جامعة الخليل
كلّية الدّراسات العليا
قسم اللغة العربيّة

دراسة بعنوان:

صورة الرّيف في مسرح توفيق الحكيم

إعداد الطّالبة:

ورود حمزة الدّويك

إشراف الدّكتور

نسيم مصطفى بني عودة

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول عل درجة الماجستير في اللغة العربيّة وآدابها بعمادة الدّراسات العليا في جامعة الخليل

الفصل الدّراسي الثّاني

فلسطين 2021م-1442هـ

إهداء

إلى روح أبي الزّكية الطّاهرة رحمه الله...

إلى الّتي أزهرت حياتي بوجودها، أمّي أطال الله عمرها وألبسها ثوب الصّحة والعافية...

إلى من منحني القوة والعزيمة لمواصلة الدّرب وكان سبباً في مواصلة دراستي، وتحمّل مشاقّ مسيرتي ومازال، زوجي العزيز، أسامة...

إلى الزّهرات اللطيفة التّي تبرعمت داخلي ولوّنت حياتي بألوان الطّيف، بناتي: ديمة، راما، ريمين، لين ...

إلى نور العين، وأمل الغد، ابني أحمد...

إلى القمر الغالي، وسندي الدّائم الّذي عندما تميل الحياة أسند نفسي عليه، أخي حازم...

إلى النّجمات الثّمانية اللاتي يتلألأن في سماء حياتي، أخواتي: خلود، آيات، روان، رزان، سوزان، آلاء، سمر، سحر...

إلى من يبتسم القلب بحضورهم، وتتعالى الضّحكات بوجودهم صديقاتي جميعاً.

شكر وتقدير

ليس بعد تمام العمل من شيء أجمل من الحمد؛ فالحمد لله ربّ العالمين على ما أنعم به عليّ من إتمام هذا البحث المتواضع.

ثم إنه لا يسعني إلاّ أن أشيد وأقرّ بالمعروف لكلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث وأخصّ بالذكر...

أستاذي المشرف الدكتور "نسيم بني عودة" على تفضله بالإشراف على هذه الدّراسة وما خصّني به من التّوجيه والدّعم والنّصح ... وما علمني من فيض إنسانيته وخلقه الرّفيع ومستواه الرّاقي.

كما أقدم شكري وتقديري إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الدّكتور محمود العطشان والدّكتور حسام التّميميّ _حفظهما الله_ على صبرهم في قراءة الرّسالة وتشريفهم لي بالمناقشة وإبداء الآراء العلميّة الدّاعمة للرّسالة.

وأدين بشكري إلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربيّة الّذين أناروا لي بعلمهم دروب العلم والمعرفة.

أتقدّم بالتّقدير والعرفان إلى زميلتي وصديقتي سماح شاور الّتي سهّلت لي مهمة استعارة مجموعة من الكتب من مكتبة مدرستها الموقّرة.

شكر وتقدير إلى صديقتي "أمل" و"سلام" على مساعدتهما الدائمة لي أثناء إعداد الرّسالة وإسداد النّصائح لإتمامها.

شكر خاص لابنتي "ديمة" و "ريمين" لقيامهما بطباعة البحث وتنسيقه وترجمة ملخصه

كما أقدّم امتناني لكلّ من مدّ يد العون من القريب أو البعيد ولو بالدّعاء في ظهر الغيب، بورك فيهم جميعاً، وجزاهم الله عنّي خير الجزاء.

وفي الختام أسأل الله السّداد والفلاح، وأن يكون عملي هذا خالصاً لوجهه الكريم.

فهرس المحتويات

الموضوعات	الصفحة
إهداء	أ
شكر وتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
مقدّمة	د
تمهيد بدايات الرّيف في المسرح المصريّ وعلاقته بالحكيم	1
الفصل الأول: قضايا الرّيف المصريّ	13
المبحث الأول: الأرض	14
الأرض والفلّاح	15
الأرض والإقطاع	16
الأرض والمرأة	17
المبحث الثّاني: الفوضى الاجتماعيّة والسّياسيّة	20
المبحث الثّالث: الفقر وعلاقته بالقضايا المختلفة	26
الفقر والأرض	26
الفقر والبطالة	27
الفقر والحريّة	30
الفقر والأخلاق	33
الفقر والجهل والمرض	35

الفقر والتّعليم	37
الفقر والنّظافة	38
الفقر والمال	40
المبحث الرابع: الثّأر	47
الفصل الثّاني: الحياة الاجتماعيّة	52
المبحث الأول: صورة المرأة	53
المبحث الثّاني: صورة الرّجل	75
الفصل الثّالث: ملامح التّراث الشّعبيّ	90
المبحث الأول: الأمثال الشّعبيّة	91
المبحث الثّاني: الأغاني الشّعبيّة	95
المبحث الثّالث: العادات والتّقاليد الشّعبيّة	99
عادات الأفراح	99
عادات الأتراح	101
المبحث الرابع: المعتقدات الشّعبيّة	106
الاعتقاد بالأولياء والمزارات	106
النّحس والتّشاؤم	108
الاعتقاد بالقدر	109
كسر القلل	110
المبحث الخامس: الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة	111
المبحث السادس: اللغة العاميّة	113

الفصل الرابع: أنماط المكان في الرّيف المصريّ	119
المبحث الأول: الأماكن المفتوحة	122
الرّيف	122
المدينة	129
السّاحة	130
مكان الحلّاقة	132
السّوق	133
سكّة الحديد/القطار	135
التِّرعة	136
بئر الساقيّة	138
المبحث الثّاني: الأماكن المغلقة	139
صحة الأرياف	139
مدرسة الفلّاح والنّجاح	141
المسجد والمقام	142
دار عساكر	143
دار المزارع	145
الحجرة	146
ملحق جدول دلالات المكان	148
خاتمة	150
مصادر ومراجع	153

مقدّمة

الحمد الّذي جعلنا سراة في آفاق العلوم، وقضى ألاّ يستوي الّذين يعلمون والّذين لا يعلمون والصّلاة والسّلام على سيدنا محمد بن عبد الله أشرف الكائنات، المبعوث بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كلّ ه، وعلى آله وصحبه ومن سار على هداه إلى يوم الدّين وبعد؛

فيعدّ توفيق الحكيم من دعائم الأدب العربي، إذ أسهم بشكلّ واضح في تطوير المسرح فنياً وفكرياً، وأمدَّ الأدب بفيض من الأعمال المسرحيّة التّي عاش من خلالها بين النّاس وعايش واقعهم وصَوّر آلامهم والتصق بهمومهم وقضاياهم.

ولعلّ خصوبة إنتاجه المسرحيّ وإعجابي بأسلوبه في الصياغة دفعاني إلى اختيار بعض مسرحيّاته لتكون ركيزة للبحث الذي أقدمه لنيل شهادة الماجستير، إضافة إلى تلك الرسائل الصريحة التّي بثّها في إبداعاته المسرحيّة؛ لتسلّط الضوء على قضايا الرّيف وهمومه وتطلّعاته نحو غدٍ أفصل، إذ تنامت في داخلي رغبة لمحاولة الكشف عن سرّ اهتمام الحكيم بالرّيف المصريّ، حتى جعله إطاراً خلفياً يعرض فيه أفكاره ضمن إطار درامي متكامل.

وعن أهمية الدّراسة فقد لفت انتباهي أن الرّيف المصريّ بحجمه الصغير شغل حيّزاً واضحاً في الأعمال الأدبية، فبات حضوره طاغياً في أحداث عدد غير قليل من مسرحيّات الحكيم، يرصد قضاياه المتعددة، ويكشف أحوال الفلّاح وصراعه المستمرّ مع الإقطاع، والتصاقه الدّائم بأرضه، وبذله الغالي والنفيس في الحفاظ عليها، ومع ذلك لم أظفر _ في حدود اطلاعي _ بدراسة مستقلّة متكاملة تعطيه حقّه في البحث، من هنا تبدو فائدة البحث كمحاولة لفتح باب صغير أمام الدّارسين لدراسات جادّة تبرز أهمية هذا المكان.

حتى أقدّم للقارئ صورة حقيقية عن واقع الرّيف المصريّ، كما رسمها توفيق الحكيم في مسرحيّاته، كان لزاماً عليّ أن أنتخب عيّنة تنهض عليها الدراسة، وهذا يتطلب أولاً جمع مسرحيّات الحكيم وقراءتها، ومن ثَّم فصل المسرحيّات التّي تتحدّث عن الرّيف، وهذا ما تمّ بالفعل، فبعد البحث والتّقصي اخترت ثماني مسرحيّات أنموذجاً، هي: (الصّفقة، وحياة تحطّمت، والزّمار، ونحو حياة

أفضل، وأغنية الموت، وسوق الحمير، وحصحص الحبوب، وكلّ شيء في محله) وهذا الاختيار تم بناء على حضور صورة الرّيف بشكلّ لافت فيها، أو أنه أضحى مكاناً لأحداثها الدّرامية.

بعد الاستقصاء والبحث لم أعثر _ حسب اعتقادي _على مصادر ومراجع تناولت موضوع الرّيف في المسرح العربي، فقد ارتكزت غالبية الدراسات التّي تتناول موضوع الرّيف على الرّواية بصفة خاصة. كما أنّ معظم النّقاد والأدباء انصّبت اهتماماتهم على مسرحيّات الحكيم الذّهنية والأسطورية وحتى الدّينية، وقلما وجدت آراء نقدية مباشرة تناولت المسرحيّات المدروسة. ومن هنا صممت على التّمسك بدراسة الرّيف في مسرحيّات الحكيم حتى تكون دراستي ذات أثر وحضور في الدّراسات العليا، رغم أن هذا الاختيار جعل المسؤولية أكبر على كاهلي، لأن الدّراسة تحتاج تحليلاً وتصنيفاً ذاتياً.

ولكون العالم يقع تحت وطأة فايروس(كوفيد19) لم يكن سهلاً عليّ التّجوّل بحريّة بين المكتبات لجمع المصادر الضّرورية للدّراسة، الأمر الذي زاد من أعباء العمل والبحث، إذ اضطررت إلى الاعتماد على شبكة الانترنت في الحصول على الكتب بصورة مباشرة، ومما شكلّ عثرة أخرى في طريق البحث كون بعض المواقع ترفض تحميل الكتب المعروضة للبيع الإلكتروني؛ لأنّها مدفوعة الثّمن.

اتّبعت الدّراسة المنهج التّكاملي من حيث الجمع بين المنهجين الوصفي والتّحليلي، ثم ألقت الضّوء من خلال المنهج النّفسيّ على الشخصيّات وما يدور في خُلدها، كذلك وصف المكان وموجوداته واستقصاء صورة التّراث الشّعبيّ في الرّيف وما يتعلق بها من عادات وتقاليد.

بعد الجمع والعمل الدّؤوب أضع بين يديّ القارئ دراسة تحليلية نقدية وفنية، تعكس صورة الرّيف المصريّ في أعمال الحكيم المسرحيّة وتبين الفرق بينه وبين الصّورة الذّهنية المتخيلة في داخلنا للرّيف من حيث جمال الطّبيعة والهدوء والصّفاء.

جاءت هذه الدراسة في: تمهيد وأربعة فصول وخاتمة تبعها فهرس لمصادر الدّراسة ومراجعها. بدايةً عملت جاهدة في التّمهيد على تقديم صورة عامة للقارئ عن بدايات الرّيف في

المسرح المصريّ منذ نشأته وعلاقة توفيق الحكيم به، على اعتبار أنه انطلق في حياته الأولى من الأرياف.

أما الفصل الأول فتناول القضايا الأساسية التّي برزت في المسرحيّات ذات العلاقة بالرّيف، وتضمّنت القضايا الاجتماعيّة والفوضى السّياسية وسيطرة المادية على نفوس أهل القرية...إلخ، كما كان للفقر والبطالة والأخذ بالثّأر حضور كبير في المسرحيّات، إضافة إلى ضعف التّعليم وفساد مؤسساته والإهمال الصّحيّ.

اشتمل الفصل الثّاني على صورة الحياة الاجتماعيّة في الرّيف المصريّ، وجاء في مبحثين: تناول الأول صورة المرأة الرّيفيّة ونظرة المجتمع إليها كونها أمّاً أو زوجة أو ابنة أو خالة أو جدّة أو...إلخ، وبيَّن نظرة الحكيم إلى كلّ منها إيجابياً وسلبياً. وفي المقابل تحدّث المبحث الثّاني عن صورة الرّجل وملامحه الجسديّة والنّفسية والاجتماعيّة وعلاقته بالمرأة وأخلاقه المختلفة وتأثره بالمكان الّذي يعيش فيه.

وسلّط الفصل الثّالث _ الّذي جاء في خمسة مباحث _ الضّوء على ملامح التّراث الشّعبيّ في الرّيف من خلال الوقوف على العادات والتّقاليد والأغنية الشّعبيّة والمعتقدات الدّينية والأمثال، كذلك اللهجة العاميّة التّي برزت بشكلّ واضح في حياة الفلّاح وأثرها في بناء حياته، إذ لجأ الكاتب إلى التّخفّي خلفها ليكشف عن مدلول شخصيّاته.

خُصّص الفصل الأخير للوقوف على صورة المكان الرّيفي، وجاء ذلك في مبحثين: الأول استعرض الأماكن المفتوحة التّي كانت محركاً أساسياً في حياة الفلّاح المصريّ؛ إذ تناول التّقاطع بين الرّيف والمدينة، وظهر فيه دلالات الأماكن كالسّاحة والسّوق والتِّرعة ومحطّة القطار وغيرها، ودور كلّ منها في بناء أحداث المسرحيّة واتخاذه وسيلة يعرض فيها الكاتب أفكاره.

ثمّ أُفرد المبحث الثّاني للحديث عن الأماكن المغلقة العامة والخاصة وتظهر من خلاله دار كلّ من عساكر والمزارع والسّرايا والمقامات والمدرسة والمسجد... إلخ، ولم يهمل الحديث عن صحة الأرياف وأثر نظافة المكان الرّيفي على أفراده.

ونظراً لتعدد الأماكن وتنوع دلالاتها في المسرحيّات، ولأنّ المجال لا يسمح بالحديث عنها جميعها بشكلٍ تفصيليّ، آثرت تذييل الفصل بملحق يحمل أسماء هذه الأماكن ودلالاتها ووظائفها كما عرضتها المسرحيّات.

في الختام انتهت الدّراسة بخاتمة لخصت أهم النّتائج التّي توصّل إليها البحث، تبعها قائمة بفهرس المصادر والمراجع.

حتى لا تطول فصول الدّراسة أدخلت الحديث عن الجوانب الفنيّة في ثنايا التّحليل في فصول البحث كافة، مع التّركيز على الصّراع الدّائر بين الشخصيّات داخلياً أو خارجياً، وكذلك وجهت انتباه القارئ إلى قضية اللغة ودور الحكيم في استحداث اللغة الثّالثة للمسرح العربي.

كان زادي في هذه الدراسة مجموعة من المصادر والمراجع، على رأسها **مسرحيّات الحكيم** التّي اعتمدت عليها الدّراسة، وأعمال محمد مندور التّي أهمها **مسرح توفيق الحكيم**، ثمّ كتاب **المسرح العربي الحديث في مصر** لمحمد البدوي، إضافة إلى مجموعة من الدّراسات العلمية والنّقدية التّي تناولت جزئيات الموضوع، وكتب الأدب الحديث، كذلك بعض المقالات المنشورة في المجلّات المختلفة.

ما كان لهذه الدّراسة أن تُستكمل لولا فضل الله أولا ثم العون الكريم من أستاذي المشرف (الدّكتور نسيم بني عودة) الّذي تابعها معي خطوة بخطوة _ رغم الحجر الصّحيّ وحالة الطّوارئ التّي شهدناها خلال العام _ فأمدني مشكوراً بتوجيهاته الرّشيدة التّي ساهمت في إنجاز العمل منذ أن كان فكرة حتى رأى النّور.

في نهاية المطاف أحمد الله حمداً كثيراً طيّباً أن مَنَّ عليّ بإتمام هذا البحث، وكلّي أملٌ أن أكون قد ساهمت في تقديم واجبي تجاه أدبنا العربيّ بشكلٍ عام والمسرح بشكلٍ خاصّ.

وأسأل الله التّوفيق والقبول.

الباحثة

تمهيد

بدايات الرّيف في المسرح المصريّ وعلاقته بالحكيم

يمثل المجتمع الرّيفي في مصر أهمية بالغة سواء من حيث عدد السكّان إذ يعيش فيه حوالي 55% من إجمالي سكّان مصر، كما إنه مصدر القوى العاملة لكافة القطاعات [1].

لهذا كان من الضّروري الاهتمام بالرّيف وكلّ ما يتعلق به من قضايا سياسيّة واجتماعيّة مثل: الفقر، والتّعليم، والمرأة، والجوع...

حاز الرّيف على نصيب وافر من كتابات الأدباء في مصر خاصة وفي الأدب العربيّ عامة، فقد حضر في الشّعر، وفي الرّواية والقصة والمسرحيّة ملتصقاً بالمضمون الاجتماعيّ والسّياسيّ. صوره الأدباء من زوايا مختلفة تبعا للتّجربة والرّؤية إلى أن صار ظاهرة لازمة للأدب.

للوقوف على صورة الرّيف في المسرح المصريّ، سنحاول تتبع البدايات الأولى لظهور الرّيف والفلّاح في المسرح المصريّ حتى الوصول إلى توفيق الحكيم.

إنّ جذور الاهتمام بالرّيف المصريّ في المسرح تعود إلى بداية القرن التّاسع عشر، ظهر على يد ممثلي مسرح الأسواق والشّوارع (مسرح الارتجال) من خلال عرض مسرحيّ تمّ تقديمه في احتفال أقيم أمام محمد علي باشا عام (1834) م وذلك عندما قدمت فرقة (المحبّظين)[2] مسرحيّة (الفلّاح عوض).

---

[1] ينظر: الخوالي، سالم إبراهيم، **التركيبة الاجتماعية والأوضاع الراهنة في الرّيف**، 3.

[2] المحبظون: مجموعة من الممثلين يقدمون عروضا مسرحيّة في احتفالات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما كانوا يجذبون إليهم حلقات المتفرجين حين يلعبون في الأماكن العامة معتمدين على النكات والحركات الخارجية. ينظر: الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي** 49. ونظيره في المغرب يعرف باسم مسرح البساط، ويقوم على تقديم شكوى معينة من ظاهرة ما وتقديمها في عرض مسرحي أمام ولي الأمر كي يتولى رفع المظالم الذي تمثلها الفرقة. ينظر: الراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 9-10.

فكان أول ظهور للرّيف من خلال شخصيّة الفلّاح، ويذكر المستشرق (إدوارد لين) أن الغرض من عرض هذه المسرحيّة جاء للفت أنظار الباشا إلى استفحال ظاهرة الرّشوة في الرّيف، والكشف عن الظّلم الّذي يتعرض له الفلّاح البسيط الّذي تنتهك حقوقه ويستولي رجال السّلطة على ماله ومحصوله [1]

وأبطال هذه المسرحيّة هم: الفلّاح عوض الّذي ظهر بصورة مغفل القرية، وزوجته، وشيخ البلد وخادمه، والنّاظر، والكاتب القبطي.

تقول الحكاية: إنّ الفلّاح عوض لم يدفع ما عليه من مستحقات لحياة الضرائب ما جعل شيخ البلد يقوم بضربه ويأمر بحبسه، وبعد حبسه تقوم زوجته بتقديم الرّشوة للكاتب القبطي وشيخ البلد في محاولة لفك قيده، وتضطر في نهاية المشهد إلى التّزين وبيع شرفها للناّظر الّذي يقوم بدوره بقبول العرض وإطلاق سراح الزّوج[2] ومن خلال الجمع بين عناصر الفرجة والإضحاك وهذا التّبسيط للمسرحيّة تنطلق الشّكوى الموجعة والسّخرية الدّفينة ضد الحكام المتسلّطين على الفلّاحين البسطاء، وتلخص المسرحيّة حال الرّيف في تلك الفترة وتقول: " إنّ المرء في تلك الأيام لا يحصل على حرّيّته إلاّ إذا فقد كلّ شيء ماله وشرفه معاً"[3] وتهاجم النّظام الاجتماعي القائم على تقدير أصحاب اللّصوص والأغنياء وذوي النّفوذ والاستخفاف بالفقراء الشّرفاء[4].

ظهر ارتباط المسرح المصريّ بالرّيف من خلال عروض السّامر الرّيفيّ أو ما يعرف باسم (مسرح القرية) وهي فنون شعبيّة واحتفالات تقام في المناسبات الخاصّة المتعلّقة بحياة الفلّاح

---

[1] ينظر: الراعي، **علي، مسرح الدم والدموع**، 211. وإسماعيل علي سيد، تاريخ المسرح في العالم العربي القرن التاسع عشر، 135-140.

[2] ينظر: سادجروف، فيليب، **المسرح المصريّ في القرن التاسع عشر، (1799-1882)** م. 65-66، والراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 211.

[3] الراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 212-213.

[4] ينظر: **المرجع نفسه**، 334.

البسيط سواء أكانت أفراحاً أم موالد، ولكنّ عدد المحترفين فيه قليل لا يتعدى فرقة موسيقيّة وراقصة الفرقة والمغني، أما الممثلون في العادة فهم أبناء الرّيف الهواة شبه المحترفين، يمضون نهارهم بالعمل المعتاد، وفي الليل ينقلبون فنّانين لإمتاع الآخرين [1]. وغلب على الموضوعات التّي يقدّمها "مسرح القرية" (السّامر) موضوعات اجتماعيّة تسخر بروح مصريّة من الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة وتنتقد عقليّة الجنديّ التّركيّ ولؤم الخواجة المجحف ضدّ الفلّاح والاحتيال عليه بسرقة أمواله ونهب محصوله.... وكلّ ها موضوعات تتعلق بحياة الفلّاح البسيط كان لها أثر واضح في مسرح النّقد الاجتماعيّ في مراحل تقدّمه[2].

كان مسرح الفرقة يفترش السّاحة الشّعبيّة الموجودة في القرية وتتسع بطبيعتها للجمهور، وتكون على شكلّ حلقة دائرية مفروشة بالحصير أو الدّكك أو الكراسي وبجانبها تستقر الفرقة وأدواتها الغنائية[3]

مع انتشار الفرق المسرحيّة بدأت صورة الفلّاح الرّيفي بالظّهور بشكلّ أوسع فنجد (علي الكسّار) (1885–1957) م يقوم ببطولة أول مسرحيّة له على خشبة المسرح[4]، ويختار دور الخادم النّوبي عثمان عبد الباسط بربريّ مصر[5]، يعرض من خلاله الظّلم الطّبقي والاجتماعيّ الّذي تتعرض له الفئات البسيطة في الشّعب، وكانت شخصيّة الخادم الأقرب إلى الفلّاح لكنّه ليس فلّاحاً على وجه الدّقة.

ويقدّم (نجيب الرّيحاني) صورة الفلّاح في مرحلة التّمصير باسم كوميديا

---

[1] ينظر: إدريس، يوسف، **الفرافير**،29. أبو هيف: عبد الله، **المسرح العربي المعاصر**، 289.

[2] ينظر: محمد، كمال الدين، **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر** " دراسة العلاقة الإيجابية بين المسرح والمجتمع في الفترة من سنة "1952–1970" دراسة تطبيقية على أعمال نجيب سرور، ونعمان عاشور، رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، 35.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، 35.

[4] ينظر: إسماعيل، علي سيد، **مسرح علي الكسّار**، **ج1**، 45.

[5] ينظر: المر**جع نفسه**،85 والراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 263.

(الفرانكو أراب)[1]، ويبتكر شخصيّة (كشكش بيك) (عمدة كفر البلاص)، وتتمثل قصة المسرحيّة في شخصيّة (كشكش بيك) العمدة وما يحدث له من استغلال واستغفال على أيدي وسيقان الرّاقصات الفاتنات اللواتي يملأن (الكازينوهات) جعلت العمدة يقضي وقته بالمغامرات الرّاقصة في القاهرة بعد أن أتى محملاً بالمال ليعود إلى قريته وقد خسر كلّ ما يملك نادماً خائباً[2] وقد سمّى الرّيحاني المسرحيّة (تعاليلي يا بطّة). وقدَم الفنان عبد القادر سليمان في مقهى الشّيبان بالإسكندرّيّة عام (1911)م شخصيّة (الشّيخ عاشور) بطريقة مشابهة لعمدة (كفر البلاص) المولع بالنّساء غير أنّ النّص لم يرد كاملاً. فقد أورد الرّاعي مقتطفات منه[3]

وُجد عمدة آخر يشبه (البلاص) في المسرحيّة التّي كتبها (إبراهيم رمزي) (1910)م قبل ظهور (كشكش بيك) واسمها (دخول الحمام مش زي خروجه) ارتكزت أحداثها على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها[4].

كما قام نجيب الرّيحاني بدور (خفير القرية) في مسرحيّة (القرية الحمراء) وذلك في النّصف الأول من عام (1916)م تأليف: (أمين صدقي) و(عزيز عيد) وفيها يغتصب العمدة ابنة (الخفير) الّذي يعمل في خدمته فيقتل الخفير ابنته انتقاماً للشرف[5]

من خلال قناع العمدة نستطيع أن نطّلع على أوضاع الرّيف المصريّ وعاداته وتقاليده، وكذلك سمات شخصيّاته.

---

[1] "الفرانكو أراب" وهي عبارة عن مسرحيّات ذات فصل واحد يستغرق عرض كل فصل نحو ساعة وتستمد موضوعاتها من البيئة المصريّة، وتجمع في بنائها بين تكنيك الفارس الفرنسي وأسلوب الفصل المضحك وترجع حيويتها إلى شخصيّاتها النمطية ودلالاتها ذات الخصائص المصريّة. ينظر: العشماوي، زكي، **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية**، 282.

[2] ينظر: الراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 297.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، (61-62)، 297.

[4] ينظر: **المرجع نفسه**، 298.

[5] ينظر: **المرجع نفسه**، 298.

يقدّم (يوسف وهبي) (1898–1982)م الفلّاح في أكثر من عرض على مسرح (رمسيس) الّذي تأسس (1923)م وكانت معظم أعمال الفرقة مترجمة من المسرح الأوروبيّ وخاصّة (الميلودرامي) الّذي يبالغ في وصف الأحداث والشخصيّات ويركّز على النّاحية الأخلاقيّة والعواطف[1] مثل (بهوات الرّيف) (1930)م (وبنات الرّيف) (1937)م و" ابن الفلّاح" (1942)م و(دماء في الصّعيد) (1956)م. يقدّم فيها الشخصيّات مجنياً عليها وضحيّة للظّلم والفوارق الاجتماعيّة والطبقيّة ويتناول قضايا الفقر والثّأر في نطاق ضيق مع انتقاد للأغنياء وإعلاء من شأن الفقراء[2].

وتظل صورة الفلّاح المثير للضّحك، المغفل السّاذج مصاحبة للعروض المسرحيّة حتى بدايات ثورة يوليو(1952)م فيحدث تغير في رسم الشخصيّة الرّيفيّة وينتشر المسرح الرّيفي مصاحباً لبعض التَوجهات الاشتراكيّة التّي تعنى بالفلّاحين وقضاياهم في محاولة للوقوف إلى جانبهم وإنصافهم، فالمسرح منذ بداياته في القرن التّاسع عشر وعند أولى خطواته المَكنيّة في القرن العشرين، كان وجهاً من وجوه الحرب والسّياسة والنّضال والتّعبير عن الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة المختلفة والصّراع بين الإمبرياليّة والاشتراكيّة، حمل الاستعمار في نصفه الأول ودافع عن الاشتراكيّة في نصفه الثّاني[3] فقدّم (يوسف إدريس) مسرحيّة (ملك القطن) التّي تحكي عن خلاف ينشأ بين (قحاوي المزارع البسيط) (والسّنباطي مالك الأرض) حول قيمة المحصول، حيث يدرك المزارع في كلّ مرة يدفع فيها للمالك أنّه يستغلّه ويبخسه حقّه، ويخضع لما يقرّره، ويُقْسِم في كلّ عام أنّه سيقف في وجه المالك ولن يقبل القسمة الظّالمة[4].

اتجه (سعيد وهبة) بكتاباته المسرحيّة إلى القرية لمناقشة قضايا أبنائها فكتب كلّاً من (المحروسة) وتلاها (السّبنسة) و(كوبرى النّاموس) و(كفر البطيخ) و(المسامير) وكانت (المحروسة) مسرحيّته الأولى من نوع النّقد الاجتماعيّ جسّد السّلطة الفاسدة في شخص المأمور تجاه صغار

---

[1] ينظر: داود، عبد الغني، **الفلّاح في مسرح المدينة**، جريدة مسرحنا 12/كانون الأول/2011.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**.

[3] ينظر: بلبل، فرحان، **مراجعات في المسرح العربي**، 132–133.

[4] ينظر: إدريس يوسف، **ملك القطن**، 14–17، 44.

الفلّاحين، وجعل الصّراع بين المأمور وخضرة[1] وتناول حياة القرية الرّيفيّة المصريّة من جوانبها المختلفة، بإضافة لوحات متعاقبة من حياة الشخصيّات وعلاقة بعضهم ببعض دون أن تستقلّ لوحة عن الأخرى رغم ما في كلّ واحدة من دلالات منفردة[2]، ويرى مندور أنّ من إيجابيات المسرحيّة الحرص على تجسيد الأمل الظّاهر في الشّاب (سعيد) الّذي رفض التّسلط على الفلّاحين رغم انتمائه إلى طبقة الملوك وأتباع السّلطة[3].

عرض في (السّبنسة) الظّلم الّذي شمل كلّ نواحي الحياة في القرية من عمال ومثقفين وفلّاحين من خلال حبكة الكاتب لشخصيّة زوجة الفلّاح التّي دفعها حبّها الشّديد لزوجها إلى التّورط مع الضّابط لتخسر زوجها إلى الأبد[4]، وفيها تعرية واضحة للفساد والظّلم المسيطر على الجهاز العسكريّ وإشارة إلى ثورة يوليو (1952)م.

تُعدّ (كوبرى النّاموس) من أنضج مسرحيّات[5] وهبة، أظهر من خلالها معرفته الحميمة بالرّيف والتّقاليد المصريّة محاولاً إضفاء طابع شعري رمزي على شخصيّات مسرحيّته، يقول علي الرّاعي عن (كوبرى النّاموس) : إنّها من أرقّ وأعذب ما كتب وهبة، تمتزج فيها الفكاهة الصّاخبة التّي تخرج من تأمل الكاتب لأحوال النّاس في الرّيف بنغمات حزينة تطلقها المرأتان الأمّ وخضرة، ويشترك معهما الفلّاح (الفلاسكي القراد)، يستحضر فيها الكاتب بوضوح مسرحيّة (الشّقيقات الثّلاث) و(بستان الكرز) (لتشيخوف)[6]، ويكشف عن انتشار الظّلم وتفسّخ العلاقات الاجتماعيّة، وضعف الحياة السّياسيّة في مصر، وخنوع الحكام حتى ثورة يوليو (1952)م، والكلّ في المسرحيّة يبحث عن الخلاص ويثور على الظّلم بطريقته[7]، وتصور مسرحيّة (المسامير) حادثاً عاماً لا يمسّ

---

(1) ينظر: مندور، محمد، **في المسرح المصريّ المعاصر**، 232.

(2) ينظر: القط، عبد القادر، **في الأدب العربي الحديث**، 302.

(3) ينظر: في **المسرح العربي المعاصر**، 232.

(4) ينظر: القط، عبد القادر، **في الأدب العربي الحديث**، 307.

(5) ينظر: مندور، محمد، في **المسرح العربي المعاصر**، 168.

(6) ينظر: **المسرح في الوطن العربي**، 121.

(7) ينظر: محجوب، جهاد، **التحقق الدرامي وأثره في المسرح المصريّ**، 84.

حياة أهل القرية جميعاً بل يتجاوز ذلك إلى حياة الوطن كلّ ه، وهو لا يقف عند الوقائع الماديّة للقرية من سرقة وقتل ونهب واغتصاب لما يرتكبه الإنجليز في حق الفلّاح وريفه، بل ويتعداه إلى القيم الرّوحية والمساس بالكرامة والدّين والقوميّة[1]. ويكتب "محمود تيمور" مسرحيّة (القنابل) من وحي الحرب العالميّة الثّانية، تتلخص في المشاكلّ التّي يتعرض لها أهل الرّيف ويواجهها الشّخوص من ويلات الحرب وتفشي الأوبئة والحمى، عندما تعرض قصة عائلة تهجر القاهرة إلى الرّيف بدعوى الإصلاح وليبقى ربّ الأسرة بجوار أراضيه ليتضح بعد ذلك زيف نواياه[2].

وينطلق (محمود دياب) من داخل الرّيف فيكتب مسرحيّة (الزّوبعة) عام (1966)م، يعرض من خلالها القرية وحال أبنائها منذ القدم، مؤكداً الظّلم الواقع على إحدى الأسر التّي يتهم عائلها ظلما بارتكاب جريمة قتل[3]، استطاع خلالها تجسيد عالم القرية تجسيداً نفسيّاً وفنّيّاً بالاعتماد على السّامر الشّعبيّ ومتأثراً بمسرحيّة (المفتش) للروسي (ينولاي جوجول) (1809_1852) م، التّي كتبها عام (1835) م[4].

كتب دياب مسرحيّة أخرى سماها (ليالي الحصاد) ذكرها عبد القادر القّط بقوله: " من بعيد من حقول القمح تتردد كلّ مات الأغنية من أغاني الحصاد تبدأ خافتة في أول الأمر ثم لا تزال تعلو حتى تملأ أصداؤها مقدمة المسرح أغنية حزينة، مثقلة بالهموم ليس فيها خفة الحصاد"[5]، جمع فيها الكاتب لونين من ألوان المسرح الشّعبيّ هما: السّامر والمسرح المرتجل ليعرض قصة امرأة سَحَرت أهل القرية جميعاً فكان قتل وحرق زرع وغيرة وتحاسد، صور الكاتب ذلك كلّ ه وأضاف لها أنفاساً فكاهيّة[6].

---

[1] ينظر: القط، عبد القادر، **في الأدب العربي الحديث**، 343.

[2] تيمور، محمود، **قنابل مسلاة مصرية في ثلاث فصول**. ينظر: تحليل المقدمة بقلم ظليمات زكي (5-7).

[3] ينظر: توفيق، شيماء **القضايا الاجتماعية والشكل الفني في مسرحيّات محمود دياب**، جريدة مسرحنا العدد (574)، 27/أغسطس/ 2018م.

[4] ينظر: المرجع نفسه.

[5] ينظر: **في الأدب العربي الحديث**، 360.

[6] الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، 199.

أما مسرحيّة (رسول من القرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسّلام) فكتبها عام (1974)م في أعقاب حرب أكتوبر نتعرف من خلالها على إيجابيات القرية والمدينة وسلبيّاتهما[1].

يسجل لنا نجيب سرور في أعماله المسرحيّة (ياسين وبهيّبة) و(آه يا ليل يا قمر) و(قولوا لعين الشمس) و(منين أجيب ناس) كلّ منها بفترة زمنية على امتداد تاريخ المجتمع المصريّ الحديث من الثّلاثينيات وحتى النّكسة (1967)م. انتقل في (ياسين وبهيّبة) إلى (بهوت) القرية التّي اختارها مسرحاً لأحداث عمله السّابق (آه يا ليل يا قمر) ليحكي من خلال استنباته لأحد المواويل الشّعبيّة المعروفة قصة كفاح الشّعب أمام براثن الإقطاع [2].

ويقدم في مسرحيّة (منين أجيب يا ناس) القرية من خلال شخصيّة نعيمة (للبحث عن رأس حسن) وفيها مزج خطوط الأسطورة الفرعونية (إيزيس وأوزريس) وخيوط الموال الشّعبيّ كحكاية (حسن ونعيمة) وخيوط الواقع المعاصر لمصر قبل الثورة[3]، ولم يختلف الأمر عن (نعمان عاشور) الّذي كتب قصة (وابور الطّحين) عام (1960)م، ثم أعاد صياغتها (1964)م، وتظهر مشكلّة تعطيل (الوابور) ورفض طحن قمح الفلّاحين إلا بعد زيادة من قبل أعيان الكفر الّذين تحايلوا على الفلّاح واغتصبوا ملكه وصاروا يتحكّمون به[4]، ويتأثر "نعمان عاشور" بمسرحيّات "النّاس يلي فوق" و"النّاس يلي تحت" بالمسرح الرّوسي (لتشيخوف) في طرح قضايا مجتمعه خلال الثّورة في محاولة لإذابة الفروق الطّبقية بين أبناء المجتمع والقضاء على نظام الإقطاع المجحف بحق الفلّاح[5]، وكانت مسرحيّاته بمثابة فتحاً جديداً ليبشّر بملامح جيل كامل، هو الجيل الثّاني نحو الواقعيّة النّقديّة، حام فيها حول القضية الاجتماعيّة بشكلّ عميق[6].

---

[1] ينظر: توفيق، شيماء، **القضايا الاجتماعية والشكل الفني في مسرحيّات محمود دياب**، جريدة مسرحنا، 27/أغسطس/2018م.

[2] ينظر: مندور محمد، **مسرح توفيق الحكيم** ١٨٨-١٨٩ والراعي علي، **المسرح في الوطن العربي**، 144.

[3] ينظر: محمد، كمال الدين، **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر**، 69.

[4] ينظر: محجوب، جهاد، **التحقق الدرامي وأثره في المسرح المصريّ**، 82.

[5] ينظر: العشماوي، زكي، **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية**، 287.

[6] ينظر: أبو هيف، عبد الله، **المسرح العربي المعاصر**، 351.

إلى جانب هؤلاء الكتّاب حاول (شوقي عبد الحكيم) أن ينبش مسرحاً شعبياً باعتماده على حكايات التّراث الرّيفيّة التّي جمعها في كتاب "أدب الفلّاحين" ومنها: (حسن ونعيمة) (وشفيقة ومتولي)[1]. وقدم "السّيد حافظ" مسرحيّة (الفلّاح عبد المطيع) التّي تصور القهر والتّسلط الّذين يسودان في كلّ عصر الفئات المستضعفة[2].

وكتب (محمد مهران السيد) مسرحيّته الشّعرية (حكاية من وادي الملح) لتوحي إلى مكان شكوى الفلّاح الفرعونيّ الفصيح الّذي انفجر به الحال فلم يجد سوى أن يرفع شكواه للأعلى دون تدخل الوسطاء في تغيير الشّكوى أو تزييفها، ليؤكّد على أنّ العلاقة بين الحاكم والمحكوم من زمن الفراعنة إلى اليوم فوقيّة، فمن الصّعب وصول صوت المواطن دون تحريف[3].

إذا كان (مهران) يتناص على مستوى الحكاية الشّعبيّة التّراثيّة مع قصة الفلّاح الفصيح ففيها تناص آخر على التّوظيف المعاصر مع "مأساة الحلّاج"[4].

كتب (عبد الرحمن الشّرقاوي) صاحب رواية (الأرض) آخر مسرحيّاته (عرابي زعيم الفلّاحين) التّي صدرت طبعتها الأولى عام (1982)م، مسرحيّة يتناول فيها هموم الفلّاحين ومعاناتهم[5]، ليعود إلى ما بدأ به حياته وهو الوعي بقضية الفلّاح وجعلها رمزاً لقضية الوطن والأمّة بأسرها[6].

لم يكن رائد المسرح العربيّ توفيق الحكيم بمنأى عن هموم كتّاب عصره وقضاياهم أو بعيداً عمّا يجري في السّاحة المصريّة من أحداث وما يطرأ على المسرح من تحولات وتغييرات في

---

(1) ينظر: الراعي، علي، **مسرح الدم والدموع**، 69. ومجاهد، حميد، **المؤلف المسرحي وصاحب موسوعة الأساطير الحديثة" شوقي عبد الحكيم"**، البيان، 27/ديسمبر/1988.

(2) ينظر: سعداوي، أسمهان، **ثنائية المخاتلة بين النّص الغائب والصورة الذهنية في مسرح السيد حافظ، "الفلّاح عبد المطيع أنموذجا"**، 101.

(3) ينظر: ناشد نادر، "**حكاية في وادي الملح**"، Nadernached.60@yahoo.com.

(4) ينظر: مجاهد أحمد مصطفى، **مستويات التناص في "حكاية في وادي الملح" للشاعر محمد مهران السيد**، حوليات آداب عين شمس، المجلد الرابع، عدد إبريل، 2017م، جامعة عين شمس، قسم الدراما، 271.

(5) ينظر: الشرقاوي، عبد الرحمن، **عرابي زعيم الفلّاحين**، المنظر الأول، 5.

(6) ينظر: عصفور، جابر، أوراق أدبية، **عبد الرحمن الشرقاوي شاعر الفلّاحين ومؤرخ الأنبياء**، مقالة في مجلة العربي/فبراير/1994م.

الموضوعات، فقد اتجه إلى الكتابة الواقعية متخذاً الرّيف بيئة لها، وقد ساعده على ذلك علاقته القوية بالرّيف المصريّ. فمن المعروف أنّ توفيقاً قضى الأيام الأولى من حياته مع والديه بين الفلّاحين في (الدّلنجات) وكانت أمه التّركية المعتزّة بهذا الأصل أمام الفلّاحين من أقاربه تعزله عن أترابه من الأطفال وتسدّ كلّ صلة به[1]، إلاّ أنه ترعرع بينهم وتأثر بهم.

وبمرور الزمن وبحكم طبيعة العمل اضطر الحكيم إلى الالتحاق بأحد المراكز الرّيفيّة للعمل في سلك القضاء المصريّ بوظيفة وكيل للنّائب العام، فتنقّل بين طنطا ودمنهور والزّقازيق... أفاد خلالها من ملاحظة الحياة الرّيفيّة عن طريق احتكاكه المباشر بالفلّاحين ما أثرّ على فنّه وأعماله الأدبية فكتب في هذه الفترة (الزّمار)، و(رصاصة في القلب)، و(حياة تحطّمت)، و(شهرزاد)، و(الخروج من الجنة)، و(عصفور في القلب)[2] ولعلّ أهمّ أعمال الحكيم في الرّيف المصريّ رواية (الحمار الحكيم) (1933) م ،كونها أشهر محاولة واقعيّة للحكيم، يذكر فيها الرّيف وما فيه من فقر وبؤس وقذارة، وقارن توفيق في روايته بين الرّيف المصريّ والرّيف الفرنسيّ في محاولة لإظهار الفرق الّذي يجلي تدني أوضاع الرّيف المصريّ بأسلوب شيّق ممتع لا يخلو من الفكاهة[3]، وفي عام (1937)م كتب روايته المشهورة (يوميات نائب في الأرياف) سلطّ الضّوء من خلالها على الرّيف المنسيّ القابع تحت وطأة الظّلم والفقر والجهل والإهمال الصّحيّ، كما اتخذ اليوميات نافذة أطلّ من خلالها على واقع العدالة والقانون المستورد في الرّيف وما يلقاه أبناؤه من عنت وظلم.

تتمحور الأحداث حول قضية التّحقيق في قضية إطلاق النّار على أحد الفلّاحين ويدعى "قمر الدّولة علوان" ومقتل فتاة تدعى "ريم" في ظروف غامضة[4]. وصوّر الحكيم في اليوميات جزئيات من حياته وسط الرّيف وفلّاحيه تصويراً دقيقاً، كما صوّر بعض الحالات والمواقف التّي توضح شقاء الفلّاحين وتعاستهم وإهمال المسؤولين لشؤونهم، وما التقطه من مظاهر الجهل والفقر والتّخلف، ممّا أثار في نفسه الألم والمرارة وكُره مظاهر الرّيف القبيحة: "قضيت أعواماً في الرّيف لا تُنسى من حياتي، إنّ الصّور التّي أحملها لحياة الرّيف مؤلمة أشدّ الألم، فإنّي كرهت وأكره مظاهر

---

[1] ينظر: ضيف، **شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر**، 288.

[2] ينظر: آدم، إسماعيل، ناجي إبراهيم، **توفيق الحكيم**، 53-54.

[3] ينظر: الحكيم توفيق، **حمار الحكيم**. 11-12.

[4] ينظر: الحكيم توفيق، **يوميات نائب في الأرياف**،148

الرّيف القبيحة وحياة الفلّاحين القذرة"[1]، والحكيم يكره البيئة ذاتها ولا يحمل الشّعور نفسه تجاه أهل الرّيف فقد وصفهم بالسّماحة والكرم في غير موضع، وإن حملت عباراته سخرية فهم من أعطوه حميرهم ليركبها مع رفاقه راضين مسرورين يقول: "ما أكرمهم! لعلهم أسكنوا القمل أجسادهم كرماً منهم وحسن ضيافة! مهما يكن فإني أقدر هذه النّفوس الطّيبة السّمحة الكريمة تقديراً كبيراً! وإنّك لتستطيع أن تدرك قيمتهم، وتلمس الفرق بين المعاملة والسّجية لو هبطت قرية أوروبية وسألت أهلها شيئاً يسيراً..."[2].

لم يتردد الحكيم يوماً في تحقيق مكاسب للفلّاحين؛ لذلك عندما جاءه صديقه القانوني عبد الرّزاق الدّمنهوريّ، المكلّف من رجال الثّورة بتحديد ملكية الزّراعة بخمسمائة فدّان أو مائتي فدّان وطلب مشورة الحكيم، اختار الحدّ الأدنى المقترح لكي تذهب كلّ زيادة عن ذلك إلى الفلّاحين[3]، وكان يدافع عنهم حتّى ولو كلّفه ذلك توتّر العلاقة مع والدته، فكثيراً ما كان يطالبها بالتّأني والرّفق بالفلّاحين الّذين يتأخرون عن سداد إيجار الأراضي التّي تملكها نظراً لظروف خارجة عن إرادتهم بقوله:

"خليلي بالك طويل على الفلّاح لأنّه غلبان... مسكين... مسالم... مثابر يحبّ الأرض ولا يوجد أحد عنده مثل وفائه"[4].

كان الحكيم متواضعاً في تعامله مع الفلّاحين، (فعبد الجيد محمد عبد الرّازق)، المسؤول عن أرضه الّذي لم يحصل إلاّ على شهادة محو الأميّة لم يشعر يوماً بأنه أقلّ منه، يجلس معه ويشاهد التّلفاز وعندما كان يأتي مسلسل أبطاله من الفلّاحين يعلق الحكيم على عدم إتقان الممثلين لدور الفلّاح، ويقول: "انظر يا عبد الجيد إنهم لا يستطيعون أن يمثلوا دور الفلّاح، معقول الفلّاح بهذه السّذاجة؟!"[5].

---

[1] ينظر: الحكيم توفيق، **حمار الحكيم**، 37.

[2] **المرجع نفسه**، 64-65.

[3] ينظر: عبد العزيز، إبراهيم، **الملف الشخصي لتوفيق الحكيم**، 194.

[4] ينظر: **المرجع، نفسه**، 195.

[5] **المرجع نفسه**، 197.

وكثيراً ما كان يذهب إلى قريته (دمنهور) يجلس مع الفلّاحين في (الجرن) على (القشّ) من السّاعة العاشرة صباحاً وحتّى الثّانية بعد الظّهر، يستمع إلى مشاكلّ هم وهمومهم خاصّة قبل الثّورة عندما كان الفلّاح منهباً لاستغلال رجال الإقطاع والرّأسماليين[1].

وخلاصة القول: أنّ توفيق الحكيم اهتم بالرّيف وأحواله وقضاياه، فعرضه في مسرحيّاته من كلّ الجوانب الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة .

[1] عبد العزيز، إبراهيم، **الملف الشخصي لتوفيق الحكيم**، 195.

الفصل الأول

قضايا الرّيف المصريّ

المبحث الأول: الأرض

الأرض والفلّاح

الأرض والإقطاع

الأرض والمرأة

المبحث الثّاني: الفوضى الاجتماعيّة والسّياسيّة

المبحث الثالث: الفقر وعلاقته بقضايا الرّيف المختلفة

الفقر والأرض

الفقر والبطالة

الفقر والحريّة

الفقر والأخلاق

الفقر والجهل والمرض

الفقر والتّعليم

الفقر والنّظافة

الفقر والمال

المبحث الرابع: الثأر

المبحث الأول

الأرض

الأرض جنّة الفلّاح، وموطنه للأمان، إنّها وسيلته الأولى للإنتاج والكسب، ينظر إليها نظرة قداسة وإجلال، من أجلها يضحي ويخوض الصّراع ضدّ أي قوى قاهرة مصريّة كانت أو أجنبيّة.

وقد سجل التاريخ على مرّ العصور مدى معاناة الفلّاح المصريّ، وما يقع عليه من ظلم واضطهاد من قبل طبقة الإقطاع نتيجة لحرمانه من أرضه وتجريده من ممتلكاته وحقوقه.

يثير الحكيم قضية الأرض ممثلة بالفلّاحين السّاعين لشراء أرض من شركة أجنبية في إطار سياسة تأميم الأراضي الزراعيّة وإعادة بعضها للفلّاحين، والإقطاعيّ ممثّلاً بشخصيّة (حامد بيك) ووكيله (عليش أفندي) في مسرحيّة (الصّفقة).

من خلال استعراضنا لتطورات القضية والصّراع الدّائر بين الطّرفين: (الفلّاحين والإقطاعيّ) نجد حضور الأرض على أنّها فضاء جغرافيّ ملموس في تقديم الحكيم بعض الصّفات المحددة للأرض التّي جعلها بؤرة للصّراع، تمثلت في كون الزّمام مساحته فدّان على لسان كلّ من: (تهامي) و(عوضين)و(سعداوي) على امتداد المسرحيّة. كما أشار إلى ضيق الزّمام: "**زمام ضيق وعددنا كبير**"[1] وما جاء على لسان الوكيل في وصف الأراضي التّي يمتلكها الإقطاعيّ في معرض حديثه عن شدة متاعب هذا الإقطاعيّ في التّعامل مع الأرض وعدم قدرته على استصلاحها، بقوله: "**أملاك سعادتك واسعة ومتاعبنا في زراعة الأطيان كثيرة واستصلاح الأراضي البور مالها نهاية**"[2]. وباقتراب الحكيم من ذكر بعض صفات الأرض ومساحتها الضّيقة وكونها بوراً لا تصلح للزّراعة يفتح المجال لصورة فكريّة تجريديّة للقارئ ليتخيل ملامح الأرض ومدى المعاناة التّي ستواجه الفلّاح في استصلاحها.

---

[1] الحكيم توفيق، **الصّفقة**، 82.

[2] **المرجع نفسه**، 87

الأرض والفلّاح

من خلال (سعداوي) و(عوضين) الممثّلين لفئة الفلّاحين، يكشف الحكيم عن سعي أهل القرية الدّؤوب لامتلاك الأرض، وظهر ذلك في تحمُّل كلّ مَن في القرية أعباء جمع المال لتأمين المبلغ المطلوب لشراء الأرض." **سعداوي: تصدق بالله يا عوضين! أنا دفعت لك يا معلم شنودة مهر ابني محروس لحين ما ننهي حكاية الصّفقة، عوضين: وأنا تصرفت في القرشين جهاز البنت وبعت الكم كم كيلة درة ودبرت المبلغ**"[1] فالأرض مُقدَّمة على كلّ شيء حتّى على الأولاد، "**العيال بإدينا لكن الأرض؟ الأرض في يد غيرنا والخوف تروح للغريب**"[2].

