دلالات صورة الصحفي في النص المسرحي العربي
(البهلوان وعرف كيف يموت أنموذجا)

الاستاذ المساعد الدكتور
سليمان محمد حسين علي ارتي
الكويت ـ المعهد العالي للفنون المسرحية

دلالات صورة الصحفي في النص المسرحي العربي
(البهلوان وعرف كيف يموت أنموذجا)

الاستاذ المساعد الدكتور
سليمان محمد حسين علي ارتي
الكويت ـ المعهد العالي للفنون المسرحية

مقدمة:

تعد صورة الصحفي من الصور شديدة الأهمية والندرة في رسمها الدرامي في المسرح العربي، بل والعالمي، فقليلاً ما يلتفت الكتاب لهذه الصورة ليتم توظيفها مسرحياً.

في العالم العربي ... حاول أن يرسم لها وجود كلاً من (نعمان عاشور – رشاد رشدي – ميخائيل رومان – محمد سلماوي – محمد الرشود – عبدالعزيز السريع)

إلا أن الصور لديهم كانت ثانوية إلى حد كبير، ولم تركز على اللعبة المسرحية بشكل كامل.

لكن الصورة أخذت مجالاً واسع لدى كلاً من ..

يوسف إدريس في مسرحية (البهلوان)

وتوفيق الحكيم في مسرحية (عرف كيف يموت)

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة في رصد هذه الصورة في كلتا المسرحيتين.

اذ يتأثر الأداء المهني للقائم بالاتصال في الصحافة بالعديد من العوامل الموضوعية والذاتية سواء أكانت هذه العوامل من داخل الصحيفة التي يعمل بها، أم من خارجها، نابعة من موقع الصحيفة في إطار الصراع الأيديولوجي السياسي في المجتمع، ومدى ارتباطها بالسياسة الإعلامية والتوجهات العامة للدولة، وهناك عوامل أخرى مرتبطة بشخصية القائم بالاتصال، وتتخذ أشكالاً عديدة: ضغوط ذاتية، وضغوط مهنية، وإدارية من رؤسائه وزملائه في العمل، وضغوط السلطة والتشريعات وجماعات النفوذ والمصالح المختلفة، والمعلنين، ومصادر الأخبار، وقيم المجتمع، والجمهور وغيرها. وتضح تلك القضية في رصد الصروة في النصوص المسرحية

وتتجمع هذه العوامل جميعها لتشكل الرقابة على أدائه المهني، وتأخذ الرقابة في الوقت الراهن

صوراً وأشكالاً مختلفة وعديدة، أهمها الرقابه الذاتيه

من هنا ظهرت الرقابة الذاتية التي تكمن داخل الصحفيين أنفسهم، فهم يعلمون حدودهم جيداً، ولديهم إحساس ذاتي داخلي بالمعايير المهنية للنشر بحكم الممارسة والخبرة الصحفية من لعبة الرقابة الذاتية والحرص على المهنية والمصداقية، بدأت فكرة هذه الدراسة.

أهمية الدراسة:

تظهر أهمية موضوع الدراسة على المستويين النظري والتطبيقي، باعتبارها أحد الإسهامات النظرية والميدانية التي تقترب من موضوع لم يأخذ حقه في المعالجة الشاملة لدراسة صورة الصحفي باعتبارها جزءاً من عملية الضبط الاجتماعي التبادلي بين الصحافة ونظم المجتمع الأخرى مثل: النظام السياسي والاجتماعي، والقانوني، والتشريعي، بل ومؤسسات المجتمع الأخرى أيضاً، من هذا المنطلق تكمن أهمية الدراسة

اهداف الدراسة

الكشف عن الدور الذي يلعبه الصحفي كاشفه لصور متنوعة لهذا الدور ممن خلال قلم الكاتب المسرحي

موضوع البحث ومجاله:

يتحدد موضوع البحث الرئيسي في دراسة صورة الصحفي في النص المسرحي العربي وهل هي رقابية؟ ام دراميه فالرقابه تعني "حجب تداول الآراء والأفكار التي تتناقض مع المفاهيم العامة لمجتمع من المجتمعات، أو التي يكون لها تأثير على تقويض السلطة الحكومية أو تقويض النظام الاجتماعي والأخلاقي الذي تعد ملتزمة بحمايته، إضافة إلى قيام المجتمع برقابة أعمال الدولة لكيلا تتعسف في استعمال السلطة"[١].

ومن ثم يتحول بعض الصحفيين إلى رقباء على ما ينشر في صحفهم، ويمارسون رقابتهم هذه لصالح السلطة ، وهناك الكثير من المجالات التي تدخل فيها رؤساء التحرير بالحذف والتغيير، كما يتم تشويه بعضها إلى درجة تصل بها إلى رأي مناقض تماماً لرأي كاتبها، هذا واضح جداً في النص عينة الدراسة[٢]. ولعبه تبادل الأدوار ما بين الصحافة والحياه

مفهوم القائم بالاتصال (الصحفي):

تتفاوت التعريفات التي وضعتها المدارس الإعلامية للقائم بالاتصال، فقد اتجهت بعض الدراسات إلى تعريف القائم بالاتصال من منظور القدرة على التأثير في المتلقي، فعرفته بأنه يشمل من لديهم القدرة على التأثير بشكل أو بآخر في الأفكار والآراء.

في حين اكدت دراسات أخرى لتعريف القائمين بالاتصال من منظور الدور في عملية الاتصال، وتطرح المدرسة الفرنسية في الإعلام مفهوماً آخر للقائم بالاتصال إذ تطلق عليه لقب (الوسيط) على أساس أن الصحفي يقوم بأدوار متعددة، فهو يبحث عن المعلومة ويختار

مضمون الرسالة ثم يتوجه بها إلى جمهوره، وه بذلك يلعب دوراً تفاوضياً بين صانع المعلومة (المصدر) والجمهور المتلقي.

وبناء على ماسبق؛ فإنه يمكن تعريف القائم بالاتصال إجرائياً بأي "أي فرد داخل فريق عمل ينتمي لإحدى المؤسسات، ويضطلع بمسئولية ما في صنع، وإنتاج الرسالة الاتصالية بدءاً من وضع الفكرة أو السياسة العامة ومراحل الصياغة المختلفة لها، وانتهاء بإخراجها وتقديمها للجمهور المتلقي بهدف التأثير عليه"(٣).

وطبقاً لهذا التعريف؛ فإن أي دراسة تخص الصحفي يجب أن تضع في اعتبارها الآتي:

١- أن القائم بالاتصال قد يكون فرداً أو فريقاً منظماً أو مؤسسة؛ ولذلك لابد ألا نغفل العلاقة القائمة بينه وبين المؤسسة التي يمثلها، أو المحيط الاجتماعي الذي يتحرك داخله ويمارس فيه عمله.

٢- أن القائم بالاتصال يرتبط مباشرة بإنتاج الرسالة الإعلامية وصياغتها وصنعها.

٣- إن القائم بالاتصال يعد مسئولاً مسئولية مباشرة ومؤسسة عن إسهامه في صياغة الرسالة الإعلامية وإنتاجها حتى تصل إلى المتلقي"(٤).

أما فيما يتعلق بالأداء المهني للصحفيين، فيمكننا تعريفه بالممارسة الصحفية بمعنى إنتاج المادة الصحفية منذ أن تكون فكرة وجمع المعلومات والحقائق من مصادرها ومعالجتها في شكل فني معين وعرضها على صفحات الصحيفة في شكل جذاب ومشوق.

حيث حدوث الاستجابة المستهدفة من هذه العملية، التي تتفق مع مفهوم الهدف من الاتصال، أو وظيفة الاتصال، وعادة ما يكون هذا الهدف في وعي – المرسل، أو القائم بالاتصال، ويتوقع تحقيقه من المستقبل أو المتلقي.

"فالمؤسسة والتنظيم الذي يعمل فيه القائم بالاتصال لن تؤثر عليه من خلال آليات السيطرة، والضبط فق؛ ولكنها أيضاً تطبع الفرد في النهاية بطابع المؤسسة وأهدافها وسياساتها عن رضا كامل، واقتناع بها من خلال عمليات التفاعل الاجتماعي داخل المؤسسة"(٥).

وعبر لعبة الإقناع هذه، تدور محتوى المسرحيتين عينة الدراسة، كل بطريقته ومفردات لعبته.

منهج الدراسة

كما تعتمد الدراسة على (منهج النقد الثقافي) بوصفه ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ما تنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسيه قولاً أو فعلاً، تولد معنى أو دلالة

فالنقد الثقافي – نقد معني بدراسة نصوص الثقافة من حيث الكشف عن دلالاتها المتعددة ذات العلاقة بالأيديولوجيات والمؤثرات التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والفكرية.

اشكاليه الدراسة

ما هي ابرز الدلالات التي سعي المؤلف الي تأكيدها عبر النص المسرحي ؟

- إلى أي مدى استطاع المؤلف أن يوظف صورة الصحفي كقناة لتصريف الأيدولوجيا والخطاب السياسي والاجتماعي في المسرح العربي؟

- كيف تعامل الخطاب الدرامي المعاصر مع صورة الصحفي وهل كان تعاملاً بالقبول أو بالرفض؟

مسرحية البهلوان(*)

البهلوان أو حسن المهيلمى رئيس تحرير جريدة الزمن، يعمل فى المساء بهلواناً فى سرك تحت اسم (زعرب) دون أن يعرف أحد ذلك سوى صاحب السرك ومدير السرك فتبعاً لرؤيته الخاصة أنه فى الصباح يقول أشياء كثيرة لا يؤمن بها، أما فى المساء وتحت قناع البهلوان فهو لا يقول إلا ما يؤمن به. ليتحقق التوازن النفسى الذى يسعى له، ولكنه لا يستطيع أن يستمر فى هذا اللعبة كثيراً، فبعد أن يكتشف حسن أن صاحب الجريدة الجديد هو نفسه صاحب السرك ومن ثم فيلفظه الجميع سوى مرفت لاعبة الترابيز فى السيرك التى أحبت زعرب البهلوان القابع داخل حسن الصحفى.

تلك هى حكاية البهلوان، ليبدو منذ بداية الأحداث أن البطل اختار أن يرتدى قناع ليتخفى وراءه، ولكنه فى الأصل قناع الشذوذ بمعنى أن البطل أراد أن يشذ عن واقعه (النفاق، الخداع، الغش) ليهرب ولو لوقت قصير إلى حياة أخرى قد تمنحه الفرصة فى أن يحيا بلا خداع أو نفاق بعض الوقت .

إلا أن المؤلف أراد أن يبحر وراء هذا الشذوذ فخلق نوعاً من الشذوذ الفعلى بمعناه الطبى الجنسى على شخصية البطل، فقد أكد المؤلف على شذوذ حسن أكثر من مرة على الرغم من أن حسن دائماً ينفى تلك التهمة فى إطار من الكوميديا، وتارة أخرى يلصق التهمة بنفسه فى إحدى لحظات العاطفة المتأججة، فقد أراد البطل أن يدخل مرحلة التوازن النفسى فدخل فى معترك اللعبة فبرز هذا التوازن المرجو هو الدافع الأول للشذوذ فى نفس الوقت وهى التهمة التى ينفيها البطل فى بداية المسرحية فى حواره الكوميدى مع (الجدى) فخرج الحوار كالتالى " طب وحياة المرحومة أمى فى تربتها توافق. موافق بإيه؟ أخص عليك قليل الأدب . هم قالوا لك عنى بتاع كده يابو قرون أنت مش مكفيك المعيز اللى مالية الشوارع اركبلك أتوبيس ياخى ولا أقفلك فى طابور جمعية (**المسرحية ص٢٢**).

