صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر (نماذج مختارة).

إعداد
أحمد السيد محمد السيد
أستاذ المسرح المساعد
كلية التربية النوعية جامعة بنها

العدد التاسع والثلاثون يوليو ٢٠٢٤
الجزء الأول

صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر (نماذج مختارة).

إعداد

أحمد السيد محمد السيد

أستاذ المسرح المساعد

كلية التربية النوعية جامعة بنها

ملخص:

هدف البحث التعرف على صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر (نماذج مختارة)، وتمثلت عينة البحث فى مسرحية (جزيرة القرع لـ "عبد الفتاح البلتاجى"، خيبتنا لـ "محمد صبحى")، واستخدم البحث المنهج الوصفى التحليلى للنصوص المسرحية (عينة البحث)، وتوصل البحث إلى النتائج الأتية:

١. تنوعت الأوبئة التى تناولتها النصوص المسرحية بالمعالجة، فقد تناولت مسرحية (جزيرة القرع) لـ "عبد الفتاح البلتاجى" وباء القرع (بدون شعر)، أما مسرحية (خيبتنا) لـ "محمد صبحى" تناولت وباء حرب الفيروسات والإستنساخ.

٢. نجح النص المرافق كأحد أجهزة النص الدرامي في رسم السياق (السمع مرئي)، فكان المكان فعالاً ومؤثراً إذ تحول إلى مجال خصب لعرض ما تعرض له المجتمع من أوبئة، كما كان ملائماً للجو الخيالي الذي برز في النصوص (عينة البحث)، ونجح المؤلف أيضاً في رسم واستخدام المكان لتأكيد فكرته ومعالجته الدرامية للوباء.

الكلمات المفتاحية:

- الوباء.
- المسرح المصرى.

The image of the epidemic in contemporary Egyptian theater (selected models).

Abstract:

The research aimed to identify the image of the epidemic in contemporary Egyptian theater (selected models), and the research sample was the play (Pumpkin Island by Abdel Fattah El-Beltagy, Our Disappointment by Mohamed Sobhi), and the research used the descriptive analytical approach to theatrical texts (research sample). The research reached the following results:

1. The epidemics dealt with in the theatrical texts varied. The play (Pumpkin Island) by Abdel Fattah El-Beltagy dealt with the pumpkin epidemic, while the play (Our Disappointment) by Mohamed Sobhi dealt with the epidemic of virus war and cloning.
2. The accompanying text, as one of the dramatic text devices, succeeded in drawing the context (audio-visual). The place was effective and influential as it turned into a fertile field for presenting segments of society and the epidemics they were exposed to. It was also appropriate for the imaginative atmosphere that emerged in the texts (research sample), and it succeeded. The author also draws and uses the place to confirm his idea and dramatic treatment.

key words: - The epidemic. - Egyptian Theater.

مقدمة:

تصدرت الحروب والأوبئة والأمراض واجهات التاريخ البشري منذ القدم، وشكَّلت محطات مُظلِمة في تاريخ الإنسانية، ما زالت آثارها راسخة في الذاكرة العالمية إلى يومنا هذا، وفي خِضم كل هذه الآفات والدمار، كان الفن أهم وسيلة تعبير وتواصل بين مختلف الشعوب والحضارات، وكان المسرح معبراً عن عن تلك الأوبئة والأزمات، فتناول فى العديد من معالجاته الدرامية تلك الأوبئة بمختلف كوارثها وأزماتها، فقد تناول المسرح العالمى فى الكثير من الأعمال فكرة الوباء وانتشاره منها: (الطاعون) لـ "ألبير كامو"، كما قُدِمت "العمى" لخوسيه ساراماغو، وأيضاً قُدِمت رواية (الحب فى زمن الكوليرا) لـ "غابرييل غارسيا ماركيز" كعمل مسرحى فى أكثر من دولة بعد أن ازدادت شعبيتها، كما كتب الأديب والكاتب المسرحى الإنجليزى "وليام شكسبير" مجموعة من أفضل أعماله خلال الطاعون، وتوفي بسبب الوباء القاتل أشقاء "شكسبير" الأكبر سناً، وكذلك ابنه الوحيد فكتب مسرحيته التراجيدية الشهيرة (مأساة هاملت) تأثراً بوفاة ابنه. كما قدم "أوجين يونسكو" مسرحية (الخرتيت) عام ١٩٥٩م وهي تنتمي لمدرسة الدراما المعروفة بالمسرح العبثي وتتناول سكان بلدة فرنسية محلية صغيرة، يتحولون إلى خراتيت؛ كما تناول الكاتب المسرحي الكبير "برتولد بريخت" فكرة انتشار الوباء في مسرحيته المعروفة (حياة جاليليو) وتناولت وباء الطاعون فى زمن عالم الفلك الشهير "جاليليو". كما قدم الكاتب "أوكتاف ميربو" مسرحية بعنوان "الوباء" حيث تتناول اجتماع مجلس البلدة لمناقشة كيفية التصرف فى وباء أصاب السكان وهو "التيفود".

وفى المسرح المصرى المعاصر تناولت بعض نصوصه فكرة الوباء وانتشاره السريع بين الناس، وصوَرَت النصوص المسرحية ما جرى من ألم ومصائب جراء الوباء الذي تعرض له البشر في حالة فريدة من الاستقراء والتقصي والاستدلال على ما قد يجري في المستقبل من جائحات كثيرة تهدد البشر عن بكرة أبيهم، خاصة وأن الجنس البشري ينفق الكثير من المال على الإنفاق العسكري والطمع أكثر مما ينفقه على خير الإنسان ورفاهيته وتقدمه.

ومن هؤلاء المسرحيين الذين تناولوا تيمة الوباء كتيمة رئيسة فى نصه المسرحى فقد تناول "عبد الفتاح البلتاجى" وباء القرع (بدون شعر) فى مسرحية (جزيرة القُرع)، أما "محمد صبحى" تناول وباء حرب الفيروسات والإستنساخ فى مسرحية (خيبتنا).

يسعى الباحث فى بحثه لكشف النقاب عن صورة الوباء فى المسرح المصرى من خلال كُتاب قدموا إنتاجاً مسرحياً يستدعى البحث والتحليل والنقد للوقوف على تلك الرسالة

والصورة التى أراد هؤلاء الكُتاب إيصالها للمتلقى، وكيف تم معالجة صورة الوباء دراماً فى إنتاجهم المسرحى؟.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تنطلق مشكلة البحث من التساؤل الرئيس التالى:

ما صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر؟.

وينبثق من التساؤل الرئيس عدة تساؤلات فرعية هى:

١. ما الأوبئة التى تناولتها النصوص المسرحية (عينة البحث)؟
٢. كيف عالجت النصوص المسرحية (عينة البحث) الأوبئة دراماً؟
٣. ما الشكل الفنى والمضمون الذى قدم به كل كاتب نصه المسرحى؟.
٤. كيف نجح النص المرافق كأحد أجهزة النص الدرامي في رسم السياق (السمع مرئي).

أهمية البحث:

١. تأتى أهمية البحث من أهمية الموضوع الذى يتناوله وهو صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر، من خلال دراسة نظرية وتحليلية لمسرحية جزيرة القُرع لـ "عبد الفتاح البلتاجى"، ومسرحية خيبتنا لـ "محمد صبحى".
٢. يُعَد البحث الحالى فى حدود علم الباحث دراسة جديدة فى مجال الأدب المسرحى والدراسات الأدبية النقدية، يمكن أن يستفيد منها العاملين بهذا المجال والباحثين والمهتمين بالدراسات المسرحية النقدية.
٣. قد تُفيد نتائج الدراسة وتوصياتها المجتمع والقائمين على المؤسسات المعنية بالدراسات النقدية نحو الإهتمام بالنصوص المسرحية التى تبرز صورة الوباء فى المسرح المصرى.

أهداف البحث :

يتبلور هدف البحث فى الهدف الرئيس التالى:

التعرف على صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر.

وينبثق من الهدف الرئيس عدة أهداف فرعية هى:

١. الكشف عن الأوبئة التى تناولتها النصوص المسرحية (عينة البحث).

٢. التعرف على طريقة معالجة النصوص المسرحية (عينة البحث) الأوبئة دراماً.
٣. دراسة الشكل الفنى والمضمون الذى قدم به كل كاتب نصه المسرحى.
٤. التعرف على نجاح النص المرافق كأحد أجهزة النص الدرامي في رسم السياق (السمع مرئي).

مصطلحات البحث:

١. **المسرح:** ورد في المعجم المسرحي أن " المسرح كلمة تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المُتَخيل عبر الكلمة"(١).

ويمكن استخدام مصطلح "المسرح " بالمثل للتعبير عن "فن الدراما ومدارسه / مذاهبه بوجه عام أو مكان المشاهدة أو عملية الأداء والترفيه أو بهدف تقديم نشاط جماعي – ثقافي أو ديني أو سياسي، وقد يعني أيضا خشبة المسرح التي يقدم عليها العرض التمثيلي، أي كونه " محاولة لاستيعاب ما يؤديه الرجال والنساء الذين يؤدون أدوارهم التمثيلية في العمل من خلال مراقبة ما يفعلونه ولماذا يفعلون ذلك(٢).

ويُعَرِف الباحث المسرح إجرائياً بأنه: جنس أدبى يحمل فى مضمونه أفكار وآراء يقوم المؤلف بإيصالها للمتلقى فى قالب درامى معبراً عن صورة الوباء ومعالجته دراماً.

الوباء: هو وَبَأَ :الوَبَأُ: الطَّاعُونُ بِالْقَصْرِ وَالْمَدِّ وَالْهَمْزِ. وَقِيلَ هُوَ كلُّ مَرَضٍ عامٍّ، وَفِي الْحَدِيثِ:إِن هَذَا الوَبَاءَ رِجْزٌ.وجمعُ الممدود أَوْبِيةٌ وَجَمْعُ الْمَقْصُورِ أَوْباءٌ، وَقَدْ وَبِئَتِ الأَرضُ تَوْبَأُ وَبَأً. ووَبُؤَتْ وِبَاءً وَوِباءَةً، وإِباءَةً عَلَى الْبَدَلِ، وأَوْبَأَتْ إِيبَاءً ووُبِئَتْ تِيبَأُ وَبَاءً، وأَرضٌ وَبِيئَةٌ عَلَى فَعيلةٍ ووَبِئَةٌ عَلَى فَعِلةٍ ومَوْبُوءَةٌ ومُوبِئَةٌ :كَثِيرَةُ الوَباء. والاسم البِئَةُ إِذَا كَثُر مرَضُها. واسْتَوْبَأْتُ البلدَ والماءَ. (٣).

حدود البحث:

أ- الحد الموضوعى: صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر (نماذج مختارة).

ب- الحد المكانى: جمهورية مصر العربية.

ج- الحد الزمنى: أجريت الدراسة خلال العام ٢٠٢٤م.

---

(١) ماري إلياس وحنان قصاب : **المعجم المسرحي**، ط٢، مكتبة لبنان ، لبنان، ٢٠٠٦، ص٤٢.

)2(Barranger_Milly S :**theatre: A way of seeing**, (Belmont: Wadsworth Publishing Company), 1980,p 46.

(٣) ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج١ ، ٢٠٠٣م، ص ١٨٩.

الدراسات السابقة:

قام الباحث بعرض الدراسات السابقة من الأحدث إلى الأقدم وهى كالأتى:

١. دراسة شيماء فتحى عبد الصادق (٢٠٢٣) بعنوان[٤]: المسرح ومفهوم جديد للوباء قراءة في مسرحية كورونا لينا للكاتبة سعدية العادلي، واستهدف البحث محاولة كشف اللثام عن الواقع الذي نعيشه، فالحقيقة العلمية المؤكدة حتى الآن أننا لم نتعرف على فيروس كورونا وكيفية مقاومة هذا الوباء، إذ إنه مازال مرضًا جديدًا وسوف يعكف العالم على دراسته لسنوات طويلة مثل أي وباء اجتاح البشرية من قبل، وتمثل عينة الدراسة فى النص المسرحى للكاتبة سعدية العادلى "كورونا لينا"، واستخدم البحث المنهج الإجتماعى الفلسفى، كما توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:انطلاق الكاتبة من المفهوم الضيق للوباء وهو المفهوم الطبي الذي يهتم بالفيروسات وعدد الإصابات وإحصائيات عن المتعافين أو المتوفين إلى عالم أكثر رحابة وهو عالم الفكر الفلسفي والاجتماعي، إذ استغلت وباء كورونا كمرتكز ثم انطلقت لتدق ناقوس الخطر حول سلبيات كثيرة منتشرة في المجتمع واصفة إياه بأنها أوبئة من نوع جديد.

٢. دراسة دينا هشام السيد (٢٠٢٣) بعنوان[٥]: دور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها: دراسة حالة على فيرس كرونا المستجد (COVID-19)، هدفت الدراسة التعرف على دور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها. تم تطبيق الدراسة التحليلية من الإعلانات التليفزيونية التوعوية ضد فيرس كرونا المستجد (COVID-19) في القنوات التالية : الأولى المصرية وتمثل القنوات الحكومية وقناة MBC مصر، والدراسة الميدانية على العينة المتاحة من خلال الإنترنت قوامها (٤٠٠) مفردة من الجمهور المتلقي لتلك الإعلانات من سن (18-60) سنة. حدود الوقت : الحدود الزمنية لتطبيق الدراسة

---

(٤) شيماء فتحى عبد الصادق: المسرح ومفهوم جديد للوباء قراءة في مسرحية كورونا لينا للكاتبة سعدية العادلي، **مجلة بحوث كلية الآداب**، جامعة المنوفية، ٢٠٢٣م.

(٥) دينا هشام السيد: دور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها: دراسة حالة على فيرس كرونا المستجد (COVID-19)، **دكتوراة**، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠٢٣م.

التحليلية من الإعلانات التليفزيونية التوعوية ضد فيرس كرونا المستجد–COVID) (19في الفترة بين (٢٠٢٠/١/١ إلى ٢٠٢٠/٥/٣١)، والدراسة الميدانية لدراسة دور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها) دراسة حالة على فيرس كرونا (COVID 19 في الفترة من ٢٠٢٢/٣/١ إلى ٢٠٢٢/٥/٣١، وتوصلت الدراسة إلى أنه لعب الإعلان التلفزيوني دوراً إيجابياً في التوعية ضد الأوبئة خاصة فيرس كرونا المستجد (COVID–19) .

٣. دراسة (Mesut günenç, 2021) بعنوان[٦]: الوباء والمسرح على مر العصور، وهدفت الدراسة التعرف على تأثير الوباء على المسرح، مسرحيات مثل أوديب، روميو وجولييت، الملك لير، ماكبث، العاصفة،عدو الشعب، عشر ضربات وتتويج لبوبيا. والكتاب المسرحيين في فترات تاريخية وكيف أصبح المسرح أداة تواصل تتقاسم نفس الهموم والمخاوف بين المجتمعات لأن المسرح الذي يكون مقيداً ومغلقاً بين حين وآخر هو من أكثر اللقاحات فعالية.

٤. دراسة (Winter.M.C, 2020) بعنوان[٧]: المسرح والأمراض المعدية والقرن العشرين: فحص نقدي وتاريخي لثلاث مسرحيات تمثيلية، وهدفت الدراسة التعرف على أمريكا في القرن العشرين التى كانت موقعًا للعديد من الأمراض الوبائية المعدية، ما في ذلك الأنفلونزا والزهري وفيروس نقص المناعة البشرية / الإيدز، وأنتج فنانو المسرح في ذلك الوقت أعمالاً تعكس اهتمامات وحساسيات مجتمعاتهم في الاستجابة لهؤلاء الجمهور التهديدات الصحية. ومن خلال فحص هذه المسرحيات في سياق الأمراض التي تعالجها، ويمكن فهرسة صورة أكثر اكتمالا لردود الفعل المسرحية لأزمات الصحة العامة. توجه هذه الورقة نظرة نقدية ودراميّة إلى رواية "حجاب الأرملة" للكاتبة أليس روستيتر في سياق جائحة الأنفلونزا عام ١٩١٨، "السبيروشيت" لأرنولد سوندجارد في سياق حملة الجراح الأمريكي العام توماس باران للقضاء على مرض الزهري، وفيلم Lonely Planet لستيفن ديتز في سياق السنوات اللاحقة من أزمة الإيدز في أمريكا

)6(Mesut günenç: Pandemic and Theatre Throughout the Ages, Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi 4(7), June 2021.

)7(Winter.M.C,: Theatre, Infectious Disease, and the 20th Century: A Critical and Historical Examination of Three Representative Plays, Faculty of the Graduate College, University of Nebraska at Omaha, 2020.

