهور دون حواجز، ويضعه أمام فرجة عقلية. كما استفاد من لعبة الوجه والقناع ليتم الفصل بين التمثيل واللاتمثيل، فالممثلون يغيرون أقتعتهم أمام الجمهور ليتم رفع الإيهام،

(٩٠) السيد حافظ: مسرحية تكافؤ الفئاة. ص ١٢٢.

وليلتقط لنا من خلالها مفارقات الواقع.. وفضلاً عن ذلك طبق المؤلف تقنية الاندماج المنفصل على الممثل، كما نجد في هذا المثال (فتاة ١ تجرى إلى فتاة ٢ تصبحان ظلين ترقصان)^(٩١)، حيث تنتقل الشخصية من حالة إلى حالة أخرى، فيمتزج التمثيل باللاتمثيل (تحول الجسد إلى ظل). وفى نهاية المطاف، يعود إلى الواقع، مادام هدفه هو نقد تناقضات هذا الواقع ومعالجتها.

فالسيد حافظ وهو يقترب من ظلال هزيمة ١٩٦٧؛ استطاع أن يمسك بخيط تجريبي رفيع يمكنه من معرفة نسيج الواقع، متسلحاً برؤية جديدة تستوعب جدلية المظاهر الفردية والاجتماعية. وهذا الأمر ساعده على تحليل الوسط الاجتماعى واستخلاص العلاقات السببية منه.

ومن هذا المنطلق عمد إلى منهج استقرائى، أولاً : يقوم بتحليل الأوضاع وتفسيرها، وآخر : نقدى يتجذر فى عمق الظاهرة السياسية والاجتماعية والاقتصادية قصد تقويض سلبياتها من منطلق التبشير ببديل ملموس. وهذا التخطيط فى الكتابة كفيل بتعرف المتلقى بهوممه، وإمامه بقضاياها، وإدراك بنيات مجتمعه السطحية والعميقة. وفى هذا الصدد سنحاول سبر أغوار الخطاب المسرحى لنلمس بعض تلك المعطيات:

٢. مجموعة ٢: خبط على الباب.. يا ربح مليون تراب، وولاد فى الحوار تزفط التراب يتلحس التراب. وولاد فى البيوت قال إيه بتاكل شيكولاته^(٩٢).

فالمؤلف يجسد لنا جانباً مهماً من التركيبات الهرمية الاجتماعية التى تمزق المجتمع المصرى. وهى تركيبات نجد ما يقابلها فى أى مجتمع عربى أو دولة من دول العالم الثالث. وهى كلها نماذج وتركيبات تجسد التفاوتات الطبقيّة التى تجد كل معانى الحياة الدنيئة.

(٩١) السيد حافظ: مسرحية تكاثف الفئاة.. ص ١٢٢.

(٩٢) السيد حافظ: مسرحية رجل ونبي وخوذة، ص ١٦.

من هنا يتضح أن المؤلف يتعمق فى طروحاته النقدية ليعاين مختلف مرجعيات الهزيمة، والصور السالبة فى ديمومتها. وهى سلبيات تعطل احتواء الأزمة. وقد استطاع السيد حافظ أن يعكس بذلك لنا مجموعة من الهموم الاجتماعية الأخرى، نحو الفساد المادى والخلقى، واهتزاز القيم الدينية، وتشرذم الفئات الاجتماعية، وتورطها فى الانتهازية وغير ذلك مما يساهم فى تفسخ المجتمع.

وحتى يستدل على طروحاته؛ يستلهم المؤلف مجموعة من الأحداث التاريخية، والشخصيات الإنسانية، ليستخرج منها مجموعة من المواقف الراهنة، ويستمد من شخصياتها كثيراً من الخصوصيات ليحكم بها العصر، كما نجد فى هذا المثال:

. شاب ٢: (مقترباً منه): إذن أنت الذى لم تحرق الآثار الملونة، لماذا لم تفتسل. كنت أظن أن اللون الأبيض فيك جزيرة الإنسان، كنت أظنك طبيباً طيبة موسى النبى. لقد خدعنى لون الغرب فيك. ظننت أن سمار الشمس فيك سفينة أبناء محمد على غير الشرعيين، ربما كنت ابن تاشفين أو ابن الحاكم بأمر الله المتمد، ربما كنت من النسل الرفيع. لكنى ظننتك إنساناً بالرغم من مساحات التلوث التى تغطيها^(٩٣).

فهو يستند على مواقف هذه الشخصية انطلاقاً من إثبات شهادتها ليلتقط لنا مجموعة من المفارقات، لتصبح هذه الرموز شواهد عيان تحاكم مساحات التلوث التى تقى المجتمع.

يَبْدُ أن التزامه بقضايا الوطن والمجتمع؛ يطرح من وجهة نظر مدققة إشكالية رصد الواقع أماً يسمى بنقل الفن للواقع. وهى إشكالية يتفرع عنها هاجس تسييس الخطاب المسرحى. فكيف استطاع كاتبنا أن يتمثل الواقع من منطلق تجريب السياسة فى الممارسة المسرحية؟

لقد استطاع السيد حافظ من خلال مجموعته المسرحية «الأشجار تتعنى أحياناً» أن يربط نصوصها بمرجعيات واقعية تعكس الوعى

(٩٣) السيد حافظ: مسرحية تكائف النشاة.. ص ١٦٢.

الاجتماعى فى ظل إفرازات الانكسارات السياسية والانحدارات الفردية والاجتماعية، ويقدم لنا رؤيا واقعية تستشرف البناء المستقبلى فى امتداده الزمنى فى ضوء قراءته لمعطيات الحاضر.

ومن الواضح أن الصدام مع الواقع فى مسرح يعكس وعياً تجريبياً خالصاً ينطلق من تفسير الواقع ليصل إلى حتمية التغيير. أو كما يقول بريخت «فإن مثل هذه العلاقة يجب أن تكون انتقالية. إن الارتباط بعلاقة انتقادية تجاه النهر؛ يعنى أن نوجه مجراه باتجاه الشجرة المثمرة، وتجاه وسائل النقل؛ تعنى أن نعمل على إيجاد وسائل جديدة للنقل برية وجوية؛ وتجاه المجتمع تعنى أن نعيد تنظيمه»^(٩٤) وتأسيساً على ذلك، يظل الدور التوجيهى للمسرح مرهوناً بإيجاد تلك الوسائل الجديدة، أو البحث عن وسائل التغيير وسبله؛ لأن التوصل إلى الدواء يقتضى كشف الداء. ويرى السيد حافظ أن استئصال ثالث القهر (الفقر - الجهل والمرض) كفيل بالخروج من هذا النفق المسدود:

٢. فارس ٢: (وهو يتجه إلى السيف) كان الثالث فى كل مكان.

٣. فارس ٣: ثالث القهر - فقر جهل - مرض (يكونون شكلاً مثلثاً).

١. فارس ١: ثالث الأغنية العرجاء أتى سليمان يغنى أغنية القوة، على فرس الدنيا^(٩٥).

بيد أن الاندماج فى الواقع فى مسرحه لا يعنى محاكاة المسرح للحياة بشكل انعكاسى، أو كما يقول بريخت: «إن المسرح مسرح وليس هو الحياة ذاتها»^(٩٦)، أى أن المسرح ليس صورة فوتوغرافية استسخت للواقع، وإنما يقترب هذا الالتزام. عند السيد حافظ. بإعادة تشكيل

(٩٤) نظرية المسرح الملحمى: الأركانون الصغير للمسرح: تأليف برتولد بريخت. ترجمة د.

جميل نصيف. عالم المعرفة بيروت، لبنان. بدون تاريخ نشر. ص ٢٢٢.

(٩٥) السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان... ص ١٧٨.

(٩٦) د. أمين العيوطى: المسرح الملحمى عند بريخت. مجلة المسرح. القاهرة، ص ٢، العدد ٣٥،

نوفمبر ١٩٦٦، ص ٤٤.

الواقع فنياً، وصياغته إبداعياً ضمن فضاء جمالي متنوع الشفرات. لهذا، فإن الفصل بين الواقع والمسرح يسمح بإثراء بلاغة النص المسرحي وتفجير الفضاء السينوغرافى بعلامات لا متناهية تساهم فى بلورة المتخيل المسرحى لدى المتلقى. وقد عمد صاحبنا إلى استعارة مجموعة من الأكسسوارات لتجسيد هذه الوظيفة كرمز «الزير» فى مسرحية «امرأة وزير وقافلة»، أو توظيفه «للكيس الهلامى» فى مسرحية: «طفل وقوقع وقزح» كمعادل فنى يعكس قدرة المؤلف على تطويع هذه العلامات لصالح التحوير الفنى أو المسرحى، كما تحدده هذه الإشارة الركحية (ينزل الكيس الهلامى مرة أخرى على المسرح يركبه ويرتفع إلى أعلى والمسرح جامد)^(٩٧). وتتكثف بلاغة هذه الصورة أكثر حينما استعار المؤلف «الحذاء» رمزاً لحدود العقل العربى، واتساخ أفكاره، كما نجد فى هذه الحوارات:

شاب ١: (يظهر على المسرح حافى القدمين يمسك حذاء فى يده) (يتقدم للجمهور ، ينظر لهم ، يضع الحذاء أمامهم) هل أحد منكم تاكل حذاء رأسه؟ فلينتقدم ويشترى حذاء جديداً لرأسه. كل حذاء فى رؤوسكم ثمنه جنيهان. أنا خلعت حذائى من رأسى. متى تخلعون الحذاء من رأسكم؟

شاب ٢: (يظهر بقميصه الذى فى يديه) هل منكم أحد يبحث عن قميص يرتديه يخبئ جسده الممزق من عيون الحضارة الخجلى المقززة؟

شاب ٢: (يظهر يرتدى بطلونه) أعذرکم تعذرونى.. الله عليكم دائماً تنتظرون، انتظرتم ميلادى حوريس لإنقاذ إيزيس. انتظرتم ميلاده من أجل الثورة؟

ويمكن القول : إن هذه القنوات الفنية كما حددتها الإرشادات

(٩٧) السيد حافظ: مسرحية طفل وقوقع وقزح، ص ١١٩.

(٩٨) السيد حافظ: مسرحية تكائف الفتاة.. ص ١٤٦.

المسرحية تشكل نسقاً دالاً يفجر مجموعة من العلامات اللامتناهية، تتحدد وظائفها ضمن مهمات الإخراج وعملية التلقى. وقد استغل المؤلف الديكور المتحرك ليجسد لنا حركية النص الإبداعي، كما استطاع أن يطوع مجموعة من المكونات السينوغرافية الأخرى (الاكسسوارات، الإنارة، الموسيقى والعناصر التشكيلية الأخرى)، ويصهرها فى توليد شعرية الفضاء المسرحى. وهذه المكونات كلها ليست بريئة، بل هى امتداد ضمن بنية النص، إذ تعد فى سياقها الخاص تكملة أو إرضاء الأبعاد الفكرية.

وعليه، فإن السيد حافظ استطاع أن يُجسد فهماً عميقاً للكتابة الدرامية من منطلق خلق توازن بين الأدبى والسينوغرافى. كما أن صلابة الرؤية الفكرية فى هذه المجموعة المسرحية تستمد قوتها من عمق طروحاتها. ذلك بأن نظرة المؤلف الشاملة انطلاقاً من ارتباطه بالبيئة المحلية والعربية جعلته يلتقط مجموعة من المفارقات، ويعكس لنا جوانب كثيرة من انحذارات المجتمع، وحالات التفسخ الفردى، والتشظى الاجتماعى، لينتقل بعد ذلك إلى طرح قضايا عالية تستوعب مشاكل العصر. وقد استطاع بفضل تجريب البناء التركيبى الدرامى، أن يربط بين البنيات الحكائية، سواء التاريخية، أم الأسطورية، أم المأثورات الشعبية من جهة، وبين الحوارات الداخلية ليحقق انسجاماً تاماً ضمن بنية الخطاب المسرحى. فهذه المسرحيات وإن كانت تبدو لنا شذرات متقطعة، فهى تتوحد فى الرؤيا الكلية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ نجد أنه التجأ إلى حيل فنية أخرى تتصل بأداء الممثلين، إذ وظف «المسرح داخل المسرح». ولعبة القناع بشكل مكشوف أمام الجمهور وذلك قصد تحقيق المتعة المسرحية، وخرق تماثلات المسرح مع الواقع كما رأينا آنفاً. وهو بذلك يتبع أسلوب «بييرانيديللو» فى تعميق الأبعاد الرمزية للعمل المسرحى. وهذه الأمور كلها تجعله ينفلت من أسر المسرح التقليدى والواقعى. وقد برع فى ابتكار أسلوب تجريبي يجعل الفن يسمو بخدمة

الفكر من منطلق «مسرحية المسرح»، أو البحث عما وراء المسرح - على حد تعبير المخرج الروسى «نيكولا افراينوف»^(٩٩)، لا من منطلق المسرح الانعكاسى.

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يحقق تماسكاً موضوعياً وفنياً فى وظيفة التجريب، ساعده على صياغة أسلوب مرن يلائم بين متطلبات الحياة، ويستجيب لتطورات الفن. وهو أمر أهله بحق للاطلاع بحقيقة التجريب؛ تجريب لا يصبح فيه المسرح درساً تعليمياً، أو مجرد وسيلة للتلقين، وإنما يعمل على بلورة تناسق كلى فى بنية الخطاب المسرحى نصاً وعرضاً.

من هنا، فإن ما يعطى للخطاب الفكرى تماسكه فى مسرح السيد حافظ؛ هو احتكاه إلى منطق العقل، عوض الأسلوب التحريضى المباشر، واعتماده على النقد عوض الوصف. وهى صفات تقود المتلقى إلى التفاعل العقلى مع واقعه عوض الأسر العاطفى بما يجرى أمامه.

وعلاوة على ذلك فإن كتاباته المسرحية تركز على تجريب مجموعة من الحالات عوض التركيز على الأحداث فى علام «عبنى» يتصالح فيه الهذيان مع الحلم، وتباین فيه الفوارق فينتهى أصناماً محطمة، أو أشجاراً منحنية تهاوت قبل نهاية العالم.

أما فيما يخص علاقة التجريب بالجانب الأيديولوجى، فستحدد انطلاقاً من المعطيات الفكرية والجمالية. ويمكن القول : إن مسرح السيد حافظ لا يخلق أنفاسه فى رقبة التحيز الأيديولوجى لضيف، وإنما يرتقى فى أحضان الحرية الفكرية قصد الاحتماء تحت مظلة واحدة تصون المجتمع من برودة التيارات المارة أو الجارفة، لا سيما وأن التجريب يرفض الوصاية الأيديولوجية. لهذا فهو لا يمارس سلطة التعليم الجاهزة، والشعارات المفرضة، إنما يوفر لمسرحياته نهاية

(٩٩) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر : سلسلة . عالم المعرفة الكويت . العدد ١٩، يوليو ١٩٧٩، ص ٢٢٢.

مفتوحة تحتل كثيرًا من الافتراضات، لتترك الحرية للمتلقى كي يحاكم الواقع بنفسه، لأن المسرح كما قال أغستويوال: «ليس ثورة، وإنما هو تدريب على الثورة.. لأن الإنسان داخل المسرح لا يمارس التغيير، ولكنه يتدرب عليه»^(١٠٠).

ويمكن أن نحدد موقف المؤلف من الأيديولوجيات انطلاقًا مما جاء في مسرحية «تكاثر الفئاة...» على لسان شاب ٤:

شاب ٤: المبدع فوق كل الأيديولوجيات. يؤثر في الأديان والأخلاق..
النظم.. المجتمعات. يؤثر في الرياح.. الهواء.. الشمس الإنسان. لكنه لا
يصبح أداة ملتزمة بقيد فكري مفروض لأن الفن ليس أداة. الفن روح
الحياة^(١٠١).

وهكذا يبدو أن المؤلف استطاع أن يطوع جماليات التجريب لصالح التعبير عن الحياة. كما أنه مسرح لا يقف عند حدود المحلية، ولكنه يحمل جوازه ليسافر خارج تلك الحدود فيعبر عن مجموعة من القضايا الإنسانية نحو (البوسنة والقيتام وثورة الزنوج بأمريكا وغيرها). فهو إذن يخرج من برجه العاجي ! ليقدم لنا مسرحًا أطروحياً يرتبط بجذوره المحلية والعربية، ويصطدم بقضاياها السياسية والاجتماعية. وهو مسرح تتسجم فيه بنيات الخطاب، فلا يجعل هذا الخطاب كما يقول بارت: «نظامًا للأفكار المقنعة، ولكن باعتباره يمثل نسقًا تواصلياً، أو شبكة من العلامات : (السردية - الحركية - الموسيقية - الأيديولوجية وغيرها)^(١٠٢).

وصفوة القول : لقد استطاع السيد حافظ من خلال مجموعته المسرحية «الأشجار تنحنى أحياناً» أن يعكس مجموعة من الشروط

(١٠٠) نقلًا عن: عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي في السبعينيات، مجلة الأقاليم (الغرافية) السنة ١٧، العدد ١ يناير، فبراير، ١٩٨٢، ص ٨٥.

(١٠١) المسرحية ص ١٦٥.

P. PAVIS: Dictionnaire du théâtre p. 244 (١٠٢)

التجريبية الجادة. وهى جهود تثمن وعيه بمعركة الفن فى التحدى لأشكال تمزق الوعي العربى بخاصة بين عتبات الواقع المزيف.

وقد تمكن بفضل تسلحه بمنهج نقدى من أن يبلغ درجة القسوة (حسب تعبير آرتو) فى فضح المسكوت عنه. ولم يركن إلى الاستسلام لأنه مؤمن بضرورة التغيير التدريجى بدءاً من التغلب على حدة الفوارق الاجتماعية، والانحدارات الفردية، وتجاوز الانتماءات السياسية المتوقعة على الذات، أو المتوارية خلف طوفان الزيف، كل ذلك قصد الوصول إلى تحقيق جميع الطموحات اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

وتمشياً مع مقتضيات التجريب فى مهمة الهدم وإعادة البناء الاجتماعى، استمد السيد حافظ رؤية جديدة تتأسس على جدلية الفكر مع الواقع. لذا فهو يرى أن كليهما مؤثر فى الآخر وفاعل فيه. فإصلاح الفكر مرتبط بتقويض الفكر السائد، مادامت معركة العصر معركة فكرية قبل أن تكون عسكرية. ومن جهة أخرى استطاع أن يطوع أساليب التركيب، وفنيات الكتابة الجديدة فى علاقتها بروافد التقنيات العالمية الحديثة لصالح التكثيف الدرامى بجانبه الأدبى والسينوغرافى، إذ جعل السينوغرافيات تنفلت من إطارها الواقعى والطبيعى، لتتحول إلى كتابة بالعلامات تتحدد وظيفتها عبر الوسائل التعبيرية والرمزية ضمن تجريبية الخطاب المسرحى.

وعلاوة على كل ذلك يمكن القول : إن مسرح السيد حافظ التجريبى استطاع أن يؤسس كتابة تحمل أصداء تنظيرية، إذ جاءت المجموعة المسرحية محملة بمجموعة من التصورات الجريئة والطموحة لتأطير الفرجة العربية وممارستها. ويمكن أن نحدد النقاط التنظيرية عند السيد حافظ فيما يلى:

. تخليص المسرح العربى من طوق الأيديولوجيا النفعية.
. خطورة منافسة المسارح التجارية ومزاحمتها للمسرح الجاد،

وتأثيرها السلبي على الذوق العام للجمهور العربي.

- تحرير المسرح من ميوعه الكوميك ومجانية الضحك.

فهذه الشروط كلها كفيلة بتأسيس مسرح عربي متين القواعد واضح المعالم والأهداف.

(ب) مسرحية «والله زمان يا مصر»^(١٠٣) بين تداعيات السياسة ومزالق التحريض:

تدرج مسرحية «والله زمان يا مصر» ضمن الكتابة التسييسية في مسرح السيد حافظ. وتطلق من تسجيل إحدى الملاحم الحربية التحريرية إبان أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٣. وقد حققت مصر في هذه الحرب بعض الانتصارات الميدانية تمكنت جيوشها من اقتحام قناة السويس، وتدمير خط «بارليف» الشهير، مع اجتياح نسبي للقوات السورية لهضبة الجولان. وتظل إعادة الاعتبار لمصر أبرز مكسب لها؛ إذ حفظت ماء الوجه للبلد بعدما أصيبت بخيبة أمل خلال هزيمة ١٩٦٧. وفي هذا الصدد يقول السيد حافظ: «كانت الهزيمة أكبر من الشعب العربي، وشعرت بأن النكسة على أكتافنا، فحملت فخذ الهزيمة على كتفي، وتبولت على تاريخنا المعاصر الذي لوته الخوف من مرتزقة الشعارات الوطنية، ومن مسؤولي سياسة تجهيل الشعوب العربية.. إنني رفضت الهزيمة (فأنا) كاتب لم تهزمه «النكسة»^(١٠٤).

ويقترن موقف السيد حافظ من منطلق رفض الهزيمة السابقة،

(١٠٣) السيد حافظ: مجموعة إشاعة، وتضم على التوالي ٦ مسرحيات:

- مسرحية: إشاعة.. مسرحية: المزف في الظهيرة.. مسرحية: إجازة بابا.

- مسرحية: امرأتان.. مسرحية: والله زمان يا مصر.

- مسرحية: معروفة للعدل الغائب.

(١٠٤) في حوار مع السيد حافظ: مذيل بكتاب الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ.

سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية ٢، الإسكندرية. ص ١٠٦. نشر أيضاً بمجلة الأسبوع

الفرني بتاريخ ١٠ مارس ١٩٨٤. ص ٤٥.

والتحلى بروح المسؤولية الوطنية قصد مواجهة العدو. غير أن سبيل الخلاص. كما يراه المؤلف. مرهون بالاستفادة من أخطاء الماضي، وعواقب الأمر بالانسحاب. لذا فإن استعادة الكرامة الوطنية يقتضى حمل السلاح قصد إشعال فتيل الثورة المضادة:

.فايد: لا أنا دقت. أنا جندت مرة واثنين وأتدرب ووقفت عشان أضرب قالوا لى انسحب انسحب. انسحب دائماً الأوامر. استعد. استعد النصر لنا، وهكذا هزيمة وراء هزيمة.

عن: الهيئة العامة للكتاب. ١٩٩٥ (القاهرة).

فايد: المواجهة يعنى ايه؟

.رياض: يعنى لما تهزم تقول لا ما انهزمتش. لا مش بالكلام، بالعمل يعنى تهزم الهزيمة. ويعنى تقف بره بيتك. إلى ايدك سلاح تحمى ولادك ومراتك والعلم. يعنى أما تمشى وفى جنتك طعم الراحة يعنى تبقى قلقان طول ما فيه على صدر البلد استعمار والقلق عنى تعنى تفكر يعنى تعرف يعنى تمسك سلاح وتقتل العدو بره وجوه^(١٠٥).

إن رغبة السيد حافظ فى تنوير الرأى العام بمراجعة أسباب الهزيمة قصد تجاوزها يطرح إشكالية لازالت تطفو على المسرح السياسى العربى؛ وهو أسلوب التحريض أو الدعاية السياسية. وقد ساد هذا النوع من المسرح بشكل بارز عقب أحداث نكسة يونيو. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى كتابات كل من سعد الله ونوس، والفريد فرج، ومحمود دياب، وعلى سالم، ومعين بسيسو، وغيرهم. فالسيد حافظ، شأنه فى ذلك شأن هؤلاء المسرحيين، لم يستطع التخلص من الأسلوب الخطابى المباشر. ومرد ذلك أن الحماس العاطفى فى مسرحيته هاته حول الخطاب إلى خطبة سياسية تغلب عليها الإثارة والكلمات الصارخة المتحولة إلى شعارات. وهذا الأمر يشوش على ذهن المتلقى، فهو إلى جانب كونه ضد العملية الفنية، فإنه قد يضرغ الناس من قدراتهم على

(١٠٥) السيد حافظ: مسرحية والله زمان يا مصر ص ٢١١. ٢١٢.

التمييز والمحكمة والاستيعاب»^(١٠٦).

فالتجريب يقتضى وعياً فنياً يخلق فوق الواقع، ويركب صهوة المغامرة قصد إحداث شرح فى الكتابة الظاهرية، لأن المسرح «ليس مجرد وسيلة دعائية، «أو سلاحاً انقلابياً»^(١٠٧)، ولا ينبغي له أن يكون كذلك. فالمسرح. كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ليس دعوة مباشرة إلى الثورة، وإنما هو تدريب عليها.

وقد حاول السيد حافظ أن يحل هذه الإشكالية من خلال تزويد المتلقى بالوعى اللازم فى مواجهة أعباء الأزمة معتمداً على أسلوب صريح وجريء فى نقد الواقع، كما نجد فى هذا المثال:

- فايد: مش هاسمعه كسرته. الأغانى فيها سم يقطع فيا. شهر رمضان وتمثيليات هلب هلب ازاي أنسى خيانة ٦٧، وشيل فى التلفزيون وسينما أونطة أونطة والأغاني آه وايه ، واحنا فى سينا نستنى فيض الكريم ازاي أسمع أغاني وحفلات أضواء المدينة ، وماتش الكورة وأنا جوايا جرح احنا هنا فى القنطرة شرق العلم فوق دماغنا إسرائيل والحقيقة إنه أمريكانى»^(١٠٨).

وبالرغم من هذه الجرأة التى كانت فى تناول انكسارات الواقع المصرى؛ إلا أن إذعان المؤلف للتقريرية المباشرة تحت وطأة الحماس الوطنى، صده عن ابتكار الحيل المناسبة، والمعادلات الفنية فى خدمة الإطار العام للمسرحية.

ومع ذلك، يظل السيد حافظ حاضراً بأسلوبه التجريبي الغزير، لأن مثل هذه السحابة العابرة لا يمكنها أن تحجب صحة التجريب عن سماء مسرحه.

(١٠٦) أحمد العشرى: المسرح التحريضي: الإثارة والدعاية. مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٨، العدد ١، أبريل - يونيو ١٩٨٧، ص ١٢١.

(١٠٧) رياض عصمت: الثورة فى المسرح العربى: دراسات عربية. العدد ٢. السنة ١٩. يناير ١٩٨٢. ص ١٢٦. انظر كذلك كتاب سامى خشبة: قضايا معاصرة فى المسرح،

دار الحرية للطباعة والنشر. مطبعة الجمهورية، بغداد. ١٩٧٢. ص ٥٢. ٥٤.

(١٠٨) السيد حافظ: المسرحية نفسها، ص ٢١٤.

(ج) مسرحية «معزوفة للعدل الغائب»: مأساة فنان أم مأساة عالم ؟

يوقع السيد حافظ في هذا العمل نموذجاً جديداً في مجال المسرح التجريبي. ففي هذه المسرحية ذات الفصل الواحد، يعالج هموم الفنان وهو يكابد تمرقاً فكرياً قاتلاً، رماه بين صخب أجراس الكنائس أحياناً؛ وأحياناً أخرى بين نداء المآذن؛ ليقرر في الأخير أن يعزف لحن الحداد: الحداد على العدل الغائب كي يعزى نفسه بموت هذا العالم. بيد أنه في الأخير يقرر تمزيق لوحاته التي كان قد خطها. ذلك هو المدار الذي تتحرك فيه مسرحية «معزوفة للعدل الغائب»، وهي مسرحية . رغم قصرها . إذ لا تتعدى صفحاتها الإحدى عشرة من الحجم المتوسط؛ تعالج كثيراً من القضايا والإشكاليات التي تخص الفنان والفن.

وينطلق السيد حافظ في تجريب تقنية جديدة مستمدة من إنجازات المدارس المسرحية الحديثة. وتقترب هذه التقنية من الاتجاهات التعبيرية والرمزية في الفن التشكيلي. وقد استطاع المؤلف من خلال هذا الاستهلال الفني أن يقوض مبدأ من مبادئ الدراما الإغريقية في اعتمادها على لغة الحوار كإيدان ببداية المسرحية؛ إذ برغ في إيجاد المفتاح المناسب لفتح دهاليز هذا العالم المظلم، كما تحدده الإشارة الركحية التالية:

. المسرح: في الخلفية توجد لوحات سوداء، وخطاط يكتب على اللافتات بلون أبيض ، وفي بعض الأحيان يرسم لوحات ثم يمزقها ، وفتاة تناوله الألوان في اليمين. في أعلى المستوى يقف فتى وفتاة، في المستوى الأول توجد امرأة عجوز ورجل جالس أمامها (النجار وزوجته) يضع كوباً أمامه وزجاجة ، ويبدو أنهما يتناولان الطعام^(١٠٩). وبهذا يتسلل الفنان إلى بؤرة مجهولة العوالم، فيجثم حائراً أمام ما

(١٠٩) السيد حافظ. مسرحية معزوفة للعدل الغائب. ص ٢٣٥ .

يجرى فى هذا العالم، والأفلاك التى تحيط به وتسير به على هواها .

- الفتاة: ثكلى يا عواصم البلاد المهزومة .

ثكلى الحب سداسى الوجه، البلورات لحن للمراء^(١١٠) .

- الفتاة: (للفتى) كلمات الزيف الأبدية مقطوعة اليدين، مغروسة فى

الجزائر أصوات القتلى ، وعلى جبال اليمن، وعلى أسواق بغداد . الرفض

(يكتب الخطاط) إنتى أحب إيزادورا وتمردىها .

- الفتى: القاهرة أرملة، أرملة دمشق ، أرملة بغداد ، الكعبة عيون الأرامل .

(لافتتان) بطولة الخطاط ينظر إلى الجمهور ليكتب «مئزر مازال

يتقدم» (يمحو اللافتة) يكتب: إسرائيل تسجن مليون فلسطينى .

يمحوها . يكتب: أمريكا تمحو بغداد، موسكو تنهار على سندويشات

البيتزا . «الأمم المتحدة تشرب دماء العرب فى فنجان القهوة»^(١١١) .

(إن تجربة «معزوفة للعدل الغائب» تضع المتلقى أمام فضاء جمالى

متعدد اللوحات؛ فهى تجسد إطلالة تجريبية من نافذة الإبداع على باب

واسع تتراءى فيه مجموعة من الفنون كالرسم والتشكيل) لتظهر

مجموعة من الألوان والصور متجانسة مع بلاغة الكلمة وقدرتها على

إبراز تمزقات الواقع .

ويكتف السيدحافظ من حوارية هذه المكونات الفنية حينما يعمد

إلى المزج بين تداعيات الصورة والكلمة من جهة؛ وبين حوار صامت

يجسده (الخطاط) وهو يمزق لافتاته بين الفينة والأخرى، مندداً

بتمزقات الواقع وعيبثيته. وبهذا نجده يجرب نوعاً جديداً من الحوار

قوامه الإيماء والحركة ليجسد لنا فضاء حركياً فى سياقه الخاص

منسجماً مع منظومة الفضاء السينوغرافى^(١١٢) ككل . وقد استطاع أن

(١١٠) المسرحية: ص ٢٢٥ .

(١١١) نفسها ص ٢٢٧ .

France, 1980 p. 1٥6 PATRICE PAVIS: Dictionnaire du théâtre Editions (١١٢) sociales: Paris.

يعقد توافقاً ذكياً بين فعل التمزيق فى علاقته مع تصدعات العالم. ومن ثم، فنحن أمام معادلتين متطابقتين:
تمزق الذات (الفنان) وتصدع الموضوع (العالم). ولكنهما يعزقان على وتر العدل الغائب، كما نجد فى هذا المثال الذى يجسد مجموعة من المفارقات:

.. الزوجة: اليوم لا تحتاج إلى أن تشرب.. العالم يتمزق.

النجار: يتمزق.. يتمزق (لا يهتم).

دخلت الجامع اتهمونى بالإرهاب.

دخلت الكنيسة اتهمونى بالتآمر. شربت الويسكى ولم أصل! قالوا
«زندق كافر لكن مواطن متعاون»^(١١٣).

ويمكن أن نلخص المظهر التجريبي لهذا العمل المتميز؛ بأنه حلول
فنى فى أعماق الواقع شبيه بتوحد رجل صوفى مع عالمه الروحى أو
العلوى كى يتوصل إلى الحقيقة الباطنية. وهو انتقال مماثل لعمل السيد
حافظ. هذا حينما انتقل من بر الحياة إلى جو الفن محلقاً به إلى أجواء
تجريبية عليا تخترق المجال الأدبى لتلمس فضاء جمالياً وتشكيلياً
بارعاً.

٢. رحلة الإنسان بين الاغتراب والعبث؛

يرحل بنا السيد حافظ إلى دروب عالمنا الكبير لنكتشف معه جوهر
الظاهرة الإنسانية بمظاهرها المعقدة وتمفصلاتها على أرض الواقع.
فبفضل استيعابه للتركيب البنىوى لهذه الظاهرة: استطاع أن يلم
بعلاقاتها الوظيفية، ويضبط تفاعلاتها الذاتية والموضوعية، ويرصد
سيرورتها التاريخية. وقد قاده هذا الاحتكاك المعرفى إلى بناء مجموعة
من التصورات شكلت أسساً جديدة للكتابة فى مجال المسرح التجريبي:
لا سيما فى نوعيه الاجتماعى والنفسى.

(١١٢) المسرحية: ص ٢٢٩.

ويمكن أن نربط اتجاهه نحو المسرح النفسى بأصداء الفلسفة الوجودية فى الغرب عند كل من «هيدجر»، و«جان پول سارتر» و«ألبير كامى»؛ تقوم على فكرة التصنع الوجودى، والضياع الإنسانى فى جزيرة العدم وسط محيط من السراب يخيم عليه الخواء والكآبة. كما يمكن أن نربط هذه الصورة القائمة بمخلفات الحربين الكونيتين وما تركته من آثار سلبية على نفسية الإنسان الغربى وهو يرى عالماً مكومًا بالانقراض وأشباح الجثث الهامدة. فتحول الغرب من مركز المدنية الحديثة الشاهدة على التقدم التكنولوجى والثورة الصناعية الكبرى إلى حبات رمل نسفتها رياح الحرب. وهى بذلك تشهد على صلب هذا الإنسان على جدار اليأس والإحباط.

وكان لهذه الفلسفة أثر كبير على العديد من المسرحيين الغربيين الذين عرفوا «باتجاه مسرح العبث» أو «اللامعقول» من أمثال «يوجين يونسكو»، و«صمويل بيكيت» و«آرثر آدموف»، و«إدوارد ألبى». وقد جسد هؤلاء من خلال أعمالهم فكرة الانتقال من الوعى إلى اللاوعى، أو من «نزاهة وصفاء حياة الإنسان إلى أنه ليس له غرض مطلق؛ وإنما عليه أن يعيش وكأنه خواء. والعدم له بالمرصاد يهدده»^(١١٤).

وقد انبثقت عن هذه التصورات فكرة خاطئة عن مسرح «العبث»، وهو خضوع الواقع لمبادئ منافية لحدود العقل؛ فى حين أن المعنى السليم الذى يركز عليه العبث. تحديدًا - هو أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق. ومن هنا فهو يخضع للعقل العام^(١١٥).

ويمكن القول : إن جوهر الصراع الإنسانى الخالى من كل معنى وسط هذه الفوضى العارمة التى تعبت بالإنسان؛ هى التى أفرزت هذا

(١١٤) يوسف عبد المسيح ثروت: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى: منشورات مكتبة النهضة ببيروت. بغداد. الطبعة الثانية. ١٩٨٥، ص ١١.

(١١٥) د. محمد عناني: فخلرة جديدة إلى العبث: مجلة المسرح (الساخرة)، العدد ٢ يوليو ١٩٨١، ص ١٤.

النوع من اللامنطق بين الأشياء. وهى التى جعلت الإنسان يضيع جهوده بسبب شدة الإغماء الوجودى، فلم تعد السيطرة ممكنة على ما حوله، ومنها القدرة على التواصل بين الناس. وفى هذا الصدد، يقول أداموف: «ففى يوم من الأيام رأيت شعاعاً أعمى ورأيت فتاتين تسيران إلى جواره دون أن يلاحظا وجوده. وهما يتغنيان أغلقت عيني، وكانت الحياة رائعة. ولقد أوحى إلىّ هذا المنظر بأن أصور على المسرح بوضوح عزلة الإنسان وعدم وجود أى اتصال بين الناس»^(١١٦).

وقد تمكن «يوجين يونيسكو» فى مسرحيته «الكراسى» من تصوير استحالة الاتصال بين الناس بشكل فظيع ومأساوى. ففى هذه المسرحية، جسد لنا «يونيسكو» قمة المأساة من خلال ربطه بين انقطاع حبال الاتصال بين الناس وبين تحول الحياة إلى مضجع مؤدى إلى الموت. وتتلخص أحداث هذه المسرحية فى قصة زوجين عجوزين قررا أن يطلعا العالم بسر ينقذ العالم من هاوية السقوط فى الجحيم. ولهذا الغرض، أوكلا مهمة شرح تفاصيل هذه الخطة إلى أحد الخطباء، وبعد حضور المدعوتين؛ قرر الزوجان الانتحار. وعلى إثر هذه الحادثة المفجعة، أصيب الخطيب بذهول شديد أفقده النطق والسمع^(١١٧).

وبهذا يتحدد لنا موقف «يونيسكو» من الوجود بأنه معقل من معاقل التعاسة، وأن الحياة مجلبة للعذاب. وهذا ما يجعل الإنسان يتلاشى فى سراب الاغتراب، ويقرر الهروب أو الانتحار بعدما فقد كل أمل فى المصالحة مع الناس والواقع.

وقد كان لغياب التقارب بين البشر، وسيادة العزلة الفردية أثر واضح حتى على القوانين الطبيعية المألوفة.

(١١٦) د. رشاد رشدى: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. عن دار العودة، بيروت. الطبعة الثانية ١٩٧٥. ص ١٧٤.

(١١٧) مسرح الاحتجاج والتناقض تأليف جورج ولورث، ترجمة الدكتور عبدالمعزم إسماعيل، المركز العربى للثقافة والعلوم بيروت. لبنان. بدون تاريخ نشر. ص ٩٧.

وهذا ما انعكس بشكل واضح على مسرحيات «العبث»، إذ «لا وجود للزمن أو المكان، والشخصيات ليست لها سمات أو حتى أسماء أحياناً، وأحياناً خلال الحدث تجدها تتغير فجأة ودون سبب واضح»^(١١٨).

وقد استطاع «صمويل بيكيت» كذلك أن يتمثل لنا مظاهر العبث أكثر في مسرحيته «نهاية اللعبة»^(١١٩)؛ سواء على مستوى الموضوع العام، أم على مستوى البناء الفني. فعلى المستوى الأول: نجد أن المسرحية لا تركز على حدث محدد وواضح؛ إذ إنها لا تخضع عقدة محددة تصل بها إلى الحل. فكل ما يجمع بين شخصيات هذه المسرحية في إطارها العام هو إصابته بعاهات جسدية وغير جسدية. فالجدان «ناج» و«نل» مشلولان وعاجزان عن الحركة، بعدما ألقى الابن «كلوف» بهما وسط صندوق قمامة وأحكم غطاءهما. والابن الآخر «هام» ضرير لا يستطيع إنقاذهما. وبهذا يجسد لنا «بيكيت»^(١٢٠) قمة العبث من خلال محاكاة الواقع بالموت والتمزق الإنساني. وهى نتيجة حتمية لعذوانية القدر ومأساه. كما يلخصه عنوان المسرحية بأن حياة الشخصيات قد وصلت إلى نهايتها، أو استنزفت تماماً، ومن جهة أخرى: فإن البناء الفني للمسرحية لا يخضع لتسلسل منطقي في سير الأحداث. فتقاطعات الحوار، والاسترجاعات الزمنية، يجعل «نهاية اللعبة» غير محددة مادامت ساعة الزمن لازالت متوقفة على عقرب الصفر. كما أن عزلة الفرقة على العالم الخارجى تعمق المفهوم العبثي حول الوجود. وهذه الأمور كلها تبرز لنا نظرة كتاب مسرح العبث. ومن ضمنهم بيكيت. إلى الحياة والظن وذلك من منطلق تقويض مبادئ الدراما التقليدية.

(١١٨) مسرح الاحتجاج والتناقض ص ١٧٢.

(١١٩) مسرحية نهاية اللعبة - سلسلة من المسرح العالمي. ص ٢٥٨. تأليف صمويل بيكيت

ترجمة وتقديم بول شاولول مراجعة مادية كامل. عن وزارة الإعلام. الكويت. أول مارس

١٩٩٢ ص ١٢

(١٢) مقدمة المسرحية ص ٩ ١٦

أما إذا انتقلنا إلى مسرح السيد حافظ فى علاقته بالاتجاه العبثى: فسنجد أنه يلتقى مع كتاب هذا التيار فى بعض الوجوه؛ ومنها التركيز على البعد الإنسانى، وتبدد حلم الفرد نتيجة الضغوط الاجتماعية، وتوتر العلاقات بين الأفراد.

بيد أن هناك اختلافات جوهرية واضحة بينه وبينهم. ويمكن أن نعدد مظاهر هذا الاختلاف فى نظرة هؤلاء الدراميين إلى الوجود. فهى تتبع من تفسير ميتافيزيقى غير مبرر أحياناً. ومرد ذلك إلى الفراغ الروحى أو الدينى للإنسان الغربى. بالإضافة إلى ظروف الحرب وصدماتها. وهذا ما انعكس على أعمال هؤلاء المسرحيين، إذ جاءت محملة بفلسفة تشاؤمية تمنى الوجود الإنسانى فى موته؛ وغربة الفرد وضياعه فى قماعات التفاهة. وقد ساهمت هذه الرؤية الجديدة فى بلورة أنماط جديدة فى الكتابة دمرت التقاليد الفنية المتعارف عليها.

أما نظرة السيد حافظ إلى الإنسان وعلاقاته الاجتماعية فتختلف كثيراً عن سابقتها؛ لأنه لا يفسر هذه العلاقة انطلاقاً من رؤية فيزيقية تجريدية؛ وإنما يربط هذه العلاقة ربطاً واقعياً انطلاقاً من رصد تركيبات هذا الواقع الهجين، وكشف تداخلات آلياته. وهذه النظرة تعكس رؤيته التجريبية المنبثقة عن الالتزام بقضايا الإنسان باعتبارها خلفيات مرجعية من منطلق تحليلى أو نقدى لمختلف المظاهر السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فمسرح السيد حافظ يختلف عن اتجاه مسرح العبث باعتباره مسرحاً يركز على العقل والمنطق. كما أنه يميل إلى اليقظة والمواجهة عوض الاستسلام والانتحار؛ لأنه مسرح الأمل فى الحياة بالرغم من ضراوة الواقع والتواءاته. وهذا ما يعطى لمسرحه التجريبى بعداً تبشيراً وتنبؤاً.

ولما كانت الظاهرة الإنسانية شديدة التعقيد والتداخل فى بنيتها العامة ضمن إفرات ترعات الذات وتشابكها بمعضلات الحياة العامة؛ فإن مهمة التجريب تقتضى تهاوى المبدع مع أنساق الظاهرة الإنسانية

قصد التمرد على سلبياتها انطلاقاً من تفكيك ظاهرها، وتعرية باطنها .
ومن هذا المنطلق، استطاع السيد حافظ أن يعكس حركية هذه
الظاهرة، ويستوعب شروطها الموضوعية والفنية . وقد ساعدته دراساته
بقسم الفلسفة والاجتماع بكلية الإسكندرية، وحصوله على دبلوم فى علم
النفوس والتربية على تحصيل علمى مهم، كما أفادته فى التعرف إلى
مختلف إنجازات حقول علم الاجتماع وعلم النفس الحديثة . وهذه
العوامل كلها ساهمت فى إثراء تكوينه الثقافى، وإمداده بمنهج علمية
قادرة على التغلغل فى رصد الواقع، وضبط العلاقات الاجتماعية
والنفسية . وقد استطاع من خلال تطويع هذه المناهج فى تحليل الواقع
لصالح التجريب من منطلق صياغة فنية وإبداعية تخدم البعدين:
المعرفى والجمالى، أو كما قال «رينيه وليك» بأن مهمة المبدع تتجدد فى
الجمع بين المستوى الداخلى للكتابة فى صياغتها الجمالية، ومستواها
الخارجى من خلال معاينة مختلف الظروف الخارجية المحيطة
بالمبدع^(١٢١) .

وقد قدم لنا السيد حافظ نموذجاً حياً جسد فيه الأبعاد التجريبية
فى خلفياتها الواقعية وعلاقتها بجماليات الكتابة من خلال مسرحيته
«سيزيف»^(١٢٢)؛ وفيها قرن بين مأساة الصراع الإنسانى، ومعاناة الكائن
البشرى . فقد انطلق من الأسطورة القديمة التى حكمت فيها الآلهة على
«سيزيف» بأن يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل عقاباً له على إفشاء سر
الآلهة، وعاش حياته تحت لهيب الشمس معذباً فى دحرجة تلك الصخرة
من الأسفل إلى الأعلى دون أن يتمكن من إيصالها إلى القمة . وحوار لنا
المؤلف هذه الأسطورة بشكل جديد جسد من خلالها العذاب الأبدى
«لسيزيف القرن العشرين» قصد استيعاب معطيات الحياة المعاصرة فى
صراع الإنسان مع الواقع ضمن أزمة وجودية متكررة . فسيزيف يحضر

(١٢١) عن السيد بسين: التحليل الاجتماعى للأدب، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٩٣ .

(١٢٢) السيد حافظ: مسرحية سيزيف، سلسلة رؤيا، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ١٩٩٠ .

فى كل إنسان يعيش تحت وطأة القهر والحصر والضغط المتوالية. وبهذا يصبح الصراع اجتماعياً لا غيبياً كما ترويه الأسطورة الإغريقية. وهو الإطار الذى يؤطر - أيضاً - مجموعته المسرحية «إشاعة»، وهى ترصد لنا معاناة شرائح مختلفة من المجتمع فى ظل الضغوط الاجتماعية والسياسية. وقد عبر عنها المؤلف فى أحد أحاديثه الصحفية قائلاً: حين رضعنا براءة التكوين حاولنا أن نستوعب القاع بسداجة الإشعاع وذكاء الإفراز، وتقوى الإبداع. أردت أن أهتم بآدمية الإنسان لحظة تعطلت فيها اللحظات والأفلام والأفكار أن تعطى شيئاً للإنسان^(١٢٣). وبالفعل فقد أراد هذا المبدع أن يثبت الوجود الإنسانى وينتصر له من المساومة ومحاربة اليأس والموت. ويمثل لنا من خلال شخصية «الدكتور مصباح الزمان» مستوى النضج فى النبل الإنسانى لهذا العالم حينما قرر إهداء جائزة نوبل للعلوم الاجتماعية للشعب المصرى.

تبدأ مسرحية «إشاعة» من حيث تنتهى قصد الاستمرار فى الدفاع عن فضيلة الإيثار بالرغم من محاولات جهات طفيلية فى سعيها للحيلولة دون إثبات هذا المسعى النبيل. وهذا ما يبرز لنا من خلال الوهلة الأولى حينما أعلنت المذبةقة مقاطعة الحفل التكريمى للدكتور: المذبةقة: نعتذر عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية. والآن نقدم لكم أغنية «تخرج أغنية آه - آه أغنية محمد فؤاد»^(١٢٤).

وتجسد لنا هذه اللقطة التغريبية للأغنية مظهرًا تجريبيًا يحدد دور الفناء والموسيقى فى تلخيص الحكمة وإضاءة الحدث، وإبراز طرفى الصراع بنقيضيه: الخير (كما يمثل الدكتور) والشر (كما تمثل الأطراف المعادية للدكتور). وقد وظف السيد حافظ، وفق منظور مغاير للدراما

(١٢٣) فى حوار مع السيد حافظ، ورد المقال فى كتاب: دراسات مسرحية ملحقه بمجموعته الأشجار تنحنى أحياناً، ص ٣٠٥، ٣٠٦.

(١٢٤) السيد حافظ، مسرحية «إشاعة»، ص ٤.

التقليدية . فالأغنية لها وجود مستقل خارج الحدث . فهي ليست مجرد عنصر مصاحب للحدث : وإنما هي جزء يساهم في بلورة هذا الحدث . وتتطلق هذه المسرحية من تصوير سيناريو محبوبك ضد الدكتور مفاده أن هذا الأستاذ الجامعي على علاقة عاطفية ب طالبة من طالباته . وسبب هذه الإشاعة مرتبط بما يدعو إليه الدكتور «مصبح الزمان» من قيم ومبادئ ومواقف اجتماعية تخدم الفئات الشعبية بعامة : لأنها قيم نبيلة تخدم المجتمع وتسعى إلى إعادة النوازن لشرائحه :

. مصباح الزمان : حتى لو غمينا عيونكم فتحوها وافتحوا لنا الطريق لها المجتمع يبقى فيه قاعدة فقيرة والقمة غنية والطبقة الوسطى بتحمي المجتمع من أى انهيار زى عمارة لها سطح ولها قاعدة . والدورين الللى فى النص هديتهم . يبقى أى ريح أى هرة تقع العمارة ، يعنى ينهار المجتمع . ودى مسؤولية مين . مسؤولية مين مسؤولية مين .

. الرجل المهم : ايه يا مصباح الزمان .. أنت عايز تحرض الولاد ، الولاد بتحب يسكو والأغاني البرتقالى وسندويشات الهمبورجر .

. مصباح الزمان : لا يمكن تحمى الأوطان بجيل أرايب وقروء^(١٢٥) .

فالسيد حافظ ينطلق من موضوع «الإشاعة» فى إطاره الخاص كى يلتقط لنا مفارقات الواقع . وهو بذلك ينتقل من الجزء إلى الكل ، أو من الخاص إلى العام ، ليركب لنا مجموعة من القضايا والأحداث . وبما أن الظاهرة الاجتماعية تتميز بطابع شمولي : فإن ذلك يقتضى معرفة تامة بينياتها الاجتماعية . ومن ثم ، فإن عملية الوعي بالواقع تتصل جدياً بمعرفة الواقع من الداخل . أو ما يسميه لوسيان غولدمان بـ «تلازم ذات المعرفة والممارسة مع تلك المعرفة وتلك الممارسة»^(١٢٦) .

(١٢٥) السيد حافظ مسرحية إشاعة ، ص ١٢ ، ١٣ .

(١٢٦) عن عبدالحق مصمص : الأسس العامة للبنىوية التكوينية عند لوسيان غولدمان : القسم الأول : الأسس الاسنيمولوجي محلة أقلام (المصرية) ، ص ١٧ . العدد ٥٦ ، أبريل

١٩٩٢ ص ٤ - ١٢٨

ومن هذا المنطلق، عمد السيد حافظ إلى إثارة موضوع دور الطبقة المتوسطة - لا سيما المثقفة منها - في المجتمع. فهي فئات منتجة للوعي وتقوم بدور هام في صيانة البناء الاجتماعي من الانهيار. وهذا ما يؤكد الدكتور حين يذهب إلى أن دور المثقف يكمن في الحفاظ على توازن (العمارة/ البناء/ المجتمع). فالمثقف هو بمثابة الوسيط أو الجسر الرابط بين القمة والقاعدة. ومن ثم، فإن مهمته تتجسد في التوفير والتبصير قصد محو التفاوت الطبقي. بيد أن مهمة البناء الاجتماعي لا تتحقق إلا إذا توافرت له أسس البناء ودعائمه انطلاقاً من هدم رواسيه، وتقويض مخلفات جيل «الأرانب» أو «القروء».

وبذلك استطاع السيد حافظ أن يقدم لنا موقفاً يتجانس مع منهجه التجريبي؛ يسعى من خلاله إلى إبراز الدور الإيجابي للمثقف في مسار معركته الفكرية في كشف انهيارات المجتمع قصد الحدم من انزلاقاته.

وحتى يكشف لنا عن الوجه النقيض لمفارقة الواقع؛ عمد إلى حيلة تجريبية تتجسد في لعبة القناع. وقد استطاع أن يتمثل هذه الصيغة بما يتلاءم مع مسرحه التجريبي في تعرية وجوه الزيف، وإبراز كل من (الصحفي أبو الكلام - الأستاذ فهمان - الرجل المهم) على حقيقتهم. فهم يستطيعون حمل مجموعة من الأقنعة يداهنون من خلالها الواقع، ويتحايلون بها على المجتمع، كما نجد في هذا المثال.

. الفتاة: أنت فنتيت عمرك مع الملك كنت قلمه.. مع الثورة كنت قلمها، مع كل رئيس كنت قلمه ، مع الشرق كنت شرقي ، مع الغرب كنت غربي وقلمك هو هو . بيتغير مرة أحمر . مرة من دم الغلابة ، مرة بتبيع الغلابة ، مرة مع العبيد . مرة مع السادة ، مرة مؤمن . مرة كافر.. بس قولي أنت مين .

. الصحفي أبو الكلام: هاوريك واشرح لك ببساطة (يفتح دولا) يخرج مجموعة أقنعة الصحافة السياسية يا صبية . لعبة باينة ومختفية . والقضية ببساطة ازاي تحط على وشك قناع . شوفي (يرتدى قناع) دا ملكنا يا جماله ! هل التاريخ هلاله من بيت للأشراف من نسب الشجرة

المباركة (يخلق القناع) بص هوب شوف. التاريخ اتغير أهو (يرتدى قناع آخر). الملك دا كان فاسد، والثورة هى الحقيقة والشعب هو الشعب. أدى صورة مع البنات الفاجرات والاستغلال (يخلق القناع)^(١٢٧).

ويظهر هذا الإجراء الفنى التجريبي من خلال لعبة القناع، أو تمفصل الواقعى عن المسرحى قدرة المؤلف فى تطوير هذه التقنية لصالح البعين المعرفى والجمالى. وفى كل حالة، فهى تحقق وظيفتها التواصلية مع المتلقى؛ لأنها توقظ ملكاته العقلية، وتجعله متقبلاً لخطابها. فمثل هذه الحركات - كما تقول «جوليا كريستيفا» - مثل «البهلوانية المدهشة»: طلاقات إعجازية.. هكذا تراكم «الانطباعات» الغرائبي وتجعلنا نستحمله ونتلقاه كمحتمل. يحاكي الاصطناعى (ما يخالف الطبيعى والواقعى) الواقعى ويضعفه (يتساوى والواقع) ويتجاوزه (أى يؤثر فينا أكثر من الواقع)^(١٢٨) وحتى يكتف أكثر من دلالات التغريب بالواقع؛ عمد المؤلف إلى نبش ذاكرة المسكوت عنه فى جسد التاريخ المصرى، كما يبرزه هذا الحوار بين الدكتور والرجل المهم:

- الرجل المهم: ما انت عايزهم يعيدوا كتابة ثورة ١٩١٩، وبعدين ثورة ١٩٤٨ وبعدين ثورة ١٩٥٢ وبعدين ثورة ١٥ مايو ١٩٧١ وبعدين ثورة ايه - مصباح الزمان: ياريت الشباب يقدر يعيد تاريخ بلاده^(١٢٩).

