المجلد الثامن والعشرون للعام ٢٠٢٤م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

# الأنساق الثقافية في مسرحية (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة (ت١٩٥٣م)

# Cultural patterns in the play (Awakening Conscience) By the writer Muhammad Lutfi Gomaa (d. 1953 AD)

بقلم الدكتور

## محمد الشحات علي داود

مدرس الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
جامعة الأزهر ـ جمهورية مصر العربية

الترقيم الدولى/ ISSN: 2356 - 9050

العدد الثاني من إصدار سبتمبر ٢٠٢٤م
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٤/٦٩٤٠م

# الأنساق الثقافية في مسرحية (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة (ت١٩٥٣م)

**محمد الشحات علي داود**

**قسم الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بإيتاي البارود ـ جامعة الأزهر ـ جمهورية مصر العربية.**

**البريد الإلكتروني**: Mohameddawood.2034@azhar.edu.eg

**الملخص**

تسعى الدراسة إلى كشف الأنساق الثقافية في مسرحية: (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة؛ الذي يتمتع بثراء مسرحي بلغ عشر مسرحيات، عكست فترة زمنية مهمّة من تاريخ مصر؛ وهي النصف الأول من القرن العشرين، تلك المدة التي شهدت أحداثا كثيرة ومتنوعة على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي، والثقافي؛ ومن ثمّ انطلقت مسرحيته (يقظة الضمير) من منظورات ثقافية متنوعة؛ أسهمت بدورها في إنتاج النص؛ فكشفت عن مرجعيات متجذّرة؛ كان لها أثرٌ قويٌ في بناء المسرحية؛ وذلك من خلال الرؤية النقدية الثقافية؛ التي توائم بين المعطيات المعرفية التي تسهم في دلالة النصّ الأدبي، والنقد الأدبي الذي يبحث في جماليات النص وغيره؛ واشتملت هذه المسرحية على أنساق اجتماعية، تمثّلت في الصراع الطبقي، والمادّي، والحبّ ومنظوره الثقافي، وقضية السقوط الجسدي، والزواج، وأنساق دينية وفكرية اتضحت أيضا في النسق الديني، والضمير الإنساني والأخلاقي، ومنظورهما الديني والفكري، وأثر هذه الأنساق في جماليات بناء الشخصيات، وعلاماتها الدلالية، والصراع الدرامي، والبنية الزمانية والمكانية، وأنماط اللغة ودلالتها في توصيل الرسالة، والكشف عن الأنساق المضمرة المجملة.

**الكلمات المفتاحية**: الأنساق الثقافية – في مسرحية– يقظة الضمير– للكاتب محمد لطفي جمعة.

# Cultural patterns in the play (Awakening Conscience) By the writer Muhammad Lutfi Gomaa (d. 1953 AD)

**Muhammad Al-Shahat Ali Daoud**
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Itay al-Baroud, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt.
**Email:** Mohameddawood.2034@azhar.edu.eg

**Abstract**

**The study seeks to reveal the cultural patterns in the play: (Awakening of Conscience) by the writer Muhammad Lutfi Gomaa. Which has a theatrical richness of ten plays, which reflected an important period of time in the history of Egypt. It is the first half of the twentieth century, a period that witnessed many and varied events at the political, social, economic, and cultural levels. Then his play (The Awakening of Conscience) was launched from various cultural perspectives. In turn, she contributed to the production of the text. It revealed deep-rooted references. It had a strong impact on the construction of the play. This is through the cultural critical vision; Which harmonizes the cognitive data that contribute to the significance of the literary text, and literary criticism, which examines the aesthetics of the text and other things. This play included social patterns, represented by class and material conflict, love and its cultural perspective, the issue of physical decline, and marriage, and religious and intellectual patterns that were also evident in the religious pattern, the human and moral conscience, and their religious and intellectual perspective, and the impact of these patterns on the aesthetics of building characters, and their signs. Semantics, dramatic conflict, temporal and spatial structure, language patterns and their significance in conveying the message, and revealing general implicit patterns.**

**Keywords: Cultural patterns - in the play - Awakening of Conscience - by the writer Muhammad Lutfi Gomaa.**

بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

الحمد لله الذي خلق الإنسان علّمه البيان، والصلاة والسلام على النبيّ المصطفى، والرسول المجتبى، إمام الهدى، وسيّد المرسلين، سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلّم.

وبعد

فيتسم الخطاب الأدبي عن غيره من العلوم الأخرى بالثراء الفكري والمعرفي، وهذا الثراء لا يقتصر على إضاءة النص من الداخل؛ فيكشف عن الجانب الجمالي فقط؛ بل يشمل غير الجمالي أيضا؛ بالإضافة إلى المعطيات الثقافية الأخرى التي شكّلته؛ متخطيًا بذلك المناهج النقدية الغربية الحديثة مثل البنيوية، التي لا تخرج بالنصّ إلى المحيط الخارجي له؛ فلا تعدو اللغة عندها سوى مجرد كيان قائم بذاته، كما صرّح بذلك العالم اللغوي السويسري ( فرديناند دو سوسير ١٨٥٧ -١٩١٣م)، والتفكيكية، التي ظهرت على يد الناقد الفرنسي (جاك دريدا ١٩٣٠ – ٢٠٠٤م) الفرنسي في تفكيك النصّ، ومحق الأساس الذي يقوم عليه.

ومن ثمّ ظهر مصطلح (الأنساق الثقافية) مع الثلث الأخير من القرن العشرين على يد الناقد الأمريكي (فنست ب. ليتش١٨٣٢ -١٩٢٠م) ، الذي يقوم على البيئة والإبداع، وأن النصّ انعكاس لما تموج به البيئة من أحداث أسهمت بدورها المؤسساتية، والثقافية والتاريخية، والسياسية في ترسيخ تلك الأفكار والمعارف؛ التي أنتجت تلك النصوص؛ والتي جاءت مضمرة تحت أقنعة الخطاب الثقافي؛ فشكّل – من ثمّ – مرجعية ثقافية متجذّرة.

والنصّ العربي غنيّ بهذه المرجعية الثقافية، التي أسست لهذه الأنساق؛ ومن الكتاب الذين لم تُسلّط عليهم الأضواء في العمل المسرحي على الرغم من ثرائه الفكري والمعرفي والثقافي الكاتب المصري: (محمد لطفي جمعة)، الذي

حفلت مؤلفاته بهذا الثراء؛ وبالأخص مسرحيته: (يقظة الضمير ١٩٣٥م)، التي هي محلّ الدراسة؛ حيث شكّلت أنساقا ثقافية لها مرجعية تاريخية وسوسيولوجية، وبنيوية، وجمالية تحت مخبوء مقنّع داخل النصّ المسرحي؛ فكان من أهم الدوافع التي دفعت الباحث لدراسة: الأنساق الثقافية في مسرحية: (يقظة الضمير ١٩٣٥م):

١ – عدم وجود دراسة جادة تناولت نتاج الكاتب في عرض تحليلي يكشف عن الأنساق الثقافية في هذه المسرحية.

٢ – محاولة الوقوف على المرجعية الثقافية المتنوعة في إنتاج النصّ؛ من خلال الكشف عن الأنساق المضمرة في المسرحية.

٣ – حاجة المكتبة العربية لمثل هذه الدراسات الحديثة؛ التي تتناول النصّ من زوايا متعددة ومتنوعة؛ وإضاءته من الداخل والخارج.

٤– الوقوف على نشأة الكاتب، وأعماله الأدبية، التي ظلّت مخطوطة ما يقرب من تسعين عاما لم تر النور إلا في بدايات القرن الحادي والعشرين.

**الدراسات السابقة:**

وأما عن الدراسات السابقة التي تعرضت لنتاج الكاتب محمد لطفي جمعة المسرحي؛ فقد تمثلت في:

١ – محمد لطفي جمعة بيوجرافيا وبيلوجرافيا، د/ أحمد حسين الطماوي.

٢ – محمد لطفي جمعة في موكب الحياة والأدب، د/ أحمد حسين الطماوي، ولم تتعرض هذه الدراسة إلى مسرحية (يقظة الضمير) بالتحليل والعرض؛ بل جاءت موجزة في ثنايا عرضها ضمن المؤلفات المسرحية للكاتب.

٣ – محمد لطفي جمعة، قراءة في فكره الإسلامي، د/ إبراهيم عوض.

٤ – مسرحيات لطفي جمعة بين الواقع والتاريخ، دراسة: سيد علي؛ وفيها ألقى الكاتب نبذة مختصرة عن ظروف تأليف مسرحية (يقظة الضمير)؛ وما مرّت بها من عثرات في نشرها.

**منهج الدراسة:**

وأما عن المنهج المتبع في الدراسة؛ فهو دراسة النسق الثقافي، الذي ينظر إلى المرجعية الثقافية للنّص، وما يحيط به من روافد اقتصادية، واجتماعية، وسياسية، ومؤسساتية، جمالية، وغير جمالية؛ فيكشف – من ثمّ – عن الأنساق المضمرة من تحت الأقنعة البلاغية؛ التي يحتويها الخطاب الثقافي.

**خطة الدراسة:**

وتقتضي طبيعة الدراسة أن تكون في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة، مشفوعة بثبت من المصادر والمراجع، وجاءت كالتالي:

أما المقدمة؛ فقد تناولت أهمية الدراسة، ودوافع اختيارها، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع، والخطة، والخاتمة.

والتمهيد جاء بعنوان: توطئة حول نشأة الكاتب، ومصطلح الأنساق الثقافية، والمسرحية، ويشتمل على ثلاثة عناصر:

١ – نشأة الكاتب، وحياته الأدبية.

٢– مفهوم مصطلح الأنساق الثقافية.

٣ – توطئة حول المسرحية.

والمبحث الأول بعنوان: الأنساق الاجتماعية، ويشتمل على خمسة عناصر:

١ – الصراع الطبقي. ٢ – سلطة المادة.

٣ – المنظور الثقافي للحبّ. ٤ – النسق الثقافي للسقوط الجسدي.

٥– المنظور الثقافي للزواج.

والمبحث الثاني بعنوان: الأنساق الدينية والفكرية؛ ويشتمل على عنصرين:

١ – المنظور الثقافي الديني. ٢– المنظور الثقافي للضمير الإنساني والأخلاقي.

والمبحث الثالث بعنوان: أثر الأنساق الثقافية في جماليات بناء المسرحية؛ ويشتمل على خمسة عناصر:

١ – الأثر في الصراع الدرامي .

٢ – الأثر في الشخصيات، ودلالاتها السيميائية.

٣- الأثر في البيئة الزمانية والمكانية.

٤ – الأثر في بنية اللغة، وأنماطها الدلالية.

٥ – الأثر في الأنساق المضمرة المجملة.

وتأتي الخاتمة وقد سجّلت فيها أهم النتـــائج والتوصـــيات التـــي أفرزتهـــا مفردات الدراسة السابقة.

## التمهيد: توطئة حول: نشأة الكاتب، والمصطلح، والمسرحية

### أولا: إطلالة حول نشأة الكاتب، وحياته الأدبية:

ولد الكاتب محمد لطفي جمعة بحيّ كوم الدكة بمحافظة الإسكندرية في الثامن عشر من شهر يناير لعام ١٨٨٦م؛ فنشأ نشأة متوسطة الحال من الناحية المادية؛ ثم انتقل مع أسرته إلى مدينة طنطا، والتحق بمدرسة الأقباط؛ ليلتحق بعد ذلك بالمدرسة الأميرية من عام ١٨٩٦م إلى عام ١٩٠٠م، وحصل منها على الشهادة الابتدائية؛ وانتقل بعد ذلك إلى المدرسة الخديوية بالقاهرة لينال المرحلة الثانوية.

وفي عام ١٩٠٣م توفيت والدته وسافر إلى بيروت، والتحق بالكلية الأمريكية لدراسة الفلسفة؛ وعاد إلى مصر فحصل على إجازة مدرسة المعلمين عام ١٩٠٤م، ثم البكالوريا في عام ١٩٠٧م، والتحق بجامعة ليون عام ١٩٠٨م، وحصل على إجازة الحقوق عام ١٩١٠م؛ واجتاز امتحان المعادلة؛ فقيّد بجداول المحامين؛ ثم سافر إلى فرنسا ليحصل على الدكتوراه من كلية الحقوق بليون عام ١٩١٢م؛ ثم عاد إلى القاهرة ليشتغل بالمحاماة[١].

فعاش الكاتب حياة حافلة بالكفاح والعلم؛ لتكون له رافدا ثقافيا من أعظم الروافد التي أمدّته بكثير من الرؤى والأفكار في مقالاته وإبداعاته الأدبية؛ فله خبرات تدريسية جعلته ينفتح على قطاع كبير من أبناء مجتمعه؛ فعمل مدرسا حال حصوله على إجازة مدرسة المعلمين بمدرسة حلوان الابتدائية؛ ثم قام بتدريس مادة القانون الجنائي بالجامعة المصرية عام ١٩١٧م؛ وفي عام ١٩١٢م اشتغل بالمحاماة والمرافعات الجنائية، وكانت تجمعه صداقة بمصطفى كامل ، ومحمد فريد أبو حديد.

---

(١) مقال بعنوان: "من رموز المحاماة.. محمد لطفي جمعة المحامي والصحفي والناشط السياسي"، أشرف زهران، ١٠ سبتمبر ٢٠٢٢م؛ ويكبيديا الموسوعة الحرّة.

وعمل الكاتب محمد لطفي جمعة بالصحافة في جريدة الظاهر المملوكة لمحمد أبو شادي في عام ١٩٠٥م.

**إبداعاته الأدبية**:

ومن خلال تلك الروافد الثقافية السابقة للكاتب محمد لطفي جمعة المتمثلة في دراسته في مدرسة المعلمين، ودراسته للقانون في فرنسا، واشتغاله في مجال التدريس، وعمله بالمحاماة، والصحافة؛ وصداقته بالرموز السياسية؛ فاتسعت – من ثمّ – رؤى الكاتب على قطاع كبير من المجتمع؛ بالإضافة إلى موهبته الفنية، التي أسهمت مع تلك الروافد في إبداعاته المتنوعة من المقال، والمسرح، والنقد، والترجمة.

ومن نتاجه الأدبي في فن المقال: مقال بعنوان: (لعل وعسى) في البلاغ؛ إلى جانب مقالاته في الدوريات مثل: المقتبس، والبيان، والأهرام، والبلاغ الأسبوعي، والمساء، ومجلة المجمع العلمي العربي بدمشق، والأدب والفن بلندن.

ومن إبداعاته القصصية: رواية: (عائدة) التي نشرت في حلقات بجريدة (البلاغ) عام ١٩٣٣م.

ومن الكتب: (حياة الشرق١٩٣٢م) دعا فيه إلى حوار الحضارات والتعاون بين الشعوب في مجال العمل بالعلم والثقافة.

وفي النقد كتاب: (الشهاب الراصد)، الذي قام بتأليفه للردّ على طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي)؛ حيث فنّد آراءه؛ وأثبت الشعر الجاهلي في نسبته لأخبار الجاهليين وحياتهم.

وفي الفن المسرحي قدّم عشر مسرحيات، وهي:

١ – هرماكيس، وهي رواية تمثيلية مصرية قديمة في فصل واحد سنة ١٩٠٩م.

٢ – قلب المرأة، وهي قصة تمثيلية في خمسة فصول، القاهرة سنة ١٩١٥م.

٣– كانت لقيّة مقندلة، وهي مسرحية مضحكة تمثيلية في فصل واحد اقتباس من أوكتاف ميربو الفرنسي، القاهرة سنة ١٩١٧م.

٤ – حبيب القلب وحبيب الجيب، وهي تمثيلية مضحكة في فصل واحد.

