

سرديات القهر في مسرحية "ياسين وبهية"

عند

نجيب سرور

مقدم : د. فاطمة يوسف محمد
أستاذ النقد الأدبي المسرحي المساعد
بكلية التربية النوعية
جامعة بنها

المقدمة :

إن الإنسان ليس مجرد طبيعة تتحقق بشكل آلي، بل هو تاريخ يضاف للطبيعة، فالتاريخ الإنساني ليس نقله في الزمان، لكنه صيرورة ثقافية اجتماعية مع ضرورات الطبيعة الإنسانية، ولهذا خصوصية الإنسان الحقيقية ليست في كينونته بقدر ما هي خصوصية اجتماعية تاريخية. هذه الخصوصية التاريخية تتغير وتتطور بتطور الوعي والمجتمع والقدرات، كما الهوية الإنسانية تتغير وتتطور بتطور الوعي والمجتمع. فلكل مرحلة تاريخية هوية معبرة عن معتقداتها وأفكارها بمعنى أن لكل مرحلة في التاريخ هويتها التي هي تطور وتجدد للمراحل السابقة وقد تكون انحداراً فهي تماثل للماضي .

يعرف التراث بأنه " كل ما يشمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منه المكتوب أو المتوارثة من أقدم الأزمنة، أما التراث الثقافي فهو ذلك الإرث الثقافي والحضاري الذي يتكون لأمة من الأمم عبر العصور ولید تفاعل الأجيال، وهو صورة لما بلغته هذه الأمة من المعرفة".⁽¹⁾ كثيراً ما تكون هناك علاقة جدلية بين الكاتب المسرحي والتراث وذلك من أجل استنهاض العديد من القضايا والتساؤلات التي ينحصر أغلبها في بحث أسباب العودة إلى التراث، ثم في كيفية التعامل معه وتقديمه.

وهناك من يري أن توظيف التراث " هو استخدام معطياته استخداماً فنياً إيمائياً وتوظيفها رمزياً لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية الخاصة للفنان، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة"⁽²⁾

وفي هذه الدراسة، تهتم الباحثة بمسرح " نجيب سرور " الشعري وبمصادر التراث عند شاعرنا وخاصة ما استلهمه في مسرحية " ياسين وبهية " كنموذج تطبيقي للدراسة للتعرف على المصدر الشعبي الذي استلهم منه وأهم الأساليب المستخدمة في الفنون الشعبية كشخصية (الراوي) الذي تستخدمه السير والمواويل القصصية الشعبية، ويرجع ميول نجيب سرور إلى استلهامه من الفن المواويل القصصي إلى نشأته في قري الريف المصري ومعايشته لمعاناة الفلاح ونضاله ضد الإقطاع حيث عصور القهر والظلم على الفلاح الأجير، وكان هذا على مرأى عينيه. فكان له المردود النفسي والأثر البالغ الشعوري في حياته الذاتية.

فقد كانت المواويل القصصية هي خير كلمة تنثري عن الفلاح وتعبير عن حاله " كان الموالم القصصي يعبر عن حال هؤلاء بالكلمة والإيقاع خلال هذه الحقبة من الزمن معبراً عن مجتمعه وعن ذاته، كما عبر عما يجول في أعماقه من أحاسيس وحب للوجود داخله أو خارجه معبراً عن بيئته كإنسان يؤثر ويتأثر في كل ما يحيط به"⁽³⁾

(1) سمير سرحان : المسرح والتراث العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ ص ٢٨ .
(2) علي عشري زايد : دراسة : توظيف التراث العربي في سفرنا المعاصر، مجلة فصول المجلد الأول. الهيئة العامة أكتوبر ١٩٨١
(3) عز الدين إسماعيل : دراسة " توظيف التراث في المسرح " مجلة فصول العدد الأول أكتوبر ١٩٨٠ الهيئة العامة للكتاب ص ١٤ .

وفي الريف عرف " نجيب سرور " الموالم القصصي الذي يعبر عنه وعن أبناء قريته ومن هذه المواويل موال "ياسين وبهية". وتأثره بهذا الموالم فاستلهمه في عمل مسرحي منظوما شعرا. قد استطاع نجيب سرور في هذا العمل المسرحي أن يحتفظ بالحس الشعبي والنبض الشعبي الحي، فظلت القصة الشعبية في إطارها المحبب لجمهورها .

ويشيد بذلك " عز الدين إسماعيل " بنجاح " نجيب سرور في توظيفه للتراث في هذا العمل الدرامي " ياسين وبهية " قائلا : "هي قصيدة درامية ذات نفس ملحمي وطور لغتها الشعرية كما اجتهد نجيب سرور في أن يوائم بين موضوعه الشعبي ولغته، فاستخدم لغة شعبية مشبعة بعناصر الإحياء الشعبي، ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمي مع هذه اللغة الشعرية ذات النبض الشعبي على نحو يعد تطويرا حيا لأسلوب الأداء في السير الشعبية" (4) .

وأسلوب السرد يتمثل في وصف الأشياء كما هي " أما في الكتابة الأدبية أو الدرامية فإنه يتخلص من طوق الحقيقة، وذلك ليتمكن من إثارة الخيال بواسطة الصنعة الفنية، فالأسلوب السردى يحيط بالواقع والخيال، فهو يعتبر الإطار النصي الذي يتم من خلاله الفعل البشري وفقا للغويين والأدباء فهذا أفضل الأساليب التي تتيح الوقوف على الأفعال الإنسانية عبر الزمن " (5) .

وزمن الماضي في موال ياسين وبهية نجد " نجيب سرور " يستعين بالراوي كسارد لأحداث القهر والمعاناة في هذا الزمن الماضي كشاهد على القهر والتعاسة في ترتيب قصصي. فالسارد الذي تلهمه بوضوح ذكريات البطل المصاب بالقهر والتعاسة الذي يؤدي هنا وظيفة الذات الوسيطة لحادثة محددة جدا ولكنها مهمة.

ولو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها، لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجة عن هذا العمل. والتي تخص الظروف التاريخية والاجتماعية للمجتمع . لو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته، لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى خارجة تخص حياة المؤلف وعمله خلال السنوات التي كرسها لذلك النص الدرامي.

فإن تمسرح البطل والسارد المفترض للنص الدرامي لا يعني أنني أرى أن المضمون السردى لا علاقة له بحياة مؤلفها. وإنما يعني فقط أن هذه العلاقة لا تمكن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق للأول. أما السرد المنتج لهذه الحكاية أو الموالم هو الفعل الذي يروي حياته الماضية.

ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردى في مسرحية ياسين وبهية هو أساس لدراسة العلاقة بين الموالم والحكاية التي أنشأها " نجيب سرور " بمعنى أن الدراسة ستتبع دراسة علاقتين :

١- العلاقة بين الأحداث التي يرويها الراوي (الخطاب السردى) .

٢- العلاقة بين هذه الأحداث لها والفعل الذي ينتجه .

فحضور المتكلم يدل على تطابق الشخصية والسارد، أو حضور فعل ماض يدل على: أسبقية العمل المروي على العمل السردى .

(4) المرجع السابق

(5) جيرار جنييت : خطاب الحكاية بحث في المنهج : ترجمة : محمد معتصم المجلس الأعلى للثقافة (ط ٢) ١٩٩٧ ص ٥٥

فالكاتب لا يعود لماضيه ليحدث فجوة بينه وبين حاضره ليسقط على معطيات هذا التراث قضايا مجتمعه أو كما قيل بحق أن يتصل بقدر ما يفصل عنه، وان يعطيه بقدر ما يأخذ منه، فهو لا يقبله كله، ولا يرفضه كله، ذلك أن يقف بقدم في التراث وبالأحرى في واقعة " (6)

وكتاب الستينيات في مصر نهلوا من التراث وقدموا الكثير من أعمال مسرحية ومنهم نجيب سرور الذي قدم أول عمل مسرحي تفرد في بنائه الفني علي السرد وعنصر الحكاية ، متأثرا بهما كتقافة شعبية تربى عليها منذ صباه في القرية خاصة فن السيرة وهو فن ملئ بالمظاهر الملحمية، هذا الفن الذي تعرف عليه من بعض الإشارات والترجمات التي تمت في الواقع المسرحي العربي في الستينيات . وقد استغل نجيب سرور الموال وقصته الشعبية لياسين وبهية ليعرض المفهوم الشعبي للقدر أو المقسوم، ويعبر تعبيرا دراميا أخذا عن بعض معتقدات الشعب مثل القتل دفاعا عن الشرف كما صلبها نجيب سرور في نصه الدرامي في قالب الراوي، كتبها شعرا عذبا واستعان بأغنيات شعبية شائعة فأضاف على نصه الدرامي جو الريف الأخاذ وصور في بساطة أسرة، قصة كفاح قرية اسمها "باهوت" واقعة في برائن الإقطاع.

وهنا يأتي سؤال الباحثة : عن دور السرد في إبراز علاقة الماضي بما يحيط بالكاتب من واقع ما عاشه ويعايشه في الحاضر ؟ وهذا ما سيجيب عنه البحث من خلال تناول المنهج التحليلي للوحدات السردية والوحدات الدرامية لمسرحية " ياسين وبهية " وذلك في الخطوات التالية :

أولا : قيمة التراث للأمم واستلهامه في الدراما .

ثانيا : مقومات السرد في النصوص الدرامية .

ثالثا : توظيف " نجيب سرور " لمقومات السرد في مسرحية " ياسين وبهية " .

(6) عز الدين إسماعيل : مرجع سابق ص ١٨٢ .

أولاً : قيمة التراث للأمم واستلهامه في الدراما :

يعرف الباحثون التراث للأمم بأنه الشعور الجمعي، وهذه الذاكرة التي تربطنا بالماضي والتاريخ، حيث نلتقي جميعاً في تلك الذاكرة المثيرة، ومن الممكن أن ننطلق من تلك الدائرة الحميمة مروراً بالواقع إلى آفاق المستقبل، وما سوف يكون بعيداً عن الدوران اللانهائي في دائرة التكرار والاستهلاك الآلي لماضيها .

وهذا التراث الذي يحمله الإنسان في ذاكرته قد حباه الله به ، ولاشك أن هذا التراث هو حقيقة إنسانية تتشكل من خلال بحث الإنسان عن الحرية والوجود ويقول "محمود أمين العالم" في هذا : " بما أن الحياة مستمرة ستظل التراكمات تتكون وتكون التراث المتعدد الموضوعات من أديبة أو دينية وسياسية واجتماعية وكل هذا هو ما يدل على هوية الإنسان، تلك الهوية التي تعتبر ضرورة إنسانية لما تشمله من ركائز هامة للإنسان .

ثم يستشهد برأي ابن خلدون حول هوية الإنسان " : بأن الإنسان ليس مجرد طبيعة تتحقق بشكل آلي، بل هو تاريخ مضاف للطبيعة، فالتاريخ الإنساني ليس نقله في الزمان، ولكنه صيرورة ثقافية اجتماعية مع ضرورات الطبيعة الإنسانية، ولهذا فخصوصية الإنسان الحقيقية ليست في كيوئنه بقدر ما هي خصوصية اجتماعية وتاريخية" (7) .