إن الأهم هنا "هو فلسفة الحضور، أي أن الوعي لايعترف إلا بما يحضر فالوعي يتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية فالذات الإنسانية يتم اختزالها في الوع فهي لاتعدو أن تكون مجرد (أنا) ضمير الحضور، فالفكر يحيط بجميع أطرافها، متطابقاً في ذلك مع نفسه، مع

أقواله"[٦]. وينهي الصحفي هنا لعبة الحضور على مفردات القناع.

لقد اتخذ القناع أكثر من دلالة داخل المسرحية. فتارة يرتبط بالزيف والكذب وخاصة فى العلاقة ما بين حسن والغرباوى صاحب المجلة الجديد فى حملة الهجوم على المحلاوى الصاحب القديم للمجلة، فتتسم إجابات حسن بالمكر والخداع ونفاق صاحب المجلة إلى أن تصل هذه المرحلة إلى قمتها عندما يصف حسن التزييف والخداع بأنه أساس مهنته التى يتقنها جيداً .

وتارة أخرى فى عالم السرك حيث عالم الصدق فمنذ البداية اختار البطل قناع زعرب البهلوان ليقول الحقيقة ويمارسها أيضاً .

إلا أن نقطة التقاء هذين المعنيين المختلفين تمثل مؤشر النهاية، بمعنى أن حسن قد طرد من عمله فى المجلة، بعد ما انقلبت الأمور رأساً على عقب وبدأ يلعب عليه المحلاوى نفس لعبة البهلوان وحاول أن يغرر به ليبيع له مرفت وبذلك وبنفس البهلوانية يلقى الهزيمة تلو الأخرى، ومن ثم وضع المؤلف جملة شهيرة جداً فى المسرحية لفك الوضع المأزوم .

وهذه الجملة التى خرجت على لسان الببغاء هى (وما الدنيا إلا سرك كبير) وهى جملة " تناص لجملة شهيرة على لسان يوسف وهبى (ما الدنيا إلا مسرح كبير) وهى بدورها مأخوذة من مسرحية ماكبث لشكسبير حيث يقول ما الحياة إلا ظل يمشى، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح ثم لا يسعه أحد"[٧].

ويؤكد المؤلف مبدأ الاستعارة هنا على لسان الشخصية فى أخر جملة قبل اسدال ستار النهاية، حيث يقول حسن وما الدنيا إلا سرك كبير . من الواضح أن التوازن هو نفسه رسالة القناع وفى نفس الوقت هو رؤية الكاتب للعالم، فالجميع يمشون على حبال فى الدنيا وفى الآخرة ولكن المهم من يستطيع أن يخترق الحبل ولا يسقط بمعنى أن البطل ظل طوال المسرحية يحاول أن يمشى على الحبل إلى أن وصل مرحلة السقوط الفعلى، ولكن الحب المتمثل فى شخص مرفت جذبه إلى الاختراق، ليبقى بطل البهلوان أكثر حفاظاً وتماسكاً، وتمسكاً بالحياة فقد مثل له الحبل البداية السعيدة للحياة.

إن الحياة الحقة هى الحياة التى نكتشفها فى النهاية ونستوضح أمرها، وبالتالى الحياة الوحيدة التى نعيشها فعلاً هى الأدب حيث الحياة التى نجدها بمعنى من المعانى فى كل وقت لدى كل الناس وفهم الفنان ولكنهم لا يرونها لأنهم لا يسعون إلى استيضاح أمرها"[٨].

لذا يتضح دائماً مدى تقديس يوسف إدريس للحياة وكل ما من شأنه أن يحافظ على الحياة، فالإنسان من وجهة نظر يوسف إدريس خلق ليحيا سعيداً، فهو دائم البحث عن الطرق والحلول لحياة أفضل، ولكن بشرط أن يشترك

الانسان ويدخل مع الحياة في عراك شديد لانتزاع إنسانيته المفقودة.

ألعاب البشر

في عام ١٩٦٥ وصف العالم النفسي (إريك بيرن) السلوك الاجتماعي بأنه ألعاب يلعبها البشر في كتاب يحمل هذا العنوان، وفي مسرحية (البهلوان) يصور لنا (يوسف إدريس) الواقع الاجتماعي وقد تحول إلى لعبة سلطوية معقدة تتعدد فيها الأقنعة وتتنوع، وتتشابك الأدوار وتتصل حتى يصعب تمييز الوجه من القناع والزيف من الحقيقة[٩]، وتستمر لعبة الأقنعة، وهذا يشير إلى ارتباط مسرحية البهلوان بمسرحية (الفرافير)، ففي الستينيات كتب (إدريس) مسرحية (الفرافير)، وها هو في الثمانينيات يعود مرة أخرى إلى عالم الفرافير ليقدم لنا نموذجاً فرفورياً جديداً في مسرحية (البهلوان)، ورغم أن هذا الفرفور الجديد قد يبدو في الظاهر أحسن حالاً من جده الأكبر، فهو يرتدي البدلة بدلاً من أسمال المهرج البالية ويترأس صحيفة قومية وكان جده حفاراً للقبور، ويستخدم التليفون وكان جده يتحدث بأعلى صوت، فكأنه انتقل إلى طبقة السادة، إلا أنه في حقيقة الأمر مازال خادماً كجده، يخضع لرئيس أعلى هو رئيس مجلس الإدارة الذي يخضع بدوره لقوى خفية تخضع بدورها لقوى أعلى، في سلسلة لانهائية من الفرافير[١٠].

لقد أدرك الفرفور الأول أن البشر ينقسمون دائماً إلى سادة وفرافير، وقد تتبدل الأدوار على مر التاريخ، لكن القسمة باقية، اما حفيدة البهلوان فيؤكد لنا أن القسمة زائفة فكلنا عبيد للعبة السيادة، وأننا جميعاً فرافير مهما ارتدينا من رموز السلطة وحللها، فتحت كل حلة غربية تراها أو ثوب أتيق يكمن زي الفرفور الحقيقي وعلاقته المميزة ببدلة البهلوان[١١]، كما هو معروف أن العنوان يفضي إلى النص، كما أن النص يفضي إلى العنوان، فالعنوان هنا يضعنا أمام مفتاح رئيسي، فالبهلوان كلمة تستدعي معنيين وصورتين متناقصتين وإن جمعهما عالم السيرك، فمن جهة ترتبط حيل التسلق والنفاق والألاعيب وتتعدد الأقنعة بالمهارات بالهلوانية، ومن جهة أخرى، ترتبط الكلمة بالرجل الطيب الحبوب القارئ لبواطن الأمور والقادر على مواجهة الآخرين بها سواء كان في بلاط الملك أو ساحة السيرك، وقد نجد في تاريخ الأدب والفنون نماذج للنوعين هنا وهناك تتعدد أساليب طرحها الفني[١٢]، ولكن ما تحمله المسرحية من جديد هو تجاوز الصورتين معاً واقعياً إذ ينصب اعتمادها على مفارقة أساسية تجمع بين البهلوان الكذاب متعدد الأقنعة في عمله وبيته، والبهلوان ذي القناع الواحد الذي يترك المجال لصاحبه في أن يعبر عن آراءه ومشاعره الحقيقية.

فبطل المسرحية يدخل إلينا في حلة محترمة وربطة عنق أنيقة متخذاً سيماء الجد، محاولاً

إيهامنا من خلال الإطار الواقعي إننا في عالم الحقيقة لا عالم اللعبة والأدوار المصنوعة لكننا سرعان ما نكشف أن البدلة ليست سوى زي المهرج المصري، وأن عالم الواقع ليس في الحقيقة سوى الفبركة والتمثيل والأقنعة وأن الأحاديث والمقالات الجادة ليست سوى حيل فكرية ولغوية ولهذا يضطر البطل إلى أن يتحايل على الواقع حتى يتزن. إلى أن يبحث عن الصدق في عالم الأقنعة الصريحة أي في عالم المسرح. وفي هذا العالم الزائف المصنوع يجد البطل وجهة الحقيقي في قناع المهرج.

"وهو ترجمة المجاز إلى واقع مسرحي ملموس. ولا يخفى على القارئ الأثر الصارخ المرتعب الضاحك. الذي يحدثه تحول المجاز إلى واقع"(١٣).

فإدريس ما يفعله في هذه المسرحية هو الخروج عن دائرة الواقع والواقعية إذ يحول المجاز إلى واقع فيتحول الواقع بدوره إلى لا معقول، وما حكاية الصحفي/ البهلوان إلا إحدى مفردات هذه اللعبة.

حيث كشف وتعرية (البهلوانية) في الحياة المصرية كلها، ولذلك يقول إدريس على لسان البهلوان.. "وبهلوان لازم تمشي على الحبل.. داحنا أساتذة في المشي على الحبل دا الواحد مننا بيتولد ماشي على الحبل، ويفضل ماشي عليه لغاية ما يموت"(**المسرحية ص ٥- ٦٠**).

ونحن اما سيرك واختبار حيث السيرك يستقبل بهلوانا جديدا لاختياره، وهو (زعرب)، الذي يثبت نجاحا فائقا في الامتحان، ونفهم من شروط الاتفاق أنه لن يخلع قناعه طول ما هو في السيرك كما نعرف أن نظيم بك صاحب السيرك يرفض أن يراه أحد وسوف يتلقى الأوامر منه دون أن يتعرف عليه، أما مدير السيرك فيفاجئنا بسؤال زعرب البهلوان:

المدير : إزاى واحد صحفي محترم زيك ورئيس تحرير قد الدنيا ومشهور جدا واشى إذاعة وتليفزيون وأحاديث.. راجل زي ده.. إيه اللى يخليه يوطى نفسه ويشتغل بهلوان بالليل في السيرك بتاعنا ده؟

(فيرد عليه رئيس التحرير حسن المهيلمى "زعرب")

زعرب: عشان أتوازن يا سامى بك.. أنا طول النهار جد جد جد. طول النهار بامثل دور رئيس التحرير قاعد يعمل في حاجات غصب عنه.. هنا بقى أقدر أعمل اللى أنا عايزه". (**المسرحية ص ١٠- ١١**)

فرئيس التحرير (حسن المهيلمي) يضطر إلى أن يقدم العديد من التنازلات، من أجل هدف واحد الاحتفاظ بمنصبه في بلاط صاحبة الجلالة، لذا يبحث لنفسه عن وسيلة تمكنه من أن يتزن نفسياً .. ولا يجد أمامه حلا سوى الذهاب كل ليله، وبعد صدور الطبعة الأولى من الجريدة التي يرأس تحريرها ليعمل بهلوانا في السيرك وهذا ما

يجعله يشعر بأنه صادق مع نفسه تماما طوال ارتدائه لزي المهرج. بالأصباغ والألوان تملأ وجهه. ننتقل بعد ذلك إلى مكتبه في جريدة الزمن لتراه في حالة عبث مع سكرتيرته كذلك يمليها مقالا افتتاحيا في مهاجمة روسيا ثم يتلقى تعليمات جديدة بمهاجمة أمريكا فيبدل كلمه روسيا بأمريكا ويظل المقال هو نفسه، كما نجد في منزله زوجته (شريفة) قلقه من خروجه الدائم كل ليله على غير عادته فيقنعها أنه ذاهب إلى الجريدة للطبعة الثالثة، وهو يشكو لها من متاعب منصبه فترد عليه قائلة:

"الزوجة : مش هى دى الشغلانة اللي حفيت عشانها؟ مش دي الشغلانة اللي خلتك تمسح جوخ البلاط حتى لكل حكومة تيجي؟ مش دى اللى خلتك تنافق طوب الأرض علشان توصل لها؟ (**المسرحية ص٢٩**) ولان الرياح لا تسير دوما كما تشتهي السفن فرئيس المؤسسه ، قد استبعد فجأة من منصبه، بينما يجئ ليحل مكانه الخصم اللدود الذي طالما كتب المقالات التي تسئ إليه على مدى فترات طويلة. حيث يظهر (علاء) أحد الصحفيين الشرفاء في مكتب (حسن) ليعلمه بتولي (الغرباوى بك) رئاسة المؤسسة بدلا من (المحلاوى بك) فيبدئ حسن على الفور استعداده لخدمة الغرباوي، وأمام دهشة علاء من خبره رئيس التحرير

حسن: بقي شوف يا علاء.. إحنا هنا بنخدم مصر، كده والا مش كده؟. وأي واحد تختاره مصر فوق راسنا، يرد عليه علاء مشككا أنه يخدم مصر فيرد رئيس التحرير (حسن المهيلمي) معاذ الله.. أنا (باموت) في الكرسى ده دمى بيتحرق وعندى سكر وجاني ضغط دم وكل ده ليه؟ .. عشان النكل الى بيدوها لنا واللاعشان مصر؟. (فيرد عليه علاء بمرارة).