نفسها، من أجل استكشاف تأثير الأمراض المعدية الوبائية بشكل أفضل الإنتاج المسرحي للكتاب المسرحيين الأمريكيين في القرن العشرين.

٥. دراسة أمل إبراهيم حسن إبراهيم (٢٠١٩) بعنوان[٨]: تغطية الصحافة المصرية للأوبئة والأمراض المتوطنة ودورها فى التأثير على المعرفة العلمية للجمهور المصرى: دراسة تحليلية و ميدانية، وهدفت الدراسة التعرف على التغطية الصحفية للأوبئة والأمراض المتوطنة والمعنية بالتثقيف الصحى للجمهور المصرى ورصد هذه التغطية من حيث الموضوعات التى تتناولها هذه التغطيات: وأهدافها: والجمهور المستهدف منها بشكل أساسى: واللغة المستخدمة فى رسائلها ومدى تأثر الجمهور لها: واستراتيجيات العرض التى تتناولها: والقوالب الفنية التى تقدم فى إطارها هذه التغطية. كما هدفت الدراسة إلى التعرف على مدى نجاح التغطية الصحفية للأوبئة والامراض المتوطنة موضوع الدراسة فى القيام بالدور الإعلامى والتعليمى والتثقيفى حيال الجمهور المصرى، ومن أهم نتائج الدراسة: التفاوت الواضح فى حجم المضامين الصحية التى وردت فى صحف الدراسة الورقية وكذلك المواقع الإلكترونية الخاصة بتلك الصحف والتى تفوقت فيها الأخيرة بشكل ملحوظ، كما أظهرت الدراسة وجود أثراً للمتغيرات الديموجرافية على مدى التأثير المعرفى والتوعوى الصحى لدى الجمهور. كذلك كان للمتغيرات الديموجرافية (العمر – الحالة الإجتماعية – المحافظة التى ينتمى إليها المبحوث – مستوى السكن– المؤهل – المهنة) أثراً واضحاً على الأثار السلوكية والتوعوية لدى الجمهور وكذلك كان لتلك المتغيرات أثراً واضحاً على القوالب الفنية المفضلة لدى الجمهور.

٦. دراسة محمد عبد الرحمن الشافعى (٢٠٢١) بعنوان[٩]: أزمة العروض المسرحية بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي في ظل جائحة كوفيد ١٩.. "دراسة مقارنة"، وهدفت الدراسة التعرف على أزمة العروض المسرحية بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي

---

(٨) أمل إبراهيم حسن إبراهيم: تغطية الصحافة المصرية للأوبئة والأمراض المتوطنة ودورها فى التأثير على المعرفة العلمية للجمهور المصرى : دراسة تحليلية وميدانية، **ماجستير**، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ٢٠١٩.

(٩) محمد عبد الرحمن الشافعى: أزمة العروض المسرحية بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي في ظل جائحة كوفيد ١٩ ... "دراسة مقارنة"، **مجلة الدراسات التربوية والإنسانية**، المجلد الثالث عشر– العدد الرابع – الجزء الثانى، كلية التربية ، جامعة دمنهور، ٢٠٢١.

فـي ظـل جائحـة كوفيـد ١٩، وظهـور المسـرح الرقمـى ودخـول التكنولوجيـا فـى عـالم المسرح، واستخدمت الدراسة المنهج المقارن، وتوصلت الدراسة إلى أنه لم يعد هناك تطـور لفـن المسـرح معتمـداً علـى تكـاليف الإنتـاج الضـخم فحسـب، بـل اعتمـد علـى الإبتكار والتجديد، وقد ساعدت التكنولوجيا الحديثة على تقديم العروض المسرحية رغم الأزمات والكوارث الطبيعية.

التعليق على الدراسات السابقة :

من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة استطاع البحث الحالي الخروج بعدة نتائج تتمثل في:

أ- **الموضوع** : حيث أنصب اهتمام القائمين بالدراسات السابقة في تناول موضوعات مثل : رصد أزمة العروض المسرحية بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي في ظل جائحة كوفيد ١٩.. "دراسة مقارنة"، والتغطية الصحفية للأوبئة و الأمراض المتوطنة و المعنية بالتثقيف الصحى للجمهور المصرى، ودور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها، والمسرح ومفهوم جديد للوباء قراءة في مسرحية كورونا لينا للكاتبة سعدية العادلي، والبحث الحالى يتناول صورة الوباء فى المسرح المصرى من خلال مسرحية (جزيرة القُرع لـ "عبد الفتاح البلتاجى"، خيبتنا لـ "محمد صبحى").

ب- من حيث النتائج :

ركزت الدراسات السابقة على دراسة النصوص المسرحية بشكل عام، وعلاقتها بالأوبئة والأمراض وقضايا المجتمع وأزماته وكوارثه، في حين لم تتعرض دراسة واحدة لاستضاح العلاقة بين صورة الوباء فى المسرح المصرى (عينة البحث)، وكيفية طرح صورة الوباء فى المسرح المصرى المعاصر من خلال مسرحية (جزيرة القُرع لـ "عبد الفتاح البلتاجى"، خيبتنا لـ "محمد صبحى").

- الدراسة التحليلية:

١-مسرحية جزيرة القُرع لـ "عبد الفتاح البلتاجى"[١٠]:

(١٠) عبد الفتاح البلتاجى: **جزيرة القرع**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

تدور الأحداث حول الدكتور "أبو الفتوح الكاشف" الذى يهرب من تسلط مدير المستشفى وتآمر زملائه ضده لكسب ثقة المدير ونقيب الأطباء، ويقرر الدكتور "أبو الفتوح" السفر إلى مكان آخر وتسقط الطائرة على جزيرة معزولة كل سكانها بدون شعر (قُرع)، وعندما يفيق من حالة الإغماء التى أصابته نتيجة النزيف الذى تعرض له من جروحه يجد فتاة بدون شعر تماماً (قرعاء)، وتستنكر وجود شعر فوق رأسه.

الفتاة: (تشد شعر رأسه وكأنها تريد أن تخلعه) إيه اللى على قرعتك ده ؟.

أبو الفتوح: (يصرخ متالماً) أه .. حرام عليكى انا مش ناقص عذاب.

الفتاة: (تشده من شعره فى إصرار) هو ملزوق إزاى؟.

.....

أبو الفتوح: هيئتك بتقول إنك ست .. بس ليه قرعة .. **(المسرحية: ص ص ١٢-١٣)**

ويحاول أن يستنجد بالفتاة لتساعده فى تضميد جروحه التى نزفت دماءاً كثيرة، لكنها لا تفهمه ويقرر بعد عدة محاولات أن يقوم بتضميد جروحه بنفسه ووقف دمائه التى تنزف، بينما تتركه الفتاة مسرعة إلى والدها (زعيم الجزيرة) لتخبره بوجود شخص غريب وله شعر، ويؤكد الجميع أنه مثل "أبو شعرة"، وهو الغريب الذى وقع على الجزيرة أيضاً منذ فترة وبدأ شعره يسقط نتيجة اختلاطه بهم ولم يتبقى له إلا شعرة واحدة، ولكن الفتاة تؤكد لهم أنه مختلف حيث أن رأسه كلها مليئة بالشعر، ويجتمع مجلس الجزيرة (مجلس القُرع) للوصول إلى حل بخصوص الرجل الغريب من وجهة نظرهم الذى وقع على الجزيرة، وتطلب زوجة رئيس الجزيرة والدة الفتاة رؤية هذا الغريب (الدكتور أبو الفتوح) لتقوم برسمه فى لوحة من أعمالها، ولكنها تخشى من إصابتها بالعدوى وتنزف مثله كما يعتقدون فى جزيرتهم، ولكن ابنتها (الفتاة) تؤكد لها أنها لم تنزف ولم تصيبها تلك العدوى على الرغم من وجودها معه عدة أيام.

الأم: .. الغريب أبو شعر! .. عاوزه أرسمه بطريقة جديدة إيه رأيك.. هو شكله إيه؟.

الفتاة: .. شكله ؟ (قلبها يخفق لأول مرة، بينما تحاول أن ترسم ملامحه الجميلة بيدها فى الهواء لكنها تفشل) مش عارفة..

الأم: مش إشكال بس أبوكى بيقول اللى يقعد معاه كثير يتعدى منه ويخر دم زيه..

الفتاة: (تهرش) أبداً أنا قعدت معاه كل الأيام اللى فاتت لحد ما خف ومحصليش حاجة.

الأم: أبوكى بيقول إنه لو متأرعش بعد شوية سنين كده أو مش إشكال هيخلصوا منه..

(المسرحية: ص ٢٦).

وتجسد مسرحية (جزيرة القُرع) واقع يحياه العالم من اللامبالاة واللاشعور، فلا ألم، ولا خوف، ولا غضب، ولا حياء حيث ترتكز المسرحية على تقديم عالم موازٍ مليء بالمخجلات كالرشوة، والكذب، والنفاق، والإيذاء.. ويظهر الأمل ومعه الصراع بظهور كائن شاذ عن هذا المجتمع ملئ بالمشاعر، يحب ويخاف ويتألم ويستنكر الكذب والرشوة، وأنه وحيد في عالم اللامنطق ففرصه في الإصلاح أو حتى النجاة ضئيلة ونادرة الحدوث كالمستحيلات، إلا أن المستحيلات أيضا قد تتحقق !(١١).

يرى الباحث أن المؤلف يكشف عن نوع أخر من الوباء وهو وباء القرع وهو أن يصبح الإنسان بدون شعر، وسبب هذا الوباء فى هذه الجزيرة هو تبلد المشاعر واللاشعور واللامبالاة، ومن يتعامل ويعيش مع سكان تلك الجزيرة يُصاب بالوباء أيضاً كأنه عدوى ويسقط شعره، وهذا ما حدث مع "أبو شعرة" الرجل الغريب الذى سقط على الجزيرة منذ فترة، وبدأ شعره يتساقط عندما بدأ يعيش ويتعامل معهم ويتحدث بنفس طريقتهم المتبلدة وأن كل شى غير مهم – مش إشكال– وعندما إنتبه لتساقط شعره مثلهم هرب إلى السجن مفضلاً البقاء فيه حتى لا يختلط بهم وتسقط الشعرة الوحيدة التى على رأسه.

أبو الفتوح: .. إنما شعرك راح إزاى؟

أبو شعره: ما اعرفش.. بس كنت كل ما أقول لنفسى مش إشكال يطير منه حبه.. وكل ما أقرب منهم أو أندمج معاهم يطير حبه.. لحد ما خدت بالى من الحكاية دى وبعدها قررت أحبس نفسى فى السجن بس للأسف ماكنش فاضل معايا غير الشعراية اللى أنت شايفها دى.. **(المسرحية: ص ٤٤)**

ويقرر "أبو الفتوح" مقاومة هذا الوباء عن طريق المشاعر والأحاسيس؛ فهى بمثابة المضاد الحيوى الذى يقضى على الأوبئة، ويطلب من "أبو شعره" أن يدعمه ليتغلب على أهل الجزيرة وإعادة المشاعر إليهم من جديد، والشفاء من هذا الوباء الذى أصابهم وبدأوا يفقدون الحواس وأصبحوا كائنات كريهة متبلدة.

أبو الفتوح: ودلوقتى مفيش غير إننا نقاومهم

أبو شعره: نقاومهم .. بإيه؟

---

(١١) همت مصطفى: جزيرة القرع مسرحية كوميدية، **جريدة مسرحنا**، ع٥٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ٢٠١٩، ص ٣.

أبو الفتوح: بالمشاعر.. مضاد حيوى للبلادة .... هانحاربهم بالغضب .. بالحب .. بالحياة.. بالموت بكل المشاعر.. **(المسرحية" ص ص ٤٤-٤٥)**

وعندما يذهب "أبو الفتوح" و "أبو شعرة" لإيقاظ مشاعر أهل الجزيرة وإنقاذ زوجته (الفتاة) إبنة رئيس الجزيرة، يتفاجأ بفقدان جميع سكان الجزيرة باقى الحواس كالسمع والبصر أيضاً، لكنه يصمم على إنقاذهم وإعادتهم للطبيعة البشرية، وأن إبنه الذى ستلده زوجته لابد أن يحيا مع بشر لديهم أحاسيس ومشاعر وليست كائنات كريهة متبلدة ومتحجرة.

أبو شعرة: صدقت؟ مش حاسين بينا ولا كان لينا وجود بالمرة.

أبو الفتوح: يعنى إحنا إتلغينا بالنسبة لهم

أبو شعرة: الكلام اللى قولته بيتحقق هاينطرشوا ويتعموا خلاص أتحولوا لمخلوقات كريهة كل الحواس اتعطلت؟.

أبو الفتوح: (يثور فيهم) مش ممكن أنتم عاوزين تقرعونا ولا إيه؟ لاء مش هنستسلم ليكوا أبدا وغصب عنكو هاتفهمونا وهتحسوا بينا.. أيوه لأن إحنا بشر زى بعض.. لازم إبنى يتولد لازم يتولد وسط بشر حقيقين .**(المسرحية: ص ٥٩)**

ويتمسك "أبو الفتوح" بالأمل فى القضاء على ذلك الوباء من خلال إبنه الذى مازال جنيناً، مؤكداً أنه سيولد ملئ بالمشاعر والقلب النابض بالحياة، فى حين يحاول رئيس الجزيرة وأتباعه الإمساك بـ "أبو الفتوح" وإلقاءه فى البحر والتخلص منه، لكن "أبو الفتوح" يخرج لمواجهته وأنه لا يخشاه هو وأتباعه الكائنات الكريهة، وهنا يتأكد الأمل بإعلان "الفتاة" زوجة "أبو الفتوح" وابنة زعيم الجزيرة أنها ولدت الطفل، ليؤكد المؤلف على الأمل الذى يحول سكان الجزيرة من كائنات كريهة متبلدة إلى بشر يمتلكون المشاعر الإنسانية.

أبو الفتوح: (يصرخ) ابنى علمته معنى الحياة من قبل ما يتولد ابنى هايخرج وقلبه نهر من المشاعر أنا مادد إيدى يابنى مد إيدك الرقيقة هات قلبك جنب قلبى.. أخرج.. أصرخ..غنى.

الرئيس: بقول امسكوه .. لو فى قمم هاتوه

أبو الفتوح: (يخرج ويواجهه) أنا لو فى قمم هاطلع لك

الفتاة: (صوت صراخ الطفل والفتاة) ابنى أتولد .. لوحده

أبو الفتوح: (منادياً فى حماس) يا حبيبى.. **(المسرحية: ص ٦٣)**

٢- **مسرحية خيبتنا، لـ "محمد صبحى"**[١٢]**:(**علم الجينات والاستنساخ والحرب البيولوجية**)**.

تتناول مسرحية "خيبتنا" الكثير من الأفكار حول علم الجينات والاستنساخ والحرب البيولوجية ومدى تأثيره على البشرية، ويجسد "محمد صبحى" شخصية الدكتور "يائس"، ذلك العالم والباحث فى علم الجينات، الذى يحاول من خلال بحثه الحصول على رسالة الدكتوراه فى تغيير السلوك لدى البشر وتعديله للأفضل، ولكنه يكتشف سرقة بحثه فيحاول سريعا التغيير فى جينات الشعب الأمريكى ويحقنه بالجينات العربية فنشاهد أمريكا وكيفية تحويل شعبها للتفكير بعقليتنا العربية، الأمر الذى يفجر الكثير من المواقف الكوميدية، والمسرحية تدور في قالب كوميدي غنائي استعراضي تكشف عن نوع جديد من الأوبئة التى تصيب البشرية.

ونجد الدكتور "يائس" يكتشف المخطط الشيطانى الذى كان يدبره الدكتور "الديب" مع الأشرار فى العالم ليكشف النقاب عن الحرب الجديدة حرب الجينات والإستنساخ، حيث يفصح لـ زوجته "إبتئاس" عن الخطر الجديد الذى يدبره أشرار هذا العالم، فقد اكتشف وجود فيروس قاتل ومدمر أكثر تأثيراً من القنبلة النووية، وقد تم حقن هذا الفيروس بالجين الأمريكى حتى لا يُصِيب إلا الأمريكان وهو شبيه بمرض السارس الذى تم توجيهه لقتل الشعوب الأسيوية، وسوف يقضى هذا الفيروس على الملايين من الشعب الأمريكى.

يائس: دخلت من الجهاز على أكثر من معمل فى العالم .. إكتشفت حرب جديدة .. حرب الجينات والإستنساخ.

إبتئاس: إزاى يا يائس؟ .. اتكلم.

