بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم
قسم اللغة العربية

توظيف التراث العربي في مسرحيات ألفرد فرج
The Use of the Arabic Heritage in Alfred's Faraj's Plays

إعداد

حافظ صايل نهار السليم

الرقم الجامعي (٠٢٢٠٣٠١٠٠٦)

إشراف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم في جامعة آل البيت.

١٤٢٨هـ-٢٠٠٧ م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توظيف التراث العربي في مسرحيات ألفرد فرج
The Use of the Arabic Heritage in Alfred's Faraj's Plays

إعداد الطالب

حافظ صايل نهار السليم

الرقم الجامعي (٠٢٢٠٣٠١٠٠٦)

إشراف
الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي

أعضاء اللجنة :

١. الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي (رئيسا)

٢. الأستاذ الدكتور جهاد المجالي (عضوا)

٣. الدكتور محمد القضاة (عضوا)

٤. الدكتور عبد الباسط مراشدة (عضوا)

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة آل لبيت

نوقشت وأوصي بإجازتها / تعديلها / رفضها / بتاريخ :- ١٢/ ٤ /٢٠٠٧ م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهداء

إلى أرواح الشهداء الأحياء ، وإلى روح الشهيد سيادة الرئيس الرفيق المناضل المجاهد البطل رمز المبدأ و لحظة الصحوة والكرامة و الثورة وقائدها صدام حسين ، وإلى روحك سليمان الحلبي ، و روحك شهيد الفجر أحمد ياسين ، وروحك الرنتيسي ، وإلى المجاهدين و المناضلين و الأحرار والشرفاء ، وإليك جيفارا ، وإلى جميع الرفاق و الإخوان .

إلى من تمثلت فيها قيم الإنسانية السامية . . . . إلى المناضلة والمجاهدة الأولى التي حطمت أسطورة المستحيل وقيد الظلم والأسر فتمثلت فيها الحرية في أسمى معانيها والعدل في أجمل صوره والنضال في أرقى درجاته والتحدي والصبر فهما هي . . .النهر الذي روى الجميع وبقي ظمأنا إليك أمي أولا وأخيرا . . . . . .

إليك أبي من كل قلبي فأقل ما أقدم للذي صنعني . . . . . .

إلى أخواني وأخواتي عناوين وجودي . . . . . .

أخي وشقيق روحي وأستاذي محمد الذي علمني الكثير . . . . . .

وإلى لآلىء العقد التي تشكل كل منهن واسطته . . . . أخواتي : ماجدة ، رائدة ، عائدة ، ناديه ، فادية ، سحر ، سائدة . . . . . و إليك خطيبتي وإلى أهلك و إليكم أخوالي

وإلى أملي في جيل المستقبل والحرية والتحرير والنضال : أخي أحمد . . . . .

وإلى صديقي الوفيين اللذين أبدعا قصة المروءة والوفاء : بسام عوض عياصرة ، محمد غالب عياصرة . وإليك أحمد الهاني .

وإلى الأعزاء : عماد القيام ، عمر القيام ، محمد شحادة ، رداد عودة ، عيسى العفيف .

وإلى صديقي الذي رحل و لم أقابله الأديب الكبير : ألفرد فرج .

وإلى الجهول بكل معانيه . . . . . .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكر وتقدير:

أولا : الشكر والحمد لله سبحانه وتعالى كما يحب ويرضى .

ثانيا : ثم لرسوله الكريم عليه أفضل الصلاة وأتم التسليم والمباركة وعلى آله وصحبه أجمعين عدد ما أحاط به علم الله العظيم وخط به قلمه الكريم .

ثالثا : وأشكر ـ و يعجز الشكر ـ أستاذي المشرف اعترافا بالفضل ، فقد علمني وقدم لي الكثير الكثير .

رابعا : و أشكر أساتذتي لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة هذه الرسالة .

خامسا : وأشكر ـ ويعجز الشكر ـ أمي ، وأبي ، وأخي محمد ، وأخي أحمد ، وأخواتي ، وأخوالي ، والأستاذ بسام عياصرة ، والرفيق محمد عياصرة ، والرفيق محمد شحادة ، والأستاذ أكرم فريحات ، والأستاذ خالد مقبل ، والأستاذ عامر عياصرة ، وسامر عمور ، ومؤمن فريحات .

سادسا : وأشكر كل من ساهم وساعد في إنجاز هذا البحث .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المحتويات

المحتويات	الصفحة
الإهداء	٣
شكر وتقدير	٤
قائمة المحتويات	٥
الملخص باللغة العربية	٨
المقدمة	١١
الفصل الأول طبيعة التراث وعلاقته بالمسرح عند ألفرد فرج	١٧
المحور الأول : التعريف بالمفاهيم	١٨
التراث	١٨
المسرح	٢١
المحور الثاني : التعريف بالأديب ألفرد فرج وعلاقته بالتراث والمسرح	٢٤
المحور الثالث : مصادر التراث الموظف في مسرحيات ألفرد فرج	٣٢
أولا : التراث التاريخي	٣٢
ثانيا : التراث الشعبي	٣٤
الفصل الثاني مستويات التعامل مع التراث في مسرح ألفرد فرج	٣٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الأول : الاستلهام	٣٩
أولا : استلهام الحادثة التاريخية وتوظيفها	٣٩
ثانيا : استلهام السيرة الشعبية وتوظيفها	٤٩
ثالثا : استلهام الحكايات التراثية	٦٦
أ ـ استلهام الحكايات التراثية من مصدرين .	٦٦
ب ـ استلهام الحكايات التراثية من مصدر واحد .	٧٨
رابعا : استلهام الأجواء التراثية إطارا للنص المسرحي .	٨٧
خامسا : استلهام الشكل الفني التراثي قالبا للنص المسرحي .	١٠٠
أ ـ : التحبيذة قالبا للنص المسرحي	١٠١
ب ـ : الراوي عنصرا في النص المسرحي	١٠٨
المحور الثاني : التضمين	١١٥
أولا : المثل الشعبي	١١٦
ثانيا : المعتقدات الشعبية	١٣١
ثالثا : الأغنية الشعبية	١٣٥
الفصل الثالث **أثر توظيف التراث في البنية المسرحية**	١٣٧
المحور الأول : أثر التراث في رسم الشخصيات	١٣٨
أولا : شخصيات الحادثة التاريخية	١٣٩
ثانيا : شخصيات السيرة الشعبية	١٥٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا : شخصيات الحكايات التراثية	١٦١
رابعا : رسم شخصيات السلطة والنفوذ	١٦٤
المحور الثاني : أثر التراث في تشكيل الحوار والنسيج اللغوي	١٧٢
المحور الثالث : أثر التراث في تشكيل الزمان والمكان	١٨٣
الفصل الرابع **دوافع توظيف التراث في مسرح ألفرد فرج**	١٩٢
المحور الأول : الدافع الأدبي و الفني المسرحي	١٩٣
المحور الثاني : الدافع الفكري والثقافي	١٩٦
المحور الثالث : الدافع السياسي و الاجتماعي	١٩٩
المحور الرابع : الدافع القومي والحضاري	٢٠٣
قائمة المصادر والمراجع	٢٠٦
الملخص باللغة الإنجليزية	٢١٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

الملخص باللغة العربية

يهدف هذا البحث إلى دراسة مسرحيات ألفرد فرج ،التي عدها النقاد إبداعا متميزا له حضوره على الساحة الأدبية في العالم العربي ، مفيدا من التراث العربي بما يحتوي ويمثل من أنساق فكرية ، وروحية ، وثقافية ، وأدبية ، لها حضورها في الوجدان والفكر العربي ، والإنساني ، بحيث يبين العلاقة بين التراث ، وفن أدبي حديث ، وإلى أي مدى أثر التراث العربي في الإبداع المسرحي عند ألفرد على مستوى الشكل ، والمضمون ، وإلى أي مدى اتصلت الأزمان الثلاثة (الماضي ، والحاضر ، والمستقبل) اتصالا يقوم على القراءة النقدية الواعية البناءة ، والمستشرفة.

وقد كانت مسرحيات ألفرد فرج من الأعمال الإبداعية الأدبية التي وظفت التراث فيها ، وهو ما لحظته عند قراءتي لمسرحيات ألفرد فرج ، إذ لمست إفادة ألفرد من المصادر التراثية المتنوعة ، مما شكل في ذهني سؤالا رئيسا عد بمثابة المشكلة الرئيسة للبحث ، ألا وهو : كيف تعامل ألفرد مع التراث العربي ووظفه في نتاجه المسرحي ؟ وهذا السؤال الرئيس تفرع عنه أسئلة أخرى منها :

أولا : متى بدأ ألفرد فرج بتوظيف التراث في مسرحه ؟ ولماذا ؟

ثانيا : ما أنواع التراث الموظف في مسرح ألفرد فرج ؟ وما هي أساليبه في توظيفه للتراث ؟

ثالثا : ما أثر توظيف التراث في النسيج المسرحي ؟ و ما أثره في المتلقين : القراء والمشاهدين ؟

رابعا : هل ارتقى توظيف التراث بالمسرحية فكريا وفنيا ؟

خامسا : ما الدوافع لتوظيف التراث في مسرح ألفرد فرج ؟

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه التساؤلات فرضت تقسيم البحث إلى مقدمة وخاتمة وأربعة فصول . تناول الفصل الأول طبيعة التراث وعلاقته بالمسرح عند ألفرد فرج ، وتناول الفصل الثاني مستويات التعامل مع التراث في مسرح ألفرد فرج ، وتناول الفصل الثالث أثر توظيف التراث في البنية المسرحية ، أما الفصل الرابع فقد تناول دوافع توظيف التراث في مسرح ألفرد .

ويمكن إجمال أهم النتائج التي توصل إليها البحث فيما يأتي :

أولا : كثرة توظيف التراث في أعمال ألفرد وتنوعه ، واختلاف مستويات توظيفه . فقد تعامل ألفرد مع التراث بحس أدبي ، وفني ، و نقدي واع ، فاستنطقه ، وحاوره ، وفسره ، وحلله ، مفيدا منه في تناول القضايا المختلفة المعاصرة . وقد أخذت علاقة النص المسرحي مع النص التراثي عند ألفرد شكل العلاقة التبادلية ، وذلك باعتبار التراث بعناصره المختلفة جسد وروح للنص المسرحي ، وكذلك النص المسرحي بالنسبة للتراث . لذلك فإن تعامل المبدع مع التراث يعبر عن رؤيته وفلسفته في هذه الحياة ، ويبقى متصلا بتراث الأمة وحضارتها وأصوله ، منتجا ، بذلك تراثا جديدا .

ثانيا : أن تعامل المبدع مع التراث يرتقي بالعمل الأدبي ، فنيا وثقافيا ، شكلا ومضمونا. بالتالي يساهم التراث في إيقاف انحدار المسرح العربي ، و في تشكيل هوية للمسرح العربي ، وهذا يعني بحثا عن الذات وتأصيلا لها ، فنتخلص بذلك من التبعية للآخر. كما أنه يرتقي بالمتلقي ، ذوقا وفكرا ؛ فلا يكون متلقيا سلبيا تتحكم به العواطف منفصلا عن العمل المسرحي ، ومقدسا للتراث ، بل يكون جزءا من العمل المسرحي يقف موقف الناقد من التراث والنص المسرحي والواقع ، فاعلا ، ومنفعلا .

ثالثا : أن توظيف التراث يزيد من عملية التفاعل بين الماضي والحاضر مما يؤدي إلى استشراف المستقبل ، وذلك من خلال تأويل التراث ضمن معطيات ، وحوادث ، ومفاهيم العصر الحديث ، وبالتالي لا يكون هناك وهم ما يسمى بالصراع بين التراث والمعاصرة ، فيتأكد ، بذلك الاتصال بين الماضي والحاضر والمستقبل .

رابعا : أن التراث العربي جزء من التراث الإنساني ، يضيف إليه ، ولا ينتقص منه .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خامسا : أن التعامل مع التراث يعود إلى عوامل عدة متنوعة ، فمن عوامل فكرية وثقافية إلى عوامل قومية وحضارية ، إلى عوامل سياسية واجتماعية ، إلى عوامل فنية أدبية.

وأخيرا ، فإن ما يمكن أن تشير إليه الدراسة ، هو بروز بعض القضايا التي رأى الباحث فيها مساحة واسعة للبحث من أهمها : بروز ظاهرة الأشكال الفنية التراثية في المسرح العربي عامة ، ومسرح ألفرد خاصة ، و بروز ظاهرة أثر الأدب والتراث في تشكيل الهوية الثقافية والفكرية ، وبروز ظاهرة الهوية الثقافية والفكرية عند الأدباء ، وبروز ظاهرة الأديب الناقد المفكر عند الكثير من الأدباء ومنهم ألفرد الذي يعد من المبدعين المفكرين والناقدين ، وقد برزت ظاهرة توظيف التراث في الأعمال الأدبية المختلفة في أعمال الكثير من المبدعين العرب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام والمباركة على سيدنا ونبينا وحبيبنا محمد سيد وخاتم الأنبياء والمرسلين ، وأفضل الخلق أجمعين ، صلاة وتسليما ومباركة عدد ما أحاط به علم الله العظيم ، وخط به قلمه الكريم ، وعلى آل النبي الكرام الميامين ، وارض اللهم عن الصحابة أجمعين ، أما بعد :

يشكل التراث مكونا من مكونات الأمة ، إذ يحتوي مخزونا فكريا وثقافيا ، ونفسيا واجتماعيا ، ووجدانيا ؛ لذلك تعامل الأدباء مع التراث من خلال مصادره ، ومعطياته ، ومفاهيمه الغنية ، مستحضريها في أعمالهم الأدبية الإبداعية ، وسيلة للتعبير البليغ ، شكلا ومضمونا ، لإثبات الذات وقراءة الحاضر ، وتشكيل رؤى وملامح المستقبل . واختيار الدراسة لدراسة التراث العربي في مسرحيات ألفرد يعود إلى عدة أسباب أهمها أن معظم مسرحيات ألفرد وظفت التراث العربي بمصادره المختلفة . إضافة إلى أن ألفرد وظف أنواعا أخرى من التراث في بقية مسرحياته ، حيث وظف التراث العالمي بمصادره المختلفة مثل التراث الفرعوني ، مما يصعب على الدراسة تناول جميع أنواع التراث الموظف عند ألفرد . كما أن التراث العربي يعتبر أحد مكونات الهوية الثقافية والفكرية العربية ، وعنوانا من عناوين حضارة هذه الأمة العريقة ، ومقوما من مقومات شخصيتها ، وأحد مكوناتها الخالدة الحية ، ويعد تربة خصبة للإبداع على المستويين ، الشكل ، والمضمون . كما أن توظيف التراث العربي في الإبداع العربي يشكل له هوية عربية تمنعه من التبعية . إضافة إلى أن التعامل مع التراث العربي يعطي تميزا حضاريا معينا ، حيث إن الكثير من الأمم والحضارات نهلت من التراث العربي فكان سببا في تطورها وتقدمها .

ويعد المسرح أبا الفنون ، وذو أهمية بالغة وذلك بحكم اتصاله مع الجمهور، وبحكم ما يحدثه من قيم ومفاهيم جديدة في حياة الناس على مختلف الأصعدة : ثقافيا ، وفكريا ، ونفسيا ، واجتماعيا ، ووجدانيا . لذلك لجأ كتاب المسرح إلى التفاعل مع تراثهم باعتباره عنصرا فاعلا في الارتقاء بالعمل المسرحي ، وفي تجسيد رؤيتهم ، وفي إقامة جسر من التواصل مع القراء ، والمشاهدين ، ولما وجدوا فيه من تعبير عن أفكارهم وعواطفهم ، ولما لمسوا فيه من تحقيق التواصل مع الماضي ، والاقتراب من الناس فكرا ووجدانا ، وذلك لمكانة التراث في وجدان الناس . وكان مما دفعني إلى دراسة التراث في مسرح ألفرد فرج أمور عدة تمثلت بأهمية التراث ، وأثره في الإبداع المسرحي ، وما يساهم به التراث في الكشف عن مشكلات العصر ، وأهمية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرحيات ألفرد في مختلف المراحل الزمنية ، إذ أعيد أنتاجها ممثلة على خشبة المسرح مرات عدة ، في مصر وفي بعض الدول العربية ، إضافة إلى رغبتي في دراسة المسرح وعلاقته بالتراث بحكم اهتمامي به ، دراسة نقدية أدبية ، ومن خلال قراءتي لمسرحيات ألفرد فرج وجدت أنها تنطوي على ظاهرة مهمة تتمثل في توظيف التراث ، وقد ولدت هذه الظاهرة في نفسي أسئلة عديدة من مثل :

أولا : ما أنواع التراث الموظف في مسرحه ؟

ثانيا : كيف وظف ألفرد التراث ؟ وما هي أساليبه ؟

ثالثا: هل ارتقى توظيف التراث بالمسرحية فكريا ، وفنيا ؟

رابعا : ما أثر توظيف التراث في النسيج المسرحي ؟ وما أثره في المتلقين : القراء ، والمشاهدين ؟

خامسا : ما الدوافع إلى توظيف التراث في مسرح ألفرد فرج ؟

ولم أجد في الدراسات السابقة إجابة شافية عن هذه الأسئلة ، إذ وقفت على ظواهر مغايرة من مثل : دراسة نبيل راغب الموسومة بـ(لغة المسرح عند ألفرد فرج) [١] ، ودراسة رانيا فتح الله وعنوانها (الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج) [٢] ، ودراسة حسن عطية وعنوانها (مسرح ألفرد فرج صانع الأقنعة) ، ودراسة قايد قايد وعنوانها (فن المسرح عند ألفرد فرج) [٣] . ولم تدرس ظاهرة التراث في مسرح ألفرد دراسة مستقلة ، يستثنى من ذلك ما تناوله إبراهيم السعافين ضمن كتابه (المسرحية العربية الحديثة والتراث) [٤] مشيرا" إلى أن ألفرد قد أعاد هيكلة التراث في عدد من مسرحياته . وقد تناول السعافين مسرحيتين لألفرد بحث من خلالهما أثر التراث في مسرح ألفرد ، وكيف تعامل معه ، ولم يتناول السعافين ألفرد ومسرحه وعلاقته بالتراث بشكل شمولي .

---

١ راغب ، نبيل ، لغة المسرح عند ألفرد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٢ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

٣ قايد ، قايد ، فن المسرح عند ألفرد فرج ، دار سعاد الصباح ، الصفاة ، الكويت ، مؤسسة النوري دمشق ، ١٩٩٦ .

٤ السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ط ١ ، بغداد ، ١٩٩٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما المقالات التي كتبت حول مسرح ألفرد ، فإنها لم تتناول توظيف التراث في مسرحياته بشكل مباشر ـــ وهو ما تؤكده عنواينها ـــ بل أشارت إلى ذلك ضمن موضوع المقالة. ومن هذه المقالات :

أولا : مقالتا عزيز سليمان (شخصيات من المسرح المصري " أبو الفضول "، مجلة المسرح عدد١٠ ،١٩٦٤) ، (" سليمان الحلبي ـ دراسة ونقد " ، مجلة المسرح ،عدد ٦ ، ١٩٦٦) [٥].

ثانيا : مقالة مهدي الحسيني وكمال رمزي (" حوار مع ألفرد فرج حول قضايا الفن والمسرح "، مجلة المسرح والسينما ، عدد ٥٠ ، ١٩٦٨) [٦] .

ثالثا : مقالة مجدي فرج (" نظرة متأملة إلى مسرح ألفرد فرج " ، مجلة الكويت ، عدد ٢٢) [٧] .

رابعا : مقالة إبراهيم عامر (" ألفرد فرج ـ صاحب الأخوة الثلاثة أبو الفضول ، بقبق قفة " ، جريدة المصور ، ١٩٦٨) [٨] .

خامسا : مقالة مصطفى العبود (" التراجيديا في مسرح ألفرد فرج " ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٣٩ ، ١٩٩٣ ـ١٩٩٤) [٩] .

سادسا : مقالة نبيل محمود خلف (" التلقي المسرحي في المسرح العربي ـــ نموذج نص الزير سالم لألفرد فرج " مجلة الفنون عدد ١٦ ،١٩٩٣) [١٠] .

---

٥ سليمان ، عزيز (شخصيات من المسرح المصري " أبو الفضول "، مجلة المسرح عدد١٠ ، ١٩٦٤ "سليمان الحلبي ـ دراسة ونقد " ، مجلة المسرح ،عدد ٢٦ ، ١٩٦٦) .

٦ الحسيني ، مهدي رمزي ، كمال (" حوار مع ألفرد فرج حول قضايا الفن والمسرح "، مجلة المسرح والسينما ، عدد ٥٠ ، ١٩٦٨) .

٧ فرج ، مجدي ("نظرة متأملة إلى مسرح ألفرد فرج " ،مجلة الكويت ، عدد ٢٢).

٨ عامر، إبراهيم (" ألفرد فرج ـ صاحب الأخوة الثلاثة أبو الفضول ، بقبق ،قفة" ٧، جريدة المصور ١٩٦٨).

٩ العبود ، مصطفى (" التراجيديا في مسرح ألفرد فرج " ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٣٩ ، ١٩٩٣ ـ١٩٩٤).

١٠ خلف، نبيل محمود ("التلقي المسرحي في المسرح العربي ـ نموذج نص الزير سالم لألفرد فرج " مجلة الفنون ،عمان ، عدد ١٦ ،١٩٩٣)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سـابعا : المقالات التي كتبت عنه وعن أدبه بعد وفاته في مجلة المحيط الثقافي ، عدد٥١ ٢٠٠٦ . وقد تضمنت المجلة حوارا معه قبل وفاته ، ومن هذه المقالات : مقالة فتحي عبد الفتاح (ألفرد فرج من المعتقل إلى المسـرح القومي) ، ومقالة عمرو دوارة (وداعا شـيخ المسـرحيين)، ومقالة محمد فتحي (ألفرد فرج وعائلته الكبيرة) ، و(ألفرد فرج مفكر مسرحي ـــ حوار معه ـ سوسن الدويك) [١١] .

وعن تعاملـه مع التراث فقد كتب ألفرد عدة مقالات في عدة مجلات منها : مقالته (ألف ليلة وأنا ، مجلة فصـــول ، مجلد ١٣ ، عدد ٢ ، ١٩٩٤) . ومقالته (في المنهج والإبداع) مجلة فصول ،مجلد ١٤ ، عدد ١٤ ، ١٩٩٥) [١٢] .

وقد فرضـت طبيعة الظاهرة المدروسـة والأسـئلة التي ولدتها تقسـيم البحث إلى مقدمة وخاتمة ، وأربعة فصـول . عالج الفصـل الأول وعنوانه : (طبيعة التراث وعلاقته بالمسـرح عند ألفرد فرج) ، واشـتمل على ثلاثة محاور ، اهتمت بالتعريف بالمفاهيم التالية : التراث ، المسـرح ، لغة واصـطلاحا . وقد تناولت الدراسـة في هذا الفصل تعريف التراث والمسرح لغة واصطلاحا ، واهتمت أيضـــا بالتعريف بالأديب ألفرد فرج ، وظروف حياته ونشـــأته ، وتعليمه ، وتكوينه الثقافي والفكري والسـياسـي . وبالمصـادر التراثية الموظفة في مسـرحياته . أما الفصـل الثاني وعنوانه : (مستويات التعامل مع التراث في مسرح ألفرد فرج) ، فقد وقف عند مستويات التعامل مع التراث في مسرحيات ألفرد ، وركز في محوريه الاثنين على أساليب ألفرد في ذلك فقد استلهم التراث التاريخي ، و السيرة الشعبية ، والشكل الفني التراثي ، و استلهم الحكايات التراثية الشعبية المختلفة ، و استلهم أيضا الأجواء التراثية إطارا للنص المسرحي ، كما أنه ضمن المثل الشعبي ، والمعتقدات الشـعبية ، والأغنية الشـعبية في مسرحياته. أما الفصل الثالث وعنوانه : (أثر توظيف التراث في البنية المسرحية) ، فقد اشتمل على ثلاثة محاور بحثت أثر التراث في رسم الشخصيات ، وأثره في تشـكيل الحوار المسـرحي والنسـيج اللغوي ، وأثره في تشـكيل الزمان والمكان . أما الفصـل الرابع وعنوانه : (دوافع توظيف التراث في مسـرح ألفرد فرج) ، فقد اشـتمل على أربعة

١١ مجلة المحيط الثقافي ،عدد ٥١، ٢٠٠٦ .وقد تضمنت المجلة حوارا معه قبل وفاته ، ومن هذه المقالات :مقالة فتحي عبد الفتاح (ألفرد فرج من المعتقل إلى المسرح القومي) ، ومقالة عمرو دوارة (وداعا شيخ المسرحيين) ، ومقالة محمد فتحي (ألفرد فرج وعائلته الكبيرة) ، و(ألفرد فرج مفكر مسرحي ـ حوار معه ـ سوسن الدويك) .

١٢ فرج ، ألفرد (ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، مجلد ١٣ ، عدد ٢ ، ١٩٩٤) . ومقالته (في المنهج والإبداع) ، مجلة فصول ،مجلد ١٤ ، عدد ١٤ ، ١٩٩٥)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

محاور تناولت الدوافع التي تدفع الأديب إلى توظيف التراث ، فمن دوافع فنية أدبية ، إلى دوافع فكرية وثقافية ، إلى دوافع سياسية واجتماعية، إلى دوافع قومية وحضارية .

وقد جاءت الخاتمة كلمة مجملة عن أهم النتائج التي تم التوصل إليها ، وبعض التصورات عن أثر التراث العربي في مسرحيات ألفرد فرج ، و التوصيات التي قد تفتح المجال أمام الباحثين والدارسين للمزيد من الدراسات حول المسرح وعلاقته بالتراث . وقد واجهت الباحث صعوبات عديدة على صعيد المفاهيم ، وعلى صعيد الخطوات الإجرائية لدى تحليل النصوص ونقدها . فقد تباين مفهوم التراث لدى الباحثين ، فهو مفهوم جدلي ، لذلك اعتمدت الدراسة تعريف كل من فهمي جدعان ، وشكري الماضي ، وعبد الكريم برشيد . كما واجهت الدراسة صعوبة الفصل بين عناصر المسرحية لاتصافها بالتنوع والوحدة ، لذلك تناولت الدراسة العناصر المسرحية وأثر التراث فيها من خلال الانطلاق من الرؤية الكلية للمسرحية، وركزت على بعض العناصر المسرحية بشكل رئيسي ، حيث تم من خلالها تناول العناصر المسرحية الأخرى ، فقد تناولت الدراسة الحوار والنسيج اللغوي للمسرحية ، باعتبارهما قوام النص المسرحي يتبلور من خلالهما الأحداث الدرامية ، والصراع الدرامي ، كما تناولت الشخصيات المسرحية ، والزمان والمكان . إضافة إلى ما واجهته الدراسة من عدم توفر بعض المراجع المهمة التي درست ألفرد فرج ، مثل دراسة قايد قايد (فن المسرح عند ألفرد فرج)، ودراسة حسن عطية (مسرح ألفرد فرج صانع الأقنعة) ، وكذلك عدم توافر بعض الدوريات المهمة .

وأحسب أن البحث عن توظيف التراث وأثره يفرض الإفادة من مقولات المنهج الاجتماعي في النقد ، الذي يؤكد الصلة بين العمل الأدبي والمؤثرات الخارجية ، ويقوم بتحليل الأعمال الأدبية وتفسير ظواهرها الفكرية والفنية وتعليلها استنادا إلى سياقها الاجتماعي والتاريخي والحضاري .

وقد اعتمدت الدراسة على المصادر الأساسية (مؤلفات ألفرد فرج) حيث خضعت للدراسة سبع مسرحيات ، مع الإفادة من المراجع العربية ، والمترجمة ، والأجنبية ، والدراسات ، والأبحاث المنشورة في الدوريات الأدبية ، والنقدية ، والثقافية ، والرسائل الجامعية. ويأمل الباحث أن تكون هذه الدراسة قد أعطت صورة واضحة عن ظاهرة توظيف التراث العربي في مسرحيات ألفرد فرج .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعد ، فإن هذه الدراسة ما هي إلا جهد متواضع للنظر في مسرحيات ألفرد فرج ، وقد أفادت من التراث . ولا يسعني – أخيرا – إلا أن أتوجه بالشكر الخالص لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، فقد ذلل لي الصعاب وأرشدني ، فله ـ غير مرة ـ الشكر الجزيل والاعتراف بالفضل ، فجزاه الله عني كل خير ، وللجنة المناقشة كل التقدير والاحترام على ما بذلوا من جهد في تقييم هذه الدراسة .

و إن قصرت فمن نفسي ولعجزي ، وإن أصبت فبتوفيق من الله العظيم عز وجل .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

حافظ صايل نهار السليم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

طبيعة التراث وعلاقته بالمسرح عند ألفرد فرج.

المحور الأول : التعريف بالمفاهيم .

التراث .

المسرح .

المحور الثاني : التعريف بالأديب ألفرد فرج وعلاقته بالتراث والمسرح .

المحور الثالث : مصادر التراث الموظف في مسرحيات ألفرد فرج .

أولا : التراث التاريخي .

ثانيا : التراث الشعبي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

طبيعة التراث وعلاقته بالمسرح عند ألفرد فرج

يسعى هذا الفصل إلى الكشف عن طبيعة التراث ، وعلاقته بالمسرح عند ألفرد فرج ولا بد في بداية الأمر ، من الوقوف عند مفهومي ، التراث ، والمسرح، للتعريف بهما لغة ، واصطلاحا ، وذلك لأهمية هذا الأمر في الكشف عن طبيعة العلاقة بينهما . ومن الأهمية بمكان التعريف بالأديب العربي الكبير ألفرد فرج ، والتعرف إلى ظروف حياته وظروف تكوينه الثقافي ، والفكري ، والسياسي ، وبالتالي الكشف عن طبيعة علاقته بالتراث والمسرح ، وانعكاس ذلك على إبداعاته المسرحية التي لاقت حضورا بارزا على المستوى الأدبي ، والفني، والنقدي ، والبحثي.

المحور الأول :التعريف بالمفاهيم

أولا التراث:

التراث لغة :

التراث في اللغة مأخوذ من مادة ورث ، ففي المعجم الوسيط وردت مشتقة من الفعل الثلاثي: " (وَرِثَ) فلانا المال ، ومنه ، وعنه ـ (يرثه) وِرثاً ، ووَرثاً ، إرثا ورِثَة ، ووراثة: صار إليه ماله بعد موته ، ويقال : ورث المجد وغيره ، وورث أباه ماله ومجده : ورثه عنه . وارث ـ جمعها ـ ورثة ، و ورَّاث . أورث فلانا : جعله من ورثته . أعقبه إياه. ويقال أورثه المرض ضعفا ، والحزن هما ، وأورث المطر النبات نعمة. (توارثوا) الشيء: ورثه بعضهم من بعض . (الإراث) : ما ورث.

(الإرث): الإراث . (التُّرَاث) : الإراث . الميراث : الإراث ـــ جمعها ـــ مواريث. وعلم المواريث : وهو علم الفرائض .(الوارث) : صفة من صفات الله عز وجل ،وهو الباقي الدائم الذي يرث الأرض وما عليها،أي يبقى بعد فناء الكل ويفنى ، من سواه ، فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(الوراثة) : (علم الوراثة) : العلم الذي يبحث في انتقال صـفات الكائن الحي من جيل إلى آخر، وتفسير الظواهر المتعلقة بطريقة هذا الانتقال." [١٣]

ويلحظ أن المعنى اللغوي يفيد انتقال الموروث ماديا ، ومعنويا ، ويشير إلى الديمومة والاستمرار ولكن هل للمعنى الاصطلاحي علاقة بالمعنى اللغوي ؟

التراث اصطلاحا :

تناول الدارسون والمفكرون مفهوم التراث بالدراسة والتحليل و تباينت آراؤهم حوله، فمحمد عابد الجـابري يرى :" أن التراث بمعنى الموروث الثقـافي والفكري والـديني والأدبي والفني وهو المضـــمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصـــر ملفوفا في بطانة وجدانية أيديولوجية ، لم يكن حاضرا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم ، كما أنه غير حاضر في خطاب أي لغة من اللغات الحية المعاصـرة التي (نسـتورد) منها المصـطلحات والمفاهيم الجديدة علينا " [١٤] .

ويبدو أن هذا التعريف حصـــر داخل التراث العربي متناولا إياه ضـــمن منظومة مؤطرة قوميا، وتراث أي شعب أو أمة لا ينفصل عن التراث العالمي والإنساني ، بل إن التراث الإنساني العالمي رافد للتراث القومي ، والوطني والإقليمي ، ويلحظ أيضـا في تعريف الجابري مصـطلح الموروث الديني ، والسؤال هنا : هل الدين بمعنى القرآن والكتب السماوية والوحي يعد تراثا ؟ وإذا كان ذلك فالتراث في هذه الحالة ثابت لا يتغير، و لا يكون بذلك إنجازا إنسانيا ؟

ولفهمي جدعـان رأي في التراث يقول فيه : " التراث بطبيعته عمل إنســـاني خالص ، لا يتوقف صنعه إلا إذا انتهى الوجود الإنساني ، ولذا فالموقف الطبيعي للإنسان يتبلور في تلقي التراث وفي صـــنع تراث آخر جديد . وباعتبار أن التراث منجز إنســـاني خالص لذلك خرج من هذا التعريف الدين (القرآن والوحي)." [١٥] . وتتفق الدراسـة مع رأي فهمي جدعان ، فالدين (القرآن والوحي

---

١٣ أنيس ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، دار إحياء التراث العربي ، ط٢، مادة وَرَثَ ، ج٢، ١٩٧٢ ، ص١٠٢٤

١٤ الجابري ، محمد عابد ، التراث والحداثة دراسات ومناقشات ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١، ١٩٩١، ص٢٣.

١٥ انظر ، جدعان ، فهمي ، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط١، عمان ـ الأردن ،١٩٨٥، ص١٧-٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

) يخرج من دائرة التراث ، إضـــافة إلى أن التراث منجز إنســـاني قابل للتطوير وإعادة الإنتاج والصنع والابتكار والإبداع على النقيض من القرآن والوحي .

ويشـير شـكري الماضـي إلى أن " التراث ليس كتلة جامدة بل هو حي ومتحرك يعيش فينا وبنا." [١٦] . ويلحظ في تعريف شـكري الماضـي للتراث أنه تناول ماهية التراث ، وعلاقته بالإنسـان ، وآلية التعامل معه ، فلا تراث بلا إنسان ولا إنسان بلا تراث . ورغم أن " التراث ــ بما هو إنجاز تاريخي متعين ـ يرتبط ، بالحدود العامة بمرحلته التاريخية ،اجتماعيا وسياسيا وثقافيا ." [١٧] لكنه " لا يقيم أي قطيعة مع المعاصـر ." [١٨] . من ذلك يتضـح ارتباط التراث بالأزمنة الثلاثة . لذلك فإنه لا وجود " لتراث خالص؛ تراث مســتقل ومنعزل عن الورثة الحقيقيين ، وعن الفاعلين فيه والمنفعلين به." [١٩]

ومما سبق يمكن الاستنتاج أن " تراث أية أمة إنما هو مجموع الخبرات التي حققتها عبر تاريخها الطويل في السـياسـة والأدب والاقتصـاد والقيادة والفلسـفة وسـائر العلوم الأخرى . كما أنه يمثل وجدانها وعواطفها ومشاعرها وذوقها تجاه مختلف القضايا الإنسانية والجمالية . فهو إذن شخصية الأمة ووجودها التاريخي : ماضـيا وحاضـرا ومستقبلا . وإن تخلي أمة عن تراثها فضـلا عن أنه أمر مستحيل ، فهو يعني البداية من الصفر، كما يسهل مهمة إلغاء تراث الإنسانية كله ."[٢٠] .

ويفهم من كل ما سـبق أن التراث يعد تربة خصـبة للإبداع والأدب ـــ ومنه المسـرح الإنجاز الإنساني الإبداعي ـــ . لذلك فلا بد أن يكون للتراث علاقة بالأدب ، وإلى ذلك يشير فهمي جدعان أنه " ليس ثمة شك في أن الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب في الذات تعتبر من أرسخ مقومات

١٦ الماضي ، شكري عزيز ، الرواية العربية والتراث ، مجلة جرش الثقافية ، جامعة جرش ، ع ١ ، ٢٠٠٤.

١٧ سلام ، رفعت ، بحثا عن التراث العربي ، نظرة نقدية منهجية ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١، ١٩٨٩، ص٢٧٣.

١٨ العربي ، فرج ، وآخرون ، ندوة المسرح أفق الحرية والتراث ، مجلة الفصول الأربعة ، ع٤٨، ١٩٩١، ص٥٦.

١٩ برشيد ، عبد الكريم ، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم و الأيديولوجيا، مجلة فصول ، مج١٣، ع ٤ ، ١٩٩٥ ص١٦.

٢٠ الكبيسي ، طراد ، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ،١٩٧٨، ص٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوحدة النفسية الإنسانية ، وقد يمكن القول أن أعمق التحام بالتراث ، وأفضل مدخل إليه ، يمكن أن يتم بالأدب بمعناه الواسع ." [٢١] .

ويبدو أن العلاقة بين المعنى اللغوي ، والمعنى الاصطلاحي للتراث اتضحت من خلال وجود الإنسان الذي يعد محور هذا الوجود . إضافة إلى أن المعنى اللغوي أفاد انتقال الموروث ماديا ومعنويا ، وأشار إلى البقاء والديمومة والاستمرار.

ومن خلال استعراض بعض آراء المفكرين حول تعريف التراث اصطلاحا ، يلحظ أن التراث منجز إنساني يتحرك بتحرك الإنسان ، يعيش في الوجود الإنساني وبه ، لذلك يعد ويمثل هوية إنسانية في مختلف مجالات الحياة الإنسانية ، ولا يعني بقاء التراث وديمومته جموده ، بل إن إحياء التراث وصنعه وإبداعه وابتكاره يؤدي إلى ديمومته وصلاحه لمرحلة جديدة ، وتتضح العلاقة أيضا بين المعنيين ، اللغوي والاصطلاحي ، من خلال وجود الإنسان محور التعريفين .

أما بالنسبة لتعريف المسرح ، فستنتهج الدراسة النهج السابق في تعريفها للتراث .

ثانيا: المسرح

لغة : من الفعل سرح ، يسرح ، سَرْحاً ، وسروحا : خرج بالغداة.

وسَرَحَ ما في صدره : أخرجه.

(سرحَ) : سَرحاً خرج ما في أموره سهلاً.

وسَرّحِ الشعر: رجّلَه وخلّص بعضه من بعْضٍ بالمشط .

وسرح المرأة : طلقها.

السارح : الراعي السارحة والسرح الماشية .

المسْرَحُ : مَرْعى السرحِ . مكان تمثل عليه المسرحية .

المسرحية : قصة معدة للتمثيل على المسرح. المسرح: هو اسم مكان [٢٢]

---

٢١ جدعان ، فهمي ، نظرية التراث ، ص ٣٠

١ أنيس ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط، الجزء الأول ، مادة سرح ، ص ٤٢٥-٤٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تدل دلالة الكلمة (سرح) ومشتقاتها على التغير من حال إلى حال مغايرة وتدل أيضاً على الأداة والمكان .

والمسرح : هو النص الأدبي ، وهو الفن أيضاً [٢٣] . ويتضح من هذا التعريف أن المسرح يدخل في مجالين : المجال الأول هو المجال الأدبي ، والمجال الثاني هو المجال الفني ، وهما مجالان متصلان لا ينفصلان مكملان بعضهما بعضا . ويبقى المسرح فنا ، وأدبا له قواعده وأصوله التي تميزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة ، والرواية ، والمقالة....الخ . وأهم ما يميز هذا النوع الأدبي عن الأنواع الأخرى أنه قائم على الحوار وأنه يراد به التمثيل . ويستعين المسرح بفنون أخرى كالرسم ، والديكور والإضاءة ، والملابس ، والماكياج ، والإخراج وغيرها . ولكن فن المسرحية يدخل " ضمن فنون الشعر وفنون النثر معاً لأنه إذا كان قد ابتدأ عند اليونان القدماء شعراً فإنه في العصور الحديثة قد تحول في الغالب الأعم إلى فن نثري"[٢٤] . إذن بداية المسرح ونشأته كانت عند اليونان القدماء . وتعد المسرحية أكثر فن أدبي "حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان" [٢٥] . ذلك لأن المسرحيات " تهدف عموماً إلى تصوير مواقف الإنسان من الخير والشر، كما تصور الصراع بين الإنسان والطبيعة "[٢٦].

من ذلك يلحظ أن الإنسان وعلاقاته المختلفة مع ذاته ، وذوات الآخرين والأشياء ، والموجودات ، هو محور المسرح . لذلك فإن " المسرح أيضاً هو الإنسان الحي ، الإنسان الفاعل والمنفعل ، داخل الزمان والمكان" [٢٧]. حي ومتحرك ، يعيش فينا وبنا كالتراث . لذلك فإن العامل أو القاسم المشترك للاثنين ـ التراث والمسرح ـ هو الإنسان المنجز المبدع . إضافة إلى ذلك فإن التراث بما

---

٢٣ برشيد، عبد الكريم ، في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، ع ١٠، ١٩٨٠، ص ٨.

٢٤ مندور، محمد ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ، القاهرة ، د.ط، د.ت، ص ٦٩.

٢٥ العشماوي ، محمد زكي ، دراسات في النقد المسرحي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠، (د.ط).

٢٦ سليم ، وفاء علي ، من روائع الأدب العربي" فنون أدبية شعر ونثر موازنات "دراسات تحليلية"، وكالة المطبوعات ، الكويت، ١٩٨١، ص ٢١١.

٢٧ برشيد ، عبد الكريم، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والأيديولوجية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مجلد ١٣، ع٤، الجزء الأول ، ١٩٩٥، ص ٢٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيه يشكل وعاء للمبدع ينهل منه . والإبداع المسرحي ــ إضافة لكونه إبداعا ــ سيكون تراثا ينهل منه .

" إذن المسرحية هي الأداة أو الوسيلة التي يضمنها المؤلف مجموعة أفكاره ونظرياته سواء السياسية منها أو الاجتماعية ، إنها الوعاء الذي يتضمن الأماني والأحلام والرغبات التي يحلم المؤلف بتجسيدها ، وهي حجر الزاوية في إقامة العرض المرئي ، ورؤية مكتوبة لأحداث وقعت ، أو تقع ويقدمها المؤلف في تسلسل منطقي "[٢٨] . ولم يقف المسرح عند مرحلة معينة وانتهى بل " ظل هذا الأدب ينمو ويتطور، حتى أصبح من أغنى فنون الأدب في التراث الإنساني كله "[٢٩] .

وبعد تعريف المسرح والتراث ، لغة واصطلاحا ، يلحظ أن الإنسان هو محوركل منهما ، سواء أكان ذلك في تشكيلهما وصنعهما وإنجازهما ، أم إرسالهما إلى إنسان آخر ، أم استقبالهما ، ولذلك تتضح أهميتهما . وستحاول الدراسة الكشف عن ذلك في الفصول القادمة ، من خلال نصوص ألفرد المسرحية ، لذلك سيتم تناول علاقة ألفرد بالتراث والمسرح ، بعد التعريف به .

٢٨ عبد الوهاب ، شكري ، النص المسرحي " دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية "، المكتب العربي الحديث ، د.ط ، د.ت ، ص ٦-٧.

٢٩ مندور، محمد، الأدب وفنونه ، ص ٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثاني: التعريف بالأديب ألفرد فرج وعلاقته بالتراث والمسرح .

يعد ألفرد فرج أحد المبدعين الكبار الذين أبدعوا إرثا إبداعيا متميزا على الصـــعيدين الفكري ، والفني على مدار أربعة عقود ونيف تميز أغلبها بالإبداع المســـرحي ، وهو أديب وناقد ومفكر متصل بواقع عصره ، وما يحمله هذا العصر من قضايا مختلفة ، سواء أكان ذلك على المستوى الوطني ، أم المستوى القومي ، أم المستوى الإنساني . لذلك سيتم في هذا الفصل التعريف بالأديب ألفرد فرج ، وظروف نشأته ، وتعليمه ، وتكوينه الثقافي ، والفكري ، والسياسي ، وذلك للكشف عن طبيعة علاقته بالمسرح والتراث .

- **حياتـه**

١ ـ مولده ونشأته وتعليمه : ولد ألفرد فرج"في مدينة الزقازيق في ١٤ يونيه/ حزيران ١٩٢٩" [٣٠] . و" نشأ بمدينة الإسكندرية وتعلم في مدارسها" [٣١] . ويروي ألفرد فرج عن أسرته قائلاً : " كانت أسرتي ميسورة الحال . فهي أسرة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة ... فالوظائف التي كان أبي وأعمامي يشـــغلونها لم تكن وظائف قيادية ، في الوقت نفســـه لم تكن في المراتب الدنيا "[٣٢] . " وكانت الفكرة في أسرتي وفي الطبقة الاجتماعية التي أنتمي إليها أن التعليم هو الفصل بين النجاح والفشـــل"[٣٣]. التحق ألفرد فرج بجامعة الإســـكندرية عام ٤٥/ ١٩٤٦م "[٣٤] . وتخرج فيها " وبالتحديد في كلية الآداب عام ١٩٤٩ بحصوله على ليسانس اللغة الإنجليزية "[٣٥] . وقد توفي بعد بعد معانـاة مع مرض الســـرطان في يوم الأحد الخامس من كانون الأول عام ٢٠٠٥ م ، ودفن جثمانه في الإسكندرية بعد إعادته من لندن .[٣٦]

٣٠ رياض ، مجدي ، رحلة في عالم هؤلاء : صلاح أبو سيف ، ألفرد فرج ، فاروق خورشيد، بيروت ، دار التضامن ، (د.ط) ، ١٩٨٩، ص ١٣٥.

٣١ دوارة ، عمرو، "وداعاً شيخ المسرحيين" ، المحيط الثقافي ، ع٥١ ، القاهرة ، ٢٠٠٦، ص ١٠٦.

٣٢ رياض ، مجدي ، رحلة في عالم هؤلاء ، ص ١٣٦.

٣٣ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر (سير و سير ذاتية) ، بيروت ، الشركة المتعددة للتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٦، مج٢، ص ١٠٤٢.

٣٤ دوارة ، عمرو، المحيط الثقافي ، ص ١٠٦.

٣٥ المرجع نفسه ، ص ١٠٦.

٣٦ أنظر ، جريدة الرأي الأردنية ، الموت يغيب الكاتب المسرحي فرج ، ع ١٢٨٥٨ ، عمان ، الأردن ،٢٠٠٥ ج٢ ، ص ٤٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢ ـ تكوينه الثقافي والسياسي والفكري .

التكوين الثقافي :

بالإضافة إلى تعليمه ساهمت أمور عدة في تكوينه الثقافي ، " إذ إن أسرة ألفرد كانت لها اهتمامات ثقافية ، فعمه الأكبر كان يعزف على العود ويغني أغاني سيد درويش وعبده الحامولي . أما والده فقد كانت له هواية أخرى هي القراءة والكتابة ، يهوى قراءة الفلسفة والتراث العربي ... كتب كتابين في حياته عن نيتشه وشوبنهور . وقد كانت لديه مكتبة كبيرة وقيمة ، وجد ألفرد فيها الجاحظ والعقد ألفرد والأدب الكبير والأدب الصغير. ويشير ألفرد إلى أن اهتمامات والده المسرحية كانت عالية جداً "[٣٧] .

وساهمت المدرسة في التكوين الثقافي لألفرد ، فقد " مارس فيها عدة أنشطة ، مثل النشاط المسرحي والكشافة والرياضة . ويروي أنه في المرحلة الثانوية كان يكتب الشعر، ويعرضه على أستاذ اللغة العربية الذي كان يقوم بتصحيح أخطائه الشعرية وقد تعلم الإنجليزية ، والفرنسية بدرجة متواضعة تسمح له بالقراءة "[٣٨] . أما الجامعة ودراسته للغة الإنجليزية فقد شكلتا له مصدرين ثقافيين مهمين ، وعن أثر دراسته للغة الإنجليزية على ثقافته يقول ألفرد : ـــ " دخلت كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية يدفعني الفضول إلى الآداب الأجنبية ، وحتى أستطيع تعلم الإنجليزية والفرنسية بشكل جيد يسمح لي بقراءة الأدب في أصوله غير المترجمة ، وعندما التحقت بكلية الآداب كان هدفي التالي هو المساهمة في الآداب ، فلقد لمست في نفسي في السنوات الأخيرة في الثانوي ميلي الشديد للآداب ولدراسة الأدب . "[٣٩]

وبالتالي ساهمت دراسته للإنجليزية في إطلاعه على أعمال وكتابات الكثير من كتاب الإنجليزية وغيرها ، " فقد درس أشعار ت. س إليوت (T.S.Eliot) وكوليردج(Coleridge) ، وشكسبير . وساهم اتصاله مع زملائه في إطلاعه على دواوين الشعر الفرنسي وهي ساخنة للشعراء (بول

---

٣٧ انظر، رياض مجدي ، عالم هؤلاء، ص ١٣٦-١٣٧.

٣٨ انظر المرجع نفسه ، ص ١٤١-١٤٢.

٣٩ المرجع نفسه ، ص ١٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جيرالدي) و (إلوار) و(وأراجون) فيسهرون الليالي قارئين "[٤٠] . " وقد قرأ من مكتبة والده لبرناردشو، و هـ . ك ويلز ، وجون راسكن ، فضلا عن روايات ديكنز واطلع على بعض الكتب الفلسفية منها على سبيل المثال كتب باسكال " [٤١].

وبذلك تشكلت رؤية فنية مسرحية عند ألفرد فرج ، بإطلاعه على المسرح العالمي . وقد كان " مشحوناً بأحاديث توفيق الحكيم وأحمد الصاوي محمد وطه حسين عن الثقافة والحضارة الغربية حيث الموسيقا والرسم والآداب والمسرح "[٤٢] . لذلك اندفع ألفرد " وجيله لقراءة الثقافة الغربية ، وكان يذهب في الوقت نفسه لقصور الثقافة الأجنبية بالإسكندرية . وقد شارك في عدة جمعيات ثقافية ، مثل جمعية الشعر في الجامعة ، وجمعية الشباب المسلمين ، وجمعية الشباب المسيحيين التي أقامت مسابقة في القصة ، وقد حصل ألفرد على الجائزة الأولى في مسابقة تيمور ، الذي كان حكماً في تلك المسابقة ، وقد أهداه كتبه وشجعه آنذاك. وكان ألفرد يلتقي مع طلبة كلية الآداب وأساتذتها يتداولون حديث الفن والأدب في مقهى كازبلانك ، ومقهى الكريستال على البحر "[٤٣] .

وعمل ألفرد بعد تخرجه " مدرساً للغة الإنجليزية لمدة ست سنوات (١٩٤٩-١٩٥٥) وذلك بجانب ممارسته للنقد الأدبي بالصحف والمجلات الدورية ، فقد كتب "في "روز اليوسف"، وفي "الجيل" ، وفي "آخر ساعة" ، وفي جريدة "الزمان"[٤٤] . "وبدءاً من عام ١٩٥٥ تفرغ ألفرد للعمل الصحفي بوصفه ناقدا وكاتب بجريدة الجمهورية وبالتالي توثقت علاقاته بالمبدعين والمثقفين وارتبط ببعض الجماعات الأدبية والثقافية خلال متابعته للأنشطة والفعاليات الفنية والثقافية المختلفة "[٤٥] .

---

٤٠ انظر ، فتحي ، محمد ، ألفرد فرج وعائلته الكبيرة ، المحيط الثقافي ، ص ١١٦.

٤١ انظر رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص ١٣٧.

٤٢ انظر المرجع نفسه ، ص ١٤٦-١٤٧-١٤٨.

٤٣ دوارة ، عمرو ، المحيط الثقافي ، ص ١٠٦.

٤٤ رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص ١٥٠.

٤٥ دوارة ، عمرو، المحيط الثقافي ، ص ١٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ب- التكوين السياسي والفكري .

ساهمت عدة أمور في التكوين السياسي والفكري لدى ألفرد . فقد كان للحرب العالمية الثانية أثرها في التكوين السياسي عنده . يقول : " أعلنت الحرب العالمية الثانية وكنت آنذاك في الرابعة الابتدائية ... لقد كانت سنوات الحرب بالنسبة لي هي سنوات تكويني السياسي، ذلك أنني مهما كنت طفلاً ساذجاً في التفكير إلا أن الظروف تجبر الجميع على التساؤل : لماذا الحرب ؟ وكيف ؟ ولمن ؟ ومن هؤلاء ؟ ولماذا أو إلى أين الهجرة "[٤٦] .

" وكان لمدرسيه في الثانوية دورٌ في تنمية وعيه السياسي ، إذ كانوا يشرحون الأحداث الجارية ، كلُ حسب ثقافته ، ووجهة نظره . وقد شارك ألفرد في المظاهرات التي تنظمها الأحزاب "[٤٧] . إذ إن " تلك الفترة كانت تعج بالاضطرابات السياسية والاجتماعية والتباين الواضح في طبقات المجتمع الذي يحيا فيه بداية من وجود استعمار إنجليزي... يتحكم في مقدرات هذا الشعب مروراً بالقصر الملكي الذي يدين بالولاء للإنجليز... وكذلك طبقة الباشاوات... وانتهاء بطبقات الشعب الكادحة التي نجا من بينها ألفرد والتي أثرت كثيراً في وعيه السياسي والاجتماعي من خلال مشاهدته لتلك الحوادث التي مرت على مجتمعه... ومنها حادثة طرد الإنجليز من طابية كوم الدكة بالإسكندرية حيث قررت الحكومة أن تقيم احتفالاً بهذه المناسبة وسمحت للمصريين من عامة الشعب بمشاهدته... لم تقف علاقة ألفرد بالسياسة عند حد الهتاف بل تم انتخابه بعدها عضواً في لجنة الطلبة والعمال ممثلاً لكلية الآداب " [٤٨] .

وبلورت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها ألفرد وعيه السياسي وشكلت له اتجاهاً فكرياً سياسياً " ينتمي إلى اليسار بشكله العام " [٤٩] . وتم اعتقاله " عام ١٩٥٩ ضمن مجموعة كبيرة من المثقفين اليساريين" [٥٠] . وقد " تعرض لأسوأ أشكال التعذيب من عمل

---

٤٦ رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء، ص ١٣٨-١٣٩.

٤٧ انظر المرجع نفسه ، ص ١٤١.

٤٨ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ، ص٦٠.

٤٩ رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص ١٥١.

٥٠ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص ١٠٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إجباري وسخرة في الجبل طول اليوم ، إلى حفلات تعذيب وضرب متصل لا ينقطع ليل نهار، إضافة إلى سياسة تجويع منظمة " [٥١] . وأمضى في المعتقل أربع سنوات حيث تم الإفراج عنه في " أوائل عام ١٩٦٤" [٥٢] . وقد أثرت تجربة المعتقل في نفسه ، يقول : " وحفرت قسوة التجربة بنفسي حب الحرية والعدالة والصدق " [٥٣] .

- **ألفرد فرج والتراث**

بما أن التراث يعد أحد مكونات الهوية الثقافية ، وعنوانا من عناوين حضارة الأمة، وأحد مكنوناتها الخالدة الحية ، وباعتباره تربة خصبة للإبداع ، لذلك فقد وظف الكثير من الأدباء ، وكتاب المسرح التراث في أعمالهم الأدبية . ومن الأدباء الذين وظفوا التراث في أعمالهم ، سعد الله ونوس ، ونجيب محفوظ ، وتوفيق الحكيم ، وصلاح عبد الصبور ، وجمال الغيطاني ، والبياتي ، ونعمان عاشور، ويوسف إدريس وغيرهم .

وقد وظف ألفرد في أعماله الأدبية والمسرحية التراث العربي بأنواعه المختلفة ، مثل التراث الشعبي بأنواعه ، والتراث التاريخي ، والتراث الفني . وقد تجلى هذا في مسرحياته معالجا الكثير من قضايا العصر ومشكلاته ، الفكرية ، والفنية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والقومية ، والإنسانية ، والحضارية . أما المسرحيات التي وظف فيها التراث العربي فهي صوت مصر " ، و" حلاق بغداد ، و " سليمان الحلبي " ، و " بقبق الكسلان " و " عسكر وحراميه " و " الزير سالم " ، و " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، و " النار والزيتون " ، و " جواز على ورقة طلاق " ، و " أغنياء فقراء ظرفاء " ، و " رسائل قاضي أشبيلية " ، و " دائرة التبن المصرية " و " غراميات عطوة أبو مطوة " ، و " الطيب والشرير والجميلة " ، و " الأميرة والصعلوك " . وقد وظف التراث الفرعوني في مسرحيته " سقوط فرعون " ، وظهر التراث الإنساني في مسرحياته التالية : " الحب لعبة " ، و " هردبيس الزمار " ، و " رحمة وأمير الغابة المسحورة " .

أما عن علاقة ألفرد بالتراث فقد بدأت ، منذ نشأته ، فهو من بيئة زخرت بالتراث العربي مما أدى هذا إلى تقريب المسافة بينة و بين التراث ، وسهل إطلاعه عليه " فقد سكن في بيت كانت به

٥١عبد الفتاح ، فتحي ، ألفرد فرج من المعتقل إلى المسرح القومي ، المحيط الثقافي ، ص ٧.

٥٢ الدويك ، سوسن ، حوار مع ألفرد فرج ، ألفرد فرج مفكر مسرحي ، المحيط الثقافي، ص ٣٤.

٥٣ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص ١٠٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حجرة شرقية (أرابيسك) مطعمة بالصدف ، وكانت مكتوبة بتطعيم الصدف هذا أبيات من الشعر القديم . وقد تأثر ألفرد بوالده الذي كان يهوى قراءة الفلســـفة ، والتراث العربي، وقد وجدت في مكتبة والده كتب من التراث العربي ، مثل كتب الجاحظ ، والعقد ألفرد ، والأدب الكبير، والأدب الصغير، وألف ليلة وليلة ". [٥٤]

وعن أسلوبه في التعامل مع التراث يقول ألفرد : " أسلوبي أنا هو صياغة التراث كإطار لطرح القضايا المعاصرة في المجتمع الحديث . ربما لتأكيد أصالة القضية أو لوضع القضية في الإطار الجميل للتراث أو لوضعها في إطار مسرحي باهر بالديكور والملابس ، أو لأي غرض فني آخر". [٥٥]

و يرى ألفرد في تعامله مع التراث ، مجالا للإبداع على مستوى الشكل ، والمضمون وهذا عامل ايجابي يحقق الغرض من المسرحية ، وعن ذلك يقول : " استخدام التراث عامل ايجابي . وانطلاقا من هذا جاء استخدامي للتراث ، ولكن ليست بطريقة الإسقاط التي تنتهجها بعض المسرحيات وتتمثل في إحلال ميكانيكي لقضايا معاصرة ، فأنا أرى هذه الطريقة فجة ، ولكن أؤمن باستخدام التراث لتصوير المقومات الأساسية الثابتة للشخصية العربية ، فنحن شعب قديم وله تاريخ طويل ، ولكننا لا نعرف هذا التاريخ جيدا ، على عكس أوروبا التي تلمس التاريخ فيها في كل مكان ، ولهذا فأنا ألجأ للتراث أريد أن أوقظ في وجدان المواطن العربي الإحســـاس بالبعد التاريخي ليفكر من خلال خبرة التاريخ ، وينفعل من خلال إحساسه بالثوابت التاريخية ، فأنا أرى ضرورة أن يساعد المسرح العربي في شحذ الإحساس بالبعد التاريخي للشخصية العربية . " [٥٦] . ويضيف " وقد حفز ذلك عندي حبا قديما للفلكلور ورغبة أصيلة في استلهام منابعه ، فضلا عن رغبتي القديمة في أن يكون أدبي وفني في متناول الجميع ، وان أزاوج بين العمق والوضوح بقدر ما تسمح قدراتي ، وبين ثقافتي الغربية وأرومتي الشعبية بقدر ما يتسنى لي ." [٥٧] . ويوضح أسلوبه موازنا في قوله : " إنما كان استلهامي الواقع هو المعادل الموضوعي لاستلهامي حكايات التراث ، وزاوية نظري للواقع المعاصر هي رؤياي للتراث ، وبهذا فإنني لم أنزع إلى التجريد الفلسفي للتراث ، كما في

---

٥٤ رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص ١٣٥ـ ١٣٦

٥٥ الدويك ، سوسن ، حوار مع ألفرد فرج ، ألفرد فرج مفكر مسرحي ، المحيط الثقافي، ص ٣٤.

٥٦فتحي ، محمد ، ألفرد فرج وعائلته الكبيرة ، المحيط الثقافي ، ص ١١٩.

٥٧ كاميل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص ١٠٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرحية " شهرزاد " توفيق الحكيم ، ولم أنزع ، أيضا ، إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية ، كما عند علي احمد باكثير في " مضحك الخليفة ابو دلامة " أو كما في " مجنون ليلى" لأحمد شوقي أو قيس ولبنى لعزيز أباظة ، مع تقديري وإعجابي بكل هؤلاء المؤلفين الكبار ." [٥٨]

ويبدو أن علاقة ألفرد بالتراث لم تكن علاقة سطحية ، بل كانت علاقة عميقة ، وهذا ما تجلى في أعماله الأدبية ، التي عالجت الكثير من القضايا ، وبلورت العديد من الرؤى . وستحاول الدراسة في الفصول القادمة الكشف عن العلاقة المتميزة في تعامل ألفرد مع التراث .

ألفرد فرج والمسرح

بدأت علاقته بالمسرح منذ أن كان تلميذا في المدرسة . إضافة إلى اهتمامات أسرته الفنية والأدبية والمسرحية التي انعكست عليه وعلى إخوته ، فوالده كان يصطحبه معه إلى المسرح وعن ذلك يقول : " كان أبي يصحبني أنا وإخوتي الكبار ، وكان المسرح في الإسكندرية طوال الشتاء مثل الصيف تتناوب الفرق المسرحية فيه على مسرح الهمبرا بالنسبة للمسرحيات العربية .. لم أشاهد الفرق الأجنبية التي كانت تأتي إلى مصر إلا حينما كبرت قليلاً. وفي المسرح العربي شاهدنا نجيب الريحاني ويوسف وهبي وقد تركا علامة بارزة في ذاكرتي"[٥٩] . وقد أتاحت له دراسته الجامعية التعرف " إلى كتاب المسرح العالميين وعلى أسلوبهم أمثال وليم شكسبير وبوشنر ، وبرناردشو ، وبريخت وإليوت.....وغيرهم [٦٠] . يقول : " تأثرت أولاً بتوفيق الحكيم ، وبرناردشو فبريخت ، ثم المسرح الشعبي.. المسيري .. وحمام العطار" [٦١] . ونتيجة لهذا التأثر بدأ الكتابة المسرحية وهو" في كلية الآداب لكنها بدايات متواضعة ، لكن عمله بالصحافة جعله يقتحم مجال الكتابة المسرحية فقد كتب في مجلة روز اليوسف ، نقدا مسرحيا في عمود ، وباب أدب في عمودين ، ثم عمل محرراً أدبيا في جريدة الجمهورية وكانت أول تجربة مسرحية له " صوت

٥٨ فرج ، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، مجلد ١٣ ، عدد ٢ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٩٩.

٥٩ رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص١٣٧

٦٠ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ، ص ٦١.

٦١ الحسيني ، مهدي ، رمزي ، كمال ، حوار مع ألفرد فرج حول قضايا الفن والمسرح ، مجلة المسرح والسينما، عدد ٥٠، ١٩٦٨، ص ١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصـر" أثناء العدوان الثلاثي على مصـر". [٦٢] ويلحظ في مسـرحيته هذه تأثره بالحدث السـياسـي وانعكاس هذا الحدث على تجربته الأولى . أما في فترة عمله مدرساً فقد صـار" مشرفاً على فريق التمثيل بمدرسة البنات التي يعمل فيها " [٦٣] .

ويعد ألفرد كاتباً وأديباً مثقفاً ، فقد مارس كتابة الشـعر، والقصـة ، والقصـة القصـيرة، والرواية والمقالات الأدبية والنقدية ، إلا أن الشكل المسرحي جذبه أكثر . وعن ذلك يقول " ربما كان حبي للجدل سبباً في اختياري للشكل المسرحي ، وربما لشعوري بأننا إزاء انتقال فكري وأيديولوجي . وهناك عنصـر آخر سـبب هذا الاختيار ، هو نوعية القدرات . فكل صـياغة فنية تتطلب قدرات خاصـة بها ، فالشعر يتطلب عمق الانفعال ، أما المسرح فهو يتطلب الفطنة بالجدل الكامن في كل ظواهر الحياة ، والقدرة على التركيب الهندسـي ، والبناء ، لأن المسـرح تركيب هندسـي ، أما الرواية فتعطي الفنان فرصـة الاسـترسـال ، بينما كفاءة الكاتب المسـرحي تتمثل في قدرته على التكثيف والاقتصـاد ، وقد يشـترك الشـاعر مع المسـرحي في هذا ، بينما الرواية تحتاج إلى قدرة على التصور، تكون المسرحية في حاجة إلى قدرة الفنان على التجريد"[٦٤] .

ويبدو أن ألفرد أدرك بحس الناقد الفني والفكري أهمية المسـرح ، هذا الجنس الأدبي المركب . واكتشـف قدراته التي تتماشـى معه في محاولةٍ منه لطرح أفكاره ورؤاه الفنية والفكرية والأدبية ، ومعالجة قضـايا تهم المجتمع . ولإدراكه أن للمسرح دوره الكبير في إحداث التغيير في المجتمع ، فقد كتب مسـرحيات مختلفة ، حيث كتب التراجيديا ، والكوميديا ، والميلودراما وكتب المسـرح الوثائقي التسجيلي ، وكتب مسرح الطفل . وقد عالج في مسرحياته قضايا إنسانية وقومية ووطنية واجتماعية وفكرية وعصرية وحضارية .

٦٢ انظر ، رياض ، مجدي ، عالم هؤلاء ، ص١٥١.

٦٣ فتحي ، محمد ، ألفرد فرج وعائلته الكبيرة ، المحيط الثقافي ، ص ١١٧.

٦٤ الحسيني ، مهدي ، حوار مع ألفرد ، مجلة المسرح والسينما ، ص ١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثالث : مصادر التراث الموظف في مسرحيات ألفرد فرج .

أولا : التراث التاريخي .

يعتبر التاريخ لدارسه والمتفحص له معلماً وعبرة لمن أراد أن يعتبر، ومنطلقاً للرؤى القائمة على التجربة الإنسانية ، وقد يجد الإنسان فيه ضالته . ولا يستطيع الإنسان أن ينفصل عن تاريخه القديم أو الحديث .

و" التاريخ ـ في أبسط تعريف ـ حكاية عن الماضي ، أو هو مجموعة الأحداث والوقائع الإنسانية التي مضت وانتهت لكنها قابلة للتحول والتفسير والتأثير. وهي أحداث ووقائع تترك بصماتها وآثارها في الحاضر والمستقبل ، وتسهم في تشكيل السلوك الإنساني عامة والفعل الإبداعي ـ ومنه الأدب خاصة ـ . ولهذا فإن الأعمال الأدبية تنطوي على طابع تاريخي(اللغة ومفرداتها ، الوعي الأدبي والوعي التاريخي ، والتقاليد والأعراف الفنية والجمالية...الخ) لا يمكن إنكاره أو إغفال أثره في المراحل التاريخية اللاحقة ، ولهذا نجد من يؤكد ـ محقاً ـ مقولة مهمة مؤداها (إن الأعمال الأدبية القديمة تحيا في الأعمال الأدبية الحديثة) " [٦٥] . لذلك لا يمكن الاستغناء عن التاريخ ، سواء على المستوى الفردي أو الجمعي ، فالفرد مرتبط بذكرياته ، وبالتاريخ وأحداثه ، دائم الاسترجاع لتلك الأحداث والذكريات في أوقات كثيرة ، فهو يحتاجها لتفسير موقف مشابه ، أو إعطاء عبرة (ما) ، أو بحث عن سبل جديدة ، تتلاءم وظروف الحياة ومعطياتها . وكذلك الأمة التي تسعى إلى أن تطور ذاتها وتعالج كثيرا من قضاياها ، لا تستطيع الاستغناء عن التاريخ ، فالتاريخ ضروري لـ " قيام تفسير حضاري للأمة حتى تستشف البعد الزمني و المكاني اللذين يوضحان فكرة الانتماء القومي لها ووحدة الجماعة فيها، والتراث التاريخي يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والعنصر الروحي ويحدد أنماط الحياة والفن والفكرة مجتمعة تمهيداً لفهم تطور الأحداث وإدراكها للواقع الحضاري على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات، فتلتقي الأصالة والمعاصرة، ويأتلف الإبداع والابتكار مع حكمة الماضي وخبرة التراث " [٦٦] .

