مكتبة البنين
قسم الدوريات

حولية كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

غير مصرح باستعارتها من المكتبة

العـــدد العـــاشـــر

١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م ميلادية

من حركات التجديد في الأدب العربي

مسرحية ميسون

لمحمد فريد أبو حديد

الأستاذ الدكتور
ماهر حسن فهمي
الأستاذ بقسم اللغة العربية

إذا كان المسرح أداة من أقوى أدوات التعبير ومن أكثرها فاعلية في تثقيف الأمة ، فانه في الوقت نفسه يمكن أن يغير من حساسية الشعب . فالعمل حين يستثير المتلقي لكي يقف أمامه طويلا ، ويجيل فيه النظر ويتعمق بالفكر وينتقل بالقياس والاستدلال من مقدمة يطرحها موضوع التذوق إلى نتيجة تترتب على هذه المقدمة أو تتشكل بناء على معطياتها أو على جزء من تلك المعطيات ، حينئذ تكون أمام سلوك استكشافي متبادل . وفضلا عن ذلك فان المسرح يعرض لقضايا حياتية ، وان كان ذلك يتم أحيانا من خلال صيغة رمزية غير مباشرة . وهذه القضايا فيها دائما اتجاهان متضادان أو أكثر ، ومهمة العمل المسرحي هو عرض القضية باتجاهاتها المتباينة ، وعلى المتلقين أن يصدروا الحكم في النهاية .

لقد كان المسرحيون اليونانيون يتقدمون ولديهم قضية يدافعون عنها ، وفي الوقت نفسه يقف آخرون موقفا مضادا ، وفي النهاية يتم الحكم على الجميع ، حين تقع الكارثة في المأساة . ويتم كل ذلك بوعي يؤكد على ربط مفردات الثقافة بالنمط الثقافي العام الذي يحكم

سلوك ومعتقدات ومعايير وقيم وأهداف الجماعات داخل المجتمع الجغرافي أو الثقافي الواحد .

ولست هنا بصدد التاريخ لفن المسرح أو في الوطن العربي ولا بصدد الحديث عن تقنية المسرح ، لأن الأمر الأول يحتاج إلى بحث مستقل والأمر الآخر عرض له كثيرون عرضا مجردا ، ولكن الذين يهمني هنا بالدرجة الأولى أن أعرض مسرحية « ميسون » لمحمد فريد أبو حديد التي نشرها عام ١٩٢٨ ، وهو تاريخ مبكر جداً ، فقد نشر شوقي مسرحيته الأولى « مصرع كليوباترا » عام ١٩٢٧ ، ثم « مجنون ليلى » عام ١٩٢٨ ، فهما اذن قد ظهرا في وقت واحد ويعالجان موضوعا جوهره الحب ، وان اختلف التناول ، فشوقي يمتح من التاريخ ومن كتاب الأغاني ويؤكد أصالته العربية في هذه المرحلة من شعره الغنائي بأصالة عربية في مجال المسرح لأنه يكتب بعد ذلك عنترة وأميرة الأندلس . أما محمد فريد أبو حديد فلم يكن مشغولا بالبحث عن الهوية فمصر عربية ، هكذا قرر في كتابه « أمتنا العربية » وشغلها الشاغل هذا الشعب ولذلك أصدر « أنا الشعب » ، فهو يمثل مرحلة تجاوزت مرحلة شوقي التي رسخت الهوية ، ولذلك فهو يتناول هذا الشعب من عدة زوايا ، زاوية الجهاد المتصل ضد الاستعمار ، في مثل سيرة السيد عمر مكرم ، وتقديم المثل الأعلى للجهاد في مثل « صلاح الدين الأيوبي » وغير ذلك .

