الملخص

تحاول هذه الدراسة الموسومة بـ (البنية الدرامية في مسرحيات حامد طاهر الشعرية) إلقاء الضوء على أدوات التشكيل الدرامي في مسرحيات حامد طاهر الشعرية، ومدى تمكنه من توظيف هذه الأدوات لخدمة الفن المسرحي، وتحقيق الإفادة والمتعة للمتلقي، وجاءت الدراسة في تمهيد، ومبحثين اثنين: تناول التمهيد مفاهيم الدراسة، فسلط الضوء على مفهوم البنية الدرامية، وأعطى صورة واضحة القسمات لمسرحيات حامد طاهر الشعرية، وجاء المبحث الأول تحت عنوان: البنية الدرامية الخارجية، وتناول: سيمياء العنوان المسرحي، ثم الإرشادات المسرحية، ثم جاء المبحث الثاني تحت عنوان: البنية الدرامية الداخلية، وتناول: الفكرة، والحبكة والحدث، والشخصيات، والصراع، والحوار، والفضاء الدرامي، ثم جاءت الخاتمة وبها أهم ما توصل إليه البحث، ثم فهرسين: أحدهما للمصادر والمراجع، والآخر للموضوعات.

الكلمات المفتاحية: حامد طاهر – الدراما– المسرح– المسرحية الشعرية– البنية الدرامية– البناء الدرامي.

Abstract: This study entitled 'The Dramatic Structure in Hamed Taher's One-Act Poetic Plays' aims to shed light on the dramatic structuring devices employed in Hamid Tahir's single-act poetic plays, and to assess his ability to utilize these devices in service of the theatrical art, aiming to both inform and entertain the audience. The study is organized into an introduction and two sections. The introduction provides an overview of the author and elucidates the key terms in the research title. Section One: Entitled 'External Dramatic Structure,' it examines the elements of external dramatic structure, such as the semiotics of the play's title and stage directions. Section Two: Entitled 'Internal Dramatic Structure', it delves into the elements of internal dramatic structure, including theme, plot, action, characters, conflict, dialogue, and setting. The study ends with a conclusion that summarizes the key findings, and it is followed by a bibliography and an index of topics.

Keywords: Hamed Taher, Drama, Theater, One-act play, Poetic play, Dramatic structure, Dramatic construction.

المقدمة

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه ومن اتبع هداه، وبعد:

فالمسرح أبو الفنون، وأقدم الأشكال الأدبية التي عرفتها الإنسانية، وأكثرها اتصالا بقضايا الإنسان والمجتمع ومحاكاة لها، فهو فن درامي جماهيري كُتب ليشاهَد في المقام الأول؛ ولذا فهو من أكثر الآداب ارتباطا بالمتلقي وتعبيرا عن قضاياه، ولم ينفصل المسرح في نشأته عن الشعر، بل اتخذه وسيلة تعبيرية، وأداة لتوصيل المضمون إلى المتلقي، ثم جاء المسرح العربي – الذي لم يعرف هذا الفن إلا في العصر الحديث، لظروف خاصة بالبيئة العربية– نتيجة الانفتاح على الآداب الغربية، وكانت بدايته شعرية أيضا.. وقد أصاب الفن المسرحي الكثير من التطورات في أشكاله وتقنياتها، وكان من الأشكال المسرحية الحديثة التي ظهرت في الغرب أواخر القرن التاسع عشر، وتأثر بها الأدباء العرب واستعاروها في فترة الستينيات خاصة مع الظروف التي عصفت بالمجتمع العربي حينها –ما أصطلح النقاد علي تسميته بمسرحية الفصل الواحد، والتي تعد أكثر الأشكال المسرحية تركيزا وتكثيفا، حتى إن النقاد ليرون أنها في الفن المسرحي تقابل القصة القصيرة في الفن القصصي، وكان حامد طاهر من بين الأدباء الذين استعانوا بهذا الشكل واتخذه وسيلة درامية لحمل أفكاره، والتأثير في المتلقي، في لغة شعرية موحية مؤثرة.

وتثير هذه الدراسة تساؤلات حول طبيعة العلاقة بين الدراما والشعر في المسرح، أو بوجه أدق: ما الأبعاد الدرامية في مسرحيات حامد طاهر الشعرية؟ وكيف عالج الكاتب مسرحياته الشعرية معالجة درامية؟ لاسيما والكاتب شاعر في المقام الأول.

ومن ثم أتت هذه الدراسة الموسومة بـ(البنية الدرامية في مسرحيات حامد طاهر الشعرية)؛ لتكشف عن ملامح تجربة حامد طاهر المسرحية، وتسلط الضوء على عناصر التشكيل الدرامي في مسرحياته، وتتناولها بالنقد والتحليل لبيان سبب

لجوء الشاعر إلى هذا الشكل الدرامي، والمصادر التي استقى منها مسرحياته، وأهم المضامين التي تطرحها هذه المسرحيات، وطريقته في معالجتها، ومدى توفيقه في توظيف العناصر الدرامية في مسرحياته الشعرية، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة، لاسيما ومسرحيات الكاتب لم تحظ بعناية الدراسين بالقدر الذي نالته أشعاره، إذ لم يعثر الباحث على دراسة تناولت البنية الدرامية في مسرحياته، باستثناء مقال بعنوان: (ثنائية الرفض والمقاومة في مسرحيات حامد طاهر الشعرية) للدكتور حسن أحمد البنداري، والتي عالجت مسرحيات حامد طاهر في حدود العشرين صفحة، مركزة على وسائل التعبير عن الفكرة من خلال الحوار، من حيث: قرب مدلوله، والطابع الصوتي، والتوظيف الدرامي، والتناسب الثقافي، والحيوية، والمزج الأسلوبي.

هذا إلى جانب الاستعانة بالعديد من الدراسات التي تناولت البنية الدرامية في المسرحيات عموما، أو عند كُتَّاب بعينهم، منها: البناء الدرامي: د/ عبد العزيز حمودة، البنية الداخلية للمسرحية دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا: د/ مجيد حميد الجبوري، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية مأساة الحلاج أنموذجا: بو طيبة سعاد، القضية والبناء الدرامي في مسرح عمر فرج مسرحية هيا نهرش عقولنا نموذجا: د/ نهى مصفى محروس إبراهيم... إلى غيرها من الدراسات التي أفاد منها الباحث، وسعى إلى تقديم دراسة نقدية جادة تبرز مسرح حامد طاهر، وتكشف عن جوانب تميزه وإبداعه.

وقد استعان البحث بالمنهج الوصفي الذي يعنى بتحليل النصوص ودراسة قضاياها وأبعادها المختلفة، إلى جانب الاستعانة بالمنهج الفني الذي يحتكم إلى الأصول الفنية لفن المسرح، دون إهمال الإفادة من المناهج النقدية الأخرى كلما دعت الحاجة.

وقد اتخذ البحث من مسرحيات حامد طاهر مادة له، وهي مسرحيات: درويش السقا، أربعة رجال في خندق، الأشجار ترتفع من جديد.

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مبحثين، يسبقهما مقدمة: تبين أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع، وخطة الدراسة.

ثم التمهيد: الذي يسلط الضوء على مفاهيم الدراسة، فيوضح المقصود بالبنية الدرامية، ويعطى صورة واضحة القسمات لمسرحيات حامد طاهر الشعرية.

ثم تأتي مباحث الدراسة لتتناول عناصر البنية الدرامية في مسرحيات حامد طاهر الشعرية من خلال مبحثين:

– المبحث الأول بعنوان: البنية الدرامية الخارجية، ويشتمل على:

أولا:– سيمياء العنوان المسرحي.

ثانيا:– الإرشادات المسرحية.

– والمبحث الثاني بعنوان: البنية الدرامية الداخلية، ويشتمل على:

أولا:– الفكرة أو التيمة.

ثانيا:– الحبكة والحدث الدرامي.

ثالثا:– الشخصيات الدرامية.

رابعا:– الصراع الدرامي.

خامسا:– الحوار الدرامي.

سادسا:– الفضاء الدرامي.

ثم تأتي الخاتمة وفيها ملخص البحث، وأهم ما توصل إليه، ثم فهرسين أحدهما للمصادر والمراجع، والآخر للموضوعات.

والله أسأل القبول والإخلاص في القول والعمل.

التمهيد

حدود عنوان الدراسة

أولا:- البنية الدرامية:

قبل التعرض لتعريف البنية الدرامية يجدر الوقوف عند عدد من المصطلحات التي تبنى عليها الدراسة؛ للتعرف على ماهيتها، والتفريق بينها وبين المصطلحات المتاخمة لها، حتى يكون القارئ على بينة من أمرها:

فقد خلط بعض الدراسين بين مصطلحي المسرحية والمسرح فاستعملوهما بمعنى واحد(١)، ولكن الواقع يؤكد على أن بينهما فارقا، فالمسرحية تُعالج على مستويين: مستوى النص الأدبي المقروء المعدّ للعرض على خشبة المسرح، ويطلق عليه مصطلح: مسرحية، وهو ما يعنى به البحث، ومستوى العرض المسرحي المشاهد، إلى جانب مكان العرض أو الخشبة، ويطلق عليهما مصطلح: مسرح(٢).

كما خلط بعض الدراسين أيضا بين مصطلحي الدراما والمسرحية، فاستعملوهما بمعنى واحد(٣)، لكن رغم التقارب الشديد بينهما فإن الدراما أعم من المسرحية، إذ تشملها وتشمل غيرها من الفنون الأدائية كالسينما والتليفزيون والإذاعة.

و ترجع الدراما إلى الفعل اليوناني drãn الذي تحول إلى drama ومعناه: يفعل أو عمل يؤدى(٤)، أي أن الدراما تعني العمل المعدّ للعرض، والقائم على محاكاة

---

(١) ينظر: التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية: د/ حسين علي محمد حسين، العبيكان، ط٧، ٢٠١١م، ص٣٢٧.

(٢) ينظر: المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ- تنظير- تحليل: د/ خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م، ص٣.

(٣) ينظر: المسرحية بين النظرية والتطبيق: محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٧٧، البناء الدرامي: د/ عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص١١، ١٣١.

(٤) ينظر: فن الشعر: أرسطو، ترجمة: د/ إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون، ص٢٥، ٢٦، والمعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: د/ ماري إلياس، د/ حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧م، ص١٩٤.

الواقع، ولا تعني محاكاة الواقع نقل الواقع نقلا حرفيا، بل خلق واقع فني مواز، وتطلق الدراما في معناها العام على "كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها"(١)، وعلى المسرحيات ذات الطابع الجدي تحديدا(٢)، والدراما في أبسط تعريفاتها تعني "الصراع والحركة مضافا إليهما سمة من أبرز سمات الدراما وهي التفكير الموضوعي، وكذلك خاصية التجسيد والتحاور حتى يتكامل الشكل الدرامي في النهاية"(٣)، ومن ثم فالمقصود بالمسرحية الدرامية: "القطعة التمثيلية التي تصاغ طبقا لمتطلبات خشبة التمثيل، وعلى هذا فاستجابتها للإخراج المسرحي أكثر من استجابتها لوسائل التنفيذ الأخرى كالسينما، أو المذياع، أو التلفاز "(٤).

أما عن مفهوم البنية الدرامية فمن النقاد من يتوسع في دلالتها ويرى أن لكل مسرحية شكلها وبنيتها الخاصة(٥)، ولكن الانسياق وراء هذا الرأي على إطلاقه سينتهي إلى فوضى التصنيف، الأمر الذي سيترتب عليه صعوبة الدراسة، إذ لابد لكل نوع أدبي من إطار عام يضمه إلى غيره من الأعمال الأدبية الشبيهة به، فلابد من وجود عناصر أساسية تميز المسرحية –وكذا الأشكال التي تندرج تحتها– بنيويًّا عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، مع الاعتراف بخصوصية كل عمل، فرغم التقارب في الشكل، فإن لكل عمل بصمته الخاصة.

وبالرجوع إلى المعاجم الأدبية المتخصصة نرى أن البنية الدرامية يقصد بها: "الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكوَّن من عناصر مرتَّبة ترتيبا

---

(١) المعجم المسرحي ص١٩٤.

(٢) ينظر: الأدب وفنونه: محمد مندور، دار نهضة مصر، ط٥، ٢٠٠٦م، ص٦١.

(٣) المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور: نعيمة مراد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م، ص٥٧.

(٤) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د/ إبراهيم حمادة، دار الشعب، ١٩٧١م، ص٢٦٥.

(٥) ينظر: فن كتابة المسرحية: د/ رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٧٢، ٧٣.

خاصا، وطبقا لمزاج معين، لكي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور"[١].

وتنتمي كل مسرحيات حامد طاهر[٢] من ناحية الشكل الفني إلى مسرحيات الفصل الواحد[٣]، ويمكننا القول أن إيثار المؤلف لهذا الشكل المسرحي المكثَّف

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٩٤.

(٢) حامد طاهر (١٩٤٣– ٢٠٢٠م): شاعر وأكاديمي مصري، هاجرت أسرته الكبيرة العدد من ريف الدقهلية إلى القاهرة في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين؛ لتستقر في حي الخليفة بالقلعة، وهناك، وتحديدا في الثامن من إبريل عام ١٩٤٣م ولد حامد طاهر ليصير عاشر الأبناء، بدأ حياته التعليمية في مدرسة الجمالية، ثم التحق بالأزهر الشريف حتى نال الثانوية الأزهرية، ثم التحق بكلية دار العلوم، وتخرج فيها عام ١٩٦٧م، ثم حصل على الماجستير من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣م، والدكتوراه في الفلسفة الإسلامية من فرنسا عام ١٩٨١م، ثم عاد فتدرج في وظائف هيئة التدريس بدار العلوم، حتى صار عميدا لها ١٩٩٥– ١٩٩٩م، ثم شغل منصب نائب رئيس الجامعة لشؤون التعليم والطلاب ١٩٩٩– ٢٠٠٧م، وخارج الجامعة كان له نشاطه في الفلسفة في مجمع اللغة العربية، ولجنة الموسوعات بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ولجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة، رحل الكاتب عن عالمنا في الحادي عشر من يونيو عام ٢٠٢٠م، بعد أن ترك للمكتبة العربية العديد من المقالات والمؤلفات الفلسفية، إلى جانب العديد من الدواوين الشعرية، منها: قصائد عصرية، عاشق القاهرة، تراب القدس، النباحي...، وكتب جزءا من سيرته الذاتية على هيئة مقدمة لديوانه ١٩٨٤م، وله ثلاث مسرحيات شعرية هي: درويش السقا، وأربعة رجال في خندق، والأشجار ترتفع من جديد. ينظر في ترجمته: قاموس الأدب العربي الحديث: د. حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٢١١– ٢١٣، تجربتي مع الشعر، ضمن كتاب: مؤلفات حامد طاهر دواوين شعرية: حامد طاهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ١/ ٧– ٤٢، ثلاث مسرحيات شعرية (درويش السقا، أربعة رجال في خندق، الأشجار ترتفع من جديد): حامد طاهر، د ط، ٢٠٠٠م، ص٥– ٢٩، جريدة اليوم السابع الإلكترونية بتاريخ ١١/ ٦/ ٢٠٢٠م.

(٣) تعد مسرحية الفصل الواحد أكثر القوالب المسرحية تكثيفا وتركيزا، والتي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر، ولتركيزها وتكثيفها يعقد النقاد مقارنة بينها وبين القصة القصيرة، ويتراوح مدة عرضها بين عشرين وخمسين دقيقة، وتعرَّف بأنها: "تمثيلية قصيرة في العادة، تتميز بالحادثة الفردية، أو الحوادث المركزة، وبالتفاصيل القليلة، والحوار الحي، والشخصيات المحدودة، والذروة القريبة من النهاية، دون استراحة أو تغيير كثير في المناظر المسرحية، كما تتميز –وهذا مهم– بوحدة الأثر العام". ينظر: المعجم المسرحي ص٤٦٤، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٢٧٠.

كان وراءه محاولة التجريب، لاسيما وأنها محاولته الأولى في الكتابة المسرحية، هذا إلى جانب طبيعة الفترة التي كتبت فيها هذه المسرحيات، تلك الفترة الحرجة من تاريخ الوطن وما أعقبها من أحداث جسام من النكسة وضياع فلسطين... وهو ما أصاب الصفوة المثقفة بصدمة، فرضت سرعة التجاوب مع هذه الأحداث، وإيجاد الحلول لها، ومحاولة التأثير في الجماهير، ومن ثم أتت مسرحياته شديدة التكثيف والتركيز، الأمر الذي انعكس على عناصر البناء الفني وتقنياته، من: وحدة الحبكة الدرامية، ووحدة الحدث، وقلة الشخصيات، ووحدة الصراع، وحدة الزمان، وقلة الأماكن.

ويمكننا معالجة البنية الدرامية في مسرحيات حامد طاهر الشعرية من خلال تقسيم هذه البنية إلى بنية خارجية وأخرى داخلية، ومن تفاعل هاتين البنيتين تكون المسرحية:

تتمثل البنية الدرامية الخارجية في: العنوان المسرحي، والإرشادات المسرحية، أما البنية الدرامية الداخلية فتتمثل في: الفكرة أو التيمة، والحبكة والحدث الدرامي، والشخصيات الدرامية، والصراع الدرامي، والحوار الدرامي، والفضاء الدرامي، وهو ما سنتناوله فيما بعد في مباحث الدراسة، مع التأكيد على أن هذه العناصر متداخلة، فالعمل الأدبي كيان متكامل يرفض التفكيك والتجزئة، والفصل هنا عمل إجرائي من أجل تيسير الدراسة، وإظهار جماليات كل عنصر، وإبراز أثره في العمل المسرحي.

* * *

ثانيا:- مسرحيات حامد طاهر الشعرية:

كتب حامد طاهر ثلاث مسرحيات شعرية[١] صدرت عام ٢٠٠٠م، لكنها كتبت في فترة الستينيات من القرن العشرين، وهي: درويش السقا، وأربعة رجال في خندق، والأشجار ترتفع من جديد، وقد آثر المؤلف فيها استخدام القالب المسرحي الشعري ليكون وسيلة تعبيرية تحمل مضمون تجربته وأفكاره –وهو الشاعر الذي ملك عليه الشعر قلبه وعقله– فعندما أراد اقتحام آفاق التجريب المسرحي لم يرد أن ينسلخ عن الشعر الذي برع فيه في الأساس، إلى جانب استعانته به لقدرته على استمالة المتلقي وإثارة شعوره وأحاسيسه، ولكنه فضل الابتعاد عن القالب الشعري التقليدي –رغم مقدرته على الإبداع بالطريقة التقليدية– واستعان بشعر التفعيلة لما يمتاز به هذا الشعر من مرونة وحرية، وقدرة على التعبير عن الشخصيات والمواقف، "دون أن يضطر الشاعر إلى إكمال وزن أو بلوغ قافية، أو الاعتماد على صور شعرية مقصودة لذاتها ولرنتها البيانية"[٢]، وهو ما أعطى الكاتب حرية أكبر، وأكسب نصه درامية مع الاحتفاظ بغنائية نصه المسرحي دون أن تطغى إحداهما على الأخرى، فالكاتب يستعين بهذا الشكل لاسيما بعد الانتقادات الكثيرة التي وجهت إلى المسرحية الشعرية التقليدية وروَّادها، فقد عاب عليها النقاد واتهموها بالإخفاق في أن تكون مسرحية أصلا، بسبب طغيان

---

(١) المسرحية الشعرية تعني: النص المكتوب شعرا والقابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل، والمسرحية الشعرية تختلف عن الشعر المسرحي الذي يعني: النص المكتوب شعرا، ولكن الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي. وقد بدأت المسرحية في الغرب شعرية، قبل أن يزاحم النثر الشعر في القرن التاسع عشر محاولا إزاحته عن عرشه، وحتى بداياتها عند العرب كانت شعرية أيضا؛ ملاءمة لذوق الجمهور المحب للغناء، ينظر: المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل: د/ مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٣م، ص٢٤.

(٢) من فنون الأدب المسرحية: د/ عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٦٨.

الغنائية، فقد كان الشعر فيها غاية لذاته، والمسرح تابعا أو وسيلة، حتى تحولت كثير من المسرحيات إلى قصائد شعرية تلقى على خشبة المسرح، هذا بالإضافة إلى عدم تمكن هذا الشكل من رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة؛ إذ الشعر التقليدي ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة، وهذا الاتجاه الأحادي يحدُّ من قدرة المسرحية الشعرية على إنتاج الدلالات، ورغم محاولة الرعيل الأول من الشعراء المسرحيين التغلب على هذا الأمر بتعدد الأوزان والقوافي، لكنهم لم ينجحوا في الوصول إلى المسرحية الشعرية القادرة على أن تكون منتجة لدلالات تشغل عقل المتلقي بالتأويل، والتفسير، والشرح، وتحليل الرموز والإشارات التي يمكن أن يلجأ إليها صانع النص في المسرحية الشعرية الناجحة(١)، هذا إلى جانب ما وجه إلى المسرحية الشعرية من عدم ملائمتها للحياة الجديدة، أو المسرح الجديد الزاخر بالمادية الواقعية(٢)، ومن هنا كان شعر التفعيلة هو الأكثر ملاءمة للمسرحية الشعرية؛ إذ هو الأقدر على تحقيق الدرامية دون أن يفقد غنائيته، وبذا حقق المسرح الشعري نجاحا كبيرا، ووصل إلى مرحلة النضج الفني على يد ثلة من الشعراء أمثال: عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، ومن تبعهما.

