مسرح رأفت الدويرى بين التراث والتجريب

Raafat Douiri Theater between Tradition and Experimentation

د. إبراهيم أحمد محمد حسن

مدرس النقد المسرحي بقسم الدراسات المسرحية

كلية الآداب - جامعة الاسكندرية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملخص بحث "مسرح رأفت الدويرى بين التراث والتجريب"

"إن أعمال الكاتب المسرحى "رأفت الدويرى" تمثل فى مجموعها وحدة دينامية، مركبة، تتحـــرك فى تركيب واحد يتمثل فى المفهوم التقدمى الثورى للتراث الـــشعبى حيـــث أن التـــراث فى مـــسرح "الدويرى" قد تشكل على نحو جديد، حيث أعاد تشكيله فى إطار وعيه به وبلحظته الراهنـــة. وتكمـــن أهمية البحث فى تناوله لقضية توظيف التراث فى ظل عصر العولمة والانفتاح الثقافى، وتقديمه فى صـــورة تجريبية معاصرة، أما إشكالية البحث فتتمثل فى الإجابة عن التساؤلين الآتيين:

-ما هى آليات الكاتب المسرحى "رأفت الدويرى" لتفكيك التراث وصياغته فى شكل تجريبى ؟

-كيف تمكن الكاتب خلال تلك الصياغة من طرح قضايا سياسية واجتماعية معاصرة؟

وسيتضمن هذا البحث اثنين من أهم المصادر التراثية التى اعتمد عليها الكاتب:

الأول: استلهامه لشخصية السندباد البحرى من قصص ألف ليلة وليلة، وتقديمه فى صورة عصرية من خلال نصوصه: "حالة غثيان" – "متعلق من عرقوبه" – "سندباد قضائى".

الثانى: استلهامه لأسطورة "إيزيس وأوزوريس" من التراث المصرى الفرعونى وتقديمها فى صياغة جديدة من خلال نصى: "قطة بسبع – ت – رواح"، "ولادة متعسرة".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

Summary

"Raafat Douiri theater between tradition and experimentation".

"The work of the playwright," Raafat Douiri "represents the whole unit dynamic, complex, moving in one installation is in the concept of Progressive Revolutionary folklore as the heritage of the theater" Douiri "may constitute a new way, where the re-formed in the framework of consciousness him and Belhzth current. The importance of research in addressing the issue of employment of Heritage under the age of globalization and cultural openness, and present it in a contemporary experimental image, the problem of research is to answer the following two Altasaalin:

- How playwright "Raafat Douiri" succeeded in drafting heritage in the form of a trial?
- How did the writer during the drafting of putting political and social issues of contemporary?
- This research will include two of the most important sources of heritage, which was adopted by the writer:

The first is inspired by the personal stories of Sinbad Marine One Thousand and One Nights, and presented in a modern image through his texts: "the case of nausea" - "related to Arqhobh" - "Sinbad judicial".

Second: inspired by the legend of "Isis and Osiris" from the Egyptian Pharaonic heritage and present it in a new formulation through textual "shot seven - T - Rawah," "a difficult birth ".

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يثار فى الأوساط الثقافية جدل طويل حول ما يسمى بقضية التراث، وقد ألقيت محاضرات وكتبت مؤلفات وعقدت ندوات لبيان مكانة التراث فى حياتنا المعاصـــرة، ولاشـــك فى أن هـــذه القضية ما كانت لتظهر لولا الفصام الذى ظهر بين ماضينا، وحاضرنا إثر غزو الحـــضارة الغربيـــة وثقافتها ومفاهيمها الفكرية للعالم العربى، حيث صار من الضرورى أن يؤكد على ملامح متميـــزة وطابع خاص يحول دون تماهيه فى عالم الغرب. وقد أزكى الصراع السياسى والعسكرى بين العرب والغرب – فى النصف الثانى من القرن العشرين خاصة – دوافع جديدة للتحدى وللرغبة فى التميز والتأكيد على الذات.

وجاء الغزو الفكرى الغربى خلال فترة التسلط الاستعمارى معبرًا عن اعتزاز الغرب بثقافته ولغته وتقاليده وقيمه التى حاول فرضها على البلدان المستعمرة، وقد ساعده التقدم التكنولـــوجى الهائل، على تحقيق نجاح كبير فى مساعيه، فكان لابد من أن يظهر رد فعل عربى؛ ليؤكد على الذاتية والخصوصية، وتوظيف التراث لتحقيق ذلك.

"وحيث إن المسرح كان دائمًا وعلى مدى تاريخه أكثر الفنون التـــصاقًا بـــالمجتمع؛ لكونـــه نشاطًا جماعيًا فى مرحلة الإعداد والتنفيذ، ونشاطًا جماعيًا أيضًا فى مرحلة التلقى، فإننا نجد أن قضية التراث والأصالة فيه تبرز بشكل واضح"[1] وقد زاد الاهتمام بالتراث العربى، وتوظيفه فى كثير من الأعمال المسرحية بصورة ملحوظة. ويمكن الرجوع ببداية هذه العلاقة بين الكاتب المسرحى العربى وموروثه إلى "مارون النقاش" "الذى ألف مسرحية "أبو الحسن المغفل"، وقـــدمها عـــام ١٨٤٩ فى بيروت، وهى المسرحية التى أجمع المؤرخون على النظر إليها بوصفها أول مسرحية عربيـــة مؤلفـــة، وكان قد استمد موضوعها من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة." [2]

ولم يتوقف توظيف التراث عند "مارون النقاش"، "حيث إن المتابع للآثار المسرحية العربيـــة يلاحظ تواتر هذه الظاهرة بشكل لافت، فلو نظرنا إلى العناوين التى أطلقت على أغلب المسرحيات العربية لاعترضتنا – على سبيل المثال – عناوين من نوع "عنترة" أو "هارون الرشيد وقوت القلوب"

---

(1) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٤٤.

(2) أنظر: على الراعى وآخرون: المسرح العربى بين النقل والتأصيل، (كتاب العربى)، مطبعة مـــرآة الغفل العربى، الكتاب الثامن عشر، يناير ١٩٨٨، ص ٦٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأبى خليل القبانى"، و"شهرزاد" و"أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، و"إبن حلا" و"صقر قريش" لمحمود تيمور، ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور وغيرها كثيرا"[١] مما يعزز حضور هذا التراث بمستوياته المختلفة بشكل قوى فى مؤلفاتنا المسرحية، ويجعل من تجليات التراث فى المسرح العربى عامة، والمصرى بخاصة موضع اهتمام لكثير من النقاد والكتاب المسرحيين؛ فمنذ الستينيات والدعوة إلى البحث عن مسرح عربى فى الشكل والمضمون لا تتوقف بين صفوف العاملين فى الحقل المسرحى، "كالدعوة التى نادى بها "يوسف إدريس" عام ١٩٦٤ م بعنوان "نحو مسرح مصرى"، وركز فيها على ضرورة البحث عن شكل مسرحى جديد، وأشار بالتحديد إلى المسرح الشعبى المسمى بالسامر فى مصر باعتباره مصريًا خالصًا. كما عاد بنا "توفيق الحكيم" فى كتابه "قالبنا المسرحى" عام ١٩٦٧م إلى مرحلة ما قبل السامر فدعا إلى العودة لمسرح الحكواتى، وعنى فى قالبه المسرحى بأن يبسط روائع المسرح العالمى، وذلك بتقديمها من خلال شخصية الحاكى". [٢]

لقد راودت فكرة استلهام التراث وتوظيفه كثيرًا من المسرحيين العرب، وبقى الفرق بينهم فى كيفية صوغ المادة التراثية وتوظيفها، فمنهم من قدم التراث بشكل تقليدى ومنهم من كسر التقاليد وارتدى ثوب التجريب.

و"كلمة التجريب فى الفن تعنى فى الأساس "الخروج" و "التجاوز" وكسر التقاليد والأعراف السائدة فى مجال الممارسات الفنية وارتياد المجهول بحثًا عن أنساق وقيم جديدة يستطيع الفنان من خلالها أن ينشئ جسورًا بين الحاضر والمستقبل[٣] والطليعة ومثلها التجريب ليست مذهبًا أو حركة فنية أو فكرية بل هى حالة وجودية ينطبق عليها قول الوجوديين بأن الإنسان لا يكون إلا إذا اختار وثار وانشق واغترب وعانى وأبحر فى المجهول ليعانق الوجود الحقيقى.

ولعل أبلغ دليل على إرتباط الطليعية فى الفكر بالتجريب والتجديد فى الأشكال الفنية هو "إضافة "إسخيلوس"**Aeschylus** لممثل ثان إلى جانب الممثل الأول الذى أدخله "ثيسبوس" ثم

---

(1) أنظر: محمد يوسف نجم: المسرح العربى الحديث ١٨٤٨ – ١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧، ص ١٨٧.

(2) أنظر: عصام الدين أبو العلا: المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٥٩، ١٣٠.

(3) نهاد صليحة: عن التجريب سألونى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إضافة "سوفوكليس"Sophocles لمثل ثالث، وكما كان المسرحيون اليونانيون القدماء طليعيين فى محاولتهم، كان "شكسبير"Shakespeare أيضًا طليعيًا وكذلك مناصروه؛ فكانت الدراما الاليزابيثية واليعقوبية طليعية فى توجهها الفكرى ومنحاها الفنى فواجهت بجرأة أزمة الانتقال الحضارى من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، ثم كان القرن العشرون بكل ما حواه من تجارب طليعية وتجريبية متعاقبة [١]

ورغم ذلك لم تبرز كلمة الطليعية على ساحة المسرح العربى حتى الستينات واقترنت فى الأذهان بموجات التجريب الجديدة فى المسرح التى كانت فى معظمها انعكاسات لتجارب غربية مثل المسرح الملحمى والتسجيلى والعبثى.

وقد تطلع "رأفت الدويرى" – كغيره من المسرحيين – إلى استلهام التراث، فأثرى مسرحه بمصادر تراثية متنوعة، وشكلت أعماله بنية فنية، وفكرية، ولغوية متسقة، لها ملامحها المتفردة، وخصوصيتها المميزة، وذلك مهما تنوعت واختلفت، وتشبعت مسالكها، حيث نلمس فى إبداعاته المسرحية خصوبة متجددة، وروحا تجريبية جامحة، ترفعه دومًا إلى الابتكار فى التقنيات واللغة، وإلى التجوال فى جنبات التراث الإنسانى فى شتى تجلياته، والارتحال إلى أطرافه ومجاهله، بحثًا عن الجديد والأصيل.

"إن أعمال "رأفت الدويرى" تمثل فى مجموعها وحدة دينامية، مركبة، تتحرك وتنشط على محاور عدة واضحة ومترابطة، فنية، وفكرية، ولغوية، وشعورية، وعلى كل محور من هذه المحاور تنبثق جدليات صغرى متشابكة، تتحدد فى نهاية الأمر لتشكل الجدلية الكبرى الحاكمة التى فيها تتمثل الأصالة التراثية المحلية، إلى جانب التقدمية العالمية، وينحل التناقض بين هذين الحدين فى تركيب واحد يتمثل فى المفهوم التقدمى الثورى للتراث الشعبى الذى تطرحه المسرحيات فى النهاية، وهو مفهوم يتخطى الحدود الزمنية والجغرافية والحضارية الضيقة." [٢]

وقد سعى "الدويرى" إلى توظيف التراث فى مسرحه انطلاقًا من مبدأين أساسيين:

١-الوعى بأبعاد هذا التراث.

٢-الوعى بأبعاد الواقع.

---

(1) المرجع السابق، ص ٣٠.

(2) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠١، ص ١٠٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أى إنه كان واعيًا لتراثه ولتاريخه فى الوقت ذاته، وهذا الوعى بالتراث والدور التاريخى هما – على حد قول الدكتور "عز الدين اسماعيل" – "القدمان اللتان يمشى بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوقعاته ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعى بالتراث دون وعى بالدور التاريخى من شأنه أن ينتهى بهذا التراث إلى الجمود؛ حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته. والوعى بالدور التاريخى دون الوعى بالتراث، يمثل قطيعة أبستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية."[1] وانطلاقًا من هذين المبدأين، نجد أن التراث فى مسرح "الدويرى" قد تشكل على نحو جديد، أعاد له الحيوية بعد أن كاد يفقدها، وأعطى لأعماله مذاقًا خاصًا، وحقق –فضلًا عن البعد التراثى- البعد التاريخى، فأعاد تشكيل التراث فى إطار وعيه به وبلحظته الراهنة، ومن هنا وقع اختيار الباحث على أعمال هذا الكاتب.

