مكتبة البنين
قسم الدوريات

السنة السابعة - العدد السابع
١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

مسرحيات محمود تيمور

دارسة فنية

الحلقة الثانية

محمد عبد الحكم عبد الباقي

مقدمة الحلقة الثانية :

قلنا في الحلقة السابقة إن أدب محمود تيمور أثار اهتمام عدد كبير من النقاد العرب الذين كرّسوا معظم جهودهم في دراسة محور واحد من محاور هذه الشخصية الإبداعية ، فأفاضوا الحديث عن فن القصة والرواية عنده ، وأخرجوا كتباً كبيرة في هذا المجال ، ناهيك عن مئات المقالات التي جاءت منبثة في الدوريات العربية ، وأخص مجلات الثقافة والحديث ومجلتي والمقتطف والهلال ، والرسالة ، والتلغراف ، والاثنين والدنيا والشباب والكاتب المصرى والأديب والقصة والرسالة الجديدة .. الخ هذا بالإضافة إلى صحف الجمهورية والأهرام والأخبار والسياسة الأسبوعية ووطني والمساء والبلاغ اليومي وغيرها .

وجاءت معظم المقالات ـ كما سبق القول ـ مركزة حول مكانته ككاتب قصصي وروائي بارز ، فكتب الدكتور شاده المستشرق الألماني مقالة عن « أدب محمود تيمور » ونشرها في مجلة المقتطف ١٩٣١ م ، كما كتب حسن الصيرفي ووداد سكاكيني مقالتين عن فن تيمور في آثاره القصصية ونشرتا في مجلة الرسالة ١٩٤١ م ، وكتب سهيل إدريس مقالة بعنوان « محمود تيمور رائد القصة العربية » ونشرت في مجلة الأديب ١٩٤٥ م ، وكتب فتحي الإبياري عن محمود تيمور بين الواقعية والمجمعية ، وكتب صديق شيبوب عن محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية ونشرتا في مجلة الأديب عامي ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ م .. وغيرها كثير بحيث لا نبالغ إذا قلنا إن ٩٥٪ من جملة المقالات التي نشرت حول الكاتب محمود تيمور قد بلغت ٤١١ مقالة أدبية ـ حسب إحصائي لها في دليل بيبليوجرافي ـ تركزت حول قدراته القصصية وإمكاناته الفنية في هذا المجال بالذات .

ومن ثم بقي السؤال قائماً ، هل يمكن النظر إلى محمود تيمور من خلال محاور أخرى ، وهل هناك مادة منشورة تسعفنا في ذلك وتلبي احتياجاتنا إذا أردنا أن نبرز إسهاماته في الألوان الفنية الأخرى ؟

إن الواقع يؤكد أن أدب محمود تيمور في حاجة إلى العديد من الدراسات النقدية الجديدة التي تميط اللثام عن زوايا متنوعة في أدب الكاتب لا تزال طيّ النسيان ولم يكشف عنها النقاب ، وربما نعزي السبب في ذلك إلى طبيعة بعض الباحثين الرافضة للخوض في سراديب مجهولة نظراً لأن أغلب المادة موجودة في الدوريات العربية وهو

ما يشكل صعوبة مادية ومعنوية على أكثرهم ، كما يرجع السبب عند بعضهم أيضاً إلى رغبتهم في ارتياد محاور مطروقة من قبل حتى تسهل عليهم عملية الاقتحام ، ويكسبون بذلك عامل الزمن الذى يظل يؤرقهم بين الحين والآخر وخاصة إذا كانوا من طلاب الماجستير والدكتوراه .

ولعل الدارس الفاحص لأدب محمود تيمور في جملته سواء المنشور منه في كتب كبيرة أوفي صورة مقالات موجودة في الدوريات العربية يلاحظ أن الفن المقالي النقدى في حاجة إلى دراسة أخرى وأن أدب الرحلات عنده في حاجة إلى وقفة متأنية .

ولم يحظ فن المسرح عنده باهتمام الباحثين أيضاً مما جعله ميداناً بكراً ينتظر من يرتاده وهذا ما شجعني على دراسة هذا المحور في العدد السابق والانطلاق منه كنواة لدراسة شاملة وعد بها الدكتور محمد مندور من قبل في كتابه عن المسرح ولكنه لم يف بها ، وربما وافته المنية قبل الشروع فيها .. ولهذا ظل السؤال قائماً دون إجابة حتى تأتي هذه الدراسة المكملة لتؤكد حاجة المكتبة العربية إلى دراسة موضوعية حول أدب محمود تيمور المسرحي .

بين تيمور القصصي وتيمور المسرحي :

إن الدارس لأدب محمود تيمور يلاحظ تفوقه في كتابة القصة القصيرة دون غيرها من الفنون ، وربما يكون هذا تفسيراً لحصيلة الإنتاج النقدى الذي اتجه إلى دراسة الكاتب من خلال إبداعاته القصصية ، ولم يول اهتماماً بإبداعاته المسرحية باستثناء بعض الإشارات السريعة غير المتأنية التي استهدفت إحصاء جهود الكاتب وإسهاماته المتنوعة ، أوالوقوف أمام عمل فني واحد لتحليله في ضوء فكرة عامة يندرج تحتها [1] .

ولعل سبب ذلك ـ كما قلت ـ يرجع إلى سيطرة الحاسة القصصية عليه منذ سن مبكرة حيث كتب حوالي ٣٠١ قصة قصيرة كانت كفيلة بأن تصبغه بالصبغة ذاتها حين شرع في كتابة المسرحية أو الفنون الأخرى ، ومن ثم فإن الشعيرة التي تفصل بين شخصيته كقصاص وشخصيته ككاتب مسرحي تكاد تكون باهتة ، الأمر الذى دفع الدكتور شوقي ضيف إلى الاعتراف بذلك فيقول : « ولعل من الغريب أنه في مسرحيته الأخيرة « أشطر من إبليس » يقف الحوار ، ويعمد إلى الشرح ، حتى نفهم تعاقب المناظر والحركة في المسرحية ، وكأنما موهبته القصصية تطغى على

مسرحياته ، وفي الحق أنه قصاصاً أبدع منه مسرحياً » (٢) .

بيد أن هذا الحكم النقدى قد يتعدى هذه المسرحية السابقة إلى مسرحياته الأخرى ، فنجد ميلا واضحاً إلى الوصف والتعقيب والإبطاء في الإيقاع والدوران في حيز ضيق قد يضطره أحياناً إلى التكرار والرتابة واللفظية والجملة الحوارية الطويلة .

إن القارىء لمسرحياته « حواء الخالدة وسهاد ، وطارق الأندلس ، ابن جلا والمنقذة وغيرها يجد نفسه أمام لون فني يقترب كثيراً من شكل القصة الحوارية التي يهدف صاحبها إلى تأكيد حاسته القصصية في المقام الأول ، والمحافظة على المقومات الفنية للقصة ، وان حاول ـ ظاهرياً ـ أن يتخلص من السرد ، ويجعل الحوار فحسب أداته في التعبير .

وربما جره ذلك إلى الوقوع في مزالق فنية كثيرة أضعفت من قيمة مسرحياته وأفقدت أغلبها الأسس المنهجية الدرامية الموضوعية التي تشترط اشتمال العمل الدرامي للغة المكثفة واللمسات السريعة والمعاني الخصبة وإدراك الكاتب المسرحي في الوقت ذاته لأهمية عنصر الانتقال التدريجي والإيقاع وعدم الجرى وراء الجمال اللغوى على حساب بلورة المواقف ورسم الشخوص ودراسة العلاقات الحية بين كل شخصية في المسرحية وبين الموقف ذاته الناتج عن التطور الحدثي وتسلسل الحوار .

لعل الدارس لأدب محمود تيمور المسرحي يتوقف ـ في بعض نماذجه ـ أمام أسلوبه الاستطرادي الذى أضعف لديه عنصر الوحدة ، وظهر تأثير ذلك على الأحداث الدرامية عنده فأصابها بالتفكك والضعف .

وتأكيداً لذلك نلاحظ أن معظم مسرحياته وقصصه تهتم بإبراز الحادثة ، وتوليها اهتماماً كبيراً ، قد يصل أحياناً إلى جعلها الأساس الأول المنوط بالرعاية ثم يجسمها بالقالب الدرامي ومن هنا غلبت عليها الناحية الإرشادية ، والوعظية التي تقلل من فنية العمل الدرامي والقصصي وتصبغه بالتقريرية التي نلمسها أيضاً في بعض قصصه مما جعل الحدث عنده يخرج أحياناً عن المنطق التصويري إلى البحث عن الحجج العقلية فقد أخلت لديه ملكة العاطفة بالعقل ، وانسحب ذلك على بعض صوره وسياقاته الحديثة .

ويبدو أن إحساسه الموهف باللغة وجمالياتها جعله يميل إلى الناحية الخطابية التي أثرت تأثيراً بالغاً على الجملة الحوارية عنده فطالت ، وافتقدت عنصر التركيز ،

وهو ما يتضح في قوله على لسـان طارق بن زياد في حواره مع الأمير موسى : « وهل أنكرت عليك ذلك ؟ لك أن تنزل بي من العقاب ما يحلو لك .. العبد يذعن لتأديب سيده .. ولكنني فوق ذلك عبد الله وحده ، لا يخضع لغير إرادته ، ولا يعمل إلا في سبيل إعلاء كلمته .. وقد حققت ما حققت مرضاة لله دون سواه .. إلخ »[٣] .

لقد جاء حواره ـ في بعض الأحايين ـ بطيئاً فتأثر السياق الحدثي الذي ينبغي أن يكون متنامياً تبعاً لاحتدام الصراع ، كما تأثر الإيقاع الذى كان ينبغي أن يكون سريعاً وهو ما يمثل ملمحاً من ملامح فنه القصصي أيضاً فضلا عن أن طريقة بنائه للقصة تكاد تكون متشابهة كثيراً بطريقة معالجاته الدرامية ، الأمر الذي كشف عنه الدكتور محمد مندور [٤] حينما وقف وقفته الخاطفة أمام مسرح محمود تيمور فقال : « والمنهج الفكري والفني الذي صدر عنه محمود تيمور في كتابة الأقصصية والقصة القصيرة هو نفس المنهج الذى صدر عنه في كتابة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد والمسرحية الطويلة المتعددة الفصول « ثم يخلص في النهاية إلى الحكم على مسرحية « أشطر من إبليس » بأنها مسرحية تطغى عليها الموهبة القصصية ، وخاصة أن الكاتب أكثر التدخل لشرح مشاهدها ، وطريقة تتابعها ، وهو تدخّل ـ في رأيه ـ قد يستسيغه القارىء ولكن المشاهد لا ينتفع كثيراً به ، ومن ثم فإن عملية إخراجها على خشبة المسرح محفوفة بمخاطر الفشل إضافة إلى صعوبتها .

