الاغتراب فى مسرح صلاح عبد السيد مسرحية يا "آل عبس" .. نموذجاً

ملخص البحث

الباحثة: د / أسماء عبد المنعم أبو الفتوح

(مدرس الإعلام والمسرح التربوى بكلية التربية النوعية (فرع ميت غمر) – جامعة المنصورة)

تناول هذا البحث الاغتراب فى مسرح صلاح عبد السيد، وتحديداً فى مسرحيته "يا آل عبس". ومشكلة البحث تتمحور فى السؤال التالى: ما مدى وجود الاغتراب فى مسرح صلاح عبد السيد وكيف تناوله؟، وقد طرح البحث عدة تساؤلات لعل أهمها: ما الأسباب والدوافع التى جعلت صلاح عبد السيد أن يتناول "الإغتراب بهذا الشكل الواسع" فى مسرحيته "يا آل عبس"؟، وما القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال مسرحيته هذه؟، وترجع أهمية البحث إلى أنه يتناول إشكالية حيوية وخطيرة وهى ظاهرة الإغتراب، وخطورتها على المجتمع الذى تنشأ فيه، وهذه الخطورة تشمل كافة النواحي النفسية، والصحية، والاقتصادية، والاجتماعية، والأمنية أيضًا. ويهدف البحث إلى التعرف على اتجاهات صلاح عبد السيد فى تناوله للإغتراب فى مسرحيته، والتعرف على أهم القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال تناوله للإغتراب فى مسرحيته،والتعرف على الآثار المترتبة على الإغتراب كما تعكسها المسرحية عينة الدراسة. وقد اعتمدت الباحثة على تحليل المضمون فى بحثها هذا، واختارت بطريقة عمدية مسرحية "يا آل عبس".

وقد خرجت الباحثة بعدة نتائج من أهمها: أن هذه المسرحية تريد أن تقول للقائمين على حكم البلاد: إن حريتكم مقرونة بحرية رعاياكم الذين تحكمونهم، وأن اغتراب فكرى –بطل هذه المسرحية– وصل إلى حد الجنون؛ وسبب اغترابه هو أنه كان قد شارك فى حرب أكتوبر ١٩٧٣م، ونجح مع رفقاء السلاح فى تحقيق انتصار عظيم على العدو الإسرائيلى، ولكنهم لم يجنوا ثمار هذا النصر الكبير. وقد عمدت السلطة الحاكمة على تعميق الاغتراب عند فكرى حتى تقضى عليه نهائياً، كما يظهر الاغتراب واضحًا على شخصية "زكرى"، ويظهر كذلك على حاكم البلاد، وعلى شكرى الهلباوى، وعلى الأب حداد. والاغتراب فى هذه المسرحية يُعد من أقسى أنواع الاغتراب؛ لأنه اغتراب داخل الوطن. وقد استخدم المؤلف فى بنائه الدرامى لمسرحيته أسلوب مسرح الإسقاط السياسى.

Summary:

This research alienation in Salah Abdel Sayed theater, specifically in his play " Hey Al Abs". The problem of the research focused on the next question: What is the extent of the alienation in Salah Abdel Sayed Theater?, has put Find several questions perhaps the most important: What are the reasons and motives that made Salah Abdel Sayed address the "alienation such a widespread" in his play "Hey Al Abs ? ", and the issues and problems that wanted to put through this his play ?, The importance of research that deals with the problem of vital and dangerous a phenomenon of alienation, and seriousness of the society which created it, and this risk include all psychological aspects, and health, and economic, social, and security also . The research aims to identify the trends Salah Abdel Sayed in the handling of alienation in his play, and to identify the most important issues and problems that wanted to put through his handling of alienation in his play, and learn about the implications of alienation as reflected in the play of the study sample. The researcher was based on content analysis discussed in this, and chose intentional way play "Hey Al abs."

The researcher came up with several results of the most important: that this play you want to say to those in charge of governing the country: that your freedom coupled with freedom of your nationals who Tgmonhm, and the alienation of intellectual -btal this Almsarhah- reached the extent of madness; and the cause of alienation is that it had participated in the October War 1973, and succeeded with companions in arms to achieve a great victory over the Israeli enemy, but they did not reap the fruits of this great victory. The ruling power has proceeded to deepen the alienation when Fikri even eliminate it completely, as alienation and clear on the character, "Zekri" appears, and shows as well as the governor of the country, Ali Shukri El Helbawy, and the father of mourning. And alienation in this play is one of the hardest types of alienation; because alienation within the home. Author has been used in its construction for his play dramatic political theater projection method.

المقدمة :

أصبح الاغتراب خاصية مميزة للإنسان فى العصر الحديث، واغتراب الإنسان يعنى قدرته على الانفصال عن وجوده الإنسانى، ولقد استخدم الاغتراب لوصف كثير من الاضطرابات النفسية، كحالات: القلق، الاحساس بفقدان الثقة، اختلال الشخصية، الشعور بالعجز، اللامبالاة، الاحساس بعدم الثقة، وأن الحياة تمضى على نحو لا إنسانى. وهناك من عرَّف الاغتراب على أنه "حالة الفرد السيكولوجية، ووصف الشخص المغترب بأنه هو ذاك الشخص الذى يشعر بأنه غريب عن مجتمعه وعن ثقافته التى يتمثلها المجتمع؛ فالاغتراب هو "إخفاء للعجز وتبرير للقصور وهروب من مواجهة الواقع والحقيقة، وإما أن يكون تعبيرًا عن معارضة ورفض لما هو شائع أو يكون موقف انفصال واعتزال يتعين اتخاذه تمهيدا للكشف عن الحقيقة"[١]. وتتعدد العوامل والأسباب التى تؤدى إلى الاغتراب، فهناك الأسباب المجتمعية، والأسباب الدينية، وهناك العوامل النفسية والبيئية، بالإضافة إلى أزمة الهوية، وأساليب السلطة السياسية؛ حيث تُعد الأساليب القمعية والظالمة للسلطة السياسية فى الأنظمة الديكتاتورية أحد الأسباب التى تؤدى إلى الاغتراب.

مشكلة البحث :

"إن الاغتراب أصبح ظاهرة متفشية بشكل مزعج فى العصر الحالى حتى أصبح الاغتراب وكأنه مرض أصيب به الانسان الحديث، وظاهرة الاغتراب منذ النصف الثانى من القرن العشرين وحتى الآن تعتبر ظاهرة عالمية، فلا يجوز القول بأنها مشكلة تخص الغرب فقط أو الشرق فقط، أو المجتمعات الرأسمالية دون الإشتراكية، وانما أصبحت مشكلة إنسانية"(٢). ولما كان الفن "والمسرح بشكل خاص لا يمكن أن ينفصل عن الواقع الذى يتواجد فيه، ولا يستطيع الفن أن يبقى بعيدًا عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور"(٣)؛ فإن تناول ظاهرة الإغتراب فى مسرح أى كاتب لا يجب أن ينفصل عن الواقع، ولابد أن هذه الظاهرة لم تكن بعيدة عن اضطرابات وقضايا ومشكلات العصر الذى كتب المؤلف مسرحيته خلاله .