علاء : مصر مصر تحيا مصر .كل حاجة مصر مصر، اللى عملت مصر اللى سوت مصر .. حد أبدا شاف مصر دى؟.. مين مصر دي؟ كل واحد يقول مصر عايزة مصر عايزة، وكأن مصر مش موجودة قدام عنينا، وشايفينها عايزة حاجات تانية خالص. (**المسرحية ص ٤٢-٤٣**)

ويفكر البهلوان في ضرورة الوصول إلى المسئول الجديد الذي يرفض مقابلته بعد أن يصدر قرارا بتنحيه عن عمله. ولكنه ومن خلال زوجته يستطيع الوصول إلى هدفه حيث كانت زوجته زميلة دراسة لزوجة المسئول الذي أصبح مسيطرا على كل شئ.

ومنذ اللحظة الأولى تبدأ التنازلات من أجل الاحتفاظ بمنصبه الذي فقده.

ويواصل حسن المهيلمي البهلوانية من أجل إرضاء الرئيس الجديد، والفوز بمنصبه من جديد، حيث تمتد مساحة هذه البهلوانية لتشمل عمل المهيلمي وبيته، فالسلطة والجنس مرتبطان في هذا العمل ارتباطا شديداً. "فليس المقصود بتعدد الأقنعة تعدد الأدوار التي يقوم بها الفرد

في المواقف المختلفة والتي قد تحمل في كل منها جانبا من حقيقته، وإنما هو التعدد الذي يؤدي إلى فناء الحقيقة تماماً. أو عندما يتحول الوجه إلى قناع كما جاء بالمسرحية وتتحكم في الجسد الإنساني إليه البهلوان(١٤).

وينجح (حسن المهيلمي) بالفعل عن طريق أساليبه الوصولية الملتوية في أن يلتقي بالمسئول الجديد ويعتذر له عن تهجمه السابق له:

"حسن : غصب عنى ياغرباوي بك والله غصب عنى

الغرباوي: حد بيكتب غصب عنه.

حسن: آه توجيهات أنا يا باشا عمري ما كتبت إلا بتوجيه هو أنا مجنون أكتب من غير توجيه، أنا مؤمن إن فوق كل ذي علم عليم، والعليم أكثر يوجه العليم أقل. **(المسرحية ص٧٣)**

وتنتهي المقابلة باتفاق يعقده (الغرباوى) مع (حسن) تنص بنوده على عودته إلى عمله بشرط أن يبدأ في كتابة سلسة من المقالات تدعمها مجموعة من المستندات المزورة التي تسئ إلى المسئول السابق (المحلاوى) الذي كان يعمل رئيس التحرير (حسن) في خدمته من قبل.

وبمجرد نشر الحلقة الأولى من المسلسل المتفق عليه.. يقرر المسئول فصل رئيس التحرير بعد أن يكون قد فضح نفسه أكثر .. و كشف عن أسلوبه الوضيع في الحياة .. ثم إذا بزوجته تكتشف أنه بهلوان في السيرك فيبرر لها ما فعله ويعترف (حسن).

"حسن : عشان أتوازن طول النهار بشتغل جد جد . وشغلنا كله كدب كدب ولازم أكدب وأنا جد. وأبقى جد جدا وأنا بكدب. استحملت في الأول . كان فيه هدف قدامى إني أمسك جرنان وأبقى رئيسهم كلهم. بالكدب بالذوق بالجد بالعافية بمهاوده كل واحد على عقله بسكك الجن الأزرق نفسه ما يقدرش عليها وصلت وبقيت رئيس تحرير . ولقيت نفسى مش قادر أواصل بقي.. خلصت .. كل الكدب اللي عندي خلص .. وكل النفاق اللي عندي خلص .. وكل الفهلوه والفبركة والضحك على الدقون خلص قلت أبقى بهلوان علنى و شغلوني في السيرك. أنا كان حاجة من الإثنين يا أفضل جد زي ما أنا وأتجنن يا أفضل جد زي ما أنا الصبح بس وبالليل أشتغل بهلوان. **(المسرحية ص٩١- ٩٢)**

ولا يجد (حسن) أمامه سوى التفرغ للعمل في السيرك كبهلوان.. ولكن الحال لا يستقر به طويلا .. حيث تنتظر (حسن) أو (زعرب) البهلوان مفاجأة، وهي أن صاحب السيرك لم يكن سوى (المحلاوى) رئيسة القديم وقد تحولت ملكية السيرك إلى الغرباوى) الرئيس الجديد الذي ينوى طرده كذلك من السيرك فيرد عليه (حسن):

"حسن: عشان صاحب السيرك بقى صاحب جرنال عملنا كلنا بهلوانات.

غرباوى : والله أنت اللى علشان بهلوانات عملنا إليكم الجرنال سيرك، والسيرك جرنال. **(المسرحية ص١١٨- ١١٩)**

ما نكتشفه في نهاية الأمر أن السيرك ما هو إلا "مؤسسة تخضع لنفس نظام البهلوانات في الصحافة أو الحياة ويمتلكها في النهاية نفس رئيس مجلس الإدارة والعاملون في السيرك يمثلون درجات مختلفة من البهلوانية. (نجف) المدرب هو القارئ المجهولة لـ (حسن المهيلمي) فهو بهلوان ولكن في أضيق الحدود، والهدف بسيط هو أن يقرأه رئيس التحرير.

البحث عن الوجود ... بهلوانية الصحفي أم سيرك الصحافة

وهذا ما يجعل للسيرك " وجوداً ممتداً مسيطراً على المسرحية يتشابك ومفهوم البهلوان. فالمسرحية قسمة إلى تسعة عشر مشهداً بين السيرك الحقيقي الذي يعمل فيه (زعرب) ومكتب (حسن المهيلمي) رئيس التحرير وبيته ومكتب (الغرباوى) رئيس مجلس الإدارة وفي المشاهد التي نواجه فيها السيرك واقعية العابه المميزة تقابل أيضا البهلوان الصادق الذي عمله الحقيقة.. على حين أن المشاهد الأخرى يهيمن عليها وجود السيرك والألعاب البهلوانية التي تترجم إلى حيل ومحاورات المداهنة والتراجع من الموقف إلى موقف المناقض بنسبة مائة بالمائة[١٥].

لهذا يعتمد بناء المسرحية على المقابلة بين البهلوانية المجازية التي يمارسها البطل في عمله الصباحى كرئيس تحرير، والبهلوانية المادية التي يقوم بها مساء في السيرك.. كما استعان إدريس في بناء مسرحيته ببعض ألعاب السيرك لإثراء جانب الفرجة والترفيه.. فالمقارنة بين المسرح والسيرك لا تزال قائمة في بناء المسرحية ذلك البناء الذي يجمع بين المشاهد التمثيلية والمشاهد الحقيقية التي تأتي من السيرك.. قد يتضح ذلك بطريقة مباشرة على لسان (حسن المهيلمي) وهو يواجه (الغرباوى) في السيرك:

حسن : فن البهلوانات، فن كبير قوى، أهم من فن التمثيل مليون مرة، لأنه فن التمثيل جوه فم الأسد. **(المسرحية ص١١٩)**

إن (الحدث الدرامى) في مسرحية (البهلوان) "ينشأ ليس من مجرد المقارنة بين عالمين (الصحافة / الزيف)، (السيرك الصدق)، ليس من مجرد المقارنة بين الأسود والأبيض كما في (الميلودراما) ولكنه من الحوار الناتج عن فعل حسن المهيلمي فهو "عالم المادة وهو مجال الأشياء الذي تحكمه في الغالب قوى لاتتمتع بالمعيارية، حيث قدرة الأنظمة على الحفاظ على نفسها وإعادة إنتاج نفسها مادياً عن طريق المهارات الاجتماعية"[١٦]، والتي جعلت حسن نفسه يقسم يومه أو نفسه بالأحرى إلى قسمين: قسم نهارى مرتبط بالزيف، وقسم ليلى مرتبط بالصدق والحقيقة، وهو يؤدى الشخصيتين باقتناع كامل[١٧].

فـ(حسن المهيلمي) على إدراك كامل بشخصية (زعرب) ولم يكن أبدا منفصلا عنها، فهو ليسن اصابة بانفصام في الشخصية ولكنه يتنكر ليلا

لكي يعبر عما بداخله بصدق شديد، ويتنكر نهاراً ليعبر عما تريد السلطة.. وهذا يقودنا إلى طرح سؤالا يساعد على دفع الحدث. فأيهما الوجه وأيهما القناع، (حسن المهيلمي) أم (زعرب) والذي تجيب عليه الشخصية بمقولة (التوازن في حواره مع مدير السيرك، والتي ذكرناها سلفاً عشان أتوازن يا سامى بك. **(المسرحية ص١٠)** (فالتوازن) هو رسالة القناع في مسرحية البهلوان.. وهو رؤية العالم لكاتبها، وأن كلا منا يمشي على حبل كما يقول (زعرب)، والتوازن هنا ليس مقولة نفسية ولكنه مقولة سياسية خاصة حينما يتعلق أمر بالصحافة، لأنهما مهنة رأي[١٨].

إن المسرحية تحمل وعياً زائفاً فهي ترفض (الصراحة) بكل أشكالها وتشجع (البهلوانية)، ولهذا تقوم على ثنائية ضدية هي (الصراحة x البهلوانية)، ولكن هذا التضاد لا يمكن فهمه إلا بمساعدة ثنائية ضدية أخرى تطرحها المسرحية وهي (قناع الزيف × قناع الحقيقة)، "فالحقيقة كما طرحتها مسرحية (البهلوان). لها وجود مادى متحقق خارج الإطار الواقعي وخارج الشروط الحاكمة لقوانين العلاقة بين القوى الاجتماعية، وهي رؤية ميتافيزيقية مثالية تحمل وعيا هو في النهاية وعي زائف، بالرغم من أن الخطاب المسرحى خطاب ناقد ولاذع لسلبيات وآليات الأيديولوجية السائدة من خلال جهازها الإعلامي . إلا أن هذا الخطاب اللاذع هو الذي يعيد التوازن) للمتلقى[١٩].

من خلال لعبة الصحفي البهلوان، أو عبر اللعبة الأكبر وهي لعبة التحول مابين السيرك والصحافة، وكأن كلاً منهما صورة للأخر، خاصة مع تشابه مفردات اللعبة إلى حد كبير.

