



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل ط 1: 35100436

رقم التسجيل ط 2: 350596251

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان :

تجليات التداخل النصي في مسرحية حكاية
الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ

إعداد الطالبتين:

- كفيلة طاهري

- بشرى خرفي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الاساتذة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الاستاذ
رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر أ	د سعاد طالب
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر أ	د. أسماء غجاتي
ممتحنا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر ب	د. نور الهدى حلاب

السنة الجامعية : 2020/2019



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

نحمد الله على جزيل نعمه لتيسيره لنا كل ما هو صعب فاللهم اقبل هذا العمل وبارك لنا فيه و اجعله ذخرا لنا و نفعا من بعدنا.

ولأنه من اللباقة الإعتراف بالجميل فشكرنا موصول لأستاذتنا المشرفة على هذا العمل "الدكتورة غجاتي أسماء".

كما لا ننسى لجنة المناقشة لقبولهم عملنا الموضع، وتعاونهم.

إلى جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة .

ونشكر أيضا في هذا المقام كل من ساهم معنا وساعدنا.

إهداء

الحمد لله ومهما حمدناه فلن نستوفي حمده، والصلاة والسلام على شفيعنا ونبينا محمد عليه الصلاة والسلام.

أطبع هذه السطور من فيح الإمتنان وأهدي عملي المتواضع إلى:

من جعلت الجنة تحت أقدامها، من حملتني وتحملتني، وأرضعتني الصبر، من تعبت لإجلي حتى أستريح، فسهرت الليالي وكانت مشكاة الدرب وسبيل النجاح، من أهدتني الوسيلة وأقنعتني كيف تكون الفضيلة نورا اتحسس به خطائي "امي حبيبي" ملكتي ومملكتي حفظها الله.

إلى مثلي الأعلى في الحياة، من سقاني كأس الإرادة والعزم، الذي لم ييخل عليّ بشيء، وعلمني الشجاعة والعزم وزرع في قلبي حب العلم وفي طريقي نوره، من صور لي الدنيا روضا من رياض الجنة ووضعها بين كفيّ "أبي حبيبي" تاج الرأس رحمه الله تعالى .

إلى من كان أبا ثانيا لي ولم ييخل عليّ بشيء أخي "زكرياء" مصدر إصراري وإلهامي دمت فخرا لي.
إلى من حين أنظر إليه أحب الحياة مصدر فرحتي وقوتي أخي "طارق".

إلى من به اتحسس الحب والحنان والعطف حبيبي ونور عيني "أخي سليمان الفارسي".

إلى ناصحتي وبسمة حياتي نور عيني وبهجة البيت أختي "بسمة".

إلى كل أخوالي وأعمامي وخالاتي وعماتي و إلى كل الأهل والأقرباء .

إلى صديقتي وأختي الثانية "بشرى" . وكل صديقاتي وكل من يعرفني من قريب أو بعيد.

إلى كل الأساتذة الساهرين على حمل مشعل النور وأخص بالذكر أستاذتي الفاضلة "نجاتي أسماء".
ولكم مني جميعا خالص شكري وإمتناني، لم تخنني الذاكرة لكن المكان لا يتسع لكل من أحبهم ويحبونني
وكل من مد لي يد العون شكرا لكم جميعا.

دتم أحبائي

كفيلة طاهري

إهداء

الحمد لله الذي أكرمنا لإنجاز هذا العمل المتواضع، والصلاة والسلام على رسول الله.

إلى كل من ساندني ووقف بجانبني للوصول إلى هذا المستوى:

إلى أبي الغالي الذي تعلمت منه الصبر والصرامة والصمود، الذي ضحى من أجلنا بالغالي والنفيس والذي سهر الليالي وتعب لالترتاح نحن الذي لم يبخل علينا بشيء أدامه الله لنا.

إلى أُمي الغالية وسندي وحبّبة قلبي التي أنارت ظلام حياتي بدعائها والتي تعبت من أجلي أدامها الله.

إلى صديقتي ورفيقة دربي وأختي التي أنجبتها لي الأيام كفيلة تحياتي لها ولعائلتها مع تمنياتي لها بالتوفيق.

إلى إخوتي وأخواتي إبتسام ونصيرة وأيمن ورمزي ورتاج أدامكم الله لي ووفقكم.

إلى كل عمال التربية الساهرين على تعليمنا وأخص بالذكر الدكتورة المحترمة "غجاتي أسماء".

والى كل من يعرفني من قريب أو بعيد..

بشرى خرفي

مقدمة

مقدمة:

لا مرأ أن الاستناد على نصوص سابقة من التاريخ والتراث وغيرهما، من السمات البارزة التي ميزت الأعمال الأدبية عامة والمسرحية خاصة، فهي سعت إلى تأصيل المسرح، ولإثبات الوجود.

فالتداخل النصي أو التناص فيما هو متداول، هو كل ما يندرج تحت ظل ترحال النصوص ومزجها في فضاء نص معين، من هنا كان استتباط التاريخ والتراث في الأعمال المسرحية ووضعها في طابع جديد، ولهذه العودة مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، التي ساعدت كلها في صناعة الوعي القومي لدى الكتاب، فوجدوا في التاريخ والتراث خير معبر عما يختلج في صدورهم من مشاعر تجاه أمتهم، والمعبر الوحيد عن آلامهم وآمالهم، وأيقنوا أن هذا التوظيف يحقق لهم التواصل والتراث في مسرحهم يقربهم من وجدان الجمهور لما يحمله هذان الأخيران من مكانة في ذاكرة الشعوب والأمم

ولعل الكاتب المسرحي المصري "السيد حافظ" من أهم الأسماء اللامعة التي حلقت عاليا في هذا الجانب من خلال جهودهم الإبداعية المعتبرة التي أثرت في الساحة المسرحية العربية، وذلك من خلال محاولته تأسيس تجربته، التي تعكس مواقفه وتصوراتهِ التي نتجت عن ظروف الحياة المحيطة به وبالعالم العربي أجمع، فقد انطلق "السيد حافظ" يبحث عن مغامرة جديدة في مجال المسرح سعياً منه إلى التحرر من القوالب التقليدية الجاهزة ففجر لنا ما هو غائب ومسكوت عنه من تاريخنا وتراثنا العربي الإسلامي

ومن بين هذه الأعمال المسرحية، نخص بالذكر مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التي تغص بمشكلات الإنسان المعاصر والضغط الاجتماعي والسياسية والإقتصادية الملقة عليه، فاعتمد فيها على واقعه، ولكن كان مغامراً جريئاً بأن بذل طاقته باحثاً عن وسائل

جديدة بعيدة عن القوالب الجاهزة المتخمة بالترار. ومن بين ما يمكن أن تعكسه هذه المسرحية بل جل إنتاجه المسرحي الذي يقع تحت مظلة المسرح التجريبي قدرته على الجمع بين مكونات السياق الاجتماعي، التاريخ، والتراث، والدين، والأخلاق، والحضارة في سياق سياسي واقتصادي.

ومن هنا كان منبع التصور العام الذي تمحورت حوله الدراسة، والهاجس الأساسي الذي دفعنا إلى اختيار موضوع التداخلات النصوية في المسرح كموضوع محوري، والسيد حافظ كرائد في ميدان المسرح التجريبي في الساحة العربية، وذلك من خلال هذا الموسم بـ: "التداخلات النصوية في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ"، حيث كان الاختيار مؤسسا على جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية؛ فالذاتية تتمثل في: شغفنا وحبنا للمسرح، وأيضا لفتح المجال للزملاء فيما بعد؛ فدراسة المسرح قليلة والتطرق إليها يعد بالصعب، فأردنا أن نخوض غمار التجربة فيه، أما الموضوعية: فتتعلق بمحاولة تتبع وفهم المحاولات الجديدة في المسرح العربي بعدما بقي لفترة طويلة حبيس القوالب التقليدية، ومنه الإلمام قدر الإمكان بالبناءات الدرامية المعاصرة وحتى آليات دراسة النصوص المسرحية.

وتكمن أهمية هذا البحث وأهدافه في إثراء المعلومات حول مسرح "السيد حافظ" والتعريف بالتجريب الذي حضر فيها والتداخلات المستعملة إلى جانب توضيح مدى أهمية المسرح في إنتاج الوعي القومي للشعوب، ومدى تأثير المقومات القديمة في حياة الكاتب وكيفية تجسيدها في صورة حية ومؤثرة مستعينا في نصه ببعض من النصوص الغائبة.

وموضوع البحث ليس بالجديد المطلق، فهناك دراسات سابقة قد سبق إليها بعض الباحثين، لكن تختلف في الطرح والتحليل، ومن أهم هذه الدراسات:

- ليلي بن عائشة عن التجريب في مسرح السيد حافظ.
- الهواري بنيونس إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ.

- مصطفى رضاني الذي جمع مجموعة من الدراسات المتعلقة بالسيد حافظ في كتاب
عنونه ب: السيد حافظ في عيون كتاب ونقاد المغرب العربي.

وانطلاقاً من المساعي السابقة، سنحاول في بحثنا هذا الإجابة عن إشكاليات تتمثل في:

- كيف بدت ملامح تحيين التاريخ؟.
- فيما تجلت ملامح التراث في المسرحية؟.
- ما مدى انسجام ذلك واتساقه داخل المسرحية؟.
- كيف أظهر السيد حافظ شخصيته ومجتمعه من خلال هذه المسرحية؟.
- وهل كان لهذا تجليات ولمسات أجد؟.

وللإجابة على هذه الإشكاليات اعتمدنا على العلامة الآلية منهجية يتم من خلالها
الفحص البنيوي لمسرحية "الفلاح عبد المطيع"، من خلال تحديد عناصرها البنائية وسماتها
الخاصة، خاصة وأن الأمر يتعلق باستخراج النصوص الغائبة المعتمدة من طرف "السيد
حافظ" حيث جمع بين الهدم والبناء والتراث والمستقبل والفكر والفن...، ضمن مسرحه
التجريبي.

وقد حددنا خطة البحث في: مقدمة، ومدخل، وفصلين، وخاتمة، وملحق. خصصنا
المدخل للمفاهيم والمعلومات من خلال التعريف بمفهوم التداخل النصي، ثم ملخص
لمسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"، قمنا بالحديث عن العرض المسرحي الأول، فدراسة
عتباتها.

أما الفصل الأول الموسوم ب: تجليات التاريخ في المسرحية من خلال تحيين التاريخ
والاستشهاد ببعض الشخصيات التاريخية المؤثرة مع ذكر المعالم والثروات، أما الفصل
الثاني، والذي اخترنا له عنوان: تجليات التراث في مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع،
ناقشنا فيه كل ما يتعلق بالتراث الشعبي من شخصيات ومعالم وقصص شعبية.

وضمنت الخاتمة جملة من النتائج التي توصلنا إليها.

ولتحقيق الفائدة أكثر دعمنا هذا البحث بملحق خصصناه للسيرة الذاتية للسيد حافظ، بالإضافة إلى أعماله، ومؤلفاته، وإنجازاته.

ومن بين أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في بحثنا:

- كتاب السيد حافظ في عيون نقاد المغرب لنجاة الشجعي.
- كتاب توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس لحسين علي المعلق.
- كتاب حضارة مصر والعراق، التاريخ الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسي، لبرهان الدين دلو.

ولعل من أهم الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث قلة المراجع المتعلقة بالإشكالية المطروحة في هذا البحث، وفي الوقت نفسه كثرة بعض المعلومات وبشكل مغرق، مما يؤدي إلى صعوبة الاختيار والتصنيف والترتيب، ولاننسى الظروف الراهنة التي نعيشها و العالم أجمع (كوفيد19) وتأثيره علينا.

وفي الأخير نرفع أدينا إلى الله عز وجل الذي وفقنا وسدد خطانا في إنجاز هذا العمل المتواضع، ونتقدم بعبارة الشكر والامتنان والاحترام لأستاذتنا المشرفة: "الدكتورة غجاتي أسماء" التي تابعتنا طيلة هذه الفترة بالنصح والتوجيه وكانت لنا نعم السند.

ولا ننسى في هذا المقام أن نشكر كل من ساعدنا بالتوجيه والإرشاد والنصح لإنجاز

هذا البحث، سلمت أيديكم التي مدت لنا يد العون.

مداخل مفاهیم

و معلومات

مدخل: مفاهيم ومعلومات:

أولاً: التداخل النصي:

1- مفهومه:

أ- عند العرب:

التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة المصطلح الفرنسي *intertext tualité*، حيث تعني كلمة *inter* في الفرنسية التبادل، بينما *texte* تعني النص وأصلها مشتق من الفعل الثلاثي *textre* وهو متعدد المعاني منها: نسخ، حبك، وبذلك يصبح المعنى الكامل التبادل النصي.¹

وفي تعريف آخر: "ظاهرة تشكل أبعاد فنية وإجراءات أسلوبية تكشف عن التفاعل وأشكاله المختلفة بين النصوص بأشكالها المتعددة الدينية والشعرية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر".²

ومما سبق نستنتج أن التداخل النصي أو ما يطلق عليه بالتناص هو تفاعل وتداخل مجموعة من النصوص لإنجاز نص ما، فهذا ما اتفق عليه العديد من النقاد والدارسين فمفهومه طراً عليه تداخل وخط بين مفاهيم أخرى، إلا أنه يختلف عنها في صعيد المعالجة النقدية لأنه يمتلك آليات وأنظمة مختلفة.³

والتداخل النصي عند "عبد الملك مرتاض" هو الذي يعطي قيمة للنص: "وليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فك مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته وخريطة

1- ينظر: حسين ميرزاني: التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي، ديوان العرب، 06-09-2011، تاريخ الإطلاع:

www.dinam.com.2020-05-21 .

2- موسى رياضية: التناص في نماذج الشعر العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000م، ص70.

3- ينظر: أحمد فاهم: التناص في شعر الرواد، دار الأخلاق العربية، مصر، ط1، 2007م، ص20.

علاقتها معناها ولكن أيضا هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما¹. فهو عنده يعطي للنص قيمته ولصاحبه وزنه.

من هنا نستنتج أن التناص هو نص مشكل من عدة نصوص أخرى متعددة الأشكال تشكل بعدا حضاريا وفنيا، وللتناص وظيفة تكمن في خلق التمازج والتفاعل بين الماضي والحاضر لذلك سمي أيضا بالتداخلات النصوية.

والتناص في معجم مصطلحات الأدب: "هو مصطلح صاغته الناقدة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva (ولدت سنة 1941م) لتعرف به الآثار المتبادلة بين النصوص، وتفاعلها داخل نص معين، على أساس أن كل نص يتضمن عناصر من نصوص سابقة مغايرة يتمثلها ويحولها داخله بطرق تعبيرية متعددة، ومفهوم التناص أوسع من فكرة تأثر الشاعر أو الكاتب بغيره، ومن فكرة السرقات الأدبية بالمعنى البلاغي، وإنما هو أقرب ما يكون إلى دراسة مكونات النسق النصي نفسه، وكيفية تحول نسق أدبي أو عدد من الأنساق الأدبية إلى شكل جديد".²

ب- عند الغرب:

■ عند جوليا كريستيفا: هو حوار بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة، وهذا الحوار Dialogue، هو ما أطلقت عليه جوليا بالتناص، حيث تقول: "يشكل كل نص من قطعة موزاييك، من الشواهد وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه Transformation".³

1- عبد الملك مرتاض: علامات فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلد علامات النقد، النادي العربي، جدة، ج1، مجلد1، د ط، 1991م، ص87.

2- معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة -مصر، د ط، 2007، ص49.

3- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001، ص:37-38.

■ عند رولان بارت: يقول: "إن النص جسد يمتلك شكلا إنسانيا، ولكن له صورة؟ هل هو اشتقاق كبير من الجسد... لذة النص تلك اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها".¹

فالنص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله فهما ما يمنعه من الخصوبة وينتشلانه من العقم.

2- مجالاته:

- التاريخ: مثل الأحداث والوقائع الحقيقية الماضية يجعلها قابلة للتجديد والعطاء ولها نظرة المستقبل مثل رواية: لغز بربروسا لجهاد الترياني، وابن الفقير لمولود فرعون.
- الأسطورة: تتعلق بالقصص الخيالية التي تكونت عند الإنسان القديم، وتعرض للإستحضار، مثل: فرانكشتاين لماري شيلي، وأسطورة أرض الظلام لأحمد خالد توفيق.
- الأدب: يتداخل النص الحاضر مع نصوص أدبية سابقة سواءا من الجانب الشفوي أو الكتابي.
- الدين: قد يستفيد النص الحاضر من النصوص الدينية مثل: رواية وجدت فيك ضالتي لشهد الإيمان آل ترك (ياسمين).

3- مظاهره:

- النص الغائب: "وتقصد به النص السابق أو النص المعاصر الذي يشتغل عليه أو يتفاعل معه"²، وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص ويكون حضورها جزئيا، وقد يأخذ طابع شمولية الانتشار في النص المقصود.
- السياق: هو الرصيد الحضاري للقول أي أن لكل مقام مقال.
- المتلقي: هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة.

1- رولان بارت: لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 1998، ص30.

2- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، د ط، 2013، ص149.

- شهادة المبدع: أي الكاتب أو صاحب النص يمكنه أن يظهر شخصه أو رأيه في العمل فيتمظهر ذلك عليه.

4- جمالياته:

- الصورة: فهو يعطي للكاتب فرصة للناشئ وفرصة الإنطلاق الإبداعي والإستمرارية فالتناص يعد وسيلة من وسائل الفواصل بين المبدع والمتلقي، وقسطا مشتركا من التقاليد الأدبية والمعاني.¹

- الأسلوب: إن الآثار الأدبية والكتابات الإنسانية يتولد بعضها من بعض، ونواة النص المركزي الذي يقلب النص اللاحق معناها ويتصرف فيها بطرق شتى، فأسلوب الكاتب يرتبط ارتباطا وثيقا بمزاجه.

- اللغة: فهي أهم وظيفة في التداخل لأن الكاتب ينتقي لغة العمل.

- الرمز: هو الأداة الفنية التي تتقذ الأدب من الوصف المباشر، والوصف الخطابي، والتقريرية الموقوتة، والانفعالات الموهوسة والأفكار المجردة، هو المعبر عن الوجود الآخر للمادة قبل أن تسقط في الجمود والظلام والعقم.²

فالمرز جمالية من جماليات التداخل النصي لأنه يظهر الحدث ويرمز إليه وهكذا يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر.

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 9-10.

2- ينظر: إبراهيم الرماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1985، ص201.

ثانيا: "مسرحية الفلاح عبد المطيع" :

1- الملخص:

تدور أحداث المسرحية حول الفلاح عبد المطيع الذي يعد إنسانا بسيطا مصري الهوية، يعيش حياة الفقر مع زوجته والأولاد ويعاني من مطبات الحياة والقهر من طرف السلطة، يأتي اليوم الذي تنهض فيه زوجته وتبدأ بالشكوى أنه لا شيء بالبيت فيقف عاجزا أمام طلباتها ولا يوجد مفر له سوى السوق فينزل وحماره هناك.

تبدأ أحداث المسرحية حيث يمشي باحثا عن من يقرضه دينارا، أو يمنحه حفنة فول لأطفاله وشعيرا لحماره، بينما هو كذلك في السوق (ملاحظا هدوء المدينة)، يلتقي صديقه مرسى وهو يلبس ملابس سوداء، ويرى أم مرسى أيضا ترتدي السوداء فيعزيهما ظنا منه أن قريبا لهما قد مات، ولكنهما ينكران ذلك ويستغريان لباسه الأبيض وبهربان منه، فيمشي ممعنا النظر في السوق فيلاحظ أن الكل يلبس الأسود، فيتساءل في نفسه ما سبب ذلك؟.

فحتى الشيخ حمد (إمام المسجد وشيخ المدينة الذي عادة ما يعطي فتاوى في أمور الدين ويلجأ إليه الأهالي من أجل ذلك) كان يرتدي الأسود، وبينما هو يمشي دخل إلى المقهى وجلس، وإذا بالشرطة تقبض عليه وتستهزئ به وتهينه وترميه في السجن مع العقاب حيث يحكى له من طرف الأطباء المسجونين أنهم سجنوا ظلما لأنهم لم يستطيعوا شفاء عين السلطان، ويروون له عن (الفرمان) الذي أصدر من طرف الوزير والمستشارين أن الكل يحزن لحزن السلطان ويصلي له لتشفى عينه ويلبسون الأسود لحين شفائه، وتمنع كل الأفراح.

يطلق سراح عبد المطيع ويعود وحماره الذي سجن معه دون وجه حق إلى منزله، حيث يدخل في غيبوبة.

ليخرج أهله للاحتفال بشفاء عين السلطان دون أن يخبروه ناسين إياه، وفجأة ينهض من الغيبوبة، ويذهب للسوق مرة أخرى وهو يلبس الأسود كما أمر سابقا، ويقبض عليه مرة

1-- ينظر: السيد حافظ: مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع.

أخرى، وحين يرمى في السجن يعلم بأن عين السلطان شفيت، وصدر (فرمان) آخر ينص بلبس الملابس البيضاء ووقف الحزن وأن يعم الفرح، فيعنف عبد المطيع ويتعرض لشتى أنواع التعذيب من طرف السلطة والشرطة، في حين أنه مجرد فلاح بسيط، مما جعل البعض يظن أنه مناضل أو ثائر حتى إن الشرطة قد شكت في أمره من شدة سذاجته (التي قد تكون قناعا لرجل مناضل).

ونلاحظ في المسرحية معاناة زوجة عبد المطيع وأولاده في البيت والفلاحة، وكيفية خوف الرعية وسكوتهم عن الحق.

وفي نهاية المسرحية نلاحظ عبد المطيع بعد ما كلّ وتعب من المعاناة والاحتقار الدائم والضرب والإهانة يظهر عاريا يترجى السلطان أن يختار له لونا معينا يلبسه ويكون الأحب إليه (السلطان)، فيقرر السلطان باستهزاء أن يعينه قاضي القضاة لكن عبد المطيع يرفض ويأبى ويجيبه بأنه لا يريد إلا أن يكون من العراة، أي أنه راضي بعيشه لكن يريد لها في أمان دون ظلم فيبكي بينما هم يضحكون.

فهذه المسرحية تجسد لنا نموذجا للإنسان العربي والمصري، الذي كان يعاني ويلات الحياة بالإضافة إلى السلطة الغاشمة هذا ما يجعله شخصا ساذجا لا يهتم شيء في الحياة سوى أن يجد قوت يومه بأي طريقة كانت، ففي هذه المسرحية أيضا الفلاح القروي مهمش ولا يسمع بقرارات السلطان إلا أحيانا.

2- العرض المسرحي الأول:

يعتبر العرض المسرحي تجسيد المسرحية المكتوبة على الواقع وفق شروط معينة مع تواجد سينوغرافيا معينة ومخرج وممثلين...إلخ.

" وهو أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة، وكثافة، وأيضا أقصر عمرا حيث لا ينتمي لأي فن خالد، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحسي والتلقائية وعدم الخلود وإن حفظناه على الأشرطة السينمائية والفيديو كما نفعل الآن".¹

وعادة ما نلاحظ أن العروض الأولى تكون أكثر عفوية عما بعدها وتكون بسيطة وذات طابع خاص من الفرجة.

من هذا المنطلق نلاحظ مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التي تم عرضها بمبادرة من مجلة فنون العراقية، في 1980م من إخراج سعدي يونس، حيث تميزت بالبساطة وتجلى فيها التجريب في مسرح أقل ما يقال فيه أنه مسرح على الهواء الطلق، فقد حاول سعدي يونس من خلال هذه التجربة الدخول بالمسرح للعائلات أجمع ولم يجعله يقتصر فقط على أكابر الشعب.

وإن اختيار موقف السيارات للعرض ليس عبثا أو غير منطقي، وذلك أن المسرحية تحاكي مواقف الظلم والتعسف، وقد جعل الجمهور من الطبقة العامة يشارك في المسرحية، فالعرض هنا بريختي أو ملحمي* يمثل الواقع، فالمتفرج جزء من هذا الواقع الذي يمكن أن يمسه ما مسّ الفلاح عبد المطيع الذي يعتبر الشخصية النموذج.

1- ينظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد طليعة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000م، ص13.

* المسرح البريختي (الملحمي): هو ما يهتم بسلوك الإنسان اتجاه بعضه البعض، أي أنه يحدد العمليات الاجتماعية وهو قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير طبقات الطبقات المقصورة في المجتمع على الثورة، و>>المسرح الملحمي يهدف إلى إيقاظ وعي المتفرج ونزع الإيهام؛ أي السيطرة على شعور المشاهد وإقناعه أن ما يشاهده على خشبة المسرح حقيقة فالمسرح البريختي هو إيقاظ للعقل.<<.(ينظر: خالد سعسع: تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي أنموذجا"، رسالة ماجستير، جامعة السانبة، وهران-الجزائر، 2014، ص33)..

جرى العرض -كما سبق الذكر- على غير العادة؛ أي على المكشوف في موقف السيارات وتم فيه دعوة العديد من الشخصيات، بالإضافة إلى عامة الشعب الذي حضر بقوة، فكان استعراض كبير ومجنون وسط تفاعلات وتصفيقات، فغفوية المخرج "سعدى يونس" وممثليه جعل العرض أسطوريا، حيث كان التمثيل من فرقة مبتدئة، أغلب أعضائها هواة، وحتى سينوغرافيا المسرحية كانت بسيطة من أداء مواهب جديدة، وكانوا يغيرون ملابسهم البسيطة أمام الجمهور، والديكور عبارة عن قطع مستطيل خشبية، طولها حوالي متر وعرضها متر ونص، وتحرك بين الآونة والأخرى لتغيير المكان، وقد جلس الجمهور وفق حلقة دائرية، وقد جلس الراوي والممثلون في حلقة مثل الساعة، وكانت كل الشخصيات تسير عكس عقارب الساعة ماعدا عبد المطيع لكن في النهاية يتبعونه.

أما عن الموسيقى والأغاني فكانت أغلبها مصرية، منها ما كان للإمتاع وأخرى كقواصل بين المشاهد، والموسيقى التصويرية عبارة عن عود، ودف وطبل وضنج، وكانت تدق لبدء المشهد وعند نهايته (أشبه بموسيقى نزلات الملائكة التي تدق لبدء الجولة ونهايتها).

وعن تغيير المخرج لنهاية المسرحية ووضع بصمته الخاصة فيها، لإثارة الجمهور أكثر خاصة وأن المسرحية ذات طابع اجتماعي وستعرض على الطبقة العامة، وتدرج تحت ظل مسرح الشارع* ، فتراى إلى تبديلها لتعطي تفاعلا أكثر.