وبناءًا على ماسبق يمكن تحديد مشكلة الدراسة الحالية فى الإجابة على التساؤل الرئيس التالى:

ما مدى وجود الاغتراب فى مسرح صلاح عبد السيد وكيف تناوله؟

تساؤلات البحث : يطرح هذا البحث عدة تساؤلات لعل أهمها: ما الأسباب والدوافع التى جعلت صلاح عبد السيد أن يتناول "الإغتراب بهذا الشكل الواسع" فى مسرحيته "يا آل عبس"؟، وما القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال مسرحيته هذه؟، وما الأسلوب التى انتهجه للتعبير عن إشكالية الإغتراب؟، وهل أثرت التغيرات الاجتماعية والسياسية فى معالجته لمسرحيته؟، وما نوع الإغتراب الذى تناوله فى هذه المسرحية؟.

أهمية البحث: يتناول هذا البحث إشكالية حيوية وخطيرة وهى ظاهرة الإغتراب، وخطورتها على المجتمع الذى تنشأ فيه، وهذه الخطورة تشمل كافة النواحي النفسية، والصحية، والاقتصادية، والاجتماعية، والأمنية أيضًا . كما أن هناك ندرة فى البحوث التى تناولت الإغتراب فى المسرح . وهذا البحث يلقى الضوء على مساحة الحرية المتاحة كما تعكسها المسرحية – عينة البحث– خلال فترة البحث. بالإضافة إلى أن_الحدود الزمانية للبحث تمثل فترة من أخصب الفترات للدراسة والبحث سواء الإجتماعية أو السياسية، وهى فترة ما بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣.

أهداف البحث : يهدف البحث إلى التعرف على اتجاهات صلاح عبد السيد فى تناوله للإغتراب فى مسرحيته، والتعرف على أهم القضايا والمشكلات التى أراد طرحها من خلال تناوله للإغتراب فى مسرحيته، والتعرف على الأساليب الدرامية التى اتبعها للتعبير عن إشكالية الإغتراب، والتعرف على صورة الإغتراب كما تعكسها المسرحية عينة الدراسة، والتعرف على مساحة الحرية المتاحة فى زمن المسرحية، والتعرف على ممارسات السلطة الحاكمة كما تعكسها المسرحية عينة الدراسة. والتعرف على الآثار المترتبة على الإغتراب كما تعكسها المسرحية عينة الدراسة.

مجتمع الدراسة: تعتبر جميع النصوص المسرحية التى قام بتأليفها صلاح عبد السيد وتناولت موضوعاتها ظاهرة الإغتراب هى مجتمع الدراسة .

نوع البحث ومنهجه: يعد البحث من البحوث الوصفية فى تحليل المضمون، حيث تستهدف الباحثة من بحثها" تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس"[٤]، وأيضًا تستهدف "تقديم الحقائق وتحديد درجة الارتباط بين متغيرات مختارة"[٥]. ويعد هذا البحث أيضًا من البحوث الاستدلالية فى تحليل المحتوى، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى "الكشف عن المعانى الكامنة Latent Meaning وقراءة ما بين السطور"[٦].

تحليل المضمون: ستعتمد الباحثة على تحليل المضمون فى بحثها هذا، لأن تحليل المضمون هو "أسلوب للبحث العلمى يسعى إلى وصف المحتوى"(٧)

طريقة اختيار العينة : إختارت الباحثة بطريقة عمدية مسرحية "يا آل عبس"– من بين أعمال صلاح عبد السيد–لأنها تناولت ظاهرة الإغتراب بشكل واضح وصريح.

عينة الدراسة : مسرحية "يا آل عبس".

مصطلحات الدراسة :

الإغتراب: "الأصل اللاتينى لكلمة الإغتراب Alienation، قبل أن تصبح مصطلحًا فلسفيًا– يعنى تحويل الملكية Alienare لشخص آخر أو نقلها أو انتزاعها"(٨)، وهناك من يعرف الإغتراب على أنه "نوع من المرض الإجتماعى" أو هو "الشعور بالإنعزال عن الآخرين"(٩).

الاغتراب فى مسرح صلاح عبد السيد
مسرحية "يا آل عبس".. نموذجاً

نبذة عن المؤلف:

ولد صلاح ابراهيم عبدالسيد عام "١٩٣٩ بقرية الحوران بمركز فارسكور، حصل على بكالوريوس التجارة من جامعة القاهرة عام ١٩٦٥، عين بهيئة التأمينات الإجتماعية ١٩٦٦، انتقل عام ١٩٧١ إلى إدارة الأدب بوزارة الثقافة وحصل على منحة تفرغ ١٩٨٩– ١٩٩٥، نشر القصة القصيرة فى الستينات فى الصحف المصرية والعربية واستمد موضوعاته من الواقع المحلى المعاصر، يصور القهر الإجتماعى والضغوط التى يتعرض لها الإنسان البسيط والمثقف"(١٠). وصلاح عبد السيد "له ابداعات أدبية متميزة فى مجال القصة القصيرة والرواية، وفى المسرح له عدة مسرحيات هامة منها: هنا عرايس بتترص، يا آل عبس، الوطاويط، الأرشيفجى، الجرح يغنى، كفر الشراقوة وغيرهم، ويغلب على مسرحه القضية الإجتماعية، كما تختلط التراجيديا فى نصوصه بالكوميديا، وتتفاوت موضوعاته بعد ذلك فى عديد من الخيوط التى تمثل النسيج العام وتكونه"، والملاحظة البديهية عند صلاح عبدالسيد أن مسرحه يرتبط بالواقع وبقضاياه ارتباطاً كبيراً، بشكل يصعب فصله عنه؛ فهو يقدم قضايا مثل: القهر الإجتماعى فى مسرحية "الأرشيفجى"، سياسة الإنفتاح وتهاوى أركان القرية المصرية فى مسرحية "الوطاويط"، إغتراب الإنسان فى وطنه فى مسرحية "يا آل عبس"(١١) .

الاغتراب فى مسرحية "يا آل عبس"

منذ بداية المسرحية نلاحظ أن المؤلف –فى إرشاداته للمسرحية– يصف لنا منزل مسكن فكرى الحداد كأنه سجن، "فالأبواب مثل أبواب السجن تمامًا، وحين تفتح تحدث صريرًا، وقرب الحوائط دكك خشبية عارية، والأرض عارية"(١٢). كما أنه يؤكد على إغتراب المكان عندما يُنبه من سيتصدى لإخراج مسرحيته هذه على ضرورة مراعاة أن "البرودة لابد أن تشمل المكان، والإضاءة لابد أن توحى بذلك"(١٣). وتبدأ المسرحية بدخول الأم وتتأمل أحد الأبواب المغلقة وهى تتنهد فى لوعة، وتحدث نفسها قائلة:

الأم: ما آنش الأوان بقى تخرج من أوضتك.. حبستك طالت يا فكرى.. صعبان عليا يا ضنايا.. منهم لله اللى عملوا فيك كده يا فكرى(١٤).

من الحوار السابق نستنتج أن المؤلف أراد أن يُعلِم المتلقى – منذ بداية سطورة الأولى فى حواره المسرحى– أن فكرى مغترب عن عالمه الخارجى بفعل فاعل. وبعد هذه الكلمات التى خرجت من فم الأم، ينتقل المؤلف نقلة سريعة ليبين للمتلقى نوعية هذا الاغتراب الذى يعانى منه فكرى، وذلك عندما يأتى صوت فكرى من الداخل وهو يصرخ قائلًا: "أنا عنترة، عنترة بن شداد"(١٥)، أى أن فكرى تخَّيل نفسه شخصية عنترة بن شداد، وعاش فى هذه الشخصية، وهذا النوع من الاغتراب يطلق عليه "الاغتراب الروحى" الذى يعنى "اغتراب الإنسان عن الزمن الحالى الذى يعيشه والالتجاء إلى تمجيد الماضى الذى يكون له موضوعًا جماليًا فقط، والإشادة به؛ فينفصل عن تاريخه الحالى ليعيش بوجدانه وعقله فى الزمن القديم"(١٦).