تعكس مساعي الشخصيّات في الحصول على الأرض شدّة تعلّقهم وارتباطهم القويّ بها، إنّها علاقة تتعدى الارتباط الماديّ النّفعيّ إلى الارتباط الرّوحيّ الماديّ، الّذي عبّر عنه (سعداوي) بقوله: " **أنقذنا، أنقذ أرضنا أحي كياننا، عمّر بيوتنا**" [3] فهي تمثّل حياته وكيانه، يضحي بالغالي والنّفيس من أجلها، ويرضى بكلّ شيء كما يقول "عوضين": " **لأجل أرضنا نرضى بكلّ شيء**." [4]؛ لذلك جعل الحكيم الفلّاح مضرب المثل في خدمة الأرض، يحرص على رعايتها ويتقن عمله فيها، ويصرف جلّ وقته لخدمتها والعناية بها. ويُظهر الحكيم هذه العناية في سياق يرتبط بالدفاع عن الصّفقة ضد الإقطاعيّ، ونتبين ذلك بقول "عوضين": " **لو شاهد زراعة الفول البدرّيّة المخدومة بإدينا السنة، صلاة النّبي طالعة في الأرض بلون الياقوت الأخضر**"[5]، ما يعكس طول درايته بالأرض وارتباطه الدّائم بها، وكثيراً ما تحدّث الفلّاح عن خوفه واستيائه من وقوعها بيد الإقطاعيّ الّذي لا يستحقّها " **يعني خسرنا، ما عاد أمل فدان ملك** " [6].

هكذا استمرّ الحكيم في وصف الخوف على الأرض، حتّى سيطر الوهم والقلق على أهل القرية على طول امتداد المسرحيّة.

---

[1] الحكيم توفيق، **الصّفقة**، 15

[2] **المرجع نفسه**، 15

[3] **المرجع، نفسه**، 52

[4] **المرجع نفسه** ,109.

[5] **المرجع نفسه**، 44

[6] **المرجع نفسه**، 38

الأرض والإقطاع

يقدّم الحكيم من خلال صراع الفلّاح مع الإقطاعي صورة حيّة لما يجري في الرّيف من استغلال قوى الإقطاع للفلّاح، كما يكشف عن مدى سذاجة الفلّاحين وسهولة تضليلهم، وحالة الإحباط التّي وصلت إليها القرية عندما علمت بقدوم (حامد بيك) إليها، والشّعور الّذي سيطر على الشّخوص جرّاء خوفهم على أراضيهم من الضّياع؛ لمعرفتهم بجشع الإقطاعيّ الظّالم." **تهامي: كلّ ما يلقى في النّاحية فدان طين يخطفه** "[1]، فهو يغتصب كلّ ما في أيدي الفلّاحين من ممتلكات " **عوضين: والله إن اغتصب منّا الأرض ما نزرع فيها حبة...، سعداوي: وهي لو ضاعت منّا الأطيان يبقى لنا نفس نفلحها**"[2].

هذا العنصر الإنسانيّ النّفسيّ جعله الحكيم الأساس المحرك لمأساة الصّفقة. فعلى الرّغم من حدوث الصّراع بين الفلّاح والإقطاعيّ مراراً وتكراراً على تَمَلُّك الأرض، إلاّ أنّ صراع (الصّفقة) قائم على العناصر النّفسيّة التّي عملت على تحريك الأحداث[3].

وسلطّ الحكيم من خلال الحوارات بين الإقطاعيّ والفلّاحين على الطّبقية الاجتماعيّة من خلال الالتفات إلى سذاجة الفلّاحين وتعالي الإقطاعيّ عليهم وسخريته منهم، وظهر ذلك جلياً في معرض تقديم أهل القرية الرّشوة للإقطاعيّ حتّى يترك لهم الصّفقة، وحفاوتهم به واستقباله بشكلّ مبالغ فيه: " **شنودة...هاتوا القهوة أولا...قدموا القهوة...عوضين (صائحاً فيمن حوله): قهوة يا ولد. البك: قصدي إنهم ناس في حالة غير طبيعيّة!!! ناس لا بدّ غرضهم التّظاهر بكرم الضّيافة والشّهامة لدرجة السّفه والغرور**"[4]. وتثير مواقف الفلّاحين التّعجب والدّهشة؛ فكيف ينصاع الضّعيف للغني دون مبرر ما يزيد الغني غنى والطّاغية ظلماً؟!

---

[1] الحكيم، توفيق ، **الصّفقة** ،38

[2] **المرجع نفسه**، 84

[3] ينظر، مندور محمد، **مسرح توفيق الحكيم**,135

[4] الحكيم توفيق، **الصّفقة** ، 68-70

تشبه حالة الفلّاحين النّفسيّة هذه ما يسمى بِـ**(متلازمة استوكهولم)**[1] في عمقها النّفسيّ وعُقدها، إذ تتعاطف الضّحيّة مع معذِبها المجرم وتسعى لحمايته. [2] مع علمه الشّديد أنه إذا خسر الأرض في صراعه مع الإقطاع سيعود إلى سنوات خلت من الشّقاء والعذاب." **سعداوي: ما عاد هناك أمل في فدان ملك!! نرجع!! نرجع لحالنا وألعن... ألعن من زمان... على الأقل كانت الشركة أرحم من حامد بيك أبو راجية** "[3].

من خلال قضية الأرض والإقطاع يفضح الحكيم الطّبقة البرجوازيّة المتمثلة بالحاج (عبد الموجود) وذلك في المشهد الآتي: " **الحاج: كأنه غرضكم أرمي فلوسي بالهوا. سعداوي: في الأرض وأنت الصادق، ارميها في الأرض النافعة أرض بلدنا... القرش المرمي فيها حلال، الحاج: إن كان على الأرض كنت اشتريت إشي أحسن منها** "[4]. فالحاج "عبد الموجود" لا يعني وجوده في محيط القرية بين أهلها المنتمين للأرض مثاليته وحرصه عليها، بل نجده خان الأرض عندما نبش قبور أهلها ليتاجر بأكفان أمواتهم، وخان الدّين والأمّة للحصول على المال. ومن خلاله يفضح الحكيم طبقة الأغنياء، ويكشف بوضوح عدم انتماء أفراد الطّبقة البرجوازيّة للأرض التّي لا تمثّل لهم سوى وسيلة لزيادة أموالهم.

الأرض والمرأة

اتخذ الإقطاعيّ من الأرض وسيلة للضّغط على أهالي القرية، وبلغت به الجرأة في مسرحيّة (الصّفقة) أن يطلب (مبروكة) ابنة أحد الفلّاحين للعمل في منزله، للحصول عليها وتحقيق مآربه الخاصّة، وهنا يتأجّج صراع جديد في المسرحيّة حول (المرأة /مبروكة) بين أهل القرية و(حامد بيك) تُحسم في نهايته القضية لصالح الإقطاعيّ. " **البك: يمين الله إمّا مبروكة وإمّا الأرض....**

---

[1] متلازمة استوكهولم: وهي حالة نفسية تصيب الفرد وتدفعه للتعاطف أو التعاون مع العدو بعد تعرضه لأحد حالات الاضطهاد كالضرب أو الاغتصاب. ظهر هذا المصطلح منذ أربعين سنة (1973) م في مدينة استوكهولم- السويد، عندما قام أحد اللّصوص باحتجاز رهائن أثناء قيامه بسرقة بنك وعند محاولة رجال الشرطة إنقاذهم دافعوا عن مختطفهم وجمعوا له التبرعات للدفاع عنه أمام القاضي ما استدعى عرضهم على طبيب نفسي، ينظر: شريف محمد مزيان، متلازمة استوكهولم الوباء الذي أصاب الدول العربية، مدونات الجزيرة،28 -10-2018.www.aljazeera.net

[2])ينظر، بنيعيش، محمد، **صفقة المقابر في مسرحيّة الحكيم**، دلالات وامتدادات، دينا وطن، 13 -2 -2020

[3]) الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 38

[4] **المرجع نفسه** 32

سعداوي: الأرض... عوضين: الأرض..." [1]

ولا يوحي موقف الإقطاعيّ هذا تعلّقه بالأرض أو انتمائه إليها، ويظهر ذلك في حواره مع وكيله:

" البك: غرضك نترك لهم الصّفقة؟!! الوكيل: وهي ساعة حضورنا كان في دماغنا فكرة الصّفقة؟!! البك: لا بس ما دمنا اكتشفناها بالصّدفة...." [2]

هنا أدرك الإقطاعيّ _ الّذي هو على يقين تام بأنّ المساس بالبنت مساس بالشّرف _ هذه المعادلة الحسّاسة التّي لجأ من خلالها الإقطاعيّ إلى إذلالهم ومحاولة الاستيلاء على أراضيهم.

"**عوضين: ارحمني يا سعادة البك.... ارحمني**"[3] وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على نظرة الإقطاعيّ السلبيّة للمرأة، كونها مجرد قطعة من أملاكه الواسعة يريد الاستيلاء عليها واستخدامها وسيلة للضّغط على الفلّاح.

ربط الحكيم بين المرأة والأرض من خلال نظرة أهل القرية للمرأة عند رضوخهم للإقطاعيّ بالموافقة على ذهاب (مبروكة) للعمل في بيته مُبيّناً أنّها أحد الحلول النّاجحة للإبقاء على الأرض، يتمّ تقديمها قرباناً للإقطاعيّ، كما فُعل بها في الحضارات القديمة، التّي كانت تُقدم الفتاة العذراء الجميلة للآلهة قبل أن يحظى بها أيّ بشر [4]. ومن هنا جاءت المعادلة: الأرض وسيلة للضّغط على الفلّاحين للحصول على مبروكة، ومبروكة الورقة الرّابحة بيد الفلّاح لامتلاك الأرض.

وفي غمرة هذه الحرب الطّاحنة التّي كشف عنها الصّراع المحتدم بين الفلّاحين والإقطاعيّ، تجلّى ذكاء (مبروكة) عندما كانت الوسيلة الوحيدة لوضع حدّ لهذا الاستغلال، "**محروس: عملتها فيهم يا عم عوضين... مبروكة دماغها كبير يا عم عوضين.. دماغها كبير**"[5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 99

[2] **المرجع نفسه**، 87

[3] **المرجع نفسه**، 98

[4] ينظر: ميرحاجي، حميد رضا، ربيعي، طالب، **وأد البنات**، دراسة دلالية سيمولوجية، مجلة إضاءات نقدية (مجلة محكمة) السنة الثالثة، العدد التاسع، إيران، ربيع 1392ش/ 2013م، 104.

[5] الحكيم توفيق، **الصّفقة**، 132

يسمو الصّراع بالمرأة عن الصّراع الرّوتيني المعهود في أغلب الأعمال الأدبية، بل ينهض بها وبحريتها وقدرتها على امتلاك القرار، فتسافر وحدها إلى القاهرة، وتتمكن من حلّ مشكلّ ة الإقطاع، فتكون معادلاً لتحرر المرأة، ويصبح تحررها معادلاً للتّحرر من الإقطاعيّ وامتلاك الأرض. وكأنّ الحكيم يرى أنّ الكثير من القضايا العالقة في الرّيف المصريّ لا يمكن حلّها إلاّ من خلال النّهوض بالمرأة وإعطائها المساحة الواسعة للقيام بدورها في المجتمع.

استطاع الحكيم من خلال فضاء السّاحة أن يؤطّر الصّراع في القرية بين الفلّاحين والإقطاعيّ، عبر الأجواء المثقلة بالخوف والقلق تجاه مشاكلّ هم مع الإقطاعيّ عن طريق وعيه بأوضاعهم الاجتماعيّة، وإحساسه بها، فكشف عن أنماط تفكيرهم واقترب من شخصيّاتهم التّي عكست نوعاً من التّماسك والانسجام فيما بينهم، "**الكفر كلّ هـ يدّ واحدة، لا يئسنا ولا خذلنا بعض**"[1]، على الرّغم من تسجيل بعض السّلوكيات الفرديّة السّيئة التّي تعكس واقعية الأحداث وترتبط بالحالة الاجتماعيّة المترديّة في القرية.

أبرز الحكيم الرّوح الجماعية للفلّاحين في خضم الصّراع القائم على الأرض، "**سعداوي: اسمعوا يا جماعة: رأيي كلنا نحضر. شنودة: لا مانع، تعالوا كلّ كم. خميس: نروح كلنا؟؟ عوضين: وماله**"[2]. وهذا الأمر أكسب المسرحيّة بُعدها الواقعي، فأضفى بذلك بعدها الشّعبيّ المتجذّر في عمق الأرض، خاصّة عندما ربطها بالشّكلّ الفني بإدخال عناصر الفلكلور والرّقص والغناء في نهاية المسرحيّة باللغة العاميّة، ما يؤكد التحام الشّكلّ المسرحي بالمضمون الاجتماعيّ الواقعيّ، وفي ذلك يقول حسين الدّالي: حملت الصّفقة ما اصطلح عليه اليوم المسرح الشّامل، حيث أخرج الحكيم الدّراما بالرقص والغناء والفلكلور في عرض يرضى عنه الجميع[3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**,105

[2] **المرجع نفسه**، 55

[3] ينظر: **عملاق الأدب العربي توفيق الحكيم**، 158

المبحث الثّاني

الفوضى الاجتماعيّة والسّياسيّة

إذا اختلّت أحوال المجتمع نتيجة قرارات أو ممارسات غير صائبة للأفراد، وعمّت الفوضى لسبب ما، وجب على الدّولة أن تتدخل بكلّ ما تمتلك من تشريعات وقوانين وتوجيهات حتّى ترسي قواعد النّظام والاستقرار.

في مسرحيّة (كلّ شيء في محلّه) التّي كُتبت عام (1966) م، قبل نكسة حزيران المأساوية يسخر الحكيم من المستوى الهزيل للواقع المشهود، إذ شهدت البلاد حالة من الفوضى والانحطاط في شتّى المسارات، وهي مرحلة عاشها الشّعب المصريّ فاقداً للوعي، ولم يسمح فيها بظهور أي رأي _ في العلن _ مخالف لرأي الزّعيم، فالحقائق محجوبة والرّؤية الصّحيحة للأشياء ممنوعة [1].

قد جمع الحكيم في المسرحيّة بين الرّمزية واللامعقول. واللامعقول فيها لم يكن في الشّكلّ والمضمون ولا علاقة له بمعنى العبث في الأدب، وإنما أمسى بانعدام الحدّ الأدنى من المنطق، والانسجام بين مختلف ظواهر الحياة [2]. وهذا الأسلوب جعل المسرحيّة أشبه ما تكون بقصة (تحت المظلة لنجيب محفوظ) والفارق بينهما أن فانتازيا الحكيم تميل إلى الكوميديا بينما محفوظ يميل إلى المأساة [3].

رجع الحكيم في مسرحيّة (كلّ شيء في محلّه) إلى الموطن الأصلي لفنه الانتقاديّ للقرية المصريّة، وإلى لغة هذا الموطن التّي تفوح برائحة الواقع، وهي اللهجة العاميّة الدّارجة، لكنّها لا تصوّر قرية عادية كما يوحي عنوانها بحياة قائمة على التّرتيب والانسجام، ووجود كلّ شيء في مكانه الصّحيح، قرية طبيعيّة أهلها متفاوتون في العمل والتّفكير والإنجاز والعقل والعلاقات الاجتماعيّة، بل إنّها قرية لا شيء فيها في محلّه، قرية تملؤها الفوضى، قرر أهلها إلغاء العقل والمنطق وتبادلوا الأدوار دون فارق بينهم!

---

[1] ينظر، الحكيم، توفيق، **عودة الوعي**، 73- 74

(2) ينظر: غالي، شكري، **ثورة المعتزل**، 306.

(3) **المرجع نفسه**، 306

" **الموزع: آخرتها زي أوليتها... كلّ هـ محصل بعضه!... الحلّاق: ونص دقن زي دقن... كلّ هـ محصل بعضه!... الموزع: وجواب لك طلع مش لك... كلّ هـ محصل بعضه! الحلّاق: وراس تحسبها بطيخة... وبطيخة تحسبها راس كلّ هـ محصل بعضه! الموزع: ومأذون البلد عند كلّه...الحلّاق: كلّه محصل بعضه** "[1].

توحي الألفاظ في النّص السّابق بالحالة الاجتماعيّة التّي تسود الرّيف إذ يتساوى عندهم الأمر، ممّا خلق حالة من الفوضى الاجتماعيّة، سواء عند الحلّاق الّذي تخيّل رأس زبونه بطّيخة، فقام بشقّها أو الموزّع الّذي يلقي رسائله في طاسة الحلّاق، حيث يستطيع أيّ شخص أن يأخذ الخطاب أو الرّسالة التّي يريد، المهم أن يتخلّص من حمله الثّقيل. و "**كلّ واحد يجي ينقي ويختار يلي بيعجبه... باسمه باسم غيره ما يهمناش المهم تشطيب الوارد يوم بيوم**" [2]

تؤدي الرّموز دوراً فاعلاً في تحريك النّص المسرحيّ، فالرّأس يرمز إلى الفكر والعقل، والسّكين إلى العنف والقسوة، بينما يرمز الحلّاق إلى السّلطة، والموزّع يشير إلى وسائل الإعلام، بينما الشّرطي يرمز للقانون والمأذون لرجل الدّين، أما الشّاب والفتاة فيرمزان للشّعب.

بناء على هذه الرموز يبني الحكيم أحداث المسرحيّة فيدخلنا في عالم الاستخبارات ومحاولة السّلطة الحاكمة اختراق عقل الإنسان لاستقراء ما يدور في عقله من أفكار واستكشافه، وذلك في محاولة للسّيطرة على فكره وقمع كلّ ما يعارضه، ويتعارض مع ما تريده السلطة من الشّعوب المقهورة، فلم يعد الإنسان قادراً على إخفاء أسراره أو التّفكير عكس تيار الحكومة، وهي وسيلة من أخطر وسائل قمع الشّعوب والهيمنة عليها. "**الحلّاق: قل لي...؟ أنت تقدر تعرف جوه راسك هنا في إيه؟ الزبون: قصدك ايه يعني... من جهة الأفكار؟ الحلّاق: أفكار ايه يا أخينا... حد جاب سيرة الأفكار... احنا في البطيخة...الزبون: أنا مش فاهم حاجة.**"[3]

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 868

[2] **المرجع نفسه**، 860

[3] **المرجع نفسه**، 858

كما أظهر الحكيم خداع الأنظمة للشّعوب ونشر سياسة الاستغفال من خلال وسائل التّضليل الإعلاميّ، وذلك لضمان ولاء الشّعوب واستبقاء الهيمنة على الطّبقات الفقيرة وغير المثقفة، ومنعها من المشاركة في صنع القرار، فالموزّع الّذي يمثل الإعلام يتواطأ مع الحلّاق _ رمز السّلطة _ في صنع القرار، فيلقي كلّ ما يحمله من رسائل في جعبة الحاكم وأجهزته القمعيّة ويعبث بها كيف يشاء، ثمّ يجلسان للعبث، الأمر الّذي ينشر الفوضى والتّزييف والتّضليل للشّعوب، وكان الأولى به إيصال الرّسائل دونما تقصير أو تأخير، أو حتى إطلاع أيّ طرف غير معنيّ بمضمون رسالة لا تخصّه:

" الموزع: جواب جوابين... اللي يطلع على مزاجك. الشاب: مزاجي؟ مزاجي؟ إزاي... أنا عاوز جواب يخصني. الموزع: كلّ جواب من اللي عندك هنا يخصك... افتح أي جواب تلقى فيه كلّ ام يسلي... أنت مش عاوز تتسلى؟! الشاب: كلّ ام ايه ده؟ أنتم بتعملو* كده في جوابات النّاس؟

الموزع: كلّ يوم... والنّاس مبسوطة... وفي ساعتين يكونوا شطَّبو على الوارد. الشاب: ولكن ده اسمه فوضى...الموزع: لا أبدا... الفوضى دي تبقى حاجة ثانية..." (1).

ويتناوب الموزّع والحلّاق في نشر الفوضى وشرح فلسفة اللامعقول هذه، والتّبشير بها، فعندما يعترض الشّاب على فكرة اختيار ما يشاء من الرّسائل ويطلب الرّسالة الخاصة به يخبره الموزّع أنّها تسلية، ويؤيده الحلّاق ليظهر الحكيم التّواطؤ الواضح بين الإعلام المطبق المؤيّد للحاكم على حساب الشّعب الغافل،" إنّهما يمثلان يأس الحكيم من جدوى إعمال الفكر، فيصوران العقل قد آثر أن ينتحر فراراً من موقف مستحيل" (2).

يستمر الحكيم في تصوير الواقع المؤلم، فالحاكم والإعلام يلجأان إلى المغريات الهابطة لتمرير مخططاتهم، ويتغيّب الجمهور السّاذج الّذي يسير خلف نزواته وشهواته، فالشّاب عندما أراد

---

(1) الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 860-861

(2) الراعي، علي، توفيق الحكيم، **فنان الفرجة فنان الفكر**،120

*وردت كلمة تعلموا، وشطبوا بدون الألف الفارقة، وقد وجدت في بعض نصوص المسرحيّات كلمات كتبت بالعامية لغة الحوار بين الشخوص.

الخروج وترك مالا يخصه من الرّسائل رافضاً المشاركة في نشر الفوضى، أغرياه بخطاب نسائيّ وبعثا في نفسه روح التّسلية والمتعة واللهو، ما يظهر خطورة تأثير الإعلام على عقلية الشّعوب.

يستخدم الحكيم في إدارة الحوارات بين الشّخوص اللهجة العاميّة، فمعجمها الخصيب ساعده على بلورة التّكوين الهزلي للموقف الدرامي، وما تطلبه الفانتازيا من خوارق مضادة للعادة والمألوف[1].

يكشف الحكيم عن هبوط الإعلام وانحرافه عن مساره في تلك الفترة بشكلّ واضح، فساهم بنشر الأخبار الكاذبة المضللة وزيَّف الحقائق، فعندما جاءت الفتاة التّي تمثل شريحة من المجتمع، وكانت ماتزال تحتفظ بشيء من المصداقية وترفض الزّيف والخداع، وجدت نفسها في مواجهة ثلاث فئات تحثّها على الانحراف والانجراف والاستسلام لواقع الفوضى والغوغائية التّي تعمّ المجتمع:

"**الشاب، مش مصدقة؟! تعالي نسأل أهل البلد. ويتجه نحو الموزع والحلّاق، قولوا لنا من فضلكم يا حضرات: أنا هو ولا مش هو؟ الموزع: هو...الحلّاق: هو بعينه الشاب: سمعتِ بودانك!**

الشابة: ده كلّ ام مجانين... الموزع: بكرة تعقلي" [2].

وينضم إلى قائمة التّزوير والخداع طرف ثالث بالغ الخطورة، إنّه المأذون، رجل الدّين الّذي يعرف عند عامة النّاس _ في الغالب _ بالتّقوى والصّلاح، لكنّه يفاجئ الجمهور بأفعاله؛ فهو على استعداد تام للمصادقة على العقد غير الشّرعي بين الشّاب والفتاة مع علمه التّام بعدم مصداقيته:

الشاب: ومأذون البلد كده زي حضراتكم يوضع كلّ شيء في محله؟ الحلّاق: ما تخافش... حط في بطنك بطيخة صيفي! الشاب: يعني موافقين على الخطوبة والمأذون! الحلّاق: موافقين. الموزع: موافقين جدا الشاب: ياله نادي على المأذون" [3].

---

(1) ينظر: غالي، شكري، **ثورة المعتزل**،306

(2) الحكيم، توفيق، **مسرح المنوع**،867

(3) **المرجع نفسه**، 867

فالصّراع في المسرحيّة نابع من عجز عقل الفتاة عن استيعاب ما يحيط بها من اللاحقيقة واللامنطق، ومن عبثيّة الأشخاص، فحاولت التّمرد على الوضع القائم مراراً وتكراراً، ومنع إتمام الزّواج بينها وبين الشّاب الّذي لا تعرفه، معبرة عن دهشتها واستهجانها تجاه ما يجري، معتمدة مبدأ تكرار الجمل، فهي إزاء فعل اقتناعي أمام مجتمع يصعب عليها تغيير قناعاته، فجاء التّكرار وسيلة للإقناع والتّنبيه على فداحة الأمر وخطورته، كما اعتمدت في الحوار على الاستدارك مستخدمة حرف (لكن) مكررة إياها بانفعال واضح:

"**الشاب: طبعاً، مش أنت الخطيبة، وأنا الخطيب... يبقى فاضل المأذون... الشابة: لكن ده مش ممكن...الشاب: مش ممكن ليه؟ كلّ شيء ممكن... الشابة: وخطيبي يا ناس؟!... الشابة: لكن أنا مش وخطيبك يا ست...الشابة: لكن ده لا يمكن أبداً...الشاب: يمكن جداً...كلّ شيء هنا ممكن...الشابة: لكن ده مش معقول! الموزع: موافقين جداً... موافقة!... الشاب: زي ما تصرف حضرة الموزع... كان تصرفه سليم... الشابة: لكن ده شيء عجيب**"[1].

يؤكد الحكيم في آخر المسرحيّة على حالة الفوضى الاجتماعيّة والسّياسيّة التّي عمّت أرجاء مصر في تلك الفترة، وذلك عندما ينهي المسرحيّة بتمكّن الحلّاق والموزّع من استقطاب فئة كبيرة من الشّعب للمشاركة في إثارة الفوضى، فينضم إلى القافلة ضابط إيقاع حَسِبَه الجميع شرطياً سرّياً جاء لإعادة الأمور إلى مكانها الصّحيح، وَوَضْع حدٍّ لهذا التّجمهر المغلوط، لتتسع الدّائرة ويشارك في التّجمع كلّ مَن في القرية مِن الأهالي، فالنّاس حضروا للزّمر والزّفة والطّبل، دون أن يأبهوا لما يدور من أحداث حولهم.

وفي النهاية تُختتم المسرحيّة بالسّخرية والتّهكم عندما يغني الجميع غناء ساخراً، ينعى فيه الحكيم العقل والدّين والخلق بكلّ مات تقول: الدّنيا بتمشي بالمقلوب، فارقص وانس كلّ شيء لتسلم ويرتاح

(1) الحكيم توفيق، **المسرح المنوع**، 866- 867

بالك... "**بالطبلة والمزمار والرقص...وتدور الدنيا بالعكس...نلقاها تمشي بالمظبوط...إن كنت عاقل أو معبوط... المسألة كلّ ها واحدة...ويلله نرقص عالوحدة**" [1].

لقد ظهرت في المسرحيّة قدرة الحكيم على بناء اللامعقولية وعدم الانسجام، فكانت النتيجة مخرجات مغلوطة بعيدة عن المنطق [2]، أراد من خلالها أن يفصح عن غياب العقل والوعي، واندفاع الشّعب كلّ ه وراء التّطبيل والتّرميز الأجوف للحاكم. فلا يمكن تحقيق مكاسب الثّورة إلا بغربلة بعيدة عن التّصفيق والتّزمير [3].

هذه المسرحيّة _ رغم حبكتها الفكاهيّة _ تعكس حالة التّآمر والتّناقض في المجتمع وداخل الرّيف المصريّ، كما تحمل في طيّاتها انتقاداً شديداً للسّلطة الحاكمة في مصر.

(1) **المسرح المنوع**، 866-867

(2) ينظر: الحكيم، توفيق، **عودة الوعي**، 71

(3) ينظر القططي، وليد، **اللامعقول ما بين المسرح والتحليل السياسي**، سما الإخبارية، فلسطين، الاثنين 19-نوفيمبر 2018 م

المبحث الثّالث

الفقر وعلاقته بقضايا الرّيف المختلفة

تطرّق توفيق الحكيم في جلّ مسرحيّاته المدروسة لمجموعة من القضايا الهامّة التّي ارتبطت بحياة النّاس ومستقبلهم، ولا سيّما بعد أن تكشّفت مساوئ الاشتراكيّة، وخيّبت آمال الشّعب على حدّ تعبير الحكيم، ووصلت بهم إلى مستوى اجتماعيّ سيّء [1].

احتلت قضية الفقر الصّدارة من حيث العرض والتّناول في تلك المسرحيّات، ناقش من خلالها معظم القضايا الشّائكة والمنتشرة في المجتمع الرّيفيّ، مثل: سوء التّعليم، والمرض، والقذارة، والحريّة...إلخ، فالفقر عنده أكثر من مجرد الافتقار إلى الدّخل والحرمان من المتطلّبات الأساسيّة في الحياة، ومظاهره تشمل الحاجة إلى توفير فرص العمل والاهتمام بالتّعليم والصّحة [2] إضافة إلى التّمييز الاجتماعي وانعدام فرص المشاركة في إبداء الرّأي واتخاذ القرارات.

الفقر والأرض

يعرض الحكيم مأساة الرّيف مُمَثّلاً بالقرية، وتحت وطأة الظّروف الاجتماعيّة القاسية وعلى رأسها الفقر نجد القرية تقع تحت ضغط كبير من أجل الحصول على المال لشراء الأرض، وتَعْمَد إلى بيع كلّ مقتنياتها في سبيل ذلك "**عوضين: ومن منا تخلف؟ كلّ دار عندنا في الكفر باعت ما فيها، حتى الصناديق الخشب والصواني النحاس**"[3]. وبسبب الفقر الشّديد وصعوبة تأمين بعضهم المال لشراء حصتهم من الأرض، غرقت القرية تحت تأثير الدّيون طويلة الأمد، والقروض والفوائد والتّقسيط والرّهن.. " **عوضين: ندفع للشركة ربع قيمة الفدان مقدما، والباقي يقسط على عشرين سنة! شنودة: بالفوائد القانونية**"[4].

---

[1] ينظر: الدالي، حسين، **عملاق الأدب توفيق الحكيم**،185

[2] ينظر: أحمد عزوز وأحمد ضيف، **أسباب ظاهرة الفقر ومؤشرات قياسها**، مجلة المعارف (مجلة علمية محكمة)، قسم العلوم الاقتصادية، السنة الثّانية عشرة، العدد (22)، 325،2017

[3] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**،15

[4] الحكيم توفيق، **الصّفقة**، 136

هكذا شكلّ الفقر عائقاً في الحصول على الأرض، وهاجساً يؤرّق الفلّاح المصريّ " **سعداوي: ابني محروس، وربنا عالم إني ما أخر عقده إلا كوني تصدقت بالمهر لأجل الأرض**"[1].

الفقر والبطالة

تعدّ البطالة من أكثر المشاكلّ الاجتماعيّة تأثيراً على سلوك الفرد والمجتمع، فهي تؤدي إلى تأخير الدّورة الإنتاجيّة والتّقاعس عن العمل [2]، كما تولّد مشكلّ ات كثيرة ومتشابكة يأتي في مقدمتها اليأس وخيبة الأمل والحرمان، وضعف الانتماء، وتدني جودة الحياة ومستوى المعيشة الصحيّة والتّعليمية [3]، إضافة إلى انتشار السرقات والتّحايل والغش والعنف، وكلّ ها مظاهر تشوه المجتمع.

حاكى الحكيم هذا الواقع المرير فعرض مشكلة الفقر والبطالة في مسرحيّة (سوق الحمير) عندما صوّر معاناة عاطلَين فقيرَين جرّدهما من ملامحهما الاجتماعيّة، كانا يرتديان ثياباً رثّة، دفعتهم ظروفهم المعيشية الصّعبة إلى البحث في سوق الحمير عن عمل يمكنهما من مواصلة حياتهما اليوميّة، فصوّر من خلالهما الجوع والفقر اللّذين لحقا بالشّعب بسبب سياسات الحكومة التّي لم تعمل على ازدهار مجتمعاتها ورقيّ أهلها، بل تركت أفرادها عرضة للبؤس والشّقاء والجوع.

يظهر العاطلان محرومين من أبسط حقوق الإنسان، وهي: الأكلّ والشّرب والمأوى، وهذا ما يعكسه الحوار الآتي: "**العاطل الثّاني: تقدر تقولي احنا مش عارفين نعيش ليه؟؟ مفلسين ليه؟ العاطل الأول: علشان ما حدش سائل فينا**"[4]. وهنا يحلم العاطل الفقير أن يكون حماراً ليأكلّ ويسكن في زريبة أحد الفلّاحين، ما يعكس صورة لاذعة ساخرة تنتقد الواقع المرير، وتكشف المآسي التّي آلت إليها المجتمعات الرّيفيّة في تلك الفترة، إذ يتساوى فيها الإنسان مع الحمار، وقد يكون الحمار أفضل حالاً منه، كما أظهرت ذلك المسرحيّة [5]. وفي إشارة رمزية إلى معاناة العاطل يضطّر إلى تحمل التّعب والشّقاء في بيت المزارع من نقل للبضائع والخضار.... والذّهاب إلى

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 96

[2] ينظر: غيث، عاطف، **المشاكل الاجتماعية والسلوك الانحرافي**، 119

[3] ينظر: حويتي، أحمد، وبدر، عبد المنعم، **البطالة وعلاقتها بالجريمة والانحراف في الوطن العربي**، 133

[4] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 90-91

[5] ينظر: **الحكيم توفيق، الحمير**،100

الأسواق، ويظهر هذا في قول المزارع: "**والحمولة؟ أنا مثلا كنت ناوي أحمّل الحمار حمولة كراث وفجل لتأجير الخضار...! حاتشيل الخضار على كتفك...؟ وتروح للتاجر لوحدك بالمحصول...؟**"[1]. وتجتمع في الحمار صفات الخنوع والصّبر وعدم الشكوى والتّماوت [2]، فهو الحيوان الأقرب للفقير، والملتصق بالبسطاء.

لجأ الحكيم إلى التّعامل مع الحمار بصورة رمزية كونه المعادل الأمثل للهروب من رقابة السّلطة والموانع السّياسيّة، فطرح من خلاله تأملاته وتجاربه في الحياة، والأنظمة الحاكمة، والقضايا الاجتماعيّة الإنسانيّة [3]. فكان العاطل (الحمار البشري) رمزاً للبطالة المستشرية بين الطّبقات الفقيرة في الرّيف المصريّ مع غياب دور الحكومة في إيجاد حلول واقعيّة للقضية:

"**محروس: حتى حلّاق الكفر طول السنة وهو قاعد يصطاد السمك على جسر التِّرعة... صيد القرموط كان أسهل له من صيد الزبون، عِدّته أكلتها الصدأ، كلّ يوم يزعق ويقول: ذقن يا أهل الكفر، أحلق بقدح شعير، أحلق برغيف خبز، نجوم السما كانت أقرب له من ذقون الكفر**"[4].

يبيّن الحكيم في قول "محروس" السّابق أنّ البطالة لم تقتصر على الفقراء المعدمين، بل طالت أصحاب المهن وذوي الصّناعات، حيث ينتشر الفقر الّذي أفرز البطالة، ويزيد من دلالة الاعتراف أنّ المتكلّم/ الحلّاق ساقه في صيغة توسّل تحطّ من قيمة الكرامة الإنسانيّة من أجل أن يظفر بما يسدّ رمقه، فمن المعتاد أن يقصد الزّبون المهنيّ راجياً خدمته، لكنّ العكس هو الحاصل في ذلك الرّيف المعكوس، فالفقر شائع ملقٍ بظلّه وثقله على المكان والإنسان، فمن لا يجد ما يقتات به لن يفكر في حلّاقة ذقته أو شعره. وهذا ما يضعنا أمام مظهر آخر في الرّيف، وهو انعدام النّظافة وإهمال الاهتمام بالمظهر العام، وسنتطرق إلى الحديث عن ذلك لاحقا في الدّراسة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 101

[2] ينظر: سالمي، ياسمين، **أسلوب الشطارة في حكايات جحا "رواية الشطارية ونوادر جحا "**، 23-24

[3] ينظر: الملاح، إيهاب، "**حمير" توفيق الحكيم**، الشروق، 5/ مايو/2017م.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 116

لم يكن أصحاب الطّبقة المتوسطة المتعلمة بمنأى عن البطالة والفقر، فالمحامي (شاهين) هو الآخر قاعد بلا شغلة ولا مشغلة كما يقول معلم القهوة: " **المعلم: ما شاء الله يا حضرة الأستاذ، وأنت قاعد هنا لا شغلة ولا مشغلة؟؟!! شاهين: هات لي شغل أشتغل!!**"[1].

هكذا يُظهر الحكيم أنّ العاطل والحلّاق والمحامي نماذج لفئات اجتماعيّة من طبقات مختلفة مزّقتها أنياب الفقر، وفتكت بها رحى الإهمال والتّهميش، فاستطاع بمهارة أن يربط بين شخوصه، ويخلق منهم مرآة واحدة تعكس واقع الرّيف المصريّ وما يعانيه أفراده من بطالة وفقر.

مقابل حياة الفقراء يضعنا الحكيم أمام جانب آخر، فيلقي الضّوء على حياة الأغنياء والإقطاعيين، حيث البذخ والتّرف ولعب القمار وشرب الخمور، دون أي التفات إلى معاناة الفقراء ومآسيهم [2]. ويُرْجِعُ الحكيم أسباب البطالة إلى استحواذ شريحة قليلة من المجتمع على زمام الأمور، تنهب خيرات الرّيف، وتدوس حقوق مواطنيه، فالمدير في مسرحيّة "حصحص الحبوب" الّذي يرمز به الحكيم إلى السّلطة الحاكمة، يسيء استغلال الموارد، ويصدّر العلف إلى الخارج، رغم حاجة السّوق المحلية للعلف والمبيدات الحشرية، بحجة أنّها تجلب عملة صعبة. أمّا النّاس فعليهم أن يأكلوا اللحوم المجمدة المستورة، الأمر الّذي يعني نهب مقدرات الشّعوب للمصلحة الخاصة. [3] من خلال كشف الحكيم عن تجاوزات المسؤول وسوء إدارته، يوجه انتقاداً لاذعاً للسّلطة الحاكمة، ويصفها بِـ (الحمورية) صراحة، ويجعلها عائقاً ومعرقلاً لحركة التّطور في القرية" **الوجيه: تعال يا حضرة الناظر: شو تلميذكم انتم عملتم فيه ايه؟ علمتوا ايه؟ ده حته مش عارف إنه حمار واسمه حصحص**"[4]. ويبرز من خلال تتابع الأحداث غياب وعي الفلّاح، وتهميش دوره الّذي تكشَّف عندما جعل الحكيم المدير يصف شخوص المسرحيّة بالحشرات، ويطردهم من مكتبه " **المدير: برا... برا كلّ كم برا... يا حشرات، والله لأطردكم جميعا برشاش المبيدات**"[5]. وبطرد الشّخوص وتحقيرهم

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 127

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **المرجع نفسه**، مشاهد من مسرحيّة" حياة تحطمت"، 113-118

[3] ينظر: الحكيم، توفيق، **الحمير**، مشاهد من مسرحيّة "حصحص الحبوب"،145

[4] الحكيم، توفيق، **المرجع نفسه**، 151

[5] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 151

ووصفهم بالحشرات يسدل الحكيم السّتار على تجاوزات المسؤولين، وسلبيّة النّظام الحاكم وتخاذله تجاه قضايا الفقر والبطالة، ليبقى الرّيف على ما هو عليه من تهميش وفقر.

الفقر والحرّيّة

تعدّ الحرّيّة حقاً شرعياً لكلّ مواطن في الدولة، وضرورة من ضرورات الكرامة الإنسانيّة، وهي في أبسط تعاريفها "**إتيان كلّ عمل لا يضرّ بالآخرين**"[1]، تؤطّرها حدود وضوابط لا يمكن اختراقها، ويختلف معناها من فلسفة إلى أخرى، وتتفاوت أساليب تحقيقها من نظام إلى آخر [2].

ظلت قضية الحريّة من الهموم التّي أرّقَت الحكيم دوماً في مسرحيّاته، فهو يرى أنّ الدّيمقراطيّة البرلمانيّة بعد ثورة 23 /يوليو/1952 قد انقلبت إلى مجرد ثرثرة ومهاترات بين الأحزاب، ثم إلى انتهازيّة للمتسلقين الّذين يسعون إلى الحكم لنيل المغانم الشخصيّة [3].

استهلّ الحكيم (سوق الحمير) بحوار بين العاطلَين جاء فيه: " **العاطل الأول: ما تجي نعلن عن نفسنا؟ العاطل الثّاني: بايه؟ الأول: بصوتنا... الثّاني: ما يطلعش... الأول: وشمعنا صوت الحمير طالع؟!** "[4]، يصوغ الحكيم مفارقة فنية منذ البداية تنطوي على الإيحاء الفكريّ الواضح دون أن تتنازل عن وظيفتها الدّرامية في جدل الواقع والخيال ضمن ضفيرة واحدة[5]. يناقش خلالها قضية الحريّة على المستوى الفرديّ، فالإنسان الفقير صوته (ما يطلعش) يحلم أن يكون حماراً يعلو نهيقه ويصدح ويصل إلى أبعد ما يريد.

يُعلي الحكيم من منزلة الحمير مؤكداً بلغة ساخرة موجعة أنّ الحمير أكثر حريّة من جنس الإنسان، منتقداً غياب حريّة إبداء الرّأي في مجتمع مقيّد بقوانين تحدّ من حريّة رأي الفرد خوفاً من الوقوع في الخطأ وتحت طائلة المسؤولة.

---

[1] زريق، برهان، **حرية الرأي في الفكرين الإسلامي والوضعي**، 121

[2] ينتظر، **المرجع نفسه**، 151

[3] ينظر: شكري غالي، **ثورة المعتزل** ,296

[4] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 89-91

[5] ينظر: شكري، غالي، **ثورة المعتزل**،318

كما ارتكز في أسلوبه على الإيحاء الرّمزي عندما طرح قضية الحريّة، فلم يجرؤ صراحة على انتقاد السّلطة أو توجيه تعريض واضح لها، بل جعل أحد العاطلين/الحمار مطيّةً يفصح بها عن رأيه.

لعلّ الصّراع بين الحريّة والسّلطة أحد الصّفات الأكثر وضوحاً عبر التّاريخ [1] فمَن يملك القرار ويحرّك الأفراد هو نفسه مَن يمتلك السّلطة. "والحريّة الفكريّة من الحرّيّات الطّبيعيّة التّي لا غنى للإنسان عنها؛ إذ إنّه من خلالها يتمكّن من الإعراب عن معتقداته الدّينية والسّياسيّة والاجتماعيّة"[2]؛ لذلك نجد الحكيم يربط في مسرحيّة "سوق الحمير" الحريّة بالسّلطة والقوة التّي تمنع حريّة التّفكير وتَحْجُر العقول، مبيّناً أن الإنسان الفقير لا يملك حريّة التّفكير؛ لأنّ لقمة العيش التّي هو بحاجة إليها تجمّد أفكاره وتدفعه إلى التّنازل عن حقّه في التّفكير والتّعبير عن رأيه.

رمز الحكيم إلى هذا النّوع من سلب الحرّيّات في بيت المزارع عندما جعل العاطل/الحمار البشريّ يحصل بفضل سيده المزارع على مأكلٍ ومشرب ومكان ينام فيه، لكنّه عندما يحاول أن يُعمِل عقله ويحكي عما يجول في خاطره من أفكار جوهرية، ويناقش قضية مهمة في بيت المزارع هي سوء الأحوال الاقتصاديّة محاولاً البحث عن حلول منطقية للمسألة "**حصاوي: نحجز جزء من المحصول على جنب ونجعله تقاوي للزرعة الجديدة...بدل ما نشتري تقاوي بالغالي في موسم الزرع**"[3] وفيها دعوة صريحة للشّعوب وأصحاب المزارع للتفكير بطرائق ذكية وبنّاءة للإنتاج. إلا أنّه يهدّد مصاغ الزّوجة مقابل الحصول على زيادة في المحصول. "**الزّوجة (تدق على صدرها): يا مصيبتي!!! انت ناوي يا رجل تسمع كلّ ام البهيم ده وتبيع لي أساوري**"[4]؛ فكلّ امه معقول وتفكيره صائب، إلا أنّ عقل الحمار البشريّ يصطدم بالفلّاح وزوجته اللّذين يمثلان النّظام السّياسيّ والسّيادة، فيطلبان منه التزام الصّمت والزّريبة وإغلاق فمه "**حصاوي: أيوه أنا لازم أقول لك اللي في دماغي..**

---

[1] ينظر: ميل جون، سيتوارت، **عن الحرية**،5

[2] ينظر: زريق، برهان، **حرية الرأي في الفكرين الإسلامي والوضعي**،169

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 106

[4] **المرجع نفسه**،108

الزّوجة: يقفل بقه؟ يقفله بالضبة والمفتاح، هو حمار ولازم يفضل حمار وانت سيد البيت تبقى سيد البيت"[1] وتتهلل الزّوجة فرحاً عندما تكتشف هي وزوجها مغادرة الحمار البشريّ البيت.

إنّ تكميم الأفواه والعقول أدوات قمع تستخدمها السّلطة/المزارع والزّوجة، في إشارة واضحة إلى غياب الدّيموقراطيّة وانعدام حريّة التّفكير في واقعنا العربيّ السّياسيّ وفي الرّيف المصريّ.

تتمتع الدّول الدّيموقراطيّة بقدر كبير من الحريّة الإعلاميّة التّي تؤدي دوراً مهماً في حياة الأمم والشّعوب، وذلك من خلال إبلاغ النّاس بالأخبار المحليّة والعالميّة، ونشر الثّقافة والعلم والتّقنيّة الحديثة، ورفع مستوى الوعي العام، فضلاً عن التّمكن من التّعبير عن الرّأي، وإتاحة معرفته للآخرين، ممّا يساهم في تدارك أخطاء السّلطة وكشف الحلول للمشاكلّ العامة[2]. وقد ناقش الحكيم حريّة الصّحافة والإعلام في مسرحيّة (حصحص الحبوب) من خلال اللقاء الصّحفي مع مدير شركة الأعلاف كما المشهد الآتي:

" **الصحفي: ده شيء عظيم... تسمح لنا سيادتك بصورة...علشان ننشرها مع الحديث... المدير: صورة لإيه... للدودة... تنشرها مع صورتي!!!؟؟؟ الصحفي: لا مش جنب بعض، ده اشي من اختصاص التوضيب في الجريدة، إنما الدودة... دودة القطن اللي حاتبقى دودة حرير حايبقى شأن يثير اهتمام القراء... ممكن نعمل لها صورة رمزية... أنا متشكر على الحديث الخطير ده**"[3].

يظهر لنا من خلال المشهد السّابق أن السّلطة تستعبد الصّحافة والإعلام، وتحاول أن تجعلهما في صفها أي أن يخدم الإعلام السّياسّة، وهذا ما يفعله الصّحفي في التّغطية على ما يقوم به المدير من فساد وسوء إدارة، إنّه يعمل على تقديمه بصورة مزيّفة لامعة تثير القرّاء، وتجذب اهتمامهم، فمنذ متى كانت دودة القطن سبباً في صناعة الحرير؟؟ وفكرة عظيمة يشكر عليها المسؤول من قبل الصّحفي الّذي يظهر بدور المخادع فيزيّن الحقائق، على الرغم أنّ انحرافات الحكومة وأخطائها التّي يعمل الإعلام على إخفائها تتسبب أحياناً في نتائج كارثية. فقد كان لغياب حريّة الإعلام في السّتينيات

---

[1] الحكيم، توفيق، الحمير 106 -107

[2] ينظر: الحلو، ماجد راغب، **حرية الإعلام والقانون**،7

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**،146-147

مساهمة في وقوع هزيمة 5/ يونيو/1967م التّي غيّرت خريطة الشّرق الأوسط لصالح (إسرائيل)، ولا زال العرب يعانون من آثارها لأسباب مجتمعة على رأسها الدّكتاتوريّة وكبت حريّة الإعلام والصّحافة[1].

نستخلص من عرض الحكيم في مسرحيّاته أن الحرّيّات بمختلف أنواعها: حريّة الرّأي، حريّة التّفكير، وحريّة الإعلام شهدت قيوداً من قبل السّلطة الحاكمة.

الفقر والأخلاق

ينتقل الحكيم في مسرحيّاته إلى مجموعة من الشخوص ليبين أثر الفقر وما نجم عنه من انحلال خلقيّ وفساد اجتماعيّ واستهانة ببعض القيم الدّينية. ففي (الصّفقة) كان الفقر المحرك الأساسي والدّافع الخفي وراء قيام تهامي بسرقة جدته العجوز لتأمين مبلغ الصّفقة وشراء حصته من الأرض [2].