ولم يتنبه محمود تيمور إلى أن المسرحية تمثل ـ في مجملها ـ إطاراً ضيقاً ومحكماً في الوقت ذاته ، كما تحتاج إلى نضوج فني خاص ، وكذلك إلى دقة شديدة في تصوير الشخصية الدرامية ، فهي ليست كالقصة تعتمد على الناحية الشكلية أو الوصفية في تصوير الشخصية ، وإنما تعتمد على رسم الشخصية في حركتها الدائبة بحيث تنمو الشخصية مع نمو المسرحية أو بمعنى آخر أن الكاتب المسرحي مضطر لأن يحرك الشخصية أمامنا ، وأن يختار لها مناسبات محددة للحديث حتى نتعرف عليها دون أن يكون ذلك خارجاً عن الإطار العام للمسرحية .

إن المسرحية الجيدة في مفهومها التقليدي « يجب أن يقوم بناؤها على أساس محكم من السببية بمعنى أن يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه دون أن تتدخل المصادفات أو المفاجآت المفتعلة في تطور الأحداث ونموها » [٥] .

وربما كان مسرحه التاريخي أكثر عرضة لهذه المآخذ ، لأن الكاتب مقيد بأحداث وشخصيات تاريخية ثابتة وأمامه ـ في الوقت نفسه ـ حتميات درامية ، وعليه أن

يوازن موازنة دقيقة بين الطرفين ، ومن ثم « يتحدد نجاحه في هذه المهمة الصعبة إذا استطاع أن يضع أحداث التاريخ في خدمة عناصر الدراما المختلفة من مواقف وشخصيات وحوار وتطويرها إلى قمتها ثم الهبوط بها إلى نهايتها المحتومة التي يمليها الشكل الفني نفسه للمسرحية وليس الموقف التاريخي القائمة عليه » (٦) . ومن ثم فالكاتب عليه أن يتجاوز جانب الوصف المباشر للأحداث كالذي نراه في مسرحية « سهاد أو اللحن التائه » أو في مسرحية « حواء الخالدة » حيث يدور في المسرحية الأولى هذا الحوار بين أميمة وسهاد :

أميمة : أثمة شيء آخر يشغل بالك ؟ .. اكشفي لي عن مكنونك يابنية ، لا تخفي عني دخيلة من دخائل قلبك ولتعلمي أني مستودع السر !

سهاد : آه يا أميمة ! .. بأى شيء أحدثك ؟ أقادرة أنا على أن أصف لك الإحساسات المبهمة التي تتلاطم في صدري ؟ أو أن أشرح لك العواطف القريبة التي تغزو قلبي ؟ أهي حنين ؟ أم هي أسف ؟ أم هي إشفاق ؟ أم هي .. ؟ لست أدرى : بأي لفظ أعبر ؟ ! » (٧) .

بل إن الموقف في نهاية المسرحية يصبح أكثر رتابة ، ويتحول الإيقاع إلى نغمات بطيئة فتطول الجملة الحوارية ، ويصبح الوصف المباشر سبيلها للتعبير عما يشعر به البطلان من عواطف وأحاسيس ، ومن ثم فإن رائحة القصة تكاد تفوح في ثنايا هذه الحوارات الطويلة المسهبة .

مجاهد : نعم لم يمت .. رأى السباع آتية صوبة ، فوقف ينتظرها ، وبغتة مثل له شبح حبيبته يهتف به قائلا : لا تلق بنفسك إلى السباع بل احرص على حياتك ، واعمل جهدك للحصول عليّ ! .. وكانت السباع حينذاك قريبة منه ، وكادت تفتك به ، فما هو إلا أن تجرد من ثيابه وألقاها عليها ثم ولّى هارباً .

سهاد : وإلى أين ذهب ؟

مجاهد : لم يكن هو نفسه يعرف له مقصداً .. ظل يعدو ، ويعدو حتى أدركه الإعياء ، فجلس يستريح ثم استأنف عدوه ، حينا يجرى ، وحينا يقف

.. ألفى نفسه أمام كوخ وضيع ، كوخ وحده في هذه الصحراء الموحشة » [٨] .

يخلص بنا هذا الحوار إلى أن الحاسة القصصية تكاد تسيطر على أدب محمود تيمور المسرحي ، وهذا واضح بجلاء في تصويره للمواقف والشخوص والبيئات ، والأزمنة وهو أمر قد نجد له تفسيراً في ولعه الشديد بفن القصة بل واشتهاره به بين رواد الحركة الأدبية في عالمنا العربي الحديث .

النزعة التحليلية في مسرح محمود تيمور :

شاعت هذه النزعة التحيلية في أدب الكتّاب العرب في أوائل القرن العشرين وخاصة فيما يتصل بالفنون المستحدثة ، وأعني القصة القصيرة والرواية ، والمسرحية حيث نلاحظ سيطرتها على أدب طاهر لاشين القصصي مثل قصصه ، (تحت عجلة الحياة ، والقدر وكذلك روايته « حواء بلا آدم » ١٩٣٣) ، كما سيطرت هذه النزعة - فيما يرى د. سيد النساج[٩] على أدب إبراهيم المصري ومحمود عزت موسى وإبراهيم حسين العقاد ، فقد برز لديهم أسلوب التحليل النفسي في معالجاتهم القصصية ، وربما كان شيوعه عندالمصرى واضحاً وممتداً في أدبه منذ تفجرت قريحته حتى وافته المنية وليس أدل على ذلك من أن قصته « سخرية الميول » تنحو هذا المنحى فتدور حول الغيرة وكيف أنها مدمرة للنفس البشرية ... هذا إلى جانب اهتمامه بإصدار مجلة « الأدب الحي » سنة ١٩٣٧ م التي اهتمت بنشر بعض القصص التحليلية منها المؤلف ومنها المترجم .

ولم يقتصر هذا الاتجاه على القصة القصيرة فحسب عند هؤلاء ، بل شاع أيضاً في الفن الروائي مثلما رأينا في رواية « ثريا » لعيسى عبيد ، و « رجب أفندي » والأطلال عند محمود تيمور ، وأديب للدكتور طه حسين ، وهي روايات - كما يرى الدكتور أحمد هيكل - « يبرز فيها جانب التحليل النفسي حتى يكاد يطفي على بقية عناصر الرواية ، فالأحداث والشخصيات والحوار وغير ذلك من مقومات الرواية تأتي في المكان الثاني حيث يتصدر جانب التحليل النفسي للبطل وحشد كل ما يمكن من هذا التحليل ، ويعين عليه من معرفة ماضي هذا البطل وبيئته وما تكوّن لديه من عقد

أو ماضجّ به عالمه النفسي من صراعات »[١٠] .

ومن هنا يتضح أن محمود تيمور يعدّ من أوائل الكتّاب العرب المحدثين الذين اهتموا باستخدام منهج التحليل النفسي في الأدب العربي الحديث مستفيداً في ذلك مما توصل إليه رواد التحليل النفسي أمثال فرويد ، وآدلر ، ويونج ، ولكن دون أن يطغى ذلك على أصالته وهو ما يوضحه الدكتور النساج في قوله : « ولئن كان تيمور ينحـو نحـو التحليل النفسي ، فإنه ظل محتفظاً بأصالته في حرصه على أن يكون التحليل من خلال الأحداث والتصرفات التي يرصدها ثم يوصي في خفة وسرعة بدلالتها النفسية العميقة التي قد تضرب في الفرويدية أو غيرها من مذاهب التحليل النفسي وعوامل اللاوعي »[١١] .. كما يؤكد د. محمد مندور ذلك القول حين يصف محمود تيمور فيقول : « ولكنه ـ أي تيمور ـ لا يتفلسف ولا يبالغ ولا يعمي الدلالة الموحية بأية اصطلاحات فلسفية أو سفسطة تحليلية »[١٢] .

لهذا ندرك أن التوازن مطلوب عند كتابة أي عمل أدبي يستخدم نظريات التحليل النفسي حتى لا يطغى جانب على الآخر ، لأن غلبة جانب التحليل على العمل الفنى يصيبه إصابات بالغة ، ويحيله إلى بحث علمي خال من عوامل التشكيل الجمالي ، كما أن غلبة جانب التصوير على جانب التحليل يفقد العمل منطقيته ، ويسلب الحدث والشخصية قدرتهما على الإقناع .

ولكن إلى أي مدى استطاع محمود تيمور أن يستفيد من هذا المنهج في أعماله المسرحية ؟ وهل حقق نجاحات في هذا التوظيف أم كان ذلك على حساب النواحي الفنية ؟

ربما نرى آثار هذا المنهج في عدة مسرحيات للكاتب ، حيث نجده يخضع تصرفات بعض الشخوص لتفسيرات نفسية مركزاً على صراع الغرائز البشرية ، وقدرتها على الانتقـال بالصراع الدرامي إلى ذروته فضلا عن تجسيدها للمواقف الدرامية التي تعطي العمل المسرحي مذاقه وتعينه على الوجود .

ومن ثم فإن وقفة الكاتب أمام شخصية عبد الرحمن الداخل في مسرحية « صقر قريش » ما كان لها أن تخرج عن إطارها التقليدي إلا من خلال النفاذ إلى أبعادها الداخلية وصراعاتها النفسية التي بدت للقاريء من وصف المؤرخين لصفاته الخلقية بأنه كان أخشم كما كانت بإحدى عينيه غشاوة كادت تفقدها قوة الإبصار .

كمـا أن القـاريء في كتب التاريخ[١٣]يجد أن من صفاته أنه كان « أصهب

الشعر ، خفيف العارضين ، بوجهه خال ، نحيف الجسم ، طويل القامة ، له ضفيرتان أعور ... كما كان صاحب عزيمة لا يركن إلى الحياة الهادئة الخاملة بل كانت تسيطر عليه أحلام المجد ، وهو ابن العشرين ربيعاً حيث هيأ له القدر من المواهب ، والقدرات ما قلّ أن يتوفر لأحد من أقرانه ومعاصريه » .