يائس: .. إحنا عارفين إنى الأمريكان كانوا توصلوا لإستنساخ البشر وتوقفوا.. إنما اللى بيحصل ده مصيبة جديدة .. هتبقى كارثة تصورى إن فيه جهة غير معلومة جهة شريرة توصلت لفيروس قاتل فتاك ألعن من القنبلة النووية .. لما يحقنوا فى الفيروس جين أمريكى يعنى لا يصيب إلا الأمريكان ولا يقتل إلا الأمريكان .. زى مرض السارس لم يصيب إلا الشعوب الأسيوية.. تخيلى لما ينتشر الفيروس ده فى الولايات المتحدة الأمريكية يموت ٣٠٠ مليون أمريكى..

---

(١٢) ملحوظة: الباحث قام بتحليل العرض لصعوبة حصوله على النص: محمد صبحى: **مسرحية خيبتنا**، ٢٠١٨م. (https://www.youtube.com/watch?v=7KZv0cdAV4c)

ويقرر الدكتور "يائس" التدخل لإنقاذ الشعب الأمريكى من الفيروس القاتل الفتاك، إلا أن "إبتئاس" تظهر عليها الدهشة من تصرف "يائس" ليخبرها أنه على الرغم من إختلافنا مع السياسات الأمريكية إلا أنه يتصرف كإنسان متعاطف مع الشعب الأمريكى من الناحية الإنسانية، وهنا يبرز المؤلف الجانب الأخلاقى العربى الذى يسعى إلى السلام وحب الخير للعالم كله، والرغبة فى سلامة وأمن الجميع من الأوبئة الفتاكة المدمرة، ويقرر "يائس" حقن الفيروس بسلوكيات حميدة لتغيير سلوك الشعوب من السعى للحرب والدمار إلى العمل والإنتاج والسلام.

إبتئاس: .. أد كده يا يائس خايف على الأمريكان على الرغم من اللى بيعملوه فينا؟

يائس: إحنا مختلفين مع سياستهم إنما الشعب الأمريكى كويس.. إنما الإختراع بتاعى ده خير، لما أخد جين قاتل وأحقنه بصفات معينة كويسة .. يعنى أقدر أحط جين قوة جين بصر .. جين حب العمل .. أغير سلوك شعوب.

إبتئاس: أنا مش قادرة أصدق كلامك ده ورينى على الجهاز.

يائس: تعالى أوريكى (يفتح جهاز الكمبيوتر من داخل المعمل) .. ودى أمبولات بتحمل فيروس قاتل ده اللى هيبث على الولايات المتحدة الأمريكية.

إبتئاس: استنى دا مكتوب إن كل أمبول يحتوى على جينات وكل إنسان يتم حقنه يتحول جهازه العصبى بكل صفات الفيروس.

وأثناء قيام الدكتور "يائس" بالسيطرة على الفيروس المدمر الفتاك يكتشف سرقة الدكتور "الديب" لبحثه الذى يسعى فيه للخير والسلام للبشرية إلى فيروس شرير وقاتل، وهنا يوظف "يائس" علمه وذكائه من أجل خدمة البشرية، فيقوم بحقن الفيروس الموجه لقتل الملايين من الأمريكان بالجين العربى ليصبحوا عرب وبذلك لن يؤثر فيهم الفيروس القاتل المدمر.

يائس: .. الدكتور الديب المجرم سرق بحثى وغير فيه لحاجات شريرة .. ده أمبولات حاملة للفيروس متجهة لكل دول أوربا

إبتئاس: اللى فكر فى الفكرة دى أكيد شيطان.

يائس: وأنا لازم أنقذ الأمريكان .. هبعت الفيروس بتاعى ويستنشقوه ويبقوا عرب، ولما الجهة الشريرة تبعت الفيروس القاتل للأمريكان ويستنشقوه مش هيموتوا لأنهم بقوا عرب.

إبتئاس: انتشر الآن الجين العربى الخامل الأقل ذكاءً فى كل أنحاء أمريكا.

ويوظف المؤلف الكوميديا فى معالجته لقضية الوباء، فبعد حقن الفيروس بالجين العربى، يظهر مجموعة من الأمريكان أمام البيت الأبيض يتظاهرون ما بين مؤيد ومعارض للرئيس الأمريكى، وهنا يتحدث "يائس" محذراً الرئيس الأمريكى بأن من يهتفون له اليوم سيتظاهرون ضده غداً، فهذه جينات عربية وهذا ما حدث فى ثورات الربيع العربى.

(يهتف جزء من المتظاهرين الأمريكيين حول البيت الأبيض .. بالروح بالدم نفديك يا ريس)

يائس: بالروح بالدم نفديك ياريس خلى بالك يا ريس من اللى بيهتفولك النهاردة بكره هما اللى يخلعوك .. دى جيناتنا وأنا عارفها.

وفى مشهد النهاية وهو أكثر مشاهد المسرحية تركيزاً على قضية الوباء، حيث كثف المؤلف حواره الدرامى ليبرز صورة الوباء، حيث يظهر "الطفل" الذى ظهر منذ بداية المسرحية كأنه يقوم بدور الراوى ليؤكد إنتهاء مفعول الفيروس ورجوع أمريكا كما كانت عليه سابقاً، ويطرح سؤالاً هاماً للجمهور (المتلقى): هل تعلمنا الدرس؟، ثم ينصحنا بأن المسرحية إنتهت لكن نهاية البشرية قربت، لأن حرب الجينات سوف تبدأ فى العالم على أيدى الأشرار.

الطفل: .. عموماً المسرحية كده انتهت بإنتهاء مفعول الفيروس وأمريكا رجعت تانى زى ما كانت .. يا ترى اتعلمنا الدرس.. ولا إحنا زى ما إحنا، وده سؤال مهم ممكن تروحوا بيه... بس خلوا بالكم صحيح المسرحية إنتهت لكن نهاية البشرية قربت علشان الأشرار فى العالم هيبدأوا حرب الجينات.

ويظهر الدكتور "يائس" بشكل مستنسخ ليُظهِر خطورة وباء الجينات والحرب الجديدة، فالمستنسخ ليس لديه مشاعر ولا أحاسيس ولا يعرف من هو الإنسان؟، ولا ما هو الوطن؟، ويؤكد المؤلف على لسان الشخص المستنسخ أن الهدف الرئيس لوباء الإستنساخ السيطرة على العالم، فالإستنساخ هو الأقوى والأكثر ذكاءاً، والأشخاص العاديون أقل ذكاءاً وأضعف بنياناً لذلك يجب القضاء عليهم وتدميرهم ليعيش المستنسخون لأنهم الأفضل.

(يظهر يائس على شاشة فى خلفية المسرح ثم تتعدد الأشكال بشخصيات تشبه يائس)

إبتئاس: لا إنت مش يائس .. إنت مستنسخ.. مش ممكن تكون إنسان.

يائس: ... يعنى إيه إنسان؟! يعنى إيه أسرة؟!... يعنى إيه وطن؟!.

إحنا رسالتنا واضحة وهدفنا واضح هو السيطرة على العالم، إحنا الأقوى .. إحنا الأكثر ذكاءاً .. إنما الأكثر فقراً والأقل ذكاءاً والأضعف بنيان ملهوش الحق فى الحياة .. لازم يموتوا.. علشان اللى أحسن منهم يعيش.

ويوظف المؤلف قضية الوباء (الإستنساخ) للكشف عن حال العرب اليوم وما وصلوا إليه، فالإستنساخ ليس بالضرورة أن يكون عن طريق جينات وفيروسات ومركبات كيميائية، ويصدم "يائس" الجميع ليؤكد أن العرب هم أول من استنسخوا، فالمعلم عندما ابتعد عن العلم والأخلاق استنسخ الآلاف من الطلاب الجهلاء، ورجال الإقتصاد الفاشلين استنسخوا الملايين من العاطلين، والفناع الذى يقدم أعمال فنية تافهة غير هادفة استنسخ الملايين من التافهين والمقلدين تقليداً أعمى، وكذلك المتشدقين بالدين وفتواهم المضللة استنسخوا الملايين من القتلة والإرهابيين، ليؤكد المؤلف على لسان "يائس" أن للأوبئة عدة أشكال فهناك وباء بفعل تصنيع البشر ووباء بفعل سلوك البشر، ونتيجة التدهور والإستنساخ الذى كان نتاج سلوكنا العرب (المعلم – الإقتصادى – السياسى – رجل الدين...إلخ).

إبتئاس: مش ممكن أنتم أول إستنساخ للبشر.

يائس: أنتم أول ناس فى العالم استنسختوا .. استنسختوا الملايين من نفسكم.. المعلم ترك العلم والأخلاق واستنسخ آلاف التلاميذ من الجهلاء واللى عقولهم خاوية.. السياسى فاسد استنسخ آلاف المواطنين بلا إرادة.. والإقتصادى فاشل استنسخ ملايين من العاطلين .. الفنان المبدع استنسخ ملايين من التافهين اللى شبهه.. رجال الدين اللى فتواهم خاطئة استنسخوا ملايين من القتلة والإرهابيين.

ويلجأ الكاتب إلى المناورة ليفاجأ المتلقى بأن ما شاهده من أشخاص مستنسخة ما هى إلا ما سيحدث فى المستقبل، حيث يظهر "يائس" فجأة فى شكله الواقعى ويخبر الجميع أنه غير مستنسخ وأن ما شاهدوه هو تصوير للإستنساخ المتوقع فى المستقبل، ويسترجع الزمن بجميع البلدان العربية الساحرة وما فيها من شعوب يسودها الدفء والسلام ثم أصبحت مدمرة، والسبب فى ذلك الدمار والخراب ليس الأعداء فقط وإنما العرب أنفسهم الذين سعوا لشراء جميع الأسلحة ويتقاتلون حتى الأخوة يقتلون بعضهم بعضاً.

(تظهر فى خلفية المسرح على الشاشة مشاهد لخراب ودمار بعض البلدان العربية (العراق – تونس – مصر – ليبيا – اليمن – سوريا) مع موسيقى حزينة.

يائس: (يظهر فجأة) .. أنتم تخترعون المنفى وتبكون الأوطان.

إبتئاس: أنت كنت فين؟.

يائس: اطمنوا.. أنا مكنتش مستنسخ أنا كنت فى المعمل بقالى فترة والإستنساخ اللى شوفتوه ده مش حقيقى.. أنا صورت برنامج كان عامله الدكتور الديب لشكل الإستنساخ المتوقع،

وحبيت أعملكم صدمة علشان تعرفوا إحنا مقبلين على إيه وشوفتوا أوطان بسحرها وعظمتها وجمالها وبعدين شوفتوها وهى مدمرة ومخربة .. وأنتم شايفين إنى السبب فى ده أعدائنا .. وده صحيح .. أعداءنا قتلة وسفاحين ..... إحنا بنقدم لأعدائنا أكثر ما يتمنوه على طبق من دهب لسحقنا..... إحنا عرب إحنا عرب بنأخد ٦٠% من الأسحلة من أعدائنا علشان نقتل نفسنا والأخ يقتل أخوه.

ويطرح المؤلف درجة كبيرة من الوعى لدى المتلقى من خلال حثه على الرجوع للجينات الأصلية للعرب ونبذ الجينات الشريرة الدخيلة، حيث جينات الكرم والرحمة والطيبة والجدعنة والشهامة والعلم والذكاء والمعرفة، وبمقدرة الإنسان العربى العودة للقوة والعقل بالرجوع لجينات كل الرسل والصالحين والقدوة الحسنة.

يائس: لاء لاء دى مش جيناتنا .. إحنا كنا الكرم والرحمة والطيبة والجدعنة والشهامة .. كنا العلم والذكاء والمعرفة.. جرالنا إيه .. يمكن فقدنا الثقة فى نفسنا .. وإيه المشكلة لا نيأس.. إحنا بدأنا .. نقدر نرجع للإنسان القوة والعقل.. نرجع للجينات بتاعتنا .. نرجع للجينات الأولية.. نرجع لجينات كل الرسل والصالحين.. نرجع لجينات كل قيمة وقدوة على مر السنين ونعرف إن الأمة سقطت لما الأمة شاخت لما قهرت شعوبها.. شهوة المال وشهوة الجنس .. تسقط الأمة بسقوط العقل.

- **البناء الفنى فى النصوص المسرحية (عينة البحث):**

أولاً: الشخصيات:

يؤكد روجر م. بسفيلد (الإبن) أنه " إذا بنى الكاتب شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية الحقيقية ليس معنى هذا أن يستعير بطريقة فوتوغرافية صورة من شخص حقيقى معين، بل معناه أن يأخذ من هذا الشخص سجاياه التى يرغبها ثم يمزجها بطائفة غيرها من السجايا التى يريد أن تتسم بها شخصياته المسرحية" [١٣]، وفى سياق الشخصيات الواقعية نجد شخصية "يائس" و "إبتئاس" فى مسرحية **(خيبتنا)** حيث يمثلان الطبقة المتوسطة المكافحة التى تعرضت لأزمة إقتصادية نتيجة الضغوط المادية فى الحياة، وتتضح فى شخصية "يائس" سمة العلم

(١٣) روجر م. بسفيلد (الإبن) : **فن الكاتب المسرحى**، ت. درينى خشبة، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨، ص ١٨١.

حيث يؤكد أنه سوف يستخدم علمه ويوظف أبحاثه الخيرة لمواجهة الفيروس القاتل الفتاك، وسيقوم بحقن هذا الفيروس بجينات تغير من السلوك البشرى من الشر إلى الخير.

إبتئاس: .. أد كده يا يائس خايف على الأمريكان على الرغم من اللى بيعملوه فينا؟

يائس: إحنا مختلفين مع سياستهم إنما الشعب الأمريكى كويس.. إنما الإختراع بتاعى ده خير، لما أخد جين قاتل وأحقنه بصفات معينة كويسة .. يعنى أقدر أحط جين قوة جين بصر .. جين حب العمل .. أغير سلوك شعوب.

ويؤكد المؤلف على سمة الوفاء والإخلاص فى شخصية "إبتئاس" حيث تقف بجانب زوجها " يائس " وتدعمه للقضاء على الوباء (الفيروس) والأشرار وإنقاذ العالم من الفيروس الفتاك، وأن الهدف الأسمى هو الهدف الإنسانى وإنقاذ البشر مهما كانت جنسيتهم.

ويرى الباحث أن شخصية "يائس" تمتلك الوعى السياسى المستنير من خلال وعيه بالحقيقة واللعبة السياسية التى تحرك خيوطها أمريكا والعالم الشرير فى السيطرة على العالم فى ثوب جديد وأسلحة غير تقليدية، وحرب الفيروسات والجينات بدأت منذ زمن فيروس (السارس) الذى تم توجيهه لإصابة الشعوب الأسيوية والقضاء عليهم وتدميرهم.

فتلك الرؤية الشمولية إنما تنم عن شخصية مثقفة علمياً وسياسيًا إلى جانب كونه إنسان يسعى بمشاعره الصادقة العفوية إلى بر الآمان بوطنه ليحميه من هذا العالم الملئ بالغطرسة من الجماعات المهيمنة، ويسعى للقضاء على الفيروس الفتاك وإستبداله بجينات وسلوكيات بشرية حميدة، والدعوة للعودة إلى الجينات الأصلية (الخير– الحب – السلام – العمل – الشهامة...إلخ).

وهذه الإفاقة وهذا الوعى هما هدف "محمد صبحى" من خلال طرح قضيته عبر شخوصه الدرامية، فبواسطة الشخصية يستطيع الكاتب أن يترجم فكرته التى ينشدها سواء كانت فكرة رئيسة أو مجموعة من الأفكار الشائكة، وذلك من خلال أفعال الشخصية التى تحتاج إلى التفسير من جانب المتلقى، " فالشخصية الدرامية هى فكرة معقدة "[١٤].

وفى نص **(جزيرة القُرع)** نجد تنوع الشخصيات ما بين شخصيات واقعية مثل شخصية الدكتور "أبو الفتوح" وشخصيات خيالية وهم سكان الجزيرة التى أصبح كل سكانها قُرع (بدون شعر)، يكشف المؤلف "عبد الفتاح البلتاجى" عن معظم شخوصه من خلال الحوار، سواء

(١٤) س. دبليو. دوسن : **موسوعة المصطلح النقدى (الدراما والدرامى)**، ت. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨١، ص ١٠٢.

أفصحت الشخصية عن نفسها أو غيرها من الشخصيات الأخرى عن جوانب تلك الشخصية، ونبدأ بشخصية "أبو الفتوح" فهو الشخصية المقهورة تآمر ضده مدير المستشفى ونقيب الأطباء حتى زملائه من الأطباء والممرضين لأنه حاول محاربة وباء الجهل والإستغلال الذى تفشى فى المجتمع.