ولكن الذي يهمنا هنا في مسرحية « ميسون » ترسيخ القيم ممثلة في الحب والوفاء والتضحية والايثار وكل هذه المعاني يمكن أن نخرج بها من المسرحية ، وهي معان تغاير المعاني الأخرى التي أراد شوقي ترسيخها في « مجنون ليلى » أعني تغليب التقاليد على العواطف ، وهي قيم كلاسيكية على الرغم من الخط الرومانسي للمسرحية . ويهمني هنا أن أذكر أن « المهلهل سيد ربيعة » و « الملك الضليل امرؤ القيس » و « أبو الفوارس عنترة » لمحمد فريد أبو حديد كلها تتبع الخط الذي سار فيه شوقي حين كان يمتح من التاريخ ويجد فيه نبعا ثرا ، والرؤية هنا خاصة بالتاريخ العربي ، فأبو حديد لم يتوقف عند الدائرة الفرعونية التي كانت قد توارت أمام الدائرة العربية الفتية التي استطاعت ترسيخ مفاهيمها .

ومسرحية « ميسون » بها روائح التاريخ الاسلامي والعربي مثل مجنون ليلى ، ولكنها ترسخ قيما في مقابل مجنون ليلى التي تصور قيما ولا ترسخها ، بل تصارع من أجل تغييرها مادام تغييرها ممكنا . عند فريد أبو حديد دفع الجذور الحية لتبقى حية ، وعند شوقي اقتلاع الجذور الميتة لأنها ليست حية . ولسنا هنا في مجال موازنة عامة بين اهتمامات شوقي واهتمامات محمد فريد أبو حديد ، فشوقي يسبق محمد فريد أبو حديد بجيل ، وهو جيل يمثل مرحلة البحث عن الهوية كما قلنا ، وشوقي شاعر غنائي بالدرجة الأولى حمل راية الشعر وامارته خلال الثلث الأول من القرن العشرين ، وحتى نهاية القرن لم يستطع أحد أن يزاحمه في اهتمامه بقضايا أمته واهتمامه بشعر الاطفال واهتمامه بالشعر المسرحي واهتمامه بالأغنية العامية ، واهتمامه بالتاريخ باعتباره من ينابيع الفن الخصبة ، واهتمامه مع كل ذلك بروعة التشكيل الفني ، ومحمد فريد أبو حديد أديب ومترجم وشاعر ومؤرخ وصاحب مواهب متعددة وهو مع كل ذلك أو قبل ذلك مفكر ، ترى فكره أنضج ما يكون حين يتحدث عن قضايا أمته في « عبد الشيطان أو أنا الشعب أو أمتنا العربية » ، لذلك فان حديثا عن « ميسون » هنا حديث عن أديب يتخذ المسرح وسيلة لترسيخ قيم اجتماعية في اطار موقف ومن خلال موقف .

« ميسون » فتاة غجرية أو بدوية تعيش في جبال حوران بالشام وسط واد مغطي بالأعشاب ، وآبار وحوض لشرب الحيوان وبعض نخيل ، وهذه حياة فيها شيء من ملامح البادية ، لأن الغجر رحل لا يقيمون الا ريثما يرحلون . على أية حال هى فتاة حبتها الطبيعة جمالا بريا ، ولذلك فمن الطبيعي أن يعجب بها شاب مثل « عثمان » . على أن الملامح مازالت غائمة ملامح ميسون وعثمان وصلة عثمان بميسون ليست أكثر من محب بمحبوبة ، ولكن الملفت للنظر هذا الحوار :

ميسون (ببـــــرود) : أنت يا ذاك ما تقول ؟
عثمان (ثائـــــرا) تعالـــى
أنت يا غرة اذا ما رآها
جاهل غره الجمال فأمسى

بين أنيابها صريعا قتيلا

ميسون (باستخفاف)

لست أدرى ماذا يريدون مني
أنا أحيا لكي أمتع نفسي
لا لكي يبصر السفيه جمالي . .

