البناء الدرامي في مسرحية

(حَبل الغسيل) لعلي احمد باكثير

ملخص البحث:

إعداد الدكتور/علي يوسف عثمان عاتي

أستاذ الأدب والنقد المساعد

قسم اللغة العربية–كلية التربية– سيئون

جامعة حضرموت للعلوم والتكنولوجيا

إذا كان علي أحمد باكثير هو رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر من القرن العشرين فهو أيضاً لا يقل ريادية وإبـــداعاً في مجال المسرح الشعري والنثري على حد سواء. تلك المسرحيات التي كتبها باكثير في مرحلة التأثر بالأعمال المسرحية في مصـــر وبالمسرحيات الأوربية المترجمة وتجاوز حدّ التأثر والتأثير لاستقلال الهوية الشخصية في أفكاره وإبداعه.

ويعتقد الباحث أن هذا العطاء الثري في المسرحيات التي كتبها باكثير سواء أكان يعبر عن الواقع الحضرمي أم يستوحي فيه الأحداث التاريخية أم تعكس مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها كل ذلك يستوجب منا النظر إلى الأعمال المسرحية عند علي أحمد باكثير وتقصي ذلك بالوقوف مع كل مسرحية كلا على حدة لما لها من أبعاد ومميزات وخصائص فنية مستقلة بذاتها. وكذا الكشف عن البناء الدرامي وعناصره وخصائصه الفنية في مسرحية (حبل الغسيل) ومدى تحويل النص من (الكلمة) إلى (الفعل)

أما منهج البحث: فالباحث ينتهج الطريقة الوصفية في بحثه لتحليل مسرحية حبل الغسيل والاستفادة من مناهج البحـــث الحديثة ما أمكن.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الدراما، حبل الغسيل.

- The Constructing dramatizes in play " Clothesline "
- For Ali Ahmed Ba-Kathir
- Ali yosef Othman Atti
- Assistant Professor
- in Literature and Criticism – Arabic Language Department – College of Education – Seiyun

  Hadhramout University for Technology and Sciences.

Thesis Summary: If Ali Ahmed BaKathir was the pioneer of Arabic modernization in contemporary poetry in the twentieth century, he's not less pioneer innovator in both poetic and prosaic drama. Those plays written by BaKathir in the stage of influence with plays in Egypt and those translated from Europe; he has exceeded this influence to the independence of personality in his thought and innovation.

The researcher believes that these rich works written by BaKathir whether they express the Hadhrami realism or inspire the historical incidents or reflect social and political issues, all that require us to look inside dramatic works of Ali Ahmed BaKathir and search them individually for their own artistic independent elements and distinctions. Also exploring the dramatic characterization and its artistic elements and distinctions in 'Clothesline", a play, and the extension of the change of script from (WORD) to (ACTION).

Keywords: Clothesline, theater, dramatizes

المقدمة:

إذا كان علي أحمد باكثير[١] هو رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر من القرن العشرين فهو أيضاً لا يقل ريادية وإبداعاً في مجال المسرح الشعري والنثري على حد سواء. تلك المسرحيات التي كتبها باكثير في مرحلة التأثر بالأعمال المسرحية في مصر وبالمسرحيات الأوربية المترجمة. وهذا باعتراف باكثير في هذا الصدد حيث يقول:"كان لاطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية-يقصد مسرحيات أحمد شوقي-أثر كبير في نفسي فقد هزني من الأعماق وأراني لأول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم فسيح يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث"[٢].

ولعل امتزاج ثقافته العربية بتخصصه الجديد في دراسته للغة الانجليزية والميل النفسي لدراسة المسرح هو ما دفعه للعناية به بل وغلبة الكتابات المسرحية عليه وهو ما أشار إليه الكاتب في كتابه فن المسرحية في تجاربي الشخصية حين قال:" ويهمني هنا أن أخص بالذكر ما يتعلق بدراسة المسرحية فقد انجذب قلبي إليها أكثر من انجذابي إلى غيرها من فنون الأدب الأخرى كالقصة والأقصوصة والملاحم والشعر القصصي وكان يستهويني بوجه أخص أعمال شكسبير ولعل مرجع ذاك...أن افتتانه بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم –الشعر–وبين هذا الفن الجديد الذي اكتشف في نفسي الاستجابة إليه وهو فن المسرحية"[٣] .إن محاولات باكثير تكمن في الاستفادة من بناء الدراما التقليدية التي تتراوح بين تأثيرات شوقي وتوفيق الحكيم وشكسبير بل والارتقاء بفن الكتابة المسرحية كونها تحقق الأهداف المنشودة .

ومن هنا برزت النصوص المسرحية التي يمكن أن نعتبرها نصوصاً قوية إذا ما قيست بمرحلة البداية والتأثر بمثل هؤلاء الكُتاب الكبار في هذا المجال. هذا التأثر جاء نتيجة الانفتاح الواعي على الثقافات المختلفة وصل لحد الامتزاج بين لونين من الآداب أو بين حضارتين وثقافتين، وفي الوقت نفسه كان هذا التفاعل تفاعلا ناضجا ساعد على نمو النشاط المسرحي المثمر فالصورة التي رسمها في مسرحية "مأساة أوديب" تعكس ذلك.

وقد تجاوز باكثير حدّ التأثر إلى التأثير فقد أثرى المكتبة العربية بجملة من المسرحيات إلى جانب الأعمال الروائية والشعرية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر في مجال المسرح النثري: حبل الغسيل، والدكتور حازم،والفرعون الموعود، وشيلوك الجديد، وعودة الفردوس، ومأساة أوديب،وأبو دلامة، ومسمار جحا، ومسرح السياسة، وإمبراطورية في المزاد... أما مسرحياته الشعرية فمنها (همام أو بلاد الأحقاف، وقصر الهودج، وأخناتون ونفرتيتي. كما ترجم شعرًا روميو وجولييت لشكسبير.

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا هل القراءة الواعية والترجمة الأمينة تكفيان وحدهما لتدريب الملكات لدينا وتطويرها؟.

وللإجابة على هذا التساؤل يجب أن ندرك أنه لا بد أن يرتبط بجانب القراءة الواعية والترجمة الأمينة الموهبة والإبداع لدى الكاتب وبالتالي عليه أن يدرك الأسس التي يقوم عليها العمل المسرحي وهذا بلا شك يساعد الأديب على تحسين عمله وتجويده والاستفادة من تجارب الآخرين ،كل ذلك يصقل الموهبة ويزيد من توهجها وكل ما سبق كان يمتاز به أديبنا باكثير فالملكة والإبداع والثقافة العالية ظاهرة المعالم في شخصية باكثير.

وعلينا من أجل نشر الوعي والثقافة "أن نكون على بصيرة بما نقوم به ذلك لأننا ندرك أن الثقافة الحية هي النوع الذي ينبثق أولا من حياة الفرد المواطن،وحياة الجماعة التي هو واحد منها ،وحياة العالم الذي نعيش فيه..لكنها في الوقت ذاته،تكسب حياتنا المتواضعة عمقاً واكتمالاً،وتلقي بذورا في تربتنا دون أن تغير من جوهر هذه التربة وأصالتها" [٤].

ويعتقد الباحث أن هذا العطاء الثري في المسرحيات التي كتبها باكثير سواء أكان فيما يعبر عن الواقع الحضرمي كما هو في مسرحية(همام أو في بلاد الأحقاف) أم أنها تستوحي الأحداث التاريخية كالملحمة الإسلامية الكبرى:(على أسوار

دمشق،معركة الجسر،أبطال اليرموك..) أم تعكس مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها في مصر كما هو في مسرحية (جلفدان هانم،وحبل الغسيل، والدكتور حازم...)تعكس الموهبة والإبداع تستوجب الوقوف المتأني مع تلك الأعمال ودراستها من جميع جوانبها.

وهنا أؤكد على مسألة هامة جداً هي: أن من حق الكاتب أن يكتب نصه الدرامي بالشكل الذي يرتئيه وبالترتيب الذي يختاره لعناصر الدراما. سواء أحب أن يكون متمسكاً بقواعد الدراما التقليدية أم منحازاً إلى نقيضها، بحيث ينتج عن أسلوبه الذي يختاره نصٌّ مسرحي متقنُ البناء. ومحافظاً في الوقت نفسه على الأسس والعناصر التي لا يكون المسرح مسرحاً إلا بها.

ويقصد الباحث من خلال تناول هذا البحث وجوبَ النظر إلى الأعمال المسرحية عند علي أحمد باكثير وتقصي ذلك بالوقوف مع كل مسرحية كلا على حدة ؛لما لها من أبعاد ومميزات وخصائص فنية مستقلة بذاتها، كما أن تعدد التجربة للنص المسرحي تزداد نضوجا يوما بعد يوم إن جاز لنا استخدام هذا التعبير.

في حين يسعى هذا البحث الكشف عن البناء الدرامي وعناصره وخصائصه الفنية في مسرحية (حبل الغسيل) ومدى تحويل النص من (الكلمة) إلى (الفعل) "العلاقة بين النص والعرض هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل هذه المقولة، حوت على جانب هام من الصوابية لأن الاستكشاف بالعقل كما سمّاه "ستانيسلافسكي" تحليلي، والاستكشاف بالفعل تطبيقي أي ممارسة على أرض الواقع"[٥]. بمعنى إسقاط النص المسرحي على واقع خشبة المسرح.

البناء الدرامي:

تمهيد:

مما لا شك فيه أن التجربة الأدبية أيا كان نوعها هي:تفاعل واعٍ بين الفكر والشعور الإنسانيين في تصوير حدث ما، أو تجسيد صراع وفق بناء فني يختلف من تجربة إلى أخرى الأمر الذي مهد السبيل لظهور مصطلحات أدبية كثيرة كالملحمة والمسرح والرواية والقصة والمقالة ...لدرجة صارت فيها تحديد المصطلح الأدبي من المهمات الصعبة والمعقدة في أنٍ واحد لا سيما حين ينطلق من منطلقات فكرية وسياسية وفنية متباعدة الاتجاه، مختلفة المنهج.

وقد استطاع باكثير في لحظة وعي وإدراك منه بتلك الأبعاد ومنهاجها المختلفة الاستفادة منها في توظيف الأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية في كل مسرحياته.

وقد اتفق مؤرخو الأدب المسرحي[٦] أنّ بلاد الإغريق كانت المرتع الأول لهذا الفن الذي تمتد جذوره الأولى في رقصات(الساتير)الطقوسية.تلك الجذور التي نمت وتطورت وتشكلت بالصورة التي وصلتنا مدونة بأيدي الرواد الأوائل أمثال سوفوكليس[٧] وأسخيلوس[٨].وقد أعطت أكلها بهيئة تراجيديات مأساوية أو كوميديات انتقاديه.

ولذا يرى الدكتور صمودي:إن المسرح إبداع يمثل وعي الوعي كونه كتابة بالكلمة وغير الكلمة وانتقال بالكلمة من المقروء إلى [المرئي أو المسموع]"[٩]. فالأدب المسرحي في العصر الحديث"يضم التجربة المسرحية الشعرية والتجربة المسرحية النثرية،ويشتمل على مصطلحات متعددة،منها المهزلة ،والمأساة، والدراما،الميلودراما والتراجيكوميديا.."[١٠].

والذي يعنينا هنا مصطلح "البناء الدرامي" فهو مركب يتكون من كلمتين هما: (بناء) و(دراما) ولكي نستطيع التعرف على ما يعنيه ذلك المصطلح الأدبي المسرحي الدرامي علينا أولاً: أن نتعرف على ماهية الدراما التي يتشكل منها الجزء الثاني من تكوين المصطلح ثم ننتقل إلى ما يعنيه مصطلح "البناء الدرامي" وما هي عناصره؟.