إن فكرى –بطل هذه المسرحية– انفصل عن عن عالمه المعاصر ولجأ إلى التاريخ القديم، وتحديدًا إلى شخصية عنترة بن شداد التى وجدها متوافقة مع شخصيته وتقمصها، وعاش فيها بعقله ووجدانه، ولم يستطع الانفصال عنها والعودة إلى طبيعته، فهو يتخيل أمه "رتيبة" بأنها "زبيبة" التى أنجبته من الأمير شداد بن قراد دون زواج، ولم يعترف به الأخير بأنه ابنه، وعاش كعبد يرعى الإبل ويخدم سادة بنى عبس، ويدافع عنهم ببسالة وقت الحروب، ولكنه تمرد على بنى عبس ورفض الدفاع عنهم فى الحروب إلا إذا اعترف به الأمير "شداد" بأنه ابنه ومن صلبه، حتى يصير من الأحرار ويستطيع الزواج من عبلة –ابنة عمه– التى يهيم بها حبًا.

الأم : فوق يا فكرى.. ايه اللى جرالك يا فكرى؟.

فكرى : (صارخا) أنا لست فكرى.. أنا عنترة.. عنترة ابن شداد.

الأم : عنترة ايه بس!!؟ الله ينتقم منهم.. انت فكرى يا ضنايا.. فكرى.

فكرى : إن ذلك الذى تذكرينه.. فكرى.. ليس له وجود.. لم يعد له وجود.. إننى عنترة.. لقد تحايلت طويلًا على طبيعتى يا زبيبة.. وأصدرت الأمر إلى الأعماق لكى تظل هادئة.. راكدة .. مستكينة.. بحيرة راكدة تسر الناظرين.. لكنهم غسلوا فيها أقدامهم يا زبيبة.

الأم : مين همة دول يا أخويا؟.

فكرى : سادة بنى عبس يا زبيبة.. سادة بنى عبس الآماجيد(١٧).

إن اغتراب فكرى فى هذه المسرحية وصل إلى حد الجنون؛ لأنه انفصل تمامًا عن الواقع، وأهمل نفسه إهمالًا شديدًا، لدرجة أنه يرتدى ثيابًا متسخة وممزقة وأطلق لذقنه وشعره العنان، وارتسم الذهول على مُحيَّاه، ويمسك بيده سيفًا من الخشب متقمصًا دور عنترة العبسى. وهذا النوع من الاغتراب يُطلق عليه علماء النفس"الاغتراب العقلى المرادف للجنون ذاته Alienation Mental إذ ينفصل جزء من الذات انفصالًا تفكيكيًا من الجزء الآخر بشكل ينتهى إلى تناثر الشخصية وتباعد مكوناتها وأجزائها"(١٨)، وهذا النوع هو قمة الاغتراب، وفيه يفقد فيه الفرد الإحساس بذاته حيث يعيش المغترب فى عالمه الخاص، بعيدًا عن البشر:

فكرى : من الآن يجب أن يتغير كل شيء.. كل شيء

الأم : **(وهى تتراجع)** الظاهر إنه اتجنن.. استر يا رب(١٩).

شكرى : الحقونى.. فكرى اتجنن.. فكرى اتجنن(٢٠).

ماجد : تلاته بالله العظيم الواد ده اتجنن(٢١).

وسبب ذلك أن "فكرى" كان قد شارك فى حرب أكتوبر ١٩٧٣م، ونجح مع رفقاء السلاح فى تحقيق انتصار عظيم على العدو الإسرائيلى، وبعد أو وضعت الحرب أوزارها عاد إلى الحياة المدنية، وعمل محررًا سياسيًا فى احدى الصحف، وكان مثالًا للصحفى المخلص لوطنه؛ فعارض النظام الحاكم بسبب ظُلمه واستبداده؛ فتم معاقبته بالإعتقال والتعذيب المفرط؛ وخرج من المعتقل بعد أن أصابته لوثة عقلية جعلته يفضل الانزواء والعيش بعيدًا عن كل البشر، ويتقمص شخصية "عنترة بن شداد"((*)) لتشابه قصة عنترة مع قصته، فعنترة هو الآخر دافع ببسالة وشجاعة نادرتين عن قبيلته بنى عبس، وكان سببًا رئيسًا فى انتصار قبيلته فى الحروب، إلا أن أباه شداد بن قراد كان ينكر نسبه إليه، ويعامله أفراد قبيلته كعبد عندهم.

فكرى : (...) خدمت أناسا واتخذت أقاربا لعونى ولكن أصبحوا كالعقارب

ينادوننى فى السلم يا ابن زبيبة وعند صدام الخيل يا ابن الأطايب(٢٢).

فكرى : **(مادا يديه تجاه القاضى)** يا قاضى العرب.. أنا عنترة .. وأبى هو شداد.. شداد بن قراد.. وأمى زبيبة.. أمى هى التى أخبرتنى أن أبى شداد.. لم يواقعها غيره، هو فقط شداد، شداد بكل فتوته وقوته.. هو الذى بذر بذرتى فى رحم زبيبة.. فأنجبنى أنا.. أنا العبد الأسود.. وظل يعاملنى كعبد.. يجلدنى بالسوط فأصبر.. يحملنى الأثقال فأصبر.. يلقى إلىَّ بالفتات فأصبر، (...) أفلحت مزارعه.. ورعيت أغنامه.. وحدوت ابله.. وحين أغارت القبائل على بنى عبس.. وقفت لهم بالمرصاد أردهم من كل صوب جاءوا، (...) أنا الذى حميت بنى عبس وأعليت ذكرها فى الوجود.. فماذا فعلوا بى..؟ ماذا؟، أنكرونى يا قاضى العرب.. أنكرنى أبى.. وأنكرتنى بنو عبس.. ماذا أفعل لهم؟، أعطيتهم دمى وعرقى وجهدى طوال السنين.. وهم ينكروننى.. يريدوننى أن أظل العبد الزنيم[٢٣].

وظل فكرى من بداية المسرحية وحتى قرب نهايتها وهو مغترب عن الواقع المحيط به اغترابًا تامًا، فعندما دخلت عليه خطيبته وحبيبته عزة تخيلها بأنها عبلة حبيبة عنترة:

عزة : ... انت سميتنى عبلة.. أنا عزة..!!؟

فكرى : بل أنت عبلة

عزة : وانت مين..؟ عنترة؟

فكرى : **(رافعًا سيفه الخشبى)** نعم عنترة.. عنترة ابن شداد[٢٤].

وعندما دخل عليه شكرى الهلباوى – صديقه وابن خالته– تخيله عروة الصعاليق:

شكرى : أنا شكرى .. شكرى الهلباوى.. ابن خالتك وصديقك

فكرى : بل أنت عروة.. عروة الصعاليق.. هل تظننى لا أعرفك لأنك ملثم[٢٥].

وعندما دخل عليه أبوه ووراءه ولديه شهاب وجميل ومعهم الأم رتيبة، والعمان زكرى وماجد تخيلهم بنو عبس:

الأب : فين الواد المجنون ده؟

فكرى : لقد جاءت بنو عبس بقضها وقضيضها[٢٦].

