" الحلقة الأولى "

مسرح محمود تيمور

دراســة فنية

إعــداد
الدكتور / محمد عبد الحكم
قسم اللغة العربية بكلية الإنسانيات
جامعة قطر

الحلقة الأولى
مسرح محمود تيمور (دراسة فنية)

محمود تيمور بين عوامل التهيئة ورسوخ المكانة

ولد محمود تيمور في يونيو ١٨٩٤ منتسباً إلى أسرة ذات أصول كردية عربية هاجرت إلى مصر ، وعاش مع أسرته في " درب سعادة " وهو الحي الذى يقع بين الموسكى وباب الخلق من مدينة القاهرة ، وهو حافل بالصنّاع والتجار وأرباب الحرف ، ثم انتقلت أسرته إلى ضاحية عين شمس ، وعاش هناك حياة ريفية لم تستمر طويلا إذ سرعان ما عاد مرة أخرى إلى القاهرة حيث سكن حي الحلمية وهي حي وطني له طابعه الخاص .

وفي رحاب هذه النشأة تكوّنت ملكات محمود تيمور حتى غدا من أكثر روّاد مدرسة الفجر شهرة وذيوعاً على النطاقين العربي والعالمي لكثرة مؤلفاته في مجالات القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقالة الأدبية والخاطرة والصورة القصصية والبحث الأدبي والشعر والقطعة النثرية .

وربما كان لشهرته دوافعها وأسبابها الحقيقية إذ تفجرت ينابيع موهبته الأدبية في فترة مبكرة كما وجدت هذه الموهبة العناية والرعاية وامتلكت بعض العوامل المكتسبة منها ما لمسه في المحيطين به من إمكانات هائلة تمثلت في قدرات أبيه اللغوية وحبه للفن ، وفي شاعرية عمته ، ونشاط أخيه (محمد تيمور) هذا إلى جانب أرستقراطية التي مهدت له الجو الملائم والمكتبة الزاخرة بالمؤلفات والرحلات المتتالية لدول العالم .

وقد اجتمعت العواملُ الفطرية والمكتسبة في صقل شخصية محمود تيمور الفنية فتنوعت مجالاتها وتباينت ملامحها ، وانعكس ذلك على إنتاجه الفني فمال إلى التنوع وظهر بكثرة وافرة .

ولقى أدب محمود تيمور اهتماماً واسعاً مع النقاد فألفت في نقد أدبه كتب كثيرة فكتب نزيه الحكيم " محمود تيمور رائد القصة العربية " ١٩٤٤ ، وكتب أنور الجندي " قصة محمود تيمور " ١٩٥١ ، وكتب صلاح الدين أبو سالم " محمود تيمور الأديب الإنسان " مايو ١٩٦١ ، كما كتب فتحي الإبياري " محمود تيمور وفن الأقصوصة العربية " يونيو ١٩٦١ ،

ثم أعاد طباعته تحت عنوان " عالم تيمور القصصي " ١٩٧٦ ، كما كتب محمود بن الشريف " أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ " ١٩٦٣ .

هذا بالاضافة إلى ما تناوله النقاد الذين أرخوا له ولأدبه متخذين منه محوراً من محاور دراساتهم ونموذجاً من مجموعة النماذج التي يدرسونها وأعنى د. عبد الحميد إبراهيم و د. سيد النساج ود. عبد الحميد يونس و د. السعيد الورقي ، و عباس خضر وكوثر البحيري وغيرهم (١) .

أما المقالات التي تناولت أدب تيمور بالنقد والتحليل فهي أيضا عديدة ومتنوعة كماً وكيفاً (٢) وأعنى بالتنوع تنوعاً من حيث الجوهر ومن حيث المجلة أو الصحيفة التي كرست اهتماماتها بأدبه ، فقد درس د. هدارة فن القصة عند تيمور كما عدته نجاة شاهين رائداً من رواد المسرح المصري ، ونظر إليه صلاح الدين كامل في ضوء بعثه للأدب الجديد وكتب د. محمد أحمد العزب عن الأسس الفنية للقصة عند تيمور وتحدث محمد خلف الله أحمد عن جوانب من الفن الأدبي عند تيمور كما أرخت سهير القلماوي للقصة من مقامات الحريري إلى قصص تيمور ... الخ .

وقد قسم الباحثون أدب محمود تيمور إلى أطوار واتجاهات وهم وإن كانوا محقين في ذلك إلا أن ثمة صعوبة قد تواجه الباحث في تحديد اتجاهات دقيقة يمكن درج أعمال تيمور تحتها لأن الرومانسية التي كانت سمة أعماله الأولى المنشورة في صحيفة السفور قد غلبت على بعض أعماله في الطور الثاني ولاسيما رواية نداء المجهول وبعض دراملياته .

لعل السبب الذي يكمن وراء هذا الكم الهائل من الدراسات والمقالات التي كتبت حول محمود تيمور هو كونه يمثل البداية الحقيقية لنشوء القصة القصيرة في مصر والعالم العربي وهذا ما يؤكه د. عبد الحميد يونس في قوله : " إذا كان بعض الكتاب لا يقطعون بأن محمد تيمور هو رائد القصة القصيرة في العالم العربي ، فإن الإجماع يكاد ينعقد على أن شقيقه محمود تيمور هو الذي يمكن أن يُعد بحق أول قصاص بالمفهوم الفني الحديث (٣) .

إن الدارس – إذن – لأدب محمود تيمور يدرك رغبة الكاتب في تأكيد ذاته في مختلف المجالات الأدبية ، وكان فن المسرح واحداً من تلك المجالات المتنوعة حيث كتب ثلاث عشرة مسرحية طويلة كما كتب عشر مسرحيات ذات الفصل الواحد .

وهو في عالمه المسرحي متنوع أيضاً يجمع بين المأساة والملهاة فيكتب بعض مآسيه المستوحاة من التاريخ القديم وهي كثيرة منها على سبيل المثال : سهاد ١٩٤٢ ، عوالي ١٩٤٢ ، الملك الضليل ١٩٤٤ ، حواء الخالدة ١٩٤٦ ، اليوم خمر ١٩٤٩ ، ابن جلا ١٩٥١ ، فداء ١٩٥٢ ، صقر قريش ١٩٥٦ ، وطارق الأندلس (د.ت) . إلى جانب ملاهيه مثل " المخبأ رقم ١٣" وهي مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول ونشرت ١٩٤١ وبعض المسرحيات القصيرة مثل حفلة شاى التي نشرت في مجلة الثقافة بتاريخ ١٩٤١/١٢/١٦ ، ١٩٤١/١٢/٢٣ ، ١٩٤١/١٢/٣٠ أى في ثلاثة أعداد متتالية .

ومن صور التنوع أيضاً جمعُه بين المذهبين الرومانسي والواقعي في مسرحياته حيث ظهر تأثره بالرومانسية في اختياره للمسرحيات التي تشيد بالماضي العربي والإسلامي والمفعمة في الوقت ذاته بالطابع العاطفي الذي نستشفه بجلاء في معظم مسرحياته التاريخية كما بدا تأثره بالواقعية في بعض مسرحياته الاجتماعية التي حاكى فيها أخاه محمد تيمور كما تبعهما بعد ذلك لطفي الخولي ونعمان عاشور وغيرهما .

أما فيما يتصل باللغة المسرحية فإننا نجد فيها تنوعاً من حيث سيره في البداية على نهج أخيه (٤) وإيثاره للعامية في مسرحياته ، ثم تراجعه بعد ذلك عنها والتزامه الفصحى بعد أن مر بمرحلة سابقة كان يكتب فيها المسرحية الواحدة باللغتين العامية والفصحى وينشرهما معاً على نحو ما فعل في مسرحياته " المخبأ رقم ١٣ و كذب في كذب ، وقنابل " مبرراً خطته في ذلك في مقدمات كتبها لهذه المسرحيات وأوضح فيها أن " العامية هي التي تصلح للتمثيل على المسرح بينما الفصحى هي التي تعطي النص قيمته الأدبية كأثر يقرأ ويبقى في تراثنا الأدبي " (٥) .

ويبدو أن هذه المشكلة وأعنى مشكلة " الازدواج اللغوي " (٦) نبتت في ظل هذه المسرحيات الاجتماعية التي كتبها تحت سيطرة الحس القصصي عليه والتي بدأ بها كتابته

المسرحية على النقيض من بقية كتّاب المسرح الذين كانوا يؤثرون المسرحية التاريخية على المسرحية الاجتماعية لإحساسهم بمدى الجهد الذي يبذلونه في التقاط أحداثهم الحياتية وبناء الهياكل العامة للمسرحيات والدقة في ملاحظة الأشياء وهذا ما لا تحتاج إليه المسرحية التاريخية التي يجد الكاتب عناصرها متوفرة في أحداث التاريخ ورواية الأساطير .

أقول إن مسرحياته الاجتماعية – المتمثلة في مسرحياته ذات الفصل الواحد مثل " الصعلوك وأبو شوشه والموكب " التي ظهرت في كتاب نشر ١٩٤١ ومثل مسرحيتي المنقذة وحفلة شاى اللتين ظهرتا ١٩٤٣ ، والتي جاءت في كتاب خمسة وخميسة (سلسلة الكتاب الماسي عدد ٦٣ مطبعة الدار القومية) – قد سبقت مسرحياته التاريخية ، وربما كانت هذه المشكلة هي السبب في هذا التحول إلى هذا النوع من المسرحيات التاريخية التي لا تصلح العامية لسرد أحداثها .