ولاشك أن الرؤية النقدية الواعية تمتلك القدرة على التوقف عند صوامت التراث الشعبي وأحداثه وشخصياته وفقاً لرؤية ومنظور له دلالاته العميقة التي تتفاعل مع الحاضر للاستنهاض والتغيير ومنحه أبعاداً أكثر قدرة على التواصل بالمستقبل .

فمن يلجأ من الكتاب إلى استلهاهم التراث في الدراما لأبد وأن يكون له مبرراً بالعلاقة الجوهرية بين ما يستلهمه من التراث وحلمه بالتعبير عن قضية اجتماعية فعالة، فكل كاتب هو بالضرورة شاهد على عصره، ويرى أن الدراما المسرحية خير أداة يدلي من خلالها الكاتب بشهادته عن هذه القضية أو ذلك مستعينا بما يستلهمه من التراث في تحقيق حلمه نحو ما يصبو إليه .

وقد رأى الناقد عبد الرحمن بن زيدان المغربي " أن الاستلهاهم هو وسيلة لفتح التراث على عبقريته، والتراث العربي له بالتأكيد عبقريته وحرارته وله خطاباته المتعددة، فكيف يمكن أن نتعامل مع هذه الخطابات التي تنتمي إلى زمن مضي ونستحضرها في الزمن الحاضر لتتحدث عن الذات العربية، إذن الاستلهاهم هو جزء من العملية الإبداعية التي تجعل من الدراما المسرحية وتجعل من هذه المصادقية شرط كتابة وشرط إبداع وشرط تحدى للظروف التي تحيط بالمسرح العربي(8)

إذاً الاستلهاهم للتراث من الممكن أن يكون وسيلة وليس غاية، وسيلة للوصول إلى التراث العربي المتعدد بقيمة وأساليبه وبكل الأشكال التي تجعلنا ننتمي إليه، وينتمي إلينا لكي يتحقق التواصل... ولتحقيق هذا التواصل لابد لكاتب أن يكون على وعي بالتراث، ووعي بواقعة ووعي بطبيعة الجمهور الذي ينبغي أن يملك الكاتب القدرة على تحريك وعيه والتأثير في وجدانه في اتجاه وعي الكاتب الفكري

(7) مجلة المسرح : ندوة التراث ضرورة إنسانية ، الهيئة العامة للكتاب العدد ٧٤ يناير ١٩٩٥ ص ٢٧ .

(8) مجلة المسرح : ندوة (مصادقية التراث الشعبي في المسرح العربي) الهيئة العامة للكتاب العدد ٧٤ يناير ١٩٩٥ ص ٢٩ .

نحو قضية ما .. فطالما هناك قضية، هناك أمة تعاني وتتمزق، فلا بد أن يكون المسرح المنبر الذي يكشف ويحرض ومن يتعامل مع التراث المخزون في وجدان الأمة عليه اكتشاف الحقيقة من خلاله وليس استغلاله. التأكيد علي حقيقته.

فالتعامل مع التراث يأتي كحركة مستمرة ومتجددة، وليس كوحدة كلية مغلقة أو كمادة خام تنتمي إلى الماضي فقط، وإنما يجب التعامل معه كحركة تساهم في التطوير والاستمرار في علاقة جدلية انعكاسية بين الماضي والحاضر والمستقبل فيكشف من خلالها المضمون الإنساني .

كما يجب إدراك وظيفة التراث ذاتها حتى لا تصدم بالإخفاق في تناوله، فعلي الأديب المبدع أن يعيد تشكيل هذا التراث برؤية عصرية وأن يوظفه كعنصر إبداعي خلاق بشرط أن يكون لديه المبرر الموضوعي، والمبدع هنا لا يهدف إلى إحياء التراث وإنما هو إحياء للعمل الإبداعي وإضفاء دلالات موضوعية قوية علي بنائه للمضمون وبنائه الجمالي، والبحث في المادة الشعبية ليس إلا أنها عنصر الهام خلاق بما يتناسب طبيعة العمل الإبداعي وهذا العمل المركب والذي يتسم لسلطة العقل وهيمنة الحدث .

" والتعامل مع التراث قد يكون توجه من الكتاب لنسترشد به بعيدا عن المسرح الغربي الذي نتعامل معه بدرجات متفاوتة في العالم العربي، ومن ثم يكون التعامل مع التراث هو إتاحة الفرصة لإيجاد شكل مسرحي عربي مع وجود العالمية .

وأحيانا يكون التعامل مع التراث للهروب من الرقابة المسلطة علي الفكر والإبداع الذي يتوجه بإيديولوجياته المختلفة مناقشة قضايا المجتمع⁽⁹⁾

ولكن هنا يأتي التساؤل : كيف نتعامل مع هذا التراث في الإبداع المسرحي ؟
البعض يري كسعد أردش (أن هذا التراث والتاريخ لهما قدسيتهما وقد يتورط المبدع في استلهامهما)
(10)

إن الباحثة تعترض علي هذا الرأي حيث أن صفة القدسية هذه تعني أن التراث مادة خام سقط عنها الجدلية بينها وبين الحاضر كما تنفي عن هذا التراث إمكانية التفاعل معه في الحاضر، أو منحه القدرة علي التواصل بالمستقبل من خلال إبداعات الفنانين والمتقنين للكشف عن المضامين الإنسانية .

كما يأتي أيضا اعتراض الباحثة علي هذه المقولة (قدسية التراث والتاريخ) فهذه المقولة يهاجم بها " سعد أردش " كتاب الستينيات في مصر وتعدد أعمالهم المسرحية التي قدمت بأشكال فنية متعددة، فالكثير منهم اتخذ التراث كأسقاط علي إبداعاتهم الدرامية في فترة كانت الرقابة مسلطة علي الأعمال الدرامية والفنية .. فنجحت هذه الأعمال إلى التلميح دون التصريح ... وقدموا أعمالا مستلهمة من التاريخ والتراث تناقش قضايا المجتمع المعاصر خاصة قضايا حرية التعبير والعدالة الاجتماعية والقهر

(9) فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر . انظر الفصل الثالث (الإسقاط التراثي في مسرح الستينات) الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٣ .

(10) مجلة المسرح : ندوة " مصداقية التراث الشعبي في المسرح العربي " مرجع سابق ص ٣١

السلطوي..الخ وقد نجحوا في هذا التوظيف التراثي فيما قدم من أعمال مسرحية كتوفيق الحكيم والفريد فرج ورشاد رشدي وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور .. وغيرهم من المبدعين المسرحيين .
ولكن تتفق الباحثة مع ممدوح عدوان في رأيه الأكثر إقناعاً وردا علي " سعد أردش " فهو يري : " أن النقل للتراث أو التاريخ يصدق بدون أي تحريف، يعتبر أمر قاتل للمبدع فهذا من اختصاص المؤرخ والباحث، وهذا يقلل من إبداع الكاتب، وأن هذه القدسية قاتلة للإبداع بقدر ما يكون الإبداع قاتلاً للتراث، لأن الكاتب يستخدم المادة التراثية التي تخدم غرضه الإبداعي، ولذا مطلوب من الكاتب أولاً بالتأكيد أن يعرف موضوعه، إن كان من التراث فيجب أن يعرف المادة التي يبحث عنها، هذه المعرفة مطلوبة عندما يكتب الكاتب عملاً مسرحياً يدور في حقبة تاريخية معينة يجب أن يعرف مفرداتها وحيثياتها وقد لا تلمزه، ولكن يجب أن يعرفها، هذا إلى جانب معرفتي في تهبؤات أو استعدادات الكاتب ماذا يجب أن يعرف ثم يستلهم " (11)

كذلك رأي صفوت كمال " بأن أي إبداع شعبي جديد هو في واقعة إبداعي هو تواصل ما سبقه، فهو إنتاج إبداعي يعبر عن احتياجات المجتمع ككل، يتغير ويتشكل تبعاً لظروف المجتمع نفسه، عموده الفقري ضمير هذه الأمة، وبنائه الفني هو صور الحياة التي يعايشها أبناء المجتمع .
ومن خلال العلاقة بين ما كان .. وما هو كائن متحقق بنية العمل .. فهو ليس إبداعاً جمالياً فحسب بل هو إبداع جمالي يحقق ضرورة إنسانية في حياة الجماعة " (12)

فإذا كان لنا في مصر رصيد هائل من المادة التراثية أو الصورة التراثية علي اختلاف أشكالها ومكوناتها، فمن الأحرى علي كتابنا المسرحيين الاستفادة من هذا المخزون المثير لشهية الإبداع المسرحي وتوظيفه هذا من وجهة، ومن جهة كمحاولة للتحرر من القالب الغربي للمسرح، وإيجاد صيغة أو شكل جديد نابع من بيئتنا المصرية أو العربية .

ومن كتابنا الذين أقدموا علي النهل من التراث توفيق الحكيم ومسرحياته أهل الكهف السلطان الحائر وشمس النهار وقالبنا المسرحي - يا طالع الشجرة - علي سبيل المثال وليس الحصر كذلك الفريد فرج في سقوط فرعون، حلاق بغداد - علي جناح التبريزي وتابعه قفه - وغيرهم رشاد رشدي " انفرج يا سلام " صلاح عبد الصبور " مأساة الحلاج " يسري الجندي وأبو العلا سلاموني ونجيب سرور الذي اهتم في مسرحه بالمصادر الشعبية كالسرود من خلال الراوي أو من خلال الكورس والأغاني الشعبية التي تعلق علي الأحداث كما استشهد بالأمثلة الشعبية كشكل من أشكال الخطاب السردي . وهذا ما تفرد به نجيب سرور بين كتاب الستينيات .

" وهكذا سعي كتابنا في أعمال شتي إلى توظيف التراث ومادته وصوره المختلفة، ورغم هذا الكثير إلا إننا لا نستطيع أن نغفل أن ثمة خصائص وعلامات في النص المسرحي تميز بين كاتب وآخر .
إن هذا الإلهام هو أساس الإبداع، والإلهام هو حضور المخيلة الإبداعية وحضور الطاقة المتفجرة التي باستطاعتها أن تجعل من الاستلهام وسيلة لفتح التراث علي عبقريته وحرارته وخطاباته المتعددة.

(11) المرجع السابق ص ٣١ .

(12) صفوت كمال : من فنون الغناء الشعبي المصري. الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ ص ١٠٠

فكيف يمكن أن نتعامل مع هذه الخطابات التي تنتمي إلى زمن مضي ومستحضرها في الزمن الحاضر للتعبير عن قضية معاصرة، ويأتي اختيار الكاتب من التراث بشخصيات وأحداث تتوافق وتعبّر بصدق عن هذه القضية أو التعبير عن الواقع وعن الحركة الاجتماعية ومن يستلهم من التراث في المسرح ينبغي أن يكون استلهامه شكلا ومضمونا حتى تتحقق علاقة ذات مصداقية بين التراث وبين المسرح " (13).

فقد استلهم " نجيب سرور " عمله المسرحي (ياسين وبهية) من الموالم القصصي الشعبي بنفس العنوان للتعبير عن قضية اجتماعية وسياسية واقتصادية عاشها في قريته.

