حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٥ (عدد إبريل – يونيه ٢٠١٧)

http://www.aafu.journals.ekb.eg

(دورية علمية محكمة)

جامعة عين شمس

كلية الآداب

مستويات التناص
في مسرحية " حكاية من وادي الملح "
للشاعر محمد مهران السيد

أحمد مصطفى مجاهد *

قسم الدراما والنقد المسرحي/ كلية الاداب/ جامعة عين شمس

المستخلص:

يهدف البحث إلى دراسة مستويات التناص فى مسرحية الشاعر محمد مهران السيد "حكاية من وادى الملح"، والتى يعيد فيها المؤلف توظيف الحكاية التراثية الفرعونية، للتعبير عن قضية معاصرة تشغله، مستخدما تقنيات الاختيار والتوزيع الفنية، وآليات التآلف والتخالف مع النص المرجعى، من أجل إبراز رؤيته الجديدة.

والبحث لا يعتمد مفهوم التناص الضيق لدى جوليا كريستيفا والذى يقصد به التواجد اللغوى لنص فى نص آخر، بل يعتمد مفهوم جيرار جينت عن التعالى النصى، والذى يتمثل فى معرفة كل ما يجعل النص فى علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، حيث يتضمن المفهوم الثانى المفهوم الأول ويجاوزه.

وتقوم الدراسة ببحث ثلاثة مستويات للتناص فى وقت واحد؛ الأول: التناص مع الحكاية التراثية. والثانى: التناص مع نصوص شكاوى الفلاح الفصيح نفسها. والثالث: التناص مع مسرحية صلاح عبد الصبور المعاصرة "مأساة الحلاج".

حيث يرصد الباحث جدلية الاقتباسات من النصين التراثيين المرجعيين والتحوير فيهما، خطوة بخطوة من بداية المسرحية لنهايتها، محاولا تفسير كل علاقة توافق أو تخالف فى ضوء رؤية الشاعر الحديثة. كما يتتبع تأثيرات النصوص المسرحية الشعرية المعاصرة، التى تجلت فى خطابه الشعرى، ومعالجته الدرامية.

على أن السؤال الجوهرى الذى ننشغل بالبحث عن إجابته طوال الدراسة، ليس هو ماذا أخذ الشاعر من الحكاية التراثية وماذا ترك، أو من النصوص المعاصرة التى تناص معها، بل هو لماذا فعل هذا تحديدا وليس غيره فى كل موقع من النص، لنصل فى النهاية إلى إدراك القيمة الفنية لتوظيف التراث فى المسرحية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

عندما يشرع كاتب فى التناص مع التراث، فإنه يسعى لتوظيفه للتعبير عن قضية معاصرة تشغله. ولهذا فإن البحث فى مثل هذه الموضوعات يتطلب عقلا جدليا، يقوم بحركة مكوكية بين الماضى والحاضر والمستقبل. ليعرف الباحث ماذا أخذ المؤلف، وكيف حور وأضاف فى نصه الحالى، وما هى رؤيته الاستشرافية للمستقبل التى يطرحها من خلال هذا التوظيف.

ولما كان مفهوم التناص الذى نعتمده فى هذا البحث يختلف عن مفهوم (التداخل النصى) "بالمعنى الدقيق (والكلاسيكى منذ جوليا كريستيفا)، والذى يقصد به التواجد اللغوى (سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص فى نص آخر"(١)، ويتفق مع مفهوم جيرار جينت عن (التعالى النصى) الذى يتمثل فى "معرفة كل ما يجعل النص فى علاقة، خفية أم جلية، مع غيره من النصوص"(٢)، حيث يتضمن المفهوم الثانى المفهوم الأول ويجاوزه.

فإننا سوف نتتبع فى هذا البحث مستويات التناص بالمسرحية عبر ثلاثة محاور فى كل فصل من فصولها بالترتيب، حتى لا تتحول المسرحية إلى أشلاء تفتقد قيمتها الجمالية والفنية. وهذه المستويات هى:

١ـ التناص مع عناصر الحكاية التراثية:

حتى نتمكن من المقارنة بين النص المرجعى التراثى ونص محمد مهران السيد المعاصر، لنعرف ماذا أخذ؟ وماذا ترك؟ وماذا خالف؟

فلا مشكلة لدى المبدع فى مخالفة النص التراثى مادام يمتلك دوافع فنية أو فكرية لتحويراته المعاصرة. ولا مشكلة فى هذا أيضا لدى المتلقى لأن العقل الإنسانى الذى "يدرك العلاقات بين المتعارضات فى الواقع الطبيعى، ويعمل على إحداث المصالحة والتكامل بينها"(٣)، لا يعجز عن تقبل تناص التخالف وإدراكه إدراكا جدليا منتجا. فالمتلقى مستعد دائما "لتقبل تعطيل المحاكاة عندما يعتقد أن الأمر ليس هزليا"(٤).

٢ـ التناص مع شكاوى الفلاح الفصيح:

حيث تمثل هذه الشكاوى صلب الموضوع وأساس تمطيط القصة، والتى يقول عنها سليم حسن: "إذا قرأنا شكاوى الفلاح الفصيح وجدنا سلسلة من الأفكار السامية عن العدالة وحقوق الإنسان، صيغت فى أسلوب قوى بليغ بدا منه أن كاتبها أراد أن يظهر قدرته الفنية على جمال الصياغة وروعة الأسلوب"(٥).

على أننا لن نجد للمقاطع الفرعونية المترجمة المقتبسة من الشكاوى قوة تأثير جمالية كبيرة على المستوى الفنى، وذلك لأن "سحر اللفظ ووقعه فى النفس قد حرمنا منه، لأن اللغة المصرية القديمة الآن تنقصها الحياة والحركة"(٦).

لكننا لن نعدم الاستفادة من نصوص الشكاوى ليس على مستوى التأريخ للوقائع فحسب، بل على مستوى الأفكار أيضا. فكما يقول دريدا فى كتابه عن علم الكتابة "العنصر الوحيد المشترك بين مختلف اللغات هو العقل. فى حين أن لروح كل لغة شكلها الخاص. وربما يكون هذا الاختلاف ناتجا عن الخصائص القومية للغات، وعن أن اللغة فى كل أمم العالم تتبع تقلب العادات، فتبقى أو تتغير طبقا لها"(٧). على أن هذه الأفكار قد تتعلق أيضا بالعلاقة بين طرفى التشبيه، أو عناصر بناء الاستعارة.

٣ـ التناص مع مسرحية مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور:

إذا كان مهران يتناص على مستوى الحكاية التراثية مع قصة الفلاح الفصيح، فإنه يتناص على مستوى التوظيف المعاصر لها مع مسرحية مأساة الحلاج، حيث يريد أن

يحول بطل مسرحيته إلى زعيم ثورى تنويرى يسعى من أجل تحقيق الحرية والعدل للشعب، كما هو الحال مع حلاج صلاح عبد الصبور. والذى يقول عنه أحمد العشرى إنه "قد تحول إلى رجل عصرى، أو حلاج عصرى أقرب إلى الثائر السياسى والاجتماعى منه إلى البطل التراجيدى"(٨).

على أننا قد نلمح أصداء أخرى لمسرح صلاح عبد الصبور الشعرى عموما تحلق فى فضاء مسرحية مهران، وسنشير إليها فى حينها. فكما تقول كريستيفا "يحيل المدلول الشعرى إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعرى، فهكذا يتم خلق فضاء نص متعدد حول المدلول الشعرى"(٩)، ولكن تبقى "المعرفة الخلفية المشتركة ضرورية ليحصل التفاعل بين المرسل والمتلقى"(١٠)، وبخاصة فى مثل هذه الحالات، وفقا لملاحظة محمد مفتاح فى كتابه دينامية النص.

تبدأ المسرحية بمفتتح لا يظهر فيه سوى الراوى مخاطبا الجمهور مباشرة، حيث يعمد الكاتب إلى كسر الإيهام لإشراك المتلقى فى الفعل المسرحى ودفعه للتفكير فيه منذ اللحظة الأولى، فالراوى "بمثابة الوسيط والمكون لنوع من البعدين الجمهور والمسرح فى ذات الوقت لتوسيع حدود المسافة الجمالية، والقضاء على أى فرصة للاندماج"(١١).

ولأنه راو، فلم يكن غريبا أن يشرع بصورة مباشرة فى إعطاء المتلقى المعلومات الدرامية الأولية التى تمكنه من متابعة الأحداث، متمثلة فى ملخص القصة مشفوعا بالتوثيق الزمانى والمكانى، حيث يقول: **"فى يوم من ذات الأيام/ من آلاف الأعوام/ والعالم، أحراش وكهوف، وجماعات همجية/ إلا فى هذا الوادى/ كان الأزميل يشق الصخر، ويصنع مدنية/ والقلم يخط الحكمة فى بردية/ وقعت حادثة، غربى النيل/ فى مسقط رأسى .. أهناسيا/ المعروف الآن بإقليم الفيوم/ كنت الشاهد والراوى/ سلب اللص المستتر وراء المنصب/ كد مواطنه المتعب/ حتى انتصر الحق"(١٢).**

وما يعنينا من هذا المفتتح ثلاثة أشياء؛ الأول: أن مجمل الحكاية هنا لا يختلف عن أصلها التراثى، وإن كانت ستختلف التفاصيل فيما بعد من أجل حرص الكاتب على توصيل رسالته المعاصرة. والثانى: أن الراوى الذى ظهر هنا بوظيفته فقط، قد أقر بأنه كان راويا وشاهدا، حيث سيظهر بعد ذلك فى المسرحية بوصفه راويا، وبوصفه شخصية درامية تشارك فى الأحداث، وتحمل اسما خاصا بها هو نفرو. والثالث: أن وصف الحقبة الفرعونية بأنها فترة حضارة وتمدن، وصف ينطبق عليها فى جملتها، لكنه لا ينطبق تماما على الوقت الذى وقعت فيه حادثة الفلاح الفصيح.

حيث يقول سليم حسن عن هذا العصر: "ترجع هذه القصة إلى العهد الإهناسى، وهو عهد سادت فيه الفوضى وعم الاضهاد"(١٣)، و"قد يبدو غريبا أن يظهر نوع من الأدب الراقى فى هذا العصر مع ما فيه من تقاطع وتدابر وانحلال وحروب قاسية، ولكن إذا علمنا أن الأدب الصافى ما كان وليد عاطفة متأججة، وأن الرجات السياسية والهزات العنيفة مما يثير النفوس ويطلق اللسان، أدركنا كيف قوى الأدب ونبتت فيه أنواع جديدة وسط هذا الجو الصاخب المضطرم، لأن الانفعالات النفسية التى يبعثها البؤس والشقاء أعمق أثرا من تلك التى يبعثها الصفاء والرخاء"(١٤). كما يقول على شلش عن العهد الإهناسى أيضا فى مقدمة المسرحية: "عهد شهد ثورة اجتماعية طاحنة وفتنا واضطرابات سياسية عنيفة. وقعت حوادثها فى عهد الأسرة العاشرة بعد فترة حرجة انقسمت فيها البلاد ثلاثة أقسام، وتشكك الناس فى كثير من الأمور، ولا سيما فيما يتعلق بالملك الإله صاحب مصر، وصاروا بعدها يؤمنون بأن أساس الحياة هو العمل الصالح لا خدمة الملك!"(١٥).

ويجدر بنا فى هذا السياق أن نشير إلى أن نص مهران كله يتأسس فى جوهره على تصوير المقاومة الشعبية لفساد هذا العصر، على عكس ما جاء تصويره فى مقدمة الراوى. وعلى عكس قصة الفلاح الفصيح التى تمثل شكوى فردية من مواطن مظلوم لحاكمه، ولا علاقة للشعب بها من قريب أو بعيد فى أصلها التراثى.

تدور أحداث المشهد الأول من الفصل الأول فى الطريق أمام معبد صغير على مشارف قرية وادى الملح، وأبطاله مجموعة من الفلاحين البسطاء، يتحاورون فيما بين مؤيد لشكوى الفلاح، ومؤيد للحاكم يرى أن ما فعله الفلاح تطاول يستحق العقاب. وهم جميعا يقرون بسوء أوضاع البلاد، ويختلفون حول مبرر ذلك.

فعلى مستوى التوافق مع التاريخ، يقر فلاحان فى حوارهما بأن العصر الذى يعيشان فيه عصر انهيار، وليس كغيره من العصور الفرعونية، حيث يقولان: **"توت: إذن .. كيف ولى بناة الصروح/ وكيف تهاوت شموس الأسر/ أكانت حكايا .. نمت فى العقول/ وزاد عليها الخيال الجموح/ وليس لها بسجل السنين/ وسفر الحقيقة .. أدنى أثر/ بتاح: عهد مضى/ بخيره وشره .. قد انقضى/ وعصرنا الذى نعيشه/ يقال إنه .. بلا شبيه"(١٦).**

أما على مستوى التناص مع الحكاية التراثية ذاتها، فإن المشهد ينتهى بصراخ زوجة الفلاح الفصيح بعرض الطريق قائلة: **"زوجى .. رجلى، وحبيبى/ سندى، وشريك شقائى من أمس الأمس/ ورفيق حياتى حتى آخر يوم من أجلى/ مسجون فى ضيعة رنسى/ صبح مجلودا حتى الموت .. ويمسى"(١٧).**

علما بأن أصل القصة التراثى لا ينص على حبس الفلاح الفصيح مطلقا، وقد تعمد شاعرنا مخالفة النص التراثى المرجعى فى هذه النقطة وغيرها، من أجل تصوير ظلم الفلاح والشعب عموما بصورة أكثر فجاجة، وفقا لغايته من التوظيف المعاصر للقصة. وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن اسم وزير الفرعون فى المراجع التراثية هو (رنزى) وليس (رنسى)، وأغلب الظن أن تحوير الاسم فى المسرحية كان بسبب التقفية الشعرية.

ولا يوجد بالطبع فى هذا المشهد أى تناص مع نصوص شكاوى الفلاح الفصيح التراثية، الذى لم يظهر فى المسرحية بعد. وإن كان هناك تناص مع مسرحية مأساة الحلاج المعاصرة فى أكثر من موضع، ويمكننا أن نحدد أربعة مواضع بارزة لهذا التناص المعاصر:

الأول: يتمثل فى قول الفلاح بنت: **"ما يجرى الآن/ أحسبه من سخط الآلهة علينا/ فالناس انشغلوا بأمور الدنيا/ وتناسوا آلهة الأجداد/ تتثاقل ـ يا صاحب ـ خطوات الساعين إلى المعبد/ وكأنهمو يمشون إلى الموت/ نبخل إن ذكرنا الكاهن .. بالقربان/ نحتج بضيق الرزق، وشح الأيام"(١٨).**

فالقول بأن سوء الأحوال فى الدنيا بسبب سوء طوية البشر وبعدهم عن الله، يعبر فى حقيقة الأمر عن رؤية صوفية فى تفسير الأحوال الدنياوية، وقد عبر عنها الحلاج فى المسرحية بقوله: **"فإن تصف قلوب الناس، تأنس نظرة الرحمن/ وإن تكدر قلوب الناس يصرف وجهه عن/ ويهجرنا، ويجفونا/ وماذا يفعل الإنسان إن جافاه مولاه؟/ يضيق الكون فى عينيه، يفقد ألفة الأشياء"(١٩).**

وإذا كان أنجينو يقول: "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبذلك يصبح نصا فى نص"(٢٠)؛ فإن مقطع مهران السابق يتجاوز التناص مع الرؤية الصوفية الحلاجية، إلى التناص مع عبارته الشهيرة "يمشون إلى الموت" والتى وردت فى

قوله بالمسرحية: **"أترى نقموا منى تدبيرى رأيى فى أمر الناس/ إذ أشهدهم يمشون إلى الموت/ لكن توجههم للموت/ يباعدهم عن رب الموت"(٢١).**

فقد استخدم مهران العبارة ذاتها فى المقطع السابق، وفى تصوير شعرى مماثل تقريبا.