٦٥ الماضي ، شكري ، في نظرية الأدب ، ط١، دار الفارس للنشر والتوزيع عمان ، ٢٠٠٥، ص ١٤٥.

٦٦ الدالي ، محمد ، الأدب المسرحي المعاصر، ط١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تعامل ألفرد مع التاريخ بحس نقدي واع باعتباره مصـدراً فكرياً وفنياً ، فالتاريخ يسـتهويه لأنه ـــ كما يتضح من قوله التالي ـــ " نوع من الاغتراب للاقتراب ، ونوع من الاغراب بقصد معايشـة الواقع ، ولأن مسرحي مسرح فكري ، ولأن فن المسرح به هذا الأسلوب من التجريد ، ولأن الذي يستهويني هو الحقائق الأساسية والأفكار الأساسية فربما ألجأ إلى التاريخ والفلكلور لتحقيق هذا " [٦٧] . فهو عندما يتعامل مع التاريخ ويوظفه ، لا يهرب من الواقع ، بل يبحث عن الواقع ويبحث عن تفسير له على أساس فكري ، ونقدي ، وفني ، سعيا إلى تطوير الواقع ، وتغييره وقلبه وتحويله إلى الأفضل ، وبذلك يقترب من الواقع ويتعايش معه بنظرة جديدة .

ومما سبق فالتاريخ بما فيه من معطيات تراثية تاريخية ، وأحداث ، وشخصيات، وعادات وتقاليد ، ومعتقدات ، وأماكن ، يشكل منطلقاً إبداعياً للأدباء عامة ، وللمبدع المسرحي خاصة ، ذلك لأن " اتكاء العمل المسرحي على حقبة تاريخية يكسبه بعداً فنياً وجمالياً ، سواء كانت تلك الحقبة بعيدة أم قريبة " [٦٨] .

وتعامل الأديب مع التاريخ لا يعني بحال من الأحوال " تزييف أحداث تاريخية بما يخل بالمعرفة التاريخية " [٦٩] . وذلك لما يشكله التاريخ من أهمية ثقافية ، وحضارية ، وقومية، ووجدانية للأمة . فالتاريخ هو عنوان الأمة وكتاب يحفظ لها مقوماتها ، والصـور المشـرقة في مسـيرتها الزمنية. وباتجاه آخر لا يعني أن ينشد الأديب " من التاريخ الحقيقة التاريخية ـ شأن المؤرخ ـ بقدر ما يريد من المادة التاريخية أن تعبر عن أيديولوجيته ، وعن آرائه الشـخصـية، وعن رؤيته لواقع الحياة التي يحياها الناس ، هذه الرؤية الكاشـفة التي تتجاوز ما يراه الناس ، بل تتجاوز رؤية المؤرخ والإعلامي ورجل الدين والسياسة وعالم الاجتماع....الخ ، إلى رؤية جديدة مغايرة " [٧٠] .

ولقد ظهر التراث التاريخي في مسـرحيات ألفرد في مسـرحية " سـليمان الحلبي " التي اسـتقى موضوعها من التاريخ الحديث ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر الميلاديين

---

٦٧ الحسيني ، مهدي ، حوار مع ألفرد ، مجلة المسرح والسينما ، ص ١٤.

٦٨ يونس ، محمد عبد الرحمن ، وآخرون ، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى ، دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٥. د.ط، ص ٢٠٦.

٦٩ الصالحي ، فؤاد ، علم المسرحية وفن كتابتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط ١ ، إربد ، الأردن ٢٠٠١، ص ١٢٨.

٧٠ باشا ، محمود نهاد محمود ، توظيف التراث في القصة الصغيرة في الأردن (١٩٩٠-١٩٩٧)، رسالة ماجستير، غير منشورة ، كلية الدراسات العليا ، جامعة آل البيت، المفرق ، ١٩٩٩، ص ١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، إبان الحملة الفرنسية على مصر. حيث استلهم ألفرد حادثة مقتل كليبر ساري عسكر الفرنسيين ، تلك الحادثة التي وقعت في سنة ١٨٠٠ م . كما أنه وظف الشخصيات التراثية التي عاصرت تلك الحادثة ، مثل شخصية محمد ابو الأنوار السادات رمز المقاومة الوطنية ، والشيخ عبد الله الشرقاوي من جماعة الديوان الفرنسي ، وكذلك شباب المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي ، كما أنه وظف ما حدث في القاهرة من خراب وتدمير ، وفي استلهامه للحادثة التاريخية قصد ألفرد إلى معالجة قضية الاستقلال ومقاومة المستعمر ، ودعا في هذه المسرحية إلى الوحدة العربية ، وطرح فيها قضيتي الحرية والعدل بمفهوميهما المطلق . وستقوم الدراسة ببحث استلهامه للحادثة التاريخية في الفصل القادم . كما أنه وظف التاريخ الحديث وأحداثه في مسرحيته الوثائقية التسجيلية " النار والزيتون " التي عالج فيها قضية نضال الشعب الفلسطيني ضد اليهود . وبما أنه وظف التراث في مسرحياته فإن مسرحياته مرتبطة ضمنيا بالتاريخ وذلك بحكم ارتباط التاريخ بالتراث باعتبار التاريخ شرطا زمنيا للتراث .

ثانيا:التراث الشعبي

يشكل التراث الشعبي رافداً ثقافياً وإنسانياً ، يعبر عن آمال الإنسان وطموحاته ، ومعتقداته ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً . " فمصطلح التراث الشعبي إذن يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا ، كما يضم الفلكلور والميثولوجيا العربية ، ويضم أيضاً الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي ، أو العطاء الجمعي لأبناء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم " [٧١] . ويرتبط الإنسان ارتباطا اعتباريا قيمياً بالموروث ، وذلك لأنه عبر ويعبر عن هوية الإنسان وثقافته في كثير من المواقف الحياتية ، وعلاقته مع غيره من الثقافات الأخرى . " فقد مثل التراث الشعبي عبر أنماطه المتنوعة وصوره الغزيرة ذاكرة الإنسان والوعاء الكبير الذي اشتمل على طموحاته وهمومه عبر العصور والأجيال ، وهو بحق المتنفس للمشاعر الإنسانية في صورها الأولى كما أنه النموذج المثالي السامي الذي كان يطمح إلى تحقيقه ، وقد حقق الإنسان في مراحل لاحقة الكثير من تلك الصور الخصبة التي رسمتها مخيلة الإنسان وكانت تبدو أقرب إلى جنوح الخيال وغرابة التفكير منها إلى الحقائق الثابتة " [٧٢]. فالتراث الشعبي يشكل دافعا ومحركا علميا

٧١ خورشيد ، فاروق ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩١، ص ١٣.

٧٢ مسلم ، صبري ، التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية ، مجلة التراث الشعبي ، دار الجاحظ ، بغداد ، ع٩، ١٩٨٠، ص١٠٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معرفيا يدفع الإنسان إلى التفكير بذاته واكتشاف قدراته ، ليترجم أحلامه وآماله إلى حقيقة ، وفي كثير من الأحيان يشكل درعا واقيا يحمي الإنسان من الثقافات الغازية سلبية الهدف والغاية ، ويحميه أيضا من التبعية لها . وبذلك يحافظ على كينونة مستقلة لوجود الإنسان ، ولا يعني ذلك عدم تقبل التراث الشعبي الخاص بأمة معينة لثقافة أخرى ، بل إن التراث الشعبي لأي أمة قائم على علاقة التفاعل مع الثقافات الأخرى مؤثرا ، ومتأثرا ، وقد يكون هذا التفاعل ناتجاعن التقاطع بين الرؤى الفكرية والتجربة الإنسانية المشابهة والمتشابهة في موقف حياتي معين ، وذلك لأن الإنسان هو محور التراث الشعبي ومشكله. وبما أن التراث الشعبي بيئة خصبة للإبداع فهو " جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا ، وهو أيضاً جزء من الموروث الحضاري لأمتنا، فلا بد ـ بالتالي ـــ من أن يترك بصماته على الإنتاج الأدبي المسرحي المعاصر ولا بد أيضاً أن يترك بصماته على العرض الفني المسرحي المعاصر " [٧٣] . والمسرحية باعتبارها عملا إبداعيا " تتصل اتصالا وثيقاً بكل ما في دنيا المسرح من مادة ، كما تعتمد اعتمادا كلياً على ما يشتمل عليه هذا العالم... على جماهيره المكتظة ، وهي تثوي في خاطر الشعوب وبين جوانحه " [٧٤] . وكذلك التراث الشعبي يرتبط " بدهماء، الشعب وسواده الأعظم " [٧٥] . لذلك كله تتضح العلاقة بين المسرح والموروث الشعبي ، فكلاهما إبداع إنساني معبر قريب للجماهير وعلى اتصال بهم . لذلك تعامل وتفاعل الكثير من كتاب المسرح مع التراث الشعبي ، ووظفوه في أعمالهم المسرحية . ولعل اكبابهم "على التراث الشعبي له ما يبرره بالنسبة للمسرح ، فالمسرح مؤسسة جماهيرية شعبية يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، ويستمد منهم الرضا عن عمله وتقبلهم له ، فهو لا ينجح إلا إذا راعى منطقهم ، والتراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروحهم وألصق بأحاسيسهم ومشاعرهم ، وأقرب إلى طرق تفكيرهم ومعاييرهم في تقدير الأمور" [٧٦] . والتراث الشعبي بأنواعه المختلفة ـ من سير وحكايات ، وأمثال ، وعادات وتقاليد ، ومعتقدات ، وأغان وشخصيات ، وأشكال فنية تراثية ـ الأكثر انتشاراً في مسرحيات ألفرد فرج . فقد استلهم السيرة الشعبية التاريخية المعروفة " الزير سالم " ووظفها في مسرحيته " الزير سالم " ، كما أنه وظف الحكايات الشعبية المستقاة من مصدرين تراثيين مختلفين ، كما في مسرحيته " حلاق بغداد " حيث وظف في الفصل الأول منها

٧٣ خورشيد ، فاروق ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، ص ٨.

٧٤ نيكول ، الأردس ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة د.ت. د.ط ، ص٣١.

٧٥ الدالي ، محمد ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص ١٠٥.

٧٦ الدالي ، محمد ، الأدب المسرحي المعاصر ، ص ١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حكاية مزين بغداد التي في ألف ليلة وليلة ، أما الفصل الثاني من المسرحية ، فقد وظف حكاية كيد النساء من كتاب المحاسن والأضداد للجاحظ . كما أنه وظف أكثر من حكاية شعبية من مصدر تراثي واحد في مسرحية واحدة ، وظهر ذلك في مسرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " إذ وظف فيها ثلاث حكايات استقاها من ألف ليلة وليلة . ومن المسرحيات التي وظف فيها حكايات الليالي مسرحيته " الأميرة والصعلوك " ، ومسرحيته " بقبق الكسلان " ، ومسرحيته " الطيب والشرير والجميلة " . ويلحظ أن ألفرد قد وظف حكايات الليالي وأجواءها بكثرة في مسرحياته ، فقد وظف الأجواء والعناصر التراثية الخاصة بألف ليلة وليلة في مسرحيته " رسائل قاضي أشبيلية " فيتهيأ للدارس أن هذه المسرحية بقصصها ترجع إلى أصول الليالي ، والحقيقة غير ذلك فهو قد نسجها على منوال الليالي موظفا أجواء الليالي فيها. ولا يعني ذلك أنه اكتفى بالليالي من التراث الشعبي ، بل وظف الأمثال الشعبية في أغلب مسرحياته ، مضمنا هذه الأمثال في حوار الشخصيات ، وقد برز تضمينه للأمثال الشعبية بشكل كبير وواضح في مسرحيته " زواج على ورقة طلاق " ، كما أنه ضمن الأغاني الشعبية في مسرحيات عديدة منها " النار والزيتون " ، و " صوت مصر " ، و " عسكر وحراميه " ، ومسرحية الأطفال " هردبيس الزمار " ، و " زواج على ورقة طلاق " . وقد ضمن أيضا المعتقدات الشعبية مثل الاعتقاد بالجن ، والعفاريت ، والأولياء ، والشعوذة ، والسحر ، والكرامات . وقد برز ذلك في أغلب مسرحياته التي وظف فيها التراث الشعبي ، والتراث التاريخي ، ومن المسرحيات التي ظهر فيها هذا التضمين مسرحية " سليمان الحلبي " المستلهمة من التاريخ الحديث ، ومسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " وغيرهما . ووظف ألفرد أيضا الشكل الفني التراثي المتمثل بشكل التحبيذة في مسرحيته " دائرة التبن المصرية " والتحبيذة شكل فرجة شعبية عرفها العرب كما عرفوا الأشكال الفنية الأخرى مثل صندوق الدنيا والأراجوز، كما أنه وظف تقنية الراوي الفنية التراثية في العديد من مسرحياته ، فظهرت بشكل واضح في عدة مسرحيات منها " سليمان الحلبي " ، و " جواز على ورقة طلاق " ، و " رسائل قاضي أشبيلية " ، و " الزير سالم " . وسيتناول الفصل التالي مستويات توظيف ألفرد فرج للتراث في مسرحياته .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

مستويات التعامل مع التراث في مسرح ألفرد فرج

المحور الأول : الاستلهام

أولا : استلهام الحادثة التاريخية .

ثانيا : الحكايات التراثية استلهام السيرة الشعبية .

ثالثا : استلهام الحكايات التراثية .

أ ـ : استلهام الحكايات التراثية من مصدرين .

ب ـ : استلهام الحكايات التراثية من مصدر واحد .

رابعا : استلهام الأجواء التراثية إطارا للنص المسرحي .

خامسا : استلهام الشكل الفني التراثي قالبا للنص المسرحي .

أ ـ : التحبيذة قالبا للنص المسرحي .

ب ـ : الراوي عنصرا في النص المسرحي .

المحور الثاني : التضمين .

أولا : المثل الشعبي .

ثانيا : المعتقدات الشعبية .

ثالثا : الأغنية الشعبية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

مستويات التعامل مع التراث في مسرح ألفرد فرج

لا غرو أن التراث بما فيه من تصورات وأفكار ورؤى مختلفة ومتعددة وعناصر فنية يشكل تربة خصبة للمبدع ، فيلجأ الأديب إلى توظيف المادة التراثية والتفاعل معها ، وذلك لخلق عمل إبداعي يرتقي به على مستوى الشكل والمضمون ، والهدف والغاية . وقد تراوحت مستويات التوظيف في مسرحيات ألفرد فرج . فتارة يستلهم الحادثة التاريخية ، محورا ومضيفا دون الإخلال بها أو بالنص التاريخي أو تزويرهما ، وتارة أخرى يوظف السيرة الشعبية ، ولأن ألفرد مبدع مسرحي يقوم مسرحه كما يقول على " الفكر والفرجة " ، فإنه وظف مستلهما بعض الأشكال والتقنيات الفنية التراثية التي عرفها العرب ، وفي منحى آخر يوظف الحكايات الشعبية التي من مصدرين مختلفين ينسجهما كما لو أنهما من مصدر واحد وأيضا يوظف الحكايات المبعثرة في المصدر التراثي الواحد ، رابطا إياها بنسيج فني درامي يتلاءم وقضية المسرحية ، فلا يشعر الدارس أن هذه الحكايات متناثرة كما في أصلها التراثي ، لكنه في بعض مسرحياته يوظف الأجواء والعناصر التراثية ، فيخيل للدارس أن لقصة المسرحية وجود وجذور في مصدر تراثي معين . وبما أن ألفرد تعامل مع التراث وتفاعل معه ، فقد برز مستوى التضمين عنده بروزا واضحا في مسرحياته ، وذلك من خلال تضمينه للأمثال الشعبية ، والأغنية الشعبية، وكذلك المعتقدات الشعبية ، مبلورا من خلال هذا المستوى الكثير من الرؤى الفكرية بما يتلاءم والبناء الفني للمسرحية . لذلك اتخذت الدراسة سبع مسرحيات نموذجا لدراسة مسرح هذا الأديب المبدع وعلاقته بالتراث . وهذه المسرحيات هي : مسرحية " سليمان الحلبي " ومسرحية " الزير سالم "، ومسرحية " حلاق بغداد "، ومسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة "، ومسرحية " رسائل قاضي أشبيلية "، ومسرحية " دائرة التبن المصرية "، ومسرحية " جواز على ورقة طلاق " .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الأول : الاستلهام .

أولا : استلهام الحادثة التاريخية .

تعامل الكثير من المبدعين مع هذا المستوى التوظيفي في أعمالهم الأدبية ، وذلك لأن الاستلهام يتفاعل مع النص الأدبي بحكم وجود تقاطعات مشتركة بين ما يريد أن يوصله المبدع من رؤى وأفكار من خلال النص الإبداعي ، وما يحمله التراث ، وذلك ضمن معطيات المرحلة الزمنية وظروفها فالاستلهام يكون " بفهم هذا الإنسان للمقروء أو المسموع أو المشاهد ومدى انعكاسه على قوله أو فعله أو نشاطه وحركته ، أي مدى تمثله للأصل مما يعني التئام المادة التراثية في نسيج العمل الإبداعي بحيث تصبح ركنا رئيسيا في بنائه الفني أي نأخذ من التراث قيما وأفكارا وندمجها في أحوالنا الراهنة شريطة أن يكون هذا الأخذ وهذا البعث للمواقف التاريخية أو التراثية مشابها لما هو راهن ، فمثلا : العدالة والعقلانية والفضائل الخلقية والحرية هي مبادئ وركائز تراثية " [٧٧].

فمنطق الاستلهام لا يقوم على تقليد التراث كما هو ، ولا يقصد به تمجيد وتقديس التراث ، وإنما يقوم منطقه " على بعث هذه القيم الخالدة ، لأنها قيم العصر ، وهذا البعث لهذه القيم الخالدة ــ قيم هذا العصر ـــ هو الاستلهام " [٧٨] . ولا يعني بعث القيم الخالدة التذكير بها ضمن أسلوب وعظي إرشادي ، أوعملية استرجاعية لما في الماضي تقوم على التحليل ، والتعليق ، والشرح ، والتفسير بل إن " الاستلهام هو عملية فنية تقوم على إعادة خلق المادة (المستلهمة)خلقا جديدا بحيث تصبح ـــ هذه المادة ـــ أصلا في بناء العمل الفني "[٧٩] . فلا يستلهم المبدع التراث كما هو، بل يحوره مقارنا وموازنا بين التراث والحاضر ، وما يريد أن يبلور للمتلقي من خلال النص ، ضمن عملية إبداعية تدغم التراث بما يحتوي من الرؤى والقيم الخالدة بما يريد النص إيصاله للمتلقي ، منطلقا من كينونة العلاقة بين المتلقي والأزمنة الثلاثة ، ومعطياتها أي كيف كان ؟ وما يجب عليه أن يكون ، وماذا سيكون ؟ ولماذا ؟ وذلك لكل من (الإنسان ، الأزمنة الثلاثة ، علاقة تقوم على التأثر، والتأثير) .

---

٧٧ مشاعلة ، أيوب ، استلهام الآيات القرآنية في الشعر العربي ، رسالة ماجستير ، جامعة آل البيت ، المفرق ، الأردن ، ٢٠٠٦، ص ٣.

٧٨ المرجع نفسه ، ص ٤.

٧٩ المرجع نفسه ، ص ٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يكون الاستلهام لقصة معينة ، أو أحوال وصفات لشخصيات لها حضورها عند الفرد و الجماعة ، أو استلهاما لنص معين ، أو تركيب لغوي أو حادثة تاريخية ، أو أجواء تراثية أو شكل فني تراثي . وذلك لكي يفهم الإنسان ذاته وذات الآخر سواء أكان الآخر ثقافة ، أم واقعا معيشا ، أم مستقبلا منشودا ، أم شعبا، أم أمة ، أم الإنسانية بأسرها. لذلك يرتبط الاستلهام ارتباطا وثيقا بما يريد أن يفهمه الإنسان أي بمجتمعه وبثقافته وبأمته وبالإنسانية ، وذلك حتى يحقق الدلالات ويبلور الرؤى والتصورات ، بحيث يوصل النص الإبداعي رسالته المضمونية والشكلية ، أي أن يحقق المتعة والفائدة بطريقة جديدة مؤثرة تعتمد على كسر المألوف وتحطيمه ، فالإنسان يمل المألوف والاعتيادي . لذلك يعد الاستلهام من أرقى أشكال التوظيف التي يستخدمها المبدع لإنتاج عمله الإبداعي .

و استلهم ألفرد الحادثة التاريخية ، والسيرة الشعبية ، والشكل الفني التراثي . أما عن استلهام الحادثة التاريخية عند ألفرد فقد ظهر في مسرحيته " سليمان الحلبي " ، حيث استلهم الحادثة التاريخية ـــ حادثة مقتل كليبر على يد سليمان الحلبي ، الطالب السوري الأزهري ـــ من التاريخ الحديث ، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، أثناء الحملة الفرنسية على مصر.

وقد أورد الجبرتي هذه الحادثة في الجزء الثالث من كتابه " عجائب الآثار" التي وقعت بعد ظهر يوم السبت ٢١ محرم ١٢١٥هـ، الموافق ١٤ يونيه ١٨٠٠م [٨٠] . حيث دنا سليمان من كليبر كأنه يريد تقبيل يده " فقبض "سليمان" عليه وضربه بخنجره أربع ضربات متوالية فشق بطنه وسقط على الأرض صارخاً فصاح رفيقه المهندس فذهب إليه " سليمان" وضربه أيضاً أربع ضربات وهرب ، فسمع العسكر الذي خارج الباب صرخة المهندس فدخلوا مسرعين فوجدوا كليبر مطروحاً ، وبه بعض الرمق ولم يجدوا القاتل ، فانزعجوا وضربوا طبلهم وفروا مسرعين ، وجروا من كل ناحية يفتشون على القاتل ، واجتمع رؤساؤهم وأرسلوا العساكر إلى الحصون والقلاع وفطنوا أنها من فعل أهل مصر فاحتلوا البلد وعمروا المدافع وحرروا القنابل وقالوا : لابد من قتل أهل مصر عن أخرهم .... ولم يزالوا يفتشون عن ذلك القاتل حتى وجدوه منزوياً في البستان المجاور لبيت ساري عسكر المعروف بغيط مصباح بجانب حائط منهدم فقبضوا عليه..."

٨٠ أنظر، الجبرتي ، عبد الرحمن ، عجائب الآثار ، الجزء الثالث ، القاهرة ، ١٣٢٢هـ. ص ١٢٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

[٨١] . وقد مارس الاستعمار الفرنسي أشد أنواع الظلم ، والتعذيب ، والقتل ، والتدمير، والغصب ، والاغتصاب على المصريين الذين شكلوا مقاومة وطنية تصدت للاستعمار الفرنسي .[٨٢]

وقد تناول ألفرد تلك المرحلة بالدراسة والتمعن والفحص للظروف التي كانت سائدة آنذاك ، في مختلف نواحي الحياة ، السياسية ، والاجتماعية، والفكرية، والثقافية . [٨٣] ولعله وجد أن تلك المرحلة الزمنية بمعطياتها وظروفها تتشابه ومعطيات وظروف زمن كتابة المسرحية .

وقد كتب ألفرد مسرحيته " سليمان الحلبي في سنة ١٩٦٥ [٨٤] ، وهي تعد الإبداع الثالث له ، " ونشرت لأول مرة في العام نفسه [٨٥] ، كما أنها عرضت لأول مرة في العام نفسه بالمسرح القومي بالقاهرة [٨٦] . والمسرحية تتكون من مئة وثلاثين صفحة من القطع الصغير. أما فصولها فهي أربعة فصول تضم اثنين وخمسين مشهدا . يضم الفصل الأول سبعة عشر مشهدا ، ويضم الفصل الثاني خمسة عشر مشهدا ، ويضم الفصل الثالث عشرة مشاهد ، وأما الفصل الرابع فيضم عشرة مشاهد . وتعالج الرؤية المركزية للمسرحية قضية الاستقلال الوطني ومقاومة المستعمر. ويطرح ألفرد من خلال هذه القضية قضية العدل والحرية بمفهوميهما المطلق والفلسفي ، وتتبلور هاتان القضيتان من خلال شخصية سليمان الحلبي الذي يستخدم العقل والفكر في بحثه ومقاومته بدلا من الاندفاع العاطفي . فهو لا يريد القتل ثأرا ، أو بدافع الكراهية والحقد ، وإنما طلبا للحرية والعدالة . وقد جرت أحداث المسرحية في أربعة فصول ، ففي الفصل الأول الذي يتكون من سبعة عشر مشهدا ، يظهر الكورس في المشهد الأول راويا أحداث ما فعله الاستعمار الفرنسي بالقاهرة وأهلها ، من قتل وتدمير ، واعتقال للمجاهدين وزعماء الثورة ، ومصادرة الأموال ونهبها . ويبرز في هذا الفصل ردة فعل المجاهدين والمقاومة الوطنية والشعبية ، فالجميع يجمع الأموال لدفع الغرامة المفروضة على الشيخ محمد أبو الأنوار السادات رمز المقاومة الوطنية . وتتداخل المشاهد فتنتقل مصورة حفلة تقام في قصر دوجا احتفالا بانتصار الفرنسيين وإخماد ثورة القاهرة . وفي هذه المشاهد يلتقي كليبر برجاله ، ويكشف الحوار الذي يدور بينه وبين المهندس جابلان عن

---

٨١ المرجع نفسه ، ص ١٢١- ١٢٢.

٨٢ أنظر، جرار، حسني أدهم ، أسرار حملة نابليون على مصر والشام ، عمان، دار الضياء ، ١٩٩٠.. د.ط الصفحات من ٤١- ٥٢.

٨٣ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية سليمان الحلبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ أنظر مقدمة المسرحية الصفحات من ص ٥ ـ ص ١٨. حيث يحلل ألفرد الحادثة ودوافع قتل سليمان لكليبر متناولاً دور الأزهر الشريف ، والمقاومة المصرية برموزها مثل السادات وأسبابها باحثاً، ومفسراً ومحللاً للتيارات الاجتماعية ، والفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية.

٨٤ الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

٨٥ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص ١٠٤٢.

٨٦ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص٢٨٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فلسفة الاستعمار الفرنسي التي تقوم على القسوة وسلب ونهب وإذلال وقمع البلد المحتل ، ويتضح هذا في كل من المشاهد(الرابع والسادس والثامن والعاشر) :

" كليبر : الإذلال هو نزع السلاح الحقيقي يا سادتي ..... يمتهنه جنودنا بقسوة .... ينزعون كبرياءه من قلبه . شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد : أبق عدوك تحت قدميك تأمنه . " [٨٧].

بينما تجري أحداث المشاهد (الخامس والسابع والتاسع) في حلب ، حيث يستعد سليمان الحلبي للذهاب إلى القاهرة لإكمال تعليمه ، وتحقيق حلمه بقتل كليبر . وتبين هذه المشاهد ما يحمله سليمان من ثقافة المقاومة وما يحمله من رؤى وتطلعات ، ويتضح هذا الأمر في المشهد الخامس ، حيث يمثل سليمان دور صلاح الدين ، ويمثل صديقه محمود دور ريتشارد ملك الإنجليز :

" سليمان : إن كان اسمك ريتشارد وأنت قلب الأسد كما سموك ، فاعلم بأني أنا صلاح الدين . ولا تعتقد ياملك الإنجليز بأن أرض المسيح عليه السلام قد باركت روحك أو أكسبتك حصانة ما . إني أقول لك ، ياأيها الطامع في حصاد ما بذرنا من الزيتون الأخضر : مكانك ! الويل لك ! إن كنت أتيتنا حاجا كما زعموك فألق سلاحك ، وتقدم في سلام . وإن كنت أتيتنا غازيا كما يبدو من ركابك فتقدم وحدك إلى صلاح الدين ، ونازلني رجلا لرجل وسيفا لسيف ، وأحقن دماء رجالك وتابعيك ...

(يلوي محمود ذراع سليمان ويجرحه بفرع شجرة) محمود : ما أضعفك وما أهون قوتك ! لو كانت ذراعك قوية كطلاقة لسانك ، لكان لك شأن في التاريخ .

سليمان : سيكون لي ، مادام اسمي : سليمان الحلبي ! " [٨٨]

يتضح من المشهد السابق أن مفهوم المقاومة عند سليمان يتمثل برفض الاحتلال بأي ثوب كان .

وفي المشهد التاسع يفصح سليمان لصديقه محمود عن رغبته في تحقيق حلمه الكبير وهو أن يحكم على كليبر :

---

٨٧ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص٣٦.

٨٨المصدر نفسه ، ص٣١ - ٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن يبكي ... " [٨٩] .

أما بقية المشاهد في الفصل الأول ، فتدور أحداثها حول ذهاب سليمان إلى القاهرة ، حيث يوقفة جنديان لتفتيشه ويمنعانه من المرور، وذلك لأنه طالب أزهري والفرنسيون يخشون هذه الفئة ، لأن الأزهر معقل الثورة . فيهرب سليمان برفقة صديقه سعد إلى طريق آخر، وأثناء سيرهم يسمع سليمان أصوات المدافع فيستفسر عن ذلك ، فيجيبه سعد بأن الفرنسيين يرهبون الأهالي في القرى ويهدمون بيوتهم لينهبوا خيرات البلد ، فيفر أهل القرية منها . ويلتقيان في طريقهما بفتاة تطلب الاستغاثة منهما حتى يرجعا لها نصيبها من ميراث أمها ، الذي أخذه أبوها رغما عنها . ويذهب سليمان معها على الرغم من محاولة سعد لمنعه ، لأن الطريق مليء بالأخطار، وعند وصولهم يجدون أن أبا الفتاة زعيم للصوص ، يحتجز ويعذب أهل القرية الفارين من الفرنسيين، ويتدخل سليمان لمساعدة الفلاحين فيمسكه حداية أبو الفتاة ويعلقه على مشنقة نصبها للفلاحين ، ويتدخل الفلاحون وسعد لإنقاذ سليمان ، لكن حداية يطلق سراحه بعدما عرف من سعد أنهما ذاهبان ليدفعا الغرامة المفروضة على الشيخ السادات .

أما الفصل الثاني فتدور أحداثه ضمن خمسة عشر مشهدا ، تبرز صورة من صور المقاومة الوطنية ، حيث يقوم المجاهدون بتعليق منشورات مكتوبة بالفرنسية على الجدران ، هدفها إثارة الفتنة والعصيان في الجيش الفرنسي ، وتحريض الجنود ضد قادتهم الذين يأخذون الذهب ويصدرونه إلى فرنسا . ثم تنتقل المشاهد إلى أروقة الأزهر، حيث يفصح سليمان لأصدقائه عن نيته في قتل كليبر، مما يثير قلق أصدقائه ، الذين يحذرونه من هذا العمل . وفي مشهد آخر يلتقي سليمان مع حداية الأعرج فيتشاجر معه ، وأثناء المشاجرة تأتي دورية شرطة فرنسية تقبض على حداية ويهرب سليمان وصديقه محمد وابنة حداية . يذهب سليمان ليأوي الفتاة عند الشيخ الشرقاوي الذي يشك في نية سليمان الحلبي فيطرده ، فيتألم سليمان لخذلان الشرقاوي له ، فالشرقاوي أحد قادة الثورة ومنظريها وأحد العلماء الكبار. والذي زاد من ألم سليمان هروب الفتاة منه ، فهو خائف من أن يمسكها الفرنسيون ويفسدون أخلاقها وتكون متعة لهم ، لذلك يذهب باحثا عن إجابة تخفف من حدة صراعه الذي يعيش فهو يعتبر نفسه مجرما ، ذلك بأنه كان سببا في تسليم حداية إلى الفرنسيين وفي ضياع حرية الفتاة وكرامتها . وفي المشهد الأخير تظهر الفتاة متبرجة ، تتحدث

٨٩ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفصحة عن حقدها على العرب وعلى المجتمع ، وذلك ردة فعل على سلوك الشرقاوي الذي لم يسكنها في بيته ، مما دفعها إلى الضياع والفسق بعد أن وقعت في يد المستعمر الذي انتهك كرامتها.

أما الفصل الثالث الذي يضم عشرة مشاهد ، فيظهر في بعض هذه المشاهد استياء أصدقاء سليمان منه ، خاصة بعد أن أفشى لهم سر مقتل كليبر، فهم يخشون من عاقبة هذا الأمر. ولعل أهم مشهد في هذا الفصل هو التقاء سليمان مع صانع الأقنعة (محروس) أثناء ذهاب محروس إلى حفلة تنكرية يقيمها الفرنسيون ، حيث يعترضه سليمان مستعيرا منه الأقنعة، ويقوم سليمان بتمثيل شخصية صاحب كل قناع . وفي هذا المشهد يطرح ألفرد فرج قضية الدور النضالي للمثقف والمبدع . كما أنه يعالج من خلال كل قناع يلبسه سليمان قضية معينة ، ولعل هذا المشهد يفصح عما يدور في خلد سليمان من أفكار ورؤى تجاه واقعه لكن برؤية نقدية. ثم يظهر سليمان في مشهد آخر مع صديقه محمد الذي أعلمه أن أصدقاءه قرروا طرده من الأزهر وترحيله من القاهرة ، وفي أثناء سيرهما في السوق يفر سليمان دون أن يشعر به محمد. وبعد ذلك يظهر مشهد حداية الأعرج في مكتب تحقيقات فرنسي ، إذ يعفو الضابط الفرنسي عنه ويعينه عميلا بمسمى جابيا للأموال من أهل القاهرة .

أما الفصل الرابع الذي يتكون من عشرة مشاهد ، فيبدأ بظهور كليبر مع المهندس جابلان ، فجابلان ضد سياسة كليبر وأساليبه في الاحتلال وضد سياسته أيضا مع جنوده ، وذلك لأن كليبر يستخدم عقوبات قاسية خاصة بعد العصيان ، ويحاول جابلان تذكير كليبر بمبادئ الثورة الفرنسية ، لكن كليبر مصر على نهجه . ثم بعد ذلك يظهرفي بعض المشاهد سليمان وهو يبحث عن ابنة حداية فيلتقيها ، ويحاول ردعها عن عملها ويطلب منها أن تتوب وأن تعود إلى حريتها وإرادتها الكريمة ، وبعد أن تقتنع يذهب ويودعها في بيت السادات . وبعد ذلك يظهر سليمان وهو في حديقة قصر كليبر مصمما على قتل كليبر، ويلتقي بالكورس الذي يحاورسليمان عن دوافعه التي تدفعه إلى قتل كليبر، رغم أن حلب أيضا فيها محتل وأنهم قتلوا أهله في حلب، فيجيب سليمان أنه يقتل طلبا للعدل والحرية لا ثأرا أو انتقاما. وفي حوار آخر معه في المشهد نفسه ، يبين لهم أن إقدامه على تحقيق قضيته المتمثلة بقتل كليبر ناتجة عن أنه قد تطهر بالعقل، ثم يظهر المشهد سليمان وهو يقترب مادا يده بعد أن مد كليبر يده لسليمان كي يقبلها ، فيقبض سليمان على كليبر بيد ويطعنه بيد أخرى ، ثم يطعن جابلان ثم يعود ليجهز على كليبر ، وينتهي الفصل الرابع بظهور مشهد الكورس الذي يعلق على الحادثة ، وبذلك تنتهي المسرحية .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال تحليل المسـرحية يظهر أن أحداثها تجري في مكانين هما القاهرة وحلب . ويظهر تنقل الأحداث في الفصـل الواحد وذلك بسـبب تعدد وتداخل المشـاهد ، ويلحظ أيضـا أن شـخصـيات المسـرحية تمثل كل منها خطا فكريا معينا ، فسـليمان يبحث عن العدل المطلق والحرية المطلقة ، وذلك من خلال مقاومة المستعمر. بينما يمثل كليبر فلسفة المستعمر، ويمثل السادات رمز المقاومة الوطنية ، أما أصـدقاء سـليمان فمنهم من يمثل المجاهدين ، ومنهم من يمثل المتخاذل عن الجهاد ، ومنهم من يمثل المهادن . أماحداية فإنه يمثل الخائن والعميل ، بينما ترمز ابنته للحرية . وسـتقوم الدراسـة بتحليل شـخصـيات المسـرحية في الفصـل الرابع بصـورة أوضـح كاشـفة عن أثر استلهام الحادثة التاريخية في رسم شخصيات المسرحية .

لقد اعتمد ألفرد في مسرحيته هذه على حادثة مقتل كليبر على يد سليمان الحلبي ، التي وردت في الجزء الثالث من كتاب الجبرتي (عجائب الآثار) . فطريقة القتل في الحادثة التاريخية هي نفسها في المسرحية ، أما التفاصيل فهي من ابتكار الأديب ومخيلته . وقد أشار ألفرد إلى أحداث التدمير في القاهرة وأعمال الاسـتعمار، وبرز ذلك من خلال روايـة الكورس لهـا ، ومن خلال حوار الشخصيات مع بعضها .

ولعل تفاعل ألفرد مع تلك الحادثة التاريخية التي عكست روح المقاومة المصرية ضد الاستعمار الفرنسي ، أخذ شكل التقاطع والالتقاء بين رؤى ألفرد الفكرية والنقدية ، وأهداف المقاومة المصرية ، والتيارات الفكرية والسـياسـية في ذلك الوقت ، ودافع سـليمان الحلبي في قتله لكليبر ، هذا من ناحية ، أما من ناحية أخرى ، فلعل تلك الفترة بمعطياتها وظروفها تتشـابه ومعطيات زمن كتابة المسـرحية وظروفها ، فالعرب كانوا وما زالوا يعانون الفرقة والاختلاف والانفصـال ، ويعانون أيضـا من احتلال اليهود لفلسـطين ، هذا الاحتلال الذي انعكس على العرب، فمنهم متخاذل عن الجهاد والتحرير، ومنهم من يريد السلام والمهادنة ، ومنهم من سالم واستسلم وهادن بطريقة سرية مخادعا شـعبه وأمته ، ومنهم من عاش رهن وفريسـة الأوهام والخرافات ، ومنهم من حمل راية الجهاد والمقاومة والحرية . ولعل ألفرد تنبأ في مسرحيته باستمرارية الوضع العربي ، فالعرب ـ وضمن القرن الحادي والعشرين القرن الأول من الألفية الثالثة ـــ يعانون من الضعف والفرقة ، ومن استمرارية الاحتلال للبلاد العربية وتطوره وتكالبه عليها، ونهب خيراتها وتدميرها وأهلها ، ففلسـطين مازالت محتلة ، وهذا العراق أصـبح بلدا محتلا . وقد برزت بشـكل واضـح وسـافر الخيانات العربية ، حيث برز تخلي الكثير من القادة ، والحكومات ، والأفراد عن مسـؤولياتهم الوطنية ، والقومية ، والأخلاقية ، والإنسـانية ، والدينية . أي التخلي عن الواجب المقدس أيا كان

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل هذا الواجب وذلك في سبيل المصلحة الذاتية الفردية ، ولا يعني ذلك انعدام من حملوا راية الواجب المقدس ، بل هم كثر من يناضلون بكل قدراتهم وطاقاتهم وإمكانياتهم بل ويضحون بأنفسهم ـ قربانا محققين النصر وهم في قبورهم ـ في سبيل الحق والمبدأ والفكرة وفي سبيل طرد المستعمر ، واستعادة الكرامة والمسلوب .

لذلك يبدو أن الكثير من القضايا قد تبلورت في المسرحية ، فبرزت القضايا الإنسانية والفكرية والثقافية والحضارية والاجتماعية والسياسية . ومن القضايا التي جسدها ألفرد في المسرحية ، قضية المفارقة بين فلسفة المستعمر من جهة ، وفلسفة المسلمين والعرب من جهة ثانية. فالاستعمار يطلب السلام بعدما قتل ودمر وانتهك وسلب ونهب . السلام بلغته والمسوغ لمصلحة سياسته الاستعمارية :

" محمد : الفرنسيين عينوا ثمناً لحياة الناس ... للسلام . أمن الحكمة الآن أن ننقض هذا السلام ؟

علي : لم يكن السلام هو ما استشهد من اجله الأخوة، بل العدل...." [٩٠].

لكن ـ في حقيقة الأمر ـ سياسة الاستعمار هي سياسة الإذلال ، وفلسفته هي فلسفة الاستعمار ونهب الخيرات :

" كليبر: الإذلال هو نزع السلاح الحقيقي يا سادتي... شيء واحد أعرفه أنا بالتأكيد: أبق عدوك تحت قدميك تأمنه ." [٩١]

هذه هي سياسة المستعمر الذي يدعي العقلانية :

" السجان : لكل ذي حق حقه.. إننا قوم نحتكم للعقل... عقلانيون." [٩٢]

لكن هذه العقلانية قائمة على الإرهاب والقسوة :

" كليبر: وخطتنا أننا نوهمهم دائماً أننا أقوى مما يتخيلون .

جابلان : أتعني يا صديقي الجنرال أنك تقصد إرهابهم ؟

---

[٩٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص ٢٧.
[٩١] المصدر نفسه ، ص ٣٦.
[٩٢] فرج ، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كليبر: وأن تكون أداة الحكم ببساطة هي : القسوة ." [٩٣]

تتبلور الرؤى والأفكار المختلفة والمتعددة من خلال أحداث المسرحية ومشاهدها ، لكن يلحظ أن المؤلف " يقيم ميزاناً دقيقاً بين الأحداث والأفكار في مسرحيته ، فلا يطغى أي من العنصرين على الآخر. فهناك نقاش وتداول للأفكار والمواقف ، وهناك أيضاً فرجة واضحة أهم نماذجها مشهد الأقنعة التي يخطفها سليمان من صانعها محروس ، يلبس الأقنعة جميعاً ، الواحد تلو الآخر متحدثاً بلغة صاحب القناع .... "[٩٤] . وكأن سليمان في حديثه بلغة صاحب القناع ينتقد أناس المجتمع وطبقاتهم ، وسعيهم السطحي وراء أهداف سخيفة ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل يعكس صورة المجتمع الذي تسوده الأمراض الاجتماعية التي تفتت المجتمع وتفككه :

" سليمان : (يلبس قناع ست الحسن) : " آه قولي لي يا خالة لماذا قلبي يدق ، وتتثلج يداي ، ودموعي تنهمر؟ آه . لماذا لا أجد النوم رغم طول الرقاد ؟ أيكون بي مرض ، أو حسد، أو ركبني عفريت ... أم هو ذلك الذي تسمونه ـ الحب ؟ "[٩٥]

كما أنه يصور الفوضى والواقع (البلطجي) الذي تسوده شريعة الغاب . وذلك من خلال قناع فتوة الحارة ، الذي يسلب الناس أموالهم وحقوقهم وأحياناً حياتهم : (في قناع قاطع طريق) " سليمان : مكانكما ! وليشتر كل منكما روحه بما عليه من مال وثياب !.... توسلا لذي الجلالة بالدموع ومن القلب أن يكتب لي جنة الخلد جزاء ما منحتكما الحياة ... وإلا !." [٩٦].

ويصور ـ أيضاً ـ إيمان هذا المجتمع بالخرافات من خلال قناع الساحرة والغولة. ولعل ألفرد أراد نقد القيم السائدة في المجتمع ، ولفت الانتباه إليها في محاولة لتغييرها . ولعله ـــ أيضاً ـــ أراد أن يبين أن مجتمعاً تسوده هذه المفاهيم والقيم ، وهذا الزيف والرياء ، هو مجتمع سهل الاحتلال ، ولقمة سائغة وسهلة المتناول في يد المستعمر الذي لا يرى المجد إلا من عين الموت :

" سليمان : ولكنك تصنع هذا الوجه للرزق لا للفن . فضباطهم يحبون أن يلبسوا وجه بونابرته ويتشبهون به . وبينما هو في جبال النمسا يصرخ (في قناع بونابرته) : إلى الأمام ! المجد أو

---

[٩٣] المصدر نفسه ، ص ٣٠.

[٩٤] الراعي، علي ، المسرح في الوطن العربي ، ط٢، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٩٩م . ص ١٣٦.

[٩٥] فرج ، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص ١٠٣.

[٩٦] المصدر نفسه ، ص ١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموت !! فيسقط في طرفة عين خمسة آلاف قتيل يكون وجهه هنا في قصر الأزبكية يضحك ضحكة بلهاء على رأس أبله ." [٩٧]

هذا هو المستعمر وهذا هو مجده كما أفصحت عنه المسرحية ، وكما هو في حقيقته. ويبدو أن ألفرد ينتقد دور المثقف ، وذلك من خلال سخرية سليمان من صانع الأقنعة :

" سليمان : " في حيوية " ها...ها... أنت الساذج . هذا رجل مكار ومكره أصل موهبته. كمؤلف هذا الكتاب ، ككل المؤلفين .... يؤكد الواحد منهم للناس أن العدل أساس الملك ليصيد ثلاثة عصافير بحجر واحد : أولاً لأنه يعرف ولع الملوك الظالمين والعادلين بأن يشهدوا بالعدل، وأنهم لذلك يقربون المؤلفين الذين يشيدون بمزايا العدل . وثانياً ليحظى باحترام وهبات المظلومين ... وما أكثرهم ! وثالثاً ... ليضمن الأجر والثواب عند الله ." [٩٨]

لكن المثقف سواء أكان عالماً أم فناناً أم أديباً ، إذا أراد فإن له دورا مهما في تغيير المجتمع وإصلاحه ، وفي تنبيه الناس وإيقاظهم من غفوتهم ، وإشعال الثورات ضد الاستعمار، لكن هذا الدور لا يكون حقيقياً إلا إذا نبع من العقل المفكر الناقد وليس الساخط :

" محمد : لم تدع لأحسن مؤلفينا فضلاً واحداً .

سليمان : بالعكس.... فلهم مع ذلك كل الفضل ، فهم أصل الثورات . ولا يفزع حاكم المستعمرة إلا المؤلف أو الفنان ." [٩٩] .

ويبدو أن ألفرد يدعو إلى التعامل مع الإبداع تعاملاً علمياً يقود إلى التغيير مبيناً أن سلبية الأدب تكمن عندما ينحو الأديب والمبدع منحى التكسب المادي ، ويتلاعب بعواطف المتلقين :

" محمد : كأنك اشتغلت صنعته يا سليمان .

سليمان: أما هذا الخاطر الخبيث فينتابك في لحظات يغلبك فيها الجوع، والجوع هو الأب الشرعي لكل نذالة ، فتهمس نفسك الخبيثة (في قناع الشحاذ) : نهايتكم يا ظلمة! الذي أعطاني حسنة

---

[٩٧] فرج ، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص ١٠٤.
[٩٨] المصدر نفسه ، ص١٠١.
[٩٩] المصدر نفسه ، ص ١٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سينجو. ومن لم يعطني سيلقي جزاءه على المشنقة . هنيئاً للفرنسيين خبزكم إن لم أذقه، وأدمكم إن لم أشارك فيه... نهايتكم يا ظلمة !" [١٠٠]

ويلحظ القارئ أن مفتاح شخصية الحلبي " يكمن من الناحية التكتيكية في مشهد الأقنعة. فمرة جلاد وثانية مهرج.... الخ ، ورغم هذا التنوع الظاهر في شخصية الحلبي والذي يرمز له بمشهد الأقنعة ، إلا أن الجوهر واحد لا يتغير، فهو يبحث ويتعذب ويتألم ، ويفكر، لكنه على الدوام يصـــل إلى نفس النتيجة الباهرة وهي وجوب قتل كليبر" [١٠١] . ولعل مشـــهد صـــانع الأقنعة، هذا المشـــهد التمثيلي المسرحي القصير، ساهم في أنه " خفف من حدة سير الحدث التاريخي ، وأعطى المشاهد نوعاً من الراحة، التي منحته الفرصـــة للتفكير، وإيقاظ الحس ، ونجته من الانسـياق وراء الإيهام المسرحي".[١٠٢] .

لقد قدم ألفرد مسرحية عربية ذات دلالات وأبعاد ورؤى وأفكار وطنية ، وقومية وإنسانية مختلفة ، ومتعددة . ويبدو أن التاريخ عنده قد " تجاوز حدود الشكل إلى الوعي بالعالم وبالتناقض فيه ، ذلك التناقض الرهيب الذي يدفع بالحركة الاجتماعية إلى المزيد من الوعي بذاتها ، حيث ينتصـــر لقيم الحب والخير والجمال ، ليس بالمعنى البرجوازي ، بل بالمعنى الجدلي الذي يدرك أن صـــراعاً محتوماً يجب أن يتخلق من أجل انتصـار القيم الفاضـلة. هذا فضـلاً عن تنقله السـريع والمباشـر في اسـتخدام أشـكال متعددة ومتباينة تحقيقاً لأفكاره النظرية والأيديولوجية . لقد فهم ألفرد فرج الدراما كوعي بـالتـاريخ في الواقع ، وفهم التـاريخ كـأحـد أدوات التحقيق العلمي لفهم هـذا الواقع ، كمـا استوعب الواقع على نحو مادي تاريخي ، يحتوي جملة هذه المعاني السابقة." [١٠٣]

ثانيا : استلهام السيرة الشعبية .

ارتبطت السـيرة الشـعبية بأذهان الناس على مدى فترات زمنية كبيرة ، وارتبطت أيضـاً بوجدانهم على المسـتوى الفردي والجمعي . وقد كانت تروى في أماكن يجتمع فيها الناس ، فالحكواتي مثلا كـان يرويهـا في المقـاهي ، أو مكـان يجتمع فيه الناس بأوقات معينة ، وكان كبار الســـن يروونها عندما يجتمع الأقارب في ليالي الصيف والشتاء ، وأحيانا يرويها الأجداد لأحفادهم والآباء لأبنائهم

---

[١٠٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ص ١٠٥.
[١٠١] فرج ، مجدي ، نظرة متأملة إلى مسرح ألفرد فرج ، ص ١١٢.
[١٠٢] حمو ، حورية محمد ، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر) ، رسالة دكتوراه ، جامعة تشرين ١٩٩٧، ص ١٥٦.
[١٠٣] فرج، مجدي ، نظرة متأملة إلي مسرح ألفرد فرج ، مجلة الكويت ، ع ٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، وذلك لما في هذه السير الشعبية من عبر وفائدة . وقد " ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالأحداث الكبيرة التي شهدتها الأمة ، فالذاكرة الجماعية للجماهير تختزن الأحداث والشخصيات التي تميزت بدور (ما) في قيادة المسيرة الإنسانية أو أنجزت إنجازاً (ما) يعجز عن تحقيقه الآخرون ، وما أن تحين الفرصة المناسبة حتى تبرز هذه الشخصيات المتميزة في إطار من الأحداث العظيمة لتعبر عن مرحلة لاحقة عجزت عن أن تقدم النموذج الذي تتعلق به أبصار الجماهير ويكون قادراً على رد الأعداء وتحديهم وتكريس المثل النبيلة التي تدين بها الجماعة"[١٠٤]. وبذلك فالسيرة الشعبية تعيش في ذاكرة الجماهير الشعبية ، وفي وجدانهم ، بما فيها من أفكار وأحداث ، وقد تشكل لهم ملجأ في لحظات شعورهم بالهزيمة ، مستذكرين صور الانتصارات والبطولات والتحديات ، فيتشكل عندهم الأمل والطموح والتحدي والإرادة القوية ، لبناء الذات من جديد والتصدي للأخطار التي ستواجههم . و" السير الشعبية فن قصصي قائم بذاته له أصوله و قواعده الفنية التي تسير عليها كل السير المتكاملة "[١٠٥].

وقد استلهم ألفرد فرج سيرة " الزير سالم" الشعبية ووظفها في مسرحيته " الزير سالم ". وهذه السيرة هي " ملحمة شعبية تعتمد على أصول تاريخية من شمال الجزيرة العربية في القرن الخامس الميلادي ، وقد اختلطت في هذه الملحمة الشعبية الأصول التاريخية بخيال الشعراء ، ورواة الملاحم الشعبية المجهولين حتى اختلط الأصل التاريخي بإضافات الخيال الشعبي فتكون واقع جديد يختلف عن هذا الأصل بقدر ما يقترب من هذا الخيال الشعبي على مر العصور"[١٠٦].

و"الزير سالم أبو ليلى المهلهل ، تروي أحداث حرب البسوس من خلال بطولة الشاعر المهلهل بن ربيعة ووقائع حياته ، ورد فعله تجاه مقتل أخيه الملك كليب بن ربيعة "[١٠٧]. وقد دامت الحرب بين أبناء العمومة البكريين والتغلبيين مدة أربعين عاماً، قتل فيها الكثير، ولم تفلح جهود الصلح التي قامت بها القبائل العربية لإنهاء هذه الحروب إلا لفترات قصيرة لا تلبث أن تشتعل نيران

---

١٠٤ مسلم ، صبري ، التراث الشعبي ، مجلة التراث الشعبي ، ص ١١٦ .

١٠٥ خورشيد ، فاروق ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩١، ص١٢٠انظر ما كتبه فارق خورشيد في كتابه المذكور حول السير الشعبية الصفحات ١١٩ - ١٣٩ ، حيث تناول فيها سمات السيرة الشعبية والفرق بينها وبين القصص الشعبي ، كما أنه تناول البناء الفني لها ، وأوضح من خلال تحليله لبعض السير الشعبية القواعد والأصول الخاصة بهذا الفن الشعبي .

١٠٦ سخسوخ ، أحمد ، المسرح المصري في مفترق الطرق رؤية جديدة ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥، ص ٢٠٢.

١٠٧ السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد ، ط١، ١٩٩٠ ص ٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحرب مرة أخرى وبصورة أفظع ، وقد كانت الحرب سجالاً بينهما . وإن كان للتغلبيين النصيب الأكبر من الانتصارات في هذه الحرب .

وقد كتب ألفرد مسرحيته الزير سالم في عام١٩٦٧ [١٠٨] ، وعرضت في العام نفسه لأول مرة بالمسرح القومي بالقاهرة [١٠٩]. لقد شكل ألفرد مسرحيته وبناها من ثلاثة فصول تحتوي ثلاثة وثلاثين مشهدا . وتعالج المسرحية في قضيتها الرئيسية قضية الصراعات العربية ، وتطرح فكرة الائتلاف القومي والمصالحة العربية باعتبارهما حلا لهذه الصراعات . وتتبلور من خلال قضية المسرحية والفكرة التي تطرحها قضية أخرى فلسفية هي قضية العدل المطلق ، وتبرز هذه القضية من خلال المسار الدرامي لشخصية الزير ، بينما تبرز القضية الأولى من خلال الصراع القائم بين البكريين والتغلبيين أبناء العمومة ، هذا الصراع الذي نشب بينهم بعد مقتل كليب التغلبي على يد ابن عمه جساس البكري . ويظهر في المشهد الأول مرة أبو جساس وسلطان والجليلة زوجة كليب وابنها هجرس وابنتها اليمامة ، كما يظهر في هذا المشهد سلطان أخو جساس وأسما أخت كليب والزير ، يظهرون حول العرش وأمامهم الزير وجساس مقتولان. وهذا المشهد يكشف عن أن البكريين والتغلبيين يريدون مبايعة هجرسا ملكا عليهم ، لكن هجرسا يرفض العرش الذي كان سببا في قتل أبيه كليب وعمه الزير وخاله جساس ، وتسبب في اقتتال أبناء العمومة اقتتالا فظيعا شنيعا ، سفكت فيه الدماء وتشرد نتيجته الكثير من بلادهم . وقد حصل هذا الاقتتال بعد مقتل كليب على يد جساس ، فطلب الزير الثأر لأخيه . و هجرس يستفسر عن أسباب الصراع منذ البداية بين أبناء العمومة ، لكن جده وأمه يحاولان أن يسكتاه حتى لا تستفز الأحقاد من جديد ، فقد عانى الجميع حتى تم الصلح بين القبيلتين ، ولإصرار هجرس على معرفة الأحداث ومجرياتها من البداية ، يروي له جده القصة ، بأن العرش كان لجد هجرس الذي قتله التبع حسان الطاغية لرفضه الخضوع له ، فالكرامة والتصدي للعدو له ضريبته ، والذل والهوان والاستكانة له ضريبته :

" مرة : أما جدك ربيعة فقتله الطاغية تبع حسان الذي وفد من خارج بلادنا فاغتصبها... الأرض والناس ، بحد السيف ، وقتل أخي ربيعة تحت بصرنا ونحن سجود بين يديه...

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن ليركع مثلنا . هو ملكنا وسيد جميع العرب .

---

[١٠٨] الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

[١٠٩] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية الزير سالم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، ص١٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هجرس : يا لثمن الكبرياء .

مرة : لا فما تألم أخي غير لحظة . أما نحن الذين شـهدنا بالعين كل التفاصـيل ، وعشـنا بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل أنة ونمضغ الهوان...

هجرس : و يـا لثمن المذلـة !" [١١٠]. ذلك هو ثمن الكرامـة ، وذلك هو ثمن الهوان . فلم تكن السيادة إلا برفض الذل.

وبعد أن كبر كليب أراد أن يثأر للعرب ولأبيه من التبع حســـان الذي أراد أن يتزوج من الجليلة خطيبـة كليب ، بطريقـة متغطرســـة . لـذلك دبر كل من كليب والجليلة وجســـاس والزير مكيدة أطاحت بالتبع حسـان . وباسـترداد العرش من التبع حسـان بويع كليب بعد قتله لحسـان ملكا على العرب القيسيين (بكر وتغلب) . ثم تتحول الأحداث إلى المشهد الثاني عن طريق تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) ، ولعل استخدام هذه التقنية يعود أولا إلى توظيف ألفرد تقنية الراوي الذي يمثل أحد شـخوص المسـرحية والراوي هنا راويان هما الجليلة وأبوها مرة ، و ثانيا إلى أن الأحداث تدور في زمنين الحاضر وهو زمن مبايعة هجرس والماضي زمن أحداث الحرب . و يظهر في المشهد الثاني كليب ومرة وجســـاس واليمامة والجليلة ، حيث يتباهى كليب بنفســـه وأخيه وابنته اليمامة وزوجته الجليلة ويتباهى بملكه أيضـا ، مما يثير غضـب ابن عمه جسـاس الذي يدعي أنه الأحق بالعرش ، فهو قاتل التبع حســان . وفي المشــهد الثالث يظهر ســالم في غرفته مع ندمائه وهم في حـالـة ســـكر ، حيث يكشـــف الحوار بينـه وبين نديمه عجيب عن حالة من التيه والقلق والحيرة والتشـاؤم يعيشـها سـالم . ثم تتحول الأحداث إلى المشهد الرابع وفيه يستهجن هجرس سلوك عمه . ثم تتحول الأحداث إلى المشهد الخامس حيث يظهر كليب والزير يتدربان على المبارزة ، ويكشف الحوار الدائر بينهما عن أن كليبا يريد من أخيه أن يرتدع عن مجونه وخلاعته ، وأيضـــا يريد معرفة هل لسالم رغبة في العرش أم لا :

" كليب : تتطلع إلي فتحسدني ، وتستمد من كمالي شرفا .

سالم : عندي شرفي الخاص .

كليب : ما هو ؟

سالم : أن أصنع ما أشاء .

---

١١٠ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " الزير سالم "، ص ١٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كليب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة .

كليب : أعندك وفاء ؟

سالم : عندي وفاء وحشي .

كليب : لمن ؟

سالم : للدم ؟

كليب : الدم يتلاطم في العرق الواحد .

سالم : نحن أقل من الواحد .

كليب : ولكني فوق عرشي وحدي .

سالم : بل أنت بأخيك أكثر . "[١١١]

ويبدو أن الحوار السابق يكشف عن شخصية الزير غير الطامعة بالعرش ، والتي لها عالمها الخاص الذي تعيش فيه ، كما أنه يلمح إلى قضية المسرحية .

وتظهر في هذا المشهد الجليلة ووصيفتها مستاءة من الحب الذي بين كليب والزير، فهي تخاف أن يأخذ الزير العرش . وفي المشهد السادس يظهر سالم وعجيب وفتاة في مجلس السكر ، حيث تضع الفتاة عصابة على عيني سالم و تمازحه ، وفي أثناء ذلك تدخل الجليلة ترى سالما معصوب العينين ، تصفق فيعتقد سالم أنها الفتاة يمسكها ويجذبها من ذراعها بقوة ، فتصرخ الجليلة ، يفاجأ الزير بعدما رفع العصابة عن عينيه . وجليلة قد فعلت ذلك بمكيدة لإبعاد سالم . وفي المشهد السابع حيث كليب والزير والجليلة ، يحاول كليب من خلال حواره مع الزير أن يبحث عن براءة الزير، لكن الزير مقر بالذنب ، فيقرر كليب نفيه لمدة سنة خارج البلاد . يتحول المشهد إلى المشهد الثامن حيث هجرس وأمه ، يستفسر هجرس عن سبب تدبيرها المكيدة فتجيبه خوفا من أن يتولى سالم العرش بعد كليب :

" هجرس : أجيبي ! رأيتك بعيني تنصبين له الشرك . لم ؟

---

١١١ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص١٨٥-١٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جليلة : كان ليسبقك إلى عرشك .

هجرس : يا لسوء الفعل ، وتفاهة الغاية . أمن أجل هذا أزمعت قتله ؟ "[١١٢]

لكن الجليلة تبين له أن النكبات والأحقاد بدأت عند التبع حسان . يتحول المشهد إلى المشهد التاسع ، حيث تظهر الجليلة في مخدع حسان ومعها كليب باعتباره مضحكها ، وبعد أن تغلق الأبواب يخرج سالم وجساس من صندوقي الملابس الخاصين بالجليلة ، ليقتلوا التبع حسان الذي يحطم القنديل ، وبعد أن تشعل الجليلة مشعلا يظهر حسان مقتولا ، لكن كليب يفصح أنه لم يقتله لأن الظلام أربكه ، لذلك فهو لا يستحق العرش ، لكن الجليلة وسالم يبايعانه ، ثم يبايعه جساس بعد تردد . وفي المشهد العاشر يظهر جساس وأخوه همام في طريقهما إلى قصر كليب ، حيث يفصح الحوار الذي دار بينهما عن استياء جساس من كليب وأخيه ، فهو يعتبر نفسه الأحق بالعرش لأنه هو الذي قتل حسان ، وبعد دخولهما إلى حديقة القصر تدخل سعاد العمياء أخت حسان يقودها زوجها سعد تريد الثأر لأخيها وذلك عن طريق الخديعة مستغلة الأحقاد خاصة حقد جساس على كليب ، تلتقي سعاد بجساس وتثير غضبه :

" سعاد : السلام عليكم ياملك العرب .

جساس : لست ملك العرب ، وعليك السلام . إذن فتكرم وقل لسيدك ومولاك عرافة بالباب تطلبك.

جساس : سيدي !

سعاد : لا تغضب فإن لم تكن الملك ، فأنت خادمه .

جساس : سليطة عمياء ! "[١١٣].

توهم سعاد جساسا أنها لا تعرفه ، وأنها ذاهبة للملك كي تخبره أن جساسا سيقتله ويستولي على العرش ، ويحاول جساس أن يسكتها لكنها رفضت إلا بشرط أن يجيرها لتقطف عنقودا من العنب الموجود في حديقة القصر ، فيقبل جساس ذلك لكنها تخرب العنبة ، فيحاول البستاني منعها فتضربه ، ويدخل أثناء ذلك كليب الذي يضربها فيغضب جساس الذي يطعن كليبا، فتهرب اليمامة إلى القصر مستغيثة وتعود مرة ثانية ومعها الجليلة ، ويوصي كليب لأخيه بأن يثأر له وأن لا

١١٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص١٩١-١٩٢.
١١٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص١٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصالح . ويظهر في المشهد الأخير من هذا الفصل سالم وندماؤه حيث يأتي رسول يخبر سالما ما حدث .

وفي الفصل الثاني يظهر في المشهد الحادي عشر سعاد والجليلة وهجرس ، حيث تبين سعاد أنها ثأرت لأخيها مستغلة حقد جساس على ابن عمه ، ويستفسر هجرس عن دور جده مرة في الصلح بين أبناء العمومة ، فيبين له جده أن عمه سالما قد رفض الدية . وفي المشهد الثاني عشر يظهر مرة وسالم واليمامة والجليلة ، يفاوض مرة سالما لإنهاء الحرب لكن سالما يطلب منه أن يفاوض اليمامة التي تريد أباها حيا ، فيعرض مرة كل ما يملكون فداء السلام والصلح ، لكن سالما يريد رجوع كليب حيا ، ويطردهم طالبا منهم أن يأخذوا الجليلة معهم . يتحول المشهد إلى المشهد الثالث عشر فيظهر فيه همام وسلطان حيث يلتقيان جساسا ويخبرانه أن الزير رفض الصلح وأن جساسا سيكون أميرهم وقائدهم في هذه الحرب . وفي المشهد الرابع عشر تظهر أسماء وأخوها سالم ، فأسماء قد فقدت زوجها هماما في الحرب و تحاول أن توقف سالما عن حربه ، وفي المشهد الخامس عشر يظهر ثلاثة جنود يتحدثون عن أمر سالم الذي يذهب بعد نهاية الحرب إلى الجبل حيث قبر كليب . وفي المشهد السادس عشر يظهر سالم وشبح كليب ، يخاطب سالم شبح كليب ويحاول أن يقدم له كل ما يرضيه ، لكن كليبا لا يرضيه شيء :

" سالم : لاشيء يرضيك ؟

كليب : يرضيني ما يشفيني .

سالم : وما يشفيك ؟

كليب : تحت عرشي بقعة من دمي . اغسلها بماء رائق .

سالم .: من لي بمياه البحار كلها أجمعها في كفي . "[١١٤]

ويبدو أن الحوار يكشف عما في داخل الزير من صراع ، ويبين أيضا أن الحرب لن تنتهي . وفي المشهد السادس عشر يظهر سلطان وجساس ، حيث يكشف الحوار بينهما عن خوفهم واستغرابهم من ثأر الزير الذي سفك الدماء ويكشف عن خسارتهم في هذه الحرب . ويظهر في المشهد السابع

[١١٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص ٢١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عشر أسماء وهي تبكي أبناءها في هذه الحرب . وفي المشهد الثامن عشر تظهر الجليلة وتابعها الذي يرافق ابنها هجرس الطفل الذي أودعته عند الأمير منجد بن وائل لتبعده عن الحرب ، وليتعلم الحكمة والفروسية . وفي المشهد التاسع عشر يظهر هجرس وأمه الجليلة ، حيث يستفسر هجرس عن سبب إبعاده عن دياره ، فتجيبه أنها أبعدته عن شبح الحرب . ثم يظهر في المشهد العشرين اليمامة وعمها سالم ، حيث اليمامة تحث عمها على مزيد من القتل خاصة قتل أطفال البكريين . وفي المشهد الحادي والعشرين يروي رسول الحرب للتغلبيين ـــ وهو يتحدث بطريقة الحكواتي ـ عن المقتلة العظيمة التي أوقعها سالم بالبكريين وأطفالهم ، وكيف أنه لم يكف عن قتل الأطفال إلا بعد أن تدخلت أخته أسماء ، وأخبرته بأنه قد يقتل أبن أخيه . ويظهر في المشهد الثاني والعشرين سالم الذي يبعث رسولا براية بيضاء إلى ديار البكريين مستدعيا الجليلة . ويظهر في المشهد الثالث والعشرين ، سالم والجليلة حيث يستفسر سالم عن أبن أخيه ، فتخبره الجليلة أنه ليس في ديار البكريين والتغلبيين ، فهي أبعدته عن شبح الحرب والثأر والانتقام ، وتحاول الجليلة بحوارها مع الزير أن تكفه عن الانتقام . يظهر في المشهد الرابع والعشرين سالم يحاور نفسه (المنولوج) ويفصح عن صراعه مع الزمن باحثا عن العدل الكامل فهو ما يريد . وفي المشهدين الأخيرين من هذا الفصل يظهر جساس وسلطان وثلاثة فرسان بكريون ، ينقضون على الزير بسيوفهم وهو نائم.