مفهوم الدراما :

عند النظر إلى كلمة(دراما) في المعاجم اللغوية العربية الحديثة نجدها في المعجم الأدبي تعني" أدب المسرح في مقابل الفن الغنائي وفن الملحمة.وتدل اللفظة بخاصية على التمثيلية التي ليست بمأساة أو ملهاة مكتملة الشروط "[١١] .

وفي المعجم الوسيط (الدراما)هي"حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضُها ممثلون يقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم. ورواية تُعدّ للتمثيل على المسرح"[١٢] .

وأصل كلمة (دراما) باليونانية هي "اللفظة المرادفة للمسرحية" هو الحدث"" أو "الفعل" ولذلك تبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيوياً أو عضوياً بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة.وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية فالأولى هي التي تؤثر في الشخصيات،والثانية هي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها"[١٣]

ويذهب الدكتور عبد العزيز حمودة في حقيقة الدراما إلى القول " إن الحقيقة التي لا نستطيع الاختلاف عليها هي أن الدراما –تاريخيا- بدأت كفن أدائي صرف.فلم تكن هناك نصوص مكتوبة بمعنى الكلمة،بل أداء شفوي يقوم به أناس متخصصون،بل أن الأداء ،أيّ الممارسة هو الذي ساهم عبر التاريخ في تطوير الشكل الدرامي وليس العكس"[١٤] ثم أصبحت الدراما في العصر الحديث تطلق على المسرحيات الجادة التي لا تعتمد على الضحك.

وقد عرفت الدراما بأنها"اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً له عن طريق إفتراض وجود شخصيتين على الأقل"[١٥].

ويعرف الدكتورمحمد حمدي إبراهيم الدراما في كتابه"نظرية الدراما الإغريقية "بأنها تعني"التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر،لأنه لا يمكن أن تكون دراما ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل"[١٦] .

ويرى الدكتور شلتاغ عبود شراد أن المسرحية هي" قصة ولكن أحداثها تجري على شكل حوار بين أشخاص يمثلون تلك الأحداث على خشبة المسرح الذي يؤمه المشاهدون"[١٧] ويرى اريك بنتلي بأن الدراما هي" استجابتنا العاطفية للأحداث،بمعنى أنه يجب على المؤلف المسرحي أن يحمل عينا درامية في نظرته إلى الأشياء والأحداث"[١٨].

أما لفظة(بناء):إذا رجعنا إلى لغتنا العربية سنجد أنها لا تمثل كلمة عادية- وإن كان المعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة ظاهرة الوضوح-بل تعني دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي:بنى،يبني، بناءً، وبناية. وقد تكون يقصد بها أيضاً الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك. ومن هنا فإننا قد نتحدث عن بناء الشخصية أو بنية اللغة أو بناء الحدث أو بناء الصراع وهكذا.

ونخلص مما سبق أن البناء الدرامي هو التطور في بنية التركيبة المسرحية، وصولًا إلى ذروتها ومن ثم إلى نتائجها النهائية، ومهما يكن فقد اتخذ هذا التعبير(البناء الدرامي) شكلين: تعبير خارجي، وتعبير داخلي يتفاعلان في علاقة جدلية فالتعبير الخارجي ما هو إلا شكل تنفيذي للداخلي، وهذا التعبير فعل يستفز فيمن يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التي تؤكد "أن لكل فعل رد فعل مساوي له في المقدار ومضاد له في الاتجاه" بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول مرة أخرى إلى فعل.

دلالة العنوان (حَبل الغسيل):

العنوان في أي عمل بغض النظر عن ماهيته وجنسه: هو مفتاح النص، وأولى عتبات فهم النص، وتبرز أهميته كونه يعمل على إضاءة النصوص واستخلاص البنية الدلالية للنص ويراه بعض النقاد بمثابة" مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي"[١٩] .

كما أن العنوان يشكل"أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي ومن هنا فإنّ على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين:

المستوى الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة،لها اشتغال الدلائلي الخاص.

المستوى الثاني:مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائلية دافعة ومحفّزة إنتاجيتها الخاصة بها"[٢٠].

وقد لاحظ جيرار جنيت تحديدات " لوي هويك" لوظائف العنوان في ثلاثة أشياء هي على النحو الآتي:

الأولى: الوظيفة التعينية/التسموية.

الثانية:الوظيفة الإغرائية أو التحريضية(والتي جمعها "هويك" في الوظيفة التداولية).

الثالثة: الوظيفة الإيديولوجية"[٢١].

ويظهر لنا أن العنوان ينسجم مع النص انسجاما تاماً لا سيما إذا انتهى القارئ من قراءة المسرحية وكوّن صورة كلية له وحدد ماهية الإبداع بعد جمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الترميز بل اختزلت لنا مفاهيم النص برمته.

يقول دي سوسير" إن اللغة أساساً نظام سمعي، فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن، فبينما يستطيع التصوير أن يعرض عناصره ويرتبها في الوقت نفسه، يفتقر التفوه اللفظي إلى هذا النوع من التزامن، ويضطر إلى تقديم عناصره بنظام أو تسلسل معين مهم هو الآخر،وباختصار يمكن القول إن نمط هذه العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة تسلسلية في طبيعتها"[٢٢].

وهذا يعني أن العلامة لكي تتصف بأنها علامة فإنها يجب أن تشتمل على كل من الدال والمدلول، ويعتمد الدال في الجملة اللغوية المكتوبة والمنطوقة على الزمن لكي تكتمل،وإذا طبقنا هذا المفهوم السويسري في مجال الدراما، فإن الزمن يبدو جليا في تمام الجملة ثم المشهد ثم المسرحية ككل، وهذا يتطلب زمنا لكي يتم .وفي العرض المسرحي تكون مفردات التعبير متزامنة في لحظة معينة، ويمكن إدراكها دون الحاجة إلى استغراق زمان ملحوظ، لكن مسار هذه اللحظات تسير كالجملة اللغوية في مسار خطي لا يتم إلا بالزمن"[٢٣].إذن لا بد أن نميز بين المعنى والدلالة، فنحن عندما ننظر إلى أي كلمة أو كلمات ننظر بأنها "وحدات ذات معنى"[٢٤].

أما الدلالة فهي تمثل العلاقة القائمة على التعابير اللغوية- أي ما وراء اللغة- وعلى كل حال فالمعنى والدلالة "عموما يعتمد كل منهما على الآخر بشكل يجعل المرء غير قادر على معرفة أحدهما عادة دون أن تكون لديه في الأقل شيء من المعرفة عن الآخر ويؤدي هذا إلى احتمال أن أحدهما ينبغي أن يعتبر أكثر أساسا من الناحية المنطقية أو النفسية"[٢٥] .

يقول مازن الوعر بهذا الصدد في تقديمه لكتاب "علم الدلالة" لبيار جيرو: "إذا كانت الصوتيات واللغويات تدرسان البنى التعبيرية وإمكانية حدوثها في اللغة، فإن الدلاليات تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال البنى الصوتية والتركيبية"[٢٦].

ولنا أن نوضح هذا المفهوم أكثر فاللفظ يرتسم في الخيال كصورة صوتية ذات دلالة، فترتسم في النفس مقاصد هذه الدلالة وعلى هذا الأساس" يمكن تمثيل ذلك على النحو التالي:

اللفظ ← قيمة صوتية← تصور في الخيال← المعاني الموضوع الخارجي، ثم يحصل للنفس ملكة الانتقال من الأدلة إلى المدلولات، فتربط بالبداهة بين الاسم ومسماه أي بين الدال والمدلول. فإذا كان المدلول شيئاً مادياً يكون الانتقال من

اللفظ المسموع إلى الموضوع الخارجي وإذا كان المدلول من المجردات يكون الانتقال حينئذ من اللفظ إلى المعاني الذهنية."[٢٧].

مسرحية(حبل الغسيل) تتكون من ثلاثة فصول تقليدا للفصول الثلاثة التي استقرت عليها الدراما الحديثة الأجنبية لا سيما والعرب قد وصلوا بالدراما إلى أربعة فصول أو خمسة فصول من القرن العشرين.

إن الاسم عنصر أساسي في أي سياق لغوي، تقتضي دلالته إرجاعاً في عالم الأعيان أو الأذهان بوصفه شيئاً له مميزات خاصة، ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية العنوان فقد قُسم العنوان إلى نصفين (حبل/الغسيل). فقد حمل عنوان المسرحية مفارقة رمزية ودلالية؛ فالبُعد اللغوي (**للحبل**) في لسان العرب: مصدر حبلتُ الصيد واحتبلتُهُ إذا نَصبتُ له حبالة فنشب فيها وأخذته.والحبل يعني أيضاً:"الرباطُ والجمع أحبُل وأحبال وحبال وحُبول.والحبل:العهد والذمة والأمان وهو مثل الجوار.وأنشد الأزهري:

مازلت معتصماً بحبلٍ منكم من حلّ ساحتكم بأسبابٍ نجا.

والحبل يعني:الوصل.والحبلُ التواصل. وأصل الحبل في كلام العرب ينصرف على وجوهٍ منها العهد" [٢٨]. وفي القرآن الكريم قوله تعالى:﴿واعتصموا بحبل الله جميعا﴾[٢٩] قال أبو عُبيد: الاعتصام بحبل الله هو ترك الفرقة وإتباع القرآن.

أما لفظة **الغسيل** في اللغة: فقد جاءت من غسل الشيء غسلاً:أزال عنه الوسَخَ ونظفه بالماء. ويقال غسلَ الله حوبته طهره من إثمه.وفلاناً بالسوط:ضربه فأوجعه.والغسيل يعني:المغسول"[٣٠].

إذن (**حَبل الغسيل**): هنا رمز لنشر السيرة العطرة والذكر الحسن، أو رمز القوة والوحدة والاعتصام بحبل الله، وقد يُحمل على كشف الخبايا والمستور، ونشر الفضائح التي تلوكها ألسنة الناس في المجالس، والمقاهي أو يذاع عبر وسائل الإعلام المختلفة سواء أكان مسموعاً أم مقروءً أو أنه نشر لأفكار معينة. والمفارقة الأخرى قوامها الفقر والكدح وضيق العيش.فالعنوان هنا دالة اجتماعية يشير إلى التصدي للعمل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بطلها جاء من بين صفوف المجتمع و لم يأتِ من بروج عاجية إن الكاتب يحيلنا على جدلية الواقع الاجتماعي والسياسي في البيئة المصرية.

إذن نحن نقف أمام صراع درامي جاد كشف عنه عنوان المسرحية، حيث يجسد لنا الصراع الطبقي والاجتماعي بين الفقراء وأهل الجاه والسلطة، كما أن هناك صراعا بين الفكر المثالي والواقعي والفكر الماركسي بمعنى آخر إنه صراع درامي تتصارع فيه قوى اجتماعية وفكرية وسياسية.

ملخص المسرحية:(حبل الغسيل)

لقد قدم لنا باكثير في مسرحيته هذه مديراً لمسرح،ومساعديه من مخرج ومؤلف...، ورئيسا لجمعية استهلاكية، يعتنقان "اليسارية-أو –الاشتراكية" ومعهما مجموعة من أنصارهما، يستغلون ويستبدون، ويخططون لاقتناص المناصب الكبيرة المؤثرة لجماعتهم، ويحققون أقصى المكاسب المادية والمعنوية لأنفسهم ويتخذون من الشعارات الزائفة واجهة لتنظيماتهم، ويدّعون خدمة الشعب ونصرته والنهوض به، وهم في الواقع يحتقرون ذلك الشعب ويستغلونه، وينفذون مخططاً موحى به إليهم من سادتهم خارج البلاد ، أملا في تحقيق أهدافهم الخبيثة، وهدم القيم العريقة للإخاء والحرية والعدالة والحب في بلدهم.