ولعل الدارس لأدب محمود تيمور المسرحي يمكنه أن ينظر إليه في ضوء بعض المقاييس الفنية والتي أحددها في عدة عناصر :

أولا: مسرح تيمور بين استلهام التاريخ ونبض الواقع :

لقد التزم محمود تيمور في رسمه لشخوصه بما سجله المؤرخون من مواقف وأحداث ، وإن كان كاتبنا لم يقف أمام الشخصية موقف المؤرخ الذي يسجل الأحداث والصفات تسجيلاً مباشراً وإنما حاول أن يتعامل معها بأسلوب الفنان الذي يشبه إلى حد كبير المكتشف الذي يصوبُ نظره على بعض الأشياء الجزئية الدقيقة ويتخذ منها سبلاً لتفسير جوانبَ خفية تتصل بالبطل كما تتصل بالمواقف والأحداث .

فالتاريخ مثلاً – كما يذكر زكي طليمات – لا يزيد في تبيان شخصية عبد الرحمن الداخل من حيث التفاؤل والتشاؤم إلا أن يروى أن " عبد الرحمن كان مسرفاً في التطير ، وفي الإيمان بالغيبيات والأقدار ... ولكن التاريخ لم يكشف عن مدارج هذا الإيمان في تطوره تحت ضربات الكوارث والأهوال ، كما أن التاريخ لم يتقص مظاهر التغير التي نزلت بنفس عبد الرحمن بتأثير هذا التطور " (٧) .

والتاريخ أيضا يسجل أن عبد الرحمن الداخل كان يعاني آفتين حيث كان " أخشم لا يحسن الشم ، كما كانت بإحدى عينيه غشاوة أضعفت من بصره وقوة ملاحظته " ولكن المؤرخ لم يبحث عن تأثيرهما في شخصية البطل ونفسيته كما أنه لم يحدد الآثار المترتبة على إحساسه بهاتين الآفتين ، وإنما هذا من صميم عمل الفنان الذي يعالج الأحداث التاريخية معالجة فنية تتلاءم والفكرة التي ينشدها ويؤمن بها .

والتاريخ حين يسجل أيضاً ملامح شخصية طارق بن زياد " فاتح الأندلس " وابن جلا " الحجاج بن يوسف الثقفي " لا يشير إلى دور المرأة في إنقاذهما من الهلاك (٨) وإنما هذا يعدّ من أساسيات عمل الفنان الذي يجعل للمرأة دوراً أساسياً في تحريك الأحداث وفي انتشال البطل من الخطر المحدق به .

إن وظيفة الفنان – إذن – لا تقف عند صحة الحدث التاريخي أو زيفه فتلك مهمة المؤرخ الذي يسعى إلى التمحيص والتدقيق في كل ما يسجله من وثائق ولكن مهمته تكمن في قدرته على انتقاء المادة الإنسانية وإخضاعها للعلاج الفني أياً كان مصدرها . وأعنى بذلك صور التاريخ " الأسطوري ، والإسلامي ، والعربي القديم ، والفرعوني المصري القديم ... إلخ .

وربما يلاحظُ الدارس لمسرحيات محمود تيمور أن صاحبها قد قرأ التاريخ قراءة واعية وألم بأحداث الشخصية التاريخية وملامحها ولذا راح يحرك حدثه الدرامي تحريكاً يكشف عن دربته في اختيار التفاصيل وحشد الفراغات التي يهملها المؤرخ سواء بالنسبة للشخصية التاريخية أو بالنسبة للحدث التاريخي . وإن لم يُعفه هذا من الوقوع في بعض الهنات الفنية التي سوف نشير إليها في حينها .

ومن دواعي تأكيد ذلك أن الكاتب كان حريصا على السير بشخصية البطل في خط طولي مستعرضا فترة زمنية محددة تبدأ بالتمهيد له ثم الانطلاق إلى تحديد وإبراز بطولته في شتى الميادين (٩) . إنه حين يتناول شخصية عبد الرحمن الداخل فإنه يبدأ معها منذ العام الثامن والثلاثين بعد المائة ويستمر معها حتى العام الحادي والستين بعد المائة من الهجرة ، وهو في

تناوله لهذه الفترة بالذات نجده ينتقى أخصب أعوام حياته كما يبحث عن سنوات المجد للبطل ويصورها بدقة مجسداً العنصر المأساوي فيها .

وكذلك الحال بالنسبة لشخصية الحجاج بن يوسف الثقفي حيث نجد الكاتب يحدد فصله الأول بقوله : صحوة يوم من أيام العام الثاني والسبعين للهجرة الموافق للعام الميلادي ٦٩١ م " (١٠) كما يحدد فصله الثامن والأخير بقوله : " يوم من أيام الخامس والتسعين للهجرة (١١) أى نفهم من ذلك أن الكاتب يتتبع شخصية الحجاج منذ كان رئيساً للشركة تحت قيادة روح بن زنباع " حتى وفاته . وتلك هي سنواتُ مجده وشهرته في إقليمي الحجاز والعراق اللذين ماجا وقتئذ بالفتن والانقسامات والعصبيات وزاد فيهما الخارجون على السلطة والمعادون لها .

فليس من شك في أن صنيع محمود تيمور في مسرحياته التاريخية يشبه – شكلياً – إلى حد كبير عمل المؤرخ من حيث التتابع الزماني للشخصية والتناول الطولي لها ، فهو لم يلتزم بحدث واحد من الأحداث أو بحلقة واحدة من سلسلة الحلقات البطولية للشخصية المراد تصويرها ، وإنما أضفى على عمله نوعاً من الشمول والتسلسل دفعاه إلى الخروج عن القواعد التي حددها أرسطو في كتابه " فن الشعر " (١٢) . وخاصة فيما يتصل بوحدتي الزمان والمكان ، وكذلك اللغة الدرامية في الملهاة والمأساة .

وينبغي أن نشير هنا ونحن بصدد هذا الموضوع إلى ملاحظتين مهمتين :

الملاحظة الأولى : أن الكاتب لم يشذ في مسرحياته التاريخية عن مقتضيات العصر الذي يعيش فيه حيث كانت الحاجة وقتئذ " تلح على معظم كتابنا لاستعادة هذه المواقف التاريخية بغية التغنى بالماضى والوقوف على بعض ملامح العروبة والإسلام (١٣) وسعياً إلى تحفيز الهمم وبث الإيمان في النفوس بالحياة والمستقبل ، وملاءمة ما كان يعتملُ في نفوس الناس حينذاك من طموح وثورة على الظلم والاستعمار وتفكير في إحياء ما كان لهم من مجد تليد " (١٤) هذا بالإضافة إلى أن التجارب التاريخية قد لا تختلف كثيرا عن التجارب المعاصرة لأنها تجاربُ إنسانية يمكن أن تهدينا إلى ما نبتغي من حقائق النفس البشرية ومآسي الحياة " (١٥) .

ولأجل هذا حرص محمود تيمور على إسقاط التاريخ على الواقع الذي يعيشه منتيها إلى أن المسرحية التاريخية لا تقتصر على رسم البطولات وتمجيدها وإنما تهدف إلى غاية إيحائية رمزية تهدف إلى الربط بين الماضي والحاضر ، واستحضار الأحداث التاريخية السابقة للوقوف على بعض الحلول للمشكلات الواقعية التي يعيشها الكاتب في إطار ارتباطه بالمجتمع الذي يحياه ، وهذا في الحقيقة ضرب من الرمز كان المسرحيون في أوروبا وخاصة في العصرين الكلاسيكي والرومانسي يلجأون إليه فراراً من رقابة الطبقة الحاكمة من ناحية وإثارة لخيال المشاهد لكي يصل بنفسه بين الماضي والحاضر من ناحية أخرى " (١٦) .

ومحمود تيمور - كما نعرف - آمن برسالة العروبة ورغب في إحياء ملامح الشخصية العربية والإسلامية كنواة أساسية لإحياء التراث العربي ، الذي يستطيع من خلاله أن يفجر الطاقات الكامنة لتواجه قوى الاحتلال المهيمنة وقتئذ على كل بقعة من بقاع الوطن العربي فألف مجموعة من المسرحيات التاريخية التي توظف بعضها التاريخ العربي القديم مثل سهاد ١٩٤٢ ، و عوالي ١٩٤٢ ، والملك الضليل ١٩٤٤ ، وحواء الخالدة ١٩٤٦ ، واليوم خمر ١٩٤٩ ، وابن جلا ١٩٥١... هذا إلى جانب توظيف بعضها للتاريخ الفرعوني مثل مسرحية فداء التي ألفها قبل ١٩٥٢ وظهرت طبعتها الأولى في أوائل ١٩٥٢ .

ولم يقف الكاتب بكتاباته التاريخية عند قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ بل كرس اهتمامه أيضاً بالقومية العربية وأهدافها وقيادتها فكتب صقر قريش ١٩٥٦ كما كتب طارق الأندلس ، وهو في هاتين المسرحيتين يهدف إلى ما كان ينادي إليه على أحمد باكثير في قوله : " لعل اهتمامي بالقومية العربية كان ذا أثر في ولوعي بالتاريخ واستلهامه لموضوعات كثيرة من مسرحياتي " (١٧) .