وتكمن أهمية البحث فى تناوله لقضية توظيف التراث فى ظل عصر العولمة والانفتاح الثقافى، وتقديمه فى صورة تجريبية معاصرة، وكيفية توليفه مع عناصر تلك الصورة المتكاملة على مستويات العملية المسرحية كافة، لمناقشة قضايا سياسية واجتماعية معاصرة. كما تكمن أهمية البحث فى تناوله لأعمال كاتب قلما تناولته الدراسات والبحوث النقدية على الرغم من نيله لجائزة الدولة التشجيعية فى الكتابة، واعتراف النقاد له بالموهبة الخلاقة وبأن تجاربه المسرحية إضافة مهمة لشكل المسرح العربى العصرى التقدمى.

وقد اعتمد البحث على المنهج التحليلى الوصفى إلى جانب المنهج السيميولوجى للوقوف على الدلالات المكثفة التى ابتدعها "الدويرى" عند تناوله للتراث بصورة تجريبية ومحاولة الكشف عن مدلولاتها وفك شفراتها بما يتفق مع المضمون العصرى المطروح.

أما إشكالية البحث فتتمثل فى الإجابة عن التساؤلين الآتيين:

-ما هى آليات الكاتب المسرحى "رأفت الدويرى" لتفكيك التراث وصياغته فى شكل تجريبى ؟

-كيف تمكن الكاتب خلال تلك الصياغة من طرح قضايا سياسية واجتماعية معاصرة؟

---

(1) عز الدين إسماعيل: توظيف التراث فى المسرح، (مجلة فصول)، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ١٦٦-١٦٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن ما يعبر عنه بالأصالة والمعاصرة قضية لا تزال مطروحة فى حياتنا الثقافية حتى اليوم وأحدثت جدلًا كبيرًا بين دعاة المعاصرة ودعاة التراث. دعاة المعاصرة الذين لا يرون سبيلها إلا بالتخلى عن الذات المترافق مع الشعور باستحالة اللحاق بالعصر الذى يشل الإمكانية ويعطل الفاعلية فيدعون إلى تقليد الغالب فى الشئ كله. وبين التراثيين أولئك الذين يقتصرون على الفخر بالماضى والاعتزاز به بإعتباره بديلًا عن الإسهامات المعاصرة [1]

والحقيقة البديهية أن لا معاصرة دون أصالة ولا أصالة صادقة دون معاصرة فاعلة وهذه القضية تحولت إلى قضية مسرحية؛ فقد وعى المسرحيون العرب ضرورة البحث عن صيغة عربية تحفظ لهم هويتهم ووجدوها فى الغوص فى تراثهم الدينى والشعبى والطقسى العتيق ليقدموه فى صورة تقدمية تستفيد من أرفع تقنيات المسرح التجريبى العالمى دون أن تفقد طابعها الشعبى الأصيل وحملت أسماء مغايرة مثل مسرح الحكواتى، والمسرح الاحتفالى، أو الريفى وهذا ما يمثله جيل الستينيات.

وظهر أيضًا خلال الثمانينيات جيل ثان بحث عن وسائل أكثر تقدما واستخدم التجريب على كل مستويات العملية المسرحية (بناء درامى – حوار – شخصيات – ديكور) ومزج بين أكثر من أسلوب فنى فى العمل الواحد ومن هذا الجيل رأفت الدويرى وهو مجال بحثنا هذا.

لقد غاص "الدويرى" فى التراث ونهل من شعبه المختلفة وقدمه فى صورة غير تقليدية صورة تجريبية على المستويات كافة فأنتج صيغة مسرحية تنطلق من التراث باعتباره موضوعًا للبحث عن هوية وتنتهى إلى الحاضر بتقنياته وأفكاره التقدمية وتحمل بين ثناياها هدفًا تنويريًا ذا توجه نقدى سياسيًا كان أم اجتماعيًا.

وكانت البداية التى دفعت "الدويرى" للخوض فى عالم الكتابة هى "معايشته مأساة نظام، يفصل بينه باعتباره فنانًا مبدعًا وبين مجتمعه ويجمد حركته فى صوغ واقعه، لقد عاش "الدويرى" مأساة نظام قضى على كل طموحاته وأحبط آماله، وضبب أمامه كل السبل إلى الغد القادم لا محالة، فوجد نفسه داخل ظرف حضارى خطر، عالم صاخب وقافز للأمام، وهو لا يملك أى موقف إيجابى تجاه الحاضر وأجبر على عدم امتلاكه، ولا أية رؤية مستقبلية تجاه المستقبل، فهو لا يملك

(1) أكرم ضياء العمرى: التراث والمعاصرة، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ١٩٨٥، ص ١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حقيقة إلا الإبداع ومحاولة تحطيم الغرف المغلقة."[١] لذا قرر أن يخلق بنفسه رؤيته الخاصة مجسدة فى شخصيات من صنعه تعيش أحداث وأزمات يقتنصها من الواقع مصيغًا إياها داخل معمار درامى خاص به وغير منفصل بالضرورة عما يعيشه، وزاوج فى رؤيته تلك بين التراث والتجريب مؤكدًا على أن التجريب لا يتحقق بصورة كاملة إلا إذا نشط على كل محاور التشكيل فى المسرحية من زمان ومكان وعناصر بشرية ومادية.

وقد تهيأت للدويرى كل الظروف المناسبة ليكون واحدًا من أهم كتاب فترة الثمانينات فى المسرح المصرى، وذلك من خلال ثقافته المتنوعة، واطلاعه على تجارب مسرحية كثيرة على مستوى العالم، كما أن حرصه فى كل كتاباته على الحفاظ على النهج التراثى والطقسى هو وليد اهتمامات الكاتب فى القراءة حول هذا الموضوع، وهو ما يؤكده بقوله: "لقد اكتشفت بعد قراءاتى العديدة أن المسرح الطقسى هو موجة عالمية والدليل على ذلك ما حدث مع "بيتر بروك" الذى عاد إلى المسرح الاحتفالى والطقسى."[٢]

ومعنى هذا أن قراءاته الكثيرة بالإنجليزية عن الدراما فى أصولها، إلى جانب الموروث الطفولى بالقرية المصرية فى جنوب الوادى، وما فيها من مظاهر شعبية كالموالد والزار وما إلى ذلك، عمقت لديه الإحساس بالطقس والدراما الطقسية.

"ومن الطبيعى أن ينشغل كثيرًا بالانثروبولوجيا فيقرأ فيها كثيرًا ويولع بالأساطير والفلكلور الشعبى والملاحم الشعبية، ويعشق علم النفس والتنجيم والسحر والفلسفة." [٣] ولم يكتف "الدويرى" بإيجاد المعادل العلمى التطبيقى لآرائه من خلال أعماله المسرحية، فمال إلى التنظير الذى صاحب مقدمات معظم كتاباته، ولعل تنوع نتاجه المسرحى يغرى أى باحث بدراسته ورصد ملامح مسرحه.

---

(1) حسن عطية: مقدمة مسرحية ولادة متعسرة، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٥٩.

(2) مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى الثمانينات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٨.

(3) المرجع السابق، ص ٣٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد تعددت المصادر التى استلهم منها الدويرى أعماله المسرحية ما بين التـــراث الـــشعبى بحكاياته وشخوصه الراسخة فى وجداننا العربى والتراث الاسطورى بشعائره ورموزه الخصبة حيث غاص "الدويرى" فى التراث العربى والفرعونى بطقوسه المختلفة، وألبسه التجريبية بـــأن قدمـــه فى صورة جديدة معاصرة ليطرح من خلاله قضايا الوطن العربى فى واقعنا المعـــيش وسيتـــضمن هـــذا البحث اثنين من أهم تلك المصادر:

الأول: استلهامه لشخصية السندباد البحرى من قصص ألف ليلة وليلة، وتقديمه فى صورة عصرية من خلال نصوصه: "حالة غثيان" – "متعلق من عرقوبه" – "سندباد قضائى".

الثانى: استلهامه لأسطورة "إيزيس وأوزوريس" من التراث المصرى الفرعونى وتقديمها فى صياغة جديدة من خلال نصى: "قطة بسبع – ت – رواح"، "ولادة متعسرة".

وقد تضافرت مع هذين المصدرين التراثيين طقوس احتفالية متوارثة فى مناســـبات المـــيلاد والطهور والزفاف والجنازة والاحتفالات الشعبية كالموالد والزار التى أتت فى غالبية أعماله السابقة باعتبارها شذرات متناثرة.

المحور الأول: استلهام شخصية السندباد البحرى من قصص ألف ليلة وليلة:

تشكل الحكاية الشعبية المحفوظة لنا، - بفضل التدوين خلال كتب التراث، أو من خـــلال التواتر الشفاهى عبر الأجيال- جزءًا مهمًا من تراث الشعب، ومصدرًا ثريًا استقى منه "الدويرى" مادة نصوصه الثلاثة "حالة غثيان" "متعلق من عرقوبه"، "سندباد فضائى"، التى استوحاها من قصص السندباد البحرى فى تراث ألف ليلة وليلة. تجرى أحداث مسرحية "حالة غثيان" أمام بحر ممتـــد إلى اللامتناهى، أمواجه تتلاطم فى وحشية، تدور المسرحية فى خمس لوحات تبدأ بكابوس ينتاب السندباد مما يجعله يطلق صرخات هيستيرية (اختنق... أفكارى.....تاريخى....أمجادى)، مما يوحى بأن اللوحات المسرحية التى ستتلو تلك الافتتاحية، ليست سوى عرض بانورامى لتاريخ السندباد، وأمجاده وكبواته؛ وفجأة نجد السندباد منكمشًا فى وضع جنينى، وما يلبث أن يعتدل من رقدته بحماس، ليركع خلف منظاره، ويحركه فى الظلام المحيط به إلى أن يستقر على اللوحة الأولى، حيث يرى عجوزًا متـــصابية تتربع على كرسى عرش هزاز متوحش تدندن بأغنية سوقية، وقد حرص الكاتب على رسم صورة سيريالية لتلك العجوز فوصفها بأنها "مترهلة الأرداف والأثداء، مكياجها صارخ مبتذل، فوق رأسها

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تاج من الأشواك، وحول عنقها ومعصميها أساور شوكية"،[١] ولم يبعد كرسى العرش عن هذه الصورة فهو "مصنوع من أشواك متوحشة ملطخة بدماء جافة وقوائمه الأربعة على شكل خناجر، أما ظهره فعبارة عن مجموعة من المقصات الضخمة المنفرجة والمتداخلة."[٢]

لقد استقرت شخصية "السندباد البحرى"، فى وجداننا العربى الجمعى منذ طفولتنا، بالفتى المغامر المحظوظ، الذى يخوض المغامرات المدهشة بما فيها من خيال ومشاق وصعاب، منطلقًا من بغداد الحلم؛ ليعود إليها، وهو يواجه فى رحلته المردة والجنيات وحوريات البحر فى الجزر النائية، ثم يعود ظافرًا محملًا بالذهب الذى يجيى اقتصاد دول كاملة، تلك هى النهاية السعيدة التى اعتدناها فى قصصنا العربية، لكن سندباد "الدويرى" اتخذ أبعادًا مغايرة، ودلالات معاصرة، فهو رمز لكينونة الذات المبعثرة للمواطن العربى، وهنا تصبح العجوز المتصابية رمزًا للحياة بكل قسوتها ووحشيتها، التى تصدم السندباد فى كل لوحة وتصيبه بحالة من الغثيان بينما تغرق هى فى ضحكات هيستيرية.

فى اللوحة الثانية يبدأ الكاتب فى عرض أول مرحلة فى تاريخ الإنسان العربى، وهى حياة البدائية، فنرى العجوز المتصابية، وقد أمسكت بحبل معلق فى رقبة الشاب القرد، وهو شاب فى الثلاثينيات من عمره، يشبه السندباد فى شبابه، ويعرض الكاتب فى هذه اللوحة الأصول البدائية للإنسان، أما الحبل الذى تتمسك به العجوز فهو رمز للحبل السرى الذى يربط الإنسان بأسباب الحياة، يصدم السندباد ثانية وتصيبه حالة من الغثيان، وما يلبث أن يفيق ليتخذ الوضع الجنينى، ويعاود النظر فى منظاره لتبدأ اللوحة الثالثة، وفيها نرى العجوز بملابس الزفاف البيضاء، وقد تدلت قدماها الحافيتان ليحتضنها الشاب نفسه مرتديا حلته السوداء فى دلالة على مرحلة تطور الإنسان العربى، وبلوغه ذروة أمجاده بانتقاله من مرحلة البدائية إلى مرحلة التزاوج والتصالح والتفاهم والتكيف مع الحياة، ويتكرر غثيان السندباد مع تعالى ضحكات العجوز، ثم يتخذ وضعًا جنينيًا من جديد، وينظر فى منظاره ليرى اللوحة الرابعة وفيها تقبض العجوز بأسنانها على سيجار أمريكى ضخم، بينما يرقص الشاب تحت قدميها رقصة وثنية، وقد تحولت أصابعه إلى عشر شموع مشتعلة، فى دلالة على حالة تردى الوضع العربى أمام الهيمنة الأمريكية، وللمرة الرابعة تصدم

(1) رأفت الدويرى: حالة غثيان، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٧٠.

