خِدِيوِ فَارُوق بَينَ التَّثْوِيرِ وَالادِّعَاءِ
تَحْلِيل وَنَقْد

اعداد

أ . د. محمد محمود أبو علي
أستاذ النقد والبلاغة
كلية الآداب– جامعة دمنهور

مجلة الدراسات التربوية والانسانية . كلية التربية . جامعة دمنهور
المجلد الثالث عشر – العدد الرابع – الجزءالثالث – لسنة 2021

خِدِيوِ فَارُوق بَينَ التَّثْوِيرِ وَالادِّعَاءِ تَحْلِيل وَنَقْد

أ . د. محمد محمود أبو علي

المُلَخَّص

يُعَدُّ فاروق جويدة من أبرز الأصوات الشعريَّة المُؤَثِّرَة في العصر الحديث ولَعَلَّ مسرحيَّة (الخويدي) من أهم المسرحيات الشعرية ، التي ترتبط – ارتباطًا وثيقًا بالواقع الاجتماعيّ ، وتُثْبِتُ وَلَعَ كَاتِبِهَا بِالتَّارِيخ .

ويدور هذا البحث حول مسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة ؛ فقد زَعَمَ كثيرون بعد ثورة يناير أنها أَوَّل إرهاصات الثورة ، وقَارَنَ هَذَا الفَرِيقُ بَينَ مَشْهَدِ ثورة الشعب ضد الخِدِيوِ حين فَاضَ بِهِ الكَيل ، وثورتهم على نِظَام الحُكْم في ٢٥ يناير ٢٠١١م ، مُؤَكِّدِينَ أَنَّ الشَّاعِرَ يُعَبِّرُ عَمَّا سيحدثُ بسبب الفساد ، الذي انتشر في مِصْر قبل ثورة يناير .

حاولتُ أَنْ أُؤَكِّدَ أَنَّ مَشْهَدَ الثورة على الخِدِيوِ لم يكن المحور الرئيس في المسرحية ؛ لأنها تدور حول الخِدِيوِ وحُلْمه الذي يُؤَرِّقُهُ مَا بَينَ الخَيَالِ والوَاقِعِ .

انقسم البحثُ إلى تمهيدٍ وثلاثة مباحث وخاتمة ، وتناول التمهيد : فاروق جويدة ؛ الإنسان والتجربة ، ورَصَدَ المَبْحَثُ الأَوَّلُ : الشَّعْر والتَّارِيخ ، وعَرَضَ المَبْحَثُ الثَّانِي : فِكْرَة التَّثْوِير فِي مَسْرَحِيَّة (الخِدِيوِي) ، ودَرَسَ المَبْحَثُ الثَّالِثُ : الثَّورَة فِي مَسْرَحِيَّة (الخِدِيوِي) .

وقد أثبت البحثُ أَنَّ البناءَ الفَنِّيَّ لمسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة ؛ لِمْ يُحَالِفْهُ الإتقان اللغويّ ولا العَرُوضِيّ ؛ فهي من الناحية اللغويَّة ركيكة جدًّا غير جزلة ، وموسيقاها فجةٌ ، تَنْفِرُ مِنْهَا الأُذُن ، ويَخْلِطُ الشَّاعِرُ في الأوزان العروضيَّة بصورة واضحة ، فَضْلاً عن المُبَاشَرَةُ البَعِيدَةُ مِنْ جَوهَرِ الغُمُوضِ الفَنِّيّ ، والحوار سطحيّ غنائيّ ، يَصْعُبُ أن يَحْمِلَ ما بين سُطُورِهِ أفكارًا عميقة ؛ فليس في المسرحية صراعٌ يَرْبِطُ بين الأحداث ، ويُشَوِّق القارئُ إلى مُتَابَعَةِ القِرَاءة ، باستثناء مشهد قَتْل الخِدِيوِ لِصَدِيقِهِ صدّيق .

إِنَّ شَخْصِيَّة الخِدِيوِ في مسرحية فاروق جويدة لا تُجَسِّد الظلم والاستبداد ، بل تُجَسِّد ذلك الحاكم صاحب الطموح الكبير ، الذي يسعى لخير بَلَدِهِ التي يُحِبُّها ، شهيد حُلْمه وطُمُوحه .

وقد اعتمدتُ في دراستي على المنهج الوصفي ، الذي يقوم بتحليل المسرحيَّة موضوع الدراسة ، وتفسير أحداثها ، بدِقَّة وموضوعيَّة .

Summary of the Research
(*The Khedive* by Farouk between Revolutionization and Allegation; an Analysis and Criticism)

Farouk Juwaida is considered one of the most influential poetic voices in the modern era, and perhaps the play, *The Khedive*, is one of the most important poetic plays, which are closely related to social reality that proves the writer's fondness for history.

The present research revolves around the play, *The Khedive*, by Farouk Juwaida. After the January revolution, many claimed that it was the first foreshadowing of the revolution, comparing the scene of the people's revolution against the Khedive when they had had enough, and their revolution against the regime on January 25th, 2011 AD, confirming that the poet expresses the resulting events of the corruption that spread in Egypt before the January revolution.

I tried to emphasize that the scene of the revolution against the Khedive was not the main theme in the play; as it revolves around the Khedive and his dream, which distracts him between fantasy and reality.

The research was divided into an introduction, three chapters and a conclusion. The introduction was addressed to Farouk Juwaida; Man and Experience. As for the first chapter; it discusses poetry and history. The second chapter presents the idea of revolutionization in the play of *The Khedive*. Finally, the third chapter discusses revolution in the play of *The Khedive*.

The research proved that the artistic construction of the play of *The Khedive* by Farouk Juwaida lacked linguistic or poetics proficiency. From the linguistic point of view, it is very weak and unflattering, and its music is crude, repulsive to the ear. The poet clearly confuses the arithmetic metrics, as well as the remote directness from the essence of artistic ambiguity, and the dialogue is superficial and lyrical, that it is difficult to express deep thoughts. Thus, the play lacks any conflict that connects the events making the reader eager to continue reading, with the exception of the scene of the Khedive's murder of his friend Siddiq.

The character of the Khedive in Farouk's play, *The Khedive*, does not embody injustice and tyranny, but rather embodies that ruler with great ambition, who seeks for the good of his country, which he loves, the martyr of his dream and ambition.

In my research, I adopted the descriptive approach, which analyzes the play under study, and interprets its events, accurately and objectively.

المُقَدِّمَة

لـن نُفَاجَـأَ إِنْ قِيـلَ إِنَّ (فُلانًـا) تنبــأ بانتفاضــة الشـعب المِصْـرِيِّ فِـي ينـاير ٢٠١١م أو ٣٠ يونيو باليوم والساعة ، وأَخْبَرَ بِالمَوقِفِ الثَّورِيّ قَبْلَ حُدُوثِهِ ؛ فقد تَنَبَّأَ أغلبُ الكُتَّاب المصريينَ بالثورتينِ ، وكَأَنَّ كُلَّ وَاحِدٍ مِنْهُم – بِمَا فَكَّر وكَتَبَ وحَرَّضَ – تَسَبَّبَ فِي اندلاع هاتينِ الثورتينِ .

في الواقع كان كُلٌّ منهم يُحَاوِلُ أن يُثْبِتَ – على طريقته – صِدْقَ ما زَعَمَ ؛ بِلَـيّ ذِرَاعِ نُصُوصِـهِ ليًّا ، وهو يعلم أننا لن نُصَابَ بِالدَّهْشَة ، ورُبَّمَا صَفَّقْنَا لـه بحرارة .

فَإِنَّ أغلب كُتَّاب وفَنَّانِي مِصْر أَيَّدوا الثَّورَتَينِ ، وَرَفَعُوا أَعْلامَ النَّصْرِ ، وَذَرَفُوا دُمُوعَ الفَرَحِ ، وتَبَادَلُوا التَّهَانِي ابْتِهَاجًا بِرَفْعِ الظُّلْمِ وسُقُوط الطُّغَاة .

إننا في عصرٍ كَثُرَ مَنْ يَتَنَبَّؤُنَ فيه ، وفَاقَ عَدَدُهم أعدادَ التابعينَ المُؤَيِّدِينَ ، عَصْرٍ تعكَّرَ مَاؤُهُ ، وَحَلا الصيدُ فِيهِ ؛ فنرى اليومَ كثيرين يُمْسِكُونَ في أيديهم شِبَاكًا كَرِيهَـة الرَّائِحَـة ، يَفْرَحُ بهـا أُنَـاسٌ ، وَيَشُـمُّونَ رَائِحَتَهَـا فِـي نَشْـوَةٍ غـامرة ، ويَنْبُذُهَا آخرونَ مُتْبِعِينَ إياها بسيلٍ مِنَ الشتائم اللاذِعَة .

هذا التبارِي المُضْحِك (ولكنه ضِحْكٌ كَالبُكَا) يَدُلُّ عَلَى قِلَّةِ الثقة لدى هؤلاء الكُتَّاب ، وكأن كلاًّ منهم لديه شُعُورٌ بِالنَّقْصِ يُرِيدُ أَنْ يُعَوِّضَهُ بادِّعَاء الثورة .

ولكن هذا التعويض لم يكن ليجرؤ عليه هذا الكَاتِب أو ذاك لو كان فـي مجتمعٍ يُقَدِّرُ الأدبَ الحقيقيَّ والإبداع العميق فكرًا وشُعُورًا ، ويَحْتَرِمه ، ويَنْبُذُ عن مُحِيطِهِ كُلَّ دَعِيٍّ مِنْ هؤلاء الأدعياء الذين كَثُرُوا ؛ حَتَّى صَارَتْ لَهُم الغَلَبَة .

ومِنَ الإِنْصَافِ ألا نُطْلِقَ الكلام السابق على وجه التعميم ؛ فهناك أدباء حقيقيون عميقو الشعور ، راجحو الفكر ؛ حَتَّى إِنَّ الوَاحِدَ مِنْهُمْ ليستطيع أن يتنبأ بالأحداث المُهِمَّة ؛ فالشعراء عِنْدَ العَرَب الأقدمين كانوا بمنزلة الكُهَّان يَتَنَبَّؤُنَ بالأحداث ، ويُؤَثِّرُونَ في الناس .

وإنْ أَرْجَعَ العَرَبُ ذَلِكَ إلى أُمُورِ الجِنِّ والشَّيَاطِينَ ؛ فَنَحْنُ نُرْجِعُهَا إلى عُمْقِ الشُّعُورِ ، وَرَجَاحَةِ الفِكْر عند هؤلاء .

نقول إنَّ هُنَاك أدباء كِبَار قادرون على التَّنَبُّؤ ، ولكنهم دائمًا قِلَّة ، وكُلُّ دَعِيٍّ يَزْعُمُ أَنَّهُ مِنْ هَذِهِ القِلَّة ، ولكنَّ الأمر كَمَا يَقُولُ أبو الطَّيِّب المُتَنَبِّي (ت٣٥٤هـ) :

إِذَا اشْتَبَهَتْ دُمُوعٌ فِي خُدُودٍ تَبَيَّنَ مَنْ بَكَى مِمَّنْ تَبَاكَى [١]

نعم ؛ فالأدعياءُ مَعْرُوفُونَ ظاهرونَ ، بينما المُبْدِعُونَ الكِبَار الصادقون يُفَجِّرُونَ كَلِمَاتِهِمْ ، المُنْذِرَة بِالثَّورَةِ ، في وجه الظُّلْم والفساد .

يدور هذا البحث حول مسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة [٢] ؛ فقد زَعَمَ كثيرون بعد ثورة يناير أنها أول إرهاصات الثورة ، وقارنَ هَذَا الفَرِيقُ بين مشهد ثورة الشعب ضد الخِدِيوِ حِينَ فَاضَ به الكَيل ، وثورتهم على نِظَام الحُكْم في ٢٥ يناير ٢٠١١م ، مُؤَكِّدِينَ أنَّ الشَّاعِرَ يُعَبِّرُ عَمَّا سيحدثُ بسبب الفساد ، الذي انتشر في مِصْر قبل ثورة يناير .

حاولتُ أَنْ أُؤَكِّدَ أن مشهد الثورة على الخِدِيوِ لم يكن المحور الرئيس في المسرحيَّة ؛ لأنها تدور حول الخِدِيوِ وحُلْمه الذي يُؤَرِّقُهُ مَا بَينَ الخَيَالِ والوَاقِعِ ، ويُوَضِّحُ الشاعرُ في مسرحيته موقفينِ : موقف مَنْ فضَّل الواقعَ بضِيقِ أُفُقه وإظلام حاضره ، وهو موقف الشعب والعُمَّال وأزهار في نهاية المسرحية ، وموقف مَنْ فَضَّل الخَيَالَ بِسَعَةِ أُفُقه ورُؤيَتِهِ لِلمُسْتَقْبَل ، وهو موقف الخِدِيوِ وفاطمة في نهاية المسرحية .