ولتأكيد ذلك نجد أن الدوافع التي دفعت محمود تيمور إلى كتابة صقر قريش مثلا هو ما ماجت به ساحة المجتمع المصري في أوائل الخمسينيات من " جدل سياسي حول الاقطاع والأحزاب ، ودواعي الفرقة ، والحاجة إلى أن يقوم في البلاد مستبدُ عادل يوحد أمورها ويرفع الشقاق عن بنيها ويكسبُ لها دواعي القوة ، وينشر في ربوعها ألوية العدل ، فأخذ

يبحث تيمور في كتب التاريخ الإسلامي عن بطل يجسد في سيرته وأعماله هذه الذي كان يدور في مصر من جدل " (١٨) فالتمس ذلك في شخصية عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس .

فهنا أراد تيمور أن يسحب الماضي على الحاضر من خلال استلهامه لشخصية صقر قريش وكأنه بذلك يؤكد وجود الحل الذي طالما أرق أبناء المجتمع المصري ويضع بين أيادي السلطة نموذجاً يجب – في نظره – أن يحتذى ، وعندئذ يشارك كفنان في اتخاذ القرار مشاركة إيجابية .

ولهذا يمكننا القول إن محمود تيمور سعى من خلال مسرحه إلى تحقيق هدفين أساسيين (١٩) :
الأول : تعرية مجتمعنا القديم الذي قامت الثورة لتهدمه بقيمه وطبقيته وأوضاعه وأفكاره .
الثاني : تعميق وترسيخ المفاهيم الجديدة والقيم والأفكار والمبادئ الثورية بكل ملامحها وأبعادها الاشتراكية .

الملاحظة الثانية : يتضح لمن يقرأ مسرحيات محمود تيمور أنه يعكس نفس الرغبة التي سعى إليها " محمد فريد أبو حديد (٢٠) في رواياته التاريخية حيث أراد لقارئه أن يتعلم هذه الأحداث التاريخية وأن يجعل منها أداة فنية وتصويرية ومن ثم كان اختياره لعنوانات أعماله يجسد هذه الرغبة فهو تارة يشير إلى رموز البطولة العربية وتارة أخرى يشير إلى رموز الحب العربي .

والواقع أن التشابه بين الكاتبين يعود إلى رغبة كليهما في سرد الأحداث التاريخية والنظر إليها على أنها وسيله إلى غاية أكبر فجاء أسلوبهما عربياً فصيحاً يتسم بالوضوح والشفافية والاعتماد على الصورة وجامعاً لعناصر البطولة والفروسية العربية كما أنهما جمعا بين الجانب الموضوعي التاريخي والوسائل الفنية الحديثة .

ولأجل هذا حاول الكاتب – قدر جهده – أن تكون مسرحياته ذات وحدة عضوية وتدور داخل نسيج متكامل وأن يكون لها نسق ونظام كما أن أحداثها لابد أن تكون معللة ومحكومة بقانون الاحتمال والضرورة ، ومع حرصه الشديد لتحقيق كل هذه العناصر إلا أن أعماله لم تسلم من الاضطراب والتفكك البنائي .

ثانيا : اشكال الصراع في مسرح محمود تيمور :

يمثل الصراع لبنة أساسية من لبنات العمل المسرحي وعنصراً فعالا لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره واحداً من ثلاثة عناصر أساسية تتوافر دوماً في كل عمل درامي وأعني " الإنسان والصراع وتناقضات الحياة " (٢١) .

والواقع أن الصراع في الحياة إذ لابد " أن يكون صراعاً بين نقيضين كالصراع بين الحب والواجب ، وبين الشهوة والفضيلة ، وبين الحب والكراهية ، وبين الإنسان والقدر وبين الإرادة الحرة والحتمية الطبيعية (٢٢) .

ومن ثم كان الصراع في مسرح محمود تيمور صراعاً متنوعاً يتفاوت قوة وفتوراً من عمل لآخر . ففي مسرحية " صقر قريش " نجده صراعاً نفسياً يدور داخل شخصية البطل (عبد الرحمن الداخل) منبعثاً من بحثه الدؤوب لخلق نوع من التوازن بين ما كان عليه من مجد وعز وسلطان ، وبين ما يجب أن يكونه في حاضره – أو على حد تعبير زكي طليمات – هو صراع بين العصامية والعظامية ، وهو أمر ليس ميسوراً – فيما يرى – " إلا لمن أوتى فطرة قوية مثل فطرة عبد الرحمن تتفجر فيها ملكات دفاقة من الجلد والصبر ومن الرجاحة و الإقدام ، ومن الليونة والحذق في تصيد الفرص ، وقد اندفعت كل هذه القوى اندفاعاً إيجابياً ، وألهبتها في الوقت نفسه تيارات جامحة من الوعي الباطن ، مأتاها عقدة نفسية وشعور بالنقص " (٢٣) .

لقد فرضت الأقدار عليه هذا الموقف العصيب إثر استيلاء العباسيين على مقاليد الحكم ، فلاذ هارباً ، ودخل الأندلس باحثاً عن المأوى والأمان دون أن يغيب أثر هذا الموقف عن نفسه ، ولذا تاقت نفسه إلى امتلاك زمام الأمور حيث هبط ، ولكنه وجد بعض القوى تنازعه عليها فلجأ إلى التدبير المحنك الذي لا يعرف العجلة في اتخاذ القرارات أو الخجل من اتباع سبل الوصولية حتى ولو على أكتاف " امرأة " ذات شأن مثل أميرة القصور (أخت ابن عثمان) أمير جيش الشام في الأندلس .

وليس من شك في أن مسرحية " صقر قريش " تعد – في رأيي – من أقوى المسرحيات التاريخية التي كتبها محمود تيمور لأن الصراع فيها نامٍ ومتطور منذ البداية حتى

النهاية ، بل ويأخذ صوراً وأشكالاً متنوعة منها الصراع المعنوى الذي ينشب في نفس عبد الرحمن منذ إرساله " لبدر " أقرب أتباعه إلى بلاد الأندلس لتقصى الأمور في حين بقى في بلاد المغرب متخفياً عن أعين رجال الشرطة التي لا تنام في مداومة البحث عنه .

وقد بلغ هذا الصراع ذروته حين طرق رجال الشرطة الدار التي يمكث فيها ، فيصطنع وسيلة للتخفى بأن يجتذب وشاحه فيجعله إزاراً " لتكفات " زوج " وتسوس " يستر ما بين ساقيها ثم يجلسها على مقعد في زاوية من القاعة ويقول لها : فلتتوجعى مما يأخذك من المخاض ولا تبرحي هذا المكان ، وكأن الكاتب بذلك يؤكد شدة الأزمات التي لقيها في طريق وصوله إلى الأندلس .

ويستمر هذا الصراع المعنى في بقية فصول المسرحية ، وربما كان من بواعثه الحقيقية الحفاظ على العهد كفضيلة من الفضائل وعدم الوفاء به كرذيلة من الرذائل ولذا يتطور هذا الصراع حتى يتحول في النهاية إلى صورته المادية بين " عبد الرحمن " والأمير أبي الصباح وينتهي بانتصار صقر قريش وامتداد ملكه على الأندلس كلها .

وتأتي مسرحية " ابن جلا " كاشفة بأحداثها عن صورة تقترب كثيراً من أحداث " صقر قريش " وخاصة أنها تصور شخصية محورية (الحجاج) التي تشبه إلى حد كبير شخصية عبد الرحمن الداخل في سعيها الدؤوب نحو المجد المرتكز على عناصر القوة والفطانة .

ويصف تيمور شخصية البطل (الحجاج) فيقول : " لم يكن مبسوط الجسم ولا قوى البنية ، وإنه لأخفش العينين ، في ساقيه التواء ، وتراه ولوعاً بأن يتخذ لزيه ما يتميز به عن نظرائه ... إذا تكلم بدأ صوته خافتا ثم صار جهورياً مجلجلاً " (٢٤) .

ويبدو لنا – من هذه الصفات – أن الكاتب يريد أن يسحب هذه الملامح الخِلْقية على نفسيه البطل كما سحبها – من قبل على شخصية عبد الرحمن الداخل وهو ما دعاهما إلى الشعور بنقص ما سعيا إلى إشباعه بمحاولة تأكيد الذات وعدم الاكتراث بنزواتهما العاطفية والإطالة في التحديق والتمحيص ، والتذبذب بين الليونة الخادعة ، والقوة الصارمة .

ويمكن لقارئ هذه المسرحية أن يستشف صورة الصراع النفسي الذي دار الحجاج في فلكه باعتباره نمطاً دموياً قادراً على حبس عواطف الحب في نفسه متلذذاً بسفك الدماء وفرض السيطرة وإعلاء حد السيف ... بل والنظر أيضاً إلى العلاقات الإنسانية بمنظور المصلحة العليا التي تهدف إلى توطيد حكمه وتحقيق أكبر قدر من المنفعة الشخصية . إنه يقول لأبي برده بن أبي موسى الأشعري في شأن بنت أسماء بن خارجة : " فأنا إن تزوجت بنت أسماء بن خارجة تألفت بذلك قلوب أهل الكوفة ، فهذا الزواج ضرورة لها شأنها فيما نحن بسبيله من القيام بالأمر ، والعمل على استقرار الحال في ولاية العراق " . كما يكرر ذلك في حواره مع الأهوازية :

- الأهوازية : أعجب العجب أنك تمنع " خالد بن الوليد " أن يتزوج " رملة " أخت عبد الله بن الزبير لمكان العداوة بين الزبيرية والأموية ، ثم إذا أنت تخطب ابنة عبد الله بن جعفر الهاشمي غير عابئ بما بين بني أمية والطالبيين من عداء وبغضاء ، ألا تخشى أن يسخر الناس منك ؟
- الحجاج : هذا تدبير بعيد الغور ، وإني أستهدي فيه سياسة الدولة .
- الأهوازية : أسياسة الدولة تجعل أقطابها سخرية بين الناس ؟
- الحجاج : هذه هي السياسة إذا طاب لك أن تسبري أغوارها " (١٥) .