ومع أهمية الشعر لم يلجأ المؤلف –وهو الشاعر– إلى القصائد الشعرية ليعبر من خلالها عن تجربته، حيث آثر الشكل المسرحي؛ لما للمسرح من قدرة على التأثير في الجماهير، وإيصال أفكار الكاتب مجسَّمة واضحة دون مواربة أو لبس، لاسيما والفكرة التي يريد طرحها يهدف من خلالها إثارة الوعي، وتبصير الجماهير، وإيجاد الحلول المناسبة لما حلَّ بالإنسان المصري والعربي من إخفاقات في فترة الستينيات.

---

(١) المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل ص٢٥، ٢٩ بتصرف، وينظر أيضا: المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ– تنظير– تحليل ص٦٤.

(٢) ينظر: مقدمة الدكتور طه حسين لمسرحية غروب الأندلس: عزيز أباظة، بدون، ص هـ، و، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة: د/ محمد زكي العشماوي، بدون، ص١٦١.

ومن هنا كان اختيار الشكل المسرحي الشعري ذي الفصل الواحد، الذي يحمل شحنات وطاقات درامية، جنبا إلى جنب مع الطاقات الغنائية التي تثير المشاعر، وتبعث العواطف، في مدة زمنية قصيرة.

* * *

أما عن مضامين هذه المسرحيات: فقد كانت أولى مسرحيات حامد طاهر **مسرحية: درويش السقا**: التي كُتبت في عام ١٩٦٦م، واستمد موضوعها من التاريخ الحديث، وتحديدا فترة نهاية حكم المماليك وبداية عصر محمد علي، وتتكون من ثلاثة مشاهد، يستلهم الكاتب فيها الإطار العام لأحداث التاريخ بصورة يندمج فيها السياسي والتاريخي والاجتماعي والخيالي في بوتقة واحدة؛ ليؤكد على قدرة الشعب على تحديد مصيره واختيار حكامه، وقدرته على الإطاحة بالحاكم المستبد متى أراد ذلك، ومتى توفرت له القيادة الرشيدة المنظَّمة، ويتخذ ذلك كنوع من الإسقاط على الواقع، فالشعب الذي استطاع أن يفعلها مرة، قادر على فعلها ألف مرة.

ويبدو في هذه المسرحية أثر النشأة واضحا، سواء من ناحية النشأة الاجتماعية في أحياء القاهرة القديمة، أم من ناحية نشأته العلمية الأولى في الأزهر، وذلك واضح من البيئة المكانية التي اتخذها فضاء لمسرحيته، كما برز في حرصه على إبراز دور الأزهر خلال تلك الفترة من تاريخ مصر، حيث أكد على دور الصفوة المثقَّفة الممثَّلة في رجالات الأزهر، والقوى الشعبية في اختيار من يحكمهم.

تبدأ المسرحية بعد العنوان والإرشاد المسرحي بدخول درويش الذي يعمل سقَّاء للماء، ويبدو عليه الإعياء والانزعاج، فقد اعتدى عليه أحد الأتراك بالسب والضرب وتمزيق قِرْبَتِه، وهو ما أثار في نفسه الحزن والغضب، فحاول الحاج محروس مواساته بإعطائه ثمن القربة، ولكن درويش يصرح بأن حزنه يتجاوز ذلك، فهو حزين للهوان الذي صار إليه تحت وطأة الاحتلال، ولذا فهو عازم على الانتقام باغتيال الأتراك في طريق القلعة، فيحاول الحاج محروس أن يثنيه عن ذلك، ولكن درويش يصرُّ على انتقامه، وعندما يحضر الأستاذ ويعلم ما عزم

عليه السقا، يؤكد أن الشرفاء يواجهون ويأبون الطعن من الخلف، ويخبر السقا بعدم التسرع؛ لأنهم في الأزهر يخططون لعزل الوالي.

ثم يبدأ المشهد الثاني بثورة عامة الشعب على الوالي وحصاره لمدة شهر، فتأتيهم الأخبار بأن السلطان قد نزل على رغبة الشعب وعزل الوالي، وأن الوالي قد هرب، فيهمُّ العامة بمتابعته لقتله، ولكن الأستاذ يثنيهم عن ذلك، فقد اختاروا واليا جديدا وعد بالشورى ومراعاة الدين، فالوقت وقت فرحة لا وقت انتقام.

وفي المشهد الثالث والأخير يكشف الوالي الجديد عن وجهه الحقيقي، فيستبد بالأمور وينفرد بالسلطة، حتى صار الأمر أسوء مما كان، وهنا تنتهي المسرحية بحلم درويش بأن قربته قد انتفخت حتى صارت كقبة الحسين، وأنه أصبح قائدا منتصرا، وجند الأتراك تحت سيطرته، فأراد الناس قتلهم، فأنكر عليهم ذلك، واقترح ادخالهم في القربة ورميهم في البحر، وعندما طلب تفسير الحلم من محروس أخبره بأن الأيام ستفسر حلمه، وعليهم انتظار تفسير الأيام.

أما **مسرحية: أربعة رجال في خندق**: والتي كُتبت في فترة النكسة، وتحديدا في عام ١٩٦٨م؛ لتعبر عن أزمة وطنية، وتدور أحداثها في أرض المعركة قبيل الهزيمة، ولا يتناول المؤلف الحدث كاملا، بل يسلط الضوء على مشهد من مشاهده يعكس بدوره الحدث كاملا، فضلا عن أن المسرحية كتب فترة الهزيمة، والناس على وعي تام بأحداثها، ومن هنا حرص المؤلف على إبراز معاناة الجنود البسطاء، الذين هم في الواقع رمز لعموم الشعب المصري، وقد أتت هذه المسرحية في مشهد واحد، وكأن المؤلف يقول: إن الهزيمة حدثت مرة واحدة فقط ولن تتكرر بعد ذلك.

تبدأ المسرحية بعد تحديد الزمان والمكان والشخصيات، بأربعة جنود في خندق وسط صحراء سيناء، ينتظرون الليل ليتمكنوا من الانسحاب، لكن تقابلهم عقبة تحول دون ذلك، فقد أصيب زميلهم في ساقه، ولن يستطيع الانسحاب معهم، كما لن يستطيعوا حمله، وهنا تتأزم الأمور فيقترح الجريح عليهم أن يقتلوه لينجوا بأنفسهم، فينكر عليه الجنود ذلك باستثناء سالم الذي تبنى الفكرة، محمِّلا إياه

مسؤولية ما هم فيه، ولكن يرفض زملاؤه ذلك، مؤكدين بأن عليهم حمله معهم، أو البقاء بجواره، فيتركهم سالم ويمضي وحده، بعدها يقوم محمود وغريب بمهمة الاستطلاع فيقتلهما جنود العدو، ويقتحمون الخندق على الجريح، ويعرضون عليه الطعام والماء والدواء إذا أخبرهم عن مكان أصدقائه، فيأبى الجريح، ويسخر منهم، ويخبرهم بأن أصدقاءه في كل مكان، وسيطاردونهم حتى في منامهم، فيتركونه ليلاقي حتفه وحيدا، بعدها يعود سالم مرة أخرى إلى أرض المعركة بعد صراع داخلي، وعندما يعلم باستشهاد زملائه يتأهب لمواجهة الأعداء من جديد انتقاما وثأرا لزملائه.

أما **مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد**: والتي كُتبت أيضا وقت النكسة عام ١٩٦٩م، وعبر الكاتب خلالها عن أزمة قومية، حيث تجسِّد كفاح الشعب الفلسطيني، وتحديدا أهل غزة في مقاومتهم للمحتل الصهيوني الغاشم، وتتكون من ثلاثة مشاهد: تبدأ المسرحية بصالح وعمار –طالبان في المرحلة الثانوية– وهما يتسامران في منزل الأخير، حتى يحضر زميلهم مهند، والذي ينضم إليهما عندما سمع بحظر التجوال وهو قريب من منزل عمار، ثم يتبادلون الحديث عن حب عمار لزميلته نداء، وأن لقاءهما في الغد لن يتم بسبب هذا الحظر، ثم يسأل عمار مهندا عن زميله محمود المارودي، الذي يسكن في حي نداء، وكثيرا ما يغازلها، وهي تصده، وعندما رآها تبتاع زجاجات فارغة، علم أنها إحدى عضوات منظمة سرية، وهددها بالتبليغ عنها إن لم تبادله الحب، وهنا ثارت المخاوف من أن ينكشف أمرهم جميعا؛ خصوصا وأن والد محمود يتعامل مع العدو الصهيوني.

ويبدأ المشهد الثاني بنداء مع صديقتها سلمى وهي تنتظر لقاء حبيبها عمار – الذي لم يأت– فتقترح سلمى حلا للمشكلة بأن تقوم هي بخداع محمود وإيهامه بالحب حتى يأمنوا شره، وربما استطاعت إقناعه بالانضمام إليهم، وتبدأ على الفور في تنفيذ خطتها فترسل خطابا لمحمود وتقابله، وتخبره بإعجابها به، وهنا تتكشف شخصية محمود وأنه غير ما يظنون، فهو يكره الأعداء مثلهم، لكنه يبتعد عن زملائه لأنه يحس بجفوة منهم، وكثيرا ما يهمسون بخيانة والده، ثم

يخرجان من المسرح، ويدخل عبد الله ومجدي اللذان يتبادلان الحديث حول الجمعية والرغبة في زيادة أعداد المنضمين إليها، لكن الأستاذ يعارض ذلك خوفا من العملاء.

ويبدأ المشهد الثالث والأخير بلقاء هؤلاء الطلاب بأستاذهم في بيته، يتبادلون الحديث حول نشاطهم السري، وأن الشُّبه باتت تثار حولهم، خاصة من ناظر المدرسة، وعليهم ألا يلتقوا حتى يهدأ الأمر، وفي أثناء حديثهم يحضر ناظر المدرسة، فيتظاهرون بالمذاكرة، فيحاول الناظر معرفة ما يقرأون، وهنا يقرأ مهند أبياتا لابن الرومي عن حب الوطن، فيسأل الناظر مهندا هل فطن إلى ما تحمله الأبيات من معنى؟ فيؤكد مهند أن معنى الأبيات متجذر في أعماقه وأعماق زملائه، فيخبرهم الناظر أنه يتمنى أن يفعل مثلهم لولا كبر سنه، ثم ينصرف، وبعد انصرافه يصرُّ الأستاذ على عدم اللقاء لمدة شهرين، ويبدِّل سياسة الجمعية لتسمح بانضمام أعضاء أكثر، وفي أثناء حديثهم يقتحم جنود الاحتلال الشقة؛ ليقبضوا على الأستاذ، ويودعونه السجن، ما يوحي بخيانة الناظر، وأنه من أبلغ عن الأستاذ، وهنا تتجسَّد المأساة، لكن المقاومة لا تتوقف، إذ يؤكد الطلاب أن الفكرة لن تموت، وأنهم باقون على المبدأ، ومستمرون في المقاومة.

المبحث الأول: البنية الدرامية الخارجية

نعني بالبنية الدرامية الخارجية كل ما هو خارج عن المتن الحواري المسرحي، مما يكون بمثابة التعريف بالمسرحية وشخصياتها ومكانها وزمانها، والتمهيد لأحداثها، ويتمثل ذلك في: العنوان المسرحي، والإرشادات المسرحية:

أولا:- سيمياء العنوان المسرحي:

للعنوان أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية؛ فهو البوابة الأولى للولوج للنص الأدبي، ومن البدهي أن العنوان أول ما يصادف المتلقي من عتبات النص، وآخر ما يخطُّه المؤلف بقلمه، ولاشك أنه يأخذ من اهتمام المؤلف قدرا لا يقل عن العمل ذاته، نظرا للدور المحوري الذي يؤديه، فقد يكون سببا في الإقبال على العمل أو الانصراف عنه، بما يحمله من وظائف تأثيرية، وتسويقية، إلى جانب وظائفه الإحالية، والانفعالية، والتواصلية... ومن ثم يعدُّ العنوان بمثابة النص الموازي الذي يختزل العمل الأدبي بداخله، ولا يقل أهمية عن النص ذاته.

وقد أتت عناوين مسرحيات حامد طاهر معبرة عن رؤيته، ومفصحة عن مضامين نصوصه المسرحية -دون أن تصرِّح بها بشكل مباشر- وكاشفة عن مدى عناية المؤلف بصياغة عناوينه واهتمامه بها، ويمكن جلاء ذلك على النحو التالي:

- **<u>سيمياء عنوان مسرحية (درويش السقا):</u>**

عنون الكاتب مسرحيته باسم شخصية من أبطال العمل، ويتألف العنوان من الناحية التركيبية من مسند إليه ومسند، الأول علم على شخص، والثاني صفة مسندة لهذه الشخصية، ويبدو العنوان للوهلة الأولى مباشرا، ولكنه يحمل الكثير من الإيحاء والرمز، لما يزخر به من رصيد في الموروث الشعبي، يستدعي تلك الشخصية البسيطة التي كانت تسقي الماء في أحياء القاهرة الفقيرة، ويتضح مدى الإيحاء الفني الذي يضفيه هذا العنوان بشكل أوضح بعد معايشة النص المسرحي، إذ نلحظ التناسب بين سيمياء العنوان والمضمون المسرحي، فنجد أنفسنا أمام عنوان رمزي يحمل الكثير من الإيحاءات الفنية:

فدرويش: رمز للبساطة، والفقر، إلى جانب ما فيه من دلالات صوفية،

فالدراويش هم زهاد بعض الطرق الصوفية، وفي الاستعمال الحديث يطلق لفظ درويش على الشخص الفقير البسيط الحال، واستعماله في العنوان يمثل رمزا للشعب المصري قليل الحال، الذي يكتفي من الدنيا بالكفاف بعد أن نهب المحتل خيراته لأعوام طويلة.

والسقا: إشارة إلى مهنة الشخصية وعملها، تلك المهنة البسيطة التي كانت رائجة خلال تلك الفترة، وهي على بساطتها لا يمكن الاستغناء عنها، إذ تزود الناس بالماء اللازم لاستمرار الحياة، وهذه المهنة تُلقي بظلالها على الأحداث والصراع، فهي ذات مغزى؛ لاسيما حين نطالع بداية المسرحية، إذ تشير إلى الخيرات التي يتمتع بها هذا الشعب، فهو يهب الحياة لكل من يعيش على أرضه، حتى للمحتل، ولكن هذا المحتل يقابل الإحسان بالإساءة، فينهب الخيرات، ومع ذلك يتعامل مع أهلها بغطرسة وتعالي وازدراء، مما يحتم ضرورة مقاومته.

- **سيمياء عنوان مسرحية (أربعة رجال في خندق):**

أتى العنوان من الناحية التركيبية في صورة جملة إسمية، ومن الناحية الدلالية يقوم العنوان بدور النص الموازي، الذي يختزل الأحداث ويمهِّد لها، فهناك تناسب بين سيميائية العنوان ومضمون المسرحية وأحداثها، فأربعة رجال في العنوان: تشير إلى أبطال المسرحية التي تتمحور الأحداث حولهم، ويدور الحوار بينهم، وهم يمثِّلون كل شخصيات المسرحية باستثناء بعض الشخصيات المهمشة التي تتمثل في الآخر/ المحتل، والتي تظهر في مشهد ولقطة واحدة، وبعد مطالعة المسرحية نرى العزلة التي عاشها هؤلاء الجنود بعيدا عن أي اتصال بينهم وبين قيادتهم العسكرية، الأمر الذي يوحي بنسيانهم، وعدم الاهتمام بشأنهم، وفقد العون والنصير، مما يعكس حالة الفوضى والضياع الذي سيطرت على الأمة حينها، كما يوحي بأن الشعب وحده ممثلا في جنوده البسطاء، هم من يدفع فاتورة القرارات السياسية الخاطئة، والخطوات غير المدروسة التي اتُخذت خلال تلك الفترة الحرجة من تاريخ الوطن، وهو ما يوحي به العنوان إجمالا.

ويمكننا أن نلحظ سر اختيار المؤلف للرقم أربعة بعد قراءة النص، فعندما هاجم

المحتل الصهيوني الخندق وسألوا الجريح عن عدد زملائه لم يقل: نحن أربعة، بل أخبر بأنهم موجودون في كل مكان، موجودون في الكهوف، وفي القرى، وفي الريح.. ما يفهم معه الدلالة الرمزية للأربعة التي تشير إلى كل الوطن بجهاته الأربعة.

هذا بالإضافة إلى ما يحمله لفظ (رجال) من دلالة تلقي بظلالها على العنوان والنص المسرحي، إذ لم يعنون الكاتب مسرحيته بأربعة جنود في خندق، بل استعمل رجالا بدلا من جنود، بكل ما يحمله الأول من معانى الشهامة والبطولة والفداء، وما يدل عليه من بسالة وتضحية من أجل الوطن، فهؤلاء الجنود آثروا الشهادة، ورفضوا الانسحاب من أرض المعركة، حتى لا يتخلوا عن موقعهم في الدفاع عن الوطن، وحتى لا يتركوا زميلهم الجريح.

و(في خندق) الخندق هنا يمثل الفضاء المكاني الذي يدور فيه الحدث، وهو يوحي بالحدث والصراع أيضا، إذ نستشف من خلاله المواجهة مع الأعداء، وأننا في موقف الضعيف المحاصر الذي يتشبث بآخر فرصة للبقاء، والخندق مكان مغلق يلقي بظلاله على الأحداث والشخصيات، وفي الوقت ذاته يعكس الأزمة التي أصابت المجتمع المصري وقت النكسة.

وأتت لفظة رجال، وخندق منكَّرتين إشارة إلى العموم والكثرة، فهذا الخندق ليس الخندق الوحيد، وهؤلاء الرجال ليسوا هم الرجال الوحيدون، بل مثلهم الكثير في صحراء سيناء، كما أن رجال مصر جميعا في خنادق: فالمزرعة خندق، والمصنع خندق، والمدرسة خندق... ما يعكس مشاركة أبناء الأمة جميعا لجنودها في جهادهم، ويعكس في الوقت ذاته المعاناة النفسية المريرة التي عاناها الشعب كله جراء الهزيمة.

- <u>سيمياء عنوان مسرحية (الأشجار ترتفع من جديد):</u>

يتألف العنوان من الناحية التركيبية من جملة إسمية، وأتى زاخرا على المستوى الدلالي والبلاغي، فاستعمل المؤلف فيه الرمز والاستعارة، ما جعل العنوان ذا طابع إيحائي يحتاج إلى معايشة النص للكشف عن دلالته وما يحمله من إيحاء، وأتى العنوان يحمل شحنات مشرقة على عكس العناوين السابقة، **فالأشجار:**

ترمز إلى شباب المقاومة الفلسطينية الذين يقع على عاتقهم مسئولية تحرير الوطن، وعبر بلفظ الأشجار الذي يشير إلى تمسكهم بالأرض، وتعمق جذورهم فيها، **وترتفع من جديد:** يدل الفعل المضارع على استمرارية المقاومة، فالمقاومة الفلسطينية لن تموت مادامت القضية، وترتفع: توحي بتصعيد المقاومة، وتوحي بالانتصار والرفعة، كما يشف العنوان من الناحية الدلالية على تفاؤل الكاتب، وثقته في النشء والأجيال القادمة، وقدرتها على رفع هامة هذا الوطن، وأن إرادة الشعب تضعف ولا تموت.

وبعد هذا العرض لا يمكننا إغفال الترابط الفني بين العناوين في مشروع حامد طاهر المسرحي، فالأمة في درويش السقا أمة منهوبة لكنها قوية تقف في وجه المحتل وتقاوم حتى تتمكن من عزل الوالي، وهي في أربعة رجال في خندق أمة متكاتفة ثابتة في أماكنها، مستعدة للمقاومة حتى النفس الأخير، ثم تحدث الانفراجة في الأشجار ترتفع من جديد حيث الأمل في الجيل الجديد، وكأن حامد طاهر من خلال مشروعة المسرحي يقول: كما استطعنا أن نعزل الوالي في درويش السقا، نستطيع أن نحرر الوطن من كل الطواغيت في الأشجار ترتفع من جديد، كما يمكننا أن نلحظ تدرج المؤلف بالزمن المسرحي في العناوين هبوطا عكس زمن التأليف، فدرويش السقا يشير إلى الشيخوخة، وأربعة رجال تشير إلى الفتوة، والأشجار ترتفع من جديد تشير إلى النشء، وكأن مسئولية تحرير الوطن تقع على الجميع شيوخا وشبابا وأطفالا، وعلى الكل أن يأخذ دوره، فلكل زمن جنوده الذين يناسبونه، ويليق بزماننا الشباب.