لقد حاول " نجيب سرور " من خلال شخصيتي الموالم " ياسين وبهية " إعادة إنتاج الواقع. ذلك أنها تعتمد علي بنية حكائية خارجية. عبر تقنية السرد علي لسان الراوي، إلا أن الوقائع المجسدة دراميا عبر المواقف الدرامية المتعددة هي إنتاج واقع وليست إعادة إنتاجه .

وقد تكلم " عبد الكريم برشيد " المغربي عن مصادر الإبداع قائلا : " من أي مصدر استقي مسرحياتي من الواقع كما آراه وأحياه، أم من الأدب الذي ترسب في ذاكرتي بعضه وضيعت أكثره، هل استقي هذه المسرحيات من الحكاية، أي من ذلك الإرث الذي تشكل كجزء من وجداني الجمعي أم من الأسطورة.

إن الكتابة تنطلق لدي من منطلقات متعددة، تنطلق من حياتي أولا إنها تغوص في مستويات هذه الحياة وأبعادها المختلفة " . (14)

هذه المقولة " لعبد الكريم برشيد " تؤكد للمبدعين أن هناك إرث ثقافي في ذاكرة الأمة وأفرادها، ومن حق كل مبدع أن يبحث في هذه الذاكرة عن مصدر لإلهامه لمناقشة قضايا الحاضر، وذلك بعد أن يعيد صياغتها وصهرها وتشكيلها في بوتقته الدرامية فيبدو كيانا جديدا، وبذلك يخرج الكاتب المسرحي بالمادة التراثية من قالب الجامد إلى الحياة المتجددة، من المحلي إلى الإنساني، وهذا ما لجأ إليه الكثير من كتاب الستينيات في مصر الذين قدموا العديد من المسرحيات التي تدل علي وعي فكري وفني عميق بهذا المنظور الدرامي لتعبير عن البيئة الاجتماعية المتصدعة .

كذلك يؤكد " برشيد " أن الإبداع تاريخ، تاريخ لما أهمله التاريخ أنه محاولة للكشف عن التاريخ المقموع والمكبوت والمسكوت عنه، وأن التاريخ للوجدان الشعبي من الآن. هنا يبدأ من قراءة، أو إعادة قراءة الأغاني والموابل الشعبية، والحكايات والأمثال والأساطير ... الخ أي كل المكونات الثقافية المختلفة .

كما يضيف أيضا في مقولته " في الواقع الواقعي تغيب الشخصيات التاريخية والخرافية والأسطورية ولكنها تحضر في الواقع المسرحي تدخل زمننا نحن / الآن هنا لتصبح جزء من هذا الواقع المتحرك تؤثر فيه وتتأثر به " (15) .

(13) مصطفى رمضاني : توظيف التراث إشكالية التأصيل في المسرح العربي .. عالم الفكر (مجلد 17) العدد 24 الكويت 1967 ص 79 .

(14) مجلة المسرح : عن مصادر الإبداع عبد الكريم برشيد . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة العدد 46 سبتمبر 1992 ص 74 .

(15) برشيد : المرجع السابق ص 75

فالشخصيات التراثية داخل المسرح هي مجرد أسماء ليست فيها نبض ولا روح، ولكن وجودها في وجود العلاقات الجديدة يعطينا بالتأكيد شخصية جديدة هذا عند الكتابة النصية، وهذا ما سعي إليه نجيب سرور .

لقد استدعي نجيب سرور بطلي الموال القصصي الشعبي (ياسين وبهية) من قالبهما الماضي الجامد في مسرحيته لطرح رؤية حول قضية من الواقع المعاصر الذي عاشه في الريف المصري ، حافظ علي رمز العلاقة بين (ياسين وبهية) والمجتمع، مجتمع إقطاعي بكل الثورة يجاهد فيه ياسين من أجل الحق، لكنه لا يستطيع .. وبهية رمز الخير رمز الأرض المصرية .. رمز مصر التي يطمع فيها الباشا، ولكن ياسين يواجه طمع الباشا بالرفض والتحدي فيقاتل ويحرق سعيا لتحقيق العدالة والحريّة، ولكن في ظل الاحتلال والسلطة الديكتاتورية كل المواجهات باءت بالفشل .

إذن الكاتب هنا حين استلهم التراث، فإنه يتعامل مع معطيات هذا التراث ويستخدمه استخداما فنيا وإيحائيا، وتوظيفها دراميا يحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الخاصة للفنان بحيث يسقط علي معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة .

هكذا يستفيد الكاتب المبدع من التراث بلغته ورموزه والتعامل معه لطرح رؤيته الإبداعية في هذه القضية أو ذلك. فقد استفاد الكاتب برموز ودلالات التراث المتفق عليها والمتراسبة في أعماق الأمة ووجدانها، مردود هذه الاستفادة هو التفاعل والتواصل بين دلالات النص والجمهور المتلقي للرؤية المعاصرة، وهنا يتحقق للكاتب هدفه المنشود .

وخلاصة لذلك أن توظيف الكاتب للتراث ليس لإعادة الموال أو القصة ولكن من أجل خدمة غرضه الإبداعي المعاصر، فرؤية الكاتب هي التي تتحكم في استلهم التراث وتوظيفه إبداعياً .

ثانيا : مقومات السرد في النصوص الدرامية :

إن أسلوب السرد من أقدم وسائل التعبير البشري فالحكي فعل قديم مثير للخيال ويرتبط بالشفاهية قبل معرفة الكتابة وذلك من خلال الراوي الذي يحمل في ذاكرته أحداثا وأحداث .

كما أن الأسلوب السردى لا غني عنه في أحاديثنا وكتابتنا، أنه يحيط بالواقع والخيال في إطار التفاعل الشفهي اليومي والأدب والصحافة، أنه يوجد دوما باعتباره الإطار النصي الذي يتم من خلاله تحديد معني الفعل البشري وفقا للغويين والأدباء وعلماء النفس والفلاسفة .

ويقول فرانسوار زيفاز عن السرد : " ولنذر جازينجار (١٩٩٤) المتخصص في العلوم العصبية والذي افترض أنه يوجد في مخ الإنسان وحدة خاصة بتحديد معني الأحداث التي عايشها الأفراد من خلال وضعها في إطار قصصي تترابط فيه هذه الأحداث بواسطة عدد من العلاقات السببية المؤثرة " .
(١٦)

(١٦) فرانسوارز زيفاز : كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة . ترجمة : باتس جمال الدين ، مجلة فصول . العدد ٦٧ ، ٢٠٠٥ ص ١٩٦

ويعتقد الفيلسوف " بول ريكور " أن السرد يعتبر من الأدوات المعرفية حيث يعد ربط الأحداث بمثابة إحدى العمليات التركيبية لأنها تتمثل في تجميع مجموعة من الأحداث المختلطة من أجل تشكيل كيان متماسك، والسرد هو بالتالي أفضل الأساليب التي تتيح الوقوف على الأفعال الإنسانية عبر الزمن (17) وكثير من كتاب المسرح الذين قدموا أعمالا درامية مستلهمة من التاريخ أو التراث، كان يلجأ الكاتب أحيانا في بنائه الفني إلى المرور بزمنين : أولهما زمن الحدث الماضي، ثم زمن الإبداع الفني ، الحاضر، فعندما يحاول الكاتب أن يتعامل مع زمن الحدث التاريخي في صياغه نص مسرحي ينطلق من زمن الحدث الماضي وزمن الوعي الحاضر، فيختار الكاتب الرموز التي تتناسب مع واقعة الاجتماعي ويوظفها لطرح قضية واقعية معاصرة، والتي من أجلها استلهم هذا العنصر التراثي، وهذا يؤكد مدى وعي الكاتب بما يستلهمه من التراث وإمكاناته الفكرية والجمالية والإدراك المتغير للواقع المعاصر اجتماعيا وسياسيا وصولا إلى التغيير للأفضل .

وطالما تعامل الكاتب في استلهامه من التراث مع زمن الحدث الماضي في زمن الوعي الحاضر (أي زمن الشيء المروي وزمن النص) كان لابد وان يكون من ضمن أساليبه في الكتابة وجود الراوي لسرد أحداث الماضي من وعي ذاكرته، ومعرفته بأبطاله بأبعادهم وأعماقهم لمعرفته بهم، فالجوء إلى الراوي كان يعتبر شكلا من أشكال الاستلهم للتراث خاصة في بعض الفنون الشعبية كالسير والمواويل الشعبية القصصية التي تعتبر الراوي هو الذي يمتلك خيوط الأحداث الماضية في يده - فهو يروي ويقص الكثير منها. وبذا يحقق الراوي أو السارد الكثير من المزايا حيث أنه يخبر الجمهور بخلفية الأحداث كما أنه يمتلك المدخل إلى أفكار الشخصيات ومشاعرها، فالفعل والشخصية يتكونان تدريجيا علي امتداد الخط الزمني في عملية القراءة وتطور السرد .

فإن أبرز ملامح الأشكال التراثية القديمة تتمثل في الآتي : " قيامها في معظمها علي السرد وعنصر الحكاية، أي علي وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام مما يعني وجود ضميرين متميزين (أنا) المتكلم يحكي عن (هو) الغائب كما يحتم علي وجود زمنين، زمن السرد الحاضر، زمن الأفعال الموصوفة (الوقائع) زمن الماضي. وفي السرد لا يتم التطابق الكلي بين الضميرين والزمنين، فلا يستغرق أحدهما الآخر " (18) .

" وإن كانت المسرحية عن قرب مضي الساعة والتقويم، فإن السرد يتعامل مع الواقع الإنساني للزمن، منحدرًا من الذاكرة لسرد أحداث الماضي حين يكون وثيق الصلة بالحاضر متخيلا المستقبل، إن السرد علي نحو لا يمكن إنكاره حركة في اتجاه ماضي قد حدث فيه كل شيء فعلا، في حين تستطيع المسرحية التظاهر بأنها تحدث في حاضرنا وقد تتطلع إلى المستقبل .

" إن يد السارد (الراوي) فعالة علي نحو واضح، وهي تنظيم الخط الزمني للحكاية حيثما كانت هناك، فبدلا من المشهد حين يقدم مشهد غير اعتيادي نفسه وجب فيه أن تمر سنوات كاملة. فالسارد

(17) المرجع السابق ص ١٩٦

(18) خالد سعيد : الحدائث المسرحية ومسيرة البحث عن الذات، مجلة فصول الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الرابع يوليو ١٩٨٤ ص ١١٦ .

يصف ما حدث بكلماته الخاصة، أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به دونما اقتباس، فإننا نري المشهد من خلال عيني السارد الذي ينحدر عائداً إلى الماضي ويعطينا منقذاً بصرياً إلى داخل الأحداث. فالمسرحية في حين تستطيع تقديم المشاهد والأفعال علي نحو مقتصد لا يمكنها أن تلخص الزمن، وبالتالي أن تدمج فترات من الزمن غير جديرة بالتمثيل " (19)

ونرصد رأي جبرار جنيت قائلاً : " لو أردنا أن ندرس تلك الأحداث لذاتها لأمكننا اللجوء إلى كل أنواع الوثائق الخارجية عن هذا العمل، والتي تخص الظروف التاريخية والاجتماعية للمجتمع، ولو أردنا أن ندرس تحرير هذا العمل لذاته لأمكننا أن نستخدم وثائق أخرى خارجة تخص حياة المؤلف وعمله خلال السنوات التي كرسها لذلك النص .