لكن هل كانت فكرة الثورة هي (التيمة) الرئيسة في العمل ؟

أزعمُ أَنَّ ما حدث مع الخِدِيوِ لم يكن ثورةً بالمعنى الدقيق للكلمة ، فالخِدِيوِ خَدَّرَ الناس ؛ فرجعوا كما كانوا ، مُكْتَفِينَ بِنِصْفِ انتفاضة ، وهذا يؤكد – فيما أرى – أن مشهد الثورة لم يكن إلا جزءًا مُمَهِّدًا للأحداث الرئيسة .

ومِنْ ثَمَّ تَوَقَّفْتُ مع المسرحية مُحَلِّلاً لها لبيان علاقتها باندلاع الثورة ، ومدى تأثيرها في وِجْدَان شَعْب تَجَرَّع مِنْ صُنُوف الظُّلْم أشكالاً .

انقسم البحثُ إلى تمهيدٍ وثلاثة مباحث وخاتمة ، وتناول التمهيد : فاروق جويدة ؛ الإنسان والتجربة ، ورَصَدَ المَبْحَثُ الأَوَّلُ : الشَّعْر والتَّارِيخ ، وعَرَضَ المَبْحَثُ الثَّانِي : فِكْرَة التَّثْوِير فِي مَسْرَحِيَّة (الخديوي) ، ودَرَسَ المَبْحَثُ الثَّالِثُ : الثَّورَة فِي مَسْرَحِيَّة (الخديوي) .

وقد اعتمدتُ في دراستي على المنهج الوصفي ، الذي يقوم بتحليل المسرحية موضوع الدراسة ، وتفسير أحداثها ، بدِقَّة وموضوعية .

التَّمْهِيدُ :

فَارُوق جُويدَة ؛ الإِنْسَانُ وَالتَّجْرِبَة :

وُلِدَ فاروق محمد جويدة في العاشر من فبراير سنة ١٩٤٥م بمحافظة كفر الشيخ ، وأمضى مراحل تعليمه بدمنهور ، ثُمَّ التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة قسم الصحافة عام ١٩٦٨م ، وتَخَرَّجَ فيها [٣] ، ويُعَدُّ من أبرز الأصوات الشعريَّة المُؤَثِّرَة في العصر الحديث ، وقد رصد هموم الناس ، والواقع السياسيّ غيرُ خَافٍ أَنَّ المَسْرَحَ يتأثرُ بعوامل التغير الاجتماعيّ التي تُصِيبُ البِنْيَة الاجتماعيَّة ، بالقدر الذى يساعد على تَطَوُّرِهِ ونُمُوِّهِ مِنْ جِهَة ، أو تدهوره وانهياره من جهة أخرى ، وفوق ذلك فهو يُؤَثِّرُ في هذه البنية ، ويساعد على تدعيم هذا التغيُّر أو نقده ، ومن هنا اكتسب صفة الضمير العامّ للمجتمع [٤] .

والواقع أن فاروق جويدة « يكتب المسرحية الشعرية بالمفهوم الرومانسيّ للمأساة ؛ من حيثُ المحافظة على الحالة الغنائيَّة ، التي يُرْخِي فِيها الكاتب المَسْرَحِيّ العِنَانَ لوصف مشاعره وتصوير أحاسيسه الذاتيَّة ، ومِنْ ثَمَّ تَسْقُطُ كُلَّ الفواصل والحدود بين ما هو درامي ، وما هو غنائي » [٥] ، ومن مسرحياته الشعرية : الوزير العاشق ، دماء على أستار الكعبة ، الخديوي [٦] ، هولاكو .

لقد تناول التاريخ الحديث المتداخل والمندمج مع الواقع المعاصر في مسرحية (الخديوي) ، التي وقف فيها أمام الخديو (إسماعيل) ، ولم يُقَدِّمْ مَسْرَحًا تَارِيخيًّا تقليديًّا يعتمد على إحياء التاريخ كما هو ، ولكنه سعى لتحقيق الاندماج بين التاريخ والواقع ، عبر رؤية إنسانية شاملة تتجاوز حدود الزمان والمكان [٧] .

وقد كتب كثيرٌ من النقاد عن التشابُه الواضح بين « الخديو إسماعيل وأنور السادات ؛ من حيثُ الاستدانة من الغرب ، والوقوع تحت سيطرته سياسيًّا واقتصاديًّا ، إضافة إلى جُنُون العظمة ، وقد التقط فاروق جويدة هذا الخيط ، ونسج منه مسرحيته (الخديوي) » [٨] ، اعتمادًا على اشتراكِ هَذَينِ الحَاكِمَينِ في أمرينِ هما : الدُّيُون والفَسَاد ، سعيًا وراء تَرَف الحَضَارَة [٩] .

أما فاروق جويدة فقد شَوَّه التاريخ – من وجهة نظري – في بعض مشاهد المسرحية ، وأَخَلَّ بِمَنْطِقِه ، عندما أصرَّ عَلَى تأليف مشهد عن مظاهرات الخُبْز ، التي لم تَحْدُثْ في عهد إسماعيل ؛ ليتذكر مُشَاهِد المسرحيَّة انتفاضة يناير ١٩٧٧م ضد السادات ، وأيضًا عندما أطلق على جيل الشباب في القرن التاسع عشر جيل الچينز ، وعندما جعل أزمة مِصْر في تلك الحِقْبَة الزمنيَّة من صُنْع بَعْض المُنْحَرِفِينَ .

لقد حاول فاروق جويدة إرضاء اليسار ، الذي أعجبه مشهد بيع مصر واليمين ، الذي أرضاه تمجيد الخِدِيوِ ، والفاشية الإسلامية ، التي سَعِدَتْ بخطاب الأفغاني ؛ مِمَّا جَعَلَ الرُّؤْيَة مُفَكَّكَة الأوصال ، فتَغَيُّر الخِدِيو مِنْ زِيرِ نِسَاء ، متهالك على السلطة ؛ حَتَّى قَتَل مستشاره الذي هدده بفضح الفساد في الجزء الأول من المسرحية إلى عاشق لأُمّ هاشم والحُسَين ، آسف على ما آلت إليه البلاد في الجزء الثاني من المسرحية ، يُخَالِفُ مَنْطِق التاريخ ، ومِنْ ثَمَّ يهزأ بالعقول [١٠] .

وتأتي أهمية الزمن في النص المسرحيّ من كونه عنصرًا بنائيًّا يؤثر – بوضوح – في العناصر الأُخْرَى ، وينعكسُ عليها [١١] ، والزمن التاريخيّ الذي تدور فيه أحداث مسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة يتضمن الحقبة الزمنيَّة التي حكمها الخِدِيوِ إسماعيل ، وتحديدًا زمن حفر قناة السويس وافتتاحها ، والمكان الأول في النص المسرحيّ مُغْلَق ، ويتمثل في قصر الخِدِيوِ وقاعة العرش ، ويَتَّسِمُ بالفخامة الظاهرة ، ويعكس حقيقة أنَّ الخِدِيوِ لا يرى جماهير الشعب إلا من خلال شُرُفَاتِ القَصْرِ العالية ؛ مِمَّا يَدُلُّ على الهُوَّة الشاسعة التي تَفْصِلُ بَينَ الحاكم والشعب ، أما المكان الآخر : فهو مكان مفتوح ، يتمثل في منطقة حفر قناة السويس ؛ حيث توجد جموع الشعب من الفقراء والجائعين ، وتَنْقَسِمُ شخصيات المسرحية إلى نوعين : يُمَثِّلُ النوع الأول : الخِدِيوِ ورفاقه وحاشيته ووزرائه ، أما الفريق الآخر : فَيَضُمّ المعارضين للسلطة (جمال الدين الأفغاني

– أزهار – فاطمة) ، والمواطنينَ من الفقراء والعُمَّال والطلبة والمُوَظَّفِينَ ، ويَدُورُ الصِّرَاعُ بين هذينِ الفريقينِ ؛ فالشخصيات المُمَثِّلة للسُّلْطَة تُصَارِعُ مِنْ أجل الحفاظ على سطوتها ، في حين تحاول الشخصيات المُمَثِّلة للمواطنين تغيير أوضاعها ، والتَّخَلُّص من هذه السلطة الغاشمة ، وهو الأمر الذى يتم من خلال الثورة في نهاية المسرحية [١٢] .

لا توجد صعوبة في ترتيب الشخصيات النسائيَّة في مسرحية (الخِدِيوِي)، من حيث أهميتها وتأثيرها ؛ فهي على الترتيب : أزهار ، ثم فاطمة ، وبعدها الفرنسية أوجيني ، وأخيرًا ألمظ [١٣] .

يبدأ أول مشاهد المسرحيَّة المُكَوَّنَة مِنْ جزأين بحفل افتتاح قناة السويس، وهو مَشْهد أسطوريّ لا يَنْسَاهُ التَّاريخ ، وقد دعا فيه كِبَار رِجَالِهِ : عُثْمَان باشا، ودِيلسبس ، وكذلك عشيقته أوجينى ، وصِدِّيق ، وأعداد كبيرة من الناس ، يقول محمد صبري السوربوني : « وبمناسبة افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩م أنفق إسماعيل ببذخٍ لا يُصَدِّقُهُ عَقْل ، وأقام احتفالات في غاية الفخامة ، ليس لها مثيل لا مِنْ قَبْل وَلا مِنْ بَعْد ؛ فَقَد بَلَغَ عدد المدعوين أربعة آلاف مدعو ، على رأسهم الإمبراطورة أوجيني ، وإمبراطور النمسا ، ووَلِي عَهْد بروسيا ، وعلى طول الطريق من القاهرة إلى الإسماعيلية ، تَمَتَّعَ الضيوُف باحتفالاتٍ لا تنقطع ومآدب وحفلات راقصة، وأوبرات ، وألعابًا نارية ، وحفلات ساهرة ، وتم ذلك كله بفخامة وبذخ لا يمكن وصفه ، ولم يُنْفِق المدعوون سنتيم واحد ؛ فَلِمُدَّة ثلاثة أشهر كانت تكاليف الانتقالات بالسكك الحديدية والمراكب والعربات والإقامة في الفنادق ؛ وحَتَّى غسيل الملابس ، على حساب الخِدِيوِ إسماعيل الذي دفع بسخاء غير معقول »[١٤] .

وقد حَرَصَ فاروق جويدة في مسرحيته (الخِدِيوِي) على أن ينقل هذا المشهد المَهِيب لافتتاح القناة ، بِكُلِّ مَا يَمْلِك مِنْ تكنيك مسرحي ، واستحضار شخصيات تاريخيَّة ، إن جاز التعبير، مثل : إمبراطورة فرنسا أُوجِينِي الجميلة

وديلسبس ، وغيرهما من القادة والملوك ، لقد حاول الخِدِيوِ إسماعيل استقبال إمبراطورة فرنسا بكل ما يملك من خيرات مصر، « وجَعَلَ حفلة الاستقبال من الفخامة والروعة ؛ بحيث تتناسب مع مقام جلالتها السامي » [١٥] ، وهذا ما أكده كثيرون مِمَّنْ أَرَّخُوا لهذه الحِقْبَة الزَّمَنِيَّة ، وأراد فاروق جويدة نَقْل هذه الفخامة في مسرحيته ، وعَرَضَ لغة الخِدِيوِ المداعبة لأُوجِينِي ، التي استولت على قلبه ، وقد صحبها الخديو في زيارة لمعالم القاهرة ، التي أعجبتها ؛ لأنها بَدَتْ في أبهى حللها ، بحفلات الرقص والموسيقى ، وراقتها الآثار المصرية والأهرامات ، واعترفت بأنَّ المِصْرِيينَ يُعْطُون الموت اهتمام الناس بالحياة [١٦]

انتقل فاروق جويدة في المشهد التالي إلى لوحة تُمَثِّل ضِدّ كُلّ هذه الفخامة حيثُ نرى مجموعة من عُمَّال التَّرَاحِيل على شاطئ القَنَاة ؛ فتتغير الصُّورَة مِنَ الابتهاج إلى الحُزْن النَّابِع من شَكْوَى العُمَّال نَقْص المياه والأكل وبُعد الأهل ، في مقابل هذه الصورة المُبْهِجة لأُوجِينِي وغيرها من غَيرِ المِصْرِيينَ ، الذين يَتَمَتَّعُونَ بِخَيرَاتِ مِصْر ، ويَنْهَلُونَ مِنْهَا بِبَذَخٍ ، في حين يُحْرَمُ مِنْهَا أَهْلُهَا ، الذِينَ حَفَرُوا القَنَاة .