فالشعر هنا مرسل دون قافية ، وذلك أمر طبيعي بالنسبة للحوار الشعري في المسرح ، لأن القافية قيد مفهوم في الشعر الغنائي ، أما في الشعر المسرحي فلا مبرر له ، لأن طبيعة الحوار تأباه وترفضه . ولذلك كان شوقي يبذل جهداً كبيراً ليقيم الأبيات التي يضمها الحوار مثل قوله٢-[1] :

سلمـى : سلوا الآن بشرا فيم أنفق يومه
أصوات : سلوه
هنـــد : سلي يا ليل عن يومه بشرا
ليلـــى : وهل يومه الا شئون كأمسه من الصيد
هنـــد : ان الصيد لذته الكبرى

وهكذا كان يدور الحوار في مسرحية مجنون ليلى وهو حوار عسر الا على شوقي الشاعر الغنائي الكبير الذي تمرس بالشعر أربعين عاما ، فلم تكن قضية الحوار المقفي مشكلة بالنسبة له .

ومن اللافت للنظر أن محمد فريد أبو حديد قد أصدر عام « ١٩٢٧ » مسرحية « مقتل سيدنا عثمان » وقال في مقدمتها (لقد تطاولت في شبابي الأول منذ نيف وعشر سنين على أن أقلد الشاعر العبقري الانجليزي شكسبير ، فوضعت رواية على حادثة مقتل سيدنا عثمان وجعلتها تمثيلية في شعر مرسل) ومعنى هذا أنه مدرك تماما أن الشعر المرسل ـ وذلك بتأثير شكسبير ـ أصلح للمسرح الشعري ، وذلك ما لم يهتم به أحمد شوقي لسبب أو لآخر على الرغم من أن

عبد الرحمن شكري كان قد نظم الشعر المرسل ، وعلى الرغم من اطلاع شوقي على مسرح شكسبير[٢] .

ومن الغريب أن يجيء « باكثير » بعد عشرين عاما فيترجم مسرحية شكسبير « روميو وجوليت » شعرا حرا ، فيكون ذلك منعطفا للشعر الغنائي نفسه ، ولكن أحدا في ذلك الوقت المبكر الذي كتب فيه محمد فريد أبو حديد مسرحياته الأولى ١٩٢٧/١٩٢٨ ، لم يكن يستطيع أن يتجاوز روح العصر في فهم الشعر بمعنى الانسجام في الموسيقى الخارجية للأبيات ، وكانت محاولة عبد الرحمن شكري مجرد عمل غير مستساغ من النقاد ، فهي اذن جرأة من محمد فريد أبو حديد أن يكتب مسرحياته شعرا مرسلا ، لأنه واثق أن الشعر الغنائي غير الشعر المسرحي الذي يدير الأحداث والصراع حوارا ، والحوار الشعري غير القصيدة التي لها نظامها الموروث منذ العصر الجاهلي ، ومن هنا كانت محاولاته ناجحة فنيا في هذه الحدود ، بل وجريئة أيضا في الوقت الذي كان فيه شوقي عملاق الشعر يصدر مسرحياته ويعدها للتمثيل وتلقي اقبالا جماهيريا ، ربما لأنها المحاولات الشعرية الاولى التي تمثل في أدبنا العربي ، بالاضافة إلى استغلال شوقي لطاقاته الغنائية الفذة على الرغم من أن المسرح شيء والغناء شيء آخر .

هذه المداخلة لابد منها ونحن بصدد الحديث عن مسرحية « ميسون » لأن القضية في المسرح لها ثلاثة محاور الحركة والصراع والحوار ، وإذا كانت الحركة تعتمد اعتمادا كبيراً على الاخراج فان الحوار والصراع يعتمدان اعتمادا جوهريا على الشاعر المسرحي بالاضافة إلى الرؤية العامة للاحداث .