أن ت مسرح البطل والسارد المفترض لنصه، ولا يعني ذلك طبعاً أنني أري أن المضمون السردى لا علاقة له بحياة مؤلفها، وإنما يعني أن هذه العلاقة لا تمكن من تسخير هذه الأخيرة لتحليل دقيق لالأول، أما السرد المنتج لهذه الحكاية هو الفعل الذي يروي حياته الماضية " (20)

إن رصد هذه المقومات للسرد هو ضرورة لتعرف الباحثة عليها كي تكشف من خلالها مدي توظيف نجيب سرور لها في مسرحيته (ياسين وبهية) خاصة أن نجيب سرور قد تعرف علي السرد وأهميته من وعيه كمتقن تربي علي فن السيرة، وهو فن ملئ بالمظاهر الملحمية. إضافة إلى أن نجيب سرور تعرف أيضاً علي المسرح الملحمي أثناء بعثته في روسيا هذا المسرح الذي من عناصره الراوي والالتزام بقضايا المجتمع .

لقد اعتبر النقاد أن نجيب سرور قد وضع بذرة المسرح الشعبي رغم أنه لم يغرق نفسه في المحلية وذلك بعدم انفصاله عن التيارات المسرحية العالمية. ولأن البذرة التي وضعها هي توصله لفهم طبيعة المسرح الشعبي وروحه وبلورة إدراكه هذا في شكل مسرحي هو ترجمة جمالية صادقة لهذا المفهوم، فإنه يحمل سمات الموالم الشعبي إلى جانب الكثير من ملامح المسرح الملحمي وأساليبه وان اختلف معه في الهدف من استخدامها ولا أنه يتشابه تشابهاً كبيراً مع المسرح الإغريقي في خلطة السرد بالدراما والتعليق بالإنشاد وفي بلورته للحزن الفردي بحيث يصبح حزناً جماعياً يشمل العالم كله .

والمسرح الشعبي مسرح شعري في جوهره حتى وأن كتب نثراً، إذ هو يتعرض لتاريخ الجماعة لا لسلسلة من الوقائع المحددة زمنياً ومكانياً، وعندما يتناول فكرة الظلم، فهذا الظلم لا يهدر فرداً بعينه أو طبقة بعينها، بل تقع علي العالم بأسره... وغالباً ما يظهر هذا المسرح الشعبي كمسرح نجيب سرور إلا لحاجة الجماعة في مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها من واقع معاناة الحاضر .

إضافة لذلك تأثره بالمسرح الملحمي الملتزم بقضايا المجتمع. فهذا المسرح كما عرف من مقوماته التغريب ولا يبني فنيا علي العقدة المسرحية، بل يروي ويسرد قصة ما من حدث تدور في فلكه أحداث صغيرة. تلقي الضوء علي موقف ما، يلتزم الكاتب فيه بالتعبير عن معاناة المجتمع وقضاياها الاجتماعية

(19) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة : حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ١٩٩٨ ص ١٤٣ .

(20) جبرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج . ترجمة : محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٧ (ط ٢ ص ٣٩)

والسياسية. نافذا إلى عقل جمهوره يستهضه من أجل التغيير للأفضل، وهذا ما سيكتشف فيما بعد عند تحليل مضمون مسرحية (ياسين وبهية) لنجيب سرور .

إذاً بما أن نجيب سرور جنح إلى التغريب واستعان بالراوي لسرد أحداث حكاية (ياسين وبهية) فإنه أيضاً من حين لآخر يستعين بالكورس للتعليق علي الأحداث بالغناء الشعبي الذي يتلاءم مع الكتابة الشعبية وكذلك الموالم والأمثلة الشعبية التي تلخص الفكرة التي يعرضها الموقف .

أيضاً هناك مقومات للسرد قائمة علي أن الحقيقة تعتمد علي الزمان وقد قسم " ريكوير " هذا الزمان إلى ثلاث فترات زمانية ضرورية لتأليف قصة ما سواء أكانت القصة صحيحة أم غلطاً .

الفترة الأولى : هي حالة البداية حين يجد الناس أنفسهم في وضعية يريدون تغييرها أو فهمها لا غير، وهذا هو زمان التصور السبقى .

الفترة الثانية : أن نخطط للتدخل، إذا بدأ ذلك حكيماً لتؤثر في النتيجة الزمان الثاني هو زمان الفعل أو التصور. فنحن نحاول والأحداث تتكشف أن نفعل أو أن نفهم

الفترة الثالثة : إعادة التصوير، فنحن نسترجع ما حدث متتبعين الخطوط التي أدت إلى النتيجة، مكتشفين أسباب فشل الخطط، وكيفية تدخل القوي الدخيلة، أو كيف أدت الأفعال الناجحة إلى نتائج غير متوقعة .

إن اللحظات الزمنية الثلاث الضرورية لإبداع المسرود تأتي معها بإمكانية تغيير قيمة الأحداث حين ينظر إليها استرجاعياً " (21)

هذا الاسترجاع يفيد المتلقي الحاضر في أحداث الماضي وسبل تغييرها ... وبالتالي يمكن يجد درب التغيير للحاضر بقضاياها ومعاناته من أجل الاستشراف علي مستقبل أفضل للمجتمع وهذا ما كان يصبو إليه نجيب سرور من عمله الدرامي " ياسين وبهية " .

يبدو أن استخدام السرد يتضمن القدرة علي تحقيق الوحدة، وصياغة كل " متكامل علي قول أرسطو : " أي صياغة مجموعة من الوقائع تتصل بعدد من الروابط الزمنية والسببية، وقبل ظهور السرد، تبدو مجموعة أحداث وكأنها لغز غير مفهوم علي الإطلاق، بل لغز فوضوي للغاية، وقد قال سارتر " هذه هي الحياة " وأضاف قائلاً : ولكن حينما نقص الحياة، فإن الأمر برمته يختلف، والاختلاف يكمن في التماسك الذي تطرحه عملية السرد، والذي يعد أحد العناصر المهمة، فإنه يعكس سبب عدم إمكانية تفادي السرد في كتابات المؤرخ الذي يهدف إلى توضيح الأحداث الماضية المتعددة (22)

وأخيراً نرصد رأي أرسطو من كتابه (فن الشعر) فقد قال " إن السرد يخص الملحمة التي تروي فعلاً يتعلق بأقدار مجموعة من الناس، أو أمة، ومن ثم فهي تقدم حياة متكاملة لعصر معين، وإذا كانت الأهمية تتحول من الفرد إلى المجتمع وهي تتم في شكل سردي. كما تتألف من مشاهد متعددة، يمكنها أن تملأ

(21) نظريات السرد الحديثة. مرجع سابق ص ٩٨ .

(22) فرانسوار زيفار - كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة . مرجع سابق ص ١٩٧

الفراغات التي تقع بين الأحداث. فإن تلك المشاهد تفيد في تنويع السرد وتحليه العمل، والقدرة علي وصف أحداث تقع في وقت واحد في أماكن متعددة " (23) .

هكذا استطاع نجيب سرور أن يكتسب هذه المقومات الفنية لفن السرد وقدم للمسرح المصري مسرحيته (ياسين وبهية) ما بين السرد والمشاهد المسرحية ... وستحاول الباحثة في الخطوة التالية أن تقوم بتحليل الوحدات السردية والوحدات الدرامية في مسرحية (ياسين وبهية) ومدى توظيف نجيب سرور لمقومات السرد في إبراز القهر الاجتماعي علي المجتمع المصري .

ثالثا : توظيف نجيب سرور لمقومات السرد :

إن " نجيب سرور " ابن الأسرة الريفية الفقيرة الذي عاش منذ صغره يتفاعل مع ظروف مجتمعه الريفي الذي اتسم بالاستبداد والقهر من قوي السلطة الممثلة في الباشا الإقطاعي واستغلاله لأهل القرية والطبقية التي فرضت علي الشعب المصري تحت وطأة الاستعمار، فالإقطاعي يملك الأرض والفلاحين في أرضه عبيد مستأجرين، ونجيب سرور ابن القرية يشاهد ظروف القهر القاسية علي أهل قريته فاخترن في وعيه ذكريات هذا الماضي المؤلم وبات بداخله ... وهناك كانت الأغاني والمواويل الشعبية في ليال السمير تردد علي المقاهي كموال (ياسين وبهية) ذلك الموال الذي احتفظ بالنبض الشعبي والذي تنبه له نجيب سرور فاستلهمه في عمله المسرحي بلغة الشعر الذي أجادها مع اللغة الشعبية بعناصر الإحياء الشعبي من حكم وأمثال، ومن ثم تكامل أسلوب السرد الملحمي مع هذه اللغة الشعرية .

ويقول عز الدين إسماعيل رأيا " إن نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبي في عمله الفني علي نحو يأتلف كل الائتلاف مع موضوعه إن نجيب سرور لقي استجابة طيبة من جمهور المتلقين وذلك عندما اتجه إلى إحياء النص والأداء واحترام كليهما احتراماً جعله يحاول أن يتواري خلف الموال وخلف الأداء التلقائي للموال، وحاول أن يوظف المسرح وهو قالب جديد علي كليهما ليخدمهما معا دون أن يفرض وجوده كمتقف معاصر علي بساطة الموال وتلقائيته " (24)

إن مسرحية (ياسين وبهية) هي أول عمل مسرحي كتبه نجيب سرور بعد عودته من بعثته ١٩٦٤ في روسيا، تلك البعثة التي كان لها الأثر الكبير في اتجاهاته وشخصيته .

" قضى جيب سرور في روسيا فترة في ظل هذا المجتمع الذي رفض الإقطاع وأعطت الثورات الحق للفلاح وامتلاك الأراضي الزراعية كحق طبيعي، هذا المجتمع الذي أحيا في ذاكرة نجيب سرور شرور القهر والمعاناة في قريته (أخطاب) قبل ثورة ١٩٥٢ تشابهت الظروف في المجتمع الروسي ومجتمع الريف المصري مما تولد عنه تجربة إنسانية عاشها نجيب سرور في صباه. واخترن هذه المعاناة بشرورها في ذاكرته .. كما كانت أغنية أو موال (ياسين وبهية) يتردد في القرى في الأفراح وعلي المقاهي والتي أثرت في نجيب سرور " إنها أغنية من أغاني الشباب في الصعيد التي كانت ترددها الغوازي في الأفراح، ويشير مضمونها إلى قصة الحب بين بهية وياسين الذي قتل غدرا قبل أن

(23) ارسطو : فن الشعر : ترجمة / إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٨٩ ص ٢٠٨

(24) عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح. مرجع سابق ص ١٦٨

يتزوجها .. إنها أحداث من الواقع أضفي عليها الخيال الشعبي صوراً من جمال الفن وبهائه، فانجذبت إليه مشاعر الناس وأصبحت أغنية شعبية أو خيال درامي أمتزج فيه الفن بالواقع الاجتماعي فصار شيئاً رائعاً يجمع بين الرمز والحدث في إطار من عادات وتقاليد قطاع كبير من مجتمعنا بموروثاته " (25)

لقد استلهم نجيب سرور هذا الموالم القصص واتخذ من اسمي "ياسين وبهية" أبطالاً لعمله الدرامي ومع الاسمين قضية قتل ياسين والقهر الذي تعرض له .

