حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٥ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠١٧)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

سمات التجريب فى مختارات من مسرح " منتو "

جيهان صلاح الدين السيد *

قسم اللغات الشرقية – فرع اللغة الأردية- كلية الآداب - جامعة عين شمس

المستخلص

يتناول هذا البحث دراسة سمات التجريب فى مختارات من مسرحيات لـ "سعادت حسن منتو"؛ حيث يرصد عناصر الاختلاف والمغايرة فى هذه المسرحيات على مستوى المضمون و الشكل الفنى، فتتضح مع ذلك الأسس الجديدة التى جربها منتو فى عملية الكتابة فى فن المسرحية الأردية، ولم تكن معهودة أو مألوفة، ففتح بذلك الباب أمام المسرحية الأردية للدخول إلى مناطق لم تكن قد طرقتها من قبل أن يبدأ منتو مشروعه الإبداعى؛ ويبدو تجريب منتو فى المسرحية الأردية مجالا مهماً فى دراسة مسرحياته، وذلك من خلال ثلاثة عناصر؛ هى:

١ –سمات التجريب فى الحدث: حيث تبدأ أولى مظاهر هذا التجريب فى مضمون وموضوع هذه المسرحيات " موضع الدراسة " وكيفية تناوله.

٢ – سمات التجريب فى الشخصية: حيث تبرز الدراسة مدى ما طرأ من اختلاف وتجديد فى تصوير الشخصيات الدرامية، حتى النمطية والتقليدية منها.

٣ – سمات تجريبية عبر السرد: فتسعى الدراسة إلى أن تلمح الفروق التقنية بين آلياته الفنية وما كان سائدا قبل أن يبدأ مشروعه المسرحى.

وتعد هذه السمات هى السمات الخاصة بالأدب التجريبى، و لعل المسرح التجريبى هو السبب الأساسى فى شيوع مصطلح التجريب، حتى أصبح أداة الكاتب الواعى، يستخدمها فى تطوير أدبه، مما يجعل التجريب سبيلاً للتجديد الفعال.

ونظرا لقلة الدراسات التى تعنى بالتنظير للتجريب فقد عرضت مقدمة البحث أيضا تعريفاً لهذا المصطلح و دلالته و سماته، كما حاولت الدراسة مقاربة الخطاب المسرحى التقليدى مع خطاب منتو عن طريق وضع تلك المسرحيات على محك التحليل النقدى من وجهة نظر التجريب.

الكلمات المفتاحية

مفهوم التجريب، موقف منتو من التجريب، التجريب فى الحدث، التجريب فى الشخصية، التجريب فى عناصر السرد.

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

المقدمة

إن التجريب مصطلح يكثر تداوله واستعماله فى أوساطنا المسرحية، فلا يكاد يخلو منه نقد مسرحى أو محاورة فى فن المسرح أو دراسة مسرحية، أو بحث، فذاك عرض تجريبى، وتلك قاعة المسرح التجريبى، وذاك منتدى للمسرح التجريبى، وفى الأفق مهرجان المسرح التجريبى..... إلخ.

وهكذا صاحب المسرح منذ نشأته نزعة التجريب فى أساليب التعبير، وذلك من أجل طرح أفكار جديدة بأشكال تساير المتغيرات التى تطرأ على المجتمع، ولتطوير الاتصال بين المرسل والمستقبل تجاوزاً للحدود التقليدية، ومما لا شك فيه أن هذا التطور أدى بشكل مباشر إلى خلق آفاق جديدة أمام المسرحيين باكتشاف سبل وأدوات وإمكانات جديدة فى التجسيد الإبداعى والخلق الفنى.

والتجريب كمفهوم نشأ فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الدراما الحديثة ؛ حيث ظهر التجريب فى الفنون أولاً وعلى الأخص فى الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التى تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقنى الهائل فى القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبى فى اتجاه الخروج عن المألوف والسائد "[١]".

وقد شاع مصطلح التجريب فى الآونة الأخيرة وارتبط فى الأذهان بالمسرح وعروضه، ثم تطور لرصد مدى محاولات المؤلفين فى التجريب داخل النص نفسه.

وفى تعريف التجريب لغة تتخذ " التجربة " بدلالاتها اللغوية بعداً هاماً فى صدد تعريف التجريب، فقد عرفها العرب على إنها " الاختبار "، وهو اختبار يستهدف المعرفة اليقينية التى تكاد أن تكون هى الغاية النهائية للاختبار "[٢]"، وعلى هذا فإن عملية التجريب فى الأدب هى:

" عملية إبداعية تتخذ من رفض المستقر والمألوف حافزاً لها، وتعتمد على محاولات الأديب المستمرة لإزاحة منظومة التقاليد الأدبية، كما تعتمد على رغبته فى عدم التوقف عند حد معين من التجديد "[٣] ".

أما الأدب التجريبى ؛ فهو ذلك الأدب الذى ينتج عن محاولات تجريبية تؤدى إلى تغير واضح فى الممارسات الإبداعية التالية له، وهذا النوع من الأدب ـ إن صح لنا إطلاق تعبير " نوع " عليه ـ له سماته التى تميزه وأسسه التى ينبنى عليها، ويمكن أن نعتبره ـ مبدئيا ـ ذلك الأدب الذى تتحقق فيه ـ فى طوره التكوينى على الأقل ـ سمات تعضد رغبته فى التغيير، وإزاحة منظومة التقاليد الأدبية السائدة، ورغبته فى غزو المجهول، وبالتالى الخروج بأشكال، وطرائق ومضامين مستحدثة، متمردة على المستقر والمألوف، هذا مع وجوب تحقق سمة وعى المبدع بموقفه التجريبى."[٤]"

ويرى الناقد المغربى محمد برادة " أن التجريب لا يعنى الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون فى سياق مغاير، إن التجريب يقتضى من الكاتب الوعى بالتجريب وتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التى يسعى إلى صياغتها صوغاً فنياً يستجيب لسياقه الثقافى ورؤيته للعالم"[٥]".

وينبغى تأكيد أن التجريب على الرغم من كونه عملية تهدف إلى هدم الأشكال والتقاليد الموروثة، فإنه لا ينفى التراث نفياً كاملاً، ولكن يحاوره محاولاً الكشف عن الجوانب الخفية فيه.

فالكاتب يستطيع أن يجرب ما طابت له التجربة.. ويكون مثله فى هذا مثل الرجل الذى يستطيع الغوص تحت الماء أو الطيران فى الهواء، لكنه فى ذلك كله لا يستطيع أن يستغنى عن قلبه أو رئتيه، أى أنه لا يستطيع كتابة مسرحية جديدة دون أن يتبع العناصر

الأساسية فى كتابتها، فيمكن الخروج عن جميع القواعد والقوانين إلا الأساسى منها "[٦]".

وفيما يتعلق بالمسرح الأردى كان " سعادت حسن منتو •" أحد رواده، حيث اتجه إلى كتابة المسرحية الأردية منذ عام ١٩٣٩م، واستمر فى كتابتها ما يقرب من ١٥عاما، كتب خلالها ٦١مسرحية، من بينها ١٨مسرحية إذاعية لم يكتف بإذاعتها، بل قام أيضا بنشرها "[٧]".

ولم يتبع " منتو " الطرق المألوفة، فلم يكتب مسرحا تقليديا، وقد انتقد البعض طريقته الجديدة والمبتكرة، إلا أنه لم يهتم بذلك إيمانا منه بأنه حاول أن يقدم الجديد حتى لو احتوى على بعض العيوب ؛ حيث يقول:

" قد لا تعجب طريقتى فى المسرح نقاد وكتاب الأردية التقليديين، ولكن أبغى أن يقرأها القارئ جيدا حتى يعى ويدرك الجديد فيها، وما بها من مميزات فيستمتع بها "[٨]".

والجدير بالذكر أن شخصية "منتو" نفسها كانت تميل إلى الغريب وغير المألوف فى كل شئ، فمنذ طفولته كان يفعل أشياء غريبة، ولم يكن طفلا عاديا، كما كانت له خصاله الفريدة والمميزة، ويفعل كل ما هو غريب ولافت للنظر، وله نظرته الخاصة به فى كل أمور حياته، وهذه الخصال النادرة هى التى جعلته يتبوأ مكانة رفيعة فى عالم الفن والأدب "[٩]"، وهكذا جاءت بعض مسرحياته أيضا تمثل حالة استثنائية فى تاريخ الدراما، فما أن تنتهى إلا وتعقبها حالة استثنائية أخرى جديدة؛ حيث لا يتوقف التجريب كسنة من سنن الحفاظ على النوع؛ لذلك لا عجب أن يكون مسرح "منتو" مشابها لما جاء بعده أو مشابها لما يوجد اليوم؛ لأنه كان بمثابة ترسيم لمسرح مستقبلى يأتى بعده.

وهكذا تأتى أهمية الموضوع من ناحيتين:

أولا: قلة الدراسات التى تعنى بالتنظير للتجريب بصفة عامة، وعدم وجودها فى مجال دراسات اللغة الأردية وأدبها بصفة خاصة.

ثانيا: اختبار كون " منتو " كاتبا مسرحيا تجريبيا عن طريق مقارنة الخطاب المسرحى التقليدى فى عهده مع خطاب " منتو "المسرحى ؛ حيث أن الدراسات السابقة لأعمال " منتو " لم تتطرق لتجريبه وتجديده فى النص المسرحى المقروء ؛ وهذه الدراسات هى:

- بحث مقدم من الدكتورة " فوزية عبد العزيز أحمد الصباح " أستاذ مساعد اللغة الأردية و آدابها – كلية الآداب – جامعة المنصورة – ٢٠٠٩ م، بعنوان: " الدراما الأردية المسموعة عند "منتو " دراسة فى البناء الفنى والدلالى مع ترجمة نماذج مختارة.
- رسالة ماجستير مقدمة من الباحثة " جيهان صلاح الدين السيد " – كلية الآداب – جامعة عين شمس – ٢٠٠٥م، بعنوان: " القصة القصيرة عند "سعادت حسن منتو" دراسة تحليلية نقدية مع ترجمة منتخبات من قصصه ".

وسوف يتم دراسة تجريب " منتو " من خلال أربع مسرحيات لم يتم دراستها من قبل ؛ وهى: " كليوباترا كى موت - موت كليوباترا "، " خودكشى - انتحار "، " كروٹ - التغيير "، "روح كا ناٹک - مسرحية الروح "

ويتناول البحث تجريب " منتو " من خلال ثلاثة عناصر رئيسية إضافة إلى المقدمة والخاتمة وثبت المصادر والمراجع:

العنصر الأول: سمات التجريب فى الحدث.

العنصر الثانى: سمات التجريب فى الشخصية.

العنصر الثالث: سمات تجريبية عبر السرد المسرحى.

أولاً: "سمات التجريب فى الحدث "

تكتسب المسرحية الطويلة أو القصيرة سحرها الأساسى من وجود مجموعة من الأحداث التى يتحرك معها المتلقى عبر منظومة متصاعدة خلال النص وتختلف أهمية الأحداث داخل هذه المنظومة تبعاً لما يحاول الكاتب تحميله على رسالة المسرحية نفسها.

ومن المهم قبل أن نناقش الآليات التجريبية لاستخدام الحدث، أن نلم بالأرضية التى يتحرك عليها، وانطلق منها الكاتب التجريبى، هذه الأرضية هى التى تخلق فيها وعيه وتكون، ثم شرع يتمرد عليها فيما بعد تمرداً ظاهراً حيناً، وخفياً حيناً آخر.

ولقد بدأ " منتو " فى كتابة مسرحياته عام ١٩٣٩م ، أى أنه من الممكن تحديد فترة البداية عنده بأواخر العقد الرابع من القرن العشرين ؛ تلك الفترة التى شهدت الكثير من التغيرات على عدة مستويات، لذلك من الضرورى إلقاء نظرة سريعة على سمات الحدث الدرامى قبل هذا التاريخ، كى يتسنى لنا معرفة مقدار الانزياح الذى حاولته مسرحيات " منتو ".

ومن أبرز سمات الحدث الدرامى فى تلك الفترة " المرحلة الثانية فى تاريخ الدرامة الأردية " هو أثر الدراما الغربية فى الدراما الأردية، حيث وقع الحدث بصفة عامة فى تلك الفترة فى منطقة هى بين المنطقية والخيالية – أى الغريبة والعجيبة فى أحداثها - فالحدث الذى تحكيه الدراما ليس غرائبياً ولا يحاول الإيهام بأجواء خيالية " فانتازيا " وهو فى الوقت نفسه ليس حدثاً مصدقاً واقعياً، بمعنى أنه لا يمكن أن يحدث لكل شخص أو لأى شخص، بل لأشخاص ذوى قدرات خاصة يؤهلهم المؤلف خصيصاً للقيام بهذا الحدث، وقد أدى ذلك إلى اعتماد الدراما فى تلك الفترة على الحوادث الضخمة وتسلسلها تسلسلاً يستولى على لب القارئ، وهكذا كانت هذه الأحداث تتيح للكاتب استعراض مهارته اللغوية فى الوصف، وكذلك كان الميل إلى اختيار الأحداث الجسيمة المؤدية إلى تحول ما فى تاريخ الشعوب، فلم يتجه الكتاب فى تلك الفترة للحدث العادى "[١٠]".

كما تعتمد البنية الحدثية التقليدية أى " تتابع الأحداث فى العمل الدرامى "، على البناء الثلاثى الأرسطى للدراما، وهو ما يتمثل فى تمهيد ثم عقدة ثم نهاية، وهو ما كان يسمى بالبناء الهرمى ؛ حيث تقابل قمة الهرم ذروة الحبكة الدرامية، أو العقدة التى يتشابك فيها الصراع داخل الأحداث "[١١]".

بعد هذا العرض السريع لسمات الحدث، وسمات البنية الحدثية فى دراما ما قبل الحرب العالمية الثانية، نكون قد حاولنا مناقشة النموذج الإرشادى الذى كان سائداً عندما بدأ " منتو " تجربته الدرامية، وبالتالى يمكن لنا أن نفهم تجاربه على نفس العنصر " الحدث " بشكل أوضح، وهو ما سوف ننتقل إليه فيما يلى فى مختارات من مسرحياته.

أ- الحدث فى مسرحية " كليوباترا كى موت - موت كليوباترا ":

يتضح من عنوان المسرحية أن موضوعها والحدث الذى تدور حوله هو حدث تاريخى يتعلق بـ " كليوباترا "" ملكة مصر (٥١ - ٣٠ ق. م).

ولم يتح لموضوع من الموضوعات التاريخية أن يلقى رواجاً فى الأدب مثل ما لقيه موضوع " كليوباترا "، ذلك أن الأحداث التاريخية فيه غنية بمعانيها، غريبة فى موضوعها، تقترب فى واقعها من القصص الخيالية، فإلى مظاهر الأبهة والجمال والبذخ فى الحفلات والمآدب، وإلى سيطرة العواطف وسلطان الحب الجارف، تقوم المأسى التاريخية والوقائع الحربية ذات الأثر الخطير، تنهار بها العروش وتتحطم عليها آمال الحبيبين، ووراء ذلك كله شخصية عجيبة جمعت إلى جلال مكانتها وذكاءها النادر صفات الأنوثة كاملة، مع براعة فى الحيل تعيا بها أبرع النساء،، وقد آلت على نفسها أن تعيش فى حياة كلها مجد ومتعة، حتى إذا رأت نجم سعدها يغرب آثرت الموت، وارتبط مصيرها بمصير

مصر "[١٢]".

وقد ألفت حول هذا الموضوع مسرحيات كثيرة فى مختلف الآداب، منها خمس عشرة مسرحية فرنسية، ومالا يقل عن ست مسرحيات إنجليزية، وأربع إيطالية، وفى الأدب العربى الحديث كان لـ " شوقى " فضل البدء بالإسهام فى هذا الموضوع الذى كان قد صار عالمياً فى الآداب من قبل، ومن أشهر ما كتب عن كليوباترا فى الآداب الأوروبية مسرحية شكسبير " انطونى وكليوباترا " عام ١٦٠٧م "[١٣]".

كذلك فإن " منتو " لم تغفل عيونه عنها، بل أنها حركت خياله وداعبت أفكاره، فعبر عنها من خلال رؤيته الخاصة فناً و موضوعاً، فكتب مسرحيته عن " كليوباترا "، ونتج عن ذلك نص أدبى مغاير، وغير معقول أنه قد اعتمد فى معالجة موضوعه على المصادر التاريخية، بل على الأرجح أنه قد رجع إلى ما أبدعه الأدباء فى الآداب الأخرى من قبل وعلى رأسهم شكسبير ؛ " فقد بدأ منتو مشواره الأدبى فى الأساس بترجمة الأعمال الأدبية لكتاب الغرب إلى الأردية " [١٤]"

وهكذا فإن حدث هذه المسرحية يبدو حدثاً مألوفاً ومتمشياً مع طبيعة الحدث الدرامى فى تلك الفترة - كما ذكر من قبل - فقصة كليوباترا هى قصة تاريخية معروفة لمن اطلع على التاريخ، كما أنها قصة ذاع صيتها فى الأوساط الأدبية على اختلاف لغاتها، فهى قصة غريبة فى أحداثها التاريخية الذاتية، ولكن مألوفة لدى القارئ، ومع ذلك نستطيع القول أن " منتو " يمكنه أن يكسب هذا الحدث طاقة درامية، ولديه القدرة على تفجير القابلية للتجريب والتجديد فى الأشياء المألوفة المنطفئة.

فالحدث المسرحى - كأى عمل فنى - يقوم فى أساسه على الاختيار والعزل، ويعنى بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحى "[١٥]".

وقد برز تجريب " منتو " فى عملية الاختيار والعزل هذه، فقد اختلف عمن سبقوه فى اختيار أحداث بعينها من حياة كليوباترا، فلم يحاكهم أو ينقل صورة كاملة لما كتبوه عنها، ولكنه انفعل بها انفعالاً خاصاً ونظر إليها نظرة متميزة تحمل دلالات خاصة يود أن يعبر عنها وأن ينقلها إلى من يتلقى فنه.

فقد اختار " منتو " من حياة كليوباترا أياماً معدودة مغفلاً تاريخها السابق، إلا ما كان من إشارات مقتضبة قليلة فى مقدمة المسرحية كنوع من الأمانة الأدبية لما ذكر عن كليوباترا فى كتب الأدب، وقد عزلها بخط واضح فاصل عما يليها من أحداث المسرحية، ومع أن فى حياتها أحداثاً كثيرة جديرة بالكتابة المسرحية عنها لما تنطوى عليه من مآس وصراع، إلا أنه ركز اهتمامه على حدث واحد رئيس وهو علاقة الحب بين كليوباترا وأنطونيو لحظة الموت، وكأنه أراد أن يشرح ويحلل مشاعر وعواطف أكثر من سرد حقائق أو تصوير أحداث، وهكذا يبعد عن الأحداث المألوفة، لأن الألفة قد تؤدى إلى الالتزام بالخلفية النصية السائدة، وفى هذا أيضاً نجده قد اختلف مع الأدباء السابقين أمثال: شكسبير وجودل وصموئيل دانيال وحتى أحمد شوقى الذين حرصوا على سرد القصة منذ البداية حتى النهاية، واتخذوا من الصراع بين أنطونيوس وكليوباترا رمزاً للصراع الدائم بين الشرق والغرب " [١٦]".

وهكذا أتت الأحداث التاريخية هامشية، فالمسرحية منذ البداية حتى النهاية تمثل تطوراً فى مشاعر كليوباترا تجاه أنطونيو وحدث موته، التطور الذى أدى بها فى النهاية إلى انتحارها وموتها ؛ حيث يبدأ " منتو " المسرحية بحوار بين كليوباترا وأنطونى بعد انتحاره، فيقول:

" كليوباترا: أنطونى.... أنطونى (تبكى) ماذا فعل أعداؤك ؟..... هذا دم.... هذا دم... هل من أحد.... هل من أحد... أيرس... أيرس... لتفعلى. لتفعلى شيئاً من أجل الإله المقدس.

أنطونى: من هذا... لمن هذه اليد... أنت على قيد الحياة... أنت على قيد الحياة... كليوباترا.. أنت على قيد الحياة حقاً... آهٍ كم صُدم موتى... هو يلتفت وينظر لحياتك... كليوباترا... كليوباترا.

كليوباترا: أنطونى أنا على قيد الحياة لكننى فى حضن الموت.... أطمئن لن يرحل موتك وحيداً.... أنت تشك فى... أنطونى !... أنت تظن أنى خدعتك فى الحرب.. لا.. لا... قسماً بالإله المقدس لا... قد خفت أن تميد الأرض بروحى فى ميدان الحرب... أنا هربت... ليس من أجل نجاة روحى... بل من أجل الانتحار... لهذا بعثت لإخبارك... لم أعلم أنك ستسلك هذا الطريق قبلى والذى أرادت محبوبتك السير عليه.

أنطونى: يا روحى ! لدى ثقة كاملة بك، دعك من هذا الكلام الفارغ عندما تفرق حفنة الرمل بين الحياة والموت فلا ينبغى مثل هذه الأحاديث، تعالى يا حبيبتى، لنتحدث عن الحب.

كليوباترا: (تنفجر باكية) أنطونى ! أنطونى !

(وقفة قصيرة)

أنطونى: كليوباترا ! (ماذا تفعلين) يسيل وجهك كله بدمائى، لا ينبغى أن تكون حمرة خديك بسببى، تعال أمسحها.

أنطونى: روحى تختنق ـ الدنيا تنكمش.

كليوباترا: أنطونى ! أنطونى ! كل آلهة مصر المقدسة مشغولون فى بلاطهم، من سيسمع استغاثتى... من سيسمع.

أنطونى: كليوباترا ! دعك من تلك الأحاديث التى لم يستطع كبار الكهنة الرد عليها، هذه الساعات المختصرة بالحياة التى يمنحنى إياها الموت لا ينبغى أن تضيع فى الأحاديث الفارغة. يا روحى ! يا قلبى ! حتى الآن لدى شفاة للتقبيل، عيون لمشاهدة الجمال، وأذن لسماع صوتك الفضى.. تعالى.. جددى هذه الذكرى القديمة، عندما تموج السحب بالغيوم الباذنجانية اللون .. وعندما تنتفض النغمات من عودك مثلما تنتفض شظايا النار من الخمر، وعندما ينثر الصوت القوى الألغاز فى الهواء... تذكرى ليالى نهر النيل.

(يخف / يهدأ الصوت)

كليوباترا: (فزعة) أنطونى !

(وقفة قصيرة)

أنطونى: (عاد إليه رشده) لماذا.. لا.. لا.. أنا على قيد الحياة، أنا أتذكر ماذا قلت ، ليالى نهر النيل كانت تصمت لأنك تقولين شيئاً لأنطونى والتى كانت تظلم فقط حتى لا تتحملى مشقة وضع النقاب... أنا أتذكر... تلك الليالى، عندما كنت أرفع الشعر الأسود عن جبينك الناصع البياض مثلما أزاح " أرورا " إله اليونانيين سواد الليالى" "[١٧]".

وتستمر المسرحية على هذه الوتيرة، حيث يستمر الحوار الذى يكشف عن مشاعر الحبيبين ويحكى عن ذكرياتهم ما يقرب من نصف المسرحية، إلى أن يموت أنطونيو بين يديها، فتبكى عليه بكاءً مراً وتظل تتحدث إليه، إلى أن يقبض أوكتافيوس عليها، فتشعر بالإهانة وتستعيد ذكرياتها وتحزن على بقائها وحيدة، دون حبيبها وتتمنى أن تدفن بجواره، فتقبل على الانتحار حتى تلحق بعشيقها، وتخلص من إذلالها، وتساعدها جاريتها فى الانتحار عن طريق حية، وتنتهى المسرحية بسقوط ملكة مصر وموتها.