فإذا أضفنا إلى هذا كله أنه كان يتيماً[١٤] ـ فقد توفي أبوه معاوية في ريعان الشباب عن إحدى وعشرين سنة في أيام جده هشام بن عبد الملك ١١٩ هـ ـ لأدركنا مدى الآثار السلبية التى تركتها هذه المشاعر على نفسيته ، فصبغتها صبغة خاصة نلمس فيها نفاذ العزم والدهاء والحدّة وفساحة العقل وكثرة الحزم .

وقد وصلت هذه المشاعر بالبطل إلى عشق حياة المغامرة وعدم الخوف كي يبني لنفسه حياة جديدة بعد زوال ملك آبائه وأجداده .. وربما تنبّه محمود يتمور إلى هذه الأبعاد السيكلوجية لشخصية البطل وهو ما لم يشر إليه المؤرخون الذين يهتمون بتسجيل الصفات دون البحث عما وراءها من دوافع لا شعورية تكمن في العقل الباطن وتنبع من عدة عوامل خارجية منها الوسط البيئي والعنصر الوراثي والبعد الاجتماعي وغيرها .

وقف التاريخ صامتاً أمام الأيام الأولى من نشأته[١٥] ، ولم يتحدث التاريخ عن عقد النقص عند البطل والتي جعلته حائراً ـ على حد قول زكي طليمات ـ بين العظامية ، والعصامية حيث يقول : « ولولا هذه العقدة النفسية ، ولولا حسرات مريرة على عظامية ضاعت وعزّ فقد ، ولولا شعور بالنقص في ناحية من التكوين الجسماني ـ وكل هذا من فعل الغيب الذي يتصرف في أقدار الناس على الوجه الذي يريد أن يكونوا عليه ـ لولا هذا كله لما تهيأ لعبد الرحمن ذلك الطبع الذي رسم سلوكه أمام المحنة التي نزلت به .... وهذا ما يلوح به محمود تيمور في مسرحيته ويحاول تقريره من خلال علم النفس »[١٦] .

لقد أجبرته الأقدار على أن ينزل من عليائه إلى تلك العصامية الطارئة ، وهو أمر ليس بالسهل اليسير على ربيب الملك والعزّ ولهذا تتضح إمكانات شخصية البطل في قدرتها على التحول السريع نتيجة ما عرف عنه من رجاحة الحلم وثبات الفهم وبعد الغور .. إضافة إلى شدة صبره ورجاحة عقله وحذقه في تحيّن الفرص المتاحة .

ولم ينس تيمور الإشارة إلى ملامح أخرى في شخصية البطل منها حبه للمطاردة والصيد وهو ما أشار إليه أحد المؤرخين ضمن « أخبار مجموعة في فتح الأندلس وذكر

أمـرائهـا » من أنه كان مشهوراً باستعمال السلاح والمطاردة والصيد [١٧]، ولكن الجـديد الذي أضافه الكاتب هو مدى تأثير هذه المهارات على نفسية البطل حيث يتجاوز عشقه لصيد الوحوش والحيوانات إلى صيد « أميرة القصور » وتطويعها لنشر دعوته وتحقيق أهدافه ، بل واستغلالها في مطاردة خصومه وعملائه .

كما أنه لم يغفل تنبؤات « مسلمة بن عبد الملك ـ الذي عرف بالفراسة حيث يروي المؤرخون أنه « رأى أبناء معاوية بن هشام وقوفاً بباب جدهم هشام ، ثم سأل عنهم فقيل له : هم أبناء معاوية ، فأخذ من بينهم عبد الرحمن ـ وكان لايزال صبياً ـ فأمعن النظر فيه ثم أخـذه ووضعه إليه وأخذ يقبله ويبكي إلى أن خرج هشام ، فلما رآه قال ما هذا يا أبا سعيد ؟ قال : أحد أبناء أبي المغيرة رحمه الله ، ثم دنا من هشـام وقال له : قد أتى الأمير ، وهذا هو .. قال هشام أهو ؟ قال إي والله قد عرفت العلامات والأمارات بوجهه وعنقه .. يقول عبد الرحمن متأثراً بهذه الواقعة « ومـازالت تلك الكلمة تعمل في قلبي إلى أن انخرم ملكنا بالمشرق ، فخرجت أريد المغرب فملـكت الأندلس »[١٨] .

وقد وظف محمود تيمور هذه النبوءة في مسرحيته وأبرز تأثيرها على نفسية البطل ولكنه تدخل لإضعافها في نفسه وزعزعت إيمانه بعيداً عن إطار الحقيقة التاريخية مـكتفيـاً بتجسيد الواقع الإنساني في طبيعته البشرية ، وفي هـــذا تأكيد على أن الكاتب أدرك « الفارق بين الجمـــود التاريخي في الكشف عن تفسير النزعات الخفية التي تعتلج في نفوس أبطـــاله وتدفعهم إلى العمل وبين الصدق الفني القـائم على حقيقة أن النفس واحدة في جميع الناس بما تتأثر به ثم بما تؤثر فيه » [١٩] .

مما سبق يتضح أن الكاتب استطاع أن يعالج شحصية صقر قريش في ضوء المنهج التحليلي وفي ضوء نظريات علم النفس الحديث ، وقد نجح نجاحاً كبيراً في استبطان شخصية البطل وفي الاستفادة من أحداث التاريخ ، والخروج بتفسيرات وتحليـلات عميقـة لأعمـاق الشخصيـات والوقـوف على الدوافع اللاشعورية التي لا يتطرق إليها المؤرخ في تسجيله للوقائع التاريخية .

والواقـع أن محمـود تيمـور قد رسم لنـا في مسرحياته مجموعة من اللوحات الإنسانية والاجتماعية والنفسية ، وأظهر فيها ميله الواضح للنزعة التحليلية » فقد يسوق لنا عقدة نفسية أو صراعاً نفسياً باطنا ليصور لنا جوانب الضعف في الإنسان وهو في كل ذلك يتخذ أسلوباً بسيطاً » [٢٠] ولغة واضحة .

ولعل من أوضح النماذج الدرامية مسرحيته « قنابل ، والمخبأ رقم ١٣ » حيث يناقش فيهما قضية فلسفية مفادها الصراع بين العقل والغريزة وهل يستطيع الإنسان أن يعيش بأحدهما أم بكليهما ، وفيهما « يسخر تيمور من العقل ويرثي له في آن واحد إذ يسجل عليه قصوراً في النفاذ إلى بواطن الأشياء وعجزاً عن حل معضلات النفس وعقدها ، فهو في هذا إنما يصدر عن فلسفة نقد العقل » (٢١) .

تصور مسرحية « قنابل » حياة أسرة مترفة تهجر العاصمة « القاهرة » إلى الريف بحجة القيام بدورها الوطني في إصلاحه اجتماعياً وصحياً وثقافياً وحتى يتمكن رب الأسرة « الشيخ أبو اليسر » من متابعة ضيعته والإشراف على أملاكه بنفسه .. وربما كان هذا هو الظاهر الذي يخفون وراءه السبب الحقيقي وهو رغبتهم في النجاة من تلك الغارات الجوية التي تتعرض لها العاصمة كل يوم ، ولذا سرعان ما يتكشف هذا الباعث الخفي حين يصطدمون بالمجهول المتمثل في الأمراض الفتاكة التي أخذت تهجم على الريف وتسببت في مقتل الكثيرين من أهله ، فتفكر الأسرة في العودة مرة أخرى إلى العاصمة بدعوى الواجب القومي الذي يلزمهم ضرورة الدفاع عنها ، وهي حجة أيضاً تخفي وراءها السبب الحقيقي وهو الخوف من الموت الذى رمز إليه الكاتب بكلمة « قنابل » .

إن شخوص المسرحية على مختلف مستوياتهم تخاف الموت ويلوذون بالفرار منه ولكنهم يختلفون في درجة خوفهم منه .. وقد أدار الكاتب أحداثه من خلال أربع شخصيات أساسية هي : « الشيخ أبو اليسر » وهو رجل ثري شديد التعلق بالحياة لم تمنعه الحرب والغارات المتتالية من اعتداده بذاته والتأنق بملبسه ، والشيخ ضرغام وهو صديق أبي اليسر ووالد محروس وقد يبدو من الأحداث أن الأقدار حرمته ولديه وهما لا يزالان في شرخ الشباب ، ولذا يبدو أكثر حرصاً على ولده الوحيد « محروس » والمعلم عويس وهو خياط بلدى يكلفه الشيخ أبو اليسر بحياكة ملابسه وهو عجوز متفائل شديد الإيمان بقضاء الله وقدره .. كثير السخرية ممن لا يؤمنون بالقدر خيره وشره .

الشيخ ضرغام : يقولون إن الطيارات ستتابع كالجراد ، وليس وراءها إلا القنابل المحرقة والقنابل الهدامة و .. و ..

المعلم عويس : إنه كلام ..

الشيخ ضرغام غـدا ترى .

المعلم عويس عجيب هذا الـكلام يا مولانا الشيخ .. إن أكبر قنبلة إذا نزلت على مثلك ارتدت خائفة خائبة .

الشيخ ضرغام لم ؟ ألست من خلق الله ؟ حقاً إنك لرجل لا تحسن الحديث (٢٢) .

أما الشخصية الرابعة فهي شخصية حواش أفندي وهو عجوز يتولى الإشراف على عزبة الشيخ أبي اليسر ، قضت عليه الأقدار أن يحرم من أولاده الأربعة فيئس من الحياة ثم عاد إليها مستسلماً لقضاء الله ، لا يجد لذته إلا في العمل المتواصل والحديث عن الضيعة والمحاصيل ورعاية الأرض .

أما نمط الشباب ويتمثل في ناصح ولوليةّ ومحروس فهو نمط متفائل مقبل على الحياة رغم وجود اختلافات جوهرية في أسلوب التكفير والنظرة إلى الحياة ، فناصح نمط مستهتر يسعى إلى إشباع غرائزه ونزواته ، لا همّ له سوى البحث عن المرأة والتغزل فيها . أما محروس فهو نمط جاد يتميز برجاحة العقل ونفاذ البصيرة ولذا نجده ناقماً على أفكار الشخصيات جميعها ويرى أن الواجب القومي عليه أن يقدم نفسه ووقته من أجل وطنه .