فمهمة إعادة كتابة التاريخ هى مسئولية كل الشباب؛ لأن حقائق التاريخ هى التى تكشف عن الزيف، وعن توارى الوجوه خلف الأقنعة، كما أن التاريخ نفسه سيظل شاهداً على أعمال الإنسانية، وكاشفاً عن الغائب فى حقائقها. ومن ثم، فإن التاريخ سيتبأ عن المستقبل، كما هى وظيفة التجريب فى مسرح السيد حافظ.

(١٢٧) السيد حافظ: مسرحية إشاعة، ص ٤٤.

(١٢٨) علم النص: تأليف جوليا كريستيفا. ترجمة فريد الزاهى دار توبقال للنشر. البيضاء، (المغرب) الطبعة ١. ١٩٩١، ط ٢، ١٩٩٧. ص ٥١.

(١٢٩) المسرحية: ص ١٧.

ويمكن القول : إن هذا الكاتب فى هذا العمل نجح فى معالجة مجموعة من القضايا والمواقف الوطنية الحساسة؛ إذ ربط بين ما هو فرعى فى سياقه الخاص بمدارات سوسيوثقافية وسياسية عدة، وعمد إلى تجريب كتابة لا تقف عند حدود الخاص، ولا تتحصر فى الوصف، وإنما تتجاوز ذلك فى سياقها العام إلى النقد. كما عمد تبعاً لذلك إلى اقتناء مجموعة من التقنيات الحديثة والمكونات السينوغرافية قصد إضاءة الرؤيا الكلية للنص. وهذا ما يجعل الصياغة الجمالية تنمهى مع الرؤية الفكرية فى التصدى للواقع قصد التمرد عليه.

أما فى مسرحية «إجازة بابا»، فحاول أن يجسد لنا صراعاً مختلفاً كما عهدناه فى الدراما الأرسطية؛ إذ برزت فكرة الصراع بين القديم والجديد على سطح هذا العمل، عوض التركيز على الحدث. فى حد ذاته. ففى هذه المسرحية، نتعرف إلى «أحمد الموظف» الشخصية الرئيسية فى المسرحية. فقد فَقَدَ هذا الموظف أمله فى التواصل مع الحياة المعاصرة؛ لأنه يظل معلقاً بين السماء والأرض، أو بين قيم السماء من جهة، وبين اندثارها فى العالم السفلى. فتمسكه بالأمانة وشرف الضمير جعلاه يظل عاجزاً عن تلبية حاجيات الحياة المعاصرة. وهى حياة لا تجسد سوى الخواء الفكرى وسلبيات مظاهر التبعية الغربية. من هنا، تبرز مفارقة الاختلاف بين جيلين؛ أحدهما: (الأب) ناغم على خلفيات الاستهلاك الثقافى والمعرفى، والآخر: متعطش لإغراءات الحضارة الغازية (الابن).

- عمر: أنا عايز بنطلون جينز زى مايكل جاكسون، وشريط فيديو مايكل جاكسون) يضحك أحمد ويلقى بالبنطلون بعيداً يجلس على المقعد، يخلع الحذاء ويلقى الحذاء بعيداً. يخلع الجوارب يلقي بها بعيداً. يلقي بنظره بعيداً عن صورة زوجته وهى حامل» (١٣٠).

فالحذاء الذى قدم على أنه اكسسوار يقوم بدور سينوغرافى وظيفى

شديد الإيمان. فقد وظفه المؤلف لتجسيد مظهر من مظاهر غياب التواصل بين جيلين بسبب وجود سلطة خارجية هي المجتمع أو السلطة الحاكمة أو .. ومن أجل تعميق هذه الفكرة: لجأ المؤلف إلى توظيف مجموعة أخرى من العناصر الدرامية السمعية والبصرية قصد تكثيف الصراع، وتقديم جزء هام من أطروحته:

- منى: (صوت بلاى باك) بابا. بابا. بابا أنت لسه نايم، اصحى اصحى يا بابا. (ينام مرة أخرى) صوت مظاهرات قديمة) يسقط الاستعمار. عاشت الجرائد حرة الله أكبر والنصر للعرب. الله أكبر والنصر للعرب.. النصر للعرب (يبتسم وهو فى الاسترخاء).

- أحمد: ياه الأحلام القديمة. (يفتح التلفزيون حفل راقص لشباب يرقصون الديسكو. يغلغ التلفزيون..) (يفتح الراديو يستمع إلى أغاني ثورية.. يغلغ المذياع) ..

- أم كلثوم: راجعين بقوة السلاح نحرر الحمام راجعين كما رجع الصباح من بعد ليلة مظلمة.
(يفتح مجلة).

- أحمد: أقلام الأسبوع احنا حرمانا التعريضة.. المنحرف، المنحرفة.. المذنب، المذنبون، الضياع، الخوف.. الذئب المطارد.. المطاردون دى مؤامرة..

لا يمين نافع ولا شمال نافع.. الحكاية ايه بالضبط،^(١٢١).

فمن خلال هذه الوسائل الفنية، عمل على تقديم مواقفه النقدية تجاه بعض القضايا التي تعرقل التطور الاجتماعى. ومنها: سلطة وسائل الإعلام ودورها فى التأثير على عامة الناس. فوسائل الإعلام. فى رأيه - لازالت تركز تسطيح الوعى لتحويل دون البناء الحضارى. وقد قادت «أحمد» إلى الاغتراب. لذا وجدناه متردداً بين الإخلاص لمبادئه، أو التحلى عنها لصالح الحضارة المريفة، كما نحد فى الحوار

(١٢١) الملاحظة من ١٤ إلى ١٥

أحمد: (ينام على المقعد في حالة استرخاء) لا لا أنا كبير كبير.
صحيح أنا ماعملتش حاجة ماعملتش حاجة، لكن أقدر أعمل ادینی
فرصة شريفة نظيفة نظفوا الشركة من الوسائط والعمولات حتلقوني
أكبر وأبقى شيء ثاني. لكن الأمين في الزمان دا ملعون.. والضمير نايم
نايم^(١٣٢).

وتجسد لنا هذه المفارقة حالة الصراع الداخلي والإحباط النفسي
الذي يعيشه «أحمد»، وتتمثل هذه المفارقة في تلك الرغبة الجامحة التي
تمنعه من التوافق أو الانسجام بين «الأحمدين»؛ بين أن يصون تلك
المبادئ ويحافظ على القيم السابقة، فليبقى سلوك «أحمد ١» وبين أن
يضحي بتلك المثل والمبادئ، فيحقق رغبات «أحمد ٢». وقد برر رغبته
الأخيرة بأنها مطلب عام يجدو كل الأجيال؛ بما في ذلك أبويه، ورأى أنه
محق بتلبية أحلامه هو أيضاً، كما نجد في هذا الحوار:

أحمد ٢: تفكر إن أبوك مش له الحق يحلم بسيارة كبيرة وبصبع
شعره، ويحس أنه شباب.

أحمد ٢: وانت عايز إيه.

أحمد: مابقتش عارف أنا عايز إيه مش لاقى نفسي..

أحمد ٢: يا خايب.

أحمد: فعلاً أنا خايب.. طيب قولي أعمل إيه.

أحمد ٢: اكتب شعر ثاني.

أحمد: أنت بتحلم، دا أنا بعدت عن الشعر وإذا كتبت هأكتب عن

إيه وأنا محاصر بمائة فكرة خايبة ومائة طلب. ينظر إلى صورة زوجته..
يشير إلى صورة زوجته.. صوت زوجته زينب.

أحمد ٢: يعني استسلمت.

أحمد: مش قادر حتى أقعد كل يوم أقرأ ساعة في الشعر أو قصة

من القصص.. انحولت إلى آلة خايبة كنكتة اسمها المجتمع.

(١٣٢) المسرحية: ص ١٠٤.

. أحمد: له حق.

. أحمد: وأملك مش لها حق تحلم بقبلا.

. أحمد: لها حق بس منين^(١٢٢).

من هنا، يتضح أن السيد حافظ يقدم لنا تصورات عامة انطلاقاً من حالة خاصة، ليلتقط مجموعة من الطروحات المعاصرة تتصل كلها بمآزق الفكر العربي المعاصر في ظل التحديات الحضارية الجديدة. وهي طروحات مجاورة لانشغالات المفكرين المعاصرين في العالم العربي في مختلف المجالات؛ ومنها قضية علاقة الفكر العربي بالفكر الغربي، أو إشكالية الأصالة والمعاصرة في سياق الاغتراب الحضارى ومفارقة الرجوع إلى الذات، إلى غيرها من القضايا المحيطة لمعركة الفكر المعاصر في احتواء هذه الإشكالية الحضارية والثقافية.

وهذه الأمور كلها تتصل بالتحديات المفروضة على الفكر العربي المعاصر في سياق البحث في شروط البناء الحضارى، أو الانبعاث العربي. وقد استطاع السيد حافظ من خلال مقاربته لأسئلة «الأحمدين» في سياقها الخاص، ويربطها بموضوع عام أن يلامس ظاهرة الغزو الثقافى ومفارقات المحافظة والتقليد بفضل استيعابه لشروط الانبعاث، وتسليحه بمنهج انتقائى يميز التجديد والاغتراب، وبين الانكماش على الذات وضوابط الهوية. وقد حسم المؤلف هذه المسألة لصالح الوعى بالذات والوعى بالآخر. كما قدم لنا نموذجين آخرين يجسدان مفارقة أخرى بين الانفتاح وبين التقليد. فالنموذج الأول: يتعلق بالابن «عمر»، إذ يبدو فيه الابن معجباً بموضات الغرب، وهو مقياس يجسد سلبيات الاغتراب. وقد بنى على هذا النموذج موقفاً عاماً يركز على أسباب التخلف فى دول العالم الثالث مقابل التطور العلمى الغربى. وبهذا فهو

(١٢٢) المسرحية - ص ١٢٢ . ١٢٢ .

ملاحظة نقط التناع من وضع المؤلف. وقد وردت كثيراً في هذه المجموعة كسمة جديدة فى الكتابة.

يعيد إلى الأذهان أن سبيل البناء تتطوى على هدم الزائف عن طريق التخلص من القشور. أما النموذج الثانى: فيتصل بحالة «أحمد» وهو محاصر بتعاليم عقيمة تمنعه من تحقيق رغباته؛ إذ يتنازل عن أحلامه لصالح التقليد البالية للمجتمع.

وفى ضوء هذه المعادلة، بنى تصورًا عامًا ربط فيه هذه التجربة الذاتية فى سياقها الخاص؛ وبين تخطى دول العالم الثالث عن مبادئها لصالح التصالح والوافق الدولى.

وبذلك المنطلق، استطاع الكاتب أن يقدم لنا كتابة تجريبية طليعية تتأطر فيما يسمى بـ «مسرح الأطروحة». فمن خلاله، توصل إلى وجهة نظر تبدد شقاء الوعى الإنسانى ضمن هواجس التمزق وغياب التواصل الإنسانى، انطلاقًا من محاكمة صريحة للعصر تسعى إلى إعادة التوازن لاختلالات الذات والمجتمع معًا. لهذا يبدو أن تجريب البناء التركيبى أفاذه كثيرًا كثيرًا فى الإجابة عن أكبر إشكالية مازالت تشغل الفكر العربى عمومًا. انطلاقًا من منهج نقدى للعقلانية العربية، وتقويم شامل لآليات المجتمع العربى المعاصر، وإعادة النظر فى هياكله السائدة. وهذه الرؤية الفكرية التجريبية كفيلة بمراجعة عامة لهذه العقلانية. وهى تعيد التأمل والتحليل قصد بناء للمستقبل. «فالإجازة» هى لحظة تدبر قصيرة للفكر العربى.

ويمكن القول : إن السيد حافظ كان يسعى من خلال هذه الطروحات إلى تحقيق انسجام بين رؤيته الفكرية الناضجة. وبين تصوره الأيديولوجى المرن فى مقاربة تمزقات الشخصية العربية المعاصرة بين: عجز الذات، واختراق الآخر.

ففى هذه المسرحية، تزداد غربة «أحمد» ويتضاعف قلقه: لأنه لم يستطع التصالح مع هذا الواقع المتناقض بكل جزئياته. وتظل الحيرة والتهان والقلق مسيطرة عليه، مما يجعله شخصية عبثية لا ترى اندثار القيم والرؤية الانهزامية أمام تناقضات الواقع المركب تركيبًا غير سوى.

وهذه الشخصية تذكرنا بشخصيات مسرح العبث، وإن كان السيد حافظ يعقد هذه المقاربة - من منطلق تجريبي مغاير - إذ يربط جوانب الغربة والقلق بحيرة الإنسان بين إغراءات الجديد ومتطلباته، وبين جاذبية القديم وقيمه. وينطلق من الصراع الفكري لأحمد كي يبني تصورًا عامًا يمس تناقضات الحياة ككل : (السلم/ الحب - تقدم الغرب/ تخلف العالم الثالث) وغيرها من المفارقات.

- أحمد : احنا فى زمن التصالح، الوفاق الدولى بين القوتين العظيمنتين، أوروبا بتصدر لها النفط والمواد الخام والقطن والمنجنيز.. الحديد والفوسفات . تدينا الفلوس وترجع تأخذهم ثانى منا لما نشترى سلاح منهم. من الحرب العالمية الثانية لحد دلوقت كام حرب قامت بينا وبين بعضنا، وبينا وبين الأعداء وكام حرب حصلت بين أى دولة وواحدة ثانية ، مافيش هنا ما عندهمش حروب ، الحروب عندنا بس^(١٣٤).

ويكتف السيد حافظ من مفارقات الواقع وصراع الثنائيات بناء على حالة «أحمد» بعدما ضاق ذرع هذا الأخير من هذا العالم الذى يرمى فى بيت المنفى. ولم يستطع «أحمد ١» مع «أحمد ٢» : إذ لم يعد أحمد الأول التمسك بأفكاره القديمة أن يوفق بين شخصيته المنشطرة أحمدين : أحمد حالم يحب الهدوء والانسجام، وأحمد القلق المحاصر بعالم ملئ بالمتناقضات والمفارقات. فهو من جهة، محاصر بالتقاليد المحافظة القديمة ومن جهة أخرى محاصر بعالم جديد غريب لا يؤمن بالهدوء والانسجام :

- أحمد : ليه بتبص لى يا بابا، ليه يا بابا علمتى كل شىء حرام؟ كل حاجة علمتها لى.. عايزك تنزل الشارع دلوقت تشوف كل شىء اتغير.. الناس كلها اتغيرت، زمنك غير زمانى حتى أنا مش عارف.. الصبح فين اللى علمتهولى وياه اللى الناس ماشية فيه.. الحقيقة فين مش عارف^(١٣٥)!!

فانشطار شخصية «أحمد» يزكى صدمة المدنية الحديثة له، وعدم

(١٣٤) السيد حافظ المسرحية ص ١٢٧، ١٢٨

(١٣٥) المسرحية ص ١٤٠

قدرته على مسايرة العصر بأفكاره البالية. لذا تتعدد أسئلته كى ترسخ اتساع الهوة بين شخصيتين لذات واحدة (أحمد ١ وأحمد ٢).

أحمد ٢: تفكر إنك فى يوم فكرت انك تكون نجم من نجوم المجتمع؟

أحمد: كنت مراهقاً!

أحمد ٢: كل حاجة تقول إنك كنت مراهق مراهق مراهق. هو النصج

عندك تسبب أحلامك وتتأزل عنها كل يوم شوية. وتتحول إلى موظف من غير طموح.

أحمد: أنا من عيلة بسيطة يعنى ما أقدرش أتحوّل إلى شىء غير

أنى أفضل زى ما أنا.

(ينفجر أحمد ٢ فى ضحك وسخرية منه) (١٣٦).

فأحمد (١) أعلن استسلامه: لأنه لا يستطيع مقاومة أحمد (٢) مادام لا يملك الأسلحة الكافية أو المتطورة لمواجهة أحلام أحمد (٢).

وبهذا يتأزل «أحمد ١» مرغماً عن كتابة الشعر: لأنها كتابة عقيمة لم تقده فى السمو بأحلامه. والشعر. عموماً. يرمز به المؤلف إلى رواسب

الفكر القديم، وأساليب التربية المحافظة للأبوين. فهى عوائق تقف حجر عثرة أمام طموحات «أحمد ١» كى يلبس جلد «أحمد ٢» بموضته

الجديدة. وقد وظف السيد حافظ هذه الحركة توظيفاً ذكياً ليجسد هذا الصراع الثنائى، كما تحدده هذه الإشارة (يقف «أحمد ٢» فى مواجهة..

يصدم أحمد) (١٣٧).

ومن ثم، فإن ازدواجية الشخصية فى هذه المسرحية مردها إلى الصراع الخفى بين ثوابت الماضى بخلفياته وقيمه: وبين متغيرات

الحاضر أو الواقع بصدماته وحضارته الملوثة. كما يبدو لأحمد .. وهذا الأمر أدى بأحمد الانقسام إلى أحمدين. وسبب الصراع هو غياب

التواصل بين «أحمد» الذات أو الفكر: وموضوع المادة أو متطلبات الحياة

(١٣٦) نفسها ص ١٢٧. ١٢٨.

(١٣٧) المسرحية ص ١٢١

الجديدة من جهة ثانية. وبذلك استحالَت المصالحة مع زمنين، أو بين فكرين متناقضين. وهنا تتشابك عقدة المسرحية؛ إذ تصبح بلا حل أو نهاية. لذا نجد «أحمد» يقبل على الإجازة كحل ظرفي. فقراره لا يعود إلى تعب جسدي؛ وإنما يرتبط بمراجعة فكرية، أو إعادة نظر في علاقة الأنا بالآخر.

أما إذا انتقلنا إلى انشطار الشخصية في مسرح العبث؛ فتجدها تتطوى على مبررات مغايرة ترتبط بالمناخ العام لظروف ما بعد الحرب الكونية الثانية. وقد كانت هذه السمة حاضرة لا سيما في مسرحيات «آداموف». ففي مسرحيته «الأستاذ تاران»، نجد هذا المأزق التراجيدي يواجه شخصية الأستاذ؛ إذ تحول من شخص ملتزم بعمله، محافظ على سمعته الخاصة إلى مواطن يرتكب فعلاً فاضحاً حينما كان يسير شبه عار على رمال الشاطئ^(١٣٨) وتستمر المسرحية على إيقاع عبثي يمتزج فيه الحلم بالواقع، ويتهم الأستاذ بجرم آخر، مفاده: أن الأستاذ انتحل شخصية أخرى له «الأستاذ» «مينار». فسواء أكان مسئولاً عن أعماله، أم بريئاً من تلك التهم؛ فإنه يظل عاجزاً عن تبرير سلوكه.

وفي مسرحيته الأخرى «الخدعة»، تلتحم الشخصية النقيض في جسد واحد؛ إذ يتحول الموظف النشيط المتفاني إلى إنسان لا يحمل اسماً؛ بل يرمز إليه فقط بـ «ن»، فيصبح متشائماً فاقداً معنى الحياة؛ حينما فشل في علاقته العاطفية مع فتاة تدعى «ليلي»^(١٣٩) ويمكن القول إنه، ومهما اختلفت التفسيرات بشأن مبررات الفعل في السلوك الفردي في مسرح العبث؛ فإن مرد النتيجة المنطقية لدوافع انفصال الشخصية إلى عجز تلك الشخصيات عن التواصل مع الوجود في تمزقاته الميتافيزيقية والروحية والنفسية، وتفسخ علاقة الذات بالمجتمع لتنتهي

(١٣٨) عبد المنعم إسماعيل. مسرح الاحتجاج والتناقض. ص ٦١.

(١٣٩) فائق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر. دراسات وتجارب. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة. باريس. الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص ١٢٩. ١٤٠.

الحياة بمصير واحد؛ ذلك بأنها ليست سوى كرة تتدحرج نحو العيث فالموت.

وقضلاً عن ذلك، فإن شخصيات العيث تظل عاجزة عن تفسير سلوكاتها نتيجة الصدمة. أما شخصية «أحمد» في مسرحية السيد حافظ، فإنها تبدو عارفة بما يجرى حولها؛ إذ تظل يقظة، فلا تصاب بالإغماء، بالرغم من أنها لا تستطيع عقد المصالحة مع الواقع. ولكنها تصر على السؤال للوصول إلى الحقيقة.

هذا فيما يتعلق بالإطار العام للمسرحية وعلاقتها باتجاه مسرح العيث. أما من الناحية الفنية، فإن إنشطار الشخصية وازدواجيتها يؤدي وظائف جمالية تتجسد في قدرة الشخصية الواحدة على القيام بمجموعة من الأدوار في عمل واحد. هذه الطريقة التجريبية في أداء الممثل تقترب من نظرية المسرح الملحمي. فبريخت كان يصر على ظهور الممثل على خشبة المسرح في دور مزدوج؛ إذ يقول في هذا الصدد: «فإن مثل هذا الممثل بالذات هو الذى يمنحنا الحرية لأن نفكر، أو أن نستقبل أفكاره مستقلة»^(١٤٠). فالدور المزدوج لـ «أحمد» كفيل بتحريك عقل المتلقى ودفعه إلى التفكير ملياً، كما أنه إجراء مرن يدعو إلى اتخاذ موقف حيال ما تطرحه المسرحية من أفكار.

ومن مظاهر التجريب الأخرى في مسرحية السيد حافظ، أنه استطاع أن يكسر نمطية الصوت الواحد في هذا النوع من كتابة المسرحية الفردية أو «المنودرام»؛ إذ عمد إلى توظيف مجموعة من الأصوات المتقاطعة مع صوت «أحمد». ولهذا الغرض، استعمل المكالمات الهاتفية، كما استعان بتقنية (البلاى باك Play Back). وهو عبارة عن صوت مسجل يؤدي بالإيماء عن طريق الإيهام. فهذه المؤثرات الصوتية والإيمائية يتحدد دورها في خدمة الإطار العام للمسرحية؛ لأنها تحول بين «أحمد» وبين إسماع صوته. ومن ثم، فإن وظيفة «البلاى باك» تحدد

(١٤٠) نظرية المسرح الملحمي، ص ٢٧٢

الفكرة العامة. فالمؤلف سعى إلى التخلص من الاسترسالات المنولوجية لصالح المكاملة الهاتفية، وجعل تقنية «البلاى باك» تقوم مقام الحركة والإيماء لإبراز قدرات الممثل فى تقريب لغة الجسد إلى الجمهور، وإبراز دورها فى التمسرح، وفى تعويض الكلمة. وكذا تأكيد عقدة المسرحية. هذا علاوة على كونهما تؤكدان دور اللغة الإيمائية غير الأدبية فى إبراز الدلالة المسرحية وإنتاجها. وهذه التقنية الإبداعية تذكرنا بما يدعى إليه السيميائيون الذين يلحون على ضرورة إنتاج العلامة فوق الركح، كما يذكرنا بموقف كل من ستانسلافسكى وبريخت^(١١) حينما تحدثا عن اللغة المنتجة ما وراء النص باعتبارها مجموعة شفرات تنتمى إلى الخطاب المسرحى ككل.

وخلاصة القول : إن السيد حافظ استطاع أن يتصدى فى عمله إلى أبرز العضلات الكبرى فى تاريخ الفكر الإنسانى المعاصر ككل. وهى قضية الصراع القديم والجديد ضمن مفارقات تمزق الوعى الإنسانى. وقد وظف لهذا الغرض كثيراً من التقنيات والأدوات التجريبية: إذ استقى مجموعة المصادر المستمدة من إسهامات العلوم الإنسانية فى مختلف المجالات، كما استضاء بمجموعة من نظريات المسرح الحديثة كالسرح المحمى ومسرح العبث انطلاقاً من موقف نقدى. فبنى عليها تصورات فنية جديدة ساهمت فى بلورة صياغة إبداعية تجريبية.

ولم تكن المرأة بمعزل عن انشغالات السيد حافظ. فهى فى مسرحية: «العزف فى الظهيرة» مثلاً تمثل رمزاً للإنسان الذى يعانى الاضطهاد وانعدام الحرية والكرامة، من خلال شخصية «صبرية». ويتجلى جزء من هذه المعاناة فيما أقدم عليه «الهمشرى» ورجاله من اقتحام بيتها وأخذه بالقوة بدعى أنه فى ملكية رجل يدعى «عبد السلام الهبلان». والسبب فى هذا السطو يعود إلى أن زوج صبرية كان معادياً للنظام. من هنا يغيب دافع السلوك المنطقى للفرد، كما يجسده «الهمشرى»، كما يجسد

هذا الإجراء التعسفى فى حق الإنسان عمومًا مظهرًا آخر للعبث؛ إذ تدب فى المجتمع ضروب شتى للظلم وانتهاك حقوق الغير، لتجتاح هذا المجتمع موجة تمزقه إلى نقيضين: سالب ومسلوب. ولا يتوانى الطرف السالب فى تجهيز كل أساليب القهر والتعنت قصد تفتيت كيان الطرف المفلوب.

فالهمشرى يختلق افتراءات وأكاذيب واهية ضد «صبرية» كى ينتهك حقوقها. وهذا الإجراء يبرز أسلوبًا معروفًا فى دراما العبث، ومن خلاله يغيب السبب المنطقى للفعل. وبذلك تتدافع شحنات الاغتراب الإنسانى لتجسد مظاهر القلق، واستحالة الاتصال بين الأفراد. ويعب هذا الإجراء دورًا هامًا فى تركيب الأحداث وتغريبها، وبلورة عنصر المفاجأة. وقد وظف السيد حافظ هذا الأسلوب التجريبي فى الكتابة كى يتلقف مأسى جديدة ترسخ ضياع القيم، وسيطرة الدوافع الفاشمة. وحتى يدعم شحنات الحدث الدرامى فى التفجير، عمد إلى إبراز فعل آخر غير مبرر، حينما تنكر «الحارس» لـ «صبرية» ولصديقتها «ليلى» التى أتت لزيارتها:

رجل ١: تذكر يا رجل جيدًا هاتين المرأتين؟

الحارس: نعم نعم تذكرت هذه الخادمة صبرية خادمة سيدى الهمشرى.

وهذه الخادمة ليلى خادمة السيد محمد إسماعيل (يضحك الجميع)^(١٤٢).

وبهذا تمتزج اللعبة بالفاجعة، وتفوح رائحة الخبث الإنسانى ومناورات.

وترمى المأساة بصبرية وصديقتها ليلى فى عنق زجاجة الظلم والطفيان، لتستسلم منصاعة إلى «قوانين» اللعبة الجديدة، وتتكرر هى أيضًا لنفسها. وبذلك تنقاد مرغمة فى مجارة رغبة «الهمشرى». وهنا

(١٤٢) السيد حافظ: مسرحية المرف فى الظهيرة، ص ٧٨

تبرز مفارقة عجز الفرد عن تبرير سلوكاته: إذ يصبح ضحية سلوكات معادية. ولهذا العنصر الطارئ في الحدث دور إيجابي فيما يسمى بتوتر الحدث الدرامي. وقد طبق «بريخت» هذه الطريقة كثيرًا في أعماله انطلاقًا من مفهوم التباعد أو التغريب.

وحتى يعطى للأحداث بعدًا فجائيًا، يلجأ السيد حافظ إلى تجريب الحلم باعتباره إحدى الحيل الدرامية. وهي وسيلة كان يوظفها كل من «آرتو» و«آراموف» في أعمالهما المسرحية. فالحلم في نظرهما: «أكبر حركة صامتة للنفس طوال الليل. ففى صمت الليل والحلم عندما لا يستلقت شئ، نظر النائم. القلق يبرز معنى الحركة بنقائه الخالص»^(١٤٢). وقد وظفه «آراموف» في مسرحية «الأستاذ تاران»، حينما عكس فيها اعترافاته، وجعل الحلم يتماهى مع العالم الواقعي. وبذلك يصبح الحلم جزءًا من الواقع ومن ثم، فهو يخالف تفسير «الحلم عند فرويد»، حينما اعتبر هذا الأخير أنه انعكاس للاشعور الفردي، أو للرغبات المكبوتة^(١٤٣). أما مفهوم الحلم عند السيد حافظ، فيكتسب خلفية واقعية تتجذر في هذا الواقع. فالحلم في جوهره تعبير عن سلوك فردي عكس آمال الإنسان وطموحاته. كما يعكس وعيًا جمعيًا. وقد وظفه ليفصل بين الواقعي والمسرحي، مادام الحلم يتكفل بكشف زيف الواقع. فهو بمثابة المجهر الذى يكشف لنا الحقيقة؛ وهكذا نجد يقوم بوظيفة التوسط بين عالمين. ولهذه الحيلة أو الإجراء الغنى ما يبرره، فهو يعمل على خلق عنصر التغريب على حدث السطو على بيت «صبرية». كما يعمل على إزالة غطاء الواقع وأقنعتيه. وبذلك تتجلى لنا الحقيقة المستترة.

(١٤٢) د. سامية أحمد أسعد ارتور آدموف والمسرح مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٤، شتبر ١٩٨١، ص ١٩

(١٤٣) مسامحة في تاريخ التحليل النفسي تأليف سيجموند فرويد ترجمة جورج طرابشى دار الطليعة بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٩، ص ٨٦.

أما من الناحية الفنية، فإن وظيفة الحلم تحدد فى قدرته على المساهمة فى بلورة التوتر الدرامى، مادام الحلم فى هذه المسرحية يتقاطع مع الأحداث عن طريق الاسترجاعات وعملية التذكر. فهو بذلك يتجاوز حدود الزمان والمكان الثابتة.

وعليه، يصبح الحلم عند السيد حافظ وسيلة فى تركيب البناء الدرامى، وتفسير نمطية البناء التقليدى. فهو شبيه بعدسة الكاميرا وهى تلتقط مجموعة من المشاهد السينمائية؛ إذ يمتزج فيها الخيال بالحقبة، الذاكرة بالفعل الملموس.

لذا تجد الحلم يختزل مجموعة من الأفكار والأزمنة، كما يختزل حركات الممثلين. ومن ثم، فهو يفصل التمثيل باللا تمثيل. ومن جهة أخرى، حقق الحلم فى هذه المسرحية وظائف بلاغية على مستوى الحوار؛ إذ جاء الحوار موجزاً، بعيداً عن الإنشاء. فالحوار شبيه بالحلم، لا تستغرقه المقاطع الطويلة، أو الاستطرادات التى تقطع خيوط الذاكرة. وحتى يحقق تواصلًا عقلانيًا مع المتلقى، عمد السيد حافظ إلى الاستعانة بتقنية التغريب الملحمية، كما نجد فى هذا الحوار:

- ليلى: (تحاول أن تهرب من الرجل وتصرخ)

من أنتم ولماذا جئتم إلى هنا يا لصوص.

- رجل ٢: (يضحك) إننا أصحاب هذه الشقة، ولسنا اللصوص الذين

يدخلون فى القجر أو فى الخفاء من النوافذ وليس من الأبواب، وإذن كنا لصوصاً، إننا فى الظهيرة وأمام كل الناس^(١٤٥).

فالاعتداء على «صبرية» يعتبر إجراءً منطقيًا. كما يبدو للرجل. فهو يرى أن اقتحامهم لمنزل «صبرية» ليس عملاً لصوصيًا، مادام قد تم فى وضحة النهار. وبذلك تتعزى نوايا أصحاب «الهمشرى»: إنها سلوكات غير مبررة، ومن جهة ثانية، يصير هذا الإجراء مثار دهشة واستغراب يقود المتلقى إلى الحكم لصالح المنطق.

ثم وظف المؤلف تقنية تغريب الحوار برؤية جديدة ليستمد منها مواقف فكرية جديدة. فالتغريب . عنده . يتصل بمنهجه النقدي والتحليلي قصد التصدي لقضايا معاصرة، كما نجد في هذا الحوار:

رجل ١: الحرية كلمة مطاطة يا عزيزتي، وأنت تريدن مفهوماً محدداً للحرية تعنى أن نفعل ما نراه صالحاً من وجهة نظرنا ما رأيك أنت... الحرية عندك مثلاً تسمحى بدخول أهلك المنزل. أما أهل زوجك لا . أليس كذلك؟^(١١٦).

فالمؤلف يقدم لنا موقفاً جديداً لمفهوم الحرية. فالحرية . في رأيه . ليست حقاً نطالب به الآخرين قصد الحصول على امتيازات أو مطالب حيوية، وإنما هي أيضاً واجب يصون حقوق الآخرين. وبذلك تصبح إشباعاً لرغبة الذات والمجتمع معاً.

وتأسيساً على ذلك، فإن مقارنة السيد حافظ لهذا المفهوم من منطلق عقلى، تجعله يميل أكثر إلى المسرح الملحمى. فهو لا يدفنا إلى التعاطف مع شخصية «صبرية» باعتبارها ضحية مهضومة الحقوق، فتتطهر من عواطفنا، وإنما يقودنا إلى التفكير بما يجرى أمامنا.

وكتنوعة تجريبية أخرى. التجأ المؤلف إلى تقنية أخرى؛ وهى المسرح داخل المسرح من خلال ابتداعه لنص حركى يعتمد على الإيقاع الجسدى أيضاً. ولهذا الغرض، وظف «الرقص» قصد الجمع بين الأدبى ضمن تعدد علامات الفضاء السينوغرافى. ومن جهة ثانية، يسمى إلى الانفلات من توالى الخط الدرامى كما هو الشأن فى المسرح الأرسطى. كما أضاف له وظائف معرفية؛ إذ جعله جزءاً من الإطار العام للنص، وأخرى جمالية تنصب فى إلغاء الحدود الوهمية بين الكوميديا والتراجيديا. فالحزن يتراكم فى هذا المشهد ليبلغ حد السخرية.

رجل ٢: لنسمع موسيقى (يخرج جهاز تسجيل يضغط على الزر نسمع موسيقى صاخبة).

(يخرج رجل ٤ قطعتين من القماش · إشاريين ليضع فى وسط كل منهما إشارب).

(صبرية تستسلم تماماً وهم يحزمونها بالإشارب، بينما ليلي تحاول أن تقاوم يصفعونها على وجهها وتصلت وتسلمت وهى تبكى ويبدوون فى التصفيق، والمرأتان كالذبيعتين فى وجوم بينما هم يضحكون).

(يخرج رجل ٤ زجاجة من حقيبة ، ويبدأ فى فتحها يشرب منها رشفة ويعطى رجل ٣، رجل ٢ يخرج كوباً يقفل الموسيقى فجأة ويقول: ليلي إذهبي إلى المطبخ)(١٤٧).

وبذلك تزكى هذه التقنية (المسرح داخل المسرح) وظيفتها المعرفية لتجسد معنى الاستلاب والقمع، فتنفيس الحرية، وتكرس الحرية، ويلوح الضياع، كما تلخصه عبارة (ماذا جرى فى هذا العالم؟)(١٤٨).

ويمكن القول : إن السيد حافظ استطاع أن يطعم المسرح النفسى بتلوينات فنية حديثة تستفيد من أبحاث علم النفس الحديث، كما ترفد من اتجاهات مسرحية عالمية: نحو مسرح العبث، وتمتع من نظرية «بيرانديللو» من خلال تشبعها بعدة مفاهيم: نحو «شائبة الشخصية المسرحية»، واستحالة التواصل بين الناس، وربط الوهم بالحقيقة، وتقنية المسرح داخل المسرح فى التمثيل، ثم خصب تجربته بتقنيات المسرح الملحمى البريختى. وعلاوة على ذلك، حضرت إشعاعات المسرح الاحتفالى أيضاً من خلال الجمع بين التمثيل واللاتمثيل. وتطبيق تقنية الاندماج المنفصل للممثل، وتفسير الإيهام. وهى أمور ساعدت على تماسك الخطاب المسرحى وتنوعه.

أما فى مسرحية «امراتان»، فيتجدد إيقاع المساة على امرأتين هما «هدى» و«سنية» اللتين تعيشان لوحدهما فى البيت بعدما مكثتا عانستين «فهدي» الأخت الكبيرة توجد على عتبات انتظار «مصطفى» الزوج

(١٤٧) نفسها. ص ٨٥.

(١٤٨) نفسها. ص ٩٢.

المرغوب فيه بالرغم من أنه متزوج وله أبناء . وكذلك «سنية» وهى تتربص الزوج بشغف كبير ليلة الزواج، إلا أنه لم يأت.

وإلى جانب تلك الظروف الاجتماعية الصعبة، تضاف الصعوبات المادية القاسية. فقد أقدم شريك أبيهما فى الاحتيال عليهما ليستولى على المطبعة مقابل ورق مزور. فبعد ضياع هذه الممتلكات، لم يبق أمامهما إلا انتظار خالهما الموجود فى أمريكا. ويبدو أن الخال قد مات أو غير موجود أصلاً. وهنا تكمن معنى المأساة: إذ يصبح الخال رمزاً للأمل فى مواصلة الحياة. وقد وظف السيد حافظ هذه الشخصية خارج المسرحية ليعمق توتر الحدث، باعتبار أن الخال بصفة عامة هو ذلك الخيط السميك للحلم الإنسانى الذى انقطعت عنه الإنسانية ككل، كما نجد فى هذا المثال:

هدى: شفتى إزاي خالك خلى الناس بيتصلوا بينا.

سنية: فاكرين إنه حيحقق أحلامهم^(١٤٩).

وذكرنا موضوع الارتباط بالحلم بمسرحية «فى انتظار غودو» لـ «صمويل بيكيت». فالشخصيتان: «إيستراغون» و«فلاديمير» تنتظران «غودو» الذى لم يأت ولن يأتى أبداً. وبذلك يصبح الانتظار عبئاً لا طائل من وزنه. وهذه المسرحية كما يقول الناقد «برونكو»: «تكشف عن قلق الإنسان حينما ينتظر مجيء شىء ما يهب الحياة معنى ويضع حداً لآلامه. وفى النهاية لا يأتى شىء. وبالتالي لا يوجد معنى»^(١٥٠).

وبذلك تفقد الحياة طعمها الإيجابى، وينتفى نسيج أملها الرقيق. فلا تجد عزاءها إلا فى ذلك الانتظار غير المجدى، بما فى ذلك مكالمة الخال التى تنتظرها المرأتان، أو رسول «غودو» الصبى. فهذه الظلال كلها أفق انتظار تعكس أحلاماً مبهضة ملت من التربص المستمر. وينتهى الأمر

(١٤٩) السيد حافظ مسرحية امرأتان ص ١٦٢

(١٥٠) عن يوم عبد المسيح ثروت مسرح اللامعقول مشورات مكتبة النهضة ببيروت.

بغداد ط ٢ ١٩٨٥ ص ٦٤.

بشخصيات «بيكيت» إلى أن تختار الموت الاعتبارى، بينما تفضل «هدى» و«سنية» الالتجاء إلى أنيس غير آدمى وهو الكلب كى يخلصهما من السجن الموحش للحياة. وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف كان قد استعان بشخصية «الكلب» فى مسرحية «إجازة بابا». وهذا الاستعمال قد يكون رمزاً، أو تجسيداً لحامى الفضيلة الناج على ضياعها^(١٥١). وفى هاتين المسرحيتين، يحمل دلالة غياب التواصل الإنسانى، ويجسد صفة العيب، كما قد يحمل دلالة القهر والرعب وانكماش الرغبات، على نحو ما نجد فى مسرحيتى «فى انتظار غودو» و«نهاية اللعبة».

فمن هذا المنطلق الذى يجسد صفات القلق والعبث الإنسانية. وهى صفات تتركس عدم التواصل بين الناس. عمد المؤلف إلى تجسيد مأساة الصراع الإنسانى برؤية جديدة تستوعب شمولية الظاهرة الإنسانية. وهى رؤية لا تقف عند حدود وصف الشعور الداخلى وإفرازات اللاشعور الإنسانى؛ وإنما تتجاوز هذه الصفة التجريدية لتجعل من الظاهرة الفردية ذات أبعاد اجتماعية. وبفضل ذلك، اهتدى إلى تناول قضايا عدة تقترن بتفكك أوصال المجتمع، وتلاشى مبادئه، وسيادة الدعائم المبتذلة، وغياب التكافل الاجتماعى. وهى صفات تؤدى بالمجتمع إلى الانهيار. وحتى يكشف لنا عن هذه المأساة الفردية فى ظل غياب التواصل الإنسانى، قدم لنا مجموعة من المعطيات الاجتماعية والمواقف الفردية التى تتركس انقطاع خيوط الصلة بين أفراد المجتمع، على نحو ما نجد فى هذه الحوارات الصريحة:

- سنية: الناس مصالح.. كويس إنك عرفتى الحقيقة دى.. كويس إنك كسرتى الصورة المثالية من ذهنك كويس إنك فهمتى إن العالم اللى حوالينا ما بيرحمش ولا بيجامل.
- هدى: أد كده بتكرهى الناس.

(١٥١) إبراهيم عبدالمجيد: مسرح السيد حافظ من التمرد والتحرير الضارى: مقال ملحق بمسرحية ظهور واختفاء أبى در الفارنى. مطابع صوت الخليج. الكويت. ١٩٨١. ص ٢٦٦

. سنية: من عمالهم.

. هدى: ليه؟

. سنية: تفكرى الناس عملت إيه ساعة ما أبوكى مات طمعوا فى المصنع وسرقوه بأوراق مزورة شريك أبوكى أخذ المصنع وسابنا.. الفلوس يادويك اللى فى البنك بنعيش بيها والبيت، الناس كلها عارفة إنه شريك أبوكى حرامى صرخ فى وشه وقاله أنت حرامى جاوبنى.

. هدى:.....

. سنية: ليه.. لأن الناس تحب تشوف الدم وتشوف الإنسان وهو مصلوب وبينرف وهما يتسموا ويقزقزوا اللب.

. هدى: والسماح فين؟

. سنية: السماح كان زمان لما كان الواحد بيسأل على جاره هو نام جعان ولأ شعبان.. فيه حد بيسأل عننا؟^(١٥٢).

فالسيد حافظ. كما تلخصه هذه الحوارات. يبدو ملتزمًا بقضايا عصره انطلاقًا من وجهات نظر نقدية قوامها العقلانية والواقعية. فالالتزام بقضايا المجتمع من منطلق التعرية، والتدديد بالمظاهر السلبية الساعية إلى نفي القيم الإنسانية وطمس معانيها الحقيقية: كلها أمور تجعل من مسرحه عمومًا يرتبط أكثر بالحياة لا سيما بمعطيات البيئة المحلية والعربية فى ظل الأوضاع الاجتماعية السائدة. وهذا الأمر يجعل هذه المسرحية: شأنها فى ذلك شأن مسرحياته العبثية. تعالج العبث من زاوية تجريبية خاصة: ذلك أنها عبثية من نوع آخر، إذ أنها أقرب إلى التحليل الواقعى، والنقد الاجتماعى منها إلى التفسير التجريدى. وبذلك جاءت صفة العبث فى مسرحياته مرتبطة بموقفه الفكرى الواقعى، وليس بموقف وجودى وفلسفى.

فمسرحيات السيد حافظ: وإن كانت تحيلنا على مجموعة من السمات القريبة من ملامح مسرح العبث. أو اللامعقول. كما يسميه

(١٥٢) المسرحية ص ١٦٢ : ١٦٦

البعض . (كغياب التواصل بين الناس، وعدم التوصل إلى ضبط السلوك الإنسانى وتبرير تصرفاته)، فهى لا تستسلم للخواء والعدم. فمأساة الإنسان . كما يصورها السيد حافظ . اجتماعية واقتصادية نشأت عن غياب مجموعة من القيم كالعدالة وحب الآخرين، والحرية، فحل عوضها الظلم والاستلاب والجشع، كما غاب الإيثار وصيانة حقوق الآخرين. فهو لا يربط العبث الإنسانى باعتباره مأساة فكرية تسائل الوجود والميتافيزيقا، وإنما باعتباره إفرازًا خلقيًا تبرره العلاقات الاجتماعية، وتتحكم فيه المعاملات الإنسانية غير السوية. ومادام التجريب يسعى إلى تجاوز هذه الموصفات، فقد عمد إلى تجريد أسلوب جديد ينطلق من طرح مفارقات الواقع، ويمضى فى مواجهة المتلقى بالأسئلة دون أن يجد لها الجواب؛ لأنها تتضمن جوابها فى ذاتها مادامت تبحث عن الممكن فى زمن المحال.

فمن المؤكد أن السيد حافظ من المؤمنين بضرورة إعادة بناء المجتمع من خلال انتصاره للإنسان ومكتسباته بالرغم من عبث الواقع، واغتراب صوت الإنسان فيه. لذلك نجده متمسكًا بمبدأ الحقيقة التى تعلو على الواقع، مادام هذا الواقع، كما يقول عبد الكريم برشيد: «ليس حقيقياً فى كل الحالات، وذلك لأنه غالباً ما يكون مزيفاً خصوصاً فيما يخص قشوره الخارجية. هذه القشور التى تكتسى بأصباغ مختلفة، الشيء الذى يجعل الحقيقة كامنة فيما وراء صور الواقع ومظاهره الخارجية المزيفة»^(١٥٢).

وبهذا تصبح مجابهة الحقيقة للواقع أمراً حتمياً يقصد من ورائه دفع الزيف والخلل وصيانة مبادئ الحياة لتجسيد الجمال الحقيقى. فكما تقول عنه «هدى» بأنه لا يتصل «بجمال الشكل وإنما بجمال النفس»^(١٥٤). ومن جهة أخرى، استطاع السيد حافظ أن يثمن وعيه المتصل

(١٥٢) ألف باء المنهج الاحتفالى فى النقد . مجلة الرمان المغربى السنة ٢ . العدد ٥ شتا، ١٩٨١ . ص ٦٨ .

(١٥٤) السيد حافظ مسرحية امرأتان، ص ١٧٩ .

بالالتزام بالحمة الاجتماعية، للتعبير عن الضمير الجمعى الذى يعد الفرد جزءاً منه، وإفرازاً لخلجاته النفسية الممزقة بين طموحها الجامح، وسلطة القوى المسيطرة عليها، وهو محيط يرسخ معنى الوحدة والضياع. وقد استطاع من خلال أعماله المتصلة بقضايا الإنسان أن يعكس هذه الصور بطرق رمزية لا تتقل الأشياء بطريقة مباشرة، ولكنها تعيد تركيبها من جديد بواسطة الرمز والانزياحات اللغوية؛ وعياً منه بالاختلاف الموجود بين «الوضع الدرامى بهذا المعنى عن الوضع الاجتماعى من حيث إن أحدهما يجسد الأدوار الاجتماعية كى يؤكد ديناميته ويغير بناء الخاصة على حين أن الثانى يمثل الفعل، لا يقوم به؛ ولكن لكى ينهض بعبء سمته الرمزية»^(١٥٥).

فقد عمد المؤلف إلى بناء مجموعة من التصورات الجديدة تبنى إعادة بناء الإنسان والمجتمع، وتقرأ الواقع قراءة جمالية. ويمكن أن نجمل هذه المظاهر فى ضوء ما قدمته مسرحياته المتصلة بقضايا الإنسان، وعلاقتها بموضوع العبث من طروحات:

فى البدء، يمكن القول: إن السيد حافظ استطاع أن يقتحم إشكالية معقدة تتصل بحداثيات الظاهرة الإنسانية فى أبعادها الذاتية والجماعية، وفى صيرورتها الزمنية؛ فهى تختزل كثيراً من الأزمنة المتداخلة. وذلك بفضل امتلاكه لرصيد معرفى فى مجال علم النفس والاجتماع. ومنهج نقدى يستوعب بنية هذه الظاهرة ومكوناتها ككل.

وقد استطاع فى مسرحيته «إشاعة» أن يركب من موضوع بسيط جسده لنا الدكتور «مصباح الرمان»، قضايا وطنية واجتماعية شاملة. فقدم لنا نماذج وأحداثاً متعددة تستنطق المسكوت عنه، وتفضح تواطؤات الواقع، وكأنه يتقدم ضمناً من خلالها بمشروع. ينتظر المثقفين عموماً

(١٥٥) سوسيولوجية المسرح: فصل بعنوان المسرح والمجتمع فى المسرح. تأليف جان ديفيدو. ترجمة حافظ الجمالى (دراسة على الظلال الجمعية). منشورات وزارة الثقافة السورية. ١٩٧٦. ص ٢٠

والمهتمين بالتاريخ خاصة - يتمثل في الدعوة إلى إعادة كتابة التاريخ. فإعادة الكتابة ستظهر مجموعة من الحقائق الخفية، كما ستكشف عن الذين صنعوا أحداث التاريخ، لأنهم - في غالب الأحيان - يحملون أقنعة تخفى وجوههم الحقيقية. ومن ثم، فإن إعادة النظر فيما يقدمه لنا التاريخ يعد محاكمة لسجلات التاريخ، واستطاقاً لأشخاصه من جديد، لأنهم ارتكبوا جرائم ضد الإنسانية، بعدما رفعوا شعارات مستترة، فظل التاريخ غافلاً عن أعمالهم. وبهذا فالسيد حافظ يحذر - ضمناً - هؤلاء بأن التاريخ سيثبت حكمه في يوم من الأيام ليقول كلمته الفصل.

فضلاً عن ذلك، رصد لنا المؤلف قضايا حضارية واجتماعية تتعلق بإعادة البناء الاجتماعى انطلاقاً من البعد التأسيسى للتجريب. وقد انطلق من إبراز مظاهر الانهيار فى المجتمع، فقدم لنا مجموعة من النماذج البشرية الانتهازية وهى تناور لتشويه المبادئ العليا، وهدم المصالح العامة. ورأى أن بناء المجتمع مرهون بنسف أنقاض البنيات الهشة، وإقامة لبنة قوية تماسك قواعدها على أساس جيل جديد.

كما تصدى فى مسرحية «إجازة بابا» لإشكالية الفكر العربى المعاصرة فى ضوء التحديات الحضارية الجديدة. وقد انطلق فيها من نموذج «أحمد»، وأبرز من خلالها صراع الذات وانشطارها بين مخلفات القديم، وتحديات المدنية الحديثة. فبنى على هذا النموذج قضية عامة تحيانا على مفارقة كبيرة تجسد حيرة الفكر العربى المعاصر بين أن يتمسك بتقاليده الموروثة، وبين أن ينصاع لثقافة استهلاكية لازالت تتغلغل فى الذات حتى النخاع. وقد عمل المؤلف على اتخاذ موقف توفيقى يقوم على محاربة التقاليد البالية من جهة، ويأخذ من المعطيات الحديثة ما يراه مفيداً لبناء الحضارة العربية والإسلامية، والرقى بها إلى الأمام.

وحتى يضع الظاهرة الإنسانية فى إطارها الشامل: عبر السيد حافظ عن معاناة المرأة، فأبرز لنا جوانب عدة تتصل بهذه المعاناة فى

ظل الضغوط الاجتماعية والاقتصادية، واختفاء القيم التى تصون حرية المرأة وكرامتها. وهى أمور ضاعفت من الصراع النفسى والإحباط الداخلى، كما يظهر ذلك من خلال مسرحيتى «العزف فى الظهيرة» و«امراتان» اللتين نحا فيهما منهجاً تجريبياً خالصاً كما رأينا. وفى مسرحيته الأولى، تناول المؤلف موضوع الحلم باعتباره عنصراً درامياً يساهم فى بلورة الأحداث؛ فربط بين الوهم والحقيقة من خلال البطلة التى تعيش انشطاراً فى شخصيتها. فالحلم له امتداد فى النوم، كما فى اليقظة. لذلك نجده لا يتعامل مع الحلم باعتباره حالة لا شعورية تجسد المكبوت، كما عند فرويد أو باعتباره ملاذاً تلجأ إليه الذات كى تتخلص من جهنمية الحياة وعيبتها، كما نجده عند كتاب العيث، وإنما يتعامل معه باعتباره إطاراً موضوعياً أو حيلة فنية يسعى من خلاله إلى الكشف عن الحقيقة، ويساهم فى خلق عنصر المفاجأة.

أما فى مسرحية «امراتان»، فقد انطلق من إبراز حالات من القلق والاعتراب تجسدت آثارهما على نفسية «هدى» و«سنية». وقد ربط لنا هذه المسألة بمجموعة من الأمنيات المجهضة، والآمال المعلقة لم تستطع المرأة بلوغهما. طبعاً إلى جانب السلوكات الدنيئة والمعاملات غير السوية للمجتمع. وهى صفات تعمق جرح المسألة.

فمن هذا المنطلق، وجدناه لا يربط جانب العيث والاعتراب بفلسفة تجريدية نفوس فى الميتافيزيقا، وإنما عمد إلى ربط حالات العيث بقضايا اجتماعية واقتصادية تتصل بالمعاملات الإنسانية ككل. كما أنها ترقى إلى تثبيت مجموعة من القيم والمبادئ كالعادلة الاجتماعية والحرية والتكافل الاجتماعى.

أما إذا انتقلنا إلى مؤثرات الاتجاه العيثى فى مسرحه؛ فنسجدها تلتصق أكثر بالمضامين، وتبتعد عنه من حيث الشكل الفنى. فقد حملت كثيراً من سمات هذا المسرح، وهى سمات تتصل بالسلوك الإنسانى الذاتى نحو مواضيع القلق والاعتراب، وتوقع الذات نتيجة عدم

التواصل وعدم توصلها إلى تبرير بعض السلوكات الاجتماعية، ومظاهر التوتر والحيرة وكثرة السؤال، إلخ..