٥ – الوالد والولد، وهي رواية تمثيلية في أربعة فصول.

٦ – خضّر أرضك، وهي رواية مضحكة خيالية محلية ١٩١٨م.

٧ – نيرون، وهي رواية تاريخية تمثيلية في خمسة فصول، القاهرة ١٩١٧ – ١٩١٨م.

٨ – في سبيل الهوى، عام ١٩٢٥م.

٩ – يقظة الضمير .١٩٣٥

١٠ – الأم المتعبة، وهي دراما عائلية في فصل واحد، القاهرة سنة ١٩٤٥م[١].

**ثانيا: مصطلح الأنساق الثقافية:**

مصطلح الأنساق الثقافية مصطلح غربيٌّ حديث التسمية؛ يتسم بالعموم والشمول في كل ما يتعلّق بالنصّ؛ فلا يقف عند جماليات فقط، ولا قبح فقط؛ بل يشمل الأنساق السياقية والنسقية؛ وكل محتويات النص من بيئة المبدع؛ والمبدع، والنص، والقارئ، والمتلقي، وكلّ ما تقع عليه الأنظار فيما يتعلّق بالنصّ؛ وما يؤول إليه الذوق في قراءة العمل وفحصه، داخله وخارجه من أنساق مضمرة تحت أقنعة الخطاب.

ومما توحي إليه هذه الرؤية أن مصطلح الأنساق الثقافية يتميز بأنه: "لا يُعني – على أحادي – بالأدب المعتمد فحسب، بل ينفتح على نسق كلي من الصِّناعات والظواهر والخطابات اللامعتمدة واللاجمالية. وثانيتهما أنه عادة ما يُعوِّل على المساءلة الثقافية والتحليل المؤسساتي، بقدر ما يفيد من المناهج النقدية التقليدية كالتأويل النصي ودراسة المرجعية التاريخية. وثالثتها أنه بالأساس يوظّف نماذج التحليل النصوصي والخطابي"[٢].

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤٥، ٦٥، ١٤١، ١٦٣، ١٨٥، ٢٢٧، ٢٧٩، ٤٢٩، ٤٩٧، ٥٧٧، ط مؤسسة هنداوي ٢٠١٨م.

(٢) النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، فنسنت ب. ليتش، ترجمة: هشام زغلول ص٢٧، ط١ المركز القومي للترجمة، العدد ٣٣٩٧، الجيزة، القاهرة ٢٠٢٢م.

إذن تتسع دائرة المصطلح؛ فلا تقف عند دراسة ظاهرة بعينها حول النص؛ بل تشمل كل ما يدور حوله من مراجع مؤسساتية، وجمالية، وغير جمالية، بالإضافة إلى المرجعية التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، ودورها في إنتاج النصّ؛ هذا إلى جانب الرؤية من الكاتب والقارئ عبر إشارات وشفرات تحملها رسالة الإبداع.

ويقول الدكتور صلاح فضل: نقلا عن (نورثروب): "أن للنقد دائما مظهرين: أحدهما يتجه نحو بيئة الأدب، والآخر نحو الظواهر الثقافية التي تمثل السياق الاجتماعي للأدب، وكلاهما يؤمن توازن الآخر"(١).

فالأدب في مظهره العام بيئة، وظواهر ثقافية تؤسس للسياق الاجتماعي للبيئة؛ ومن ثمّ تثمر الحقول الدلالية لتلك البيئة حسب مؤسساتها الثقافية، وطبيعتها البيئية.

ومن ثمّ فالنسق الثقافي لا يحدده منهج بعينه، ولا ثقافة محدّدة؛ بل: "منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يدمجها في بنيته، وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزّءًا"(٢).

فمصطلح النسق الثقافي في مجمله يسلك طرقا متعددة ومتنوعة في مجال الأدب ومناهج التحليل؛ حيث يستخدم: "المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلّى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي"(٣).

---

(١) إنتاج الدلالة الأدبية، د/ صلاح فضل، ص٥، ط١ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م.

(٢) المقامات، السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص٨، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠١م.

(٣) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي، ص٣١، ٣٢. ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية ٢٠٠٥م.

ومن خلال الرؤية السابقة يرى الباحث أن هذا المنهج الثقافي، الذي أطلق عليه الغربيون الأنساق الثقافية، هو العودة إلى مناهجنا التراثية في الأساس، والتي تنظر إلى النص: "داخل منطقة البين – بين الجديدة نصّ لا يعتمد على تقييمه النهائي على صفاته الجمالية من دون تجاهل لأهمية جماليات الأدب، ولا يعتمد تقييمه بالقدر نفسه على كونه وثيقة تاريخية أو مقطوعة دعائية فجة من دون أن يفقد انتماءه إلى السياقات الثقافية المختلفة التي تسهم في إنتاجه"(١).

كما يعني النقد الثقافي بنقد: "الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلّياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي"(٢).

إذن فالنقد الثقافي لا يُكتفى فيه بتطبيق منظور معرفي واحد مثل التحليل الأدبي، أو النقدي، أو النفسي، أو التاريخي، أو السياسي؛ بل يُطبق فيه كل ما تشير إليه رؤي النص من اجتماعية أو سياسية أو تاريخية أو جمالية وغير جمالية؛ ليكشف عن المعطيات المعرفية والنظرية التي أفرزتها البيئة بكل محتوياتها الثقافية تحت أقنعة الخطاب.

**ثالثا – المسرحية**:

تُشكل مسرحية: ( يقظة الضمير ١٩٣٥م)، واحدة من المسرحيات التقليدية، التي ظهرت مع بدايات التأليف المسرحي في مصر؛ ولكنها كانت مخطوطة؛ فلم تنشر بعد، ولم تر النور إلا في تلك الفترة الزمنية المتأخرة من بدايات القرن الحادي والعشرين في كتاب تحت مسمى: ( مخطوطات مسرحيات محمد لطفي

(١) الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، د/ عبد العزيز حمودة، ص٣٥٢، ط سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان ١٤٢٤ه/ نوفمبر ٢٠٠٣م.

(٢) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي، ص٨٣، ٨٤.

جمعة، الأعمال الكاملة) للناقد سيد علي اسماعيل؛ فظلّت تلك المسرحيات ما يقرب من تسعين عاما حبيسة النشر والذيوع في مخطوطاتها.

بل مُثِّلت المسرحية فيلما تحت عنوان: (نشيد الأمل) لأم كلثوم، بعد أن أرسلها الكاتب محمد لطفي جمعة للشاعر اللبناني خليل مطران: "أواخر ١٩٣٥، كي تمثلها الفرقة القومية بصورة سريعة... ولكن مطران تكاسل بعض الشيء، أو فلنقل كان يتهرب من لطفي جمعة لمدة سنة كاملة... وفي عام ١٩٣٧ شاهد لطفي جمعة أحد الأفلام السينمائية وهو فيلم "نشيد الأمل" لأم كلثوم، ففوجئ بأن قصة الفيلم، هي نفسها مسرحيته "يقظة الضمير" بكل ما فيها من تفاصيل وشخصيات وأحداث... إلخ، وعندما علم أن أدمون تويما هو كاتبها، وانه أحد رعايا خليل مطران، هذا بالإضافة إلى أن خليل مطران كانت له يد قوية في شركة فيلم الشرق التي أنتجت الفيلم! أمام هذه الحقائق كلها اتضحت للطفي جمعي خيوط المؤامرة التي دبّرها خليل مطران مع أدمون تويما لسرقة موضوع مسرحيته..."(١).

وأما عن المسرحية؛ فهي تمثل قضية اجتماعية ثرية بالأنساق الثقافية؛ التي شكّلت النص؛ وذلك من خلال حدث درامي يتضح في قصة شاب من طبقة متوسطة خريج كلية الطب، وفتاة من طبقة عليا أرستقراطية، وتعلقا ببعض جمعتهما علاقة حبّ قوية؛ لعبت بهم المراهقة فوقعا في السقوط الجسدي؛ وتحمل الفتاة من الشاب؛ ويذهب لأهلها ليطلب الزواج منها؛ فيقف الصراع الطبقي عائقا هذا الزواج؛ وتتزوج الفتاة من رجل مسنّ من نفس طبقتها؛ وذلك طمعا من والدها في مال الزوج، وطمعا من الزوج في مال الفتاة؛ وتعاني الزوجة حياة مليئة بالأسى والألم؛ وتضع طفلها الذي حملت به من الشاب؛ ويمرض الطفل؛ ويأتي الطبيب فتى أحلام الزوجة؛ ليعالجه؛ ليتلاقيا بعد فراق دام خمس سنوات؛

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٣٨.

ويتقابلا؛ فيسترجعا ما حدث في تلك المدة الزمنية؛ وتريد الزوجة من الطبيب التخلص من الزوج؛ والطبيب برسالته الإنسانية يرفض؛ ويتيقّظ الضمير لدى الشخصيتين؛ ويموت الزوج إثر أزمة مُخّية حادّة؛ ليسدل الستار على المسرحية بتلك النهاية المغلقة.

والمسرحية جادّة نثرية تتكون من خمسة فصول، وثمان وثلاثين منظرا، يشتمل الفصل الأول على ستة مناظر، والفصل الثاني على أربعة عشر منظرا، والفصل الثالث على عشرة مناظر، والفصل الرابع على منظرين، والفصل الخامس على ستة مناظر، والمسرحية في مجملها تتكون من ثمانين صفحة؛ تشغل من الكتاب من صفحة ٤٩٧ حتى صفحة ٥٧٦، من الورق ذي القطع المتوسط، استطاع الكاتب خلالها أن ينطلق من أنساق ثقافية عدّة شكّلت هذا النصّ المسرحي من معطيات تاريخية، واجتماعية، وفكرية، وسياسية، واقتصادية وثقافية؛ بالإضافة إلى بنية النّص ومدى ارتباطها بالمنظور الثقافي للمسرحية.

## المبحث الأول: الأنساق الاجتماعية

تُشكل الأنساق الاجتماعية بنية أساسية ومهمة في الإبداع الأدبي – لا سيما – العمل المسرحي؛ إذ تستمد تلك الأعمال رؤيتها وأهدافها من تجارب المجتمع؛ وما يحدث فيه من صراعات على المستويات المختلفة، من حيث الطبقي، والأسري، والحياة بشتى صنوفها، وتمثلت تلك الأنساق في المسرحية كالآتي:

### ١ – الصراع الطبقي:

إن الصراع الطبقي له جذور ثابتة في العقل البشري – لا سيما – عبر مراحل العصور التاريخية؛ بل إن الغريزة الفطرية لها قدم راسخة في التميز البشري والصراع المتجذر داخل النفس البشرية؛ ومن ثم كان للصراع الطبقي أسبابه وجذوره في المجتمع العربي، الذي انعكس على الإبداع الأدبي.

وجاء الصراع الطبقي في المسرحية بين طبقتين: "إحداهما تمتلك قوة الإنتاج في حين أن الأخرى البروليتاريا[١]، لا تملك إلا قوة عملها ذات القيمة المعنية المتغيرة في السوق"[٢].

ولا شكّ أن الصراع الطبقي بين الطبقة العليا وما دونها من الطبقات الأخرى؛ يأتي إثر صراع نفسي؛ حيث إنهم:" يتمتعون بمستوى عال نسبيا في الحياة، ويستمد معظم دخلهم من الثروة المكدّسة، كأصحاب الأراضي الواسعة، وذوي الأرباح من الأموال المستغلّة، وكبار الرأسماليين، وكبار الموظفين"[٣].

---

(١) (يقصد بها الطبقة العاملة)، هو مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر يشير فيه إلى الطبقة التي ستتولد بعد تحول اقتصاد العالم من اقتصاد تنافسي إلى اقتصاد احتكاري، معجم الدخيل في اللغة العربية ولهجاتها (بالعربية والانجليزية والفرنسية والتركية والإيطالية والألمانية)، د/ ف عبد الرحيم، ص٥٦، ط١، دار القلم، دمشق، ١٤٣٢ه/ ٢٠١١م.

(٢) النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، تر: عايدة لطفي، مراجعة: د/ أمينة رشيد، د/ سيد البحراوي، ص٢٦، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م.

(٣) علم الاجتماع، موريس جنزبرج، تر: فؤاد زكريا، ص١٠٦، ط مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.

ومن خلال الرؤية التأملية في مسرحية (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة، يرى الباحث أنها عكست هذا الصراع الطبقي بين شخصية: (عبد الحكيم)، الذي يُمثل الطبقة البروليتارية العاملة، والشخصيات ذات الطبقة العليا الارستقراطية[١]: (برعي وزوجته، وابنته ملكة)، و( مرعشلي)، وشغل هذا الصراع الدرامي الفكرة الرئيسة التي بنيت عليها المسرحية.

وتجلّت الرؤية لهذه الصراع في الحوار الذي بدأ به الكاتب بين شخصيتي:(عبد الحكيم)، و(برعي)، وذلك حينما طلب الأول الزواج من ابنة الثاني: " عبد الحكيم: إني وإن كنت فقيرا... ولكنني أمتّ إليك بحبل القرابة... وأود أن أقوي هذه العلاقة بالنسب... وليس الفقر عارًا يا عمّي... وإن كان في عرف بعض الناس عارا فهو بلا ريب عار طارئ... ولا يشين الناس إلا المعايب... وقد قضيت زهرة الشباب في تحصيل العلم... وعن قريب أنال ما أبغي من المال والشهرة...

برعي بك: مفهوم... مفهوم يا عبد الحكيم يا بني. أنا لا أنكر أنك شابٌ مهذّب ومجتهد وأنك ستصل حقا بعد قليل إلى ما تحب. وهذا شيء يسرنا بوصف كوننا قرباء ولو قرابة بعيدة، ولكن مسألة النسب يا ولدي مسألة فيها نظر وقد تكون مستحيلة لجملة اعتبارات؛ أولا: المسألة المالية.... ثانيا: المركز الاجتماعي ولا تؤاخذني، أين عبد الحكيم الطالب بمدرسة الطب ابن المرحوم يوسف افندي زهدي (بازدراء) من الآنسة ملكة هانم بنت برعي بك البقلي وحفيدة سعادتلو عبده باشا ناظر خاصة جنتمكان سعيد باشا؟

---

(١) بفتح الهمزة وكسر الراء وضم التاء، طبقة النبلاء والأشراف ذوي الامتيازات، كلمة من أصل يوناني دخلت اللغات الأوربية الانجليزية والفرنسية والألمانية، ينظر: معجم الدخيل في اللغة العربية ولهجاتها معجم الدخيل في اللغة العربية ولهجاتها(بالعربية والانجليزية والفرنسية والتركية والإيطالية والألمانية)، د/ ف عبد الرحيم، ص٢٣، ٢٤، ط١، دار القلم، دمشق، ١٤٣٢ه/ ٢٠١١م.

عبد الحكيم: طبعا ياعمّي... يا سعادة البك أعرف كلّ هذا ولكن...

برعي: ثالثا ألا تعرف بلا مؤاخذة أن ملكة هانم بنتي أصبحت من عهد قريب محطّ أنظار كثيرين من الأعيان الراغبين في مصاهرتي؟.. وكلهم أغنياء ومشاهير ومكانتهم كمكانتنا في العز والجاه... وبالطبع نحن أميل لمصاهرتهم..."(١).

فمن خلال الحوار السابق بين الشخصيتين يتكشّف المنظور الثقافي لهاتين الطبقتين، وقد برز بوضوح عند بداية طلب النسب والمصاهرة والزواج المشروع من الناحية الشرعية، ولكن كان للجانب العرفي والطبقي رأي آخر، ويلمح أيضا في النسق المضمر السابق رؤية الإقطاعيين من الطبقة الأرستقراطية للطبقة العاملة، وهي نظرة استعلاء؛ فيكشف النسق المضمر عن تلك الفوارق الطبقية في هذا الصراع.