* مسرح الشارع: أو ما يسمى بالإرتجالي هو أداء مسرحي، يعرض في الأماكن العامة المظلة على الهواء الطلق دون تحديد جمهور معين واستمد تراثنا العربي المسرح الشعبي وخيال الظل و الحكواتي وغيرها(نظرنا للإستلهام العربي فقط). (ينظر: نوف موسى:مسرح الشارع..رسالة ثقافية إرتجال فني يحاكي الحياة اليومية، صحيفة البيان، مؤسسة دبي للإعلام، الإمارات، 19-6-2011، تاريخ الإطلاع: 25-5-2020. www.albayan.com

3- عتبات المسرحية:

تعد العتبات العتبات النصية من اللواحق التي تعمل على تكملة النص والإحاطة به، وقد عرف هذا المصطلح حركية نظرا للعلاقة التي يكونها بما يجاور من نصوص مصاحبة؛ أي إن للعتبة النصية أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره وتحليله من جميع الجوانب والإلمام به كليا داخليا وخارجيا، فكما يصطلح عليه "جنيت جيرار Gérard Genette" النص الموازي الذي يعني: "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه، حواشي، وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا تقل أهمية عن المتن الذي يحضره أو يحيط به، بل إنه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها".¹

كما نجد في تعريف آخر: "هي ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية، وتشكل العناوين وغيرها".²

ومن هنا يتبين لنا أن العتبات هي كل ما يخص الكتاب ويحيط به داخليا وخارجيا، وهي العلامات التي تساعدنا على فهم النص والخوض في غماره وقراءة صغيره على طياته ومحتواه فهي ترتبط بمضمونه.

وهاهي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" بين أيدينا لنعمن النظر في بعض عتباتها التي تتجسد في الآتي:

1- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص40 (نقلا عن جيرار جنيت، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص).

2- حميد لحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2004، ص55.

أ- عتبة الغلاف:

"يعتبر الغلاف العتبة الأولى والبارزة التي تلفت انتباه القارئ تجلب اهتمامه حيث تدخلنا إشارات إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص، كما تحل لنا تشكيلاته أبعاد دلالية وجمالية تخوله أن يتحول من مجرد حلية شكلية إلى فضاء علامي دال".¹

فالغلاف قد يغري القارئ لاستقرائه، وفك خباياه للوصول إلى دلالاته وتحفزه لشراء الكتاب. ولو عدنا إلى غلاف "حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ"، نجده يتضمن مجموعة من العلامات التي ساهمت في التعريف بهذا العمل يمكننا أن نقسم غلاف هذا الكتاب إلى قسمين الغلاف الأمامي والغلاف الخلفي.

نجد في الغلاف الأمامي: اسم الكاتب وسط الصفحة (تحت العنوان، حيث العنوان يتوسط دار النشر واسم المؤلف)، كتب اسم المؤلف باللون الأسود بخط بسيط وواضح أقل من خطية اللون الذي كتب بالخط العربي وبلون قاتم عريض، ثم نجد دار النشر في أعلى الكتاب مكتوبة باللون الأحمر القاتم، كما كتبت أيضا دار النشر في الأسفل باللون الأسود، ثم تأتي الصورة والتي جسد فيها أشكال كحجارة عبارة عن أشخاص يلبسون الأسود وخطوط كقوس قزح تحمل ألوانا، وبدل اللون الأحمر أيضا الذي كتبت به دار النشر على العلاقة الجيدة والوطيدة بين المؤلف ودار النشر.

أما الغلاف الخلفي: فيعتبر كخاتمة للعمل الأدبي، وتكملة عن تجربة المؤلف التي اتسمت بالواقعية، وهذا جل ما تضمنه الكتاب، لم تكن هناك خاتمة للكتاب، وهي مكتوبة باللون الأسود وبالحجم الذي كتب به اسم المؤلف في الغلاف الأمامي.

1- رفيدة بوغرنيطة: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد منتوري، كلية الآداب واللغات، قسنطينة- الجزائر، 2006-2007، ص171.

ب- العنوان:

هو: "الركيزة الأساسية للتعرف على النص، فهو يعني اسم الكتاب كما نسمي الأشخاص وهو يحمل من قصد به فاعلة لكشف الباطن بفعل إرادة ملزمة، للبداية، وإخراج المعنى".¹

أي هو من يكشف شفرة النص لأنه أداة من أدوات المعرفة والتواصل والتفاهم وهو الملخص الكلي للموضوع وهو عنصر من عناصر جذب المتلقي للنص.
فالعنوان: "عتبة من عتبات النص أو مفتاح من مفاتيحه، أو باب نلج منه إلى العالم النصي".²

وبالنسبة للمسرحية، احتوى الكتاب على عنوان رئيسي هو: "حكاية الفلاح عبد المطيع" جعل منه بداية للعناوين الفرعية التي تجسدت داخل الكتاب وهي عبارة عن خمسة عناوين أخرى داخلية هي: (ممنوع أن تبكي ممنوع أن تضحك/حكاية الفلاح عبد المطيع)، قراقوش الأراجوز، حرب الملوخية، ملك الزبالة، رحلات ابن بسبوسة في البلاد الموكوسة).

ظهر عنوان الكتاب في الصفحة الأولى للغلاف وكتب بخط عربي عريض باللون الأسود، ويدعى هذا الخط بالخط الكوفي، الذي كان يستعمل في العصر المملوكي حيث اتخذته الممالك عنصراً زخرفياً، واللون الأسود يرمز إلى "القوة"، ويرتبط بالظلام الجوهري البدئي اللامتميز، ويعبر عن السلبية المطلقة وحالة الموت التامة واللامتغيرة وهو لون الحداد ولون العقوبة والإدانة، كما يصبح الأسود لونا للزهد أيضاً بهذا العالم الباطل، كما يعبر عن القوة، هذا وقد ورد الأسود في أربع آيات من "القرآن الكريم" ذكر فيها المجرمون والكفار

1- ناصر شاكر الأسدي: التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكاية كليلة ودمنة لابن المقفع)، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن - إنجلترا، ط1، 2009، ص154.

2- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق - سوريا، د ط، 2000م، ص24.

والمناقفون وواحدة منها جاءت تصف بدأ الإمساك عن الطعام، وعلى المرض والفقر والعذاب".¹

من هنا يبين لنا المؤلف رسالة ما تثير لدى المتلقي نوعا من الدهشة والحيرة والتساؤل كيف؟ ولماذا؟

وهذا العنوان أعطى لنا إنطبعا أوليا عن المحتوى الذي يحمله في طياته، حيث من اللون الأسود تبينت لنا مثلا أن هذا الكتاب قد يتضمن ما يوحي للظلم والقوة والحداد وغيرها. وعن الخط الكوفي كما ذكر سابقا فقد استعمل من طرف الممالك هذا ما يوحي لنا بوجود أثر للممالك في الكتاب.

أما إذا عدنا إلى العناوين الفرعية فهي تساعد على فهم النص وهي تشير إلى مسرحيات جديدة، بالنسبة للعنوان الفرعي الثاني "قراقوش والأراجوز"، حيث إن قراقوش هو الذي تتمحور حوله المسرحية، وهو عبد حكم مصر في عهد صلاح الدين الأيوبي، وبعد موته أيضا، وهذا الاسم يعني في اللغة التركية "العين السوداء" والسواد يرمز للقوة، قراقوش هو شخص مستقيم، بئس، قوي شديد وقاسي.

وهذا العنوان يحتوي أيضا في داخله على عناوين ثانوية أخرى مثل: محكمة قراقوش، هنا يبين لنا أن الأحداث سوق تجري في محكمة وأن هناك فرمان عادل أو ظالم، وقد سمى هذه العناوين الصغيرة لوحات وكانت تفصل بين المشاهد، فبعد محكمة قراقوش نجد المطبخ، وهذا أيضا يعطينا إنطبعا عن مجريات المشهد وما سيحدث فيه.

ثم ينتقل إلى المشهد الآخر في الضاحية، وانتقلت الأحداث والمشاهد إلى الهواء الطلق، نتوقع وجود حارات وشوارع والكثير من الناس.

ثم ننتقل إلى المشهد السادس حيث يقودنا الكاتب هذه المرة إلى السوق فيذهب خيالنا إلى أننا سنجد دكاكين منها: الجزار، الحلاق، الحلواني...، وفوضى عارمة وباعة، ونقاشات

1- ينظر: كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيته، ودلالاتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 2013، ص: 63-72.

منها الحادة ومنها الساخرة بين الباعة والمشتريين...، سرعان ما يعود بنا إلى قصر صلاح الدين الذي يضم شخصيات توحى إليه كالعساكر، الحاجب، ومنادى...، وفي المشهد الأخير لم يجسد لنا عنوان ثانوي.

وفي العنوان الفرعي الثالث "حرب الملوخية" عن الشدة المستتصيرية، ويوحى لنا هذا العنوان بالعودة إلى التاريخ وما جرى بين مصر واليابان وما عرف بالحرب الطريفة عندما تنافسوا على زراعة الملوخية والعنوان يحتوي على عنوان آخر ثانوي عن الشدة المستتصيرية يعود بنا إلى تاريخ مصر أيضا ويذكرنا بالمجاعة والجفاف والغلاء، والجوع، والخوف، والفساد، الذي عاشه المصريون في تلك الفترة، وهذا العنوان الثانوي يضم عدة عناوين أخرى عبارة عن معارك تبين لنا مجرى المسرحية كالمعركة الثالثة تحت عنوان "تجار مصر سرقوها"، والرابعة تشري كلب، الزمن الرديء...، وكلها تعبر عن ما يحتويه صلب الموضوع.

أما العنوان الفرعي الرابع: ملك الزبالة أو الزبالين: تتضمن حدثا وقع في دمشق حيث إن الزبال النبيل حكم البلاد سبع سنوات ونظف الشوارع وعدل بين الناس وألغى كل مظاهر البيروقراطية، من هنا يتصور لنا أن المسرحية تتناول كل ما يتعلق بالملك العادل، النظيف، ويمظاهر الإتساخ...

ثم ننتقل إلى العنوان الفرعي الخامس: رحلات ابن بسبوسة في البلاد الموكوسة يبدو لنا في الإنطباع الأول أنها قد نصادف في النص رحلة ما ومغامرات، ونجد أن بسبوسة هي لقب لشخص ما خاض رحلة مليئة بالعذاب والمعاناة باحثا عن عمل والوكس هو النقص والغبن، الأمر هنا تعلق ببلاد موكوسة...

من كل هذا نعود إلى العنوان الفرعي الأول الذي أخذ الاسم نفسه مع عنوان الكتاب الرئيسي وعنوان فرعي له هو: ممنوع أن تبكي ممنوع أن تضحك، ففي هذا العنوان ربما سنصادف الأمر بالمنع وحياة شائكة جلها ظلم وتعسف.

حيث أن: "العناوين الفرعية الداخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه، نوع الملاحظات نفسها وإن كون هذه العناوين الداخلية للنص أو الكاتب على الأقل فهي تستدعي ملاحظات أخرى..."¹.

ج- الإهداء:

يعتبر الإهداء من أهم العتبات التي يتم عن طريقها: "الولوج إلى النص ويندرج ضمن النص الموازي المباشر ولا أقل دلالة في أهميته عن اسم المؤلف والعنوان لأنه يشكل عنصرا مساعدا لإقحام النص".²

فالإهداء هو: "تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواءا كانوا أشخاصا أو مجموعات، وهذا الإحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلا في العمل/ الكتاب)، وإما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة".³

ففي هذه المسرحية يبين لنا أن هناك إهداء قبل مسرحية "قراقوش" يقول: أنه يهدي هذا العمل إلى قراقوش ذلك الملك الذي واجه السيف بالضحك وواجه الظلم بالנקات، وترحم على الأجداد الذين تحملوه وطلب الرحمة من أن يحكمنا مثله.

ثم إهداء آخر في مسرحية "حرب الملوخية" حظي بها المسرحي المشهور في العالم العربي سعد الله ونوس، وفي مسرحية "ملك الزبالة" يهدي الكاتب هذا العمل للمشاهد العزيز، إذا تم العرض وإلى الزبال العادل الذي في زمن حكم الزبالين، ويقول بأسمى العبارات وأرقها إلى أخي الأديب النبيل الدكتور رمضان حافظ الحالم بعالم جديد، "فالإهداء لا يعد بنية إلزامية ربما كانت تلك الطبيعة مدعاة إلى عدم إهمالهما قارئيا لأن الشاعر عندما يلتزم بما

1- عبد الحق بلعابد عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، ص66.

2- حمداني عبد الرحمن: استراتيجية العتبات في رواية الما جوس لإبراهيم الكوني، مقارنة سيميائية، رسالة ماجستير، جامعة السانية، وهران- الجزائر، 2010-2011، ص17.

3- عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، ص93.

لا يلتزم من الإهداء، مهديا مجموعته أو قصيدته إلى الآخر حقيقيا كان هذا الآخر أو رمزيا، بذلك ويريد إرسال رسالة للمتلقي وإلا كان ترك الإهداء من جانب المبدع أولى".¹

د- الألوان:

"يعد اللون من أهم المثيرات التي تؤثر على عين الإنسان، عن طريق انعكاس الضوء، وهو ليس إحساس مادي ملون، ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض، بل هو إحساس مسترسل إلى العقل عن طريق رؤية شيء ملون ومضيء".²

و"ترتبط تأثيرات الألوان في الإنسان بالمخزون العقلي كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمحنة والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، وما إلى ذلك مما يتعلق بأغوار النفس الإنسانية".³

يحتوي غلاف مسرحية "الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ" على الكثير من الألوان التي تحمل دلالات كثيرة وهذه الألوان تظهر كلها على غلاف المسرحية الأمامي والخلفي لكن لها معاني في المسرحية:

- الأصفر: هو لون يشير إلى إثارة الانفعال والنشاط ويخفف من سوداوية الواقع المأساوي في المسرحية، هذا الواقع الذي يمثل حالة البؤس أو الفقر أو الظلم.

"يدعى اللون الأصفر باللون الأبدي فهو قوي وعنيف وهو أيضا الحال في العديد من الحضارات، مثلا غرف دفن الموتى المصرية، ويرمز للأرض الخصبة والسنايل الناضجة، والأصفر في الصين لون الإمبراطور، وهنا الأصفر الباهت خيانة وخيبة أمل وفي القرآن الكريم دل على المرض والفناء والموت".⁴

1- سهام أحمد السمراني: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار عنيداء للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2015، ص89.

2- ظاهر محمد الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحاصد، عمان- الأردن، ط1، د ت، ص50.

3- المرجع نفسه، ص68.

4- ينظر: كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، ص107.

في المسرحية دل على القوة والعنف اللذان تستعملهما السلطة ضد الشعب وأيضا رمز لجبروت السلطان، فغرف دفن الموتى المصرية أي الفراغة ودل هذا على طغيانهم.

- الرمادي: "يدعى لون الضباب ويدل على عشق الحياة لكل ما فيها"¹، "كما يدل على الصمود والإعتماد"²، في الغلاف يدل على الأرض الطيبة والصراع الدائم، وحمل أيضا معاني متعددة منها صمود عبد المطيع لإهانات الشرطة له وصراعه الدائم مع السلطة بسبب لباسه.

- الأسود: اللون الأسود في الغلاف يلون اسم المؤلف، وعنوان المسرحية، وأيضا أشكال تدل على أشخاص يرتدون عباءات سوداء، وهو يرمز للحزن والألم والموت، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم، فقد جاء هذا اللون ليعبر عن تلك الحالة السوداوية التي عاشتها الشخصيات خوفا وتحملهم الآلام والأوجاع، وأن حياتهم أو موتهم سواء، وقد يعبر أيضا عن شعور الكاتب بالحزن، وهو أيضا: "لون القوة وغير... ويعطي القوة والثقة بالنفس، ويزيد من الشعور بالحزن وتعمق إحساسنا بذاتنا"³، ففي المسرحية هناك شعور بالحزن على السلطان لكن الحزن الحقيقي والفعلي كان على حال عبد المطيع والرعية وما يعانون في النهاية نلاحظ قوة عبد المطيع ومثوله أمام السلطان.

- البنفسجي: "يرتبط اللون البنفسجي بالخيال والروحانية، ويحفز الخيال وهو لون الاستقرار، حيث يسمح للإنسان بالوصول إلى أفكاره العميقة الداخلية، فاللون البنفسجي يوسع آفاق تفكيرنا ويزيد من وعينا، ويجعل الشاعر يشعر أنه فريد من نوعه ومستقل وليس مجرد شخص عادي مثل الحشود"⁴، في المسرحية نلاحظ أن المتنوع لها يشعر بالفطنة اتجاه ما يحدث لعبد المطيع ويجعله يفكر كيف الخلاص من هذه الحياة الذليلة، هنا يزداد وعيه

1- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط2، 1997، ص69.

2- المرجع نفسه، ص76.

3- عبدة صبطي: دلالات الألوان في التراث الشعبي والديني، مجلة دراسات، العدد14، جامعة عمار ثلجي، الأغواط- الجزائر، جوان 2010، ص66.

4- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، ص:185-186.

وحتى عبد المطيع في النهاية أراد التخلي عن سذاجته وخير المواجهة، ولم يسكت مثل باقي الرعية.

- الأحمر: وظف الكاتب اللون الأحمر لكتابة دار النشر في أعلى الكتاب، وهو قد يدل على عدم استقرار الشخصية المحورية وعلى الحركة، وحالة غضب لهذه الشخصية أو غضب الكاتب من الواقع، وقد يدل على غموض الحياة، فعبد المطيع والشعب ينامون على قرار ويصحون على آخر ومجبرون على التنفيذ دون معرفتهم الأسباب.

- الأخضر: "لون الأعماق والمصير، وهو لون الأمل والقوة وطول العمر الخلود وهو شعار التحية، ورمز للغنى المادي والروحي، ورمز الحياة والخصوبة والنبل والشرف، وذكر في القرآن الكريم في سبع آيات وله دلالات متميزة عن باقي الألوان ومقدم عليها، فهو لون الجنة والحياة، ويستعمل اللون الأخضر في الإسلام مرتبطاً برموز الموت للأرض ثم قيامها من جديد بواسطة الخضرة، كما يرمز للخير والإيمان وهو مقدس عند قدماء المصريين، فقد كان يرمز للحياة والنشاط والشباب، وهو رمز الطبيعة"¹، في المسرحية هناك أمل كبير يعتلي روح عبد المطيع وإيمانه بحتمية ذلك وقوته في مواجهة السلطة في الأخير.

- الأزرق: "هو لون للفراغ والنقاء، والأزرق الفاتح هو لون لأحلام اليقظة وعندما يغرق يصبح طريق الحلم، وكان المصريون يعتبرونه لونا للحقيقة، ويعتبر العتبة التي تفصل بين الإنسان والذين يحكمونه وعن الحياة الثانية وعن مصيره"²، هنا يقصد به أحلام عبد المطيع بغد أجمل فكل القاهرة نامت مع أحلامها إلا هو يحلم في يقظته ويمشي في طريق تحقيق الحلم، وهو رمز العتبة الموجود بين طبقات المجتمع والسلطة.

1- كلود عبيد: الألوان (تصنيفها، دورها، مصادرها، رمزياتها، دلالتها)، ص: 91-106.

2- المرجع نفسه، ص: 81-88.

- البرتقالي: "لون يرمز للأمانة والإخلاص وإلى اعتدال الملك ورسالته"¹، في المسرحية نلاحظ خضوع الرعية لأوامر السلطان والإخلاص له لكن عكس ذلك نلاحظ جبروت الملك هنا قد تكون رسالة من الكاتب للمتلقي بضرورة تهتف باعتدال الحكم.

- البني: يدل على الشعور بالمسؤولية والالتزام، والأمن والاستقرار، في المسرحية التزام الشعب بالقرار ومسؤولية عبد المطيع اتجاه عائلته ونفسه وحمارة وبلده.

إن كل هذه الألوان تصب في محتوى واحد وهو أن السيد حافظ يريد أن يوصل لنا فكرة المسرحية وما تحتويه في طياتها سواء من ألم، أو حزن، أو أمان، أو ظلم، أو سلطة جائرة، أو بؤس وشعور بالسلبية، أو أمل، وحلم بغد أفضل وانتصار الحرية في صمت، وهذا ما لاحظناه في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"، فهي حملت كل المعاني.

هـ- المؤلف:

"يعد اسم المؤلف من العنات المهمة في الغلاف بعد العنوان، إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لإستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الإعتمايين فلكل اسم دلالة اجتماعية"². و"لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه فله سلطة عليه وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النص"³.

وقد جاء اسم المؤلف في الكتاب في صدارة واجهة الغلاف، فقد يقصد به السيد حافظ حضوره المتميز في في الساحة الأدبية عامة والمسرح خاصة، حتى يستقطب نخبة من الجمهور القارئ، وجاء اسمه في الواجهة الأمامية باللون الأسود بخط متوسط عادي، قد يدل على حزنه لما يجري في بلاده من قهر وتأثره وعيشه الحال المأساوية لشخصيات

1- المرجع نفسه، ص: 129-130.

2- حسين فيلالي: السيمة والنص المسرحي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص76.

3- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2006، ص118.

الكتاب، فهو يحكي عن عبد المطيع مثلاً وكأنه يحكي عن نفسه، ويصف حالته من فقر وظلم متأثراً بها متأثراً شديداً، ثم يتكرر اسم المؤلف في الصفحة الثانية بعد الغلاف في آخر الصفحة، وهذا يدل على سلطته في النص وعلاقة التأثير والتأثر بينه وبين النص، أي لا يوجد مؤلف دون نص ولا نص دون مؤلف.

و- الصورة:

"الصورة علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف هي: مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية أبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى".¹

"والصورة تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري؛ أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهرها المضيء".²

فالصورة هي علامة للتعبير عن ما يعجز اللسان عن الإدلاء به، فهو يعبر عن مدخل النص.

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نجد صورة الغلاف عبارة عن ألوان مدرجة كألوان طيف قوس قزح، وفوقها أشكال كأشخاص يرتدون عباءات سوداء ومسمرين كالأصنام أو كتل من حجارة، دلالة على سكوتهم وشعورهم الدائم بالحزن لحالتهم المأساوية.

ز- التجنيس:

"التجنيس نظام ملحق بالعنوان، يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبه للنص، فأينما يظهر المؤشر الجنسي باعتباره هو العنوان".¹

1- صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2014، ص9.

2- سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية- الإشهار والتفضيلات الثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، د ط، 2006، ص31.

فبعتبة التجنيس يهتدي القارئ إلى الجنس الأدبي الذي بين يديه ويصبح جاهزا لإستقبال النص.

وحين نقرأ عنوان الكتاب -محل الدراسة- للوهلة الأولى ومن الغلاف أننا بصدد قراءة حكاية، لكن الكاتب هنا يقسم لنا الكتاب إلى خمس مسرحيات، وكل مسرحية ذكر لنا التجنيس الخاص بها، حيث في المسرحية الأولى كتب لنا العنوان "ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي"

أو "حكاية الفلاح عبد المطيع"، ثم كتب لنا موضحا "مسرحية كوميدية في فصلين"، هنا أدركنا أننا سنقرأ مسرحية كوميدية، وفي العنوان الثاني "قراقوش والأراجوز" كتب لنا كوميديا الغنائية والاستعراضية، ثم في "حرب الملوخية" عن الشدة المستنصرية كتب لنا أنها مسرحية كوميدية أيضا.

ثم "ملك الزبالة" أو الزبالين أيضا كتب عليها مسرحية كوميدية، مرورا بآخر مسرحية "ابن بسبوسة في البلاد الموكوسة" (الرؤية الأولى)، وهي مسرحية كوميدية. من هذه الإيحاءات ندرك أن الكتاب احتوى على مسرحيات، وبالتالي نصحج جاهزين لتلقيه وفق جنسه.

ح- دار النشر:

لدور النشر أهمية في جعل المؤلف ينجح وينال الشهرة خاصة إذا كانت معروفة، "فعتبة الناشر تجسد السلطة الإقتصادية للعمل الإبداعي؛ أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي للجمهور القارئ، وتخضع عملية النشر لنظرية التواصل عامة بأطرافها المختلفة (المؤلف، الناشر، القارئ)".²

1- جبرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986، ص91.

2- رفيدة بوغرنيطة: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، ص187.

وتظهر دار النشر في الغلاف الأمامي مرتين في الأعلى والأسفل، وهذا يدل على أهميتها بالنسبة للكاتب مقارنة بدور النشر الأخرى، ثم تظهر في الأعلى في الصفحة الأولى من الكتاب.

ثم مرة أخرى في الصفحة التي تليها في الأعلى وفي الأسفل بخط عربي أصيل، وصدر الكتاب في طبعته الأولى في 2003 عن المجلس الأعلى للثقافة.

الفصل الأول

تجليات التاريخ في

مسرحية حكاية الفلاح

عبد المطيع

الفصل الأول : تجليات التاريخ في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"

تمهيد:

رغم ما يبدو لنا ظاهرياً من اختلاف بين الأدب و التاريخ، نتيجة لاختلاف مجالي اشتغالهما، فإن هناك علاقة خفية تحيك وشائج متشابكة فيما بينهما حتى أن المدقق في هذه العلاقة سيكتشف -لا محالة- نوعاً من التكامل غير المعلن يربط بعضهما ببعض فيبدو جلياً حيناً، لكنه يأبى الإعلان عن نفسه أحياناً أخرى.

فالأدب رغم الطابع التخيلي المهيمن عليه لكنه غالباً ما يلجأ إلى التاريخ ليرفده ببعض معطياته، من أجل توظيفها في نسخ بعض الآثار الأدبية الخالدة و مثال على ذلك "الإلياذة والأوديسا".

والتوظيف التاريخي يخدم كثيراً النصوص الأدبية¹، و استثمار التاريخ في الأدب عموماً وهو استثمار لأحداث واقعية، كالروائي مثلاً يوظف التاريخ داخل السرد فإنه يضع نفسه بين القارئ والواقع، وعليه أن يوازي بين الاثنين لأن الهدف من استحضار التاريخ في السرد أو ما يسمى تسريد التاريخ هو منح الوقائع بعداً حضورياً أو عصرياً يجعلها قابلة للإحياء مرة أخرى لتبض بطاقات مستجدة، فغاية الروائي هي استجلاء المزيد من الحقائق من خلال توظيفه للتاريخ².

>> إن العناية بالتاريخ ناتج عن الصلة القوية التي تجمع بين الإنسان والتاريخ فهو من أهم العلوم ارتباطاً بالإنسان فالتاريخ ليس أحداثاً مرت وانتهت، بل هو عبارة عن تجارب إنسانية

1- ينظر: مصطفى لغثيري: بين الأدب والتاريخ، الأدب والفن، الحوار المتمدن، عين الشق الدار البيضاء- المغرب، يوم: 03-01-2010م، العدد 2877، تاريخ الإطلاع: 22-02-2020م.. www.m.ahewar.org

2- ينظر: نادية هناوي سعدون: توظيف المعطى التاريخي في الرواية السيرية، الناقد العراقي، العراق، يوم: 15-01-2017م، تاريخ الإطلاع: 22-02-2020م، www.alnakidaliraki.net.