غير أنه على المستوى الفنى، التزم فى هذه المسرحيات بوحديتهما الزمكانية المنتمية إلى العصر الراهن، بالرغم من أنه لم يقتصر على الموضوع الواحد، وإنما تعددت عنده المضامين، وذلك من منطلق تركيبى للبناء العام. أما فيما يخص الشخصيات، فقد جاءت ملامحها محددة، وإن كانت لا تتصرف وفق إرادتها فى بعض الأحيان، مما يضىء عليها طابع الغرابة. بل والعبثية أحياناً كما نجد ذلك واضحاً فى كثير من الحوارات. وهى صفات، وإن كانت تدرج كاتبنا ضمن كتاب العبث، فإن مواقفها الفكرية وارتباطه بالواقع العربى والتزامه بقضايا عامة الناس تجعله عبثياً بالمعنى الاجتماعى والجمالى، لا بالمعنى الفكرى أو الفلسفى. وفى هذا الصدد يقول عبدالكريم برشيد: «هذا المسرح العبثى ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد؛ لأنه - حتى فى هلوساته المحمومة وتحليقاته - فهو لا يقصد الصلة بالأرض التى يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا. إنه يبتعد - شكلياً - ليقترّب مضمونياً. فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع، قريبة منه لحد الانصهار فيه»^(١٥٦).

وخلاصة القول : إن السيد حافظ جعل من موضوع العبث مرتبطاً بأجوائه العربية؛ لأنه ينطلق من نواة الذات العربية، وينفرد فى هواجسها وأمانيتها كى يصل إلى الجوهر؛ جوهر الظاهرة الإنسانية فى كليتها وامتدادها الزمكاني. ولأجل ذلك، فهى كتابة تتورط فيها الذات لتفضح المجتمع فى انحدراته الطبقيّة والاجتماعية، وتعزى مظاهر التفسخ والانحلال المؤسساتى. ومن ثم، فهى كتابة الهدم من أجل البناء الحضارى وتثبيت القيم الإنسانية والمبادئ العليا. فالعبث عنده وسيلة

(١٥٦) مسرح السيد حافظ بين العرب والتأسيس دراسات فى مسرح السيد حافظ. ص ٨٠

فنية من أجل الاستمرار والإصرار لا من أجل الاستسلام والموت.
وعلاوة على ذلك، قدم لنا هذا المبدع مجموعة من الحوافز الإبداعية
الواعدة ضمن اختيارات تجريبية تتلمس طريقها نحو الإضافة
والاختلاف. وقد جاءت مسرحياته مزاجية بين البناء التقليدي الدرامى
من خلال التسلسل المنطقي للأحداث، وبين البناء التركيبى الذى تتعدد
فيه المواضيع والقضايا. وبذلك فهو ينفلت من وحدة الفعل كما هو
الشأن فى الدراما الكلاسيكية. كما أن جوهر الصراع يتجاوز إطار
الحدث ليجسد لنا صراعاً يركز على الشخصيات وأفكارها ومواقفها.
ثم إنه لم يلتجئ إلى التهويمات والتجريدات الميتافيزيقية عند تناوله
لقضايا العبث، ولكننا استند على مرجعية الواقع، ويمكن القول : إن
تجريب مسرح العبث تجريب على تجريب: لأنه استطاع أن يربط الحلم
بالواقع، والوهم بالحقيقة دون التضحية بواقعيته والتزامه.

٣ - الكوميك بين الحياة والمسرح

(١) نشأة الكوميديا وتطورها:

قبل أن نقارب مظاهر التجريب فى مسرح السيد حافظ من خلال
ملامح الكتابة الكوميدية، سنتوقف قليلاً عند كلمة «كوميديا» فى سياقها
التاريخى الذى يحدد أهم مراحل تطورها، لننتقل بعد ذلك إلى رصد
مختلف الأسئلة المطروحة بشأنها، باعتبار أن هذا المصطلح يعرف كثيراً
من الالتباس عند المهتمين بمجال الدراما.

بدءاً يمكن القول بأنه من الناحية التاريخية، يعد كتاب «فن الشعر»
أول من نظر لها من خلال تمييزه بين الملهة والمأساة؛ فالمأساة عند
أرسطو محاكاة لفعل نبيل تام يقوم به ممثلون نبلاء وأشرف. ويهدف
موضوعها التراجيدى إلى إثارة الرحمة والشفقة أو الخوف فى المتلقى،
لتنم عملية التطهير. أما الملهة فتعتمد هى الأخرى على المحاكاة، ولكنها
تشخص من لدن الأراذل من الناس وسوقتهم؛ لا فى كل نقيصة، ولكن

فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من الانفعال من القبيح. وهى بذلك
تثير الضحك فى المتلقى. من هنا يتضح أننا أمام هذا الانفعال نشعر
بنوع من التسامى أو الاستعلاء حيال الممثلين للملهاة^(١٥٧).

وقد كان الشعراء الإغريق من أمثال اسخيلوس وسوفوكليس يهتمون
بالملهاة. وارتبطت موضوعاتهم بالجانب الأسطورى. فصوروا من خلالها
جانباً مهماً من حياة الإغريق وتاريخهم. وتميزت الملهاة آنذاك بتصوير
ساخر يبلغ التشويه المثير للشخصيات، غير أن الملهاة مع «يوريبيدس»
عرفت تحولاً هاماً، حينما طوع الأسطورة لأغراض جمالية وفلسفية
يغلب عليها المنطق والتحليل العقلى وسعة الخيال؛ غير أنها من الناحية
الفنية لم تكن تخضع لعقدة صارمة كما فى المأساة، وإنما تظل السخرية
هى المحرك الأساسى للأفعال التى غالباً ما ترتبط بالفئات العامة من
المجتمع. وقد ظلت الكوميديا الإغريقية متأثرة بالاحتفالات الدينية
المخصصة للإله «ديونيزوس»: إله الخصب.

وفى القرن الرابع قبل الميلاد، طرأت تغييرات جوهرية فى مجال
الملهاة، استجابة للأحداث السياسية آنذاك. وكان الشاعر «أرسطوفانيس»
من أكثر شعراء الإغريق اهتماماً بالملهاة؛ إذ انتقل بالسخرية من
الأساطير إلى الجانب الخلقى والسياسى اللاذع، لا سيما بعد انحسار
دور الجوقة.

أما إذا انتقلنا إلى العصر الرومانى. فلا نكاد نعثر على مؤلفات كافية
فى إضاعة الكوميديا. ولا نصادف الكثير من الأسماء، إلا إذا استثنينا
«ماكايوس بوتيس» (٢٥٤ ق.م - ١٨٤ ق.م). وقد عرف بأسلوبه الهزلى الذى
كان يزخر بالنكت والنوادر. كما امتازت مسرحياته بملازمتها للضحك^(١٥٨).

(١٥٧) فن الشعر: أرسطو. ترجمة. شرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوى: دار الثقافة. بيروت.
لبنان، ١٩٧٢. ص ١٦ - ١٨.

(١٥٨) عن كتاب: تاريخ المسرح، تأليف: فيثو باندولفى، عرض: عواد على مجلة الأفلام
(العراقية). س ١٥ العدد ١ أكتوبر ١٩٧٩. ص ٢٠٨ وما بعدها.

وقد ظلت الكوميديا لقرون طويلة مقرونة بمواضيع الهزل والضحك، فأنحدر منها حنس مهد فيما بعد لظهور الكوميديا الشعبية عند الإيطالي ديلارتي. وهو ما يعرف بالفودفيل. وهى عبارة عن كوميدى استعراضية تمزج بين الغناء الشعبى ورقصات الباليه. وقد عرفت ازدهاراً ملحوظاً بأوروبا فى القرن ١٧. حينما انتقلت من وسيلة تثير الضحك بالوسائل التلقائية أو الأسلوب الارتجالى إلى صيغة تتعدى الجانب الواقعى والخلقى.

ويمكن أن نصوغ تعريفاً حديثاً للفودفيل فيما ذهب إليه برجسون بقوله: «إنها عبارة عن كوميدى خفيفة، أو كوميدى صغيرة وسط كوميدى كبيرة للكوميك»^(١٥٩). وهى فى رأيه جزء من حياتنا الواقعية، مادامت تجسد لنا مجموعة من الأحداث والسلوكات الاجتماعية. فحتى وإن كانت مصطنعة، فهى تعكس لنا الجانب الميكانيكى للحياة^(١٦٠).

ويقودنا هذا النوع من الكوميديا إلى حنس قريب منها، سواء من حيث الأسلوب الفنى، أم من حيث التعايش الزمنى بينهما. وفى هذا الصدد نشير إلى الكوميديا الشعبية المرتبطة بالإيطالى ديلارتي. وقد ظهرت فى القرن ١٥، وعرفت بأسلوبها الارتجالى فى الأداء والحركة، وتعتمد على الإيماء، وارتداء الممثلين الأتعة، حتى عرفت بكوميديا الأتعة. وقد شهدت ازدهاراً كبيراً وتطوراً ملحوظاً فى نهاية القرن ١٨، لا سيما مع «موليير» و«ماريفو». إذ اتخذت اسم كوميدى الأخلاق أو السلوك، لأنها تعتمد أساساً على نقد بعض السلوكات الاجتماعية والخلقية.

وتأسيساً على ذلك، فإن معالم الحدود بين التراجيديا والكوميديا

P. PAVIS: Dictionnaire du théâtre. p 437 ou HENRI BERGSON: Le (١٥٩)
RIRE: Essai sur La signification du comique 1899 presses universitaires
de France Paris 375 edition trimestre 1978 p. 782.

. Ibid (١٦٠)

ظلت مرسومة منذ العصر الإغريقي إلى غاية العصر الإليزابيثي. وبعد ذلك بدأت بؤادر الحدود بينهما تضحل بدءاً من شكسبير. لا سيما في أعماله الأخيرة، نحو (الملك لير - ماكبث - هاملت). وكذا معاصره «بن جونسون - ben jhonson (١٥٧٢ - ١٦٣٧) الذي عرف بصاحب دراما الأخلاق. فمنذ ذلك العهد بدأت إرهافات المزج بين الجنسيتين تلوح في الأفق، بالرغم من أن نقاد ذلك العصر هاجموا هذا النوع من المسرحيات، ورأوا فيها «جهوداً غير جادة، ولذلك كانوا يطلقون عليها اسم (مسرحيات غير شرعية)»^(١٦١).

ومع ذلك، فإن التبادل الوظيفي بين التراجي/كوميدي ظل قائماً في مسرحيات القرنين ١٨ و ١٩، لا سيما مع ظهور الميلودراما بيد أن تلاشى الحدود بين التراجيديا والكوميديا لم يتبلور بشكل صارم إلا مع بداية القرن العشرين. وقد أرسى أصحاب العبث في المسرح الغربي هذه القاعدة، فتحولت مهزلة البؤس الإنساني إلى مأساة ساخرة تهكمية.

فضلاً عن ذلك، فإن مرد ظهور تراجي/كوميديا إلى أهداف موضوعية وجمالية ساققتها تيارات التجريب في منتصف هذا القرن وما بعده. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى تطويع أسلوب السخرية لصالح عنصر التغريب في كتابات بريخت. كما أثمرت هذه التوأمة الفنية في ظهور جنس درامي عرف انتشاراً واسعاً، ولا زال كُتَاب الكوميديا يولونه اهتماماً بالغاً، وهو ما يعرف بالكوميديا السوداء، وهي كما يعرفها باتريس باقيس: «لا تحمل من الكوميديا إلا الاسم، مادامت تمتاز برؤية تشاؤمية. وإذا كانت تعتمد على السخرية لإبراز هذه المأساوية، وإنكار القيم السائدة، فإن نهايتها غالباً ما تكون غير سعيدة»^(١٦٢).

ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى مؤلفين عُرِفوا بهذا اللون هما:

(١٦١) وشاد رشي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. سبق التعريف به، ص ٦٩.

(١٦٢) P. PAVIS: Dictionnaire du théâtre p 72

الفرنسى «جون أنويل (١٩١٠ - ١٩٨٧) صاحب المسرحية الشهيرة «أنتيجون» والمؤلف السويسى «فريدريك دورنمات» (١٩٢١ - ١٩٩٠)، صاحب المسرحية الكوميدية السوداء «زيارة المرأة العجوز».

لذا فإن صعوبة التمييز بين التراجيديا والكوميديا تطرح أمامنا مجموعة من الأسئلة انطلاقاً من انضلات الكوميديا من الإطار الهزلى لتجسد لنا مواقف لا تخلو من مأساوية. وبهذا تأتى صعوبة حصر دوافعها، وتحديد وجوهها المصطبغة بالألوان عدة، نحو الضحك والفكاهة، والسخرية، والباروريا، والنكتة والهجاء. وهى صفات أو مظاهر تشترك فى صياغة الكوميديا. وهذا ما يجعلها تلتبس فى كثير من الأحيان. غير أن ذلك لا يمنعنا من إلقاء بعض الضوء قصد التعرف إلى الفروق البسيطة بينها.

فالسخرية تتميز عن الألوان الأخرى باعتبارها أكثر ملاءمة للكوميديا، مادامت ترتبط بالتلاعب اللفظى. فبافيس مثلاً يعرف السخرية (ironie) بقوله هى: «كل ملفوظ ساخر يحمل معنى مختلفاً عن معناه الأصلي لنحصل من خلاله على معنى عميق. ولأجل ذلك تلجأ ذات السخرية إلى قلب المعنى وإيراد ضده قصد انتقاد موضوع السخرية»^(١٦٢). وهى تهتم بالنقد الاجتماعى والسياسى فى أسلوب هزلى لا يغلو من مواصفات الكوميديا السوداء. فالسخرية تمثل سلاحاً هجومياً يتوسل به الفنان الكوميدي كى يحارب من خلاله عدوانية الواقع. فبفضل الصور الكاريكاتورية التى ترسمها السخرية عادة؛ فإنها تقدم لنا درجة عقلية تشحن ذهن المتلقى بالتوتر والسؤال والاستفزاز. أما الفكاهة (L'humour) فهى أسلوب هزلى يتصيد من خلاله الفكاهى الألفاظ المناسبة. ولأجل ذلك، يلتجئ إلى الألفاظ الغريبة والمعانى اللطوية القريبة من المجاز. ويميز بافيس بين السخرية والفكاهة. ويعتبر أن «الفكاهة لا تتردد فى أن تستهزئ من ذات الفكاهى

Ibid, p. 223. (١٦٢)

نفسه، وتسخر من الذات الأخرى موضوع السخرية»^(١٦٤).

أما الباروديا (La parodia) فيعرفها بافيس - فى المسرح - بأنها «مسرحية تستعمل كل أساليب السخرية كي تقلب نصًا سابقًا عنها، فتستهزئ به، فهي تحمل كثيرًا من سمات السخرية. لذا نجدها تبتكر معانى معاكسة، فتفوض السمو بالدناءة، أو الاحترام بالضعف، أو الجد بالهزل»^(١٦٥). وليست الباروديا تقنية كوميدية، وإنما تعد لعبة مسرحية تحمل كثيرًا من الانتقادات والتعليقات أو المقارنات للنص الذى تسخر منه. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى «مناظرة مسرحية ماكبث ليونسكو لمسرحية ماكبث لشكسبير».

ومن ثم فإن هذا التداخل الوظيفى لمظاهر الكوميديا المتنوعة، دفع البعض إلى تأكيد استحالة تعريفها، لا سيما وأن هذا الجنس الدرامى أصبح سلاحًا اجتماعيًا يحمله المبدع، فيرتدى مجموعة من الدروع الواقية أو الأقنعة الرمزية. كالكناك والمواقف الساخرة كي ينتقد وسطه الاجتماعى^(١٦٦). وفى هذا الصدد يقول «روبير ايسكاربيت» بأن «السخرية» باعتبارها وجهًا بيانيًا أو تعبيرًا دراميًا تجسد لنا موضوعًا مؤلمًا أو محزنًا فى مظهر مرح»^(١٦٧).

ويضيف موضحًا الفكرة بأن الصراع بين هذين النقيضين يجعلنا عاجزين عن اصطياذ أرنبين مرة واحدة^(١٦٨).

لذلك، فإن مقارنة ظاهرة الضحك فى علاقتها بالظواهر الأخرى المحايثة باعتبارها ألوانًا كوميدية جد معقدة يقتضى سبر أغوارها انطلاقًا من طرح مجموعة من الأسئلة حول موضوع الضحك نفسه.

Ibid p. 77. (١٦٤)

Ibid p. 283 - 284. (١٦٥)

Ibid, p 75. (١٦٦)

ROBERT ESCARPIT: l'humour: prvsess universitaires de France Paris (١٦٧)
(1960) 10 edition 1984 p. 99.

Ibid p. 7. (١٦٨)

هل الضحك حالة فردية تخضع لحركة فزيولوجية؟ وهل يمكن اعتبار الضحك مجرد تصريف خارجي؟ أو أنه إفراز لا شعورى ينمو داخلياً؟ أو هو ظاهرة اجتماعية ترتبط بسلوكيات تواضعت عليها أفراد المجتمع؟ أو أنه مرتبط بمحيط معين لحظة إنتاج الضحك؟ وما هى دواعى الضحك ودوافعه؟

وحتى نلامس بعضاً من هذه الإشكاليات سنتوقف عند مجموعة من التعريفات قاربت موضوع الضحك من زوايا مختلفة، كما طرحها الفلاسفة أو علماء النفس فى سياق الأبحاث النفسية المعدة حول الضحك، ونربطها ببعض التصورات أو النظريات التى تبلورت حتى الآن.

(ب) دلالات الكوميك ووظائفه:

بدءاً يمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى آراء بعض.. الفلاسفة فى تفسيرهم لظاهرة الضحك وقد علل ديكارت الضحك بأنه «ليس انفعالاً من انفعالات النفس، وإنما هو انفعال من انفعالات البدن»^(١٦٩). «وإذا انتقلنا إلى كانط، فإننا لا نجد يختلف عنه كثيراً؛ ذلك بأن الضحك حسب رأيه «هو ضرب من الإعياء المفاجئ الذى يصاب به العقل، فلا يلبث البدن أن يقوم هو بالاستجابة للمؤثرات الخارجية على طريقته الخاصة»^(١٧٠).

أما إذا انتقلنا إلى مساهمة علم النفس الحديث فى هذا المجال، فسنجد أن «فرويد» أبرز الذين تناولوا بالدرس والتحليل موضوع الضحك من خلال تركيزه على الوظيفة الرمزية للنكتة والفكاهة وغيرها من وسائل التعبير الأخرى.

فهذه الأساليب التعبيرية فى نظره وسائل شأنها شأن الحلم يتحكم

(١٦٩) عن د. زكريا إبراهيم سيكولوجية الفكاهة والضحك مكتبة مصر. عن دار مصر

للطباعة. القاهرة. بدون تاريخ نشر. ص ٢٢.

(١٧٠) نفسه. ص ٢٢.

فيها اللاشعور. فالفكاهة تجسد نوعاً من الحنين تتلذذ به ذكريات الطفولة كي تستعيد لحظات السعادة أو الهزل؛ فهي تسعى إلى كسر القيود التي تفرضها علينا الحياة الجدية. وفي هذا الصدد يقول عن الفكاهة: «إن الشعور بالتسامي، أو التفوق الخلقى هو الذي يثير الضحك أو الفكاهة، ولكن حينما يخف هذا التصريف الجسدي يتحول إلى جاذبية أخرى للإعجاب والتعجب»^(١٧١).

ويذهب الشاعر الفرنسي بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) إلى التمييز بين شكلين من الكوميك^(*)؛ فالشكل الأول هو ما سماه بالكوميك الدال، وقد ربطه بالضحك على شيء، أو إنسان ما. وأما النوع الثاني، فهو الكوميك المطلق. ويرتبط بالضحك مع أو على الجسد كله^(١٧٢). ويبدو لنا هذا التعريف عائماً، ولا يخلو من تعميم، كما أنه لا يحدد الفروقات بين النوعين، ولا الدوافع الحقيقية الأخرى للكوميك.

ويظل كتاب الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١): «الضحك» (١٨٩٩) من أهم الدراسات التي تناولت الضحك. فقد قدم كثيراً من التفاصيل حول الضحك في علاقته بالكوميك، واستطاع أن يصوغ لنا نظرية واضحة في هذا الصدد. ومن أهم التعاريف التي قدمها للكوميك قوله بأنه: «هو كل تركيب للأفعال والأحداث المندمجة فيما بينها التي تعطينا الإيهام بالحياة والإحساس الصافي لتنظيم ميكانيكي»^(١٧٣). فالكوميك عنده إذن هو لعبة تحاكي الحياة. فكل حدث أو فعل يجسد حالة ميكانيكية يندرج ضمن هذا الفعل، سواء عن طريق الحركة، أم عن طريق اللغة، أم الكلمات. فهذه الحالات حينما لا تستجيب للصورة المضطربة للحياة فإنها تؤدي إلى الضحك. فما يسبب

P. PAVIS: Ibid, p 75. (١٧١)

(*) نظراً لغياب ما يقابل مصطلح Comirytue في العربية، هناك من يفضل استعماله كما هو في لغته. وهو بقابل معنى الحدث أو الفعل الكوميدي، وسنستعمله للضرورة فقط.

Ibid, p 77 (١٧٢)

H BERGSON: Le RIRE p 53. (١٧٣)

لدينا الضحك هو الانحراف الآلى أو الميكانيكى للحياة؛ وهو انحراف يختلف عن مواصفات الحركة الطبيعية للمجتمع . كما سنرى لاحقاً .. فما يثير ضحك أناس وهم يرون شخصاً يسقط على إثر زلة مثلاً، ليس هو الإنسان فى حد ذاته، وإنما مرده إلى الاضطراب الحركى الناتج عن افتقار الخفة بسبب الذمول أو الشرود، أو بسبب التصلب الجسدى؛ وهى صفات تجسد الجانب الآلى أو الميكانيكى لموضوع الزلة المؤدية إلى السقوط^(١٧٤).

ويقدم لنا برجسون نظريته، فما هو كوميدى فى نظره هو «الرداء أو الغشاء الميكانيكى الذى يغلف الكائن الحى»^(١٧٥). لذلك يظل خاصية من خاصيات الإنسان دون غيره من الكائنات الحية. فالإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك. فحينما نضحك على منظر طبيعى ما أو حيوان ما، فإن بواعث الضحك هى تلك الملامح أو الصفات المشابهة للإنسان، وليس. فى تلك الكائنات فى حد ذاتها^(١٧٦).

ويربط «برجسون» الكوميك بالحافز العقلى؛ ذلك بأن هذا السلوك يتوجه نحو العقل. ورأى أن الانفعال عدو الضحك. فالكوميك يمارس نوعاً من التتويم الآتى ليتوجه بخطابه إلى الذكاء الخالص^(١٧٧). لذلك فإن الربط الآلى بينه وبين العقل يحيلنا على التمييز الذى وضعه برجسون نفسه . بين الكوميديا والتراجيديا . فالكوميديا تعتمد على حركات الممثلين أو الشخصيات ذات الطابع الآلى. فهى لا تصاع إلى الأفعال، إذ تعتبرها مجرد مكملات ثانوية ؛ لأن الأفعال تثير فينا نوعاً من الانفعال، وهذا ما يبرر كون الكوميديا تخاطب العقل. أما التراجيديا فترتكز على أفعال الشخصيات وتصرفاتها. وهى تدغدغ فينا الجانب

Ibid, p 7. (١٧٤)

Ibid, p 29. (١٧٥)

Ibid, p 3. (١٧٦)

Ibid, p 109. (١٧٧)

العاطفى. وهذا الأمر يؤدى إلى نوع من التطهير^(١٧٨).

ويبدو لنا أن هذه الحدود التى وضعها برجسون - وإن كانت فى جانبها الإيجابى - تجعل الكوميك يتخلص من التطهير الوجدانى أو العاطفى، فإنها تلغى الجوانب الإحساسية أو الوجدانية الباعثة على الضحك الذى هو رد فعل عاطفى وعقلى فى آن واحد. ثم إن التمييز بين التراجيذى والكوميذى لم يعد مستساغاً فى الدراما الحديثة. ومع ذلك، فإن برجسون استطاع أن يستوعب كثيراً من المفاهيم المرتبطة بالضحك فى علاقته بالكوميك ودلالاته. وقد ميز بين خمسة مظاهر فى الكوميك هى:

١ - كوميك الحالة أو الشكل: وهو ما تحدده الحواس ويرى أن حالة الحواس نحو الأذن والأنف تجسد هى بدورها الجانب الآلى أو الحركى لموضع الضحك. فعندما تتعرض هذه الحواس للتصلب (Raideur) تبعث فىنا الضحك. وبالرغم من أن هذه الحواس تبدو أقل آلية أو حركية. فإن حالة التجهم أو التصنع تتضمن حركة خفيفة فى إثارة الضحك^(١٧٩).

٢ - كوميك الحركة: ذلك بأن حركات الجسد البشرى تستثير الضحك عندما تخضع هى الأخرى للتصلب الآلى. ويرى أن التكرار المستمر لكلمة ما، أو مشهد ما.. يحيد بالكوميك عن قوته التأثيرية^(١٨٠). ومع ذلك فإن هذه الشخصية ليست هى المسئولة عن كلامها، مادامت هناك عادات. بما فيها من نكت أو نوادر أو أحاجى مثلاً. تساهم فى بلورة الكوميك.

من هنا وجب التمييز بين الكوميك والنكتة. فالكوميك يمكن أن يأخذ عدة أشكال، بينما تأخذ النكتة توبيعاتها المناسبة. غير أن هذا الاختلاف البسيط لا يمنع من وجود تقارب بين الاثنين؛ فالنكتة حينما ترتبط

Ibid, p 109. III (١٧٨)

Ibid, p 21 (١٧٩)

Ibid, p 27. 28 (١٨٠)

بالمجاز اللغوي تثير صورة متداخلة أو صافية مع مشهد كوميدى^(١٨١).

٢. كوميك الموقف: يتصل هذا النوع بمجموعة من الأفعال والمواقف التى تتكرر باستمرار ضمن صيرورة الحياة. غير أنه يتبلور بشكل واضح حينما نخضعه للممارسة المسرحية. فالكوميك يبدو أكثر فاعلية على المستوى التعليمى من الحياة، كما يستطيع أن يستعيد ذكريات الطفولة فيختصر لنا الحياة. لهذا فإن مختلف الأفعال والمواقف التى تحسد الصيرورة الآلية للحياة، قد تتسرب إليها الهفوات أو التصلب الميكانيكى، ويأتى الضحك ليتسلل إليها متطفلاً كى يصحح مختلف الأخطاء^(١٨٢). وهذا ما يجعل الضحك سلوكاً اجتماعياً يسمى إلى ردع الأخطاء الإنسانية والمواقف الشاذة.

٤. كوميك الكلمة: وهو يتحقق بواسطة اللغة. وقد ميز «برجسون» فيه بين نوعين: الكوميك الذى تعبر عنه اللغة. ويمكن. عند الاقتضاء. ترجمته من لغة إلى لغة أخرى. ولكنه فى هذه الحالة يمكن أن يفقد رونقه حينما ينتقل إلى مجتمع جديد يختلف فى عاداته وآدابه، ولا سيما تداعيات أفكاره. أما النوع الثانى فهو، غير قابل للترجمة، وهو يخضع لتكوين الجملة، كما يتصل باختيار الكلمات^(١٨٣). وفى كل حالة من الحالتين فإن اللغة تصبح كوميكاً فى حد ذاتها، بالرغم من أن الجمل ليست وحدها مسؤولة عن الضحك، مادام هناك وجود منتج للنص أو الجملة تلعب فيها طريقة النطق أو التكتيك دوراً مهماً فى إثارة الضحك.

٥. كوميك الخلق: ينطلق «برجسون» من إبراز وظيفة الكوميك فى تصحيح الانحرافات الاجتماعية؛ ذلك بأن الكوميك يتوسط بين الفن والحياة. فيحافظ على التوازن الاجتماعى^(١٨٤).

Ibid. p 88. (١٨١)

Ibid. p 66 - 67. (١٨٢)

Ibid. p 79. (١٨٣)

Ibid p 67. (١٨٤)

وخلاصة القول : إن نظرية «برجسون» فيما يخص الضحك فى علاقته بالكوميك لا تقف عند حدود البواعث الفردية للضحك؛ وإنما تتجاوزها لتبرز لنا الكوميك باعتباره سلوكًا اجتماعيًا له دلالاته الاجتماعية^(١٨٥). وما يضحكننا ليس هو الفرد فى حد ذاته، وإنما فقدان الفرد لتلك الآلية بسبب التصلب الميكانيكى للجسد، وفقدان الانسجام مع المجتمع ومعاييره وآدابه العامة ليصبح الضحك مصححًا لتلك الأخطاء، رادعًا للسلوكات والقيم المنهارة كما قلنا .

ولكننا نجد أن نظرية برجسون فى الكوميك وهى تتكئ على الدوافع التعليمية للضحك؛ تغفل الدلالات الجمالية للكوميك. فالكوميك يقتضى ابتكار أدوات فنية ملائمة، كما يقتضى البراعة فى اقتناص الألفاظ المناسبة ذات المعانى العميقة، وتطوير ميكانيزمات الكتابة والتصوير السينوغرافى المعبر.

وقد فطن «شارل لالوم» (Charles Lalo) إلى الأسس الجمالية للضحك أو الكوميك، واستطاع أن يسد ثغرة «برجسون». وتطلق نظرية «لالو» الأولى من التمييز بين الجمال والقبح الطبيعيين، وبين الجمال والقبح الفنيين. فالجانب الطبيعى لا يمثل الجمال الصافى أو الاستطيقى، لذا فإن هذا النوع من الجمال يخلو من الانسجام والتوافق. أما الثانى، فهو الجمال الفنى الذى يقوم على الانسجام^(١٨٦). ويمكن أن نربط هذه النظرية برؤية جاء بها «لالو» تتعلق بمهمة الفنان أو المبدع المتمثلة فى الانتقال من المستوى المادى الطبيعى إلى المستوى الجمالى كى يتحقق الانسجام، والرقى بالإبداع إلى التكامل الفنى. وهذا الأمر مرهون بالتنسيق بين مختلف مكونات البنية العامة للعمل الأدبى أو

(١٨٥) Ibid. p 6.

(١٨٦) charles LALO: introduction à l'Esthétique Ed Cohn 1912 p 89 - 105

نقلًا عن كتاب ركربا (إسراهم سيكولوجية المكاهة والضحك سبق التعريف به.

ص ١٨٣.

الفنى. ويروى «لألو» أن غياب الانسجام والتناقض بين الأشياء يؤدي إلى ما يسميه بالضحك الجمالى^(١٨٧)؛ وسبب هذا الضحك هو فقدان الشيء لقيمته. وتبدو لنا هذه النظرية تتسجم فى رؤيتها مع دعائم الفن فى صياغة الجمال وترقيته.

ومن المؤكد إذن - وفى ضوء ما قدمته تلك الدراسات والأبحاث من نتائج - أن الكوميديا ليست حلبة سيرك يستعرض فيها البهلوانيون حركات هزلية، ويقدم فيها الفكاهيون مستملحاتهم التكتيكية قصد استقطاب المشاهدين لقضاء ساعات من الضحك - فالكوميديا فن راقٍ يرقى بممارسيه ومشاهديه؛ وهى فى الممارسة المسرحية العربية تتطلب البحث عن وسائل جديدة تتغلب بمقتضاه عن التسلية لتجذب مشاهديها بقوة الضحك. كما تقتضى تعديل أدواتها الوظيفية سواء فى الكتابة أم فى العرض، لتصبح أمام تحديات أخرى تتمثل فى ترقية الذوق العام للجمهور العربى - وتخلصه من دغدغات الضحك العابرة، وهلوسات العروض التجارية. ويمكن أن تلخص هذا الكلام فيما ذهب إليه الدكتور زكريا إبراهيم بقوله: «إن الفن (الكوميديا) نظام من اللعب، (أما) الضحك فهو لعب بغير نظام»^(١٨٨). والنظام - كما نراه - هو إمساك بآليات الواقع، فلا نجعل الضحك ينقلنا من أفواهنا، أو يتحول إلى أحلام ساذجة تتعالى على صرامة هذا الواقع، وتطفو على سطحه.

(ج) إشكالية تجريب الكوميديا فى مسرح السيد حافظ :

من هذا المنطلق، كيف استطاعت الكتابة الكوميديية عند السيد حافظ أن تجسد شروط الكوميديا المعاصرة انطلاقاً من تجذرها فى رصد مأساوية الواقع، وعلاقتها بتحديات التمسرح وآليات الفرجة العربية ضمن إشكالية الخطاب العربى فى المسرح الكوميدي؟

charkes LALO: Esthétique du Rire Flammarion France 1949 p:27 et 45. (١٨٧)

(١٨٨) سيكولوجية الفكاهة والضحك من: ١٨٥ - ١٨٠

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، يقتضى منا المقال ملامسة صفات هذا النوع من الكتابة فى مسرح المؤلف. وفى هذا الصدد سنعرض لنموذجين اثنين؛ يلتقيان من حيث الجنس الفنى فى علاقته بالرؤية السياسية وتدايعات موضوع السخرية باعتبارها وسيلة للنقد الاجتماعى والسياسى، يختلفان من حيث قالب الفنى. إذ يرتبط النموذج الثانى بتوظيف التراث فى المسرحية الكوميديّة، كما نجد فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع»^(١٨٩).

أما النموذج الأول، فيتصل أكثر بإشكالية علاقة النقد السياسى بالمسرحية الكوميديّة، وهذا ما سنحدده من خلال مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة»^(١٩٠).

- وتطلق هذه المسرحية من رحلة «ابن بسبوسة» البطل الرئيس فى هذه الرحلة، إذ تبدأ محنته بالدولة العربية الشرقية بعد جهد كبير فى الحصول على التأشيرة، بالإضافة إلى فرض مجموعة من القوانين، أو بالأحرى الإجراءات التعجيزية لدخول هذه الدولة. وتبرز لنا هذه المفارقة تشدد هذه الدولة فى التعامل مع العرب، وعلى النقيض من ذلك تبرز تسهيلات تخول للدول الأجنبية كامل الحرية. وقد جسّد لنا المؤلف هذه الصورة المعبرة من خلال مواطن هندى يدعى «جون»، حين عمد المؤلف إلى التقاط هذه المفارقة عن طريق استخدام تقنية المسرح داخل المسرح:

«شرطى ١: (للهندي): (يجرى إلى الخارج ويحمل صندوقاً) ويسكى تشرب الخمر يا ملعون سجن عشرين سنة. خذوه إلى السجن.
- شرطى ٢: (لجون): أنت سكران ما يصير تسويها ثانياً اتفضل روح

(١٨٩) السيد حافظ: مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع مطابع صوت الخليج - الكويت. ١٩٨٢.

(١٩٠) السيد حافظ: مسرحية رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة - المركز الدولى للتشريع والإعلام - القاهرة - الطبعة ١ - ١٩٩٤.

نام أحسن تسويها حوادث يا جون. مع السلامة (لزميله) روح وصله للبيت»^(١٩١).

ويزكى هذا الحدث ترسيخ التفرقة، وإحلال التمزق بين دول العالم الثالث بعامّة، والدول العربية بخاصّة. وقد استطاع المؤلف من خلال الحادثة، المزاوجة بين مفهومين فنيين حديثين؛ إذ جرب عنصر التغريب الملحمى لصالح كسر المألوف والعادى قصد احتواء تفكير المتلقى. كما حطم المفهوم التقليدى للكوميديا؛ إذ مزج بين تناقضات الواقع ومأساويته من جهة، وبين موقف ساخر تتوارى فيه مرارة كبيرة من جهة أخرى.

وحتى يكثف أكثر من عنصر التغريب، ساق لنا مجموعة من الأحداث فى رحلة «ابن بسبوسة» إلى بلد الدولة الغريبة، لم تكن أحسن حالاً من الأولى. فهناك يتعرض «عبدالله» لمجموعة من التجاوزات والإهانات، منها اتهامه بالتجسس لصالح دولة أخرى، ليكون مصيره فى الأخير الطرد برفقة العمال المصريين الذين شملهم هذا الإجراء.

وموازاة لذلك، لم تقم الأطراف القائمة على مصالح مواطنيها فى الخارج، ومنها - السفارة المصرية - بأى تدبير لصالح مواطنيها. وهكذا يعود «عبد الله» إلى وطنه على يشعر بالدفء إثر عودته من صقيع التكيل والحرمان من الحقوق ليجد غربة أصعب. فى بلده.. فهنا أيضاً يتهم بالعمولية التى تجرده من إنسانيته وهويته، إذ يقول: (نحن أسرة بلا جنسية تطلب وطناً، تطلب إحساساً بالإنسانية)^(١٩٢).

ومن ثم تصبح الرحلة مأساة مغلقة بصور كاريكاتورية ساخرة تنعى حلم الوحدة.

وبهذا يسيل الدم العربى بسبب طعنات أسلاك وهمية ويتعمق الجرح العربى، فيتلاشى حلم الوحدة العربية.

(١٩١) السيد حافظ، مسرحية رحلات ابن بسبوسة، ص ٢٠.

(١٩٢) المسرحية ص ٧٧.

وحتى يعمق أكثر في تصعيد حدة التوتر الدرامى، التجأ السيد حافظ إلى الاستدلال بمجموعة من الأحداث والشخصيات التاريخية والاجتماعية يعمق طروحاته فى إدانة الواقع بكل جزئياته، ومن ذلك هرمية البنية الاجتماعية وسيادة الفوارق بين طبقاتها، وعجزها المادى المتأزم، فضلاً عن انتشار أمراض اجتماعية : كالنصب والاحتيال وابتزاز أموال الناس، كما يجسده نموذج الحاج شعبان^(١٩٢). وقد ربط المؤلف بين هذه الأوضاع وبين مجموعة من الشخصيات السياسية ترسخ استمرار الأحوال على ما هى عليه؛ ابتداء من عصر المماليك، مروراً بسعد زغلول وعبد الناصر ووصولاً إلى عهد السادات^(١٩٤). ثم استطاع أن يطعم الحدث الرئيس بأحداث ثانوية أو فرعية تساهم فى الأخرى فى تكملة الحبكة. ليتم الربط بينها ضمن البنية العامة للنص. وبهذه الطريقة التجريبية فى عرض الأحداث، استطاع السيد حافظ أن يكسر وحدة الحدث، ويتخطى إطارها الزمكاني الثابت.

ومن جهة أخرى، عمد إلى إبراز مأساوية التاريخ المصرى وربطه بحالات اجتماعية وسياسية راهنة تجسد هشاشة الواقع العربى، وتهزئ بوحدته المهرثة. وقد وظف جنس الكوميديا السوداء ليسخر من خلالها هذا الواقع، انطلاقاً من رحلة «ابن بسبوسة» ليربط بين هذه الرحلة وبين غياب الحرية والديمقراطية والوحدة فى كل الفضاءات مهما تنوعت فى الشرق والغرب. وبذلك استطاع أن يجمع بين الكوميك والتراجيك فى تركيب مسرحى جديد، وجعلهما يتعايشان ويتشاذان أيضاً؛ وكأنهما يتراشقان الحجارة ليلغا حد التوتر.

وبما أن التجريب يقتضى تطويع العناصر الفنية والجمالية لصالح الأبعاد الفكرية للنص، فقد وجدنا السيد حافظ يعمد إلى استغلال مجموعة من الأدوات السينوغرافية وفق اختيارات موجهة قصد إثراء

(١٩٢) المسرحية: ص ٤٤.

(١٩٤) المسرحية ص ٦٠٥.

الفضاء السينوغرافى، ومضاعفة استعاراته. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى تجريب «الكولاج» من خلال استغلاله لمجموعة من القطع الديكورية، واللافتات بما تتضمنه من اكسسوارات دالة كما نجد فى مقدمة فصول المسرحية. ففى الفصل الأول قدم لنا هذه الإشارة الركحية ليجسد الإطار العام فى سياق الكشف عن مفتاح النص: أعلام الدولة العربية الشرقية عبارة عن علم أبيض وجنيتها ذهبية ناصعة، الباب الخارجى لإحدى السفارات كتب لافتة: ممنوع الزيارات وكروت الزيارة، عدم الممانعة حالياً»^(١٩٥).

وقد وظف المؤلف هذه العناصر التشكيلية باعتبارها نصاً داخلياً ضمن بنية النص الدرامى، فمن خلالها تتحدد الأطروحة الايديولوجية التى يريد تمريرها قصد محاكمة الواقع العربى. وتلخص لنا هذه اللوحة جزءاً كبيراً من مفارقات هذا الواقع.

أما الفصل الثانى، فلم تكن المفارقة غريبة أو مختلفة عن اللوحة الأولى، بالرغم من أن هذه المرة ستتم الزيارة للدولة الغريبة: ذلك بأن معاملة هذه الدولة له أحمد» جاءت مناقضة لما يعبر عنه الشاعر: (علم الدولة الغريبة علم أحمر فى وسطه دولارات واضحة. الباب الخارجى للسفارة كتب عليه السفارة بخط عربى، لوحة قماش أهلاً بك يا أخى العربى/المصرى فى بلدك الدولة الغريبة»^(١٩٦).

ويسعى السيد حافظ من خلال هذه اللوحات أن يختصر لنا أبعاد الخطاب وعمقه، بإخضاع هذه العلامات للتجريب؛ إذ وظفها متجانسة يتقابل فيها المستوى الجمالى مع الحمولة الفكرية. لذلك فإن توظيف هذه الأيقونات الرمزية يجعل هذه المكونات تنفلت من صفتها الواقعية إلى الرمزية.

كما وظف وسيلة أخرى «للكولاج» تعتمد على اللافتات وأطر الديكور

(١٩٥) المسرحية: ص ٢.

(١٩٦) المسرحية: ص ٢، ٤.

المتحركة، والفواصل الموسيقية، وبعض المؤثرات الصوتية الأخرى. وهو لا يسعى من خلال هذه الأدوات إلى التوضيح والتعليق على الأحداث فقط؛ وإنما لتكون وظيفية في تطورها وتعبيريتها من جهة، وكذا في تنظيم الفضاء المسرحي وتحديد إطاره العام والخاص من جهة أخرى. وهذه التقطيعات المشهدة تجعل النص يتخلل عن الربط بين المشاهد بواسطة الحوار لصالح هذه المكونات السينوغرافية.

ومع ذلك، فإن الأسلوب السياسى المباشر أساء إلى إيحائية النص. فالمباشرة والتقريرية تلتغى الجانب الفنى وتجعل الخطاب المسرحي مجرد شعارات تدغدغ العواطف، ولا تترك أثراً فنياً فى المتلقى، كما نجد فى هذا المثال:

. المجموعة: لا عربية ولا شرقية، إحنا عايزنها عربية.
. رجل يهتف: لا شمال ولا جنوب إحنا مع بعض بنذوب^(١٩٧).

ويبدو أن الوضع العام للعالم العربى فى ظل الاندفاع القومى، قد فرض هذا النوع من التعبير على الكاتب. بيد أن هذا الأمر لا يبرر تمرير الأسلوب التقريرى. وهذا ما يبرر دعوة بعض الباحثين إلى ضرورة تخليص المسرح الجاد من طابعه الشعاراتى. «فأمام التجريب المسرحي ينبغي على المسرح العربى الجاد أن يتخلص من رؤيته وطروحاته السياسية المباشرة ذات الأفق الاستساخى والتبسيطى المختزل. فكلما طغت الشعارات السياسية باحتفالياتها الصافية، غابت الفنيات الأساسية من بنية النص المسرحي»^(١٩٨).

ومن هذا المنطلق، فإن تسييس الكوميديا يقتضى التخلص من أبواق الدعاية السياسية. وإذا كانت الكوميديا هى ممارسة سياسية سرية تسعى إلى فضح السياسات؛ فإنها أيضاً رؤية فنية وجمالية لها

(١٩٧) المسرحية: ص ٥١.

(١٩٨) محمد عبدالرحمن يونس. المسرح المعاصر والجمهور. مجلة الحياة المسرحية (السورية). العدد ٢٧. ١٩٩١. ص ٢٣.

ميكانيزمات مجازية تغفلت من التسطيع والتحريض.

وبالرغم من هذه الثغرات التي تسربت لهذا العمل.. وهو في موضوعه العام يتناص مع الفيلم العربي «الحدود» الذي يلعب فيه الممثل السوري «دريد لحام» دور البطل الرئيس رمزاً ممثلاً لابن بسبوسة، إلا أن المؤلف استطاع أن يصوغ السياسية العربية، ويلونها بأحداث تركيبية تجسد هشاشة الواقع العربي ككل. فقد تحولت الكوميديا. عنده. من خلال مجموعة من المواقف الساخرة سهاماً موجهة للفضح. وهذا ما عكس نظرته المتجهة نحو «الاندماج في هموم الحياة العربية ككل في نعسا الإنسانى والمحاولة العاجزة في خلق نظام يحقق مجتمعاً جديداً تتحقق فيه سعادة تسمح التعاسة والاندحار في أعماق الإنسان العربي السيئ الحظ»^(١٩٩).

ويمكن القول : إن مسرحية «رحلات ابن بسبوسة» وهى تجرب الكوميديا، استطاعت أن تنقلها من موضوع الضحك إلى جنس فنى يحلم بالممكن فى زمن المستحيل. فهى تلبس قناعها الأسود كى تمزق ستار الواقع ولا تحاكيه.

أما مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» فترتكز على مرجعيتين: التاريخ فى جذوره الممتدة إلى العصر المملوكى، ومرجعية الموروث الشعبى المعتمد على شكل الراوى/الحلقة باعتبارهما نموذجين فاعلين فى تأطير الفضاء الاحتفالى.

ففى هذا العمل، عمد السيد حافظ إلى تحويل تلك الحكاية فى قالب هزلى يتصيد من خلاله تقابلات الواقع ومقاربة علاقة الحاكم بالمحكوم. والمسرحية تنطلق من إبراز معاناة عبدالمطيع، وهو فلاح فقير يصارع ضنك العيش قصد ضمان لقمة عياله، فى حين يجسد الطرف

(١٩٩) سيد فرحات: حبيبتى أميرة السيماء ثلاث مسرحيات: تأليف السيد حافظ. جريدة الراى العام الأردنى ١٨/٨/١٩٨١. ورد المقال فى حكاية الفلاح عبدالمطيع. ص ٢٩٧ . ٢٩٨.

الأخر من هذه المفارقة؛ السلطان «قنصوه الغورى». وهى علاقة تحكمها سيطرة السلطان، وإهداره لحقوق الرعية والمواطن البسيط المغلوب على أمره. فالسلطان لا يتورع عن تركيع أفراد شعبه وإخضاعهم لنزواته المرضية، كأن يصدر قراراً يلزم الشعب بارتداء الملابس السوداء حزناً على مرض أصاب عينه ليمثل الجميع مرغمين، ماعدا «عبدالمطيع» الذى لم يكن يعلم بهذا الأمر، فيعاقبه على خطأ اقترفه دون أن تكون له يد فيه؛ إذ لم يمثل للأوامر التى صدرت فى غيابه.

وقد استطاع السيد حافظ بفضل تجربيه لهذه الحيلة الفنية الذكية، أن يطعم النص بحدث تغريبى يجعل من موضع الغفلة عند «عبدالمطيع» مدعاة للمتلقى كى يتعامل مع هذه اللقطة بيقظة عقلية لا تستسلم للعواطف. فغياب الفعل عند «عبدالمطيع» يمارس حضوراً خفياً لدى المتلقى كى يدرك حقائق السلطة.

وحتى يكثف من وظيفة التغريب أكثر، لجأ السيد حافظ إلى حيلة فنية مماثلة تجسد استمرار حالة الغيبوبة عند «عبدالمطيع»، إذ تمنعه أسباب الضرب والتعذيب من معرفة القرار الجديد ليظل مرة أخرى مستثياً من هذه القاعدة، حينما ظل بيته وملابسه وحماره مصبوغين باللون الأسود تنفيذاً لتعاليم السلطان السابقة. وهكذا يظل دوماً فى حالة استثناء لأن السلطة لم تشركه فى اتخاذ القرار، أو حتى فى القدرة على سماعه أو الإطلاع عليه؛ فكل شئ يتم فى غيابه ليحصل نوع التغريب فى هذه الشخصية فى علاقتها بالواقع، شخصية تتوزع على دورين متعارضين، أو لنقل لحالتين فى شخصية واحدة؛ حالة الحزن وحالة الفرح. وبفضل هذا التناوب فى أداء هاتين الحالتين المختلفتين بصفة مرتجلة، يتحقق ما يسمى بالاندماج المنفصل، وهو نفس المفهوم الذى ينادى به المسرح الاحتفالى فى تحديد مفتاح الشخصية^(٢٠٠).

وقد استطاع السيد حافظ من خلال التكتيكات التغريبية للغة الحوار

(٢٠٠) عبدالكريم برشيد: المسرح الاحتفالى مرجع سابق، ص ٧٤

وأحداث المسرحية ككل، والاسترجاعات (الفلاش باك)، وربط زمن الماضي بالحاضر في امتداده الزمني، أن يخلق انسجاماً كبيراً في بنية الحكى انطلاقاً من وظيفة الكوميديا الجديدة.

ومن هذا المنطلق، جاءت هذه المسرحية محملة برؤى جديدة تحدد منظور المؤلف للكوميديا في سياق علاقة الذات بالموضوع ضمن نسيج النص. وهو منظور يربط مظاهر الضحك والسخرية بمفارقات الواقع وتناقضاته. وقد أورد لنا السيد حافظ مجموعة من المواقف الساخرة. النقط من خلالها خلفيات الامتناع عن الضحك والبكاء معاً، كما جاء في عنوان هذه المسرحية (ممنوع أن تضحك، ممنوع من أن تبكى)؛ إذ توجهت السخرية نحو نقد الواقع وتعريته. وكأن الهدف الأسمى والأول الذي أراد أن يؤكد هو أن «الفاصل بين السلطة والناس حين تكون تضاداً قائماً بين حق مفتصب، وحق مشروع لا يسهل علينا أن نلغى فواصلها إلا بتثبيت قيم جديدة، وقائمة على فعل موضوعي وقاعدة جماهيرية واسعة»^(٢٠١). تلك القيم التي تتأسس على إعادة النظر في علاقة الحاكم بالمحكوم، وحق القاعدة في ممارسة حقوقها السياسية. وهذا ما كان يحلم به «عبدالمطيع»: أن يقاسم السلطان هموم شعبه، كما يأتي ذلك على لسانه بكل فطرة لا تخلو من سخرية:

عبد المطيع: والله لو أعلم لأحضرت لك ملابسى ولو أنها كلها ممزقة. أنت حر، هات ملابسك وخذ ملابسى. لأول مرة أعلم أنك معجب بشباب.

رئيس الشرطة: (يمسك السوط في يديه):

أنت تتعدانى وتتحدى السلطان.

عبد المطيع: والله لو أعلم أن السلطان هو الآخر معجب بملابسى

(٢٠١) حسب الله يعنى: حكاية الفلاح عبدالمطيع: ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى. مجلة قنون (المراقبية): العدد ٨٤. ١٤/١/١٩٨٠. ورد المقال في حكاية الفلاح عبد المطيع. ص ٢٤٩.

لأعطيتها له وهو يعطينى ثوباً واحداً فقط من ملابسه أخذه معي^(٢٠٢).
فعبد المطيع . وإن كانت تصرفاته بريئة . يتسلل إلى جلد السلطة كي
يسلخ عنها الزيف، لذا فهو لا يتورع عن مطالبة السلطان بأن يتذوق
طعم هموم الرعية، فيلبس ألامها هو الآخر (ولو ثوباً واحداً ولرة واحدة)
كما قاسمته هي همومه . فالمؤلف يضعنا أمام الحقيقة التالية: إن رفض
السيطرة والتهميش مطلب فطري يولد مع الإنسان . فالمطالبة بالحرية
والعدل حق مشروع حتى وإن كان الإنسان جاهلاً بممارسته . كما هو
الشان عند عبد المطيع ..

ومع ذلك يظل عبدالمطيع عاجزاً عن تغيير واقعه مغلول الإرادة . فهو
يجسد عجز جيل من الفقراء والمحرومين، فكما يقول هو نفسه: (فأنا
فقير والفقراء كثيرون)^(٢٠٣)، إذ نجده يتردد على سجنين لا يتخلص من
أسرهما؛ بين سجن المرأة أو الزوجة؛ فهي لا تعرف غير الإنجاب فتزيد
من معاناته وفقره، وبين سجن السلطان وهو مصدر معاناته الكبرى فلا
مفر من الزوجة هي العالم الصغير والحاكم هو العالم الكبير، وبينهما
هذه المرأة العاكسة، وتحت أقدامهما يوجد هذا الإنسان الضائع البسيط
النقى مطيع^(٢٠٤).

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يجعل من شخصية «عبدالمطيع»
الساذجة والعاجزة جسراً يمرر من خلاله مأساة اجتماعية . وقد نجح
في تقديم مجموعة من المواقف تجعلنا نتجاوب مع هذه الشخصية،
ونشاركها مأساتها انطلاقاً من تقنية التقريب في معالجة الأحداث . وهو
ما جعل الحوار يخاطب عقولنا بعد أن يثير فينا الدهشة والاستغراب .
وحتى يؤكد هذه الصفة العقلانية في طرح مواقفه، لم يستد المؤلف

(٢٠٢) السيد حافظ: مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع، ص ٢٧.

(٢٠٣) المسرحية: ص ٢٤ . ٢٥ .

(٢٠٤) نادية كامل: المؤلف كاتب جرى متوهج الكلمة حاد . على هامش ندوة حول مسرحية
عبد المطيع، ورد المقال في كتاب الأشجار نتعنى أحياناً ص ٢٩٢ . ٢٩٣ .

على أسلوب التعريض المباشر؛ إذ لم يجعل «عبدالمطيع» بطلاً ثورياً يدعو إلى إشعال فتيل الثورة؛ «فالسيد حافظ يرمز بعبدالمطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق - لكنه جيل تواق إلى العدل والحرية ولا يعرف سبيل الحق إليهما أبداً»^(٢٠٥). إذ ينصاع لمهادنة السلطة فينفذ أوامرها. فجعل «عبدالمطيع» يظل أسير هواجسه، فلا يعرف سبيل الخلاص والانعتاق. ومع ذلك يصر على أسئلته المقلقة. وهذا الأسلوب كفيل بتدريب المتلقى على الثورة، كما أنه يخلصه من عواطفه ليستدعى عقله كي يحاكم ما يجري أمامه. فمن خلال هذه الأسئلة، وإضفاء طابع الغرابة على الأحداث يربطنا السيد حافظ بخيط يصل بنا إلى إدراك نوايا السلطة، وتعرية أفتعتها. كما يظهره هنا الحوار الذي دار في آخر المسرحية بين السلطان وعبدالمطيع:

. السلطان: (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبدالمطيع قاضى القضاة.