الثانى: قول الفلاح بيبى عن عدل السلطة الحاكمة:

"العدل ../ أتقول العدل؟!/ فرعونك لا يحكم بالعدل/ إلا بين زويه، ورجاله/ وصنائعه المتولين زمام أقاليم الوادى الممتد/ أو تلك الفئة المدعوة .. مجلس فتواه،/ أما العامة ../ فلها أرباب تحميها من حد السيف/ ولها آلهة تشفيها .. /من هذى الأمراض المنتشرة فى الأبدان .. وأولها الخوف"(٢٢).

فبغض النظر عن أن الغاية الرئيسية للحلاج فى مسرحيته هى إقامة العدل، سواء فى البداية حين خلع خرقة الصوفية ونزل للناس سعيا لتحقيق العدل الاجتماعى، أو فى النهاية حيث صلب بسبب محاكمة ظالمة؛ فإن المقطع السابق يذكرنا بالحوار التالى بين التاجر والفلاح والواعظ. **"التاجر: يقال بأن بعض وجوه أهل الفضل/ سعوا فى القصر حتى يستتب العدل/ الفلاح: وهل هم أهل عدل فى ضياعهمو وثروتهم/ مع الخدام والأتباع والأجراء والغلمان؟/ الواعظ: سؤال ساذج ثان/ التاجر: إذن، فالكون قد قام على العدوان/ ولا جدوى، فما فى الوسع إلا الاحتيال عليه/ وأن ندعو رب العرش أن يصرفه عنا"(٢٣).**

حيث يتفق المقطعان على أنه لا أمل فى إقامة العدل فى ظل الحاكم الظالم، وأنه لا أمل فى إنصاف العامة إلا بالعناية الإلهية.

الثالث: يتمثل فى قول بتاح فى صراعه مع بيبى، معلقا على المقطع السابق من مسرحية مهران:

"الخوف؟!/ .. أهون عندى من بلبلة الأفكار/ أو هذا السم المتدفق من شدقيك/ ما كنت أظنك من هذى الفئة الضالة فى الأرض/ تستلم الأركان، لتفسد أحلام البسطاء/ وتشوه وجه الحق"(٢٤).

حيث يرى بتاح أن بيبى الذى يتحدث عن الظلم وفساد الحاكم ويبغى تحقيق العدل، محرض ينتمى للفئة الضالة ويشوه وجه الحق. وهذا هو حال الشبلى مع الحلاج حين قرر النزول للناس من أجل تحقيق الحرية والعدل، كما يتضح من المقطع المماثل التالى:

"الحلاج: يا شبلى/ الشر استولى فى ملكوت الله/ حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا/ إلا أن يظلم قلبى/ الشبلى: مهلا .. مهلا/ بل أنت الآن على حافة أن يظلم قلبك"(٢٥).

وواقع الأمر أن الخوف فى المسرحيتين، هو الذى دفع كل من بتاح والشبلى إلى عدم الوقوف ضد الحاكم الظالم.

الرابع: قول الفلاح تنن مصورا وجهة نظر فلاحى وادى الملح المرتعدين خوفا من السلطة:

"فلاحو وادى الملح/ لا يضمر أى منهم سوءا/ لعشيرته، وولاة الأمر/ أصحاب الأرض، وجباة المال،/ والكتبة، والأمناء على المخزون/ يحترم الرؤساء .. ومن فى حاشية الفرعون/ حتى خدم القصر المتلألىء .. بالقوة والمجد/ القائم فى حضن الأرباب، وآلهة الأجداد/ ترعاه وتحفظه، وتؤيد قدرته .. حتى يبقى السلطان ويمتد"(٢٦).

وهذا يماثل قول الواعظ فى ختام المنظر الثالث من الفصل الأول، فور قبض الشرطة على الحلاج فى ساحة بغداد:

"باح .. بم باح حتى تأخذه الشرطة؟/ لا أدرى وعلى كل، فالأيام غريبة/ والعاقل من يحترز فى كلماته/ لا يعرض بالسوء/ لنظام أو شخص أو وضع أو قانون/ أو قاض أو وال أو محتسب أو حاكم"(٢٧).

حيث يمثل الخضوع التام لكل ما يمت للسلطة بصلة، قمة الخوف المهادن خشية التعرض لبطش الحاكم الظالم وأعوانه فى المسرحيتين.

تدور أحداث المشهد الثانى من الفصل الأول فى منزل جحوتى، حيث يجتمع فى مجلسه ببعض خلصائه من الحكام، لبحث ما يمكن عمله للرد على شكاوى الفلاح الفصيح التى أثارت عليهم شباب وادى الملح الذى أوشك على الثورة ضدهم.

حيث يقول جحوتى: **"ما يقلقنى ليس الموقف ذاته/ لكن أخشى أن يتكرر"(٢٨).**

ويقول رفيقه تاتا: **"كيف عجزت جحوتى عن سحق الحشرة؟/ فلاح واحد/ يسلبك صفاء الأيام/ يسكن رأسك فى اليقظة والنوم/ ماذا كنت ستفعل .. لو كانوا عشرة؟"(٢٩).**

فى حين يؤكد رفيقه أونى أن الفلاح بيبى يقود ثورة عليهم، من أجل الفلاح الفصيح:

"بيبى ../ يستعدى آلاف الشبان علينا/ يوقد بين أضالعهم .. نار تمردهم/ فتمور صدور القوم/ ويطل من الهدب بريق أهوج/ كصفير الريح الشيطانية"(٣٠).

لكن رجال تحوتى لا يستسلمون فى مواجهة محاولات الشباب إشعال الثورة، بل يستعينون بخبرتهم الطويلة فى السلطة، وأدواتهم المتوارثة فى الحفاظ عليها، حيث يقول تاتا: **"لسنا عطلا من ومضات الفكر الثاقب/ أو أحكام التدبير/ بل نحن أخيرا فرسان الحلبة والمضمار/ يعرفنا الناس بوجهينا .. اللين والجامد/ نلبس ما شئنا، من أقنعة فى اليوم الواحد/ ولنا ما شئنا لا ما شاءت هذى الغوغاء"(٣١).**

حيث يذكرنا هذا المقطع، بالمقطع الشهير فى مسرحية صلاح عبد الصبور "ليلى والمجنون"، والذى يقول فيه رئيس التحرير لرفاقه من شباب الصحفيين الثوريين باجتماعهم الصباحى، فى لحظة حاسمة أيضا من لحظات مواجهتهم مع السلطة: **"يا أصحابى الشجعان/ يشتد علينا سيف السلطان وذهب السلطان/ وأطالبكم أن تقفوا جنبى/ لا أخشى أن يصرعكم سيف السلطان/ لكنى أخشى أن يفسدكم ذهبه"(٣٢).**

وإذا كان مقطع مهران السابق قد أورد مضمون الحديث على لسان الطرف المقابل وهو ممثل السلطة؛ فإننا لا نعدم سوروده فى سياق آخر بالمسرحية على لسان ممثل الثورة، حيث يقول بيبى:

"رأيك فى كفة/ ورغيف الأطفال بأخرى/ هذا ما استخلصه الحكام/ من ألف حصاد فات/ وعلينا أن نختار/ بين السجن .. وآمين"(٣٣).

وحقيقى أن السلطة المستبدة تستخدم وجهيها اللين والجامد/ سيف السلطان وذهب السلطان لإخضاع الشعوب وإخماد ثوراتها، ولكن حقيقى أيضا أن هذا الأمر لم يكن فى عصر الحاكم الفرعونى الإله. ولهذا فإن هذا التناص ينبه المتلقى إلى أن الكاتب يشير فى مسرحيته إلى الواقع المعاصر، وليس إلى القصة التراثية التى يخرج هذا المشهد بأكمله عن سياقها. فالمسرحيات التى تعمل على "مشاركة المتفرج إيجابيا فى العرض، تسعى لإيقاظ وعيه النقدى بمثالب الأيديولوجية السائدة فى تصويرها للواقع، من أجل تنبيه المتفرج إلى ضرورة تغييرها"(٣٤).

وينتهى الأمر بالمجتمعين إلى الاتفاق على إقرار خطة تاتا لتزييف وعى الشعب أولا، وترهيبه ثانيا إذا لم يرتدع:

"تاتا: فلنغرقهم فى أخبار متلاحقة الأقاويل/ هذا ما يستهوى الناس/ ولنستلم الآذان المفتوحة ليل نهار/ نزرع فيها ما شئنا من إغراء/ ومآثر أو إصلاحات/ نخدعهم .. بتسرب بعض الأنباء/ ولدى الشىء التافه/ نحلف، ونسوق الأعذار/ ونمجد روح النقد/ ولدى الأزمات، نريهم كيف يقام الحد/ (ثم فى تمهل الواثق) فلدينا الأتباع وجيش المنتفعين من الأبواق/ جحوتى: (كمن أنقذ)/ هذا، ما كنت أفكر فيه"(٣٥).

ويعقب هذا الحوار مباشرة ختام المشهد، متمثلا فى تسرب صوت الفلاح الفصيح أخنوم إلى داخل القاعة، وهو مستمر فى بث شكواه، ومطالبا بإقامة العدل.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هذا المشهد فى جملته مخترع من خيال الشاعر لتأكيد رؤيته المعاصرة. فصحيح أن سليم حسن يقول فى متن القصة: "وقد مكث هذا الفلاح عشرة أيام يتضرع إلى تحوت نخت هذا، غير أنه لم يلتفت لشكايته. وعلى ذلك سافر هذا الفلاح إلى ننسو ليرفع مظلمته إلى المدير العظيم للبيت رنزى بن مرو."(٣٦)، لكن صحيح أيضا أن القصة لم تصور أى علاقة للفلاح الفصيح بالشعب. وأن تشاور الحكام بشأن الواقعة كان بمعرفة رنسى وليس جحوتى، لكن المؤلف يريد أن يجعل من جحوتى خصما وحكما إمعانا فى تجسيد الظلم. كما أنه لم يكن هناك فى أى وقت من الأوقات محاكمة للفلاح، فهو صاحب الشكوى، بل لم يكن هناك محاكمة أصلا، وما كان هو بت من رنسى فى الشكوى يقرر إدانة جحوتى. لكن مهران يمهد فى هذا المشهد للمحاكمة، ويعقدها بالفعل فى بداية المشهد التالى، تأثرا منه بمحاكمة الحلاج الظالمة.

ففى مأساة الحلاج كانت شهادة العامة ضده بتزييف الوعى والرشوة، وإحجام الشبلى وجماعة الصوفية عن نصرته بسبب الخوف والترهيب. كذلك فإن استعداء بيبى للشباب ضد الظلم فى المقطع السابق يماثل قول الحلاج حين علم بنية السلطة فى القبض عليه: **"ماذا نقموا منى؟/ أترى نقموا منى أنى أتحدث فى خلصائى/ وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة/ هل تصلح إلا بصلاحه؟/ فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا/ خمر السلطة/ فى أكواب العدل"(٣٧).**

أما قول تاتا عن الفلاح قبل محاكمته والاستماع إلى دفاعه عن نفسه:

"سنقص جناحى هذا الطائر ../ بالحيلة والتدبير المحكم"(٣٨).

فشبيه بقول أبى عمر رئيس المحكمة التى حاكمت الحلاج قبل بداية الجلسة: **"ألأن عدو الله والسلطان يؤدب/ يتجمع أوباش العامة فى الطرقات؟/ حقا! ما أصغر أحلام العامة"(٣٩).**

وهو الأمر الذى استنكره بوضوح القاضى ابن سريج عضو المحكمة، قبيل انسحابه منها اعتراضا على غياب العدل، حيث قال: **"أأبا عمر، قل لى، ناشدت ضميرك/ أفلا يعنى وصفك للحلاج/ بالمفسد، وعدو الله/ قبل النظر المتروى فى مسألته/ أن قد صدر الحكم ../ ولاجدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟"(٤٠).**

أما قول جحوتى لأصدقائه فى مجلس المحاكمة: **".. ويقول الناس، بأن جحوتى رجل عادل/ لم يتخذ المنصب والجاه .. أداة للظلم/ بل حكم مجلس فتوى الإقليم"(٤١).**

فهو يماثل قول أبى عمر رئيس جلسة محاكمة الحلاج فى ختام المحاكمة والمسرحية: **"الدولة لم تحكم/ بل نحن قضاة الدولة لم نحكم/ أنتم .. حكمتم، فحكمتم/ فامضوا، قولوا للعامة/ العامة قد حاكمت الحلاج/ امضوا .. امضوا .. امضوا"(٤٢).**

وكلاهما يثبت أن تحايل السلطة ورجالها، يمكنها دائما من الظهور فى صورة البرىء المحايد.

ولا يجوز للباحث أن ينهى حديثه فى ختام هذا الفصل، دون الإشارة إلى التناص بين قول فلاح المسرحية ونص رسائل الفلاح الفصيح، كما ظهر فى كلامه الذى اقتحم صوته المجلس على تحوتى ورفاقه فى مقطعين شعريين.

فقد قال فى المقطع الأول:

"ثبت قلبك فى جنبيك/ أقم العدل .. حواليك/ لليوم السابع أرفع صوتى/ فلماذا .. لا يصل حديث الحق إليك؟/ ولماذا .. يا سيد، تغلق أذنى دونك؟!(٤٣).

وهذا المقطع يتناص مع قول الفلاح فى شكواه الأولى: "إنى أتكلم، فهل لك أن تسمع؟ أقم العدل أنت يا أيها الممدوح الذى يمدح بهؤلاء الذين يمدحون. اقض على فقرى، انظر إنى مثقل بالأحمال"(٤٤).

وقد قال فى المقطع الثانى:

"نعم سأشكوك ارتقابا للعدالة التى تناصر الضعيف/ لن أغلق الفما/ حتى تعود مرغما/ إلى طريق الحق، والعدل الإلهى القديم/ فلست ذلك العظيم/ إن لم تصن مال اليتيم/ أما إذا خطفت من يدى الرغيف/ فأنت معتد أثيم/ نعم .. فأنت معتد أثيم"(٤٥).

وهذا المقطع يتناص مع قول الفلاح فى شكواه الثالثة: "انظر. إنك حاكم يسرق، وعميد قرية يقبل الرشوة، ومفتش صقع كان عليه أن يقطع دابر التخريب، ولكنه أصبح مثالا للمجرم"(٤٦).

وفائدة هذا التناص أنه يمنح فلاح المسرحية بعدا تراثيا توثيقيا وبلاغيا فى آن، مما يجعل شخصيته الدرامية أكثر مصداقية. وإن كان لا يجدر بنا أن نغلق الحديث فى هذه النقطة قبل الإشارة إلى أن شكاوى الفلاح الفصيح كلها فى القصة التراثية، قد تم تقديمها لرنسى، بعد أن يأس الفلاح من إنصاف تحوتى السارق له، وأنه لم يقدم لتحوتى نفسه أى شكوى من شكاواه التسع.