ومن دافع الحرص على الثروة والمال لدى الطبقة العليا الأرستقراطية، نجد الوالد يردّ ردّا قاطعا كشف فيه عن السبب الرئيس في رفضه لطالب الزواج من ابنته؛ فيقول في الحوار: "عبد الحكيم: ياعمّي إن حياتنا سلسلة نسيان كما تظنّ، وليس المال كل شيء في الحياة... ارحم شبابنا.

برعي: ارحم أنت بنتي وماليتي (بصوت منخفض)"(٢).

يكشف (عبد الحكيم) في الحوار السابق عن النسق المضمر المتمثل في المساواة بين الناس، والحياة ما هي إلا وقت يمرّ فلا فرق في النهاية بين غنيّ وفقير، وبين سيّد ومسود، وتأتي فحولة المادة وسلطتها عائقا في الزواج بين شخصيتي: (عبد الحكيم، وملكة) ؛ فلا تعرف العلم، وحرية الزواج؛ يتضح ذلك في الحوار: "عبد الحكيم: الدنيا تغيّرت والأفكار أيضا تحوّلت وتبدّلت.

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤٩٧، ٤٩٨.

(٢) المصدر السابق، ص٤٩٧، ٤٩٨.

برعي: أستحلفك بالله أن لا تُحرِج صدري. ومع ذلك سأقول لك شيئا شريطة أن لا تتأثر.

عبد الحكيم: عفوا يا عمّاه.

برعي: أنا لا يحق لي أن أقوله، ولكن الدّين النصيحة. مهما يكن علمك ومهارتك فلن يكون لك شأنٌ يُذكر"(١).

كما نجد اعتزاز الوالد بالطبقة العليا الثرية من خلال حواره مع ابنته في إرغامها على الزواج من رجل من نفس طبقته؛ حيث يقول في الحوار الذي دار بينه وبينها: "ملكة: ولا أنا أدخلت الحزن على قلبيكما. إنما يدخل الحزن في قلبي إذا تزوجت بدون رغبتي.

الوالد: إن زوجك يبيع حياته في سبيلك. طبعا إنه ليس جميلا جدا. وليس في عنفوان الشباب، وليس من أتباع الطراز الحديث، ولكنه مثل بقية الأعيان الذين من طبقته منذ أصاب الرتبة الثانية مع لقب بيك، وضع العمامة واتخذ الطربوش وصار بيك وحلق لحيته"(٢).

في الحوار السابق نجد السخرية من العمامة واللحية، اللتين يمثلان الطبقة الدنيا في نظر الوالد مع اعترافه بكبر سن الزوج، وأنه ليس من الشباب ولا من الطراز الحديث تلك الأمور المحببة والمتجذرة في عرف الفتيات في اختيار شريك الحياة، ولكن عزمه على اختيار الزوج من أبناء طبقته جعله يتغاضى عن هذه العادات والتقاليد الشائعة لدى الشعوب العربية.

كما يُلحظ معاملة تلك الطبقة من الإقطاعيين مع الفلاحين عند سداد أقساط الإيجار، وذلك في الحوار الجاري بين مرعشلي، وبين المزارعين، وذلك في قوله:"مرعشلي: خيرًا إن شاء الله. لا بدّ أن تكونا قد أحضرتما جميع الأقساط المستحقة والمتأخرة بعد سداد الأموال.

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص٥١٣.

عبد الفضيل: البركة في سعادتك. طبعا أحضرنا الأقساط بعد سداد الأموال، ولكن البعض والبعض...

مرعشلي (بحدّة): ماذا تعني يا شيخ عبد الفضيل؟ أنا واثق في ذمتك!

متولي: يعني البعض حضر والبعض تأخر... وموعدنا بسداده الأسبوع القادم على الأكثر.

مرعشلي: الأسبوع القادم. يا سلام! هذا لا يطاق. ألا تعلمان أنني مديون وأن الدائنين لا يرحمون والخواجات هنا في مصر لا يعرفون التأخير، بل يُحتِّمون الدفع في المواعيد. وكل شيء هنا يحتاج إلى مصاريف. هل تظنان أن المُلّاك يكنزون؟ كل شيء منصرف أول بأول. وهيهات أن يبقى لنا شيء سوى النذر القليل.

أبو الذهب: البركة في سعادتك.

مرعشلي: ونفقات البيوت ومرتبات الخدم... والسيارة... وكسوة الشتاء... كل هذه آلات تشتغل ليلا ونهارًا مثل وابور الطحين، تطحن في مالي" (١).

يلحظ في الحوار السابق مدى الحدّة في الحديث بين المالك الإقطاعي وبين المزارعين؛ من خلال التفاوض في تأخير السداد، وهذا مما يكشف عنه المنظور الثقافي لدى هذه الطبقة الأرستقراطية؛ التي تنجرف وراء الأنا المتفرّدة؛ التي لا تنظر إلا لنفسها، حتى أنه وصف النفقات بوابور الطحين، فيرى الناس من حوله أنها طامعة في ماله؛ مما كان له أثر شديدٌ في الحرص على المال ووصفه بالبخل؛ فلا يرى إلا المال الذي هيمن عليه.

فالصراع الطبقي السابق يقف حائلا في الزواج؛ فلا ترى الطبقة العليا سوى أبناء طبقتها؛ حتى في النسب والمصاهرة، وأيضا في منظورها للطبقة المتوسطة وما دونها من الطبقات الأخرى وشعورها نحوها بالأنا العليا، والنظرة الدونية؛

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٣٦.

مما ترسّخ لدى المؤسسات في منحها ألقاب ورُتب؛ قد تكون سببا في تلك الرؤى لما دونها من الطبقات الأخرى؛ بالإضافة إلى صراعها المادي؛ الذي منحها قوّة في التعامل مع أصحاب المادة الضعيفة.

**٢- سُلطة المادة**:

تمثل المادة أساس الصراع بين الطبقات؛ نتيجة الخوف من الفقر، أو الرغبة في الطمع؛ إلى جانب الدرجة الاجتماعية؛ الذاتية: "والاعتداد بالنفس، وتأكيد الذات. ووظيفة الملكية من الوجهة الأخلاقية هي أن تهيئ الظروف المادية لحياة حرة، آمنة، ذات غاية"(١).

وفي النصّ المسرحي، الذي نحن بصدده رسم الكاتب لوحة فنية للصراع المادي والمعنوي بين الغنى والفقر، وتمثّلت هذه اللوحة في شخصيتي: (برعي والد ملكة، ومرعشلي زوجها)، وجعل المؤلف المادة هي أساس الحياة لدى هاتين الشخصيتين، واتصافهما – أيضا – بالبخل الشديد؛ مما كان لذلك عظيم الأثر في الصراع؛ فجاءت الشخصية الأولى تكشف عن هدفها في الحياة؛ من خلال جمع المال والأطيان فقط، واتضح ذلك في الحوار: "الخادم: ساعي التلغراف.

برعي: (بلهفة): تلغراف.

الخادم: ها هو (يقدم رسالة البرق).

برعي (يفضُّها بلهفة ويقرأ): بعنا القطن كأمر سعادتكم بأربعين ريالًا وكيلكم طنطاوي... (يطوي الرسالة) باع بأربعين ريالا فقط مع أن القطن في صعود! لعنة الله عليك يا طنطاوي. ومع ذلك أنا الذي اذنت له بذلك. لا بأس (كأنه يحادث نفسه في مناجاة) ستة آلاف جنيه... يكاد الثمن يُسدّد الأقساط فنفيق من الأزمة ولو قليلا. ومع قليل من التدبير وعقد قرض صغير أستطيع أن أشتري الخمسين فدانا التي يملكها منصور أغا بشرنقاش، فإني من زمن طويل أصبو إلى وضع يدي عليها"(٢).

(١) علم الاجتماع، موريس جنزبرج، تر: فؤاد زكريا، ص١٢٠، ١٢١.

(٢) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٠، ٥٠١.

يشي النسق الثقافي في الحوار السابق إلى طبيعة الأثرياء في ازدياد ثرواتهم من خلال الأموال والأطيان؛ التي يملكونها عن طريق استثمارها المتمثل في الإنتاج.

فهذا بالنسبة لشخصية (برعي) والد (ملكة)، الذي ظلّ طوال حياته التفكّر في المادة على عكس الطبقة الكادحة في طلب العلم متمثلة في شخصية (عبد الحكيم).

وأمّا الشخصية الثانية (مرعشلي)، التي آلت إليها ثروة الأول عن طريق ميراث زوجته (ملكة)؛ فاتصف بالبخل، وصوّره المؤلف في صورة الشحيح؛ فعمل على استثمار تلك الثروة من خلال الإيجار، والاشتراك بسهم في البورصة؛ وأطلق عليه (الموحّد)، وجعل المؤلف يكرره على لسان تلك الشخصية؛ مما يكشف عن مكنونها وبعدها الداخلي في صراع وتناقض مع الزوجة والولد من أجل النفقة، وذلك في حوار بين الزوج والزوجة والطبيب المعالج للطفل؛ يتضح ذلك في: "ملكة: أمس حوالي الظهر رأيت عبد الحكيم...

الدكتور: هذا اسم المحروس؟

ملكة: نعم... نعم... رأيته ذابلا وشديد التعلّق بي؛ حيث لا يريد مفارقتي ثم رأيت وجهه محتقنا جدًّا، فقست حرارته فإذا هي ثمانية وثلاثون خطّا، وفي العصر بدأ يشكو ضيقا في حلقه ويتكلم كثيرا....

مرعشلي: (لنفسه والجريدة في يده) والممتاز أيضا ٤٩ جنيها. سهم قيمته كالذهب الإبريز، بل هو والموحد أكسير السندات المالية يهبط إلى النصف (يتبادل الدكتور والسيدة نظرات ذات معنى)" [(١)].

فيبدو أن الزوج في حالة هيام بالمال وجمعه؛ ومن ثمّ لم يشغله أمر الطفل المريض؛ ولا كلام الطبيب مع الزوجة ونظراته لها؛ فجمع المادة أكثر ما يشغله

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٢٢

عن طفله، وتلك رؤية ثقافية تتملك بعض الإقطاعيين والرأسماليين في كثير من التصرف في أموالهم.

وفي النفقة والشُّح نجد الزوج يكون أكثر حرصا على المال؛ فلا يشغله أمر من الأمور الحياتية سوى الحفاظ على الثروة وزيادتها؛ يكشف المؤلف ذلك بقوله على لسان الزوج والزوجة: "مرعشلي: غرفة المائدة! لم تزْدَدْ بتعدّد الغرف إلا وبالا وتعبا وإسرافا في النفقات أنا لا أطيق كل هذه المصاريف....

ملكة: ماذا جرى يا بيك؟ أفي كل يوم شقاق وشجار بغير سبب؟ الغداء مُعدّ من الساعة الواحدة.

مرعشلي: طبعا... طبعا إن هذا الشجار سببه الارتباك في حياة الأسرة، والبيت في فوضى بسبب كثرة الخدم... وكثرة الخدم توجب زيادة في النفقات. وصيفة حضرتك ومربّية للولد، وطاهٍ وصبي وخادم السفرة وبواب وبستاني وزوجته لهم مرتبات وأكل ونوم وكسوة في الأعياد ونحن اثنان لا ثالث لنا.

ملكة: لا ثالث لنا! والولد هل نسيته؟

مرعشلي: ولد صغير كالبعوضة... الخدم أكثر من السادة. ومع هذا فلا خدمة ولا راحة بال ولا اقتصاد.

ملكة: هل هذا هو الذي يغضبك ويخرجك عن طورك وحلمك؟ هذه حياتي التي نشأت عليها. وأن تعلم ذلك جيدا.

مرعشلي: حياتك التي نشأت عليها؟ ولكن اللبيب من دار مع الزمن، والدنيا أزمة والقطن في هبوط. وكذلك الموحد لم يصعد كما كنت أظن! "(١).

فلا غرو بأن الشح يهيمن على الشخصية الإقطاعية تجاه الشخصية من الطبقة المتوسطة أو العاملة؛ ولذا نسى الزوج أن معه طفل؛ فيقول: (ونحن اثنان لا ثالث لنا) فهذا نسق ثقافي مضمر يشير إليه الخطاب الثقافي في صورة تلك

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٣٣، ٥٣٤.

الشخصيات الأرستقراطية؛ مما أوقع الكاتب في هذا المأخذ من وجهة نظر الباحث؛ حيث بالغ في رسم الصورة بالبخل والشحّ الشديد.

وهذه الآفة التي تمادى فيها (مرعشلي) جعلها الكاتب صراعا داخليا يتقلب فيها؛ ومن ثمّ تكرر مصطلح (الموحّد) أكثر من سبع مرات على لسانه، فوهب نفسه وحياته لجمع المادة فقط؛ يؤكد الكاتب ذلك بهذا التكرار لهذا المصطلح؛ حيث يقول: "مرعشلي: العفو... أريد أن أنتهز الفرصة وأسألك عن صحتي.

الدكتور: (باهتمام مصطنع): أفندم... كلي آذان صاغية.

مرعشلي: منذ أيام أشعر بدوار وقد فقدت بعض شهية الطعام. وفي رأسي طنين كطنين الذباب.

الدكتور: أظن هذا نتيجة عسر هضم بسيط.

مرعشلي: لا... لا... عسر هضم. هذا يحصل لي من يوم نزول القطن وأيضا منذ هبوط الموحد. صحيح أن الموحد أخذ يستعيد قوته ولكن أين؟ من اثنين وثمانين ونصف ثمن المشترى إلى خمسة وستين"(١).

يظلّ الموحد والقطن والمصاريف الكثيرة والنفقات المتعددة هي نقطة الصراع لدى الزوج؛ والتي هيمنت عليه؛ لدرجة أنه يتعامل مع وصف الطبيب لحالته الصحية التي يعاني منها بالعامل النفسي جراء نزول سعر الموحّد والقطن.

إذن فسلطة المادة جعلت من شخصيتي: (برعي، ومرعشلي) ذروة للصراع داخل المسرحية؛ فالحرص على المادة قضى على حلم الزواج لدى(عبد الحكيم، وملكة)؛ بل جعل الشخصية الثانية تعاني في حياتها الزوجية؛ ومن ثمّ كان المال نقمة، وفتنة، وليس نعمة؛ لتترسخ المرجعية الثقافية الدينية المضمرة تحت الخطاب الثقافي، وذلك في قوله تعالى: " إِنَّمَآ أَمۡوَٰلُكُمۡ وَأَوۡلَٰدُكُمۡ فِتۡنَةٞۚ وَٱللَّهُ عِندَهُۥٓ أَجۡرٌ عَظِيمٞ "(٢).

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة ، ص٥٣٣، ٥٤٨.

(٢) سورة: التغابن، الآية (١٥).

**٣ – الحُبّ، والمنظور الثقافي له:**

الحبّ غريزة فطرية تتعدد أنماطه، وتتسع دائرته ما بين حبّ ذاتي، أو أخويّ، أو حبّ الأب لابنه، أو الأم لابنها، أو حبّ من أجل الزواج والاستقرار، وهذه كلها مبنية على العاطفة والشعور والإحساس والوجدان.

وأما الحبّ وما يتبعه من زواج شرعي؛ يمثل أحد الأنساق الاجتماعية، التي تهيمن على المجتمع؛ ويحفل به العمل الأدبي في ظل تغيرات اقتصادية واجتماعية بين الطرفين؛ ليستمرّ في عناء وقهر طبقي وأسري؛ من خلال منظور ثقافي مترسخ في المجتمع.