وعندما نقول أن المسرحية تحمل وعيا زائفا هو توصيف لطبيعة هذا الوعي، الذي هو نفسه وعي الجماعة الاجتماعية الواقع تحت سيطرة الأيديولوجية السائدة، تحت سيطرة الوهم، ولذلك فهو زائف.

فالإنسان ليس ملاكاً خالصاً وليس شيطانا خالصاً، ولكنه يجمع في أعماقه الصدق والكذب والخير والشر. يتصارعان ليخرج الإنسان الصادق الكاذب، المضحك المبكي، الفاضل الفاسد.

قناع يكشف لا يستر

وقد لعب (القناع) دورا هاما في المسرحية، وهو تحديد الشخصية، ودورها كبهلوان في السيرك، ولا يتصورها جمهور السيرك المتخيل بدون هذا القناع، فهو من لوازم الشخصية.

ويتضح هذا الدور والوعي به من خلال حوار (حسن المهيلمي) مع زوجته. عندما تتصور أن قناع البهلوان الذي عثرت عليه في ملابس زوجها هو عمل من أعمال السحر:

شرشر: قصدك العمل اللى عاملهولى.

حسن: ورينى

شرشر: لا يمكن أسلمهو لك .. دي مستندات.. مستندات طلاقي وفضيحتك.

حسن : (بهدوء جدا) خلى المستندات معاكي. ورِيني اللي بتقولى عليه عمل ده (بأمر) وريني (تقذف بالقناع، يأخذه، ويضعه فوق أنفه) أدى العمل ياستى. **(المسرحية ص٩٠)**

ويرتدى الزوج القناع ليقنع زوجته أن هذا قناع بهلوان، واذا كان القناع يعرف بالشخصية (البهلوان)، فإن ذلك يقتصر على جانب من العالم المسرحي لا يعرف الدافع مثل (ميرفت)، و(نجف) وأخرون (منهم جمهور السيرك المتخيل)، أما بالنسبة للمتلقي فإن القناع يشكل دور أخر هو (التنكر):

زعرب : ما حدش هايعرف أبدا إلا حضرتك ونظيم بك صاحب السيرك .. أنا حاجي السبرت الايس القناع وحاروح بيه برضه .. عشان حاجتين ما حدش ح يعرفني أبدا فاقدر أعمل كل اللى في نفسى أعمله وأقول كل اللى نفسى أقوله، والحاجة الثانية إني من صغري وأنا بحب البهلوانات حتى في المراعات كانوا مسميني البهلوان". **(المسرحية ص١٠-١١)**

وفي هذا العالم، عالم السيرك، يكتسب القناع معنى جديدا إنه مرتبط بالصدق (عكس الكذب المرتبط بالعالم الأول). وهذا ما نستنتجه من حوار زعرب مع مدير السيرك حينما يعترف له في المشهد الأول من النص، أنه اختار البهلوان لسببين، الأول هو التنكر، والثاني هو حبه البهلوانات منذ الصغر ولكنه في هذا الاعتراف أيضا يفصح عن دوافع أخرى " أعمل كل اللي نفسي أعمله وأقول كل اللي نفسي أقوله. وفي النص المسرحي وعي بهذا القناع

حسن : الله .. هو سيادتك ما تعرفش.. دا البهلول مش مسألة هزار ولا حاجة.. دي شغلانه اخترعها الملوك.. حاجة كدة زى الطرشي اللي يفتح نفسهم من كتر ما نفاق الحاشية بيقرفهم، كانوا يختاروا واحد لسانه طويل، ويشتم الملك في وشه شتيمة تضحك جداً، لأنها حقيقة جدا. **(المسرحية ص١١٩)**

وصاغ إدريس أحداث المسرحية بحرفية وذكاء شديدين، ومنحها السخونة والتصاعد المنطقي من خلال مشاهد معظمها قصيرة وسريعة.. واختار عالم الصحافة إطار لها. فضلا عن التزام المسرحية بالأسلوب الواقعي في مشاهد كثيرة. ولكن المسرحية في نهاية الأمر. ليست مسرحا واقعيا بالمعنى المألوف ولا هي مجرد مسرحية نقد اجتماعي أو سياسي أو هجاء شخصي. بل هي استمرار لتأملات يوسف إدريس في أحوال بني الفرافير .. أو معارضة مسرحية. على غرار المعارضات الشعرية. لمسرحية الفرافير، فإذا كانت مسرحية الفرافير تصور بهلوانا يثور على دوره ويحاول الفكاك منه ليسترد حريته وإنسانيته. فإن مسرحية البهلوان تصور إنسانا يكتشف ضرورة أن يتحول إلى بهلوان حقيقي حتى يسترد هويته"[٢٠].

لقد ترجم المؤلف البهلوانية الزائفة المقنعة (الفكرية والأخلاقية والعاطفية) التي تسود دنيا الواقع كما يحياها بطله. سواء في مشاهد العمل أو منزل الزوجية، إلى بهلوانية حقيقية صريحة في مشاهد السيرك وهكذا جاءت المشاهد التي انتهجت الأسلوب الواقعي لتفضح زيف الواقع تجسيدا بليغا للطرف الأول من استعارة المسرحية المحورية التي تقول بأن الدنيا سيرك كبير أما مشاهد السيرك التي انتهجت (الريفيو) و (المسرح داخل مسرح) في مجموعها فقد جسدت الطرف الثاني من الاستعارة. وقد ربط إدريس طرفى استعارته المحورية عن طريق الشخصية الرئيسية (حسن المهيلمي) التي تمثل في الصباح وكأنها تحيا وتحيا في المساء وكأنها تمثل.

ومن خلال استعارة السيرك المحورية هذه. وفي إطار لعبة الأقنعة المسلية التي يمارسها بطلة. يفجر يوسف إدريس عددا من التأملات الفكرية التي تتدرج من النقد الاجتماعي والأخلاقي والسياسي المحدد. أي يستهدف أوضاعا وسلوكيات بعينها. إلى نوع من التأسي العام على حال بني الإنسان، وعلى طبيعة لعبة الحياة التي يشبهها بلعبة المشي على الحبل"[٢١].

وبنفس الحرفية والذكاء الذي صاغ بهما يوسف إدريس أحداث مسرحية (البهلوان) رسم شخصياتها ومنحها مبررات سلوكها وأجاد تحديد ملامحها. "فبطل إدريس ليس بطلا في الواقع ولا يحمل من صفات البطولة التقليدية شيئا إنه الإنسان العادي في كل عصر وأوان بكل تناقضاته وعذاباته. الإنسان المكبل دوما بالمطامع والشرور والآثام. الباحث أبدا عن الصدق التواق إلى الحب والجمال إن الخلل الأخلاقي الخاص الذي يشطر بطل المسرحية شطرين. ويصيبه بما يشبه انفصام الشخصية في لغة علم النفس. تتسع دلالته تدريجيا حتى يتحول إلى خلل عام في الطبيعة البشرية فكأن الإنسان قد حكم عليه إلا يشعر بالسيادة إلا وهو يرسف في أغلال العبودية السافرة. وألا يصل إلى الصدق إلا من خلال التقنع الصريح. وأن يتمزق دوما بين وهم الفعل وحقيقة العجز"[٢٢].

إن واقع رئيس التحرير (حسن المهيلمي) سواء في الصحيفة أو في منزل الزوجية يبدو لنا زائفا مصطنعا وكأنه مسرحية واقعية برجوازية تعتمد على مبدأ الاندماج في الدور أي إخفاء اللعبة والقناع. ويؤكد إدريس هذا الطابع المسرحي المصطنع لواقع بطلة إذ يستعير من تراث الكوميديا صورة مسرحية شائعة هي صورة الخادم المهرج الفهلوي الدائم التملق لأسياده من أجل مصلحته. إن أحسن المهيلمي يتقمص دور الخادم الذكي هذا في لعبة السلطة المتقنعة بقناع الواقع ويندمج فيه اندماجا يكاد ينسيه هويته ويقترب به من حافة الجنون وحين يعى الخطر المحدق به خطر الانفصال التام عن الواقع من جراء الاستغراق الكامل في اللعبة يحاول إنقاذ نفسه واستعادة توازنه النفسي لكنه بدلا من أن

يرتاد عيادة الطبيب النفسي يذهب إلى عالم السيرك ليمثل دور البهلوان.

وليس من الغريب أن يجعل إدريس بطله ينشد العلاج النفسي في عالم التمثيل واللعبة المسرحية، وهذا ما اكتشفه علم النفس حديثة أن الدراما تشكل وسيلة فعالة في تحقيق الصحة النفسية وأصبح العلاج عن طريق التمثيل أو (السايكو- دراما) وسيلة معتمدة، والسايكو- دراما كما يصفها رائدها (د.ل . مارينو) تستخدم التمثيل لتحقيق الوعي بالذات وكشف ضحايا النفس وتطهيرها"[٢٣]. و هذا ما يحدث (لحسن المهيلمي) في عالم السيرك ففي هذا العالم المسرحي الصريح الذي يمارس التمثيل حقا لا نفاقا ويلعب على المكشوف ويوظف الأقنعة لفضح اللعبة السلطوية المتقنعة، يستخرج (حسن المهيلمي) قناع المهرج القابع تحت جلده ويرتديه صراحة فيكتشف حقيقته كفنان في قناع البهلوان وحقيقته كإنسان في (قفاه) الذي تعشقه (ميرفت) لأنه الوجه الباطن الذي لايتقنع أبدا.

"لقد استخدم الفنان على طول التاريخ قناع الفن لينطق بالصدق فكان الفن دائما أصدق من التاريخ كما قال أرسطو، وأصدق من الواقع كما يقول يوسف إدريس"[٢٤].

وقناع البهلوان هذا لا يرتديه إلا فنان طالما أن البهلوانية فن كبير وهو بذلك يستدعي قناع الفن، القناع الذي ارتبط بالمسرح وأصبح مؤرخه وعرابه الفصيح . ويؤكد النص على هذه الاستعارة في آخر جملة تنطقها الشخصية قبل إسدال الستار:

البغبغان: ما الدنيا إلا مسرح كبير.

حسن : (رافعا إصبعه محتجاً وكأنه يوقف برفع إصبعه خفوت الضوء). من فضلك أو بعد إذنك يا يوسف بيه. ما الدنيا إلا سيرك كبير".**(المسرحية ص١٢٧)**

ومن خلال تحليلنا لشخصيات المسرحية، نجد أن هناك (ذات) موضوعها الحب، (وذات أخرى) موضوعها الانتقام وتمثلت الذات (المحبة) عبر علاقة المرسل والمرسل إليه، في شخصيتين زعرب (المرسل)، وميرفت (المرسل إليه)، حيث تجمع بينهما علاقة حب ومن جانب آخر نجد أن (ميرفت) هي المحرك الذي يحول كم العلاقات والمشاهد النمطية بينها وبين صاحبي السيرك إلى مشاهد جديدة . وذلك عندما تعلن لزعرب أنها كان يجب أن تجاريها. فلم تكن (ميرفت) حقيقية مائة في المائة، وإنما نجدها تحتفظ بنسبة من المهارة البهلوانية التي تساعدها على الحياة، فتجسد بذلك درامية لعبة الفقير المصرى التي يبتكرها زعرب في فقرته الأخيرة.