وهذا الترابط يؤكد فكر حامد طاهر وتخطيطه الجيد لمشروعه المسرحي، لاسيما وقد كتبت هذه المسرحيات في فترة زمنية متقاربة.

* * *

ثانيا:- الإرشادات المسرحية:

يقصد بالإرشادات المسرحية: تلك "التوجيهات التي يدونها المؤلف في مسرحيته إلى جانب الحوار لكي يوجِّه القارئ، أو المخرج، أو الممثل، إلى حركة، أو

انفعال، أو صمت، أو نحو ذلك. وقد يذكر في توجيهاته أشياء ينبغي تواجدها على خشبة التمثيل أو غيرها"[١]، وبذا يختلف الإرشاد المسرحي عن الحوار، بكون المؤلف يعلن نفسه فيه كصاحب الخطاب، بينما يختفي في الحوار وراء الشخصيات[٢]، والإرشاد المسرحي وسيلة من وسائل التكثيف والاختزال في النص المسرحي، يساعد في رسم الحركة، ويغني عن كثير من الحوار، كما أنه بمثابة التمهيد للعمل، يسهم في التعريف بالشخصيات، وتحديد المكان والزمان، ويكشف عن تصور المؤلف لعمله الأدبي، كما يساعد القارئ على تخيل العمل وكأنه يُعرض أمامه، إلى جانب مساعدة المخرج على تحويل النص المكتوب إلى أداء درامي، وإن كان للمخرج كامل الحق في أن يضفي رؤيته الخاصة على النص.

وتأتي الإرشادات المسرحية –غالبا– مكتوبة في الاستهلال، وقد تأتي في ثنايا الحوار:

أما الإرشادات المسرحية في الاستهلال فتأتي في بداية المسرحية، ويكون فيها شيء من التفاصيل، حيث تهتم برصد الشخصيات والتعريف بها، وبيان طبيعة العلاقة بينها، وتحديد الزمان والمكان، ورسم خلفية الأحداث، وتكون هذه الإرشادات بمثابة موجه للمخرج في رسم الديكورات المناسبة، وإخراج العمل كما أراده المؤلف، كما يعطي صورة للمتلقي تساعد على تخيل المسرحية في ذهنه أثناء القراءة:

ففي **مسرحية: درويش السقا**، يشير المؤلف بعد العنوان مباشرة إلى أن المسرحية تتوزع على ثلاث لوحات، تأتي الإرشادات بعدها مباشرة على النحو التالي:

"زمن المسرحية: [عقب جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ونهوض الشعب المصري لتقرير مصيره]/ الشخصيات: درويش السقا/ الحاج محروس [بائع

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص٧١.

(٢) ينظر: المعجم المسرحي ص١٧٥.

كتب بجوار مسجد الأزهر]/ الأستاذ [شيخ أزهري وقور]/ حوالي ثمانية أشخاص آخرين [من عامة الشهب]"[١].

فأتى الإرشاد المسرحي ليطلع المتلقي على زمن الحكاية، ويقف بالمتلقي على شخصيات العمل المسرحي، ثم يبدأ المشهد الأول برسم تفاصيل المنظر، وتحديد زمن الخطاب:

"المنظر: [دكان ورَّاق في مواجهة الجامع الأزهر- مقعد نصفي يجلس عليه الحاج محروس مرتِّبًا ورقات مخطوط قديم.. بجوار الدكان باب منزل مفتوح..]/ الوقت: [بين المغرب والعشاء]" [٢].

ورسم المنظر هنا يعين المتلقي على تخيل الأحداث أثناء القراءة، ثم يأتي الإرشاد في بداية المشهد الثاني، ليرسم المكان، ويطور الأحداث من خلال حركة الممثلين على خشبة المسرح:

"المنظر: [بجوار جدار القلعة.. رجال مختلفون من عامة الشعب وبأيديهم عصي وهراوات وبعض آلات حادة.. اضطراب.. وفوضى]" [٣].

ويأتي الإرشاد في المشهد الثالث؛ ليعود إلى المنظر الأول مع تغيير طفيف:

"المنظر: [المنظر الأول نفسه، غير أن الباب المفتوح قد أغلق، ووضع عليه رتاج كبير]/ الحاج محروس يبحث لأحد طلبة الأزهر الصغار عن كتاب../ درويش جالس بجوار الدكان مرقعا قربته.." [٤].

وفي **مسرحية: أربعة رجال في خندق**، يصرِّح المؤلف بعد العنوان مباشرة أن المسرحية في لوحة واحدة، يأتي بعدها الإرشاد ليحدِّد زمن الحكاية، ويعيِّن المكان الحقيقي للأحداث، وشخصيات العمل: **"الزمان: الأيام الأخيرة من نكسة يونيو ١٩٦٧م/ المكان: أحد المواقع الحربية بصحراء سيناء/ الشخصيات: غريب/**

---

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٣٣.

(٢) السابق ص٣٧.

(٣) السابق ص٤٥.

(٤) السابق ص٥٣.

سالم/ محمود/ الجريح/ قائد أجنبي، وثلاثة جنود"[١].

ثم يبدأ المشهد برسم صورة للمكان المسرحي، ويحدد حركة الشخصيات على خشبة المسرح؛ مما يساعد على الدخول في قلب الأحداث والصراع، كما يحدد زمن الخطاب: "**المنظر العام: تل يعترض وسط المسرح.. في اليمين والشمال جنديان يراقبان الصحراء المترامية خلف التل – مخلفات عسكرية ملقاة بغير نظام. تنفتح الستار.. وقد انتهى غريب من تضميد ساق الجريح/ يحمل مدفعه ويتمشى أمامه بخطوات بطيئة.. الأربعة في حالة إجهاد بالغة.. والوقت ساعة الغروب**"[٢].

فالكاتب في هذه المسرحية يختزل أحداث النكسة في هذه اللوحة، فهناك أربعة جنود في حالة إنهاك شديد، ما يوحي بأن المسرحية لم تبدأ من بداية الحدث، فهؤلاء الجنود قاوموا حتى أصابهم التعب والإجهاد الشديد، حتى أصيب أحدهم فلا يستطيع الحركة، وهنا تبدأ أزمة الجنود جميعا، فإما ترك هذا الجريح والفرار بأنفسهم، وإما البقاء معه وملاقاة الموت.

وأدت الإرشادات المسرحية الدور نفسه في **مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد**، حيث صرَّح المؤلف بعد العنوان أن النص المسرحي في ثلاث لوحات، بعدها يأتي الإرشاد المسرحي ليعرِّف المتلقي بالشخصيات، مع عدم الإشارة إلى زمن الحكاية، ولا المكان الطبيعي كما فعل في المسرحيتين السابقتين: "**الشخصيات: عمار، مهند، مجدي، عبدالله، محمود، سلمى، نداء [تلاميذ وتلميذات في المرحلة الثانوية]/ الأستاذ/ الناظر/ غلام صغير/ ضابط، وحوالي ستة جنود إسرائيليين**"[٣].

ويؤخذ على هذا الإرشاد أنه أغفل ذكر شخصية صالح، رغم أنه من الشخصيات الرئيسة، ولعل ذلك كان سهوا في الطباعة، ويستهل المشهد الأول بالإرشاد

---

(١) السابق ص٦٣.

(٢) السابق ص٦٥.

(٣) السابق ص٨٥.

المسرحي الذي يعيِّن زمن الخطاب، ويرسم تفاصيل المكان المسرحي، ولا يعرف المتلقي أن الأحداث تدور على أرض غزة الفلسطينية إلا بعد عدة صفحات: "**المنظر: [حجرة طالب ذات بابين أحدهما مفتوح على الداخل والآخر يؤدي إلى السطح- بها نافذة في المواجهة- سرير- مكتب- حوالي ثلاثة مقاعد- جهاز اسطوانات على منضدة صغيرة في الوسط]/ الوقت: [الثامنة مساء]**" (١).

وفي المشهد الثاني يأتي الإرشاد المسرحي ليرسم المكان المسرحي، ويعيِّنه، ويحدِّد ملابس الشخصيات، ويعيِّن زمن الخطاب: "**المنظر: [ناصية أحد الشوارع بغزَّة.. يعلوها فانوس حكومي.. سلمى ونداء واقفتان بملابس المدرسة]/ الوقت: [الثالثة بعد الظهر]**"(٢).

وفي المشهد الثالث يأتي الإرشاد المسرحي ليرسم المكان المسرحي، ويحدد الشخصيات، وحركاتها: "**المنظر: [في بيت الأستاذ: حجرة الاستقبال، في الحائط مكتبة كبيرة- عمار، مهند، مجدي، عبد الله جالسون في انتظار الأستاذ الذي يدخل مرحبا]**" (٣).

ويلاحظ من خلال العرض السابق قلة عدد المشاهد المسرحية التي لم تتجاوز الثلاثة، كما أن الديكور لم يتغير كثيرا في مشاهدها، فكأن المسرحيات قد بني كل منها على مشهد واحد، يسهل عرضه على خشبة المسرح، وهو ما يتفق مع الشكل المسرحي القائم على الفصل الواحد.

* * *

- أما الارشادات المسرحية التي تأتي في ثنايا الحوار فتكون غالبا موجزة العبارة، وتعنى بالشخصيات وحركاتها وانفعالاتها، وتعنى -أحيانا- بالإضاءة التي تسهم في التركيز على حدث معين، وتوضع هذه الإرشادات -غالبا- بين قوسين، وهذه الإرشادات ليست جملا حوارية يلقيها الممثلون على خشبة المسرح، بل هي

---

(١) السابق ص٨٩.

(٢) السابق ص١٠٧.

(٣) السابق ص١٢٣.

أدوات مساعدة للقارئ تعينه على تصور الأحداث، وتعين الممثل على أداء دوره، ومن أمثلتها في **مسرحية: درويش السقا**: "**صوت درويش السقا [قبل دخوله.. في حالة إعياء شديد]:... الحاج محروس: [واقفا لاستقباله]... درويش [متهالكا]... قال واحد: [مقلدا اللهجة التركية]... [الحاج محروس يضحك]...**" (١).

وفي **مسرحية: أربعة رجال في خندق**: "**غريب: ربما [فترة صمت.. يتخللها أنين الجريح]... الجريح: تعال إلي.. اقترب.. ادن أكثر [يقترب حتى يمسك بكتفه]... غريب [باستنكار]... الجريح [بانفعال شديد]... بربك قدم لي الموت/ أطلق رصاصتك المخلصه [تتوالى عدة طلقات سريعة من الخلف.. ينبطح الجميع، مع انطفاء المسرح تماما.. من جديد.. يأتي الضوء خافتا فينهضون]/ سالم [بغيظ إلى الجريح]...**" (٢).

وفي **مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد**: "**صالح [وهو واقف... صالح [يهم بالجلوس]... عمار [يتودد إليه أن يجلس]... [يتوجه عمار إلى الباب]... صالح [يروح ويجئ في الحجرة وبيده الكتاب]...**" (٣).

من خلال الأمثلة السابقة نلحظ قيمة الإرشادات المسرحية الداخلية التي تأتي في ثنايا الحوار؛ في رسم حركة الشخصيات، وتصوير انفعالاتها، وتهيئة الأحداث، والمساعدة في تطورها ونموها، وتأجيج الصراع، ما يسهم بشكل كبير في فهم الحوار والأحداث.

* * *

وهكذا أتى الإرشاد المسرحي بشقَّيه بين قوسين، ما يؤكد أنه خارج المتن الحكائي المسرحي، ولكنه مع ذلك لا يمكن إغفاله، ولا يقل أهمية عن النص المسرحي ذاته، حيث لعب دورا دراميا مهمًّا، بتحديد الشخصيات ورسم صورة درامية لها،

---

(١) السابق ص٣٧، ٣٨.

(٢) السابق ص٦٥- ٦٧.

(٣) السابق ص٨٩، ٩٠.

وتعيين الزمان والمكان، ورسم خلفية المنظر الذي يتوافق مع الأحداث، بالإضافة إلى تجسيد العمل في ذهن القارئ، وتهيئة النص المسرحي للعرض على خشبة المسرح، ومساعد المخرج على تجسيد العمل.

المبحث الثاني: البنية الدرامية الداخلية

يمكن تناول عناصر البنية الداخلية لمسرحيات حامد طاهر من خلال العناصر التالية:

أولا:- الفكرة الرئيسة (التِّيمَة):-

مما لا شك فيه أنه لا وجود لعمل فني بلا فكرة يسعى المؤلف لترسيخها في ذهن المتلقي، وتشكل التِّيمَة الأساس الذي يقيم عليه المؤلف بناءه الدرامي، ويقصد بها: "الفكرة الجوهرية المُجرَّدة التي تَتجسَّد بشكل ما في العمل الفني أو الأدبي والمسرح ضِمنًا، أي أن التيمة عنصر من المضمون يتجلى بشكل ما على صعيد الشكل، إنها وحدة معنى. يمكن أن تتحدد التيمة بشكل مقصود أو بشكل لا واع، ويمكن أن تتكرر في العمل الواحد أو في مجمل أعمال مؤلِّف ما بحيث تشكل مخطَّطًا يرتبط ببنية العمل"(١)، فالفكرة أول عناصر البناء الدرامي، ولا وجود له بدونها، ومن ثم فلابد من أن تكون واضحة في ذهن الكاتب، حتى يستطيع التعبير عنها من خلال بقية عناصر البناء الدرامي.

وقد استمد حامد طاهر مادة مسرحياته من التاريخ: فاستمد أحداث مسرحية: درويش السقا، من التاريخ المصري الحديث، واستمد أحداث مسرحية: أربعة رجال في خندق، من التاريخ المصري المعاصر، واستمد أحداث مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، من التاريخ العربي المعاصر، وفيها جميعا يستلهم الحدث التاريخي العام، ويجعل منه مادة تعينه على الخلق الدرامي، بعيدا عن شخصياته المعروفة؛ فرارا من التقيد بحقائق التاريخ، وعدم القدرة على التصرف في شخصياته بحرية، ويبتكر بخياله شخصيات جديدة بسيطة تمثِّل الأحداث التاريخية، وتجسِّد حقيقة الصراع، وتلقي بظلالها على الواقع بقصد الإفادة من التجارب السابقة، فهو يكتب على هامش التاريخ والواقع، متخذا من التاريخ خلفية للأحداث، متلحِّفا برداء من الخيال، مما يبرز روح المبدع الفنان، ويربط مسرحه بمجتمعه وعصره، فالكاتب لا يعرض الواقع كما تعرضه كتب التاريخ، وإنما

---

(١) المعجم المسرحي ص١٥٣.

يصنع واقع مواز جديد، ومن ثم أتت تجربته المسرحية التي تنتمي إلى المسرح السياسي (مسرح المقاومة) منطلقة من رؤيته الفلسفية؛ لتعبر عن تلك الفترة الفارقة في تاريخ الأمة العربية، يتبنى المؤلف فيها دور الناقد الاجتماعي والمعلم والمحرِّض للجماهير، هادفا من ذلك إسقاط التاريخ على الواقع وإكسابه الطابع الإنساني العام، فأتت مسرحياته معبرة عن انعكاس التغيرات السياسية والاجتماعية التي صاحبت فترة الستينيات من القرن العشرين، بما فيها من اخفاقات، وصراع –على المستوى السياسي والشعبي– بين اليأس والرجاء، وبكل ما فيها من إحكام السلطة الحاكمة قبضتها القوية، ومصادرة الآراء الحرة، وما أعقب ذلك من النكسة، وضياع فلسطين، وربما كان ذلك سببا في تأخر طباعة هذه المسرحيات إلى عام ٢٠٠٠م.

وتتبلور أعمال حامد طاهر المسرحية وتدور حول تيمة مركزية وفي إطار فكري رئيس سيطر على المؤلف وملأ عليه عقله ونفسه، وانفعل به، فهناك خيط فكري واحد يضم هذه المسرحيات جميعا، لاسيما والوقت الذي صدرت فيها هذه المسرحيات شهد الانتكاسات الكبرى في تاريخ مصر والأمة العربية في العصر الحديث، إذ تخدم مسرحياته قضية إنسانية هي: قضية النضال والمقاومة، حيث تجسِّد أعماله جميعا تلك الفكرة، وتدعو إلى مقاومة أعداء الوطن، ورفض الخنوع، والثورة ضد الظلم والاستبداد، وتحث على مواجهة الذات واستنهاض الهمم، وبعث الأمل في النفوس، وهو ما يعكس موقف الصفوة المثقفة من الأحداث الجارية خلال تلك الفترة، ويعطي صورة صادقة للمجتمع وقضاياه.

* * *

ثانيا:– الحبكة والحدث الدرامي:–

الحبكة الدرامية في أبسط تعريفاتها تعني "التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها"(١).

وعليه فالحبكة تفترق عن الحدث، إذ الحبكة هي الخطة وطريقة عرض الأحداث

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص١٢٧.

في العمل الفني وترتيبها وتنظيمها على نحو معين يسهم في نقل تجربة الكاتب إلى المتلقي.

وتتخذ الحبكة صورا وأنماطا عديدة، فعدد الأحداث التي تتناولها الحبكة، يولِّد نوعين من الحبكات: الحبكة البسيطة: التي تعتمد على حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته، ويقابلها الحبكة المعقدة أو المركبة: التي تعتمد على حدثين أو أكثر.

وطريقة بناء الحدث يتولد عنه أيضا نوعان من الحبكات: الحبكة المحكمة: التي تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث، والحبكة المفككة: التي تبنى على سلسلة من الأحداث المنفصلة التي لا يجمعها رباط معين(١).

والحبكة المسرحية تتكون من ثلاثة أقسام رئيسة، هي: البداية والوسط والنهاية، أو ما يسمى بالعرض التمهيدي، والتعقيد، والحل، والبداية لا تعني في كل الأحوال بداية الأحداث؛ بل قد تكون بداية حركة المسرحية، كما أن النهاية لا تعني انتهاء تأثير المسرحية بشكل حاسم، بل تعني انتهاء حركة خطوط المسرحية فقط، أما تأثير المسرحية فيفترض أن يبقى طويلا بعد انتهاء المسرحية في عقول وعواطف المتلقين(٢).

وبالنظر في مسرحيات حامد طاهر نرى أنها قامت على حبكة بسيطة محكمة تعتمد في بنائها على حادثة رئيسة واحدة، فهناك خط رئيس واحد لتطور الأحداث، تتسلسل الأحداث فيه وتتابع على نحو منطقي سببي، وهو ما يتوافق مع قالب مسرحية الفصل الواحد، أما عن أجزاء الحبكة فلم يبدأ الكاتب بالعرض التمهيدي إلا في مسرحية: **الأشجار ترتفع من جديد**، وهو ما أعطى هذه المسرحية بعض الطول، تبدأ المسرحية بالتمهيد للصراع بجلسة سمر بين

---

(١) هناك عدة أنماط وتقسيمات للحبكات، منها: الحبكة الأحادية، الحبكة المتوسعة، الحبكة النموذج، الحبكة المتجاورة، الحبكة المتوازية، الحبكة المتداخلة، الحبكة المهمشة، الحبكة المحيطية. ينظر: البنية الداخلية للمسرحية دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا: د/ مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م، ص١٥٣- ١٦٢.

(٢) السابق ص٧٤ بتصرف.

الأصدقاء، ويستمر هذا العرض التمهيدي حتى منتصف المشهد الأول حين يأخذ الحدث في التصاعد والتأزم، والعرض التمهيدي هنا يقوم بدور التعريف والتمهيد للأحداث؛ ليعطينا المعلومات الأساسية عن بداية حركة الحبكة، ويمهِّد لتطور الأحداث، ويعطينا صورة للشخصيات وحركتها والعلاقة بينها، والجو المحيط بها، وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة، دون أن يسقط الكاتب في درك التفاصيل التي تتنافي مع التكثيف المقترن بمسرحيات الفصل الواحد، ومبتعدا عن المباشرة والوضوح الشديد الذي يقتل التشويق، ودون أن تنفصل هذه البداية عن جسد النص المسرحي.

أما في مسرحيتي: **درويش السقا، وأربعة رجال في خندق**، فالأمر أشد تكثيفا وتركيزا، حيث يبدأ الكاتب باقتحام مسرحيتيه بالدخول مباشرة في الصراع والتعقيد، فليس لها بداية تقليدية تساعد على تأجج الصراع، فالصراع يبدأ مشتعلا كطريقة من طرق الاختزال للعمل، حيث تبدأ المسرحية عند نقطة حرجة، والأحداث فيها قابلة للتعقيد، وهو ما يخلق التوتر من الوهلة الأولى، فتبدأ مسرحية: درويش السقا بتفجر الحدث حين سبَّ التركي درويش السقا وضربه ومزَّق قربته، وهو الأمر الذي أجج الصراع ووصل إلى ذروة التأزم بالرغبة في الثورة على الوالي وعزله، وهو ما تحقق بعد ذلك.