أما (درّيّة) من الطّبقة الفقيرة فكان خوفها من شبح الفقر في المستقبل وراء قيامها بسرقة زوجها بشكلّ مستمر، وادّخار جزء منه بعيداً عن عيونه.[3] وفي المقابل أدى الفقر والبطالة بالعاطليَن في (سوق الحمير) إلى افتعال سلوكيات ملتوية تمثّلت في الخداع والتّحايل على الفلّاح السّاذج وسرقة حماره من ناحية، واستغفاله عن طريق حكاية المسخ والتّحول من جهة أخرى؛ للحصول على مأوى في منزل الفلّاح للنّوم.[4] ويبدو في ذلك تأثر الحكيم (ببديع الزّمان الهمذاني) الّذي تناول موضوع الكدية، أي الحصول على الرّزق من خلال الحيلة والخداع، وذلك عندما تمّ الاحتيال على الرّجل الرّيفي بقوله: "ظفرنا والله بصيد، وحيّاك الله أبا زيد"[5]

تحضر الرّشوة في (الصّفقة) في سياق الاستماتة على نيل الأرض، فقد لجأ الفلّاحون إلى رشوة الإقطاعيّ للتّخلي عن الأرض، وقد صوّر الحكيم من خلالها الأعباء والصّعوبات الجمة التّي

---

[1] ينظر: الحلو، ماجد، **حرية الإعلام والقانون**،10

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **الصّفقة**،25

[3] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**،106

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **الحمير**،96

[5] **المقامة البغدادية**، 71-72

واجهها الفلّاحون لتأمين مبلغ الرّشوة[1]. ما يبين أنّ الرّشوة كانت سبباً في تكرس واقع الفقر والدّيون، وتحميل الفلّاحين ما لا يطيقون. ويربط الحكيم الرّشوة بسلوك سلبي آخر، هو شهادة الزور، وهذا الارتباط سببي، فالوكيل قَبِلَ الرشوة من أهل القرية وسرعان ما غيّر مواقفه وأقواله في حقّهم، فوقف موقف المدافع عنهم بعد أن اشتروا ذمته "**الوكيل: المسألة كلّ ها عبارة عن دفع فلوس وكرم فِكرم، يظهر إنهم باعوا محصولهم بسعر طيب... هو الكرم عيب؟!**"[2]

أفرز الفقر وسائل وأساليب غير مشروعة في سبيل الحصول على المال، فمدير المدرسة وسكرتيرها تدفعهما الظّروف المعيشيّة الصّعبة إلى التّحايل على الوجيه وسرقة أمواله بحجة قبول حماره طالباً في المدرسة، "**السّكرتير: يبقى عنا مصاريف التّعليم والمبيت والإشراف والنظافة والكشافة والهوايات والنشاط الاجتماعي... الناظر: لاحظ حضرتك إنه القسط الثّاني هايكون أقل...يعني 15جنيه بدل عشرين... والقسط الثالث عشرة جنيه**".[3] ويبدع الحكيم أثناء الحوارات المختلفة بين إدارة المدرسة والوجيه في صناعة المواقف التّي تثير السّخرية والدّهشة وتطفح بكمٍّ هائلٍ من المفاجآت والمبالغة، فيصور جهل الوجيه وغفلته بإحضار حمار حقيقي ليعلمه في المدرسة، ظنّه النّاظر والسّكرتير طالباً غبياً يوصف بالحمار، وعندما ذهب الوجيه إلى مدير شركة العلف، وتعامل مع المدير على أنه ابنه (الحمار) الّذي رباه، وتختتم المفاجآت بطرد المدير للوجيه الّذي يعدّ نفسه والداً للمسؤول. وهذه المواقف تقوم على سوء الفهم وتثير الضّحك والفكاهة لدى القارئ، وقد كانت السّخرية أسلوب الحكيم في رسم المواقف الكوميدية في مسرحيّات أخرى ومنها مسرحيّة (عمارة المعلم كندوز) [4] واستلهم الحكيم المأثور الجُحَويّ استلهاماً درامياً لتصوير الواقع، والتّنفيس عن مرارته، ونقده [5]، إذ يحكى قديماً أن ملكاً عهد إلى حجا ليعلم حماره القراءة والكتابة مقابل جائزة ماديّة إن

---

[1] ينظر: الحكيم، توفيق، **الصّفقة**،67

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 72

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**،128

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**،299

[5] ينظر: النجار، محمد رجب، **جحا العربي**، 65-66

نجح أو يعاقبه في حالة فشله، ليتمكن جحا بذكائه ودهائه أن يحتال على الملك ويخدعه ويستغلّ الحمار في خدمته وخدمة عائلته. [1]

الفقر والجهل والمرض

الجهل والمرض قضيتان تتعلقان بالفقر، فالفقر يُولّد الجهل، والجهل يُولّد الفساد والمرض وهكذا. وقد ربط الحكيم بين الفقر والمرض في مسرحيّة (الزّمار) فالفلّاح الفقير يرتاد عيادة صحة الأرياف الحكوميّة ليتلقى العلاج أو يحصل على شهادة لدفن الموتى، لكنّه يجد ممرض الصّحة نائماً أو شبه نائم، كونه قضى ليله في ممارسة هوايته المفضلة (الزّمر ونفخ الأرغول) مقابل مهنة التّمريض التّي لا يحبّها، ويأتي إلى العيادة مكرهاً على ممارستها، وجعل الحكيم الصّراع في نفس سالم بين المهنتين: مهنة (الطّب) التّي يُؤْتَمَن فيها على حياة النّاس ومهنته الأخرى المفضّلة لديه (الزّمر) وبات ذلك سبباً في إهماله للمرضى، ومعاملتهم معاملة سيئة، وتحقيرهم، وبالتّالي كان سبباً في زيادة أوجاعهم وآلام أطفالهم وصراخهم الّذي ملأ المكان:

" **سالم: يرفع رأسه أكتمي نفس الولد يا حرمة...ألاّ أقوم أقطم لك رقبته** "[2]

وبسبب تأخر هذا الممرض عن إعطاء الفلّاحين شهادات الدفن تعفنت جثث موتاهم و(حُمّضَت):

" **الفلّاح الأول: الميت بايت من ليلة مبارح.. وقعد للشمس من غير دفن...مستنظرين شهادة الصّحة زمانه عفن دلوقت!!.... سالم: ايه هو اللي عفن؟ ... الفلّاح الأول: وعزيز راسك بايت وزمانه عفن !!...سالم حُمض ولا لسا؟!**"[3] وتعكس ألفاظه استهانة بآدمية الإنسان، وصلت إلى حدّ السّخرية والعبث بالموتى، فحالات الدفن تحتاج تصريحاً لا يلقي لها الممرض بالاً كونه مشغولاً باللهو والزّمر.

---

[1] ينظر: عبد الشكور، **محمد، جحا وحماره، مقالة "منوعات،"**، الجزيرة،27-8-2017، https: //mubasher.aljazeera.net

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 654

[3] **المرجع نفسه**، 657

وتنعدم النّظافة في المكان الذي لا يصلح لعلاج الحيوان فكيف بالبشر؟ "**الدكتور: شيء على قد الحال صحة أرياف مفيش استعداد ولا نضافة** "[1]، والمضحك المبكي في الأمر أن يصدر الكلّ ام عن طبيب الصّحة المسؤول، وفي العيادة الصحيّة التّي تعد النّظافة أحد أهمّ أركان العلاج فيها.

وما كلّ هذا الاستهتار وتدني مستويات الخدمة العلاجيّة إلا بسبب الفقر والنّظرة الدّونيّة للرّيف وفلّاحها الّذي ظهر ساذجاً جاهلاً غير قادر على المطالبة بحقه في العلاج. فلو كان الفلّاح غنيّاً لوجد الحفاوة والاستقبال الّذي لقيه أعيان القرية وضيوفهم أثناء زيارتهم القصيرة للعيادة[2]. التّي تمّ حبس الفلّاح بغرفتها بعيداً عن أنظار الجميع، ليرسم الحكيم من خلال تصرف الطّبيب غير الإنسانيّ صورة مشوهة للمسؤولين عن عيادة الصّحة، والممثلة بالطّبيب والممرض، ويكشف عن واقع مؤلم في الرّيف المصريّ المنهك بالفقر والمرض والجهل. ويَظهر أن الحكيم ينقل صورة الواقع في عيادة الصّحة دون تلميع أو تجميل، فقد وصفه بكلّ صراحة وغضب، متأثراً بالفترة التّي عاشها في الأرياف [3]. وكتب عنها في اليوميات، فمشاهد الإهمال الصّحي في اليوميات لا تقل قسوة وفظاعة، فالأرواح لا قيمة لها، والاستخفاف بالإنسان من أسهل الأمور فالدكتور (علي) طبيب مستشفى المركز دُعِي لمتابعة حالة ولادة متعسرة في إحدى الجهات الرّيفيّة، وعندما وصل المكان وجد الرّيفيّة ملقاة على ظهرها وقد تدلت ذراع الجنين بجوارها، والدّاية تخبره أن المريضة مضى على حالها ثلاثة أيام... [4]. ويعلق الحكيم على قسوة المشاهد التّي رآها في مستشفيات الأرياف قائلا: " فتجمّدت من فوقي" [5]. ولعلّ غياب الرّقابة عن كلّ ما يجري في الرّيف هو الذي يزيد من انتشار الفساد والظّلم والانحلال.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 674

[2] ينظر: **المشهد الأخير من مسرحيّة الزّمار**، 657

[3] ينظر: البدوي، محمد، **المسرح العربي الحديث في مصر**، 64

[4] الحكيم، توفيق، **يوميات نائب في الأرياف**، 93

[5] **المرجع نفسه**، 47

الفقر والتّعليم

يطرح الحكيم مشكلّ ة زيادة النّفقات في هذه المرافق التّي تعدّ السبب المباشر الّذي يمنع الفقراء من ارتياد المدارس، فمدرسة (الفلّاح والنّجاح) قلّ عدد طلابها بسبب الظّروف الماديّة الصّعبة التّي يعاني منها الأهالي ويظهر ذلك في قول السّكرتير: "**يقرو إيه؟ جرايد؟ كتب؟ ودي بفلوس ولا ببلاش؟ دول يدوب لاقين اللقمة**" [1]، فالفعل الكلّ امي الاستفهامي يكشف عن مأساة التّعليم، فمن لا يجد لقمة العيش لا يمكن أن يفكر بالتّعليم.

ما يُظهر غياب قيمة إدراك أهمية التّعليم الوعي الّذي صوره الحكيم في أكثر من مرة بأنه ضائع بضياع الثّورة، وأنّ الشّعب المصريّ يعيش حالة من التّخدير، وضياع وعي مصر خسارة لا يعدلها عند الحكيم أي مكسب [2]. ويكشف الحكيم عن تراجع ملحوظ في عدد الطّلاب الّذين يرتادون المدارس ما ينذر بخطورة الوضع الاقتصاديّ على المدرسة التّي تعتمد في مصروفاتها على الأقساط التّي يسددها الطّلاب وأهاليهم مقابل التّعليم "**الناظر: باقي عندنا كم تلميذ؟ ... السّكرتير: حوالي سبعين! الناظر: بس نقصوا ليه؟**" [3]، وأمام الفقر وضعف الإمكانيات لا تستطيع المدرسة أن تقدّم خدمات تعليمية جيّدة لطلابها مع إغفال مقصود لأثر التّعليم على تحصيل الطّلبة، فإدارة المدرسة لم تعد تهتم بتدني مستوى التّحصيل بقدر اهتمامها بالحصول على المال وهو ما يؤكد عليه النّاظر بقوله: "**...ده موضوع ما يخصناش المهم الإيراد أدفع لكم مرتباتكم من نين... !!**"[4] إنّ فرصة المساواة في حصول الطّبقات جميعها على التّعليم المجاني تكاد تنعدم، فعندما يصطدم واقع التّعليم بعقبة ارتفاع التّكاليف الماديّة التّي تحول دون تمكين الفقراء من التّعليم، يجعل الحكيم التّعليم حكراً على الأغنياء "**الوجيه: لأن التّعليم في أيامنا ده ضروري لأولاد النّاس الطيبين المقتدرين وأنا والحمد لله ميسور الحال** "[5] .

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 120

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **عودة الوعي**، 49

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 119-120

[4] **المرجع نفسه**، 120

[5] **المرجع نفسه** 121-122

يُنبئ الحكيم عن تدهور الأحوال على جميع الأصعدة في المرافق التّعليمية فالمعلم محور العمليّة التّعليميّة هو الآخر يقع ضحية الفقر والظّروف الصّعبة، إذ ظهر في بداية مسرحيّة (حصحص الحبوب) مهموماً قلقاً، تحيط به ظروف سيئة تؤثر على عمله، تمثلت في: تدني الرّواتب وتأخر استلامها، والأعباء الكبيرة الملقاة على عاتق المعلمين بسبب قلة عددهم في المدرسة، فسكرتير مدرسة (الفلاح والنّجاح) تحّول إلى جانب عمله الفني _مدرساً_ إلى مشرف ومرشد وسكرتير... ما أدى إلى إرهاقه جسديّاً ونفسيّاً والمؤكد تراجع أدائه الوظيفي الذي سينعكس بدوره سلباً على تحصيل الطّلاب.

يربط الحكيم بين أوضاع المدرسة وسوء الإدارة، التّي كشفت عن انحرافات وخروقات لشرف المهنة وكان أفدحها إعطاء شهادة التّعليم لمن لا يستحقها "**السّكرتير: نجح وتخرج... الوجيه: وتخرج؟ الناظر: وتعين... الوجيه: وتعين كمان؟!... السّكرتير: تعين حاجة كبيرة قوي.... ولبس كمان بدلة محترمة.**" [1] وما كلّ ذلك إلاّ في سبيل الحصول على المال.

هنا نجد أنّه لا فرق بين الإقطاعيّ (عيسوي بيك) ومدير شركة الأعلاف والطّبيب، وحتّى المعلم، في استغلال المناصب بدعوى الغاية تبرر الوسيلة.

الفقر والنّظافة

تصور مسرحيّات الحكيم حياة الرّيفيين وطريقة عيشهم اليوميّة، ويفيد ذلك في تكوين رؤية عن ثقافة أهل الرّيف ونظرتهم للحياة وممارساتهم لها، ومن الظّواهر الشّائعة التّي تنطق بها أغلب النّصوص وتقترن اقتراناً مباشراً بالفقر ظاهرة عدم الاهتمام بالنّظافة وإهمالها.

"**علوان: لم تزل عيني ترى في دوركم هذا الحيوان وروثه، وزير الماء وقذره، وأعواد الحطب والذرة تعرش هذه السقوف المتداعية**"[2] وفي غير موضع يتمنى أن يعيش الرّيفيون في بيوت نظيفة لا تأكلّ معهم الحيوانات ولا تُطلى جدرانهم بالروث والطّين [3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 138-140

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**،768

[3] **المرجع نفسه**، 774

فانعدام النّظافة ومخالطة الحيوان في المساكن وما ينتج عنه من الرّوائح الكريهة وانتشار للأمراض، وخلو المساكن من المياه النّظيفة والكهرباء...إنما يقف الفقر سبباً في حدوثها، إضافة إلى انعدام الوعيّ والجهل، وبالتّعوّد صار هذا الأمر نمط حياة لدى الرّيفيين.

ينطق علوان بنبرة ساخطة ممثلاً صوت العقل والوعي والثّورة على الواقع، فرغبته في تحويل الرّيف إلى مكان مثالي أكيدة، لكنّه يصطدم بعالم معاكس يضرب بجذوره في الواقع المعيش، هو عامل البنية الذّهنية الموروثة، والجهل والأميّة، وانشغال أهل الرّيف بالثّأر، كلّ ها عوامل تقف معارضة لأية رغبة في التّغيير، وهكذا نرى أن الحكيم جعل الإصلاح مجرد صرخة في وادٍ، ونفخاً في غير جمر.

أورد الحكيم تصوير إهمال النّظافة في سياق احتقار الفلّاحين، والنّظرة إليهم نظرة دونية، "**عبد المطلب ناظرا إلى الفلّاحين وأصناف اللبد ايه... والحريم والعيال بدبانهم ووسخهم وقرفهم**"[1] يحمل كلّ ام عبد المطّلب تحقيراً نابعاً من واقع الحال، ومن النّظرة الدّونية المستبقة تجاه الرّيفي المعروف بالسّذاجة والغباء " **عمك ده باين عليه من أهل الرّيف اللي ينضحك على ذقنهم** "[2].

ولم يغب عن الحكيم تصوير وجوه الفلّاحين حيث القاذورات والقمل، يقول: "**اكنسلي المواشي دي من هنا... الأودة دي مش زريبة تدخل فيها الأهالي بوسخهم وقرفهم وقملهم**"[3].

ينطق المشهد بغياب الوعيّ بثقافة النّظافة وأهميتها الجمالية والدّينية، وهذه اللامبالاة بالنّظافة تحط من قدر الفلّاح وتضعه في مرتبة الحيوان. على الرّغم ممّا تنطوي عليه عبارات الطّبيب من عنصريّة [4] تحطّ من إنسانيّة الرّيفي إلا أنّها تعكس حقيقة واقعيّة لا يمكن إنكارها أو غضّ الطّرف عنها.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 660

[2] **المرجع، نفسه**،145

[3] **المرجع نفسه**، 670

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **موقف مشابه في المسرح المنوع** "حياة تحطمت"، 91

الفقر والمال

يتمنّى أكثر النّاس تكاثر أموالهم لما في ذلك من تذليل لصعوبات الحياة، وهم محقون في ذلك فالمال زينة الحياة الدّنيا. وقد جرت الحكمة الإلهية ألا يُعطى المال لكلّ من يطلبه، فهو رزق يسوقه الله لمن يشاء من عباده. قد يحسن الإنسان التّصرف عند امتلاكه. وقد يخسف الله به الأرض إذا طغى وتجبر وأفسد بسبب سوء استخدامه وإنفاقه.

استغلّ الأدب العربي أسطورة (فاوست) للكاتب الألماني (جوته) في إبراز قضايا الوطن العربي الإنسانيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين، بعد صياغتها صياغة جديدة مجسدين كلّ قوى الشرّ والهدم في شخصيّة الشّيطان، الرّوح الشّريرة التّي تلازم كلّ إنسان [1].

مسرحيّة (نحو حياة أفضل) العربيّة هي إحدى نماذج الصّورة الجديدة (لفاوست) مسرحيّة فلسفيّة من فصل واحد، تُظهر حال المجتمع وتطرح العديد من الأسئلة وعلى رأسها: هل الفقر هو السّبب الوحيد للشّقاء والكدّ الإنساني وإذا تلاشى ستكون الأمور على ما يرام؟ هل تكمن أفضليّة الحياة في الحصول على المال أم بزيادة الوعيّ والثّقافة؟ هل للشرّ دور في أن يعمّ الخير على البشريّة؟ وإذا تمّ ذلك هل من المنطق أن نصدّقه ونقتنع به؟ هل التّغيير نحو الأفضل مسؤوليّة فرد بعينه أو طبقة محددة؟ هل يقوى عليه الإنسان وحده أم أنه يحتاج إلى قوة خارقة تصنع له المعجزات بطرفة عين؟ كلّ هذه الأسئلة دارت في حوار بشريّ بين شيطان وإنسان في إطار فلسفيّ بسيط [2]. بحبكة بسيطة وحوار روتيني يومي بين المصلح وزوجته يطلعنا الحكيم من خلاله على الوضع المأساويّ الّذي يعيشه سكّان الرّيف المصريّ، حيث الفقر والقذارة والبؤس. **"قلت لي ستذهب إلى جنة الرّيف! هل تجلس النّاس في الجنة تحت شجرة أو مظلة؟!... والمياه الجارية هذه التِّرعة التّي رأيت فيها جثة الحمار النافق منتفخة يعلوها الذباب والحشرات...!"[3]**

---

[1] ينظر: إسماعيل، عز الدين، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي**، دراسة مقارنة، 199

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 813-830

[3] **المرجع نفسه**، 815

فالزوج لم ير سوى شجرة سنط [1] ربطوا في جذعها البهائم بروثها وعلفها، وفي التِّرعة جثة حمار نافق منتفخة، يعلوها الذباب والحشرات، ما يلوث الماء والهواء ويبعث في النّفس الاشمئزاز والقرف، فالمكان لا يحمل أي معالم جميلة تغري رواد السّياحة كما قالت الزّوجة.

ظهر تأثير المكان على نفسيّة المصلح لذا نجده يصف القرية وشخوصها بما يفصح عن استيائه وسخطه ويجسّد الواقع المرير الّذي يعيشه الفلّاحون من خلال الصّورة المؤلمة التّي رسمها للفلاح (الأجير محروس) "**المصلح: رأيت هذا الصباح الفلّاح تحت شجرة السنط المواشي ومعها الأجير الذي يسرحها، أقذر منها وأحقر، بثوبه الوحيد الخلق الذي لا يستر جسمه العاري، وخلفه امرأته في مثل فقره تجمع بيدها الروث لتعجن منه وقوداً** "[2]. ركزت عدسة المصلح على خلية واحدة من خلايا المجتمع والمتمثّلة بشخص "محروس" من أصل شريحة تكاد تكون خلاياها متطابقة لا فرق بينها وجاءت الألفاظ تؤكد على وصف القذارة التّي تنهض بدور الدّلالة على الفقر والتّخلف والانحطاط وتقدم صورة لا تفرّق بين الإنسان الآدمي والحيوان، وربما كان حال الحيوان أفضل من الفلّاح فملابسه التّي لا تكاد تغطي جسده تعكس مدى فقره، ومظهره الخارجي يحكي شدّة قذارته ووسخه، ولا تختلف صورة الزّوجة وحالها عن زوجها فهي أفقر منه وأقذر تحمل بين يديها روثاً قذراً هذه الصّورة النّمطية هي نفسها التّي رسمها الحكيم للفلّاح في أكثر من كتاب بحكم عمله نائباً في الأرياف.

يقول: "إذا ذكر الرّيف والمبيت في الرّيف يزعجني...فإني كرهت وأكره مظاهر الرّيف القبيحة وحياة الفلّاحين القذرة"[3].

إنّ المكان بما يحتويه من البشاعة انعكس على المصلح حيث دفعه إلى محاولة التّغيير بحكم عمله الّذي يقوم على تشخيص إشكاليات العالم ومطامح الجماعات الرّئيسة وأهدافها في المجتمع ووضعها تحت المجهر والمشرط النّقدي ومن ثمّ تسليمها للمحاكمة العقليّة والحديث عنها

---

[1] السنط: قرظ ينبت في الصعيد، وهو حطبهم، وهو أجود حطب استوقد به الناس، يزعمون أنه أكثر ناراً وأقله رماداً (حكاه أبو ضيفة) وقال: أخبرني بذلك الخبير، قال ويدبغون به، وهو اسم أعجمي، ينظر: ابن منظور، لسان العرب (مادة: سنط)

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 824

[3] الحكيم، توفيق، **حمار الحكيم**، 46

بكلّ وضوح وعلانية.[1]، ليخلق الحكيم صراعاً في نفس المصلح بدأ داخلياً، سرعان ما تحول إلى حلم رأى فيه الشّيطان الّذي يعدّ العدو الأول للإنسان منذ أخرجه الله من الجنّة وظلّ روحاً شريرة تعمل على هدم الخير في نفس الإنسان، وعلى الإنسان أن يناضل من أجل إبعاد هذه الروح الطّاغية كلّ ما حاولت الاقتراب منه أو اجتذابه إليها.[2] عرض الشّيطان على المصلح خدماته ومساعداته لتغيير وضع القرية؛ كونه يمتلك قدرات خارقة يتميّز بها عن الإنسان. وهنا تجلّت فاعلية توظيفه في النّص المسرحيّ فقد جعله الحكيم نقطة فاعلة ومؤثّرة في تحريك أحداث المسرحيّة التّي بنيت على الجدال والنّقاش بين الشّيطان والمصلح، وقد استطاع الحكيم من خلال استخدامه اللغة العربيّة الفصحى أن يربط بين عالمين مختلفين متباعدين هما عالم الإنسان والجن، مبتعداً عن العاميّة التّي استخدمها في أغلب المسرحيّات المدروسة لأنّ استخدام العاميّة قد يُحدث سوء فهم بين الطّرفين المتناقضين، كما أدّت العربية الفصحى دوراً هاماً في محاولة تأثير كلّ منهما على الآخر وإقناعه بوجهة نظره، ما أدى إلى احتدام الصّراع بينهما، لكنّ قدرة الشّيطان الخارقة على الإغواء مكّنته من إقناع المصلح على عقد اتفاق بينهما، يتم بموجبه تحسين أحوال القرية، مقابل إقرار المصلح بأن الشّيطان صاحب الفضل في تحقيق الإنجاز "**المصلح: أضع يدي في يدك؟! أليس هذا مناقضا لرسالتّي كلّ التناقض؟! الشّيطان: إنك تتلاعب بالألفاظ! المصلح: إني أقرر حقيقة! الشّيطان: الحقيقة الوحيدة هي أني الان على أتم استعداد لمعاونتك في إصلاح النّاس...هل تقبل أولا تقبل؟ المصلح: إصلاح النّاس؟! الشّيطان: في طرفة عين**"[3]. تعمّد الحكيم حسم الصّراع لصالح الشّيطان لتتخذ المسرحيّة من الزّمن مساراً جديداً لبناء الأحداث، فمن خلال الزّمن يستطيع المصلح اختراق الحاضر والنّفاذ إلى عالم المستقبل، وهو ما يسمى بالتّشنج الحضاريّ الّذي يلجأ إليه من عجز الحاضر عن إشباع رغباته وطموحاته[4] "**الشّيطان: أغمض عينيك ثم افتحها! المصلح يغمض... وعندئذ تبرق الدنا ببرق خاطف. المصلح: يفتح عينيه، لقد فعلت!... المصلح: ينهض**

---

[1] ينظر: حسين، عامر، حسين إياد، **مفهوم المثقف وتمثلاته في النّص المسرحي العراقي** "مسرحيّة أبي الطّيب المتنبي أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، جامعة بابل، المجلد السابع، العدد الثالث، 2017م، 116-117..

[2] ينظر: إسماعيل عز الدين، **قضايا الإنسان في الأدب المعاصر** ,139

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 818 – 819

[4] ينظر: الجبوري، مجيد حميد، **البنية الداخلية للمسرحيّة**، دراسات في الحبكة المسرحيّة عربيا وعاطفيا، 126

وينظر من النافذة ويصيح في دهشة! ما كلّ هذه المباني الجميلة؟ ما كلّ هذه البساتين العامة. ما كلّ هذه الفيلات التّي تحيط بها الحدائق الصغيرة؟ يا للمعجزة! أقومي يعيشون من الجنة؟"[1]

تغير كلّ شيء بشكلّ فوري اختفى البؤس والشّقاء اختفت القذارة، وبدا كلّ شيء يسر النّاظرين.

يصطدم المصلح بالواقع الجديد فقد انعكس ارتفاع القيم الماديّة على سلوك الفرد وتوجهاته وأخلاقه، (فمحروس الأجير) الذي قابلة صباحاً لم يعد يلتزم بالضّوابط الأخلاقيّة وانحرف وراء رغباته يبحث عن البدائل لإشباع أهوائه، وأساء أهل القرية التّصرف وتحول الفلّاح إلى إنسان نَهِم باحث عن اللذة الحسّية والمتع الدّنيويّة يقضي لياليه مع أصحابه يدخن ويشرب الشاي والحشيش، وعلى الصّعيد الاجتماعيّ انخفضت الرّوابط بين أفراد الأسرة، فالفلّاح بدأ بالبحث عن زوجة أخرى.

"خضرة: أنا أقول لك بالحق يا سيدي... يمضي ليله مع إخوانه: الشاي والحشيش؟! محروس: لا يصدقها... إنها حرمة مغتاظة موتورة، لأني أريد أن أتزوج عليها أخرى! خضرة: نعم يا سيدي!... إنه لا هم له الان سوى البحث عن زوجة أخرى"[2]

يجسّد الحكيم كلّ مساوئ التّقدم الماديّ المفرط الّذي لم يصحبه وعي ثقافي أو فكري فيصور انهيار العلاقات الاجتماعيّة وانحطاط الرّوابط الرّوحية والوجدانية بين أبناء المجتمع الواحد، وانتشار الحقد والكراهية، فالجار يحسد جاره على ما في يده مع أنه يملك مثله أو حتى أكثر منه **"محروس: لي جار ملاصق يملك أربعين فدانا...أردت أن أشتري منه خمسة فدادين فرفض الملعون. المصلح: وهل أنت محتاج؟! محروس: وهل هو محتاج؟!...إن له على الأقل أولادا أكثر مني، يعملون بأجور مجزية في مصانع القرية"**[3].

ساهمت الرفاهيّة المجردة بارتفاع حدة التّنازع والتّنافر، وقادت النّاس إلى سوء الذوق وبلادة الحس. فالفلّاح الّذي لم يتعدّ عالم المواشي، لم يستطع التّأقلم مع الواقع الجديد نتيجة قصور في علمه وثقافته، فيفتخر بأن الدّجاج يبيض على (الراديو)، وتلد الأرانب على الفراش، و(بلاليص)

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 824

[2] **المرجع نفسه**، 827

[3] **المرجع نفسه**، 826

العسل الأسود خلف الكنبة لا شيء يدعو للاستغراب أو الدهشة فالكلّ يفعل ذلك. "**المصلح: لماذا لا تُمتّع نفسك بقراءة كتاب جيد؟ ... أو الإصغاء إلى إذاعة لطيفة في (الراديو)؟ محروس: (الراديو) عندنا في حجرة الضّيوف يبيض عليها الدجاج، ...**"[1]. امتلاك شيء ثمين كالكتاب من وجهة نظر المصلح أو (الرّاديو) يمكن أن يعدّ استثماراً ومتعة، فهو بلا أدنى شك وسيلة اتصال وتواصل سهلة تزود المستمع بالمعلومات دون أن يبذل أيّ قدر من الجهد ولكنّ جهل الفلّاح أعمى بصيرته من أن يرى أهمية (الرّاديو) في توسيع آفاقه المعرفيّة، والإلمام بالأخبار ومواكبتها بمجرد الإصغاء فقط للصّوت الصّادر منه. فجهله هذا دفعه للاستخفاف بوسيلة إعلاميّة حضاريّة قيّمة وجعل الدجاج يبيض فوقه دون اكتراث.

حتى المحاريث والجرارات والماكينات التّجارية التّي صُمّمَت لخدمة الفلّاح وحلّ مشكلّ اته الزراعيّة لم يتمكن من تسخيرها لخدمته ورفع كفاءة عمله، وهنا نتبين دور الجهل وأثره على الشخصيّة فقدراته العقلية ومستواه العلمي لا يمكّناه من كيفية تشغيل الآلة أو التّحكم بها بعد أن اعتاد استخدام المواشي في أعمال الزّراعة فأوكلّ للجمعيات التّعاونيّة، ومثلها المصانع المختلفة التّي يحتاج الإشراف عليها معرفة دقيقة بغرض الاستعمال والصّيانة والتّشغيل والتّعبئة والإصلاح...

" **محروس: لدينا المحاريث والجرارات والماكينات التجارية! المصلح: أتملك أنت كلّ هذا؟ محروس: بل تملكها الجمعيات التعاونية وتقوم هي بخدمة جميع الملاك أمثالها... في نظير الاشتراك السنوي طبعا؟!المصلح: وهل في القرية مصانع؟! محروس: طبعا... مصانع زراعية للجبن واللبن المحفوظ والخضر والفاكهة المعبأة!**"[2]

لم يبق أمام الفلّاح إلا اتجاه واحد وصورة واحدة هي ما ترسمه له السّلطات، فاختفت معه صورة الفلّاح بمحراثه وحلّت محلها الآلآت الزراعيّة وجرّدت البهائم من الأعمال الشّاقة، وماثل الفلّاح الطّبقات الأخرى في الثّراء وعاش حياة التّرف الخارجي مع خواء فكري وثقافي موجع. وهل

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع** 828

[2] **المرجع نفسه**، 826

هذا مكسب للثورة كما يتساءل الحكيم. [1] في إشارة إلى فشل الوعود التّي قطعتها الحكومة على نفسها للنّهوض بالفلّاح عند قيام ثورة يوليو (1952) م.

أمام هذا الرخاء الاقتصاديّ والتّغيير الماديّ، طلب المصلح من الشّيطان جوهر التّغيير، وهو تغيير النّفس، التّغيير الثّقافيّ والفكريّ، ليجد الشّيطان نفسه عاجزاً عن إصلاح النّاس داخلياً؛ لأنّ ذلك يتعارض مع دوره في الحياة في بثّ الآثام والمعاصي، وزرع الشّرور في النّفس الإنسانيّة؛ ليدرك المصلح أنّ إصلاح النّفوس أصعب ممّا كان يعتقد.

ويبثّ الحكيم رسالة مفادها أنّ إصلاح النّفوس أهم بكثير من إصلاح المادة ولن يأتي بمعجزة ولكن بنشر رسائل الإصلاح بين الفلّاحين وتوعيتهم "**المصلح: شرطنا أن تصلح النّاس، وإصلاح النّاس يشمل اصلاح النفس قبل كلّ شيء**"[2]

لقد غيّر الشّيطان حياة النّاس الماديّة، لكنّه لم يغيّر نفوسهم وعاداتهم ولا يمكن تغيير الثّقافات أو العادات والتّقاليد دفعة واحدة والأمر يحتاج إلى جيل كامل ليتغير. بمعنى أنّ التّغيير الاقتصاديّ سيحدث طفرة مادية في حياة الفرد لكنّه سلوكيّاً سيظلّ حبيس ما تربى عليه [3].

ناقش الحكيم التّقدم الحضاريّ الّذي تطغى فيه المادة على الوعي وقدرات الإنسان العقلية في أكثر من عمل أدبي داعياً إلى ضرورة المواءمة بين التّطورات العلميّة والماديّة دون أن يفقد ذاته أو يفقد صلته الجمعيّة بالكون وغيره من البشر [4].

فالتّطور الاجتماعيّ والحضاريّ مرهون بسلوك الإنسان وحده ووعيه وإدراكه العقلي والثّقافي وتأقلمه مع التّغيير، وإلاّ كان التّطور انتكاسة في حياة الأفراد، أو أدى إلى ضياع الإنسان بين أصالة التّخلي ومواكبة التّطور [5].

---

[1] ينظر: الحكيم، توفيق، **عودة الوعي**، 71-72

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**،829

[3] ينظر: رياض، محمد، **نحو حياة أفضل**، مجلة المصريّ اليوم، 2012/8/27

[4] ينظر: بهي، عصام، **الشّخصية الشريرة في الأدب المسرحي**، 146

[5] ينظر: دعاس، **نورة، توفيق حكيم، والنظر الاستشرافية**، مجلة الآداب السوفياتي، موسكو، عدد فبراير، 1957

لتأتي الإجابة عن الأسئلة وأبرزها: هل قيمة المال في رأس القيم الأخرى؟ في نهاية المسرحيّة على لسان المصلح: "**أريد إنسانا أرقى... أريد إدراكا أفضل لمعنى الحياة...شرطنا هو أن تصلح النّاس... وإصلاح النّاس يشمل إصلاح النفس قبل كلّ شيء... هذا هو جوهر النفس**"[1]

فالانتماء والإيثار والقناعة، والوعي الثّقافي والعقلي، والإنتاج الحقيقي والكسب الشريف، والاهتمام بالآخرين ومواكبة التّطور العلمي... كلّ ها في رأس التّقدم الاقتصاديّ والاجتماعيّ. ويختتم الحكيم المسرحيّة باستيقاظ المصلح من حلمه الجميل واكتشافه أنّ الفقر مازال موجوداً والقرية لم تتغير ولن تتغير بهذه التّغيرات السّطحية. وهذا يضعنا أمام حقيقة مفادها "إنّ الله لا يغير ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم"[2] فالتّغيير يجب أنْ يكون جوهرياً نابعاً من قناعة الإنسان الدّاخليّة ومتطوراً مع الزّمن مسلحاً بالعمل والثّقافة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 829

[2] **سورة الرعد**، الآية 11

المبحث الرابع

الثّأر

تعدّ تجارب الحكيم الفنيّة التّي سماها "بمسرح المجتمع" بمثابة التّغيير لمفاهيمه الفنيّة والفكريّة، وقد اهتمّ بالدرجة الأولى بالدور الّذي ينبغي أنْ يقوم به المسرح في حياة الفرد والجماعة.[1] وتشكلّ مسرحيّة (أغنية الموت) انعكاساً لموقف الحكيم تجاه الأوضاع الاجتماعيّة المتفشية في الوطن العربي عامة وفي مصر خاصة، استلهمها من وحي العادات الرّيفيّة في الصّعيد المصريّ ليعالج داء أصيلاً انتشر بسبب الجهل والأميّة والنّعرات العشائريّة، فضلاً عن ضعف الوازع الدّيني والأخلاقي داء الثّأر؛ لتوعية المجتمع بخطورة الثّأر الّذي يعود بالضّرر على صاحبه أولاً، ويزرع الحقد والكراهية ويفكك أواصر المجتمع ثانياً. يرى الدّالي أنْ أفكار المسرحيّة مطروقة يَمُجّها النّاس، إلا أنّ وحدة الحوار وحيويته عند الحكيم أحياها [2].

استعرض لنا الحكيم بتصوير درامي فذّ وأسلوب شيّق قصة عائلة توقفت حياتها ومستقبلها بسبب الثّأر، بطلها (علوان) ابن الرجل الذي قُتل في إحدى حوادث الثّأر والثأّر المضاد أرسلت جثته إلى بيته داخل حمار وبجيبه السّكين الّذي قُتل به، لترسل الأم (عساكر) ابنها سراً إلى القاهرة عند بعض أقاربها، وتوصي من يربي ابنها أن يعلمه الجزارة ليحسن استخدام السّكين حتى يكبر ويعود إلى قريته وينتقم من قاتل أبيه، بعد أن أشاعت في القرية أنّه غرق لتضلل أعداءه. "**عساكر: إياك يا مبروكة أن تكوني قلت لأحد إنه ابني!... مبروكة أأنا مجنونة؟! ابنك علوان مات وهو طفل ابن عامين، مات غريقاً في بئر الساقيّة... البلدة كلّ ها تعرف ذلك**"[3].

لكنّ الصّبي المنتظر يلتحق بالأزهر ويصبح طالب علم ودين، ويعود بعد مرور سبعة عشر عاماً إلى قريته حالماً في إصلاحها ليدخل في جدل طويل مع أمه عساكر التّي لعبت دوراً فاعلاً في تأجيج نيران الثّأر وتوريثه للأجيال.

---

[1] ينظر العشماوي، محمد زكي، **أعلام الأدب العربي الحديث**، واتجاهاتهم الفنية الشعر – المسرح – القصة – النقد الأدبي، 254

[2] ينظر: محمد، حسين، **عملاق الأدب، توفيق الحكيم**، 445

[3] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762

(فعساكر) التّي تربّت في بيئة لم تتجاوز حدودها الرّيف المصريّ ظلّت قابعة في ظلام أفكار حقدها ووفائها للعادات والتّقاليد القديمة، تُجنّد كلّ طاقاتها للثّأر المضاد، فهي لم تتعلم بالقاهرة، أميّة لا تعرف القراءة يغيب عقلها وراء عاطفتها العمياء، وتأبى التّخلف عن القيام بهذا الواجب الاجتماعيّ في نظرها: "**عساكر: حاسمة اللهجة، اخلع ثيابك وسأحضر لك العباءة! وأسن لك بيدي السكين! كم شعرنا بالمذلة، وكم صبرنا على الضيم وتتلاقى نظراتنا على الأمل المعقود وهل للعزايزة حياة إلا بك، إننا نعيش جميعاً بأنفاسك منذ سبعة عشر عاماً** "[1] ويختلف (علوان) عن هؤلاء القرويين الأميين لأنّه تعلم بالأزهر، ينسلخ عن عادة الأخذ بالثّأر ويبدو غريبًا عنهم، فيخرج من قوقعة العادات والتّقاليد وينفتح على عوالم التّحضر والمعرفة. "**مبروكة: فما هو منا الآن وما نحن منه**"[2].

تتلاحق الأحداث بسرعة عندما يتواجه العالمان المختلفان عن بعضهما البعض في محاولة كلّ منهما تقريب المسافة التّي تفصل بينهما، ما يفرز صراعاً دراماتياً يقوم على الخلاف الفكريّ والثقافيّ بين الطّرفين: بين الثّقافة التّقليدية المتشددة من طرف الأمّ والثّقافة المتحضرة من قبل الابن. لتؤكد أغنية الموت على حقيقة وجود صراع بين القيم التّقليدية في مجتمع الرّيف وقيم مجتمع المدينة المتعلم، الصّراع بين التّقليد والحداثة الّذي يعدّ من أكبر الموضوعات التّي تناولها الأدب المصريّ الحديث. [3]

يُظهر الحكيم من خلال الصّراع نقد المتعلم للحياة البدائيّة في الرّيف، ويجسّد الفرق بين الحضر والرّيف ويظهر عيوبه، فعلوان يعود إلى قريته يحمل مشروعاً تنموياً يعيد إلى القرية كرامتها الإنسانيّة ويضعها في مستوى الآدميين. "**علوان: إنني طالما فكرت في بلدتي، وأهل بلدتي، رغم اغترابي الطويل، هناك بعد فراغ من دروس الأزهر حيث يجتمع الزملاء ونقرأ الصحف ويعاودنا**

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 771 –773

[2] **المرجع نفسه**، 784

[3] ينظر: بدوي، محمد، **المسرح العربي الحديث في مصر**، 119

الحنين إلى الأرض... حتى يعيش أهلنا في القرية كما يعيش الآدميون في دور نظيفة...أليس لأهلنا الحق في الحياة مثل الآخرين "[1]

يسوق الحكيم من خلال المسرحيّة بعض العادات المرتبطة بالثّأر، فقد دأب أهل القتيل على إخفاء القاتل عن الحكومة فلا يتهمون أحداً، خشية إلقاء القبض عليه، فيحرمون لذّة أخذ الثّأر بأيديهم، فحق الدولة غير حقهم وقانونها غير قانونهم، ولا يُعدّ السّجن بديلاً عن القتل، والدّم لا يعوضه إلا الدّم فأهل القتيل يحققون العدالة بأنفسهم، كما أن إيكال أمرهم للحكومة يزلزل صورتهم أمام الآخرين ويحطّ من قدرهم وهيبتهم في مجتمع تحكمه العادات والتّقاليد، وهي نظرة نفسيّة غير سويّة في الجريمة:

"**عساكر: تحقيق! علوان: نعم. عساكر: النيابة... يا للعار؟ نحن نقول للنيابة: العزايزة ماذا يفعلون؟؟ علوان: ألم تسألكم النيابة؟ عساكر: وقلنا لا نعرف شيئاً ولم نر جثته، وقد دفعنا أباك في الليل سراً** "[2].

أمام هذا المنطق الغابوي وفي ظلّ تهميش للسّلطة. تضيع أرواح وتسقط، وقد يطال القتل من لا يستحقه وتصبح الحياة دائرة صراع لا ينتهي: أما أسباب القتل فلا تعرف، أو هي في الغالب أسباب تافهة، تكشف عن عقلية متّخلفة متحجّرة تحكمها القيم التّي ورثها الرّيفيون من البيئة التّي يعيشون في كنفها غير متقبلين أي عُرف أو فكرة جديدة تساعدهم على النّور والإبصار. أليست الدّولة أكثر قدرة على معرفة حيثيات الجريمة؟! فربما كان القاتل في حالة دفاع عن النّفس أو القتل خطأ أو غير ذلك من الظّروف والشّبهات التّي تحيط بجرائم القتل: "**علوان: وما أصل هذه العداوة بين الأسرتين؟!عساكر لا أدري هذا شيء قديم، كلّ ما أعرفه أنه بيننا وبينهم دم. علوان: قد يكون الأصل أن عجلة لأجدادنا شربت ذات يوم من مروى غيط لأجدادهم! عساكر: علم ذلك عند علام الغيوب... كلّ ما يعلمه النّاس هو أن بين العزايزة والطحاوية دماء تجري كالماء**"[3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 7740

[2] **المرجع نفسه**، 769

[3] **المرجع نفسه**، 770 – 771

اعتمد الحكيم في معظم المسرحيّة على الحوار الخارجي باللغة الفصحى وجاء الحوار على شكلّ أسئلة وأجوبة أعطى فيها الحكيم كلّ شخصيّة من الشخصيّات اللغة التّي تناسب مستواها العقليّ والثّقافيّ فمعجم الأم سوداويّ تفوح منه رائحة الموت وتعجّ ألفاظها بالحقد والكراهية "**أروي غليلي**"[1] "**وأنا أتلوى على نار الغيظ وأكظم**"[2] "**وأسنّ لك بيدي السكين**"[3]. أما (علوان) في حواره الخارجي فكان يتحدث بلغة منطقية، ساق خلالها الأدلة والحجج والبراهين في محاولة لإقناع الأمّ بالتّخلي عن أفكارها المدمرة السّيئة.

في الحوار الدّاخلي بين (علوان) وذاته كشف الحكيم عن الأزمة النّفسية التّي أحدثها تعارض رغبته مع رغبة أمّه، فهو يرى في نفسه الابن البارّ، عليه ألا يسيء، إليها فيطرق هامساً أسير الشّعور بالذّنب باذلاً جهداً لاستجلاب رضاها. لكنّ الأمّ المسيطرة ترفض الاعتراف بصحة ما يقول مانحة نفسها حق الغضب والصّراخ.

إنّ رابطة الأمومة والإحسان إليها لا يمكن أن تقوداه إلى تدمير واقعه وضياع أحلامه، الأمر الّذي أدى إلى احتدام الصّراع وتنافر الرّغبات بين (عساكر) و(علوان)، وتثور الأمّ فالمذلة والعار لمن تخلّف عن الثّأر: "**عساكر: ليت بطني تقطع تقطيعا قبل أن يخرج إلى الدنيا مثل هذا الابن... ليته مات...أنه حي...، فيا للعيب ويا للخجل ويا للعار... ما أكثر البصقات التّي سوف تقذف من الأفواه كلّ ما لُفظ اسمه، وتضرب على بطنها سيسخر منه كلّ نساء البلد حتى الشوهاء والبلهاء والعاقر هذا البطن هذا البطن**"[4].

لينقطع الاتصال في نهاية المسرحيّة بين الطّرفين (فعلوان) لم ولن يتمكن من فرض آرائه الثّقافيّة الإصلاحيّة، فيقف عاجزاً عجزاً تاماً عن مواجهة القيم القديمة الرّاسخة في حياة أمّه وتسيطر على حياة أهل القرية جميعاً[5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 773

[2] **المرجع نفسه**، 771

[3] **المرجع نفسه**، 773

[4] **المرجع نفسه** 778

[5] ينظر: بدوي، محمد، **المسرح العربي الحديث في مصر**، 111

ويقرر(علوان) العودة من حيث أتى فلم يعد الرّيف المكان الّذي ينطق بالألفة والحماية بل تحول إلى مكان معادٍ، مكان الكراهية والصّراع والصّور الكابوسية [1] واستسلامه لآماله. فالقاهرة هي المكان الآمن مكان العمل والتّحفيز والرّقي بالأفكار.

وهذا ما أحدث صدمة قوية عند الأمّ جعلتها تعهد إلى قريبها اللحاق بفلذة كبدها ليقتله. ويختتم الحكيم المسرحيّة بمفارقة تراجيدية (فعلوان) الّذي جاء إلى القرية ليعيد إليها الحياة، ينتهي به الأمر ليفقد حياته بنفس السّكين الّذي احتفظت به الأمّ ليُقتل به قاتل زوجها.

أمّا الأغنية المنتظرة ابتهاجا بقدوم علوان في بداية المسرحيّة فجاءت بالنّهاية لتعلن خبر موته.

كانت المؤثرات الصّوتية عنصراً فاعلاً مشوقاً في نهاية المسرحيّة؛ (فعساكر) تجد نفسها بين أفكار وأحاسيس متصارعة، هي تنتظر سماع غناء (صميدة) بعد ذبح ولدها، ولعلها تسمع صوت القطار يعلن مغادرته سالماً، لتنتهي الأحداث مع تعالي صوت (صميدة) بالغناء فينتابها الشّعور بالأسى وتنتهي المسرحيّة بمفارقة مؤلمة.

وكأنّ الحكيم يرى أن المجتمع الرّيفي لم يتهيأ بعد للتّغيير فلا زال بأفكاره وعاداته في وسط لا يفقه شيئاً في العلم[2]. وكان هدفه تقديم رؤية نقدية للحياة الرّيفيّة والمجتمع العربي الّذي تسود فيه مثل هذه الظّواهر بغية إصلاحه بأسلوب فنيّ ووعي كبير[3]، إلاّ أنّه لم يستطع أن يقدم حلاً لدائرة الموت غير المنتهية في الرّيف.

---

[1] ينظر: باشلا، غاستون، **جماليات المكان**، 35

[2] ينظر: مباركي، سميحة، مليكش فطيمة، **صراع الرؤى في مسرح توفيق حكيم** " أغنية الموت أنموذجا"، 31

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، 31

الفصل الثّاني

الحياة الاجتماعيّة

المبحث الأول: صورة المرأة

المبحث الثّاني: صورة الرّجل

المبحث الأول

صورة المرأة

شغل موضوع المرأة الأدباء والمفكرين والشعراء عبر العصور، ولا غرابة في ذلك، فالمرأة تحتلّ دوراً هاماً في المجتمع ليس كنصف له، بل كشريك حقيقي ساهمت في إثراء التّجربة الإنسانيّة على مرّ الأزمنة.

يبدو أنها تعرضت للظلم والاضطهاد منذ فجر التّاريخ، وارتسمت صورتها في الأذهان – غالباً– على أنها كائن اندماجي وليست مستقلاً، إنّها وسط الآخرين ومنهم وفيهم، هي بنت فلان، وزوج فلان، وأم فلان، ومضى وقت طويل حتى تجرّأت وحملت اسمها هي[1].

نظر إليها أرسطو على أنّها تشوه خلقي وانحراف أنجبته الطّبيعة بدلاً من الذّكر، فالطّبيعة عندما تعجز عن صنع الرّجال تصنع الإناث.[2]

كما يرى أن جنس الرّجال أصلح للرّئاسة من جنس الإناث، ومن ثمَّ فإن مسألة تسلط الرّجال على النّساء طبيعيّة جداً[3]. ووصفها العقاد بالماكرة المخادعة تتظاهر بالعنف والنّعومة، بينما هي في الحقيقة شيطان المكر والخديعة[4].

في الجاهلية تعرضت للظلم والحرمان من الحق في الحياة، وقد ذاع كره العرب لبناتهم حتى قيل إن الرّجل إذ تزوّجت ابنته قال لها: "أيسرت وأذكرت ولا آنثت"[5]، وبالطّبع لم يكن من حق الأمّ أن تعترض على قتل ابنتها، وحتى في حالة الفقر كان القتل من نصيب الأنثى في الأمم [6].

---

[1] ينظر: الغذامي، عبد الله، **المرأة واللغة**، 131.

[2] ينظر: إمام إمام، **أرسطو المرأة**، 61.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، 69.

[4] ينظر: العشماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، 21.

[5] أبو عمشة، عادل، **قضايا المرأة في الشعر العربي الحديث في مصر**، 2.

[6] **المرجع نفسه**، 3.

وتمّ تتويج الذّكورة والتّعالي على الأنوثة في المسرح اليوناني، بما تظهره مسرحيّة (أنطقون) (لسوفوكليس) حيث يوصي الملك ابنه (كريون) قائلا: "يجدر بالمرء أن لا تلين له قناة أمام امرأة في أيّ شأن من الشؤون بل من الأفضل أن يطاح به من الحكم على يد رجل، وبذا لن يسع أحداً أن يدّعي أنّنا هزمنا على أيدي النّساء"[1] كما أمر (كريون) بقتل (أنطقون) حيّة حين خرجت على نظام الرّجال [2].

لم ترتكز صورة المرأة في المسرح العالمي على صورة واحدة، بل تنوعت صورها (فيدريبدس) تناول موضوع المرأة وخروجها عن المجتمع الأنثوي. وكان أول من أدخل شخصيّة المرأة في المسرحيّة اليونانيّة من النّاحية الفكريّة والأخلاقيّة، وكذلك ردود أفعال النّساء على المستوى النّفسي بهدف الإصلاح الاجتماعيّ، كما أبان عن تحامله على الأوضاع الاجتماعيّة السّائدة التّي استلبت المرأة حقوقها [3].

اتخذ (هنرك إبسن) في مسرحيّة (بيت الدمية) من نورة رمزاً للثّورة على العادات والتّقاليد في المجتمع [4].

أما في المسرح المصريّ القديم فقد عرفنا مسرحيّة (انتصار حورس) والصّراع المعهود بين آلهة الخير والشرّ في أسطورة (إيزيس) وكان للمرأة المتمثلة في (إيزيس) دور كبير في إعداد البطل للمواجهة وتعليمه القصاص ومفردات الثّأر للانتقام من المجرم المعتدي على أخيه واغتصاب العرش[5].

---

[1] ينظر: الغذامي، عبد الله، **المرأة واللغة**، 28.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، 28.

[3] ينظر: حنتوش، محمد، وطاهر، شيماء، **شخصية المرأة في نصوص إبسن ولوركا**، مجلة بابل، المجلد الخامس، العدد الأول، 279.

[4] ينظر: عبد اللطيف ،محمود، وعلوان رانيا، **المرأة في مسرح شكسبير**، المجلة العلمية، لكلية التربية النوعية، الجزء الأول، العدد الرابع، 16.

[5] ينظر: **المرجع نفسه**، 16.

انعكست هذه الرؤى المختلفة حول المرأة على الأدب العربي الحديث لتشكلّ المرأة محوراً أساسيّاً يدور حولها معظم الإنتاج الأدبي[1].