ثم ينتقل فاروق جويدة إلى المشهد الثالث في جناح أزهار بالقصر؛ حيثُ تستجدي أزهارُ أخاها صِدِّيق لكي يُخْرِجَهَا من قصر الخِدِيوِ ، الذي أَفْنَتْ شَبَابَهَا في حُبِّهِ ، وهو مَشْغُولٌ عنها بحُبِّ الإمبراطورة أُوجِينِي ، التي دعاها إلى حفلات القصر في جميع المناسبات .

أما المشهد الرابع فينتقل فاروق جويدة إلي صالون قصر الخِدِيو ؛ حيثُ يَجْري حِوَارٌ بين عُثْمَان وصِدِّيق وديلسبس ، وفيه يُقَسِّمُونَ المكاسبَ التي حَصَّلُوهَا مِنْ مُصَادَقة الخِدِيوِ إسماعيل .

ثُمَّ تأتي الأَزْمَة المَالِيَّة ، وترتفع الأسعار ؛ مِمَّا يُؤَدِّي إلى تَذَمُّر الشعب بقيادة جمال الدين الأفغاني ، الذي يُحَرِّضُ الشَّعْبَ عَلَى الثَّورَة في المشهد الأخير من الجزء الأول من المسرحية .

وفي الجزء الثاني من المسرحية تشتدُّ ثَورة الشَّعْب المِصْري على الخِدِيوِ إسماعيل ؛ فيفكر هذا الأخير وأعوانه في التَّخَلُّص مِنْ إسماعيل صِدِّيق المُفَتِّش الخَائِن ، ويَشْرَعُونَ فِي تنفيذ الخُطَّة ، مُصَوِّرِينَ موت صِدِّيق على أنه انتحار ، ويُعْلِنُونَ أَنَّ صِدِّيق هو المسؤول عن كُلِّ المصائب التي تُزْعِجُ الشَّعْب المِصْري ؛ حيثُ « كانت الأسلاكُ البرقيةُ قد شُغِلَتْ مُنْذُ الصَّبَاح ؛ فلم يَنْفَضْ يَوم تِلْك الجُمْعة الفَضِيلة إلا ووردت إشارات تلغرافية من نَيِّف واثنتي عشرة مديرية ، تحمل إقرارات مختلفة تُؤَيِّدُ التُّهْمَة على الوزير الذي هوى » [١٧] ، ولم يقتنع المصريونَ بهذا الحل ، واستمروا في الثورة والغضب .

تنتهي المسرحية في شكل خيالي أقرب إلى بداية مسرحية (السلطان الحائر) الذي يُوَافِقُ راضيًا على بيع نفسه في السوق من أجل أن يُعْتَقَ ، جاءت نهاية المسرحية هنا بعرض شَخْص الخِدِيوِ للبيع في مزاد علني لتسوية الديون .

المَبْحَثُ الأَوَّلُ : الشِّعْرُ وَالتَّارِيخُ :

لا ينكر أحدٌ وجود فارق جوهريّ بين الشعر والتاريخ ؛ فالشِّعْر فَنّ مَطِيَّتُهُ الخَيال ، إلا أنه في أحد مستوياته يعكس [١٨] روح العصر [١٩] ، والتاريخ يُسَجِّلُ الأَحْدَاث .

يَعْكِسُ الشِّعْرُ حَيَوِيَّة الشَّاعِر ، وشعوره الخاصّ نحو مجتمعه الخارجيّ ، ويتفاعلُ الشَّاعِرُ مَعَ قَضَايَا عَصْرِهِ ، ويَنْفَعِلُ بِهَا ، ومِنْ ثَمَّ فَإِنَّ « الأديب الراغب في التجديد ، بل المُطَالَب بهذا التجديد ، ليس له أن يحدثنا مثلاً عن ثورة لم يدركها ، أو معركة لم تحدث في عصره ، أو أحداث تاريخيَّة لم يشهدها ؛ لأن هذا ونحوه إنما هو شان المُؤَرِّخ والباحث والدارس » [٢٠] .

يَلْجَأُ الشَّاعِرُ إلى التَّارِيخِ لتجسيد أحداث الماضي التي تتشابه مع مشكلات الحاضر ؛ فإنَّ اهْتِمَامَه يَنْصَبُّ – في المقام الأول – على حياة الناس في الفترة التاريخيَّة التي يتناولها .

ولا يَرْصُدُ الشِّعْرُ أَحْدَاثَ العَصْرِ في الإطار والكيفيَّة التي يعمل بها عِلْم التَّارِيخ ؛ فالمؤرخُ يختلف دوره عن دور الشاعر ؛ لأنَّ عمله في الماضي زمن الحَدَث ، والشاعر عمله في الإدراك والوعي المستقبليّ ، وأداة المُؤَرِّخ الرئيسة الحَدَث والعَقْل والكليات والعادة ، وحدوده ما هو (معطى) [٢١] ، وأدوات الشاعر الخيال والعقل والجزئيات والكليات والزمن الدائري الماضي والحاضر ، وحدوده تخرج إلى المُحْتَمَل ؛ فيزيد على المُؤَرِّخ استشراف المستقبل ؛ لِمَا يتمتع به من رؤية حدسيَّة خاصَّة .

ومادة المحاكاة عند الشاعر « هي الأفعال أو الأحداث ، لا كما حَدَثَتْ بالفعل ، بل كما يُمْكِن أن تحدث بالاحتمال،أو كما يجب أن تحدث بالضرورة » [٢٢] .

إنَّ المُؤَرِّخ يَرْوِي ما حَدَثَ بالفعل ، مع الحرص على الحقيقة التاريخيَّة بتمامها ، أما الشاعرُ فَيَرْوِي ما يُمْكِن أن يحدث ، على وَفْق ما تُشِيرُ بِهِ ملكة

الخيال عنده ، أو فَلْنَقُلْ بعبارة أخرى: « إنهما يتمايزانِ من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع »[٢٣] ، ولا يَكْمُنُ الفَرْقُ بَينَ الشَّاعِرِ والمُؤَرِّخِ في أنَّ الأَوَّلَ يَكْتُبُ نظمًا ، والآخر يَكْتُبُ نَثْرًا ؛ إذْ يُمْكِنُ نَظْم أعمال الجَبَرْتِيّ (ت١٨٢٢م) مثلاً ، لكنها ستظل مع ذلك تُنْسَب إلى التاريخ .

يترتب على الاختلاف بين طبيعة التجربة الفنيَّة وعلم التاريخ « اختلاف كيفيّ حاسم بين لغة الخلق في الفن ولغة التعبير في التاريخ ، بل إن هذا الاختلاف ليصل إلى درجة التناقُض الذي يجعل الذاتيَّة والإيحائيَّة والموسيقيَّة وكُلّ ضروب التصوير والمجاز اللفظيّ والمعنويّ ... عوامل عيب ومصادر ذم إذا ما سَوَّلَتْ للمؤرخ نفسه الاتكاء عليها في تسجيل وقائع التاريخ ، وتلك الفلسفة العمليَّة للغة في النص التاريخيّ وثيقة الصلة بالموضوعيَّة أو بالواقعيَّة المتوخاة بالفعل أو الافتراض في تناوُل المؤرخ مادته التاريخيَّة » [٢٤] .

وهناك من يرى أنَّ الفَنَّانَ عندما يَسْتَلْهِمُ التَّارِيخَ ينبغي له أن يلتزم بالواقع ، وأحداث التاريخ ووقائعه المعروفة ، ويُقَدِّم منه صورة طبق الأصل ؛ فلا « يَلْوِي عُنُق الحقيقة التاريخيَّة في سبيل الإبداع الفنيّ ؛ فإن ذلك يُعَدُّ تزييفًا للتاريخ ، ويَنْأَى بالأثر الفنيّ عن خاصيَّة أوليَّة تُمَيِّزُهُ وهي الصدق ؛ فالصِّدْق الفنيّ ينبغي ألا يجور على الصدق التاريخيّ » [٢٥] .

لذا ينبغي لِكَلٍّ من : المُؤَرِّخ والرُّوَائِيّ أن يلتزما بالحقيقة التاريخيَّة ؛ فلا يَعْبَثَا بحقائق التاريخ على وَفْقَ أهوائهم الذاتيَّة ، ولا بُدّ مِنْ أَنْ يَمْتَلِكَا في الوقت نفسه « القدرة على التخيُّل الإبداعيّ العقليّ الذي يصوغ تلك المادة التاريخيَّة ؛ إذ تبقى الصورة التي يرسمها المُؤَرِّخ عن الماضي مشتقة من نسيج خياله في كُلِّ تفصيل من تفاصيلها ، كذلك تخضع تلك الصورة – في كُلِّ تفصيل من تفصيلاتها – لمِنَطْق يُمْلِيه أو يَتَحَكَّمَ فيه الخيال الإبداعيّ الذي يصوره الاستدلال العقليّ البحت » [٢٦] .

وهناك من يقول إن الفنان الذي يستمد صورته من الحقيقة التاريخيَّة الواقعة ليس مُجْبَرًا على الالتزام بالحقيقة التاريخيَّة كما هي ، بل يمكنه أن يُغَيِّرَهَا بما يُنَاسِب رؤيته الفنيَّة الإبداعيَّة وخياله الخالق ؛ فهو يَخْلق الحدث من جديد ، ويحاكيه على وَفْق منظوره الخاصّ ورؤيته المُتَفَرِّدَة ؛ فالكاتب بإمكانه أن يَنْسِب إلى الشخصيَّة التاريخيَّة من الأفعال والأقوال ما لم يسجله التاريخ ؛ لكي يُبْرِزَ مَعَالِمَ تلك الشخصيَّة كما يدركها هو ، وكما يريد أن ينقلها إلى القارئ ؛ فإنه « من غير الممكن أن يظل الروائيّ أو الكاتب المسرحيّ حبيس الإطار التاريخيّ للحوادث ، مطالبًا بذكر كُلّ الحقائق التي سَجَّلَتْها كُتُب التَّارِيخ عن شخصيات عمله الفنيّ ، إنه لو فعل لن يستطيع تشكيل عمل فني مُقْنِع ، فضلاً عن أن ما يُسَمَّى الحقيقة التاريخيَّة يظل مجرد احتمال ، أو احتمال راجح ، ولا يأخذ صفة المُؤَكَّد إلا فيما لا خِلاف عليه » (٢٧) .

يمتلك المُبْدِع حرية ابتكار أحداث ثانويَّة ، وإضافة شخصيات ثانويَّة لم ينقلها التاريخ إلينا ؛ ولهذا لا يصحّ أن تكون الرواية أو المسرحية التاريخيَّة مصدرًا تاريخيًّا ؛ وذلك لأنها رؤية أو وجهة نظر الشاعر الشخصيَّة في حدث عظيم أو حِقْبة زمنيَّة أو شخصية بعينها .

يرى عبد القادر القط أن كاتب العمل التاريخيّ لا يختار أحداث التاريخ وشخصياتها لكي يكتفي بعرضها في إطار فنيّ دون هدف ، بل يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يراه ذا دلالة خاصَّة ؛ قد تكون نفسيَّة أو أخلاقيَّة أو اجتماعيَّة أو سياسيَّة أو غير ذلك ؛ فقد يصبح البطل التاريخيّ رمزًا لمعنى من المعاني ، وقد يجد المُبْدِع في موقف تاريخيّ كشفًا عن حقيقة نفسيَّة ثابتة ، معبرًا من خلال الماضي عن بعض قضايا العصر الحاضر (٢٨).

إن العمل الفنيّ الذي يستمد مادته من التاريخ ليس تاريخًا خالصًا مُحَقَّقًا يُرْجَعُ إليه بوصفه وثيقةً تاريخيَّة ، على الرغم من كونه مُؤَثِّرًا بصورة كبيرة في رؤيتنا للتاريخ وفهمنا أحداثه ووقائعه ؛ « فالتاريخ عندما يصبح مادة لعمل فنيّ

يصير ضربًا آخر من ضروب المعرفة الإنسانيَّة ، له طبيعته وأصوله الخاصَّة ؛ فلا يُسْأَلُ في الرواية التاريخيَّة عن صِدْق التاريخ ، وإنما عن صِدْق الفن » [٢٩] .

لقد صَرَّحَ ألفريد دي فيني (A . De .Vigny) (ت١٨٦٣م) بِحُرِّية الفنان في أعماله التاريخيَّة ، واعترف بِحَقِّهِ في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها ؛ فتصير حقيقة فنيَّة بعد أن كانت حقيقة تاريخيَّة [٣٠] .

وذهب بُودْلِير (Baudelaire) (ت١٨٦٧م) إلى أنَّ الشَّاعِرَ لا يَتَقَيَّد بالحدث التاريخيّ الواقعيّ ؛ لأنَّ الواقعيَّة تُقَرِّبُهُ مِنَ النَّثْرِ العَادِيّ بإرغامه على استخدام الألفاظ في سياقها المألوف ، وعلى الشاعر أن يُوَجِّه اهتمامه للقصيدة ذاتها ، لا لفكرة أو مشكلة خارجيَّة [٣١] .