ومثلما يتحدث شوقي في مسرحية مجنون ليلى عن العادات والتقاليد حين خدرت رجل ليلى فذكرت اسم قيس ليزول الخدر ، أو علاج الغيبوبة بالتكبير في أذن الغمى عليه ومنها تصفيق المسافر وارتداؤه الثوب مقلوبا إذا ضل الطريق ، يتحدث محمد فريد أبو حديد عن عادات أخرى ليست موجودة في بيئات الغجر وحسب ، ولكنها أيضا موجودة في المجتمعات الزراعية ، والمجتمعات البدائية بصفة عامة ، مثل التمائم التي تحجب السوء وتمنع السحر

والأحجبة التي تصد اصابة العين :

لست أخشى الدعاء ، عندى حجاب
يحجب السوء من دعاء وعين
ان عندي تميمة صنعتها
في قديم الزمان أم عجوز
سحرها لا يخيب ، لست أبالي
بدعاء ولا اصابة عين[٣]

ومثل المؤاخاة عن طريق ذوق دماء الاصدقاء ، فاذا ما ذاق صديق نقطة دم من صديق أصبح أخا له في الدم ، لا يخون له عهدا أبدا :

ذق دمي كي يكون عهدا كريما
وأذقني دماك عهد وفـــــاء
ذق دمي انه دم ليس يجرى
مثـله فـي عــروق غيـر الكرام[٤]

ومثل النذر :

ان نجا سالما حبيبي فاني ، سوف أهدي للأولياء شموعا[٥]

على أن التوتر المسرحي يبدأ بظهور شخصية « محمد » على مسرح الأحداث مع « ميسون » أولا ، ثم مع جماعة من المغامرين وقطاع الطريق ، وتتعلق به « ميسون » ويتعلق بها ، ولكن همومه اكبر من مجرد هموم محب ، أو بعبارة أخرى هموم تفوق هموم « قيس » في مجنون ليلى ، ومن الحق أن التقاليد في مجنون ليلى كانت عقبة أمام قيس لم يكن يستطيع أن يجتازها ومن هنا كانت « ليلى » شغله الشاغل ، ومن الحق أيضا ، أن « محمدا » لم تكن أمامه عقبة فعلية سوى « عثمان » غريمه ، ولكن الهم الأكبر لمحمد يلخصه لنا في قوله :

أصبح الأسد رعيا والرعاه الشياه
كل عبد ذليل رب ملك وجـــــــاه
ريشه ريش نسر فوق نفس قطـــــاه
والأنام كأعمى ليس يدري عمـــاه

فهو مشغول بقضايا الناس ، وتسلط الحكام ، ومن هنا خرج على القانون ، مع جماعة تعبيرا عن عدم رضاه ، ومحاولته في الوقت نفسه أن يصنع شيئا في حدود قدراته .

ولكن نقطة التحول المسرحي أو دورة الأحداث تتجه اتجاها آخر حين يأتي « سليم وعلى » من مماليك مصر لمقابلته ، ويدور الحوار على النحو الآتي :

سليم : ان هذا خطاب عمك . . . لكن
محمد : أي عم ؟ فلست أعرف عما
سليم : ان تيمور كان عما شقيقا
لك يا سيدى
محمد : أتيمور عمي ؟
إنكم تمزحون . . . .
سليم : بل كلامي حقيقة فاستمع لي
ان تيمور كان عمك حقا
غير ان الشيطان أغواه جهلا
بعد أن مات سيدي قوصون
محمد : أي قوصون ؟
سليم : سيدى وأبوك
محمد : ويل نفسي
سليم : يا سلاميش يا ابن قوصون هذي

حجتي فاستمع وحقق وصدق . .

محمد : ثم هذا خطاب تيمور يحكي
كل شيء : من ظلمه لأخيه
ان هذا الخطاب باسمي ولكن
خط من ؟ انها الأميرة ليلي
بنت تيمور