وإذا سقط منا هذا البعد ومفهوما البهلوان لم نستطع أن يدخل بأذهاننا ما جاء على لسان (ميرفت) في مقولتين لها في المسرحية:

(في المشهد الحادي عشر في مكتب حسن)

حسن: يمكن علشان بتحبى المهرج اللى فيه.
ميرفت: أنا؟.. أبدا.. أنا بحب كلامه، ويحب الراجل اللى فيه .. أنا ما بيعجبنيش البلياتشو أبدا .. الراجل اللى عاجبني .. الراجل وكلامه. **(المسرحية ص٦٩)**

(وفي المشهد الأخير في السيرك) تقول له:
ميرفت: مين قال لك؟ هو أنت فاكر أنا حبيتك عشان سلطان زمانك؟.. أنا حبيتك عشان أنت بهلوان ولسه بحبك عشان بهلوان وعاجبانى قوى ومدوخانى بهلوانيتك دي. **(المسرحية ص١٢٦)**

ثم يلخص الكاتب فلسفة وموضوع الخطاب الدرامى للمسرحية على لسان صاحب الجريدة (الغرباوى)، وهي أن المسرحية مع الثنائية الضدية (البهلوانية * الصراحة).

"غرباوى: يعنى يا الواحد فيهم يبقى بهلوان مالوش مبدأ .. يايبقى دوغرى دماغة ناشفة زى دماغ الحمار .. مافيش ناس كده نص نص ..بهلوان صاحب مبدأ ولا دوغرى إنما هو بهلوان ؟!..لازم فيه نوع تالت كده.. لازم. **(المسرحية ص١٣١)**

مسرحية (عرف كيف يموت)[*]

صور توفيق الحكيم من مسرحية "عرف كيفه يموت" مدير تحرير إحدى الجرائد في مصر قبل ثورة يوليو على أنه شخص دني شديد الانتهازية، ولا يوجد لديه أي مشاعر إنسانية، إنما كل همه مجرد الحصول على سبق صفحي ينشره في جريدته.

وقد رسم الحكيم مدير التحرير هذا بأسلوب كاريكاتوري فبالغ في تصوير انتهازيته وعدم وجود أي إحساس إنساني لديه، مما يجعلنا نضحك من تصرفاته الغريبة، وفي الوقت نفسه نسخر منه ومن أمثاله. من الصحفيين الذين لا يراعون قيم مهنتهم، وينساقون وراء تحقيق أي سبق صحفي، ولو كان ذلك على جثث بعض الأشخاص الأبرياء.

وقد أتى إلى مدير التحرير هذا أحد الباشوات الذي كان له عمل بالسياسة ثم أفل نجمه، ويخبر مدير التحرير بأن بعض أعدائه قد علم أنه سيعود للعمل بالسياسة فخططوا لاغتياله، ووضعوا قنبلة أسفل مكتبه، وقد رآها وعلم أنها ستنفجر في الساعة الثالثة فجراً، ويقول أنه رأي أن ينفذ لهم غرضهم، فسوف يموت مع انفجار هذه القنبلة؛ لأنه لم يبقى ما يجعله يتمسك بالحياة لا سيما بعد وفاة ابنه، أما ابنته فسوف تحت بعد موته على تأمين مناسب.

ولا ينهى مدير تحرير هذه الجريدة ذلك الباشا عن هذا الانتحار النه يقدم عليه، بل يشجعه على أن يموت هذه الميتة، ويرى أنها خير ما تهيه حياته، وسوف تكون سبقا صحفيا لجريدته، ويطلب إلى أحد مساعديه في الجريدة أن يصحب هذا الباشا حتى تتم وفاته.

وبعد خروج الباشا ومساعد لمدير التحرير من مكتب مدير التحرير تدخل ابنة الباشا، وتخبره أنها علمت من سائق الباشا أنه أتى هنا وقد

أرادت أن تخبر والدها أنها اكتشفت وجود قنبلة أسفل مكتبه وبلغت البوليس بها، وجاء من ناحيته من أبطل مفعولها وأزالها ويغضب رئيس التحرير لهذا الخبر، ولكنه يحاول كظم غضبه أمام ابنة الباشا، ولكن بعد قليل يأتيه الخبر من مساعده الذي أمره بمتابعة الباشا بأن الباشا قد مات؛ لأنه سقط في بالوعة مفتوحة أمام بيته. وينشرح صدر رئيس التحرير لهذا الخبر، فهو يراه خبراً مثيراً عن موتة غريبة لهذا الباشا، ويمكنه أن ينشره في جريدته، وفي الوقت نفسه يسارع بالاتصال بابنة الباشا ؛ لأنها لا شك ستحصل على مبلغ كبير من التأمين بعد وفاة والدها.

وهكذا رأينا هذا الصفحي قد صوره الحكيم بعدسة الكاريكاتير، فجعله مسخاً لا إنسانية فيه، وليس لديه سوى انتهازيته التي غلبت على كل ملامحه وصفاته.

وهو مع ذلك يثير الفكاهة؛ لأنه صار كالآلة التي لا يعنيها إلا تحقيق أغراضها، ولا يتأثر بما يتأثر به البشر من أحداث تثير الحزن والألم. "أو حتى تجاوز تطابقه مع نفسه أو تقوقع فكره على ذاته، أو تماثل مقولات وعيه مع بعضها شيء واحد"(٢٥).

رئيس التحرير: ما هي هذه الأعجوبة؟!.

الباشا: وفاتي!.

رئيس التحرير: وفاتك! .. خبر سيكتب في عشرة أسطر أو عشرين .. **(المسرحية ص ٢٥٥)**

هنا تتدخل اللغة والحوار في تعارض النطق كما يحدث ما هو اجتماع يوما هو فردي حيث تقول كلمات المسرحية

وينشر في صفحة الوفيات العادية أو في صفحة أخرى ثانوية! لا تؤاخذني على هذه الصراحة .. إنما قصدت أن أعارض فكرتك .. وأبين أن وفاتك ..لاسمح الله.. لن تكون خبراً صحفياً بالمعنى المطلوب!.

الباشا: أعرف ذلك أيضا .. ولكن وفاتي لن تكون تافهة، كما تتصور. إنها ستكون وفاة سياسية مثيرة!.

رئيس التحرير: كيف ذلك؟

الباشا:: قنبلة ستنفجر، وتودي بحياتي!.

رئيس التحرير: قنبلة؟ .. ومن الفاعل؟

الباشا: خصومي السياسيون!.

رئيس التحرير: أين هم؟ .. وإذا وجد بينهم من يحمل لك حتى الآن

بغضا .. فما الذي يستفيده من قتلك اليوم؟!.

الباشا: كانوا يتوجسون خيفة من عودتي إلى النشاط السياسية!.. وقد علموا من غير شك أني أعد برنامجا واسع النطاق .. وأسعى إلى تأليف هيئة جديدة .. وإليك الأسماء وإليك البرنامج .. كل شيء معد .. حتى تؤمن بأني جاد فيما أقول .. (يخرج من جيبه أوراقا يقدمها إلى رئيس التحرير) **(المسرحية ص ٢٥٦)**.

هنا يرسم المؤلف الواقعية المثلى للسبق الصحفي وسبك الخبر بشكل يكفل له النجاح وإحداث الضجة المطلوبة.

رئيس التحرير: (وهو يفحص الأوراق) حقا. هذا برنامج من برامجك.. وهذه هيئة.. مما اعتدت تأليفه وإرساله إلى الصحف .. وليس هذا هو المهم .. المهم هو القنبلة! .. كيف عرفت أن هناك قنبلة معدة لاغتيالك؟.

الباشا: هذا سر .. اسمح لي أن أحتفظ به في الوقت الحاضر.

رئيس التحرير : وهل أبلغت البوليس؟ ..

الباشا: البوليس؟ .. ولماذا أبلغ البوليس؟

رئيس التحرير : ليقوم بإحباط المؤامرة في الوقت المناسب والمحافظة

على حياتك. **(المسرحية ص ٢٥٦)**

وهنا تبرز لعبة التساؤلات ما بين الاستنكاري والاستفهامي

الباشا: ولمصلحة من هذا ؟! .. أنا شخصيا أرحب بهذه المؤامرة التي جاءت في الوقت المناسب .. أما حياتي فإنها ستختم ختاما رائعا .. ما كان أحد منكم يتصوره أو يخطر له على بال!.

رئيس التحرير: حقا .. لو حدث هذا لكان خبرا مهما.

الباشا: يستحق النشر في الصفحة الأولى ؟!

رئيس التحرير : بالطبع ... مع "مانشيت" بخط كبيرا ..

الباشا: وصورة الفقيد؟

رئيس التحرير : بالضرورة!

الباشا: (يخرج محفظته) إليك آخر صورة .. حتى لا تضيعوا وقتا في البحث عنها .. عندما تآزف الساعة .. كل شيء معد؟ ... يجب أن تخبرني عن كل طلباتكم من الآن ..

(المسرحية ص٢٥٧)

نحن أمام حالة من "التسجيل النصي السابق للتاريخ هي تجريدات القصص، هي محاكاة كتابة الميتاخرافة التاريخية"[٢٦]. هي حبك وسبك لخبر ما قبل الوفاة.

وتبدأ لعبه التفاصيل الغير منطقية كلعبه الأسئلة بلا هدف ..

رئيس التحرير: يبدو أن لديك تفاصيل دقيقة عن هذا الحادث!.

الباشا: ليست كل التفاصيل .. ولكن في استطاعتك على كل حال أن تستفسر عما تريد من بيانات ..

رئيس التحرير : أتعرف متي يقع هذا الحادث؟.

الباشا: الليلة. بعد منتصف الليل .. الساعة الثالثة صباحاً .. أيناسبكم هذا الوقت؟.

رئيس التحرير: (بدهشة) يناسبنا نحن؟ ..

الباشا: في أي ساعة تبدأون في طبع الجريدة؟.

(المسرحية ص ٢٥٨)

مع تزايد لعبه العبث والمراوغة يقر المؤلف أهمية تحديد موعد الوفاه

رئيس التحرير. : الماكينة تبدأ في التحرك حوالي الساعة الثانية صباحا ..

الباشا: إذن يجب تقديم موعد الوفاة..

رئيس التحرير: ماذا أسمع؟؟ .. تعدل موعد وفاتك لتوافق موعد طبع الجريدة!! ..

الباشا: هذا ممكن. اطمئن!..

رئيس التحرير: أطمئن .. كيف أطمئن؟؟ .. إني لا أفهم شيئا .. يجب أن توضح لي كل هذا الموضوع العجيب؟!..

الباسا : (باسما) يظهر أني قد نجحت في أن أثير اهتمام الصحافة.

رئيس التحرير: بلا شك .. ولو وقع هذا الأمر الذي تقول عنه لكان خبر الأسبوع بلا جدال!..

الباشا: سيقع .. سيقع.

(المسرحية ص٢٥٨)

يواصل توفيق الحكيم سر لعبة الصحافة والهرولة نحو الخبر، يحرفه وضعه مهما كان المقابل، المهم هو الخبر الطازج الجديد المثير للانتباه. ولكن لابد من الإقناع.

رئيس التحرير: إنك تتكلم بلهجة الواثق. ولكن نحن كيف نقتنع ..

الباشا: القنبلة الآن موجودة تحت مكتبي .. في سلاملك داري بحدائق القبة .. وهي قنبلة تنفجر في ساعة معينة.**(المسرحية ص٢٥٩)**

من يضع القنبلة وفي أي توقيت تلك هي الأسئلة المنطقية في وضع غير منطقي

رئيس التحرير : ومن الذي وضعها في ذلك المكان؟

الباشا: خصومي السياسيون..

رئيس التحرير : مفهوم .. هذا ما سنكتبه .. كن على ثقة، ولكن حقيقة الموضوع؟ ما هي؟ كيف عرفت أنها ستنفجر وفي الساعة الثالثة صباحا؟؟.

الباشا: اخبرني أنت أولا. ما الذي يهمك نشره، باعتبارك صحفيا: حقيقة تافهة أو أكذوبة رائعة؟ ..