(2) المصدر السابق، ص ١٧٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اللوحة السندباد وتصيبه بحالة من الغثيان، لتبدأ اللوحة الأخيرة وفيها تقف العجوز المتصابية على حطام كرسى عرشها، وهى ترقص رقصة التعرى (الاستربتيز) فتخلع ملابسها قطعة بعد قطعة، حتى تصبح عارية تمامًا، فتبدأ فى خلع أجزاء أسفنجية من جسدها، بينما يرقص الشاب القرد والشاب العريس والراقص الوثنى على إيقاع أغنية شعبية تتغنى بجمال العجوز التى تسرع فى انتزاع شعرها المستعار لتكتشف أنها تشبه السندباد فى مرحلة الكهولة، وهنا يقفز السندباد ككرة مشتعلة، مواصلا صرخاته المجنونة (افكارى ... احترق... خيالى .. احترق.... ذاكرتى ... احترق.. أمجادى ... أحترق)" [1]، مع ارتفاع الضحكات الساخرة للعجوز المتصابية.

لقد أراد السندباد استعادة ذاكرته، واستحضار تاريخه الذى هو فى حقيقة الأمر، تاريخ الإنسان العربى، فإذا به تاريخ دموى صاخب.

أما مسرحية "متعلق من عرقوبه" فيصفها الكاتب "رأفت الدويرى" بأنها "مسرحية تجريبية طويلة، تمثل رحلة داخل الإنسان المعاصر، رحلة روحية، رحلة الجهاد الأكبر للإنسان للنهوض والخروج من هوة سقوطه للصعود إلى ذروة قمة جبل النار، جبل الجهاد الأكبر" [2]

المسرحية عبارة عن متتالية رؤى مسرحية فى شكل سلسلة أحلام وكوابيس تتوالد ذاتيًا يعيشها السندباد المعاصر.

تبدأ المسرحية بمدخل واقعى فى حمام شقة "وحيد" الذى نجده قابعًا داخل بانيو يفيض برغاوى غزيرة، بينما زوجته "وحيدة" تطالبه بالإسراع فى إنهاء حمامه ليستعد لاستقبال ضيوف عيد زواجهما، ويغوص وحيد داخل البانيو، للولوج إلى عالم أحلامه، والانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال. تبدأ الرؤية الأولى، وفيها يجد "وحيد" نفسه بملابس سندبادية على شط صخرى على حطام سفينة بحرية، ينظر فى منظاره السندباوى، ليرى العجوز المتصابية بضحكاتها الساخرة، تلق ساقيها حول عنقه، وتراقصه يمينًا ويسارًا.

---

(1) المصدر السابق، ص ١٨٠.

(2) رأفت الدويرى: مقدمة مسرحية" متعلق من عرقوبه"، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٨٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتوالى الرؤى لتستعرض حياة السندباد عبر تاريخ مشحون بالقهر والإحباطات التى يتصدى لها بكل ما أوتى من قوة ففى أحدى الرؤى نراه راكعًا أمام العجوز المتصابية فى خشوع وجلال طقسى، بينما نراه فى رؤية أخرى استعاد وعيه وخالف رغبتها والتهم ثمرة المعرفة التى سقطت عليه من السماء وفى رؤية ثالثة يقف أمام محيط مائى وقد جف وتجمد وتصخر حتى التمعدن، بحيث أصبحت المياه عبارة عن سلسلة من نتوءات صخرية، تتجمع تدريجيًا على شكل جبل معدن ملتهب، هرمى الشكل إنه جبل النار، وفى بؤرة صرته تمامًا تصطدم مقدمة قارب هش فى مهب الريح به ملاحون سبعة، فى محاولة انتحارية عبثية لاختراق بطن الجبل، يحاول السندباد تسلق الجبل، تتجاذبه صعودًا وهبوطًا قوتان متضادتان، وحيدة من أعلى والعجوز المتصابية من أسفل، فى دلالة رمزية على صراع الإنسان بين تقاليد الماضى الرجعية وبين رغبته فى التحرر من تلك القيود.

"وحيد : (فى ذروة الحيرة) طالع ولا نازل؟ نازل ولا طالع؟

وحيدة : لفوق

العجوز المتصابية : لتحت

وحيد : لفوق ولا لتحت؟

العجوز المتصابية : لتحت

وحيدة : لفوق

وحيد : ماعدتش عارف فوقى من تحتى." [1]

وينتهى به التجاذب بين القوتين المتضادتين بالانزلاق حتى قاع السفح؛ حيث العجوز المتصابية وقد انحشرت رأسه فى صدرها المترهل وهنا يندفع الملاحون السبعة إلى كرسى عرش العجوز وفى ثورة عارمة ينتهكونه بتجريده من كل أدوات القهر المعلقة به والتى تشكل ظهره وجانبيه من سهام وسيوف وحراب ومقصات وغير ذلك.

(1) رأفت الدويرى: متعلق من عرقوبه، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢٩٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويعود بنا الكاتب فى الرؤية الأخيرة إلى المدخل الواقعى، داخل حمام شقة "وحيد" ومن أسفل سطح البانيو تندفع رأس "وحيد" وقد اختنقت أنفاسه حتى اللهاث، وجحظت عيناه ذعرًا كهارب من الجحيم، ثم يغمغم بصوت مرتعش: " يا ساتر يا رب ... خير اللهم أجعله خير .. كابوس .. فظيع .. رحلة من جحيم لجحيم .. وبالعكس." (١)

تدريجيًا تهدأ أنفاسه، فيعاود الارتكان بمؤخرة رأسه على حافة مقدمة البانيو، يغمض عينه وتدريجيا يروح فى نوم عميق، يرتفع شخيره، نسمع دقات مرتفعة على باب الحمام، وإذ بزوجته "وحيدة" تستعجله لإنهاء حمامه لاستقبال ضيوف عيد زواجهما، وفجأة يفتح باب الحمام وتندفع الزوجة تحمل تورتة عيد الزواج ومن خلفها الضيوف، هنا يصرخ "وحيد" متحديًا "الأبيض أبيض والأسود أسود، الخير خير والشر شر ....." (٢)

يدفع الضيوف والزوجة "وحيد" بأجسادهم ليسقط داخل البانيو لإسكات صوت المعرفة بإغراقه، مع ارتفاع أغنيتهم الجماعية احتفالًا بعيد الزواج. وهنا تنتهى المسرحية بنظرة تشاؤمية يستبعد فيها الكاتب الحلم بالثورة والتغيير فى ظل هيمنة قوى الرجعية والاستبداد.

لقد عاد "الدويرى" فى مسرحية "متعلق من عرقوبه" إلى التراث العربى؛ ليستخرج من طيات كتاب ألف ليلة وليلة السندباد البحرى ويطرحه أمامنا فى ثياب عصرية، يرتدى الجيتر والقميص الأفرنجى؛ ليتجسد من خلاله صورة الإنسان الباحث عن خلاصه، عن طريق الإبحار داخل النفس، ومجاهدة قوى الشر الكامنة فيها التى تمثلها العجوز المتصابية بكل ما تمثله من قهر وسلب للإرادة.

أما مسرحية "سندباد فضائى" فتدور أحداثها داخل قاعدة فضائية، حيث تجرى -فى همة ونشاط- الإعدادات الدقيقة النهائية لإطلاق صاروخ يحمل مركبة فضاء، تزدحم القاعدة بأجهزة الإعلام المحلية والعاملية، الصحافة بفلاشاتها المتلاحقة، والإذاعات المسموعة والمرئية بميكروفوناتها وكاميراتها. المسرحية عن تعليق من مذيع بالراديو ومذيعة بالتليفزيون، تصاحب هذا التعليق ترجمة إنجليزية لمذيعة من القمر الصناعى حول انطلاق السندباد المعاصر داخل المركبة والفضائية ليعتق نفسه من عبودية الأرض.

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٢٠.

(2) المصدر السابق، ص ٣٢٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"الراجل الراديو" : المركبة الفضائية انعتاق ستعتق سندبادنا المعاصر من عبودية الأرض لينطلق."[1]

ويعود الكاتب ليشبه تلك الحياة التى تستعبد السندباد بالعجوز المتصابية.

"المرأة التليفزيون : للانطلاق انطلاقًا منطلقًا من لزوجة ومادية دنياه ... دنيانا العجوز المتصابية." [2]

ويحدد "الدويرى" الهدف من تلك الرحلة، وهو الانطلاق لعالم عصرى حضارى متقدم بدلًا من الاكتفاء بالتغنى على أمجاد الماضى الغابر.

ويصف الكاتب الكوكب الذى سينطلق إليه سندباد بأنه كوكب التكامل والتحرر والتوحد والتفرد والتوازن وكأنه يعبر عن طموحاته وآماله، لما يجب أن يتطلع إليه المواطن العربى الجديد.

"الرجل الراديو والمرأة (معا فى نفس الوقت) انطلق المنطلق انطلاقا التليفزيون" : منطلقا ليحقق (الواحد بعد الآخر على التوالى)، الانطلاق المنطلق، التحرر المتحرر، التكامل المتكامل، التوازن المتوازن، التوحد المتوحد، التفرد المتفرد." [3]

وهنا تظهر رأس السندباد هابطة ببطء شديد من سماء السوفيتا، ثم كتفاه، فجذعه العلوى، ثم جذعه السفلى، وأخيرا ساقاه، وقدماه، حتى يبدو وكأنه (معلق من عرقوبه)، يضع السندباد – فى غرور وشموخ – ساقه الطليقة على ساقه الحبيسة المقيدة، وقد عقد ذراعيه خلف ظهره متخذًا الوضع النابليونى الشهير، وعلى وجهه شبح ابتسامه بلهاء، ووجهه كقناع جامد. يستمر السندباد فى الهبوط إلى أن ترتطم رأسه بالأرض، يتكوم جسده فى وضع جنينى، تنقض عليه فلاشات

---

(1) رأفت الدويرى: سندباد فضائى، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٢٢.

(2) المصدر السابق، ص ٣٢٣.

(3) المصدر السابق، ص ٣٢٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الصحافة وكاميرات التليفزيون مع انطلاق صرخات جنين حديث الولادة مع محاولة السندباد للتقيؤ، بلا قئ فعلى إلى أن يفقد وعيه، فى دلالة رمزية من الكاتب على فشل محاولة المواطن العربى للوصول إلى طموحاته فى العتق من عبودية الحياة وقيود أفكارها الرجعية، فالمسرحية رحلة فضائية للنهوض بالعرب للخروج من هوة السقوط والصعود إلى ذروة التقدم والرقى، وارتطام رأس السندباد بالأرض، ما هو إلا معادل تشكيلي لارتطام الأفكار التقدمية التى اكتسبها فى رحلته الفضائية بأرض الواقع الرجعى، مما يؤدى إلى إصابته بحالة من الغثيان، أما صرخات الجنين حديث الولادة فهى شعاع أمل يطلقه الكاتب للحلم بمستقبل أفضل، وهو ما يؤكده تعليق المذيعين على هذا الحدث فى نهاية المسرحية.

"الراجل الراديو والمرأة التليفزيون: (معًا فى حماس وتهليل) بداية صحوة مرصودة." (١)

يرى الباحث أن النصوص الثلاثة (حالة غثيان – متعلق من عرقوبه – سندباد فضائى) تشكل ثلاثية متكاملة – وإن لم يصرح الكاتب بذلك – خاصة وقد تم نشرها فى مجلد واحد، وتتمثل البينة الفكرية للمسرحيات الثلاث فى الدعوة إلى تحرير التراث الإنسانى، من تركة دلالاته الرجعية الثقيلة بتقاليدها وأفكارها البالية التى تعوق تقدم المواطن العربى ممثلًا فى السندباد – وتجعله لقمة سائغة فى فم الغرب الذى من مصلحته أن يظل قابعًا تحت مظلة الفكر العقيم. وتحويل هذا التراث من حجر عثرة فى سبيل التقدم إلى سلاح من أسلحته.

إن تحرير الإنسان وتحويله إلى طاقة ثورية هو الهدف السامى الذى يضئ مسار "رأفت الدويرى" فى كتاباته لهذه النصوص لتحقيق الرغبة فى التحرير من قوالب الفكر الجامد والتفتح على آفاق المعرفة الحديثة، التى تمثلها الثمرة الغامضة فى نص "متعلق من عرقوبه."