زكرى : ... ايه اللى حصلك يا فكرى؟

فكرى : أنا لست فكرى.. أنا عنترة بن شداد.. يا عمى زخمة الجواد

زكرى : زخمة الجواد..!!؟ أنا عمك زكرى[٢٧].

وساهم غياب الأب أيضاًعن ابنه فكرى وقسوته عليه فى تفاقم حالة الاغتراب التى يعانى منها فكرى، حيث كان الأب مشغولاً بتجارته، وبملذاته مع المدام، واغتراب فكرى هنا هو اغتراب اجتماعى:

الأب : انتى اللى سبتهوله يا رتيبة

الأم : لأنك كنت غايب يا حداد.. الولد كان عايز أب

الأب : عايز أب ولا هوه أبوه؟

الأم : **(صارخة)** حداد.. كلمة زيادة انت عارف

الأب : يبقى ترفعى ايدك انتى كمان عنه وتسبهولى.. **(يفرقع بالسوط)** أنا اللى هرجعله عقله..(٢٨).

وقد عملت السلطة الحاكمة على تعميق الاغتراب عند فكرى حتى تقضى عليه نهائياً، ويصبح هو والعدم سواء؛ حتى تستريح من معارضته، ومن كتاباته التى تعمل على توعية الشعب، وتحثهم على مطالبتهم بحقوقهم المشروعة، والإغتراب هنا اغتراب سياسى، التى تتشابه دوافعه وأسبابه بدوافع وأسباب الاغتراب الإجتماعى؛ لأن المفاهيم السياسية المسيطرة على مجتمع ما، هى التى تسيطر بدورها على المفاهيم الاجتماعية؛ حيث "إن النظام السائد فى بلد ما هو الذى يفرض النظام الاجتماعى؛ ومن ثم يكون المؤثر الأول مؤثرًا ذا دلالات سياسية، هذه الدلالات تكمن فى النظام السائد ومدى صلاحية أو عدم صلاحية هذا النظام فإذا كان النظام قد أثبت عدم صلاحيته فسيحدث انفصال بينه وبين الفرد. هنا تكون أول دواعى التمرد، والذى تكون الغلبة فيه للنظام. حيث لا يجد الفرد فيه مهربًا من الاغتراب"(٢٩):

شكرى : عنترة خلاص قرب ينتهى.. بيصغر.. بيصغر.. لحد ما يتلاشى وما يبقاش حاجة.. لحد ما يروح.. يتنسى.. يخلص، (...) لازم يتشطب م الوجود.. أيوه يتشطب م الوجود.. يبقى غير موجود(٣٠).

ويظهر الاغتراب واضحًا أيضاً فى هذه المسرحية على شخصية "زكرى" – عم فكرى– فهو الآخر كان معارضًا للنظام الحاكم وتعرض للإعتقال والسجن والتنكيل مرات عديدة، وتم رفته من وظيفته عقابًا له على معارضته للسلطة الحاكمة فى البلاد، الأمر الذى جعله يبيع نصيبه فى بيت أبيه، ويعيش شريدًا ومطاردًا، ليس له مأوى ولا سكن ولا زوجه؛ "فالغربة أو الاغتراب

تعنى الانتقال المكانى"[٣١]. واغتراب زكرى يجمع بين عدة أنواع من الاغتراب: اغتراب مكانى، واغتراب اجتماعى، واغتراب سياسى، فهو مغترب مكانيا؛ لأنه باع بيته ورحل، وعاش بعيداً لا مكان ولا مأوى له، وهو مغترب اجتماعياً؛ حيث لا زوجة ولا ولد له، بالإضافة أنه بعيد عن أقاربه فى أغلب الأوقات، وهو مغترب سياسياً؛ لأنه أصبح مطارداً من السلطة الحاكمة، وتم رفته من الجريدة التى كان يعمل بها، ولم يعد له مكان يكتب أو يعبر فيها عن رأيه:

زكرى : جبت الفلوس يا حداد

حداد : **(يناوله نقودًا)** أهم يا زكرى

زكرى : كام دول؟

حداد : متين جنيه

زكرى : متين جنيه فى نص الدرا يا حداد؟

حداد : نص الدار ما يجيبش أكتر من كده

زكرى : دى تسوى ألوفات

حداد : دور على اللى ياخدها بألوفات

زكرى : بتستغل فرصة انى هربان ومرفود من وظيفتى والحكومة بتدور عليا

حداد : ماحدش قالك اهرب.. ما تقعد.. انت عايز ايه بالضبط؟

زكرى : عايز البلد تبقى حرة يا حداد.. عايز العدالة والمساواة.. عايز بكرة يبقى لكل الناس

حداد : غريبة.. مع ان انت لا لك زوجة ولا ولد[٣٢].

إن الذى دفعا كلًا من فكرى وذكرى إلى الاغتراب هو تكوينهما الثقافى والفكرى، فلقد أوصلتهما الثقافة إلى المعرفة الكاملة لحقوق وواجبات الرعية وحقوق وواجبات الحاكم، لأن "من المستحيل على الفرد فى طبقة برجوازية صغيرة أن يعى الأبعاد المأساوية لطموح طبقته الذى لا يعرف حدوده، إلا إذا أمتلك الوعى الفكرى والثقافى "(٣٣).

وكما أن فكرى وزكرى مغتربان فى هذه المسرحية فإن الملك –حاكم البلاد– مغترب هو الآخر عن شعبه، وعن المحيطين به، وعن مهام عمله كحاكم، فهو يعيش فى حالة انفصال عن الآخرين، وفى حالة لا مبالاة عما يدور حوله، ويفتقد لمعنى الحياة ومغزاها؛ "فالشخص المغترب هو ذاك الذى يفتقد المشاعر الودية الحقيقية نحو المحيطين به ومجتمعه، فهو فى

حالة انسلاخ ويعيش العزلة والانعزال ويشعر بالعجز عن التلاؤم، بل والإخفاق فى التكيف والشعور باللامبالاة وعدم الولاء والإنتماء، بل ويشعر بالافتقاد لمعنى الحياة ومغزاها"(٣٤):

الحاجب : هل يأمر مولاى بالرقص والطرب؟

الملك : **(فى ملل)** لا لا.. لقد مللت الرقص والطرب

الحاجب : هل يأمر مولاى أن يتبارى الشعراء فى مدح مولاى؟

الملك : لا لا لقد مللت نفاق الشعراء

الحاجب : هل نطلق الديكة لتتصارع؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. الجديان؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. الكباش؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. الكلاب؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. القطط؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. الفئران؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. الناس؟ **(الملك يشير بيده رافضاً فى ملل)**.. هل نطلق الأسود على العبيد يا مولاى؟

الملك : لقد ملت الأسود هى الأخرى

الربيع : الحقيقة أننا مللنا كلنا يا مولاى(٣٥).

كما نلاحظ أن شكرى الهلباوى مغترب هو الآخر، فهو كان يعتقد أنه يتيم الأبوين فقط، وأن أمه هى أخت رتيبة – أم فكرى– وأنها ماتت لحظة ولادته، وأن أباه قد مات هو الأخر قبل مولده، لذا قامت خالته رتيبة بتربيته ورعايته، ولكن الحقيقة التى اكتشفها فى نهاية المسرحية أنه لقيط، لا أم ولا أب له معروفين على وجه اليقين، ولذلك كان يعيش غريبًا وسيعيش غريبًا:

زكرى : **(للأم)** قولتيله ليه كده؟

الأم : اسكت خليه يعرف حجمه

شكرى : **(للأم)** بتقولى ايه؟

الأم : بقولك انك ابن حرام يا شكرى..(٣٦)

وفى نهاية المسرحية يحاول كل أفراد الأسرة– بشتى الطرق– أن يكسروا حالة الاغتراب الشديدة التى يعانى منها فكرى، ولكنهم يفشلون، ولم يخرج فكرى من اغترابه وانفصاله عن المجتمع إلا بعد أن هجم العدو الإسرائيلى على البلاد، فشعر بحاجة بلاده إليه للدفاع عنها، ففاق من شروده وهذيانه، ومسك سلاحه وبدأ فى محاربتهم.