وهكذا أسرف " منتو " فى الاختيار والعزل، فبعد عن التضخيم والمبالغة ومال إلى

إبراز المشاعر والأحاسيس، ففى حين كان المؤلفون الدراميون يكررون الموضوعات الكبرى الرئيسية الأسطورية والتاريخية والأخلاقية مركزين على المنظورات الخاصة بقيم مجتماعتهم، فإن "منتو" يجعل حدث الموت فى بداية المسرحية، ليكون نقطة انطلاق لها، مما جعل المسرحية بأكملها تنبنى على أساس من هذا الحدث وسماته، إنه يقع فى بداية المنظومة فيفتتحها وتنتج عنه، فهو يسهم فى تفجير طاقات الأبطال النفسية، وهكذا مُنح عنوان القصة مشروعيته، وهو ما يجعل الحدث الذى كان مألوفاً لدى القارئ ـ عن طريق خلفيته المرجعية به ـ حدثاً مؤثراً بل محورياً على مدار المسرحية، بل ومنذ بدايتها.

وفى الحقيقة فإن اختيار " منتو " لموضوع " كليوباترا" ملكة مصر هو فى حد ذاته تجريب ؛ لأن التجريب هو انفتاح على ثقافات الآخرين ؛ فالتجريب في المسرح ماضياً أو حاضراً، سواء كان بمعنى الإختراق لقانون ثابت، أو بمعنى الاكتشاف لقانون جديد لا يكون إلا لأصحاب خبرة تتسم بتكوين ثقافى مفتوح على خبرات ثقافية أخرى ـ تتمثل فى تاريخ شعوب أخرى أو خرافات أو أساطير وتقاليد وطقوس ورقص وغناء... إلخ، فهى حقول ثقافية مشرعة لخيال التجريب طالما استلهم منها فنانوا المسرح أعمالاً مثيرة للجدل أو استنتجوا أفكاراً "[١٨]".

وإذا كان الموضوع التاريخى ييسر أمر الخلق للكاتب ويغنيه عن ابتداع موضوع كامل من صنعه، فإنه من ناحية أخرى يفرض عليه الالتزام بأحداث التاريخ ووقائعه المعروفة، لكن الكاتب لا يضيق كثيراً بهذا الالتزام إذ يجد لديه الوسائل الفنية المشروعة ما يمكنه من إلقاء أضواء خاصة عليها تجعلها صالحة للتعبير عما يريد من رموز ومعانٍ ودلالات "[١٩]".

وهذا ما فعله " منتو " فقد جعل الضوء الأساسى الذى يلمع فى مسرحيته هو علاقة الحب بين الرجل والمرأة وليس أحداث التاريخ، وكيف أن هذا الحب يغير مصير الشعوب.

ب ـ الحدث فى مسرحية " كروث ــ التغيير":

أشرنا من قبل أن الكاتب التقليدى فى تلك الفترة كان عليه أن يختار أحداثاً لا تخرج عن إمكانية الإيهام بالواقعية من ناحية، ولكن من ناحية أخرى كان يرفض أى حدث يهدم الذوق الاجتماعى "[٢٠] ".

فإذا اختار الكاتب أحداثاً عكس ذلك فى وقت مبكر تبدو فيه هذه الأحداث جديدة ومبتكرة يكون هذا دلالة على تجريب الكاتب.

ويبقى إنجاز " منتو " الأهم فى بنائه للدراما على أساس من أحداث تصدم الذوق الاجتماعى معتمداً فى ذلك على تفجير العناصر الجمالية فى الشئ المعدود قبيحاً، حيث يحاول إدراك الجمال فى الكيان القبيح، وبمعنى أدق يحاول التركيز على جماليات القبح، والأكثر غرابة أيضا أنه يحاول إبراز القبح الموجود داخل الجمال الظاهرى.

وهذا ما فعله فى مسرحية " كروث ـ التغيير " ؛ فحدث المسرحية يدور حول الراقصة " سندرى " التى تعيش حياة عابثة لاهية فى إحدى العمائر، وينفر منها جميع جيرانها ويرمون القمامة أمام شقتها، ويحتقرونها، ولكن أحد الجيران يعيش مع زوجته وابنته، ويحاول إصلاحها إيماناً منه بوجود طهارة ونقاء بداخل كل انسان مهما بدا قبيحاً ؛ لذا فإنه من الممكن هداية أى إنسان مهما بلغ قبحه ؛ لأن بداخله خير فطرى، وبالفعل يحاول إصلاحها ويقربها من أسرته فيدعوها لتناول الطعام فى منزله مع زوجته وابنته، لكنها ترفض دعوته وتهاجمه وتتطاول عليه فى الحديث، وتظن أن جارها هذا المتزوج يدعوها عنده ليسخر منها أو لغرض آخر يهدف الإساءة إليها، ولكن عندما تختلى بنفسها تشعر بخطأها ويتحرك الخير بداخلها وتذهب للاعتذار منه، وتخبره بأنها سوف تترك المنزل

لأنها تريد أن تغير حياتها وتسير على الطريق الصحيح، فيذهب إليها ويقنعها بالبقاء فى المنزل، وأنه بإمكانها العيش فيه طالما أنها ستغير حياتها، وتمتنع عن كل عاداتها السيئة، وإذا بالمفاجأة، حيث يفصح هذا الجار بطريقة غير مباشرة عن رغبته فيها وأنه يريدها لنفسه، ففى الوقت الذى يظهر فيه جمالها المخفى وراء القبح، يظهر قبحه المخفى خلف الجمال، فإذا به تطرده، وتعود إلى حياتها الطبيعية، حيث يعود اللهو والصخب وتصدر نفس الأصوات وضحكات الرجال من منزل " سندرى " ؛ فيقول " منتو " فى بداية المسرحية:

" الزوجة: هيا، الطعام جاهز.

الزوج: انتظرى قليلا، أنتظر ضيف ما ،

الفتاة : من القادم ؟

الزوج: حالا ستعلمين، القادمة امرأة.

الزوجة: امرأة ؟

الزوج: نعم. جارتنا.

الفتاة: لا يسكن بين جيراننا أية امرأة.

الزوج:أنت نسيت.

الزوجة: الراقصة التى تسكن فى المنزل المجاور منذ بضعة أيام، وكل يوم يكون لديها ضجيج ، لو هى فلا يمكنها القدوم.

الزوج: لما لا يمكنها ؟

الزوجة: لأنها... لأنها امرأة سيئة السمعة.

الفتاة: الجميع ينظر إليها بنظرة ازدراء.

الزوج: بما أن الجميع ينظرون إليها بازدراء.... لهذا قد دعوتها واستدعيتها هنا.

الزوجة: ماذا سيقول الناس ؟

الزوج: سيقول الناس أنى دعوت إلى منزلى امرأة قذرة، وأجلست معها زوجتى وابنتى وأطعماها، وتحدثتا معها ثم ودعتاها.

الفتاة: وأى فائدة فى هذا ؟!

الزوج: الفائدة فقط هى أن تستطيع إصلاح نفسها، قد قلت لكلتيكما مرارا أنه يمكن إصلاح الإنسان فى كل وقت، لأن فيه خير فطرى لا يمكن أن يفنى، ففى صدر أخطر مجرم ركن ما بداخله ذرة من نور من يلمسها يستطيع حينها فرض هذا النور ونشره بهذا القلب الأسود، هذه الراقصة التى أتت بجوارنا منذ أيام قليلة الفساد فيها ظاهرياً فقط، فالروح شئ طاهر لا يمكن لأى قوة أن تلوثه، ويختفى فقط هذا الطهر خلف حجاب من الأفعال السيئة. الكثير من الناس يذنبون، وكلما زادت الذنوب يزداد سمك هذا الحجاب، ولكن هذا ليس معناه أن ضميرها الذى يعد اسما آخر للروح يموت، لو يُحرَك هذا الحجاب شيئاً ما يمكن أن يضئ قلب وعقل الإنسان من جديد.

الزوجة: هل ستسطيع إصلاح هذه المرأة ؟

الزوج: لو يمكن إضاءة مصباح من مصباح آخر فيستطيع بالضرورة إنسان ما أن يرشد انسانا آخر إلى طريق الخير، وإذا قمت بهذا العمل الصالح فمن يكون أسعد منى، لتدعى أن يحدث مثل هذا الأمر "[٢١] ".

فمن الواضح هنا أن حدث المسرحية يدور حول البحث عن الجمال المختفى وراء القبح والإيمان الكامل بأن الإنسان مهما ثقلت خطاياه، فإن بداخله بصيصا من جمال الروح التى خلقها الله نقية طاهرة.

" وكان هذا دأب منتو ومسلكه الذى اتسم بالتجديد فى معظم قصصه أيضاً، فأبرز الجمال الداخلى فى نفوس الغانيات والقوادين واللصوص والخارجين عن القانون وتعاطف معهم، وأوضح كيف أن ظروف المجتمع السيئة هى التى قد دفعتهم لهذا الطريق المعوج."[٢٢]"

فلعل التجريب هنا هو تقديم حياة هذه النماذج الساقطة بحثاً عن نقاط بيضاء داخل قلوبهم وإبراز أنهم ضحية لأخطاء مجتمعاتهم، لكن التجريب الحقيقى هنا يكمن أيضاً فى قلب الفكرة، وهى إبراز القبح المخفى وراء الجمال، فالقارئ عندما يقرأ الفقرة السابقة يتنبأ بأحداث القصة، وهى محاولات البطل " الزوج " لهدى الراقصة وإيقاظ ضميرها وإعادتها إلى فطرتها النقية، وينتظر القارئ كيف يتم هذا وكيف يتسنى للبطل أن يحقق هدفه، بخاصة أن إطار المسرحية كله يسير نحو هذا الاتجاه، ولكن فى النهاية وبعد أن تعود الراقصة لرشدها وصوابها، يكتشف القارئ أنها ليست هى المقصودة وإنما المقصود أن يفاجئنا بأن من يتظاهر بالخلق والضمير، ووهم القارئ منذ بداية المسرحية بأن الأخلاق تنتصر فى النهاية، بداخله هوة مظلمة عميقة قد سقط ضميره فيها، هذا الضمير الذى يحكى عنه منذ البداية حتى النهاية.

وهذا ما يلمح به " منتو " فى نهاية المسرحية عن طريق فعل بسيط يقوم به البطل ولكنه يوحى بما يدور بداخله والذى جاء عكس ما يظهر تماماً ؛ فيقول على لسان أبطالها بعدما قررت " سندرى " أن تعتزل حياتها الرخيصة، وتترك منزلها كى تبدأ حياة جديدة:

" الزوج: أعددتى للرحيل حقاً ؟

سندرى: نعم، سأذهب غداً.

الزوج: إلى أين ستذهبين ؟

سندرى: سأذهب إلى أى مكان.... أصبحت أنفر من هذه الحياة الآن .

الزوج: بهذه السرعة.

سندرى: يشعر الإنسان بالتغيير متأخراً.

الزوج: لا تذهبى.... ابقى هنا.

سندرى: لا يمكن... الآن لن أعيش هنا.

الزوج:هل أستطيع الجلوس قليلاً.

سندرى: لما لا... ما هذا الحديث...لتجلس براحتك.

الزوج: (يجلس) أنت طيبة جداً.

سندرى: أنت طيب وهذا ما يجعلك تعتقد أن السيئين طيبون أيضاً.

الزوج: وما السيئ فيك ؟. ... أصبحتى مختلفة تماماً... ستعيشين حياة مريحة الآن... ما الداعى للرحيل من هنا... لن يؤذيك أحد .... أعدك بهذا.

سندرى: لطف كبير من حضرتك ولكن كيف سأعيش هنا.... فى أى منزل ستجعلنى أخدم..... لكن من سيجعلنى خادمة ؟.....

الزوج: إجلسى هنا عندى... إجلسى.... (تجلس سندرى عنده فى خجل) أنت تريدين أن تصبحى خادمة.... لمن ؟

سندرى: لأى أحد.

الزوج:(برعشة تظهر فى الصوت) من ينبغى خدمته هو أنت، (يأخذ يد سندرى فى يده، لكنها تحرك يدها على الفور كأن ثعبانا لدغها) قصدى.... قصدى....

سندرى: ما قصدك ؟

الزوج: أنظرى سندرى !.... الآن لن يؤذيك أحد، ستعيشين حياة مريحة... ستشعرين

بفرق كبير فى عدة أيام و... و... (بابتسامة جافة) ستتغير حياتك الآن لاتجاه جديد.... أنت لا تعرفين سندرى ! كم أنت جميلة... أنا أتألم كثيرا بعدما أراك فى صحبة ناس سيئين... لكن الآن... الآن.... لماذا تجلسين صامتة..... قولى شيئا.... تحدثى بشئ.

سندرى: (انتفضت واقفة فجأة تريد قول شئ ما، ولكن لا تستطيع الحديث) إذهب من هنا.

الزوج: حسنا ً.... حسنا..... سآتى غدا... فكرى.

... الزوجة: هل التقيتا ؟

الزوج: نعم.. قابلتها، كانت مستعدة تماما للرحيل.

الزوجة: توقفت لقولك.

الزوج: نعم توقفت، واضطررت أن أفهمها فترة طويلة.

الزوجة: ماذا قالت ؟

الزوج: لا شئ، كانت مضطربة جدا.... يصبح الإنسان مضطربا ويتأثر عقله وقلبه بشدة فى حالة اختيار طريق جديد فجأة بعد السير على طريق آخر.

الابنة : ألن تذهب هى الآن ؟

الزوج: إلى أين ستذهب ؟... هذا المكان أو مكان آخر... ما الفرق !... لا شئ، أفهمتها أنه ينبغى عليها اتخاذ اتجاه جديد حتى تصير حياتها سعيدة ، ويبتعد كل الألم.

الزوجة: ستصبح سعيدة جدا لو تتفهم هذا.

" تأتى أصوات ضحكات رجل وسندرى من بعيد، ويبدأ دق المسجل البذئ الذى كان يدق لدى سندرى سابقا... شيئا فشيئا... اخرج " "[٢٣]"

وهكذا يتضح مما سبق أن " منتو " يحاول إدراك الجمال فى الكيان القبيح، وإدراك القبح فى الكيان الجميل، ولم يكن تصديه لمثل هذه الفكرة من قبيل المغامرة والمغايرة فقط، لكنه حاول عن طريق هذه الفكرة الوصول إلى أعماق المجتمع الذى يكتب عنه / يحاكيه، من أوعر أبواب الدخول إليه أو من أشد الأبواب رفضا من قبل الأدباء والفنانين فى ذلك العصر، الذين رفضوا أى تعرض للقبح على أساس أن الإبداع لا يتعرض إلا لكل ما هو جميل، وبهذا انتهج " منتو " منهجا جديدا، سار على دربه كثير من الكتاب بعده، لكنه كان من أوائل من جربوا هذه الفكرة، وطرقوا هذا الباب.

ج ـ الحدث فى مسرحية " خودكشى ـ الانتحار "

ذكر فيما سبق أن للحدث دوره الأساسى فى التكوين السردى، لذا تبرز قمة التجريب عندما يتحول الحدث فى المسرحية إلى " اللاحدث ".

وفى البداية يبدو من الضرورى الإقرار بأن كلمة " اللاحدث " لا تعنى بالضرورة نفى وجود الحدث فى النص السردى، وإنما هى تعنى ببساطة افتقاد صفة أو صفات من الحدث الذى يعد أساسيا فى هذا النص، أى أن الحدث يختفى بشكله التقليدى، مكونا ما يسمى بالنزوع الحداثى ؛ حيث يشغل القاص بتفاصيل معينة تبعد عن الحدث "[٢٤]".

ويتجلى هذا النوع من " اللاحدث " فى مسرحية " خودكشى ـ انتحار " ؛ حيث يبرز الكاتب فى بداية المسرحية امرأة تعيسة يعصف بها الحزن لأنها فقدت حبيبها، فيئست من الحياة، ولم تعد لديها رغبة فى البقاء فيها، فتقرر الانتحار:

" المرأة: (تتأوه)... صارت حياتى مظلمة... ويبدو الظلام فى كل اتجاه من الاتجاهات الأربعة... يا إلهى ! ماذا سيحدث الآن !.... هل لا زالت فى الحياة الآن تلك المتعة ؟.... تلك التى كنت أهواها وكنت أعيش من أجلها.... ذلك الخفقان الذى كان بقلبى قد توقف للأبد !

.... الآن ماذا أكون أنا ؟... أليست حياتى بدونه مثل تلك الآلة الموسيقية التى تشذ كل

ألحانها.... والتى نهشت كل أوتارها.... الموت.... آه.... الموت الظالم.... ليتك صبرت.... لقد أسرعت كثيراً.. أقابل فى الدنيا أناساً كثيرين مهيأين للموت.... أما هو فكان يرغب أن يظل حياً حتى الآن... لقد عمر دنيا الحب فلقى حتفه... (تبكى)..... لقد انتهت حياتى معه .... لا ينبغى أن أتاخر فى الانتحار.

المرأة: ينبغى أن أنتحر على الفور" "[٢٥] ".

يتضح مما سبق أن الإشارات النصية الأولى تخبر أن حدث الانتحار هو الحدث الأساسى، غير أننا بعد ذلك نستشعر أن المسرحية تخلو من حدث حقيقى ؛ حيث يقدم الكاتب بعد ذلك سلسلة من المحادثات " الكليشيهات " الفكاهية التى تخلق نوعاً من المفاجأة، وتبعدنا عن الحدث الذى يبدو أساسياً ومحملاً بالألم، ومعبراً عن أزمة ؛ فالحدث يتكسر ويمتزج بالمواقف الهزلية التى تبعد المسرحية عن المنطق وعن الإيهام ؛ حيث يقول الكاتب بعد ذلك فى المسرحية:

" (تدخل الخادمة)

الخادمة: نعم سيدتى !

المرأة: أريد أن أنتحر.

الخادمة: متى سيدتى ؟

المرأة: الآن، هذا الوقت !

الخادمة: حسناً جداً سيدتى.

المرأة: أرسلى فى استدعاء عمى إلى هنا.

الخادمة: حسناً جداً سيدتى.

(تمشى)

المرأة: (نهضت فى لهجة حازمة) سأنتحر... بسبب قسوة عمى ورجعيته أزهق حبيبى روحه، لو وافق عمى على الزواج لتحسنت صحته،... لكنه ظل على إصراره... و... و...

(دبيب أقدام، ثم دخول العم)

العم: ابنتى أنت استدعيتنى.

المرأة: نعم عمى، أنا استدعيتك.

العم: ما الأمر.

الابنة: أريد الإنتحار.

العم: ليست فكرة سيئة لكن متى ستنفذين ؟

الابنة: هذا الوقت، الآن (تجلس).

العم: (يجلس على المقعد) دقت الساعة الثانية عشرة ليلاً، وأنا اعتدت أن أنام الثانية عشرة وربع تماماً... ربما عليكى أن تكتبى شيئاً قبل الانتحار والذى سيستغرق وقتاً كافياً... وستضطرنى أخطاء العبارات الموجودة به أن أصححها، لأن كثيراً من خطاباتك التى كتبتها لأصدقائك مفعمة بالأخطاء اللغوية... أنا لا أريد أن يكون مكتوبك الأخير الذى سيمر على أنظار العديد من الناس تغلب عليه الأخطاء..... فخبرتى بلغتى الأم أمر مشهور... ويقدم الناس أشعارى كوثيقة، لو توجد فى مكتوبك أخطاء إملائية ونحوية ستنكسر أنفى.

الابنة: أنا لا أهتم باللغة... أنا دوماً أرجح الأفكار وفى مكتوبى الأخير سأبقى على هذه الخاصية.... فى النهاية ماذا تكون اللغة ؟ ولم أمنحها تلك الأهمية الكبيرة؟... فلينكسر أنفك بسبب الأخطاء التى برسائلى.

العم: الأنف مؤنث وليس مذكراً.

المرأة: أعرف ولكن أنفك لا يمكن أن تكون فى صورة مؤنثة... لو أن أنفك مؤنث ما طلبنا من بلاد الغرب تلك الآلة التى تجعل الأنوف الكبيرة صغيرة ورفيعة.

العم: (ينهض واقفا) انت تهاجمين أنفى هجوما غير جائز.

المرأة: (تنهض واقفة) وحضرتك تعترض على لغتى اعتراضا غير لائق.

العم: أنت أسأت الأدب.... وبلغتى أقصى الحدود.

المرأة: حضرتك تسبنى سبابا ليس لديك الحق فيه.

العم: أنت نسيتى أنى عمك." "[٢٦]"

وهكذا يستمر الحوار بين العم وابنة أخيه، وتتعدد نقاط الاختلاف بينهما والتى تتعلق بموضوعات مختلفة، وتفاصيل أخرى حتى أصبحت تلك التفاصيل تمثل فى حد ذاتها بنى جزئية تتراص فيما بينها، كما أصبحت "الدلالة التى توحى بها البنية الجزئية هى ما توحى به البنية الشمولية للقصة." "[٢٧]"

فالانتحار كان بوابة لعديد من المواقف بين العم والمرأة حتى تداخلت الدلالات، فلم يصبح الحدث محددا يسير فى مسار تخضع له كل البنى الجزئية، حتى أنه فى النهاية تعدل المرأة عن فكرة الانتحار:

" الخادمة: نعم سيدتى !

المرأة: أنا تركت فكرة الانتحار.

الخادمة: حسن جدا سيدتى...!.

المرأة: هل عمى نائم أم مستيقظ ؟

الخادمة: مستيقظ... أجلسنى عنده وكان يفكر فى مقال لك عن الحب الطاهر.

المرأة: قولى لعمى أن يجلسك عنده ولا يفكر لى فى مقال عن الحب الطاهر العفيف، أنا أعرضت عن رغبتى فى الانتحار.

الخادمة: حسن جدا سيدتي !" "[٢٨]"

وهكذا من الواضح هنا أنه لعل " منتو " كان من أوائل كتاب الأردية الذين جربوا كتابة المسرحية على غير أساس حدثى، بمعنى انتفاء السمات التقليدية للدراما، وخاصة فى أوضح عناصرها، وهو الحدث.

د - الحدث فى مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح ":

" تتميز المسرحية عن الأجناس الأدبية الأخرى بأنها لا تترك فرصة للخيال أن يجمح بلا حدود، ولكن يتحرك الخيال فى حدود خشبة المسرح التى تجسد مسرح الحياة ؛ لذا فإن حدث المسرحية يأتى مقيدا إلى حد ما مما يجعل خيال الكاتب وتصوره لخشبة المسرح ليس حرا "[٢٩]" ؛ لذا تعد مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح " تفجيرا لقدرة " منتو " الإبداعية على التجريب، فحدث المسرحية هو حدث غريب، ليس واقعا أو تاريخا ولا أسطورة، ولا أمرا نفسيا ناجما عن ضغوط الحياة، إنه أطاح بكل هذا، وجنح إلى التعبير عن الروح الإنسانية وما يمكن أن يدور فيها من صراعات، ولم ينجز هذا عن طريق أزمة يمر بها الشخصيات وإنما عن طريق تجسيد الروح نفسها، فالروح هى البطل الفاعل للحدث فى المسرحية، وتعمقا فى الفكرة، قسم " منتو " الروح فى مسرحيته إلى ثلاثة أجزاء " كيانات " وكل جزء يجسده بطل من أبطال المسرحية، وهكذا أصبح أبطال المسرحية ثلاثة:

رقم " ١" هو الجزء العقلى.

رقم " ٢ " هو الجزء العاطفى.

رقم " ٣ " هو الجزء الأزلى " السرمدى ".

ويرى الكاتب أن الروح بأجزائها الثلاثة تسكن القلب ؛ لذا أحضر القلب أيضا وجسده على خشبة المسرح.

ويدور حدث المسرحية حول الصراع بين جزئى الروح:المنطقى الذى يرتبط بالعقل، والعاطفى الذى يرتبط بالقلب، واختلافهما الدائم ونظرتهما المختلفة لأمور كثيرة بالحياة.، مثل رؤية كل منهما للمرأة الخليعة، شرب الخمر، الإقبال على متع الدنيا وشهواتها، وكيف أن السير وراء الرغبات يؤذى الروح، ويستمر الصراع بينهما ويتطور، حتى يتخلص الجزء العاطفى " رقم ٢ " من الجزء المنطقى " رقم ١ " بقتله من أجل راقصة يرفض الجزء العقلى ارتباطه بها، وبعد قتله والخلاص منه ترفض الراقصة ذاتها الارتباط بالجزء العاطفى " رقم ٢ " لأنه ليس لديه نقود، وهى لا تزن الأمور بميزان الحب والعاطفة وإنما بالأموال والثروات، فينصدم الكيان العاطفى وينتحر هو الآخر، ولا يبقى سوى الوجود الأزلى " رقم ٣ " الذى يحمل أمتعته وينتقل إلى محطة أخرى بعدما فارق جزءا الروح الحياة، كما يتضح مما يلى فى المسرحية:

" الوجود العاطفى: اسمع ! لتشرب براندى.... براندى..... أفهمت ؟

" رقم ١ ": لكن تذكر أنك تسكب الزجاجة الثالثة فى حلقه، هكذا ينقضى وقتك، لكن يجلب الإساءة لهذا القلب المسكين، أنظر ! كم يخفق بشدة.

