(نجيب محفوظ ومسرحة الموهبة الروائية)

د كتورة/ دلال إسماعيل

ارتبط فن الرواية العربية بنجيب محفوظ ارتباطا وثيقا ، لأن مسيرته الإبداعية في مجال الرواية هي نفسها مسيرة الرواية العربية تطورا .. وتاريخا ، بدءا برواياته التاريخية (عبث الأقدار – رادوبيس – كفاح طيبة ..) وانتهاء بـ (أصداء السيرة الذاتية) التي صب فيها رؤاه الفلسفية ، وخبراته الإبداعية ، ولم يكتف (نجيب محفوظ) بالإبداع الروائي ؛ لأنه بدأ مسيرته الإبداعية بمجموعة قصص قصيرة (همس الجنون)[1] ، وأنهاها بمجموعات للقصة القصيرة (الفجر الكاذب ١٩٨٨ / القرار الأخير ١٩٩٦ / صدى النسيان ١٩٩٩ – فتوة العطوف ٢٠٠١ – أحلام فترة النقاهة ٢٠٠٤) .

لكن اللافت للنظر أن يكتب (نجيب محفوظ) ست مسرحيات نثرية لم يلتفت إليها المهتمون بإبداعات (نجيب محفوظ) ... وهو أمر يطرح تساؤلا باكرا عن مدى نجاح (نجيب محفوظ) في مسرحة موهبته الروائية ! ؟

عندما رغب الكثير من الشعراء في استثمار موهبتهم الشعرية لكتابة المسرح الشعري أو الشعر المسرحي سكنوا في موضوعات تاريخية إذ كان التاريخ ملاذا آمنا لتأمين انتقالهم من الغنائية الشعرية إلى الدرامية المسرحية ذات الخيال المركب ، بداية من محاولات أحمد شوقي .. ، وهو أمر يكشف عن قدرات مسرحية محدودة عند الكثيرين .

لكنني أعتقد أن الروائي الذي يمسرح موهبته الروائية كنجيب محفوظ ، أو المسرحي الذي يطوع موهبته المسرحية لكتابة الرواية كتوفيق الحكيم سيحقق نجاحات أكثر من الشاعر الذي يمسرح موهبته الشعرية – مع تقديري للفروق الذاتية – ، لأن الرواية والمسرحية تنطلقان من جذر فني واحد ؛ فكلاهما يعتمد على عناصر بنائية متشابهة (الزمان – المكان – الحبكة – الشخصيات – الحدوتة ووحدة الحدث – الصراع

....) إلا أن الفارق بينهما في توظيف هذه العناصر سرديا في الرواية ... ، وحواريا في المسرح ...

بل إن فرص نجاح الروائي في مسرحة موهبته الشعرية أقوى من فرص نجاح المسرحي في كتابة الرواية – مع تقديري للفروق الذاتية – وعلى الرغم من نجاح توفيق الحكيم في كتابة الرواية التقليدية (يوميات نائب في الأرياف – عصفور من الشرق ...) إلا أن السؤال الفارض لنفسه هو : هل نجح (نجيب محفوظ) الروائي في كتابة المسرح النثري ؟ ... ، وبشكل عام فإن مؤهلات الروائي للنجاح مسرحيا تتمثل في استعانة الروائي بالحوار في السرد الروائي ، وذلك على محدودية استعانة المسرحي بالسرد في النص المسرحي ... .

وبالنسبة لنجيب محفوظ ، فإن الباحثة تلاحظ العناية الفائقة بالحوار في روايات (نجيب محفوظ) حتى إنه حقق سبقا قصديا في زيادة جرعات الحوار على حساب السرد في بعض رواياته مثل (الحرافيش ١٩٧٧ – ليالي ألف ليلة ١٩٨٢) لأنه – فيما أظن – كان راغبا في الإفادة من تيار تراسل الفنون (مسرح – رواية) وهي المحاولة التي سبق إليها (لويس عوض) في (محاكمة إيزيس) ، و(توفيق الحكيم) في (بنك القلق)[٢] .. ، إلا أن محاولة (توفيق الحكيم) قد زادت فيها حدود الصنعة والتكلف لاسيما مع قصدية تقسيم العمل إلى (فصل للسرد يعقبه فصل للحوار ....) ، ولذلك لم تلق تلك المحاولة نجاحا أو اهتماما ... . أما انفتاح (نجيب محفوظ) بالسرد على الحوار في (ليالي ألف ليلة والحرافيش) فكان تطورا طبيعيا لطبيعة تركيب أحداثه الروائية ، ورغبة منه في إحيائها وتجسيدها حواريا ... .

٢ / ١

وتأتي المحاولات المسرحية عند (نجيب محفوظ) وقد توسطت تاريخه الإبداعي في الفترة من ١٩٦٩ حتى ١٩٧٣ ... فقد بدأ قاصا وروائيا ... وأنهى تجربته الإبداعية روائيا فقاصا ... فلماذا جاءت محاولاته المسرحية في منتصف عمره الإبداعي ؟ ولماذا كانت إبداعاته المسرحية في ذلك التوقيت (٦٩ – ١٩٧٣) بخاصة ؟

لم يجد المؤرخون صعوبة في تبرير البدء الإبداعي بالرواية التاريخية عند (نجيب محفوظ)[٣] ، واهتمامه بالفرعونية بشكل خاص ، وكأنه يعلن عن هويته المصرية الغارقة في القطرية آنذاك ، ثم في توجهه الواقعي الذي انغلق على الحارة المصرية بخاصة .... إلا أن الباحثة تجد صعوبة في تحديد دوافع الإبداع المسرحي الذي توسط تجربته الإبداعية ، لكن اللافت للنظر أن هذه الفترة ٦٩ : ١٩٧٣ قد سيطرت على (نجيب محفوظ) كتابة القصة القصيرة[٤] والمسرحية القصيرة ، بينما تراجع الإبداع الروائي اللهم إلا من روايتي (المرايا – الحب تحت المطر). وكأن (نجيب محفوظ) راغب في قصار القصص وقصار المسرحيات ، ويبدو أن هذه الأعمال القصيرة أقرب إلى نفثات ذاتية مفعمة بأحاسيس ومشاعر جياشة ... ومطعمة برؤى فلسفية نتيجة صدمة الانكسار وكثرة التأمل بعد نكسة ١٩٦٧ ، وهي فترة مثقلة بتبعات النكسة وتحطيم الحلم القومي عند المبدعين عامة ، وكأن هذه الأعمال القصيرة أكثر قدرة على ارتشاف العظات والعبر والحكم ... ، ومما يؤيد هذه النظرة أن (نجيب محفوظ) عاد لانطلاقته الإبداعية الروائية بعد ١٩٧٣ بشكل مكثف فكتب سنة ٧٤ ، ١٩٧٥ روايات (الكرنك – حكايات حارتنا – قلب الليل – حضرة المحترم – ...) واختفت المسرحية ، ولم يكتب من ١٩٧٣ إلى ١٩٨٢ إلا مجموعتين قصصيتين فقط (الحب فوق هضبة الهرم – الشيطان يعظ ١٩٧٩) .