عناصر البناء الدرامي في المسرحية:

للعمل الدرامي عناصر تشترك فيها مع القصة: وهي الحادثة والشخصيات والفكرة وأخرى تختص بها وهي الصراع والحوار والحركة وإنْ كنا نلحظ في القصص شيئا من هذه العناصر ولكن نسبتها قليلة وطريقة

عرضها مختلفة.يقول جورج سانتيانا بأن الروائي قد يرى الأحداث عن طريق أذهان الآخرين، في حين أن المسرحية تتيح لنا رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث"[٣١]

إن التكامل في عناصر المسرحية أمر حتمي يقول الناقد الانجليزي جوردون كريج بهذا الصدد:" إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص،وليس هو المنظر ولا الرقص، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التي تؤلف هذه الأشياء:من الفعل الذي يعد روح التمثيل الصميمة،والكلمات التي تعد جسم المسرحية،والخط واللون وهما خير ما في المنظر، والإيقاع الذي يعد جوهر الرقص"[٣٢] .

إن الصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر برغم اشتراكهما في العلم بقسط من الحقيقة إنه في الواقع تطور للمفارقة الكامنة في الموقف وهي ليست مفارقة آلية أو شكلية وهي ليست أيضا مفارقة خارجية-إنها مفارقة داخلية- دفينة كامنة في العلاقات بين الطرفين.

لقد عاش باكثير"أحداث زمانه بقلب خافق يقظ،وعين مفتوحة،وفكر متحرك وأمكنه في براعة أن يدير حواره الناجح باللغة العربية المبسطة دون إخلال بالشخصية،أو إضعاف للصراع،أو تكلف في الحدث.ومن الأمثلة على ذلك مسرحية "حبل الغسيل"[٣٣]

فقد كان باكثير ملامسا لواقع البيئة التي يعيش فيها وقادرا في الوقت نفسه على التفاعل مع جمهور المسرح من خلال تجاربه الإبداعية وكتاباته في الحياة الاجتماعية والسياسية فقد" ترك لنا أكثر من عشرين مسرحية نثرية"[٣٤]، فهو يشارك في هموم العصر ويقترب بشكل خاص من عامة الناس لأن باكثير يرى في المسرح "طاقة هائلة قادرة بالحس الدرامي القويم والعميق أن تتصدى لكل المشكلات التي يعاني منها البشر"[٣٥]. وقد جاءت تلك المعالجات في واقعية خاصة به.

لقد حاول علي أحمد باكثير إتقان عناصر الدراما لبناء النص المحكم في عقدته وشخصياته وصراعه للوصول به إلى (الحبكة المتقنة الصنع). فقد سعى باكثير من خلال مسرحياته بشكل عام إلى إيقاظ الشعور القومي والإسلامي في كثير من القضايا بوسائل فنية متعددة وطرق مختلفة.

وحتى لا نطيل المقام ندخل في موضوعنا هنا باستعراض عناصر البناء الدرامي في مسرحية(**حَبل الغسيل**)التي هي محور القراءة والدراسة ونحن عندما نتناول هذه العناصر ليست على هذا النحو من الانفصال، ولكنها تقوم على نحو متكامل لا ينبغ من طبيعة العمل المسرحي وحده، بل من طبيعة الأشياء نفسها فليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها أو منها أفعال وتبدر منها أقوال تحقق لها وجودها الإنساني.

والكاتب المسرحي هنا هدفه من وراء ذلك هو خلق "بناء" مسرحي كامل ينشئه خطوة خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، ليكون البناء بذلك قد اكتملت عناصره معه مما تعطينا تصوراً كلياً لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز ودلالات. وهذه العناصر التي سنقف معها هي على النحو الآتي:

أولاً: الموضوع أو الفكرة للمسرحية:

إن الموضوع هو المفتاح الأول للكاتب المسرحي. فمنه يستمد الكاتب شكله المناسب له. وبه يخوض غمار الحياة. وعليه يتوقف بناء الشخصيات والصراع والحبكة. وعليه يقوم النص المسرحي. ولابد للكاتب المسرحي أن يتقن معرفة جميع القوالب المسرحية التي سبقته. فبقدر الإتقان يستطيع معرفة تطور الدراما من شكلها الأول حتى أشكالها الأخيرة التي

وصلت إليها في القرن الحادي والعشرين. فكأنه يضع أمامه لوحة كاملة لتطور المسرح.

يرى الدكتور عزالدين إسماعيل أن الفكرة "هي المسرحية ذاتها؛فالفكرة تتمثل أطرافاً حية مختلفة الأمزجة والمشارب ، مختلفة الإرادات والعواطف، وهي أطراف تتجاذب وتتباعد وتنتصر وتفشل، وتقوى وتضعف؛ويعتريها كل ما يعتري الحياة في الكائن الحي من أحوال وظروف"[٣٦].

لقد كان باكثير يدرك إدراكا تاماً لجوانب عدة للكتابة المسرحية حيث يقرر وهو يتحدث عن تجربته المسرحية أن أمام الكاتب المسرحي وهو يختار موضوعه" أن لا يستغني عن أمور ثلاثة:

أولاً:خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجري عليه العالم الإنساني العام بحيث تكون مسرحيته قطعة صادقة من الحياة حية نابضة.

ثانيا: خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجوائها بحيث ما لم يقع فعلا في الحياة كأنه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع فيها أو لما يمكن أن يقع فيها.

ثالثا:هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهداً لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذي يصوره في مسرحيته فهذا الهدف هو الذي يدفع الكاتب إلى التحمس لعمله ويحدد الإطار الذي يصوغ فيه هذا العمل[٣٧].

فتوفيق الحكيم يرى أن العملية الإبداعية تمر بعدة مراحل أولاً:" بالملاحظة والإحساس ثم تليها- ثانيا- مرحلة التعبير بالرسم والتلوين[٣٨]. ولذا على كل كاتب أن يحرص كل الحرص أن تكون لديه فكرة ينقلها إلى المشاهد بالوسيلة الفنية التي يجيدها أو يتخذها أداة للاتصال بالآخرين، ليبين من خلالها حقيقة عامة أو يقرر رأياً معيناً.

فالفكرة هي: عنصر له حضوره في كافة المسرحيات حتى المسرحيات التي تبدوا خالية من القصد لأن الكاتب المسرحي لا يستطيع أن يتجنب التعبير عن الأفكار ،كما أن أسلوب ربطه للشخصيات والأحداث يعكس دائما وجهة نظره عن السلوك الإنساني.ونستطيع أن نتصور الفكرة نوعا من النص الذهني الذي يلخص المعاني الأخلاقية ويشير إلى المعاني الرمزية والإجمالية للمسرحية مثل مسرحية(السلسلة والغفران).

فالمسرحية قصة غير سردية، تقتضي التركيز والبُعد عن التفريعات والحواشي الكثيرة،ولهذا فإن وحدة الموضوع،وشد انتباه المشاهدين،وإحكام قبضة الكاتب على الحركة والحوار والصراع والنمو العضوي للحدث كلها تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بوحدة القصة.

والمسرحية التي نحن بصددها هي مسرحية اجتماعية سياسية، وهي مسرحية كلاسيكية بالمعنى الذي حدده-ادموند ويلسون-للكلاسيكية فهي في ميدان السياسة والأخلاق انشغال بالمجتمع ككل وفي الفن مثل أعلى للموضوعية"[٣٩].

ولذا كانت المسرحية المكتوبة بالأسلوب الواقعي أو الطبيعي الذي هو خير وسيلة للاحتفاظ بالمثل الأعلى الموضوعي، فالإغراق في الحسية والتدفق والخصوبة في المسرحية الخلاصية يختفيان لتحل محلهما مشاعر أكثر انضباطا وانصياعا إذ يختفي الكاتب ويدع الحدث المسرحي يتحدث عن نفسه.

إنّ الفكرة التي تدور في مسرحية (حبل الغسيل) هي حول فساد المنهج الماركسي وانحراف المؤسسات الشعبية حينما استبد الشيوعيون بمقاليد الأمور في مصر في النصف الأول من عقد الستينات، حيث صنعوا من الشعارات واجهة للبلاد بينما هم يستغلونه وينفذون مخططا مُوحَى به إليهم من سادتهم خارج البلاد. إنه هنا يعلن إدانة الفكر الماركسي وفشل تجربته من خلال الفن المسرحي.فباكثير في هذه المسرحية قدم رؤية واضحة ملتزمة حيال موقف معين يكشفه الحوار بين الأبطال.

ومن هنا كان باكثير يرى أن الدعوة لفكرة خاصة حق مشروع قد كتب فيها الكثير من الكُتّاب وبشروا "بفكرة خاصة استحوذت على قلوبهم واضطرمت بها نفوسهم فنفسوا عنها بتلك الأعمال المسرحية الجيدة.هذا برناردشو معظم مسرحياته من هذا القبيل وقد اعترف غير مرة بأنه إنما اتجه إلى المسرح لثقته بأن المسرح أداة فعالة ومنبر ممتاز للتعبير عن آرائه والتبشير بها"(٤٠).

لقد مضى باكثير في هذا الإطار المحكم الذي تهيمن عليه إدانة " الفكر الماركسي وتجربته المشينة في بلداننا الإسلامية ،كما تحذر من سوء المآل عند الاستسلام له، وتعريه من الداخل وتفضح نواياه، و لم يتحقق هدف باكثير من هذه الصيحة المنذرة إلاّ بعد هزيمة ١٩٦٧م بسنوات"(٤١).

يقول الدكتور حميد لحميداني في كتابه النقد الروائي والإديولوجيا"أن الأدب تعبير إيديولوجي، وهذا يعني أنه تعبير عن موقف معين أي عن رؤية خاصة عن الواقع-ولما كان الأدب باعتباره إيديولوجيا فهو- يشارك في الصراع الإيديولوجي العام فيؤدي دوراً معينا ويمارس تأثيراً ملموساً على السير العام لحياة الإيديولوجيات المتصارعة في الواقع"(٤٢).

لقد انطلقت مسرحية "حبل الغسيل" من منطلق إسلامي، وهذا هو الهدف الذي سعى من أجله باكثير حيث يرى أن الكاتب المسرحي لا يستغني عن أمور ثلاثة وذكر منها: "هدف خاص أو رسالة خاصة يتحمس لها ويسعى جاهداً لتأديتها من خلال هذا القطاع من الحياة الذي يصوره في مسرحيته"(٤٣).

وهذا ينسجم وطبيعة المسرح الإسلامي" الذي يقوم على رفض الواقع الفاسد ورفض التحجر السائد في الفن والحياة والأشكال المعمارية التي عفى عليها الزمن، وبذلك يمكنه التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر الذي هجر قيمه الدينية والأخلاقية،وخسر توازنه النفسي ،واستقراه الاجتماعي(٤٤).

وبناءً على ما سبق فإن الأديب لا بد أن يسعى إلى إيصال فكرة بعينها ويناضل من أجلها، هذا الالتزام ليس جديدا على الأدب" ولكن الجديد أن هذه القضية قد أصبحت نظرية أدبية ترسم طريق هذا الالتزام وتبين حدوده وتقوّم أدب الحديث بحسب ما يعكس من موقف ونظرة وفلسفة"(٤٥). لكن حيال هذا الالتزام ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي مقتضيات الفن إذا عبر عن سياسة معينة فلا يكون هدفه التأثير الوقتي المباشر، بل يهدف إلى أن تصبح القضية السياسية داخله في نسيج العمل المسرحي ملتحمة التحاما فنياً بجميع عناصره.

ثانيا: الحدث أو الصراع :

بداية يتمتّع هذا العمل بوحدة الموضوع،هو(حبل الغسيل) وهو صلب الحدث، ولذا يرى الدكتور عبد العزيز حمودة أن لفظة" الحدث تعرضت لتفسيرات متباينة وفي نفس الوقت فلا توجد لفظة يصعب تحديدها أو تعريفها فمنهم من يقول أنها الحبكة ومنهم من يقول أنها القصة ذاتها أو الحدوتة"(٤٦).وأيا كان فالحدث التقليدي في البناء الدرامي "معناه حدوث شيء أو وقوع فعل على المسرح على مراحل متتابعة ومنطقية؛أي مراحل تسير في تطور خطي(نسبة إلى الخط المستقيم) صعودا نحو ذروة معينة"(٤٧).