أبو الفتوح: كل شئ هنا كاذب (أبو الفتوح يكشف مريضه) ده المريض بتاعى.. مين نزله عمليات؟ أنا مقولتش إنه محتاج عملية.

.....

ص/المدير: فيه واحد ساكن هنا اسمه أبو الفتوح؟

ص/البواب: الدكتور؟

.....

طبيبة ١: (تدخل مسرعة) خلاص يا فندم اسمه اتمسح من النقابة مالوش أثر فى مهنة الطب ولبسناه كل التهم اللى قولت عليها. **(المسرحية: ص ص ٨-٩)**

أما الشخصيات الخيالية تجسدت فى سكان جزيرة القُرع، وصاغ المؤلف المستقبل المتوحش والحياة بدون مشاعر تصيب الإنسان بالأوبئة، ويتحول البشر إلى كائنات كريهة لا تشعر ببعضها وتتعامل فى اللامنطق واللامبالاة، فهى شخصيات خيالية أراد المؤلف من خلالها طرح فكرته ونوع جديد من الوباء سوف يصيب البشرية إذا استمرت على ما فيه.

أبو الفتوح: وبعدين فى الحوسة اللى أنا فيها دى.. عشر ساعات وزيادة وهى واقفة متنحة قدامى زى اللغز الصوت صوت بنت لكن جلدها أسقع من لوح التلج وجلدها أتخن من الخنزير .. (الفتاة تغرز أصابعها فى أحد جروحه).

الفتاة: (فى عدم فهم) هاتخيط جلدك؟ **(المسرحية: ص ١٧).**

إن عالم الأدوار والأقنعة يبدو من خلال مجموعة من الانعكاسات الزائفة فى مرايا عيون الآخرين، فتتحول اللعبة المسرحية القائمة على التنكر بكل تنويعاتها الأسلوبية إلى الاستعارة المثلى للحياة، لدرجة أن يلتهم القناع الوجه والدور والشخصية، وتضيع هوية القاهر والمقهور، ليتحول الإنسان إلى مجموعة من الرموز والعلامات.

عضو اليمين: اسمع يا ريس.. أنا بقول أول ما النهار يطلع أروح أخطفه وأخبيه فى البطيخة.

الرئيس: لاء... أنا هاقولك حاجة تانية اسمعهوها كويس.. أنت أول ما تشوف النهار يطلع تروح تخطفه وتخبيه فى البطيخة (الجميع يصفق).

عضو اليمين: ياه.. الحكاية دى كانت غايبة عنى فين؟

الرئيس: عاوزين نستفرد بيه لوحدنا.. بس ماتخليش حد يأخد باله.**(المسرحية: ص٢٢)**

الحانوتى: (يجلس على كرسى الرئيس) طبعاً أنتو عارفين من أيام الصدمة اللى جت على الجزيرة وأهلها بطلوا يموتوا وأنا خالى شغل..

الرئيس: (يهجم على الحانوتى ويطعنه) ده مكانى .. بقالى أربع تيام بدور عليه..

عضو اليسار: (يطعن الرئيس) قولت لك خمس تلاف مرة ماتقاطعش حد بيتكلم..

(المسرحية: ص ص ٢٣-٢٤)

ثانيا / الحبكة :

يرى الباحث، أن " أرسطو " قد حدد مفهوم الحبكة بدقة، على أساس أن عناصر البناء كل متكامل، فالحبكة هي كيفية ترتيب الأحداث وبناءها، في إطار الوحدة الموضوعية، " فالحبكة – إذن – هي محاكاة الفعل، وأنا أعني (بالحبكة) هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة " [١٥]، بمعنى أن " فن صنع العقدة (الحبكة) هو فن ترتيب الأحداث ترتيباً مثيراً بطريقة محكمة تضمن تشوق الجمهور وازدياد ترقبهم " [١٦].

إن " المقصود بالحبكة Mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، إنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وعلى هذا فكل مسرحية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات، وأحداث ولغة وحركة، موضوعة في شكل معين، ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً، والحبكة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية، وتقسم الحبكة في بعض الأحيان إلى:١- حبكة بسيطة Simple Plot ٢- حبكة معقدة (مركبة) Complex Plot ٣- حبكة مزدوجة Double Plot ٤- حبكة مفككة Loose Plot "[١٧].

وقد قدم الدكتور "إبراهيم حمادة" عددًا من الجمل البنائية للحبكة فى بنيتها التقليدية والآرسطية تتلخص فيما يلى :

" أ) التقديمة الدرامية. ب) نقطة الانطلاق. ج) الحدث الصاعد. د) الاكتشافات. هـ) التنبؤ أو التلميح. و) التعقيد. ز) التشويق. ح) الأزمة. ط) الذروة. ي) الحدث الهابط. ك) الحل

(١٥) أرسطو : **فن الشعر**، ت. إبراهيم حمادة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ١١٢.

(١٦) فرنسيس فرجسون : **فكرة المسرح**، ت. دريني خشبة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ٣٨٩.

(١٧) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ص٩٣ -٩٤.

" [١٨]، وسيكون مدخل الباحث لهذا العنصر من خلال ثلاثة محاور فقط : **المحور الأول :** البداية (المشكلة) أو التقديمة الدرامية وهو " ذلك الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث أو محادثة درامية، وفى المشهد الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه والشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة واللاحقة " [١٩].

والمحور الثانى : الوسط (التعقيد) بما فيه من أزمة أو أزمات، ويقول كريفش : " يغني التعقيد المسرحية ويعمقها ويجعلها أكثر حيوية... يتكون التعقيد في الدراما عامة من ظروف جديدة أو شخصية جديدة تغير جوهرياً ميزان القوى المتعارضة، أي أنها ثقل جديد في الميزان " [٢٠].

المحور الثالث : النهاية (الكشف أو التحول)، والتحول كما يعرفه والتر كوفمان: " التحول peripetiea هو انقلاب الشيء إلى ضده " [٢١].

أولاً: الحبكة التقليدية:

يقصد الباحث بالحبكة التقليدية (الحبكة الأرسطية) بشكلها المتطور الذي تغير فيه مفهوم البطل الدرامي ولم يعد شرطاً أن يكون نبيلاً بالمفهوم الأرسطي، وإنما أصبح من الممكن أن يكون خادماً أو تابعاً، ولكن الشكل التقليدي هو المكون من (البداية والوسط والنهاية) بوحدة موضوعية في تسلسل الأحداث بحسب الضرورة (الحتمية) والاحتمال، وتنتهي بالكشف أو التحول.

وسوف يقدم الباحث في (الحبكة التقليدية) نص (جزيرة القُرع)، وهو نصوص يحوي حبكات مركبة، بمعنى أن النص يتضمن حبكة رئيسة، وحبكة أو أكثر ثانوية أو موازية، وبتفاعل هذه الحبكات تتكون الحبكة الكلية للنص، وسوف يقدم الباحث (الحبكة التقليدية) من خلال مداخل بناء الحبكة: المشكلة (البداية) – التعقيد (الوسط) – التحول والكشف (النهاية).

أ) المشكلة (البداية) :

تعد المشكلة بمثابة البداية الطبيعية (للنص المسرحي) أو نقطة الانطلاق خاصة في مثل تلك الحبكة (التقليدية)، فالمشكلة فى مسرحية (جزيرة القُرع) تتمثل فى تآمر الجميع فى

---

(١٨) ـــــــــــ : **طبيعة الدراما**، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك، ١٩٧٨، ص ص٢٠-٢٢.

(١٩) لاجوس آجرى : **فن كتابة المسرحية**، ت. دريني خشبة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٣٣٤.

(٢٠) ستورات كريفش : **صناعة المسرحية**، ت. عبدالله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٦، ص٨٣.

(٢١) والتر كاوفمان : **التراجيديا والفلسفة**، ت. كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣، ص٨٢.

المستشفى ضد الدكتور "أبو الفتوح" الذى كشف النقاب عن العديد من الأوبئة البشرية فى المجتمع، واستغلال مدير المستشفى سلطته والتجارة فى الأعضاء البشرية، وعندما يقرر فضح الجميع يتآمرون ضده وطرده من المستشفى وتلفيق له التهم.

المدير: (يتحسس السكين بطرف أصبعه) ميت مرة أقول سنوا العدة يا بهايم.. هات المسن... فين الجاهل أبو الفتوح ييجى يتفرج على الشغل.

ص/أبو الفتوح: قولت لازم أدخل لازم أنقذهم من إيد الجزار اللى جوه.

ص/تمورجى: يا دكتور متوديناش فى داهية الأوضة معقمة والعيانين بطنهم مفتوحة.

أبو الفتوح: أنتوا فعلاً لازم تتفضحوا فى كل الجرايد يا متوحشين يا جهلة.

(المسرحية: ص ص ٤-٦)

ب- التعقيد (الوسط) :

يبدأ التعقيد في مسرحية **(جزيرة القُرع)** عندما تبدأ مرحلة القضاء على الوباء الذى أصاب سكان الجزيرة من قِبل الدكتور "أبو الفتوح" ويقرر مواجهة أهل الجزيرة بالمشاعر والأحاسيس ليتحولوا من كائنات غريبة وكريهة متبلدة المشاعر ومتحجرة الأحاسيس لا يشعرون بأى شئ واللامبلاة وكل شئ عندهم ليسه له أهمية (مش إشكال).

أبو الفتوح: ودلوقتى مفيش غير إننا نقاومهم

أبو شعره: نقاومهم .. بإيه؟

أبو الفتوح: بالمشاعر.. مضاد حيوى للبلادة .... هانحاربهم بالغضب .. بالحب .. بالحياة.. بالموت بكل المشاعر.. **(المسرحية" ص ص ٤٤-٤٥)**

ج- التحول أو الكشف (النهاية):

تبدو النهاية فى مسرحية **(جزيرة القُرع)** فى نهاية النص، حيث التحول من حالة السكون واللامبالاة إلى حالة من الأمل فى القضاء على الوباء، ويتجسد فى مولد الطفل ابن الدكتور "أبو الفتوح" من زوجته "الفتاة" التى كانت مثل أهل الجزيرة متبلدة المشاعر، فالطفل هو بداية النهاية نهاية الوباء الذى أصاب أهل الجزيرة وتحولوا من بشر عاديين إلى كائنات كريهة وبدون شعر.

أبو الفتوح: (يصرخ) ابنى علمته معنى الحياة من قبل ما يتولد ابنى هايخرج وقلبه نهر من المشاعر أنا مادد إيدى يابنى مد إيدك الرقيقة هات قلبك جنب قلبى.. أخرج.. أصرخ..غنى.

الرئيس: بقول امسكوه .. لو فى قمم هاتوه

أبو الفتوح: (يخرج ويواجهه) أنا لو فى قمم هاطلع لك

الفتاة: (صوت صراخ الطفل والفتاة) ابنى أتولد .. لوحده

أبو الفتوح: (منادياً فى حماس) يا حبيبى.. **(المسرحية: ص ٦٣)**

ثانياً : الحبكة غير التقليدية :

يقصد الباحث بالحبكة غير التقليدية أنها الحبكة التي لا تخضع للبناء الآرسطي ليدخل في هذا الإطار الدراما الملحمية والتعبيرية ودراما العبث، وهي أشكال وأنواع من الدراما تسعى جاهدة لجعل المتلقي واعياً باللعبة المسرحية، مع إدخال عناصر التغريب والدهشة... إلخ على شتى المستويات، وقد استخدم "محمد صبحى" الحبكة غير التقليدية بمفرداتها البريختية في نص **(خيبتنا)** الملئ بالأشكال البريختية كما سيوضح الباحث.

وفي هذا النص يلتحم مع التاريخ المعاصر والواقع الحي، فمن العنوان (خيبتنا) يوجه المؤلف حديثه لنا جميعاً بشكل مباشر، لكن الكاتب لا يلهث وراء التحديد والمباشرة بقدر ما يسعى لكشف وتعرية الحقائق ولو من وجهة نظره هو فقط.

فالعنوان يحيل القارئ بشكل مباشر إلى كل خيبة أصابتنا فى شتى المجالات وأن ما وصلنا إليه اليوم نتاج خيبة الجميع، وبذلك يقرر المؤلف أن ما سوف يعرض عليك أيها المتلقي هو ليس بجديد فهو معلوم للجميع، ومن ثم بدأ الكاتب بكشف اللعبة المسرحية مبكراً جداً، حيث يقرر المخرج إيقاف العرض المسرحى ومحاولة البُعد عن القضايا الجادة أو التلميح السياسى والإقتصادى ...إلخ، وتتوالى الأحداث ويبدأ العرض المسرحى حيث الدكتور "يائس" الذى يحاول فى رسالة الدكتوراة الخاصة به تغيير سلوك البشر.

وعلى الرغم أن المسرحية فقدت الترتيب الزمني في بعض المواقف إلا إنها سرعان ما عادت إلى الالتزام بالترتيب الزمني للأحداث من خلال الفلاش باك والذي استخدمه الكاتب كثيراً كي (يبعد من أجل أن يقترب) بمعنى أن الأحداث تمر بشكل سلس إلى أن تعود للوراء لتخبرنا عن البداية الحقيقية لحكاية الأوبئة والفيروسات الفتاكة ورغبة الأشرار فى السيطرة على العالم.

ويرى الباحث أن المؤلف قد استخدم شتى الوسائل لاسترجاع لحظات من الماضي وتداخلها في الأحداث المعاصرة عبر عرض صور وأفلام وشرائح سينمائية عبر فعل الحكي، إذ أن المؤلف لم يتقيد بالتسلسل الدرامي للأحداث حيث البداية ثم الوسط والذروة ثم الحل ولكن هي مشاهد متجاورة يمكن تأخير أو تقديم أى منها دون أن يحدث خلل في البناء، وخاصة أن المشاهد أمام أحداث يفترض أنه على علم بها من خلال فعل الإبعاد الزماني.

- البناء التسجيلي :

هذا النص الذي يعرض قضية ذات بعد خاص جداً، خرجت تعبيراً عن الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية، فبرزت قضايا المجموع لا الفرد، تغيير الواقع لا تكريسه، وتجسيد الانكسارات لا تبريرها والتركيز على قضية الحرب البيولوجية والأوبئة الفتاكة والإستنساخ من خلال عرض شريحة مقتطفة من التاريخ الحديث جداً مستخدماً البناء التسجيلي في إطاره البريختي حيث التسجيل والإدهاش والمفارقة، وإثارة التشويق والمفاجأة مع الاستعانة بوسائل المسرح الملحمي كالأفلام والشرائح المصورة مع إحلال الجدل محل الحدث والحوار التقليدي بحيث يخاطب العقل لا الوجدان، وذلك من أجل اتخاذ موقف ضد ما يحدث، وهذا لا يعني تحول الكاتب إلى بوق للدعاية، ولكن يتحول المسرح لديه إلى أداة للدفاع عن الإنسان والإنسانية في كل مكان خاصة وأن المسرحية تعكس بالضرورة وجهة نظر المؤلف مهما كان مستعيناً بوقائع التاريخ، أو حتى ذكر أسماء بعينها ذات دلالات حية على الأحداث مثل (ثورات الربيع العربى– فيروس السارس– الإف بي آي – البيت الأبيض – العرب – مجلس الشيوخ الأمريكي – فلسطين – الصهاينة).

بالفعل الحديث المباشر عن هذه الدلالات يعمق وعي المشاهد، وينفي أية فرصة للاندماج قد يقع في شركها المتلقي إذ أنه يعرف قيمة هذه الدلالات وموقعها الدرامى والفكري، لذلك يستخدم الكاتب وينشئ حبكته الدرامية في إطار غير تقليدي من خلال عدة عوامل أهمها:

أ- رواية الأحداث والمونتاج المتوازي:

يروي المسرح البريختي الأحداث أكثر مما يشخصها، وعلى هذا فالكاتب يهتم بشكل واضح بالحكاية، فكل شيء يتوقف على الحدوتة كما يقول "بريخت" :" القصة هي قلب العرض " [٢٢]، فقد اهتمم المؤلف فى مسرحية (خيبتنا) برواية الأحداث، والتي تكفل بها "الطفل" وأيضاً الدكتور "يائس" علاوة على أنهما صوت المؤلف الصارخ دومًا عبر المقارنة ما بين الماضي القريب والحاضر الرهيب، فالراوي يروي الأحداث بينما نفس الشخصية تؤدي دورها المنوط بها، وبذلك برزت أكثر من أهمية ودلالة للراوي إضافة إلى مهمة السرد.