ولم يكن (نجيب محفوظ) نشازا في تأثره بـ ١٩٦٧ ونكستها ؛ لأن مبدعي العالم خلقوا السريالية والدادائية بعد الحرب العالمية الأولى ، وخلقوا العبثية بعد الحرب

العالمية الثانية ، ورغبوا في تشييء الإنسان خوفا من حماقاته في تدمير الحضارة العالمية الحديثة ... بعد أن كان الإنسان محورا لفلسفات القرن التاسع عشر .

◆ ◆ ◆

١ / ٢

لقد تناسى الدارسون البعد الفلسفي في إبداعات (نجيب محفوظ) لاسيما في أعمال روائية متميزة مثل (رحلة ابن فطومة / الشحات / أولاد حارتنا ...) ، والمطالع لأعماله المسرحية سيجد أن البعد الفلسفي يسيطر على مسرحياته بشكل لافت للنظر حتى إن الباحثة تعتقد أن المنطلقات والقناعات الفلسفية هي التي حددت شكول أكثر مسرحياته ، ولذلك جاءت أفكاره المسرحية وقد تزيت بسياج رمزي صعب منالها ... حتى إننا نكاد نقترب من شكل آخر للمسرح الذهني لاسيما أن أربع مسرحيات من ست مسرحيات – مصدر الدراسة – تمتعت بصراع داخلي ، وكان للفكرة الفلسفية دورها في تحديد أحادية البطل من ناحية وتجسيد الصراع الداخلي من ناحية أخرى . ثم جاءت موضوعاته الاجتماعية السياسية أو السياسية الاجتماعية لتستأثر بموضوع مسرحيتين من ست مسرحيات نثرية ... وهو الموضوع الذي استأثر بجل نتاجه القصصي والروائي ... لكن ارتفاع حظوظ البعد الفلسفي كان بسبب مراجعات للذات ، وانكفاء .. وانكسار ما بعد النكسة ... .

٢ / ٢

في مسرحية (المطاردة) نجد عملاقا كبيرا يطارد الرجلين (الأبيض والأحمر) .. ويراقبهما من بعد قريب ... ، ومن قرب بعيد مما أخاف الرجلين ، وحاولا الابتعاد عنه ، والاختفاء بعيدا عنه ، وتنوعت وسائلهما بمرور العمر ، وانتقالهما لمراحل ستية متتابعة من الشباب إلى الكهولة فالشيخوخة ... ولكنهما فشلا في إبعاد المطارد (العملاق) حتى بعد زواجهما ... على الرغم من أن المطارد لهما (العملاق) لم يتكلم كلمة واحدة ... فقط يحدث صوتا منبها لوجوده في كل مكان ينتقلان إليه .

ونعرف من سياق النص المسرحي أن العملاق يعرف الأبوين ، وكان الرجلان في شبابهما لا يعبآن به .. وكلما تقدما في السن زادت المطاردة ... مما يرفع العملاق إلى رمز الضمير الحي ؛ ولذلك فشلت محاولات إبعاده أو الاختفاء بعيدا عنه .

والطريف أن المطاردة تحولت إلى شكل من أشكال الصراع كنت أظنه خارجيا ... وإذا بى اكتشف أنه صراع داخلي .. لاسيما عندما يشير (نجيب محفوظ) إلى أن ظهور العملاق المطارد كان إحساسا داخليا للأبيض والأحمر.

والصراع الداخلي هو المجسد لردود أفعال المطاردة التي تباينت قوة وضعفا تبعا لمسار المرحلة العمرية للأبيض ، والأحمر وانتقالهما من الشباب إلى الكهولة فالشيخوخة ... وكلما كبرا ... ازداد إحساسهما بالمطاردة .

وعندما يتزوج (الأبيض والأحمر) امرأة واحدة .. ويتلازمان معا من الصغر حتى الشيخوخة .. وفي زواجهما الأول ، ثم في زواجهما الثاني ندرك أننا أمام بطل أحادي ينوازع الخير والشر معا.

وقد ركز (نجيب محفوظ) في هذه المسرحية على "تيمتين" فنيتين ، أما الأولى فهي النجاح في تجسيد ما هو معنوي بما هو حسي في البعد الفلسفي المؤسس لفكرة هذا النص ... ، "والتيمة" الثانية تتمثل في ندرة الشخصيات المسرحية ، ليس لأنها قصيرة ، ولكن لأن الصراع الداخلي قد اختصر المسافات والشخصيات والزمان والمكان ليرتفع بمسرحيته إلى درجة خاصة من التكثيف والتركيز المناسب لفكرة المسرحية الفلسفية – إن صح التعبير – التي تناولت صراعا إنسانيا أزليا ... .

٢ / ٢

وتأتى مسرحية (المهمة) ليجسد بها (نجيب محفوظ) شكلا آخر لمعنى المطاردة بحثا عن فكرة فلسفية تقدر جدوى الممارسات الحياتية وزيفها ... وعدم فهم الإنسان لمقدرات وجوده الدنيوي ، وجسد هذا المعنى في بطولة أحادية لشاب يضيق بمطاردة مستفزة من رجل لا يعرفه ... وكانت المطاردة بفضول شديد اخترق أشد خصوصياته حتى عندما التقى محبوبته في مكان قصى .. وجده أمامه مما أثاره ثورة عارمة ... لكن

المطارد هنا يهدئ من روعه ويدعى أنه ينشد الصداقة ... لكن الصداقة اختلطت بفضول الملاحقة المؤذية حتى أن الشاب عندما حضن محبوبته ... وأفاق من قبلاته إذا به يرى المطاردله ... فثار ... وهربت محبوبته .. وكسرت قدمه ... ثم جاءه أربعة ليحاسبونه أشد الحساب .. وكأنه انتقل من مطاردة الدنيا لحساب القبر (الآخرة) ... ويطالبهم الشاب بالحرية والعدالة والرحمة ... فيستكثرون أمنياته ... ثم يذكرونه بتحذيراتهم له في ممارساته الدنيوية ... ولكنه لم ينتبه ... حتى جاء وقت الحساب :