في حين لا يمكن أن يكون الحدث شيئا مجردا، بل مظهراً من مظاهر النشاط الإنساني ونتيجة لسلوك الإنسان النفسي والاجتماعي وعلاقاته مع بيئته ومجتمعه لذلك لا بد أن تكون في المسرحية –شخصيات تُحدث-أو يحدث لها – هذا الحدث وبهذا نعد الشخصية العنصر الثاني من عناصر المسرحية.

ولعلنا لا نبالغ في القول إن الصراع بحد ذاته هو قائم على المفارقات بين الشخوص المتباينة والمتناقضة في الفكر ومنهج الحياة وتنازع الإرادات فمن خلال ذلك يتولد الصراع،وهذا ما أشار إليه باكثير في تحديد أهمية احتدام الصراع، حيث

يقول:"ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين الشخوص شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بأنصاف الحلول،فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم.وغالبا ما يكون التطور في هذه الشخصية أقل منه في غيرها من الشخصيات لأنها تكون من بداية(بداية ظهورها في المسرحية) قد بلغت أوج كمالها ونضجها أو كادت،ولا يتعين أن يكون هذا الشخص هو بطل المسرحية"[٤٨].

ومن خلال إدراك باكثير أهمية وخطورة الصراع في العمل الدرامي باعتباره جوهر الدراما وروحها، فقد أجراه في المسرحية على مستويين (خارجي: وداخلي). فعلى المستوى الخارجي هناك صراع بين مجموع الشخوص صراع أبو الديوك مع أبي حنفي على الحوش وعبدا لواسع وزوجته سعدية تذكي الصراع برميها القاذورات، وتأليب الشاويش عليه يومياً لدفع الغرامة على القاذورات التي تلقيها سعدية أمام داره حتى يترك مكانه ويغادره لأي جهة كانت ، وصراع بين نجم وليليان هو يكره اللغة العربية وكل ما يمت للعرب بصلة،وهي على النقيض من ذلك، وهناك صراع بين محسنة وزوجها، وصراع بين صلصل وميرغني ونجم لاختلاف المشارب الفكرية.

أما الصرع الداخلي فقد اعتنى به وجسده في كشف ظروف أبو حنفي الاقتصادية ومساعدة محسنة له فقد كشف عمق العاطفة الجياشة عندها وإحساسها بمعاناة الآخرين لاحظ هذا المنظر:

محسنة :انتظر يا عصام ،خذ أعط هذا لعمك أبي حنفي.

عصام :خمسة جنيهات مرة واحدة؟

محسنة :ليدفع الغرامات التي عليه.ماذا جرى لك يابني؟ألا تحب عمك أبا حنفي.

عصام :أحبه يا ماما،ولكن أن تنفذ نقودك فلا تقدري أن تسفريني إلى الخارج.

محسنة :لا تخف،خير ربنا كثير...

عصام :صدق الذي سماك محسنة.حقاً أنت محسنة"[٤٩].

كما أن هذه العناية كشفت أعماق شخصية زينات حيث تكشف صراعها النفسي بسبب حبها لعصام وتخاف من سفره هذا أن يبدل حاله فينساها فهذا عصام يقترب من زينات ويقول:

عصام :...لا تنسي الاتفاق الذي بيننا يازينات.

زينات :أنت الذي ستنساني يا عصام.

عصام :مستحيل أن أنساك.

زينات :إن لم تنسني وأنت في أوروبا،فستنساني حين تعود.

عصام :حين أعود؟كيف؟

زينات :لن ترضى بي حينئذ. ستتزوج فتاة أعلى ثقافة مني.

محسنة :أهذا ما تخافين منه؟

زينات :نعم يا خالة"[٥٠].

إن البناء الدرامي هنا يتكون من ثلاث مراحل: (بداية و وسط ونهاية) وأن هذه المراحل متصلة بعضها بالبعض اتصالا عضوياً فالموقف الذي اختاره الكاتب انطلق من نقطة بداية محددة لأنه لا يستطيع أن يحكي الحكاية من أولها كما يستطيع القصصي أن يفعل وإنما عليه أن يبدأ المسرحية حين تبدأ الأمور في التأزم.

ففي **مرحلة البداية** يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية. وفي الوسط يزج الشخصياتِ في لحظة تأزم الصراع. وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا

سيحدث بعد ذلك؟. وفي النهاية تنحلُّ الأزمات وينتهي الصراع وتُختَتم الحكاية.

إن هذا التنسيق للحبكة بمراحلها الثلاث هي الصيغة التي وصلت إليها المسرحية في القرن التاسع عشر بعد طول تجوال على خشبات المسارح عبر القرون وعلى امتداد البلدان. وهي التي يصفها النقاد بأنها (البناء التقليدي للمسرحية). وهي التي تمرد عليها المؤلفون منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين. وهي التي استمات المؤلفون العرب حتى يتقنوها منذ أوائل تعرفهم على المسرح حتى أواسط القرن العشرين. وهي التي حاولوا التمرد عليها منذ منتصف ذلك القرن.

تبدأ المسرحية بشكوى الشاب (حنفي) الذي يعيش مع والديه في البدورم[٥١] الذي يشبه إلى حد ما صورة القبر وإن عاش فيه الثلاثة أحياء لكنهم لم يسلموا من أبي الديوك الذي ظل يلاحقهم حتى حصل على ما يريد، فهما يصارعان الفقر والجار يحاول جاهدا أن يخرجهم منه حتى يجعل من الحوش حديقة صغيرة يستمتع به هو وأصدقائه، على حساب حنفي وأمه وأبيه هكذا تبدأ المسرحية بصراع داخلي –نفسي –وخارجي من خلال ارتفاع الصوت بتجسيد المعاناة لحنفي

فالبداية انطلقت في المسرحية بمشهد ظهور حنفي: – وهو شاب يطمح أن يكون ممثلاً مشهورا – على خشبة المسرح وهو يقول:

حنفي:سامع يا أبا الديوك؟التهليل! يا ناس كلموا أبا الديوك، لا يصح أن يهملني هكذا ثلاثة شهور كاملة دون عمل وأنا طاقة كبيرة لو مثلت (فسأهر)[٥٢] البلد! لأني لست ديكا من ديوكك؟ يا أخي اجعلني ديكا من ديوكك.

أم حنفي:(صوتها من البدروم) حنفي! حنفي!(تظهر)يا إلهي! ماذا تعمل في نفسك؟

أبو حنفي: (يظهر من خلفها) إنه يمثل يا أم حنفي.ابنك صار ممثلاً.

أم حنفي: يمثل وحده؟ أنا خائفة على عقل هذا الشاب.

أبو حنفي:كلا لا تخافي. هؤلاء الممثلين لا يعيبهم شيء. حتى الذي يموت منهم على المسرح لا يلبث أن تعود إليه الحياة، الحكاية كلها تمثيل في تمثيل.مسكين! ماذا يصنع؟ لم يعطوه فرصة للتمثيل على المسرح فأخذ يمثل عندنا في الحوش. خذ يا حنفي يا بني ساعدني في نشر هذه الهدوم(يناوله بعض الثياب)

حنفي: في إمكانك يا أبي أن تساعدني لو أردت.

(يبدأ الثلاثة في نشر الثياب على الحبال)[٥٣] .

ويتأزم الموقف عندما يقول أبو حنفي لابنه حنفي:

أبو حنفي : أنا منعتهم؟

حنفي : نعم.

أبو حنفي :أعليّ أن أنطرد من بيتي ودكاني ليتركوك تمثل.

حنفي :ما حيلتي؟ هذه مشيئة الأستاذ أبو الديوك.

أبو حنفي :إلهي ينتف ريشه.

حنفي :رويدك يا أبي.

أبو حنفي :المفتري الظالم

حنفي :هو الذي عينني ممثلاً في مسرح النهضة.

أبو حنفي :أتظنه فعل ذلك لوجه الله؟ إنه أراد أن يثيرك عليّ لتساعده في طردي من هذا الحوش. يريد حديقة لمزاجه الخاص ومزاج صاحبه عبدالواسع بلعوم،حسبي الله منه ومن صاحبه!"[٥٤].

كما نلاحظ أن المسرحية بدأت بالحاضر وأشارت إلى الماضي إشارات يتضمنها الحاضر؛ لأن الدراما توجد حيث موقف متأزم أي في قمة الموقف.وهي تمثل ما سبق هذا الموقف وما يليه. كما أرى أن (باكثير) قد استطاع في هذه المسرحية أن يضع يده على الجرح الحقيقي لمعاناة (مكوجي)[٥٥]. أبو حنفي من ثلاثين سنة يكافح من أجل توفير لقمة العيش له وأسرته وتعليم ابنه حنفي،هذا "الصراع بين (ثابت ومثبوت) ذلك الصراع الذي امتدت آثاره على قطاعات الشعب كافة"[٥٦].

أما **مرحلة وسط الحدث** فنلاحظ في الفصل الثاني يبدأ المنظر برفع الستار فنرى أم حنفي كما في الفصل الأول لكن تتطور الأحداث فهي تنظر إلى جزء غير مرئي في الحوش في اشمئزاز وغضب وأسى.والشاويش ينادي يا أسطى أباحنفي ليأخذ منه الغرامة على الماء القذر الملقى في الحوش، ويحتدم الصراع بينهما وفي الأخير يستجيب للشاويش بتسليم الغرامة ،وسعدية تنظر في سرور.

أما مرحلة النهاية فقد جاءت بسجن عبدالواسع بلعوم سبع سنين وطرد ميرغني وحنفي من المسرح، وخروج أبو حنفي من البدورم، وشراء أبو الديوك للمبنى الذي يريد أن يزيله ويبني عمارة أكبر وأوسع منه، ونجم الدين يُودع في مستشفى المجانين بينما ليليان ينشر بحثها عن اللغة العربية وتسعد به، وسعدية تنتقل مع ابنتها زينات إلى شقة صغيرة بالزمالك، وأبو الديوك ترد إشاعة عن إقالته من إدارة المسرح.

والسؤال الذي أود أن اطرحه هنا هو كيف بدت شخصيات المسرحية وما مدى تلاءم الشخصيات لتلك الأدوار ؟

وللإجابة على السؤال السابق أقول: لابد أن تكون في المسرحية –شخصيات تُحدث–أو يحدث لها – هذا الحدث. وبهذا نعد الشخصية العنصر الثاني من عناصر المسرحية.وإن جاءت في الترتيب ثالثا فهذا جاء لاعتبار ترابط الفكرة بالحدث أما كيف ستبدو الشخصيات فهذا ما سوف نقف عليه من خلال عنصر بناء الشخصية.

ثالثا:بناء الشخصية:

عنصر الشخصية:

نحاول هنا التعرف على عنصر الشخصية ونموها، وكذا بناء الشخصية من خلال مسرحية (حبل الغسيل) وهذا بلا شك يساعدنا على استخلاص القدرة الإبداعية عند باكثير في هذه المسرحية ومعرفة اضطرابها من عدمه.