"العريس الشاب : نار المعرفة ولا جنة الجوع والجهل.

العجوز المتصابية : استنطقوه ... خلوه يستنطق كل اللى فى جوفه." (٢)

---

(1) المصدر السابق، ص ٣٢٩.

(2) رأفت الدويرى: متعلق من عرقوبه، مصدر سبق ذكره، ص ص ٢١٦، ٢١٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من اللافت للنظر أن المادة الأكثر تواترًا فى نصوص "الدويرى" هى التراث الشعبى بكل ما يحويه من شخصيات وحكايات وأغان شعبية وأقوال مأثورة ... ألخ، وأهم ما يبدو فى هذه المادة هو تعبيرها عن كل ما له علاقة بالتغيير فى مواجهة القوى الظلامية، وقد استمد "الدويرى" مادة هذه النصوص الثلاثة من حكايات السندباد البحرى، تلك الشخصية التراثية العربية، التى أخرجها الكاتب من قصص "ألف ليلة وليلة" ليلبسها ثوب جديد معاصر. كما نجد أن الأمثال والأقوال الشعبية المأثورة من أكثر الجمل جريانًا على ألسن شخصياته بوصفها أقوالًا موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان. وقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورًا أساسيًا يعكس ثقافة المواطن العربى، وحياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومدى تطورها، لذلك كان من الطبيعى أن تترك بصماتها على نتاجه الأدبى، فهى لا تقل خصبًا وثراء ودلالة عن أى محور تراثى شعبى آخر، وفى مقدمة تلك الأقوال المأثورة تأتى جملة (متعلق من عرقوبه) – فى النص الذى يحمل العنوان ذاته – وهى قول شعبى شائع أفرزه لا شعورنا الجمعى، ليعبر فلسفيًا عن المصير الإنسانى منذ ميلاده حتى مماته، "فضلًا عن أنه رمز ميثولوجى شائع من الرموز المرسومة على أوراق كوتشينة التنبؤ بالمستقبل (التاروت **Tarrot**) والتى تمتد جذورها إلى رسوم ورموز فرعونية أيضًا، وكانت تستخدم للتنبؤ بمستقبل الإنسان، وقد أصبح هذا القول على مر التاريخ، رمزًا ميثولوجيًا يعبر عن حقيقة الوضع الإنسانى، عن مأساة مصيره خلال رحلة وجوده منذ ميلاده حتى مماته"(١).

ولم يكن انتقاء "الدويرى" لبعض الأمثال والأقوال الشعبية التى وظفها فى نصوصه اعتباطيًا، بل بشكل واع يخدم الرؤية الفكرية، مثل (سبع صنايع والبخت ضايع) التى جاءت على لسان القرد البشرى فى النص ذاته تعبيرًا عن يأسه من وضعه الراهن، كما جاء المثل الشعبى (شرف البنت زى عود الكبريت) على لسان العجوز المتصابية فى محاولة منها لاستمالة السندباد، وتشكيكه فى تورطه فى علاقة آثمة معها، لإجباره على الزواج منها. كما تواترت فى هذا النص بعض الأمثلة التى تم توظيفها لتحفيز إرادة السندباد، وشحذ قدرته على مواجهة العجوز المتصابية مثل (اللى ترشك بالمية رشها بالدم)، و(قبل ما تتعشى بيك اتغدى بيها)، (خلاصك فى رأسك).

كما لجأ "الدويرى" فى بعض الأحيان إلى توليد صيغة لغوية لها الهيكل البنائى للمثل الشعبى، منها ما ورد على لسان العجوز المتصابية (هى حصلت ترفع عينيك عن حواجبك" على أنا يا سندبادى)، بكل ما تحمله الجملة من صيغ التهديد والوعيد.

---

(١) رأفت الدويرى: مقدمة مسرحية "متعلق من عرقوبه"، مرجع سبق ذكره، ص ١٨٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كما وظف الكاتب "رأفت الدويرى" شخصية "نافخ القرية" – فى نص "متعلق من عرقوبه" – وهى شخصية تراثية فلكلورية من مظاهر العرس الريفى، حيث يمر بقريته المزينة ليسقى المدعوين، وقد جاءت على لسانه بعض الأمثال والأقوال المأثورة، منها ما يحمل طابع التحذير (اللى متغطى بيها عريان) ويقصد هنا العجوز المتصابية، ومنها ما يحمل طابع السخرية (كنتى فين يا لأ ... لما أنا قلت الآه) وهى الجملة التى كان يختم بها كل رؤيا ساخرًا حزينًا على استسلام السندباد لقوى الرجعية والاستبداد. كما استلهم الكاتب فى اللوحة الثانية من نص "متعلق من عروقوبه" شكل المولد ومظاهره الاحتفالية من ذكر وآكلة نار وحواة وقرداتية، ليقدم من خلاله معادلًا تشكيليًا لمرحلة البداوة. والخضوع البشرى للطبيعة المتوحشة.

"العجوز: عال عال يا ميمونى ودلوقتى فوت على البهوات الباشوات ولم الغلة. (القرد البشرى وقد سلمته العجوز دفها يلف على الجمهور الملتحف حولها)

(جموع المولد معدومون ومن ثم يدفعون للقرد مجرد حركات ساخرة تعبر عن الفقر والعوز وضيق ذات اليد)"[1].

كما حاول "الدويرى" التقرب إلى المتلقى عن طريق توظيف التراث الدينى الذى يجد صدى وقبولًا حسنًا لديه، بوصفه مكونًا أساسيًا من مكونات تفكيره يرتقى إلى مستوى القداسة إلى حد بعيد، وقد استلهم الكاتب فى نص "متعلق من عرقوبه"، قصة بداية الخلق، وأكل سيدنا آدم (عليه السلام) للثمرة المحرمة، وعقابه من الله (سبحانه وتعالى) على ذلك بخروجه وزوجه من الجنة.

"وحيد: (تهبط الثمرة الغامضة لتلتصق بفمه يهم بقضمها لكنه يتراجع) لا ... حرا ... مشى... حرام ... حرامشى ... حرا... أكيد حرام ... وبعدين معاكى يا مصارينى ... بلاش تطرف فى النباح بتاعك لتحصل جدو آدم وتيته حوا ... أهل السماح يطردونا (يصرخ) من جنة الهنا اللى إحنا فيها ... أى ... أيه... نار التفاح ولا جنة الجنة؟ كفر ... إلحاد حرام"[2].

---

(١) رأفت الدويرى: متعلق من عرقوبه، مصدر سبق ذكره، ص ١٩٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد أفسح التوظيف السابق لقضية تفاحة آدم الطريق لتجلى العلاقات الخفية بين (نار التفاح ولا جنة الجنة) وبين (نار المعرفة ولا جنة الجهل) فى تشبيه تصويرى لثمرة التفاح بثمرة المعرفة، التى يتطلع بها البشرية إلى مستقبل أفضل وأرقى. وعلى هذا كانت هناك مجموعة من القواسم المشتركة تجمع بين المواد التراثية الشعبية التى استخدمها "الدويرى"، وهى:

١ - تعبيرها عن عدم الرضا عن الوضع السائد.

٢ - محاولتها تغيير هذا الوضع والعمل على تعديله فى أقل الاحتمالات.

أما بالنسبة لعناصر التجريب، فقد تبنى "الدويرى" فى بناء نصوصه أسلوب التمسرح الصريح، فوظف المكان لا كمجرد خلفية أو إطار محايد يمكن تغييره ، وتبديله دون أن يتأثر المعنى، بل هو تشكيل بصرى فاعل، ومحيط رمزى ينظم دلالات العرض، ويبرز الصراع الأساسى، ويعكس بنية العلاقات الدرامية بين الشخصيات.

وقد اعتمد الكاتب فى نص "حالة غثيان" على خطاب التفكيكيين، ومحاولة قلب معادلة هيمنة الكلام على الكتابة التي تمسكت بها جميع النظريات الغربية حول اللغة والاعتماد على مسرح الصورة؛ فهو يرى أن "لغة الصورة هى أكسير الحياة للمسرح، ومصل الإنعاش والإنقاذ من موات مقدر، بفعل منافسة عصرية غير متكافئة مع فنون الصورة المتحركة من سينما وتليفزيون وفيديو، لذا يعتبر الصورة المسرحية بوصلة استكشافاتنا فى العالم الداخلى للإنسان والمسرح"[١].

إن أول ما يستوقفنا على هذا المحور، هو كثرة الإرشادات المسرحية فى هذا النص، وفعاليتها الواضحة فى بناء معناه، "فالإرشادات المسرحية عند الدويرى، ليست عاملًا مساعدًا، يمكننا الاستغناء عنه أو ببديله، دون أن تتأثر المسرحية، بل هى عنصر أساسى فى عملية إنتاج الدلالة"[٢]، وتعد مسرحية "حالة غثيان" نص بلا حوار ماعدا كلمات قليلة متكررة تتلفظ بها السندباد بين الحين والأخر مثل (أخ ... تنق ... أخ ... تنق ... أفكارى ... أختنق ... تاريخى ... اختنق .... أمجادى بـ ... اختنق)، أما العجوز المتصابية، فلا يصدر منها سوى ضحكات ساخرة وأغنية سوقية تدندن بها.

---

(١) رأفت الدويرى: مقدمة مسرحية "حالة غثيان" الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٦٠.

(٢) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وامتدادا لاتجاهات الكاتب فى رفض الواقعية والتمرد عليها، استند "الدويرى" على أفكار "أنتونان أرتو" Antonin Artaud الذى انطلق من مفهوم تحريض طاقة العنف أو غريزة العدوان داخل نفس الإنسان نحو صياغة نظريته التى عرفت باسم (مسرح القسوة)، تلك النظرية التى يستعيد بها المسرح طقوسيته من خلال الصورة التى تمتزج فيها الشاعرية بالوحشية والميتافيزيقا بالخلاص، رغبة منه فى تطهير المتفرج من الأقنعة الحضارية الزائفة، ومن أسر المدنية وطغيانها وقسوتها على روح الإنسان"(١).

حيث يرى "أرتو" أن إنسانية الإنسان لن تتحقق إلا بإطلاق العنان لرغباته الفطرية، وعواطفه البدائية الخشنة، مثل الخوف والحب والحنين والشهوات، ومن هنا رأى "أرتو" ضرورة تقليص نفوذ الكلمة من التجربة المسرحية، وإفساح مجال أكبر لفنون العرض المسرحى، ومن خلال تلك النظرية خلق "أرتو" لغة مسرحية جديدة تقوم على جماليات حركة الجسد الإنسانى، وعلاقته بالفضاء المسرحى، والضوء والموسيقى والغناء، حيث يمكن من خلال امتزاج هذه العناصر توليد دلالة جديدة لا تتوسل بالكلمة المنطوقة، ولكنها تقدم المعنى الكامن وراء اللغة اعتمادًا على المعنى الحركى للجسد الإنسانى باستخدام الإيماءة والحركة الجسدية وكانت هذه الأفكار هى المصدر الذى استقى منه "الدويرى" فكرته حول دلالة الصورة المسرحية والتأكيد على العناصر المرئية فى العرض المسرحى، إلى جانب إبراز عناصر العنف والتوحش ممثلة فى شخصية العجوز المتصابية، بكل ما تحمله من دلالات قوى القهر والرجعية وذلك فى نص "حالة غثيان"، و "متعلق من عرقوبه"، كما سيتضح فيما بعد.

كما تستلهم النصوص الثلاثة فى مجموعها روح المسرح الرمزى، حيث أفرط "الدويرى" فى استخدام الرمز، حتى بدت الأرضية التى تتحرك عليها النصوص أشبه بغابة كثيفة من الرموز، وضرب من الرياضة الذهنية؛ فالشخصيات رموز وظفها الكاتب للاستدلال على مراحل تطور المواطن العربى، كما جسدت بعض مفردات الديكور، الإكسسوار دلالات سيكولوجية مختلفة: كالسيجار الذى رمز إلى أمريكا، وكرسى العرش المتوحش وما تزين به من مقصات وحراب

---

(١) أنظر: كابل برونكو: أرتو وحلم جزر بالى، ترجمة: سمية رمضان، (مجلة فصول)، العدد ٤، القاهرة، ١٩٩٥، ص ١٨٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وخناجر، والتى شكلت فى مجملها معادلًا تشكيليًا لأدوات القهر والاستعباد، كما دلت الثمرة الغامضة على ثمرة المعرفة، وكذلك جبل النار الذى أوحى بدلالة الطريق الوعر لبلوغ قمة تلك المعرفة، كما حمل نص "متعلق من عرقوبه"، أصداء المدرسة التعبيرية، "بوجود شخصية رئيسية واحدة، تستأثر بالاهتمامات كلها، لأنها غالبًا ما تكون بوق المؤلف، بينما الشخصيات الأخرى تسبح فى جو ضبابى"[١]. وتمارس أفعالا مهوشة غير مترابطة أشبه بأفعال الحلم، "حيث تبدأ المسرحية وتنتهى بمشهد واقعى، بينما تمثل بقية المشاهد مجموعة من الأحلام (الكوابيس) [٢]، التى تعيشها شخصية السندباد معبرة عن مراحل تطوره ورحلته الشاقة نحو هدف روحى سام، من خلال سلسلة متتابعة من اللحظات المتصاعدة، والقمم الدرامية تتداخل فيها الواقعية والرمز والحلم، مما يخلق مستويين فى الطرح، هما المستوى الواقعى والمستوى الخيالى، يتوغل الكاتب من خلالهما داخل النفس البشرية ليخرج مشاعرها الحقيقية تجاه حال المواطن العربى فى ظل واقعه المرير.