•الرجل١ : ضيعت وقتك ووقتنا يا جبان

•الرجل ٢: وكانت الفرص تناديك من كل جانب يا أعمى

•الرجل١: ولم نبخل عليك بالتحذير تلو التحذير

•الشاب : ما تلقيت تحذيرا قط .(٥)

ويبدو أن الشاب لم يفهم كيف حذروه ... ولم ينتبه لتعاقب الأنبياء والرسل والضمير ... وكان عليه أن يواجه عاقبة العبث بحياته الدنيا التي لم يحسن استثمارها ... وظنها موطنا للمتعة الحسية فحسب :

• حامل للشعل : ـ مخاطبا الشاب ـ

لم تحن أسراب الطيور المهاجرة إلى أعشاشها التي تركتها في الجبل ؟

(يحمل الشاب بين يديه ثم يقول له) :

تذكر أن الطفل يبكى حين تنحيه أمه عن ثديها الأيمن ، ولكنه يجد في اللحظة التالية سلوة في ثديها الأيسر .

(يمضي حامل المشعل في مشية متمهلة ، والآخر يتبعه حاملا الشاب بين يديه)(٦)

يركز (نجيب محفوظ) على مستويين للوعي في هذه المسرحية أحدهما الزمن الدنيوي المتخيل بمطاردات تنتهي بانتقاله إلى زمن الآخر الذي يستوعب المطاردة الثانية من

أربعة يتوافدون عليه تأنيبا وتعذيبا في صراع داخلي مزمن لقضية فلسفية تصعد إلى حدود الوجود .. وغايته ... .

والباحثة تحدد "تيمتين" تكررتا في مسرحيته (المطاردة – المهمة ..) أما الأولى فتتمثل في أحادية البطل المجسد للمسرح الذهني ، والصراع الداخلي المنفتح على اللاوعي، "والتيمة" الأخرى هي تبنى الكاتب لفكرة فلسفية تتصل بالوجود ... والخلق ... وهذه "التيمة" تمثل امتدادا لأفكار مماثلة في رواياته لاسيما (رحلة ابن فطومة / الشحات / أولاد حارتنا .. ومجموعة همس الجنون وأحلام فترة النقاهة ....) وأعتقد أن دراسة نجيب محفوظ الجامعية ... وخبراته الميدانية وقدراته الإبداعية قد هيأته لتبني أفكار فلسفية مجردة وينجح في تجسيدها مسرحيا ، تماما كما نجح في تجسيدها روائيا وقصصيا .

٣ / ٢

في مسرحيته (النجاة) يعزف على وتر ثالث لمعنى المطاردة ، وهي مطاردة تنزع نحو الواقعية السياسية ، وتنأى عن الأفكار الفلسفية المجردة التي ترادفت في مسرحيات (المطاردة / المهمة / النجاة / يميت ويحيي ..) ، المطاردة هنا هي مطاردة السلطة للشعب ، وتأتي المرأة الهاربة ممثلة للشعب الثائر على الأوجاع الاجتماعية والسياسية وهي مثقلة بهموم الفساد السياسي ... والشرطة تتعقب المرأة وتلاحقها ... ولكنها لم تنجح لأن المرأة اختبأت في شقة الرجل الذي اتسعت علامات الدهشة على وجهه ، فبادرته المرأة بقولها :

المرأة : سلوكي يتطلب تفسيرا .. ولكني لا أدري ماذا أقول !

(صمت)

الرجل : استردي أنفاسك أولا .[٧]

ويتعاطف الرجل – صاحب الشقة – مع المرأة الهاربة من الشرطة ، وهو تعاطف طبيعي لأنه استكمال (للشعب) .

•الضابط : نبحث عن امرأة هاربة في العمارة

(الرجل يتظاهر بالدهشة ويتساءل)

•الرجل : أية امرأة

•الضابط : امرأة هاربة ، ويهم الأمن العام القبض عليها .

•الرجل : لم يلجأ إلى شقتي أحد .[٨]

أما المرأة القوية فتصرح بأنها (تفضل الانتحار على التسليم) لكن هذه القوة مستمدة من اليأس ... (فكلاهما انتحار ...)

•المرأة : إذا انقطع الأمل فعلينا أن نعاشر اليأس معاشرة حسنة .[٩]

وهذا الجو المشحون بالتوتر والحذر والترقب والخوف قد ملأ الشقة رعبا ... ولم يجدا من أمان سوى أن تستريح الأعصاب المتوترة مع فاصل من تقبيل ... ويضمها الرجل بين ذراعيه ، وينهال عليها تقبيلا ، وتستسلم المرأة للحظات عناق منتزعة من بين كلمات الخلاص ولي الأذرع .... .

•المرأة : سيجدوني جثة هامدة منتصرة .[١٠]

وتعلن المرأة عن فلسفة المقاومة ... وغاية التظاهر الذي بدأ يتنامى في الجامعات المصرية آنذاك .[٠]

ويصر الرجل وصديقه على إنقاذ المرأة ... ويظنان أن السكر قد غلبها ... في الوقت الذي تقتحم فيه الشقة ... .

•الرجل : استيقظي ... يجب أن تستيقظي

(يهزها بشدة)

: سأحملك بيد يدي وأحرى لله

(يحملها بين يديه ويمضي بها نحو الباب تبعثر ومشقة ويطء ...)

: لم يجيئوا للقبض عليك .. ولا للتفتيش ... لقد نجوت يا حبيبتي .. ونجوت أنا أيضا .. نجونا معا ... سيمسي اليأس في خبر كان .. نجوت ونجوت ... وستكونين لي إلى الأبد ...

(يغادر الشقة – الضرب مستمر) (١١)

ويعمد (نجيب محفوظ) هنا إلى صراع خارجي يتناسب وطبيعة الموضوع السياسي ... لكن فلسفة المقاومة (سيجدوني جثة هامدة منتصرة) تجعل الصراع متكافئا (السلطة ± الشعب) ، وقد زادت المسرحية قوة بجو الترقب والحذر والقلق والانتظار ... وكلها وسائل تشويق وترابط قوي للمشهد المسرحي الذي استوعب حدث المطاردة بردود أفعالها الخارجية ممارستها ... .