وقد التزم الراوي بالقصص وسرد الأحداث وخاصة باستخدام المونتاج المتوازي حيث الومضات الاسترجاعية التي تربط بين الماضي والحاضر، وبذلك " لم يعد الراوي وسيطاً فقط

(٢٢) بريخت : **نظرية المسرح الملحمي**، ت. نصيف جميل، بيروت، عالم المعرفة، د.ت، ص١٠٥.

بل أصبح له موقف من الأحداث، وأصبح ملتزماً ومتجاوباً معها، فهو يعبر بالكلام عن صراع الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرار " [٢٣]، فبدأ "يائس" يحكي لـ زوجته "إبتئاس" وأسرته الدمار الذى لحق بالعرب نتيجة الإستنساج وهو ليس إستنساخ كيميائى بل كان بفعل العرب أنفسهم فالمعلم ترك العلم واستنسخ الآلاف من الطلاب الجهلاء، ورجل الدين استنسخ الملايين من القتلة والإرهابيين نتيجة فتواهم الخاطئة المضللة....إلخ مما أدى إلى تدهور الأمة العربية وكانت صيداً سهلاً فيما عُرِف بثورات الربيع العربى وسقطت معظم الدول العربية وتم تخريبها وتدميرها في منظر واحد ثابت، ولكن يتخلل هذا الثبات لحظات استرجاع كثيرة يستعرض خلالها "يائس" الأحداث والشخصيات مستعينًا بالأفلام السينمائية في الخلفية (خلفية المسرح والكاتب والمتلقي معاً).

عبر هذا المونتاج المتوازي ما بين مقام "يائس" والتجربة القاسية التي يحياها العرب والمسلمين نتيجة حرب الفيروسات يظل المتلقي واعياً بعقله وقلبه معاً، وهذا لا يمنع تعاطفه مع الشعوب الغربية (الشعب الأمريكى)، إذ أن المسرح البريختي لم ولن ينكر العاطفة بأي حال من الأحوال كما ردد العديد من المنظرين والنقاد، وقد لجأ الكاتب إلى أسلوب تداخل الروايات متنقلاً بين الزمن الحاضر والماضي القريب ليؤكد أنه لا يناقش مشكلة بذاتها، وإنما يناقش مشكلة الإنسان في صراعه ضد الشر، لذا لم يلتزم "محمد صبحى" بالتسلسل التصاعدي للأحداث، فالمسرح الملحمي لا يعنيه ترتيب الأحداث بقدر ما يهمه أن تثير جدلاً داخل الجمهور.

ب- التقريرية:

حدد " بيتر فايس " ملامح المسرح التسجيلي بأنه " مسرح تقريري مادته كل ما تنشره وتذيعه وسائل الإعلام ونشرات المؤسسات والصور والأفلام، إنه يستوعب كل اكتشاف وكل مادة موثوق بها، ويركز غالباً على موضوع معين ويكون اجتماعياً أو سياسياً " [٢٤]، هذه التقريرية من شأنها إزالة حاجز الوهم ما بين المتلقي والحدث، خاصة وأن "محمد صبحى" في هذا النص المسرحي يبدي مدى إلمامه بالحقائق، ودرايته بشتى جوانب المشكلة، وهذا لا يعني تحوله إلى مؤرخ ولكنه يستغل قدرته على ترتيب الأحداث بأسلوب خاص ثم يبدأ في حكي الأحداث وتقديمها بصورة تقريرية إخبارية في بعض جوانبها.

(٢٣) بريخت : ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية، ت. ليلى جاد، **مجلة المسرح**، ع ٥٨، ديسمبر ١٩٦٨، ص٢٩.
(٢٤) حسن محسن : **المؤثرات الغربية في المسرح العربي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٤١٨.

يائس: .. إحنا عارفين إنى الأمريكان كانوا توصلوا لإستنساخ البشر وتوقفوا.. إنما اللى بيحصل ده مصيبة جديدة .. هتبقى كارثة تصورى إن فيه جهة غير معلومة جهة شريرة توصلت لفيروس قاتل فتاك ألعن من القنبلة النووية .. لما يحقنوا فى الفيروس جين أمريكى يعنى لا يصيب إلا الأمريكان ولا يقتل إلا الأمريكان .. زى مرض السارس لم يصيب إلا الشعوب الأسيوية.. تخيلى لما ينتشر الفيروس ده فى الولايات المتحدة الأمريكية يموت ٣٠٠ مليون أمريكى..

يتخير المؤلف أحداثًا بعينها لتخدم عمله الفني حيث يعود للماضى لأكثر من ثلاثين عاماً، ويستشهد بمرض السارس، ليوازي ما بين المواقف، مؤكداً على أن الوباء فتاك ومدمر، بل ورهيب وعلى هذه الوتيرة يعدد المؤلف العديد من الأحداث مستعيناً بالماضي البعيد والقريب، حيث تداخل القضايا والمواقف خاصة عندما بدأ يوازي ما بين الوباء الذى انتشر فى الماضى (السارس) وبين وباء الإستنساخ والحرب البيولوجية والجينات البشرية.

ثالثا / الصراع :

الصراع هو بمثابة الروح في العمل المسرحي، فهو من أهم سمات الدراما، إذ يشكل حركة الفعل وتطوره وتتعدد أسباب حدوثه وتحقيقه، ولكنه يتمحور حول الاختلاف أيًا كان بين طرفين : السلطة والشعب، أو ظالم ومظلوم، الفرد والمجتمع، الفرد والفرد، الفرد ونفسه... إلخ، وتتعدد صور الصراع ما بين :

١- صراع خارجى بين الإنسان وقوى خارجية عنه كالقوى الميتافيزيقية، وهى قوى غيبية كما فى المسرح اليونانى (مسرحية أوديب).

٢- صراع خارجى بين قوى اجتماعية متعارضة، أو بين أفراد من طبقات أو طوائف اجتماعية متضاربة.

٣- صراع داخلى بين الإنسان ونفسه، عندما يقع بين كفى رحى متعارضتين، وقد يكون هذا الصراع نتيجة عاطفة داخلية تريد أن تُشبع ولكن هناك قوى تعمل على عدم إشباعها.

٤- الصراع بين الأفكار، كما فى العديد من أعمال برنارد شو والحكيم[٢٥].

(٢٥) رضا غالب : **مخطوط لمحاضرات غير منشورة**، القاهرة، المعهد العالى للفنون المسرحية (الدراسات الحرة)، أكاديمية الفنون، ٢٠١٠، ص ٩.

ونلمس الصراع الداخلى بين الإنسان ونفسه فى مسرحية (جزيرة القُرع) لـ"عبد الفتاح البلتاجى"، حيث نجد "أبو الفتوح" يشعر بالغُربة فى العالم الحقيقى والمُتَخَيل، حيث تآمر عليه الجميع عندما كان طبيباً فى المستشفى وبدأ يواجه صراعاً داخليا لماذا الكل متآمر لدرجة أنه لم يجد شخصاً واحداً يدعمه فالجميع ضده فظن أنه غريباً فى هذا العالم، وفى العالم المُتَخَيل (جزيرة القُرع) واجه صراعاً داخلياً صراع ما بين المشاعر واللامبالاة.

أما الصراع بين الأفكار نلمسه فى مسرحية (خيبتنا) لـ"محمد صبحى" الصراع بين الأفكار الشريرة المدمرة والأفكار الخيرة التى تدعو للسلام ونجاة البشرية، الصراع بين الوباء القاتل الفتاك والوباء الذى يحمل جينات العقل والخير والسلام.

ونلمس فى النصوص (عينة البحث) أيضاً الصراع متدرج (صاعد) :

يُعرِف"لاجوس آجري" (الصراع الصاعد) فيقول : " هو الصراع الذي يتألف من صراع وأزمة ونتيجة، ونحن نشاهد الصراع الصاعد حينما يكون الخصوم متساويين في القوة تساوياً عادلاً " (٢٦).

ونلمس الصراع الصاعد فى (جزيرة القُرع) حيث تتصاعد الأحداث عندما يهرب الدكتور "أبو الفتوح" من المستشفى ويستقر على الجزيرة (جزيرة القُرع) ويقرر مقاومة سكان الجزيرة تلك الكائنات التى أصيبت بالبلادة واللامبالاة بالمشاعر والأحاسيس مستعيناً بـ "أبو شعرة" الذى مازال يحتفظ بخصائصه البشرية.

أبو الفتوح: ودلوقتى مفيش غير إننا نقاومهم

أبو شعره: نقاومهم .. بإيه؟

أبو الفتوح: بالمشاعر.. مضاد حيوى للبلادة .... هانحاربهم بالغضب .. بالحب .. بالحياة.. بالموت بكل المشاعر.. **(المسرحية" ص ص ٤٤-٤٥)**

أما الصراع الواثب نلمسه فى مسرحية (خيبتنا) حيث تتغير الأحداث وتتبدل سريعاً فنجد "يائس" يأتى فجأة من المستقبل وهو مستنسخ ليعلن ما وصل إليه العالم والصورة الوحشية بعد الإستنساخ والبقاء سيكون للأقوى والأكثر ذكاءاً ويجب فناء ممن هم أقل ذكاءاً والأضعف بنياناً.

(يظهر يائس على شاشة فى خلفية المسرح ثم تتعدد الأشكال بشخصيات تشبه يائس)

(٢٦) لاجوس آجري: **فن كتابة المسرحية**، مرجع سابق، ص ٢٥٦.

إبتئاس: لا إنت مش يائس .. إنت مستنسخ.. مش ممكن تكون إنسان.

يائس: ... يعنى إيه إنسان؟! يعنى إيه أسرة؟!... يعنى إيه وطن؟!.

إحنا رسالتنا واضحة وهدفنا واضح هو السيطرة على العالم، إحنا الأقوى .. إحنا الأكثر ذكاءاً .. إنما الأكثر فقراً والأقل ذكاءاً والأضعف بنيان ملهوش الحق فى الحياة .. لازم يموتوا.. علشان اللى أحسن منهم يعيش.

رابعا / الحوار :

سوف يقوم الباحث بتحليل الحوار داخل المسرحيات (عينة الدراسة) بناءً على التقسيم الوظيفى للحوار لعدة أنساق لدى أحد الباحثين (حازم شحاته) حيث دراسته المعنية بـ (الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان).

فقد قسم الحوار تبعاً للوظيفة لعدة أنساق (تركيبية وجمالية ودرامية).

- الأنساق التركيبية:

"يتركب الحوار من جمل حوارية كل منها هو حديث كلامي حيث تتضام الجمل في أنساق تركيبية مختلفة داخل النص" [٢٧]، هذا النسق التركيبي للحوار يشمل ثلاثة أنساق هي (التحقيق – المونولوج – السرد).

هذا التقسيم بحد ذاته هو تقسيم شكلي محض لزوم التحليل النقدي فقط بمعنى أنه قد يأخذ التحقيق شكل السرد، وقد يكون السرد هو المونولوج نفسه أو ربما التحقيق وهكذا حسب الموقف الذي يدور في إطاره الحوار.

"إن التحقيق هو مواجهة بين إرادتين، ومسرحياً هو قسمة انتباه المتلقي على اثنين، بحيث يكون الإنتباه منصباً على المباراة التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء والحركة " [٢٨]، أما المنولوج فهو " تكوين كلامى، فردى الروح، يُلقىَّ، أو يُكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير المنولوج إلى التجنيبة أو المناجاة الفردية... إلخ " [٢٩]، والمنولوج فى العرض المسرحى يُقرب المتفرج من الشخصية من خلال " تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد؛ بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المنولوج

(٢٧) حازم شحاتة : **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧، ١٤٧.

(٢٨) **المرجع السابق نفسه**، ص ١٤٧.

(٢٩) إبراهيم حمادة : **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، مرجع سابق، ص ٢٧١.

اتحاداً مباشراً بين المتفرج والممثل " [٣٠]، ويمنح المنولوج فرصة ذهبية للممثل الواعي لاستعراض قدراته الأدائية، ويفعل هذا الممثل الواعي نفس الشيء بالنسبة لقيمة السرد إذ يشبه الأداء، أداء الراوي أو الحكي الشفاهي والذي كان من شأنه جعل المشاهد يخلق صورة متخيلة تجعله مشاركاً فعالاً إلى حد كبير.

وعندما تتبع الباحث هذه التقسيمات الثلاث داخل النسق التركيبي وجد أن:

١) التحقيق :

التحقيق كنسق تركيبي يشغل حيزاً ملحوظاً في الحوار المسرحي لدى الكاتب (عبد الفتاح البلتاجى) ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** يكاد يشغل التحقيق حيزاً كبيراً في المسرحية، فعندما يقع "أبو الفتوح" فى أيدى سكان الجزيرة ويمسكون به تبدأ عملية التحقيق معه لأنه بالنسبة لهم غريب الشكل وله شعر خلاف جميع السكان ذكور وإناث فالجميع قُرع، وتقرر حرم الرئيس عمل لجنة للتحقيق مع هذا الغريب (أبو الفتوح).

حرم الرئيس: اللجنة كملت؟

الراقصة: كملت .. ياله بقى.

حرم الرئيس: (تطرق بالمطرقة فوق المنضدة) هاتوه.

الراقصة: (السيدات يهجمن عليه) إيه ده؟ ده مش زى الرجالة اللى عندنا خالص.

حرم الرئيس: هما الرجالة اللى عندنا مش كده.

الراقصة: جرى إيه يا ولية؟

نصيرة المرأة: هو اللى فى رجليه ده شعر؟

الفتاة: أيوه عنده شعر كتير.

نصيرة المرأة: أنت لما وقعت من الطيارة.. ما وقعشى معاك نسوان بشعر؟

أبو الفتوح: نسوان بشعر..؟

حرم الرئيس: هو الشعر ده عبارة عن إيه؟ **(المسرحية: ص ص ٢٧-٢٨)**

عبر هذا التحقيق السريع جداً في (الحوار) يخترق المؤلف صلب الموضوع، ويبدأ في الفعل المهم وهو سبب هذا الوباء الذى أصاب أهل الجزيرة وأصبحوا جميعاً قُرع بدون شعر وهو اللامبالاة واللامنطق.

---

(٣٠) حازم شحاته : **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مرجع سابق، ص١٤٨.

وفي مسرحية **(خيبتنا)** لـ "محمد صبحى" اعتمد النص كله على التحقيق، أي اتخذ الحوار شكل تبادل الإتهامات في سبب دمار العالم وانتشار الفيروسات وما وصل عليه حال العرب اليوم.

إبتئاس: لا إنت مش يائس .. إنت مستنسخ.. مش ممكن تكون إنسان.

يائس: ... يعنى إيه إنسان؟! يعنى إيه أسرة؟!... يعنى إيه وطن؟!.

إحنا رسالتنا واضحة وهدفنا واضح هو السيطرة على العالم..

إبتئاس: بس .. بس .. أنتم العنصرين.

يائس: أنتم بتوع كلام وبس وياريتكم بتضحكوا على اللى حواليكم لكن خيبتكم إنكم بتكدبوا على نفسكم.

إبتئاس: مش ممكن أنتم أول إستنساخ للبشر.

يائس: أنتم أول ناس فى العالم استنسختوا .. استنسختوا الملايين من نفسكم.. المعلم ترك العلم والأخلاق واستنسخ آلاف التلاميذ من الجهلاء واللى عقولهم خاوية.. السياسى فاسد استنسخ آلاف المواطنين بلا إرادة.. والإقتصادى فاشل استنسخ ملايين من العاطلين .. الفنان المبدع استنسخ ملايين من التافهين اللى شبهه.. رجال الدين اللى فتواهم خاطئة استنسخوا ملايين من القتلة والإرهابيين.

تقمص "يائس" هنا دور المحقق، كشف متعمد ومقصود من المؤلف لسبب انتشار الإستنساخ، وهذا يتضح عبر حوار كلٍ من "يائس" و"إبتئاس" الذى يكشف عن الخطر الأساسى وهو الإنسان نفسه هو الذى يستنسخ من نفسه الملايين من البشر نتيجة التخلى عن الجينات الأصلية وهى جينات العلم والأخلاق والقدوة الحسنة والعمل والحب والسلام.

٢) المنولوج:

هو ثاني الأنساق التركيبية التي اختارها الباحث لتحليل الحوار المسرحي في المسرحيات (عينة الدراسة)، ويؤكد "حازم شحاته" على أن " المنولوج هو دالة في السياق أو (هنا) و(الآن) ولا يوقف الحدث، وإنما هو بمثابة اللقطة المقربة للشخصية، فإذا كان النص يتتبع مسار فعل الشخصية وردود أفعالها تجاه موقف تجبر عليه، فإن المنولوج سيكون أفضل التقنيات المعبرة عن ذلك الانفجار الذي يولده هذا الموقف" [٣١]، ويصنفه "حازم شحاته في دراسته المشار إليها إلى أربعة أشكال هى :

- الأنا تتحدث في وجود أنا أخرى

(٣١) حازم شحاته: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مرجع سابق، ص ١٥٦.