كان الحكيم من الرّواد في طرح قضية المرأة، متخذاً موقفاً حاداً ومتناقضاً، ففي الوقت الذي يشنّ عليها هجوماً قوياً ويصفها بالمخلوق التّافه الضّعيف التّابع للرّجل بكلّ معاني التّبعيّة[2]، نراه يسبغ عليها المحاسن والفضائل وينعتها بالملاك المقدّس الّذي يبعث الإلهام والوحي، مثاليّة تفوق الرّجل في الذّكاء[3] يقول عنها: "هي روح الفنّ ولو لم توجد المرأة على هذه الأرض فربما وجد العلم ولكن من المحقّق أنّه ما كان يوجد الفنّ"[4]. ويعترف الحكيم بازدواجية نظرته للمرأة وتناقض مواقفه تجاهها ويعزي ذلك إلى رواسب الطّفولة وفقدان حنان الأمّ الّذي خلق لديه حالة من الانطواء والانعزاليّة وتعلق شديد بالأسطة حميدة كتعويض عن حنان الأمّ. أمّا الازدواجية فتكمن في الخوف منها" فالمرأة كالصّاعقة، كالقدر الدّاهم، سواء أكانت طيّبة أم شريرة، فهي في كلّ تا الحالتّين سوف تكبّل الرّجل في فكره وفي حياته، وهو في هذه الحالة سوف يفقد حرّيّته تماماً في تشكيل حياته بنفسه"[5].

يمكن تلخيص المصادر التّي استقى منها الحكيم نظرته في المرأة بأربعة أمور، هي: البيئة الاجتماعيّة، والميول الذّاتية، وعلاقات الحكيم وتجاربه مع النّساء، والخلفية الثّقافيّة [6].

---

[1] ينظر: العشماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، 11.

[2] ينظر: بوشعير، الرشيد، **المرأة في أدب توفيق الحكيم**، 9.

[3] ينظر: شوشة، محمد السيد، **نساء في حياة عدو المرأة**، 88.

[4] ينظر: يعقوب، لويسي، **عصفور الشرق توفيق الحكيم**، 89.

[5] ينظر: **المرجع نفسه**، 85.

[6] ينظر: بوشعير، الرشيد، **المرأة في أدب توفيق الحكيم**، 9.

وسنحاول من خلال المسرحيّات المدروسة الوقوف على صورة المرأة في المجتمع الرّيفيّ عند الحكيم بناء على محاور تتعلق بالمرأة:

- العلاقة بين الزوجين والحبّ
- منزلة المرأة في الهرم العائلي
- العادات والتّقاليد

إنّ من أهم العلاقات على الإطلاق علاقة الرّجل بالمرأة، ولا سيّما إن كان حبيباً أو زوجاً، فيعدّ كلّ منهما مكملاً للآخر، والعلاقة الزوجية عنوان كبير لإشكاليات التّقدم والتّأخر والتّطور والارتداد، والكُتّاب لا يعكسون في كتاباتهم مواقف فردية بل يجسّدون رؤى الفئات والشّرائح والطّبقات الاجتماعيّة التّي ينتمون إليها[1].

تظهر العلاقة الزوجية في المجتمع الرّيفيّ متباينة شائكة يميزها التّجاذب والتّنافر في الآن نفسه، ويطبعها الشّكّ المتبادل وعدم الثّقة بين الأزواج في أحيان كثيرة. فالمرأة الرّيفيّة ترى الرّجل خائناً بطبعه لا يمكن الوثوق به أو الاطمئنان إليه، وتؤمن(درّيّة) في مسرحيّة (حياة تحطّمت) بالرّأي الشّائع بين نساء الطّبقة المتوسطة والدّنيا أن الرّجال خائنون ويجب على المرأة ألا تثق بهم وتقول في سياق حوارها مع صديقتها (زيزي): "**الرجالة ملهمش أمان يا زيزي هانم**"[2] فالعلاقة بين (درّيّة) وزوجها لا تقوم على شراكة متساوية إنّها لا تثق به ويساور عقلها الشّكّ الدّائم والظّن المتواصل فيه.

يأتي المال في مقدمة الأمور التّي تثير الشّكّ في نفس المرأة، فالزّوج يخفي عن زوجته أسراره المتعلقة بشؤونه المالية، وتنظر إلى نفسها وإلى بنات جنسها على أنّهنّ ضعيفات، غير قادرات على مواجهة أزواجهنّ، واختراق عالم الرّجل، ومصارحته لمعرفة أسراره المالية فتقول: " **هو احنا يا ستات عارفين الفلوس اللي بيدخلوها علينا جوازنا دي حلال وإلا سحت**"[3]. وتكشف عن حقائق في شخصيّة الزّوج وسوء مسلكه في الحصول على المال كما يكشف عن غياب المصارحة

---

[1] ينظر: شكري، غالي، **أزمة الجنس في القصة القصيرة**، 4.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 106.

[3] **المرجع نفسه**، 106.

وانعدام الحوار المتواصل بين الجانبين وتكتفي الزّوجة بسذاجتها تناقل شكواها من زوجها مع صديقتها في جلساتهم الخاصة: "**زيزي قولي على جوزك أنت معلهمش، عيسوي أمواله حلال بنت حلال!! درّيّة: إيش عرفك؟؟**" [1]

يؤدي الارتياب بدوره إلى شعور الزّوجة بعدم الاستقرار والتّوجس من المستقبل المجهول ما ينعكس سلباً على سلوك المرأة وتصرفها لذا تتحول (درّيّة) بدورها إلى امرأة سارقة خائنة تخدع زوجها وتسرق أمواله وتخفيها عند صديقتها بعيداً عنه: "**زيزي: جوزك ما يعرفش إنك محوشة عندي فلوس يا درّيّة؟؟ درّيّة: يعرف إزاي؟ في سرك أنا سرقاهم منه.... إمبارح أخذت منه 3 جنيه تمن صفيحة سمن وأنا لا اشتريت ولا بعت.....**"[2].

فشعور المرأة بأنها مخلوق أضعف من الرّجل تحتاج إلى حمايته جعلها تشّكّ فيه، الأمر الّذي فرض عليها التّفكير في سبل الادّخار لحماية نفسها حتى لو دفعها الأمر إلى الانحراف في سلوكها واللجوء إلى السّرقة.

و (درّيّة) ليست السّارقة الوحيدة لزوجها في الرّيف (فزيزي) تفعل ذلك" **زي ما ابتعملي بقى انت رُخْرَه مش كده**"[3] مع اختلاف الدّوافع والأسباب والطّبقات، فالمرأة الفقيرة التّي تمثلها (درّيّة) تسرق للادّخار حماية لنفسها من تقلبات الزّمن وغدر الزّوج، أمّا المرأة الثّرية التّي تمثلها (زيزي) فتسرق زوجها إرضاء لنزواتها وتحقيقاً لشهواتها الدّنيويّة. وشتان ما بين المرأتين.

في مشهد حواري بين الثّنائي المتزوج (عيسوي وزيزي) تتضح لنا خيوط علاقة زوجية واهية يسودها القلق والتّوتر وعدم الرضا، بالرغم من مظاهر السّعادة والرّخاء. "**عيسوي: أمال فاكره كلّ النّاس زيك وزيي، علشان تعرفي إني مدلعك ومخليك كده زي العروسة لا شغلة ولا مشغلة.....**

زيزي: أمال عايزني أسيح أنا كمان سمن... أسيح دمك؟؟!

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 107.

[2] **المرجع نفسه**، 106.

[3] **المرجع نفسه**، 106.

عيسوي: آدي اللي إنتي فالحة فيه... إنت اللي زيك ما يهتم لو جرى لي حاجة اللّيلة ما دمت إنت وابنك مبسوطين سالمين"[1].

فالزّوجة تنشغل عن زوجها بما يحقق سعادتها دون الإحساس بأدنى شعور تجاهه.

يظهر الحكيم في مقاطع أخرى نظرة فحولة ترى المرأة أداة تنحصر في إشباع رغبات الرّجل من جهة، واستغلال المرأة أنوثتها وفتنتها في إخضاع زوجها لتنفيذ رغباتها ونزواتها من جهة أخرى.

"**حتى عيسوي بيك اللي هو ما ينضحك عليه راخر ضحكت على عقله... الراجل اللي بيشتري لمراته ألماز بألوف الجنيهات مش يبقى رايح عقله**"[2] وهو ما يجعل العلاقة بين الرّجل والمرأة تتأسس على التّبعية والإخضاع وليس النّديّة والمساواة.

يكشف الزّواج كمؤسسة اجتماعيّة في بلاد الأرياف حالة التّفاهم واللاتفاهم بين الأزواج (فعبد المطّلب) في مسرحيّة (الزّمار) يعيش حالة اللاتفاهم مع زوجته، فعندما يعود الى البيت متأخراً بعد أن قضى ليله في لعب القمار وشرب الخمر واللهو لا يترك لزوجته فرصة الكلّ ام ومناقشته في أمر غيابه غير المبرر عن البيت؛ لأنّ يده تنهال عليها ضرباً قبل أن ترفع صوتها: "**عبد المطلب مخاطباً سالم: تصور سهرة زي دي قال أروح بيتنا ألاقي مراتي فاتحة حلقها وعايزه تنصب لي مولد!! أقول لك الحق دمي فار رحت شكمها طيرت لها سنتين**"[3] ويصور المشهد جانباً من واقع المرأة الرّيفيّة التّي ترضخ لاستهتار الرّجل وخضوعها التّام والمطلق للزّوج المهيمن المتسلّط ووقوعها ضحية العنف الجسديّ، كما يبرز ردود أفعال الزّوج عن سوء معاملته لزوجته وإهانته لها، وتقصيره في حقّها، وسوء مسلكه وانحرافه المتمثل في لعب القمار وشرب الخمر. لم يُفَصّل الحكيم الأسباب الخاصة التّي تدفع الرّجل إلى الهروب خارج البيت أو مبررات غيابه الطّويل عن زوجته ولكنّه اكتفى بالإشارة إلى أنّ المرأة غير راضية عن هذا الغياب ولكونها ضعيفة منهزمة لا تقوى على الاعتراض.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 110.

[2] **المرجع نفسه**، 100.

[3] **المرجع، نفسه**، 666.

يبني الرّجل الرّيفي نظرته للمرأة وفق العادات والتّقاليد وثقافة المجتمع (فعيسوي بيك) بأفكاره كالعمدة يرى أنّ دور المرأة في المجتمع لا يتعدى الخدمة المنزلية وتسييح السّمنة وغيرها من أعمال البيت، ولا يجوز أن تبقى بلا شغلة ولا مشغلة أمام المرآة "**زيزي شوف برده أفكارك دي زي العمدة عايزني أنا كمان أسيح سمن**"[1]؛ فالنّظرة إلى دور المرأة في الثّقافة التّقليديّة والعرف الاجتماعي تنحصر على الخدمة داخل حدود البيت فقط.

يمثل المحامي (شاهين) الوعي الفكري لدى الرّجل الرّيفيّ فينظر إلى المرأة بصور مغايرة فهي عبارة عن: "**زهرة خير أو شرّ موضوعة في مزهرية يعبدها الرجل بعقل وبدون عقل هي مالهاش ذنب المهم تكون جميلة، حتى وجدت الفرصة أظهرت نفسها وأوقعت الرجل في شباك حبها، لا قيمة لحياتها من غير عمل، تحتاج دعما وتشجيعاً من الرجل، بها تضاء الحياة وبدونها تنطفئ.**"[2]

نستشف من المقطع السّابق نظرة ورؤية جديدة للحكيم في شأن عمل المرأة، فالحكيم عارض فكرة عملها خارج البيت "إنني أؤيد بحق بقاء المرأة في البيت لتكون بحقّ ملكة البيت"[3]؛ ولكنّه غيّر رأيه، خاصة بعد أنْ أثبتت تجربة تحرير المرأة نجاحاً، فنجده يثني على المرأة ولا يريد لها أن تبقى المرأة التّقليدية بل يطلب منها العمل خارج البيت والارتقاء بالمجتمع بأدوار توصلها إلى تطلعاتها، وتجعلها قيمة مضافة للجماعة وقوّة محركة دافعة لتسيير عجلة الحياة، كما يعقد عليها الحكيم الأمل في التّغيير فهي نور الحياة بدعم الرجل ومساندته لها.

يوظف الحكيم المرأة الرّيفيّة صاحبة الشخصيّة القوية، الواعية الذّكية بصورة محدودة جداً كما ظهر في مسرحيّة (الصّفقة) في شخصيّة (مبروكة)، فقد أسند إليها دوراً أساسياً ووضعها في مرتبة اجتماعيّة عالية، فكانت صاحبة القرار بشأن عملها في منزل الإقطاعيّ، فرضت نفسها

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 110.

[2] **المرجع نفسه**، 166.

[3] لوسي، يعقوب، **عصفور الشرق توفيق الحكيم**، 86.

بقراراتها الصّائبة ومنها موافقتها على الذهاب وحدها إلى بيت (حامد بيك) رغم معارضة والدها في بداية الأمر، واخفاء الموضوع عن خطيبها محروس:

"مبروكة: اتكلوا على الله وعليّ... أنا لا صغيرة ولا عبيطة أنا أقوم بذلك وزيادة...عوضين: وحدك يا بنتي مع راجل غريب؟ مبروكة: وماله؟!!" [1]

تمثل (مبروكة) صورة الجيل الجديد الذي تحرر من العادات والتّقاليد، ومنها منع البنت من السفر وحدها دون رجل يحميها، ويعوّل عليها الحكيم في خروج المرأة من قوقعتها، ومبروكة استطاعت أنْ تحقّق ما لم يحقّقه الرّجال، رفضت أنْ تكون إمعة لأحد أو تكون ضمن إطار محدود يُرسم لها، فبوحدتها وإمكانياتها الخفية أثبتت جدارتها أمام الإقطاعيّ دون الحاجة إلى رجل يساندها.

أبدت (مبروكة) استعداداً تاماً للتضحية بنفسها من أجل مستقبل القرية ما يكشف عن سمات نفسيّة تميّزها عن المرأة الرّيفيّة المنزوية التّي لا تتدخل في صنع القرارات.

أبان الحكيم وعي (مبروكة) العقليّ ووضع على لسانها كلّ اماً ورودوداً منطقية استطاعت من خلالها إرباك (حامد بيك) وإتمام الصّفقة والفوز بالأرض، حيث ظهر ذكاؤها في بيت الإقطاعيّ عندما ربطت بين مرض الكوليرا والإجراءات الصحيّة المتّبعة للحدّ من انتشار المرض، فخلقت موقفاً جديداً ساعدها على تنفيذ خطتها. **"مبروكة: خطر على بالي يوم ما قالوا الصّحة عندها اشتباه في طاعون الكوليرا ناحية عزبة المحامدة بحرى بلدنا.... وعساكر النقطة حضروا والهجانة وعملوا كردون"** [2].

يؤكد موقف (مبروكة) على قدرة المرأة المستنيرة العقلانيّة على إحداث التّغيير إن سنحت لها الفرصة ووثق الرّجل بقدراتها، وفي الأمر دعوة إلى منح المرأة هامشاً لإبراز دورها وشخصيتها فهي إنسان يمتلك عقلاً يسهم في تطوير المجتمع ويحدث التّقدم.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 107-108.

[2] **المرجع نفسه**، 132.

قد يستشعر القارئ بعض المغالاة في الحيلة التّي استطاعت من خلالها (مبروكة) حلّ مشكلّ ة الإقطاع في الرّيف المصريّ والمدة الزّمنية القصيرة التّي نفّذت خلالها الخُطة.

بدت (مبروكة) بصورة الفتاة الإنسانيّة التّي تتمتع بالأخلاق النّبيلة العالية، تراعي ظروف الآخرين ومشاعرهم وتعمل من أجل سعادتهم، تحافظ على مبادئها التّي تربّت عليها، فلا تسرق ولا تخون مهما كانت الإغراءات: "**عوضين: لا يا بنتي لا عيب... عمرنا ما عملناها... لا أبوك ولا أمك ولا أجدادك... ولا كفرنا بحاله...مبروكة: عارفة... عارفة والله يدي ما تقدر تعملها**"[1]، تصون عرضها وشرفها وتتصف بصفة أنثوية تزيد المرأة بهاء هي صفة الحياء "**مبروكة أنا مستحية أتكلّ م**"[2]؛ لتتجسّد في شخصيّة مبروكة صفة الأنوثة وقوة الشخصيّة وهما صفتان مهمتان لا تتنافران، مكّنتا مبروكة من التّأثير على الآخرين فكانت موضع احترام الجميع وتقديرهم.

تأسس المجتمع الرّيفيّ في بعض المواقف على مبدأ التّوازن بين الجنسين فالنّساء لا بدّ من إشراكهنّ في اتخاذ القرار وإبداء رأيهنّ: "**شنودة: عندي رأي اسألوا مبروكة... هي نفسها تقدر تفهم الحكاية.. وتقول لنا. إن كان في السفر خوف عليها**"[3].

على غرار غير متوقع تمّ الأخذ بشهادة المرأة والاستغناء عن شهادة الرّجل (فأم السّعد) في (الصّفقة) شهدت أن جدّة تهامي سلمت الحاج عبد الموجود أموالها الخاصة ليقوم بدفع تكاليف المحزنة [4].

كما بدت الرّيفيّة مشاركة في الحياة الاجتماعيّة العامة فظهرت في الاحتفالات تزغرد وتصفّق جنباً إلى جنب في ساحات القرية مع الرّجال. "**تهامي: زغردي يا مبروكة زغردي... الزغاريد يا نسوان افرحوا، ارقصوا وطبلوا وزمروا**" [5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 131.

[2] **المرجع نفسه**، 130.

[3] **المرجع نفسه**، 105.

[4] **المرجع نفسه**، 140.

[5] **المرجع نفسه**، 155.

تتقاسم الرّيفيّة الفقيرة مع الرجل أعباء الحياة القاسية متحملة ضنك العيش وتتنقل معه من مكان إلى آخر في سبيل تحقيق الحياة الكريمة. "**درّيّة: ومن بعدها.. وأنا بلد تشلني وبلد تحطني... رضا أشمون، ورضا هيها وقريباً جينا تلا**"[1]. كانت الرّيفيّة متعاونة مقتصدة ومدبّرة داخل بيتها فالسّمن مثلاً لا بدّ من إعداده بطريقة خاصة وتخزينه لوقت الحاجة [2].

ظلّت الرّيفيّة نموذجاً للمرأة النّشيطة التّي تستيقظ باكراً لقضاء حوائجها: "**بقى لي هنا يا أخوتي من طلعة الشمس**"[3]، تشرف على حيوانات الزّريبة؛ فتحلب الجاموسة وتهتم بالدّجاجات في الحديقة [4]، "**تجمع الروث لتعجن منه وقوداً**" [5]. ولا يتجاوز عمل المرأة حدود البيت أو الغيط" **سعداوي: شغلها هنا معنا في البيت والغيط**"[6]، إنّ ما تقوم به المرأة داخل البيت وخارجه يعد امتداداً لدورها الأساسي.

لعلّ مقاسمة المرأة الرّيفيّة الرّجل دوره الأدائي لم تشفع لها من التّعرض للعنف اللفظي خارج نطاق الأسرة والبيت، وقد عكست مسرحيّة (الزّمار) السّلطويّة على المرأة وإهانتها وإذلالها من قبل ممرض الصّحة، الّذي استنجدت به مراراً وتكراراً ليعالج ابنها المريض "**الحرمة: أَحِب على ايدك تغير للولد... سالم: اسكتي يا حرمة مش وقته**"[7]، يغلب على ألفاظها التّوسل والرّجاء والاستعطاف ليقابله الرّجل بالقمع والعنف اللفظي والحطّ من قيمتها وإنسانيّتها. "**شوف بنت الكلّ ب برده... بقولك...**"[8] ويصل بها الخضوع والتّذلل إلى دفع الرّشوة "**فلاح ثالث: فوقيه بحق الدخان...الحرمة: معاية حق المدعوق الدخان...بس يصحى لنا**"[9]. لم تكن المرأة هنا تابعة للرّجل وذات وضعية دونيّة إلا لعوزها الماديّ، وفقرها، وحاجتها الماسّة لتلقي العلاج، فلو كانت تملك المال لما اضطرت للذهاب إلى عيادة الصّحة الحكومية واستجداء الدواء استجداءً.

---

(1) الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 105.

(2) ينظر: **المرجع نفسه**، 106.

(3) **المرجع نفسه**، 655.

(4) ينظر: **المرجع نفسه**، 825.

(5) **المرجع نفسه**، 824.

(6) الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 95.

(7) الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 655-657.

(8) **المرجع نفسه**، 659.

(9) **المرجع نفسه**، 655.

ليس معنى هذا أن العنف لا يمارسه إلا الرّجال على النّساء، ولا أن كلّ النّساء محطّ للعنف بل نجده –وإن بصورة قليلة– في سلوك بعض النّساء، كما هو شأن (زوجة المزارع) في مسرحيّة (سوق الحمير) فزوجة المزارع من الطّبقة الفقيرة لا تتعامل مع الرّجل باحترام ولباقة، فكثيراً ما رفعت صوتها وتكلّمت بألفاظ سيّئة: "**الزّوجة: تاخذ وتعطي في الكلّ ام مع حمارك يا خرفان؟ أسمع من ده؟ داهية تسم بدنه من ساعة ما دخل علينا... وحق من خلقك وصورك إن ما كان الحمار يلم نفسه ما أنا قاعدة لكم تحت سقف**"[1]، ويكشف المقطع عن سوقية المرأة واستخدامها ألفاظاً نابية، ويبدو أنّ عجزها عن إقناع الطّرف الآخر بوجه نظرها وعدم امتلاكها أدوات المحاججة جعلها تلجأ للسّبّ والتّهديد.

تحظى الجدّة باحترام وسط أسرتها (فتهامي) في مسرحيّة (الصّفقة) يدعو لجدّته بطول العمر ويحرص عليها "**تهامي: إن شاء الله عمرك يطول يا ستي**"[2]، أمّا خارجياً فالجميع يحسن معاملتها، إنّها محاطة بتقدير أهل القرية، انكشف ذلك عندما اندفع تهامي وأخذ أموالها دون رضاها، وقف أهل القرية إلى جانبها وأعادوا لها الأموال رغم حاجتهم الملحّة له. ومن باب الأدب مع الجدّة العجوز لابدّ من مناداتها يا خالة من قبل الجميع "**الحاج: الخالة معها حق. ردّ لها فلوسها يا معلم**"[3]
وتستشعر الجدّة هذه المحبة "**ستك حبيبتك**"[4] وتتوسم في حفيدها وأهل القرية الاهتمام بها ودفنها بما يليق بمقامها بعد موتها.

وللخالة مكانة عالية في القرية "فالخالة بمثابة الأمّ"[5] إذ لابدّ من الاهتمام بها وزيارتها والاطمئنان عليها: "**عساكر لابنها سلم على خالتك مبروكة...علوان بيلتفت: كيف حالك؟ يا خالتّي مبروكة**"[6].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 108.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 26.

[3] **المرجع نفسه**، 28.

[4] **المرجع نفسه**، 25.

[5] البخاري، **صحيح البخاري**، رقم الحديث، 2699، 659.

[6] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 768.

تبادل الخالة ابن أختها مشاعر الحبّ والاهتمام والحرص عليه، ولكن سرعان ما تتحول مشاعر الحرص والخوف على (علوان) إلى غيرة فطريّة كامنة في نفس (مبروكة) جرّاء مقارنتها بين ابن أختها (علوان) الأزهريّ المتعلم وابنها (صميدة) الّذي لم يبرح القرية، ففي اللحظة التّي يحقّق فيها (علوان) نجاحاً باهراً بتخرجه في الأزهر الشّريف وحصوله على درجة علمية، تحاول الخالة التّقليل من شأن ذلك، وتبدي استياءها وعدم رضاها عن بعض تصرفات (علوان) وتتخوف من تأثير الغربة الطّويل والدّراسة الأزهرية عليه، وترى أن ابن أختها يبتعد وينأى عن البيئة الصّعيديّة المُشَكلّة للأفكار والقيم، وقد يتنكر للموروث والعادات والتّقاليد الرّيفيّة، ويطاله التّغيير ويتطبع بأفكار القاهرة .وتتنبه (عساكر) إلى غيرة أختها من ابنها وتصارحها بالأمر.

"يسوءك أنه يلبس ابني العمامة والجبّة بينما يبقى ابنك بالدفية والزعبوط... مبروكة: أحلف لك بروح المرحوم أن هذا الشيء لم يمر بخاطري... عساكر: ولماذا تكرهين لعلوان أن يكون في الأزهر؟ مبروكة: ما كرهت والله ذلك.... ولكن أخشى فقط أن لا يحسن استخدام السكين"[1]

فالخالة لم تستطع إخفاء غيرتها وقد لا نلومها لأنّ الغيرة جزء أساسي من النّسيج النّفسيّ، وشعور بشريّ يقتحم وجدان الإنسان دون وعي منذ الطّفولة وخلال مراحل عمره المختلفة، يكثر عند النّساء، لأنّ الغيرة تزداد عند المرأة[2]، تبقى الخالة رغم غيرتها مستودع الأسرار: "**عساكر: إياك يا مبروكة تكوني قلت لأحد أنه ابني؟!! مبروكة: أأنا مجنونة!!**"[3]، فهي رمز المرأة الصّعيديّة الكاتمة للأسرار الحافظة لأختها وابن أختها.

تعامل المرأة الابنة معاملة رفق وحنان، (فعوضين) يخاف على (مبروكة) وشرفها وتتوقف حياته كاملة عند غيابها عن البيت، فيعيش مهموماً حزيناً شارد الفكر والذّهن خوفاً عليها؛ لأنّ البنت تستحقّ أن يضحي أبوها بنفسه في سبيل سعادتها، "**عوضين: يقابلها متأثراً، رجعت يا مبروكة**

---

[1] **المرجع، نفسه**، 764.

[2] ينظر: صادق، عادل، **الغيرة والخيانة**، 12-13.

[3] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

بالسلامة، نحمده ونشكره يا بنتي بحمده..."[1]؛ فالابنة مصدر سعادة وابتسامة ترتدّ روحه بالاطمئنان عليها.

يقف الحكيم على تحليل نفسية المرأة الرّيفيّة الأمّ، إنّها بطبعها وتكوينها تحبّ أولادها حبّاً جماً، (فعساكر) في (أغنية الموت) لا شك في محبتها الطّاغية لابنها الوحيد (علوان) خلاصة الأمل وجوهر الحياة والبهجة "**عساكر: كلّ شيء في وجودنا هامد راكد يتطلع اليك لتدب فيه الحياة.**[2] تنظر إليه نظرة افتخار وإعجاب وتتباهى به أمام الجميع ."**عساكر: نعم: رأيته في عمامته وجبته تكسوه المهابة.... فقلت له: آه لو كان رآك أبوك على هذه الحال لقرت به عينيك**"[3]، ولكنّ تقلبات الحياة واختلاف ظروفها الاجتماعيّة بموت زوجها مقتولاً في أحد حوادث الثّأر جعلت منها أمّاً شرّيرة راضخة لقوانين المجتمع الصّعيديّ الّذي تنتمي إليه وتنشأ فيه متشبّعة بدروسه وأحكامه غير القابلة للنّقاش.

فابنها الوحيد سيقتل بعد سنوات قلائل – لا محالة – على يديّ ابن (الطحاوي) عندما يبحث هو الآخر عن قاتل أبيه، لكنّ قلبها المملوء بحب ابنها وحرصها على حياته والخوف عليه يكاد يتلاشى أمام قضية الثّأر المحسومة التّي لا تستدعي النّقاش، والخوف على المستقبل المؤجل لحساب الحاضر وأوجاع الماضي فالأولوية للانتقام والتّشفي وليكن بعد ذلك ما يكون: "**عساكر: شهد الله كم أخاف على الشعرة التّي رأسك؟ علوان: تحرصين على حياتي يا أماه؟ عساكر: وهل لي حياة إلا بحياتك؟ وهل للعزايزة حياة إلا بك إننا نعيش جميعاً بأنفاسك منذ سبعة عشر عاماً**"[4]. وفي لحظة فارقة تتوارى عاطفة الأمومة، وتتحول الأمّ المحبّة إلى امرأة شرسة موغلة في العنف والقسوة، ويشتد الصّراع بين شعورين متناقضين حبّ الأمّ وواجب الثّأر، وينحسر الحبّ وتهيمن القسوة المترتبة على تحريض الأمّ على قتل فلذة الكبد. ويرى الطّرابيشي أن صورة (عساكر) من أبشع الصّور التّي رسمها الحكيم للأمّ الشّريرة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 125.

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 772.

[3] **المرجع نفسه**، 764.

[4] **المرجع نفسه**، 771.

وفي ذلك إدانة واضحة لعادة الثّأر في الرّيف المصريّة برسم صورة الأم وهي أقسى ما يمكن أن يرسم لها من صور[1].

لم تكن (زيزي) الأم المثاليّة (لعز الدين)، أبعد الحكيم الشّفقة عن قلبها وحجرّ عواطفها تجاه ابنها، فبعد طلاقها من والده (شاهين) تركت ابنها بين يدي الدّادة تراعي شؤونه وتهتم به "**زيزي: الولد مرمي مع دادته**"[2] ولولا عجز والده عن تربيته "**كنت رميت له يا من زمان**"[3]، فزيزي امرأة شاذة[4] قاسية حتى في ألفاظها في الحديث عن ابنها "مرمي، رميته..." أنانيّة هدفها في الحياة تحقيق رغباتها الشخصيّة وتسكين نزواتها الخاصة دون الاكتراث بمشاعر الآخرين، تخالف طبيعة الأمّ التّي تدافع عن حميمية البيت ودفئه، وتعتني بأبنائها لتعكس الجانب المظلم والتّعيس في حياة الأبناء. صور من خلالها الحكيم تفسخ الأسرة في الطّبقة البرجوازيّة وأنانيّة المرأة.

تقضي المرأة الرّيفيّة الثّرثارة وقت فراغها مع أخرى تشاركها أطراف الحديث في موضوعات تشير إلى حياة نساء القرية الرّوتينية وصفاتهن (فدرّيّة) من خلال حديثها مع (زيزي) نتبين بعض ملامح شخصيتها، ما في قلبها ينطق على لسانها، لم تستطع تجاوز عقدة الفلّاحين، تتقمص دور الفلّاحة في مراعاة ما يسمى بالأصول على حساب الجوهر، وتقضي وقت فراغها في الأحاديث التّافهة لا تسمن ولا تغني من جوع، "**درّيّة: زيزي: تعرفي الفص ده وزنه يطلع قد إيه يا درّيّة؟ درّيّة: مهو باين يا أختي من شكلّ هـ. زيزي ضاحكة لأ...؟!! درّيّة: الله على ضحكتك دي...!** [5]. كما تقضي الرّيفيّة جزءاً من وقتها في تناقل الإشاعات المنتشرة في القرية، "**عساكر: ألم يقل لك ابنك (صميدة) ما سمع ذلك النهار في السّوق؟ مبروكة: ماذا سمع؟ عساكر: سمع أحدهم يقول في حلقة النّاس...**"[6]

---

[1] ينظر: **الأعمال النقدية الكاملة**، 464-465.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 111.

[3] **المرجع نفسه**، 111.

[4] ينظر: شوشة، محمد السيد، **نساء في حياة عدو المرأة**، 11.

[5] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 99.

[6] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

لم يُظهر الحكيم –في المسرحيّات المدروسة– المرأة المثقّفة المتعلّمة التّي تقضي وقتها فيما يعود على المجتمع بالفائدة.

ثمّة نظام ريفي خاصّ يساعد الدّارس على تحديد الفئات النّسائية في القرية، فالمرأة الغنية تجد المتعة في التّزيين ولبس الحليّ باهظة الثمن، كما تعتني بجمال جسدها، وتمارس الرّياضة لتحافظ على رشاقة قوامها، دونما اكتراث بكلّ ام النّاس أو مراعاة للعادات الرّيفيّة التّي تمنع الخروج إلى الأماكن العامة لممارسة الرّياضة: "**زيزي: تعرفي إيه إلي مقعدني هنا وخلاني ركبت الحصان صحتي خايفة أسمن وأبقى تخينه ووحشة.**"[1]، وتقضي المرأة الثّرية حياتها في إنفاق الأموال على شراء (الكولونيات الفوليت) وشراء المجوهرات والألماز، سَخِر من خلالها الحكيم من الطّبقة البرجوازيّة التّي تمثلها هذه الثّرية، كما جسّد سلبيتها فهي غارقة في متع الدّنيا ولذّاتها على حساب القيم والأخلاق.

وفي المقابل نجد المرأة الرّيفيّة الفقيرة غارقة في الشّقاء والفقر، وترى أن مجرد الحديث عن المجوهرات والمال يفقدها عقلها حسرة على ضيق ما في يدها، فهي ليست معتادة على مثل هذه الأشياء حتى إنّها لا حاجة لها بها كما تقول في بلاد الفلّاحين: "**درّيّة أنا عمري شفت فص قد كدة... والنبي شيلي ينوبك ثواب إلا ده شيء يلحس العقل**"[2]. **وفي موقع آخر تقول: "زيزي: وحياتك تاخديها سوفنير درّيّة أعمل بها إيه يا زيزي هانم في بلاد الفلّاحين**"[3].

تظهر المرأة الأرملة مهملة منظرها وشكلّ ها، ففقدان عزيز هو بمثابة فقدان جزء من كيان الإنسان فأهل الفقيد يشعرون أنّهم يائسون لاحول لهم ولا قوّة."[4]، فهذه (عساكر) بعد أن مات زوجها وهن عظمها وغاض ماء صباها، ولم يبق لها غير قوة الذّاكرة والقلب الّذي لا يلين في استرجاع

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 103.

[2] **المرجع نفسه**، 99.

[3] **المرجع نفسه**، 104.

[4] ينظر: الكندري، أحمد، **علم النفس الأسري**، 217.

أحزان الماضي، تلتحف السّواد، ما يعكس حالة الحزن والألم، فاللون الأسود يرمز إلى الموت والخوف من المجهول والميل إلى التّكتم والألم. [1]

إنّ الحالة التّي تعيشها الأرملة من جرّاء الوحدة والحزن والتّرمل تنعكس على حالتها الصحيّة والنّفسية، ويرى علماء النّفس أنّ المرأة تتعرض للمرض النّفسيّ، ويزداد الشّعور بالوحدة عند الأرامل سواء كانوا صغاراً أو كباراً، وتنتشر لديهنّ مشاعر اليأس، والإحباط، والاكتئاب؛ لما للشّعور بالأسى من تأثير ليس على الحالة الصحيّة فقط بل يكون بالمثل على الحالة النّفسيّة[2]، (عساكر) تبدو أكثر شيخوخة وهي لم تتجاوز الأربعين من عمرها، ويعود ذلك إلى انعدام الراحة النفّسيّة والدّاخليّة اللتين عجّلتا بتدهور مظهرها الخارجي، ناهيك عن قوة قلبها وتحجر عواطفها، لأنّها تفرّغ جمّ حقدها وكرهها على قاتل زوجها.

ثمّة تداخل بين العنف اللفظي والعنف الفعلي لدى الأرملة المحزونة أمّا العنف اللفظي فيظهر في مفرداتها المشحونة طوال المسرحيّة باللعن والقتل والغلّ: "**أروي غليلي**"[3] "**وأنا التوي على نار الغيظ وأكتم**"[4]، "**أسن لك بيدي السكين**"[5]، والعنف الفعلي الّذي دفعها في نهاية المسرحيّة إلى طرد ابنها والتّحريض على قتله: "**عساكر: ليت بطني تتقطع تقطيعاً قبل أن يخرج إلى الدنيا مثل هذا الابن.... هات السكين يا صميدة ابقُره به**"[6].

لم تكن (عساكر) الرّيفيّة الوحيدة التّي فقدت بريق شابها ونضارة وجهها بسبب الوسط الخارجيّ الّذي تعيشه والظّروف العصيبة التّي تحياها، فالفلّاحات الرّيفيّات الفقيرات أيضاً فقدن معالم الجمال والأنوثة حتّى تحولنّ بفعل الفقر والخشونة إلى كائنات تشبه الحيوانات حسب تعبير الحكيم، "

---

[1] ينظر: عمر مختار أحمد، **اللغة واللون**، 186.

[2] ينظر: الأغا سلامة، ريهام، **التنبؤ بالسلوك الاجتماعي للنساء الأرامل في ضوء بعض المتغيرات النفسية**، رسالة ماجستير، الإرشاد النفسي، الجامعة الإسلامية، غزة، 90.

[3] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 773.

[4] **المرجع نفسه**، 771.

[5] **المرجع نفسه**، 773.

[6] **المرجع نفسه**، 778-779.

المصلح: رأيت... المواشي ومعها الأجير يسرحها أقذر منه وأحقر وامرأته خلفه في مثل فقره تجمع الروث لتعجن منه وقوداً" [1]، وفي هذه الصّورة ظلم للمرأة الرّيفيّة، فلولا خروج الفلّاحة من دارها لما وجدنا الخبز الّذي نأكله، فالفلّاحة الرّيفيّة الكادحة، عاملة منتجة تكدّ من أجل توفير القوت الضّروري لبيتها وأطفالها.

لا بدّ أن يكون المكان منسجماً مع مزاج شخصيّاته وطبائعها ولا يتضمن أية مفارقة، إذ يوجد تأثير متبادل بين الشخصيّة والمكان الّذي تعيشه تلك الشخصيّة ، بل وقد يساهم في التّحولات الدّاخليّة التّي تطرأ عليها[2]، (فدرّيّة) تحولت بفعل وجودها في الرّيف من امرأة حضارية متفتحة إلى ريفيّة منغلقة حتى إنّها ترى الزّينة والاهتمام بالجمال ضرباً من الجنون. "**زيزي أنت مش عاجباني أبداً يا درّيّة أنت مكنتيش كده أيام المدرسة ولا أيام ما كنت في مصر، الفلّاحين والأرياف خسرتك أفكارك**"[3].

تختلف المرأة الرّيفيّة التّي تعيش في الرّيف عن المرأة المتمدنة التّي عاشت فترة من حياتها في مصر وتتردد على الرّيف بين الحين والآخر، فقد تطبّعت بأطباع أهل المدينة وأصبحت تحتقر المكان وتنزعج من وجودها فيه: "**زيزي: زهقت من الأرياف يا درّيّة عايزة أروح مصر بقا**"[4]. حتى إن ابتعادها عن الرّيف جعلها جاهلة بأحواله ومظاهره، ويظهر في المشهد الآتي عجز (زيزي) عن التّمييز بين حيوانات الرّيف: "**زيزي: طب والصفرا دي اسمها ايه يا درّيّة... مش اسمها بقرة... قلت كدة لعيسوي ضحك عليّ!! درّيّة: يا أختي مش عارفة البقرة من التور**"[5].

يلاحظ أنّ الحكيم تجنب الإطالة في وصف جمال المرأة الرّيفيّة الخارجي في كثير من المسرحيّات المدروسة واكتفى بالإشارات المتناثرة المقتضبة. ففي (الصّفقة) ابتعد عن تقديم ملامح (مبروكة) الخارجية مفضلاً التّلميح، فذكر قوامها المعتدل ورموشها الطويلة كأنّها زهرة متفتحة[6]،

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 824.

[2] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، 30.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 103.

[4] **المرجع نفسه**، 101.

[5] **المرجع نفسه**، 105.

[6] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 93.

وهي صفة لازمت بنات الرّيف عامة، كما ورد على لسان (حامد بيك) وهو يرمق الفلّاحات – بنات الكفر – "**القوام المعتدل شيء يستلفت الانتباه**"[1] وقال الحكيم في موضع آخر واصفاً زيزي: "**ست زي القمر جمال ومال**"[2].

وربما يعود عدم تركيز الحكيم على وصف النّساء الرّيفيّات بتفصيلات أكثر، إلى الرغبة في إشراك القارئ في العملية التّخيلية لرسم الشخصيّة ، أو لأنّ الفقر والبؤس غلب على ملامحهنّ فأخفى الجميلة منها.

يؤكد الحكيم أنّ الرّيفيّة وقفت عاجزة أمام جبال العادات والتّقاليد التّي حالت دون تحقيق المرأة كيانها الشّخصيّ وكينونتها الخاصة، فأبقاها في كثير من الأحيان سجينة القوانين والغرفة الرّيفيّة، (عساكر) تحوّلت بفعل انغلاقها واستسلامها أو رضوخها للعادات والتّقاليد إلى امرأة شرّيرة قدّمت جملة من التّنازلات المتتابعة تمثلت في محافظتها على لباسها الأسود وإهمالها لمظاهر الجمال، كما بقيت أرملة لا تفكّر بالزّواج، وألصق إليها الحكيم تهمة التّحريض على الثّأر وجعلها سبباً في استمرار شلال الدّم النّازف في الرّيف[3].

كانت العادات حائلاً دون استمتاع الرّيفيّة بالحياة والخروج إلى جوار زوجها للتسلية وممارسة بعض الهوايات: "**درّيّة يا دهوتي ما بقاش إلا كده علشان يقولوا أهل البلد شوفوا مراة حكيم الصّحة اتجنت في عقلها وطالعة في السك راكبة حصان**"[4].

غلب على الشخصيّات النّسائية لقب (الحرمة) أو الزّوجة ولم يعطها الحكيم اسماً، وتُنادى بلفظ "يا وليّة" ففي (سوق الحمير) وردت مثلاً كلمة (يا وليّة) على لسان المزارع أكثر من ثماني مرات في الفصل الواحد أو قدّمها الحكيم بلقب (زوجة المزارع) وهذا ما يؤكد هامشية دورها وتبعيتها لزوجها وعدم امتلاكها شخصيّة مستقلة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 90.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 86.

[3] ينظر: الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 783-784.

[4] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 102.

أمّا النّساء اللاتي حملنّ أسماء في المسرحيّة فلم يأت اختيار أسمائهنّ بشكلّ اعتباطي وإنّما دلّ دلالة واضحة على صفاتهنّ الشخصيّة ، فتسمية الشخصيّة في العمل السردي والأدبي عامّة عند منظّري الاتجاه السّيميائيّ يحمل في حدّ ذاته أبعاداً دلالية وجمالية، ويُمكّن الرّوائي والأديب من التّعبير عن عالمه الإبداعي[1] فاسم (مبروكة) في (الصّفقة) يحيل إلى الخير والبركة، ولا شكّ أنّ بركة الشخصيّة حلّت على القرية كلّ ها (فمبروكة) كانت سبباً في امتلاك الأرض وعاملاً معاكساً أعاق خطة الإقطاعيّ وحالت دون تمكّنه من صفقة أهلها. وحلّت بركة الخالة (مبروكة) أيضاً في (أغنية الموت) على القرية الصّعيديّة عندما تَمكَّن ابنها (صميدة) حسب أعراف القرية من الأخذ بالثّأر ورفع رأس العزايزة.

تأخذ (عساكر) من اسمها صفات القوة والصّرامة، فهي تصدر الأوامر العسكرية التّي لا تقبل نقاشاً أو رداً ويشيع في كلّ امها النّبرة الآمريّة: "**هات السكين... ابقره به... ادرأ عن ابن عمك العار... اقتله**"[2].

لم يُظهر الحكيم في (حياة تحطّمت) ما يوضح ما إذا كان اسم (زيزي) اسمها الحقيقي أو اسم الدّلع لأحد الأسماء التّي تبدأ بحرف الزّاي مثل: زينب، زهرة... وإذا نظرنا إلى الاسم زيزي دون تحريف نجد أن معناه في المعجم العربي ما غلظ من الأرض والأكمة الصّغيرة[3]، وهو ما ينطبق على صفاتها وسلوكها، فقد تعاملت بقسوة وفظاظة مع طليقها شاهين وابنه وأمّا إن كان اسم دلع، فنجد أن زيزي اختارت هجر اسمها وتنكّرت له، واختارت اسماً ينسجم مع حياتها الجديدة والطّبقة التّي تعيش فيها.

سلطّ الحكيم الضّوء على بعض الأحاسيس الإنسانيّة اللصيقة بالمرأة الرّيفيّة كخوفها من زواج زوجها بالثّانية، بل ورفضه، ولا سيّما أنّها قضت عمراً طويلاً في خدمته ورعايته: "**خضرة: نعم يا سيدي، إنه لا همّ له الآن سوى البحث عن زوجة جديدة... قل له يا سيدي لماذا يفعل ذلك وأنا**

---

[1] لشهب، يونس، **النّص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء** (نحو نموذج تطبيقي)، 110.

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 779.

[3] ينظر: الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، 733.

أخدمه وأرعاه وأسهر على راحته منذ زمن طويل"[1] فالمرأة بطبيعتها تستنكر وجود الضرة في حياتها.

يبرز خوف المرأة الرّيفيّة على أطفالها الصّغار المرضى، إذ تبحث عن العلاج والدّواء حتّى لو كلّ فها الأمر التّضحية بكرامتها. ففي (الزّمار) وصل بها الاستعطاف والتّوسل إلى حدّ جعلها تُقبّل يد الممرض لينهض بدوره في علاج ابنها[2]. ولجأت إلى الطّرائق التّقليدية القديمة المتّبعة في العلاج، (فاللبخة) دواء شعبي متوارث يمكن أن يكون بديلاً في حال عجزت عن علاجه في المراكز الصحيّة التّابعة لحكومة الأرياف.

نتبين من خلال المسرحيّات بعض العادات المتعلقة بلباس المرأة الرّيفيّة ففي (حياة تحطّمت) تغطي درّيّة وجهها بسرعة قبل دخول زوج زيزي المنزل[3]، ولا يجوز أن تكشف شعرها أمام الغرباء، لكنّ ضعف الوازع الدّيني أمام العادات جعل عساكر تكشف عن شعرها في المزارات لإظهار شدّة التّضرع والإلحاح بالدعاء[4].

تلتف الرّيفيّة في ملاءتها عندما تخرج من المنزل[5] وتضع الطّرحة فوق رأسها "**لحد ما أنزل لكم مسافة ما اتلفح بالطرحة**"[6] فيما تشقّ المرأة ثيابها السّوداء لحظة الإعلان عن الأخذ بالثّأر فرحاً وإشارة إلى ردّ الاعتبار والكرامة. وشقّ الثّياب من عادات أهل الجاهلية حزناً على الميّت[7] نهى عنها الإسلام لقوله عليه السّلام: "ليس منا من لطم الخدود وشقّ الجيوب ودعا بدعوى الجاهلية"[8].

أعطى الحكيم في مسرحيّة (سوق الحمير) دلالة رمزية موحية عندما جعل الزّوجة ترفض بيع أساورها الذّهبية لمساعدة زوجها في تحسين ظروفه المعيشيّة، مع العلم أنّ بيع الإسوارة يساهم

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 827.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، 655.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، 108.

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 770.

[5] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 131.

[6] **المرجع نفسه**، 131.

[7] ينظر: حسن بن عبد الرحمن، فتح المجيد، **شرح كتاب التوحيد**، 521.

[8] البخاري، **صحيح البخاري**، رقم الحديث 1294، 312.

مساهمة فعالة في توفير بعض المال اللازم لشراء (شادوف) أو (شادوفين) يُمكّنا الفلّاح من زيادة الإنتاج: "**تسمع كلّ ام البهيم ده وتبيع لي أساوري**" [1]. ولو فكرت الزّوجة بطريقة منطقية لوجدت أن بيع الأساور يعود عليهما بالنّفع والفائدة "**حصاوي: دي العشر قراريط يرجع تمن الاسوارة من أول زرعة**"[2]. برفض الزّوجة مساعدة الزّوج لن يتمكن من التّقدم، وسيبقى في ركب التّخلف والتّأخر وسيظلّ وضع الرّيف على ما هو عليه، وكأنّ الحكيم يحمل المرأة سبب تأخر الرّيف وتخلفه وعدم نهضته.

وفيما يتعلق بموضوع حبّ المرأة للرّجل فقد جاء خافتاً من جانب المرأة (زيزي) التّي قابلت عشق (شاهين) الشّديد لها بالفتور واللامبالاة، ففي الوقت الّذي أغرق فيه (شاهين) كلّ ما يملك على (زيزي) نراها في الجانب الآخر تحطّمه وتستولي على أمواله وتنفصل عنه بعد أن خسر أمواله وعمله لتتزوج من رجل آخر، ما أورثه الحزن والأسى والوصول به إلى الانتحار: "**لكن الحياة يا خسارتك يا شاهين رحمي...**"[3] فبدل أن تكون المرأة مصدر سعادته واستقراره سبّبت له الشّقاء والدّمار، وبذلك بدا الحبّ شعوراً إنسانياً نبيلاً وتضحية من جانب الرجل واستغلالاً من قبل المرأة. ولم تتناول المسرحيّات المدروسة الحبّ إلاّ من خلال هذه الصّورة القاتمة، وكأنّ الرّيف الغارق في الفقر والبؤس والشقاء لم يتهيأ بعد للحبّ والاستقرار.

في النّهاية نجد أن صورة المرأة عند الحكيم تأرجحت بين السلبيّة والإيجابية، فنجد المرأة المقهورة، والأنانيّة، والسلبيّة، والخاضعة، والنّمطية، والثّرثارة، والسّارقة، والأمّ الشّريرة، والواعية، الذّكية والجميلة، والفقيرة، والبرجوازيّة...

كما تبيّن لنا خلو بعض المسرحيّات من الشخصيّات النّسائيّة مثل مسرحيّة (حصحص الحبوب)، وكان توظيف عدد الشخصيّات النّسائية أقل بقليل من الرّجال، فعلى سبيل المثال حَفِلت (الصّفقة) بعدد من الرجال فنجد (سعداوي، وعوضين، وشنّودة، وتهامي، والحلّاق، والحاج عبد

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 108.

[2] **المرجع نفسه**، 108.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 82.

الموجود، وحامد بيك، والوكيل....) في مقابل مبروكة والجدّة التّي كان حضورها ثانوياً جداً، ما جعل الدّراسة تتناول صورة الشخصيّات النّسائية نفسها ولكن من منظور مختلف في كلّ مرة.

المبحث الثّاني

صورة الرّجل

تهيمن سلطة الرّجل وتتحكم في مسارات الحياة في المجتمع الرّيفي، فالتّكوين الاجتماعيّ ذكوري السّمات، ولذلك فمن الطّبيعيّ أن يحتّل الرّجل المساحة الأكبر من الشخصيّات الرّيفيّة في المسرحيّات المدروسة عند الحكيم، فالرّجل يشكلّ الشخصيّة الأكبر من حيث عدد الشخصيّات الرئيسة والثّانويّة، وكذلك التّأثير في أحداث المسرحيّات، وحتّى السّلطويّة في مقابل شخصيّة المرأة التّي ظهرت بصورة أقل وتأثير أضعف.

إنّ المتتبع للمسرحيّات يجد ثنائيّة أساسيّة في صورة الرّجل الرّيفيّ إذ ظهر غالباً: ساذجاً مهزوماً أو متسلّطاً ظالماً.