أما في الفصل الثالث فيظهر في المشهد الثامن والعشرين هجرس وأمه وجده والجنود ، يطلب هجرس من الجنود أن يتحدثوا عمّا لحقهم بالمعركة :

" الجنود : سنتكلم نحن صغار الناس ، أولئك الآباء والأبناء الذين اصطلوها لآخر لسان لهيب فيها . نحن لسنا طلاب معالي لنفكر في الأمور المعقدة ، الطبيعة هيأتنا لنكون طلاب حياة ... رعاة وزارعين وصناعاً وحرساً ، سواعد قوية ومطامع صغيرة ونفوساً طيبة . لسنا من أمراء بكر أو تغلب ... معظمنا أقرباء لهم قرابة بعيدة أو موالي يدينون لهم بالطاعة أو رعايا صغار . نحن حملنا عبء الحرب كله على سواعدنا . ومع ذلك فلم تكن بالحرب الوطنية لنجاهد فيها ضد الغزاة دفاعاً عن أرضنا وأرزاقنا ، ولم تكن بالحرب التي يفرضها البر بالجارإن تعرض للاعتداء ، فاستصرخ جاره . كانت حرب الأهل واللحم والدم ... المهزوم فيها يبكي شرف إخوته والمنتصر يبكي شرف أولاد عمه ..... حرب الفوضى والضياع عرفنا الخوف ... وروعة الصدام والعنف. وموت الصديق يوصي أخاه بالبنت والولد، والقصة بعد ذلك قبل ظلام النهاية ، أو الأفظع من ذلك ..... الحياة بعد الصدمة ، خلف الصفوف، بعاهة العجز ! ... ناهيك بخوف العجز وخوف

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الصدمة وخوف الموت. ذلك يجعل الرجل الشريف ضبعاً بلا شرف... ثم قلق الضمير وزيارة الأطياف البشعة ".[١١٥]

تلك هي الأسباب والنتائج لحرب القيادات العربية . ويبدو أن ألفرد لا يريد أن يحقق جمالية الشكل لمسرحيته من خلال توظيفه للسيرة الشعبية ، أو تحقيق المتعة والرفاهية للمتلقي فقط ، بل يلحظ أن ألفرد يضـــع الإبهام على الجرح لا لينزف بل ليعمل على مواجهة الحقائق والوقائع ، وتحري الصواب ، وذلك من خلال مواجهة الذات وإعمال الفكر والمنطق السليم . فمن خلال كلام الجنود السابق تتضح نتائج الحرب والصراعات العربية العربية على الشعوب ، فالجنود ــ كما يتضح من كلامهم ـ هم الشعب بمختلف فئاته ، هذا الشعب الذي تحمل نتائج الاقتتال بين القيادات العربية التي تتصارع لأجل العرش ، ولأجل المصالح الذاتية . والضحية في هذا الصراع الدامي هو الشعب الذي يحلم بأن يعيش حياته الإنسانية الطبيعية ، ويمارس نشاطاته ببساطة وتلقائية دون خوف ورعب . فلا مصلحة تتحقق للشعب من خلال ذلك الصراع الدامي . وكأن ألفرد يوجه نقدا فكريا وسياسيا للقيادات العربية . ويبدو أن ألفرد يدعو الشعب إلى الإنفكاك من التبعية لقياداتهم التي تسعى إلى إبقاء الشعب في غفوة وجهل وخنوع ، و تسعى إلى أن تجعل منه أداة لتنفيذ مآربها التي لا تنتمي إلا إلى مفهوم واحد هو المنصب والعرش . وتتناسى تلك القيادات أن هذه الصراعات ستسمح للعدو باختراق الصفوف العربية ، وبالتالي الاحتلال ونهب الخيرات . ولعل ألفرد كتب مسرحيته هذه وصور واقع الأمة في العهد الستيني من القرن العشرين ، حيث اشتعلت الصراعات بين القيادات العربية ، وكثرت الانقلابات في مختلف الدول العربية داخل القطر العربي الواحد ، و تفشت الخلافات والصراعات بين الأشقاء العرب ، ومن هذه الدول التي ظهرت فيها مثل هذه الصراعات ، مصر وسوريا والعراق والسودان ، ودول المغرب العربي . وكذلك تأججت الخلافات بين الدول العربية . وكأن ألفرد تنبأ باستمرارية الصراع العربي في العقود اللاحقة للعقد الستيني ، ففي عام ١٩٧٠ حدثت حوادث أيلول الأسود الدامية ، واستمرت الخلافات العربية في لبنان . و مازالت الخلافات والصراعات الدامية موجودة حتى زمن كتابة هذه الرسالة بين أبناء الفكر الواحد ، وأبناء الدم الواحد ، بل بين أخوة ورفاق السلاح . مما سهل على العدو الاستمرارية في الاحتلال ، وانتشاره وتفشيه في الجسد العربي . وكأن ألفرد بذلك يحذر من أن يعيد التاريخ نفسه كما في الصراع البكري التغلبي ، وكما كان وحصل في الأندلس زمن عبد الله الصغير ، وإذا كان ذلك ما أراده ألفرد فقد استشرف مستقبلا ، من خلال قراءة التراث والماضي ، والتفحص

١ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص ٢٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتمعن بمعطيات الحاضر . وجعل من عمله هذا عملا فكريا نقديا ثقافيا ، إضافة إلى كونه عملا إبداعيا أدبيا فنيا بالدرجة الأولى .

وبالرجوع إلى المسرحية في المشهد الثامن والعشرين ، يلحظ أن هجرسا يستفسر من أمه وجده عن سلوك جساس ، الذي سفك دماء التغلبيين وشردهم وأذلهم سبع سنين طيلة فترة غياب الزير. فجساس في المسرحية أوقع في التغلبيين أشد أنواع الظلم :

" هجرس : بعد عشر سنين من النزاع الدموي ، سقط عمي سالم في كمينهم واكتسحت بكر مدن ومضارب وبيوت التغلبيين .... فهل شبعت الأرض من دمائنا ؟ ما هذا الهوان والإذلال والجوع والتشريد الذي فرضته بكر على التغلبيين سبع سنين . أنت يا شيخ البكريين ماذا صنعت لتوقف طوفان الظلم عن أولاد أخيك طيلة السنين السبع ؟ وقفت في وجه ولدك جساس ؟ رفعت قبضتك عليه .

مرة : كان ذلنا نحن البكريين أيضاً يا ولدي ، فالظالم ذليل كما أن المظلوم ذليل .

هجرس : ما أهون أن تقول ذلك وأنت آمن على عشائك في بيتك حرّ في بلادك ، مشعل نارك في ليلك !

مرة : نعم ، ذلك أهون ، إلا أنه ليس بالإكرام ، إن التعس المغلوب يفقد كل شيء إلا حقده على الظالم وهو كرامته ، ولكن التعس الغالب يفوز بكل شيء إلا نصره الأخير، وهو أن يأمن جانب ضحاياه . يظل يخافهم وينكل بهم ، وكلما ازداد بهم تنكيلاً زاد رعبه من انتقامهم . وكلما ازداد رعبه زادهم تنكيلاً . يحقد ويبطش ويرتعد إلى آخر المدى ، بلا أمل في الشفاء، وهذا هو ذله".[١١٦].

ثم يظهر في المشهد التاسع والعشرين جساس وابنه زيد ومرة والجليلة ، حيث يحاول كل من مرة والجليلة أن يردعوا جساسا عن أفعاله وظلمه للتغلبيين ، لكن جساسا يرفض ذلك إلا بعد أن يتزوج ابنه زيد من اليمامة ، لينال جساس مبايعة التغلبيين له بالعرش ، لكن الجليلة ترفض ذلك لأن ابنها هجرسا أحق بالعرش ، وبعد أن يعلم جساس أن لكليب أبنا يطلب من الجنود أن يبحثوا عنه ويقتلوه . ويتدخل مرة مبينا أن هجرسا هو أحق بالعرش وأقرب لإحداث الائتلاف بين القبيلتين

[١١٦] فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص ٢٤٧ ص٢٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

، لكن جساسا يطرد الجليلة ويصر على أن يزوج اليمامة من ابنه زيد . وفي المشهد الثلاثين تظهر الجليلة ووصيفتها حيث تشعر الجليلة بالذنب والندم فهي تعتقد أن لها يدا في الحرب . ثم يظهر في المشهد الحادي والثلاثين عجيب وسالم بعد أن عوفي من جراحه التي أرقدته سبع سنين وهو فاقد الذاكرة ، وبعد استفسارات سالم يوهم عجيب سالما أنه كان شاعرا يمدح الملوك ، وعجيب مضحك للملوك وهما شركة في هذا الأمر. ثم يظهر في المشهد الثاني والثلاثين هجرس وتابعه ، حيث يستفسر عن سبب منع الأمير منجد بن وائل له من التجوال خارج القصر، ويستفسر أيضا عن سبب وجود تابعه معه دائما، وأثناء حوارهما يسمع هجرس أصوات عرس فيقرر الذهاب لحضوره ، ويحاول تابعه أن يمنعه ، وفي أثناء ذلك يظهر ثلاثة فرسان بكريين يبحثون عن هجرس ، وبعد أن يتعرفوا عليه يحاولون القبض عليه وقتله ، ويظهر سالم وعجيب و يتدخل سالم يقتل أحدهم ويفر الاثنان ، يهدي هجرس سيفه لسالم وكذلك يفعل سالم :

" سالم : كادوا يقتلونك .

هجرس : تكرم واقبل مني هذا الكيس .

سالم : لا أقبل أجرا على نجدة .

هجرس : لا تؤاخذني فتكرم بأخذ سيفي هذا هدية لك .

سالم : سيف بديع .

هجرس : هدية أمي الغالية .

سالم : لا بأس . إليك سيفي هدية .

هجرس : سيف ثقيل .... وبديع . أنت مقاتل ؟

سالم : بل لشد ما أكره القتال ." [١١٧]

ثم يتفرق الزير و هجرس في طريقين مختلفين ولكن وجهتهما العرس ، فسالم يريد امتداح أهل العرس و هجرس يريد الفرجة .

ولعل سالم لا يقاتل ثأرا ، وذلك أنه تكلم بدافعية من العقل الباطن وهذا ما أفصح عنه فهو في قتاله يصارع الزمن القوة الخارقة ، وما رغبته في أن يرجع كليب حيا إلا بحثا عن إيقاف الزمن وبحثا

[١١٧] فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص ٢٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن العدل المطلق ، وهو هنا ليس بالصورة الخارقة التي تصورها السيرة ، فألفرد هنا صور الجانب الإنساني الطبيعي في شخصية الزير، فالزير كأي إنسان يرفض الدموية .

ثم يظهر في المشهد الثاني والثلاثين هجرس واليمامة خلف ضريح كليب ، حيث تنادي اليمامة هجرسا لتخبئه من الفرسان الذين يلاحقونه ، وبعد حوار دار بينهما تكتشف اليمامة أنه أخوها خاصة بعد أن وجدت صفات من أبيها فيه مثل كسره لتفاحة بمقبض سيفه رمتها له كما كان يفعل أبوها كليب . وأفصح لها عن أسم أمه الجليلة فأخبرته اليمامة انه أخوها ، وأن أباه كليبا لا شاليشا البكري كما كان يعتقد ، وفي أثناء ذلك يأتي الفرسان فيقبضون عليهما ويقتادونهما إلى جساس .

ثم يظهر في المنظر الثالث والثلاثين جساس في قصر كليب وحوله الفرسان وابنه يحتفلون بالعرس ، لكن جساسا يطردهم ويبقى وحيدا يعتصره الألم والندم على فعلته بابن عمه وظلمه لأبناء عمومته وأهله.

وأثناء ذلك يدخل سالم ويدور بينهما حوار يتعرفان على بعضهما ويكشف الحوار بينهما عن وصول الحدث الدرامي إلى ذروته ، حيث يقتل كل منهما الآخر.

ثم يظهر في المنظر الأخير هجرس والشخوص التي ظهرت في المنظر الأول ، يطلب من الجنود أن يحملوا جثتي عمه وخاله . ويتحدث بحديث أقرب ما يكون إلى الخطبة يتبلور من خلاله قضية المسرحية الرئيسة ، وبذلك تنتهي المسرحية .

لم ينقل ألفرد السيرة الشعبية ولم يوظفها في مسرحيته كما هي ، بل أخذ منها ما يتلاءم وقضية المسرحية الرئيسة والأفكار الرؤى التي انبثقت عن هذه القضية . وقد أشار إبراهيم السعافين إلى ما أخذ ألفرد من السيرة وما ترك . " فالسيرة تعاطفت مع كليب وصورته بطلا ، وأنه قتل غدرا وظلما ، بينما في المسرحية يلحظ أن كليبا قتله جساس مواجهة " [١١٨] . وربما أراد ألفرد أن يبين من خلال ذلك الاحتكام إلى العقل بدلا من أن تأخذ الأمور منحى شخصيا ، خاصة بين القادة فينعكس ذلك سلبيا على الشعوب . " كما أن ألفرد لم يأخذ موقف مرة الذي تمثل بأن يبعث جساسا مقيدا إلى الزير ليأخذ ثأره ، وأن أولاده رفضوا ذلك ، بل إن ألفرد اختار أن يعرض مرة قتل

[١١٨] انظر السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية والتراث ، ص٦١-٧٢ ، حيث بين في هذه الصفحات ما أخذ ألفرد وما ترك من السيرة الشعبية التي وظفها في مسرحيته الزير سالم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جساسا بكليب ، ودية ألف ناقة واثنين من أبنائه[١١٩] ". وربما أراد ألفرد من ذلك طرح فكرة التنازل عن الخصوصية الفردية في سبيل المصلحة العامة ، أي أن تكون المصلحة العامة هي العليا . " كما أن السيرة لم تعط دورا كبيرا لجساس في قتل حسان ، لكن المسرحية أعطته الأحقية بالعرش وذلك لقتله حسان [١٢٠] " . ولعل ألفرد أراد من هذا معالجة قضية الأحقية في القيادة ، ونقد القادة الذين لا يحق لهم القيادة لأنهم لا يملكون الكفاءة . "والسيرة تنهي حياة مرة إثر حيلة دبرها جساس ، بينما وجود شخصية مرة العاقل في المسرحية شارك في إقامة العدل ، والصلح بين البكريين والتغلبيين ـ كما يشير السعافين ـ

بالتعاون مع هجرس[١٢١] " . ولعل السعافين يريد من خلال هذا الربط الإشارة إلى الفكرة التي يريد ألفرد إبرازها من خلال وجود شخصية مرة بهذا القالب ـــ والتي تظن الدراسة أنها تتمثل ـــ بأن اتحاد خبرة وحكمة كبار السن الذين خبروا الحياة وكذلك العلماء مع مفاهيم الجيل الجديد الذي يمثله هجرس سيعمل على فض النزاعات بين الأطراف المتنازعة . أما الذي اصطنعه ألفرد في مسرحيته فتمثل بغياب سالم عن الحرب سبع سنوات إثر جراحه التي أثخنته سيوف رجال جساس ، وفقدانه الذاكرة بعد أن عوفي " . [١٢٢] ولعل هذا الأمر صعد الأحداث الدرامية ، وربما ساهم في تعاطف المتلقي مع شخصية الزير المسرحية كما تعاطف معها في السيرة ، وهو بذلك أعطى للمسرحية جانبا من روح السيرة . ولعل ألفرد قصد من حادثة السبع سنوات إبراز صورة الظلم الذي أوقعه جساس على التغلبيين ، موضحا أن الكثير ممن يصلون إلى السلطة قد يتغير نهجهم القيادي كجساس الذي لم ينه الحرب رغم غياب الزير عنها . ولعله أراد أيضا أن يوضح من خلال الظلم الذي أوقعه جساس على البكريين طيلة غياب الزير ، أن يبرز الحاجة إلى الصورة المعاكسة وهي العدل ، على اعتبار أن الضد يظهر حسنه الضد . ولعله أراد أيضا أن يبلور أن الإنسان لا يميل إلى القتل حبا ، خاصة أن هذا الأمر اتضح فيما قاله الزيرلهجرس عندما دافع عنه ، حيث قال " لشد ما أكره القتال " وقد قالها وهو فاقد لذاكرته، أي أن الذي تكلم على لسان الزير الفطرة الإنسانية التي ترفض الدموية .

---

١١٩ انظر ، المرجع نفسه ، ص٦٢ ـ ٦٣

١٢٠ انظر ، المرجع نفسه ، ص٦٣

١٢١ نظر ، المرجع نفسه ، ص٦٤

١٢٢ انظر ، السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية والتراث، ، ص٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما أخذه ألفرد من السيرة " تلك المؤامرة التي كادت بها الجليلة لتبعد الزير خوفا من أن يستولي على العرش " [١٢٣] . وربما أراد ألفرد من ذلك تصوير المؤامرات التي تحصل في بعض الدول العربية التي هدفها المصلحة الفردية لا مصلحة الشعب وتؤدي إلى نشوب حروب أهلية. وعن إفادة ألفرد إفادة مباشرة من السيرة الشعبية يشير السعافين " أنه أفاد من التنبؤ ومن حديث سالم وعجيب عن الجنية وكذلك الأحداث التي رواها الرسول حول المقتلة التي أوقعها سالم بالبكريين فقد حملت روح السيرة ، التي تكثر فيها مثل هذه الأجواء لإمتاع المتلقي . ويرى السعافين أن هذه الإفادة حفظت عنصر التشويق من خلال الصراع الذي توفره الحركة الدرامية للأحداث " [١٢٤] . ولعل الدافع الفني هو الذي دفع ألفرد إلى ذلك لإمتاع المتلقي . أما موقف هجرس من الحرب " فإنه في السيرة وقف مع معسكر عمه الزير ضد خاله جساس ، لكن ألفرد في المسرحية جعله يعتزل الحرب، ليكون امتداد كليب ، تتحقق فيه فكرة العدالة، وتتحقق من خلاله فكرة الوحدة المنشودة ، ويعود الوئام من جديد ، بل توجد مرحلة من السلام بين أبناء العمومة أو بين الأشقاء بصورة أدق " [١٢٥] . و قد غير ألفرد في مسرحيته زمن السيرة ، فهو في المسرحية سبعة عشر عاما عمر هجرس ، بينما في السيرة فإن زمن الأحداث أربعون عاما . وتقدم فاطمة يوسف قراءة أخرى للنص خاصة من خلال عمر هجرس ، إذ ترى أن ألفرد في مسرحيته يدعو إلى السلام مع إسرائيل . تقول : " وبتتبع الأحداث مع هجرس رمز العدل الجزء ... سنجد أن أبطال الملحمة شخصيات رمزية تمثل القضية ، كليب هو رمز فلسطين أرضاً وشعباً التي اغتيلت على يد أولاد العم جساس وقبيلته وهم اليهود الذين نشأوا وعاشوا منذ القدم بين العرب وفي أرض العرب أما سالم أخو كليب فهو الأخ العربي القائد الذي يقود الأمة العربية كلها بإصرار مطالباً بتحرير فلسطين أي جلاء اليهود عنها... وقد بدأت المعارك التي خاضها عبد الناصر ضد إسرائيل منذ عام ١٩٤٨ حتى قامت ١٩٥٢... وحاولت إسرائيل أن تعقد صفقة سلام مع رجال القيادة المصرية من أجل إقامة سلام للمنطقة... ولكن دون جدوى. واستمرت الحروب بينهما حتى كتابة هذا العمل أي منذ ١٧ سنة، سبعة عشر عاماً عمر هجرس... وهو بداية نبتة العدل الجزء ١٩٤٩"[١٢٦].

---

١٢٣ انظر ، المرجع نفسه ، ص٦٣

١٢٤ انظر ، المرجع نفسه ، ص٦٧ .

١٢٥ انظر ، السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية والتراث ص ، ٦٣ ، ٦٤ .

[١٢٦] يوسف ، فاطمة محمد ، المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢-١٩٧٠ ، ص ١٣٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن المسرحية من خلال حوارها أوضحت أن حسان رمز المغتصب الأجنبي وبالتالي فجساس وجليلة ليسا رمزا لليهود ، ولنتأمل الحوار الدال :

" مرة : أما جدك ربيعة فقتله الطاغية تبع حسان الذي وفد من خارج بلادنا واغتصبها... الأرض والناس ، بحد السيف ، وقتل أخي ربيعة تحت بصرنا ونحن سجود بين يديه .

هجرس : ولم أختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يركع مثلنا . هو ملكنا وسيد جميع العرب "[١٢٧].

وقد أكدت ذلك فاطمة يوسف فهي تقول : " إن المؤلف يستعين بشخصية حسان كرمز للمغتصب الأجنبي الذي فرض سيطرته على الأمة العربية كلها..." [١٢٨].
لكنها ناقضت كلامها السابق مشيرة إلى " أن جليلة ترمز إلى اليهود المعاصرين ، فرقت بين الإخوان... وسبب الكارثة التي تعيشها فلسطين شعباً وأرضاً... وعندما حاول مرة أبو جساس أن يأتي بالسلام في المنطقة فإن سالم يصر على العدل المطلق"[١٢٩]. ويتضح للقارئ المتأمل أن المسرحية تدعو للائتلاف القومي العربي ، للوقوف ضد أعداء الأمة وعملائها ، وهذا يتضح في أكثر من موقع في المسرحية :

" جليلة : لا فالنكبات بدأت في موقع آخر .

هجرس : أين ؟

جليلة : من مخدع التبع حسان ، الطاغية الذي أغتصب عرش جدك وقتله وطلبني زوجة له .
هجرس: تصديتم له أخوة ورفاقاً" [١٣٠].

و نقرأ في موقع آخر ما يؤكد رؤية المسرحية وقضيتها المتمثلة في ضرورة الائتلاف:

" هجرس : ما مناط المنعة ضد أعدائكم ؟ الائتلاف ... الائتلاف ضد محرضيكم والمفسدين والطامعين فيكم ! فهل تبصرون قانوني ؟!" [١٣١].

---

١٢٧ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ص ١٧٤.
١٢٨ يوسف ، فاطمة محمد ، المسرح والسلطة في مصر ، ص ١٢٩.
١٢٩ يوسف ، فاطمة محمد ، المسرح والسلطة في مصر ص ١٣٢.
١٣٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم، ص ١٩٢.
١٣١ المصدر نفسه ، ص ٢٨٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذا هو قانون هجرس بن كليب العربي ، وابن جليلة العربية .

وقد دافع ألفرد عن قضيته ، فيما قالته فاطمة يوسف ، حيث يقول : " يؤسفني أن يقال هذا عن حرب البسوس لأننا لسنا أولاد عم إسرائيل ، فإننا نعتقد في أدبياتنا السياسية ، أن اليهودي الإنجليزي ، إنجليزي ، واليهودي الروسي روسي ، وهذا الرأي به عدة أخطاء وإذا أحبت أن تستكشف رأيي في الصلح مع إسرائيل فلتسأل نفسها لماذا كان أدبي المسرحي ممنوعاً مدة ١٢ سنة ، أثناء عملية التفاوض مع إسرائيل ولتقرأ مسرحيتي (النار والزيتون) ومسرحية ثورة الحجارة ، وتتحرى السبب في أني لا أوافق وأعارض التطبيع مع إسرائيل ولعلها توافقني على ذلك أيضاً " [١٣٢].

" تعامل ألفرد فرج مع قصة " المهلهل " بحرية الفنان الذي لم تقيده الروايات بصورتها العامة أو بتفصيلاتها وجزئياتها في تشكيل بناء مسرحيته وتحديد فكرتها أو وجهة نظرها الأساسية . ولعل هذه الحرية نفسها هي التي دعته إلى اختيار السيرة الشعبية هيكلاً أساسياً لأحداث المسرحية ، لأنها ألصق بالفن ، وأقوم تعبيراً عن الوجدان الشعبي الذي لا يقوى في التعبير عنه إلا المبدع الفنان"[١٣٣] . وقد بلور ألفرد من خلال توظيفه للتراث في هذه المسرحية العديد من القضايا الإنسانية ، والقومية ، والاجتماعية ، فيلحظ أنه تناول قضية الظلم من خلال مفهوم الانتقام ، ذلك أن الانتقام لأجل الانتقام ظلم كبير وفادح ، لا تقبله النفس الإنسانية التي جبلت على الخير وخلقت بتقويم سليم حسن . وتناول أيضا الاعتداء الأجنبي لسلب الخيرات ، و لم يقتصر ألفرد في تناوله مسألة الصراع بين العرب والأجنبي بل تناول ما جناه الصراع العربي العربي ـــ أي صراع القيادات العربية ـــ على الشعوب من مآس وخراب ودمار ، حيث وضح السبب الرئيسي لصراع القيادات :

" سعاد :... قتل كليب بحقد ابن عمه لا بحقدي . غدره جساس ... لم أغدره أنا، ستقولون إن يدي طعنت ، كان سلاحي أخوكم وابن عمكم ... اعلموا أن لا إبليس إلا قلب الرجل إذا اشتهى ما ليس له . شيطانكم أخوكم وابن عمكم ".[١٣٤]

---

١٣٢ الدويك ، سوسن ، (حوار مع ألفرد خرج ألفرد فرج- وفكر مسرحي) المحيط الثقافي ، ص ٣٩.
١٣٣ السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص ٥٨.
٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية الزير سالم ، ٢١٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يلحظ أن القضـايا السـابقة تدور في فلك الفكرة الرئيسـية للمسـرحية والتي شـكل ألفرد مسـرحيته وبناها على أساسها ، فألفرد يقول معلقا على مسرحيته ، وذلك في مقدمة المسرحية : " أمل في أن يتحقق العدل الفلسفي بمعنى ما... وأمل في الائتلاف القومي ... أمل في أن تلبي الطبيعة وأحكامها نفسـها ما ينشـده الأخوة ، الذين فرض عليهم التفرق والخصـام ، من أسـباب التماسـك والمنعة أمام التحديات" [١٣٥].

ويبدو أن ألفرد تفاعل مع السيرة مازجا الواقع المعاصـر بقضـاياه مع السيرة وأحداثها ومجرياتها اعتماداً على فكرة تبلورت في كلام الزير : "كليب حياً". وبما أن القضايا والمعاني تعددت في هذه المسرحية فإن ذلك يؤكد " أن النتيجة القائلة إن المعنى الأدبي يضم عدداً من المعاني نتيجة لا مفر منها"[١٣٦].

١٣٥ المصدر نفسه ، ص ١٦٥.
١٣٦ فراي ، نورثرب ، تشريح النقد محاولات أربع ، ص ٩٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا :استلهام الحكايات التراثية .

أ ـ : استلهام الحكايات التراثية من مصدرين.

قد يوظف الأديب في العمل الإبداعي الواحد أكثر من مصدر تراثي ، فيمزج بينها معيداً صياغتها ، ومحوراً إياها ، دون الإخلال بالنص التراثي أو تزويره أو لي عنق التراث ، فهو يعيد التشكيل وينسج نسيجا جديدا ويضيف إليه اللمسات الفنية ويصب فيها الرؤى والأفكار والمضامين التي يريد أن يطرحها داخل عمله الإبداعي دون المساس بالجوهر أو الشرط التراثي للشكل الفني ومفرداته ، حيث لا يمكن أن يذكر الحاسوب في توظيفه لنص من الليالي في عمله الإبداعي ، أو أن يقارن داخل العمل الإبداعي بين حدث معاصر بمعطياته وظروفه ــ مثل حرب تستخدم أسلحة متقدمة كالبندقية والقنابل النووية ــ مع حدث تراثي بمعطياته وظروفه . وقد يجد الأديب بتطويعه لأكثر من مصدر تراثي التقاء بين تلك المصادر في الرؤى الفكرية والفنية ، وقد يتشكل له بعد توظيفها عملاً إبداعياً على مستوى الشكل والمضمون ، يرتقي بذوق المتلقي ويتلاءم معه . إضافة إلى أن هذاالتطويع والتحوير يكشف عن الصلة بين المصادر التراثية المختلفة ، ويؤكد صلاحية هذه المصادر في إنتاج نوع أدبي إبداعي جديد يتجاوز حدود الجنس الأدبي زمنيا ومكانياً ، فلا يكون بذلك التراث تراثاً ماضياً أو وطنياً أو قومياً فقط ، وإنما تراثاً عالمياً وإنسانياً على مدى العصور. وقد وظف ألفرد حكايتين شعبيتين تراثيتين في مسرحية " حلاق بغداد " التي كتبها عندما كان معتقلاً في (معتقل الواحات) سنة١٩٦٢ [١٣٧] . وهذه المسرحية هي الثالثة في إنتاجه الأدبي ، وقد نشرت لأول مرة عام ١٩٦٤ [١٣٨] ، وعرضت لأول مرة في العام نفسه بالمسرح بالقاهرة [١٣٩].

وتعالج المسرحية قضية العدالة الاجتماعية ، وكيف أن السلطة تعمل على تهميش الشعب خاصة الفقراء وتسلب حقوقهم ، فالمسرحية في جوهرها تدعو إلى المساواة بين الطبقات الاجتماعية . وهي تعالج أيضا قضية الحرية الشخصية والحريات العامة . وتدور أحداث المسرحية في فصلين ، في الفصل الأول وظف ألفرد حكاية مزين بغداد التي في الليالي ، وقصته مع الشاب يوسف الذي

---

[١٣٧] الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

[١٣٨] كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص ١٠٤٢

[١٣٩] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٨٨، ص ٢٧٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحب ابنة قاضي بغداد ، وتسبب مزين بغداد في أذية ذلك الشاب، فسبب له عرجا في رجله نتيجة تدخله ، حيث اعتقد المزين أن الشاب سيقوم بجريمة الزنا عندما دخل إلى بيت القاضي ، فأراد المزين أن ينقذه خوفا من أن يقتله القاضي ، فأخذ يصرخ وجمع الناس من حوله ، فقفز الشاب من البيت وكسرت رجله [١٤٠] . هذا في الليالي أما في الفصل الأول من المسرحية يظهر يوسف ابن شهبندر تجار الموصل يروي قصته ، فهو قد جاء إلى بغداد ليتعلم التجارة ويوصل رسالة لصديق أبيه ، وفي أثناء جلوسه عند كبير تجار الأقمشة في بغداد رأى ياسمينة ابنة قاضي بغداد فهام بها حبا ، وعلم أن والدها سيزوجها للوزير تقربا منه ، فقرر أن ينتحر وإياها بشرب السم ، وأعدا العدة ليموتا جنبا لجنب في بيته الذي كان يتخفى به ، فافتضح أمرهما على يد أبي الفضول الذي استأجرته جارية ياسمينة ليحمل لها متاع سيدتها إلى منزل يوسف ، وظن كل من الجارية وأبي الفضول أن يوسف وياسمينة إنما يعدان لخلوة غرام ، وساورهما القلق من وجود شخص سيقتل يوسف وياسمينه ، وأخذا بالصراخ أثناء مرور موكب الخليفة أمام بيت يوسف ، فدخل الخليفة يرافقه القاضي والوزير ، وشرح لهم يوسف القصة ، فأمر الخليفة بتزويج العاشقين ، وانتقاما من أبي الفضول جرده القاضي من رخصة الحمال بعد أن جرده مسبقا من رخصة الحلاق ـــ مهنته الأصلية ـ لأنه جرحه في وجهه أثناء الحلاقة فأصبح بعد ذلك شحاذا .

أما الفصل الثاني فقد وظف ألفرد حكاية كيد النساء التي وردت في كتاب " المحاسن والأضداد " للجاحظ . وتفصح أحداث الفصل الثاني من المسرحية عن أن زينة النساء تطالب شهبندر التجار بألف دينار أودعها زوجها عنده ، لكن الشهبندر الذي يراودها عن نفسها يرفض أن يعطيها الوديعة إلا إذا استجابت لما يريد ، فتلجأ إلى المحكمة وتعرض على أمين سر المحكمة قصتها ، فيراودها عن نفسها بعد أن رأى حسنها ، ويبقى يراجعها ويهددها بأنه سيفضحها وسيدعي عليها أنها امرأة فاسقة ، فتخاف من سطوته لأنه موكل من قبل القاضي والخليفة بالبحث عن بيوت الفاسقات ، لذلك تصمم على قتله وقتل نفسها إذا أتى إلى بيتها ، وعندما يطرق الباب تظن زينة أن الطارق هو أمين السر ، فتستل سكينا تريد قتله ، وما أن تفتح الباب حتى تفاجأ بأبي الفضول يحمل خرجا ويشحذ بعدما جرده القاضي من حقه في مزاولة أي مهنة، وبعد دخوله إلى بيت زينة تروي له قصتها ، وتستغيث به ، وتعرض عليه الزواج منها إذا خلصها من أمين السر والشهبندر ، لكن أبا الفضول يرفض أن ينجدها خوفا من سطوة أمين السر لكنه يشفق لحالها فيقرر مساعدتها ، وبعد ذلك يدخل أمين السر ، فيحتال عليه ابو الفضول حتى يجعله يخلع ثيابه ، وفي أثناء ذلك تكون زينة قد

[١٤٠] انظر ، ألف ليلة وليلة ، ج١، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت ، ص١٤٨-١٦٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استدعت الشهبندر موهمة إياه بأنها وافقت على ما يريد ، فلا يجد أمين السر مخبأ له خوف أن يراه الشهبندر إلا خرج أبي الفضول ، وتحتال زينة على الشهبندر حتى يقر بالمال الذي أودعه زوجها عنده قبل وفاته ، وبتدبير من زينة تصرخ جلنار أثناء مرور موكب الخليفة والقاضي بأن في البيت قاتلا وسارقا فيصعد الخليفة والقاضي إلى بيت زينة ، وبعد دخولهما تروي زينة للخليفة ما حدث مستشهدة بابي الفضول وأمين سر المحكمة ، وتنتهي المسرحية بأن يحكم الخليفة لها بمالها .

وعن مستوى التوظيف الذي تعامل معه ألفرد في هذه المسرحية يقول : " في حلاق بغداد ، قمت بصياغة يوسف وياسمينة (الفصل الأول من مسرحية حلاق بغداد) صياغة مسرحية نقلاً عن حكاية " مزين بغداد " بالجزء الأول من (ألف ليلة) شخصية أبي الفضول التي امتدت خيوطها إلى الحكاية الثانية " زينة النساء " الفصل الثاني من " حلاق بغداد " وهي حكاية مصوغة مسرحياً من إحدى حكايات كتاب الجاحظ (المحاسن والأضداد) وهي حكاية كيد النساء . وقد كانت (حلاق بغداد) ، بذلك أقرب مسرحياتي المستلهمة من التراث إلى أصولها التراثية " [١٤١].

وعن بناء الشكل الفني للمسرحية يقول ألفرد : " تأمل معي " حلاق بغداد "... ربما كانت أقرب للزخرفة العربية التقليدية في الشكل ، فهي مؤلفة من قصتين مثل نجمتين يربطهما خط هو مونولوج الحلاق بين الفصلين وامتداد شخصية الحلاق إلى الفصل الثاني للمسرحية... وإذا شئنا أن نطابق هذا على زخرف الأرابيسك ، فلعله أن يكون أقرب إلى النجمتين السالف الإشارة إليهما... الأولى في الزخرفة البارزة والثانية في الزخرفة الغاطسة ، أو لعله أن يكون ـ أيضاً ـ قريب الشبه لفن الخط إذا كتب الفنان اسم الجلالة على اللوحة مرتين ، الواحد عكس الأخرى ومقابلها " [١٤٢].

و يلحظ مما سبق أن ألفرد وظف مصدرين تراثيين مختلفين ومزجهما بحيث شكلت مسرحيته ، باعتبارها ـ كما يقول ألفرد ـ مسرحية " فكرية فلسفية في الوقت ذاته "[١٤٣]. وقد طرح ألفرد فيها ـ إضافة إلى القضية الرئيسية ـ عدة قضايا فكرية ، وإنسانية ، واجتماعية وسياسية ، برؤى نقدية ،

---

١٤١ فرج ، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مجلد ١٣، عدد٢، ١٩٩٤، ص ٣٩٨.

١٤٢ فرج ، ألفرد ، في المنهج والإبداع ، مجلة فصول ، مجلد ١٤، عدد ١، ١٩٩٥، ص ٣٧٦-٣٧٧.

١٤٣ فرج ، ألفرد ، في المنهج والإبداع ، مجلة فصول ، ص ٣٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موظفا في مسرحيته التراث لمعالجة هذه القضايا المعيشة وموضحا مدى العلاقة بينه وبين التراث والواقع ، وعن ذلك يقول : " كان استلهامي الواقع هو المعادل الموضوعي لاستلهامي حكايات التراث ، وزاوية نظري للواقع المعاصر هي رؤياي للتراث، وبهذا، فإنني لم أنزع إلى التجريد الفلسفي للتراث ، ولم أنزع أيضاً إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية "[١٤٤].

ولعل اعتقال ألفرد وسجنه في سجن الواحات وما لاقاه من صنوف التعذيب وحرمانه من حريته قد دفعه ذلك إلى توظيف التراث في مسرحيته ، فهو يرى تقاطعا بينه وبين شخصية أبي الفضول ، وعن ذلك يقول ألفرد " يرمز لابن البلد ـــ يقصد أبا الفضول ـــ الحريص على العدالة ، وشهادة الصدق والخائف أيضا من شهادة الصدق إذا مست (الأكابر) (الرجل الصغير في الأدب الواقعي) .....عرفت مرارة الأيام في ظلام القيد ـ يقصد نفسه ـ ، وتعلمت في القيد وبالضد درس الحرية والديموقراطية ...ورأيت رسما غامضا اتضح مع التأمل والتفكير ومع الأيام ، وهو صورة أبي الفضول ....وتعزيت بفضوله عما لحق بي بسبب فضولي ، وبسبب اقتحامي القضايا السياسية دون رخصة ... كنت أغمض عيني فلا أرى فيه إلا أبا الفضول ، وأعرف فيه ما عرفته في نفسي من الغرور والجرأة على ادعاء القدرة على الإصلاح والافتتان بادعاء القدرة على نجدة الآخرين بالنظر في أسرارهم ! وهل كنت أتصور إن يبرأ من خصاله ومن فعاله وهي ذات خصالي وفعالي وقوام شخصيتي ؟ وهل كان حاله مثل حالي وهو الذي كان عندي مثل صورتي في مرآة أتطلع فيها ؟ " [١٤٥] . يلحظ أن ألفرد ترجم رؤاه ومعاناته وبلور نقده للمجتمع من خلال شخصية أبي الفضول .

وقد تناول ألفرد في مسرحيته قضية الفضول وأثرها السلبي ، فهي تعتبر تدخلاً سافراً مقيتاً في الحرية الشخصية :

---

[١٤٤] فرج ، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، ص ٣٩٩.

[١٤٥] الدويك ، سوسن ، ألفرد فرج مفكر مسرحي ، فتحي ، محمد ، ألفرد فرج وعائلته الكبيرة ، مجلة المحيط الثقافي ، ص٣٤ ـ ص ١١٨ ، ١١٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" يوسف : أبغض شيء يستفزني الفضول ... الفضول أنواع ... فضول فج خام . فضول ملفوف برقائق الشفقة المحلاة بالسكر. فضول ضمآن كالشهوة ، وفضول متلصص كما تتشمم الكلاب تبحث عن أسرار للناس في القمامة . لا أحبه . يثيرني كما تثير رائحة الدم الثيران . " [١٤٦]

ونتيجة لهذا الفضول قد يصبح الإنسان منعزلا عن مجتمعه ويناصب مجتمعه العداء :

" شفيقة : يوسف ... أنت لم تشرك أحداً في سرك .

يوسف : أبداً .

شفيقة : لا أخ ولا صديق ولا قريب .

يوسف : ليس لي أخ أو صديق أو قريب .

شفيقة : عجباً ! أنت لا تحب الناس .

يوسف : لا أحب المتطفلين والبهاليل . لا أحب المشفقين ولا الشامتين . لا أحب ناس هذا العالم الطامع الخبيث ." [١٤٧]

هذه النظرة السلبية المتطرفة ناتجة عن سلوك الفضولي ، الذي يتدخل في كل شيء ، ويفضح أسرار الناس :

" يوسف : رجل مثلك لا شهوة له إلا مضغ سير الناس لا يرى أكمل من عصر عامر بالفضائح " [١٤٨].

لذلك تتشكل عند الكثير من الناس نظرة تشاؤمية سوداوية ، ويتشكل عندهم اليأس والإحباط النفسي وفقدان الثقة بالذات والناس :

---

[١٤٦] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ٣٠ .

[١٤٧] المصدر نفسه ، ص ٣٠- ٣١.

[١٤٨] المصدر نفسه ، ص ٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" يوسف : لقد عافت نفسي معايشة الناس . ابتذلوا حياتنا ودنسوا أشياءنا . كرهت الغدر والظلم والسوقية والرياء.... العالم ركام قذر! الأنهار تجري في كل أرض ، ونحن نجف من الظمأ الشمس تشرق كل يوم ، ونحن نتخبط طول حياتنا في الظلام ." [١٤٩]

ولعل ألفرد يريد أن يبين الواقع التشاؤمي الذي يعيشه الناس ، نتيجة ممارسات بعض الناس خاصة فيما يتعلق بحريات الآخرين وشؤونهم الخاصة . وما الفضول إلا جريمة خبيثة تفسد على الناس حياتهم :

" يوسف : أنت أيضاً !! أي جريمة لم ترتكبها يا خبيث ! أي زبون لم تعر ، أي متاع لم تسرق ، وأي ستر لم تهتك ، أي عرس لم تتطفل عليه ، أي مأتم لم تفسد ؟! أنت دائماً أنت يا حلاق السوء ." [١٥٠]

يبدو أن ألفرد عالج قضية الفضول وأثرها السلبي على المجتمع من خلال سلوك أبي الفضول وانعكاس هذا السلوك على شخصية يوسف . وعالج ألفرد ــ أيضا ــ قضية تسلط أصحاب النفوذ والسلطة على الشعب المقهور، فأبو الفضول سحبت منه رخصة الحلاقة لأنه جرح القاضي في وجهه ، غير قاصد :

" يوسف : كيف تفرق بين دم قاض ظالم ودم تاجر فاسد ؟

أبو الفضول : المهنة يا سيدي! التاجر الكنود إذا أحس بدمه يسيل يضع إصبعه على الجرح لا يرفعه إلا إذا جئته بالصبغة الكاوية ، ولا يشتمني قبلها أبدا. أما القاضي الذي جبل على البطش فهو يمسح الجرح بيده ليملأ ناظريه بلون الدم فوق أصابعه، فيستشيط ويهتاج وتلهب دماغه حمية الاعتداء." [١٥١]

يلحظ أن هذا النوع من السلطة يعشق الإجرام ، ولا يعدم أي وسيلة شريفة أوغير ذلك في سبيل تحقيق الأهداف والغايات الوصولية . فالقاضي الذي هو رمز من رموز السلطة يريد أن يزوج ابنته من الوزير ، وذلك في سبيل أن يحظى بمكانة عند الوزير والخليفة :

---

[١٤٩] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ص ٧٨.
[١٥٠] المصدر نفسه ، ص ٩١.
[١٥١] المصدر نفسه ، ص ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" يوسف : بعد لحظة واحدة سنسقط ميتين . فقد شربنا السم من هذا الإبريق .

القاضي : ياسمينة...

الوزير: فعل شنيع .

يوسف : أشنع من أن يتزوج شيخ في الستين بابنة السبعة عشر ؟ " [١٥٢]

والسلطة لا تكف عن استغلال الشعب ، وانتهاك حرمته ، حيث يتعدى الأمر ببعض أفرادها الذين يسيئون استخدام منصبهم إلى الاعتداء على الشرف واغتصاب الكرامة . وهذا ما يتضح في الحكاية الثانية (زينة النساء) من المسرحية نفسها . فزينة النساء مات زوجها عنها مودعاً ألف دينار عند شهبندر التجار، الذي ينكر مالها ويحاول النيل من شرفها ، فتحاول جاهدة أن تردعه و أن تحصل على مالها ، لكن القانون ومنفذيه يقفون مع الشهبندر ضد زينة . حتى أمين سر المحكمة الذي يمثل الجهة الأمنية المنفذة للقانون ، يستغل سلطته في السلب والنهب ، ويحاول النيل من شرف زينة والاعتداء عليها :

" أمين السر: ... لا أريد شيئاً إلا نلته ... لا أقبل عطية أو هدية . وإنما آخذ ما يتراءى لي قوة واقتدارا. أستطيع إن شئت أن أكف أذاي عنك ، وإن شئت دمرتك ". [١٥٣]

ولا تكتفي هذه الجهة أو الأداة الأمنية ، باستخدام السلطة المخولة لها بتلك الصورة ، بل يتعدى الأمر إلى إرهاب الناس وزرع الخوف في نفوسهم ، وتطويع القانون لمشروعية الإرهاب الأمني، واستغلال الناس .

" زينة : هو سارقي بالفعل ، وليس من حقك وإنما من حق القاضي أن يفصل بيني وبينه

أمين السر: قاضي من يا ست الناس ؟ أتظنين القاضي مجنوناً ؟ كل شيء بالعقل ينجلي سره . وقد انكشفت ستر دعواك الكيدية بالعقل والمنطق ، إذ إن من عنده مال لا يسرق من ليس عنده ، ولا يعقل اتهامه بالتبديد أو السرقة .

[١٥٢] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ص ٨٨.
[١٥٣] المصدر نفسه ، ص ١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زينة : أنســـرق هكذا علانية ؟ أيكون المنطق والعقل وظواهر الأمور مجرد أعوان في عصـــابة الشهبندر؟ ماذا جرى للدنيا ؟ "[١٥٤]

لقد قلبت الحقائق والمفاهيم ، حتى الشعب في نظر تلك السلطة عبارة عن بهائم يجب قمعهم :

" أمين السـر :... ما دامت المحاكمات علنية والناس تحضـرها ، تقع على عاتقي مسؤولية تحذير ووعظ البهائم التي لا تبارح المحكمة أبدا إذ إنها عاطلة عن كل عمل ، وأظهر لهم سـطوة القانون لأردعهم ، وأقول كلاماً فصـيحاً ومحكماً وفي الصـميم لتأديبهم ووقفتم عند حد القانون . هذه هي شغلتي ، وهي مرهقة كما ترين ." [١٥٥]

وربما قصد ألفرد من خلال شخصية أمين السر نقد الممارسات التي تقوم بها أجهزة السلطة في قمعها للشعب وسلب حريتهم ، وذلك كي لا يعترض الشعب على ممارسات السلطة والحاكم ضد الشـعب ، فلا يطالب بحقه المسـلوب أو أن يسـترد بعض كرامته التي امتهنت وبطريقة وحشـية . ولكن ما هي جريمة الشعب المقهور؟! :

" أبو الفضول : نعم... مسافر إلى حال سبيلي . ما بقيت لنا إقامة في بغداد .

الشهبندر : أحسن . في السفر خمس فوائد .

أبو الفضول : طلبته لفائدة واحدة .

الشهبندر: وما هي ؟

أبو الفضول : الفرار من وجه الأغنياء .

الشهبندر: لم ؟ هل آذاك أحد ؟

أبو الفضول : سيدي اسألني : هل سلم من أذيتهم أحد ... ؟

---

[١٥٤] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ١٤١-١٤٢.
[١٥٥] المصدر نفسه ، ص ١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشهبندر: لا يؤخذ رجل إلا بذنبه .

أبو الفضــول : وذنبي كبير يا ســيد . ذنبي عظيم . جريمة خطيرة تهون جنبها جرائم القتل العمد والسرقة والاغتصاب .

الشهبندر: ياه ؟ ما أنت ؟ ما جريمتك ؟

أبو الفضول : الفقر... الفقر أجارك الله "[١٥٦].

يلحظ ــ حسب رأي الشهبندر ومن هم على شاكلته ــ أن الفقير ليس إنساناً فالإنسان لا يسأل عن ماهيته (بما أنت) . والإنسان الفقير والشعب المعدم في نظر السلطة والمتنفذين لا أهلية له :

" الخليفة : ناقص الأهلية ؟ كان يحمل رخصة منذ أيام .

القاضي : اعتدت يا مولاي ألا أعول على شهادة معدم .

الخليفة : ماذا ؟! أهذا يتفق وشريعة الله ؟! " [١٥٧]

العدل بمفهومه المطلق والعدالة الاجتماعية ــ مرة أخرى ــ قضية ألفرد المجسدة في مسرحياته والتي بلورها من خلال توظيفه للتراث ، وهما غاية ومراد الشعب ، منديل الأمان لا يريد الشعب أكثر من ذلك :

" أبو الفضــول : بربك . وحياة رأســك العالية ... وحق إيمانك بالله والعدل... أعط كل رجل من رعيتك منديلاً .

الخليفة : أتعلم كم رجلاً في رعيتي ؟

أبو الفضول : ما يكونون .

[١٥٦] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ١٥٥-١٥٦.
[١٥٧] المصدر نفسه ، ص ١٧٨-١٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخليفة : إن نصف العالم رعيتي .

أبو الفضول : لكل رجل منديل " [١٥٨].

إن نصف العالم ويزيد يعاني من فقدان العدالة الاجتماعية ، لغياب أو تغيب الحكم العادل سواء تمثل بشخص الحاكم أو بشخوص السلطة ، وما غياب الحكم العادل ـ كما فهم من المسرحية ـ إلا نتيجة سيطرة المبادئ اللاإنسانية مثل الرأسمالية الانتهازية ، ونتيجة كبت الحريات ، وغياب الديموقراطية .

ومنديل " الأمان هنا هو جواز مرور صحيح وحقيقي إلى الصدق والشهادة الحقة ، فالحاكم العادل هو الذي يستطيع أن يحمي الرعية ، ويخلق لها أسلوباً أفضل في الحياة "[١٥٩].

ويبدو أن " المبدع دائم الحوار مع نفسه ، ومع واقعه الاجتماعي ، قلق على الواقع بهدف تغييره إلى واقع أفضل . ولما كان " التراث " جزءا من الواقع وامتداداً له وعاملاً على تشكيله فإن المبدع دائم الحوار مع هذا التراث ... وتأخذ صيغة العلاقة بين الأبعاد (الوعي والموقع والموقف) وبين المبدع شكل العلاقة الجدلية "[١٦٠].

ولعل ألفرد قد قدم من خلال هذه المسرحية عملاً إبداعياً ـــ شكلاً ومضموناً ـــ معبراً ، شأنه شأن الكثير من كتاب المسرح العربي . إذ " يكاد يكون من أهم ما يشغل بال كتاب المسرح والعاملين فيه ، سواء في إيجاد الموضوعات التي تنبع من الواقع العربي وتراثه وتقاليده ، أو في إيجاد الشكل الفني الخاص بالمسرح العربي والمعبر عن تلك الموضوعات "[١٦١].

لقد حاول ألفرد في هذه المسرحية أن يحافظ على الأصول التراثية ، دون أن يكون ذلك مؤثراً على العمل الفني ، وعن ذلك يقول: " ورغم التصرف الواسع الذي أبحته لنفسي في إنشاء الحكايتين الجديدتين . فإني أؤكد تأثري النفسي والذهني بالقصتين الأصليتين . وما قد يجده قارئ القصتين

---

١٥٨ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ١٨١-١٨٢.

١٥٩ فرج ، مجدي ، نظرة متأملة إلى مسرح ألفرد فرج ، ص ١١١.

١٦٠ أبو زيد ، شوقي أحمد يعقوب ، تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث ، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية ، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي ، رسالة غير منشورة ، ١٩٩٥، ص ٦٧.

١٦١ بلبل ، فرحان ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٨٤، ص ١٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

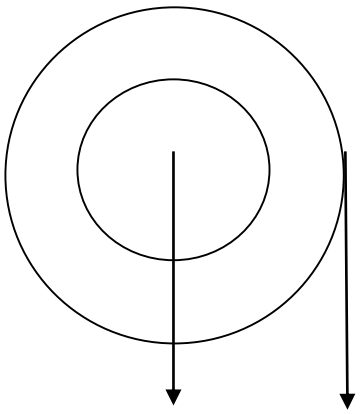
الأصليتين من شبه في الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتي إنما هو ديني لأدبنا القومي العريق . وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه لأسلوبي في محاولة تطويع هذا التراث الأدبي العظيم لشكل المسرحية الحديث ، وملاءمته لمزاجنا ، ولروح الفكاهة العصرية . ومهما كان الرأي في أسلوبي لإعادة صياغة قصتين عظيمتين صياغة حديثة ، فإني أؤكد صدق محاولتي للاحتفاظ بما تميزت به ألف ليلة وليلة من مزاج خيالي حالم ، ومن غنى وبذخ روحي... وللاحتفاظ بما تميز به أدب الجاحظ من فطنة بليغة وذكاء خارق وتركيب هندسي بديع، وروح فكاهة عالية "[١٦٢].

ولعل ألفرد من خلال هذه المسرحية صنع نظرية جديدة ، أولفت الأنظار إلى كيفية التعامل مع التراث ومستويات توظيفه في الأعمال الأدبية والإبداعية . فهو ـــ كما أشار سابقاً ـــ خرج من دائرة إحياء التراث ، وخرج ـ أيضاً ـ من دائرة التجريد الفلسفي له . وهو أيضا لم يوظف التراث فقط ، بل إنه فاعل ومنفعل ومعايش للتراث شكلاً ومضموناً ، إذ إنه لم يجعل التراث وعاءً يصب فيه أفكاره ورؤاه ، بل تمثلت العلاقة بين النص المسرحي عنده والنص التراثي كأنها علاقة جسد وروح . آخذة شكل ومفهوم العلاقة التبادلية ، فالتراث جسد وروح في آن واحد للنص المسرحي ، والنص المسرحي كذلك بالنسبة للتراث . وهذا الشكل التوضيحي يعبر عن الفكرة التي ظنت الدراسة أنها تمثل نظرية ألفرد في تعامله مع التراث :

[١٦٢] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية حلاق بغداد ص ١٩٣-١٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

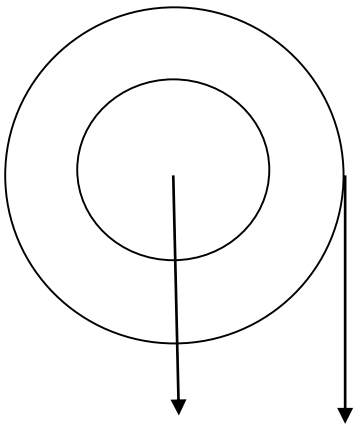
التراث



التراث باعتباره جسدا

التراث باعتباره

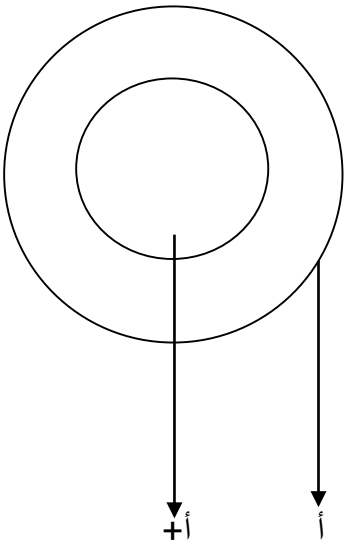
النص المسرحي أو المسرح



المسرح باعتباره جسدا

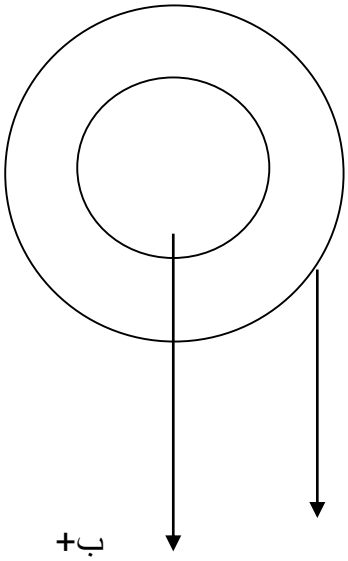
المسرح باعتباره

ناتج التفاعل والتعامل مع التراث الشكل التالي :



التراث باعتباره جسدا

المسرح باعتباره روحا



المسرح باعتباره جسدا

التراث باعتباره روحا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدو أن التراث يحتوي عناصـــر درامية ، كما اتضـــح من توظيف ألفرد للحكايتين ، لكن مجال الدراســـة لا يبحث عن الجذور التراثية للمســـرح العربي ، أو البحث عن العناصـــر المســـرحية والدرامية في التراث العربي . إلا أنه لابد من الإشارة إلى أن التراث العربي قد احتوى " في فكره ، وفي أدبه دراما خاصة نمت وتطورت حتى صار النص الأدبي طيعاً للحوار ولإبانة الصراع... وقد اكتظ التراث العربي بأسواق الشعر والمطارحات التي تنشد من الشعراء لبيان البراعة والسبق ، واكتظت ليالي العرب بالحكايات والأســـاطير، وكانت حياتهم مليئة بحكايات الحرب ، والحب ، والديانات ، وقيام الحاكي أو الراوي بأداء بعض المشاهد جلباً للضحك والسخرية "[١٦٣].

ب - :استلهام الحكايات التراثية من مصدر واحد .

قد يكون في المصدر التراثي الواحد عناصر تراثية مبعثرة ، فيقوم الأديب بإعادة ترتيبها ونسجها من جديد ، في عمله الإبداعي ، وذلك لما يجد فيها من اتساق يتلاءم مع رؤاه الفنية والفكرية . وقد يضفي الأديب - عند صياغته عمله الإبداعي الذي وظف فيه التراث - روح العصر ، مع محافظته على روح التراث عن طريق المزج بين الأجواء التراثية والأجواء المعاصـــرة . وقد أعاد ألفرد ترتيب العناصـــر والحكايات التراثية المســـتوحاة من ألف ليلة وليلة في مســـرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " التي اســـتوحاها من ثلاث حكايات في "ألف ليلة وليلة". هي حكاية المائدة الوهمية ، وحكاية الجراب، وحكاية معروف الإسكافي"[١٦٤]. والضيف في الليالي هو الأخ السادس لـــ "مزين بغداد "[١٦٥]. وحكاية المائدة الوهمية في الليالي " تصور شاباً غنياً يمازح ضيفاً عابراً ماحكه طمعاً في كرمه "[١٦٦].

---

١٦٣ الجيار، مدحت ، البحث عن النص في المسرح العربي ، دار النشر للجامعات المصرية ، ط١، ١٩٩٥، ص ١٣.

١٦٤ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨، ص ٣٦١.

١٦٥ انظر ، مجهول ، ألف ليلة وليلة ، الجزء الأول ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، الليلة ٤٣ والليلة ٤٤ من ص ١٧٧-١٨١.

١٦٦ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ص ٣٦١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كتب ألفرد مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " سنة ١٩٦٨ [١٦٧] ، ونشرت في طبعتها الأولى في العام نفسه[١٦٨] ، وعرضت لأول مرة بالمسرح الكوميدي بالقاهرة عام ١٩٦٩ [١٦٩] وهي العمل الخامس له . وقد كتبها بعد هزيمة العرب في سنة ١٩٦٧ تلك الهزيمة التي لحقت بالعرب ، وحطمت الأمل والحلم عندهم ، وكشفت الأوهام والتوهمات على حقيقتها ، فالعرب كانوا يتوهمون أنهم قادرون على مجابهة العدو دون الاستعداد له ، ومما زاد من توهمهم قياداتهم ، حيث كانت تلك القيادات تعطيهم صورة غير حقيقية وبالغوا في خطاباتهم الحماسية ، وبعضهم كان مسالما مع العدو لكنه قام بخداع الشعب ببراعة ، فتحطمت الآمال المعقودة على من خيبها وحولها إلى أوهام وسراب ، وأحبطت الأمة العربية وعانت معاناة نفسية شديدة مما زاد في تلك المأساة . ونتيجة لهذه الأوهام والتوهمات تعامل العرب مع الحرب بطريقة عاطفية حماسية دون الالتفات إلى المنطق العقلي والعلمي والعسكري أيضا ، فخلطوا بين الآمال والأوهام ، ولم يستطيعوا التوفيق بين الأماني والقدرة والواقع ، فهم لم يقرأوا ذاتهم وقدراتهم ضمن معطيات تلك المرحلة وظروفها ، فتحولت أمانيهم وأمالهم إلى أحلام يقظة سجنوا أنفسهم فيها . لذلك أحبطت الأمة العربية على المستويات كلها . وبالنسبة لمصر فإن تلك الفترة " كانت فترة معاناة رهيبة لم تشهدها مصر من قبل...وكانت المعاناة وليدة الإحباط على المستوى القومي والسياسي والعسكري"[١٧٠].

وما من شك " أن العقد الستيني من التاريخ العربي المعاصر شهد العديد من الانكسارات والخيبات التي ألحقت بالمواطن العربي - مجتمعاً وأفراداً - أضراراً نفسية كبيرة..."[١٧١] . وقد عايش الأدباء والمبدعون ذلك العقد وتأثروا بالأضرار التي لحقت الأمة ، ولابد أن هذا التأثر انعكس على أعمالهم الإبداعية مبلورين فيها الآراء والأفكار حول ما لحق بالأمة ، ومترجمين عواطفهم ومعبرين عما في أنفسهم . وقد اختلف الإبداع في هذه الفترة باختلاف زاوية الرؤية للواقع وظروفه ومعطياته . ولابد أن هذا العقد ومعطياته ووقائعه قد أثر في ألفرد فرج الإنسان والأديب . فصاغ ألفرد مسرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " في فصلين وصورة بين الفصلين ، معالجا قضية العدالة الاجتماعية ويطرح في مسرحيته مسألة التغيير على المستويين، الاجتماعي ،

---

١٦٧ الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

١٦٨ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص ١٠٤٢

١٦٩ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ص ٣٧٠ .

١٧٠ يوسف ، فاطمة محمد ، المسرح والسلطة في مصر من ١٩٥٢-١٩٧٠ ، ص ٣٩.

١٧١ الكبيسي ، طراد ، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨، ص ٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والاقتصادي ، داعياً إلى قلب الأوضاع في محاولة لإنشاء علاقات عادلة بين أفراد المجتمع ، فهو " يعالج قضـــية تكوين المجتمع الجديد ، مجتمع الملكية العامة ، أو بالمعنى الأصـــح الجمهورية العادلة التي حاول على جناح التبريزي بناءها ... " [١٧٢] . وعالج في المسرحية العلاقة بين التوهم والواقع ، و عالج قضية الخلط بين الأماني والقدرة ، وبلور أيضا قضايا عديدة تنطلق من الفكرة الرئيســة للمســرحية ، حيث عالج قضــية العلاقة بين الحلم والواقع و تحقيق الحلم وترجمته على أرض الواقع ، بيد أن المقصـــود بالحلم هنا هو الحلم المبني على التخطيط لترجمة الآمال إلى أهداف تحقق العدالة الاجتماعية عن طريق الثورة على الواقع السيئ وتوضح المسرحية كيف أن تحقيق الهدف لا يكون إلا بالأمل الذي يترجم إلى واقع إذا ارتبط بالثقة بالذات واكتشـــاف القدرات والطاقات وإذا ارتبط أيضا بالعلم والعمل فيصبح الحلم بذلك حقيقة لا وهما.

ومسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " مكونة من فصلين يتخللهما صورة مابين الفصلين ، وهي مكونة من مائة وخمسين صفحة من القطع المتوسط . يتكون الفصل الأول من ثلاثة مناظر. تدور أحداث المنظر الأول في بســتان علي جناح التبريزي الأمير الشـــاب الذي أفلس وانفق كل نقوده على الملذات وعلى أصحابه الذين تنكروا له ، ولم يبق من أملاكه التي ورثها عن أبيه سوى قصره الذي باعه أيضا . وفي أثناء حوار علي مع صواب يدخل قفة الإسكافي الذي يطمع أن يجد طعاما عند صاحب القصر رابطا عينيه بعصابة بحجة أن فيهما رمدا ، و يختلق قفة أحوالا ليستدر عطف وكرم التبريزي الذي أظهر حزنه أو تظاهر بذلك ، ثم قدم الخادم مائدة وهمية ، وتناول الاثنان الطعام الوهمي باعتباره حقيقيا و اســـتخفهما الطرب والمزاح أثناء ذلك . وبعد أن يســـلم التبريزي القصر إلى المالك الجديد يقرر السفر مع قفة خارج البلاد وينتهي المنظر هنا .

و يفصـــح المنظر الأول عن كيفية اللقاء بين قفة و التبريزي ، حيث وجد كل منهما في الآخر ما يتوافق مع بعض صـــفاته ، كالمزاح والخيال والمغامرة مع بعض الفوارق ، فالتبريزي يتميز عن قفة بعقله ومدى إدراكه وخياله الأوسع .

أما المنظر الثاني من الفصل الأول ، فتدور أحداثه في سوق مدينة في الصين ، وتبدأ أحداثه عند الفجر حيث يصل التبريزي وقفة سوق المدينة ، بعدما مشيا بقافلة من بغداد إلى هذه المدينة التي يكثر فيها الشـــحاذون والنائمون على الطرقات ، وبما أن الشـــحاذين يكثرون في هذه المدينة فهي مدينة يكثر فيها الأغنياء أيضا على حد تعبير التبريزي . ويتفق التبريزي مع قفة على أن يقوم قفة

[١٧٢] فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد ، ص ٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بتسويق التبريزي كما الجوهرة بوصفه أنه أغنى الأغنياء ، وأن عنده قافلة كبيرة جدا ، وما مجيئه إلى بلاد الصين إلا للسياحة ، وبعد أن يأخذ التبريزي من قفة ثلاثمائة دينار ذهبا وهي كل ما يملكه قفة ، يدفع التبريزي بقفة إلى أن يذهب إلى صاحب الخان ليأتي له بكرسي يليق بأغنى الأغنياء ، فيتشاجر قفة مع صاحب الخان ، وأثناء ذلك يتدخل التبريزي مصطنعا الغضب على قفة فيعطي حفنة من النقود لصاحب الخان تكفيرا عن إهانة قفة له ، فينحني صاحب الخان مقدما الطاعة والولاء لعلي ، ويجمع التبريزي الفقراء حوله ويوزع عليهم النقود ، وأثناء ذلك يمر موكب الأميرة ذاهبة إلى دكان شهبندر التجار لتشتري ثيابا ، فيتقدم التبريزي بجرأة واضحة ويمزق الثياب بحجة أنها لا تليق بالأميرة ، فيثير تصرف التبريزي دهشة الأميرة التي تسأل التبريزي ليعرف بنفسه ، فيقدم نفسه بأنه غريب يتمنى أن يخدمها بقلبه وسيفه وماله ، فتخجل الأميرة وتترك السوق راجعة إلى بيتها . ويستمر التبريزي بتوزيع النقود على الفقراء إلى أن تنفد النقود ، فيجلس مصطنعا الهم والحزن ، فيستثار الجميع لحاله ويسألونه عما ألم به، فيجيبهم أنه حزين ومهموم لأن النقود نفدت منه قبل أن يعطي جميع الفقراء ، فيقدم التجار له أموالهم طمعا بالقافلة المزعومة ، فيوزعها التبريزي على الفقراء والشحاذين ، ويجعل منهم أصحاب صنائع مختلفة . ثم يظهر في المنظر الثالث من هذا الفصل الملك والوزير والتاجر والشهبندر ، حيث يقرر الملك أن يختبر التبريزي وقفة ، يدخل التبريزي وقفة ويؤكد التبريزي وجود القافلة وأنه سيعطي التجار ضعف ما أخذ منهم ، فيعطيه الملك جواهر ليعرف قيمتها فينجح التبريزي بالاختبار، ويعد الملك بجواهر ثمينة فيقرر الملك تزويجه ابنته طمعا بما في القافلة ويعطيه مفاتيح الخزنة لينفق من مال الدولة على عرسه ، فيأخذ التبريزي الأموال ويوزعها على الفقراء مرة أخرى.

أما الفصل الثاني فيتكون من ثلاثة مناظر ، وتدور أحداث المنظر الأول في بيت التبريزي الجديد بعد أن تزوج من الأميرة ، حيث قفة و التبريزي ، قفة يريد مالا و يريد مقاسمة التبريزي ما عنده ، لكن التبريزي يبين له أنه لا يملك شيئا . وبعد خروج قفة وذهاب التبريزي إلى أصحابه يدخل الملك والوزير إلى غرفة الأميرة ، و يلتقيانها سرا ويطلب أبوها منها استدراج التبريزي حتى يفصح عن أمر القافلة ، فتستدعي الأميرة التبريزي ثلاث مرات فيدرك التبريزي بحدسه وجود الملك والوزير ، وفي كل مرة ينسج لها قصصا غير مفهومة. وبعد ذلك يخرج الملك والوزير وتبقى الأميرة وجاريتها ، وفي حدث آخر من هذا المنظر يرجع قفة سكران ويطالب عليا بأموال ولما لم يجبه عليا ، يخرج قفة يريد أن يشرب الخمر مرة أخرى .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يظهرفي المنظر الثاني قفة في السـوق ليلا ، يترنح سـكران ويقرر الذهاب إلى الملك ليخبره بكذب التبريزي .