ويـروح الكاتب في تحليل موقف كل شخصية من الموت وبيان درجة صراعها الداخلي .. كل ذلك في إطار كاريكاتورى ساخر يلطف من حدة الموقف المأساوى ، ويضفي على الأحداث طرافة وجمالا .

ويبدو أن محمود تيمور وجد لذته في توظيف نظريات على النفس التحليلي في أعماله القصصية والدرامية على السواء ، ولذا فإن أغلب أعماله يظهر فيها جانب أو عدة جوانب تؤكـد هذا الملمـح ، فهـو شديـد الحـرص على أن يحلل البيئـة والشخصيـات والعـواطف ، كمـا هو حريص على أن ينظر إلى الوعي الباطن لكل شخصيـة ليكشف عن الدوافع اللاشعورية التي ترسم السلوك ، وتوضح المواقف وتوجه الغرائز .

اللغة في مسرحيات محمود تيمور :

لم تعد مشكلة العامية والفصحى تحتل جزءاً من فكر المبدعين والنقاد بعد إدراكهم بأنها مشكلة لا تخرج عن نطاق السفسطة لكونها مشكلة تقليدية وجدلية غير مؤثرة .

وقد فهم كتاب المسرح هذه الإشكالية وأدركوا أن على كل منهم « أن يوجد لنفسه معياراً خاصاً للتعبير عن الموقف الذى يعالجه ، وأن يطوع أداة اللغة في سبيل خدمة عمله ، ومن هنا تصبح المشكلة لغة فن أو لا فن ، وليست مشكلة فصحى أو عامية » (٢٣) فضلا عن أن المسرح له لغته الفنية الخاصة التي تميزه ، وهي لغة - كما يرى ألفريد فرج - « ذات طابع مركز وتعبر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أو لف أو دوران .. بلا استطراد أوتطويل .. لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة . فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير » (٢٤) .

ولكن إلى أى مدى طوّع تيمور لغته لخدمة أهدافه المسرحية ؟ .. فالواقع يؤكد حرصه على سهولة الأداء اللغوى ممثلا في وضوح كلماته ، وتناسبها إلى حد ما مع الموقف الدرامي الذى يعالجه ، ومن ثم تنوع النسيج اللغوي عنده طبقاً لمقتضيات الحدث ، وحتميات الموقف .

إنه يلجأ إلى الحوار المركز ذى الجمل القصيرة ، والإيقاع السريع حينما يتطلب الموقف ذلك مثلما نجد في الحوار الذى يدور بين الأمير مجاهد ورفيقه زياد في مسرحية « سهاد » حيث امتلأ قلب الأمير بالقلق والتوتر خشية الفشل في غزوته الجديدة التي أعدّ العدّة لها ، وتحرك قلبه من أجلها لأنه ترقّب معها لقاء الأميرة سهاد التي تمثل لديه عالماً مجهولا يريد أن يكتشفه .

زيـــاد : يجمل بك أن تستريح أيها الأمير .. إن لبدنك عليك حقاً .

مجاهـد : لست متعباً !

زيـــاد : لا حول ولا قوة الا بالله .. أوتشغلك تلك المهمة إلى هذا الحد ؟ .. أذاهب لتفتح قلعة يحميها الشياطين ؟!

مجاهـد : زيـــاد !

زيـــاد : هل تكون تلك المهمة أكبر شأناً من الغزوات التي رجعت منها منصوراً خفاق اللواء ؟

مجاهـد : حقاً ، كتب لي النصر دائماً .. ومن أجل ذلك أخشى الخيبة هذه المرة !

زيـــاد : ما هـــذا ؟

مجاهـد : غزوة اليوم ليست من جنس الغزوات التي مارستها من قبل ..

زيـــاد : أنت ميمـون الطائر دائماً أيها الأمير (٢٥) .

تعـطي الكلمات هنا دلالة الصراع بين عنصر القوة البشرية في البطل بعد أن خاض العديد من الغزوات ذاق فيها حلاوة النصر وتنسم فيها رائحة الزهو والعزة وبين هذا المجهول الذي يخشاه بما يحمله ـ أحياناً ـ من ضياع وحيرة وشك .

وإذا كانت النغمـة السـائدة في هذا الحوار هي نغمة التحدى والترقب التي تتناسب مع طبيعة الموقف الذى يعيشه البطل فإن هذا لا يعني أن محمود تيمور لم يلتفت إلى ضرورة التنويع النغمي والإيقاعي داخل أعماله الدرامية بما يتلاءم مع طبيعة التحول للمواقف والأحداث ولذا نجد سرعان ما تتبدل هذه النغمة السريعة التي أثمـرت هذه الحـوارات المكثفـة والمـركزة بنغمة أخرى هادئة فتطول الجملة الحوارية ويحل الوصف القصصي مكان التلميح والإشارة ويتحول الحوار إلى إيقاع خطابي زاعق يبتعد كثيراً عن نبرة المسرح التي تقوم على الحركة الإيقاعية داخل الشخصية ، وهو ما نأخذه على الكاتب في عدد كبير من مسرحياته ومنها التاريخية على النحو الذى نراه واضحاً في مسرحية حواء الخالدة حيث يدور الحوار بين عنترة وراويته عطمطم .

عطمطم : دعنا الليلة من حديث فارس وشئون الحرب .. ولننعم بمجلسنا هذا بين الكاس والطاس .. ألا بربك أرهف سمعك لهذا السكون الشامل وارتشف أفاويقه ، ثم ارم بطرفك في الفضاء الرحب يكسوه القمر بلآلائه البهيج .. أحرام أن ننعم لحظة بهذه المتعة .

عنترة : « وهو يستنشق البخور » ما هذه الشاعرية الفياضة يا عطمطم ؟ قل لي : أتحب حقاً هذه البيداء ؟ ..

عطمطم : أشعر في هذه اللحظة بأني أعبدها ! ..

عنترة : لعله « وهو يتمطى « إن هذا البخور ليحمل في تضاعيفه صوراً محببة .. ذكريات عزيزة .. إنه ليسلمني إلى نشوة لذيذة .. إلخ [٢٦] .

ومن هنا نقول إن طبيعة الموقف ذاته هي التي تحدد الإطار اللغوى ودرجة الإيقاع ، والدليل على ذلك أننا نجده في الحوار السابق الذي يجمع فيه بين الحجاج بن يوسف الثقفي وبين سعيد ابن جبير [٢٧] يحرص على التنويع في درجات القوة والضعف والثورة والهدوء وكأننا نرى بأعيننا ونسمع بآذاننا عنف المواجهة وحدّة الصدام بين قوتين متناقضتين .

وقد تلعب الغيرة (كغريزة بشرية) دورها أيضاً في بلورة هذه النغمة الصاخبة لدى العنصر الأنثوي رغم التفاوتات الطبقية أحياناً بين قطبي الصراع مثلما نرى في الحوار بين أميرة القصور وضحى ورواح في « صقر قريش » .

ضحى : (متجرئة في المصارحة) : لن تفلحي يا صاحبتي في اصطياد قلبه بما تتخذين من وسيلة عرجاء ! لقد أخفقت أنوثتك في اجتذابه إليك فاقتفيت أثره تتحلين بحلية الرجال لعله يوليك نظرة شغف وإقبال .

أميرة القصور :(لضحى) صه يا جارية .. انصرفي من فورك وارتقبي أوامرى إليك .

رواح : يالغيرتها الشعواء !

أميرة القصور بل يا له من توقح ذميم .. أكذلك أرى جواري الخدمة يتطلعون بنظرات الهيام إلى ساداتهم الأمراء ؟

رواح (بعد تفكير) : شريعة الحب ياسيدتي كشريعة الإيمان ، لا تعرف الفوارق من جاه وثراء .

أميرة القصور :إن الحب يا جارية لا تزكو عاطفته في صدق وإخلاص إلا بين اثنين متساويين في مراتب الحياة .. يتماثلان في الذوق ويتقاربان في الفهم ويتشابهان في السجايا والخصال [٢٨] .

السريع في تجسيد هذا الموقف الذي يجمع بين نغمتين مختلفتين وأعني نغمة الهدوء التي تصاحب نبرة الجاريتين ، ونغمة الاستعلاء التي تصاحب نبرة أميرة القصور وهذا يرجع - في رأيي - إلى طبيعة الموقف الذى جمع بينهما فضلا عن الاختلاف في الأيديولوجيات والرؤى .

كما نجح محمود تيمور في تجسيد نغمة التحدى والثورة أيضاً في مسرحية « طارق الأندلس » وذلك على لسان شخصيتين متحاورتين محققا بذلك قدراً من الواقعية في الأداء وملائماً بين اللفظ وشحناته الفنية وبين الموقف النفسي للشخصية وخاصة أن كل لفظ في هذا الحوار الدارمي يدل دلالة واضحة على حتمية الصراع النفسي الذى تعيشه تلك الشخوص وهو ما جعله يركز على الجمل القصيرة المركزة التي تحمل آثاراً عميقة في النفس ، فالبطل « طارق بن زياد » يؤمن برسالته ويتحمس لها حماسة شديدة ، وينتظر المؤازرة والتأييد من قائده لتكملة مشواره النبيل في فتح الأندلس ونشر الإسلام في ربوعها ، وعندئذ يأتيه الحسن بن يوسف حاملا رسالة من الأمير موسى بن نصير يطالب فيها طارقاً بوقف القتال فيدور هذا الحوار :

طـــارق : إني في شغل الآن عن تلبية ما يطلب الأمير !

الحسن بن يوسف أتعصي أمره ؟

طـــارق : أتوخى خير الإسلام والمسلمين .

الحســـن : (معليا صوته) : بل إن في ذلك شراً أي شر !

طـــارق : (غاضباً) : كفى ! .. كفى ! فلتمسك عليك لسانك .

الحســـن : أتغلظ لي في القول يا طارق ؟

طـــارق : قلت لك اكفف عني لسانك ، وامض لحالك !

الحســـن : إياك والغرور يا طارق !

طـــارق : (في هيجة) : صمتا .

الحســـن : فإن لم أفعل ؟

طـــارق : (آخـذا بكتفيه) : أبعدتك عن عيني قسراً [٢٩] .