" إن المؤلف لم يستلهم من الأصل الشعبي لموضوعه سوي اسمي كل من " ياسين وبهية " بجانب قضية قتل ياسين وقد غير من قاتليه ليؤكد علي فكرة القهر التي تتعرض لها الرواية كفكرة أساسية لها وقد جاء البناء الفني لمسرحية (ياسين وبهية) .

١- راو يسرد افتتاحية لقصد التعريف بأبطال الموضوع المقدم .

٢- شخصيات تتحدث بلسانها في حال الفعل المسرحي ..

٣- راو يعلق علي أفعال الشخصيات ويسرد بعض الأحداث .

٤- راو يسرد خاتمة الموضوع .

وتبدو العلاقة بين الوحدات السردية والوحدات الدرامية علاقة شارحة وليست علاقة تماثل.

فالوحدات السردية لا تقدم موقفاً موصوفاً ليتم إعادة إنتاجه عبر الوحدات الدرامية، وإنما تقوم

الوحدات السردية بالتعقيب الشارح التفسيري لبعض جوانب الوحدات الدرامية(26)

إذن عرفت قصة (ياسين وبهية) من الموالم الشعبي القديم الذي تغنى به الفلاحون وأصبح ملحمة شعبية تقص كفاح في سبيل الأخذ بالثأر لمقتل ياسين تلك الملحمة التي وقعت أحداثها في بدايات القرن العشرين والتي خلفت هذه الأغنية الشعبية مطلعها .

يا بهية وخبرني ع اللي قتل ياسين .

وستحاول الباحثة أن تقوم بتحليل الوحدات السردية والدرامية التي توحى بالقهر فهناك بعض الشهود الذين خبروا ما حدث في قرية (بهوت) والتي كانت قلعة من قلاع الإقطاع في مصر قبل الثورة. هذه القرية تشبه قرية (أخطاب) التي عاش فيها نجيب سرور في الدقهلية وعاش مآسي القهر مع الإقطاع أيضاً مثله مثل ريف مصر كله .

ولكن نجيب سرور تناول أحداث قرية (بهوت) ضد الإقطاع بمثابة الثورة ثورة للفلاحين ضد الاستبداد والمعاناة التي فرضت عليهم من قوانين الباشا. فأصبحت هذه الثورة جزء من تاريخنا الشعبي، ومن هذين المصدرين : موالم (ياسين وبهية) المصري الشعبي الصعيدى، وأحداث قرية بهوت، بمآسيها وكفاحها ضد رموز الظلم والقهر .. استلهم نجيب سرور قصيدته الدرامية أو روايته الشعبية وهذا ما أطلقه عليها النقاد حين ظهورها علي المسرح مسجلاً هذه الأحداث علي لسان الراوي عما جري في ذات يوم في (بهوت) حيث بدأ بالبرولوج للراوي الموجه كخطاب مباشر إلى جمهوره كما لو أن هذا الراوي

(25) صفوت كمال : من فنون الغناء الشعبي المصري. الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ١٩ بتصرف .

(26) عصام أبو العلا : دراما نجيب سرور مقال : مجلة المسرح. الهيئة العامة للكتاب ص ٤٥ .

يقص الأحداث من وعي ذاكرته أي من زمن الماضي للحاضر يصوغها بضمير المتكلم (أنا) - (أقص) والأولوية هنا لبهوت ومصيرها الذي تضمن أيضا مصير (ياسين وبهية).

أقص عن بهوت .. أقص عن ياسين .. عن بهية

حكاية لم يروها أحد ..

حكاية أود أن تعيش للأبد (ص ٨)

هذه المقدمة تعرض حكاية بهوت والدرس الذي سيستخلص من المسرحية، وأما المسرحية نفسها فليست إلا المثل المضروب لإثبات هذا الدرس. " فالهدف في المسرح الملحمي أن يكون أداة ثورية يسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة. فهو يقدم قصة " بهوت " وصراعها مع قهر ومعاناة الإقطاع كصورة رمزية للظلم في هذا الواقع ... مستعينا بالذاكرة تلك الذاكرة التي عرفها علماء النفس " أنها عمليات بناء وتخزين الخبرة السابقة ليصبح في الإمكان استخدامها المتكرر في النشاط أو استعدادتها إلى مجال الوعي. فهي ترتبط بماضي الشخص وبحاضره ومستقبله " (27) .

هنا يبدأ القاص للحكاية أنشودة نضال ضد الاستبداد والقهر والمعاناة تلك التي عاشتها قرية (بهوت) وبطلها ياسين وشباب القرية . (ياسين الجدع. الحر. الأسمر الذي شرب من بز أمه .. الخ) ملامح شخصية ياسين كان مغرما بأبنة عمه (بهية) وتواعدا علي الزواج، إلا أن الفقر وقوانين الباشا الطاغية سلبت منه أرضه وأبوه وحرمته من تحقيق هذا الحلم، فكان لابد وان يرسم المؤلف صور هذا الحرمان بسبب القهر المسلط عليه والمعاناة التي عاشتها القرية وياسين في الماضي حتى الثورة لنقد الحاضر وتغييره كما حدث في بهوت، أو كما المسرح الملحمي يقدم صورة للعالم من خلال العالم الباطن . إن بداية عملية السرد هي الشروع في ربط الجمهور وجذب انتباهه مع أول جملة يقدمها الراوي علي اعتبار :

" إن البداية يجب أن تضع الجمهور وبسرعة علي عتبة الأحداث التاريخية التي سيتحدث عنها الراوي، وتجعله مدركاً للمكان الذي تقع فيه الأحداث، وعالماً بالشخصيات الرئيسية التي تلعب دوراً في الرواية، وعلي الراوي أن يلتزم طوال العرض بالأسلوب نفسه الذي بدأ به، ويحرص علي ألا يتسبب في " توهان " الجمهور نتيجة انتقاله المفاجئ من أسلوب إلى آخر (28)

هكذا بدأ السرد عند نجيب سرور بتعريف الجمهور مكان الأحداث (بهوت) والشخصيات الرئيسية (ياسين وبهية) .

وقبل أن يأخذنا الراوي إلى سرد أحداث القهر والمعاناة .. نرصد رأي جيرار جنيت عن الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردية من السارد ؟

(27) أ. ف. بتروفسكي : معجم علم النفس المعاصر : ترجمة : حمدي عبد الجواد - دار العالم الجديد القاهرة ١٩٩٦ ص ١٧٩ .
(28) فرانشيسكو جارتون : مسرح السرد التمثيلي ترجمة : سيمر متولى . إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ٨ ، ١٩٩٦ ص ٤٤ .

بمعني : إذا مارويت قصة من وجهة نظر شخصية خاصة (أو علي حد تعبير جنيت) إذا بؤرت من خلال تلك الشخصية) فإن السؤال هنا، هل هذه الشخصية هي السارد أيضا بما أنها تتحدث بضمير المتكلم، أم السارد شخص آخر يتكلم عنها بضمير الغائب .

السؤال هنا عن الصوت وبالعكس من ذلك، يمكن أن تتغير وجهة النظر فيما يسمي عادة الحكاية بضمير المتكلم، تبعا لكون الأحداث مبالرة من خلال وعي السارد لحظة السرد، أو من خلال وعيه في فترة زمنية من الماضي وقعت فيه الأحداث والإلحاح علي الاختلاف بين السارد والتبئر مراجعة هامة لنظرية وجهة النظر .

ويعرف جنيت التبئر الداخلي، تبأر الحكاية من خلال وعي شخصية ما ؟ والتبئر الخارجي، شيء مختلف تماما، لأن الحكاية تبأر فيه علي شخصية ما وليس من خلالها .
بمعني انه يروي لنا ما فعله الشخصية وليس ما تفكر فيه أو تراه " (29)

إن الدراما في جوهرها هي صراع وتطور نحو لحظة تكشف وتوير وقد رأي بعض النقاد أن هذا النص ليس دراميا .. ولكن الباحثة تؤكد أن طالما هناك صراع واضح في المسرحية بين أفعال الشخصيات الدرامية التي تدخلت بين وحدات السرد للتتوع كما قال أرسطو فإننا أمام عمل درامي يحمل صراع بين قوي القهر والظلم والشر في صورها المتعددة. وبين نوازع الخير التي تعطي الموت والاستشهاد معني جديدا .

وسنحاول أن نستكشف مهمة الراوي عند نجيب سرور وتعامله مع الشخصيات بما قننه جبرار عن دور السارد في الحكاية .

تنويعات السرد في ياسين وبهية :

* أولي صور القهر والظلم الاجتماعي في القرية :

رسم المؤلف صورة عامة للقهر والمعاناة التي يعاني منها أهل (بهوت) تلك الصورة قد تكون رمزا لمعاناة المجتمع المصري عامة تحت وطأة الاستعمار .

أقص للعمال .. للزراع .. أقص للعرايا .. للجياع

للكادحين تحت الشمس .

أقص للذين في السجون .. في الأغلال ..

أقص للذين ينشدون للإنسان .. أنشودة النضال (ص ٨)

إذا الراوي هنا هو البطل الحقيقي القادر علي السرد والتأليف بقدر ما تسعفه ذاكرته .. ربما يحكيها كما سمعها، وربما يضيف إليها أو يحذف منها أو تعدل عبارة أو حتى مضمونها. إنها الحكاية الشعبية تتسم بالمرونة وتلك تجعلها قابلة للتطور، وتقول حكاية (ياسين وبهية) علي لسان السارد (الراوي) بتصريف عدد من صفحات النص :

(29) جبرار جينيت : مرجع سابق ص ٢٦

كان ياسين أجبر من بهوت .. جدعا .. أسمر .. صبور كالجمل

حرا .. يحب بهية .. تواعدا علي الزواج .. ورث عن ابيه الشهامة (ص ١١)

هكذا ظهرت ملامح شخصية البطل ومشاعرها من خلال الراوي، ولكن أحداث القصة لم تظهر بعد فالشخصية تعتبر من أهم العناصر في المسرح، لأن الشخصية تعتبر في إطار العمل الفني أداة التوصيل الرئيسية ما بين المؤلف والجمهور. فالمؤلف يضع أفكاره ومعاناته علي لسان الشخصية لتوصيل رؤيته الخاصة لما يحيط به ويريد أن يعبر عنه.

فلاشك أن اختيار نجيب سرور لشخصيته ياسين بهذه الملامح والأبعاد هي جزء من ملامح سرور نفسه ومعايشته للأوضاع الاجتماعية التي عاشها ياسين أيضا .

كما أن الشهامة والنضال في دماء ياسين توارثها من أبيه الذي اختار أن يقاوم الباشا ويواجهه يوم أن ضاق بمعاملته الممعنة في الظلم من أجل سلب أرضه، إلا أن الباشا سلب حياته بأسره في السجن حتى الممات .. ولكن السارد يترك هنا التفاصيل .. لأنه سوف يعود إليها مرة أخرى بالتفصيل في موقف آخر حين تبدأ مقاومة ياسين للباشا مع الشباب وهذا ما يعرف بالاسترجاعات التكرارية التي يعرفها جبرار جنيت " أن ترجع مقدما إلى حدث سيروي في حينه بتفصيل كلما تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير المتلقي للحكاية " (30) .