سليم : بنت عمك ليلى

محمد : تطلب العفو عن ذنوب أبيها
اذ رماني إلى القفار صبيا
ثم ترجو حمايتى وولائي

على أن ما أخذ على شوقي يمكن أن يؤخذ أيضا على محمد فريد أبو حديد فالموقف هنا فيه عنصر المفاجأة ، وهو موقف كان يحتاج إلى وقفة أطول تعبر عن صراع نفسي عنيف ، تجاه عم أنكر حق ابن أخيه ، وابنة عم تطلب اليوم حمايته ، فاذا به يوافق في شبه اذعان ، كأنه ليس بشرا يعرف الكراهية والانتقام . انه الموقف الذي وقفه الوليد بن يزيد حين أراد عمه هشام أن يسلبه حقه في الخلافة من بعده من أجل ولده ، ورفض الوليد ولقى من عمه الأمرين ، وهى قصة رواها التاريخ وكتب الأدب وديوان الوليد نفسه ، ولكن الوليد حين مات عمه وولي الخلافة لم يحم بنات عمه ، فقد كانت البغضاء تملأ قلبه ، وذلك سلوك أقرب إلى مفهوم البشرية .

ويستمر توتر الأحداث وتلاحقها فنرى عثمانا غريم محمد أو سلاميش يبلغ به الغضب حد الرغبة في قتل هذا الفتى « محمد » الذي يأخذ من الغنائم لنفسه ما يشاء ويقسمها كما يشاء ، بل يأخذ كل شيء حتى « ميسون » .

عثمان : يا لهيب الجحيم ويلك منى

سوف أسقيك من سمومي شرابا

وتسمع « ميسون » حوار « عثمان » مع « حربي » الناقم لأنه لم يأخذ حظه من الأسلاب ، فتتحايل حتى توهم عثمانا أنها تريد أيضا الانتقام من محمد لترفعه وعجرفته ، وتتقرب اليه ، ويسمع محمد نجواهما ، فيطير لبه ، وهنا تبلغ المسرحية ذروتها ، لأنها آخر من كان يتوقع منه الخيانة حتى ليهم بالانتحار ، ولكنه يعدل عنه في آخر لحظة ، بعد برهة من التأمل يرى فيها الخيانة مجسمة ، ويرى موت الغادر أولى من موت المغدور ، وهنا نحار في الاتجاه الذي ستتجه اليه المسرحية .

ولكن الخلاص يأتي على يد رسول قادم من مصر بأنباء فوز « برقوق » بسلطنة مصر ، و « برقوق » يعرف والده ويعرف قصته ويعرف كيف يعوضه عما ضاع من عمره في البراري ، ويدور الحوار ليصل الي غايته دون غناء ودون خطابة ، انه الحوار المسرحى الذي يكشف الموقف ويصل الى الهدف .

محمود : سيدى هل علمت ـ جاء رسول
ان برقوق فاز فوزا كبيرا
فوق أعدائه ، وصار أميرا
في جميع البلاد . سلطان مصر
انها فرصة وانت كريم
عند برقوق كيف ترضى بعيش
فى قفار كهذه بين قوم
كوحوش الفلاة أنت أمير

محمد : قلت حقا فما أريد بقاء
انه الحق قد وضعت فؤادى
في فلاة لا ينبت الحب فيها

وفى الوقت الذى يغادر فيه محمد تلك الفيافي إلى مصر ، لينسى حبا فجع فيه ، وأياما

مريرة ، ويستقبل عهدا جديدا ، تدخل ميسون وخنجرها بيدها يقطر دما وهي تضطرب ، لقد قتلت عدو حبيبها ، وظنت أنها خلصته من شره وأنه قد خلص لها .

وتقترب أحداث المسرحية من النهاية ، فيبدأ الفصل الرابع ولأخير بمنظر الفلاحات يغنين وهن يملأن الجرار من النيل ، والموال يربط الماضي بالحاضر ، فهو يحكي عن الصبايا المتعبات اللائي يجدن البلسم في مياه النيل ، وكأنما يرمز للمقولة التاريخية التي تقول ان المصريين القدماء كانوا يزوجون النيل كل عام صبية تزف اليه . وهو في الوقت نفسه يمثل جوقة تتغنى وتنشد ايذانا بحدث سوف يحدث ، تجد فيه الصبية المتعبة بلسمها في رحاب النيل ، فمن هي هذه الصبية ؟ انها « ميسون » تعود للظهور مرة أخرى ، وهي « ميسون الغجرية » لأن الغجر هم الذين يطوفون البلاد يضربون الودع ويرون « البخت » ويستنطقون الغيب ، وهي تحوم حول قصر الأمير « محمد » بعد أن تزوج « ليلى » ابنة عمه وعاش في نعيم ونسى ميسون الغجرية وعهد الصعلكة ، ولكنها لم تنسه انها تطوف البلاد تسأل عنه ، حتى تعرف مكانه ، وتحتال حتى تأتى إلى زوجه :