زكرى : اصحى يا فكرى.. الغيلان هجموا يا فكرى.. هجموا علينا بأسلحة الدمار يا فكرى.. عايزين يفنونا يا فكرى.. اصحى يا فكرى **(يزداد جحيم الحرائق على المسرح)** القيامة قامت يا فكرى **(يهز فكرى بقوة)** اخرج من قبرك.

الأم : اخرج

زكرى : اطلع من كفنك

الأم : اطلع

زكرى والأم: كون فكرى.. كون فكرى.. **(زكرى يضع مسدساً فى يد فكرى.. ويجذب الأم ويسرع بها إلى الداخل.. يدخل بنو غيلان هاجمين بكل أسلحة الدمار)**

فكرى : **(يوجه لهم المسدس صارخاً)** أنا فكرى. **(ويتجمد المشهد)**[٣٧].

إن الاغتراب فى هذه المسرحية يُعد من أقسى أنواع الاغتراب؛ لأنه اغتراب داخل الوطن، إذ ليس معنى الاغتراب أن يكون الانسان بعيدًا عن وطنه على المستوى المادى فقط أو سفره خارج البلاد بقصد التنزه، أو ابتعاده عن مجتمعه للعمل، أو نفيه خارج وطنه لأسباب سياسية، أو غير ذلك، بل هناك من يكون مغتربًا وهو داخل مجتمعه، وهو أقسى أنواع الاغتراب، لأن "أغرب الغرباء من صار غريبًا فى وطنه"[٣٨]. ومعنى هذا أن أغرب الذين يعانون الاغتراب هم المغتربون فى أوطانهم.

على أية حال فالاغتراب كان وما زال مادة أساسية وهم من هموم المسرح السياسى، فعلى سبيل المثال كان بريخت يؤمن بأن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلى للشخصية وللمجتمع فى القرن العشرين وعمل على تحرير التاريخ من الاغتراب.

الفكرة الأساسية للمسرحية

تتمحور هذه المسرحية حول فكرة الجندى المصرى المغوار الذى دافع عن وطنه ببسالة، وحارب بشجاعة نادرة العدو الإسرائيلى وحقق انتصارًا كبيرًا، وأرجع الأرض والعرض للشعب المصرى، ثم بعد أن وضعت الحرب أوزارها، وعاد هذا الجندى إلى حياته المدنية، وجد نفسه مهمشًا ومنبوذًا من السلطة الحاكمة للبلاد، بل الأكثر من هذا، وزعت المناصب والثروات على الذين لم يشاركوا فى الحرب، وتجاهلت وأهملت الذين حاربوا، هذا بالإضافة إلى أنها عقدت صلحًا مع العدو الإسرائيلى، وتراخت فى الإعداد للحرب القادمة التى سيشنها هذا العدو على مصر فى المستقبل:

الملك : ملعونة هى الحرب.. ما أجمل السلام

عمارة : السلام والاسترخاء يا مولاى **(يتثائب)**[٣٩].

زكرى : الحرب قامت.. دى حرب حقيقية

حداد : افتحلنا الراديو يا رتيبة. **(الأم تسرع بفتح الراديو.. فتتردد المارشات العسكرية.. ثم صوت المذيع:** هذا وقد هجم بنو غيلان فى ساعة مبكرة من صباح اليوم بقواتهم البرية والبحرية والجوية.. مخترقين حدودنا الدولية.. فتصدت لهم قواتنا المسلحة.. ومازالت المعركة مستمرة**)**..

زكرى : الغيلان هجموا.. ياما قلت.. ياما حذرت.. ماحدش سمع كلامى[٤٠].

إن المسرحية تريد أن تقول للقائمين على حكم البلاد: إن حريتكم مقرونة بحرية رعاياكم الذين تحكمونهم، فلا تجعلوهم عبيدًا لكم، أطلقوا أيديهم وأعطوهم حريتهم، لأنهم لو صاروا عبيدًا فلن يدافعوا عن حريتكم أنتم أيضًا، وستصيرون عبيدًا مثلهم تمامًا، لأنه ليس هناك حافز يدفع هؤلاء الرعايا ليموتوا من أجلكم أو من أجل هذا الوطن، أو كما قال محمود دياب فى مسرحيته باب

الفتوح: "ما من شئ يدفع عبدًا أن يستشهد ليصون الحرية للأسياد يحمى، أو يحمى أرضًا لا يملك فيها شبرًا"[٤١].

الصراع فى المسرحية

الصراع فى هذه المسرحية دار بين اغتراب فكرى وبين أهله المقربين منه، الذين كانوا يحاولون بشتى الطرق كسر الاغتراب الذى يعانى منه فكرى، حتى يستطيع الخروج من قيودة القاتلة التى أدت به إلى الجنون، والصراع فى المسرحية صراع صاعد متدرج، وهو من أفضل أنواع الصراع. وقد نجح المؤلف أن يبدأ صراعه من نقطة الهجوم مباشرة، فهو لم يمهد لهذا الصراع، بل بدأ به مباشرة، فوجدنا فى أول مشهد من المسرحية فكرى يخرج من غرفته –بعد انعزاله فيها عدة أيام– شاهراً فى يده سيفاً من الخشب، متقمصًا دور عنترة العبسى، وقد طالت ذقنه، واتسخت ملابسه، وارتسم الذهول على مُحياه، والأم تنظر إليه فى قلق وخوف، ويتوجه فكرى إلى جمهور الصالة، ويعلن لهم أنه عنترة بن شداد وليس فكرى الحداد، وذلك من خلال بعض الأبيات الشعرية التى اشتهر بها عنترة، ثم يستدير فى الصالة، فيواجه بأمه رتيبة، فيحدق فيها، ويتوهم أنها زبيبة:

فكرى : هل عدت من المضارب يا زبيبة؟

الأم : زبيبة..!؟ أنا أمك رتيبة يا ضنايا
فكرى : **(مهددا بالسيف الخشبى)** بل أنت زبيبة
الأم : **(فى خوف)** زبيبة!!؟ زبيبة دا ايه؟(٤٢).

شخصيات المسرحية

شخصيات المسرحية مرسومة بعناية، ففكرى الحداد، وزكرى، أفعالهما وحوارهما متسقان مع طبيعتهما المادية والاجتماعية والفكرية. وكذلك شكرى الهلباوى، الإنسان الحاقد، والانتهازى، والمنافق، جاءت أفعاله وحواره مبرران لأنه ابن سفاح. وأيضًا شخصية مصطفى الحسينى سار على درب فكرى لأنه تلميذه. وكذلك جاءت أفعال الأب حداد متسقة ومبررة لطبيعة عمله

بالجزارة، وكذلك لشكه فى أن فكرى ليس ابنه من صلبه، لذا عندما يقسو على فكرى ويضربه ضربًا مبرحًا يكون الفعل طبيعى.