- مناجاة النفس
- الخطاب المباشر إلى الجمهور
- التجنيبة

أ- الأنا تتحدث في وجود أنا أخرى:

"وهو أن تقوم الشخصية بإلقاء المنولوج في حضور شخصية أخرى، وقد يكون ذلك الحديث موجهاً إليها بهدف الاعتراف أو البوح بالمشاعر، أو أن تكشف لها عن سر وهو ما يعرف بـ (الإئتمان) أو يكون ذلك المنولوج بهدف تبرير إتهام أو شرح أزمة مرت بها أو إقناع الشخصية بأمر ما أو مواجهتها بحقيقة تؤرقها مما يثير توتر الأحداث"(٣٢).

وتتعدد وتتنوع الأمثلة على ذلك النوع من المنولوج في المسرحيات (عينة البحث)، ففي مسرحية **(خيبتنا)** تعلو نبرة المنولوج خاصة على لسان "يائس" :

يائس: أنا يائس وبائس ومحبط ومقهور وحزين ومكسور.. أنا خايف وخاضع وساكن.. لازم علشان نعيش يبقى لنا حلمنا.. لازم نتمسك بحقنا وبحلمنا....

.....

يائس: لاء لاء دى مش جيناتنا .. إحنا كنا الكرم والرحمة والطيبة والجدعنة والشهامة .. كنا العلم والذكاء والمعرفة.. جرالنا إيه .. يمكن فقدنا الثقة فى نفسنا .. وإيه المشكلة لا نيأس.. إحنا بدأنا .. نقدر نرجع للإنسان القوة والعقل.. نرجع للجينات بتاعتنا .. نرجع للجينات الأولية.. نرجع لجينات كل الرسل والصالحين.. نرجع لجينات كل قيمة وقدوة على مر السنين ونعرف إنى الأمة سقطت لما الأمة شاخت لما قهرت شعوبها.. شهوة المال وشهوة الجنس .. تسقط الأمة بسقوط العقل.

ب- مناجاة النفس:

" تتميز مناجاة النفس في المسرح بطبيعة مزدوجة، فهي تجمع بين سمة الحديث المباشر إلى الجمهور من ناحية، وبين سمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحية أخرى " (٣٣)، لذلك تأخذ المناجاة أكثر من صورة، فقد تبدو للجمهور، وفي صورة أخرى يبدو هذا الاستغراق التام للشخصية في انفصال تام عن الجمهور، إلا أن ما يجمع بين الصورتين هو أن الشخصية التي

(٣٢) هشام صابر: القضايا الفكرية والشكل الفنى في مسرح عبدالله الطوخي، القاهرة، **ماجستير**، المعهد العالى للنقد الفني، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٧، ص٢٠٢.

(٣٣) جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحي**، ت. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص٢١٠.

تتحدث عن نفسها وحيدة فى فضائها، تتحدث عن عالمها الدرامي بهدف التنفيس عن مكنون النفس، أوشرح الخطط التي تفكر بها، وهي تقنية يستخدمها المؤلف بهدف إشراك الجمهور في الأحداث وتبصرته بالخطوط الداخلية للشخصية.

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** تصطدم الطائرة وتسقط على جزيرة معزولة لا يعلم "أبو الفتوح" أى شئ سوى بداية عُطل الطائرة.

أبو الفتوح: ياه إيه الدوشة دى؟ دماغى هتنفجر (يتحسس رأسه) ياه ده أنا سخن أوى .. فين المضيفة؟ أنا عاوز الكابتن الطيار(ينهض مترنحاً) يا كابتن إيه ده أنا واقف على الأرض ولا إيه معقولة الطيارة وقعت ؟ وقعت بجد؟ لالالاء أنا لسه فى الجو أيوه أنا حاسس إنى لسه طاير.. لاء أنا واقف على الأرض ياترى أنا بقالى كام يوم مرمى هنا؟ (يتحسس آلامه) وإيه الدم ده كله .. وإيه المكان ده؟ دى زى ما تكون بلد ساحلية.. البحر من كل ناحية، وكمان مفيش ولا بيت على مرمى البصر (يسقط منهاراً) تبقى مصيبة لو كنت وقعت على جزيرة معزولة (يصرخ ويسقط منهاراً) لاء عطشان أموت من العطش..

(المسرحية: ص١٢)

ج- الخطاب المباشر مع الجمهور :

تتوجه الشخصية في حديثها المنولوجي إلى الجمهور في توجه يشبه الكورس في المسرح اليوناني إلى حد كبير حيث تقديم المعلومات أو التعليق على الأحداث أو ربما إثارة التعاطف مع شخصية أخرى لكن " ما يميز الخطاب المباشر للجمهور عن (المناجاة) هو استخدام الشخصية لغة الإشارة التي تعين إلى من يكون الكلام، وهو في تلك الحالة يكون موجهاً بطريقة مباشرة إلى الجمهور "[٣٤] بشكل يجعل من الخطاب المباشر مجرد تقنية درامية تتطلبها الصنعة الدرامية للتعبير عن نفسها، وهي لذلك تعد تقنية خطيرة كما تقول "جوليان هلتون" : "إن الخطر في نمط الحديث المباشر إلى الجمهور هو أن يعتنق الجمهور وجهة نظر إحدى الشخصيات إزاء المشكلة المطروحة تحت تأثير التعاطف الذي ينشأ من الحديث المباشر وقد يأتي هذا على حساب النظرة الموضوعية والتقييم الأخلاقي للأحداث " [٣٥] لدرجة أن تحولت المسرحية إلى لعبة يقود مجراها البطل وخاصة صاحب (الحوار المخاطب للجمهور).

(٣٤) هشام صابر: **القضايا الفكرية والشكل الفنى في مسرح عبدالله الطوخي**، مرجع سابق، ص ٢٠٥.
(٣٥) جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص٢٤٦.

ففي مسرحية **(خيبتنا)** يتوجه "يائس" إلى الجمهور:

يائس: أنتم أول ناس فى العالم استنسختوا .. استنسختوا الملايين من نفسكم.. المعلم ترك العلم والأخلاق واستنسخ آلاف التلاميذ من الجهلاء واللى عقولهم خاوية.. السياسى فاسد استنسخ آلاف المواطنين بلا إرادة.. والإقتصادى فاشل استنسخ ملايين من العاطلين .. الفنان المبدع استنسخ ملايين من التافهين اللى شبهه.. رجال الدين اللى فتواهم خاطئة استنسخوا ملايين من القتلة والإرهابيين.

.....

يائس: لاء لاء دى مش جيناتنا .. إحنا كنا الكرم والرحمة والطيبة والجدعنة والشهامة .. كنا العلم والذكاء والمعرفة.. جرالنا إيه .. يمكن فقدنا الثقة فى نفسنا .. وإيه المشكلة لا نيأس.. إحنا بدأنا .. نقدر نرجع للإنسان القوة والعقل.. نرجع للجينات بتاعتنا .. نرجع للجينات الأولية.. نرجع لجينات كل الرسل والصالحين.. نرجع لجينات كل قيمة وقدوة على مر السنين ونعرف إنى الأمة سقطت لما الأمة شاخت لما قهرت شعوبها.. شهوة المال وشهوة الجنس .. تسقط الأمة بسقوط العقل.

- الوظيفة الجمالية (الأنساق الجمالية) :

"من الناحية الجمالية يقوم الحوار في المسرح على مبدأ أساسي يرتبط بطبيعة المسرح الشفاهية، أي كونه كلمات تُلقي على آذان جمهور" [٣٦].

لكن الأنساق الجمالية نفسها للحوار تنبثق من اللغة التي تتحدث بها الشخوص المسرحية فهي " لغة عامية أو فصيحة، شعرية أو عملية، مجسمة للأفكار أو مجردة لها. مرتبطة بفكرة الشخصية أو دالة عليها، ترتبط هذه التقنيات (العناصر) الأربع لتكون الأنساق اللغوية في كل مسرحية بحيث لاتنقسم بينها القسمة نفسها، بل يختلف بروز عنصر وتراجع أخر من مسرحية إلى أخرى " [٣٧]، وهكذا تتعدد هذه الثنائيات، ومن أبرز هذه الثنائيات :

أ- عامية/ فصيحة:

قد تحتمل حوادث الشخصيات المسرحية أن تكون بالعامية إلا أنه يتخللها بعض الألفاظ والتركيبات الفصيحة والعكس صحيح تماماً إلا أن الأهم هنا هو ليس أحقية الفصحى أو العامية

(٣٦) حازم شحاته : **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مرجع سابق، ص١٦٥.

(٣٧) **المرجع السابق**، ص١٦٦.

كلغة أصلح لفن المسرح، وإنما المهم هو جدوى توظيف الفصحى أو العامية داخل النص المسرحي باعتبار أن كلاً منهما يمثل بحد ذاته تقنية وعلامة لدى المؤلف، فإنه " لا توجد فصحى أو عامية بالنسبة للمسرح ولكن توجد لغة درامية، ولذلك نقول أن اللغة التي تصلح لمسرحية ربما لا تصلح لمسرحية أخرى لاختلاف النسيج الدرامي نفسه " (٣٨)، لذلك فإن اللغة الأصلح لفن المسرح هي التي تؤتي ثمار توظيفها داخل النص المسرحي، حيث التعبير عن قضايا الإنسان العادي، مجسدة العالم بشخصياته الحقيقية (الفقير – الغني – المثقف – الجاهل)، لذلك فإن " الحوار الجيد هو الذى يتسم بالواقعية والملائمة بمعنى أن يلتزم الكاتب الدرامى الحدود العقلية والنفسية والاجتماعية لشخصياته، فلا ينطقها إلا بما يلائمها من حيث القدرات العقلية والسنية والمركز الاجتماعى، فليس من المعقول أن يتحدث الحوزى كأستاذ الجامعة أو تتكلم المرأة كالرجل... إلخ " (٣٩)، وقد خرجت لغة المسرحيات (عينة البحث) متسقة مع أبعاد وسمات الشخصيات معبرة عن الفئة الاجتماعية وكذلك الفئة الفكرية التي تنتمي إليها.

وقد استخدم المؤلف اللغة العامية لأنها ضرورة لحديث الشخصيات والموضوع كما في مسرحيات (جزيرة القُرع) لـ "عبد الفتاح البلتاجى"، بينما مزج "محمد صبحى" فى مسرحية (خيبتنا) ما بين الفصحى والعامية لينقل لنا ثقافة الشخصية وانطلاقاتها في الحديث، ومن البديهى أن تتأرجح طبيعة الحوار بين العامية والفصحى حسب المناسبة أيضا.

وسوف يختار الباحث عدة نماذج للتدليل على ذلك من خلال الحوار المسرحي المعبر:

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** يوظف الكاتب اللغة العامية من خلال استخدام الأمثال الشعبية والقفشات الكوميدية، أو حتى مصطلحات الجو الشعبى.

الرئيس : الكلام اللى هقوله أكتر من متين أو خمس تلاف قوريع.. أسمعوه (الجماهير تهدأ) إحنا .. إحنا حتة واحدة .. خارطة واحدة.. ومحدش يقدر يغير لنا دماغنا.. ولا اللى فى دماغنا .. إحنا كده مش إشكال قُرع ولاد قُرع .. دمنا مجملز وعامل زى اللاظاليظ.. أما اللى عندهم شعر خونة ودخلاء... مش معقول ييجى واحد لنا أهبل على غفلة ويعملنا فورتينة (يقرأ فى صعوبة) ويحط.. ويحط ال.. يحط الجاز على الميه..

عضو اليسار: ويحط الجاز على النار

---

(٣٨) نبيل راغب : **لغة المسرح عند ألفريد فرج**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٥٦.

(٣٩) رضا غالب: **مخطوط لمحاضرات غير منشورة**، مرجع سابق، ص ١٤.

عضو اليمين: ع الميه

الرئيس: ع الميه ولا ع النار؟ **(المسرحية : ص٥٤)**

يُلاَحظ مدى براعة التوظيف الجمالي للعامية من خلال كلمات "الرئيس" وأهل الجزيرة ، وهي غالباً ألفاظ وكلمات ذات دلالات وثقافات تخص قائلها، فإن " التلفظ بالكلمات يتضمن أنها دائمًا ما تكون مغروسة فى مواقف، وفى إطار ثقافات، فتكون منفتحة على معان اجتماعية مختلفة، ولا تقتصر على المعانى النحوية، وفضلا عن ذلك فإنها تؤدى وظيفتها فى إطار وحدات أكبر منها (الأحداث الكلامية أو الأحداث الإتصالية) " (٤٠).

وفى مسرحية (خيبتنا) مزج المؤلف بين العامية والفصحى، حيث نجد "يائس" فى موقف يتحدث بالعامية وفى آخر يتحدث بالفصحى، وفى موقف ثالث يخلط بين العامية والفصحى، فعندما يتحدث مع الرئيس الأمريكى يستخدم اللغة الفصحى:

الرئيس الأمريكى: مستر يائس أهلا بك

يائس: سيدى الرئيس .. لى الشرف أن ألتقى بفخامتكم للمرة الأولى لكى نتناقش ونتحاور.

الرئيس الأمريكى: قولت إن عندك معلومات سرية عن الفيروس .. وصلت لإيه؟

يائس: متقلقشى العمل جارى على قدم وساق.

زوجة الرئيس الأمريكى: إلهى يخرب بيت اللى عمل الفيروس المؤذى ابن المؤذية.

إبتئاس: بقولك إيه سيبى الأسطوات يشتغلوا..

وهنا يوضح المؤلف اللغة التى بدأت تتحدث بها الشخصيات خاصة الشخصيات الأمريكية (الرئيس – الزوجة) بعد تعرضهم للفيروس الذى يحمل الجينات العربية، فـ زوجة الرئيس الأمريكى تتحدث كأنها سيدة من الحى الشعبى.

– الوظيفة السياقية :

أ) الإبانة :

الإبانة هي التعريف بالمثال وهى " لغرض الرجوع إلى موضوع هام أي تعيينه وتعريفه، يمكن أن يتناول أحدهم الموضوع ويبينه لمتلقي الرسالة المعنية، ومثل ذلك فموقن أن يكون الرد

(٤٠) فيمالا هيرمان : **الخطاب الدرامى**، ت. سامى خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٩)، ٢٠٠٧، ص ٥٣.

على سؤال طفل: (ماهي الحصاة؟) بجواب تفسيري (إنها صخرة صغيرة شكلتها المياه) يتناول أحدهم أقرب مثال يجده عند الشاطئ رأه مرمياً على الأرض ويبينه للطفل".(٤١).

يتميز فن المسرح بوجود الإبانة بشكل بارز عن باقي الفنون السردية، ففي المسرح يتعرف المتلقي ويسمع الموجودات، ويتعرف على خصائصها، بمجرد بداية العرض أو حتى قراءة النص المرافق أي اللغة الشارحة للمؤلف، لذا أعدها النقاد أحد أهم العناصر الأساسية لتحقيق الوظيفة السياقية للنص، بالشكل الذي يكفل للقارئ / المتلقي التعرف على العالم الدرامي بشخصياته ومكانه وزمانه عبر معرفة الدور الواضح لكل عنصر كعلامة تساهم في تحقيق السياق المسرحي، خاصة وأن إبانة العالم الدرامي تشتمل على العديد من الدلالات التي يفصح عنها النص، فالإبانة ما هي إلا تقنية تسعى نحو الإيضاح والتأكيد، حيث أن " ظهور الشيء على المسرح لا يكون لذاته وإنما يمثل شيئاً آخر فإن الإبانة تقوم بدور سيميوطيقي، حيث تنتزع الشيء من سياقه الحقيقي كي تضعه في سياق العالم الدرامي (الوهمي) على الخشبة ليؤدي دوراً ما في هذا العالم " (٤٢).

ب- تعريف الشخصيات للجمهور :

لكي يتعايش الجمهور مع أحداث المسرحة يجب أن يتعرف على أسماء الشخصيات وذلك بذكر أسمائها أثناء الحوار، وهو ما لا يحتاجه قارئ النص الذي يحصل على تلك المعرفة من خلال النص المرافق، لكننا لا ننسى أن النص المسرحي مكتوب ليكون مشروعاً لعرض مسرحي.

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** يعلن (الرئيس) عن سكان الجزيرة وطبيعتهم.