كما استلهم الكاتب تقنيات المسرح الملحمى[٣]، واهتدى بفكرته عن طبيعة المسرح، ودوره السياسى، وقد تمثلت ملامح الملحمية فى استخدام اللوحات المستقلة المنفصلة. وإذا كانت بنية النصوص الثلاثة الفكرية، تتشكل وفق مبدأ الازدواج والتناقض، أى انقسام كل فكرة وعنصر من العناصر إلى سالب وموجب (خير وشر – استبداد وخضوع) فليس من الغريب أن نجد الآلية الفاعلة فى إنتاج الحدث المسرحى فى هذه النصوص هى التنكر وتوالى الأقنعة، فنحن أمام سلسلة من التحولات التنكرية فى الأدوار، حيث يتحول السندباد إلى (قرد بشرى – عريس شاب – راقص وثنى)

وتصل آلية التنكر إلى ذروة نشاطها عندما تتحول العجوز المتصابية بعد أن تترع أجزاء جسدها المترهلة إلى سندباد فى مرحلة الكهولة فى إشارة رمزية إلى أن الإنسان هو نفسه صانع قهره وتتوالى التحولات وتتولد من خلالها أحداث المسرحية ودلالتها وفق حركة تحول دائمة عن المستوى

---

(١) درينى خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦١، ص ٢٨٥.

(٢) مارى إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحى، مفاهيم ومصطلحات مسرح، فنون عرض، مكتبة لبنان، ١٩٩٧، ص ١٩٣.

(٣) أنظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ١٨٨، ١٨٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواقعى إلى مستوى الوهم، فيتحول النص برمته إلى وحدة رمزية طقسية تعبر عن رحلة الإنسان وصراعه مع قوى الفكر الجامد وحلمه بالمعرفة والتغيير. ومن ثم يوظف الكاتب التقنية البيراندلية (التمثيل داخل تمثيل) التى ظهرت بشكل جلى فى نص "حالة غثيان"، "متعلق من عرقوبه". حيث تقوم الشخصية بأكثر من دور فى ظل الحركة الإرتدادية للأحداث بين الواقع والوهم.

كما جاء نص "سندباد فضائى"، فى قالب بنائى أقرب للسرد، فالمسرحية كانت فى شكل تعليق إخبارى (تقرير إخبارى) على حدث (الرحلة الفضائية للسندباد)، وهو أقرب ما يكون إلى صوت الراوى الشعبى حين يسرد علينا الأحداث ويصفها فى روايته الشعبية.

"المرأة التليفزيون : سيداتى ... سادتى ... قد بدأت مرحلة الإشعال لينطلق الصاروخ عاملا مركبة الفضاء وبداخلها سندباد الفضائى الأول.

الرجل الراديو : سيداتى سادتى ... الليلة ... الليلة الكبيرة من قاعدتنا الفضائية الكائنة فى ... فى... (بارتباك وحيرة)

المرأة التليفزيون : (للخروج من الحيرة) الكائنة فى مكانها الكائن

الرجل الراديو : فى ... فى ... فى مكانها السرى جدًا جدًا جدًا ... معذرة سيداتى سادتى ألف معذرة ومعذرة لعدم الإفصاح غير المباح حتى قبل صياح ديك شهر زاد: الفلاح... الفلاح ... يا ملاح"[1].

يقترب السرد الوصفى فى هذا النص من شكل الرواية الشعبية التراثية القديمة، أو المسرواية الحديثة. وقد لجأ "الدويرى" فى بعض الأحيان إلى التناص معتمدًا على إقتباس بعض الصيغ اللغوية من نصوص مسرحية أوروبية، ودمجها فى النص بشكل يتلاءم مع سياقه الفكرى؛ لإثارة وعى المتلقى الذى تتفتح ذاكرته لاستحضار هذا التركيب فى سياقه الأصلى، ومقارنته مع السياق الجديد، ونرى مثل هذا فى مسرحية "متعلق من عرقوبه"، حيث يقول وحيد (السندباد):

---

(١) رأفت الدويرى: سندباد فضائى، مصدر سبق ذكره، ص ٣٣٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وحيد : اختيار حر لمستقبلى ... بمزاجى أنا لا بمزاج عمرو أقرر مصيرى ... أكون أو لا أكون ... تلك هى المشكلة"[١].

ولم تخل النصوص الثلاثة من ملامح وجودية وعبثية على مستوى الفكرة ؛ حيث إن فكرة الغثيان فكرة وجودية نابعة من مواجهة الإنسان الحقيقى الوجه القبيح للوجود وقوته، وعدم القدرة على الخمود أمام مرارته، فيصاب بالغثيان مثل جميع أبطال "سارتر" **Sartre**.

كما يطرح "الدويرى" فى نص "متعلق من عرقوبه"، أحد الأفكار الفلسفية التى تأسست عليها الوجودية، لا ليناصرها، بل ليسخر منها، وهى فكرة حرية الاختيار المطلقة دون قيد أو شرط.

"وحيد : دلوقتى أنا مجعوص ... رجل على رجل ... وهات يا اختيار ... جوز بابى ومامى على الفرازة ... عايشين فى عصر ... فى زمن ... فى قارة ... فى عمارة ... لا فى فيلا اختارهم أنا ... أختيار حر ... بعد دراسة وتفكير... ويكده أبدأ رحلة وجود جديد فى جديد"[٢].

لقد خدم هذا الطرح السياق الفكرى للنص من خلال رد "وحيدة" التى تؤكد له أن موضوع إثبات الذات لا يتحقق باللجوء إلى فكر ملحد، بل بالثورة على الماضى، حيث التخلف والرجعية والسعى تجاه التغيير والتطوير.

"وحيدة : كفر ... إلحاد ... زندقة .... ليتك لم تكن ... المشكلة إنك للأسف بالفعل كائن موجود والرجوع لورا مبيحصلش إلا فى الأحلام والكوابيس، فى الشعر والمسرحيات مفيش قدامك غير قدامك ... اطلع قدام"[٣].

أما ملامح العبثية فتتضح فى لامنطقية الأحداث التى جاء معظمها خارج إطار الواقعية، بالإضافة إلى نظرة الكاتب التشاؤمية، حيث يرى الماضى مريرًا والحاضر أكثر مرارة ولا يجد أى

---

(١) رأفت الدويرى: متعلق من عرقوبه، مصدر سبق ذكره، ص ٢٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٦٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أمل فى المستقبل كما تطل علينا" أسطورة سيزيف" بطاقتها التأثيرية من خلال شخصية السندباد الذى يبدأ كل لوحة فى النصين "حالة غثيان"، "متعلق من عرقوبه" بوضع جنينى، وينهيها بحالة من الغثيان، وهكذا دواليك، للتأكيد على معنى اللاجدوى، أحد شعارات المدرسة العبثية، والذى يأتى فى سياق النص ليؤكد على النظرة التشاؤمية للكاتب.

ويرى الباحث أن "رأفت الدويرى" كاتب تفكيكى أفرغ الحكاية الشعبية من مضمونها الحقيقى ومن شكلها المتعارف عليه ليلبسها شكلًا جديدًا ومعنى معاصرًا يرتبط بقضايا واقعنا المعيش.

المحور الثانى: استلهام أسطورة "إيزيس وأوزوريس" من التراث المصرى الفرعونى:

"الأساطير عالم رحب من الأحداث الإنسانية التى تتسم بصفة العمومية والتى يستطيع الكاتب من خلالها التحرك بحرية، واستخدام أدواته الفنية من رموز وإسقاطات على عالمه المعاصر، الذى هو بطبيعته بالغ الخصوصية ومحدود المجال"(١).

وقد شغلت مسألة توظيف الأسطورة كثيرًا من الكتاب القدامى والمحدثين، حيث كان التراث الأسطورى حاضرًا فى الكثير من الأعمال الأدبية الشعرية، والمسرحية، والروائية، ومن خلال مراجعة النتاج المسرحى للدويرى، نلحظ حضور التراث الأسطورى، فى أكثر من عمل مسرحى، منها: مسرحيتى "ولادة متعسرة"، و"قطة بسبع ــت- رواح"، وقد اعتمد الكاتب فى هذين النصين، على توظيف الأسطورة

الفرعونية، "إيزيس وأوزوريس"، بشكل يجعله يتجاوز تسجيل الواقع، إلى محاولة تفسيره، وهذا ما فعله الكاتب، إذ إن اعتماده على الأسطورة لم يحول عينه عن أرض الواقع، بل إنه حاول من خلالها أن يعثر على تفسير لهذا الواقع؛

حيث يكشف النصان عن مأساة الوجود تحت ضغط القهر الاجتماعى والاقتصادى.

---

(١) محمد حمدى إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط١، ١٩٩٤، ص١٨٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتكون نص "ولادة متعسرة" من مدخل كابوسى وست لوحات، يصاحب المدخل الكابوسى لحن الميلاد، بإيقاع هيستيرى متوتر، ونرى "وحيد" بطل المسرحية قابعًا خلف مكتبه، وقد تكور فى بطن الفوتيل الدوار وكأنه جنين يقاوم الانسلاخ من بطن أمه.

تحكى المسرحية عن "وحيد" المؤلف المسرحى الذى بلغ الأربعين من عمره – سن النبوءة والاكتشاف والنضج - ليكتشف فجأة حقيقة حياته، وأن عمره قد احترق بين يديه شمعة فشمعة، دون أن يستطيع أن يضئ باحتراقه الوجود حوله، فيسعى لإلغاء سنوات عمره الماضية من صفحات الزمن، ويستعيد بإطفاء كل شمعة ذكريات من ماضيه الأليم، ومع لقائه بالماضى، تفجعه حقائق الولادة غير الشرعية، المصادرة لكل فكر جديد متمرد، والمعرفة التلقينية التى تلقاها منذ ولادته دون أدنى تفكير، وملامح السيطرة على العالم بامتلاك مقدراته. ويرى كل هذا؛ فيحرقه الماضى وتستنزفه الطقوس الرجعية.

فيرفض الواقع بالعودة إلى رحم أمه ليولد من جديد بعد أن يحدث ثورة فى ظلمة الأرحام (ثورة ما قبل الميلاد) وتشاركه زوجته "سونيا" رفضه للماضى بتمزيقها لصورته القديمة، ولكن مع رغبته فى أن يولد من جديد، تبدأ فى تجميع أجزاء الصورة الممزقة إلى أربعة عشر جزءًا مما يستدعى فى ذاكرتنا الجمعية الأسطورة الفرعونية الخالدة "إيزيس وأوزوريس".

"وحيد : لا مفر من العودة ... أح ... أحترق ... فلتنطلق من قمقم الماضى الخفافيش السوداء ... أح ... أحترق... (يعود ليتكور كجنين فى بطن الفوتيل خلف مكتبه ويغمغم بنشوة خاصة)، ها أنا إلى دفء الرحم قد عدت ... من ... لأولد من جديد ... واء... واء... واء، هنا فى ظلمة الرحم يمكننى أن أحقق حلم سنواتى الأربعين ... أن أحقق الثورة فى الأرحام ... ثورتى الفريدة ... الرائدة ... ثورة أجيال ما قبل الوجود"[1].