" رقم ٢ ": ليخفق.. خفقان القلب علامة على الحياة، أنت تريد أن تطرأ عليه حالة من فقدان الوعى ويصير أبكما تماما مثل رفيقنا الثالث (يشير إلى الوجود الأزلى).

رقم "١ ": أقول لو ظل يخفق بهذه السرعة سيتوقف، ثم لن يخفق مطلقا.

رقم " ٢ ": لا يخفق. ماذا يحدث إذن ؟ فى النهاية سيصمت يوما.

رقم "١ ": أنا أقول هذا أيضا... هل تردد كلماتى ؟

رقم " ٢ ": أحيانا تتحدث حديث العقل.

رقم "١ " انظر الذى تقوله قله... قد قلت لك من قبل أن لمس الشرايين أمر سيئ.

رقم " ٢ ": (فى غضب) لتنه الحديث.فمن الذى يتكلم، وبناءً على أى حق ! من يتحدث ! الذى يأمرنى مثل الخدم...

رقم "١ ": أنت تهذى.

رقم " ٢ ": ما أقوله صحيح تماما.... نعم أخبرنى لو تتناول الشراب فأى ذنب فى هذا."[٣٠]"

" رقم "١ ": (فى أسلوب ساخر) تكرر فى كل وقت الشراب... الشراب.

رقم "١ ": أنا أنفر منك.

رقم " ٢ ": وأنا أيضا أنظر إليك بنفور.

(يهز الوجود العاطفى شرايين القلب بقوة. فيولد رنين قوى)

رقم " ١ ": ابتعد.. انتبه... الشرايين التى تهزها شراييني.

رقم " ٢ ": هذه الشرايين كما هى لك، هى لى أيضا، فهل أنت تتألم من هزها وأنا لا !... وعندما تصير شراييني بلا إحساس بسبب شفقتك، فهل لا أكون غبيا مثل الحمار، عندئذ هل يوجد فرق بينى وبينك، سأهزها.... سأهزها كلما أرغب... سأهزها فى كل وقت... فرنين الشرايين أمر ممتع.....

(يهز شرايين القلب، ويشرع القلب يخفق بشدة)

رقم " ٢ ": كم هى جميلة... أنت دائما تنسى جمالها وتغلق عينك عن رقتها .... أعرف جيدا أنها راقصة عادية، لكن هذا الأمر البسيط لا يفرق فى جمالها ولا يقلل جمالها...

رقم " ١ ": أنا الذى أعرف جيدا الحسن والسئ، لقد ذهب عقلك، هذه المرأة الحقيرة تمد يدها على زوجتك الطيبة، وأنت تقف تشاهد المنظر.... عليك اللعنة.

رقم " ٢ ": كف عن هذه الثرثرة.

(يقول هذا ويضرب الوجود العاطفى وجه الوجود المنطقى بقوة، تزداد حدة الموسيقى وسرعتها، تجذب كل من الراقصة والزوجة شعر الأخرى بشدة، وتأخذان فى الصياح، الوجود العاطفى والوجود المنطقى يشتبك كل منهما مع الآخر على نحو سئ، وفى النهاية يمسك الوجود العاطفى بعنق الوجود المنطقى ويقتله، ويخرج صوت الاحتضار المفزع من حلقه).

رقم " ٢ ": مات عديم الفائدة، لقد لفظ أنفاسه الأخيرة، هيا لقد تحسن الوضع، وتطهرت القصة، وانتهت مشاجرة كل يوم، الآن أنا حر، حر لأعشق محبوبتى... تعالى يا مليكتى.... يا إلهة معبدى، حبيبتى ! الآن كل شئ لى، لى للأبد.... تعالى يا حياتى، يا متعتى، يا حبى ! تعالى لعندى.

راقصة " رقم ٢ ": لا يا عاشقى الغبى لا، لا يمكن أن أتى لعندك، هذا كله كان لهوا، الثمن أولا ثم الكلام..... تريد أن تروج العملة المزيفة فى سوقى، تريد أن تزننى بميزان الحب، إنك لأحمق، وليس لديك مال فلم يعد لدى دلال ... لا... لا ....

(تذهب الراقصة ويأتى صوت الخلخال المعلق فى قدميها لعدة لحظات)

رقم " ٢ ": يا إلهى ! ماذا أرى ؟ !

(يأتى من بعيد صوت تلك الموسيقى التى يعلو صخبها " تزداد اضطرابا " وتظهر زوجة رقم " ١ " وتغنى أغنية " لورى ")

رقم " ٢ ": كل الأنغام والألوان أصبحت حكاية حزن صارت قصة عشقى، ماذا تبقى.. كومة من رماد والآن وصلت إلى حافة الدمار... أسرع..... أسرع..... لم يبق سوى طريق واحد للحصول على النجاة .... الانتحار.... الانتحار.

(يخرج الوجود العاطفى المسدس، ويضعه عند أضلاعه، ويضغط على الزناد مصدرا دويا شديدا، يقفز القلب للحظة ويصمت ويسيل الدم على أوردته ، يموت الوجود العاطفى، يسود صمت كصمت القبر لعدة لحظات، وفى النهاية يستجمع الوجود السرمدى نفسه حيث كان نائما واضعا رأسه على الحقيبة فينهض، ويأتى حمال وفى يده مصباح).

رقم " ٣ ": (يستجمع نفسه) ماذا يا أخى ؟ لماذا تظل غير مستقر؟

الحمال: أنا الحمال يا سيدى... عليك أن تغير هذه المحطة.

رقم " ٣ ": هيا... هيا أسرع... أحمل أغراضى... يجب أن تغير القاطرة هذه المحطة. "[٣١] "

فمن الواضح هنا أن حدث المسرحية حدث مبتكر غير معهود، يقترب جوهه من الجو الكابوسى، وهو يعنى " تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية، وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس، حيث نعانى أحداثا لا يمكن تحملها لغرابتها، ومع ذلك تبدو وكأنها تقع فعلا، وهذا الجمع بين النقيضين هو ما يميز الكابوس "[٣٢] "

كما أن التعريف يقترب بالجو الكابوسى من منطقة الفانتازيا مع الأخذ فى الاعتبار أنها فانتازيا من نوع خاص، إذا كان تعريف الفانتازيا ينص على أنها " المخيلة "، وتطلق على الأثر الأدبى الذى يتحرر من قيود المنطق والشكل، والإخبار بالحقائق فى سرده، ويعتمد اعتمادا كليا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف يشاء بشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القراء أو النظارة " "[٣٣] "

ولعل من الإشارات المهمة فى هذا الصدد إتفاق كل من د/ سعيد يقطين، ود/ عبدالله أبو هيف على الدور الذى تلعبه الفانتازيا فى تكوين خطاب حداثى سردى، فى نتيجة مباشرة لخروج هذا السرد عن المعتاد الحكائى "[٣٤]"، هذا الخروج الذى يعد علامة بارزة على التجريب.

ثانياً: " سمات التجريب فى الشخصية "

ثمة دور بالغ الأهمية تؤديه الشخصية فى النص السردى، فالشخصية هى المحور الذى تدور حوله الأحداث، أو هى الأداة التى تحرك الأحداث، وتظهر عبرها، لذلك لا يمكن أن يخلو تصور سردى من الاعتماد على عدة شخصيات.

وقد تعرضت الشخصية الدرامية لكثير من المفاهيم والدراسات البحثية والنقدية وذلك للمكانة الفاعلة لها فى تطوير البنية الدرامية وسردية الأحداث الواردة وبنائها، الأمر الذى أدى إلى تعددية هذه المفاهيم وتشعباتها حتى فى وضع تعريف الشخصية المسرحية ذاتها، ومن هذه التعريفات أنها: " كائن بشرى يشار إليه فى النص بعلامات لغوية، ويتقمصه ممثل من لحم ودم على خشبة المسرح، حتى فى النص المكتوب الذى لم يعرض تظل الشخصية كائناً حياً مادام القارئ يعطيها هذا الشكل أو ذاك على مسرح خياله "[٣٥]".

كما تعرضت الشخصية الدرامية أيضاً إلى عدد من الأبعاد والتقسيمات التى أسهمت كثيراً فى تحليل وتفسير الشخصية، وهى متداولة دراسياً ومنهجياً وهى: " البعد الجسمانى، والبعد الاجتماعى، والبعد النفسى "، أو بتقسيم آخر: " البعد الماضى، والبعد الحاضر، والبعد المستقبلى "، أما التقسيمات فقد تبارى إليها الباحثون كل من وجهته، فمنهم من شطرها إلى شطرين: " الشخصية المنبسطة أو المسطحة التى لها وجه واحد، والشخصية الكروية وهى متعددة الوجوه، وتوجد تقسيمات أخرى وهى متداولة مثل " الشخصية الرئيسية، والشخصية الثانوية، والشخصية الكومبارس، والشخصية الصامتة "[٣٦]".

وهناك سمات للتجريب فى الشخصية ابتدعها " منتو " فى نصوصه المسرحية، وستحاول الدراسة فيما يلى رصد مدى التغير فى سمات الشخصية الدرامية فى المسرحيات موضع الدراسة.

فمثلاً كانت شخصيات الدراما فى تلك الفترة شخصيات نمطية، إما أن تلعب وظيفتها الاجتماعية دوراً مهماً فى تحديد سماتها الشخصية، فتظهر دائماً لتمثيل دور معين، يناسبها وتعرف به، وإما أنها كانت معالجة من الخارج عن طريق تقديم الكاتب لها فى شكل يوحى بواقعيتها كأن يصف هذه الشخصية وصفاً دقيقاً من الخارج، ويتخذ من هذا الوصف الخارجى نافذة لأبعاد الشخصية الأخرى "[٣٧]"، فهذه كانت هى سمات الشخصية التقليدية فى عهد " منتو "، لكن نجده يتراجع عن دوره الاختبارى للشخصيات، وتعليقاته التى يفسر بها أفعالهم إلى دور الراصد فقط لهذه الأفعال، فنجد " منتو " فى مسرحية **" كليوباترا كى موت ـ موت كليوباترا "** لم يتدخل ليصور كليوباترا بصورة الملكة الانتهازية الخاضعة لنزواتها وشهواتها التى خانت من تحبه من أجل نفسها، كما فعل معها كتاب الغرب، فمثلاً فى مسرحية " شكسبير"، يقول " أنطونيوس " حين رأى أسطوله يستسلم لخصمه فى ميناء الأسكندرية (الفصل الرابع ـ المنظر الثانى عشر): " ضاع كل شئ، خانتنى هذه المصرية الدنيئة واستسلم أسطولى للعدو... خائنة، ومخدوع أنا، مخدوع... يالزيف هذه الروح المصرية ! ! ... هذه الساحرة كان صدرها تاجى وغايتى الأولى وبحيلتها الغامضة خدعتنى، غجرية حقا لتلقى بى فى صميم الضياع "[٣٨]"، وكذلك " دريدن " الكاتب الإنجليزى فى مسرحية " كل شئ فى سبيل الحب " أو " العالم المفقود " كتب يحمل قائد الأسطول حملة شعواء كلها حيف على مصر، وعلى كليوباترا بوصفها عنواناً لمصر:" أمة كل أفرادها خائنون، يتنفسون الخيانة مع هواء بلادهم منذ ولدوا... وملكتهم بمثابة روحهم المستخلصة منهم جميعاً " "[٣٩]".

وأيضاً لم يدافع "منتو" عنها ويجعلها ضحية، مثلما فعل "أحمد شوقي" فى مسرحيته " مصرع كليوباترا "، فلم يحاول أن ينصفها، أو يتخذ موقفاً يخالف فيه كتاب الغرب، لكنه

كان عادلا مع شخصية ملكة مصر، فلم يسع إلى مدحها أو إدانتها، وجعلها شخصية تعبيرية تعبر عن نفسها من خلال الحوارمعتمدا على أقوال الشخصية ومواقفها، أو حديث الآخرين عنها ومواقفهم منها، مما أفسح للمتلقى دورا أعظم فى رسم الشخصية فى ذهنه، فيقول على لسانها على سبيل المثال:

" ملكة مصر.... هل أنا حقا ملكة مصر... هل حقيقة أنا تلك الحاكمة الطاغية لمصر التى أصبح أنطونى فى عبادتها كأنه فاتح منتصر أحس بالفخر... هل أنا تلك الحسناء التى قد أنسى دلالها كل الحيل والخدع الحربية " "[٤٠]".

فمن الواضح هنا أن هذا التساؤل فى حد ذاته يجعل القارئ يفكر ويتدبر ليكون رأيا عنها.

ويقول أيضا على لسانها:

" كليوباترا: (تصرخ) أنطونى... أنطونى... ليس فى قلب جاريتك مثل هذا القدر من القوة حتى تستطيع أن تسمع مثل هذه الأحاديث المفعمة بالألم... فى صدر كليوباترا قلب امرأة " "[٤١]".

كليوباترا: (فى صوت باكٍ) أنطونى ! أخرج من أعماق قبرك... قد أتتك كليوباتراك بعديدٍ من الآلام الدفينة فى الكبد وحزن فى القلب ودموع فى العيون..... فهى حزينة.... حزن لا نهاية له..... أنطونى !... قد نقش موتك على هذه الحياة أثرا لن يُمحى مطلقا... فهى أحبتك حبا حقيقيا صادقا... ومنحتك ذلك الجوهر الذى تتوق الملائكة فى السماء للحصول عليه.

(تنفجر باكية)

كليوباترا: لكن... لكن أنا قاتلتك... أنا قد وضعت هذا التراب على صدرك، قد وضعت حجر الموت الثقيل على حياتك. أنا على قيد الحياة لكننى وحيدة... فوحدة قبرك أقل فزعا من هذه الوحدة التى تصحبنى... أنت ميت لكنك سائر على الطريق لحياة جديدة... أنا على قيد الحياة لكن لا أستطيع تمنى الموت... أيها المستريح ! الآن أنت تنام نوم الغفلة فى حضن الموت، وأنا تتساقط على أنواع من المظالم... لتنظر إلى سخرية القدر الظالمة.. أنت رومانى ومدفون فى مصر، وأنا مصرية وسأدفن فى روما. انطونى ! انطونى ! لا أستطيع فعل أى نذر من أجلك فى عالم الوحدة هذا، حياتى قائمة والتى تلمع كل ذراتها برائحتك ودموعك، والآن ليس فى قلب جاريتك أى أمنية سوى أن تُدفن بجوارك بعد موتها، فهل ستحقق رغبتى هذه...لا أستطيع أن أقول شيئا.... لا أستطيع أن أقول شيئا " "[٤٢]".

وهكذا فمن الملاحظ هنا أن " كليوباترا " عند " منتو " امرأة محبة ومتواضعة، حتى أنها ترى نفسها جارية لمن تحبه حتى لو كانت ملكة، حقا أنها قد فكرت لوقت ما أن تستغل جمالها وفتنة القياصرة بها، لكن عاطفة المرأة غلبتها. كما يرى أن انتحارها كان حفاظا على كرامة ملكة وامرأة محبة لا تستطيع الحياة بدون حبيبها فيقول:

" تغرب الشمس... تتلبد السماء بالغيوم... أريد الدعاء يا شارمين... أريد الدعاء... لكن كل الآلهة ساخطون منى.

كليوباترا: كم أن نهر النيل أيضا صافى اليوم... كل قصص حبى مصاحبة لموجات هذا النهر.... فوداعا لأمواج النيل.... الوداع أيتها الشمس المختبئة خلف الرمال... الوداع أيها الممر الذهبى فى الصحراء الرملية... لتقبل سلامى يا شجر التمر العالى.... وسلامى لك أيها العشب المرتعد الأخضر... تحب كليوباتر الحياة بالتأكيد لكن لا تهاب الموت. ..الموت آه ! كم يكون مذاق الموت جميلا فى مثل هذه الحالة. " "[٤٣]"

كما أن " منتو " لم يتدخل فى وصف كليوباترا، فلم يصف هذا الجمال الذى جعل انطونى أسيرا فى حبها، ولم يهتم أبدا بالوصف الخارجى إلا فى موضع واحد ألح عليه من

أجل إبراز بعض صفاتها، مثل وصفه لها لحظة إقبالها على الانتحار، حتى ينقل للقارئ فرحها بالموت مقابل الحياة بدون حب أو كرامة:

" اغتسلت كليوباترا ولفتها شارمين فى ملابس ذات روائح ذكية، فكانت تلك الملابس التى لبستها لاستقبال الموت مبهجة ورقيقة للغاية، وكان التاج على الرأس مرسوماً عليه النسر، اختفت أذن الملكة تحته، وبدت ملكة مصر فى أبهى صورها." "[٤٤]"

وخلاصة القول أن " منتو " قد أقبل على رسم الشخصية وهو عازم على أن يضعها فى ضوء جديد عن طريق ملاحظة القارئ، فأسرف فى العزل والاختيار حتى بدا الحوار وكأنه مقصود قصداً لإلقاء هذا الضوء على كليوباترا.

ومن ملامح التجريب أيضاً عند " منتو " فى شخصيات هذه المسرحية التاريخية أنه لم يعط أنطونيو مساحة كبيرة فى مسرحيته وكان جل تركيزه على كليوباترا وذلك على عكس ما فعل شكسبير مثلاً، " فقد رأى شكسبير فى أنطونيو شخصية تنطوى على صراع حاد متعدد الجوانب يمكن أن يكون مجالاً طيباً لتصوير صراع مسرحى فى نفس بطل نبيل تقوده نقطة ضعفه إلى الهاوية، لذا وجه اهتمامه إلى أنطونيو وبدت كليوباترا و كأنها وسيلة لإثارة هذا الصراع بين الحب والواجب وبين البطولة المقتحمة والجبن المتخاذل " "[٤٥]".

أما عند " منتو " فالقارئ يدرك منذ مطلع المسرحية أن بطولة " أنطونيو " قد انتهت، حيث بدأها بموته، فتصادف أول جملة فى حوار المسرحية ما يشبه حكماً نهائياً على " أنطونيو " وهو أن أنطونيو هو العاشق لكليوباترا الذى فقد سلطانه على إرادته وأصبح كالمسحور بكليوباترا، وأنه قد سمع لنداء الحب لا لنداء البطولة والواجب، أى أنه جعل " أنطونيو " موجوداً فقط من أجل إبراز شخصية كليوباترا، وحبه لها كما يتضح فيما يلى:

أنطونى: (فى صوت ضعيف) تلك الجروح الجديدة قد جددت الجروح القديمة. والآن خرجت آخر قطرات دم من جسدى. لكن أليس هناك دهشة من هذا الأمر ؛ حيث أن ذلك الشخص الذى يلعب بالحديد والدم والذى غطاؤه ميدان الحرب اليوم يموت وهو واضع رأسه على ركبة امرأة جميلة بدلاً من الموت على يد أى خصم فى ميدان الحرب... الحرب التى لا أحب أن أموت فيها كجندى لأنها لا يمكنها أن تمنح أى فاتح من الفاتحين جمالا مثل ذلك الموت، لكن بما أننى عاشق أكثر مقارنة بالجندى العسكرى. لهذا فإن هذا الموت مدعاة للراحة بالنسبة لى... فأنا أطمئن لأن نصيبى أن أموت من أجلك... من أجلك فقط كليوباترا !... كليو! " "[٤٦]".

ويمكن لنا ـ عن طريق ما سبق ـ رؤية أن " منتو " قد نجح فى " تحويل قواعد الإحالة الخاصة بالشخصية المسرحية من خارجها إلى داخلها ؛ أى إلى مكنونها النفسى " [٤٧]".

وفى مسرحية **" كروث ـ التغيير"** على الرغم من أن الشخصية الأساسية بها راقصة، لم يتعمد " منتو " أيضاً أن يصفها من الخارج، ولم يتطرق إلى وصف تفاصيل جسدها مثلاً.

وكان هذا منحى تجريبى فى مسرحيات " منتو "، لأنه من الملاحظ أنه فى تلك الفترة التى كتب فيها " منتو " مسرحياته، كان اهتمام الكتاب بالوصف الخارجى للشخصية، وإبراز ملامح الجسد بخاصة فى المسرح المقروء "[٤٨]"، بغض النظر عن مدى أهمية الدور الذى يلعبه هذا الوصف فى إثراء العمل الدرامى، وبغض النظر عن سلبية هذا الوصف التى تظهر أحياناً فى شكل إيقاف تطور العلاقة الفعالة بين المتلقى وصورة هذه الشخصية التى باتت أمامه واضحة لا مجال لأى لبس فيها، ولا رحابة يمكن له أن يتحرك خلالها، ويتخيل، فالشخصية تكشف عن نفسها منذ البداية دفعة واحدة، وهى ما تسمى

بالشخصية المسطحة " flat "، " وهي تلك الشخصية التى توجد فى النص وجودا مستقلا، ولا تفهم كجزء من العقدة، وتصبح الأحداث نموذجية، ومصممة لتخبرنا بمعلومات أكثر عن الشخصية، أو لتقديم شخصيات جديدة " "[٤٩]".

ولكن نجد " منتو " يخالف ذلك، فيستعيض عن الوصف الخارجى للشخصية، بوصف آخر أشد التصاقا بها، وتعبيرا عن أزمتها الأصيلة، فهو يدخل إلى الشخصية، لا عن طريق أوصافها الظاهرة ـ كما ذكرأعلاه ـ ولكن عن طريق وصف أفعالها، باعتبارها هى المنفذ الحقيقى إلى ما يختلج فى أعماقها، وهو بذلك يضع مقياسا لتقديم الشخصيات بشكل أكثر فاعلية، وارتباطا بالخطاب الأساسى فى المسرحية.

وهكذا اعتمد " منتو " على سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وأقوال جعلها خير وسيلة تفصح عن طبيعة الشخصية وقيمها وتكوينها النفسى والخلقى والفكرى، فلا نجد فى مسرحياته وصفا ظاهريا مفرطا، إلا ما يخدم التعبير عن الناحية النفسية للشخصيات، كما أنه لم يهتم بالناحية الجسدية، فلم ينزع إلى تقديم الشخصية من الخارج ؛ حيث يتضح فى مسرحية " كروٹ ـ التغيير " أن " منتو " يحاول الاقتراب من جوهر الشخصيات، وواقعها المأزوم الذى يمس واقع شخصيات العصر، ويضخمه فى شكل يقترب من التعبير عن روح العصر، وذلك من خلال استخدامه لشخصية مأزومة أساسا، وليس شخصيات نمطية فى لحظة أزمة كما يتضح فى النموذج الإرشادى السابق، وقد تظهر هذه الشخصية المأزومة من خلال " سندرى " تلك الراقصة التى تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريد أن تعيش فيه، إنها تدين أوضاعا جائرة هى فريستها، وهى تسحق لا دفاعا عن مبدأ، بل كضحية لأوضاع اجتماعية، كما يتضح مما يلى فى حديث " سندرى " لأحد جلسائها من الرجال عن الحالة التى تعيش فيها، وعن الجار الذى دعاها لتناول الطعام:

" سندرى: الأمر هو أن الناس هنا يستاءون من ذهابى وإيابى، يريد عديمو القيمة أن يدفعونى خارج المنزل بأى طريقه، ماذا أقول لكم، لقد استشاط الناس غضبا و يصعد أولاد الجيران و يرمون القاذورات على الغرف بعصى الكريكيت ثم يشتمون.. إلق نظرة بالخارج، كل هذه العظام قد رميت اليوم... الآن فى الصباح أصير كناسة وأرفعها من هنا... أظن أنه كان قد أتى لهذا، حظ سئ، هكذا كان قد دعانى إلى الطعام، إن أذهب سأواجه بكلام لاذع أو نصائح أو فضائح "[٥٠]".