الرئيس : الكلام اللى هقوله أكتر من متين أو خمس تلاف قوريع.. أسمعوه (الجماهير تهدأ) إحنا .. إحنا حتة واحدة .. خارطة واحدة.. ومحدش يقدر يغير لنا دماغنا.. ولا اللى فى دماغنا .. إحنا كده مش إشكال قُرع ولاد قُرع .. دمنا مجملز وعامل زى اللاظاليظ.. أما اللى عندهم شعر خونة ودخلاء... **(المسرحية : ص٥٤)**

لذا يعي المتلقي أنه أمام كائنات مختلفة عن البشر ليس لديهم شعر ودماؤهم متجلطة، ولديهم اللامبالاة واللامشاعر.

---

(٤١) كير إيلام : **سيمياء المسرح والدراما**، ت. رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢، ص٤٩.

(٤٢) حازم شحاته : **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، مرجع سابق، ص٦٥.

ويستخدم المؤلف هذه التقنية بشكل عفوي على لسان "يائس" فى مسرحية (خيبتنا) الذي يدلي بإعترافه لـ (الطفل) حيث يقول :

يائس : أنا يائس اتخرجت من كلية العلوم من خمسة وعشرين سنة بتقدير إمتياز مع مرتبة الشرف وملقيتشى شغل .. مش مشكلة.. ليه نيأس؟ ليه نكتئب؟.. قولت أعمل ماجستير.. عملت ماجستير فى الهندسة الوراثية والشهادة بقت معايا.. وبقيت عاطل رسمى .. مش مشكلة.. ليه نيأس؟ ليه نكتئب؟.. قولت أعمل دكتوراة.. عملت دكتوراة فى علم الجينات والإستنساخ وهو علم الحاضر والمستقبل.. اكتشفت إنه ممكن نيجى فى أيام يتلعب فى البشر.. فى جيناتنا.. أنا صحيح إسمى يائس بس قررت إننا منيأسى.... الحمد لله الدكتوراة بتاعتى فيها إختراع هيغير سلوك البشر فى الجينات..

ج) تعيين مكان الأحداث :

يساهم الحوار في تعيين مكان الأحداث مؤكداً على أهمية المكان المسرحي في خلق الدلالة، ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** جاء ذكر المؤلف فى بداية كل مشهد لفظ يدل على المكان مثل: (غرفة عمليات – الجزيرة – قاعة الإحتفالات – شاطئ البحر – مجلس جزيرة القُرع – بيت الرئيس – قاعة الإجتماعات – المعرض – حمام الجزيرة العمومى – داخل البطيخة – السوق) كإشارة إلى ذلك المكان الذي نبع من أهميته داخل النص العديد من الدلالات داخل النص المسرحي.

د- إنتاج سمات الشخصية :

١) الأسماء ودورها في إنتاج سمات الشخصية :

في علم العلامات تبدو الشفرات الاسمية ذات أهمية شديدة حيث يقول "مارفين كارلسون": "إن الشفرات الاسمية لا تقوم بتزويد المستمع بمعلومات عن الشخصية التي تحمل اسمًا معينًا فقط، بل تعرفه أيضاً بالدور الذي تقوم به الشخصية في البناء الدرامي كله كما تعرفه بعلاقة هذه الشخصية بالشخصيات الأخرى" (٤٣).

ويرى الباحث أن "محمد صبحى" و "عبد الفتاح البلتاجى" حرصا على استخدام الأسماء التي تساهم في إبانة خصائص وسمات الشخصية المسرحية، إذ أن الاسم قد يشير إلى الطبقة الاجتماعية ويرمز أيضاً إلى صفات الشخصية الدرامية.

---

(٤٣) مارفين كارلسون: **علامات أسماء الشخصيات في الدراما.. من كتاب دراسات في سيمياء المسرح**، ت. نجوى عانوس، القاهرة، الطوبجى للطباعة والنشر، ٢٠٠١، ص ٧٩.

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** تعمد الكاتب استخدام أسماء للشخصيات الرئيسة تكشف العديد من سماتها مثل "أبو الفتوح الكاشف"، فالاسم يشير أن صاحب الشخصية سوف يفتح ويكشف العديد من الأسرار، وبالفعل نلمس ذلك جلياً خلال المسرحية حيث يكشف "أبو الفتوح" عن تآمر ونفاق المجتمع، وكذلك يكشف السر الذى تحول بسببه سكان الجزيرة المعزولة إلى كائنات كريهة، وشخصية "أبو الفتوح" هى الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى حملت إسماً أما باقى الشخصيات فأطلق عليها المؤلف الاسم الذى تناسب مهنتها مثل: (مدير المستشفى – رئيس الجزيرة – التمورجى – البواب – الراقصة – الحانوتى – بائع الأرغفة) وقد إستخدم أيضاً للأشياء أسماء تتناسب مع سكان الجزيرة وطبيعتهم حتى فى العملة المتداولة وهى (قوريع) وهى تشير إلى سكان الجزيرة القُرع.

أما في مسرحية **(خيبتنا)** برز حرص المؤلف على استخدام الأسماء ذات الدلالات مثل (يائس – إبتئاس – الدكتور الديب – وايت)، وهو اختيار يكشف عن خصائص وسمات الشخصية المسرحية من خلال الاسم الذي يشير إلى الطبقة والمكانة الاجتماعية .

خامساً / النص المرافق والسياق (السمع مرئي) في الفضاء الدرامى المتخيل (عينة البحث) :

يشير " إلين أستون " إلى أن " النص المرافق يعمل دائماً على إكمال عمليات الحوار كما يصفه بأنه أداة أدبية بحد ذاته وهو بذلك يؤكد على الهوية الثنائية للنص الدرامي ووجوده النهائي كعمل أدبي ومخطط أولي للإخراج " (٤٤).

فالنص المرافق أداة رئيسة لبناء واستكمال الحوار لإنتاج ذلك العالم الافتراضي (العرض المسرحي) ويشتمل في مجمله على علامات سمعية ومرئية.

أولاً : العلامات السمعية :

١- علامات صوتية موازية للغة تتصل بالصوت الإنساني :

" يعد توظيف الجهاز الصوتي لإنتاج اللغة وتوصيلها من أعقد المهارات البشرية التي طورها الإنسان، ورغم وجود فن التمثيل الصامت، تمثل هذه المهارة أرقى الأدوات في جعبة المؤدي وأكثرها تنوعاً وأغناها تركيباً، فاكتساب اللغة يتطلب عملية إدراكية مركبة تنتظم قواعد

(٤٤) إلين أستون وجورج سافوانا: **المسرح والعلامات**، ت. سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحى، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦، ص ص ١٠٩- ١١٠.

النحـو والصـرف وتركيـب الجملـة والـدلالات السـيكولوجية والسوسـيولوجية للكلمـات ومواقـف استخداماتها " (٤٥).

خاصـة أن صـوت الإنسان قد ميزه الله بثراء لغوي واسـع بحيث يستطيع أن يقول (أهلاً وسـهلاً) بأكثر من طريقـة، فقد يقولها بشكل يوحي بالترحيب أو بطريقة قد تشير إلى العتاب، يبدو مدى تباين التراكيب اللفظية للكلمة الواحدة على حساب الموقف، لذا كانت أهمية النص المرافق في الربط بين الأصوات ونغماتها ودلالاتها، ويشير " مدحت الكاشف " إلى أن " صوت الممثل لا يصف بل إنه يفعل، حيث يتحول السرد من خلاله إلى أصوات تتردد في الفضاء المسرحي ويمتزج به وينصهر معه " (٤٦).

ويساهم النص المرافق في المسرحيات (عينة البحث) في إعطاء لغة الشخصيات السمة التعبيرية على الموقف، مع توضيح جوانبها السيكولوجية.

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** نلمس العديد من السمات التعبيرية عند حديث الشخصيات، حيث يصرخ "أبو الفتوح" عندما يتآمر الجميع ضده مهدداً بأنه سوف يذهب للمسؤلين، وعندما يحاول الهرب وهو فى عجلة من أمره، نجد "الضابط" يتحدث بشكل بطئ وكأنه هو الآخر يعاند "أبو الفتوح"، ويتحدث الضابط أيضاً هامساً لـ "مدير المستشفى" ليؤكد للمتلقى أنه متآمر مع المدير هو أيضاً.

أبو الفتوح: (يصرخ ويفلت من أيديهم) كدابين أنا لازم أروح للمسؤل بنفسى..

الضابط: (فى إيقاع بطئ) أنا الظابط لازم أتأكد الأول..

الضابط: (هامساً إلى المدير) ده معاه تذكرة عودة يا هنذرة.. **(المسرحية: ص ١٠)**

.....

أبو الفتوح: (يضحك يائساً) الخوف خلانى زى المجنون.. وهمت نفسى أنى ممكن أهرب من الموت وأنا فى حقيقة الأمر بموت فى كل لحظة من الخوف..

(المسرحية" ص ٣٥)

وهنا يضحك "أبو الفتوح" يائساً وهو ما يعبر عنه فى حديثه حيث الخوف الذى تحول إلى وهم جعله يهرب ولكنه يتفاجأ بأنه هرب من موت (مدير المستشفى ورفاقه) إلى موت آخر (سكان الجزيرة).

---

(٤٥) جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٤٦) مدحت الكاشف : **اللغة الجسدية للمثل**، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ع ٤٤، ٢٠٠٦، ص١٨١.

٢) علامات سمعية لاتتصل بالصوت الإنساني :

يتم توظيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية كصيغ جمالية للإيحاء بدلالات عديدة، تؤثر في درامية العرض المسرحي، وتنقسم هذه العلامات في المسرحيات (عينة البحث) إلى نوعين: الأول : علامات صوتية آلية مثل الموسيقى وأصوات أخرى مصنوعة، والثاني : علامات صوتية طبيعية مثل صوت الرعد أو العاصفة أو الماء... إلخ.

أ) علامات صوتية آلية :

فى مسرحية (جزيرة القُرع) حاول المؤلف من خلال استخدام الموسيقى إلى تأكيد الحلم الذى ترغب فيه سيدات الجزيرة أن يصبح لهن شعر مثل الفتاة التى أصبحت تمتلك المشاعر الإنسانية، لتتحول الموسيقى إلى ما يشبه الحلم.

(صوت موسيقى حالمة) (سيدات الجزيرة يقفن على الشاطئ فى ملابس تظهر أنوثتهن وقد وضعن مكياج صارخ. الكاميرا تستعرض جمالهن وقد أصبح لكل منهن شعر طويل جداً له جميع الألوان ويتطاير مع الهواء وكأنهن جنيات مسحورات فى ضوء القمر وعلى وجه كل منهن إبتسامة رائعة كأنها تستنشق الحرية) **(المسرحية: ص ٢٩)**

وفي مسرحية **(خيبتنا)** ينقلنا صوت هتاف الجماهير وطلقات المدافع والبنادق التي تقترب بشدة إلى المحيط المكاني الذى تقع فيه أحداث المظاهرات وهى مظاهرات الربيع العربى فى أكثر من دولة عربية.

وتلعب الموسيقى في مسرحية **(خيبتنا)** دوراً تعبيرياً كبيراً ذا أهمية ملحوظة منذ البداية حتى النهاية، فقد تنوعت الموسيقى ما بين عالية ومنخفضة وسريعة وبطيئة حزينة ومرحة.

وقد لعبت أيضاً الأغنية دوراً شديد الأهمية منذ بداية المسرحية في بداية وختام بعض المشاهد، فالمسرحية إستعراضية غنائية، ويختلف الغرض من كل أغنية، فنجد شخصية هامة فى المسرحية وهى "أخت يائس" التى لعبت الدور الغنائى على مدى العمل المسرحى والتعليق على الأحداث أو تشكيل الحالة النفسية والسيكولوجية للموقف، فنجد "يائس" يشاركها الغناء مع الموسيقى الحزينة فى بداية المسرحية معبراً عن حالة الوطن

يائس: أه يا وطنى يا مسكين..

أخت يائس: أه يا وطنى يا مسكين..

يائس: ولما عدوك يدب السكين فى صدرك .. يقولك.. أنا أشرف من أخوك.

أخت يائس: وطنى دلوقتى محتاجلك .. محتاجلنا كلنا...

يائس: أنا يائس وبائس ومحبط ومقهور..

أخت يائس: لازم نفضل نتمسك بحلمنا ونقف ضد عدونا..

الجميع: لازم نفضل نتمسك بحلمنا ونقف ضد عدونا.....

وفى المشهد الثالث أيضاً تأتى "أخت يائس" مستنجدة به بعد أن وصل الوطن للغيبوبة وسرقه ونهبه الأعداء وتندب حظها، وفى مشهد النهاية يلتحم الجميع فى غناء إستعراضى قوى يوحى بالإيجابية والرغبة فى الحياة بشكل أفضل والقضاء على الأوبئة المجتمعية.

الجميع: مش محتاجين غير إننا نعرف قيمتنا.. إحنا اللى علمنا البشر الإنسانية..

يائس: هنا بجد علماء وحضارة هنا حكايتنا.. وحرام تكون فى النهاية إسمها خيبتنا..

أخت يائس: الأصل إحنا وأصلنا إنسان.. إبدأ غير دنيتك آن الآوان..

الجميع: إبدأ غير دنيتك آن الآوان....

يائس: لأجل طفل شبهى نتمسك بالأمانى..

أخت يائس: كل صعب هيبقى جايز .. أرجع لأصلك شوف إيه اللى ناقصك .. أمشى وراء عقلك دليل..

يائس: إنتباه يا شوارع يا جوامع يا كنايس .. هى الحياة من غير وطن تبقى حياة .. إحناة أبناء الوطن .. والوطن لينا نجاااااة.

ب- علامات صوتية طبيعية :

في مسرحية **(جزيرة القُرع)** استخدم الكاتب صوت تلاطم الأمواج وهو صوت طبيعي يشير إلى شدة الموقف وضراوته وقت محاولة سكان الجزيرة إعدام "أبو الفتوح"، وبالتالي ارتبط صوت الأمواج بقرب وطأة الموت.

(صوت تلاطم الأمواج عالياً .. الجو العام يوحى أن هناك من سيتم إعدامه..)

(المسرحية: ص ٦١)

وفي المشهد السابع يُسمَع صوت مبارزة السيوف مع صوت دخول الحانوتى.

الحانوتى : (صوت مبارزة السيوف مع صوت دخول الحانوتى) هادخل يعنى هادخل..

(المسرحية: ص٢٢)

تلك الأصوات (مبارزة السيوف) تمثل علامات إشارية تحيلنا إلى الموت، ومهنة الحانوتى هى دفن الموتى، وهنا يربط المؤلف بين الصوت وبين الشخص فهما وجهان لعملة واحدة .

ثانياً: العلامات المرئية

١) علامات مرئية تتصل بجسد الممثل

أ- العلامات الإشارية (الملابس) :

يرى **د. رضا غالب** أن " النظام العلاماتى للملابس يساعد المتلقى على تحديد جنس الشخصية وعمرها وديانتها، كما أنها تلعب دورًا فى تحديد المكانة الاجتماعية والاقتصادية للشخصية المسرحية، إلى جانب تحديد الدور الوظيفى للشخصية داخل المجتمع (محامٍ / طبيب / كمسارى... إلخ) وتحدد طبيعة المناخ وجغرافية المكان (حار / بارد / ساحل / غابة / صحراء... إلخ) " (٤٧).

ومن هذه الفرضية فإن الشخصية المسرحية " تحمل على جسدها العديد من العلامات المرئية (ملابس – مكياج – إكسسوار) تشير إلى دلالات اجتماعية وثقافية وسياسية عديدة، كما تمثل تلك العلامات إحدى الأبنية الدلالية الكبرى التي تتفاعل مع باقي علامات النص تشكل في مجموعها تفاعلاً متناسقاً على علامات يفهمها الجمهور بتلقائية معتمداً على النسق الثقافي كمرجعية فكرية تجمع مبدعي العمل ومتلقيه" (٤٨)، ويقوم الكاتب أحياناً بشرح هذه العلامات عند الضرورة لتساهم في بناء دلالة مقصودة.

ففي مسرحية **(جزيرة القُرع)** يصف المؤلف بدقة ملابس أكثر من شخصية لدرجة أن بدت الملابس كعلامات تشير إلى المكانة الاجتماعية والثقافية والدور والمهنة داخل المجتمع.

ففي المشهد الرابع يصف المؤلف ملابس سكان الجزيرة بأنها ملابس تشبه الملابس الفرعونية ليعطى إشارة بأنهم ليسوا من هذا الزمن، وفى المشهد الثامن يصف زوجة الرئيس والفتاة بملابس راقية.