يقتصر الفصل الثانى من المسرحية على مشهد واحد بعكس الفصول الأخرى كافة، وإن كان من الناحية النظرية يمكن تقسيمه إلى ثلاثة مشاهد؛ الأول: يدور من وراء الستار المغلق، ولا يصلنا فيه إلا الصوت فقط. والثانى تنفتح فيه الستار على الراوى وجمهوره من العامة فى ساحة للقرية، لسماع ما جرى فى حكاية الفلاح والتشاور بشأنه. والثالث يتمثل فى وقائع جلسة محاكمة تحوتى ورفاقه لأخنوم، والتى يبدأ المتلقى فى مشاهدتها مع الراوى وفلاحى القرية، عندما يضيء الجزء المعتم من المسرح بضوء أزرق ضبابى وفقا لإشارة العرض(٤٧)، وتظهر فيه شخصية الفلاح أمام الجمهور للمرة الأولى.

ففى الجزء الأول الذى يستمع فيه المشاهد إلى أصوات فقط تدور خلف الستارة المسدلة، يمهد الكاتب لظهور الراوى ويستعرض آراء فلاحى القرية بين مؤيد ومعارض للفلاح وقضيته. وهو موقف يذكرنا بتزاحم العامة فى ساحة بغداد انتظارا لظهور الحلاج، وحوارهم بشأنه بين مؤيد ومعارض أيضا لخلعه خرقة الصوفية ونزوله للعامة.

ففى مقابل حديث الصوت الحاد عن رأى السقاء (الأعرج) فى قضية أخنوم، وصراعه الخارجى مع الصوت الرصين هنا، حيث يقول فى حواره:

"<u>صوت حاد</u>: صدق السقاء الأعرج/ إذ قال ../ ما للناس، وهذا الفلاح الأهوج/ <u>صوت رصين</u>: أخنوم .. نقى كالماء المترقرق/ ووديع كالبقرة/ لم يرتكب الأثم .. طوال حياته/ يقتسم مع المحتاج رغيف العيش/ ويساعد أى عجوز فى حمل العيدان والقش"(٤٨).

نجد (الأعرج) نفسه يقول فى صراعه الداخلى حول موقفه من الحلاج قبيل ظهوره هناك: **"<u>الأعرج</u>: أحس إذا سمعت حديثه الطيب/ بأنى قادر أن اثنى الساق، وأن أعدو،**

وأن ألعب/ بلى، فلقد أحس بأننى طير طليق فى سماواته/ ولكن إذا فارقت محفله تبدت لى ظلال الشك فى حالى/ وعدت أجر ساق العجز، يعرج خطوها المتعب/ على دقات ساق الفقر والإملاق"(٤٩).

وفى مقابل قول صوت أحد الفلاحين السلبيين، الذين يرون أن قلب الحكمة هو الانشغال بالذات والعمل والأولاد فقط هنا:

"صوت: دعنا من هذا كله/ لم نحضر إلا مدفوعين .. بتيار الناس/ أصحاب عيال كنا .. وهموم/ هل راق البال، لنشغل أنفسنا بالغير؟/ من دارك للحقل/ أو من حقلك للدار/ قلب الحكمة فى هذا الزمن الحاد الإبصار"(٥٠).

نجد حوارالتاجر والفلاح والواعظ الذين ينتمون للطبقة البرجوازية صاحبة المصالح مع السلطة، عند الاستماع إلى صوت الحلاج قبيل دخوله إلى ساحة بغداد هناك: **"التاجر: من هذا الصوت الصارخ/ الفلاح: يهدينا ـ فيما يزعم ـ لله/ شيخ مجذوب، كم نلقى من أمثاله/ فى سوق الشحاذين/ التاجر: هيا نذهب/ فلقد خلفت ابنى فى دكانى/ وهو ضعيف العقل/ إن جاءته جارية حسناء/ أعطاها ما قيمته خمس قطع/ بثلاث أو أربع/ الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة فى السوق اليوم/ وأريد العودة لعيالى فى ظاهر بغداد/ بالمال سليما قبل الليل/ لو أبطأت لقادتنى رجلاى/ للخمارة حيث أذيب نقودى/ فى كأس أو أدفنها فى تكة سروال/ الواعظ: جازاك الله، فما قلت/ قد ألهمنى عظة الأسبوع القادم/ ما أحلاها من عظة مسبوكة/ عن فلاح باع الحنطة فى السوق/ أغواه الشيطان/ فزنا بالمال، وعاد ليلقى الصبية جوعى/ فبكى ... و... و.../ وسيلهمنى الله باقى الخطبة/ وسأجعل عبرتها/ احذر كيد النسوان"(٥١).**

على أن إغلاق الستار والاكتفاء بسماع الأصوات الآتية من خلفه، ما لم يكن وراءه دافع فنى مثل صعوبة سالديكور، أو وجود جو أسطورى ــ مثلا ــ يتطلب إدراكا خياليا من المتلقى، فهو يسلب من المسرح أهم خصائصه وهى مشاهدة ما يدور هنا والآن، ويحرمه من طاقاته التعبيرية الأكثر غزارة وتنوعا بين الفنون الأخرى جميعا.

وفى الجزء الثانى من الفصل، وهو جزء صغير يتألف من ثلاث صفحات فقط، يرتفع الستار عن الراوى وجموع الفلاحين فى ساحة القرية، وهو يتحاور معهم استعدادا لسرد ما حدث للفلاح، وسط تشوف أهل القرية لمعرفة حقيقة ما كان.

وأبرز ما يهمنا هنا هو الإشارة إلى أن أخنوم الطيب كان ضحية حيلة ماكرة من رجل السلطة تحوت، تسببت فى سجنه ومحاكمته، كما يتضح من الحديث التالى:

"الراوى: فإليكم قصة أخنوم/ ابن الأرض الطيبة .. بوادى الملح/ أصوات متناثرة: جار وصديق/ يسرى حب الأهل بقلبه/ يفنى العمر يدلل أعواد القمح/ يمسح فوق سنابله بالكفين/ الراوى: أخنوم المفتوح القلب/ أوقعه المكر السىء فى الجب/ وإليكم ما كان/ شىء شيطانى .. لا يقبله إنسان"(٥٢).

وهذا هو ما حدث مع الحلاج تماما، حيث أخذ بحيلة شيطانية من عسس السلطة، الذين فسروا خطابه الصوفى فى سساحة بغداد خارج إطاره المعرفى، فاتهموه بالكفر، وأخذوه إلى السجن بحجة دينية ودافع سياسى، ثم تمت محاكمته محاكمة صورية انتهت بصلبه.

والمقطع السابق من مسرحية مهران، يذكرنا بالمقطع التالى من مسرحية صلاح عبد الصبور، حيث كشف شباب الصوفية للمجتمعين بالساحة ــ بدلا من الراوى ــ أن سجن الحلاج ومحاكمته كنا بحيلة خبيثة من الحاكم وعسسه: **"صوفى: (للمجتمعين)/ يا قوم/ هذا الشرطى استدرجه كى يكشف عن حاله/ لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب؟/ لا، بل من أجل حديث القحط/ أخذوه من أجلكمو أنتم/ من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش**

القحط/ الأعرج: هذا حق/ فالشرطة خدام السلطان/ ما للشرطة والحب/ فلنطلقه من أيديهم/ (ضجة وتلويح بالأيدى توشك أن تصبح مقتلة)"(٥٣).

وقد أحسن مهران السيد صنعا حين حول حكى الراوى إلى أداء مسرحى حى فى النصف الآخر من المسرح (المسرح داخل المسرح)، على أن هذه الحيلة المسرحية لها سابقة فى المسرح الشعرى المصرى، وتحديدا فى مسرحية صلاح عبد الصبور "ليلى والمجنون"، حيث كان سعيد الشاعر وحبيبته ليلى فى جانب من المسرح، وفى الجانب الآخر نرى ما يرويه لها من مشاهد طفولته المعذبة/ غرفة تذكاراته السوداء(٥٤).

يصور الجزء الثالث من المشهد (التمثيل داخل التمثيل) المحاكمة، وهى محاكمة مخترعة من المؤلف وفقا لرؤيته الفنية المعاصرة، حيث لا تنص الحكاية التراثية على محاكمة الفلاح أو حتى على سجنه كما ذكرنا، ويبدأ بالحوار التالى بين جحوتى والفلاح:

"جحوتى: لص وتكابر/ أخنوم: عفوا يا سيد/ لكنك تسألنى .. فأجيب/ وأنا فلاح من وادى الملح .. وأعرف قدرى/ لكنى أنفى التهمة عن نفسى، أو أنعى حظى العاثر/ إذ أوقعنى فى هذا الشرك المنصوب/ جحوتى: شرك منصوب!!"(٥٥).

وحقيقة الأمر أنه لم يتم توجيه أى اتهام للفلاح نفسه بالسرقة فى القصة التراثية، بل كان الاتهام موجها لأحد حميره الذى أكل من حقل جحوتى بعد الحيلة التى صنعها للاستيلاء عليه، والتى يكرر النص الحداثى الإشارة إليها ثانية بالوصف ذاته، حيث يقول أونى:

".. شرك منصوب!!/ يا لتبجحك الموصوم/ هل يتهم العبد الخانع .. سيده المعصوم؟!"(٥٦).

وتجدر الإشارة إلى أن هذا الوصف لما ارتكبه جحوتى، موجود فى قصة الفلاح الفصيح التراثية، حيث يقول سليم حسن عن أخنوم:"ولما وصل فى مرة إلى مصر اعترضه أحد الموظفين المسمى تحوت نخت، واغتصب منه حميره وما عليها بحيلة دنيئة"(٥٧).

أما الحيلة ذاتها فقد وردت بتفصيلها فى نص القصة التراثية، بداية من إعجاب تحوتى بحمير الفلاح وما تحمله من خيرات حين لمحها قادمة من بعيد، ثم أمره لخادمه بإحضار قطعة من ملابسه الكتانية سريعا ليسد بها الممر الضيق بين الماء وحقل القمح، حيث دار بينه وبين الفلاح الحوار التالى:"احترس أيها الفلاح، أتريد أن تطأ ملابسى؟. فقال هذا الفلاح: سأفعل ما تريد إن طريقى جيد. وعندئذ سار إلى الأمام. فقال تحوت نخت هذا: أتريد أن تجعل قمحى ممرا؟

فقال هذا الفلاح: إن طريقى جيد، إن الجسر عال وطريقنا الوحيد تحت القمح. ومع ذلك فإنك تجعل ملابسك عقبة فى طريقنا. أفلا تريد أن تجعلنا نمر على الطريق؟

عندئذ ملأ أحد الحمير فمه بحزمة من القمح. فقال تحوت نخت هذا: انظر سآخذ حمارك أيها الفلاح لأنه أكل قمحى. انظر إنه سيشتغل بسبب جرمه.

فقال هذا الفلاح: إن طريقى حسن، ولم تؤخذ إلا قبضة واحدة من القمح. لقد أحضرت حمارى لأنه حمول، وأنت تغتصبه لأنه ملأ فمه بحزمة من القمح؟"(٥٨).

وهذا هو ما رواه مهران السيد بتفاصيله على لسان أخنوم فى المحاكمة:

"وهكذا، حتى رأيت قطعة النسيج/ تسد فى وجهى السبيل/ فقلت يا أخنوم .. مل نحو اليسار/ كى لا تدوسها الدواب/ لكننى فوجئت بالحمار/ وقبضتين من شعير/ يلوكها، فصحت فيه كى يسير/ (صمت) قد كان ذلك الغبى .. يجهل المصير"(٥٩).

والتغيير الوحيد الذى أحدثه الشاعر فى القصة التراثية هنا، هو استبداله الشعير بالقمح، من أجل المحافظة على الوزن والقافية (شعير/ يسير). حيث يحرص مهران فى نصه المعاصر على تأكيد واقعة سرقة الحاكم للفلاح وتوثيق تفاصيلها من خلال التناص، قبل أن يشرع فى مخالفة القصة التراثية عند تفسير دوافع الحل وآلياته وفقا لرؤيته المعاصرة.

وعندما تحول المجنى عليه إلى متهم، والجانى إلى قاض ورئيس محكمة، لم يجد الفلاح بدا من الشكوى لربة العدل ذاتها لإنقاذه من هذا الظلم:

"أين تولى هذا الشىء المدعو بالعدل؟/ هل هو لغز أو طلسم/ أو بضع نقوش فوق الأحجار/ أو ألوان تشربها أوراق البردى/ وتصير الكلمات كجثث الأموات، بقبر معتم/ ألا أين ماعت؟/ ترى هل سقوها السموم .. فماتت/ ليخلو الطريق .. لكل ظلوم مباغت"(٦٠).

وسؤال العدل هو السؤال الأول فى شكاوى الفلاح الفصيح التسع كلها، والتى قدمها لرنسى وليس لتحوتى، وإن كان الفلاح لم يذكر اسم ماعت ربة العدل فى أى واحدة منها. ولما كان "هناك عناصر غائبة ولكنها شديدة الحضور فى ذاكرة القراء الجماعية فى فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة"(٦١)، فإن الفلاح الفصيح بعدم ذكره لاسم ماعت فى شكاواه، يريد أن يخلع صفة إله العدل على الحاكم رنسى ذاته فى هذا السياق دون أن يشاركه فيه أحد، طمعا فى أن يعدل فى الحكم عليه.

حيث يقول مثلا: "أقم العدل لرب العدل، والذى عدل عدالته موجود. وأنت أيها القلم، وأنت أيتها البردية، ويا أيتها الدواة، ويا تحوت، ابتعدوا عن عمل السوء. وعندما يكون الحسن حسنا فالأمر إذن حسن. غير أن العدل سيكون إلى الأبد ويذهب مع من يعمله إلى الجبانة. وسيدفن وتطويه الأرض. أما اسمه فلن يمحى من الأرض، بل سيذكر للخير، وهكذا القانون فى كلمة الله. فهل هو الميزان؟ إذن لا يميل. هل هو لسان الميزان؟ إذن لا يحيد إلى جانب (لا يزن غشا)."(٦٢)

ويقول سليم حسن فى دراسته عن فصاحة الفلاح فى شكاواه: "ومن الظواهر الغريبة فيها أنها لأول مرة فى تاريخ أدب العالم تشبه العدل بالميزان، وتتخذ من أجزاء الميزان استعارات وأوصاف لنواحى العدالة، وتجد هذا التشبيه الآن سائدا كل لغات العالم، وقد ظهر بصورة واضحة فى القرآن الكريم".(٦٣)

وتجدر الإشارة إلى أن تقسيم المسرح إلى قسمين فى لعبة (المسرح داخل المسرح) فى مشهد المحاكمة، كان له أربع فوائد مهمة؛ الأولى: أنه قد أتاح فرصة لمسرحة المروى، حيث مكن المتلقى من مشاهدة ما حدث فى الماضى عوضا عن أن يستمع إليه فقط، فالدراما "تكمن بالضبط أولا وبشكل أساسى فى (أ) أو (أنا)، تخاطب (ت) أو (أنت) هنا والآن"(٦٤). والثانى: أنه قد ساعد على التكريس لكسر الإيهام الذى يسعى إليه المؤلف، لأنه فى لعبة التمثيل داخل التمثيل يكون "هناك فضاءان متداخلان أحدهما عرض للآخر"(٦٥)، وينبه المشاهد إلى وجود "ممثلين/متفرجين فوق المنصة، حتى لو كانوا جميعا منظورين من الجمهور"(٦٦). والثالث: أنه قد مكن الشاعر من وضع تعليقات الراوى والفلاحين على ما يحدث فى المحكمة داخل سياق العرض فور حدوثه. مثل قول الراوى معلقا على الحكم: "يا لوجيه القوم المحتال"(٦٧)، وقول أحد الفلاحين معلقا على رواية أخنوم للواقعة: "أخنوم لا يكذب مطلقا"(٦٨). والرابع: أنه قد مكن المؤلف فى ختام المشهد من إشراك فلاحى القرية الموجودين فى الجانب الآخر من المسرح فى مونولوج الفلاح إلى ماعت، وكأن تحقيق العدل قد صار مطلبا شعبيا عاما فى هذا المجتمع الظالم، وكأن الفلاح قد صار قائدا لثورة شعبية، حيث يقول النص:

"أصوات: أطلى .. أطلى/ الجمهور: وصبى انتقامك فوق الرؤوس/ المختفى: فقد ساء فينا ضعاف النفوس/الفلاح: ومن يحتمون بظل القصور/ ومن يكتبون قوانينهم بسنان الحراب/ أطلى ../ فقد عشش الوهم .. فى جنبات سالصدور"(٦٩).