وفي مسرحية: أربعة رجال في خندق، تبدأ المسرحية باشتعال الأحداث، فالجنود محاصرون في خندق لا يستطيعون الانسحاب بسبب الحصار وبسبب إصابة أحدهم، وهنا يتضاءل دور التمهيد لتدخل المسرحية مباشرة في التعقيد.

وقد اعتمد المؤلف في بناء أحداثه على التشويق، من خلال استخدام المفارقة كحيلة درامية، كما في مسرحية: درويش السقا، فالتركي الذي طلب الماء من درويش ليشرب، يعتدي عليه بدلا من شكره: "**قابلوني في الصباح/ عند سور الأزبكيه/ قال واحد: [مقلدا اللهجة التركية]/ انتظر يا كلب أشرب/ فتألمت لهذا/ أنا أسقي الناس من خمسين عاما/ لم يقولوا لي غير الكلمات الطيبه...**"[1].

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٣٨.

وفي مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، ترصد المسرحية سلبيات المجتمع العربي، فيعرض الكاتب لأكثر الظواهر الاجتماعية سلبية، فيتناول داء من أقسى الأدواء التي عصفت بالأمة العربية، ذلكم الداء الذي أدى إلى فرقة الأمة وسيطرت عدوها عليها، وإحباط أي محاولة لمقاومته، ألا وهو داء الخيانة، التي كانت أقسى على الأمة من العدو نفسه، ونتج عنه التخوين، إذ أصبح كل شخص في المجتمع يشك في غيره، فيخوِّن شباب المقاومة زميلهم في المدرسة، لتواطئ والده وتعاونه مع الأعداء، وهو ما يصور الصراع الداخلي لدى أبناء الشعب الفلسطيني بشكل عام، والخوف الذي سيطر عليهم، فأصبح كل منهم يشك في الآخر، ولا يستطيع مجرد البوح أمامه عن رفضه لهذا المحتل المغتصب، ثم تأتي المفارقة الدرامية، التي تحدث المفاجأة حين تأتي بعكس ما يتوقعه المتلقي، وهي ما يساعد على التشويق، فزميلهم يعيش في عزلة واغتراب جرَّاء هذه المعاملة، ففي حواره مع سلمى يبدو بخلاف ظن زملائه به: "**محمود: أجل والله يا سلمى/ فأنا لا أدري ماذا يجعلهم لا يرتاحون إليَّ كثيرا، أقسم لم أفعل شرا في أحد منهم/ بل تلحقني منهم رائحة الشر/ وكثيرا ما أسمع همساتهم من حولي:/ ابن الماوردي الخائن!/ وإذا يوما صرحتُ بأنِّي أكره الإسرائيليين/ صرخوا في وجهي...**"(١).

* * *

أما **<u>النهاية المسرحية</u>** فلها دور مهم في العمل المسرحي، إذ هي آخر اتصال بالمتلقي، وعليها أن تترك أثرا فيه، ولابد أن تكون متوائمة مع الأحداث، وهذه النهاية قد تكون مغلقة تأتي بحل العقدة وتنتهي معها الأحداث، وقد يجانب أصحابها التوفيق حين تأتي هذه النهاية بمثابة تعليق من المؤلف على الأحداث في صورة وعظية خطابية، وقد تكون النهاية مفتوحة تترك المجال أمام المتلقي ليُتِّم بخياله ما لم تتمه المسرحية بأحداثها، فتتفتح آفاق المتلقي على عدة نهايات محتملة.

---

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص١١٥.

وعندما نقف مع نهايات مسرحيات حامد طاهر، نراها تحتاج كثير تأمل، وتثير في النفس العديد من التساؤلات، فقد استعان بالنهايات المفتوحة في مسرحياته، التي لا تنتهي بحل العقدة، ولا تعطي نهاية للحدث –رغم انتهاء مسرحياته بكلمة (ستار) كعلامة سيميائية على انتهاء النص المسرحي– ورغم ذلك فقد حالفه التوفيق في ذلك، إذ لهذه النهايات ما يبررها دراميا، فقد كان وراء لجوء المؤلف لهذا النمط من النهايات عدة أسباب منها:–

– الرغبة في مشاركة المتلقي بفاعلية، وفتح الآفاق أمامه ليتخذ دورا إيجابيا مشاركا في إنتاج العمل وتأويله، ما يسهم في إثراء العمل فنيا، ويضمن وصول رسالة المؤلف إلى المتلقي –المقصود الأول من العمل– ولما كان هدف هذه المسرحيات تعليمي تحريضي؛ كان غايتها التأثير في المتلقين وإعادة هيكلة أفكارهم، وتوجيههم وجهة خاصة يريدها المؤلف.

– أن مسرحيتي (أربعة رجال في خندق– الأشجار ترتفع من جديد) كُتبتا وقت الحدث –الهزيمة– ولا يدري الكاتب مآل الأمور، أتنقلب الهزيمة إلى نصر؟ أم تبقى الهزيمة هي المسيطرة؟

– النهاية المفتوحة تبعث على التفاؤل، وتؤكد رغبة المؤلف في أن ينتصر الخير على الشر، فتنتصر المقاومة، ويعود الوطن إلى أهله، لكن الواقع –وقتئذ– غير ذلك، فالشر قد انتصر على الخير في بادئ الأمر، فقوى الشر تسيطر على الخير، لكنه بنهايته المفتوحة لا يحسم أمر هذا الانتصار المؤقت، مما يفتح الآفاق للتفاؤل بإمكان المقاومة والانتصار، وهو ما تحقق بعد ذلك ببضع سنوات.

– النهاية المفتوحة تؤكد الطابع الإنساني العام للمسرحية –رغم اعتمادها على حدث تاريخي– وصلاحيتها لأي زمان وكل مكان.

ففي مسرحية: **درويش السقا**، تنتهي المسرحية بنهاية مفتوحة عبر توظيف تقنية الحلم:

"**درويش [منتبها]: أوه.. كدتُ أنسى/ الحاج محروس: خيرا../ درويش: قُبَيْلَ**

عصر اليوم عندما ذهبتُ أستريح/ قلتُ أزورُ حضرة الحُسَيْن/ مِنْ زمن لم أدخل الضَّريح/ وبعدما صلَّيتُ ركعتين../ ذهبتُ في نومٍ خفيف/ حلمتُ حلمًا أرتجي منك بيانه/ الحاج محروس: خيرا.. إن شاء الله/ درويش: حلمتُ أنَّ قِرْبَتِي.. انتفختْ، وانتفخت/ حتى غدت كقُبَّة الحسين/ وأنني أصبحتُ قائدا منتصرا/ وأنَّ جندَ الترك في الميدان تحت سطوتي/ وأنَّ كل الناس يهتفون بي/ احرقهم بالنار/ أذبحهم ذبح الشاه/ قدمهم للخازوق/ فكرتُ لحظة وقلتُ: لا/ بل ندخلهم تلك القِرْبَه/ ولْيَدْفَعْ كلٌّ منكم بذراعه/ حتى نُلقيهم في البحر/ وافقني الناس.. فَرُحْنَا ندفع، ندفع../ حتى أيقظني شيخٌ لصلاة العصر/ هيا فسِّرْ لي يا حاج/ الحاج محروس: خيرا إن شاء الله/ درويش [باستنكار] هوه.. خيرا.. خيرا/ ماذا تعني خيرا تلك؟؟/ محروس [رابتا على كتفه] تعني أنِّي لا أتقن تفسير الأحلام/ لكنِّي أعلم أنَّ الأيام/ ستفسرها يا درويش/ درويش [بلا مبالاة]: فلنرقب تفسيرَ الأيام!/ (ستار)"[1].

فالحلم في نهاية هذه المسرحية أتى كتقنية درامية عمل المؤلف على توظيفها للابتعاد عن المباشرة، ومشاركة للمتلقي، وتوظيف الحلم في نهاية المسرحية يبعث على التفاؤل ويستمد قيمته من كونه تبشيرا بالمستقبل وإرهاصا بالنصر الذي سيتحقق فيما بعد، وتحديدا بعد قيام ثورة يوليو، فرغم معرفة المؤلف بما ستؤول إليه الأحداث في المستقبل، فقد ابتعد بنظرته ورؤيته عن الحدث الدرامي، ليكسبه طابعا إنسانيا قابلا للتحقق في كل زمان، مما يؤكد أن استلهام المؤلف لهذا الحدث، كان وراءه استثارة الجماهير في عصره؛ لتحقيق ما حققه آباؤهم من قبل، كما أن هذا الحلم يحمل الكثير من الإيحاءات، فالحلم تم في المسجد؛ لتعميق الجانب الديني، وتم نهارا؛ للتأكيد على قابليته للتحقق، والقيادة صارت بيد درويش؛ إشارة إلى أن الشعب سيحكم نفسه بنفسه، ويتولى أمره أحد أبنائه، ورفض القائد قتل المعتدي وتفضيل طرده؛ يعمق فكرة المؤلف حول الثورة البيضاء، ويشير إلى ما حدث للملك بعد الثورة، ورفض تفسير الحاج محروس

---

(١) السابق ص٥٧- ٥٩.

للحلم؛ إشارة إلى أن الأحلام وحدها لا تكفي للتغيير ما لا يصحبها العمل، وترك تفسير الحلم للأيام يفتح الآفاق أمام تحقق الأمر بعد ذلك، وهو ما تحقق فعلا حين قامت الثورة، وطُرِد الملك، وتولى الحكم أحد أبناء الوطن.

وأما النهاية في مسرحية: **أربعة رجال في خندق** –التي كتبت في فترة الهزيمة– فبعد أن بلغ الحدث ذروته باستشهاد بطلين من أبطال المسرحية الأربعة، وبقاء الجندي الجريح وحيدا في أرض المعركة، يعود سالم بعد انسحابه ليجد زميليه مقتولين، وزميله الجريح وحيدا في الخندق، وهنا يعلن سالم استمرار المقاومة:

"**سالم: إنني الآن لفي شوق إليهم.. فليعودوا/ وليكن ما بيننا بعض لقاء/ كي أداوي في ذراعيه جراحي/ [متوجها إلى الجريح] وجراحك/ [ثم محتضنا إياه] وجراح الأصدقاء/ (ستار)**"(١).

فرغم عدم قدرة هذين الجنديين على المواجهة، فضلا عن تحقيق النصر، وتغيير الواقع، ورغم أن فرصة نجاتهم شبه معدومة، فلم يضع المؤلف نهاية حاسمة بالهزيمة؛ حتى لا يصيب المتلقي بخيبة أمل، كما لم يحسم أمر الانتصار حتى لا يكذِّبها الزمن بعد ذلك، وإنما أتت النهاية مفتوحة على الاحتمالين، مع انفتاح آفاق المتلقي على عدد من التأويلات، بالإضافة إلى ما تحمله هذه النهاية من تفاؤل بالنصر، مع التأكيد بهذه النهاية على استمرار المقاومة حتى استرداد الأرض، وهو ما تحقق فعلا مع انتصار أكتوبر ١٩٧٣م.

وأما النهاية في مسرحية: **الأشجار ترتفع من جديد** –والتي كتبت وقت الهزيمة أيضا– فبعد أن بلغ الحدث ذروته بالقبض على الأستاذ الذي يترأس تنظيم المقاومة السري، ولم يعد للطلاب من يقود مقاومتهم، تأتي النهاية مفتوحة، حين يؤكد هؤلاء الطلاب على استمرار المقاومة:

"**سلمى: وضعوه.. في السجن/ لكن.. هل سجنوا فكرته؟/ مهند: الفكرة أبدا لا تُسْجَن/ الفكرة معنا نحن/ نحملها في الأضلع والأعين/ ... نداء: لكن.. هل يبقى في السجن طويلا؟/ عمار: يبقى.. ما دامتْ في بطن الأرض بذور**

---

(١) السابق ص٨٢.

تنمو../ ... الجميع [بصوت عال، وأيديهم متماسكة]: وسننشد ثانية.. تحت ذوائبها المرتفعة/ أغنية للأشجار/ (ستار)"[(١)].

فالنهاية هنا لا تحسم مصير الشخصيات، ولا تنهي الصراع والأحداث، إذ النصر لم يتحقق، وكذا لم يُقْضَ على الثوار بشكل تام، فالمقاومة مازالت مستمرة، فجاءت النهاية مفتوحة توحي باستمرار النضال والمقاومة الجماعية، وهو ما يوحي به قصر الجمل الحوارية، وسرعة تبادل الحوار بين كل أبطال العمل، كما أن تشابك الأيدي يوحي بالوحدة والإصرار على استمرار المقاومة حتى جلاء العدو عن أرض الوطن، كما أن الغنائية التي ظهرت في النهاية عمد إليها المؤلف لتحريض الجماهير، والعمل على استمالتهم للتأثر بالفكرة.

وهنا تأتي النهايات المفتوحة في مسرحيات حامد طاهر لتفتح آفاق المتلقي على العديد من التأويلات والتساؤلات، ولتعلن عن دون الفنان المثقف في مواجهة الطغيان والظلم، والتعبير عن القضايا التي تشغل الرأي العام، وعدم فقدانه الأمل في تحقق النصر مهما تأخر، مسخرا سلاح الكلمة لتحقيق هذا الغرض.

* * *

ثالثا: الشخصيات الدرامية:-

الشخصية عنصر من أهم عناصر البنية الدرامية؛ إذ هي الوسيط الذي يحمل أفكار المؤلف إلى المتلقي، وبها يؤدى الحوار، ويتحرك الحدث، ويتخلق الصراع، وهي التي تتفاعل مع الزمان، وتشغل المكان.

ويقصد بالشخصيات: الممثلون الذين يؤدون الحوار ويحركون الحدث، وهم ينقسمون إلى شخصيات محورية أو رئيسة: تقوم بدور البطولة، وتخلق الصراع، وتدور حولها الأحداث، وشخصيات أخرى ثانوية: تؤدي دورا محدودا، وتقوم بخدمة البطل، وتساعد في دفع الأحداث إلى الأمام.

كما ينقسمون من ناحية التطور والثبات إلى شخصيات نامية: تتطور وتتبدل مصائرها مع الأحداث، وأخرى ثابتة، أو نمطية: تتخذ موقفا واحدا من بداية

---

(١) السابق ص١٣٥، ١٣٦.

المسرحية إلى نهايتها.

وهناك طريقتان لرسم الشخصية:

– الطريقة المباشرة، أو طريقة الإخبار: وفيها يرسم المؤلف الشخصية من الخارج، ويقدمها بشكل مباشر، فيخبرنا عن طبائعها وأوصافها، ويتم ذلك من خلال الإرشادات المسرحية.

– والطريقة غير المباشرة، أو التمثيلية: وفيها يترك المؤلف الشخصية لتعبر عن نفسها بنفسها من خلال الحوار والأحداث.

ويرسم المؤلف شخصياته الدرامية من ثلاثة أبعاد، يحرص من خلالها على خلق شخصيات تحاكي الواقع:

– البعد الجسمي: الذي يركز على الجانب الخارجي، ومظهر الشخصية من حيث العمر والطول والوزن واللون...، وهو بعد يترك أثره في سلوك الشخصية.

– والبعد الاجتماعي: الذي يعنى بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، والمهنة التي تؤديها، والبيئة التي تقطنها، والحالة الاقتصادية من حيث الغنى والفقر، والتعليم... وهذا البعد هو ما يفرق بين شخصية وأخرى.

– والبعد النفسي: وهو نتاج البعدين السابقين، ويعنى بداخل الشخصية من حيث المشاعر، وردود الانفعال، والأخلاق، وطريقة التفكير...

وهذه الأبعاد تتضافر لإعطاء صورة كاملة للشخصية، يستطيع المؤلف من خلالها إقناع المتلقي بمحاكاتها للواقع، وغالبا ما يقدم مؤلفو المسرحيات الشخصيات بأبعادها الجسمية والاجتماعية بطريقة الإخبار في الإرشادات المسرحية، وأبعادها النفسية بالطريقة التمثيلية عن طريق الحوار وتطور الأحداث، مع التأكيد على أن الكاتب في رسمه للشخصية يعتمد على الانتقاء من بين أبعادها المختلفة ما يحقق غاية فنية، ويخدم فكرة المؤلف ومضمونه، وفي الوقت ذاته يتلاءم مع زمن عرض المسرحية الذي لن يسمح باستقصاء جميع أبعاد الشخصية، وإلا ترهل العمل، وأصاب الجمهور الملل.

وبالنظر إلى مسرحيات حامد طاهر نلحظ قلة عدد الشخصيات نظرا لاعتماده

على قالب مسرحية الفصل الواحد، كما نرى أن المؤلف لا يعنى بالبطولة الفردية فلم يتخذ لمسرحياته بطلا محوريا واحدا، بل آثر البطولة الجماعية، حيث تتقاسم الشخصيات جميعا البطولة، وهو ما يتلاءم مع الفكرة والموضوع؛ إيمانا منه بأن المقاومة والنضال واجب جماعي لا فردي، وقد اتخذ المؤلف من النماذج الإنسانية الكادحة التي تنتمي لعامة الشعب أبطالا لمسرحيته يطرح قضيته من خلالها، فرغم اعتماده على أحداث تاريخية، فقد ابتعد عن شخصيات التاريخ المشهورة التي تفرض عليه قيودا في تشخيصها على خشبة المسرح؛ لمعرفة الجمهور المسبقة بهذه الشخصيات، وأيضا لإيمانه بأن المقاومة وفاتورة النضال لا يدفعها إلا أبناء الشعب، فعلى عاتقهم وحدهم يقع عبء تحرير الوطن، مما يمكننا معه القول بأن مسرح حامد طاهر مسرح أحداث لا مسرح شخصيات، وقد استطاع المؤلف خلق شخصياته بنجاح، حيث لم تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الواقع، إذ نشعر معها –رغم كونها شخصيات ورقية– أنها شخصيات حية تنبض بالحركة والحياة.

وقد اعتمد بشكل رئيس على الشخصيات الذكورية التي يقع عليها عبء المقاومة وتحرير الوطن، وهو ما يتوافق مع طبيعة الحدث القائم على المواجهة المسلحة مع العدو، وطبيعة المكان الذي تجري فيه الأحداث، كما في مسرحية: أربعة رجال في خندق، فلا ذكر للمرأة في هذه المسرحية، باستثناء المحبوبة التي جاء ذكرها خلال الارتداد الزمني، أما توظيف الشخصيات النسائية فلا وجود لها إلا في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، حيث شاركت فتاتان في بطولتها؛ إذ الصراع تحوَّل إلى داخل الأرض العربية وتحديدا في فلسطين، فعلى الجميع أن يشارك في هذا الصراع.

أبعاد الشخصية، وطريقة تقديمها:

أما أبعاد الشخصية فقليلا ما يقدِّم حامد طاهر البعد الجسمي والاجتماعي بالطريقة المباشرة من خلال الإرشادات المسرحية، من نحو تقديمه لشخصية

الأستاذ في مسرحية درويش السقا بأنه: "**أستاذ معمم وقور ذو لحية بيضاء**"(١)، وهو وصف يوحي بعمر الشخصية، وهيئتها، ومهنتها، ما يلقي بظلاله على الأحداث، ويساعد في فهم الشخصية، إذ تدل تلك الهيئة على الحكمة والخبرة في الحياة، ثم يأتي الحوار ليعمق ذلك: "**الأستاذ [برزانة]: اسمع يا محروس/ قل للسقا ألا يتسرع/ نحن بقلب الأزهر ننوي شيئا أروع/ وضَّاحا من غير قناع/ ننوي عزل الوالي نفسه**"(٢).

ومن نحو تقديم الصورة الجسمية لشخصية الجريح في الإرشاد المسرحي، بقوله: "**تنفتح الستار.. وقد انتهى غريب من تضميد ساق الجريح**"(٣). وهي إصابة تشكِّل عنصرا محوريا في الصراع، حيث كانت عائقا دون الانسحاب من أرض المعركة.

ومن نحو الإشارة إلى أن أكثر أبطال مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد "**تلاميذ وتلميذات في المرحلة الثانوية**"(٤)، وهو وصف يوحي بحداثة سن هؤلاء الأبطال، والفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها.

وغالبا ما يعتمد المؤلف في تقديم شخصياته بأبعادها الثلاثة على الطريقة التمثيلية من خلال الحوار وتطور الأحداث، وهو ما يتلاءم مع الحبكة الأحادية المناسبة لطبيعة البناء الفني لمسرحيات الفصل الواحد، ويتطلب انتباه المتلقي ليتعرف على هذه الأبعاد، من نحو رسمه لشخصية سالم في مسرحية: أربعة رجال في خندق، والذي جاء في ثنايا الحوار، حيث حرص المؤلف على ألا تطول الأحداث، ولذا عرَّف بماضي الشخصية من خلال الحوار، فقدَّم شخصية سالم عند انسحابه تاركا زملاءه في الخندق، فيقول على لسان زميله غريب: "**محمود: إنه أنذل جندي عرفتُه/ غريب: أنت يا محمود قاس/ لم يكن سالم**

---

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٤١.