الحوار فى المسرحية

"إن للحوار أهمية توازى الدور الذى تلعبه بقية العناصر"(٤٣)، وفى مسرحية "يا آل عبس" استخدم صلاح عبدالسيد اللغة العربية الفصحى واللغة العربية العامية المصرية فى حواره المسرحى، حيث استخدم الفصحى فى حوار فكرى المتقمص لدور عنترة بن شداد، وكذلك عندما يعود بأحداث المسرحية إلى عصر عنترة، ويستخدم العامية مع كل الشخصيات المعاصرة ، وقد وُفقَ المؤلف فى هذا لأنه استطاع أن يفصل العصرين باستخدام اللغة.

واستخدم مؤلف المسرحية بعض الأبيات من شعر عنترة ابن شداد لكى يبرهن على فكرته، ويعمق اغتراب شخصية فكرى الحداد، وانعزاله عن عالمه المحيط به، وهروبه إلى شخصية وعصر عنترة ابن شداد، وهذا شيء محمود، ولكن الأبيات التى استخدمها المؤلف جاءت أغلب كلماتها صعبة الفهم على المتلقى فى العصر الراهن، لدرجة أنه اضطر إلى توضيح بعض معان تلك الكلمات فى هامش المسرحية، وهذا غير مستحب فى المسرح؛ لأن هذا من شأنه إعاقة التدفق فى الحدث المسرحى، كما أن "المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرًا مباشرًا بلا تعقيد أو لف أو دوران.. بلا استطراد أو تطويل، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة"(٤٤)؛ فالحوار "ليس تدفقًا بلا قيود وشروط، وليس سيولًا تنهمر فى أى موضع شاء لها المبدع أن تنهمر فيه"(٤٥). فعلى سبيل المثال، استخدم المؤلف أبيات مثل:

فكرى : (...) فإن النار تضرم فى جماد إذا ما الصخر كر على الزناد
ويشكو السيف من كفى ملالا ويسأم عاتقى حمل النجاد(٤٦)
فكرى : ولى بأس مفتول الذراعين خادر يدافع عن أشباله ويحامى(٤٧)
فكرى : وأنا المنية وابن كل منية وأنا الرسول إلى القضاء المنزل(٤٨).
عنترة : وكم من سيد أضحى بسيفى خضيب الراحتين بغير حنا(٤٩).
عروة : (...) ونظرت بركته تفيض وماؤها يحكى مواهبه وجود بنانه
فى مربع جمع الربيع بربعه من كل فن لاح فى أفنانه(٥٠).
المغنية : (...) يجلو ظلام الليل حد حسامها تسبى العقول من الملا بقبابها(٥١).

وقد اضطر المؤلف إلى توضيح معنى بعض الكلمات مثل: "النجاد"، و "خادر" فى هامش الصفحة، وقال: "النجاد: حمائل السيف"(٥٢). "الخادر: الأسد"(٥٣).

كما أن حوار المسرحيه كان يجنح إلى التكرار فى أماكن كثيرة من المسرحية، وهذا غير مستحب، فعلى سبيل المثال: كرر مؤلف المسرحية كلمات كثيرة فى حوار عزة لعنترة، مثل كلمة "اضرب"، فقد كررها ١٣ مرة، وكلمة "ياللا" ٦ مرات. وفى حوار آخر لشخصية شكرى الهلباوى كرر كلمة "انت" ٩ مرات فى جملة حوارية واحدة:

شكرى : ... انت أملى، انت حياتى، انت كل حاجة ليه، انت اللى فى ايديك كل شيء، انت اللى بتدى، انت اللى بترفع، انت اللى بتمنع، انت اللى بتخفض، انت كل شيء(٥٤).

وترى الباحثة أن هذه المفردات الصعبة والكلمات والجمل المكررة تعرقل تدفق الأحداث وتوصيل فكرة المسرحية للمتلقى، لذا يجب على الكاتب المسرحى أن يقتصد فى استعمال الكلمات، لأن المسرح يعتمد على التكثيف الدقيق، وليس فيه مجال للتكرار والإطالة، وبهذا تظفر وجهة نظر الكاتب بأكبر قدر من الاقتناع ما دامت غير مثقلة بما يطمسها من كثرة الكلام وطول الثرثرة. وعلى الكاتب المسرحى أن يضحى بزخرف الكلام وأناقته فى سبيل التشويق والبعد عن الرتابة والملل؛ لأن "الديالوج لا يصنع نجاحًا لمسرحية ولكن يصنع روعة فنية يمكن أن تمنحه قبولًا كثيرًا"(٥٥).

الإرشادات المسرحية

لعبت الإرشادات المسرحية دورًا هامًا فى هذه المسرحية؛ فالمؤلف منذ البداية وهو يخرج المسرحية على الورق، حيث نراه يصف ديكور المشاهد قطعة قطعة، ويقسم المسرح إلى مستويات، ويصف المناخ العام للفضاء المسرحى، ويصف الإضاءة المسرحية، ويتدخل فى

أداء الممثلين، وفى الحركة المسرحية، وفى الموسيقى المصاحبة للحدث المسرحى، ولكن نشعر فى إرشاداته هذه أنه يستخدمها لتعميق فكرة الاغتراب التى أرادها لبطل المسرحية. فعلى سبيل المثال يقول فى إرشاداته للمشهد الأول من الفصل الأول: "المسرح مقسم إلى مستويين...البرودة لابد أن تشمل المكان، والإضاءة لابد أن توحى بذلك... تتنهد الأم فى لوعة... فكرى يتوجه بالحديث إلى جمهور الصالة... ثم يستدير، فيواجه بأمه.. فيحدق فيها.. ممسكًا بكتف أمه... يجذب أمه برفق... تهم الأم بالحديث لكنه يضع يده على فمها... يمسك بوجهها فى مقابلة وجهه، وينظر لها... ثم يحتد فجأة... وهو يحدق فى عينيها... يسمع صوت أمواج تهدر... يسمع صوت عاصفة... يسمع أصوات أمطار مختلطة بصوت العاصفة... فكرى يتجول فى الصالة، شاهرًا سيفه الخشبى... وهى تتراجع... ضاحكة فى دلال... فى دلال وهى تمشى... وهى تقترب منه فى رغبة حارقة... فى ضراعة... وكأنها تحدث نفسها..وهى تهتز راقصة، تتردد موسيقى غربية راقصة... يحنى هامته لأبيه... ماجد يصفق على يديه تعجبًا... يفرقع بالسوط... تستخدم الإضاءة المتقطعة كدلالة على الارتداد إلى الماضى"(٥٦).

وفى المشهد الثانى من الفصل الأول ساعدت إرشادات المؤلف فى تعميق فكرة الاغتراب، فعلى سبيل المثال عندما يقول: إن "المدام التى ترتدى ثوبًا للرقص فاقع الحمرة، تجلس على عرشها العالى بحيث تبدو كألهة النار"(٥٧)، فهو يقصد أن هناك فجوة كبيرة بين المدام – والتى ترمز للولايات المتحدة الأمريكية– وبين حداد – الذى يرمز إلى حاكم مصر– وهناك حالة من التعال والغرور من المدام على حداد، حالة قد تصل إلى حد اغتراب حداد وانفصاله عن الحقيقة والواقع.