إن رفض "الدويرى" للواقع يتمثل فى رفضه لما يحتويه هذا الواقع من سلبيات تأتى فى مقدمتها المعرفة التلقينية فعندما يعيش الإنسان فى ظل قهر أعمى وديكتاتورية هوجاء، يصبح حتى

(١) رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٣٠٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عقله معتقلًا سجينًا لبطش هذا القهر وتلك الديكتاتورية ويوضع تحت الوصايا؛ حيث تملى عليه أراؤه وأفكاره. وقد أصل الكاتب هذه الفكرة من خلال شخصية "الطفل معصوب العينين"، رمزًا للإنسان فاقد البصيرة والمنقاد بأفكار الغير، لذا نراه دائمًا متمردًا على واقعه مطلقًا صرخته المدوية (حتمى أن أعرف .... لابد أن أعرف) [١]، وتبلغ إرادة الصبى فى اغتصاب معرفته مداها فى حواره مع "وحيد":

"وحيد : أيام قلائل وتكمل الثالثة عشر من عمرك وقتها سيقيمون لك الزينات، سينحرون الذبائح احتفالًا ببلوغك بداية رجولتك.

الصبى : رجلًا عارفًا.

وحيد : (بمرارة) فى الاحتفال ستعرف ما يريدون لك أن تعرفه.

الصبى : أريد أن أعرف ما أريد أنا أن أعرفه .... بمعرفتى سأغتصب معرفتى

وحيد : لا بلوغ بلا شعائر تلقين.

الصبى : أرفض التلقين ... أرفض شعائر التلقين"[٢].

كما يتعرض النص لسيطرة المادة والنفوذ، ودورها فى سلب الإرادة وتكميم الأفواه، وذلك من خلال شخصية "مالك" الذى أرغم زوجته "أم وحيد" – فى الماضى – على الزواج منه، فى مقابل دين له عند والدها، بالرغم من علمه بحبها لابن عمها "محب".

"مالك : فلأغرق نفسى فى هذه اللحظة ... أسعد لحظة يعيشها إنسان أعظم لحظات السيادة ... أروع لحظات الامتلاك"[٣].

يرفض الجد إتمام تلك الصفقة المهينة مع "مالك"، ويمنع ابنته من أن تبيع نفسها ثمنًا لسداد ديونه، ولكن دون جدوى.

"الجد : فلتكن حريتى ... لا حرية ابنتى سدادًا لدينك فلأختار أهون الشرين

الأم : تختار؟

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٦

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٢٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مالك : (يندفع ضاحكًا) وهل لأمثالك حق الاختيار؟!

الجد : (يغمغم لنفسه) بقدر من التضحية

مالك : (ساخرا) لعل ثروة هبطت عليك من السماء.

الجد : السماء لا تمطر الثروات فالإنسان صانعها الوحيد.

مالك : (ساخرًا) إذن أين ثروتك؟ وثروات المعدومين والصعاليك أمثالك؟

الجد : تاريخ يطول استرجاعه يا ... يا مالك بيه"[1].

وتنتصر مادية "مالك" على تاريخ "الجد"؛ حيث تضحى الابنة بنفسها فى سبيل إنقاذ والدها وتوافق على الزواج من "مالك". ذلك هو الماضى الذى حاول "وحيد" استرجاعه، ورفضه بعد شعوره بالقهر على المستوى الفكرى والمادى، وكان حرق هذا المؤلف لأخر كتاباته المسرحية "ثورة فى الأرحام" هو المعادل الموضوعى ليأس الكاتب من تخطى الماضى بكل آلامه وعذاباته.

أما مسرحية "قطة بسبع – ت- رواح" فتتكون من مدخل غير واقعى وتسع لوحات.

يطلق الكاتب على المدخل عنوان "حلم ف ... كابوس" وتدور أحداثه فى أرض زراعية عطشى متشققة بفعل الجفاف، تتوسطها نخلتان متعانقتان؛ إذ تبدوان أسفل الجذعين نخلة واحدة، إحداهما كالفتى طويلة، والأخرى صغيرة كفتاة، ومن النخلتين ينسلخ – كما فى الأحلام – طيفان لفتى وفتاة (فياض، فيض)، بملابس عرس فلاحية بيضاء وخضراء، وفجأة تنفتح فجوة أشبه بمغارة عصابة ليندفع من داخلها عروسان (سمارة، عنانى الوحش)، بملابس عرس غريبة سوداء وزرقاء. ترفع "فيض" اللثام عن وجه عريسها لتكتشف أنه "سمارة" وفى الوقت ذاته يرفع "فياض" اللثام عن وجه عروسه ليفاجأ أنها "عنانى الوحش"، زعيم العصابة الذى يحب "فيض" ويرغب فى الزواج منها، وتساعده "سمارة" فى خطته للفوز بفيض عن طرق السحر، أما هو فلا يجد طريقًا للفوز بمأربه سوى قتل "فياض"، وينجح فى ذلك، ويطعنه بمقصه الخرافى، بعد أن يقطع لسانه، وتلقى "فيض" بجسدها على جثة "فياض" لتستحم فى فيض دمائه. هذا الحلم (الكابوس) الذى بدأ به "الدويرى" مسرحيته.

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٢٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما اللوحة الأولى، فتبدأ خارج الصالة، بثلاث مجموعات من الفلاحين ينشدون ويرقصون احتفالًا بعيد الربيع (موسم الحصاد)، ثم يتقدمون إلى داخل الصالة، ليتخللوا الممرات الثلاثة وسط المتفرجين، وهم يحملون أدوات الزراعة وحزم القمح ونماذج لبيض ملون وعرائس كبيرة ملونة لشخصيات المسرحية الرئيسية: أبو الخير (فياض) – أم الخير (فيض) – شر الطريق (عنان الوحش).

ومن خلال اللوحات نتعرف على "فيض" فتاة القرية الجميلة المخطوبة إلى فياض (مغنى الغلابة)، بعد قصة حب طويلة تحاكت بها ألسنة أهل القرية، ولكن الظروف المادية تحول دون إتمام زواجهما، ففياض لا يملك سوى قوت يومه وهو يرفض أن يستغل فنه فى جمع المال بالترفيه عن الأثرياء والمتخمين.

"فياض : فيض ! يكونش عقلك عاوزنى أغنى فى أفراح الـ ...

فيض : نقوط فرحين ثلاثة حداهم يكملوا لك مهرى

فياض : فرحين ... ثلاثة !!

فيض : يجوزونا ... يلمونا يا فياض تحت سقف واحد ...

فياض : وحاغنى لهم إيه؟!

فيض : اللى على هواهم غنيه

فياض : أبسطهم؟! أفرفشهم؟!

فيض : خدهم على قد عقلهم ... بفلوسهم

فياض : بفلوسهم ... قرد بطرطور وماسك ربابة لا لا ... مش ممكن يا فيض"[1].

وعلى الجانب الأخر، تجد سمارة (زوجة والد فيض)، الشرهة للمال والتى تسعى جاهدة لتزويجها من "عنانى الوحش" إقطاعى القرية الذى يخشاه الجميع ويخافون بطشه وسطوته. وتحكى "فيض" لفياض عن زيارة "أبو الحكاوى" لها، ليخبرها بأنها قد اختيرت عروسًا لأبى الخير فى احتفال هذا العام، وحذرها من أن تبوح بهذا السر لأحد حتى لا تصاب بأذى، مثلما حدث لأم الخير وأبى

(١) رأفت الدويرى: قطة بسبع –ت- رواح، الأعمال الكاملة، مجموعة مسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٣١٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخير السابقين، ويضحك "فياض"، ويزيل مخاوف "فيض" فيصارحها بأن "أبو الحكاوى" قد زاره هو الأخر وأخبره بأنه سيكون "أبا الخير" هذا العام وطالبه بكتمان السر.

وننتقل من مستوى الحدث الواقعى إلى مستوى الحدث الأسطورى حيث تبدأ طقوس الاحتفال الشعبى بزفاف "أم الخير" إلى "أبو الخير" ويباركها "أبو الحكاوى" بماء النيل، وتحيلنا الأحداث إلى أسطورة "ايزيس وأوزوريس" حيث تستدعى فى أذهاننا الصراع الخالد بين الخير والشر، بين إله الخصب والقمح والنماء (أوزوريس)، وشقيقه إله الشر والعقم والجدب (ست)، فأوزوريس هنا هو "أبو الخير" أو "فياض"، أما ايزيس فهى نفسها "أم الخير" أو "فيض"، فى حين يجسد "شر الطريق" أو "عنانى الوحش" شخصية "ست".

ويسير المستوى الطقوسى بشخصية (أم الخير، أبى الخير، شر الطريق) إلى جانب المستوى الواقعى بشخصية (فيض، فياض، غنانى الوحش)، ويربط بين المستويين "أبو الحكاوى" بأغانيه التى يرددها على ربابته. وعلى المستوى الواقعى يسجن "عنانى الوحش" "فياض" فى مغارة عصابته مقيدًا إياه بالحبال، كى يفرق بينه وبين "فيض"، وعلى المستوى الأسطورى يتمكن "شر الطريق" ورجاله الملثمون من القبض على "أبى الخير" وجلده، حيث ذاع صيته وزادت محبة الشعب له بعد أن قام بإصلاح الأراضى الزراعية وحصد خيرها وتوزيعه على الأهالى. ولم يكتف "شر الطريق" بذلك، بل يأمر بتمزيق جسده، وهنا يبدأ رجاله فى تمزيق أوصال العروسة الممثلة لأبى الخير.

وفى اللوحة الأخيرة يلتقى المستويان الأسطورى بالواقع حيث تحاول "فيض" أن تجمع أوصال العروسة الممزقة، ويحاول "عنانى الوحش" أن يثنيها عن ذلك دون جدوى، وعندما تنجح "فيض" فى إعادة أوصال العروسة يظهر "أبو الخير" لفيض، فيظنه "عنانى الوحش" "فياض"، وقد هرب من المغارة، فيجن جنونه، وهنا يعلن "أبو الحكاوى" أن "أبا الخير" لن يموت أبدًا لأنه ببساطة (قطة بسبع ــت- رواح) ويتقدم إلى "عنانى الوحش" ويرجمه بالحصى الذى يخرجه من كيس الخيش المعلق فى عنقه، ويشارك جموع الشعب "أبا الحكاوى" فى رجم "عنانى الوحش" ورجاله ويرددون:

"**الجموع : اطلع يا وخم .... اطلع من البلد**"[1].

---

(١) المصدر السابق، ص ٤١٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يلتقط "فياض" الحبل الذى كان مربوطًا به على جذع النخلة ويتقدم نحو "عنانى الـــوحش"، ويحاصره بمساعده مجموعة من الشباب إلى أن يلقوا به داخل كيس الخيش ويلفونه بالحبل، ويزفونه بالغناء ساخرين إلى أن يختفوا به خلف الكواليس.

ينطلق الكاتب فى نصه من الخاص إلى العام؛ فيطرح قضية أكثر عمومية وشموليـــة، تجـــسد هموم دول العالم الثالث، ووقوعها فريسة لهيمنة الأقوى؛ فالقضية فى هذه المسرحية ليـــست قـــصة الحب التقليدية الساذجة بين شابين أعجزهما الفقر والعوز عن الزواج ولكنها تتخذ أبعادًا مغـــايرة تحمل إسقاطًا سياسيًا يرمز إلى واقع المجتمعات التى تخضع لسيطرة حاكم، حيث تصبح "فيض" رمزًا لمصر المقهورة المغتصبة من قوى القهر والاستغلال التى يمثلها "عنانى الحنش" بكل جبروته وسطوته، فى حين يتحول "فياض" إلى رمز للزعيم الشعبى المخلص الذى قد يطول انتظارنا له ولكنـــه آت لا محال. وهو فى ذلك لا يتحدث عن هنا والآن فقط، بمعنى أنه لا يتحدث عـــن مـــصر فى علاقاتهـــا المعاصرة مثلا بالكتلة الغربية، بل يتحدث عن مصر عبر تاريخ طويل، حينما كانت مستغلة، تمـــتص دمها هذه القوة أو تلك، "فقد عاش المجتمع المصرى القهر والعذاب منذ أقدم العصور، وقد استمر هذا القهر رغم تغير الحكام عبر التاريخ، وتطورت أشكال هذا القهر وألوانه، فمنذ أقدم العـــصور والملك الإله الفرعون يحكم، بل يحتكر الشعب إلى أن وصلنا إلى الاستعمار فى العـــصر الحـــديث بأشكاله وألوانه، لذا كان لزامًا أن تتطور النظرة إلى المسرح كوسيلة هامة يستطيع الكاتـــب مـــن خلالها أن يعبر عن آرائه وأفكاره." (١)

تلقى الأسطورة الفرعونية "إيزيس وأوزوريس" بظلالها على النصين "ولادة متعسرة"، "قطة بسبع –ت- رواح"، لكن الكاتب لا يهمه فى هذا التوظيف تفصيلات أحداث الأسطورة، بقدر ما يهمه تطويعها وتكييفها لتعالج قضية معاصرة، حيث يصبح القالب الأسطورى إنسانيًا غير غيبى.