(٢) السابق ص٤٢.

(٣) السابق ص٦٥.

(٤) السابق ص٨٥.

نذلا/ إنما هذا الذي يدفعه قلب به جذوة حب/ أنا أدرى بحكاياه الطويله/ ... عاش يهوى ابنة عمه/ وفقير مثله لم يك يقدر/ ذات يوم.. أن يقول/ لأبيها – عمدة القرية– زوّجني ابنتك/ ثم جُنِّد/ وتعرفتُ عليه.. جبهة واضحة فيها صفاء/ وعذاب/ كان ريفيًّا به من سمرة النيل شبه/ وكثيرا ما حكى لي عن لياليه.. وأيام هواه/ كان يبكي../ دمعة منه تثير الحجرا/ وذهبنا لأبيها –في مساء– فقبل/ لا تسل عن سالم ليلتها/ كم تغنى.. كم رقص/ كم هوى فوق يدي يلثمها/ [بصمت فترة] منذ شهر.. جاء يدعوني لعرسه/ غير أنَّ الحرب شبَّت، فتهاوى جزعا/ لم نعد نحتمل السر معا/ وكثيرا ما رأيته/ شارد العينين يرنو لامتداد الصحراء/ فإذا ما التقت الأعين.. حيَّاني بصمت/ وتوقَّاني بصمت..."(١).

فشخصية سالم تبدو في أول المسرحية شخصية قاسية، أنانية، حريصة على الحياة، لا تهتم بمن حولها، حتى يأتي هذا المشهد الحواري الذي يكشف عن أبعاد الشخصية، ويصورها من جميع جوانبها، حيث ظهر البعد الجسمي: جبهته صافية، أسمر، شارد العينين... والبعد الاجتماعي: فقير، ريفي... والبعد النفسي: محب، معذب... كما ساهم تطور الحدث في الكشف عن الأزمة النفسية التي تعانيها الشخصية، وهو ما يلقي بظلاله على الأحداث، حيث يبرر أفعالها السابقة، فهذه الشخصية عانت صراعا نفسيا مريرا بين الحب والواجب، بين حبه لابنة عمه الذي أرق مضجعه، وطال انتظاره ومعاناته من أجل الوصول إليه، ولما كاد يقترب من تحقيق حلمه، إذا بالحرب تشب وتحول دون تحقق هذا الحلم؛ ولذا تحطمت روحه، وعانى الاغتراب والصراع النفسي المرير، ومن هنا أتى رسم الشخصية ملائما لموضوع المسرحية، وكشف عن بشاعة الحروب، ودورها في حرمان الشباب من حقهم في الحياة.

كما جاء الحوار ليعبر عن المستوى الفكري لشخصية درويش، في مسرحية: درويش السقا، فعندما يتحدث عن مرحلة تعليمه وحفظه لألفية ابن مالك، يقول:

---

(١) السابق ص٧٤، ٧٥.

"الحاج محروس [وهو يجلس بعد أن يصرف الطالب]: يسأل عن ألفيه/ درويش: هوه.. ألفيه!/ أقسم لو كان مؤلفها حيًّا/ لوشيت به عند الوالي../ ...والشيخ الزاعق: [محاولا تقليد الشيخ]/ سَمِّعْ يا درويش/ فأذهب بلا وعي.. أصرخ:

ومَاضِيَ الأفعال بالتَّا مِزْ وسِمْ بالنون فِعْلَ الأمْـ رِ إنْ أمرٌ فُهِمْ

[يقرأ البيت بطريقة آلية.. مُقطعًا تقطيعا عروضيًّا]/ اشرحْ.. يا درويش/ أشرح؟!/ لا أدري ما معنى بالتامز/ فأكح، وأمخط/ وأظل أكح، أكح، وأمخط/ عندئذ يدرك أني لا أعرف معنى البيت/ فيثور بوجهي/ أنت جهول.. لا تصلح للعلم/ [ثم معلقا بسخرية]/ يا عمي الحاج/ قل لي بالله عليك/ هل كل العلم هو التامز؟؟/ الحاج محروس [ضاحكا]: بالتا مز/ يعني: مَيِّزْ بالتاء/ درويش: ميِّز بالتاء!!/ لكن أين الهمزة يا حاج/ الحاج محروس: سقطت للوزنْ/ درويش [وبتهكم] سقطت../ في النار بإذن الله!..." (١).

فقد قدَّم المؤلف من خلال الحوار البعد الفكري لشخصية درويش –بعد أن قدَّم البعد الجسمي والاجتماعي– في صورة فكاهية تكسر رتابة الأحداث، ولكنها تندرج تحت ما يسمى بالكوميديا السوداء، ينتقد فيها المؤلف بصورة غير مباشرة طريقة التعليم العقيمة، التي تعتمد على الحفظ، دون أن يكلف الشيخ نفسه عناء توضيح المبهم، وجلاء الغامض، وبدلا من ذلك، ينهر تلميذه، ويصفه بالجهل وعدم صلاحيته للتعليم، كما استطاع المؤلف ببراعة أن يرسم شخصيته بكل ما فيها من بساطة وعفوية، وأتى حوارها وأفعالها ملائما لثقافتها ووظيفتها وبيئتها، ومعبرا عن أفكارها ومشاعرها.

<u>سيمياء أسماء الشخصيات:</u>

حرص المؤلف على تعيين أسماء أكثر شخصياته، ويظهر فيها براعته في انتقاء تلك الأسماء بعناية ودقة، حيث وقعت فيها المناسبة بين لفظها ومعناها؛ ما يحقق بعدا دراميا يسهم في الاندماج بين أجزاء العمل، كما جاءت تلك الأسماء

---

(١) السابق ص٥٣– ٥٥.

ملائمة لدورها المنوط بها داخل النص المسرحي، على النحو الذي أوضحته الدراسة عند الحديث عن **درويش السقا** في الجزء المخصص لدراسة سيمياء العنوان، كما تبدو دقة المؤلف في اختيار أسماء شخصياته في مسرحية: أربعة رجال في خندق، من نحو: **غريب:** لذلك الجندي الذي يُقتل بعيدا عن أهله، وهو اسم يوحي بالغربة والانعزال، و**سالم:** لذلك الجندي الذي قرر الانسحاب أولا إبقاء لحياته، ثم بعض صراع مرير بين الحب والواجب يختار الواجب؛ ليؤثر سلامة الوطن، ويختار لنفسه السلامة والحياة الأخرى بعد الموت، و**محمود:** الذي فضَّل عدم التخلي عن صديقه الجريح وإن كلفه ذلك حياته؛ ليصير بفعله هذا محمودا من زملائه، ومن بني وطنه جميعا...

بينما أتت بعض الشخصيات غير معينة، تحمل أوصافا عامة، **كالجريح** في مسرحية: أربعة رجال في خندق، والذي أتى بإطلاقه؛ ليحقق الطابع الإنساني العام، وليعبِّر عن جراح الأمة جميعا.

و**الأستاذ** الذي تكرر في مسرحيتي: درويش السقا، ومسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، تعظيما لشأن هذه المهنة، وبيان دور الصفوة المثقفة في إثارة الوعي وتبصير الجماهير، وتحمل مسئولية ما يحدث في المجتمع، ولا يخفى على المتلقي أن هذه الشخصية تمثِّل صوت المؤلف داخل العمل، وتعبِّر عن أفكاره، دون أن يتدخل بطريقة مباشرة تفسد درامية العمل المسرحي، فقد اتخذ المؤلف من شخصية الأستاذ قناعا يتخفى وراءه، ويصوِّر من خلاله أيديولوجيته الخاصة، وموقفه من الأحداث، كما يبدو أثر تخصص المؤلف في معالجته لشخصيات مسرحياته، وحرصه على تفسير سلوك هذه الشخصيات وانفعالاتها ونفسيَّاتها، كما تشف مسرحيات المؤلف بشكل عام عن القلق والاغتراب، ما يعكس الجو النفسي العام الذي عاشته الصفوة المثقفة خاصة، ومصر عامة خلال النكسة، ولكن القلق عند حامد طاهر قلق معتدل متفائل، لا يفقد فيه الأمل في قدرة هذا الشعب على تحقيق آماله وأحلامه.

وشخصية **الناظر** في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، الذي جاء مطلقا دون تسمية؛ لخيانته أبناء أمته، وتعامله مع أعدائها.

وكذا شخصية **الوالي** في مسرحية: درويش السقا، التي لم يعن بتسميتها؛ ليعطيها الطابع الإنساني العام، فيصح إطلاقها على كل حاكم ظالم في كل زمان.

ثم **الضباط وجنود الاحتلال** في مسرحيتي: أربعة رجال في خندق، والأشجار ترتفع من جديد؛ في محاولة من الكاتب للتقليل من شأن هذه الشخصيات، وتعمد تهميشها –إلى جانب دورها المهمش في الأحداث رغم أنها طرف الصراع– وتجاهلها وعدم تسليط الضوء عليها، ما يعكس علاقة الكراهية مع الآخر المحتل، ومشاعر الغضب تجاهه، بالإضافة إلى ما يحمله هذا التهميش من تركيز زاوية الرؤية على الجانب المصري والعربي، الذي يحمل الكاتب عبء التعبير عن همومه وقضاياه.

هذا بالإضافة إلى اعتماده على بعض **الأصوات** التي لم يعن بأسمائها، والتي تمثل الكورس أو الجوقة داخل المسرحية، والتي لم تأت لمجرد الزينة، فقد ساهمت –في ظل قلة الشخصيات، نظرا للاعتماد على قالب مسرحية الفصل الواحد– في القيام بتكثير الشخصيات، وخاصة وقت الصراع الجماعي الذي يحتاج حشدا للجماهير كالثورات، بما لا تحتمله إمكانات خشبة المسرح، كما قامت بدور التعليق على الأحداث وتقديمها بطريقة شبه سردية، دون أن تطول هذه الأحداث، ومن أمثلة ذلك: الاستعانة بهذه الأصوات في نهاية المشهد الثاني من مسرحية: درويش السقا لترديد عبارات الأستاذ، ثم الاستعانة بها في بداية المشهد الثالث للمشاركة في حصار قلعة الوالي: "**صوت: يا رجال/ قد مضى شهر.. وهذا الفأر في الجحر يعاند/ قائلا: لن ينزل الوالي على أمر الرعيَّه/ ذاك تقليد من السلطان.. سائد/ صوت: آه لو يسلمه الحظ إلى تلك الهراوه/ كنت قلَّدت جنابه/ علقة ساخنة، أروي بها ثأر عيالي/ صوت: إنني أعجب من هذا الذي يحكم شعبا ليس يرضاه.../ صوت: آه من غطرسة الترك، وداء العظمه!!/ صوت: لا تقل آه فها نحن مع العزم انتصرنا/ صوت: لن يتم النصر حتى نهدم القلعة فوقه...**" (١).

---

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٤٥، ٤٦.

فقد أتت هذه الأصوات لتمثل العامة، في ظل غياب العدد الكافي من الشخصيات؛ لتؤدي عددا من الوظائف، منها: المشاركة في حدث محدود مشاركة مباشرة، ودفع الفعل إلى الذروة، ثم الاستغناء عنها بعد ذلك دون الوقوع في مزالق فنية، وتكثير العدد إذ تمثل هذه الأصوات جموع الشعب في حصاره وثورته على الوالي، كما تعرض لآراء الشعب تجاه الوالي وما ينتظره من مصير، وتعلِّق على الأحداث، وتبرز الصراع، وتعبِّر عن مشاعر الغضب في قلوب المصريين جراء الظلم الواقع عليها، وذلك في تكثيف وتركيز شبه سردي، حتى لا تطول الأحداث ما إذا أتت حوارا على لسان أبطال العمل، بالإضافة إلى الضرورة الفنية في الاستعانة بهذه الأصوات نظرا لصعوبة بل واستحالة تقديم مشاهد الثورة على خشبة المسرح بإمكاناته المحدودة.

* * *

رابعا:- الصراع الدرامي:-

يمثل الصراع الدرامي العمود الفقري في بناء المسرحية، فبدونه لا وجود، ولا قيمة للحدث[١]، فالصراع عنصر محوري يكسب العمل المسرحي الحيوية والحياة، كما أنه من أهم وسائل جذب انتباه المتلقي وتفاعله مع العمل، وعلى قدر براعة المؤلف في نسج الصراع يتحقق النجاح لمسرحيته.

ويتطلب الصراع تصادما بين قوتين أو إرادتين متكافئتين أو أكثر، تحاول كل منها فرض سيطرتها على الأخرى، و"يختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية مثل الرواية وغيرها، فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزا، وبالتالي يكون دوره مختلفا، وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه يولِّد الديناميكية المحرِّكة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكوُّن الأزمة، ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل"[٢].

---

(١) البناء الدرامي ص١٠٥ بتصرف.

(٢) المعجم المسرحي ص٢٨٨.

وقد يكون الصراع خارجيا يدور بين الشخصيات، أو داخليا يدور داخل الشخصية ذاتها، والصراع في الدراما درجات، فهناك: "صراع راكد (بطيء الحركة والتأثير)، وصراع متوثِّب (يحدث بلا تدرج)، وصراع صاعد (مؤثر ومتدرج)، وصراع راهص (على وشك النشوب)"[(١)].

- **الصراع الخارجي:**

بنى حامد طاهر مسرحياته على صراع رئيس مع الآخر/ المحتل، متمثلا في الصراع مع الأتراك والسلطة الحاكمة المستبدة في مسرحية: درويش السقا، والصراع مع المحتل الصهيوني عند اعتدائه على سيناء في مسرحية: أربعة رجال في خندق، وعند احتلاله لفلسطين في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، فالصراع مع الآخر/ المحتل هو الأساس الذي ولَّد فكرة هذه المسرحيات؛ رغبة من المؤلف في إثارة الجماهير وتحريضها على مقاومة هذا المحتل، لكنه لم يُعْنَ بتجسيد هذا الصراع داخل العمل، قدر عنايته بتجسيد الصراع الجانبي بين أبناء الوطن أنفسهم، وهو الصراع الذي يغذِّي الصراع الرئيس؛ في محاولة منه لتهميش دور هذا المحتل، وعدم الاعتداد به، وكسر صورته في الأذهان.

والمؤلف في بنائه لمسرحياته نراه لا يعنى بالتمهيد للصراع؛ حتى لا يؤدي ذلك إلى طول الأحداث وبطء إيقاعها، ففي مسرحيتي: **درويش السقا، وأربعة رجال في خندق**، يعتمد في بناء الأحداث على الصراع المتوثِّب، حيث يشعل الصراع منذ بداية المسرحية، ويستمر في التأزم حتى النهاية، وهو ما حقق درجة عالية من الإثارة والتشويق، فمسرحية درويش السقا، تبدأ باعتداء التركي بالضرب والسب على درويش السقا، ومسرحية أربعة رجال في خندق، تبدأ من قلب الحدث بالصراع المسلح مع العدو الصهيوني الذي حاصر القوة المكونة من أربعة جنود مصريين وأصاب واحدا منهم.

أما مسرحية: **الأشجار ترتفع من جديد**، فقد اعتمد المؤلف في بناء أحداثها على الصراع الصاعد، حيث يتحرك الصراع وينمو من أول المسرحية حتى آخرها،

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص١٩١.

فخط الصراع فيها يبدأ بعد البداية بقليل حتى تصل إلى اشتعال الصراع بين المقاومة الفلسطينية من جهة، وأعداء الوطن من المحتلين والخونة من جهة أخرى.

ومن الأمثلة التي يتجسَّد فيها الصراع الخارجي ويشتد، هذا المشهد الحواري المثير من مسرحية: أربعة رجال في خندق، بين الجنود الثلاثة حول مصير زميلهم الجريح:

"**سالم [بغيظ إلى الجريح]: يا وجه النحسْ/ الآن علينا أن نبقى أكثرَ ما قدَّرنا/ [ثم مخاطبا زميليه]: لكم قلتْ/ هذا المجنون سيهلكنا إنْ لم نتخلَّص منه/ محمود [بحزم]: سالمْ.. لا تتفوَّهْ بعدُ بهذا القولْ/ سالم: قَوْلي عينُ العقلْ/ منذ صباح الأمسِ، ونحنُ هنا ننتظر الفرصةَ كي نَرْحَلْ/ لكنَّ جريحَك لن يبرأ../ وسنحملُه إن سِرْنا، والرملُ تسوخُ به الأرجلْ/ [ثم لغريب]: يا هذا.. قُلْ لزميلك أن يتعقَّلْ/ مَنْ يحمل هذا الجسد المُثْقَلْ؟/ محمود [بتحد]: أنا أحْمِلُهْ/ غريب [بهدوء]: معًا نحملُهْ/ [يطرق سالم خجلا.. ثم ينصرف هو ومحمود إلى المراقبة، بينما يظل غريب قريبا من الجريح]...**" (١).

فهذا الصراع بين الجنود يغذِّي الصراع الرئيس مع المحتل، ويعطينا معلومات غير مباشرة عن سيكولوجية المجتمع وأخلاقه، كما يعطينا صورة لفدائية أبناء الوطن وتضحياتهم من أجل الوطن وأبنائه.

-الصراع الداخلي:

حرص المؤلف على استبطان شخصياته، وتصوير صراعها النفسي، والكشف عن مشاعرها وعواطفها، وبيان أثر الأحداث عليها، وهو ما يعكس التطور الذي أصاب هذه الشخصيات، وعادة ما يتم الكشف عند الكتاب المسرحيين عن هذا الصراع من خلال المونولوج الداخلي، ولكن في مسرحيات حامد طاهر يأتي الكشف عنه من خلال حوار الشخصية ذاتها، أو حوار الشخصيات الأخرى عنها، ففي مسرحية: **درويش السقا**، تعطينا المسرحية نموذجا بسيطا للصراع مع

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٦٧، ٦٨.

السلطة الحاكمة الأجنبية، وهو مع بساطته يعطي الكثير من الدلالة والإيحاء، فمقابلة الأجنبي الإحسان بالإساءة، وتحديدا عندما يكون الإحسان سقيا الماء، يعطينا صورة أكبر للصراع، الذي لن يتهيأ لمسرحية الفصل الواحد إعطاء صورة كاملة عنه، إذ يعطينا صورة للعجرفة، والجحود، والظلم، ونهب الخيرات، واستغلال الثروات، وقد حرص المؤلف على تجسيد الصراع الداخلي في نفس درويش السقا جراء هذا الاعتداء كمعادل موضوعي لمعاناة المصريين جميعا:

"الحاج محروس: لا تكن كالطفل.. خذ هذه القروشْ/ ثمن القِرْبة.. وانهضْ/ درويش: ليس ما أبكي عليه قربتي يا حاج محروسْ/ إنما نفسي التي هانت أمام السوطِ.. واهتزت كَرِيشَهْ/ كنت خائفْ/ وبصدري ألف إحساس مهينْ/ صرتُ لا أقدر أن أفعل شيئًا/ وتلفتُّ حواليَّ../ فلم ألق سوى الذل بكل النظراتْ..."(١).

هكذا جسَّد المؤلف الصراع الداخلي، وجعل من هذا الحدث البسيط سببا في اشتعال الثورة، والخروج على الحاكم المستبد، وفرض الإرادة الشعبية، وهي تجربة إنسانية عامة، يمكن تكرارها في أي مكان وكل زمان.

وفي مسرحية: **أربعة رجال في خندق**، يجسد المؤلف صراع سالم الداخلي، فحين يبلغ الحدث ذروته بانسحابه من أرض المعركة، ومقتل زميليه: غريب ومحمود، وبقاء الجريح وحيدا ليلاقي حتفه، هنا تحدث المفارقة بعودة سالم مرة أخرى إلى ساحة المعركة بعد صراع داخلي، حيث تقف الشخصية في مواجهة مباشرة، ومقاومة مع الذات، وتحدٍّ واختيار قاس بين الحب والواجب، بين حب البقاء والنجاة بالنفس من موت محقق والانسحاب للحاق بالمحبوبة التي طالما تمناها، وبين التمسك بالواجب وحماية الوطن، حيث ينتصر الواجب في النهاية على حساب الحب، بتغليب مصلحة الوطن على المصلحة الفردية:

"الجريح [بهدوء]: لِمَ يا سالمُ عدتْ؟/ إنهم كانوا هنا منذ دقائق/ سالم: هل تراني أتناسى ذلك الجرحَ، وأمضي/ ذلك الجرحَ الذي يكبر في صدري../

---

(١) السابق ص٣٩.

ويمتد.. وينمو/ هل تراني أخرسُهْ"[١].

فصراع الشخصية بين الحب والواجب صراع وجداني، يأخذ شكل صراع أخلاقي بين الواجب والعاطفة، ويعكس بشكل غير مباشر أهوال الحروب ومخاطرها، وتكشف عن العزلة واغتراب الشخصية النفسي، مما يلقي بظلاله على الأحداث، فهذه الحرب تتصادم مع أحلام هذا الجندي وآماله التي كادت تتحقق لولاها، مما ولَّد لديه شعور بالاغتراب، لكن هذا الشعور لم يدم طويلا، حيث ينتصر الواجب على الحب في النهاية.