و يظهر في المنظر الثالث التبريزي مقيدا بعدما وشـى به قفة للملك ، مقابل ثلاثين درهما وبعد حوار دار بينهما يفصح قفة عن ندمه على فعلته ، فيقرر أن يدبر حيلة ليفك قيد التبريزي ويهربان ، و يتنكر قفة بلحية مستعارة وبلباس جديد باعتباره شيخ قافلة التبريزي المزعومة، وبعد أن يفك قفة قيد التبريزي يأخذ التبريزي الأميرة وقفة بحجة أنهم ذاهبون لملاقاة القافلة ويهربون جميعا ، وبذلك تنتهي المسرحية .

أعاد ألفرد ترتيب العناصر والحكايات التراثية المستوحاة من ألف ليلة وليلة في مسرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " التي اسـتوحاها من ثلاث حكايات في "ألف ليلة وليلة". هي حكاية المائدة الوهمية ، وحكاية الجراب ، وحكاية معروف الإسكافي"[١٧٣]. والضيف في الليالي هو الأخ السادس لـ "مزين بغداد "[١٧٤]. وحكاية المائدة الوهمية في الليالي " تصور شاباً غنياً يمازح ضيفاً عابراً ماحكه طمعاً في كرمه "[١٧٥] . وقد وظف ألفرد حكاية المائدة الوهمية في بداية أحداث مسرحية التبريزي ، وذلك عند لقاء التبريزي بقفة ، مستفيداً من الفكرة والأحداث التي في الليالي ، بالإضـافة إلى روح الفكاهة التي تحملها تلك الحكاية . أما حكاية معروف الإسـكافي في الليالي ، فهي تصـور رجلاً فقيراً هرب من زوجته التي كانت تضـربه إذا لم يحضـر لها ما تطلب وقد نقله جني إلى بلد اسـمه (اختيان الختن) ، حيث التقى بصـديق له أعطاه ألف دينار وزعها معروف على الفقراء ، متظاهرا بالغنى ، ومدعياً أن له قافلة عظيمة محملة بالذهب والمعدن الثمين ، والأحجار الكريمة ، والأقمشة المتنوعة الغالية ، والسلع المختلفة . فانهالت على معروف الإسكافي الهدايا والعطايا من الذين طمعوا في ثرائه وسـخائه . و تزوج معروف الإسـكافي ابنة ملك تلك البلاد ، الذي طمع هو ـ أيضاً ـ بما في القافلة " [١٧٦] .

---

[١٧٣] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ص ٣٦١.

[١٧٤] انظر ، مجهول ، ألف ليلة وليلة ، الجزء الأول ، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، الليلة ٤٣ والليلة ٤٤ من ص ١٧٧-١٨١.

[١٧٥] المصدر نفسه ، ص ٣٦١.

[١٧٦] انظر ، مجهول ، ألف ليلة وليلة ، من ليلة ٩٤٩ إلى ليلة ٩٨١ (جميع الليالي المحددة) الصفحات من ٣٦٩ إلى ٤١٩ الجزء الرابع .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" فالاسكافي في الليالي هو علي جناح التبريزي بينما هو التابع " قفة " في المسرحية، وعلي في الليالي هو التاجر الذي مهد لمعروف الاسكافي ما مهد به (قفة) لعلي جناح التبريزي في المسرحية من الإيهام بأنه شخصية تختلف اختلافاً بينا عما هي عليه في الواقع... "[١٧٧].

أما حكاية الجراب فتصور "رجلاً وقع ضحية وهم عجيب بأن الدنيا بأسرها تلخصت فكانت في جراب صغير خيل له وهمه أنه مالكه "[١٧٨] . وهي في الليالي تعرف بحكاية جودر أو الخرج السحري[١٧٩].

" وفي (بين الفصلين) يحاول المؤلف الإيهام بأجواء الليالي ، ويجسد فكرة الأمل والحلم ... ولعل " بين الفصلين " تبدو أشبه بما يقوم به المهرج للتسلية والتشويق في السيرك أو المسرحيات الإغريقية القديمة "[١٨٠].

"والأمثلة كثيرة ، على استلهام المؤلف للمواقف الدرامية بحوارها ، و تركيباتها اللفظية، التي ينطق بها شخوص الحكايات ، وشخوص المسرحية "[١٨١].

ورغم أن الحكايات الثلاث متباعدة من حيث مواقعها في (ألف ليلة) ، ومن حيث جوهرها ومذاقها ــ كما يشير ألفرد في نهاية المسرحية ــ فقد ألحت عليه فكرة أنها متجانسة. لذلك فقد صاغ ألفرد مسرحيته في "حكاية واحدة ذات فصلين وصورة بين الفصلين"[١٨٢]. فقد أعاد " ترتيب العناصر وأضاف عليها ما يساعد على استمراريتها وتسلسلها التسلسل المنطقي الذي يساعد على إيضاح الفكرة التي يريد إيضاحها "[١٨٣] . مقدما في هذه المسرحية أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية وعن هذه الأطروحة يقول ألفرد : " أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية ــ حسب زاوية الرؤية التي تحبها جوهرها نقد العقل العربي المعاصر وما بين نزعة التوهم والواقع من علاقة وثيقة . خذها من أي جانب، الفن والحياة المعيشة ــ (ألف ليلة) نفسها قصص وهمية تعكس الحقيقة والواقع ــ أو خذ

---

١٧٧ السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص ١٠٧.

١٧٨ فرج ، ألفرد ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ص ٣٦١.

١٧٩ انظر الليالي من ليلة ٦٣٠ إلى ليلة ٦٤٥ الصفحات من ٦٣ ــ ٨٥ الجزء الرابع.

١٨٠ المصدر نفسه ، ص ١١٨.

١٨١ حسين ، كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، ط١، ١٩٩٣، ص ٢١٤.

١٨٢ فرج ، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، ص ٤٠٠ .

١٨٣ حسين ، كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ص ٢١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النزوع العربي الأصيل للخلط بين الأماني والقدرة ـــ ولا أزيد ، وإنما أترك للآخرين تصور هذه المفارقة من زوايا النظر المختلفة . ولا شـك أنني ابتعدت كثيراً في هذه المسـرحية عن أصـولها البسيطة الواضحة إلى عالم من الشعر الفلسفي أو النفسي أو الفني، كما تشاء "[١٨٤].

ولكن كيف أبرز التبريزي قضية المسرحية وحقق العدالة الاجتماعية ؟

" علي : أعلم يا كافور أن المدينة كلما ازداد ثراؤها كثر الشـحاذون فيها . فالثروة العظيمة تشـعل التنافس والتطاحن فيسقط الضعفاء بكثرة وتلتهب شراهة الأغنياء كلما ضاقت حلقة المتنافسين... أظن أن هذه أغنى مدينة رأيتها في حياتي قياساً على عدد شحاذيها وعريهم".[١٨٥]

وإذا سيطر الفكر الرأسمالي على التفكير الإنساني فإن الحياة الإنسانية ، بقيمها ومعانيها السامية تسير نحو اللاوجود ، و نحو التلاشي ، وتنتشر الأمراض التي تفتك بالمجتمع ، كالصراع الطبقي الوحشي ، والرشوة ، والحسد ، والطمع :

" التاجر: (للشـــحاذ) ولد . خذ هذا الدرهم وعطل الشـــهبندر حتى يفتح دكانه بعدي... طيب يا شهبندر. إن ما كنت أجعلك تفلس .

الشـهبندر: (لشـحاذ لآخر) ! ولد خذ هذا الدرهم وضـايق التاجر وضـيق صـدره حتى يتشـاجر مع زبائنه ولا يبيع في يومه . " [١٨٦]

وقد يدفع طمع الإنسان بالمال إلى جعله يقدم التنازلات ، ويبذل نفسه وكرامته بأساليب رخيصة :

" الملك : الحمد لله أن رماه القدر علينا . لابد أن استولي على القافلة وحدي . التجار لئام . أسروه بستين ألفاً والثاني أعطاه بيته... سأزوجه أنا البنت ".[١٨٧]

ولكن كيف زلزل التبريزي البلد ، وقلب أوضاعها لمصلحة الفقراء المعدمين ؟ :

---

١٨٤ فرج ، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، ص ٤٠٠ .

١٨٥ فرج ، ألفرد ، مسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٢٥٠- ٢٥١.

١٨٦ المصدر نفسه ، ص ٢٥٩- ٢٦٠.

١٨٧ فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٢٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" التاجر: زلزل البلد . كأني به يعيد توزيع الثروة على هواه .

الشهبندر: وزع ستين ألف دينار في أيام .

التاجر: السفلة والشحاذون واللصوص زاحمونا في السوق بدكاكين وصناع وصار لهم رأسمال ، ويتكلمون في الصادر والوارد ." [١٨٨]

لقد فهم التبريزي طبيعة ذلك المجتمع ، فالغني يطمع بأن يزداد غنى ، والفقير يحلم بأن يجد ما يسد رمقه ، وأن يعيش حياة كريمة . وكلاهما يتعلق بالأمل والإيهام " الإيهام الذي يمارسه الإنسان بالبداهة وبكل ارتياح في تفاصيل كثيرة من تفاصيل حياته اليومية لحكم واحد أوصفة واحدة "[١٨٩].

لقد حقق التبريزي العدالة الاجتماعية بين الناس ، التي لا قوي فيها ولا ضعيف ، ولا غني متوحش فيها ، ولا فقير يتضور جوعاً . لقد خابت آمال الأغنياء وأحلامهم ، لأنها قد لا تكون مشروعة ، بل هي كذلك إذا قامت على الطمع والأنانية، متخذة من الاستغلال والسلب والنهب للآخرين وسيلة . لكن أحلام الفقراء تحققت ، وآمالهم ترجمت ، بعدما حرم عليهم الأمل والحلم. " كيف لا يحلم الجائع بالطعام الوفير، وكيف لا يتخيل المحروم ورقيق النفس عالما لا حرمان فيه ؟ " [١٩٠].

ويبدو أن الأديب لا يستطيع أن ينفصل عن مجتمعه ، وقضاياه المختلفة ، وذلك لأن "الأدب يمثل " الحياة " و " الحياة " في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة "[١٩١] . لذلك فقد "عالج النص المسرحي العربي جوانب كثيرة من مشكلات المجتمع العربي وقضاياه "[١٩٢] . " ذلك أن المسرح صار الآن فناً أصيلاً من فنوننا وتعايش مع الواقع العربي وعبر عنه "[١٩٣]

---

١٨٨ المصدر نفسه ، ص ٢٨.

١٨٩ المصدر نفسه ، ص ٣٦٢.

١٩٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٣٦٧.

١٩١ ويليك، رينيه ، وارين ، أوستن ، نظرية الأدب ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعي ، ط٣ ، ١٩٦٢، ترجمة محي الدين صبحي ، ص ١١٩.

١٩٢ الراعي ، علي ، وآخرون ، المسرح العربي بين النقل والتأصيل ، كتاب العربي مجلة العربي، الكويت ، ١٩٨٨، من مقال هموم النص المسرحي العربي ، علي الراعي ، ص ١٦٨.

١٩٣ بلبل ، فرحان ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، ص ١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد يلجأ الأديب العربي إلى تراثه ، باعتباره أحد أهم موجودات ومشـكلات الثقافة العربية، باحثاً عن الرؤى والأفكار، التي تتفق وأفكاره ورؤاه ، وأيديولوجيته . وباحثاً أيضـاً عن الأشـكال الفنية التي تتفق والمضمون .

ولعل ألفرد وجد ضالته في التراث الشعبي ، في ألف ليلة وليلة ، بحيث ساهم هذا التراث في صنع مسرحية التبريزي . وعن ذلك يقول : " غير أني لابد أن ألفت النظر هنا إلى أن الإنسان منذ ألف عام ، حين صـاغ حواديت " ألف ليلة " ، وقبلها...قبل أن يتمخض ذهنه عن الأفكار الاشـتراكية وأفكار العدل الاجتماعي بمئات السنوات... كان يحلم دائماً ـ في جده وفي هزله ـ بالعدل المادي . وقد تصـورت أن أحلام المؤلف الشـعبي في " ألف ليلة وليلة " قد حلقت في سـماوات العدل..." [١٩٤].

ويبدو أن ألفرد يريد أن يبين أن الإنسان هو الإنسان ، بقضاياه ، وأهدافه ، وقيمه، ومثله ، وآماله ، وأحلامه ، وآلامه ، و سـلبياته وإيجابياته ، دون حدود الزمان أو المكان . ولعله وجد في التراث العربي العريق ، ما يعبر عن هذه الرؤيا باحثاً عن الحل والحقيقة ، والوجود ، و الذات ليس للعربي فقط ، بل ربما للإنسانية . وبالتالي فالقضية ، في التعامل مع التراث ، هي " قضية وجود ومصـير حيث تكشـف عن حقيقة ذاتنا وآماد طاقتنا ، وتضـيء لنا معالم الطريق وآفاق الطموح " [١٩٥] .

---

[١٩٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية " على جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص٣٦٧.

[١٩٥] عبد الرحمن ، عائشة ، تراثنا بين ماض وحاضر ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الأدبية ، مصر، ١٩٧٠، ص ٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رابعا : استلهام الأجواء التراثية إطارا للنص المسرحي .

قد يوظف المبدع الأجواء التراثية في عمله الإبداعي دون توظيفه للمادة التراثية ، وهذا يعني أن يبني عمله الإبداعي بصورة قريبة للمادة التراثية بما فيها من أجواء خيالية وفنتازية ، وشخصيات تراثية من طبقات مختلفة ، مثل الحرفيين والفقراء والخليفة وحاشيته إضافة إلى توظيفه ألفاظاً وعبارات تشبه في صياغتها تلك الألفاظ التراثية . وبما أن ألف ليلة وليلة " قد تميزت بأنها مزجت الموروث الشعبي الأسطوري بالممارسة الشعبية في الحياة والسلوك "[١٩٦]. لذلك وظف الكثير من الكتاب المسرحيين وغيرهم في كتاباتهم أجواء ألف ليلة وليلة ، لما تعبر عنه من آمال وطموحات وهموم ، وقد تعبر هذه الأجواء عما يجول في خاطر الإنسان من أفكار لا يستطيع أن يعبر عنها ويتداولها مع غيره في الواقع خوفا من عقاب أو ممارسة تسلطية عليه. كما أن هذه الأجواء تتميز بفسحة جمالية ترضي الذوق " ولا عجب أن تعمل هذه الفسحة الجمالية على مد العقل بمزيد من طاقات التخيل والحلم ، وبالتالي مزيدا من الإبداع ، لأن الخيال والحلم في المسرح والأدب ، هما من أهم مقوماتها "[١٩٧] .

ويبدو أن ألف ليلة وليلة جذبت ألفرد فرج وعن ذلك يقول "... ألف ليلة وليلة لها أيضاً جانبها القصصي الواقعي عن بسطاء الناس من الحرفيين والتجار وبها حكايات مسلية واقعية والأمراء والغواني ... ومغامرات صغيرة وكبيرة مسلية ، تشبه مغامرتنا الشخصية في أيامنا العصرية ، وتستطيع أن تحدثنا بحديث عمره ألف سنة عن واقعنا الذي نعيشه اليوم ! وهذا سر ألف ليلة "[١٩٨]. وقد استلهم ألفرد الأجواء التراثية من ألف ليلة وليلة في أكثر من مسرحية .حيث استلهمها في مسرحيته " الطيب والشرير والجميلة "، ومسرحيته " الأميرة والصعلوك"، ومسرحيته " حلاق بغداد " ومسرحيته ، " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ومسرحيته " بقبق الكسلان " ، ومسرحيته " رسائل قاضي اشبيلية " .

---

[١٩٦] خورشيد ، فاروق ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، ص ١٦٤ .

[١٩٧] يونس ، محمد عبد الرحمن ، وآخرون ، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى ، من مقال تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر محمد عبد الرحمن يونس ، ص ٤٥.

[١٩٨] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩، ص ٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي مسرحيته " رسائل قاضي أشبيلية " وظف ألفرد الأجواء والمفردات التراثية . وسيتم بحث ذلك من خلال الرؤية الرئيسة للمسرحية والرؤى الرئيسة للرسائل الثلاث في المسرحية ، ومن خلال تحليل المسرحية ، وبيان أثر هذه الأجواء في الشكل والمضمون .

كتب ألفرد مسرحية رسائل قاضي أشبيلية في عام١٩٧٥ [١٩٩] ، ونشرت لأول مرة بطبعتها الأولى عام ١٩٨١ [٢٠٠] ، وعرضت لأول مرة بالمسرح المتجول بالقاهرة عام ١٩٨٧[٢٠١]. والمسرحية تتكون من ثمان وتسعين صفحة من القطع الصغير. وتعالج من خلال رسائلها الثلاثة (الأرض ، العقاب ، السوق) قضيتي العدل والقانون بمفهوميهما الفلسفي والتطبيقي ، فالقانون سواء بفلسفته أم تطبيقه لا يعني العدل بفلسفته أو تطبيقه . وانطلاقا من هذه الرؤية تولدت الكثير من القضايا الاجتماعية ، والسلوكية ، والنفسية . وهذا ما سيتم توضيحه من خلال الحديث عن الإطار الفني للمسرحية .

تتكون المسرحية من فصلين يبدأ الفصل الأول بحديث الأمير الذي شعر بوحشة لأن قاضي أشبيلية يريد أن يترك القضاء بسبب كبر سنه وضعف حاله . والأمير يرى أن المحكمة هي القاضي ، وأن القاضي يقيم العدل ، وأن حكما وملكا بلا عدل هو حكم مزعزع . لذلك يطلب من القاضي قبل أن يترك القضاء أن يبعث له رسائل يخبره فيها عن أغرب القضايا التي طرحت عليه ، والتي يرى القاضي فيها منفعة للناس وللملوك وحكمهم :

" الأمير: وما كنت أحسب إلا أن قاضي أشبيلية هو المحكمة ذاتها وأن المحكمة هي القاضي ، وأن القاضي هو القانون وأن العدل هو ذات الرجل فإن كان العدل يهرم أو كانت المحكمة يصيبها الوهن فالقاضي يحق له أن يهرم وأن يضعف حاله . ... أجبت طلبك يا قاضي اشبيلية بشرط ، وهو أن تكتب لنا في رسائل أغرب القضايا التي طرحت عليك وتراها فوائد للملوك وأهل الزمان ، ومنفعة لمن يأتي بعدنا من الناس .. وعلاجاً من الوحشة لفراقك "[٢٠٢]. وبعد أن يختفي الأمير

---

[١٩٩] الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

[٢٠٠] كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، ص ١٠٤٢

[٢٠١] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، ص ٢٢٥.

[٢٠٢] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، ص ١١ ـ ١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر القاضي متحدثا ورادا على الأمير حول ماهية القانون الذي جوهره المصلحة والمنفعة التي تقتضي القوة :

" القاضي : القانون ـ عافاك الله ـ جوهره المنفعة والمصلحة التي لا تتحقق إلا بالقوة. فمن لا قوة له ، لا قانون له . انظر على البلاد المغزوة هل يقوم بها غير قانون الغزاة ، أو البلاد التي يحكمها الاستبداد هل يقوم بها غير قانون المستبد ، تستنبط منه أحكام القضاة ؟ أما مصلحة الضعيف والمغلوب ومنفعتهما فلا يطلبانها إلا من الرحمن عز وجل ، لا من القاضي المكلف بتطبيق القوانين ..... أما العدل فمعصوب العينين لا يميز بين قوة المصلحة ومصلحة القوة . "[٢٠٣].

ويلحظ أن قضية المسرحية قد تبلورت من خلال حديث كل من الأمير والقاضي . وتلبية لرغبة الأمير يروي القاضي الحكايات ، فيبدأ برواية الحكاية أو الرسالة الأولى من رسائله ، وهي (الأرض) ، حيث يعالج ألفرد في هذه الرسالة قضية الوطن ، وعلاقة الحاكم بالشعب ، فالحاكم سلب الشعب حقوقه وأرضه ومنعه من العمل فيها مستغلاً ضعفه . وتنبثق من خلال هذه الرسالة قضايا فلسفية نقدية تنتقد الواقع ستتضح من خلال التحليل . وشخصيات هذه الرسالة تتكون من الحطابين علي وحسن ، وفتاة خطفها جني أسمه قلاع ، وشحاذة لها وجهان وجه فتاة جميلة ووجه عجوز بشع ، والأمير محمود وتابعه ، والقاضي وحاجب المحكمة . وتتكون من ستة مناظر .

في المنظر الأول يظهر الحطابان علي وحسن في أرض الأمير، حيث يحذر حسن عليا من الاحتطاب في هذه الأرض ، لأنه قد يقتل جزاء على احتطابه فيها ، لكن عليا يبقى في الأرض غير مهتم بنصيحة صديقه وأمر الأمير ، فيذهب صديقه ويتركه . ثم يقطع علي شجرة تسقط على الأرض ، فيسمع رنينا فيكشف الأرض بيديه فتنكشف عن حلقه نحاسية يجذبها بقوة وينزل بهوا فيفاجأ بوجود صبية حسناء يخاف منها ، لكنها تطمئنه وتحكي له قصتها ، فهي قد اختطفت ليلة زفافها على ابن عمها ، حيث اختطفها جني اسمه قلاع وحبسها في باطن الأرض. ويدور حوار بين حسن والصبية التي تسأله عن مهنته وأحواله ، فيجيبها بأنه حطاب فقير معدم. فتقدم له الصبية كل ما يشتهي ، و تبين له أن سيحصل على كل ما يريد إذا صفق بيده وطلب ذلك من التراب . و تنصحه الفتاة أن يعمل فلاحا ، لكنه يبين لها أن الشعب كله لا يستطيع لأن كل أمير اقتطع أرضا للصيد ومن يعمل فيها يقتل ، فتنصحه الصبية بأن يعقد النية متمنيا على الله سبحانه أن يغير حاله

---

٢٠٣ المصدر نفسه ، ص ١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويصـــبح فلاحا . ثم تغني له الفتاة وأثناء ذلك تســمع الفتاة صـــوت الجني فتطلب الفتاة من علي الذهاب فيخرج مسرعا وتبقى الفتاة مع الجني حيث يضربها ضربا مبرحا.

وفي المنظر الثاني يظهر علي في فراشه تعبا يروي لصديقه حسن ما حصل معه ، لكن حسن قابل روايته بالسخرية ، ثم يتذكر علي أنه نسي فأسه فيرجع إلى الأرض .

وفي المنظر الثالث يظهر علي في أرض الأمير يبحث عن فأســـه ، وبعد أن وجده حفر الأرض بحثا عن باب البهو ليرى الفتاة ، وأثناء ذلك تظهر له شـــحاذة تطلب منه أن يعطيها لكنه يردها بفظاظة فتشـــتمه ، وبعد أن تدير له ظهرها يظهر وجهها الثاني ، وهو وجه الفتاة ، يحاول اللحاق بها لكن دون جدوى .

وفي المنظر الرابع تستولي الحيرة على علي الذي يذهب إلى شيخ المسجد باحثا عن حل فيروي له القصة ، لكن شيخ المسجد يعتبرها وسوسات فيطرده ضاربا إياه بالعصا .

وفي المنظر الخامس يظهر حسن وعلي في أرض الأمير. علي أصلح أرض الأمير، ينصحه حسن أن لا يعمل بها لكن عليا لا يستمع لنصيحة صديقه ، فيترك حسن عليا ويبقى علي وحده يعمل في الأرض ، ثم يأتي الأمير وتابعه يشـاهدان عليا يحاول الأمير أن يطرد علي لكن عليا مصـر على أن يزرع الأرض :

" الأمير: من زرع هذه الأرض ؟

علي : أنا زرعتها .

الأمير: تزرع في ملكي ؟

علي : ولماذا تكره أن أزرعها .

الأمير: تزرع في أرضي دون إذني ؟

علي : الأرض احتضنت البذور والماء جرى ليسقيها ، لم يحصلا على إذنك أيضاً .

التابع : (يضربه بيده) يا جلف تأدب وأنت تكلم الأمير .

الأمير : محصول أرضي ... لمن تظنه ؟ من تظنه يملك محصول أرضي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

علي : لا أملك إلا ما صنعت يداي ... أما الأرض فقد صنعها الله... وأما ما فوقها فهو صنعتي بإذن الله... " [٢٠٤].

لذلك يذهب الأمير يشكوه للقاضي.

وفي المنظر السادس يمثل الأمير وعلي أمام القاضي ، ويدور الحوار التالي الذي يكشف عن الرؤية الرئيسة للرسالة الأولى من رسائل قاضي أشبيلية :

" القاضي : لا بأس عليك إن عشقت الأرض ، ولكنك لا تملكها . ألا تعلم ذلك ؟

علي : الله سن الطلاق يا مولانا القاضي رحمة بمن يتعذب . الأرض تطلب الطلاق من جلادها وتزينت لمن تحب ، مولاي القاضي ، الأرض تزينت لمن تحب... وتطلب الطلاق... فحرر الأرض "[٢٠٥].

فالأرض ليست مكانا جامدا إنها فكرة حية ، ومبدأ ينبض ، وحق يشع ، يقدم لها الرجال بما تمثل أرقى أنواع التضحيات في سبيلها :

" القاضي : ومهما كانت الناس تصدق ما يروي عن قوة عشق الرجال النساء ، فإن أكثرهم يهزون الرؤوس ويبتسمون الابتسامات الفاضحة وينظرون النظرات المريبة المسترخية إذا جرى الحديث عن عشق الرجال للأوطان أو للأرض أو للحرفة والصنعة أو للفكرة والخاطر أو للسعادة أو للحق ! أكثرهم يتعجبون ولا يصدقون ، أكثرهم في زماننا لا يصدقون ، فهل يأتي زمان غير الزمان لا يرى الناس فيه غرابة هذه المسألة ؟ هل يأتي زمان غير الزمان ؟ "[٢٠٦]

وقد تمثلت أجواء الليالي في هذه الرسالة (الأرض) بعدة عناصر في المسرحية فمثلا في الشخصيات ، حيث اختار ألفرد بطل هذه الرسالة حطابا (علي) من الطبقة الشعبية الفقيرة التي تسعى لنيل رزقها، لكنه حالم يسعى للتغيير ويحاول الثورة على واقعه ، وغالبا شخصيات الليالي

---

[٢٠٤] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، " مسرحية رسائل قاضي أشبيلية " ، ص ٤٢-٤٣.

[٢٠٥] المصدر نفسه ، ص ٤٥.

[٢٠٦] المصدر نفسه ، ص ٤٥-٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هذه الفئة الشـعبية فئة الفقراء والحرفيين الذين يطمحون إلى تغيير أحوالهم . وبالمقابل وجدت شخصية شعبية أخرى.

كما في الليالي على النقيض من شخصية علي هي شخصية الحطاب (حسن) الخائف من الأمير وأتباعه ، المتخاذل عن رد الظلم المستسلم الذي لا يريد التعرض لحكم الأمير فيرضى بحياة الذل مسكونا بالخوف . ولعل وجود هاتين الشخصيتين في الليالي وتوظيفهما في هذه المسرحية ببعديهما الاجتماعي والنفسي قد بلور أكثر من رؤيا ، فعلي الحطاب وصديقه حسن يمثلان الطبقة الكادحة التي تحرم من حق العيش الكريم نتيجة ممارسات السلطة وشخوصها هذا من جانب ، أما من جانب أخر فعلي يمثل لحظة الصحوة والوعي عند الشعب ، هذه اللحظة التي تتطور وتصبح مبدأ وثورة ، وقد تبين ذلك عندما أخذ علي يبحث عن البهو الذي تسكنه الفتاة . ويلحظ أن توظيف ألفرد لشخصية الحرفي الفقير التي في الليالي قد طور الشخصية المسرحية بحيث أصبحت تمثل فكرة فلسفية إنسانية ، واتضح ذلك من تعليق القاضي على حب علي للأرض ، إضافة إلى أن شخصية علي والأفكار التي بلورتها تمثل دعوة إلى التغيير، تغيير الذات وإعادة بنائها من جديد كما أعاد الحطاب بناء الأرض من جديد. ومن خلال شخصية علي يتضح نقد ألفرد لسلوك المجتمع ، فالمجتمع أصبح يستنكر و ينكر على عاشق المبدأ عشقه لمبدئه وتضحيته في سبيله واعتبر ذلك ضربا من الخيال والجنون و اللاواقعية السلبية ، لكن الحقيقة غير ذلك فالإنسان مبدأ وقيمة وفكرة وقضية ، ولا وجود له إن لم يكن كذلك . ولعل ألفرد انتقد من خلال شخصية حسن ببعديها النفسي والاجتماعي تلك الفئة المستسلمة التي ترضى بالذل .

ومن الأجواء التي وظفها ألفرد في المسرحية حدث البهو والدرج والتصفيق ، والتمني على التراب ، وحضور الطعام فورا ، واللجوء إلى شيخ المسجد ، إضافة إلى أن النسيج اللغوي جاء في أغلبه كما في الليالي ، و كذلك غرائبية الأحداث ، فالجني (قلاع) اختطف الفتاة الجميلة ليلة عرسها ، كما يحدث في الليالي . وكذلك توظيف شخصية العجوز الشحاذة ذات الوجهين وجه العجوز ووجه الفتاة ، إضافة إلى شخصية الأمير الإقطاعي وعلاقته بالشعب . وما العجوز والفتاة إلا رمز للأرض ، وما الجني الذي اختطف الفتاة إلا رمز للأمير الإقطاعي والحاكم المستبد . ولعل ألفرد من خلال توظيفه الجن عبر عن الاستعمار الذي يحتل الأوطان ويسلب خيراتها ويدمرها .

وربما دفعت قضية رسالة الأرض بألفرد إلى أن يوظف هذه الأجواء التراثية وذلك للعلاقة المتشابهة بينها والواقع المعيش ، فالحقوق مسلوبة والأوطان جدباء والأفكار والمبادئ أصبحت ضحلة جافة ، والعلاقة بين الحاكم والشعب مثل علاقة الجني قلاع بالفتاة ، فالفتاة سلبت إرادتها

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكرامتها وحقوقها وكبتت حريتها ، كما قيدت القوانين والسلطة الظالمة إرادة الشعوب وكبتتها وحرمتهم العيش الكريم وحرية العمل الكريم والحرية مخنوقة الصوت ، فالأمير محمود الإقطاعي كما الجني أو العكس ، وسياسة الأمراء الإقطاعيين الذين يقتطعون الأرض حتى يصطادوا الأرانب كما هي سياسة الحاكم والسلطة مع الشعب ، وما الأرانب إلا ذلك الشعب الجبان أو العكس . ولعل ألفرد نجح في توظيف الأجواء بما يتلاءم ورؤية الرسالة (الأرض) داعيا من خلال شخصية علي الحطاب الذي تحول من شخص (لا أبالي) حالم إلى شخص عامل ثائر يقف في وجه الظلم والأعداء .

و يلحظ أن توظيف الأجواء التراثية يعطي جمالية للنص المسرحي وذلك لما في هذه الأجواء من غرائبية و عجائبية تنقل المتلقي إلى جو من الخيال . إضافة إلى إثارة عنصر التشويق الذي يجذب المتلقي الذي يعايش الحدث فكريا ونقديا خاصة أن هذه الأجواء حاضرة في ذهنه من قبل باعتبارها موروثا شعبيا . و يبدو أن الأجواء التراثية لم تطغ على رسالة الأرض بحيث يصبح العمل مجرد نقل أو تقليد لما في الليالي ، فالحوار ليس سطحيا بل يحمل قضية عميقة الرؤية ، كما أن الأحداث الغرائبية لم تتكرر مع علي عندما حاول أن يبحث مرة ثانية عن الفتاة ، ولعل عدم تكرار الأجواء مرة ثانية ساهم في بلورة فكرة العمل ، فتكرار الأجواء قد يكون مقصودا لذاته فتطغى الأجواء على فكرة العمل ومضمونه لجماليتها وما تحمله من تشويق وإثارة لذلك ربما يصبح المتلقي متلقيا سلبيا ينقاد وراء الخيال والتخيل والأحداث الغرائبية والأجواء التراثية فينفصل عن الواقع .

وكأن ألفرد في كتابته لرسالة (الأرض) تنبأ بما يحدث في زماننا هذا من تغير للقيم، وقلب للحقائق ، فقد أصبح الناس في هذا الزمان يستهجنون الإخلاص والوفاء ، وقد يعتبر الكثير من الناس المخلص والوفي مخلوقا آخر، أو ـ على أقل تقدير ـ رجعيا متخلفا خارجا عن المجتمع الذي سيطرت عليه القيم الرأسمالية ، حيث أصبح الكثير في ظل الرأسمالية ينظرون إلى بعضهم بعضا باعتبارهم نقوداً تتحرك ، وعقارات تمشي ، واستثمارات يحلم بالوصول إليها . فلم تعد العلاقات البشرية علاقات إنسانية وإنما أصبحت علاقات قائمة على الدينار والدرهم ، وإذا كان ذلك فإن الكثير من الناس يتحولون إلى انتهازيين ، يسعون إلى دمار البشرية حتى يحصلوا على المال ويحققوا مصالحهم مهما كانت الوسيلة ، وهذا ما تناوله ألفرد في رسالته الثانية (العقاب) . حيث يعالج فيها فكرة الانتهازية والمبدأ الميكافيللي الرأسمالي الذي ينطلق من مبدأ الغاية تبرر الوسيلة ، دون الالتفات إلى مشروعية الوسيلة ، والضحية مرة أخرى هو الشعب المعدم ، والشريعة السائدة هي شريعة الغاب . ولعل عنوان الرسالة يحمل دلالة عميقة فالعقاب من الطيور الجارحة ينتظر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

احتضـــار الفريســـة ، فينقض عليها في لحظات ضـــعفها وقلة حيلتها وحراكها منتهزا فرصـــة عدم دفاعها عن نفسـها . وهذه الرسـالة تبدأ من نهايتها ، أي من وجود شـخصـياتها عند القاضـي ، حيث يطلب سـهيل التاجر القادم من غرناطة إنصـاف الناس من أبي صـخر التاجر الذي ينتهز فرصـة ضـعف الناس وعجزهم ، والفتاة تطلب عقدها من أبي صـخر، وأبو صـخر يصـطنع البراءة . وبعد أن يأذن القاضـي لسـهيل بالكلام يروي له أنه سلم أبا صـخر رسـالة من صـديق له، ودعاه أبو صـخر للغداء ملحا فقبل سـهيل الدعوة . وفي المشـهد الثاني يسير سـهيل وأبو صـخر في ميدان حوله بيوت ، يصـف أبو صـخر المنطقة التي يسكنها ، ثم يقفان بالباب ويصـف داره، وأثناء ذلك تطلبه فتاة تريد أن تبيع عقدا من اللؤلؤ حتى تعيل أســـرتها ، فيجيبها بإجابة نعم التي وردت في الحوار ما يقارب ستا وعشرين مرة :

" الفتاة : عندي عقد ثمين .

أبو صخر : نعم .

الفتاة : ولولا الحاجة .

أبو صخر : نعم .

الفتاة : أبي طريح الفراش من أكثر من سنة .

أبو صخر : نعم .

الفتاة : ولولا أخوتي صغار يبكون بلا حول ولا قوة .

أبو صخر : وماذا تريدين ؟

الفتاة : نحن أسرة مستورة . ولو دخلت السوق أبيعه أخشى الفضيحة . أو أن يستغل التاجر حاجتي وضيقي .

أبو صخر : نعم .

الفتاة : لو أخذته مني .

أبو صخر : هدية ؟

الفتاة : أكرمك الله ... لولا حاجتي "[٢٠٧] .

[٢٠٧] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " ، ص ٥٧-٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهكذا يسعى أبو صخر حتى يصل القنوط واليأس لتلك الفتاة ، لتبيعه العقد بأرخص ثمن:

" أبو صخر (لضيفه سهيل) : تكرم بالنظر في هذا الشيء وقل لنا إن كان يساوي شيئا

سهيل : يساوي شيئاً ؟ لؤلؤ حر .... وعليه وشي من الذهب المنمق... يساوي الكثير.

أبو صخر: (بصوت منخفض) ولكننا سنأخذه على وجهك المليح بأقل القليل إن شاء الله.

سهيل : الفتاة تبكي .

أبو صخر : لا تخش عليها . ليس إلا القنوط ." [٢٠٨]

ثم يضع العقد في جيبه ويذهب إلى سهيل ، ويكمل له الوصف وكيف أخذ الدار مستغلا ومنتهزا فرصة أن ابن صديقه المتوفى التاجر أبي سليمان بذر المال على الملذات وبقي يقرضه حتى أفلس ورهن الدار ، وأنه أخذها منه بثمن بخس ، مما تسبب في وفاة الشاب وبقيت أمه وحيدة :

" أبو صخر : مات أبو سليمان ..... وخلف ولداً أتلف المال بين الخمر والزمر وبدده بين النرد والقمر . خفت أن يبيع الولد الدار ..... وحملت له كيساً وعرضت عليه أقرضه أمهله ..... والمفلس يحسب القرض هدية أو عطية..... وسألته أن يجعل داره رهينة لدي ووثيقة في يدي..... ففعل ثم درجته بالمعاملات إلى بيعها حتى حصلت عليها..... بلغني أنه مات كمداً على ضياع الدار، فحمدت الله ... " [٢٠٩]

ولم يكتف بهذا القدر ، بل جعل أم سليمان خادمة عنده مقابل مأوى وثلاث وجبات . فالانتهازي يسعى بكل وسائله غير المشروعة ، إلى دمار الناس بدلاً من إنقاذهم مما هم فيه من ضياع .

وينتهي المشهد بدخولهما البيت وتتوجه الفتاة بكلامها إلى الجمهور قائلة : " ومع ذلك سيداتي سادتي نأخذ استراحة مدتها عشرون دقيقة " وينتهي بذلك الفصل الأول في مسرحية رسائل قاضي أشبيلية وأيضا المشهد الأول من الرسالة الثانية (العقاب) . ولعل ألفرد أراد ـ من خلال كلام الفتاة الموجه إلى الجمهور ـ كسر الإيهام حتى لا يندمج الجمهور مع الأحداث، وهذا ملمح بريختي .

---

[٢٠٨] المصدر نفسه ، ص ٦٦ـ ٦٧ .

[٢٠٩] المصدر نفسه ، ص ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الفصل الثاني من مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، فيبدأ بالمنظر الثاني من رسالة (العقاب) ، وتدور أحداث هذا المنظر في قاعة دار أبي صخر حيث ينتظر أبو صخر وسهيل الطعام ، لكن قبل ذلك يخبر أبو صخر سهيلا عن التي تطبخ الطعام وهي أم سليمان زوجة صديقه المتوفى وكيف جعلها بين خدمه ، ثم حدثه عن الغلام الذي دخل عليهما بإبريق الماء وكيف اشتراه أيام الطاعون من أمه التي هي أم لعشرة أيتام تبيع أبناءها كلما اشتدت بهم الفاقة. وفي أثناء ذلك تنادي الفتاة على أبي صخر مرة ثانية وتذكره بعقد اللؤلؤ ، لكنه يؤجلها حتى يزيد من يأسها فيشتريه بثمن بخس ، و يرجع أبو صخر ليكمل حديثه مع سهيل عن كيفية جمعه لثروته ، فيذكر وسائله دون تورع ومحتجا بحجة البيع والشراء .

" أبو صخر : .....ذلك أني ما سمعت عن حريق شب ، أو دار سقطت ، أو مدينة غزيت أو نهبت ، إلا وشخصت إلى هناك أتسقط أثمن الأشياء بأرخص الأسعار..... انظر هذا المملوك اشتريته زمن الطاعون من أم أرملة كان لها عشرة أبناء ومات عنها زوجها فصارت تبيع الواحد بعد الآخر لتطعم أخوته بثمنه.....فأخذته منها أخذة خلس..... واشتريته بثمن بخس"[٢١٠] .

ليس هذا فحسب ، بل إن الوفاء عند الانتهازي لمن له فضل عليه لا يكون إلا لمصلحة وبأقذر صورة . فهو قد انتهز وجعل من الكارثة أمراً في مصلحته مستغلاً الطوفان ونكبة السيول، التي شردت الناس ودمرت ممتلكاتهم ، وما حل بهم من جوع وخوف ، فجعل من معلمه ـــ الذي قوم لسانه ـ مربياً لدجاجاته حيث يخبر أبو صخر سهيلا عن معلمه أبي الفضل:

" أبو صخر : وسلطنته على دجاجي و ديكتي ، وجعلته يأكل من طعامي ويبيت تحت سقفي عرفانا بجميل المعلم والمربي "[٢١١]

وبعد أن يسمع سهيل ذلك يفر هاربا طالبا النجدة فيركض خلفه أبو صخر والفتاة . فيعتقد الناس أنه سارق فيضربوه . ثم يمثل الثلاثة أمام القاضي :

[٢١٠] فرج، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، ص ٦٨ ـ ٦٩.

[٢١١] فرج، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، ص ٧٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" سـهيل : مولاي القاضـي . من انتفع بنكبات الخلق يتمناها لهم ، و إن ملك ذلك فإنه يسـاعد على إحداثها وافتعالها ، فهو من أهل الفتنة ومن أهل الشـماتة معوج الشـعور فاسـد العقل خبيث الطوية ..... فأين القانون الذي ..... "[٢١٢]

لكن القانون مع أبي صـــخر ، فالقانون لا روح له فهو لا يفرق بين المفهوم الاعتباري الإنســاني ومفهوم البيع المشروط بركني البيع التراضي والعقد . فالقانون مع مفهوم البيع :

" القاضي : وانظر عافاك الله في غرابة البيع والشراء وحكم القانون فيه بسيط وقاطع ··· التراضي والعقد "[٢١٣] .

ولعل ألفرد ينتقد القانون مبينا أن روحه العدل والاعتبارات الإنســانية ، فإذا جرد القانون من روحه أصبح وسيلة للظلم . فليست القضية ـ فيما يبدو ـ قضية تراضٍ وعقد ، إنما تتضح القضية من خلال شـعار " الغاية تبرر الوسـيلة ". حيث لا قيمة ولا وزن للاعتبارات الإنسـانية في ظل الفلسفة " الميكافيللية ". ولكن تبقى الغاية قذرة خارجة عن الإنسانية مهما كانت شريفة ، ذلك إذا كانت الوسيلة قذرة . و الشعب المعدم هو الضحية ، والشريعة التي تطبق عليه هي شريعة الغاب وهي نفسها شريعة السوق والتجارة ، وهذا ما بلوره ألفرد في الرسالة الثالثة (السوق) .

ويلحظ أن ألفرد في رسالة (العقاب) استفاد من المقامة المضيرية حيث الأحداث وشخصية أبي صخر ، كما أن هذه الشخصية لها شبيه في الليالي خاصة من فئة التجار . فشخصيات تجار الليالي كشـخصـية أبي صـخر التاجر بما تحمل من أفكار وأسـاليب ووسـائل ، كما أن النسـيج اللغوي ومفرداته في المسرحية يتقارب والنسيج اللغوي وبعض التراكيب والمفردات وبعض الألفاظ التي ترد في الليالي مثل القافلة ، لؤلؤ حر ، الطسـت الخ ..... ، إضـافة إلى تهويل المصـائب كما في الليالي ، فالأم تبيع الأبناء وتكثر السـيول ومرض الطاعون إلى غير ذلك . وأسـلوب الوصـف في المسرحية قريب لأسلوب الوصف في الليالي .

وينتقل القاضـــي إلى رواية الرســـالة الثالثة (الســـوق) . ولعل العنوان يحمل دلالة القيم المتمثلة بالسوق ، ويشير إلى لغة التعامل البشري السائدة في هذا المكان ذات الطرفين البيع والشراء .

---

[٢١٢] المصدر نفسه ، ص ٧٢

[٢١٣] المصدر نفسه ، ص ٧٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويظهر في المنظر الأول التاجر نور الدين الذي يفتح دكانه ويأتي له الدلال حتى يبيع له فيأخذ منه عقدا ، ويعطيه نور الدين جوهرة صغيرة مربعة الشكل حتى يبيعها ، لكن الدلال لا يرضى ببيعها ، لأن الجوهرة عرضت للبيع فيما سبق ولم تبع ونحست البيع في السوق . وبعد ذهاب الدلال يدخل مشتر إلى دكان نور الدين ويفتش في دكانه عن الجوهرة ، وبعد حوار دار بينهما لم يجب المشتري عن أسئلة نور الدين التي يستفسر من خلالها عن ماذا يبحث ، وبعد أن يجد الجوهرة يعرض عليه ثمنها بقيمة مائة دينار فلا يقبل نور الدين إلا بعد أن يصل ثمنها إلى خمسمائة دينار فيطلب المشتري منه أن يوثق البيع ، وأثناء ذلك يدخل مشتر ثان ويدفع مبلغ ألف ألف دينار ثمنا للجوهرة ، لكن نور الدين لا يرضى أن يبيعها للمشتري الثاني ، و يذهبون إلى القاضي ليحل لهم القضية ، فنور الدين لم يوثق البيع بينه وبين المشتري الأول .

ويظهر في المنظر الثاني القاضي في مجلس القضاء والتاجر نور الدين والدلال والمملوك والمشتري الأول والمشتري الثاني ومجموعة من الناس . يسأل القاضي عن سر الجوهرة فيجيبه المشتري الثاني أنها صنعت لابنة ملك الهند الوحيدة التي كانت تعاني من صداع ولم يشفها إلا هذه الجوهرة التي صنعها عراف وكتب عليها تعويذة تحميها من الصداع ، وعندما كانت الفتاة تلعب في البستان ضاعت منها ولم يجدوها ، فأعلن ملك الهند أن من يعثر عليها سيتزوج البنت ويكون له ملك الهند . ويسأل القاضي نور الدين عن بيعها للمشتري الأول فيجيبه أنه قد باعها وأشهد الله والناس على بيعها ، وبعدما أكمل نور الدين كلامه وقع على الأرض واستدعوا الأطباء ليروا حالته .

وفي المنظر الثالث يظهر نور الدين في فراشه مريضا يخبره الطبيب أن حاله تسوء ودمه ينقص بسبب الصفقة الخاسرة (الجوهرة) ، ويطلب منه أن ينسى أمر تلك الصفقة ، لكن نور الدين لا يعتبرها صفقة خاسرة .

وفي المنظر الرابع يظهر الأمير وحاشيته ، إذ يبين المحتسب أن السوق قد ربح وزادت أرباحه ، وزادت الأموال والتجارة أضعافا ، وأصبح الناس يأتون إلى السوق من كافة المناطق بسبب شهادة الصدق التي أدلى بها نور الدين ، فيعد الأمير الحاضرين في مجلسه أن يساهم في شفاء نور الدين ، و يكافئه على صدقه . يحضر نور الدين إلى مجلس الأمير وهو في حالة ضعف شديد ، فيعرض عليه الأمير كنوزا كثيرة تعويضا له عن الجوهرة ، لكن نور الدين يرفض فعنده من المال الكثير وليست الجوهرة سبب مرضه ، وهو باعها بأكثر من حقها فهي تساوي عشرين دينارا وقد باعها بخمسمائة دينار ، لكن مرضه هو مرض السوق فنور الدين أصابه المرض لأنه لم يستطع مساعدة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأميرة رغم أنه امتلك شفاءها فقيمة الجوهرة لا تقدر بثمن ، لكن منطق السوق منطق رأسمالي لا يعترف إلا بثمن الأشياء لا قيمتها المعنوية :

(التاجر نور الدين يعرض عقداً للبيع) للدلال : " قيمته عندي كبيرة .

الدلال : نعم..... والثمن ؟

نور الدين : قيمته عندي أنه ليس في خزائني مثله .

الدلال : نعم .... نعم .... والثمن ؟

نور الدين : مهما حدثتك عن قيمته .... تسألني عن الثمن .

الدلال : نعم..... الثمن ؟

نور الدين : ثمنه عشرة آلاف دينار ... أما قيمته . (مستدركا لنفسه) هراء ..... لا يصح في السوق إلا السؤال عن الثمن "[٢١٤].

وتنتهي الرسالة بظهور نور الدين بملابس رثة زاهدا معه عصا ويقوده مملوكه .

أما الأجواء الموظفة في رسالة السوق فتتمثل بعدة أمور منها بأن بدأت القصة بالتطير والتشاؤم ، فنور الدين تشاءم عندما فتح دكانه وسمع مواء قط ، كما أن الدلال رفض أن يبيع الجوهرة لأنها تنحس البضاعة فلا أحد يشتريها ، وربما ساهم التطير (التشاؤم) في لفت وشد انتباه المتلقي إلى الحدث المسرحي ومتابعته . ومن الأجواء التي وظفها ألفرد قصة الأميرة ولعله بذلك يشير إلى قيمة الأشياء المعنوية التي لا تقدر بثمن . ومن الأجواء الموظفة أيضا المماليك والجواري وربما جاء توظيف هذه الفئة المهمشة من المجتمع باعتبارها الفئة الأكثر نقاء في مجتمع يسوده منطق السوق ، فالجارية تحب سيدها نور الدين ولم تأل جهدا في التسرية عنه عندما مرض ، كما أنه لم يلتفت أحد إلى نور الدين ولم يبق معه رفيق أو صديق بعدما ترك السوق وأصبح زاهدا إلا مملوكه ، ونسي الجميع نور الدين وبقيت السوق كما هي . ولعل ألفرد يشير من خلال المملوك والجارية إلى أنه لا يجوز تهميش أي إنسان ، فكل إنسان له دوره ووظيفته في هذه الحياة وقد يكون سببا في إسعاد الآخرين ومساعدتهم .

[٢١٤] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " ، ص ٨٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يلحظ مما سبق أنه بتوظيف ألفرد لبعض الأجواء والمفردات التراثية مثل الجن، والشعوذة ، والصور والأخيلة التي تلف قصص الليالي والآمال والطموحات والأحلام وروح الفكاهة والمغامرة والعبارات والألفاظ ، قد جعل مسرحيته تبدو كأنها من ألف ليلة . وقد تراوح مستوى التوظيف للأجواء التراثية لألف ليلة وليلة في مسرحيات ألفرد . وفي مسرحيته "رسائل قاضي اشبيلية " ، اتخذ ألفرد من الجو التراثي والإطار الفني الذي يلف الليالي ، إطاراً لمسرحيته ، وعن هذا المستوى أو الأسلوب يقول ألفرد " وتمثل (رسائل قاضي اشبيلية) مرحلة ثالثة في أسلوبي لاستلهام (ألف ليلة) ، فالحكايات الثلاث أو الرسائل لا أصل لها في (ألف ليلة) ، وإنما تتألف من عناصر قصصية من (ألف ليلة) وظفتها في حكايات جديدة بأسلوب (ألف ليلة) ، فكأنها حكايات منسية من (ألف ليلة) ، أو كأنها من الليالي التي سقطت في النسخة المصرية من (ألف ليلة)" [٢١٥]. ويبدو أن ألفرد في مسرحيته (رسائل قاضي أشبيلية) تجاوز بتوظيفه الأجواء التراثية دلالاتها الماضية وحملها رؤى معاصرة ، وعالج قضايا فكرية إنسانية متعارضة ، ولعله بذلك يريد دفع المتلقي إلى مرحلة التفكير العميق ، وقراءة الذات والموازنة والمقارنة بين ماهو إنساني وما يخرج الإنسان عن إنسانيته ، لبلورة السلوك الإنساني الصحيح " وفي مجتمعنا الذي يعج بالتيارات والنظريات الفكرية المتعارضة ، ما أحوجنا الآن إلى مثل هذا النوع من المسرح الذي ينشط العقل للتفكير والتأمل دون أن يحده أو يكبله "[٢١٦].

خامسا : استلهام الشكل الفني التراثي قالبا للنص المسرحي .

العرب كأي أمة لهم نتاجهم الفني الذي يأخذ أشكالا معينة ، وقد عرف العرب والمصريون أشكال الفرجة الشعبية المختلفة ، مثل خيال الظل ، والأراجوز، وصندوق الدنيا والراوي ، والحكواتي وفرق المحبذين . " وتتميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة في التعبير عن هذا الفعل فهي تستعين بالموسيقى والغناء ، بالكلمة والحركة ، والإيماءة والتنويع الصوتي ، والتقليد والتشخيص "[٢١٧] . وقد وظف ألفرد في مسرحياته أشكالا فنية تراثية ، تمثلت بشكل التحبيذة التراثي ، وتقنية الراوي الفنية ، وهذا ما سيتم تناوله في هذا الفصل .

---

٢١٥ فرج، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، ص ٤٠٠ .

٢١٦ صليحة ، نهاد ، المسرح بين الفن ، والفكر ، مشروع النشر المشترك ، القاهرة ، ١٩٨٥، ص ١٠٨.

٢١٧ حسين ، كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، ص١٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أ ـ : التحبيذة قالبا للنص المسرحي .

التحبيذة أو فرقة المحبذين من الأشكال الفنية التي وظفها ألفرد في مسرحيته " دائرة التبن المصرية " ، وقد استلهم هذا الشكل الفني العربي في محاولة منه لتأصيل الهوية المسرحية العربية ، وإبراز الأشكال الفنية التي عرفها العرب قديما ، وبذلك يبتعد المسرح العربي عن التبعية للغرب وتتشكل له استقلالية قريبة إلى المتلقي العربي . وعن ذلك يقول : " أنا عندي مسرحية اسمها "دائرة التبن المصرية" مستلهمة من مسرحية نقلها إلينا الرحالة (إدوارد جلين) ، لم يسجلها بنصها، وإنما حكى عنها ، فأنشأتها من جديد كما أتصور أنها كانت تؤدى في بداية القرن التاسع عشر... ويوجد طبعا المسرح الاحتفالي ومسرح الحلقة ومسرح السامر الذي استلهمه يوسف إدريس . كل هذه الأشكال محتاجة لشغل وتأليف ، واستيعابها بدرجات كبيرة أكبر في إنتاجنا المسرحي ... إن ما يجري عليه المسرح الخاص من قفش وتنكيت وتضحيك بالمواقف اللامعقولة والخروج على النص بحسب استجابات الجمهور كل هذا من أصول مسرحية شعبية فلكلورية يؤديها الممثل عضويا .... لكن هذه الألوان الشعبية التي يعرضها القطاع الخاص لم تتمتع بالتأصيل والتنظير لتضاف إلى مجهودنا في محاولة استلهام التراث المسرحي الشعبي "[٢١٨].

إذن فتوظيف الشكل الفني التراثي في المسرح العربي يشكل كينونة مستقلة للمسرح العربي ، كما أنه يربط المتلقي بعاداته وتقاليده وتراثه ، فيحميه من التلاشي والاندثار ، ليس هذا فقط ، بل إن توظيف هذا الشكل التراثي يجعل من القضية المطروحة في المسرحية أقرب إلى واقع المتلقي خاصة أنها جسدت من خلال شكل فني متوارث ، إضافة إلى أن المسرحية ستحقق المتعة المرجوة ، فهذه الأشكال الفنية كانت تظهر للترفيه والمتعة في المناسبات السعيدة والأفراح .

وقد ثبت وجود التحبيذة " في مصر، خاصة بالقاهرة ، في نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر"[٢١٩]. و أشار مدحت الجيار إلى أنه " من الثابت أن ، محمد علي قد شاهد في قصره بعض هذه الفرق التمثيلية التي كانت تشي إليه بسوء حالة الفلاح وسوء حال الأمن في أطراف البلاد البعيدة عن السلطة المركزية ، وعلى الرغم من أهمية الدور التي لعبته في بداية عصر محمد علي ، إلا أنها كشكل فني توجهت نحو نهر واحد هو شكل(الفارس)"[٢٢٠].

---

٢١٨ رياض ، مجدي ، رحلة في عالم هؤلاء ، ص ١٩٠.
٢١٩ حسين ، كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري ، ص١٢٦.
٢٢٠ الجيار، مدحت ، البحث عن النص في المسرح العربي ، ص ٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما عن البناء الفني للتحبيذة فهي تقوم " على التشخيص المباشر. ويبدأ العرض أو الدور في تمثيلية المحبذين بنفس أسلوب خيال الظل والأراجوز. تبدأ بداية موسيقية غنائية يعقبها مشهد تمثيلي غالباً ما ينتهي بالغناء ، أو إلقاء درس وعبرة ، ولا يقتصر دور الفرقة الموسيقية على الموسيقى والغناء فقط ، بل يتعداه بالاشتراك في التمثيل . أما موضوعات هذه التمثيليات فهي موضوعات مقتبسة من الحياة . حياة الكادحين وتعاملهم اليومي مع السلطة "[٢٢١] . وكانت هذه الفرق تقدم عروضها " في الشوارع وفي حفلات الزواج والختان "[٢٢٢] .

وظف ألفرد ـــ كما أشار ـــ التحبيذة في مسرحيته " دائرة التبن المصرية " وهي مسرحية من فصل واحد كتبها عام ١٩٧٩[٢٢٣] ، ونشرت ضمن مجموعة مسرحيات قصيرة في كتاب أسماه أقنعة القلق عام ١٩٨٥ [٢٢٤] ، وهي تتكون من ثلاث عشرة صفحة من القطع الصغير . وتدور أحداثها ـ كما أشار ألفرد ـ زمن محمد علي باشا سنة ١٨٣٥م .

ويوحي عنوانها بأن هذه الدائرة من التبن الذي يزول بسرعة خاصة إذا هبت عليه الريح ، وهو لا يشكل حاجزا منيعا أو ثابتا ، بقدر ما يشكل علامة أو حدا بارزا أو إطارا معينا، ونعتها بالمصرية يوحي بأن هذه الدائرة مصرية الصنع خاصة بمصر دون غيرها . إذن هذه الدائرة هشة كما هو التبن .

لكن ما المعنى المقصود منها ؟ ومن صنعها من أهل مصر أو سكانها ؟

تنطلق الرؤية المركزية في المسرحية معبرة عن معاناة الشعب المصري عامة ، ومعاناة المثقف والمبدع المصري خاصة ، فالسلطة ببطشها تقمع الشعب ، وتسلب خيراته ، وتفرض عليه ضرائب غير مشروعة ، مستغلة ضعفه وجهله ، وتمنع المثقف عن طريق التهديد وفرض الرقابة

---

[٢٢١] حسين ، كمال الدين ، التراث الشعبي في المسرح المصري ، ص ١٢٦-١٢٧.

[٢٢٢] الراعي ، علي ، وآخرون ، المسرح العربي بين النقل والتأصيل ، من مقال المسرح عند العرب قديماً ، علي الراعي ، ص ٢٤.

[٢٢٣] الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

[٢٢٤] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، أقنعة القلق ، مسرحية دائرة التبن المصرية ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحكومية على الإبداع والمبدع من الإبداع وحرية الكلمة . وكيف أن هذه الممارسات قد جعلت الشعب والمبدع والمثقف يعيشون في خوفهم .

ولعل ألفرد في توظيفه للشكل الفني (التحبيذة) يريد بلورة دور الفنان والمثقف والمبدع في ظل هذه المعاناة ، مشيرا إلى أهمية الإبداع ورسالته الحقيقية . وتدور أحداث المسرحية في قصر محمد علي باشا أمام ضيوفه ، حيث يقوم المحبذون بأداء مشهد تمثيلي أمام محمد علي باشا وضيوفه ، القنصل والرحالة البريطانيين ، احتفالاً بطهور (ختان) ابن الباشا .

" الباشا : (بلكنة تركية)... دولتنا نرحب بضيوفنا في مناسبة طهور ولدنا ، ونبغي إطلاع مسافر بريطاني ضيف حضرتنا على فنون بلدنا "[٢٢٥].

وتتضح التقنية التي يستخدمها المحبذون في دخولهم ، وبداية المشهد التمثيلي ، إذ إنهم يدخلون بالموسيقى والغناء :

الممثلون (ينشدون) :

" حلالي بلالي يرضى الوالي

حنضحك ونغني الليلة

في فرحنا بطهور ابن الباشا

ومنتمسخر من عوضين الفلاح

والعمدة وقلدس والعياشة

حلالي بلالي يرضى الوالي

وإن كنا أرازل... النكتة بتحكم

فشر وتأليس هما صنعتنا العرة

اسم الله على الناس و الذوق والباشا

[٢٢٥] المصدر نفسه ، ص ٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يلحظ أن الأغنية تكشف عن مواضيع التحبيذة ، وهدفها المتمثل بالنقد الساخر واللاذع والهادف ، من خلال السخرية من شخص عوضين الفلاح الذي يرمز للشعب المقهور. وبعد الأغنية يقوم الممثلون (المحبذون) بأداء أدوارهم بتمثيلية من مشهد واحد ، حيث يقوم الملتزم (جابي النقود) بجباية النقود من الفلاحين ولكنه يصرفها على ملذاته الشخصية :

" الملتزم : في نيران حر لافح رقصت لي غازية حرقت قلبي . خطفت عقلي . قسمت ظهري طارت فلوس ميري . أفندم " [٢٢٦].

ثم يعود مرة أخرى ليجمع الضرائب من الفلاحين أنفسهم ، بحجة أنهم لم يدفعوا الضرائب وتهربوا من دفعها ، والذي لا يدفع يسجن في دائرة وهمية ترسمها الحكومة هي دائرة التبن المصرية ، تتخذ شرعيتها باعتبارها حبسا من الحكومة التي رسمتها . يستدعي الملتزم العمدة والصراف والخفيرين ــ ولعلهم يرمزون إلى الذين ينفذون سياسات الحكومة ـ ليجمعوا الضرائب . يلتقون بعوضين الفلاح ، الذي دفع الضريبة المستحقة ، لكن الملتزم يتهمه بأنه لم يدفعها ، ويؤيده الصراف على ذلك مستدلا بأن عوضين لم يختم ختمين على جلابيته :

" الصراف : اللي يخلص حق الحكومة ضريبة ومكس وميري وفرده واللذي منه تختم جلابيته بختم خالص ومن الناحية الثانية بالختم مالص يتعرف إن ما فيش في ذمته للحكومة شيء خالص مالص "[٢٢٧] .

رغم أنه لا يوجد ما يسمى (بختم مالص) لكن الحكومة لها قانونها الخاص في تعاملها مع الشعب الفقير ، الذي أوصلته إلى أسوأ مراحل الذل واليأس ، زارعة فيه الجهل والخوف عن طريق القمع والإذلال ، وذلك لإيصال الشعب إلى مراحل الاستسلام والاستكانة ، والتوهم بأن ما تفعله الحكومة هو صحيح وواقع . ولأن عوضين يؤكد أنه دفع الضريبة المستحقة عليه ولن يدفعها مرة ثانية ، فإنه يسجن في دائرة التبن الحكومية المصرية ، ويرتمي عند أقدام الباشا مستنجدا :

" عوضين : يا ناس الزرعة زرعتها ما طبختهاش ، الوزة ربيتها مادقتهاش . الجلابية غزلتها ونسجتها ومالبستهاش وربنا أمر بالعدل والرحمة ولكن يعمل إيه الفقير اللي ماشافشي عدل ولا

---

[٢٢٦] المصدر نفسه ، ص٧٠-٧١.

[٢٢٧] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، أقنعة القلق، ص ٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شافشي رحمة . اعمل إيه يا ناس ؟ اعمل إيه يا ربي ؟ (يقعد تحدت أقدام الباشا) اعمل إيه يا فندي " [٢٢٨] .

ويبدو أن حديث عوضين جسد صورة الشعب المعدم ، الذي عرته الحكومات من حقوقه، وسلبت حتى أبسط حاجاته وضروراته ، بل تنتقي وطنية هذا الشعب ويتهم بالخيانة إذا لم يدفع الضرائب سواء أكان ذلك حقا أو ظلما وبهتانا . بعد أن تعلم زوجة عوضين بالأمر تذهب إلى زوجها لتقنعه بالخروج من هذه الدائرة الوهمية :

" زهرة : أيهه ! يعني رسموا حواليك دايرة تبن تحبس نفسك جواها...

عوضين : اخرج برجلي من الدايرة ؟! هلبت يشنقوني .

زهرة : يشنقوك !

عوضين : ده أنا في حبس الحكومة يابت !

زهرة : دايرة تبن... بقت حبس يا ناس ؟!

عوضين : دايرة تبن يا جهلة راسمها الحكومة بالتبن الميري بقت دايرة شرعية ! "[٢٢٩].

يلحظ أن ألفرد ينتقد بصراحة ــ من خلال شخصية عوضين ــ واقع ذلك الشعب ، الذي سكن في خوفه ، وسكنه الخوف ، فاستمرأ الذل والهوان ، وأصبح ذليلاً خائفا ً. فأي شعب هذا الذي يعتقد أن دائرة تبن وهمية هي سجن حقيقي بل وعقوبة شديدة ، جزاءً على ذنب لم يقترفه ؟؟!!

ثم تذهب زهرة إلى كل من العمدة والملتزم والصـــراف ، لكي يفرجوا عن زوجها لكنهم يطلبون منها طعاما ، ويصـل بهم الأمر أن يطلبوا منها نفسـها لكنها لا ترضـى ، ثم تذهب إلى زوجها في سجنه الوهمي ، فتروي له ما حصل معها ، لكنه لا يهتم إلا بالنتيجة ، مما يغضب زوجته منه :

" زهرة : يا نـاس الراجل محبوس في خوفه . باع ماله وباع عرضـــه...إذا كانت دايرة تبن في عزبتنا المهيبة دي تكون شــرعية ، يبقى الجوع في بلدنا من شــرع الله ، ويكون الفجر والخبص ونهب الفقير والبهدلة والظلم والبلطجة كلتها شرعية !! " [٢٣٠].

---

٢٢٨ المصدر نفسه ، ص ٧٤.

٢٢٩ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، أقنعة القلق ، ص ٧٦-٧٧.

٢٣٠ المصدر نفسه ، ص ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبعد قول زوج عوضـــين (زهرة) الســـابق يتطور الحدث إلى نهاية الأمر في التمثيلية ، حيث يستاء محمد علي باشا وضيوفه من كلام الزوجة ، لكن الممثلة التي تمثل زوج عوضين ، تتدارك غضب محمد علي باشا بأن العدل عنده . وتنتهي التحبيذه بذهاب محمد علي وضيوفه إلى العشاء . ثم يظهر الممثلون (المحبذون) بعد ذلك ، حيث يدور بينهم حوار يكشـــف عن اعتراض الممثل الذي لعب دور عوضـين على تدارك الممثلة لغضـب محمد علي باشـا ، فهدفهم نقد الممارسـات الحكومية مع الشـــعب ، وذلك انطلاقا من أن الفن له رســـالته ، وإذا لم يقوموا أي المثقف والفنان والمبدع بالحديث والتعبير وإيصـال هذه الرسالة ، فإن الشعب سيبقى كما هو والحال تبقى كما هي ، والدائرة تحيط بالمثقف والمثقف هو الذي يرسـمها. وهي ليسـت دائرة رسـمها أو يرسـمها القوي وحده ، وإنما يرسمها الضعف والخوف :

" ممثلة زهرة : أعقل يا معلم .

ممثل عوضـــين : عقلت ما فيش أيها فرق إحنا أهل الصـــنعة وعوضـــين الفلاح واحد، دايرة تبن وحبسنا نفسينا فيها. وانقطعنا في خوفنا زي عوضين . إيه فايدة دي التحبيذة ولا غيرها ما نشتغل أيها صنعة غيرها .

ممثلة زهرة : ما إحنا زي كل الناس . اشعجب إحنا اللي حنكون غير الناس .

ممثل عوضين : والنبي نفسي نقول كلمة صدق وفايدة للناس "[٢٣١].