٤ / ٢

أما محاولته المسرحية المعنونة بـ (يحيى ويميت) فيتخفف (نجيب محفوظ) من غلوائه الفلسفي ، ويعالج موضوعا أثيرا في عالمه الروائي ، وهو موضوع سياسي رامز يثبت له بطلا أحاديا في مركزية البناء المسرحي ثم يتوافد على محيط البناء المسرحي محاوروه (الفتاة / الصدى / الطبيب / العملاق / الشحاذ) .. ونشعر بهندسة بنائية صارمة ومحكمة ، ويمثل ثبات البطل على مبدأ المقاومة مصدرا لقوة المسرحية وقوة الصراع ، مهما تباينت معزوفات الإثناء عن الحق ... بالتهديد والوعيد والوعد ... وصمود الفتى المقاوم ساعد على صراع قوي :

- الفتى : أيها السيد الذي يحب الشر ، ويحب الخير أحيانا لحساب الآخر ، أيتها السيدة التي تحب الخير ، وتحب الشر أحيانا لحساب الخير.... إليكما رأيي النهائي : سأصون كرامتي حتى الموت- (١٢)

وهذا الموقف القوي أيقظ الموتى وأشباه الأحياء فينا ....- .. وكأن حركته أيقظت الركود ، وشدتهم من رقادهم ، يسير الفتى نحو ناحية عدوه ، وهو يضرب الأرض ضربا ... يمضون خلفه في عزم صلب حتى يحتفوا جميعا ....- (١٣) ونفهم أن هذه القوة يستمدها الفتى من قناعة تامة وتقدير خاص لمفهوم المشيئة الإلهية (يحيي ويميت) ، وهو مفهوم مستمد من عنوان المسرحية قبل أحداثها ... ومن أحداث المسرحية بعد عنوانها .

وتبقى فكرة المسرحية قوية بقوة دعوتها لاستنهاض همم المقاومة ، وهي محاولة لاستقواء الفلسطينيين من أجل استرداد حقوقهم المسلوبة ، والتي لن ينالوها بغير العزيمة والقوة والإصرار .

وتبقى قوة الفتى وصموده هي التي همشت وسطحت الشخصيات الأخرى في المسرحية التي اكتفت بدورها الثانوي – غير المؤثر مسرحيا – على الرغم من تنوعهم الذي يمثل وجهات نظر متباينة (الفتاة – العملاق – الشحاذ – الطبيب ..) إلا أن النتيجة معهم كانت واحدة .. وهي الثبات على مبدأ المقاومة من أجل حياة حرة وكريمة . ويبدو أن البطل قد انحاز لمعنى الجذر اللغوي (الفتوة – الفتى) أكثر من انحيازه لمرحلته السنية التي تسيجه بشيء من حداثة غير مستقرة قبيل الشباب .. .

٥ / ٢

وإذا كانت مسرحيتنا (المهمة والمطاردة) قد تمتعتا بفكرة فلسفية تأسيسية قربتاهما من المسرح الذهني ... وإذا كانت مسرحيتا (يميت ويحيي / النجاة) قد تناولتا

الموضوع المفضل لنجيب محفوظ وهو الموضوع السياسي الاجتماعي ، فإن مسرحية (التركة) تأتى جامعة بين الفكر الفلسفي والاجتماعي الحضاري ... حيث استلأت المسرحية بأفكار جزئية طعم بها رؤاه الفلسفية وغايته الاجتماعية عندما عمد إلى جمع نقيضين (قطب .. ولي .. متدين) وابنه (الفاسق – المارق ... الجامع للمال من أجل المتعة ...) ، وعلى طرائق الكلاسيين يجعل (نجيب محفوظ) للصراع بينهما مذاقه الخاص بصلة القربى القصدية بين النقيضين (الأب ± الابن) .

الأب على صلاحه وتقواه .. طرد ابنه العابث من سنوات ... وقبيل مماته دعاه للعودة بإعلان .... رغبة منه في أن يورث ابنه العلم والتقوى مع المال ... إلا أن الابن لم يرغب إلا في المال فقط ... واستجاب للإعلان .. وعاد إلى أبيه مصطحبا داعرة من خمارة ويدّعي أنها زوجته .

وعندما عاد الابن لم يجد إلا وصية أبيه التي تنص على أن المال الموروث له من حقه بعد قراءة الكتب التي تركها بجانب الوصية ، إلا أن الابن أراد المال دون الكتب ... ولم يقو على استثمار غاية الوصية ... لأنه لو قرأ الكتب لتأثر بها وانصلح حاله ... وعمد إلى عدم تنفيذ الوصية فأخذ المال فقط لكنه لم يظفر به ... لأنه وقع والداعرة أسيرين وقيدا في ظلمة بيت أبيه .. ليواجه الموت مع الداعرة ... وإذا به يخسر المال والكتب (العلم) ... ويستمر في غيه ... .

ويرتفع الصراع من مجرد مواجهة بين الابن وأبيه إلى صراع سرمدي بين (المادة ± الروح) وبين (اللهو والعبث ± التقوى والصلاح) وهذا قد أعطى الصراع قوة لازبة ... ولم توجد حالة التوسط القادرة على الجمع بين (الابن عابد المال .. والعبث) وبين الأب (الولي .. الزاهد) ومن الطبيعي – ومن ذكاء المؤلف – ألا يحسم الصراع السرمدي ... وهو صراع شغل الفلاسفة ورجال الدين والاجتماع ... لأن التكامل بين (لهو الدنيا ± الزهد فيها) من ناحية وبين (المادة ± الروح) من ناحية أخرى أمر مستبعد ... وتحققه نسبي لم ينه الصراع المتجدد بتجدد الحياة القائمة ممارساتها على فلسفة الجمع بين النقيضين .... .

وقد نجح (نجيب محفوظ) في إزكاء الصراع المسرحي في غيبة قصدية لطرف أساسي في الصراع وهو (الأب) الذي أخفاه ... واكتفي بالحديث عنه ليزيد الهالة الأسطورية اتساعا ، وليشيع جوا غرائبيا مفعما بكثير من الغموض عن (الأب الولي) وهل اختفي أم أنه مات بالفعل؟ لاسيما أن الكاتب قد اكتفي بإشارة رامزة غير مؤكدة عن موته ... وكأنه أصبح محض روح توجه - من بعد - نحو الصلاح والحفاظ على التراث والعلم (الكتب) بعد أن فشل الأب في الإصلاح المباشر بممارسة طقوس الأبوة الدنيوية .. فغاب عنه ابنه بين الخمارات والداعرات ، تاركا والده الولي يمارس طقوس الإخلاص في العبادة على طريقته الخاصة ... .