ورأى ديدرو (Diderot) (ت ١٧٨٤م) أنه لا بُدَّ مِنَ الفَصْلِ بينَ الفَنِّ والتَّاريخ ؛ لأنَّ المَزْجَ بَينَهُمَا يُفْسِدُ الاثنين ، ونَصَّ على ذَلِكَ فِي قوله : « إنكم تُفْسِدُونَ هذا التاريخ بهذه الخيالات والأوهام ، كما تُفْسِدُونَ هذه الخيالات بالتاريخ » [٣٢] .

لا شَكَّ فِي أَنَّ هذا الجدل الدائر حَولَ الحُرِّيَّة التي يمنحها النقد للعمل الفنيّ التاريخيّ تجعل من الثقافة التاريخيَّة للمُبْدِع ضرورة فنيَّة لا تقل أهمية عن آليات البناء الفنيّ في العمل الدراميّ ، فلا بُدَّ من « اتصاف المؤلف للعمل التاريخيّ بصفتينِ : الأولى عقليَّة تاريخيَّة قادرة على استخلاص الصور من سِجِلاَّت الماضي وتكوين الأفكار ... والثانية قوة الخيال الخالق الذي يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التي أَلَمَّتْ بنفوس أهل تلك العصور الغابرة » [٣٣] .

وهذا يعني أن جزءًا من عبقرية الشاعر تكمن في اختيار بعض الحوادث وتوظيفها فنيًّا في قصيدته ؛ فيصبح معه الحدث التاريخيّ معادلاً موضوعيًّا لأمور كثيرة ؛ وذلك « لأن الحادثة التاريخيَّة – غالبًا – معروفة سلفًا ؛ فجميع الأحداث تُسْقِط القِنَاع عن نفسها منذ اللحظة الأولى ، إذن فما الذي يخبئه

الكَاتِب ليضمن استدراج غريزة حب الاستطلاع لدى القارئ ؟ هو جانب الأسلوب ، وطريقة عرض الأحداث ، والتوجيه العام للواقعة التاريخيَّة لتتسق مع الهدف الذي يسعى له » [٣٤] .

يؤكد علم النفس أن « اختيار الطرف الأول (الفنان) للطرف الثاني (الموضوع) ليس اختيارًا عشوائيًّا ، بل هناك علاقة وثيقة بينهما ، ثُمَّ بين الموضوع والإبداع الفنيّ ... ولا يستطع أيّ أديب واقعيّ أن يتجرد من عواطفه ،ويلتزم بالحياد المطلق ؛ لأنَّه في اختياره حقيقة من الحقائق ، أو إيثاره منظرًا على سواه ، إنما استوحى ميوله وعاطفته في هذا الاختيار » [٣٥] .

ولا يُقَدِّم فن التحريض حلولاً جِذْرِيَّة للمشاكل المطروقة ، ولكنه « يعرض المتناقضات بشكل مُبَالَغ فيه ، وهو يُرْضِي حاجة مُلِحَّة ومباشرة ، ولكن تأثيره غالبًا ما يكون وقتيًّا وزائلاً ، ولا يؤثر إلاَّ على جمهور مُعَيَّن ... إنه فَنٌّ يتمثل فيه كثيرٌ من السياسة قليلٌ من الفن » [٣٦] .

يستغل المبدعونَ أحداثَ التاريخ في تصوير الحدث ، وخلق الشخصيات؛ولكن الحقيقة الفنيَّة تختلف عن الحقيقة التاريخيَّة ؛ فالفن التاريخيّ « له مضمونه وهدفه الوطنيّ والقوميّ والدينيّ ، كما أن له قيمته الفنيَّة ، شأنه في ذلك شأن العمل الفنيّ الذي يُعَالِجُ موضوعات مُعَاصِرَة ، وقد نقف في الرواية التاريخيَّة على مضمون معاصر ؛ حيثُ يَتَّخِذُ الكاتبُ – عن وعي وذكاء وحس فنيّ – من الأحداث التاريخيَّة معادلاً لأحداث الواقع ؛ بحيثُ يَسْهُلُ على القارئ أو الناقد ، أن يستشف معنى الحدث ومضمونه وانطباقه على الواقع المعاصر المُشَابِه له ، واستنباط الحُجَّة ، أو النتيجة ، من خلال المناظرة بين الأصل المستوحى من التاريخ والصورة المأخوذة من الواقع » [٣٧] .

لذلك لا أتَّفِقُ مع مَنْ ذهبوا إلى أن كاتب العمل التاريخيّ مُطَالَب بتسليط الضوء على جوانب الحدث التاريخيّ كافة ، والتوغُّل في كل جانب من جوانبه المتعددة ؛ كالجانب النفسيّ والعقليّ والاجتماعيّ لمعرفة حقيقة الحدث [٣٨] ؛لأن

اعتماد الفنان على التاريخ أو الأسطورة أو واقع الحياة المعاصرة أو التجارب الشخصيَّة أو عقله الباطن ؛ كل هذه المنابع تستندُ إِلَى الخيال المُبْتَكِر للأحداث بِقُدْرَتِهِ الفائقة ، وتعتمد على الطاقة الفنيَّة القادرة على تحقيق ذلك التوازُن بين الفن والتاريخ .

وفي العمل الذي بين أيدينا ، تناول فاروق جويدة مرحلة تاريخية حرجة تخبط فيها المؤرخون ما بين مُجرِّم للخديوي لسوء سياسته ومجونه وطمعه، وما بين مبرئ له من كل فساد مُتهمًا بطانته بكل الاضطرابات والمظالم التي حدثت آنذاك، وكنا نود لو حاول جويدة– مجرد محاولة– يبدي فيها رأيا سديدا على لسان أبطاله، ولكن ما حدث أن نقل إلينا جويدة تناقض المؤرخين – إن جاز التعبير – وكأن المسرحية غدت لسان حال المؤرخين وليست لسان حال الفترة نفسها، وهذا ما نلاحظه من القراءة الأولى، لبعض المشاهد على لسان الخديوي نفسه، ونجدها أوضح في الصورة المذبذبة التي تصل للقارئ على لسان فاطمة في موقفها المتحير من والدها الخديوي إسماعيل،فتارة تنزهه عن كل نقيصة وتقصير، وتارة تراه سبب تدخل الإنجليز نتيجة التخبط السياسي الذي حلَّ بمصر، وكان من الأجدر بجويدة لو يمنحنا آراء واضحة عن كل شخصية، حتى ولو عرض آراء متباينة على لسان كا شخصية على حدة، ولكنني أراه فضَّل أن يكون في مأمن، وأزعم أن بهذا بعيد كل البعد عن شخصية المبدع الفنان المتحرر من كل قيد في عمله.

المَبْحَثُ الثَّانِي : فِكْرَةُ التَّثْوِيرِ فِي مَسْرَحِيَّة (الخِدِيوِي) :

يرى بعضُ النُّقَّادِ أن مسرحية (الخِدِيوِي) للشاعر المصريّ (فاروق جويدة) من أولى الأعمال الأدبيَّة التى تنبّأت بالثورة ، ووقائعها ، وسوف ندرس هذه المسرحية ؛ كي نتبين مدى صواب أو خطأ هذه الملاحظة ؛ مُدَلِّلِينَ على ما نذهب إليه بالبراهين والأدلة الشعريَّة المُقْتَبَسة من المسرحية نفسها .

أ . الخِدِيوِ فنيًّا :

١ –اللغة والموسيقى :

إنَّ مسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة مسرحية شعريَّة لم يحالفها الإتقان اللغويّ ولا العروضيّ – فيما أرى – فهي من الناحية اللغويَّة ركيكة جِدًّا ، غير جزلة ، يقول مثلاً :

الخِدِيوِ : (يُعَانِقُ أُوجِينِي)

أُوجِينِي عِطْرُكِ يُؤْذِينِي ..
فِي اللَّيلِ يَقُومُ يُحَاصِرُنِي
فِي الصُّبْحِ أَمُوتُ وَيُحْيِينِي
إِنْ شَاءَ أَرَاهُ يُضَلِّلُنِي
إِنْ شَاءَ يَعُودُ وَيَهْدِينِي
ضُمِّينِي نَحْوَكِ ضُمِّينِي .. (٣٩)

نرى في المقطع السابق مدى التساهُل في استخدام اللغة ، وكأنه يخاطب مَنْ لا يتذوق الشعر ؛ فيبدأ قائلاً : (أُوجِينِي عِطْرُكِ يُؤْذِينِي) ، فتستشعر أنه مجرد كلم مغنّى، عبارات يربط بينهما السجع، فلا من جمال أسلوبي، ولا من عمق وجداني يأسر القلوب والألباب، وهذه الموسيقى الفجَّة لا تُنَاسِب إلا الشعراء المبتدئين حديثي العهد بنظم الشعر المَوزون المُقَفَّى .

وفي قوله : (إِنْ شَاءَ أَرَاهُ يُضَلِّلُنِي) ، جَلَبَ الشاعر كلمة (أراه) ليكتمل الوزن ، ولا ضرورة تُلْزِمُهُ بذلك ؛ لأنها لم تُقَدِّم إضافةً جديدة تُثْرِي المعنى .

ثم يختم بقوله : (ضُمِّينِي نَحْوَكِ ضُمِّينِي) ، وأظن أن هذا التكرار يُظْهِر – بجلاء – ضعف السبك الشعريّ ، وسخافة التعبير اللغويّ .

والمسرحية كلها تُعَالَج لغويًّا بهذا الأسلوب .

ونستشهد على ما نقول بشاهدٍ آخر من شعره ، يقول :

الخِدِيوِ : أَلْمَظُ يَا أَلْمَظُ يَا أَلْمَظْ ..

قَلْبِي فِي حُبِّكِ يَتَمَلْمَظْ

يَا لَيلَ الحَظِّ وَأُنْسَ المُهْجَةِ يَا أَلْمَظْ ..(٤٠)

أَظُنُّ أَنَّ الشَّاعِرَ لَمْ يَجِدْ شيئًا يقوله في السطر الأول بتكرار (ألمظ) ثلاث مرات ، وهي جملة مُضْحِكَة جدًّا ؛ حَتَّى إِنَّ ضَحِكَاتِ الجُمْهُور تَتَابَعَتْ حين جسَّدها محمود ياسين على المسرح ، بل إن القائمين على المسرحية اتخذوا مِثْل هذه الجمل لإثارة ضحك الجمهور .

كما أن الفعل (يتملمظ) أرى أنه في غير موضعه، فتتابع الحروف أعطى ثقلًا تعافه الأسماع، كما أن فخامة حرف الظاء يمنحك شعور بالامتلاء والثقل عكس ما يبديه ظاهر البيت من خفة وبهجة وتغنج، فأزعم أنه لولا مناسبة اللفظين (ألمظ) و (يتملمظ)، واشتقاقهما من نفس الجذر لما أتى به الشاعر فاروق جويدة.

موسيقى المسرحية – من وجهة نظري – فَجَّةٌ جِدًّا ، والنغمات الموسيقيَّة مُضْطَرِبَة ، تَنْفِرُ مِنْهَا الأُذُنُ ، ويَخْلِطُ الشَّاعِرُ فِي البُحُورِ بِصُورَةٍ وَاضِحَة ، غيرَ مُبَالٍ بالسامع ؛ فهو يُنَوِّع فِي البُحُورِ فِي جُزء مِنْ حِوَار شخص واحد ، ولا أدري كيف يتم ذلك ؟!

وعلى هذه الطريقة يُقِيمُ الشاعر بناء مسرحيته ، يقول :

الخِدِيوِ : . . .

. . .

. . .

مَاذَا فَعَلْتُمْ بِالقُصُورِ وَبِالضُّيُوفِ ..

عُثْمَان : أَعْدَدْنَا كُلَّ الأَشْيَاءْ

الآنَ رَأْسُ التِّينِ يَا مَولاي

يَحْفُلُ بِالضُّيُوفِ

بَعْضُ الضُّيُوفِ يُقِيمُ فِي عَابْدِينْ [٤١]

في المقطع السابق نرى الخِدِيوِ يبدأ ببحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) ، ثُمَّ يَرُدُّ عُثْمَان ببحر المتدارك (فَعْلُنْ فَعْلُنْ) ، ثُمَّ يُكْمِل جملته ببحر الكامل (مُتَفَاعِلُنْ) .

ويقول :

<u>يَهْمِسُ الخِدِيوِ إِلَى صِدِّيق</u>

لا تَنْسَ يَا صِدِّيقُ أَزْهَارَ الحَبِيبَةْ

صِدِّيقْ : أَزْهَارُ أَينْ .. ؟

لِمَاذَا غَابَتِ اللَّيلَة ..؟

صِدِّيق : أُخْتِي مَرِيضَة ..