يغمرها النشاط والحيوية وباستطاعة الأديب أو أي كائن حي الاستفادة من هذه التجارب، فالذي لا يعرف ولا يدرك سبيله يبقى يتخبط في ظلام الخطأ¹.

ومنه فالمسرح أيضا كان حافلا بالتجليات التاريخية التي توازي بين التاريخ والواقع وبالنسبة لمسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"؛ فإنها احتوت على الكثير من التداخلات النصوية التاريخية منها الأحداث، والشخصيات، والمعالم، والثروات.

1- جميل إبراهيم، أحمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة (الأرض المحتلة)، (1967م-1987م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجامعة الإسلامية، غزة - فلسطين، 2005، ص103.

أولاً: تحيين التاريخ:

حيث نلاحظ في المسرحية أحداثاً كثيرة تدور حول ما حصل وما يحصل، في مصر؛ بدءاً من العصور الأولى 3200 ق.م، إلى العصر المملوكي (1250-1517م)، فمصر في نظر " السيد حافظ" من (1973-1988م)، إلى يومنا هذا ربما، لكن هذا لا يقتصر على مصر فقط بل جل العالم العربي.

1-عصر المماليك/ زمن العبودية:

تمكن المماليك من حكم مصر مدة تزيد عن القرنين و نصف القرن وانفردوا بالسلطة على أسرتين، ولكن النفوذ الفعلي كان لبقايا المماليك لمدة ثلاثة قرون أخرى، بدأ استخدامها بكثرة في عهد الطولونية حيث كانوا يشترونهم عبر الدول والخلافات، ولم تقتصر تجارة المماليك على الشرق ومصر فقط، فالمماليك إذاً طائفة من الأرقاء المشتريين بالأموال بغرض تطعيم الجيش بهم وتقويته. وقد عاشوا في مصر كطائفة منفصلة عما حولها واحتفظوا بشخصيتهم، ولم يختلطوا بأي عنصر من عناصر السكان، ولم يسمحوا لسكان مصر أو أي جزء من أجزاء مملكتهم فيما بعد بالانخراط في صفوفهم، ولم يتزوجوا منهم فيما ندر، وكانوا ينسبون إلى صاحبهم الأول.¹

حيث كان السلطان المملوكي حين يعتلي العرش هو الرئيس الأعلى في الدولة، فهو الذي يتولى تعيين كبار موظفي الدولة، كان له الحق في عزلهم وتأديبهم وكان من اختصاصه أيضاً تولي النظر في المظالم وتوزيع الإقطاعات على الأمراء و الجنود، وتعيين كبار العاملين.²

1- ينظر: ناصر الأنصاري: المجلد في تاريخ مصر، دار الشرق، القاهرة- مصر، ط2، 1993م، ص: 153-158.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 174.

وأيضاً كانت دولتهم عبارة عن مراتب وطبقات للأمرء، لكن السلطان يبقى هو الزعيم لكل أمرء المماليك، والمهيمن على شؤونهم الخاصة والعامة، وصاحب الحق الوحيد في تدرجهم في سلك التلقي.¹

من هنا يتبين لنا أنهم كانوا يقررون سعادة مصر وأهلها، فتسلط المماليك كان عهد بوار وبؤس شديد.²

حيث كانت الحياة عبارة عن مقولة مفادها " كل مملوك يملك الأرض وما عليها"، وكان مجتمعهم طبقياً: فهناك طبقة متميزة تمتلك زمام الحكم وهي طبقة المماليك أصحاب السيادة والنفوذ³، عاشوا طبقة أرسطوقراطية يحكمون البلاد ويتمتعون بالجزء الأكبر من خيراتها دون أن يحاولوا الامتزاج بأهلها إلا قليل⁴، أما عامة الشعب فقد استطاعت بعض فئاتهم الحفاظ على مكانة مرموقة في المجتمع ومستوى لائق من المعيشة، في حين غالب أهل البلاد من سائر العوام والفلاحين حياة أقرب إلى البؤس و الحرمان⁵.

وهذا ما دفع "السيد حافظ" في هذه المسرحية إلى اختيار هذا العصر حيث من بداية المسرحية يقوم الراوي بدعوتنا إلى الوراء، حيث كان الإنسان مفقود القيمة أم مازالت حتى الآن؟.

فلطالما سعى "السيد حافظ" إلى التاريخ و التراث العربيين وتجسدت تجربته في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" إلى عصر المماليك، لكنها نظرة لا تقوم على رؤية الحاضر

1- ينظر: المرجع السابق، ص 158.

2- ينظر: المرجع السابق، ص 180.

3 - ينظر: عاشور سعيد، عبد الفتاح: المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربية، القاهرة- مصر، ط1، 1992م، ص16.

4- ينظر: العربي السيد الباز: الشرق الأدبي في العصور الوسطى، الأيوبيون، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1989م، ص152.

5- ينظر: عاشور سعيد: المجتمع المصري في عهد سلاطين المماليك، ص:37-48.

بعين الماضي، ولكنها إضافة إلى المستوى الكيفي والنوعي، إذ يؤكد "السيد حافظ": >> قد أكون مجرد نقطة حوار في المسرح المصري تمهد للإضافة.¹

وإذا كان هذا الكلام يحمل بين طياته نوعاً من الوضع الذي لا يصل إلى التعالي لأنها تبقى إضافة ومن نوع خاص تقوم على أساس رفض الجاهز، كما كانت هذه المسرحية مناسبة لكشف الواقع وتناقضاته ليصبح الفلاح "عبد المطيع"*. ألعوبة في يد السلطة - خاصة "قنصوة الغوري" رمز السلطة والاستبداد- ليصبح عبد المطيع رمزا للطاعة العمياء يتعرض لشكل من أشكال الاستغلال كما إنَّ السيد حافظ يرمز لعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق، لكنه جيل تواق إلى العدل والمساواة ولا يعرف سبيل الحق إليهما.²

ومن خلال المسرحية نجدها تتكلم عن الوراثة (الحكاية الماضية) وطبيعة الإنسان العربي الراض للفساد والتحلل المسيطر والفشل السياسي والباحث عن الديمقراطية الصحيحة وفي تركيب عالم متناقض تتصارع فيه المصالح والانتماءات الطبقية القائمة على الثنائيات الضدية، حيث عالم عبد المطيع يقابله النقيض، والكوخ يقابله القصر، وعبد المطيع يقابله السلطان وهكذا...، فواقع هذه القرية تتحرك فيه الأحداث والشخصيات وفقاً لمعطيات البنية الزمانية والمكانية لعصر المماليك واستمرار هذا الزمن، وامتداده في حاضر يصبح (عبد المطيع /الرمز) ضحية له، فهو يعتبر قطب الرحى في سير الأحداث، ثنائية (المجنون/العاقل)؛ يتصارع مع الحياة والسلطة وهذا ما نجده في زمن العبودية.³

1- نجاه صادق الجشعمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، دراسة نقد-تحليل، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة- مصر، ط1، ج1، 2019، ص22.

*عبد المطيع: هو الطائع الذي ينصاع للأوامر أو العادات والتعاليم والمُلتزم بما أمر به، والمنفذ والمنقاد، ومطيع إسم مفعول لطوع طاع له يطوع، ويطاع انقاد، و-له المرتع: أمكنه كأطاعه. وهو طوع يديك ومنقاد لك والمطواع المطيع. (ينظر: مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة-مصر، 2008، مادة طوع).

2- ينظر: نجاه صادق الجشعمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، ص23.

3- عبد الرحمان بن زيدان: حكاية عبد المطيع مسرحية السخرية والنقاط المفارقات، جريدة السياسة الكويتية، الكويت، يوم: 17-03-1983م.

فمنذ الأزل نجد علاقة الحاكم والمحكوم؛ أي السلطة والمجتمع علاقة نهب واحتقار واستهزاء ومذلة وعبودية. ونجد هذا يتجلى في المسرحية على لسان "مهند" (شخصية ثانوية في الحكاية وهو صهر عبد المطيع (زوج ابنته بثينة) الدائم الشتائم من طرف أم بثينة (السيدة نفيسة زوجة عبد المطيع) منتقدا أعداء النظم الإنسانية للإنسان، إنها الوحدة الداخلية والتوحد في القناعات والطموح بين "عبد المطيع" و"مهند" الذي يأخذ صفة السيف البتار القاطع والحاسم.

ومع توالي أحداث المسرحية يتحاور عبد المطيع ومهند وفي حوارهما يبينان لنا أن عصر المماليك عصر ظلم واستبداد وسلب للحقوق حيث يتجسد ذلك كالاتي:

>>مهند: كل المدينة عاطلة عن العمل، السوق نائم، نهب المماليك كل شيء.

عبد المطيع: ما أخبار العمل؟.

مهند: البضاعة مكدسة، ولا عمل.

عبد المطيع: والحل.

مهند: هذا عصر المماليك، كل مملوك يملك الأرض ومن عليها.

عبد المطيع: ومن أتى بالمماليك إلينا؟.

مهند: إلى هنا لا أفهم خلقنا ووجدنا السلاطين...<<¹.

هذا ما يدل على دكتاتورية المماليك ونهبهم لمل المحاصيل والخيرات، ومن هذه التساؤلات نكون داخل الهاجس الذي يسكن "عبد المطيع" إما أن يصطدم داخل مجتمعه الذي يعيش لحظة السقوط أو أن ينظر للمعيشة الواقعية التي تجعله يصطدم بالقوة المضادة للإنسانية في المؤسسات القائمة كما تحددها الحكاية؛ فهناك النظام الشرطي: (الشرطي 1-

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، الجزيرة، القاهرة -مصر، ط1، 2003م، ص: 7-8.

(2) ورئيس الشرطة، الذي جسده لنا "عبد المطيع" بشكل كاريكاتوري (رئيس الشرطة بنفسه وشحمه ولحمه) ص(26)، السجن، الجهاز البيروقراطي المرموز له بالوزير والمستشارين، والجهاز الإعلامي المرموز له بالمنادى، إنها المؤسسات التي تزرع الخوف في النفوس، ترغب، ترهب، إنها الصورة المتكررة في خطاب المسرحية والذي نقلته لنا الشخوص الضعيفة اجتماعيا والمحاصرة نفسيا.¹

من خلال مثلا:

>> عبد المطيع: ماذا جرى يا مرسى؟

مرسى: دعني.. دعني من حديثك إذا رأيتنا الشرطة ذهبنا إلى الجحيم².

وهناك الدعوة للامتنال لأوامر السلطان في الصفحة نفسها، وهناك الرقابة وضبط تحركات المواطن والاختطافات وتضحية "عبد المطيع" و"حمارة" في الصفحات: (20)، (41)، (34). ومثال ذلك في الصفحة (34):

>> مهند: لا لقد تزوجت بثينة.

الجميع: مبارك.

أحدهم: ممنوع الضحك.. لأمر السلطان (يصافحونه كأنهم في جنازة) <<³.

إن هذا التناقض الذي يعيشه عالم "عبد المطيع" داخل عالم سلطوي نابع من التباين الإيديولوجي والنفسي لشخوص المسرحية، وهو تناقض يستفيد منه الطرف الآخر المتحكم في هذه المؤسسات وأدواتها -قنصوة الغوري- إنه العالم القائم على النهب والابتزاز والرشوة

1- ينظر، نجاه صادق الجشعمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، ص109-110.

2- ينظر: السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص23.

3- ينظر: السيد حافظ، حكاية الفلاح عبد المطيع، ص34.

وفرض الضرائب والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء لتحل محله المؤسسات المتسلطة التي تلوي الرقاب من أجل مصلحتها وبقائها¹.

ففي الصفحة (41) من المسرحية ينطق "عبد المطيع" باسم المقهورين المهمشين في مجتمع إقطاعي:

>>عبد المطيع: أي الألوان تحب أن أرتدي يا مولاي أي الألوان تحب أن أرتدي؟ الأحمر أم الأخضر أم الأصفر.. أم الأسود أم الأبيض يا أولاد الكلب؟.<².

هذا ما جعل المسرحية جزءا من واقع الفقراء فهذه الحكاية من نص أدبي له مقوماته الداخلية، وخصائصه الجمالية التي تسعى إلى تمرير مجموعة من الحالات الإنسانية إلى المشاهد، تحيلنا إلى خارجها إلى الواقع؛ أي مصر التي دخلت مرحلة العذاب، ومن هنا يمكن اعتبار هذا العمل وثيقة تؤرخ لنفسها بتاريخ كتابتها في (1979-1988م)، وهي مرحلة حاسمة في تاريخ مصر والشعب المصري.³

جعلنا السيد حافظ نعيشها بين الماضي والحاضر، وأراد أن يبين لنا أن المجتمع المصري يعيش نفس الظروف منذ القدم.

1- ينظر: نجاة صادق الجشمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، ص12.

2- ينظر: السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص41.

3- ينظر: نجاة صادق الجشمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، ص: 114-115.

2- عصر قنصوة الغوري/ بين المسرحية والواقع:

جاء عصر "قنصوة الغوري" * فجأة وأثار ذعرا في المدينة بأكملها، حيث تم اختياره من طرف الأمراء والمماليك فهو مملوك جركسي*، خدم قايتباي كغلام وتابع له، وكان سنه آنذاك يزيد عن الأربعين سنة. قام قنصوة برفض العرش في بادئ الأمر ولكن الأمراء ألحوا عليه وأقسموا له على الإخلاص في خدمته فقبله أخيرا وسنه ستين سنة، غير أنه لا يزال شديدا ولا يلبث أن ظهر للأمراء أنه ليس بالشخص الذي يخضع لأي واحد منه، حيث رفض السلطة بالبكاء ونصب مرغما من الأمراء وذلك ظنا منهم باستغلاله عن طريق الولاء له.¹

أما إذا نظرنا إلى عصره من خلال المنظور الاجتماعي وجدنا أنه التفت إلى تدبير موارد الدولة، و أراد أن يملأ الخزانة، ففرض ضرائب إجبارية على كل أنواع الممتلكات كانت نسبتها كثيرة، ولم يستثنى في ذلك أملاك الوقف أو الخيرات، ولم يعرف هوادة ولا رفقا في سبيل حياته هذه الضريبة، فقد فرضها على كل الطبقات، فولد ذلك الثورات في المدينة، ومن ذلك كله نقصت العملة الفعلية واستثنى قنصوة المماليك من الضريبة، وكانت طريقته في الذل والاستعباد ظاهرة وجلية، حيث لم يكن يكتف فقط بقطع الألسن أو التجريد من الملابس والجلد وفي هذا دليل واضح على الوحشية السائدة وعلى غلظة كبده والمحابة،

* قنصوة الغوري: هو الأشرف أبو النصر قنصوة من ببيردى الغوري الجركسي الأصل وهو من سلاطين المماليك البرجية ولد في 850هـ/1445م سمي بأبي النصر، يوصف بأنه طويل القامة غليظ الجسد جهوري الصوت وكان رقا حتى منحه السلطان الأشرف الحرية ثم تدرج في المناصب، وبعد من الشخصيات المتمردة والمحبة للسلم، نجح في إصلاح الأوضاع السياسية والإقتصادية في مصر، كما واجه الكثير من المشاكل الداخلية، أنشأ العديد من المعمار، تعرض للخيانة... وتوفي في 922هـ/1518م (ينظر: عفاف عبد الجبار عبد الحميد: الإصلاح العمراني في عهد السلطان قنصوة الغوري (906هـ -926هـ / 1500م -1516م)، مجلة الآداب المستنصرية، كلية الآداب واللغات-قسم التاريخ، الجامعة المستنصرية، بغداد -العراق، العدد 88، 2019م، ص: 186-204).

* جركسي: أو الشركس هم أقدم الشعوب التي تسكن شمال بلاد القوقاز، وهم سكان المرتفعات الجنوبية في بلاد القبايق، وهم الدولة البرجية التي كانت الفرع الثاني في الدولة المملوكة في مصر. (ينظر: محمد بن ناصر العبودي: بلاد الشركس (الإيديغي)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض -السعودية، ط1، 1999م، ص: 10-16).

1- ينظر: ويليام موبير: تاريخ دولة المماليك في مصر، ترجمة: محمود عابدين، سليم حسن، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، ط1، 1995م، ص: 181-191.

وكانت الأموال التي جمعت من الناس تصرف بسخاء على المماليك وعلى السلطان وبعض الإصلاحات، ولا يوجد شيء جدير بالذكر من حكمه إلا مظالم ممالك السلطان التي لا تحتمل، فكان العقاب بوحشية قصوى.¹

من هنا حكم "قنصوة" ما يزيد قليلا عن خمسة عشر سنة ولسنا نعرف الكثير عن حياته الخصوصية وإدارته الداخلية لأننا عندما نصل للأيام الأخيرة للسلطنة المصرية نَقَلْ لنا التفاصيل، ورغم قسوته واغتصابه الأموال كما رأينا ومصلحته قليل مما يقال عن السلاطين السالفين.²

من خلال هذا الواقع التاريخي قدم لنا الكاتب عمله المسرحي، حيث عرض علينا أنماطا من السلوك الاجتماعي ترتبط أشد الارتباط وتنتشر أوسع انتشار في ظل حكم الطغيان، وذلك من خلال ما يعانيه شخص الفلاح "عبد المطيع" الذي يمثل بجانب سذاجته جمودا يعتبر امتدادا تراثيا خطيرا في تاريخ مصر ممثلا في قيم مجتمع الطغيان التي سيطرت نتيجة عهود طويلة لا يمثل عهد السلطان "قنصوة الغوري" سوى مرحلة من مراحلها، ففي المسرحية نجد تسلسل الحكم والطغيان.

حيث في الصفحة (22) يلعن الوزير، الذي يقول أن السلطان عندما تؤلمه عينه يصرخ ويصيح:

>>الوزير: قدموا كل ما لديهم من مهارة، إلا أن عين السلطان ظلت مريضة. وعندما تؤلمه عيناه يصرخ ويصيح (ملعون الوزير)،...<<³.

وأنا بدوري أهتف:

1 - ينظر: المرجع السابق، ص: 181-191.

2- ينظر: المرجع نفسه: الصفحات نفسها.

3- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص22.

>>الوزير: ... وأنا بدوري أهتف: (ملعون المستشارون).<<¹.

وكل منهم يلعن الآخر ويصدرون الأوامر من الأقوى إلى الأضعف، وهذا يلحق الضرر بالطبقة العامة من الفلاحين المستضعفين أكثر من أي طبقة أخرى.

وأيضاً نجد في الصفحة (23) تدمير الناس من الفرمان الناتج عن صبغ الثياب باللون الأسود والحزن العام بسبب مرض عين السلطان وبكائهم على الضرائب التي قسمت ظهورهم وقلة مالهم وحيلتهم (ما باليد حيلة، أمر = يطبق):

>>رجل2: يعني هذا أننا سنغير ملابسنا هذه بملابس سوداء.

رجل 1: ومن أين نشترى الزي الأسود والضرائب قسمت ظهورنا.

رجل 3: علينا بالصباغ.<<².

وهنا نجد ثنائية تاريخية بين حكم "قنصوة الغوري" والواقع المعاش في المسرحية. وتتوالى الأحداث بين الصفحة (24-25) عن تطاول السلطان على كل من لم ينفذ حتى دون علم منه، فيسجن ويجلد لأمر من السلطان، ويعتبر عاصي ومعلنا للثورة، فيمنعون حتى من التعبير عن حالاتهم اليومية خوفاً من الجبروت:

>>رئيس الشرطة: (يضرب بالسوط في الهواء).

عبد المطيع: لا تغضب.. أنت ترتديها يوماً والسلطان يوماً.<<³.

وفي الصفحة (34) يقول أحدهم ممنوع الضحك بأمر من السلطان، وذلك حين يصافح مهند يوم زفافه:

1- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع ، ص 23.

3- المصدر نفسه، ص 25.

>> مهند: لقد تزوجت بثينة.

الجميع: مبارك.

أحدهم: ممنوع الضحك بأمر من السلطان<>¹.

أي أنهم يضحكون لضحك السلطة ويبكون لبكائها، فكبح الحريات هذا متوارث ومعروف تاريخيا في صراع دائم بين السلطة والمجتمع، لهذا اختار لنا "السيد حافظ" هذا العصر كنموذج يحتذى به في الماضي والحاضر.

3- مصر: الواقع/ المسرحية:

"السيد حافظ" لسان حال النكسة إنه مؤلف ومخرج مصري من جيل النكسة؛ أي من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط، وهو من هنا كان القلق مميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي معا، لأنه يتردد بين رفض النشوط الإنساني ككل ورفض الواقع المصري، وهو واقع تاريخ ساقته عوامل ذاتية وموضوعية عديدة إلى عنق الزجاجة، وبذلك كانت النكسة، يقدمه لنا "محمد يوسف" كالتالي: >> ينتمي "السيد حافظ" إلى رجيل من جيلنا، شارك في المظاهرات الطلابية التي انفجرت في مدينة الإسكندرية في 1968م أي بعد مرور عام من الهزيمة الفاجعة في عام 1976م، وكان واحدا من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام ويطالبون بمحاكمة الجنرال والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكري<>².

هذا الغضب على الواقع التاريخي امتد ووصل إلى الكتابة عند السيد حافظ هذه الكتابة تكفر بالقوالب البالية وتحطم كل شيء، اللغة والشخصيات والحوار وكل المفاهيم العتيقة فالتجريب لديه ضرورة لأنه متولد عن حاجة داخلية للتغيير، تغيير الرؤيا وموضوع

1- المصدر السابق، ص 34.

2- نجاة صادق الجشمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، ص 97.

الرؤيا وأدوات الرؤيا وذلك من أجل إيجاد فن جديد لعالم جديد، عالم يقفز على قبح الحاضر المحمل بالهزيمة والمرسوم بكل عوامل النكسة، ولو نظرنا إلى جهة أخرى لسبب غضبه نجده ينتمي جغرافيا إلى مدينة الإسكندرية، هذا الانتماء الذي يعني إبعاده عن المركز؛ أي القاهرة، إنها الكل وخارجها الفراغ، من هنا جاءت ثورته على الاستبداد فكانوا يعانون من المركزية هو وكل الأدباء وبهذا كان لتمرده أبعادا متعددة، فهو تمرد على السلطة وعلى مركزها في مدينة واحدة وفي شخص واحد وجمهور واحد¹، حيث انتهج الكاتب المسرح الطليعي، الذي يعتبر ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع "الذات الواقع" ومع "الذات المجتمع"، ومع "الذات الإنسان"²، حيث يقول في كتاب "أبو للنير" حينما قال: >> إن الكاتب المسرحي الطليعي له حرية مطلقة إذ هو خالق عالمه وسيدته، ومن العدل أن يجعله الجموع والأشياء هو مسرحية وفي داخلها الإله الخالق الذي يرتب الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان، المسرحية يجب أن تكون عالما بأكمله مع خالقها>>³.

يهتم مسرح السيد حافظ اهتماما بالغا بمعنى وجود الإنسان ودوره في المجتمع وإيقاظ المتلقي أي بعث روح الطليعة* فيه، بقول "ألفريد جاري": >> إن وظيفة مسرح الطليعة الآن هو إيقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف>>⁴.

"فالسيد حافظ" من خلال نصوصه المسرحية، وبدافع من الغيرة الوطنية والقومية قدم لنا نقدا لاذعا للواقع العربي المصاب وخيبة الأمل وليس في المجتمع المصري فقط.

1- المرجع السابق، ص: 98-99.

2- ينظر: زروق أحمد: دور السيد حافظ في المسرح الطليعي والمسرح السياسي، الأدب والفن، الحول المتمدن، يوم: 06-11-2004م، مصر، تاريخ الإطلاع: 29-02-2020م، www.alhewar.org.

3- أبو للنير ومجموعة من المؤلفين: دراسات في مسرح حافظ، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، ج1، دط، دت، ص80.
* - الطليعة: يعرفها "برنارد دورت" أنها مصطلح فني يقوله: "كل طليعة هي أولا الإنقطاع عن باقي الجيش وهي كذلك رفض للنظام والسلوك المشترك، ومنها نشأ المسرح الطليعي. (الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، مجلة طنجة الأدبية، العدد 63، طنجة - المغرب، ربيع 2017).

4- مجموعة من المؤلفين: مسرح الطفل في الكويت، دار المطبوعات الجديدة، مصر، دط، دت، ص15.

كما كتب في المسرح السياسي الذي ينتقد السلطة الحاكمة في الكثير من مسرحياته، حيث لا يهتم بالفرد فقط، بل بالمجتمع ككل، فالمسرح السياسي قد يعتمد على الواقع وقد لا يعتمد عليه، ود يعود إلى تاريخ حدث فعلا ولم يحدث مستقبلا بعد لكن تحتوي على اسقاطات سياسية فهو لا يستخدم الواقع التاريخي في حد ذاته.¹

والمسرحية لا تكتب أساسا لخدمة هذا الواقع، بل إن الواقع هو الذي يخدم غرضا آخر.²

فإذا أخذنا كل هذا بعين الاعتبار ونظرنا إلى المسرحية التي بين أيدينا "حكاية الفلاح عبد المطيع"، نجد أن الكاتب ركز على الأوضاع المعاشة في مصر بطريقة طليعية سياسية، حيث يقول الراوي في الصفحة (5):

>>الراوي: سيداتي... أنساتي... سادتي... هذه الليلة ستعود إلى الورا، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان، قوى النفوذ والسلطان، هذه الليلة، نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبوست أو نابليون، أو أي ملك من ملوك الأرض.<<.³

هنا تتبين لنا ثنائية بين "السيد حافظ" والعصور المصرية القديمة أي لم يحدد لا الزمن ولا السلطان، بل تكلم عن الفلاح الفقير الأجير فردت:

>>الجوقة: لماذا تأخذنا من الدار إلى النار.<<.⁴

ويقصد بها الدار التي هي السلطة والنفوذ، والنار الواقع المعاش الذي يعيشه "عبد المطيع" وكل الرعية المصرية في نفس الحالة فيرد:

1- عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة - مصر، 1971م، ص-ب (مقدمة الكتاب).

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها (مقدمة الكتاب).

3- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص5.

4- المصدر نفسه، ص5.

>> الراوي: لسنا في قاعة تدريس الدراما<>¹.

فهنا نلاحظ أن المسرحية من بدايتها تبين لنا الواقع الذاتي ، والإنساني، والاجتماعي، جسد كل معاني الاحتقار والمذلة، وأيضا كل ما يتعلق بحياة المواطن البسيط من مأكّل ومشرب ولباس وبيت وظروف معيشية قاسية، من ظروف عائلية كالأولاد والبيت والضيق والسوق، وهذا ما لاحظناه في الصفحات (8)، (9)، (10)، من المسرحية.

ومثال ذلك من الصفحة (8):

>>عبد المطيع: ما أخبار العمل؟.