وفى المشهد الرابع من الفصل الأول يوجه المؤلف إرشاداته إلى مصمم الإضاءة بقوله: "تحت بقعة ضوء حمراء وفى فراغ بارد مخيف يتعلق كرسى ضخم، كأنه غول. إلى بعيد وتحت بقعة ضوء خافته يقف شكرى يتحدث إلى ذلك الكرسى الغول"(٥٨). وهنا يحاول المؤلف –بوصفه الكرسى بالعملقة والضخامة ووصفه للفضاء المسرحى بالبارد والمخيف– أن يقول: إن هناك حالة من الانفصال والاغتراب بين شكرى الهلباوى وبين السلطة، وأن السلطة فى جبروت وطغيان كبيرين، وأن الاقتراب منها شيء مخيف وصعب المنال. وفى المشهد الخامس من ذات الفصل يحاول صلاح عبد السيد أن ينقل للمتلقى الشعور باغتراب شخصية فكرى من خلال إرشاداته المسرحية عندما يصف لنا هذا المشهد بقوله: "فكرى يجلس القرفصاء ممسكًا برأسه بين يديه، متذكرا ومرتدا إلى الماضى، الإضاءة تشحب وتصبح بقعة رمادية فوق رأسه، والموسيقى تعبر عن ارتداده إلى الماضى"(٥٩).

ويستخدم صلاح عبد السيد الإرشادات المسرحية فى المشهد الأول من الفصل الثانى ليوضح للمتلقى مدى الاغتراب الذى يعانيه بطل مسرحيته "فكرى الحداد"، فعلى سبيل المثال يصف بداية المشهد بقوله: "تحت بقعة ضوء شاحبة يجلس فكرى متخيلاً أنه فى الصحراء، بعد ما أصابه من تحول، ورجوعه ثانية عبدًا، يرعى الإبل والأغنام، وقد أمسك فى يده بعصا الرعى، غارقًا فى الذهول، مرتدًا إلى الماضى، والموسيقى تعبر عن ذلك الارتداد"(٦٠).

وترى الباحثة أن الإرشادات المسرحية التى أوردها صلاح عبد السيد فى مسرحيته– والتى ربما يراها البعض تدخلاً فى عمل المخرج المسرحى وباقى المشتركين فى العرض المسرحى– هو شيء محمود وليس عيبًا فى النص المسرحى، لأن المؤلف هنا أراد أن يوضح للمتلقى–أيًا كان هذا المتلقى، قارئًا أو مخرجًا أو ممثلًا– الصورة المسرحية والحدث المسرحى كاملين كما تخيلها هو (أى المؤلف)، حتى لا يحدث غموض ما، وخاصة أن أحداث المسرحية تدور حول اغتراب البطل، وما يحيط بهذه الظاهرة من غموض يقتضى التوضيح، كما أحداثها بها تداخل بين الماضى والحاضر، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أنه لم يشترط على من يتصدى لهذه المسرحية بالإخراج أن يتقيد بهذه الإرشادات.

عنوان المسرحية

عنوان المسرحية هنا يعبر عن التشابه الكبير بين حال الوضع فى مصر بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ وبين الوضع فى قبيلة بنى عبس قبل اعتراف الأمير شداد بن قراد بإبنه عنترة ابن شداد، كما أن استخدام حرف النداء "يا" قبل "آل عبس" يدل على أن المجتمع المصرى فى حالة ثُبات وعدم يقظة، وفى حالة اغتراب عن الواقع وعن الحقيقة، وعن ما يحيط به من مخاطر، فلابد من المناداة عليه بأعلى صوت لكى يصحو ويفيق من غفوته، ومن اغترابه.

الأسلوب فى المسرحية

استخدم المؤلف أسلوب مسرح الإسقاط السياسى لتوصيل فكرته؛ حيث استلهم من التراث قصة عنترة بن شداد–التى وجد فيها تشابهاً كبيراً بينها وبين ما حدث للجنود المصريين–أبناء الفلاحين الغلابة الذين حاربوا ودافعوا عن وطنهم ببسالة واستطاعوا أن يحققوا نصراً كبيراً على العدو الإسرائيلى، وبعد ذلك أهملتهم السلطة الحاكمة فى البلاد وقتذاك– وأسقطها على عصر ما بعد حرب أكتوبر، وذلك من خلال شخصية فكرى الحداد الذى تقمص شخصية عنترة بن شداد.

خلاصة ونتائج البحث

إن هذه المسرحية تريد أن تقول للقائمين على حكم البلاد: إن حريتكم مقرونة بحرية رعاياكم الذين تحكمونهم، فلا تجعلوهم عبيدًا لكم، أطلقوا أيديهم وأعطوهم حريتهم، لأنهم لو صاروا عبيدًا فلن يدافعوا عن حريتكم أنتم أيضًا؛ لأنه ما من شئ يدفع عبدًا أن يستشهد ليصون الحرية للأسياد، أو يحمى أرضًا لا يملك فيها شبرًا، وتناشد المسرحية الحكام العرب بألا ينفصلوا عن رعاياهم؛ لأنهم بدونهم لا يساووا شيئاً، وتطالبهم بأن يمنحوهم حقوقهم.

إن اغتراب فكرى –بطل هذه المسرحية– وصل إلى حد الجنون؛ لأنه انفصل تمامًا عن الواقع، ولجأ إلى التاريخ القديم، وتحديدًا إلى شخصية عنترة بن شداد التى وجدها متوافقة مع شخصيته وتقمصها، وعاش فيها بعقله ووجدانه، ولم يستطع الانفصال عنها والعودة إلى طبيعته. وسبب اغتراب فكرى هو أنه كان قد شارك فى حرب أكتوبر ١٩٧٣م، ونجح مع رفقاء السلاح فى تحقيق انتصار عظيم على العدو الإسرائيلى، ولكنهم لم يجنوا ثمار هذا النصر الكبير. وقد عمدت السلطة الحاكمة على تعميق الاغتراب عند فكرى حتى تقضى عليه نهائياً، والإغتراب هنا اغتراب سياسى. وقد ظل فكرى من بداية المسرحية وحتى قرب نهايتها وهو مغترب عن الواقع المحيط به اغترابًا تامًا، ولم يخرج من اغترابه إلا بعد أن هجم العدو الإسرائيلى على البلاد، فشعر بحاجة بلاده إليه للدفاع عنها، ففاق من شروده وهذيانه، ومسك سلاحه وبدأ فى محاربتهم.

استخدم المؤلف فى بنائه الدرامى لمسرحيته أسلوب مسرح الإسقاط السياسى، حيث اعتمد على العودة إلى الماضى، إلى سيرة عنترة بن شداد ليسقطها ويقارنها بالعصر الحالى. واستخدم العربية الفصحى والعربية العامية المصرية فى حواره المسرحى، كما استخدم بعض الأبيات من شعر عنترة ابن شداد ليعمق اغتراب شخصية فكرى؛ ولكن الأبيات التى استخدمها المؤلف جاءت أغلب كلماتها صعبة الفهم على المتلقى فى العصر الراهن، وحوار المسرحيه كان يجنح إلى التكرار فى أماكن كثيرة من المسرحية.

يرى هذا النص أن معاهدة السلام مع إسرائيل هى معاهدة ليست فى صالح مصر، وأن اليهود هم أعداء مصر والعرب. كما يصور هذا النص ملوك وحكام العرب بأنهم أصبحوا خاضعين وتابعين لدولة إسرائيل. كما أظهر هذا النص اليهود فى حالة يقظة واستعداد دائمين، على عكس العرب الذين أظهرهم النص فى حالة استرخاء وكسل دائمين. ويحذر هذا النص من غدر العدو الصهيوني، ويتوقع شن إسرائيل حرب أخرى على مصر.