والحبّ المشروع الذي ينتهي إلى علاقة أسرية، هو ظاهرة اجتماعية وغريزة فطرية ينشأ بين اثنين لا: "يطفئه حرمان.. ولا يقتله فراق.. ولا تقضي عليه أية محاولة للهرب منه.. لأن الطرف الآخر يظلّ شاخصًا في الوجدان"(١).

وفي مسرحية (يقظة الضمير) نجد أن الحبّ المشروع صادفه عقبات، انعكس أثرها على الطرفين (عبد الحكيم، ملكة)؛ فنظر إليه المؤلف من زوايا متعددة؛ منها اتفاق الطرفين في الحبّ الصادق بينهما، واختلافهما اقتصاديا وطبقيا؛ والفن المسرحي كعادته يبدأ مع الحدث الحاضر وليس الماضي.

فبدأ المؤلف مسرحيته بطلب (عبد الحكيم) الذي يمثل الطبقة الكادحة – الطالب في السنة النهائية من دراسة الطب – التقدم للزواج من (ملكة)، التي تمثل الطبقة الارستقراطية، والتي جمعتهما علاقة حبّ شرعية، كادت أن تنتهي بالزواج لولا وجود الفوارق الطبقية التي لا تعترف بالحبّ، وإنما تعرف الجاه والمنصب والمصالح المتبادلة.

ونظر المؤلف إلى ظاهرة الحب من أبعاد مختلفة تتوافق معظمها مع المنظور الثقافي، الذي درجت عليه الشعوب المختلفة؛ فابتدأ أولا بالعلاقة

(١) في الحب والحياة، د/ مصطفي محمود، ص٨٨، ط٦، دار المعارف ١٩٩٩م.

الشرعية في طلب الزواج، من خلال علاقة حب جمعت بين الشخصيتين؛ فقوبلت بالرفض التام؛ نظرًا لاختلاف الطبقات؛ فصوّر الحبّ من منظور الطبقتين الكادحة والارستقراطية؛ وذلك بقوله: "عبد الحكيم: لا سمح الله لا أقصد هذا. إنما أعني أنها تزول أمام كرم أخلاقك وحسن نيتك ورغبتنا الأكيدة في هناء كريمة سعادتك... فقد يقوم الحبّ مقام الغنى والجاه. ولا تنس تناسب أعمارنا واختلاطنا منذ نعومة أظفارنا وتبادلنا الأفكار والآمال، وتطلعي منذ أدركت قيمة الحياة إلى الاقتران بها لأبذل في سبيل سعادتها كل شيء حتى حياتي ذاتها. ولا تنس يا عمّي...

برعي: متذكّر... متذكّر... ومتفق معك. ولكني أخالفك في مسألة الحبّ. هذا كلام تفرنج يا ولدي. والزواج الذي بني على المصلحة فهو الزواج الحقيقي؛ لأن الحبّ ذاته عمره قصير. أما المصلحة فحبالها طويلة... وأنا يا ولدي من أصحاب المصالح الحقيقية، وأحب أن أدافع عنها في كل سبيل من سبل الحياة حتى في الزواج. وفضلا عن ذلك فمن يدريك أن ملكة تحبك؟ وإن كانت تحبك فمن يدريك أنها لن تحب زوجها الذي سأختار لها؟ وبعد أن تذوق طعم السعادة الزوجية تنساك ولا تعود ذكراك في ذهنا إلا كالحلم البعيد.

عبد الحكيم: تنساني كالحلم البعيد...

برعي: وكذلك أن تتزوج من غيرها وتنساها... وهذه حال الدنيا... المال زينة الحياة ثم البنون يا ولدي" (١).

والمتأمل في الحوار السابق يرى رؤية الحبّ من كلا الطرفين؛ فيراه (برعي) أن عمره قصير لا يتجاوز الزواج؛ فبعد الزواج ينتهي الحبّ؛ فالمعوّل الرئيس الزواج فقط؛ فليس هناك شيء يُسمّى الحب؛ وإنما هو دخيل غربي تفرنجي؛ ولكن الحب والسعادة يأتي بعد الزواج، فهذا النسق الثقافي قد درجت

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤٩٨، ٤٩٩.

عليه كثير من الأسر المصرية، وخاصة منذ هذه المرحلة من تاريخ مصر في النصف الأول من القرن العشرين؛ حيث تقييد الحريات، وقلة التعليم.

وأما (عبد الحكيم) الطالب المثقف، الذي طلب الزواج من (ملكة)، وهي من غير طبقته، يرى أن الحبّ لا يعرف اختلاف الطبقات، ولا الغنى والفقر؛ بل هو الحبّ الذي ملك الوجدان، نتيجة التقارب في الفهم والفكر والثقافة، وتقارب الأعمار فينتهي بالزواج الشرعي.

ولا شك أن هذا النسق الثقافي الذي هيمن على هذا الشاب في رؤيته للحب منبعه العلم والثقافة؛ وليس الفكر الغربيّ الي يظنه (برعي).

وأما الطرف الثاني شريك هذه الظاهرة المتمثل في شخصية (ملكة)؛ فكان لها رؤيتها إبان رفض والدها طلب زواج (عبد الحكيم) منها؛ فتلجأ إلى حيلة الضغط على والدتها، التي توافق والدها في الرفض؛ يكشف لنا المؤلف عن رؤية الوالدة والبنت في هذا الحوار: "الوالدة افترضي أن عمره كما تصفين... فهذا في الحقيقة أفضل لك لأن الفرق بينكما في السن سيجعله دائما طوع إشارتك؛ فيقدّرك حق قدرك، ولا يجد مجالا للدلال عليك كما لو كان فتى في مقتبل العمر مشغول بجماله وشبابه.

ملكة: النتيجة الحاسمة يا والدتي!... مرعشلي بك هذا لن أتزوجه! لن أتزوجه. أبدا. أبدا. أبدا. مهما تكن العاقبة.

الوالدة: يا بنت! ... اسمعي لعلك تكسرين بهذا الرفض؛ قلبين قلبي وقلب أبيك.

ملكة: وإذا تزوجت منه فحتما سأكسر قلبين أيضا... قلبي وقلب آخر.

الوالدة (باهتمام): قلب آخر... فلمن يكون هذا القلب الآخر؟!

ملكة: قلب عبد الحكيم! ... ومن حيث إننا بلغنا هذا المدى... فانا أخبرك أنني أحبه وهو يحبني... ولا بدّ لنا من الزواج.

الوالدة: أنت تحبين عبد الحكيم؟!

ملكة: نعم... وأكثر من هذا أيضا.

الوالدة: أتقولين هذا في وجهي؟ أكثر من الحب! إذن ماذا يكون أكثر من الحب؟

ملكة: فليكن ما يكون... لقد قلت وأرحت ضميري... فافهمي كيف تشائين"(١).

يظلّ الإصرار المتناقض من الوالدة وابنتها المتمثل في: إصرار الأولى في زواج الثانية من (مرعشلي)، وإصرار الثانية في الزواج من (عبد الحكيم)؛ ليكشف المؤلف من وراء هذا الحوار الحادّ طبيعة كل من الشخصيتين، ورؤيتهما للواقع والفعل الحدثي؛ فترى الأم أن الزواج من هذا الرجل المسنّ له فوائد لدى ابنتها، وهو الرفاهية والدلال عليه، وعدم الانشغال بغيرها مثل كثير من الشباب؛ لكبر سنه؛ ومن ثمّ يُلبّي لها كل طلباتها.

وأمّا البنت فلا رغبة لديها في الزواج من هذا الرجل الذي يكبرها بكثير من العمر؛ ولأنها وقعت في شباك حبّ (عبد الحكيم)؛ بل أخطأت معه، وتسارع في الزواج منه لئلا يتكشف أمرها.

ومما يوحي بالحبّ الشديد الذي تركه (عبد الحكيم) في (ملكة)؛ حتى بعد زواجها من (مرعشلي) أنها سمّت ولدها بنفس الاسم؛ ليكون معها أنيسا، يذكرها به؛ وهو بالفعل ابنه، الذي أخطأت معه قبل الزواج من هذا الرجل المسنّ؛ يشير المؤلف إلى هذا الشعور في الحوار بينهما عندما مرض الطفل، واستُدْعي الطبيب (عبد الحكيم) فجأة بقوله: "عبد الحكيم: لقد أعطيته الحقنة الأولى وأنتظر النتيجة. سأخبرك بعد قليل. وكيف أسميته باسمي؟

ملكة: ليذكّرني بك وليكون على مثالك. وليسعدني باسمه وصورته في هذا الوسط الكريه.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٩.

عبد الحكيم: لي عندك طلب واحد.

ملكة: ما هو؟

عبد الحكيم: أن لا تبكي وقلّلي من انفعالك واشربي جرعة من زهر البرتقال بمغلي الزيزفون. وأريحي نفسك بالنوم قليلا.

ملكة: أنا أنام. حاشا أن أنام وولدي على هذه الحال. إن قلب الم...

ملكة: حبيبي عبد الحكيم.

عبد الحكيم (بصوت منخفض): أنا.

ملكة: أنت وهو... انظر إلى عجائب المصادفات. نحن نتقابل بعد وداعنا الأخير هنا! وفي بيت رجل أجنبي وبجانب ولدنا المريض. من كان يظن؟"(١).

ويظلّ الحب الحقيقي لا يفارق الشخصيتين، حتى بعد الفراق، وبعد الزواج من آخر؛ فيعيش لفترات طويلة؛ وهذا ما كشفت عنه (ملكة) بعد مرور خمسة أعوام من فراقها لحبيبها (عبد الحكيم)، وزواجها من الرجل المسن؛ الذي تزوجته نزولا على رغبة أمها اضطراريا خوفا على حالتها المريضة؛ وأيضا خوفا من ظهور الحمل عليها بعد سقوطها جسديا مع (عبد الحكيم)؛ فتعبّر عن مدى حبّها؛ ولذا سمّت الطفل على اسم عشيقها؛ لتعيش على ذكره وصورته؛ حتى وإن لم يتلاقيا؛ ومما يدلّ على ذلك وصفها زوجها بالأجنبي، وبيتها الذي تعيش فيه بالوسط الكريه، وبوحها بحبّها الشديد لطفلها ووالده الحقيقي الطبيب.

ويعود الكاتب عن طريق الاسترجاع للحظة ذروة الفراق بين (ملكة) (وعبد الحكيم)؛ قبل تفرقهما، وزواج المحبوبة من (مرعشلي)؛ ليكشف عن مدى تعلّقهما الشديد ببعض؛ وليزيل الحجاب بين الفصلين الأول والثاني؛ حيث انتهى الأول بالفراق، وبدأ الثاني بعد خمسة أعوام بزواجها، ومرض ابنها، يشير الكاتب إلى هذا المشهد في الحوار بين الشخصيتين: "ملكة: طبعًا لأنك استبحت لنفسك أن

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٢٦.

تنجو بها من تلك المشكلة؛ فبقيت خمس سنين ولا أخطر ببالك مرّة، فلم أقف على أخبارك من أحد، ولم توافِني منك طوال هذه المدة رسالة.

الدكتور: لقد خشيت من شدة الألم... وأنت لماذا لم تتحرِّ ولم تسألي؟

ملكة: لقد سألت عنك بعد أن أفقت من نكبة الزفاف، فلم يهدني إلى مقرِّك أحدٌ: فكنت كالمجنونة أريد أن أراك. فتضاربت أقوالهم، فعلمت حينا أنك في الأرياف وحينا آخر أنك في الإسكندرية. وعلمت أيضا أنك سافرت إلى أوروبا.

الدكتور: كل هذا صحيح، ولكن صورتك في كلّ هذه الأوقات العصيبة... كانت أمامي... وكانت ذكراك نبراس حياتي... ونبرات صوتك وألفاظك العذبة لم تبرح عقلي وقلبي لحظة حتى تلك الفوتوغرافية الصغيرة التي أخذتها بيدي منك في القناطر الخيرية لم تفارقني طرفة عين.

ملكة: وصورتك أنت أيضا لا تزال عندي، وكنت أطيل النظر إليها حتى إن الطفل لو تأملت ملامحه تجده أقرب إليك مني، فالناظر إلى وجه عبد الحكيم (بصوت مسموع يلفت الطفل) يكاد يراك مصغّرًا"[١].

بوحٌ واعترافٌ ومواجهةٌ بعد خمس سنوات من الفراق؛ ليلقي الحبّ بظلاله بين الطرفين؛ وانشغالهما ببعض في تلك المدّة الزمنية الطويلة عن طريق طيف الخيال، والصورة المغروسة لكليهما داخل الآخر؛ فعلى الرغم من زواج (ملكة)، من شخص آخر غير الذي تحبّه؛ فإنها لا يزال يطاردها الشغف والعشق بشخصية (عبد الحكيم)؛ وأيضا الثاني لم يفكّر لحظة في غيرها؛ حتى وإن شغله مستقبله.

ومن ثمّ تتضح رؤية الحبّ العفيف الشرعي الذي ينتهي إلى الاستقرار من جانب الطرفين من المتعلم والأمّي، فيمثل الطرف الأول الشاب والفتاة؛ اللذان جمعتهما علاقة حبّ قوية منذ الصغر ودرجا على ذلك؛ بل الحرية لديهما جعلتهما ينعمان بالحبّ؛ وعلى النقيض من ذلك تقف الأمية من جانب الوالدين لدى الفتاة

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٥.

عائقا في عدم الاعتراف بالحب؛ فالحب من منظور الوالدين يأتي بالزواج والاستقرار حسب الجذور الثقافية المترسّخة لدى هذا الجيل؛ وأيضا الفوارق الطبقية والخوف على الثروة ألا تنتقل لغير أبناء طبقتها زاد من هذا العائق، وهذا ما كشف عنه النسق الثقافي للحبّ تحت أقنعة الخطاب.

**٤ – النسق الثقافي للسقوط الجسدي**:

شكّلت الحرية المبالغ فيها للمرأة دورًا كبيرًا في عملية السقوط الجسدي؛ حيث ظلّت في خدرها لا تعرف الاختلاط؛ ومع الثورة والعمل والحالة الاقتصادية استقلّت المرأة بدور فعّال في الحياة الاجتماعية؛ فأصبحت تقف جنبا إلى جنب مع الرجل في العمل والإنفاق؛ وربما العوز ضمن العوامل الرئيسة؛ التي أسهمت بشكل قويّ في هذا السقوط؛ ولما: "كانت وضعية المرأة – المصرية – تتأثر بتطور المجتمع وعملية التغيير الاجتماعي لذا كانت النظرة إلى المرأة وإلى الجنس – تتأثر أيضًا – بتطور المجتمع وعملية التغيير الاجتماعي"(١).

وينطلق النسق الثقافي للسقوط الجسدي من بؤر معرفية متعددة، أثارها الكاتب في مسرحيته، منها: الحرمان العاطفي الذي قوامه الحبّ والتواصل بين الشخصيتين: (عبد الحكيم، وملكة)، حيث جمعتهما علاقة حبّ قوية منذ الصغر، بالإضافة إلى حبل القرابة بينهما؛ فاشتدت الصلة بينهما؛ مما كان له أثره الفعّال في السقوط الجسدي؛ ومن ثمّ أشار الكاتب إلى هذا النسق في الحوار بين الطرفين: "عبد الحكيم: وهل تظنين أن أمك توافق على زواجنا؟!

ملكة: لا أستطيع الجزم بذلك فإنها كوالدي من الطراز القديم، ولكن أملي منوط برقّة قلب الأم فهو أبدا أقرب إلى الحنان والشفقة من قلب الوالد...

عبد الحكيم: هل أنت واثقة من حنانها وشدة عطفها عليك؟ وهل تستطيعين...؟

---

(١) المرأة المصرية والثورة، دراسات تطبيقية في أدب المرأة، د/ سوسن ناجي، ص١٠٨، ط١ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م.