مهند: البضاعة مكدسة... ولا عمل<>².

وفي الصفحة (13) يبين لنا نموذج المواطن المنافق الذي يلبس ثوب الصداقة وأيضا نفاق البشر في نفسيته حيث كان "مرسي" الصديق المناسب لنموذج النفاق وأيضا عبد المطيع حيث تكلم عن الجنازة:

>>عبد المطيع: لم أسمع والله العظيم لم أسمع، ولو سمعت لخرجت في الحال في الجنازة فأنا لا أترك أي جنازة إلا وسرت خلفها، الحياة موعظة والموت أكبر موعظة.. لقد منعني عن حضور الجنازة يا أم مرسي مرض حماري وخرجت أبحث له عن الشعير والفول، وأنت تعلمين أن ظروف الحياة قاسية، لقد حزنت على موته والله<>³.

ثم ذهب مرسي وتملصه من صديقه خوفا من السلطان:

1-السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع،ص5.

2-المصدر نفسه،ص8.

3-المصدر نفسه،ص13.

>مرسي: لاشيئ..دعني..دعني من حديثك إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم(يجري مرسي ويختفي)<<¹.

وهذا ما يتجلى في سائر البلدان العربية عامة ومصر خاصة حيث نجد الأصدقاء للمصلحة فقط.

وقد جسد "السيد حافظ" جزءا من حياته في "عبد المطيع" من خلال الصفحة(13):

>>الكورس: كان "عبد المطيع" لا يعرف عن العالم، إلا الفأس والأرض والعمل لم يجلس يوما مع السلطان، لم يجلس في الديوان إلا مرة واثنين في شهر رمضان تفتح القصور للعامة. لم يتحدث مع جيرانه كثيرا كان يحب "مرسي أبو العلا" وكان يقول أن الجيران تجلب الأحران...<<².

فالسيد حافظ أيضا كان يعيش بعيدا عن العاصمة القاهرة وكان يعاني بعضا من التهميش، وتتوالى الأحداث المسرحية مواكبة للحياة اليومية للفرد العربي عامة والمصري خاصة، من زيارة للمقهى، وحوارات عائلية، وحرمان من طرف السلطة...

والمسرحية غنية وحافلة بالأحداث التاريخية:>>فالسيد حافظ يشعرنا أن معركتنا هي في الحاضر وأن بناء المجد لا يتم على أنقاض الماضي.<<³. فالمسؤولية ملقاة على الجميع، ويذكر أحداث إغتصاب الأراضي مقدما لنا نموذجا من الأحداث التاريخية تناولها في إنكسارات الواقع المصري منذ البدء بنزعة إنسانية ، فكل قارئ للمسرحية يجد نفسه محاصرا بين ثنائيتين: تذكر التاريخ وشعور داخلي وإحساس بما نحن عليه اليوم.

1-السيد حافظ:حكاية الفلاح عبد المطيع،ص16.

2-المصدر نفسه، ص13.

3-الهواري بنيونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية رؤيا، القاهرة-مصر، ط1، 2004، ص113.

ثانيا: الشخصيات التاريخية:

تتعدد مفاهيم الشخصية باختلاف الحالات والمضامين، وقد اخترنا المفهوم التالي:

>> إن الشخصية هي المحرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل وتتكفل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها<<¹.

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" استطاع السيد حافظ ذكر بعض الشخصيات التاريخية، وذكر شخصيات متطورة تاريخيا حيث استعاد بهما ذاكرة التاريخ الإنساني لينقل لنا مواقف في الوضع الراهن، فاستوحى لنا كثيرا من الشخصيات منها ما اقترنت بالإستبداد وأخرى بالذل والهوان.

1- عبد المطيع/ الفلاح والسلطة:

عبد المطيع: هو الشخصية التي تدور حولها المسرحية، وهو فلاح يعاني من الفقر، والجوع، والقمع، والتهميش، والظلم من طرف المجتمع (الزوجة، السلطة بأنواعها، المجتمع بأجمله)، فحتى في بيته عبد المطيع ينام عند عتبة الباب.

وهو يمثل طبقة عامة غير قابلة للتغيير مهما حاولت، فالفلاح مقهور ويظل دائما ساخطا من المجتمع الفاسد ويعتبر كآلة يلعبون بأوتارها كما يشاؤون منذ القدم إلى يومنا هذا.

كانت الطبقة أساسا في المجتمع المصري حيث قسم إلى طبقتين العليا والعامة، واحتوت الطبقة العليا على الفرعون وحاشيته أما الطبقة العامة فاحتوت على العامة بين المتوسطة والكادحة، وما يهمنا أن الفلاح هو من معظم العامة غير الملاكين فعملهم هو كل ما يتوفر

1- ينظر: نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني -دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان، ط1، دب، 2009، ص40.

من مداخل يقيمون على خدمة الطبقة العليا ويرتبطون بسيد، مما يؤدي بهم إلى حياة الاستعباد أحياناً، ويرتبطون بالأرض أيضاً كما في النظام الإقطاعي، فإذا بيعت الأرض انتقلوا معها إلى السيد الجديد، واتصفت طبقة الفقراء بالصبر والطاعة، وتعرضت إلى الكثير من أعمال السخر، وكان ما يقل صبر الفلاح على الحرمان و يكتفي بستر عورته (يسد حاجته) ولكن الضرائب كانت مرهقة فلا مناص له من دفعها، لأنها ملك للفرعون وحاشيته، كانت محاصيله كلها من حبوب وقمح وشعير.¹

فالفلاح المصري منذ العصور إلى اليوم، يعيش الحال نفسه من زراعة وحرث وتاريخه طويل من المعاناة، ويحتقر وتسلب محاصيله، لكنه يثور حين تتفاقم الأمور ويشتهي للسلطات فلغة العرض حال (التذمر من الواقع المعاش وإرسال الشكاوي) لم تجدي نفعاً.

يعود تاريخ العبودية في مصر إلى أواخر الألف الرابع قبل الميلاد، فوجود المجتمع يرتكز على العمل العبودي حيث انقسم إلى طبقتين كبيرتين متعارضتين: طبقة العبيد، وطبقة ملاك العبيد، وهكذا تكونت طريقة الإنتاج القائمة على العبودية، فحتى السكان انقسموا إلى أفراد أحرار وعبيد². فتاريخ مصر حافل بالصراعات الطبقة؛ فهذه هي صورة المجتمع المصري المتكاملة.

اعتبرت الطبقة الأرستقراطية قمة الهرم الاجتماعي لكن العبيد والفلاحون والحرفيون وصغار الباعة هم أغلبية سكان مصر.

يعاني الفلاح من تهكمات السلطة حيث يرغمونه على دفع الضرائب، فموظفو الملك يقومون بإحصاء كل شيء يملكه، فتسلب حقوقه لذا عاش ألماً وبؤساً واعتداء في ذلك

1- لبيب عبد الساتر: الحضارات، دار المشرق، بيروت -لبنان، ط8، 1986م، ص:10-14.

2- ينظر: برهان الدين دلو: حضارة مصر والعراق، التاريخ الاقتصادي الاجتماعي، الثقافي والسياسي، دار الفرابي، بيروت -لبنان، ط1، 1989م، ص:102-103.

العصر، فيضرب ويعنف ولا يجد سبيلا للنجدة سوى الصراخ الذي لا يجدي نفعا، وإذا اشتكى لا أحد ينصفه؛ فالعبودية آنذاك كانت مزدوجة واحدة للفرعون والأخرى لحكام الأقاليم.

كل هذا يذكرنا بالقصة المشهورة المعروفة باسم (شكوى الفلاح الفصيح) التي تدور أحداثها حول: فلاح اسمه "خانانوب" جمع محاصيله وحملها على ظهور حميره وسار بها باتجاه، أهناسيا، وفي الطريق اعترضه "تحت نخت" وهو تابع لأمين من أمناء الملك، وأحد كبار ملاك الأراضي، فاستولى على قافلة محاصيله بعد أن ضربه بعصاه بلا شفقة على كل أنحاء جسمه وتركه فاقد الحركة على الأرض، القاصة رائعة من روائع الأدب الاجتماعي التي تعالج جانبا من حياة المجتمع العبودي وشكاوي الفلاحين من الظلم الاجتماعي الذي كانوا يلاقونه من موظفي الدولة بمن فيهم القضاة.¹

بينت لنا القصة العلاقة اللاإنسانية بين الفلاح والسلطة، والتي تقوم على الاستغلال والتعذيب.

فكلما تقدمنا بالزمن يبقى الفلاح حبيس السلطة، فمن جهة أخرى ترى على سبيل المثال: الفلاح في آخر عهد المماليك، كان خاضعا للنظام الإقطاعي (ملكية الأراضي لولي الأمر)، حيث كان يضرب ويعنف كي يؤدي الضريبة لساتته، فكانت ما يسمى بنظام اليد المرفوعة (النظام الإقطاعي) في القرون الوسطى، وكان على الفلاح أيضا أن يؤدي ضريبة "المضاف والبراني"، وكان على الفلاح خدمة سيده ليلا ونهارا وهذه التصرفات موجودة منذ الأزل.²

من هنا قدمنا نموذج موجز عن حالة الفلاح من القدم إلى أيام المماليك فالعصر الحديث ونتيجة ما تعرض له من استبداد صار مذلول النفس عديم الكرامة لكثرة المظالم، من

1- ينظر: برهان الدين دلو: حضارة مصر والعراق، مرجع سابق، ص108.

2- ينظر: يوسف نحاس: الفلاح حالته الاقتصادية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة - مصر، ط2، 2012، ص: 26-34.

هذا كله ضعف الإنتاج وبارت الأراضي وتدمير كل شيء وانحطت المجتمعات والجهل، وهذا ملخص حياة الفلاح في تلك الأيام.

فلو عدنا إلى ما أتى به "السيد حافظ" من إبداعات في تصويره للكثير من الشخصيات التاريخية المهمة في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" وجدنا أن الفلاح له دور كبير في الحياة المصرية.

وإنه منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا في المعاناة نفسها، وإن له أهمية كبيرة في الكتابات المصرية وليس فقط عند "السيد حافظ"، فرواية الأيام "لطه حسين" تضمنت وصفا دقيقا للقرية المصرية في الصعيد، ورواية الأمن "العبد الرحمان الشرقاوي" بما تحمله من دلالات نحو شقاء الفلاح، و"محمود خيرت" الذي كتب "الفتى الريفي والفتاة الريفية" ورواية "زينب" لـ "حسين هيكل" التي كانت أحداثها واقعية جدا.

وغيرها الكثير من الأعمال الأدبية والفنية، وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" من خلال الصفحة (13) نجد أن عبد المطيع وأولاده يعانون من الجهل حيث يقول:

>> الكورس: أنجبت له زوجته عشرة أطفال، الأول غبي بالفطرة والأخير غبي بالاكْتساب<<¹.

وننتقل للصفحة (14) حيث يكمل قائلا:

>> الكورس: لم يدخل كتابا لتعليم القراءة، لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل عرف الشجر والبقر والساقية<<².

وفي الصفحة (17) يتذمر "عبد المطيع" من حاله وجوعه هو وأولاده:

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص13.

2- المصدر نفسه، ص14.

>> عبد المطيع: صبيغة؟ أنا لا آكل الأصباغ، آكل الفول أو الفاصولياء.. أو اللحم<>¹.

ثم يعيد قائلاً للشيخ حمد:

>> عبد المطيع: اسمعني أنت.. نريد طعاما.. زوجتي نتشاجر لمدة يومين نريد طعاما للأولاد وللحمار، أتفهم؟<>².

وفي سخرية أصحاب النفوذ والأموال على سذاجة الفلاح نجد في الصفحة (19) عبد المطيع قائلاً:

>> شرطي2: هو معجب بملابسك.

عبد المطيع: إنه سروال قديم ممزق.. متسخ، وقميص حقير مالذي يعجبه فيهما؟<>³.

وفي الصفحة (20) تتواصل السخرية منه:

>> عبد المطيع: والله

شرطي2: آه والله<>

وفي المسرحية أيضاً يتأوه عبد المطيع دون الكلام والتعبير عن حاله ويعاني في صمت رغم ألمه الشديد خوفاً من السلطات أو السلطان، وهذا هو عين السخرية، ذلك أنهم يتظاهرون بالحرية في حين أنها معدومة، ونلاحظ ذلك في الصفحة (28):

>>(غرفة السجن، وقد دخل عبد المطيع وهو يصرخ).

عبد المطيع: آه.. آه.. قدمي .. ظهري.. رأسي.. بطني...

1- المصدر نفسه، ص17.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص17.

3- المصدر نفسه، الصفحة، ص19.

العجوز: إذا، لماذا ضربوك؟.

عبد المطيع: حكموا علي بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء لمدة أسبوع.

العجوز: لماذا؟.

عبد المطيع: لا أعلم<>¹.

وفي الصفحة (31) يتجسد لنا خوف الفلاح من العاقبة:

>> عبد المطيع: الصبغة السوداء يا مهند، مهند، بثينة.. صبغة سوداء، أدهن لي البيت..
أصبغ الملابس.. الجدران.. الشجر.. منزل فاطمة.. الحمار.. حتى الحمار أدهنه أسود يا
مهند، وأزوجك بثينة في الحال<>².

وبالنسبة لسوء التسيير والفوضى المتوارثة من خلال المستشارين والوزراء نجدها في الصفحة
(22):

>> مستشار 1: أنا من رأيي أن نبحث له عن جارية تجعله يشفى.

الوزير: أفكارك بلهاء وساذجة (يشير إلى مستشار 2)، أما أنت سيعلق جسدك على شجرة
وسيدهنه بالعسل ويدعك للذباب، أما أنا فسيحرقني، أو يقطع رقبتني ويعلقها على باب
زويلة.<>³.

مستشار 1: لنعلن عن مكافئة عينية أو رمزية لمن يشفي عين السلطان "قنصوة الغوري" أدامه
الله وشفاه وعافاه<>.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص28.

2 - المصدر نفسه، ص31

3 - السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص22.

هذا المزيج من الفوضى العارمة بينهم سببه التذبذب الدائم في النظام الإداري والخوف الشديد من السلطان، وهو أمر معروف.

وفي الصفحة (23) نلاحظ فرض الأوامر مهما كانت وعقاب كل من يخالفها:

>> المنادى: ... ومن يخلف الأوامر يتعرض لعقاب سيدنا الوزير ... <<.

وفي الصفحة نفسها خوف الرعية "الفلاحون" وإقرارهم بأن الضرائب لم تترك لهم ملاذاً آخر:

>> رجل 1: ومن أين نشترى الزي الأسود والضرائب قسمت ظهورنا <<.

حيث كان الفلاح يعاني من الضريبة ويدفعها طوعاً أو كرهاً.

وفي الصفحة (25) خوف السلطة من أن ينهض ضمير الفلاح ويحي التاريخ بالعصيان والثورة على الظلم، باعتبار كلامه الذي يظهر ساذجاً ما هو إلا رموزاً:

>> رئيس الشرطة: (وهو يدور من حوله) أنت رجل متآمر ..

عبد المطيع: نعم !! (بدهشة واستغراب).

رئيس الشرطة: تعلن العصيان.

عبد المطيع: ماذا تقول؟.

رئيس الشرطة: ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان.

عبد المطيع: الشعير في السوق شحيح.

رئيس الشرطة: تدعو إلى الثورة

رئيس الشرطة: رموز وغموض وكلمة السر التي بحثنا عنها. << .

ثم يعود رئيس الشرطة سائلا عبد المطيع عن عمله وأملاكه، وعندما يجيبه عبد المطيع يسجن مباشرة لأنه فلاح.

وهذا يتجلى في الصفحتين (25) و(26):

>> رئيس الشرطة: ماذا تعمل؟.

عبد المطيع: فلاح (يسجل أحد الشرطة).

رئيس الشرطة: كم فداننا تملك؟.

عبد المطيع: (يضحك) لا شيء.

رئيس الشرطة: إذا كيف تعيش؟.

عبد المطيع: أجير .. أنا فلاح أجير ...

رئيس الشرطة: نأمر بحبس المتهم أسبوعا .. << .

وفي الصفحة (35): نجد كل رجال القرية يجتمعون في المقهى ويتكلمون عن عبد المطيع على أنه زعيم لحركة مناهضة:

>> رجل 1: يقال أن عبد المطيع كان زعيما لحركة مناهضة.

رجل 2: يقال أنه ارتدى الملابس البيضاء عنادا في السلطان.<<.

ونلاحظ قصة شبيهة لقصة الفلاح الفصيح في نهاية المسرحية في الصفحة (42)، حيث ذهب عبد المطيع شاكيا باكيا حاله للسلطان كطائر حزين أهلكه الظلم:

>> الجوقة: الفلاح العم عبد المطيع.<<.

وبعدما يشكو عبد المطيع حاله لأقوى السلطات في البلاد ألا وهي السلطان وما يعادل الرئيس حالياً، يرد قائلاً بسخرية:

>> السلطان: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة.(يضحكون وهو ييكي) <<⁴.

من خلال هذه النماذج نجد أن الكاتب جسد في هذه المسرحية الصراع الدائم والمستمر بين الفلاح والسلطة مستمداً ذلك من القدم إلى ما عايشه وصولاً إلى ما نعيشه.

2- السلطان/ الرئيس:

من المعروف أن السلطان يتقلد الكثير من الوظائف، فهو رأس الحكومة المركزية قديماً، إن الفراعنة كانوا ذوي شخصيات قوية، فلقب كل منهم بـ "الإله العظيم"، وكان اسمه يعتبر مقدساً لا يجوز ابتذاله وإنما كان يكنى عنه ببعض الألفاظ والعبارات تقديساً واحتراماً فكان يقال عنه جلالته أو البيت العظيم (على نحو ما كان يكنى عن سلاطين الأتراك العثمانيين "بالباب العالي"، والتعبير المصري القديم هو "برعا" وهو أصل كلمة فرعون)، كما كان يتخذ في كثير من الأحيان لباس الآلهة وشاراتهم، وكان له أعياد يحتفل بها، وهو الأمر الناهي والمسؤول الأول والأخير عن شؤون البلاد الداخلية والخارجية، وهذا ما إن دل على شيء إنما يدل على جبروته.¹

وعمله كان طبقاً لنظام مرسوم يتقلد الوظائف الدينية يترأس كهنة الآلهيين، كما كان يقدم القرابين اليومية من أجل رعيته... إلخ، أما عن الوظائف السياسية فأولها التفتيش على الحدود وتأمين سلطته، ويطلق على هذه المهمة "الطواف حول الجدار" (احتفال كان يقوم به

1- ينظر: إبراهيم أحمد زرقانة، وآخرون: حضارة مصر والشرق القديم، مكتبة دار مصر، دط، مصر، دت، ص: 108-

الفرعون يوم توليه العرش، يطوف أثناءه حول مدينة "منف" عاصمة المملكة، والقصد من ذلك إحياء ذكرى توحيد الوجهتين القبلي والبعدي على يد الملك سينا).¹

أما الفرعون كانت له قوانين كثيرة يستعملها للقمع والاستبداد والتمتع بدكتاتوريته مثل "فرق تسد" وهو التفريق بين الناس، كما في الآية (04) من سورة القصص قوله تعالى: ﴿وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيْعًا﴾، حيث كان حكمه قائم على الذل والهوان والسجن والتعذيب والاعتقال والاسترقاق، وليس هذا فقط بل استبد بهم وسيطر عليهم وعودهم على الذل فأصبحوا كالحيوان (أكل، شرب، زواج، نوم فقط).

وفي عصر المماليك نجد السلطان "قنصوة الغوري" ينصب رغما عنه حتى يتم استغلاله في الحكم لكبر سنه، لكنه سرعان ما عكس كل التوقعات، فعزل البعض وفرض ضرائب على آخرين، فمن المعروف أنه حكم حوالي ستة عشر عاما (1501-1516م)، زمن نهاية دولة المماليك الثانية التي تميزت بعدة ظواهر من أهمها التنافس على السلطة، فأصبح القادر منهم هو الذي يتولى الحكم.²

فانتشر الإرهاب والفساد على السلطة، وفي الوقت نفسه انتشرت الفتن والثورات الداخلية، كما تحقق لتلك الفترة اتساع إمبراطوري لدولة المماليك، فهو حكم تلك الدولة وقت أن بلغ الفساد قمته، وتعرض لعدة طعنات وخيانات ودخل إلى معارك مضطرا، رغم كل هذا إلا أن سلطته لم تخلوا من مظاهر الاستعباد.³

1- ينظر: سير.و.م فلندرز بيتري: الحياة الاجتماعية في مصر القديمة، ترجمة: حسين محمد جوهر، عبد الحليم عبد المنتقم، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 1975م، ص: 82-96.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص: 50-51.

3- المصدر نفسه، ص 51.

وقد جعل السيد حافظ عبد المطيع يعيش زمن السلطان "قنصوة الغوري" حيث كان الإنسان الحيوان، وقوى النفوذ والسلطان، هذا ما جاء على لسان الراوي في الصفحة (5)؛ أي أن السلطان "قنصوة الغوري" يدلي أوامره دون الرجوع أو التفكير في حالة الرعية. ففي الصفحة (16) نجد خوف مرسى من بطش الدولة حين يسأله عبد المطيع قائلاً:

>> عبد المطيع: ماذا جرى يا مرسى؟.

(فيجيبه مرسى مرتبكا بعد هنيهة من اختفائه كليا).

مرسى: لا شيء.. دعني.. دعني من حديثك.. إذا رأنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم <<¹.

وهذا دليل على زعر أصاب مرسى لما قد يلحق به من ضرر ظلما.

وهناك أيضا التهريب والدعوة للامتثال والخضوع التام لأوامر السلطان من خلال مواضع كثيرة في المسرحية:

>> المنادي: ... من يخلف الأوامر يتعرض لعقاب.. << (ص23)

وأیضا ارتداء كل القاهرة اللباس الأسود في الصفحة (21):

>> الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو، لكن هذه الأوامر نفذت كرها.

الجوقة: نامت القاهرة على كتفيه مثقلة بالأعباء <<.

وهناك رقابة لحركات المواطن في الصفحة (16):

>> مرسى: لو رأنا الشرطة ذهبنا إلى الجحيم <<.

وفي الصفحة (17) نلاحظ الشيخ حمد أيضا خائفا من المراقبة:

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص16.

>> حمد: لابد أن تغير لونها.<<.

ثم يكرر كلامه محاولاً إفهام عبد المطيع الأمر قائلاً:

>> حمد: عليك أن تشتري صبغة.

عبد المطيع: صبغة أنا لا أكل الصباغ...

حمد: يا بني إن الشرطة <<.

ثم يفر "حمد" متحججاً بصلاة الظهر في الصفحة (18):

>> حمد: دعني.

عبد المطيع: إلى أين؟.

حمد: إلى صلاة الظهر <<.

وتستمر الأوامر بالمنع: ممنوع الضحك والبكاء إلا بمزاج وحالة السلطان فإذا بكى يبكون وإذا ضحك يضحكون، فعرس مهند كان كالجنازة، فعندما باركوا له ما كاد أن يبتسم إلا ونهره أحدهم قائلاً في الصفحة (34):

>> الجميع: مبارك

أحدهم: ممنوع الضحك.. بأمر من السلطان <<¹

وأيضاً خوف "أم بثينة" من أن يسجن زوجها أو العائلة بأسرها ظلماً فقالت في الصفحة (32):

>> أم بثينة: لن أقبل أبداً.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع.

بثينة: يا أمي لقد وعده أبي.

أم بثينة: تتزوجين في صمت دون احتفال.

بثينة: أوامر السلطان، لا أحد يتزوج في ضجيج.. لا احتفالات بختان أوزواج، أو غير ذلك.

أم بثينة: انتظري إذا حتى تشفى عين السلطان <<.

وفي الصفحة (16) مرسى ينبه عبد المطيع قائلاً:

<< مرسى: اذهب يا رجل واخلع ملابسك لو رأوك لقبضوا عليك. >>.

فهو يحذره لأنه يعلم ما سيحل به من وراء ذلك؛ سيختطف ويسجن ويعذب دون أي ذنب سابق سوى أنه ساذج لا يعلم شيئاً.

وأيضاً نلاحظ أن الضحية هنا هو العبد الضعيف عبد المطيع الفلاح الأجير.

وفي الصفحة (27) يأتي الشيخ "حمد" مخبراً أهل عبد المطيع أنه تم القبض عليه دون جرم مشهود:

<< الشيخ حمد: قبضوا عليه.. قبضوا على عبد المطيع وحماره >>.

مثيراً بذلك دهشة واستغراب الأهل لأنهم يعلمون بطيبة عبد المطيع فهو لا يجرؤ على إيذاء نملة، وقد تم ظلمه والحكم عليه بخمسين جلدة كل صباح ومساء لمدة أسبوع، وهذا ما تجسد في الصفحة (26) بقرار من رئيس الشرطة مبيناً بكلامه دكتاتورية السلطان قنصوة الغوري:

<< رئيس الشرطة: نأمر بحبس المتهم أسبوعاً على أن يتلقى عناية خاصة حتى يعرف معنى الامتثال لأوامر السلطان.. >>¹.

حيث قالها مستمتعا متلذذاً بإهانتته والسخرية منه والتعالي عليه.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع.

وبناء على ذلك نجد أن السيد حافظ وضح في هذه المسرحية ما يختلج طيات قلبه حيث وكل المصريين عاش فترة من فترات الديكتاتورية وويلات الحكم المستبد في مصر منذ قيام دولة الاستقلال إلى أن تفطن الشعب وقيام الثورة.

حيث في الحكم الدكتاتوري جرى التسويق للحكم الفردي عبر ترويح صورة زعيم قومي، ونمو قائد تواق للسلام والاستقرار وبروفایل رئيس براقماتي، واستأثر الرئيس في تلك المراحل بسلطة القرار وامتاز بصلاحيات دستورية واسعة، ووجد له سنداً من العسكر والأجهزة البوليسية والحاشية والحزب الحاكم، وتميزت تلك الحقبة من تاريخ مصر بسطوة النظام السلطوي وهيمنته على المجال العام وتضييقه على الحريات العامة والخاصة ومصادرته أصوات المعارضين بشكل أو بآخر، وأدى ذلك النهج الأحادي المغلق في سياسة الناس على امتداد عقود إلى قيام الثورة.¹

حيث حاول فيها الشعب هدم أفكار المستبد وخلق ديمقراطية جديدة أساسها أن الشعب هو السلطة والنفوذ وصاحب القرار.

وقد جسد السيد حافظ كل هذه المعاني في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" فجعل منها تاريخاً مستلهماً للواقع المعاش، وكان السيد حافظ يوحى لنا بإيقاظ الضمير، والأمر لا يتعلق بمصر فقط فكل الشعوب العربية كانت تعاني من بطش السلطان.