ليلـى : خبريني ماذا بقلب حبيبي
العرافـة : أتريدين أن أدلك عمـــا
في فؤاد الحبيب ؟ هاتي قميصا
كان بالأمس لا يزال عليـــه
ليـــلى للخادمـة : أحضري لي القميص بين ثيابي
العرافـة : ريح هذا القميص ريح الخزامي
ونسيم الربيع . صاحب هـــذا
سيد الناس ، مالك للقلـــوب

ويكتمل البناء الدرامي للمسرحية بهذه الخاتمة المأساوية ، عندما يحضر « محمد » ومن خلال حواره مع « ميسون » يعرف صوتها ثم يتأكد حين تحسر لثامها ، ولا يمكن تلخيص

الموقف لأنه محبوك حبكة شديدة ، بحيث ينبغي نقل النص :

محمـد (وهو يتراجع) أنت ميسون

ميسون قد قطعت الفيافي

كي ألاقيك (تخرج الخنجر) ثم آخذ ثأري

(تتردد) غير أني أرى يميني عصتني . . .

سوف يحيا ، وسوف أغمد هذا

في فؤادي أنا (تطعن نفسها) كفاني شقاء .

ثم تحكي قصة سفكها دم عثمان انقاذا له ، وتذهله المفاجآت ، فقد كان يتصورها في ظل الانطباع الأول للموقف الذي رآه ، غادرة ، فاذا بكل شيء يتبدل في لحظة ، وينتهي في لحظة وهو لا يملك شيئا ، غير أن يتعذب ويندب حظه ويلوم نفسه ، ولكنه لا يملك ان يعيد الزمن ولا أن يرد لها الحياة ، وتنتهي المسرحية بنشيد الموت تهمس به « ميسون » ولعله النشيد الوحيد في المسرحية الذي التزم القافيـة ، لأن الموقف يستـدعى الموسيقى التصـويريـة المصاحبة :

أحس ريـح المـنـون تجـري . . . علـى رفاتـي
وفـات مـا كـان لي بـدهـري . . . مـن الحيـاة
اذا عـلا الـبـدر يـا حـبـيـبـي . . . فـزر مقامـي
تحـن روحـي مـن الـتراب . . . إلـى غرامـي
وضـع اذا مـت فـوق قـبري . . . مـن الزهـور
وبـلل الأرض في مـقـري . . . مـن العطـور

ولا يمكن أن نعتبر « محمدا » في هذه المسرحية هو البطل الحقيقي ، فالبطل الحقيقي هنا هو الزمن . وللزمن الطبيعي الخارجي ـ بخلاف الزمن النفسي الذاتي أو الداخلي ـ ارتباط وثيق بالتاريخ ، حيث أن التاريخ يمثل اسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن ، وهو يختزن خبرة البشرية مدونة في نص له استقلاله . وترتبط فكرة التغيير وحركة الزمن بحقيقة أخرى ،

فالتغيير يحدث اما إلى أفضل أو إلى أسوأ ، أي أن حركة الزمن تحمل في طياتها تطورا ايجابيا أو سلبيا ، وللزمن التاريخي اتجاه وزاوية ، فالزمن يسير نحو المستقبل مؤكدا حتمية مصير البرية وهي مآل الانسان إلى الموت . وهذه الصيرورة مصبوغة بنظرة فلسفية تحدد نوعية المصير وتخضعه لتقييم خاص ، فقد تصبغ النظرة إلى الزمن صبغة سلبية تشاؤمية ترى الزمن عنصرا هداما يقضي على قوى الانسان . وقد تكون نظرة ايجابية تنظر إلى الزمن على أنه مسار تصاعدي ، وربما كان لنظريات داروين أثرها في هذا المعنى حيث تتوالى حلقات التطور نحو الارتقاء لا التدهور .