كما يحاول " منتو " أن يبرز أنها شخصية لا تقدم حلاً، بل لا تستطيع أن تجد بنفسها لنفسها خلاصا من أزمتها المسيطرة، إضافة إلى أنها لا تنتظر عونا من قوى خارجية، وهى تعد بذلك أداة يحاول عن طريقها " رؤية الوجود من خلال نفسية معينة فيبنى الكاتب شخصياته من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة لتعبر عن الواقع، فالشخصية لديه أداة تعبيرية، وهذه الشخصية واعية بما يضطرب حولها من القيم السائدة ""[٥١] ".

فتقول " سندرى " لجارها:

" سندرى: (فى لهجة حادة مرة) ماذا تريد منى ؟ !.. لما لا تبعد من هنا... هذا الذى تقولوه أنتم، يوجد شراب درجة أولى وكباب، إسمع... هؤلاء زبائنى، أنا أبيع لهم نفسى... أتفهم... أنا امرأة سوقية... ترتكب الفاحشة، فماذا تريد منى، لا أعتاد الذهاب لمنزل أحد، فدكانى موجود والناس يأتون إلى هنا بأنفسهم وأنا التى أبيع البضاعة، فلو تريد الشراء فتعال واجلس مع إخوتك هؤلاء.. أطلب زجاجة واشرب.

الرجل الثانى: سندرى !

سندرى: إخرس... لا تضايقنى، هؤلاء الناس الشرفاء يجمعون لى عظام ما يأكلونه ليل نهار ويرمونه فى فناء منزلى... لا يفهم الإنسان الإنسان.... الآن لا تزال تدعونى،

فلماذا ؟... هل تريد إطعامى السم ؟! "[٥٢] "

هكذا كان " منتو " من أبرز الأدباء فى اللغة الأردية الذين أضافوا إلى الأدب الأردى هذا النوع من الشخصيات الدرامية التى تعبر من دون خطابة عن أزمة حقيقية أصيلة تعيشها الشخصية، ففتح بذلك صفحة جديدة ونقطة تحول فى تاريخ الدراما المسرحية.

وقد تبدو هذه الشخصيات مألوفة فى الأدب الأردى فى الفترة التى تلت " منتو" وإلى الآن، ولكن كان لـ " منتو " السبق فى تناولها فى هذه الفترة من تاريخ الأدب الأردى، وبخاصة شخصيات الراقصات والغانيات التى يراها " منتو " ضحية يدفعها المجتمع إلى الطريق المعوج.

ولكن فى مسرحية " كروٹ - التغيير " يبرز تجريبه وتجديده أيضاً فى تناوله لشخصية " الجار " ذلك الرجل الذى يدعو - كما ذكر من قبل - إلى الفضيلة، ولكنه من داخله مظلم، دون ضغوط أو قهر من المجتمع، ولكن كذلك هى النفس البشرية التى يمتزج بداخلها القبح والجمال، وهكذا فإن الشخصية التى بدت مسطحة ومنبسطة، نجدها تتحول إلى كروية فجأة وبدون سابق إنذار، وأما الشخصية التى انتظرنا تحولها وتغييرها " كرويتها " طبقاً للعنوان، فقد تغيرت بالفعل ولكنها عادت مرة أخرى إلى نفس المنحنى، وتم كل هذا عن طريق ايحاءات رمزية تساهم فى الكشف عن جوهر الشخصيات، وذلك من أجل كتابة مسرح يعكس وعى صاحبه بالواقع المأزوم والحيرة التى يعانيها فى ظل عالم مشتت وضبابى، ما أدى به إلى الوقوف أعزل فى مواجهة تناقضات يعجز العقل عن احتمالها.

فكان تجريب " منتو " فى رسم الشخصية تجريباً مقنناً إلى حد بعيد، فعكس كيف تسلك الشخصية المسرحية ألواناً متناقضة من السلوك إذا كان هذا التناقض مبرراً نابعاً من تصارع حوافز مختلفة فى نفس الشخصية.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية **" خودكشى ـ انتحار"** نجد " منتو " قد كسر المألوف تماماً وخرج عن التقاليد الفنية السلفية فى تناول الشخصية، فهناك غياب لأبعاد الشخصية " النفسية ـ الجسدية ـ الاجتماعية " التى لابد من توافرها فى الشخصية، أو بروز إحداهما على حساب الآخر.

وثمة فوضوية فى عرض الشخصية، وحضور العديد من المتناقضات ؛ فبطلة المسرحية امرأة عاشقة تقبل على الانتحار بعدما فقدت حبيبها، لكن القارئ لا يلمس فيها حالة الحزن واليأس، التى تدفعها إلى الانتحار، بل يجد حوارات ساخرة بينها وبين عمها، فثمة تشظيات وتدمير للصورة التى يرسمها القارئ فى ذهنه لبطل المسرحية، فتبدو الشخصية مهشمة غير محددة الملامح، حتى رغبتها فى الانتحار لم تكن حاسمة مثلما أبدى الكاتب فى بداية المسرحية، حتى إنها كانت تريد ألا يسمح لها عمها بالانتحار:

" السيدة: (تنهض) تصبح على خير.

العم: تصبحين على خير... أنا الآن سأفكر فى المقال عند النوم وأنا على يقين بأنه سيصبح شيئاً عظيماً، ولا عجب فبعد الانتحار ستنافسين ليلى المجنون وشرين فرهاد.

السيدة: ليبارك الله لسانك.

(يمشى العم)

السيدة: (بعد توقف) لقد حسم الأمر... كنت قد فكرت أن عمى لن يسمح لى بالانتحار... على كل حال لقد انتهت هذه المرحلة " "[٥٣]".

وهكذا لا يتضح فى المسرحية أى بعد جسدى، وحتى البعد النفسى فهو غير واضح أو محدد.

أما عن الشخصيات فى مسرحية **" روح كا ناٹک ـ مسرحية الروح "** فهى شخصيات افتراضية لا وجود لها فى الواقع، فهم ليسوا بشراً، لذا تكمن براعة الكاتب هنا فى تجسيدها وإحالتها إلى ممثلين من لحم ودم، فتشخيصها وتجسيدها على خشبة مسرح أمر بلا شك لا يخلو من الابتكار والإبداع، لهذا هيأ الكاتب لهذا ووصف خشبة المسرح فى بداية مسرحيته.

ولأن الشخصيات غير حقيقية بل إنها مجرد رموز، لذا لا وصف لبعد جسدى، وإنما جاءت أسماؤها لتنم على طبيعتها، فالوجود العاطفى يمثل بالضرورة العاطفة، حيث يقول الوجود العاطفى واصفاً نفسه فى المسرحية:

" (رقم ٢): أنا شاعر.... صوت الحب والعشق.... الدنيا بدونى كومة من طين... محرقة... فإن انعدم العشق والحب يكون كل شئ بلا روح... ميت ""[٥٤]".

كذلك الوجود العقلى ينم على الحكم على الأمور بالعقل والمنطق والبعد عن العاطفة الجامحة التى تنخرط فى شهواتها دون رقيب، فيقول الوجود العقلى واصفاً نفسه منتقداً الوجود العاطفى:

" (رقم ١): أنظر يا أخى ! أحكم بالعدل قليلاً... قل الصدق... أنت سبب سوء حظ هذا القلب المسكين أم أنا.... بالتأكيد أنت... أنت إنسان عاطفى... فهل فكرت أحياناً ماذا تكون أنت... اسمعنى ! أنت شارب خمر... أنانى... إنسان مدمر... ليس لديك شغف بالقراءة مطلقاً.... ولا تحاول إعمال عقلك أبداً، تجرى وراء الأخلاق وعزة النفس بعصا غليظة " "[٥٥] .

وبهذا فمن خلال أقوال هذه الشخصيات الافتراضية يعكس الكاتب دوافعها وتوجهاتها.

وفى نهاية هذا المبحث نشير إلى أن هناك بعض السمات التجريبية الأخرى التى تميزت بها الشخصيات فى مسرحياته، و يمكن أن نستخلصها فيما يلى:

- جاءت معظم الشخصيات فى المسرحيات بدون أسماء ؛ مثلا فى مسرحية " خودكشى - انتحار" لم يضع الكاتب اسما للمرأة التى تعد بطل المسرحية ولا للعم، ولا حتى الخادمة، وفى مسرحية " كروٹ – التغيير " لم يكن هناك أسماء لشخصيات المسرحية عدا الراقصة " سندرى " أما الباقى فبدون أسماء، وفى مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح " لم يجعل للشخصيات أسماء بل جعل لها أرقاماً نوه عنها فى بداية المسرحية.

- لا يوجد فى المسرحيات أى وصف لملامح جسدية ؛ فلا لون لبشرة ولا وصف لجسد أو ثياب.

- كانت أكثر الشخصيات رئيسية، ولم تظهر الشخصية الثانوية إلا لكى تسهم فقط فى رسم الشخصية الرئيسية والأحداث ؛ مثل جارية كليوباترا فى مسرحية " كليوباترا كى موت – موت كليوباترا "، والابنة والزوجة فى مسرحية " كروٹ – التغيير"، والخادمة فى مسرحية " خودكشى – انتحار ".

ثالثاً:" سمات تجريبية أخرى عبر السرد "

تعتمد تجربة " منتو " أيضا فى المغايرة النصية على مجموعة من المنطلقات التى تحاول أن تؤسس لإيجاد نص مسرحى مغاير، وتكوين " عرض مسرحى نصى " تحضر فيه أمام القارئ / المشاهد آليات الكتابة النصية ومركباتها التى تسعى إلى تجريب أشكال مختلفة، ومن هذه المنطلقات التجريبية:

١ـ العنوان: يحتل العنوان مكانة خاصة فى المسرحية ؛ فهو العتبة الأولى التى ترشد القارئ إلى متن النص، ونجد منتو فى مسرحياته يميل إلى العناوين القصيرة ؛ فجاءت من كلمة واحدة: " خودكشى "، " كروٹ "، أو كلمتين على الأكثر: " كليوباترا كى موت "، " روح كا ناٹک". وهكذا تميز العنوان بالاختصار وسهولة التداول، وبميله إلى تحديد المضمون وتكسير الإيهام لدى المتلقى، كما ينبه القارئ إلى حكاية المسرحية، ولكن النص

يفاجئ القارئ أحيانا بأن العنوان يأخذه إلى وجهة فى النص غير متوقعة – كما رأينا – فى مسرحية " كروٹ - التغيير" ؛ فالعنوان كان مقصودا به الجار وليست الراقصة كما ينبئ النص، كذلك جاء عنوان " خودكشى - انتحار" كفاتحة للنص ثم أخذ النص يتذبذب بعيدا عن العنوان، أما عنوان " كليوباترا كى موت – موت كليوباترا " فجاء متفقا تماما مع النص وذلك نابعا من تاريخية الأحداث، وعنوان " روح كا ناٹک " جاء يميل للرمز والتلميح مما يجذب القارئ ويشوقه لقراءة نص المسرحية ؛ بخاصة أن العنوان أيضا يحمل لفظ "مسرحية ".

٢ - اتخذ الإطار الزمكانى طابع اللاتحديد عدا مسرحية "كليوباترا كى موت " ؛ لأنها مسرحية تاريخية من المعروف زمنها ومكان أحداثها وهو "مصر"، أما المسرحيات الثلاث الباقية فليس هناك أى تحديد لهذ الإطار الزمكانى ؛ ففى مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح " تجاوز الكاتب حدود الزمان والمكان المتعارف عليهما لتشكل إطارها الخاص الذى تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمانا ولا مكانا بعينه، وللقارئ / المتفرج الحق فى قراءتها وتأويلها كيفما يشاء ؛ فالمكان هو الروح الإنسانية والزمان هو زمان مطلق فى أى لحظة، وفى مسرحية " خودكشى - انتحار " لا توجد إشارة إلى مكان محدد فالأحداث تحدث فى منزل ما يضم المرأة والعم، لكنه منزل مطلق غير مرتبط بمكان معين أو عصر بعينه، كذلك فى مسرحية " كروٹ - التغيير " تدور الأحداث فى مبنى عام، ولم تظهر إشارات للوقت سوى دعوة الجار لـ " سندرى " على العشاء.

٣ - الاستهلال أو ما يسمى التأشير على الحكى ؛ حيث يستهل الكاتب بعض مسرحياته بإشارات من قبيل الزيادات ؛ لأنها لا تؤثر فى الحدث المحورى ولا تضيف جديدا إليه، بيد أن أهم شئ تقوم به هو الإشارة إلى الحكاية ومن ثم فهى تدعو المتلقى للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية " [٥٦] " ؛ ففى مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح " يستهل الكاتب مسرحيته بإشارات يتوجه بها إلى القارئ واصفا له موضوع المسرحية ويثير تشويقه ؛ فيقول: " أيها السادة ! هذه المسرحية التى ستعرض لحضراتكم بعد قليل ليست مسرحية عادية، سيكون عليكم أن تسمعوا كل كلمة فيها بإمعان حتى تستطيعوا فهم معناها جيدا... اسم المسرحية هو " مسرحية الروح " وهذه المسرحية قد لعبت داخل الروح لمدة نصف ثانية، هكذا تلعب العديد من المسرحيات داخل الروح، لكن حتى اليوم لا أحد يستطيع أن يعرضها، ولا أحد يسعى لفهمها... لكن لماذا هذه المسرحية !... أكد العلماء أن الروح عبارة عن مجموعة من ثلاث كيانات والتى تختلف طبيعة كل منها عن الآخر، على سبيل المثال لو نفرض أن " أ " هو إنسان ما، فسيكون لديه ثلاثة أجزاء: "أ رقم ١ "، "أ رقم ٢ "، " أ رقم ٣ "، فرقم (١) هو ذلك الجزء من الروح الذى يميز بين الحسن والسئ ؛ أى هو ما نطلق عليه الضمير... ورقم (٢) هو ذلك الكيان العاطفى الذى يرغب فى المتعة واللهو، ورقم (٣) هو ذلك الجزء من الروح الذى لا يفنى أبدا، ولا يقحم نفسه فى المناوشات الدنيوية ؛ فهذا الجزء هو المسافر الذى يظل فى سفر دائم، والآن ستسألوننى أين تسكن أجزاء الروح الثلاثة، لاعب هذه المسرحية يقول أن الروح تسكن فى هذا الجزء من صدورنا الذى نحرك أيدينا عليه بشكل عام ونقول: " روحى تتألم " أو " أن روحى ارتاحت "، لهذا نفرض أيضا أن روحنا تسكن فى القلب، وهكذا عندما تشاهدون هذه المسرحية تخيلوا أن "رقم ١ " و " رقم ٢ " سيظهران لكم وهما يتحدثان للقلب العديد من المرات، ورقم " ٣ " سيتحدث فى نهاية المسرحية لأنه لم يتدخل فى مشاجرات رقم (١) و رقم (٢)، هيا ! الآن تبدأ المسرحية." "[٥٧]"

وهنا من خلال هذا الاستهلال التأشيرى للمسرحية تبرز قمة التجريب ؛ لأن هذا الاستهلال لم يكن مجربا من قبل، أو تقليديا متعارفا عليه وبخاصة أن الحدث ليس عاديا.

وفى مسرحية " كليوباترا كى موت - موت كليوباترا " من خلال الإرشادات النصية الأولى المتمثلة فى مقدمة المسرحية التى مهد بها المؤلف لمسرحيته التاريخية، يقدم لنا الكاتب ومن فوره كمية من المعلومات المفيدة فى إنشاء الحدوتة ؛ معلومات تاريخية وموضوعية، ومعلومات تخص الشخصيتين الرئيسيتين "كليوباترا وأنطونيو"، وعناصر نفسانية أكثر " الحب، أنانية كليوباترا "، وهى معلومات بطبيعة الحال موجهة للقارئ الذى يستطيع من خلالها أن يكون لنفسه مساحة مرضية من الحدوتة المبدئية، فهو يعرف أين ومتى يحدث ما يحدث، كما أنه بدأ يحصل على عناصر خاصة بسيرة الحياة، حيث يقول:

" كانت كليوباترا من أجمل نساء العالم... وكان جمالها سببا فى عدة ثورات وسفك وإراقة للدماء، وكل العالم يعرف قصة جمال وعشق هذه الساحرة ؛ حيث تعد ذكرى محفوظة لدى ملاحى نهر النيل.

كانت كليوباترا الابنة المفضلة لبطليموس ملك مصر... ظل هذا الملك حاكما حتى ٨٠ قبل الميلاد، وضع تاجه المبارك على رأس ابنته الشابة كليوباترا ذات السابعة عشر عاما، وغادر الدنيا، كانت كليوباترا ملكة مصر فاتحة الفاتحين، سحرت بجمالها و حسنها " جوليس سيزر " وبعد موته سحرت "مارك أنطونيوس" الذى كان فى يده زمام أمور الدنيا.

قد أغرقت هذه القاتلة الجميلة أنطونى فى فيضان الدمار والهلاك للأبد، تخبر الوقائع التاريخية أن أنطونى قد ضاق ذرعا بأسلوب زوجته أوكتافيا غير المحبوب، فأهان أخاها أوكتايانوس بشدة مما أدى إلى وجود فجوة كبيرة تحول بينهما، حاول أوكتايانوس تدمير روم أنطونى بشكل نهائى، وحقق الإنتصار ثلاث مرات، وقضى على عظمة الأسكندرية القديمة بقوة. وأعلن بوضوح أن صاحب الحق الحقيقى فى مملكة الروم هى كليوباترا وابنها سيزرين. وبالنظر إلى تلك الأوضاع فكان من الضرورى أن يكون هناك عداء بين اوكتايانوس وأنطونى. وهكذا وقعت بينهما حرب فى اكتى ايم. واشتركت كليوباترا أيضا فى هذه الحرب إلا أنها أنقذت روحها وهربت ولجأت إلى الأسكندرية. انهزم أنطونى وعاد ؛ حيث سعى إلى جمع جيوشه المخلصة مرة أخرى.

والآن بدأ يشعر أنطونى وكليوباترا أن كلا منهما قد أخطأ فى فهم الآخر، فغطت غيامات الحزن والألم على قلبيهما، ولكن ظلت أمنية واحدة فى قلبيهما حتى الآن وهى أن يتصالحا فى النهاية " "[٥٨]".

وكما يتضح فهذه المعلومات الموجهة من الكاتب معلومات فورية وقوية، بحيث أصبح القارئ يمتلك فى موسوعته الشخصية كثيرا من العناصر التى تسمح له بإكمال شبكة المعلومات، بفضل القصص المنقولة عن " كليوباترا " عن طريق الذاكرة الجماعية، والكاتب يعرف ذلك، فهو لا يركز بدون فائدة، لكنه مع ذلك يجعلنا نشعر بأن لديه شيئا جديدا أو رؤية جديدة أو بالأحرى لديه عناصر قوية على المستوى العاطفى التأثيرى التى لم تعرض من قبل، والتى تؤثر فى القارئ تأثيرا مغايراعما وصل إليه من الإرشادات النصية الأولى، فيشعر القارئ بعد قراءة المسرحية أن كل شئ قدم، وقدم جيدا فى كلمات يسيرة، لكن هناك فراغات كثيرة لكى يقوم القارئ بنصيبه فى العمل وهو الحكم على كليوباترا، بخاصة أن الكاتب قد يعطى من خلال هذه المقدمة انطباعا عن شخصية كليوباترا من وجهة النظر المألوفة ثم ينقضه بعد ذلك على لسان كليوباترا حينا وبمواقفها حينا أخر، فترتسم فى ذهن القارئ صورة مختلفة عنها وهى المرأة المحبة المضحية.

٤ - أن يكون المؤلف حاضرا بأدواته الكتابية عبر مخاطبة مباشرة مع القارئ، فالحديث موجه له بشكل مباشر من أجل تفعيل مشاركته فى تأسيس النص بلحظة القراءة

الآنية. "[٥٩] "

ففى مسرحية " كروٹ ـ التغيير " يقول الكاتب مخاطبا القارئ:

" الزوج: حسنا.... حسنا... سآتى غدا.... فكرى.

(صوت أقدام.... بعد فتح الباب يصدر فجأة صوت غلقه بقوة... وبعد هذا صوت أقدام، وبعد عدة لحظات صوت فتح باب الذى يعنى أن شخصيتنا قد وصل إلى منزله) "[٦٠] ".

فكلمة " شخصيتنا " تعنى بوضوح مشاركة بين الكاتب والقارئ ويواصل الكاتب خطابه للقارئ شارحا له حالة " سندرى ":

" أعملت المسجل... وأخذ المسجل يدق... (مسمعا معه أيضا صوت آهات سندرى) حظ سئ... مكر وخداع.... (عدة ثوان يدق المسجل ويستيقظ ضمير سندرى ويضيق باللوم) لا... لا... لا

" ترفع صوت المسجل فجأة وتسقط على الأرض، ثم تنفجر فى البكاء وشيئا فشيئا بدأ صوت البكاء يهدأ." "[٦١] "

فهنا تضافر وتداخل واضح بين ما تقوله الشخصية وما يقوله الكاتب ويوجهه للقارئ لوصف حالتها، حتى يشعر القارئ بأنه يقرأ ويشاهد فى نفس الوقت.

كما نجد أيضا تدخل من المؤلف يخاطب فيه القارئ سابقا الأحداث:

" يبدأ ذلك المسجل الذى كان يدق من قبل...بعد عدة ساعات أخذ يهدأ شيئا فشيئا، عندما بدأت المحادثة الآتية، فأتى صوت هذا المسجل فى نهايتها. ""[٦٢] "

فهنا كان ينبغى أن يأتى بالمحادثة أولا ثم يشير إلى صوت المسجل، ولكنه أراد أن يتحدث إلى القارئ ويصنع نوعا من لفت انتباه القارئ إلى المحادثة التى تلى هذا المقطع السردى.

وفى موضع آخر فى المسرحية أيضا يخاطب الكاتب القارئ قائلا: " فى النهاية علت أصوات الضحكات والأغانى الساقطة، وهذا يعنى أن المشهد قد تغير، وذهبنا بمسامعنا إلى منزل الراقصة.... ينغلق المسجل "[٦٣] "

وهكذا نجد " منتو " يعترف بالطرف الآخر وهو القارئ، ليس من أجل أن يخصه بذاتية فائقة بقدر تقبل ضرورة إقامة حوار مع النص، حيث فرض " منتو " علاقة جديدة للقارئ مع النص المسرحى، إما بخطاب مباشر موجه من المؤلف للقارئ ـ كما سبق ـ وإما عن طريق دعوة خفية لتفكر القارئ وتدبره فيما يقرأ.

ففى مسرحية " خودكشى ـ انتحار " مثلا ـ كما اتضح من قبل ـ إذا مارس القارئ قراءة طبيعية للنص ستعارضه المعلومات المتذبذبة، وغياب وحدة النص المتمثلة فى الحدث، وإذا كان الموضوع موضوع حبيبين قد افترقا، فإن حوار المسرحية لا يشير إلى ذلك إلا بطريقة ساخرة غير مباشرة، لذا فالإشارات النصية تتساءل أكثر مما تخبر، مما يعرض مباشرة علاقة خاصة " نشيطة " مع القارئ، وكأنه مدعو إلى المشاركة فى عملية فك رموز ما يقوم الكاتب بكتابته، وإلى القراءة الجيدة المتأنية لهذا الحوار الساخر ؛ حيث يجعل الحوار القارئ يفطن أن الموضوع ليس موضوع انتحار ولكنه حوار يبرز التناقض بين رجل ماضوى وامرأة على الموضة، كما يتضح مما يلى:

" العم: أنت كنت منتحرة.

المرأة: لم أكن منتحرة لكن أكون ؛ فحضرتك سمحت لى بالانتحار.

العم: أنا سمحت لك وأدعو الله أن يوفقك فيه.

المرأة: شكرا على دعائك لى بالنجاح... لكن الأكثر من هذا أن أهلك روحى بيدى،

وأريد أن أطمئن تماماً أنه لن تنكسر أنفك بسبب فعلى هذا.

العم: لا، احتمال أن تنكسر أنفى بسبب الموت إحتمال ضعيف، ثم إنك ستوضحين فى خطابك الأخير أننى يعنى أنك أنت قد أنهيتى حياتك لأننى أحببت فلاناً حباً عفيفاً، وكلمة عفيف ضرورية جدا.

المرأة: هل الحب لا يكون عفة فى حد ذاته.