لقد سحب الموقف هنا آثاره على اللغة فلم تعد لغة الشرح والتحليل ، ولكنها غدت لغة التكثيف والتجسيد ، ولهذا حملت الألفاظ في هذا الحوار أثراً درامياً حاداً للتعبير عن ثقل المواجهة المتأزمة بين الشخصيتين .

ولعل القارىء لمثل هذا اللون المسرحي عند محمود تيمور يجد نفسه أمام تراجيديا ذات مضمون تاريخي ، ومن ثم جاءت لغتها نابعة من المضمون المأساوى ذاته « وبحكم كونها تراجيديا نجد اللغة وقد لبست مسحة من الجدية المطلقة وحكمتها نبرة آسية مهمومة ذات ألم مكتوم يتمشى مع مضمونها الجاد الرصين ، ومع أبطالها الذين لا يعرفون في حياتهم سوى أداء الرسالة الملقاة على عاتقهم حتى ولوكان في ذلك حتفهم ، ولذلك تجاوبت اللغة مع الإيقاع .. لكي تخدم المضمون وتبرزه من خلال الكلمات الصريحة والدقيقة والواضحة التي تنقل المعنى نقلا مباشراً وتلقائياً إلى المتلقي »(٣٠) .

وسعياً وراء ملاءمة الأداء اللغوى للموقف النفسي للشخوص يلجأ تيمور في تصوير المواقف الرومانسية العاطفية إلى استخدام الألوان البلاغية ، والمحسنات اللفظية فيمنح لغته طراوة وليونة ، ولكنها لا تخرج عن كونها لغة سهلة بسيطة تتاح لكافة المستويات الثقافية، بل ويجدون فيها غايتهم الجمالية التي لا تتعدى الإحساس بجماليات الألفاظ والتراكيب الأسلوبية وتذوق الصورة الفنية ، وكأن المسرحية تحاول أن تنتهج نهج الدراما الشعرية في حرصها على جماليات الأسلوب والابتكار في مجال الصور الجزئية .

ويمكن للدارس لبعض مسرحياته الرومانسية أن يلاحظ قدر اهتمامه برنين العبارة ودلالة اللفظ ذاته وبحسن الصياغة وضروب المجاز وفنونه كما يلمس ميله للاسترسال ، وإطالة الحوار والتكرار بما لا يخدم الحدث أحياناً مما يتسبب في بعث نوع من الملل والفتور لدى المتلقي الذى يجد لذته في الناحية التصويرية قد تفقده لذة متابعته للأحداث الدرامية مما يصيب العمل الدرامي بفجوات فنية كبيرة .. من ذلك الحوار الذى دار بين أميمة وسهاد :

سهاد : شيء ليس في طوقي أن أغفله !

أميمة : ما هو هذا الذى لا تعقلينه ؟

سهاد : حينا أخلو إلى نفسي ، أشعر براحة تغمرني ، ولاسيما إذا كنت في الحديقة والسكون باسط جناحيه ، والليل مرخ أستاره ، وليس أمام

عيني إلا النجوم تناجيني وأناجيها .. وهناك أطلق روحي تسبح في دنيا الأحلام البعيدة .. الأحلام الجميلة .. فلا ألبث أهفو إلى سماع الناى مستعذبة نغماته الحنون ! .. آه يا أميمه ! ما أروع صوت النـاى ! .. وإنى لأظل كذلك سكـرى بأحلامي ، لا أدرى : أين أحلق ؟ وبغتة أجد الدموع تتسايل على خدى » (٣١) .

ربمـا كان إحساسه بالسيطرة على هذه اللغة وقدرته الفائقة على تطويعها هو الدافـع الأساسي وراء الوقوع في مثل هذه العيوب لأن « جمال اللغة في حد ذاته وعذوبتها في نظر الكاتب ومرونتها بين يديه قد تغريه باللعب كيفما شاء ، وقد يؤدى هذا اللعب الممتع إلى إضافة زخارف لا تفيد المسرحية أو أورام أو نتوءات قد تضعف من جمال شكلها وحيويتها » ، ولذا نجده يطلق اللغة على لسان الكونت جوميز في مسرحيـة طارق الأندلس فيقول : « نعم أنت يا طارق .. أعلنها جهرة على الملأ .. أحببت الإسلام فيك .. أحببت ما تجلى فيك من شهامة ومرءوة وعدالة وصدق جهاد .. أحببت ما تحليت به من سماحة وأريحية وعفو عند المقدرة .. أحببت إيمانك الذي نبضت به كل جارحة فيك تدفعك إلى خوض الغمار ، لا تبالي الأخطار » (٣٢) .

لقـد جره هذا الإحساس كما نرى إلى نوع من الخطابية المرفوضة في العمل الفني ، وبدا تأثير ذلك على الخط الدرامي الذي مال إلى البطء فضعفت حيويته ، وفترت سرعة الأحداث ، وقد يعدّ هذا الملمح ثابتاً في معظم مسرحياته يمكن أن نلمسه في مسرحيتـه (أشـطر من إبليس) وفي مسرحيـة (حواء الخـالدة) وفي مسرحية (سهاد) .. بل ونجده أيضاً في مسرحية (صقر قريش) حين يناجي عبد الرحمن الداخل نفسه فيقول : .. أيتها الأقـدار .. ادفعي بي حيث تشائين .. فمـا أنا إلا رمـز من رموزك ، سر من أسرارك ، معول من معاولك .. إليك يا نفسي عني .. لا تحاسبيني أيتهـا النفس اللوامة .. ليس عليك حسابي .. إنما حسيبي هو الله ! (٣٣) .

يحاول الكاتب من خلال هذه المناجاة أن يعقد شيئاً من التواصل بين البطل وبين عالم الأقدار تأكيداً منه لاستفحال المأساة وتضخمها في حياة الإنسان وسعياً إلى كشف الأمور الباطنة والمسنخفية في النفس البشرية نتيجة التداخل بين عالمي الوعى واللاوعي .

إن هذه النغمة الدرامية ذات الأسلوب الشعري المكثف قد تمثل تغلغلا من خلال

الكاتب في النوع الإنساني كله ، حيث إنها لا تقدم بطلا فرداً متأزماً فحسب وإنما تقدم النوع كله ، ولذا فإنها نغمة تعرف الوحدة والشمول في كيان واحد هو كيان الإنسان وهو عالم مضطرب ومليء بالمشاكل والهموم وزاخر بصور الضياع والتشرد .

ولعل الملاحظ من هذه الأمثلة السابقة أن الكاتب يكثر من استخدام الأساليب الإنشائية ولاسيما الاستفهام والتعجب وإن كان أحياناً يلجأ إلى المبالغة في استخدام صور الاستفهام بما لا يضيف شيئاً جديداً إلى الأحداث الدرامية ولنا أن نرى صورة ذلك في الحوار الذي دار بين أزاهير وزبرجد في مسرحيته أشطر من إبليس :

زبرجـد : لقد سحرتني فتنتك يا أزاهير .. أنت رائعة الجمال .

أزاهير : أنا رائعة الجمال ؟

زبرجـد : أما تعرفين أنك فاتنة جميلة ؟

أزاهير : وما الجمـــال ؟

زبرجـد : الجمال ضد الدمامة .

أزاهير : وما الدمامة ؟

زبرجـد : ضد الجمال ! « ثم يخرج مصطحباً زعروراً ثم يقول : « ما رأيك في هذه السحنة ؟ » .

أزاهير : « متأففة » : لا تروقني .

زبرجـد : أجميلة هي ؟

أزاهير : لا .

زبرجـد : إذن ما تكون ؟

أزاهير : غير جميلة(٣٤) .

ولكن رغم هذه الهنـات التي تصـاحب أداءه الفني وخـاصـة فيمـا يتصـل باستخدامه للغة الخطابية والاهتمام بالصياغة على حساب التصوير ، بل والمبالغة ـ أحياناً ـ في استخدام الحلى اللفظية والصور البلاغية إلا أن الدارس يجد في لغة تيمور شفافية ووضوحاً قد لا يتوافران لدى بعض المبدعين الآخرين مما يجعلنا نؤكد على قدراته الذاتية التي مدحها الدكتور طه حسين في الخطبة التي استقبله بها في مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٩ م حيث قال : « وفيك بعد هذا كله دعابة حلوة ، لا يكاد الإنسان يبلغها حتى يقف عندها ثم يمضي في قراءته ولاينسى هذه الدعابة ، دعابة في اللفظ ، ودعابة في التصوير ، ودعابة في التفكير أيضاً » .

* * *

النهايات المسرحية ودلالاتها :

النهاية هي اللمسة الأخيرة التي توضح رؤية الكاتب ، وموقفه الأخير إزاء الفكرة التي يعرضها والقضية التي يجسدها خلال عمله ، أو بمعنى آخر هي إجابة عن السؤال الذى يعرضه خلال مسرحيته ومن ثم يظل المشهد مشدوداً لمعرفة هذه الإجابة فترة طويلة من الوقت حتى تأتي لتزيح عنه ألم الانتظار إذا كانت مغلقة أو ليبقى معها حائراً إذا كانت مفتوحة .

وقد يوليها الكتاب عناية خاصة ، فعلى قدر اهتمامهم بالمقدمة أو بالكلمة الأولى التي يواجهون بها قراءهم يبرز اهتمامهم أيضاً بالكلمة الأخيرة التي يفارقونهم بها ، بل إن النهاية في رأيي - هي التي تحدد مسار الكاتب وأيديولوجيته ، ومنطقه في المعالجة .

وكما هو واضح في مسرح تيمور إن الكاتب يؤثر النهاية الدرامية المغلقة وخاصة في مسرحياته التاريخية .. ولكن إلى أى مدى كانت النهاية ملائمة للنمو الحدثي ؟! لقد بدا عليه التذبذب في صياغة هذه اللمسة الأخيرة حيث نجده في مسرحية حواء الخالدة يكاشفنا بنهاية سقيمة حاول بها أن يحدث تميّزا على غيره وخاصة أحمد شوقي ولكنه لم يفلح - كما سبق القول - في إقناعه بهذه النهاية .

عنترة : لن تفلتي مني ، ألم أقل لك إنك أصبحت أسيرتي .. سبيتي ؟

عبـــلة : « وهى بين ذراعيه تحاول التملص منه » : دعني .. دعني .. إن ذراعيك تدقان عظامي .. !