أَزْهَارُ يَا مَولاي تَرْقُدُ فِي الفِرَاشِ ..

الخِدِيوِ : وَرِجَالُ الدِّينِ

صِدِّيق : رَفَضُوا الحُضُور ..

الخِدِيوِ : أَرَاحُوا .. وَاسْتَرَاحُوا .. [٤٢]

في هذا المقطع يبدأ الخِدِيوِ ببحر الكامل ، ثُمَّ يَسْتَدْرِكُ – ولم يُتِمَّ جملته بعد – بمجزوء الوافر – وهو يختلط بالهَزَج في مجزوئه (مَفَاعِيلُنْ) – ثُمَّ يَرُد صديق ببحر الكامل ؛ فيَرُدّ الخِدِيوِ : (وَرِجَالُ الدِّينِ) ببحر المتدارك (فَعِلُنْ) ، ويَرُدّ صِدِّيق ببحر الكامل .

ورغم ذلك للإنصاف ونحن نتجول في أزقة أبياته لا نعدم بعض الصور البيانية الجيدة، فمثلًا قوله على لسان فارس:

فارس: يا أيها الوطن الذي يغتال بسمتنا

ويتركنا مشاعًا للهموم..

الليل فيك يصول في الآفاق

يلتهم البريق اليائس المهزوم في كل العيون

غرباء في أوطاننا. [٤٣]

فلفظ (التهمَ) يوحي بهجوم الليل وابتلاعه لبريق اليائس المهزوم دفعة واحدة، مما يوحي بسيطرة الحزن على جميع أرجاء الكون.

٢ –المُبَاشَرَةُ البَعِيدَةُ مِنْ جَوهَرِ الغُمُوضِ الفَنِّيّ :

هناك سِمَة أخرى من سذاجة الشعر في حِوَار المَسْرَحِيَّة ؛ فبجانب اللُّغَة الركيكة ، والموسيقى الفجّة ، نرى أيضًا المباشرة الفَجَّة إلى حَدٍّ بعيد .

فالحوار – في الأغلب – سطحيّ غنائيّ ، يَصْعُبُ أن يَحْمِلَ ما بين سطوره أفكارًا عميقة ، فضلاً عن أن الشاعر يُطْنِبُ كثيرًا في الحوار على لسان شخصيتَّه ، وكأنه يَكْتُبُ قصيدة غنائيَّة ، غيرَ عابئ بإثارة القارئ عن طريق الحوار ؛ فليس في المسرحية صراعٌ يربط بين الأحداث ، ويُشَوِّق القارئ إلى مُتَابَعَة القراءة ، باستثناء مشهد قتل الخِدِيوِ لصديقه صدّيق ؛ فقد كان هذا الحوار مُمْتِعًا مُكَثَّفًا مُؤَثِّرًا إلى حَدٍّ كبير ، وهذا ما لم يتكرر كثيرًا في المسرحية .

والمباشرة الفجة تَتَجَلَّى في المقطع الآتي ، يقول :

يدخل السكرتير .. وصل الخبراء ..

خبراء البنوك .. ورجال المال .. رجال

الصناعة ومعهم ديلسبس وصِدِّيق

وعثمان

عُثْمَان : (للخديوي)

جَاءَ العَمَالِقَةُ الكِبَارُ ..

وَقَادَةُ المَالِ العِظَامْ ..

رِجَالُ الصِّنَاعَةِ وَفْدُ البُنُوكِ

وَخَيرُ بِلادِ الوَرَى أَجْمَعِينْ

بِلادِ التَّقَدُّمِ .. مَهْدِ الحَضَارَةِ ..

فَخْرُ الزَّمَانْ ..

دِيلْسِبْسُ .. قَدِّمْ إِلَى مَولاي

كُلَّ ضُيُوفِنَا ..

دِيلْسِبْسُ : مِسْتَرُ فِرِيدْرِشْ بُورْخِنْ مَارْك

(دوييش بَانْك أوفْ أَلْمَانْيَا)

مِسيه مَارْسِلِيَان بْن خَيبَانِ ..

سُوسْتيهُ جِنرالُ دِي بَارِيس

كَارتِرْ رِيجانْ ابنُ بُوشانِ ابن كلينتون

التَّعْبَان ..

بَنْك أُوفْ أَمرِيكَا ..

د. بَخْلان

مُمَثِّلُ صُنْدُوقِ النَّصْبِ الدَّولِي ..

السَّادَةُ مُتْعِب بْن تَعْبَان .. مُفْطِرْ بْن

رَمَضَان .. مُذْنِب بْنُ غُفْرَان

مُمَثِّلُو اتِّحَادِ المُسْتَثْمِرِينَ العَرَب

الرِّيان كُمْبِني ..

خِيبِتْكَو تِرِيدِ فُور هَبْشَان ..

السَّعْد انْتَرْنَشنَآل تِرِيد ..

نِيلتْكُو كُمْبِنِي فُور نَاصِيبْيَان (٤٤)

هذا الأسلوب شبيه بأسلوب العامَّة في السخرية ، التي لا تُعَدُّ في محيط الأدب شيئًا ذا قيمة ، مثل قوله : (د. بَخْلان) ، (الرِّيان كُمْبِني) ، (خِيبِتْكَو) ، (نِيلتْكُو) ، كُلّ هذه الأشياء تُثِيرُ الضحك ، كما يفعل العامة في حوارهم اليوميّ العاديّ .

والسؤال هنا : هل أجاد الشاعر حين اتبع أسلوب السخرية ؟ أم جانبه التوفيق في ذلك ؛ فرأيناه وكأنه يَسْخَرُ مع رفاقه في المقهى ؟!

أزعم أن الإجابة واضحة لا تحتاج إلي تفسير من القارئ الواعي المستنير الذي يعي فنيات الحوار وأساليبه في العمل الفني .

وفوق ذلك فهناك ضَرْبٌ من الاستخفاف ، الذي لَيسَ لَهُ مُسَوِّغ ؛ ففي المشهد السابق حين يَرُدُّ الخِدِيوِ :

الخِدِيوِ : أَهْلاً بِكُمْ .. فِي أَرْضِكُمْ ..
أَحْبَابُكُمْ .. أَحْبَابُنَا
أَمْوَالُكُمْ أَمْوَالُنَا .. (٤٥)

ويقول بعد ذلك :

الخِدِيوِ : مُوَافِقُونَ
يَا سَادَتِي لَنْ نَخْتَلِفْ ..
مَهْمَا نَهَبْتُمْ أَرْضَنَا ..
مُوَافِقُونَ .. مُوَافِقُونْ
مَهْمَا شَرِبْتمُ دَمَنَا ..
مُرَحِّبُونَ .. مُرَحِّبُونْ ..
مَهْمَا أَكَلْتُمْ لَحْمَنَا ..
مُبَارِكُونَ .. مُبَارِكُونْ
مَهْمَا سَرَقْتُمْ عُمْرَنَا ..
مُصَفِّقُونَ .. مُصَفِّقُونْ ..
مُتَيَّمُونَ مُتَيَّمُونَ ..
وَعَاشِقُونَ وَمُغْرَمُونْ ..
مِنْ غَيرِكمْ مَاذَا نَكُونْ ..
مُوَافِقُونَ مُوَافِقُونْ (٤٦)

ما هذا التناقُض والاستخفاف ؟

الخِدِيوِ هو الذي يقول هذا ويعترف بأنه يبيع الأرض والعِرْض ؟

لا يُمْكِن أَنْ يَجْرِي هذا الحوار على لسان الخِدِيوِ ، فالكلام يدور على لسان الشاعر ، الذي نَسِيَ أنه يتكلم على لسان شخصيَّة لها رأيها الخاصّ ، أو قُلْ : (حُلْمُها الخَاصّ) كما يتضح لقارئ المسرحية .

أقول إن الشاعر نَسِيَ ذلك ، وأخذ يعرض وجهه نظره هو ، لا الخِدِيوِ ، غيرَ مُبَالٍ بقواعد الكتابة ، التي تُمَكِّنه من إيصال المعنى المُرَاد بالألفاظ المناسبة .

كما أنَّ هناك نوعٌ من (الفانتازيا) المضحكة جدًّا ، ونرى ذلك في مشهد (المزاد) ، وهو المشهد الذي تُباع فيه (مصر) ، ثم الخِدِيوِ نفسه :

دِيلسبس : مَنْ يَشْتَرِي الظَّاهِرَ بِيبَرْسَ .. السُّلْطَانَ

قُطُزْ .. مُحَمَّدْ عَلِي .. جَمَال عَبْدِ

النَّاصِر ؟ أَنْوَر السَّادَات ؟

عُثْمَان : مَنْ يَشْتَرِي عُمَر مَكْرَم .. وَمُحَمَّد كَرِيم

.. عَبْدِ المُنْعِمْ رِيَاض ؟

دِيلسبس : مَنْ يَشْتَرِي طَهَ حُسَين .. ؟

عُثْمَان : مَنْ يَشْتَرِي عَبْدَ الوَهَّابِ .. ؟

ديلسبس : مَنْ يَشْتَرِي شَوقِي وَحَافِظْ وَالإِمَام ؟

عُثْمَان : كَوكَبَ الشَّرْقِ العَظِيمَة ؟

<u>عثمان وديلسبس كل منهما</u>

<u>بالتوالي</u>

مَنْ يَشْتَرِي مُخْتَارَ وَالعَقَّادْ .. مُحَمَّدْ

عَبْدُهْ .. لُطْفِي السَّيِّدْ .. مُشَرَّفَة ،

وَالطَّهْطَاوي ، سَلامَة مُوسَى ..

وَالسُّنْبَاطِي .. ومُورُو .. وَمُحَمَّد

إِبْرَاهِيمْ .. وَنَاجِي وَطَهَ وَهَيكَلْ بَاشَا

وَعَبْد الرَّازِقُ .. وَالشَّيخْ شَلْتُوتْ
وَالمَنْفَلُوطِي .. والرَّافْعِي .. المَازِنِي ..
وَبِيرَم وَرَامِي .. تَوفْيقِ الحَكِيم ..
يُوسِفْ إِدْرِيس .. حُسَينْ فَوزِي ، لِويسْ
عَوضْ .. الشَّرْقَاوِيّ .. عَبْدِالصُّبُور
الشَّرْنُوبِي .. صَالِح جَودَتَ . زَكِي
نَجِيبْ مَحْمُودْ .. جَمَال حِمْدَان ؟
مِصْر .. مِصْر .. مَنْ يَشْتَرِي مِصْر .. ؟ (٤٧)

هنا قد يُصَفِّقُ الجُمْهُور بِحَمَاسة شَدِيدة ، وما ذاك إلا بدافع نفسيّ من الشعور الوطنيّ ، النابع مِنْ ذِكْر هؤلاء الأعلام الذي يراهم الشاعرُ رموزًا لِمِصْر .

لكن هذا التصفيق لا يمكن أن يصدر عن جُمْهُور على درجة كافية من الوعي .

فقد خَرَج الكَاتِبُ من الزمن التاريخيّ للمسرحيَّة – بلا فائدة – لِيُعَدِّدَ أعلام مِصْر في السياسية والدِّين والأدب والثقافة في العصور الحديثة ، ضاربًا عُرْضَ الحَائِط بكل نظام ؛ فالشاعر غير جِدِّي في تعامله مع الأمر كما نلاحظ فى غير موضع من المسرحية ، وهناك ارتجال في غَيرِ مَحَلِّهِ .

ولو أراد الشاعر أن يضع مسرحيته في قالب (فانتازي) لاتَّخَذَ هذا النمط من بداية المسرحيَّة ، وخير مثال على ذلك مسرحية (محمد الماغوط) الشهيرة المُسَمَّاة (المُهَرِّج) ، وهي مسرحيَّة جادَّة إلى أبعد الحدود بفانتازيتها وسخريتها المُؤْلِمَة .

لكن الأمر في مسرحيَّة (الخِدِيوِي) ليس من السخرية في شيء ، إن الموقف يعتمد – في الأغلب – على الاستخفاف والاستهانة بالقُرَّاء .

ب . الخِدِيوِ موضوعًا :

الخِدِيوِ شَهِيد طُمُوحه :

لا يَنْفِرُ القارئُ من شخصيَّة الخِدِيوِ في مسرحية فاروق جويدة هذا النفور المُعْتَاد تجاه الحاكم المُسْتَبِد ، الذي أضاع ثروات الشعب ، وتركه جائعًا بل يتعاطف معه ذلك التعاطُف تجاه أصحاب الطموح الكبير كأبي الطيب المتنبي

إن تعاطف فاروق جويدة وغيره من المؤرخين مع الخديو إسماعيل وغيره من الحكام المختلف في أمرهم بقليل من التدبر يستدعي متلازمة ستوكهولم stockholm syndrome والتي تعني هذا التعاطف بين الحاكم المستبد ومحكوميه ؛ فيتعاطف الضحية مع الطاغية رغم كل ما يلحقه به من ضرر وكأن الضحية (الشعب) وصل لمرحلة يشعر فيها بأن الحاكم المستبد قد تفضل عليه بأنه تركه في الحياة جائعًا مريضًا دون أن يعذبه أو يقتله!