وخطاب الشاعر هنا يتناص مع قول الفلاح فى شكواه الثانية: "إن كيال كوم الغلال يعمل لمصلحة نفسه، وذلك الذى يجب أن يقدم حسابا تاما لآخر يسرق متاعه، وذلك الذى يجب عليه أن يحكم بمقتضى القانون يأمر بالسرقة. فمن ذا الذى يكبح الباطل إذن؟"(٧٠).

وقد تسبب هذا الهجوم الحاد بسياق الدراما المتخيلة فى ضرب الفلاح للمرة الأولى. وإذا كانت القصة التراثية تسجل أن ضرب الفلاح للمرة الأولى حدث عندما هدد الفلاح تحوتى فور سرقته بالشكوى إلى رنزى، حيث قال له تحوتى: "إننى أنا الذى أتكلم إليك وليس المدير العظيم للبيت الذى أتى على ذاكرتك. ثم أخذ غصنا من الأثل الأخضر وأوجعه به ضربا فى كل جسمه، وقبض على حميره وساقها إلى ضيعته"(٧١)؛ فإن مهران قد جعل ضرب الفلاح فى مسرحيته داخل قاعة المحكمة، بل أثناء المحاكمة نفسها على يد أونى حليف تحوتى، إمعانا فى تصوير الظلم:

"يمينا سأقطع منك اللسان/ وأسقيك مر العذاب/ ويستل سوطى منك الشرور/ وتلعق كالكلب تحت حذائى التراب/ (يهوى عليه بالسوط)"(٧٢).

على أن الحكم الذى أصدره تحوتى فى محكمته المتخيلة من الشاعر، يطابق الفعل الذى صنعه مع الفلاح فى القصة التراثية:

"تحوتى: لا مناص من قبول الحكم/ أو ضاعفت من فورى القصاص/ نحن لم نسجنك .. لكن/ (يصمت قليلا) قد أخذنا اللص بالذنب العظيم/ أنت حر .. فاذهب الآن .. ودعها فى غيابات السجون/ الفلاح: (صارخا فى استنكار) أنا حر .. ودوابى فى السجون!!"(٧٣).

وعلى الرغم من عدم وجود محاكمة فى القصة التراثية، فإن صلابة الفلاح بعد صدور الحكم الظالم عليه فى المسرحية المعاصرة، تعادل صموده وإصراره على الاستمرار فى الشكوى حتى حصوله على حقه كاملا فى القصة التراثية. فمهران يختتم مشهد المحاكمة والفصل الثانى بقول الفلاح:

"خذونى .. خذونى/ فلست أبالى ظلام السراديب والأقبية/ فلن يخنق الليل .. هوج الرياح/ وما فى فؤادى من العافية/ .. وحيدا وقفت أمام الظلام/ ولكن فوقى نجوما .. تضىء التخوم/ وتصرخ فى كل يوم جديد/ يعشش فى الغاب والقمح .. فى قريتى/ ويكثر يوما فيوما، فتشتد يا سادتى قبضتى"(٧٤).

وهذا يتفق تماما مع شجاعة الفلاح فى النص التراثى، حيث يقول فى رسالته الثامنة على سبيل المثال: "ليس الخوف منك هو الذى يجعلنى أشكو إليك. إنك لا تبصر ما فى قلبى. وإنه لإنسان صامت من يتردد دائما عن توبيخك. ويخاف ممن يطالبه بحقوقه"(٧٥).

وتجدر الإشارة إلى أن الفلاح لم يظهر بشخصه فى المسرحية سوى فى المشهد السابق الذى عقد فيه جحوتى المحاكمة، وفى المشهد الثالث من الفصل الثالث الذى عقد فيه رانسى المحاكمة أيضا فقط. وهذا يتفق مع رؤية المؤلف الذى يركز على تقديم الفلاح فى لحظة ظلمه ودفاعه عن نفسه، ومع عدم اهتمامه ببطل القصة الذى ظهر لديه فى مشهدين فقط من ثمانية مشاهد ومفتتح بالمسرحية. وذلك لاهتمامه بتصوير الثورة الشعبية ضد الظلم، ودعوة الجمهور المعاصر للخروج عن الصمت ومجابهة الظلم، وتأثره بمحاكمة الحلاج.

تدور أحداث المشهد الأول من الفصل الثالث والأخير فى قاعة فخيمة بقصر رنسى وزير الفرعون، وهو يجلس مع حاشيته وكاتبه، بينما يتسلل إليهم عبر نافذة القصر صوت الفلاح الفصيح وهو يجأر بالشكوى:

"مولاى سمير الفرعون/ فلاح من أهناسيا/ يقف اليوم ببابك/ عذب، لكن أطبق بيديه على الروح/ قد زحف على أطراف الجسد الميت/ وتشبث فى إصرار بلهاث الأنفاس، وبالصوت المبحوح/ مولاى ../ الحق بأرضك تمثال منحوت/ نصبوه كناطور الحقل/ لا يفعل إلا تضليل الطير أو التمويه"(٧٦).

وكلام فلاح المسرحية هنا يتطابق مع موقف الفلاح الفصيح وكلامه فى القصة التراثية، فقد كان أخنوم يثق فى عدالة رانسى ثقة كبيرة كما أسلفنا، حيث قال لتحوتى فى متن القصة فور سرقته له: "أعرف رب هذه الضيعة، فهى ملك المدير العام للبيت (رنزى) بن (مرو) وهو الذى يكبح جماح كل لص فى كل البلاد قاطبة، وهل أسرق فى نفس ضيعته؟"(٧٧).

كما أن الفلاح فى شكواه الأولى قد مجده تمجيدا عظيما: "دعنى أجعل اسمك فى هذه الأرض يتفق مع كل قانون عادل، فتكون حاكما خلوا من الشره، وشريفا بعيدا عن الدنايا، ومهلكا للكذب ومشجعا للعدل، ورجلا يلبى نداء المستغيث"(٧٨).

وجدير بالذكر فى هذا السياق أن المرة الأولى التى استمع فيها رنسى إلى الفلاح فى القصة التراثية كانت فى مقابلة كريمة، حيث تقول القصة: "سافر الفلاح إلى ننسو ليرفع ظلامته إلى المدير العظيم للبيت رنزى بن مرو، وقد وجده وهو خارج من بيته لينزل فى قاربه الخاص بالمحكمة. فقال هذا الفلاح: هل تسمح لى بأن أسر قلبك بهذه القصة؟ هل من الممكن أن يحضر معى خادم حسب اختيارك حتى يحمل إليك أخبارا منى خاصة بها.

وعلى هذا أمر المدير العظيم للبيت رنزى بن مرو خادما قد اختاره ليذهب أمامه ليحمل إليه أخبارا من هذا الفلاح خاصة بهذا الموضوع من كل وجوهه"(٧٩).

وأبرز ما نخرج به من هذه القصة هو ملاحظتان؛ الأولى: أن رنسى كان كريما متعاونا مع الفلاح، ولم ينزعج من شكواه كما صوره النص الحداثى تأكيدا لسطوة الظلم. والأخرى: أن الفلاح كان مدركا لفصاحة بيانه، حيث يثق من أن فصاحة شكواه (ستسر قلب) وزير الفرعون.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إدراك الفلاح لفصاحته قد ظهر داخل رسائله نفسها ثلاث مرات أخرى، حيث قال فى المرة الأولى: "ولكن هل يمكنك أن تجد فلاحا آخر مثلى؟"(٨٠)، وفى الثانية: "وإن أخاه لا يؤتى به لك من قارعة الطريق"(٨١)، وفى الثالثة: "إنك لا تعطينى مكافأة على تلك الخطب التى تخرج من فم (رع) نفسه"(٨٢)، لكن مهران لم يشر إلى هذا من قريب أو بعيد، لأنه كان يريد أن يحول مغزى الحكاية من مسارها الأدبى إلى مسار سياسى معاصر، حتى إنه فى النهاية سينكر أساس القصة التاريخى نفسه تماما، وهو استبقاء الفلاح لجمع مزيد من شكاواه كما سنرى، ولهذا فهو يسير بحكايته فى مسار مختلف.

فقد انزعج رنسى المسرحية من وصول صوت الفلاح الصارخ إلى مسامعه قائلا:

"(وهو يدق على مقبض كرسيه) من هذا الزاعق تحت الشرفات/ لم أسمع قبل اليوم ../ هذى الضجة فى قصرى"(٨٣).

وقد سارع رجال الحاشية فى طمأنة الوزير، حيث قال التابع الأول:

"لا تشغل بالك يا مولاى/ هو فلاح منهوب اللب"(٨٤).

على أن إصرار الحاشية على وصف الفلاح بالجنون، الذى يؤكد أن من يتجاسر على الدفاع عن حقه فى وجه بطش الحاكم الظالم مجنون لا يحرص على حياته، قد تكرر سبع مرات أخرى فى ثلاث صفحات فقط من النص: **مجنون/٦٢، مجنون يا مولاى/٦٢، مسته شياطين الشر/٦٢، عقل مخبول/٦٣، هو مخبول يا سيد أهناسيا/٦٤، ولماذا يأتى المخبولون إلينا من وادى الملح/٦٤، مختل العقل يهيم على وجهه/٦٤.**

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن هذا هو الوصف نفسه الذى وصفوا به الحلاج، عند نزوله إلى ساحة بغداد لدعوة الناس للدفاع عن الحرية والعدل فى وجه الحاكم الظالم: **"التاجر: من هذا الشيخ الصارخ/ الفلاح: يهدينا ـ فيما يزعم ـ لله/ شيخ مجذوب، كم نلقى من أمثاله/ فى سوق الشحاذين"(٨٥).**

حيث "اختلطت شخصية المجنون فى المعتقد الشعبى بشخصية المجذوب، وهو الرجل المتدين الذى جذبته الأنوار الإلهية فضاع عقله، ولكن امتلأ قوله بالحق والحكمة"(٨٦).

وعلى الرغم من أن رنسى لم يقتنع بهذا الوصف، فقد أصرت الحاشية على محاولة تضليله:

"رنسى: لكن هذا قول .. محبوك/ تتجلى فيه براعة صاحب حكمة/ التابع الثالث: الحكمة تخرج أحيانا من مخبول"(٨٧).

ويذكرنا قول التابع السابق بكلام ميشيل فوكو عن موقف أوروبا من خطاب المجنون فى العصور الوسطى، حيث سيقول: "فكلام المجنون إما لا يسمع بالمرة، وإن سمع، سمع على أنه كلام الحقيقة، الذى يملك سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التى قد لا يتأتى للآخرين إدراكها"(٨٨).

لكن كل هذه التأويلات لم تقنع رنسى، الذى حسم الأمر قبيل نهاية المشهد قائلا:

"ليس بمجنون"(٨٩).

أما وجهة نظر كاتب الوزير المثقف الذى يقدر قيمة الكلمة فى أقوال الفلاح الفصيح، ويدرك تماما "فشل نظرية فصل الثقافى عن السياسى"(٩٠)، فقد كانت ترى فى كلماته خطابا يقود إلى ثورة شعبية، حيث قال فى المرة الأولى:

"كلامه يحرض الكبير والصغير/ يلقى ببذرة التمرد الضرير/ تشب فجأة، وتستحيل غابة من الشرور/ تحاصر الضياع والقصور"(٩١).

وقال فى المرة الثانية:

"حفظت آلهة الأهناس .. وزير الفرعون الأكبر/ هذا الزاعق فى وجه سموك/ الصارخ .. فى صوت ملعون/ أخطر مما نتصور"(٩٢).

وإذا كانت القصة التراثية لا تذكر من قريب أو بعيد أى علاقة للفلاح الفصيح بالشعب، بل تروى حكاية فلاح ضعيف يصر على استرداد حقه المسلوب، وأن تصوير الفلاح بوصفه محرضا يقوم بدوره التنويرى تجاه الشعب من صنع شاعرنا فى نصه المعاصر؛ فإننا لا يمكن لنا إنكار أن ما جاء على لسان بطل المسرحية من مواجهة عنيفة مع وزير الفرعون، له ما يعادله فى النص التراثى.

فقول الفلاح فى هذا المشهد مثلا:

".. أتباعك قد سلبونى ما أملك/ ضربونى/ سجنونى/ ورموا بى يا مولاى بعرض الطرقات/ مجروحا .. ومهان/ .. وأراك تشيح بوجهك عنى/ وتغض الطرف/ ليمر اللص خفيفا .. لا يسأل من أين؟/ أو هذى الأحمال .. لمن؟"(٩٣).

يعادل مثلا قول الفلاح فى شكواه الخامسة: "إن أملاك الرجل الفقير بمثابة النفس له، ومن يغتصبها يكتم أنفه. ولقد نصبت لتسمع الشكاوى وتفصل بين المتخاصمين، وتكبح جماح اللص. ولكن تأمل. فإن ما تفعله هو أنك تعاضد اللص. والإنسان يضع ثقته فيك ولكنك أصبحت معتديا"(٩٤).

أما غضب وزير الفرعونى رنسى من الكلام السابق، وقوله معلقا عليه:

"يشتمنى!!/ هذا العبد المارق يشتمنى!!"(٩٥).

فيعادل غضب رنسى من الفلاح فى القصة التراثية، حيث تسببت هذه المواجهات العنيفة من الفلاح لفساد العصر برمته بالنص التراثى فى غضب رنسى، حيث "قاطع رنسى الفلاح بسؤال خشن: أيهما أهم لديك: المتاع الذى تدعيه أم الضرب بالعصا إذا استمرت شكايتك. غير أن الفلاح لم يعره اهتماما واستمر فى كلامه"(٩٦).

ولم يتوقف الفلاح عن مهاجمة رنسى لتقاعصه غير المبرر من وجهة نظره عن إنصافه حتى أمام الناس، حيث تقول القصة: "وقد تكلم هذا الكلام إلى المدير العظيم للبيت (رنزى) بن (مرو) عند مدخل قاعة المحاكمة، ثم أمر الحاجبين أن يتعهداه بسياط وقد أسخناه ضربا فى كل أجزاء جسمه"(٩٧)، وكانت هذه هى واقعة الضرب الثانية والأخيرة فى القصة.

وعلى الرغم من بشاعة الضرب، فإنه يؤكد أن الفلاح كان حرا طليقا ولم يسجن قط، حتى عندما وصل كلامه إلى حد سب رنسى عقب هذا الموقف: "عندئذ قال هذا الفلاح: (إن ابن مرو لا يزال متنكبا فى غيه، وإن حواسه قد عميت عما ينظر، وصمت عما يسمع،وانحرفت عما يتلى عليه. انظر، إن مثلك كمثل بلد لا عميد له، أو جماعة لا رئيس لها، أو كسفينة لا ربان لها، أو كعصابة أشقياء لا مرشد لها"(٩٨).

وعلى خلاف وقائع القصة التراثية، وإمعانا فى تصوير الظلم، فإن المؤلف يختتم المشهد بإشارة العرض الآتية: "تسقط لوحة من أعلى .. بعرض المسرح، تمثل الفلاح وهم يقبضون عليه"(٩٩).