رئيس التحرير : يهمني الخبر الذي يثير الناس، ويهز أعصابهم ويجعلهم يتحدثون عنه باهتمام في كل مكان! **(المسرحية ص ٢٥٩)**

وتلك نبرة صوت الباشا تتداخل مع الصحفي المراوغ في شكل غامض

الباشا: اتفقنا إذن .. لا تسألني عن حقيقة الموضوع. المهم أن تنشر أني توفيت على إثر انفجار قنبلة، تمكن خصومي السياسيون من وضعها تحت مكتبي. وتصف الحادث بقلمك المعروف، وتسرد تاريخ حياتي ومواقفي الماضية المشهورة .. وتحلي صدر الجريدة بصورة فقيد الوطن .. إلى آخره إلى آخره ...

رئيس التحرير : وهل ستنفجر قنبلة، وتحدث وفاة؟

الباشا: طبعاً .. طبعاً، هذا لا شك فيه. قنبلة ستنفجر في مكتبي وتودي بحياتي .. اطمئن من هذه الجهة. **(المسرحية ص ٢٥٩)**

وهنا يلعب النص على نفي لعبة الإنسانية ذاتها، عندما يبحث الصحفي من تحقيق مخططه، دون الاهتمام بأي مقابلة أخرى، حتى لو كان المقابل مقتل إنسان، المهم تحقق الخبر، حتى لو كان الباشا نفسه من يخطط لاستقبل موته.

رئيس التحرير : يدهشني أن تستقبل الموت المؤكد هكذا بغير انزعاج!

الباشا: هذه مسألة أخرى يمكن أن تعلق عليها بقولك إني كنت دائما رجلا شجاعا .. ولكن لا تذكر بالطبع أني كنت أعرف مقدما وجود القنبلة. لأن المفروض

في الاغتيال أنه حدث بدون علمي.

رئيس التحرير: لو أنه حدث بدون علمك لكان الأمر مفهوما ولكن العجب هو أن تعلم ثم تقدم .. لكأنك تنتحر!

الباشا: حذار أن تذكر كلمة الانتحار .. حتى ولا على سبيل التشبيه!.

رئيس التحرير : لن أفعل ولكني أقول ذلك فقط لنفسي محاولا أن أفهم موقفك لماذا ترحب بالموت هكذا؟". **(المسرحية ص ٢٥٨)**

القبض علي اللحظة المهمة

إن جوهر الاختلاف بين مسرحية الفصل الواحد والمسرحية الطويلة متعددة الفصول يكمن في أن مسرحية الفصل الواحد تقوم على مبدأ الوحدة في الحدث والمكان والزمان، وكذلك الفعل الدرامي الموحد والمتصل بلا انقطاع.

"إن مسرحية الفصل الواحد تدرك كوحدة واحدة وتهدف للحصول على تأثير فني موحد، فالوحدة هي باعثها وهي روحها وهي حدودها؛ فمسرحية الفصل الواحد لا يمكن لها أن تعالج قصة حياة كاملة، فهي تختار حادثة واحدة ذات مغزي، أو تركز على عنصر مضيئ من عناصر الشخصية، أو تقدم جانباً معيناً من جوانب الحياة وتعرضه بصورة قوية مركزة موحية، ويكون هذا التصوير من الدقة بحيث يكشف لنا عن حياة كاملة"[٢٧]. أو موقف واحد، كما تتميز مسرحية الفصل الواحد باحتوائها على فعل درامي واحد يبدأ وينمو، وينتهي بنهاية المسرحية بلا توقف أو انقطاع.

ولا ينبغي أن نظن أن مسرحية الفصل الواحد محدودة التأثير وغير ذات شأن لأنها تتعامل مع أزمة واحدة وحدث واحد، ولكن الأمر على العكس من ذلك تماما، فالتأكيد على حدث واحد أو موقف واحد يتطلب م ن الكاتب أن يختار اللحظة ذات المغزى، أو يركز على نقطة التحول في تاريخ شخصياته، وأن يركز على عنصر مضيئ في الشخصية يكشف من خلاله عن باقي عناصرها، ومثل هذه اللحظات هي المادة الحية للدراما.

الباشا: أعرف ذلك أيضا .. ولكن وفاتي لن تكون تافهة، كما تتصور. إنها ستكون وفاة سياسية مثيرة!.

رئيس التحرير: كيف ذلك؟

الباشا:: قنبلة ستنفجر، وتودي بحياتي!.

رئيس التحرير: قنبلة؟ .. ومن الفاعل؟

الباشا: خصومي السياسيون!.

رئيس التحرير: أين هم؟ .. وإذا وجد بينهم من يحمل لك حتى الآن

بغضا .. فما الذي يستفيده من قتلك اليوم؟!.

الباشا: كانوا يتوجسون خيفة من عودتي إلى النشاط السياسية!.. وقد علموا من غير شك أني أعد برنامجا واسع النطاق .. وأسعى إلى تأليف هيئة جديدة .. وإليك الأسماء وإليك البرنامج .. كل شيء معد .. حتى تؤمن بأني جاد فيما أقول .. (يخرج من جيبه أوراقا يقدمها إلى رئيس التحرير).

(المسرحية ص ٢٥٨)

تعد مسرحية الفصل الواحد أصلح إطار للاتجاهات التجريبية في المسرح، نظرا لقصرها وتركيزها، والدارس لحركة تطور المسرح العالمي يلحظ أنها كانت دائما حقلا للتجارب والمحاولات المسرحية الجديدة.

بدأت الحركة التجريبية في المسرح المصري مع بداية عقد الستينات، حيث الاتصال القوي بالدراما العالمية من خلال النشاط الواسع و المنظم لحركة الترجمة فقد ترجم عدد كبير من المسرحيات التجريبية مع التأكيد على بعض الأشكال التجريبية كما في مسرحيات "برشت" الملحمية، ومسرحيات العبث واللامعقول "لصامويل بيكث" ويوجين يونسكو" و"هارولد بنتر" و"إدوارد ألبي"[٢٨]. وتوفيق الحكيم

رئيس التحرير: حقا .. لو حدث هذا لكان خبرا مهما.

الباشا: يستحق النشر في الصفحة الأولى ؟!

رئيس التحرير : بالطبع ... مع "مانشيت" بخط كبيرا ..

الباشا: وصورة الفقيد؟

رئيس التحرير : بالضرورة!

(المسرحية ص ٢٥٧)

وبهذا يكون الكاتب قد أعطانا المعلومات اللازمة لفهم الموقف الأساسي ودون أن يشعرنا أنه يحكي لنا ما سبق من أحداث ليجعل الموقف درامياً ويملأه بالتوتر والقلق مما يزيد التقديمة الدرامية إثارة وتشويقا وجذباً، الشيء الذي يجعلنا أكثر تلهفاً لمعرفة الإجابة؛ فالموقف الدرامي الجيد يجب أن يحتوي على قدر غير قليل من التوتر "إن كل مشهد أو قسم في الفعل بحاجة إلى عنصر توتري مفروض على هدف المسرحية بأسرها، وأن توتر الفعل الرئيسي يستند إلى وجود حلين على الأقل لمشكلة المسرحية الجوهرية"[٢٩]، لتتحول الشخصية هنا إلى الأساس في الحدث إذ إن الشخصية والحدث هما العنصران الحيويان في تصميم الحبكة

المسرحية، ولكن الاهتمام بالشخصية من قبل المتلقي يفوق الاهتمام بالحدث نفسه، فالشخصيات هي المحركة للحدث، وهي التي تخلق الفعل وتوجد الصراع؛ ومن هنا كان رسم الشخصيات هو محك الذهب لكل الدراما أيا كان موضوعها أو غايتها. وتكون المسرحية مؤثرة بقدر ما تكون شخصياتها صادقة مقنعة.

"وكيان الشخصية المسرحية خيالي، أعني أنه ليس موجودا حقيقة في عالم الإنسان. فلكم أحاطت بنا هذه الشخصيات الخيالية في حياتنا الفكرية، وكذلك اليومية حتى صرنا نحسبها تعيش بيننا، كشخصية "هاملت" وشخصيات "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وشخصية "عبدالجواد" لنجيب محفوظ، وشخصية "البخيل" المولييز ... إلا أنها شخصيات قد نسجها مبدعوها على غرار الواقع الإنساني وعالمه، وكونوها حسب معيار المحاكاة الأرسطي الشهير، وركبوا أوصافها وأفعالها، وأقوالها على النموذج البشري، لتكتسب في عيوننا قيمة واقعية ذات مصداقية لا نرتاب فيها، لأن النموذج هو الضامن لها"[٣٠].

رئيس التحرير: (وهو يفحص الأوراق) حقا. هذا برنامج من برامجك.. وهذه هيئة.. مما اعتدت تأليفه وإرساله إلى الصحف .. وليس هذا هو المهم .. المهم هو القنبلة! .. كيف عرفت أن هناك قنبلة معدة لاغتيالك؟.

الباشا: هذا سر .. اسمح لي أن أحتفظ به في الوقت الحاضر.

رئيس التحرير : وهل أبلغت البوليس؟ ..

الباشا: البوليس؟ .. ولماذا أبلغ البوليس؟

رئيس التحرير : ليقوم بإحباط المؤامرة في الوقت المناسب والمحافظة

على حياتك. **(المسرحية ص ٢٥٦)**

والشخصية هي "أنماط فريدة للإجراءات السلوكية والفعلية التي يتصف بها الفرد من خلال تفاعل الفرد مع بيئته"[٣١]، هذه الإجراءات السلوكية والفعلية هي محصلة للأبعاد الثلاثة المكونة لأية شخصية. فلكل إنسان وجود عضوي ونفسي واجتماعي، وكلها يتحكم في نظراته وسلوكه، ومن مجموعها تتكون الشخصية.

إن لكل شخصية سواء كانت رئيسية أو ثانوية – ترجمة حياة معلومة في النص، بحيث لا نعرف منها إلا ما يذكره النص عنها قليلا أو كثيرا فهي س جينة النص. أما خارجة فلا نعرف منها شيئا"[٣٢].

إن الشخصية لا يمكن أن تظهر دونما سبب لظهورها، ولا تتكلم دونما داعه لحديثها؛ فوجود الشخصيات لابد أن يكون وجودا حقيقيا بحيث يبرر ذلك الوجود تبريرا موضوعيا، "فالأساس الأول لجودة الشخصية في المسرحية ألا تفقد صلتها بالعالم الحقيقي[٣٣].

فلابد من وجود إطار عام وثيق يربط بين الشخصيات، وهذا الربط هو الذي يحقق لها مبررات الوجود، فلا يمكن أن توجد شخصية داخل مسرحية دونما سيب أو رباط بالشخصيات الأخرى.

ومن هنا كان اختيار المؤلف لشخصياته لا يأتي عبثا، فهو يختارها لتؤلف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة وإحكام، ولكن لا ينبغي لهذا الترابط أن يمحو استقلالية كل شخصية، والتي تتحقق من خلالها ذاتيتها وفرديتها.

رئيس التحرير: يبدو أن لديك تفاصيل دقيقة عن هذا الحادث!.

الباشا: ليست كل التفاصيل .. ولكن في استطاعتك على كل حال أن تستفسر عما تريد من بيانات ..

"إن كل شخصية تنبثق من ذهن مبدها، ستتماثل وتمثل أوجهها عناصر معينة من تجربة الكاتب المسرحي الشخصية ومن تكوينه النفسي(٣٤).