ففي الصفحة (41) يظهر لنا الكاتب مظهراً من مظاهر السلطان الذي يمثل رب العائلة وسيد القرار حين يتكلم عبد المطيع قائلاً:

>> عبد المطيع: أي الألوان تحب أن أرثدي يا مولاي؟... <<².

1- ينظر: أنور الجمعاوي: جدل الديكتاتورية والديمقراطية في مصر، مجلة العربي الجديد، يوم 23-06-2019، تاريخ الإطلاع: 15-03-2020، WWW.ALARABY.CO.4K.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص 41.

ويرد عليه السلطان في الصفحة التي تليها:

>> السلطان: (يضحك) لقد أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة <<.¹

هنا نلاحظ خضوع غير مرغوب فيه هذا ما قد أدى إلى التفطن فيما بعد، فعبد المطيع أنهى كلامه بجملة يا أولاد الكلب.

3- المرأة/ دورها زمنيا:

لطالما كان للمرأة دور هام في الحياة الاجتماعية عامة وفي مصر خاصة، فنجد المرأة في الطبقة العامة ينحصر عملها في العناية بشؤون المنزل وإعداد الطعام، وكان للمرأة أعمال عديدة تؤديها في الحقول؛ فهي التي كانت تنقل محاصيل الحقل فتحملها على رأسها في سلال صغيرة، بينما تحمل الدواجن في يدها، وكانت المرأة عدا ذلك تتوجه لشراء الحاجات من الأسواق، وكانت تقوم بتزينة الحبوب عقب الحصاد.²

ومادامت المسرحية محل البحث استلهمت من عصر السلاطين المماليك، فإننا نجد أنّ المرأة الفلاحة في الريف المصري في هذا العصر فيبدو -رغم قلة الإشارات إليها- أنها كانت كما هي اليوم، تنهض بنصيب في الحياة لا يقل جهدا ولا مشقة عن نصيب زوجها، إذ كان يقع عليها عباء جلب مياه الشرب من النهر أو الترعة (مضيق يحفره الإنسان بين بحرين أو نهريين مثل ترعة السويس)، وغسل الملابس فيها، وعمل جواليس الجلة ليلبسوا بها بيوتهم و أقرانهم، ... بالإضافة إلى إرضاع الأطفال و إعداد الطعام لزوجها، ووقيد الفرن لخبز الخبز وتدميس الفول وطبخ الببشاري وتقمير البتاو.³

1- المرجع نفسه، ص42.

2- ينظر: سيرو.م فلندرز بيتري: الحياة الاجتماعية في مصر القديمة، ص: 73-74.

3- ينظر: أحمد عبد الرزاق: المرأة في مصر المملوكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1999، ص: 138-139.

وعلى هذا المنوال أراد "السيد حافظ" أن يجسد لنا "السيدة نفيسة" (أم بثينة) في صورة المرأة الفلاحة البسيطة التي تعاني مع زوجها مشقة الحياة وتعيّنه على هذه الأعباء حيث في الصفحة (14) يتكلم الراوي عن مكانتها في الأسرة قائلاً:

>> الراوي: زوجته نفيسة وهي فلاحه بسيطة تنام مبكراً وتحاول أن تستيقظ مبكرة، ولكن للأسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهز الماء للغسيل والطبخ¹.

وهذا دليل قاطع على تعبها في الصباح، ويمكن تجلي تحملها لشؤون المنزل وتدبيره وأيضاً من خلال تحاورها مع زوجها عبد المطيع في الصفحة نفسها (14) قائلة:

>> نفيسة: لأنني كنت مشغولة.

عبد المطيع: في أي شيء مشغولة يا امرأة؟.

نفيسة: مشغولة مع أولادك².

وأيضاً اهتمامها بأطفالها كبار كانوا أو صغاراً ففي الصفحة (32) تتذمر وتغضب من عدم فرح ابنتها في العرس قائلة:

>> أم بثينة: لن أقبل أبداً.

بثينة: يا أمي لقد وعده أبي.

أم بثينة: تتزوجين في صمت دون احتفال³.

وعلى هذه الشاكلة يستمر خوفها على أطفالها وهذه المرة من الجوع نجدها تقول:

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص14.

2- المصدر نفسه: ص14.

3- المصدر نفسه، ص32.

>> أم بثينة: يا أولاد.. كل منكم يأكل جيدا أولا، ويأخذ قفة القمح والشعير ويحضرها إلى هنا...

طفل 1: نعم يا أمي<<¹

أما عن خوفها على زوجها تجسد في الكثير من المواقف منها حينما أطل الغياب على غير العادة قائلة في الصفحة (26):

>> أم بثينة: يا بثينة.. يا بثينة.

بثينة: نعم.

أم بثينة: أبوك.. لم يحضر حتى الآن.

بثينة: يا أمي.

أم بثينة: سأنتظره هنا حتى يخرج من عندها (تتظر إلى بيت فاطمة)<<².

ونظرتها تدعو إلى الشك أيضا.

وفي الصفحة (39) تنتفض نفيسة خوفا على عبد المطيع من الطبيب الفاشل قائلة:

>> أم بثينة: دع زوجي<<³.

رغم كل هذا الخوف إلا أنها كانت كثيرة الغيرة عليه، فعندما عاد إلى البيت واتجهت نحوه فاطمة أبعدتها قائلة في الصفحة (31):

>> أم بثينة: ابتعدي عنه.. (تبعتها)<<¹.

1- المصدر نفسه، ص37.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص26.

3- المصدر نفسه، ص39.

في حين لا ننكر أنّ المرأة في ذلك الوقت وفي المسرحية كانت سليطة على زوجها ودائمة التذمر عليه، وبهذا نصل إلى أن "السيد حافظ" أراد أن ينقل لنا صورة كاملة على المرأة المصرية الفلاحة في شخصية "نفيسة" مبينا ظروف حياتها وعلاقتها مع أفراد عائلتها ومحيطها.

ثالثا: المعالم والثروات:

مما لا شك فيه أن مصر تزخر بالكثير من الثروات، كانت لها أهمية كبيرة في قيام مصر حضاريا، واقتصاديا واجتماعيا، حيث حيث قامت ركائزها على الزراعة، ولعل أهمها يكمن في زراعة القمح والشعير لأن تربتها كانت خصبة، وهذا كله اعتمد على مياه نهر النيل الذي كان له الفضل الكبير في ذلك.

ولا ننسى أن مصر بلد الحضارات، فالإنسان المصري الأول كان مبدعا وقدم أعمالا فنية كبيرة تعود بالفائدة على مصر، وقد أبهرت العالم، وعلى أساسها تقوم السياحة، ومن أهم المعالم وأعرقها عبر التاريخ الأهرامات.

1-الأهرامات: حضارة/ عبودية:

استخدمت الأهرامات قديما كمقابر ملكية سميت باسم الملك الذي تبنى في عهده ويدفن فيه فيما بعد، فهي أقوى رموز الحضارة المصرية القديمة، والتي شيدت ما بين المملكة القديمة والمملكة الوسطانية، فلم يعن شعب ببناء مقابر الموتى مثلما عني بها المصريون؛ فليس في أي قطر آخر من المقابر ما يقرب في عدده أو ضخامته أو روعته ما خلفته منها مصر القديمة ، ومع ذلك فقد كانت المقابر فيما قبل الأسرات البسيطة، إذ كانت حفرا صغيرة توضع فوقها كومة من أحجار لتحمي القبر من أن تدمره الرياح وما يعلوه من رمال

فتتعرض الحثة للتلف، ولتدل كذلك على مكان القبر فيستطيع أهل الميت تقديم القران له في الأعياد.¹

وقد كان الهرم الذي ضم جثمان الفرعون مخصص للطقوس الإلاهية، فحسب المعتقدات المصرية فإن الملك يبعث ويدخل مقام الآلهة في السماء، وإلى جانب الأهرام تقام المعابد حيث يحي الكهنة احتفالات سحرية، وكانت الأهرامات محاطة بقبور الملوك التي تسمى بالعربي مصطبة، في زمن حكم الأسرتين الأولى والثانية، ماكان يسمح أن تكون قبور السادة أوسع من قبور الملوك، ومصاطب الإمبراطورية القديمة، وهي صروح حجرية، تبدو ضئيلة قياسيا مع الأهرامات الضخمة، يشير هذا الفرق بشكل ما إلى عتق مملوك مصر وسعة نفوذهم واستبدادهم.²

ولبناء الأهرامات كانوا يحبذون فصائل من العمال الذين يتلقون من المخازن الملكية مواد الإعاشة والثياب.. وكان يساعد البنائين جماهير من اليد العاملة، كان يوجد بينهم بالتأكيد أعضاء من المشاعات انتزعوا من العمل الحقلي وأرسلوا الجترة لقص الحجارة، وحملها من الورشة على ظهورهم، ورفعها بواسطة مقالات خشبية وحبال، إلى علو مذل، وكان البناء يتطلب جهود جبارة.³

حيث كان الفلاحون المساكين يحرقون الأرض، مقدمين المحاصيل إلى الفرعون وولاته وكهنته ثم لا يلبث أن يسوقهم الجنود إلى إنشاء الطرق وبناء الأهرامات والمعابد وغيرها، فيموت المئات منهم كل يوم من التعذيب والإرهاق والتعب والجوع.⁴

1- ينظر: إبراهيم أحمد زرقانة وآخرون: حضارة مصر والشرق القديم، مكتبة مصر، مصر، د ط، د ت، ص: 99-100.

2- ينظر: ف. دياكوف، س. كوفاليف: الحضارات القديمة، ترجمة: نسيم واكيم البازجي، دار علاء الدين، دمشق-سوريا، ج1، ط1، 2000م، ص128.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص128.

4- ينظر: برهان الدين دلو: حضارة مصر والعراق، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص88.

وعليه قام "السيد حافظ" بتجسيد الأهرامات في مسرحيته نظرا لأهميتها البالغة في تاريخ مصر، وأيضا لأنها ترمز للاستبداد والاستعباد ففي الصفحة (21) وعلى مرتين يقول الراوي:

<> الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنها رمز العبودية>>.

حيث أن جده أكد أنه فلاح مثله، فكما ذكر أن الفلاح البسيط يذهب مكرها غير راغب لبناء الأهرام.

وفي المرة الثانية:

<> الراوي: نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه..>>.

ويقول مرة أخرى في الصفحة نفسها متكلمًا عن عبد المطيع:

<> كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة، مقهور المعاني.. مهندس بين أصابع المهانة <>¹.

وهذا ما إن دل على شيء إنما يدل على أن السيد حافظ يضرب لنا معنا عميقا لعبد المطيع وجده حيث لهما عيشة نفسها في كنف الظلم والقهر.

2- القطن ونهر النيل/ الأمل:

لطالما ارتبطت حياة مصر بالنيل ارتباطا وثيقا -كما نرى- إنما هبته ومنحته، كما قيل قديما، ولذلك وهبت له حبا وتقديسا، وبرز هذا الحب والتقديس منذ فجر التاريخ حتى اليوم بصور شتى، حيث بلغ عند قدماء المصريين حد العبادة والتأليه وتقديم القرابين، وأضفى الخيال عليه ما شأت عليه العاطفة فشذوا به قصصا وأساطير، وأغاني وتسابيح، وحتى مصر الإسلامية لم تقصر في هذا ولم تحد عن هذا، غير أنها لونت بألوانها

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص21.

الإسلامية واتبعت فيه منهاجا لا يتجافى مع عقيدتها الدينية، وكان لذلك كله صدها المديد وربعه البعيد في أدبها ونثرها وشعرها، شغل النيل إذا مشاعر مصر وتفكيرها، على مدى الأزمان وفي كل فترة من فترات تاريخها نخص منها فترة سلاطين المماليك التي اعنيت به كثيرا لأهميته البالغة عندهم.¹

ففيضان النيل يهم الفلاح والحكومة جميعا، فالحضارة المصرية عبر كل العصور، حضارة نهريّة، قامت أساسا على وجود النهر، فكانت الزراعة تعتمد على مياه النهر اعتمادا كليا لأن أمطار مصر الشتوية قليلة ولا يمكن الاعتماد عليها سوى في زراعة محاصيل شتوية بسيطة، فالتربية في مصر (منقولة) في معظمها -إن لم تكن كلها- نتيجة تراكم الرواسب النيلية، وما سبب غنى الأرض المصرية وخصوبتها أن التربة تتجدد كل عام حيث كان فيضان النيل السنوي محط اهتمام كل المصريين على اختلاف طبقاتهم، يرقبون ميعاد مجيئه ويحسبون حسابه، وكان بلوغ الزيادة في نهر النيل تمام الستة عشر ذراعا علامة الوفاء، لكن في بعض الأحيان كانت الأرض تزرع قبل أوان الزرع، فتفسد زراعتهم، كما حدث سنة 821هـ، حيث أسرع النيل بالهبوط، نتج عن ذلك فساد المحاصيل، وغلاء المعيشة، لأن الضرائب تقدر تبعا لحالة النهر، وعلى هذا تمتد إقامة احتفالات وفاء للنيل، ويبدأ هذا الاحتفال بنزول السلطان من قلعة الجبل والزينة والطبخات وغيرها من مراسم احتفال كبيرة.²

ويلعب النيل دورا هاما في الحياة السياسية أيضا وشؤون البلاد، والحياة الداخلية لها ويؤثر فيها تأثيرا مباشرا، ويؤثر أيضا في السياسة الخارجية بشكل مباشر، ومثال ذلك كان

1- ينظر: محمود رزق سليم: النيل في عصر المماليك، دار القلم، القاهرة-مصر، د ط، 1965م، مقدمة الكتاب.

2- ينظر: قاسم عبده قاسم: النيل والمجتمع المصري في عصر السلاطين المماليك، دار المعرفة، مصر، ط1، 1978م، ص: 13-14.

يحدث في بعض الأحيان حيث يلجأ "ممتلك الحبشة" إلى اتخاذ نهر النيل وسيلة للضغط على سلطان مصر وتهديده بقطع النيل وتحويله حتى لا يسير إلى مصر.¹

وخلاصة القول أن نهر النيل كان هو محور الحياة المصرية في عصر سلاطين المماليك بكل نواحيها، الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، ولنهر النيل أيضا أهمية بالغة كطريق للمواصلات والتجارة والحملة العسكرية.

وقد ذكره "السيد حافظ" في مسرحيته على أنه الأمل لعبد المطيع وعائلته الذين يقطنون على ضفافه، وهم فلاحون ينتظرونه بشغف كبير، ففي بداية المسرحية في الصفحة (5) يذكر الكورس أن عبد المطيع يقطن على شاطئ النيل:

>> الراوي: في كوخ.

الكورس: على شاطئ النيل.

الراوي: على هامش الطريق، فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع.

الكورس: يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة، ويشترى زقزقة العصفير بأغاني الحصاد.<<².

وأيضا شبهه الراوي في الصفحة نفسها بأنه صلب كصلابة صخر النيل مما يعني حتمية انتظار عبد المطيع لمياه نهر النيل آملا منها أن يسق زرعه ليعود ذلك بالفائدة عليه.

ونلاحظ أن "السيد حافظ" قد ذكر كلمة القطن ثلاث مرات مشيرا على لونه الأبيض، الذي يدل على النقاء والصفاء، وهذا يعني أن عبد المطيع يتطلع لغد أفضل كله حرية، وعندما ننظر إلى القطن من جهة أهميته بالنسبة للمصريين، فهو يمثل تجارتهم لأن القطن

1- ينظر: المرجع نفسه، ص: 51-53.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص 5.

المصري ذو جودة عالية ومعروف عالميا، ويتحلى بالمراكز الأولى من حيث النوع، ويمثل نصف زراعة مصر وعامل من عوامل الدخل وقطبا اقتصاديا وتجاريا.

فيما تحيل لنا مدة نمو القطن التي تتراوح من 07 إلى 10 أشهر لنموه كاملا وجنيه إلى تحايل عبد المطيع على صديقه وعلى الشيخ في أن ينسيهم الدين لطول المدة التي أعطاهم لهم وهي جني محصول القطن، حيث قال في الصفحة (17):

>> عبد المطيع: أعطني ديناراً.

حمد: ليس معي يا بني.

عبد المطيع: سأعطيك إياه عندما نجمع محصول القطن.<<¹.

ونجده يقول في موضع آخر:

>> عبد المطيع: يا ولد أعطني شايا ولن أدفع إلا عند جمع القطن.<<².

وفي الصفحة (26): تقول بثينة لتطمئن أمها على عبد المطيع وتبرر سبب تأخره قائلة:

>> بثينة: ربما ذهب إلى القطن.

أم بثينة: لا أدري.. (تتظر إلى بيت فاطمة).

بثينة: يا أمي.<<³.

3- القمح والشعير / التجارة تاريخيا:

كانت الزراعة عماد الاقتصاد في مصر القديمة، وقد أطلق المصريون على بلادهم اسم كيمي "الأرض السوداء" دلالة على خصوبتها، وكان يعمل في الزراعة أغلبية السكان،

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص 17.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع.

3- المصدر نفسه.

وهم من الفلاحين الأحرار والعيبد وكانت منتجاتها تشكل المصدر الأساسي لتغذية السكان وإطعام الجيوش وتموين الخزينة الملكية، وتأمين الخامات لعدد من الصناعات الحرفية ولا غزو بعد هذا كله إذا كانت الزراعة هي المورد الخصب الذي أكسب مصر حضارتها الياقة.¹

وقد اكتشفت المرأة المصرية القمح والشعير حين كانا ينموان برىا في أرض مصر، وكشف عنها "لاوزير" كما تقصه أسطورة أريس.²

وقد زرع المصريون القمح والشعير والشوفان والكتان..، ونظرا لهذه الأهمية نجد في المسرحية قوت عبد المطيع وعائلته وكل الضاحية يتركز على القمح والشعير، لهذا هم مهتمون بزراعته.

ففي الصفحة (05) يتكلم الكورس عن عبد المطيع بأنه فلاح يزرع القمح ويحصد:

<< الكورس: يزرع القمح.. يحصد الحب...>>.³

وتكمن أهمية الشعير والقمح سواء لهم أو لحيواناتهم التي يعتمدون عليها في الزرع، حيث تقول الزوجة مكررة كلامها لعبد المطيع:

<< الزوجة: ألم تسمع؟ نريد حطبا وشعيرا.>>.

ثم تكرر ذلك قبل خروجه موصية إياه:

<< الزوجة: نريد فولا للأطفال، شعيرا للحمار، لا تنسى.>>.

1- ينظر: برهان الدين دلو: حضارة مصر والعراق، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص: 86-87.

2- ينظر: ديورانت ول: قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القلم، القاهرة - مصر، ج2، د ط، 1950م، ص190.

3- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع

فأهمية القوت عندهم تتجلى أيضا حين يترجى عبد المطيع الشيخ حمد بإقراضه دينارا لينقذه مما هو فيه:

>> عبد المطيع: لو عندك حبة فول وحبة شعير ستحل مشكلتي.<< (أي هو راض بالقليل منه).

وهاهم يشتكون قلته وذلك بسبب الضرائب وأيضا قلة المحصول.

ففي الصفحة (25) يعترف عبد المطيع بذلك لرئيس الشرطة قائلا:

>> عبد المطيع: الشعير في السوق شحيح.<<.

كما نجد أم بثينة توصي أولادها بالإتيان بأكبر كمية ممكنة من القمح والشعير كي تسد حاجتهم وهذا ما ورد في الصفحة (37):

>> أم بثينة: يا أولاد.. كل منكم يأكل جيدا أولا ويأخذ قفة القمح والشعير ويحضرها إلى هنا ثم يجري إلى القصر مرة ثانية ويملا القفة.. أتفهمون؟.<<¹.

وهذا ما يجعلنا نقول أن القمح والشعير كانت لا تقتصر على تجارة مصر فقط بل هي القوت اليومي الذي يسد رمق الفلاحين، ويستعبد بهم به السلطان ويعطيهم إياه كهدايا وهم من حصده وجناه.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع.

خلاصة:

وخلاصة القول أن "السيد حافظ" حاول من خلال ما ذكرناه سابقا أن يبين لنا بعضا من محطات التاريخ ممزوجة بنكهة من الحاضر، فاختار عصر المماليك لمعرفة الحياة الاجتماعية المعاشة، ويبين لنا حالة الفلاح الذي لا يعرف سوى الفأس، والذي يظلم دون وجه حق أو ذنب معروف ولا يتكلم خوفا ويذهب للعمل الشاق مكرها، فيشتري موته هناك، فهو يعاني من القهر والحرمان من طرف السلطان، فجسد الكاتب ذلك في صورة تخيل للحاضر أكثر من الماضي، وذكر لنا العديد من الشخصيات منها التاريخية ومنها من لها تأثير في المجتمع تاريخيا، حيث ترك المسرحية مفتوحة لأنه لم يجعل بطلها حاكما أو سلطانا بل فلاحا بسيطا كل ما يشغل تفكيره كيف يجلب قوت يومه، ويحلم برغد العيش وغد مشرق ولكنه ساكت عن الحق بسبب الضغط السلطوي والنهب، والضرائب التي تلاحقه في الصباح في كل النواحي، ولا تتركه ليلا أيضا، فهي تأتي حتى في كوابيسه.

وأیضا زوجته نفيسة نموذج للمرأة التي تعاني ويلات الفقر مع زوجها ولا تكاد تتحملها، فهي الفلاحة التي تقوم بأشغال البيت إضافة إلى مساندة زوجها في الحقل.

طرح أيضا نموذج من نماذج الديكتاتورية في السلطان الذي أعطانا اسمه من عهد المماليك "قنصوة الغوري"، فالديكتاتورية بالنسبة له متجذرة في المجتمع العربي عامة والمصري خاصة، حيث يعيش الفقير معدوم القيمة ومهانا.

ثم ينتقل بنا إلى ما تملكه مصر من ثروات وخيرات ومعالم، منها ما يرمز للعبودية وتخليد النفس والتاريخ، ومنها ما يعود بالفائدة عليهم ويزرع في نفوسهم الأمل لكن سرعان ما نلاحظ أن السلطة هي من يستمتع بكل ذلك، وقد أراد السيد حافظ من كل هذا تقديم رسالة عنوانها: "لا للإضطهاد ومعا للحرية"، وذلك من خلال صورة راقية بين الواقع والتاريخ.

كما طرح أيضا السيد حافظ نمودجا من نماذج الديكتاتورية متمثلا في السلطان.

الفصل الثاني

تجليات التراث في

مسرحية حكاية افلام

عبد المطيع

الفصل الثاني: تجليات التراث في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"

تمهيد:

يشكل التراث مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري فلا تقوم أمة إلا بإحياء تاريخها وتراثها، ومعظم المسرحيين والكتاب يحاولون الإستفادة من التراث والعودة إليه.

من هنا فإن الكثير من كتاب المسرح العربي استعملوا التراث كمكون أساسي في كتاباتهم المسرحية، فاجتهدوا وسعوا لتأصيل المسرح العربي وعادوا إلى التراث بسبب مجموعة من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، هذا ما صنع الوعي والحس لديهم، ووجدوا أنه خير معبر عنهم، وأدركوا أن توظيف التراث هو حتمية لتحقيق التواصل بين ماضيهم وحاضرهم، وأنه الباب الوحيد لدخول قلوب الجماهير ولمحاولة التوعية والانفتاح على الآخر، لتحقيق التقدم وبناء المجتمع، فالتراث يعد ذاكرة جماعية من الشعب وإلى الشعب، وهي متعددة المصادر (دينية، أسطورية، تاريخية...).

أولاً: التراث والمسرح (استلهام الموروث الشعبي):

نجد للتراث مفاهيم عديدة ومختلفة منها أنه: "ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعبر نفسيا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه"¹، وهو "النقطة النقطة التي يتقاطع فيها كل العرب، فهو بين العرب؛ أي إلى التركة الفكرية والروحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم جميعا خلفا للسلف"².

1- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط2، 1984م، ص33.

2- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان ط1، 1992م، ص24.

ففي مجمل القول ومن هذه التعريفات يتبين لنا أن التراث هو التركة التي تركها لنا الأجداد وورثناها عنهم بكل مقوماتها وأشكالها، وقد لجأ رواد المسرح إليه باعتباره المصدر الشامل، " الذي وجدوا فيه ظالتهم لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها ولأنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تتأدينا من وراء العصور، وأن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة، والتعرف ينبغي أن يكون طريقاً للتنمية والامتداد للمستقبل بقيم متطورة عنه، مسئلة رؤاه مستمدة حوافرها من كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا".¹

ونجد أن بداية التعامل مع التراث في المسرح العربي كان لأجل صنع قالب مسرحي عربي أصيل، مختلف ومغاير عن المسرح الآخر (الغربي)، مما أدى إلى ظهور تنظيرات وبيانات تسعى إلى البحث عن هوية المسرح العربي، مسرح يستمد أصالته من التراث، للحفاظ على الكينونة العربية الإسلامية، وفي نفس المسار، يحاول الإجابة عن تساؤلات تتعلق بالقضايا الاجتماعية والحاجة إلى النهضة والتقدم، وفي هذا السياق توالى الأعمال المسرحية التي قدمت شكلاً من أشكال الرفض الضمني للسلطة القائمة، حيث كان لها تعاطي مختلف مع التراث، يتجاوز ماضي السلطة وحاضرها، فنزعة التجديد والتفاعل بين المسرح والموروث الثقافي كانت في بدايتها في المسرح الاحتفالي والسياسي.²

وما يميز التراث العربي عامة والاحتفالية خاصة: " أنه ذاكرة حية وفي هذه الذاكرة الجماعية نجد إرثنا الثقافي والفكري والفني فيها".³

فهو يصفى الحياة وأن المسرح في زمن مضى عانى الجمود بسبب ما عانتها البلاد العربية من الاستعمار.

1- ماجد السامرائي: التراث منطلق للمعاصرة، مجلة الأقاليم، العدد9، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1979م، ص18.

2- ينظر: عبيد لبروزيين: قراءات نقدية، التراث في المسرح العربي، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي في سيدني-أستراليا، العدد4519، 01-06-2019م.

3- ينظر: عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، دار تنمى للطباعة والنشر، ط1، مراكش-المغرب، 1994م، ص61.

إن استلهم* التراث عند العرب يركز على صياغته وتوظيفه بطريقة مناسبة لنا ومتوافقة مع قيمنا وأخلاقنا، فلا يمكن استلهامه إذا كان سلبيا وليس له فائدة يزود بها، فالاستلهم ينظر إلى كل ما هو إيجابي في تراثنا.