رحم الله أباه ! مات في السجن .. وياسين صغيرا .

ثم ضاع النصف فدان .. كما ضاع أبوه !

فالتفاصيل كثيرة .. مثلما هم علي القلب (ص ١٤)

ثم يقدم الراوي خلفية للأحداث عن تلك المقاومة بين والد ياسين والباشا دون أن يقدم أي تفاصيل عن هذا الحدث .. لحين رجوعه إليه مرة ثانية " وهذا ما يشد انتباه الفنان الشعبي حينما ينسج حكاياته، الصراع بين الموت والوجود بين الكره والحب .. بين القوي الباطشة والمقاومة النبيلة هي هموم الخيال الشعبي " (31)

هذه الشخصيات الشعبية بغناها وحيويتها علي مر العصور استطاعت الأجيال المتعاقبة أن تري فيها صورتها.

أيضا من أشكال القهر والمعاناة التي يعاني منها ياسين حبه لابنه عمه بهية وتواعدهما علي الزواج ولكن القروش القليلة تفر مثلما الماء بقربة .. وهذا دلالة علي الفقر والمهانة التي فرضها الباشا علي الفلاحين بسلب محصولهم في كل موسم حصاد .. ولا يحصلون إلا علي قليل القليل .. مما أدى إلى تأجيل زواج ياسين مرات ومرات .. حتى أصبح حلم في حياته .

هو .. ياسين .. صبور كالجمل .. وحمول كالجمل .. وفقير كالجمل

ينقل التبر تلالا .. ثم لا يظفر إلا بالحطب (ص ١٦)

(30) جبرار جنيت : مرجع سابق

(31) خميس : مقال " بهية وياسين " من الفنان الشعبي : ملحق بالمسرحية ص ١٢٥ .

معاني وألفاظ تحمل معاناة الفقر والقهر الذي يعيشه ياسين والذي يؤجل تحقيق حلمه بالزواج من بهية، ثم يسرد الراوي الإحباط النفسي الذي ألم بياسين وشباب القرية .. الذين يفكرون في الرحيل عن قريتهم بهوت هربا من الفقر والقهر الواقع عليهم ظلما من الباشا. إلا أن أصحابه في القرية أكدوا عليه أن هناك وراء حدود (بهوت) ظلم وقهر آخر في صورة أخرى قد يكون أشد مما في بهوت .. علي حد قول الممثل الشعبي (كأنك يا بوزيد ما غزيت) وقد ورد كوسيلة لإقناع ياسين بالعدول عن فكرة الهجرة .. أما بهية فقد رفضت تماما فكرة الهجرة وترك بهوت لأنها تحبها.

ومن ثم ينتقل الراوي من حدث إلى حدث آخر، من حالة إلى حالة يثير بها ذهن السامع إلى ما سيستجد من أحداث وأفعال، بل وما قد يظهر من شخصيات تغير بالتالي مجري الأحداث ويبرز هذا بعد وصف ياسين بالصبور كالجمل إلا أن اليأس قد لازمه مع شباب القرية، فتبدل الصبر بالهروب حول جوزة الحشيش التي تدور بينهم كوسيلة للهروب من الواقع المؤلم .

كانت الأفواه تبدو والأنوف .. كالمداخن

أحريق في الصدور (ص ١٧)

كذلك استخدم بريخت في مسرحه الملحمي المخدرات وسيلة من وسائل الانتماء والاعتزاز الانتماء في حالة الإيقاظ والاعتزاز في حالة السكر .. وقد فعل سرور نفس الشيء عند شخصياته وتناولهم الحشيش من أجل إطلاع المتلقي علي أوضاع المجتمع⁽³²⁾

هكذا كانت المخدرات وسيلة لهروب ياسين من واقع الظلم والقهر بدلا من مواجهة هذا الواقع الأليم فصاحبه الإحساس بالمرارة واضطرابه النفسي بسبب عجزه عن تحقيق حلم الزواج بينما في اللحظة ذاتها يري في القصر زواج ابنة الباشا في عرس مثل أعراس الملوك وذلك في لحظة دوران الجوزة فتغني ياسين بموال شعبي أتى به المؤلف ليرسم من خلاله صورة الظلم والفقر .. بل صورة الطبقيّة المذلة لصاحب الحق ويقول فيه .

فيه ناس بنشرب عسل .. وناس بنشرب خل

وناس تنام ع السرير .. وناس تنام ع التل

وناس بتلبس حرير .. وناس بتلبس فل .

وناس بتحكم علي الحر الأصل ينذل (ص ١٨)

هذا الموال قد ألم بالشباب أحاسيس الفقر والذل الذي يعيشون تحت مظلته .. وهم يتساءلون مع ياسين كيف الباشا اصبح يملك والفقير لا يملك .. أي قانون حكم الأمر .

وهنا يبرز نجيب سرور فيما يردده ياسين والشباب عن مبادئ الاشتراكية التي آمن بها نجيب سرور

في روسيا .. فيأتي صوت أحد الشباب قائلا :

واحد : لما كان آدم وحوا .. م السما نازلين

يا دوبك بالعيال و عيال العيال

يا تري كان فيها ساعتها بيه وباشا !؟

(32) أحمد صقر .. المؤثرات الذاتية والفنية في مسرح نجيب سرور مرجع سابق ص ١٦ بتصريف

شد ياسين نفس ! رد ياسين النفس (ص ١٨)

ولكن الأوضاع الواقعية لا تتبدل الظلم قابع ومهيمن علي القرية .. وهنا يسرد صورة للفقر عن حال أبو بهية في الحقل منتظرا يوم الحصاد ليزوج بهية وياسين .. إلا أن هذا اليوم يأتي بالغبان أعوان الباشا ويستولون علي المحصول ويبقي الفقر لأبي بهية .

الرجل يكدح .. مثلما بغل بسرحة !

وعلي الصدر تلال من هموم

وبجوف الصدر نار .. بل سموم ..

وفق ما في البطن من عدس وثوم (ص ٤٠)

ويعود الراوي يصرخ لأهل القرية في موال يؤكد من خلاله فساد القضاء الذي يحمي الغني

ويضطهد الفقير .

قاضي القضاء اشتكي البرسيم لحاموله

اللي معاه مال كل الناس يحاموله

واللي بلا مال أهي مالت عليه الأحكام

أجيب فين ناس للغلبان يحاموله (ص ٩١)

قاضي القضاة من أعوان الباشا الذي وضع قوانين مستبدة ظالمة علي الفلاحين سلبت من قبل أرض وحياة والد ياسين .. واليوم تسلب محصول والد بهية وياسين فيخرجان صفر اليدين .. وياسين حائر بين تحقيق ما يريد وعجز إرادته عن تحقيق ذلك، أنه موقف مأساوي يعايشه أو عايشه الإنسان منذ لحظة وجوده، ولكن كل ذلك يخضع في النهاية للتجربة الإنسانية في الواقع الاجتماعي المستبد .

وتحاول بهية أن تخفف عن ياسين آلامه وعذباته فتغني له الأغنية الشعبية (يا وابور الساعة تتأثر) لتواسيه في عذابه ومعاناته خاصة كلما فكر في الهجرة والسفر بعيدا عن بهوت .. أين لا يعلم ... بينما بهية تري أن :

" كل شيء في بهوت ... كل عالمها في بهوت " (ص ٥٣)

ثم تغني بهية لياسين بصوت الكروان الأغنية الشعبية :

صفر يا وابور ياما لفينا وعدينا بحور

الدنيا وابور بتلات درجاته

المال بيفرق بين الناس .. واحد شبعان والثاني شحات

والفقر ما خلي في رجله مداس .. ياما ناس في قصور وتبات ونبات

استرها يا مرسى يا أبو العباس .. راح يبقي لنا في الجنة قصور (ص ٥٠)

بهية تحب بهوت وترفض السفر .. بهية تقنع ياسين بأن بعد بهوت لا يوجد شيء آخر (ما الذي بعد

بهوت !؟) ولكن ياسين يري هناك بلاد في مخيلته يسرد وصفها بصورة يتمناها .

أنها هذي البلاد .. هي لأبد هناك .

حيث لا يوجد سادة وعبيد .. حيث لا يوجد ضرب بالجريد

حيث لا يوجد جوع .. حيث لا يوجد عري ..

حيث لا يوجد من يزرع .. ثم لا يحصد شيئاً ..

بينما الآخر يحصد .. وهو لا يزرع شيئاً . (ص ٥١)

ثم يأتي المؤلف بالاسترجاع التكراري لحادثة والد ياسين مع الباشا تأكيد للظلم والقهر الاجتماعي المتوارث بين الأجيال ويعود أبو بهية يسترجع ما حدث لوالد ياسين في حادثة المقاومة والمواجهة للباشا فيسرد الراوي تلك الأحداث بظلمها وعدوانها المستبد علي والد ياسين .

كان هذا من زمان .. عندما جاء تماماً كالقدر

ذات يوم .. أخذوا أخاه .. ومن الدار للنار مضوا

هكذا شاء الآله .. هكذا الباشا أراد .. ببساطة كن فكان

يا مغيث .. يا مجير .. لينا رب ولك يا ظالم يوم معاه ..

هو أقوي وبرضو قادر ينتقم للغلبة المظالم (ص ٦٠)

ثم يؤكد الراوي علي أن العم يري في وجه ياسين صورة الأب بغضبه ونضاله (صامت ياسين أيضاً .. بل وغاضب مثل أبيه (ص ٦٢)

هكذا قدم لنا المؤلف صور القهر والظلم الذي عان منه منذ صغره وتجسد في شخصية ياسين .. والتي انتقلت إلينا من خلال سرد الراوي للحكاية وأحداثها والوقائع التي ألمت بأبطاله .

وهنا رأي عن القص التخييلي يقول : " إن القص التخييلي يعتبر أفضل من الخطب الرسمية يقدم مأساة شعب في سرد حكايات بشر عاديين، وطرودوا من أرضهم، يتجولون من منفي إلى آخر، أو أجبروا علي العيش في أرضهم المغتصبة".⁽³³⁾

* ثاني صور السرد حول الخوف والقلق من الأحلام :

يلعب الحلم دوراً هاماً في الموروث الشعبي العربي، إذ يتقدم دائماً به بنية الأحداث ويؤشر إلى فطان الخطر أو فطان الانتصار، وهو بهذا يقدم درامياً للأحداث ويتيح الفرصة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة. وفي هذا التوجه يقول فاروق خورشيد .