جسّد الحكيم في الرّجل الرّيفيّ البساطة والطّيبة، رغم اشتداد عوامل البيئة والزّمن وتأثير المحيط الاجتماعيّ القريب منه، (فسعداوي) و(عوضين) في (الصّفقة) يمثلان الرّيفيّ الصّادق الّذي لم تتغير صورته المشرقة عبر الزّمن، يتسمان بالطّيبة والصّدق، والحرص على مصلحة الجماعة، وحبّ الأرض، وكذلك التّضحية في سبيل إتمام الصّفقة، حتى لوكان على حساب فرحتهما بإتمام زواج ابنيهما (محروس) و(مبروكة)، وبيع النّفيس من أجل ذلك. "**عوضين: حصل، وأنا اتصرفت في القرشين جهاز البنت**"[1]

يرى الرّاعي فيهما شخصيّة واحدة لا يمكن التّفريق بينهما، ولا حاجة لهذه التّفرقة[2]. استطاعا بطيبتهما وأخلاقهما العالية كسب حبّ أهل القرية واحترامها لهما. "**الحلّاق: العفو يا عم (سعداوي) أنت على راسنا من فوق**"[3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 15.

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **فنجان الفرحة وفنجان الفكر**، 95.

[3] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 22.

تظهر ملامح الشّباب الرّيفي المندفع الطّائش في شخصيّة (محروس) و(تهامي)، فعلى الرّغم من كونهما متمسكين بالأرض وحريصين على إنجاز الصّفقة، إلا أنّ تهامي يمثل الشّباب الطّائش الّذي يندفع ويسرق جدّته العجوز في محاولة منه لتأمين المبلغ المطلوب لشراء الأرض.

كما أنه يغضّ الطّرف عمّا يمكن أن يلحق بشرف مبروكة في بيت الإقطاعيّ "**عوضين شرفي شيء هين يا تهامي**"[1] هذا التّغاضي في الدّفاع عن الشّرف لم نعهده في أهل الرّيف الّذين امتازوا بالحرص على شرف البنت والدّفاع عنها مهما كلّف الأمر.

كاد تهامي بطيشه واندفاعه يجرّ القرية إلى ارتكاب جريمة قتل، في محاولة للتّخلص من (حامد بيك)" **تهامي قلت لكم لا بدّ من الخروج بروحه اللّيلة – ما هناك من حل جدّ – والله إلا البندقية**"[2] دون التّفكير في عواقب الجريمة أو الضّرر الّذي سيلحق بالقرية والشّباب.

يقابل (تهامي) (محروس) في سرعة اندفاعه وانفعاله، لكن باتجاه الغيرة على صون العِرض والمحافظة على الشّرف، فينام ليلتين على باب المستشفى بعد أنْ علم أنّ خطيبته مبروكة هناك "**محروس: نمت الليلتين على باب المستشفى بعدما قالوا لي هناك في بيت البيك إن مبروكة نقلوها للعفنة**"[3]. وتعكس ردود أفعاله تجاه مبروكة صورة مشرقة للشّباب الرّيفيّ الغيور على المرأة والحريص على حمايتها من أيّ أذى يتهدّدها.

يشرع الحكيم في بيان أثر التّعليم على الّشباب الرّيفيّ عندما يعقد مقارنة بين (علوان وصميدة) في (أغنية الموت)، (فعلوان) الّذي نشأ وترعرع في القاهرة، وتعلّم في الأزهر الشّريف، المؤمن بأخلاقيات مبنية على الحريّة والانطلاق نحو التّقدم والمشجّع الأفكار الإيجابية الخلاّقة، عاد إلى قريته بعد غياب طويل يملؤه الحماس بإصلاح أحوالها السّيئة، ومساعدة أهلها على التّنور والإبصار للنّهوض بالقرية الرّيفيّة التّي ترزح تحت وطأة الفقر والقذارة، وتحويلها إلى بلدة نموذجية يحتذى بها في مصر كلّها، كما يرفض الشّباب المتعلم المتبصّر، التّقاليد الخاطئة المتمثّلة في

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 104.

[2] **المرجع نفسه**، 45.

[3] **المرجع نفسه**، 133.

إضاعة الوقت في النّفور والمشاحنات وقضاء العمر سعياً وراء القتل والثّأر: "**واجبنا نحن الذين تعلمنا في القاهرة أن نبصرهم بحقهم في الحياة وليس بلوغ هذا المأرب الصعب عليهم، إذا اتحدوا وتضافروا وتعاونوا...**"[1].

يختلف الشّاب (صميدة) اختلافاً جذرياً عن ابن عمه وخالته في الوقت نفسه، فهو المُخلِص للقرية التّي تربّى فيها وتشبّع بأفكارها وعاداتها وموروثاتها القديمة، التّي لا يمكن تغييرها ولو كانت سلبيّة وظهر انغلاقه وانحسار تفكيره عندما ثار على ابن عمه علوان الّذي أحجم عن الثّأر من قاتل والده، واندفع لارتكاب جريمة بحقّه ظنّاً منه أنّه يعيد للعائلة شرفها ويغسل عنها العار والذّل. "**صميدة وهو منصرف بالسكين إذا تم قتله يا خالة فستسمعين صوتي ينطق بالأغنية في الناحية**"[2]، ما ينمّ عن تغلغل العادات والتّقاليد في الآباء والأبناء مع غياب الاحتكام إلى العقل والمنطق والدّين. وما ذلك إلا لأنّه أميّ جاهل لم يحالفه الحظ في الانفتاح على مجالس العلم وحلقات التّعليم، وإنما تربّى في حضن أمه وخالته اللتين غذّيتاه بمفردات الثّأر والقتل والعار حتّى بات من الصّعب التّخلي عنها.

وتعدّ (أغنية الموت) "تحفة فنّيّة يجب أن توضع في مكان الشّرف في المسرح المصريّ إنّها الحكم الدّامغ على الأحقاد البشريّة والمعارك المجنونة على الجهل والأفكار الخاطئة المتأصّلة التّي تطيل أمد الشّقاء البشريّ. هذه المأساة إن هي إلاّ احتجاج أليم على مصير يلحّ في إنماء الأكاذيب التّي تقتل"[3].

يبدو الشّباب الرّيفيّ قاسياً صلباً في مواجهة الفقر وظروف الحياة فتهامي في مسرحيّة (الصّفقة) يضطّر للعمل بجهد مضاعف للحصول على قوته "**تهامي: أنا فلاح على دراعي رأس مالي ايدي وعافيتي**"[4].

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 775.

[2] **المرجع نفسه**، 780.

[3] الحكيم، توفيق، **السلطان الحائر**، 141.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 31.

يحدد الحكيم في (الزّمار) ملامح الفلّاح الرّيفيّ من خلال تردده على عيادات الصّحة، إذ نتلمس بؤسه وشقاءه أثناء الحصول على العلاج أو تصريحات الدّفن: "**الفلّاح الأول: في رجاء ادفن لنا الراجل يا سيدي الأفندي! سالم هس! سمع سمع**"[1]، فالفلّاح يطرق باب العيادة ولكن لا يأبه أحد لمعاناته، فيقف بباب العيادة موقف العاجز المنكسر لا يملك سوى التّوسل والاستعطاف لممرض الصّحة، عساه ينظر إليه نظرة رحمة وعطف. ونرى أنّ شخصيّة الفلّاحين ضاعت وذابت رغم تعددهم وكثرتهم، بحيث أصبحوا يتناقلون الحوار دون فارق يذكر بين الواحد منهم والآخر، وكأنهم صبّوا في قالب واحد، جعل الحكيم عنوانه الضّعف والتّبعيّة والاستسلام: "**الفلّاح مستعطفاً أنا وقعت في مداسك يا أفندي... الميت بايت من ليلة مبارح**" [2].

بدا الحكيم رافضاً لما يقع على الفلّاح الرّيفيّ من ذلّ واضطهاد إلا أنّ هذا الرّفض لم ينتقل إلى شخصيّاته التّي آثرت الصّمت أو الهمس فيما بينها، دون أدنى محاولة تذكر لإيصال صوتها إلى الجهات المعنية لتَسْمَع رفضها واحتجاجها: "**الفلّاح الأول يتمتم: لسا ما طلعوش بالميت هناك وأنا قاعد أسمع أرغول**"[3]. فأبقى الرّيفيّ قانعاً بوضعه ذليلاً منكسراً لم نلمس منه رفضاً أو تهديداً أو حتى احتجاجاً لما يجري بحقه من ذلّ وإهانة.

يظهر الفلّاح على طبيعته الحقيقية عندما لا يريد الحكيم أن يغيّر مظهره وأن يعطيه صفات مظهريّة خاصة، ففلّاح الرّيف نراه دائماً يعمل في الحقل يحافظ على دفن البذور ويراقب المزروعات تنمو وتكبر ويظهر ذلك في المقطع الحواري بين (عوضين) و(سعداوي): "**سعداوي: ارميها في الأرض النافعة... القرش المرمي فيها حلال...عوضين: صنعتنا ندفن البذرة**"[4]. وتظهر صورة الرّيفيّ الأصيل الّذي يعدُّ الأرض للزّراعة ويرعى المواشي ويحلب اللبن من الجاموسة ويربي الدّجاج بجوار الزّريبة[5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 656.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 657.

[3] **المرجع نفسه**، 657.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 32-44.

[5] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 82.

كثيراً ما ارتكز الحكيم عندما رصد ملامح الشخصيّة الرّيفيّة على البعد النّفسي الّذي يعدّ ثمرة بعدين أساسيين في دراسة الشخصيّة وهما: البعد الماديّ الّذي يتصل بتركيب الجسم من حيث الطّول والوزن...[1]، والبعد الاجتماعيّ الّذي يتعلق بالبيئة الاجتماعيّة والمهنة والدّين...[2]، إذ أثرهما يعطي الإنسان شخصيّته ويؤلف ميوله ومزاجه وأخلاقه[3]، نلاحظ في (الصّفقة) أن القلق والخوف كانا المحركين الأساسيين للشخصيّات، فأغلب الشخصيّات في المسرحيّة حملت صفة الخوف والقلق "وهو ردّ فعل لحالة خطر قبل وقوعه"[4]، مع اختلاف أسبابه ومحتواه من شخصيّة لأخرى، (محروس) متوجس من تأخير حفل زفافه، و(عبد الموجود) لا تبدو عليه سمات القلق تجاه أمر الصّفقة إلاّ أنّ نوبة القلق التّي تصيبه سببها التّفكير في جمع المال والخوف من تَأخُر أهل القرية في سداد ديونهم المتراكمة وتقصيرهم في إعادة الفوائد المستحقّة عليهم، بينما يعيش (تهامي) حالة من القلق بسبب عجزه عن تأمين المال المطلوب لشراء الأرض وتشاركه (الجدّة) حالة الخوف على تكاليف الجنازة والكفن أما القلق الأكبر فرافق (سعداوي) و(عوضين) وأهل القرية جميعاً إذ عاشوا حالة من القلق والهلع على ضياع الأرض وعدم إتمام الصّفقة: "**سعداوي لكن الأرض، الأرض، في يد غيرنا... والخوف تروح للغريب**"[5].

تتَوّج هذا القلق بردود أفعال غير مدروسة من قبل أهل القرية عندما حلّ (حامد بيك) ضيفاً عليها هذا الخوف الذي اجتاح أهل القرية الضّعفاء، بطبعهم وصفاتهم جعلهم يُقدِّمون جملة من التّنازلات الانهزاميّة غير المبررة في مواجهة (حامد بيك) القوي حالاً ووجداناً.

"**الحاج: عندي فكرة! كلّنا نروح له المحطّة بالركايب ونستقبله ونقول له يحضر الكفر وندبح الدبيحة ونحتفل به... عسى قدام الحفاوة والاكرام يخجل ويلين ويقبل شروطكم من غير تشديد ويرضى بالقليل**"[6]. يبدو أنّ الشّخص عندما يهرب من خطر خارجي محدق به فإنّ كلّ ما يفعله

---

[1] ينظر: لايجرى لابوس، **فن كتابة المسرحيّة**، 10.

[2] ينظر: مندور، محمد، **الأدب وفنونه**، 99.

[3] ينظر: لايجرى لابوس، **فن كتابة المسرحيّة**، 10.

[4] ينظر: فرويد، سيجمند، **الكف والعرض والقلق**، 122.

[5] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 15.

[6] **المرجع نفسه**، 55.

هو العمل على زيادة المسافة بينه وبين ما يهدده. [1] فيتعاطف أهل القرية/الضّحية مع (حامد بيك)/ معذبهم المجرم ويسعون لحمايته، ما جعل القويّ يستغلهم بشكلّ بشع ودنيء ويأخذ ابنتهم للعمل في بيته، هذه التّنازلات الانهزاميّة تعكس شخصيّة ساذجة ضعيفة غير قادرة على المواجهة أو التّغيير.

بدت شخصيّة الرّيفيّ المغترب بارزة في (حياة تحطّمت) ولا نقصد بالاغتراب هنا البعد عن الوطن وإنّما "معاناة داخلية بالنّسبة للإنسان يشعر خلالها بالضّياع فينفصل عن الأحداث الاجتماعيّة والنّفسية التّي تمرّ به [2]. والمحامي (شاهين) شخصيّة مترددة لا موقف لها، لا يشعر بالسعادة والانسجام مع المجتمع يعيش فيضاً من مشاعر الضّياع والإحساس بالعجز والاستسلام بسبب علاقة زواج فاشلة، ما جعله مهزوماً من الدّاخل والخارج: "**الدكتور: تعرف مرضك اسمه ايه... مركب نقص خطير وخطير جداً... لدرجة إنك أصبحت تقدس عيسوي بيك لأنها فضلته عليك**"[3]. وفي مشهد آخر يُعَرّض المحامي نفسه للسّخرية أثناء مرافعته في إحدى القضايا ليفقد عمله على إثر ذلك.

بالغ الحكيم في سلبيّة (شاهين) فعلى الرغم من إبداعه في تصوير ضياعه وانحداره إلا أنه أسرف كثيراً في ذلك فجعله لا ينطق إلا بعدد قليل من الكلّمات الجادة التّي يعنيها حقّاً حين يسأل عن ابنه، ويقبل المراجعة في قضية ما ثمّ يعود إلى الاستسلام والضّياع مرة أخرى بسبب حبّ ضائع كان بإمكانه تجاوزه والبدء من جديد.

من جانب آخر يبدو الرّيفيّ على أنه العالم المستباح من قبل الإقطاعيين وذوي النّفوذ وأصحاب المال (حامد بيك) يظهر بصورة الإقطاعيّ الانتهازيّ الّذي يمثل الشرّ واللؤم، ميّزه الحكيم عن باقي شخصيّاته بوصف جسدي لبعض معالمه الخارجية: "**يَفتل شواربه العريضة**"[4] أمام نساء القرية ما يشير إلى شهوانيّة، يديم النّظر إلى الفلّاحات: "**عينه ناطقة بالفجر وقلة الحيا**" [5] "**وجهه**

---

[1] ينظر: فرويد، سيجمند، **الكف والعرض والقلق**، 122.

[2] ينظر: الحراسيس، آمال، **الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام**، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2016م، 6.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 93.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 85، 89، 109.

[5] **المرجع نفسه**، 115.

المنكر"[1]، وكلّ ها صفات تتفق مع دواخله الخبيثة وجشعه في الاستيلاء على أراضي الفلّاحين، استقوى على الطّبقة الفقيرة المعدمة، وتمكن من أخذ أموالهم وإجبارهم على أخذ مبروكة لتعمل دادة عنده في القاهرة[2]، ظهر الرّيفيّ أمامه مسلوب الإرادة مغلوباً على أمره أذعن لمطالبه رغم إيمانه اليقين بأنّه نصّاب محتال لعين "**ألعن قد تكون الشركة أرحم من حامد بيك**"[3].

هذه النّظرة السّائدة حول الإقطاعيّ من الصعب تغييرها أو حتّى محوها؛ لأنّها ترسخت في أذهان الشّعب الفقير حتى غدت جزءاً منه.

يعدّ الإقطاع من أبرز وجوه الذّل والعبودية الضّاغطة على الفلّاح (فعيسوي بيك) شخصيّة اجتماعيّة على درجة عالية من الخطورة والتّأثير، مكروه في الواقع الاجتماعيّ، مؤثر في المشاريع، يغتال حقوق النّاس ويستغلّ نفوذه للحصول على ثروة واسعة بطريقة غير مشروعة، تتمثل في نهب أموال النّقابة الزراعيّة والاستيلاء على أموال الفلّاحين البسطاء بعد إغراقهم بالدّيون، صاحب سمعة سيئة، يقضي وقته في اللهو والتّسلية وممارسة القمار، ولا يجرؤ أحد على الوقوف لمواجهته: "**أعضاء النقابة مش قادرين يقولوا تلت التلاتة كام بالعهم في بطنه**"[4]. يُسخّر الفلّاحين لخدمته ويشعرهم أنّه السّيد المتفضل عليهم "**عيسوي بيك مشهي النّاس الأطيان... عيسوي بيك له ناس كتير تكرهه**[5] **عيسوي بيك سيد الناحية كلّ ها الآمر الناهي**"[6].

تحتفي مسرحيّات الحكيم بشخصيّة ريفيّة بارزة هي شخصيّة رجل الدّين وهي شخصيّة تشكلّ أهمّية كبيرة بالمعنيين الإيجابيّ والسّلبيّ، فقد يكون شيخ الدين سبباً في بناء المجتمع أو سبباً في تشويه صورة الدّين وانحراف القيم عن مسارها الصّحيح، بدت شخصيته في (الصّفقة) بشكلّ واضح فكانت أنموذجاً للتّربي الّذي يستغل حاجات النّاس وفقرهم ليضاعف ديونهم، الحاج(عبد

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 109.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، 97.

[3] **المرجع نفسه**، 38.

[4] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 88.

[5] **المرجع نفسه**، 87.

[6] **المرجع نفسه**، 98.

الموجود) رجل كبير السن، زار بيت الله الحرام ثلاث مرات والمسؤول عن أموات القرية، يغاير أهل القرية طبعاً وموقفاً، رغم عدم اهتمامه بشراء الأرض إلا أنّه يمثل البنك المركزيّ غير الرّسميّ لأهل القرية، جمعت شخصيته المتناقضات إذ يظهر أمام النّاس بصورة" **الأمين النّزيه**"[1] الحريص على مصلحة الموتى، إلا أنّه خلاف ما يظهر فمهنته هي نبش القبور وسرقة ما يستر الموتى من أكفان ثم إعادة بيعها للتّاجر الذي اشتراها منه وبثمن أقل قبل أنْ تبيت ليلتها على جثمان المتوفى: "**خميس الكفن ما يغطي المتوفى غير ساعتين أو غايته ليلة وبعدها ينخلع من عليه ويسافر به الحاج يبيعه**"[2]، فالحاج يكسب ثقة الفقراء بمظهر التّقوى وفي الخفاء يمارس أعمالاً شنيعة مشكلّ اً "بؤرة ظلامية في المجتمع القروي"[3] وكأنّ الحكيم يقول: إنّ المستفيد من أحلام الفقراء هم أولئك الفاسدون الذين يرتدون عباءة الدّين.

اختار الحكيم اسم (عبد الموجود) بما يتناسب مع سلوكه وشخصيته وأفعاله فاسمه يعبر عن عبوديته المطلقة ولكن ليس لله وإنما للدّنيا والوجود.

لا تختلف شخصيته (الشيخ قطب) في (حياة تحطّمت) عن (عبد الموجود) فظاهر عمله هو تدريس أبناء الأشراف والأعيان وتعليم النّاس أحكام الدّين بينما هو في الحقيقة يقدم غطاء دينياً للأعيان في مواجهة البسطاء ويرخي السّتار الدّينيّ الوهميّ على الموبقات التّي يمارسها (عيسوي بيك) في جلب أمواله، بحيث يبدو (عيسوي بيك) من الصّالحين بختم وإقرار من شيخ الدّين المرتزق[4]، يحضر مجالس الخمر و(الويسكي) متظاهراً بالتّسبيح والاستغفار، ويحرّم القمار مبيحاً لنفسه إقراض الفلّاحين بفوائد عالية، يتحايل على الدّين ويفسّره حسب أهوائه: "**الدكتور: نحن نعرض أموالنا للمكسب والخسارة لكن إنت تعرض أموالك للفايدة المضمونة ماية في الماية. قطب: دا سلف لله تعالى**"[5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 147.

[2] **المرجع نفسه**، 148.

[3] ينظر: بنيعيش، محمد، **صفقة المقابر من مسرحيّة الحكيم**–دلالات وامتدادات، دنيا وطن، 2020/2/13م.

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 118، 119.

[5] **المرجع نفسه**، 119.

ويمثل الرّجلان صورة رجل الدّين المسلم، ولم تظهر صور أخرى لرجل الدّين الّذي يمثّل الأديان الأخرى، كما أنّ الحكيم لم يصل في مسرحيّاته إلى تغيير طباع رجل الدّين المتناقضة أو كشف حقيقته، بل أبقاه على ما هو عليه، مع غفلة الرّيفيين عن كشف أمره، على الرّغم من وجود الفرصة السّانحة لذلك، "**سعداوي: آه لو كلّ أهل البلد علموا الحكاية... وكلّ من كان له ميت راح يفتح قبره ويعاين..... خميس: " يهمس في أذن الحاج: تبقى داهيتك تقيلة...تهامي: يعني رجعت في الكلّ ام يا خميس أفندي وقلبت الدفة وغيرت الريح!**"[1]

تتميز الشخصيّة الرّيفيّة العامة غالباً بالفهم البسيط للدّين وأحياناً الجهل بأحكامه:

"**قطب: ألا تعرف أركان دينك يا حضرة...؟ أستغفر الله...؟ شاهين: طبعاً... ودي عايزة كلّ ام... قطب: أركان الدين الخمسة... شاهين: هم خمسة بس؟؟ والله مش كثير**"[2]. فالعلم بالدّين –كما يكشف الحكيم في الرّيف المصريّ– حكرٌ على رجال الدّين.

على النّقيض **لرجل** الدّين نرى **الرّيفيّ السّكّير** الّذي دفعته ظروف الحياة القاسية إلى معاقرة الخمر، فخميس في مسرحيّة (الصّفقة) يعيش بمفرده بعد وفاة زوجته أثناء الولادة، يعاقر الخمر ويتركها في نهاية الشهر مرغماً عندما ينفذ ماله"[3]، تبدو المفارقة واضحة في شخصيته، بالرّغم من معاقرته للخمر الذي يذهب العقل يبدو متعقلاً أكثر من عقلاء القرية ولا سيّما في معالجته قضيتي السّرقة والقتل، وكثيراً ما تكرر على لسانه عبارة "**اعقل**"[4] أثناء حواره مع شيخ الدّين (عبد الموجود)، يحمل بين ضلوعه صفات الرّجل الرّيفيّ الحسنة فالخيانة ليست من طبعه "**كانت الشركة وأصحابها خوجات أجانب عمري ما خنتها في مليم، أقوم أرضى أخون أهل البلد**"[5] صادق في كلّ امه "**أنا مخمور وسكران لكن كلّ امي كلّ هـ صدق**"[6].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 150.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 122.

[3] **المرجع نفسه**، 144.

[4] **المرجع نفسه**، 145.

[5] **المرجع نفسه**، 144.

[6] **المرجع نفسه**، 149.

هذا التّناقض في الصّفات جعل أهل القرية لا يأخذون كلّ امه عن الحاج (عبد الموجود) الخائن وعدو القرية الدّاخلي على محمل الجدّ، ما يكرّس غفلتهم وقلة وعيهم في التّمييز بين الغثّ والسّمين وإدراك عدوهم الحقيقي.

في مضمار كشف الحكيم عن السّمات الرّوحية الحسنة للرّجل الرّيفيّ صور حرص الرّيفيين على التّعاون والتّكافل وتقديم يد العون والمساعدة لمن يحتاجها. "**سعداوي رح لهم يا عوضين... وأنا أسد عنك**"[1]

تعمّق شخصيّة الرّيفيّ المتعلم مبدأ الشخصيّة الجاذبة التّي تستأثر احترام أهل الرّيف وتقديرهم (علوان) الّذي يوحي اسمه بالعلو والارتفاع يتّسم بالهيبة والوقار "**الكسوة المهابة**"[2] يخاطبه (صميدة) **بالشيخ علوان**[3] وما ذلك إلا لمكانته العلمية.

يُنَفّر الرّيفيّ الجاهل القذر الآخرين من الاقتراب منه، ويقسو الحكيم في تصوير الفلّاح القذر فيصفه بالحيوانات تارة "**هس بطلوا صوات يا مواشي**"[4] ويحتقره تارة أخرى يقول: " **اكنس المواشي دي من هنا بسرعة! ألف مرة أقول لك الأودة بتاعتي مش زريبة تدخل فيها الأهالي بوسخهم وقملهم وقرفهم....**" [5]

إن بشاعة الصّورة التّي يقدّمها الحكيم للفلّاح المنّفر القذر، تعكس تدني أحوال الرّيف المادية، وقلة الاهتمام بأمور الصّحة والنّظافة فهم بحاجة إلى الإرشاد والتّوعية والتّغيير.

يمثل المسؤول الرّيفيّ غالباً السّلطة / الحكومة. فنلمح في مسرحيّة (حصحص الحبوب) شخصيّة مدير شركة الأعلاف والمبيدات الحشريّة، الّذي نراه من موقعه السّلطويّ يعمل على الفتك بالشّعب لتحقيق مصالحه الخاصة فيخرب الاقتصاد عمداً ويهدم الزّراعة، ويحاول تخريب المدرسة

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 62.

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 764.

[3] **المرجع نفسه**، 767.

[4] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 91.

[5] **المرجع نفسه**، 670.

ليحولها إلى مخزن للأعلاف [1] ومن خلال تصرفاته نكشف عن ضعف إمكاناته وفشله في تسيير إدارته، ما دفع الحكيم إلى نعته بالحمار، كما ظهر المسؤول بصورة المتعالي المتّكبر على الخلق يتنكر لهم وينسى ما مضى من أهله وأصدقائه: "**الوجيه، بتطردني؟؟ وأنا اللي كنت جاي أقولك مبروك وافرح بيك... أنت تغيرت لكن انا متغيرتش**"[2]، ويرجع ذلك إلى زهوه بالسّلطة وهي في الحقيقة لم تغيّر نفسه بقدر ما كشفت حقيقة نواياه ورداءتها في التّعامل مع الشّعب.

بَانَ صحفي القرية في مشهد المتآمر مع السّلطة، وأكثر ولاء للمسؤول، يتحدث بلسانه ويدلي برأيه حول الواقع الاجتماعيّ بما يتلاءم مع سياسة المدير وسياسة الحكومة: "**الصحفي: دي أفكار جريئة جداً والحديث ده هيعمل رجه**"[3]، ركّز من خلاله الحكيم على صورة الصّحفي البعيد عن النّزاهة والمصداقية في مهنته لتضليل الرّأي العام.

لا شك أنّ للآباء الصالحين محبة كبيرة في قلوب أبنائهم تزداد يوماً بعد يوم كلّ ما كبر الأبناء وفهموا معنى التّضحيات والعطاء، وهنا يبدو علوان في (أغنية الموت) بصورة الابن البّار لأمّه، على الرّغم من اختلاف الرؤى بين الجيلين جيل الأمّ وجيل الابن الشّاب. يكشف الحكيم عن أسباب توتر العلاقات بين الأمّ وابنها، التّي تمثلت في عدم تفهم الأمّ لما يريد الابن وانحسار تفكيرها في أمر واحد وهو الثّأر، مع ذلك يعكس علوان صورة الجيل الشّاب المنفتح المدرك لحساسيّة العلاقة بين الجيلين: القديم والحديث، فلا يتحامل على أمّه، ويأبى إلاّ أنْ يترك لها فرصة الدّفاع عن الأفكار الرّاسخة في عقلها.

"**علوان: أواثقة أنت يا أمي أنه هو؟ عساكر: ليس لدينا من عدو غير الطحاوية... علوان: ومن أدراك أنه" سويلم الطحاوي بالذات؟؟ عساكر: لأنّه يعتقد أنّ أباك هو الذي قتل أباه؟**"[4]

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 145.

[2] **المرجع نفسه**، 149.

[3] **المرجع نفسه**، 142.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 770.

بالرّغم من حريّة الحوار القائم بين الطّرفين الّذي أبرز سمات كلّ منهما إلا أنّ هيمنة أمّه وتصاعد حدّة غضبها على ابنها لم تفقده احترامه لها والتّأدب في الحديث معها.

من جهة الأبوة لم يهتم الحكيم بصورة الأب إلا من خلال إشارات متناثرة في (حياة تحطّمت) فقط بدا (شاهين) بصورة الأب السّلبي الّذي تخلّى عن ابنه بعد انفصاله عن زوجته بحجة فقره الشّديد وعدم قدرته على الاهتمام به ليتركه في سرايا (عيسوي بيك) زوج أمّه، لكنّ (عيسوي) يعجز عن تعويضه حنان الأب الحقيقيّ الّذي لا يعدله حبّ: "**مهما كان ما بجيش زي حنان الأب الحقيقي**" [1] الأب الّذي لم يستطع أن يترجم هذا الحبّ على أرض الواقع، وهنا نلاحظ عدم خوض الحكيم في تفاصيل أثر غياب دور الأب أو حتى الانفصال بين الزّوجين على حياة الابن.

يمتاز المثقف عن بقية أبناء مجتمعه بقابلية التّفكير وإدراك التّحديات التّي تواجه محيطه الاجتماعيّ بخزين معرفي متميز، واتخاذ مواقف محددة في قضايا حاسمة وحسّاسة[2]، وقد عكست شخصيّة (المصلح) صورة الإنسان المثقف الواعي المدرك لطبيعة المرأة الاندفاعيّة التّي تصبّ جمّ غضبها على زوجها إذا حاول انتقادها أو انتقاد أهلها، فنراه يحاول إقناعها بوجهة نظره بعقلانيّة وحياديّة "**من فضلك... لا تحشري شخصك أو أهلك في الموضوع**" [3] ليتمكن بهدوء من أنْ يصل إلى إقناعها بما يريد بعيداً عن المشاحنات والصّراخ. "**الزّوجة: اعذرني يا عزيزي... إني آسفة حقاً إنك تتحدث عن حياة أفضل**"[4].

كما يثور المصلح على الواقع الذي تعيشه القرية والمتمثل في تخلفها الفكريّ والعلميّ ما أوقعه في صراع نفسي ومحاولة البحث عن حلول سحريّة لما تعانيه القرية. "**المصلح: إصلاح النّاس؟! الشّيطان: في طرفة عين! المصلح: أنت تفعل هذا الشّيطان: جربني!**"[4]

بيد أن حلوله السّحريّة وأحلامه الورديّة سرعان ما تحولت إلى سراب لحظة اصطدامه بالواقع المرير.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 920.

[2] ينظر: عامر، حسين، وإياد، حسين، **مفهوم المثقف وتمثلاته في النّص المسرحي العراقي**، مسرحيّة أبي الطيب أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد السابع، العدد الثالث، 118.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 819.

[4]. **المرجع نفسه**، 819

نتبين أنّه على الرّغم من أهمية الشخصيّة المثقفة ودورها الفعال في الدّفاع عن قضايا الأمة لكن لا يكفي أن تحمل على عاتقها وحدها قضية الإصلاح؛ لأنّ التّغيير لا بدّ أنْ يكون بين جميع الطبقات وفئاتها.

كانت ظروف الواقع المعيش سبباً في تكوين ملامح الإنسان الرّيفي، فالرّجل الذي تتقاسمه هموم الفقر والمرض والبطالة يبدو بمظهر بسيط " **المكان قرب سوق الحمير، يسمع عن بعد خارج السّوق يجلس شخصان يبدو من ملابسهما الرثة وهيئتهما المزرية أنهما من العاطلين المتسكعين**"[1]

يظهر من المقطع السّابق أن حالة الفقر والبطالة انعكست على الرّجل الرّيفيّ فألبسته ثياباً رثة وطبعته بطابع مزر حقير، بينما يظهر الأغنياء الأثرياء بمظهر حسن: " **المندوب: من الأهالي بس نضيف شوية يظهر أنه من الأعيان المتريشين حبتين**"[2].

نكشف من خلال النّصوص المدروسة بعض العادات المتعلقة باللباس الخاص بالرّجل، فقد اعتاد أهل القرية لبس الدّفية والزّعبوط خصوصاً في الموالد التّي تقام في الشّتاء؛ لأنّها مصنوعة من الصّوف وقد يضع البعض العباءة التّي تدل على الثّراء؛ لذا لا يرتديها كلّ الفلّاحين لأنّها قاصرة على الأغنياء[3]. ولم يعتد أهل القرية ارتداء العمامة والجبّة التّي جعل لها الحكيم دلالة رمزية دينية تدل على الهيبة والوفاء واحترام أهل القرية لعلوان [4] تقول عساكر: "**يسوءك أن يلبس ابني العمامة والجبّة بينما يبقى ابنك بالدفية والزعبوط**"[5] هذه الملابس التّي ميّزت علوان ظاهريّاً عن أهل القرية عكست اختلاف قيمه ومبادئه الدّاخليّة الرّافضة لقيم المجتمع الخاطئة، حتّى عساكر رأتها غير مناسبة للقتل. "**عساكر في لهجة حاسمة: اخلع ثيابك**"[6]؛ فالعباءة هي الأنسب لمناسبة الثّأر كما

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 89.

[2] **المرجع نفسه**، 147.

[3] ينظر: حجازي أحمد، **السلوك التديني عند الفلّاحين في الرّيف المصريّ**، 11.

[4] ينظر: البدوي، محمد، **المسرح العربي**، 115.

[5] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 764.

[6] **المرجع نفسه**، 772.

ترى الأمّ: "**عندي عباءة لأبيك احتفظ بها لك**"[1] ، ويعكس هذا الاختلاف في المبادئ قدرة الحكيم على الرّبط بين الشخصيّة وملابسها وحتى أفكارها الدّاخليّة، فالتّحول في شكلّ الملابس يُنبئ عن تحول جذري في القناعات والنّظرة للحياة.

يتميز أعيان الرّيف بلباسهم الخاص الّذي يعكس ثراءهم وأناقتهم، وهو (الجكيت) مع الجلابية والطّربوش على الرّأس"[2].

يظهر الممرض (سالم) بلباسه الأبيض الخاص بمهنة التّمريض، ويدل اللون الأبيض على النّقاء والجمال كان مقدّساً منذ العصور القديمة[3]، يمثل الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض فحقيقته تدل على معانٍ سامية أعلاها الطّهر والصّفاء والطّمأنينة والحريّة والسّلام [4]، لكنّ الممرض في نهاية المسرحيّة بات عازماً على استبداله والتّخلي عنه: "**الدكتور: ينظر إلى ملابس سالم البيضاء، ورايح حضرتك كدة بفوطة الصّحة؟ سالم: لكم علي أقلع الفوطة**" [5]، في إشارة واضحة إلى تخلي سالم عن مهنة التّمريض واللحاق بفرقة الغناء والموسيقى. وتعدّ البدلة لباس المسؤول صاحب المنصب الرفيع في القرية [6]؛ فنوعية الملابس في الرّيف المصريّ تشكلّ أداة مساعدة في الوصول إلى المستوى الاقتصاديّ والعلميّ للفرد.

جاء اهتمام الحكيم بالصّفات الجسديّة الخارجيّة لمعظم الشخصيّات الرّيفيّة خافتاً، فلم يعطِ الملامح الجسدية اهتماماً خاصاً وغالباً ما جاء وصف الشخصيّة الخارجي عامّاً ومقتضباً مع التّركيز على الصّفات النّفسيّة والاجتماعيّة بشكلّ كبير، ومع ذلك لم نعدم بروز بعض هذه الملامح مثل(عساكر) التّي تفتخر بقوة السّاعد لدى (علوان) "**وقد شب رجلاً ستجدين عنده قوة الساعد التّي**

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 772.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 690.

[3] ينظر: عمر، مختار أحمد، **اللغة واللون**، 163.

[4] ينظر: حمدان، أحمد، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، 39.

[5] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 689.

[6] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 140.

تعرفينها عند العزايزة"[1] ويقابل هذا الافتخار بقوة السّاعد تغيب العقل والحكمة في سياق طلب الثّأر وتقديس فعل الموت لدى الأمّ.

جاء وصف الشخصيّة مساعداً في تحريك الأحداث، فسرعة (صميدة) في الجريّ مكّنته من اللحاق بعلوان وقتله "**إن صميدة إذ أطلق ساقيه للريح فلن يفوته القطار**"[2].

بدا سيد قطب (شيخ الدّين) كبير السّنّ "**يحدق ببصره الضعيف إلى جهة الصوت**"[3] يماثله الحاج عبد الموجود بضعفه" **أنا رجل ضعيف**"[4]. فكلّ اهما ضعيف الجسم والدّين.

وخلاصة القول: إنّ فاعليّة النّصوص المسرحيّة للحكيم كشفت التّنوع في صفات الرّجل الرّيفيّ، إذ توحي الألفاظ بدلالات متنوعة ما بين الإيجابيّة والسلبيّة، دلّ عليها التّنوع السّياقيّ في الخطاب المسرحيّ.

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 162.

[2] **المرجع نفسه**، 783.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 117.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 50.

الفصل الثّالث

ملامح التّراث الشّعبيّ الرّيفيّ

المبحث الأول: الأمثال الشّعبيّة

المبحث الثّاني: الأغاني الشّعبيّة

المبحث الثّالث: العادات والتّقاليد الشّعبيّة

عادات الأفراح

عادات الأتراح

المبحث الرابع: المعتقدات الشّعبيّة

الاعتقاد بالأولياء والمزارات

النّحس والتّشاؤم

الاعتقاد بالقدر

كسر القُلَل

المبحث الخامس: الحكاية الشّعبيّة الخرافيّة

المبحث السّادس: اللغة العاميّة

المبحث الأول: الأمثال الشّعبيّة

يعدّ التّراث الشّعبيّ أحد أبرز معالم الهويّة الوطنيّة لأيّ شعب من الشّعوب، والإطار العام الّذي يعبّر عنها تعبيراً حيّاً صادقاً؛ كونه يمثل جميع معارفها وفنونها وتجارب أفرادها، يمكن من خلاله فهم طبائع الشّعوب وثقافتها. ويشمل: المأثورات الرّوحية الشّعبيّة، والقصص والعادات والتّقاليد، والمعتقدات والحياة الشّعبيّة، والمعرفة المأثورة، والثّقافة الشّعبيّة أو ما يعرف بالفولكلور [1].

ولا ينحصر التّراث الشّعبيّ في تلك الأمور فقد يشمل الطّقوس والسّحر وميلاد الطّفل والحكايات الخرافيّة واللغز والمثل الشّعبيّ والنّكتة [2]، وقد شرع الحكيم منذ بداية عمله الإبداعيّ استلهام الأدب الشّعبيّ بكلّ أنماطه التّعبيريّة من أساطير ونوادر وغيرها... استلهاماً جزئياً أو كلّ ياً في معظم أعماله الأدبية [3]، وسنتناول بالدّراسة بعض هذه الفنون التّي ضمنها الحكيم مسرحيّاته بأحجام متنوعة.

الأمثال الشّعبيّة: وهي الأقوال المأثورة التّي تستوعب حكمة الشّعب في حياته [4] تمتاز "بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطيف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، وميزة الأمثال أنها تنبع من طبقات الشّعب كلّ ها"[5].

لم يغفل الحكيم تضمين مسرحيّاته بعضاً من الأمثال الشّعبيّة التّي كانت تتردد على ألسنة أهل الرّيف، وتعبر عمّا يجيش في نفوسهم. التّي كشفت بدورها عن أبعاد الشخصيّات ومواقفها الأخلاقيّة والاجتماعيّة والفكريّة من الحياة، وسنقف فيما يلي على مجموعة من الأمثال من باب النّمذجة.

---

[1] ينظر: العنتيل، فوزي، الفلكلور ما هو؟ **دراسات في التراث الشّعبي**، 74-76.

[2] ينظر: إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشّعبي**، 3.

[3] ينظر: النجار، محمد، توفيق الحكيم والأدب الشّعبي، **أنماط من التناص الفلكلوري**، 6.

[4] ينظر: حسين، كمال الدين، **دراسات في الأدب الشّعبي**، 14.

[5] أمين، أحمد، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة**، 69.

المثل: "**فعل الخير طعمه حلو**"[1] ينسجم مع أخلاق الرّيفيين المتمثّلة في النّخوة والشّهامة وتدفعهم إلى عمل الخير.

وفي المثل: "**قرش في اليد ولا عشرة على الشجرة**"[2] يبين حرص أهل الرّيف، وحذرهم الشّديد المستمد من تجربتهم الإنسانيّة التّي دفعتهم إلى الانتباه.

يعكس "و**لا غصن البان**"[3] صورة جمال فتيات الرّيف المتمثل بالقوام الممشوق المعتدل.

كما أظهرت بعض الأمثال الحالة الشّعوريّة والنّفسية للرّيفيين، وردود أفعالهم تجاه المواقف من حياتهم اليوميّة، فتكرار المثل الشّعبيّ "**نخرج من المولد بلا حمص**"[4] يظهر حالة الخوف والشّعور بالقلق من ضياع صفقة الأرض لصالح الإقطاعيّ، ويعكس الخوف بظلاله على شخصيّات المسرحيّة في أغلب الفصول والمشاهد.

يرتبط مضمون المثل بالواقع الاجتماعي الّذي يعيشه الفقراء ويشير تكرار المثل "**ما باليد حيله**"[5] على لسان الجميع معاً، وعلى لسان الوكيل والبيك إلى الإحساس بالعجز والضّعف حيال إيجاد حل يرضي الأطراف جميعها في مسألة الأرض كما يشير إلى ضعف الإمكانات الماديّة لأهل القرية.

ورد المثل أحياناً أسلوباً اجتماعيّاً هدفه الإصلاح والتّقويم والتّوجيه فالمثل الشّعبيّ "**الكفن ما له جيوب**"[6] جاء في معرض النّصح والإرشاد للجدّة العجوز، التّي حرمت نفسها من متاع الدّنيا لحساب الكفن وتكاليف الجنازة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 154.

[2] **المرجع نفسه**، 89.

[3] **المرجع نفسه**، 93.

[4] **المرجع نفسه**، 88، 128.

[5] **المرجع نفسه**، 47، 73، 73.

[6] **المرجع نفسه**، 27.

ولا تأتي الأمثال لتقدّم للقارئ رؤية لواقع ذاتي محدود وإنما تتعدى ذلك لتقديم رؤية للواقع في بعده الإنسانيّ "**الكحكة في ايد اليتيم عجب**"[1]، فالإقطاعيّ يستكثر حصول الفقراء من أهل القرية على القليل رغم تمتعه بوفرة تفوق أضعاف ما يحلم به هؤلاء الفقراء، ويفضح المثل شخصيّات المجتمع الإقطاعيّ ويستنكر مشاعر الحسد والاحتقار التّي تصيب الغيور من الخير للآخرين.

تأتي مسرحيّة (الصّفقة) على حشد كبير من الأمثال التّي استلهمها الحكيم من مخزونه الثّقافيّ الشّعبيّ، وكان **(عوضين)** [2] مصدراً للكثير منها، ما ساهم في تطوير الحدث واكتسابه شيئاً من الواقعيّة، وقامت الأمثال في أحيان كثيرة مقام المسلمات التّي لا تقبل الجدال أو النّقاش، وخاصة إذا تعلق الأمر بالمعتقدات، ومنها: "**ساعة القدر يعمى البصر**"[3]، فحلّاق القرية لم يتمكن أحد من إقناعه بأنّ سبب وفاة أحد زبائنه هو تلوث موس الحلّاقة، ففيه من الإيمان والتّوكلّ الفطريّ ما يدحض هذه الأقوال. فالموت مرده للقدر لا محالة.

يرى محمد إبراهيم أنّ التّراث الشّعبي بما فيه من الأمثال من أقصر الطّرائق إلى فهم الفلّاح وغور شخصيته كونها متمكنة في حياة الفلّاح من جهة، وعَصيّة على التّغيير والتّطوير[4]، من جهة أخرى، فورود المثل "**رزق الهبل على المجانين**"[5] يبين صفة الغباء والسّذاجة التّي لازمت الفلّاح في العديد من المسرحيّات، وهي صفة عصيّة على التّغيير، فكثيراً ما تمّ استغفال الفلّاح والتّحايل عليه في أخذ أمواله دون أن يبدي أيّ استياء ولم نلحظ بارقة أمل في نحو تغير هذه السّمة.

وقد أتت بعض العبارات الشّعبية القريبة من المثل مثل " **الفرحة للحي أولى من الميت**"[6] مأخوذة من المثل الشّعبيّ "الحي أبقى من الميت" ما زاد من واقعيّة النّصوص واتسامها بالبساطة.

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 118.

[2] **المرجع نفسه**، 13، 33، 47، 103، 128، 149.

[3] **المرجع نفسه**، 43.

[4] ينظر: **التحديث والتغيير في المجتمع القروي**، 137.

[5] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 129.

[6] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 155.

بهذا نرى أنّ الأمثال كانت وثيقة الصّلة بنمط عيش النّاس وثقافتهم، ولصيقة بالبيئة القرويّة التّي صوّرها الحكيم، كما كشفت عن أبعاد الشخصيّات ومواقفهم ومعتقداتهم وردود أفعالهم تجاه الحياة اليوميّة وفي الوقت نفسه قدّمت لهم الحكم والمواعظ.

المبحث الثّاني

الأغاني الشّعبيّة

على الرّغم من تطور الحياة وتقدمها إلا أنّ الأغنية الشّعبيّة لا زالت ركناً أساسياً من أركان ثقافتنا الوطنيّة، تعكس جانباً من جوانب عاداتنا وتقاليدنا، وهي في أبسط تعاريفها: "أغنيات فنّيّة تؤدى على طريقة أهل الرّيف"[1]، تتسم بالبساطة والمرونة إلى حدّ بعيد، وتتعرض خلال رحلتها من لسان إلى لسان، ومن منطقة إلى أخرى، إلى شيء من التّحريف الكلّ يّ أو الجزيء وإنْ كان يعمل على تحسينها [2] وهي في أدقّ تفاصيلها عملاً فردياً، ولكنّها تصاغ ببراعة بحيث توحي إلى كلّ فرد من أبناء المجتمع بأنّها تخصّه وحده دون غيره [3].

وظّف الحكيم الأغنية الشّعبيّة في مسرحيّة (الصّفقة) أداة تعبيريّة عن انشغالات أهل الرّيف وهمومهم وتطلعاتهم، وضّحت من خلالها الشخصيّات عمّا يدور في خلدها من انفعالات نفسيّة ويظهر ذلك في ترديد الجماعة نشيد صلوا على الزّين الّذي يقول: "**صلوا على الزين، صلوا على الزين، بقى لنا ملك، حلو وزين، صبرنا ونلنا، يا أهل بلدنا، وصار لصغيرنا، مثل كبيرنا، فدان الطين، صلوا على الزين، صلوا على الزين**"[4]، أظهرت هذه الأغنية فرحة أهل القرية الشّديد بامتلاك الأرض وعكست مفرداتها ما يدل على حياة أهلها، واعتمادهم على الأرض الطّينية التّي هي أساس العمل الزّراعي، بامتلاكها تتحسن أحوال الفلّاح المعيشيّة الاقتصاديّة والاجتماعيّة، ويدل بدؤها بالصّلاة على النّبي عليه السّلام على جَبْل التّراث الشّعبيّ بالمفاهيم الدّينية، وعمق الإيمان، والتّعلق باسم النّبي الكريم، كما توضح شخصيّة الرّيفيّ المتميزة بالصّبر والتّحمل في مواجهة مصاعب الحياة.

---

[1] آرنولد، هاوزر، **فلسفة تاريخ الفن**، 312.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، 298.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، 299.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 35.

اتسمت الأغنية الشّعبيّة السّابقة بقصر الجمل "بقى لنا الملك" "صبرنا ونلنا "... وجاءت موزونة ما يدلّ على الذّوق الرّفيع والبساطة.

عكست الأغنية في مسرحيّة (كلّ شيء في محلّه) ميل الشّعب الرّيفيّ للطّرب والرّقص والغناء الّذي أكدّه الموزع بقوله: "أيوه دول ما يصدقوا يلاقوا فرصة للتهييص يلا ننادي عليهم يا أهل البلد فين طبلكم... فين زمركم فين رقصكم ويغني الجميع: "**ويا لله نرقص على وحدة ونص**"[1]

يتعلق الكثير من المقطوعات الغنائية بوصف مقتضى الحال، فقد عاش الحكيم في فوضى اجتماعية بلبلت الجميع قادة وشعباً[2]، انكشفت في ترديد أهل القرية للمقطع الآتي: " **بالطّبلة والمزمار والرقص ندور الدنيا بالعكس، نلقاها تمشي بالمظبوط، إن كنت عاقل أو معبوط، المسألة كلّ ها وحدة**"[3] فالمقطع يكشف مدى حالة الفوضى والضّياع التّي كان يعيشها أهل الرّيف، وهي الفوضى التّي ألمت بحياة الشّعب المصريّ قبيل الهزيمة، لا ليقول الحكيم أنّ الشّعب المصريّ الكادح المطحون فوضوي وإنّما ليبين أنّ هذه اللحظة هي انعكاس للنّظام الّذي يرمز إليه ساعي البريد[4] فمن اللحظة الأولى التّي أقدم الموزع/ السّلطة على خرق النّظام لم يعد مستحيلاً أنْ تتزوج الفتاة من شاب لا تعرفه، وأنْ يشق الحلّاق رأس الزّبون على أنّه بطيخة، ولم يعد غريباً أن يشترك الجميع في الغناء والزّفة وفي مقدمتهم أصحاب المسؤولية.

شاركت الأغنية الشّعبيّة في التّعبير عن الجانبين المادي والروحي في حياة الرّيف فأغنية (صميدة) في (أغنية الموت) جسّدت معاناة (عساكر) جرّاء المصيبة التّي عصفت بحياتها بعد مقتل زوجها يقول فيها: "**يا خل كم جدمنا إليك وتاب، لومك لما زاد خرجنا الجميص والتوب أنا لما سمعت بالأب خجلي ما بقيش، وعيني الاتنين صبوا على الخديد وصفوا** "[5]، (عساكر) التّي قضت مدة طويلة تلازم ثوب الحداد والدّموع تجري على خدودها تنتظر سماع الأغنية التّي تعلن عن لحظة

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 869.

[2] ينظر: شكري، غالي، **ثورة المعتزل**، 258.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 869.

[4] ينظر: شكري، غالي، **ثورة المعتزل**، 307-308.

[5] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 767.

الأخذ بالثّأر. وشكّلت أغنية صميدة أداة تواصل بينه وبين خالته فكانت بمثابة اللغز المفهوم بينهما من بعيد، أخبرها من خلال الأغنية أنّ (علوان) قد وصل وحان الوقت لتمزيق القميص والتّوقف عن البكاء، ويذكر أنّ من عادات الرّيفيين تمزيق القميص لحظة الإعلان عن الأخذ بالثّأر: "**عساكر حضر علوان حضر اليوم أفرق قميصي، قميص الذل**"[1].