عنترة : سأروضك على أن تكونى أسيرتي .. « يضعها في الهودج .. هند تدخل وراءها .. عنترة يصيح .. « قياما .. قياما .. » (٣٥) .

ربما أراد محمود تيمور أن يبتكر في معالجته لهذه الأحداث التاريخية بتحويل دفة البطولة إلى عبلة التي تظهر في المسرحية من بدايتها حتى نهايتها في حين يختفي عنترة من أقل من نصف حجم المسرحية بقليل ، وهذا ينسحب بطبيعة الحال على عنصر الصراع حيث تتحول المسرحية إلى حوارات قصصية ضعيفة لا نتبين علاقتها بالدراما كما تخلو من الإثارة وتخلص إلى نهاية مفتعلة تفتقد المنطقية تظهر فيها عبلة

وهي لا تزال ترتدى ثوبها المتنكر مخفية وراء مراوغاتها المستمرة حباً عميقاً لعنترة الذى لم يجد طريقة لتحقيق طموحاته وآماله إلا بأسرها .

ولم يستطع محمود تيمور أن يؤكد تميزه على أحمد شوقي في مسرحيته عن عنترة رغم أن شوقيا ضرب أيضاً على الفكرة ذاتها ، وإن كانت نهاية مسرحيته - في رأيي - أكثر منطقية من نهاية تيمور حيث تظهر عبلة وقد « شقت العصا على ذويها في تنكر واستخفاف وتأتي إلى عنترة في ليلة الزفاف بينما تسير الفتاة الأخرى « ناجية » إلى منافس عنترة وخطيب عبلة الرسمي » (٣٦) ومع هذا لم يفلح شوقي أيضاً في شحذ عناصر الصراع وفي إحداث النمو التدريجي للأحداث وفي تقليل الوصف الذي يؤثر سلبياً على الحركة الدرامية وعلى حيوية الحوار وسرعة الأداء ، وفقده التركيز والتكثيف المهيمن لتأكيد الموقف الدرامي .

وفي مسرحية (سهاد) تكثر كذلك المشاهد القصصية ويفتر الصراع وتنعدم المنطقية وتسود الرومانسية ذات النغمات الحزينة ، ويحاول تيمور - كعادته - اللجوء إلى إضافة موضوعات ثانوية إلى فكرته الأصلية مثلما يظهر ذلك في معظم مسرحياته التاريخية ، ومع ذلك يبقى عاجزاً عن إحداث امتزاج دقيق بين ما هو ثانوي وما هو أصلي فتتكشف الفجوات البنائية .

تقوم المسرحية على فكرة مفتعلة وإن كانت لا تشذ كثيراً عن الفكرة التي ساقها لنا في مسرحياته فداء وحواء الخالدة ، وابن جلا وصقر قريش وغيرها وهي التي تجسد لنا صورة الصراع بين نمطين غير متكافئين نفسياً ومادياً وطبقياً ، وتلعب المواقف الوجدانية دورها في استثارة المشاعر وتحريك الأحاسيس مع الاعتراف بوجود اختلاف في طبيعة هذه المواقف من مسرحية إلى أخرى .

إن مسرحية « سهاد » تصور لنا نوعاً من الصراع بين المادة حيث ينشب الحب أظافره في قلب كل من سهاد ومجاهد دون أن يرى كلاهما الآخر وإن كانت الحقيقة تؤكد التفاوت الطبقي الكبير بين حياة القصر التي تنعم بها سهاد وبين حياة الصحراء التي فجرت المواهب وقّوت نزعة التأمل والفن عند مجاهد .

وإذا كنا نقّر بوجود تفاوت كبير بين المادة والروح إلا أن تيمور لم يحسن معالجة هذا الصراع حيث دفع بطله إلى الشعور بالعجز من التقاء الروح بالمادة فخلع عن نفسه روح الفنان الفقير واشترى بها روح البطل ذى الجاه والسلطان وحين تمت المواجهة وحدث اللقاء المرتقب لم يحدث الائتلاف المطلوب ، وبقيت البطلة تبحث عن

روح الفنـان الفقير الذى لم تره من قبل وعندئذ حدث الشقاق وتم الفراق بسبب انعدام التوازن الحياتي .

والواقع أن أغلب مسرحياته التاريخية تكشف عن ولع تيمور بأن تقوم المرأة بدور المحرك للصراع عند البطل رغم أن العلاقة العاطفية غير متوازنة نفسياً وطبقياً ومن ثم تبقى العلاقة من طرف واحد لأن البطل مهموم بقضية ذاتية تؤرقه وتقتل فيه الإحساس بالعنصر الأنثوى ولكن البطل في الوقت نفسه لا يستطيع أن يصارع النمط الآخر بحقيقة الموقف لإدراكه بأهمية دوره في تحقيق إنجازاته وآماله ولأجل هذا يلجأ إلى المداهنة واستيفاء الشكليات .

وربما أثر حبّه للخير على تشكيل النهاّية الدرامية عنده وخاصة أن « السعة المسيطرة على تفكيره وعاطفته تلمح فيها حباً للخير وتجنّبا للأذى والعنف بل هو في نفسه الوداعة أبعد الناس عن امتلاك العواطف العنيفة كالبغضاء والميل إلى الرذيلة والشر .. ويحاول في كثير من الأحيان أن يظهر أبطاله وعلى ملامحهم سيماء الفضائل التي يحبها هو وقد يدفعه إيثاره للفضيلة وتجنبه للرذيلة ـ في بعض نماذجه ـ الأدبية ـ إلى الإشارة بالهدف الذى يسعى إلى تحقيقه من ورائها وغالبـاً ما يكـون هدفاً اجتماعياً » (٣٧) .

ولأجل هذا كان حريصاً على أن يبتعد عن المحلية في إبداعاته ساعياً إلى صبغها صبغة إنسانية عامة تنحو نحو غايات مثلى وتقف عند نزعات الخير والحب والكمال ، وهو أمر جعل أدبه يقفز قفزات سريعة إلى آفاق العالمية ويجد حظه من الترجمة إلى عدة لغات أجنبية منها الإيطالية والفرنسية والروسية والإنجلزية والألمانية .

فالكاتب ـ مثلا ـ حين يعالج شخصية « الحجاج بن يوسف الثقفي » في مسرحية « ابن جلا » يبرز خلال الأحداث ملامح شخصيته الشريرة التي ترفض النظر إلى البشر بعـين الرحمة والشفقة وتكرس كل همها في سفك دماء الناس وقتلهم وتدبير المكايد لهم والشك فيهم ومعاملتهم بمكر ودهاء وغطرسة واضحة حتى إن القارىء يجد نفسه في كل موقف من مواقف المسرحية أمام طاغية فاجر يفرض شروطه ويملي إرادته ويلقى أوامره .. أما نهاية المسرحية فتجد النزعة الخيرية عند الكاتب حيث يتقهقر الشر ويتراجع الطاغية أمام عامل الزمن فيغيب العقل والإدراك ويحلّ الجنون والضعف وكأن الكاتب يقرر نهاية الظلم وانتصار الحق وهي نهاية طبيعية تقبلها الطبيعة البشرية وتستريح لها .

وكذلك حين يعالج شخصية طارق بن زياد في مسرحية « طارق الأندلس » فإنه يبـرز فيه ملامح البطولة والفروسية والإيمان الصادق بالله وبالحق كما يؤكد حبه للجهاد في سبيل الله ورغبته في نشر كلمة الله ، وقد أبان لقارئه منذ البداية هذه الملامح التي يتمتع بها البطل والتي جعلته يقدم السماحة على الغلظة (٣٨) كما جعلته يتناسى غرائـزه الطبيعية لأن هناك هدفاً أعم وأشمل (٣٩)وهي التي أوقفته موقف الرافض لقائده « الأمير موسى بن نصير « حين أيقن أن أوامره تحول دون تحقيق أهدافه السامية التي يرنو إليها (٤٠) ، ولذا أراد تيمور أن يكافئه في نهاية مسرحيته ـ لإيمانه الكبير بالخير ـ بأن يجعل الأمير موسى يتجاوز عن تعنته وينصبه قائداً للجيش مرة أخرى لمحاربة القوط الذين تكتلوا في ولاية « أروجون » وكأنه يريد أن يحقق أحلامه ويشبع نزواته .

وتنسحب نزعتـه الخـيرية أيضاً على معالجته لمأساة « رونا » و « رميرى » في مسرحيـة فداء ، ولمأساة فريهان وبرسباي في مسرحية المنقذة حيث يتدخل الوشاة المغرضون في المسرحية الأولى للتفريق بين رونا أخت فرعون وحبيبها رميرى وتدخّل رجال الدين ـ نكاية ـ في إحداث هذه القطيعة الأبدية باختيارها عروساً للنيل ، وكادت المأساة تتم لولا رغبة تيمور في أن ينهي مسرحيته بانتصار الخير كعادته ، وهنا فكر فرعون في حيلة أتاحت للحبيبين أن يغادرا البلاد سرا دون أن تحدث فتنة بين الناس لأن لحظة فرارها توافقت مع إلقاء تمثال يشبهها في النيل خضوعاً لأوامر رئيس الكهنة .

ورغم أن الكاتب نجح فنياً ـ إلى حد كبير ـ في هذه المسرحية حيث انتقل في سهـولة شديـدة من خارج البطل إلى داخله والعكس مجسداً بذلك ملامح وأبعاد شخصيته ومسلطاً الضوء حول الصراعات النفسية العنيفة التي برزت صورها نتيجة علاقة البطلة بالشخصيات الأخرى داخل العمل الدرامي ومدى تأثير هذه العلاقات « على تطورها النفسي من الداخل وعلى سير خطوط المسرحية الأساسية من الخارج ، وبذلك يتحتم على البطل أن يؤثر ويتأثر في نفس الوقت حتى يملك عناصر الحياة الدرامية التي يحتمها منطق الفن الذي يختلف عن منطق الحياة العادية .. لأن منطق الفن يتيح للفنان الاختيار الواعي لخدمة النص . أما منطق الحياة فليس فيه هذا الاختيار لأنه يقوم على الجبر النابع من التسلسل الميكانيكي لعنصر الزمن » (٤١) .. أقول إنه رغم نجاحه في توفير العناصر الدرامية لمسرحيته باستثناء بعض المواقف

الرومانسية التي أطال في وصفها على حساب البناء الدرامي فنهاية مسرحيته الثانية تؤكد مدى الافتعال الذي أصاب أحداثها فأفقدها منطقيتها وأضعف بناءها ، وخاصة أن المسرحية تركز منذ البداية على رغبة البطل الرومانسي في الوصول إلى قلب محبوبته التي ترفضه بحجة أنه كان ذات يوم حارساً من حراس أبيها وواحداً من الذين يخدمون في قصره وينفذون أوامره ، ويظل البطل في صراعه مع نفسه طوال المسرحية حتى تأتي النهاية لتتحقق خيرية الكاتب في إحداث التواصل العاطفي المطلوب إثر موقف افتعالي يذكرنا بالمواقف المفاجئة التي تمتلىء بها القصص البوليسية والرومانسية .