ويُعد مفهوم الشخصية من المفاهيم الشخصية المتداولة في الاصطلاح اليومي"فالشخص العادي عادة ما يفسر الشخصية انطلاقا من أحكام ذاتية"[٥٧]. وغالبا ما يرتبط الشخص بالقيمة التي يتمتع بها الفرد في مجتمعه وبهذا:يطلق لفظ شخصية على كل من كان متميزا عن أقرانه مثيراً للانتباه بسبب أناقته ،أو جماله أو نفوذ سياسي أو ديني داخل مجتمعه"[٥٨]

فالشخصية أحد عناصر العمل المسرحي وعندما نحللها لا نتناولها بمعزل عن العناصر الأخرى لأن الشخصية تحمل قيمتها وملامحها وأبعادها،بل تقدم نفسها أصلا، من خلال علاقاتها بسائر الشخصيات في المسرحية،ومن خلال مواقفها وردود أفعالها تجاه الحدث بخلاف العمل الروائي الذي يهتم أساساً بالأحداث التي يصنعها الإنسان وتحدث للإنسان ،بينما العمل الدرامي ينصب اهتمامه على الإنسان الذي تقع عليه الأحداث أو تحدث له الحوادث ومنها نقول :أن الشخصية هي

العنصر المحوري لأنها ستغدو عنصر متصدرا حينما يجسدها الممثل في العرض المسرحي ولهذا لا ينبغي أن لا يُحمل المؤلف الشخصية خطابا تلقيه وتمضي.

ومن الملاحظ تعددت آراء النقاد والأدباء بصدد الشخصية، فمنهم من يرى أن الشخصية في المسرح كائن بشري يشار إليه في النص المسرحي بعلامات لغوية ويتقمصه ممثل على خشبة المسرح من خلال علامات غير لغوية، أو تلك القوى في المسرحية التي تنفذ الفعل المسرحي من خلال كينونتها الفردية وكلماتها وأعمالها.ومنهم من يرى الدراما حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى[٥٩].وإن كان بعض النقاد يرى بأن الحدث والشخصية "ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة"[٦٠].

والملاحظ أيضاً تعددت الشخصيات في النص، فهي إما حادثة للفعل أو حادث لها، وقد اعتمد باكثير في هذه المسرحية على استدعاء شخصيات وأماكن من البيئة المصرية بحكم مسرح الأحداث حيث اختار الكاتب هذه الأسماء"حنفي، أم حنفي، أبو حنفي، أبو الديوك، سعدية،زينات، ليليان، وعصام،ميرغني،صلصل، محسنة، ثم استدعى رموزا في مسرحيته من الوطن العربي الشاعر: نهاود من العراق، نادر عالم في الذرة،نجم الدين، كل تلك الشخصيات تربط فيما بين الحاضر والماضي والممكن والمحال، وهي كلها رموز استثمرها الكاتب في نسج خيوط المسرحية.فقد كان ايميل زولا[٦١]" يؤكد في نقده الدرامي على أهمية رسم الشخصيات كأفضل وسيلة لضمان واقعية المسرحية "[٦٢].

نمو الشخصية الدرامية:

الشخصية المسرحية ترفض السكون والبقاء على حالة واحدة لأن السكون يقتلها، ويرمي بها في الهامش،ويجعلها تحكم على نفسها بالموت،ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن "أبلغ ما يعرضه المسرح تأثيرا هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها في لحظة الاختيار عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة"[٦٣].

والقارئ الواعي يلحظ نمو الشخصية من خلال استقراء الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وبما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات بحيث تتوافر فيها بذور نموها المستقبلي مادام لها مدى واسع من المزاج الإنساني،وتراكيبها التي لا نهاية لقواها ونواقصها وميولها وعواطفها.

لقد سعى باكثير سعيا حثيثا ليكون قريبا من شخصياته فهو يقرأ داخلها ويرسم خارجها في تماسك وتناسب بين القوة والضعف بعيدة عن التناقض، وهذا بلا شك يعكس استفادة الكاتب من خلال الاطلاع على تجارب الآخرين أمثال: توفيق الحكيم وأحمد شوقي وشكسبير كل ذلك نتج عنه تجربة فنية رائعة تبلورت في تقديم شخوصه في نمو ملحوظ.

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال:" وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر كاتب بكاتب آخر.فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر.ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره،وتجيش عواطفه لتتوالد أفكاره،يعود-لكي ينتج- إلى ذاكرته فيستوحيها.وما الذاكرة إلا وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة"[٦٤].

هذا النمو للشخصية كان على نوعين هما: الأول: النمو الايجابي للشخصية، فقد رسم الكاتب شخصية عصام بالشاب الطموح وعكس نمو فكره في الحوار والمناقشة مع نجم الدين، وحبه للتعليم وحرصه على مواصلة دراسته العليا لدرجة الدكتوراه في الدراسة المقارنة بين الشريعة الإسلامية والقانون الروماني، وكذا تفاعل شخصية ليليان زوج نجم الدين بالرغم من أنها ليست من أصول عربية فهي فرنسية محبة للغة العربية دفعها ذلك للتأليف في مجالها وشخصية محسنة زوج بلعوم الشخصية القوية المؤثرة على زوجها في كثير من القرارات.

والثاني:النمو السلبي ؛ الذي نلحظه على شخصية نجم الدين وأبو الديوك وعبد الواسع بلعوم وشخصية سعدية زوج أبو عبد الواسع بلعوم، وكل هذا ينتج من خلال تضارب المواقف والصراعات والأزمات بين الشخصيات، لذلك يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أنه"لا سبيل إلى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولها وأفكارها وغاياتها فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات وتناقضها علا ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معاً"[٦٥].

أنواع الشخصية الدرامية:

ندرك أن المسرح الدرامي عمل اجتماعي جماعي ومن خلال استقراء المسرحية منذ الوهلة الأولى سرد الكاتب قائمة بأسماء الشخصيات والتعريف بها في الصفحة الأولى،كما وجدنا بعد تتبع بناء الشخصيات أن هناك نوعين من الشخصيات الأولى: الشخصية الرئيسة. والثانية:الشخصية الثانوية.والفرق بينهما أن للشخصية الثانوية دورا دراماياً أقل أهمية من دور البطل"الشخصية الرئيسة أو لأنها:تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية"[٦٦].فالشخصيات الرئيسة تمثلت في أبي حنفي، وأبي الديوك، ومحسنة، ونجم الدين، وميرغني، وعبد الواسع بلعوم، وصلصل، وسعدية.

أما الشخصيات الثانوية فهي التي تظهر حيناً وتختفي حيناً آخر وقد تمثلت في شخصية ليليان وعصام وحنفي وأم حنفي وزينات والشاويش وحسني المؤيد ونهاوند،وعمرو وزيد.

بناء الشخصية الدرامية:

الكاتب المبدع هو الذي يوظف طاقته الإبداعية في إحكام بناء الشخصيّة ويرسمها رسماً فنيّاً وتوصيفاً وتوظيفاً.فهي على صعيد الشكل جمال منقطع النظير مقرون بذكاء حاد وذهن وقاد وقوة شخصيّة، وفكر مُؤَدْلج يخطط لمستقبل قريب وبعيد، وفي الوقت نفسه يرفض تعظيم الفرد ويهتم بالصيغة الجمعية ويعلي من شأنها لالتزامها بالقيم والمبادئ الإسلامية، وهذا ما تميُّزت به الشخصية عند باكثير مع الشخصية المضادة لها في المسرح،وهذا لا يعني إبرازَ تفوقها على الآخرين، بل يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرِّقها عن الآخرين. ولو نظرنا إلى رسم الشخصية في مسرحية(حبل الغسيل) سنجد أن المؤلف قد حدد لها ثلاثة أبعاد للشخصية ؛وهي على النحو الآتي:

البُعد الأول:وهو البُعد الجسماني(المظهر الخارجي)، ويتمثل في جنس الشخصية والسن والطول والوزن ولون الشعر والقامة،والمظهر والصفات انظر كيف جسد شخصية حنفي: حيث يقول الكاتب على لسان أم حنفي:

أم حنفي : يُمثل وحده؟ أنا خائفة على عقل هذا الشاب.

حنفي :حينما أصير نجما كبيراً في المسرح والسينما وأكسب الألوف[٦٧] .

فقد رسمه بشاب السن له طموح يسعى أن يكون نجماً في عالم الفن المسرحي والسينما يهدف من وراء ذلك جني المال الكثير.

ونجد شخصية الشاب(عصام) تظهر لديه الفكر الإسلامي المعتز بقيمه ومبادئه الإسلامية وعروبته،كما تظهر شخصية (محسنة) التي لها من اسمها عنوان الإحسان فهي تطلب من ابنها عصام يذهب إلى أبي حنفي ويقدم له خمسة جنيهات مساعدة لدفع الغرامة للشاويش نتيجة سلوك (سعدية) السيئ حيث تلقي بماء القاذورات على ساحة الحوش الذي يملكه أبو حنفي.

وقد أحسن باكثير اختيار شخصياته المناسبة لمسرحيته فقد وهب"للشخصية العظيمة الحياة بفضل الملاحظة،والخيال والإبداع والصنعة، وهذا سر مهنة الكاتب المسرحي الأعظم ومعجزته الكبرى فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه،ومعروفين معرفةً وثيقة"(٦٨).

أما البُعد الثاني :فهو الجانب الاجتماعي ويقوم على الطبقة الاجتماعية ونوع العمل والتعليم والحياة المترلية والدين،والنشاط السياسي والهوايات والقراءات والعادات وغيرها. كما يقوم على" القدرة على فرض وجود الذات بالتأثير في المحيط الاجتماعي"(٦٩).

فرسم شخصية أبي حنفي قد أظهر لنا موقعه الاجتماعي من خلال الحوار السابق والصراع على الحوش والبدروم الذي يسكن فيه، فشخصية أبو حنفي موضوعة في صراع مع الآخرين وإن ظلت شخصية نمطية يحركها الحدث وردت الفعل تجاه أبو الديوك وبلعوم .أما شخصية عبد الواسع بلعوم وأسرته فهم أحسن حالاً من غيرهم، حيث يعمل عبدالواسع مديرا لجمعية استهلاكية ويسكن مع أسرته شقتين في الربع، والفضل يعود لأبي حنفي الذي جاء بهم معه.تظهر زينات في المسرحية وهي تدافع عن أسرة أم حنفي:

زينات :سبحان الله أنسيتم أنه معكم على هذا الحال منذ خمس وعشرين سنة؟

سعدية :يكفي أننا صبرنا له كل هذه المدة!.

زينات :يا ناس!أنه هو الذي جاء بكم إلى هذا الربع لتقيموا معه فيه ويكون جزاؤه أن تسعوا لإخراجه وطرده؟"(٧٠).

أما البُعد الثالث: فهو البُعد النفسي(المظهر الداخلي)وهو ما يتعلق بالميول والأمزجة والدوافع والحاجات والرغبات والمحصلات العقلية،والذي نراه في المسرحية هو تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الإنسانية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة فهذا أبو الديوك يظهر في (البرندة)(٧١) اليسرى وهو ينادي من الدور العلوي لجاره:

أبو الديوك : (يلقي نظرة إلى الحوش فيتأفف) أبا حنفي.أبا حنفي.

أبو حنفي :(صوته)نعم يا أستاذ!

أبو الديوك :تسمح!

أبو حنفي :(يظهر في الحوش) مساء الخير يا أستاذ محرم.أي خدمة؟

أبو الديوك :عندنا الليلة حفلة.تسمح تشيل هذه (الهدوم)(٧٢)؟

أبو حنفي :إلى أين أشيلها يا أستاذ؟

أبو الديوك :إلى أين؟إلى البدروم عندك"(٧٣).

يقول الدكتور عبدالقاد القط في كتابه من فنون الأدب(المسرحية):"ولاشك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها وتكويناها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية"(٧٤).

والكاتب يكشف لنا عن شخصية نجم الدين فهو اسم عربي مكانته العلمية دكتور لكن فكره معادي للأمة العربية ولغتها ويحب اللغة الهيروغليفة أما شخصية صلصل تظهر من خلال حوارها مع نجم الدين فهو يقول نجم:

نجم :ماذا أصنع؟ كتبت باللغة العامية برهة فوجدتها لا تحل المشكلة لأنها ناقصة ولأنها تدنو شيئاً فشيئاً من اللغة المقدسة-يقصد اللغة العربية الفصحى- فتركتها وكتبت مثل ما يكتب الناس.

صلصل :والحل في رأيك هو الهيروغليفي؟

نجم : نعم. هذا هو الحل الصحيح.