ففى نص "ولادة متعسرة" أخذ "الدويرى" مضمون الأسطورة، ووظفه فى إطـــار معاصـــر، فاستخدم الأسطورة بوصفها إطارًا تراثيًا وشحنه بأفكار معاصرة، فتمزيق صورة "وحيد" أوزوريس ما هو إلا دلالة رمزية على التشتيت النفسى للإنسان المقهور، مسلوب الإرادة، وتجميـــع زوجتـــه

(1) أحمد صقر: توظيف التراث فى المسرح العربى، مركز الإسكندرية للكتاب، الإســكندرية، ١٩٩٨، ص ٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سونيا (ايزيس) لأشلاء الصورة الأربعة عشر، ليس إلا محاولة لميلاد إنسان جديد بعد ثورة حقيقية على كل سلبيات الواقع.

"سونيا : واجبى أن أجوب أركان الكرة الأرضية باحثة عن أشلائك الأربعة عشر، أفتش فى قلوب النسوة .... أفتش فى أرحامهن .... أفتش فى عقول الرجال ... فى ظهور الرجال ... أفتش عن أشلائك ... أفتش"[1].

أما فى نص "قطة بسبع ــ ت ــ رواح" فقد انخرط "الدويرى" فى تفاصيل الأسطورة الفرعونية بشكل أكبر، فيتعرض فى سياقه الدرامى لحيلة "ست" الغادرة للنيل من أخيه "أوزوريس" والتخلص منه.

عنانى : من خشب الورد جهزوا له صندوق تحفة بالمزورة مقاس أبو الخير، صندوق بالدهب والفضة متطرز بالحرير والقطيفة متبطن ولا جهاز عروسة فى الحواديت.

فيض : (تغمغم) إلهى يجهزوك للموت يالى فى بالى.

عنانى : ولجل ما يسبكو الطبخة يعملوا عزومة كبيرة ضيوفها كتيرة وأبو الخير ضيف شرف فيها.

فيض : (بقلق) ياريتك يا فياض.....

عنانى : وابتدت اللعبة..... الصندوق التحفة لمين... اللعبة واحد ورا التانى لأدوارهم حافضين.. أنا .... لا أنا... لا أنت ولا هوه... أنا.... الدور دورك يا أبو ا لخير.

فيض : لا.... لا.....

عنانى : أبو الخير بضمير صفيان.

فيض : لا.... لا..... لا

---

(١) رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، مصدر سبق ذكره، ص ٣٠٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عنانى : أبو الخير خش الصندوق

فيض : لا

عنانى : وقع فى الفخ

فيض : لا

عنانى : اللعبة صادت

فيض : لا

عنانى : الصندوق بالعجل أترد بمسامير جاهزة.. غطاه أندق... وهيلا بيلا الصندوق الفخ شالوه... وفى جوف النيل رموه.. دفنوه... دفنوه.[1]

كما يستلهم الكاتب شخصية "أبا الحكاوى" فى هذا النص، من شخصية "توت" إله الحكمة والكتابة الذى عاون "إيزيس" فى رحلة بحثها عن زوجها المفقود.

"فيض" : أنى حادور عليه (وتبدأ من الآن التقاط أوصال العروسة الممزقة والملقاة على الأرض وتعيدها إلى هيكلها الأصلى المثبت بين النخلتين) من بلد لبلد وراه... من شط لشط وراه....

أبو الحكاوى: أبو الخير عمره ما مات.[2]

لقد قدم "الدويرى" بطله الفنان الفقير "فياض" (مغنى الغلابة)، بوعيه البسيط، وحبيبته "فيض" بوعيها المغيب بفعل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تعيشها، ورغبتها فى الالتصاق توحدًا فى مواجهة تلك الظروف، وتجاوزًا لها، برغم صعوبة ذلك التجاوز وخشونة هذا الواقع. كما اضطر الدويرى إلى الهروب فى الأسطورة القديمة علها تحقق نوعًا من التكامل والخلاص من الواقع المزرى، وتقدم بدائل مغايرة ولكن ذلك لا يعنى إحلال الرؤية الأسطورية الغيبية للحياة محل الرؤية الواقعية، وإنما هو نوع من التزاوج المعنى بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان العصرى، ومنحه الأمل فى القضاء على عناصر الشر ــ كما حدث فى الأسطورة ــ من خلال طرح مزيد من الاتساع فى منظور الرؤية الشاملة إلى الكون.

---

(1) رأفت الدويرى: قطة بسبع ــ ت ــ رواح، مصدر سبق ذكره، ص ٣٩٨، ٣٩٩.

(2) المصدر السابق، ص ٤٠٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبالرغم من استلهام الكاتب للتراث الأسطورى، فإنه من اللافت للنظر تواتر بعض أشكال التراث الشعبى فى النصين من أمثال وحكايات وأغان شعبية؛ حيث تشكل عمليتا القطع والتجميع لصورة "وحيد" فى نص "ولادة متعسرة" معادلًا موضوعيًا لعمليتى الموت والميلاد، وقد نجح "الدويرى" فى توظيف طقوس الوجود الإنسانى من (سبوع ــ طهور ــ جنازة) بشكل رمزى إبداعى، ففى اللوحة الثانية، ومع استدعاء "وحيد" لذكريات ميلاده، يوظف الكاتب الكورس مرددًا بين الحين والآخر أغنية السبوع الطقسية.

"كورس السبوع: برجلاتو برجلاتو حلقة دهب فى وداناتو

يارب يا ربنا يكبر ويبقى قدنا."[1]

كما نجد الأم مشغولة بالدق على (الهاون النحاسى)، وإطلاق الزغاريد وإشعال الشموع وغير ذلك من مظاهر هذا الاحتفال الطقسى وفى انتقائه للممارسات الاحتفالية الشعبية، يركز "الدويرى" على طقوس الطهور برموزها، وشعائرها الراسخة فى وجداننا الشعبى، والتى ظهرت فى أبلغ صورة فى اللوحة الثالثة من هذا النص.

"كورس الطهور: (يغنون) ما أطاهر إلا الصغير الصغير وله شميعة بتنور بتنور".[2]

وفى هذه اللوحة تقوم الأم بنثر الملح وإطلاق الزغاريد إيذانًا ببدء طقوس الطهور للصبى معصوب العنين. وقد قدم "الدويرى" كورس الطهور فى صورة وحشية، حيث تقنعوا بأقنعة بومية وخفاشية بشعة، وكل منهم يحمل آلة قطع معدنية حادة، وضخمة الحجم، ويمسك أحدهم بلوح أسود مما كان يستخدم قديمًا فى الكتاتيب باعتباره معادلًا تشكيليًا للوح المعرفة التلقينية التى على الصبى تعلمها بعد بلوغه واكتمال رجولته، والتى يرفضها الدويرى على لسان الصبى الذى يطلق صرخته المدوية بعد أن يعلق اللوح حول عنقه.

"الصبى: لا لا.... أرفض المعرفة التلقينية".[3]

---

(1) رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، مصدر سبق ذكره، ص ٢٨٨.

(2) المصدر السابق، ص ٣١٤.

(3) المصدر السابق ، ص ٣١٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وفى اللوحة الأخيرة ينعدم المعقول والمنطقى ليقدم لنا الكاتب طقس الجنازة فى قالب عبثى من خلال كورس الجنازة الذى هو نفسه كورس سبوع المولود مع الاعتماد على الترتيل والإنشاد ذى الإيقاع الجنائزى الحزين والتشكيلات الحركية الرمزية المنمطة والشموع السوداء المضيئة ويسيطر محور التشكيل الحركى على الحدث فيندفع الجد "مالك" بقوة فيسقط داخل تابوت أسود مركب فوق سرير مولود ملون ليلقى نهايته المحتومة عبر إطار من الطقوس الجنائزية، بينما ينشد الكورس.

"كورس سبوع المولود": هابى بيرث داى تو يو."[١]

إن التداخل العبثى غير المنطقى بين طقسى الموت والميلاد يحمل دلالة رمزية تعكس نظرة تفاؤلية بميلاد واقع جديد على أنقاض ماض عفن مثقل بكل أدوات القهر والتسلط.

كما نلحظ فى مسرحية "قطة بسبع ــ ت ــ رواح" شذرات من بعض أشكال التراث العربى، رغم اعتماد المسرحية فى بنائها الأساسى على الأسطورة. وقد تجلى ذلك من خلال إشارة الكاتب إلى حكاية "على بابا" وتشبيه لعصابة "عنانى الوحشى" بعصابة الأربعين حرامى التى ورد ذكرها فى قصص ألف ليلة وليلة.

"عنانى: سحراوى.. وردانى.. أحمد يا بظاظة... سعدان يا غول.. سفروت.. مسرور... عزرائيل... كل الأربعين عايزكوا هنا هوا".[٢]

كما تضمنت المسرحية إشارات إلى حكايات وملاحم شعبية مثل: ياسين وبهية ـــ أدهم الشرقاوى ــ على الزيبق المصرى ــ أبو زيد الهلالى سلامة ــ أيوب وناعسة ــ شمشون ودليلة.

كما استلهم الكاتب البكائيات والأغانى الشعبية مثل (يا طالع الشجرة... هات لى معاك بقرة). كما لجأ لفنون السحر وأدعيته من خلال محاولة "عنانى" للتفرقة بين "فيض" و"فياض".

"الشيخة هوتر هوتر.. كوش كوش.. أنيش أنيش..أبراكاش أبراكاش...
فهيمة: أركياش أركياش... طاشى طاشى.. طيش طليوش طليوش.
(عنانى الوحش يمد لها مسمارًا كبيرًا)

---

(1) المصدر السابق ، ص ٣٦١.

(2) رأفت الدويرى: قطة بسبع ــ ت ــ رواح، مصدر سبق ذكره، ص ٤٠٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشيخة فهيمة: مسمار يا مسمار يا محطوط فى لهيب النار، مسمار يا مسمار بعتك فى مشوار.. لفيض بنت فياضة بعتك يا مسمار.. مسمار يا مسمار فوق رأسها اضربها.. قلقل أضراسها قلقل أنفاسها خليها تزعق وتقول بأحبك بأحبك بأحبك يا عنانى."[1]

كما استدعى نص "قطة بسبع ــ ت ــ رواح" فى ذاكرتنا الثقافية الجمعية، المراسم الشعبية الشيعية "لإحياء ذكرى مقتل الإمام الحسين رضى الله عنه والتى تقام فى شهر محرم من كل عام"[2]، وذلك من خلال مشهد التكفير التطهيرى؛ حيث تمسك جموع الشعب بآلات الحصاد الحادة لتطعن بها صدورها ووجوهها وبطونها، وبقية أعضاء جسدها، وهم يصرخون، مطالبين بعفو "أبى الخير"، وغفرانه، اعتقادًا منهم بأنه قتل على يد عصابة "عنانى الوحش" (شر الطريق)، بسبب سلبيتهم وتخاذلهم والصلة واضحة بين هذا المشهد والاحتفالات الدامية التى تقيمها بعض فرق الشيعة فى ذكرى استشهاد الإمام الحسين فى عاشوراء من كل عام.

ومن نافلة القول الإشارة إلى أن تتبع أشكال التراث الأسطورى والشعبى فى هذين النصين لا ينفى وجود تأثيرات من الثقافة المسرحية الغربية، وصور من محاور التجريب.

ففى نص "ولادة متعسرة" خالف "الدويرى" أية ضوابط تقليدية مما اعتدنا عليه عبر مسرح الضوابط الكلاسيكية، فعلى مستوى المكان نجد أنفسنا فى إطار مساحة فراغ مسرحى يشغلها وجود متداخل من ثلاثة مواقع مكانية أولهم: حجرة المكتب وتشغل ثلثى فراغ خشبة المسرح لتجسد خبرات الماضى والحاضر المحيطة بوحيد بطل المسرحية فى شكل كتب أو من خلال لوحتى الأم وزوجها بالحجم الطبيعى تضغطان كماض حاد على صدر البطل وعقله ويهبطان منهما عليه فى لحظات الاستدعاء للماضى، لا ليهرب إليه بل ليزيده وعيًا بالحاضر، أو ينطلقان بصوتيهما من خلال جهاز التسجيل العصرى، ويتداخل هذا الموقع مع الموقعين المتجاورين وهما غرفة المعيشة وحجرة النوم، "فنجد بطلنا "وحيد" ينتقل بين مكتبه، وحجرة المعيشة؛ حيث زوجته، وحجرة النوم حيث أمه فى زمن الماضى، لا تتحكم فى حركته بين تلك المواقع المكانية أية ضوابط كلاسيكية،

---

(1) المصدر السابق، ص ٢٦٢.