ومعظم شخصيات كاتبنا تحمل شيئاً من آرائه وبعضاً من فلسفته، وقد يأتي هذا دن أن يمحو ذاتية واستقلالية شخصياته. كما يوظف الكاتب آراءه توظيفا عضويا في بنائه لشخصية بطل المسرحية فيطرح على لسانه عدة أسئلة طالما طرحها في كثير من أعماله الأخرى.

"إن لتصوير وصياغة الشخصيات خصوصية شديدة تتناسب مع خصوصية هذا الشكل الدرامي القصير وقيوده الصارمة، فليس هو الشكل الذي يتيح للكاتب رسم جميع التفاصيل الخاصة بالشخصيات، ولا توجد في الشكل الأقصر للدراما فرص للإمكانيات الكبرى لتصوير الشخصيات المسرحية"(٣٥).

وبسبب الإيجاز النسبي لمسرحية الفصل الواحد فإن الشخصية فيها يجب ألا تكون شديدة التعقيد في ذاتها، وعادة ما يكون هناك تأكيد على سمة مفردة واحدة.

كما تتطلب خصوصية هذا الشكل المسرحي المقتصد الاقتصاد في عدد الشخصيات داخل المسرحية. ويرى أحد النقاد أنه كلما زاد عدد الشخصيات في تضاعيف المسرحية نقص الزمن الذي ينبغي على الكاتب أن يوجهه لمعالجة شخصياته الرئيسية. ولا يجني الكاتب شيئا من حشد الأعداد الكبيرة من الشخصيات في مسرحيته إلا عرقلة قوته الخلاقة ووضع العقبات في طريقها(٣٦).

إن كون شخصيات مسرحية الفصل الواحد قليلة العدد يجعلها تجمع الانتباه في نقطة مركزة، ولا يحتاج الكاتب إلى رسم الشخصية ذات الأبعاد المتكاملة، إنما يظهر بصورة محددة الذاتية الفردية للشخصية التي ستصبح هي القوة المحركة في الحبكة. إن روح مسرحية الفصل الواحد تتطلب الاقتصاد في عدد الشخصيات الرئيسية والتي تدور معظمها حول شخصية مفردة مهيمنة.

هنا قضيه اغتيال الباشا كشخصيه مركزية

والشخصية المركزية هي "الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية، ولأهميتها في بناء الأحداث فهي دائما محط اهتمام المتفرج ومثار عواطفه.. وهي العمود الأساسي الذي تدور حوله رحى الوقائع"(٣٧).

استقبال الموت

إذا كنا بصدد الحديث عن الصراع الدرامي، فنحن إذا نتحدث عن العمود الفقري للهيكل الدرامي، نتحدث عن شريان الحياة وباعث الوجود المسرحية، نتحدث عن دفء الإثارة وسبب التشويق والتوتر والجذب؛ فلا سبيل إلى ت أليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها فلابد من تصارع نوازع الشخصيات، وتناقضها، على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها(٣٨)، "إن رؤية الدراما في شيء ما تعني تبين عناصر صراع فيه والاستجابة عاطفية إلى عناصر الصراع هذه"(٣٩).

رئيس التحرير : يهمني الخبر الذي يثير الناس، ويهز أعصابهم ويجعلهم يتحدثون عنه باهتمام في كل مكان! **(المسرحية ص ٢٥٩)**

ف "أي عرض مسرحي يقوم على صراع يتفجر حتمية من موقف ويتطور إلى نهاية يحتمها منطق الموقف وطبيعة القوى المتصارعة هو عرض درامى لا ريب"(٤٠).

الباشا: اتفقنا إذن .. لا تسألني عن حقيقة الموضوع. المهم أن تنشر أني توفيت على إثر انفجار قنبلة، تمكن خصومي السياسيون من وضعها تحت مكتبي. وتصف الحادث بقلمك المعروف، وتسرد تاريخ حياتي ومواقفي الماضية المشهورة .. وتحلي صدر الجريدة بصورة فقيد الوطن .. إلى آخره إلى آخره ...

رئيس التحرير : وهل ستنفجر قنبلة، وتحدث وفاة؟

الباشا: طبعاً .. طبعاً، هذا لا شك فيه. قنبلة ستنفجر في مكتبي وتودي بحياتي .. اطمئن من هذه الجهة.

رئيس التحرير : يدهشني أن تستقبل الموت المؤكد هكذا بغير انزعاج!

و"لا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية"(٤١).

ومن هنا كان الصراع الدرامي هو موطن الداء الحقيقي في النص المسرحي، ويمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود له(٤٢)، "إن الصراع الدرامي في الواقع هو ذلك العنصر الذي يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض" وهو السبق الصحفي الانتهازي حيث الصراع .

والصراع هو المحرك الأساسي لمسرحية الفصل الواحد، فهو يلعب دورا هامة وبارزا في تطوير الحبكة المسرحية، فالتفاعل الناتج عن صراعات الشخصيات هو الذي يطور الموقف، ويدفع الشخصيات للدخول في موقف جديد ومنه إلى

آخر وهكذا دون توقف، فالتركيب الدرامي المثالي هو ذلك التركيب الذي يمهد كل موقف فيه إلى آخر. حتى يصل الصراع إلى لحظة الحسم الذروي بوصول المسرحية إلى ذروتها بقمة التأزم والتعقيد، وهذه اللحظة هي أعلى نقاط عدم الاستقرار في المسرحية، وهي أكثر اللحظات درامية، وأكثرها قدرة على إثارة استجابة انفعالية، لأنها تمثل بلوغ النهاية للترغيب والتشويق وكل القيم الانفعالية التي سبقت(٤٣).

ولا يمكن أن يصل الكاتب إلى هذه اللحظة الحاسمة في الدراما عن طريق القص، ولكن عن طريق الفعل الذي يصل الصراع فيه إلى نقطة لا يمكن أن يتطور بعدها "إن صراعات الشخصيات وذاتيتهم يجب أن تشاهد لا أن تروي، فالدراما تستهوي العين لا الأذن"(٤٤).

رئيس التحرير : لن أفعل ولكني أقول ذلك فقط لنفسي محاولا أن أفهم موقفك لماذا ترحب بالموت هكذا؟". **(المسرحية ص ٢٥٨)**

فمسرحية الفصل الواحد هي مسرحية الصراع الواضح منذ البداية، كما أنها مسرحية الصراع المتواصل بلا انقطاع؛ حيث إنه لما كانت مسرحية الفصل الواحد تهدف أول ما تهدف إلى جذب اهتمام المشاهدين من الوهلة الأولى، وذلك من خلال إثارة موقف درامي ذي تأثير متفجر بثير عواطف المشاهدين ويجذب انتباههم، وهذا التأثير لا يتحقق إلا من خلال صراع قوي يبعث التوتر ويثير الترقب والقلق.

ولما كانت مسرحية الفصل الواحد في مسرحية الفعل الدرامي المستمر والمتصل بلا انقطاع.

و"هذا الطرح يؤكد لنا على أن الحوار هو ركيزة الكتابة الدرامية لأنه يجعلنا نتعرف على المسرح باعتباره جنسا أدبية، كما أنه يؤسس الحقيقة الدرامية"(٤٥).

وكاتبنا يعي جيدا أهمية الحوار ودوره الحيوي والجوهري في عملية الخلق المسرحي، "إن الحوار بما فيه من إيجاز وتركيز هو القالب الأدبي القريب إلى سيلقتي المحبة للنظام ... فالفن عندى النظام ... والنظام عندي هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان(٤٦)، لذا فقد أولى الحوار جل تركيزه واهتمامه وبحثه فصاغ محاولاته ومغامراته الإبداعية الأولى في قالب حواري مسرحي(٤٧)، وامتد هذا القالب فيما بعد ليشمل معظم كتاباته في المسرح، إلى الحد الذي جعل شخصياته تتحاور وتتصارع أكثر مما تحكي وتصف، وبهذا التركيز على الحوار والتقليل من السرد تصبح الروايات محكية بواسطة الحوار الذي قد يستغرق الصفحات بأكملها.

ويبرر هذا بقوله "إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة فنية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر"(٤٨).

والحوار في مسرحية الفصل الواحد ذو طبيعة خاصة نظرا لقصرها وتركيزها ووحدتها، فكل كلمة تقولها الشخصية لها وظيفتها الدرامية، ف

لا نكاد نعثر على جملة واحدة لا تؤدى دورة في البناء الدرامي. ومن ثم يتخلص الحوار من التكرار الغير ضروري، حيث تعبر الشخصيات عن أفكارها وشعورها باقتصاد شديد "فالحوار ليس تكراريا بصورة غير فنية... وهو لا يكرر إلا بإضافة أشياء ولو طفيفة. فالتكرار لا يكون بلا هدف مطلقا، ولا يوجد مجال للجدل في مسرحية الفصل الواحد"(٤٩).

"إذ ان الجملة التي لا تضيف شيئا سواء لإظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح"(٥٠)، "فالحوار المسرحي فعل من الأفعال، به يزداد المدى النفسي عمقا، أو الحدث تقدمة إلى الأمام. فلا ركود في لغة المسرح ومن ثم لا ينبغي على الكاتب المسرحي أن يشغل نفسه بما يقال في الحياة اليومية الواقعية، وإنما بما يجب أن يقال ليجسد فعلا أو يكشف عن شخصية بطريقة تخلق حركة درامية"(٥١).

نجد أن حواره يصل إلى القمة الفنية متى تحرر من الفكرة الجدلية، وانطلق ليعبر عن الشخصيات التي تشد انتباهنا عندما تنطلق بلسانها متحررة من قيود الفكرة البحتة، وعندها يفيض حوار الشخصيات حيوية وحياة.

تظل الفكرة قيدا قاسية على الشخصيات والحدث والحوار، وتصبح الشخصيات مجرد أبواق لتزويد أفكار المؤلف، الشيء الذي يفقدها الحيوية والمصداقية، ويحول العمل المسرحي إلى عمل أدبي يصلح للقراءة فحسب.

لذلك إذا نظرنا –مثلا– إلى الحوار في مسرحية "عرف كيف يموت" سنجد أن كل كلمة تقولها الشخصية لها وظيفة محددة، إما تحرك صراعا، أو تطور حدث، أو تظهر بعدا جديدا للشخصيات، أو تساعد في رسم الجو النفسي وتوصيل الحالة الشعورية المسيطرة على الشخصية، حيث يكون من الصعب حذف جملة واحدة، أو حتى كلمة دونما خلل بالهيكل الدرامي للمسرحية.

هذا فضلا عما يتميز به الحوار من حيوية ومصداقية بعيدة عن التكلف، "فالحوار المسرحي كما الفعل المسرحي يجب أن يتميز بالحيوية وعدم التكلف، وهنا تكمن عبقرية كاتبنا في إدارة الحوار والوصول به إلى ذرا فنية لا أظن أحدا يطاوله إليها.

تختلف طبيعة الحوار المستخدم في أي موضع من المسرحية باختلاف دوره ووظيفته التي يؤديها داخله، فإذا كان الحوار مستخدمة من أجل التقديم الدرامي عندئذ يجب أن يكون واضحا مفهومة، "فأعلى درجات الوضوح والإيجاز يجب أن تكون في التقدمة الدرامية التمهيدية، فإذا كانت المقدمات المنطقية للمسرحية غير مفهومة فإن هذا سوف يعطل التطور من البداية.

ويؤكد "رولاند لويس" أن التكثيف والوضوح هما أول صفتين مميزتين في الافتتاحية الجيدة لمسرحية الفصل الواحد.