العم: لا، الحب وحده لا يمكن أن يكون عفيفاً، طالما لا يتم إيضاح هذا.

المرأة: هل سيلزم أن أكتب عفيفاً مع الحب ؟

العم: لا تفكرى... سأعد مسودة لهذا المكتوب، وسيكون عملك فقط أن تنقليها

المرأة: ولو رفضت أن أن أنقل هذه العبارة.

العم: لن أسمح لك بالانتحار.

المرأة: (بعد توقف) بما أننى سأنتحر لهذا سأنقل عبارتك... متى سأحصل على مسودة هذا المكتوب ؟

العم: غدا فى الصباح على الإفطار.

المرأة: ستكتبها بخط حسن حتى أستطيع قراءتها بسهولة... فأنت معتاد أن تكتب فى خط متكسر.

العم: لا يمكن أن أغير خطى لكن سأسمعك إياها بعد أن أقرأها عدة مرات، وأعتقد أنك لن تجدى صعوبة فى نقلها.

المرأة: حسن جدا.

العم: حسنا سأذهب الآن."""[٦٤]"

فهنا يشعر القارئ أن حدث المسرحية الرئيس ليس الانتحار ـ كما يؤشر العنوان – وإنما يريد الكاتب أن يجسد أمام القارئ ثنائية الصراع بين عالم ماضوى رجعى مضاد للحريات والأفهام يمثله العم، وعالم التجدد والتطلع يمثله المرأة.

٥ـ حضور رؤيا المؤلف الإخراجية أثناء تعمير النص وتركيبه "[٦٥]" ؛ حيث يخرج عن كونه كاتب نص ويشعرنا بأنه مخرج أو ممثل خرج بالشخصية من مختبر النص فجعل القارئ يراها وهى تتحرك على خشبة المسرح، وهكذا يلتقى فى النص المسرحى المؤلف والمخرج والممثل والقارئ، ويبدو هذا واضحاً فى افتتاحية مسرحية " خودكشى - انتحار":

" يرتفع الستار، عم الظلام على خشبة المسرح، جلست امرأة على كرسى، شعرها منثور، ويتسلط الضوء على وجهها فقط ومن الخلف فرقة موسيقية تعزف لحناً حزيناً..... تنهض المرأة وتجفف دموعها بمنديل أبيض. " "[٦٦]"

ثم يعود مرة أخرى فى المسرحية واصفاً خشبة المسرح وكأنه المخرج قائلا: " شيئا فشيئا يبدأ الظلام فى البعد عن خشبة المسرح، وفى عدة لحظات تصبح الخشبة بأكملها مضيئة، تهذب المرأة شعرها المنثور، تجلس على المقعد وتدق الساعة وتتوقف الموسيقى التى فى الخلف """[٦٧]"

وفى مسرحية " روح كا ناتّكـ - مسرحية الروح " يقول " منتو":

" يرتفع الستار... يظهر على خشبة المسرح ثلاثة رجال ذوو قد متماثل... الوجود العاطفى يرتدى ملابس حمراء، وتنم ملامح وجهه عن طبيعته العاطفية، وأما الوجود العقلى ففى ثيابه رزانة، وتنم هيئته عن أنه فيلسوف... والوجود السرمدى وقف فى النهاية مرتديا زى السفر كأنه فى انتظار سيارته على الرصيف غير مهتم بالوجود العاطفى والعقلى... وفى ناحية من خشبة المسرح يوجد قلب كبير جدا يخفق، ومعلق بالقلب العديد من الأسلاك، من بينها سلك معلق بالتليفون... " "[٦٨]"

وهكذا فى نص " منتو " المغاير يتحول النص إلى ساحة عرض / خشبة مسرح ؛ حيث يسعى لتقديم عرض مسرحى داخل النص المسرحى نفسه.

٦ـ حضور بعض الأجناس الأدبية فى نص المغايرة، فهناك القصيدة الشعرية وكذلك الحكاية الشعبية، وهو ما يمنح القارئ بعداً معرفياً، كما يكسر الحدود بين المسرحية والأجناس الأدبية الأخرى داخل المتن للإفادة من الإمكانيات التعبيرية التى تتيحها "[٦٩] "؛ ففى مسرحية " خودكشى - انتحار " مثلا عمد " منتو " تضمين العديد من حكايات الحب الأسطورية مثل " هير و رانجها" "، " شيرين و فرهاد "، " قيس و ليلى "، فى متنه عن طريق التقاء المرأة بسيدة أخرى هى "هير" التى يتخيل الكاتب وجودها فى مسرحيته ، كما يتضح مما يلى:

" (تطرق الباب)

المرأة: من ؟ !

(تطرق الباب)

المرأة: من ؟

(صوت أقدام... ثم يفتح الباب الأمامى وتدخل هير فى حالة من القلق)

المرأة: من أنت

هير: هل أستطيع الدخول ؟

المرأة: يمكنك أن تدخلى ولكن أخبرينى من أنت.

هير: ألتقط أنفاسى ثم أخبرك بكل شئ..... أنا خائفة بشدة. هل لى أن أغلق الباب ؟....فسوف يأتى إلى هنا بالضرورة.

المرأة: من سيأتى إلى هنا ؟

هير: رانجها.

المرأة: من رانجها ؟

هير: هو " دهيدو " الابن الصغير لـ " جودهرى موجو " الذى يناديه الناس باسم " رانجها ".

المرأة: أنا لا أعرف أى " دهيدو " ابن " جودهرى موجو ".... أخبرينى من أنت؟

هير: هير.

المرأة: من هير ؟

هير: هير ابنة " مهرجوجكـ ".... التى يقال لها " هيرسيال ".

المرأة: أنا الآن فهمت... أنتى هير. هيررانجها... لكن كيف أتيت إلى هنا... إجلسى على المقعد.

هير: (تجلس على المقعد) قد ذهبت أنا ورانجها للسينما... كانت قصتنا تعرض فى الفيلم.. ظللنا نشاهد ساعة ونصف حتى بدأت رأسى تدور، لهذا بمجرد أن حانت فترة الاستراحة هربت من هناك... لكن أخشى أن يتعقبنى " رانجها " فسيصل إلى هنا، وسيمسك بى ثم يذهب بى إلى هناك.

المرأة: أين ؟

هير: هذا المكان الذى حُبسنا به.

المرأة: (وهى تجلس على المقعد) ومن هناك أيضاً ؟

هير: كثيرون.. شرين وعاشقها فرهاد، ليلى والمجنون.... كثير لا حصر لهم.

المرأة: هل لا تحبين رانجها الآن ؟

هير: يا أختى كيف يمكن أن يستمر الحب.... فهو فى كل وقت يعزف على الناى...

وبسبب أفعاله المشينة قلت له ذات مرة: " أنت تعزف نغمات حلوة على الناى.... والآن لا تفارق فمك تلك القطعة من القصب عديمة المنفعة، عندما تجده تصعد على الشجرة وتظل تعزف على الناى... أليس هذا جنونا "، ثم إن لدى سيادته شغفا شديدا برعى الأبقار والأغنام... أقول آلاف المرات: يا رانجها ! هذا ليس مرعى حيث ستلتقى بالأبقار والجاموس... هنا تجرى أنهار من اللبن... لتشرب اللبن وتعزف نغمات طويلة بمتعة وتذهب للنوم ؛ لكن ذلك العفريت القديم راكب فوق رأسه "، فيقول: " لا... عندما يكون اللبن موجودا بالضرورة ستوجد الأبقار والجاموس بأى مكان أيضا... "، هكذا تتألم شرين المسكينة أيضا على أيدى فرهاد، فسيادته يأخذ الفأس فى يده أربع وعشرين ساعة ويكسر الأحجار... تسأله شرين: ماذا تفعل يا فرهاد ؟، يجيب: أشق هذا الجبل من أجلك وأجرى نهرا من اللبن... فتقول تلك المسكينة: " يا فرهاد يوجد هنا مئات الآلاف من الأنهار التى أضيق بالنظر إليها... لو ترغب بفعل شئ قلل منها نهرا "، لكنه لا يستمع لشرين... ويظل مشغولا في عمله ليل نهار.

المرأة: هذا أصبح عذابا... هل سيصبح حال ليلى سيئا أيضاً ؟

هير: نعم ! قد قالت ليلى آلاف المرات للمجنون لا تبحث عنى فأنا موجودة أمامك، لكنه لم يصدق ويترك ليلى ويظل شاردا فى الصحراء.

المرأة: كنت أعتقد أنكم أيها الناس ستكونون سعداء .

هير: الأرض ليست سعيدة أيضا.. بما أن هذه الدنيا تنتهى سريعا فعلينا أن ننجو من هذا العذاب... ؟

(يأتى صوت ناى من بعيد)

هير: تفضلى لقد وصل السيد .... الدنيا تغيرت كثيرا.... فلو يعزف شيئا... فليعزف على " الجيتار " أو يعزف على " الإكسيلوفون " لكن من يفهمه هذا ؟ ... حسنا أختى أنا ذاهبة.... فنغمات الناى هذه قد كتبت من نصيبى.... سلام...

(تفتح الباب وتخرج...يأتى صوت الناى للحظات ثم يختفى شيئا فشيئا) "[٧٠]

وهكذا يتضح مما سبق أن " منتو " قد استثمر بعض الحكايات الأسطورية عن طريق صهرها فى قالب جديد يقارن بين الرؤية التراثية للحب ؛ حيث يكون الحبيب مستعدا للتضحية من أجل من يحب ولا يمل من التفانى فى حبه، وبين الرؤية المتحضرة للحب والتى تساير الموضة حيث يضجر الحبيب أن تسير حياته مع من يحب على وتيرة واحدة، ويتطلع دائما إلى التطور والتغيير ومسايرة العصر.

وفى مسرحية " روح كا نائكـ - مسرحية الروح " يأتى الكاتب بأغنية شعبية تغنيها زوجة " رقم١ " لطفلها النائم فى حجرها، مما يقدم للقارئ ترويحا جاذبا وداعما لفعل القراءة:

" لورى •
نام يا صغيرى نام
هذه السلاسل من دموعك
تزيل ساعات الألم
نام يا صغيرى نام
سيأتى أبوك
وسيحضر حصان الخشب
نام، نام، نام، يا صغيرى نام " "[٧١]"

كما وظف الكاتب الأغانى أيضا فى مسرحية " موت كليوباترا " على لسان وصيفات كليوباترا وهن يغنين لملكة مصر، فجاءت الأغانى كوسيلة لإمتاع القارئ ومعايشته لمناخ

المسرحية وجوها العام، دون أن يكون لتلك الأغانى علاقة بالحدث الرئيس بالمسرحية:

" لماذا فى كل لحظة تتحطم النجوم من عينيك..... يا أميرتى !

عندما تنطفئ النار فلتلعبى بالرماد.. وعندما ينطفئ الرماد فلتلعبى مع نفسك... هذه لعبة الحياة يا حبيبتى !

لو لم تجدى الطريق بعد الكد والبحث فلتضحكى وغنى فى الطريق.... فالدنيا هى أغنية يا حبيبتى !

عندما تكتب الألام فى النصيب فلترض النفس بالألم.... فهذا هو قانون حياتى يا حبيبتى !

لو خاصمك النوم فلتمضى الليل فى عد النجوم.... وأسفاه على هذه النجوم الغاربة.

نم على الأشواك وأنت تبتسم.. وهكذا تمضى النهار.... هذه هى الأيام الحبيبة

لماذا فى كل لحظة تتحطم النجوم....." "[٧٢] "

٧ - وفى النص المغاير استبدالات كثيرة لبعض مألوفات النص الخاصة بالشكل كالمفردات مثلا، فلا نجد كلمة " ختام " التى نجدها مألوفة فى النصوص المسرحية ؛ ففى مسرحية " موت كليوباترا " يختم الكاتب مسرحيته بقوله: " تسقط كليوباترا ملكة مصر على الأرض " [٧٣] "، وفى مسرحية " كروتٌ - التغيير" ينهى الأحداث أيضاً دون أن توجد كلمة ختام: " تأتى أصوات ضحكات سندرى وأحد الرجال من بعيد، ويبدأ دق المسجل البذئ كما كان من قبل " "[٧٤] ".

أما فى مسرحية " خودكشى - انتحار" فبدلا من كلمة ختام ينهى الكاتب مسرحيته بكلمة "پرده - الستار " "[٧٥]"، وهو ما يعنى إسدال الستار لنهاية المسرحية، كذلك أيضاً فى مسرحية " روح كا ناٹک - مسرحية الروح " نجد فى النهاية "پرده گرتا - يسدل الستار" "[٧٦]"، وكل هذا ليقترب النص من حضور تشكيل النص الدرامى التلفزيونى أو السيناريو السينمائى وهو لغرض التجديد فى شكل النص وروحيته القرائية.

كما أن هناك بعض الوقفات فى النص التى تأخذ عناوين مستقلة فالأغنية يجعل الكاتب لها عنواناً مستقلاً فى منتصف السطر" گيت "[٧٧] " ثم تأتى الأغنية، وكذلك كلمة " وقفه"[٧٨]"، وذلك كنوع من التنبيه للقارئ حتى يلتقط أنفاسه ويستعد لمتابعة الأحداث.

٨ ـ جاءت مسرحيات " منتو " قصيرة مقارنة بالمسرحيات التى كانت سائدة فى عصره، فمعظمها يقع فى عشر صفحات وأكبرها لا يتعدى العشرين صفحة ولا يرد فصول، وهذا فى حد ذاته يعد تجريباً، حيث فرض " منتو " علاقة جديدة للقارئ مع النص المسرحى عن طريق تجريب أشكال أخرى للنص، حيث اختفاء السرد الطويل، وتفجير الفضاء والزمن والجدل حول وضع الشخصيات كما اتضح مما سبق.

الخاتمة

ثم تأتى الخاتمة بأهم النتائج التى توصل إليها البحث والتى تتلخص فيما يلى:

١- بدأت هذه الدراسة بمناقشة مصطلح التجريب الذى يعتبر مصطلحاً خاصاً بفنون غير أدبية، وقد كان لابد من مساءلته عن كفاءته الإصطلاحية على إنجاز موضوع الدراسة.

٢ـ حاول " منتو " فى مسرحياته الخروج على منظومة النموذج السردى المسرحى التقليدى، وانزاح عن الطريقة التقليدية فى عهده، وهو انزياح لا يمكن الزعم بأنه قد ابتدعه من فراغ، لأن هذا النموذج وإن شكل خطاباً عاماً هو ما نعده تقليدياً، فإننا نستطيع أن نلمح خروجاً ما وسط هذا الخطاب العام الذى شكل القاعدة، ومن هنا يمكن أن نستقر على أن فعل الكاتب المسرحى التجريبى يبدأ من هذا الخروج ؛ محاولاً إرساء قاعدة جديدة بديلة أكثر مناسبة لطبيعة عصره من سابقتها، وذلك من منطلق أن الجديد ينبع من القديم ويجبه، ولا يتم التعرف على الجديد إلا برصد صفات القديم وتحليلها لاكتشاف الصفات المغايرة.

٣ـ جاءت مسرحيات " منتو " غنية بمواطن التجريب على مستوى الحدث، حتى الحدث التاريخى الذى لا يستطيع فيه تغيير حقائق التاريخ، سعى إلى تغيير دلالته المألوفة عند الناس، أو انتزاعه من الإطار التاريخى البعيد ليصبح صورة حية من صور الحياة المعاصرة بالاختيار والعزل والإضافة.

٤- استخدم الكاتب أيضاً تقنيات التجريب فى تناول الشخصية الدرامية، فجاءت الشخصيات مفتقدة لبعض من أبعادها التقليدية كما جسد أيضاً شخصيات افتراضية.

٥- ظهرت ملامح الكتابة الضد " الجديدة " فى المسرحيات بدءاً من عنوانها مروراً باستهلالها ومكوناتها الفنية التى انزاحت عن قواعد المسرح التقليدى وارتادت عوالم تاريخية وتراثية وخيالية.

٦ـ اهتم الكاتب بالإشارات المسرحية التى تؤكد هاجس العرض والرؤية الإخراجية لخطة كتابة النص، مما جعل هناك حضور للجميع (المؤلف والمخرج والقارئ و الشخصيات).

٧ـ نستطيع أن نستخلص من هذه الدراسة أن مسرح " منتو " يمكن أن يوصف بمسرح تجريبى، إذا قيس بمن قبله من كتاب المسرح، وهكذا فإن مسرحه يعد تأسيساً لمرحلة وسط بين مسرح سابق ومسرح مأمول، وسط بين ما كان وما سوف يكون، فكل محاولة مسرحية هى نهاية عمل وبداية آخر فى آن واحد، فحياتنا نفسها حياة عابرة ورحلة انتقال هى الأخرى .

Abstract

Experimenting features in selections from the "Mento" theater
by Jehan Salah el- Deen

This study examines the characteristics of experimentation in a selection of plays by "Suadat Hassan Mento", where the elements of difference and contrast in these plays are monitored at the level of content and artistic form. However, it turns out that the new foundations tried by Mento in the process of writing in the art of Urdu play, And thus opened the door to the Urdu play to enter areas that had not been before before the start of his creative project; Mento's experience in the Urdu play seems an important area in the study of his plays, through three elements:

1- Attributes of experimentation in the event: where begins the first

manifestations of this experiment in the content and theme of these plays, "the subject of study" and how to deal with.

2- Characteristics of experimentation in personality: The study highlights the extent of the difference and renewal in the portrayal of dramatic characters, even the typical and traditional ones.

3 - Experimental features through narration: The study seeks to hint at the technical differences between technical mechanisms and what was prevailing before the start of his theater project.

These features are the characteristics of experimental literature. Experimental theater may be the main reason for the widespread use of the term experimentation. It has become the tool of the conscious writer to use it in the development of his literature, which makes experimentation a means of effective renewal.

Due to the lack of studies that deal with the theory of experimentation, the author of the research also presented a definition of the term and its significance and characteristics. The study also tried to approach the traditional theater discourse with the discourse of Mento by putting these plays on the test of critical analysis from the point of view of experimentation.

الهوامش:

١) عامر صباح المرزوك: التجريب فى مسرح الشباب، تجارب من المسرح العراقى، جامعة بابل، بدون، ص٣.

[٢]) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧ م، مادة " جرب "، ص ٢٥٢ ـ ٢٥٤.

[٣]) هيثم الحاج علي: التجريب فى القصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٠م، ص٢٩.

[٤]) هيثم الحاج على: التجريب فى القصة القصيرة، مرجع سابق، ص٣٠.

[٥]) محمد منصور: خرائط التجريب الروائى، مطبعة انفوبرانت، ط١، ١٩٩٩م، ص ٢٤.

[٦]) درينى خشبة: فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣ م، ص ٤٢٢ ـ ٤٢٤

• يرجع نسل " منتو " إلى كهنة كشميرين، أتو إلى كشمبر وعاشوا فيها، وفى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى رحلوا من كشمير وهاجروا إلى إقليم البنجاب وأقاموا بلاهور، واشتغلوا فى تجارة الصوف، ووالد منتو هو " غلام حسن " الذى كان يعمل قاضيا فى مدينة " سمراله " بمنطقة " لدهيانه " ؛ حيث ولد " منتو " فى ١١ مايو عام ١٩١٢. وقد تلقى تعليمه الابتدائى فى " امرتسر "، ولكن بسبب قسوة والده عليه هرب إلى بومباى حيث تلقى تعليمه الثانوى، وكان لمنتو ثلاثة أخوة غير أشقاء، وكانت له أخت شقيقة هى السيدة " اقبال " التى تكبره سنا أيضا، لكن منتو كان مختلفا عنهم ولم يشبههم فى شئ، فلم يكمل تعليمه ؛ لأنه لم يهتم بالدراسة، وكان محبا للقراءة بشكل عام، وقد بدأ مشوار منتو الأدبى على يد " غلام بارى عليكـ " مدير جريدة " مساوات " الذى ساعد منتو وشجعه على الترجمة، ثم شغف منتو بالأدب شغفا شديدا وشيئا فشيئا توجه للكتابة حتى ألف إنتاجا ضخما من القصص والمسرحيات والمقالات إلى أن وافته المنية عام ١٩٥٢ على إثر مرضه بالكبد.أنظر: ١- جگديشن چندر ودهاون: منٹو نامہ، مكتبہ شعر وادب، لاهور، ١٩٨٩، ص ٢٠٣

٢- عظيم الحق جنيدى " مرتب ": اردو ادب كى تاريخ، ايجو كيشنل بكـ هاوس، عليگڑه، ١٩٩٧، ص ٢٨٤.

[٧]) سعادت حسن منٹو : منٹو ڈرامے، سنگ ميل بپلى كيشتر، لاهور، ١٩٩٦، ص ١١.

[٨]) سعادت حسن منٹو : منٹو ڈرامے، سابق، ص ١١.
[٩]) جگدیشن چندر ودھاون: منٹو نامہ، مرجع سابق، ص ٣٣.
[١٠]) للاستزادة أنظر: سید بادشاہ حسین: اردو میں ڈرامہ نگاری، اعتقاد پبلشنگ ھاوس اردو بازار، دھلی، ط١، ١٩٧٣، ص ٣٧٥ – ٤٠٣.
[١١]) أنظر: ای – بی – اشرف: مسائل ادب " تنقید اور تجزیہ "، سنگ میل بپلی کیشنز، لاھور، ١٩٩٥، ص ٨٥-٨٦.
• کلیوباترا ھی ملکة مصر الشھیرة کلیوباترا السابعة ابنة بطلیموس الثانی عشر، وھی آخر حکام البطالمة فی مصر، وتعد من أھم ملوك مصر الفرعونیة کونھا کانت أغنی ملوك البحر المتوسط، إضافة لکونھا المرأة الأکثر نفوذا فی ھذه الحقبة، فقد تفوقت علی من سبقوھا فی الذکاء والحصافة والطموح، وقد وصفت بأنھا جمیلة وساحرة، واعتلت العرش وحکمت مصر لنحو عشرین عاما من عام ٥١ إلی ٣٠ قبل المیلاد، وفی سنة أربعین ق. م کانت مملکتھا جزءً من نصیب الإمبراطور ماركس أنطونیوس، الذی أحب کلیوباترا وانتھی أمره بالانتحار إثر الھزیمة التی أنزلھا به اوکتافیوس فی معرکة اکتیوم عام ٣١ ق. م، ولما سمعت کلیوباترا بالنبأ انتحرت ھی الأخری: للاستزادة أنظر:کلیوباترا السابعة ویکیبیدیا، الموسوعة -
>https://arz.m.wikipedia.org > wiki 2016/5/3
[١٢]) محمد غنیمی ھلال: فن النقد المسرحی ـ دار العودة ـ بیروت - ١٩٧٥ م، ص ١١.
[١٣]) محمد غنیمی ھلال: فن النقد المسرحی، مرجع سابق، ص ١١، ١٢.
[١٤]) سعادت حسن منٹو: منٹو نما، سنگ مبل بپلی کیشنز، لاھور، ١٩٩٩ م، ص ٣٩.
[١٥]) عبدالقادر القط: فن المسرحیة، الشرکة المصریة العالمیة للنشر، لونجمان، الجیزة، مصر، ١٩٩٨م، ص ٦.
[١٦]) محمد غنیمی ھلال: فن النقد المسرحی، سابق، ص ١٣.
[١٧]) " قلوپطرہ: انطونی ـــــ انطونی (رو کر)ـــــ تیرے دشمنوں کو یہ کیا ہوگیا ہےـــــ یہ لہو ـــــ یہ لہو ـــــ کوئی ہےـــــ کوئی ہےـــــ آئرس ـــــ آئرس ـــــ کچھ کرو۔ مقدس دیوتاؤں کی خاطر کچھ کرو۔
انطونی: یہ کون ہےـــــ یہ کس کا ہاتھ ہےـــــ تو زندہ ہےـــــ تو زندہ ہےـــــ قلوپطرہ ـــــ تو سچ مچ زندہ ہے۔ ـــــ آہ مری موت کو کس قدر صدمہ پہنچا ہے۔ وہ مڑ مڑ کر تیری زندگی کی طرف دیکھ رہی ہے ـــــ قلوپطرہ ـــــ قلوپطرہ
قلوپطرہ: انطونی میں زندہ ہوں پر موت کی گود میں ـــــ تو مطمئن رہ ۔ تیری موت اکیلی سفر پر نہیں جائے گی ۔ تو مجھ پر شک کرتا ہے انطونی ـــــ تو سمجھتا ہے کہ میں نے لڑائی میں تجھے دھوکا دیا ـــــ نہیں نہیں ـــــ مقدس دیوتاؤں کی قسم، نہیں، میں ڈر گئی تھی جنگ کے میدان میں میری روح کے قدم لڑکھڑا گئے تھے ـــــ میں بھاگ نکلی ۔ جان بچانے کے لئے نہیں ۔ خود کشی کرنے کے لئے ـــــ اسی لئے میں نے تجھے اطلاع بھیجی ۔ پر مجھے یہ معلوم نہیں تھا کہ تو مجھ سے پہلے اس راہ پر گامزن ہوجائے گا جس پر تیری محبوبہ چلنے کا ارادہ کر رہی تھی ۔
۔ انطونی: جان من مجھے تجھ پر پورا بھروسہ ہے ـــــ چھوڑ ان بیکار باتوں کو ۔ زندگی اور موت کے درمیان جب ایک جب ایک مٹھی بھر ریت کا فرق رہ جائے تو ایسی باتیں نہ کرنی چاہئیں ـــــ آؤ پیار محبت کی باتیں کریں ۔
قلوپطرہ: (پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے)۔ انطونی ـــــ انطونی
(تھوڑا وقفہ)
انطونی: قلوپطرہ یہ تو نے کیا کیا ـــــ اپنا سارا چہرہ میرے خون سے تربتر کر لیا۔ تیرے گالوں کی سرخی میرے وجہ سے نہیں ہونی چاہئے۔ لا میں اسے پونچھ دوں ۔
انطونی: میرا دم گھٹا جا رہا ہے ـــــ دنیا سکڑ رہی ہے.
قلوپطرہ: انطونی ۔ انطونی مصر کے سارے مقدس دیوتا اپنی شہ نشینوں میں اوندھے پڑے ہیں ۔ میری پکار کون سنے گاـــــ کون سنے گا۔