يلاحظ مجيء هذه الأغنية باللهجة الصّعيديّة المنطوقة والمكتوبة ما استدعى تحويل مفرداتها إلى الفصحى ليتسنّى لغير الصّعيدي فهمها وخصوصاً حرف القاف الّذي نُطق وكُتب جيماً [2] وتكون مفرداتها كالآتي:

يا خل كم عذر جدمنا / قدّمنا

لومك لما زاد مزجنا / مزّقنا

الجميص / القميص

التوب / الثّوب

أنا لما سمعت بالأب خجلي **ما بقيش / لا أستطيع**

وصفه وعيني صبوا على **الخديد / الخدّين**

وصفوّا / توقّفوا.

وفي (الزّمار) استلهم الحكيم السّامر الشّعبي بطريقة درامية فنّيّة إيحائيّة، لا بهدف التّوقف عند الماضي ولكن ليفرز معاناته ويسقطها على معطيات التّراث، وبهذا يمتدّ خط التّاريخ وخيطه ليصل الحاضر عبر الماضي [3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 367.

[2] بعض البلاد المصريّة تنطق القاف جيماً وبالعكس والقاهريون ينطقونها همزة وتخالف لهجة القاهريون لهجة الصعايدة. ينظر: أمين، أحمد، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة**، 327.

[3] ينظر: النجار، محمد، **توفيق الحكيم والأدب الشّعبي**، 69.

استلهم الحكيم من الموروث القديم السّامر الرّيفي والغناء والنّفخ على الأرغول وحوّل المظاهر الاحتفالية إلى مادة درامية، عكس خلالها سوء الأوضاع الصحيّة والاجتماعيّة في صحة الأرياف بصورة كوميدية لاذعة فالمغني الشّعبي / الممرض (سالم) يحّول العيادة إلى مسرح للغناء والمواويل التّي تعّد عنصراً من عناصر الأغنية الشّعبية وتعتمد على اللحن والكلمة، ومن حيث المضمون والبناء للأحداث ينتمي للحكاية الشّعبية التّي تعتمد على سرد متسلسل، للتّأكيد على قيمة ما أو إعطاء دروس وعبر أخلاقيّة، أو عرض حكايته بحكمة موجزة فيها القصد من الموال[1]. ومن المواويل التّي وردت في المسرحيّة الموال الآتي:

"**هاي يا شيخ العرب... جاي لك يا شيخ العرب.... حضر الفت والدبح يا شيخ العرب... ثم يعود الى الزمر لو.... لو... لو....**"[2] وقد تبدّت التّلقائية والبساطة في كلّ مات هذا الموال وكان لها أثر بارز في التّرويح عن نفس (سالم) وإطلاق العنان لموهبته، كما أفصح عن رغبة سالم في اللحاق بفرقة الغناء وأعلمنا ببعض الأكلات الشّعبية التّي تقدَّم في أفراح العُربان مثل الفتّ و(الدّبيح).

وتصاحب الأغاني الشّعبية دورة حياة الإنسان من الميلاد إلى الممات.

وكثيراً من كان الغناء يأخذ شكلّ الجوقة المكوّنة من العُزّاف على العود والمزمار والقانون ويقترن بالرّقص والغناء [3].

لم يعرض الحكيم نصوصاً كثيرة للمواويل الرّيفيّة واكتفى بالإشارة إلى أنّ مضامين هذه المواويل تختلف باختلاف الطّبقات الاجتماعيّة، وبدا ذلك واضحاً في قول الدّكتور: "**تسمعي إيه.. ده أرغول ريفي على قد عقل الفلّاحين** "[4].

---

[1] ينظر: حسين، كمال الدين، **دراسات في الأدب الشّعبي**، 145.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 656.

[3] ينظر: الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، 34.

[4] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 682.

المبحث الثّالث

العادات والتّقاليد الشّعبيّة

يحمل التراث بين جنباته ثقافة شعبية واسعة. وتعدّ العادات والتّقاليد من أهم عناصر التّراث وأكثرها انتشاراً، وتُعرّف العادات بأنّها: "سلوك اجتماعي جبريّ ملزم، تتكون انطلاقاً من قيم دينية وعرفيّة تجعل الأفراد تَبَعَاً، كعادات الزواج التّي يجدها الأفراد في مختلف طبقات المجتمع ومستوياته وأنماطه الحضريّ والرّيفيّ"[1].

على الرّغم من التّداخل بين العادات والتّقاليد تُعرَّف التّقاليد بأنّها: "طائفة من قواعد السّلوك تخص طبقة معينة أو ترتبط ببيئة محددة النّطاق، تتميز عن العادات كونها أقل إلزاماً منها، يتمّ تناقلها بانتقاء، عكس العادات التّي تتميز بالإلزام"[2].

احتلت العادات والتّقاليد مكانة في مسرحيّات الحكيم تمكن خلالها من التّوغل في عمق المجتمع الرّيفيّ الشّعبي ما يوحي بواقعية الرّيف ويعمّق إحساس القارئ بالموضوعات المطروحة ومن الأمثلة عليها:

عادات الأفراح:

تنوعت احتفالات الرّيفين تبعاً لتعدد المناسبات المختلفة التّي جاء الحكيم على ذكر مجموعة منها: النّذر والسّبوع ومواسم الحصاد سواء، حصاد الفول أو الذرة أو القطن، وجني كافة المحاصيل[3].

كان يصاحب هذه المناسبات احتفالات صاخبة تعبيراً عن فرحهم، إذ تعود عليهم بالخير وتُمكّنهم من سداد ديونهم لإقامة احتفالات أخرى بمناسبات جديدة: كالطّهور للأولاد وتزويج البنات أو حتّى اتخاذ زوجة ثانية [1].

---

[1] لزهر، مساعدية، **في مفهوم الثقافة وبعض مكوناتها** (العادات والتقاليد والأعراف)، مجلة الذاكرة، العدد التاسع، 2017.36م

[2] **المرجع نفسه**، 37.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 658.

لم يُفَصّل الحكيم الحديث في الطّقوس المصاحبة لهذه المناسبات، وقد يكون السّبب في ذلك كثرتها وتنوعها.

سلطّ الحكيم الضّوء على طقوس الاحتفالات التّي صاحبت إتمام (الصّفقة) وامتلاك الفلّاحين إحدى الأراضي التّابعة لشركة أجنبية، فالمناسبة عظيمة تستحقّ الفرح والاهتمام، كيف لا وهي نهاية عهد الفلّاح بالإقطاع. لابدّ أن يسبق مناسبة الاحتفال تجهيزات وتحضيرات مسبقة استعداداً للمناسبة العظيمة: "**فبينما يتجه سعداوي ناحية الدبيحة يجتمع الأهالي حولها كلّ يمدّ يده لأخذ حصته، حتى حلّاق القرية مشمر عن ساعديه مشترك بالجزارة .... يقول: سعدواي: يا عوضين اجمع الغوازي وأنت يا تهامي نادي على الزّمارين والطبالين والمنشدين وخلافهم** "[2]

فالاحتفال بامتلاك الأرض لا يتمّ إلا بالتّعاون وتكاتف الجهود ليخرج الاحتفال في أبهى صورة. وتتجلى الاستجابة في توافد الجميع صغاراً وكباراً رجالاً ونساء للمشاركة والمساعدة في التّحضير. ومن طقوس الاحتفال ذهاب رجال القرية إلى صالون الحلّاقة، فهو دأب أهل القرية في احتفالهم " **تزينوا واحلقوا** "[3] وكأنّه يوم دخلة أو عيد، ما يعكس حالة الشّعور بالفرح والابتهاج والرّضا أثناء العمل والتّحضير.

وفيما يخص إحياء الاحتفال فقد كان جماعياً في ساحة القرية التّي احتشدت بالمصفّقين من الفلّاحين والفلّاحات، وتعالت أصوات النّساء بالزّغاريد و" **أخذت الغوازي**[4] **في الرقص على صوت الطبل والأرغول ثم يتعاقب ألوان الفن الشّعبي من أغان ومواويل وألعاب وتحطيب**[1]"[2]

---

[1] **المرجع نفسه**، 659.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 79-92.

[3] **المرجع نفسه**، 18.

[4] **الغوازي**، راقصات يعملن لقاء أجر، تتكون الفرقة من الراقصات اللاتي ينتمين للغجر يرقصن بمصاحبة موسيقى إما في الأماكن العامة أو في البيوت في المناسبات المختلفة، وهنّ غالباً من غير المتزوجات عيشهن القليل بالرقص. ينظر: الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، 47. وهو في العموم رقص فظيع لما تثيره حركات المرأة من شهوة والمصريّون إذا نظروا إليه لا يخجلون ولا يستحون ولا يعدّونه من وسائل الابتهاج والفرح، ويرقص مع توقيع موسيقى يضبط حركاتهن فالغوازي والعوالم يرقصن وخلفهن الرجال والنساء يوقعون على الآلات الموسيقية. ينظر: أمين، أحمد، **قاموس العادات والتقاليد المصريّة**، 214.

ويعكس المشهد السّابق حياة فنية حافلة تجمع بين فنون الأداء بالكلمة الممثلة، كما يحدث في حالة الحكّائين والمقلّدين في الشّوارع أو العرض المسرحيّ أو الأداء بالكلمة الملحنة الموزونة كما في الغناء. فهو موكب في صميمه عرض مسرحي[3] وقد أخرج الحكيم الدراما بالرّقص والغناء بالفلكلور في عرض واحد إشارة إلى حلّ مشكلّ ة المسرح كما جاء في ذيل المسرحيّة.

استكمالاً لموضوع الاحتفالات عرض الحكيم في (الزّمار) لقطات متناثرة من فرح العربان واحتفالاتهم بالعروس، إذ يمرّ الموكب أثناء النّهار وهو: عبارة عن صندوق أحمر يحمل على ظهر جمل، مزّوق بالأواني النّحاسية والأقماع التّي تزيّن اللجام، ويسيرون على صوت المواويل وأنغام الأرغول والزّفة البلدي، وتطلق الأعيرة النّارية في الهواء[4]، ونلاحظ على خلفية المسرح فرقة العرب ينشدون لفرح عربي بطريقتهم في الإنشاد كان هذا يدخل ضمن السّامر في المسرح المصريّ.

لم يتعمّد الحكيم إلى إدخاله في المسرحيّة بل جاء بصورة "تتفق مع البيئة التّي حبكها الحكيم وهي مؤلفة ومنسقة من ذكريات الكاتب ومشاهداته وتصرفاته فهي خارجة عن نفسه" [5] من هنا جاءت روعة المسرحيّة وارتباطها بالتّراث.

عادات الأتراح:

كما يجتمع النّاس في الأفراح يرقصون ويتهلّلون، يجتمعون في كنف الموت والفَرْق بين الاجتماعين علامة الحزن والأسى على من فارق الحياة بلا عودة، وتتغير المراسم بتغير المرحلة لتتناسب مع الحال.

---

[1] **التحطيب:** رياضة مصرية صعيدية يعود أصلها للمصريين القدماء، وهي فن القتال التقليدي، بالعصي، تطور مع الزمن إلى رقصة شعبية بعصا خشبية كطقوس قتال وهمي وهو مصحوب بالموسيقى. ينظر: منصور، أحمد، التحطيب، لعبة أصولها فرعونية، جريدة اليوم السابع، الخميس، ديسمبر، 2016م.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 92.

[3] ينظر: الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، 36.

[4] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 656.

[5] أدهم، إسماعيل، وناجي، إبراهيم، **توفيق الحكيم**، 92.

تبدأ الطّقوس عند الرّيفي قبل الموت، فالموت حدث جلل لا يمرّ بالقرية مرور الكرام، لابدّ من الاستعداد والتّحضير للرّحيل، فجدّة تهامي حرمت نفسها من متاع الدّنيا وادّخرت أموالها لتجمع القرش على القرش بحيث تتمكن من شراء كفن غالي الثّمن تتباهى به أمام الجيران يقول تهامي في ذلك: "**خرجت بكفن غالي الثمن سبعة أدراج من الحرير ودبلان أشكال ألوان اشتراه الحاج عبد الموجود قبل وفاتها من البندر**"[1] ويصل التّباهي بالكفن عند الرّيفيات أنّه يُعدّ "**ثوب عرس**"[2]

يظهر الحكيم قناعات متناقضة عند الرّيفيين بشأن الكفن فبينما تراه الجدّة ثوب عرس لابّد من تجهيزه ولو على حساب فقرها وضيق ما في يدها: "**العجوز: أنت يعجبك يا بني تقل مقام ستك في آخر أيامها تحرمها من كفنها ودفنتها وتشمت بها الأعادي وتضحك عليها الكبير والصغير في القرية** "[3] يقلل رجال القرية من قيمته وأهميته، لأنّ ارتفاع ثمن الكفن أو تكاليف الجنازة لا تعكس قيمة الميّت الحقيقية: "**سعداوي: الكفن ماله الجيوب يا خالة الكفن ماله جيوب... الميت ما يحمل معه حاجة... الميت ما يحمل نفسه اتركي خرجتك لغيرك ربنا يدبرها** "[4] ومن خلال المشهد نتبين أبعاد الشخصيّة الرّيفيّة وقناعاتها فالعجوز اقتربت من سن الموت ما دفعها إلى التّفكير في الآخرة، في حين شباب القرية أو من هم أقل عمراً لا يفكرون إلا في الحياة "**تهامي: فكرك كلّ هـ في الموت.... لكن فكرنا في حياتنا** "[5] يكشف الموقف عن طبيعة عاطفية ساذجة عند النّساء في مقابل الحكمة والتّعقل عند الرّجل.

بعد إعلان الصرخة الأولى للموت تتبعها الشّعائر التّي تقام بعد الدّفن، وتتمثل في استئجار النّدابة المتخصصة في عمل فرجة للميت مع مجموعة من النّساء يمشين في ساحات القرية وتُدَق

---

(1) الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 121.

(2) **المرجع نفسه**، 121.

(3) **المرجع نفسه**، 26.

(4) **المرجع نفسه**، 27.

(5) **المرجع نفسه**، 26.

الدّفوف ويسمع عديد[1] النّدابة، ونواح النّساء من خلال "المقطوعات الشّعرية التّي تقال في مثل هذه المناسبات "[2] التّي تستدعي البكاء وتُشجّع الأخريات عليه.

يبدأ النّدب والعديد كما ظهر في (الصّفقة) من لحظة خروج الميت من بيته ويستمر يومين " **أم السعد: المحزنة تكون حارّة بالندابة والوقوف يومين بليلتين**"[3] فصرخات النّساء والنّدابة خير معبّر عن جو الحزن في القرية.

من العادات الشّعبية المصاحبة لطقوس الموت اجتماع النّساء، والحريم والبنات والصبيان في بيت الميت للصّراخ والعويل "**كلّ ساعة تكبر**" [4] فالنواح والندب يكون جماعياً.

على الرغم من قسوة الظّروف المعيشيّة في الرّيف إلاّ أنّ أهل الميت يتكلّفون دفع أجرة الصّراخ والعويل والنّواح ودق الدّفوف وإعداد الطّعام لفرقة النّدب التّي تطلب العشاء في نهاية اللّيلة، "و**آخرتها يسكت الندب والعديد ونسمع من يزعق ويقول: مطلوب: عشا للجميع**"[5].

يتكلّف أهل الميّت (بدبح الدبيحة) أو يكون العشاء معدّاً من اللحم المطبوخ وإلا يفضح أهل الميت "**تهامي وإلا غرضه يهرب غرضه يفضحني**"[6] وبقدر ما تكشف "**الخرجة والدفنة والندابة والمحزنة والعشا وخلافه**"[7] عن الشّعائر المصاحبة للموت في الرّيف إلاّ أنّها تُبْين عن واقع مؤلم يُحمَّل أهل الميّت أعباء تزيد حزنهم وتعمّق فقرهم، وبخاصة أنّ الحكيم كشف عن عجز اقتصادي

---

[1] **العديد:** أو البكاء الغنائي عبارة عن ذكر مناقب الموتى وتعدادها من خلال مقطوعة شعرية بإيقاع سريع موزون وتعد إيزيس زوجة أوزوريس ونفتيس أخته أول معددتين في التاريخ. ينظر: صالح شيماء، **فن رثاء الموتى في صعيد مصر**، https//raseef.net، الجمعة 8/يوليو/ 2015، 46.

[2] عبد الحكيم، شوقي، **موسوعة الفلكلور والأساطير العربية**، 606.

[3] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 140.

[4] **المرجع نفسه**، 120.

[5] **المرجع نفسه**، 120.

[6] **المرجع نفسه**، 123.

[7] **المرجع نفسه**، 136.

في القرية المصريّة خلال المسرحيّة. ويستقبل أهل الميّت المعزين في بيوتهم ولا يفرّق في ذلك بين النّساء والرّجال "**مبروكة: أروح داركم**"[1] في معرض حديثها مع تهامي لتقديم واجب العزاء.

من العبارات الشّعبية المأثورة التّي يتبادلها أهل الرّيف لمواساة أهل الفقيد وأقاربه "**البقية بحياتك يا تهامي، تهامي: حياتك الباقية** "[2] كلّمات تحمل في ثناياها الدّعوة للأحياء بطول العمر.

لم تكن الجنازات وما يصاحبها من طقوس ومراسيم وممارسات –كما ظهر في المسرحيّات– عروضاً كئيبة بقدر ما كانت احتفالية تُذكر بمسيرات الاحتفال من منزل لآخر، وقد اعترف الإنسان القديم بنهاية الحياة البشرية لكنّه "وصلها بفكرة العودة إلى الحياة مرة أخرى ليحقق لهم هذا الوصل بقاء الحياة واستمرارها "[3] وبهذا يكون الموت بوابة عبور بين حياتين ولابدّ من تأمين هذا العبور بمجموعة من الطّقوس شبه الاحتفالية.

استطاع الحكيم تصوير الجنازة وطواف النّدابة الّذي يخضع لضوابط وقواعد عامة بتحوله من طقس جنائزي إلى فرجة تفيد وداع الميّت، بحيث أصبح لوناً شعبياً دارجاً. وهذا ما سعى إليه الحكيم عند تأليف المسرحيّة وأشار إلى ذلك في تذييلها بقوله: أنّ الهدف الّذي يسعى إلى تحقيقه الجمع بين المسرحيّة المكتملة العناصر المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها وبين الفنّ الشّعبي (الفلكلور) بما يتناسب مع جو المسرحيّة وطبيعة بيئتها بحيث يبدو جزءاً داخلاً في بناء المسرحيّة ذاتها[4].

---

[1] **المرجع نفسه**، 135.

[2] **المرجع نفسه**، 122.

[3] خورشيد، فاروق، **عالم الأدب الشّعبي**، 194.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 159.

المبحث الرّابع

المعتقدات الشّعبيّة

يُعرّف المعتقد الشّعبيّ على أنّه: ظاهرة اجتماعيّة تنتج من تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعيّة وتصوراتهم حول الحياة والوجود، وقوى الطبيعة المخيفة والمسيطرة أو المتحكّمة في تسيير هذا الكون لأسباب منها: التّراكم الاجتماعي للعادات، والتّقاليد والأفكار فيصبح المعتقد ذا قوة قاهرة فهو يأمر في حالة الإيجاب ويقهر في حالة السلب [1].

تتداخل العادات مع المعتقدات في أحيان كثيرة؛ لأنّه مع كلّ عادة يبرز معتقد معين هذا المعتقد يظل خبيء الصدور يختمر فيها ليتشكلّ صورة متباينة – مبالغ فيها أو مخففة – يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعاً خاصاً" [2].

كان لنشأة الحكيم في أسرة تؤمن بالمعتقدات الشّعبية وما يتعلق بها من إيمان بالجنّ والقوى الخارقة والسّحر والتّنجيم والأحجبة والتّمائم، والاستماع إلى أعاجيب ألف ليلة وليلة والقصص الشّعبيّ التّي يقرأها عليهم بعض أفراد الأسرة [3] انعكاساً واضحاً في مسرحيّاته المدروسة التّي تناولت بعض المعتقدات الشّعبية المنتشرة في الرّيف المصريّ، ومنها:

الاعتقاد بالأولياء والمزارات:

احتلّ الإيمان بالأولياء وزيارة قبور أصحاب هذه المقامات وأضرحتهم مكانة في عقل الإنسان الرّيفيّ وتفكيره، بصرف النّظر عن صحتها وخطئها، وما أثير من جدل حول الاعتراف بالأولياء والرّفع من مكانتهم وبين الحطّ من درجاتهم[4]، وأمسى الخضوع لحكمها بديهياً، فقد وجدت

---

[1] ينظر: السهلي، محمد، والباش، حسن، **المعتقدات الشّعبية في التراث العربي**، 6.

[2] حمزاوي، سعيدة، **العادات والتقاليد في الأغنية الشّعبية الأوراسية**، قراءة في المضمون والوظيفة، مجلة الأثر، العدد العاشر، 322.

[3] ينظر: النجار، محمد، **توفيق الحكيم والأدب الشّعبي**، 23.

[4] ينظر: سيد أحمد، عبد الحكيم، **دراسات في المعتقدات الشّعبية**، 145.

سبيلها إلى نفوس النّاس ورسخت في وعيهم الشّعبيّ، ونرى ذلك جلياً في (أغنية الموت) (عساكر) بطلة المسرحيّة تلجأ إلى زيارة كلّ الشّيوخ والأولياء والمزارات والمقامات... في نواحي القرية تلحّ على أصحابها التّوسط لها – عند الله سبحانه – لاستجابة دعائها وتحقيق أمانيها في إطالة عمر قاتل زوجها حتّى يكبر ابنها ويتمكّن من قتله بيده: " و**ما من شيخ في الناحية ولا مزار ولا ولي لم أتعلق بشباكه ولم أعفر رأسي بترابه، ولم أكشف شعري في مقامه داعية الله أن يطيل في أجله حتى تقبض روحه أنت يا ابني بيدك**"[1] ، اختارت (عساكر) طريق المعتقد الشّعبيّ فكانت تلحّ بالدّعاء وتبكي بممارسات لا صحة لها في الواقع، (عساكر) بدل أن تدعو الله القائل "وإذا سألك عبادي عنّي فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعانِ..."[2]، استخدمت المعتقد الشّعبيّ كوسيلة للتّنفيس عن آمالها وتطلعاتها، فقد استحوذ على عقلها أنّه كلّما زادت مظاهر الإلحاح والتّذلل والخضوع كانت الاستجابة أكثر وفتحت المغاليق أسرع.

رافق الاعتقاد بكرامات أصحاب القبور وزيارة أضرحتهم، التّبرك بهم والتّقرب منهم بقراءة الفاتحة: "**ببركة قراءة الفاتحة لسيدي أبو العباس كان كلّ امه في المليان ما فيش ولا كلمة في الهوا أبداً بس أنت ادعي لنا لسيدي... اللي مقامة هنا عندكم على البحر... الفاتحة لسيدي أبو العباس... " يتمم بقراءة الفاتحة ويرفع يده إلى السماء ويضعها على وجهه**" [3]

ويتبين من المشهد السّابق أن المزارات كانت منتشرة في الرّيف، ولكلّ منطقة مقاماتها المعروفة.

ترسّخ في عقول الرّيفيين بأنّ دعاء الأولياء الصّالحين مستجاب: "**أنا كنت ابن واحد... رجل طيب ودعا علي أنسخط حمار ويظهر أنّ أبواب السما كانت مفتوحة والدعوة استجابت** "[4]، فمن كرامات الأولياء استجابة دعواتهم هذه المعتقدات التّي ربطها الحكيم بشخوصه تُظهر مدى الإقبال على ممارستها، ما يبين مدى تدني درجات الوعي والجهل والانغلاق الفطريّ.

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 770.

[2] **سورة البقرة**، الآية، 186.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 147.

[4] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 96.

النّحس والتّشاؤم:

تسلل النّحس والتّشاؤم إلى أغوار النّفس البشرية منذ أقدم العصور، فكثيراً ما عزا الإنسان الأشياء التّي لا يعرف مسبباتها الواقعية إلى مبررات مفترضة يغلب عليها التّشاؤم.

ارتبط التّشاؤم ارتباطاً مباشراً بمخاوف الإنسان من المجهول، وتوجسه من المفاجآت وترقّبه لحلول المصائب والفواجع والأحزان وتَنزُّل الأقدار التّي يتمنى الإنسان خلافها، ولقد نجحت هذه العادة الجاهلية في الوصول إلى النّفوس الضّعيفة حتى جعلتهم يربطون عزائمهم ويضعون قراراتهم بيد الحيوانات والطّيور.... وغير ذلك مما يرفضه العقل وتستهجنه الفطرة ويخالف الشّرع.[1]

ينتشر في الأوساط الرّيفيّة أنّ البوم إذ "**تغني فذلك نذير بالخراب**"[2] (عساكر) في (أغنية الموت) تنصت أذنها جاهدة لسماع صوت البوم لأنّها تعتقد أنّ البوم إذا غنت فابنها (علوان) لن يعود إلى القرية مرة أخرى، تقول: "**وما من شيء يغني ولا بومة في خرابة**"[3] فصوت البوم المزعج يبعث في القلب انقباضاً: "**قلبي يحدثني بشيء، بل قلبي أنا بدأ يحدثني الآن بأشياء... بأشياء ستقع... ترهف سمعها**" [4] ولعلّ ذلك يرجع إلى ارتباط البوم بالأماكن الخربة، ولا ننسى ارتباطه بالليل حيث الظّلام، ومن هنا جاء تشاؤم (عساكر) فموعد وصول علوان إلى القرية كان قبيل المغرب بقليل: "**أظن الشمس قد أوشكت على الغروب**" [5].

---

[1] ينظر: سكر، رجب محمد، **التشاؤم في القرآن الكريم**، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الحادي والعشرون، العدد الثّاني، 73.

[2] أمين، أحمد، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصريّة**، 134.

[3] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 766.

[4] **المرجع نفسه**، 766.

[5] **المرجع نفسه**، 773.

تعتقد مبروكة أنّ هروب علوان من دكان الجزارة نذير شؤم تَحَقَق في نهاية المسرحيّة: "**صدق فألك يا مبروكة**"[1] فتحقّق وقوع الاعتقاد يعمقّ من انتشاره وتصديق النّاس له.

يتشاءم الرّيفي ببعض الأشياء (فشاهين) يعتقد أنّ الحذاء الجديد كان نذير شؤم على المتهم: "**طبعا صرمة قديمة.... وانا عندي غير صرمة قديمة! الصرمة الجديدة اللي كنا شريناها لمناسبة القضية انظبطنا بها وكان قدمها شؤم على المتهم المسكين**"[2].

من الأمور المتعلقة بالتّشاؤم أنّ رؤية بعض الأشخاص يجلب النّحس (فسعداوي) في (الصّفقة) يرى أنّ كلّ ما يحدث في ساحة القرية من تعطيل أمور إتمام الصّفقة، وتوالي المصائب على القرية هو حلّاق القرية المنحوس: "**سعداوي يقول: اسكت انت طول عمرك نحس وناحسنا، وناحس الكفر كلّ ه!! عوضين: الحق ما حلق لنا في فرحة والفرحة تمت**"[3]، فالقرية عندما عجزت عن تحقيق طموحاتها وأمانيها جعلت من الحلّاق شمّاعة تعلّق عليها ضعفها وعجزها، وحتّى تقصيرها في إيجاد الحلول المناسبة بالتّفكير الواعي والمنطقي للخروج من الأزمات المتتالية. رغم أنّ المشهد السّابق جاء في سياق السّخرية من الحلّاق إلاّ أنّه يعكس حقيقة انتشار ظاهرة التّطير والإيمان بالنّحس، وربط كلّ سوء يقابل الرّيفي في حياته بالنّحس مبعداً عن نفسه تهمة التّقصير، ويمثل ذلك هروباً من تحمل المسؤولية ووسيلة للتّنفيس عن ضغوطات الإنسان وآماله وتطلعاته.

الاعتقاد بالقدر:

القدر لغز ومعضلة كبيرة حار في فكّها الكثير من العلماء؛ لأنّ القدر سرّ من أسرار الله – تعالى– متعلق باسمه وحكمته سبحانه [4] وهو "تقدير الله –تعالى– الأشياء في القدم وعلمه أنّها ستقع في أوقات معلومة عنده، وعلى صفات مخصوصة وكتابته – سبحانه– لذلك، ومشيئته له ووقوعها على حسب ما قدرها وخلقه لها"[5]

---

[1] **المرجع نفسه**، 781.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 159.

[3] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 30.

[4] ينظر: المحمود، عبد الرحمن، **القضاء والقدر في ضوء الكتاب والسنة ومذاهب الناس فيه**، 24.

[5] **المرجع نفسه**، 39–40.

يغالي الرّيفيون في الاعتقاد بالقدر والقضاء بل قد يهملون العمل اعتماداً على القدر، فيتركون الدّودة في زرع القطن والحشرات تأكلّ الزّرع لأنّ ما قدره الله يكون [1]، ويهمل حلّاق القرية الاهتمام بموس الحلّاقة كما يظهر في المشهد الآتي: "**الجميع: كسلت، الحلّاق: يعني نسيت.. نسيت وساعة القدر يعمى البصر لأجل عمره مكتوب أبو شقفة يومها... وأنا أمنع الأجل؟ لا أنا أقوى ولا أقوى مني ولا أي مخلوق يمنع الأجل أو يرد القدر**"[2]

عقيدة القدر دفعت الحلّاق إلى التّعلل بالمكتوب في انتهاء أجل الزّبون ولو بحثنا في الأسباب لوجدنا أنّ إهمال النّظافة وكسل الحلّاق في غسل الموس كان السّبب الرئيس في موت الرّجل، أما الاعتقاد بالقدر والاحتجاج به فهو سفه وحمق، ويلاحظ أنّ صيغة الاستفهام في كلّ ام الحلّاق تحمل إيماناً راسخاً ولوماً للمخاطب، فالحلّاق يجيب نفسه مؤكداً عجزه واستسلامه أمام القدر، هذا الاستسلام المطلق لقوة القدر جعل الفلّاح مطمئنا يعيش في سلام نفسي لا يبالي بشيء.

كسر القُلَل

يمارس الرّيفيون عادة متوارثة ترتبط بالمعتقدات الشّعبيّة، إنّها كسر القلل الفخاريّة وراء الضّيف الثّقيل، وهي عادة ترجع الى العصر الفرعونيّ، فالقدماء اعتادوا أنْ يصنعوا تماثيل فخاريّة تشابه حكامهم الفاسدين، يكتبون عليها التّعاويذ بالحبر الأحمر ثم يكسرونها اعتقاداً منهم أنّ هذا التّكسير الرّمزي سيكسر عزائم المذكورين ويقصف أعمارهم [3]. وظّف الحكيم هذا المعتقد الشّعبيّ في مسرحيّة (الصّفقة) في المشهد الآتي: "**عوضين: يا اهل البلد! هاتوا المداسات العتيقة وارموها وراه.... هاتوا القلل الفخار القديمة واكسروها وراه داهية لا ترجعه! الجميع: (يتجمعون ويصيحون) داهية لا ترجعه! داهية.. لا ترجعه.. ويأتي أهل الكفر بأوانيهم الفخارية القديمة والنعال العتيقة يقذفونها خلف الراحلين المبتعدين**"[4] فأهل القرية يعتقدون أنّ رمي أشيائهم العتيقة وكسر أوانيهم الفخاريّة وراء (حامد بيك) الضّيف الثّقيل الّذي جاء إلى القرية لن يعود مرة أخرى للمكان، ويُعدُّ تصرف أهل القرية تعبيراً عن التّشفي برحيل الضّيف "فشة" خلق، فالفلّاح المسكين لم

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 312.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 43.

[3] ينظر: إبراهيم، حي، "**القلل الفخار" تراث مصري يقاوم الزمن**، صحيفة (اندبندنت العربية) السبت، 23/ يناير/ 2021م.

[4] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 111-112.

يقدر على ضيفه، فوجه غضبه تجاه الأواني القديمة والجرة المسكينة يشفي غليله بعد أنْ كان صامتاً طوال فترة الزّيارة.

المبحث الخامس

الحكاية الشّعبية الخرافيّة

الحكاية الشّعبيّة: هي قصة "ينسجها الخيال الشّعبي حول حدث مهم يستمتع الشّعب بروايتها"[1].

تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشّعوب البدائية، ومن تصوراتهم ومعتقداتهم، ثمّ تطورت واتخذت شكلاً فنياً على يد القاصّ الشّعبيّ وأصبحت ذات قواعد وأصول محددة [2] ولو لم تكن تلبي الضّرورات الشّعورية واللاشعورية لأكبر عدد من النّاس وتُعّمق المعرفة الإنسانيّة لما قيلت مراراً وتكراراً ونقلت عبر الأجيال اللاحقة واستُمِع إليها بانتباه كبير [3].

عالج الحكيم الاعتقاد بالمسخ والتّحول عبر الخرافة الشّعبية كقالب درامي فنّيّ طرح من خلاله قضايا البطالة وتكميم الأفواه في الرّيف المصريّ. تقول الحكاية في (سوق الحمير): "**اسمع بقى يا سيدي اصل الحكاية اني كنت ابن واحد طيب.. زي حضرتك لكن دماغه ناشف، صمم يجوزني واحدة لا شفتها ولا شفتني، رفضت، لكنه صمم، قلت له نتفاهم، نتناقش ده مستقبلي لابد من الكلّ ام فيه بحريّة.. غضب وقال: ما عنديش أولاد يناقشوني، قلت له: مش سامع كلّ امك... قال لي انت حمار.. قلت له مش حمار.. قال انا قلت انك حمار.. ولازم تكون حمار ودعا علي انسخط حمار، ويظهر أبواب السما كانت مفتوحة والدعوة استجابت وانسخطت فعلا حمار**"[4]

---

[1] إبراهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشّعبي**، 92.

[2] **المرجع نفسه**، 92.

[3] ينظر: بتلهايم، **برونو، التحليل النفسي للحكايا الشّعبية**، 46.

[4] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 96.

جمعت الحكاية الشّعبية بين المعتقد الخرافيّ الّذي تجسّد في تحول الكائن البشري وهو العاطل عن العمل إلى حمار يأخذ صفاته الجسمية وميزاته في العمل، لكنّه لا يزال يحتفظ بقيمة إنسانية هي عقله الّذي لم يتعرض للمسخ والتّحويل، وبين المعتقد الدّيني المتمثّل بالكرامة واستجابة دعاء الصّالحين، فقد أسقط الحكيم دلالة الحكاية الشّعبيّة على الشخصيّة المسرحيّة، وهذا التّوظيف يعمق فكرة الجهل والتّخلف الّذي تعانيه الأرياف.

تعدّ رواية (الحمار الذّهبيّ) (للوكيوس أبوليوس) أول رواية في تاريخ الإنسانيّة تعرض لفكرة المسخ والتّحول، إذ تناولت حكاية إنسان يُتَّهم بالسّحر وتقضي الحكاية أن يتحول هذا الإنسان إلى طير، ولكن تشاء الأقدار أن يتحول إلى حمار"[1] ولا نغفل في هذا المقام عرض القرآن الكريم لفكرة التّحول والسّخط في أكثر من موضع ومنها قوله تعالى: "فَلمَّا عَتَوا عَنْ مّا نُهُوا عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ"[2] كنوع من العقاب الرّباني للأقوام التّي خالفت الأنبياء.

بالرجوع إلى حكاية الحكيم التّي على الرّغم من بساطتها وسذاجتها نجد أنّ الحكيم طرح من خلالها قضية اجتماعيّة تتعلق بمسألة الزّواج وهي الاختيار، فقد جرت العادة أنْ يختار الأب عروساً لابنه، وبناء على العادات والتّقاليد على الابن أن ينقاد لرغبة أبيه، حتى لو كان الابن يميل بقلبه إلى فتاة أخرى يرفضها الوالد، كونه يتمتع بالسّلطة الأبويّة، وفي معرض مناقشة الحكيم لقضية حريّة اختيار الأبناء الزّوجة، يناقش الحكيم مسألة حريّة الرّأي ، فيرمز بالابن إلى الشّعب المقهور الّذي يُحرم من إبداء رأيه ويخضع لسلطة الحكومة التّي يمثلها الأب المستبدّ، فالشّعوب في الرّيف كانت تعاني من (الدّيكتاتوريّة) وتحكّم سلطة العادات، ليعيش المواطن مقهوراً ما بين مطرقة العادات وسندان الحكومات مسحوقاً مضطهداً، لا يجد لقمة يأكلّ ها، ولا بيتاً يسكنه، كما ظهر في المسرحيّة "**زي بعضه حاجة تتاكلّ والسلام بدل الجوع والصياعة..**"[3]. بهذا كشفت الحكاية عن العوامل المتحكّمة في سلوك الشخصيّات وفي مقدمتها الفكر الخرافيّ الغيبيّ الّذي يشكلّ كينونة وعي الرّيفي ويلونه بملامحه الخاصة.

---

[1] ينظر: **الحمار الذهبي**، 16.

[2] **سورة الأعراف**، الآية، 166.

[3] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 92.

المبحث السّادس

اللغة العاميّة

تختلف اللغة في الفنّ المسّرحيّ عنها في باقي الفنون، إذ لا تقتصر في العمل المسرحيّ على التّراكيب اللغوية بل تدخل في نطاقها الحركة من إيماءات وانفعالات تظهر على الوجه وفق مقتضى الحال[1]. ولما كانت المسرحيّة تكتب لتُمثّل لا لتقرأ اهتم المسرحيون في صياغة حوار المسرح، فالمسرح" فنّ يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة في مقدمتها، والحوار هو بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، لما يتضمنه من جمل وحوارات، فالحوار هو أداة المسرحيّة"[2]

اختلف النّقاد حول استخدام العاميّة في الحوار المسرحيّ بين مؤيّد ومعارض، يقول "محمد غنيمي": "لا نزاع أنّ الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدّلالات وتعميقها من العاميّة المحدودة في مفرداتها والمتّصلة بالوقائع، في حين تعجز عن المعاني العالية والأفكار والخواطر والمشّاعر الرّقيقة، وفي سبيل هذا لا يصح أنْ نراعي التّيسير على عامة الجمهور، بل يجب أن نرتقي بإمكانياته وبخاصة في الأدب"[3]، في حين تدعو مسرحيّة (المخبأ رقم 13) إلى التزام التّعبير الفصيح" فالفصحى لغة البيان ولسان الثّقافة، رفيعة البناء، وهي تحمل خصائص القوة ما أعانها على استيعاب الثّقافات المتباينة في شتّى العصور، فهي لغة البقاء والاستمرار في التّعبير عن شؤون الآداب والعلوم.."[4]

---

[1] ينظر: حمو، حورية، **تأصيل المسرح العربي**، 274.

[2] **المرجع نفسه**، 275.

[3] **النقد الأدبي الحديث**، 625.

[4] محمود، تيمور، 5.

يرى (محمد عطوات) أنّ العاميّة "لغة نستخدمها في شؤوننا العادية ويجري بها حديثنا اليومي في الصّورة التّي اصطلح على تسميتها بلغة- لهجات المحادثة وهي لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها؛ لأنّها تلقائية صغيرة تبعاً لتغير الأجيال وتغير الظّروف التّي تحيط بهم"[1].

وبما أنّ العامية حسب التعريف السّابق تكشف عن الشخصيّات، والشخصيّات مستمدة من واقع الحياة كان التّحدث بالعاميّة- لغة الواقع- أكثر ظهوراً في مسرحيّات الحكيم من الفصحى، فجاءت لغة للمسرحيّات الآتية:

(كلّ شيء في محلّه) و(الزّمار) و(سوق الحمير) و(حصحص الحبوب) و(حياة تحطّمت) بينما اقتصرت الفصحى على مسرحيتي (أغنية الموت)، و(نحو حياة أفضل) أفصح الحكيم عن ذلك بقوله:

"يجمع المسرح المنوّع بين الفصحى والعاميّة، أما مسرح المجتمع فقد حرص أن يكون الحوار كلّ ه بالفصحى أو كلّ ه بالعاميّة"[2].

اتخذ توظيف الحكيم للعاميّة دلالات وأبعاداً اجتماعية ونفسية مختلفة، تجسد واقع الحياة ففي (سوق الحمير) يدور حوار بين عاطلين عن العمل جاء فيه:

"**العاطل الثّاني: أربط في رقبتي حبل يسحبني؟!!!!العاطل الأول: وفيها اية؟ على الأقل تلقى واحد يضمن لك لقمة تأكلّ ها، العاطل الأول: وهي تبقى اسمها لقمة حايبقى اسمها عليق.. حاجة تتاكلّ والسلام، العاطل الثّاني: على رأيك بدل الجوع والصياعة**"[3]

يُظهر الحوار السّابق انتشار ظاهرة البطالة ويكشف عن واقع العاطلين عن العمل وفقراء الرّيف، وهو واقع يتأسس على المعاناة والحاجة الماسّة إلى أبسط الحقوق وعلى رأسها الحقّ في الطّعام.

---

[1] **اللغة الفصحى والعامية**، 65.

[2] يعقوب، لوسي، **عصفور الشرق توفيق الحكيم**، 46.

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**،90-91.

كما تبرز المقاطع الحوارية في مسرحيّة (الزّمار) حالة البؤس والفقر اللّذين يعيشهما المزارع في واقع يسوده الظّلم وغياب العدالة: "**الفلّاح: معلهش... عاود بكرة موسم الفول يطلع وافراح الفلّاحين تكتر سالم: مش باين... الفلّاح الأول: موسم الغلة يطلع نقول موسم القطن وموسم القطن نقول موسم الفول لا حد يفرح ولا ما يحزنون... الفلّاح الثالث: في موسم الفول الاشيا تبقى معدن... سالم: شلى الله يا موسم الفول... الفلّاح الثالث: بس لو حاب الفول السنة عشر برايز**[1].

لا تقف الحوارات على إبراز الواقع النّفسي والاجتماعي بل تلقي الضّوء على الواقع السّياسي وانعدام الرّقابة في الأرياف وغياب سلطة القانون:

"**الأفندي: أنا ضابط ...الموزع: يفزع يا خبر أسود! رحنا في داهيه حضرتك ضابط؟ ضابط بوليس... الأفندي: لأ...الحلّاق: ضابط مباحث... الأفندي: ضابط إيقاع في تخت المطربة نبوية الشريف الشهيرة بالست بنونو على سن ورمح**"[2]

امتاز الحوار بالتّنوع والدّقة في التّعبير والالتصاق بالبناء المسرحيّ، وبدا التّنوع في الحوار تبعاً لتنوع المواقف، فجاء في (الزّمار) مشحوناً بتوتر الأجواء بين المتحاورين وتحولها عن مسارها الطّبيعيّ إلى تبادل السّبّ والشّتم والكلّ ام المبتذل والبذيء النّاتج عن الضّغط النّفسي والانفعال الزّائد كما في الحوار الآتي: "**سالم: اكتمي نفس الولد يا حرمة لأقوم أقطع لك رقبته.... الفلّاح: الوقت راح يا جناب الأفندي ادفن لما الرجل... سالم: اتفرج بنقول آيه وابن الكلّ ب ده بقول آيه**". وفي مشهد انفعالي آخر يقول: "**سالم: وبعدين من القرف الحراتي ده... سالم: الزم مركزك يا عبد المطلب أفندي...عبد المطلب: اسمع بقى يا واد يا سالم وشرفي إن ما كنت تلايمها وتبطل العنطزة دي وقلة الحيا ما اسكت عن رنك عريضة بحقك**"[3].

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 658-659.

[2] **المرجع نفسه**، 868-869.

[3] **المرجع نفسه**، 65.

على خلاف الأجواء المشحونة بالتّوتر والقلق التّي عاشها الفلّاحون في صحة الأرياف تعكس بعض الحوارات الألفة والرّقي في التّعامل: "**الشاب: مساء الخير يا دكتور صبحي: مسا الخير، تفضل**

الشاب: أنا حالتّي النفسية.... صبحي: بالطبع لازم تكون الحالة اللي عندك نفسية لأنك جيت عندي باعتباري طبيب نفساني...."[1] فلغة الحوار تبدو هادئة ورزينة.

ابتعد الحكيم عند استخدام العاميّة عن الحشو والتّكرار من قبيل التّكثيف والتّركيز معتمداً على الحوارات الموجزة القصيرة أحياناً ومثاله: "**العاطل الثّاني: تجي نعلن عن نفسينا؟ العاطل الأول: بأيه؟ العاطل الثّاني: بصوتنا...العاطل الأول: ما يطلعش؟**"[2]، اختزل الحكيم في هذا الحوار السّلس، قصير الجمل والعبارات ليبرز ما يجول في نفس العاطلين، ويظهر تجاهل الحكومة للأوضاع المأساوية التّي يعيشها الشّعب ومصادرة حرّيته بأسلوب رمزي ساخر مقتضب. ويعدّ التّكثيف وشحن الكلّ ام بالإيحاء والإيماء مطلباً أساسياً لابدّ أنْ يحققه الكاتب؛ لذا قيل: "في مقدور كلّ كاتب مسرحيّ أنْ يكون روائياً وليس بإمكان كلّ روائي أن يكون كاتب مسرحيّة"

واتسمت الحوارات في المسرحيّة بالحيوية وملاءمتها طبيعة الشخصيّات النّفسية والفكرية والّثقافية، فالفلّاحة المصريّة اتّسم حوارها اليوميّ – كما هو في المسرحيّة – بقلة الاحترام والتّهذيب "**الزوحة: وإن ما كانش عاجبك أطلع أشهد عليك الجيران.. وأقول الهم الحقوني يا خلق يا هو الراجل جوزي اتخبل بعقله..... أما انك بجح وبلط صحيح....**"[3]

فالفلّاحة السّاذجة الأميّة لا يمكن أنْ يكون مستوى التّخاطب التّواصلي مع زوجها بغير هذه اللهجة والنّبرة ولو جاء بلغة أخرى لشعرنا بوجود شرخ واضح فيما تقوله الشخصيّة وما هي عليه، ولعلّ هذا ما قصده غنيمي عندما رأى أنّ الواقعية في المسرحيّة ليست في نقل الوقائع بل الإيمان بأنّ الوقائع

---

[1] **المرجع نفسه**، 660-661.

[2] الحكيم، توفيق، **الحمير**،90

[3] **المرجع نفسه**، 110

العادية وبخاصة في القطاعات الدنيا في المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة"[1]، فواقعية الحوار المسرحي ليس بنقل الوقائع وإنما بتصوير الشخصيّات وإدراكها لمواقعها الحقيقيّة[2].

لجأ الحكيم أحياناً إلى مزج هذه الحوارات العاميّة ببعض الألفاظ والعبارات الفصيحة كي يخفف حدة الانغلاق والفهم لدى القارئ، على نحو ما جاء في المشهد الآتي: "**الشاب: أنا كنت بحب وحدة ولا أزل بحبها بجنون، كانت خطيبتي.... وفكرت بالانتحار هو أحسن مني؟ أحسن مني في كلّ شيء ولذلك هي فضلته عني، حياتي كلّ ها أصبحت مستحيلة**"[3].

بالغ الحكيم في استخدام بعض الألفاظ والتّراكيب المغرقة في العاميّة: "**يادلعدي**"[4]. "**يا لهوي**"[5]" و"**يتنيل على عينه**"[6] "**بقك ده يتقفل**"[7].

ونتبين وقوع الحكيم في فخّ الألفاظ التّي دعا إلى التّرفع عن استخدامها في العمل المسرحي؛ لأنّ المجتمع سوف يرفضها عندما سيرتقي بحكم التّطور السّريع، وزيادة الوعي الاجتماعي ما يجعل الشخصيّات الهابطة في لغتها نادرة الوجود[8].

وللخروج من أزمة العاميّة الهابطة، فكّر الحكيم في إيجاد لغة ثالثة – كما بدت في مسرحيّة الصّفقة – في إطار البحث عن لغة معاصرة للمسرح، فاستخدام الفصحى وحدها أو العاميّة وحدها للمسرح أمر غير مقبول، لأنّ للمسرح دوراً مشتركاً بين الخاصة والعامة[9] فرأى أن يخوض تجربة لغة جديدة تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في

---

(1) **النقد الأدبي الحديث**، 660-661.

(2) حمودة، حورية، **تأصيل المسرح العربي**، 278.

(3) الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 80.

(4) **المرجع نفسه**، 99.

(5) **المرجع نفسه**، 103.

(6) الحكيم، توفيق، **الحمير**، 109.

(7) **المرجع نفسه**، 111.

(8) ينظر: دوارة، فؤاد، **عشرة أدباء يتحدثون**، 44.

(9) ينظر: أبو الهيجاء، يس، **نظرية اللغة الثالثة التنظير والتطبيق**، 414.

الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجوّ حياتهم[1]. ويمكن أنْ نقتبس من مسرحيّة (الصّفقة) حواراً نتبين من خلاله خصائص هذه اللغة:

"الفلّاحون: كلنا دفعنا يا معلم شنودة... شنودة: حلمكم... حلمكم لحين مراجعة الكشف!

عوضين: سبق وقلت لنا بعضمه لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة وأمرتنا نجهز دبيحة..."[2] يتضح من الحوار أنّ مفرداته كلّ ها عربية فصيحة وأنّ الجمل مركبة تركيباً عربياً مستقيماً في جملته، وإنْ استخدمت بعض الألفاظ بمعناها الشّعبي مثل كلمة (الدبيحة) بمعنى (الذّبيحة) من الذّبح، وكلمة (عضمة) بدل (عظمة) كنوع من التّسهيل.

وقد دار جدل حول استخدام لغة ثالثة من قبل الحكيم إلا أن (محمد مندور) يرى أنّ هذه الاعتراضات ليست بمكانها لأنّ الحكيم لم يهجر العربية إلى لغة جديدة وإنّما جاء بلغة سهلة قريبة المنال ووثيقة الصّلة بواقع حياتنا الشّعبية، كما يرى فيها محاولة حيّة لا بفضل المفردات أو وسائل التّعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النّفسي الّذي نحسّه فيها، إنّه اتجاه الشّعب في تفكيره ومعتقداته[3].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، 414.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 12.

[3] ينظر: **مسرح توفيق الحكيم**، 139.

الفصل الرابع.

أنماط المكان في الرّيف المصريّ.

المبحث الأول: الأماكن المفتوحة.

الرّيف

المدينة

السّاحة

مكان الحلّاقة

السّوق

سكّة الحديد / القطار

التِّرعة

بئر الساقيّة

المبحث الثّاني: الأماكن المغلقة.

صحة الأرياف

مدرسة الفلّاح والنّجاح

المسجد والمقام

دار عساكر

دار المزارع

الحجرة

ملحق جدول دلالات المكان

يؤدي المكان دوراً رئيساً في حياة الإنسان، فمنذ أن يكون نطفة يتّخذ من رحم الأمّ مكاناً يمارس فيه تكوينه البيولوجي الحياتي، حتى إذا جاء المخاض وخرج هذا الجنين يشمّ أول نسمة للوجود الخارجي، كان المهد المكان الّذي تتفتح فيه مداركه وتنمو حواسه، وبعد ذلك تتشكلّ الأبعاد المكانيّة للإنسان بصورة أوضح في البيت والشّارع والمدرسة.... ويكون القبر هو المحطّة الأخيرة لحياته [1].

ولأنّ المكان جزء أصيل من حياة الإنسان، والمسرح بدوره ينقل تجربة هذا الإنسان، فقد بات للمكان أهمية واضحة في المجال المسرحيّ سواء أكان ذلك من خلال النّص المكتوب وما يصاحبه من إرشادات تصف المكان وتحدد معالمه أم من خلال تجسيده داخل العرض المسرحيّ.