ويصل الصراع النفسي مداه عند البطل حين يأمر بقتل الفقيه " سعيد بن جبير "وعندها يستشعر وطأة المأساة على نفسه ، ويحس بسوء العاقبة إزاء هذا المصير الذي وقع فيه والذي أودته إليه عصبيته ورغبته في الشعور بالعظامية ، وهو ما يفصح عنه هذا الحوار :

- الحجاج (مهمهما منزعجاً) : الدم يراق على الأرض أحمر قانياً !! (يكاد يختنق فيلتمس الهواء) .
- فرات : (لعنبسة ، مشيراً إلى الإعرابي) : اذهبوا بالرجل بعيداً .
- الحجاج (وقد مد يده إلى قميصه يكشف عن صدره) : هواء ... هواء ... افتحوا النوافذ (يهم بأن يتخفف من ثيابه ، ولكن لا يلبث أن يحس القشعريرة) .

بل دثروني ... دثروني !

أوقدوا المدافئ ... البرد قارس ! (يحدث نفسه هاذياً) .

سعيد بن جبير ... يا لدمه الدافق ! ...
يزيد جنى عليه لم أكن له قاتلاً (٢٦) .

وتطالعنا في مسرحية " طارق الأندلس " أنواع أخرى من الصراع المعنوي منها الصراع الذي نشب في قلب " فلورندة " بين غريزة الأبوة وبين حبها ووفائها لطارق بن زياد ، فهي إذن توازن بين علمها بما يقوم به أبوها من خيانة وتدبير لقتل طارق ، وبين حرصها الشديد وحفظها للعهد مع القائد لأنها وجدت فيه السماحة والنبل والطهر ، وقد خفّت حدة هذا الصراع حين وعدها " الأب يوليان " بنبذ الخيانة ، وتقديم فروض الإخلاص للقائد ، ولكنه كان إخلاصاً مزيفاً مشوباً بما نبت في صدره من كراهية لطارق ورغبة في قتله على النحو الذي تجسده هذه الكلمات :

- فلورندة (في صوت مختنق) : لقد واعدني على الوفاء والإخلاص لك ، وعاهدني على التسوية ونبذ التآمر .
- يوليان (صائحاً) : فلورندة ! ...
- طارق : تآمر ؟ ... أي تآمر ؟
- يوليان (صائحاً) : فلورندة ؟
- طارق : دعها تتكلم
- فلورنده (صائحة) سأفضي بكل شيئ .
(يوليان يهم مستلا لخنجره ، ويثب على ابنته فيطعنها به ...) .
- يوليان : ياشقية ... ياشقية .... (٢٧) .

وهناك صراع معنوى آخر يقاسيه البطل (طارق) بين رغبته الجامحة في إشباع طموحاته بمواصلة التقدم ، وبين نداءات قائده موسى بن نصير بالتوقف عن الزحف . ومن ثم عاش طارق في حيرة نفسية ، فالظروف ممهدة للاقتحام ، وعصيانه لأمر قائده قد يحمله الكثير في لحظات الهزيمة والفشل ، وهذا ما بلوره تيمور في هذا الحوار القوي :

- الأمير موسى : كان عليك أن تطيع ما أمرتك به ...
- طارق : وصالح المسلمين ... أليس هو فوق كل أمر ؟ ...
- الأمير موسى (في غضب) : تصر على العصيان ... حقت عليك العقوبة ...

- طارق (مندفعاً) : لا يضيرني عقابك ... ما شئت فافعل ...
- الأمير موسى : أترفع صوتك في مخاطبتي ؟ ... أنسيت أنك مولى لي ... ؟
- طارق : لا أنكر أني من مواليك أيها الأمير السيد ، ولكنى أعجب لماذا تخشى أن تسمو هامة مولى لك ، ولماذا تحرص على إظهار هذه التفرقة بيني وبينك وكلنا في كنف الإسلام عبيد ؟ ...
- الأمير موسى : يا لك من متوقح سليط اللسان ! وا لله لأمزقن جسدك بسوطي (٢٨) .

ويحافظ محمود تيمور في مسرحية " حواء الخالدة " على مكونات القصة التاريخية لعنترة بن شداد في وصف غرامه مع عبلة (ابنة عمه) كما ورد ذكرها في كتب التاريخ والأدب باستثناء بعض تصرفات للكاتب هداه إليها خياله وفقاً للمنطق الفني والإنساني العام .

ولم يختلف تيمور كثيراً مع أحمد شوقي في تسجيل أحداث هذه القصة التي تجسد نوعاً من الصراع " يجري بين حب عنترة وعبلة من جهة ، وبين تقليد عربي يرفض أن يتزوج عبد أسود ينتمي لأم حبشية من فتاة عربية أصيلة فضلاً عن تشبيبه بها .

وهنا نجد عبلة تصارع القيود ولكنها لا تخرج عن ثوبها البدوي المحتشم فتظل تتمنع وتحتشم ولا تظهر مكنون ذاتها إلا لصفيتها (هند) بل وتسعى إلى تقوية هذا الحب بكثرة مطالبها التي لا تنتهي فمرة تطلب " طرغاما " ومرة أخى تطلب حجر الزبرجد ، وفي كل مرة يبذل عنترة طاقات فوق مقدور البشر بغية البرهنة على حبه لها .

ويستمر هذا الصراع الذي يدور في فلك واحد حتى تنتهي المسرحية نهاية فجة ، إذ تواصل عبلة ارتداء ثوبها المتنكر ، وتبدى رغبتها الزائفة للزواج من الأمير (عمارة) رأس قبيلة بنى زياد رغم خضوعه تحت قدمي عنترة في مبارزة حامية الوطيس ، وفي النهاية لم يجد عنترة بداً من أن يأخذها أسيرة ويلقى بها داخل الهودج في حين تواصل عبلة – زيفاً – تملصها ورغبتها في الفرار .

وربما نجد شبيهاً لهذا الصراع في مسرحية فداء ، وهو صراع تبعثه أيضاً التقاليد الاجتماعية والعقائدية الموروثة التي تصل إلى حد الظلم والفساد .

والمسرحية – في مجملها – تجسيد لأسطورة فرعونية مستقاة من التاريخ المصري القديم ، تحكي قصة حب عنيفة بين " رميرى " رمز الثورة على الجمود والتقاليد البالية وبين " رونا " أخت فرعون من الرضاع ، وهي رمز الوداعة وقوة الإيمان والتمسك بالعقيدة والتقاليد الدينية .

ويبدأ الكاتب في رسم الحدث الدرامي فيزج بشخصية قائد خبيث الطوية يدعى " شونسو " يحاول عبثاً استمالة رونا إليه والفوز بقلبها ، ولكن رونا تؤكد تمسكها بخطيبها " رميرى " ، فيلجأ إلى الدسيسة بغية انتقاص شأنه في نظرها فيتهمه في عقيدته المقدسة ، كما يصف لها ما شجر بين رميرى وبين رئيس الكهنة من منازعات ، ولما فشل في ذلك دبر مع رئيس الكهنة مؤامرة تقضى بوقوع اختيار الآلهة لرونا لتكون عروساً للنيل .

" وهنا يدخل رميري وفرعون في صراع نفسي – مع علمهما بالخيانة التي دُبرت – وعليهما أن يخضا لأوامر رئيس الكهنة حتى لا تنشب الفتنة بين الناس ، ويستمر الصراع حتى يفضى فرعون عن حيلة ماكرة ينقذ بها أخته ويبعدها خارج البلاد مع حبيبها " رميرى".

أما الصراع في مسرحية " سهاد " فنجده يتخذ شكلاً آخر ، إنه الصراع بين الحقيقة والمثال . لقد أحبت " سهاد " ذلك الشاب الصعلوك الذي يقطن في كوخه الفقير ، ويردد ألحانه ، ويطلق صفارته لتخالط ألحانها عنان السماء وآذان الأمراء . كانت تحبه دون أن تراه وكان يحبها دون أن يراها ، فلما ضافت به الأمور ، وأحس بفقره وعجزه أمام هذا القصر المنيف الذي تقطن فيه محبوبته هرب إلى الصحراء ، وكاد يقع فريسة للوحوش الضارية إلا أنه استطاع أن يتجرد من ثيابه ، ويلقيها في وجهها ويلوذ بالفرار .

وفي أثناء سيره مر على كوخ الساحر الهندي (ماهاتانا) صانع المعجزات حيث باع له روح الفنان الفقير ، واشترى بها روح البطل ذى الجاه والسلطان فلما عاد وواجه محبوبته في ثوب الإمارة والجاه صارحته أن قلبها لايزال معلقاً بروح الفنان الفقير الذي لم تره من قبل ، وأنها عاهدت نفسها ألا تخونه بعد مماته فكان ذلك دافعاً للبطل (مجاهد) أن يكشف النقاب عن نفسه معلناً أنه الفقير المقصود ، ولكن هيهات ... !! إذ لم تجد فيه البطلة روح الفنان الفقير كما أن صفارته لم تعد تطلق ألحانها العذبة ، ومن ثم كان الفراق .