" الواقع أن قصص الأحلام في الموروث الشعبي هي أقرب القصص إلى المضمون الدرامي بما هي صراع الإنسان مع القدر، وبما هي محاولة الإنسان للفكاك من قيوده التي تحد من معني وجوده الضيق، بما هي تفسير وتمرد علي عجز الإنسان أمام القوي الفاعلة في وجوده، والتي لا يملك سطوتها وقوتها وأهميتها ولا يملك أدوات ردها والتصدي لها إلا من أعماقه الإنسانية العظيمة⁽³⁴⁾

إذن الحلم في الموروث الشعبي يجسد رموزاً هامة في الحياة النفسية لمن يحلم، خاصة إذا كانت هذه الحياة النفسية تضطرب بالخوف والقلق، فالأحلام بدلالاته الرمزية في الموروث عنصر فعال في تحريك

⁽³³⁾ أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٧ ص ١٥٩

⁽³⁴⁾ فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي . الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٦ ص ٥٤

العمل الدرامي وخلق تراكماته الفنية، وهذا ما سنكتشفه من حلم بهية أو حلم ياسين والحالة النفسية التي تحكمت فكل منهما .. وتوابع هذه الأحلام .. ونبوؤها بالمستقبل ومدى تحققها .
تروي بهية حلمها للأم :

أما يامه شفت حلم غريب .. يخوف
شفتني راكبة مركب .. ماشيه في بحر واسع .
والمراكبي - ابن عمي .. ماسك الدفة ومتعصب بشال
شال أحمر خالص .. لونه لون الطماطم
ويا دوب البر لاح .. إلا والريح جايه قولي ..
زي غول مسعور بينفخ .. تقلب المركب وآلاقي .

نفسى بين الموج بتصرخ .. يا بن عمي .. يا بن عمي .. راح بعيد (ص ٢٦)
حلم غريب رموزه توحى بالخوف والقلق، رموزه في أعماق اللاشعور عند بهية تتبأ بمستقبل مأساوي سيكون واقعاً في السياق الدرامي للحدث الأساسي في المأساة .. صورة الحلم تحول الخوف إلى معاناة نفسية خشية من تفسير هذه الرموز التي حاولت الأم أن تأتي بمعاني لها تطمئن بها ابنتها .. إلا أن الأم تتوقف عند فك رمز الشال الأحمر فهذا الرمز دلالاته غامضة عند الأم وبهية. حتى العجربة كذبت في تأويله .. مما جعل هذا الرمز سببا في المعاناة والخوف في أعماق بهية من أن الموت يسلب حبيبها ياسين .

عن أهمية الأحلام في الموروث الغربي أو العربي يقوم روبرت هاريسون :
" يهمننا في هذه الأحلام هي دينامية الحلم الإرسادي في هذه السيرة علاماته، ومؤولاته، وقدرة هذا الحلم علي دفع وتحفيز التخيل السردي عبر الخط الزمني المستقيم، وكيف أنه يؤسس لانبثاق حلقات قصصية عديدة. والأحلام عادة تحدث نتيجة توتر ناشئ من مشكلة قائمة يعجز المرء عن التصرف إزاءها بطريقة مباشرة وواعيه، عندها يهرع اللاوعي ليقدم حلولا في شكل علامات تحتاج إلى تأويل" (35) .
إن كل علامة في حلم بهية لها ارتباط بالمستقبل، أو مصيرها مع ياسين، وخطاب الحكاية عند سرد الراوي للأحداث التالية سنكتشف أن هذا الحلم هو مدخل لأحداث وتحديد مصير الشخصيات. فهو أقرب إلى النبوءة التي تحمل رموزها إشارات تلمح عن مصير قصة الحب بين ياسين وبهية (بأنها لن تتزوج بالزواج) رموز الحلم (الشال الأحمر .. الصراخ .. المركب مقلوبة .. الريح الشبيهة بالغول .. ابن عمي راح بعيد ..) إن مصير ياسين في الحلم فاجعه علي بهية .. أنه سوف يقتل أو يموت .. لقد لخص لنا هذه الحلم نهاية المسرحية قبل أن يصل إليها .. إن حلم بهية قد يراه البعض أنها تعرف قاتل ياسين .. وبنيت الأغنية علي هذا الفكر (يا بهية وخبريني .. ع القتل ياسين) .

(35) Robert Harbison, The Pharaoh's Dream, London : Secker and Warberg 1988. P30.

إن الأعمال المسرحية التي تعتمد علي قضية التحول بأنواعه المختلفة (التحلل والمسح والتجسيم) تأتي دائما غارقة في جو من الأحلام ومن الشاعرية اللاواقعية التي تهز المنفرج وتحرك مشاعره، ومثل هذا المسرح لا يعترف بحدود أو حواجز بين الحقيقة والخيال⁽³⁶⁾ ولو انتقلنا إلى أحلام ياسين فكان لا يؤمن بها ولا يرموزها، فقد كان يسخر ويضحك من أحلامه .. وهذا ما خبرنا به الراوي ..

الراوي : لم يكن ياسين بالأحلام يؤمن .. هو حر .. وله في الحق عذر فكثير ما يري في النوم أحلام لذيذة وجميلة .

ثم ينقلنا إلى حوار بين ياسين وبهية المضطربة من رموز حلمها .. يخبرها بحلم هو أيضا ولكنه يضحك عليه .

فقد نبأ بهية عن حلم يحلم له صورة مستقبلية في صراعه مع الباشا كان يجسد فكرة زمنية في أعماقه تسعى لإذلال الباشا .. فجاء الحلم يعبر عن طموحاته هذه في اللاوعي .. رغم أن هذا الحلم أيضا يحمل نبؤه مستقبلية للصراع بين ياسين والباشا إلا أنه لم يؤمن به بعد .

شفت حلم غريب .. يضحك

شفت إيه

راكب الباشا .. تمام زي الحمار !

لأ وسايقه بالعصاية .. لما نهق !

قال في عرضك يا يسين ارحم .. كفاية .. !

فقت لا هوه لقيته ولا العصاية

كل أحلامي كده .. أصحى .. تطلع مسخرة (ص ٤٨)

ياسين فاقد الأمل في الأخذ بالثأر من الباشا .. رغم أن هذه الأحلام هي ربط بين الماضي والحاضر والتطلع إلى المستقبل وهذا ما يؤوله حلم ياسين أيضا .. ولكن المعاناة التي يعيشها ياسين تجعله لا يري هذا التطلع للمستقبل، ولا يؤمن بتأويل رموز حلمه، رغم أن هذا الحلم يحمل في رموزه وتأويلها ثورة ياسين ضد الباشا وأعوانه في موسم الحصاد .

* ثالثا : صور السرد حول القهر من أجل العرض والشرف :

إن الخطاب السردى لا يقلب أبدا ترتيب الأحداث دون أن ينبه علي ذلك، وأن الحكاية الشعبية قد اعتادت أن تتقيد في تفصيلاتها الكبرى علي الأقل بالترتيب الزمني .

" فالحكاية مقطوعة في زمنين، زمن الشيء المروي وزمن الحكاية فالتثنائية الزمنية تميز الحكاية الشفوية علي مستويات بلورتها الجمالية كلها. بما في ذلك المستوي الأدبي المحض علي مستوي الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي⁽³⁷⁾

⁽³⁶⁾ حمادة إبراهيم : اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة . المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٦ ص ١٢٥

⁽³⁷⁾ جبرار جنبب / مرجع سابق ص ٤٦

والراوي في حكاية (ياسين وبهية) تقييد بالترتيب الزمني في سرده للأحداث، فقد قام بوظيفة الذات الوسيطة لسرد الأحداث المهمة والذكريات المؤلمة حول ياسين المقهور الذي يتعذب ويتألم في صراعه مع قوي السلطة الممثلة في الباشا خاصة حين طلب الباشا بهية محبوبته إلى خدمته في القصر .. إن هذا الأمر فجر الحقد الدفين في أعماق ياسين نحو الباشا في اللحظة التي قال فيها لرسول الباشا (لآ .. لآ) وبدأت لحظة المواجهة أو الصراع بين ياسين والباشا من أجل العرض والشرف .

ويأتي سرد الراوي حول الغبن الواقع علي بهية رمز مصر .. حين طلبها الباشا للخدمة بالقصر .. ويغوص الراوي في أفكار أم بهية حين جاء هذا الأمر من الباشا .. وتأتي أفكار أم بهية علي التوالي حيث يسرد الراوي .

سمعت أم بهية .. وهي غرقى في الجزع ..

جاء من القصر رسول .. بل نذير بالخطر

رغبة الباشا قدر ! لم لا تخدم في القصر بهية . (ص ٧٩)

كما يروي رد فعل هذا الأمر علي ياسين حين يعرف به يتحدى ياسين الأمر معلنا رفضه وتحده للباشا.

(لآ ... ولآ .. بل ألف لآ)

وكان لهذا الرفض رد فعل الباشا بأن يواصل قهر وتعذيب ياسين

لهذا أخذوه .. علقوه .. ضربوه .. بجريد النخل يا ولداه

ربما ساقوه يا ولداه للجب بعيد .. مثلما ساقوا أباه (ص ٧٩)

وبالفعل تمتاز أحاسيس الغيرة علي العرض والشرف مع موسم سلب المحصول يثور ياسين علي أوامر الباشا بالرفض والتحدي له بالفأس ويمتزع ياسين مع شباب القرية في قوة ضد لصوص الباشا قيل أن ينالوا المحصول وتعلو كلمة (لآ) وتواجه الفئوس والبنادق بقول (لن تمرؤا) كما يسرد الراوي رد فعل ياسين لأمر الباشا عن بهية .. وتعلو صرخة ياسين في وجه الباشا

أيها الغول اللعين . ! أنت لن تأخذ مني ما تبقي

قبل أن تأخذ روحي .. فاضل أبيه غيرها بهية .. مستحيل .. (ص ٨٦)

كان لابد من الصراع والمواجهة مواجهة الواقع الأليم من أجل التغيير كان لابد أن يتكاتف آلاف الشباب تواجه البنادق والأعيرة النارية (فإنه يوم الحساب) ص ٩٧ هكذا انطلق الكبت كانفجار يحرق كل ما في طريق القصر .. المواشي .. المحصول .. ويأتي سرد الراوي عن هذه اللحظة التاريخية في مواجهة الطاغوت بثورة عارمة ضد أي ظلم أو قهر سلطوى ديكتاتوري.

يا بهوت .. أنت كالبركان .. كم أنت قوية

يا بهوت .. أنت كالطوفان .. كم أنت عتية

هاهو الحلم حقيقة .. أنت منذ اليوم بالأحلام تؤمن

وعلي الأكتاف كان الشهداء .. سقط القلب الصغير (ص ٧٥)

انتقم ياسين من الباشا وأعوانه، أخذ بثأر أبيه وانتصر علي رغبة الباشا في تدنيس بهية .. ويمزج الراوي بين هذه الأحداث ورموز حلم بهية وحلم ياسين
إلا والريح جايه .. زي غول مسعود بينفخ
هبط الهجانة القرية .. يا بهية
فوق نوق بالألوف .. والرصاص
كالمطر .. كالرعود .. كالمناحل .. كانت الريح عتية
طار العريس .. يا بهية .. راح بعيد خالص .. قتلوه من فوق ضهر
الهجين (ص ١٠٦)

ياسين قتل، ولا يعرف بالضبط من قتله، فليس هناك دليل يدل علي ذلك، بل لا يعرف الفنان الشعبي (صاحب النص المجهول) من القاتل، أو يعرف ذلك ولا يريد أن يقول شيئاً كعادة أهل الصعيد، وياسين وهو قتل لا قدرة له ، له سطوته، حتى الحكيم الذي أعتاد علي رؤية القتلى خاف من ياسين القتل وهي دلالة توضح مدى ما كان يتمتع به ياسين من هبة وسطوه .. ويستعين المؤلف بالمثل الشعبي.
(وعد ومكتوب علي .. ومسطر علي الجبين) ليؤكد الأحداث وهو أمر شائع في المواويل .. وكان الحدث الذي وقع له لا دخل له فيه، فهو أمر يفوق إرادته هو قدر مكتوب علي الجبين، لا قدرة له في الخروج من دائرته .