. عبدالمطيع: لا يا سيدى، أنا لا أريد أن أكون قاضى القضاة. أنا أريد أن أكون من العراة^(٢٠٦)!

فالمسرحية عموماً استطاعت أن تعرى مراوغات السلطة وهي تحاول أن تكبح جماح عبدالمطيع خلال إقدامها على إغرائه بمنصب قاضى القضاة لإسكات صوته. وهذا الأمر يجسد فقدان السلطة لكل حصانة يمكن أن تتمتع بها. ومن ثم لم تعد هناك مبررات لوجودها.

ويمكن القول: إن السيد حافظ خطا بالكوميديا العربية خطوات جبارة نحو التأصيل من خلال صياغته للكوميك بحس تراثى شعبى. وكأنه يؤكد بذلك بأن الكوميك ظاهرة مخزونة في الذاكرة الشعبية منذ عهد بعيد، ويمكن توظيفها باعتبارها أداة تجريبية في الخطاب المسرحى العربى.

(٢٠٥) إسماعيل الإمبابي: الإبداع والتجريب في مسرح السيد حافظ. مجلة المعرفة السورية.

س ٢٢. العدد ٢٥٤ مارس ١٩٨٣، ص ٢١٢.

(٢٠٦) المسرحية: ص ٦١.

وحتى يؤكد هذه الصفة الشعبية للكوميك، التجأ إلى أسلوب الرواية المعروفة في القصص الشعبي، فاستغل الراوى أو الكورس ليؤطر فضاء النص ويساهم في بلورة الأحداث. فهو لا يوظف الراوى أو الكورس باعتبارها شخصيات محايدة، ولكنه يوظفها باعتبارها أطرافاً في القضية المطروحة، كما يظهره هذا المثال:

- الجوقة: كل الأيام مطعونة

الشريف فينا مطعون

ينزف والأصحاب والرفاق يطلقون عليه

الضحكات

هذا زمن ردى

هذا زمن الجنون

أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى

الشوارع، ليرى ماذا يفعل الملوك

والسلاطين والشعوب.

(ضوء على قلب منتصف المسرح، رئيس الشرطة وقد وقف أمامه عبدالمطيع)^(٢٠٧).

فالكورس لا يقوم بوظيفة جمالية فحسب من خلال الفصل بين التمثيل واللاتمثيل، ولكنه يصبح معبراً عن استهتارات السلطان، صارخاً غير مهادن ليشهد على الزمن المطعون والشرف المقتال. فالكورس إذن يصبح وثيقة تاريخية تؤرخ للعصر كى تربط الماضى بالحاضر. وكأن المؤلف من خلال هذا التحوير أراد أن يذكرنا بأن الظلم وانعدام الحرية صفات يمكن أن تتكرر في كل زمان ومكان.

وفضلاً عن ذلك، استغل المؤلف فضاء المقهى ليخاطب كل الفئات الاجتماعية مادام هذا الفضاء يعتبر محجاً لجميع الشرائح، وكان في فترة من فترات التاريخ العربى مكاناً يعوض الساحات الشعبية في أداء

مهمة الرواية الشعبية والسير وغيرها .

فالمسرحية تمتع من الشكل الاحتفالي: إذ تتقاطع فيها البنية الحكائية مع الفرجة المسرحية، وتتعدد فيها الحالات، وتتوغل فيها الأركا ح والمشاهد . وهذه الأمور كلها تصعد من توتر النص الدرامي لتجعل الجمهور يساهم فى تطوير الأحداث، كما نجد مع (رجل ١ ورجل ٢) فى المشهد الرابع من الفصل الثانى، حيث يتدخلان متسائلين عن وظيفة عبدالمطيع وخصوصية شخصيته .

فالجمهور فى مسرح السيد حافظ يؤكد حضوره سواء داخل النص من خلال تدخلاته، أم خارجه من خلال القراءة أو زمن العرض أو الاحتفال، ولكنه فى كل الحالات يظل قريباً من وجدانه . وهذا من بين الأسباب التى تبرز لجوء المؤلف إلى الكوميك، ولكن برؤية تجريبية تمسك بجوهر هذا الجنس . فالكوميك . عنده . يصبح مرتبطاً بالحالات والمواقف . ولأجل ذلك، قدم لنا مواقف عدة ليجسد لنا هذه السمة، كما هو الشأن حينما أصدر السلطان فرماناً بارتداء ملابس الحداد أو الفرج تبعاً لحالته الصحية . ثم إن الكوميك يعد وسيلة تستهدف المتلقى انطلاقاً من حالات عبدالمطيع . فعبدالمطيع حينما اختار العرى فى نهاية النص؛ أراد تجنب تكرار مأساته بأن يظل مستسلماً لإرادة السلطان، أى أن تخليه عن ملابسه فى دعوة من المؤلف للمتلقى كى يرفض القيود ويتحرر من كل وصاية قبلية أو قرار لا يكون له رأى فيه . ومن هنا نفهم أنه يطوع الكوميك لصالح التوير والتعبئة العامة . فالكوميك يبطن سخرية لاذعة يسعى من خلالها النقد وإثبات الحرية والديمقراطية . كما يجعله حكماً يدعوننا إلى التمعن فى أفتنة الحياة، أو أفتنة الواقع أو «ذلك القناع المزوج: نصفه الأعلى ييكى، ونصفه الأسفل يضحك... فلا تقسيم، ولا تفريق بين مضحك وحزين، بل الكل فى الكل» (٢٠٨).

(٢٠٨) سلمان قطاية . قناع واحد لا قناعان . مجلة الحياة المسرحية (الدمشقية) العددان ٢٤ .

و خلاصة القول: إن السيد حافظ استطاع من خلال مسرحيته «رحلات ابن بسبوسة» وحكاية الفلاح عبدالمطيع» أن يجرب جنس الكوميديا السوداء وفق معمار عربي يتخلص من التعقيد أو التجريد العبثي والاستفراقات الهزلية لصالح رصد الحالات، ومفارقات الواقع، بنقد هذا الواقع أولاً والكشف عن الجوهر الإنساني وما يسكنه من خلل. كما استطاع أن يعبر عن الوعي الجمعي العربي من خلال استغلال مخزون الذاكرة الشعبية، وتطويع الشكل الاحتفالي، وتقنيات المسرح الملحمي كالتباعد والتغريب وتكسير الجدار الرابع إلخ...

لذلك كله، يبدو تجريب الكوميك في مسرحه متجاوزاً لحدود حالته الفزيولوجية باعتباره دغدغة شعورية، أو رد فعل تلقائي أو جماعي ليصبح وسيلة للنقد الاجتماعي والسياسي قصد تصحيح الهياكل السائدة، وتغيير الأعراض المتفسخة. فالكوميك بفصل ميكانيزماته التجريبية يسعى إلى هدم أنقاض هشّة قصد بناء أسس متينة؛ لأن الكوميديا - عنده - لا تضحي بأسسها الفنية والجمالية باعتبارهما نواة الفرجة المسرحية، وإنما تصبح هذه الأسس جزءاً أساسياً من بناء الخطاب الدرامي العام.

. عناصر الائتلاف في الخطاب المسرحي بين مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع» ومسرحية «اسمع يا عبدالسميع»^(٢٠٩) لعبد الكريم برشيد:

بعد المسرح من أكثر الحقول التي تبرز فيها مظاهر التناص، فهو فن تتعدد فيه قنوات الخطاب؛ ملفوظة، أو مسموعة، أو مرئية. وتلتحم كلها ضمن البنية الدرامية. ومن الناحية الإجرائية، فإن التناص يستهدف عقد تقابلات موضوعية وفنية تبحث في العلاقة بين نصين أو أكثر. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى وجود علاقة تناص بين نص

(٢٠٩) عبدالكريم برشيد: مسرحية اسمع يا عبدالسميع. السلسلة الإبداعية ١. دار الثقافة. البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٧.

السيد حافظ «حكاية الفلاح عبدالمطيع» ونص عبدالكريم برشيد «اسمع يا عبدالسميع». وسنركز من خلال مقاربتنا التحليلية على مظاهر التجريب الموجودة فى المسرحيتين، وعلاقتها بجنس الكوميديا. فى البدء يمكن القول: إن الخطاب المسرحى فى كلا العملين يتوحد من حيث الإطار الفكرى العام. فشخصية كل من النصين تعانى نفس المعاناة والاضطهاد: اضطهاد فى البيت واضطهاد فى الشارع. وفى البيت تظل زوجة «عبدالمطيع» مصدر استلاب يكرس المعاناة والفقر، لأنها لا تعرف غير الإنجاب. فتتضاعف متاعب «عبدالمطيع»، وتتفاقم أكثر مع اضطهاد السلطان قنصوه الغورى. تلك السلطة الغاشمة التى لا تعرف غير القمع، وخلق الحريات العامة، ومصادرة حقوق الغير. أما «عبدالسميع» فأحواله بأحسن حال من «عبدالمطيع». فهو يعيش تحت سقف يسجن أحلامه، والزوجة الخامسة تظل عاجزة عن الإنجاب فى حين يخشى هو أن تتناسل الخامسة إلى خامسات لا متناهية. وفى الخارج نجده محاصراً بحدود تجعله محروماً من كثير من مظاهر الحرية، ومنها التجول ليلاً.

انطلاقاً من هذه الوضعية، يبدو أن البطلين محاصران بمحالات ملتبهة وحواجز شائكة: فمهما حاول «عبدالسميع» أن يسافر إلى بلاد العجايب كى يعتقد نفسه، فإنه يبقى مجرد أسطورة أو خرافة. ومهما قاده طموحه كى يصبح مخترعاً أو كهربائياً قصد إصلاح عالمه، فإن ثمرة ذكائه لم تتجز غير طاحونة هوائية يقودها حصان خشبي. لذلك فهو يفر إلى عالم الطفولة كى يتنفس، أو يهذى، مادام الهذيان هو المفتاح كما يظهره هذا الحوار الذى دار بينه وبين الخامسة:

عبدالسميع: الهذيان مفاتيح يا الخامسة.

الخامسة: مفاتيح لأى شئ؟

عبدالسميع: مفاتيح لكل الأقفال الصدئة. لكل أبواب هذه المدن

الموصدة. هل تعرفين يا امرأة بأننا محاصران؟

. الخامسة: أعرف. ولكن ما دخل الهذيان؟
. عبدالسميع: إنه يفك الحصار عنا ويخلصنا^(٢١٠).

فعبالسميع يواجه الواقع بالحلم . وهذا ما يجعل أنفاسه مشقة بين الخيال والحقيقة، أو مكتومة فى جوف الخامسة؛ تلك المرأة التى تكبح أحلام زوجها. أما «عبدالسميع»، فهو الآخر يغيب رغباته فى ذاته حينما يظل منطرحاً فى غيبوبته. فكلاهما يغيب . لديه . الفعل فى مواجهة الواقع.

ومن ثم فإن هذه الأحلام الدونكيشوتية المجهضة وغياب الفعل جعلت كلاً من السيد حافظ وعبدالكريم برشيد يجربان الكوميك باعتباره سيفاً حاداً يقتص من الواقع. فبرشيد . شأنه فى ذلك شأن السيد حافظ . يلتجئ إلى تصوير الحالات الساخرة والمواقف الهزلية فى النص؛ إذ يتحول «عبدالسميع» إلى طفل يلهو ويلعب تارة، وتارة إلى رجل يرحل إلى بلاد الإنس والجان، أو حينما يخترع طاحونته الهوائية ذات الحصان الخشبي، فإنه يدور فى الخواء أو الفراغ كما تدور تلك المروحة. ويحلم بأن يصبح كهربائياً يصلح الأسلاك الكهربائية، ولكنه يجدها أسلاكاً بالية أو متداخلة، فلا يستطيع إصلاحها . طبعاً إن هذه الحالات أو الاندماجات المنفصلة فى شخصية «عبدالسميع» تجعلنا أمام شخصية كاريكاتورية مركبة يسعى من خلالها «برشيد» إلى إعادة النظر فى بناء المجتمع من خلال محاولة إصلاح خيوط الكهرباء .

لهذا فإن لجوء المبدعين إلى تشخيص الحالات الساخرة من خلال تجريب الكوميك جعلهما يتخيلان عن كوميك الأحداث لصالح كوميك الحالات، كما أكد ذلك المخرج التونسى عبدالغنى بن طارة فى حق مسرحية «اسمع يا عبدالسميع» حين كان يقوم بإخراجها: «إن النص يتناول حالات وليس أحداثاً. وهذه الحالات تحمل شحنة شاعرية»^(٢١١).

(٢١٠) المسرحية ص ٥٤

(٢١١) مقدمة مسرحية: اسمع يا عبدالسميع ص ٢٤ .

شأنه فى ذلك شأن مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع». فالكوميك يتركز على حالات من خلال ارتداء «عبدالمطيع» للملابسه البيضاء فالسوداء حسب تدرج المواقف التى تقتضيها الحالة الصحية للسلطان. ونتيجة لذلك، فإن الحالات التغريبية للصوتين تجعلنا أمام فرجات عقلانية تعتمد على الرموز عن طريق متخيل الكتابة التجريبية. فالبطلان. كما وظفهما المؤلفان. رمزان يجسدان كل هموم الناس. فإذا كان «عبدالمطيع» لسان حال الفقراء فإن «عبدالسميع» هو أيضاً حالة تتعدد فى وجوه الآخرين، قد يكون من ضمنهم مثلاً «أبا مسكين»:

أبا مسكين: أنا عبدالسميع بن عبدالبصير المسكين. كلنا فى هذه الدنيا مساكين، حتى أنت نعم، نعم أنت، وهو، وهما، ونحن، وأنتم، وأنتم، وكلنا مساكين فى هذه الدنيا التى تبتلعنا جميعاً^(٢١٢).

أى أن «عبدالسميع» و«عبدالمطيع» صوتان ضائعان يبحثان عن أصداء لهما فى متاهات هذا العالم: لأنهما لا يزالان متشبثين بسؤالهما التراچيدى، كما جاء على لسان الراوى فى مسرحية حكاية الفلاح..:

الراوى: أين المصابيح يا رجالاً لهذا الرجل. المصابيح مفقودة.

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة. هذه السكة أمامكم.

إنه النفاق.. لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس

البيضاء من يحمل هموم عبدالمطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟

وهذا السؤال نفسه يتكرر عند «عبدالسميع»، فيسجن نفسه

وأحلامه، بالرغم من أنه يفكر فى الرحيل قصد البحث عن عيون

جديدة، أو أنفاس جديدة، كما نجد فى هذا الحوار الذى دار بين المداح

والخامسة:

المداح: كان يبحث له عن عيون جديدة وعمر وأنفاس جديدة.. هرب

من كل ما هو مبتذل. لقد هرب منها أيها السادة.

الخامسة: (فى غضب) كذب «عبدالسميع» لم يهرب منى.

(٢١٢) اسمع يا عبدالسميع. ص ٩٠.

المداح: هرب من مدينة تخنق وتقتل.

الخامسة: مدينة؟

المداح: مدينة تقف على رأسها كالبلهوان أقدامها الوسخة فوق فوق.

أما رأسها الحكيم فموجود فى الترب والوحل. هرب من سجن لأسماء متعددة. يطلى بالأصباغ يبنى بالزجاج أو بالذهب أحياناً أخرى، ولكنه فى كل الحالات يبقى سجنًا^(٢١٣).

فعبد السميع يبحث عن مصاييح يستدل بها ظله كى ينير طريق الآخرين، فلا يجد غير الجماد (النجمة - البحر - السيف - أو الزهور).

أما عبد المطيع فهو الآخر يبحث عن سبيل يحرر به خلاص الآخرين، لكنه لا يجد غير السجن أيضاً، كما يجد مدينة منقلبة رأسها على عقبها شبيهة بلعبة (السمورف)، إذ يقف صاحبها رجلاه فى السماء، بينما رأسه ينظر فى الأرض أو فى الوحل، ويتكرر السؤال عند عبدالسميع مرتين مستفسراً عن هذه الوضعية التى أفقدته ذاكرته، إذ يقول:

عبد السميع: ومن أين لى بالذاكرة فى زحمة هذا العالم^(٢١٤).

وما دمنّا بصدد الحديث عن «الراوى» أو المداح فى المسرحيتين، فيمكن أن نشير إلى أن المؤلفين وظفا هذه الأشكال من منطلق تجربى يحدد الوظيفة الجديدة للراوى. فهو يربط بين الأحداث، وينتقد الواقع، ومن ثم يصبح عنصراً دينامياً فى البناء الدرامى. فقد وظف السيد حافظ أشكال (الراوى الجوقة أو الكورس) قصد إقرار الانسجام الفنى بين السرد والبنية الحكائية فى الفضاء الدرامى. أما عبدالكريم برشيد فقد وظف هذه شخصية «المداح» عملاً بالوعى التثويرى للاحتفالية. فالمداح ينفذ إلى صلب الواقع ليختصر لنا أماكن الاحتفال كما نجد فى هذا المثال:

المداح: لن البس عباءة الراوى وأمسك عكازه، لن أقيّد الأحداث

(٢١٣) السيد حافظ: المسرحية، ص ٥٩.

(٢١٤) المسرحية ص ١٢٢.

والناس في الكلمات يكفيني من هذه الدنيا ان نوجد حلماً جماعياً . يرفع الحدود بين الممكن والمحال بين الآتى غداً بين الآن وما كان .

فبالرغم من كل الكلمات والعبارات والألحان والأجسام والصور فمازلت (سادتي) مناطق من حياتنا غارقة في الصمت . سنجرى الليلة أيها السادة حضريات للسكون والظل والظلام والصمت^(٢١٥) .

من هنا يمكن أن نحدد الخلفية الدرامية انطلاقاً من وضعية البطلين . فهما ينفلتان من سلطة الأنا ليزويان في الذاكرة الجماعية . أو بالأحرى يتحول كل من عبدالمطيع وعبدالسميع إلى أنفاس مشتتة في أجواف عامة الناس . وبذلك يمكن القول : إن لهذا التوظيف دلالة معرفية تسعى إلى إيقاف نزيف المأساة . فكلما من المؤلفين يسعى إلى أن تكون هذه المأساة مجرد أسطورة أو خرافة تنتهي باختفاء تلك الشخصيتين ، كي لا تتكرر دراما إنسانية تعمق جرح المأساة . وبهذا استطاع كل من السيد حافظ وبرشيد حمل رسالة المسرح من خلال تطويع الاحتفال لصالح الحزن ، كما وظفاه لقناع الفرع . فالاحتفال هو فلسفة تحمل تصوراً جديداً قصد بناء إنسان جديد يسترد أنفاسه الضائعة . فكلما الرجلين يحمل رسالة جماهيرية للمسرح لمشاركة الإنسان العربي همومه والتعبير عن «طموحاته وأمانيه . وبلورة قضايا المصيرية في أعمال فنية تحمل سمات التطلع إلى الجديد وعوامل التحفيز للمشاركة في تبنى الرؤية التي تطرح على المسرح ، لمناقشة وجهات النظر فيما .. وتغنيه بالجديد المتحرك الذي لا يركن إلى السكون أو الجمود»^(٢١٦) .

من هنا يبدو أن التجريب عندهما في أبعاده الفكرية محكوم بالآن والنحن والهنأ ؛ لأنه يتجاوز عصر العبودية ، ويتجاوز التراث في تراثيته بعد أن يستوعب الحاضر ويستشرف المستقبل الأحسن . فإذا كان السيد

(٢١٥) المسرحية : ص ٢٢ - ٢٤ .

(٢١٦) يوسف العاني : التجربة المسرحية معاشة وانعكاسات دار الفارابي . بيروت . ١٩٧٨ .

حافظ يحمل مسؤولية الغد على أكتافه، ويحمل مسؤولية مساندة الحرية فى أى زمان ومكان^(٢١٧) ومن أجل بزوغ جيل جديد اسمه مهند، فإن برشيد هو الآخر تحذوه نفس الرغبة كى لا تتكرر مأساة عبدالمطيع أو عبدالسميع من أجل أن يصلح العطب ويزرع التناقص - مكان القوضى - وأن يوفر الضمانات لأطفاله ولكن الأطفال الذين ينتظرون الولادة الحقيقية، أى الولادة التى يصحبها العيد، وتعقبها الطفولة والأمن واللعب والخيال^(٢١٨).

وإن كانت هذه الفكرة لازالت فى مرحلة المخاض، ولم تولد بعد، فلا بد أولاً من ركوب الحصان الخشبي قبل أن نمتطى حصاناً حديدياً. أما من الناحية الفنية، فتبرز أوجه شبه عديدة فى العملين. فقد اعتمد المؤلفان على الديكور البسيط وعياً منهما بمهمة كل من الممثل والمتلقى والمخرج فى تأثيث الديكور وتوليد علامات الفضاء السينوغرافى. فالديكور الجاهز - فى نظرهما - «يعكس الثبات والسكون، ومن ثم فهو يصادر حيوية الإنسان وإنسانيته»^(٢١٩). كما أن التخلّى عن الديكور جعلهما يوجهان اهتمامهما لصالح مكونات أخرى تتسق الفضاء. فقد اعتمد على وظيفة الإكسسوارات فى إنتاج علامات دالة فى سياق تكثيف خطوط الخطاب. ثم إن توظيف الإنارة له مقومات أساسية فى تنظيم العرض من جهة، وتعويض مكونات أخرى من جهة ثانية، فالإنارة تختزل البنية الزمكانية، كما تضبط حركات الجسد. وفضلاً عن ذلك، فهى تتوب عن دور الراوى أو المداح فى إضاءة الأحداث والتعليق عليها. ومن ثم تتجاوز الإنارة حدودها التزيينية لتصبح ضرورة تتعلق بإنتاج معنى الفرجة.

(٢١٧) إسماعيل الإيمابى: الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ، سبق التعريف به، ص ٢٠٨، ٢٠٩.

(٢١٨) مسرحية: اسمع يا عبدالسميع، ص ٢٧.

(٢١٩) نفسها، ص ٢٤.

ويظل الممثل معوضاً لفقر الديكور، بل إنه أساس الفعل المسرحي. فالممثل في المسرحيتين تتنوع علاماته باعتباره حاملاً للعلامة^(٢٢٠). وتتعدد حالاته، كما يستطيع أن يشخص مجموعة من الأدوار، وإن كانت هذه الصفة متبلورة أكثر في مسرحية «اسمع يا عبد السميع»؛ حيث يصبح عبد السميع متعددًا في وجوه الآخرين (المدايح - أبا مسكين وميمون...) وغيرهم.

أما من حيث تقسيم الفضاء النصي، فيبدو لنا أن المؤلفين تخليا عن التقسيم التقليدي للنص المسرحي إلى فصول أو مشاهد، وإن كان السيد حافظ قد قسم مسرحيته إلى فصلين، فهذا الإجراء قد تم لصالح تعدد الأركاخ والمشاهد حتى تكون قريبة من الأنفاس كما هو الشأن في مسرحية برشيد. فنصر برشيد يتوزع على مجموعة من الأنفاس، وهو إجراء له ما يبرره في سياق تعميق دلالات النص.

ويمكن القول: إن ثمة تقابلات عديدة وسمات مشتركة بين النصين في إطار علاقة التقاص. اكتفينا ببعضها؛ لأن المجال يضيق كي نحيط بها كلها.

وخلاصة القول: إن كلا من السيد حافظ وعبد الكريم برشيد استطاع أن يجرب الكوميك. فهما يحملان آفاقاً جديدة تساهم في بلورة جنس الكوميديا السوداء. وهي كوميديا تشغل أسلوب السخرية والنقد لمعالجة القضايا الكبرى في المجتمع العربي. وهذا ما يسوغ لهذه الكوميديا مشروعيتها في تجسيد أنفاس جمالية جديدة، بعيداً عن الشعاراتية والضحك المجاني والإسراف في الأيديولوجيا التي غالباً ما تسىء إلى النص، وذلك من أجل تأسيس خطاب مسرحي تجريبي يتوازي فيه المعنى والمبنى.

(٢٢٠) سمياء المسرح والدراما: تأليف كبير إيلام. ترجمة ريثم كرم المركز الثقافي العربي. بيروت. البيضاء. ط ١. ١٩٩٢، ص ١٧.

٤ . توظيف التراث في مسرح السيد حافظ بين الوعي التاريخي وشروط التغيير المعاصرة؛

لقد شكلت العودة إلى التراث مرتعاً خصباً للمسرحيين العرب، ولأزال البحث متواصلاً قصد الحفر في أركيولوجية مواد الخام. ويمكن أن يعزى هذا التهافت الكبير على التراث إلى وجود أسباب فكرية وجمالية وحضارية كان لها الفضل جميعها في تغذية العديد من الإبداعات المسرحية العربية.

لا نريد أن نثير زوايا أخرى عن هذا الموضوع، إضافة إلى ما قلناه سابقاً؛ لأن التراث يبقى مجرد وسيلة، «والتجديد هو الغاية وهي المساهمة في تطوير الواقع وحل مشكلاته.. ليس التراث موجوداً صورياً له استقلال عن الواقع الذي نشأ فيه، وبصرف النظر عن الواقع، الذي يهدف إلى تطويره، بل هو تراث يعبر عن الواقع الأول الذي هو جزء من مكوناته»^(٢٢١). فالتراث لا يتكرر لأسئلة الحاضر، لأنه لا يمارس تغييراً لحاضره، وتهميشاً لفاعليته واستلاباً له. فهو صيرورة تاريخية يحكمها الاتصال الزمني بين الأجيال؛ كل حلقة من حلقاته تزود الأخرى بدماء جديدة تحيي وتطور..

غير أن مسألة تطوير التراث تقتضي تنمية حصيلته المعرفية بما تقدمه من إنجازات وقيم تاريخية أو حضارية، أو عطاءات ذاتية تستثمر في بناء المواقف وإقامة الشواهد. كما أن ثراء أدواته الفنية وطاقاته التعبيرية وأشكاله الفرجوية قادرة هي الأخرى على المساهمة في تطوير الممارسة المسرحية العربية. وهي صفات نجد أن التجريب كفيل ببلورة أهدافها، مادام هذا التجريب رؤية جديدة للعالم تساهم في الصراع الحضاري والاجتماعي والسياسي من خلال ما يوفره للمبدع من رؤى فكرية وأساليب مفايرة قادرة على تجاوز إبداع الماضي وتأسيس

(٢٢١) حسن حنفي: التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم. المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع. بيروت. الطبعة الرابعة. ١٩٩٢. ص ١٢. ١٥.

تصورات جديدة فكرياً وفنياً. ولا شك أن التراث يساعد على تحقيق مثل هذه الأهداف الفكرية والفنية معاً؛ لأنها جزء من مكونات الحداثة. ويعتبر السيد حافظ من بين الكتّاب الذين استوعبوا هذه العملية التي تحقق الحداثة؛ أي التعبير التجريبي بواسطة التراث وأدواته وقضاياها لخدمة الحاضر والمساهمة في تطويره.

(أ) مسرحية: ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري بين الثورة على الواقع وتمرد التجريب؛

تعتبر مسرحية «ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري»^(٢٢٢) من بين المسرحيات الجادة التي وظفت التراث بوعي نقدي وأسلوب تجريبي؛ فهي لا تكتفي بتلوين التاريخ الإسلامي بلون أيديولوجي، ولكنها تعيد صياغته برؤية مغايرة لخدمة الموقف الثوري الذي يتبناه بطل المسرحية. فإذا كان الصحابي الجليل «أبو ذر الغفاري» قد امتثل لوصية الرسول ﷺ القاضية بأن «لن يحمل السيف الذي توعد به الأمراء الذين يثرون من مال الأمة، ولكنه أيضاً لن يسكت عنهم لحظة من نهاره»^(٢٢٣) فإن السيد حافظ - وفق اختيارات فكرية - أخذ بالشق الثاني من الوصية، حين جعل أبا ذر يكسر جدار الصمت ويشهر سيفه في وجه الظالمين، كما جعله يرفض المنفى في الريذة بعيداً عن هموم الناس، كما فعل أبو ذر الصحابي الجليل في التاريخ الإسلامي، وكما تنبأ الرسول ﷺ حينما قال: «تمشى وحدك وتموت وحدك، وتبعث وحدك»^(٢٢٤) فقد بعثه المؤلف هذه المرة ليمش داخل وجدان الناس. حتى وإن مات، فإن الصدى لن يكون أعزلاً، مادامت رسالته ستبقى مدوية في كل الآفاق عن طريق فعل الاختفاء والظهور، مستغلاً في ذلك

(٢٢٢) السيد حافظ: مسرحية ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري - مطابع صوت الخليج. الكويت. ١٩٨١.

(٢٢٣) خالد محمد خالد: رجال حول الرسول - دار الفكر - بيروت لبنان - بدون سنة نشر - ص ٦٦.

(٢٢٤) خالد محمد خالد: المرجع نفسه، ص ٧٦.

أسلوباً تجريبياً يجعل من الشخصية الواحدة تتمثل تقنية الوجه والقناع عن طريق الحلم أو الفلاش باك أو التخيل كما فى المشهد الأول مثلاً:
 - الكورس: يا أبا ذر تموت غريباً. هل تموت غريباً يا أبا ذر (يقع)
 ضوء على امرأة تجلس بجوار أبى ذر الغفارى الذى يبدو عليه أنه فى
 الحشجة الأخيرة^(٢٢٥). فموت أبى ذر فى سياقه الخاص يحدد لنا
 حدثاً غريباً يحاصر المتلقى بسؤاله حول مصير أبى ذر حينما اختفى،
 غير أن السيد حافظ سرعان ما يقرر جوابه بعودة أبى ذر من المنفى،
 حاملاً معه عزاء الفقراء:

صوت (٢): أنت بيننا ولا ندرى^(٢٢٦)؛

فاختفاء أبى ذر كان إيذاناً بظهوره من جديد. وقد فطن الدكتور
 مصطفى رمضانى إلى هذه المسألة، فاقترح أن يكون عنوان المسرحية هو
 «اختفاء وظهور أبى ذر الغفارى»^(٢٢٧).

لهذا عمد المؤلف إلى تغريب هذا الحدث وربط الحقيقة بالوهم
 ليقدم لنا فرجة عقلية يخترق فيها الزمن المسرحى زمن الواقع.
 وحتى يكتف من دلالات التغريب الملحمية، قدم لنا حوارات تجهر
 بفضح السلطة المتمثلة فى السلطان فاتك بن أبى ثعلبة وابنه أبو المجون.
 وهى تسميات كما تدل على ذلك قرائتها اللفظية تجسد صفات القمع
 والترف، ولا تتوانى السلطة فى ترسيخها. وقد جاءت هذه الحوارات
 صريحة كى تجرد السلطة من الالتباس الهجين الذى يلون سلوكاتها، وكى
 تسحب منها حصانيتها التى تتمتع بها. كما تكشف عن ذلك تلك الأجهزة
 وهى توقع شهادتها ضدها:

- السلطان: أى أن اليوم خمر. وغداً أمر.

(٢٢٥) المسرحية: ص ١٤.

(٢٢٦) المسرحية: ص ١٥.

(٢٢٧) د. مصطفى رمضانى: جدلية الخفاء والتجلي فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر
 الغفارى. ورد المقال فى كتاب محمد عزيز نظمى. سبق التعريف به، ص ١٨٧.

- أبو المجون: ففى الصبح خمر وفى الظهر خمر وفى العصر خمر،
وفى الليل خمر، والخمر والأمر لا ينفصلان. الأولى تجعلك تتوه والثانية
تجعلك تسود.

.....

- السلطان: يا بنى. افعلى ما شئت. لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت
معطر وامسك فى يدك مسبحة، واطلق البخور وتمتم.
الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء وأمام العامة يخرج فى ثوب
شفاف كالضوء.

يتصدق ويصلى

ويبنى المسكن والمسجد

هل تفهم يا بنى؟

حين تزور بلدًا مسيحياً ابن كنيسة وبارك المسيحية.

وادع إلى جوارك شيوخ المساجد

ولا تسهم فى الولايم

وابسط لهم يديك الكريمتين

ليطووا العامة تحت أذرعهم وأجنتهم الكثيفة. ويهتفون لك.

ويدعون لك.

وبذلك تضمن السيطرة عليهم.

وتأسر قلوبهم وعقولهم.

وأرسل عيونك فى كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم
وثرثرتهم وما تبطن ضمائرهم.

فإذا وقف شيخ ضدك قولاً أو فعلاً، فأنفه، وشرده.

واجعله الزنديق المارق.

والعاقل من يفهم من أنت (يضحكون ويصخبون) (٢٢٨).

إن هذه الحوارات تجسد المفارقة التى تحدد خلفيات السلطة المقنعة:

(٢٢٨) المسرحية: من ٢٠، ٢٢.

بين كونها تلبس أفتحة تتستر بها باسم الفضيلة ، وبين كونها تخفى نواياها الحسنة أو وجهها الحقيقي لتستحم بمياه الرذيلة. وبذلك تتورط السلطة الحاكمة فى سلوكيات مشينة مشينة نحو الرياء وكبت الحريات ولبس الحق بالباطل، فتخضع مدينة «فردوس الشورى» لحكم القوى ونزواته، وتتحول من فردوس إلى جحيم يحرق لهيبه آلاف الفقراء من الشرفاء؛ كما تبرزه شهادة زوجة أبى ذر:

المرأة «زوجة أبى ذر»:

تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختقة وسقوف الأكواخ.

بين كل حانة وحانة مسجد.

وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين.

وبين الحق والباطل سجون الجلادين.

وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام.

والموائد تمتد فى حدائق القصور والغناء بأطيب الطعام.

وأنت هنا تشرب رملًا وتأكُل رملًاها،^(٢٢٩).

ويبدو لنا هذا الفردوس المفقود غارقًا فى وحل التناقضات الاجتماعية، غاصًا بالفوارق الطبقيّة التى تجزئ المجتمع إلى فئتين: أحدهما تتلذذ بطيب العيش، وتسبح فى ترف الملذات ويمثلها السلطان وأتباعه. أما الثانية فيمثلها العامة من المسحوقين والمنتبذين الذين يعيشون على الهامش. وهذه الوضعية تظل السلطة مسؤولة عنها، مادامت تكرر بؤس الفئات العريضة، وتجوّد بالعطايا، وتفرى بالمناصب كل الموالين لها ممن يصونون أسباب استمرارها. تلك إذن هى خلفيات الحكام وهم يرون مواقفهم فى أسرار البؤس، ويحجبون ستار الحقيقة.

لذا، كان لا بد من الثورة على هذه الوضعية المزرية. لأجل ذلك، عمد السيد حافظ إلى إبراز مناطق البؤر المتوترة فى هذه المدينة المريضة قصد فضح أسباب الداء، وقد كان ذكيًا فى استعماله مصطلح «بؤرة»

(٢٢٩) المسرحية: ص ١٤.

بدل الفصل؛ لأن هذا المصطلح يفيد فى سياقه اللغوى فى معنى كل شئ عميق غير ظاهر. وقد استغل «البؤرة» لأهداف فكرية وجمالية. فعلى المستوى الفكرى، تصبح البؤرة وسيلة إجرائية لتفجر المسكوت عنه. «وكان هذه البؤرة خزان للأسئلة المعلقة التى يستغلها القارئ، حين يتطلب الظرف ذلك.. وهذا يعنى أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشورى وهموم القارئ لتصبح الأحداث بركاناً من الأسئلة المحرقة، ونيراناً تحرق الشعب بالفلاء والقمع والاضطهاد، كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار»^(٢٢٠). فالبؤرة مصطلح يخدم تيمات النص وتساعد على شحن ذهن المتلقى بالحيرة والتساؤل. أما على المستوى الفنى، فإن توظيف البؤرة مرتبط بإجراء تجربى يتخلل المؤلف بمقتضاه عن التقسيم الكلاسيكى المعروف؛ نحو الفصل أو اللوحة أو المشهد. ويمكن القول : إن البؤرة فى النص تساهم فى تركيب البنية الدرامية، إذ تتراص مكونات الخطاب المسرحى.

وإذا كان مفهوم البؤرة يحتفظ لنفسه بسر أو لغز، فإن ذلك يقتضى فك هذا اللغز. وقد بدأت هذه المغامرة عند المؤلف بتفسير البؤرة، كما تحدد البؤرة الأولى المسماة : بالتفسير، فهى تكشف عن الأوضاع التى آلت إليها دولة فردوس الشورى، حينما عاد أبو ذر من منفاه، فلم يحمل أنينه وحده، ولكنه يحمل معاناة كل الفئات المهضومة. ثم ينتقل بعد ذلك إلى البؤرة الثانية المسماة : الإدراك ليكشف فيها عن لعبة السلطان ويبدأ الناس بإدراك واقعهم وأوضاعهم بعد تسرب فكر أبى ذر إليهم. ثم يريط بعد ذلك بين البؤرتين السابقتين. وبطريقة تصاعدية وجدلية. وبين البؤرة الثالثة المسماة : بالموقف ؛ لكى ينتزع أحكاماً من المتلقى تجعله ينكر فى البديل من ظهور أبى ذر ثائراً وداعياً للفعل الثورى.

وهكذا يبدو أن السيد حافظ يتعامل مع التراث من خلال شخصية

(٢٢٠) د. مصطفى رمضان: المرجع نفسه، ص ١٨٥.

أبى ذر من منطلق تجريبي، إذ جعل هذه الشخصية خلفية تاريخية تتسرب إلى الواقع المعاصر. فهو لا يستسخ التراث، ولكنه يحوره لصالح الحاضر. فأبو ذر عاد من منفاه كي يقدم شهادته على عصر اختلف فيه التوازنات السياسية، وساءت فيه الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، باعتباره يترجم فكر الفئات الشعبية ورغبتها في التغيير.

وكان المؤلف بتوظيفه لهذه الشخصية الإسلامية يؤكد أن الدين الإسلامي دين عقيدة ونظم أيضاً. فأصول الفكر الإسلامي المستنبطة من الكتاب والسنة قادرة على صياغة نظام إسلامي يسوس المجتمع من منطلق ثوري تقدمي متطور أساسه الفكر المتطور والمواقف الإنسانية ذات البعد التحرري، كالعدالة والحرية والمساواة والشورى... إلخ.

وحتى يستدل على طروحاته، استبطن المؤلف مجموعة من الأحكام والمبادئ الإسلامية، كما تدل على ذلك مجموعة من القرائن اللفظية نحو (الحق/ الباطل/ الكتاب والسنة - الشورى الراعى والرعية والبيعة والمبايعة وغيرها) قصد الثورة على الهياكل السائدة من خلال مواقف أبى ذر باعتباره مفتاح البورات، ورسالة تحسيسية، كما جاء على لسان الكورس والمؤدى:

- الكورس: سنقف كالبينان المرصوص.

- المؤدى: يا جميع الناس.

لابد أن تقاوموا

لابد أن تزاحموا

حذارى أن تساوموا

فالسن بالسن

والعين بالعين^(٢٣١).

فالمؤلف من خلال هذا الأسلوب التحريضي الداعى إلى المقاومة، يستحضر المعانى القرآنية لأنها قريبة من المتلقى المسلم، كما تعمل على

(٢٣١) المسرحية: ص ٧٤.

تقوية الوازع الدينى، فيختلط صوت أبى ذر بصوت الجماعة، كما هو الشأن لشخصية القاضى «سيف الدين الفاروق» الذى حلت فيه شخصية «أبى ذر» وتناصخت معه «وفى هذا الطرح المركب إشارة إلى النزعة الجماعية الشعبية فى فكر أبى ذر. بهذا الفكر الذى يستمر مع الإنسان فى كل مجتمع يسوده الظلم والظفان، فإذا كان أبو ذر قد حل فى شخصية القاضى سيف الدين الفاروق، فإنه يحل كذلك فى كل إنسان شريف يحلم بالعدل والمساواة» (٢٢٢).

فأبو ذر حينما يحضر فى ضماائر الناس، يكون هناك بعث جديد. وهذا ما يجعل تعامل المؤلف مع التراث الإسلامى من هذا المنطلق التجريبى عبر شخصية أبى ذر تعاملًا إجرائيًا يستشرف المستقبل مادامت هذه الشخصية غنية بدلالاتها التحررية الإنسانية.

وحتى يحقق المسرح أهدافه التثويرية، عمد المؤلف إلى الاستئضاء بتعاليم المسرح الملحمى البريختى ذى التوجهات التعليمية. وهو يعمد من خلال هذا الأسلوب إلى حقن الوعى الاجتماعى بدم جديد يصون المجتمع من داء غطرسة السلطة، باعتبار أن الصيغة الملحمية هى التى تمده بمجموعة من الإمكانيات الفنية التى تمكنه من نقد تناقضات المجتمع. غير أن السيد حافظ لم يكتف بتوجيه خطابه إلى طبقة معينة، كما فعل بريخت، وإنما جعل الخطاب جماهيريًا وشعبيًا، مادامت رسالة المسرح موجهة لكل الفئات بدون استثناء.

وحتى يؤكد هذه النزعة الشعبية فى خطابه، عمد إلى تفسير الجدار الرابع عدة مرات ليخاطب الجمهور مباشرة، فيكسر عنصر الإيهام. وحتى يدعم تفسير الإيهام، استغل مجموعة من التقنيات غير الإيهامية ليحصل التباعد. ولهذا الغرض وظف الحلم فى البؤرة الثانية، فريطه برؤية عقلية أمامية.

فمسرحيته لا تعتمد على تجسيد الحدث؛ لأن ذلك التجسيد غالبًا

(٢٢٢) د. مصطفى رمضان: المرجع نفسه، ص ١٩٢.

ما يرتبط بمحاكاة الفعل التي تؤدي إلى التطهير الأرسطي.

ثم إنه من خلال تجريب التاريخ الإسلامى، استطاع أن يستوعب مجموعة من شروط التجريب؛ إذ لم يقف عند حدود طروحاته الفكرية، وإنما تجاوز ذلك ليستمد من التراث مجموعة من الأشكال الأصيلة. فقد استغل شكل الراوى باعتباره ذاكرة شعبية - يعلق على الأحداث ويساهم فى تطورها. وبذلك التطور والتغير، تتعدد الأركاخ التى تحدد بدورها مجموعة من الأبعاد الفكرية والجمالية. وفى كل حالة، فإن تدخلات الكورس أو الراوى تحدد لنا الإطار الفكرى والأيدىولوجى للمؤلف قصد الثورة على الواقع، كما جاء على لسان الكورس:

الكورس: «يا عصرًا فاضحًا مفضوحًا حتى النخاع»^(٢٢٣).

فالكورس فى هذه المسرحية، كما فى مسرحياته الأخرى لا يتخذ موقف الحياد، ولكنه يصبح شخصية فاعلة تساهم فى تطوير الأحداث. ورغم استفادته من أساليب المسرح الملحمى البريختى، فإن السيد حافظ. انطلاقًا من رؤيته التجريبية. لا يقدم لنا الرواية الملحمية باعتبارها مجموعة من الأحداث، ولكنه يقدمها باعتبارها مجموعة من المواقف، فهو فى هذا العمل وغيره، يعتمد على الموقف، أو وجهة النظر التى تستتير بالواقع. وقد جرب الحلم لصالح الإطار العام للنص. وبعد الحلم فى سياقه الخاص كابوسًا يقض مضجع السلطان أبى المجون؛ لأنه يشعره دائمًا بأن أبا ذر لم يميت^(٢٢٤). والحلم فى النص له وظائف عدة. فهو يساهم فى بلورة التوتر الدرامى وخلق الإدهاش؛ لأنه يرسل فى النص شحنات تفريبيه تسرى فى عقل المتلقى لتقوده إلى القلق والتساؤل. وقد كثف السيد حافظ فى هذه المسرحية من الأسئلة تساهم فى نسف تلك البؤر، من أجل محاصرة ذهن المتلقى. وقد تكررت فى كثير من الحوارات، وسنكتفى بهذا النموذج على سبيل التمثيل:

(٢٢٣) المسرحية. ص ٩٨.

(٢٢٤) المسرحية. ص ٩٩.

الكورس: الراعى والرعية،

من منهما الضحية؟

من منهما الفداء ؟

من يخدم من؟

والقاضى ما دوره؟

ورئيس الشرطة السرية؟ ورئيس الشرطة العلنية؟

والسجن لمن؟ للص أم لرافض السلطان؟

والى مكة يرفض أن يأتى يرفض أن يبيع^(٢٢٥).

من هنا، إن قوام مسرح السيد حافظ الأسئلة المقلقة التى تتضمن جوابها دون أن تقدمه. وهى غالباً ما تكون جارحة. كما يبرزه النموذج السابق. وجريئة فى توجيه سهام النقد، وكشف عورات السلطة وأجهزتها دون وقار. وإلى جانب ذلك، استفاد من التقنيات والأدوات السينوغرافية كالإنارة مثلاً؛ فقد لعبت البقع الضوئية دوراً هاماً فى تحديد علامات الخطاب وتوضيحها.

ويمكن أن نعتبرها شخصية تنظم الفضاء السينوغرافى. ثم جعل الممثل الواحد يشخص مجموعة من الأدوار، كما هو الشأن مع شخصية أبى ذر التى أدت دور أبى ذر حياً وأبى ذر ميتاً أو شيعاً، ثم دور الفاروق وهكذا.. ويمكن القول : إن السيد حافظ قدم لنا مسرحية نقدية لمادة التراث الإسلامى مجسداً فى شخصية «أبى ذر الغفارى» قصد تثيرها لتصبح فاعلة فى العصر الراهن. وبذلك فهو يتجاوز الإطار الزمنى الثابت للتراث ليصير تركيبياً فى بناء الحاضر والمستقبل.

ويمكن فى الأخير، أن نلخص الأبعاد المسرحية التجريبية فى هذا العمل. فيما ذهب إليه الناقد عبدالله هاشم الذى يقول عنها: «ففى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى، جمع الكاتب بين الأصالة والمعاصرة؛ ففيها يلتقى أعرق مضمون مع أحدث تكنيك، فيها يلتقى

(٢٢٥) المسرحية: ص ٢٩.

الحدث التاريخي المستمد من التاريخ الحياتي الدينى - ممثلاً فى حياة شخصية أبى ذر الغفارى مع أحدث ما وصل إليه التكنيك المسرحى المستمد من المسرح الطليعى^(٢٣٦).

(ب) مسرحية: «الحاكم بأمرالله»: خلفيات المرجعية التاريخية ودورها فى تفعيل الخطاب التجريبي:

لقد سبقت الإشارة إلى أن التراث ينطوى على مجموعة من الأحداث والمواقف. غير أن استلهاً تلك الأحداث بشخصياتها وحالاتها فى العمل المسرحى لا ينبغي أن يقف عند حدود التأريخ؛ وإنما يتجاوز ذلك ليصبح وسيلة نستخلص من خلالها المواقف المعاصرة، وذلك بأن التعمق الدرامى وقدرته على سبر قضايا العصر والتعبير عن السلوك الإنسانى وطموحاته كفيل بتحقيق الوعى التاريخى للتراث. ومن هذا المنطلق، وجدنا المبدع السيد حافظ يتعامل مع التراث فى سياق احتكاكه بالتاريخ العربى والإسلامى بمنظور تجريبى يتوخى جعل هذا التراث منطلقاً لمعالجة بعض القضايا الكبرى التى ظلت تشغل باله. وفى هذه المسرحية ضرب فى جذور التاريخ العربى، وعاد إلى العهد الفاطمى من خلال الحاكم بأمر الله أحد حكامها المشهورين. وهى الشخصية التى أسالت مداد كثير من المؤرخين حتى انقسموا بشأنها إلى فريقين: فالفريق الأول: يشكك فى حسن سيرة الحاكم. أما الفريق الثانى: فأشاد بخصاله وأثنى على فترة ولايته.

وإذا كان على أحمد باكثير فى مسرحيته «سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ»^(٢٣٧) قد تعامل مع شخصية الحاكم تعاملًا قديحاً وهجومياً، فإن السيد حافظ أثبت العكس. فباكثير جارى المؤرخين المنتقدين

(٢٣٦) أبو ذر الجديد: ورد المقال فى كتاب: مسرح السيد حافظ الطليعى: مطبوعات القصة. الإسكندرية، ١٩٨٥، ص ١٨ - ١٩.

(٢٣٧) على أحمد باكثير: مسرحية سر الحاكم بأمر الله أو لغز التاريخ. دار الفكر العربى. القاهرة. بدون سنة نشر.

لسيرته الذين أثاروا حول هذه الشخصية جملة من الأقاويل والانتقادات تصل إلى حد ادعائه الألوهية، فضلاً عن ارتكابه لجرائم بشعة، وتكيله بالعلماء، نحو ما يبرز هذا الحوار:

- المفتى الشافعى: لا وجود للإمام المعصوم يا أمير المؤمنين، فإنه العصمة لله وحده.

- الحاكم (ينضب): ماذا تقول يا هذا؟ أنتكر الإمام المعصوم^(٢٢٨).

أما السيد حافظ فى مسرحيته «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله»^(٢٢٩) فقد أنصف شخصية الحاكم. وسواء أصدقت تلك الأحكام أم لم تصدق، فإن المؤلف أراد أن يعيد إلى الأذهان تلك القيم الفاضلة التى كانت يتحلى بها السلطان وكانت حاضرة فى زمانه، وهى الآن غائبة عن عصرنا الراهن. وقد سعى من خلال استحضاره لهذه الشخصية إلى استثمار خصوصياتها باعتبارها خلفية تاريخية تبرز سلبيات الواقع وتكشف أسباب الفساد والظلم، وترصد التسيير غير المسؤول. فهو يتعامل مع هذه الشخصية التراثية تعاملًا نقديًا وتاريخيًا يستوعب قضايا العصر، ثم يقدم البديل الذى يطمح إلى: إحلال المثل الديمقراطية، واحترام الآراء، وتشجيع العلماء والمفكرين، وما إلى ذلك، تأكيداً لشعار الحاكم بأمر الله:

(قاهرتى ليست خليعة، قاهرتى نقية بديعة)^(٢٣٠).

لذلك، فالمؤلف لم يكتف بتسجيل الأحداث، وإنما سعى إلى إعادة ترتيبها، والتعليق عليها وتدعيمها بمجموعة من المواقف وفق اختيارات تجريبية ذاتية. فمسرحية «الحاكم بأمر الله» تجعل من التاريخ الفاطمى عبر شخصية الحاكم خلفيتها المرجعية لتربط بين العصر الذهبى الزاهر

(٢٢٨) المصدر نفسه، ص ٦١ - ٦٢.

(٢٢٩) السيد حافظ: مسرحية حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله. مركز الدلتا للطباعة. القاهرة، ١٩٩٢.

(٢٣٠) المسرحية، ص ٢٢.

وبين التناقضات السياسية والاقتصادية في المجتمع العربي الإسلامي الذي تغيب فيه الديمقراطية.

ولهذا الغرض، عمد إلى التوليف بين حالات جديدة ومواقف معاصرة يراها صالحة لخدمة قضايا العصر الراهن من جهة، وبين معطيات المادة التراثية ضمن الوعي ببنية درامية تركيبية يتواشج فيها التراث والحاضر لكي تكتسب هذه الحركية مشروعية الانطلاق نحو المستقبل. وقد قدم لنا مجموعة من النصوص التاريخية لمؤرخين معروفين من أمثال (الناصرى وابن خلدون وابن سعيد وابن إياس وغيرهم).

ولم يقف عند استقراء هذه النصوص التاريخية وإنما سعى إلى تفكيك مادتها انطلاقاً من منهجه التجريبي. وهكذا استطاع أن يقدم لنا رؤية تحليلية نقدية تتصل بمزلق كتابة التاريخ، فهذه الكتابة كثيراً ما يحكمها التدليس، وتسوسها الدوغماتية. لذلك نجده يلج على احترام الصدق التاريخي حتى لا نسيء إلى الأحداث التاريخية بالتحريف والتشويه. ويدعو إلى تحرى الدقة في ضبط تلك الأحداث مادام كثير ممن يدون ويؤرخ لا يعكس الحقيقة كما هي:

- ابن داوس: لن يكتب التاريخ. هذا التاريخ لا يكتبه إلا الكتاب. والكتاب يشتري كتبهم التجار، والتجار قتلوا أو عذبوا وأهينوا. وسوف ينتقمون منك، بأن يجعلوا الكتاب يشهدون بك وبأفكارك.

- الحاكم: ما يقوله هو الصحيح. التاريخ سيشوهنى؛ لأن من يكتب التاريخ أعداء الحكام^(٢٤١).

وكان السيد حافظ يريد بذلك أن يذكرنا بأن التاريخ يمكن أن يكون مستهدفاً بالتشويه والتحريف. كما يمكن أن يكون سلاحاً أو سيفاً حاداً يحاكم به مجرمى عصره على نحو ما يظهر ذلك في مسرحية «إشاعة». وتضادياً للانسحاق وراء حكم معين، فقد اقترح المؤلف نهايتين مختلفتين. ففي النهاية الأولى: ظل وفياً لناصره الحاكم بأمر الله. أما

(٢٤١) المسرحية، ص ٩٧.

فى الثانية : فوق فى تناقض حينما اتهمه بسرقة أموال الشعب. وهذا أثر بشكل سلبى على تصاعد الحدث الدرامى، وتراجع نفسه. فلسنا ندرى سبب ذلك؛ أهو مجازاة لأحكام بعض المؤرخين من أمثال: (ابن إياس ـ المقرئى ـ شمس الدين الذهبى)؟ أم هو تحول تغريبى قصد من خلاله إلى إسقاط سياسى على عصرنا الحاضر؟ ويبدو لنا أن الاحتمال الثانى أقرب إلى الصواب. وإلى جانب ذلك، فإن وظيفة التغريب هنا لها دور إيجابى حيال المتلقى كى يحاكم الأحداث بحرية.

أما من الناحية الفنية، فقد استعان الكاتب ببعض الأدوات الملحمية، نحو تغريب الحوار والأحداث، كما لجأ إلى توظيف البقع الضوئية باعتبارها علامات ركحية، فضلاً عن كونها تساهم فى ربط العقدة المسرحية وخدمة الأبعاد الفكرية والأيدىولوجية.