بحث الكتاب المسرحيين والعرب عن حلول للمسرح العربي فحاولوا إلbasه ثوبا محليا ليتقبله المتلقي العربي، لأن دخولهم بالمسرح الغربي في البلاد العربية كان جديدا علينا وغير مألوف ويختلف عن حياتنا هذا ما جعلنا نرفضه فحاولوا تقريب المسرح للمشاهدين العرب، فيقول "محمد زعلول إسلام": "ومن هنا حاولوا صير أغوار التراث والعودة للماضي للتفتيش في طيات كتب الأدب والتاريخ لتصاغ منها مسرحيات تلقى قبولا".¹

فظهر المسرح الملحمي وأخذ شكله المستقر حيث جمع هذا الأخير بين التراث الشعبي وبين المسرح باعتباره احتفال جماهيري، مروراً إلى التراث الأسطوري والتاريخي والديني والشعبي وغيرها من أشكال التراث العربي، ومن بين هؤلاء الكتاب "توفيق الحكيم"، "السيد حافظ"، "يوسف إدريس"، "عبد القادر علولة"...، ومن الأسباب التي جعلت المسرحيين العرب يوظفون

التراث الشعبي في المسرح ما يلي: هي دوافع عديدة نذكر منها:²

* الإستلهم: يمكننا القول أن فلان استلهم التراث أي أنه استوحاه أو شيئا منه للكتابة أو الكلام... إلخ، والاستلهم هو فعل لا يمكن تحديده غالبا بموقف تاريخي ثابت أو حكاية شعبية معينة، أي ليس له ملامح معروفة أو محددة مسبقا بقدر ما هو رؤية فكرية متأثرة بمحتوى التراث وقيمه الإنسانية. (عبد العزيز عبد الرحمان إسماعيل: استلهم التراث الشعبي في المسرح العربي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، العدد 527، 29-6-2019م).

1- ينظر: محمد زعلول إسلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، الناشر للمعارف، الإسكندرية- مصر، د ط، د ت، ص: 71-73.

2- إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د ط، 2000، ص: 40-42.

- الفخر بمآثر العرب: وهذا السبب غالباً ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حولها، فنجد في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي الإسلامي.

- الوقوف أمام المحتل: لقد حاول الاحتلال الأجنبي أن يطمس الشخصية العربية وماكان على الكاتب المسرحي إلا أن يتمسك بشخصيته العربية ليقف في وجهه.

- التمسك بالهوية القومية العربية: وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي العربي وخاصة أثناء الهزات الكبرى التي تتعرض لها الأمة العربية والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي، ويخيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع، لذلك نجد الكاتب المسرحي العربي يلجأ إلى التراث لكي يستمد منه الشعور المعاكس... عن طريق فترات الازدهار والانتشار العربي في تراثه.

- محاولة التأصيل للمسرح العربي: لقد أراد الكاتب المسرحي العربي أن يتجاوز قيود المسرح الغربي سواء من حيث الشكل أو المضمون من تلك القيود التي تجذبه وتقيدته حتى يقنع نفسه بأن التراث العربي يحمل في جوانبه ذلك الشكل أو المضمون الغربي لذلك أخذ يبحث وينقب ويجهد نفسه في استخراج هذه القواعد على أعماله.

من هنا فإن المسرح العربي وظف التراث من استلهامه لمآثر العرب. ولقد وظفت الكثير من المسرحيات العربية التراث في قالب غربي (كلاسيكي) ورمزي، وواقعي، وعبثي، ورومانسي، وسيريالي...، من أجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها بالنش في الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي علاوة على الموروث الفرعوني واليوناني، ومن بين هؤلاء الكتاب الذين استوحوا التراث "هارون النقاش" في عدة مسرحيات

منها: "أبو الحسن المغفل"، "ألف ليلة وليلة"، "دهاء العقل"، وأيضا "أحمد شوقي" في (عنترة، كليوباترا، علي بك الكبير...)، وغيرهم من كتاب المسرحيات التراثية.¹

لم يقتصر التوظيف على جانب معين فقد احتوى على الشكل والتنظير والتطبيق، فليس المضمون فقط كافيا فلا بد من اعتماد قالب عربي أصيل، وشكله يرتبط بالأمة العربية وأصالتها، فتم التوظيف على أشكال مختلفة مع الإستعانة بقوالبه الإحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا أو شخصيا قابل لمعالجته دراميا.²

ومن القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب نجد "السامر" الذي يتبناه "توفيق الحكيم" في مسرحية "الصفقة" و"يوسف إدريس" في مسرحية "الفرافير"، وفن البساط والمسرح الشعبي عند "ولد عبد الرحمان كاكي" بالجزائر، ومسرح الحلقة وغيرها.

كما ساهم الكثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات وأوراق تنظيرية للمسرح العربي، من أجل إعادة تأسيسه على أساس الحداثة والهوية والأصالة، فمنه أصدر "توفيق الحكيم" سنة 1967م "قالبنا المسرحي" الذي تمثل في بعث "المداح والمقلداتي، والحكواتي في بناء النصوص الدرامية وعرضها سينوغرافيا، وسعد الله ونوس، "مسرح التأسيس"، وعبد الكريم برشيد" في "المسرح الإحتفالي". أما من جهة الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني كان دون الحاجة إلى الحاجة إلى إصدار كتابات نظرية، كما فعل "الطيب الصديقي" الذي وظف كثيرا من الظواهر الإحتفالية في عدد من مسرحياته مثل: "أبو حيان التوحيدي" وغيرها من التوظيفات التي جعلت من التراث مادة مستهلكة في المسرح.³

من خلال ما سبق نلاحظ اهتماما واسعا من طرف المسرحيين العرب بتوظيف تراثهم والنهوض بمسرح عربي أصيل، ويعد "السيد حافظ" من بين أوائل الكتاب الذين حاولوا خلق

1- ينظر: جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، دار ريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان- المغرب، ط1، 2019، ص: 26-28.

2- ينظر: جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، ص: 28-29.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 30-33.

مسرح خاص بهم متشعبا بالثقافة العربية، وظهر في جل مسرحياته مثل: "عنتر ابن شداد، أبو زيد الهلالي، مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع". حيث وظف العديد من أشكال التراث كالتراث الشعبي، العادات والتقاليد، الشخصيات التراثية، التراث الديني، التراث الشعبي الفرجوي...

ففي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التي خصصناها للتعريف ببعض من التوظيفات التراثية عند "السيد حافظ" نجد أن العنوان الأول لها عبارة عن حكمة فالمسرحية كانت قصة قصيرة تحت عنوان "نفوس ودروس"؛ أي أن المتمعن في العنوان يجد نفسه أمام أخذ عبرة أو حكمة بعد القراءة، واستعمل أيضا جملة "ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي" في العنوان الفرعي ما يجعلنا أمام تساؤلات أن منع الضحك والبكاء هو لسبب ما أو لحكمة ما، وبعض العادات والتقاليد هي عبارة عن سلوكيات مرتبطة بالمجتمع وظروفه وواقعه، فعبد المطيع نموذج للرجل الذي يخضع لها إلى جانب أهل بيته.

وإلى جانب هذا نجد السيد حافظ يستخدم الكثير من العبارات والاقتباسات الدينية التي تحيلنا إلى التراث الديني، ومن بينها المصطلحات الدينية، حيث أن القاموس الديني هو كل ما تكلم عن كلمات دينية، أو تبريكات وغيرها.

ففي الصفحة (11) من المسرحية تحميد "مرسي" لله عندما سأله "عبد المطيع" عن حاله:

>> مرسي: الحمد لله <<¹.

ثم في الصفحة نفسها قوله:

>> مرسي: البركة في دين محمد <<².

وفي الصفحة (13) استعمال "عبد المطيع" للقسم في قوله:

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص11.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

>> عبد المطيع: لم أسمع والله العظيم... لقد حزنت على موته والله <<.

وذكر الشيخ حمد في الصفحة (18) صلاة الظهر:

>> حمد: إلى صلاة الظهر... <<.

وفي الصفحة نفسها "عبد المطيع" يلقي تحية الإسلام على من هم في المقهى ويردون عليه:

>> عبد المطيع: السلام عليكم.

الجوقة: وعليكم السلام <<.

وفي الصفحة (23) استعمال المنادى للبسملة:

>> المنادى: بسم الله والحمد لله... بسم الله والحمد لله... <<.

وأیضا يقوم المنادى بذكر الصلاة والدعاء للسلطان بالشفاء.

وفي الصفحة (36) قول المنادى:

>> المنادى:... لقد استجاب الله لكم والله خير من يجزي الصابرين... <<¹.

هنا "السيد حافظ" يحاول الاقتباس من القرآن الكريم في قوله تعالى في سورة الزمر الآية

10: ﴿إِنَّمَا يُؤْفِي الصَّابِرُونَ أَجْرَهُمْ بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾، وقوله أيضا في سورة البقرة الآية 155-

157: ﴿وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ﴾.

والكثير من الآيات القرآنية التي تدل على استجابة الله للصابرين وجزائهم خير جزاء.

ومن دلائل تشبعه التام بالثقافة الإسلامية هو توظيفه للآية القرآنية من سورة الحجرات الآية

12 قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ...﴾. حيث

جسدها في قول مهند في الصفحة (27):

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص36.

<> مهند: إن بعض الظن إثم...>>.

وهذا جاء رداً على أم بثينة حين شككت في فاطمة وعبد المطيع.

ولو رجعنا للحماية الشعبية نلاحظ أن "السيد حافظ" قدم شخصية عبد المطيع وكأنما يحكي لنا عن جحا "تلك الشخصية الشعبية البسيطة الفكاهية القريبة من وجدان الشعب بحكم اختلاطه بشرائحه الدنيا".¹

فالحكاية الشعبية "هي قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية".²

وبنفس المضمون يعرفها "سعيد محمد فيقول: "هي وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، سجلها في ذاكرته ورواها أفرادها لبعضهم البعض بمرور الأيام، وتوارثوها فيما بينهم عن طريق المتافهة للمتعة والتسلية".³

إن استثمار الحكى الشعبي في المسرح له أهدافه، وبين هذا وذاك؛ أي مما سبق ذكره وما سنذكره الآن أن مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" تحتوي على كم هائل من التراث، لكن "السيد حافظ" في هذه المسرحية ركز أكثر على ما نحن بصدد ذكره في نقاط معينة تتمثل فيما يلي:

التراث الشعبي الذي ضمن التراث الفرجوي والأمثال الشعبية وأيضاً الشخصيات التراثية، منها البطل الشعبي وغيره.

1- حسان عطية: الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1990م، ص 97.

2- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة- مصر، دط، 1974م، ص: 91-92.

3- سعيد محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، د ط، 1998م، ص 58.

ثانياً: التراث الشعبي:

أثار التراث الشعبي اهتمام الباحثين والكتاب مما أدى إلى خوضهم وضع مفاهيم له، وما وضعه "فاروق خورشيد": "مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفلكلور النفعي أو الفلكلور البيئي التي تفرضه ظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة".¹

وللتراث الشعبي أهمية بالغة في المجتمع من بينها أنه:

- يساعد في تعميق الرؤيا للإنسان المعاصر، فالتراث هو مرآة الأمة وذاكرتها ومستودعها الغني بالمعارف والعلوم والانجازات التي حققها على مر العصور، مما جعل الإنسان المعاصر يلجأ إليه في كثير من الأحيان لصقل معارفه.²
- يعرفنا على الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية في قبيلة من القبائل في فترة من الفترات وذلك من خلال أمثالها وحكاياتها وأغانيها الشعبية.³
- إن التراث الشعبي يهدف إلى غرس قيم معينة ونشر فكر ما، وتشكيل شخصية واعية، فهو ليس وسيلة للترفيه فحسب فالمثل واللغز والحكاية الخرافية، والأغاني الشعبية الموجهة للأطفال، ظاهرها يوحي بأنها للتسلية والترفيه، ولكن لو تغوص في باطنها فنجدتها تحمل مغزى آخر، مغزى يكون عن الخبرة والتجربة المعاشة.⁴

1- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، لبنان، ط1، 1992م، ص12.

2- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2003، ص17.

3- بولرباح عثمانى: دراسات نقدية في الأدب، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009، ص:13-16.

4- ينظر: حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2003، ص17.

ومن بين ما يهدف إليه التراث الشعبي نجد أنه يروّج عن النفس كما ذكر من قبل عن الترفيه والتسلية. كما أنه يثبت القيم الأخلاقية والثقافية...، وله وظيفة تعليمية تربية أيضا كما أنه له خصائص تميزه عن الأجناس الأدبية.

ومن خلال دراستنا لمسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" يبرز لنا نوعين من التراث الشعبي المستعمل والذي كان له دور كبير في المسرحية، لأن "السيد حافظ" استعمل العديد من أشكال التراث الشعبي إلا أنه ركز على:

1- التراث الشعبي الفرجوي:

يعد هذا التراث مادة دسمة تم استثمارها في المسرح، هو يمتلك جمهورا عربيا كبيرا لأنه يحوي إرثا ضخما من أشكال الفرجة الشعبية كحلقة المداحين والرواة، وهذا الإرث التراثي جعل المتفرج العربي ذا خصوصية متميزة، فالحلقة هي قديم يمتاز بالبساطة والشكل الدائري، وله دور في إثارة التفاعل والتسلية الاجتماعية وكسر الجدار الرابع* وفيها تفاعل كبير مثل: الرقص والحركات الصوتية وغيرها فهي أقدم الفنون الفرجوية أساسها السرد، وهي:

>> فضاء الحلقة نصا شفويا تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحور ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوسي والباننوميم المسرحي والإرتجال.<<¹.

* كسر الجدار الرابع: الجدار الرابع هو حائط تخيلي غير مرئي بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، وكسره يعني كسر حالة الإبهام التي تستحوذ على عقل المتفرج وجعله يشارك في الفعل الدرامي فعليا أو فكريا(ينظر: محمد خطاب: كسر الجدار الرابع من المسرح إلى المدرسة إلى الثورات، مجلة دنيا الوطن، يوم 10-05-2014، تاريخ الإطلاع: 01-09-2020، www.persuit.alwatan.voice.com).

1- خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخل في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18-19-20 أكتوبر 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر، ص135.

إذن فهي تمزج بين السرد والتمثيل والهزل والواقع بالسحر... إلخ، فلها عبقرية توظيف كل الأجناس في نص واحد.

والحلقة تمتاز بالإيماءات والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح وتأخذ طابعا فرجويا.

كما نجد أن للحلقة أصلا دينيا فهي تستعمل في حلقات الذكر بالزوايا.

ومن هذه المفاهيم نجد أن المسرح الحلقوي الذي ترتبط بهذا الشكل التراثي (الحلقة)، وبالتالي يرتبط بفنون الفرجة، فالفرجة "عبارة عن سلوك مصاغ أكثر من مرة"¹

وهي: "قصة يروها الناس لأنفسهم حول أنفسهم".²

وفي مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع "للسيد حافظ"، نجده استعمل التراث الشعبي الفرجوي (الحلقوي) من خلال:

■ الراوي/ القاص الشعبي:

عرف الرواة منذ العصور القديمة، حيث كان الراوي يسرد التاريخ والقصص في السوق ويروي الأشعار، وهو لا يزال حاضرا في عقول الكثير من الأشخاص ويؤثر فيهم لأن له طريقة خاصة في السرد وجذب المتلقي.

والراوي هو: >> شخصية تقوم بالتعليق السردى المباشر في العرض المسرحي وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثليا إلى جانب التعليق وقد لا يلعب.<<³

1- خالد أمين: رهنات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، ص132.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة- مصر، د ط، 1960، ص137.

"قالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"¹، الراوي هنا شكل صورة منذ القدم وهو أحيانا يشارك في التمثيل لكنه في الغالب يأتي موجها كلامه للجمهور وهو سارد خصص لجذب التلقي.

ولو عدنا إلى الوراء نلاحظ أنه: "استخدم أولا في المسرح الإغريقي، حيث كان الرواة يتلون أشعار هميروس، ثم تطور استخدام الراوي مع الزمن".²

وكونه يحقق للمسرح أصالته، فقد تشابهت استخدامات الراوي للمسرح البريختي والمسرح العربي، فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج.³

وتتلخص وظائف الراوي في⁴:

- تحقيق التغريب وكثير الإبهام.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.
- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.
- نقل أفكار المؤلف ورؤاه.
- والجديد في وظيفة الراوي هو إبداء الرأي، ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه وتقديم حلول بديلة.

ومن الملاحظ أن المؤلف يمكن أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخصيات مسرحية ويوضح صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، وقد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي، ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر فقد تقوم برواية الحوادث، وتربط بين حوادث

1- حسين علي مخلف: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، دمشق-سوريا، دط، 2000، ص 67.

2- أحمد صقر: توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية- مصر، د ط، 1998، ص 186.

3- أكسندروفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط 1981، 1، ص 247.

4- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ص 68.

الماضي والحاضر، وفي بعض مسرحيات بريخت أدت الشخصية دور الراوي كما في مسرحية القروش الثلاثة نرى شخصية "بيتشم" تعادل دور الراوي الذي يقول الحوادث ويعلق عليها.¹

وفي مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" "السيد حافظ" تم ذكر الراوي في مرات عديدة تتراوح بين 16 و19 مرة، وهذا ما يدل على تركيز الكاتب في مدى فعالية هذا القاص الشعبي، ولعل الأمر يتعلق بكسر الإيهام وتحقيق التغريب، وربما قبل هذا للتعريف بالشخصيات وتقديمها، وكذلك سرد تاريخها، وأفعالها التي تقوم بها...، فمثلا في الصفحة (05) حيث في البداية وقف في منتصف المسرح وعرفنا بما سيحدث الليلة:

>> الراوي: روايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبوست أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض<<.²

فلما تساءلت الجوقة:

>> عن أي شيء تحكي إذن<<.³

أجاب الراوي:

>> عن عبد المطيع!<<.⁴

ثم من جديد حين تساءلت الجوقة من هو عبد المطيع، يرد الراوي:

>> الراوي: فلاح أجير، عيناه مسجدان، وقلبه يتسع حتى يحتوي العالم، ويداه صلبتان كصلابة نهر النيل<<.¹

1- ينظر: حسين علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية لمسرح سعد الله ونوس، ص68.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص5.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم يعود في الصفحة (14) أيضا ويعرفنا بالسيدة نفيسة حيث يقول:

>> الراوي: زوجته نفيسة وهي فلاحه بسيطة تمام مبكرا وتحاول أن تستيقظ مبكرة ولكن للأسف كانت تستيقظ متأخرة لتجهيز الماء للغسيل والطبخ>>².

وصف السيد حافظ في النموذج السابق السيدة نفيسة وحالتها الدائمة وعرفنا بها.

وحقق الراوي التغريب أو ما يعرف بالفلاش باك في الصفحة (21) حيث استعمل الاسترجاع المسرحي وأعادنا إلى الماضي القريب في قوله:

>> الراوي: منذ ليلتين كان القصر مضيئا، وكانت الاجتماعات، ولنعد إلى الحكاية: لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع المسكين، لم يعرف ما حدث في قصر السلطان أو في المدينة؟ وأصل الحكاية لماذا تم القبض على الفلاح عبد المطيع؟ في القصر الكبير وقبل اعتقال الفلاح عبد المطيع بيومين كان هناك اجتماع>>.

وبعدتنا للصفحة (05): رحب الراوي بالجمهور، واستلم هذه الوظيفة قائلا:

>> الراوي: سيداتي أنساتي سادتي...>>

كما قام الراوي بسرد أحداث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح، وتجلّى ذلك في:

>> الراوي: على هامش الطريق فلاح فقير يعيش مع أسرته اسمه عبد المطيع>>.

وفي الصفحة (21): وصف أحداث المسرحية الداخلية والخارجية هذه الأحداث والأوصاف لا يمكننا أن نجسدها على المسرح:

>> الراوي: كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو.

الراوي: نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته

1- السيد حافظ، حكاية الفلاح عبد المطيع، ص 05.

2- المصدر نفسه، ص 14.

الراوي: منذ ليلتين...

الراوي: يومها كان الوزير يجتمع بالمستشارين¹.

وفي الصفحة (41) من المسرحية وصف لنا حالة القاعة الداخلية وسرد لنا أحداث طويلة في الصفحة التي قبلها:

فيقول في الصفحة (40):

>> الراوي: أين المصاييح يا رجل لهذا الرجل المصاييح مفقودة.

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة، هذه السكة أمامكم، إنه النفاق... لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟...<<.

أيضا نلاحظ من خلال هذا المثال أنه نقل لنا عدة تساؤلات لا نعرف مصدرها هل هي تساؤلاته موجهة للمتلقي أن أنه ينقل لنا فكر المتلقي أو الكاتب.

أما الصفحة (41) فقد جسد لنا حالة المسرح كيف سيكون بعباد لحظات وحالة القاعة التي دخل إليها عبد المطيع:

>> الراوي: في القاعة الكبيرة حيث الصمت، أمام عرض السلطان قنصوة الغوري<<.

وتتوالى مهام القاص الشعبي في هذه المسرحية بين وصف للأحداث وعودة إلى الماضي وربطه بالحاضر فهو في بداية المسرحية ربط لنا الأحداث بين الماضي والحاضر والمستقبل فيما يلي:

>> الراوي: ... هذه الليلة سنعود إلى الورا إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة... هذه الليلة نقدم لكم حكاية...<<¹.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع.

هنا كان يقصد عبد المطيع الذي يمثل لنا الحاضر والمستقبل.

ثم يعود بنا الراوي في الصفحة (21) إلى الأهرامات قائلا:

>> الراوي: كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده، ولا يدري أنها رمز العبودية<<.

ثم في الصفحة نفسها:

>> الراوي: كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني... مندرس بين أصابع المهانة<<.

في حين أن الصفحة (05) قدمت لنا وصفا شاملا وكاملا داخليا وخارجيا لشخصية عبد المطيع وكيف ستكون حالته في المسرحية هذا البائس المسكين، فهي تقتصر على وصفه وحالته الاجتماعية.

أما عن الأحداث فكان دائم الإشارة إليها لكسر الملل عند المتلقي وأيضا لتعريفه بما يحصل أو ما سيحصل فربما الحدث الذي يذكره يجسد لاحقا فيشير إليه للتشويق:

>> الراوي: لم يعلم ماذا يدور حوله.

الراوي: يومها كان الوزير يجتمع بالمستشارين<<².

ثم ينتقل إلى الصفحة (41) واصفا مستويات المسرح (الخشبة) وهي إشارة من الإرشادات الإخراجية التي تؤكد أن السيد حافظ كان له هاجس العرض المسرحي عندما ألف هذه المسرحية:

>> الراوي: في قاعة كبيرة حيث الصمت<<.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص5.

2- المصدر السابق، ص21.

وتلاحظ في الصفحة (15) نقل الراوي لفكرة المؤلف، بل هو تعليق أراد من خلاله لفت انتباه المتلقي أن الأمر يتعلق بمسرحية بطلها مواطن بسيط فقير، وليس كما تعودنا في كلاسيكيات المسرح أن البطل يكون من الملوك والأمراء والنبلاء، حيث قال:

>> الراوي: العاقل من يفهم أن اسم بطلنا ليس في سجلات التاريخ السلطاني أو المملوكي، وشجرة عائلته ليست مسجلة في كتب التاريخ ولا تدرس حياته في المدارس.<<.

وهذه العبارات أيضا ربما تستعمل لشد ذهن القارئ.

من هنا فالسيد حافظ أيضا له رأي في هذا حيث جسد لنا عبد المطيع شخصية من المجتمع البسيط وأن ظروفه وحالته لا أحد يهتم بها إلا من عايشها؛ أي أنها لا تدرس، ودرسها يأخذ في الحياة وليس المدارس، ويذهب بنا إلى نقل رأيه ونقد ما يجري في المسرحية بل وحتى الاعتراض عليه وربما تقديم حلول بديلة، ففي الصفحة (40) يقول الراوي:

>>الراوي: أين المصابيح يا رجل، لهذا الرجل مفقودة.

خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة هذه السكة أماكم إنه النفاق..لم يدري الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟<<.

هنا الراوي يبدي رأيه في أن ما يحدث نفاق ثم ينتقد عدم معرفة الرجل بالفرمان ويعترض على عقابه دون وجه حق، ويقترح الحلول عن سوف يحمل هموم هذا الرجل (عبد المطيع)النجم، أم البحر...

ومن مجمل ما ذكرناه نلاحظ أن الراوي هنا كان له الفضل الكبير في المسرحية من خلال إنشاء فواصل قد تؤدي إلى تنبيه المشاهد وإثارة وأيضاً حاول نزع اللبس في وصفه لشخص عبد المطيع داخليا وخارجيا ووصف حالته وأيضاً لفت انتباهه من خلال إدخالنا إلى المسرحية بقيامه بوصف دقيق وفعلي لبعض الغموض المتواجد فيها.

2- الأمثال الشعبية:

المثل الشعبي: >> هو العبارة الموجزة المعبرة عن رأي الشعب اتجاهه، أي ترجمة لأفكار الشعب حتى ولو كان بسيطاً، فهو ناتج عن ثقافتهم ونمط معيشتهم.<<¹.
المثل: "... يتضمن فكرة صائبة أو قاعدة في قواعد السلوك الإنساني أطلقه شخص من عامة الناس في ظرف من الظروف ثم شاع على الألسنة وأخذ الناس بتداوله في مختلف المناسبات التي تشبه الظروف التي قيل فيها لأول مرة".²
ونجد قولاً جامعاً لكل ما سبق يتمثل في أن المثل الشعبي هو: "نوع من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم ورمزية الأمثال أنها تنتج في كل طبقات الشعب".³
من هنا يتبين أن المثل يحمل دلالة ومعنى كبيرين ولا تخلو أمة منه.

وللمثل عدة أنواع تتلخص فيما يلي⁴:

- >> المثل الناتج عن حادث معين: وهو الذي يأتي تعليقا على حادث منته.
- المثل الناتج عن تشبيه: وهو الذي يحدد صفات محددة لشخص معين.
- المثل الناتج عن قصة: ويأتي رمزا مختصرا لقصة مختصرة عرفها المجتمع؛ فالحكمة المستخلصة من هذه القصة تصير مثلاً، فمثلاً قولنا: "لمسة نبي"، هي اختصار لقصة سيدنا عيسى عليه السلام الذي يبرأ الأبكم والأبرص، ويحيي الموتى.
- المثل الناتج عن حكمة.
- المثل الناتج عن الشعر.<<.

1- بولرياح عثمانى: دراسات في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009، ص66.

2- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 1974، ص174.

3- احمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعاليم المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر، ط2، 2012، ص69.

4- أبو طوفة محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى، عمان -الأردن، ط1، 1982، ص18.

وللمثل خصائص عديدة هي¹:

- >>المثل تلخيص لتجربة إنسانية.
- هو وسيلة للتعبير عن حالات النفس.
- يعطي فكرة عن طبقات اجتماعية محددة.
- الإيجاز والبلاغة.
- يتميز في بعض الأحيان بالفكاهة.
- الخبرة والوعي والصدق<<.