ولم يستطع محمود تيمور أن يتدخل في نهاية المسرحيات التحليلية إلا بما يتوافق مع فلسفة الحياة ومنطقها العام ويتوافق أيضاً مع التركيبة البشرية الخاصة بما لها من غرائز ونزوات تتحكم فيها تحكماً مباشراً نراه واضحاً في مسرحية (قنابل) حيث تدور أحداثها حول موقف نضالي أقامه الكاتب بين العقل والغريزة .. العقل الذي يؤمن بأن الموت نهاية محتومة فلا خوف منه ولا مفر ، والغريزة التي تتجاهل هذا وتفزع منه وتحاول الفرار من مقدمه لأن لها عرقاً نابضاً مشدوداً إلى الحياة التي هي نقيض الموت .. عرقاً ينبض بحب البقاء » .(٤٢) .

وتستمر شخصيات المسرحية في صراعها الداخلي حتى تأتي النهاية لتؤكد استمرارية هذا الصراع رغم لحظات التطهير من المخاوف والأوهام التي سلطها المعلم عويس على أبطال المسرحية والتي يقرر فيها أن ملك الموت لم يصعب عليه الوصول إلى السلطان ـ الغارق بأوهامه ـ في سردابه ، في حين نجا أخوه الذى عرف التوكل على الله ولم يترك نفسه يوماً للأوهام لتتملكه حيث عاش حياة سعيدة ملؤها التفاؤل والأمل ، ولكن رغم هذه الجرعة من العظات والعبر إلا أن الشيخ ضرغام ما إن يرى طلوع الفجر حتى يصيح في أصحابه :

الشيخ ضرغام : أنائمون أنتم ؟!

المعلم عويس (مغمغما) : نائمون ؟ كيف ذلك يا مولانا ؟!

الشيخ ضرغام (صائحاً) : استيقظوا .. استيقظوا يا جماعة .. السيارة .. الحصار على الضيعة .

الشيخ أبو اليسر : (ينتبه فزعاً ، يصيح وهو يتلفت يمنة ويسرة) : السيارة الحصار على الضيعة .. يقفز في الحجرة ويعلو صياحه : السيارة ! .. الحصار على

الضيعة ! .. يهز النائمين وهو يردد : السيارة .. الحصار على الضيعة ! » (٤٣) .

وقد كرر تيمور هذه المعالجة الفنية في مسرحية أخرى هي « المخبأ رقم ١٣ » رسم فيها صوراً كاريكاتورية مليئة بالسخرية من أنماط البشر على مختلف مستوياتهم الطبقية والثقافية ، وجسد لنا صور الخوف من الموت ومدى سيطرة الأوهام على نفوس الناس .. وفيها تأتي النهاية أيضاً لتوضح استمرارية الصراع بين العقل والغريزة لأنه صراع في الأساس الأول بدرجة الإيمان عند المرء .

* * *

نتـائج الدراســـة :

لعب محمود تيمور دوراً واضحاً في مجال المسرح العربي ، وذلك بإنتاج وفير مال فيه إلى رسم أبعاد خاصة تميزه دون غيره من الكتّاب ، ويمكن للدارس لأدبه المسرحي أن يقف على بعض النتائج الموضوعية منها :

١ – كان الكاتب ملتزماً – إلى حد كبير – بأحداث التاريخ وملماً بالشخوص وعلى دراية بالروايات التي اهتمت برواية هذه المواقف التاريخية ، ومن ثم استطاع أن يتعامل مع التاريخ بروح الفنان والمؤرخ في وقت واحد ، فهو فنان لأنه حوّل الأحداث الجافة إلى لغة تصويرية مرنة نابضة بالحياة ، وهو في الوقت ذاته مؤرخ لأنه تعامل مع شخوص التاريخ بطريقة تشبه صنيع المؤرخين حيث حرص على أن يسير بهم في قطاع طولي يلتزم التتابع الزمني دون الوقوف عند فترة زمنية بعينها .

٢ – أن وقفة محمود تيمور مع الماضي في المسرحيات التاريخية لا تعني فصله عن الحاضر وإنما كان الكاتب حريصاً على أن يربط الماضي بالحاضر وينتقي من الأحداث والشخوص ما يتلائم والظروف السياسية والفكرية المعاصرة له مثل مسرحيته (صقر قريش وابن جلا) وغيرهما مع التأكيد في الوقت نفسه على ضرورة تعليم الأجيال تاريخهم العربي ليقفوا على رموز البطولة العربية في الحرب والسلم .

٣ – تنوعت شكول الصراع عند الكاتب تنوعاً واضحاً ، فهناك صور كثيرة للصراع المادى ، وهناك صور أخرى للصراع المعنوى ، كما أن هناك صراعات داخلية تدور داخل النفس البشرية وتجسد آلام الشخوص وعذاباتهم ، كما أن هناك صراعات خارجية تقف عند الخارج دون أن تنفذ إلى الداخل . ولكن الملاحظ على مسرحيات تيمور أن درجة الصراع هي التي تفاوتت من مسرحية إلى أخرى وهو ما يعكس تذبذب الكاتب في تفاعله مع كل أحداثه ومواقفه فأصبحنا إزاء مواقف باردة لا تحرك مشاعرنا وأخرى ساخنة تلهب وجداننا وعواطفنا وتثير انتباهنا ، وهذا يرجع إلى قدرته على تحريك الأحداث في بناء تصاعدى متدرج .

٤ – لم تكن مسرحيات محمود تيمور جميعها مقنعة من الناحية البنائية حيث التزم في بعضها تخطيطاً قد رسمه لنفسه وأعانته عليه وسائله الفنية التي ابتكرها في حين شذّ في البعض الآخر عن هذا الإطار فاختل التوازن وانتفت الحبكة الدرامية .. هذا بالإضافة إلى سوء اختياره لبعض المواقف التي بدت للقارىء مفتعلة وغير مبررة فنياً ومضمونياً .

٥ – آثر الكاتب أن ينّوع شخوصه في مسرحياته فوجدنا أنماطاً وفئات مختلفة كل نمط يجسد الواقع البيئي الذى نشأ فيه ، كما يجسد معتقداته الفكرية والسياسية ، كما

أعطى الكاتب المرأة أهمية خاصة سواء في المسرح التاريخي أو المسرح الاجتماعي ، بل وجعلها محوراً أساسياً تدور حولها الأحداث وتتشكل من خلالها المواقف والحلول للبطل الدرامي . مع تأكيدنا بأن هناك اختلافاً واضحاً بين البطل في مسرحه التارخي وبين البطل في مسرحه الاجتماعي ، حيث نجده في اللون الأول واضح الهدف ، قوى الحجة ، نافذ الكلمة ، كما يسير وفق قواعد عقلانية صرفة رسمها لنفسه بغية تحقيق أهدافه ، أما البطل في اللون الثاني فيقترب كثيراً من شخوص قصصه ورواياته إذ نجده أرستقراطياً تافهاً وضعيفاً لا يملك قرار نفسه أو زمام أموره ولا يستحق الألقاب التي يحملها .

٦ – لم يخرج محمود تيمور في بعض مسرحياته عن منهجه التحليلي الذي التزمه في كثير من قصصه وبعض رواياته ، وذلك في اهتمامه برسم مجموعة من اللوحات النفسية مستفيداً في ذلك بما ثقفه من نظريات علم النفس التحليلي وهو ما نجد له آثاراً في (صقر قريش وقنابل والمخبأ رقم ١٣) وغيرها .

٧ – تأرجح محمود تيمور في وضع اللمسة الأخيرة لمسرحياته فحالفه التوفيق أحياناً فجاءت النهاية دالة على موقف فكرى ورؤية ذاتية تجاه قضايا المجتمع المصرى حينذاك مثلما نجد في مسرحياته (ابن جلا وصقر قريش وطارق الأندلس وفداء) وغيرها ، ولم يحالفه أحياناً أخرى فجاءت النهاية فجة ومفتعلة وتبعث على الملل مثلما نرى في (المنقذة وحواء الخالدة) وغيرها ، وإن كنا على يقين تام من أن نزعته إلى الخير هي التي رسمت النهاية وشكلتها في معظم مسرحياته .

٨ – أن الدارس لمسرحيات محمود تيمور يقف أمام مجموعة من الظواهر اللغوية منها قدرته على ملاءمة الأداء اللغوى للمواقف النفسية للشخوص في عدد من الحوارات الناجحة التي خرج فيها من إطار الشرح والتحليل إلى لغة التكثيف ، ومنها أيضاً اهتمامه بضروب الصياغة والمجاز في عدد من المسرحيات التي تغلب عليها النزعة الرومانسية الحزينة ، كما نجده أحياناً يلجأ إلى اللغة الخطابية والوصوف مما يؤثر سلباً على الأحداث ولغة الحوار .. الخ .

٩ – ربما يجد الباحث ملامح مشتركة بين مسرح الأخوين / تيمور وخاصة فيما يتصل بالمضامين الفكرية حيث اتفق منهجهما في نقد الطبقة الارستقراطية التي ينتميان إليها ، وفي الاهتمام بالأسلوب الساخر في معالجة القضايا الاجتماعية وفي حرصهما على المواقف الإنسانية الخالدة وفي رغبتهما في التنويع بين الاستلهام من التاريخ والاستلهام من الواقع المحيط بهما ، ولكنهما اختلفا فقط في الكم المسرحي الذي خلّفاه وراءهما وفي اللغة التي كتب بها كل منهما مسرحياته كما اختلفا أيضاً في فهمهما للواقعية .