وخلال القول: إن السيد حافظ استطاع أن يعقد مجموعة من التقابلات الموضوعية عبر الربط بين التاريخى والواقعى ليجسد من خلالها مفارقات التاريخ المصرى. ومن ثم تكون الكتابة التاريخية مستمدة من الحاضر لاكتشاف مواقع الخل، ومواطن العجز باعتبارها من أسباب الانهيار السياسى والاقتصادى، والانحلال الاجتماعى، ذلك بأن مهمة المسرح كما يقول «بيسكاتور»: لا تقتصر على استقراء الأحداث التاريخية؛ وإنما تتجاوز ذلك ليصبح التاريخ مجموعة من الدروس المعاصرة. فمن خلال صيرورته يمكن أن نخلخل معطياته السابقة، مادام المسرح ليس مرآة، ولكنه وسيلة تحويلية^(٢٤٢). وخالصة القول: إن التجريب فى مسرح السيد حافظ ساهم فى بلورة مجموعة من المفاهيم الجديدة والأساليب المبتكرة. فعلى المستوى الفكرى والأيدىولوجى، استطاع أن يستوعب كثيراً من القضايا المعاصرة ترتبط بهوم الإنسان وانشغالاته. وقد نجح فى تمثيل السياسة ومواضيع العبث تمثلاً واعياً، لا يتحول فيها الخطاب دروساً سياسية تدغدغ العواطف، وتلقن أساليب

الدعاية. فبفض النظر عن بعض وسائل التحريض التى تسريت إلى بعض الحوارات فى مسرحياته؛ ظلت كتاباته هادئة، يحكمها المنطق العقلى. كما أنه استطاع أن يستببط جوهر العبث؛ إذ صب مضامينه فى قالب واقعى، ينفلت من التجريد العبثى ويتقاطع مع بنية التخطيط الفنى للمسرح الفربى.

أما فيما يتعلق بالتراث فى مسرحياته، فقد طوع مادته من منطلق نقدى وتاريخى يخضع لمقياس الانتفاء، وينبع من اختيار واع. فالتراث عنده يتجاوز معطياته الموضوعية ليصير معطى ذاتياً.

وإذا انتقلنا إلى الكتابة الكوميديية عنده فإنها تقفز على الكوميك باعتبارها حالة أو سلوكاً ليجسد لنا مجموعة من المواقف تقتحم عنف السياسة، وتلقى بذاته فى انزلاقات الواقع، معتمدة فى ذلك على ظاهرة التمسرح المؤطرة بحركات اللعب المقنع.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الفنى أو الجمالى. فإن التجريب عند المؤلف يخضع لمجموعة من الأدوات والوسائل المتعددة. وهو تجريب يرفد من منابع عدة، فينقل من الذات ليجاور الآخر ويحاو به وفق تثقيف تجربى مدروس. فضلاً عن ذلك فإن توظيف الأدوات السينوغرافية التركيبية ساهمت فى الأخرى فى إغناء الفضاء المسرحى وتعميق دلالاته.

وبذلك يبدو الخطاب فى مسرح السيد حافظ متميزاً بطابع تركيبى؛ إذ تتركب البنية الدرامية فتتصارع فيها مجموعة من الأنساق الفكرية والفلسفية، وتتجاوز مع باقى بنيات الخطاب المسرحى ضمن توليف يراعى علاقة النص بالعرض.

فمن المؤكد أن مسرح السيد حافظ فضاء رحب استطاع أن يرسم إستراتيجيته من خلال تطويع فنيات كثيرة وتقنيات ملائمة قادرة على استيعاب مواضيع كثيرة. وهو مسرح «يمتلئ بالمضامين وهى مضامين ماضية من مس لجوانب البناء الاجتماعى، وتلمس ركائز تكوينه الحضارية والأخلاقية، إلا أنها فى النهاية مضامين ذات صبغة إنسانية

وقد تأكدت هذه النزعة عندما عالج قضايا عامة تتناول الحرية والعدالة الاجتماعية وإشكالية الصراع الحضارى وغيرها. «وهو ما يقدم للفنان تجربة حقيقية حية يمكن أن يصورها ويعبر عنها ويؤثر من خلالها على الآخرين حتى ولو كانوا غريباء عن هذه البيئة» (٢٤٤) وهذه الصفات تعكس أبعاد التجريب فى اختراق حدود المحلية، مادام هذه النظرة الشمولية للحياة تبرز طلاقات مسرحه المدوية فى كل مكان من أجل توصيل أعماله؛ بواسطة «الكلمة الرغيف، الكلمة التطهر، الكلمة الشمول» (٢٤٥).

بيد أن هذا الرأى حمل بعض النقاد على أن يصفوا مسرح السيد حافظ بأنه يحمل فكراً أكثر من الفن. غير أن المتعمّن فى هذه الأعمال، سيثبت له تزاوج الفكر مع الفن وفاء لخصوصية التجريب المطعمة بأنفاس فنية غنية؛ «لأن التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحاً طائشاً» (٢٤٦).

وتأسيساً على ذلك، يبدو أن السيد حافظ أمسك بجوهر التجريب فى كونه يتجاوز زمن الواقع ليلاحق الزمن المسرحى؛ وهو زمن لا يتماهى مع الحياة، ولكنه يتجاوز الواقعى والتاريخى والمألوف ليعبر بالعلامات، ويصطاد الرموز قصد توليد المتخيل؛ كما سيتضح ذلك فى الفصل الموالى من هذا البحث.

(٢٤٣) السعيدى الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر، دار المعرفة الحامية. الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ٢٧٢.

(٢٤٤) إبراهيم عابدين: عالمة المسرح عند السيد حافظ. ورد المقال فى كتاب دراسات فى مسرح السيد حافظ ج ١، ص ١٢٨.

(٢٤٥) فى حوار أجراه محمد جبريل مع السيد حافظ، مقدمة مسرحية كبرى، القاهرة فى بلاد اللامنى ص ٢٧.

(٢٤٦) مصطفى عبد النسى، المسرح المصرى فى السبعينيات سبق التعريف به، ص ٦٤.

الفصل الثانى

الأبعاد الفنية والجمالية

فى مسرح السيد حافظ

إن الفن ينساب نهراً متدفقاً من السيول لا تحده مضائق أو جسور. ولكى يستمر الصبيب، علينا أم نمده بقنوات كثيرة، نغذيه بروافد متنوعة، تبعث فيه حركة الحياة المستمرة دون انقطاع.

وقدرة الفنان على تحلية مياه فنه، تجعله دائم التطلع إلى تصفية هذه المياه بإمدادات فنية وجمالية جديدة لا تفكر صفوها. فأمام المسرح عوالم كثيرة لا تحدها جزر، ما على الفنان إلا أن يسافر فيها ويكتشف سر رحلته الموهلة دون جواز.

ولا نشك فى أن السيد حافظ قد تخلف عن هذا الموعد؛ لأنه سار يبحث عن الشيطان والأدغال البعيدة. غير أن مركبته الفنية لم تكن بدون دليل أو مرشد.

وقد تزود بتوجيهات عدد كبير من الاتجاهات والمدارس. وراح يقتصص منهاهجها، بعد أن تمكن من هضم قديمها، واصطياد كل جديد. فهو الذى يقول: «عرفت الصمت لونه والضوء رجمى والمخاطر زاد فى وسب المجوفين صبيحة البحث لى... أهضم القديم، أتجشأ الحديث.. أنقىأ معنى الأمس حين يولد اليوم»^(١). وبالفعل كان الإيدان بعهد جديد قد

(١) السيد حافظ: مقدمة مسرحية: «الطيول الخرساء، فى الأودية الزرقاء»، ورد المقال فى كتاب السيد حافظ: مسرح الطفل فى الكويت. سبق التعريف به، ص ٩٥.

انبثق مع فجر مسرح كاتينا، خرجت معها صرخة مولود قتل الصمت الساكن فيه، وقطع صلته بالمخاض العسير الذى كان يتخبط فيه، تعبيراً عن رفض الواقع المرير، وإعلاناً لميلاد بشير جديد اسمه التجريب. لم تكن الصرخة حيادية، ولكنها كانت مواكبة لمضامين الساعة، ومعمزة بوسائل مفارقة، بهدف «سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوماً، المتغيرة أبداً». والتي تتأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود، وعن الانحصار فى أية قوالب محددة. فالقالب قيد، والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبل»^(٢).

وعليه فإن التجريب بناء معمارى، يسير فيه الفكرى بمحاذاة مع الجمالى. فهو لا يغيب ذلك «التلازم بين الشكل والمضمون فى المسرح، والذى يتحدد فى هذه النقطة بالذات، فلا يمكن لشكل ما من أشكاله، إلا أن يؤكد المضمون الخاص به الذى انبثق عنه. وعلى هذا فإن الشكل الفنى مظهر اجتماعى وانعكاس لصراع سياسى وتعبير عن واقع اقتصادى»^(٣).

وإذا كانت مرحلة السبعينيات قد أنجبت كوكبة من المسرحيين طفت على كتاباتهم المواضيع السياسية التى فرضتها تلك الفترة، فإن السيد حافظ لم يغب المهمة المزدوجة للمسرح المتمثلة فى الاهتمام بالمضمون والشكل معاً.

وهذا ما سنحاول إضاءته بعد التعرض لأهم المكونات الجمالية التى تؤسس النص المسرحى عنده.

- الحدث :

يعتبر الحدث من البنيات الأساسية فى مكونات العمل الدرامى. فبمقتضاه يتحدد الإطار العام للنص. ويتميز الحدث فى المسرحية عن

(٢) صبرى حافظ: «التجريب والمسرح: دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزى المعاصر». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤. ص ٧.

(٣) فرحان بلبل: المؤلف العربى وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية. الحياة المسرحية، ع: ٢. خريف ١٩٧٧. ص: ١٢٢.

العمل الروائي؛ في كون الأول يبتعد عن السرد ليقوم مقامه الحوار والصراع الدرامي، إذ يساهم هذان العنصران في تركيب الحدث.

فقد أخلص المسرح الأرسطى لوحدة الفعل أو الحدث دون الإخلال بترابطه العضوي، وفق القاعدة الأرسطية التي ترى من الضروري أن تكون المسرحية ذات أسطورة (حبكة) بسيطة لا مزدوجة^(٤). ومن خلالها ترتسم لنا حدود الدراما الإغريقية التي تحتفظ على البناء التعقيبي وتنظمه بنية حكاية بسيطة تشكل في الأخير وحدة عضوية متماسكة الأجزاء، لا تشقى عن وحدة الموضوع الرئيسة.

وعلى عكس هذا الطابع التسلسلي الذي أخذت به القاعدة الأرسطية. فإن المبادئ الجديدة للدراما الحديثة، أخذت تتلاعب بالبناء المنطقي لتوالى الأحداث. وقد يخطئ من يظن «أن المسرحية قديمة أو طليعية لا بد أن تحتوى على الوحدة العضوية. التي تجعل منها عملاً فنياً متكاملًا فإذا سقطت هذه الوحدة سقط من العمل الفني أهم عنصر من عناصره»^(٥).

فعلى العكس من ذلك، فكلما اقتربت المسرحية من الإدهاش القائم على عنصر الإغراب والمفاجأة، إلا وتحقق البعد الجمالي البعيد عن التبسيط.

وكان السيد حافظ من الشغوفين بهذا الحس المغاير في طريقة الكتابة؛ «فالحدث في مسرحه موجود، ولكنه حدث مهمور بالفراغة. وهو غالباً ما يكون ساكناً قائماً على الانتظار والترقب والترصد. وإذا تحرك هذا الحدث، فإنه لا يتحرك في خط مستقيم يصعد إلى أعلى، فقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائي (فلاش باك). هذا الحدث يبدأ متأزماً ربما لأن الانفراج نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه

(٤) مسرحية: «بنات تراخيس». تأليف سوفوكليس. ترجمة وتقديم: د. أحمد عثمان. مراجعة محمد حمدي إبراهيم. عن سلسلة: المسرح العالمي (الكويت) يونيو ١٩٩٠. عدد ٢٤٩. ص: ١٨.
(٥) جلال العشري: «المسرح أبو الفنون». دار النهضة العربية. القاهرة. ط١. ١٩٧١. ص: ٥٥.

فلا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء^(٦).

وترتبط هذه الطريقة فى تقديم الأحداث بالنزعة التجريبية عند السيد حافظ. سواء من حيث طريقة عرض الأحداث، حيث تظهر جوانب التفريب واضحة فيها، أم من حيث البناء العام حيث يسقط مبدأ السببية. وبفضل هذه التقنيات الجديدة، تلوح مؤشرات تخالف معاصرى السيد حافظ ممن استفذت أعمالهم قضايا سياسية ترتبط على الخصوص بموضوع النكسة، وتتصل فنياً بأصول الدراما الأرسطية. ولنا فى ذلك مجموعة من الأمثلة التى توضح كيف أن الحدث عند المؤلف يتميز بطابع تركيبى.

ففى مجموعته «الأشجار تتحنى أحياناً». تظهر الأحداث مركبة من خلال فكرة محاكمة أسباب هزيمة حزيران. والمسرحية تحاكم أوضاعاً تتحكم فيها مجموعة من المواقف السلبية التى مازالت عدواها مستمرة، الشيء الذى لا يسمح بقيام بديل حقيقى، إلا أن حلم الفرسان سرعان ما تحول إلى خيط دخان سابح فى السماء:

- الفارس (يقف على رأسه) لا تحدثنى عن الضوء بل حدثنى عن السيف الذهبى هناك واقفاً ناصعاً.

- فارس : أحدثه عن الضوء يحدثنى عن السيف.

- فارس ١ : لنخرج من هذا القصر ولنجلس على الشاطئ المسكون.

- فارس ٢ : ما يروعنى هو الرسكون، سكون الموج، سكون البحر، سكون الناس.

- فارس ٢ : (يتحرك إلى اليسار فى شبه دائرة) السكون والمقابر الممتدة على الطرق.

- فارس ١ : (يتحرك إلى اليمين فى نصف دائرة ليفلقها) والمشائى الملتمة بالخوف المطمعونة بالليل العنيد.

(٦) عبدالكريم برشيد : مسرح السيد حافظ بين التفريب والتأسيس . مرجع سبق ذكره . ص :

- فارس ٢: (يهبط إلى قلب منتصف المسرح) والصلبان المفزوعة فى
أحضان الشمس تسأل عن صلاح الدين الأيوبي.

- فارس ٢: والمستقمات المفقودة الأسماك.

- فارس ١: والأسماك الغارقة فى الألوان^(٧).

وبهذا تفرق أجسادنا فى بحار الخوف حيناً، والتردد حيناً آخر،
فتطمو أحلامنا مفتلة بالموت والهزيمة.

تتداخل أحداث الماضى بالحاضر، وتتمو أخطاء الماضى لتورق أشجار
واقع يتواصل فيه الخوف والصمت، فتثمر فى النهاية زهوراً ذابلة
لمستقبل ما زالت عواقبه مجهولة.

شاب ٥: فى داخلى تنمو شجيرات الصمت والأكفان والمساحات البيضاء
والإنسان فى مدينتنا تقب جان أسمر مبتسم بلهاء. والشوارع
فراش للهو الدائم. زرقاء اليمامة فوق الصحراء والامتداد
والمستقبل تمهل يا لسانى تمهل^(٨).

ووفق هذا الامتداد الزمنى، يتحدد هذا التداخل، وتتضابق نقطة
البداية مع النهاية. وهذه السمة الفنية فى بناء الأحداث هى التى تحقق
البعد الدائرى. ويمكن أن تلخص سير الأحداث فى هذه المجموعة
المسرحية فى قضية الرجل الذى لم يسافر بعد أن أدرك صعوبة المسالك
وترك الطريق:

(الطفل لم يولد بعد كى يواصل المسير وانتهت بعملاق شائب قرر أن
يؤجل هو الآخر وليمته ليوم آخر^(٩)).

ولقد كان المؤلف مصيباً فى اختياره استعمال مصطلح «التصريح» بدل
الفصل؛ لأن التصريح يقترب بالمصارحة والمكاشفة. فى حين أن الفصل
قد يحيل على تنيير المواقف أو الأحداث، وهذا ما نظفر به؛ أو لا يتوفر

(٧) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثر الفئاة على الخلق مؤثماً». ص: ١٧٢ - ١٧٤.

(٨) السيد حافظ: المرجع نفسه. ص: ١٦٧.

(٩) السيد حافظ: مسرحية: «الأشجار تتحنن أحياناً». ص: ٢٧٨.

فى مجتمعنا عملياً.

فضلاً عن ذلك، تبرز لنا النوايا الجديدة للسيد حافظ فى طريقة تقديم الأحداث. ويبقى الغرض الرئيسى هو إبراز مواقف شخصياته، وصراعاتها النفسية والاجتماعية من أجل إثبات ذواته بدلاً من التركيز على المستوى الحكائى أو السردى الذى كان من أولويات الدراما الأرسطية.

فبدلاً من أن تبرز المشاهد سير الأحداث، يعهد السيد حافظ إلى شخصياته للقيام بهذه المهمة.

علاوة على هذا التجديد فى عرض الأحداث، توضح لنا أمثلة أخرى لم يلتزم فيها المؤلف بالخط التصاعدى للأحداث. كما نجد فى مسرحيته «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة»^(١٠). فهذا العمل يتحدث عن موضوع «الفرقة العربية» من خلال رحلة يقوم بها «أحمد»، أو «عبدالمطيع» إلى الدولتين: الشرقية والغربية.

وقد يبدو ظاهرياً أن هذه المسرحية تسير وفق بناء تعاقبى للحدث. إلا أن تداخل الأحداث وتشابه وقائعها من تحديد نقطة البداية أو النهاية. وقد استطاع السيد حافظ أن يحافظ على البناء العام للمسرحية دون الإخلال بمعمار النص. وهذا ما يصوره أحد المشاهد فى الفصل الأول، حيث ينقلنا المؤلف عبر لقطة ذكية من الفضاء الداخلى. وعليه، يصور السيد حافظ من خلال «ابن بسبوسة» حدثاً بسيطاً شابكت فيه سلسلة من الأحداث. وفى واقع الأمر أن «ابن بسبوسة» ما هو إلا جزء لحقيقة أمة بأكملها أرادت أن تعيش على الفرقة والصراع. وبهذا يتوجه هذا العمل إلى النقد السياسى من خلال مشكل مفتعل، يسمى بداء التأشيرة.

أما فى مسرحية «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله»، فتتجسد لنا صور عديدة شهدها العصر الفاطمى: لى عهد «الحاكم

(١٠) السيد حافظ: مسرحية «رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة». السابق التعريف به.

بأمر الله». ففى حياة هذه الشخصية يتداخل السياسى والاجتماعى. وقد أظهر لنا المؤلف سلسلة من الأحداث الطارئة فى عهد «الحاكم»، وما أحاط بها من ملاسبات وشهادات أوردتها مصادر التاريخ فى حق السلطان. وهى شهادات كادت تجمع على الطعن فى سيرة الحاكم.

غير أن السيد حافظ حاد عن مثل هذه الآراء، وقدم موقفًا مخالفًا لها، وأشاد بأعمال الحاكم. ولم تكن نية السيد حافظ تسليط الضوء على التاريخ فحسب، بالعودة إلى مصادره قصد تسجيل الحدث، بل كان هدفه هو إيجاد التوازن السياسى والاجتماعى والاقتصادى للعصر الراهن من أجل تجديد تلك الصورة فى زمن فساد العقيدة وغياب الضمير الوطنى، والنضج السياسى. وبهذا استطاع أن يقدم لنا مجموعة من الوثائق التاريخية، والسجلات الحية، بدلاً من سرد الأحداث كما تحرص على ذلك مقتضيات الكتابة الكلاسيكية.

ومن ثم، فقد استوجبت ضرورة التجريب فى هذا النص تحويل الكتابة من نمط التسجيل التاريخى إلى تعميق الوعى الأيديولوجى لمتطلبات العصر الراهن.

غير أن ثمة نقطة سليمة يمكن قانون أن نسجلها على هذا العمل، وهى تناقض المؤلف فى تقويم حكم السلطان حينما تحول من مناصر إلى مهاجم لسيرة السلطان. وقد خلف هذا التحول نوعاً من الارتباك والتراجع فى حدة الصراع الدرامى.

وبغض النظر عن هذه السقطات التاريخية، والفجوات الفنية فقد كان لها جانب إيجابى فى ورود عنصر المفاجأة.

وإذا انتقلنا إلى مسرحيته «إشاعة»^(١١)، فسنلاحظ أن أحداثها قامت على المزاوجة بين مرجعتين تشتركان فى رسم الإشاعة: أولاهما: ملاسبات العلاقة الجنسية المشبوهة بين الدكتور «مصباح الزمان» والطالبة الجامعية الفتاة، والثانية: تتصل بتاريخ مصر وما لحقها من زيف.

(١١) السيد حافظ: مسرحية: إشاعة سبق ذكر المرجع.

وقدم لنا المؤلف مجموعة من الأحداث التي لها علاقة بتاريخ مصر على الطريق الملحمية المعروفة، إذ عمد إلى التقيد الاجتماعي والسياسي كما هو واضح في هذا المثال:

- الرجل المهم ما أنت عايزهم يعيدوا كتابة ثورة ١٩١٩، وبعدين ثورة ١٩٥٢، وبعدين صورة ١٥ مايو ١٩٧١ وبعدين ثورة إيه.

مصباح الزمان: «ياريت الشباب يقدر يعيد كتابة تاريخ بلاده»^(١٢).

وقد استطاع السيد حافظ من خلال هذه النماذج التاريخية أن يكشف لنا مجموعة من المفارقات الغربية في التاريخ المصري. ولأن هذا التاريخ مازالت حقائقه مجهولة، بل وملفقة في بعض الأحيان، فإنه عمد إلى إعادة كتابته من جديد كما يلح على ذلك الدكتور «مصباح الزمان».

وعليه، فقد تمكن السيد حافظ أن يُقيم نوعاً من التوافق بين حدث بسيط شخصه الدكتور «مصباح الزمان»؛ عنوان التضحية والمبادئ الشريفة، وخلفه الصالح «الطالبة الجامعية» وهي تمثل جيل الغد الطموح من جهة؛ وأحداث متصارعة يحكمها التعتيم، ويستتر وراءها مجموعة من الأجسام الطفيلية. وهي تنخر جسد المجتمع المصري (أبو الكلام - فهمان - الرجل المهم). في حين يشكل «مصباح الزمان» الوجه النقيض لهذه الشخصيات، بحيث يرفض أن يداس الشرف، وتباع الوطنية مقابل الحصول على تكريم أو تشريف كما يقول الدكتور: «مفيش حد بيعجب بلده يستنى الثمن واللى خانوا واللى باعوا ياما»^(١٣).

من هنا يتضح أن المؤلف سعى إلى توظيف الحدث البسيط ليقدم من خلاله قضايا متعددة تهتم المجتمع العربي عامة، أي أنه اعتمد تقنية تجريبية تتمثل في عملية بناء الحدث المسرحي من داخل النص نفسه كما هو واضح في هذا العمل المسرحي.

ونفس الكلام ينطبق على مسرحية «معزوفة للعدل الغائب». ففي هذا

(١٢) السيد حافظ: المصدر نفسه ص: ١٧.

(١٣) السيد حافظ: المصدر نفسه ص: ٥٠ - ٥١.

العمل يقدم المؤلف مجموعة من الأحداث العالمية. ومن خلالها عالج فكرة العدالة الاجتماعية. والفن والديمقراطية. والنص ينطلق من حدث التشويش على الفنانين والمبدعين الذين يستطيعون فهم ما يجري في العالم حتى يتمكنوا من إدراك مهمتهم الحقيقية. وتحدد الإشارة الركحية في بداية المسرحية صورة ضمنية لتمزق العالم، حيث يظهر «الخطاط» وهو يرسم لوحته الفنية، فما يكاد ينتهي من عمله حتى يمزقها. وهكذا تتكرر العملية حتى تنتهي بنفس النتيجة، وكأن المؤلف يستغل ضمناً «أسطورة سيزيف» دون الإشارة إلى ذلك وهي صورة بلا شك تصور تمزق العالم العربي، وانهيار القيم ككل بمشكل كاريكاتورى موغل في الرمزية.

- الفتاة: (للفتى) كلمات النزيف الأبدية مقطوعة اليدين.. مفروسة في الجزائر أصوات القتلى، وعلى جبال اليمن، وعلى أسواق بغداد. الرفض (يكتب) الخطاط إننى أحب إيزادورا وأتورد.

- الفتى: القاهرة أرملة، أرملة دمشق، أرملة بغداد، الكعبة عيون الأرامل (دقيقتان بطولة الخطاط) ينظر إلى الجمهور يكتب: «هيتلر مازال يتقدم (يمحو اللافتة) يكتب إسرائيل تسجن مليون فلسطيني.. يحوها يكتب أمريكا تمحو بغداد موسكو تنهار على سندوتشات البيتزا.. الأمم المتحدة تشرب بماء العرب فى فتجان القهوة»^(١٤).

وبهذا يتضح أن للسيد حافظ عمل فى هذا العمل المركز إلى تصوير هموم فنان تشطر أفكاره فى خريطة عالمنا الرهيب. وتظهر لنا هذه المسرحية القصيرة أو ذات الفصل الواحد تجريب المبدع الكتابة بأسلوب قريب من كتابة التلفزيون فى إثبات الحدث نظراً لإيجازه ودقته، إلا أنه يجيب عن الشئ الكثير، ويحيل على دلالات عديدة.

ومن جهة أخرى، لم يكن السيد حافظ بعيداً عن مشاكل المرأة وهى

(١٤) السيد حافظ: «مسرحية» ممزوجة للعدل الفائت. سبق التعريف بها. ص: ٢٢٥.

تعرض لمختلف أشكال الظلم والعدوان. فهي تعاني أزمات داخلية عدة، فضلاً عن الضغوط التي تؤثر على نفسياتها وشخصيتها. وهذا يرسمه المؤلف من خلال مسرحيتي «العزف في الظهيرة»، و«امراتان»^(١٥). ففيهما تتربص بالمرأة خيبة أمل شديدة وإحباط داخلي مدمر. وبهذا يحل الصراع النفسى محل الحدث حيث تصبح أحداث المسرحية مجرد وسيط يبشر بنوع جديد من تجويب المسرح النفسى إذ صبح هذا التعبير. وعلى نفس نهج الدراميين الغربيين العبثيين فى الكتابة، يصور لنا السيد عملية اغتراب بطله «أحمد» فى مسرحيته «إجازة بابا»^(١٦) مما يجرى حوله فى هذا العالم. وهى دراما فردية تجسد أقصى مظاهر العبث للإنسان فى هذا العصر.

وقد استطاع السيد حافظ أن يغلف عمله هذا بجو فنتازى لا يهتم بالحدث فى حد ذاته؛ بل يتعمدها إلى سبر أغوار النفس البشرية من منطلق رمزى.

وكتويعة أخرى تختلف عن أصحاب العبث، فإنه يفسر الواقع من منطلق منطقي محض لا من تفسير وجودى ميتافيزيقى.

ويظل القاسم المشترك فى مسرحيات هذه المجموعة «إشاعة»، هو احترام الكاتب لانتظام الأحداث أو بالأحرى الحدث الدرامى الواحد، لأنها جميعها تصب فى هموم اجتماعية خالصة. وفيها استطاع السيد حافظ أن يعكس الجو النفسى لحوالغ الإنسان وصراعاته الداخلية.

أما فى عملية، «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، فقد توسل المبدع فى عرض أحداثهما بفنصرى التراث والتاريخ العربيين والإسلامى. فأحداث «حكاية الفلاح» تعود إلى العصر المملوكى، بينما تنطلق مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر» من التراث

(١٥) السيد حافظ: المصدر نفسه. ص: ٢٢٦ - ٢٢٧.

(١٦) السيد حافظ: مسرحيتا «العزف فى الظهيرة» و«امراتان» وردتا ضمن مجموعته إشاعة التعريف بهما.

وما يمكن استنتاجه من هذين العملين، أنهما يتوسلان بالتاريخ لفهم الحاضر بهدف إعادة التوازن لحياتنا المعاصرة. وعليه، فإن تجريب التراث، يعتبر وسيلة لتفسير الواقع. وإزالة مكان الخلل فيه.

ومن ملامح التجريب الأخرى في هذين العملين: إنهما يشتركان في الحفاظ على وتيرة التدرج في عرض الأحداث. إلا أنهما يتميزان بخاصية تختلف عن مفهوم السببية - كما هو عند أرسطو -، وذلك بأن هذا الجانب تحول لصالح تقنية أخرى هي التفریب «البريختي». ففي عمله الأول وردت حكاية الفلاح على شكل قصة امتزج فيها المضحك بالمفجع، وارتسمت فيها الصور الكاريكاتورية بشكل التفریب؛ كقرار عبدالمطيع بطلاء كل بيته باللون الأسود، بما في ذلك حماره:

- عبدالمطيع: «الصيغة السوداء مهند، بثينة، صبغة سوداء

أدهن لى البيت اصبغ لى الملابس، الجدران، الشجر، منزل فاطمة، الحمار حتى الحمار أدهنه أسود يا مهند وأزوجك بثينة فى الحال» (١٨).

وبهذا صار «عبدالمطيع» شخصية معارضة دون إرادتها أو حتى التفكير فى أن تكون كذلك. فقد ظل دائماً الوجه الآخر للسلطة الحامل لقميص آخر غير الذى يرتديه مختلف الناس. فحينما فرح هؤلاء بشفاء السلطان، ظل على حاله حاملاً للون الأسود، راكباً على همومه دون وعى مسبق بفعل المعارضة. وبهذا استطاع السيد حافظ أن يعكس لنا تفریب هذا الحدث بشكل تلقائى وعفوى.

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، يتبع نفس المنوال. فالبؤر الثلاث فى النص: (التفسير - الإدراك - الموقف) تتربط فيما بينها ترابطاً اتصالياً. إلا أن المؤلف كسر هذه العلاقة من خلال موت «أبى ذر» فى البؤرة الأولى، واستعادته للحياة فى البؤرة الأخيرة إيداناً

(١٧) السيد حافظ: «مسرحية وردت فى مجموعة إشاعة.

(١٨) السيد حافظ: «مسرحية: «حكاية الفلاح عبدالمطيع». ص: ٤٦.

بالبعث ويصحوة ضمير الشعب، ففي المثال الأول نجد:

الكورس:

يا «أبا ذر» تموت غريباً. هل تموت غريباً يا «أبا ذر»؟
(بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبي ذر الففارى «الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة»^(١٩)).

وفى المثال الآخر نجد:

الكورس: لا يا «أبا ذر» لم يمّت إنه حى بينكم، أبو ذر «بينكم أيها الناس»^(٢٠).

وقد مكن هذا التغريب فى الأحداث من إحداث نوع من التباعد بين الحقيقة والواقع. والهدف من وراء هذا هو زعزعة كيان المتلقى، وإرغامه على التساؤل قصد تفسير هذه الحادثة الفريدة. وهى حادثة سبق فيها الاختفاء صفة الظهور، «لأن الاختفاء الذى يأتى بعد الظهور قد يفيد معنى الموت الحقيقى، فى حين أن المسرحية تقيد معنى استمرار أبى ذر»^(٢١).

والغرض من ذلك هو مواجهة المتلقى بنوع من المباغته التى قد تدفعه إلى تقبل حقيقة هذا الحلم على أنه واقع ومعقول.

ومن النماذج الأخرى التى ساهمت فى عنصر التغريب، نجد حدث الحلم فى «العزف فى الظهيرة». وفى هذه المسرحية وظف هذا العنصر لتأكيد طابع الغرابة على شخصية «صبرية» بعد حدث الاستيلاء على منزلها - كما سبقت الإشارة -.

كما عمد السيد حافظ إلى تغريب أحداث التاريخ بما يلائم تصويره. وعمل تبعاً لذلك على إعادة كتابة التاريخ بهدف وضع المتلقى أمام

(١٩) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الففارى». ص: ١٤.

(٢٠) نفسه ص: ٩٩ - ١٠٠.

(٢١) د. مصطفى رمضان: «جدلية الخفاء والتجلى فى مسرحية ظهور واختفاء أبى ذر الففارى». سبق التعريف بهذا المرجع. ص: ١٨٧.

حقائق جديدة لم يكن يتوقعها سابقاً، كما هو الحال في مسرحية «إشاعة»، أو على نحو ما نجده في مسرحية الحاكم بأمر الله».

والتغريب يعد مؤشراً إيجابياً في التعامل مع المرسى إليه، حتى يتحقق فعل الإدهاش، ويزول التطهير؛ لأن «تغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعنى وببساطة نزع البدهى والمعروف والواضح عن هذه الحادثة، أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها»^(٢٢).

وعلى مستوى آخر، يقتزن التجريب عند السيد حافظ في طريقة عرض الأحداث بمؤشرات جديدة تختلف جذرياً عن المسرح الأرسطى. فقد ظل هذا المسرح حريصاً في بناء الحكاية على وحدة الحدث وترابط فصول النص المسرحى.

ويمكن أن نحدد هذه الاختلافات في مسرح السيد حافظ، من خلال مظهرين؛ يتعلق الأول: بالاستغناء عن الشكل الأرسطى وذلك بتقسيم مسرحياته إلى فصلين، كما نجد ذلك في مسرحيات «رحلات ابن سبوسة في البلاد الموكوسة» و«حكاية الفلاح عبدالمطيع». وتبلغ ثورة المبدع ذروتها على النماذج السابقة، حينما تتحول الفصول إلى عدد كبير من التصريحات المختلفة، كما تحدده مجموعته المسرحية: «الأشجار تتحنى أحياناً». وتقوم البؤرة بدلاً عن الفصل للكشف عن مستوى التوتر في إبراز حدة الحدث.

وأما المظهر الثانى: فيقتزن بتقاطع الحدث وتراجع تنامي الأحداث بشكل متصاعد. فالسيد حافظ يلجأ إلى حيل أخرى؛ سواء عن طريق تقنية «الفلاش باك»، أم عن طريق مكونات أخرى تؤدي وظيفة التغريب كالموسيقى والغناء أو الرقص مثلاً.

كما يشهد عود هذه المكونات (المسعية والبصرية والحركية) بالإضافة إلى العناصر السينوغرافية الأخرى (كالديكور مثلاً) التي تساهم كلها في بناء الأحداث.

(٢٢) فيس الزبيدي: «مسرح التغيير». دار ابن رشد · بيروت · ١٩٧٨ · ص: ١٩٢.

وخلاصة القول: فإن السيد حافظ استطاع أن يؤسس كتابة مفيدة تستند على التجريب في عرض الأحداث مخالفاً بذلك آثار كُتَّاب الدراما التقليدية الذين كانوا ينزعون في الغالب إلى مبدأ السببية في تدرج الأحداث وتسلسلها المنطقي القائم على نقطة البداية، مروراً بالعقدة حتى الوصول إلى النهاية.

وفضلاً عن ذلك، فإن تغلّي السيد حافظ عن الموضوع الواحد يعد سمة فنية وموضوعية بارزة تجعله يتميز عن الكُتَّاب الكلاسيكيين. باستثناء بعض المسرحيات الخاضعة لهذا الجانب؛ من مثل «امراتان»، «العزف في الظهيرة»، فإن باقى أعماله تخالف هذه القاعدة، ويمكن أن نفسر هذه الطريقة بتداخل مراحل الحياة وتفاعلات أحداثها. وبتعبير آخر، فإن الحياة لا تخضع للبساطة، بل إنها تركيب يمتزج فيه السياسى بالاجتماعى والاقتصادى.

ولإعطاء حركية الأحداث ودينامية تركيبية، فقد لجأ السيد حافظ إلى طريقة التغريب البريختى لدفع المتلقى إلى المناقشة والمساهمة فى تركيب الحدث.

وبهذا استطاع أن يبني أحداثاً متداخلة تعود بنا إلى الخلف حيناً، وتسير نحو الأمام انسجاماً مع نمطية الزمن المتداخل كما سنرى فى كيفية تعامله مع خاصية الزمن.

- الزمن :

لم يعد فى تصور الدراما الحديثة القبول بالتتابع الكرونولوجى للزمن. وبما أن الماضى لا ينفصل عن الحاضر، فإن عنصر الاستمرار يظل ملازماً لرصد العلاقة بينهما. لهذا يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية «وبين عالم الواقع. وعالم الاحتمال مفهومًا عائمًا ودائمًا، يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التى تلبيه،

وهى الحاجة إلى المعرفة»^(٢٣).

وعليه، تبقى علاقة الماضى بالحاضر أمراً ضرورياً، لاستشراف المحتمل. وفى هذا التمازج بين الأزمنة، مما يجعل من الدراما الحديثة تتجه نحو اللازم، وهو ما تعكسه بعض مسرحيات السيد حافظ. ففى «طفل وقوق وقرج» يتحدد الزمن بالصيغة الموالية: «الحضارة طفل فى القرن العشرين»^(٢٤). وفى مسرحية «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة»، نجد: (الزمان: صباح الذباب، ظهيرة الكلاب، مساء الاندماج، بالإضافة إلى العراء»^(٢٥).

وفى سياق هذا التجريد الغريب يبرز مفهوم الزمن مقروناً بموقف يحدد حياتنا ككل. ففيه تصبح النكسة جزءاً من هذه الحياة فى تاريخ الأمة العربية، تضافرت على وقوعها أسباباً ترتد إلى الماضى، وتتصل بالحاضر.

وعلى الرغم من أن زمن كتابة المجموعة المسرحية: «الأشجار تحنى أحياناً» يقع بين ١٩٦٧ - ١٩٧٢م، فهى تتساءل عن المستقبل الذى لازال مجهولاً.

وفى أعمال السيد حافظ تغيب سلطة الزمن المحدد. ويصبح التاريخ غير محدد بدقة تاريخية، هذا بالرغم من أن المؤلف يعتمد فى كثير من نصوصه على زمن الماضى، حيث يؤرخ للتاريخ العربى والإسلامى، فيما يعرف بـ «التحيين» Actualisation. نجد أن المؤلف اعتمده فى كثير من أعماله: كما فى مسرحية «حكاية الفلاح عبد المطيع»، حيث تعود بنا إلى العصر المملوكى.

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» يذكرنا المؤلف

(٢٣) د. نهاد صليحة: «المسرح بين الفن والحياة والفكر». الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القاهرة. الطبعة الأولى. ١٩٨٦. ص: ١٧.

(٢٤) السيد حافظ: مسرحية: «طفل وقوق وقرج». ص: ٦٠.

(٢٥) السيد حافظ: مسرحية: «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة». ص: ٢٢٢.

بشخصية إسلامية عايشة مرحلة الرسالة المحمدية. ومن جانب آخر عاد بنا إلى تاريخ الدولة الفاطمية في مسرحيته «الحاكم بأمر الله». ولم يكن هدف الكاتب التأريخ لهذه الأزمنة التاريخية، وإنما كان يسعى بالأساس إلى إضاءة جوانب تتصل بعصرنا الحاضر. وعلى العموم فإن السيد حافظ كان يرمى بهذا التحوير الزمني إلى «تأريخ الماضي للزمان الحاضر»^(٢٦).

فالشخصيات التراثية التي نبتت بذرتها في الماضي، ليست بريئة من الرؤيا المعاصرة: لأن مثل هذه الشخصيات «لا تستمد وجودها الآن في المسرح إلا بمدى استثمارها. ومما لا شك فيه، أن شخصيات الماضي تمثل أفعال العصر وحركيته»^(٢٧).

ولتحطيم الزمن المتتابع، يستعين المؤلف بما يعرف بالاسترجاع: «الFLASH باك»، كما هو مبثوث في مسرحية: «إشاعة» التي يستعيد فيها الدكتور «مصباح الزمان» أحداث الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ وما تلاها من وقائع وثورات.

وياستنشاء مسرحية «والله زمان يا مصر»^(٢٨) التي استعاد فيها المؤلف بعض من أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٢، حيث التزم بوحدة زمنية معروفة، فإن الزمن في جل مسرحياته يظل مفتوحاً، ولا يعرف نهاية حقيقية. وهذا الأمر مقصود من الكاتب: لأنه يسعى إلى جعل هذه الوحدة تمتاز بتركيبات حديثة، تزاوج بين زمن الكتابة المنفتح، وزمن العرض المتوقع تنفيذه من لدن المخرج. ولا ننسى دور حركات الممثل في تشكيل هذا الزمن عن طريق «حركاته الفيزيائية (الجسدية) والديالكتيك السوسيوثقافي»^(٢٩).

وصفوة القول: إن الزمن في مسرح السيد حافظ متعدد في وجوهه

Anne Ubersfeld: "Lire le Théâtre". Editions Sociales: Paris 1987 p: 219. (٢٦)

Jean Pierre Rungaart: "Lire Le Théâtre Contemporaine". ED. DU'OD. (٢٧)
Paris 1993. p: 28.

(٢٨) السيد حافظ. مسرحية: «والله زمان يا مصر» ضمن مجموعته المسرحية «إشاعة».

Anne Ubersfeld: "Lire le Théâtre". p. 212. (٢٩)

التجريبية. إنه زمن مستمر ومتقطع فى نفس الوقت، لا يخضع فى معظم أحيانه لانتظام عقارب الساعة. وعليه يصبح زمناً كاسراً للحظته، منتجاً لأزمنة متصارعة.

كما أنه زمن مجهول المستقبل حينما يتيه أفرادها فى لغز حياتهم كما تحدده مسرحيات إشاعة، «إجازة بابا»، و«امراتان» على سبيل المثال. فهو زمن يتميز بالقلق الإنسانى والوجودى. فضلاً عن ذلك فإنه زمن مرجعى يتكئ على التاريخ والتراث الإنسانين. كما يستند على مكونات الخطاب المسرحى ذات الأبعاد الرمزية والدلالية كالمأثورات أو الحكم، ونحوير الأسطورة فى إضاءة الزمن.

ولم يغب عن السيد حافظ دور المستوى السينوغرافى فى إقامة أزمنة أخرى تنتجها عملية التمسرح. وتفجرها لغة الجسد. لهذا نجده يستغل مكونات أخرى كالإضاءة فى تحديد الزمن.

إلا أن الحديث عن الزمن يفرض الانتقال إلى المكان لمعرفة علاقة الفضاءين.

- المكان :

وهو فضاء لا يختلف فى خصوصياته عن الزمن فى مسرح السيد حافظ. وكما يقول عبدالكريم برشيد: «المكان فى مسرح السيد حافظ، هو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد. وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم. إنه المكان خارج الجغرافية»^(٢٠).

ففى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»^(٢١) التى تدور أحداثها فى «فردوس الشورى»، يتحدد المكان بصورته الكلية. فهو يتمثل فى كل بقاع العالم. فكل مكان يجسد الديمقراطية والعدالة الاجتماعية يمكن

(٢٠) السيد حافظ: بين التجريب والتأسيس. سبق ذكر المراجع. ص: ٨٦.

(٢١) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». سبق ذكره.

أن يكون فضاء لهذا النص المسرحي.

وهو أيضاً - المكان - الظل المنعكس لهذا الواقع الموسوم بالفراغ، إذ يصبح «أحد أجزاء الفراغ الكوني في الأيام المذهلة للواقع»^(٢٢).

وحتى في حالة تعيين المكان، فإنه يظل متعددًا، ومتنقلًا عبر عدة مستويات من الأركاخ. فالسيد حافظ يتجول بنا إلى عوالم كثيرة: (رئيس قسم الشرطة - المقهى - منظر عبدالمطيع مدهونًا باللون الأسود) فى مسرحية «حكاية الفلاح عبدالمطيع». غير أن هذا الانتقال السريع أن الأمكنة أدى «بكمال عيد» إلى الاعتقاد بأن تعدد المكان «لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يمسك بتلابيب المتفرج، أو يحافظ على انتباهه أمام الأحداث المسرحية»^(٢٣).

ونحن نرى خلاف ذلك، إذ أن تعدد المشاهد يوفر وظائف فنية وجمالية تدعم دلالات الحدث، وتساهم إلى حد كبير فى خلق عنصر المفاجأة. وينقلنا عبر التاريخ إلى فضاءات أخرى جابها «الحاكم بأمر الله» (القصر - السوق - دكان فتحى... إلخ) وذلك بهدف إبراز دلالاتها التاريخية ودورها فى وضع القارئ أمام معرفة أبعادها الفكرية المتوخاة. كما يطلعنا فى مسرحية «رحلات ابن بسبوسة» على معاناة هذا الأخير بين سفارات الدول العربية.

وينقلنا بين الحين والآخر إلى أمكنة أخرى (السوق - مطار القاهرة...)، وعلى العموم فإن «المكان المسرحى المعاصر بأشكاله المختلفة، مكان استكشاف يختبر إمكانياته وحدوده، فهو يستكشف أبعاده، ويستخدم الاتجاه الأفقى.. كما يستخدم العمق»^(٢٤).

(٢٢) السيد حافظ: مسرحية: «تشر الفارغات فى درب الحقيقة». بحث (التصريح الخامس). ص: ٢٢٢.

(٢٣) «حكاية الفلاح عبدالمطيع ممنوع أن تضحك». ممنوع أن تكي. ورد المقال فى مجموعة السيد حافظ المسرحية: «الأشجار تتعنى أحياناً». ص: ٢٨٤.

(٢٤) سامية أسعد: «مفهوم المكان فى المسرح المعاصر». مجلة عالم الفكر (الكويتية). المجلد ١٥. العدد ٤ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٥. ص: ٩١.

ففى هذه المسرحية، لا يقدم لنا السيد حافظ هذه الأمكنة باعتبارها موجودات مادية فحسب، بل باعتبارها علامات لها وظائف دلالية. لذا يقرن المؤلف بين رحلات «ابن بسبوسة» فى مستواها الأفقى، وبين ما تقدمه من أبعاد عميقة وهى تعكس مأساة بأكملها.

ومن ثم، فإن السيد حافظ لا يقف عند حدود المفهوم المادى للمكان، بل يتعدى هذا الجانب ليصبح المكان مرتبطاً بموقف معين. وهو موقف يعكس استحالة المصالحة بين ابن بسبوسة وعوالم أماكنه الخارجية. وهى نفس وضعية العالم العربى.

أما المكان المنفلق، فهو العاكس لشخصيات المسرحيات تبعاً لحالتها النفسية التى لا تتعدى حدود الغرفة. ففى مسرحيات «العزف فى الظهيرة» «امراتان» و«إجازة بابا» تتحرك الشخصيات فى مكان يمثل «التجسيد الدرامى المادى لكنه الساكن للأفكار والأحداث. وأما البشر والأبطال، فهم التجسيد المادى الحيوى للدراما»^(٣٥).

وكتوعية تجريبية لوحدة المكان، نجد السيد حافظ يحافظ على هذه الوحدة، غير أن نظريته تختلف عن الدراما الإغريقية، بحيث يصبح هذا الحرص على تحديد المكان يودى وظيفة دلالية تعكس نفسيات أبطاله الذين يبقون سجناء فضائهم المتمثل فى (الغرفة).

وخلاصة القول: إن تجريب العديد من التقنيات الغربية قد بدا واضحاً فى أعماله المسرحية. وتجلى حضور هذه التقنيات فى الوحدات الثلاث؛ منها تغريب الأحداث على الطريقة البريختية، واعتماده على السرد بدل عرض الأحداث، بهدف إشراك القارئ ودفعه إلى المناقشة. ثم استفاد من إنجازات المسرح التسجيلى فى توظيف مجموعة من النصوص التاريخية كما هو الحال بالنسبة إلى مسرحية «الحاكم بأمر الله». وعلاوة على ذلك وظف السيد حافظ مجموعة من الرموز فى إضاءة الأحداث على مثل ما نجده فى أعمال «تشيكوف».

(٣٥) وليد إخلاصى «المكان فى المسرح». الحياة المسرحية العدد: ٤٠، ١٩٩٤، ص: ٣٩.

وعلى مستوى وحدتى الزمن والمكان تبدو مؤثرات العبث واضحة من خلال تقنينى الزمن والمكان اللتين تأخذان بعداً هلامياً مطبوعاً بطابع عبثى. وهذا ما نلاحظه فى مجموعة - السيد حافظ - «الأشجار تتحنى أحياناً». فعلى مستوى تظهر هذه الملامح من خلال «الزمن الدرامى للنص المسرحى أولاً وثانياً من خلال «الزمن المتخيل لإرشادات النص»^(٢٦).

أما المكان فهو الآخر لا يخضع لتقييد مضبوط أو حيز مغلق. فقد أبان السيد حافظ عن معرفة تامة بخصوصية الفضاء المسرحى، وتداخل مختلف العناصر السينوغرافية الأخرى فى تشكيلة، ومنها حركات الجسد ومتغيراته. وهى: «حركات ليست منظمة. كما أن استغراقها الزمنى لا يبدو محدداً»^(٢٧).

ويمكن أن نربط عدم تحديد الزمن والمكان عند السيد حافظ بمجموعة من الظروف العامة طرأت على التاريخ العربى، حولت أوطانه إلى مجرد قرية صغيرة لا نعرف وجودها بالضبط. فهى فضاءات توحى بالغرابة. وهذا يدفعنا إلى القول بتشابه أعمال السيد حافظ من حيث طريقة عرض الأحداث وزمانها ومكانها عند كُتّاب العبث من أمثال «صمويل بيكيت» و«ديوجين يونيسكو» و«آداموف». غير أنها لا تفيد فكرة اللامعقول، وإنما هى استجابة للمسرح الجديد والذى لا يوجد فيه زمان أو مكان تدور فيه أحداث المسرحية والأحداث قليلة ما تكون، وتكاد تكون منعدمة أحياناً. والخاتمة لم تعد مثلما فى الماضى، حل المشكلة بعينها بل تظل مفتوحة، يفسرها كل متفرج كيفما شاء^(٢٨). من هنا تبرز براعة

Partice Pavis: "Dictionnaire Du Théâtre" p. 397. (٢٦)

Paul Luis Mignon: Panorama du Théâtre au xx (20e) siècle. Gallimard. (٢٧)
(Éditions) 1978. France. p. 292.

(٢٨) سامية محمد أسعد: «الاتجاهات الرئيسية فى المسرح الفرنسى المعاصر». مجلة الأقاليم (العراقية) السنة ١٥. العدد ١. أكتوبر ١٩٧٩. ص: ٦.

السيد حافظ التجريبية فى اختراق قواعد المعلم الأول، إذ قدم لنا الوحدات الثلاث برؤى مفيدة، فوظفها توظيفاً ذكياً، تكاثفت فيها مجموعة من الدلائل والغايات؛ فلم يعد تنابعياً أو نمطياً، بل أصبح متداخلاً ومتقاطعاً.

أما المكان، فلم يحفل به السيد حافظ به كثيراً، إذ لم يعد له وجود محدد؛ كما فى مسرحيات «الأشجار تتحنى أحياناً»، ومسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الفقارى». ففى هذه المسرحيات يبرز التجديد فى تحديد المكان. وهى طريقة تجريبية تطابق الإطار العام لهذه النصوص.

وكتيوتيمة أخرى فى تحديد المكان، يعكس لنا السيد حافظ فراغ المكان حالة الإحباط النفسى لشخصياته وهى تصطدم بحجرة العالم الخارجى. على نحو ما نجد فى مسرحيات «إجازة بابا» و«العزف فى الظهيرة» و«امراتان». وبذلك تبرز تجريبية السيد حافظ للمكان. وهو يوظف المكان ليس باعتباره وجوداً مادياً فحسب، بل باعتباره معادلاً إنسانياً.

أما الحدث، فهو الآخر لم يتقيد فيه السيد حافظ بالنمط التقليدى، إذ عمد فى بناء مسرحياته على تقاطع بنية الحدث العام مع تركيبات حديثة أخرى داخل العمل الواحد.

فضلاً عن ذلك، فإن أدل تجريب السيد حافظ للتراث والتاريخ فى ضوء علاقتهما بالحدث المسرحى. تنطلق من رؤية جديدة ضمن تقديم تصور جديد قادر على استيعاب مشكلات العصر الراهن.

ومن ثم، فإن توظيف السيد حافظ بما يصرف بالوحدات الثلاث جاء بوعى تجريبى خاص؛ لأنه يجعل من الأحداث تتجاوز إطارها الزمانى والمكانى الثابت. وهى صفة تتسجم مع الإطار العام لمسرحياته، لا سيما وأن السيد حافظ لا يتعامل مع التراث أو التاريخ باعتبارهما مجموعة من المعارف والأحداث، ولكنه يوظفهما باعتبارهما خلفيات تاريخية تتغلغل فى رصد الحاضر وتستشرف المستقبل.

وبمقتضى ذلك: ينقلت الزمن والمكان من أسر إطارهما الزمنى والمادى ليصبحا مجموعة من المدلولات المساهمة فى خدمة الأبعاد الجمالية والفكرية.

وقد وظف السيد حافظ مثلاً شخصية «الحاكم بأمر الله» فى مسرحية «حلاوة زمان...» باعتباره رمزاً تاريخياً يتجاوز حدود العصر الفاطمى، ليقدم لنا شهادته على العصر فى زمن الفساد السياسى. كما استطاع المؤلف أن يلائم بين المقهى باعتباره فضاء مفتوحاً يستجيب لأشكال الفرجة الشعبية، ويساهم فى خلق التشويق داخل حكاية الفلاح.

وبذلك أعطى السيد حافظ لهذه الوحدات شحنات جديدة ساهمت فى بلورة نزعتة التجريبية.

- الحوار:

يعتبر الحوار أهم سند للنص المسرحى فهو الخيط العام الذى يشد كل الأجزاء. وتكمن قيمته فى هذا النسيج لكونه يتيح التعريف بملاقة الشخصيات فيما بينها من جهة، ويخلق الصراع الدرامى من جهة ثانية. ومن مميزات الحوار فى مسرح السيد حافظ تنوعاته الكثيرة، وعدم خضوعه لنمطية خاصة. فهو يجمع بين التركيز حينما يصبح تكميلياً لحديث شخصيات تتقاس فيه نفس التصور. وهذا ما نجده يتكرر باستمرار فى مجموعة: «الأشجار تنحن أحياناً». فالشخصيات يجمعها مصير واحد، يتميز بطابع انهزامى. وقد يستغرق هذا الحوار فى أحيان أخرى وقتاً طويلاً ليتحول إلى مناجاة مغلقة بالحيرة والتساؤل، لكنها تتوسل بطابع الوضوح فى التصريح بحقائق العصر. وقد تترواح أحياناً والنثر والرموز الأسطورية المولدة للفضول، وهذا حينما تبرز أمور مستعصية على الفهم، ويطنعها الغموض المفرط، كما هو الحال فى مسرحيتى «الأشجار تنحن أحياناً» و«معزوفة للعدل الغائب».