(زوجة الرئيس ترتدى فستان سواريه... الفتاة تأتى من إحدى الغرف ترتدى أيضاً فستان سواريه). **(المسرحية: ص٢٦)**

وفى المشهد الحادى عشر نجد "أبو الفتوح" يظهر نصف عارياً، لتتحول الملابس إلى علامة إشارية تشير إلى أنه فى ورطة، وهو بالفعل أمسك به سكان الجزيرة وجردوه من نصف ملابسه وتم حبسه فى قفص وعرضه للجماهير على أنه لُعبة للتسلية، وهنا يشير المؤلف أنه أصبح سجيناً مسلوب الإرادة.

(أبو الفتوح نصف عارياً فى قفص ويقف عن جواره الحارس..) **(المسرحية: ص ٣٠)**

---

(٤٧) رضا غالب : **الممثل والدور المسرحى**، القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦، ص ١٦٥.

(٤٨) هشام صابر : **القضايا الفكرية والشكل الفنى في مسرح عبدالله الطوخي**، مرجع سابق، ص ص٢٣٢ – ٢٣٣.

ب- العلامات الإيمائية:

" الحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحى للفعل " (٤٩).

وتنقسم الحركات على خشبة المسرح إلى فئتين :

أ) حركات ذات طابع وظيفي (شرب كوب من الماء لها ما يبررها على خشبة المسرح).

ب) حركات تعبيرية تتخذ هذه الحركات قيمة كبيرة مميزة، كما هو الحال في أية لغة (٥٠).

والحركة في نص **(خيبتنا)** تتسم بالطابع التعبيري حيث يرسم المؤلف شخصية " يائس" الذى يبدو عليه اليأس فى الكثير من المشاهد لأنه مهموم بأسرته ووطنه والعالم أيضاً وما يحدث فيه من حرب بيولوجية وإستنساخ للبشر، فنجد "يائس" يتحرك ببطئ عند الحديث بيأس وإحباط ثم تزداد سرعة حركته عندما يتحدث عن الأمل والحرية ومقاومة أشرار العالم، وإنقاذ البشرية من الفيروس الفتاك المدمر.

وفى مسرحية (جزيرة القُرع) تقتصر العلامات الإيمائية على اللامبالاة واللامنطق والسياق الحركي في ذلك النص يبدأ بالسكون ثم الحركة ثم بالسكون مرة أخرى، وذلك كمؤشر على تتابع حركة الحياة عبر امتزاجها بالماضي والحاضر وتطلعها إلى المستقبل في ظل الصراع ما بين الحلم والواقع والموت في إطار واقع الإنسان في ظل إنتشار الأوبئة، وطغيان الطغاة، وتسلط الجهلاء، وتجمد المشاعر والأحاسيس واللامبالاة فى هذا العالم.

٢) علامات مرئية لاتتصل بجسد الممثل :

- العلامات المكانية (الديكور – الإضاءة) :

" وهي العلامات التي تعمل كلها في الفضاء المكاني، وترتبط بحاسة البصر، لكن بعضها يتصف بالثبات النسبي، ويصبح اعتبارها محدداً للإتساع المكاني، في حين أن سواها متحرك بشكل أساسي، وتعد مفردات سينوغرافيا الديكور المسرحي كلها علامات مكانية، أياً كان شكل الديكور ومادته " (٥١)، خاصة وأن المكان ما هو إلا موقع تقديم الأحداث في ظل (ثنائية الخشبة / والصالة – المؤدي / والمتلقي) بل إن تحديد ملامح الفضاء المسرحي في النص

(٤٩) جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص١٥٩.

(٥٠) انظر: سامية أحمد سعد: سيميولوجيا المسرح، **مجلة فصول**، المجلد الأول، العدد (٣)، أبريل، ١٩٨١، ص٦٧.

(٥١) عواد علي : نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي، **مجلة المسرح**، ع ١٢٨-١٢٩(يوليو- أغسطس)، ١٩٩٩، ص٧٤.

المكتوب تستقي من الإرشادات المسرحية، وهذا ما جعل الباحث يضم المكان المسرحي مع الجزء الخاص بالنص المرافق وذلك للعلاقة الوثيقة بينهما، إذ تعطينا الإرشادات المسرحية معلومات عن:

"- إشارات للأماكن تكون محددة ومفصلة بقدر ما، وفقاً للنصوص المسرحية.

- أسماء الشخصيات، وفي الوقت نفسه صيغة استثمار الفضاء (عدد، طبيعة، وظيفة الشخصيات).

- الإشارات الخاصة بالإيماءات أو الحركات، والتي تسمح في حالة وجودها بتخيل شكل احتلال هذا الفضاء، مثل (يسير بخطوات واسعة، يظل ساكنًا)"[٥٢] .

ففي مسرحية **(خيبتنا)** تأخذ الأحداث بعداً دراماياً بالإعلان عن توقف عرض المسرحية لأسباب مجهولة (المسرحية داخل مسرحية) ويلتف أعضاء الفرقة حول المؤلف لعرض أفكار تصلح لعمل مسرحى، فالكل يسعى لتنفيذ المسرحية / اللعبة في المكان (الآن وهنا)

والمتلقي يشاهد شتى مفردات اللعبة، إلا أن "يائس " العالم فى الهندسة الوراثية وزوجته "إبتئاس" وأفراد أسرته يبدأون ثورة من التمرد على المكان/ العالم الشرير، لتتكشف الحقائق المستورة من خلال ملاعيب الأشرار (الدكتور الديب – الأمريكان – الصهاينة)، حيث تُكتشف صيغة مناسبة تجمع بين التمرد على المكان (المجتمع والعالم) والتمرد على اللعبة / المسرحية من خلال تعرية وكشف العديد من الحقائق التي تخص المتلقي (العرب).

وفى مسرحية (جزيرة القُرع) يصف المؤلف خشبة المسرح فى المشهد الثانى كأنها تشمل أكثر من مكان فى نفس الوقت، فجزء هو مكان غرفة العمليات وجزء آخر غرفة نوم فوق سطح فى حى شعبى وجزء آخر صالة سفر بالمطار.

(المكان كأنه غرفة عمليات .. وكأنه حجرة نوم فوق سطوح بحى شعبى .. وكأنه صالة سفر بالمطار..) **(المسرحية: ص ٨)**

نجد يتردد كثيراً مكان يسميه سكان الجزيرة بـ (البطيخة) ويصفها المؤلف فى المشهد السابع عشر بأنها مستديرة تشبه المغارة، وهنا يشير الكاتب أنها مكان وهمى خيالى غريب مُبهَم مثل سكان الجزيرة تلك الكائنات الكريهة.

(داخل البطيخة .. المكان يشبه المغارة المستديرة..) **(المسرحية: ص٤١)**

---

(٥٢) آن أوبر سفيلد: **قراءة المسرح**، القاهرة، ت. مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (الدورة السادسة)، ١٩٩٤، ص١٧٧.

نتائج البحث:

١. تنوعت الأوبئة التى تناولتها النصوص المسرحية بالمعالجة، فقد تناولت مسرحية (جزيرة القُرع) لـ "عبد الفتاح البلتاجى" وباء القرع (بدون شعر)، أما مسرحية (خيبتنا) لـ "محمد صبحى" تناولت وباء حرب الفيروسات والإستنساخ.

٢. على المستوى الفنى طرحت النصوص (عينة البحث) الشخصيات الواقعية فى مسرحية (خيبتنا) لـ "محمد صبحى"، بينما كانت مسرحية (جزيرة القُرع) مزيجاً بين الشخصيات الواقعية (أبو الفتوح) والشخصيات الخيالية (سكان الجزيرة).

٣. للحوار فى المسرحيات (عينة البحث) عدة وظائف أو أنساق منها الأنساق التركيبية التى تشتمل على التحقيق كنسق تركيبى والتى شغلت حيزًا ملحوظًا فى الحوار المسرحى لدى الكاتبان، والمنولوج ثانى الأنساق التركيبية بأشكاله المختلفة (الأنا تتحدث فى وجود أنا أخرى– مناجاة النفس– الخطاب المباشر للجمهور)، أما الوظيفة الثانية للحوار فهى الوظيفة الجمالية (الأنساق الجمالية)، والوظيفة الثالثة هى الوظيفة السياقية.

٤. نجح النص المرافق كأحد أجهزة النص الدرامي في رسم السياق (السمع مرئي)، فكان المكان فعالاً ومؤثراً إذ تحول إلى مجال خصب لعرض شرائح المجتمع، كما كان ملائماً للجو الخيالي الذي برز في النصوص (عينة البحث)، ونجح المؤلف أيضاً في رسم واستخدام المكان لتأكيد فكرته ومعالجته الدرامية.

توصيات البحث:

في إطار ما توصلت إليه الدراسة من نتائج يمكن طرح التوصيات الآتية :

١– التأكيد على أهمية طرح القضايا التى تهم البشرية مثل الأوبئة الفتاكة في ثوب المسرح لأنها الضمان لنقل الموروث، وتحصين الاجيال القادمة ضد أفكار المجتمعات الشريرة.

٢– الإهتمام بالوعى الجمعى وإلقاء الضوء على النصوص المسرحية الإبداعية.

٣– محاولة ايجاد حلول للوباء الأخلاقى من خلال المسرح .

٤– دعم المبدعين وحثهم على التأليف والنقد المسرحي لإثراء المكتبة المصرية بالعديد من المؤلفات والدراسات النقدية المسرحية .

خاتمة:

تصدّرت الحروب والأوبئة والأمراض واجهات التاريخ البشري منذ القدم، وشكَّلت محطات مظلمة في تاريخ الإنسانية، ما زالت آثارها راسخة في الذاكرة العالمية إلى يومنا هذا، وفي خضم كل هذه الآفات والدمار، كان الفن أهم وسيلة تعبير وتواصل بين مختلف الشعوب والحضارات، وكان المسرح معبراً عن تلك الأوبئة والأزمات فتناول فى العديد من معالجاته الدرامية تلك الأوبئة بمختلف كوارثها وأزماتها.

وقد إنتبه بعض كُتاب المسرح المصرى للخطر القاتل والمدمر بسبب تلك الأوبئة والفتاكة، ومن بين هؤلاء المؤلفين ما نلمسه فى النصوص المسرحية التى يقدمها جيل واعٍ من المسرحيين، ومن بينهم الكاتب المسرحى "عبد الفتاح البلتاجى"، والممثل والمخرج والكاتب المسرحى "محمد صبحى"، وقد طرحا فى أعمالهما صورة الوباء بأشكاله المختلفة فى فترات زمنية معاصرة.

ويرى الباحث أن هذان الكاتبان قدما معالجة درامية مختلفة للوباء من خلال تجاربهما الخاصة أو العامة ومن ظروف وأنماط المجتمع الذي يعيشا داخله، والتأثر بأحوال هذا المجتمع وظرفه الصحى والتكنولوجى والسياسى والإقتصادى أثناء القيام بعملية الإبداع الفني كما وجدنا فى التوظيف الدرامى للنصوص (عينة البحث).

بحوث مقترحة:

١- شخصية المريض فى المسرح المصرى المعاصر.

٢- الجوانب السياسية والإقتصادية للأوبئة فى المسرح المعاصر.

٣- شخصية المجنون فى المسرح المصرى المعاصر.

المراجع

أولاً: المصادر:

١. عبد الفتاح البلتاجى: **جزيرة القُرع**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.

٢. محمد صبحى: **مسرحية خيبتنا**، ٢٠١٨م.
(https://www.youtube.com/watch?v=7KZv0cdAV4c)

ثانياً: المراجع العربية:

٣. إبراهيم حمادة: **طبيعة الدراما**، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك، ١٩٧٨م.

٤. ـــــــــــ: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥م.

٥. أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة. إبراهيم حمادة، القاهرة، دار هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

٦. إلين أستون وجورج سافوانا: **المسرح والعلامات**، ت. سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحى، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦م.

٧. أمل إبراهيم حسن إبراهيم: تغطية الصحافة المصرية للأوبئة و الأمراض المتوطنة و دورها فى التأثير على المعرفة العلمية للجمهور المصرى: دراسة تحليلية و ميدانية، **ماجستير**، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ٢٠١٩.

٨. آن أوبر سفيلد: **قراءة المسرح، القاهرة**، ت. مي التلمساني، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (الدورة السادسة)، ١٩٩٤م.

٩. بريخت: ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية، ت. ليلى جاد، **مجلة المسرح**، ع ٥٨، ديسمبر، ١٩٦٨م.

١٠. ـــــــــــ: **نظرية المسرح الملحمي**، ت. نصيف جميل بيروت، عالم المعرفة، د.ت.

١١. جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحي**، ت. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

١٢. حازم شحاتة: **الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان**، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٣. حسن محسن: **المؤثرات الغربية في المسرح العربي**، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٤. دينا هشام السيد: دور الإعلان التلفزيوني في التوعية ضد الأوبئة وعلاقتها باتجاه الجمهور نحوها: دراسة حالة على فيرس كرونا المستجد (COVID-19) ، **دكتوراة**، كلية الآداب، جامعة المنصورة، ٢٠٢٣م.

١٥. رضا غالب : **الممثل والدور المسرحى**، القاهرة، إصدارات أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦.

١٦. رضا غالب: **مخطوط لمحاضرات غير منشورة**، القاهرة، المعهد العالى للفنون المسرحية (الدراسات الحرة)، أكاديمية الفنون، ٢٠١٠م.

١٧. روجر م. بسفيلد (الإبن): **فن الكاتب المسرحى**، ت. درينى خشبة، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨م.

١٨. س. دبليو. دوسن: **موسوعة المصطلح النقدى (الدراما والدرامى)**، ت. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

١٩. سامية أحمد سعد: سيميولوجيا المسرح، **مجلة فصول**، المجلد الأول، العدد (٣)، أبريل، ١٩٨١م.
٢٠. ستورات كريفش: **صناعة المسرحية**، ت. عبدالله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون، ١٩٨٦م.
٢١. شيماء فتحى عبد الصادق: المسرح ومفهوم جديد للوباء قراءة في مسرحية كورونا لينا للكاتبة سعدية العادلي، **مجلة بحوث كلية الآداب**، جامعة المنوفية، ٢٠٢٣م.
٢٢. عواد علي: نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي، **مجلة المسرح**، ع ١٢٨-١٢٩(يوليو- أغسطس)، ١٩٩٩م.
٢٣. فرنسيس فرجسون: **فكرة المسرح**، ت. دريني خشبة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
٢٤. فيمالا هيرمان: **الخطاب الدرامى**، ت. سامى خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى (١٩)، ٢٠٠٧.
٢٥. كير إيلام: **سيمياء المسرح والدراما**، ت. رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢.
٢٦. لاجوس آجرى: **فن كتابة المسرحية**، ت. دريني خشبة، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.
٢٧. مارفين كارلسون: **علامات أسماء الشخصيات في الدراما.. من كتاب دراسات في سيمياء المسرح**، ت. نجوى عانوس، القاهرة، الطوبجى للطباعة والنشر، ٢٠٠١م.
٢٨. ماري إلياس وحنان قصاب: **المعجم المسرحي**، ط٢، مكتبة لبنان، لبنان، ٢٠٠٦م.
٢٩. محمد عبد الرحمن الشافعى: أزمة العروض المسرحية بين المسرح التقليدي والمسرح الرقمي في ظل جائحة كوفيد ١٩ ... "دراسة مقارنة"، **مجلة الدراسات التربوية والإنسانية**، المجلد الثالث عشر- العدد الرابع- الجزء الثانى، كلية التربية، جامعة دمنهو، ٢٠٢١.
٣٠. مدحت الكاشف: **اللغة الجسدية للمثل**، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ع٤٤، ٢٠٠٦م.
٣١. نبيل راغب: **لغة المسرح عند ألفريد فرج**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.
٣٢. هشام صابر: القضايا الفكرية والشكل الفنى في مسرح عبدالله الطوخي، القاهرة، **ماجستير**، المعهد العالى للنقد الفني، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٧م.
٣٣. همت مصطفى: جزيرة القرع مسرحية كوميدية، **جريدة مسرحنا**، ع٥٩٨،الهيئة العامة لقصور الثقافة، فبراير، ٢٠١٩م.
٣٤. والتر كاوفمان: **التراجيديا والفلسفة**، ت. كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

34. Barranger_Milly S (1980) : theatre: A way of seeing, (Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1980.
35. Mesut günenç :Pandemic and Theatre Throughout the Ages, Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi 4(7), June 2021:76-87.
36. Winter.M.C,: Theatre, Infectious Disease, and the 20th Century: A Critical and Historical Examination of Three Representative Plays, Faculty of the Graduate College, University of Nebraska at Omaha, 2020.