ولا يمكن لنا أن ننهى الكلام عن هذا المشهد دون الإشارة إلى تناص آخر قام به المؤلف مع الحديث الشريف، وورد على لسان الفلاح أخنوم الوارد عبر صوته الواصل من النافذة، حيث قال:

"فى وادى الملح ../ عشنا نسمع عن ماعت/ وعدالة حكام الأهناس/ كان الراوى ينشدنا كل مساء/ كيف تساوى الناس .. كأسنان المشط/ المالك .. والفلاح/ صاحب مصنع آنية الفخار وعماله/ والمتحكم فى البازلت، وعمال المحجر/ وبأن الفقر يولى الأدبار/ وبأن الليل كأزهار تذبل/ والظلم تقادم عهده/ (صمت) لكن ../ ما أن سرت بعيدا بضعة خطوات/ وتخطيت الدائرة المضروبة .. حول عقول الناس/ وتجاوزت حصار الكذب الأسود والألفاظ المحتالة/ حتى داهمنى اليأس"(١٠٠).

حيث تحيلنا السطور الثلاثة الأولى من المقطع السابق إلى العصر الفرعونى، بما فيها من إشارات إلى وادى الملح وماعت وحكام الأهناس. أما السطور الثلاثة التالية، بالإضافة لما فيها من إشارة إلى راوى السيرة للفلاحين فى أمسيات القرى، فإنها تدفع المتلقى من خلال التناص مع الحديث النبوى الشريف (الناس سواسية كأسنان المشط)، للانتباه إلى أن الكاتب يتعمد الإشارة إلى ما يحدث فى الواقع الراهن أيضا. أما باقى المقطع فيعكس وجهة نظر الشاعر فى حال الفلاح المصرى المعاصر البائس، على الرغم من قوانين الإصلاح الزراعى والتأميم والقضاء على الإقطاع التى فرح بها الشاعر عقب ثورة يوليو مباشرة.

يتألف المشهد الثانى من أربع صفحات فقط، وهو يدور فى الحقل وقت الغروب، ويضم بيبى والفلاح آب وشاب مجهول. وهو مشهد لا علاقة له بالقصة التراثية من قريب أو بعيد، ولا يأتى به أى ذكر لأخنوم أو حادثة السطو عليه، لكنه مشهد يقوم فيه بيبى بدوره التنويرى مع الفلاحين من أجل الثورة لتحقيق الحرية والعدل، ولهذا كان التناص مع الحلاج هو المنتظر، حيث يقول بيبى فى حواره:

"بيبى: علينا أن نعرف أصل الأشياء/ أن ننبش حول الجذع القائم/ فى نصل إلى الجذر/ والمرض الأول إن دققت هو الفقر/ الشاب: الفقر؟!/ ما للفقر، وما نلقى من صمت أفقر من كل الفقر؟!/ بيبى: الحاجة سيف فوق الرقبة/ (صمت) رأيك فى كفة/ ورغيف الأطفال بأخرى"(١٠١).

وهذا يتناص مع قول الحلاج عن القحط الموازى للفقر، فور أن خلع الخرقة ونزل لتنوير الناس بساحة بغداد: **"ويمشى القحط فى الأسواق، يجبى جزية الأنفاس/ من الأطفال والمرضى/ حقيبته بلا قاع، فلا تملأ إذ تعطى/ ورغبته بلا رى، فلا تسكت أن تسأل/ وخلف القحط يمشى تحت ظل البيرق المرسل/ جنود القحط، جيش الشر والنقمة/ خلائقهم مشوهة، كأن الذيل فوق الرأس/ يقود خطاهمو إبليس، وهو وزير ملك القحط/ وليس القتل والتدجيل والسرق/ وليس خيانة الأصحاب والملق/ وليس البطش والعدوان والخرق/ سوى بعض رعايا القحط، جند وزيره إبليس"(١٠٢).**

على أن الحلاج قد تحدث حديثا مفصلا عن الفقر ذاته فى مشهد المحاكمة، ردا على سؤال رئيس المحكمة له "هل تبغى أن يرتفع الفقر عن الناس؟"(١٠٣)، حيث قال: **"ما الفقر؟/ ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل،/ والعرى إلى الكسوة/ الفقر هو القهر/ الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح/ الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب، وزرع البغضاء/ لفقر يقول - لأهل الثروة - اكره جمع الفقراء/ فهمو يتمنون زوال النعمة عنك/ ويقول لأهل الفقر/ إن جعت فكل لحم أخيك/ الله يقول لنا:/ كونوا أحبابا محبوبين/ والفقر يقول لنا/ كونوا بغضاء بغاضين/ اكره .. اكره .. اكره/هذا قول الفقر"(١٠٤).**

والحديث السابق عن الفقر يتفق مع وجهة نظر بريخت، التى ترى "أن القدر لا يحدد مجريات الأحداث، إنما يحددها قوانين المجتمع الاقتصادية والاجتماعية الواقعية"(١٠٥)، ولهذا فهو قابل للتغيير بالفعل الثورى لأن "قدر الإنسان هو الإنسان نفسه"(١٠٦).

وهذا هو ما فعله مهران بالفعل، حيث ينتهى المشهد بالإشارة إلى استمرار دور شباب الفلاحين التنويرى المبشر بالثورة، فى خط مواز لاستمرار الفلاح فى الدفاع عن حقه المسلوب، وذلك من خلال إشارة العرض التالية: **" (تسقط لوحة من أعلى .. بعرض المسرح، تمثل الشاب على حماره، وحوله جماعة من الفلاحين .. يتحدث فيهم)(١٠٧).**

تدور أحداث المشهد الثالث فى القاعة نفسها التى دارت بها أحداث المشهد الأول بقصر رنسى وزير الفرعون، حيث يعقد المؤلف محاكمة ثانية متخيلة للفلاح، لكنها هذه المرة برئاسة رنسى وحضور تحوتى والفلاح. ولما كانت هذه المحاكمة أيضا من وحى خيال المؤلف وفقا لرؤيته المعاصرة، فإن التناص الذى نجده فى هذا المشهد هو تناص معاصر أيضا مع مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى.

وعلى الرغم من أن هذا المشهد يقع فى سبع صفحات فقط تقريبا، فإننا نرصد فيه ست تناصات مع مسرح صلاح عبد الصبور، خمسة منها مع مسرحية مأساة الحلاج، وتناص سادس مع مسرحيته مسافر ليل، كما سنرى فى التحليل.

التناص الأول:

يبدأ المشهد بدفاع جحوتى عن نفسه قائلا:

"صدقنى .. لم أظلمه"(١٠٨).

ويبدأ حديث الفلاح، الذى يصلنا صوته قبل دخوله للقاعة، بقوله:

"طال الظلم، ولكن روحى أقوى من ظلمك"(١٠٩).

وعندما شاهد رنسى الفلاح للمرة الأولى، دار بينهما الحوار التالى:

"رنسى: هذا .. أنت/ الفلاح: لا .. بل غيره/ قد غير هيئة أخنوم الظلم(١١٠).

كما أن أخنوم يواجه رنسى قائلا:

"هذى سابع مظلمة .. أرفعها لجنابك/ وأنا لا أجد جوابا .. يذهب عنى الغم/ بل أسقط يوما بعد الآخر فى قاع الظلم(١١١).

وحديث الحلاج عن الفقر الذى تناص معه مهران فى المشهد السابق، وثيق الصلة بحديثه عن الظلم الذى تناص معه مهران فى هذا المشهد، حيث يقول الحلاج: **"هل تسألنى من ذا صنع الفقر؟/ من ألقى فى عين الفقراء/ كلمات تفزع من معناها؟/ وإليك جواب سؤالك:/ الظلم ../ هل تسأل من ذا صنع القيد الملعون،/ وأنبت سوطا فى كف الشرطى؟/ وإليك جواب سؤالك:/ الظلم ../ هل تسألنى من ذا صنع الاستعباد؟/ الظلم ../ حلاج"(١١٢).**

حيث يشترك النصان فى رد كل سلبيات المجتمع الفاسد للفقر أولا، ورد الفقر ذاته للظلم ثانيا.

التناص الثانى:

وهو يتمثل بسياق المسرحية فى تحويل الفلاح من صاحب حق يتهم الحكام بظلمه، إلى شخص كافر ملحد يجب تطبيق الحد عليه، حيث يقول عنه جحوتى موجها حديثه لرانسى: **"لم أفعل إلا ما يفعله القاضى العادل/ (فى لهجة مداهنة) لكن لما سب الفرعون/ ورفيع مقامك/ طبقت عليه القانون/ لا، بل ضاعفت عقوبته/ حتى أستل الحقد الأسود من كبده/ أعتصر القلب، فينزف آخر ما فيه من الإلحاد"(١١٣).**

ويقول عنه رانسى موجها حديثه للفلاح نفسه:

"لا، بل عبد شق عصا الطاعة/ واستمرأ أن يهجو ويسب/ ويجدف فى حق الرب"(١١٤).

وإذا كان الربط بين الحاكم والإله أمر مألوف لدى الفراعنة وفقا لمعتقداتهم الدينية، فإنه ليس كذلك بالطبع فى الواقع المعاصر. لكن صلاح عبد الصبور قد حرص على تأكيد هذا الربط فى أكثر من موضع بمسرحية مأساة الحلاج، لإثبات أن الحلاج قد صلب بدافع سياسى وستار دينى، حيث يقول رئيس المحكمة ــ مثلا ــ فى عطف لغوى كاشف قبيل انعقاد المحاكمة: **"ألأن عدو الله والسلطان يؤدب/ يتجمع أوباش الناس على الطرقات؟!"(١١٥).**

أما هذه الرسالة التى اقتحمت المحاكمة قادمة من عند وزير القصر، وشرع رئيس المحكمة فى قراءتها فور وصولها، فهى تقع فى إطار ما يسميه محللوا الخطاب السياسى "فخ الخطابات النقية"(١١٦)، وهى تلك الخطابات التى ترتدى ثوب البراءة لتزييف وعى الشعوب، وإن كانت فى جوهرها تلتف على عنقها لتخنقها. حيث يقول نص الرسالة: **"(يقرأ)/ إن الدولة قد سامحت الحلاج/ فيما قد نسب إليه، وتثبت منه السلطان/ من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد/ وعفت عنه عفوا كليا لا رجعة فيه/ لكن هبنا أغفلنا حق السلطان/ ماذا نصنع فى حق الله؟/ فلقد أنبئنا أن الحلاج/ يروى أن الله يحل به،**

أو من شاء له الشيطان/ من أوهام وضلالات/ ولهذا أرجو لو يسأل فى دعواه الزنديقية/ فالوالى قد يعفو عمن يجرم فى حقه/ لكن لا يعفو عمن يجرم فى حق الله"(١١٧).

وقد قام مهران بالتناص مع مسرحية مأساة الحلاج فى هذه النقطة، لأنه يريد أن يصنع من الفلاح فى نصه الحداثى، نموذجا موازيا للحلاج فى نزوله للناس سعيا لتحقيق الحرية والعدل. ولهذا فهو يربط بينه وبين أثره التنويرى الثورى سعلى الناس فى كل فرصة على العكس تماما من القصة التراثية، حيث يقول عنه جحوتى موجها حديثه إلى رنسى، فور سماع صوت الفلاح قادما من خارج القاعة فى هذا المشهد:

"أوغل .. وتمادى .. وتخطى كل حدود الحلم/ وأرى إن ترك كما يهوى/ فسيفسد يا مولاى .. القوم"(١١٨).

علما بأن الفلاح حتى فى سياق المسرحية ذاتها، كان قادما من السجن إلى جلسة محاكمة سرية، أى لا مجال فيها لسماع القوم لحديثه.

التناص الثالث: (مع مسرحية مسافر ليل)

والأمر هنا يتعلق تحديدا بالإجراءات الشكلية للعدل، التى ترسخ فى جوهرها مضمون الظلم.

فرانسى يقول لتحوتى مبتسما، تعقيبا على تبريره لسرقة الدواب، وقبيل دخول الفلاح للقاعة:

"أنت محق فى تصرفك/ ونحن .. لا نحاكمك/ لكنه الفصل الأخير/ والمخرج القدير/ هو الذى يسلسل الفصول للنهاية

ودون خلخلة/ ويرسم النهاية المجلجلة/ تلك التى تثير .. فى الناس سخطهم/ بفضل دقة الإخراج والتمثيل"(١١٩).

وحينما يضرب الحارس الفلاح بالسوط، نظرا لمهاجمته للحاكم أثناء دفاعه عن نفسه، فإن رنسى يمنعه قائلا:

"دعه يفصل الكلام/ فهذه .. محاكمة/ نريد أن تكون عادلة/ (هامسا إلى جحوتى) بعض الإجراءات الشكلية/ لا ضرر البتة منها فى هذى الساعة/ وتحصننا من النقد، وهواة الحرية/ فليصرخ ما قدرت حنجرته/ مادمنا قد أغلقنا الأبواب القبلية والبحرية/ وأذعنا أن الفلاح .. سينظر فى أمره/ لكن .. فى جلسات سرية"(١٢٠).

والواقع أنه لا يمكن لى أن أسمع عن (إجراءات عدل شكلية) لمحاكمة ظالمة، دون أن يقفز إلى ذهنى على الفور سهذا المشهد الساخر من إجراءات العدل الشكلية، فى المحاكمة الظالمة التى أقامها عامل التذاكر للراكب فى مسرحية مسافر ليل، "حيث إن المباينة بين القول والفعل، هى أساس البنية الساخرة، مادامت الكلمات مرتبطة بالمظهر، والأفعال مرتبطة بالواقع"(١٢١): "عامل التذاكر: **"لابد لكى يجرى العدل/ من أن نحفظ للعدل مظاهره الرسمية/ الراوى: هذا حق/ فالعدل بلا مظهر/ كالمرأة دون طلاء/ كالمسرح ـ مسرحنا هذا ـ دون ستائر/ ولهذا فالعامل يقفز كى يجلس فى أعلى العربة/ فوق الرف الشبكى/ ويدلى ساقيه،/ ويأرجح قدميه على رأس الراكب/ لا تندهشوا هذا أيضا حق/ فقديما قالوا:/ إن القانون فوق رؤوس الأفراد"(١٢٢).**

وكأن عامل التذاكر بوصفه نموذج الحاكم الظالم الممتد امتدادا سرمديا عبر التاريخ، قد أصبح الإسكندر وزهوان وعشرى السترة ورانسى أيضا. على أن ملامح التشابه بين المسرحيتين تتجاوز هذا المشهد إلى نقطة جوهرية أخرى، وهى وجود راوى يعمل على

كسر الإيهام المسرحى، ويدفع الجمهور إلى الثورة على الظلم فى العرض وفى الواقع أيضا.

التناص الرابع:

ويتمثل التناص الرابع فى الحديث عن الرشوة، حيث يقول الفلاح:

"سلة فاكهة طيبة الريح/ تنحرف بقاضيك العادل/ مكيال شعير واحد/ يفسد ذمة جابى المال/ الرشوة تحكم كل دوائر أعمالك"(١٢٣).