انطونی: قلوپطرہ! ان باتوں کو چھوڑ جن کا جواب بڑے بڑے کاہن بھی نہ دے سکے ـــــ زندگی کی یہ مختصر گھڑیاں جو موت نے مجھے بخشی ہیں فضول باتوں میں ضائع نہ ہوں جان من! ابھی تک میرے پاس چومنے کے لئے ہونٹ، حسن کا نظارہ کرنے کے لئے آنکھیں، اور تیری نقری آواز سننے کے لئے کان موجود ہیں ـــــ آ ـــــ اس پرانی یاد کو تازہ کریں ۔ جب اودی اودی گھٹائیں جھوم کر آتی تھیں ۔ اور تیرے بربط سے نغمے یوں اٹھتے تھے جیسے دو آتشہ شراب سے چنگاریاں ـــــ جب تیز آواز ہوا میں پہیلیاں بکھیرتی تھی ـــــ یاد ہیں تجھے وہ دریائے نیل کی راتیں ۔

(أواز ہلکی ہوجاتی ہے)

قلوپطرہ: (گھبرا کر) ـــــ انطونی ـــــ

(تھوڑا وقفہ)

انطونی: (ہوش میں آکر) ـــــ کیوں ـــــ نہیں نہیں ـــــ میں زندہ ہوں ۔ مجھے یاد ہے میں کیا کہہ رہا تھا۔ دریائے نیل کی راتیں صرف اس لئے خاموش ہوتی تھیں کہ تجھے انطونی سے کچھ کہنا ہوتا تھا ـــــ جو صرف اس لئے اندھیاری ہوتی تھیں کہ تجھے نقاب ڈالنے کی زحمت نہ اٹھانی پڑے ـــــ مجھے یاد ہیں مجھے یاد ہیں وہ راتیں جب تیری اجلی پیشانی سے میں سیاہ زلفیں یوں اٹھاتا تھا۔ جیسے یوغانیوں کی دیوی اروارا رات کے سیاہ پردے ہٹا کر " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے۔ مرجع سابق، ص ٦٣٥ ــ ٦٣٨.

[١٨]) ابراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة فى الخطاب المسرحى ـ منشورات المجتوع الثقافى ـ أبو ظبى ـ الإمارات ـ ط١ ـ ١٩٩٧م ـ ص ٣١٥.

[١٩]) عبدالقادر القط: فن المسرحية ـ الشركة المصرية العالمية للنشر ـ الجيزة ـ مصر ـ ١٩٩٨م ـ ص ٦٧.

[٢٠]) وقار عظيم: فن افسانہ نگاری – ايجو كيشنل بک هاوس – على گڑه – ١٩٩٠ – ص ٢٠٤، ٢٠٥.

[٢١]) " بیوی: چلئے کھانا تیار ہے۔

میاں: ذرا ٹھہرو۔ مجھے ایک مہمان کا انتظار ہے۔

لڑکی: کون آ رہے ہیں؟

میاں: تمہیں ابھی معلوم ہوجائے گا ـــــ ایک عورت آنے والی ہے۔

بیوی: عورت ؟

میاں: ہاں ہماری ہمسایہ ہے۔

لڑکی: ہمارے پڑوس میں تو کوئی عورت نہیں رہتی ۔

میاں: بھولتی ہو۔

بیوی: ایک ویشیا ہے جو کچھ دنوں سے ساتھ والے مکان میں رہتی ہے۔ سارا دن اودھم مچائے رکھتی ہے۔ وہ تو ہو نہیں سکتی ۔

میاں: وہ کیوں نہیں ہو سکتی ؟

بیوی: اس لیے ـــــ اس لیے کہ وہ ایک بازاری عورت ہے۔

لڑکی: سب اسے نفرت کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں ۔

میاں: چونکہ سب اسے نفرت کی نگاہوں سے دیکھتے ہیں، اسی لیے میں نے اسےدعوت دی ہے اور اپنے یہاں بلایا ہے۔

بیوی: لوگ کیا کہیں گے؟

میاں: یہ کہیں گے میں نے ایک گندی عورت کو اپنے گھر بلایا ہے اور اسے اپنی بیوی اور لڑکی کے ساتھ بٹھا کر کھانا کھلایا، اس سے باتیں کیں اور پھر رخصت کردیا ۔

لڑکی: کوئی مصلحت ہوگی اس میں!

میاں: مصلحت صرف یہ ہے کہ وہ اپنی اصلاح کر سکے میں تم دونوں سے کئی مرتبہ کہہ چکا ہوں کہ انسان کی ہر وقت اصلاح ہو سکتی ہے اس لیے کہ اس میں نیکی کا جوہر کبھی فنا نہیں ہوسکتا۔ خطرناک سے خطرناک مجرم کے سینے میں بھی کسی کونے کے اندر نور کا ایک ذرہ ہوتا ہے جسے اکثر چھیڑا

جائے تو اس کے سیاہ دل کو منور کرنے کا موجب ہو سکتا ہے یہ ویشیا جو تہوڑے دنوں سے ہمارے پڑوس میں آئی ہے صرف جسمانی طور پر خراب ہے۔ روح ایک پاکیزہ چیز ہے اسے کوئی طاقت ملوث نہیں کر سکتی ۔ خراب افعال سے صرف پردے کے پیچھے چھپ جاتی ہے جتنا زیادہ انسان برائیاں کرتا ہے اتنا ہی زیادہ یہ پردہ موٹا ہوتا جاتا ہے مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ اس کا ضمیر جو روح کا دوسرا اور نام ہے مرجاتا ہے۔ اس پردے کو اگر آہستہ آہستہ یا ایک دم ہٹا دیا جائے تو اس انسان کا دل ودماغ پھر سے روشن ہوسکتا ہے۔۔۔۔

بیوی: کیا آپ اس عورت کی اصلاح کر سکیں گے؟

میاں: اگر ایک چراغ سے دوسرا چراغ روشن ہوسکتا ہے تو ایک انسان دوسرے انسان کو نیکی کا راستہ ضرور دکھا سکتا ہے۔ یہ نیک کام مجھ سے ہوجائے تو مجھ سے خوش نصیب انسان اور کون ہوگا۔ دعا کرو کہ ایسا ہی ہو."أنظر: سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٧١، ٣٧٢.

[٢٢]) أنظر: ١- وقار عظيم: نيا افسانہ، ايجو كيشنل بک هاوس، علی گڑہ، ١٩٩٠، ص ١٥٨ – ١٦١.

٢- سيد عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبيات، سنگ ميل پبلی كيشنز، لاهور، ١٩٩٧، ص ٥٣٠.

[٢٣]) " میاں: تم نے سچ مچ جانے کی تیاری کر لی.

سندری: جی ہاں ۔۔۔ کل چلی جاؤں گی ۔

میاں: کہاں جاؤگی ؟

سندری: چلی جاؤں گی کہیں ۔۔۔۔۔ اس زندگی سے اب نفرت ہوگئی ہوں ۔

میاں: اتنی جلدی ؟

سندری: آدمی کو بدلتے دیر کیا لگتی ہے۔

میاں: تم جاؤ نہیں ۔۔۔۔ یہیں رہو۔

سندری: جی نہیں ۔۔۔۔ اب میں یہاں نہیں رہونگی.

میاں: میں تھوڑ ی دیر کے لیے یہاں بیٹھ سکتا ہوں.

سندری: کیوں نہیں ۔۔۔۔ یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں ۔۔۔ شوق سے بیٹھئے۔

میاں:(بیٹھ جاتا ہے ۔۔۔۔۔ تم بہت اچھی ہو)

سندری: جو آپ اچھے ہوتے ہیں وہ بروں کو بھی اچھا سمجھتے ہیں ۔

میاں: تم میں کیا برائی ہے؟ ۔۔۔۔۔ ایک تھی سو دور ہوگئی ۔۔۔۔ اب آرام سے زندگی بسر کرو۔ یہاں سے جانے کی کیا ضرورت ہے۔ تمہیں کوئی نہیں ستائے گا میں اس کا وعدہ کرتا ہوں ۔

سندری:آپ کی بہت مہربانی لیکن یہاں میرا گذر کیسے ہوگا ۔۔۔ کسی گھر میں آپ مجھے نوکر کرا دیں ۔۔۔۔ لیکن مجھے نوکر کون رکھے گا؟۔۔۔۔

میاں: یہاں میرے پاس بیٹھ جاؤ ۔۔۔۔۔ بیٹھ جاؤ ۔۔۔۔۔ (سندری جھجکتی جھجکتی پاس بیٹھ جاتی ہے (تم نوکر بننا چاہتی ہو ۔۔۔۔ کس کی ؟)

سندری: کوئی بھی رکھ لے۔

میاں: (آواز میں لرزش سی پیدا ہوجاتی ہے) اور جو کوئی تمہارا نوکر بننا چاہے (سندری کا ہاتھ اپنے ہاتھ میں لیتا ہے مگر وہ فورًا یوں ہٹا لیتی ہے جیسے سانپ نے ڈس لیا ہے) میرا مطلب ہے ۔۔۔۔ میرا مطلب ہے ۔۔۔۔۔

سندری: کیا مطلب ہے آپ کا؟

میاں: دیکھو سندری ۔۔۔ اب تمہیں کوئی نہ ستائے گا۔ بڑے آرام سے زندگی بسر کرو گی ۔۔۔۔۔ چند دنوں ہی میں بہت بڑا فرق محسوس ہوگا اور۔۔۔۔۔ اور۔۔۔۔۔ (خشک مسکراہٹ کے ساتھ) تمہاری زندگی اب ایک نئی کروٹ بدلے گی ۔۔۔۔ سندری تم نہیں جانتی کہ تم کتنی سندر ہو ۔۔۔۔ تمہیں برے برے آدمیوں کی صحبت میں رکھ کر مجھے کتنا دکھ ہوتا تھا ۔۔۔ لیکن اب ۔۔۔۔۔ اب ۔۔۔۔۔ تم خاموش کیوں بیٹھی ہو ۔۔۔۔ کچھ بولو۔۔۔۔۔ کچھ کہو۔۔۔۔۔

سندری: (ایک دم اٹھ کھڑی ہوتی ہے یا بہت کچھ کہنا چاہتی ہے مگر کہہ نہیں سکتی) چلے جائیے یہاں سے؟

میاں: اچھا ـــــــ اچھا ـــــــ تو میں کل آؤں گا ـــــــ تم سوچ لینا۔
بیوی: مل آئے۔
میاں: ہاں مل آیا۔ وہ تو جانے کے لئے بالکل تیار تھی ۔
بیوی: آپ کے کہنے سے رک گئی ۔
میاں: ہاں رک ہی گئی، بہت دیر تک سمجھانا پڑا۔
بیوی:کیا کہتی تھی ۔
میاں: کچھ نہیں ۔ بیچاری بہت پریشان تھی ـــــــ آدمی پریشان ہو ہی جاتا ہے اس حالت میں، ایک ڈگر پر چلتے چلتے ایک دم نیا راستہ اختیار کرتے وقت دل، دماغ پر بہت اثر پڑتا ہے۔
لڑکی: اب وہ نہیں جائے گی ۔
میاں: کہاں جائے گی ؟ ـــــــ اس جگہ اور دوسری جگہ میں فرق ہی کیا ہے ـــــــ کچھ بھی نہیں ۔ میں نے اس کو سمجھایا کہ تمہیں نئی کروٹ لینی چاہیے تاکہ تمہاری زندگی خوشگوار بن جائے۔ سب دکھ درد دور ہو جائیں ۔
بیوی: بہت خوشی کی بات ہوگی اگر وہ سمجھ جائے۔
(دور سے سندری اور ایک مرد کے قہقہوں کی آواز آتی ہے۔ ساتھ ہی فحش ریکارڈ بجنا شروع ہوتا ہے۔ جو پہلے کئی بار سندری کے ہاں بجنا رہا ہے ـــــــ آہستہ آہستہ آؤٹ) "
أنظر: سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے ۔ مرجع سابق، ص ٣٨٢ ـ٣٨٣ ـ ٣٨٤.

[٢٤])عبدالله أبو هيف: عن التقاليد والتحديث فى القصة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣م، ص ١٨٥.

[٢٥]) " عورت: (سسکیاں لیتی ہے) ـــ میری دنیا تاریک ہوگئی ہےـــــــ چاروں طرف اندھیرا ہی اندھیرا دکھائی دے رہا ہےـــــــ اے خدا اب کیا ہوگا! زندگی میں اب کیا لطف باقی رہ گیا ہے؟ـــــــ وہ جس سے مجھے محبت تھی وہ جس کی خاطر میں زندہ تھی ـــــــ وہ جو میرے دل کی دھڑکن تھی ہمیشہ ہمیشہ کے لیے سوگئی ہے ـــــاب میں کیا ہوں؟ـــــ اس کے بغیر کیا میری زندگی ایسا ساز نہیں جس کی ساری طربیں علیحدہ کردی گئی ہوں ـــــ جس کے سارے تارے نوچ ڈالے گئے ہوں ـــــ موت ـــــ آہ ـــــــ ظالم موت ـــــــ تو نے کچھ دیر تو صبر کیا ہوتا ـــــ اتنی جلدی کیا تھی ـــــ دنیا میں مجھے کئی آدمی مرنے کے لیے تیار مل جاتے ـــــــ وہ تو ابھی زندہ رہنا چاہتا تھا ـــــ اس نے تو ابھی محبت کی دنیا بسائی ہی تھی کہ تو نے اپنا سر آغوش میں لے لیا ـــــ (روتی ہے) ـــــ اس کے ساتھ تو میری زندگی کا بھی خاتمہ ہو چکا ہےـــــــ مجھے خودکشی میں دیر نہ کرنی چاہیے۔
عورت: مجھے فورًا خودکشی کر لینی چاہیے۔" أنظر: سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٥، ٣٨٦.

[٢٦]) (نوکرانی داخل ہوتی ہے)
نوکرانی: جی سرکار!
عورت: میں خودکشی کرنا چاہتی ہوں ۔
نوکرانی: کب سرکار۔
عورت:ابھی، اس وقت!
نوکرانی: بہت اچھا سرکار۔
عورت: چچا جان کو بھیج دو یہاں ۔
نوکرانی: بہت اچھا سرکار۔
(چلی جاتی ہے)
عورت:(اٹھ کر فیصلہ کن لہجے میں) میں خودکشی کر لوں گی ۔ چچا جان کی سخت گیری اور قدامت

پرستی ہی کے باعث میرے محبوب نے جان دی ہے اگر چچا جان شادی پر رضا مند ہوجاتے تو اس کی صحت میں اچھی ہوجاتی ۔ مگر وہ اپنی ہٹ پر قائم رہے اور ـــــ اورـــــ

(قدموں کی چاپ، پھر چچا جان کا داخلہ)

چچا: بیٹی ! تو نے مجھے بلایا ہے۔

عورت: ہاں چچا جان، میں نے ہی آپ کو بلایا ہے۔

چچا: کیا بات ہے؟

بیٹی: میں خودکشی کرنا چاہتی ہوں ۔

چچا: خیال برا نہیں لیکن تمہارا ارادہ کب ہے؟

بیٹی: اسی وقت، ابھی ابھی (بیٹھ جاتی ہے)

چچا: (کرسی پر بیٹھ جاتا ہے) رات کے باربج چکے ہیں اور میں ٹھیک سوا بارہ بجے سو جانے کا عادی ہوں ـــــ تمہیں خودکشی کرنے سے پہلے کچھ لکھنا بھی ہوگا۔ جس پر کافی وقت صرف ہوجائے گا ـــــ اور پھر مجھے اس کی عبارت کی غلطیاں درست کرنا پڑیں گی کیونکہ جتنے خط تم نے اب تک اپنے دوست کو لکھے ہیں سب کے سب زبان کی غلطیوں سے پر ہیں ـــــ میں نہیں چاہتا کہ تمہاری آخری تحریر جو کئی آدمیوں کی نظر سے گذرے گی غلط سلط ہوـــــ میری ذاتی زبان دانی مشہور ہے میرے اشعار لوگ سند کے طور پر پیش کرتے ہیں اگر تمہاری تحریر میں املا اور گرائمر کی غلطیاں موجود ہوئیں تو میری ناک کٹ جائے گی ۔

بیٹی: مجھے زبان کی کوئی پرواہ نہیں ـــــ میں ہمیشہ خیالوں کو ترجیح دیتی رہی ہوں اور اپنی آخری تحریر میں بھی اس انفرادیت کو قائم رکھوں گی ـــــ زبان آخر ہے کیا۔ اس کو اتنی اہمیت کیوں دی جاتی ہے؟ ـــــ میرے خط جن کی اغلاط سے آپ کا ناک کٹتا ہے۔

چچا: ناک مئونث ہے مذکر نہیں ۔

عورت: میں جانتی ہوں لیکن آپ کی ناک کسی صورت میں بھی مئونث نہیں ہوسکتی ۔ اگر آپ کی ناک مئونث ہوتی تو آپ ولایت سے وہ مشین کبھی نہ منگاتے جس سے موٹی ناکیں چھوٹی اور پتلی ہوجاتی ہیں ۔

چچا:(اٹھ کھڑا ہوتا ہے) تم میری ناک پر ناجائز حملہ کر رہی ہو۔

عورت: (اٹھ کھڑی ہوتی ہے) آپ میری زبان پر بیجا اعتراض کر رہے ہیں ـــــ

چچا: تم نے بد تمیزی کی ـــــ آخری حد تک پہنچ کر ترقی پسند ہوگئی ہو۔

عورت: آپ مجھے گالی دے رہے ہیں جس کا آپ کو کوئی حق نہیں ہے۔

چچا: تم بھولتی ہو۔ میں تمہارا چچا ہوں ۔ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٦، ٣٨٧.

[٢٧]) مراد عبدالرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م، ص١٠.

[٢٨]) " نوکرانی: جی سرکار ـــــ

عورت: میں نے خودکشی کرنے کا خیال چھوڑ دیا ہے۔

نوکرانی: بہت اچھا سرکار ـــــ!

عورت: چچا جان سو رہے ہیں یا جاگتے ہیں؟

نوکرانی: جاگتے ہیں ۔ مجھے اپنے پاس بٹھا کر وہ آپ کے لیے پاک محبت پر، ایک مضمون سوچ رہے تھے۔

عورت: چچا جان سے کہہ دو کہ وہ تمہیں اپنے پاس بٹھا کر میرے لیے پاک محبت پر مضمون نہ سوچیں ۔ میں نے خودکشی کا ارادہ ترک کردیا ہے۔

نوکرانی: بہت اچھا سرکار!" سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٩٢.

[٢٩]) حنيف فوق: متوازى نقوش (تنقيدى مضامين)، نفيس اكيدمى، كراچى، ١٩٨٩ م، ص ٣٣٢ ، ٣٣٣.