وبما أن الأمثال هي أكثر الأقوال الشعبية جريانا على الألسن يتم توظيفها لتلخص لنا تجارب فردية وتعميمها على الجماعة، ففي الوطن العربي توظف في كل المجالات منها السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وهذا ما جعل المسرحيين يستثمرون في هذا التراث لأهداف كثيرة، كمحاولة المطابقة بين اللغة المستعملة في الواقع (المجتمع) وبين لغة المسرح أي تكيف لغة المسرح لما هو واقعي، كما إنه يعتبر شكل من أشكال مسرحية التراث بأن توضع الأمثال الشعبية في مواضع داخل المسرحية بحيث تحمل فكر ما يريده المؤلف خاصة وأننا نعرف أن وراء كل مثل حكاية.

إنّ توظيف التراث وأشكاله يعتمد على وعي المؤلف لتراثه بالدرجة الأولى، وأيضا تصوره لمدى تفاعل جمهوره معها مسبقا، فتوظيفها ليس سهلا بل لابد أن يحتوي التزاما وتنوعا كبيران.

هذا ما جسده "السيد حافظ" في مسرحياته، إذ صور لنا المثل في عدة صور متنوعة وقد وظف الأمثال الشعبية في نصوصه المسرحية لتقوية المعنى، وكذا لإعطاء طابع اجتماعي وواقعي لأعماله، ففي مسرحية "علمونا أن نموت، تعلمنا أن نحيا" يحشد الكاتب مجموعة من الأمثال الشعبية على لسان شخصية سجين(02) ليبين لنا مدى استسلام الأفراد الذين هم من نوعه إلى بعض القيم التي لا تخدم الفرد والمجتمع في شيء ويسميها لوائح

1- ينظر: علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص162.

الحرص، ونجد بالمقابل سجين رقم (01) يصرح بأن كل ما بداخل سجين (02) مسجون ضمن لوائح.¹

وفي المسرحية التي بين أيدينا استعمل "السيد حافظ" ثلاثة أمثال فقط، وفي مواضع محددة، وكل مثل ذكر مرة واحدة فقط، أغلبها على لسان الشخصية البطلة "عبد المطيع"، لكن مع قلتها فقد وظيفها توظيفاً ملائماً لموضعها، وتتمثل هذه الأمثال في:

• شر البلية ما يضحك: إن عنوان المسرحية هو: "ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي"، وهي مسرحية مأساوية، تتضمن بعض المواقف التي تجعل القارئ أو المتفرج يضحك عليها ضحكة مؤلمة تشبه البكاء وهي ضحكة استهزائية ناتجة عن رؤية ما يعيشه البطل من ظلم وتعسف، ففي معنى المثل الضحك ليس نتيجة الترفيه، بل تأسفاً على الواقع المعاش وعلى ما يحدث أمام عينيه، فشر البلية ما يضحك، تعني أن: "أحياناً قد يقابل شر البلاء بالضحك كحالة نفسية هستيرية"²، وقد يكون هذا من الصدمة الناتجة عن المصيبة، ويضرب أيضاً في حالة الشدة أو المصيبة التي تأتي في غير حينها وعلى غير وجهها، فيتعجب منها المبتلى بها وهو يضحك، وهذا ما نلاحظه فعلاً في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"، حيث هذا الأخير يتعرض للمصائب المتوالية ويعاقب دون علم منه، فيضحك هو وكل من يعيش الوضع نفسه (قد يكون متفرجاً أو قارئاً) ليس لأن الأحداث كوميدية بل لهول ما وقع وما سيقع.

• يدبك في الماء وليست في النار: ذكر هذا المثل في الصفحة (15) من المسرحية حين بدأ عبد المطيع يشتكي حاله ومشاكل ببيته مع زوجته وقلة الطعام في بيته:

>> عبد المطيع: هذه هي الحكاية وأتيت إليك مبكراً.

مرسي: هذا شيء بسيط (عندما كان يستمع له).

1- ينظر: ليلي بن عائشة: تقنيات التجريب في مسرح السيد حافظ، ص: 01-02، تاريخ الإطلاع 15-04-2020، www.obabsham.net.

2- وليد ناصف: أشهر الأمثال العربية، وراء كل مثل قصة وحكاية، دار الكتاب العربي، دمشق - لبنان، القاهرة - مصر، د ط، 2011، ص 149.

عبد المطيع: بسيط.

مرسي: نعم.

عبد المطيع: يداك في الماء وليست في النار.

مرسي (ينظر إليه): ما هذا الذي ترتديه يا مغفل؟.

فمن رد عبد المطيع على صديقه مرسي نكتشف أنه يتألم على حاله لكن مرسي لا يحس به وبوجعه، حيث يقرنا هذا إلى الممثل الشائع عندنا "ما يحس بالجمرة غير لي كواتو"؛ أي أنك يا صديقي لا تحس بي ولا تحاول فهمي والتعمق بداخلي ومعرفة شعوري ومواساتي على حالي هذا ولا يهتمك أن أفرغ لك ما يزعجني لتحزن معي لهذا استسهلت الأمر، فاختصر عبد المطيع هذا الكلام في عبارة: "يداك في الماء وليست في النار"، أي أنك بارد المشاعر، فلو تعرضت لمثل هذا الموقف لتألمت ولم تجبني الإجابة نفسها (براحة واستهزاء)، وأيضاً يتراوى لنا البيت الشعري:

لَا تَشْكُ لِلنَّاسِ جُرْحًا أَنْتَ صَاحِبُهُ

لَا يُؤْلِمُ الْجُرْحَ إِلَّا مَنْ بِهِ أَلَمٌ.

وأيضاً مثلنا الشعبي "ما يحك ظهرك غير ظفرك وما يبيكي عليك غير شفرك"؛ أي

أن لا أحد يحس بأحد وكل له نفسه (تألم وحده في صمت).

• العين بصيرة واليد قصيرة: ظهر هذا المثل في الصفحة (17) من المسرحية، وقد استعمل

عبد المطيع هذا المثل عندما وبخه "السيد حمد" على حيوانه حيث قال:

>> حمد: أتعذب الحيوان؟.

عبد المطيع: لماذا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت من المسؤول عنه؟

إذا كان الحيوان جائعاً فما رأيك بالإنسان الجائع؟>>.²

وتتوالى الأحداث إلى أن غضب عبد المطيع وأجاب قائلاً:

1 - السيد حافظ : حكاية الفلاح عبد المطيع، 15

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص17.

>>عبد المطيع: أنا لا أكفر يا مولانا ولكن العين بصيرة واليد قصيرة<<.

فهذا المثل يضرب في العجز وعدم القدرة على فعل ما، فالشخص الذي يود المساعدة

ولكنه لا يستطيع تقديمها ينطق لسانه دائما بهذا المثل المتداول بين عموم الناس.¹

وقصة هذا المثل تتمثل فيما يلي: يروى أن الأصمعي ذات يوم قصد رجلا في حاجة يلبيها له، لما اشتهر عنه من كرم وطيب نفس، ولما وصل إليه وجد على بابه حاجبا منعه من الدخول، تعجب الأصمعي من موقفه وهو الكريم، فقال له الحاجب: والله يا أصمعي ما أوقفني على بابه لأمنع منه ما هو مثلك ولكنه أوقفني لرقه حاله وقصور يده، فجاء الأصمعي برقعة وكتب عليها:

إِذَا كَانَ الْكَرِيمُ لَهُ حَاجِبٌ

فَمَا فَضَّلَ الْكَرِيمُ عَنِ اللَّئِيمِ

ثم أعطاها للحاجب وطلب منه أن يوصلها إليه، فما كان من الحاجب إلا أن أخذها ودخل عليه يعطيه إياها، فلما قرأها الرجل الكريم جاء بحبر وكتب على ظهرها بيتا من الشعر يقول فيه:

إِذَا كَانَ الْكَرِيمُ قَلِيلَ مَالٍ

تَحَبَّبَ بِالْحِجَابِ عَنِ الْغَرِيمِ

... وبعد ذلك دخل الأصمعي وشكى له رقة الحال فأعطاه صرة من المال، لكن ذلك الرجل عندما جاءه قاصدا أعطاه إياها، فلما حكا قصته للمأمون قال له والله ما رأيت أكرم منك، أي أنه عندما كان فقيرا كان يؤلمه حال من هم أفقر منه لكنه لا يستطيع إكرامهم.² وفي المسرحية أيضا نجد عبد المطيع يقول هذا المثل وكأنه يشكو قلة حاله أي يرى ما يحل به وبأهله من جوع وقهر وظلم، لكنه لا يستطيع فعل شيء، وبمعنى آخر نقول "ليس باليد حيلة".

1- ينظر: شبكة الشبكات الإعلامية، الإثنين 15 أبريل 2019، بيروت، 04:18 توقيت بيروت، www.athabat.net.

2- حمزة الجبالي: مئة قصة وقصة من قصص البخل و الكرم، دار عالم الثقافة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2016 ،

هنا "السيد حافظ" حاول توظيف هذه الأمثال في المسرحية مع قلتها إلا أنها ذات دور كبير، حيث لخصت لنا تجربة إنسانية، وعبرت عن الحالة النفسية والاجتماعية لعبد المطيع، وأعطتنا هذه الأمثال أيضا لمحة عن الطبقة الاجتماعية الكادحة (المظلومة)، ثم نقلنا من خلال الأمثال إلى الوعي اتجاهها واتجاه، أنفسنا، ثم إن صدق عبد المطيع حين قالها يثير عاطفه المتلقي وتجعله يفكر في حل لمثل هذه الحالة الاجتماعية المزرية.

ثالثا: الشخصيات التراثية:

إن الشخصية التراثية لها دورها في الكتابات المسرحية وفي الحياة الاجتماعية بصفة عامة وتعرف على أنها: "جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذات الوجود التاريخي".¹

إن الشخصيات التراثية تعد بمثابة المرايا لتعبير الأديب عن حالة، هذا ما يدعوه: "ليصغ عليه رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، عن طريق إحياء إحدى الشخصيات التاريخية أو الدينية وغيرها ليعيد خلقها خلقا عصريا يتماشى ورؤيته الحاضرة".²

ومن العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها من الشخصيات الموضوع الذي يريد طرحه في عمله الأدبي بحيث يجب أن تتلاءم الشخصية المختارة وهدفه المرجو، وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحضرها لهذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي العرض ذاته.³

وقد أخذ توظيف الشخصيات التراثية عند "السيد حافظ" طابعا خاصا ومميزا في جل أعماله المسرحية، خلف واقعا مماثلا للواقع التراثي الذي تعدد توظيفه، فالحادثة المعاصرة تسير في ظل القديمة وتكتب ثقنتها فيتخيل المشاهد أنه يعيش حكايتين في آن واحد ويشعرنا بتماسك الأحداث، أي أن ما يميزه هو تعرية التراث وكشفه أكثر من همه تعريف الشخصية، فشخصياته تعبر عن حقائق مؤلمة تتأرجح بين الماضي والحاضر.

وعلى هذا المنوال نجده في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" حيث قام "السيد حافظ" بذكر العديد من الشخصيات التراثية -كما سبق الذكر- ومن بين هذه الشخصيات

1- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، ص 87.

2- حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، مصر، سوريا، دط، 1991، ص 257.

3- ينظر: فريدريك أوين: بيرتولد بريخت (حياته، فنه، عمره)، ترجمة: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة شارع الأوبرا-الجزيرة، القاهرة-مصر، دط، 2011، ص 295.

مثلا شخصية السلطان المستبد الظالم حيث جسدها في الشخصية التاريخية "قنصوة الغوري"، ثم انتقل بنا إلى عبد المطيع الذي بدوره لعب دور العديد من الشخصيات التراثية في آن واحد، منها الشخصية الشعبية "جحا" وحكايته مع القضاة والحمير، وكبطل شعبي لأنه يحاكي طبقة اجتماعية معينة، انتقالا إلى الحمار الذي كان بدوره الصديق ورفيق الدرب، وللعلم أن للحمير حكايات تراثية وشعبية كثيرة ومنه نجد:

1-البطل الشعبي/ عبد المطيع:

"تعتبر الشخصية البطلة المحرك الأساسي للعمل المسرحي فلا عمل كامل دون بطل وتتنوع حسب رغبة الكاتب، ديني، اجتماعي، شعبي... إلخ، فالبطل هو الشخصية التي تمثل بؤرة الاهتمام"¹، وهي: "التي تتحكم في الشخصيات الأخرى، فتصف مشاعرهما، وتسمع وتقول ما تريده، مركزة على نقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات ضمن الوجود المكاني الذي حددته"².

فالبطل في المسرحية هو الشخصية، المحورية، فالبطل الشعبي الذي يميز ملامح الكثير من النصوص المسرحية عامة ومسرحيتنا خاصة هو الذي الذي يريد به الكاتب أن يمثل مشهد مسرحي يوحي بتاريخهم وتراثهم، ومن ثمة إغناء المشهد بتجارب رائدة وواضحة.³

حيث يعبر البطل الشعبي في مسرحيتنا "عبد المطيع" عن موضوع يشمل فئات الشعب عامة ورأيهم وبيئته التي يعيش فيها، ففي الصفحة (05) يتبين لنا البطل الشعبي البسيط الذي ولد من طبقة عامة حيث يسكن الكوخ وهو فلاح بسيط:

1- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة - مصر، ط1، 2003، ص48.

2- إدريس بوزينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة تقنية)، منشورات قسنطينة - الجزائر، ط1، 2001، ص92.

3- حيدر عبد الله الشطري: ملامح البطل الشعبي في النصوص المسرحية للكاتب حسين الهلالي، مركز النور للدراسات، 2012-02-24، تاريخ الإطلاع: 2020-04-16، www.alnour.se/articl.

>> الراوي: فلاح أجير، عيناه مسجدان...<<¹.

فالبطل الشعبي يعيش في وسط شعبي بعيد عن التعقيد، فهو ليس سلطان وما شابه وإنما قوة إنسانية، وهو في المسرحية ليحدد هدفه، نتيجة معاناة وألم طويلين وحرمان، فهو مأساوي ليس له القدرة على المواجهة لأن الفئة الأخرى أكثر قوة، فحين يسيطر هذا البطل على جماهيره، ويتسم بالتضحية الدائمة، للبعد الإنساني، وحمل هموم بيئة الشعبية وآمالها وتطلعاتها.

فهو يبدو قائدا للإصلاح، كل هذه الكلمات توحى "لعبد المطيع" وهذا ما ظهر جليا في المسرحية فعبد المطيع ليس بالضرورة أن يكون بطلا شعبيا فقط، فهذا الأخير بطل بأتم معنى الكلمة مثل: سيف بن ذي يزن.... فمجرد عناءه كفلاح وأيضا حيرته لجلب القوات لأهل بيته هي في حد ذاتها كفاح وأيضا رفضه للسلطات حين عرضوا عليه منصب القاضي هذه الشجاعة هي من صفات الأبطال.

وفي بعض الأمثلة من المسرحية يتوضح ذلك:

>> الكورس: يزرع القمح، يحصد الحب، يوزع الابتسامة ويشترى زقزقة العصافير بأغاني الحصاد

الراوي: ويغني لأطفاله كل مساء، وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب<<².

>> عبد المطيع: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة<<³.

فالسيد حافظ صور لنا عبد المطيع في صورة شخصية شعبية تعاني ويلات الحياة، وتقوم بتضحيات، وبطولات في هذه الحياة وهو بطل فعلي ليس فقط شعبي.

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص5.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه..

2-جحا /الفلاح:

إن شخصية جحا من الشخصيات التراثية التي لها تأثير كبير في المجتمع، من جهة ذكائها، ودهائها، أو هزلها وطابعها الكوميدي، أو حكاياتها مع السلاطين والحمير، كيف تحاكي الأمة.

والسيد حافظ في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" حاول خلق شخصية جحا وإدراجها لنا في المسرحية عن طريق شخصية عبد المطيع المشابهة كثيرا لشخصية جحا، وقد اتضح لنا هذا من خلال عدة مواضيع، فتسوق عبد المطيع مع حماره تذكرنا دائما بأن جحا صديق حميم ليس من البشر، بل هو حماره الناطق الذي يشكو له ويواسيه يتجلى هذا في:

>> عبد المطيع: يومان، بلا عمل، أنت وأنا (ينهق الحمار).

عبد المطيع: أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلا عن العمل تغضب مني.. من الدنيا، من كل شيء... السبب ليس مني.. لست مسؤول عن شيء مما حدث؟ (ينهق الحمار).
عبد المطيع: أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية<<.

نجد أيضا:

>> أم بثينة: أبوك يفضل حماره هذا علي.. (ينهق الحمار)<<.

ثم نجد كذلك:

>> عبد المطيع: (ينظر للحمار). من أتى بالسلاطين إلينا يا حماري العزيز (ينهق الحمار)<<¹.

ونلاحظ أيضا صراع جحا الدائم مع السلطان، فله حكايات عديدة ومتنوعة ومغامرات من بينها أن جحا ذات يوم تفاجأ بخبر تعيينه قاض للقضاة، هذه القصة متوارثة عبر العصور وجسدت وأرخت في كتب عديدة منها للأطفال وذلك للتسلية، وللعبرة، وأيضا تم عرض سلسلة جحا في جل البلاد العربية كسلسلة كوميدية مع بعض من الحكمة والدهاء،

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص: 6-7-8.

وسبق لنا أن شاهدنا حلقة من سلسلة جحا في الجزائر تروي لنا قصة مرض القاضي ومحاولة تعيين جحا مكانه لكن جحا يحدّث ويرفض مبدئياً المنصب المقدم إليه، بحجة أنه لا يملك الحكمة والعلم الكافي لذلك بل تكلم عبثاً فقط.

من هذا وذاك نجد في نهاية المسرحية "الفلاح عبد المطيع" وسط الصمت، يقف عبد المطيع أمام السلطان وكأنه جحا بحد ذاته رافضاً منصب القاضي الذي عرضه عليه السلطان أمام العرش الكبير، وعبر عن سخطه بالتعري لأنه يعلم أنه سيتم استغلاله للظلم، فهو ليس الأجدر بالمنصب. وكان هذا كالتالي:

>> السلطان: (يضحك) لق أعجبتني قصتك عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة.

(يصفق رجال الحاشية).

عبد المطيع: لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة.

(يضحكون وهو ييكي) <<¹.

فمن خلال اختيار "السيد حافظ" لشخص جحا خلق تأثيراً درامياً وفنياً، وكما إن المعرفة السابقة للمتلقّي بجحا جعله يوظف بعضاً من حكاياته ليحقق التفاعل.

3- الحمار /الصدّيق:

للحمار عدة حكايات ونوادر عبر التراث الأدبي والشعبي، ففي التراث الشعبي المصري مثلاً اشتهر "الشيخ نصر الدين خوجة" الرومي (جحا) بحماره الذي كان يصاحبه في أغلب مواقفه المؤثرة عنه، وهو صاحب أشهر النوادر التي قيلت عن الحمير، وفي الأدب الحديث اشتهر الحمار بأدواره في القصص والروايات والشعر...، لكن أشهر حمير

1- المصدر السابق، ص42.

الأدباء كان "حمار الحكيم"، الذي ذكره الأديب "توفيق الحكيم" في روايته "حمار الحكيم"، حيث خص هذا الحيوان دون غيره بأن يكون المعادل الموضوعي للكشاف الذي يقيس سلبيات المجتمع المصري عامة، والأرياف خاصة، وأيضا الكاتب الساخر "محمود السعدني" الذي جعل من "الحمار" رمزا لبطل كتابيه "حمار من الشرق" و "عودة الحمار".¹

وإن هذا التوظيف يعكس أن للحيوان في الأدب الشعبي والتراث أهمية كبيرة، حيث يؤدي الحمار الأفكار التي لا يستطيع الكاتب البوح بها، فيستخدم كرمز للبطل أو الذي يقوده، وأشهر الحيوانات التي استخدمت في الأدب الشعبي والتراث "الحمار"، ويوضح أن اختيار الحمار لأنه الأكثر صبرا وتحملا، وأنه قادر على مساعدة البطل، والحمار في الحضارة المصرية رمز عميق، أي أنهم حتى جسدوا له تمثال على شكل إله وذلك تقديرا لمجهوداته.²

أما في التراث الديني استعمل الحمار كشخصية متكلمة، وهذا الحمار هو "غفير" أو "يعفور" كلم النبي "سليمان عليه السلام"، ففي كتاب "تاريخ مدينة مصر لابن عساكر": "عن أبي منظور: لما فتح الله على نبيه خيبر، أصابه من سهمه أربع أزواج نعال، وأربعة أزواج خفاف، وعشر أوات من ذهب وفضة، وحمار أسود، قال:

"فكلم النبي الحمار، فقال له: ما اسمك؟ قال: يزيد من شهاب، أخرج الله من نسل جدي ستين حمارا، كلهم لم يركبهم إلا نبي. ولم يبقى من نسل جدي غيري، ولا من الأنبياء غيرك، أتوقعك أن تركبني".³

وهاتين الروايتين ضعيفتين إلا أنهما من الموروث الإسلامي الذي جعل لنا الحمار ناطقا، وعلى هذا المنوال استخدم "السيد حافظ" الحمار في المسرحية على أنه الوحيد القادر

1- ينظر: مريم الرميحي: الحمار في التراث والثقافة، ولاد البلد، يوم 30-01-2019م، تاريخ الإطلاع: 17-04-2020، www.balemser.com

2- ينظر: المرجع نفسه.

3- ابن عساكر، علي بن الحسن بن هبة الله: تاريخ مدينة دمشق، دار الفكر، بيروت - لبنان، ج4، ط2، 1995م، ص232.

على فهم معاناة سيده "عبد المطيع" فهو صديقه الذي معه دون كلل أو ملل ويتبعه في كل مكان و إن تركه فيلحق به لأنه يعرف كيف يجده، وإن عبد المطيع يعتبر الحمار طرفا واعيا أكثر من الإنسان، وحتى من أهل بيته، فيكلمه ويشكو حاله، وأيضا يقاسمه كل أعباء الحياة فقد سجن معه.

ويتجلى هذا في الصفحات الآتية:

ففي الصفحة (06) عبد المطيع يشتكي لحماره، وفور ذلك ينهق الحمار، وذلك الصوت هو تعبير وإشارة منه على فهمه لصاحبه:

>> عبد المطيع: يومان، بلا عمل، أنت وأنا.

(ينهق الحمار)<<¹.

فالحمار هنا أيضا يساعد صاحبه في العمل.

وننتقل إلى الصفحة (07) من المسرحية لتبين لنا "أم بثينة" أن زوجها يحب حماره كثيرا وحتى أكثر منهم فتنزمر من ذلك:

>> أم بثينة: أبوك يفضل حماره هذا علي... (تشير إلى الحمار) (ينهق الحمار).

أم بثينة: اخرس... (ينهق الحمار مرة أخرى)<<².

مرورا للصفحة (11) التي تكلمنا عن دهاء الحمار ومعرفته بمكان صديقه (صاحبه)

>> نفيسة:... أخرج أيها الحمار لتلحق بصاحبك، أنت تعرف مكانه في السوق<<².

1- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص06.

2- السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، ص07.

وفي موضع آخر، يقاسم الحمار صاحبه مشاكله، فلما قبض على عبد المطيع حاول عبد المطيع أن يبعث بالحمار إلى البيت لكن الشرطي (01) يرفض ذلك ويخضع الحمار أيضا للسجن والعقوبة.

>> الشرطي (01): (بغيط): ستحظر أنت وحمارك بملابسك هذه سواء أردت أم لم ترد<<¹.

فتوظيف "السيد حافظ" للحمار بهذا الشكل له طابعه الخاص من حيث إبراز دوره - تاريخيا وتراثيا- في حياة البشرية، إنه يتحمل ويحمل أهل بيته، وأيضا من ناحية تفهمه لصديقه.

كما أن الطابع الفكاهي والهزلي لحكايته مع جحا أضفى على المسرحية هذه اللمسة، إلى جانب شخصية جحا الذي يعتبر "شخصية عالمية يمتاز دائما بخفة الدم، والابتسامة الساخرة، فهو دائما مع حماره وحذائه وعصاه، وتحدث له مغامرات مع صديقه الحمار دوما منها ما يضحكنا ومنها ما يعطي لنا حكمة وعبرة، فشخصيتا جحا والحمار هما يملكان مكانة كبيرة ومهمة في الأدب الشعبي العالمي والتراث هذا ما جعل المسرحيين يستعينون بها ليؤثروا أكثر في جمهورهم".²

1- المصدر السابق، ص20.

2- ينظر: علي عرابي: حكايات جحا والحمار وحكايات أخرى، أطفالنا، القاهرة - مصر، جدة - السعودية، دط، 2000م، (الخاتمة).

خلاصة:

ومجمل القول أن التراث العربي على العموم له حضور خاص في مسرح "السيد حافظ"، فقد وظفه توظيفاً مناسباً، وجعلنا نغوص في مسرحيته، وأمتعنا بها شكلاً ومضموناً، وقد اشتملت التراث بصفة خاصة، وهو ناتج عن تأثره به، ومن خلال هذه التوظيفات عاد بنا إلى الماضي ليضيء حاضرننا، وقد لاحظنا توظيفه للعديد من الشخصيات التراثية التي لها دور كبير في المجتمع، مثل البطل الشعبي الذي هو بدوره شخصية حقيقية، يعبر عن ماضٍ شعب وحاضره متطلعة إلى غد أجمل، ثم جحا الذي عادة ما نراه يبرز في القصص الشعبية خاصة الموجهة منها للأطفال ليمثل لنا رجلاً بسيطاً ساذجاً لا يعرف عن حياته سوى أهله وقوت يومه، وصراعه الدائم مع السلطة، واستعمله ليؤثر أكثر في المتلقي باعتباره على معرفة سابقة بشخصية جحا، ولا ننسى الحمار صديق الإنسان عبر الزمن. ولاحظنا بروز المثل الشعبي وذلك لما يتضمنه من فائدة سواء على مستوى المعنى أو اللغة.

المسرحية زاخرة بالتراث الديني والمصطلحات الدينية ويشير هذا إلى تشبع الكاتب بالثقافة الإسلامية، وصولاً إلى الراوي الذي رافقنا طيلة المسرحية من خلال تعليقاته وتدخلاته بين الحين والآخر في تسيير الأحداث والتعريف بالشخصيات وبعض ما يتعلق بأوصاف المكان وأجوائه...

وقد استمد الكاتب شخصية الراوي من التراث القديم جداً، ليس مجرد انتماء وامتداد، بل هو ارتباط بالواقع المعاش بمختلف قضاياها سواء الاجتماعية، أو السياسية، أو الثقافية، أو الدينية، وغيرها، وأيضاً هو مصدر أساسي للفكر الحضاري وهو مرجعية الأمة وهويتها لذلك أدى إلى تفاعل المسرح مع التراث وجعله بروح الشعب.

وإن أهمية توظيف التراث في مسرحية "السيد حافظ" هنا تحمل قراءة للموروث التاريخي والديني والشعبي، وجمعت بين الأصالة والمعاصرة، فمسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" مشبعة بالثقافة الإنسانية الحاضرة منها والماضية بنظرة مستقبلية.