◆ ◆ ◆

٦ / ٢

أما مسرحية (مشروع للمناقشة)[١٤] فتأتي منفردة خارج سياق الأفكار الفلسفية والقضايا الاجتماعية ، لأن (نجيب محفوظ) يتجه نحو المسرح نفسه كفن مركب يستدعي تعاونا بناءً بين المؤلف والمخرج والممثلين ... والناقد ... فيدير حوارا مسرحيا على تنازع الأدوار وأهميتها في العمل المسرحي ... وكل يحاول أن يثبت ذاته وأهميته في إخراج العمل المسرحي وإنجاحه ... ويفجر الكاتب القضية عندما يجمع بين المؤلف والمخرج والممثل والناقد ... ويتناقشون في فكرة عمل مسرحي جديد ... ويبدأ المؤلف بطرح فكرة - لما تكتمل بعد - عن بطل وبطلة يأويان إلى مكان مجهول .... ويتبادلان عناقا حارا فيسقطان بأثره جثتين .... .

وكأن (نجيب محفوظ) يستعين بفكرة المسرح داخل المسرح ، وهي فكرة سبق إليها (توفيق الحكيم) ، ثم تكررت عند آخرين أذكر منهم أحمد عتمان في مسرحنا المصري .

وبمجرد طرح فكرة العمل ثار الممثل بحثا عن دور مانز لبطولة مطلقة ، بينما يتحفظ المخرج على النهاية المقترحة ... ، ويتفرغ الناقد للتنظير لمعنى حرية المبدع ... وأن الفن معادلة صعبة ... وخلق ... وكان المنتظر أن يحسم الناقد الجدل ، ويسكن المتحاورين كلٌ في موقعه ، لأن الناقد هو الأقدر على الرؤية الشاملة لأدوار الكاتب والمخرج والممثل ... لكن الناقد اكتفي بثرثرة تنظيرية ضعيفة ... واستمر أطراف الحوار في عرض رؤاهم المشبعة بذاتية مفرطة .. دونما بحث عن فكر جمعي لإنجاح عمل له طبيعية إبداعية خاصة تعتمد على التعاون .. .

والفكرة سبق إليها المسرحيون ... وجاءت ضعيفة حتى لو أسقطنا على النص المعاني الرمزية الصاعدة باستبدال المسرحية بمجتمع حياتنا الدنيا التي انحرفت نحو الذاتية المفرطة استجابة لتصاعد حظوظ الرأسمالية ... بينما طبيعة الخلق في الدنيا قائمة على فلسفة التكامل الفارضة لكل معاني التعاون الواجبة لإنجاح الحياة أو إنجاح العمل المسرحي.

في (المسرح داخل المسرح) لموضوع مسرحيتنا (مشروع للمناقشة) والذي كشف عن ثرثرة غير بناءة لجانب من المثقفين ، بعد أن انحرفوا إلى رؤى ذاتية مفرطة في الأنانية ، لأنهم تكلسوا وراء طموحات ذاتية محدودة ، فسال دم الصراع في المسرحية ، وتحولت إلى محض جدل غابت عنه موضوعية البناء الإيجابي وجاءت هذه المسرحية أضعف محاولات (نجيب محفوظ) المسرحية .

١ / ٣

أفرزت المسرحيات الست لنجيب محفوظ بعض "التيمات" التي يمكن أن تؤطر تجربته المسرحية ، وتساعد على تقييمها في ذاتها وليس مقارنة مع جهوده الإبداعية الروائية المائزة .

تباين الصراع المسرحي قوة وضعفا في مسرحيات (نجيب محفوظ) ، وقد وصل الصراع إلى درجة قوية في مسرحياته (يحيي وينمية / المطاردة / المهمة / التركة ...) بينما كان الصراع ضعيفا في مسرحيتي (مشروع للمناقشة / النجاة) .

للصراع القوى في مسرحياته الأربع أسراره البنائية التي بلورت قوته ، ومن هذه الأسرار تحول الصراع من صراع خارجي إلى صراع داخلي مفعم بأحاسيس ومشاعر البطل الأحادي ، المدافع عن قناعاته الفكرية التي تصل إلى حدود الثوابت في مسرحية (يحيي ويميت) حيث يقاوم البطل محاوريه بكل إغراءاتهم (المرأة ..) وبكل تهديداتهم (العملاق ...) حتى يبعث – بصموده – الحياة في الآخرين من حوله ، ومن ناحية أخرى يأتي تنوع المتحاورين مع البطل بوجهات نظرهم المتباينة ليؤكد قوة الصراع الذي لم يعرف حسما حتى نهاية المسرحية ... مما جعل المتلقي أكثر انجذابا ... .

وسعد الصراع المسرحي الداخلي في مسرحية (المهمة) إلى حدود المواجهة بين الوعي واللاوعي للبطل نفسه في نقد ممارساته الحياتية حتى يصل إلى الحساب مع الأربعة ... . ويأتي الصراع في مسرحية (التركة) قويا ، لأنه صراع أزلي لما ينته يمد بين المادة والروح .. ولهو الدنيا وتقوى الآخرة ، وجمع (نجيب محفوظ) للصراع الأب والابن بما لهما من وشائج قربى تذكرنا بالتراجيديات الكلاسية عند الإغريق ... وحرص الكاتب على عدم حسم الصراع .. ليظل سرمديا .. ما بقي الإنسان .

وجاء الصراع حاملا لأطراف معادلة التناقض الدنيوي بين أفكار مجردة (المادة ± الروح / القوة ± الضعف / الدين ± الدنيا ....) وكأننا نقترب من مذاق المسرح الذهني .

أما المستوى الآخر للصراع في مسرح (نجيب محفوظ) فيتمثل في صراع ضعيف مشتت ويأتي مسرحية (مشروع للمناقشة) مجسدة لهذا الصراع الضعيف الذي تفرق دمه بين المتحاورين المتدثرين برؤى ذاتية مغلقة لم ترق للغاية الجمعية لبناء نص مسرحي ناجح ... وكأن كل شخصياته (الناقد / الممثل / المؤلف / المخرج) تصارع من أجل نفسها حتى لو كان ذلك على حساب المسرحية وصراعها المستضعف بفعل شتات المواقف الذاتية للمتحاورين .. والتي لم تبن نصا مسرحيا بمعناه الرامز .