يظهر الاغتراب واضحًا أيضاً فى هذه المسرحية على شخصية "زكرى" – عم فكرى– فهو الآخر كان معارضًا للنظام الحاكم وتعرض للإعتقال والسجن والتنكيل عدة مرات، واغتراب زكرى يجمع بين عدة أنواع من الاغتراب: اغتراب مكانى، واغتراب اجتماعى، واغتراب سياسى. والذى دفعا كلًا من فكرى وذكرى إلى الاغتراب هو تكوينهما الثقافى والفكرى، فلقد أوصلتهما ثقافتهما إلى المعرفة الكاملة لحقوق وواجبات الرعية وحقوق وواجبات الحاكم. وكما أن فكرى وزكرى مغتربان فى هذه المسرحية فإن الملك – حاكم البلاد– مغترب هو الآخر عن شعبه، وعن المحيطين به، وعن مهام عمله كحاكم، فهو يعيش فى حالة انفصال عن الآخرين، وفى حالة لا مبالاة عما يدور حوله، ويفتقد لمعنى الحياة ومغزاها، وكذلك شكرى الهلباوى مغترب هو الآخر. والاغتراب فى هذه المسرحية يُعد من أقسى أنواع الاغتراب؛ لأنه اغتراب داخل الوطن.

الصراع فى هذه المسرحية دار بين اغتراب فكرى وبين أهله المقربين منه، الذين كانوا يحاولون بشتى الطرق كسر حدة الاغتراب الذى يعانى منه فكرى، حتى يستطيع الخروج من اغترابه الذى أدى به إلى الجنون، والصراع فى المسرحية صراع صاعد متدرج، وهو من أفضل أنواع الصراع. وشخصيات المسرحية مرسومة بعناية، وقد لعبت الإرشادات المسرحية دورًا هامًا فى هذه المسرحية فى تعميق فكرة الاغتراب، كما أن عنوان المسرحية يعبر عن التشابه الكبير بين حال الوضع فى مصر بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ وبين الوضع فى قبيلة بنى عبس قبل اعتراف الأمير شداد بإبنه عنترة، واستخدام حرف النداء "يا" قبل "آل عبس" يدل على أن المجتمع المصرى فى حالة ثُبات وعدم يقظة، وفى حالة اغتراب عن الواقع وعن الحقيقة.

المراجع

١ – محمود رجب: الاغتراب .. سيرة ومصطلح، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٨، ط٣، ص ٤٦.

٢ – حسن سعد السيد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص٢٣.

٣ – أحمد هاشم: المسرح الملحمى فى مصر، القاهرة : مجلة "أفاق المسرح"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع١٢ يونية ١٩٩٩، ص٢٧٣

٤ – محمد عويس: البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٩٩، ص ١٥٧ .

٥ – محمد عبد الحميد : البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية، ط١، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٠، ص ٢١٦ .

٦ – راجية أحمد قنديل : صورة إسرائيل فى الصحافة المصرية (أعوام ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٨) ، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٨١، ص ٤ .

٧ – فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى المسرح المصرى، القاهرة، رسالة ماجستير، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، ٢٠٠٩م، ص ١٦.

٨ - يمنى طريف الخولى: العلم والإغتراب والحرية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص٢٤ .

٩ - ريتشارد شاخت : مستقبل الإغتراب، ترجمة وهبة طلعت أبوالعلا، الإسكندرية، منشأة دار المعارف، ٢٠٠١، ص٣٧ .

١٠– فاطمة موسى : قاموس المسرح .. الجزء الثالث، ط ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ، ص ١٠٠٢.

١١– فرج عمر فرج: الشخصية اليهودية بين مسرح كريستوفر مارلو ووليم شكسبير وبين المسرح المصرى، القاهرة، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية بالمنصورة، جامعة المنصورة، ٢٠١٢م، ص ٢٣٩.

١٢– صلاح عبد السيد: يا آل عبس، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، المسرح العربى (٧٦)، أغسطس ١٩٩٣، ص ٨.

١٣ – المصدر السابق، ص ٨.

١٤ – المصدر السابق، ص ص ٨ – ٩.

١٥ – المصدر السابق، ص ٩.

١٦ – صلاح الدين أحمد الجماعى: الاغتراب النفسى والاجتماعى وعلاقته بالتوافق النفسى والاجتماعى، القاهرة، مكتبة مدبولى، ط١، ٢٠٠٨، ص ٣٩.

١٧ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ص ١٥ – ١٦ .

١٨ – صلاح الدين أحمد الجماعى: مرجع سابق ٢٠٠٧، ط١، ص ٤١.

١٩ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ١٧.

٢٠ – المصدر السابق، ص ٢٧.

٢١ – المصدر السابق، ص ٣٠.

* – فرج عمر فرج: القاهرة، الشخصية اليهودية بين مسرح كريستوفر مارلو ووليم شكسبير وبين المسرح المصرى، مرجع سابق، ص ص ١٤١– ١٤٢.)

٢٢ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ١٦ .

٢٣ – المصدر السابق، ص ص ٤٥– ٤٦.

٢٤– المصدر السابق، ص ص ١٧– ١٨.

٢٥– المصدر السابق، ص ٢٥.

٢٦ – المصدر السابق، ص ٢٨.

٢٧ – المصدر السابق، ص ٢٩.

٢٨ – المصدر السابق، ص ٣٤.

٢٩ – حسن سعد السيد: امرجع سابق، ص١٩.

٣٠ – المصدر السابق، ص ص ١٠٩ – ١١٠ .

٣١ – فاطمة حميد السويدى: الاغتراب فى الشعر الأموى، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٩٧، ط١، ص ٣.

٣٢ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ص ٦٧ – ٦٨.

٣٣ – أحمد العشرى: البطل فى مسرح الستينيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ، ٢٠٠٦، ص ١٠١.

٣٤ – لطيفة إبراهيم خضر: التقوى وقهر الاغتراب، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١١، ط ١، ص ص ٣٦ – ٣٧.
٣٥ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ص ١١٦ – ١١٧.
٣٦ – المصدر السابق، ص١٤٠ .
٣٧ – المصدر السابق، ص ١٥٧.
٣٨ – حسن سعد السيد: مرجع سابق، ص١٠.
٣٩ – المصدر السابق، ص ١١٧.
٤٠ – المصدر السابق، ص ١٥٥.
٤١– فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى المسرح المصرى، مرجع سابق، ص ١٩٠.
٤٢ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ص ٩ – ١٠ .
٤٣ –عقل مهدى : فى بنية العرض المسرحى، بغداد، مطبعة أسعد، د . ت ، ص ٣٩ .
٤٤ – نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١٥٦ .
٤٥– مصرى عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦، ص٢٩.
٤٦ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ٨.
٤٧ – المصدر السابق، ص ١٧.
٤٨ – المصدر السابق ، ٢٧ .
٤٩ – المصدر السابق، ص ٦٥.
٥٠ – المصدر السابق ، ص ٧٧.
٥١ – المصدر السابق، ص ٧٨.
٥٢ – المصدر السابق، ص ٨.
٥٣ – المصدر السابق، ص ١٧ .
٥٤– المصدر السابق، ص ٥٤.
٥٥ –أحمد زكى:إتجاهات المسرح المعاصر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ٢٣٠.
٥٦ – صلاح عبد السيد، مصدر سابق، ص ص ٨ – ٣٧.
٥٧ – المصدر السابق، ص ٣٨.
٥٨ – المصدر السابق، ص ٥١.
٥٩ – المصدر السابق، ص ٥٨.
٦٠ – المصدر السابق، ص ٩٢.