خاتمة

خاتمة:

تمحورت هذه الدراسة حول تجليات التداخل النصي في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" للسيد حافظ حيث توصلنا في ختامها إلى عدة نتائج وهي:

1- إن العودة إلى التاريخ والتراث وتوظيفها بشتى الطرق هي الميزة التي دأب عليها في المسرحية، فتوظيفها جعلها تتفرد على صعيد الشكل والمضمون.

2- تبين لنا أن كل من التاريخ والتراث لا يمثلان انتماء وامتدادا فقط بل أكثر من ذلك حيث صارا طاقة إبداعية لها أهمية كبيرة تكمن في ارتباطها الوثيق بالواقع المعاش بمختلف قضاياها.

3- يعد المسرح مصدرا لمرجعية الأمة وهويتها حيث استعماله للتاريخ والتراث جعل منه فنا راقيا، فهما مصدران للإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة، وفي المسرحية تفاعل المسرح كفن جماهيري مع التراث والتاريخ وأصبح كمنتج ثقافي بروح الشعب.

4- إن المسرح زاهر باستحضار التاريخ والتراث والتعريف بهما، واستعمالهما في تناول الواقع المعيشي، فالمسرحية هي الوسيلة الأسير للوصول إلى عقل المشاهد أو القارئ وقلبه.

5- مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" للسيد حافظ تعج بالموروث التاريخي والديني والشعبي مما جعلها هادفة وواعية أكثر، ففيها تمت قراءة الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، مما يستدعي فطنة وذكاء في المزج بين الأصالة والمعاصرة قصد تحقيق الازدهار.

6- جعل السيد حافظ الماضي في حلة جديدة باستلهامه من التاريخ والتراث وإعادة خلقه ومزجه بالفن والإبداع، ذلك وفقا لما تقتضيه الظروف، حيث اختار ما يراه صالحا للتعبير عما يهمه ويهم جمهوره العربي البسيط.

- 7- تحمل المسرحية بين طياتها ملامح من المسرح التجريبي فقد تجاوزت الأشكال المسرحية الأخرى، وقدمت لنا فكرة عما هو موجود بالفعل في الحياة اليومية مازجة إياها بالماضي؛ أي بين الجديد، وأيضا اختلفت فيها القضايا منها الاجتماعية والسياسية... إلخ.
- 8- لا تكاد المسرحية تخلو من الشخصيات التاريخية والتراثية، فمقارنتها بشخصيات الواقع اليوم له طابع جمالي رائع، وأحدثت نوعا من الصراع بين المتلقي والعرض وجعلته يقارن بين هذا وذاك ووضع نفسه في الصورة فأحيت فكره وأصالته.
- 9- لا ننسى تطرق السيد حافظ لمعاناته ومعاناة مجتمعه التي جعلته يحيي لنا الأحداث ويحاول عرضها في الشارع للعامة في الهواء الطلق في ساحة عامة وهو ما يسمى بمسرح الشارع، مما خلق عرضا حاملا لجماليات متفردة ومتميزة.
- 10- بدت لنا مظاهر الاحتفالية ظاهرة وجلية في المسرحية فالسيد حافظ قام باستحضار الموروث واستدعائه في عدة مواضع منها: المثل الشعبي، والشخصيات التراثية والتاريخية التي استعملها للحديث عن قضايا الإنسان المعاصر، هذا ما خلق علاقة وطيدة بين الممثل والجمهور، فحتى النص المكتوب بين أيدينا جعلنا نخوذ ونغوص في غمار المسرحية.
- 11- في المسرحية تجليات ملحمية أو ما يعرف بالمسرح البريختي من خلال الأسلوب القصصي والتعليمي، وفيما تحمله من خفايا التوعية السياسية للمجتمع، وقيام السيد حافظ بعرض الواقع للسعي وراء تغييره وبث روح اليقظة للمتلقي هو ما سعت إليه المسرحية.
- 12- احتوت المسرحية على التغريب وكسر الإبهام حيث كان المتفرج على يقظة تامة طول المسرحية بما يدور حوله وفقا للأحداث وعرضت المسرحية عن طريق كسر الجدار الرابع (مكان العرض ليس الخشبة)، فهي حاكت أحداثا واقعية فأثارت فكر المتلقي.

13- شملت المسرحية على ملامح التعبيرية فقد عبر "السيد حافظ" عن مشاعره وعواطفه من خلال هذه المسرحية وحاول أن يثور على مجتمع زائف عديم الأخلاق وعلى الطبقة الدكتاتورية التي تعيش في رفاهية وتعتمد على الاستغلال، وعلى وجوب الإصلاح، وكان ذلك في صورة غير مباشرة.

14- بين كل هذا نجد نوعا من العبثية في صراع البطل مع نفسه، فهو يريد تحقيق أهداف بسيطة في حياته ولكن لا يستطيع مما جعله يعيش في دوامة، ثم الفشل الحتمي في النهاية السوداء فقد بحث عن الخلاص بأي طريقة حصل هذا بسخرية راقية.

15- وعن النهاية السوداء أوقفنا السيد حافظ عند مسرح القسوة حيث لا محالة من الوصول إليها، وأيضا لجعله المتلقي يشعر بحتمية ثورية في نفسه من خلال متابعة سير الأحداث.

حلقه

ملحق

السيد حافظ

نبذة عن الكاتب وأعماله:

- من مواليد 1948م بمحافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية.
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام 1976م/ كلية التربية.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام 1970م.
- عمل في مجلة صوت الخليج (الكويت) 1976 مسؤول عن قسم الثقافة.
- عمل في جريدة السياسة الكويتية من (1977-1987) في الأقسام الآتية: صفحة الثقافة، صفحة الفن/ ملحق كل يوم/ مجلة مرآة الأمة/ جريدة الهدف/ قسم التحقيقات/ قسم شؤون عربية/ صفحة فن تشكيلي/ صفحة المجتمع.
- عضو نقابة المهن التمثيلية المصرية.
- عمل بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (1978-1986) في الوظائف التالية: باحث صحفي/ سكرتارية تحرير (سلسلة عالم المعرفة)/ مقرر لجنة تشجيع المؤلفات المحلية/ مقدر ندوة التراث والمسرح العربي/ سكرتارية المعرض العربي في الكويت.
- سكرتارية مجلة الثقافة العالمية.
- حصل على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية "سندريلا" عام 1980م.
- مستشار تطوير برامج (رسم متحركة) مؤسسة صخر عام 1994م.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي/ مؤسسة الصدي 2006-2007).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي/ مؤسسة الصدي 2006-2007).
- مستشار إعلامي في دبي مؤسسة الصدي.
- مدير مكتب مجلة (أفكار) بالقاهرة (الكويت).

- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمس سنوات.
 - عمل بجريدة (السياسة) الكويتية لمدة سبع سنوات.
 - مستشار البرامج الموجهة لمؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدولة الكويت.
 - أول كاتب عربي تنشر له المملكة البريطانية سبعة أعمال مسرحية باللغة الإنجليزية.
 - أول كاتب عربي تنشر له جامعة أريزونا بالولايات المتحدة خمس أعمال باللغة الإنجليزية وثلاث باللغة العربية.
 - رئيس تحرير مجلة (رؤيا) والتي تصدر في مصر.
 - عضو نقابة المهن التمثيلية المصرية.
 - عضو اتحاد الكتاب العرب.
 - عضو اتحاد الكتاب المصريين.
 - عضو نقابة المهن السينمائية المصرية.
 - عضو نادي القلم الدولي فرع مصر.
 - أول كاتب عربي تطبع له أعمال للأطفال والكبار على الأنترنت
- <http://members.xoom.com/-xoom/inding-p-lit3/anabiclit/index.htm>
- <http://www.idians.org/arabic/it/index.htm>
- <http://www.geocities.com/russedu/annonce/auteur.htm>
- عضو شرفي في المنظمة الأمريكية للتربية المسرحية جامعة أريزونا الو.م.أ.
- صدر للمؤلف مطبوعات مسرحية للكبار:
- كبرياء الثقافة في بلاد اللامعنى 1970 كتابات معاصرة.
 - الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء 1971/ سلسلة أدب الجماهير.
 - حبيبتي أنا مسافر (مسرحية) 1979/ أدب الجماهير.
 - هم كما هو ولكنهم ليس هم الزعاليك/ 1980 الكويت.
 - ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري/ 1981 الكويت.

- حبيبي أميرة السينما 1982 الكويت.
- يا زمن الكلمة: الكذب/ الخوف/ الموت/ 1987 مركز الوطن العربي.
- ستة رجال في معتقل/ طبعة ثالثة 1989 مركز الوطن العربي.
- كما صدر له بعض المطبوعات المسرحية للأطفال:
- سندس 1987/ دار آزار لبنان.
- علي بابا 1987/ دار آزار لبنان.
- عنتر بن شداد 1987/ دار آزار لبنان.
- فرسان بن هلال 1987/ دار آزار لبنان.
- أبو زيد الهلالي 1995/ الهيئة العامة المصرية.
- قميص السعادة 1995/ دار الثقافة الجديد.
- أولاد جحا 1996/ دار العربي القاهرة.
- قطر الندى 1996/ دار العربي القاهرة.
- حب الرمان 1996/ دار العربي القاهرة.
- الوحش العجيب 1996/ دار العربي القاهرة.
- سندريلا والأمير/ دار الأمير القاهرة.
- ننوس والعم كمال 1996/ دار العربي القاهرة.
- كوكي تحب القمر 1996/ المركز القومي للطفل.
- وله مسلسلات إذاعية وتلفزيونية منها:
- مبارك (15 حلقة) إخراج كاظم العملاق.
- العطاء سهرة (الكويت) إخراج عبد العزيز منصور.
- الحب الكبير سهرة (الكويت) إخراج حسين صالح.
- الغريب سهرة ثلاثة أجزاء (الكويت) إخراج يوسف حمودة.
- صغيرات على الحب مسلسل 15 حلقة (تلفزيون الكويت) إخراج محمد عيسى.

- صدى الأيام سهرة (تلفزيون الكويت) إخراج كنعان محمد.
- أنا وبناتي في الزحام مسلسل 15 حلقة (التلفزيون المصري) إخراج محمد عبد السلام.
- مسلسل البيت الكبير 90 حلقة، إذاعة قطر.
- مسلسل غرباء في الحياة إذاعة البحرين.
- وهناك دراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية منها:
- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت، دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة أمال الغريب، المعهد العالي للفنون المسرحية 1984، الناشر مركز الوطن العربي 1987.
- كتاب بحث الرسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ، سميرة أو بلهى، مكناس المغرب 1985، الناشر مركز الوطن العربي 1988.
- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ موسكو تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي، صليحة حسني، بحث كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، الناشر مركز الوطن العربي 1987.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي نموذج حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ، خديجة الفلاح.
- مشاركات:
- شارك في مهرجان قرطاج (تونس، بغداد، العراق، الأردن، أبوظبي، القاهرة، الإسكندرية، مطروح).
- كما أسس جماعات تجريبية للمسرح:
- فرقة الصعاليك، فرقة ألف باء، مسرح جماعة الإجتياز.
- جماعة المسرح الطليعي التي قدمت مسرحية (آه يا وطن) وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضا متواصلا دون إجازة 1973.

كما عرض له عدة مسرحيات في مسرح الطفل منها:

- مسرحية سندريلا (الكويت، سلطنة عمان، البحرين) 1983 إخراج منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن (الكويت، دبي، أبوظبي) 1983 إخراج أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت، البحرين، قطر) 1985 إخراج محمد الألفي.
- مسرحية قميص السعادة القاهرة، 1983 إخراج محمد عبد المعطي.

قدم لمسرح الكبار العديد من المسرحيات منها:

- مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع/ فرقة بغداد 1980 إخراج سعدي يونس.
- مسرحية إشاعة/ مسرح الشباب/ 1991 إخراج فاروق زكي.
- مسرحية حلاوة زمان/ 1993 إخراج عبد الرحمان الشافعي، هيئة قصور الثقافة، مصر.

كما إنّ له في الإخراج المسرحي أيضا:

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) 1970 من بطولة 25 طفل وطفلة، عرض غنائي.
- كوكو ولولو، تأليف الكاتب إنتاج خاص، 1989.
- أولاد جحا، تأليف الكاتب، إنتاج قصر الثقافة مصطفى كامل 1989.
- نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب 1970 عن مسرحية (جواز سفر) إعداد عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر:

1. السيد حافظ: حكاية الفلاح عبد المطيع، الجزيرة، القاهرة - مصر، ط1، 2003م.

ثانياً: المراجع:

1- العربية:

2. إبراهيم الرماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،

ط1، 1985.

3. أبو طوفة محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى، عمان - الأردن،

ط1، 1982.

4. أبو للنير ومجموعة من المؤلفين: دراسات في مسرح حافظ، مكتبة مدبولي، دط، القاهرة

- مصر، ج1، د.ت.

5. أحمد زرقانة وآخرون: حضارة مصر والشرق القديم، مكتبة مصر، مصر، د ط، د ت.

6. أحمد صقر: توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية - مصر، د ط،

1998.

7. أحمد عبد الرزاق: المرأة في مصر المملوكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط،

مصر، 1999.

8. أحمد فاهم: التناس في شعر الرواد، دار الأخلاق العربية، مصر، ط1، 2007م.

9. أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1997.

10. إدريس بوزينة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار (دراسة تقنية)، منشورات

قسنطينة - الجزائر، ط1، 2001.

11. إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د ط، 2000.
12. برهان الدين دلو: حضارة مصر والعراق، التاريخ الاقتصادي الاجتماعي، الثقافي والسياسي، دار الفرابي، بيروت -لبنان، ط1، 1989م.
13. بولرباح عثمانى: دراسات في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، ط1، 2009.
14. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، د ط، 2013.
15. جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، دار ريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان- المغرب، ط1، 2019.
16. حسان عطية: الثابت والمتغير، دراسات في المسرح والتراث الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، مصر، 1990م.
17. حسين علي مخلف: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مكتبة الأسد، دمشق-سوريا، دط، 2000.
18. حسين فيلالى: السيمة والنص المسرحي، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2008.
19. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية- مصر، ط1، 2003.
20. حمزة الجبالي: مئة قصة وقصة من قصص البخل و الكرم، دار عالم الثقافة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2016.
21. حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.
22. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، مصر، سوريا، د ط، 1991.

23. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، 2000م.
24. سعيد بنكراد: سيميائية الصورة الإشهارية، الإشهار والتفضيلات الثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2006.
25. سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى إلى جماليات الإبداع)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
26. سعيد محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون - الجزائر، د ط، 1998م.
27. سهام أحمد السمراني: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار عنيداء للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2015.
28. صلاح فضل: قراءة الصورة وصورة القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
29. ظاهر محمد الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، دار الحاصد، عمان، الأردن، ط1، دت.
30. عاشور سعيد، عبد الفتاح: المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، دار النهضة العربية، القاهرة-مصر، ط1، 1992م.
31. عبد الحق بلعابد: عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
32. عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة -مصر، دط، 1971م.
33. عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، دار تتمل للطباعة والنشر، ط1، مراكش، المغرب، 1994م.

34. عبد الملك مرتاض: علامات فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلد علامات النقد، النادي العربي، جدة، ج1، مجلد1، د ط، 1991م.
35. العريني السيد الباز: الشرق الأدبي في العصور الوسطى، الأيوبيون، دار النهضة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1989م.
36. علي عرابي: حكايات جحا والحمار وحكايات أخرى، أطفالنا ، القاهرة -مصر، جدة -السعودية، دط، 2000م .
37. فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، لبنان، ط1، 1992م.
38. قاسم عبده قاسم: النيل والمجتمع المصري في عصر السلاطين المماليك، دار المعرفة، مصر، ط1، 1978م.
39. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
40. لييب عبد الساتر: الحضارات، دار المشرق، بيروت -لبنان، ط8، 1986م.
41. مجموعة من المؤلفين: مسرح الطفل في الكويت، دار المطبوعات الجديدة، مصر، دط، د.ت.
42. محمد بن ناصر العبودي: بلاد الشركس (الإيديغي)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض -السعودية، ط1.
43. محمد زعلول إسلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، الناشر للمعارف، الإسكندرية-مصر، د ط، د ت.
44. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان ط1، 1992م.
45. محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001.

46. محمود رزق سليم: النيل في عصر المماليك، دار القلم، القاهرة-مصر، د ط، 1965م.
47. موسى ربايعية: التناص في نماذج الشعر العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000م.
48. نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين أحمد علي باكثير ونجيب الكيلاني - دراسة موضوعية وفنية، دار العلم والإيمان، ط1، دب، 2009.
49. ناصر الأنصاري: المجمل في تاريخ مصر، دار الشرق، القاهرة- مصر، ط2، 1993م.
50. ناصر شاكر الأسدي: التحليل السيميائي للخطاب (قراءة في حكاية كليلة ودمنة لابن المقفع)، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، إنجلترا، ط1، 2009.
51. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 1974.
52. نجاه صادق الجشعمي: السيد حافظ في عيون نقاد المغرب، دراسة نقد-تحليل، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة-مصر، ج1، ط1، 2019.
53. الهواري بنيونس: إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية رؤيا، القاهرة-مصر، ط1، 2004.
54. وليد ناصف: أشهر الأمثال العربية، وراء كل مثل قصة وحكاية، دار الكتاب العربي، دمشق -لبنان، القاهرة -مصر، د ط، 2011.
55. يوسف نحاس: الفلاح حالته الإقتصادية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة -مصر، دط، 2012.
- 2- المترجمة:**
56. أكسندروفنا، تمارا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط1، 1989.

57. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد طليعة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000م.
58. جبرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
59. ديورانت ول: قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القلم، القاهرة - مصر، ج2، د ط، 1950م.
60. رولان بارت: لذة النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 1998.
61. سير.و.م فلندرز بيتري: الحياة الاجتماعية في مصر القديمة، ترجمة: حسين محمد جوهر، عبد الحليم عبد المنتقم، مكتبة الإسكندرية، مصر، دط، 1975م.
62. ف.دياكوف، س.كوفاليف: الحضارات القديمة، ترجمة: نسيم واكيم البازجي، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ج1، ط1، 2000م.
63. فريديريك أوين: بيرتولد بريجيت (حياته، فنه، عمره)، ترجمة: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة شارع الأوبرا - الجزيرة ، القاهرة - مصر، دط، 2011.
64. ويليام موبير: تاريخ دولة المماليك في مصر، ترجمة: محمود عابدين، سليم حسن، مكتبة مدبولي، القاهرة - مصر، ط1، 1995م.
- ثالثا: المعاجم و القواميس :**
65. ابن عساكر (أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله): تاريخ مدينة دمشق، دار الفكر، بيروت - لبنان، ج4، ط2، 1995م.
66. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعاليم المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة - مصر، ط2، 2012.

67. جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة - مصر، ط1، 2003.
68. حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة- مصر، د ط، 1960.
69. الفيروز آبادي (مجد الدين أبي طاهر محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر الشيرازي): القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة-مصر، دط، 2008.
70. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط2، 1984م.
71. معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة -مصر، د ط، 2007.

رابعاً:المجلات و الجرائد:

1-المجلات:

72. الصديق الصادقي العماري: مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، مجلة طنجة الأدبية، دار طنجة الأدبية، العدد 63، طنجة -المغرب، ربيع 2017.
73. عبد العزيز عبد الرحمان إسماعيل: استلهام التراث الشعبي في المسرح العربي، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، العدد 527، 29-6-2019م.
74. عبيدة صبطي: دلالات الألوان في التراث الشعبي والديني، مجلة دراسات، عدد 14، جامعة عمار ثلجي، الأغواط، الجزائر، جوان 2001.
75. عفاف عبد الجبار عبد الحميد: الإصلاح العمراني في عهد السلطان قنصوة الغوري (906هـ - 926هـ / 1500م - 1516م)، مجلة الآداب المستنصرية، كلية الآداب واللغات-قسم التاريخ، الجامعة المستنصرية، بغداد -العراق، العدد 88، 2019م.
76. ماجد السامرائي: التراث منطلق للمعاصرة، مجلة الأقلام، العدد 9، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، 1979م

2-الجرائد:

77. عبد الرحمان بن زيدان: حكاية عبد المطيع مسرحية السخرية والتقاط المفارقات، جريدة السياسة الكويتية، الكويت، يوم: 17-03-1983م.
78. عبيد لبروزيين: قراءات نقدية، التراث في المسرح العربي، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي في سيدني-أستراليا ، العدد4519، 01-06-2019م.

خامسا:الرسائل الجامعية:

79. جميل إبراهيم، أحمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة (الأرض المحتلة)، (1967م-1987م)، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2005.
80. حمداني عبد الرحمان: استراتيجية العتبات في رواية الما جوس لإبراهيم الكوني، مقارنة سيميائية، رسالة ماجستير، جامعة السانية، وهران، الجزائر، 2010-2011.
81. خالد سعسع: تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري "تجربة قدور النعيمي أنموذجا"،رسالة ماجستير، جامعة السانية وهران - الجزائر، 2014.
82. رفيدة بوغرنيطه: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله الحمادي، مذكرة ماجستير، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006-2007.

سادسا: الملتقيات:

83. خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18-19-20 أكتوبر 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

84. أنور الجمعاوي: جدل الديكتاتورية والديمقراطية في مصر، مجلة العربي الجديد، يوم 23-06-2019 WWW.ALARABY.CO.4K
85. حسين مرزاني: التناص الأدبي ومفهومه في النقد العربي، ديوان العرب، 06-09-2011، www.dinam.comK.
86. حيدر عبد الله الشطري: ملامح البطل الشعبي في النصوص المسرحية للكاتب حسين الهاللي، مركز النور للدراسات، 24-02-2012، www.alnour.se/article.
87. زروق أحمد: دور السيد حافظ في المسرح الطليعي والمسرح السياسي، الأدب والفن، الحوار المتمدن، يوم: 06-11-2004م، مصر 2020م. www.alhewar.org
88. شبكة الثبات الإعلامية، الإثنين 15 نيسان 2019، بيروت، 18:04 توقيت بيروت، www.athabat.net.
89. ليلي بن عائشة: تقنيات التجريب في مسرح السيد حافظ، ص: 01-02، عن موقع www.obabsham.net.
90. محمد خطاب: كسر الجدار الرابع من المسرح إلى المدرسة إلى الثورات، مجلة دنيا الوطن، يوم 10-05-2010. www.persuit.alwatan.voice.com.
91. مريم الرميحي: الحمار في التراث والثقافة، ولاد البلد، يوم 30-01-2019م، تاريخ الإطلاع: 17-04-2020، www.balemser.com
92. مصطفى لغثيري: بين الأدب والتاريخ، الأدب والفن، الحوار المتمدن، عين الشق الدار البيضاء - المغرب، يوم: 03-01-2010م، العدد 2877. www.m.ahewar.org.
93. نادية هناوي سعدون: توظيف المعطى التاريخي في الرواية السيرية، الناقد العراقي، العراق، يوم: 15-01-2017م، أول موقع عراقي مختص بالنقد، www.alnakidaliraki.net.

94. نوب الموسى: مسرح الشارع، رسالة ثقافية إرتجال فتى يحاكي الحياة اليومية، صحيفة البيان، مؤسسة دبي للإعلام - الإمارات، 19-06-2011.

www.albayan.ae.com

فهرس

الموضوعات

أ-د.....	مقدمة:
6	مدخل: مفاهيم ومعلومات:
6	أولاً: التداخل النصي:
6	1- مفهومه:
8	2- مجالاته:
8	3- مظاهره:
9	4- جمالياته:
10.....	ثانياً: "مسرحية الفلاح عبد المطيع":
10.....	1- الملخص:
12.....	2- العرض المسرحي الأول:
14.....	3- عتبات المسرحية:
29.....	الفصل الأول : تجليات التاريخ في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع".
31.....	أولاً: تحيين التاريخ:
31.....	1-عصر الممالك/ زمن العبودية:
37.....	2-عصر قنصوة الغوري/ بين المسرحية والواقع:
40.....	3- مصر: الواقع/ المسرحية:
45.....	ثانياً: الشخصيات التاريخية:
45.....	1-عبد المطيع/ الفلاح والسلطة:
53.....	2- السلطان/ الرئيس:

3- المرأة/ دورها زمنيا:	59
ثالثا: المعالم والثروات:	62
1- الأهرامات: حضارة/ عبودية:	62
2- القطن ونهر النيل/ الأمل:	64
3- القمح والشعير/ التجارة تاريخيا:	67
الفصل الثاني: تجليات التراث في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"	72
أولا: التراث والمسرح (استلهام الموروث الشعبي):	72
ثانيا: التراث الشعبي:	81
1- التراث الشعبي الفرجوي:	82
2- الأمثال الشعبية:	90
ثالثا: الشخصيات التراثية:	96
1- البطل الشعبي/ عبد المطيع:	97
2- جحا/ الفلاح:	99
3- الحمار/ الصديق:	100
خاتمة:	106
ملحق	110
قائمة المصادر و المراجع	116
فهرس الموضوعات	127

الملخص:

يطرح موضوع البحث الموسوم ب: تجليات التداخل النصي في مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" للسيد حافظ، الجوانب التاريخية والتراثية، مثل الشخصيات التراثية والتاريخية و تحيين التاريخ، ويتناول أيضا مدى أهمية المعالم والتراث والزراعة في مصر، وجمالية توظيف المثل الشعبي والتراث الفرجوي والديني، وكيف انعكس هذا على المسرحية وجعلها هادفة وعميقة الأفكار. ذلك أنّ السيد حافظ قد تعامل مع التاريخ والتراث ليس لمجرد أنهما يمثلان إنتماء فحسب، بل إنهما طاقة إبداعية مرتبطة بالواقع المعاش.

الكلمات المفتاحية: التداخل النصي، حكاية الفلاح عبد المطيع، التاريخ، التراث.

Résumé:

Le thème de la recherche évoqué par: Les manifestations de chevauchement textuel dans la pièce de théâtre "L'histoire du fermier Abdul Muti`" de El said Hafez aborde les aspects historiques et patrimoniaux, tels que les personnages historiques et historiques et la mise à jour de l'histoire, et traite également de l'importance des monuments, du patrimoine et de l'agriculture en Égypte, et de l'esthétique de l'utilisation des idéaux populaires et du patrimoine faragien et religieux, Et comment cela s'est reflété dans la pièce et l'a rendue utile et réfléchie. C'est parce que M. Hafez a traité de l'histoire et du patrimoine non seulement parce qu'ils représentent une affiliation, mais plutôt qu'ils sont une énergie créatrice liée à la réalité vécue.

Mots clés: chevauchement textuel, histoire du fermier Abd al-Muti`, histoire, héritage.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