فألفرد ينتقد بصراحة أهل الفن والأدب والإبداع ، متمنياً وطالبا ً، أن تكون رسالة الأديب رسالة صدق . صادقة في أطروحتها ، متفاعلة مع قضايا الأمة ، ناقدة ، ثائرة على الواقع السيئ ، مطالبة بالتغيير . ولعله بذلك ينطلق من الدور النضالي للأدب ، ومن رسالة الأديب في مثل هذه الأوضاع " فالأديب لا يكتب لنفسه كما أنه لا يكتب لكي يبرز لنا مهارته الفنية وبراعته اللغوية ، وإنما يكتب بوحي من مشـكلة اجتماعية تؤرقه وتقلقه ، وهو يهدف من وراء كتابته أن يشـاركه أكبر عدد من

[٢٣١] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، أقنعة القلق ، ص ٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القراء في التفكير فيها ووضـــع الحلول لها "[٢٣٢]. ذلك لأن الإبداع ســـواء أكان فناً أم أدباً هو " تجسيد لجميع طبقات وفئات المجتمع وعليه أن يخدم شرائحه المختلفة "[٢٣٣] .

ويبدو أن ألفرد يدعو المبدعين إلى الخروج من دائرة الخوف من الســـلطة ، وقوانين الرقابة المجحفة بحق الإبداع . مبرزاً لهم حقيقة الموقف المتمثل بأن السلطة هي التي تخاف الإبداع ــ فناً أو أدباً ـــــ لخطورته عليها ، وذلك لدوره المقبول في التغيير وتوعية الشعب ولفت أنظارهم إلى الثورة على الأوضاع السلبية والممارسات الظالمة :

" عوضين : دايرة تبن يا جهلة راسمها الحكومة بالتبن الميري بقت دايرة شرعية !.

(يضحك الباشا وضيوفه)

القنصل : (جانباً للرحالة) إيش يقصد إبليس؟

الرحالة : (جانباً للقنصل) تظنه يقصد ...!

القنصل : كلم الباشا ....

الباشا : (كان قد مال ناحية الرحالة متضايقاً ً) حضرتكم تحبون تحبيذة ؟

الرحالة : نعم يا باشا.

الباشا : تظن حضرتكم ولاد يخرج من دائرت ؟

الرحالة : تظن دولتكم محبذون يعملون هنا كيف . كيف ما يعملون أمام رعاياكم في القرية ؟

الباشا : (يتأمل السؤال قلقاً) ما أعرف ." [٢٣٤]

" وباعتبار أن المسرح خطاب أدبي ، كبقية الخطابات الأدبية الأخرى ، فإنه يحمل رسالة ببيانات متباينة ومتشعبة وحتى تحقق هذه الرسالة خطابها داخل حقل دلالي معين ، لابد من باعث وهدف ، من مرسل ومتلق "[٢٣٥] . لذلك يبرز دور المبدع المسرحي في اختيار الشكل الإبداعي المسرحي

---

٢٣٢ الماضي ، شكري ، في نظرية الأدب ، ص ١٠٦

٢٣٣ عمر، مصطفى علي ، الاتجاهات الفكرية في الأدب المسرحي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٣٠٧.

٢٣٤ فرج، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، أقنعة القلق ، ص ٧٧.

٢٣٥ يونس ، محمد عبد الرحمن ، وآخرون ، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى ، من مقال المسرح المعاصر والجمهور ، محمد عبد الرحمن يونس، ص ٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يتناسب والقضية التي يريد أن يطرحها والمخزون الثقافي والفكري والحضاري ، ويتناسب وذوق المتلقي . انطلاقاً من ذلك ، اقتحم الكثير من المبدعين المسرحيين التراث الشعبي ، " وجاء اقتحامهم لعالم الموروث الشعبي وقيمة الثقافية ، وأفكاره ومادته وسبل التواصل مع جماهيره ، بحثاً عن مرتكزات ثقافة اليوم ، واقتراباً من تلك الجماهير الشعبية " [٢٣٦].

ب - : الراوي عنصرا في النص المسرحي .

عرف العرب قديماً الرواة ، رواة الشعر والقصص الخيالية والسير الشعبية والحروب. والإنسان بفطرته وطبيعته ، يعد راوياً ، فهو يروي ما يحدث معه من أحداث تصادفه في الحياة اليومية ، ويروي الذكريات الماضية ، معلقاً عليها، ومحللاً لها، ومعتبراً ومستشهداً بها .

أما الراوي في المسرحية فهو " شخصية تقوم بالتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي ، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساساً إلي الجمهور. ويلعب الراوي دوراً تمثيلياً إلى جانب التعليق وقد لا يلعب . " [٢٣٧]

وظف ألفرد هذه التقنية في أكثر من مسرحية ، حيث ظهرت في مسرحية " زواج على ورقة طلاق " إذ يقوم كل من المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، والممثلة ، بأداء دور الراوي، لكن الدور الأبرز ـــ في هذه المسرحية ـــ هو للمؤلف . وقد كتبها ألفرد في عام١٩٧١[٢٣٨] ونشرت بطبعتها الأولى عام ١٩٧٢[٢٣٩] وعرضت على المسرح الحديث بالقاهرة عام ١٩٧٣[٢٤٠] وهي الثالثة عشرة من مؤلفاته . وتتكون من خمس وثمانين صفحة من القطع الصغير وهي مسرحية من فصلين .

---

٢٣٦ عطية ، حسن ، الثابت والمتغير : دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص,٣

3 حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٣، ١٩٩٤، ص ١٣٧.

٢٣٨ الدويك ، سوسن ، المحيط الثقافي ، ص ٤١.

٢٣٩ كامبل ، ب ، روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص ١٠٤٢

٢٤٠ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨، ص ٢٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقضية المسرحية الرئيسة تعالج فكرة الصراع الطبقي بين طبقتين : الطبقة الغنية الرأسمالية ، والطبقة الكادحة التي يمارس عليها الاستعباد والانتهاك " ولعل مسمى المسرحية نفسه يوضح لنا هذا التناقض الذي أراد طرحه من خلال المسرحية "[٢٤١] . فلا يكون زواجا وطلاقا على ورقة أو وثيقة واحدة ، وإذا كان ذلك فإن تلك الورقة أو الوثيقة لا تحمل صفة الرسمية لأي طرف الزواج أو الطلاق ذلك أنه لا التقاء بينهما . وهذا ما تبينه أحداث المسرحية التي تدور حول قصة حب بين مراد ابن الطبقة الغنية وزينب ابنة الطبقة الفقيرة الكادحة . حيث يروي الراوي قصتهما مختزلا كثيرا من الأحداث ، ومعطيا لمحة عن الأبعاد الاجتماعية والسلوكية للشخصيات :

" المؤلف : كان زمان في أحياء معينة ... زي السيدة وشبرة والحدائق .... في يوم شتوي مشمس كانت زينب بتقوم بشغلها المعتاد ... مراد كان صبحه دراسة أو مظاهرات : يسقط الملك ، يسقط الاستعمار، يحيا الطلبة مع العمال ." [٢٤٢]

وبعد أن يقدم الراوي ، تدور أحداث القصة حيث تعتقل الشرطة مرادا الذي خبأ الكتب والمنشورات الممنوعة عند زينب ، ثم يخرج مراد من السجن بعد أن توسطت له أمه صفية هانم التي تقرر أن يذهب ابنها إلى النمسا لإكمال دراسته ، وتشترط عليه أن ينسى السياسة والعمل الاشتراكي اللذين هما تقليد عند عائلة مراد ، وترفض أيضا زواجه من زينب بسبب الفروق الاجتماعية والطبقية بينهما . ثم يروي الراوي كيف قضى مراد أيامه في النمسا حيث كان يلعب القمار ويشرب الخمر إلى غير ذلك . لكن الراوي الآخر / المؤلف / يتدخل معلقا على رواية المخرج . ثم تنتقل الأحداث لتبين لقاء مراد بزينب بعد رجوعه من النمسا حيث يلتقي بها في المصنع الذي يعملان به ، وبعد أكثر من لقاء بينهما يغرر مراد بزينب فتقع جريمة الزنا رغما عن زينب ، وعندما تخبره أنها حامل يرغمها على الإجهاض فتجهض . ويبدو أن الإجهاض يشير إلى عدم صلاحية اللقاء والتفاهم بين الطبقتين ، وأن لا تفاهم ولا تقاطع بينهما عن طريق التقاطع العاطفي . وبعد أن تجهض يذهب مراد إلى أبيها ويطلبها للزواج بعد أن يخبره بالحقيقة ، لكن لا حيلة لأبيها سوى أن يستسلم للأمر .

وتتلخص أحداث قصة زينب ومراد في الفصل الثاني بأن المشاكل تدب بينهم فزينب لم تستوعب ما فعله مراد الذي أرغمها على الإجهاض وحاول التنصل من مسؤوليته المتعلقة بها وبحملها .

---

٢٤١ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسر ح ألفرد فرج ، ص٦٧

٢٤٢ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ١٣- ١٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتدخل صـفية أم مراد في حياتهما حتى يطلق مراد زينب التي تطلب الطلاق مرارا وتكرارا مما يدفع بمراد إلى الانحراف وارتياد الخمارات ، بل إنه يصـطحب فتاة إلى بيته . فتلقي صـفية اللوم على زينب معتبرة إياها سبب ضـياع ابنها وانحرافه ، وتقنعها بأن تطلق نفسـها من مراد وتحاول أيضـــا إقناع ابنها بأن يطلقها . وتنتهي المســرحية بأن يأتي مراد بالمأذون حتى يطلق زينب ، ثم يعقد المأذون زواجهما مرة ثانية في جلسة الطلاق ، لكن زينب تنتحر وهي بثياب العرس .

وقد استقى ألفرد قصة المسرحية من الواقع المعيش " ومن المتغيرات التي طرأت على هذا الواقع نتيجـة ثورة ٢٣ يوليو .. ومـا طرأ على التكوين الطبقي في المجتمع المصـــري من متغيرات .. ومحـاولات التقريـب بين الطبقـات وإذابـة الفوارق بينهـا .. ومحـاولـة التنبيـه إلى أن هذا التقارب لا يمكن أن يتكون من خلال العلاقـات الوظيفيـة أو مجـانيـة التعليم مثلا ، ولكنـه يجـب أن يكون من خلال التقـارب الفكري والثقافي للطبقـات .. وكيف حدث الالتقاء المؤقت بين مراد وزينـب نتيجة تلك الرابطة العاطفية التي ربطت بينهما منذ الصغر .. وكيف انتهى هذا الالتقاء فيما بعد ... ولعل ألفرد فرج في مسرحية جواز على ورقة طلاق يحول تقييم تجربة تمر بها أمته في هذه المرحلة ، ولعله وصـل إلى فشل التجربتين وطرح أسباب فشل هذه التجارب قبل أن يتم هذا الفشل . ولم يكن حلمه هذا نتاج تنبؤ يعتمد على التنجيم بل اعتمد على استقراء الواقع والوصول من خلال معطياته إلى نتائج حتمية ... مبينا الســبل التي يمكن من خلالها تدارك هذه النتائج ... ولعل ألفرد فرج هنا أثنـاء تعاملـه مع الواقع كـان ينـاقش عيوبـا في مجتمعه وكـان يحاول الوصـــول إلى مجموعة من الحلول ... وهو هنا لصيقا بواقعه ومتغيراته وملتصقا بهؤلاء المتفرجين الموجودين في الصالة ... "[٢٤٣]

لم يرو الراوي / المؤلف / قصـة المسـرحية مباشـرة ، بل دار حوار بينه وبين المخرج والممثل والممثلة كشف عن رؤية ألفرد النقدية للأدب والمبدعين :

" الممثل : يعني عاطفة الحب الرقيقة الجميلة اللي بنشوفها في السينما والمسرح لازم تكون مزيفة ؟! معقول ؟!

المؤلف : حصل في السينما والمسرح .

المخرج : حصل .

[٢٤٣] فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسر ح ألفرد فرج ، ص٧٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الممثلة : ولكن مع ذلك الفن نفسه برضه اللي يقدر يغير الصورة دي .

الممثل : يقدر يكف عن تلفيق المسرحيات بحجة إمتاع الجمهور .

المخرج : وعن افتعال الألغاز بحجة الالتفاف حول الرقابة .

المؤلف : وعن التضحية في البساطة والصدق في سبيل إرضاء النقاد "[٢٤٤] .

بعد ذلك روى الراوي / المؤلف / قصة مسرحية ، بالاستهلال السردي المعروف . ويلحظ من خلال الحوار السابق دعوة ألفرد إلى المبدعين أن تكون رسالتهم اجتماعية ناقدة ونظرتهم أعمق في التعامل مع المعطيات والظروف والواقع . ولعل رؤيته هذه نابعة ـ كما يقول ـ من إيمانه بأن " الوظيفة الاجتماعية للفن تحتم أن يكون الفن دائماً داعية للفضائل العصرية ، وللتقدم الاجتماعي" [٢٤٥].

ويلاحظ في هذه المسرحية أن دور الراوي / المؤلف / لم يكن سرد الأحداث وروايتها فقط ، بل تدخل وعلق على أحداث المسرحية ، وقطع المشاهد ، وهذا ما قام به المخرج والممثل والممثلة أيضا . ولعل التحليل والتعليل والتعليق الذي قام به الراوي في هذه المسرحية يمثل تقنية فنية تساهم في كسر الإيهام ، وتثبيت فكرة أن الذي يعرض أمام الجمهور هو عمل مسرحي فني متخيل

" المخرج : إحنا عايزين نحافظ على عطف الجمهور عليها ـ يقصد زينب ـ .

المؤلف: مش عايزين حالة من دي... إحنا هنا بنمثل مجرد تمثيل ".

" المؤلف : من فضلكم .... أنا مش عايز مناقشة في الكواليس ناقشوني قدام الجمهور...

المخرج : ده طلبك ؟

المؤلف : أي مناقشة في مسرحيته زي دي هي جزء من المسرحية ومن حق الجمهور يطلع عليها " [٢٤٦].

هذا الالتقاء مع شخصية المتفرج نابع من رؤية ألفرد تجاهه ، فالمتفرج ــ كما يقول ألفرد ــ " في المسرح ليس شخصاً سلبياً بارداً يستقبل ما يعرض عليه وهو صامت .... وإنما هو شخص من

---

[٢٤٤] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨، ص ١٠

[٢٤٥] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، الملاحة في بحار صعبة ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٩ ، ص٢٣١.

[٢٤٦] فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نفس الجنس (كذا) الذي ينتمي له الممثل والمؤلف ، من نفس الجنس(كذا) النزاع إلى افتراض المواقف المؤثرة ثم التأثر بها . النزاع إلى سماع ورواية الحواديت وتتقمص شخصيات أبطالها، وإضمار الجزع على مصائر الفاضلين منهم ، وإضمار السخط على الشريرين .... النزاع إلى مشاركة المحزونين مشاركة وجدانية (حقيقية) .... وهو عارف تماماً وقادر تماماً على التمييز بين الافتراض والواقع ، والقص والحقيقة . إنه من نفس الجنس النزاع إلى (الكذب الفاضل) والتأثر به ... بل إلى الاتفاق الجماعي على هذا النوع من الكذب ، والتأثر به تأثراً اجتماعياً..."[٢٤٧].

والاهتمام بالمتفرج باعتباره جزءا من المسرحية أو المسرح ، ملمح جوهري في المسرح الملحمي البريختي . فقد كان هدف الدراما عند بريخت " أن (تعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة) ، كان يطلب من المتفرجين أن يفكروا لا أن يشعروا ، لهذا كان ينتظر من الممثلين أن يعرضوا القضية ، لا أن يتقمصوا الشخصيات التي يلعبونها ، ومن أجل (الإغراب) بالمتفرج ، من أجل خلق إحساس بالمسافة ، كان بريخت يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وفي أوقات مناسبة تعرض شرائح على الشاشة ، تعمل رسائل في تأكيد معنى المشهد ، كان يعمل دائما على أن يقطع استمرار الحدث ، والستائر القصيرة البيضاء تمتد عرضاً بعد كل مشهد . وعن طريق هذا (الإغراب) فإن بريخت كان يهدف لأن يجعل المتفرج يفكر في الحدث ، ويستنتج نتائجه الخاصة ، وهكذا يصبح عضواً أفضل من مجتمعه "[٢٤٨]. من ذلك فالمسرح عند بريخت " لابد وأن يعمل لحساب عقل المتفرج "[٢٤٩].

لذلك يتضح أن " أثر الجمهور في تكييف النتاج الفني وتوجيه الكتاب لا يقل عن أثر المسرح والممثل والجمهور له عقليته واتجاهاته الخاصة ، وله رغباته وميوله التي تكون في الأكثر تعبيراً صادقاً عن روح العصر"[٢٥٠].

---

[٢٤٧] فرج ، ألفرد ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، دار الهلال ، ١٩٦٦، ص ١٠

[٢٤٨] روس ، جيمس ، ايفايز ، المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي إلي اليوم ، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ط ١، ١٩٧٩، ص ٦٥.

[٢٤٩] العشري ، جلال ـ لن يسدل الستار ـ اتجاهات المسرح المعاصر ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٧ ، ص ٦٣.

[٢٥٠] نجم ، محمد يوسف ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧- ١٩١٤) ، الطبعة الثالثة ، دار الثقافة، بيروت ،١٩٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل الراوي في مسـرحية " زواج على ورقة طلاق " سـاهم في التمهيد للأحداث المسـرحية وبلورتها ، كما أنه بلور رؤية المسـرحية ، وعبر عن قضـية ثانية هي رسـالة الأديب أو المبدع واتضـح ذلك من خلال حوار المؤلف مع المخرج ، كما أن الراوي تدخل في كسـر الإيهام عن طريق قطع المشاهد ، وتحليل الأحداث والتعليق عليها . وبذلك تكون تقنية الراوي التراثية الموظفة في هذه المسرحية قد أدت دورا واضحا على مستوى الشكل الفني وعلى مستوى المضمون .

وقد وظف ألفرد تقنية الراوي في مسـرحية " سـليمان الحلبي " التي تعالج قضـية الاسـتقلال ومقاومة المسـتعمر ، وتعالج أيضـا قضـيتي العدل والحرية . وقد أوضـح ألفرد أن "الكورس في سليمان الحلبي راوية "[٢٥١] . وهو في هذه المسرحية " يسأل ويستفسر ويجادل سليمان الحلبي في مواقف بعينها وعن مغزى هذه المواقف "[٢٥٢] :

" الكورس : ... أدخلت بيت الشرقاوي بقلب عابر سبيل غلبته الشفقة بالبنت ؟ أم بوازع مريد غلبه الشك في مسألة ؟ أم بوازع التعاظم والكبرياء ؟

سليمان : الكبرياء ؟ ربما .

الكورس : أتتعطش للحنق والغضب ؟

سليمان : (يتراجع) لعل الشك هو الذي...

الكورس : أتبحث عن الحقيقة ؟ أنت إذن تبحث عن الألم.." [٢٥٣].

ويلحظ ـ أيضا ـ أن الراوي يفلسف الموقف الدرامي ، داعيا المتلقي إلى التفكير بعمق :

" الكورس : إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم ، فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه من مال في الطريق "[٢٥٤] .

وفي موقع أخر :

" الكورس : المرء يجمل بالرثاء . وينبل بالشك ، ويعظم بالكبرياء .

---

[٢٥١] الحسيني ، المهدي ، حوار مع ألفرد ، مجلة المسرح والسينما ، ص ١٣.

[٢٥٢] فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد ، ص ٧٧.

[٢٥٣] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي" ص ٨٥.

[٢٥٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي" ص ٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سليمان : ومع ذلك لا أريد إلا شفاء النفس .

الكورس : ستشفى بإذن الله ... فشفاؤك أن تقرأ ذات نفسك بفطنة "[٢٥٥] .

أما شخصية الراوي في مسرحية " الزير سالم " / الجليلة ، مرة ، الرسول / فيروون الأحداث بتفاصيلها الدقيقة لكنهم لا يوجهون حديثهم إلى الجمهور بشكل مباشر :

" الرسول : يا عرب . تعالوا تعالوا.....

أصوات : ماذا حدث ؟

الرسول : حدث شيء عجيب . شيء مدهش . ذلك أن الأمير سالم المغوار..... اقتحم مضارب بكر..... بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم ..... صرخت أخته أسماء " ارفع سيفك عن أطفالنا ألا يصيب ابن أخيك....."[٢٥٦] .

فالراوي / الرسول / بروايته السابقة يثير التشويق ، ويكشف بوضوح عن تأزم الموقف الدرامي ، ويدفع بالحدث المسرحي للانتقال إلى مرحلة ثانية ، ويكشف – أيضاً – عن تغير مجرى الأحداث . ويلحظ في رواية الرسول أسلوب الحكواتي ، من حيث استخدامه للتراكيب والألفاظ .

أما الراوي / القاضي / في مسرحية "رسائل قاضي أشبيلية" ، فيعكس الرؤى الفلسفية والفكرية حول عدة مفاهيم ، مثل العدل والقانون وروح القانون ، يمهد بفكرة عن الرسالة التي يرويها ، ثم يعلق بفكرة أخرى في نهايتها وترتبط الفكرة السابقة ارتباطاً واضحاً مع الفكرة اللاحقة . والراوي في هذه المسرحية يدعو إلى تمثل القيم الإنسانية ، من خلال تعليقه على الرسائل (الحكايات) الثلاث في المسرحية :

" وأعلم أن انتهاك الرحمة ، وسقوط العدل ، وشيطنة السوق ، إنما تطرح على القاضي ما هو أعلى من القانون ، وما هو أدنى من القانون ، بينما القاضي ليس له شغل بما هو أعلى أو أدنى من القانون "[٢٥٧] .

---

[٢٥٥] المصدر نفسه ، ص ٨٥-٨٦.

[٢٥٦] فرج، ألفرد، مسرحية " الزير سالم "، ص ٢٢٥.

[٢٥٧] فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ، ص ١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثاني : التضمين .

التضمين هو" أن يكون الكلام قد ضمن معنى علميا أو خبرا تاريخيا أو إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة لجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءا من أجزاء المعنى" [٢٥٨]

" فالتضـــمين يكون في الدرجة الأولى للدلالة عن المعنى أكثر مما يكون عملية فنية ، كما أن التضمين لا يخل بالعمل الفني ، ويكون مجيئه لهدف ومعنى إلا أنه موضعي جزئي ، أي لا يكون على مستوى النص كاملا ، فهو يؤدي وظيفة ، تحقق فكرة صـغيرة ، لا ترتبط بجذريات النص وعلى مساحته الواسعة ،... كما أن التضمين يأتي للاستشهاد والاستدلال ، لكنه لا يحمل رؤية الشاعر بل هو استشهاد على معنى ما ، أي أداة تعبير عن معنى ، ويفترق هنا عن حدود الاستلهام الذي يطرح الارتباط بالأصل ، كنوع من تحديد الذات وتأصيلها أو البحث عن الهوية الجمعية ، أو لإقامة علاقة ترابط وألفه مع المتلقي . " [٢٥٩]

لكن استخدام التضمين في النص المسرحي يؤدي دورا بارزا في التشكيل الفني للنص المسرحي ، بالإضافة إلى دوره في بلورة وتصوير الدلالات والأفكار والرؤى والمضامين التي يحملها النص المسرحي ، وهذا ما سيتم تناوله في هذا المحور. وقد ضمن ألفرد التراث الشعبي بأنواعه المختلفة من مثل شعبي ، وأغنية شعبية ، ومعتقدات شعبية ، حيث جاء هذا التضمين في حوار الشخصيات في مسرحياته المختلفة .

وستتناول الدراسة هذا المستوى التوظيفي بالبحث ودوره في تشكيل الرؤيا الفنية والفكرية في المسرحيات التي اتخذتها الدراسة أنموذجا لدراسة توظيف للتراث في مسرح ألفرد، ويستثنى من هذه المسرحيات مسرحيته " دائرة التبن المصرية " ، التي لم يرد فيها أي مثل شعبي ، أو أغنية شعبية ، أو معتقدات شعبية .

---

[٢٥٨] القرطاجني ، حازم بن محمد ،(ت ٦٨٤هـ ـ ١٢٨٥م) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد بن الحبيس الخوجه ، ط٢ دار المغرب الإسلامي بيروت ، (د.ت) ، ص ١٧٣

[٢٥٩] مشاعله ، أيوب ، استلهام الآيات القرآنية في الشعر العربي ، ص٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : المثل الشعبي .

ضمن الكثير من كتاب المسرح المثل الشعبي على في حوار الشخصيات . والمثل قول مأثور " والقول المأثور قول يقبله الجميع "[٢٦٠] وهو " خلاصة التجربة الشعبية التي يسهل تداولها كما يسهل جمعها وتنسيقها "[٢٦١]. وبما أن المثل نتاج شعبي فهو أيضا موجه للشعب بفئاته دون تحديد ، أو تمييز فئة عن أخرى . والمثل يتكون من ثلاثة أقطاب رئيسة ؛ محور أو موضوع المثل الناتج عن التجربة أو الموقف الذي قيل فيه ، والمرسل وهو قائل المثل ، والمستقبل وهو الذي يوجه له المثل .

" وقد أدى المثل مهمته بأمانة ، فكان نقطة التوجه نحو التعبير عن الكوامن ، وبداية التحسس بما يجب أن يعبر عنه الإنسان ، وقد أعانه على ذلك الصياغة المجازية ، والرمز الموجه ، والشكل اللفظي الذي حصر في إطاره المعاني العميقة التي احتواها... كما استطاع اختصار التعبير عن طريق الاكتفاء بالنتيجة ، لأن الجماهير كانت تعلم القصة المرتبطة بالمثل أو الحكاية المصاحبة ، وأنها لم تعد تحتاج إلى الشرح المفصل أو السرد الطويل ، أو الإيضاح المسهب ، وبذلك وفر الوقت واختصر الزمن واكتفى بالعبارة الأخيرة "[٢٦٢].

كما أنه " لا يمكن أن يحدد قائل للمثل ، لأن المثل يعتريه التحوير والتبديل قبل أن تتداوله الألسن ، ويهمل في حال أخفق في التعبير بصدق وإيجاز عن تجربة إنسانية ، ومن شرطه أن يمتلك وجهة نظر، ويصوغ موقفاً مادياً بلا وساطة نظرية "[٢٦٣].

والمثل لا تحدد له قاعدة لغوية نحوية ، أو يحتكم لقوانين وقواعد اللغة ، نحوها وصرفها، وهذا لا يعني أن الكثير من الأمثال لم تدرس ضمن قوانين اللغة وقواعدها ، بل تناول الكثير من الباحثين الأمثال بالدرس والبحث .

---

٢٦٠ نورثرب ، فراي ، تشريح النقد محاولات أربع ص٣٤٩

٢٦١ مسلم، صبري : التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية مجلة التراث الشعبي ، ص ١١٨.

٢٦٢ القيسي ، نوري حمودي ،الأديب والالتزام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٩٧، ص١٠٢.

٢٦٣ المخلف ، علي حسن ، توظيف التراث في مسرح سعدا لله ونوس ، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور وائل بركات ، جامعة دمشق ، ١٩٩٩، ص٢٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتميز المثل بأنه يحمل في طياته ـ غالبا ـ حكمة ، و "مرونة وفكاهة ، وتعبير موجز صادق عن التجربة الإنسانية ، يضاف إلى ذلك ما أحسه الناس من أمان خلف هذا المثل ، ليقولوا كل شيء دون تحفظ وتستر"[٢٦٤].

وقد ضمن ألفرد المثل الشعبي ، في العديد من مسرحياته ، وأجراه على ألسنة الشخوص . وقد عكس المثل الرؤى الفكرية والفنية المتعددة ، فهو يجسد واقعا اجتماعيا، ويكشف عن حالة نفسية عاطفية وفكرية تعيشها الشخصية ، ويبلور علاقات الشخصيات مع بعضها ، ويدفع بالحدث الدرامي ويؤزمه .

وستعمد الدراسة إلى البدء بالمسرحية التي ترد فيها الأمثال الشعبية أكثر من غيرها، ثم تنتقل إلى الأقل وهكذا ، مبتعدة عن تكرار المثل الذي تكرر في المسرحية أكثر من مرة ، لأنه أدى الوظيفة نفسها وفي موقف مشابه للموقف الذي قيل فيه لأول مرة .

وقد كثر توظيف الأمثال الشعبية في مسرحية " زواج على ورقة طلاق " إذ بلغ عدد الأمثال التي ضمنت اثنين وعشرين مثلا . وهذه المسرحية تعالج قضية الصراع الطبقي بين الطبقة الغنية المتنفذة والمتسلطة ممثلة بشخصية مراد وأمه صفية ، والطبقة الفقيرة الكادحة مسلوبة الحقوق ممثلة بشخصية زينب ووالدها سيد . وعبرت الأمثال في هذه المسرحية عن قضية الفوارق الطبقية ، وعكست المفاهيم والممارسات السلوكية لكل طبقة . كما أن قضية المسرحية تبلورت من خلالها بشكل واضح ، وبينت أن الصراع الطبقي لا يمكن القضاء عليه وتذويبه عن طريق التنظير له دون تطبيقه فعلا ، أو عن طريق التقارب العاطفي ، بقدر ما يمكن القضاء عليه عن طريق التقارب الثقافي والفكري بين الطبقتين ، وربما بينت هذه الأمثال فشل الحل الاشتراكي في تذويب ذلك الصراع الطبقي الذي بقيت آثاره في المجتمع رغم انتهاء الحكم الملكي في مصر الذي سادت في عهده الطبقية بشكل واضح . إضافة إلى أن هذه الأمثال صورت الصراع الذي تعيشه الشخصية ، وصورت أيضا علاقات الشخصيات ببعضها ، كما أنها دفعت بالحدث الدرامي وأزمته أحيانا . ولعل كثرة الأمثال الموظفة في هذه المسرحية تعود إلى سببين أولهما أن هذه المسرحية استقت موضوعها وقصتها من الواقع الشعبي الحياتي المعيش الذي قد يتكرر في الحياة بشكل يومي . فقصة الحب متكررة ، وقصة الحب بين شاب غني وفتاة فقيرة أو العكس متكررة أيضا . ثانيهما أن ألفرد كتب هذه المسرحية باللهجة العامية المحكية وكثير من الأمثال الشعبية هي باللهجة

[٢٦٤] المخلف ، علي حسن ، توظيف التراث في مسرح سعدا لله ونوس ، ص ٢٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحكية ، وربما أراد ألفرد أن تكون هذه الأمثال أقرب إلى المتلقي وأكثر ارتباطا بواقعه وأقدر على بلورة قضية المسرحية . أما الأمثال التي وردت في هذه المسرحية فهي على النحو التالي :

ـ " كل الناس أولاد تسعة "[٢٦٥].

يقال تعبيراً عن عدم وجود الفوارق بين الناس مهما كانت طبقاتهم . ورد على لسان سيد والد زينب ، رداً على قول مراد " طبعاً أنت مستغرب إيه اللي يخلي مراد بيه الباش مهندس الكبير يتجوز من عيلة بسيطة ". عبر المثل عن رفض فكرة مراد ، وهي التعالي والطبقية. وكشف عن سلوك الشخصيات ، وقيمهم الفكرية والإنسانية ، فسيد والد زينب ممثل الطبقة الفقيرة يحمل فكرة المساواة .

ـ " سلاحنا قصدك تالم "[٢٦٦].

يقال تعبيراً عن قلة حيلة شخص (ما) وضعفه أمام شخص آخر متغطرس أقوى من ذلك الضعيف . ورد على لسان سيد والد زينب تعبيراً عن ضعفه وضعف ابنته أمام مراد وسلطته ، مستنكراً جريمة مراد الذي استغل عاطفة زينب وحبها له ، واستغل واقعها الاجتماعي الضعيف ، فقام بجريمتي الزنا والاغتصاب ، ثم أرغم زينب على الإجهاض . عبر عن الواقع الاجتماعي لدى الشخصيات وممارساتها السلوكية المتشكلة بفعل واقعها ، فالمثل عبر عن ردة فعل سيد بعدما أخبره مراد بما فعل بابنته ، وردة الفعل هذه ، سلبية تمثلت بالاستسلام نتيجة الشعور بالضعف أمام غطرسة مراد وأهله ونفوذهم الاجتماعي والاقتصادي .

ولقد وظف ألفرد في نهاية مسرحيته (جواز على ورقة طلاق) ، مجموعة من الأمثال، وردت على لسان زينب ، وهذه الأمثال هي :

ـ " مين يقول للغولة عينك حمرا "[٢٦٧].

---

[٢٦٥] فرج ، ألفرد ، مسرحية "جواز على ورقة طلاق" ، ص ٤٥.

[٢٦٦] المصدر نفسه ، ص ٤٦.

[٢٦٧] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقال تعبيراً عن الضعف الشديد أمام المتسلط والمتغطرس والظالم ، وعدم القدرة في التصدي له . عبر عن البعد النفسي والاجتماعي للشخصية . فزينب وأهلها لم يستطيعوا التصدي لصفية وابنها مراد رغم أنهما السبب في شقاء زينب وأهلها ، وعدم التصدي ناتج عن الشعور بالضعف والخوف من نفوذ وتسلط صفية وابنها .

- " اتعلموا الزيانة في روس اليتامى"[٢٦٨].

يقال تعبيراً عن الممارسات الظالمة والمختلفة والتي تمارس ضد الضعفاء والمظلومين والفقراء ، استهانة بهم وانتهاكاً وسلباً . صور المثل الصراع الطبقي والواقع ، فزينب وأهلها رمز الطبقة الكادحة قد انتهك حقهم وامتهنت كرامتهم ، ذلك باغتصاب شرف زينة من قبل مراد الذي حرمها من أمومتها بإرغامها على الإجهاض ، وهذا يعكس الواقع المعيش إذ إن شريعة الغاب هي السائدة ؛ فالقوي يأكل الضعيف ولا حيلة للضعيف في المواجهة . وبذلك عكس المثل صورة الممارسات السلوكية الجمعية للطبقة المتسلطة ، بالمقابل عكس ردة الفعل الطبقة الأخرى المتمثلة بالاستسلام .

- " اللي ما له شاهد كداب "[٢٦٩].

يقال تعبيراً عن ضياع الحقوق . وعبر عن ضياع حقوق زينب بسبب ضعفها وضعف أهلها . وكشف عن فلسفة الطبقة التي يمثلها مراد التي تقلب المفاهيم والحقائق بما يتناسب ومصلحتها مهما كانت الوسيلة ؛ فمراد يضع اللوم والخطأ على زينب في حملها ، ويهددها بأن القانون معه وضدها .

- " اللي تطبخه العمشة ياكلوه ولادها "[٢٧٠].

يقال تعبيراً عن النتيجة السلبية التي تنعكس على الآخرين ، نتيجة خطأ شخص . فزينب أخطأت لأنها ضعفت أمام مراد واستجابت لأمره ، فانعكست العاقبة السلبية عليها وعلى أهلها ، فأبوها تبرأ منها ، لذلك زادت حيرتها وحيرة أهلها وزاد حزنهم ويأسهم . وبذلك صور المثل البعد النفسي

---

[٢٦٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

[٢٦٩] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٧٠] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

للشخصية ، وصور علاقة الشخصيات ببعضها ، كما أنه صور بعدا اجتماعيا فنظرة المجتمع لها ولأهلها سلبية باعتبار عملها عارا .

ـ " اللي يحبك يبكيك ، واللي يكرهك يضحك عليك "[٢٧١].

يقال تعبيراً عن أن النصيحة يجب أن يتقبلها الإنسان ، حتى وإن تعارضت مع رغباته، ويعبر عن أن الكثير من الناس يستاءون من النصائح رغم أن فيها مصلحتهم ، هذا بالنسبة للشق الأول من المثل . أما الشق الثاني فيعبر عن أن الكثير من الناس يخدعون من قبل أناس آخرين، يزينون لهم الخطأ والخطيئة باعتبارهما عملا صحيحا فيه الفائدة ، والحقيقة غير ذلك . عبر المثل عن البعد النفسي لزينب فهي نادمة وحزينة لأنها لم تستجب لنصيحة والدها الذي كان ينبهها أن تكون واقعية النظرة لا حالمة في أمر الزواج من مراد . فوالدها على علم بمفاهيم الطبقة التي يمثلها مراد وبنظرتهم تجاه الطبقة التي يمثلها سيد والد زينب .

ـ " فيه سكوت يخرب البيوت "[٢٧٢].

يقال تعبيراً عن الضعف ، وعن أن السكوت عن الحق يضيع حقوق الإنسان ويدمره . يصور المثل ما لحق زينب من دمار في نفسها وأهلها ، فهي لم تردع مراد عن تصرفاته مما كان سبباً في انتهاك شرفها ، وأنها ـ أيضا ـ لم تعترض عليه عندما طلب منها أن تجهض فحرمها بذلك من أمومتها . بذلك صور المثل بعدا نفسيا للشخصيات ، وصور ممارساتها السلوكية التي تعكس ما تحمل من مفاهيم . كما أنه يحمل في طياته الحكمة .

ـ " إذا أكلت أشبع وإذا ضربت أوجع "[٢٧٣].

يقال تعبيراً عن إتقان الأمر على أكمل وجه . لكنه في المسرحية عبر عن الأذى الكامل الذي لحق بزينب وأهلها ، كما أنه عبر عن التسلط والظلم والانتهاك الذي مارسه مراد وأمه . وبذلك صور واقعا اجتماعيا وبعدا سلوكيا اجتماعيا خاصا بالطبقة التي يرمز لها مراد .

ـ " اللي يعطيك حبل كتفه بيه ".[٢٧٤]

---

[٢٧١] فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

[٢٧٢] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٧٣] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٧٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقال حثا على اســـتغلال الفرصـــة حتى ولو أدى هذا الاســـتغلال إلى نكران المعروف والغدر، فالمصلحة الذاتية ـــ حسب هذا المثل ـــ أولى من العلاقات الإنسانية . كما أنه يحث على ضرورة الحذر لدرجة الشك في أي فعل صادر من الآخر. وقد صور المثل استغلال مراد لزينب ، وصور البعد النفسي لديها المتمثل بالندم ، وعبر عن سلوك الشخصية المقابلة .

ـ " اضربه وحرم عليه البكا " [٢٧٥].

يقال تعبيراً عن الظلم وسـلب الحقوق ، والقمع الشـديد . وقد عبر المثل عن السـلطة القمعية التي مارسها مراد على زينب . صور السلوك الذي تمثله طبقة مراد .

ـ " إذا كان الدوا مرّ، الداء أمر"[٢٧٦].

يقال تعبيراً عن تقبل أهون أمرين ، وتقبل الأخف ضرراً . لكنه وظف في المسرحية تمهيداً لعملية الانتحار التي قامت بها زينب . وصـور الصـراع النفسـي الذي تعيشـه زينب، وصـور بعداً نفسـياً يتمثل بالاستسلام والحزن الشديد والندم ، فزينب تعيش في ظل صراعين، صراع إذا بقيت على قيد الحياة فإن العار سيرافقها هي وأهلها ، وهي ـــ أيضا ـــ تعاني من إعراض أهلها عنها وتعاني من عقدة الذنب ، لذلك فهي تفضـل الموت على الحياة . وصـراع يتمثل بأنها لا تريد أن تموت ، لكنها تختار الموت راحة من العذاب الذي تعيش .

ـ " إذا سال الدم زال الهم ".[٢٧٧]

يعبر عن فكرة متداولة في الموروث الطبي الشعبي ذلك بأن خروج الدم من الجسم يزيل المرض والألم في بعض الحالات ، وهذه الفكرة تحمل أصـــولا طبية صـــحيحة بدليل الحجامة . وقد مهد المثل للحدث الدرامي وهو انتحار زينب ، وصور حالة اليأس عندها ، والأمل بالخلاص من الحالة التي تعيشها .

ـ " إذا كان خصيمك القاضي لمين تشتكي "[٢٧٨].

---

٢٧٥ المصدر نفسه ، ص ٨٩.

٢٧٦ المصدر نفسه ، ص ٨٩.

٢٧٧ المصدر نفسه ص ٨٩.

٢٧٨ فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقال تعبيراً عن استحالة تحصيل الحقوق . ويعبر عن التسلط والسلطة الظالمة سالبة الحقوق .عبر المثل عن انتهاك حقوق زينب من قبل مراد ، وصـور البعد النفسـي عند زينب فهي تعاني الحيرة واليأس خاصـة بعدما تبرأ أبوها منها . وصـور علاقة الشـخصـيات ببعضـها ، كما صـور واقعا اجتماعيا معيشـا ، حيث أن المخطئ في كثير من المجتمعات العربية لا يتم اسـتيعابه حتى لو كفر عن خطيئته ، بل ينبذ مما يجعله ينحو أكثر من منحى سـلبي ، فإما أن ينحرف ، وإما أن ينعزل ، وقد يلجئ إلى الانتحـار كما حدث مع زينب ، وكل ذلك نـاتج عن فقدان ثقته بالمجتمع الذي نبذه وجعل منه إنسانا سلبي النظرة و سلبي السلوك مع نفسه ومع المجتمع .

ـ " اللي ما تعرفشي ترقص تقول الأرض عوجة "[٢٧٩].

يقال تعبيراً عن : من يضـع اللوم على الآخرين إذا أخطأ . عبر عن علاقة الشـخصـيات ببعضـها ، فصـفية هانم أم مراد وضـعت اللوم على زينب باعتبارها السـبب في سـوء حالة ابنها وضـياعه وانحرافه انحرافا أخلاقيا ، لذلك فعلاقة صـفية أم مراد مع زينب علاقة متضـادة . كما أن مراد وضع اللوم على زينب خاصة بعد الحمل وتخلى عن مسؤوليته .

ـ " بات بلا عشا وأصبح بلا دين "[٢٨٠].

يقال تعبيراً عن الابتعاد عن الهموم والمشـكلات والأضـرار التي تلحق بالإنسـان نتيجة علاقاته الاجتماعية مع بعض الناس ، ويعبرـ أيضا ـ عن أن الإنسان بإمكانه تلاشي الأخطار والظروف الصعبة بالابتعاد عما يسبب ذلك محكما عقله . عبر المثل عن بعد نفسي تعيشه زينب، فزينب هي من وضـعت نفسـها في الهم ، بذلك وظف المثل توظيفا عكسـيا . ولعل وروده على لسـان زينب يعطيه صفة الحكمة الناتجة عن تجربة ، هذه التجربة عكست ما يحمله المثل من دلالات ، كما أنه عبر عن علاقات الشـخصـيات ببعضـها ، وذلك من خلال علاقة زينب مع مراد وأمه ، وعلاقتها بعد زواجها مع أبيها وأخيها .

---

[٢٧٩] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٨٠] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـ " خليك على الطريق ولو دارت "[٢٨١].

يقال تعبيراً عن الصـبر والثبات على الموقف والمبدأ والفكرة والسـلوك ، مهما تعرض الإنسـان لمغريات أو محبطات . صور المثل البعد النفسي عند زينب ، فهي نادمة لأنها لم تستجب لنصيحة والدها التي تمثل المبدأ والموقف الثابت ، ففقدت نفسها وشرفها . لذلك فالتجربة الفاشلة التي مرت بها علاقة زينب بمراد عكست ما يحمله المثل من دلالات ومعاني .

ـ " من ضيع صبحه ضيع ربحه "[٢٨٢].

يقال تعبيراً عن النتيجة السلبية التي تلحق بالشخص بسبب تضييعه فرصة ثمينة ، وذلك نتيجة لعدم إدراكه قيمة هذه الفرصة . ربما يعبر عن حالة زينب بعد أن أضاعت فرصة المحافظة على نفسها ، أو قد يكون معبراً عن مراد الذي لم يعرف قيمة زينب وعواطفها الصـادقة نحوه . وورود على لسان زينب يمهد لفعل الانتحار الذي انتهت به المسرحية .

ـ " دا اللي ما يقراشي ما يدراشي ".[٢٨٣]

يقال تعبيرا عن الذي لا يتبصـر في الأمور وعواقبها بإمعان ويفهمها ويقيسـها قبل الخوض فيها فيتخبط ، وتكون النتائج سلبية ، بل قد تتحول هذه النتائج إلى مصائب كما حدث مع زينب . فزينب في علاقتها مع مراد لم تتمثل الحكمة والدلالات والمعاني التي يحملها المثل ، بل كانت تجربتها عكس ذلك . صور المثل حالة الندم واليأس والألم الذي تعانيه زينب .

ـ " اللي ما يشقى ما يلقى ".[٢٨٤]

يقال تعبيرا عن أن الأهداف والغايات والأماني لا تتحقق إلا بالجهد والتعب والسعي إليها، لكنه في المسرحية يعكس ويصور بعدا نفسيا وواقعا للشخصية تمثل في شقاء زينب ، نتيجة فعلتها .

---

[٢٨١] فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

[٢٨٢] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٨٣] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

[٢٨٤] المصدر نفسه ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- " زبال في إيده وردة... " [٢٨٥]

يقال تعبيراً عن عدم معرفة قيمة الشيء وتقديرها . ولعله وظف تعبيراً عن عدم تقدير مراد وأمه لزينب .

يلحظ أن الأمثال التي وردت على لسان زينب ، عبرت عن الواقع الاجتماعي، والصراع الطبقي بين الطبقتين الغنية والفقيرة معبرة عن مفاهيم وفلسفة كل طبقة. وعكست سلوك الشخصيات وعلاقاتها مع بعضها ، وعبرت عن الأبعاد النفسية لها ، وحملت في طياتها النقد الاجتماعي ، والحكمة ، وساهمت في تأزم الحدث الدرامي في المسرحية حتى وصل إلى ذروته بانتحار زينب ، مما يوحي بفشل التقارب الطبقي واستمرارية الصراع وقد يتطور هذا الصراع الطبقي إلى مرحلة التناحر .

وفي مسرحية " حلاق بغداد " التي وظف ألفرد فيها حكايتين شعبيتين ، هما حكاية مزين بغداد التي وردت في الليالي ، وظفها في الفصل الأول ، وحكاية كيد النساء التي في كتاب المحاسن والأضداد وقد وظفها في الفصل الثاني . وتعالج المسرحية قضية العدالة الاجتماعية ، والحرية الشخصية والعامة ، و طرحت قضايا أخرى إضافة إلى القضية الرئيسية . ويلحظ أن عدد هذه الأمثال في هذه المسرحية اقل من عددها في مسرحية " جواز على ورقة طلاق " فقد ضمن ألفرد في هذه المسرحية عشرة أمثال شعبية ، وربما يعود ذلك إلى أن مسرحية " حلاق بغداد " مسرحية فكرية فلسفية تطرح قضايا متعددة ، ويلاحظ ــ أيضا ــ أن النسيج اللغوي فيها أقرب إلى الفصيحة بل إن الفصيحة هي السائدة فيها ، والأمثال الشعبية تكون أقرب في نسيجها اللغوي إلى العامية . كما أن زمان المسرحية الذي حدده ألفرد " بذات ليلة " ومكانها " بغداد الخيالية " ، قلل من وجود الأمثال الشعبية فيها قياسا مع مسرحية " جواز على ورقة طلاق " التي أطرت بإطارين (زماني ومكاني) شعبيين معاصرين . أما سبب وجود الأمثال في هذه المسرحية فلعله يعود إلى قضية المسرحية الرئيسية وهي العدالة الاجتماعية التي هي مطلب الفقراء والطبقات الشعبية . كما أن هذه الأمثال وردت على لسان الجارية وأبي الفضول الحلاق رمز الطبقة الشعبية الكادحة ، ووردت في حوار الشخصيات مع هاتين الشخصيتين . وقد دفعت هذه الأمثال بالأحداث الدرامية ،

[٢٨٥] فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكشفت عن البعد الفكري والنفسي عند الشخصية ، وأفصحت عن علاقات الشخصيات ببعضها . أما الأمثال في مسرحية حلاق بغداد فهي :

ـ " تف من فمك " [٢٨٦] ـ " فال الله ولا فالك يا شيخ "[٢٨٧].

يعبر هذان المثلان عن حالة عدم تقبل الشخص لفكرة تطرح من شخص آخر، لشعور الشخص الأول بخطر يحيق به . ويعكسان حالة خوف . ورد المثل الأول على لسان شفيقة بعدما أخبرها يوسف عن الخطر الذي سيلحق به وبياسمينة إذا كشف أمرهما . أما المثل الثاني فقد ورد على لسان أبي الفضول معبراً عن رفضه لفكرة أنه أتعب يوسف . وقد عبر عن حالة إحباط لدى أبي الفضول . وعبر المثلان عن المفارقة الفكرية والعاطفية بين المتحاورين ، وزاد من حدة الصراع الخارجي بينهما .

ـ " عشاؤنا عليك يا رب "[٢٨٨].

يعبر هذا المثل عن حالة الفقر المدقع ، وانقطاع سبل العمل والرزق . ورد على لسان أبي الفضول بعدما أصبح شحاذا حيث سحبت منه رخصة الحلاقة ، ورخصة الحمال ، فلم يجد عملاً يرتزق منه ، بعد أن عاقبه القاضي إثر قصة ابنته ياسمينة مع يوسف . صور المثل البعد الاجتماعي للشخصية ، والبعد النفسي ، ومهد للأحداث القادمة .

ـ " ظل رجل ولا ظل حائط "[٢٨٩].

يقال هذا المثل لحث المرأة على الزواج وذلك لما يشكل لها من حماية وستر قوة . ويبين هذا المثل أهمية الرجل في المجتمع ، وأن لا غنى للمرأة عن الرجل ، وهو ينم عن حالة ضعف شديدة تعيشها المرأة بعدما تتمكن منها وسائل الضعف ، فلا تجد إلا الرجل مصدراً للقوة والحماية . ورد هذا المثل على لسان جلنار لحث زينة على الزواج بعد أن مات عنها زوجها. حيث حاول الكثير من الرجال أن ينالوا منها ومن شرفها ، طامعين بجمالها ومالها ، ومستغلين ضعفها . وقد عبر

---

٢٨٦ فرج ، ألفرد ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ١٨.

٢٨٧ المصدر نفسه ، ص ٤٩.

٢٨٨ المصدر نفسه ، ص٩٧.

٢٨٩ المصدر نفسه ، ص ١٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن حالة ضعف تعيشها زينة وجلنار. ودفع بالحوار للكشف عن كوامن الشخصية ، وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى .

ـ " إنه لا يساوي ظفرك "[٢٩٠].

يعبر هذا المثل عن تحقير شـــخص (ما) ، والتقليل من شـــأنه وقيمته . والرفع من قيمة ومقام الشخصية الأخرى المقابلة . ورد هذا المثل على لسان زينة لحث أبي الفضول حتى يتصدى لأمين سر المحكمة الذي يريد النيل من شرف زينة . وقد دفع بالصراع الداخلي لدى أبي الفضول ، وهيأ لقبوله فكرة معاقبة أمين السر ، وأزم الموقف الدرامي .

ـ " لا في العير ولا في النفير"[٢٩١].

يقال هذا المثل تعبيراًَ عن حالتين : الحالة الأولى : يعبر عن من ليس له علاقة أو شأن بأمر (ما) سواء كان خيراً أم شراً . أما الحالة الثانية : فيعبر عن التحقير لشخص (ما) والتقليل من شأنه ووجوده . ورد هذا المثل على لســان أمين ســر المحكمة ، تقليلاً من شــأن زينة وشــكواها ضــد الشــهبندر، ومعبراً عن موقفة المنحاز مع الشــهبندر ضــد زينة . عبر هذا المثل عن فســاد الواقع الاجتماعي ، فشريعة الغاب هي السائدة .

ـ " الشيطان شاطر"[٢٩٢] ـ "حرس ولا تخون "[٢٩٣]

يعبر هذان المثلان عن التحذير وأخذ الحيطة والحذر من أمر (ما) ، أو شخص (ما). ورد هذان المثلان على لسان الشهبندر محذراً أبا الفضول من الاقتراب منه ، ومسوغاً له موقفة ، فالشهبندر يخاف أن يسرقه أبو الفضول . عبر المثلان عن حالة خوف ، وعكس موقف الشخصية وعلاقتها مع الشخصية الأخرى . وقد وظف هذان المثلان توظيفاً عكسياً، فالشهبندر هو السارق.

---

٢٩٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ١٢٧.

٢٩١ المصدر نفسه ، ص ١٤١.

٢٩٢ المصدر نفسه ، ص ١٥٨.

٢٩٣ المصدر نفسه ، ص ١٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـ " وقع الفأس في الرأس "[٢٩٤].

يقال هذا المثل في حالة التورط في أمر (ما) يعود بالضـــرر المادي والمعنوي على الشـــخص المتورط . ورد هذا المثل على لســـان أبي الفضـــول مرتين . في المرة الأولى معبراً عن حالة اندفاعية لإصلاح الأمر قبل وقوعه ، فأبو الفضول ــ كما يظن ــ يريد أن ينقذ يوسف من جريمة الزنا . عبر المثل عن سلوك الشخصية وبعدها النفسي المتمثل بحب الإصلاح . وصعد الحدث الدرامي .

أما في المرة الثانية : فقد عبر عن شعور الإحباط والاستسلام والشعور بالهزيمة عند أبي الفضول ، لذا ظن أنه سيعاقب من قبل الخليفة على تدخله وفضوله في قضية زينة مع الشهبندر. صور المثل الموقف الدرامي ، ويثير التشويق وانجذاب المتلقي .

ـ " خيراً تعمل شراً تلقى "[٢٩٥].

يقال هذا المثل تعبيراً عن ضياع المعروف ، ونكران الجميل ، والنتيجة والمعاملة السلبيتين اللتين تلحقان بصانع المعروف . ورد على لسان أبي الفضول عندما هدده يوسف بالانتقام منه ، بعدما انكشف أمره عند الخليفة ، رغم أن أبا الفضول أنقذ حياته عندما أفرغ السم من الإبريق في عبوة الحلاقة . عبر المثل عن علاقة الشخصية بغيرها، وعبر عن حالة نفسية (الحزن) .

يبدو أن الأمثال في مسرحية حلاق بغداد أفصحت عن المفارقة بين الشخصيات ، كما أنها صورت بعدا سلوكيا ونفسيا ، وكشفت عن علاقات الشخصيات ببعضها ، ودفعت بالحدث الدرامي .

أما في مســـرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، التي تتناول قضـــية العدالة الاجتماعية ، فيلحظ أن عدد الأمثال الشعبية فيها أربعة . ولعل قلة وجود الأمثال في هذه المسرحية يعود إلى أن هذه المسرحية مسرحية فكرية فلسفية تطرح قضايا متعددة ، كما أن النسيج اللغوي فيها أقرب إلى الفصيحة بل إن الفصيحة هي السائدة فيها ، والأمثال الشعبية تكون أقرب في نسيجها اللغوي إلى العامية . كما أن مكان وزمان المســـرحية اللذين حددهما ألفرد بـــــ " محل الميلاد : ألف ليلة / وتاريخ الميلاد : ذات ليلة " قللا من وجود الأمثال التي هي وليدة التجربة الواقعية ، ومســـرحية

[٢٩٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية حلاق بغداد ، ص ٨١، ١٧٤.

[٢٩٥] المصدر نفسه ، ص١٨٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التبريزي بعدت في فضـــائها العام عن الواقع معالجة العلاقة بين التوهمات والواقع ، والخلط بين الأماني والقدرة . ويضـــاف إلى ذلك أن المســـرحية تكرس التجربة الفردية الذاتية في محاولة للخروج عن التيار الجمعي السلبي المألوف ، لبناء مجتمع تتحقق فيه العدالة الاجتماعية ، ومحاولة إيجاد تجربة جديدة تنبع من الخيال لا من الواقع ، بينما نجد أن الأمثال الشعبية تستخدم عادة عند المرور بتجارب مشابهه للتجارب الجمعية الواقعية السابقة ، ولا تعبر عن أفكار وليدة أحلام فردية مبتكرة .

ويلحظ أن الأمثال في هذه المسرحية صورت سلوك الشخصيات ، وكشفت عن الأبعاد الاجتماعية والفكرية للشـخصـية . وقد وردت الأمثال الأربعة على لسـان قفة تابع التبريزي وهي شـخصـية شعبية من الحرفيين ، ولعلها وردت على لسان قفة لتعبر عن واقعية هذه الشخصية. وبرزت من خلال هذه الأمثال المفارقة الســـلوكية والفكرية بين الاثنين قفة والأمير الحالم الخيالي علي جناح التبريزي . أما الأمثال فهي :

ـ " الجوع كافر"[٢٩٦].

يعبر هذا المثل عن حالتي الفقر والجوع الشـــديدتين اللتين تدفعان ببعض الناس إلى الخروج عن نطاق القيم الأخلاقية والإنسانية السامية ، وتقديم التنازلات في سبيل سد الرمق، ويعبر ـ أيضاً ـ عن حالة ذل . ورد على لسان قفة مخاطبا التبريزي ، حتى يوضح له ما فيه من جوع ، ويستدر عطفه ليكرمه أكثر . دفع المثل بالحدث الدرامي .

ـ " راحت السكرة وجاءت الفكرة "[٢٩٧] .

يعبر هذا المثل عن الانتباه إلى أمر (ما) ، والاهتمام به ، وحمله محمل الجد . وقد يكون هذا المثل محوراً عن مقولة امرئ القيس المشهورة " اليوم خمر وغداً أمر" التي قالها بعد مقتل والده ، حيث كان في جلســـة ســـكر مع ندمائه . ورد هذا المثل على لســـان قفة بعدما أثار انتباهه كلام التبريزي حول طبيعة المجتمع والسوق خاصة ، وما فيه من مفاسد ، وكيفية التعامل معه .

[٢٩٦] فرج ، ألفرد ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ص ٢٣١.
[٢٩٧] المصدر نفسه ، ص ٢٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- " أموال لا تأكلها النيران "[٢٩٨].

يعبر هذا المثل عن كثرة الأموال . ورد هذا المثل على لسان قفة مخاطبا الناس ، إذ إنه قدم التبريزي باعتباره أغنى الأغنياء ، لتعلق في أذهان الناس على مختلف طبقاتهم فكرة أن التبريزي غني . ساهم المثل في تصعيد الحدث الدرامي .

- " اطلب العلم ولو في الصين "[٢٩٩]

يقال هذا المثل تعبيراً عن الحث على طلب العلم والسعي للحصول عليه مهما كانت الصعوبات ومهما كلف الأمر ، ويعبر عن أهمية العلم . ورد على لسان قفة تعبيراً عن إعجابه بكلام التبريزي الموجه إلى الوزير الذي زادت الحيرة في نفسه حول أمر التبريزي ، وذلك بعدما تحدث التبريزي عن الطلاسم ، والجني والقمقم . وقد قاله قفة في محاولة لتعطيل تفكير الوزير، وبالتالي يسهل السيطرة عليه ، وتقبله لأي فكرة تصدر عن التبريزي .

أما في مسرحيتي سليمان الحلبي ، والزير سالم فيلحظ أنه لم يرد إلا مثلان في كل من المسرحيتين ، ولعل قلة تضمين الأمثال الشعبية فيهما يعود إلى أن هاتين المسرحيتين تعالجان قضيتي العدل والحرية بمفهوميهما الفلسفي ، وتعالجان قضية المقاومة والاستقلال الوطني، والائتلاف القومي ، كما أن شخوص مسرحية سليمان الحلبي هم من المثقفين والمجاهدين والأجانب . أما الشخوص المتصارعة في الزير سالم فهي ذات بعد اجتماعي يتمثل بطبقة الأسياد . ويضاف إلى ذلك أن لغة المسرحيتين هي الفصيحة .

أما المثلان في " مسرحية الزير سالم " فهما :

- " لا ناقة ولا جمل "[٣٠٠]

يقال تعبيراً عن عدم الصلة بأمر معين ، وانعدام الفائدة والمصلحة منه . ورد على لسان هجرس معبراً عن حزنه على الذين اشتركوا في حرب الزير وجساس ــ " آباء وأبناء ليس لهم في الحرب

---

[٢٩٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ص ٢٧٢.

[٢٩٩] المصدر نفسه ، ص ٢٩٠.

[٣٠٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم" ، ص ٢٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ناقة ولا جمل " ـــ ومستفسراً عن سبب اشتراكهم في الحرب . أما الناقة فهي ناقة البسوس ، والجمل هو جمل كليب ، إذ قامت حرب البسوس أربعين سنة بسبب قتلهما.

ـ " أمل إبليس في الجنة "[٣٠١].

يقال تعبيراً عن انقطاع الأمل والرجاء في تحصيل المراد ، واستحالة تحقيقه . حور ألفرد هذا المثل على لسان جساس ـ " عشم التغلبيين في الجنة " ـ تعبيراً عن عدم اقتناع جساس بفكرة وجود ولد لكليب ، ومعبراً عن كرهه وحقده الشديدين للتغلبيين ، إذ إنه وضع بدلاً من كلمة (إبليس) ، كلمة (التغلبيين) . صور المثل طبيعة الصراع الخارجي ، وعلاقات الشخصيات ببعضها البعض.

أما المثلان في مسرحية سليمان الحلبي فهما :

ـ " العجلة من الشيطان "[٣٠٢].

يقال هذا المثل تحذيراً من العجلة ومبيناً سلبياتها في اتخاذ القرارات ، ويدعو إلى التروي أيضاً . ورد على لسان حداية ، في محاولة منه ليسلب سعداً نقوده .

ـ " الذئب خلف لبؤة "[٣٠٣].

يقال تعبيراً عن أن السيئ لا ينتج إلا سيئاً ، وأن الإنسان السيئ قد ينجب ابنا سيئاً ، بل وقد يكون أكثر سوءاً . ورد على لسان (الأصوات) تعبيراً عن أن الفتاة ابنة حداية سيئة مثل أبيها ، وسوء ابنته لأنه هو سيء وظالم .

وقد ورد المثل مرة واحدة في رسالة الأرض من مسرحية رسائل قاضي أشبيلية . ولعل ذلك يعود إلى أن المسرحية فلسفية فكرية أقرب إلى التجريد في منطقها ، لذلك لم تكثر فيها الأمثال . والمثل هو :

---

[٣٠١] المصدر نفسه ، ص ٢٥٢.

[٣٠٢] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٥٠

[٣٠٣] المصدر نفسه ، ص ١٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ـ " لا يعفي حذر من قدر " [٣٠٤]

يقال تعبيراً عن أن لا مفر من القدر والمكتوب فهو لابد وأن يقع ، يحمل هذا المثل في طياته التسليم بالأمر المقدر الواقع . ورد على لسان علي الحطاب ، معبراً عن عدم اهتمامه بتحذير صديقه حسن ، وعبر عن اللامبالاة عند علي . عبر عن سلوك الشخصية ، و أظهر البعد النفسي والقيمي عندها ، وكشف عن معتقد الشخصية .

مما تقدم يلحظ أن الأمثال الشعبية التي وظفت تضميناً في حوار الشخصيات ، أدت دوراً درامياً ، وصورت واقعاً اجتماعياً ، وعبرت عن الرؤى والأفكار المختلفة . كما يلحظ أنها وردت على ألسنة شخصيات شعبية تتحدث بلسان المتلقي ، وبذلك تكون قريبة له وتدفعه للتفكير بدلاً من التلقي السلبي ، مما يجعله يتخذ موقفاً تجاه أي حادثة مشابهة قد تحصل معه .

أما الأمثال التي وردت على ألسنة الشخوص من الطبقة غير الشعبية ـــ أي الطبقة الحاكمة أو المتنفذة أو المتسلطة ـــ مثل شخصية الشهبندر وأمين سر المحكمة في مسرحية حلاق بغداد ، وكذلك ما ورد على لسان جساس وهجرس ، فقد عكست موقف وفلسفة الطبقة الغنية المتنفذة تجاه الطبقة الشعبية الكادحة . ولعل المثل قد تجاوز حدود الزمان والمكان ، والتراث، والنص المسرحي ، إلى مفهوم التجربة الإنسانية .

ثانيا : المعتقدات الشعبية .

هي ظاهرة إنسانية اجتماعية متجذرة في التفكير الإنساني الشعبي ، تعكس رؤى فردية وجمعية ، متجاوزة بذلك الحدود الزمنية والمكانية والطبيعية . وقد تكون ناتجة عن شعور الإنسان بالخوف من المجهول الذي يشكل هاجساً يقلق الإنسان ، هذا الخوف الناتج من الضعف المفطور في الطبيعة البشرية .

قال تعالى : " وخلق الإنسان ضعيفاً " صدق الله العظيم[٣٠٥] . مما يدفع بالإنسان إلى البحث عن مصدر قوة يحميه ، ويخلصه من ضعفه المادي والمعنوي . وقد يندفع الإنسان ـ أيضاً ـ إلى البحث الدؤوب ، والتطلع الدائم للوصول إلى كنه الحقيقة وماهيتها بمفاهيمها الواسعة المطلقة والمحدودة

[٣٠٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " ، ص ٢٣.
[٣٠٥] القرآن الكريم ، سورة النساء ، آية ٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكشف عن ذلك . بحثا عن تفسير لذاته ، وتفسير لمعطيات الوجود الإنساني والكوني، وتفسير للعلاقات البشرية المختلفة ، وتفسير لما يجري من حوادث وأفعال حصلت أو تحصل في الكون ، وتفسير لعلاقة الإنسان بالمخلوقات الأخرى .وقد يكون حب الإنسان للخلود ، وكرهه للموت ، سبباً آخر ـ إضافة إلى الأسباب السابقة ـ في تجذير المعتقدات الشعبية في التفكير الشعبي .

ومن المعتقدات الشعبية التي وظفها ألفرد في مسرحياته ، الخرافة ، والاعتقاد بالأولياء، والجن . حيث وظف ألفرد في مسرحية سليمان الحلبي ، ومسرحية رسائل قاضي اشبيلية الاعتقاد بالجن باعتباره مصدر ضرر وشر.

وظف ألفرد الجن في مسرحيته سليمان الحلبي التي وظف فيها مستلهما الحادثة التاريخية حادثة مقتل كليبر على يد سليمان الحلبي ، ومعالجا فيها قضية المقاومة ضد الاستعمار لنيل الاستقلال ، ومعالجا أيضا قضيتي الحرية والعدل بمفهوميهما الفلسفي المطلق ، وداعيا أيضا إلى تجسيد الوحدة العربية خاصة أن المسرحية كتبت عام ١٩٦٤ وعرضت لأول مرة في العام نفسه أي بعد الانفصال بين سورية ومصر بثلاثة أعوام . ولعل ألفرد أراد بتوظيفه لمعتقد الجن بلورة فكرة مصدر الشر والضرر رامزا بذلك إلى الاستعمار الدخيل الذي يسعى إلى تشريد الشعب وإبعاده عن وطنه واستغلال خيراته من خلال أساليبه الاستعمارية . فالجن في المورث الشعبي مصدر شر وضرر، وربطه مع امرأة الأب التي تعتبر دخيلة يدل على رمز الشر والظلم ، حيث إن امرأة الأب تعمل على فصل الأب عن أولاده بشتى الوسائل ـ كما في الموروث الشعبي والاجتماعي ـ :

" (صوت بكاء طفلة) .

سعد : أنصت .

سليمان : جنية لا تقترب .

سعد : خيل لي أنها طفلة .

سليمان : حذار.

سعد : سأتطلع من بعيد .

سليمان : قل لها " ما يبكيك يا بنت ؟ " فإن قالت : " امرأة أبي ضربتني وجوعتني وطردتني وتجلدني كل صباح ، بالله عليك تأتي معي لتتوسل إليها أن تبقيني في البيت "... فلا تتبعها . هي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جنية بغير شك تستدرجك لهلاكك . أما إن قالت لك : " ما شأنك ! "... فلا تخف، فهي بشر جاحد ليس إلا "[٣٠٦].

ولعل ألفرد أراد من خلال الحوار السابق أن يعكس صورة المجتمع الذي يبني معتقداته بصورة عاطفية ، متعاطفة مع الآخرين ، وينبع هذا الأمر من واقع يثير التعاطف، وذلك نتيجة ما يمارس من الظلم والقهر والعذاب . وقد كشف توظيف هذا المعتقد عن سلوك شخصية سليمان الحذرة ، فهو ليس خائفاً ، إذ إنه سرعان ما يتراجع عن موقفة بعدما عرف أنها فتاة :

" سعد : كنت تخاف منذ لحظة أن تكون جنية فتستدرجك...

سليمان : أنا ؟ لا تلق بالاً لما أقول . أقوله للمتعة . أنا لا أعرف إلا العقل . لا أقيم للخرافات حساباً "[٣٠٧].