وتحاصرنا حوارات السيد حافظ بالأسئلة الكثيرة التى لا تتوقف. وهذا ما يتكرر كثيراً فى كلام «الكورس» أو «المؤدى» فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الفقارى». فكلما تكررت الأسئلة فى الحوار، إلا واستفرت القارئ، وخطبت عقله ومشاعره.

وعلى العموم فإن «الحوار فى مسرح السيد حافظ يتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعات الساعة. وكلها تقريباً تدور حول محنة الإنسان المعاصر... وحواره يؤثر مباشرة فى المتلقى، لأنه حوار يبدو أغلبه بين كل من وبين نفسه عندما يشعر أنه موزع بين الرغبة والخوف»^(٢٩).

ولإظهار هذا الشعور الموزع بين الرغبة والخوف فى حسم مواقف شخصيات السيد حافظ، يتحول المونولوج إلى إحباط داخلى كبير. وهنا تبرز تجريبية الحوار لدى المؤلف، على عكس ما هو متداول عند أغلب الدراميين التقليديين، حيث ترد الحوارات بشكل مندفع وصاخب.

هذا من حيث النفس، أما الأخرى التى نلاحظها على الحوار، فتبرز على وجه الخصوص فى استعمال تقنية التغريب البريختى. وهذه التقنية تهدف إلى كسر الإيهام المسرحى، من خلال محاصرة المتلقى بالفنتازى. ويمكن أن نشير فى هذا الصدد إلى بعض الترنيمات الصوتية الآتية بداية من مجموعته: الأشجار تتحنن أحياناً:

- المرأة ١: الحب يحترق أخرس.

- المرأة ٢: يحيا الزيف اصمت.

- المرأة ٣: يحيا الاستبداد والدكتاتورية هل هو هذا هو الواقع؟

- المرأة ٤: المسجد دون مصليين... إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء...^(٣٠).

وفى مسرحية «إشاعة» نقرأ ما يلى:

(٢٩) د. شريف الحمينى: «تحويلات فى المسرح العربى إبداعات مسرح السيد حافظ، لماذا

نفثناها؟ ورد المقال فى كتاب السيد حافظ مسرح الطفل فى الكويت. ص: ٩٧.

(٤٠) السيد حافظ: مسرحية: «تعثر الفارغات فى درب الحقيقة». بحث (١). ص: ٢٢٦.

- مصباح الزمان: لازم نعمل مجموعة جديدة من الشباب تعيد كتابة التاريخ من ثانى. ثورة ١٩١٩ مثلاً مين اللى ظلم، واللى اتظلم، من القيادة الحقيقية والقيادة الرسمية^(٤١).

ومن بين الصور الحية لتغريب الحوار: ما نجده فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر».

- السلطان:

والوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء، وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء يتصدق ويصلى.

وببنى المسكن والمسجد...

هل تفهم يابنى؟^{٥٩} تزور بلدًا مسيحيًا ابن كنيسة، وبارك المسيحية...^(٤٢).

ولتكسير تعاقب الحوار، يستغل المؤلف بعض الأغاني للمساهمة فى نزع الإبهام عن الجمهور. وهى أيضًا من التقنيات المعروفة فى المسرح الملحمى. وهذا ما يتجلى فى مسرحية إشاعة، عندما قرر الدكتور «مصباح الزمان» منح جائزته إلى مصر، إذ تخرج المذيعة مقاطعة كلام الدكتور:

- المذيعة: نعتذر عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية والآن نقدم لكم أغنية «آه.. آه... أغنية محمد فؤاد»^(٤٣).

وتتكرر الأغنية فى مسرحية «إجازة بابا» التى تاتى ردًا على المظاهرات الصاخبة تويجًا للنصر العرى:

- أم كلثوم: راجعين بقوة السلام راجعين نصر والحمام راجعين. كما رجع الصباح من بعد «ليلة مظلمة»^(٤٤).

(٤١) السيد حافظ: مسرحية: «إشاعة» ص: ١٦ - ١٧.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الففارى» ص: ٢١.

(٤٣) السيد حافظ: مسرحية: «إشاعة» ص: ٤.

(٤٤) السيد حافظ: مسرحية: «إجازة بابا» ص: ١٠٥.

والأغنية فى مجملها تعبر عن الموقف المراد تبليغه كما تؤكد الإشارة الركحية: «تنزل أغنية تعبر عن الموقف»^(٤٥) وعليه، فإن استفادة المؤلف من المسرح فى توجيه الأغنية الملحمى نحو هذا النهج، يكون «بهدف التعليق على الحدث لا يهدف إبراز وتأكيد المعنى»^(٤٦).

ومن التتويجات الأخرى فى الحوار، نجد إقحام المكالمات الهاتفية فى مسرحية «إجازة باب». وقد أخذت حيزاً كبيراً فى هذا العمل. وهى تهدف إلى إبراز نوع من القلق الذى يزاحم «أحمد» فى كل مرة، إذ تتحول إلى مشاحنات أو معاكسات تزيد من محنة هذه الشخصية؛ وتقحمها فى عال آخر من مجريات الأحداث لمشاكل الناس، قد يكون البطل فى غنى عنها. ومن المعلوم أن كُتَّاب العبث من أمثال «آداموف» ممت عرفوا باستعمال المكالمات داخل النص المسرحى. فالمكالمة كيفما كان نوعها، «تحل كخيطة قيادية، على الرغم من أنها لا تشكل النواة؛ لأن الحوار يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار، العلاقة الجدلية التى تتأسس بين الشخصية والكلمة الموجهة مباشرة»^(٤٧).

وإيماناً منه بالدور الذى يحظى به الجمهور فى المجال المسرحى. وحتى يشده إليه بالتأمل وإعمال عقله، يشرك السيد حافظ جمهوره بكسر الجدار الرابع. ومن مظاهر هذه العلاقة الحميمة ما نجده فى هذا الحوار:

- شاب ٥: (يدخل يحمل سبوتاً قوياً فى يديه يتجه به للجمهور).
بالطبع حريتمكم التى حلمتم بها، منذ كل العصور كانت محدودة (يركز على أحد المتفرجين أياها السيد أياها السيد أغمض عينيك الكريهة)^(٤٨).
وعملية تكسير الجدار الرابع أصبحت تقنية توظف فى كثير من

(٤٥) السيد حافظ، مسرحية: «إشاعة» ص: ١٢.

(٤٦) د. رشاد رشدى: «نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن». سبق التعريف به. ص: ١٥٠.

(٤٧) سبق التعريف به Jean Peérre Ruyngart. p 111.

(٤٨) السيد حافظ، مسرحية: تكاثف الغثاءة على الخلق موتاً ص: ١٤٧.

الأعمال الطلائعية التي تهتم بالملتقى في المقام الأول. ومثل هذه الأعمال أصبحت تعتبر أن المشاهد «لم يعد مدعواً إلى الانفعال بما يحدث أمامه. ولم تعد وظيفة المسرحية - وفق هذه النظرة -، التخفيف من وطأة ما يعاني المتفرج من هموم وتطهير نفسه بالمفهوم الأرسطي للكلمة. إذ أضحي ذاته معنياً بما يشاهد موضوعاً فيه»^(٤٩).

على أن هذه العلاقة لا ينبغي أن تحجب عنا حقيقة مفادها أن ما يقدم مجرد تمثيل لا غير بخلاف ما تقوم عليه التعليمات الأرسطية، في حرصها على خلق نوع من الإيهام في ذهن الملتقى.

وتظهر تقنية التغريب البريختي في حوار مسرحيات السيد حافظ بشكل لافت عامة، وفي مجموعته «الأشجار تتحنى أحياناً» على وجه الخصوص. وهذا الأمر يعطى نوعاً من التناغم بين مواقف الشخصيات كي تتماثل أو تتعارض مع حدث الهزيمة.

بالإضافة إلى ذلك، فإن الحوار لم يُغب تناقضات الواقع وقضايا الإنسان بصفة عامة، بل ظلت قضايا الواقع حاضرة باستمرار. وقد اعتمد المؤلف في ذلك على «حوار مكثف غاية في الكثافة يطرح معان ومعان للمعنى. إنه حوار عبثي وفلسفي ساخر وجودي وكوني»^(٥٠) فهو حوار يخفي الكثير من المعاني، ويستتر عديداً من العلامات. كما أنه حوار متصل بالواقع.

وخلاصة القول: إن علاقة الحوار بالتجريب المسرحي عند السيد حافظ تعدد أوجه تنويعاته. فلم يعد الحوار مجرد مؤشر منذر ببداية المسرحية كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية^(٥١). فضلاً عن ذلك فإن

(٤٩) رياض عصمت: «البطل التراجيدي في المسرح العالي»، دار الطليعة بيروت، ١٩٨٠. ص: ١٧٧.

(٥٠) د. أحمد المشري: بين التجريب والالتزام وهموم الإنسان. مقال ملحق بمجموعة السيد حافظ المسرحية إشاعة سبق التعريف بالمرجع. ص: ٢٦٢.

(٥١) Partice Pavis: "Dictionnaire du Théâtre". p. 114.

وظيفته لا تقتصر على دور ثانوى فى الفعل المسرحى^(٥٢). حسب منظور المسرح الطبيعى. فالحوار فى مسرح السيد حافظ أعمق بكثير من هذه الحدود؛ لأنه حوار يشكل جزءاً من الخطاب المسرحى. فهو - حوار - يتعدى الكلمة أو المنظور - ليشمل الفعل أيضاً، وتصبح الحركة الجسدية فاعلية حوارية. كما تتأذر مكونات سينوغرافية (كالديكور مثلاً) فى مد قنوات الحوار.

ولم يقفز السيد حافظ أيضاً عن دور الحوارية فى كشف تناقضات الواقع وتفاعلات الحياة المعاصر كما ذكرنا، فقد استدعى المبدع مجموعة من الوسائط التاريخية والتراثية والرموز الأسطورية قصد إغناء سبل الحوار، وتدعيم بلاغة الخطاب المسرحى.

ومن السمات الفنية فى حوارات السيد حافظ، غلبة جانب الحكمة فيها على الاندفاع مع ملامح حيرة وجودية فى فلسفة الحياة، وعبثية الواقع ككل؛ على نحو ما تجد فى مسرحية تكاثف الفئاة على الخلق موتاً:
- شاب ٦: حين أبدعت لم يكن لى صليب، ولا أكتب الصعب ولا زحام المدينة قاتلتى، ولا زيف الساحة أخرجلتى، ولا الوحدة ذبحتى... لذا حين أبدعت كانت الحوادث مثل مرحاض لى. والخطيئة مجبرتى، خطيئة الإنسان، والخلق أوراقي وذاتي كلمات...

- شاب ١: رجال قريتنا... يتميزون بالوساطة زجاجيو التكوين... والنساء بويضة شرهة للامتصاص الدائم...
إذن رجال قريتي مدعون القدرة، بالرغم من أصواتهم العالية وأسرهم الغرقى بالماء والصابون دليل الرجولة المفقودة رجال قريتي يهزمون فى الأسرة.
لذلك يهزمون فى المعارك^(٥٣).

٥٢) Ibid. même page.

٥٣) السيد حافظ: مسرحية «تكاثف الفئاة على الخلق موتاً» ص: ١٥٤ - ١٥٥.

أو كما نجد فى مسرحية: «معزوفة للعدل الغائب» فى هذا الحوار الحامل للكثير من المعانى:

. الزوجة: يبدو أن الأفق به ملامح سخيفة.. توجد حدائق القزع، فيلبك أيتها العجوز.

- النجار: (لزوجته) ذراعك أجراس كنيسة ومثذنة... كتب عليها اسم النبى الذى عاد من ثلوج الأغاني الجديدة البيضاء.

- الفتى: (للفتاة) أعطيك صدرى كنيسة ترتلين فيها معزوفة اسم النبى الذى عاد من الأغاني البيضاء الجديدة. أعطيك: صوتى مثذنة للخرس فى هذا العالم المضلل^(٥٤).

كما ترد هذه الحوارات على شكل مونولوجات تجسد تلك الحيرة الوجودية فضلاً عن ذلك، المونولوج يكثف درجة الصراع الداخلى والخارجى. وفى كل حالة، فهو خطاب موجه إلى الجمهور. وقد جاءت مسرحية «إجازة بابا» مستفيضة بهذه المونولوجات قصد تكثيف الفراغ فى المسرحية، وخدمة موضوعها الرئيسى.

ولا تغفل هذه الحوارات علاقة المتلقى، إذ نجدها تتخطى هذه العلاقة الداخلية حتى يتسنى لها مخاطبة الجمهور، وتأكيد كثافة الصراع الدرامى كما سنبين.

- الصراع الدرامى :

يعد الصراع الدرامى الشحنة الأساسية فى كل عمل مسرحى. فكما اشتد الصراع إلا وظهرت علاقة الشخصيات، وتحددت مواقفها بصورة واضحة. ويمكن للصراع الدرامى أن يكون مفتاحاً لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية.

فى الدراما الإغريقية كان الصراع مقتصرًا على مواجهة البطل لقوى غيبية أو أسطورية. ومع مرور الزمن أصبح هذا الصراع يتسع مع

(٥٤) السيد حافظ: مسرحية: «معزوفة للعدل الغائب». ضمن مجموعة إشاعة ص: ٢٢٦.

ظهور الملاحم فى العصور الكلاسيكية والوسطى .

غير أن مقومات الصراع الدرامى الحديث لم تبرز بشكل واضح إلا مع الاتجاهات الطلائعية فى القرن العشرين، ولا سيما مع المسرح الملمحى. وقد تميز الصراع الدرامى فى هذه الاتجاهات بتعدد صوره وظهور أطراف جديدة فيه.

أما الصراع فى مسرح السيد حافظ، فيظهر على عدة مستويات. ويأتى الصراع ضد السلطة فى مقدمة أنواع الصراعات. يقول عبدالله هاشم: «ومسرح السيد حافظ مسرح الإنسان فى واقع اجتماعى معين يموج بالصراع. وهو مسرح يقترب من المسرح السياسى»^(٥٥).

ويظل الصراع السياسى جوهر هذا الصراع، ويأتى الصراع العربى الإسرائيلى، وهزيمة يونيو فى مقدمة هذه الصراعات. وقدم لنا المؤلف خلفيات الصراعات العربية من خلال مسرحيته «الأشجار تتحنن أحياناً» و«رحلات ابن بسبوسة».

غير أن الحيز السياسى فى إبداعات السيد حافظ لم يمنعه من التطرق إلى ما هو اجتماعى، كما هو الشأن فى مجموعته «إشاعة». وقد تضمنت هذه المسرحية صراعاً يندرج ضمن الصراعات الذاتية. وتجسد هذا النوع من الصراع فى مسرحيته الأخرى «إجازة بابا». وفى هذه المسرحية تمثلت معاناة «أحد» النفسية. وظهر الصراع على شكل صراع بين القيم، وبين ما هو قديم ضد ما هو جديد.

ومما يسم الصراع بطابع الحدة فى مسرح هذا المبدع كثرة الأسئلة. وهى أسئلة مقلقة مستفزة تساهم فى تبلور جوهر الصراع بين تلك القوى المتصارعة، يقول «أمين العيوطى» عن هذا الصراع: بأنه «صراع بين قيمتين خلتين متعارضتين ونقطة الصراع أو الالتحام بين القوتين المتعارضتين. هو فى الواقع المحور الأساسى الذى تدور حوله الأحداث

(٥٥) مسرح السيد حافظ الطليعى: مرجع سابق ص ٢١

فى المسرحية كعمل فنى^(٥٦).

وصفوة القول: إن السيد حافظ جرب العديد من أنواع الصراعات المتحققة فى الفعل الدرامى. وتمثل شؤون الوطن العربى المادة الرئيسية التى تحرك هذه الصراعات لا سيما وأن جل مسرحياته ظهرت على إثر التطورات السياسية والعسكرية والاجتماعية التى عرفها.

ونقلت الصراع من أسر الزمن والمكان ليصبح صراعاً بين الخير والشر، وإن اتخذ مظاهر معينة من خلال شخصيات أو قوى محددة بدلالاتها الرمزية، وهذا ما نلمسه فى مسرحيتى «حكاية أبى ذر الغفارى». فمأساة كل من «عبدالمطيع» و«أبى ذر الغفارى» تتكرر فى عصرنا؛ لأن صراع المواطن ضد السلطة السياسية صراع أزلى ودائم.

إلا أن الصراع الداخلى هو الآخر يبقى حاضراً فى حياتنا المعاصرة. ويقوم السيد حافظ بمتابعة المعاناة النفسية لإنسان هذا العصر فى مجموعته «الأشجار تتحنن أحياناً» وغيرها. وعلى العموم، فإنما يميز الصراع الدرامى فى مسرح السيد حافظ هو تعدد وتنوع مظاهره وسماته.

فهو صراع يستجيب لكل مقومات الدراما التجريبية المعاصرة، حيث تحول من صراع الميتافيزيقيا الإغريقية تحددها تصرفات البطل إلى صراعات الشخصيات فى أفكارها، من أجل قيمها وفى طموحاتها. وبمعنى آخر، إنه صراع بين الذات والموضوع (صراع عبدالمطيع من أجل العدالة الاجتماعية).

وفضلاً عن ذلك، تحرر الصراع من أولوية الحدث فى تحديد جوهر الصراع فى بنية الحكاية الإغريقية، ليشمل مكونات أخرى تحددها الشخصيات، كما تساهم فى بلورتها جوانب الإخراج كحركة الضوء، والموسيقى، والعناصر السينوغرافية الأخرى (كالديكور والإكسسوارات) وغيرها مما يشكل فى عمومها لغة العرض المسرحى ك-ا سنرى.

(٥٦) - المسرح والمجتمع. مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٩. السنة ١. شتبر ١٩٦٤. ص ٤٤.

- اللغة :

تمثل اللغة المسرحية وعاء لمجموعة من الدلالات التي يحددها السياق. وتدخل مجموعة من المكونات في تحديد ماهية اللغة. فهي ترتبط بمجموعة أخرى من العلامات، قد لا يستطيع المنطوق على إبرازها. لهذا يستعين المنخرج بلغات أخرى كالديكور والماكياج والإضاءة والموسيقى والإكسسوارات إلخ...

فضلاً عن ذلك تتحقق اللغة المسرحية عبر مجموعة أخرى من الأيقونات المرئية قد تظهر بواسطة مجموعة من الإحالات الركحية، أو الإرشادات المسرحية الواردة في النص. وقد تبرز مجموعة أخرى من المؤثرات السينوغرافية خارج النص المكتوب. وهي كلها تشكل مجموعة من العلامات أو الدلالات اللغوية؛ لأنها توفر شبكة تواصلية تدرج في سياق الخطاب المسرحي.

وتمتاز اللغة المسرحية عن غيرها في كونها تزخر بمجموعة من الرموز العلاماتية تتحدى حدود الأدبية. فبإمكان اللغة المسرحية أن تتخطى هذه العلاقة الميكانيكية بين الدال والمدلول، بفضل تعدد شفراتها. ويقتضى التجريب من الفنان ضرورة الغوص في جوف اللغة بغية الوصول إلى اكتشاف دررها الثمينة. فكلما اجتهد - هذا المبدع - في اختيار لغته المناسبة، وأبدع في استلهاه جديد المعاني ومتخيراً الألفاظ، إلا وتحقق الإيعاء المطلوب.

وعلاوة على ذلك، فإن اللغة المسرحية توفر تعدداً لغوياً متنوع ملامحه من خلال مجموعة من العلامات والمحددات التشكيلية يقوم الفضاء السينوغرافي بتنظيمها. ولغة السيد حافظ المسرحية من هذا النوع الذي يأخذ بهذا التعدد الوظيفي للغة في جوانبها المنطوقة والمكتوبة وتشكيلاته السمعية البصرية.

وهيما يتعلق بالمتن اللغوي، فإن لغة السيد حافظ أيضاً لا تخضع

للفصل بين الفصحى والعامية كما هو وارد فى جل مسرحياته، باستثناء بعض منها، على نحو «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبى ذر النيفارى» و«معزوفة للعدل الغائب»؛ التى جاءت باللغة الفصحى، وقد رأى بعضهم - فى هذه المزاوجة - نوعاً من القصور فى درجة التدقيق (وحائلاً) دون تماسك الحدث الدرامى.. وهو ما ينال كثيراً من غرابة التجربة وغريبتها»^(٥٧).

ونحن نرى خلاف ذلك: لأنه توافرت للمؤلف إمكانيات لغوية وظفها، ضربت جانب القصور هذا، ولم تقل درجة من الإسفاف فى أحد مكونات العمل المسرحى: أى الحدث الدرامى لأنه جزء من الكل، وحتى إذا افترضنا صحة هذا الحكم، فلا يمكن أن يخفى ظلال المقومات الفنية الأخرى التى استغلها السيد حافظ بطريقة إيجابية. ومن أمثلة ذلك ما قدمه المؤلف من أمثال شعبية متداولة كما فى مسرحية «رجل ونبي وخوذة»، حيث يقول على لسان المجموعة ٢:

«التعلب فات وهى ذيله سبع لفات والدبة وقعت فى البير وصاحبها راجل خنزيره»^(٥٨). فلا نجد معادلاً لغوياً لهذا المثل الشعبى يمكن أن يؤدى مثل هذه الوظيفة البلاغية. ومما يركز الإمكانيات الفنية اللغوية للكاتب، وعدم لجوئه إلى اللغة المبتذلة فى إقحام العامى منها، استعمال مجموعة من النصوص الشعرية التى تضيف على العمل جمالية خاصة، وإيجاءات طافحة بدلالات تعبيرية مؤشرة بقدرات عالية. والأمثلة كثيرة لا يسعنا المجال لإيرادها كلها. وسنكتفى بهذا النموذج:

- شاب ٢: (يلقى القصيدة): مصر فانية وأنا الباقي تتأرجح فى نهد الفجور المبتذل قسوة مقمرة فى عين الخلود.

صعلوكة التكوين... مقرزة التفكير، عبقرية الفضاء، الموت تفرز فى لحظة.. خنفسة صرصاراً... سبباً وتنتهى عند سجادة الصلاة وصورة

(٥٧) مصطفى عبد الفنى: المسرح المصرى فى السبعينيات، سبق التعريف به، ص: ٨٦.

(٥٨) السيد حافظ: مسرحية «رجل ونبي وخوذة» سبق ذكر المرجع، ص: ١٠٠.

فى الميدان، غلاف زيف وعقرب ساعة مشوهة المدار، ونظرة احتقار
تلفحنى فى دربها حين انتزع من صدرها أشواك الجمود والضحالة
مصرقاتلى^(٥٩). وتتحدد بلاغة اللغة الشعرية من خلال ما تمنحه من
صور شعرية موجبة تكاد تقترب من لغة الشعر نفسها، ومن تأثير فى
نفس القارئ وتشويق لمتابعة باقى الحوارات.

كما أنها توفر حمولة معنوية مفتوحة على عدد كبير من القراءات
والتأويلات. يقول سعد أردش عن البناء الشعرى فى مسرح السيد
حافظ: «إن البناء الشعرى لا يقوم على موسيقى اللفظ، بقدر ما يقوم
على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر
المضمون لا شعر اللفظ»^(٦٠).

ولتكثيف الأبعاد الجمالية فى التعبير اللغوى، يلجأ الكاتب إلى
توظيف مجموعة من التلميحات التى تبتعد عن المباشرة التعبيرية. وهذا
ما يجعل منها «لغة الإيحاءات والتلميحات والتكثيف، لغة التشبيهات
والاستعارات والكنائيات لغة المحسنات البديعية»^(٦١)، إلا أنها تخدم المعنى
لأنها: «لغة التوتر فى الكلمة». ومن أمثلة تلك الإيحاءات ما نجده فى
مسرحية: «امرأة وزير وقافلة»:

- المرأة: يا ولدى عندما تلد السحب أطفالاً، وتصبح النساء عاقرات
وتبيض الأرض سمكاً، ستعود لى... وعندما يصبح القمر ذباباً بيضاء
كسولة، ستختلج فى صدرك ورقات التوالد والإنبات... وستعود لى،
ستعود لى^(٦٢).

وتحدد هذه السطور الشعرية جانباً من خرق اللغة المعادية، والاجتهاد

(٥٩) السيد حافظ: مسرحية: «تكاثف الفئانة على الخلق موتاً» (التصريح الثانى) ص: ١٥٧.

(٦٠) مقدمة مسرحية: «حبيبى أميرة السينما للسيد حافظ». سلسلة الوطن العربى. رؤيا.
الإسكندرية الطبعة الثالثة. ١٩٨٢. ص ١٨.

(٦١) أحمد فضل شبلول: «ال لغة الشعرية فى مسرح السيد حافظ». كتاب السيد حافظ، بين

المسرح التجريبي والمسرح الطليعى، مرجع سبق ذكره. ص ٢٤.

(٦٢) السيد حافظ: مسرحية: «امرأة وزير وقافلة»، ص: ٢١.

فى اقتصاص أبلغ الألفاظ وأقدرها على تشكيل الصورة الشعرية بأسلوب معبر يفتنى عن كل تعليق.

ويخلق بنا السيد حافظ نحو عالم البرمز والإيحاء، لنكتشف كواكب جديدة متوهجة بمتخيل الكتابة المسرحية الاستعارية، اقتربت عنه - كما عند العديد من الكُتَّاب والأدباء بوظائف فنية تحمل مجموعة من الإشارات والتكثيفات الدلالية التى تنتجها السياقات الأسطورية. ويقوم التوظيف الدرامى للأسطورة عند المؤلف على مستويين: الأول: يرتبط بالجانب الفكرى المستمد من عصور مختلفة؛ منها العهد الفرعونى حين وظف شخصيتى «إيزيس» و«أوزوريس». لتصبح الأسطورة عند إضاءة لفهم الواقع، ومساعدة على تفسيره.

وعلى المستوى الآخر، تؤدى الأسطورة دلالة رمزية تخدم اللغة من الناحية الجمالية بإيحاءات جديدة. فهو مثلاً فى مسرحية «تكائف الفنانة»، يصور «إيزيس» وقد ضحكت من أجل عشيقها، وهى لا تزال تبحث عن «أوزوريس جديد» ليعث فيها الحياة مرة أخرى. ولكن أين هذه الأوزوريس فى العالم الدنيوى؟ «وهنا أدركت إيزيس الصباح، فسكتت عن الكلام المباح وعرفت أن حذاء سندريلا لم يدخل قدمها»^(٦٣).

كما يوظف أسطورة «أدونيس» من رؤية جديدة، إذ يقدم هذه الشخصية على أنها لم تسترد حياتها، «أدونيس والنجم الدفين، وهذا القدر السجين. أبى مازال كلمات»^(٦٤). فما زال الصوت بلا معنى، لم يكذب حدس «زرقاء اليمامة» وكانت الهزيمة «قتلت زرقاء اليمامة لأنها رأت الحقيقة»^(٦٥).

وكما ذكرنا سابقاً، فإن أسطورة اللغة تؤدى وظيفة بلاغية تقترب من الاستعارات لتتلاءم مع طبيعة المسرح.

وتفوح لغة السيد حافظ بنفحات إسلامية بواسطة «التضمين»، سواء

(٦٣) السيد حافظ: مسرحية: «تكائف الفنانة على الخلق موتاً». ص: ١٥٨.

(٦٤) السيد حافظ: مسرحية: «لهو الأطفال فى الأشياء شىء..». ص: ١٢٤.

(٦٥) السيد حافظ: مسرحية: «تكائف الفنانة على الخلق موتاً». ص: ١٧٥.

عن طريق الآيات القرآنية الكثيرة، أم المأثورات الكلامية فى أغلب المسرحيات من ذلك ما ورد فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». وما جاء على لسان «عمرو بن العاص» فى مسرحية «تكاثف الفئاة...» يوظف الحكمة على لسان الشاب «مصر نساؤها لعب ورجالها مع من غلب»^(٦٦).

فحين تغيب المواقف الشجاعة والقرارات الحاسمة تصير الأمور على ضدها. وللاقترب من الوجدان الشعبى، ضمن الكاتب لفته مجموعة من الأمثال الشعبية التى ترددها العامة. ومن أمثلة ذلك ما نجده على لسان المجموعة ٢: فى مسرحية: «رجل ونبى وخوذة» قال إيه الثعلب فات وفى ذيله سبع لفات والدبة وقعت فى البير، وصاحبها «راجل خنزير»^(٦٧) أو قوله وهو يستغل الأغانى التى تهدمها الأمهات للأطفال كى يناموا: «خذ البزة واسكت، خذ البزة ونام»^(٦٨).

وفى هذه المأثورات من المعانى ما لا يحتاج فيه المرء إلى تعليق. وبعد، فإن اللغة التجريبية فى مسرح السيد حافظ معبرة ورصينة مشبعة بالإيحاء، بعيدة عن التعقيد والإيهام ويمكن أن نقول بأنها غنية بإيحاءاتها المتنوعة، ومنعماتها المختارة. فمن حيث التركيب، نجدها لغة متفتحة على كل فئات المجتمع الشعبى منها والفخوى على حد سواء.

وعلى مستوى البناء الفنى، فهى لغة تزاوج بين اللغة النثرية والشعرية، إذ يصبح الشعر دعامة أساسية فى تلوين المعنى. وما يميز لفته المسرحية كذلك طابع الشفوية. وفى هذا يختلف عن كتاب المسرح الشعري العربى؛ من أمثال أحمد شوقى. فلفته الشعرية تقترب أكثر من المعانى الرمزية، وتبتعد عن الفئائية. وفيها من التشويق ما يجعل منها لغة غير عادية. وخلاصة القول: إن اللغة فى مسرح السيد حافظ تشكل لوحة

(٦٦) السيد حافظ: مسرحية «تكاثف الفئاة على الخلق موتاً». ص ١٦٧.

(٦٧) السيد حافظ: مسرحية «رجل ونبى وخوذة». ص ١٠٠.

(٦٨) السيد حافظ: مسرحية «امراة وزير وقافلة». ص ٢٢.

تشكيلية أحسن مبدعها فى اختيار ألوانها وتفتن فى تجسيد صورها التعبيرية. فهى لغة الكلمة المعبرة، والصور الناطقة امتزج فيها المحسوس بالمجرد، فاستطاعت بذلك أن تنفلت من أسر الكتابة لتعانق شاعرية الفضاء السينوغرافى وحركية الجسد المفتون بفعل التمسرح. إنها لغة التجريب بكل مقاييسه المتميزة.

- الشخصيات:

تتميز شخصيات السيد حافظ بتعدددها وتنوعها وبعدها عن النمطية. مما يبعدها عن الإطار التقليدى، وبقرىها من الفعل الحركى النابض. وهى سمة تنسجم مع كل أجواء الحياة التى تعيش فيها. ووفق ذلك فهى لا تتصرف تلقائياً، وإنما تخضع تصرفاتها لضغوط الحياة. فهى شخصيات تتحرك على إيقاع الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها، وصراعاتها الداخلية.

ومن سمات التنوع فى مسرح السيد حافظ: التكثيف الكبير لعدد من الشخصيات، وهو ما يقترب من طريقة «تشيكوف - فى - أول خروج على المسرح الأرسطى - فقد قدم لنا مسرحاً جديداً اعتمد فيه توزيع التركيز على عدد كبير من الشخصيات، متجنباً الأنماط الشخصية المسرحية السائدة»^(٦٩).

وقد بلغ التوزيع للأدوار فى مجموعته «الأشجار تتحنى أحياناً» درجة قصوى بهدف خلق توتر فى الأحداث، وتوسيع بؤر الصراع.

وعلى نهج المسرحيين العبثيين فى الغرب من أمثال: «بيكيت» و«أداموف»، «تصبح الشخصيات أحياناً غير محددة، بلا هوية، ولا جنس، حيث لا تقدم لنا الشخصيات تقديماً مادياً وتبرز مظهرها الخارجى وملامحها الخلفية المميزة ووضعيتها الاجتماعية وما إلى

(٦٩) عبد الفتاح قلعة جى. مسرح تشيكوف. الحياة المسرحية. دمشق. العدد ٦. خريف ١٩٧٨. ص: ١٦.

ذلك»^(٧٠). وهذا ما سلكه المؤلف فى كثير من أعماله. ففى مجموعة الأشجار تتحنى أحياناً تتحدد هذه العينة عبر مجموعة من الجوانب: منها مثلاً : جانب تحديد الشخصيات عن طريق الألوان (أخضر - أحمر - أسفر - أسود)، أو ذات قسماش شاحبة (الشايب - العملاق - الشمس - الأسود - الأصفر - القصير - ...). وبهذا تباعد عن نمط الشخصيات «فى المسرح التقليدى الذى تتميز بعمقها النفسى، وتوقها إلى تحقيق رغباتها الظاهرة أو الباطنة، فالشخصية فى المسرحيات الطبيعية، تبدو بوجه عام فاقدة هذا المدى، خالية من تلك الرغبات، تتصرف وفق ضرب من العفوية»^(٧١).

هذا عن التكوين الخارجى للشخصية، أما عن طريق طوابعها الداخلية وموقفها الاجتماعى والفكرى، فنجد أنها شخصيات: «ضائعة فى خضم الحياة تبحث عن القيمة التى زيفها أصابع الحضارة الحديثة وتعيش وحشة رهيبية فى طريق سعيها إلى تلك القيم، والمثل السامية، سواء كان ذلك على الصعيد الاجتماعى الإنسانى، أم الأصعدة الأخرى كالدين والسياسة والأخلاق»^(٧٢).

وهذا ما ينطبق بالخصوص على شخصيات مثل: «ابن بسبوسة» و«أحمد» فى مسرحية «إجازة بابا» و«صبرية» و«ليلى» فى مسرحية «العزف فى الظهيرة»، و«هدى» و«سنية» فى مسرحية «امراتان».

وعلى العموم، فهى شخصيات تعاني فى رحلتها قساوة العذاب السيزيفى، ولا تستطيع أن تقاوم صخور الواقع. وهذا ما نلمسه فى شخصيات «مصباح الزمان» أو «الدكتور» فى مسرحية «إشاعة».

(٧٠) محمد الناصر المجيمى: المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) سلسلة آداب عربية، منشورات دار المعلمين العليا، سوسة تونس، ١٩٩١، ص: ١٨٠.

(٧١) محمد الناصر المجيمى: المرجع السابق، ص: ١٨٢.

(٧٢) حسن عبدالبهادر: قراءة لأعمال السيد حافظ المسرحية. مجلة صوت الخليج الكويتية نوفمبر ١٩٨١. ورد المقال فى كتاب السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعى، ص: ١٢٠.

«والخطاط» و«النجار» في مسرحية «معزوفة للعدل الغائب». أو حتى «عبدالمطيع» الذى يبقى حالماً في مسرحية «حكاية عبدالمطيع». فبالرغم من أنه يريد أن يقتحم السلطة ويتحدى قراراتها، «يظل على العموم بطلاً يوتوبياً لا يصنع لنفسه. يتكلم أكثر مما يتصرف... بمعنى أنه متردد سلبى أو متحرر مثقف سلبى. لا يخطب ولا يحمل سلاحاً، لا يقتل ولا يسفك الدماء، يستخدم الكلمة التى يراها أشد فتكاً من الرصاصات، يهادن بالسلم أكثر من حبه للحرب»^(٧٣).

ومما يميز شخصيات مسرحيات السيد حافظ عامة، أن البطل دائماً يصارع دون أن ينال من أعدائه. وحتى حين يحاول أن يجهز بكلامه لا تردّد صيحته إلا فى واد. وكأن المؤلف يؤكد بذلك أن عصر البطولة قد انتهى، «فلا أهمية للتراجيديا التى تحاول أن تجمع الحقائق عن أخطائنا وشعورنا كنباطال»^(٧٤).

فعندما تغيب البطولة الفردية المنتصرة، يتشأ «امتصاص المتفرج الواعى للآلام التى تعاني الشخصيات الأمر الذى يزيد من إدراكه لحقيقة آلامه النفسية. وهكذا يزداد المتفرج وعياً وفهماً وإدراكاً من خلال المعاناة والمقاساة والآلام»^(٧٥).

فحتى «أبو ذر» لا يحمل صوته وحده، بل يعبر عن شرائح المجتمع. ومن سمات التجريب للبطل التراثى أو التاريخى فى مسرح السيد حافظ، أن البطل يتخطى بطولته الفردية، ليلتحم بالجماعة، ويعبر عن همومها وآمالها. فشخصيات «أبو ذر» و«الحاكم بأمر الله» كلها رموز ووسائل يستغرقها البحث عن وجود مكانى فى خريطة هذا العصر.

(٧٣) محمود قاسم: «ملاحم البطل فى مسرح السيد حافظ مجلة الباحث. اللبنانية السنة الخامسة. العدد ٣ - ١٩٨٢م - دراسات فى مسرح السيد حافظ ج ١. ص: ١٠٥.

(٧٤) أحمد العشرى: «البطل الحديث فى المسرح المعاصر». مجلة المسرح، القاهرة. السنة الأولى. العدد ٣ غشت ١٩٨١ ص: ٧٥.

(٧٥) فوزى فهمى: «فى مفهوم التراجيديا والدراما الحديثة». الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٨٦. ص: ٨٢.

وهذا الأمر ينطبق أيضاً على «ابن بسبوسة» باعتباره لسان حال هذه الأمة أو شاهداً عليها.

علاوة على ذلك، يقدم لنا السيد جافض شخصياته بطريقة تجريبية بارعة، فشخصياته قادرة على حمل العديد من الأقنعة، وتجسد مفارقة الواقع للحقيقة. وبذلك يرتبط الوهم بالحقيقة والتمثيل باللاتمثيل. وهى خصائص تساهم فى تعميق وعى الجمهور بما يجرى أمامه.

ولإعطاء دينامية جديدة لمفهوم «الكورس» أو «المؤدى»، يحور السيد جافض وظيفتها برؤية مختلفة عن استعمالهما عند المسرحيين اليونانيين، حيث كانت «الجوقة» عندهم مجرد وسيط محايد، تقوم بتفسير أقوال الممثلين، والتعليق على الأحداث الجارية، أمام المشاهد دون أن ترجح كفة طرف على الآخر^(٧٦). فمهمة «الكورس» يتحدد عنده فى المشاركة فى الأحداث والتدخل فيها، كما فى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى».

ومن ثم فإن عمل «الكورس» أو «المؤدى» يصبح غير محايد فى عملية الصراع، فاعلاً فى الأحداث وتطورها، ومعبراً عن أيديولوجيا الكاتب، خلاف لما كان «يحدث» عند بريشت يظل الرواية والجوقة خارج نطاق الحدث، يحكيان عنه ولا يلعبان دوراً فى تطويره^(٧٧).

ومن مظاهر التجريب الأخرى فى انتقاء شخصياته، يستعين السيد جافض بنوع آخر من أنواع الأبطال يختلف عن بنى البشر. وفى مسرحية «امراتان»، يقوم الكلب بدور البطل بدل الإنسان. فقد اختارت المراتان هذا الحيوان رفيقاً لهما بعد موت الإنسان. وفى هذا الاختيار أكثر من دلالة. ثم إن المؤلف تجاوز مفهوم الشخصية الحيوية ليمتد إلى الأشياء

(٧٦) شكرى عبدالوهاب: «عناصر العرض المسرحى» - المكان - دراسة فى تاريخ تطور خشبة المسرح. الموسوعة المسرحية الكتاب الأول. المكتب العربى الحديث. الإسكندرية (مصر) ١٩٨٧. ص: ٥٩.

(٧٧) د. أمين الميوطى: «دراسات فى المسرح». مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٨٦. ص: ٤٥.

وخلاصة القول: إن السيد حافظ قد قدّم لنا من خلال أعماله «مسرحاً تجريبياً» استخدم فيه أغلب حيل التجريب التي عرفت في المسرح الغربي بدءاً بالإغراب والتغريب، ومروراً على حرفيات المسرح التعبيري، وعلى وسائل المسرح الوصفى، واستخدام الأصوات المتقاطعة، وأسلوب المسرحية النفسية في تفرقة العلاقات الاجتماعية والشخصيات الإنسانية، وطريقة النقلات السريعة والتوازي لإبراز حدة المفارقات في الحدث والشخصية، وأسلوب التمسرح والارتجال^(٧٨).

غير أن اقتناء لمجموعة من التقنيات الغربية لم يصرفه عن «خلق مسرح يمتلك أسساً قوية تميزه بخطابه الأدبي والفني بعيداً عن الاتباع، قريباً من الإبداع.. من خلال تجريب واعٍ بشروطه الاجتماعية والحضارية والإنسانية»^(٧٩).

ومن خصائص هذه الأسس القوية التي قدمها المؤلف، مراعاته لأفضل شرط في التجريب، وهو التحرر من أسر التعاليم الجاهزة، وامتطاء الأشكال الفنية والجديدة المنفتحة على إنجازات الثقافات العالمية. ثم إن التجريب عنده يسعى إلى تأسيس مسرح معاصر لا يقطع صلته مع الذاكرة العربية والإسلامية، ويستجيب لمتطلبات الواقع المعاصر. وبالرغم من أن المؤلف استطاع أن يقدم لنا نماذج مسرحية تستجيب لعملية التجريب، وتجنب عن مجموعة من الإشكاليات الفنية والفكرية، فإن ما يميزها أكثر هو كونها قابلة للقراءات والتأويلات. وهي مهمة يتكفل بها كل من المخرج والمتلقى معاً. لذلك سنبحث مكونات الإخراج عند السيد حافظ لنرى كيف تساهم في إثراء النص المسرحي، وإغناء عملية التلقى معاً.

(٧٨) السيد الورقي: «تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر» مرجع سابق ذكره. ص: ٢٧٠.

(٧٩) عبدالرحمن بن ريدان: «التجريب في المسرح العربي إبداع أو اتباع. الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية. السنة ٢١. العدد ٩٧١. السبت ٢٨ أبريل ١٩٩٠. ص: ٧.

الفصل الثالث

ملامح الإخراج فى مسرح السيد حافظ

قبل معاينة أهم ملامح الإخراج فى مسرح السيد حافظ يحق لنا أن نطرح سؤالاً يخص المشتغلين بميدان المسرح على العموم، يتحدد فى ماهية العلاقة بين النص المسرحى فى جانبه المكتوب، والعرض باعتباره تقنيات وممارسة يلعب فيها الممثل دوراً مهماً عن طريق الأداء، وحركة الجسد . وبموازاة لذلك تظهر فى العرض مجموعة من التشكيلات المرئية التى تساهم فى خلق الفضاء السينوغرافى .

لنعد إذن إلى معرفة نوعية تلك العلاقة بين المؤلف والمخرج، فهل هى مبنية على أسس تلاحمية، تتماضد فيها مجهودات الاثنين؟ أو أن كل واحد منهما يتمتع بدور طليعى، أو سلطة مستقلة، قد تغنيه عن الآخر؟ إن مقارنة هذه العلاقة بين التأليف والإخراج لا تتجلى بوضوح إلا بالعودة إلى تاريخ الإخراج المسرحى، بدءاً برواد الفن الدرامى فى العصر الذهبى اليونانى من أمثال سوفوكليس وإسخيوس، ويوربيدوس، حيث كانت توجيهاتهم للكورس أو الجوقة تحمل شذرات إخراجية، وإن كانت لا ترقى إلى المفهوم الحديث.

غير أن هذه الإرهاصات الأولية للإخراج المسرحى لم تتبلور بجلاء

إلا مع منتصف القرن ١٦. ففي هذا القرن برز اسم ترك أثرًا بالغًا في هذا المجال؛ وهو الإيطالي ديلارتي في الكوميديا المرتجلة. فبفضل أسلوبها الارتجالي للممثلين بثرت بميلاد نوع جديد من الممارسة كان لها دور كبير في إمداد رواد الدراما الكلاسيكية؛ من أمثال شكسبير وموليير، بشحنات جديدة «ليس فقط بالنسبة لحركة الممثل، بل بالنسبة لتصميم خشبة المسرح، والموسيقى، والغناء، وأداء الممثل، وحتى الملابس والماكياج والإكسسوارات المختلفة. بل إن النقاد قد لاحظوا أن هؤلاء الأئمة كانوا في صياغة نصوصهم أكثر كثيرًا من مجرد ناظرين للشعر المسرحي، وأنهم كانوا أساتذة في فنون العرض المسرحي»^(١).

إلا أن تداخل ما هو أدبي بغير ما هو أدبي لم ينطلق من وعى يميز بين ما هو مكتوب وبين ما هو معروض. كما أن التطورات الهامة التي شهدتها أوروبا في مختلف المجالات، لم يبلغها هؤلاء الرواد، إذ اقتصر دورهم على توجيه الممثلين وإرشادهم «ولم يحظ الإخراج كفن بأى اهتمام فى أى عصر سابق على القرن الماضى. ويؤكد الباحثون إن لم يكن الإخراج مميّزًا كظاهرة، ولا مقدّرًا كعلم له أسسه ومقوماته مثلما حظى فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا»^(٢).

ويمكن أن نربط هذه النهضة، بظهور العديد من التيارات أو الاتجاهات الفنية منذ منتصف القرن ١٩ بتعدد مدارسها (الواقعية - التعبيرية والسريرية وغيرها). ساهمت فى ظهور مسرحيين مخرجين موهوبين دخلوا حلقة التخصص. كما أن هناك عاملًا مهمًا، وهو التقدم العلمى والتكنولوجى الذى قدم مواد جديدة تستخدم فى بناء فى بناء مناظر غنية بالقيم التشكيلية والتي تعطى ثراء أكبر مع استعمال

(١) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ع: ١٩. يوليو ١٩٧٩ ص: ٢٩.

(٢) أحمد زكى: عبقرية الإخراج المسرحى المدارس والمتاحج. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٩. ص: ١٢.

وقد تضافرت عوامل أخرى فى تطور الإخراج الحديث، منها اكتشاف الكهرباء، وميلاد الفن السابع. فقد كان لهما بالغ الأثر على المستوى التشكيلى والفنى.

غير أن الثورة الحقيقية فى ميدان الإخراج لم تتبلور بشكل واضح إلا مع بداية القرن العشرين. وكانت روسيا قبله هذا التطور، إذ أنجبت علمين رئيسيين هما: «ستانسلافسكى» و«مير هولد». وقد أبديا شجاعة كبيرة فى ظهور أهم مؤشر فى توسيع دائرة الإخراج. ومعهما حظى الممثل بدور بارز لا يقل أهمية عن المؤثرات البصرية والسمعية الأخرى فى العرض المسرحى.

ومنذ هذا العهد، تقوى وجود المخرج المتخصص الذى احتل جانباً كبيراً من الأهمية لا تقل عن تلك التى يتوفر عليها المؤلف. بيد أن تداخل العاملين، وبموازاة لزواج المسرح بالفنون الأخرى لم يسهم فى تحقيق كينونة العرض المسرحى «إلا بالخروج عن ذاته، فهو لا يكون مسرحاً، إلا بأن يكون أدباً، وموسيقى، ورقصاً، وغناء وإيماء. إنه يندمج فى الفنون، وتندمج فيه الفنون. فيكون هو وغير هو»^(٤).

وفعلًا فقد أدى تلاحم المسرح بالفنون الأخرى إلى تداخل الوظائف وبروز قطبى المسرح الغربى الحديث اللذين استطاعا الجمع بين التأليف والإخراج، وهما الألمانى «برتولد بريخت» صاحب نظرية المسرح الملحمى، والبولونى «جروتسكى» واضع دراما المسرح الفقير. فقد استفاد الأول كثيراً من الصناعة السينمائية التى أثرت أعمال المخرجين بعامة. أما الثانى، فقد كان منهجه واضحاً فى التركيز على قدرات الممثل على

(٢) أميرة الصردى: تطور المنظور المسرحى من خلال المدارس الفنية الحديثة. مجلة المسرح. القاهرة. العدد ٥٨. دجنبر ١٩٩٥. ص: ٥٢.

(٤) عبد الكريم برشيد: المؤلف والمختلف (عن المسرح وزواج الفنون). مجلة الحياة (المسرحية) دمشق العدد ٢٤ - ٢٥. (عدد مزدوج) ١٩٩٠. ص: ٢٦٦.

حساب تضاؤل دور الديكور المسرحي. ولا ننسى رائد دراما الطقوس السحرية «لجزر بالي» الفرنسي «انتونان آرتو» الذي يعد مدرسة بارزة في إدخال الإخراج المسرحي.

أما المسرح العربي، فهو الآخر لم يكن بمنأى عن حركة الإخراج العالمى. وقد بدأت بوادر الاهتمام بالعرض المسرحي مع الرواد الأوائل، من أمثال «مارون النقاش» و«جورج أبيض» و«عزيز عيد».

إلا أن الاحتفاء بالإخراج في جانبه العلمى والأكاديمى لم تتضح ثماره الواضحة إلا مع بداية الثلاثينيات. وتبلورت أكثر عقب نهاية الحرب الكونية الثانية لما ساهمت البعثات الطلابية لرجال المسرح العربى في بروز عدد لا يستهان به من الطاقات، سمحت لها ظروف الاحتكاك بالمسارح الغربية بالاستفادة من أحدث التقنيات والوسائل. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الأسماء كاللبنانى «ريمون جبارة»، والمخرجين السوريين «شريف خزندار» و«رفيق الصبان»، والعراقي «قاسم محمد». كما نهضت بالمغرب العربى مجموعة وأعدة من المخرجين، من بينهم الجزائري ولد عبد الرحمان كاكى، والتونسي «المنصف السويسى»، وبالقطر المغربى ظهر اسم «الطيب الصديقى» وغيرها من الأسماء.

ويبقى القاسم المشترك بين مخرجى الجيل الثانى فى العالم العربى هو الاقتصاد على اقتباس النصوص الغربية، وإعادة صياغتها إلا أنه مع نهاية الستينيات وبداية السبعينيات بعد ظهور مؤشرات مغايرة لاحت فى الأفق ضرورة الاهتمام بالتقنيات المحلية عن طريق العودة إلى المخزون الثقافى للأمة العربية، وبحث الأساليب الشعبية، دعماً لتحقيق الفرجة المسرحية. وفى سياق التعامل مع الأشكال التراثية، أغرى المخرجون العرب بما يسمى بأنثروبولوجية الظاهرة المسرحية التى تدرس «السلوك الثقافى - الاجتماعى - والفزيولوجى للإنسان فى حالة التمثيل والأداء»^(٥).

(٥) أنثروبولوجيا المسرح، بقلم أوجينيوباربا ترجمة توفيق الأسدى. الحياة المسرحية، دمشق.

سوريا العدد ١. س ٦. ١٩٨٢. ص: ١٨٤

وعلى العموم، فإن النزعة الاحتفالية الشعبية قد شكلت دعامة أساسية للكثير من العروض العربية.

ويشكل التجريب المسرحي منعطفًا جديدًا في تاريخ المسرح العربي، إذ ساهمت جهود المؤلفين العرب في انتعاش حركة الإخراج المسرحي، وإن كانت لا ترقى إلى اتجاهات المدارس كما هو الحال عند الغرب. ويبقى جبل المخرجين العرب مخلصين لمجال السينوغرافيا، إذ قلما نجد المؤلفين يقوم بوظيفة المخرج في الوقت نفسه. ويبقى الجمع بين التأليف والإخراج مقتصرًا على عدد قليل من المبدعين العرب. ولقد كان كاتبنا «السيد حافظ» واحدًا من هؤلاء الذين جمعوا بين وظيفتي التأليف والإخراج معًا. وإن قد اقتصر على التأليف المسرحي في الآونة الأخيرة.

فكيف استطاع أن يعكس لنا هذه الظاهرة؟ وما هي مظاهرها في نصوصه المسرحية؟ وإلى أي حد استطاع أن يوفق بين الكتابة ومقترحات الإخراج؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن التجريب المسرحي عند السيد حافظ يبقى ظاهرة تجلت في مختلف النصوص التي نحن بصدد دراستها. ومن جانب آخر، تتبو هذه النصوص عن ملامح سينوغرافية واعدة تعزز اجتهادات المؤلف الرامية إلى تقديم رؤى مغايرة تستند على التجريب على كافة المستويات. لذلك يبقى طموح المؤلف هو إعادة النص من خلال العرض عن طريق الإخراج، إذ لا يمكن نفى العلاقة القائمة بين النص والإخراج، كما لا ينبغي النظر إلى العرض المسرحي على أنه عمل مستقل لا يمكن فهمه جيدًا والحكم عليه، إذ اتخذ على أنه فقط تحول للنص. ومن ناحية أخرى، ليس من السهل نكران علاقة العرض بالمسرحية المكتوبة^(٦).

وتأكيدًا لما سبق، فإن وظيفة المخرج لا تقف عند الاستساخ الحرفي

(٦) العرض المسرحي للنص الدرامي: أريكا فيشر ليشت. ترجمة أرمير كوريه. الحياة المسرحية (السورية) دمشق، ع ٤٠، ١٩٩٤. ص: ١٢٨.

للتصوص وعرضها. فعمله لا بد أن يضاء بشعالات من الخيالات والإضافات التي تزيد اللوحة التشكيلية للنص إحياءً وجمالاً. وعليه، فإن «الإخراج تكملة للنص، وليس إعادة خلق له. إنه آخر مراحل كتابة النص (فالإخراج) قراءة متعمقة لنص درامى جيد من أجل الخروج بحلول تشكيلية وجمالية للمادة المكتوبة»^(٧).

وعلى مستوى آخر، تظهر جانب الجودة فى النص معيئاً على تمثل البنيات التخيلية والعميقة فيه؛ لأنه «كلما كانت المسرحية غنية فى صياغتها الأدبية، وشاعريتها، وفى محتواها النفسى والعاطفى. كلما كانت تقدم للمخرج فرصة عمل عميق لا يمكن تحديد جماله»^(٨). فى مقابل ذلك، يستلزم العمل المسرحى ككل تداخل المعرفة، وإلمام كل من المؤلف والمخرج بالتبادل المعرفى.