ملكة: ماذا؟ ... تكلم.

عبد الحكيم: أن تبوحي لها بحقيقة أمرنا إذا اقتضت الحال ذلك!

ملكة (مضطربة): هل وصلت بنا الشدة إلى هذا الحدّ؟ ... أيصبح زواجنا الشرعي رهن الفضيحة والعار؟ (تبكي) إنني أفضّل الموت على ما نحن فيه.

عبد الحكيم: الموت! ... الموت! ... ونحن في أولى مراحل الحياة!

ملكة: إذن بماذا تشير علينا للخروج من هذه الورطة؟ ... إن الوقت يأزف... والخطر يزداد ويتحقق... ولا أكتمك أنني أفضل استعجال العاصفة على الاستنامة للأماني العذبة... فما دامت الصاعقة منقضّة حتما فالأفضل أن نستعجلها قبل الأوان دون رهبة أو وجل"[١].

يشتمل الحوار السابق على عدّة أنساق ثقافية هيمنت على النص المسرحي لدى الكاتب محمد لطفي جمعة: أولا: الحرمان الذي بلغ ذروته من الوالد في عدم الموافقة على الزواج، والتنبؤ بالرفض من الوالدة، الذي يقع حتما لا محالة؛ لأنها من الطراز القديم على نفس منهج الوالد في عدم الاعتراف بالحبّ، وثانيا: الإيماء والتلميح إلى السقوط الجسدي، الذي حدث في الماضي قبل الفعل المسرحي وأوشك على المكاشفة الحقيقية، فيظهر على جسد (ملكة)؛ من حيث ظهور الحمل وانتفاخ بطنها، وثالثا: التفكر من كلا الطرفين في المستقبل حال رفض الأم وعدم إقناعها الوالد بالزواج؛ للشعور بالخطر في حالة عدم الرفض؛ فيظهر الحمل الذي وقع بدون عقد زواج شرعي؛ ومن ثمّ إن لم يكن هناك حلّ فالانتحار ينتظر(ملكة)، أو الهروب من البيت.

ومن أسباب السقوط الجسدي التي كان لها ذريعة في شخصية (عبد الحكيم): سن المراهقة والشباب التي لها أثرها على الشخصيتين؛ يبرر الكاتب

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٣، ٥٠٤.

ذلك في الحوار بين الشخصيتين: "عبد الحكيم: عزيزتي ملكة! ... ملكتي العزيزة! أستحلفك بحبنا الطاهر أن لا تزعجيني عليك... لا تيأسي من رحمة الله.

ملكة: رحمة الله! ... حبنا الطاهر! ... ما أعذب وقع هذه الألفاظ على أذني في هذا الوقت الحرج! الحب الطاهر (تضحك بتهكُّم) كان هذا الوصف صحيحا منذ ثلاثة أشهر: أي قبل فصل الربيع الذي أزهر فيه البنفسج.

عبد الحكيم: نعم نعم حبنا الطاهر. فإن اتصالنا كان وسيلة للاتصال بالروح. التسليم واسطة والحب الحقيقي تبرّرها. هكذا خُلِقَ الإنسان ضعيفا تلهو به الطبيعة وتلعب وتسخّره فيما تشاء وهي لا تشاء إلا أمرا واحدًا هو أعظم الأشياء وأقدسها. لأجل هذا أريد أن أقف حياتي على تحقيق أمنية الطبيعة فيما حكمت به بينك وبيني، وهذا التحقيق لا يكون إلا بالزواج." (١).

تختلف الرؤية من الشخصيتين إزاء الحدث المسرحي، وما يتملكه من صراع بينهما إزاء الموقف العصيب؛ فشخصية (ملكة) يسيطر عليها اليأس والإحباط؛ وترى أن الحبّ بكل ألوانه العذبة كان قبل هذا السقوط الجسدي، وقبل هذه الورطة، التي تمرُّ بها.

وأما (عبد الحكيم)؛ فكان له رؤيته للحب وتبرير السقوط؛ فجعل الحبّ وسيلة اتصال روحي بين الطرفين لا ينتهي بالزواج أو بالسقوط الجسدي؛ ومن ثمّ كان له رؤية استشرافية توحي بالزواج، ولو بعد حين؛ طالما أن الطرفين يجمعهما حبٌّ حقيقيٌّ؛ فلم يغلب عليه اليأس، وأرجع السقوط الجسدي إلى الطبيعة الغريزية، التي تسيطر على الإنسان؛ من حيث الضعف.

فيرى أن هذا السقوط وسيلة للاتصال، لكن الحب الحقيقي هو الغاية التي من أجلها يُترجم إلى الزواج في المستقبل؛ فطالما كانت الطبيعة والأقدار والغريزة حكمت بهذا الواقع المرير؛ فلا بُدَّ إذن من تحقيق الزواج، وهذا ما انعكس على

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٤.

شخصية (عبد الحكيم) طوال الخمس سنوات التي لم ير فيها حبيبته؛ فظلّ مقيما على العهد فلم يرتبط بغيرها؛ حتى جمعتهما الأقدار في بيت زوجها (مرعشلي).

ويأتي المصدر المعرفي كنسق ثقافيٍّ بنى عليه المؤلف شطر عنوان المسرحية (يقظة الضمير)؛ حيث يُمثّل السقوط الجسدي علامة بارزة في سيميائية العنوان؛ فبعد أن تلاقى الطرفان؛ يكشف الكاتب عن الاعتراف بالذنب وتأنيب الضمير من الطرفين في هذا الحوار: "ملكة: أنا! ... أنا ... لا تذكرني بعد اليوم فليس لي وجود ... بل إن حياتي أفضل منها العدم. وإما أخلص من عشرة هذا الرجل ونعيش معًا وابننا العزيز الوحيد، فيعرفك ويتأكد أنك أنت والده. ويتمتع بحنان الأبوة الصادقة التي عاش منها حتى الآن محروما في كنف ذلك العتُل البغيض ذي القلب الخالي من الرأفة والحنان. وبهذا نكون قد التمسنا وسيلة لإصلاح الخطأ الذي قضت علينا الأقدار به فاقترفناه. ونحن في غرور الصبي وطيش الشباب. إما هذا الحل وإلا فإني باخعة نفسي. حقا إن قتل النفس مجبنة، ولكن في حالتي هذه الموت أفضل ما يريحني.

الدكتور: الانتحار ... تقضين على نفسك بيدك! إنك لا تدركين معنى ما تقولين! أتقضين على ثلاثة نفوس؟ أنت وولدك وأنا!

ملكة: أنت تعيّرني بفكرة الانتحار مع أنك أوجدتها في نفسي مذ كنا في حوار حول موضوع سعادتنا. فهدّدتني به إذا لم تنجح في إقناع والدي بالموافقة على زواجنا"(١).

يُلمح في الحوار السابق أثر الاقتراف بالذنب ويقظة الضمير الذي بُنِي عليه شطر عنوان المسرحية؛ وجعله المؤلف هدفا وغاية لأحداث وصراعات تضج بها كثير من المجتمعات؛ فأضحت رهنا للأنساق الثقافية والأفكار المؤسساتية، كما نجد إرجاع السقوط من جانب شخصية (ملكة) إلى الفطرة الغريزية والمراهقة

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٥٦.

والطيش والشباب، والأقدار الطبيعية؛ تلك الرؤية التي تتوافق مع رؤية (عبد الحكيم)، في حواره معها، وذلك في: "الدكتور: ملكة ... إن كان هذا قصدك حقا فلا بدّ أن أنفِّذه مهما يكن في الأمر من خطر. أعطيتني حياتك وأغلى ما عندك. وأنا إذ ذاك شاب صغير بائس وأنت سعيدة وغنية. لقد استهنت بكلّ شيء في سبيلي. فهذا دين لك عليّ فلا بُدّ ان أُسدِّده.....

ملكة: ما لك مُعرِض عني؟! هل ندمت على إخلاصك لي؟ هل عدلت عن معونتي؟

الدكتور (كأنه يخاطب شخصا أمامه): كل شيء يأتيه المرء في ميعة الصبا لا بدّ أن يدفع ثمنه في الكبر باهظًا؛ لذا سأدفع عن خطئي في الصغر أعظم ما يستطيع المرء دفعه من ثمن . حياتي كلها ومستقبلي...."[١].

إذن الاعتراف بالذنب والخطأ في السقوط الجسدي من جانب الطرفين، جاءت مبرراته حسب المنظور الثقافي المتجذر في البيئة الاجتماعية من جوانب ثلاثة:

١ – الشباب والصبا ومرحلة المراهقة.

٢ – الطبيعة القدرية من خلال الغريزة الجنسية.

٣ – الأنساق الثقافية الاجتماعية المهيمنة؛ التي اندلعت بين المجتمع.

ولذا كشف النسق الثقافي عن السقوط الجسدي ومبرراته لدى الكاتب من منظور رؤيته للمجتمع؛ وذلك في نسق مضمر تحت أقنعة الخطاب الثقافي للنص.

**٥- النسق الثقافي للزواج**:

للزواج أركان وقواعد وأصول شرعية قررتها الشريعة الإسلامية، ورسّختها نصوص القرآن والسنة النبوية؛ لكن لها تقاليد عرفية واجتماعية انعكست على الإبداع الأدبي؛ وكان لها نصيب من الحضور في مسرحية: (يقظة

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٦٣، ٥٦٤.

الضمير)، التي نحن بصددها؛ فاختلفت رؤية الزواج؛ فنجدها من جانب الطبقة الثرية الارستقراطية، تتمثل في منظورين: الأول منهما يتصل بشخصية (ملكة)، وهي تمثل الطرف الثاني من الزواج الشرعي الذي تتمناه من شخصية (عبد الحكيم)؛ حيث جمعتهما علاقة حبّ قوية؛ فتبدي من ثمّ موافقتها للزواج دون تفرقة بينها وبين من تختاره؛ على الرغم من اختلاف الطبقتين؛ فتقول: "ملكة (مضطربة): هل وصلت بنا الشدة إلى هذا الحدّ... أيصبح زواجنا الشرعي رهن الفضيحة والعار؟ (تبكي) إنني أفضل الموت على ما نحن فيه"(١).

فالزواج من منظورها الثقافي علاقة حبّ وإيجاب وقبول بين طرفين بصرف النظر عن الغنى والفقر أو الاختلاف الطبقي؛ طالما هناك توافق بينهما؛ فهذا الرؤية جاءت ردّا على رفض والدها الزواج من شخص غير طبقتها الثرية.

وأمّا المنظور الثاني للزواج يأتي من نفس هذه الطبقة، ولكن برؤية مختلفة ومتعددة، حيث تراه الوالدة من ناحية مختلفة، وذلك في حوارها مع ابنتها: "الوالدة: لا يليق بك أن تستسلمي إلى الحزن واليأس... فلعلّ هذا الخطيب الذي لم ينل رضاك – بافتراض أنه هو الذي أبصرت به في السيارة مع أبيك – إذا تأهل بك يُسعدُك خيرًا من أي شاب من شباب هذه الأيام... بل ثقي أن زوجا كمرعشلي بك يخلص لزوجته إخلاصا جدا بشرط أن تحسني معاشرته وتعرفي كيف تتحكمين فيه وتتصرفي في شئونه.

ملكة: أتحكّم فيه... واتصرف في شئونه؟ أنا لا أريد زوجا من هذا النوع؛ لأن الزواج في نظري يجب أن يكون مظهرا للعيشة الراضية باتفاق الزوجين معا... لا أن يكون تحكُّمًا، ثم إني أصارحك القول يا أماه، لقد كنت أنفر من هذا الشخص وابغضه في سريرتي. أما الآن فلا بُدَّ لي أن أجاهر ببغضي إياه،

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٤.

ونفوري من هذا الزواج منه، بل من مجرد ذكر اسمه. وأنا واثقة من أنه لن يحدث وفاق بيننا أبدا"[١].

والمتأمل في الحوار السابق يلحظ رؤيتين مختلفين من طبقة واحدة، الأولى منهما تتمثل في الأم حيث ترى أن الزواج هو ما ترتضيه الأسرة فقط دون مشورة البنت؛ فليس لها دخل فيه، فتستخدم حيلا مع البنت للموافقة على هذا الرجل الذي يكبرها بسن كبيرة تصل إلى سن والدها؛ فمنها: أن الرجل المتقدم في العمر يُلبّي كل طلبات الزوجة التي تصغره في السن؛ إذا أحسنت معاشرته، كما أنه عاقل رشيد غني يختلف عن الشباب الذين يسيرون حول هواهم ورغباتهم الشبابية؛ والثانية تتمثل في البنت؛ حيث ترى أن الزواج لا يتم بدون موافقة ورضى بين الطرفين.

وتظلّ رؤية الزواج منطلقة من منظور ثقافي لدى الوالدة؛ من حيث عدم الاعتراف بالحبّ الذي ينتهي إلى الزواج؛ وأنه دخيل على المجتمع العربي؛ وذلك في قولها: "الوالدة (بذعر وانزعاج): لو صحّ قولك هذا إذن لخربت كل لبيوت ولم يتم زواج واحدة... وإن كان هذا القول صحيحا في أوربا فهو لا ينطبق علينا في مصر... وإن كانت كلّ بنت تتشدّد كتشدُّدك هذا فلن يُعقد على واحدة من البنات.

ملكة: ولكن أنت والدتي... لا بدّ أن تكوني أحببت والدي... وقد أخبرتني أنه لم يكن إذ ذاك في مصاف الأغنياء... وقد عشتما عيشة سعيدة... ولم تُقصِّري في واجبك نحوه... كما أنه لم يغضبك... ولم أسمع منك قطُّ ثناء على تفيدة هانم التي تزوجت من شكري بك لأجل أطيانه...."[٢].

ترى البنت أن التكافؤ في الزواج لا يتمثل في الغنى والثروة، ولا في كبر سن الزوج؛ وإنما هو اتفاق وحبّ ورغبة بين الطرفين؛ ومن ثم أشارت إلى زواج

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٧، ٥٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص٥٠٧، ٥٠٨.

والدها من والدتها دون مشاكل أو نفور، وإن كانت هذه الرؤية لا تتفق تماما مع المنظور الثقافي للزواج عن حبّ وتوافق؛ بل ربما يحدث خلاف بين هذين الطرفين؛ نتيجة لأمور مستجدّة قد تحدث في الحياة، ويعجز الزوجان عن مواجهتها؛ فتبوء الحياة بالفشل والانفصال بينهما.

وأما عن الوالد فرؤيته تتفق مع الوالدة؛ بل تزيد بعدا عنها؛ وذلك في معرض حديثه عن الزواج في الحوار بينه وبين ابنته: "ملكة: إن مسألة الأفراح والجهاز والجواهر لا أكترث لها في مثل هذه الظروف، واقل شيء يرضيني إذا كان يرضيك.

الوالد: بارك الله فيك من فتاة كأمّك وأبيك لا تهمّك سوى المصالح الحقيقية لو عرفت (يتقرب إليها وتبدو عواطفه القطنية) صفقة القطن التي تمّت لنا اليوم إذن لفرحت. صحيح أن البيك الذي رأيته معي اليوم مرعشلي بك بعينه وليس أحد سواه. رجل يزين مجالس الرجال ويحلّ كبرى المعضلات وتوقيعه في البنوك لا يُرد، واسمه كالذهب الإبريز. غنيٌّ جدًّا.

ملكة: يا والدي ثق أنه من المستحيل عليَّ أن أقبل هذا الزواج...."[١].