١٠ – قد يلاحظ القارىء لمسرح محمود تيمور سيطرة الحاسة القصصية على مشاهده وأحداثه إذ مال في كثير من المواقف إلى الوصف المباشر وإلى أسلوب الشرح والتحليل فطالت الجملة الحوارية عنده وغلبت النزعة الإرشادية والوعظية التي قللت من فنية العمل الدرامي وغدت لغته تقريرية خطابية وقد أثر كل هذا بدوره على سرعة الأحداث وعلى الحبكة الدرامية .

أما بعد : فتلك إطلالة سريعة على مسرح محمود تيمور ، وهو مسرح متنوع كما كشفت الدراسة ، حاول صاحبه أن يؤكد ذاته في هذا المجال فبقيت أعماله تشير إلى دور لا يقل أهمية عن دور من سبقوه أو جاءوا بعده ، وهو دور ينتظر من جماعة النقاد نظرات نقدية أخرى تسهم في كشف مجاهيله وتحديد ملامحه .

وهذا وبالله التوفيق ،،،

المصـــادر والمراجـــع

أولا : المصادر والرئيسية :

محمـــود تيمـــور :

١ – أبو شوشة والموكب (مسرحيتان بالفصحى) منشورات مجلة الصباح ـ دمشق ١٩٤٣ ، مطبعة الترقي .
٢ – أشطر من إبليس ، سلسلة اقرأ ، عدد ١٢٢ ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٣ م .
٣ – ابن جلا ، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الأولى ، ١٩٥١ م .
٤ – حواء الخالدة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، المطبعة النموذجية ، د . ت .
٥ – خمسة وخميسة (مجموعة دراميات) ، القاهرة ، دار الكتب والوثائق ، د . ت .
٦ – سهاد أو اللحن التائه ، القاهرة ، مكتبة عيسى الحلبي ، د . ت .
٧ – الصعلوك ، أبو شوشة ، الموكب ، القاهرة ، مطبعة عطايا ، د . ت .
٨ – صقر قريش ، القاهرة ، مكتب الآداب ، الطبعة الأولى ، المطبعة النموذجية ، ١٩٥٦ م .
٩ – طارق الأندلس ، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، ١٩٧٣ م .
١٠ – عوالي ، القاهرة ، مطبعة الاستقامة ، الطبعة الأولى ، ١٩٤٢ م .
١١ – فداء القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، د . ت .
١٢ – قانبل ، القاهرة ، مكتبة مصر ومطبعتها ، ١٩٤٣ م .
١٣ – كذب في كذب ، القاهرة ، مكتبة مصر ومطبعتها ، د . ت .
١٤ – المخبأ رقم ١٣ ، مسرحية كوميدية نشرها محمد حمدى ، د . ت .
١٥ – المزيفون ، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، د . ت .
١٦ – المنقذة وحفلة شاى ، القاهرة ، دار الكتب الأهلية ، ١٩٤٢ م .
١٧ – اليوم خمر ، القاهرة دار المعارف ، الطبعة الأولى ، ١٩٤٩ م .

ثانياً : المصادر الثـــانوية :

أحمـــد شـــوقي :

١ – عنترة ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٣٢ م .
٢ – قمبيز ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، د . ت .
٣ – مجنون ليلي ، القاهرة ، مطبعة مصر ، د . ت .
٤ – مصرع كليوباترا ، القاهرة ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٦ م .

عزيز أباظـــة :

١ – العباسة أخت الرشيد ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٥ م .
٢ – عبد الرحمن الناصر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ م .

محمد فريد أبو حديد :

١ – الملك الضليل أمرؤ القيس ، القاهرة ، دار المعارف ، د . ت .
٢ – المهلهل سيد ربيعة ، القاهرة ، دار العارف ، ١٩٧١ م .
٣ – زنوبيا ملكة تدمر ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٨ م .

محمـــد تيمـــور :

مؤلفات محمد تيمور ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ م .

ثالثاً : المراجـــــع :

١ – إبراهيم حمادة (دكتور) ، طبيعة الدراما ، القاهرة ، د . ت .
٢ – إبراهيم الدورى ، عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ١٩٨٢ م .
٣ – ابن الخطيب (لسان الدين أبو عبد الله) . الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج ٣ ، تحقيق محمد عبد الله عنان ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٥ م .
٤ – ابن عذارى المراكشي ، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، ج ٢ ، طبعة بيروت دار صادر ، ١٩٥٠ م .
٥ – أحمـد شمس الدين الحجاجي (دكتور) ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، القاهرة ، دار الثقافة للطباعة ١٩٧٥ م .
٦ – أحمد هيكل (دكتور) ، الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، القاهرة ، د . ت .
٧ – ألفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، القاهرة ، د . ت .
٨ – بسام العسلي ، عبد الرحمن الداخل ، بيروت ، ١٩٨٩ م .
٩ – توفيق الحكيم ، فن الأدب ، القاهرة ، مكتبة الآداب ومطبعتها ، د . ت .
١٠ – سامي منير (دكتور) ، المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية ، ج ١ ، ج ٢ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ١٩٧٨ م .
١١ – السعيد الورقي (دكتور) ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، الإسكندرية د . ت .
١٢ – سيد النساج (دكتور) :
– اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ م .
– تطور فن القصة القصيرة في مصر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٨٦ م .
١٣ – السيد عبد العزيز (دكتور) ، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس ، الإسكندرية ، ١٩٦١ م .
١٤ – شوقي ضيف (دكتور) ، الأدب العربي المعاصر في مصر ، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة التاسعة ، ١٩٨٨ م .
١٥ – عادل النادى ، الفنون الدرامية ، سلسلة اقرأ ، عدد ٥٢٨ .
١٦ – عبد الحميد إبراهيم (دكتور) ، القصة المصرية وصورة الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٣ م .
١٧ – عبد المحسن عاطف سلام (دكتور) ، عن مسرحيات غزيز أباظة ، الإسكندرية ، د . ت .
١٨ – عز الدين اسماعيل (دكتور) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة مطبعة دار الكتاب الحديث ، ١٩٨٠ م .

الهـــــوامش

(١) للمزيد انظر د. محمد مندور ، المسرح ، ص ١١٧ + د. محمود حامد شوكت ، الفن المسرحي في الأدب العـربي الحـديث ، ص ١٤٠ + د. شوقي ضيف ، الأدب العـربي المعاصر في مصر ، ص ٣٠٣ + د. السعيد الورقي ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، ص ٦٨ + د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، ص ٧٧ + د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر ، ١٩٣٣ – ١٩٧٠ م .

(٢) د. شوقي ضيف ، مرجع سابق ، ص ٣٠٤ .

(٣) انظر : طارق الأندلس ، ص ١٦٦ .

(٤) د . محمد مندور ، المسرح ، ص ١١٩ ، ١٢١ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١١٩ .

(٦) د. نبيل راغب ، مرجع سابق ، ص ١٩٥ ، ١٩٦ .

(٧) مسرحية سهاد أو اللحن التائه ، ص ٣٩ .

(٨) انظر المسرحية السابقة ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٩) انظر كتابه اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، ص ١٤٣ وما بعدها .

(١٠) د. أحمد هيكل ، الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، ص ١١٥ .

(١١) د. سيد النساج ، تطور في القصة القصيرة في مصر ، ص ٣٧٠ .

(١٢) د. محمد مندور ، المسرح ، ص ١٢٠ .

(١٣) انظر المقرى ، نفح الطيب + ابن الخطيب ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج ٣ + ابن عذارى المراكشي ، البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، ج ٢ + دوزى ، ربنهرت ، تاريخ مسلمي أسبانيا ، ترجمة د . حسين حبشي ، دار المعارف ، ١٩٦٣ م .

(١٤) انـظر : إبـراهيم ياسر خضير ، عبد الرحمن الداخل في الأندلس وسياسته الخارجية والداخلية ، ص ٢٩ + بسام العسلي ـ عبد الرحمن الداخل ، ط بيروت ، ١٩٨٩ م .

(١٥) انظر : إبراهيم الدورى ، عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، ص ٣٠ .

(١٦) زكي طليمات ، مقدمة المسرحية ، ص ١١ .

(١٧) إبراهيم الدورى ، السابق ، ص ٣٠ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٣٣ + لسان الدين بن الخطيب ، أعمال الأعلام فيمن بيع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام وما يجر ذلك من شجون الكلام ، ج٢ ، ص ٧ .

(١٩) انظر مقدمة المسرحية ، ص ١٧ .

(٢٠) د. شوقي ضيف ، المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

(٢١) انظر مقدمة المسرحية ، ص ١٠ .

(٢٢) مسرحية قنابل ، ص ٢٩ .

(٢٣) د. نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، ص ١٥٦ .

(٢٤) انظر ألفريد فرج ، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، ص ١١٤ .

(٢٥) مسرحية سهاد أو اللحن التائه ، ص ١٤ ، ١٥ .

(٢٦) مسرحية حواء الخالدة ، ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٢٧) انظر مسرحية ابن جلا ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ .

(٢٨) صقر قريش ، ص ١٠٠ ، ١٠١ .

(٢٩) مسرحية طارق الأندلس ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٣٠) د . نبيل راغب ، مرجع سابق ، ص ١٥٧ .

(٣١) مسرحية سهاد ، ص ٤٠ .
(٣٢) مسرحية طارق الأندلس ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .
(٣٣) انظر : المناجاة ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ .
(٣٤) انظر مسرحية أشطر من إبليس ، ص ٩٢ ، ٩٣ وانظر صوراً حوارية متشابهة ، ص ١١٠ ، ١١٣ وغيرها .
(٣٥) انظر : حواء الخالدة ، ص ١٣٨ ، ٢٣٩ .
(٣٦) للمزيد انظر : د. محمد مندور ، المسرح ، ص ٨١ ، ٨٢ .
(٣٧) د. سيد النساج ، تطور فن القصة القصيرة في مصر ، ص ٣٤٤ .
(٣٨) انظر : مواقفه مع الكونت جوميز والكونت يوليان .
(٣٩) راجع : مواقفه مع فلورنده .
(٤٠) راجع : الحوار بين طارق والحسن بن يوسف في المنظر الأول الثاني من الفصل الثالث .
(٤١) انظر : د. نبيل راغب ، لغة المسرح عند ألفريد فرج ، ص ٢١ .
(٤٢) هذا الرأى لزكي طليمات ، مقدمة مسرحية قنابل ، ص ٨ .
(٤٣) انظر : مسرحية قنابل ، ص ١١٥ .