◆ ◆ ◆

٢ / ٣

حرص (نجيب محفوظ) على تقليل عدد الشخصيات في مسرحياته بشكل عام ، واستبدلها بالاعتماد على بطولة فردية أحادية همشت أدوار الآخرين في أكثر نصوصه المسرحية[١٥] ... وانعكس ذلك على الصراع المسرحي بالتبعية ، والذي تحول من صراع خارجي إلى صراع داخلي تقلده البطل الأحادي عندما جمع أطراف الصراع داخله في منولوج بين الوعي واللاوعي - غالبا - .

واستكمالا لتبعات المسرح الذهني تزيت شخصيات أبطاله بأفكار مجردة ، وحرص الكاتب على تجسيدها حواريا على الرغم من تأسيسها الفلسفي الذي سربل مسرحيات (الهمة / يحيي ويميت / التركة / المطاردة) .

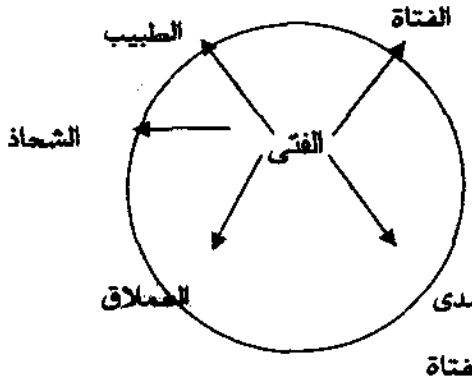
لكن العناية بالبطل الأحادي وفكره الفلسفي لم يتمدد إلى حدود تخصيص صفات

بعينها للبطل ، لأن البطل جاء مجرد نموذج بشري ، الأمر الذي استدعى التخفف من أسماء الأعلام لشخوص مسرحياته بدءا بالأبطال ... وانتهاء بالشخصيات المساعدة .

وتلاحظ الباحثة أن رغبة النمذجة قد تناسبت مع صراع الأفكار التي تلبست بها شخصياته المسرحية ، وتناسبت مع أفكاره الفلسفية التي أسست لبنى المسرحيات ... وقد لاحظت الباحثة أن مسرحياته الست لم يرد فيها اسم علم قط ، واكتفى الكاتب بالنمذجة (الشاب / الفتى / الرجل / الفتاة / المهندس / المرأة ....) إلا أن هذه النمذجة والتعميم لم تحرم شخصياته من أحاسيس ومشاعر تميزهم في المشاهد المسرحية ، وليستكمل بها ملامح الصراع المسرحي ، ولاسيما ذلك الصراع الداخلي والمنولوجات التي تكررت في مسرحياته بسبب البطولة الأحادية التي تستقر في مركز البناء الفني للمسرحية ، وكل المشاهد والأحداث تنبع منها في قوة ، وتنتمي إليها في ضعف ... واحتجزت شخصية البطل مركزية البناء المسرحي ، بينما توزعت الشخصيات المساعدة على محيط البنية المسرحية في بناء تكرر في مسرحياته على النحو الآتي :

أ - في مسرحية (يحيى ويميت)

يستقر البطل الأحادي (الفتى) في المركز وتتوافد عليه حوارات الشخصيات من محيط البناء المسرحي كالآتي :



الفتى ← الفتاة

الفتى ← الطبيب

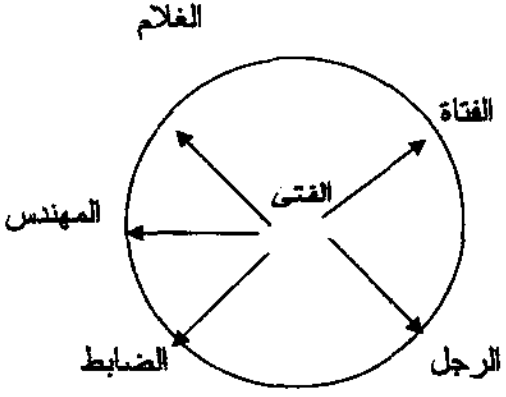
الفتى ← العملاق

الفتى ← الشحاذ

الفتى ← الصدى

في مسرحية (التركة)

يتمركز الفتى في المنتصف ، ويدير حوارات مع :



الفتى ← الفتاة

الفتى ← الغلام

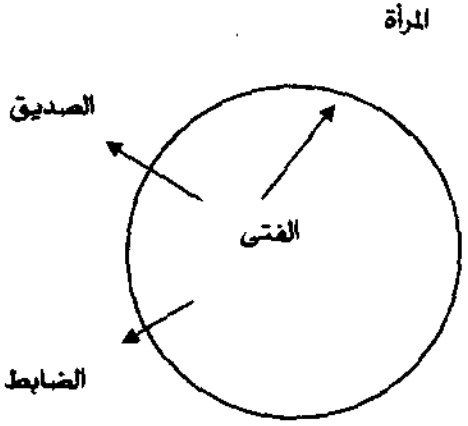
الفتى ← الرجل

الفتى ← الضابط

الفتى ← المهندس

وتلاحظ تكرار حجز البطولة لمرحلة سنية بعينها (الفتى) وقد يكون للمرحلة السنية مردودها القصدي في فكرة المسرحية ... .

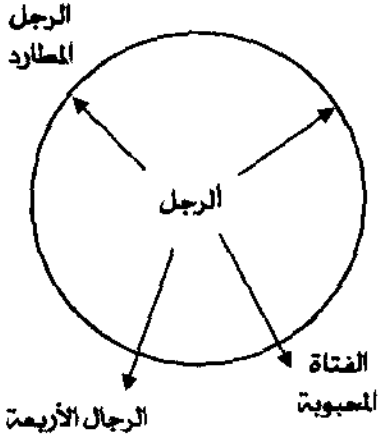
ج - في مسرحية (النجاة)



يتمركز الرجل صاحب الشقة في مركز البناء المسرحي ، وتتوافد عليه من محيط البناء المسرحي شخصيات تحاوره (المرأة / الصديق / الضابط ...)

والباحثة تلاحظ هنا قلة الشخصيات المتحاورة مع البطل ، ومن ناحية أخرى نلاحظ التباين الكبير في مساحة الحوار ؛ حيث تحتجز المرأة النصيب الأوفر ، ثم يأتي الصديق ثانيا فالضابط وهو الأقل مساحة في حواره مع البطل (كما هو موضح بالشكل) .

د - وفي مسرحية (المهمة)



يحتجز الشاب البطولة ، ويستقر في مركز البناء المسرحي وتتوافد عليه حوارات (الفتاة المحبوبة / المطارد (الرجل) / الرجال الأربعة) .