ويبدو أن ألفرد يريد التنبيه إلى أهمية الاحتكام إلى العقل ، ونبذ الخرافات التي سيطرت على فكر هذه الأمة فأضعفتها ، وجعلتها متأخرة عن اللحاق بالركب التقدمي الحضاري . داعياً إلى نبذ الأوهام والخوف ، والتعامل بعلمية مع الموجودات والأشياء حتى لا تكون هذه الأمة ضحية نفسها ، ولقمة سائغة في متناول يد المستعمر. فسليمان الحلبي الشاب العربي الفدائي الذي يحتكم إلى العقل في بحثه عن قضية العدل الكامل والحرية المطلقة ، يرفض الخرافات والأوهام متطهرا وساميا بالعقل فهو لا يقتل ثأرا وإنما عدلا . ومن خلال سليمان يدعو ألفرد الأمة العربية في مقاومتها للمستعمر إلى الاحتكام إلى العقل ، وإعادة قراءة الذات وترتيبها بعيدا عن الأوهام والخرافات . ويبدو أن توظيف هذا المعتقد الشعبي يساهم في إثارة التشويق والانتباه عند المتلقي الذي يريد معرفة ماهية هذا الصوت .

ووظف ألفرد في هذه المسرحية الاعتقاد بالأولياء، وحافظ القرآن . والأولياء، وحفظة القرآن شخصيات لها حضورها في أذهان الناس وعواطفهم :

" حداية : انتظر نزل المغفل ، وعلق هذا المحاسب .

سليمان : سيكون القتل جزاءك .

---

[٣٠٦] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٤٥-٤٦.

[٣٠٧] المصدر نفسه ، ص ٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بعض الفلاحين : ارحمه يا شيخ... لعله حافظ كتاب الله "[٣٠٨].

فالفلاحون يتدخلون راجين حداية ومتوسـليه بتنبيهه إلى الكتاب العظيم ، حتى يردعوه عن عمله فلا يشنق سليمان . والإساءة للأولياء وحفظة القران ـ كما في المعتقد الشعبي ـ تسبب غضب الله . وقد صور هذا المعتقد البعد النفسي والسلوكي عند الفلاحين فهم خائفون ومستسلمون . ويعبر هذا التوظيف عن طبيعة الناس المؤمنين إيماناً شديداً، فلا يرون إلا الله مخلصاً لهم مما هم فيه من ظلم . وقد نبع هذا المعتقد من المعتقد الديني الصحيح الذي يتمثل بأن الإساءة للأولياء وحفظة القران أو لأي إنسان يغضب الله سبحانه وتعالى ، لكنه أخذ مسارا آخرا في المعتقد الشعبي تمثل بالتوسل إلى الله سبحانه وتعالى بالأولياء وحفظة القران.

وقد وظف ألفرد الجن في الرسالة الأولى (الأرض) من مسرحيته " رسائل قاضي اشبيلية " التي تتكون من ثلاث حكايات على شكل رسائل رواها القاضي للأمير حتى يستفيد الأمير منها العبر في إقامة العدل ، حيث يطرح ألفرد فيها قضيتي العدل والقانون بمفهوميهما الفلسفي والتطبيقي موازنا بين النظرية والتطبيق لكل منهما ، هذا من جهة ، وموازنا بين العدل والقانون من جهة أخرى . وقد كتب ألفرد مسرحيته هذه عام١٩٧٥ ، ونشرها عام ١٩٨١ ، وعرضت لأول مره عام ١٩٨٧ . ويلحظ أن ألفرد جعل الجن ـ في رسالة الأرض ـ رمزا للاغتصاب والشر والظلم . فقد اغتصب الجن الفتاة من ابن عمها الفلاح ليلة عرسها وحبسها في بهو في باطن الأرض . ولعل ألفرد رمز بالجن إلى السلطة الديكتاتورية ، وعلاقة الحاكم الظالم بالشعب ، فالجن اختطف الفتاة واغتصبها ، وكذلك الأمير اختطف الأرض ومنع الشـعب من زراعتها . وربما رمز بالجن إلى الاسـتعمار الغريب الدخيل الذي استعمر الأوطان وانتهك المحرمات وعاث فسادا .

و يبدو مما سبق أن المعتقد الشعبي عبر عن الرؤى والأفكار السياسية والاجتماعية عند ألفرد فرج ، ولعله ساهم في تشويق المتلقي و لفت انتباهه ، وإثارة عواطفه وتفكيره ، وتوجيهه إلى المسار الصحيح .

[٣٠٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ص ٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثالثا: الأغنية الشعبية

هي نتاج شعبي تتميز بتأثيرها في النفوس ، معبرةً بفنية مؤثرة عن مضامين ومناسبات اجتماعية ونفسية ، وهي قريبة من وجدان الشعب .وقد ضمن ألفرد الأغنية الشعبية في أكثر من نص مسرحي ، فقد وظفها في مسرحية عسكر وحراميه ، ومسرحية النار والزيتون ، ومسرحية صوت مصر، ومسرحية هردبيس الزمار، ومسرحية جواز على ورقة طلاق هذه المسرحية التي اتخذتها الدراسة أنموذجا لدراسة توظيف التراث العربي في مسرح ألفرد .

ضمن ألفرد الأغنية الشعبية المصرية الخاصة بحفلة الزواج في مسرحيته " جواز على ورقة طلاق " ، على لسان زينب التي طلقها مراد ، حتى يتزوجها مرة ثانية تكفيراً عن أخطائه، وحتى يبدأ معها حياة جديدة بعيدة عن القلق .

" زينب : (تدندن) اتمخطري يا حلوة يا زينة . يا وردة من جوه جنينه . اتمخطري يا حلوة يا زينة . يا وردة مالهاش جنينة . اتمخطري يا حلوة يا زينب "[٣٠٩]

لم يكن توظيف هذه الأغنية تعبيراً عن حالة الفرح التي تعيشها العروس أو أهلها ، بل عبرت عن الحزن الشديد الذي تعيشه زينب ، فهي تعاني صراعاً لأنها ابتذلت وامتهنت كرامتها، ويلاحظ هنا أن هذه الأغنية لا تكون على لسان العروس ، بل على ألسنة المحتفلين. وقد رمز ألفرد ـ على لسان زينب ـ بالعروس لمصر:" اتمخطري يا أم الدنيا يا مصر يارايحه وجايه "[٣١٠] .

وهو بهذه الترميز يصور الواقع المصري بقيمه المعكوسة . فالعروس لا تغني لنفسها، ولكن زينب غنت لنفسها ، وهذه الأغنية تغنى في الفرح ، لكن زينب غنتها قبل أن تنتحر . وقد أدت الأغنية الشعبية موقفاً دراميا معبراً ، فهي مهدت للفعل الدرامي الذي ستقوم به زينب وهو عملية الانتحار. كما أنها عبرت عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية ، حيث عانت زينب من المفارقة الشاسعة بين ما تحلم به ، والواقع الذي تعيشه . فزينب تحلم بأن تكون زوجة سعيدة، لكن الواقع الذي تعيشه

[٣٠٩] فرج ، ألفرد ، مسرحية جواز على ورقة طلاق ، ص ٨٥-٨٦.
[٣١٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية جواز على ورقة طلاق ، ص ٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتمثل بأنها تعاني معاناة شـــديدة ناتجة عن زواجها بمراد . وبهذا تصـــوير للصـــراع الطبقي في المجتمع المصري وأثره على الطبقة الفقيرة الكادحة .

يلحظ أن مستويات التوظيف عند ألفرد فرج قد تراوحت ، وأن أنواع التراث الموظف قد اختلفت ، وأنه قد عالج من خلال ذلك قضـــايا اجتماعية ووطنية وقومية وإنســـانية وفكرية وفلســـفية ، ولعل التراث ساهم في بلورة وتجسيد هذه القضايا .

ولكن ، ما أثر توظيف التراث في بنية المسرحية وعناصرها المتعددة ؟

هذا ما سيبينه الفصل التالي .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

أثر توظيف التراث في البنية المسرحية

المحور الأول : أثر التراث في رسم الشخصيات :

أولا : شخصيات الحادثة التاريخية .

ثانيا : شخصيات السيرة الشعبية .

ثالثا : شخصيات الحكايات التراثية

رابعا : شخصيات السلطة والنفوذ.

خامسا : رسم الشخصيات النسائية.

المحور الثاني : أثر التراث في تشكيل الحوار والنسيج اللغوي .

المحور الثالث : أثر التراث في تشكيل الزمان والمكان .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

أثر توظيف التراث في البنية المسرحية

بعد الوقوف عند المصـــادر التراثية التي تفاعل معها ألفرد فرج في إبداعاته المســـرحية ومعرفة أسـاليب ومسـتويات توظيف التراث عنده ، لابد أن يكون للتراث الأثر الواضـح في تشـكيله للبناء المسرحي ، الذي يحمل الرؤى والأفكار، التي يريد الكاتب طرحها.

فللأدب " وبخاصة ــ الأدب الموضوعي من مسرحية أو قصة ــ رسالة إنسانية خطيرة ــ تتمثل ـ بإغناء الوعي وتعميقه . لا قيمة لهذه الرسالة إلا بمقدار كمال قالبها الفني"[٣١١].

والمسرح " في النهاية صيغة فنية ترقى بذوق الجماهير ووجدانها أملاً في التغيير لصالحه ا"[٣١٢] .

فهل سـاهم التراث في تشـكيل البناء الفني للمسـرحية ، برؤية ومذاق فني جديدين يتلاءمان وروح العصر وقضاياه ؟

لذلك ستتناول الدراسة أثر التراث في تشكيل عناصر البناء الفني للمسرحية على النحو التالي :

رسم الشخصيات .

الحوار المسرحي والنسيج اللغوي .

الزمان والمكان .

المحور الأول : رسم الشخصيات .

التراث بمكوناته المختلفة ، له دلالاته ومدلولاته الخاصـــة والعامة التي تؤثر في تكوين عناصـــر العمل الإبداعي المسرحي ، ومنها الشخصيات . وتعد الشخصيات عنصرا رئيسيا في المسرحية،

---

[٣١١] انظر ، هلال ، محمد غنيمي ، في النقد المسرحي ، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة ـ القاهرة . ص ٦. د. ط. د. ت.

[٣١٢] عطية ، حسن ، الثابت والمتغير: دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، ص ١٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهي " التي يقوم عليها أداء الفعل الدرامي ، ورسم الأحداث التي تتطور لخلق سلسلة متتابعة من خلال الحوار ، والإرادات المتصارعة "[٣١٣].

" وعند الحديث عن عنصر الشخصيات يشير أساتذة الأدب ونقاده إلى ما يسمونه بالأبعاد الثلاثة (الجسمية ، والنفسية ، والاجتماعية) "[٣١٤].

ولكن " وصف الكاتب للشخصية عن طريق سرد صفاتها والتعليق عليها أمر غير مرغوب فيه لأنه يعني تدخل الكاتب. والأفضل أن يصور الكاتب الشخصية وهي تعمل"[٣١٥].

ولكن، هل نقل ألفرد الشخصية التراثية بأبعادها المختلفة ، وبدلالاتها الماضية ؟ أم تجاوز ذلك إلى رسم شخصية فنية تحمل رؤى ومفاهيم إنسانية تربط الأزمان الثلاثة (الماضي، الحاضر ، المستقبل) ببعضها ضمن المعطيات والرؤى المشتركة .

انطلاقاً مما سبق ، رأت الدراسة تناول الشخصيات بناءً على نوع التراث الموظف في المسرحية بالإضافة إلى المضامين والرؤى التي تمثلها المسرحية . وستعمد الدراسة إلى تناول الشخصيات الرئيسية في كل مسرحية ، كما أنها رأت وضع الشخصيات التي تمثل السلطة والنفوذ في محور منفصل وكذلك الشخصيات النسائية في محور آخر.

أولا: شخصيات الحادثة التاريخية :

الشخصيات في مسرحية " سليمان الحلبي "

شخصية سليمان الحلبي :

كتب ألفرد مسرحيته هذه معالجا فيها قضية الاستقلال الوطني ومقاومة الاستعمار ، وبلور من خلال القضية السابقة قضيتي العدل والحرية بمفهوميهما المطلق ، وقد تمثلت قضية العدل المطلق من خلال شخصية سليمان الحلبي .

---

٣١٣ الصالحي ، فؤاد ، علم المسرحية وفن كتابتها ، ص ٧٢.

٣١٤ انظر، مندور ، محمد ، الأدب وفنونه ، ص ٩٨-٩٩.

٣١٥ رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو مصرية ـ القاهرة. د.ت. ص٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسليمان الحلبي ــ كما أخبر عنه الجبرتي في كتابه ، "عجائب الآثار" الجزء الثالث ــ هو شاب من حلب ، رحل إلى الأزهر الشريف طلباً للعلم ، وكان قد أقام في القاهرة ثلاث سنوات ثم قتل كليبر. ويبدو أن الجبرتي لم يورد أكثر من هذه التفصيلات عن شخصية سليمان الحلبي ، لذلك أخذ ألفرد من التاريخ ما أورده الجبرتي ، لكنه رسم الشخصية الفنية المسرحية بحيث اختلفت عن الشخصية التاريخية ، بما تحمل من رؤى وأفكار ، وما تمثل من قضايا . وظهر ذلك من خلال علاقتها وحوارها مع الشخصيات الأخرى في المسرحية ، ومن خلال الصراع الذي تعيشه الشخصية . فسليمان في المسرحية شاب في العشرين من عمره لكنه يحلم بأنه يحكم في قضية كبيرة ، يحكم على "كليبر" ساري عسكر الفرنسيين :

" سليمان: شهر علي عينيه ، ولكني قرأت فيهما بوضوح إقرارا بالذنب .

محمود : أي ذنب ؟ ما كان ذنبه ؟

سليمان : حكمت عليه .

محمود : بالسجن ؟ بالإعدام ؟

سليمان : أي سجن يسعه ، وأي مشنقة تحمله ؟!

محمود : بماذا حكمت عليه ؟

سليمان : بأن يبكي... " [٣١٦]

وسليمان الحلبي ـــ في المسرحية ـــ ضعيف البنية ، " شخصية عصبية قلقة تشعر بأنها مطاردة نتيجة لتكوينها السيكولوجي والوجداني والثقافي والسياسي من جهة والأزمة السياسية التي تمثل الثورة الشعبية ضد المستعمر من جهة أخرى ".[٣١٧]

فهو شاب أزهري يطلب العلم والمعرفة ، وينشد العدل والحرية يعاني كما يعاني أهل القاهرة من الاستعمار :

---

٣١٦ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٣٨.

٣١٧ سليمان ، عزيز ، سليمان الحلبي ـ دراسة ونقد، مجلة المسرح ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ع ٢٦، ١٩٦٦، ص ٥٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" سـليمان : ولكن أعجب الأشـياء في هذه البلد هو أنا ... الطريد الضـعيف الشـكاك . وجائزتي الصحيحة هي المعرفة الكاملة... " [٣١٨]

و يسعى سليمان للحصول على المعرفة الكاملة معرفة الأنبياء والمرسلين والأولياء ـــ كما يقول ـ ولن يحصـل عليها إلا إذا حقق العدل الكامل قضـيته الكبرى العدل ، فهو لا يريد إلا العدل كاملاً ، والعدل عنده يتحقق بقتله لكليبر. ولكنه يبحث عن شرعية هذا القتل :

" سـليمان : أن أقتل ... ذلك أمر بسـيط ، ضـربة واحدة في وسـط الصـدر باليمين بينما الذراع الأخرى تحتضـــن ... وإن حادت الأولى فالثانية لن تحيد ... وبعدها العدالة أم الظلم ؟ هذه هي المعضلة . ومع ذلك فما أيسر أن يستنزل المرء اللعنات في صلاته على الظالمين ، ألا يظلم الناس ، ألا يعص ربه وأن يتقيه وما أشق أن يتصدى للظالمين ! أيستوي عند الله من يعف عن الشر ، ومن يتصدى للشر ؟ جلت حكمته عن ذلك " .[٣١٩]

ولعل ذلك هو الذي سـبب له ذلك التوتر والقلق . ولن ينجو سـليمان من قلقة وشـكه إلا بتحقيقه العدالة ، وبذلك يحوز المعرفة الكاملة :

" سليمان : ولن أنجو من هذا الحضيض إلا أن أحوز المعرفة الكاملة ـ معرفة الأنبياء والمرسلين ـ فقد يضرب المرء بعلم ، وهو يضرب بغير علم وقد يكف المرء بغير علم وهو يكف بعلم " [٣٢٠] .

ويبدو أن سليمان يعيش في ظل صراعين ، صراع خارجي يتمثل من خلال صراعه مع المستعمر ، وصـراع داخلي نتج عن سـعيه لتحقيق هدفه المطلق ، بل إنه يعتبر نفسـه الوحيد القادر على هذا الأمر :

" سـليمان : ومع ذلك تقع علي أنا وحدي .... سـليمان الحلبي ، تبعة فرز الحقيقي من الزائف ... والعمل أو الكف عن العمل . الله معي ! " [٣٢١]

---

٣١٨ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ١٤٢.

٣١٩ المصدر نفسه ، ص ١٤٤.

٣٢٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ١٤٤.

٣٢١ المصدر نفسه ، ص ١٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل هذا الاعتقاد عند سليمان عائد إلى اصطدام سليمان بالواقع ، فالاستعمار قتل وشرد وفتك وظلم وسلب وانتهك المحرمات وأهدر الكرامة ، هذا من جهة ، أما من جهة ثانية فقد اصطدم بواقع مجتمعه ورموز هذا المجتمع ، حيث استسلم الجميع وتخاذلوا عن المقاومة والجهاد ، فالشرقاوي أحد كبار العلماء الأزهريين والمنظرين للثورة مهادن يخاف الاستعمار خوفا على منصبه باعتباره أحد رجال الديوان الذين يعيشون برفاهية ــ بينما السادات رمز المقاومة معتقل لا منقذ له ـــ إضافة إلى أن الشرقاوي رفض أن يأوي ابنة حداية خوفا من أن تكون الفتاة دسيسة . ومما زاد من صدمة سليمان بواقعه طرده من الأزهر ، ونفور أصدقائه منه بعدما أفصح لهم عن رغبته في قتل كليبر ، وبعد اصطدامه مع الشرقاوي . كما أن وقوع حداية في يد المستعمر الذي صنعه عميلا ، ووقوع الفتاة في الفسق ، زاد من حدة الصراع في داخل سليمان الذي اخذ يبحث عن الحقيقة ، حقيقة ما يجري ، وحقيقة قضيته ومدى مشروعيتها . وما بحثه هذا إلا نتيجة شعوره وإدراكه أن المجتمع زائف ضاعت فيه الحقيقة ، وتفشت فيه الأوهام والخرافات وأصبح لا يحتكم إلى العقل . لذلك فهو لا يريد قتل كليبر ثأراً وانتقاماً :

" الكورس : لماذا جئت المسافة الطويلة من حلب لتقتل مستعمر هنا وكان عندك من الترك هناك من لا يقل عنه ضراوة وظلماً .

سليمان : الترك ظلموا أبي ... لا أقوى على القتل انتقاماً .

الكورس : وقتل ساري عسكر؟ ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل ..... أقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه .

الكورس : يا خبر ! هذا جنون !

سليمان : بل هو قتل عاقل وبارد .

الكورس : وهذه إضافة سفاح !

سليمان : هم السافحون . أنا القاضي .

الكورس : أتحس ما في قولك من مفارقة ؟

سليمان : نعم . الحياة نفسها هي هذه المفارقة : أن يلبس القاضي ثياب السفاح وان يلبس السفاح ثياب القاضي ، وان يكونا كلاهما : سليمان الحلبي .

الكورس : من أي نبع مبارك تطهرت ؟ بأي تعويذة أو طلسم أو صلاة خاصة تطهرت ؟ أن لم يكن هذا سحر تريد أن تحتفظ بسره .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سليمان : ليس في الأمر شيء مما ذكرتم . لقد استخرت الله وفكرت ، ولما فكرت تطهرت .

الكورس : بعقلك أم بحدسك وبإلهام السماء ؟

سليمان : السماء ألهمتني أن أفكر. ولكني فكرت بعقلي المحض .

الكورس : لم يخذلك أبدا ؟

سليمان : لم يخذلني أبدا ".[٣٢٢]

لقد أقدم سليمان على قتل كليبر بعدما تطهر بعقله من المشاعر السلبية مثل الكراهية والحقد وغير ذلك . " لم يكن سليمان فردا ، على الرغم من أنه أتى بفعله منفردا ، لأنه لابد لمثل ذلك الفعل من أن يؤديه فرد ، إن سليمان كالنقطة التي تتقاطع عندها كل الخطوط . لقد تأمل في الواقع ، وفكر فيه وعانى ، وانفعل ، وقاسى ، وفكر ، وتدبر ، ثم قاده تفكيره إلى اتخاذ قرار بقتل رأس الغزاة ، ثم نفذ هو نفسه القرار ، هادئا متزنا ، من غير قلق ولا انفعال ولا هوج ، مستندا إلى ثقافته وفكره ومقدما نفسه ضحية وفداء ، معبرا في ذلك كله عن وعيه روح عصره ، وإدراكه دوره في تمثيله ، وهو الفرد . "[٣٢٣] و يشير أحمد زياد محبك أيضا إلى أن ألفرد قدم بمسرحيته تفسيرا جديدا للتاريخ ، فسليمان مدفوع بعقله لم يقتل لحساب أحد ولا لغاية أو هدف شخصي ، بل قتل من أجل الحق وبدافع المعرفة وإقامة الحق غير مدفوع بشعور ديني، ولا حس قومي بل بدافع إنساني ، وقد أدت المسرحية بذلك تفسيرا يغني التاريخ ، ويضيف عليه، و إن كانت المسرحية لا تمتلك من وثائق التاريخ ما تقوي به تفسيرها وتدعمه ، فإنها تمتلك من سلامة التفكير ورجاحته واتزانه وحصافته ، ما يمنح ذلك التفسير احتمالا كبيرا ، وإمكانا ، لا يمكن أن يدفع أو يرد ، و إن كان لا يمكن أن يثبت أو يحتج له [٣٢٤] . وتتفق الدراسة مع ذلك ، لكنها ترى أن هذا الدافع الإنساني الفكري الذي تولد عند سليمان كان انطلاقا من الواقع المحلي والوطني والقومي ، ومن إيمان ويقين وعقيدة سليمة . وتنتهي قضية سليمان ، بقتله كليبر قتلاً عادلاً .

أما بقية الشخصيات في المسرحية فقد كانت رموزاً . فشخصية كليبر رمزت إلى سياسة الاستعمار وعبرت عنها . و كليبر في التاريخ " كان من أشد القادة الفرنسيين بأساً وغرورا ، فقد قابل ثورة

---

٣٢٢ ، فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ١٤٨، ١٤٩.

٣٢٣ محبك ، أحمد زياد ، التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ١٩٤٥ ـ ١٩٧٥ عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ١٩٨٦ مج ١٦ ،ع٤ ،ص ٢٧٨

٣٢٤ انظر ، المرجع نفسه ، ص٢٦٢.. ص ٢٦٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القاهرة التي استمرت شهراً كاملاً ، بالقمع والتنكيل ..... وبعد بطش كليبر بالمصريين " قتلاً وحرقاً وسبياً للنساء والبنات والغلمان " ، وبعد أن اعتصر البلاد وأفلسها بالغرامات الوحشية ... كان لابد أن يموت . " [٣٢٥]

ويلحظ أن ألفرد رسم شخصية كليبر من خلال بعدها السلوكي والنفسي ، ولعله أراد من ذلك أن يبين فلسفة المستعمر المجردة من أي منحى أو جانب إنساني ، فهي لا إنسانية وحشية :

" كليبر : ..... أداة الحكم ببساطة هي : القسوة .

جابلان : أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل مالا يملك ؟

كليبر : لا أريده أن يدفع . أريده أن يركع ! سيضرب ويهان ويمرغ في التراب..... ولن يفي بالغرامة أبدا . سيبيع كل ما يملك هذا إن وجد مشتريا حتى لا تبقى له إلا زوجته . فليطرحها في مزاد بين جنودي . ولن يفي بالغرامة أبدا . وبعدئذٍ نشتري أنقاض بيته بالثمن الذي نراه ..... لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع . سنجعله يشهد بعينيه بيته يقتلع من الأساس ، ولن يفي بالغرامة أبداً . فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان..... كليبر ! أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة فرنكات ، ولن يفي بالغرامة أبداً ! " [٣٢٦]

و يلحظ في زماننا هذا أن المستعمر مستمر في سياسته غير الإنسانية ـــ ليس هذا فحسب ـــ بل ويطور ويتفنن في أساليبه الاستعمارية الوحشية .

وعن بقية الشخصيات ـــ التي كانت رموزاً ـــ في مسرحية سليمان ، فقد ساهم بعضها في تحريك الحدث المسرحي ، وبعضها الآخر تحرك الحدث الدرامي لأجلها . فشخصية السادات التي لم يكن لها حضور واضح في المسرحية مثلت رمزاً للمقاومة الوطنية . فاعتقال السادات ، والضريبة التي فرضت عليه ، حرك الأحداث ، حيث أخذ الشعب يجمع المال ليدفع الضريبة عن السادات . ولعل شخصية السادات ـ رمز المقاومة ـ قد أثرت في شخصية سليمان ، وجعلته أكثر إيماناً بفكرته :

---

[٣٢٥] جرار، حسني أدهم ، أسرار حملة نابليون على مصر والشام ، ص٥٢.

[٣٢٦] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٣٠-٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" سليمان : وأنا يا سيدتي لا أقدر أن أشكرك . وإنما أطلب إليك إن أرسلت رسالة أو رسولاً إلى مولانا في سجنه فاذكري له أن مريده سليمان الحلبي مشتاق إليك .

زوجة السادات : لك هذا "[٣٢٧].

وشخصية السادات في التاريخ هي نفسها في المسرحية . أما شخصية الشيخ عبد الله الشرقاوي الذي كان عضوا من أعضاء الديوان ،حيث رمز إلى سياسة المهادنة ، فهو يهادن المستعمر ويحاول عدم الاحتكاك به خوفاً على منصبه . و لعله بذلك يرمز إلى القادة والساسة، الذين لا تطابق أقوالهم أفعالهم . ويبدو أن سلبية شخصية الشرقاوي أججت الصراع داخل سليمان ، خاصة بعد أن طرد الشرقاوي سليمان وابنة حداية ، ولم يقبل أن يأوي ابنة حداية عنده.

" الشرقاوي : جئت في أيام سيئة . أما كنت انتظرت حتى تنكشف هذه الغمة ؟ ماذا يقولون عنا هناك "[٣٢٨] .

ولعل ألفرد ـ من خلال شخصية الشرقاوي ـ ينتقد لغة الخطاب المهادن المتخاذل، فمع المستعمر لا تنفع إلا لغة المقاومة .

أما الشخصية التي لم تكن موجودة في ذلك التاريخ ، وأضافها ألفرد في مسرحيته فهي شخصية حداية الأعرج . حيث رمز حداية إلى العميل ، والخائن الذي يبيع عرضه وأرضه ووطنه في سبيل الحصول على المال . فحداية يقوم بسرقة أموال الناس وتعذيبهم وقتلهم :

" حداية : لم أرفع سلاحاً في وجه فرنسي .. أنا أبجل ساري عسكر.

الملازم : ماذا يضحكك ؟

حداية : سيوظفونني عيناً على المجاورين ... وظيفة ميري .

الملازم : من أدراك ؟

حداية : الحذق يا مولانا ... أنا رجل حاذق .

---

[٣٢٧] المصدر نفسه ، ص ١٤١.

[٣٢٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكولونيل : سنعينك جابيا ... أدخل لتتلقى التعليمات .

الملازم : هذا اللص يا سيدي الكولونيل ؟! جابياً ؟!

الكولونيل : لا تتجنى عليه . فهو من طيبة قلبه لم يسرق فرنسياً واحداً "[٣٢٩] .

وقد وصل الأمر بحداية إلى إنكار ابنته خوفاً من الفرنسيين وتقرباً لهم ، فكان سببا في وقوع ابنته في هوة الفسق والفجور ، وأصبحت فريسة تعشقها وافترسها الفرنسيون .

شخصيات السيرة الشعبية " الزير سالم " في مسرحية" الزير سالم " .

سيتم تناول ثلاث شخصيات هي : الزير سالم ، جساس ، هجرس ، وذلك لما تشكله هذه الشخصيات من دور ساهم في إبراز الرؤية المركزية للمسرحية ، وإبراز الصراع الدرامي . أما شخصيتا الجليلة واليمامة فسيتم تناولهما ضمن الشخصيات النسائية .

شخصية الزير سالم :

هو " ابن ربيعة ملك بني قيس، بكريين وتغلبيين ، وأخو كليب.... وهو في تصور الفنان الشعبي القديم : الفارس المغوار، والمحب لأخيه فوق كل اعتبار، الداعر الماجن ، الداهية، والبطل المدافع عن حق . " [٣٣٠]

و يبدو أن ألفرد قد أوضح سمات شخصية الزير سالم في السيرة الشعبية ، ولكن كيف أثرت هذه السمات في الشخصية التراثية على رسم الشخصية المسرحية ؟ الزير في المسرحية ماجن وسكير ليس حبا في المجون ولا عربدة كما هو في السيرة بل إنه يعيش حالة من القلق سببت له صراعاً معيناً ، فهو يبحث عن شيء (ما) :

" سالم : يا مجان العرب ، أيها الخلعاء والمطاريد والشعراء والصعاليك ، أصدقائي وندمائي ، فلنشرب تحية .

---

٣٢٩ المصدر نفسه ، ص ١١٦-١١٨.

٣٣٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص ١٦١-١٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رجل : (مقاطعاً) للشعر !

سالم : لا .

الرجل : للحب !

رابع : ما تقول ؟

سالم : لما لم نر، وما لم نسمع . وما لا نعرف ، فهو مناط أشواقنا ! "[٣٣١]

وربما لجأ الزير في المسرحية إلى المجون والشراب كي يخفف من حدة الصراع الذي يعاني ، أو أنه قد يجد في سلوكه هذا نوعا من اللقاء والالتقاء مع تلك الفكرة المعنوية التي يبحث عنها ، فهو يرفض المحسوس والملموس والواقع ، وبذلك فهو يعيش في عالم خاص به يختلف عن العالم الذي تعيش فيه الشخصيات الأخرى . والزير في المسرحية كما هو في السيرة محب لأخيه وقد تبلورت فكرة المسرحية أي الائتلاف القومي من خلال شخصية الزير وحبه لأخيه :

" كليب : تتطلع إلي فتحسدني ، وتستمد من كمالي شرفا .

سالم : عندي شرفي الخاص .

كليب : ما هو ؟

سالم : أن أصنع ما أشاء .

كليب : والعرش ؟

سالم : العرش ، والكأس زيادة .

كليب : أعندك وفاء ؟

سالم : عندي وفاء وحشي .

كليب : لمن ؟

سالم : للدم ؟

كليب : الدم يتلاطم في العرق الواحد .

---

[٣٣١] فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص١٧٩-١٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سالم : نحن أقل من الواحد .

كليب : ولكني فوق عرشي وحدي .

سالم : بل أنت بأخيك أكثر . "[٣٣٢]

وهو لا يرضى بالصلح بعدما قتل جساس كليبا إلا بعد أن يرجع كليب حيا ، يبحث عن المستحيل ، وتحقيق فكرة مستحيلة :

" مرة : سندفع كل ما نملك في سبيل السلام . أرواحاً ومالاً وسلاحاً . تكلم يا صاحب الثأر.

سالم : كليب حياً . لا مزيد ." [٣٣٣]

لكن سالم يدرك أن أخاه لن يرجع حياً ، فما بغيته من طلبه العجيب ؟! :

" جليلة : ما بغيتك ؟

سالم : كليب حياً .

جليلة : أيرجع الزمن ؟! أترتد الريح ؟!

سالم : حيث يكون سالم ، يحدث هذا مرة واحدة..." [٣٣٤]

إذن مطلب الزير إرجاع الزمن، فقضيته وصراعه مع الزمن القوة القاهرة، والنتيجة التي يريد أن يحصل عليها في صراعه مع الزمن:

" سالم: لا خير في شيء إلا أن يكون ما أريد، والعدل الكامل هو ما أريد .... ذلك أن الزمن عدو البشر، فالزمن يبطل العدل"[٣٣٥]

---

٣٣٢ المصدر نفسه ، ص١٨٥-١٨٦.

٣٣٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص ١٨٠.

٣٣٤ المصدر نفسه ، ص ٢٣٣.

٣٣٥ المصدر نفسه ، ص ٢٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يبدو أن الزير في المسرحية يدافع عن الحق كما هو في السيرة ، لكنه في المسرحية يبحث عن الحق والعدل بمفهوم المطلق ، لكنه قبل أن ينتهي يرضى بجزء من العدالة :

" هجرس : (ينحني على سالم) : عماه ! هل شفيت .

سالم : (يتأمله . يسلمه سيفه) بعض كليب . بعض العدالة آه لدمعتين ." [٣٣٦]

يلحظ أن " الزير سالم ، يتحرك في النهاية في مجال إبرام صفقته الشخصية كما يريد هو، وهو في وعيه لقبول واقع جديد تتحول أفعاله ، ويصبح سيفه المنطلق في المستحيل ، سيفاً منطلقاً من الممكن . إن الزير سالم يبدأ بالمطلق وينتهي بالممكن ، أي عدمياً مطلقاً لا يقبل بغير العدل الكامل وينتهي سياسياً تكتيكياً بارعاً . " [٣٣٧].

و يبدو أن الشبه واضح بين عقيدة بطل المسرحية " الزير سالم " وبين عقيدة البطل الشعبي في السير. " في عقيدة بطل السيرة نلمس الاعتزاز بالفكرة والسعي إلى الدفاع عنها وتحقيقها مهما كانت التضحيات ".[٣٣٨]

شخصية جساس :

هو أخو الجليلة ، وقاتل كليب . رسمه ألفرد ، في المسرحية ، ناقم قتل ابن عمه في سبيل العرش . ويبدو أن شخصية جساس رسمت كي تكون في مسارين متضادين ، أما المسار الأول فهو الرغبة في الانتقام من كليب وقتله ، وذلك لكرهه إياه وحقده عليه فجساس يعتقد بأحقيته بالملك فهو الذي قتل التبع حسان . وهو بذلك يبلور صورة النزاع العربي على المنصب والحكم ، وهذا المسار يتطور بعد مقتل كليب فتصبح شخصية ظالمة تعشق سفك الدماء والتسلط، حيث يوقع بأبناء عمه أشنع صور القتل والتشريد ، والتطور هنا أنه تحول من الانتقام من الشخص إلى الانتقام من الجماعة ، وأساء استخدام سلطته فتحولت السلطة إلى تسلط ، كل ذلك خوفا على نفسه من القتل وخوفا على منصبه ، مما جعل جساسا يسيء إلى أقرب الناس له بل إن جساسا ناصب أهله (والده وأخته جليلة) العداء في سبيل العرش ، يبحث عن هجرس ليقتله ، ويريد تزويج اليمامة من ابنه رغما عنها لينال مباعية التغلبيين له ، وشخصية جساس بذلك تمثل الفئة السلبية في المجتمع

---

٣٣٦ المصدر نفسه ، ص ٢٨٠.

٣٣٧ فرج ، مجدي ، نظرة متأملة إلي مسرح ألفرد فرج ، ص ١١٣.

٣٣٨ مسلم ، صبري ، التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية ، ص ١٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي لا تعدم الوسيلة أيا كانت في سبيل مصلحتها الشخصية، كما أنها تمثل صورة القيادات العربية التي همها الأوحد المنصب والعرش . ولعل ألفرد أراد تصوير بشاعة الصراع العربي العربي الذي في حقيقته جنون وظلم وذل . الكل فيه خاسر :

" مرة : فبعد سبع سنين من إذلال أولاد العم تحول جساس إلى شخص غريب ، هو ما تقول عنه الجليلة إنه مجنون ، وما أقول أنا عنه أنه ذليل وظالم "[٣٣٩] .

أما المسار الثاني فيظهر من خلال حالة الندم التي يعيشها جساس ، وهذه الحالة الشعورية التي يعيشها تعكس بعدا نفسيا إنسانيا ، وقد ظهرت بعد قتل جساس لكليب فهو قاتل نادم :

" جساس : هنا ، لن يعثروا لي على أثر ، قاتل ابن عمه وعدو أهله . طريد ضعيف يقطر بالندم ، الطاعن من خلف . الخائن . الخائف إلى حد الموت . وكنت سيد قومي . يا عار بكر! " [٣٤٠].

وهو ظالم في آن واحد يعيش صراعا نفسيا عميقا من جراء فعلته ، ومكابرته لنفسه، يكره الدنيا وما فيها ، حتى لو ملكت له ، يعكس بذلك حالة من الضعف الإنساني الذي قد يشكل له هروبا من الخطأ إلى خطأ أكبر فيقع في الخطيئة :

" جساس : ...أنا شقي ! أنا وحيد لأن حولي فراغاً ، عندي ما يملأ القلب والعين ، ما يملأ سوقاً ، ما يملأ مغارة ، ولا شيء يملأ قلبي أو عيني . تعساً للعالم كل ثرواته لا تشبع رجلاً واحدا . ما أضيعه وما أخسره وما أرخصه ! (يركل كل شيء بقدميه) الخمر ! "[٣٤١] .

و يبدو أن توظيف الشخصية التراثية ببعدها السلوكي والاجتماعي يكشف عن أن الإنسان كتلة من المتناقضات الشعورية والعاطفية والفكرية أحيانا ، فالذي تحكم في سلوك جساس في المسارين هو العاطفة الاندفاعية غير المحتكمة إلى العقل وبذلك هلك وأهلك غيره .

ومما سبق يلحظ أن ألفرد لم يرسم شخصية جساس كما في السيرة مغتصبا للعرش ، بل له الحق في الولاية . وبذلك عكست شخصية جساس قضايا عربية وإنسانية ، ولعل ألفرد برسمه لشخصية جساس ارتقى بالمتلقي العربي من مرحلة التلقي والتقديس للسيرة إلى مرحلة التفكير بالواقع

---

٣٣٩ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص٢٤٨

٣٤٠ المصدر نفسه ، ص ٢١٣.

٣٤١ المصدر نفسه ، ص٢٧٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الراهن ، مع ملاحظة أن ألفرد لم ينزع التراث من كيانه ووجوديته ، وبالمقابل تناول الإنسان في التراث والحاضر ، وبلور قضاياه في الحاضر ، وتطلعاته للمستقبل ، لذلك يصبح المتلقي أكثر وعيا بذاته ومحيطه وواقعه وقضاياه ، ويبحث عن الحل .

شخصية هجرس :

هو ابن كليب . في المسرحية : ابن كليب ، ربيب الأمير منجد بن وائل ، أبعدته أمه عن شبح الحرب ، والظلم .

" هجرس : يقول لي الأمير منجد أنها أقصتني من بلاد الناس حتى لا أشب على حب الظلم "[٣٤٢] .

و من الأبعاد التي اتضحت في شخصية هجرس عمره الذي كان سبعة عشر عاما ، وقد تم مناقشة هذا البعد في الفصل الثاني من هذه الرسالة . وظهرت صفة الشجاعة في الشخصية عند مقاومته لجنود جساس الذين أرادوا قتله . كما ظهر شبهه لوالده خاصة عندما كان يلاطف أخته اليمامة كما كان أبوها يلاطفها ، وعندما كسر التفاحة لها بمقبض سيفه كما كان أبوه يفعل . ورسم ألفرد بعدا آخر للشخصية ، حيث جعلها " شخصية مطلقة تعبر عن ظروف معينة وأهداف وأفكار محددة يريد المؤلف طرحها على منصة العرض ... وهي أيضاً شخصية جدلية كما أراد لها ألفرد أن تكون ... فقد احتوى حوار هذه الشخصية على نسبة كبيرة من التساؤلات تصل إلى حوالي ٧٠% من مجمل حوارها على مدار المسرحية ، ولكونها جدلية ، فهذا يحقق ملحميتها ، حيث إننا نحس بأن هذه الشخصية إنما تمثلنا وتنقل ما يدور داخلنا من تساؤلات إلى منصة التمثيل ، لنحصل على جواب ونصل إلى نتيجة "[٣٤٣].

فشخصية هجرس تسأل وتستفسر ، وتحلل ، وتنقد ، وتعلق ، وتحاكم ، وتحكم ، وتستنطق الماضي ، وتحلله ، وتحاكمه ، وتبحث عن الحل وتحتكم إلى العقل ، فهي تبحث عن الحقيقة ، حقيقة الحرب ، تستفسر عن أسبابها ونتائجها وكيفية إنهائها ، وكيفية البحث عن مرحلة جديدة تختلف كليا في المعطيات والظروف عن المرحلة السابقة مع الاستفادة من أخطاء المرحلة السابقة . فهي بذلك تمثل المتلقي أو تدفعه إلى التفكير والبحث عن الحقيقة . وظنت الدراسة أن إعادة

---

٣٤٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص ٢٧١

٣٤٣ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ص ١٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حوارات الشخصية مع غيرها ـــ هنا ـــ التي وردت فيما سبق ، و الحوار الذي سيرد لاحقا في محور أثر التراث في الحوار والنسيج اللغوي ، قد يسبب التكرار ، لذلك لجأت الدراسة إلى استخلاص أبعاد الشخصية الفنية من الحواريات التي تم الإشارة إليها ، والتي جسدت هذه الأبعاد . ويلحظ أن شخصية هجرس بحوارها وأسئلتها حركت الحوار المسرحي في المسرحية . ويبدو أن ألفرد فرج رسم شخصية هجرس " لتفصل في هذا النزاع القائم بين بني العرب الشخصية التي تحمل هموم أمتها "[٣٤٤] . ولعلها تمثل الجيل الجديد الذي يرفض الصراع العربي العربي .

ثانيا : شخصيات الحكايات التراثية :

١ ـ شخصية علي جناح التبريزي وشخصية تابعه قفة .

أفاد ألفرد من سمات الشخصيات في الليالي ، ومن أجواء الليالي المليئة بالغرائبية و العجائبية ، والمغامرة ، وأفاد أيضاً من العالم الخاص فيها ، فهو عالم خليط من الواقع والمثال والحلم والحقيقة ، والألم والأمل . وعن إفادة ألفرد من التراث في رسمه لشخصيتي التبريزي و تابعه قفة يقول : " أبدع المؤلف الشعبي الخيوط الكثيرة التي نسجت منها شخصية التبريزي ، مغامر و صعلوك و مترف و ذكي و جسور و مرح و متلاف و حاذق و ممثل و خيالي و شارد في عالمه الخاص ، محب للحياة وللجمال و طالب عدل . والخيوط الأخرى التي صاغ بها شخصيات الحرفيين الكثيرين في ألف ليلة وليلة ، والتي نسجت منه شخصية قفة ، السافر، الصعلوك و المدبر و الواقعي و المتشبث بالممكن و المحب للحياة ، والمرح و كبير القلب متواضع الأحلام "[٣٤٥].

و اتضحت تلك السمات في الشخصيتين في المسرحية ، في اللقاء الأول لعلي التبريزي بقفة على تلك المائدة الوهمية التي قدمها التبريزي لضيفه قفة :

" قفة : رميت الشبكة طلع لي فيها صعلوك أمير. وألا هو رمى شبكته طلع له فيها صعلوك فقير؟ إلا أنني أحببته ، كأني كنت أبحث عنه طول عمري... سحرني بمجونه وغرابته بجنونه وعقله ... إنه مثلي ، كما لو كنت أنا "[٣٤٦].

---

٣٤٤ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ، ص ٧١.

٣٤٥ فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٣٦٨.

٣٤٦ المصدر نفسه ، ص ٢٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذن شخصية التبريزي متقاطعة مع شخصية قفة ، فكلاهما مرح و صعلوك و ساخر. وقد اتفق الاثنان على السفر والمغامرة ، ودبرا قصة القافلة . لكن الاختلاف بين الشخصين واضح ، وقد أثر هذا الاختلاف ـ في كل منهما ـ في شخصية الآخر، رغم أن التأثير الأغلب ظهر في شخصية قفة . حيث أثر التبريزي بشخصية قفة ، وانساقت شخصية قفة كما أراد لها التبريزي ، ويلحظ أن شخصية التبريزي كانت شخصية محورية في المسرحية ، تدور جميع شخصيات المسرحية في فلكها.

والسؤال هنا : ما هو الاختلاف في كل من شخصيتي التبريزي وقفة ؟ وماذا يمثل هذا الاختلاف ؟!

إن شخصية التبريزي شخصية حالمة ، جعلت من الأمل هدفا لها وغاية ، وفكرة ،ومبدأ . وقد سعى التبريزي لترجمة هذا الأمل ، والأمل عنده كالزيتون ، فهو يقول : " زيتونة واحدة تنبت شجرة زيتون" . الأمل موجود عند الإنسان ، وكذلك عند شخصيات المسرحية ، لكن التبريزي عمل على إيقاظ الأمل وربطه مع العمل . ولا يصبح الأمل حالة عقلية علمية إلا عن طريق التأمل والتفكر والإرادة :

" علي التبريزي : (عن قفة) .... والعجيب أن هذا الولد الإسكافي لا يؤمن بالفلسفة ، وبأن العقل ، لا يخلق شيئا من لا شيء ، تماما كما أن الإسكافي لا يصنع نعلا إلا بمادة الجلد . وقد رأى نفسه أن هذه القافلة ، ولم تصل بعد ، صنعت رخاء في المدينة ، ملموسا ومحسوسا ، وتسببت في صنائع كثيرة ، يلبس الناس منها ملابس مادية ، ويأكلون ويشربون..... كزواج أثمر أجنة حقيقية....فكيف بالله يصنع اللاشيء شيئا ، كيف يتسبب غير الموجود في وجود الموجود بالمادة وتراه العين وتسمعه الأذن وتلمسه اليد . كل هذا ولم تصل القافلة بعد ، فما بالك عندما تصل ؟ صدق أو لا تصدق . أنا أصدق. "[٣٤٧]

هذا مفهوم الأمل عند التبريزي . لقد وثق التبريزي بذاته واكتشف قدراته وأمن أن الفكرة إذا لم تترجم حقيقة ملموسة ستبقى مجرد فكرة في عالم غير واقعي ، بل قد تتحول هذه الفكرة إلى وهم يعيش الإنسان رهينه . وقد ترجم التبريزي الفكرة التي يحمل ـ فكرة الأمل في التغيير والإصلاح ـ

[٣٤٧] فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٣١٦-٣١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فأحدث تغييرا جذريا في البلد ، عندما حول الوهم إلى أمل يرتبط بالعمل والعلم والمعرفة ، وذلك لأن التبريزي يسمو بهذه الأمور كسمو الفلاسفة والعلماء :

" قفة : عارف ما في طبقك غداء أو عشاء . كسرة خبز وزيتونة .

علي : لا تستصغر أول العالم و آخره.... زيتونة في الأرض تنبت شجرة زيتون .

قفة : لا تنبت شجرة في بطني .

علي : لأن بطنك كأرض المستنقع ، وعقلك كأرض صخرية .

قفة : يعجبني عقلي .

علي : هذه الزيتونة في بطن عمر الخيام تتحول إلى دم يجري إلى القلب العظيم فيخفق بكل معنى عظيم . وفي بطن الماجد أبن سينا تتحول إلى نسيج من نسيج عقله الرائع وتلهمه كل فكر رائع . أول العالم و آخره ، أصله ومنتهاه ، زيتونة وكسرة خبز ، وعليهما تقتتل الأمم ، ويقوم العمران . " [٣٤٨]

إذن ليس بالخبز وحده يحيا الإنســـان ، إنما يحيا بأمله وفكره وإيمانه بقدراته وطاقاته،فهو محور الكون ، خليفة الله سبحانه في الأرض ، وإذا أدرك الإنسان وجوده الحقيقي ، فإنه وبالأمل والعقل والفكر والأيمان ، يرقى إلى أعلى المراتب بدلا من أن يبقى في طينيته . هذه الطينية التي تسـف به إلى مراحل دنيا ، وقد تجرده من إنســانيته . وقد تمثلت تلك الطينية في شــخصــية قفة ، حيث جعلته يتحمل " المشـي على قدميه دون أن يركب ، وتحمل الجوع وهو يملك المال في سـبيل وهم ليس إلا وسـيلة للإنســان ، هو المال ، وظل طوال الوقت لا يرتفع بصــره إلى أعلى ولا يتجاوز حلمه حدود قدميه .... ينشد بكليته إلى الأرض إلى الطين ، لا تثمر الزيتونة في بطنه ــ كما يقول التبريزي ـــ إلا طينا... ينظر إلى الأرض وإلى الأحذية وإلى ما يملأ بطنه من طعام أو شراب ، يتوق إلى المـال وهو يملك المـال ، فتبدو النتيجة أنه لا يملك المال وإنما هو ملك له . فتنتهي به (طينيته) إلى أن يشي بالتبريزي ، لتنتهي أحلام الناس ، وتقتل آمالهم"[٣٤٩].

[٣٤٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي " ، ص ، ٣٠٨

[٣٤٩] السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص١٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ونتيجة لهذه الطينية باع قفة سيدة بثلاثين درهما ، وقتل ـــ مقابل المال ـــ الأمل والحلم والفكرة والتجربة الناجحة :

" علي : تتعشى . أين تعشيت ؟

قفة : عند الملك .

علي : ماذا عشاك ؟

قفة : تلاتين درهم يا سيد .

علي : وأكلت الدراهم ؟

قفة : لا . وشيت بك وهذا كان ثمنك .

علي : تلاتين فقط ؟

قفة : أخذوا يقولون لي أنت يا ما أخذت وأكلت وشربت ولبست ، واحمد الله " [٣٥٠]

ولكن هل الطينية تلازم الإنسان الذي ينجذب إليها أحيانا ؟ فتصبح طبعا أصيلا في الإنسان ؟ أم أن الإنسان بعد أن يراجع ذاته يحاول أن يرتقي بها عن المرتبة الطينية ؟

يلحظ أن " قفة الذي باع سيده بثلاثين درهم ارتفع عن (طينيته) .... فعمل على تخليصه بحيلة ذكية لعلها تشير إلى انطلاقة من الواقع الأرضي الثقيل ليرفع عينيه إلى السماء ، ويحلم مع سيده بالتغيير .... فيهرب مع سيده والأميرة التي رفضت واقع مدينتها واختارت واقع التبريزي على بصيرة ومعرفة " [٣٥١]

ولعل الثنائي ـ التبريزي وقفة ـ يشير إلى الإنسان بتناقضاته ، لكن " التناقض بين التبريزي وتابعه قفة لا يعني أنهما شخصيتان على طرفي النقيض أو بينهما صراع ... ولكنه التناقض الموجود داخل الشخص الواحد ... بدليل أنهما يتحدان في بعض الصفات والخصائص مثل الصعلكة وحب الحياة والمرح والجمال ، ولكن قفة يختلف في واقعيته وتشبثه بالممكن عن خيالية التبريزي

[٣٥٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي " ، ص٣٤٧-٣٤٨.

[٣٥١] السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص١٢٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجسارته وشروده في عالمه الخاص ... وبهذا نجد أن التبريزي يمثل الجانب المتطلع إلى الأفضل في شخصية قفة بينما قفة يمثل الجانب الذي يشد عليا إلى أرض الواقع ."[٣٥٢]

هذه هي النفس البشـــرية في حالتيها ، ســـموها ، وطينيتها . إذن لم يكن التبريزي محتالا بل كان إنسانا ، ولم يكن قفة سيئا بل كان إنسانا .

٢ ـ رسم شخصية أبي الفضول في مسرحية " حلاق بغداد " .

أفاد ألفرد من شخصية مزين بغداد الموجودة في حكاية "مزين بغداد " التي في الليالي في رسمه لشـخصـية أبي الفضـول في مسـرحيته "حلاق بغداد ". فقد أفاد من طبع المزين الفضـولي ، فشخصية المزين فضولية تسبب الإزعاج للآخرين بتدخلها في شؤونهم ، وهي شخصية فضولية تدعي أنها غير ذلك . وأفاد أيضا من مهنته ، إضافة إلى أنها في الليالي شخصية فقيرة من الطبقات الشعبية التي تخاف سطوة السلطة . وهي شخصية مرحة فكاهية وكذلك هي في المسرحية . " [٣٥٣] ولكن ما طبيعة الفضول عند أبي الفضول ؟ وهل هو فضولي سلبي حقا ؟ وما الدوافع إلى فضوله؟ أبو الفضول ، في المسرحية ، شخصية شعبية يعمل حلاقا سحبت منه رخصة الحلاقة لأنه جرح وجه قاضي بغداد أثناء الحلاقة :

" يوسف : وقعت في القاضي ، مرحى ! ضربك ؟

أبو الفضول : ضربني ! خرب بيتي والله . ضرب وشرطة وسجن ومحاكمة . وفي الآخر لم يكتف بهذا فحرمني رخصتي أيضا ، قال إيه أنا غير أمين على أعناق الزبائن . وأنت، أأنت أمين على أعناق المتهمين ؟ وهكذا صرت حمالا حلاقا جوالا ولا حول ولا قوة إلا بالله "[٣٥٤]

ولعل اختيار ألفرد لهذه الشخصية بصفتها المهنية ، كان أقرب لإيضاح فكرة الفضول، فالحلاق ـ كما هو معروف ـ كثير الأسئلة والكلام ، يتدخل غالبا في شؤون الآخرين كوسيلة لجلب الزبائن :

---

[٣٥٢] انظر ، راغب، نبيل ، لغة المسرح عند ألفرد فرج ، ص ٨٧، ٨٨ ، ٩٠

[٣٥٣] انظر مجهول ، ألف ليلة وليلة ، ج١، ص ١٤٨-١٦٤

[٣٥٤] فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" يوسف : أعرف أنك لابد أن تكون فضوليا . أنت حلاق ... هذه مهنتك . ولكن لا تستفزني . أنا أبغض الفضول . "[٣٥٥]

ولكن ليس الفضول ـ هذا الطبع السيئ ـ هو الذي يدفع بأبي الفضول حتى يسأل ويستفسر أو ربما يتدخل في شؤون الآخرين ، بل إن حب الخير ومساعدة الآخرين هما اللذان يدفعانه إلى السؤال والاستفسار والتدخل في شؤون الآخرين . فهو يعتقد أن يوسف في مأزق وأن عليه مساعدته :

" أبو الفضول : الولد في مأزق ... والله ينوبك ثواب يا أبو الفضول لو أنقذته ... " [٣٥٦]

لقد ظن أبو الفضول أن يوسف سيرتكب جريمة الزنا ، لذلك حاول أبو الفضول تقصي الحقيقة عن طريق سرد حكاية ميمونة جارية القاضي وعشيقها اللذين قتلهما القاضي لارتكابهما جريمة الزنا ، كما أنه ـ بعد ذلك ـ حاول وعظ يوسف ليردعه ، ولكن حقيقة الأمر غير ذلك ، فيوسف وياسمينة يريدان الانتحار لا الزنا ، وذلك لاعتقادهما أنهما لن يتزوجا ، وهذه الحقيقة يجهلها أبو الفضول :

" يوسف : ماذا تعرف عني . تكلم ؟

أبو الفضول : أنت ستخطف بنتا .

يوسف : من هي ؟

أبو الفضول : لا أعرف بالضبط ... من بيت القاضي .

يوسف : أين سأذهب بها ؟

أبو الفضول : الفردوس يا وعدي !

يوسف : تعرف كل شيء ! ويلي منك أي حماقة جعلتني أدخلك بيتي . اعترف حالا . من أرسلك في طريقي .

أبو الفضول : الله أرسلني لأنقذ حياتك .

يوسف : تكذب .

أبو الفضول : أقسم أني رسول العناية الإلهية .

يوسف : ما الذي يغريك ؟ ما الذي يلهبك لمعرفة أحوالي ؟

أبو الفضول : الطبع يا سيدي ! لاشيء غير الطبع ! "[٣٥٧]

---

[٣٥٥] المصدر نفسه ، ص٥٠.

[٣٥٦] فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص٥٠.

[٣٥٧] المصدر نفسه ، ص٦٧-٦٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن هذا الطبع الفضـولي عند أبي الفضـول هو طبع أخلاقي ايجابي يصـل إلى التضـحية بالنفس لأجل إنقاذ الآخرين ، فأبو الفضول يريد إنقاذ يوسف مهما كلفه الأمر :

" أبو الفضول : سأوقفة سأنقذه قبل أن يقع الفأس في الرأس . والله سأدافع عنه حتى الموت ."[٣٥٨]

لقد كان أبو الفضول سببا في إنقاذ حياة يوسف وياسمينة وسببا في زواجهما :

" أبو الفضول : اسمح لي يا مولاي . كلمة ...

الخليفة : تكلم .

أبو الفضول : أتزوجهما لو نجيا ؟

الخليفة : ما هذا السؤال ؟

أبو الفضول : خير لهما أن يموتا الآن بالسم من أن يموتا موتا بطيئا بتباريح الهوى والحرمان .

الخليفة : هذه إرادة الله . إذا نجيا تزوجا .

أبو الفضـول : زوجهما الآن ... فقد كتب الله لهما حياة ثانية . لن يموتا ... أنا الذي كنت سـأموت ... لقد سرقت الشراب المسموم ... ظننته والله شيئا مما يقوي الرجل على العشق"[٣٥٩]

ولكن أبا الفضول يقابل بالإساءة جزاء ما عمل ، لاعتقاد الجميع أنه فضولي سيء الطبع يلوك سير الناس ويسيء إلى سمعتهم وشرفهم :

" أبو الفضـول : برضـاك أنا ؟ أنا الفضـولي ؟! أنقذت حياتين وزيجة ، وبرضـاك أنا الفضولي ؟ ! أنا الطفيلي ؟! أنا ؟ "[٣٦٠]

لقد أصبح أبو الفضـول شحاذا ، بعدما عاقبه القاضي أبو ياسمينة ، لا يجد قوتا له ولعياله، فأصبح يعاني صراعا نفسيا فهو يعاني الفقر بعد حرمانه من مزاولة أي مهنه نتيجة فضوله :

"أبو الفضول : عشرة أفوه في بيتي تطلب الخبز ، تطلب اللحم أنا الحق علي . مالي ومال وللناس ؟ مالي وللعالم ؟ إن شاء الله يخرب !... فضـولي ! حشري ! لا ترجع عن إنسان حتى تعرف بليته

---

[٣٥٨] فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ص٨١.

[٣٥٩] المصدر نفسه ، ص٨٩-٩٠.

[٣٦٠] المصدر نفسه ، ص٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

؟! أنت مالك ! دع الخلق للخالق . دع القتيل يقتل والضائع يضيع ! هكذا يقولون لي ... مع أنني لا أقصد إلا الخير والله . الخير يلح علي ويسحرني ويزجني ... دوائي وشفائي هو أن أهب للنجدة ... ثم أجد نفسي فاقدا الشغل فاقدا الرخص ! لذلك سأتوب عن الفضل والفضول معا ... عاهدتك يا رب عاهدت الله لا اسأل ولا أتسال . " [٣٦١]

يلحظ أن أبا الفضول يعاني " صراعا نفسيا دراميا إذ إن طبعه الفضولي يشده نحو نقطة معينة ، بينما يشده البحث عن القوت في اتجاه آخر بعيدا عن تلك النقطة نحو عدم المبالاة بمشاكل الناس . وحصيلة الشد في اتجاهين مختلفين صراع درامي من الدرجة الأولى . ويزيد هذا الصراع قوة أن البحث عن القوت يتصل اتصالا مباشرا بغريزة حفظ الذات ، والمرء مطبوع على البحث عن القوت مهما كلف الأمر من مشقة . إذن فالصراع في نفس أبي الفضول صراع على مستوى الغرائز والطباع ." [٣٦٢]

ولكن أبا الفضول نقض عهده ـ ليس هو ـ وإنما مشكلة زينة النساء مع الشبندر وأمين سر المحكمة ، اللذين سلبا حقها وأرادا أن يعتديا على شرفها . فأبو الفضول طرق باب بيتها بقصد الشحاذة ، وعندما دخل البيت روت له قصتها مستعطفة إياه أن يساعدها ، وعرضت عليه الزواج منها مقابل أن ينقذها من الشبندر وأمين اسر، لكنه حاول الامتناع :

" زينة : ألك قلب في جوفك ؟

ابو الفضول : قلبان في جوفي . قلب لي وقلب علي .

زينة : كيف ؟ جعل الله لكل منا قلبا واحدا . وجعل لك قلبين في جوفك ؟

أبو الفضول : ذلك أنني إن وجدت أحدا في ورطة .... قلب يقول لي : لا تكون أبو الفضول ولا تسمى باسمك إن لم تنقذه من ورطته . هذا قلب علي . وقلب يقول لي : يا أبو الفضول يكفيك ما نكبتك به مروءتك من نكبات . فقدت الرخص والرزق وصرت شحاذا بخرج. هذا قلب لي "[٣٦٣]

---

٣٦١ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص ٩٨،٩٩،١٠٠.

٣٦٢ سليمان ، عزيز ، شخصيات من المسرح المصري " أبو الفضول " ، مجلة المسرح ، ع ١٠ ، ١٩٦٤، ص٦١

٣٦٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص١١٨-١١٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولكن زينة نجحت في اســتعطاف قلبه الذي عليه ، بدموعها شــارحة له حالها ، فاســتثارت بذلك نخوته فساعدها ، بل وأرجع الحق لها . لقد تحققت فكرة العدل على يد أبي الفضول بشكل عملي ، رغم خوف أبي الفضول من الشبندر والأمين والقاضي من قول الحق ، لكن الخليفة وزينة يحثانه على قول الحق :

" الخليفة : ..... إما أن تقول لي الحق من فورك أو أرميك في السجن لا ترى نور الشمس .

أبو الفضول : قولة حق تقتلني .

زينة : لا تخف . لتأخذ العدالة مجراها ، ومولاي الخليفة يؤمنك..."[٣٦٤]

بذلك فأبو الفضول ـــ كما أشار ألفرد ـــ " يرمز لابن البلد الحريص على العدالة، وشهادة الصدق والخائف أيضا من شهادة الصدق إذا مست (الأكابر) (الرجل الصغير في الأدب الواقعي) "[٣٦٥].

ولكن ما الدافع الذي يدفع بأبي الفضول أن يكون فضوليا ؟ " إنه الدافع الذي يجعل الإنسان مرتاحا عندما يرى الأمور تسير على ما يرام ....إن الإنسان إيجابي بالغريزة كما هو اجتماعي بالغريزة ، فعندما يقع خلل ما في المجتمع الإنساني فإن الإنسان يحس بالقلق . وهذه صفة عامة عند البشر ، وهي مركزة عند (أبي الفضول) بشكل خاص.... وهكذا فإن عملية التحقيق الفكري هي لب العمل الفني "[٣٦٦]

ولعل ألفرد نجح في رسمه لشخصية أبي الفضول والتي أراد من خلالها بلورة رؤيته فهو يقول : " وقد كان نصب عيني في (حلاق بغداد) أن أصور النزوع الإنساني الملح على حب الإصلاح مهما كانت العواقب ، وهو نزوع في الطبع والشخصية والروح الإنسانية مثل حب الجمال وحب الطبيعة وحب الجنس الآخر"[٣٦٧]

فألفرد صور من خلال شخصية أبي الفضول التي تقاطعت مع شخصية مزين بغداد في بلورته قضية العدالة الاجتماعية ، وصور واقع المجتمع كما هو في الليالي حيث تعاني الطبقات الكادحة

---

٣٦٤ المصدر نفسه ، ص١٨٠.

٣٦٥ الدويك، سوسن ، ألفرد فرج مفكر مسرحي ، مجلة المحيط الثقافي ، ص٣٤.

٣٦٦ الحسيني، مهدي ، ألفرد يتحدث عن فنه وأدبه ، مجلة السينما والمسرح ، ص١٤

٣٦٧ فرج، ألفرد ، ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، ص٣٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من التسلط والقهر الذي تمارسه الحكومات على هذه الفئة ، كما أن شخصية مزين بغداد أثرت في رسم سلوكيات حلاق بغداد وطبائعه التي تحب الخير والإصلاح و إنقاذ الناس .

وبذلك فإن شخصية أبي الفضول ــ كما يشير ألفرد ــ " قد امتدت خطوطها المنبسطة في قصة (ألف ليلة) إلى مداها الدرامي والسيكولوجي والفلسفي ، حتى اكتسبت حيوية جديدة وواقعية اجتماعية متألقة "[٣٦٨] .

ثالثا : رسم شخصيات السلطة والنفوذ .

اصطدم مسرح ألفرد بالسلطة السياسية ، فقد كان أدبه المسرحي ممنوعاً مدة ١٢ سنة . وقد اتضح موقف ألفرد النقدي الفكري والسياسي ، من خلال رسمه للشخصيات التي تمثل السلطة والنفوذ .

وألفرد في رسمه لهذه الشخصيات إنما يتكئ على قوالب هذه الشخصيات في التراث، ليفرغ فيها نبضا حيا من صفات شخصيات السلطة والنفوذ في واقعه ، فالخليفة حاكم ورئيس الجمهورية حاكم ، كلاهما تناط به مسؤوليات وتترتب عليه واجبات ، فهو إن غفل عنها غفل كحاكم بغض النظر عن زمانه ومكانه . وأمين السر أو وكيل الوزارة أو ذو الشأن الرفيع إن كان وصوليا ، فالزمان يكرره بوظيفته وصفاته ومطامعه وظلمه ، والقاضي يعاد بمجلسه وظلمه أو عدله . تهمنا صفاتهم لا شخوصهم للاعتبار بهم ورسم رؤانا الفكرية من خلال الأحداث التي مرت بهم ، فالتاريخ والتراث أحداث لا شخوص ، وحتى أبرز الأسماء على مر التاريخ أسندت إلى أفعالها وصفاتها وما صنعته . وإن كان زمان المبدع لا يسمح له بالتصريح ــ على ما في التصريح من مباشرة قد لا تكون محبذة فنيا ـــ فليلمح وليخف ما أراد تحت أكمام هذا أو عباءة ذاك دون أن يمس بشكل القالب أو بنبض المحتوى .

ويلحظ الدارس لمسرحيات ألفرد تباينا في رسم شخصيات السلطة والنفوذ ، فمن هذه الشخصيات من كان عادلا أو يبحث عن العدل ويطلبه ، وبعضها شخصيات ظالمة ، وبعضها الآخر شخصيات وصولية ، وأخرى شخصيات مغفلة أو تستغفل . ففي مسرحية " حلاق بغداد " تبدو شخصية الخليفة شخصية عادلة :

---

٣٦٨ المرجع نفسه ، ص٣٩٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" يوسف : شكراً يا مولاي إن عدلك وسماحة نفسك قد جعلاني أكثر تفاؤلاً بالحياة وحباً للناس..." [٣٦٩].

ورغم عدل الخليفة إلا أنه يستغفل من قبل الحاشية التي توقع أفظع أنواع الظلم بالرعية:

" الخليفة : ... وبينما أحكم أنا بالعدل والحق في قصري ... تنتهك الحقوق في الشارع ولا تأمن امرأة على عرضها . ولا يأمن رجل على روحه أن يشهد بالحق ... أؤدي فروض ديني كما أمر الله ... فإذا رجال في المغرب ينقضون وضوئي ، وإذا رجال لي في المشرق يبطلون صلاتي وصيامي بما يرتكبون من مظالم على رعيتي ..." [٣٧٠].

وتبدو شخصية الأمير في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " شخصية تنشد العدل، وتبحث عنه . ولم يكن لهذه الشخصية حضور إلا من خلال حديثها لمدة واحدة ، في بداية المسرحية ، ولعل ألفرد يقصد من ذلك سمة الحاكم المطلوب :

" الأمير: ولما بايعني القوم أميراً عليهم لم أخف ولم أنكص ، لأني أعرف أن ملكاً أساسه العدل هو ملك وطيد الأركان ، وأن قاضياً مثلك ينصف الناس بعضهم عن بعض إنما يهيئ لملك مثلي طمأنينته ، وللرعية هدوءها وينفي أشباح الفتنة "[٣٧١].

إذن شخصية القاضي في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " تمثل العدل . ولكن هل يقيم العدل حقيقة ؟! :

" القاضي : القاضي ـ أبقاك الله ـ لا يشتغل بإقامة العدل بين الناس ولا هذه وظيفته... وإنما وظيفة القاضي الحكم بين الناس بالقانون . والقانون قد لا ينطبق على العدل ، والعدل قد لا يطابق القانون... القانون جوهرة المنفعة والمصلحة التي لا تتحقق إلا بالقوة . فمن لا قوة له ، لا قانون له"[٣٧٢].