فسلطة المادة هيمنت على الوالد؛ حيث صوّره الكاتب عبدا للدينار والدرهم؛ لدرجة قبوله زواج ابنته زواجا؛ يبغي من ورائه تنمية ثروته؛ من خلال زواج البيع والمصلحة الشخصية؛ التي تهيمن عليه؛ فيطمع في ثروة (مرعشلي) الذي يوافق على زواج ابنته منه؛ حيث يراه أن الأنسب لابنته؛ وذلك في قوله: "الوالد: نريد أن نفرح بك في دار زوج يلائمك ويكون كفُؤًا لك في الجاه والمال. مرعشلي بك غني جدًّا وزوج نادر المثال، وقد قرأت معه أمس الفاتحة"[٢].

يرى الوالد أن التوافق والتناسب في الزوج أن يكون من نفس طبقته؛ ومن ثمّ كان رفضه (عبد الحكيم)، الذي يمثل الطبقة المتوسطة، وموافقته على الزواج

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٢.
(٢) المصدر السابق، ص٥١٣.

من (مرعشلي) الذي هو من نفس طبقته الارستقراطية؛ تل التي تسعى لتحقيق مصالحها المادية، من خلال النسب والمصاهرة؛ وهذا ما أكّده الكاتب على لسان الوالد في حواره مع ابنته: "ملكة: حتى لو صار ملك الملوك أ سلطان السلاطين، فإنني لا أريد أن أكون ملكة بجانبه.

الوالد: عجايب! مرعشلي بك يساعدنا في بيع الأقطان، ويضمنا في البنوك خير ضمان، وله قصر في المنيرة وسيارتان فيا بنتي..."(١).

وبجانب المصالح المتبادلة من وراء الزواج نجد طمع كل واحد منهما في ثروة الآخر، فهذا من جانب الوالد؛ وأما (مرعشلي)، فيشير إلى الزواج من جانبه على أنه يتمثل في الطعام والشراب واللبس، من حيث هو زواج مادّيٌ فقط، يتضح ذلك في حواره مع الزوجة: " مرعشلي (ملتفتا إلى ملكة فإذا هي في غضب شديد): أنتِ دائما غضبى. لماذا هذا الغضب والعبوس؟ أنت بحمد الله عائشة في منزل جميل وعندك ملابس جديدة (يشير إلى المعطف) وبيانو وفونغراف... وزوج؟

ملكة: زوج... ماذا تقصد؟ أي زوج؟

مرعشلي: أنا... طبعا أنا ولا فخر. زوج عاقل جدًّا يعرف قدرك. حقًا إنني لم أتعلم بالمدارس ولكني أفهم كل شيء: في الزراعة والأسهم والفونوغراف، والجرائد... فلماذا أنتِ مُطرقة؟ تفكّرين كانك تحملين هموم الدنيا بأسرها؟"(٢).

فالزواج من منظور الزوج يتمثل في الأمور المادية فقط من الطعام والشراب والملبس، دون النظر إلى التوافق والراحة والسكن والطمأنينة والمشاركة في الأمور الزوجية والحياتية؛ فلا يعترف بالتعليم طالما توجد الماديات.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٤.

(٢) المصدر السابق، ص٥٤٠.

وتتبادل الرؤية في الزواج من جانب (مرعشلي)، الذي كان أكثر طمعا من (برعي)؛ حيث البخل في النفقة؛ يتضح ذلك في حواره مع زوجته: "ملكة: طبعا أنت لأنك ملزم بذلك. الزوج ينفق على الزوجة. افترض أنني لم أرث عن والدي شيئا مما ورثت من مال وعقار.

مرعشلي: طبعا كنت تتزوجين من رجل من طبقة أقل من طبقتي. وهم كثيرون وتعيشين عيشة محدودة.

ملكة: أنا الآن مثل من ليس لهم إيراد.

مرعشلي: لماذا؟

ملكة: لأنك أنت تستولي على جميع دخلي. وقد استوليت اليوم فعلا على ألف وخمسمائة جنيه من إيجار أطياني." (١).

ولا غرو في أن يكون هذا المنظور الثقافي للزواج لدى الزوج من هذه الطبقة الارستقراطية؛ المتمثل في تنمية الثروة، والإنتاج، والطمع والاستيلاء على إرث الزوجة، والتعالي على الطبقات الأخرى المحدودة؛ فيرى في نفسه الأنا العالية المتغطرسة؛ التي تقلل من حولها، فلا تنظر إلا لنفسها على سبيل الاستعلاء.

وهذه الرؤية تكشف عن المنظور الثقافي لدى الكاتب في الزواج من أجل المصلحة؛ وأن الطبقات الارستقراطية فيها معاناة؛ وليس من الضروري أن تعيش في استقرار وأمان وحياة طيبة كريمة؛ فينفتح النص على رؤى متعددة ومتنوعة تكشف عن المنظور الثقافي للمجتمع في الزواج، من خلال رؤى مختلفة ومتنوعة؛ فهذا ما يوحي إليه النصّ المسرحي من إشارات مضمرة.

إذن شكلت المرجعيات الثقافية الاجتماعية النصّ المسرحي؛ من خلال تلك الأنساق المترسخة في المجتمع، والتي تمثلت في الصراع الطبقي، وسلطة المادة، والحب، والسقوط الجسدي، والزواج؛ وجاءت نتيجة مكاشفة الكاتب لنماذج مجتمعية وبيئية.

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤١.

## المبحث الثاني: الأنساق الدينية، والفكرية

ومن الأنساق الثقافية التي كان لها حضورٌ فعّالٌ في النصّ المسرحي: الأنساق الدينية والفكرية؛ التي تعكس ثقافة الكاتب في رؤية بعض شخوص المجتمع لهذين النسقين؛ وما لهما من أثر بيئي ومؤسساتي يُعدّان مرجعية ثقافية؛ وتمثلتا في:

**١- النسق الديني:**

ظهر الاتجاه الديني مصحوبا بالإنسانية والعلم في مسرحية (يقظة الضمير)؛ فاختلف مفهومه من شخصية لأخرى، وظهر أثره على بعض الشخصيات؛ مما كان نتاجا للمنظور الثقافي لدى المجتمع.

واتضح الاتجاه الديني في أفعال الشخصيات مع كثرة الاقتباسات الدينية من القرآن الكريم، والسنة النبوية؛ ففي شخصية الزوج نجد فهمه للدين والصبر حسب هواه، ويتمثل في: "ملكة: ولكن يا بيك لا يجوز الإهمال في أمراض الأطفال. أنت لا تشعر بكل ما أشعر به، أنا الأم، نحو هذا الطفل.

مرعشلي: لماذا؟ ألست أنا أيضا والدًا؟ ولكن الله وضع الصبر في قلبي والحلم في صدري والإيمان في فؤادي. قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، يا هانم."(١).

جاء الاتجاه الديني معكوسا لدى الزوج الذي تأثر بالمنظور الثقافي لدى بعض أفراد المجتمع في فهمهم للدين؛ حيث يرى مرض الابن لا يُجدي معه الحزن والهمّ؛ بل التجلد والصبر؛ فاقتبس من القرآن الكريم ما يوحي بأنّ هذا المرض مما كتبه الله علينا؛ وهذا على عكس سير الحدث في المسرحية؛ الذي يوحي بعدم اهتمام الزوج بولده وانشغاله الأكثر بالمال؛ حتى لا يشعر بما يعتري الآباء تجاه أولادهم أثناء مرضهم من حزن وتفكير؛ وهذا يجعل الإنسان لا يعترض على قضاء الله كما يظن الزوج (مرعشلي).

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٦.

ونجد أيضا هذا الزوج في فهمه للدين حسب هواه؛ فنراه في موقف آخر يتفاعل مع بعض آيات القرآن الكريم بمفهومها الصحيح؛ وذلك في حواره مع زوجته: "مرعشلي: الدكتور فتحي بك ابنه مريض وهو مشغول به، وأرسل آخر اختصاصي بدلا منه.

ملكة: عجبا! وأنا للأسف لا أرتاح إلا للطبيب الذي يعرف مزاج الولد منذ نشأته إلى الآن (تقصد التليفون).

مرعشلي: سيّان يا سيدتي، ربما يكون مقدم الطبيب الجديد خيرًا من يعلم! وعسى أن تكرهوا شيئًا وهو خير لكم (يدخل الخادم)" (١).

يُلحظُ في هذا الحوار التناقض بينه وبين الحوار السابق من حيث الفهم الصحيح للدين من جانب الزوج؛ وهو اقتباسه لجزء من آية من القرآن الكريم؛ حيث يرى بأن الدكتور القادم قد يكون خيرًا من الطبيب الذي اعتاد عليه في علاجه لابنه؛ وهذا مما تشير إليه بعض الآية الكريمة؛ فيبدو أن الزوج يتعايش مع بعض المفاهيم الدينية والشرعية حسب مزاجه؛ وهذا ناجم من المنظور الثقافي لديه، وانعكس أثره على بعض أفراد المجتمع.

ويتلون الزوج: (مرعشلي) في مفهومه للدين؛ حيث يرى أن الطلاق هو أبغض الحلال؛ وهذا ما يتوافق مع السنة النبوية؛ وذلك في اقتباسه لجزء من نصّ الحديث النبوي الشريف؛ وذلك في حواره مع زوجته: "ملكة: أنت تعرف طبعًا نتيجة الشقاق المستمرّ بين الزوجين إمساك بمعروف أو تسريح بإحسان. فإذا كنت لا تستطيع معاشرتي بالجميل فالأولى لنا أن نفترق.

مرعشلي: نفترق!

ملكة: طبعا هذا أمر الشرع الشريف الذي تذكره دائما. لماذا أوجد الطلاق؟ هل سنَّهُ الشارع عبثًا؟!

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٧.

مرعشلي: الطلاق للرعاع والأوباش. أبغض الحلال إلى الله الطلاق.

ملكة: هو أحبّ الحلال إلى الله في مثل هذا الحال.

مرعشلي: الطلاق مستحيل. ثقي وتأكدي أنني لا أطلق أبدًا، وأنك زوجتي في الدنيا والآخرة." (١).

فالمفهوم الديني للطلاق يختلف بين الزوجين حسب المنظور الثقافي لديهما؛ فمن جانب الزوجة تراه حلالًا طالما فيه شقاق ونزاع مستمرّ بين الزوجين، وهذا مبني على عدم التوافق بينهما؛ حيث الحرمان العاطفي، والتقصير في النفقة، وعدم الاهتمام بالطفل من جانب الزوج ورعايته لهما؛ وأمّا من جانب الزوج فيراه أنه من ديدن الرعاع والأوباش؛ الذين هم في نظره من الطبقات الدنيا؛ وهذا مما يتوافق مع منظوره الثقافي في نهبه إرث زوجته وامتلاكه له؛ فهو متزوج المال لا (ملكة)، ويكشف الحوار السابق – أيضًا – عن(الأنا) العالية الطاغية المتغطرسة؛ وذلك وصفه للمطلقين بقوله: (الطلاق للرعاع والأوباش)؛ مما ينبئ عن السخرية والاستهزاء بهؤلاء.

ولا شك أن المفهوم الديني لدى الشخصيات في المسرحية يتأرجح بين العلم والجهل في غالب الأحوال؛ فنرى أهمية العلم من منظور الشخصية غير المتعلّمة؛ وذلك في الحوار بين الزوج والزوجة: "ملكة: أنا أخشى أن يكون المرض...

مرعشلي: لا سمح الله. فقط ادخلي.

ملكة: اسمح لي بإذنك أن أكلمه، ولو من وراء حجاب.

مرعشلي: إذا احتجنا إليك دعوناك لمحادثته كما ترغبين (تتردد ثم تهزّ كتفيها متألمة ثم تخرج ببطء) زوجة متعلمة ونبيهة وذكية لا يمكن منع هذه الأفكار عن عقلها. العلم نور يا فندم"(٢).

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص٥١٧.

فالعلم له أثره على الشخصيات في المسرحية؛ فمن خلال هذا الإقرار السابق من الزوج بأهمية العلم، ووصفه بأنه يميز المرء بالنباهة والذكاء والنور؛ فيتضح أثر الجهل على الشخصية وتعامله بعدم علم ومعرفة.

ويتضح أثر العلم على شخصيتي: الطبيب والزوج في الحوار الذي جمعهما بخصوص مرض الطفل؛ وذلك في قولهما: "الدكتور: العفو يا بيك... الأطفال يحبون الملاطفة... وانا لا أقصر في ذلك نحوهم.

مرعشلي: تمام... ولكني لا أعرف أن ألاطفه كما تلاطفه جنابك.

الدكتور: إن معالجة الأطفال تحببهم إلينا... وكل إنسان يشعر بألم إنسان آخر لا بُدّ أن يعطف عليه، والعطف يُولِّد الحنان... والحنان يولد الحب.

مرعشلي: هذه فلسفة، زادك الله... أنا أحب أن أفهم مثل هذه المسألة وأقرأ الجرائد والروايات... ولكن لا أزال أحتاج إلى سماع مثل هذا الكلام العذب. إنه حلو كالعسل... ولا أتذكر أنني قرأته في أية جريدة أو كتاب"(١).

والمتأمل في المنظورين السابقين يلمح أثر العلم على الشخصيتين؛ من خلال الطفل ومدى تعلقه الشديد بالدكتور الذي يلاطفه، وعلى الجانب الآخر نرى جفاء الطفل من الرجل الذي في حكم والده وتربّى معه وعاش في كنفه؛ ولكن الأمر لا يتعلق بالعلم من جهة القراءة والكتابة فقط؛ بل ممن تأثر بالعلم وانعكس على أخلاقه؛ بخلاف الزوج الذي تعلّم القراءة والكتابة من أجل أن يتابع سعر البورصة والأرباح فقط؛ فوجّه كل معرفته لجمع المال فقط؛ وبالتالي لم يشعر بالآخرين من حوله؛ ممن يعانون من أمراض بدنية أو نفسية؛ الأمر الذي أطغى فيه فحولة(الأنا)؛ فانصرف عنه الطفل لأنه لم يبادله أيّ شعور أو ملاطفة؛ وهذا ممن يهدف إليه الكاتب في الجفاء وعدم الشعور بالآخرين إذا تملّك المال المرء، وأصبح عبدًا له.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل ، ص٥٤٨.

إذن جاء المنظور الثقافي للنسق الدين والفكري حسب أثر العلم والجهل على الشخصية في المجتمع؛ بالإضافة إلى ما يتوافق مع هوى الشخصية؛ من خلال ثقافات متجذرة في البيئة الاجتماعية؛ فهذا ما يشير إليه النصّ تحت أقنعة الخطاب.

**٢ – المنظور النسقي للضمير الإنساني والأخلاقي:**

إن الضمير الحيّ الذي يعيش داخل المرء يرتبط في مضمونه ارتباطا تامًّا بالنزعة الإنسانية؛ التي تغذيها الفطرة النقية السليمة، والوازع الديني، والواقع الاجتماعي الأخلاقي؛ بالإضافة إلى المعرفة والارتقاء في العلم؛ ومن ثمّ: "يلاحظ الإنسان أن في أعماق نفسه قوة تحذره فعل الشر إذا أغرى به، وتحاول أن تمنعه من فعله، فإذا هو أصرّ على عمله أحسّ بانقباض نفسه أثناء العمل لعصيانه تلك القوة"(١).

فهذه القوة مصحوبة بلا شكّ بالإرادة التي تعمل على الخير؛ وهي ما تسمى بالضمير الأخلاقي؛ الذي يختلف من شخص لآخر حسب النازع الداخلي له في عزمه وإرادته وفكره، ومدعوم في ذلك بروافد اجتماعية وعلمية وأخلاقية؛ ولذا: "كلما زاد علم الإنسان ونما عقله ارتقى ضميره، ذلك أن الخبرة والتجربة ومعرفته بنتائج الأشياء النافعة والضارة توسع عقله"(٢).