لقد ركب ياسين الباشا كالحمار في الحلم وانتصر عليه وتحقق حلمه أيضا .. إلا أن قانون الظلم مازال باق يدور في دائرته .. تلك هي الحقيقة التي عاشتها وتعيشها القرية المصرية في ظل الإقطاع أو أي مستغل، ومن مثل هذه القرية خرج الفتى نجيب سرور ولم تضع ذكرياته ولم تتبعثر، بل ظلت حية في وجدانه، ولأنه فنان موهوب. ها هو يقدم لنا هذه الذكريات في عمله البديع .
إن نجيب سرور استطاع أن يستنهض مشاعر الحقد الدفين ضد الاستبداد في العهد البائد. وان الثورة دائما هي السبيل إلى التغيير في أي زمان أو أي مكان، ونجيب سرور يؤمن بالتناسخ (هكذا الناس جميعا يؤمنون .. في بهوت التناسخ) (ص ١١١) .
هذا الإيمان يشير بأن الحاضر يمكن يأتي بياسين أو يستنسخ ياسين يقود ثورة ضد أي قهر اجتماعي أو سياسي .

وحين تتجه المسرحية إلى الانتهاء، يخلع نجيب سرور ثوب الشاعر القصاص ثم يتقدم للمتفرجين مخاطبا لهم عن حالة معاناته في الواقع الحاضر. فقد كان في الماضي في بهوت واليوم هو يعيشه..

في البدء كان الجوع في بهوت
وجائع انا منذ عام
كالطير في شتاء بودابست
لا شيء في المدى سوي الجليد
لكنها حكاية طويلة مريرة كالخبز في المنافي
وربما أقصها عليها ذات يوم (ص ١١٣)

إن الشاعر نجيب سرور لا ينسى وطنه ولا يغفل عن بهوت، حتى وهو جائع في بلد بعيد تحاصره التلوج، ولا غرو، فإن الذي خلق مأساة بهوت هو نفسه الذي دفع بالشاعر إلى المنفى⁽³⁸⁾ قد تكون بودابست هي البلاد البعيدة التي كان يفكر فيها " ياسين / نجيب " إلا أن واقع الجوع الذي عاشه نجيب سرور حرر ذاكرته الماضية حول الجوع في " بهوت " وقدم لنا هذا النص الدرامي . هذه النهاية الواقعية التي أكد بها نجيب سرور معاناته مع الفقر في الحاضر هي التي دفعته إلى البحث في التراث عما يسقط عليه معاناته فرأى في سيره ياسين وبهية وجبهما لمصر كحبه هو أيضا فكلاهما أحب بهية ومصر " وهذا ما جاء في نصه صراحة علي لسان الراوي .

(أنني أهوى بهية .. مثلما ياسين يهواها وأكثر ..

لهذا .. أنا أهوي كل شيء فيه شيء من بهية) (ص ٣١)

أنها تجربة نجيب سرور في الغربية التي عاني منها كما عان ياسين في بهوت وأخيرا يري النقاد أن نجيب سرور قد اعتمد في هذا العمل الفني علي أسلوب الرواية حيث يقوم الراوي فيها بتقديم الأحداث والشخصيات علي لسانه، رغم أن هذا السرد تخلله حوار .. لكن هذا الحوار ليس في الحقيقة إلا حوار قصصي، يأتي به الراوي ليؤكد معني من المعاني، أو ليلفت النظر إلى جانب من جوانب الشخصية أو ليقطع رتابة السرد المنفرد .

لقد عكس نجيب سرور الكثير من ذكرياته أو مواقف من حياته وحياة الأمة تحت فترة الاحتلال . كل ذلك كان له رد الفعل علي الشعب المصري .. كما كان للبعثة في روسيا أثر علي توجهات نجيب سرور الذي آمن بمبادئ الاشتراكية ووظفها في عمله الفني .. وتفاعله مع المسرح الملحمي الذي يروي ويقص قصة تجمع أحداثا عديدة يلتزم من خلالها الكاتب بالتعبير عن قضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية معتمدا علي مفهوم إسقاط الحائط الرابع لتحقيق التغريب بعدم توحيد الجمهور مع المسرحية وان يدفعه بأن يكون ناقدًا للقضية من وجهة نظر اجتماعية .

(38) علي الراعي " المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة . المجلس الوطني للكويت أغسطس ١٩٩٩ ص ١٢٥

الخاتمة :

لقد تناول البحث قيمة التراث للأمم هذا التراث الذي يعتبر منبعاً ملهماً للمبدعين في مجالات الأدب والفن، وفي مجال الدراما المسرحية استلهم الكثير من الكتاب إبداعاتهم الدرامية من التراث أو التاريخ كشكل من أشكال التنويع وإضفاء مناخ بيئي علي مسرحنا العربي الذي كثير ما تأثر بالشكل الغربي .. ومن كتابنا الذي جنحوا إلى توظيف التراث.. وخاصة نجيب سرور الذي أمدنا بأول عمل مسرحي شعري يتناول فيه قضايا مجتمعه قديماً وحاضراً مستلهماً الموال القصصي (ياسين وبهية) .. والقهر السلطوي الذي قهر أحلامهما وآمالهما في المستقبل .

والباحثة هنا تتناول تحليل هذا العمل الدرامي من خلال تحليل وحدات السرد الذي اعتمد عليه نجيب سرور في بنائه الفني لمسرحية " ياسين وبهية " ، وبالتالي كان لابد من إبراز مقومات السرد ووظيفته الدرامية .. ومدى توظيف نجيب سرور لهذه المقومات في بناء عمله الدرامي، وكيف نجح في توظيفه كما يري معظم النقاد كعز الدين إسماعيل وعلي الراعي وغيرهما .

كما تكشف الباحثة عن نجاح نجيب سرور في توظيف السرد في إبراز تنويعات القهر الاجتماعي والسلطوي الواقع علي ياسين وبهية وكيف كان هذا القهر في الماضي والحاضر محطاً لآمال المستقبل والمؤلف يعرض حاضره متطلعاً إلى ثورة للتغيير لهذا الحاضر من أجل المستقبل .

المصادر :

نجيب سرور : مسرحية " ياسين وبهية " مدبولى القاهرة

المراجع الأساسية :

١. سمير سرحان : المسرح والتراث العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ ص ٢٨ .
٢. علي عشري زايد : دراسة : توظيف التراث العربي في سفرنا المعاصر، مجلة فصول المجلد الأول. الهيئة العامة أكتوبر ١٩٨١
٣. عز الدين إسماعيل : دراسة " توظيف التراث في المسرح " مجلة فصول العدد الأول أكتوبر ١٩٨٠
الهيئة العامة للكتاب ص ١٤ .
٤. جبرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج : ترجمة : محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة (ط ٢) ١٩٩٧ ص ٥٥
٥. عز الدين إسماعيل : مرجع سابق ص ١٨٢ .
٦. محمود أمين العالم : ندوة التراث ضرورة إنسانية ، الهيئة العامة للكتاب العدد ٧٤ يناير ١٩٩٥
ص ٢٧ .
٧. عبد الرحمن زيدان: ندوة (مصادقية التراث الشعبي في المسرح العربي) الهيئة العامة لكتاب العدد ٧٤ يناير ١٩٩٥ ص ٢٩ .
٨. فاطمة يوسف : المسرح والسلطة في مصر . انظر الفصل الثالث (الإسقاط التراثي في مسرح الستينات) الهيئة العامة لكتاب القاهرة ١٩٩٣ .
٩. ندوة " مصادقية التراث الشعبي في المسرح العربي " مرجع سابق ص ٣١
١٠. مصطفى رمضاني : توظيف التراث إشكالية التأصيل في المسرح العربي .. عالم الفكر (مجلد ١٧)
العدد ٢٤ الكويت ١٩٦٧ ص ٧٩ .
١١. عبد الكريم برشيد : عن مصادر الإبداع عبد الكريم برشيد مجلة المسرح العدد ٤٦ سبتمبر ١٩٩٢
ص ٧٤
١٢. المرجع السابق ص ٧٥
١٣. فرانسواز يفار : كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة . ترجمة : باتس جمال الدين مجلة فصول
القاهرة . العدد ٦٧ ، ٢٠٠٥ ص ١٩٦
١٤. المرجع السابق ص ١٩٦
١٥. خالد سعيد : الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات. مجلة فصول الهيئة العامة لكتاب. القاهرة
المجلد الرابع يوليو ١٩٨٤ ص ١١٦ .
١٦. والاس مارتين : نظريات السرد الحديثة، ترجمة : حياة جاسم محمد. المجلس الأعلى للثقافة القاهرة
١٩٩٨ ص ١٤٣ .
١٧. جبرار جنيت : مرجع سابق ص ٣٩ .
١٨. والاس مارتين . مرجع سابق ص ٩٨ .

١٩. فرانسوار زيفار - مرجع سابق ص ١٩٧
٢٠. ارسطو : فن الشعر . ترجمة إبراهيم حمادة . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٨٩ ص ٢٠٨
٢١. عز الدين إسماعيل : توظيف التراث في المسرح . مرجع سابق ص ١٦٨
٢٢. أحمد صقر : المؤثرات الذاتية والفنية في مسرح نجيب سرور : نياترو . نقابة المهن التمثيلية عدد مايو ١٩٩٣ ص ١١ .
٢٣. صفوت كمال : من فنون الغناء الشعبي المصري . الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤ ص ١٩ بتصريف .
٢٤. عصام أبو العلا : دراما نجيب سرور مقال : مجلة المسرح . الهيئة العامة للكتاب ص ٤٥ .
٢٥. أ. ف . بتروفسكي : معجم علم النفس المعاصر : ترجمة : حمدي عبد الجواد - دار العالم الجديد القاهرة ١٩٩٦ ص ١٧٩ .
٢٦. فرانثيسكو جارتون : مسرح السرد التمثيلي ، ترجمة : سمير متولى . إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ٨ ، ١٩٩٦ ص ٤٤ .
٢٧. جيرار جينيت : مرجع سابق ص ٢٦
٢٨. سيد خميس : مقال " بهية وياسين " من الفنان الشعبي : ملحق بمسرحية ياسين وبهية ص ١٢٥ .
٢٩. أحمد صقر مرجع سابق ص ١٦ بتصريف
٣٠. أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ١٩٩٧ ص ١٥٩
٣١. فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي . الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٦ ص ٥٤
32. Robert Harbison, The Pharaoh's Dream, London : Secker and Warberg 1988. P30.
٣٣. حمادة إبراهيم : اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة ٢٠٠٦ ص ١٢٥
٣٤. جيرار جينيت / مرجع سابق ص ٤٦
٣٥. علي الراعي " المسرح في الوطن العربي . عالم المعرفة . المجلس الوطني للكويت أغسطس ١٩٩٩ ص ١٢٥