صلصل : لماذا انقطعت عن هذه المحاولة و لم تكملها؟

نجم : منذا يقرأ لي لو كتبت بالهيروغليفي؟ علماء المصرولوجيا؟

صلصل :ما كنا نظن يا دكتور أنك ستيأس بهذا السرعة. ألا ترى إلى إسرائيل ماذا صنعت؟ لقد أحيت اللغة العبريـــة بعدما كانت ميتة.

نجم : لكن مهمتنا أكبر وأعسر من مهمة إسرائيل.مهمتها إحياء لغة ميتة.أما مهمتنا فمزدوجة:إحياء لغة وإماتة لغة حية!"[٧٥] أما شخصية زوجته ليليان بخلاف زوجها نجم فهي تحب العرب واللغة العربية وتقدم بحثاً يشرف عليه حسني المؤيد وفرح ببحثها.في حين نجد شخصية أبو الديوك من الاسم ذاته (ديوك) فالديك يعكس دلالة على نفسية التعالي والغطرسة، فإن له من اسمه نصيب في الانتفاش والغرور والزعامة لمن حوله.

رابعاً الحوار:

يُعد الحوار الدرامي من أبرز أدوات التعبير عن الأفعال في النص المسرحي والانفعالات الداخلية والتفاعلات بين الشخصيات في العمل المسرحي، وهو الذي يدفع الأحداث الجارية نحو هدفها فالشخصية المسرحية المتحاورة هب في الحقيقة في وضع فاعل يؤدي فعلا فان الحوار يعتبر النص العنصر الذي يحمل الدراما، وإمكانية تحقيق الدراما مرتبطة بإمكانية تحقيقه.

إن الحوار الدرامي له مواصفات معينة لابد من توافرها ليصبح دراميا وليس سرديا الحوار الدرامي، هو حديث فني "ينتمي بكليته إلى عالم الفن، ولا يجوز الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية"[٧٦] .

وقد ارتبط الحوار بالدراما مما جعله من أهم لوازم المسرح، فبدونه لا وجود هناك لأدب مسرحي، فهو أداة لتقديم حدث درامي يصور صراعاً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى.

فالكاتب كان يدرك جودة الحوار أنها تعتمد "على أمرين: الأول:وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة. والثاني:معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل"([٧٧])

فلغة الحوار المسرحي عند باكثير في الغالب وفي هذه المسرحية على وجه الخصوص هي اللغة العربية الفصحى ثابتة بما تملكه من معايير وأصول وقواعد لا تختلف من مسرحية إلى مسرحية إلا بشيء يسير حين ترد بعض الكلمات العامية،وهذا الأمر لم يكن من غير قصد بل كان يفرضه عليه واقع العمل الدرامي عند تناول الشخصيات فهو يقدمها بما يتناسب مع ثقافتها وهي قليلة إذا ما حصرناها في المسرحية فاللهجة العامية تنحصر زمانياً ومكانياً في حيز ضيق قد لا يتجاوز الإطار المعقول في النص. وربما جاءت العامية هنا لتعكس الانتماء للمجتمع البسيط فإن الكاتب يقدم الحوار الواقعي المتعدد لشخصيات الدراما في أكثر من مقام.حيث تظهر أم حنفي من البدروم وهي تقول:

أم حنفي:(صوتها من البدروم) حنفي! حنفي!(تظهر)يا إلهي! ماذا تعمل في نفسك؟

أبو حنفي: (يظهر من خلفها) إنه يمثل يا أم حنفي.ابنك صار ممثلاً.

أم حنفي: يمثل وحده؟ أنا خائفة على عقل هذا الشاب"[٧٨].

إن طبيعة اللغة المسرحية تقتضي التكثيف والتركيز، والابتعاد عن الجمل الإنشائية السردية، لذا فإن تنقية اللغة وصوغ الجملة المنطوقة بسلامة تبقي على روحها من جهة

فالحوار الذي نلحظه يتصف "بالواقعية والمباشرة، وللشخصية في هذا الأسلوب صيغة خاصة، إذ تستعمل ضمير المتكلم (أنا) للتعبير عن ذاتها، فضلا عن استخدام صيغة المضارع للدلالة على كلام الشخصية في حاضر وقتها، فـ (الكلام مخاطبة أو حوار لا يمكن أن يكون إلا في زمن حاضر يستوجب صيغة المضارع له، وهو ما يدل على أن المتكلم ينطق بصوته"[٧٩].

خامساً:الحبكة:

حاول باكثير أن يربط الأحداث ربطاً منطقياً لكنها تحتاج إلى المزيد من الإقناع فعندما قُبِض على عبد الواسع بلعوم لم يبرر أسباب ذلك، و لا كيف تم، وإنما اختزل الأمر وأشار إليه إشارة عبارة في منظر زينات وهي واقفة أمام حبل الغسيل في برندتها وهي تنشر بعض الثياب،وكأنها ذاهلة عما حولها من شدة الحزن.

زينات :واحسرتاه عليك يا أبتاه،هذه ثيابك وقمصانك باقية عندنا في البيت وأنت...أنت في السجن! في السجن يا أبي دفعة واحدة كاللصوص والمجرمين.![٨٠]

و كذلك أشار إلى نهاية (أبو الديوك) بأنه احتمال أن يقصى من إدارة مسرح النهضة، لكن دون صدور قرار بذلك أو تكليف آخر بإدارة المسرح.فترك النهاية مبهمه غير واضحة.

الربط المنطقي والمقنع –قدمه لنا الكاتب – تجسد مع شخصية ليليان التي يتم نشر كتابها عن اللغة العربية ومعرفة زوجها نجم الدين بذلك وإدخال نجم الدين إلى المصحة بعد ثبوت جنونه لم يقدم نهاية مقنعة لسفر عصام بهدف الدراسة وإنما حدثنا عن أمنية ومشروع أطروحته.

في حين نرى براعة باكثير في ربط الحبكة الثانوية بالحبكة الرئيسة، وربط جميع حلقات العقد الفرعية بالعقدة الرئيسية للعرض المسرحي برمته هذه العقدة هي (حبل الغسيل) حيث يشتري أبو الديوك الأرض كلها ليزيل البناء ويقيم عليه عمارة أكبر وأوسع فيخرج أبو حنفي يبحث عن مكان آخر. ولنا أن نطرح السؤال الآتي:

هل يمكن إخراج المسرحية بطريقة مؤثرة على خشبة المسرح لننتقل من مدار الكلمة(النص) إلى الفعل بمعنى (تقدم عرضا حياً على خشبة المسرح) وفقاً لتسلسل بنائها الدرامي؟

من وجهة نظري يمكن ذلك، إذا استطاع المخرج التعامل في عمله تعاملًا موضوعيًّا باعتباره المؤلف الثاني للعرض المسرحي، اعتمادًا على دروس علمية، وعلى اختيار دقيق للمشاهد التي سيبدأ العرض بها، وكيف يختمها مما يجعل المشاهد يجلس الساعة والساعات دون ملل.وذلك لأن وظيفة المخرج هي الإسهام في تحويل أي عمل مسرحي إلى عمل مليء بالحيوية والديناميكية.

عيوب المسرحية:

وفي نهاية المطاف بعد عرض البناء الدرامي وعناصره في مسرحية (حبل الغسيل) نلخص أن المسرحية قدمت رسالة جيدة على المستوى الفكري يمكن أن تتحول من الكلمة إلى الفعل إذا وجدت المخرج الواعي لأبعاد الخشبة وتعامل بحرفية

مع الشخصيات، فله أن يحذف أو يعدل بما يلاءم واقع الجمهور وواقع الحياة بشكل عام ؛لأنه المؤلف الثاني بعد الكاتب، وهذه ليست شهادة تفوق بامتياز للمسرحية فهو عمل بشري لا بد أن يعتريه النقص والخلل مهما كان.وكذلك لا يعني ما تقدم أن المسرحية قد سلمت من العيوب ،ولا يعني ذلك أيضاً أن الكاتب قد وصل إلى مراده. فهناك بعض العيوب أو قل بعض الملاحظات–بحسب وجهة نظر الباحث المتواضعة– يمكن أن نجملها على النحو الآتي:

١- **عندما رسم بعض الشخوص ظهر لنا هيمنة الحضور الثقافي** على الحركة داخل المسرحية، ولذلك كان اهتمامه بالفكرة أكبر من اهتمامه بالحركة لاحظ هذا المشهد وقد اجتمعوا في بيت أبي الديوك عبد الواسع بلعوم وزيد وسعدية وعمرو وصلصل وأبو الديوك ومحسنة ونادر،ونجم الدين ودار هذا الحوار الذي يوضح هيمنة الحضور الثقافي:

صلصل :هذا غرور منك أكبر من غرور الأستاذ زيد.إن الفضل لا يرجع إلى عازف منفرد بل للأوركسترا كلها.. الأوركسترا التابعة لنا إذا قلنا اعزفي فانطلقت تعزف ألحان التمجيد في كل مكان.

عمرو :إنه لا يعترف بأي فضل لأحد.

صلصل :ذلك هو الخطر يا جماعة.الخطر أن تنسوا أن قوتنا تكمن في كونها جماعة متحدة الهدف والخطة،وأن أحدنا لا قيمة له إلا بجماعته.أنت يا أستاذ زيد مثلا ما قيمتك من دوننا؟إن خارج الدائرة لمؤلفين لا تعد أنت بجانبهم شيئاً ولكنا منعناهم من الظهور ليتاح لك ولأصحابك من الديوك أن تظهروا وحدكم في الميدان. عليكم أن تتذكروا هذه الحقيقة دائماً حتى لا يتعالى بعضكم على بعض! والآن دعونا نرجع إلى حكاية المسرحية التي قدمها الأستاذ بلعوم[٨١].

و نلاحظ في موطن آخر من الفصل الثاني:يتكرر الحضور الثقافي والهيمنة الواضحة التي تسعى لإبراز الفكرة على المشهد الدرامي:

ميرغني :هذا الوضع الغريب الذي نحن فيه.يخيل إليّ أن الصحافة قد دخلها جماعة من الناس أنشأوا فيما بينهم شبه حزب غير رسمي وغير مشروع في بلد ليس فيه أحزاب.وعن طريق الصحافة وتحت ستار الاشتراكية يمارسون نشاطهم الذي هو في حقيقته ضد الاشتراكية العربية،وضد المثل الأدبية والقيم الروحية التي تدعوا إليها الاشتراكية العربية!.

صلصل :أين هؤلاء الجماعة؟ لا وجود لهم إلا في خيالك المريض.

ميرغني : رويدكم لا تقاطعوني حتى أتم كلامي.وفي مجال الفن وعن طريق الصحافة ذاتها يشنون حربا صليبية سرية على كل كاتب أو فنان ليس من حزبهم.إذا ظهر له كتاب أو أي عمل فني قابلوه بالصمت والاعراض مهما كان عمله من روائع الأدب أو الفن.أما إذا لواحد من حزبهم أي كتاب ولو كان تافها،أو أي عمل فني ولو كان هزيلاً،فإنهم يطبلون له ويزمرون، ويكيلون له المدح والثناء في كل جريدة ومجلة"[٨٢]

من خلال ما سبق نلاحظ غلبة الجانب الثقافي الذي لا يساعد على نمو الحدث بسرعة فهو يأخذ طابع التعريف بالهجمة الشرسة والتحذير منها في أسلوب خطابي مباشر، حيث يستمر هذا الأسلوب في عدة صفحات (٩٠-٩١-٩٢-٩٣) فكانت الحركة داخل المسرح أصابها نوع من الركود والسير يبطئ بنا ولا شك أن ذلك يجعل المشاهد يمل وينصرف.