ولم يخرج عن هذه البنية المسرحية المتشابهة إلا في مسرحيتين هما (المطاردة – مشروع للمناقشة): في المطاردة اقتسم الرجلان (الأبيض والأحمر) البطولة مع المطارد لهما ... وكان الصراع قويا ومتوازيا بتوازي الطرفين . أما مسرحية (مشروع للمناقشة) فنلتقي ببطولة جمعية في بناء فني أقرب إلى تكنيك الأصوات [١٦] ، ولذلك كانت فرصة توزيع الأضواء الحوارية متكافئة بين شخصيات المسرحية التي غابت عنها البطولة الأحادية .

وتلاحظ الباحثة أن حرص الكاتب على النمذجة لتوصيف شخصياته بشكل عام بدلا من تخصيصها باسم علم يميزها قد ساعد على تصعيد البعد الرمزي لحدود النماذج الإنسانية العامة التي ترتفع فوق الحدود الجغرافية والتقسيمات السياسية ، ومن ثم تتواتر هذه الشخصيات بأفكارها في المجتمعات الإنسانية .

٣ / ٣

وتلاحظ الباحثة أن الفكر الفلسفي في مسرحه الذهني قد جاء مسيجا ببعد ديني ، لأن أفكار الوحدانية والبعث والحساب ، وخلق الكون .. كلها قضايا استأثرت بمفردات

أفكار مسرحه الشعري على الرغم من أنه لم يصور إلا رجل الدين العاقل الملتزم ... الولي المصلح في مسرحيته (التركة) ، وربط بين جدوى الخلق وقضية البعث والحساب واليوم الآخر بالمفهوم الإسلامي في مسرحية (المهنة) ... حتى رمز الضمير وتيمة المطاردة التي تكررت في مسرحيات (المهنة / المطاردة / يميت ويحيي ...) امتاحت قوامها من مفهوم ديني خالص قوامه المراجعة و(حاسبوا أنفسكم قبل أن تحاسبوا) ، وتعتقد الباحثة أن المردود الإيجابي لقضايا الدين والتدين في هذه المسرحيات يختلف اختلافا نوعيا عن التدين وصورة رجل الدين وقضاياه في عالمه الروائي ، لاسيما في أعماله (أولاد حارتنا – الشحات – رحلة ابن فطومة – الثلاثية ...) وهذه قضية تحتاج إلى بحث خاص .

٤ / ٣

تزينت مسرحيات (نجيب محفوظ) بلغة حوار مسرحي سلسة وفصيحة ولم نجد فيها نبوا ولا نتوءا ... ولا خروجا ... وكانت لغته دقيقة جمعت بين بساطة الأداء ودقة الدلالة ، وقد جاءت حواراته قصيرة .. ساعدت على التصعيد الرأسي للحدث المسرحي ، وقد

نوع في الحوار - أساليبه (النداء - الاستفهام - التعجب ...) وكان لهذا التنويع تأثيره في جذب المتلقي ، وترسيم انفعالاته بتوجيهاته المسرحية المحدودة .

وعلى الرغم من سهولة ألفاظه وقصر جمله الحوارية إلا أنها اتسعت لجماليات تعبيرية جاءت حاملة لمعاني الحكمة ... فارتفعت معها جمالية الصوغ اللغوي ... لاسيما عندما كانت هذه التعبيرات هادفة في مكانها ، ولم تأت جمالياتها كعطور أسلوبية أو منبهات بديعية ، وإنما جاءت مكثفة لغاية المشهد المسرحي وخصوصية المسرح الذهني ... ومن هذه التعبيرات :

أ - في مسرحية (النجاة) ، وفي موقف الحسم بين البطل والمرأة التي اقتحمت شقته .. فارة من مطاردة الشرطة .. تحدث المفارقة القصدية ... ويصعد التوتر إلى خصوصية الرجل .. وخصوصية الأنثى .. وقد عبر عن هذه المفارقة بقوله :

• المرأة : لحظات عناق تنتزع من بين الكلمات ... ولي الأذرع •(١٧)

وتقول المرأة بعد أن ضاق عليها خناق المطاردة :

• المرأة : إذا انقطع الأمل فعلينا أن نعاشر اليأس معاشرة حسنة •

وعندما تعبر المرأة عن فلسفة الانتصار بعد التسليم والاستسلام حتى لو انتحرت تقول • المرأة : سيجدوني جثة هامدة منتصرة •

ب - وفي مسرحية (يحيى ويميت) يعبر الفتى عن حيرته وجدوى الممارسة الحياتية بمشكلاتها ومستقبلها الغائم ... يقول :

• الفتى : ينابيع الحياة الحقة مهددة بالجفاف

أشواق القلب الخالدة يساومها الضياع

سحقا للوحشة التي تذبل فيها معاني الأشياء . إني ذاهب •(١٨)

ج- في مسرحية (المهنة) يطالب البطل بالحرية والعدل والرحمة وهو يتوسل إلى الرجال الأربعة ... فيرد عليه الرجل الأول :

• الرجل ١ : ابن الأبالسة عقد بينها أواصر القربى ليطالب بالدنيا والآخرة .[١٩]

والجملة الحوارية هنا ليست جميلة بزخرفها اللفظي وبديعها وبيانها وإنما هي جميلة بفاعليتها الدرامية ... لاسيما أن البطل كان في موقف حساب ... .

وفي سياق دقة الصوغ اللغوي تلاحظ الباحثة العلاقة الدالة بين عنوان المسرحية وفكرتها الفلسفية ، ففي مسرحية (يحيى .. ويميت) يربط الكاتب بين العنوان وصمود البطل المستمد قوته من بعد إيماني ، وفي مسرحية (التركة) تصبح التركة محور الصراع المسرحي بين الأب وابنه ... ، ومسرحية (النجاة) تتناول كيفية نجاة المرأة من مطاردة الشرطة حتى لو كان الانتحار ملاذها ... وخيارها ... ، ثم تأتي مسرحية (مشروع للمناقشة) لتعبر عن فكرة مشروع لمسرحية جديدة بين المؤلف والممثل والمخرج والناقد ... ، ومسرحية (المطاردة) قائمة من البداية حتى النهاية على المطاردة والملاحقة ... . فعنوانات المسرحيات جاءت مطابقة لمحتواها على الرغم من قصر العنوان الذي تراوح بين كلمة أو كلمتين ... حرصا على تفعيل دور العنوان في الجذب والتشويق .