"لا يوجد أسباب واضحة لمتلازمة ستوكهولم حسب الدّراسات، ولكن هناك تفسيرات محتملة وهي أن الضحيّة تكون تحت تهديد القتل من الخاطف يؤدي ذلك الى تطور الشعور بالخوف، وإذا لم يؤذ الخاطفون الضحايا أو يقتلوهم يتولد شعور بالامتنان من قبل الضحية نحو الخاطف، وتبدأ الضحية تتعلم أن تكون متناغمة مع ردود أفعال الخاطفين ، وتبدأ تطور بعض السّمات النفسية مثل التبعية والامتثال، وذلك من أجل البقاء."[٤٨]

وهذه الحالة رغم عدم منطقيتها إلا أنها موجودة ومنتشرة في المناخات السياسية والأجواء التي يسود فيها العنف والخطف .

وإن طبقنا هذه الحالة على الشعب المصري آنذاك، فذلك يعني أن الشعب كان يعاني من ضعف شديد وانعدام مناعة تجعله عاجزًا عن المقاومة ؛ فيلجأ إلى حيل نفسية يقنع بها نفسه أن الحاكم ليس بمستبد، وأنه يفعل ذلك لأجل مصالحه، وهذا ما لم يحدث إطلاقًا – من وجهة نظري – وخير دليل الثورة الشعبية التي قام بها الشعب المصري بمعاونة الجيش؛ ولذا أزعم أنه من العوار

المنطقي والتاريخي أن نجعل الشعب في موقف السلبي الذي لا يتخذ موقفًا ضد حاكمه المستبد، حتى ولو مجرد استنكار ورفض لأفعاله ، وهذا ما يعضده قول أ. محمد مبروك أبو زيد في كتابه ظلال العقل العربي : " ولن تفيق هذه الشعوب من متلازمة الاحتلال العربي هذه إلا بعد مرور مئات أخرى من السنوات، فعندما يفيق أبناء هذه الشعوب من متلازمة الاحتلال العربي، هنا فقط يبدأ الاعتراف.[٤٩]"

إذن الاعتراف مضفور بالوعي والقوة، وليس بالتعاطف مع الطاغية المستبد.

إنَّ شخصيَّة الخِدِيوِ في مسرحيَّة فاروق جويدة لا تُجَسِّد الظُّلْم والاستبداد – فيما أرى – بل تُجَسِّد هذا الحاكم صاحب الطموح الكبير ، الذي يسعى لِخَيرِ بَلَدِهِ التي يُحِبُّها ، يقول مثلاً :

الخِدِيوِ : إِنِّي لأَعْشَقُ فِي عُيُونِكِ
فِي جَمَالِكِ كُلّ سِحْرِ القَاهِرَةْ ..
القَاهِرَة .. عِشْقِي الذِي يَسْرِي
دِمَاءً فِي كِيَانِي
النِّيلُ وَالأَهْرَامُ .. رَائِحَةُ البُخُورِ
عَلَى ضَرِيحِ السَّيِّدَةْ ..
عِطْرُ الحُسَينْ ..
وَمَآذِنُ الصَّلَوَاتِ وَالقُدَّاسِ
وَالفَجْرُ المُسَافِرُ فِي الأُفُقْ
القَاهِرَةْ ..
إِنِّي أُحِبُّ النِّيلَ فِي شَفَتَيكِ
وَأُحِبُّ صِدْقَ النَّاسِ فِي عَينَيكِ (٥٠)

الخِدِيوِ هنا عاشق مُتَيَّم لِتُرَاب مِصْر ورَائِحتها ، قَلْبُهُ قَلْب شَاعر فَنَّان ، يَوَدُّ الخيرَ – كُلَّ الخَيرِ – لبلده الحبيب ، ويَوَدُّ لو كانت نسخة من باريس في كل شيء حتى لون العيون وسجن الباستيل ، يقول :

الخِدِيوِ : البَاطْنِيَّة

أوجيني : نُوتِرْدَام

الخِدِيوِ : سِيدْنَا الحُسَين

أوجيني : اللِّيدُو

الخِدِيوِ : شَارِع الهَرَم

أوجيني : الكُومِيدِي فَرانْسِيس

الخِدِيوِ : مَسْرَح الأَزْبَكِيَّة

أوجيني : اللُّوفَر

الخِدِيوِ : سُوقِ السَّمَك

أوجيني : الحَيَّ اللاتِينِي

الخِدِيوِ : سُوقِ السِّلاح

أوجيني : الكُونكُورْد

الخِدِيوِ : فِي بَابِ الخَلْق

أوجيني : فيكتوُر هُوجُو ..

الخِدِيوِ : فِي بِرْكَةِ الفِيل

أوجيني : شَارْل دِيجول

الخِدِيوِ : فِي الشَّرَابِيَّة

أوجيني : كليبرْ أفِينِي

الخِدِيوِ : فِي الدَّرْبِ الأَحْمَر

أوجيني : وَنَابِلْيُون

الخِدِيوِ : فِي السَّبْتِيَّة

أوجيني : وَنَهْرَ السِّين

الخِدِيوِ : عَلَى شَطِّ النِّيل (٥١)

والمقطع السابق على الرغم من السخرية فيه – وهو ما عَبَّرَ عنه مُخْرِج المسرحية بشكل رائع حيث وَزَّع لَحْنًا من أشهر الألحان الفرنسيَّة بموسيقى شرقيَّة – يؤكد مدى تغلغل حُلْم الخِدِيوِ في نفسه ؛ حَتَّى أَعْمَاهُ الطموح عن كل ما عداه

الخِدِيوِ إذن شهيد حُلْمه وطُمُوحه . يقول وهو ينعى حُلْمه وغُرْبَته :

الخِدِيوِ : أَتُرَانِي أَسْرَفْتُ كَثِيرًا

أَمْ كَانَتْ أَحْلامِي وَهْمًا

جَاءَتْ فِي زَمَنٍ مَجْنُونٍ

لَمْ يَعْرِفْ قِيمَةَ أَحْلامِي

أَتَصَوَّرُ نَفْسِي أَحْيَانًا

فِي زَمَنٍ آخَرَ يُنْصِفُنِي

زَمَنٍ يَعْرِفُنِي

قَدْ جِئْتُ غَرِيبًا فِي زَمَنِي

حَتَّى أَحْلامِي تُنْكِرُنِي

مَا أَسْوأَ أَنْ يَأْتِي رَجُلٌ فِي غَيرِ زَمَانِهِ

مَا أَسْوَأَ أَنْ تَغْرِسَ حُلْمًا فِي غَيرِ أَوَانِهِ (٥٢)

الخِدِيوِ – إذن – بطل عظيم من أبطال التاريخ – كالأدباء والأنبياء – الذين يدركون قيمة المستقبل ، رافضين للحاضر المَرِير .

يذكرنا الخِدِيوِ هنا بـ (كاليجولا) الأديب والفيلسوف الفرنسي (ألبير كامو) الذي كان يود أن يمتلك القمر المستحيل ، ويذكرنا أيضًا بشخصية الرئيس المصري السابق (جمال عبد الناصر) ، الذي كان حُلْمه – من وجهة نظري – أكبر من إمكانيات مِصْر في تلك الفترة .

راح الخِدِيوِ شهيدًا لحُلْمِه ، أو كما قالت أزهار للخديو :

أزهار : أَحْلامُكَ عِبْءٌ جَبَّارْ

بِيَدَيكَ قُرُوشٌ يَا مَولايَ

وَتَحْلُمُ أَنْ تَبْنِي قَصْرًا .. (٥٣)

ولنا أنْ نَتَذَكَّرَ جمال عبد الناصر أيضًا حين نقرأ :

الخِدِيوِ : الزَّمَنُ تَغَيَّرَ يَا أَلْمَظْ ..

أَحْلامِي صَارَتْ أَنْقَاضًا

وَبَقَايَا تَصْرُخُ فِي قَلْبِي ...

إِنِّي اقْتَرَضْتُ لأَنَّنِي أَدْرَكْتُ أَنَّ الحُلْمَ

لا يَكْفِي وَأَنَّ المَالَ سُلْطَانُ الجَمِيعْ

حَاوَلْتُ يَومًا أَنْ أَرَى حُلْمِي حَقِيقَة ...

ألمظ : وَنَجَحْتَ يَا مَولاي ..

الخِدِيوِ : قَدْ كَانَ يَنْقُصُنِي الرِّجَالُ الأَوفِيَاءُ (٥٤)

جمال عبد الناصر – إذن – أقرب إلى ملامح الخِدِيوِ ، الذي لا يحمل من ملامح (مُحَمَّد حسني مبارك) شيئًا قريبًا من صفاته البارزة .

لكن من جهة أخرى يُظْهِرُ الشَّاعِرُ الرأي الآخر لدى الفقراء الذين جاعوا ، وكدّوا في سبيل الحياة الكريمة ، تقول (أزهار) تقييمًا لأحلام الخِدِيوِ :

أزهار : قَدْ كَانَ يُخْطِئُ مِثْلَ كُلِّ الحَالِمِينَ

مِنَ البَشَر

هَلْ تَغْفِرُ الأَحْلامُ

أَخْطَاءَ المَهَانَةِ وَالخِيَانَةِ وَالمُجُونْ ..؟

هَلْ تَغْفِرُ الأَحْلامُ جُوعَ الطِّفْلِ ..

مَوتَ الفَجْرِ .. إِذْلالَ الدُّيونْ ..

مَا أَسْوَأَ الأَحْلامِ حِينَ تَصِيرُ

قَيدًا فِي الرِّقَابِ نَزِيفَ دَمِّ

فِي العُيُون ..!!
مَا أَسْوَأ الأَحْلامَ حِينَ تَصِيرُ حُكَّامًا
بِدَمِ الشَّعْبِ جَهْرًا يَسْكُرُونْ
فِي كُلِّ عَصْرٍ سَوفَ يَأْتِي بَاعَةُ الأَوهَامِ
فِي قُوتِ الشُّعُوبِ يُتَاجِرُونَ (٥٥)

وَيَقِفُ القَارِئُ إزاء هذا الموقف (الواقعيّ) متعاطفًا مع الشعب المقهور ، لكن هذا التعاطُف لا ينفي تعاطُفه مع موقف الخِدِيوِ من وجهة نظر أخرى .

ولا يقول قائل إن الرأي الأخير هو رأي الشاعر ؛ فإنَّ التعاطُفَ مع الخِدِيوِ وطموحاته أقرب إلى رأي الشاعر ، وإلا لِمَ يَفْرِد للرأي الأول كُلَّ هذه المساحة ؟

تُمَثِّل فاطمة – ابنة الخِدِيوِ – إحدى الشخصيات المُنْصِفَة البريئة في المسرحيَّة ، رغم كل ما تحمله كلماتها من تناقض، فهي في صراع بين الخديوي الأب، والخديوي الحاكم، وما بين هاذ وذاك تتقلقل مشاعرها بين خوف وغضب ، فها هي تعاتبه مستنكرة انقياده للصوص الذين ينهبون البلد باسمه ، تستجديه أن يفوق من غيبوبته وينقذ البلد من وابل الديون التي أمطرت عليهم، قائلة بكل حزم وثورة:

فاطمة: ماذا يساوي ما بنيت ونحن ننتظر
السفينة كل يوم كي تجيء
وتطعم الأطفال..
وطن كبير أطعم الدنيا
نراه الآن يستجدي الرغيف
هذه العمارات الرهيبة
لا تساوي أي شيء
والرغيف الأسود الموبوء يأتي
من أيادي الغير..