وقد عالج المؤلف من خلال هذا الصراع الداخلي أزمة الهوية ودورها في توجيه أبناء الشعب وتعاطفهم مع قضاياه، كما اعتمد في تصعيد الصراع وكسر رتابة الأحداث على قصة الحب بين البطل وابنة عمه، وهو ما ولد الصراع الدرامي، فعلى الرغم من البعد السياسي العام للمسرحية، فإن المؤلف وظف تيمة الحب كبعد اجتماعي للأحداث، يكسب النص تشويقا، ويعطي تعاطفا وتجاوبا مع أبطال العمل.

* * *

خامسا:- الحوار الدرامي:-

تشكِّل اللغة عنصرا أساسيا في المسرحية وغيرها من الأعمال الأدبية، بل هي أهم العناصر البنائية جميعا، فلا وجود للعمل الأدبي بدونها؛ إذ هي المادة الخام الأولية، والوسيط الذي ينقل تجربة المبدع إلى المتلقي، ويعدُّ الحوار جوهر اللغة في المسرحية، فكل عناصر العمل المسرحي الأخرى تتجسَّد من خلاله، ومن ثم فلا مسرح بغير حوار، إذ هو أهم ما يميِّز المسرحية -كجنس أدبي- عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، فهو الوسيلة الأولى لتوضيح الفكرة، وتقدَّم الشخصيات من خلاله، وتتنامي الأحداث، ويتأجج الصراع، وتُصوَّر البيئة، فضلا عن دوره في إضفاء الحيوية والحركة على النص، وإيحائه بواقعية ما يُقدم من خلال محاكاة أحاديث الحياة العادية؛ مما يحقق الدرامية، ويضفي على

---

(١) السابق ص٨١.

النص طابع الواقعية.

ولا شك أن مرحلة كتابة الحوار تعدُّ من أهم مراحل إعداد العمل المسرحي، إذ لا يصل الكاتب إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يكون قد فرغ من تخطيط عقدته إلى آخر تفصيلة فيها، وتصوَّر شخصياته تصورا كاملا غير منقوص، وكل تعبه في توليد الفكرة، وإتمام عملية السيناريو، ما هو إلا تحضير وإعداد للمرحلة الحوارية(١).

ويقصد بالحوار: "الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد"(٢)، ومن ثم فالحوار في المسرحية يأتي على شكلين، هما: الحوار الخارجي، والحوار الداخلي.

* * *

- أشكال الحوار المسرحي:-

يأتي الحوار في المسرحية على نوعين: حوار خارجي: يتبادل فيه شخصان أو أكثر الحديث، وحوار داخلي يتم داخل الشخصية بين الشخص وذاته، وتعتمد مسرحيات حامد طاهر بشكل أساسي على الحوار الخارجي، مع الاستعانة -في القليل منها- بالحوار الداخلي.

- الحوار الخارجي (الديالوج):-

والحوار الخارجي هو الحوار المتبادل بين الشخصيات، وهو أساس الدراما، وله دور كبير فيها، إذ يؤدي عدة وظائف، من أهمها: التعبير عن الأفكار، والتعريف بالشخصيات، وتطوير الأحداث(٣).

فالوظيفة الأساسية للحوار هي الوظيفة التوصيلية، والتي يريد المؤلف من خلاله

---

(١) فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما: روجر بسفيلد الابن، ترجمة: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، مصر، ٢٠٢١م، ص١٧٤ بتصرف.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ص١٣٥.

(٣) ينظر: الفنون الدرامية: عادل النادي، دار المعارف، مصر، بدون، ص٤٥.

توصيل أفكاره إلى المتلقي عبر أداء وحوار الشخصيات، وقد عبر حامد طاهر عن أفكاره –فضلا عن مواقف الشخصيات– من خلال الحوار، حيث أراد ترسيخ مبدأ المقاومة، لكنها –غالبا– مقاومة ناعمة، منطلقا من أيديولوجيا خاصة ترفض الصراع المسلح، مستمدا تلك الأيديولوجيا من دوره كأكاديمي وفيلسوف مثقف واع يؤمن بالثورة البيضاء البعيدة عن العنف، ويرى أن علاج الأمور لا يتم بالقوة الجسدية المسلحة، بل بالقوة العقلية الواعية، ويمكن أن يكون وراء تبنيه لهذه الفكرة طبيعة الفترة التي صدرت فيها هذه المسرحيات، وما فرضته من رقابة على المطبوعات، فكان الخوف من الرقيب السياسي وبطشه، والخوف من الدخول في صدام مباشر مع السلطة إذا حرَّض في مسرحياته جموع الشعب على الثورة بشكل مباشر، أو على أقل تقدير الخوف من المصادرة ومنع النشر، كل ما سبق بالإضافة إلى تبني هذه الأفكار كان وراء توظيف الحوار لتوصيل تلك الأفكار، وتعميقها في ذهن المتلقي، ففي مسرحية: **درويش السقا**، بعد عزل الوالي الظالم، تقترح بعض الأصوات تتبعه لقتله، وهنا يأتي صوت الأستاذ الذي يمثِّل صوت المؤلف في النص ليرفض ذلك:

"صوت: فلنتبع رأسه/ أصوات أخرى: فلنتبع رأسه/ الأستاذ [من جانب المسرح رافعا يده]: لا.. بل نرفعْ أعلام الشعب على القلعةْ/ ولتنتشر الزيناتُ بكل مكانْ"(١).

وفي مسرحية: **الأشجار ترتفع من جديد**، عندما اقترح أحد التلاميذ قتل الناظر الخائن، يرفض الأستاذ أيضا:

"عبدالله: عندي حلٌّ يا أستاذ/ نُهْدِيه زُجاجةْ!!/ الأستاذ: لا يا عبدالله/ مبدأنا ألا نطعن أحدًا منَّا/ مجدي: لكن هذا خائنْ/ بل أخطرُ من جُنديٍّ، يمسك مدفعه، ويقاتلنا علنًا/ مهند: من رأيي لا داعي للعنفْ/ ما دام الناظر أصبح يعرفْ/ الأستاذ: ولذلك قررت هروبًا من لفت الأنظار الآنْ/ ألا نتقابل مدة شهرين"(٢).

---

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٤٧.

(٢) السابق ص١٢٦، ١٢٧.

وبالإضافة إلى وظيفة الحوار في التعبير عن الأفكار، يقوم الحوار أيضا بوظيفة التعريف بالشخصيات، على نحو ما قدَّم شخصية محمود الماوردي في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد:

"مهند [لصالح]: اسمع يا صالح/ هل تعرف محمود الماوردي؟/ صالح: آه.. ذاك المنتفخُ المتهدِّلْ/ مهند: هذا ليس مهمًّا/ ماذا تعرف عنهْ؟/... صالح: ولد فَسْلٌ لا قيمة لهْ/ وأبوه صاحب معصرةٍ، ومنازلْ/ في كل شوارع غَزَّهْ/ كان أخي يتعامل معهُ، لكن الرجل شَرِهْ/ فاختصما.. ويقال بأن الإسرائيليين/ يرتاحون إليه.. يزورونهْ/ مهند [لنفسه] متعاونْ!/ [ثم لصالح]: لكن.. ما عن هذا أسأل، يا صالحْ/ أنا أسأل عن محمودٍ، كفتًى وصديقْ/ أخلاقهْ.. أصحابهْ.. وهواياتهْ؟/ صالح: آه../ أما عن أخلاقِهْ/ لا خُلقَ لديهْ/ أصحابُهْ/ لا صاحب لَهْ../ هواياتهْ؟! هواياتهْ؟!/ لا يلعب كرةً.. لا يشرب شايًا وسجائرْ/ لم يخرجْ معنا أبدًا في رِحْلَهْ..." (١).

فقد قدَّم الحوار السابق الشخصية بأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية، ما سمح للمتلقي بتصور صورة ذهنية منفِّرة لهذه الشخصية، وهي الأوصاف التي تركت أثرها في علاقته بزملائه، وانعكست بدورها على الأحداث، إلى أن تحدث المفارقة بعد ذلك، فيتبين أنه على صورة مغايرة تماما.

كما يقوم الحوار أيضا بوظيفة تطوير الأحداث ودفعها إلى الأمام، والكشف عن خط سيرها المقبل، ومن أمثلتها هذا المقطع الحواري من مسرحية: أربعة رجال في خندق:

"الجريح [في إعياء شديد]: شربةَ ماءْ/ محمود [إلى غريب بهمس]: هل نَفَدْ؟/ [يرد غريب بالإيجاب، فيصمتان.. يتفقد الجريحُ سالما فلا يجده]/ الجريح: أين سالمْ؟/ محمود [غاضبًا]: انطلقْ/ الجريح: ولماذا لم تسيرا أنتما أيضًا مَعَهْ؟/ محمود: إنه أنذلُ جُنْدِيٍّ عرفتُهْ..." (٢).

---

(١) السابق ص٩٨- ١٠٠.

(٢) السابق ص٧٣، ٧٤.

فمن خلال الحوار السابق يعرف المتلقي أن الأحداث ستتصاعد وتتأزم وتصل إلى مرحلة التعقيد، فقد أحاطت أسباب الهلاك بالجنود، فنفد منهم الماء، وأوشك الجريح على الموت، وانسحب سالم من أرض المعركة، وهو ما جعل العقدة تصل لذروتها.

- الحوار الداخلي (المونولوج):-

أما الحوار الداخلي فكان نصيبه قليلا جدا في مسرحيات حامد طاهر، وفي المواضع القليلة التي وظَّفه فيها أراد به كشف بواطن الشخصية من حيث مشاعرها، وانفعالاتها، وصراعها الداخلي، وطريقة تفكيرها... ففي مسرحية: أربعة رجال في خندق، عندما لام محمود سالما على رغبته في الانسحاب من أرض المعركة، وترك زميلهم الجريح ليلاقي حتفه وحيدا، نرى محمودا يقول:

"أجبْني.. لماذا نجونا؟/ لأنَّا تركناهُ يلقاهمُ في ثباتٍ/ وطارتْ مع الجبن خطواتُنا؟/ أمَا كان في وُسْعه أن يفِرَّ/ ولو فَرَّ.. مَنْ كان يحمي ظهورَ الرفاقِ/ أجبْ/ أنتَ.. هذا.. أنا/ كلنا أشقياءُ.. حَرَصْنَا على أَنْفُسٍ، تستحقُّ بُصَاقَ الوطَنْ/ [ثم محدثًا نفسه بمرارة]/ لكأني أنظر الآن إلى الناسِ وقد عُدنا لهمْ/ خطواتٌ مجهداتْ/ وجباهٌ قاحلهْ/ وعيونٌ تتوقَّى الأسئلهْ/ من تُراه يتحمَّلْ/ عندما يطعنه هذا السؤالْ:/ كيف ألقيتَ سلاحَكْ؟"(١).

فقد استطاع المؤلف ببراعة من خلال هذا الحوار الداخلي أن يمثِّل معاناة هذا الجندي، وطريقة تفكيره، وخوفه من العودة والانسحاب حتى لا يواجه جماهير أمته، التي ستسأله حتما وتلومه على انسحابه وتفريطه في سلاحه، وهو ما يعكس الأزمة التي أصابت المجتمع وقت النكسة، والمعاناة التي عاناها الجنود العائدون، وتحميل الشعب مسئولية الهزيمة والانسحاب عليهم دون ذنب أو تقصير منهم، كل ذلك استطاع المؤلف أن يؤديه من خلال هذا الحوار الداخلي.

* * *

(١) السابق ص٧١، ٧٢.

- ملاءمة الحوار للشخصية:-

يتوقف نجاح الكاتب في عمله المسرحي على قدرته على خلق شخصيات تحاكي الواقع؛ ولذا عليه إنطاق شخصياته بما يلائمها، ولتحقيق ذلك ينبغي أن يعايش هذه الشخصيات ويتصورها تصورا كاملا، ويسمح لها بأن تفعل وتنفعل بكل ما يقتضيه الموقف الملائم لظروف البيئة، ولا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما صورها للجمهور(١).

وقد استطاع حامد طاهر أن ينطق شخصياته وفق طبيعتها الفكرية والنفسية والاجتماعية، على نحو تتمايز معه كل شخصية عن الأخرى، وهو ما يحقق الدرامية ويوحي بالواقعية، فبالإضافة إلى المقطع الحواري السابق الذي تحدث فيه عبدالله، والذي يبدو فيه حرصه على الانتقام، يأتي مقطع حواري آخر؛ ليؤكد ذلك ويبرره:

"عبدالله [واقفا بانفعال] اسمحْ لي يا أستاذ/ أنا لا أقبل تلك الهدنةْ/ أعصابي لا تحتمل الشهرين يمران، ولم أفعل شيئا!!/ عمار: ما هذا يا عبدالله/ تتحدَّانا/ عبدالله: أنا لا أتحدى أحدًا منكم/ بل أتحدى الطاووس المزهوَّ بنفسه/ هذا المتهادي في طرقات مدينتنا المنكسرة/ القاتل أمي، وأبي/ الأستاذ [رابتا على كتفه]: رفقًا يا عبدالله/ هدِّئْ من روعك يا وَلَدي/ عبدالله [مستمرًّا لعمار] ولأنَّك لم تعرف فقدانَ الأب، الأم/ لا تدري في أعماقك معنى الثأرْ..."(٢).

يعرِّف الحوار بشخصية عبدالله، فهي شخصية مندفعة حريصة على الانتقام، وهو ما أظهره المؤلف في حواره، ولكن المؤلف لا يترك ذلك دون تعليل، إذ بيَّن من خلال الحوار أن وراء هذا الاندفاع رغبة عبدالله في الأخذ بالثأر ممن قتل أباه وأمه، ما جعل الحوار يلائم الشخصية ولا ينفك عنها.

وجاء الحوار أيضا ليصور الحالة النفسية المريرة للجريح، في مسرحية: أربعة رجال في خندق، فقد يأس من النجاة، وزاد من ألمه أنه قد يتسبب في هلاك

---

(١) فن الكاتب المسرحي ص١٧٩ بتصرف.

(٢) ثلاث مسرحيات شعرية ص١٢٨، ١٢٩.

زملائه، من خلال حواره مع غريب:

"الجريح: بحق صغاري عليكَ/ بحق أُخوتنا الصادقةْ/ بحق سعادتنا، والعذاب الذي ضمَّنا/ بحق صغارك أنتَ.. أَرِحْ ذلك الجَسَدَ المُجْهَد!/ غريب [باستنكار]: وماذا تريدُ؟/ الجريح: أريدك أن تتحدَّى الوهنْ/ وأن تتشجَّع في ساعة من العمر../ أطْلِقْ على جبهتي مِدْفَعَكْ..."(١).

وإلى جانب ذلك أظهر الحوار الطبيعة الاجتماعية والتكوين الفكري للشخصيات المثقفة، على نحو ما تقدم في حوار الأستاذ، والشخصيات محدودة الثقافة، على نحو ما تقدم في حوار درويش السقا، وهكذا أتى حوار الشخصيات متلائما مع مستواها الاجتماعي والفكري والبيئي، وهو ما حقق المحاكاة، فأتت هذه الشخصيات لتعبر عن نظائرها في الحياة، وهو ما حقق فيها المصداقية، وجعل المتلقي يتفاعل ويتجاوب معها.

* * *

- سمات الحوار وظواهره الأسلوبية:-

لكي يصنع المؤلف حوارا دراميا جيدا عليه أن يختار ألفاظه وتراكيبه بعناية؛ فتأتي ألفاظه واضحة لا لبس فيها، وتؤدي المعنى المراد منها بدقة دون إطناب أو افتعال، وهو ما فطن إليه حامد طاهر، فأتت لغة الحوار في مسرحياته فصيحة سهلة، قريبة إلى الأفهام، يسهل استيعابها من عامة الجمهور دون الرجوع إلى المعاجم، ودون أن يضطر المؤلف لتوضيح معناها في الهامش، وقد استعان في حواره بعدد من الظواهر الأسلوبية، ومنها:

- الاختزال والتكثيف:

تعتمد مسرحية الفصل الواحد على الاختزال والتكثيف في اللغة، إلى جانب الاختزال والتكثيف في الأحداث، وعدد الشخصيات، والأماكن... ومن مظاهر الاختزال في اللغة في مسرحيات حامد طاهر: استعمال بعض الألفاظ الموحية الملائمة لزمن الحكاية، والتي تلقي بظلالها على النص المسرحي، من نحو

---

(١) السابق ص٦٦.

استعماله للفظ (الدلَّاة)[١] في مسرحية: درويش السقا، في قوله على لسان صوت:

"صوت: إنني أعجب من هذا الذي يحكم شعبًا ليس يرضاه/ صوت: مثلما أعجب من طبع الدُّلاه/ سكن الحارة منهم.. رجلٌ/ أشيبُ الرأس.. مهدَّمْ/ كان جنديًّا قديمًا يرتدي الخوذة../ طول اليوم/ ورآنا لا نبالي بمكانهْ/ كلنا يعبر مشغولًا بحالهْ/ وعيالهْ/ فاشترى عشر قُلَلْ/ فإذا ما رحتَ تشربْ/ صاح فيكْ [مقلدًا لهجة التركي]/ دع هذي/ اشرب من تلكْ/ لا../ الأخرى أحسنْ.. يا إبن الكلبْ"[٢].

فاستعمال هذا اللفظ أوحى بثقافة المؤلف الواسعة، واطلاعه العميق على التاريخ المصري خلال فترة الحكم العثماني، كما أوحى بالواقعية ومحاكاة زمن الحكاية، وهو ما أكسب النص درامية وحيوية، وهذا اللفظ لا يمكن الاستغناء عنه في موضعه؛ لقدرته على تصوير البيئة، وإيحائه بالظلم الواقع على المصريين خلال تلك الفترة، بكل ما يمثله هذا اللفظ من مخزون شعبي يزخر بالحقد والغضب والكراهية تجاه هذه الطائفة، التي نهبت الخيرات وظلمت المصريين، وهو ما ساعد على تأجج الصراع واحتدامه في المسرحية.

ومن مظاهر الاختزال والتكثيف: قصر الجمل الحوارية، فالشخصيات تتبادل الحوار على القدر المطلوب منها دون إطناب، أو إكثار من التفاصيل التي لا تخدم الموضوع، وبالقدر الذي يطوِّر الحدث، ويخلق الصراع والتعقيد، فاستعان بالحذف وخاصة عند السؤال والجواب، فأتت الإجابات مكثفة مركزة، كما في هذا المقطع الحواري من مسرحية: أربعة رجال في خندق:

---

(١) الدُّلَّاة: طائفة من الجند العثمانيين استقدمهم خورشيد باشا –والي مصر– ليجعلهم حرسا لنفسه، وكان عددهم ثلاثة ألاف مقاتل من أردأ عناصر السلطنة العثمانية، فأفسدوا في الأرض؛ حتى كانوا سببا في عزل الوالي. ينظر: تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر: عبد الرحمن الرافعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، ١٩٥٨م، ٢/ ٣٢٩.

(٢) ثلاث مسرحيات شعرية ص٤٥، ٤٦.

"الجريح: متى ترحلون؟/ غريب: إذا سقط الليل/ الجريح: وهل هدأت نارهم؟/ غريب: مضت ساعتان.. ولم يطلقوا أي شيء/ الجريح: تراهم مضوا/ غريب: ربما/ [فترة صمت.. يتخللها أنين الجريح]/ الجريح: غريب/ غريب: نعم/ الجريح: تعال إلي..." (١).

فقصر الجمل الحوارية، والاعتماد على الحذف، والإجابات المختصرة، إلى جانب توظيف الصمت، يعمل على تسريع الحدث وتصعيده، ويثير انتباه المتلقي، ويعكس الحالة النفسية التي عاناها الجنود وقت الحصار، وهو ما يلائم الموقف ويحقق الدرامية.

واستعان بحذف أدوات الربط، كما في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، في حديث عمار عن محمود الماوردي:

"ولذلك أخشى هذا الدبُّ!/ فلقد يدفعه الحقد، فيفضحها.. يكشفنا.. يلقينا في السجنْ"(٢).

فتوالي الأفعال على هذا النحو مع حذف أدوات الربط يوحي بالتوتر الذي أصاب هؤلاء التلاميذ، وخشيتهم من أن ينكشف أمر انضمامهم إلى المقاومة الشعبية، ما حقق الاختزال والتكثيف في اللغة، وحمَّلها بكثير من الإيحاء.

* * *

على أن الحوار قد طال أحيانا، إلا أن هذا لا يعد عيبا لأنه لم يخرج عن موضوع المسرحية، بل أضاف إليها، فقد يطول الحوار ليحقق عدة أغراض، منها:

حين يأتي هذا الحوار ليختزل ويلخص الأحداث، ويقدِّم تعليق الشخصية على الحدث، من نحو حديث الأستاذ في مسرحية: درويش السقا؛ ليكشف عن عزل الوالي القديم، وتولي وال جديد وعد بالعدل والحرية:

"الأستاذ: وأنا أشعر بالفجر الوليدْ/ مشرق الطلعة.. وضاء بأنوار العدالهْ/ آه..