---

٣٦٩ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص ٩٢.

٣٧٠ المصدر نفسه ، ص ١٨٩.

٣٧١ فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ، ص ١١.

٣٧٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ص ١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقاضي أشبيلية لم يستغل القانون ، ولم يطوعه لمصلحته . على العكس من القاضي في " مسرحية حلاق بغداد " الذي كان ظالماً ، قاتلاً :

" يوسف : أنا أعرف بالقاضي أنا...

أبو الفضول : ... هو زمبيل محشو بالظلم والبطش كبقجة الشرور. وصولي . قذر دنيء . لحاس أعتاب الحكام والوزراء...

يوسف : هو ذاك "[٣٧٣].

وقد رسم ألفرد شخصية الشهبندر في مسرحية حلاق بغداد ـــ وكذلك أمين سر المحكمة وهو منفذ القانون أو الجهة الأمنية ـ كما رسم شخصية القاضي في هذه المسرحية . فالاثنان ـ الشبندر وأمين السر ـــ يستغلان الناس ، ويريدان الاعتداء على زينة النساء ، ويطوعان القانون لمصلحتهما الشخصية . وهذا أيضاً ما اتضح في شخصيتي التاجر الشبندر في مسرحية "علي جناح التبريزي وتابعه قفة " فهما شخصيتان يسيطر عليها الجشع والطمع . وكذلك الأمر في شخصية الملتزم في مسرحية " دائرة التبن المصرية " فهو يجمع المال من الفلاحين ظلماً، وينفقه على مصالحه ورغباته ، محولاً سلطته إلى تسلط وسطوة لسلب الناس أرزاقهم .

لكن على العكس مما سبق ، رسمت شخصية التاجر نور الدين في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ، فهو تاجر أمين تتمثل فيه القيم الإنسانية . وقد وصل الأمر به إلى ترك السوق، والزهد في المال والدنيا ، هرباً من منطق السوق الذي لا يقيم وزنا للقيم الاعتبارية والإنسانية ، فالقيم المسيطرة والسائدة هي القيم المادية والانتهازية .

وقد تمثلت القيم المادية والانتهازية بشكل واضح وصريح في شخصية التاجر أبي صخر، في الرسالة الثانية العقاب ، من المسرحية نفسها . فهذا الانتهازي كالعقاب :

" أبو صخر: هذا معلمي وأستاذي ... اقرأ ألفية ابن مالك حتى يعلم أنك أستاذ .

أبو الفضل : كنت أقرأ للدجاجات ، أحذرهن من العقاب . العقاب طير من وحوش السماء ، يشتم رائحة الموت ويتبعه . يرصد القوافل ، الإنسان والحيوان . ويعلم قبلها أنهما ضلا و أنهما

٣٧٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص ٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيقضيان . ينتظر القضاء ويعقبه . يسقط على الجثث أو على من به الرمق فيجهز عليه وينهش لحمه...."[٣٧٤].

ولعل ألفرد قد نجح في رسم صورة السلطة الطامعة الساذجة المغفلة من خلال شخصية الملك ، في مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعة قفة " ، فالملك يقدم ابنته حتى يتزوجها التبريزي ، بأسلوب مبتذل رخيص ، طمعاً بما في قافلة التبريزي الوهمية من مال :

" الملك : .... اصنعي كأنك لا تعرفين أنه بالغرفة وأنك تدخلين لبعض شأنك . فإذا رآك ورأيته ادخلي بسرعة ... والباقي علي .

الملك (بعد أن دخلت البنت وخرجت ، للوزير) : أيها الوزير لقد دخلت ابنتي بنوع من الخطأ ورأت هذا الغريب ورآها ولا بد أن يكون تحت تأثير سحرها "[٣٧٥].

تلك هي صورة السلطة وأشخاصها كما رسمها ألفرد من خلال توظيفه للتراث .

رابعا : رسم الشخصيات النسائية .

يلحظ أن ألفرد في توظيفه للتراث بالأساليب المختلفة قد تجاوز في رسمه للشخصيات النسائية في مسرحياته ، التسطيح و التهميش ، وأن تكون هذه الشخصيات ثانوية . وربما وصل بها إلى مرحلة الترميز ، إذ أصبحت الشخصية النسائية رمزاً لقضية ، ومحوراً لصراع في بعض مسرحياته ، كما أنها ساهمت في دفع الأحداث الدرامية ، وبلورت المواقف المختلفة للشخصيات الأخرى .

وهذا ما سيتضح من خلال تناول الشخصيات النسائية الرئيسة في كل مسرحية ، ودورها الدرامي ، وما تمثله من رؤى مختلفة . وسيتبين أثر التراث في رسم هذه الشخصيات، وأثره على ما تحمله هذه الشخصيات من مضامين ، وما تمثله من قضايا .

ففي مسرحية " زواج على ورقة طلاق " ، التي تتناول قضية الصراع الطبقي في المجتمع بين طبقتين هما الطبقة الغنية وما تحمله من مفاهيم ، والطبقة الكادحة وما تحمله أيضا من مفاهيم . وقد أوضحت المسرحية فشل التقارب الطبقي وفشل أساليب إذابة الفوارق الطبقية، وذلك من خلال

---

٣٧٤ فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاض اشبيلية " ، ص ٧٠.

٣٧٥ فرج ، ألفرد ، مسرحية " على جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٢٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصـــة حب زينب ومراد . وقد ســـاهم توظيف التراث المتمثل بتوظيف الراوي باعتباره تقنية فنية تراثية ، وتوظيف الأغنية الشعبية التي وردت على لسان زينب ، وأيضـا تضمين الأمثال الشعبية في المسـرحية ، برسـم شـخصـية زينب التي تمثل الطبقة الشـعبية الكادحة التي يمارس عليها أشـد أسـاليب الوحشـية والظلم . فزينب قد هتك سترها ، وسلب شرفها من قبل مراد ابن الطبقة الغنية ، والذي أرغمها أن تجهض ، فحرمها بذلك من أمومتها بعد أن سلبها شرفها. ومن ذلك بلور التراث الشـعبي شـخصـية زينب باعتبارها رمزا لفئة من المجتمع ، وأوضـح فلسـفة هذه الفئة ومفاهيمها ، وفلسـفة الفئة المقابلة . وزينب في نهاية المسـرحية تنتحر هروبا من العار والظلم ، ولعل انتحارها يشير إلى استمرارية الصـراع الطبقي ، وتطوره إلى مرحلة التناحر. وقد عكست الأمثال الشعبية التي وردت على لسـان زينب الأحوال و الصـراعات النفسـية التي مرت بها . وتتضح المفارقة في الممارسة السلوكية والفكرية للطبقة التي يمثلها مراد في الحوار التالي :

" مراد : فكري في طفل تتركز فيه كل الصـراعات والأحقاد . الطبيعية نفسـها ما تقبلشـي التهجين المتناقض ده... ولا قد مناش غير حل واحد .

زينب : أنا سامعة .

مراد : حتجوزك في السر.... وفي حي بعيد متطرف ... حتسقطي وأطلقك "[٣٧٦].

" ولعل مسمى المسرحية نفسه يوضح لنا هذا التناقض الذي أراد طرحه خلال المسرحية فشتان ما بين طرفي المجتمع المتمثلين في مراد و صـفية هانم من ناحية ، وبين زينب والأسـطى سـيد من ناحية أخرى "[٣٧٧].

أما في " مسـرحية حلاق بغداد " فتمثل شـخصـية زينة النسـاء شـرف الدفاع عن القضـية، أياً كان الظلم الواقع ، ومهما كان نفوذ المعتدي وقوته وسـلطته . حتى أن زينة النســاء تفضــل الموت ، وارتكاب جريمة القتل في سبيل المحافظة على شرفها :

---

٣٧٦ فرج ، ألفرد ، مسرحية " جواز على ورقة طلاق " ، ص ٤٣.

٣٧٧ فتح الله ، رانيا ، الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج ، ص ٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" زينة : لن أدع أحد يبتذلني ، إذا دخل أمين سر المحكمة ، الآن سأقتله أو أقتل نفسي... سيان عندي .

جلنار: سيدتي لا تغضبي الله .

زينة : أغضبه في هذا خير من أن أغضبه في ذاك "[٣٧٨].

وتتحقق صورة من صور العدل ، بإنصاف الخليفة لزينة النساء ، إذ أرجع لها حقها، الذي أنكره الشبندر الذي حاول ـ أيضاً ـ أن يعتدي عليها .

أما الشخصية المستسلمة ، والتي اعتبرت وسيلة في يد الوصولي والطامع ، فتتضح من خلال شخصيتين ، الشخصية الأولى هي شخصية الأميرة ابنة ملك الصين في مسرحية التبريزي ، إذ إن الملك يريد أن يزوج ابنته للتبريزي طمعاً في القافلة . و رسم ألفرد شخصية الأميرة باعتبارها شخصية ساذجة ، سطحية التفكير:

" الأميرة : (تبدأ في البكاء) لن أتزوج الوزير. أتزوج التبريزي. أتزوجه .

الملك : الله ! الله ! الله ما بقي إلا هذا لتتم مصائبي .

الأميرة : امتحنته وثبت أنه ابن نعمة... وأنا أحبه .

الملك : تجاوزت كل الحدود "[٣٧٩]

أما الشخصية الثانية فظهرت في مسرحية " حلاق بغداد" وهي شخصية ياسمينة ابنة القاضي . وقد رسمت باعتبارها شخصية لا رأي لها ، محبة عاشقة ، تخاف سطوة أبيها،انهزامية تريد الانتحار مع عشيقها يوسف لاعتقادهما أنهما لن يتزوجا ، ولأن أباها القاضي يريد أن يزوجها من الوزير ، تحقيقاً لمصالح يبتغيها .

أما الشخصية النسائية في مسرحية " الزير سالم " فقد اختلفت المضامين التي تحملها، باختلاف الدور الدرامي الذي تلعبه الشخصية .

---

٣٧٨ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص١٠٨-١٠٩.

٣٧٩ فرج ، ألفرد ، مسرحية " على جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٢٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالجليلة تقوم بدور الراوي إضافة إلي دورها البطولي . وهي السبب في إبعاد الزير ونفيه . وقد اتضحت أبعادها من خلال حديث أبيها عنها :

" وشبت جليلة زينة للبادية حكمة وجمالا ، وأميرة للبكريين . فخطبها أبوك . ولكن شهرة جليلة كانت قد لفتت نظر الطاغية فطلبها لنفسه إما زواجا أو سبيا أو اغتصابا "[٣٨٠].

ولعل هذه الأبعاد الثلاثة التي رسمها ألفرد في شخصية المسرحية ، وكما هي في الشخصية التراثية ، شكلت محورا مهما في التغيير والتحول الدرامي في المسرحية ، فجليلة كانت محور تغير العرب من حالة الذل إلى حالة الثورة التي نتج عنها قتل التبع حسان رمز العدو الغازي والأجنبي والمغتصب . وبذلك لعل ألفرد رمز إلى الجليلة بالأرض العربية المغتصبة خاصة فلسطين ، فالبكريين والتغلبيين وقفوا في وجه التبع حسان لأجل جليلة ، وكذلك الشعوب العربية وقفت في مرحلة معينة في وجه الصهاينة ، لكنهم الآن تخلوا عن القضية لأسباب شخصية تتعلق بقادة العرب الذين انشغلوا بصراعاتهم وأحقادهم العنيفة ، الأمر الذي أثر على العلاقات بين الشعوب العربية وزادت من الفرقة العربية ، فلم يعد للهمين القومي و القطري وجود في ظل مصالح القادة . والتخلي عن قضية العرب الكبرى يشبه التخلي عن جليلة ، فاليمامة تخلت عن أمها ، والزير طردها بعد مقتل كليب ، وجساس تخلى عنها بعد حصوله على العرش .

وفيما يتعلق بالجانب الشرير لشخصية جليلة التراثية ، فقد أشار إليه السعافين في موازنته بين الشخصية التراثية وشخصية المسرحية ، حيث إن ألفرد لم يأخذ من الجانب الشرير في شخصية جليلة التراثية إلا فكرة تآمرها على الزير لإبعاده عن العرش [٣٨١] . ولعل هذا الجانب في الشخصية التراثية دفع بالحدث الدرامي للمسرحية ، فكليب فقد أخاه مما سهل على جساس قتل كليبا ، ومن خلال ذلك تطور الحدث الدرامي . كما أن هذا الجانب في شخصية جليلة ، أدى إلى خلق الصراع عند كليب الذي حاول أن يبرأ الزير فهو لا يريد أن ينفي أخاه ، وقد زادت عملية النفي من حدة الصراع والتوتر عند الزير . إضافة إلى ذلك فإن هذا الجانب الشرير في شخصية جليلة قد شكل عندها صراعا ، فهي ــ وبعد مقتل كليب واشتعال الحرب ــ شعرت بأن لها يدا في الحرب بسبب المؤامرة ، فأصبحت تبحث عن حل وتسعى للصلح بعيدا عن رغبتها في العرش لابنها . مما سبق يبدو أن ألفرد رسم شخصية جليلة باعتبارها شخصية متحولة ، ومحولة ودافعة للحدث الدرامي .

---

٣٨٠ فرج، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص١٧٥

٣٨١ أنظر، السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية الحديثة والتراث ، ص٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعل توظيف تقنية الراوي التراثية في المسرحية وجعل جليلة راويا للأحداث ، جعل من شخصيتها ـــ الراوي ـــ شاهدا على عصرين ، بالتالي تتبلور من خلال شخصيتها التطلعات المستقبلية بعد قراءة الماضي والحاضر . من كل ما سبق يمكن الاستنتاج أن الشخصية التراثية قد جعلت من شخصية جليلة المسرحية ذات رؤى وأبعاد مختلفة.

أما شخصية أسما " أخت الزير" فهي تعكس ألم الأمهات اللواتي يعانين من فقدان أقاربهن نتيجة الحروب . ومن خلال شخصيتها يتبلور الألم الإنساني والشقاء :

" آه . أيها الموت . يا مرضي وشفاء نفسي . ثكلت في الأول الأخ ، ثم الزوج ، ثم الولد ، والآن أتداوى بقتل ابن أبي" [٣٨٢]

وعلى العكس من شخصية أسما تبدو شخصية اليمامة ، إذ يلحظ أن اليمامة قد ساهمت في تأجيج الصراع بين البكريين والتغلبيين ، فهي كانت تدفع عمها الزير للاستمرار في القتل والقتال ، حتى يرجع أبوها الذي قتل أمام عينيها حياً :

" يمامة : كم ألفاً قتلت في عشر سنين حرب يا عمي ؟

سالم : كثير.

يمامة : وكم ألفاً ولدوا في مضاربهم في عشر سنين ؟

سالم : كثير.

يمامة : بعد كم سنة يعملون سيوف الظلم ؟

سالم : بعد قليل .

يمامة : فكم قتلت في ثأر أخيك ؟

سالم : أقل من القليل .

يمامة : وهل يشفي أبي إلا الكثير؟!

٣٨٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص ٢٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سالم : فلتزهق أرواح الأطفال . يا رجال تغلب . إلي . إلي . إلي ." [٣٨٣]

أما سعاد ، أخت التبع حسان ـــ في المسرحية ـــ فقد جسدت دور الدسيسة . إذ إنها أوهمت جساسا بأنها عرافة ، وأخبرته بأنه سيقتل كليبا ، مستغلة حقد جساس على كليب ، وطمعه بالعرش .

ولعل تنوع صور المرأة في مسرحية " الزير سالم " يعود إلى تعدد القضايا التي يريد ألفرد أن يطرحها ويجسدها ، خاصة أن المرأة في المسرحية كانت محور صراع أو مسببة ومشكلة لصراع ـــ وكذلك هي القضايا والمشكلات ـــ ، فانسجم تنوع الصور مع القضايا والمشكلات التي يعانيها الواقع العربي . إضـــافة إلى أن هذا التنوع قد انعكس على الأحداث الدرامية ، وعلى علاقات الشخصيات ببعضها .

أما بالنسبة إلى شخصية الجارية التي جسدت صورة معينة ، وأدت دورا دراميا ، فقد تمثلت هذه الصورة في شخصية جارية ياسمينه (شفيقة) ، في مسرحية " حلاق بغداد " ، إذ رسمت باعتبارها صورة من صور الفضول غير المحبذ . و ساهم ظهور شفيقة الفضولية في إبراز فكرة الفضول ، إضافة إلى أنها أعطت تصورا معاكسا بالمقارنة مع شخصية أبي الفضول الذي كان يدفعه حب الخير ومساعدة الناس إلى فضوله . كما أن التهور الذي في الشخصية ساهم في تأزم الموقف الدرامي مرات كثيرة .

أما الشخصية التي تحمل معنى الرمز بشكل واضح ، فهي شخصية الصبية في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " فقد اختطف الجني قلاع الصبية ، كما اغتصب الأمير الأرض ، ومسخ وجهها ، فأصبحت ذا وجهين ، وجه عجوز شحاذة ـ بعد الاغتصاب ـ ووجه صبية إشارة إلى ما كانت عليه قبل الاغتصاب وما ستكون عليه بعد التحرير .

أما في مسرحية " سليمان الحلبي " ، فلعل شخصية الفتاة ابنة حداية رمز بها إلى الحرية، و إلى البلد المغتصب (مصر) . فحداية تخلى عن ابنته خوفاً من عقاب الفرنسيين ، ورغبة منه في العمل معهم ، كما تخلى أبناء مصر عن بلدهم ، وكما تخلى أبناء العروبة عن قضيتهم :

" حداية : لم يكن لي بنت لم أعرفها .

٣٨٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم "، ص ٢٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البنت : (في ذهول) آباً... آباً..." [٣٨٤].

سـقطت الفتاة في الفسـق والدمار وتعشـقها الفرنسـيون ، وهكذا مصـر فقد عاث الفرنسـيون فيها الدمار، بسـبب ضـعف الكثير من أبنائها ، وعدم تصـديهم للمحتل الفرنسـي ونتيجة عمالة الكثير لحساب العدو .

و شخصية الفتاة بلورت الصراع الذي يعيشه سليمان ، وأظهرت الفكرة التي يبحث عنها:

" سـليمان : حياة بنت في مقابل القصـاص من لص .. نصـف العدالة ... وهكذا تهدر العدالة ثمناً للعدالة ، والشرع ثمناً للشرع ، وكبرياء الناس ثمناً لحياتهم ، ومآذن الأزهر الشريف ثمناً للجهاد في سبيل الحق . وأنا في هذه الدوامة الدائرة يا مولاي سلمت لصاً للشرطة فسقطت البنت في هوة الفسق . أجرني **!"** [٣٨٥].

فسـليمان في بحثه عن تحرير الفتاة وإرجاع حريتها التي يعتبرها نصـف العدالة ، إنما يبحث عن حرية مصـر، و يبحث عن العدالة بمفهومها المطلق . وذلك لان قضـية العدالة " ترتبط بالحرية ارتباطاً كبيراً ، فقد سـارت كلاهما في خط تطوري واحد مع احتياجات الإنسـان إليهما"[٣٨٦]. وقضية الحرية هي " قضية الإنسان المعاصرة... صارت في عصرنا الحاضر أكثر حدة ، وأشد بروزاً نتيجة للتطورات التي أصـابت حياة الفرد والجماعة والعلاقة بينهما "[٣٨٧] . لذلك سـعى سليمان لتحقيق حرية الفتاة :

" سليمان : لا تهزئي مما أقول . أتتوبين ؟

البنت : (تصيح) ماذا تريدني أن أكون... خدامة ؟

---

٣٨٤ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ٧٦.

٣٨٥ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ص ١٣٨.

٣٨٦ حجاجي ، أحمد شمس الدين ، الأسطورة في المسرح المصري ، المعاصر (١٩٣٣-١٩٧٠) ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة . (د.ت) ، ص ٤٥١.

٣٨٧ إسماعيل ،عز الدين ، قضايا الإنسان في الأدب المعاصر ، دار الفكر العربي ،١٩٨٠ ،ص ٣١٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سليمان : (ينفجر) لا تضحكي وأنت غير سعيدة ! لا تأكلي بغير شهية ! لا تلاطفي من تكرهين ! لا تتكلمي وأنت خرساء ! لا تخلعي ملابسك وأنت غير محبة ! ذلك ما أريده لك . خادمة أو غير خادمة... أن تكوني حرة !" [٣٨٨].

وبعد أن تتوب الفتاة وتمكث في بيت السادات . ينطلق سليمان بثقة لتحقيق العدل الكامل ـــ حسب رأيه ـ في قتله لكليبر.

ويبدو أن ألفرد رسم الشخصية النسائية بأبعادها الثلاث ، مبرزاً البعد النفسي . ولعله بذلك أتاح الفرصة للشخصية النسائية ، بأن تكون مصدر قوة للشخصية الأخرى ، وانطلاقا لها ، وتغير و تحول في مسارها الدرامي . مما انعكس على علاقات الشخصيات ببعضها ، وعلى الأحداث الدرامية . و تبلورت من خلال الشخصية النسائية التراثية الكثير من القضايا الفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والقومية ، والإنسانية .

ولعل ألفرد بتوظيفه للتراث نجح في أن جعل شخوص مسرحياته ممتدة الأثر ذات دلالات مختلفة ومتعددة ، تتبلور من خلالها أطروحاته الفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والقومية ، والإنسانية . وجعلها قريبة إلى المتلقي وذلك لوجودها أصلا في الذاكرة الجمعية . لذلك فقد مثلت المسرحية الواحدة أكثر من مرة وفي حقبات زمنية متباعدة .

٣٨٨ فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص ١٣٨

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثاني : أثر التراث في تشكيل الحوار والنسيج اللغوي .

تتميز المسرحية عن غيرها من الأنواع الأدبية بوجود الحوار باعتباره أهم مقومات البناء المسرحي . فالحوار" هو الذي يتكون منه نسيج المسرحية ، وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية "[٣٨٩]. وبالحوار تنتمي المسرحية إلى فن الأدب ويميزها أيضا عن الأنواع الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والشعر إلى غير ذلك، والمسرحية من بدايتها إلى نهايتها حوار. و يعد "كوسيلة اتصال بين الممثلين ، وبينهم وبين الجمهور، وهو يتكون من كلمات وعبارات وجمل يضعها المؤلف "[٣٩٠] . لكنه حوار فني أدبي " يختلف عن حديث يدور بين اثنين... إذ هناك حقيقة هامة يجب أن لا ننساها وهي أن الحوار المسرحي ليس مجرد حوار... إنه جزء من أجزاء الحدث . ولذلك فيجب كما هو الحال في أي جزء من أجزاء الحدث... أن يدفع الحدث إلى التطور، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلاً بما سبق "[٣٩١] .

يجب أن لا يكون الحديث لشخصية واحدة في المسرحية مما يؤدي إلى إلغاء وجود الشخصيات الأخرى ، لذلك يتميز الحوار المسرحي بعدة مميزات تتمثل " بالتكثيف والتركيز والإيجاز"[٣٩٢] . ومن خلال الحوار يتطور الحدث الدرامي ، وتبرز علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى في الموقف الدرامي ، ويكشف عن الصراع الذي تعيشه الشخصية مع نفسها ومع الشخصيات الأخرى ، لذلك لابد أن يكون قادرا على الكشف عما يدور في نفس الشخصية وفكرها ، متناسبا مع طبيعة الشخصية ، ووضعها الاجتماعي ، ومستواها الفكري ، والخلقي ، والديني ، ومتناسبا مع مثلها وقيمها في الحياة و نظرتها لها ، فلا يعقل أن يجري المؤلف حوارا يحمل رؤى وأفكارا عميقة على ألسنة شخصيات ذات أفق محدود ، كأن يتحدث اثنان عن قضية فكرية وهما لا يتمتعان بالثقافة والوعي . ولا بد " أن يكون الحوار موضوعياً وأميناً في نقل مقولة الشخصيات ... منطقياً "[٣٩٣]. وقد بين محمد مندور أن الحوار الدرامي قد ينزلق إلى منزلق " آخر غير درامي بل متناف مع الدرامية ، كأسلوب الخطابة أو المناقشة الذهنية الراكدة أو الجدل العقلي العقيم "[٣٩٤].

---

٣٨٩ مندور، محمد ، الأدب وفنونه ، ص ١١٣.

٣٩٠ عبد الوهاب ، شكري ، النص المسرحي ، دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية ، ص ٧٠.

٣٩١ رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما ، ص ٥٧.

٣٩٢ الصالحي ، فؤاد ، علم المسرحية ، ص ٥٧.

٣٩٣ عبد الوهاب ، شكري ، النص المسرحي ، ص ٧١.

٣٩٤ مندور، محمد ، الأدب وفنونه ، ص ١١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن اللغة ، وهي أداة الحوار، فقد ثارت خلافات بين النقاد حول استخدام اللغة المناسبة فمنهم من دعا للكتابة باللغة الفصحى ، وآخرون دعوا للكتابة باللهجة العامية . ولألفرد رأي حول لغة المسرح يبين فيه سمات النسيج اللغوي المسرحي ، مفرقا بينها واللغة الأدبية ، وعن ذلك يقول " إن لغة الأدب ـ سواء أكانت فصحى أم عامية ـ لها شروط جمالية وتعبيرية. ولغة المسرح لها غير هذه الشروط الأدبية العامة ، شروط خاصة أخرى كلغة الفن من نوع خاص . إن المسرح يقتضي لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أولف أو دوران بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة ... والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة . فذلك أدعى لراحة الممثل وعدم إرهاقه... كما أن الكلمات يحسن أن تكون أصرح وأدق وأوضح تعبيراً عن المعنى المقصود... وأن تكون متناسقة الجرس في استرسالها"[٣٩٥] .

وقد أثارت لغة المسرح عند ألفرد فرج كثيرا من الجدل بين النقاد والباحثين ، ومن الذين كتبوا عن لغة المسرح عند ألفرد ، نبيل راغب حيث كتب دراسة وسمت بـ " لغة المسرح عند ألفرد فرج " تناول فيها سمات النسيج اللغوي في مسرحياته ، وعن رأي نبيل راغب في لغة المسرح عند ألفرد ، يقول : " ولعل الريادة الحقيقية التي أضافها ألفرد فرج إلى المسرح المصري المعاصر تكمن في مجال اللغة الدرامية أو الدرامية أو الدراما كلغة فنية. فمسرحياته تمتلك لغة درامية مبتكرة ومتنوعة طبقاً لنوعية الشكل والمضمون . لغة جعلت لمسرحه مذاقاً خاصاً به سواء أكان يعالج مضموناً تاريخياً أو أسطورياً أو معاصراً "[٣٩٦].

وستتناول الدراسة أثر التراث في تشكيل النسيج اللغوي في مسرحيات ألفرد موضحة سماته ودلالاته وكذلك أثر التراث في تشكيل الحوار ، ودور الحوار في البناء المسرحي .

ففي مسرحية " سليمان الحلبي " ، التي تتناول قضية مقاومة الاستعمار، والتي تطرح ـــ أيضا ـ قضيتي العدل والحرية بمفهوميهما الفلسفي المطلق ، جاءت اللغة متلائمة مع قضية المسرحية ، فمقاومة المستعمر قضية قومية وقضيتا العدل والحرية قضيتان إنسانيتان ، لذلك فإن استخدام العامية يعبر عن محلية القضية ، ولا يتناسب واستلهام الشرط التاريخي بمعطياته ، ذلك أن الأحداث تدور في أروقة الأزهر بين طلبة العلم وشيوخهم ، والمجاهدين منهم ، وجميعهم طلاب علم ومعرفة ، ويتمتعون بالثقافة والفكر . لذلك فرضت الحادثة التاريخية بمعطياتها أن تكون

٣٩٥ فرج ، ألفرد ، دليل المتفرج الذكي ، ص ١١٤-١١٥.

٣٩٦ راغب، نبيل ، لغة المسرح عند ألفرد ، ص ٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التراكيب المناسبة لهذه المسرحية باللغة الفصيحة . ولكن استخدمت في المسرحية بعض التراكيب العامية خاصة تلك التي جرت على لسان حداية الأعرج زعيم اللصوص الذي كان يتلفظ أحيانا ألفاظا سوقية ، حيث جاءت متناسبة مع أبعاد الشخصية ومستواها الثقافي ، أما لغة حوار الشخصيات الفرنسية فقد كانت باللغة الفصيحة تخللها بعض الألفاظ الفرنسية حيث كانت قليلة جدا ، ولعل ذلك يتناسب وقضية المسرحية ، أي أن ألفرد أراد أن يبين أن هدف الاستعمار هو استعمار جميع البلاد العربية ، وليس خاصا بدولة دون أخرى . لذلك ــ ربما كرد فعل ــ كانت لغة المثقفين والأزهريين والمجاهدين وسليمان الحلبي اللغة الفصيحة أحد مقومات القومية العربية . ولعل ألفرد أراد من خلال اللغة أن يشير إلى وجوب وحدة الأمة ووحدة الهدف منتقدا بذلك سياسة الانفصال بين سوريا ومصر والفرقة بين أبناء اللغة . وقد يلحظ أن النسيج اللغوي للحوار يميل إلى الشعرية والغنائية في بعض المواقف ، خاصة في حديث سليمان الحلبي ، فمثلا في موقف معبر لسليمان الحلبي ، يقول :

" سليمان : وهزيمة أمة كريمة .. ما قولك .. أن نلبس العار ونأكل الندم وتنبش عقولنا أفكار خطرة . وعيون شريرة ترصد الواحد كثعابين أرسلتها السحرة إلى مائدة طعامه فتصده عن الأكل ، والى عمله فتذهله عنه ، والى فراشه فتزرعه بالشوك . وعندئذ تفتح أبواب الجحيم! الجحيم يصبح نظام الحياة ، ويصبح نبض الدم في العروق : اركع وادفع ! قدم رجولتك للمهانة وأطفالك لأنياب الجوع وعنق جارك للمشنقة . قدم قدم ! واركع وادفع ! وعش .. لتملأ عينيك بالتراب وحلقك بالحجارة . عش لتتحول بفعل الساحر الفرنسي الأسود من رجل إلى كلب.. وانبش القمامة ما تشاء واسجد لغير الخالق ما تشاء ، وارق ماء الوجه أو ماء العينين ما تشاء .. فقد منحك كليبر أمان الحياة ! ! "[٣٩٧]

يلحظ أن المقطع السابق يحمل في طياته معاني عميقة ، فـ " سليمان يعبر عما يعتمل في أعماق نفسه من ألم وغضب وإحساس رفيع بالكبرياء التي ترفض الذل والمهانة ، وكل ذلك من خلال صياغة جميلة تسيطر عليها الصورة الفنية الجميلة والاستعارة الدالة ، مما يجعل هذا المقطع - ومقاطع أخرى كثيرة ـــ تميل إلى أسلوب شعري يعبر بوضوح وجمال وشفافية عن طبيعة الشخصية وخلجاتها وموقفها ." [٣٩٨]

---

[٣٩٧] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص٦٧-٦٨.

[٣٩٨] العبود ، مصطفى ، التراجيديا في مسرح ألفرد فرج ، مجلة الحياة المسرحية ، ص٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبدو الاقتصاد اللفظي وتكثيف المعاني والإيجاز واضحا في بعض المواقف في هذه المسرحية يقول السادات :

" أصوات : إلى أين ؟ الله معك يا مولانا ! تلفت لنا يا كريم . قل كلمة لأبنائك ومريديك

السادات : في النصر نعف ، وفي الهزيمة نصمد . "[٣٩٩]

و يلحظ مما سبق أن لغة الحوار في مسرحية سليمان الحلبي انسجمت والفترة التاريخية وقضية المسرحية . أما عن تشكيل الحوار فقد أثرت الحادثة التاريخية في ذلك ، فالحوار أبرز فلسفة المستعمر ، و أبرز الأحداث ودفعها للتطور ، وصور علاقات الشخصيات مع بعضها ، فمثلا تتضح علاقة سليمان الحلبي مع الشيخ عبد الله الشرقاوي ؛ بأنها علاقة متضادة فسليمان يجادل الشرقاوي ، منتقدا موقفة الانهزامي والاستسلامي ، وهو العالم الأزهري الذي يعتبر من قادة الثورة ومن المنظرين لها في تلك الفترة التاريخية :

" سليمان : أول ما نزلت مصر قلت اذهب لشيخنا الشرقاوي أقبل يديه فاطمئن عليه .

الشرقاوي : لعلك لا تكذب على شيخك . جئت في أيام سيئة . أما كنت انتظرت حتى تنكشف هذه الغمة . ماذا يقولون عنا هناك ؟

سليمان : تعذبنا بما سمعناه وانقبضت قلوبنا ...

الشرقاوي : ولأي غرض جئت ؟

سليمان : غرض شريف يا سيدنا .

محمد : جاء يستأنف ما بدا من طلب العلم . كان أنجب إخواننا تلاميذ الرواق ، ولكنه اضطر للرحيل اضطرارا لمرض ألم بأبيه ، فلما واتته الفرصة جاءنا بعد غيبة .

الشرقاوي : أهذا وقت مناسب لطلب العلم ؟ ! "[٤٠٠]

وقد عكس الحوار هنا سلبية شخصية الشرقاوي ، وحمل نقدا واضحا للفئة المتخاذلة التي تنظر دون تطبيق أو ثبات على المبدأ ، وهذه الفئة تمثلت من خلال شخصية الشرقاوي . بينما يبدو

---

[٣٩٩] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ، ص٤١

[٤٠٠] فرج ، ألفرد ، مسرحية " سليمان الحلبي " ص٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحوار في موقع آخر كاشفا عن شخصية السادات رمز المقاومة الوطنية ، وذلك من خلال حديث الشخصيات عنها :

" الشرقاوي : (يرتاب) ، في الأمر شي قل الصدق لأي غرض جئت بيتي ؟

سليمان : (متحفزا) سؤال لم يكن ليسأله مولاي السادات . !

الشرقاوي : (بحدة) اسكت ولا تقلق اسم السادات وهو في محنته .

سليمان : (يصيح) أين هو السادات يا مولانا ؟

الشرقاوي : في القلعة ... أو في سجن أنت أولى به .

محمد : سليمان .. أنت سيء التصرف .. في بيت مولانا لا يصح ..

سليمان : (مقاطعا) وفي أي بيت لا يصح إلا الصحيح .. وهو أن يكون القانون جسما للعدالة والمحكمة اسما لها . "[٤٠١]

وقد استخدمت تقنية المنولوج في هذه المسرحية من خلال شخصية سليمان ، حيث وضح المنولوج الصراع الذي تعيشه الشخصية ، فسليمان اصطدم بواقعه وبواقع الشخصيات الأخرى ، فالكل متخاذل عن الجهاد . كما أن سليمان أعتقد أنه السبب في سقوط الفتاة ابنة حداية في يد الفرنسيين وأنه السبب في سجن أبيها ، لذلك عانى صراعا انسجم مع شخصية سليمان وفكرها، فهو يبحث عن تحقيق العدل والحرية بمفهوميهما المطلق ، ويعتبر نفسه الوحيد القادر على تحقيقهما من خلال قتله لكليبر. فعاش حالة من التنازع بين الفكرة التي يحملها ، والواقع الذي يعيشـــه ، ومدى القدرة على ترجمة الفكرة على أرض الواقع المعيش .

أما في مســـرحية الزير، فقد جاءت لغة المســـرحية لغة فصـــيحة ، ولعل الذي فرض هذا الأمر توظيف ألفرد للسيرة الشعبية المعروفة ، فهذه السيرة ترجع إلى العصر الجاهلي عصر اللسان العربي الفصيح ، كما انسجمت اللغة مع طبيعة الشخصيات المتصارعة فهم من طبقة الأسياد ، وانسجمت أيضا وقضية المسرحية التي تتناول قضية الائتلاف القومي وقضية العدل الفلسفي ، لذا فقد جاءت التراكيب اللغوية فيها مكثفة المعاني .

٤٠١ المصدر نفسه ، ص٨٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويلحظ ـــ أيضا ـــ في مسرحية الزير كثرة التساؤلات التي وردت على لسان هجرس مستنطقا التاريخ ـــ وربما ـــ محاكما له . فقد شكلت هذه التساؤلات ما نسبته ٧٠% من حديث هجرس في المسرحية ، ومن خلالها برزت تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) Flash Back فأدت بذلك دورا مهما في كسر الإيهام ، وإشراك المتلقي في المسرحية ، إذ إنها تعبر عن الأسئلة التي تدور في ذهنه حول أسباب ودوافع تلك الحرب .

وظهرت تقنية السرد في مسرحية الزير على لسان رسول الحرب ـــ وهو شخصية ثانوية وظفها ألفرد ممثلة الحكواتي ـــ حيث جاء يخبر التغلبيين عن أحداث المقتلة العظيمة التي أوقعها الزير بالتغلبيين وأطفالهم . وتميزت التراكيب اللغوية في كلام الرسول بتهويل الأحداث والسجع شأنها في ذلك شأن أسلوب الحكواتي في المقاهي الشعبية . ولعل ألفرد أراد من ذلك أن يلون المسرحية بجو السيرة الشعبي الذي يشكل متعة للمتلقي ، فتصل الأفكار التي أراد ألفرد إيصالها بطريقة جديدة مشوقة غير مباشرة ، فيتحقق بذلك علاقة جديدة تتمثل بربط الأزمان الثلاثة بمعطياتها . كما أن هذه التقنية اختزلت الكثير من الأحداث التي وقعت في السيرة الشعبية، والتي لا يمكن أن تمثل على خشبة المسرح . ولعل ألفرد باستخدامه تقنية السرد قد حافظ على مقومات السيرة وأحداثها .

أما الحوار في هذه المسرحية فقد ساهم التراث في تشكيله على نحو أبرز قضية المسرحية ، ونقل المتلقي من مرحلة التلقي إلى مرحلة التفاعل مع الماضي والحاضر ضمن خطوط الرؤية المركزية لهذه المسرحية . وكشف الحوار ـ أيضا في هذه المسرحية ـ عن طبيعة العلاقات بين الشخصيات وأبرز الحدث الدرامي .

أما الحوار الداخلي (المونولوج) ـ في هذه المسرحية ـ فقد أبرز الصراع الذي تعيشه الشخصية ، ومن خلاله ظهر الضعف البشري أمام القوة القاهرة للإنسان (الزمن) :

" سالم : ما لم يحدث أبدا أفضل من كل ما حدث ، وما لم يكن ابد أكمل من الأرض والسماء . إنما نحن فوضى لامعة . فماذا تريد ؟ أريد أن يقبض الظلام بأجنحته على الصحراء. أن تنضب العيون ويتطاير الحصى . أن يبيد العالم أو يعود كليب ....عاش الإنسان شقاءه كله تحت جناح الندم . ما كان أغناه . فالندم ابن استحالة المراجعة . مع أن الإنسان يمشي قدما ويتراجع إلى الوراء . والريح تهب شرقا ثم تنعكس فتهب غربا . إلا أن ما يصنعه البشر يتدفق دائما في وجهة واحدة . وما أعظم الظلم الواقع من جراء ذلك القصاص . أيرجع القصاص ميتا إلا أن تتولانا معجزة . أو تتفجر المعجزة بضربة سيف جبارة في المستحيل كما ينقدح في الصخر الشرر؟! أتتخلق المعجزة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في بحر الدماء كما تتخلق الحياة من نبع ماء ؟!.... نحن ندفع كل هذا ثمنا . يا نجوم السماء . يا منطلق الرياح والعواصف وشحنات المطر في السحاب . نحن ندفع الثمن كاملا وافيا . فأين أخي ... ؟! "[٤٠٢]

يبدو أن صراع الزير صراع مصيري بينه وبين القوى الخارجية ، الزمن ، الموت و" كلما كانت قوة العوامل الخارجية اشد تأثيرا في المصير، اندفع الصراع المأساوي إلى الداخل، لأنه يصبح في حالة الاستبطان ، ويصبح الصراع في الروح أكثر حصرا . ذلك أن قوى المقاومة الباطنية ، التي تعتمد الروح عليها ، إلى حد ما ، تصبح أعظم شانا ، وأشد حدة ، في تناسب مباشر مع عظمة وحدة القوى المعارضة الخارجية . وبما أن البطل الآن لا يقف إزاء عوامل خارجية أكثر من السابق فحسب ، بل ازداد أفعالا لم تعد أفعاله بالذات ، بل أصبحت تقف ضده ، فإن الصراع الذي ينخرط فيه ، يشتد إلى حد الفجيعة . إن عليه أن يكون ملتزما الصراع ، إلا شيئا يدفعه دفعا إليه ، فلا يستطيع مقاومته . فهو لم يعد يقرر فيما إذا كان راغبا في المقاومة نفسها ".[٤٠٣]

إذن يبدو أن المنولوج " لا يعدو أن يكون حوارا داخليا بين وازعين يتنازعان الشخصية ....يشحذ الصراع "[٤٠٤] ، وهذا ما اتضح في شخصية الزير .

وربما وقع ألفرد في منزلق الحوار المتمثل بالخطابية في مسرحية الزير ، وذلك في كلام هجرس في نهاية المسرحية عندما اعتلى العرش :

" هجرس : ثمة ماهو أقوى من السيف والخنجر . العقل . إن تبرير القتل أفظع من القتل ...أيها السادة أديروا ظهوركم لأمس الدامي الأسود واستقبلوا يومكم وغدكم بدله . فذلك أدعى للائتلاف وهو بداية حياتكم . " [٤٠٥]

---

٤٠٢ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم " ، ص٢٣٤- ٢٣٥.

٤٠٣ بينتلي ، إريك ، نظرية المسرح الحديث مدخل إلى المسرح والدراما ، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط٢، ١٩٨٦، بغداد ،ص٤١٧.

٤٠٤ فرج ، ألفرد ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، ص١٢٨-١٢٩.

٤٠٥ فرج ، ألفرد ، مسرحية " الزير سالم "، ص٢٨١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما بالنسبة للمسرحيات التي وظف فيها ألفرد تراث الليالي وأجواءها فقد أثرت تلك الأجواء في لغة المسرحية ، حيث استخدمت اللغة بوصفها عاملا من عوامل التوظيف ، ساهم في تشكيل النسيج اللغوي المسرحي ، فأعطاه بعدا جماليا سحريا كما هي الليالي . ولم تكن لغة المسرحية فصيحة فقط ، بل تخللها بعض الألفاظ العامية ، وقد يكون ذلك لأن الليالي موروث شعبي يتناول الفئات الشعبية المختلفة ، هذه الفئات لا تتحدث جميعها باللغة الفصيحة . ويلحظ الدارس والقارئ أن لليالي لغة مميزة اقرب في تراكيبها إلى الفصيحة رغم وجود بعض الألفاظ العامية في بعض قصصها .

وبما أن ألفرد في مسرحياته التي وظف فيها حكايات من الليالي مثل مسرحيته " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، و مسرحيته " حلاق بغداد " يعالج قضايا اجتماعية بالدرجة الأولى تتعلق بالفقر والفقراء ، وينتقد الأوضاع السائدة في المجتمع ، و بما أن ألفرد في هذا النوع من المسرحيات اعتبر الواقع هو المعادل الموضوعي في توظيفه للحكايات التراثية ، لذلك فقد كان النسيج اللغوي في هذه المسرحيات أقرب إلى النسيج اللغوي الفصيح مع وجود التراكيب والألفاظ العامية في ثناياه . مما جعل لغة هذه المسرحيات أقرب إلى المتلقي أيا كان مستواه التعليمي والثقافي ، كما أنها كانت قريبة للجو التراثي . ولم يكن النسيج اللغوي ـــــ في هذا النوع من المسرحيات وغيرها ـــ مقصودا بذاته ، بل إن مضمون المسرحية وتوظيف التراث فرض لغة معينة خاصة بالمسرحية ، هذه اللغة صورت فعلا وموقفا دراميين ، وأفصحت عما يجول في أعماق الشخصية ، ذلك لأن النسيج اللغوي المتمثل بالحوار يجري على ألسنة شخصيات إنسانية تعبر عن إرادة الإنسان الحي وهمومه وقضاياه المختلفة المتعددة ، يضاف إلى ذلك ما تتمتع به بعض الألفاظ من جمال التعبير والصورة والأثر البليغ الناتج عن صب الألفاظ بقوالب بلاغية ـ في بعض المواقف الدرامية فجسدت بذلك الفعل والموقف الدراميين بصورة أوضح وأقرب للمتلقي وأكثر تشويقا . و يلحظ أثر توظيفه للمثل الشعبي الذي يتمتع بسمات فنية وبلاغية في بلورة الفعل والموقف الدراميين ، وبلورة الأفكار والرؤى التي ترتبط بواقع المتلقي ونفسيته ، يضاف إلى ذلك أن المثل الشعبي اختزل الكثير من التفاصيل والأفكار والرؤى التي لو لم تختزل لخلت بالعمل المسرحي . ويبدو أن التراكيب والألفاظ البلاغية الفنية جاءت منسجمة وماهية العمل الفني الأدبي ، حيث حققت جمالية الشكل الفني الأدبي ، وأبعدت العمل الإبداعي عن المباشرة في طرح الأفكار والرؤى والمضامين ، ذلك لأن اللغة المسرحية لغة فنية أدبية بالدرجة الأولى لا تتناول مسائل خاصة بعلوم الرياضيات والطبيعيات والحقائق المجردة . و يلحظ ما سبق في مسرحيته " حلاق بغداد " حيث إن النسيج اللغوي فيها تراوح مابين اللغة الفصيحة واللهجة العامية ، وذلك بما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتناسب والجو التراثي الشعبي الموظف في المسرحية ، و يتناسب كذلك مع البعد الاجتماعي للشخصيات ، فالجارية شفيقة وأبو الفضول وجارية زينة يتكلمون بلهجة عامية، ومن الألفاظ التي ووردت على ألسنتهم (يا خرابي) ، و (داهية تاخدك) و (ياهوه) ، و (يا مصيبتي) . لكن اللغة التي استخدمت في بعض المواقف والتي حصلت مع أبي الفضول كانت فصيحة مثل وعظه ليوسف :

" أبو الفضول : لا تطع هوى النفس لا تستسلم لجماح القلب قل لروحك رويدك يا نفس لا تهلكيني " [٤٠٦]

وقد أشار ألفرد في تعليقه على مسرحيته ـــ في نهاية المسرحية ـــ إلى أن طبيعة اللغة في هذه المسرحية اقتضتها طبيعة المواقف المسرحية وطبيعة الشخصية ، حيث استخدم ألفرد تراكيب تتلاءم مع الموقف الدرامي ـ وذلك حسب الفكرة المطروحة ـ ، وعلاقة الشخصيات المتحاورة مع بعضها ضمن موقف درامي معين ، وضمن الموقف النفسي للشخصية. كما أدى استخدام بعض التراكيب والألفاظ التي تراوحت مابين العامية والفصيحة دورا فكاهيا كوميديا .

أما الحوار في هذه المسرحية ـ حلاق بغداد ـ فقد عكس واقعا اجتماعيا وسياسيا، وجسد الكثير من القضايا الإنسانية ، والفكرية ، والفلسفية ، منسجما بذلك مع قضية المسرحية التي تتناول العدالة الاجتماعية والحرية الشخصية والديموقراطية . كما أن الحوار أبرز طبيعة الشخصيات ، وما تحمله من رؤى وأفكار، وعلاقة هذه الشخصيات مع بعضها.

أما في مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " فيلحظ أن النسيج اللغوي قائم على المفارقة بين التراكيب والعبارات ، وأحيانا تظهر المفارقة بين العامية والفصيحة في الموقف الدرامي الواحد . ولعل هذا الأمر يعود إلى نوع المسرحية فهي مسرحية كوميدية ، والكوميديا تقوم على المفارقة والتضاد . هذا التضاد وهذه المفارقة ينسجمان وقضية المسرحية التي تعالج التضاد والمفارقة بين الحلم والواقع والأماني والقدرة . ولأن المسرحية تقوم على التضاد بين طبائع وصفات الأشياء ، لذلك أبرز الحوار التضاد في علاقات الشخصيات ببعضها رغم عيشها في أطار مكاني وزماني واحد . كما أبرز الحوار شخصية علي التبريزي باعتبارها نقطة المحور التي تنجذب إليها الشخصيات الأخرى وتدور في فلكها ، ذلك لأن شخصية علي التبريزي بكينونتها

٤٠٦ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد " ، ص٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تمثل بؤرة التضاد بين الحلم والواقع . وقد استخدم ألفرد في هذه المسرحية تكرار الجملة أكثر من مرة ، فمثلا ، تكررت جملة " عندما تصل القافلة " أو تكرر معناها ، وذلك لتأكيد فكرة وجود القافلة ، وتأكيد مفهوم الأمل .

أما عن الحوار ولغته في مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " فقد جاءت لغة فصيحة، نسجت تراكيبها على مبدأ المنطق . فالقاضي يروي حكاية ثم يحلل ويفسر. وجاءت لغة المسرحية معبرة ومتناسبة مع الأفكار والمضامين الفلسفية والفكرية فيها . واستخدم ألفرد فرج تقنية تكرار اللفظ والعبارة لتأكيد المعنى ، وقد أدت هذه التقنية موقفا دراميا ، تمثل في تسريع وتصعيد الحدث الدرامي ، كما أنها ساهمت في إيضاح علاقات الشخصيات ببعضها ، وعبرت عن الحالة النفسية للشخصيات . فمثلا تكررت كلمة (نعم) في المسرحية ، في الرسالة الثانية (العقاب) ستا وعشرين مرة في موقع ، وفي موقع آخر من الرسالة نفسها تكررت اثنتي عشرة مرة ، وذلك في الحوار الذي دار بين الفتاة وأبي صخر، إذ سعى أبو صخر إلى إيصال القنوط للفتاة مستغلا حاجتها وفقرها حتى يأخذ العقد بثمن بخس .

أما في مسرحية " جواز على ورقة طلاق " فيلحظ أنه لا وجود للغة الفصيحة فيها. وهذه المسرحية تعالج قضية الصراع الطبقي بين الأغنياء والفقراء من خلال قصة حب حصلت في البيئات الشعبية في العصر الحديث الذي يبتعد أناسه في حديثهم عن اللغة الفصيحة غالبا. لذلك فلغة المسرحية ـ التي وظف فيها الأمثال الشعبية والأغنية الشعبية ـ هي اللهجة العامية المصرية .

وقد استخدمت اللهجة العامية ـ أيضا ـ في مسرحية " دائرة التبن المصرية " . ولعل الذي فرض ذلك طبيعة الشخصيات وبعدها الاجتماعي . ويستدل من خلال الحوار الذي يدور بين عوضين والملتزم والعمدة على حالة الجهل التي يعيشها الشعب والظلم الذي يتعرض له بسبب ممارسات الحكومة . ويكشف الحوار عن الصراع الذي يعيشه الفلاح عوضين وزوجته نتيجة سجنه في الدائرة الوهمية ، وقد ساهم الحوار في تطور الأحداث .

ولعل أهم ما يميز الحوار في مسرحيات ألفرد التشويق ، والتسلسل في الإفصاح عن الفكرة وسمات الشخصية . كما أن الجمل الحوارية مكثفة وليست طويلة ، وتتميز الألفاظ والعبارات المستخدمة في الحوار بتلونها بحيث توحي بما خلفها من دلالات مختلفة ، وذلك من خلال التركيب المناسب في الموقف الدرامي الذي تعيشه الشخصية . كما أنها تبين الصراع بين الشخصيات وتكشف عن البعد النفسي والفكري لكل شخصية . كما أن بعض الألفاظ تختصر الأحداث مثل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استخدام صيغة الماضي الذي يعمل على كسر الإيهام . يضاف إلى ذلك أن الألفاظ والمفردات والتراكيب المسرحية انسجمت مع الشرط التراثي ــ فمثلا ــ من الألفاظ التي وردت في مسرحية "الزير سالم " (سيف ، خنجر ، رمح ، قوس ، سهم ، ناقة ، النصل الأصم ، العرافة ، الثأر ، جنية ، الدسيسة ، سيد القبيلة ، فرسان القبيلة ، العبيد ، الجارية ، المطاريد ، الشعراء ، الصعاليك ، الندماء ، الخمر ، المبارزة ، امرأة في جواري ، دية ، عباءة ، الأمير سالم المغوار في ألف ألف فارس جبار، المضارب ، الخيمة ، الصحراء ، شيخ البكريين) . ومن الألفاظ التي وردت في مسرحية " سليمان الحلبي " (مولانا السادات ، المجاهدون ، ثورة القاهرة ، أروقة الجامع ، حافظ كتاب الله ، السنجق ، صانع المسخرة ، شيشة ، بقشيش ، المأذون ، مريد) . ومن الألفاظ والمفردات التراثية ـ التي وردت في كل من المسرحيات التي وظفت تراث الليالي وأجواءها مثل" حلاق بغداد ، و" علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، و "رسائل قاضي أشبيلية " ـ (الخليفة ، أمير المؤمنين ، أمير الزمان ، الملك ، الوزير، قاضي القضاة ، الأميرة الجميلة ، الحاشية ، شبندر التجار، ، السياف ، الغول ، الحطاب ، المماليك ، الخدم ، الجواري ، الشحاذ ، اللؤلؤ ، أبريق نحاس ، الطست ، العقد ، الجواهر ، الكنوز ، الدكان ، الموائد ، القافلة ، الحرير ، الذهب ، الفضة ، التعويذة ، البقجة ، الصيد ، البهو ، دينار ، درهم ، الخان ، كيس نقود الديباج ، عمامة ، قمقم ، جني ، شيخ اللصوص) .

و يلحظ أن الحوار في مسرحيات ألفرد لم يكن حوارا فلسفيا ذهنيا مجردا ، بل ينبض بالحياة ، حوار عميق يعكس رؤى وأفكارا وتطلعات . يختلف نسيجه اللغوي باختلاف قضية كل مسرحية ونوعها والتراث الموظف فيها .

أما عن استخدام تقنية السرد في مسرحياته على لسان شخصية ما ، فيبدو أنه لم يخل بالعمل المسرحي ، بل أعطى المتلقي فكرة وتصورا عما ستقوله الشخصية ، وعن الأحداث القادمة ، إضافة إلى أن بعض الأحداث التي لابد من ذكرها لا تتأتى إلا عن طريق السرد . فمثلا أبو صخر في الرسالة الثانية من مسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " ، يسرد ما حل بجاره، ويسرد حوادث الكوارث ، مجسدا ـ من خلال هذا السرد ـ أساليب الرأسمالية والانتهازية .

ويبدو أن الحوار بنسيجه اللغوي وبتقنية السرد أدى دوره في مسرحيات ألفرد باعتباره مقوما أساسيا من مقومات المسرحية لا تقوم إلا به .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثالث : أثر التراث في تشكيل الزمان والمكان .

يمثل الزمان والمكان الوجود والكيان للإنسان ، وقد يسببان له صراعاً ، إما مع ذاته ، أو مع الآخرين . و" لقد كان - وما زال – إحساس الإنسان بالزمان والمكان أحد المعالم البارزة على طريق التأثير في نشاطاته الحياتية كافة " [٤٠٧]

و يلحظ اختلاف تشكيل الزمان في مسرحيات ألفرد . ففي مسرحية " الزير سالم " يلحظ أن حركة الزمن ابتدأت من الحاضر، ثم الماضي ، فالحاضر، وهكذا... وكأن مساره أخذ هذا الشكل :

ولعل هذا المسار الزمني تشكل بسببين ، السبب الأول يعود إلى استخدام تقنية الاسترجاع الفنية ، التي تولدت من خلال أسئلة هجرس . والسبب الثاني يتمثل من خلال قضية المسرحية الرئيسة التي تتناول الخلافات والصراعات العربية ، وكيف بدأت ، وتتناول الواقع العربي المعيش في ظل ما يداهمنا من خطر الأعداء في وقتنا الحاضر ، كما أنها تدعو إلى تحقيق الآمال المرجوة في الائتلاف القومي في المستقبل ، وتدعو إلى إعادة بناء وتطوير الذات العربية بحيث تكون قادرة على مجابهة التحديات التي تواجهها ، وتكون قادرة على التقدم ومواكبة التطورات .

وقد تشكل الزمن في مسرحية " الزير سالم " باعتباره طرفا محركا للصراع عند الزير، فالزير يصارع الزمن ، يريد إيقافه ، وإرجاعه . تلك القوة الخارقة التي يقف الإنسان أمامها ضعيفا مكبل القوى :

" الزير : ... ذلك أن الزمن عدو البشر، فالزمن يبطل العدل... معجزة ما أصغرها... أن يرتد الواقع لحظة ليبطل جريمة ، وينقذ مجنياً عليه " [٤٠٨].

---

[٤٠٧] الصمادي ، مأمون، جمال الغيطاني والتراث " دراسة في أعماله الروائية " رسالة ماجستير منشورة، إشراف إبراهيم السعافين ، د. ط . مكتبة المدبولي ..د.ت.ص ١٤٥.

[٤٠٨] فرج ، ألفرد ، " مسرحية الزير سالم " ، ص ٢٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال ذلك تبلورت قضية الزير وهي البحث عن العدل ولعله العدل المطلق ـ هذا على مستوى الرؤية الفكرية وقضية المسرحية ـــ أما على المستوى الفني فقد ساهم الزمن بجعل الشخصية المسرحية شخصية تراجيدية ، ذلك لأن من سمات البطل التراجيدي صراعه مع قوة خارقة قد تكون هذه القوة خارجية ، وقد تكون داخلية مثل فكر أو مبدأ أو هدف أو غير ذلك. ولعل الزمن باعتباره قوة خارجية ــ في هذه المسرحية ــ كان من حيث وجوده طرف صراع، يعكس ويصور صراع الزير مع قوة داخلية وهي بحثه عن فكرة العدل المطلق ، انطلاقا من مبدأ إنساني فلسفي وهو البحث عن الخلود والسلام ورفضه سفك الدماء . وهذا الصراع الداخلي انعكس على علاقة الزير مع الشخصيات الأخرى . لكن هذا الانعكاس تمثل بصورة القتل وسفك الدماء لا حبا بالانتقام ، بل بحثا عن المطلق ، المطلق في الفكرة والمبدأ . مما أثر على سلوك الشخصيات مع بعضها ، فلذلك قامت العلاقات بينها على الصراعات والتضاد نتيجة استمرارية سلوك الزير في القتل ، مما دفع بهجرس ، وغيره مثل مره والجليلة إلى التفكير بزمن مستقبلي تتبلور من خلاله رؤية مستقبلية هي الائتلاف القومي . ويبدو من خلال طبيعة العلاقات بين الشخصيات أن ألفرد جسد قضية الصراع العربي في الوقت الحاضر وبلور الحل المستقبلي لها. ولعل الزمن ـــ القوة الخارجية ـ أدى دورا بطوليا على عدة مستويات ، فقد بلور قضية المسرحية وقضية الشخصية ، ونحا بالشكل الفني للمسرحية إلى منحى تراجيدي ــ رغم ملحميتها ــ وذلك من خلال صراع الشخصية مع هذه القوة .

و يلحظ أن ألفرد قد غير زمن وقوع أحداث الحرب ، ففي السيرة الزمن أربعون سنة، أما في المسرحية فالزمن سبعة عشر عاماً عمر هجرس . ولعل ألفرد ـ بتغييره لزمن المسرحية من خلال عمر هجرس ـــ يدعو إلى الائتلاف القومي ، خاصة بعدما احتل العدو الصهيوني فلسطين ، وهزمت الأمة أمامه في عام ١٩٦٧، حيث تحطم الأمل العربي في الانتصار. ولعله أيضا ـــ من خلال زمن المسرحية ـ جسد أسباب الهزيمة ، ودعا إلى البحث عن الحل المستقبلي .

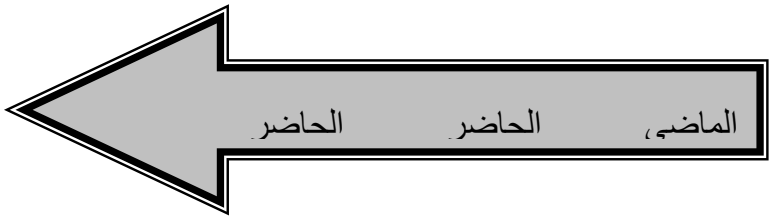
ويبدو أن تشكيل الزمن في مسرحية الزير له دور فني تمثل بكسر الإيهام عند المتلقي ، بالتالي دفعه إلى التحليل والتفسير، والتفكير، والنقد ، ومساعدته على ربط أحداث الماضي ومعطياته بأحداث الحاضر ومعطياته ، فيستشرف ـ بذلك ـ المستقبل المنشود .

وعن المكان ـ في هذه المسرحية ـ فقد اختلف باختلاف زمن وقوع الأحداث . فالأحداث وقعت في ديار البكريين والتغلبيين ، وفي قصر التبع حسان ، وفي قصر كليب ، وفي الحانات ، وعند ضريح كليب .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما زمن مسرحية " جواز على ورقة طلاق " فقد كان بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وقيام مبدأ جديد وهو الاشتراكية . وبما أن قضية المسرحية مستمده من الزمن المعيش لذلك برز الزمن وتشكل ضمن ما تحمله تلك المرحلة الزمنية من ظروف ومعطيات ومفاهيم . حيث إن تلك المرحلة الزمنية التي تتحدث عنها المسرحية كانت ما تزال تعاني من بقايا الملكية ومفاهيمها، خاصة من مفهوم الصراع الطبقي . أما فيما يتعلق بفترة غياب مراد في النمسا ـ وهي أربع سنوات ـ فربما تشير إلى انفتاح مصر على العالم ، ويبدو أن هذا الانفتاح في هذه الفترة أخذ مسارين . المسار السلبي الذي تمثل بانحراف كثير من الشباب الذين يدرسون في الخارج . والمسار الثاني إيجابي تمثل بما حصل من تطور علمي تقني انعكس على مصر، حيث تقدمت الصناعات على أساس علمي ، فمراد جاء من النمسا وهو يحمل الدكتوراه في الآليات الصناعية. وربما أراد ألفرد ـــ من خلال إبراز السلبيات والايجابيات التي تشكلت في شخصية مراد وزينب والمجتمع ، وإبراز التغيرات في شخصية مراد تحديدا ـــ أن يلمح إلى طريقة الانفتاح على الآخر ، والعلاقة معه ، وكيفية التعامل مع المعطيات الجديدة .

ولعل مسار الزمن في هذه المسرحية اخذ الشكل التالي :



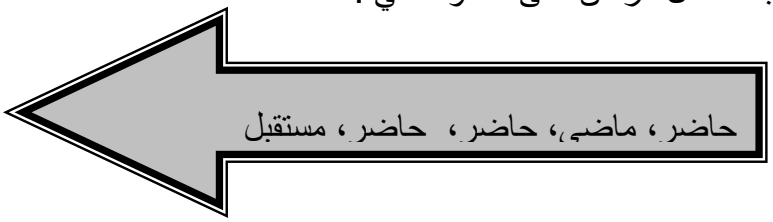
حيث استمر الصراع الطبقي الذي كان في الماضي إلى الحاضر ، وتطور إلى مرحلة التناحر الطبقي ، رغم ما يحمله الحاضر من معطيات تتمثل بحضور المفاهيم الاشتراكية التي من عناوينها المساواة . وربما أراد ألفرد أن يبين فشل الحل الاشتراكي رغم ما يحمله من فكر يعمل على إذابة الفوارق الطبقية .

أما المكان في هذه المسرحية فهو حي من أحياء القاهرة يسكنه الأغنياء والمتنفذون وتسكنه ـ أيضا ـ الطبقة الكادحة الفقيرة التي يمارس عليها الظلم . وربما أراد ألفرد ـ من خلال المكان ـ أن يشير إلى أن فكرة المساواة الإنسانية موجودة كما هو المكان ، باعتباره دلالة على الوجود الإنساني ومؤثرا فيه ـــ هذا من ناحية ـــ . أما من ناحية أخرى معاكسه ، فلعله أراد أن يقول إنه و برغم عناصر الوحدة والمساواة وعناصر الوجود الإنساني المتمثلة بالمكان إلا أن الصراع والتضاد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البشري خاصة الطبقي قائم لا ينتهي ـــ ماضيا وحاضرا ـــ خاصة بعد انتحار زينب في نهاية المسرحية . ولعله بذلك يعري حقيقة الواقع المعيش ليتم الثورة عليه وتغييره .

أما في مسرحية " رسائل قاضي أشبيلية " ففي ظهور الأمير وطلبه من القاضي أن يروي له قصصا حدثت معه في الماضي ـ أقام من خلالها العدل ، وبرزت فيها الحكمة في التعامل ـ ثم رد القاضي عليه وروايته للقصص وتعليقه عليها منتقدا ، ومحللا ، ومعللا ، وموجها، ومتمنيا . لذلك ربما تشكل الزمان على النحو التالي :



والمقصود بنقطة البداية من هذا المسار ـ الحاضر ـ رغبة الأمير بنصائح القاضي حتى يتعامل مع شعبه بالعدل . أما النقطة الثانية من المسار ـ الماضي ـ فتمثلت برواية القاضي لأحداث وقصص حدثت معه في الماضي متمثلة بالحكايات التالية (الأرض ، والعقاب، والسوق) . أما النقطة الثالثة من المسار ـ الحاضر ـ فإنها تمثل المقارنة بين تلك القصص والأحداث الماضية وما يشابهها من قصص وأحداث تحدث أو قد تحدث في الحاضر. أما النقطة الرابعة من المسار ـــ الحاضر ـ فيقصد بها لفت النظر إلى الحاضر، ولفت النظر إلى التحليل والتعليل والتبصر فيما يحصل في الحاضر ، وبالتالي وضع الخطط للتغيير .

أما النقطة الخامسة من المسار ـــ المستقبل ـــ فيقصد بها تطبيق خطط التغيير والعمل على ترجمة الأمل المنشود . ولعل ألفرد من خلال تشكيل الزمن بذلك المسار نجح في ربط المتلقي بواقعه ، ولعله نجح ـــ أيضا ـــ في كسر الإيهام الذي يؤثر على مستوى التلقي عند المتلقي فلا يكون متلقيا سلبيا ، بل فاعلا ومنفعلا ، يفكر ويحلل ويعلل ويتبصر بمعطيات الواقع، ويستشرف المستقبل .

ويبدو أن توظيف التراث ـ في هذه المسرحية ـ بأجوائه ومفرداته وعناصره ، مثل تقنية الراوي ، والمعتقدات الشعبية ، والتجار ، والأمير ، والجواهر ، والشعوذة ...الخ ، ساهم في إبراز فاعلية الزمن التي تمثلت على مستوى الرؤية والمضمون ، وتمثلت ـ أيضا ـ على المستوى الفني .

أما عن المكان في هذه المسرحية ، فلكل رسالة مكان خاص تدور فيه الأحداث ، وتتبلور من خلاله قضايا معاصرة . فالمكان في الرسالة الأولى (الأرض) احتل دورا بطوليا واضحا تمثل في تحريك الحدث الدرامي ، وأبرز علاقات الشخصيات ببعضها ، و بلور قضايا معاصرة وأفكارا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عديدة . فالأرض هي محل العواطف الصادقة وهي روح الانتماء . لذلك برزت الدعوة إلى تحرير الوطن من يد المغتصب :

" القاضي : تلك الأرض ليست حرة ، وإنما هي عقيلة .

علي : (قاصداً الأمير) اعتقلها وجوعها وأفقرها وعذبها وقبحها وساطها .

القاضي : وإذن ؟

علي : ... الأرض تطلب الطلاق من جلادها ... الأرض تزينت لمن تحب ... وتطلب الطلاق .... فحرر الأرض " [٤٠٩] .

ويبدو أن توظيف ألفرد لعنصر وجو تراثي من أجواء ألف ليلة وليلة ـــ وهو الأرض المقتطعة للأمير التي يصطاد فيها الأرانب ، حيث ورد في الليالي أن الأمراء والملوك كانوا يقتطعون أراض يصطادون بها ـ يعكس علاقة الحاكم بالشعب ، ويظهر ممارسات الحكام الظالمة المستبدة . فالأمير محمود وغيره من الأمراء قد اغتصبوا الأراضي ، وحرموا الشعب من زراعتها والعمل فيها ، وهذا يمثل انتهاكا لحقوق الشعب ، فالأرض عنوان وجود الإنسان وحق من حقوقه ، واغتصابه من قبل الأمير يفصح عن الممارسات الظالمة التي يمارسها الحاكم وسلطته على الشعب الضعيف . من خلال ذلك تجسد واقع ممارسات الحكام على شعوبهم خاصة أن الأمير قد اقتطع الأرض لصيد الأرانب ، فيصطاد كل من وجد فيها كصيد الأرانب. ولعل ألفرد تجاوز تلك الرؤية إلى رؤية أعمق تمثلت بالدعوة إلى تحرير الوطن من يد العدو الغريب المغتصب ، وهو بذلك يدعو العرب إلى تحرير الأراضي العربية المحتلة .