وبالنظر في مسرحية (يقظة الضمير) التي نحن بصددها، وقد حملت عنوانا للضمير، وهدف الكاتب من خلال مضمونها إلى العنوان الذي تحمله؛ حيث كشف عن المغزى في الفصل الأخير؛ ليغلق النهاية الهادفة؛ فاتضح الضمير في المسرحية؛ من خلال الندم والعودة، وإصلاح الخطأ، وعدم العزم على ارتكاب الخطأ والقتل بعد النضج والعلم.

---

(١) كتاب الأخلاق، أحمد أمين، ص١٥، ط مؤسسة هنداوي، ٢٠١١م.

(٢) المرجع السابق، ص١٧.

وتبيّن الضمير وهدف الكاتب له من خلال رؤية الطبيب المعالج للطفل، والذي كانت تربطه علاقة حميمة بالزوجة قبل زواجها؛ وهي في ريعان شبابها؛ مما أدى إلى السقوط الجسدي، وحملت منه، وتزوجت بغيره؛ وأكمل الطبيب مسيرة علمه؛ ومازال متعلّقا بها؛ بل يظلّ الضمير يلحّ عليه بخطئه الفادح؛ فلم يتزوج بغيرها، وهو عالق بها، وضميره يؤنّبه من حين لآخر: "الدكتور: يا ملكة... اجلسي... اسمعي وتعقّلي... أنا رجل شريف ورأس مالي شرفي في صنعتي.

ملكة: وهل مسستُ بسوء ذلك الشرف؟

الدكتور: فلنضرب صفحا عما إذا كنتِ مسستِ أو لم تمسسي... إنني منذ تقابلنا بعد فراقنا الطويل محافظ على شرفك بوصف كونك زوجة لرجل آخر، ولم أحاول يوما أن أحطّ من كرامتك.

ملكة: لا فائدة تُرجى من الكلام عن الكرامة وعن الرجل الآخر؛ لأن الفرق بيننا في هذه المسألة شاسع، ومسافة الخُلْف لا حدّ لها. إن كرامة المرأة هي الحبّ والسعادة. وليس في قلبي متّسع لغيرهما. وها أنا قد خاب رجائي للمرة الأخيرة في الحب والسعادة.

الدكتور: ولكنني نسيت نفسي في سبيلك، ومحوت اسم السعادة من صفحة حياتي لأجلك، ولم أرد قط أن أعرف امرأة سواك فلم أتزوج"(١).

تتضح أمور كثيرة في الحوار السابق تتعلّق بالضمير لدى الطبيب؛ من حيث الاعتراف بالخطأ السابق في السقوط الجسدي مع تلك الزوجة وحملها منه؛ فظلّ محافظا على العهد بينهما فلم يعرف امرأة غيرها؛ كما حافظ على حرمة البيت الذي دخله لعلاج الطفل فلم ينل من كرامة تلك الزوجة؛ على الرغم من تلاقيهما مرة أخرى مع طفلها الذي يحمل اسمه في الشرع؛ فلا يأخذه التفكير إلى الهروب

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٥٨، ٥٥٩.

بها، أو يعتدي عليها بعلاقة غير شرعية؛ مما كان لمهنة الطب أثر عليه، بالإضافة إلى العامل الزمني بعد مرحلة الشباب والمراهقة.

ويكشف الكاتب عن الضمير الإنساني لدى الطبيب في حواره مع عشيقته من قبل؛ وذلك في كيفية الخلاص من الزوج الذي يمثل لها عقبة كبيرة في حياتها، خاصة وأنها ازدادت بعد العثور على حبيبها ووالد الطفل الحقيقي؛ يتضح ذلك في: "الدكتور: هذا صحيح، ولكن الفضيحة مهما كانت مزعجة فإنها أخفّ من الجريمة. فإن خطف الطفل أهون من قتل رجل. على أن الطفل سوف يكون مكرّما معزّزًا ثم نترقب الحوادث وننتهز الفرص، فعلّ الله يهدي صاحبنا فيطلّقك من تلقاء نفسه.

ملكة: لقد فكرت في هذا، بل في أكثر من هذا، وقلت صبرًا لعلّه يصاب بداء وبيل.

الدكتور: وهل تمنّيتِ له الأمراض كلها، أو تمنيت له مرضا معيّنًا.

ملكة: ومع ذلك فلو مرض فإنك بلا ريب ستكفل علاجه.

الدكتور: كلا... سوف أنسحب؛ لأنني إذا تقدّمت لعلاجه فلا بدّ أن أنصحه وأخلص له في العمل، وعسى أن يُشفى من دائه." [(١)].

يُلحظ في الحوار السابق الضمير الإنساني من خلال أمور متنوعة: أولها: مهنة الطبيب في الإخلاص في العمل، حتى ولو كان المريض سببا في عنائه وشقائه. ثانيا: عدم الإقدام على ارتكاب جريمة القتل من خلال مهنته كطبيب؛ وذلك بالغش في مهنته؛ حيث تريد الزوجة الإقدام على هذا الفعل بحجّة العلاج اليومي الذي يأخذه الزوج؛ فيكون الطبيب وسيلة للخلاص منه بإعطائه جرعات زائدة عن المطلوب، ثالثا: التفكير السديد والهادئ من الطبيب في كيفية انفصال

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٦٠، ٥٦١.

الزوجة التي لا ترغب الاستمرار مع الزوج عن طريق خطف الطفل؛ لعلّ الزوج يهتدي إلى الطلاق.

وإذا كانت الحكمة يتصف بها الأطباء؛ فقد جاءت في المسرحية من الطبيب: (عبد الحكيم)، الذي يحمل اسمه علامة على ذلك المغزى؛ ومن ثمّ استخدم الكاتب تلك العلامة في نضوج الطبيب وتحلّيه بالحكمة والعقل الرشيد؛ ليسدل الستار ويوحي للقارئ بالغاية من المسرحية؛ فيمزج هذه الغايات بعنوان المسرحية؛ من خلال تلك الغايات النبيلة؛ التي التزم بها نحو مجتمعه في معالجة قضاياه؛ فأظهرها الكاتب من خلال الضمير الإنساني في الشخصيتين المحورتين:(عبد الحكيم، وملكة).

ويكشف الكاتب عن هذا المغزى في الحوار بين الشخصيتين؛ فيقول على لسانهما: "عبد الحكيم: هو السؤال الآتي... من أين للإنسان الضعيف مثلنا حقّ الإقدام على إعدام شيء لا يستطيع إيجاده من العدم؟ فما بالك إذا كان هذا الشيء هو أعظم الأشياء، بل هو النفس التي حرَّم الله قتلها إلا بالحقّ منذ الأزل.

ملكة (بجد وتفكير): إن قولك هذا حقّ، وله في نفسي وقع، وفي ضميري أقوى صدى. وأنا متفقة معك على أمهات المسألة، ولكنني أستسهل الصعب في سبيل السعادة المنشودة وتُمتُّعنا بالحياة معا وتربية الطفل في كنفنا.

عبد الحكيم: هذا حسن... ولكن اسمعي، إن السعادة التي تقوم على جريمة هي جحيم مستعر، وكل بيت يُبْنى على الشرّ مآله الخراب ومآل أهله العدم؛ حياة مُنغّصة وآمال يكتنفها الياس ويحفُّ بها الألم" (١).

يقف الطبيب موقفا إنسانيا حيال عزم عشيقته في الإقدام على إنهاء حياة زوجها؛ لتعود إليه؛ فتظنّ أن السعادة في العودة على حساب جريمة القتل؛ ويرى الطبيب أنها سعادة مؤجلة ومؤقتة مؤداها إلى الجحيم؛ فكانت للجريمة الأولى في

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٢.

السقوط الجسدي أثرها البالغ نحو هذا الموقف العصيب مع عشيقته للتخلّص من زوجها؛ بالإضافة إلى أثر مهنة الطب عليه؛ حيث أكسبته حكمة ورشدا وعقلا رشيدا؛ إلى جانب الإنسانية التي تسيطر عليه.

كما يشير الكاتب إلى عاطفة تلك الزوجة وما تتسم به من إنسانية لدرجة أنها توافق الطبيب في إنسانيته؛ لكن ما تعانيه من مأساة حياة وحرمان عاطفي، وحرمان الطفل من والده الحقيقي كان له صدى كبيرًا أيضا في موقفها من الزوج؛ مما أرغمها على التخلص منه، وهذا منظور ثقافي تشبعت منه شخصيات كثيرة في المجتمع، وترسّخت في ذهنها في مثل هذه المواقف .

ولا عجب في أن يشير الطبيب الحكيم إلى رؤيته نحو موقف عشيقته حيال زوجها؛ من خلال الضمير الإنساني؛ شارحا كيفية الأسباب التي أدت إلى تأزم هذا الصراع بينها وبين زوجها: "عبد الحكيم: من يدري؟ إننا تحت تأثير الحب والضمير. حكمنا بالإعدام على رجل أبله لا ذنب له بجانب حبِّه الأعمى للمال، سوى أن تخيَّرك في غفلة من والديك وتأهّل بك. وهو لا يدري أنك مشغولة بغيره. فماذا يكون حكم الله علينا إذا نفَّذنا حكمنا؟

ملكة: بماذا يحكم الله علينا إذا نفّذنا حكمنا؟

عبد الحكيم: أنا لا أقصد تنبيهك من جهة الضمير والشرف؛ لأنني استنزفت قوتي في هذا السبيل ولم أنل مأربًا، ولكن لي أن أسألك: ما قولك في حكم الله الذي يسمع ويرى؟ "(١).

يظلّ السقوط الجسدي والخطأ السابق يلحّ آثاره على الطبيب في رؤيته لعزم عشيقته على قتل زوجها من ناحيتي: الضمير والشرف، الضمير في قتل إنسان لا ذنب له سوى الظفر بالمال الذي ورثته الزوجة فقط؛ ويتحمل هذا الأمر الوالد الذي كان يطمع أيضا في مال هذا الزوج قبل وفاته؛ فيرى الطبيب أنه لا جريرة

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٣.

على الزوج فيما تتعلّق به الزوجة حيال الطبيب قبل زواجها من (مرعشلي)، وأما فيما يتعلّق بالضمير والشرف الذي يعترف بوقوعه فيهما خلال سقوطه الجسدي مع تلك الزوجة قبل زواجها؛ ومن ثمّ يحذر الوقوع في جريمة أخرى لا تتعلّق بالبشر وإنما هي من اختصاص الله في إنهاء حياة شخص ما؛ فأشار إلى الضمير الإنساني نحو هذا الموقف.

ويسدل الكاتب الستار في الاعتراف بالذنب من جانب الطبيب وعشيقته؛ ذلك الأمر الذي جعل الشخصيتين: (عبد الحكيم وملكة) في حيرة طوال المسرحية؛ فمن ناحية الأول؛ فالذنب لم يفارقه، وحرمانه من محبوبته خمس سنوات؛ بالإضافة إلى حرمانه من ولده الذي ظلّ يعاني العطف من الأبوة والحنان؛ وهو يُربَّي بعيدا عنه؛ فهو في حالة قلق مستمرة، ومن ناحية الشخصية الثانية فقد عانت الحرمان من الشخص الذي أحبته، وعاشت حياة معاناة مع شخص يكبرها في السن؛ بالإضافة إلى بخله، ولم يبادلها أيّ شعور ينسيها حبّها الأول؛ فعاشت معه خمس سنوات في شقاء وعذاب.

ومن ثمّ أراد الكاتب أن يجعل الجزاء من جنس العمل، وهو منظور ثقافي يتعلّق بالشريعة الإسلامية، والقوانين الإلهية؛ وهذا ما يكشف عنه الحوار: " عبد الحكيم (يدنو منها ويقول بهمس): ألم نخطئ في شبابنا؟... ألم نقترف ذنبًا تمقته الشرائع وتأباه القوانين كلها؟... تكلّمي!

ملكة (بصوت خافت): نعم أخطأنا، ولكن لم يكن لنا مناص عن فعلنا.

عبد الحكيم: لعل في تعذيبنا الآن تكفيرًا لسيئاتنا. وعسى أن يكون الله خفَّف عنا ولطف بنا. فجدير بمن كان مثلنا بدلا من أن يُدبِّر مقتل هذا الرجل أن يطلب العفو ممن يملك غفران الذنوب! انظري... تأملي... إن كان هذا الرجل سوف يموت حتما بفعلنا فإرادة الله هي السابقة."[١].

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٣.

ينظر الكاتب في الحوار السابق إلى المنظور الثقافي الذي تقرّه الشريعة بأن الجزاء من جنس العمل؛ وهو ما يتوافق مع الهدف والغاية من المسرحية التي عنون لها بعنون: (يقظة الضمير)؛ وتمثّل هذا العنوان في لحظة التنوير على لسان الشخصيتين المحورتين في الإقرار بالذنب، وحجم المعاناة جراء هذا الخطأ الذي لا يتوافق مع الشريعة والقوانين؛ وقد دفع إلى هذه الاعترافات الصراع الذي قد يؤدي إلى جريمة أكبر مما حدث من قبل.

كما يشير الكاتب إلى الإرادة المطلقة من الله، والتي يتعجب منها الإنسان في صراعاته المجتمعية؛ فيوحي إليها من خلال هذا الحوار: "ملكة (تبكي): عبد الحكيم... ماذا فعلت بي؟... لقد أضعفت عزمي وقضيت على إرادتي.

عبد الحكيم: كلا... إن الحقيقة على عكس ما تظنين... إن ما تشعرين به الآن ليس ضعفًا في الإرادة ولا زعزعة في العزيمة. إنما هو عين القوة وعين الأمل. قوة الإيمان بالله والأمل في رحمته... قوة الصبر على تحمُّل المكاره... وقوة الاستمرار في البذل والتضحية انتظارًا للفرج.

ملكة: الفرج...

عبد الحكيم: عسى أن يكون الفرج قريبا... أقرب مما ننتظر (تبكي) كل إنسان في الورى رهين إشارة القضاء والقدر... وإن له نصيبا من البلاء بالصبر والمجاهدة، وإن تحمُّله نصيبه من البلاء بالصبر والمجاهدة هو الواجب.

ملكة: (تمد يدها بالأنابيب): إذن... خذ هذه الأنابيب وأبقها معك.

عبد الحكيم (بفرح): هل عدلت عن تنفيذ خطتك ولو مؤقتا؟

ملكة: مؤقتا؟ ... لا... أنا عدلت إلى الأبد... ليعيش ولدنا سعيدا... فربما متنا وتركناه وحيدا، ولعل الله يغفر لنا." (١).

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٤، ٥٧٥.

ويحيل الكاتب المنظور الثقافي لدى الشخصيتين إلى الوازع الديني والإنساني؛ وذلك في عدول (ملكة) عن قتل زوجها؛ لتتوافق مع رؤية (عبد الحكيم) للأحداث التي ألمّت بهما جراء خطئهما في سن الشباب وسقوطهما الجسدي؛ ليتغلّب الاتجاه الديني ويهيمن عليهما؛ ليتركا الأمر تحت إرادة الله المطلقة؛ فيوقظ الضمير هاتين الشخصيتين.

ويختم الكاتب تلك اليقظة الضميرية؛ من خلال فرض الحدث نفسه الذي كان الشخصيتان يعزمان عليه قبل وقوعه؛ ليترك لهما مساحة كبيرة من التفكير حيال الصراعات الكثيرة التي كانا يعانيان منها طوال أحداث المسرحية؛ يتضح ذلك في هذا الحوار: "نعيمة: الباشا لا يتكلّم! ... عيناه محملقتان ووجهه مُحتقن.