والرشوة فى حقيقة الأمر هى سبب التحول الدرامى فى موقف جماعة الفقراء بمسرحية مأساة الحلاج، فبدلا من مساندتهم له لأنه يسعى من أجل تحقيق الحرية والعدل لهم، شهدوا عليه زورا بأنه كافر ويستحق القتل، حيث تقول المجموعة: **"صفونا .. صفا .. صفا/ الأجهر صوتا والأطول/ وضعوه فى الصف الأول/ ذو الصوت الخافت والمتوانى/ وضعوه فى الصف الثانى/ أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قانى/ براقا لم تلمسه كف من قبل/ قالوا: صيحوا .. زنديق .. كافر/ صحنا: زنديق .. كافر/ قالوا: صيحوا فليقتل،/ إنا نحمل دمه فى رقبتنا/ فليقتل، إنا نحمل دمه فى رقبتنا/ قالوا: إمضوا، فمضينا"(١٢٤).**

على أن الرشوة فى حكاية الفلاح الفصيح لا مجال لها، لأنه بداية لم تكن هناك محاكمة له أساسا، وعندما حقق رنسى فى شكاوى الفلاح نظر فيها بنفسه وحكم حكما منصفا للغاية. كما أنه لم تات سيرة الرشوة فى شكاوى الفلاح سوى مرة واحدة فور ضرب رجال رنسى له حيث قال: "انظر. إنك حاكم يسرق وعميد قرية يقبل (الرشوة)"(١٢٥)، وبالإضافة إلى أن هذا الموقف الغاضب يسمح بالاتهامات المجحفة للرجل العادل؛ فإن وضع الكلمة بين هلالين يعنى أنها غير موجودة أصلا فى النص الفرعونى، وأن المترجم قد وضعها من عنده لإقامة المعنى، وربما كان الأنسب فى سياق القصة أنه يقبل الظلم أو يقبل السرقة من رجاله.

أما سبب تركيز مهران السيد على الحديث عن تفشى الرشوة فى مسرحيته، فيرجع إلى أنه كان يهدف إلى الإسقاط على الواقع المعاصر فى هذا المقطع الشعرى، حيث يستكمل الفلاح حديثه قائلا:

"الرشوة تحكم كل دوائر أعمالك/ ووساطات الأصهار/ فى هذى الأيام،/ تزدحم الطرقات الطينية/ بمحفات رجال الأعمال/ المجلوبة فى سفنك من أقصى الأرض/ نتقشف بينا يثرى الحاوى والدجال/ ورواة مآثرك المنثالة .. كالفيض!!"(١٢٦).

ولعل عبارة "فى هذى الأيام"، تتضافر مع قوله "رجال الأعمال"، فى نقل المتلقى للواقع المعيش. ليدرك على الفور أن تلك "المحفات" المستوردة، ليست سوى معادل تراثى لسيارات رجال الأعمال الحديثة الفارهة، "فعلى المتلقى أن يتتبع آثار المؤشرات بطريقة بوليسية، حتى يظفر بالمعنى الظنين ويلقى القبض عليه"(١٢٧).

التناص الخامس:

وهو يتمثل فى نهاية المحاكمة وختام المشهد، حيث ينص على ما يلى:

"رجل الحاشية الثالث: فلاح وادى الملح قد أدانه اللسان/ هو الذى أشار نحو نفسه،/ وكيل مولانا على الضياع/ أراه لم .. يمل/ ولم يرد سوءا بما فعل/ كما عهدتموه .. لم يزل/ يحفظ مالكم من الضياع/ لكنه .. إذا سمحت لى/ (مشيرا إلى أخنوم .. وفى صوت مرتفع ممطوط) هو المدان/ فلاح وادى الملح يا قوم مدان/ أحد الحرس: (زاعقا) فلاح وادى الملح يا قوم مدان/ الحارس الثانى: مدان/ الثالث: مدان"(١٢٨).

وتجدر الإشارة بداية فى هذا السياق إلى أنه بالإضافة إلى عدم وجود محاكمة فى النص التراثى أساسا، وإلى عدم إدانة الفلاح حتى من أصدقاء تحوتى أنفسهم، الذين قالوا

لرنسى فور استماعه لشكوى الفلاح لأول مرة: "وهل هذه قضية حتى يعاقب الإنسان (تحوت نخت) هذا بسبب مقدار تافه من النطرون، ومقدار ضئيل من الملح؟ مره أن يعطى بدلا منها، وعلى ذلك يمكنه أن يعطى بدلا منها"(١٢٩)؛ فإن رنسى لم يوافق على هذا الاقتراح حيث تقول القصة: "غير أن رنزى بن مرو لزم السكينة ولم يجب هؤلاء الحكام ولا هذا الفلاح أيضا"(١٣٠). بل إنه فى ختام القصة "أعطى بيت تحوت نخت لهذا الفلاح"(١٣١) وأجزل له العطاء، وعلى هذا فهو مشهد متخيل بالكامل من الشاعر المعاصر.

فبداية يتبع رجل الحاشية الثالث الذى أصدر الحكم على الفلاح، السياسة نفسها التى اتبعها رئيس المحكمة أبو عمر فى الإيقاع بالحلاج، وهى سياسة تاويل كلام المتهم البرىء فى غير صالحه. ففى مقابل القول السابق لرجل الحاشية الثالث: "فلاح وادى الملح قد أدانه اللسان/ هو الذى أشار نحو نفسه"، (وإن كان ليس فى النص ما يستحق هذا القول، ولم نر مصداقا له فى المسرحية، لأن كلام الفلاح ليس كلاما صوفيا ملتبسا يحتمل التأويل)، نجد قول أبى عمر: **"أحسبك الآن ستمضى فى إنكارك/ لكنى من نطقك سأدينك"(١٣٢).**

وهذا ما فعله أبو عمر بالفعل أثناء المحاكمة ولحظة النطق بالحكم، حيث قال: **"والآن .. امضوا، وامشوا فى الأسواق/ طوفوا بالساحات وبالخانات/ وقفوا فى منعطفات الطرقات/ لتقولوا ما شهدت أعينكم/ قد كان حيث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كفره/ لكن الشبلى صاحبه كشف سره/ فغضبتم لله، وأنفذتم أمره/ وحملتم دمه فى الأعناق/ وأمرتم أن يقتل/ ويصلب فى جزع الشجرة/ الدولة لم تحكم/ بل نحن قضاة الدولة لم نحكم/ أنتم .. حكمتم، فحكمتم/ فامضوا، قولوا للعامة/ العامة قد حاكمت الحلاج/ امضوا .. امضوا .. امضوا/ (يخرجون فى خطى متباطئة ذليلة)"(١٣٣).**

فلم يكن أيا من رجل الحاشية الثالث أو أبو عمر فى مشهدى المحاكمة السابقين قاضيا عادلا، بل كان يمثل ذراع السلطة القمعية، الذى يسخر قدرته التأويلية لخدمتها. ففى ظل "الأنظمة القمعية الاستبدادية تتحول اللغة من أداة للتخاطب والتعريف بالحقيقة إلى أداة قمع وتضليل، وذلك عن طريق التلاعب بما تحمله من شحنات دلالية، وجعلها تعبر عن غير ما تعنيه وتدل عليه، أى عن الواقع"(١٣٤).

وكما كان أبو عمر حريصا على تبرئة السلطة من دم الحلاج، كان رجل الحاشية الثالث الذى ألح على أن مولاه: "لم يمل، ولم يرد سوء الفعل، ومازال محافظا على أموال الشعب من الضياع"، حريصا على تبرئة رنسى من إصدار الحكم الجائر، حتى إنه فى نهاية الأمر تصدى لإصدار الحكم بنفسه نيابة عنه.

وإذا كان أبو عمر قد خاطب العامة فى حكمه، لأنهم كانوا حاضرين للجلسة وأسهموا فى إصدار الحكم؛ فإن رجل الحاشية الثالث أيضا قد خاطب العامة لحظة نطقه بالحكم فى المقطع السابق قائلا: "فلاح وادى الملح يا قوم مدان"، وتبعه حارس آخر زاعقا: "فلاح وادى الملح يا قوم مدان"، وكأن الكاتب من شدة تأثره بمشهد نهاية محاكمة الحلاج، قد نسى أن جلسة محاكمة الفلاح كانت جلسة سرية مغلقة الأبواب والشبابيك.

التناص السادس:

لوحة صلب الفلاح فى ختام المشهد.

حيث تمثل هذه النقطة قمة التناص المتأثر بمسرحية مأساة الحلاج، وفقا لإشارة العرض التالية: "تسقط لوحة من أعلى .. بعرض المسرح، فى سرعة ملحوظة .. تمثل

الفلاح مصلوبا إلى جذع نخلة .. وحوله الجنود ينهالون عليه بالسياط"(١٣٥)، وكأن مهران قد أبى لفلاح مسرحيته، الذى حرص أن يحفر على وجهه ملامح الحلاج، إلا أن يصلب مثله أيضا على جذع الشجرة فى نهاية الأمر.

ويرجع السبب فى هذا إلى أن مهران لم تكن عينه على القصة التراثية، بقدر ما كان ينظر إلى المغزى المعاصر لمسرحيته، والذى يتمثل فى تنبيه المتلقى المعاصر لظلم السلطة ودعوته للثورة عليها. لذا فقد وجد ضالته فى الحلاج الذى خلع خرقة الصوفية، وصار مثقفا عضويا يسعى لتنوير العامة من أجل تحقيق الحرية والعدل فى مسرحية صلاح عبد الصبور.

وليس أدل على هذا من أن الكاتب قد أضاف مشهدين فى مسرحيته بعد هذا المشهد، لم يظهر الفلاح أو نسمع صوته فيهما، بينما كان الغرض منهما هو تعميق فكرة التثوير الشعبى ضد الظلم كما سنرى.

فالمشهد الرابع يدور فى بيت أخنوم، ويضم زوجته وأمه ونفرو الراوى وتوت وبيبى وبتاح، وهو يصور خوف أم الفلاح من مجابهة السلطة، حيث ترى أن ابنها كان مخطئا فيما فعل، وإن كان المشهد يقرر أن غلبة الآراء كانت مع الثورة الشعبية:

"واليوم ../ تغلى كل قرى الأهناس/ خرج الفلاحون عن الصمت المزمن/ وارتفعت أصوات الناس/ وانفلتت عبر الأبواب المفتوحة/ وتخطت هراوات الحراس/ وانعقدت فوق الطرقات، وساحات الأسواق"(١٣٦).

وعلى الرغم من هذا التحوير الجامح للقصة التراثية التى لم يكن بها أى علاقة بين الفلاح الفصيح والشعب، والذى يصل فى المقطع التالى إلى حد القلب المتعمد لوقائعها؛ فإن "عملية إنتاج النص تقتضى انتقاء وتركيبا، وهدما وبناء، كما أن عملية فهمه تحكمها الآليات نفسها"(١٣٧)، لهذا سنرصد هذا القلب محاولين تفسيره فى إطار رؤية النص الحداثية:

"<u>توت</u>: قال الفرعون .. لوفد قابله من أسبوع/ .. لا أضمر شرا للفلاح/ لكن فصاحته استهوتنى/ فتحفظت عليه/ كى أستمتع ببلاغته الفطرية/ بيبى: ها .. ها .. ها ../ وكأن حكايته .. ملهاة/ تلعبها فرقة مولانا .. فى مسرحه الملكى/ .. لسنا بلهاء إلى هذا الحد/ فليسبك تصريحا آخر/ هاهاها ../ لكن لا ينقصه الجد"(١٣٨).

إن وقائع القصة التراثية المسجلة فى مقدمة الشكوى الثانية تنص على أن الفرعون لم يقابل أى شخص، لكن الذى ذهب للفرعون هو المدير العظيم للبيت رنزى بن مرو، وقال له: " سيدى لقد عثرت على أحد هؤلاء الفلاحين، وفى الحق أنه فصيح، وهو رجل سرق متاعه. وانظر. إنه قد حضر ليتظلم لى من أجل ذلك.

عندئذ قال جلالته: بقدر ما تحب أن ترانى فى صحة دعه يمكث هنا دون أن تجيب عن أى شىء قد يقوله. ولأجل أن تجعله يستمر فى الكلام الزم الصمت. ثم مر بأن يؤتى لنا بذلك مكتوبا"(١٣٩).

فقد كان هدف الملك "نبكاو رع" الذى وقعت هذه القصة فى عهده هو الاحتفاظ بهذه الخطب البليغة للاستفادة منها فى إثراء التعبير والبلاغة، لكنه لم يحبس الفلاح ولم يغفل عن الجانب الإنسانى، حيث أمر رنسى بأن يمد الفلاح وعائلته بالطعام دون أن يعلمه بأنه يفعل ذلك، حيث كان يرسل للفلاح "عشرة أرغفة وإبريقين من الجعة كل يوم"(١٤٠) عن طريق أحد أصدقائه، كما أرسل إلى "شيخ بلدة (سخت حموت) ليصنع الطعام لزوج الفلاح، ومقداره ثلاثة مكاييل من القمح كل يوم"(١٤١).

لكن حرص مهران على التصوير الباطش لظلم السلطة، جعله يتجواز عن ذكر هذه الوقائع، بل ينكر الهدف الأساسى من تمطيط القصة، باحثا عن مبرر درامى آخر لإنصاف الفلاح الفصيح، يتناسب مع رؤيته المعاصرة، حيث يقول فى ختام المشهد على لسان توت:

"مع إشراقة رع/ كل صباح، تنهال على القصر .. مظالم ورقاع/ تحمل سخط الفلاحين/ والباعة فى الأسواق والسقائين/ وتشير إلى ما يحدث فى كل نواحى هذا البلد المغلوب على أمره/ وتطالب برجوع الفلاح إلى أهله/ يدفع فوق طريق العودة .. بحميره/ وينادى فى الطرقات/ أخنوم الفلاح برىء/ ليس بلص أو مارق/ وبأن تعقد محكمة للسارق"(١٤٢).

إن الأمر لدى مهران قد تجاوز حد مقابلة وفد للملك، إلى ثورة شعبية حقيقية تطالب بعودة الفلاح بحميره إلى أهله، ومعاقبة تحوتى السارق. هكذا (تحوتى السارق) دون مواربة، ففى الثورات " تخلق الميادين بلاغة جديدة لا تنافق ولا تراوغ، تسمى الأشياء بأسمائها، وتصف كل شخص بما يستحق، وتحطم إرث آلاف السنين من الصمت والمراوغة"(١٤٣). وقد عبر مهران عن نجاح هذه الثورة فى وصولها إلى غايتها، من خلال إشارة العرض فى نهاية المشهد: "**تسقط لوحة من أعلى .. بعرض المسرح، تمثل جحوتى أمام محكمة يحضرها حشد كبير من الناس"(١٤٤).**

ويجدر بنا فى هذا السياق الإشارة إلى المبرر الدرامى الذى جعل رانسى يتوقف عن الاستماع إلى المزيد من شكاوى الفلاح الفصيح، ويشرع فى البت فيها بالقصة التراثية. حيث يتمثل هذا المبرر فى قول الفلاح فى ختام شكواه التاسعة والأخيرة: "إنى أشكو إليك وأنت لا تسمع شكواى، فسأذهب وأشكو منك إلى (أنوبيس)"(١٤٥). وأنوبيس هو إله الجبانة، أى أن الفلاح قد هدد بالانتحار. ولما لا، فقد وصف بيشا فى كتابه (ميلاد العيادة) الحياة بأنها "مجموعة الوظائف التى تقاوم الموت"(١٤٦)، ووزع الموت داخل الحياة "فى صورة ميتات جزئية، ميتات تدريجية وبطيئة، لا تكتمل إلا بالموت نفسه"(١٤٧). فالفلاح الفقير قد فقد ثروته، ولم يستجب السارق لتضرعه بردها، ولم ينصفه وزير الفرعون بإقامة العدل، فماذا بقى له كى يعيش؟

تقع أحداث المشهد الخامس والأخير فى الساحة أمام أكواخ وادى الملح، ويظهر فيه جمع غفير من الناس يتبادلون بعض الأخبار حول مصير الفلاح، وينتظرون نفرو الراوى ليعرفوا منه حقيقة ما حدث لأخنوم، ليس بوصفه راويا فقط، بل بوصفه شريكا فى صنع الحدث أيضا. لكن الراوى عند ظهوره يرفض الحديث معهم قائلا: **"لا يا سادة .. أنتم عشتم كل الأحداث"(١٤٨)**، ويتوجه بالحديث لجمهور المسرح مباشرة حول مغزى الحكاية. ونكتشف بعد قليل أن توت وبيبى وبتاح يجلسون وسط جمهور الصالة، ويشاركون فى توجيه دفة الحوار. وبعد ذلك يشترك فى الحوار بعض الجمهور نفسه أيضا، فى حديث حول ما يجب عليهم فعله من أجل الوطن فى المستقبل. وهذا يذكرنا بالمشهد الأخير أيضا من مسرحية صلاح عبد الصبور "بعد أن يموت الملك"، والذى يدور فيه حوار مباشر بين الراويات والصالة، لاختيار نهاية واحدة من ثلاث نهايات مقترحة، تمثل ثلاث احتمالات ممكنة لمستقبل مصر بعد أن مات الملك.