والواقع أن الزمن الذي صعد بمحمد بن قوصون ـ وهو شخصية تاريخية حقيقية ذكرها صاحب النجوم الزاهرة ـ هو الذي هوى بميسون إلى النهاية العدمية ، لأن اللقاء بينهما بالرغم من التكافؤ الظاهري ، لم يكن مقدرا له الاستمرار ، فلابد أن تظهر الأيام الحقيقة . والأيام هي التتابع الزمني أو هي التاريخ ، وبعبارة أخرى الزمن هنا هو البطل الذي يحرك الأحداث ، فيربط المصائر مرة ، ثم يعود ليفرق بينهما مرة أخرى ، فيكون الارتقاء في جانب والهبوط إلى الهاوية في الجانب الآخر ، وهو الزمن الموضوعي الذي تحدثنا عنه . اما الزمن الذاتي الخاص والشخصي ، الذي لا يخضع لمعايير خارجية ، فيبدو في المونولوج الذي استخدمه المؤلف ، لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن الخارجي ، او ما يمكن تسميته بانعكاس الذات على الموضوع ، وقيمته أن الانسان ليس مجرد رهينة في يد الزمن ، انه يفكر ويقرر ، ولكنه لا يتنبأ بالمستقبل بطريقة حاسمة ، لأن حركة الزمن لها حساباتها وهي الفيصل .

وإذا كان الزمن هو البطل الحقيقي لأنه هو المنتصر في النهاية ، فان محمدا لا يعدو أن يكون شخصية نمطية ، ولكن « ميسون » لها كل مقومات البطلة ، لأنها تدخل حلبة الصراع ، الصراع ضد الشر اولا ممثلا في عدو محمد أو غريمه ، وهو محبوبها ، فهي تدافع عن حبها ضد الشر المحدق به حتى تقضي عليه ، وهو صراع خارجي ضد قوى منظورة يمكن الامساك بها . وهنا يبرز سؤال ، فلم قتلت نفسها في النهاية ؟

الواقع انها دخلت في صراع مع الزمن ، ففرق الزمن بينها وبين من تحب ، ثم حولها بفعل عوامل عديدة إلى شخصية ترغب في الانتقام وتسعى له ، وتهب حياتها من أجله ، أو بعبارة أخرى تحولت إلى شخصية شريرة ، تريد الشر بمن تحب أو من كانت تحب ، وهذا الصراع الهائل ضد الزمن من ناحية ، وضد الشر المتجسد داخلها ، لابد له من نهاية مهما طالت الأيام ، ومهما اشتد الصراع النفسي ، ولو بقيت حية ، فربما بقى الشر حيا بمعنى من المعاني ، ولو قتلت محمدا فمعنى هذا أن الشر ينتصر على الخير ، فكان لابد أن تقضي على الشر الكامن داخلها ، لأن محمدا لو قتلها لتحول في نظرنا إلى شخصية شريرة ، فالخلاص من الشر ، كان لابد أن يأتي بيد ميسون نفسها ، لتتطهر منه ، وبذلك ينتصر الخير في موقعة من مواقع الصراع بينه وبين الشر ، التي لا تنتهي الا بانتهاء الانسان نفسه من على ظهر الأرض ، وهذا الصراع يلبس أثوابا عديدة في الفن المسرحي ، ولكن لابد له من ضحايا ، وإذا كان بعض النقاد قد حددوا موضوعات هذا الصراع فان هذه الموضوعات نفسها يمكن أن تنقسم انقساما ذاتيا ليتولد منها باستمرار صور جديدة .