[٣٠]) " نمبر دو: لو اب سنو! برانڈی پیو ـــــ برانڈی پیو ـــــ سمجھے ؟

نمبر ایک: پر یاد رہے کہ اس کے حلق میں یہتیسری بوتل تم ہی انڈیل رہے ہو۔ تمہارا وقت تو یوں ہی کٹ جاتا ہے۔ پر شامت اس بیچارے دل کی آتی ہے۔ دیکھو تو کس زور سے دھڑک رہا ہے ـــــ
نمبر دو: دھڑکنے دو ـــــ اس کا دل دھڑکنا ہی تو زندگی کی نشانی ہے۔ تم تو چاہتے ہو کہ اس پر غشی کی حالت طاری رہے اور ہمارے تیسرے ساتھی (سرمدی وجود کی طرف اشارہ کر کے) کے مانند بالکل گونگا ہوجائے ـــــ
نمبر ایک: میں کہتا ہوں ۔ اگر یہ اسی رفتار سے دھڑکتا رہا تو بند ہو جائے گا۔ پھر کبھی نہیں دھڑکے گا ـــــ؟
نمبر دو: نہ دھڑکے ـــــ پھر کیا ہوا آخر اسے ایک روز خاموش ہونا ہی ہے ـــــ؟
نمبر ایک: میں بھی تو یہ کہتا ہوں ۔ تم نے تو میرے ہی لفظ دہرائے ہیں ـــــ؟
نمبر دو: کبھی کبھی تم عقل کی بات کہہ دیا کرتے ہو۔
نمبر ایک: میں کہتا ہوں ۔ اگر یہ اسی رفتار سے دھڑکتا رہا تو بند ہو جائے گا۔ پھر کبھی نہیں دھڑکے گا ـــــ؟
نمبر دو: نہ دھڑکے ـــــ پھر کیا ہوا آخر اسے ایک روز خاموش ہونا ہی ہے ـــــ؟
نمبر ایک: میں بھی تو یہ کہتا ہوں ۔ تم نے تو میرے ہی لفظ دہرائے ہیں ـــــ؟
نمبر ایک: دیکھو جو کہنا ہو، زبانی کہو ـــــ رگوں کو ہاتھ لگایا تو بہت برا ہوگا۔ میں تم سے پہلے بھی کہہ چکا ہوں کہ ـــــ
نمبر دو: (غصےمیں) کہہچکے ہو کون کہہچکا ہے ـــــ اور کس حق کی بنا پر ـــــ کون کہتا ہے جو نوکروں کی طرح مجھ پر حکم چلائے۔
نمبر ایک: تم بکواس کرتے ہو۔
نمبر دو: جو کچھ میں کہتا ہوں بالکل درست ہے ـــــ ہاں تو یہ بتاؤ۔ اگر ہم شراب پیتے ہیں تو اس میں قصور کس کا ہے۔" سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٤٨، ٤٤٩.
[٣١]) " نمبر ایک: (طنزیہ انداز میں) ہر وقت شراب شراب کی رٹ لگائے رکھتا ہے۔
نمبر ایک: میں تم سے نفرت کرتا ہوں ۔
نمبر دو: میں بھی تم کو نفرت کی نگاہوں سے دیکھتا ہوں ۔
(جذباتی وجود زور سے دل کی تاروں کو چھیڑتا ہے۔ زور کی جھنکار پیدا ہوتی ہے
نمبر ایک: پرے ہٹ جاؤ۔ خبردار جو میری رگوں کو پھر چھیڑا ـــــ
نمبر دو: تم بیچ میں ٹرانا کیا شروع کر دیتے ہو۔ یہ رگیں جیسی تمہاری ہیں میری بھی ہیں ان کو چھیڑنے سے تمہیں تکلیف ہوتی ہے تو کیا مجھے نہیں ہوتی ـــــ اور جب تمہاری مہربانی سے میری رگیں بے حس ہوجاتی ہیں تو کیا میں گدھے کی مانند بے وقوف نہیں ہوجاتا۔ اس وقت تجھ میں اور مجھ میں فرق ہی کیا رہتا ہے۔ میں انہیں چھیڑوں گا ـــــ جب جی چاہے چھیڑوں گا ـــــ ہر وقت چھیڑوں گا۔ رگیں تنی رہیں تو مزا ہے ۔
(دل کے تاروں کو چھیڑتا ہے۔ دل زیادہ تیزی سے دھڑکنا شروع کرتا ہے)
نمبر دو: وہ کتنی خوبصورت ہے ۔ تم ہمیشہ اس کے حسن کو بھول جاتےہو اس کی نزاکت پرہمیشہ تمہاری آنکھیں بند رہی ہیں ـــــ میں خوب جانتا ہوں کہ وہ ایک معمولی ناچنے والی ہے ۔ مگر اس چھوٹی سی بات سے اس کے حسن میں تو فرق نہیں آتا ۔ اس کی سندرتا تو کم نہیں ہوتی ـــــ
نمبر ایک: میں جو نیک وبد کو اچھی طرح سمجھتا ہوں تمہارا دماغ چل گیا ہے۔ یہ ذلیل عورت تمہاری نیک بیوی پر دست درازی کر رہی ہے تم کھڑے تماشہ دیکھ رہے ہو لعنت ہو۔
نمبر دو: بکواس مت کرو۔
یہ کہہ کر جذباتی وجود زور سے منطقی وجود کے منہ پر تھپڑ مارتا ہے۔ عقبی موسیقی تیز تر ہوجاتی ہے۔ رقاصہ اور بیوی ایک دوسری کے بال نوچتی اور چیختی رہتی ہیں ۔ جذباتی اور منطقی وجود اب ایک دوسرے سے بہت بری طرح گتھ جاتے ہیں ۔ آخر میں جذباتی وجود منطقی وجود کا گلا پکڑ لیتا ہے

اور اسے مار ڈالتا ہے۔ منطقی وجود کے گلے سے خرخراہٹ کی بھیانک آواز نکلتی ہے۔
نمبر دو: مرگیا، ناک میں دم کر رکھا تھا، نابکارنے، چلو اچھا ہوا، قصہ پاک ہوا۔ روز روز کا جھگڑا ختم ہوا ـــــ اب میں آزاد ہوں اپنی محبوبہ سے محبت کرنے کے لئے آزاد ہوں ۔ آمیری ملکہ آ، میرے مندر کی دیوی آ، پیاری اب تو ساری کی ساری میری ہے، ہمیشہ کے لئے میری ہے۔ آ میری زندگی میری مسرت، میری محبت آ ـــــ میرے پاس آ.
رقاصہ نمبر دو: نہیں میرے بیوقوف عاشق نہیں ۔ میں تیرے پاس نہیں آسکتی یہ تو سب مذاق تھا۔ پہلے دام پھر کلام ـــ تم میرے بازار میں عشق کا کھوٹا سکہ چلانا چاہتے ہو مجھے محبت کی ترازو میں تولنا چاہتا ہو تم بیوقوف ہو تمہارے پاس دولت نہیں ہے۔ میرے پاس ادائیں نہیں رہیں ۔ نہیں، نہیں ۔ میں تمہاری نہیں ہوسکتی ۔ میرے بھولے بھالے عاشق یہ سب مذاق تھا۔
(رقاصہ چلی جاتی ہے اس کے پیروں میں بندھے ہوئے گھنگھروؤں کی جھنجھاہٹ چند لمحات تک سنائی دیتی ہے)
نمبر دو: میرے اللہ، میں یہ کیا دیکھ رہا ہوں ۔
(دور سے ایسی موسیقی کےسر سنائی دیتے ہیں جو بڑے اضطراب افزا ہیں ۔ بیوی نمبر ایک نمودار ہوتی ہے وہی لوری گاتی ہوئی)
نمبر دو: سب راگ ورنگ غم کی داستان بن گئے۔ تیرے عشق کا افسانہ بن گیا۔ باقی کیا رہا ۔ راکھ کا ایک ڈھیر، تو اب تباہی کے کنارے پہنچ چکا ہے۔ جلدی کر، جلدی کر۔ اس دکھ سے نجات حاصل کرنے کے لئے صرف ایک ہی راستہ باقی ہے ـــــ خودکشی ـــــ خود ـــ اٹھ پستول داہنے ہاتھ کی جیب میں ہے مان لے کوئی تکلیف نہ ہوگی ۔ پس چوتھی اور پانچویں پسلی کے درمیان رکھ کر لبلبی دبا دے

(جذباتی وجود پستول نکالتا ہے اور پسلیوں کے پاس رکھ کر اس کی لبلبی دبا دیتا ہے۔ زور کا دھماکا ہوتا ہے۔ دل ایک لحظے کے لئے اچھلتا ہے اور خاموش ہوجاتا ہے اس کے تاروں پر لہو بہنے لگتا ہے۔ جذباتی وجود ٹھنڈا ہوجاتا ہے چند لمحات کے لئے قبر کی سی خاموسی طاری رہتی ہے۔ عقب میں سرمدی وجود جو کہ بیگ پر سر رکھے سو رہا ہے۔ جمائی لے کر اٹھتا ہے اور ایک پورٹر ہاتھ میں لالٹین لئے آتا ہے)
نمبر تین: (جمائی لیتا ہے) کون ہے بھئی ؟ کیوں بے آرام کر رہے ہو؟
پورٹر: میں پورٹر ہوں حضور ـــــ آپ کو گاڑی اس اسٹیشن سے بدلنا ہے۔
نمبر تین: ارے۔ چلو جلدی کرو۔ میرا اسباب اٹھاؤ۔ مجھے گاڑی اس اسٹیشن سے بدلنی تھی ـــــ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٤٨ -٤٥٩.
[٣٢]) یوسف الشارونی: مع القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥ ص ٢٧٣.
[٣٣]) عبدالله ابو هيف: عن التقليد والتحديث فى القصة العبرية، مرجع سابق، ص ١٩٠.
[٣٤]) عبد الله ابو هيف : عن التقليد والتحديث فى القصة العبرية، مرجع سابق ص ١٨٥.
[٣٥]) خصائص الشخصية الإفتراضية فى المسرح الرقمى middle-east-online.com.
[٣٦]) أنظر: رفيع الدين هاشمى: اصناف ادب، سنگ ميل بپلى كيشنز، لاهور، ١٩٧٥، ص ١١٧ - ١١٨.
[٣٧]) عشرت رحمانى : اردو ڈراما كا ارتقا، ايجو كيشنل بک هاوس، على گڑه، ١٩٧٨، ص ٢٢.
[٣٨]) محمد غنيمى هلال: فى النقد المسرحى، مرجع سابق، ص ١١ ــ ١٣.
[٣٩]) محمد غنيمى هلال: فى النقد المسرحى، مرجع سابق، ص ١٣.
[٤٠]) " ملکہ مصر ـــــ کیا واقعی میں ملکہ مصر ہونـــ کیا واقعی میں مصر کی وہ سرکش حکمران ہوں جس کا غلام بننے میں انطونی جیسے فاتح نے فخر محسوس کیا ـــ کیا میں وہی حسین ہوں جس کی ایک ادا نے تمام جنگی داؤ پیچ بھلا دیئے ـــــ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٤٠.
[٤١]) " قلوپطرہ: (چلا کر) ـــــ انطونی ـــــ انطونی ـــــ میرے مالک تیری کنیز کے دل میں اتنی طاقت نہیں کہ وہ ایسی دکھ بھری باتیں سن سکےـــــ قلوپطرہ کے سینے میں عورت کا دل ہے "

سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٣٧،٦٣٨،٦٣٩.

[٤٢])" قلوپطرہ: (رونی آواز میں) ـــــ انطونی ـــــ قبر کی گہرائیوں سے نکل آـــــ تیری قلوپطرہ آنکھوں میں آنسو۔ دل میں غم اور جگر میں کئی ٹیسیں لئے تیرے پاس آئی ہے۔ وہ مغموم ہےـــــ بے حد مغموم ہے انطونی ـــــ تیری موت اس زندگی پر ایسے نقش چھوڑ گئی ہے جو کبھی نہیں مٹیں گےـــــ تجھ سے اس نے سچی محبت کی ۔ صرف تجھ ہی کو اس نے وہ گوہر دیا جس کو حاصل کرنے کے لئے فرشتے بھی آسمان پر تڑپتے ہوں گے۔

(پھوٹ پھوٹ کر روتی ہے)

قلوپطرہ: لیکن ـــــ لیکن میں تیری قاتل ہوں ـــــ میں نے ہی یہ منوں مٹی تیرے سینے پر ڈالی ہے۔ تیری زندگی پر موت کا بھاری پتھر میں نے ہی رکھا ہے ـــــ میں زندہ ہوں لیکن اکیلی ـــــ تیری قبر کی تنہائی اس تنہائی سے کم خوفناک ہے جس میں کہ میں لپٹی ہوئی ہوں ـــــ تو مردہ ہے لیکن ایک نئی زندگی کے راستے پر گامزن ہے ـــــ میں زندہ ہوں لیکن موت کی تمنا نہیں کر سکتی ـــــ اے آرام کرنے والے۔ اب کہ تو موت کی آغوش میں بے خبری کی نیند سو رہا ہے۔ مجھ پر طرح طرح کے مظالم ڈھائے جا رہے ہیں ۔ قدرت کی ستم ظریفیاں دیکھ تو رومن ہے اور مصر میں مدفون ہے۔ میں مصری ہوں اور روم میں دفن کی جاؤ گی ـــــ انطونی ـــــ انطونی ـــــ اس بیکسی کے عالم میں تجھے میں کچھ نذر نہیں کر سکتی ـــــ میری زندگی حاضر ہے جس کے ہر ذرے پر تیرے بوسے اور آنسو چمک رہے ہیں ـــــ اب تیری کنیز کے دل میں کوئی تمنا ہے تو صرف یہ کہ مرنے کے بعد اسے تیرے پہلو میں دفن کیا جائے ـــــ کیا میری یہ خواہش پوری ہوگی ـــــ میں کچھ نہیں کہہ سکتی ـــــ کچھ نہیں کہہ سکتی ـــــ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٣٨ ــ ٦٣٩.

[٤٣])"سورج غروب ہورہا ہے۔ کالی گھٹائیں چھا رہی ہیں ۔ میں دعا مانگنا چاہتی ہوں شارمین ۔ میں دعا مانگنا چاہتی ہوں ـــــ لیکن مجھ سے تو سارے دیوتا ناخوش ہیں ـــــ

قلوپطرہ: آج دریائے نیل بھی کتنا نکھرا ہوا ہے ـــــ شارمین میری محبت کی ساری داستانیں اس دریا کی لہروں میں لپٹی ہوئی ہیں ـــــ الوداع نیل کی بل کھاتی ہوئی لہرو الوداع ـــــ ریت کے ٹیلے کے پیچھے چھپنے والے سورج الوداع ـــــ ریگستان میں لہراتی ہوئی پگڈنڈیو الوداع ـــــ کھجور کے لانبے لانبے درختو میرا سلام قبول کرو۔ گھاس کی کانپتی ہوئی پتیو میرا سلام لو ـــــ قلوپطرہ زندگی سے پیار ضرور کرتی ہے پر موت سے ڈرتی نہیں ـــــ موت آہ! ایسے حالات میں موت کا ذائقہ کتنا شیرین ہوتا ہے۔ " سعادت حسن منٹو: منٹوڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٤٣ - ٦٤٤.

[٤٤]) " قلوپطرہ نے غسل کیا ۔ شارمین نے اس کو خوشبوؤں میں لپیٹ دیا ۔ جو لباس اس نے موت کا استقبال کرنے کے لئےپہنا بہت مہین اور خوش رنگ تھا ۔ سر پر تاج تھا جس پر گدھ بنا ہوا تھا ۔ گدھ کے پھیلے ہوئے پر قلوپطرھکےکانوں کو ڈھانپے ہوئے تھے ـــــ وہ بلا کی حسین نظر آرہی تھی ۔ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٤١.

[٤٥]) عبد القادر القط : مرجع سابق، ص ١١٥.

[٤٦])"انطونی: (کمزور آواز میں) ان نئے زخموں نے پرانے گھاؤ بھی ہرے کر دیئے ہیں ۔ میرے جسم سے اب خون کے آخری قطرے نکل رہے ہیں ۔ لیکن کیا یہ حیرت کی بات نہیں کہ وہ شخص جو لوہے اور لہو سے کھلتا رہا جس کا اوڑھنا بچھونا جنگ کا میدان تھا آج میدان جنگ میں کسی حریف کے ہاتھوں مرنے کے بجائے ایک حسین عورت کے زانو پر سر رکھ کر جان دے رہا ہےـــــ جنگ جو سپاہی ہونے کی حیثیت سے مجھے یہ موت پسند نہیں ۔ اس لئے کہ کسی کشور کشا فاتح کو ایسی موت زیب نہیں دے سکتی ـــــ لیکن چونکہ میں جنگی سپاہی کے مقابلہ میں عاشق زیادہ ہوں ۔ اس لئے یہ موت میرے لئے باعث راحت ہے۔ مجھے یہ اطمینان تو نصیب ہے کہ میں تیرے لئے مرا ہوں ـــــ صرف تیرے لئے ـــــ قلوپطرہ ـــــ قلو۔ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، سابق، ص ٦٣٧.

[47])R. wellek ، A history of Modern Criticism ، New University Press. 1955 – p. 211.

[٤٨]) حنيف فوق: متوازى نقوش (تنقيدى مضامين)، مرجع سابق، ص٣٣٥.
[٤٩]) عبدالحميد طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٧ م ، ص ٢٠٣.
[٥٠]) " سندرى: بات يہ ہے کہ ميرا آنا جانا يہاں لوگوں کو بہت ناگوار گذرا ہے نگوڑے چاہتے ہيں کہ کسى نہ کسى طرح مجھے اس مکان سے دھکا مل جائے اب کيا بتاؤں تم لوگوں نے ناک ميں دم کرديا۔ پڑوس کے لونڈوں نے کوٹھوں پہ چڑھ چڑھ کر کوڑا کرکٹ پھينکتے ہيں ـــــ ذرا باہر نظر ڈالو۔ يہ سب ہڈياں آج ہى پھينکى گئى ہيں ـــــ اب کل سويرے بھنگن آئے گى تو اٹھواؤں گى ـــــ ميرا خيال ہے کہ وہ بھى اسى ليے آيا تھا۔ مردود۔ يوں تو کھانے کى دعوت دے گيا تھا۔ جاتى تو مہين چٹکياں لے کريا تو نصيحتيں کرتا يا فضيحتيں. " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص، ٣٧٤، ٣٧٥.
[٥١]) انظر: نعيم عطية: مؤثرات أوروبية فى القصة القصيرة فى السبعينات، فصول، سبتمبر ١٩٨٢ م، ص ٢١١، ٢١٢ .
[٥٢]) " سندرى: (لہجے ميں تندى اور تلخى پيدا ہوجاتى ہے) تم چاہتے کيا ہو مجھ سے ـــــ دفان کيوں نہيں ہوتے يہاں سے ـــــ يہ جنہيں تم اپنا کہتے ہو، اول درجے کے شرابى کبابى ہيں ـــــ سنا ـــــ يہ ميرے گاہک ہيں ـــ ميں ان کے پاس اپنا آپ بيچتى ہوں ـــــ سمجھے ـــــ ميں ايک بازارى عورت ہوں ـــــ ايک ويشيا، کيا چاہتے ہو تم مجھ سے؟ ميں کسى کے گھر نہيں جايا کرتى ۔ ميرى دوکان موجود ہے لوگ خود چل کر يہاں آتے ہيں ـــــ جو مال بيچتى ہوں تمہيں خريدنا ہے تو آؤ اپنے ان بھائيوں کے ساتھ بيٹھ جاؤ ـــــ ايک بوتل شراب کى منگاؤ پيو اور پلاؤـــــ
دوسرا آدمى: سندرى ـــــ
سندرى: خاموش رہو ـــــ ان شريف آدميوں نے مجھے ـــــ دن اور رات کے کھانے پر ان کے يہاں جو ہڈياں جمع ہوتى ہيں ميرے گھر کے صحن ميں پھينک دى جاتى ہيں ۔ انسان کو انسان ہى نہيں سمجھا جاتا ـــــ اب مجھے دعوت دى جا رہى ہے۔ کيوں؟ ـــــ کيا زہر دينے کا ارادہ ہے؟ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٧٦.

[٥٣]) " عورت: (اٹھ کر) شب بخير ـــــ
چچا: شب بخير ـــــ ميں اب سوتے وقت اس کا مضمون سوچوں گا۔ مجھے يقين ہے کہ بہت ہى شاندار چيزيں جائے گى اور کوئى عجب نہيں کہ خودکشى کے بعد تم فرياد کى شيرين اور مجنون کى ليلى سے بھى بازى لے جاؤ گى ۔
عورت: خدا آپ کى زبان مبارک کرے۔
(چچا چلا جاتا ہے)
عورت: (توقف کے بعد) کچھ فيصلہ تو ہوگيا ـــــ مجھے تو يہ انديشہ تھا چچا جان مجھے خودکشى کى اجازت ہى نہيں ديں گى ـــــ بہر حال يہ مرحلہ طے ہوگيا۔ " منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٩.
[٥٤]) " نمبر دو: ميں شاعر ہوں ـــــ عشق ومحبت کى آواز ـــــ ميرے بغير يہ دنيا ـــــ مٹى کا ايک ڈھير ہوتى ـــــ ايک مرگھٹ ـــــ عشق ومحبت نہ ہو تو ہرشے بے جان ہے ـــــ مردہ ہے ـــــ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٤٩.
[٥٥]) " نمبر ايک: بھئى ديکھو۔ ذرا انصاف سے کام لو ـــــ ايمان سے کہو۔ اس بيچارے دل کى بدبختيوں کا موجب ميں ہوں ـــــ يا تم ـــــ يقيناً تم ہو ـــــ تم جذباتى انسان ـــــ کبھى سوچا بھى ہے کہ تم کيا ہو ـــــ لو مجھ سے سنو ـــــ تم خود غرض رند ہو ـــــ ايک تباہ شدہ انسان ہو ـــــ نہ تم نے کبھى مطالعہ ميں دلچسپى لى ـــــ نہ تم نے کبھى عقل کا کام کرنے کى کوشش کى ۔ خودداری اور اخلاق کے پيچھے تم لٹھ پھرتے ہو ـــــ" سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، سابق، ص ٤٤٨، ٤٤٩.
[٥٦]) التجريب و التأصيل فى مسرح السيد حافظ
2016/10/25Al-fallah>https://www.harouf.com
[٥٧]) "حضرات! يہ ڈرامہ جو تھوڑى دير کے بعد آپ کى خدمت ميں پيش کيا جائے گا معمولى ڈرامہ نہيں ۔ اس کا ايک ايک لفظ آپ کو غور سے سننا ہوگا تاکہ آپ اس کا مطلب اچھى طرح سمجھ سکيں ۔ ڈرامے کا نام ہے "روح کا ناٹک" اور يہ ڈرامہ روح کے اندر آدھے سکينڈ کے عرصے ميں کھيلا گيا

ہے یوں تو ہر روز آپ کی ہماری روح کے اندر کئی ڈرامے کھیلے جاتے ہیں مگر آج تک کسی نے ان کو پیش نہیں کیا اور نہ کسی نے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مگر یہ ڈرامے کیوں ہوتے ہیں ۔

سائنسدانوں نے ثابت کیا ہے کہ روح مجموعہ ہے تین ذاتوں کا، جن کی نیچر جدا جدا ہے۔ مثال کے طور پر اگر الف کو ایک آدمی فرض کر لیا جائے تو اس کے تین حصے یہ ہوں گے الف نمبر ایک، الف نمبر دو، الف نمبر تین ـــــ نمبر ایک روح کا وہ حصہ ہے جو اچھائی اور برائی میں تمیز کرتا ہے۔ اسے ہم ضمیر کہتے ہیں ـــــ نمبر دو جذباتی وجود ہے جو راگ رنگ اور عیش چاہتا ہے۔ نمبر تین روح کا وہ حصہ ہے جو کبھی فنا نہیں ہوتا اور دنیوی جھگڑوں میں خود کو نہیں پھنساتا ـــــ یہ مسافر ہے جو سدا سفر میں رہتا ہے ۔ اب آپ مجھ سے یہ پوچھیں گے کہ روح کے یہ تین حصہ دار کہاں رہتے ہیں ۔ اس ڈرامے کا لکھنے والا کہتا ہے کہ روح ہمارے سینے کے اس حصے میں رہتی ہے جس پر ہاتھ مار کر ہم عام طور پر کہا کرتے ہیں "میری روح کو بڑا دکھ ہوتا ہے" یا "میری آتما کو سکھ اور چین مل گیا ہے۔" سو ہم بھی فرض کر لیتے ہیں کہ ہماری روح دل کے پاس رہتی ہے ۔ چنانچہ جب آپ یہ ڈرامہ دیکھیں تو اس بات کا خیال رکھیں کہ نمبر ایک اور نمبر دو۔ آپ کو کئی مرتبہ دل سے باتیں کرتے دکھائی دیں گے۔ نمبر تین ڈرامے کے آخر میں بولے گا کیونکہ وہ تو نمبر ایک اور نمبر دو کے جھگڑوں میں دخل ہی نہیں دیا کرتا۔ لیجئے اب ڈرامہ شروع ہوتا ہے۔ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے۔ مرجع سابق، ص ٤٤٧ ـ٤٤٨.

[٥٨]) " قلوپطرہ دنیا کی حسین ترین عورت تھی ۔ اس کا حسن کئی انقلابوں، اور خونریزوں کا باعث ہوا ـــــ اس ساحرہ کے حسن وعشق کے قصے جہاں دریائے نیل کے ملاحونکو ازبریاد ہیں ۔ وہاں تمام دنیا کو بھی معلوم ہیں ۔

قلوپطرہ مصر کے نالائق بادشاہ بطلیموس اولیت کی بیٹی تھی ـــــ یہ بادشاہ ٨٠ قبل مسیح تک حکمران رہا۔ اپنی سترہ برس کی جوان بیٹی قلوپطرہ کے سر پر اپنا رنگ خوردہ تاج رکھ کر اس نے دنیا کو خیر باد کہی ۔

ملکہ مصر قلوپطرہ فاتحوں کی فاتح تھی ۔ اس نے جولیس سیزر کو اس کی موت بعد مارک انطونی کو جس کے ہاتھ میں ان دنوں دنیا کی باگ ڈور تھی اپنے حسن وجمال سے مسحور کیا ۔

اس حسین قاتلہ نے انطونی کو تو ہمیشہ کے لئے تباہی کے سیلاب میں بہا دیا۔ تاریخی واقعات بتاتے ہیں کہ انطونی نے اپنی بیوی اوکتایہ کے ناپسندیدہ رویہ سے مجبور ہو کر اس کے بھائی اوکتے ویانوس کی سخت توہین کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے درمیان ایک وسیع خلیج حائل ہوگئی ۔ پار تھنیوں پر فتح حاصل کر کے اوکتے ویانوس نے انطونی کے روم کو مکمل طور پر تاراج کرنے کی کوشش کی اور اسکندریہ کی پرانی عظمت کو زبردست دھکا لگایا ـــــ اس نے صاف طور پر اعلان کردیا کہ روم کی سلطنت کا اصل حق دار قلوپطرہ اور اس کا بیٹا سیزرین ہے۔ ان حالات کے پیش نظر اوکتے ویانوس اور انطونی کی جماعتوں میں جنگ ہونی ناگزیر تھی ـــــ چنانچہ اکتی ایم کے مقام پر ایک معرکہ خیز جنگ ہوئی ـــــ اس جنگ میں قلوپطرہ بھی شریک تھی مگر اپنی جان بچا کر بھاگ نکلی اور اسکندریہ میں پناہ لی ۔ انطونی شکست کھا کر واپس چلا آیا جہاں اس نے اپنی وفادار فوجوں کو دوبارہ جمع کرنے کی کوشش کی ـــــ

انطونی اور قلوپطرہ اب محسوس کرنے لگے تھے کہ انہوں نے ایک دوسرے کو سمجھنے میں غلطی کی ہے۔ چنانچہ دونوں کے دلوں پر غم والم کی گھٹائیں چھا گئیں ـــــ لیکن ایک آرزو ابھی تک ان کے دل میں باقی تھی کہ انجام کار ان کا ملاپ ہوجائے۔" سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے ـــ مرجع سابق، ص ٦٣٤ ـــ ٦٣٥.