على أن هذا النقاش بين المسرح والصالة، قد صار أمرا مقبولا فى ظل الدراما الحديثة التى أصبحت تمثل "فهما ووعيا ووضعا لليد على المشكلات ذات الأهمية، فتكاد تكون بمثابة ندوة تمثل فيها أشد المناقشات تقدمية، والجمهور يشترك فى مناقشة الأمور العادية

فى المجتمع والمشكلات التى تعترض حياته"(١٤٩). وإن كان الجمهور الذى شارك فى الحوار من الصالة بمسرحية مهران، هو من الممثلين أيضا فى حقيقة الأمر. أما لدى صلاح عبد الصبور، فقد كان جمهورا حقيقيا، وقد طلبت منه الراويات أن يصفق تصفيقا أكثر حدة للنهاية التى سيختارها، حتى لا يعرضون سواها فى اليوم التالى(١٥٠).

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن مسرحية مهران قد نشرت عام ١٩٧٥، وإن كان يسجل فى بدايتها أنه قد كتبها أثناء منحة التفرغ عام ١٩٦٩. ولا نعلم فى حقيقة الأمر هل كانت هذه الكتابة الأولى نهائية ولم يتم تعديلها فى فترة السنوات الست التى سبقت نشرها؟ ولا نعلم أيضا هل قرأها أحد فى هذه الفترة، وكيف كان ذلك؟

وإذا أخذنا بالتاريخ الأول يكون مهران قد قرأ بكل تأكيد "مأساة الحلاج" ١٩٦٤ و"مسافر ليل" ١٩٦٨ لصلاح عبد الصبور. وإذا أخذنا بتاريخ النشر وفقا للتوثيق المتعارف عليه علميا يكون مهران قد قرأ أيضا "ليلى والمجنون" ١٩٧١ و"بعد أن يموت الملك" ١٩٧٣. على أن المفهوم المتطور للتناص يعنى فى المقام الأول بالتحاور المطلق بين النصوص، حيث يقول ريفاتير: "التناص هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت تالية عليه"(١٥١).

ويعنينا فى هذا المشهد بسياق البحث عدة أمور، سنفصلها فيما يأتى.

الأول: معرفة نهاية قصة الفلاح فى الرواية المعاصرة.

فقد حرص المؤلف على إبراز رفض الرواى عند ظهوره الحديث حول وقائع قصة أخنوم مرة أخرى، تأكيدا على أن ما يشغله فى المقام الأول هو الإسقاط المعاصر وليس القصة التراثية. وصار كل ما يعلمه المتلقى فى هذا الشأن هو بعض توقعات فلاحى أهناسيا حول مصيره، فى حديثهم المتبادل بالساحة قبل ظهور أخنوم:

"أقوال شتى/ يطلقها أتباع سمير الفرعون/ لكن الثابت أن الرجل تراجع/ بعد هطول رقاع تظلمنا كالأمطار على القصر"(١٥٢).

حيث يقدم المؤلف مبررا دراميا ثوريا بديلا لنصرة الفلاح فى قضيته، لكنه لا يؤكده بل يشكك فيه بقوة العادات والتقاليد والإيمان. وعندما "يتبنى المؤلف بشكل مقصود وجهة نظر معارضة لتلك التى أراد لقارئه أن يتخذها؛ فإن حديثه فى حقيقة الأمر يكون فى سياق التهكم"(١٥٣)، حيث يقول فى تعليق فلاح آخر على الكلام السابق:

"لا يا جارى .. أرجوك/ الناس يميلون إلى التهويل/ نحن رجال عركتنا الأيام/ عاصرنا عشرات الأحداث/ ورأينا الدنيا تهتز، وتثبت وتميل/ لكن لم نسمع يوما، أن كبيرا أحنى القامة لصغير/ هذى معتقدات وتقاليد .. وديانة آباء"(١٥٤).

ويترك المؤلف المتلقى دون معرفة بنهاية القصة التى أصبحت لا تشغله، ولا يريد أن تشغل متلقيه عن التفكير فيما يعانيه من ظلم مماثل فى واقعه المعيش، عبر كسر الإيهام المسرحى بحديث الممثلين إلى الجمهور مباشرة فى هذا الشأن. لكنه يحسم الأمر فى النهاية من خلال اللوحة التى تسقط فى ختام المسرحية وفقا لإشارة العرض التالية: **"تسقط لوحة بعرض المسرح من أعلى .. تمثل الفلاح والجماهير تحطم قيوده"(١٥٥).** على أن هذه العودة الرمزية غير سالمباشرة لقصة الفلاح بعد مشهدين كاملين، لا تصل ما انقطع من الحكاية التراثية، بقدر ما تضرب مثلا حيا للمتلقى المعاصر على أن المقاومة الثورية للحاكم الظالم تنتصر فى نهاية المطاف، وفقا لرؤية المؤلف المعاصرة.

الثانى: تعمد التأكيد على أن ما تذكره كتب التاريخ عن وقائع القصة كذب وتشويه للحقيقة، محاولا إقناع المتلقى بتفسير جديد للتاريخ، ولما لا، والفهم كما يقول ريكور " مخاطرة بالنفس أمام النص، واستقبال ذات أخرى أرحب من خلاله"(١٥٦).

وقد تم هذا فى أكثر من موقع داخل المشهد:

١- "شخص ١: الفلاح؟/ عشنا قصته وحفظناها/ شخص ٢: لم نعرف منها غير الشائع/ صافحنا وجه الأشياء"(١٥٧).

٢- "الراوى: (متجها إلى الصالة) لكنى سألخصها لضيوف الليلة/ أحفاد الفرعون .. ورنسى .. والفلاح/ هذى النخبة من أبناء القرن العشرين/ من قرأوها فى كتب التاريخ محرفة .. شوهاء"(١٥٨).

٣- نفرو: "(مخاطبا أحد الجمهور)/ جئنا لنصحح ما دونه الكتاب الرسميون/ الشعراء المرتزقة"(١٥٩).

ويرجع السر فى ذلك إلى حرص الشاعر على خلخلة الوقائع التراثية وهدمها، لإقامة بنائه الفنى الجديد. حيث قام بتحويل بطل القصة التراثية من نموذج أعلى للأدب الفرعونى، إلى زعيم ثورة شعبية فى التوظيف المعاصر.

ولما كان "هناك حالات لا تتطابق فيها وجهة نظر المؤلف مع وجهة نظر المتلقى، ويبدو أن المؤلف يكون قد خطط عمدا لهذا الاختلاف"(١٦٠)؛ فإن شاعرنا قد جعل أحد المشاهدين فى مسرحيته يعترض على التوظيف المعاصر المخالف لواقع القصة التراثية، وقد قام بالرد عليه أيضا:

"شخص من الصالة: أمسكتم بخناق الفلاح المسكين/ وجعلتم من هذا الأمى فصيح زمانه/ قسمتم شكواه إلى تسع مظالم/ كى يتنازل .. ويرق الحاكم/ وأثرتم ما شئتم من جدل .. حول الحرية والعدل/ بيبى: (صارخا)/ هذا تشويه للتاريخ الشعبى"(١٦١).

سس وبهذا يكون المؤلف قد استخدم كل السبل الفنية الممكنة لصرف نظر المتلقى عن المغزى التراثى للقصة، ليتفرغ معه لمراجعة الظلم المشابه الذى يعانيه، محاولا دفعه للثورة عليه وفقا لرسالة المسرحية التنويرية. فالدراما الحديثة "أصبحت مهمتها تثقيفية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة، إنها تسعى إلى التركيز وتنوير الأعماق المظلمة فى عقل المتفرج وحسه. وبهذا تتحدد الوظيفة الأساسية للدراما وهى الاستنارة"(١٦٢).

الثالث: الرسالة التنويرية للمسرحية المعاصرة.

ويعنينا أمر هذه الرسالة بوصفها تحويرا فنيا لدور بطل القصة التراثى فى المقام الأول، حيث يقول الراوى عن أخنوم مخاطبا جمهور الصالة:

"وحدك .. وحدك/ دون سلاح نازلت الصمت/ فإذا ما يكتبه الناس خرافة/ وإذا نظريات الأجداد هباء/ غاصت فى أوراق البردى الصفراء/ مع أول .. لا/ أطلقها أخنوم العاطل من أى ثقافة/ (الربابة) فلندرك قبل فوات الوقت/ بطلان القول القائل .. إن الصمت حصافة"(١٦٣).

فقد استخلص الشاعر من قصة أخنوم رسالة تنويرية مفادها أن الصمت ليس من الحصافة فى شىء، وأن مقاومة الحاكم الظالم ولو بالكلمة فقط، قد تؤدى إلى إجباره على تحقيق العدل. ولنا على هذا المقطع ملاحظتان؛ الأولى: أن الشاعر يقر خلاله بأن أخنوم قد واجه قضيته وحيدا، ولم يكن هناك فصيل شعبى ثورى يناصره، على عكس ما حاول تأكيده فى مسرحيته المعاصرة. والأخرى: إشارة الشاعر إلى أن أخنوم "العاطل من أى ثقافة" قد تمكن من تحقيق الفعل الثورى بالكلمة فقط، فى حث متوارى للمثقف المعاصر على ضرورة عدم تقاعصه عن أداء رسالته التنويرية.

على أن رد فعل الجمهور فى ختام الحوار التنويرى بالمشهد الأخير لم يكن فى صف الثورة، اتفاقا مع الواقع السياسى المصرى وقت كتابة المسرحية، حيث كان الجمهور "وفقا

لعلاقته السياسية والاقتصادية والطبقية بمجتمعه، قد وصل إلى حالة من عدم القدرة على الفعل"(١٦٤)، وهذا تحديدا ما كان يسعى مهران لتغييره.

"ما نحن سوى نظارة/ نجلس فوق كراسينا المرقومة/ ونتابع ما يجرى/ ونطيل التحديق/ نتململ، أو نضحك فى الظلمة/ أو يهدر من بين أصابعنا التصفيق/ نبكى فى صمت .. موت البطل أو البطلة/ لكن .. لم يطلب منا التعليق/ فإذا كان الأمر كذلك/ فالأجدى لكم الصمت/ فالصمت .. الصمت .. الصمت/ حتى لا تنطبق علينا الجدران"(١٦٥).

ولما كانت " البنية التأليفية للعمل الأدبى (تتنبأ) ببعض استجابات القارئ،على نحو يجعل المؤلف يدخل فى حساباته ردود الأفعال هذه، ويبدو كما لو أنه (يبرمج) هذه الاستجابات المختلفة"(١٦٦)؛ فإن شاعرنا الثورى ما كان ليسمح بأن تنتهى مسرحيته التنويرية بهذا الموقف المتخاذل، حيث أعقبه بهذا الحوار المعلق عليه قبل إسدال الستار:

"توت: (إلى نفرو الراوى)/ فلنرجع لبطون الكتب الملقاة على الأرفف ولفائفنا والقطران/ بيبى: لا، بل نمكث حتى يسمعنا الصم/ نفرو: يكفى أن يفهمنا أحفاد الفلاح .. من القوم/ (الربابة بحدة)/ أن يحمل هذا العرق النابض .. صرخة أخنوم/ .. الخوف عدو الإنسان/ أما الصمت .. فتابوته/ (تسقط لوحة بعرض المسرح من أعلى .. تمثل الفلاح والجماهير تحطم قيوده)/ (ستار)"(١٦٧).

إن الشاعر يضرب مثالا بنفسه فى الاستمرار بأداء رسالته التنويرية، حتى لو لم تكن الاستجابة إليها جيدة من جمهور المتلقين/ الشعب. كما أنه يستخلص من قصة الفلاح الفصيح المخترعة فى نصه المعاصر عبر لوحة النهاية، أن الصوت التنويرى المعارض قادر على إشعال الثورة وإقامة العدل، حتى لو كان صوتا وحيدا.

وتجدر الإشارة فى نهاية البحث إلى أن القاعدة الرئيسية المألوفة لدى جمهور المسرح تقوم "على أساس أن الحضور لا يحق له المشاركة فى الفعل الدرامى الواقع على المسرح، ولا أن يجبر على ذلك"(١٦٨). ولهذا فإن المسرحية التى تتطلب من جمهورها أن يعيد النظر فى قواعد الدراما على المستوى الفنى، كما فعلت مسرحيتنا هذه بحوارها المباشر مع الجمهور، تقوم على المستوى الموضوعى "بتحدى علاقة المتفرج بكل من العالم الدرامى والعالم الواقعى. إنها عملية تورط تدعو إلى إعادة التفكير فى العالم القائم"(١٦٩)، وبهذا يكون شكل المسرحية متسقا مع مضمونها تمام الاتساق.

كما أن تحوير مهران الفنى لأحداث القصة التراثية، كان يتفق مع غايته من التوظيف الفنى المعاصر لها. وكما يقول شابلان: "الشاعر أولى به أن يغير الحقيقة برمتها، من أن يترك شيئا منها يتنافر مع قواعد فنه"(١٧٠).

Abstract

the intertextuality levels in the poet Mohamed Mohran El Sayed play (A tale from the salt valley)

By Ahmed Mustafa

The research aims to study the intertextuality levels in the poet Mohamed Mohran El Sayed play "Hekaya Men Wadi El Malh" (A tale from the salt valley), in which the author re employs the Pharaonic heritage novel, to express a contemporaneous issue disconcerting him, using the artistic techniques of selection and distribution, and mechanisms of Harmony and offset with the referential text, in order to present his new vision.

The research does not depend on the narrow concept of intertextuality of Julia Kristeva, which means the linguistic presence of a text in another text, but Gérard Genette concept depends on textual transcendence, which represents in acquaintance of all that may render the text at a concealed or an apparent relationship with other texts, where the second concept implies and outstrips the first concept.

The study conducts the investigation of three levels of intertextuality in the same time, first of which; intertextuality with the heritage tale, the second; intertextuality with the very texts of the complaints of the "El Fallah El Faseeh" (the Eloquent Peasant) itself, and the third; intertextuality with Salah Abdel Sabour contemporaneous play "Ma'sat El Hallag" (Scooper Trajedy).

Where the researcher observes the argumentativeness of the Quotations from the two referential heritage texts and changing in them, step by step, from the play onset to the end, trying to interpret every relation of harmony or offset in light of the poet recent vision, as well as persuading the effects of the contemporaneous poetic play texts, which were apparent in his poetic discourse and his dramatic treatment.

However, the substantial question we are concerned, in the research, with seeking its answer throughout the study, is not what the poet has borrowed from the heritage tale and what he left, or from the contemporaneous texts he rendered intertextuality therewith, but, it is why he has conducted that specifically and not something else in each location in the text, to arrive at the end to the recognition of the artistic value of employment of the theater heritage.