لذا يمكن القول: إنّ المكان – بالمعنى الفيزيقيّ – أكثر التصاقاً بحياة البشر من حيث أنّ خبرة الإنسان به وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزّمان، فبينما يدرك الزّمان إدراكاً غير مباشر يبدأ يختبر الإنسان بجسده، هذا الجسد الّذي هو "مكان" أو لنقل "مكمن" القوى النّفسيّة والعقليّة والحيوانية للكائن الحي[2].

يعدّ المكان عنصراً من عناصر البناء الدّرامي لا يمكن لأي جنس أدبي أن يلغي صلته به فحين "يفقد العمل الأدبي المكانيّة فهو بذلك يفقد الخصوصيّة وبالتّالي يفقد أصالته" [3].

فالمكان أحد عناصر السّرد المهمة في النّثر الأدبي مثله مثل الحدث والشخصيّات والزّمان لا يمكن الاستغناء عنه، يمثّل في العمل الأدبي جزءاً من الحدث فهو خاضع خضوعاً كلّ ياً له، إنّه وسيلة لغاية تشكيله ولكنّها وسيلة فاعلة في الحدث[4]. ولا يعدّ المكان عنصراً ثانوياً في العمل الأدبي؛ لأنّه

---

[1] ينظر: حسنين، أحمد، **ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر**، 5.

[2] ينظر: لوتمان، يوري، **مشكلة المكان الفني**، (جماليات المكان)، 59.

[3] باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، 5.

[4] ينظر: النّصير، ياسين، **المكان والرواية**، 18.

يتّخذ أشكالاً ويتضمن معاني عدة، بل إنّه قد يكون –في بعض الأحيان– الهدف من وجود العمل الأدبيّ كله[1].

ويمكن القول: إنّ المكان" شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النّظر التّي تتضامن مع بعضها بعضاً لتشديد الفضاء الّذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان منظم بنفس الدّقة التّي نظمت فيها العناصر الأخرى، فهو يؤثر فيها ويقوّي نفوذها، كما يخبر عن مقاصد المؤلّف، وتغيير الأمكنة في العمل الأدبي يؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، وبالتّالي في تركيب السّرد والمنحى الدّرامي الّذي يتّخذه" [2]

ولأنّ المكان يضفي دلالات خاصة على النّص المسرحيّ، هناك أنواع من الأماكن يختارها الكاتب تتوافق وأحداث النّص، وتزيد من الأثر الدرامي في نفوس المتلقّين، ومن خلال مقاربتنا وفهمنا للنّصوص عند الحكيم سنعمد إلى دراسة الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة في المسرحيّات المدروسة، وتقسيم ذلك في مبحثين.

---

[1] ينظر: حسن، بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، 33.

[2] **المرجع نفسه**، 32.

المبحث الأول

الأماكن المفتوحة

تعدّ الأماكن المفتوحة على الخارج، أماكن اتصال وحركة، حيث يتجلى فيها بوضوح الانتقال والتّنقل وتقسم إلى مفتوح (عام وخاص)، وتمثل هذه المجموعة كلّ أماكن الانتقال، وهي بالطّبع كلّ الأماكن المعادية لأماكن الإقامة، التّي تشكلّ انقساماً جدلياً بين الدّاخل والخارج، وإن كانت في حدّ ذاتها متفرعة[1] وتكون هذه الأماكن "مسرحاً لحركة الشخصيّات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التّي تجد فيها الشخصيّات نفسها كلّ ما غادرت أماكن إقامتها الثّابتة مثل: الشّوارع والأحياء والمحطّات وأماكن لقاء النّاس في خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي" [2].

وقد تكون ذات مساحات واسعة، مثل: البحر أو المدينة أو مساحات متوسطة مثل الحيّ، وقد تكون صغيرة، مثل: السّفن... [3] وتحاول هذه الأماكن المفتوحة البحث عن التّحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الاجتماعيّة والإنسانيّة ومنها ما يحقق للإنسان الحبّ والمودة ومنها ما يحمله على الفشل والموت[4].

يعرج الحكيم على الأماكن المفتوحة كثيراً فيصورها ويصفها حتى لنجد دلالات كثيرة تتعلق بالمكان، تكشف عن طبيعة الشخصيّات وطموحاتها ورؤاها، ومن هذه الأماكن:

الرّيف:

احتلّ الرّيف مكاناً واسعاً في الرّوايات العربيّة عامة وأدب توفيق الحكيم خاصة، باعتباره قوّة فعّالة ومؤثرة في الشخصيّات[5].

---

[1] ينظر: حماني، سعاد، **دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ** (دراسة تطبيقية)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 88.

[2] بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، 40.

[3] ينظر: عبيدي، مهدي، **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة** (حكاية بحر، الدقل، المرفأ البعيد)، 95.

[4] **المرجع نفسه**، 95.

[5] ينظر: مجيد، قادري، **دراسة عناصر البناء في يوميات نائب في الأرياف**، فصلية دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد الثّاني عشر، 51-52، 1390هـ.

وله مكان رفيع في جماليات المكان رغم، فقره وعزلته وأمكنته البسيطة وحياة الخواء التّي يعيشها أبناؤه[1]

يعطي لنا الحكيم في حواراته المختلفة فرصة الاطلاع على عالم الرّيف، إذ نجده يرسم صورة للرّيف الزّراعي الّذي يتميّز بمساحات خضراء شاسعة وقد بدا ذلك جلياً في مسرحيّة (الصّفقة)[2] وتنتشر فيه تربية المواشي والجواميس والدّواجن، ويعتمد على الحمار كحيوان أساسي في حياة الفلّاح الزراعيّة وتنقله من مكان لآخر[3].

قدّم الحكيم الرّيف بصورة موغلة في الفقر والبؤس وانعدام النّظافة، جسدته الدّور المتسخة بروث الحيوانات والسقوف المتداعية المعروشة بأقصاب الذّرة والقطن وإضاعة الوقت في النّفور والمشاحنات فيقول على لسان علوان: " **حتى يعيش أهلنا في بيوت نظيفة لا يؤاكلّ هم الحيوان وحتى تعرش سقوفهم بغير أحطاب القطن والذرة وتطلى جدرانهم بغير روث البهائم حتى يختفي الزير وتجري في الدور المياه النظيفة وتذهب المسرجة وتضيء المصابيح الكهربائية المكان أهذا كثير على أهلنا**"[4]

نلحظ من المشهد السّابق أنّ العملية الوصفية للرّيف/القرية انطلقت من أهم عناصر القرية كلّ ها وهو البيوت؛ إذ ذكر أن أول ما تجلى (لعلوان) لحظة قدومه من القاهرة ووصوله إلى بيت أمه هو أسقف المنازل وجدرانها وأدواتها البدائية، فما زال الرّيفيون يشربون المياه القذرة ويعيشون في عتمة التّأخر الحضاريّ. وفي مشهد آخر يقلّب نظره في البيت ويقول: "**لم تزل عيني ترى دوركم هذا الحيوان وروثه وقذره وأعواد الحطب والذرة تغرس كلّ هذه السقوف المتداعية**" [5]

---

[1] ينظر: النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، 40-41.

[2] ينظر: الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 44.

[3] **المسرح المنوع**، 825.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 774.

[5] **المرجع نفسه**، 786.

إن هذه البيوت التّي جاءت على لسان (علوان) بصيغة الجمع/دوركم ما هي إلا مرآة تعكس صورة الرّيف، فتجسد الواقع المعيشي المتواضع الّذي يعيشه أهل القرية حيث البؤس والفقر وشظف العيش وينبئ وصف الحكيم للدور بالقذارة والاقتراب من حالة الانهيار والسّقوط المتمثل بالسّقوف المتداعية الواهنة عن حرمان الرّيفيين من أدنى حقوقهم المعيشية ومصالحهم الثّقافية والاقتصاديّة كما يكشف عن خواء ضمائرهم من أيّ هتاف يعجل بحركة تحررية يعللون بها أنفسهم [1].

وقد تأسست الصّورة العامة لبيوت القرية على جملة من الدّلالات السلبيّة تأتي في مقدمتها الضّيق وبساطة الأشياء وانعدام بعضها وهذا ما يفسر تجاهل الحكيم في كثير من المسرحيّات – المدروسة – عن ذكر الأثاث في بيوت الفقراء، وإن ظهرت كما في مسرحيّة (حياة تحطّمت) كانت مجرد إشارات بسيطة: "**مقعد فونيتل ممزق**"[2] و" **كرسي رجله مخلوعة**"[3] و" **الفراش الحقير**"[4] طمس الحكيم معالم الجمال في الأثاث وجعل وظيفة البيت لا تتجسد إلاّ من خلال حركة البطل الّذي تملؤه مشاعر القلق والضّياع ما يعكس تردي أوضاع المتعلمين في الرّيف.

استعان الحكيم بشخصيّة الفلّاح في الكشف عن واقع الرّيف المتردي، فالعلاقة بينهما متبادلة يؤثّر كلّ منهما على الآخر [5]. فالشخصيّة تكشف عن المكان بقدر ما يكشف عنها يقول: "**رأيت هذا الصباح تحت شجرة السنط المواشي ومعها الأجير الذي يسرحها أقذر منها وأحقر بثوبه الخلق**"[6]، إنّ الصّورة تضعنا أمام انعكاس المكان على الشخصيّة ، فالفلّاح والمواشي والمكان افتقدوا معالم الجمال والنّضارة، وأسوأ ما في المشهد استلاب الحكيم من الفلّاح آدميته وكرامته فقد وضعه بمستوى الحيوان.

---

[1] مجيد، قادري، **دراسة عناصر البناء في يوميات نائب في الأرياف**، 52.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 154.

[3] **المرجع نفسه**، 156.

[4] **المرجع نفسه**، 163.

[5] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، 31.

[6] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 827.

يتتبع الحكيم تفاصيل البيوت من خلال تركيزه على الحالة الفوضوية في داخلها، الّذي يمثلها ولادة الأرانب تحت الفراش، ووجود (بلاليص) المش والعسل الأسود خلف الكنبة، واتخاذ (الراديو) مكاناً تبيض فوقه الدّجاجات وتلعب عليه الكتاكيت[1]. فهذه الحالة لا تبعث على الاطمئنان والرّاحة، بل نجدها تعمّق في معاناة الرّيفي وضغوطه النّفسية وتفاقم من حدة المشاكلّ الزّوجيّة كما ظهر في مسرحيّة (نحو حياة أفضل).

يُرى ارتباط البيت الرّيفي بدلالات القلق وعدم الاستقرار والخوف الدائم من سيادة العقل واتخاذ أي قرار نحو التّجديد والتّغيير، في (سوق الحمير) نجد أن زوجة المزارع ضاقت من سلطة العقل التّي يمثّلها العاطل عن العمل، فعندما حاول العاطل تقديم حلول منطقية تساهم في تطوير حياة الرّيفيّ، وأبدى رأيه في بعض الشّؤون التّي تخص حياة الفلّاح، تخوض زوجة المزارع هذه صراعاً قوياً مع زوجها لإجباره على إسكات هذا العقل، ويتمخض الصّراع في النّهاية عن طرده وإغلاق الباب وراءه. وكان تكرار كلمة" **يقفل بقه**"[2] ومرادفاتها مثل: "**ده يبقى له رأي**"[3]، "**يقفله بالضبة والمفتاح**"[4]، "**بقك ده ينقفل، ينكتم**" [5]، انعكاساً واضحاً على مصادرة الحكومات حريّة الرّأي وتكميم الأفواه، وكلّ محاولة للتّعبير عن الرّأي أو إعمال العقل، فهي زعزعة للاستقرار العام يجب القضاء عليها، كما فعلت زوجة المزارع مع عقل العاطل عن العمل، فالفلّاحة بجهلها وضيق أفق تفكيرها وانحسار عقلها آثرت في نهاية المسرحيّة إخماد صوت العقل وإغلاق الباب في وجهه والعيش على النّمط القديم.

وبهذا يسلط الحكيم الضوء على بعض أسباب تأخر الرّيف المصريّ وأبرزها ضيق الأفق في التّفكير ورفض التّغيير والتّجديد، وعدم قدرة الإنسان على إبداء رأيه بسبب خضوعه الطّويل للقمع والتّسلط من قبل المسؤولين.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 827.

[2] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 109.

[3] **المرجع نفسه**، 108.

[4] **المرجع نفسه**، 109.

[5] **المرجع نفسه**، 109.

اتكأ الحكيم في إبراز سوداوية واقع الرّيف على بعض المصطلحات المستخدمة الشّائعة في البيئة الرّيفيّة بما يتلاءم مع سياقات نفسية واجتماعيّة مختلفة، فالحوارات بين (عساكر) و(مبروكة) كانت مرصّعة بالصّور البلاغية والاستعارات المستوحاة من عالم الرّيف والفلّاح، ومنها: "**الجدي والعجل يأكلّ ان الدريس**"[1] و"**البوم في الخرائب**"[2] وكذلك" **ضرع البقر العجوز**"[3] "**حتى إذا ترعرع وطال ونضج كوزه نزعت غلافه فوجدته خالياً من الحب والثمر**"[4]. "**لو أنه كان نبتاً فارغاً لهان الحطب**"[5] وكلّ ها إشارات واضحة إلى الفقر والبؤس والتّشاؤم ودلالات سلبيّة ترخي بظلالها على الرّيف فتعمّق مأساته.

حَرِيٌ بنا أنْ نشير في الحديث عن الرّيف إلى أنّ هذه البيوت الفقيرة تقف لتقابل سرايا الأغنياء التّي ترتبط بمعاني البذخ والتّرف، فبيت (عيسوي بيك) يتكون من عدة غرف وطوابق وصالون و(سلاملك)، ولكلّ غرفة وظيفتها الخاصة، كما يمتلئ المنزل بالخدم والحشم وتكثر فيه المجوهرات: "**زيزي في يديها مجوهرات تريها لزائرتها درّيّة**"[6] وقف الحكيم على وصف بعض تفاصيل هذه البيوت يقول: "**صالون أنيق في سراي عيسوي بيك في الأرياف**"[7] "**موبيلية رقيقة وغالية مش واخدة على البهدلة**"[8] "**بيوتهم صحية جداً**"[9].

كما جاء على وصف حياة هؤلاء الأغنياء داخل البيوت إذ يصرفون حياتهم بلا عمل، وينفقون بلا حساب بما يرضي غرائزهم من وسائل المتعة والتّرفيه، حتى ولو كانت وسائل غير

---

[1] ينظر: الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

[2] **المرجع نفسه**، 766.

[3] **المرجع نفسه**، 763.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع** 781.

[5] **المرجع نفسه**، 781.

[6] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 99.

[7] **المرجع نفسه**، 156.

[8] **المرجع نفسه**، 99.

[9] **المرجع نفسه**، 113.

مشروعة، (فعيسوي) وشلته الخاصة يجتمعون كلّ ليلة في بيته يلعبون القمار ويشربون الخمور "**حقنا نجهز الكوتشينة والتربيزة قبل ما الوقت يروح**"[1].

ويستولي هؤلاء الأغنياء على أراضي الفقراء "**ياما أحلى طلعتكم من الغيطان كده أنت وجوزك راكبين الخيل والناظر والخوالي والفلّاحين حوليكم... زي هارون الرشيد ومرآته في زمانهم**"[2]. ومن خلال تشريح الحكيم لمنزل (عيسوي بيك) وتصرفاته يُعرّي الطّبقة البرجوازيّة التّي كانت بعيدة كلّ البعد عن الطّبقة الكادحة ولم تقدم لها شيئاً، بل على العكس كانت تفوح منها رائحة الغنى والتّسلط والتّحقير، ما يكرس الطّبقية في المجتمع وينمي الشّعور بالحقد والكره تجاه هؤلاء الأشخاص "**عيسوي بيك له ناس كتير تكرهه ده مشهي النّاس الأطيان... وفي إشاعة بأن عيسوي بيك مهدد بالقتل اللّيلة**"[3] وقد علم هؤلاء الجشعين كره النّاس لهم فانعكس ذلك على بيوتهم التّي تمتلئ بالخوف والقلق والاضطراب الدائمين.

تعكس مفردات (عيسوي بيك) وتصرفاته حالة الخوف التّي يعيشها، ومنها: "**قفل السلاملك بالمفتاح**"[4]، "**لا تطفيش النور اللي هنا**"[5]، "**الكلّ ب ينبح لازم حد جاي**"[6]، "**بس ما يرضاش يظهر لك أي خوف أو أي اهتمام لأنه متكبر والدليل أنه جعل المقابلة داخل السرايا... لأنه السلاملك منفرد وقريب من الطريق... من السهل السطو عليه لكن داخل السراية يبقى محصن أكتر**"[7]. فأغنياء الرّيف رغم ثرائهم الفاحش ومستواهم الاجتماعي لا ينعمون في بيوتهم بالاستقرار والراحة والسّلام النّفسيّ.

هذا التّباعد المكاني بين بيوت فقراء القرية وأغنيائها يبين حجم الهوة بين الطّرفين، ومع ذلك يقابله تقارب فكري فلا يختلف أثرياء الرّيف عن فقرائه في الخواء الفكريّ والثّقافيّ: "**دخلت قصراً لثري**

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**،118

[2] **المرجع نفسه**، 118.

[3] **المرجع نفسه**، 86.

[4] **المرجع نفسه**، 112.

[5] **المرجع نفسه**، 112.

[6] **المرجع نفسه**، 108.

[7] **المرجع نفسه**، 115.

ريفي... ورأيت بأم عيني رأس الماعز يمشي على السجاجيد الثمينة في الصالون الذهبي الفاخر... كما رأيت أقطاب هذا البيت لا يفقهون في معنى الحياة أكثر ما يفهم محروس... يرتدون أفخر الثياب ويذهبون إلى أوروبا بالباخرة والطائرة والكاديلاك ويعودون ما فهموا من متع النفس أكثر مما يفهم محروس" [1] فلم يكن (عيسوي بيك) وأمثاله من الّذين تسللوا إلى عالم الأغنياء إلا صورة نمطية لحياة الأغنياء ونظرتهم الدّونية إلى باقي الشّعب وخوائهم الحضاريّ والفكريّ، وانعكاساً واضحاً إلى تغلغل الطّبقية داخل المجتمع الرّيفيّ، رغم محاولات ثورة يوليو الحدّ منها إلا أنّها تعمّقت في ظل الانفتاح الّذي عصف بالقيم والمبادئ والعادات التّي ترسخت بعد الثّورة.

أما القانون الرسمي في الرّيف فلا يحظى بشيء من الاحترام في واقع يضع قوانينه الخاصة ويتوارثها جيلاً بعد جيل ولا يرضى بغيرها، (فعساكر) توقن أنّ (سالم الطحاوي) قاتل زوجها دون أنْ تملك دليلاً يثبت ذلك، وتساؤلات (علوان) المنطقيّة حول التّحقيق في الجريمة لا تعترف بها القرية الصّعيديّة، ولا تضع لها وزناً ولا اعتباراً فما يقوله (علوان) مستمد من قاموس العاصمة مثل" النّيابة"" المحكمة" "القانون" والكلّ مات التّي ترادف مصطلحاته هي: "العار" "الذّل" "شرف العائلة" "القصاص الفردي" وحتى عندما يتقمص (علوان) دور المحقق في محاولة للبحث عن دوافع (سويلم الطحاوي) الّذي قتل والده، فإنّ الأمّ لا تؤكد ولا تنفي لأنّ الأمر لا يمثل لها أهمية بالغة: "**عساكر: تحقيق؟؟!!، علوان: نعم ماذا قلتم للنيابة؟، عساكر: النيابة يا للعار... نحن نقول للنيابة!! علوان: وما أصل العداوة بين الأسرتين؟، عساكر: قد يكون عجلة لأجدادنا شربت ذات يوم من غيط لأجدادهم... علم ذلك عند علام الغيوب**"[2].

فالانشغال بالحكومة ومؤسساتها لا يمثل هاجساً للغارقين ببحور الدّماء وفي مجتمع تحكمه العادات والتّقاليد، ما يثبت غياب سلطة القانون عن المكان.

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**،828

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 770.

لم يقدم الرّيف الهدوء والطّمأنينة والسّكينة لساكنيه، فبعضهم يفضل السّكن في المدينة على البقاء في الأرياف، (فزيزي) مثلاً تشمئز من وجودها في الرّيف وتشعر بالضّجر والسّأم "**زهقت الأرياف وعايزه أروح مصر بقا... هي دي بلد تتسكن**"[1].

يرى (علوان) أنّ أجواء الرّيف بعيدة عن الهدوء وليست المكان المناسب للتّفاهم والنّقاش مع أمّه يقول: "**سأذهب إلى المحطّة لأعود من حيث جئت... أراك في القاهرة.. لأفهمك وجهة نظري في جو هادئ بعيد...**[2] .

المدينة:

كانت المدينة فضاء مفتوحاً ومحطّة لاسترجاع الذّكريات، ومكان انتقال الشخصيّات بغية التّعلم أو العمل. ومكاناً للتّبادل التّجاري بين المكانين، والمدينة المقصودة في مسرحيّات الحكيم مصر وعاصمتها القاهرة، وحضرت الإسكندريّة بشكلّ باهت.

كانت مصر/القاهرة مكاناً واقعياً عاشت فيه بعض الشخصيّات، أراد من خلالها الحكيم أن يبْرز التّقاطع المكاني بين الرّيف والمدينة من خلال الكشف عن الجوانب الفكريّة والاجتماعيّة ومستوى التّفكير لدى الأفراد. يقول على لسان (علوان): "**هناك بعد الفراغ من دروس الأزهر حيث يجتمع الزملاء ونقرأ الصحف... ويعاودنا الحنين... واجبنا نحن الذين تعلمنا في القاهرة أن نبَصرهم بحقهم في الحياة**"[3]، فكانت القاهرة مكاناً مفتوحاً ينهل (علوان) من مناهل علومه وثقافته التّي ساهمت في صقل شخصيته، وتكمن دلالتها في رمزيتها، حيث ترمز إلى التّجديد والتّطور والرّقيّ.

مثّلت المدينة مرآة عكست مختلف القيم المتباينة بين الرّيف وبينها، فظهر الرّيف مكانا سلبياً يدفع بالقيم السلبيّة للأمام ويوقد نار الحقد والغلّ ويتمثل ذلك في قول (عساكر): "**هنا مكان الدم الذي يناديه**"[4] في حين تظهر المدينة بعيدة كلّ البعد عن هذه القيم "**ما أبعد قريتنا عن القاهرة هل**

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 101-102.

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 777.

[3] **المرجع نفسه**، 774.

[4] **المرجع نفسه**، 765.

يستطيع صوت الدم أن يصل إلى البنادر"[1] هذا التّباين القيميّ دفع بعلوان بالنّزوع إلى المدينة / بيته الثّاني. من مسقط رأسه القرية/بيته الأول، ليس هروباً من واقع القرية أو استسلاماً؛ وإنّما في محاولة للبحث عن حماية للذات من خطر القيم السلبيّة والمحافظة على قيم نبيلة يحتاج إليها المتعلم في عالم القرية الموحش "**علوان يتناول حقيبته... سأذهب...**"[2].

تتغير أخلاق النّاس الّذين وفدوا من المدينة إلى القرية وتفسد طبائعهم "**دول فين من أعيان زمان أهل الجود والكرم والنفس السمحة دول خلاص هجروا الرّيف وعاشوا في مصر، وتخلقوا بأخلاق الفرنج تدخل بيت الواحد فيهم ساعة غدا ما يعزم عليك بلقمة**"[3]. وهنا يطال التشويه الأغنياء من أعيان الرّيف ويبدو أنّ حبهم للمال انعكس على شخصيّاتهم وتأثرهم بطريقة الحياة الحضريّة التّي تبتعد شيئاً فشيئاً عن الرّيف وتقترب من المدينة "**عايزه أعيش على وجه الدنيا، وأتمتع بشبابي... عايزه التّياترات... وبعزقه الفلوس**"[4].

فالحياة بالمدينة تتميز بتوافر مظاهر الحياة الثّقافيّة، المتمثلة بالعمران والتّطور، وفي الوقت ذاته تتضاءل الحياة الاجتماعيّة وينحسر اهتمام الفرد على الاهتمام بشؤونه الخاصة وتهميش حيز العلاقات الاجتماعيّة التّي تربطه بالأصدقاء، وتمثل ذلك بالأنانيّة وحبّ الذّات واللهو والابتعاد عن أخلاقيات الرّيف المتمثلة بالكرم والسّماحة والاهتمام بالضّيوف والأصدقاء.

السّاحة:

تعدّ السّاحة إحدى الفضاءات المكانية التّي تمتاز بالانفتاح المطلق على العالم الخارجيّ، أو بمعنى آخر هي المكان المفتوح على الفضاء الأوسع دون مسالك أو أبواب أو عتبات تحده [5]. وأهم

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 765.

[2] **المرجع نفسه**، 777.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 114.

[4] **المرجع نفسه**، 103.

[5] ينظر: حماني، سعاد، **دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ**، 122.

خصوصية تميزه أنّه فضاء مشترك بين النّاس على اختلاف مستوياتهم ومعتقداتهم وأخلاقهم، تتفاعل فيه الشخصيّات بحيث تتصارع الأفكار وتختلف وجهات النّظر[1].

بدت ساحة الكفر في مسرحيّة (الصّفقة) مكاناً مليئاً بالحركة والحيوية والنّشاط، جمع شخصيّات القرية المتنوعة وأصحاب المهن والوظائف في مشهد انفعالي، تظهر من خلاله تحضيرات أهل القرية للاحتفال بإتمام الصّفقة "**ساحة الكفر وقد تجمع فيها نفر من الأهالي، البعض منشغل بنصب علاقة خشبية والبعض الآخر بقرب حلّاق القرية والبعض حول المعلم شنودة صراف الناحية منهمك في مراجعة الكشف**"[2]. كان التّرابط الاجتماعيّ حاضراً في ساحة القرية، رغم كلّ الأزمة المالية التّي تَعْتَرِض شراء الأرض "**كلّ دار عندنا في الكفر باعت ما فيها**"[3] فالمشهد السّابق يكشف عن علاقة وطيدة بين أهل القرية، ويعكس روح الجماعة في تغليب المصلحة العامة على مصلحة الفرد. ولا يعدّ التّفاعل الاجتماعي النّشط لأعضاء الجماعة في المكان المؤثّر الوحيد في سلوك الأفراد، فالأشخاص يتأثرون بالجماعة السّلبيين بالطّريقة نفسها [4]. ونتيجة لانفتاح المكان نشر أحد الأشخاص السّلبيين خبر وصول (حامد بيك) الإقطاعي معبّراً عن هواجسه وانفعالاته وخوفه من وصوله، لنجد أنّ تأثيرها عمّ جميع الأفراد فانقلبت ساحة الكفر إلى مكان مليء باليأس والإحباط والقلق بعد أنْ دبّ الخوف في نفوس الفلّاحين جميعاً من الإقطاعي، لتُغلق الأبواب في وجه أهل القرية ويتحول المكان إلى بؤرة للصّراع الجماعي مع الإقطاعيّ.

بالغ الحكيم في الوظائف التّي أسندها للمكان/السّاحة لدرجة أنّه فتح عالم السرّ على عالم الجهر، وأزاح الحدود والفواصل والخصوصية في المكان: "**سعداوي: قلهم الحكاية يا عوضين... عوضين: مصيبة وانحطت على راسنا.... خميس: يظهر إنه متمسك برأيه، إما أن البنت تسافر**

---

[1] ينظر: مطرفي، مقدودة، **بنية المكان في رواية نخلة على جدول للطيب صالح**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف–المسيلة، الجزائر، 43،2016/2017م.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 11.

[3] **المرجع نفسه**، 15.

[4] ينظر: لامبرت، وليم، ولامبرت، ولاس، **علم النفس الاجتماعي**، 197.

وإما إنه يرجع في كلّ متـه.... تهامي: راجل أكبر من والدها وطالبها تلاعب ابنه الصغير"[1]. فمناقشة أمر ذهاب (مبروكة) بنت (عوضين) للعمل في مصر هو شأن داخلي خاص بها وبعائلتها، لكنّ الحكيم اتخذ من السّاحة مكاناً لمناقشة هذا الشّأن الدّاخلي الّذي شارك فيه الجميع، وقد يكون السّبب العلاقات المتقاربة الوطيدة، والهم المشترك الّذي جمع أهل القرية، وبساطة الرّيفيين في حياتهم اليومية.

كشفت ساحة القرية عن دلالات الكرم الجماعي في الأرياف، رغم بساطة عيشهم وقسوة ظروفهم المعيشية، وهذا يبرز في الحوار الآتي: "**البيك: لا والله أرجوكم... اعفوني من مسألة العشا.... سعداوي: والله لا يمكن... ولو لقمة صغيرة جبر خاطر... رح يا تهامي بالعجل هات المطلوب عليش أفندي من دارنا أو من داركم كلنا واحد**" [2].

كان اتّساع ساحة القرية فرصة درامية استطاع من خلالها الحكيم حلّ مشكلّة تتعلق بالمسرح، فقد قال عنها: إنّها صالحة للتّمثيل في أيّ وقت وفي أيّ مكان فهي ليست بحاجة لخشبة مسرح أو ديكور أو ملابس [3]. تعرض عملية الحياة في حقيقتها والأشخاص في طبيعتهم بلا نكتة أو مبالغة ترضي الجمهور بإخراجها الطّبيعي وتمثيلها الواقعي [4].

مكان الحلّاقة:

تغلغلت مهنة الحلّاقة وشخصيّات الحلّاقين في الأدب والمسرح والسّينما، فضمن حكايات (ألف ليلة وليلة) تعدّ حكاية (حلّاق بغداد) من أجملها، أبدعت شهرزاد في رسم حبكتها الدّرامية وسردها في اللّيالي (28-30) [5].

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 101-102.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 92-110.

[3] **المرجع نفسه**، 158.

[4] ينظر: مندور، محمد، **مسرح توفيق الحكيم**، 136.

[5] ينظر: أحمد، ناصر، **الحلّاق في الدراما**، المجلة العربية، العدد (535)، 1/ إبريل/ 2021م/ 1442هـ.

استحضر الحكيم (صالون الحلاقة) في أكثر من مسرحيّة، تميزت بالواقعية وثراء الدّلالة، ففي مسرحيّة (كلّ شيء في محله) اتخذ الحلّاق مكانه في ساحة القرية قرب محطة سكّة الحديد، تحت أحد الجدران، [1] ما يشير إلى حيويّة المكان وارتياد عدد كبير من الزبائن عليه كون المحطّة عند نقطة عبور من وإلى القرية " **شغله راج اللّيلة**" [2].

وبحكم ثبات الحلّاق في المكان كان راداراً يلتقط كلّ صغيرة وكبيرة في القرية "**الحلّاق ناظراً في تجاه المحطّة.... الله.. بص شوف الواد الأفندي جاي ومعاه الست**"[3] كما ساعد انفتاح المكان/السّاحة على تدفّق الأخبار والمعلومات بسهولة إلى الحلّاق، ليحولها بدوره مادة إعلامية يثرثر بها مع زبائنه بغية تسليتهم.

وبما أنّ القرية لا تمتلك وسائل الاتصالات الحديثة تحول صالون الحلاقة إلى وكالة أنباء تَصب فيه الأخبار اليومية ومكاناً إعلاميّاً تلقى فيه الرسائل وتذاع في رحابه الأخبار:

" **الموزع: يقدم حفنة من الخطابات.... استلم وارد النهارده، الحلّاق: يتناول الخطابات....**"[4] ثم ينادي" **يا أهل البلد يا أهل البلد....**"[5] ليطلعهم على مستجدات الأمور والأخبار أولاً بأول، كان آخرها إعلان حفل زفاف، تبدو من خلال المسرحيّة ثقافة الحلّاق بحكم تواجده في السّاحة. سماعية ينقلها إلى زبائنه على شكلّ قصص وحكايا." **الحلّاق: أخويا... شقيقي الله يصبحه بالخير بقى كان حلّاق معتبر زي...** [6] ويتابع قص حكايته على زبونه. وبذلك نلحظ أنّ مكان الحلّاقة وُظّف للدلالة على التجمعات الشّعبية لدى أفراد السّاحة فشكلّ مسرحاً للأخبار وتبادلها.

السّوق:

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 858.

[2] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 17.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 865.

[4] **المرجع نفسه**، 860.

[5] **المرجع نفسه**، 858.

[6] **المرجع نفسه**، 858

من الأماكن المفتوحة يلتقي فيها غالباً البائعون والمشترون لعرض بضائعهم. سميّت السّوق سوقاً "لقيام النّاس فيها على ساق للبيع والشّراء، ورد ذكرها في الكتاب والسنة والعمل فيها مباح" [1]

ورد السّوق في المسرحيّات المدروسة.... عنواناً لإحدى المسرحيّات وهي (سوق الحمير) ليواجه القارئ من خلال العنوان سطوة مكانية فالعنوان "هو دليل النّص إلينا، ودليلنا إليه"[2].

الجزء الأول من العنوان يحيلنا إلى مكان محدود وثابت هو السّوق. أتى الحكيم على إضافته لكلمة (الحمير) للدلالة على خصوصية المكان الذي تدور فيه الأحداث كما تعبر عن خصوصية الشخصيّات التّي ترتاد السّوق. (سوق الحمير) يختلف عن باقي الأسواق فحميره "**سعرها غالي**"[3] ولها مكانتها وحضورها المميز في السّوق "**آه لو كنت حمار شوف طالع به معتز كده وشامخ**"[4] ويعلي الحكيم في السّوق من قيمة الحمار في مقابل الإنسان المهمّش الذي لا يلتفت إليه أحد فيتمنى أنْ يكون مكان الحمار.

لم يهتم الحكيم بوصف السّوق وصفاً دقيقاً بقدر ما اهتم بوصف الحالات الإنسانية داخل السّوق، فرواد السّوق هم من العاطلين عن العمل، واللّصوص الذين دفعتهم قسوة الحياة والفقر الشّديد إلى ارتياد السّوق لسرقة الحمير أو الاحتيال على الفلّاحين السذّج ويتبادلون الأدوار مع الحمير بهدف الحصول على مكان يعيشون فيه" **العاطل الثّاني: وفيها آيه على الأقل تلقى واحد يضمن لك لقمة تاكلّ ها....**"[5]. ليتّخذ السّوق وظيفة التّحايل واللّصوصية، وساعد اتّساع المكان المحتالين الذين امتازوا غالباً بالحنكة والقدرة على الجدال لتنفيذ خططهم في السّرقة والهرب دون أنْ يكتشفهم أحد.

"**عندك الحمار اللي جاي علينا ده وساحبه الراجل اللي اشتراه ما أروح.... أنا أقابل الرجل وأشغله... تكون أنت بتحل الحبل من رقبة الحمار بدون ما صاحبه يشعر... بعدها يسحبك أنت**

---

[1] الجزائري، أبو بكر، **أيسر التفاسير**، ج3، 600.

[2] حسين، خالد، **في نظرية العنوان**، 257.

[3] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 132.

[4] **المرجع نفسه**، 91.

[5] **المرجع نفسه**، 91-92.

أسحب أنا الحمار" [1]. فظهر السّوق مكانا مناسباً لانتشار المحتالين واللّصوص والسذّج من الفلّاحين.

ساهم سوق الحكيم في تقديم تجليات الوضع الاقتصادي الذي يعيشه سكّان القرية نظراً للعلاقة القائمة بين الاقتصاد والمجتمع والمكان (سوق الاتنين) كما أسماه الحكيم في مسرحيّة (الزّمار) قدّم أبرز مظاهر الوضع الاقتصادي، الذي يعيشه الفلّاح في قرية (تلا) الرّيفيّة، يقول: "**الفلّاح الأول: روحي صحيه... ألا سوق الاتنين فات**" [2]. فاقتصار عملية البيع والشّراء على يوم واحد في الأسبوع ينعكس سلباً على المستوى المعيشي للفلاح "**النّاس راجعة من السّوق.... وأنا قاعد هنا**" [3] فالمشهد ينبّئ بخوف وقلق من جانب الفلّاح من عدم لحاقه بالسّوق ما يزيد من معاناته وسوء أحواله الاقتصاديّة. أما في مسرحيّة (أغنية الموت) فجاءت دلالة السّوق مغايرة للواقع وبعيدة كلّ البعد عن وظيفة السّوق المعروفة والمتمثلة في البيع والشّراء، فالدور الذي اضطلع به (سوق القرية) هو تناقل الإشاعات والنّميمة تقول عساكر: "**ألم يقل لك ابنك صميدة ما سمع النهار في السّوق... ولولا هذه الإشاعة لما استطاع أن يمشي مرفوع الرّأس**" [4]. فالسّوق يمثل مسرحاً لتناقل الإشاعات والأكاذيب التّي تعدُّ مؤشراً لاضطراب في الشخصيّة وعدم المقدرة على المواجهة مع الشعور بالعجز ولها ما يعادل تأثير الصّحافة [5] والمفارقة أنّ المكان الوحيد الذي حمل دلالة السّوق ووظيفته المعروفة بين النّاس هو تحت شباك العيادة الرّيفيّة، ويظهر ذلك جليا في الحوار الآتي:

"**سالم: عبد المطلب أفندي بيفاصل الولية على جوز الفراخ... الدكتور: ولية مين؟ سالم: وحدة فايته تحت الشباك، أصل عبد المطلب أفندي بلا قافية له عادة يشتري كلّ لوازم البيت من تحت الشباك**" [6]. كان الشباك مكاناً حيوياً لعمليات البيع والشّراء والمفاصلة في القرية. ومن هنا ساهم

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 92

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 655.

[3] **المرجع نفسه**، 756.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

[5] ينظر: إبراهيم، صفاء، **الإشاعة وأثرها على الفرد والمجتمع**، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد العشرون، الجزء الثامن، الخرطوم، 2019م.

[6] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 756.

السّوق وما يرتبط به في إبراز الواقع المعيشي البائس الذي تعيشه القرية، متخذاً دلالات سلبيّة تمثلت في الخداع والاحتيال ونشر الأكاذيب.

سكّة الحديد / القطار:

من الأماكن التّي تكرر ورودها في المسرحيّات، واتخذت عدة دلالات، وظفها الحكيم كمكان واقعي يسمح بالانتقال من الرّيف إلى المدينة وبالعكس، ومع أنّ المحطّة تدفع غالباً الانتقال من المكان المعادي إلى المكان الأليف نجد أنّ المحطّة كانت (لمبروكة) في مسرحيّة (الصّفقة) انتقالاً من المكان الأليف المحبوب/القرية، إلى المكان المرفوض/بيت الإقطاعي للعمل الإجباري: "**بذمتك لو كانت مبروكة بنتك أو أختك كنت تسبها تسافر وحدها مع راجل غريب**" [1]. فهذا الانتقال يعني المساس بالشّرف والعادات التّي تمنع سفر الفتاة وحدها مع رجل غريب.

وفي (أغنية الموت) كانت المحطّة مكاناً للتصادم بين قيم الرّيف وقيم المدينة، ويمثل عبور المحطّة إلى المدينة تخلياً عن القيم السلبيّة، بينما البقاء يعني تشبّثاً بقيم القرية السلبيّة.

جاءت المحطّة نقطة فاصلة في حياة علوان، انتهت حياته وتكسرت أحلامه داخل المحطّة على يدي ابن عمه (صميدة) الذي أقدم على قتله ليتحول المكان إلى فضاء قاس يوحي بعدم الاطمئنان والعجز التّام اتجاه قوة لا يمكن الوقوف ضدها، فبدل أنْ يعبر (علوان) المحطّة بأمان ويصل إلى القاهرة، كانت المحطّة النقطة التّي توقفت عندها حياته. "**صميدة: بعجلة هات السكين قبل أن يفلت في قطار المغرب**" [2].

وظهرت محطّة القطار مكان انتظار المجهول في (كلّ شيء في محله) "**الموزع: حاجة بسيطة روح انتظرها على المحطّة. الشاب: مين هي اللي انتظرها؟ الشاب: وأنا أعرفها إزاي؟ الموزع (للشاب): إن كانت حلوة ما تعرفها، الحلّاق: للشاب روح يا أخي بقى انتظرها... الشاب:**

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 103.

[2] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 780.

... **شيء عجيب... أمري لله**" [1]. في المشهد ما يرمز إلى أنّ الشّعب المصريّ ما يزال ينتظر تحقيق الوعود التّي قطعتها الحكومة على نفسها، ولا يعرف متى وأين سيتم ذلك!

وحمل صوت القطار دلالات منها: انتظار وأمل في الوصول لتعود الحياة إلى (عساكر) في المرة الأولى التّي سمعت فيها صفير القطار وأنباء عن وصول (علوان)، وجاء في المرة الثّانية ليعلن عن دم جديد.

التِّرعة:

تعد التِّرعة من أهم منشآت الرّي في العالم وهي بداية الاستقرار لأهالي القرية طمعاً في إصلاح الأراضي الزراعيّة وتعميرها. وقد ورد في الكتب أنّ أقدم ترعة في مصر كانت ترعة الإسكندرّيّة تمدّ المدينة بالماء العذب وتروي أراضي بطون الرّيف[2]. ويروي القلقشندي أن هذه التِّرعة كانت مفروشة بالبلاط [3] وذكر المقريزي أن (كليوبترا) جعلت قاعاتها من الرخام [4] ما يدل على أنّ الترع كانت دليلاً على العمران وازدهار الزّراعة في مصر وأريافها.

ظهرت التِّرعة في (نحو حياة أفضل) بصورة مغايرة فقد غابت نضارتها وملامحها الجمالية وحتى الهدف الذي حفرت من أجله، وباتت واحدة من ملامح التّلوث البيئي الذي يميز الرّيف المصريّ، ويظهر ذلك في قول المصلح: "**هذه التِّرعة التّي رأيت فيها البارحة جثة الحمار النافق المنتفخة**" [5] فالتِّرعة تحولت إلى قبور عائمة للحيوانات النّافقة، وتكتمل صورة التّلوث عندما تتحول إلى مأوى للحشرات والجراثيم "**ويعلوها الذباب والحشرات**" [6] وما أقبحها من صورة!

تكمن خطورة التِّرعة كمكان مفتوح في تحويل الفلّاح – بجهله وإهماله – الترع إلى مخازن للمياه الراكدة ومجمعاً للقمامة، ومكاناً لغسل الأواني والأدوات، فحلّاق القرية في (الصّفقة) عَمِد إلى

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 864.

[2] ينظر: زيتون، محمد، **إقليم البحيرة**، 67–69.

[3] ينظر: **صبحي الأعشى**، ج3، 304.

[4] ينظر: **الخطط المقريزية**، ج1، 477.

[5] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 815.

[6] **المرجع نفسه**، 815.

التِّرعة ليغسل موس الحلّاقة ما أدى إلى تلوث الموس ووفاة أحد الفلّاحين: "**وأنا أقدر أضمن طهارة الموس... أنا غاسل موسي في التِّرعة قبل ما أحلق لكم لكن الموس وقع من غير مؤاخذة في وسخ المواشي... مكتوب لمحمد أبو شقفة يموت يومها**"[1] ما يعكس غياب الرّقابة الصحيّة عن هذه الأماكن المفتوحة والمكشوفة في الأرياف، وتصور قلة وعي الفلّاح الصحي فبجهله حوّل أماكن الماء من مصدر للحياة إلى أماكن تنتهي فيها الحياة وتنتشر فيها الجراثيم، فكانت التِّرعة مكاناً باعثاً للاشمئزاز والمرض.

نهض التركيز على وصف القذارة بدوره دلالة على الفقر والانحطاط، وما قذارة المكان إلا امتداد لقذارة عالم القرية الخارجي كلّ ه كما يقول المصلح: "**وقد قضينا نهار أمس، نبحث عن شجرة واحدة في هذا الرّيف يمكن أن نجلس تحتها فلم نجد إلا شجرة السنط التّي ربطوا في جذعها البهائم وروثها**" [2].

بئر الساقيّة [3]:

المكان الثّاني الذي ذكره الحكيم كموضع لتجمع المياه. والساقيّة من الموروثات الهامة في القرية، انتشرت في المدن المصريّة منذ أكثر من ألف عام[4] فهي منبع حي لامتداد القرية بالماء العذب تشير إلى الواقع الزراعي الرّيفي. إلا أنّ هذه الوظيفة للساقيّة غابت في (أغنية الموت) فالساقيّة تدل على مكان الغرق والموت، فعساكر بعد حادثة إخفاء ابنها في مصر، أشاعت في القرية نبأ غرقه في بئر الساقيّة "**ابنك علوان... مات.... غريقاً في بئر الساقيّة**" [5] وهكذا ارتبطت الساقيّة في ذهن أهل القرية بحادثة الغرق، وقد عكست الإشاعة سذاجة المتلقي وسلبيته تجاه المكان، فبدل أنْ يحاول أهل القرية البحث عن أسباب الغرق في السّواقي، ومحاولة إيجاد حلول لمشكلّ ة الغرق،

---

[1] الحكيم، توفيق، **الصّفقة**، 42-43.

[2] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 814.

[3] الساقيّة: النهر الصغير من سواقي الزرع. ينظر: الزبيدي، تاج العروس، مادة (سقي).

[4] ينظر: رياض، محمد، وعبد الرسول، كوثر، **رحلة في زمن النوبة**، 106.

[5] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

فاليوم هي مكان لغرق (علوان) وغداً قد تكون مكاناً لضحية أخرى. وهذا ما يظهره قول الحكيم: "**البلدة كلّ ها تعرف ذلك**" [1] وقف أهل القرية موقف المتفرج السّاكت تجاه سلبيّة المكان.

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762

المبحث الثّاني

الأماكن المغلقة

نقصد بالأماكن المغلقة: مكان العيش والسّكن الذي يأوي إليه الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤّطر بالحدود الهندسية والجغرافية، يبرز الصراع الدائم والقائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف الصراع إلاّ إذا بَدا التآلف يتضح أو يتحّقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه[1].

نجد في مسرحيّات الحكيم مجموعة من الفضاءات المغلقة، حرص الحكيم على تقديمها في صورها المتعدّدة من بيوت وغرف وعيادات صحية...

صحة الأرياف:

العيادة الصحيّة من الأماكن التّي يقصدها عامة النّاس لتلقي الخدمات العلاجية بغية الانتقال من حال إلى حال أحسن، وصف الحكيم المكان بنفس الحدة والغضب (في يوميات نائب في الأرياف) [2]. ولعل أشد ما يلفت الانتباه في الحديث عن عيادة صحة الأرياف أنّ الحكيم أتى على وصف المكان في بداية مسرحيّة (الزّمار) وصفاً دقيقاً متتالياً على غير ما فعل به في المسرحيّات الأخرى يقول: " **مكتب طبيب في الأرياف، قاعة عارية...الأرض بها مكتب قديم، وبضعة كراسي من القش فوق حصيرة، وبعض خرائط طبيّة على الحائط وخرائط جغرافية لبلدة (تلا)** [3] **ومقياس للنظر. وطشت صيني فوق حمالة تصب فيه حنفية صغيرة، مركب من صهريج صغير من الزنك مغلق بالجدار وبالقاعة نافذة تظهر على مزارع خضراء وسيما فور سكّة حديد حصرية وبالجدار آلة تلفون على طراز تلفونات المراكز، وباب القاعة مفتوح على مصرعيه يؤدي**

---

[1] عبيدي، مهدي، **جماليات المكان**، 44.

[2] ينظر: البدوي، محمد، **المسرح العربي الحديث**، 64.

[3] تلا: من القرى القديمة وردت في قوانين ابن حماتي وفي تحفة الإرشاد وفي الانتصار، تلا من أعمال الأشمونين، وفي **تاج العروس** تلى بألف مقصورة، وفي تاريخ 1230هـ برسمها الحالي. ينظر: رمزي، محمد، **القاموس الجغرافي للبلاد المصريّة**، القسم الثّاني/الجزء الثالث، 199.

إلى شبه صالة بها بعض دكك خشبية للجلوس، التمرجي سالم نائم على المكتب ورهط من الفلّاحين والفلّاحات والأطفال مكدسون بعضهم فوق بعض بمدخل باب القاعة وهم يزحفون شيئاً فشيئاً إلى داخلها في لفظ وقد ارتفع صياح طفل في حجر أمه حتى كاد يغطي على غطيط التمرجي" [1].

يلاحظ من الوصف السّابق أنّ الحكيم اختار مفردات بعينها تعبر عن البيئة النفسية والاجتماعيّة والجغرافية للمكان، فكلّ مات: عادية، وقديم، والقشّ، وبعض دكك خشبية، وبضعة كراسي، وحصيرة، كلّ ها مرادفات للفقر والبؤس، ما يظهر ضعف الإمكانيات داخل العيادة. وتوحي كلّ مات: مكدّسون، ورهط، ويزحفون، وصغيرة بضيق المكان وكثرة الحشود. و(تلا)، وخرائط جغرافية معلقة على الجدران، تحدد مكاناً جغرافياً واقعياً وليس مكان متخيّلاً أو وهمياً. وإغلاق صنبور الماء بالجدار: يوحي إلى افتقار المكان إلى الماء الذي هو عماد الحياة، في عيادة صحيّة أحوج ما تكون إلى الماء؛ للتّعقيم والتّنظيف ما يعكس انعدام النّظافة.

يومئ نوم (سالم) على المكتب بالتهميش وإهمال المراجعين، وأبان الحكيم عن وجود مقياس النظر، إلا أنّ القرية لم تلق عناية المسؤولين ولم يلتفت أحد إلى قضية الإهمال والبؤس حتى الضّيوف عندما تمّ حبس المرضى في غرفة خاصة، لم يُبدِ أحدهم أي استياء أو تعبير عما يجري في العيادة.

باب العيادة الذي فتحه الحكيم على مصراعيه يوحي بالامتداد والرحابة واتّساع المكان، تعمد الحكيم عدم إغلاقه ليستقطب داخل العيادة كلّ المتناقضات والمفارقات والدّلالات السلبيّة التّي عكسها المكان، فقد كانت الصّحة مكانا للنّوم والغناء، واستقبال الضّيوف كما كانت فضاء واسعاً للصّراخ والسّب والشّتم والتّذلل والاستعطاف، وتزداد العيادة قتامة عندما تتحول إلى سجن جماعي استلب من الفلّاحين آدميتهم وكرامتهم وحقهم في العلاج، وذلك عندما تمّ حبسهم في (أودة) والإقفال عليهم" **أكنس المواشي دي... بسرعة دخل الأهالي أودة المخزن واقفل عليهم... مش عايزين**

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 654.

حبس نفر وسخ في الصالة"[1] . لتظهر العيادة بصورة المكان المعادي للمرضى، وتبرز فكرة الحكيم بوضوح عندما يتناسى عن عمد كلّ الأشخاص في نهاية المشهد [2] "**الجميع يخرجون وتبقى القاعة خالية**"[3])والفلّاحون في الأودة لتتباين الصّورة بين المشهد الافتتاحي المزدحم بالأشخاص والختامي ببقاء الأشخاص محبوسين.

وتكون المفارقة أنّ عيادة الصّحة كانت مكاناً مفتوحاً على أمكنة أخرى لا علاقة لها بالهدف الذي أوجدت من أجله وهو علاج المرضى، ما شكلّ انزياحاً مكانياً واضحاً. يعكس سوء الأوضاع الصحيّة في الرّيف المصريّ مع إغفال واضح ومقصود من قبل المسؤولين عن متابعة المستهترين بحياة النّاس ومحاسبتهم.