ولا يعني الوضوح أن كل شيء يجب أن يقال لنا، ولكنه يعني أن كل ما يجب أن يقال لابد أن يقال بوضوح. ولما كانت مسرحية عرف كيف يكون هي مسرحية الصراع المتواصل والواضح من البداية، فهي إذن مسرحية الحوار الدائم الحيوية، متصل الحركة، رشيق الخطى وتتنوع حركة الحوار سرعة وبطئا حسب نوع الصراع وقوته، فيكون الحوار سريعة مليئة بالحركة، مفعمة بالحيوية، عندما يصور صراعا فنيا شديدا قويا، وعندما يشتد الصراع ويصل إلى قمة تأزمه، يرتقى الحوار، ويصل إلى ذروته الفنية وقمته الدرامية. وخير مثال لذلك النوع من الحوار الذي لا تهدأ حركته ولا تفتر قوته، في المسرحية التي تموج بسيل من الصراعات لا يتوقف، ومن هنا كان حوارها يتصاعد بطريقة نارية لا تهدأ ولا تفتر أبدا.

ويبدأ هذا الحوار البارع التكوين قصير العبارات بليغ الدلالة أولى حركاته في بداية المسرحية ويتصاعد بسرعة، فنعرف من خلال دقائق قليلة – التي هي مدة هذا الحوار –

كما يتضح لنا من خلال الحوار ومن خلال هذه الدقائق القلائل ظروف وملابسات موقفهما الراهن، ونصبح أكثر منهما لهفاً لوصول تحقق فعل الموت

أما حينما يصور الحوار صراعا جدليا تتصارع فيه الأفكار وتتجابه الحجج، نجد حركته تهدأ بعض الشيء لتسير في انسيابية شديدة تتناسب مع هدوء الحجة ومنطقها، فتطول عباراته بعض الشيء لتعطي مساحة لعرض الحجة واستبيانها.

في رحلة فهم فكرة الموت

وعلى هذا النحو يواصل الحوار حركته، ويواصل كل من الطرفين محاولة إقناع الآخر برأيه ويبين حجته، ويحاول الآخر دفع هذا الرأي بحجة مقابلة، وهكذا تتناطح الحجج وتتصارع الآراء، وهنا تكمن حيوية هذا الحوار.

بينما يصبح الحوار بطيء الحركة ثقيل الخطى حينما يصور صراعا بين ألفاظ وأفكار مجردة، أو عندما يبين عن حالات التردد الحيرة والقلق والشك ... في عرف كيف يكون يموت حيث اجتماع الاضداد.

أهم النتائج

١-الشخصيات كما بدت وظهرت بأفعالها وآرائها، كانت مرآة حية تعكس صورة هذا الواقع في الصراع بين القوى وفي اوجاعه واختناقاته الحاضرة، وفي أنواع طموحه من أجل الخروج من مأزقه والنظر إلى المستقبل.

٢-أن الفن هو الذي يوجه الذات المنعزلة إلى الجماعة ويرفعها إلى الوحدة والكمال، وهو الذي لا يكتفي بإنتاج الحياة بل يفسرها أيضاً.

إلا إن الاشارة الى ربط الفن بالحياة كانت مقرونه بالدلالة على أن هذا الربط ليس ربط مطلقاً. فالفن بوصفه نشاطاً قائمة بذاته يتأثر – شانه شأن جميع نشاطاتنا بالأحول المادية للوجود. أما من حيث اعتباره طريقة للمعرفة، فله واقعه الخاص ونهايته الخاصة.

٣–كانت واقعية إدريس واقعية نقدية متشائمة، يرصد بعض مظاهر الانحراف والفساد في المجتمع، ويقدم لنا شخصيات يغلب عليها طابع السلبية، و تكلل جهودها من أجل الحياة الكريمة والحرية والعدالة بالفشل الذريع، ويبتعد عن تبني أية فلسفة أو أيديولوجية معينة، محاولا أن يحرص على رؤية العالم رؤية موضوعية، مبتعداً عن الاحلام الرومانتيكية، في رأيه، عاملا على التركيز على تجسيد تناقضات المجتمع المصري وعيوبه . بينما نتاج ادريس المسرحي المجدد يمتاز بالخروج عن وحدة المكان، وعدم الالتزام بتسلسل الزمان ومنطقتيته، والإغراب في الأحداث، والخلط بين الأجناس.

٤–كان إدريس سواء في محافظته أو في ثورته لم يتخل عن الخط الواقعي الذي يكاد أحيانا يختفي تماما عن الأنظار ولكنه لاينقطع الا نادراً. اذ هو يحكي قصه حسن الصحفي رئيس التحرير نهارا والبهلوان لاعب السيرك ليلا في توازي مابين الصحافة والسيرك في إطار من البهلوانية

٥–ليبدو الصحفي في رداء منزوع من الإنسانية ..كل ما يشغله هو السبق الصحفي

٦–الصحفي في شكله الكاريكاتيري...

رسم توفيق الحكيم صوره الصحفي في مسرحيته "عرف كيف يموت" ... بشكل كاريكاتوري مبالغ فيه لشخص انتهازي يسعي دوما للسبق الصحفي حتى لو جاء علي حساب أي شخص أو قضية أو فكرة ..

في لعبه ساخرة جمع فيها توفيق الحكيم بين جنون الصحفي وقنوط الباشا والأمل في الشهرة والمال...كل يسعي لغرض مغاير بداية من التخطيط لموت الباشا عبر قنبلة وفشل هذا التخطيط ثم الموت الفعلي في بالوعة مجاري مفتوحة بالشارع.

٧–ان هذا النص يعد الأفضل فقد تخلي توفيق الحكيم عن حذره واستخدم الدهشة والسخرية لتعريه انظمه الفساد كل في موقعه

ويرمي المؤلف جمله شديده الخطورة في المسرحية علي لسان الصحفي ..انت لم تعد مصدرا للأخبار منذ زمن طويل يعري المجتمع كل الطبقات الباشا والصحفي في جملة مرعبة حقاً.

الهوامش:

(١) ليلى عبدالمجيد: تشريعات الصحافة في الوطن العربي، القاهرة، العربي للنشر، الطلعة الثانية، ٢٠٠١، ص٢١٥.

(٢) سيد بخيت: العمل الصحفي في مصر دراسة سوسيولوجية للصحفيين المصريين، القاهرة، العربي للنشر، ١٩٩٨، ص٢١٧.

(٣) أشرف فهمي خوخة" تأثير الرقابة على الأداء المهني للقائم بالاتصال، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص١٧.

(٤) عواطف عبدالرحمن: هموم الصحافة المصرية، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٥، ص١٣٤.

(٥) Sigelman, Lee, Reporting The News: "An Organizational Analysis American", Journal of Sociology, vol, 7g 1973, pp 132-151.

(*)يوسف ادريس : مسرحية البهلوان ، مكتبة مصر ،القاهرة، ١٩٨٢.

(٦) عبدالعزيز بن عرفه: الدال والاستبدال، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٩٣، ص١٦.

(٧)حازم شحاته : علامة القناع ومستويات الدلالة، الكتاب التذكارى، يوسف ادريس ١٩٢٧- ١٩٩١، القاهرة،١٩٩٢ ص ٥٩٦

(٨)ايمانويل فريس – برنارد موراليس : قضايا أدبية عامة ، ترجمة لطيف زيتونى ، عالم المعرفة العدد ٣٠٠ ، الكويت فبراير ٢٠٠٤ ، ص ١١٠

(٩) أنظر إريك بيرن: ألعاب الناس سيكولوجية العلاقات الإنسانية، مكتبة الأنجلو، القاهرة. د ت ،١٣٨

(١٠) نهاد صليحة: الفرفور يلد بهلوانا، مجلة الإذاعة والتليفزيون، عدد ٢٧٨٨، القاهرة ١٩٨٨،ص ١٤

(١١) نهاد صليحة: المرجع السابق. ص ١١

(١٢)مايسة ذكي: منمنمات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٨٥

(١٣) نهاد صليحة، الفرفور يلد بهلوانا، مرجع سابق. ص ١٣

(١٤) مايسة زكي: منمنمات مسرحية، مرجع سابق، ص٦٦؟

(١٥) مايسة زكي: منمنمات مسرحية، مرجع سابق، ص٦٦.

(١٦) سامح مهران: المسرح بين الإبداع والتلقي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٢١، ص٧٤.

(١٧) حازم شحاته: علامات القناع ومستويات الدلالة، مرجع سابق ص٥٩٩.

(١٨) حازم شحاته: علامات القناع ومستويات الدلالة، مرجع سابق، ص٦٠٠.

(١٩) حازم شحاته: علامات القناع ومستويات الدلالة، مرجع سابق ص٦٠١.

(٢٠) نهاد صليحة: الفرفور يلد بهلواناً، مرجع سابق،ص ١١

(٢١) نهاد صليحة: الفرفور يلد بهلواناً، مرجع سابق،ص ١٣.

(٢٢) نهاد صليحة: الفرفور يلد بهلواناً، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢٣) أحمد عبدالحميد: البهلوان بين لعبة الفن ولعبة الحياة، جريدة الجمهورية عدد ١٢٦٥٤، أغسطس ١٩٨٨. ص١٣

(٢٤) أحمد عبدالحميد: البهلوان بين لعبة الفن ولعبة الحياة، مرجع سابق. ص١٣

(*) توفيق الحكيم: عرف كيف يموت، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٦.

(٢٥) عبدالعزيز بن عرفه: مرجع سابق، ص١٧.

(٢٦) ليندا هتشون: سياسة مابعد الحداثة ، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٩، ص١٨٣.

(٢٧) نجاه أنيس: مسرحية الفصل الواحد في أدب توفيق الحكيم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ٢٠٠٢، ص٢.

(٢٨) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٠.

(٢٩) مارتن اسلن: تشريح الدراما، ترجمة: يوسف عبد المسيح، ط ٢، ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٨٤ ص٤٦، ٤٧.

(٣٠) عز الدين المدني: ملاحظات في إبداع توفيق الحكيم، حضور متجدد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٨٥.

(٣١) نزار محمد العاني: أضواء على الشخصية الإنسانية، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص٥.

(٣٢) توفيق الحكيم: لو عرف الشباب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٨٠– ١٨٢.

(٣٣) عز الدين المدني: مرجع سابق، ص٥٦٨.

(٣٤) مارتن أسلن: تشريح الدراما، مرجع سابق، ص١١.

(٣٥) نجاة أنيس: مرجع سابق، ص١٢٣.

(٣٦) رجروم بسفيلد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٧٠، ١٧١.

(٣٧) إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، ص٦٣.

(٣٨) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مكتبة النهضه ، القاهرة ١٩٧٢ ص٥٧٠.

(٣٩) إريك بنتلي: الحياة في الدراما، ترجمة، جبر إبراهيم جبر، مرجع سابق، ص٨.

(٤٠) نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٧.

(٤١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٥٦٨.

(٤٢)عبدالعزيز حمودة، البناء الدراسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٠٥.

(٤٣) نجاة أنيس: مرجع سابق، ص١٣٥.

(٤٤) نجاة أنيس: مرجع سابق، ص١٣٥.

(٤٥) حسن المنيعي: مفهوم الأدب والفن عند توفيق الحكيم، مرجع سابق، ص٩٦.

(٤٦) توفيق الحكيم: فن الأدب، مرجع سابق، ص١٤٠.

(٤٧) فؤاد دوارة: توفيق الحكيم، المسرحيات المجهولة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨١.

(٤٨) توفيق الحكيم: زهرة العمر، مكتبة الآداب، القاهرة، ب. ت، ص١٧٨.

(٤٩) نجاة أنيس، مرجع سابق، ص١٦٢.

(٥٠) عبدالعزيز حموده: البناء الدرامي، مرجع سابق، ص١٥٠.

(٥١) محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص٦١٣.