---

(١) السابق ص٦٥.

(٢) السابق ص٩٦، ٩٧.

يا حاجُّ/ لقد قاربتُ.. أبكي/ عندما أقسمَ والينا الجديدْ/ إنه لن يصدر أمرًا/ دون أن يسمع حكم الدين فيهْ/ عندها../ طرت بأشواقي إلى أرض المدينهْ/ وتشرَّبتُ نسيمَ الحَرَمِ الطاهرِ../ صَلَّيْتُ كثيرًا/ كنت أدعو.. وأُناجي/ وبصدري فرحة الحق.. وعِزُّ الكلمهْ!/ كنتُ أُقسمْ/ إنني لن أمنعَ النُّصْحَ عن الوالي الجديدْ..."(١).

وقد يطول الحوار ليعطي المتلقي صورة لماضي الشخصية، ويعبر عن أفكارها ومشاعرها، وصراعها الداخلي، وهو ما يخدم الأحداث، ويساعد المتلقي على فهم الشخصية ومعرفة دوافعها، كما في حديث غريب عن زميله سالم:

"أنت يا محمودُ قاسٍ/ لم يكن سالمُ نَذْلًا/ إنما هذا الذي يدفعه قلبٌ به جذوةُ حُبٍّ/ أنا أدرى بحكاياهُ الطويلهْ/ ...عاش يهوى ابنةَ عَمِّهْ/ وفقيرٌ مثلُه لم يكُ يقدِرْ/ ذات يوم.. أن يقولْ/ لأبيها –عمدةِ القريةِ– زوِّجْني ابنتَكْ/ ثم جُنِّدْ/ وتعرفتُ عليه.. جبهةٌ واضحةٌ فيها صفاءٌ/ وعذابْ/ كان ريفيًّا به من سمرة النيل شَبَهْ/ وكثيرًا ما حكى لي عن لياليه.. وأيام هواهْ/ كان يبكي../ دمعةٌ منه تُثير الحَجَرَا/ وذهبنا لأبيها –في مساءٍ– فَقَبِلْ/ لا تَسَلْ عن سالمٍ ليلتَها/ كم تَغَنَّى.. كم رَقَصْ/ كم هوى فوق يدِي يلثُمُها/ [بصمت فترة] منذ شهرٍ.. جاء يدعوني لعُرْسِهْ/ غير أنَّ الحرب شَبَّتْ، فتهاوى جزعا/ لم نعدْ نحتمل السر معًا/ وكثيرًا ما رأيتهْ/ شارد العينين يرنو لامتداد الصحراءْ/ فإذا ما التقت الأعين.. حيَّاني بصمتْ/ وتوقَّاني بصمتْ..." (٢).

كما ظهرت الغنائية في الحوار أحيانا، لاسيما في الحوار الداخلي والمناجاة، ما يشف عن مشاعر الشخصية وانفعالاتها، والواقع أن هذا ليس عيبا فمسرحيات حامد طاهر تتقاسمها الدرامية والغنائية، كما أن هذه الغنائية أتت لتحقيق غرض سعى إليه المؤلف، لاسيما إذا نظرنا إلى الفترة الزمنية التي كُتبت فيها، عندئذ يمكننا فهم غرض المؤلف الذي أراد تحريض الجماهير، والسيطرة على أفكارهم ومشاعرهم، واتخذها أداة للتأثير على المتلقي؛ وجذبا له لمتابعة العمل، وحثه

---

(١) السابق ص٤٨، ٤٩.

(٢) السابق ص٧٤، ٧٥.

على التجاوب والتفاعل، وليس أقدر على تحقيق هذا الهدف من الشعر بطاقاته الغنائية، نقف مع هذا المقطع في نهاية مسرحية: أربعة رجال في خندق، الذي جاء على لسان سالم عندما عاد من انسحابه ليجد زميليه قد قتلا، فيقول:

"بأي عدالةٍ تتصرف الأقدارْ؟!/ بأي يدٍ تمزقنا أظافرُ هذه المأساةْ؟!/ وأي قدمْ../ تدوس على مشاعرنا/ فتشهق تحت خطوتها.. أمانينا/ وأي أصابعٍ تلك التي تغتال نور العينْ/ وتلقينا إلى الطرقات عميانًا.. نمد أكفنا للريحْ/ [ثم للسماء]/ حنانك أنتَ.. يا من يجعل الإنسان يستجدي لقاء الموتْ/ لأن حياته صارت أمام صديقه الإنسان أكذوبهْ/ يدافعها بكل الحقد في جنبيه.. يحرقها بأنفاسِهْ/ [يواجه المسرح]/ وماذا لو أطل مكانَ هذا الحقدِ.. أوراقٌ، وأغصانْ؟/ وشعَّت في زوايا الصدر.. شمسُ الحب والتحنانْ/ وأطفأت العيونُ مراجل النار التي فيها../ إذنْ لتلاقت الأذرعْ/ وأمطرت السماءُ على رمال الخوف سُحْبَ الأمنِ، والرحمهْ..." (١).

فالغنائية واضحة في المقطع السابق، من خلال طغيان العاطفة، وتوظيف اللغة والصور الشعرية بطاقاتها الفنية والإيحائية، كما أن توجه الشخصية إلى الجمهور في شبه خرق للجدار المسرحي الرابع يؤكد غرض المؤلف ورغبته في إثارة مشاعر الجماهير وتحريضهم، مع التأكيد على الأيديولوجيا التي يحاول المؤلف ترسيخها في نبذ العنف والكراهية، وترسيخ مبدأ المقاومة الناعمة التي تدعو إلى نبذ العنف والتقاتل، وتدعو إلى السلام والحب.

* * *

- الإيقاع:

اعتمد حامد طاهر على اللغة الشعرية بطاقاتها الفنية، وألفاظها الموحية، ولغتها التصويرية، وقدرتها على إثارة مشاعر وأحاسيس المتلقي، فالحوار الشعري يأتي مركزا لا إطناب فيه ولا تفصيل –غالبا– ومع ذلك يترك أثرا بالغا في نفس المتلقي، وهو ما يتطلب مهارة وقدرة لغوية من المؤلف، الذي استعان بالقالب

---

(١) السابق ص٧٩، ٨٠.

الشعري – ولا غرو في ذلك فالشعر لغة المسرح الأولى–؛ ليعبر من خلاله عن تجربته المسرحية، لما للشعر من قدرة على التأثير، وإثارة الانفعال والأحاسيس في المتلقي، وهو ما يتلاءم مع طبيعة تجربته، والموضوع الذي اختاره، حيث أراد أن يستثير حمية الجمهور وقت الهزيمة، ويحثهم على الانتقام والأخذ بالثأر، ومعاودة المقاومة المرة بعد الأخرى حتى يتحقق النصر، ويستطيع من خلاله التعبير عن عواطفه وانفعالاته، وقد تحقق الإيقاع في مسرحيات حامد طاهر من خلال الحفاظ على تفعيلات البحور الصافية، وخاصة إيقاعات بحور الرمل والكامل والمتدارك والرجز، إلى جانب الإيقاع الذي حققته القافية، التي حرص المؤلف على توظيفها الفينة بعد الأخرى، من نحو:

"**صوت: يا رجالْ/ قد مضى شهر.. وهذا الفأر في الجحر يعاندْ/ قائلًا: لن ينزل الوالي على أمر الرعيَّهْ/ ذاك تقليدٌ من السلطان.. سائدْ/ صوت: آه لو يُسلمه الحظُّ إلى تلك الهراوهْ/ كنتُ قَلَّدْتُ جَنَابَهْ/ ....صوت: إنني أعجب من هذا الذي يحكم شعبًا ليس يرضاه/ مثلما أعجب من طبع الدُّلاهْ/ ...ورآنا لا نبالي بمكانهْ/ كلنا يعبر مشغولًا بحالهْ/ وعيالهْ...**"(١).

فالحفاظ الجزئي على القافية وتنوعها في (يعاند– سائد)، و(الهراوه– جنابه)، و(يرضاه– الدلاه)، و(بمكانه– بحاله– وعياله) خلق إيقاعا في النص المسرحي حقق الغنائية إلى جانب الدرامية، وأضفت على النص إيقاعا عذبا يجذب المتلقي –وذا غاية المؤلف– ويشده إلى متابعة العمل.

* * *

– التكرار:

رغم أن التكرار يعارض الاختزال والتكثيف الذي تنشده مسرحية الفصل الواحد، فقد حرص المؤلف على توظيفه في مسرحياته؛ لأنه يؤكد الفكرة ويلح عليها، ويحقق إيقاعا نغميا بالتركيز على أصوات بعينها، وأمثلتها كثيرة في المسرحيات محل الدراسة، فعندما أراد درويش السقا أن ينتقم من الأتراك الظالمين، وتوعدهم

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص٤٥، ٤٦.

بالاغتيال، قال:

"وعلى طريق القلعة الصيفي سوف أصيدهم/ ...وأنا أصيحْ: [متحركًا بانفعال على جوانب المسرح]/ يا ظامئون/ كوب مثلجة بماء الورد من فُمِّ الخليج/ نذرٌ على شيخٍ عقيمْ/ نَظَرَ الكريمُ له برحمته فأخصب بعد جدبْ/ يا حاج محروس../ الشيخ أخصب بعد جدبْ/ يا ظامئونْ.. الشيخ أخصب بعد جدبْ"(١).

نرى المؤلف يكرر على لسان الشخصية: (أخصب بعد جدب) ثلاث مرات في المقطع الحواري ذاته، وهو تكرار لا يخلو من فائدة، فهذا التعبير الرمزي يفيد أنه –والشعب عامة– لن يتحمل المهانة بعد اليوم، وها هي المقاومة قد آتت أكلها، وستخصب بعد جدب، وتتمكن من اقتلاع الحكام الطغاة، كما أن التكرار يلح ويؤكد على فكرة المقاومة، بالإضافة إلى التعبير عن المشاعر الملتاعة والمكبوتة في نفس درويش، والتي نفَّس التكرار عنها.

* * *

– المزج الأسلوبي:

استعان المؤلف في مسرحياته بالعديد من الأساليب التي تحقق الحيوية والحركة، وتساعد في تقديم الفكرة، وتأكيد الصراع، وتعرض المعلومات أمام المتلقي بعيدا عن المباشرة والخطابية، وتكشف عن الأبعاد الفكرية والنفسية للشخصيات، من نحو هذا المقطع الذي أتى على لسان محمود في مسرحية: أربعة رجال في خندق، عندما أراد سالم ترك الجريح والانسحاب من المعركة:

"محمود [مقتربًا بهدوء]: أريدك أن تتأمَّل في موقفكْ/ لماذا نجوتَ؟/ أجبْني.. لماذا نجونا؟/ لأنا تركناهُ يلقاهم في ثباتٍ/ وطارتْ مع الجبن خطواتُنا/ أمَا كان في وسعه أن يفرَّ؟/ ولو فَرَّ.. مَنْ كان يحمي ظهورَ الرفاقِ؟/ أجبْ/ أنتَ.. هذا.. أنا..."(٢).

---

(١) السابق ص٤٠، ٤١.

(٢) السابق ص٧١.

فحوار محمود السابق يمزج بين الأسلوب الخبري في قوله: (أريدك أن تتأمل في موقفك- لأنا تركناه يلقاهم في ثبات- وطارت مع الجبن خطواتنا)، حيث اعتمد على الأسلوب الخبري بما فيه من حجج عقلية ومنطقية -تلائم توجه المؤلف كفيلسوف وأكاديمي- لإقناع زميله بموقفه، وكشف من خلاله عن تضحية الجريح من أجل زملائه، كما كشف عن موقف الشخصية النبيل التي رفضت ترك الجريح ليلاقي الهلاك، ونوَّع في هذا الأسلوب بين الأفعال المضارعة التي تفيد الاستمرار من نحو: **(يلقاهم، يفر، يحمي)**، ولنتأمل الأفعال المضارعة: **(أريدك، تتأمل)** التي تفيد استمرارية التفكير، فهو يريد من مخاطبه ألا يتسرع في أحكامه، ويأخذ الوقت الكافي في التفكير؛ ليأخذ القرار المناسب، كما وظف الأفعال الماضية التي تفيد الوقوع والثبوت: **(نجوت، نجونا، تركناه، طارت)** التي تعتمد على المفارقة والمقابلة بين فعل الجريح الشجاع وعدم تخليه عنهم، في الوقت الذي جبنوا فيه وتركوه وحيدا، وإلى جانب الأسلوب الخبري اعتمد المؤلف على الأسلوب الإنشائي، فوظَّف العديد من الاستفهامات المتوالية التي تجاوزت معناها الحقيقي لتحمل أغراضا بلاغية تفيد التقرير والتعجب: **(لماذا نجوتَ؟- لماذا نجونا؟- أما كان في وسعه أن يفر؟- من كان يحمي ظهور الرفاق؟)**، ليقر سالم بالأمر ويعترف بفضل الجريح، ويتراجع عن موقفه، ويشعر بالخزي من تفكيره في نفسه دون النظر إلى المصلحة العامة، وبعد أن حاصره بهذه الاستفهامات المتتابعة، نراه يواجهه بحدة وعنف بواسطة أسلوب الأمر: **(أجبني- أجب)** الذي لا ينتظر له ردا؛ ليعبر من خلاله على ضعف موقف المخاطب، ومن هنا كان المزج الأسلوبي وسيلة استطاع من خلالها المؤلف كشف أبعاد الشخصيات، وتحقيق الغرض من الخطاب الذي يستهدف التأثير في المتلقي.

* * *

- التعالق النصي:

استعان حامد طاهر بالعديد من النصوص المصاحبة ليدعم بها نصوصه المسرحية، ما أضفى على نصه القوة، وأتت هذه النصوص منسجمة مع نسيج

نصه المسرحي ما يكشف عن براعته في توظيفها، من نحو استلهام النص القرآني عند الحديث عن ظلم الوالي للرعية في قوله على لسان الأستاذ في مسرحية: درويش السقا: "**رفعوه على أكتاف عريانه/ فليخلع نعليه إذا سار عليها!!**"(١)، حيث استلهم المؤلف الصورة القرآنية ببلاغتها وإيجازها وقدرتها على التأثير، وما توحي به من قدسية، فأكتاف الرعية مقدسة لا يمكن وطؤها بالأحذية، كقدسية الوادي المقدس الذي أمر الله نبيه موسى عليه السلام بخلع نعليه عند دخوله.

ويعدُّ المورث الأدبي الشعري أثرى المصادر التراثية التي اعتمد عليها المؤلف في مسرحياته، ولا عجب في ذلك وهو الشاعر، المحب للشعر والمخلص له، فقد أعجب بتلك الأشعار، وتأثر بها، وحرص على أن يكسب نصه قوة من خلالها، وتظهر براعته في توظيف تلك النصوص التي أتت على لسان الشخصيات، لخدمة هدف المؤلف ومضمونه المسرحي، دون أن تبدو للمتلقي مقحمة على النص المسرحي، ففي مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، عندما يأتي الناظر في زيارة مفاجئة ليرى ما يفعل الطلاب في بيت الأستاذ، فيوهمونه بأنهم يذاكرون مع أستاذهم، عندها يطلب الناظر أن يسمع ما يقرأون، فيبدأ مهند في إنشاد أبيات لابن الرومي:

"**الأستاذ [بثبات]: ابدأ الآن، مهنَّدْ/ مهند [يفتح صفحة معينة من الكتاب، ثم ينشد بطريقة مؤثرة وموجهة إلى الناظر]/ يقول ابن الرومي:**

ولـــي وطـــنٌ آليـــتُ ألا أبيعَـــهُ وألا أرى غيـــري لـــه الـــدَّهرَ مالكـــا

وحبَّـــب أوطـــانَ الرجـــالِ إلـــيهمُ مـــآربُ، قضَّـــاها الشـــبابُ هنالكـــا

إذا ذكـــروا أوطـــانَهُم ذكَّـــرتهمُ عُهـــودَ الصـــبا فيهـــا، فحنّـــوا لـــذلكا

(١) السابق ص٤٢، ٤٣.

فقد ألفَتْهُ النفسُ، حتَّى كأنه لها جسدٌ، إن بانَ غودِر هالكا

وقد ضامني فيه لئيمٌ، وعزَّني وها أنا منه مُعْصَمٌ بحبالكا

وأحْدث أحْداثاً، أضرَّت بمنزلي يَرِيغُ إلى بيْعِيْهِ منه المسالكا(١)

الناظر [بإعجاب]: أنت أحسنت كثيرًا يا بنيَّ/ غير أني أسألكْ/ هل تفطَّنت لمعنى الشعر، أم أنك لا تعطيه وزنًا؟/ مهند: سيدي الناظرُ عفوا/ إنني ما اخترتُ هذا الشعرَ إلا لأقولْ/ بعضَ ما أشعرُ بهْ/ وهو الآن بأعماق الجميعْ..."(٢).

فقد وظف المؤلف أبيات ابن الرومي توظيفا فنيا بارعا؛ ليبث من خلالها رؤيته، فأتت هذه الأبيات منسجمة مع بنية المسرحية والهدف منها.

- الفكاهة والسخرية:

تبدو هذه السمة الأسلوبية في مسرحية: درويش السقا خاصة، حيث كتبت هذه المسرحية قبل النكسة، أما مسرحيتا: أربعة جنود في خندق، والأشجار ترتفع من جديد، واللتان كتبتا خلال النكسة، فتختفي تلك الروح الفكاهية، ليحل محلها نظرة حزينة تطغى على مسرحيات المؤلف، وإن لم تفقد الأمل والتفاؤل في تحقق النصر.

وفي مسرحية: درويش السقا اقترنت الفكاهة بالسخرية، ولم توظَّفا عبثا في النص، بل أتت منسجمة مع بناء المسرحية، وحرص المؤلف من خلالهما على تحقيق غاية، حيث تعمل الفكاهة على كسر رتابة الأحداث، وتجديد نشاط

---

(١) ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م، ٣/ ١٤. مع اختلاف في ترتيب البيت الرابع، وفيه (غودرت) بدل (غودر).

(٢) ثلاث مسرحيات شعرية ص١٣٠، وينظر أيضا توظيف النصوص الشعرية في مسرحياته ص٤٩، ١٠٤...

المتلقي، واستمالته لإكمال العمل، وتؤدي السخرية نقدا للمجتمع، يعري الواقع بقصد تغيير سلبياته، وقد أتت الفكاهة في هذه المسرحية على لسان درويش، تلك الشخصية البسيطة التي تمثِّل عموم الشعب المصري بميله إلى الفكاهة والسخرية، يقول:

"هه.. أنت تخشى الجندْ؟!/ إنَّ كل الأرض آذان إذا رحنا نحاذرْ/ إنني أرهب يومًا أن تشي بي قِرْبَتِي!/ الحاج محروس: ولذا تُرَقِّعها إذا انخرقتْ لئلا تفضحكْ/ درويش: إنما أجعل هذي الرقعَ السوداء تاريخًا لعمري/ كلما مرت سنهْ/ زِدْتُ رقعهْ!"(١).

فقد اعتمد المؤلف في بناء الفكاهة والسخرية على الكوميديا السوداء، التي تثير الضحك والبكاء معا، إذ توحي بالظروف القاسية التي عاناها المصريون وقت السيطرة العثمانية، وإحكام القبضة على المصريين، وتسليط بعضهم على بعض.

* * *

سادسا:- الفضاء الدرامي:-

الفضاء من العناصر الأساسية في بنية المسرحية الدرامية، ويقصد به: البيئة أو الإطار الزماني والمكاني الذي تقع فيه أحداث المسرحية، وتتحرك فيه الشخصيات.

ولما كانت مسرحيات حامد طاهر تتناول أحداثا واقعية، فالزمان والمكان فيها يحاكيان الواقع، وأهم ما يميز الزمان والمكان في مسرحيات المؤلف قصر الزمان، ووحدة المكان، وهو ما يحقق مبدأ الوحدات الثلاث الذي حرص عليه الكلاسيكيون، ويتوافق مع البنية المكثفة لمسرحية الفصل الواحد.

الزمان:

الزمان عنصر مهم من عناصر البنية المسرحية، فلابد من إطار زماني تدور خلاله الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، ويترك أثره في لغتهم وملابسهم، ولابد أن نفرِّق أولا بين: زمن الحكاية- وزمن الخطاب- وزمن العرض.

---

(١) السابق ص٥٧.

أما **زمن الحكاية**: فهو الزمن الخارجي أو ما يسمى بالزمن الطبيعي الذي وقعت فيه الأحداث على أرض الواقع، ويمكن قياسه بوحدات الزمن المعروفة: سنة، شهر، يوم، ساعة... وهو في مسرحية: درويش السقا يتناول فترة حكم المماليك وأوائل حكم محمد علي، وفي مسرحيتي: أربعة رجال في خندق، والأشجار ترتفع من جديد يتناول فترة هزيمة ١٩٦٧م.