٢- **المناقشة والحوار** في بعض المواقف الكاتب يسهب ولا يخرج بحل سريع فالعمل المسرحي يعتمد على التكثيف وبالتالي الإسهاب يؤدي إلى الملل، وفي الوقت نفسه نجد الخطاب فوق مستوى الشخصية مما يحدث نوعا من

التناقض، فعلى سبيل المثال نجد شخصية (سعدية) في أحد المشاهد يظهر أنها شخصية سطحية فيها جهل لاحظ ذلك:

سعدية :شعر النبر؟!

بلعوم :يا شيخه! أو قد عرفت العمودي والتفعيلي حتى تريدي أن تعرفي النبر؟"(٨٣)

وفي مشهد آخر عكس ذلك، وفي الفصل الثاني نجدها حريصة على جمع كل الصحف والمجلات التي كتبت عن مسرحية زوجها كما تظهر وكأنها ناقدة متمرسة في مجال النقد فهي تقول:

سعدية :الإخراج يجب أن يتكافأ مع التمثيل.

ميرغني :وبعد؟ أستغفر الله العظيم ،إلى متى نسمع هذا الكلام الفارغ؟

سعدية :كلام فارغ؟أهذا كلام فارغ يا أستاذ؟

ميرغني :معلوم يا مدام.كلام فارغ بالنسبة إلى المؤلف الملآن!

سعدية :(تحرك الأضابير بكلتا يديها) وعندي أنا البراهين:يا سلام ما كنت أعرف أن هذه القصاصات مهمة إلى هذا الحد! (تقلب الأضابير)عندي ما يزيد على سبعين أوستين مقالة،مجلد بحاله"(٨٤)

فقد انطق سعدية بما لا يتلاءم مع شخصيتها، وربما أراد أن يسير وفق الواقعية المكانية، وقد تكون من باب الغيرة على زوجها انفعلت لكن هذا الانفعال جاء في غير مجالها . ولعل هذا الاضطراب يعود أن الكاتب لم يعرف الشخصية بمستواها العلمي فقد أغفل الكشف عن ثلاث شخصيات هي :سعدية زوج عبد الواسع بلعوم، ومحسنة زوج أبو الديوك وأم حنفي زوج أبو حنفي.

٣- **اللغة** التي استخدمها الكاتب في المسرحية في الغالب الأعم هي اللغة العربية الفصيحة البسيطة، لكن شاعت في ثنايا المسرحية بعض الكلمات العامية. وللكاتب في هذا الجانب وجهة نظر في كتابه(فن المسرحية) تقوم على"أن أصلح أداة لرسم الشخصيات وتوضيح ملامحها النفسية وتمييزها عن غيرها من الشخصيات هي اللغة المحايدة ؛أي اللغة التي ليست لها صبغة محلية صارخة تطمس تلك الملامح وتقضي على الخصائص وتطبعها مع غيرها من الشخصيات على غرار واحد واللغة الفصيحة عندنا هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي رسمها....والكاتب المسرحي يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة "(٨٥) .

وقد كان ذلك على المستوى العام لكن الكاتب في الجانب التطبيقي قد أورد بعض الألفاظ العامية المتعارف عليها في البيئة المصرية لكن في بقية الأقطار الأخرى غير معروفة، وقد أشرنا إلى بعضها في التحليل. وهنا نذكر تلك الألفاظ التي وردة في المسرحية(البرندة- البدروم- الهدوم- ياماما- الحوش- نشيل-يا وليه-البوابير- والكراكيب — طز — تكشيرة- طيب مليح —والـمُلَبِس-الشوطة) والبعض الآخر من الكلمات جاءت غير معروفة إلا بالرجوع للمعاجم(قبقب- الأضابير- قبجة) وبعضها دخيل مثل (بردون-مدام-إكسبريس — الفيلولوجيا- الجوكوندا — البروجرام- الأوركسترا- ميرسي) كما أن المسرحية لم تسلم من الأخطاء المطبعية نذكر بعضها:

- الخطأ :الحياه الصواب / الحياة. ص٧)
- الحميلـ الصواب / الجميل. ص١٤)
- لصل الصواب /صلصل. ص٤٠)
- الموسم الحديد الصواب/ الموسم الجديد. ص٤٣)

- كفى الله الستر الصواب /كفى الله الشر.ص١٢١)
- بالفرتساوي الصواب/ بالفرنساوي. ص١٢٤)

الهوامش ومصادر ومراجع البحث:

(١)على أحمد باكثير (١٩١٠ – ١٩٦٩م) من حضر موت في جنوب اليمن، ولد بإندونيسيا، وأقام فترة في الحجاز، ثم انتقل إلى مصر حيث تخرج في كلية الأداب عام ١٩٣٩، وكان له نشاط أدبي كبير، ويُعد من بناة المسرح الشعري والنثرى في مصر، له أربع مسرحيات شعرية، منها: همام أو في بلاد الأحقاف، وإخناتون ونفرتيتي، وله شعر مخطوط نشر بعضه في الصحف والمجلات، فضلا عن العديد من الروايات والمسرحيات النثرية، والملحمة الإسلامية الكبرى: عمر (ينظر:عبدالعزيز المقالح،علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر بتصرف. لمعرفة المزيد ينظر: د.أحمد عبدالله السومحي،علي أحمد باكثير:حياته وشعره الوطني والإسلامي،دار البلاد للطباعة والنشر،جده،ط١، ١٩٨٢م.وينظر:مجلة حضرموت،العدد(٤-٥)يناير-ديسمبر٢٠١٠م).

(٢)ينظر: علي أحمد باكثير.فن المسرحية في تجاربي الشخصية.مصر: مكتبة مصر، ١٩٨٥م،ص٤.

(٣) ينظر: المرجع السابق،ص٧.

(٤) ينظر: محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،القاهرة،دار الشروق،ط١/ ١٩٩٤م،ص٩.

(٥) ينظر:مصطفى صمودي، قـــــــــــراءات مســــــــــــرحية ،من منشورات اتحاد الكُتّاب العرب،دمشق صمود،،٢٠٠٠م،ص٧٢.

(٦) ينظر: هلال، محمد غنيمي. الأدب المقارن:١٩٨٣م. وانظر:محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقـــارن،١٩٩٤ :٢١ وانظر: محمد حمدي إبراهيم ،نظرية الدراما الاغريقية١٩٩٤ :١٣. وانظر: إبراهيم حماده.من حصاد الدراما.

(٧) سوفوكليس[Sophoklês] (٤٩٦-٤٠٥ق.م) شاعر ومسرحي يوناني من مآسيه:أنتيقونة.أوديب الملك.إليكترا . ينظر:المنجد في الأعـــلام، بيروت لبنان،دار المشرق،ط/٢٦ ،٢٠٠٣م، ص٣١٥.

(٨) أسخيلوس [Aiskhulos](٥٢٥-٤٥٦ ق.م) شاعر يوناني انصرف إلى الفن المسرحي فأبدع في المأساة مـــن آثاره:الضـــارعات،بروميثيوس مقيدا ينظر:المنجد في الأعلام، ص٤٤).

(٩) ينظر: مصطفى صمودي، قـــــــــــراءات مســــــــــــرحية ،من منشورات اتحاد الكُتّاب العرب،٢٠٠٠م،ص٤٦.

(١٠) ينظر: س.و. داوسن،الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويدات بيروت،ط٢، ١٩٨٩م،ص٨.

(١١) ينظر: جبور عبدالنور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،بيروت –لبنان، ط /٢، ١٩٨٤م،ص١٠٩.

(١٢) ينظر:المعجم الوسيط، من إصدارات مجمع اللغة العربية –مصر –مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة، ط/٤ ،٢٠٠٤م،ص٣١٢.

(١٣) ينظر:محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،دار العودة ودار الثقافة ،بيرون، د،رقم، ط،١٩٨٣م،ص١٦٠.

(١٤) ينظر: عبدالعزيز حمودة،البناء الدرامي،دار البشير للنشر والتوزيع،عمّان،١٩٨٨م،ص١١٨.

(١٥) ينظر :فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب. بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط/١، ١٩٨٨م،ص٦٧.

(١٦) ينظر :إبراهيم،محمد حمدي.نظرية الدراما الإغريقية،القاهرة،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط/١، ١٩٩٤م،ص١٠.

(١٧) ينظر :شلتاغ عبود شراد،مدخل إلى النقد الأدبي الحديث،دارمجدلاوي للنشر،عمان،ط١٩٩٨،١م،ص١٨١.

(١٨) ينظر :إريك بنتلي، الحياة في الدرامة،ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت:المطبعة العصرية بيروت،لبنان،د،رقم،ط،١٩٦٨م،ص١٤.

(١٩) ينظر :رحماني علي، مقالة "سيمياء العنوان في روايات محمد جبريل"، مجلة جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر، ع (الخامس) بتاريخ (١٥-١٧-نوفمبر ٢٠٠٨م)، ص١٧.

(٢٠) ينظر :بسام موسى قطوس،سيمياء العنوان ، الأردن :وزارة الثقافة، عمّان ،ط١، ٢٠٠١م،ص٣٣.

(٢١) ينظر :جيرار جنيت،عتبات النص،الجزائر:منشورات الاختلاف،والدار العربية للعلوم للناشرين،الجزائر العاصمة،٢٠٠٨م،ص٧٤.

(٢٢) ينظر:فرديناند دي سوسير، في علم اللغة العام .ترجمة :عبد الرحمن أيوب .في :أنظمة العلامـــات في اللغـــة والأدب والثقافـــة مـــدخل إلى السيميوطيقا تحرير :سيزا قاسم، شركة دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م،ص١٥٦.

(٢٣) ينظر:عصام الدين أبو العلا،ينظر آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.رقم ،ط،٢٠٠٧م،٤٣.

([٢٤]) ينظر:جون لايتز،اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة:د.عباس صادق الوهاب. العراق :دار الشؤون القافية العامة ، العراق-بغداد ،ط١، ١٩٨٧م،ص٤٢

([٢٥])ينظر: المرجع السابق ،ص ٦٤.

([٢٦]) ينظر:بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي.د.ت.ص٧٢

([٢٧]) ينظر: منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق – ٢٠٠١،ص٣٩.

(٢٨) ينظر: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب،دار المعارف،القاهرة:تح/عبدالله علي الكبير وآخرون،مج ٢، ص٧٥٩-٧٦٠.

(٢٩)-سورة آل عمران آية١٠٣.

(٣٠) ينظر:المعجم الوسيط، من إصدارات مجمع اللغة العربية –مصر،ص٦٥٢-٦٥٣.

([٣١]) ينظر: إريك بنتلي، الحياة في الدرامه،ص١٤.

([٣٢]) نقلا .د.ابراهيم حمادة ،طبيعة الدراما، دار المعارف،مصر،د،ت ص٧

([٣٣]) ينظر: د.نجيب الكيلاني،حول المسرح الاسلامي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط١٩٨٥،١م،ص٧٢.

([٣٤]) ينظر: د.عبدالعزيز المقالح، علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر، دار الكلمة صنعاء،د،ت،ط،ص١٥٦.

([٣٥]) ينظر المرج السابق،ص١٤٥.

([٣٦]) ينظر: د.عزالدين إسماعيل،قضايا الإنسان في المسرح المعاصر،دار الفكر العربي،د.رقم ،ط،١٩٨٠م، ص٤٢.

(٣٧) ينظر:علي احمد باكثير، فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٣٧-٣٨.

(٣٨) ينظر:توفيق الحكيم،زهرة العمر،دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان،ط١٩٧٤،١م، ص ٢٩

(٣٩) ينظر:روبرت بروستاين،المسرح الثوري، ترجمة عبدالحليم البشلاوي،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ،د.ت.ط، ص٢٥.

([٤٠]) علي أحمد باكثير،فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٤٠.

([٤١]) ينظر، نجيب الكيلاني،حول المسرح الإسلامي،مؤسسة الرسالة،بيروت،ط/١٩٨٥،١م،ص٧٢.