بيد أنه لا يمكن أن نعتبر التصوص المسرحية سياجاً محصناً بتعاليم نهائية، أو مقننة بإشارة ممنوع الدخول. فإشارات المؤلف لا تحتكر كل نواحي العمل. وبمعنى آخر، فهى لا تلغى دور الوساطة التى يلعبها المخرج بين النص والسينوغرافيا من جهة، وبينها وبين الجمهور من جهة ثانية. والسيد حافظ من المؤلف الذين يقدررون هذه المهمة المزدوجة. ولتسهيل عمل المخرج، نجده يترك له كامل الحرية فى تقديم اقتراحاته فيما يخص الديكور واستغلال المناظر السينوغرافية المناسبة وعناصر العرض المسرحى عامة.

ومن ناحية أخرى، تبرز لنا شخصية «السيد حافظ» العارفة بأصول الإخراج، المتمكنة من فنياته بامتياز، كما تبين ذلك «مجموعة من نصوص المسرحية، أو بالأحرى تلك الإيضاحات الفنية، أو ما يعرف بالإرشادات المسرحية». وتكمن مهمة هذه الإرشادات فى تقديم تصور أولى للإخراج. فقد أصبحت هذه الإرشادات من المؤشرات الهامة فى مجال إضاءة

(٧) معدوح تدوان: فى التجريب المسرحى الحياة المسرحية. العدد ٢٩، ١٩٩٢. ص: ٩.

(٨) سعد اردش المخرج فى المسرح المعاصر. سبق التعريف به. ص ١٤٢.

الإخراج بمجموعة من المقترحات. تختلف فى مضمونها وفى أبعادها الدلالية عن ما كان يسمى به «البرولوج»، باعتباره مدخلاً يشبه فى شكله تلك الإيضاحات السينوغرافية. وقد عرف «البرولوج» تطوراً ملحوظاً بعد العصور اليونانية. فبعد ما كان يقوم «الكورس» بتمهيد العمل المسرحى، أصبح المؤلف هو المسؤول عن هذا الاستهلال الذى يشرح فيه صاحبه عادة كيفية سير الأحداث، وإبراز أفكارها العامة. فى حين أن الإرشادات المسرحية، تخترق سلطة النص وتوجهه، وهذا ما يعنى أن «المؤلف لم يعد يطلب من المخرج أن يحافظ على فكرة المسرحية العامة، أو ما يسمى بروح النص، بل صار يطلب منه أن يخدم الإتجاه المسرحى الذى سعى إليه وهو يبدع نصه. وهذا التوجيه ليس خاصاً بالمخرج، بل ويمتد إلى القراء بكل أصنافهم، ويدعوهم إلى القيام «بقراءة إخراجية» تصورها المؤلف فى أثناء الكتابة»^(٩).

إن هذه القراءة تهم جوانب العرض أو الإخراج بصفة عامة، ومنها الركح أو الفضاء السينوغرافى، بما يشتمل عليه من ديكور ومؤثرات مرئية أو سمعية (إضاءة - موسيقى...)، بالإضافة إلى مجموعة من الإكسسوارات التى تشكل كلها شبكة من العلامات، بما فيها الممثل باعتباره مجموعة حاملة لهذه العلامات يُظهرها فعل التمسرح سواء عن طريق التعبير الجسدى الميمى أم الحركى كالرقص مثلاً، فهو يوظف «جزءاً كبيراً من نشاطه فى إنتاج علامات تكون وظيفتها الأساسية الحلول محل مكونات المنظر، ويؤدى الممثل كل الأفعال التى لا يُوفر له المشهد ركائز مادية مناسبة»^(١٠).

ولإعطاء صورة تقريبية على الأثر الكبير لهذه الإرشادات، يمكن أن نستفيد بمجموعة من المعطيات السينوغرافية التى تقوم بوظيفة أساسية فى العرض المسرحى. ويظهر السيد حافظ حركة تجريبية خالصة فى

(٩) محمد الكفاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلى للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة.

المغرب، ط ١، ١٩٩٦، ص: ١٩٥.

(١٠) سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون - البيضاء ط ١١-١٩٨٧، ص: ٨٦.

تقديم هذه الإرشادات. فخلافاً للمؤلفين الكلاسيكيين الذين كانوا يكتفون في استهلالاتهم على إضاءة المستوى الفكرى للمسرحية، نجد السيد حافظ مجدداً أكثر من خلال ما تقدمه الإرشادات المسرحية من سمات إخراجية تمد السينوغرافيا بتطعيمات فنية تشكيلية مهمة، على نحو ما تضمنته نصوصه المسرحية من قرائن دلالية تتضمن كثيراً من المدلولات. ويمكن أن نشير إلى بعض الوظائف التى تقوم بها الإرشادات المسرحية فى مسرح السيد حافظ ومنها:

- بين تعدد المكان وشاعرية الفضاء :

لم يعد الركح فى الإخراج الحديث مجرد فضاء مفلق تلعب فيه الأشكال الهندسية والأشباح البشرية. وهذا ما يعنى أن المؤلف البارع الذى يقرب هذه الصور للمخرج، ويضخ فيها الحركة اللازمة السينوغرافية، يستطيع أن يحقق للإخراج نجاحاً كبيراً، مهما كان نوع ذلك الركح. فقد استطاع السيد حافظ أن يلائم بين انتقالاته الركحية بشكل منظم، وأن يحسن التصرف فى نقل المشاهد بصفة جيدة. وبهذا يشعر الجمهور بأن أماكن متعددة تطلق عنان المخرج للبحث عن آليات جديدة بإمكانها أن تظهر على الركح، أو فى فضاءات مكشوفة، تبرز استعمال التعدد الفضائى بالمفهوم الحديث.

وقد استثمر السيد حافظ مفهوم الفضاء الحديث على عدة مستويات، كما يظهر فى بعض أعماله مثل «مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع». ففى هذا العمل تبرز مجموعة من المناظر التى تحدد الفضاء العام للعرض: (منظر منزل عبدالمطيع - القصر - قسم الشرطة - المقهى - ...). وقد كان لهذه الانتقالات السريعة آثار إيجابية وفرت عنصر المفاجأة. هذا خلافاً لما ذهب إليه بعض الدارسين وهو يتحدث عن العمل، حين رأى أنه «لا يمكن بأية حال من الأحوال أن تمسك بتلابيب المتفرج، أو تحافظ على انتباهه أمام

الأحداث المسرحية»^(١١).

وقد كانت التجربة التى قام بها المخرج العراقى «سعدى يونس» مخالفة لهذا الاعتقاد، حينما قام بإخراج هذه المسرحية. فقد استفاد المخرج العراقى من فضاء المقهى المقترح من المؤلف فى أحد المشاهد وصمم فضاءها فى إطار هذا التصور، واستفاد من تقنية «الكورس» أو «المؤدى» الذى استطاع من خلال تعليقاته أن يربط بين هذه المشاهد بشكل ذكى، وبهذا استطاعت هذه التجربة، كما قال مخرج المسرحية أن «تشعر الجمهور بأنه أمام مسرحية يشاهدها، وليس أمام عرض ملئ بالإيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة»^(١٢).

وهذا الكلام ينطبق على تجربته الأخرى أيضاً: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى». وهى مسرحية اختار لها المؤلف مكاناً خاصاً ذا صفة تجريدية، إنها دولة «فردوس الشورى». وقد حدد المؤلف فضاءها بكثير من التعبيرية والإيحائية (الفردوس الأخضر سابقاً). أى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم؛ لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها دولة «معنوية». تظهر فى عصر التخلف والعجز والقهر والهزيمة»^(١٣).

ترى ما الهدف من وراء غياب الفضاء الدرامى أو المكانى الدقيق أو الواقعى فى هذه المسرحية؟ وكيف استطاع الكاتب أن يعوض هذا الغياب؟ يستفاد من هذه التجربة المقدمة أن السيد حافظ قد أراد من وراء هذا الإجراء أن يسوغ تعدد الفضاء السينوغرافى فى ذهن المخرج أو المتلقى.

(١١) كمال عبيد: حكاية الفلاح عبدالطبع: ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكى. ورد فى مجموعة السيد حافظ المسرحية. الأشجار تتعنى أحياناً. ص: ٢٨٤.

(١٢) عبد البطاط: حكاية الفلاح عبدالطبع: ورد المقال ملحناً بمسرحية الفلاح عبدالطبع. ص: ٢٥٢.

(١٣) السيد حافظ: مقدمة مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. ص: ٧.

علاوة على ذلك، تبدو نيّة السيد حافظ واضحة في خدمة المضمون العام للمسرحية من خلال هذا الإجراء. وعليه، فإن غياب الزمن والمكان المحددين معاً يرتبط حتماً بغياب المثل العليا والقيم السامية. وقد عوض المؤلف هذا الغياب بصوت «أبي ذر» الذي يتردد في كل الأمكنة: في قصر السلطان، صبح لا يفارقه، وفي الخارج ظل للفقراء والمحرومين (يتحرك في الأسواق، وفي الأماكن العمومية، وفي جلسات المحاكمة...). وفي هذا الإصرار على بقاء «أبي ذر حياً» بين الناس استمرار على تجدد الحياة.

ويلعب تعدد المشاهد أيضاً دوراً بارزاً في إغناء النص بحركة معنوية، وأخرى سينوغرافية تفتح على تعدد الأركاخ. وعلى العموم فإن الفضاء بصفة عامة يتميز بكونه فضاء إيحائياً رمزياً متحركاً. وقد استثمر السيد حافظ فضاء الحلقة باستغلال أحد عناصره الإيجابية: وهو «الراوي» أو «الكورس» الذي استطاع أن يخترق عقل الجمهور، ويقربهم من الأحداث بصفة مباشرة.

وعلى مستوى آخر، يتجلى لنا حضور النزعة التجريبية من خلال تقنية جديدة أحسن السيد حافظ استغلالها تتمثل في كيفية الربط بين المشاهد. فخلافاً لما كان سائداً في الدراما الكلاسيكية: حيث كانت نفس الشخصية تقوم بالربط بين المشاهد للحفاظ على ملء الفراغ والتسلسل المنطقي للأحداث. نجد السيد حافظ يخالف هذه القاعدة؛ ليجعل شخصيات متعددة تتناوب على التسيق بين المشاهد، على نحو ما تؤكد الإشارات الركحية مثلاً مسرحيتي: «حكاية الفلاح عبدالمطيع» و«ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري». كما نلاحظ هذه البراعة في الربط بين المشاهد في مسرحية «رحلات ابن بسبوسة في البلاد الموكوسة»، إذ يقوم كل من «عبدالله» أو «عبدالمطيع» بعملية الربط قصد إظهار غياب الحرية والديمقراطية في كل الفضاءات مهما تنوعت في الشرق والغرب. كما أن هذه التقنية تبرز لنا من جهة أخرى قدرة المؤلف على

تطويع الجانب الفنى والتقنى لصالح الموضوع العام للنص.

بيد أن أكثر الأعمال انفتاحاً على الفضاء الخارجى، يبقى عمله المسرحى «حلاوة زمان أو عاشق القاهرة، الحاكم بأمر الله». وهذا بموازاة لما يمنحه هذا النوع من المسرح «التسجيلى» - من دعم للحقائق التاريخية، بفضل اعتماده على الوثائق المختلفة المصادر والتوجهات.

فقد كانت «القاهرة الجديدة» التى أرادها «الحاكم بأمر الله»: بقصرها، وأسواقها وحاراتها... مسرحاً كبيراً لمجموعة من الأحداث. وفضاء تجول فيه «الحاكم» على أهازيج الموسيقى وصخب الأصوات.

وبهذا يوازن السيد حافظ بين زمنين مختلفين يريد أن يكون فضاء القاهرة بالأمس «النقى» مادياً ومعنوياً صورة مطابقة لصورة اليوم.

وفى أعماله الأخرى، نجده يتقيد بفضاء «الغرفة الذى تدور فيه جل مسرحيات مجموعته «إشاعة». وهو فضاء مغلق يصبح فيه الإنسان محاصراً. ونجد لذلك مسوعاً درامياً فى سير الأحداث وأبعادها النفسية، «إذ لا تستطيع شخصيات هذه المسرحيات أن تفجر الصمت الداخلى المحصور فى الغرفة»، وتعتقد وفاقها مع العالم الخارجى، بل يصبح هذا الفضاء عائقاً أمام طموحاتها. وهذا ما يتحدد من خلال مسرحية «العزف فى الظهيرة» فعلى المسرح تظهر «شقة متواضعة الأثاث - امرأة فى الأربعينيات تجلس تستمع إلى المذياع. يبدو أنها فى غرفة الإعاشة أمامها كوب من الشاي.. وتتصفح بعض الكتب والصحف... توجد مكتبة فى يمين المسرح»^(١٤).

وتظهر هذ الإشارة الركحية البسيطة تواضع أصحاب هذه الغرفة «صبرية» و«ليلى» - فحتى هذا العالم الكبير - ولا تفترق هذه الصورة عن النموذج الآخر فى مسرحية «امراتان»، حيث تظهر على المسرح كذلك «فى اليمين غرفة إعاشة وباب خارجى وباب المطبخ... فى اليسار يوجد غرفة نوم (باب داخلى لدورة المياه، فى غرفة النوم ملقى - أدوات

(١٤) السيد حافظ: مسرحية: العزف فى الظهيرة مجموعة: إشاعة ص: ٦٥.

مكياف - كومدينو)»^(١٥).

غير أن الصورة هنا تبدو مأساوية أكثر، حينما تتصل الغرفة بدورة المياه التي تجسد قذارة هذا العالم.

ولم يسلم كل من الدكتور «مصبح الزمان» في مسرحية «إشاعة» و«أحمد» في مسرحية «إجازة بابا» من المعاناة النفسية، والإحباطات الداخلية والخارجية؛ فلا «أحمد» توصل إلى الحقيقة:

أحمد: (الحقيقة مش عارف...) ^(١٦)، ولا استطاع: مصبح الزمان الانتصار لمبادئه بعدما تحولت الإشاعة إلى حقيقة:

الفتاة: (ايه دم - دى حقيقة... الإشاعة بقت حقيقة) ^(١٧).

وعليه، فإن وفاء المؤلف للفضاء الداخلى (الغرفة) يعتبر اختياراً صائباً، ودعامة أساسية لمضامين هذه المسرحيات.

ودعماً لحرية المخرج، لم يقدم لنا المؤلف مكاناً أو فضاء معيناً فى مجموعته «الأشجار تتحنى أحياناً»، وذلك قصد ترك الحرية للمخرج لتصور فضاء سينوغرافى يلائم تصوره. إلا أن المضمون السياسى الذى يخيم على هذا العمل، لا يسمح باقتراح فضاءات مفتوحة خارج فضاء الركح التقليدى: «لأن طبيعة المجتمع العربى خاصة من الناحية السياسية، لا تسمح بتقديم العروض المسرحية خارج القاعات» ^(١٨).

فهما تعالت النداءات بضرورة الثورة على الخشبة الإيطالية فى وقتنا الحاضر، فإن جانب التطبيق لا يزال مستعصياً فى مجتمعنا العربى، بالرغم من أن «بريخت» يلح على أن «ثورة المسرح تبدأ بثورة الخشبة، أى الفضاء المعمارى أو السينوغرافى» ^(١٩).

(١٥) السيد حافظ: مسرحية: امرأتان. ضمن مجموعته المسرحية: إشاعة. ص: ١٤١.

(١٦) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا ص: ١٤٠.

(١٧) السيد حافظ: مسرحية: إشاعة ص: ٦٤.

(١٨) د. مصطفى رمضان: مفهوم الفضاء المسرحى من خلال الاحتفالية مجلة مواسم.

طلعة. المغرب شتاء ٩٥. ربيع ٩٦. ص: ١٧.

(١٩) بيول شاوول. المسرح العربى الحديث مرجع سابق. ص: ٥٥.

وعلى العموم فإن تجريب المؤلف للعديد من الأمكنة، أو الفضاءات يساهم بلا شك في إثراء مجالات الإخراج، والتبشير بعروض جيدة. وهى مهمة سيتولى المخرجون تبجير علاماتها الداخلية في إطار شعرية المكان الموحية. ومن ثم، فإن السيد حافظ - ومن خلال تنوعاته الفضائية - ، استطاع أن يبدع فضاء معبراً. وفيه وفق بين مكونات الفضاء المرئية وبين الفضاء الدرامى المتخيل «الذى يطرحه الناس، ويقوم القارئ بتشكيله فى خياله»^(٢٠).

على أن دراسة الفضاء تظل مبتورة المقاصد إذا اقتصرنا على جانب «المكان/الركب». فالفضاء يظل فراغاً إذا لم يتم ملؤه. وهذا ما يحدث عن طريق الإيحاء الذى يتضمنه الحدث الدرامى، وتشارك فى إظهاره جميع المكونات الأخرى كالضوء والآلات الركحية^(٢١). فضلاً عن ذلك يلعب جسد الممثل دوراً محورياً فى تشكيل الفضاء بواسطة حركات الجسد، بالإضافة إلى مجموعة من المناظر واللوحات التى يشملها الديكور.

الديكور:

لقد شهد العالم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تحولات جديدة بفضل التقدم التكنولوجى، وازدهار الفن التشكيلى والتصويرى الحديثين بفضل جهود المدارس الحديثة (كالانطباعية والسريالية والرمزية...) فى استخدام المناظر المعبرة.

وقد كان المسرح من أكثر الفنون التى استفادت من هذا التحول؛ لأنها ساعدت على تطور فن السينوغرافيا الحديثة على النهوض بالإخراج المسرحى، إذ تسابق المخرجون فى إبداع المناظر المتنوعة، وتويع الوسائل

(٢٠) حسن قصاب حسن: الفضاء المسرحى وكيف ندرسه مجلة الحياة الثقافية (تونس) العدد: ٢٧، سنة ١٩٩١، ص: ١٣.

(٢١) الحبيب شبليل: الفضاء المسرحى/ الفضاء التمثيلى مجلة الحياة الثقافية. تونس العدد: ١٩٩٣، ص: ١٢٤.

التصميمية، واختراع الحيل المسرحية فى أثناء العرض.

كما ساعد تلاحم المسرح بمجموعة من الفنون الأخرى (رسم - نحت وموسيقى وإضاءة وغيرها) إلى تطور وسائل الديكور، إغنائه بإمكانيات تعبيرية جديدة.

ويحظى الديكور بعناية كبيرة من المهتمين بالإخراج المسرحى لكونه ورشة مهمة فى تأثيث الفضاء السنوغرافى. كما أنه يعمل على ربط العلاقات بين شبكة العلامة العاملة فى العرض المسرحى. فهو إلى جانب الخشبة يدعم شاعرية العرض ككل.

وفى هذا الصدد نجد السيد حافظ يهين نصوصه المسرحية بمجموعة من الإرشادات التى تحدد القطع الديكورية المناسبة. ويمكن أن نشير إلى بعض هذه الإرشادات المسرحية. وعلى سبيل التمثيل لا الحصر يقول فى مسرحيته: «رجل ونهى وخوذة»:

- المنظر :

ستائر زرقاء فى أرجاء المسرح - قواعد مستديرة فى المقدمة، ثلاث قواعد موزعة فى المقدمة ويمين ويسار المسرح. القاعدة الأولى والثانية ارتفاع كل منهما نصف متر. القاعدة الثالثة حوالى ٧٥ سم فى المستوى الثانى فى أسفل يسار المسرح توجد عصا علق عليها قطعة قماش بيضاء. العصا مدهونة باللون الأخضر - يجود على كل قاعدة خوذة^(٢٢).

تحدد هذه المقدمة، وضع القواعد الموزعة على الركح، فعلى العصا الخضراء تظهر قطعة بيضاء، وفى كل قاعدة توضع خوذة. بالإضافة إلى مجموعة الشخصيات المتمركزة فى هذه القواعد. وهذا يعطى للمخرج تصورًا خاصًا عن بداية عمله السينوغرافى. وهو ما يفسح المجال أمام انتقاع خياله، ويضيف مجموعة من العناصر الأخرى كما حدده النص.

ومن جهة أخرى. فإن دلالات الألوان (الأبيض والأخضر) يمكن أن

(٢٢) السيد حافظ: مسرحية: رجل ونهى وخوذة ص: ٦ - ٧.

تشكل مفتاح فهم العمل ككل أمام ذهن المتفرج.
وفى مسرحية «امرأة وزير وقافلة»: يحدد المؤلف خصوصية الديكور
كما يلي:

- المسرح :

ثلاثة أجزاء: فى اليمين، يقف ثلاثة رجال يرتدون أزياء باللون
الأسود، والأصفر، والأخضر وأمامهم عربة تشريح. فى المنتصف: سلم
وزير ملئ بالماء، وقد جلست امرأة أمامه. ويلاحظ أن الزير يتصل بقناة
للمياه داخل الصالة... فى اليسار: يوجد ثلاثة رجال فى زى أنيق للغاية.
أولهم: مؤلف يمस्क قلما كبيراً وورقة ضخمة، والثانى: ملحن يمस्क
جيتاراً صغيراً للغاية، والثالث: يمस्क ميكروفوناً. يبدو أنه مطرب^(٢٢).

فهذا الديكور يقدم ضمناً صورة لمجموعة من الأنظمة العربية
المختلفة المقنعة الوجوه. وأمامها تظهر صورة (المرأة أو الأرض) التى
تنتظر يوم الميعاد: ميعاد تحقق الطهارة والنقاء، أو زمن الأحياء الذى قد
تبعثه المياه من جديد، ويمحو الماضى المظلم بخنجر الهزيمة. غير أن
الحلم يبقى صعب المرام إذا لم تكف أقلام الزيف وحناجر الهتاف
العنكبوتى.

بيد أن السيد حافظ لا يقتصر على خدمة الأبعاد الفكرية فى
نصوصه المسرحية. فمقتضيات التجريب الحديث توجب الاهتمام
بالعناصر الجمالية التى تفيد الإخراج ككل.

لهذا نجده يسترشد بمجموعة من الإنجازات السنوغرافية الحديثة
ويكيف إمكانياتها فى خلق الفضاء التشكيلى. ويمكن أن نشير فى هذا
الصدد إلى استعانة السيد حافظ بتقنية الديكور المتحرك، بدلاً من
الديكور الثابت حتى يفسح المجال أمام مؤثرات أخرى تساهم فى إثراء
الديكور، ومنها الإنارة، والموسيقى. والمؤثرات الصوتية. وهذه الطريقة

(٢٢) السيد حافظ. مسرحية: امرأة وزير وقافلة ص: ٢٥ - ٢٦.

تذكرنا بنظريتين غريبتين أطلتا مع هذا القرن، مع كل من الديكوريسست السويسري أدولف آبيا (١٨٦٢ - ١٩٦٦م)، وهو أحد تلاميذ ريتشارد فاغنر.

وقد عرفت نظرية آبيا بارتكازها على ربط التأثيرات المرئية والصوتية بعنصر الإيقاع النابع من الموسيقى وحركة الممثل، كما تتأسس هذه النظرية على الاهتمام بدلالات اللون والضوء وعلاقتهما بالإيقاع. كما استفاد السيد حافظ من نظرية المخرج الإنجليزي إدوار غوردون كريغ (١٨٧٢ - ١٩٦٦م). وتتأسس هذه النظرية في مجملها على ثلاثة عناصر أساسية (الفضاء - الإضاءة - الممثل)^(٢٤). وكما سنرى لاحقاً، يشكل الممثل والإنارة عنصراً بارزاً ومؤثراً في الفضاء.

ويبقى السيد حافظ متشبثاً بحركية الديكور حتى في أعماله التي يلجأ فيها إلى الديكور البسيط كما هو الحال في مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع.

وضمن انشغالاته الدؤوبة بالديكور يلجأ إلى أسلوب تجريبي جديد يستفيد فيه من منهجية بريخت في الإخراج من خلال تغيير الديكور أمام النظارة لرفع الإيهام. ويستغل توقف الحوار لصالح تقديم مقطع موسيقي أو غنائي أو غيره كي تتم عملية تغيير الديكور دون اللجوء إلى إنزال الستارة: (صوت الآذان - مع الآذان بتغيير الديكور)^(٢٥).

كما تسهل اللوحات الإيضاحية على تطعيم الديكور بوظائف جديدة كالتعليق على الأحداث أو نقلها إلخ على نحو ما يحدده المثال الآتي علم الدولة العربية الشرقية. عبارة عن: علم أبيض وجنيتها ذهبية، ناصعة. الباب الخارجى لإحدى السفارات كتب عليها لافتة ممنوع الزيارات

Paul Luis Mignon: Panorama du Théâtre au xx siècle. Gallimard Paris. (٢٤) France p. 22.

(٢٥) السيد حافظ: مسرحية الحاكم بأمر الله، ص: ٢٥ - ٢٦.

وكروت الزيارة وعدم الممانعة حالياً^(٢٦).

وفى الفصل الثانى، تظهر لافتة أخرى قد تغنى عن كل حوار:
(يفتح الستار على علم الدولة الفرية... علم أحمر، وفى وسطه
دولارات واضحة. الباب الخارجى للسفارة كُتب عليها: السفارة بخط
عربى. لوحة قماش أهلاً بك يا أخى العربى المصرى فى بلدك الدولة
الفرية^(٢٧)).

وتساهم هذه اللوحة أيضاً فى التعبير عن الوجه النقيض للشعار
الذى تحمله. وهو أمر يساعد على تغريب الأحداث. كما أن الدولار -
كما تحدده إشارة العلم الأحمر - يعد سبباً فى ازدياد حدة التوتر بين
الدول العربية. وعلى العموم فإن هذه الأطر الديكورية تصور نسخة لا
تطابق الوجه الحقيقى للبلدان العربية. وتعدد دلالاتها - فى اعتقادنا -
بالغة الأهمية لما قد تحمله من صدمات مباغطة للمتلقي وهو يفكك
رموزها.

وتطل هنا لوحة أخرى كاريكاتورية على تقشى ضروب التناقض فى
عالمنا الممزق. وهى لوحة مزقها الخطاط فى مسرحية معزوفة للعدل
الغائب، وهو يكتب (على اللافتات بلون أبيض، وفى بعض الأحيان يرسم
لوحات ثم يمزقها^(٢٨)).

وقد أكثر المؤلف من استعمال هذه اللوحات فى جل مسرحياته، وهى
تضفى طابعاً تقريبياً على الأحداث، رغم أننا لا يمكن أن نحصر الإخراج
فى هذه الأطر لأنها مجرد جزء بسيط من المناظر السينوغرافية العامة
فى العمل المسرحى.

وما دمنا بصدد الحديث عن الفراغ، فإن السيد حافظ تولى فى
بعض الأحيان عن تقديم تصور للديكور فى نصوصه المسرحية؛ تاركاً

(٢٦) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٢.

(٢٧) السيد حافظ: المسرحية: نفسها ص: ٤٣.

(٢٨) السيد حافظ: مسرحية: معزوفة للعدل الغائب ص: ٢٢٥.

المجال للمخرج كى يقوم بذلك كما فى مسرحية «محبوبتى»....» الديكور مفتوح لخيال المخرج والديكوريسٲ»^(٢٩).

ومع ذلك فإن هذه المبادرة تقوم على موقف يساهم فى بلورة الرؤيا العامة للنص؛ لأن الفراغ يعتبر ديكوراً أيضاً ويحمل دلالة خاصة.

وحتى فى حالة استعماله، فإنه فى أحسن الأحوال يجنح إلى البساطة، كما هو الشأن فى مسرحيتى حكاية الفلاح عبدالمطيع، وظهور واختفاء أبى ذر الغفارى، وغيرها من أعماله المسرحية.

ويمكن أن نقارن هذه الطريقة التجريبية بما يعرف بالمسرح الفقير المنسوب إلى البولونى «جروتفسكى»، كما تطابق بساطة الديكور هاته الإعداد المسرحى فى منهج (بيتر بروك) صاحب نظرية المساحة الفارغة. وهى تستند فى مجملها على تعويض ملء فراغ الديكور بالاعتماد على التعبير الجسدى للممثل.

وعلى العموم، فإن تخلى الكاتب عن الديكور، أو بالأحرى «استخدام المنطقة الخالية التى قد تتكيف مع أى تصميم، وحتى مع المزاج المتغير للجمهور فى مناسبات معينة ذو قيمة لا تقدر - ويتيح هذا إن كانت هناك رغبة - تمازجاً وتدخلأً سهلين بين الممثلين والجمهور»^(٣٠).

وعن علاقة تقديم الديكور بالمنحنى التجريبى فى مسرح السيد حافظ، يمكن أن نسجل استغلال المؤلف لمجموعة من الفنيات السينوغرافية الحديثة، ويلائم بين إمدادات قنواتها التقنية والتشكيلية، دعماً لمتطلبات الانخراط فى المشروع الحداثى من جهة، وإيجاد توافق بين أصول الفرجة العربية من خلال عدم التكلف فى تزيين الديكور، وهو ما يصلح لتجارب العروض العربية التى تفتقر للإمكانات التقنية

(٢٩) السيد حافظ. مسرحية: محبوبتى قمر الخصوية سحب فى شرفة حباً ميلاد صموداً. ص: ٢٠٠.

(٣٠) هارون كليمران: حول الإخراج المسرحى تأليف هارون كليمران. ترجمة معدوح عدوان مراجعة على كتمان. دار دمشق للنشر. سوريا، الطبعة الأولى. ١٩٨٨. ص: ٧٤.

ويمكن أن نلخص نظرة السيدة حافظ تجاه تجريب الديكور فيما ذهب إليه باريس بافيس وهو يعرف الديكور حين قال: إن الديكور أداة قبل أن يكون صورة - كما أنه يبقى وسيلة قبل أن يكون زخرفة^(٢١). وهذا يعنى أن الديكور عند المؤلف لم يأت للتصوير الزخرفى، إنما أصبحت وظيفته تتحدد فى إيجاد المعادل التشكلى للنص الأدبى أو الفكرى للمسرحية. وبموازاة لذلك، فإن هذا الفرض لم يمنع، لكن نجاح السيد حافظ فى تقديم تصورات كفيلة بمساعدة المخرج على تحقيق جمالية الديكور ليتحقق بذلك البعد الدلالى والبعد الجمالى معاً.

على أن عدم المغالاة فى الإكثار من الزخارف فى الديكور، دفع المؤلف إلى استغلال وسائل تقنية أخرى يحتاجها العمل المسرحى؛ ومنها الإكسسوارات، وهى تلعب دوراً هاماً فى ملء الفضاء المسرحى، واستدراك بساطة الديكور بتعابير أشد عمقاً. هذا إلى جانب المكونات الأخرى السمعية والبصرية قد تتناغم مع الحركات التعبيرية لجسد الممثلين. وهذا يسمح بإعطاء دينامية جديدة تخدم العرض.

وبهذا أصبح التجريب عند السيد حافظ لا يقتصر على حدود الأدبية كما كان سائداً السابق، بل يفتح النص على إمكانيات أخرى تعتمد على تأثير الصوت وحركة الجسد وغيره، كما يستفيد التجريب أيضاً من الإنتاج العلامى لمجموع الإكسسوارات كما سنرى لاحقاً.

- الإكسسوارات Les Accessoires

الإكسسوارات كما يعرفها «باتريس بافيس» فى قاموس المسرح هى: «عبارة عن أشياء محسوسة موضوعة على الركح، يستعملها الممثلون، أو يجركونها فى أثناء تمثيل المسرحية. ويستثنى منها الديكور والملابس»^(٢٢).

Partice Pavis: Dictionnaire du Théâtre. p.99. (٢١)

Partice Pavis: Dictionnaire du Théâtre. p.18. (٢٢)

وبصورة أدق، فإن الإكسسوارات هي مجموعة العلامات الموزعة عبر الركح المهد لتنفيذ العرض أو الإخراج. وهي عبارة عن مجازات منجزة للأيقونات (icones) التصويرية. وتكتسب أهمية كبيرة، إذ يتحدد دورها في تطوير الأحداث وضبط علاقات الممثلين فيما بينهم من جهة، وبينهم وبين عناصر العرض كلها من جهة ثانية. كما أنها تساعد على التكريف الرمزي للخطاب المسرحي وعلاوة على ذلك فإن الإكسسوارات تخدم علاقة الوساطة التي تساعد على الوظيفة التواصلية مع الجمهور. الشيء الذي يفرض البحث عن هذه المواد التصويرية الحاملة للخبر.

ووقد أمدنا السيد بمجموعة من الرموز التي يمكن للمخرج أن يستفيد منها. ومن بين هذه الإكسسوارات التي شدت انتباهنا، هذه الصورة المركبة في مسرحية «لهو الأطفال في الأشياء شيء»:

«المسرح في المنتصف عجلة ثابتة، في منتصف المسرح الخلفية باتوراما بنفسجية علقت ساعة متضمنة تدق لكن عقاربها لا تتحرك إلا بأيدي الإنسان (فردة حذاء متضخم على شكل سيارة. سيجار متضخم ثابت على المسرح. منديل متضخم كتاب متضخم)»^(٢٣).

ويتكرر نفس المنظر في أثناء المسرحية حتى نهايتها. فعجلة الزمن تدور لكن لم يتغير أي شيء. يبدو أن الإنسان الذي هو المحرك للزمن، لم يستطع أن يحرك عقارب الزمن الآتي بسبب وجود حذاء أفكاره المتسخة. فعلى أطفالنا لازلوا يركبون كيساً هلامياً لا يمكن أن تثبت قراره. (ينزل الكيس الهلامي مرة أخرى المسرح يركبه الطفل ويرتفع به إلى أعلى والمسرح جامد)^(٢٤). وتظهر هذه الصورة البليغة قدرة السيد حافظ التصويرية، وسعته الخيالية في إيجاد المعدلات الجديدة لهذه المحمولات. (فالكيس الهلامي يعادل الزمن الجامد).

(٢٣) السيد حافظ: مسرحية: لهو الأطفال في الأشياء شيء. ص: ١٢١ - ١٢٢.

(٢٤) السيد حافظ: مسرحية: لطل وقوقع وقرح ص: ١١٩.

وفى موضع آخر يورد السيد حافظ «العصا»، باعتبارها إكسسواراً عادة ما يرتبط بالسلطة، أو استبداد الحكم بصفة عامة. وقد وظفها فى مسرحية: «حكاية الفلاح عبدالمطيع». فعبدالمطيع موظف لم يمثل لسلطة زوجته من جهة، ولم يحترم أوامر السلطان من جهة ثانية: (ينظر فيجد أم بثينة حاملة العصا، يلتفت فى الاتجاه الآخر وكأنه لا يراها)^(٣٥). وتوضح هذه الإشارة عدم رؤية «عبدالمطيع» للعصا معادلاً يبرز عدم امتثال هذا الأخير لسلطة العصا.

وفى مسرحية «إجازة بابا»، نرى مجموعة إكسسوارات الغرفة ملقاة على الأرض وهى توحى بهذا العالم القوضوى الملىء بالتناقضات التى تزيد من تعاسة شخصية «أحمد»: «يلاحظ فى الإكسسوار فى الغرفة... فردة شراب للأطفال، حذاء أطفال ملقى.. صورة له هو والأطفال.. صورة للمدام مع الأولاد. ينطلون «كاويوى» للطفل الصغير» فى الصالة^(٣٦).

وحين نعود إلى مجموعته «الأشجار تنحنى أحياناً»، نكتشف عالماً كبيراً من الرموز: (السيف الساقط من أيدي الفرسان)، تتظم فى عقد معكم الربط.

(تدخل الفتاة معها ثلاث زهرات بلون كل فستان تأخذ الوردة الحمراء ذات الثوب الأسود، والوردة السوداء ذات الثوب الأحمر، والوردة البيضاء تبقى فى يد ذات الثوب الأبيض)^(٣٧).

والشاهد فى هذا العقد، أن الألوان (أو المذاهب) قد تتبدل مواقفها وتتخذ أشكالاً مختلفة. ويبقى اللون الصافى الأبيض الذى لا يتنافى مع الحقيقة هو الواضح. وحينها لا تصلح الأفكار الأخرى إلا أن تكون مجرد دعى للعب يحسن بنا أن نرميها فى القمامة.

(٣٥) السيد حافظ: مسرحية: حكاية الفلاح عبدالمطيع ص: ٧٠.

(٣٦) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا ص: ١٠١.

(٣٧) السيد حافظ: مسرحية: تشر الفارغات فى درب الحقيقة ص: ٢٤٢.

تدخل الفتاة تمسك أربع عرائس تضع كل عروسة «دمية» عند كرة زجاجية، تدخل الأربع نساء تمسك كل واحدة عروس «دمية» تجرى الفتاة على سلم تنزع المفتاح الذهبي ترتفع البانوراما الحمراء يظهر أربعة صناديق للقمامة كبيرة. ترمى كل امرأة الدمية فيها. يجلس الأربعة فى صمت واجم تسقط أمطار دون صوت.. ايها الأولاد هيا نلعب^(٢٨).

وتوظيف القمامة يذكرنا بطريقة المخرج الإنجليزي «بيتر بروك» الذى كان يستعملها «على خشبة المسرح رمزاً للاستهلاك البشع لحياة الإنسان فى هذا العصر»^(٢٩)، وإن كان السيد حافظ يضيف لها الأفكار المستهلكة التى لم تعد صالحة. ففساد الأخلاق وسيادة الفوارق الاجتماعية، واستهلاك الأفكار الفاسدة. كلها قاذورات لا تصلح إلا أن تكون ملقاة فى القمامة.

وعن وظيفة الإكسسوارات فى مسرح السيد حافظ وعلاقتها بظاهرة التجريب، يمكن القول أن: مجموع هذه الإكسسوارات لم تعد مجرد أشياء مادية كما هو الحال فى المسرح الكلاسي، بل أصبحت محمولات مضافة إلى موضوعاتها، حاملة لمجموعة من الإشارات المسندة لها. وبهذا ينفذ تكثيف الإكسسوارات مظهرًا تجريبيًا تتحدد وظيفتها أكثر فيما تقدمه من مجازات واستعارات جديدة.

ولم يقتصر السيد حافظ على المستوى المادى للإكسسوارات، بل أعطاها أبعادًا إنسانية، إذ تصبح هذه الإكسسوارات شخصيات تساهم فى بلورة الأحداث. ومن المؤكد أن السيد حافظ أعطى لهذه الإكسسوارات أبعادًا جديدة ساعدت على إضاءة الجانب السينوغرافى فى أعماله المسرحية، إلى جانب العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحى عامة.

(٢٨) السيد حافظ: مسرحية السابقة. ص: ٢٤٤.

(٢٩) وطفاء، حمادى هاشم. المسرح وإشكالية العلاقة مع المتلقى. مجلة المسرح. القاهرة. العدد ٩٦. نوفمبر ١٩٩٦. ص: ٢٠.

- الإضاءة المسرحية:

يحتاج العرض إلى مجموعة أخرى من المكونات تساهم في تلوين الركح بدلالات تعمق الحس الجمالي للفن المسرحي، سواء على المستوى التركيبي لهذه المؤثرات وعلاقتها بالمكونات الأخرى، أم على المستوى التواصل.

وللإضاءة أثر كبير في الديكور. فهي «بتركيزها على شخص أو على زاوية، يمكن أن تلعب دوراً سيكولوجياً. ولذا أصبح ضبطها أحد هموم المخرج الكبير؛ لأنها تساعد على جعل تمثيل النص، والطبيعة والجو المعنوي محسوساً، وتنويعاتها ترافق وتسجل تطوراً عاطفياً»^(٤٠).

فالهدف من تسليط الضوء على الممثلين يرتبط برد الفعل النفسى الذى تظهره ملامح الشخصية. أما علاقة الضوء بالمكان، فترتبط بالتحديد العينى له، ودوره فى إعطاء إشارات الانتقال بين الأركاح، كما فى استطاعته اختزال الأزمنة.

وفى هذا الصدد، ويهدف تعميق أبعاد الإضاءة، تسطع على مسرحيات المؤلف مجموعة من الخطوط الضوئية المعدة للتعبير عن المقاصد السالفة الذكر؛ البعد الزمنى والمكانى، وكتلة الشخصية، وقيامها بحركة معينة كما يتضح فى هذا المثال: «الإنارة تتحول إلى الصباح»^(٤١).

أو كما تتحدد هذه الإشارة الضوئية فى مسرحية «خطوة الفرسان»: «الإضاءة تزداد على المسرح، الفرسان يقفون بجوار بعضهم فى قلب منتصف المسرح، يخرجون أقتعة يضعونها على عيونهم يستديرون مرة واحدة تجاه الصالة»^(٤٢).

ويهدف السيد حافظ من وراء انعكاس الإضاءة على الفرسان إلى إثارة فضول المتفرج، وحمله على معرفة حقيقة الشخصيات/الفرسان

(٤٠) تقنية المسرح: فليب فان تيفيم: ترجمة بهيج شعبان. منشورات عويدات، بيروت. الطبعة الأولى مارس ١٩٧٢. ص: ١١٠.

(٤١) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن سبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٩.

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية: خطوة الفرسان. ص: ١٧٧.

كما يرمى هذا التسليط الضوئى إلى تقريب الحدث على الطريقة البريخنية من خلال حمل الفرسان لأقنعتهم.

ويوضح الضوء فى المشهد الثالث من مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذو الغفارى» حالة «أبى المجون» وهو يلهو فى مجلس سمرى مع مجموعة من الفتيات. قد يقنى فيه عن كل تعليق: «الضوء يتساقط على «أبى المجون» وهو يلهو ويصخب مع فرقة الفتيات الجميلات»^(٤٢). كما قد يتحول هذا الضوء ضمناً إلى أشعة (تساقط) على رأس «أبى المجون».

إلى جانب ظهور هذه البقع الضوئية على أجزاء المسرح، يشارك الظلام أو خفوت الضوء فى تثبيت المواقف بصفة عامة.

وتقترب هذه الطريقة فى تجريب الظلام بعمل المخرج الإنجليزى «بيتر بروك» فى مسرحية «أوبو ملكا».

ويهدف السيد حافظ من وراء اختفاء الإضاءة إلى تحول المشاهد وتغيرها. أما الظلام فيحقق وظائف فكرية تسعى إلى إبراز الحالة النفسية للشخصيات، أو إلى تحديد خصوصية الفضاء الذى تدور فيه الأحداث مع تدقيق زمنه.

بالإضافة إلى ذلك، تحقق ألوان الإضاءة وظيفة تحويلية متعددة التعبيرات تتناوب أشكالها فى إيضاح القيم النصية والخلفيات السينوغرافية ويمكن أن تمثل بهذا القوس القزحى الوارد فى مقدمة مسرحية: «طفل وقوقع وقزح»:

«حركة الإضاءة على المسرح يقع من الضوء الأصفر تتساقط فى تتابع فى أرجاء المسرح. أشكال مثلية. المثلثات فى الديكور والضوء والإضاءة والديكور فى حالة تختفى من الضوء الأزرق تغطى المسرح بدلاً من الضوء السابق. يختفى بقع من الضوء الأحمر الذى يغطى المسرح من الضوء البرونزى أرجاء المسرح»^(٤٤).

(٤٢) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذو الغفارى ص: ٢٨.

(٤٤) السيد حافظ: مسرحية: لفل وقوقع وقزح ص: ٦٠.

ويؤدي هذا التناوب في تعاقب الألوان وسيلة تعبيرية تقرّب الجمهور من الإطار الفكري العام للمسرحية. كما تعكس هذه الألوان كيفية التدرج في المشاهد والأحداث إلى أن تنتهي بهذه الصورة القائمة. وبواسطة هذا التركيب اللوني، (للأصفر - والأزرق - والأحمر فالضوء البرونزي)، تتحدد الخلفيات الجمالية والفلسفية في تعميق وظيفة الضوء. ووجه الشبه بين هذه الألوان وفكرة المسرحية يتجلى في طفل أو جيل يعيش وسط القواقع. لأزال يبحث عن نور يضحى من أجله. ومن ثم، تبرز لنا هذه اللوحة الموضوع العام للعمل المسرحي. وعلاوة على ذلك: «فاللون يتداعى لدى المتلقي، مثل استدعاء اللون الأحمر لرموز من نوع النار والاشتعال والتوتر والحركة. واستدعاء اللون الأزرق لرموز من قبيل الحلم والسرية. إن هناك في امتزاج هذه الألوان كذلك رموزاً باطنية وغير ملموسة...

إن هذا كله ينبع من شعور أساسي بالتاسق (الهارموني - L'harmonie)^(٤٥).

وبمقتضى هذا الإيحاء المساعد على تطعيم النص جمالياً، تلوح في الأفق المصادقية التي تتمتع بها هذه الألوان، على عكس ما قد يُعتقد من أنها مجرد فضلة أو حشواً يؤدي وظيفة تزيينية. ولن نكون مبالغين إذا قلنا بما صرح به الناقد المسرحي البولوني «جيرس كونج»: «إننا لا يمكن أن نتصور نصاً مسرحياً بغير أديسون. بالإضاءة يستطيع الفنان أن يقدم عمله فنياً على خشبة فارغة»^(٤٦).

وما دمنّا بصدد الحديث عن التجريب وعلاقته بالإضاءة، فإن ثمة أهدافاً جديدة سعى السيد حافظ إلى تحقيقها. فالإضافة لا تقف عند

(٤٥) هالاديمير جوزيف، المنهج: ترجمة عمرو أسعد خليل - مجلة آفاق (مغربية) عن اتحاد كتّاب المغرب، العدد: ٨ - ٩، ١٩٨٨. ص: ١٥٩ - ١٦٠.

(٤٦) نقلاً عن: بوسرحان الزيتوني: الإضاءة المسرحية. مجلة دراما (المغرب) العدد: ١ أبريل ١٩٩٢. ص: ٥٢.

حدود إبراز التحولات الزمنية والمكانية والنفسية للأحداث والشخصيات، وإنما تعدى هذا الجانب لتساهم في تهية المناخ التشكيلي والتعبيري للمستوى السينوغرافى ككل. فهي تشكل مع الوسائل السينوغرافية الأخرى وحدة متكاملة.

ولما كان المسرح يعد أب الفنون الذى يحتضن كثيراً من الأجناس الفنية والأشكال التعبيرية - ومنها الغناء والموسيقى باعتبارهما ركيزتين تدعمان إنجاز الحدث الدرامى -، فإن هذه الأجناس لا تكتفى بخدمة جمالية العرض الغنائية فحسب؛ ولكن «من شأنها أن تلخص الحدث، أو تعلق عليه أو تتبأ به»^(١٧).

وفى أكثر تقديرنا، فإن الغناء والموسيقى فى مسرح السيد حافظ لا يكتفيان بهذه الوظيفة الجمالية، لأنهما أصلاً فى الحدث، وليس فرعين. لذلك فإن فرض إقحام المخرج «للموسيقى والأغاني من الخارج فى نص متكامل يعتبر نوعاً من أنواع اغتيال النص، ومن اتهام الجماهير بالغباء»^(١٨).

ويمكن أن نحدد دور الموسيقى والغناء فى مسرح السيد حافظ من خلال بعض الأمثلة ومن ذلك ما ورد فى مسرحية «إشاعة» على لسان المذبة:

المذبة: نعتذر لكم عن هذا الخلل الفنى الذى حدث عبر الأقمار الصناعية. والآن نقدم لكم أغنية «تخرج أغنية: آم... آم... أغنية محمد عبدالوهاب»^(١٩).

وقد أعقبت هذه الأغنية قرار «الدكتور مصباح الزمان» بإهداء

(١٧) أحمد العشرى: «مسرح برتولد بريخت» بين النظرية والتطبيق العربى. مجلة عالم الفكر. الكويت. المجلد ٢١. العدد ٣. يناير/فبراير - مارس ١٩٩٣. ص: ٣٢.

(١٨) سعد أردش: «الموسيقى والثقافة على هامش ندوة أقامها مهرجان دمشق الحادى عشر للفنون المسرحية: تحت عنوان: «المسرح والموسيقى» مجلة الطريق (الليمانية) بيروت. السنة ٤٨. العدد ٢. أبريل ١٩٨٩. ص: ١٧١.

(١٩) السيد حافظ: مسرحية «إشاعة» ص: ٤.

جائزته إلى مصر والمصريين.

وما يثير الانتباه من خلال هذه الوقفة الموسيقية، هو أن السيد حافظ أراد أن يثير موضوع الإعلام العربى من خلال تدهور مستواه، كما أراد من جهة أخرى أن يحقق هدفًا تقريبًا يسعى إلى فضح هذه المناورة. وفي كل الأحوال فإن توظيف الأغنية يعد جزءًا من الحدث.

ويذكر هذا المثال جانبًا آخر من وظيفة الغناء يتمثل في اعتباره جزءًا من الحدث. وهذا ما نستشقه من مسرحية «رحلات ابن بسبوسة»؛ فعلى إيقاع النشيد الوطنى المصرى، يهلل «عبدالله» فرحًا بعودته إلى بلده، بعد طرده من البلاد الشرقية العربية (يفنى عبدالله: بلادى بلادى)^(٥٠).

لم يكن هذا الإخلاص الوطنى عزاء «لابن بسبوسة» كى يخفف آلامه، وإنما وقع ما لم يكن يتوقعه، إذ تعرض مقابل ذلك لأشكال من الحيف والتكيل.

ومن الوظائف الأخرى للموسيقى والغناء أنهما يوفران الفرصة للممثل من أجل تغيير الديكور فى أثناء مجريات العرض المسرحى، كما يتضح فى هذا المشهد من مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة»:

(موسيقى مع تغيير الديكور مطار القاهرة الدولى)^(٥١).

وعلى العموم، فإن استخدام السيد حافظ لهذه المؤثرات الصوتية يعد من التقنيات المهمة فى مجال التجريب المسرحى العربى، بحيث تصير الموسيقى والغناء من مرتكزات الحدث، كما أنهما يُحققان وظائف جمالية فعالة بخلاف ما هو عليه الأمر فى بعض العروض المسرحية العربية التى تقحم الغناء والموسيقى بهدف الإثارة أو لإضفاء بُعد جمالى خالص.

وفى سياق تحول المكونات الأخرى للعرض، يقترح السيد حافظ

(٥٠) السيد حافظ، مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٤٠.

(٥١) نفسها ص: ١٠.

تنويع جديدة تتعلق بمؤثر صوتي يعرف بـ "Play back". وهو بعبارة عن تردد صوتي يرسله جهاز التسجيل من خارج الركح. وقد تكرر أكثر من عشر مرات في مسرحية: «إجازة بابا». ويعد تأثير الـ "Play back" بالغ الأهمية في هذا العمل: لأنه يلعب دور الشخصية المحايدة التي لا تقف على الركح. وتكمن ضرورتها بشكل واضح في خدمة مضمون المسرحية. فهو يعبر عن عجز «أحمد» على مواجهة ضغط الحياة ومتطلباتها المادية. وبهذا يصير "Play back" علامة صوتية ذا وظيفة موضوعية وجمالية معاً، كما تحدده أصوات «البلاى باك» في هذا الحوار:

- أحمد (صوت أحمد سليمان في القديم بلاى باك) الإنسان يا زينب سيد المخلوقات رينا فضله على مخلوقات الكون كلها. أيوه الإنسان هو اللي يخلق الحضارة والمدنية. وأنا إنسان... حررت نفسى من الحيوان اللي جوايا من الشر اللي جوايا. من كل شىء ضد الإنسان.

- زينب (صوت بلاى باك): «ما افكرش أن الإنسان كده زى زينب ما بتقول... الإنسان ضعيف وخايف وأنت على طول عمرك بتخاف... وبتخاف من الطموح من المقامرة، موظف وفضلت بعيد عن النجاح...» (٥٢).

ويجسد هذان الصوتان مفارقة بين نقيضين: «أحمد» وهو يدافع عن مبادئه وشرفه المهني من جهة، وزوجته «زينب» من جهة ثانية، وهى ترى فى زوجها شخصية ضعيفة، وعاجزة عن تحقيق متطلبات الحياة. فكل منهما يعبر عن الصوت المناقض للآخر، الشىء الذى لا يسمح بعقد المصالحة بين الطرفين. ولهذا تظهر وظيفة «البلاى باك» فى إبراز جانب المفارقة بين وجهين، أو ضدين مخالفين لصوت الإنسان الحقيقي.

- الممثلون ولغة الجسد:

يشكل الممثل نواة الفعل فى العرض المسرحي. فيفضل طاقات

(٥٢) السيد حافظ: مسرحية: إجازة بابا. ص: ١٠٢.

الجسد الحركية والصوتية، يتم إنجاز مجموع العلامات. كما يمكن حضور الممثل من تعويض باقى المكونات الأخرى للعرض. وبصيغة أخرى، فإن «كل المنظومات الدالة (الفضاء السينوغرافى - الملابس - الماكياج - السرد - النص - الإنارة - الإكسسوار) يمكنها أن تغيب دون أن يلحق التمسرح أى تحريف فى عمقه، إذ يكفى أن يظل الممثل حاضراً لكى يسان التمسرح ولكى يتمكن المسرح من تحقيق فعله»^(٥٢).

إن هذا الحكم، بما ينطوى عليه من تشديد على طاقات الجسد، ودوره فى تفجير العرض وتأطير الفضاء المسرحى، يعكس من جهة أخرى المكانة الفنية للممثل. وقد تقوت هذه المكانة لا سيما مع منظرى الدراما الغربية فى نهاية القرن ١٩ وبداية هذا القرن، حيث ازداد الاهتمام بضبط حركة الجسد، أو ما يعرف بتشكيل فضاء الجسد.

وعليه، فإن النتيجة المنطقية لهذا التحليل، تقرر على الممثل - وبمساعدة المخرج - أن يجتهد فى ترجمة دينامية الجسد، وإثبات الحركات الملائمة لكل عرض قصد تشخيص معانى الأشياء على الركح. غير أن هذه الفاعلية الجسدية لا تتأسس على محاكاة الواقع أو اندماج الممثل فى شخصيته، أو تقمصه لها كما عند «ستاتسلافسكى» الذى يرى أن الممثل يجب «أن يعيش دوره فى كل لحظة، وفى كل مرة يعاد فيها العرض المسرحى، يجب أن يشعر الممثل بنفس الإحساس الذى تعيشه الشخصية المسرحية التى يجسدها»^(٥٣).

أما بريخت فيميل إلى مفهوم التشخيص حتى لا يندمج الممثل مع دوره. ويتم هذا من خلال تقنية التغريب، وهى تقنية تقصد إلى تقوية فرض الإنارة والدهشة لدى المتلقى من أجل تحريك طاقة التفكير لديه.

(٥٢) د. حسن المنيسى: المسرح والسيمويولوجيا مطبعة سليكى إخوان طنجة (المغرب ١٩٩٥) ص: ١٢١ - ١٢٢.