[٥٩]) أنظر: وارث علوی: جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ نئی آواز – جامعہ نگر – نئی دھلی ۔١٩٩٠، ص ١٠٤ ۔١١٠.

[٦٠]) "میاں: اچھا ـــــ اچھا ـــــ تو میں کل آؤں گا ـــــ تم سوچ لینا۔

(قدموں کی چاپ ـــــ دروازہ کھلنے پر ایک دم زور سے بند کرنے کی آواز ـــــ اس کے بعد پھر قدموں کی چاپ، چند لمحات کے بعد دروازہ کھولنے کی آواز، جس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارا کریکٹر اپنے مکان میں پہنچ گیا ہے) " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٤

[٦١]) " (اس ریکارڈ پر سوئی رکھتی ہے ریکارڈ بجنا شروع ہوتا ہے ـــــ سندری کی سسکیاں بھی ساتھ ساتھ سنائی دیتی ہیں) ـــــ مردود ـــــ دھوکے باز ـــــ (چند سیکنڈ ریکارڈ اور

بجتا ہے سندری ضمیر کی سرزنش سے اکتا کر چلا اٹھتی ہے) نہیں نہیں ـــــ نہیں ـــــ (ریکارڈ ایک دم اٹھا لیتی ہے اور زمین پر پٹک دیتی ہے۔ پھر پھوٹ کر رونا شروع کر دیتی ہے۔ رونے کی یہ آواز آہستہ آہستہ تحلیل کر دی جائے۔) " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ۳۸۰.

[٦٢])" وہی ریکارڈ لگاتی ہے جوپہلے بجایا گیا ہے ـــــ چند گردو بجانے کے بعد اس کو آہستہآہستہ دھیما کر دیا جب ذیل کا مکالمہ شروع ہو، تو عقب میں اس ریکارڈ کی آواز آتی رہے " سعادت حسن منٹو : منٹو ڈرامے، سابق، ص ۳۷۷.

[٦٣]) " عقب میں فحش گانے اور قہقہوں کا شور ابھرتا ہے اس کا مطلب یہہے کہ منظر تبدیل ہوگیا ہےاور ہم سامعین کو ویشیا کے مکان میں لےگئےہیںـــــ ریکارڈ ختم ہوتا ہے" سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، سابق، ص ۳۷۳ ،

[٦٤]) " چچا: تم خودکشی کرنے والی تھی ۔

عورت: میں خودکشی کرنے والی تھی نہیں بلکہ ہوں ۔ مجھے آپ سے اجازت لینا تھی.

چچا: میری طرف سے تمہیں اجازت ہے خدا کرے تم اس میں کامیاب ہو جاؤ۔

عورت: کامیابی کے لیے دعا کا شکریہ ـــــ مگر اس سے پیشتر کہ میں اپنی جان اپنے ہاتھوں سے ہلاک کروں میں اپنا پورا پورا اطمینان کرنا چاہتی ہوں کہ میرے اس فعل سے آپ کی ناک کو کوئی صدمہ نہیں پہنچے گا ۔

چچا: نہیں، موت سے ناک کو صدمہ پہنچے کا احتمال بہت ہی کم ہوتا ہے اور پھر تم اپنی آخری تحریر میں صاف صاف لکھ دو گی کہ میں نے یعنی تم نے اپنی زندگی کا خاتمہ اس لیے کیا تھا کہ مجھے فلاں آدمی سے پاک محبت تھی ۔ پاک کا لفظ بہت ضروری ہے۔

عورت: کیا محبت خود ہی پاک نہیں ہوتی ۔

چچا: نہیں، اکیلی محبت پاک نہیں ہوسکتی جب تک اس کی وضاحت نہ کی جائے۔

عورت: تو کیا محبت کے ساتھ مجھے پاک ضرور لکھنا پڑے گا؟

چچا:تم کوئی فکر نہ کرو ـــــ میں اس تحریر کا مسودہ تمہیں تیار کر کے دوں گا۔ تمہارا کام صرف نقل کرنا رہ جائے گا ۔

عورت: اور اگر میں اس عبارت کی نقل کرنے سے انکار کر دوں ۔

چچا: تو میں تمہیں خودکشی کی اجازت نہیں دوں گا۔

عورت: (توقف کے بعد) چونکہ مجھے خود کشی کرنا ہے اس لیے میں آپ کی عبارت نقل کر دوں گی ـــــ اس تحریر کا مسودہ مجھے کب مل جائے گا؟

چچا: کل صبح ناشتے پر ۔

عورت: ذرا خوشخط لکھئے گا تاکہ میں آسانی سے پڑھ لوں ۔ آپ شکستہ خط میں لکھنے کے عادی ہیں ۔

چچا: میں اپنا خط نہیں بدل سکتا لیکن میں تین چار بار پڑھ کر تمہیں سنا دوں گا۔ میرا خیال ہے پھر نقل کرنے میں تمہیں کوئی وقت پیش نہ آئے گی ۔

عورت: بہت بہتر!

چچا: اچھا تو میں اب جاتا ہوں ۔ " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، سابق، ص ۳۸۸ – ۳۸۹.

[٦٥]) ابراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة فى الخطاب المسرحى، منشورات المجمع الثقافى، أبو ظبى، الإمارات، ١٩٩٧م، ص ٣٢٤.

[٦٦]) " پردہ اٹھتا ہے سٹیج پر بالکل اندھیرا چھایا ہے سامنے ایک عورت کرسی پر بیٹھی ہے بال کھلے ہیں صرف اس کے چہرے پر روشنی پڑ رہی ہے۔ عقب میں آکسٹر پر ایک دردناک دھن بجائی جا رہی ہے ـــــ عورت اٹھتی ہے اور سفید رومال سے اپنے آنسو پونچھتی ہے۔"سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ۳۸۵.

[٦٧]) " (آہستہ آہستہ اسٹیج کا اندھیرا دور ہونا شروع ہوتا ہے چند لمحات میں پورا اسٹیج روشن ہوجاتا ہے۔ عورت اپنے پریشان بال سنوارتی ہے۔ کرسی پر بیٹھتی ہے اور گھنٹی بجاتی ہے عقبی موسیقی بند ہوجاتی ہے) " سعادت حسن منٹو، منٹو ڈرامے، سابق، ص ۳۸٦.

[٦٨]) " پردہ اٹھتا ہے۔ اسٹیج پر ایک قد کے تین آدمی نظر آتے ہیں ۔ جذباتی وجود نے سرخ رنگ کے کپڑے پہن رکھے ہیں اس کے چہرے کے خد وخال ہی سے جذباتی ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ منطقی وجود کے لباس میں سنجیدگی ہے۔ شکل وصورت سے فلاسفر معلوم ہوتا ہے ـــــ سرمدی وجود عقب میں

سفری لباس پہنے کھڑا ہے جیسے پلیٹ فارم پر اپنی گاڑی کا انتظار کر رہا ہے اسے منطقی اور جذباتی وجود سے کوئی دلچسپی نہیں ۔ اسٹیج کے ایک کونے میں بہت بڑا دل بنا ہے جو دھڑک رہا ہے دل کے ساتھ کئی تار لٹکے ہیں ان تاروں میں سے ایک ساتھ ٹیلی فون لگا ہے " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٤٨

[٦٩]) گوبی جند نارنگ." مرتب ": اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ، سنگ میل بپلی کیشنز، لاهور، ٢٠٠٠، ص ٣١٠، ٣١١ .

• هیر و رانجها من أكثر الحكايات الشعبية رواجا فی البنجاب، وتتحدث عن " رانجها " البنجابی عازف المزمار السحری الذی أُجبر علی ترك منزله وبلده ليجوب الأنحاء حتی وصل إلی قرية "هير" حيث وقع بحبها، حين طلبت منه هير رعاية ماشية والدها، لكنها سحرت بعزفه و أحبته والتقت به سرا لسنوات حتی كشف سرهما واضطر رانجها لمغادرة القرية، وعمل برياضة اليوجا وتخلی عن العالم. ويوم قررت هير الزواج بآخر قدم رانجها إلی القرية،فقام عم رانجها الغيور بتسميم طعام حفل الزواج، فماتت هير، وعلم رانجها فأكل من نفس الطعام، ومات عمدا جنبا إلی جنب مع محبوبته. للاستزادة أنظر: عبد الغنی شوق: قصہ هير رانجها، اكادمی ادبيات باكستان، ١٩٩٥ م.

•شيرين امرأة قد ذكر اسمها فی الشاهنامه وفی القصص الإيرانية. يختلف الرواة فی شرين: هل هی فارسية أم أرمنية. الشاهنامه تجعلها فارسية، وقصة شرين وفرهاد قصة مشهورة فی الأدبين الفارسی و التركی كتبها فی الشاهنامه الفردوسی ثم نظمها نظامی الكنجوی و خسرو الدهلوی ، ونظمها بالتركية شيخی وعطائی، وتحكی القصة عن عشق فرهاد لشرين، فلما سمع برويز بذلك كلفه أن يشق طريقا فی جبل بيستون من جبال كردستان، ووعده أن يهبه شيرين حين يتم عمله. فلما شق فرهاد الطريق أرسل إليه برويز من يخبره كذبا أن شيرين ماتت، فلم يتمالك نفسه فقتل نفسه. للاستزادة أنظر: أبو القاسم الفردوسی: شاهنامه، نشر أول، مجموعه كتابهای خاموش،١٣٩٤ه. ش، ص ٢٢٠٧.

•قيس و ليلی: هو قيس بن الملوح من قبيلة بنی عامر فی بلاد نجد وهو ابن عم ليلی ، وقد تربيا معا فی الصغر و كانا يرعيان مواشی أهلهما ورفيقا لعب فی أيام الصبا، فأحب كل منهما الأخر، وكما هی العادة فی البادية عندما كبرت ليلی حجبت عنه، فاشتد بقيس الوجد والعشق، ثم تقدم قيس لعمه طالبا يد ليلی بعد أن جمع لها مهرا كبيرا، فرفض أهلها أن يزوجوها منه ؛ حيث كانت العادة عند العرب تأبی تزويج من ذاع صيتهم بالحب، وفی نفس الوقت تقدم لليلی خاطب آخر من ثقيف يدعی ورد بن محمد العقيلی، فزوجها والدها رغما عنها، ورحلت ليلی مع زوجها بعيدا عن حبيبها ومجنونها قيس، فهام قيس علی وجهه فی البراری والقفار والصحاری ينشد الشعر فی حب ليلی ويأنس بالوحوش ويتغنی بحبه العذری، فيری حينا فی الشام و حينا فی نجد وحينا فی أطراف الحجاز، إلی أن وجد ملقی بين أحجار الجبال وهو ميت. للاستزادة أنظر: أبی بكر الوالبی، قيس بن الملوح " مجنون ليلی"، دراسة و تعليق يسری عبد الغنی، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.

[٧٠]) " (دستک ہوتی ہے)

عورت: کون ہے؟

(دستک ہوتی ہے)

عورت: کون ہے؟

(قدموں کی آواز ـــــ پھر سامنے دروازہ کھولا جاتا ہے اور ہیر پریشان حالت میں اندر داخل ہوتی ہے۔)

عورت: کون ہو تم؟

ہیر: کیا میں اندر آسکتی ہوں؟

عورت: تم اندر آسکتی ہو مگر یہ تو بتاؤ کہ تم ہو کون؟

ہیر: میں ذرا دم لے لوں تو آپ کو سب کچھ بتاتی ہوں ـــــ میں سخت گھبرائی ہوئی ہوں ـــــ دروازہ بند کر دوں؟ ـــــ یہاں ضرور آجائے گا۔

عورت: کون یہاں آجائے گا۔

ہیر:آپ اسے جانتی ہیں؟

عورت: کسے؟
ہیر: رانجھے کو۔
عورت: کون رانجھا؟
ہیر: چودھری موجو کا چھوٹا لڑکا دھیدو۔ جسے لوگ رانجھے کے نام سے پکارتے ہیں ۔
عورت: میں کسی چودھری موجو کے لڑکے دھیدو کو نہیں جانتی ـــــ بتاؤ تم کون ہو؟
ہیر: ہیر!
عورت: کون ہیر؟
ہیر: مہرچوچک کی بیٹی ہیر ـــــ جسے ہیر سیال بھی کہتے ہیں ۔
عورت: میں اب سمجھی ـــــ تو تم ہیر رانجھے والی ہیر ہو ـــــ پر تم یہاں کیسے آگئیں ـــــ کرسی پر بیٹھ جاؤ۔
ہیر: (کرسی پر بیٹھ جاتی ہے) میں اور رانجھا دونوں سینما دیکھنے آئے تھے ـــــ قلم میں ہمارا ہی قصہ تھا۔ آدھی دیکھ کر ہی میرا سر چکرانے لگا۔ چنانچہ بھئی میں تو وہاں سے انٹرول ہوتے ہی بھاگ آئی ۔ مگر مجھے ڈر یہ ہے کہ رانجھا میرا پیچھا کرتا کرتا یہاں پہنچ جائے گا اور مجھے پکڑ کر پھروہیں لے جائے گا۔
عورت: کہاں ؟
ہیر: اسی جگہ جہاں ہمیں قید کیا گیا ہے۔
عورت: (کرسی پر بیٹھ جاتی ہے) وہاں اور کون کون ہے ؟
ہیر: بہتیرے ہیں ۔ شیرین ہے، اس کا چاہنے والا فرہاد ہے۔ لیلی ہے، مجنون ہے، بے شمار ہی ہیں ـــــ
عورت: تمہیں رانجھے سے اب محبت نہیں رہی ؟
ہیر: محبت کیسے قائم رہ سکتی ہے بہن ـــــ اسے تو ہر وقت بانسری بجانے سے کام ہے ـــــ شامت اعمال سے ایک دفعہ میں نے اس سے کہا تھا کہ تم بہت سریلی بانسری بجاتے ہو ـــــ اب اس کے منہ سے نگوڑا بانس کا یہ ٹکڑا جدا ہی نہیں ہوتا جب دیکھو درخت پر چڑھ کر بانسری بجا رہا ہے ـــــ یہ دیوانہ پن نہیں تو کیا ہے اور پھر جناب کو ڈھور ڈنگر چرانے کا بہت شوق ہے ـــــ میں ہزار بار کہتی ہوں کہ رانجھا یہ کھیڑے نہیں جہاں تمہیں گائیں بھینسیں مل جائیں گی ـــــ یہاں دودھ کی نہریں بہتی ہیں ۔ دودھ پیو اور مزے سے لمبی تان کر سو جاؤ، مگر اس کے سر پر وہی پرانا بھوت سوار ہے کہتا ہے نہیں، جب دودھ موجود ہے تو گائے بھینسیں بھی کہیں نہ کہیں ضرور ہوں گی ـــــ شیرین بچاری بھی اسی طرح فرہاد کے ہاتھوں بہت دکھی ہے جناب چوبیس گھنٹے ہاتھ میں تیشہ لیے پتھر پھوڑتے ہیں ـــــ شیرین پوچھتی ہے فرہاد یہ تم کیا کر رہے ہو۔ جواب ملتا ہے تمہارے لیے یہ پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر جاری کر رہا ہوں ـــــ وہ بیچاری کہتی ہے کہ فرہاد یہاں دودھ کی سیکڑوں نہریں موجود ہیں جن کو دیکھ دیکھ کر میں تنگ آگئی ہوں ـــــ اگر کچھ کرنا ہی چاہتے ہو تو ان میں سے ایک نہر کو کم کر دو ـــــ مگر وہ شیریں کی ایک نہیں سنتا اور دن رات اپنے کام میں مشغول رہتا ہے ـــــ
عورت: یہ تو عذاب ہوا ۔ عورت: لیلی کا بھی برا حال ہوگا !
ہیر: جی ہاں ـــــ لیلی ہزار بار میاں مجنون سے کہہ چکی ہے مجھے مت ڈھونڈو میں تمہارے سامنے موجود ہوں ۔ مگر وہ نہیں مانتے اور لیلی کو چھوڑ کر صحرا کی خاک چھانتے رہتے ہیں ۔
عورت: میں تو سمجھتی تھی کہ تم لوگ بہت خوش ہوگے۔
ہیر: خاک بھی خوش نہیں ـــــ یہ دنیا جلدی جلدی ختم ہو تو ہمیں اس عذاب سے نجات ملے ـــــ
(دور سے بانسری کی آواز آتی ہے)
ہیر: لیجئے جناب آ پہنچے ـــــ دنیا اتنی ترقی کر گئی ہے۔ اگر کچھ بجانا ہی ہے، تو وائلن بجائیں ۔ گٹار بجائیں ـــــ نیکسو فون بجائیں مگر انہیں سمجھائے کون؟ ـــــ اچھا بہن چلتی ہوں ـــــ اپنے تو مقدر میں بانسری کی یہی تانیں لکھی ہیں ـــــ خدا حافظ ـــــ
(دروازہ کھول باہر چلی جاتی ہے۔ بانسری کی آواز چند لمحات تک آتی رہتی ہے پھر آہستہ آہستہ غائب ہوجاتی ہے " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٩، ٣٩٠، ٣٩١،٣٩٢.

•) لوری: " هی کلمة تنادی بها الأم لصغیرها " أنظر: قاموس فیروز للغات، ص ٣٩٠، ٣٩١، ٣٩٢.

[٧١]) " **لوری**

یہ تیرے اشکوں کی لڑیاں
بیت رہی ہیں دکھ کی گھڑیاں
سو جا میرے ننھے سو جا
تیرے باپو آجائیں گے
لکڑی کا گھوڑا لائیں گے
سوجا، سوجا، سوجا میرے ننھا سوجا! " سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٥٤.

[٧٢]) " پل پل تارے ٹوٹ رہے ہیں کیوں تیرے نین سے .... میری راجکماری
آگ بجھے تو راکھ سے کھیلو - راکھ بجھے تو من سے... جیون کھیل ہے پیاری
ڈھونڈے سے رستہ نہ ملے تو راہ میں ہنسنا گانا ... دنیا گیت ہے سجنی
دکھ ہی دکھ ہیں جب قسمت میں دکھ سے من پرچانا... اپنی ریت ہے سجنی
نیند نہ آئے تو راتوں کو تارے گن گن کاٹو... اف یہ ڈوبے تارے
کانٹو پر ہنس ہنس کر لیٹو - اور یونہی دن کاٹو... یہ دن پیارے پیارے
پل پل تارے ٹوٹ رہے ہیں....." سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٤٢

[٧٣]) (قلوپطرہ ملکہ مصر زمین پر گر پڑتی ہے) سعادت حسن منٹو: منٹو درامے – مرجع سابق، ص ٦٤٤.

[٧٤]) (دور سے سندری اور ایک مرد کے قہقہوں کی آواز آتی ہے- ساتھ ہی فحش ریکارڈ بجنا شروع ہوتا ہے- جو پہلے کئی بار سندری کے ہاں بجنا رہا ہے) سعادت حسن منٹو: منٹوڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٨٤.

[٧٥]) سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٣٩٢.

[٧٦]) سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص ٤٥٩.

[٧٧]) سعادت حسن منٹو: منٹو ڈرامے، مرجع سابق، ص٤٥٢، ٦٤٢،

[٧٨]) سعادت حسن منٹو: منٹوڈرامے، مرجع سابق، ص ٦٣٢، ٦٤٣،٦٤٠،٣٨٠.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع الأردية:

١ - ای – بی – اشرف: مسائل ادب " تنقید اور تجزیہ "، سنگ میل بپلی کیشنز، لاہور، ١٩٩٥ ء .
٢ - جگدیشن چندر ودھاون: منٹو نامہ، مکتبہ شعر وادب، لاہور، ١٩٨٩ء.
٣ - سعادت حسن منٹو : منٹو ڈرامے، سنگ میل بپلی کیشنز، لاہور، ١٩٩٦ء.
٤- ـــــــــــــ : منٹو نما، سنگ مبل بپلی کیشنز، لاہور، ١٩٩٩ ء.
٥- حنیف فوق: متوازی نقوش (تنقیدی مضامین)، نفیس اکیدمی، کراچی، ١٩٨٩ ء.
٦- رفیع الدین ھاشمی: اصناف ادب، سنگ میل بپلی کیشنز، لاہور، ١٩٧٥ء.
٧ - سید بادشاہ حسین: اردو میں ڈرامہ نگاری، اعتقاد پبلشنگ ھاوس اردو بازار، دھلی، ط١، ١٩٧٣ء.
٨ - سید عابد علی عابد: اصول انتقاد ادبیات، سنگ میل بپلی کیشنز، لاہور، ١٩٩٧ء.
٩- عشرت رحمانی: اردو ڈراما کا ارتقا، ایجو کیشنل بک ھاوس، علی گڑہ، ١٩٧٨ء.
١٠- عظیم الحق جنیدی " مرتب ": اردو ادب کی تاریخ، ایجو کیشنل بک ھاوس، علیگڑہ، ١٩٩٧ء.
١١ - فیروز الدین: جامع فیروز اللغات ، اعتقاد پبلشنگ ھاؤس، ٢٠٠٦ ء.
١٢ - گوبی چند نارنگ " مرتب ": اردو ما بعد جدیدیت پر مکالمہ، سنگ میل بپلی کیشنز، لاہور، ٢٠٠٠ء.
١٣ - وارث علوی: جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، جامعہ نگر، نئی دھلی، ١٩٩٠ ء.
١٤ - وقار عظیم: فن افسانہ نگاری، ایجو کیشنل بک ھاوس، علی گڑہ، ١٩٩٠ء.
١٥ - ـــــــــ: نیا افسانہ، ایجو کیشنل بک ھاوس، علی گڑہ، ١٩٩٠ء.

ثانيا: المصادر والمراجع العربية

١– ابراهيم عبدالله غلوم: الخاصية المنفردة فی الخطاب المسرحی، منشورات المجمع الثقافی، أبو

ظبى،الإمارات،١٩٩٧م.
٢- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧ م.
٣ - أبى بكر الوالبى: قيس بن الملوح "مجنون ليلى " ، دراسة و تعليق: يسرى عبد الغنى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت.
٤ - درينى خشبة: فن كتابة المسرحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣ م.
٥ - عامر صباح المرزوك: التجريب فى مسرح الشباب، تجارب من المسرح العراقى، جامعة بابل، د.ت.
٦ - عبدالحميد طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٧ م.
٧ - عبدالقادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٨م.
٨ - عبدالله أبو هيف: عن التقليد والتحديث فى القصة العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣م.
٩ - محمد غنيمى هلال: فن النقد المسرحى، دار العودة ، بيروت، ١٩٧٥ م.
١٠ - محمد منصور: خرائط التجريب الروائى، مطبعة انفوبرانت، ط١، ١٩٩٩م.
١١ - مراد عبدالرحمن مبروك: الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م .
١٢ - هيثم الحاج على: التجريب فى القصة القصيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٠م.
١٣ - يوسف الشارونى: مع القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

- الدوريات العربية:

١٤- نعيم عطية: مؤثرات أوروبية فى القصة القصيرة فى السبعينات، فصول، سبتمبر ١٩٨٢ م.

ثالثا: مواقع الإنترنت:

١- *خصائص الشخصية الإفتراضية فى المسرح الرقمى* _
middle-east-online. *com*
٢- التجريب والتأصيل فى مسرح السيد حافظ –
Al-fallah> https://www.harouf.com __
٣- كليوباترا السابعة - ويكيبيديا، الموسوعة -
wiki > https://arz.m.wikipedia.org_

رابعا: المراجع الإنجليزية:

-R.wellek ، A history of Modern Criticism ، New University Press.1955

خامسا: المصادر والمراجع الفارسية:

١ – أبو القاسم الفردوسى: شاهنامه، نشر أول، مجموعه كتابهاى خاموش، ١٣٩٤هـ. ش.