لقد رفض البطل ثوب الفقر فصارع العجز وخيبة الأمل وتمنى أن يعود إلى سابق عهده ليفوز بقلب سهاد ولكن الأقدار عاقت طريقه فأخذ يسكب الدموع ، وعندئذ تنتهي المسرحية بهذا الحوار المأساوى :

- مجاهد : قلت لك إني لن أحقد عليك " ينظر اليها طويلاً ثم ينكب على يدها فيقبلها بحرارة . وحينما تنهض تراه الأميرة يكفكف دمعة بيده .
- سهاد : البكاء أيها الأمير ليس من شيم الأبطال .
- مجاهد : البطل يستبيح دموعه إذا انهزم في موقعة فاصلة ! .
- سهاد : (مغمغمة) : موقعة فاصلة ؟

فترة صمت

ينحنى مجاهد أمام سهاد – يتجه وئيداً نحو الباب ، سهاد ترقب خطاه في اهتياج " (٢٩) .

خلاصة القول إن شكول الصراع في مسرحيات محمود تيمور متباينة ومتنوعة تنوع وجودها على أرض الواقع ، ولكن درجة الصراع عنده تتفاوت من عمل لآخر ، فحيناً يحسن استغلاله في تحريك الأحداث فيجذبنا إلى عمله الدرامي مثلما حدث في مسرحية فداء وصقر قريش والمزيفون وغيرها ، وأحياناً أخرى يبدو أكثر فتوراً وأقل إثارة بحيث لا نحس المشاركة الوجدانية وحرارة الحدث مثلما نجد في بقية مسرحياته .

ثالثا : مسرحيات تيمور وقانون التوازن البنائي :

لعلنا ندرك أن نجاح المسرحية قد يتوقف على قدرة الكاتب على التأليف والتوازن بين عناصرها بحيث ينتفى التنافر بين كل جزء والآخر أو على حد قول توفيق الحكيم " إن المسرحية كيان مبني أي قائم بعضه فوق بعض ومرتبط جزؤه بكله في منطق ونظام " (٣٠) .

ولهذا تعد الحبكة جزءاً رئيسياً في المسرحية ، وقد فطن إليها أرسطو فوصفها بأنها روح التراجيديا ، كما وصفها أحد النقاد المحدثين بأنها " تعنى التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته ، أو إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وبنائها وربطها ببعضها بهدف تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة " (٣١) .

والباحث حين يدرس مسرحيات محمود تيمور فإنه ينظر اليها في ضوء هذه العملية الهندسية التي تفرض التوازن في عرض الشخصيات والأحداث ، كما تفرض التتابع الدقيق الذي يقود إلى تعقد الأحداث ثم انفراجها ، كما تفرض أيضاً بث روح الإثارة والمتعة لدى المتلقي بتعميق إحساسه بالقلق لمصائر هذه الشخصيات البطولية التي يظل متعلقاً بها منذ بداية المسرحية حتى نهايتها .

وربما يلاحظ القارئ الفاحص أن هناك تخطيطاً مرسوماً يسير المؤلف على هداه وكان حيناً يلتزم به وأحياناً أخرى يخرج عليه فيختل التوازن وتنتفي الوحدة العضوية التي تنبعث من " تولد كل حدث من سابقه دون افتعال أو تعمل ، وإنما على أساس من الحتمية أو الاحتمال " (٣٢).

وقد استخدم الكاتب – في بعض أعماله – وسائل فنية تعينه على تحقيق هذه الوحدة فبدت بذلك – رغم تحققها – مفتعلة وواهية ، والدليل على ذلك استخدامه لشخصية فلورندة في طارق الأندلس ، وشخصية الأهوازية في مسرحية " ابن جلا " .

فالمسرحية الأولى تحولت في معظم أحداثها إلى تصوير شجاعة طارق بن زياد في فتحه لبلاد الأندلس ، وقد أطال الكاتب في ذلك إطالة كبيرة حتى جعل قارئه يحس أن " طارقاً " قد وهب للحرب ولم يوهب للحب وأن قلبه أصبح مشغولا بالغزو العسكري وليس بالغزو

العاطفي ، ثم يزج المؤلف بـ " فلورندة " إلى الأحداث حتى يغير من نغمتها ، وإيقاعها فيفشل في ذلك لأنه شحن ذهن قارئه بصفتي الشجاعة والقوة الماثلتين في شخصية البطل ... هـذا إلى جانب أن الكاتب سعى كما يفعل المؤرخون إلى تعقب الأحداث العسكرية فانطلق ببطلـه مـن مدينة إلى أخرى ومن معركة إلى معركة تالية دون أن يضع نصب عينيه أن الوحدة العضوية لا تعنى افتعال الأحداث وصناعتها .

وقد جره هذا التعمل إلى عدم إقناعنا بأحداثه وشخوصه وعدم إقناعنا أيضاً بما يسمى بالمفاجآت الدرامية أو الاكتشافات ، فمثلاً يصور تعقب يوليان لطـارق وتربصـه لـه ومحاولتـه الفتك به ، فيطيل في هذا الوصف إطالة تدعو إلى الـملل فيختلـق الأحـابيل ويتصنـع المواقـف رغم أن يوليان يقف أمام طارق وجهاً لوجه بل إنه ينام بالقرب منه .

وكذلك تصويره " للكونت جوميز " الذي يجعله الكاتب وسيلة أيضاً لربـط أحـداث مسرحيته حيث يظهر ثم يختفى ثلاث مرات متتالية ، وفي كل مـرة تبـدو عليـه ملامـح التـآمر والسطوة ، ومع ذلك يتركه طارق ويفك أسره دون أن يلجأ إلى تـبرير هـذا الموقـف ممـا يعـد مأخذا على الكاتب في هذا العمل المسرحي .

كل ذلك أدى إلى فقدان العقدة في تصوير الأحداث فلا نحـس أن هنـاك أزمـات يجر إليها التطور الحدثي بل بدت منسابة لارابط لها ولا قيود تحدها .

أما المسرحية الثانية فقد أدار الكاتب محاورها حول شخصيتين أساسيتين هما شخصية الحجاج ، وشخصية الأهوازية ، وحولهما دار الصراع في المسرحية واحتدم إلى درجة كبـيرة ، ثم انتهى بانتصار إرادة المرأة على الحجاج مما جعله يذعن لأوامرها ويستجيب لطلبها .

وكما فعل تيمور في مسرحية " طارق الأندلس " فعل أيضاً في هـذه المسـرحية حيـث جعـل شـخصية الأهوازيـة في ظهورهـا واختفائهـا وسـيلة لتماسـك الأحـداث فوقـع في نفـس الأخطاء الفنية التي وقع فيها من قبل ، وإن كانت أخطاء قليلة لا تعوق جو المتعة الذي يشـعر به القارئ وهو يطالع أحداثها ويتحرك بين شخوصها .

ويمكننا أن نسحب هذا الكلام أيضاً على مسرحية " حواء الخالدة " التي امتلأت أحداثها بالحشو الذي يبعث على الملل ، ولعل هذا الضعف الذي يكتنفها ناتج عن إطالة الكاتب في الوصف ، وتكرار المواقف ، وكثرة الشخصيات التي تتحاور في أمور هامشية لا تدفع الحدث إلى الأمام .

فالقصة قصة عاطفية ، وبطلاها - كما قلت آنفاً - عنترة وعبلة ، وليس ثمة رابط بينهما سوى هذا الرباط القلبي الذي يربط بين عاشقين تحدهما التقاليد والعادات البدوية ، ومن ثم يدور الصراع وفيه يظهر عنترة مدافعاً عن حبه ، ساعياً للتعبير عن هيامه وعشقه بمصارعة الوحوش واصطياد الأسود والارتحال إلى الأماكن الوعرة والتصدي للأهوال والرجوع بحجر الزبرجد والحلي النادرة والملابس الفاخرة ، والنياق العصفورية في حين نجد عبلة عند تيمور باردة العواطف ، سقيمة الحجة ، فاترة التجربة ، لا تكف عن المطالب ، وبذلك أضعف تيمور حبكته الدرامية لأنه أغفل شيئا مهما وهو أن الحبكة تعنى الشخصية وهي تفعل كما أنها " المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الحوار والسلوكيات " (٣٣) . ولهذا وجب على الكاتب المسرحي ألا يفصل بينهما لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين العنصرين ، كما أن كليهما نتيجة للآخر .

ولا يكفي أن يقيم الكاتب ارتباطاً شكلياً بين العنصرين لأنه بذلك يصبح كمن يصنع قالباً ثم يصب فيه مادته السائلة فتتشكل هذه المادة بصورة القالب المرسوم دون أن يسبغ على هذا الشكل لمساته الفنية التي تؤلف بين الأحداث ، والكاتب الجيد يعرف كيف يقيم انسجاماً بين الشكل والمحتوى النفسي ليخلق إلى جانب هذا الارتباط الخارجي ارتباطاً آخر داخلياً يقوى عناصر التجربة في ذهن المتلقى ويدفعها إلى الإيهام بالواقع من خلال تبرير الأحداث ، ومنطقيتها وتحريك الشخصيات بطريقة متوازية دون انحراف أو ميل عن الإطار المرسوم لها .