(٥٣) محمد سعيد الجوخدار، مبادئ التمثيل والإخراج، داو الفكر، بيروت بدون تاريخ نشر، ص: ١٤.

كما أن الممثل مدعو للصدق الفني في الأداء والعرض. وفي حدود أبعد، على الممثل أن «يمزج بين صفة المتفرج والناقد والمحلل لسلوك الشخصية»^(٥٥).

وخلافًا لما يذهب إليه الكثير، من أن كلا المنهجين ينهضان على تعارض جوهرى. فالناظر المحص يستنتج تكاملاً بينهما. فإذا كان «ستانسلافسكى» يركز على الممثل الموهوب الذى يحلم بخشبة واسعة يستطيع أن يتقدم فوقها، كما يتقدم العازف أو المغنى، ويشرح بإمكانياته الداخلية والخارجية دون عون، أى بالفن والتكتيك وحدهما تلك الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التى يصورها^(٥٦)، فإن بريخت أيضاً يعد امتداداً له، حيث يمتزج الصدق الفني مع التشخيص، فلا بد «لمن يريد أن يمثل فى مسرحيات بريخت أن يمر بمدرسة ستانسلافسكى فى إعداد الممثل»^(٥٧).

وبهذا تصبح كلتا النظريتين ضروريتين لصقل تجارب الممثلين، كما أنهما تشكلان مرجعيتين تكاملتين للتجريب المسرحى فى إعداد الممثل بصفة عامة.

من هنا يظهر الممثلون فى مسرحيات السيد حافظ كى يطوروا معانى التكامل الحسى والجمالى؛ سواء من حيث إبرازهم لإمكانات كبيرة من الحركات الجسدية، والتوجهات الإيقاعية (إيماء - حركات - رقص - ...)، أم عن طريق تعدد الأدوار للشخصية الواحدة. وفى كلتا الحالتين، يبرز دور «الحركة فى المسرح. باعتبارها إنتاجاً، وينظر إلى حركة الممثل (على الأقل فى شكل تجريمى للعب والارتجال)، باعتبارها منتجة للعلامات، وليس باعتبارها مجرد إبلاغ لأحاسيس معبر عنها حركياً»^(٥٨).

(٥٥) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، ص: ٢٧٢.

(٥٦) المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم. إعداد جيمس روز إيفانز ترجمة فارق عبدالقادر. مجلة الأقاليم (العراقية) س: ١٢. العدد ١٢. شتبر ١٩٧٨. ص: ٢٨.

(٥٧) محمد سعيد الجوخدار. مبادئ التمثيل والإخراج. ص: ٢١.

(٥٨) حسن يوسف، المسرح وممارقاه. مطبعة سندی. مكناس. الطبعة الأولى ١٩٩٦. ص: ٨٥.

وعليه، فإن تمييط الحركة بواسطة الاستعمال الجسدى، أو من خلال استعانتها بمجموعة من الإكسسوارات يساعد على «سميأة» اللغة الجسدية. علاوة على ذلك، فإن شخصية الممثل تحدد أيضاً مختلف السلوكيات الإنسانية والحمولات الفكرية.

ويمكن أن تمثل لذلك بمجموعة من الإشارات التى تحدد حركة الممثلين من داخل النص فى مسرح السيد حافظ: «يهبط الأطفال جميعاً بصمت، يعطون ظهورهم للجمهور ثم يدورون فى أرجاء المسرح يركبون الحذاء»^(٥٩). وتعكس هذه الحركة ظهر الحقيقة الآخر، بحيث يختفى الوجه الحقيقى للأطفال، ويؤجلون الحديث إلى موعد لاحق.

وبإيقاع مختلف (تجرى أم بثينة وهو أمامها) تصطدم بزواج ابنتها مهند^(٦٠). وتبرز هذه الإشارة الركحية موقف زوجة عبدالمطيع «أم بثينة» من زوجها غير أنها دائماً تواجه معارضة «مهند». وفى هذه الصورة تتجسد لنا معانى التعبير الفنى لوضع الممثل فى الركب. وفضلاً عن ذلك، فإن الممثل الحقيقى هو القادر على إنتاج مجموعة من الحركات، وعلى تحويلها بصفة آلية. أو على حد تعبير «مير هول»: «إن الممثل يشبه الآلة المتحركة التى تضافى على العرض صفة الشعرية: (يتحرك الكورس يصنع مقهى)^(٦١).

وفى مسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى» يصور لنا السلطان وهو يحرق فى الفراغ تتجسد هيئة أبى ذر فى السلويت^(٦٢)، تأكيداً لهذا المعنى.

من هنا تبرز قدرة الممثل على تعويض الديكور الفارغ كما كان معمولاً به فى مسرح «النو» اليابانى، أو المسرح الصامت بعامه. فبمقدور الحركة

(٥٩) السيد حافظ: مسرحية: لهو الأطفال فى الأشياء شىء. ص: ١٤٤.

(٦٠) السيد حافظ: مسرحية: حكاية الملاح عبدالمطيع. ص: ٧.

(٦١) المصدر نفسه. ص: ٢٥.

(٦٢) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى/ ص: ٢٣.

أن تقوله ما لا يستطيع الجسد أن يفصح عنه، كما نجد فى مسرحية: «رحلات ابن بسبوسة»: «شباب يتشكلون إلى هرم بشرى»^(٦٢).

وبهذا استطاع السيد حافظ أن يستجمع مجموعة من الجهود فى ميدان التشخيص لصالح التجريب المسرحى. وقد سعى إلى جعل التشخيص وسيلة تتكامل فيها موهبة الممثل فى إيجاد الحركات المناسبة، والمعادل الحقيقى لكل لفظة فى الأداء، مع اختزال الجسد للقطات سريعة ومعبرة، كما هو الحال فى المشاهد السينمائية حينما يؤدى المونتاج وظيفة إيقاعية.

وعلى مستوى آخر يضطلع الممثل فى مسرح السيد حافظ بأداء مجموعة من الأدوار المختلفة على غرار ما يفعل «بريخت» بشخصياته. على نحو ما نجده فى مسرحية: «ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى»، إذ تحولت شخصية القاضى سيف الدين الفاروق إلى أبى ذر الغفارى^(٦٣)، أو حينما أصبح «جواهر الصقللى ينوب عن السلطان الحاكم بأمر الله»^(٦٤) فى مسرحية «الحاكم بأمر الله».

وينسجم هذا التبادل فى أداء الأدوار مع «المسرح الحقيقى... الذى يأتى فيه الممثل حركات يتحرك»^(٦٥).

وخلاصة القول: فإن الممثل ليس شخصية عادية، بل إنها تتسم بصفة التعدد والقدرة على أداء مجموعة من الأدوار فى عمل مسرحى واحد. وفى كل حالة تكون قادرة على أن تصبح علامة أو علامات ضمن السياق الخاص الذى يقتضيه العرض فى انسجام تام مع مختلف مكوناته الأخرى.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن استثمار طاقات جسد الممثل لا يمكن أن

(٦٢) السيد حافظ: مسرحية: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة ص: ٥.

(٦٣) السيد حافظ: مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى/ ص: ٨٤.

(٦٤) السيد حافظ: مسرحية: الحاكم بأمر الله/ ص: ١٠.

(٦٥) المسرح وقرينه: التون آرثر، ترجمة الدكتورة سامية أسعد. دار النهضة العربية. القاهرة.

مايو ١٩٧٢. ص: ٦.

ينشأ من العبث. فهو موجه للجمهور. لذا فإن الممثل لا يستطيع تبرير وجوده إلا إذا دُمِّرَ الحواجز بينه وبين الجمهور لتوسيع قاعدة الفرجة في إطار ما يعرف بكسر «الجدار الرابع». وهى خاصية أصبحت قاعدة أساسية فى مختلف العروض التجريبية العربية. وهذا ما حدث مع شخصيات مسرحيات السيد حافظ. لذلك تبدو قريبة من الشكل الاحتفالى الداعى إلى تحقيق الاندماج المنفصل الذى يعكس توجه جسد الممثل بفانوس سحرى، أو «مصدر إنارة روحانية» يتألق باطنياً عبر فعل جسده: أى بواسطة عضلاته واندفاعاته الباطنية. فإن عليه أن يجعل منه أداة مطيعة لإنجاز حدث فكرى حقيقى. أداة يشكلها مزيج من الزهد والقسوة، أو من التجرد والجذية والجنونية^(٦٧) - حسب تعبير «باتريس بافيس» - ولقد حقق السيد حافظ من مجموعة من هذه الشروط فى أعماله المسرحية، إذ تكاملت فيها الأبعاد الفكرية، وانسجمت مع إيقاع المكونات الجمالية التى تغول للمخرج تقديم عمل ناجح.

وصفوة القول: إن علاقة التجريب بالإخراج فى مسرح السيد حافظ أثمرت شجرة باسقة من الفروع المنحدرة من أصول مختلفة لمجموعة من الاتجاهات السينوغرافية الحديثة.

فلا مجال للشك فى أن اقتراحات السيد حافظ قد شملت كثيراً من المواصفات الجديدة للمسرح الشامل: إذ تناغم الفضاء مع شاعرية المكان، وانسجم الديكور مع الأغراض المتوخاة كما توافقت الإكسسوارات مع وظائفها السيموطيقية، وتركيب الصور مع حسن استغلال دلالات الضوء أو الإنارة. وبفضل الربط الجيد بين المشاهد، والتسويق فيما بينها تجسدت مقومات الانسجام التام بين عناصر العرض. فضلاً عن

(٦٧) حسن النيمى. الجسد فى المسرح مطبعة سندی مكناس (المغرب) ط. ١ - ١٩٦١. ص

١٧ أيضاً: د. سامية أسعد: الدلالة المسرحية - مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٠ -

العدد ٤ - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٠. ص. ٩٠.

حضور الفضاء الجسدى للممثل الذى يكتف حضور الحركة داخل العرض المسرحى عامة. وهذه الأمور كلها هى التى تمنح لتصوصه المسرحية المرونة المتحررة لخلق عرض مسرحى قادر على استغلال مختلف المكونات الجمالية لكثير من الأجناس الفنية كالسينما والتشكيل والرقص وغيره... وبفضل هذه الاقتراحات السينوغرافية الواعدة، ستلوح آفاق جديدة فى تأسيس دينامية فرجوية تساهم فى بلورة قنوات متعددة للخطاب المسرحى دعماً لحركة التجريب فى المسرح العربى.

الخاتمة

لقد استطاع السيد حافظ وهو يطاء أرض التجريب. أن يثبت قدميه فيها، ويخطو بهما خطوات إلى الأمام تتسجم فيها الأهداف الفكرية مع الغايات الجمالية. ففيما يخص الموضوعات، نجح في معالجة عدة قضايا تجذر في الواقع العربي المهزوز والانفتاح على هموم إنسانية، بدءاً بإبراز خلفيات الانحناء العربي إبان هزيمة يونيو، واقتفاء آثارها السلبية. وفي هذا الإطار تمكن من كتابة مجموعته المسرحية «الأشجار تتحنن أحياناً» وفق انضباط موضوعي وفني يعي إشكالية التجريب وعلاقته بالسياسة، وتمكن من امتصاص الأسلوب التحريضي والخطابي، والانتصار على الشكوى والأنين من أجل البحث عن الكلمة الفعل.

ومروراً بقضايا الإنسان المعاصر، استطاع أن يجسد معاناة الذات وانحدارات المجتمع في عصر ماتت فيه الفضيلة، واندثرت المثال الإنسانية، فأصبح الاغتراب يكبح جماح الطموح الفردي. وفي هذا السياق، عكس معنة المثقف العربي، وترجم لنا هواجسه على نحو ما نلاحظ ذلك في مسرحيات «إشاعة» و«إجازة باب» و«معزوفة للعدل الغائب». فمن خلالها تناول جملة من الانشغالات التي مازالت تؤرق المثقفين على الخصوص، ومن ضمنها مشروع إعادة كتابة التاريخ، وتمحيص مصادره من أجل تعرية المسكوت عنه، كما لمسنا ذلك على الخصوص في مسرحيتي «إشاعة» و«الحاكم بأمر الله». ثم تطرق بكثير من الإيحاء إلى إشكالية أزمة الفكر العربي المعاصر وعلاقة ذلك بأسئلة

الهوية، والاعتراب وما ينجم عنها من قضايا فرعية لها أهميتها في الصراع الاجتماعي والسياسي بالوطن العربي.

أمام موضوع المرأة فظل حاضراً ضمن انشغالات السيد حافظ. فقد عالج الجنس اللطيف في معترك الحياة المعاصرة، وما يعترضها من هدر لكرامتها الإنسانية، وأثر كل ذلك على نفسياتها كما نجد في مسرحيتي «امراتان» و«العزف في الظهيرة».

وقد لاحظنا بعد دراسة مسرح السيد حافظ أن التجريب هو السمة التي توحد كل مسرحياته. وإذا كان هذا التجريب يتخذ مظاهر متعددة، فإن مسحة من العبث تطفو عليها.

وتظهر هذه الخاصية من خلال التيمات القريبة من مواضيع كتاب العبث، حيث تعجز الشخصيات عن عقد المصالحة مع العالم الخارجي، لتفقد عاجزة عن التواصل معه، كما ينتابها القلق والحيرة واليأس، فتتضاعف حالات الاعتراب. غير أن العبث في مسرح السيد حافظ يتسم بواقعيته، ويخضع لخصوصيات المجتمع العربي بعيداً عن الفلسفة الوجودية أو العبث ذي الطابع الفلسفي كما هو الحال في الحضارة الغربية.

أما توظيف التراث في مسرح السيد حافظ، فيتأطر ضمن اختيارات فكرية وجمالية، كما يخضع لمنهج نقدي يستوعب حركة الدورة التاريخية، ويتقاطع مع الفهم التراثي الجامد. فقد عمد السيد حافظ إلى تطويع مواد التراث، وجعلها قابلة لإضاءة الحاضر، وتحقيق إضافات جديدة تتلون بألوان عصرية ورموز مغايرة. ومن هذا المنطلق، تعامل مع الشخصيات التراثية تعاملأً يتكيف مع المعطيات الراهنة، كما لاحظنا مع المسرحيات التي قمنا بدراستها في هذا البحث. وقد تمكن من خلال هذه العملية إلى صياغة مواقف درامية خصبة ورؤى فنية ذات طوابع تجريبية خالصة.

وقد لاحظنا كذلك أن تجريب الكتابة الكوميديّة عنده ترتبط

بمنابعها المحلية، وتتجذر فى عمق التربة العربية. فاكوميك عنده يتوسل بالسخرية قصد إعادة التوازن إلى الكيان الإنسانى، وتعربة الواقع العربى المختل. فهو لا يغازل الضحك، ولكنه يتلون بأقنعة الحياة، فيمزج ويتألم فى نفس الوقت لكى يرصد حالات غير طبيعية ويثور عليها. وبذلك يقدو لقاحاً مناعياً ضد كل الأمراض الاجتماعية والسياسية.

وفى الجانب الفنى دائماً، حرص على التمرد على مواصفات المسرح التقليدى، واتجه نحو التجريب. فعلى مستوى الحدث، لم يخضع لوحدة الموضوع، كما هو الشأن فى الدراما الأرسطية. لذلك تعددت الأحداث داخل العمل الواحد ضمن تركيبية البناء الدرامى. أما الزمن فلم يخضع لنظام زمنى ثابت يراعى التطور المنطقى لسير الأحداث، وجاءت اختياراته تبعاً لتداخل الحالات والأزمنة. وإذا انتقلنا إلى المكان، فإنه يعكس الأبعاد الدرامية. وقد وظفه توظيفاً رمزياً وإجرائياً. وهو فى غالب الأحيان غير محدد. غير أن إدراك خلفيات توظيف المكان لا تتضح إلا فى سياق علاقتها بالفضاء السينوغرافى ومكوناته، مادام المكان جزءاً من هذا الفضاء.

أما الحوار فيتميز بالشفافية، وقدرته الإبلاغية، وحسن اختيار دلالاته. وقد استطاع أن يجمع فيه بين الدرامية والملحمية، ويتخلل عن الفئائية دون التضحية بالطابع الشاعرى لا سيما فى مجموعته المسرحية «الأشجار تتحنن أحياناً» ومسرحية «ظهور واختفاء أبى ذر الفغارى». ثم إن الحوار لا يقتصر على اللغة المنطوقة، فالحركة والإيماء تقوم المنطوق إلى جانب بعض الإكسسوارات الدالة كالألحاف وغيرها مما أشرنا إليه فى هذا العمل.

يبد أن استيعاب وظيفة الحوار لا تتبلور إلا من خلال إبراز علاقته بالصراع الدرامى. وهو صراع يظهر على عدة مستويات، إذ يتلون بالصراعات الداخلية للشخصيات، وصدامها بغيرها، كما أنه صراع يتصادم الفكر مع الواقع. أو لنقل: هو فكرى سياسى واجتماعى من أجل

تثبيت القيم الصالحة، وإنكار غيرها .

أما وظيفة الشخصيات في مسرح السيد حافظ، فإنها تتحدد أيضاً من خلال عمل الصراع الدرامى الذى هو صراع قيم ومواقف واختيارات فكرية وسياسية لها علاقة بالواقع العربى، وتعبّر عن شخصية الكاتب ومواقفه الطلائعية. لذا يمكن القول: إن لوظيفة الشخصية دوراً إيجابياً فى بلورة الصراع الراهن. وإلى جانب ذلك نجد شخصيات مغلوقة لا تستطيع مجابهة الواقع. وهذا التوظيف له بعد تجريبي يسعى من خلاله المؤلف إلى إلغاء البطل المجد. فضلاً عن كوننا لا نجد مفهوم البطل الثانوى أو الكومبارس، فكل شخصية تصبح فاعلة فى تطور الأحداث وصياغتها. وبذلك تفهم لماذا يصعب تحديد سلوكيات الشخصية ودوافعها إلا بعد التعرف إلى تكوينها النفسية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى.

وفيما يتعلق بالجانب اللغوى، نجد أن السيد حافظ وظف اللغة المسرحية بكثير من الإيحاء والتعبيرية، إذ استعان بالرمز والأساطير والحكايات لتصبح كلها وسيلة لغوية دالة وعلامات تعبيرية تجمع بين المنطوق، واللغة البصرية التشكيلية والمتخيلة أحياناً. كما استعان بلغة الإشارات والحركة اعتماداً على تلوينات ما يخزنه الممثل من طاقات تعبيرية من خلال جسده وإيماءاته وقدرته على اختزال الكلمة فى الحركة. وبذلك قدم لنا صرحاً يفيض بالانتماءات والممكنات.

وأخيراً لا يمكن أن ادعى فى نهاية هذا البحث، بأنى قمت بتطوير هذه الإشكالية، وضم كل شتاتها، ولكنى حاولت ملامسة بعض من جوانبها فقط. ولن تستكمل هذه الدراسة صورتها الكاملة إلا بجهود من سيأتى بعدى من الباحثين.

والله وليّ التوفيق

لائحة المصادر والمراجع

(١) المصادر العربية :

- القرآن الكريم برواية ورش.

(١) المعاجم العربية:

- ابن سيده الأندلسي: معجم المحكم والمحيط الأعظم. تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار. ج ٦ - ط ١ - ١٩٥٠ - معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية.
- ابن منظور: لسان العرب. ج ٥ - دار صادر بيروت - بدون سنة نشر.
- محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس - المطبعة الخيرية مصر - ١٣٠٦هـ.
- إبراهيم أنيس ومجموعة من الأساتذة: المعجم الوسيط دار الفكر. ج ١ بدون سنة نشر.

(ب) المعاجم الأجنبية:

- Dictionnaire: Le petit Larousse Illustré 1996 - Edition Larousse- Paris France 1996.
- PATRICE. PAVIS: Dictionnaire du Théâtre. Editions sociales. Paris- France- 1980.

(ج) مسرحيات السيد حافظ:

- المجموعة المسرحية «إشاعة» وتضم ٦ مسرحيات تجريبية وهي على التوالي:
 - إشاعة.
 - العزف في الظهيرة.
 - إجازة بابا.
 - امرأتان.
 - والله زمان يا مصر.
- معزوفة للعدل النائب. عن: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥
- المجموعة المسرحية: «الأشجار تتعني أحياناً». وتضم ٩ مسرحيات وهي على التوالي:
 - مسرحية: رجل ونبي وخوذة.
 - مسرحية: امرأة وزير وقافلة.
 - مسرحية: طفل وقوقع وفزح.
 - لهو الأطفال في الأشياء شيء (التصريح الأول).
 - تكاثف الغثاء على الخلق موت. (التصريح الثاني).
 - حظوات الفرسان في عصر اللاجدوى.. كلمة (الثالث).
 - محبوبتي.. محبوبتي (قمر الخصوبة سحب في شرنقة حبنا ميلاد صمود) (التصريح الرابع).
 - تمثر الفارغات في درب الحقيقة. بحث (الخامس).
 - الأشجار تتعني أحياناً (التصريح السادس). عن مطبعة الفتح - فيصل - الهرم - القاهرة - ١٩٩٢.

(*) مسرحيات:

- ١ - حبيبتى أميرة السينما.
 - ٢ - مسرحية حكاية مدينة الزعفران.
 - ٣ - مسرحية علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا: سلسلة رؤيا الإسكندرية: ط ٣ - ١٩٨٢.
- (*) مسرحيات:

- ١ - حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان.
- ٢ - هم كم هم ولكن ليس هم الزعاليك. عن أدب الجماهير - الكويت ١٩٧٩.
- مسرحية: حكاية الفلاح عبدالمطيع: مطابع صوت الخليج - الكويت ١٩٨٢.
- مسرحية: حلاوة زمان أو عاشق القاهرة: الحاكم بأمر الله - مركز الدلتا للطباعة - ط ١ - ١٩٩٣.
- مسرحية: رحلات ابن سبؤسة فى البلاد الموكوسة: المركز الدولى للنشر والإعلام - القاهرة. ط ١ - ١٩٩٤.
- مسرحية: سيزيف: مركز رؤيا - الإسكندرية الطبعة الأولى - ١٩٩٠.
- مسرحية: ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى. مطابع صوت الخليج. الكويت - ١٩٨١ م.
- مسرحية: كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى سلسلة رؤيا - الإسكندرية - ط ٢ - ١٩٩٠.

(د) المسرحيات العربية:

- على أحمد (باكثير): مسرحية الفلاح القصيح: مطبوعات مكتبة مصر - دار مصر للطباعة - القاهرة. بدون سنة نشر.
- خالد محيى الدين (البرادعى): مسرحية: أبو حيان التوحيدي منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب - دمشق - سوريا ١٩٨٣.
- عبد الكريم (برشيد): مسرحية: ابن الرومى فى مدن الصفيح: مجلة الفنون المغربية - السنة ٦ - ع ١ نوفمبر - ١٩٧٩.
- عيد الكريم (برشيد): مسرحية: اسمع يا عبد السميع السلسلة الإبداعية ١ - دار الثقافة - البيضاء - ط ١ ١٩٨٧.
- رشاد (رشدى): مسرحية: اتفرج يا سلام: مطابع مؤسسة الأهرام - القاهرة ١٩٦٥.
- محمد (سلماوى): مسرحية: سالومى ٢ - دار ألف للنشر - القاهرة - ١٩٩١.
- الطيب (الصاديقى): مسرحية: ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب: دار استوكى للنشر - الرباط - ١٩٧٩.
- الطيب (الصاديقى): مسرحية: مقامات بديع الزمان الهمدانى: دار البوكيلى للطباعة - القنيطرة - (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٨.
- عبدالقادر علولة: الثلاثية (مسرحيات: الأقوال - الأجواد - اللثام) عن المسرح الجهوى بوهران - مسرحيات مرقوفة بالآلة الكاتبة بدون تاريخ نشر.
- عز الدين (المدنى): ديوان الزنج وثورة صاحب الحمار - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط ٤ - ١٩٨٧.

- عز الدين (المدني): مسرحية مولاى السلطان الحسن الحفصى: الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس) ١٩٨٧.
- محمد (مسكين): مسرحيتا: النريف ومهرجان المهايل، منشورات دار الأطفال - البيضاء - ط ١. ١٩٨٧.
- سعد الله ونوس: مسرحية الملك هو الملك - دار الآداب - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٠.

(٢) المراجع العربية :

- زكريا (إبراهيم): سيكولوجية الفكاهة والضحك مكتبة مصر - عن دار مصر للطباعة والنشر - القاهرة. بدون تاريخ نشر.
- يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: مسرحيات ومقالات للمؤلف - مطابع الوطن العربى - بيروت - فبراير ١٩٧٤.
- خالد محيى الدين (البرادعى): خصوصية المسرح العربى - منشورات اتحاد الكُتاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٨٦.
- عبد الكريم (برشيد): الاحتفالية ومواقف ومواقف مضادة مطبعة دار تينمل للطباعة والنشر - مراكش ط ١ ١٩٩٣.
- عبد الكريم (برشيد): حدود الكائن والمعكن فى المسرح الاحتفالى السلسلة الإبداعية ٢ - دار الثقافة - البيضاء (المغرب) ط ١ - ١٩٨٧.
- عبد الكريم (برشيد): المسرح الاحتفالى: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراتة - الجماهيرية - ط ١ - ١٩٩٠.
- فرحان (بلبل): المسرح العربى فى مواجهة الحياة - منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية - دمشق ١٩٨٤.
- التراث وتحديات العصر: على هامش ندوة القاهرة. ساهم فيها مجموعة من المفكرين العرب - دار الطليعة بيروت - الطبعة ١ - ١٩٨٥.
- حمدى الجابرى: المخرج المسرحى العربى ناقلا ومبدعا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.
- محمد عابد (الجابرى): نحن والتراث - دار الطليعة بيروت - طبعة ١ - أبريل ١٩٨٠.
- محمد عابد (الجابرى): الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية - دار الطليعة - بيروت - الطبعة ١ - ١٩٨٢.
- محمد سعيد (الجوخدار): مبادئ التمثيل والإخراج دار الفكر - بيروت - بدون تاريخ نشر.
- السيد (حافظ): مسرح الطفل فى الكويت - دار الثقافة الجديدة - الإسكندرية - ١٩٨٦.
- صبرى (حافظ): التجريب والمسرح - دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزى المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤.
- توفيق (الحكيم): التبادلية - مكتبة الآداب - القاهرة ١٩٥٥.
- توفيق (الحكيم): زهرة العمر (رسائل) المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٤٣.

- توفيق (الحكيم): قالبنا المسرحي - مكتبة مصر للطباعة القاهرة ١٩٨٨ .
- تاسعد آيت (حمودي): أثر الرمزية القرية في مسرح الحكيم - دار الحداثة - بيروت - لبنان. الطبعة ١ - ١٩٨٦ .
- حمن (حنفي): التراث والتجديد - موقفاً من التراث القديم - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - الطبعة ٤ - ١٩٩٢ .
- خالد محمد (خالد): رجال حول الرسول - دار الفكر بيروت - لبنان - بدون سنة نشر.
- سامي (خشب): قضايا معاصرة في المسرح - دار الحرية للطباعة - مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٢ .
- دراسات في مسرح السيد حافظ: مجموعة من النقاد والباحثين ج ١ - مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٨٨ .
- رشاد (رشدي): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن - دار العودة - بيروت - الطبعة ٢ - ١٩٧٥ .
- د. مصطفى (رمضان): الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة - منشورات كلية الآداب (وجدة) - مطبعة النجاح - البيضاء - المغرب - ط ١ ١٩٩٦ .
- قيس (الزبيدي): مسرح التغير - مقالات في منهج بريشت الفنى - دار ابن رشد - بيروت - ١٩٧٨ .
- أحمد (زكي): عبقرية الإخراج المسرحي - المدارس والمناهج - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٨٩ .
- عبد الرحمن (بن زيدان): أسئلة المسرح العربي سلسلة الدراسات النقدية ٧ - دار الثقافة - البيضاء - المغرب - الطبعة ١ - ١٩٨٧ .
- عبد الرحمن (بن زيدان): خطاب التجريب في المسرح العربي - مطبعة سندي - مكناس - الطبعة ١ - ١٩٩٧ .
- عبد الرحمن (بن زيدان): قضايا التطوير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٩٢ .
- محمد أديب (السلوى): المسرح المغربي البداية والامتداد، دار وليلى للطباعة والنشر - مراكش - المغرب - الطبعة ١ - ١٩٩٦ .
- بووي (شاوول): المسرح العربي الحديث (١٩٧٦ - ١٩٨٩) عن رياض الريس للكتاب والنشر - لندن - ١٩٨٩ .
- غالي (شكري): ثقافتنا في مفتاح الطرق - دار الآداب - بيروت - الطبعة ١ - نوفمبر ١٩٧٤ .
- غالي (شكري): ثورة المعتزل - دراسة في أدب توفيق الحكيم - دار الآفاق الجديدة - بيروت، ط ٢ - ١٩٨٢ .
- نهاد (صليحة): المسرح بين الفن والحياة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٦ .
- نعمان (عاشور): المسرح والسياسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ .
- محمود أمين (العالم): توفيق الحكيم مفكر أو فنان دار شهدي للنشر - القاهرة -

- الطبعة ٢ - ١٩٨٥ .
- محمود أمين (العالم): الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر - دار الآداب - بيروت - ط ١ - أكتوبر ١٩٧٣ .
 - يوسف (العائى): التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات - دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٩ .
 - مصطفى (عبد الفتى): المسرح المصرى فى السبعينيات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ .
 - مصطفى (عبد الفتى): مسرح الثمانينيات - دراسة فى النص المسرحى المصرى - عن دار الوفاء للنشر - القاهرة - ١٩٨٥ .
 - فاروق (عبد القادر): نافذة على مسرح الغرب المعاصر دراسات وتجارب - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - باريس - الطبعة ١ - ١٩٨٧ .
 - يوسف (عبد المسيح) ثروت: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى منشورات مكتبة النهضة - بيروت - بغداد - الطبعة ٢ - ١٩٨٥ .
 - شكرى (عبد الوهاب): عناصر العرض المسرحى - المكان دراسة فى تطور خشبة المسرح - الكتاب الأول. المكتب العربى الحديث - الإسكندرية - مصر ١٩٨٧ .
 - محمد الناصر (المعجمي): المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ - ١٩٧٤) سلسلة آداب عربية - منشورات دار المعلمين العليا - سوسة - تونس - ١٩٩١ .
 - على عقلة (عرسان): سياسة فى المسرح - دراسة - منشورات اتحاد الكتّاب العرب - دمشق - سوريا - ١٩٧٨ .
 - عبد الله (العروى): ثقافتنا فى ضوء التاريخ - المركز الثقافى العربى - بيروت - البيضاء الطبعة ١ - ١٩٨٣ .
 - عبد الله (العروى): مفهوم الأيديولوجيا - المركز الثقافى العربى - البيضاء - بيروت - ط ١ ١٩٨٣ .
 - عبد الله (العروى): مفهوم المقل - المركز الثقافى العربى - البيضاء - بيروت - ط ١ - ١٩٩٦ .
 - روجى (عساف): المسرحة أقنعة المدينة، دار المثلث - بيروت - ١٩٨٤ .
 - رياض (عصمت): البطل التراجيدى فى المسرح العالمى دار الطليعة - بيروت - ١٩٨٠ .
 - عصام الدين أبو العلا: مسرح نجيب سرور - مكتبة مدبولى - القاهرة ١٩٨٩ .
 - أكرم ضياء (العمرى): التراث والمعاصرة: سلسلة كتاب الأمة، مطابع الدوحة الحديثة - قطر - ط ٢ - ١٩٨٥ .
 - أمين (العويطى): دراسات فى المسرح - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - ١٩٨٦ .
 - عبدالكريم (غلاب): فى الثقافة والأدب - مطبعة الأطلس - الطبعة الأولى - البيضاء ١٩٦٤ .
 - فوزى (فهمى): فى مفهوم التراجيديا والدراما الحديثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦ .
 - سيزا (قاسم) ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا. أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، منشورات عيون - الدار البيضاء - الطبعة ٢ - ١٩٨٧ .

- هند (قواص): المدخل إلى المسرح العربي - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ١٩٨١.
- محمد (الكفاط): بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات - دار الثقافة - البيضاء ١٩٨٦.
- محمد (الكفاط): المسرح وقضاءاته - دار البوكيلي - القنيطرة - ١٩٩٦.
- محمد (المديني): إشكاليات تأصيل المسرح العربي بيت الحكمة - قرطاج - المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون - تونس - ١٩٩٣.
- محمد (المديني): مسرح عز الدين المدني والتراث للشركة التونسية لطباعة الوسط - دار رسم للنشر تونس - ١٩٨٣.
- حسين (مروة): النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية. ج ١ - الطبعة الرابعة - دار الفارابي - بيروت - ١٩٨١.
- حسين (المنيعي): الجسد في المسرح: مطبعة سندی - مكناس (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٦.
- حسين (المنيعي): المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة - منشورات كلية الآداب - ظهر المزار - فاس (المغرب) الطبعة ١ - ١٩٩٤.
- حسين (المنيعي): المسرح والسيميولوجيا - منشورات سليكي أخوان - طنجة (المغرب) ١٩٩٥.
- حسين (المنيعي): هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته منشورات السفير - مكناس (المغرب) - ط ١ - ١٩٩٠.
- أبو الأعلى (المودودي): الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر - دار التوير - بيروت، ط ١ - ١٩٨١.
- محمد عزيز (نظمي): السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي - سلسلة رؤيا - الإسكندرية مصر - ١٩٨٩.
- عبد الله (هاشم): مسرح السيد حافظ الطليعي مطبوعات القصة - الإسكندرية - ١٩٨٥.
- السعيد (الورقي): تطور البناء في أدب المسرح العربي المعاصر - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية - مصر - ١٩٩٠.
- سعد الله (ونوم): بيانات لمسرح عربي جديد - دار الفكر الجديد - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى ١٩٨٨.
- السيد (يسين): التحليل الاجتماعي للأدب - مكتبة مدبولي - القاهرة - ١٩٩٢.
- حسن (يوسفي): المسرح ومفارقاته - مطبعة سندی - مكناس (المغرب) - طبعة ١ - ١٩٩٦.

(٣) المراجع المترجمة :

- المسرح وقريته: تأليف أنتونيان (أرتو) ترجمة سامية أسعد - دار النهضة العربية - القاهرة - مايو ١٩٧٣.
- فن الشعر: تأليف (أرسطو) ترجمة شرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٢.
- التكامل الفني في العرض المسرحي: تأليف بويوف (الكسي) ترجمة شريف شاكر -

- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - سوريا ١٩٧٦
- سيمياء المسرح والدراما: تأليف كير (إيلام): ترجمة رثيف كرم - المركز الثقافي العربي - بيروت - البيضاء - الطبعة ١ - ١٩٩٢.
- نظرية المسرح المحامي: تأليف برتولد (بريخت) ترجمة جميل نصيف - عالم المعرفة - بيروت - لبنان بدون تاريخ نشر.
- تقنية المسرح: تأليف فيليب فان (تيفيم) ترجمة بهيج شعبان - منشورات عويدات - بيروت - الطبعة ١ - مارس ١٩٧٣.
- سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية: تأليف جان (دفينيو): ترجمة حافظ الجمالي - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق - ١٩٧٦.
- مساهمة في تاريخ علم النفس: تأليف سيجموند (فرويد) ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت ط١ - ١٩٧٩.
- السيمياء: تأليف بيار (غارو) ترجمة أنطوان أبي زيد - منشورات عويدات - بيروت - باريس - سلسلة زدني علماً - ١٩٨٢.
- علم النص: تأليف جوليا (كريستيفا) ترجمة فريد الزاهي - مراجعة عبد الجليل ناظم - دار تويقال للنشر - البيضاء (المغرب) ط١ - ١٩٩١ - ط٢ - ١٩٩٧.
- حول الإخراج المسرحي: تأليف هارولد (كليرمان) ترجمة ممدوح عدوان - مراجعة على كتعان - دار دمشق للنشر - سوريا - ط١ - ١٩٨٨.
- مسرح الاحتجاج والتفافض: تأليف جورج (وولورث) ترجمة د. عبد المنعم إسماعيل - المركز الثقافي العربي للثقافة والعلوم - بيروت - بدون تاريخ.

(٤) المصادر الأجنبية :

- ANTONIN (ARTAUD): le théâtre et son double Editions Galimard - France - 1964.
- HENRI BERGSOM: Le Rire: Essai sur la signification du comique 1899. Presses universitaires de France. 375 édit 2 trimestre 1978.
- BERNARD (DORT): théâtre en jeu- Essais de critique (1970-1978). Editions du seuil- Paris 1979.
- ROBERT ESCARPIT: L'humour presses universitaires de France Paris - édition 1984. 10 1960.
- CHARLES LALO: Esthétique de Rire: Flammarion. France 1949.
- PAUL LOUIS MIGNON: Panorama de théâtre au 20 siècle (xx). Galimar.
- JEAN JACQUES ROUBINE: Théâtre et mise en scène: (1880 - 1980). P. U. F. 1er édition - 1980.
- JEAN PIERRE RYNGART: Lire le théâtre contemporain - DUNOD. Paris- 1993.
- ANNE UBURS FELD. Lire le théâtre editions sociales- Paris- France 1978.
- ANNE UBERS FELD: L'école du spectateur (Lire le théâtre 2) editions sociales - Paris- france 1981.

من هو السيد حافظ..؟

- من مواليد ١٩٤٨ محافظة الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.
- خريج جامعة الإسكندرية . قسم فلسفة واجتماع . عام ١٩٧٣ . كلية التربية .
- دبلوم فى علم النفس والتربية عام ١٩٧٥ .
- مدير قطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٤ / ١٩٧٦ .
- حاصل على الجائزة الأولى فى التأليف المسرحى بمصر عام ١٩٧٠ .
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحى موجه للأطفال فى الكويت عن مسرحية «سندريلاء عام ١٩٧٣ .
- رئيس تحرير مجلة رؤيا والتي تصدر فى مصر (سابقاً).
- عضو اتحاد الكتاب العرب .
- عضو اتحاد الكتاب المصريين .
- عضو نقابة المهن التمثيلية المصرية .
- عضو نقابة المهن السينمائية المصرية .
- مدير مركز الوطن العربى للنشر والإعلام «رؤيا» لمدة خمسة سنوات (سابقاً).
- عمل بجريدة السياسة الكويتية لمدة ٧ سنوات. (سابقاً).
- حصل على منحة تفرغ من وزارة الثقافة المصرية عام ١٩٩٤ بدرجة رائد من رواد المسرح المصرى.
- كاتب وصحفى مقفرغ حالياً ..
- أول كاتب عربى تطبع أعماله للأطفال والكبار على الإنترنت منذ عام ١٩٩٧ .
- <http://www.indigenouspeople.org/natlit/arabiclit/index.html>
- E.mail raida-said @ yahoo.com
- E.mail. El Sayed Hafez @ hot mil.com
- عضو شرفى فى المنظمة الأمريكية للتربية المسرحية جامعة أريزونا، الولايات المتحدة الأمريكية.
- أول كاتب عربى تنشر له جامعة أنديانا بالولايات المتحدة الأمريكية خمس (٥) مسرحيات باللغة الإنجليزية وثلاث مسرحيات باللغة العربية على الإنترنت بالعنوان
e - mail: elsayedhafez 2000 @ yahoo.com
- التالى:
<http://www.indigenouspeople.org/natlit/arabiclit/index.html>
- أول كاتب عربى تنشر له فى المملكة البريطانية سبعة أعمال مسرحية باللغة الإنجليزية على العنوان القالى: <http://www.schoolshows.download.html>

(*) صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للكبار:

- ١٩٧٠ كتابات معاصرة.
- ١٩٧١ سلسلة أدب الجماهير
- ١٩٨٠ بغداد - وزارة الإعلام.
- ١٩٧٩ أدب الجماهير.
- ١٩٨٠ الكويت.
- ١٩٨١ الكويت.
- ١٩٨٢ مركز الوطن العربي.
- ١٩٨٢ الكويت.
- ١٩٨٧ مركز الوطن العربي.
- ١٩٨٩ مركز الوطن العربي.
- ١٩٩١ مركز رؤيا.
- ١٩٩١ مركز رؤيا.
- ١٩٩١ مركز رؤيا.
- ١٩٩٢ مركز رؤيا.
- ١٩٩٢ دار العربي.
- ١٩٩٤ دار العربي.
- ١٩٩٥ دار العربي.
- ١٩٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٩٩٧ دار العربي القاهرة.
- ١٩٩٧ دار العربي القاهرة.
- ١٩٩٧ المجلس الأعلى للثقافة
- ١٩٩٨ دار العربي القاهرة
- ١٩٩٨ دار العربي القاهرة
- ٢٠٠٠ اتحاد الكتاب المصري
- ٢٠٠١ وزارة الثقافة المصرية
- كبرياء الثقافة في بلاد اللامعنى
- الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء
- سيمفونية الحب (مجموعة قصصية)
- حبيبتى أنا مسافر (مسرحية)
- هم كما هم ولكنهم ليس هم الزعاليك (مسرحية)
- ظهور واختفاء أبى ذر الفقارى (مسرحية)
- حبيبتى أميرة السينما (مسرحية)
- حكاية الفلاح عبد المطيع (مسرحية)
- يا زمن الكلمة الكذب/ الخوف/ الموت
- ٦ رجال في معتقل - طبعة ثالثة
- سيمفونية الحب - طبعة ثانية
- كبرياء الثقافة في بلاد اللامعنى - طبعة ثانية
- سيزيف القرن العشرين - طبعة أولى
- ٩ مسرحيات تجريبية
- الأشجار تتحنن أحياناً
- رحلات ابن بسبوسة (مسرحية)
- ملك الزبالة (مسرحية)
- إشاعة (٦ مسرحيات - فصل واحد)
- وسام من الرئيس (مسرحية)
- مسافرون بلا هوية
- عبد الله النديم (مسرحية)
- فراقوش والأراجوز (مسرحية)
- حرب الملوخية (مسرحية)
- فراقوش والأراجوز
- ملك الزبالة (مسرحية)

(*) صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للأطفال:

- ١٩٨٧ دار آزال لبنان
- ١٩٨٧ دار آزال لبنان
- ١٩٨٧ دار آزال لبنان
- ١٩٨٧ دار آزال لبنان
- ١٩٩٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٩٩٥ دار الثقافة الجديد
- ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة.
- سندس
- على بابا
- عنتر بن شداد
- فرسان بنى هلال
- أبو زيد الهلالي
- قميص السعادة
- أولاد جحا

- سندريلا ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة.
- قطر الندى ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة
- حب الرومان ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة
- الوحش العجيب ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة
- سندريلا والأمير ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة
- ننوسة والعلم كمال ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة
- حمدان ومشمشة ١٩٩٦ دار العربي - القاهرة

(*) عرض له فى مسرح الطفل:

- مسرحية سندريلا (الكويت - عُمان - البحرين) ١٩٨٣ إخراج/ منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت - دى - أبو ظبى) ١٩٨٣ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت - البحرين - قطر) ١٩٨٥ إخراج/ محمود الأنقى.
- مسرحية على بابا (الكويت - دى) ١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جعا (الكويت - البحرين) ١٩٨٦ إخراج/ محمود الأنقى.
- مسرحية حذاء سندريلا (الكويت - بغداد) ١٩٨٧ إخراج/ دخیل الدخیل.
- مسرحية ييبى والعجوز (الكويت - بغداد) ١٩٨٨ إخراج/ حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/ محمد سالم.
- غنترين شداد (الكويت) ١٩٨٩ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جعا (مصر) ١٩٨٩ إخراج/ المؤلف.
- مسرحية سندس ١٩٨٩ إخراج/ خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو ١٩٩٠ إخراج المؤلف.
- مسرحية قميص السعادة (القاهرة) ١٩٩٣ إخراج محمد عبدالمعطى.

فرقة تحت ١٨ / القطاع الاستعراضى
بطولة: وجدى العريى - عبد الرحمن أبو
زهرة - عائشة الكيلانى - علاء عوض

• مسرحية حب الرمان وخيزران (القاهرة) ١٩٩٦ إخراج حسام عطا

فرقة تحت ١٨ / القطاع الاستعراضى.
بطولة: مى عبدالنبي - لمياء الأمير - محمد
عبدالمعطى - أحمد الحجار.

• مسرحية (سفروته فى الغابة): من إنتاج المؤلف،
بطولة: وفاء الحكيم - محمد عبدالمعطى.
إخراج: د. محمد عبدالمعطى .
(تم عرض المسرحية فى مهرجان
قرطاج المسرحى بتونس).

(*) قدم لمسرح الكبار:

- مسرحية حكاية الفلاح عبدالمطيع . فرقة بغداد ١٩٨٠ إخراج/ د. سعدى يونس
- حكاية الفلاح عبدالمطيع . فرقة الشباب . الكويت ١٩٩٠ إخراج/ عبدالمعطي عبدالرسول

. حكاية الفلاح عبدالمطيع، إخراج/ مجدى عبيد ١٩٩٢ بنى سويف - مصر.
 . مسرحية إشاعة، بطولة: سمير حسنى - سلوى عثمان - عثمان محمد على - محمود المراقى إخراج/ فاروق زكى
 . مسرحية حلاوة زمان ١٩٩٣ إخراج/ عبدالرحمن الشافعى
 هيئة قصور الثقافة - مصر. بطولة: على عزب - جمال إسماعيل - محمد متولى - أميرة سالم - لبنى الشيخ - عفاف حمدي، موسيقى: حمدي رؤوف، ديكور: حسين العزبي، أشعار: عزت عبدالوهاب.

(قدمت أعماله فى ١٩ محافظة من محافظات مصر)

(*) المسلسلات التليفزيونية:

. مبارك... (١٥ حلقة) إخراج/ كاظم القلاف.
 . العطاء... سهرة (الكويت) إخراج/ عبدالعزيز منصور.
 . الحب الكبير... سهرة (الكويت) إخراج/ حسين الصالح.
 . الغريب... سهرة ٢ أجزاء (الكويت) إخراج/ يوسف حمودة
 . صغيرة على الحب... مسلسل ١٥ حلقة بطولة: حياة الفهد - إخراج/ محمد عيسى.
 . صدى الأيام... سهرة، بطولة: منصور المنصور - هدى حمادة، إخراج/ كتمان حمد.
 . الدرب الجديد... سهرة تليفزيونية، بطولة: جلال الشرقاوى - ياسر جلال - طارق دسوقي، إخراج/ سيد عبيدو (التلفزيون المصرى).
 . منين أجيب ناس... مسلسل ١٦ حلقة، بطولة: معالى زايد - محمد وفتيق - حنان شوقي
 . محمود الجندي، إخراج/ كريم ضياء الدين (التلفزيون المصرى)
 . أنا وبناتى فى الزحام... مسلسل ١٥ حلقة، بطولة: زيزى البدرأوى - أحمد خليل - سيد عبدالكريم - أحمد سلامة، إخراج/ محمد عبدالسلام (التلفزيون المصرى).
 . علاء الدين والأميرة ياسمين... مسلسل ١٨ حلقة، بطولة: نوال أبو الفتوح - أحمد عبدالوارث - ضياء المرغنى - هشام عبدالحى، ناصر سيف - هالة فاخر، إخراج/ أيمن عبيس (التلفزيون المصرى).
 . عصفور تحت المطر... مسلسل فى ٢١ حلقة بطولة أحمد عبدالعزيز - أحمد ماهر - وجدى العربى - تيسير فهمى - سيد عبدالكريم - عزة بهاء - تهانى راشد - غسان مطر - مخلص البحيرى - ضياء الميرغنى - هشام عبدالحى... ومن إخراج/ محمود بكرى.
 (ومن إنتاج التلفزيون المصرى)
 . همam وبنات السلطان... مسلسل ١٨ حلقة، بطولة: هالة فاخر - علا رامى - وجدى العربى - غسان مطر - عابدة عبدالعزيز - حنان سليمان... ومن إخراج/ أحمد مجدى
 (من إنتاج التلفزيون المصرى).

(*) المسلسلات الإذاعية:

- ..مسلسل البيت الكبير .. ٩٠ حلقة، إذاعة قطر، مدة الحلقة ١٥ ق.
- ..مسلسل غرباء في الحياة .. ٢٠ حلقة، إذاعة البحرين، مدة الحلقة ١٥ ق.
- .. ٥ مسلسلات إذاعية - الكويت - المسلسل ٢٠ حلقة .
- .. ٩٠ حلقة برنامج كتاب خليجي - إذاعة قطر .

- .. ٢٠ حلقة إغاثة الأمة في كشف الفمعة - إعداد وسيناريو إذاعة قطر .
- .. ٢٠ حلقة مسلسل جنون وفتون التاريخ - إذاعة أبو ظبي - إخراج/ حبيب غلوم .
- .. علاء الدين والأميرة ياسمين، إذاعة الكويت إخراج: أحمد مساعد ٢٠ حلقة .
- .. سندباد - إذاعة الكويت، إخراج/ أحمد مساعد ٢٠ حلقة .
- .. همام وبت السلطان، إذاعة قطر، إخراج/ إبراهيم عيسى ٢٠ حلقة .

(*) كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية:

.. السيد حافظ والمسرح الطليعي، بقلم عبد الله هاشم - هيئة قصور الثقافة بالإسكندرية .

.. كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت، دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغرب - المعهد العالي للفنون المسرحية ١٩٨٤، الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧ .

.. كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ، سميرة أويلهي، مكتاس المغرب ١٩٨٦، الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨ .

.. بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ، موسكو، تحت إشراف المستشرق: فلاديمير شاجال .

.. كتاب إشكالية التاهيل في المسرح العربي، صليحة حسيني، بحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧ .

.. كتب الفلاح في المسرح العربي، نموذجاً حكاية الفلاح عبدالمطيع؛ للسيد حافظ، خديجة فلاح ، جامعة محمد الأول، المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨ .

.. كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ، نموذجاً ظهور واختفاء أبو ذر الفقاري، منصورية مباركي، جدة، المغرب، الناشر: مركز الوطن العربي ١٩٨٩ .

.. كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ، نموذجاً ٦ رجال في معتقل شنايف، الحبيب، المغرب، الناشر: مركز الوطن العربي .

.. مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي، السيد حافظ نموذجاً من خلال مسرحية «طفل وقوع وقزح»، حقوق حميد، المغرب ١٩٩٢ (تحت الطبع).

.. التجريب في مسرح السيد حافظ، مسرحية الحانة الشاحبة العيون تنظر الطفل المعجز الناضب، نموذجاً عائشة عابد، جامعة محمد الأول، ١٩٩١ (تحت الطبع).

.. الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عند السيد حافظ، نموذجاً على بابا .

نزىهة بن طالب. (الناشر. العربى للتوزيع).

. القصص الشعبى فى ألف ليلة وليلة فى مسرح الطفل بالكويت نموذجاً مسرحية الشاطر حسن، تأليف: السيد حافظ، فاطمة الحاجى، المغرب ١٩٩١.

. التجريب واللبث فى المسرح العربى من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ، حليلة حقونى ١٩٩٢.

(*) نشرت أعماله فى الصحف والمجلات العربية الآتية:

. مصر. مجلات الهلال، الكاتب، المسرح، مجلة السينما والمسرح، مجلة القصة، الثقافة.

. أبو ظبى. جرائد البيان، الخليج، الفجر، الوثبة، مجلات ماجد، الأيام.

. سوريا. مجلات الموقف الأدبى، المعرفة، الحياة المسرحية.

. لبنان. مجلات الآداب، الفكر المعاصر، السفير، جرائد النهار، الأسبوع العربى، مجلة الباحث.

. العراق. مجلات الثقافة، أقلام، الطليعة الأدبية.

. الكويت. جريدة السياسة، الأنباء، القيس، الرأى العام. مجلات مرآة الأمة، البيان، الكويت.

. البحرين. جرائد الموقف، البحرين، الأضواء، مجلة البحرين اليوم.

. السعودية. جرائد الرياض، الجزيرة، اليوم، عكاظ، مجلات اقرأ، الفيصل، المجلة العربية.

. ليبيا. مجلة الثقافة العربية، جريدة الزحف الأخضر.

. مراسل مجلة الوطن العربى باريس الثقافة العربية ليبيا. الفكر. الأردن. قتون. اليمن.

. رئيس القسم الفنى بمجلة صوت الخليج لمدة عام ١٩٨٦.

. مراسل غير متفرغ الأهرام الدولى.

(*) مشاركات :

. شارك فى مهرجان قرطاج (تونس) - بغداد (العراق) - الأردن - أبو ظبى -

القاهرة - الإسكندرية - مطروح.

. عنوان المؤلف ١٢ ش طارق يحيى عبد الغنى. التعاون. الهرم. الجيزة ج.م.ع.

. تليفون وفاكس ٢٨٦٨٦٥٧ القاهرة.

. محمول ٠١٢/٧٢٧٤٥٧٢ ت: الإسكندرية ٥٤٢٧٧٩٤/٣٦٠٣٢٢٨

E.mail. El Sayedhafez @ hotmail.com

Elsaedhafez 2000 @ yahoo.com

الفهرس

٥	- مقدمة ومدخل
١٥	الباب الأول
	المسرح العربي وعلاقته بالتجريب المسرحي الغربي وإشكالية الخصوصية
	* الفصل الأول: (فصل تمهيدى) : المسرح العربي بين وهم المركزية الغربية
١٦	وصدى الاتجاهات العالمية وهواجس البحث عن الذات
٢٥	* الفصل الثانى: اثر التجريب المسرحي الغربي وعلاقته بالتظير للمسرح العربي
٥٥	* الفصل الثالث: علاقة التجريب بالتراث فى المسرح العربي
٨٧	الباب الثانى
	خصوصيات التجريب ومظاهره فى مسرح السيد حافظ
٨٨	* الفصل الأول: التيمات الأساسية فى مسرح السيد حافظ وعلاقتها بالتجريب
٢٢٩	* الفصل الثانى: الأبعاد الفنية والجمالية فى مسرح السيد حافظ من خلال:
٢٦٩	* الفصل الثالث: ملامح الإخراج فى مسرح السيد حافظ
٣٠٣	* خاتمة
٣٠٧	* لائحة المصادر والمراجع
٣١٤	* من هو السيد حافظ ٩٠٠