وأما **زمن الخطاب**: فهو الزمن الداخلي، أو ما يعرف بالزمن النفسي، فهو الأحداث كما رُويت، أو "مجموعة العلاقات الزمنية –السرعة والترتيب والمسافة الزمنية– بين المواقف والأحداث المحكية وعملية حكايتها، بين القصة والخطاب، بين المحكي وعملية الحكاية... فالزمن تقنية... يستخدمها النص في تنظيم عالمه وضبط العلاقات بين مفرداته"(١)، وهذا الزمن مفارق تمام المفارقة للزمن الذي جرت فيه الأحداث على أرض الواقع فلا يخضع لمعايير خارجية، أو لمقاييس موضوعية، وإنما يُستدل عليه ويُقاس بواسطة اللغة التي تصوِّر العالم النفسي للشخصية ونظرتها للزمن(٢)، وفيه يعيد الكاتب صياغة الأحداث وترتيبها، وترتيبها، وتنظيم إيقاعها.

وزمن الخطاب في مسرحية: درويش السقا، يتناول فترة زمنية قصيرة من حكم المماليك، وتحديدا قبيل عزل خورشيد باشا حتى الثورة عليه وتولية وال جديد، وهي تتناول يومين، يفصل بينهما شهر تم حذفه بين المشهدين الأول والثاني، أما مسرحية: أربعة رجال في خندق والتي أتت في مشهد واحد، فيتناول جزءا من ليلة من ليالي الحصار الذي فرض على الجنود المصريين في سيناء خلال النكسة، وفي مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، والتي أتت في ثلاثة مشاهد يتناول كل منها يوما من أيام النضال ضد الكيان الصهيوني في غزة.

---

(١) السرد في مقامات الهمذاني: أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٥٢.

(٢) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٧٦، ٧٧؛ الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر: إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م، ص٧٠.

أما عن الترتيب لزمن الخطاب: فقد اتبع المؤلف البناء الهرمي الصاعد في بنائه، والذي يتجه من الماضي إلى المستقبل، وإن تخلله –أحيانا– بعض الاسترجاعات التي تضيء الحدث، وتكشف عن ماضي الشخصية، كما في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، حيث اعتمد عمار في حواره مع صديقه مهند على الاسترجاع؛ ليتحدث عن ماضي شخصية صالح، وهو ما يضيء الحدث، ويفسر للمتلقي سلوك الشخصية ودوافعها، يقول:

"**مسكينٌ صالح../ اضطرب كثيرًا في السجنْ/ لو كنتَ حملتَ عليه قليلًا لأراك سياط التعذيبِ على ظهرهْ/ ظل ليالي خمسًا، لم يتذوق فيها طعم النومْ**"(١).

كما اعتمد المؤلف قليلا على الاستشراف الزمني الذي يوحي بالمستقبل، كما حدث في الحلم الذي رآه درويش السقا في منامه وانتهت به المسرحية، ما يوحي بالثورة على الحكم العثماني، وطرده من مصر نهائيا، وهو ما تحقق في ثورة الضباط الأحرار بعد ذلك.

وأما من ناحية الإيقاع الزمني: فمن المعلوم أن الحوار يقوم بمهمة تبطيء الأحداث، إلا أن المؤلف حرص على تسريع الإيقاع ليلائم مسرحية الفصل الواحد، وذلك بتوظيف تقنيتي التلخيص والحذف، ففي التلخيص يقدِّم المؤلف الأحداث التي استغرقت مدة زمنية طويلة في جمل محدودة، دون تفاصيل، وهو ما يوفر الوقت، ويعوض عن مشاهد كثيرة، كما في حديثه عن ماضي شخصية سالم في مسرحية: أربعة رجال في خندق، والذي اختصر فيه ماضي الشخصية؛ لأنه يريد أن يطلع المتلقي على تلك المعلومات اللازمة لتفسير سلوك تلك الشخصية، كما لجأ إلى تقنية الحذف لتسريع الزمن بإسقاط الفترات الزمنية الميتة من زمن الحكاية، إما لعدم أهميتها، أو عدم إمكانية تجسيدها على خشبة المسرح، فالمشهد الثاني من مسرحية: درويش السقا، يبدأ بحديث صوت:

"**يا رجالْ/ قد مضى شهر.. وهذا الفأر في الجحر يعاندْ/ قائلًا: لن ينزل الوالي**

(١) ثلاث مسرحيات شعرية ص١٠٣، ١٠٤.

على أمر الرعية"[1]، فالمقطع أشار إلى مدة زمنية محذوفة، والتي استغرقت شهرا كاملا، قضاها الثوار في حصار قلعة الوالي، والمؤلف بهذا الحذف يختزل الأحداث، ويركز على الهدف منها؛ لصعوبة تجسيد الثورة بوقتها الممتد، وأعدادها الغفيرة، وما يطرأ عليها من عنف أحيانا على خشبة المسرح.

ونلحظ حرص المؤلف على تمثيل الزمن على خشبة المسرح، والذي اختاره بعناية ليكون ليلا في أغلب مشاهد مسرحياته، وذلك يرجع إلى أنه قد عالج في مسرحياته الأوقات الحرجة التي تعرضت لها مصر في تاريخها الحديث والمعاصر، ما يكشف عن الظلام الذي خيَّم على الأمة العربية حينئذ، فاختيار الزمن الدرامي في المشهد الأول من مسرحية: درويش السقا ليكون بين المغرب والعشاء، يوحي بالظلام الواقع على المصريين، لكنه لم يحكم قبضته عليهم، ما يوحي ببقايا الأمل في استعادة السيادة المصرية، والتحرر من السيطرة العثمانية، وتعيين الزمن الدرامي في مسرحية: أربعة رجال في خندق ساعة الغروب يوحي بقرب السقوط، فالخندق هو المعقل الأخير للمصريين في سيناء، وبسقوطه تضيع سيناء كلها، وأيضا في مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، تبدأ أيضا في الثامنة مساء؛ ليوحي بالظلم الواقع على فلسطين تحت نير الاحتلال الصهيوني، وهكذا أتت مشاهد المسرحيات كلها ليلا باستثناء المشهد الثاني من مسرحية الأشجار ترتفع من جديد والذي أتى نهارا في الثالثة بعد الظهر؛ بما يوحي به من استمرار النضال، وعدم الاستسلام.

وأما زمن العرض: فهو المدة الزمنية التي يستغرقها عرض المسرحية على خشبة المسرح، ونظرا للتكثيف التي بنيت عليه مسرحيات حامد طاهر؛ لأنها تنتمي من حيث الشكل إلى مسرحيات الفصل الواحد، فلا يستغرق عرضها إلا دقائق معدودات.

* * *

المكان:

للمكان دور لا يمكن الاستغناء عنه في العمل المسرحي، إذ لا يمكن أن تنمو الأحداث، وتتحرك الشخصيات بعيدا عن المكان، فهو يسهم في فهم الأحداث

---

(١) السابق ص٤٥.

والشخصيات، ويعمل على إثارة خيال المتلقي، ولابد أولا من التفريق بين المكان الجغرافي، والمكان المسرحي:

فالمكان الجغرافي: هو المكان الواقعي الذي تمت فيه الأحداث، فالأحداث في مسرحية: درويش السقا تدور في القاهرة القديمة قريبا من الجامع الأزهر والقلعة، وفي مسرحية: أربعة رجال في خندق، تدور في أحد خنادق سيناء، وفي مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد تدور على أرض غزة الفلسطينية.

أما المكان المسرحي: فهو المكان كما صوره المؤلف وعرضه المخرج على خشبة المسرح، ويحتاج إلى حذق في رسمه، بحيث يستوعب جميع نواحي الحياة التي يصفها(١).

وأول ما يثير الانتباه قلة الأماكن في مسرحيات حامد طاهر، وهو ما يتفق مع بنية مسرحية الفصل الواحد، وقد أحسن المؤلف اختيار المناظر التي تكشف عن رؤيته الفنية، وتترك أثرها في الأحداث، كما تثير خيال المتلقي لتخيل المكان الحقيقي، وتخلق واقعا مواز للبيئة التي تمت فيها الأحداث.

وهذه الأماكن إما أماكن انتقال، أو أماكن إقامة –دائمة أو مؤقتة، جبرية أو اختيارية–، وقد مثَّلت مسرحيات حامد طاهر هذه الأماكن جميعا، وحمَّلها المؤلف الكثير من الإيحاءات، التي تنعكس على الأحداث والشخصيات، فأتت مسرحية: درويش السقا؛ لتمثل أماكن الانتقال، فدارت أحداثها في شوارع القاهرة، وحرص المؤلف على تعيين اسم المكان:

"**المنظر: [دكان وراق في مواجهة الجامع الأزهر– مقعد نصفي يجلس عليه الحاج محروس مرتبا ورقات مخطوط قديم.. بجوار الدكان باب منزل مفتوح..]**"(٢).

واختيار المكان على هذا النحو يوحي بقيمة الإيمان والعلم في حياة المصريين، ففي الركون إليهما فلاح ونجاح، وفتح باب المنزل يشير إلى استباحة أرض مصر من قبل الحكام الأجانب، واعتمد المؤلف ببراعة على المكان ليوصل من

---

(١) ينظر: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، بدون، ص١٠٠.

(٢) ثلاث مسرحيات شعرية ص٣٧.

خلاله رسالة إلى المتلقي، وذلك حين استعان بنفس المنظر الأول ليكون فضاء للأحداث في المشهد الثالث مع تغيير طفيف، لكنه مؤثر:

"**المنظر: [المنظر الأول نفسه، غير أن الباب المفتوح قد أغلق، ووضع عليه رتاج كبير]...**" (١).

فإغلاق الباب المفتوح يحمل إيحاء ورمزا، إذ يشير إلى أن مجال الصبر على المحتل قد نفد، ولم يعد أمام هذا الشعب إلا المقاومة، فقد أغلق باب العفو في وجه المحتل وحكامه.

وتخلو المسرحية من أماكن الإقامة؛ لأن هدف المؤلف من مسرحيته أن يبرز قدرة الشعب المصري على الإطاحة بالحاكم الظالم، ومقاومته والثورة عليه؛ ولذا أتى المكان مفتوحا، لأن المؤلف يستلهم الأحداث التاريخية بعد انقضائها، وهو يعلم بمآل الأمور، وانكشاف الغمة، فانفتاح المكان يوحي بالتحرر والخروج من ربقة الاحتلال، وانتصار الإرادة الشعبية.

وفي مسرحية: أربعة رجال في خندق، يرتبط العمل المسرحي ارتباطا وثيقا بالمكان، ويبدأ في الظهور منذ العنوان، وهو يمثل مكان الإقامة المؤقتة الجبرية، بما تعكسه من كآبة وخوف وتقييد للحريات، فقد بنيت المسرحية على منظر واحد، وتدور كلها في مكان شبه مغلق داخل أحد الخنادق في صحراء سيناء، وهو يمثل آخر الحصون التي خذلتها القيادة، ورغم أن الخندق مكان أعد للحماية من الأعداء، إلا أنه صار سجنا لمن فيه لا يستطيعون الخروج منه، فالجنود محاصرون داخل الخندق، لا يستطيعون مفارقته، وصمودهم فيه مجرد وقت، وانعكس المكان المغلق على الأحداث فأتت متأزمة منذ البداية، كما انعكس على الشخصيات وصراعها، وخاصة شخصية سالم التي برز فيها أثر المكان المغلق بإحباطه، وهو ما انعكس على سلوكه، والمكان يوحي بحالة الإحباط التي أصابت المجتمع المصري كله وقت الهزيمة، فالخندق يعد رمزا لآخر مراكز السيادة الوطنية على أرض سيناء، والذي أوحى بالسقوط المؤكد لهذا الجزء

---

(١) السابق ص٥٣.

العزيز من أرض الوطن، كل ذلك استطاع المؤلف أن يبرزه من خلال المكان.

وفي مسرحية: الأشجار ترتفع من جديد، أتى المكان ليمثل أماكن الإقامة الدائمة الاختيارية، بما تحمله من ألفة وطمأنينة، حيث دارت الأحداث داخل أرض غزة الفلسطينية التي تمثل الوطن لشخصيات العمل، وقد أتى المكان مغلقا في المشهدين الأول والثالث، فدار المشهد الأول في بيت عمار، والمشهد الثالث في بيت الأستاذ، ما يوحي بأن فلسطين –وطن الفلسطينيين وبيتهم– صارت سجنا كبيرا، خاصة مع التأكيد على الحصار ومنع التجوال المفروض عليهم، وهو ما ترك أثره في الأحداث والشخصيات، بينما أتى المكان مفتوحا يمثل مكان الانتقال في المشهد الثاني الذي دار في أحد شوارع المدينة، مع إشارات إلى المدرسة خلال العمل؛ لأن التحرر يبدأ من التعليم، وهو واضح كذلك من اختيار شخصية الأستاذ ليكون محركا للأحداث.

وهكذا نرى المؤلف قد اقتصر في مسرحياته على مدة زمنية يسيرة، وأماكن محدودة، ما جعلها تنتمي –فنيا– إلى مسرحيات الفصل الواحد، وحرص على تحديد الزمان، وتصوير المكان؛ لمساعدة القارئ على تخيل الأحداث، ومساعدة المخرج في العرض بما قدمه له من رسم ديكور المسرح.

الخاتمة

بعد الغوص في أعماق تجربة حامد طاهر المسرحية، التي استهدفت إبراز عناصر التشكيل الدرامي فيها، والكشف عن ملامح هذه التجربة، يستطيع البحث أن يخلص إلى ما يلي:

– شكَّلت مسرحيات حامد طاهر الشعرية نموذجا شديد التكثيف والتركيز، وأتت بنيتها متماسكة، تعالج فكرة واحدة، وحبكة بسيطة، وشخصيات قليلة، وزمان ومكان محدودان، وهو ما يتوافق مع بنية مسرحية الفصل الواحد التي عالج المؤلف فكرته من خلالها.

– أتت عناوين المسرحيات معبرة عن رؤيته ومضامين نصوصه المسرحية، وكاشفة عن مدى عنايته بصياغة عناوينه واهتمامه بها.

– أتى الإرشاد المسرحي وسيلة من وسائل التكثيف والاختزال، ساعد في رسم الحركة، وأغنى عن كثير من الحوار، كما كان بمثابة التمهيد للعمل، ولعب دورا دراميا مهما في تحديد الشخصيات ورسم صورة درامية لها، وتعيين الزمان والمكان، بالإضافة إلى تهيئة النص المسرحي للعرض.

– تتبلور المسرحيات وتدور حول فكرة مركزية واحدة، هي: قضية النضال والمقاومة، والثورة ضد الظلم والاستبداد، وهو ما يشف عن موقف الصفوة المثقفة تجاه الأحداث الجارية خلال تلك الفترة، ويعطي صورة صادقة للمجتمع وقضاياه.

– قامت هذه المسرحيات على حبكة بسيطة محكمة تعتمد على حادثة رئيسة واحدة، فهناك خط رئيس واحد، تتسلسل الأحداث فيه وتتابع على نحو منطقي سببي شديد التكثيف والتركيز.

– لا تنتهي هذه المسرحيات بحل العقدة، ولا تعطي نهاية للحدث، وقد حالف المؤلف التوفيق في ذلك؛ إذ لهذه النهايات ما يبررها دراميا.

– استعان المؤلف بعدد من التقنيات الدرامية كالمفارقة، والحلم.. التي خلقت التشويق وابتعدت عن المباشرة، مما يضمن مشاركة المتلقي في العمل بإيجابية.

– نلحظ قلة عدد الشخصيات في هذه المسرحيات؛ نظرا لاعتماد المؤلف على

قالب مسرحية الفصل الواحد، كما لم يعن المؤلف بالبطولة الفردية، وهو ما يتلاءم مع الفكرة والموضوع، واتخذ من النماذج الإنسانية الكادحة من عامة الشعب أبطالا لمسرحيته يطرح قضيته من خلالها، وحرص المؤلف على تعيين أسماء أكثر شخصياته، وظهرت براعته في انتقاء أسمائها بعناية ودقة، فناسب لفظها معناها؛ ما حقق بعدا دراميا أسهم في الاندماج بين أجزاء العمل.

– لم يعن المؤلف في مسرحياته بالتمهيد للصراع؛ حتى لا يؤدي ذلك إلى طول الأحداث وبطء إيقاعها، كما حرص على استبطان شخصياته، وتصوير صراعها النفسي، والكشف عن مشاعرها وعواطفها، وبيان أثر الأحداث عليها.

– تعتمد مسرحيات حامد طاهر بشكل أساسي على الحوار الخارجي، مع الاستعانة –في القليل منها– بالحوار الداخلي، واستطاع أن ينطق شخصياته وفق طبيعتها الفكرية والنفسية والاجتماعية، وأتت لغة الحوار فصيحة سهلة، قريبة إلى الأفهام، مستعينا بعدد من الظواهر اللغوية والأسلوبية، منها: الاختزال والتكثيف، الإيقاع، التكرار، المزج الأسلوبي، التعالق النصي، الفكاهة والسخرية.

– الفضاء في مسرحيات حامد طاهر يحاكي الواقع، ويتسم بمحدودية الزمان، ووحدة المكان، وهو ما يحقق مبدأ الوحدات الثلاث الذي حرص عليه الكلاسيكيون، ويتوافق مع البنية المكثفة لمسرحية الفصل الواحد.

وفي الختام.. أسأل الله تعالى أن يجعل عملي صالحا، ولوجه خالصا، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع

- الأدب وفنونه: محمد مندور، دار نهضة مصر، ط٥، ٢٠٠٦م.
- البناء الدرامي: د/ عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- البنية الداخلية للمسرحية دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا: د/ مجيد حميد الجبوري، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر: عبد الرحمن الرافعي، مكتبة النهضة المصرية، ط٣، ١٩٥٨م.
- التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية: د/ حسين علي محمد حسين، العبيكان، ط٧، ٢٠١١م.
- ثلاث مسرحيات شعرية (درويش السقا، أربعة رجال في خندق، الأشجار ترتفع من جديد): حامد طاهر، د ط، ٢٠٠٠م.
- جريدة اليوم السابع الإلكترونية بتاريخ ١١/ ٦/ ٢٠٢٠م.
- الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر: إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- ديوان ابن الرومي، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠٠٢م.
- السرد في مقامات الهمذاني: أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- غروب الأندلس: عزيز أباظة، بدون.
- فن الشعر: أرسطو، ترجمة: د/ إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون.
- فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما: روجر بسفيلد الابن، ترجمة: دريني خشبة، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، الجيزة، مصر، ٢٠٢١م.
- فن كتابة المسرحية: د/ رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية: علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، بدون.

– الفنون الدرامية: عادل النادي، دار المعارف، مصر، بدون.
– قاموس الأدب العربي الحديث: د. حمدي السكوت، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.
– المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة: د/ محمد زكي العشماوي، بدون.
– المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل: د/ مصطفى عبد الغني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠١٣م.
– المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور: نعيمة مراد محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
– المسرحية بين النظرية والتطبيق: محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م.
– المسرحية في الأدب العربي الحديث تأريخ– تنظير– تحليل: د/ خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧م.
– المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: د/ ماري إلياس، د/ حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧م.
– معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: د/ إبراهيم حمادة، دار الشعب، ١٩٧١م.
– من فنون الأدب المسرحية: د/ عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.
– مؤلفات حامد طاهر دواوين شعرية: حامد طاهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	رقم الصفحة
	ملخص	٢١٩
	المقدمة	٢٢٠
	التمهيد:-	٢٢٣
	أولا:- البنية الدرامية.	٢٢٣
	ثانيا:- مسرحيات حامد طاهر الشعرية.	٢٢٧
	المبحث الأول: البنية الدرامية الخارجية:	٢٣٣
	أولا:- سيمياء العنوان المسرحى.	٢٣٣
	ثانيا:- الإرشادات المسرحية.	٢٣٦
	المبحث الثانى: البنية الدرامية الداخلية:-	٢٤٣
	أولا:- الفكرة الرئيسة (التِّيمَة).	٢٤٣
	ثانيا:- الحبكة والحدث الدرامى.	٢٤٤
	النهاية المسرحية	٢٤٧
	ثالثا: الشخصيات الدرامية.	٢٥١
	رابعا:- الصراع الدرامى.	٢٥٩
	خامسا:- الحوار الدرامى:-	٢٦٣
	- أشكال الحوار المسرحى.	٢٦٤
	- ملاءمة الحوار للشخصية.	٢٦٨
	- سمات الحوار وظواهره الأسلوبية.	٢٦٩
	سادسا:- الفضاء الدرامى:-	٢٧٩
	الزمان.	٢٧٩
	المكان.	٢٨٢
	الخاتمة	٢٨٦
	المصادر والمراجع	٢٨٨
	فهرس الموضوعات	٢٩٠