وقد وقع محمود تيمور في هذا المنزلق في مسرحيته السابقة وفي مسرحية سهاد وبعض المسرحيات الاجتماعية ، فنجده يلجأ - في مسرحية سهاد - إلى افتعال الأحداث والمط في سردها كما عرض فيها مواقف غير مبررة من بطليه " مجاهد وسهاد " ودليلنا على ذلك أنه

وصف الرحلة الطويلة " لمجاهد " في الصحراء المترامية الأطراف ، وما لاقاه فيها من صعوبات كادت تنهك قواه دون أن يشير إلى أسباب الرحلة ومبررات العناء ، وكذلك فعل بالنسبة للبطلة حيث أخفى مشاعرها وصراعاتها الداخلية وسبب رفضها للزواج بعد وفاة زوجها الأمير محمد الناصر حتى نهاية المسرحية ، وعندها يفاجئنا ودون سابق إنذار بموقف خيالي تتطلع فيه البطلة إلى صاحب الناى الفقير الذي كان ينعشها بأنغامه في الماضي كما يتطلع فيه البطل إلى الحياة الأولى التي كان يمسك فيها عوده ويقطن في الكوخ المتهرئ دون أدنى إحساس بعنفوان المشاعر التي تنبعث إليه من داخل القصر المنيف .

إن أسلوب المفاجآت الذي استهوى " محمود تيمور " وهو بصدد كتابة هذه المسرحية هو الذي أضعف من منطقيتها ، كما جعل النهاية مفصولة عن البداية دون أن تكون نابعة من التسلسل الطبيعي للحادثة .

ولم يستطع تيمور التخلص من هذه الهنات في مسرحية المنقذة أيضاً والتي يعقد فيها مؤامرة مفتعلة بين " طويل العمر وقاسم " ودون تمهيد أو تبرير نجدهما يهجمان على بطل المسرحية " برسباى " بعد أن تجرّده من سلاحه ، وذلك رغبة في تحريك مشاعر " فريهان " ابنة خليل بك " تجاهه وإخراجها من دائرة الشعور بالعظمة والكبرياء التي تسيطر عليها وتجعلها تعزف عن زواج أحد مماليك أبيها .

وبعد أن ينجح هذان الرجلان في مهمتهما ، يأخذان في شرح المؤامرة المزيفة فيشكرهما البطل ويثيبهما على فعلتهما ، ويمهد لهما فرصة الرجوع إلى بلديهما في حين ينظر كل من برسباى وفريهان إلى الآخر في شوق وحنان ثم يتعانقان .

إن الكاتب هنا مازال يدور في فلك رومانسيته الحالمة التي تذكرنا بأعمال شكسبير وقصص الأسبان ولاسيما دون كيشوت ، وبذلك يحاول أن يجرد بعض أعماله من الحبكة على اعتبار أن هذا النوع يمكن تسميته بمسرح الشخصية .

ولعل هذا هو السر وراء عدم التزام محمود تيمور بوحدتي الزمان والمكان في مسرحياته وهو ما فعله الكتاب الرمانتيكيون في أوروبا أمثال شكسبير الذي يحاول في أعماله

أن يثور على وحدة الزمان فيتيح فرصة لشخوصه بأن يتحركوا في إطار زمني أوسع كما ثار على وحدة المكان فانتقل بشخوصه من مكان إلى مكان وأتاح لنفسه فرصة أكبر في انتقاء الأحداث والأشخاص وتقديمهم .

هذا إلى جانب أن هذه المسرحيات تجمع بين الجد والهزل على طريقة الرومانسيين فيستعين الكاتب في مآسيه مثلاً ببعض الشخصيات الهزلية مثل فئة المضحكين والأقزام وذوي العاهات على النحو الذي نجده في صقر قريش وطارق الأندلس وحفلة شاى وسهاد ... كل ذلك من أجل تأكيد هذا الامتزاج والتعبير عن الوجه الصريح والحقيقي للحياة .

أما " المزيفون " .. وهي المسرحية التي كتبها تحت وحي الظروف السياسية التي يمر بها المجتمع المصري في الخمسينيات مصوراً فيها صراع الأحزاب في الوصول إلى السلطة (٣٤) فإنها تعد في رأيي من المسرحيات الناجحة التي حققت تقدماً ملحوظاً في المعالجة الفنية .

والواقع أن الفكرة التي تصورها المسرحية فكرة جيدة تجسد الصراع بين ما يقوله الانسان وما يفعله أو بمعنى آخر بين الأهداف النزيهة التي تحددها السلطة قبل توليها مقاليد الأمور وبين عدم قدرتها على تنفيذ ما يجب الالتزام به بسبب الضغوط الخارجية التي تتعرض لها فينتج عن ذلك الانحراف عن مسار القيم المثالية ثم اللجوء إلى أسلوب المسكنات والبحث عن الطرق الملتوية في علاج المشكلات والمواقف .

ويستمر الكاتب في عرض مظاهر الانحلال والفساد التي وقع فيها " حزب الإصلاح الشعبي " بزعامة كامل باشا حتى تصل المسرحية إلى النهاية الطبيعية التي تسجل فشل الحزب في تحقيق المصالحة بين مبادئه وأفعاله ، بل واليأس من تحقيق ذلك في المستقبل وهذا ما يؤكده الحوار الذي دار بين كامل باشا (رئيس الحزب) وعفيفي بك سكرتير الحزب يقول فيه :

- عفيفي بك : وماذا أنت مزمع أن تعمل لتخدم البلد خدمة حقة نافعة؟
- كامل باشا : عزيز علينا يا عفيفي أن نخدم البلد خدمة حقة نافعة والأوضاع القائمة كما هي ، أقصد أوضاعنا في الحكم وفي الهيئة الاجتماعية ...
- عفيفي بك : والنتيجة ... ؟

- كامل باشا : النتيجة ... النتيجة ... ننتظر الزعيم الذي يستطيع بقوته أن يقلب هذا النظام القديم رأسا على عقب ! (٣٥) .

ولولا أن محمود تيمور لجأ إلى الجملة الحوارية الطويلة التي يميل أسلوبها إلى التقرير الصرف (٣٦) ، كما أعطى بعض الشخصيات فوق ما هو مرسوم لها من مواصفات مثل شخصية " أبي حجاب " لخرجت مسرحيته متكاملة من حيث المقومات الفنية للدراما ، ولو تلاشينا هذه الهنات لأثبتنا هذا العمل في مصاف أعماله المسرحية التي تلتزم التسلسل الدقيق للحدث والتوازن في عرض الأحداث والشخصيات مثل مسرحيتي فداء وصقر قريش .

وهكذا تفاوتت أعمال محمود تيمور المسرحية من حيث قدرتها على سبك الأحداث وتصويرها وكذا حركة الشخصيات وتطور الحادثة .

أنماط الشخصية ومفهوم البطولة في مسرح محمود تيمور :

تتنوع شخوص محمود تيمور في مسرحياته تنوعاً واضحاً ، فنجد منهم الأمراء والولاة والقواد والنساء والخدم وأصحاب العاهات ورجال الدين وغيرهم ، وهو في تصويره لها إنما يراعى أبعادها المختلفة التي يحددها النقاد (٣٧) في ثلاثة أبعاد رئيسية هي : " البعد المادي و البعد الاجتماعي والبعد النفسي .

وربما كان من الملاحظ أن كل شخصية تحمل سمات نمطية تنسحب على مجموعة من البشر ممن يتمتعون بنزعات غريزية خاصة ، إضافة إلى سعيه الدؤوب لتحميل أبطاله دلالات رامزة تجسد فكرة البكولة لديهم سواء أكانت بطولة في الحرب تقوم على حسن التدبير والتسلح بالحيل والمفاجآت ، أو بطولة في الحب والغرام تقوم على التفاني والتضحية والإخلاص وتحمل المشاق وتجشم عناء الرحيل .

ويرى الباحث ضرورة وضع كل جنس على حدة والخروج - بعد استقراء دقيق لهذه المسرحيات - بتصور واضح وملامح مشتركة يندرج داخلها النمط البشري الذي يعكسه ريشة الكاتب وفق منظوره الفكري الخاص .

ويعكس الكاتب في مسرحه أنواعاً متباينة من الجنس الذكوري فتغدو شخصيات ذات نزعات متعددة وأهواء متناقضة فيما بينها ولكنها – في الوقت نفسه – متوافقة داخل نمطها الخاص بها .

إن شخصية البطل في مسرح تيمور التاريخي تبدو واضحة الهدف حيث تتحكم في أفكارها وتصرفاتها قواعد عقلانية صرفة – فصقر قريش يسعى وراء هدف محدد وهو إعلاء راية الأمويين في الأندلس بعد إخفاقها في المشرق ، ولهذا كانت مراميه واضحة ، وقياساً عليه نجد طارق بن زياد ، والحجاج بن يوسف الثقفي ، وعنترة ورميري والأمير مجاهد وغيرهم .

فهذه الشخصيات – كما نرى تسعى جميعاً إلى هدف وإلى غاية – فهناك من يطلب الانتصار والفتح ، وهناك من يسعى لغزو قلب محبوبته ، وكلاهما في حاجة إلى مزيد في الصراع النفسي والمادي بغية تحقيقهما .