ان العناصر الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي : الانسان والصراع وتناقضات الحياة . ولم أشأ أن أقول إن الانسان وتجارب الحياة حتى لا نحتاج إلى وصف معين لهذه التجارب ، فالانسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانا أي مع ذاته ، وأحيانا أخرى مع الآخر أي مع ذوات أخرى ، فان لم يقع هذا الاصطدام على النحو الذي نتصوره وتجنب الانسان ما استطاع الاحتكاك بالآخر ، ذلك الاحتكاك الذي يذكى لهيب المعركة ، واكتفى بأن يمعن النظر ، وأن يتابع الأشياء والحياة في دورانها وصيرورتها ـ عندئذ لا يخلو الأمر من أن تتفتح بصيرته ، في سعيه الدائب لرصد الأشياء وفهم الحياة ، على « التناقض » الذي يتمثل سواء في أبسط جوانب الحياة أو أكثرها تعقيدا .

والانسان في الحالتين ، حالتي الصراع ورصد المتناقضات ، يستطيع اذا أوتي القدرة التعبيرية أن يقدم الينا انتاجا دراميا من الطراز الأول يستطيع أن يقيم بناء فلسفيا يفسر لنا فيه

الحياة والأشياء ، وهو تفسير له قيمته الخاصة ، لأنه ناتج عن ممارسة مباشرة للحياة ، وتمثل لها ، انه في الحقيقة ليس تفسيرا للحياة كما يقول بعض النقاد ، أو نقدا لها ، ولكنه أقرب إلى بناء الحياة منه إلى ذلك التفسير أو النقد .

فتفسير الحياة يفترض منذ البداية أنها اصبحت قائمة أمامنا قياما عيانيا كاملا ، وأننا نريد أن نحللها وتنقد مفرداتها ومجملها ، أو أن تبرز فيها نواحي الجمال أو نواحي القبح . والحياة ليست ذلك الشيء الجاهز ، ولكنها تلك المفردات المتفرقة المختلفة التي نحاول أن نجمعها وأن نربط بعضها ببعض ، وأن نؤلف منها ذلك الكيان الذي نسميه الحياة[٦] .

والحقيقة أن مسرحية « ميسون » بكل سماتها تنطبق عليها الأصول المسرحية ، بمعنى أن محمد فريد أبو حديد قد درس فن المسرح وفهم خصائصه وحاول تطبيقها ونجح في محاولته في مرحلة مبكرة فالوحدة العضوية في المسرحية تقضي أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التي لا تمت إلى الفعل في المأساة بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة لها مكانها بين الحوادث الأخرى ، بحيث تخطو بالفعل خطوة إلى الأمام ، أو تكشف عن نفوس الاشخاص في المسرحية والا نمت عن ضعف المؤلف .

واثارة الشعور المأساوي انما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة ، وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه وشعور الرحمة لحدوث الكوارث ، فجزاء هذا البائس قد يكون غير خلقي ، ولكن أثره خلقي ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد ، فينتج عن هذا التوحيد المثير للخوف والرحمة حكم فكري يصدر عن المشاعر التي تثيرها المسرحية . والخطأ الذي يرتكبه البطل ويؤدي إلى المأساة أو ما يسمى باليونانية هامارتيا ، أهم خاصية لبطل المأساة ، فهو انسان يرتكب خطأه عن غير قصد ، وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء[٧] . وقد تحقق كل هذا في المسرحية التي بين أيدينا ، ولكن أهم ما يلفت النظر هو أن هذه المحاولة المبكرة قد استخدمت الشعر المرسل ، كما خلت من الغنائية والخطابية ، وبذلك تحقق لها أهم عناصر النجاح ، ومن هذا المنطلق ينبغي اعادة دراسة حركة المسرح العربي وتطوره من ناحية وأعمال محمد فريد أبو حديد من ناحية أخرى لاعادة تقييمها .