حرر رغيفك يا أبي
حرر رغيف الشعب..
أنقذ مصير الناس من أيدي الغريب
حرر قرارك يا أبي
حرر قرارك[٥٦]

وتظل على نفس الوتيرة ، حتي يأخذها الغضب من خيالات والدها الخديوي الوهمية ، فتقول بحدة صعب على الخديوي أن يتقبلها سوى من ابنته التي يحبها:

فاطمة: تقولون أننا شباب لقيط
سكنَّا الشوارع ب (الجينز) حينًا..
وبالشم حينًا.. وبالقتل حينًا..
تُرى هل سألتم..
ومن للشوارع ألقى الشباب..
ترى هل سألتم..
لماذا ينجب العصفور أسراب الذباب..
لماذا صارت الأشجار فوق النيل
كالأرض الخراب..
ماذا تبقى للشباب..
الأرض بيعت والغد المصلوب
وهم أو سراب..
وطن بلا حلم.. بلا عمل.. بلا أمن
بربك أي شيء فيه؟
أنتم قتلتم كل حلم فيه..
أنتم صلبتم كل ضوء فيه..[٥٧]

انظر إلى الحدة التي أنهت بها فاطمة حديثها، لا تتفق تمامًا مع ما ستصف به أباها المهزوم في نهاية المسرحية ، والتي أعدها من التناقض المعيب في هذا العمل ؛ فعلى الجانب الآخر أخذ الشاعر برأيها كفاطمة الابنة المحبة لأبيها رغم كل اعتراضاتها على أفعاله ونصحها الدائم له ، يقول :

الخِدِيوِ : إِنِّي أَخَافُ مِنَ الزَّمَن
وَأَخَافُ يَومًا أَنْ يُقَالَ بِأَنَّنِي بِعْتُ البَلَد
يَومًا مِنَ الأَيَّامْ
سَيَقُولُ بَعْضُ النَّاسِ إِنِّي كُنْتُ
دَجَّالاً كَبِيرًا
فاطمة : وَيَقُولُ بَعْضُ النَّاسِ إِنَّكَ كُنْتَ
إِنْسَانًا عَظِيمًا
الخِدِيوِ : البَعْضُ سَوفَ يَرَى الخِدِيوِ فِي عُيُونِ
الكَونِ وَهْمًا
فاطمة : وَالبَعْضُ سَوفَ يَرَاكَ يَا أَبَتَاهُ حُلْمًا ...
الخِدِيوِ : وَالبَعْضُ سَوفَ يَرَاهُ إِسْرَافًا
وَمَالاً ضَائِعًا
فاطمة : وَالبَعْضُ سَوفَ يَرَاكَ فَنَّانًا
وَحُلْمًا مُبْدِعًا (٥٨)

وتَظَلُّ فاطمة تُعَدِّد الإنجازات التي قام بها الخِدِيوِ في طريق حُلْمِه الكبير ؛ حَتَّى يَقُول الخِدِيوِ :

الخِدِيوِ : ...
: إِنِّي أَخَافُ مِنَ الزَّمَن
وَأَخَافُ يَومًا أَنْ يُقَالَ بِأَنَّنِي بِعْتُ البَلَد
إِنِّي أَبِيعُ العُمْرَ لَكِنِّي وَرَبِّ النَّاسِ

أَرْفُضُ أَنْ أَبِيعَ تُرَابَهَا
يَا أَيُّهَا الوَطَنُ الذِي أَحْبَبْتُهُ دَومًا
وَأَعْطَانِي الكَثِير ..
مَا بِعْتُ فِيكَ الغَد ...
إِنِّي حَلمْتُ بِأَنْ أَرَى مِصْرَ الحَبِيبَةَ
دَائِمًا فَوقَ الجَمِيعْ ..
أَخْطَأْتُ فِي حُلْمِي وَلَكِنْ
لا تَقُولُوا : بَاعَهَا
قُولِي لَهُمْ ..
قَدْ كَانَ يُخْطِئُ مِثْلَ كُلِّ الحَالِمِينَ
مِنَ البَشَرِ .. (٥٩)

بعد هذا النص نرى شخصية جمال عبد الناصر شبيه جدًّا بطموح الخِدِيوِ في المسرحيَّة ، أو قد يكون الشاعر أورد الخِدِيوِ هنا بشخصيته الحقيقيَّة دون قصدية الرمز لشخص آخر سواء كان الآخر جمالا أو غيره من رموز تاريخية يحق عليها القول .

أما ربط شخصية الخِدِيوِ بشخصية (حسني مبارك) فهذا بعيد جِدًّا عن شخصية مبارك كما يراها الشاعر الآن ، إلاَّ إِنْ كَانَ قد غَيَّرَ موقفه منه بَعْدَ سُقُوطِهِ ، ولا أَظُنُّ أَنَّ الشَّاعِرَ يَقْبَلُ هذا الافتراض الأخير ، ولا نقبله نحن أيضًا

المَبْحَثُ الثَّالِثُ : الثَّورَةُ فِي مَسْرَحِيَّةِ (الخِدِيوِي) :

قد يكون من الضروري أن نقول – بعد تبيان ملامح شخصيَّة الخِدِيوِ من قبل – إن المسرحية لم تتنبأ بانتفاضة الشعب المصريّ على النحو الذي كان .

وإنْ قال القائل : كأنك لم تقرأ مشهد ثورة الشعب ضد الخِدِيوِ حين فاض به الكيل ؟

أقول : قرأت هذا الفصل ، لكن هناك أمور لا بُدَّ من إيضاحها ، أولاً : إن مشهد الثورة لم يكن المحور الرئيس فى المسرحية ؛ فالمسرحية تدور حول الخِدِيوِ وحُلْمُه الذي يؤرقه ما بين الخيال والواقع ، ويُوَضِّحُ الشاعر في مسرحيته موقفينِ .

الأول : موقف مَنْ فضَّل الواقع بضيق أُفُقه وإظلام حاضره ، وهو موقف الشعب والعُمَّال وأزهار في نهاية المسرحية . والآخر : موقف مَنْ فَضَّل الخيال بسعة أُفُقه ورؤيته للمستقبل ، وهو موقف الخِدِيوِ وفاطمة في نهاية المسرحية .

وأسأل : هل كانت فكرة الثورة هي (التيمة) البارزة في العمل ، كما نرى في روايتيّ نجيب محفوظ : (أولاد حارتنا) و(الحرافيش) مع عمقهما الفلسفيّ والوجوديّ ؟

لا أظن ، على خلاف بعض الأفلام مثل : (شيء من الخوف) ١٩٦٩م لحسين كمال ، و(النوم في العسل) ١٩٩٦م لشريف عرفة ، و(هي فوضى) ٢٠٠٧م ليوسف شاهين ؛ فإن في هذه الأفلام الثلاثة كانت فكرة الثورة هي التيمة البارزة بها ؛ حيث لا حَلَّ غيرها ، أما خديوي فاروق جويدة فمشهد الثورة مجرد جزء مُمَهِّد للحدث الأكبر ، وهو سقوط أحلام الخِدِيوِ .

ثانيًا: الثورة في مسرحية الخِدِيوِ لم تكن ثورةً بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ فالخِدِيوِ خَدَّر الناس ؛ فرجعوا إلى حيث كانوا ، مُكْتَفِينَ بنصف انتفاضة ، وهذا يؤكد – فيما أرى – أن مشهد الثورة لم يكن إلا جزءًا مُمَهِّدًا للأحداث الرئيسة .

ثالثًا : إن التنبؤ بالثورة ليس شيئًا خارقًا ، ولا يَدُلُّ على عبقرية صاحبه ، إنما الأمر بَدَهِيّ ؛ فالثورة على الظُّلْم هي النتيجة الحتمية للظُّلم ؛ فإذا اشتدَّ الاستبداد والفساد – في أي عصرٍ كان – لا بُدَّ مِنْ أنْ يَنْفَجِرَ المظلومونَ ، الواقع عليهم ذلك الفساد ، في وجه هؤلاء الحُكَّام ، وثورات العبيد قديمًا خير دليل .

والغريب أن حوادث الفساد تتكرر ، ولا يعي الطُّغاةُ مصائرَ سابقيهم من الفاسدين ؛ فكأنَّ على قلوبٍ أقفالها .

الخاتمة ونتائج البحث

يدور هذا البحث حول مسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة ، وقد زعم كثيرون بعد ثورة يناير أنها أول إرهاصات الثورة ، وقَارَنَ هَذَا الفَرِيقُ بين مشهد ثورة الشعب ضد الخِدِيوِ حين فاض به الكيل ، وثورتهم على نِظَام الحُكْم في ٢٥ يناير ٢٠١١م مؤكدين أن فاروق جويدة يُعَبِّرُ عَمَّا سيحدث بسبب الفساد والظُّلْم الذي انتشر في مِصْر قبل ثورة يناير .

اتضحَّ أن مشهد الثورة على الخِدِيوِ لم يكن المحور الرئيس في المسرحية ؛ لأنها تدور حول الخِدِيوِ وحُلْمه الذي يؤرقه ما بين الخيال والواقع ، ولم تكن فكرة الثورة هي (التيمة) البارزة في العمل ؛ فَإِنَّ ما حدث مع الخِدِيوِ لم يكن ثورةً بالمعنى الدقيق للكلمة ، فالخِدِيوِ خَدَّرَ الناس ؛ فرجعوا كما كانوا ، مكتفين بنصف انتفاضة ، وهذا يؤكد أن مشهد الثورة لم يكن إلا جزءًا مُمَهِّدًا للأحداث الرئيسة .

لقد تَوَقَّفْتُ مع المسرحية مُحَلِّلاً لها لبيان علاقتها بالثورة ، ومدى تأثيرها في وجدان شعب تَجَرَّع مِنْ صُنُوف الظُّلْم أنواعًا .

وانتهت هذه الدراسة إلى عدة نتائج ، منها :

يعتمد عمل الشاعر على الإدراك والوعي المستقبليّ ، وأدواته الخيال والعقل والجزئيات والكليات والزمن الدائري الماضي والحاضر ، وحدوده تخرج إلى المحتمل ؛ فيزيد على المؤرخ استشراف المستقبل ، وهو يَرْوِي الأحداث – كما يُمْكِن أن تحدث بالاحتمال ، أو كما يجب أن تحدث بالضرورة – على وَفْقَ ما تشير به ملكة الخيال عنده .

أما المؤرخ فعمله في الماضي زَمَن الحدث ، وأدواته الحدث والعقل والكليات والعادة ، وحُدُوده ما هو (مُعْطَى) ؛ فهو يَرْوِي الأحداث التي وقعت فعلاً ، مع الحرص على الحقيقة التاريخيَّة بتمامها .

وهناك من يقول إن الفنان عندما يستلهم التاريخ لا بُدَّ مِنْ أَنْ يلتزم بالواقع والحقيقة التاريخيَّة كما هي ، وآخر يقول إن الفنان الذي يستمد صورته من الحقيقة التاريخيَّة الواقعة ، ليس مُجْبَرًا على الالتزام بالحقيقة التاريخيَّة كما هي بل يُمْكِنُهُ أن يُغَيِّرَهَا بما يُنَاسِب رؤيته الفنيَّة الإبداعيَّة وخياله الخالق ؛ فهو يخلق الحدث من جديد ، ويحاكيه على وَفْق منظوره الخاصّ ورؤيته المُتَفَرِّدَة .

أما فيما يَخُصُّ البناء الفنيّ لمسرحية (الخِدِيوِي) لفاروق جويدة ؛ فقد تَبَيَّنَ أنها لم يُحَالِفْهَا الإتقان اللغويّ ولا العروضيّ ؛ فهي من الناحية اللغوية ركيكة جِدًّا ، غير جزلة ، يَتَجَلَّى فيها ضَعْف السَّبْك الشعريّ ، وسخافة التعبير اللغويّ حيثُ تَسَاهَلَ الشَّاعِرُ في استخدام اللغة ، فضلاً عن أنَّ موسيقاها فجةٌ جِدًّا تَنْفِرُ منها الأُذُن ، ويخلط الشاعر في الأوزان العروضية بصورة ظاهرة ، غيرَ مُبَالٍ بالسامع ، وهناك سمة أخرى من سذاجة الشعر في حِوَار المسرحيَّة ، فبجانب اللغة الركيكة والموسيقى الفجة نرى أيضًا المباشرة الفَجَّة .

فالحوار سطحيّ غنائيّ ، يَصْعُبُ أن يَحْمِلَ ما بين سُطُورِهِ أفكارًا عميقة فضلاً عن أن الشاعر يُطْنِبُ كثيرًا في الحوار على لسان شخصيته ، وكأنه يكتب قصيدة غنائيَّة ، غيرَ عابئ بإثارة القارئ عن طريق الحوار ؛ فليس في المسرحية صراعٌ يربط بين الأحداث ، ويُشَوِّق القارئ إلى متابعة القراءة باستثناء مشهد قتل الخِدِيوِ لصديقه صدّيق ، كما أن هناك ارتجالاً في غير محله .

إن شخصية الخِدِيوِ في مسرحية فاروق جويدة لا تُجَسِّد الظلم والاستبداد بل تُجَسِّد ذلك الحاكم صاحب الطموح الكبير ، الذي يسعى لخير بلده التي يُحِبُّها شهيد حُلْمه وطُمُوحه .

الحواشي

(١) المتنبي : شرح شعر المُتَنَبِّي ، أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا الزهري الأندلسي المعروف بابن الأفليلي (ت٤٤١هـ) ، دراسة وتحقيق مصطفى عليان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م ، ٤٢٥/٤ .

(٢) قُدِّمَ العرض المسرحي الأول لمسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة في ديسمبر سنة ١٩٩٣م ، على مسرح البالون ، إخراج جلال الشرقاوي .