مدرسة الفلاح والنّجاح:

تشكلّ المدرسة محطة هامة في حياة الإنسان، ففيها يحقق الأفراد أهدافهم ومن خلالها يشقوا طريقهم نحو المستقبل. لم تكن مدرسة الفلاح والنّجاح كما يوحي اسمها عنواناً للتعلّم والنّجاح أو سبباً في محو الأمية المنتشرة في الرّيف أو حتى مكاناً حميماً آمناً لطلابها؛ فقد كانت كما وصفها الحكيم آيلة للسّقوط تشكلّ خطراً على حياة الطّلاب، بحاجة إلى طلاء جدرانها القديمة المنفرة "**مدرستكم دي آيلة للسّقوط جدرانها قديمة**"[4] تمثل وجهاً من وجوه الفقر والبؤس، فقد قلّ عدد طلابها بسبب ضيق ما في اليد" **الناظر: ليه النّاس مش عاوزة تتعلم؟ السّكرتير: يقرو إيه؟ جرايد؟ كتب؟ دي بفلوس ولا ببلاش... دول يدوب لاقيين اللقمة**"[5] وتبدو في المشهد نظرة الرّيفي للتّعليم، فتوفير الطّعام والشّراب يأتي في مقدمة اهتماماته في إشارة واضحة إلى انخفاض قيمة التّعليم في الرّيف.

وتظهر المدرسة عاجزة عن تأمين مصروفات موظفيها لينغلق المكان تدريجياً ويقتصر على وجود" السّكرتير والناظر" اللّذين يقضيان وقتهما داخل المدرسة يتبادلان الهموم" **عندك حق احنا**

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 690.

[2] ينظر: البدوي، محمد، **المسرح العربي الحديث**، 64.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 690.

[4] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 136.

[5] **المرجع نفسه**، 120.

واقعين بين المطرقة والسندان ما نقدرش، نعمل غير كدة" [1]. ونلحظ الدّلالة التّأثيرية للمكان على شخصيّة (السّكرتير والناظر) اللّذين تحولا بفعل المكان إلى شخصيّات سلبيّة مستغلة عندما كشف الحكيم عن استغلالهم أحد الأغنياء السذّج وقبول حماره ليتعلّم داخل المدرسة" **نرفض تلميذ جاي يطلب العلم لا مايصحش خصوصاً واحنا بندعو لنشر التّعليم ومحو الأمية دي رسالتنا المقدسة**" [2]. فالحالة النفسيّة والاجتماعيّة للسّكرتير والنّاظر شكّلت بؤرة خصبة للتّأثر والتّخلي عن كلّ المبادئ والقيم في سبيل الحصول على المال، فتحولت المدرسة إلى مكان لتعليم الحمير ونقل رسالة العلم إلى الحمار.

قامت المدرسة بوظيفة الزّريبة يعيش فيها الحمار، يأكلّ ويشرب، وتحولت إلى فضاء رحب تحقّقت فيه أمنيات الوجيه وآماله وتطلعاته لرؤية حماره يشق طريقه نحو المستقبل، فالمدرسة لم تكتف بتعليم الحمار بل تكفّلت في تخريجه وإعطائه شهادة مكّنته من استلام منصب رفيع في شركة مجاورة.

وهكذا لم ينفتح عالم المدرسة وتتبدل أحوالها إلا بعد انفتاحها على عالم الحمير؛ لتحمل دلالات التّحايل والاستغلال وتخريج المسؤولين الفاسدين وفتح أبوابها لأبناء الطّبقة الأرستقراطية فقط.

المسجد والمقام:

يحتّل المسجد مكانة مقدّسة عند المسلمين عامة، يبعث الطّمأنينة والسّكينة في النّفوس، يكون فيه المسلم بعيداً عن هوى النّفس ونزاعات الشّيطان، إذ يمنع فيه القتل والاقتتال والنزاع ورفع الصّوت [3]. كان المسجد في مسرحيّة (أغنية الموت) مكاناً دينياً للعبادة وأداء الصّلاة " **علوان: سأذهب لأصلي المغرب**"[4] ويرى (علوان) في المسجد مكاناً مفتوحاً مناسباً للاجتماع بأهل القرية لتجاوز الماضي ونبذ الأحقاد والمشاحنات "**هذا الاجتماع بأهل القرية هو لي من أهم الأمور**"[5] فيتّخذ المسجد مكاناً لينهض من خلاله المتعلّم والعالم بأحكام الدّين بأهل قريته ومجتمعه، وفي

---

[1] الحكيم، توفيق، **الحمير**، 120.

[2] **المرجع نفسه**، 125.

[3] ينظر: القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، ج15، 291.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 773.

[5] **المرجع نفسه**، 773.

المقابل كان المسجد مكاناً مغلقاً باعثاً للقلق والاضطراب في نفس (عساكر) "**دعك من الصّلاة في المسجد لئلا يفسد الأمر، صل هنا اللّيلة**"[1] (فعساكر) تجد المسجد مكاناً يكشف سرها ويفضح أمرها يجب الابتعاد عنه، ما يعكس الفرق في التفكير والتدين لدى علوان المتعلم وطبيعته المتفتحة وبين (عساكر) الجاهلة بأحكام الدين المنغلقة على عالمها القديم، وبذلك حالت دون قيام المسجد بوظيفته كمكان للعبادة والتّعليم.

وعلى النّقيض نرى لتواجد الأضرحة والمقامات في الرّيف خصوصية كبيرة لدى الأهالي، تحمل دلالة التّقديس والاحترام والإجلال المطبوعة في نفس الرّيفي فعساكر تتنقل بين المزارات والمقامات للخلاص من ضغوطاتها النّفسية، وحالات القلق والانزعاج التّي تعتري طريق حياتها "**وما من شيخ في الناحية ولا مزار لم أتعلق بشباكه...** [2]. لنتبين أنّ هذه الأماكن ترتبط بالجانب الروحي والنّفسي، لأنّ المقام –في نظرهم– يخفّف من مكبوتات النّفس ويشفي من القلق. كما يُظهِر ضعفاً دينياً واضحاً عند (عساكر) وأهل الرّيف.

دار عساكر:

يعدُّ البيت – كما هو متعارف عليه – مكان السّكن والرّاحة تأوي إليه المخلوقات طلباً للحماية والاستقرار، ولأنّ البيت ليس كياناً هندسيا جغرافيا نسكن ونحيا فيه فقط، إنما هو جزءٌ من حياتنا ووجودنا الإنساني فالبيت حب وحماية، عالم يتيح للإنسان أن يحلم بهدوء، فهو من أهم العوامل التّي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية وبدونه يغدو الإنسان كائناً مفتّتاً [3]. فالبيت جسد وروح هو عالم الإنسان الأول قبل أن يُقذَف – كما يقول باشلار – في العالم [4]. ورد ذكر البيت الرّيفي في المسرحيّات تحت عدة مسميات شملت: دار، وسرايا، وفيلا، ومزرعة، وبيت.... كلّ ها حملت الدّلالة ذاتها تقريباً، فكانت مكاناً للعيش والسّكن إضافة إلى الدّلالات الفنيّة والنّفسية والاجتماعيّة التّي تحيط بالبيت.

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 775.

[2] **المرجع نفسه**، 770.

[3] ينظر: الإمام، غادة، جاستون باشلار، **جماليات الصورة**، 290.

[4] **المرجع نفسه**، 297.

دار (عساكر) كما قدّمها الحكيم هي دار من دور الفلّاحين دون تحديد لمعالمها الخارجية الشكلّية، ليجعلها مرآة لدور الرّيف جميعاً، بيت محبط مليء بالأفكار السوداوية المشبعة بالحقد والغلّ والألم، تَمَثّلت في لباس المرأتين الأسود[1] وحالة الانتظار والتّرقب والقلق التّي تعيشها عساكر وحيدة بعد موت زوجها "**عويلي الذي حبسته ينتظرك لينطلق وقميصي الذي أمسكت عن شقه يترقبك ليشق كلّ شيء في وجودنا هامد راكد يتطلع إليك لتدب فيه الحياة**" [2] ما يظهر دلالة سلبيّة تنبئ بالوحدة والضّياع.

استخدم الحكيم تقنية الإرجاع ليكون صدى ألم وحزن تغلغل في أعماق (عساكر)، والإرجاع يعني "استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى"[3] شكلّت دار (عساكر) مكاناً لاسترجاع أحداث الماضي وذكرياته المؤلمة، "**الخرج الذي جاءتني فيه جثة محمولة على حماره وجدت رأسه مقطوعة... قتلوه... سكينة الذي يحمله... ها هو السكين... تركته بدمه حتى صدئ عليه**"[4] فرجوع (علوان) إلى دار أبيه نبّه الذّكريات القديمة المؤلمة لدى أمه، على الرغم من مرور وقت طويل على الحادثة إلا أنّ الزّمن لم يتكفل بمحو تفاصيل هذه الذّكريات المؤلمة لتعيش (عساكر) سجينة الذّكريات وتقع ضحية الآلام النفسية.

يتفاعل الحمار اجتماعيّاً ونفسيّاً مع المكان الذي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً ويعرّفه معرفة شديدة تقول عساكر: "**أما الحمار الذي جاءني بأبيك بخطواته التّي تعرف الدّار وبرأسه المطأطئ كأنه على صاحبه متفجع محزون**" [5] ويتّضح لنا أنّ الحمار يشارك (عساكر) مشاعر الحزن والألم، وتعدّ القدرة على الشّعور بالألم هي إحدى السّمات المميّزة للحيوانات المزودة بجهاز عصبي[6] وتعكس استجابة الحمار للمؤثرات الاجتماعيّة والمكانية ذكاء الحمار وتجلي ذلك في حفظه طريق الدّار، ما يدحض صفة الغباء والبلادة الملتصقة بالحمار عنه.

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 762.

[2] **المرجع نفسه**، 773.

[3] يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، 77.

[4] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 769.

[5] **المرجع نفسه**، 769.

[6] ينظر: كابلن، فريدريك وشابوتيي، جورج، **الإنسان والحيوان والآلة**، 48.

ولم تبرز دار (عساكر) مكاناً مفتوحاً ذات دلالة إيجابية إلا لحظة استقبال الأم ابنها، فقد بدا المكان أليفاً يحمل مشاعر الدفء والألفة الحميمة "**جئت بالشيخ علوان... عساكر فاتحة ذراعيها... علوان ابني... ولدي علوان وهو يقبل رأسها أماه**" [1] لكن سرعان ما تتحول الدّار من مكان حماية واستقبال وترحيب إلى مكان طارد معادٍ. "**اخرج من داري... اخرج من داري... لعنة الله عليك إلى يوم الدين، اخرج من داري... اخرج من داري... وإلا استنجدت بالرجال ليخرجوك... اخرج من داري**"[2] ولا تزال (عساكر) تكرر "**اخرج من داري**" لتملأ المكان بعويلها وصراخها، وبخروج (علوان) من دار أمه يفقد علوان صلته ببيته بشكلٍ إجباري.

يتضح من خلال المشهد، حقيقة المجتمع الرّيفي المنغلق المسلط على الجنس الأنثوي ليس من ناحية القمع الذكوري بل من الأنثى نفسها، فكانت امتداداً لسطوة العادات والتّقاليد والجهل وسلطتها، ومن ثمّ تردد ترنيماته: "**هات السكين يا صميدة... ابقره به... ادرأ عن ابن عمك العار**" [3] ويصبح المكان محركاً دافعاً إلى الثأر.

دار المزارع:

قل اهتمام الحكيم بوصف دور الفقراء وأثاثها ومقتنياتها، ويرى (باشلار) أن اختفاء هذه الأشياء ومثيلاتها من البيوت يفقدها نماذج الألفة، فهذه الأشياء تملك صفة الألفة مثلنا وعبرنا ولأجلنا [4] وقد بدا ذلك واضحاً في بيت المزارع من خلال تحليل لغة النّص برزت عناصر رئيسة، وهي جمل النّص الفعليّة والاسميّة وجمل السّير والحركة والدّخول والخروج من وإلى الدّار نحو "**لا يدخلش الدّار**" "**اطلع أشهد عليك الجيران**" "**داخل بيت المزارع**" "**خارج بيت المزارع**" "**يدقان**"، "**يختفيان**"، "**يفتح الباب**" كلّ ها دلالات تعكس حالة القلق والاضطراب داخل دار المزارع.

---

[1] الحكيم، توفيق، **مسرح المجتمع**، 767.

[2] **المرجع نفسه**، 768.

[3] **المرجع نفسه**، 779.

[4] ينظر: الإمام، غادة، **جماليات المكان**، 307.

الحجرة:

تعد الحجرة فضاء مغلقاً يمثل أحد المظاهر الدّاخليّة للإنسان، كونه يرتبط بحاجة نفسية وعاطفية وبيولوجية، يعبر عن الحماية والاستقرار، كما يحمل هذا الفضاء خصوصية صاحبه ومميزاته.

خلال تقديم الحكيم لحجرة المصلح في مسرحيته (نحو حياة أفضل) ركز على إبراز الملامح الاجتماعيّة والاقتصاديّة للحجرة، فالحجرة الواقعة في الرّيف تمتاز ببساطتها ومحدوديّة مساحتها وانغلاق جدرانها، وقِدَم مقتنياتها، التّي تمثّلت بساعة قديمة، ومائدة صغيرة ومصباح غازي [1] كانت مكاناً مناسباً للقراءة "**يقرأ فيها المصلح كتاباً تحت الضوء**" [2] ما يشير إلى انتماء صاحبها إلى طبقة المثقفين.

شهدت الحجرة الصراع الدائر بين المصلح وزوجته حول سوء الأوضاع في الرّيف، فالمكان الخارجي كان قبيحاً جداً بالنسبة للمصلح وصفه بأوصاف تعبر عن استيائه وسخطه، بينما نجد أنّ الزّوجة بنت علاقة وطيدة مع المكان جعلها تعيش حالة من الانسجام والتأقلم، حيث لا تراه بعين السخط التّي يراه بها زوجها، وبحكم عمله يناقشها في الموضوع "**المصلح: لأنك لا تريدين أن ترين الواقع!! الزّوجة: إني أرى الواقع، ولكني أتسامح**" [3] ما يكشف عن شخصيّة سلبيّة تبرر الخطأ ولا تعمد إلى تغييره.

تخرج الزّوجة من باب الغرفة "فالباب يمنح الخارج منه حريّة كما يمنح حريّة للداخل"[4] ما يعطي المصلح مساحة من الحريّة وينطلق في عالم الخيال. لتتخذ الحجرة صورة الموضع الخيالي، مكان الأحلام، يستحضر فيها المصلح أحلام يقظته وصوره المتخيلة، وكلّ ما يصاحب عزلته ووحدته وقد ساعد امتلاء الحجرة بعناصر الزمن "**الساعة تدق دقة**" [5] "**فالساعة تدق النّصف بعد**

---

[1] ينظر: الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 814.

[2] **المرجع نفسه**، 814.

[3] **المرجع نفسه**، 815.

[4] النّصير، ياسين، **الرواية والمكان**، 177

[5] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 817.

الحادية عشرة"[1] "**الليل يكاد ينتصف**"[2]، المصلح على أن يغفو فوق مكتبه وكتابه عن (فاوست) أن يحلم بوجود قوة خارقة تساعده على إصلاح القرية في طرفة عين، دون أنْ يشعر يتسلل الشّيطان إلى حجرته ويحقق له ما يريد "**ينهض وينظر... ويصبح في دهشة أين القرية؟ أين الأكواخ؟ أين القرية القذرة؟ أين الأكواخ الحقيرة؟ ما كلّ هذه المباني الجميلة؟ ما كلّ هذه البساتين العامة؟ يا للمعجزة**"[3] وهي أحلام تؤكد العزلة إلى حد نرى فيه المصلح يتصور نفسه يعيش في عالم آخر في قرية مثالية، إنّه ينفذ إلى حلم القرية بعيداً عن القذارة والبؤس.

وفي عالم الخيال يصبح الضّوء صديقاً حميماً للإنسان يحيا معه ويصاحبه في أحلامه [4] فالحجرة بضوئها الخافت تنظر إلى الخارج فضوء المصباح كما يرى (باشلار) "عين مفتوحة على الليل"[5] فيصبح الضّوء إنساناً يراقب الخارج ويستحضره إلى الدّاخل فيظهر مكاناً جميلاً في حلم المصلح. ولكن سرعان ما "**يأخذ نور المصباح في التناقص شيئاً فشيئا**"[6] ليختفي في نهاية المشهد ويستيقظ المصلح على يدي زوجته وتختفي القرية الجميلة ويبقى التغيير حلماً داخل حجرة المصلح لكنه لم يصل إلى الخارج، ويبقى المصلح في عزلته والقرية ببشاعتها. "**ينصرف الشّيطان... ويبقى المصلح مكبا على كتبه...**"[7].

---

[1] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 814.

[2] **المرجع نفسه**، 817.

[3] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 824.

[4] ينظر: باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، 301.

[5] **المرجع نفسه**، 301.

[6] الحكيم، توفيق، **المسرح المنوع**، 817.

[7] **المرجع نفسه**، 830.

ملحق: جدول دلالات الأماكن ووظائفها كما ظهرت في المسرحيّات المدروسة.

الرقم	المكان	دلالته ووظيفته
1-	الرّيف	البؤس، الفقر، الإهمال، اليأس، التمسك بالعادات، مسقط الدم، القذارة، الوطن.
2-	المدينة	التطور، الرفاهية، العلم.
3-	الأزهر	تعليم أحكام الدين.
4-	السّاحة	مسرح الأحداث، التجمع والتشاور، عقد الصفقات، ممارسة المهن المختلفة، الالتقاء، الاجتماعات، إقامة الاحتفالات.
5-	الأرض	بؤرة الصراع، ممارسة الزّراعة، التعلق والانتماء والتضحية.
6-	السّوق	السّرقة، الخداع، التّحايل، تناقل الإشاعات.
7-	سكّة الحديد	القتل، الوصول، العبور، الهرب.
8-	البندر	التبادل التجاري.
9-	قفة الطحين	مكان إخفاء علوان
10-	بركة السبع	محطة توقف، استقبال الضّيوف.
11-	تلا، أشمون هيهيا	قرى واقعية، مكان العمل، التهميش الحكومي.
12-	المقبرة	نبش المكان، سرقة الأكفان وهتك ستر الميت.
13-	التِّرعة	تكاثر الجراثيم، مقبرة الحيوانات، القذارة، بشاعة المنظر الطبيعي.
14-	بئر الساقيّة	الغرق والموت.
15-	عيادة الصّحة	النوم، الإهمال الصحي، استقبال الضّيوف، سجن جماعي، الفقر، القذارة، التذلل، الغناء، الصراخ.
16-	المدرسة	الغباء، السذاجة، الاحتيال، تخريج الفاسدين، الفقر، تسرب الطّلاب.

17-	العيادة الخاصة	كسب غير مشروع وغير إنساني، تحقير المرضى، استهتار.
18-	مكان الحلّاقة	تضليل إعلامي، نشر الأخبار، الثرثرة، نقل الجراثيم والأمراض، البطالة.
19-	الجامع	العبادة والصّلاة، الاجتماع والتشاور.
20-	المزار، المقام	التضرع والدعاء، التفريغ النفسي
21-	المقهى	التشتت والضياع، الاجتماع والتشاور.
22-	بيوت الفلّاحين والأكواخ	القذارة، الضيق، التداعي، الوهن، الفقر، الخواء الفكري والثقافي، الفوضى.
23-	السرايا	صراع الأزواج، البذخ، الترف، القلق.
24-	السلاملك	استقبال الضّيوف، شرب الخمر، لعب القمار.
25-	دار عساكر	اليأس، الإحباط، الانتظار، السوداوية، الضيق، الفقر، تغذية الثأر، استرجاع الذّكريات، الوطن.
26-	دار المزارع	القلق، التوتر والاضطراب، رفض التغيير الإيجابي تكميم الأفواه.
27-	الحجرة	الخصوصية، الوحدة والانعزال، القراءة، الخيال
28-	الزّريبة	انعدام الكرامة الإنسانية، المساواة بين الإنسان والحيوان، مكان عيش العاطلين عن العمل.
29-	الحديقة	تربية الدواجن.
30-	الصندوق	حفظ المجوهرات، البذخ والترف.
31-	مكتب المسؤول	استغلال المنصب، غباء المسؤول.

خاتمـــة

الحمد لله وبعد،

فإني أحمد الله عزَ وجل حمداً يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه أن منَّ عليَّ بإنجاز هذه الدراسة التّي استخلصت منها العديد من النتائج أجملها فيما يأتي:

- عرف المسرح الرّيفي طريقه إلى الأدب العربي من خلال مسرح الشوارع والفرق المسرحيّة المرتجلة، وأرسى دعائمه في العصر الحديث على يد عدد من أدباء عصر النهضة، على رأسهم توفيق الحكيم.
- اهتمّ الحكيم بفضاء الرّيف ليكون المكان الرئيس الذي تدور فيه نصوصه المسرحيّة، فهو الإطار العام الذي ظهرت فيه الشخصيّات، كشف من خلاله عن ماهية العلاقات التّي تربط بينها سواء داخل المكان المفتوح أو المغلق، وقد بدا فضاء الرّيف عالماً يرزح تحت وطأة الفقر والجهل والتخلف، ويعجّ بالفوضى الاجتماعيّة والتفاوت الطبقي في ظل غياب الحريّة والديمقراطية.
- ألقى الحكيم الضوء من خلال المسرحيّات المدروسة على القضايا الاجتماعيّة محاولاً الإمساك بالعلل التّي جعلت الرّيف فقيراً متأخراً، دون أن يقدم حُلولاً جوهرية، وإن ظهرت بعض الحلول هنا أو هناك كانت فردية لا ترتقي إلى مستوى الحل الجذري، ولم يُكتب لها النجاح.
- كان الفقر على رأس العوامل الدالة على أحوال الرّيف السيئة، حيث الفوضى وسوء أوضاعه الصحيّة والتّعليمية والاجتماعيّة والثقافية.
- لم تهتم الحكومة بتقديم الإصلاحات اللازمة للخروج من الحالة التّي تعيشها القرية، لتبقى القرية مهمشة في دائرة الجهل والفقر والبطالة والأمية.
- كانت رؤية الحكيم للريف أحادية اقتصرت على الجانب السلبي، فلم يلتفت إلى جماليات الرّيف، خلا إشارات بسيطة لا تكاد تذكر، عندما تحدث عن تعاون أهل القرية وتماسكهم في حل المشكلات.
- تعددت دلالات الأماكن في المسرحيّات، وغالباً ما جاءت مُحمَّلة بدلالات سلبيّة كشفت عن الثغرات والعيوب التّي تعم المجتمع الرّيفي، والأحوال النفسية والاجتماعيّة للشخصيّات، وتنوعت

الأفضية المكانية بين المفتوحة والمغلقة إلا أنها اتخذت دلالة الضيق وقامت بوظيفة مخالفة للوظيفة التّي اعتادها القارئ وارتسمت في مخيِّلته.

- اعتمد الكاتب على الوصف ليصبح أحد أهم الأدوات في تصوير المكان وتجسيد ملامحه، فباتت الشخصيّات مزيجاً مركباً من البعد الاجتماعي والنفسي والجسمي، وقد ركز الحكيم بصورة خاصة على البعدين النفسي والاجتماعي بتقديم شخصيّاته من الدّاخل، لما لهما من أثر في تحريك الأحداث والكشف عن الصراع، أما الصّورة الخارجية فيمكن للقارئ أن يكون صورة ذهنية لأي شخصيّة من خلال البعدين السّابقين.
- قدّم الحكيم الفلّاح في إطار نقدي واقعي محاولاً استفزاز القارئ من خلال رسم صورة سلبيّة عنه، كما رآه وعايشه في واقع حياته الشخصيّة أثناء عمله في الأرياف، فأظهر الفلّاح المصريّ فقيراً، وساذجاً، ومغفلاً، وجاهلاً، يسهل خِداعَهُ والتّحايل عليه، ومهمشاً، ومقهوراً ... وقد بالغ الحكيم في نقده للفلاح في عدد من المواقف عندما ساوى بينه وبين الحيوان، وحَطَّ من آدميته وكرامته.
- كشف الحكيم عن عيوب الطّبقة الإقطاعية والبرجوازية المتمثلة في الانحلال الخلقي، والسعي وراء الكسب غير المشروع، والوصولية واستغلال النفوذ، وانعدام الضمير.
- انصبّ اهتمام الحكيم أثناء رسمه صورة للمرأة في مسرحيّاته _ موضوع البحث _ على الجانب السلبي، فظهرت المرأة مكبلة بقيود العادات والتّقاليد؛ نتيجة الجهل والأمية وغياب الوعي الثقافي، كما بدت: ثرثارة، وأنانية، وأماً شريرة، وسارقة، وأنانية، ومضطهدة، ومسلوبة الإرادة أمام الرجل، وحمَّلَها الحكيم مسؤولية استمرار الثأر في الرّيف. ولم يرسم صورة إيجابية لها إلا من خلال شخصيّة مبروكة في مسرحيّة (الصّفقة) التّي استطاعت بذكائها وحيلتها حل مشكلّ ة الأرض.
- كشف الحكيم عن عورات المؤسسات الاجتماعيّة والمرافق الحساسة في الرّيف وفسادها ولا سيما العيادة الصحيّة والمدرسة، كما سلط الضوء على الفساد الإداري للمسؤولين بتفضيلهم المصلحة الخاصة على العامة، واتباع سياسة الغاية تبرر الوسيلة.
- صور الزواج على أنه مؤسسة اجتماعية تسيطر عليها السلبيّة والتنافر بين الأزواج.

- أدى الموروث الشّعبي بأشكاله المتنوعة دوراً هاماً في رسم تفاصيل الشخصيّات وملامحها الاجتماعيّة والثقافية، والكشف عن عادات أهل الرّيف وتقاليدهم، فقد طعّم المسرحيّات بمجموعة من الأنواع التراثية، مثل: الأغاني الشّعبية والأمثال والمقولات العامية المنتشرة بين النّاس، وأظهر توارثها عن السلف مدى تجذّر هذه الأشكال في التكوين الثقافي للحكيم وترسخها في وجدانه. كما حرص الحكيم من خلالها على إحياء الموروث الشّعبي بإدخال فن السامر الرّيفي في مسرحيّة (الزّمار)، والفلكلور الشّعبي ضمن مذهب التجريب لحل مشكلّة المسرح كما في (الصّفقة).
- بدت لغة الحوار بين الشخصيّات موزعة بين العامية والفصحى، وإن كانت الغلبة للعامية كونها لغة الحوار اليومية في الرّيف، كما تتلاءم مع مستوى شخصيّات الحكيم البسيطة، في حين جاءت الفصحى في مواضع الجدل والاحتجاج العقلي بين الشخصيّات كما في (أغنية الموت) و (نحو حياة أفضل) كأداة للتأثير.
- برزت اللغة الثالثة في مسرحيّة (الصّفقة) لغة جديدة ابتدعها الحكيم لحل مشكلّة اللغة في المسرح.
- كشفت المسرحيّات عن جملة من علاقات الصراع التّي تعيشها الشخصيّات لعل أبرزها: الصراع مع الإقطاع، والصراع مع العادات والتّقاليد، والصراع مع الذات المثقفة ضد الفقر والجهل.

وفي نهاية المطاف أرجو أن أكون قد وفقت ولو بجزء ضئيل في إبراز ملامح الرّيف المصريّ في مسرحيّات توفيق الحكيم المدروسة، فإن أصبت فلله الفضل والمِنّة، وإن أخطأت فمن نفسي، وما تمام الكمال إلا لله العزيز القدير.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1. آرنولد، هاوزر، **فلسفة تاريخ الفن**، ترجمة: جرجس، رمزي، (د.ط) المركز القومي للترجمة بإشراف عصفور جابر، القاهرة، طبعة 2008م.

2.أبوليوس، للوكيوس، **الحمار الذهبي**، ترجمة: العبد دودو، الطبعة الثالثة، دار العربية للعلوم، بيروت،2004م.

3.إبرهيم، نبيلة، **أشكال التعبير في الأدب الشّعبي**، (د.ط)، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

4.أدهم، إسماعيل، وناجي إبراهيم، **توفيق الحكيم**، (د.ط)، مؤسسة هنداوي،2012م.

5.إدريس، يوسف، **الفرافير**، (د.ط) مؤسسة هنداوي،2017م.

6._____، **ملك القطن**، (د.ط)، مؤسسة هنداوي،2017م.

7.إسماعيل، علي سيد، **تاريخ المسرح في العالم العربي**، القرن التاسع عشر، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، مصر،2012م.

8. _____، **مسرح علي الكسار** (علي الكسار ومرحلة الصمود الفني)، الجزء الأول، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، 2017م.

9. إسماعيل، عز الدين، **قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**، دراسة مقارنة، (د.ط)، دار الفكر، العربي، 1980م.

10.إمام، عبد الفتاح إمام، **أسطورة المرأة**، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي القاهرة،1996م.

11. الإمام، غادة، جاستون باشلار **جماليات الصّورة**، الطبعة الأولى، التنوير للطباعة والنشر، بيروت،2010م.

12.أمين، أحمد، **قاموس العادات والتّقاليد والتعابير المصريّة**، (د.ط)، مؤسسة هنداوي، مصر، 2012م

13.باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، الطبعة الثّانية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1404هـ،1984م.

14.بتلهام، برونو، **التحليل النفسي للحكايا الشّعبية**، ترجمة: حرب، طلال، (د.ط)، دار المروج،1985م.

15.براوي، حسين، **بنية الشكلّ الروائي**، (الفضاء، الزمن، الشخصيّة)، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي،1990م.

16.البخاري، عبد الله (870هـ)، **صحيح البخاري**، الطبعة الأولى، دار ابن كثير، دمشق، بيروت،1423هـ-2002م.

17.بدوي، محمد مصطفى، **المسرح العربي الحديث في مصر**، ترجمة: عبد الخالق، أنور تقديم: محمد عناني، الطبعة الأولى، المركز القومي للترجمة،2016م.

18.بلبل، فرحان، **مراجعات في الأدب المسرحي**، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د.ت).

19.بهي، عصام، **الشخصيّة الشريرة في الأدب المسرحي**، دراسات أدبية، (د.ط)، الهيئة المصريّة العامة للكتاب،1986م.

20.بوشعير، الرشيد، **المرأة في أدب توفيق الحكيم**، الطبعة الأولى، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق،1992م.

21.تيمور، محمود، **قنابل صلاة مصرية في ثلاثة فصول**، (د.ط)، مكتبة مصر ومطبعتها،1998م.

22._____، **المخبأ رقم13**، الطبعة الثّانية، مطبعة دار الهلال،1949م.

23.الجبوري، مجيد حميد، **البنية الدّاخليّة للمسرح**، دراسات في الحبكة المسرحيّة، عربياً وعالمياً، الطبعة الأولى، منشورات ضفاف للنشر، العراق،1434هـ-2013م.

24.الجزائري، أبو بكر، **أيسر التفاسير لكلّ ام العلي الكبير**، المجلد الثالث، الطبعة الثالثة، طبعة نهر الخير،1410هـ،1990م.

25.الجوهري، محمد، **الدراسة العلمية للمعتقدات الشّعبية**، من دليل العمل الميداني الجامعي، التراث الشّعبي، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار الكتب للتوزيع، القاهرة،1978م.

26.حجازي، علي محمد، **السلوك التديني عند الفلّاحين في الرّيف المصريّ**، (د.ط)، حفريات للنشر،2017م.

27.حجازي، مصطفى، **التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، الطبعة التاسعة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب.

28.حسن عبد الرحمن آل الشيخ (1258هـ)، **فتح المجيد**، شرح كتاب التوحيد، تحقيق: أشرف عبد المقصود، (د.ط) مؤسسة قرطبة للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت).

29.حسين، خالد حسين، **نظرية العنوان**، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصيّة، الطبعة الأولى، التكوين للطباعة والنشر،2007م.

30.حسين، كمال الدين، **دراسات في الأدب الشّعبي**، (د.ط)، جامعة القاهرة، (د.ت).

31.الحكيم، توفيق، **حمار الحكيم**، مكتبة مصر، سعيد جودة السحار وشركاه.

32._____، **الحمير**، (د.ط)، مكتبة مصر، (د.ت).

33._____، **السلطان الحائر**، مكتبة مصر.

34._____، **الصّفقة**، مكتبة مصر.

35._____، **عودة الوعي**، مكتبة مصر.

36._____، **مسرح، المجتمع**، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية.

37._____، **مسرح، المنوع**، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية.

38.الحلو، راغب ماجد، **حريّة الإعلام والقانون**، (د.ط)، منشأة المعارف، الإسكندرّيّة، جلال حرى وشركاه،2006م.

39.خورشيد، فاروق، **عالم الأدب الشّعبي**، (د.ط)، دار الهلال، (د.ت).

40.الدالي، محمد حسين، **عملاق الأدب توفيق الحكيم**، (د.ط) دار المعارف القاهرة، (د.ت).

41.دوارة فؤاد، **عشرة أدباء يتحدثون**، الطبعة الثالثة،1996م.

42.الرّاعي، علي، **مسرح الشّعب** :(مسرحيّات الدم والدموع) (د.ط)، مكتبة الأسرة، 2006 م.

43._____، **المسرح في الوطن الغربي**، الطبعة الثّانية، عالم المعرفة، الكويت،1999م.

44._____، توفيق الحكيم، **فنان الفرجة فنان الفكر**، (د.ط) دار الهلال، القاهرة،2001م.

45.رمزي، محمد، **القاموس الجغرافي للبلاد العربية** من عهد قدماء المصريّين إلى سنة 1. 1945م، القسم الثّاني، الجزء الثالث، (د.ط) الهيئة العامة للكتاب،1994م.

46.رياض، محمد وعبد الرسول كوثر، **رحلة في النوبة**، (د.ط) مؤسسة الهنداوي، مصر،2012م.

47.الزبيدي، **تاج العروس** من جواهر القاموس، تحقيق: شاهين عبد الصبور، المجلد الثامن والثلاثون، الطبعة الأولى، الكويت، 1422هـ-2001م.

48.زريق، برهان، **حريّة الرأي في الفكر بين الإسلامي والوضعي**، الطبعة الأولى، جميع الحقوق محفوظة لورثة الكتاب،2016م.

49.زيتون، محمد، **إقليم البحيرة**، صفحات مجيدة بين الحضارة والثقافة والكفاح، (د.ط)، دار المعارف بمصر،1962م.

50.السهلي، توفيق ومحمد، الباش حسن، **المعتقدات الشّعبية في التراث العربي**، الطبعة الأولى، دار الجليل.

51.سادجروف، فيليب، **المسرح المصريّ في القرن التاسع عشر (1799-1882م)**، ترجمة: أمين العيوطي، تقديم: سيد علي إسماعيل، (د.ط)، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشّعبية، (د.ت).

52.سيد أحمد، عبد الحكيم، **دراسات في المعتقدات الشّعبية**، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013م.

54.الشرقاوي، عبد الرحمن، **عرابي زعيم الفلّاحين**، (د.ط)، دار الشروق، (د.ت).

55._____، **أزمة الجنس في القصة القصيرة**، الطبعة الأولى، دار الشروق،1411/1991م.

56.شكري، غالي، **ثورة المعتزل في أدب توفيق الحكيم**، الطبعة الثالثة، دار الآفاق، بيروت،1982م.

57.شوشة، محمد السيد، **نساء في حياة عدو المرأة توفيق الحكيم**، (د.ط)، إدارة الكتب والمكتبات، غلاف مصطفى حسين، (د.ت).

58.صادق، عادل، **الغيرة والخيانة**، الطبعة الأولى، دار الشروق،1412هـ/1993م.

59.ضيف، شوقي، **تاريخ الأدب العربي**، العصر الجاهلي، الطبعة الحادية عشر، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).

60.الطرابيشي، جورج، **الأدب من الدّاخل، رمزية المرأة في الرواية العربية عقدة أوديب في الرواية العربية**، الجزء الثّاني، الطبعة الأولى مكتبة بغداد،2013م.

61.عبد العزيز، إبراهيم، **الملف الشخصي لتوفيق الحكيم**، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة،1992م.

62.عبد الحكيم، شوقي، **مدخل لدراسة الفلكلور** الأساطير العربية، (د.ط)، هنداوي، مصر 2012م.

63.عبيدي، مهدي، **جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة** (حكاية بحر، الدقل، المرفأ البعيد)، (د.ط)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011م.

64.العشماوي، فوزية، **المرأة في أدب نجيب محفوظ**، تطور المرأة في مصر المعاصرة، من خلال روايات نجيب محفوظ (1945–1967م)، الطبعة الأولى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2002م.

65.العشماوي، محمد زكي، **أعلام الأدب الغربي الحديث واتجاهاتهم الفنيّة**، الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، (د.ط)، دار المعرفة الجامعية،2000م.

66.عطوات، عبد الوهاب محمد، **اللغة الفصحى والعامية**، الطبعة الأولى، دار النهضة العربية، لبنان،2003م.

67.عمر، مختار، أحمد، **اللغة واللون**، الطبعة الثّانية، عالم الكتب القاهرة،1997م.

68.العنتيل، فوزي، **الفلكلور ما هو؟** دراسات في التراث الشّعبي، (د.ط)، دار المعارف، مصر،1965م.

69.الغذامي، عبد الله، **المرأة واللغة**، المركز الثقافي الغربي، الطبعة الثالثة،2006م.

70.غيث، عاطف محمد، **المشاكلّ الاجتماعيّة والسلوك الانحرافي**، (د.ط) دار المعرفة الجامعية، (د.ط).

71.فرويد، سيغموند، **الكف والعرض والقلق**، الترجمة: نجاتي محمد الطبعة الرابعة، دار الشروق،1409هـ-1989م.

72.الفيروز أبادي، مجد الدين محمد (817هـ)، **القاموس المحيط**، تحقيق: الشافعي أنس وأحمد زكريا، المجلد الأول، دار الحديث، القاهرة،1429هـ/2008م.

73.القرطبي، أبو عبد الله (671هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، والمبين لما تضمنه من السنة وآي الفرقان، تحقيق: عبد الله التركي، الجزء الخامس، الطبعة الأولى، مؤسسة الرسالة،1427هـ/2006م.

74.القط، عبد القادر، **في الأدب العربي**، (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،2001م.

75.القلقشندي، **صبح الأعشى**، الجزء الثالث، (د.ط)، دار الكتب الخديوية، 1332هـ/1914م.

76.كابلن، فريدريك، شابوتيي، جورج، الإنسان والحيوان والآلة، ترجمة: حنّا، ميشيل، الطبعة الأولى، مؤسسة هنداوي، 2015م.

77.الكندري، محمد مبارك أحمد، **علم النفس الأسري**، الطبعة الثّانية، كلّ ية التربية الأساسية، (د.ط)، الكويت،1412هـ/1992م

78.لشهب، يونس، **النّص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء** (نحو نموذج تطبيقي)، الطبعة الأولى عالم الكتب الحديث، إربد،2012م.

79.لامبرت، وليم، ولامرت، ولاس، **علم النفس الاجتماعي**، ترجمة: سلوى المرا، مراجعة: محمد نجاتي، الطبعة الثّانية، دار الشروق، 1403هـ/1913م.

80.لايجري، لابوس، **فن كتابة المسرحيّة**، ترجمة: خشبة دريني، (د.ط) مكتبة الأنجلو الإنجليزية، القاهرة، نيويورك، (د.ت).

81.لوتمان، يوري، **مشكلّ ة المكان الفني، جماليات المكان**، ترجمة: سيزا قاسم، (د.ط)، عيون، باندونغ، الدّار البيضاء، (د.ت).

82.المحمود، عبد الرحمان بن صالح، **القضاء والقدر في ضوء الكتاب والسنة** ومذاهب النّاس فيه، الطبعة الثّانية، دار الوطن للنشر،1418هـ/1997م.

83.المقريزي، تقي الدين، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، المعروف **بالخطط المقريزية** الجزء الأول، تحقيق: زينهم، محمد والشرقاوي مديحة، الطبعة الأولى، مكتبة مدبولي،1998م.

84.مندور محمد، **الأدب وفنونه**، الطبعة الخامسة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،2006م.

85._____، **في المسرح المصريّ المعاصر**، مؤسسة هنداوي،2002م.

86._____، **مسرح توفيق الحكيم**، مؤسسة هنداوي،2002م.

87.ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم الشاذلي دار المعارف، القاهرة.

88.ميل جون سيتورات، **عن الحريّة**، ترجمة: الزبيدي كامل هيثم، (د.ط)، منتدى مكتبة الإسكندريّة، (د.ت).

89. النّابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994م.

90.النجار، رجب محمد، **توفيق الحكيم والأدب الشّعبي**، أنماط من التناص الفولكلّ وري، الطبعة الأولى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة الكويت 2001م.

91._____، **جحا العربي**، (د.ط)، عالم المعرفة، أكتوبر، 1978م.

92.النّصير، ياسين، **الرواية والمكان**، (د.ط) الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، (د.ت).

93.هازور، آدنولد، **فلسفة تاريخ الفن**، ترجمة: رجب رمزي عبده، مراجعة: محمود زكي، تقديم: توفيق سعيد، المركز القومي للترجمة بإشراف جابر عصفور، القاهرة، طبعة 2008م.

94.هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر،1997م

95.أبو هيف، عبد الله، **المسرح العربي المعاصر**، قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

96.يعقوب، لوسي، **عصفور الشرق توفيق الحكيم**، في حوار حول أفكاره وآثاره، الطبعة الأولى، الدّار المصريّة اللبنانية،1414هـ،1994م.

97.يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي**، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة،1997م.

الرسائل العلمية:

1. الآغا، سلامة ريهام، **التنبؤ بالسلوك الاجتماعي للنساء الأرامل في ضوء بعض المتغيرات النفسية**، رسالة ماجستير، الارشاد النفسي، الجامعة الاسلامية، غزة، 1432هـ/2011م.

2. الحراسيس، آمال، **الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام**، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، 2016م.

3. حماني، سعاد، **دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ** (دراسة تطبيقية)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007-2008م.

4. حمدان، عبد الله أحمد، **دلالات الألوان في شعر نزار قباني**، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2008م.

5. هويتي، أحمد، وبدر، عبد المنعم، **البطالة وعلاقتها بالجريمة والانحراف في الوطن العربي**، ماجستير، اكاديمية نايف للعلوم، الرياض،1419هـ/1998م.

6. سعدوي، أسمهان، ونويوة، سناء، **الحاكمة بين النّص الغائب والصّورة الذهنية في مسرح السيد حافظ** "الفلّاح مطيع أنموذجا"، جامعة محمد بوضياف، جمهورية الجزائر الشّعبية، 2020/2019م.

7. مطرفي، مقدودة، **بنية المكان في رواية نخلة على جدول للطّيب صالح**، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2016-2017م.

8. أبو عمشة، عادل، **قضايا، المرأة في الشعر العربي الحديث**، في مصر، رسالة دكتوراة، جامعة الملك عبد العزيز، فرع الأدب والنقد، 1432هـ/1981م.

9. مباركي، سميحة، مليكش، فطيمة، **صراع الرؤى في مسرح توفيق الحكيم** " أغنية الموت أنموذجا"، الجمهوريّة الجزائرية،2011م/2012م.

10. محجوب، جهاد، **التحقق الدرامي وأثره في المسرح المصريّ**، جامعة القاهرة، كلّ ية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد، 1435هـ/2014م.

11. محمد، كمال الدين، **المسرح والتغير الاجتماعي في مصر**، دراسة العلاقة الايجابية بين المسرح والمجتمع في الفترة من سنة (1952م إلى سنة 1971م)، دراسة تطبيقية على أعمال نعمان عاشور، نجيب سرور، رسالة ماجستير، في الفنون الأكاديمية من المعهد العالي للنقل الفني، 1985م.

المجلات المحكمة:

1- إبراهيم، صفاء، **الإشاعة وأثرها على الفرد والمجتمع**، مجلة البحث العلمي في الآداب، العدد العشرون، الجزء الثامن، الخرطوم، 2019م.

2- أحمد، عزوز، وأحمد، ضيف، **أسباب ظاهرة الفقر ومؤشرات قياسها**، مجلة المعارف، قسم العلوم الاقتصاديّة، السنة الثّانية عشرة، العدد (22)، 2017م.

3- أحمد، ناصر، **الحلّاق في الدراما**، المجلة العربية، العدد (535)،1/إبريل/2021م، 1442هـ.

4- حسين، عامر، وحسين إياد، **مفهوم المثقف وتمثلاته في النّص المسرحي العراقي** "مسرحيّة أبي الطّيب المتنبي أنموذجا" مجلة مركز للدراسات الإنسانيّة، جامعة بابل، المجلد السابع، العدد الثالث، العراق، 2017م.

5- حنتوش، محمد عياش، وطاهر حسين شيماء، **شخصيّة المرأة في نصوص إبسن ولوركا دراسة مقارنة**، جامعة بابل، كلّ ية الفنون، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد الخامس، العدد، الأول، العراق، 2015م.

6- حمزاوي، سعيدة، **العادات والمعتقدات في الأغنية الشّعبية الأوراسية**، قراءة في المضمون والوظيفة، مجلة الأثر، العدد العاشر، ورقلة.

7- دعاس، نورة، **توفيق الحكيم والنّظرة الاستشرافية**، مجلة الآداب السوفياتي، موسكو، عدد فبراير،1957م.

8- سكر، رجب، **التشاؤم في القرآن الكريم**، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الحادي والعشرون، العدد الثّاني، يونيو، فلسطين، 2015م.

9- عبد اللطيف، محمود، وعلوان، رانيا، **المرأة في مسرح شكسبير**، المجلة العلمية لكلّ ية التّربية النوعية، الجزء الأول، العدد الرابع، مصر، 2015م

10- عصفور، جابر، أوراق نقدية، **عبد الرحمن الشرقاوي، شاعر الفلّاحين**، ومؤرخ الأنبياء، مجلة العربي، فبراير، 1994م.

11- قادرى، فريد، مجيد صالح بك، **دراسة عناصر البناء في رواية "يوميات نائب في الأرياف" فصلية دراسات الأدب المعاصر**، السنة الثالثة، العدد الثّاني1390/11/12هـ.

12- لزهر مساعدية، في **مفهوم الثقافة وبعض مكوناتها (العادات، التّقاليد، الأعراف)** مجلة الذاكرة، العدد التاسع، الجزائر، 2017م.

13- مجاهد، أحمد مصطفى، **مستويات التناص في "حكاية في واد الملح" للشاعر محمد مهران السيد**، حوليات آداب عين شمس، المجلد الرابع عدد إبريل، مصر،2017م.

14- ميرحاجي، حميد رضا، وربيعي، طالب، **وأد البنات دراسة دلالة سيمولوجية**، مجلة إضاءات نقدية، السنة الثالثة، العدد التاسع، إيران، 1392ش/2013م.

المقالات:

1. إبراهيم، حي، "**القلل الفخار" تراث مصري يقاوم الزمن**، صحيفة "اندبندنت العربية"، السبت،21/يناير/2012م.
2. بنيعيش، محمد، **صفقة المقابر دلالات وامتدادات**، مقالة "دنيا وطن" 2020/2/13م
3. توفيق، شيماء، **القضايا الاجتماعيّة والشكلّ الفني في مسرحيّات محمود دياب**، جريدة مسرحنا، العدد (574)، 27/أغسطس/ 2018م.
4. داود، عبد الغني، **الفلّاح في مسرح المدينة**، جريدة مسرحنا، 12/كانون الاول/2011م.
5. رياض، محمد، **نحو حياة أفضل**، المصريّ اليوم، 2012/8/27م.
6. سالمي، ياسين، **أسلوب الشطارة في حكايات جحا**، " رواية الشطارية، ونوادر جحا"،2018م.
7. القططي، وليد، **اللامعقول ما بين المسرح والتحليل السياسي**، الإثنين، سما الإخبارية، فلسطين، 19/نوفمبر/2018م.
8. الملاح، ايهاب، **حمير توفيق الحكيم**، 5/مايو/2017م، الشروق.
9. منصور، أحمد، **التحطيب لعبة أصولها فرعونية**، الخميس، اليوم السابع، 1/ديسمبر/2016م.

مواقع إلكترونية:

1. صالح، شيماء، **فن رثاء الموتى في صعيد مصر**، الجمعة 8/يوليو/2015، https://raseef.net
2. عبد الشكور، محمد، **جحا وحماره**، مقالة منوعات، https://mubasher.aljazeera ، 2017/8/27
3. محمد، مزيان، **متلازمة ستوكهولم، الوباء الذي أصاب الدول العربية**، www.aljazeera.net
4. ناشد نادر، "**حكاية في وادي الملح**"، Nadernached.60@yahoo.com

Hebron university

Faculty of Graduate studies

Arabic language and Literature Program

The Image of the Country sidi in AL-Hakeem's Theater

Prepared by:

Woroud Hamzeh Rabe' Dwaik

Supervised by:

Dr. Naseem Bani Odeh

This thesis was submitted in partial fulfillment of the requirements for the master's degree in Arabic language department from the deanship of graduate studies at Hebron university.

2020/2021

Abstract

A covering study of “the suburb” in Tawfiq Al-Hakim’s theater. Tawfiq Al-Hakim was a prominent Egyptian writer and one of the leading figures of the modern Arabic literature, and drama.

This study contains a preface, an introduction, four chapters, a conclusion and a bibliography.

The preface represents a general idea about the origins of the suburbs in the Egyptian theater from its first beginnings, and its close relation to Tawfiq Al-Hakim who spent his early childhood in a province in the suburb.

The initial chapter illustrates the four main issues I came across through Al-Hakim plays, which includes: the social issues, the political confusion, poverty, and the prevalence of the inexperience among the villagers. Adding to it other crucial phenomena, such as: the revenge, the unemployment, poor education, and the lack of sanitation and hygiene.

For the second chapter, it demonstrates the social life in the rural Egyptian areas in two separate sections. The first one, shows the character of women, how the society looks at them as moms, daughters, unties, grandmas…, and Al-Hakim’s positive and negative points of view about their characteristics. In contrast, the second section inspects the physical, psychological, and sociological aspects of men, as well as the relationship that connects them to the women, their manners, and the environmental effects on their behaviors and morals.

Five different sections are included in the third chapter, to focus the lens on the traditions, the religious tendencies and thoughts, the proverbs, the traditional songs, the local dialect, and their direct impact on the Egyptian peasants at that period of time.

The final chapter, visualizes the image of villages and suburbs in two sections. The first one pictures the open fields, that played major roles in

shaping the lives of the Egyptian peasants. It considers the contrast between the city and the village, and displays the symbols of the places like: the central local market, the central gathering square, the canal, and the train station etc… and their importance during the plays actions. He used them as instruments to construct his ideas and opinions and to clarify them. The second section of this chapter, is about the closed public and privet places especially those that appeared at (Asaker's) house, the farmer, the schools, the palaces, the shrines. Furthermore, this section compromises the presentation of the situation of the public health and exposes its impact on the lives of Egyptian villagers.