أما شخصية البطل في مسرح تيمور الاجتماعي فهي شخصية تقترب كثيراً من شخوص قصصه القصيرة ورواياته بل إنه يهدف من ورائها إلى الانتقاص من قدر الطبقة الأرستقراطية وإظهارها في ثوب التدني والازدراء وهو ما نستشفه بجلاء في أبطال قصصه ، فشخصية صابر بك وخليل باشا في مسرحية " حفلة شاى " ، وكامل باشا وعفيفي بك في مسرحية " المزيفون " شخصيات تافهة لاتستحق في نظره مالها من ألقاب لأنها ضعيفة ومنقادة وتكشف عن مفارقات عجيبة حيث تدعى ما ليس فيها وتسعى إلى تمثيل الدور دون أن يكون وراء هذا التمثيل أحداث واقعية ملموسة ، ولنر صورة ذلك في هذا الحوار :

- الأستاذ فرغلي (وقد أمسك خليل باشا من صدره) : لابد أن تدفع لي الجنيهين الآن ...
- فكرية هانم : ما هذا ؟ ... أنحن في الشارع ؟...
- خليل باشا للأستاذ فرغلي : حقا إنك من الرعاع
- الأستاذ فرغلي (صائحاً في خليل باشا) : والله لن أتركك إلا بعد دفع الجنيهين .
- فكرية هانم (للأستاذ فرغلي في رجاء وغيظ) : أهذا وقت الحساب ؟
- الأستاذ فرغلي (وهو متشبث بخليل باشا) يا هانم ... لقد احتال علي وأخذ مني جنيهين.

لعل هنـاك مفارقـة واضحـة في شـخصية البطـل مـا بـين مسـرحه التـاريخي ومسـرحه الاجتماعي ، وكأن الكاتب يبث دعوة خفية إلى متلقيه ليشاركه البحـث عـن البطـل المرتقب الذي يمكنه انتشال المجتمع من أدران الفساد المستشـري في عروقـه وذلـك انطلاقاً مـن كـون الفنان ترجمان عصره والباعث لقضاياه والمعبر عن أفراحه وأتراحه .

ولما كانت هذه المسرحيات وليدة الظروف التي عاشتها مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وبعدها كان على الكاتب أن يستجيب لهـذه الظـروف والملابسـات في جـرأة شـديدة دون أن يعفى فترة ما بعد الثورة من هذه النظرة الذاتية حيث كتب " المزيفون " وفيها يضع بين أيـدى رجال الثورة صورة مزرية لرجـال السـلطة رغبـة في تلاشـي الأخطـاء الـتي وقـع فيهـا حـزب الإصلاح الشعبي من أجل إرساء دعائم مستقبل أفضل .

أما الشخصيات الذكورية الأخرى في مسرح تيمور فتتنوع غرائزها حسـبما تتشـكل ملامحها إذ يندرج كل نمط تحت طابع سلوكي محدد . ففئة القواد والوزراء في هذه المسرحيات تبدو أكثر سلبية ورعونة كما تصبـح أداة منفـذة لأوامـر الملـك دون أن يكـون لديهـا الـرأي الآخر ، وإذا كان ثمة رأي لديها فإنها لا تقـوى علـى التعبـير والإفصـاح عنـه بـل تظـل قانعـة بموقفها وإيمانها العميق بقدرة الملك على التدبير وإبرام الحيل والخطط العسكرية .

أما فئة المضحكين أمثال أبـي الأنـوار وابـن صبـوة وابـن قشـعمة في مسـرحية طـارق الأندلس ومثل سحورع في مسرحية فداء ومثل هرقل في مسرحية صقر قريـش ومثـل أقميـش وقرطيش في مسرحية سهاد فهي شـخصيات غـير مؤثـرة علـى الأحـداث الدراميـة ، اسـتغلها الكاتب استغلالا سطحياً رغم قيامها بدور المعادل الموضوعي للجـو المأسـاوي الـذي يشـيع في مسرحياته ، ولو أحسن محمـود تيمـور توظيفهـا في التعبـير عـن أغراضـه وأفكـاره مـن خـلال شحنها بالرموز والدلالات المختلفة لكان لها تأثير فعال على سير الأحداث ، ولأصبـح دورهـا الفكاهي بمنأى عن حد المباشرة الذي تفرّغ فيه من دلالاتها وأبعادها وتغدو شـيئا عاديـاً ليـس وراءه هدف معين .

ولكن النمط الـذي أولاه تيمـور أهميـة كبـيرة فهـو النمـط الذكـوري الـذي لا يفـى بالوعود بسبب أنانيته المفرطة ، وقد يعزى اهتمامه به لدوره البارز في خلق الصراع وتطوره .

وهذا النوع من الشخصيات لايستمر في الحياة – في رأي محمود تيمور – فإما أن يلقي حتفه على يد البطل كما حدث لأبي الصباح في مسرحية صقر قريش أو يزج بنفسه إلى الهاوية بعد أن يكتشف البطل خيانته كما حدث للكونت يوليان في مسرحية صقر قريش أو يخفق عن نيل هدفه القائم على المكر والدسيسة كما حدث لشونسو في مسرحية فداء .

وعلى الجانب الآخر يعرض الكاتب فئة رجال الدين والشيوخ المعمرين الذين يتعاطون كشف الغيب ، وهي فئة رغم قلتها وعدم ورودها بكثرة داخل أحداث المسرحية إلا أن الكاتب جعلها بمثابة المفرقعات التي تهز شهور البطل ، ولذا فهي شخصيات ثابتة وقوية لا تخشى جبروت البطل وطغيانه لأنها محصنة بسلاح الإيمان . والدليل على ذلك شخصية سعيد ابن جبير الذي كان الشغل الشاغل للحجاج حتى وافته المنية وكذلك شخصية الحسن بن يوسف في مسرحية " طارق الأندلس " ، وشخصية " مريابو " في مسرحية فداء .

لعلنا ندرك بعد استقرائنا لصور النمط الذكوري أنه جنس ينساق وراء مجموعة من القواعد المنطقية التي تتخذ من العقل سبيلا إلى بلورتها ، ولأجل هذا كان واضحاً فيما يراه عقله ، أو بمعنى آخر كان يرى بعين عقله كل ما يصل اليه من أهداف ونتائج سواء مما يخضع منها لقيم المجتمع وتقاليده أو مما يثور عليه .

ويمكننا أن نسحب هذا الرأى أيضاً على فئة الضعفاء من الرجال التي يبرزها الكاتب في مسرحياته الاجتماعية ، وهو ضعف يخضع لإرادة المرأة وسيطرتها ويصبح الأداة المنفذة لها ، ومع ذلك نراه جنساً واضحاً يرى بعين عقله سبل الاستمرار في الحياة ، ويرى أنه لا سبيل إليها إلا بالتخاذل والانصياع أمام جبروت المرأة وعنفوانها .

وحين نتحدث عن الجنس الأنثوى في مسرح محمود تيمور فإننا نخرج بنتيجة مؤداها أنه جنس عاطفي مثير ينزوي وراء أهوائه وغرائزه ليشبعها دون أن يكون لديه نظرة دقيقة لما هو آت في عالم الغيب وما تسفر عنه الأحداث .

وتحت هذا القاسم المشترك يعرض الكاتب نماذج متنوعة من النساء منها ما يوظف العاطفة لدوافع الشر ومنها ما يوظفها لدوافع الخير .

أما النمط الأول " فتتحول عواطفه إلى طاقة مدمرة منتقمة أو مصممة مهيمنة ويسيطر هذا النوع بعواطفه على عقله ويسخره لأداء الأغراض التي رسمتها العاطفة له ، وفي سبيل تحقيق هذا الغرض المنشود تخرج المرأة عن طبيعتها وكيانها الشخصي وتستبد بمن حولها من الرجال وتسخرهم لأغراضها الخاصة ، وترسم بعقلها خطوطاً عميقة بعيدة الغور لمؤامرات وانقلابات وقد تقتل في سبيل تحقيق الهدف أو تسافر بعيداً أو تكذب أو تخون أو تنكر الجميل " (٣٨) .

والنماذج – التي تندرج تحت هذا النمط في مسرح تيمور – قليلة للغاية ، منها شخصية أميرة القصور في مسرحية صقر قريش ، وهي شخصية عظامية تجرى وراء السيادة والإمارة فيدعوها هذا إلى المناورة للقضاء على طرفي النزاع وهما " عبد الرحمن الداخل " أمير الأندلس و " أبو الصباح " أمير أشبيليه حتى يخلو لها زمام الأمور .

كذلك شخصية الأهوازية في " مسرحية ابن جلا " والتي تبدو – في مجملها – شخصية مشبوبة العاطفة ، وعاشقة لروح المغامرة ، ولذا كانت من أبرز الشخصيات التي اعترضت مسيرة البطل نحو تحقيق أهدافه ومراميه ، وقد ارتدت ملابس الرجال ، وتقلدت السيوف ، وشاركت في الحروب ، وكادت تقتل الحجاج بسهمها ، الأمر الذي جعله يرعوى لسلطانها ويذعن لعاطفتها ، بل ويستميلها إليه كي يأمن شرها وغدرها ، وليستعين بها في اتخاذ القرارات وتدبير المكايد ودحض مؤامرات الأعداء .

وربما نجد صوراً مماثلة لذلك في شخصيتي أماني في مسرحية " المزيفون " وفكرية هانم في مسرحية " حفلة شاى " رغم اختلاف وسيلة التعبير عن هذا الجموح العاطفي إضافة إلى انتمائهما للطبقة الأستقراطية التي يعالجها الكاتب في مسرحه الاجتماعي وفي عدد كبير من قصصه القصيرة ورواياته .