(2) أحمد على: مقال المظاهر المسرحية عند العرب، كتاب العربى، مطبعة مرآة العقل العربى، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالتنقل مباح بين المواقع، كما أن التنقل فى الزمان أكثر إباحة؛ فالزمن الدرامى هنا ليس زمنًا مقيد الخطوات يرتبط بمبدأ "أرسطو"**Aristotle** ، كما أنه يتجاوز التبسيط السينمائى فى استخدام منهج الاسترجاع (الفلاش باك) ليقدم لنا مزجًا مونتاجيًا يضيف المشهد فوق المشهد فى حركة ترددية بين الماضى والحاضر والمستقبل"[1] وبذلك حمل النص ملمحًا ملحميًا من خلال التداخل الزمانى المكانى وقد تجلى هذا بوضوح فى اللوحة الثالثة عندما استدعى "وحيد" من الماضى حدث زواج أمه بمالك رغمًا عنها، وفيه وظف "الدويرى" أسلوب (الفلاش باك) وأقام حوارًا ثلاثيًا جمع بين الأم ووالدها (جد وحيد) ومالك يعكس مأساة الحياة تحت ضغوط القهر الاقتصادى، وفجأة يقفز "وحيد" من مستوى الحاضر لينخرط فى مأساة ماضى ما قبل ولادته؛ ليعلن رفضه لأنظمته وأدوات قهره المستبدة.

ولم يخل نص "قطة بسبع ــ ت ــ رواح" من ملامح بريختية على مستوى المكان والزمان، حيث كشف الكاتب عن وعيه العميق بلغة المسرح المركبة فى توظيفه للمكان؛ فالديكور مكون من تشكيل بصرى ومحيط رمزى يحوى دلالات النص، ويبرز الصراع الأساسى بين الخير والشر، كما يعكس بنية العلاقات الدرامية بين الشخصيات، ويخلق الجو النفسى العام للمسرحية، كل ذلك أمكن تحقيقه من خلال إذابة خشبة المسرح التقليدية فى الصالة، حيث يتكون المنظر من مستويات مسرحية تتدرج هبوطًا إلى الصالة مخترقة الممر بين صفوف المتفرجين والممر بين الجانبين؛ حيث يبدو التكوين كحيوان مشبوح مقطوع الرأس، تنبت فى المكان عيدان الحلفا والأشواك المتوحشة الملطخة بدماء جافة، وفى هذا رمز لحالة التوحش المسيطرة على الوجود الإنسانى والتى يمثلها فى المسرحية "عنانى الوحش" (شر الطريق)، وعصابته؛ حيث جعل الكاتب مغارة العصابة وكأنها تجويف فم هذا الوحش المشبوح، كما أنبت فى موضع قلب هذا الكائن نخلتان فى عناق خالد إحداهما كالفتى والأخرى كالفتاة، وكأنه أنبت الحب فى قلب الشر وألهب الصراع بينهما.

أما المسار التجريبى الآخر الذى نخلص إليه فى هذين النصين، فهو يختص باستبدال الحوار التقليدى بمحيط صوتى مركب يعمل على مستوى الإيحاء، أى على المستوى المجازى؛ فالسمة الأولى فى لغة مسرح الدويرى هى "الحيوية العارمة والخصوبة المدهشة، هى لغة مسرحية متوثبة، أخاذة، لاهثة، تلفنا فى دوامة من الأصوات، والأصداء، والنغمات والإيقاعات القديمة والحديثة،

(1) حسن عطية: مرجع سبق ذكره، ص ٢٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فتؤكد لنا أن الوجدان الإنسانى يتسع لجميع الحضارات، والأزمنة، والألسنة، وتكشف لنا عقم الاتجاهات المنغلقة المتعصبة".[١]

مثلما نجد فى مسرحية "ولادة متعسرة" التى اعتمد فيها الكاتب على اللغة العربية الفصحى.

"وحيد: أين الواقع؟ وأين الخيال؟ وهكذا تنتهى ثورة فى الأرحام رحلة طويلة لحياة قصيرة خاطفة.. ميلاد.. سبوع... بلوغ الثالثة عشر... شاخ... صباى... بلوغ... لقاح شيطانى مسموم .. الشرارة المقدسة .. بتر .. العصارة النارية .. نزيف .. فى معمودية نزيفه يغرق .. موات .. دفن .. شعار تلقين ميلاد جديد .. رجولة .. حب.. امتلاك .. لمن أنتمى .. للحب أم للامتلاك أنتمى؟ زواج على ورقة طلاق موت .. إظلام .. سريع .. وهكذا تنتهى دراما الحياة على أمل حياة ثانية .. أفضل... أختنق .. أختنق .. أستار .. أسرار .. ألغاز .. فوازير .. أختنق .. فلأجدد هواء حياتى فلأنسلخ من شرنقة .. من قوقعة ذاتى .. فلأغرق البشرية بفيضان حبى .. فرشاتى .. ألوانى .. فلأحرقها ثورة فى الأرحام فلأحرق نفسى بنفسى على أمل ميلاد جديد." [٢]

ويعد التنوع والتناقض والمزج هو سياسة البناء اللغوى فى مسرح "الدويرى"، وهو سمة تنبع من تقلبه الفجائى المنظم بين الشعر والنثر، بين العامية والفصحى، بين الترفع والسوقية المبتذلة وبين أساليب تستدعى عصورًا مختلفة وحضارات متباينة، وحصيلة هذه التقلبات، والمفارقات الأسلوبية قد تجلت بوضوح فى مسرحية "قطة بسبع – ت – رواح".

"أم الخير: لا لا .. أبو الخير .. لا لا أرجع .. أرجع بيتك يا عمود لبيتك لا لا .. متموتش .. الدنيا بعدك ما تتعش .. أتحرك قوم تعيش لى.

---

(1) نهاد صليحة: ومضات مسرحية، مرجع سبق ذكره، ص ١١٤.

(2) رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، مصدر سبق ذكره، ص ص ٣٦٢، ٣٦٣..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النسوة : ارجع .. ارجع لبيتك يا عمود بيتك

أم الخير : الشمس مكسوفة ما بتطلعش .. القمراية مخنوقة، ما بتنورش .. اتحرك قوم تعيش لى.

النسوة : ارجع .. ارجع لبيتك يا عمود بيتك

أم الخير : النيل فيض ما بيفضش .. النطرة نطرة ما بتنطرش البيار ميه ما بتنضحش .. الساقية دوران ما بتدرش الدنيا بعدك ما تتعش .. اتحرك قوم تعيش لى." (١)

كما يحمل كل نص فى ثناياه شفرات بصرية تزيد من نشاط المتلقى فى تفسير معانيها، وتجسيد دلالاتها، وفك رموزها، ففى مسرحية "قطة بسبع – ت – رواح" يصطرع اللون الأخضر – ممثلا فى "فياض" – رمز الخصب والتجدد والنماء مع الأسود – ممثلا فى "الحنش" – رمز الموت والفناء ويتحول اللون الأحمر إلى رمز لطاقة الثورة والمقاومة، وقد يغدو رمزا للدم الذى يصاحب الميلاد، ودماء التضحية والتطهير الطقسية كما فى مسرحية "ولادة متعسرة".

كما يلجأ الكاتب لإحداث انزياحات فى نصه، وإفساح المجال للإحالة إلى نصوص أخرى، ففى مسرحية "ولادة متعسرة" يمكننا الجزم بتأثر "الدويرى " بنص "شريط كراب الأخير" للكاتب العبثى "صمويل بيكيت" **Samuel Beckett**، حيث استخدم "وحيد" بطل المسرحية جهاز التسجيل ليطل منه على الماضى مستدعيًا أحداثه المريرة، لكن ثمة اختلافًا بين "وحيد" و"كراب"؛ فالأخير أعيته الذكريات، ولم يصمد أمام قسوتها ومات منحنيًا على جهاز التسجيل معلنًا استسلامه، ويأسه، بينما تمسك وحيد بشعاع من الأمل تجلى فى كلماته الأخيرة:

"وحيد : أشلائى تتجمع ... تتجمع لأبعث من جديد." (٢)

---

(1) رأفت الدويرى: قطة بسبع – ت – رواح، مصدر سبق ذكره، ص ٣٧٢..

(2) رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، مصدر سبق ذكره، ص ٣٦٤..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد توصل الباحث فى نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يأتى:

١- يعد "رأفت الدويرى" نموذجًا للكاتب التفكيكي، حيث اعتمد فى نصوصه على خطاب التفكيكيين، ومحاولة قلب معادلة هيمنة الكلام على الكتابة التي تمسكت بها جميع النظريات الغربية حول اللغة واعتماده على مسرح الصورة.

٢-كما قدم "الدويرى" ملمحًا تفكيكيًا آخر بتفريغ التراث من مضمونه الحقيقى ومن شكله المتعارف عليه ليلبسه شكلًا جديدًا ومعنى معاصرًا يرتبط بقضايا واقعنا المعيش، حيث نجح فى استغلال التراث وجعل منه البوتقة التى انصهرت فيها كل العناصر الفنية التجريبية (ملحمية-رمزية- عبثية- مسرح قسوة ...إلخ) لتتوحد فى تكوين جمالى متناغم يزخر بمادة تراثية غنية منوعة، تنتظم مادتها فى بنية فنية جديدة متماسكة تجمع بين شكل الطقوس الشعبية الدرامية والاحتفالية والحكايات الشعبية، والأسطورية، وتطرح مفهومًا تقدميًا.

٣- انفردت نصوص "الدويرى" بأسلوب فنى خاص، لا يحاكى كاتبًا أو تيارًا بعينه، ويتوجه مباشرة إلى الأحاسيس الدفينة والوجدان الجماعى للبحث فى جرأة وشجاعة عن علاقة الماضى بالحاضر والوهم بالواقع.

٤-عبرت رموز الدويرى ثرية الدلالات – بشكل أكثر شمولية- عن وضعية الإنسان العربى وصراعه الطويل مع قوى الرجعية والتخلف وسعيه نحو مستقبل أكثر تقدمية ورقيًا. كما جنح "الدويرى" إلى المتوارث من الطقوس، ليتحدث بصورة شبه مباشرة عن علاقة الابتزاز، وامتصاص الدم القائمة بين دولة من دول العالم الثالث والقوى الكبرى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

١-رأفت الدويرى : حالة غثيان، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٢-رأفت الدويرى : سندباد فضائى، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٣-رأفت الدويرى : متعلق من عرقوبه، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٤-رأفت الدويرى: قطة بسبع –ت- رواح، الأعمال الكاملة، مجموعة مسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٥-رأفت الدويرى: ولادة متعسرة، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٦-مارى إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحى، مفاهيم ومصطلحات مسرح، فنون عرض، مكتبة لبنان، ١٩٩٧.

ثانيا: المراجع:

٧-أحمد صقر: توظيف التراث فى المسرح العربى، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، ١٩٩٨.

٨-أحمد على: مقال المظاهر المسرحية عند العرب، كتاب العربى، مطبعة مرآة العقل العربى، القاهرة، ١٩٨٨.

٩-أكرم ضياء العمرى : التراث والمعاصرة، مطابع الدوحة الحديثة، قطر، ١٩٨٥.

١٠-حسن عطية : مقدمة مسرحية ولادة متعسرة، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١١-درينى خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٦١.
١٢-رأفت الدويرى: مقدمة مسرحية "حالة غثيان" الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
١٣-رأفت الدويرى : مقدمة مسرحية" متعلق من عرقوبه"، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
١٤-عز الدين إسماعيل: توظيف التراث فى المسرح، (مجلة فصول)، المجلد الأول، العدد الأول، أكتوبر ١٩٨٠.
١٥-عصام الدين أبو العلا : المسرحية العربية، الحقيقة التاريخية والزيف الفنى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.
١٦-على الراعى وآخرون: المسرح العربى بين النقل والتأصيل، (كتاب العربى)، مطبعة مرآة الغفل العربى، الكتاب الثامن عشر، يناير ١٩٨٨.
١٧-كابل برونكو: أرتو وحلم جزر بالى، ترجمة: سمية رمضان، (مجلة فصول)، العدد ٤، القاهرة، ١٩٩٥.
١٨-محمد حمدى إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، ط١، ١٩٩٤.
١٩-محمد يوسف نجم : المسرح العربى الحديث ١٨٤٨ – ١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧.
٢٠-مصطفى عبد الغنى : المسرح المصرى فى الثمانينات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
٢١-نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢٢-ـــــــــــــ: المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامـــة للكتـــاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
٢٣-ـــــــــــــ: عن التجريب سألونى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٢٤-ـــــــــــــ: ومضات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، القـــاهرة ٢٠٠١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com