٥ / ٣

واللافت للنظر في تجربة (نجيب محفوظ) المسرحية هو تحجيم دور المرأة ، ففي مسرحية (مشروع للمناقشة) غابت المرأة تماما ، بينما ظهرت المرأة بدور ثانوي محدد في مسرحياته (المطاردة – المهنة – التركة – يحيى ويميت ..) .

- في مسرحية (المطاردة) ظهرت المرأة زوجة مشتركة للأبيض والأحمر ... ولم يكن لها فاعلية مسرحية .

- في مسرحية (التركة) لعبت المرأة الداعرة دورا ثانويا ، واكتفت بمصاحبة البطل إلى بيت أبيه .

- في مسرحية (المهنة) ظهرت المرأة في دور المعشوقة السالبة التي تركت البطل عند أول موقف صعب مع مطاردة في مكان قصي ... وكان دورها ثانويا للغاية .

- في مسرحية (يحيي ويميت) ظهرت المرأة في صورة فتاة محاورة للبطل ، لإثنائه عن المقاومة .. ولم يستجب لها " الفتى " .. وكان دورها ثانويا ... وسلبيا معا .

ولم تظهر المرأة بشكل إيجابي وفعال ومؤثر إلا في مسرحية واحدة فقط هي مسرحية (النجاة) ؛ حيث قاسمت المرأة المقتحمة الرجل - صاحب الشقة - البطولة في هذه المسرحية ، ومنذ اقتحامها للشقة وهي محور الاهتمام ، وبؤرة لتفعيل الأحداث المسرحية ، وكادت ترتفع المرأة هنا إلى مستوى رمزي للشعب المطارد من السلطة إلا أن الانتحار كطريق للخلاص ومفهوم للانتصار قد حجما هذا الرمز ، وتكلس دور المرأة إلى حدود وجهة نظر لمعنى الانتصار والمقاومة بالانتحار .. !.

وتعتقد الباحثة أن تحجيم دور المرأة في تجربة (نجيب محفوظ) المسرحية يعود إلى بعض الأسباب التي أوجزها في الآتي :

- الاعتماد على الصراع الداخلي لأحادية البطل المسرحي .

- الاعتماد على المسرح الذهني لصراع الأفكار كبديل عن صراع الشخصيات .

- تعجيم الشخصيات المسرحية بشكل عام لحساب البطولة الأحادية في النص المسرحي .

- ندرة الموضوعات الاجتماعية التي توسع لدور المرأة ، ولم نجد إلا مسرحية (التركة) فقط في هذه التجربة المسرحية .

وبعد

يبدو أن (نجيب محفوظ) قد نجح في مسرحة موهبته الروائية فقدم ست مسرحيات قصيرة ، عبر من خلالها عن مقدرة فنية في إدارة الصراع المسرحي لاسيما الصراع الداخلي الذي ناسب أفكاره الفلسفية عن الكون والحياة والخلق والبعث ، وهي الأفكار التي استأثرت بتجربته المسرحية .. وكاد يقترب بها من ملامح المسرح الذهني ، وجاءت حواراته إيجابية فعالة بلغة سهلة مركزة ، وحوارات قصيرة ساعدت على التصعيد الرأسي للحدث المسرحي وتطويره ، وإن كان المكان .. والزمان قد قدمهما بشكل تقليدي إلا أنه نوع في آدائه المسرحي من مسرح ذهني إلى تقليدي إلى مسرح داخل المسرح .

إنها تجربة إبداعية جديرة بأن تنضم لتاريخ المسرح العربي النثري ... ومن الواضح أن (نجيب محفوظ) الروائي قد ظلم (نجيب محفوظ) المسرحي ... وشارك المتلقون في هذا الظلم لتجربة (نجيب محفوظ) المسرحية ، وإن كانت هذه الدراسة قد ألقت الضوء على الخصوصية الفنية لتجربة (نجيب محفوظ) المسرحية ، فإنها – فيما اعتقد – ستفتح الطريق لدراسات أخرى مقارنة وموازنة مع تجربة (نجيب محفوظ) الروائية والقصصية .

د. دلال إسماعيل محمد

قسم علوم المسرح

كلية الآداب – جامعة المنيا

مصدر الدراسة :

- نجيب محفوظ – المسرحيات - / دار الشروق بمصر / الطبعة الأولى / ٢٠٠٦ .

هوامش الدراسة :

١- همس الجنون / مجموعة قصصية / صدرت ١٩٣٨ .

٢- هناك محاولات أخرى لـ (المسرواية) مثل : نيويورك ٨٠ ليوسف إدريس / محاكمة إيزيس للويس عوض / الخروج على النص لجمال التلاوي ....

٣- بدأ بترجمة (مصر القديمة ١٩٣٢) ثم (عبث الأقدار ١٩٣٩) ثم (رادوبيس ١٩٤٢) ثم (كفاح طيبة ١٩٤٥) ...

٤- كتب في هذه الفترة مجموعات قصص قصيرة هي (خمارة القط الأسود ١٩٦٩ – تحت المظلة ١٩٦٩ / حكاية بلا بداية ولا نهاية ١٩٧١ / شهر العسل ١٩٧١ / الجريمة ١٩٧٣) .

٥- نجيب محفوظ – المسرحيات – دار الشروق / ص ١٦٨ .

٦- المصدر السابق / ١٦٨ .

٧- المصدر السابق / ٧٥ .

٨- المصدر السابق / ٨١ – ٨٢ .

٩- المصدر السابق / ٨٧ .

١٠- المصدر السابق / ٩٦ .

(*) هذه الفترة بدأت تشهد بداية لتنامي فكرة التظاهر لطلاب الجامعة .

١١- المصدر السابق / ١٠٠ – ١٠١ .

١٢- المصدر السابق / ٣٨ .

١٣- المصدر السابق / ٣٩ .

١٤- المصدر السابق / ١٠٣ وما بعدها .

١٥- نستثني مسرحية (النجاة) .

١٦- تكنيك الأصوات مصطلح من النقد الروائي صكه (باختين) وهو يحلل رواية (الأخوة كارامازوف) لديستوفسكي ... وتأثر بها من كتابنا : نجيب محفوظ في (ميرامار) ، وفتحي غانم في رباعية (الرجل الذى فقد ظله) ، وسليمان فياض في (أصوات) ....

١٧- مسرحية (النجاة) من مجموعة : نجيب محفوظ- المسرحيات / ص ٨٨ .

١٨- مسرحية (يحيي ويميت) من مجموعة : نجيب محفوظ- المسرحيات / ٢٨ .

١٩- مسرحية (المهمة) من مجموعة : نجيب محفوظ- المسرحيات / ١٦٤ .