وقد يثور تيمور على تقاليد هذه الطبقة لأنها تعطى للمرأة زمام الأمور وتمنحها حق الأمر والنهي والهيمنة وإملاء الإرادة ، أما الرجل في ظل هذه الحياة فنجده خانعاً وضعيفاً ومجرداً من سلطاته المشروعة .

كما يبرر الكاتب ثورته بتفشي الخيانة في نساء هذه الطبقة . فأماني تترك زوجها " ممدوح " وتدخل في مغامرة خبيثة مع صديق زوجها " عفيفي بك " أما شريفة هانم زوج "عفيفي بك " وكريمة كامل باشا – " الزعيم السياسي ورئيس الحكومة " – فتسعى برضاء أبيها إلى الدخول في علاقات عاطفية مع " منيب بك " رئيس تحرير جريدة المعارضة ، وكأن الكاتب يبغى الإشارة إلى طبيعة التفسخات الاجتماعية التي تعاني منها هذه الطبقة .

أما النمط الثاني فيتحدد في هذا النوع الذي يعتز بأنوثته ، ويرى أن الأنوثة مشروطة بصفات العفة والرقة والعذوبة والخوف والشرف والانصياع لأوامر الزوج والتضحية من أجله بما هو غال ونفيس أو بمعنى آخر هو النوع الذي " خلقته الطبيعة لحفظ النوع ورعايته "(٣٩) .

وقد يتفنن هذا النوع في صنع الأحابيل بغية استمالة الجنس الذكوري إليه فمنهن من يتمنعن لبث لهيب الشوق في قلوب عشاقهن مثل عبلة في حواء الخالدة وفريهان في مسرحية " المنقذة " ، ومنهن من يرفض الأمراء ويفضلن الفقراء رغبة في السعادة وراحة النفس مثل سهاد في اللحن التائه ، ومنهن من يبعن آباءهن من أجل الحفاظ على استمرازية الحياة مع من يعشقن مثل فلورندة في طارق الأندلس ، ومنهن من يسهرن الليالي ويظهرن في ثوب أنيق سعياً وراء كلمة من المحبوب مثل ضحى في صقر قريش ، ومنهن من يرفضن دعاوي المغرضين ويتمسكن بمن يعشقن مثل رونا في مسرحية فداء .

فالنماذج التي يعرضها الكاتب من هذا النوع كثيرة ومتنوعة سواء أكانت مقتبسة من التاريخ القديم أو منتزعة من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الكاتب وهو في تركيزه عليها – كخط مواز للطرف الآخر – إنما يؤكد حرصه على أن تبقى المعادلة الحياتية كما هي في واقعها دون تغيير أو تحوير .

الهوامش والمراجع

١ – من هذه الدراسات :

– د. عبد الحميد إبراهيم – القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ص ٢١٧ .

– د. سيد النساج – تطور فن القصة القصيرة في مصر ص ١٠١ .

– د. عبد الحميد يونس – فن القصة القصيرة ص ٥١ .

– د. سيد النساج – بحوث ودراسات أدبية ص ٣٠٧ .

– د. السعيد الورقي ، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٨٣ ، ١٠٦ .

– عباس خضر – القصة القصيرة في مصر ص ١٧١ .

– كوثر البحيرى – أثر الأدب الفرنسي على القصة القصيرة ص ٢٤٢ .

٢ – لقى محمود تيمور مجموعة من الدراسات نشرت في م. المجلة ، ومجلتي ، والجديد ، والهلال والثقافة ، والمقتطف ، والرسالة ، وآخر ساعة ، والشهر ، والآداب ، والسجل الثقافي ، والأديب ، والكتاب العربي ، والمجلة الجديدة ، والكتاب ، والمصور ، والتلغراف ، والقصة ، وعالم القصة ، والاثنين والدنيا ، والكاتب المصري ، وص. السياسة الأسبوعية ، والمساء ، والجمهورية ، والأهرام ، والأخبار ، وكوكب الشرق ، والبلاغ اليومي .

٣ – د. عبد الحميد يونس – فن القصة القصيرة ص ٥١ .

٤ – كتب محمد تيمور العصفور في القفص ، وعبد الستار أفندي ، والعشرة الطيبة ، والهاوية .

٥ – د. محمد مندور – المسرح ص ١١٨ .

٦ – الازدواج اللغوي هو وجود فارق كبير بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية – للمزيد انظر د . عبد العزيز الأهواني – ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار ص ٤٠ .

٧ – أنظر مقدمة مسرحية صقر قريش ص ١٧ .

٨ - اختلف العلماء أيضا في تحديد اسم بطلة (طارق الأندلس) فاسم فلورندا لم يرد في المدونات العربية والمسيحية وظهر مكانه اسم القحباء la Cava ولم يرد هذا الاسم إلا في عدد من المرويات الأسبانية المتأخرة كما ورد في كتاب ابن القوطية القرطبي ص ٨ ، وأخبار مجموعة ص ٥ ، ابن عذارى في البيان المغرب ج ٢ ص ٢٩ وابن عبد الحكم - فتوح أفريقية ص ٩٠ ، ونفخ الطيب للمقرى ج ١ .
وانظر أيضا ما كتب حول ابن جلا في كتاب ى . أبليابيف المعنون بـ " العرب والإسلام والخلافة العربية ترجمة د. أنيس فريحة بيروت - ط ١ ، ١٩٧٣ ص ٢٣٠ وما كتب أيضا عن طارق الأندلس في كتاب تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي ج١ ص ٣١١ ، وكتاب تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس د. السيد عبد العزيز ط الإسكندرية ، ١٩٦١ .

٩ - انظر أيضا طارق الأندلس ، وحواء الخالدة ... الخ .

١٠ - انظر ابن جلا - دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ص ٩ .

١١ - السابق ص ١٧٣ .

١٢ - حدد أرسطو هذه القواعد في الميثوس ، والكاثرسيس ، ووحدة الزمان والمكان والموضوع كما حدد مصطلح ملهاة ومصطلح مأساة مع بيان الفروق بينهما .

١٣ - يمكن قياس ذلك على ما كتبه شوقي وأعنى " مصرع كليوباترا ، قمبيز ، وعنترة ، وعلي بك الكبير ، وأميرة الأندلس " ، وما كتبه عزيز أباظة أيضا حيث كتب العباسة أخت الرشيد وعبد الرحمن الناصر وشجرة الدر بالإضافة إلى أعمال علي أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم .

١٤ - د . عبد القادر القط ، مقال بعنوان البطولة في الأدب المسرحي م.الآداب العدد الأول يناير ١٩٥٩ ص ٢٠ ، ويوافقه أيضا على أحمد باكثير ، و د. محمد مندور حيث يقول : " إن الأديب لا يختار موضوعاً من التاريخ لذاته بل لأنه يصلح لأن يتخذ وسيلة للكشف عن بعض الحقائق الإنسانية العامة أو التعبير عن بعض المشكلات

التي تشغل العصر والبيئة اللتين يعيش فيها الأديب " انظر محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة ص ٥٣ .

١٥ – د . محمد مندور – المسرح ص ٧٥ .

١٦ – د. عبد القادر القط – المقال السابق (بتصرف) .

١٧ – علي أحمد باكثير – فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ص ٣٩ .

١٨ – د . على الراعي – المسرح في الوطن العربي ص ٧٨ .

١٩ – محمد عبد الرحيم عنبر – المسرحية بين النظرية والتطبيق ص ٢٢٣ .

٢٠ – كتب محمد فريد أبو حديد – أنا الشعب ، وابنة المملوك ، الملك الضليل ، وسيرة ربيعة المهلهل ، وزنوبيا ملكة تدمر ، وعنترة والوعاء المرمري ... إلخ ، للمزيد انظر د . نعمات أحمد فؤاد – قمم أدبية ص ٢٨٧ .

٢١ – د . عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ص٥٠ .

٢٢ – د . سامي منير – المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية الجزء الأول ص ٥١ .

٢٣ – زكي طليمات – مقدمة مسرحية صقر قريش ص ١٢ .

٢٤ – مسرحية ابن جلا ص ٥ .

٢٥ – المسرحية ص ٧٤ ، ٧٥ .

٢٦ – المسرحية ص ١٩٨ .

٢٧ – المسرحية ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

٢٨ – المسرحية ص ١٦٥ ، ١٦٦ .

٢٩ – المسرحية ص ١١٦ ، ١١٧ .

٣٠ – توفيق الحكيم – فن الأدب ص ١٥٣ .

٣١ – د . إبراهيم حمادة – طبيعة الدراما ص ١٩ .

٣٢ – د . إبراهيم حمادة – السابق ص ٢٠ .

٣٣ – السابق ص ٢٢ .

٣٤ – للمزيد انظر د . السعيد الورقي – تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ص ٦٨ .

٣٥ – المسرحية ص ١٣٩ .

٣٦ – انظر المسرحية ص ٦ ، ٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٤٦ ، ٦٨ ، ٨٣ ... الخ .

٣٧ – للمزيد انظر عادل النادي – الفنون الدرامية – سلسلة اقرأ عدد ٥٢٨ ص ٨٠ + محمد عبد الرحيم عنبر – المسرحية بين النظرية والتطبيق ص ١٧٧ وما بعدها .

٣٨ – د . عبد المحسن عاطف سلام – عن مسرحيات عزيز أباظة ص ١٢٥ (بتصرف) .

٣٩ – السابق ص ١٢٤ .