(٤٢) ينظر :حميد لحميداني،النقد الروائي والإديولوجيا،بيروت،الناشر المركز الثقافي العربي،ط/١ ،١٩٩٠م.

([٤٣]) ينظر: علي احمد باكثير، فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٣٨..

([٤٤]) ينظر، نجيب الكيلاني،حول المسرح الإسلامي،ص٥١.

(٤٥) ينظر:د.عبدالقادر القط،من فنون الأدب المسرحية،دار النهضة العربية بيروت،د.رقم،ط،١٩٧٨م،ص٣٢.

(٤٦) ينظر:د.عبدالعزيز حموده،البناء الدرامي،دار البشير،عمّان،د.رقم ط،١٩٨٨م،ص٣٣.

([٤٧]) ينظر:د.محمد عناني، المسرح والشعر مكتبة غريب ، القاهرة د.ت،ط،ص١٣

([٤٨]) ينظر:علي احمد باكثير، فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٧٥- ٧٦.

([٤٩]) ينظر:علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص٧٠.

([٥٠]) ينظر:المرجع السابق،ص١٠٦.

([٥١]) مصطلح عامي جديد يقدمه باكثير في المسرحية من حيث واقع الحياة.

([٥٢])- كلمة عامية وهي من الأخطاء التي وقع فيها باكثير في مسرحية حبل الغسيل.

(٥٣) ينظر :علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص٧.

(٥٤) ينظر : المرجع السابق،ص٨.

(٥٥) مهنة يزاولها عامة الناس في المدن تقوم على غسل الثياب ثم يلي ذلك الكوي للثياب وقد تطورت هذه المهنة لتطور آلات التكنولوجيا.

(٥٦) ينظر :مصطفى صمودي،قراءات مسرحية،ص٤١.

(٥٧) ينظر: صالح لمباركية،بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، القاهرة،الهيئة المصرية لقصور الثقافة،د.ت.ص٣١.

(٥٨) ينظر :عمرحيمري، الشخصية من الدلالات إلى الإشكالية،وجدة سيتي،٥/٦/٢٠٠٨ www.oujdacity.net.

(٥٩) ينظر:رشاد رشدي،فن كتابة المسرحية،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨م،ص٢٥.

(٦٠) ينظر:عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية،دار النهضة العربية،بيروت،د.رقم.ط،١٩٧٨م،ص٢١.

(٦١) إيميل زولا [Emile zola] - (١٨٤٠-١٩٠٢)هو من أبرز ممثلي المذهب الطبيعي في الأدب. نشأ في باريس وكتب روايات كثيرة مثل: معدة باريس (سوق الهال) وغلطة الأب موريه وأوجين روغون والحانة (وهي حول حياة العمال وإدمانهم الخمرة) وصفحة حب، ونانا، وأمسيات ميدان Médan وسعادة السيدات، وفرح الحياة، وجيرمنال (وهي حول عمال المناجم) والأرض (حول حياة الفلاحين) والحلم، والوحش البشري، والمال، والانهيار، ودكتور باسكال، والمدن الثلاث (روما- لندن- باريس)ينظر: عبدالرزاق الأصفر،المذاهب الأدبية لدى الغرب:١٦٢).

(٦٢) ينظر :ج.ل. ستيان،الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،دمشق،منشورات وزارة الثقافة،د.رقم،ط،١٩٩٥م،ص٢٠..

(٦٣) ينظر: محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،د.ت.ص٥٦٨

(٦٤) ينظر:محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،ص٣٣٥.

(٦٥) ينظر:المرجع السابق،ص٥٧٠

(٦٦) ينظر: ماري إلياس،.وحنان قصاب، المعجم المسرحي،بيروت،مكتبة لبنان ناشرون،ط/١، ١٩٧١م،ص٢٧٢.

(٦٧) علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص٧.

(٦٨) ينظر :فردب ميليت،.وجيرالدايدس بنتلي،.فن المسرحية،ترجمة صدقي حطاب،دار الثقافة،بيروت،د.رقم ط،١٩٨٦م،ص٤٧٩.

(٦٩) ينظر :نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو.ماجستير.غير منشورة . الجزائر.جامعة الحاج لخضر بتنة،٢٠١٠م،ص٨٠.

(٧٠) ينظر :علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص١٠-١١.

(٧١) من الألفاظ العامية الدخيلة على الفصحى التي استقاها الكاتب من محيط المجتمع.

(٧٢) كلمة دارجة تعني الثياب وهذا خلط للغة الواقعية بالفصحى وقع فيه الكاتب.

(٧٣) ينظر :علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص١٤.

(٧٤) ينظر:عبد القادر القط،من فنون الأدب المسرحية،ص٢١.

(٧٥) ينظر :المرجع السابق،ص٤١-٤٢.

(٧٦) ينظر:(ف. ف. كوزينوف)، حول دراسة الكلام الفني، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١١، بغداد، ١٩٨٢، ص١١٧.

(٧٧) ينظر:علي احمد باكثير، فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٨١.

(٧٨) ينظر: علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص٧.

(٧٩) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠م، ص١٠٩.

(٨٠) ينظر :علي احمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،ص١٠٢.

(٨١) ينظر:المرجع السابق،ص٤٩.

(٨٢) ينظر:المرجع السابق، ص٩٠.

(٨٣) ينظر: المرجع السابق،ص٣٠.

(٨٤) ينظر:المرجع السابق، ص٨٤-٨٥-٨٦.

(٨٥) ينظر:علي احمد باكثير، فن المسرحية في تجاربي الشخصية،ص٩٣-٩٤.

قائمة المصادر والمراجع

١- إبراهيم حمادة ،طبيعة الدراما، دار المعارف،مصر،د.ت.ط.

٢- إبراهيم حماده،من حصاد الدراما والنقد،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٧م.

٣- أحمد عبدالله السومحي،علي أحمد باكثير:حياته وشعره الوطني والإسلامي،دار البلاد للطباعة والنشر،جده،ط١، ١٩٨٢م.

٤- إريك بنتلي، الحياة في الدرامة،ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت:المطبعة العصرية بيروت،لبنان،د،رقم،ط،١٩٦٨م.

٥- بسام موسى قطوس،سيمياء العنوان ، الأردن :وزارة الثقافة، عمّان ،ط١، ٢٠٠١م.

٦- بيار جيرو، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي.د.ت.ط.

٧- توفيق الحكيم،زهرة العمر،دار الكتاب اللبناني بيروت لبنان،ط١٩٧٤،١م، ص ٢٩

٨- ج.ل. ستيان،الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق،دمشق،منشورات وزارة الثقافة،د.رقم،ط،١٩٩٥م.

٩- جبور عبدالنور،المعجم الأدبي، دار العلم للملايين،بيروت –لبنان، ط /٢، ١٩٨٤م.

١٠- جون لايتز،اللغة والمعنى والسياق ، ترجمة:د.عباس صادق الوهاب. العراق :دار الشؤون القافية العامة ، العراق– بغداد،ط١، ١٩٨٧م.

١١- جيرار جنيت،عتبات النص،الجزائر:منشورات الاختلاف،والدار العربية للعلوم للناشرين،الجزائر العاصمة،٢٠٠٨م.

١٢- حميد لحميداني،النقد الروائي والإديولوجيا،بيروت،الناشر المركز الثقافي العربي،ط/١ ،١٩٩٠م.

١٣- رحماني علي، مقالة "سيمياء العنوان في روايات محمد جبريل"، مجلة جامعة محمد خيضر بسكرة ،الجزائر،ع (الخامس) بتاريخ (١٥-١٧-نوفمبر ٢٠٠٨م .
١٤- رشاد رشدي،فن كتابة المسرحية،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٨م.
١٥- روبرت بروستاين،المسرح الثوري، ترجمة عبدالحليم البشلاوي،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ،د.ت.ط.
١٦- س.و. داوسن،الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات دار عويدات بيروت،ط٢، ١٩٨٩م.
١٧- شلتاغ عبود شراد،مدخل إلى النقد الأدبي الحديث،دارمجدلاوي للنشر،عمان،ط١٩٩٨،١م.
١٨- صالح لمباركية،بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج، القاهرة،الهيئة المصرية لقصور الثقافة،د.ت.
١٩- عبدالرزاق الأصفر،المذاهب الأدبية لدى الغرب،من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،١٩٩٩م.
٢٠- عبدالعزيز المقالح،علي أحمد باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر دار الكلمة صنعاء ،د.ت.ط.
٢١- عبدالعزيز حموده،البناء الدرامي،دار البشير،عمّان،د.رقم ط،١٩٨٨م.
٢٢- عبدالقادر القط،من فنون الأدب المسرحية،دار النهضة العربية بيروت،د.رقم،ط،١٩٧٨م.
٢٣- عزالدين إسماعيل،قضايا الإنسان في المسرح المعاصر،دار الفكر العربي،د.رقم ،ط،١٩٨٠م.
٢٤- عصام الدين أبو العلا،ينظر آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.رقم،ط،٢٠٠٧م.
٢٥- علي أحمد باكثير،مسرحية حبل الغسيل،مكتبة مصر،د.ت.ط.
٢٦- علي أحمدباكثير.فن المسرحية في تجاربي الشخصية.مصر: مكتبة مصر، ١٩٨٥م.
٢٧- عمرحيمري، الشخصية من الدلالات إلى الإشكالية،وجدة سيتي،٥/٦/٢٠٠٨ www.oujdacity.net.
٢٨- ف. ف. كوزينوف)، حول دراسة الكلام الفني، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١١، بغداد، ١٩٨٢، ص١١٧.
٢٩- فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب. بيروت:المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط/١، ١٩٨٨م
٣٠- فردب ميليت،.وجيرالدايدس بنتلي،.فن المسرحية،ترجمة صدقي حطاب،دار الثقافة،بيروت،د.رقم ط،١٩٨٦م.
٣١- فرديناند دي سوسير، في علم اللغة العام .ترجمة :عبد الرحمن أيوب .في :أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا تحرير :سيزا قاسم، شركة دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
٣٢- ماري إلياس،.وحنان قصاب، المعجم المسرحي،بيروت،مكتبة لبنان ناشرون،ط/١، ١٩٧١م.
٣٣- مجلة حضرموت،العدد(٤-٥)يناير-ديسمبر٢٠١٠م
٣٤- محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، لسان العرب،دار المعارف،القاهرة:تح/عبدالله علي الكبير وآخرون،مج ٨٥٢،دار المعارف، القاهرة،١١١٩م.
٣٥- محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية،القاهرة،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط/١، ١٩٩٤م
٣٦- محمد حمدي إبراهيم.نظرية الدراما الإغريقية،القاهرة،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان،ط/١، ١٩٩٤م.

٣٧- محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،القاهرة،دار الشروق،ط١/ ١٩٩٤م.
٣٨- محمد عناني، المسرح والشعر مكتبة غريب ، القاهرة د.ت،ط.
٣٩- محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن،دار العودة ودار الثقافة ،بيرون، د،رقم، ط،١٩٨٣م.
٤٠- محمد غنيمي هلال،النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،د.ت.ط.
٤١- مصطفى صمودي، قـــــــــراءات مســـــــــــرحية ،من منشورات اتحاد الكُتّاب العرب،دمشق صمود،،٢٠٠٠م.
٤٢- المعجم الوسيط، من إصدارات مجمع اللغة العربية –مصر –مكتبة الشروق الدولية ،القاهرة، ط/٤ ،٢٠٠٤م.
٤٣- المنجد في الأعلام، بيروت لبنان،دار المشرق،ط/٢٠٠٣،٢٦م.
٤٤- منقور عبد الجليل، علـــــم الدلالـــة أصوله ومباحثه في التراث العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٤٥- نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح أحمد رضا حوحو.ماجستير.غير منشورة.الجزائر.جامعة الحاج لخضر بتنة،٢٠١٠م.
٤٦- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠م.