ولأن مسرح ألفرد مسرح فكري يناقش قضايا فكرية وفلسفية ، فإنه ـــ من خلال تمسك علي الحطاب بالأرض ، وتعليق القاضي في نهاية المسرحية ـــ ناقش قضية تمسك الإنسان بالفكرة وبالمبدأ والتضحية في سبيليهما . هذه التضحية التي أصبحت قضية مستهجنة في هذا العصر خاصة أن الكثير في ظل الرأسمالية السائدة في العالم ينطلقون من أن المبادئ الإنسانية ((لا تطعم خبزا)) :

" القاضي : ومهما كانت الناس تصدق ما يروي عن قوة عشق الرجال النساء ، فإن أكثرهم يهزون الرؤوس ويبتسمون الابتسامات الفاضحة وينظرون النظرات المريبة المسترخية إذا جرى الحديث

[٤٠٩] فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ، ص ٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن عشق الرجال للأوطان أو للأرض أو للحرفة والصنعة أو للفكرة والخاطر أو للسعادة أو للحق ! أكثرهم يتعجبون ولا يصدقون ، أكثرهم في زماننا لا يصدقون ، فهل يأتي زمان غير الزمان لا يرى الناس فيه غرابة هذه المسألة ؟ هل يأتي زمان غير الزمان ؟ " [٤١٠] .

أما المكان في الرسالة الثالثة (السوق) ـ وهي السوق ـ فإنه يعكس الأفكار والقيم المتداولة فيه ، والتي فرضتها صفة المكان . فمنطق السوق وشريعته تنبع من منطق البيع والشراء الذي لا يقيم وزنا لقيمة الأشياء بقدر ما يقيم وزنا لثمنها . فمثلا قد يبيع شخص مضطر حاجة تشكل له قيمة معنوية بثمن زهيد ، وقد يستغل المشتري المضطر، فيشتري سلعته بثمن أرخص من ثمنها الحقيقي ، فالمشتري بذلك يعكس قضية الاستغلال والانتهازية . وتتبلور من خلال السوق فلسفة الرأسمالية القائمة على مبدأ الغاية تبرر الوسيلة ، مهما كانت مشروعية الوسيلة أو عدم مشروعيتها :

" نور الدين : أيملك التاجر مجرد الأشياء التي عنده أم يملك أيضاً كل ما تعنيه هذه الأشياء وما تنطوي عليه .... فالويل للناس إذا شحت السلعة أو نقص ماء الزرع أو ألم بالمدينة وباء أو مجاعة ، فيبيع التاجر مع السلعة ندرتها أيضاً ، ويبيع شدة الاحتياج لها .... ولا يصبح السوق بعد مرفئاً مدنياً بل يصبح فخاً نصبه الشياطين وهم في ثياب التجار... وأدعو للمدينة بالنجاة من ويلات مرض السوق وروحه الخطرة " [٤١١] .

و يبدو أن ألفرد من خلال هذه الرسالة يصور واقعا معيشا ونظاما يسود العالم الآن ، هذا النظام لا يقيم وزنا للاعتبارات الإنسانية ، لذلك تسود الانتهازية وتهدر الكرامة الإنسانية ، وتنتشر الصراعات والحروب . وقد عبر المكان الذي وظف في هذه المسرحية عن المفاهيم والقيم السلبية المتعلقة بالرأسمالية . وأشار ألفرد ـ من خلال المكان ـ إلى أن سيادة القيم الرأسمالية ينعكس على المجتمعات الإنسانية ، حيث تتفكك الروابط الإنسانية وتحل محلها الروابط القائمة على معادلة تبادل المصالح ، فالمصلحة العامة لا وزن لها ، بل إن المصلحة المنشودة هي المصلحة الفردية ، لذلك تسود الطبقية في المجتمع بصورة واضحة فالغني يزداد غنى والفقير يزداد فقرا ، مما يؤدي إلى الصراع والتناحر الطبقي ، والأحقاد ، والبطالة ، والإجرام بأشكاله المختلفة . وربما عبر عن

---

٤١٠ فرج ، ألفرد ، مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " ، ص ٤٥-٤٦.

٤١١ المصدر نفسه ، ص ٩٩- ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سياسة أم النظام الرأسمالي (أمريكا) ، التي تستخدم أبشع الأساليب اللاإنسانية لتحقيق مصالحها منطلقة من شعار (أمريكا أولا) .

وأما عن توظيف ألفرد للحادثة التاريخية مشروطة بشرطها الزمني التاريخي في مسرحيته " سليمان الحلبي " ، فلعله يعود إلى تقاطع مرحلة زمنية بمعطيات وظروف صعبة عانتها الأمة بسبب الاستعمار ، وتفشي العمالة له ، مع مرحلة زمنية معيشة تشبه المرحلة السابقة تعانيها الأمة ، زمن كتابة المسرحية وحتى زمن كتابة هذه الرسالة ، ففلسطين محتلة ـــ والعراق كذلك ـــ ، والفرقة العربية بلغت أوجها ، والعمالة لمصلحة المستعمر تعدت حدود السرية وأصبحت مسوغة تمارس جهرا وبسفور من قبل القادة ، واللامسؤولية أصبحت ظاهرة عامة .

أما عن المكان في مسرحية سليمان الحلبي ، فيلحظ أن أحداث المسرحية تدور ضمن مكانين هما حلب والقاهرة . وذلك بسب شخصية سليمان الحلبي الطالب الأزهري الذي يدرس في القاهرة . ولعل وجود حلب والقاهرة ، المكانين الرئيسين في المسرحية ، يرمز إلى تجسيد الوحدة العربية ، ولعله نداء موجه إلى الأشقاء العرب لإقامة الوحدة بينهم ، فالعرب تجمعهم وحدة الآمال ، والهموم ، والقيم ، والعادات والتقاليد ، والتاريخ ، والأرض ، والمصير، والأخلاق ، والدم ، واللغة ، والدين ، والهدف ، والخطر الذي يحيق بهم والعدو الذي يواجهون. ولعل إبراز حلب والقاهرة في هذه المسرحية التي كتبت بعد انفصال الوحدة بين سوريا ومصر بسنتين ، دعوة إلى الاتحاد من جديد . ودعوة إلى مصر التي تمثل أما للعرب حتى تسير نحو توحيد العرب .

وقد برزت للمكان ، الأزهر الشريف ، بطولة فهو مركز العلم والمعرفة . وهو معقل الثورة ومنطلقها ، يبث الرعب في قلوب المستعمرين :

" الجندي الأول : ما بغيتك في القاهرة ؟

سليمان : الأزهر الشريف . أطلب العلم .

الجندي الأول : لا تدعه يذهب يا جاك . رجل يطلب الأزهر لعله خطر ومعه سكين .

سليمان : قلت لهم إني ذاهب للأزهر ألهذا السبب قطعوا الطريق .

سعد : يكرهون الأزهريين "[٤١٢] .

[٤١٢] فرج، ألفرد ، مسرحية سليمان الحلبي ، ص ٤١ ، ٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما في مسرحية " دائرة التبن المصرية " فقد كانت الأحداث في زمان محمد علي باشا سنة ١٨٣٥ . ولعل ألفرد يريد ـــ من خلال زمن أحداث المسرحية المستلهمة من التحبيذة التي كانت تعالج قضية ممارسات الحكومة على الشعب الكادح ، والمتمثلة بجمع الضرائب والسخرية من الفلاح ـ تجسيد قضية معاصرة تتمثل بمعاناة الشعوب من الضرائب التي تفرضها الحكومات . وقد يكون توظيفه لذلك الزمن إشـــارة أو انتقادا لممارســـات الحكومة على الإبداع، حيث تفرض الحكومات رقابة مشددة على الإبداع . أما حضور محمد علي باشا للتحبيذة التي تنتقد ممارسات الحكومة ، فلعله دعوة من ألفرد إلى الحكومة بأن يكون الإبداع حرا وله كلمة وربما يرمز استياء محمد علي وغضبه من كلام عوضين الفلاح إلى الديكتاتورية التي تمارس على الإبداع ، خاصة أنه معروف عن محمد علي باشا بطشه بالشعب المصري . وربما أراد ألفرد ــ من خلال اختيار الفترة الزمنية التي كانت تعرض فيها التحبيذة ـــ أن يعقد مقارنة نقدية بين الإبداع الزائف والإبداع ذي الرسالة الهادفة . وربما أراد أن يدعو مبدعي الزمن الحاضر إلى أن يكونوا أجرأ ، كما كان المبدعون في الزمن الماضي .

وكأن الزمن في مسرحية " دائرة التبن المصرية " عبر عن أكثر من شكل للعلاقة بين معطيات الظروف ومضامين الأزمان الثلاثة ، فالماضي (زمن التحبيذة) والحاضر العلاقة بينهما متقاطعة ، والذي شكل هذا التقاطع التضاد بين الشعب والحاكم والسلطة وممارساتها ، فما كان يمارس من قبل الحاكم والسلطة على الشعب في الماضي هو ما يمارس في الحاضر .

أما العلاقة الثانية بين الماضي والحاضر، فهي علاقة تدعو إلى ما يجب أن يكون عليه الحاضر ، من خلال تفجير القيم والرؤى والأحداث المشرقة التي يحملها الماضي وعكسها على الحاضر بعد نقده .

أما العلاقة الثالثة ، وهي خاصة بتشكيل مستقبل مرتبط بإرادة التغيير ، فتتبلور من خلال التبصر بالزمنين الماضي والحاضر ، ضمن العلاقتين السابقتين .

أما بالنسبة للمكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية فهو قصر محمد علي باشا ، وقد يشير المكان إلى اصطدام الإبداع والأدب بالسلطة . وربما لا يقصد ألفرد الاصطدام بالسلطة إنما يقصد مواجهة السلطة ونقد ممارساتها ضد الإبداع ، وقد يكون دعوة منه إلى الأدباء والمبدعين أن يكونوا أكثر جرأة ، فلا يخافوا السلطة مهما كانت ممارساتها ضدهم . وهو بذلك يدعو إلى نضال الأدباء والمبدعين لا تخاذلهم .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و يبدو أن الزمان والمكان في مسرحية " دائرة التبن المصرية " اشتركا في تجسيد أكثر من قضية معاصرة ، حيث تجاوز ألفرد الشرط التاريخي للشكل الفني التراثي ، وتجاوز المكان إلى ما يمثله وما يحمله المكان من دلالات .

أما في مسرحية " حلاق بغداد " فيلحظ أن ألفرد قد حدد الزمان والمكان على النحو التالي : " المكان : (بغداد الخيالية) والزمان (القرن الخامس أو السادس الهجري كما تشاء) "[٤١٣].

أما في مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " فقد حدد ألفرد الزمان والمكان على النحو التالي : " محل الميلاد : ألف ليلة وليلة / وتاريخ الميلاد ذات ليلة "[٤١٤] .

وقد يكون تحديد الزمان والمكان في المسرحيتين السابقتين إطلاقا لحرية الخيال ، والتخيل عند المتلقي ، خاصة أن المسرحيتين أقرب إلى الفن الفنتازي كما أشار ألفرد في نهاية كل مسرحية منها . ولعله ـــ أيضاً ـــ خرج من إطار المحلية والقومية في تناوله للقضايا الإنسانية ، فالخيال والفكر والهموم والآمال والأحلام والطموحات ، ليس لها حدود زمنية أو مكانية ، فجميع الناس يعايشون تلك المفاهيم ، وهي لا تختلف في جوهرها الفلسفي الإنساني، حتى لو اختلف التصور من شخص لآخر تجاه كل مفهوم من المفاهيم السابقة ، فالهموم هموم والآمال آمال والطموحات طموحات .....الخ .

و يبدو أن إبراز العلاقة بين الزمان والمكان ، وربط الماضي بالحاضر والمستقبل من خلال توظيف التراث في مسرحيات ألفرد ، يؤكد على أن لا حواجز بين الأصالة والمعاصرة . وهذا موقف ألفرد النقدي فهو يقول عن موقفة أنه " موقف مستقل وحر من الماضي والحاضر، وموقف نقدي وانتقادي من الماضي والحاضر، وهو بالضرورة لوصل الماضي والحاضر وتصورهما امتداداً واحداً مطرداً..." [٤١٥] . وهذا ما اتضح من خلال تناول أثر التراث في تشكيل الزمان والمكان في مسرحياته .

---

٤١٣ فرج ، ألفرد ، مسرحية " حلاق بغداد "، ص ١٠.

٤١٤ فرج ، ألفرد ، مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، ص ٣٦٣.

٤١٥ فرج ، ألفرد ، مؤلفات ألفرد فرج ، الملاحة في بحار صعبة ، ص ٣١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

دوافع توظيف التراث في مسرح ألفرد فرج

المحور الأول : الدافع الأدبي والفني المسرحي .

المحور الثاني : الدافع الفكري والثقافي .

المحور الثالث : الدافع السياسي والاجتماعي .

المحور الرابع : الدافع القومي والحضاري .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرابع

دوافع توظيف التراث في مسرح ألفرد فرج

لابد أن يتساءل الدارس عن العوامل التي تدفع بالأديب إلى العودة التراث والتفاعل معه بمستويات مختلفة ، ولأن الأديب ألفرد مبدع ومفكر أنتج أدبا عميقا على مستوى الشكل والمضمون ، فقد أتى هذا الفصل باحثا عن الدوافع التي كانت وراء توظيف ألفرد للتراث العربي بمصادره المختلفة .

المحور الأول : الدافع الأدبي والفني المسرحي .

" إن الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة (كذا) فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع... وينبغي في هذا الصدد أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة(كذا) تاريخية للمرموز له... وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة(كذا) فنية ، ولا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية "[٤١٦] .

ولأن الدافع الفني ارتبط بالدافع القومي والحضاري والسياسي والاجتماعي ، فقد لجأ كثير من الأدباء إلى البحث عن أشكال فنية ملاءمة لمضامين أعمالهم ومتناسبة مع رؤاهم المختلفة وأهدافهم وغاياتهم الفنية والفكرية ، وذلك لإخراج العمل الفني بصورة فنية جديدة لها عمقها الأصيل المتصل بالتراث وتحتوي على جماليات فنية متفردة . وقد تعددت القوالب والأشكال الفنية التراثية التي تحمل سحر الإبداع وعنصر التشويق .

لذا اهتم الكثير من الأدباء العرب بالأشكال الفنية التراثية ، ووظفوها في أعمالهم الأدبية فهي قريبة إلى وجدان الجماهير العربية ، ومتداولة بينهم ، وتعبر عن أفكارهم ورؤاهم . وتعتبر هذه الأشكال ، أحد أهم العناصر الثقافية العربية ، وتوظيفها في الإبداع المسرحي ساعد على تميز العمل المسرحي وقربه من المتلقي ، حيث إنها تشكل عاملاً مهماً في تحقيق عملية كسر الإيهام فلا يكون المتلقي رهينا للنص المسرحي ، بل جزءا منه فاعلا ومنفعلا ، فيرتقي النص المسرحي بالمتفرج من مرحلة التلقي السلبي إلى مرحلة التفكير والمحاورة والنقاش والنقد والتفاعل مع النص المسرحي ، و يتفاعل أيضا مع الأزمان الثلاثة قارئاً وفاحصاً ومستشرفا. وتوظيف ألفرد للتراث في مسرحياته انسجم واتجاهه المسرحي الفني خاصة أن مسرح ألفرد هو مسرح ملحمي ،

---

٤١٦ محمد ، فاطمة يوسف ، المسرح والسلطة في مصر... ص٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتوظيف التراث سمة من سمات المسرح الملحمي . وقد تناولت رانيا فتح الله الملحمية في مسرح ألفرد ومدى تأثره ببريخت صاحب نظرية المسرح الملحمي ، وذلك في كتابها الموسوم بـ " الاتجاه الملحمي في مسرح ألفرد فرج " ، حيث بينت أن توظيف ألفرد للتراث حقق الاتجاه الملحمي في مسرحه ، وذلك لأن التراث وسيلة للتغريب وكسر الإيهام كي لا يندمج المتفرج بالمسرحية ، أو يكون متلقيا سلبيا . ولعل توظيف التراث يرتقي بالعمل المسرحي خاصة وبالحركة المسرحية عامة ، فالمسرح الآن يعاني من حالة تردي على مستوى الشكل والمضمون ، ونتجت هذه الحالة عن سطحية الطرح ، والاستغناء عن الجدية والرؤى العميقة ، وقد أدت هذه الحالة التي يعيشها المسرح إلى الإسفاف بعقل المتلقي ، والاستهانة به وبعواطفه ، وبمشاعره الإنسانية ، وبمعتقداته ، و بآرائه الفكرية ، وذلك من خلال ما يرى على خشبات المسارح من المجون والرخص والتعري وما يسمع من حوار فارغ وألفاظ بذيئة ونكات مصطنعة وباهتة تثير الغرائز والشهوات . والتراث بما يحمل له حضور وكيان في أذهان الناس ، لذلك فإن توظيفه في العمل المسرحي يشكل عامل جذب للجماهير ، ويشكل أيضا عاملا من عوامل إعادة الحياة للمسرح ، خاصة بعدما تفشت وطغت أساليب الفرجة المختلفة نتيجة ثورة التقنيات والمعلومات ، فيلحظ انتشار الفضائيات و" الإنترنت " إلى غير ذلك من الأساليب التي في كثير من الأحيان تفرض ما تطرحه على المتفرج ، وقد يؤثر ذلك على المتفرج فيأخذ منحى سلبيا ، وذلك إما أن ينصاع ويقبل بما تطرحه هذه الفضائيات سواء أكان ما تطرحه موجها لغايات ثقافية ، أو مصلحة تجارية ، أو لطمس الهوية الوطنية و الهوية القومية أو غير ذلك . وإما أن ينغلق المتلقي على ذاته هروبا وخوفا ، فلا يتفاعل مع معطيات العصر ، فيعيش نتيجة ذلك في عزلة سلبية مؤطرة ومنغلقة . وتوظيف التراث في العمل الإبداعي انطلاقا من قضايا العصر ومشكلاته يعطي صورة جديدة تقوم على استخراج مكنونات التراث الجمالية من شخصيات وأشكال فنية وحوادث وأحداث تراثية تتبلور من خلالها الرؤى والمضامين التي يطمح المتلقي في أن تتجسد أمامه ليجد حلا لمشاكله . كما أن احتواء التراث على مخزونات ومكنونات من ألفاظ معبرة ، وتراكيب بلاغية ، وخيالات وأجواء خيالية ، تشكل إيقاعا نفسيا وفكريا وثقافيا ومعرفيا مؤثرا في المتلقي ، أي أنها ترتبط بآماله وأحلامه وطموحاته. إضافة إلى أن توظيف التراث يشكل كسرا وتحطيما للمألوف خاصة أن الطبيعة الإنسانية تمل المألوف ، فربما يكون تفاعل المتلقي بسيطا في مسرحية تطرح قضية العدالة الاجتماعية مثلا لكنها لا توظف التراث ، بعكس مسرحية تطرح القضية نفسها لكنها وظفت تراث ذلك المتلقي متناولة قضاياه ومشاكله ، ولعل هذا الطرح الجديد بثوبه الجديد يلفت انتباه المتلقي إلى القضية و يكون أخلد في ذهنه ، فيندفع المتلقي مقارنا وموازنا ومحللا وباحثا .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إضافة إلى أن توظيف هذه الأشكال التراثية يعد منحى من مناحي التأصيل للمسرح العربي . إذ قامت دعوات في بداية الستينات تدعو إلى استقلالية شخصية الأدب العربي ، والفن العربي ، والعلم العربي ، وتبحث عن هوية قومية عربية للمسرح العربي . وكان أول هذه الدعوات دعوة يوسف إدريس ، في كتابه الموسوم بـ " نحو مسرح عربي" . وعن ذلك يقول : " لابد أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم وفي كل مجال . شخصية تنمو عن طريقين أساسيين أولاً: تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا. ثانياً : فتح جميع النوافذ الحضارية عليها ، إننا نعود ونؤكد ونقول أنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة ، فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها "[٤١٧] .

إذن توظيف التراث ضرورة فنية ملحة للمسرح العربي حتى تكون له هويته المتميزة لذلك نبعت تلك الدعوات من حاجات وضرورات إبداعية وقومية . و مجرد البحث عن هوية للمسرح العربي دليل على التزام الأديب بقضايا أمته . يقول ألفرد : " وكان على رأس هذه الضرورات ، في ظن جيلنا كله ، تثبيت الهوية المسرحية المصرية والعربية ، ووصل فنون المسرح بتاريخ الأدب والفنون العربية العريقة الشعبية الساخنة " [٤١٨] .

و" إن عملية التأصيل تفترض السعي إلى التحرر من التبعية للغرب وتحقيق الذات من خلال التخلي عن نتاجاته الفنية ومقاييسه الجمالية والفكرية أولاً وإنجاز إبداعات تتفق مع الهوية العربية وخصوصياتها ثانياً "[٤١٩].

ولعل توظيف ألفرد للأشكال الفنية التراثية في مسرحياته شكل رؤية إبداعية جديدة . فخلق مسرحا عربيا جديدا يساعد على الارتقاء بالعمل المسرحي شكلاً ومضموناً ، وهدفاً وغاية. وتتجلى هذه الرؤية الإبداعية من خلال تفاعله مع التراث وتوظيفه له ، فهو تعامل مع التراث باعتباره جسدا للنص المسرحي والنص المسرحي كذلك بالنسبة للتراث ، وتعامل مع التراث باعتباره روحا للنص المسرحي والنص المسرحي كذلك بالنسبة للتراث . فشكل بذلك إرثا مسرحيا جديدا لعله يكون نهجا جديدا أيضا .

---

[٤١٧] إدريس ، يوسف ، نحو مسرح عربي ، الوطن العربي للنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٤، ص ٤٨٣.

[٤١٨] فرج ألفرد ، (في المنهج والإبداع) ، المسرح والتجريب ، الجزء الثاني ، مجلة فصول ، ص ٣٧٧.

[٤١٩] المديوني ، محمد ، إشكاليات تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب بيت الحكمة ، ١٩٩٣، ص ٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الثاني : الدافع الفكري والثقافي .

الإنســـان فكر وثقافة وتراث ، وذلك بحكم تكريمه بالعقل الذي يفكر ويتفكر، ويتأمل، ويحلل ، ويفسر، وينقد ، ويختار ، باحثاً عن الحقيقة وسبل السعادة . فلا يمكن أن يكون إنسان بلا فكر ولا يمكن أن يكون الفكر لغير الإنســـان . وبالتالي فإن توظيف التراث يحمي الإبداع العربي والثقافة العربية من الميوعة وأن تكون تبعا لثقافات أخرى ، هذه التبعية قد تؤدي إلى طمس الهوية الثقافية العربية ، فيسهل تسرب المفاهيم والأفكار السلبية التي لا تتناسب وإنساننا الذي يتميز بمفاهيم وقيم وأخلاق وعادات وتقاليد تميزه عن إنسان الثقافات الأخرى . كما أن طمس هويتنا الثقافية والفكرية يسـهل اسـتعمارنا وسـلب خيرات بلادنا وطمس حضـارتنا . وتوظيف التراث لا يجعل من ثقافتنا ثقافة جامدة مستهلكة لثقافات أخرى ، بل يعزز من ثقتها بذاتها ـ فهي ذات عمق حضاري عريق ـ مما يدفع بها إلى أن تكون ثقافة إبداعية تتلاءم مع أي مرحلة زمنية ، وتصدر حضارتنا ومفاهيمنا وفلسـفتنا . وبما أن الإبداع لغة عالمية عبر التاريخ وعند كل الحضـارات ، وبما أن لدينا مخزونا حضاريا وإنسانيا وفكريا ساهم في تشكيل حضارات كثير من الأمم والشعوب ، وساهم في تطورها أيضـــا ، ولأن "التراث هو خزان للأفكار والرؤى والتصـــورات ، تأخذ منه الأمة ما يفيدها في حاضـــرها أو ما هو قابل لأن يعين على الحركة والتقدم "[٤٢٠] ، لذلك فإن التعامل مع التراث بطريقة علمية موضـوعية لا تغفل الحاضـر ومعطياته وظروفه ، بل تدرسـه وتحلله ، ولا تمجد الماضي والتراث دون تفحصه ، ولا تركز على جمالية الشكل للإبداع فقط ، سيؤثر ــ هذا التعامل العلمي مع التراث ــ في العملية الإبداعية حيث ستثبت وجودها على المستوى الفكري و المستوى الثقافي والمستوى الفني ، وستظهر ثقافة عربية جديدة وبثوب جديد .

وقد يكون تعامل المبدع مع التراث ناتجا عن غربة فكرية وثقافية تولدت لديه نتيجة الشـــعور بالهزيمة ـ مثلا ـ أو نتيجة هيمنة ثقافة جديدة غازية طمست الهوية الفكرية والثقافية للبلد المحتل ، أو لعل المبدع يريد أن يوصـــل رســـالة معينة للثقافات المختلفة طارحا من خلال توظيف التراث العمق الفكري والثقافي للحضارة التي ينتمي لها ، إضافة إلى أن التراث بمصادره المختلفة يشكل " مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية " [٤٢١] ، لذلك انطلق الكثير من المفكرين والمبدعين والأدباء ، يتعاملون مع التراث بمســـتويات مختلفة ،

---

٤٢٠ الجابري ، محمد عابد ، التراث والحداثة ، ص ٣٨-٣٩.

٤٢١ السعافين ، إبراهيم ، المسرحية العربية والتراث ، ص ٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليعبروا عن أفكارهم وقضايا عصرهم وأمتهم ، في محاولة لتشكيل ثقافة جديدة تتلاءم مع الحاجات الإنسانية ، وتعبر عن الأحاسيس والمشاعر، والتوجهات الثقافية والفكرية .

و" المسرح ظاهرة ثقافية مهمة في حياة الإنسان الفكرية ، وهي لا تقل أهمية عن بقية الظواهر الثقافية الأدبية الأخرى ، كالشعر والقصة والرواية وغيرها ، وعلى مستوى الشرط الإنساني ، فإن هذه الظواهر ساهمت في التركيز على أبعد خفايا النفس البشرية ، وعلى هموم هذه النفس وتطلعاتها إلى أفق ذي فضاء مشرق إنسانياً وجمالياً"[٤٢٢] . لذلك تعامل الكثير من المبدعين المسرحيين مع التراث بمستويات مختلفة ، مما ساهم في بلورة أو تجسيد أو تشكيل رؤى جديدة لدى المبدع ، وساهم ـ أيضا ـ في رفده ثقافيا ، وزاد من إطلاعه وأفقه . و بما أن التراث كان أحد المكونات التي ساهمت في التكوين الفكري والثقافي عند ألفرد فرج ، فإن الدارس لمسرحيات ألفرد فرج يجده قد تناول القضايا الفكرية والثقافية والإنسانية ، ويتناول الإنسان ومتناقضاته المختلفة ـ أيضاً ـ من خير وشر، وقلق واستقرار ، داعياً إلى إعمال العقل والفكر المرتبط بالإيمان والثقة بالذات لتحقيق الأفضل . فهو تناول قضية العدل ، باعتبارها مطلبا إنسانيا ، سعت البشرية عبر تاريخها للوصول إليه ، رداً على الظلم الذي لا يقبله أي إنسان حتى الظالم يرفض أن يكون مظلوماً . ويبدو أن معالجة ألفرد لهذه القضية الإنسانية في مسرحياته ، تجاوزت الحدود المحلية والقومية والدينية . فالنضال ضد الظلم في مسرحية سليمان الحلبي ، لم يكن ثأرا وانتقاماً ، بل بحثا عن العدل الكامل بمفاهيمه المتعددة . وصراع الزير مع البكريين في مسرحية الزير سالم ، لم يكن إلا صراعاً مع قوة الزمن التي وظفت في المسرحية باعتبارها قوة ظالمة سالبة لحق الإنسان في الحياة والخلود . والحياة والخلود هما هدف الإنسان وغايته ، حيث يسعى للحصول عليهما بقيمهما رغم ضعفه أمام القدر إلا أنه يبقى مستمراً في سعيه الدؤوب . و تناول ألفرد قضية الحرية من خلال قضية العدل . هذه الحرية بمفاهيمها المتعددة والمختلفة ، فهو تناول مفهوم الحرية الشخصية ، وحرية التعبير دون قيد أو رقابة أو قمع و دعا إلى حرية النقد البناء ، وحرية الأوطان والإنسان . و دعا ـً أيضا ـً إلى التحرر من الخرافات، والخزعبلات ، والكبت والوهم ، والخوف ، والضعف ، والاستعباد ، مبيناً أن السبيل إلى ذلك ، والسبيل إلى نيل الحرية ، لا يكون إلا بالإرادة الواعية المرتبطة بالإيمان والعلم والمعرفة والعمل . كما اتضحت في مسرحياته الدعوة إلى قراءة الذات بمفاهيمها المختلفة والمتعددة ، ونقدها نقداً بناء بدلاً من جلدها ، والعمل على تطويرها وتطورها وذلك من خلال اكتشاف الطاقات والقدرات ، والإيمان بأن الإنسان إذا أراد فإنه سيحقق

[٤٢٢] يونس ، محمد عبد الرحمن وآخرون ، تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي ، ص ٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما يريد ، وسيترجم آماله وأحلامه وأهدافه وغاياته إلى حقيقة واقعة ، وسيتجاوز الآلام والخذلان ، والذل ، والهوان ، والإحباط واليأس .

و يبدو مما سبق أن ألفرد يدعو الإنسان أينما وجد إلى النظرة التفاؤلية والإصلاحية والمغيرة للحياة ، وذلك بما يصب في مصلحة الإنسان محور هذا الكون وخليفة الله سبحانه وتعالى في الأرض .

لقد أدرك ألفرد أهمية الإنسان ، وقيمته وأنه مخلوق مكرّم وكرّمه الله سبحانه وتعالى، بالعقل والإنسانية والفكر ، لذلك تلحظ دعوته الصريحة إلى الوقوف ضد القيم والمبادئ الرأسمالية ، ومبدأ الغاية تبرر الوسيلة ، وذلك لأن تلك المبادئ إذا اعتبرت غاية بحد ذاتها، تسلب الإنسان قيمه الأخلاقية ، والإنسانية ، والاعتبارية ، فيتحول الإنسان إلى مخلوق متوحش يلجأ إلى أرخص الأساليب ، وأقذرها وأكثرها ابتذالا وأفظعها ، ليحقق أهدافه وغاياته التي مهما كانت شريفة فإنها تصبح غير شريفة إذا لجأ إلى تلك الأساليب اللاإنسانية ، والنتيجة الحتمية المترتبة على ذلك هدر وانتهاك للكرامة الإنسانية بشكل عام ـ ومنطقيا ـ فإن ذلك الرأسمالي (الميكافيللي) مهدر لكرامته ولإنسانيته بالضرورة .

والكرامة عنوان الإنسان ، وعنوان وجوده يقدم الإنسان في سبيلها أعظم التضحيات حتى لا تمتهن وما قضية مقاومة المستعمر إلا قضية (أمة كريمة) . وقد تناول ألفرد هذه القضية مفرقاً بين ثقافتين ، ثقافة الإرهاب المتمثلة بالغازي والمستعمر الأجنبي الدخيل ، وثقافة المقاومة الوطنية والقومية والعقائدية المشروعة ضد ذلك المستعمر. ولعل تناول ، ونقاش ألفرد للثقافتين السابقتين ، يعتبر رسالة للعالم على مدى العصور. حيث بين سمو ثقافتنا النضالية ، و سمو فكرنا الجهادي النضالي الحر ، وبين انحطاط الثقافة الإرهابية لذلك المستعمر وأعوانه ـ الذي ينعتنا بالإرهابيين ، وينعت تضحياتنا واستشهادنا بالانتحار ـــ وقد اتضح هذا في مسرحياته، خاصة في مسرحية "سليمان الحلبي" التي كتبها عام ١٩٦٤.

ويبدو أن ألفرد استشرف المستقبل عندما كتب أعماله ، فكأنها تتحدث عن أناس هذا الزمان وقيمه التي أصبحت فيه المفاهيم معكوسة ومقلوبة .

ولم يتعامل ألفرد مع القضايا الفكرية والثقافية ، معالجا لها ، بشكل تجريدي دون مرجعية معينة بل كان تعامله معها وعلاجه لها نابعاً من المحلية والقومية ، والاجتماعية ، وذلك لأن " الفكر في

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسرح لا ينبغي أن يقوم على الثقافة وحدها ، بحيث يبدو دخيلاً أو وافداً، بل لا بد له أن يندلع من جوف واقعنا نحن ليعبر عن همومنا الفكرية وأشواقنا الاجتماعية " [٤٢٣].

يبدو أن ألفرد وعى دوره في تعامله مع التراث ، فالأديب المبدع " لا يقدم معارف بل رؤى وهذه الرؤى هي التي تعكس استيعابه وفهمه للتراث ، وبأي معيار صار جزءا من موقفه ونظرته إلى العالم والإنسان والأشياء" [٤٢٤]. وعودة ألفرد إلى التراث ، بلورت القضايا الإنسانية والفكرية والثقافية بوجه جديد ، فهو يبعد عن تصوير الواقع بصورة جامدة . كما أن أيديولوجيته ورؤاه الفكرية والنقدية والفلسفية اتضحت من خلال تعامله مع التراث ، فهو ينطلق اشتراكيا وماركسياً .

ولعل تعامل ألفرد مع التراث العربي العريق برهن على صلاحية هذا التراث في معالجة القضايا الإنسانية الفكرية والثقافية ، وذلك بما فيه من مخزونات ومكنونات رائعة سحرت أوروبا والغرب ، فتأثروا به ، وأخذوا منه ، وكونوا حضارة متطورة ، وشكلوا ثقافة جديدة ، قامت أركانها وأساساتها على إبداعاتنا ومنجزاتنا التراثية ، وبذلك ساهم هذا التراث العريق في تشكيل وإنتاج ذلك الآخر وتطوره .

المحور الثالث : الدافع السياسي و الاجتماعي .

لعل العوامل السياسية والاجتماعية دافع قوي وبارز يدفع الكتاب إلى استلهام التراث والتفاعل معه ؛ ذلك لأن الأديب ابن مجتمعه وشاهد عصره ، فلا يستطيع أن ينفصل عن واقعه ومجتمعه بأي حال من الأحوال . بل إن نجاح عمله الأدبي على المستوى الاجتماعي والجماهيري لا يكون إلا في معالجته لقضايا مجتمعه . " والكاتب لا يتأثر بالمجتمع فقط إنه يؤثر فيه . والفن ليس مجرد إعادة صنع الحياة فقط وإنما تكوين لها أيضا . قد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج الأبطال وبطلات من صنع الخيال "[٤٢٥] . والتراث بأحداثه المختلفة السياسية والاجتماعية تناول صراع الإنسان العربي مع القوى السياسية الخارجية والداخلية ، وبلور كثيرا من القضايا الاجتماعية مثل قضية الفقر والجهل والصراع الطبقي واستبداد الحكام بشعوبهم إلى غير ذلك من القضايا السياسية والاجتماعية .

---

[٤٢٣] العشري ، جلال ، لن يسدل الستار (اتجاهات المسرح المعاصر) ، ص ١٥.
[٤٢٤] الكبيسي ، طراد ، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث، ص٨٤.
[٤٢٥] ويليك ، رينيه ، في نظرية الأدب ، ص . ١٢٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"والمسرح مرآة للمجتمع والإنسان إنه أشف مرآة يرى المتفرج فيها ذاته... والمسرح لا يمكن أن ينفصل بأي شكل من الأشكال عن الحياة وما يدور فيها من أحداث وهو أشد الفنون الأدبية والإنسانية التصاقا وارتباطا بحياة الناس وأكثرها اتصالا بهمومهم وأفضلها اقتدارا في الإفصاح عما يشغل بالهم . "[٤٢٦]

وبما أن الاثنين معا ، التراث و المسرح ، يرتبطان بحياة الناس عبر المراحل الزمنية المختلفة فقد لجأ الكثير من كتاب المسرح للتراث للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي لمجتمعهم . لكن الكثير منهم من لجأ إلى التراث احتماء به ، وهروبا من السلطات السياسية وممارستها القمعية للكتاب والأدباء بشكل خاص ، مبلورين من خلال هذا اللجوء آراءهم و رؤاهم الأيديولوجية والاجتماعية . وقد يكون الاحتماء بالتراث ناتجا عن الشعور بعدم التفاعل مع معطيات وقضايا الحاضر خوفا من هذه المعطيات والقضايا والوقائع ، أو شعورا بالنقص وعدم القدرة في التفاعل مع الحاضر ، و إذا كان ذلك فإن حالة الهروب هذه ستنعكس على الإبداع والمبدعين ، فالفئة الهاربة من السلطة قد تقع في الرمز ، وربما الإغراق بالرمزية ، بالتالي لن يكون المضمون واضحا . وقد تنحرف هذه الفئة عن الرسالة السامية للأدب المتمثلة بالتغيير للأوضاع السلبية التي يعيشها الناس وتوعيتهم وتطويرهم فكريا وثقافيا وحضاريا وسياسيا واجتماعيا ، فينحرف الإبداع إلى مسار هدفه الكسب المادي ، فيصبح إنتاج الأديب مبتذلا رخيصا ، وقد اتضح نقد ألفرد لهذه الفئة في مسرحيته دائرة التبن المصرية التي وظف فيها الشكل الفني التراثي "التحبيذة " . أو قد يميل أفراد هذه الفئة إلى تقديس وتمجيد التراث وتفضيله على الحاضر ، لذلك لن يتفاعلوا مع معطيات الأزمان الثلاثة ، ولن يعالجوا الفكرة أو القضية بصورة موضوعية ، وبذلك لن يتم التفاعل مع التراث بطريقة علمية عملية تصل إلى الإبداع والابتكار ، فربما يقوم الأديب بنقل التراث كما هو ، بالتالي لن يحدث التوافق والانسجام بين الإبداع ومعطيات الحاضر ، مما يؤدي ـ منطقيا ـــــ إلى عدم تفاعل المتلقي مع الإبداع ، لذلك لن ينجح الإبداع جماهيريا ، حتى لو نجح بوصوله إلى الجماهير فلن تصل المضامين إلى المتلقي بسبب حالة الاحتماء بالتراث والتي تفصل ـ كما وضح سابقا ـ بين معطيات الأزمان الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) ، ولذلك سيكون الإبداع منفردا وغير مؤثر في المتلقي، بل لن تتشكل علاقة التأثر والتأثير بين المتلقي والإبداع ، فيسبب ـ ذلك ـ الانغلاق والتقوقع على الذات فلا تتفاعل هذه الفئة مع المعطيات والظروف المختلفة ، وربما تبقى جامدة غير فاعلة بالتالي سيزداد عندها الخوف من المستقبل المجهول .

---

٤٢٦ أنظر، يونس ، محمد عبد الرحمن ، ص١٩٦،١٩٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما الفئة الثانية التي تتعامل مع التراث بحس نقدي علمي ، فإنها لن تمجد التراث وتقدسه ولن تقع أسيرة للتراث ، فهي تتعامل بموضوعية مع التراث ، تناقشه ، وتحلله ، وتأخذ منه ما يتقاطع وقضايا الحاضر ، وتبني ـ بعد استشراف للمستقبل ـ خططا وحلولا للمشكلات التي تواجه المجتمع إذا تعرض لظروف كما كانت في الموروث . إضافة إلى أن التعامل بطريقة علمية مع التراث يزيل الكثير من الأمور الخرافية التي ما زالت تسيطر على أذهان الناس حتى الوقت الحاضر ، مثل التمائم والأشباح وقضايا الخوف من الجن ، ولا يغفل أن الزمن في تطور، والحضارة الإنسانية في رقي بسبب اعتمادها على العقل في التعامل مع الأمور والمعطيات والظواهر ، بالتالي لن يكون للخرافة والأساطير وجود وحضور في زمن حضارة تعتمد العقل والتفكير، والتحليل ، والتفسير ، والنقد البناء . كما أن التعامل النقدي العلمي الواعي مع التراث خاصة في العمل الإبداعي ، ينعكس على المتلقي الذي يفكر في المعطيات ويصل إلى مرحلة التفكير النقدي رابطا بين الأزمان الثلاثة بصورة مثقفة واعية ، فهو يقرأ الماضي قراءة واعية ويقرأ الحاضر ، وبناءً على القراءتين للماضي والحاضر يضع خططه المستقبلية . وبذلك يحقق الإبداع في تعامله مع التراث ـ ضمن هذا المسار وعند هذه الفئة ـ رقيه على مستوى الشكل ومستوى المضمون .

وبذلك لا ينفصل الأديب عن ماضيه أو حاضره ، بل يكون منفتحا على الاثنين معا ولا يكون عمله الإبداعي على حساب الشكل أو على حساب المضمون ، بل تتجسد كينونة العمل الإبداعي بصورة مكملة وتكاملية . هذه المعادلة ـ أي الصورة المكملة والتكاملية ـ تتبلور أيضا في مستويات العلاقة بين التراث والزمنيين : الحاضر ، والمستقبل ، وذلك من خلال النص الإبداعي الذي وظف التراث.

وألفرد فرج أديب ومبدع من العصر الحديث لا يستطيع أن ينفصل عن شرطه الزمني، كما أنه لا يستطيع أن ينفصل عن قضايا مجتمعه ، لذلك فقد عالج في مسرحياته قضايا اجتماعية وسياسية مختلفة . ولأن ألفرد يؤمن أن للفن وظيفة اجتماعية فقد دفعه ذلك إلى توظيف التراث في مسرحياته فهو يقول : " إن الوظيفة الاجتماعية للفن تحتم أن يكون دائما داعيا للفضائل العصرية والتقدم الاجتماعي وعليه إن يسخر قوته على الإضحاك واستدرار الدموع وإثارة وجدان الناس لخدمة القضية الاجتماعية الجليلة "[٤٢٧] .وانطلاقا من ذلك طرح ألفرد في مسرحياته العديد من القضايا

[٤٢٧] فرج ، ألفرد ، الملاحة في بحار صعبة ، ص٢٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاجتماعية مثل قضية الفقر والفقراء ، والعدالة الاجتماعية التي تتضح في " مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة" . وطرح قضية الصراع الطبقي في مسرحيته " جواز على ورقة طلاق " .

و يلحظ أن موقف ألفرد في توظيفه للتراث لم يكن موقفا هروبيا من السلطة السياسية، بل كان موقفه نقديا ؛ فهو ينتقد الممارسات السياسية وينتقد سياسة السلطة وشخوصها ، كما أنه ينتقد لغة الخطاب الديني الصادرة من بعض الأشخاص الذين يفهمون الدين فهما سلبيا ، أو يتخذون منه غطاء لتنفيذ مآربهم الشخصية ، وهذا متبلور في مسرحيته " سليمان الحلبي " . ويدعو ألفرد في مسرحياته إلى حل المشكلات الاجتماعية عن طريق الاحتكام إلى العقل وربط الإيمان بالعقل والتفكير . كما أنه يدعو إلى التغيير وقلب الأوضاع لمصلحة الجميع حكاما ومحكومين . وقد تناول ألفرد في مسرحياته الأمراض الاجتماعية التي تتفشى في المجتمع ، مثل الفساد ، وانتشار الرشوة ، والظلم ، والانتهازية ، والطبقية ، والأحقاد . وما تلك الأمراض إلا نتيجة لسيادة قانون الغاب وشريعة البقاء للأقوى ، لذلك يمارس الأغنياء وأصحاب السلطة والنفوذ أبشع صور القهر والتسلط على طبقة الشعب الفقير ، كل ذلك بسبب تغيب السلطة ، وتغييبها للعدل والحق ، بل إن السلطة غالبا ما تسمح بتلك الممارسات اللاإنسانية .

ويلحظ الدارس لمسرحيات ألفرد كيف أنه يوضح أن السلطة الحاكمة تسخر كل شي لمصلحة أفرادها ومآربهم الشخصية ، بل إن تردي واقع الأمة أمام أعدائها وانهزاميتها أمام نفسها وعدم ثقتها بذاتها يعود لتسلط السلطة ، وإن الانحراف في المجتمع وظهور الطبقية سببه غياب السلطة أو تغييبها أو تغيبها ، ويتضح ذلك في مسرحياته كلها . و تناول ألفرد في مسرحياته ـــ أيضا ـ قضية الخوف الذي يجعل الإنسان يعيش مغلقا مع نفسه ، فلا يتقدم ولا يتطور وبالتالي يبقى لقمة سهله للآخر .

و يبدو ـ مما سبق ـ أن توظيف ألفرد للتراث جعله يتعامل مع القضايا السياسية والاجتماعية بعمق فهو يبحث عن الخلل محللا وناقدا وداعيا إلى التغيير .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحور الرابع : الدافع القومي والحضاري .

مرّت بأمتنا العربية أحداث جسيمة ، أثرت بشكل كبير على السلوك ، والوعي العربي، في مختلف نواحي الحياة تأثيراً سلبياً ، وعانت أمتنا من إذلال الاستعمار لها. وقد ركز الغرب الاستعماري على طمس الهوية القومية والعقائدية ، بشتى الوسائل . وذلك في سبيل إضعاف الأمة ، حتى يتم استغلال خيرات البلاد وتنفيذ المآرب الاستعمارية والصهيونية في هذه المنطقة ذات العمق الحضاري في كل مراحل التاريخ .

لذلك قام الكثير من المفكرين ، والعلماء ، والمبدعين ، بالبحث والنضال ضد هذا الاستعمار و عملوا على إيقاظ الأمة من غفوتها . وقد تجسد نضال الكثير من الأدباء والمبدعين في أعمالهم الإبداعية التي تعالج القضايا الوطنية والقومية .

" ولكن الأديب العربي الملتزم مطالب حقاً بخلق أدب قومي عربي يغترف من التراث الإيجابي والعلمي والعقلاني ويستبعد منه المتخلف والمشعوذ "[٤٢٨]. وذلك لأن الأمة تمر بمرحلة صعبة ، فالاستعمار ترك أثارا سلبية أثرت على ثقافة الأمة ونظرتها لذاتها بأنها اقل من أن تتقدم وأنها بتبعيتها للآخر ستحقق الإنجازات العصرية . وبالرجوع إلى التراث والتعامل معه بإيجابية يعيد الأمة إلى قراءة ذاتها من جديد قراءة تقوم على المصداقية مع الذات ، والتعامل مع الأمور والمعطيات بنظرة واقعية بعيدة عن الخداع ، أو تجميل الصورة ، أو التسويغ غير الدقيق وبعيدة ـ أيضا ـــ عن الأوهام والتوهمات ، وأحلام اليقظة ، والاتكال ، والتمني على الذات دون اكتشاف القدرات والطاقات وترجمتها ترجمة عملية تسعى إلى النهوض بالأمة لمواكبة العصر ومعطياته ، و تسعى إلى أن تكون ــ هذه الأمة ــ هي السباقة حضاريا ، ولا يكون هذا إلا إذا تمثلت في الأمة الإرادة الحقة .

---

٤٢٨ عطية ، أحمد محمد ، الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث ، دار الكتاب العربي ، طرابلس، دار العودة ، بيروت ، ط١،١٩٧٤، ص٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والأدباء " مطالبون أكثر من غيرهم بتوثيق صلتهم بالجذور القومية لأمتهم حتى يستطيعوا أن يلمسوا روح هذه الأمة الممتد والمستمر من الماضي إلى المستقبل عبر الحاضر وهم بدون أن يلمسوا هذا الروح ويحسوه لا يستطيعون أن يعبروا عن وجدانها المعاصر "[٤٢٩].

ولعل توظيف التراث بمستويات إبداعية واعية ، تتناول القضايا والقيم الإنسانية، والقومية ، والوطنية . يعد محافظة على التراث القومي للأمة العربية ، إضافة إلى أنه يعد تسويقا حضاريا ثقافيا ، فيخرج التراث ـــ بذلك ـــ من دائرة الذات القومية إلى الذات الحضارية والإنسانية ، والعالمية.

ويبدو أن تعامل ألفرد مع التراث لم يكن نابعا من الشعور بالضعف ، أو الانهزامية من وجه الهجمة الثقافية الاستعمارية الاستعبادية ، كما عند بعض الأدباء والمبدعين الذين لجأوا إلى الاختباء خلف التراث ، والاحتماء به . بل إن تعامل ألفرد مع التراث تعامل واع قائم على الحوار، والاستنطاق ، والموازنة ، والمقارنة ، والتحليل وإعادة الصياغة الجديدة لما يجب أن يمثله التراث ضمن معطيات الحاضر، وما يمكن أن يمثله مستقبلا . وهذا ما يلحظ في مسرحياته كلها ، فهو يستنطق ويحاكم التراث ، مستفيدا من أخطاء الماضي في معالجة القضايا الحاضرة ، مستشرفا المستقبل كما في مسرحيته " الزير سالم " التي كتبها عام ١٩٦٧ وعرضت في العام نفسه ، إذ يدعو من خلالها إلى الائتلاف القومي ونبذ الخلافات العربية ، خاصة أن العرب قد هزموا في عام ١٩٦٧م ، و قد تناول ألفرد أسباب هزيمتهم هذه من خلال توظيفه لتراث الليالي في مسرحية " علي جناح التبريزي وتابعه قفة " ، حيث عالج فيها قضية الأمل و الحلم ، و والتوهمات و الواقع مجسدا فيها أسباب الهزيمة وأسباب النصر ، فالعرب قد خلطوا بين الأماني و القدرة ، ودعا من خلال المسرحية إلى اكتشاف القدرات و الطاقات و الإيمان بالذات بدلا من التعلق بالأوهام ، و لعله بذلك انتقد سياسة القادة العرب الذين جعلوا الأمة تتعلق بأوهام لا اصل لها . كما أنه في مسرحيته سليمان الحلبي التي وظف فيها الحادثة التاريخية دعا إلى نبذ الخرافات ، و إعمال العقل ربطا مع الإيمان في مقاومة المستعمر ، ودعا إلى وحدة الصف العربي . ولعل التعامل مع التراث العربي يجعل من العمل المسرحي مهما للانطلاق إلى العالمية مبرزا ثقافتنا ، وإبداعنا ، وإنساننا بصورته الحقيقية ، فالغرب الاستعماري شوه صورتنا وهمش الجنس العربي . فمثلا قضية مقاومة الاستعمار الغاصب تفهم عند الغرب الاستعماري وأعوانه أنها قضية إرهاب عالمي ، ولعل ألفرد

---

[٤٢٩] زايد ، علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي، ط ٢ ، القاهرة ، ص٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في مسـرحيته سـليمان الحلبي التي كتبها سـنة ١٩٦٤م قد تنبأ بتكالب العالم علينا ونعته لنا بالإرهابيين ، رغم ما يمارس على هذه الأمة من إرهاب سافر . وقد أوضح ألفرد ـــ ردا على الغرب المستعمر وأعوانه ـ ثقافتنا في المقاومة من خلال شخصية سليمان ، فسليمان لا يقتل بدافع الثأر ولا بدافع الكراهية والحقد ، بل بدافع العدل وبدافع الحرية التي انتهكها الغرب الاستعماري .

وبذلك يتجاوز التراث أي شكل من أشكال التأطير الاعتباري الخاص ، ويصبح امتدادا متقاطعا مع الإرث والمنجز الإنساني الحضاري ، فلا يتخذ الانتماء القومي ـ بذلك ـ في التعامل مع التراث شكل التقديس والتمجيد و التحميد ، بل يتحول إلى قراءة فاحصة نقدية واعية تتجلى من خلال العمل الإبداعي لفهم الذات ـ بجميع مفاهيمها ـ والعمل على تطويرها وتقدمها حضاريا.

ومما سبق يلحظ أن ألفرد بتعامله مع التراث كان بدافع قومي إضافة إلى الدوافع الأخرى لذلك " مهما كانت الانتقادات التي يوجهها البعض إلى التراث ، فإنه لا غنى للأدب العربي المعاصر ـ إذا أراد أن يحافظ على أصالته وشخصيته العربية الأصيلة ، وعلى شخصية الأمة التي ينتمي إليها من الناحية الثقافية والروحية بالذات ـــ من أن يوثق صلته بالتراث العربي القديم الأصيل والسليم [٤٣٠]".

[٤٣٠] الشيباني ، عمر محمد التوحي ، توثيق صلة الأدب المعاصر بالتراث ضرورة قومية وحضارية، مجلة أفكار، عدد ٣٨،١٩٧٧، ص٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

- **مؤلفات ألفرد فرج :** وهي ضمن اثني عشر مجلدا جمعت وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، في عامي ١٩٨٨ ، ١٩٨٩ . وهذه المؤلفات هي :

أ- **المسرحيات :**

١. مسرحية أغنياء فقراء ظرفاء ١٩٨٥
٢. مسرحية ألحان على أوتار عربية
٣. مسرحية بالإجماع + واحد ، ١٩٦٥
٤. مسرحية بقبق الكسلان ، من فصل واحد ، ١٩٦٥
٥. مسرحية الحب لعبة ١٩٨٥
٦. مسرحية حلاق بغداد ،١٩٦٤
٧. مسرحية دائرة التبن المصرية ، من فصل واحد ١٩٧٩
٨. مسرحية رحمة وأمير الغابة المسحورة (للأطفال)
٩. مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ١٩٧٥
١٠. مسرحية زواج على ورقة طلاق ، ١٩٧٣
١١. مسرحية الزيارة ، من فصل واحد ١٩٨٥
١٢. مسرحية الزير سالم ، ١٩٦٧
١٣. مسرحية سقوط فرعون ، كتبت عام ١٩٥٧
١٤. مسرحية سليمان الحلبي ، ١٩٦٥
١٥. مسرحية الشاهد من فصل واحد
١٦. مسرحية الشخص ، من فصل واحد ١٩٨٥
١٧. مسرحية صوت مصر ، من فصل واحد ،كتبت عام ١٩٥٦
١٨. مسرحية الطيب والشرير ١٩٨٨
١٩. مسرحية عسكر وحراميه ، ١٩٦٦
٢٠. مسرحية العقرب ، من فصل واحد
٢١. مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفة ، ١٩٦٩
٢٢. مسرحية عودة الأرض
٢٣. مسرحية العين السحرية ، من فصل واحد ١٩٨٥
٢٤. مسرحية الغريب ، من فصل واحد ١٩٨٥
٢٥. مسرحية الفخ ، من فصل واحد ، ١٩٦٥
٢٦. مسرحية النار والزيتون ، ١٩٧٠
٢٧. مسرحية هردبيس الزمار (للأطفال)

ب- **الروايات :**

١. رواية أيام وليالي السندباد
٢. رواية حكايات الزمن الضائع في قرية مصرية ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ج- قصص قصيرة :

١. قصة أفندينا.
٢. قصة حالة .

هاتان القصتان ضمن الكتاب الذي يحوي مسرحية رسائل قاضي أشبيلية ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ١٩٨٩

د- كتب أخرى للمؤلف :

١. ـ أضواء على المسرح الغربي ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٩
تأملات في الثقافة ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨٢
2 ـ دائرة الضوء ، شخصيات على مسرح الفن والأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩
٣ ـ دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، دار الهلال ، القاهرة ،١٩٦٦
٤ ـ شكسبير في زمانه وفي زماننا ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ٢٠٠٢
٥ ـ صور أدبية (ترجمة عن مكسيم جوركي) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .
٦ ـ الملاحة في بحار صعبة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٦

هـ

١ ـ مجهول : الزير سالم أبو ليلى المهلهل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٤
٢ ـ مجهول ، ألف ليلة وليلة : دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت
٣ ـ الجاحظ ، المحاسن والأضداد ، دار الجيل ، بيروت ، ٢٠٠٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا : المراجع

القرآن الكريم

❖ المراجع العربية :

أ- **الكتب :**

١. إدريس ، يوسف : نحو مسرح عربي ، الوطن العربي للنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٤ .
٢. إسماعيل ، عز الدين : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ١٩٨٠ د ط
٣. بلبل ، فرحان : المسرح العربي المعاصر في مواجهة التحديات ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٤
٤. الجابري ، محمد عابد : التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩١
٥. الجبرتي ، عبد الرحمن ، عجائب الآثار ، القاهرة ، د ت ، د ط .
٦. جدعان ، فهمي : نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى دار الشروق ، عمان ، ١٩٨٥
٧. جرار ، حسني أدهم : أسرار حملة نابليون على مصر والشام ،دار الضياء ، عمان ، ١٩٩٠
٨. الجيار ، مدحت : البحث عن النص في المسرح العربي ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة ، ط ١ ،١٩٩٥
٩. حجاجي ، أحمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المصري ،دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٥
١٠. حسين ، كمال الدين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط١،١٩٩٣
١١. خورشيد ، فاروق : الجذور الشعبية للمسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،١٩٩١ د ط
١٢. الدالي ، محمد : الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة، ط١ ،١٩٩٩
١٣. الراعي ، علي وآخرون : المسرح العربي بين النقل والتأصيل ، كتاب العربي ـ مجلة العربي ، الكويت ، ١٩٨٨
١٤. الراعي ، علي : المسرح في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط ٢ ، ١٩٩٩
١٥. راغب ، نبيل : لغة المسرح عند ألفرد فرج ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦
١٦. رشدي ، رشاد : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، د ت ، د ط
١٧. رياض ، مجدي : رحلة في عالم هؤلاء " صلاح أبو سيف ، ألفرد فرج ، فاروق خورشيد " ، دار التضامن ، بيروت ، ١٩٨٩
١٨. زايد ، علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ١٩٩٧
١٩. سخسوخ ، احمد : المسرح المصري في مفترق الطرق " رؤية جديدة "، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٠. السعافين ، إبراهيم : المسرحية العربية الحديثة والتراث ، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ط ١ ، بغداد ، ١٩٩٠
٢١. سلام ، رفعت : بحثا عن التراث العربي ـ نظرة نقدية منهجية ،دار الفارابي ، بيروت، ط ١ ، ١٩٨٩
٢٢. سليم ، وفاء علي : من روائع الأدب العربي "فنون أدبية : شعر ونثر ، موازنات دراسات تحليلية " ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٨١ د ط
٢٣. الصالحي ، فؤاد : علم المسرحية وفن كتابتها ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط ١ ، اربد ، الأردن ، ٢٠٠١
٢٤. صليحة ، نهاد : المسرح بين الفن والفكر ، مشروع النشرالمشترك ، القاهرة ، ١٩٨٥ د ط
٢٥. عبد الرحمن ، عائشة : تراثنا بين ماض وحاضر ، دار المعارف مكتبة الدراسات الأدبية ، القاهرة، مصر ١٩٧٠
٢٦. عبد الوهاب ، شكري : النص المسرحي " دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية " ، المكتب العربي الحديث ، الإسكندرية ، د ط ، د ت
٢٧. العشري ، جلال : لن يسدل الستار "اتجاهات المسرح المعاصر"مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٦٧
٢٨. العشماوي ، محمد زكي : دراسات في النقد المسرحي ، دارالنهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٠ ، د ط
٢٩. عطية ، حسن : الثابت والمتغير: دراسات في المسرح والتراث الشعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د ط ، ١٩٩٠
٣٠. عطية، أحمد محمد : الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار الكتاب العربي، طرابلس،دار العودة، بيروت،ط،١٩٧٤.
٣١. عمر ، مصطفى علي : الاتجاهات الفكرية في الأدب المسرحي ،دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠
٣٢. فتح الله ، رانيا : الاتجاه الملحمي في مسر ح ألفرد فرج ، الهيئة المصرية العامة القاهرة، للكتاب ، د ط ، ١٩٩٨
٣٣. قايد ، قايد : فن المسرح عند ألفرد فرج ، الصفاة ، الكويت ، دار سعاد الصباح مؤسسة النوري ، دمشق ، ١٩٩٦ .
٣٤. القرطاجني ، حازم بن محمد : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد بن الحبيب الخوجه ، ط٢ دار المغرب الإسلامي بيروت ، د.ت
٣٥. القيسي ، نوري حمودي : الأدب والالتزام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩
٣٦. كامبل ، ب ، روبرت : أعلام الأدب العربي المعاصر " سير ذاتية "، الشركة المتحدة للتوزيع ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٩٦
٣٧. الكبيسي ، طراد : التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفةوالإبداع في الشعر العربي الحديث ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨
٣٨. الماضي ، شكري : في نظرية الأدب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥
٣٩. محمد ، فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر من " ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٣
٤٠. المديوني ، محمد : إشكاليات تأصيل المسرح العربي ، المجمع التونسي للعلوم والآداب ، بيت الحكمة ، تونس ،١٩٩٣
٤١. مندور ، محمد : الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،الفجالة ، القاهرة ،د ط ، د ت .
٤٢. نجم ، محمد يوسف : المسرحية في الأدب الحديث ، دار الثقافة ،بيروت ، ١٩٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٣. هلال ، محمد غنيمي : في النقد المسرحي ، دار نهضة مصر ،الفجالة ، القاهرة ، دت
٤٤. يونس ، محمد عبد الرحمن وآخرون : تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحيةأخرى ، دار الكنوز الأدبية ، ط ١ ، ١٩٩٥

ب- المعاجم والموسوعات العربية :

١. أنيس ، إبراهيم ، وآخرون : المعجم الوسيط ، دار إحياء التراث العربي ،بيروت .٢ ط ١٩٧٢،
٢. حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٩٤.

❖ **المراجع الأجنبية المترجمة :**

١. بينتلي ، ايريك : نظرية المسرح الحديث "مدخل إلى المسرح والدراما "، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية " بغداد ، ط ٢ .
٢. روس ، جيمس ، و ايفايز: المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي إلى اليوم، ترجمة ، فاروق عبد القادر ، دار الفكر المعاصر ، ط ١ ،القاهرة ، ١٩٧٩ .
٣. فراي ، نورثرب : تشريح النقد الأدبي "محاولات أربع " ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمادة البحث العلمي عمان ، الأردن ،١٩٩١.
٤. نيكول ، الأردس : علم المسرحية ، ترجمة ، دريني خشبة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الشارقة ، د ت ، د ط
٥. ويليك ، رينيه ، و وارين أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، ط ٣، ١٩٨٦

ثالثا: الرسائل الجامعية :

١. أبو زيد ، شوقي أحمد يعقوب : تواصل الشعر الفلسطيني الحديث بالتراث ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ياغي ، الجامعة الأردنية ، عمان الأردن ، ١٩٩٥ .
٢. باشا ، محمود نهاد محمود : توظيف التراث في القصة القصيرة في الأردن " ١٩٩٠ - ١٩٩٧ " ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، جامعة آل البيت ، المفرق ، الأردن ، ١٩٩٩ ،
٣. حمو ، حورية محمد : تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر ، رسالة دكتوراه ، إشراف الأستاذ الدكتور احمد زياد محبك والدكتور يعقوب البيطار ، جامعة تشرين ، سوريا ، ١٩٩٧ .
٤. دودين ، رفقة محمد عبد الله : توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة ، رسالة ماجستير منشورة ، إشراف الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة ، جامعة مؤتة ، الكرك ، الأردن ، ١٩٩٦ .
٥. الصمادي ، مأمون عبد القادر : " جمال الغيطاني والتراث " دراسة في أعماله الروائية ، رسالة ماجستير منشورة ، إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ، ١٩٩١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦. المخلف ، حسن علي : توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ الدكتور وائل بركات ، جامعة دمشق ، سوريا ، ١٩٩٩
٧. مشاعلة ، أيوب : استلهام الآيات القرآنية في الشعر العربي المعاصر ، رسالة ماجستير ، إشراف الأستاذ الدكتور شكري عزيز الماضي ، جامعة آل البيت ، المفرق ، الأردن ، ٢٠٠٦.

رابعا: الدوريات :

١. برشيد ، عبد الكريم : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والأيديولوجيا ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج ١٣ ، ع ٤ ، ج ١ ، ١٩٩٥
٢. برشيد ، عبد الكريم : في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي ، مجلة الأقلام ، ع ١٠ ، ١٩٨٠.
٣. الحسيني ، مهدي ، رمزي ، كمال : حوار مع ألفرد فرج حول قضايا الفن والمسرح ، مجلة المسرح والسينما، القاهرة ، ع ٥٠ ، ١٩٦٨.
٤. دوارة ، عمرو : وادعا شيخ المسرحيين ، مجلة المحيط الثقافي القاهرة ، ع٥١ ، ٢٠٠٦
٥. الدويك ، سوسن : ألفرد فرج مفكر مسرحي " حوار معه" ، مجلة المحيط الثقافي القاهرة ، ع ٥١ ، ٢٠٠٦
٦. سليمان ، عزيز : سليمان الحلبي ـ دراسة ونقد ،مجلة المسرح ، القاهرة ، ع٢٦ ،١٩٦٦.
٧. سليمان ، عزيز : شخصيات من المسرح المصري " أبو الفضول " ، مجلة المسرح ، القاهرة ، ع ١٠ ، ١٩٦٤
٨. الشيباني، عمر محمد التوحي : توثيق صلة الأدب المعاصر بالتراث ضرورة قومية وحضارية، مجلة أفكار، عمان عدد١٩٧٧،٣٨
٩. عبد الفتاح ، فتحي : ألفرد فرج من المعتقل إلى المسرح القومي ، مجلة المحيط الثقافي ، القاهرة ، ع ٥١ ، ٢٠٠٦
١٠. العبود، مصطفى : التراجيديا في مسرح ألفرد فرج ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، ع ٣٩، ١٩٩٣.
١١. العربي ، فرج ، وآخرون : ندوة المسرح أفق الحرية والتراث ، مجلة الفصولالأربعة ، القاهرة ، ع ٤٨، ١٩٩١، ص٥٦.
١٢. فتحي ، محمد : ألفرد فرج وعائلته الكبيرة ، مجلة المحيط الثقافي ، ع ٥١ ، القاهرة ، ٢٠٠٦
١٣. فرج ، ألفرد : ألف ليلة وأنا ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع ٢ ، مج ١٣ ، ج٣ ، ١٩٩٤
١٤. فرج ، ألفرد : في المنهج والإبداع ، مجلة فصول ، القاهرة ، ع ١ ، مج ١٤ ،ج٢ ، ١٩٩٥
١٥. فرج ، مجدي : نظرة شاملة لمسرح ألفرد فرج ، مجلة الكويت ، ع ٢٢ ،الكويت ، ١٩٨٢
١٦. الماضي ، شكري عزيز : الرواية العربية والتراث ، مجلة جرش الثقافية ، جامعة جرش ، ع ١ ، ٢٠٠٤
١٧. محبك ، احمد زياد : التاريخ والتأليف المسرحي في سورية ومصر ١٩٤٥ ـ ١٩٧٥ عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، مج ١٦ ،ع٤ الكويت ، ١٩٨٦
١٨. مسلم ، صبري : التراث الشعبي ودلالاته السياسية والاجتماعية ، مجلة التراث الشعبي ، دار الجاحظ ، ع ٩ ، بغداد ، ١٩٨٠

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Summary

The Use of the Arabic Heritage in Alfred's Faraj's Plays

The usage of heritage in the literary work has become a popular phenomenan and so the plays of Al-Fred Faraj was one of the creative literary works , in which heritage has been employed .

This research aims to study the plays of Al-Fred Faraj as creative literary works that are greatly known in the Arab literary world.

This research has four main sections :

1- The characteristics of heritage and it's relation with the plays of Alfred .
2- Levels of treatment in the plays of Alfred .
3- The influence of heritage utilization on the structure of drama .
4- Motives of using heritage in the plays of Alfred .

In addition to deduction , Acknowledgment, Arabic summary, preface, contents, and English summary.

The work of Al-Freed Faraj has been realized on the Arabic Heritage , with it's mental, spiritual, cultural, and literary forms . These forms which have been presented in the mind and spirit of Arab and Human.

Also this research aims to illustrate the relation between Heritage and a classical literary genre. It also wants to see how much the influence of Arab Heritage on the creative works of Al-Fred Faraj and how much the relation between the three tenses (past , present , and future) was built on an aware , critical , constructive and visionary reading .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com