(٣) انظر : رجاء النقاش : ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٢م ، محمد رضوان : فاروق جويدة ؛ شاعر الحُلْم الضائع ، وأجمل ما كتب ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ٢٠٠٨م .

(٤) انظر : كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ؛ مع دراسة تحليلية نقديَّة لمسرح نعمان عاشور ومسرح نجيب سرور ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ١٥.

(٥) انظر : عبد الحميد إبراهيم شيحة : الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة ، مجلة كلية الآداب ، كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد (٢٣) ، أغسطس ١٩٩٨م ، ص ٥ .

(٦) خديو : كلمة فارسية بمعنى (الإله) و(الرب) ؛ فهي تشعر بعظمة وجلال لا تُشْعِرُ بها لفظة (العزيز) العربيَّة ، وتُلْبِسُ صَاحِبَها رداء استقلال في المركز والعمل أكبر مما تلبسه إياه كلمة أخرى . انظر : إلياس الأيوبي : تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا ؛ من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م ، ٣٨٧/١ .

(٧) انظر : سوسن رجب : صورة المرأة في مسرح فاروق جويدة ، مجلة أفنان ، النادي الأدبي ، جامعة تبوك ، تبوك ، العدد (١٥) ، ٢٠٠٩م ، ص ١٤٥ .

(٨) ولد الخشاب : دراسات في تعدي النص ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د.ت ، ص ١٣٩ .

(٩) انظر : المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٠) انظر : المرجع السابق ، ص ١٤٠ – ١٤٦ .

(١١) انظر : محمود نسيم : المُخْلِص والضَّحِيَّة ؛ رُؤَى العَالَم لَدَى محمود دياب وصلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٣م ، ص ٤٩– ٥٠ .

(١٢) انظر : همت بسيوني عبد العزيز : السُّلْطَة وقَضَايَا المُوَاطنة في الخطاب المسرحي المصري ؛ مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة نموذجًا ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، المجلة العربية لعلم الاجتماع ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، العدد (١٥) ، يناير ٢٠١٥م ، ص ٨٧ – ٨٩ .

(١٣) انظر : سوسن رجب : صورة المرأة في مسرح فاروق جويدة ، ص ١٦٠ .

(١٤) محمد صبري السوربوني : الإمبراطورية المصرية في عهد إسماعيل ، والتدخل الأنجلو / فرنسي (١٨٦٣– ١٨٧٩) ، ترجمة ناجي رمضان عطية ، مراجعة وتقديم أحمد زكريا الشلق ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٢م ، ١/ ١٧٩ – ١٨٠ .

(١٥) المرجع السابق ، ١/ ٢٩٣ .

(١٦) انظر : محمد عبد الله عيسى : قناة السويس ١٤٥ عاما ؛ قراءة في مشهد الافتتاح ودموع أوجيني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٣م ، ص ١٧ .

(١٧) إلياس الأيوبي : تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا ؛ من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩ ، تعريب علي أحمد شكري ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م ، ٣٨٤/٢ .

(١٨) كلمة (يعكس) هنا تعني المُحَاكَاة لا المُطَابَقَة ، بمعنى التعبير عن إحساسنا بالشيء وأَثَر الحدث ، لا وصف الشيء المحض أو تسجيل الحدث المُجَرَّد .

(١٩) راجع : حديث حَازِم القَرْطَاجَنِّيّ (ت٦٨٤هـ) عن بواعث القول الشعريّ وارتباطها بالزمن وأوضاع العصر ، وفكرة الالتزام والتصوُّر الأخلاقيّ لمهمة الشعر ، وأنه ينبغي للشاعر ألا يجعل مِنَ الفَضَائِل حِلْيَة لِمَنْ لا يستحق ؛ فالشعر ليس بالشيء الهين ، وإنما هو وسيلة مؤثرة في استثارة الأفعال الجمهورية ، أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه . حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط١ ، ١٩٦٦م ، ص ٤١ ، ٣٧٨ .

(٢٠) محمد مندور : مسرح الحكيم ، نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت ، ص١١٢ .

(٢١) هربرت ماركيوز : العقل والثورة ؛ هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م ، ص ٢٢.

(٢٢) رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص٩.

(٢٣) أرِسْطُوطَالِيس : فن الشعر ؛ مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، ترجمه إلى اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣م ، ص ٢٦ .

(٢٤) صالح اليظي : الخصائص الفنية والنفسية والتاريخية في شعر المتنبي ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ١٩٩٤م ، ص١٥٣ .

(٢٥) قاسم عبده قاسم : الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م ، ص ٨ .

(٢٦) كولنجوود : فكرة التاريخ ، ترجمة حمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص٤٢٤.

(٢٧) انظر : مقدمة رواية (فتاة القيروان) التي كتبها محمد حسن عبد الله . جورجى زيدان : فتاة القيروان ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

(٢٨) عبد القادر القط : فن المسرحية ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٧م ، ص ٤٣.

(٢٩) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص١٥٤.

(٣٠) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥م ، ص ١١١ .

(٣١) أدونيس : محاولة تعريف الشعر الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م ، ص ٧٩ .٩٠.

(٣٢) فنست : نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة حسن عون ، دار العهد ، بيروت ، ١٩٨٨م ، ١٤٦/٢.

(٣٣) عبد الجواد المحص : الروايات التاريخية عند جورجي زيدان بين الفن والتاريخ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٣م ، ص٥٤ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ٤٠– ٤٤ .

(٣٥) جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م ، ص٢٧٢ .

(٣٦) أحمد العشري : المسرح التحريضيّ ؛ الإثارة والدعاية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص١٠٣، ١٣١ .

(٣٧) يوسف نوفل : الفن القصصيّ بين جيليّ طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص٢٢١.

(٣٨) عبد الله العريني : الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية ، مطابع الدرعية ، الرياض ، د . ت ، ص٣٨.

(٣٩) فاروق جويدة : الخديوي ؛ مسرحية شعرية ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٤م ، ص ١٥ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ٧١ .

(٤١) المرجع نفسه ، ص ١٩– ٢٠ .

(٤٢) المرجع نفسه ، ص ٢٤ .

(٤٣) المرجع نفسه ، ص 31

(٤٤) المرجع نفسه ، ص ٨٦ – ٨٨ .

(٤٥) المرجع نفسه ، ص ٨٨ .

(٤٦) المرجع نفسه ، ص ٩١ – ٩٢ .

(٤٧) المرجع نفسه ، ص ٢٣٠ – ٢٣٢ .

(٤٨) "What Is Stockholm Syndrome?", www.livescience.com, Retrieved ٢-٢-٢٠٢٠. Edited.

(٤٩) محمد مبروك أبو زيد ، ظلال العقل العربي – ج 5مسقط رأسي؛ بين العقل والدين والتاريخ وعلم النفس ، ص 110

(٥٠) المرجع نفسه ، ص ٧٥ – ٧٦ .

(٥١) المرجع نفسه ، ص ٨٤ – ٨٦ .

(٥٢) المرجع نفسه ، ص ٢٠٧ – ٢٠٨

(٥٣) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

(٥٤) المرجع نفسه ، ص ١٨٤– ١٨٥ .

(٥٥) المرجع نفسه ، ص ٢٤٤– ٢٤٥ .

([٥٦]) المرجع نفسه ، ص 211 – 210

([٥٧]) المرجع نفسه ، ص 214 – 213

(٥٨) المرجع نفسه ، ص ٢٣٨ – ٢٣٩ .

(٥٩) المرجع نفسه ، ص ٢٤٢ – ٢٤٤ .

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

*** حازم القرطاجني – أبو الحسن حازم بن محمد (ت ٦٨٤هـ):**

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، ط ١، ١٩٦٦م .

*** المُتَنَبِّي – أَبُو الطَّيِّب أَحْمَد بْن الحُسَين (ت٣٥٤هـ) :**

٢- شرح شعر المُتَنَبِّي ، أبو القاسم إبراهيم بن محمد بن زكريا الزهري الأندلسي المعروف بابن الأفليلي (ت٤٤١هـ) ، دراسة وتحقيق مصطفى عليان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط٢ ، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م .

ثانيًا : المراجع العربية :

*** أحمد العشري :**

٣- المسرح التحريضيّ ، الإثارة والدعاية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

*** أدونيس :**

٤- محاولة تعريف الشعر الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م .

*** إلياس الأيوبي :**

٥- تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا ؛ من سنة ١٨٦٣ إلى سنة ١٨٧٩ ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م .

*** بودلير :**

٦- عبد الرحمن صدقي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦م .

*** جبور عبد النور :**

٧- المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .

*** جورجى زيدان :**

٨- فتاة القيروان ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٨٤م .

*** رجاء النقاش :**

٩- ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ١٩٩٢م .

*** رشاد رشدي :**

١٠- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٨١م .

*** صالح اليظّى :**

١١- الخصائص الفنية والنفسية والتاريخية في شعر المتنبي ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، ١٩٩٤م .

*** طه وادي :**

١٢- صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

*** عبد الجواد المحص :**

١٣- الروايات التاريخية عند جورجي زيدان بين الفن والتاريخ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٣م .

*** عبد القادر القط :**

١٤- فن المسرحية ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٨٧م .

*** عبد الله العريني :**

١٥- الاتجاه الإسلامي في أعمال نجيب الكيلاني القصصية ، مطابع الدرعية ، الرياض ، د . ت .

*** فاروق جويدة :**

١٦- الخديوي ؛ مسرحية شعرية ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٤م .

*** قاسم عبده قاسم :**

١٧- الرواية التاريخيَّة في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م .

*** كمال الدين حسين :**

١٨- المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ؛ مع دراسة تحليلية نقديَّة لمسرح نعمان عاشور ومسرح نجيب سرور ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

*** محمد رضوان :**

١٩- فاروق جويدة ؛ شاعر الحُلْم الضائع ، وأجمل ما كتب ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ٢٠٠٨م .

*** محمد عبد الله عيسى :**

٢٠- قناة السويس ١٤٥ عاما ؛ قراءة في مشهد الافتتاح ودموع أوجيني ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٣م .

*** محمد غنيمي هلال :**

٢١- الرومانتيكية ، نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٥م .

***محمد مبروك أبو زيد**

٢٢- ظلال العقل العربي - ج 5مسقط رأسي؛ بين العقل والدين والتاريخ وعلم النفس

*** محمد مندور :**

٢٣- مسرح الحكيم ، نهضة مصر ، القاهرة ، د . ت .

*** محمود نسيم :**

٢٤- المُخْلِص والضَّحِيَّة ؛ رُؤَى العَالَم لَدَى محمود دياب وصلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية العامَّة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٣م .

*** ولد الخشاب :**

٢٥- دراسات في تعدي النص ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د.ت .

*** يوسف نوفل :**

٢٦- الفن القصصيّ بين جيليّ طه حسين ونجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

ثالثًا : المراجع الأجنبية المترجمة :

*** أرِسْطُوطَالِيس :**

٢٧- فن الشعر ؛ مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، ترجمه إلى اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٣م .

*** فنست :**

٢٨- نظرية الأنواع الأدبية ، ترجمة حسن عون ، دار العهد ، بيروت ، ١٩٨٨م .

*** كولنجوود :**

٢٩- فكرة التاريخ ، ترجمة حمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨م .

*** ماركيوز ، هربرت :**

٣٠- العقل والثورة ؛ هيجل ونشأة النظريَّة الاجتماعيَّة ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصريَّة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م .

*** محمد صبري السوربوني :**

٣١- الإمبراطورية المصرية في عهد إسماعيل ، والتدخل الأنجلو / فرنسي (١٨٦٣- ١٨٧٩) ، ترجمة ناجي رمضان عطية ، مراجعة وتقديم أحمد زكريا الشلق ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٢م .

رابعا : الدوريات :

*** سوسن رجب :**

٣٢- صورة المرأة في مسرح فاروق جويدة ، مجلة أفنان ، النادي الأدبي ، جامعة تبوك ، تبوك ، العدد (١٥) ، ٢٠٠٩م .

*** عبد الحميد إبراهيم شيحة :**

٣٣- الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة ، مجلة كلية الآداب ، كلية الآداب ، جامعة المنصورة ، العدد (٢٣) ، أغسطس ١٩٩٨م .

*** همت بسيوني عبد العزيز :**

٣٤- السُّلْطَة وقَضَايَا المُوَاطنة في الخطاب المسرحي المصري ؛ مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة نموذجًا ، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية ، المجلة العربية لعلم الاجتماع ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، العدد (١٥) ، يناير ٢٠١٥م .

خامسا : مراجع أجنبية :

1) "What Is Stockholm Syndrome?"
www.livescience.com, Retrieved 2020 Edited .