الهوامش

(١) جيرار جينت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١، ص: ٩٠.

(٢) انظر، المرجع السابق: ٩٠.

(٣) كلود ليفى شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشئون الثقافية،بغداد، ١٩٨٦، ط١، ص: ١٢ ــ ١٣.

(٤) مايكل ريفاتير(وآخرون)، مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ط١، ص: ٢٢٩.

(٥) سليم حسن، موسوعة مصر القديمة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة ٢٠٠١، ج ١٧، ص: ٤.

(٦) المرجع السابق، ج ١٧، ص: ٧.

(٧) جاك دريدا، فى علم الكتابة، ترجمة وتقديم: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومى للترجمة ٢/٩٥٠، القاهرة، ٢٠٠٨، ط١، ص: ٣٢٧.

(٨) أحمد العشرى، البطل فى مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ط١، ص: ١٨٢.

(٩) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١، ص: ٧٨.

(١٠) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص: ٤١.

(١١) أحمد العشرى، مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ط١، ص: ١٠٤.
(١٢) محمد مهران السيد، حكاية من وادى الملح، تقديم: على شلش، كتاب الإذاعة والتليفزيون ٣٥، القاهرة، ١٩٧٥، ط١، ص: ٢١.
(١٣) سليم حسن، سابق، ج١٧، ص: ٥٥.
(١٤) المرجع السابق، ج١٧، ص: ١٠.
(١٥) محمد مهران السيد، مقدمة على شلش، انظر ص: ١٣.
(١٦) محمد مهران السيد، سابق:٢٨.
(١٧) المرجع السابق:٣٢.
(١٨) نفسه: ٢٤.
(١٩) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢، ص: ٤٤ ــ ٤٥.
(٢٠) عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوى للنشر، عمان ــ الأردن، ٢٠٠٦، ط١، ص: ١٤٥.
(٢١) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٢٨.
(٢٢) محمد مهران السيد، سابق: ٣٠.
(٢٣) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٣٧ ــ ٣٨.
(٢٤) محمد مهران السيد، سابق: ٣٠.
(٢٥) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٢٣ ــ ٢٤.
(٢٦) محمد مهران السيد، سابق: ٣١.
(٢٧) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٥٣.
(٢٨) محمد مهران السيد، سابق: ٣٤.
(٢٩) المرجع السابق: ٣٥.
(٣٠) نفسه: ٣٨.
(٣١) نفسه: ٣٩.
(٣٢) صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢، ص: ٦٨.
(٣٣) محمد مهران السيد، سابق: ٦٩.
(٣٤) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١، ص: ٩٥.
(٣٥) محمد مهران السيد، سابق: ٤٠ ــ ٤١.
(٣٦) سليم حسن، سابق: ٥٨.
(٣٧) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٢٧ ــ ٢٨.
(٣٨) محمد مهران السيد، سابق: ٣٦.
(٣٩) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٨٣.
(٤٠) المرجع السابق: ٨٤.
(٤١) محمد مهران السيد، سابق: ٣٥.
(٤٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ١١٥.
(٤٣) محمد مهران السيد، سابق: ٤١.
(٤٤) سليم حسن، سابق: ج١٧، ص:٥٩.
(٤٥) محمد مهران السيد، سابق: ٤٢.
(٤٦) سليم حسن، سابق: ج١٧، ص: ٦٤.
(٤٧) محمد مهران السيد، سابق: ٥١.
(٤٨) المرجع السابق: ٤٤.
(٤٩) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٣٨ ــ ٣٩.
(٥٠) محمد مهران السيد، سابق: ٤٥.
(٥١) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٤٣ ــ ٤٤.

(٥٢) محمد مهران السيد، سابق: ٤٩ ــ ٥٠.
(٥٣) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٥٠.
(٥٤) صلاح عبد الصبور، ليلى والمجنون: انظر من ص ٥٩ إلى ٦٣.
(٥٥) محمد مهران السيد، سابق: ٥١ ــ ٥٢.
(٥٦) المرجع السابق: ٥٣.
(٥٧) سليم حسن، سابق: ج١٧، ص: ٥٥.
(٥٨) المرجع السابق: ٥٧ ــ ٥٨.
(٥٩) محمد مهران السيد، سابق: ٥٤.
(٦٠) المرجع السابق: ٥٨.
(٦١) صلاح فضل، نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ط٣، ص: ٣٠٦.
(٦٢) سليم حسن، سابق: ٦٨.
(٦٣) المرجع السابق: ٥٦.
(٦٤) كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢، ط١، ص: ٢١٤.
(٦٥) آن أوبرسفيلد، مدرسة المتفرج ــ قراءة المسرح (٢)، ترجمة: حمادة إبراهيم وسهير الجمل ونورا أمين، مراجعة: حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩٦، ط١، ص: ١٩١.
(٦٦) المرجع السابق: ١٩٢.
(٦٧) محمد مهران السيد، سابق: ٥٨.
(٦٨) المرجع السابق: ٥٣.
(٦٩) نفسه: ٥٩.
(٧٠) سليم حسن، سابق: ٦١.
(٧١) المرجع السابق: ٥٨.
(٧٢) محمد مهران السيد، سابق: ٥٨.
(٧٣) المرجع السابق: ٥٤ ــ ٥٥.
(٧٤) نفسه: ٦٠.
(٧٥) سليم حسن، سابق: انظر ص: ٦٧.
(٧٦) محمد مهران السيد، سابق: ٦١.
(٧٧) سليم حسن، سابق: ٥٨.
(٧٨) المرجع السابق: ٥٩.
(٧٩) نفسه: ٥٨ ــ ٥٩.
(٨٠) نفسه: ٦٧.
(٨١) نفسه: ٦٧.
(٨٢) نفسه: ٦٨.
(٨٣) محمد مهران السيد، سابق: ٦٢.
(٨٤) المرجع السابق: ٦٢.
(٨٥) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٤٢ ــ ٤٣.
(٨٦) فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ط١، ص: ٨٠.
(٨٧) محمد مهران السيد، سابق: ٦٢ ــ ٦٣.
(٨٨) ميشيل فوكو، جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتى وعبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨١، ط١، ص: ٤٥٦.
(٨٩) محمد مهران السيد، سابق: ٦٦.
(٩٠) عز الدين المناصرة، سابق: ٥.
(٩١) محمد مهران السيد، سابق: ٦٥ ــ ٦٦.
(٩٢) المرجع السابق: ٦٦.
(٩٣) نفسه: ٦٣.
(٩٤) سليم حسن، سابق: ٦٥.

(٩٥) محمد مهران السيد، سابق: ٦٣.
(٩٦) سليم حسن، سابق: ٦١.
(٩٧) المرجع السابق: ٦٤.
(٩٨) نفسه: ٦٤.
(٩٩) محمد مهران السيد، سابق: ٦٧.
(١٠٠) المرجع السابق: ٦٦.
(١٠١) نفسه: ٦٨ ــ ٦٩.
(١٠٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٤٥ ــ ٤٦.
(١٠٣) المرجع السابق: ١٠٦.
(١٠٤) نفسه: ١٠٧.
(١٠٥) فايلر كيته ريلكه (وآخرون)، مسرح التغيير ــ مقالات فى منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة: قيس الزبيدى، دار ابن رشد ــ مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣، ط١، ص: ٣٣.
(١٠٦) المرجع السابق: ٣٤.
(١٠٧) محمد مهران السيد، سابق: ٧١.
(١٠٨) المرجع السابق: ٧٢.
(١٠٩) نفسه: ٧٣.
(١١٠) نفسه: ٧٤.
(١١١) نفسه: ٧٧.
(١١٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٢٤.
(١١٣) محمد مهران السيد، سابق: ٧٢.
(١١٤) المرجع السابق: ٧٤.
(١١٥) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ٨٣.
(١١٦) عماد عبد اللطيف، بلاغة الحرية ــ معارك الخطاب السياسى فى زمن الثورة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ــ القاهرة، ٢٠١٢، ط١، انظر ص:٥٤.
(١١٧) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ١٠٩ ــ ١١٠.
(١١٨) محمد مهران السيد، سابق: ٧٢.
(١١٩) المرجع السابق: ٧٢ ــ ٧٣.
(١٢٠) نفسه: ٧٥ ــ ٧٦.
(١٢١) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ط١، ص: ١٣٢.
(١٢٢) صلاح عبد الصبور، مسافر ليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢، ص: ٣٣ ــ ٣٤.
(١٢٣) محمد مهران السيد، سابق: ٧٧.
(١٢٤) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ١٠ ــ ١١.
(١٢٥) سليم حسن، سابق: ج١٧، ص: ٦٤.
(١٢٦) محمد مهران السيد، سابق: ٧٧.
(١٢٧) محمد مفتاح، سابق: ٢٨.
(١٢٨) محمد مهران السيد، سابق: ٧٨ ــ ٧٩.
(١٢٩) سليم حسن، سابق: ٥٩.
(١٣٠) المرجع السابق: ٥٩.
(١٣١) نفسه: ٧٠.
(١٣٢) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج: ١٠٥.
(١٣٣) المرجع السابق: ١١٤ ــ ١١٥.
(١٣٤) محمد ناصر العجيمى، المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ ــ ١٩٧٤)، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١)، تونس، ١٩٩١، ط١، ص: ٢٣٤.
(١٣٥) محمد مهران السيد، سابق: ٧٩.
(١٣٦) المرجع السابق: ٨١.
(١٣٧) محمد مفتاح، دينامية النص: ٢٨.
(١٣٨) محمد مهران السيد، سابق: ٨٣.
(١٣٩) سليم حسن، سابق: ٦٠.
(١٤٠) المرجع السابق: ٦٠.
(١٤١) نفسه: ٦٠.

(١٤٢) محمد مهران السيد، سابق: ٨٤.
(١٤٣) عماد عبد اللطيف، بلاغة الحرية: ص:٥٤.
(١٤٤) محمد مهران السيد، سابق: ٨٤.
(١٤٥) سليم حسن، سابق: ج١٧، ص: ٦٩.
(١٤٦) جيل دلوز، المعرفة والسلطة ــ مدخل لقراءة فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت ــ الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص:١٠٠.
(١٤٧) المرجع السابق: ١٠٠.
(١٤٨) محمد مهران السيد، سابق: ٨٦.
(١٤٩) فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط٢، ٨٢.
(١٥٠) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢، ١١٢.
(١٥١) عز الدين المناصرة، سابق: ٥٤.
(١٥٢) محمد مهران السيد، سابق: ٨٥.
(١٥٣) بوريس أوسبنسكى، شعرية التأليف: بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى، ترجمة: سعيد الغانمى وناصر حلاوى، المشروع القومى للترجمة (٧٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١، انظر ص: ١٣٦.
(١٥٤) محمد مهران السيد، سابق: ٨٦.
(١٥٥) المرجع السابق: ٩٥.
(١٥٦) بول ريكور، من النص إلى الفعل ــ أبحاث الــتأويل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، دار عين، الجيزة، ٢٠٠١، ط١، ص: ٩٠.
(١٥٧) محمد مهران السيد، سابق: ٨٥.
(١٥٨) المرجع السابق: ٨٧.
(١٥٩) نفسه: ٩١.
(١٦٠) بوريس أوسبنسكى، سابق: ١٣٥.
(١٦١) محمد مهران السيد، سابق: ٩١.
(١٦٢) فوزى فهمى، سابق:٨٣.
(١٦٣) محمد مهران السيد، سابق: ٨٩.
(١٦٤) أحمد العشرى، مقدمة فى نظرية المسرح السياسى: ٩٦.
(١٦٥) محمد مهران السيد، سابق: ٩٤.
(١٦٦) بوريس أوسبنسكى، سابق: ١٣٨.
(١٦٧) محمد مهران السيد، سابق: ٩٤ ــ ٩٥.
(١٦٨) كير إيلام، سابق: ١٣٧.
(١٦٩) إلين أستون (وجورج سافونا)، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، مراجعة: محسن مصليحى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦، ط١، انظر ص: ٢٢١.
(١٧٠) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١، ص: ٣٦.

المصادر والمراجع

ــ **آن أوبرسفيلد:**مدرسة المتفرج ــ قراءة المسرح (٢)، ترجمة: حمادة إبراهيم وسهير الجمل ونورا أمين، مراجعة: حمادة إبراهيم، مركز اللغات والترجمة ــ أكاديمية الفنون، الجيزة، ١٩٩٦، ط١.
ــ **أحمد العشرى:** (١) البطل فى مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ط١.
(٢) مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، ط١.
ــ **إلين أستون (وجورج سافونا):**المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، مراجعة: محسن مصليحى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ١٩٩٦، ط١.
ــ **بوريس أوسبنسكى:**شعرية التأليف: بنية النص الفنى وأنماط الشكل التأليفى، ترجمة: سعيد الغانمى وناصر حلاوى، المشروع القومى للترجمة (٧٩)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ط١.
ــ **بول ريكور:**من النص إلى الفعل، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، دار عين، الجيزة، ٢٠٠١، ط١.
ــ **تزفيتان تودوروف:**الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.
ــ **جاك دريدا:**فى علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومى للترجمة ٩٥٠/٢، القاهرة، ٢٠٠٨، ط١.

ـ **جوليا كريستيفا:**علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ط١.
ـ **جيرار جينت:**مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ط١.
ـ **جيل دلوز:**المعرفة والسلطة ـ مدخل لقراءة فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.
ـ **روبرت شولز:**السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ط١.
ـ **سليم حسن:** موسوعة مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة ٢٠٠١، عدد الأجزاء:١٨.
ـ **صلاح عبد الصبور:**(١) بعد أن يموت الملك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢. (٢) يلى والمجنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢. (٣) أساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢. (٤) سافر ليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ط٢.
ـ **صلاح فضل:** نظرية البنائية فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ط٣.
ـ **عز الدين المناصرة:** علم التناص المقارن، دار مجدلاوى للنشر، عمان ـ الأردن، ٢٠٠٦، ط١.
ـ **عماد عبد اللطيف:** بلاغة الحرية ـ معارك الخطاب السياسى فى زمن الثورة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ـ القاهرة، ٢٠١٢، ط١.
ـ **فاروق خورشيد:** الجذور الشعبية للمسرح العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ط١.
ـ **فايلر كيته ريلكه (وآخرون):** مسرح التغيير ـ مقالات فى منهج بريشت الفنى، اختيار ومراجعة: قيس الزبيدى، دار ابن رشد ـ مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٣، ط١.
ـ **فوزى فهمى:** المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط٢.
ـ **كلود ليفى شتراوس:** الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشئون الثقافية،بغداد، ١٩٨٦، ط١.
ـ **كير إيلام:** سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت، ١٩٩٢، ط١.
ـ **مايكل ريفاتير(وآخرون):** مجموعة مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٧، ط١.
ـ **محمد مفتاح:** دينامية النص، المركز الثقافى العربى، بيروت/ الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١.
ـ **محمد مهران السيد:** حكاية من وادى الملح،تقديم: على شلش، كتاب الإذاعة والتليفزيون ٣٥، القاهرة، ١٩٧٥، ط١.
ـ **محمد ناصر العجيمى:** المسرح الطليعى فى مصر (١٩٦٢ ـ ١٩٧٤)، منشورات دار المعلمين العليا بسوسة، سلسلة آداب عربية، مجلد (١)، تونس، ١٩٩١، ط١.
ميشيل فوكو: جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتى وعبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨١، ط١.
ـ **نهاد صليحة:** المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ط١.