ملكة: وكيف رأيت ذلك؟

نعيمة: سمعته ينادي بصوت مختنق؛ فأسرعت إليه فإذا به متمدّد على أرض غرفته ووجهه وعيناه كما وصفت لك (ينصت عبد الحكيم لهذا الحديث باهتمام، فلا تكاد نعيمة تفرغ منه حتى يسارع إلى النزول وتتبعانه. فيسود السكون قليلا ثم يُسمع صوت بكاء من الطبقة السفلى من العوامة، ثم يظهر الدكتور في الطبقة العليا).

عبد الحكيم: لا حول ولا قوة إلا بالله... إنا لله وإنا إليه راجعون... ذهب المسكين في يوم فرحه برتبته ضحية الشراهة والنهم.

ملكة (صاعدة وهي تبكي): هل قطعتَ الرجاء يا عبد الحكيم؟ ألا من وسيلة تنبِّه قلبه فربما كان مغمى عليه من شدة التعب؟

عبد الحكيم (في أسف): كلا... هذه سكتة مخّية صاعقة... يموت المصاب بها فورًا ولساعته.

ملكة: ألا يمكن إسعافه بأفضل وأقوى من هاتين الحقنتين؟

عبد الحكيم: كلا... إن الحقن بالكافور والكافيين أقصى ما وصل إليه العلم للإسعاف في مثل هذه الحالة... وقد استعملتهما له يائسًا؛ لأنني لدى رؤيته فحصتُ قلبه ونبضه فتحقّقت وفاته... لكلّ أجل كتاب.

ملكة: إني أسامحه وأسأل له من الله رحمةً واسعة"(١).

يختم الكاتب المسرحية بموت: (مرعشلي)، الذي ينتهي به الصراع بينه وبين زوجته؛ ويشير من خلاله إلى المغزى من المسرحية، وإلى يقظة الضمير عند الشخصيتين؛ والعاطفة التي تتملّك (ملكة)، التي كانت تعتزم من قبل على قتله، وبعد موته؛ ليأتي القدر لحظة التنوير بكل حلوله، وحيرة الشخصيات نحوه؛ ثم ربط الكاتب الفرح بالموت في شخصية: (مرعشلي)، الذي لم يأخذ وقتا للفرحة من الرتبة حتى تأتيه المنية؛ وهذا من منظور ثقافي فكري.

يتضح مما سبق أثر الأنساق الدينية والفكرية المتمثلة في: النسق الديني، والضمير الإنساني والأخلاقي؛ ومدى صداها على الشخصية في المجتمع حسب درجة تعليمها، وتفاعلها مع تلك الأنساق، التي شكلت مرجعية ثقافية؛ جاءت نتيجة مكاشفة الكاتب لنماذج مجتمعية وبيئية أفرزها النصّ المسرحي تحت نسق مضمر.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٦.

## المبحث الثالث: أثر الأنساق الثقافية في جماليات بناء المسرحية

لا شك أن لكل عمل بناء يقوم عليه؛ ويؤسس له؛ ومن خلاله يقوم المتلقي والقارئ بمشاركة العمل وتحليله وتفسيره؛ وكل فن أدبي له بناء خاص به؛ فالشعر أوزان وقواف، والفن القصصي يعتمد على السرد والحوار، والفن المسرحي يقوم على الحوار فقط؛ ولكل من هذه الفنون بناء خاص حسب التجربة نفسها؛ وتصوير الكاتب لها، وتوصيلها للجمهور في قالب يتناسب مع الفن ذاته حسب النظرية النقدية، والذوق العام في بنائه.

ومسرحية (يقظة الضمير) لها بناؤها الخاص الذي ينطلق من أثر المنظور الثقافي في كل مفردات البناء من: الصراع، والشخصيات، والفضاء الزماني والمكاني، واللغة أداة التوصيل؛ بالإضافة إلى الأنساق المضمرة المجلة؛ التي تتضمنها المسرحية؛ وجاءت كالتالي:

**١ – الأثر في بناء درامية الصراع**:

يعتمد الفن المسرحي على الصراع الدرامي من الحدث أو الموقف المتأزِّم، الذي تقوم به الشخصيات؛ فهو: "حتمية حدوث هذا أو ذاك في هذه اللحظة بالذات"(١).

فالصراع عنصر رئيس في المسرحية؛ وذلك لأنها تقوم على الحوار الذي يتسم بالقصر والحدّة؛ لأن: "الدراما توجد حيث موقف متأزم أي في قمة الموقف، وهي تهمل ما يسبق هذا الموقف وما يليه" (٢).

وتأتي درامية الصراع في مسرحية: (يقظة الضمير)، من لحظة رفض الوالد طلب (عبد الحكيم) – خريج كلية الطب – الزواج من ابنته (ملكة)؛ ليبدأ التأزم والصراع التدريجي؛ وشغل هذا الصراع الفصل الأول بمناظره الستة،

---

(١) دراسات في الأدب المسرحي، د/ سمير سرحان، ص٢٩، ط مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

(٢) فن كتابة المسرحية، د/ رشاد رشدي، ص٤٣، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

والذي تجزأ وتفرّع بعد ذلك؛ ففي المنظر الأول كشف الكاتب عن أسباب رفض الزواج، وعن البعد الاجتماعي لشخصيات (عبد الحكيم، وملكة، وبرعي وزوجته)، وفي المنظر الثاني: يوضح الكاتب الصراع الداخلي الذي ينتاب الوالد، وهو بيعه للقطن وتنمية ثروته، ويظلّ الصراع الرئيس في طلب الزواج واليأس منه، والمنظر الثالث يتمثل في: حوار الشاب مع الفتاة والحديث عن رفض الزواج، والمنظران الرابع والخامس: حوار حادّ بين الوالدة والبنت في محاولة بائسة من الثانية؛ والمنظر السادس: يدور الحوار فيه بين الأب والبنت في إقناع الشخصية الثانية الزواج ممن ارتضاه والداها من نفس طبقتها؛ وتريد البنت ترك البيت؛ ويزداد التعب على الوالدة، ويسدل الستار على الفصل الأول.

والفصل الثاني: يدور حول معاناة (ملكة) في بيت الزوجية الجديد بعد أن طوى الكاتب خمس سنوات، تزوجت فيها الفتاة وأنجبت طفلها الذي حملت به من (عبد الحكيم)؛ فيمرض الطفل في المنظر الأول؛ وفي المنظر الثاني: يكشف المؤلف عن الصراع الذي ينتاب الزوج من الحرص على جمع المال، وإهماله الزوجة والطفل، وفي المنظر الثالث: يعتذر الطبيب المعالج للأسرة؛ ويأتي مكانه طبيب آخر، والمنظر الرابع: يأتي الطبيب الآخر، وهو(عبد الحكيم)، الشاب الذي حملت منه (ملكة)، وتربطهما علاقة حبّ قوية من قبل، وفي المنظر الخامس: يكشف الطبيب على الطفل، والمنظر السادس: يدور الحوار بين الخادمة والزوج بخصوص مرض الطفل وبكاء الزوجة، والمنظر السابع: حوار بين الخادم والزوج (مرعشلي) في طلبات الطبيب لعلاج الطفل.

والمنظر الثامن: طلب الطبيب ممرضة من المستشفى، والمنظر التاسع: تلاقي شخصيتي (عبد الحكيم، وملكة) أثناء علاج الطفل، وحوار موسع بين الخادم والزوج والزوجة والطبيب حول حالة الطفل، والمنظر العاشر: وصول الممرضة، وصراع الزوج حول المال، وعتاب بين (عبد الحكيم، وملكة) حول مدة الفراق خمس سنوات واسترجاع أحداث ماضية، والمنظر الحادي عشر: حوار بين

الممرضة والطبيب والزوجة، ومتابعة حالة الطفل، والمنظر الثاني عشر: حوار بين الممرضة (حافظة) والزوج؛ حيث إقامة الممرضة في البيت من أجل الطفل، ويظلّ صراع المادة مع الزوج، والثالث عشر: بين الطبيب والزوج يكشف الكاتب في هذا المنظر عن البعد الاجتماعي للزوج؛ ليطّلع عليه الطبيب ويدرك المعاناة بنفسه التي تعانيها الزوجة، والمنظر الرابع عشر: حوار بين الطبيب والأم للاطمئنان على صحة الطفل؛ وينتهي الفصل الثاني بمناظره الأربعة عشر، والتي أطال فيها الكاتب؛ ليمهد لفترة زمنية بلغت خمس سنوات من الفراق بين شخصيتي: (عبد الحكيم، وملكة) أساس الصراع الدرامي الذي بنيت عليه المسرحية؛ ومن ثمّ تدرّج الكاتب في تلاقي الشخصيتين؛ حيث تمّ التلاقي في المنظر التاسع؛ وإن كان بين الفصل الأول والثاني انفصام كبير، من رفض الزواج في الفصل الأول إلى حياة زوجية وإنجاب ومعاناة في الفصل الثاني.

والفصل الثالث: يصوّر الكاتب فيه معاناة الزوجة، وذلك في عشر مناظر؛ في المنظر الأول: شقاق ونزاع مستمر بين الزوج (مرعشلي) والخادم (إدريس)، والزوجة (ملكة) من أجل النفقة، والمنظر الثاني: خبر وصول المزارعين لسداد الإيجار، وفي المنظر الثالث: مقابلة بين الزوج والمزارعين في الأرض، والمنظر الرابع: شراء الزوج معطف للزوجة وتأففه من ثمنه، والمنظر الخامس: حدّة في الحوار بين الزوجين بسبب شراء الزوجة معطفا، ونفور الزوج من ثمنه.

والمنظر السادس: مطالبة الزوجة بإيراد الأرض إرثها، وهروب الزوج منها، والمنظر السابع: دخول الطفل على الأم حال بكائها من حوار الزوج، والمنظر الثامن: حوار بين الطبيب والزوجة والطفل، وتعلقه الشديد بالطبيب، واسترجاع بين الطبيب والزوجة للحظة ما قبل زواجها من (مرعشلي) حال رفض الوالد الزوج من (عبد الحكيم)، والمنظر التاسع: حوار بين الزوج والزوجة والطبيب في حالة وجود الطبيب في غياب الزوج، وعدم اهتمام الثاني بهذا الأمر؛ ليكشف الكاتب عن إهمال الزوج ببيته، والمنظر العاشر: حوار بين الزوج والزوج

حول الحلوى التي تعلّق بها الطفل وقد أحضرها (عبد الحكيم)؛ فيزداد الأمر تعلّقا بطفله وعشيقته؛ ويسدل الستار.

والفصل الرابع: وقد دارت أحداثه في عيادة الطبيب؛ ففي المنظر الأول: دار الحوار بين الطبيب والمريض، وبعد انتهاء الكشف؛ يأتيه اتصال من عشيقته بشأن الطفل؛ ليمهد الكاتب للمنظر الثاني: الذي جاء الحوار فيه بين الزوجة والطفل والطبيب؛ فيتأزم الصراع فيه من خلال معاناة الزوجة مع زوجها؛ والتي اطّلع عليها (عبد الحكيم) أثناء علاج الطفل، وكيفية تخلّص الزوجة من تلك الحياة الأليمة، التي تتكبّد مشقتها مع الزوج، حيث أزمة الصراع الحادّة، والحيرة التي تكتنف الطبيب والزوجة حيال هذا الزوج العنيد.

والفصل الخامس: ويختم الكاتب به الصراع الدرامي؛ ليشير من خلاله إلى الغاية المرجوة من المسرحية؛ متمثلة في يقظة الضمير؛ حيث جاء المنظر الأول متمثلا في: الحوار بين الزوج والطبيب في عوّامة الأول للتحضير للحفل الذي يقيمه بمناسبة ترقيته إلى رتبة بيك، والمنظر الثاني: يدور حواره بين الطبيب والزوج وأحد المدعوين في التهاني والمباركات، والمنظر الثالث: يدور بين الزوج وأحد المدعوين حول الانصراف من الحفل، والمنظر الرابع: يكشف الكاتب فيه عن التنبؤ الذي ينتاب الزوج في التعب والإرهاق، والتهيئة للنهاية.

والمنظر الخامس: حوار حادّ بين (عبد الحكيم، وملكة) ، وتفكير الزوجة في التخلّص من الزوج لتهنأ مع عشيقها؛ ويرفض الطبيب طلب عشيقته – بحكم مهنته، والضمير الإنساني – التخلّص من الزوج؛ وتأتي يقظة الضمير ليستفيق الاثنان بمراجعة النفس؛ والإحساس بالذنب مع استرجاع للماضي؛ وما حدث فيه من خطيئة السقوط الجسدي؛ ليتأزم الموقف، وفي المنظر السادس: لحظة التنوير؛ حيث تأتي الأقدار بموت الزوج بأزمة حادّة في المخ؛ وينتهي الصراع المتأزم بين الزوجة والزوج؛ وتعود الزوجة إلى عشيقها ويسدل الستار على الصراع كاشفا عن المغزى والهدف في أنساق ظاهرة ومضمرة.

إذن جاء الصراع الدرامي في المسرحية تدريجيا شيئا فشيئا من خلال أحداث فرعية، ترتّبت ترتيبا منطقيا؛ أسهمت في حدّة صراعات جزئية تتأزّم؛ ثم تنفرج؛ لتكوّن صراعات أخرى تضافر جميعها في خيط متسلسل؛ لتعبّر في النهاية عن النسق الثقافي، الذي يهدف إليه الكاتب، من خلال المنظور الثقافي المتمثل في يقظة الضمير.

**٢ – الأثر في بناء الشخصيات، ودلالاتها السيميائية:**

لا يوجد صراع دون الشخصيات؛ فالشخصية هي التي تقوم بالصراع المتأزم بينها؛ وليس أي شخصية في المسرحية جديرة بالدور الذي تقوم به؛ بل لا بدّ من الكاتب أن يتعمّق في معرفتها حتى تقوم بالدور المنوط بها؛ من حيث الدلالات والعلامات؛ لأن غاية الكاتب من الصراع هو: "تصوير بعض الشخصيات الإنسانية في مواقف تبرز سماتها النفسية وعلاقاتها الإنسانية، وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يمثل بعض القيم الإنسانية الخاصة"(١).

وجاءت الشخصيات في المسرحية على نوعين: رئيسة، وثانوية، وكلا منهما له دور مهمّ في نمو الصراع الدرامي في المسرحية؛ فالشخصيات الرئيسة تتمثل في شخصيتي: (عبد الحكيم وملكة) الرئيستان في صراعهما مع (برعي والد ملكة)، ورفضه زواجهما، وإيثاره زواج ابنته من (مرعشلي) أحد أبناء طبقته؛ وتنمو شخصيتا (ملكة وعبد الحكيم)؛ من خلال الصراع؛ فتقع الشخصية الأولى في شراك حبّ الفتى، وهو من طبقة أخرى غير طبقتها، وتقع معه في السقوط الجسدي؛ وتتزوج من نفس طبقتها من (مرعشلي)؛ خوفا من ظهور الحمل، واضطراريا لمرض والدتها؛ لتنمو الشخصية في صراعها المتأزم مع الزوج الشحيح، والمسيطر على إرثها؛ فتعاني معه هي وطفلها؛ وتتحول إلى شخصية شريرة تريد التخلص من الزوج؛ بعد رؤيتها (عبد الحكيم)؛ فتطلب منه

(١) من فنون الأدب، المسرحية، د/ عبد القادر القط، ص٢١.

المساعدة؛ ثم تتحول إلى شخصية نادمة على خطئها الأول في سقوطها الجسدي؛ وعلى عزمها على القتل.

وأما شخصية (عبد الحكيم) الطالب خريج الطبّ، المراهق الذي وقع في السقوط الجسدي مع الفتاة المراهقة؛ يكمل دراسته ويعمل طبيبا، وينضج، ويظلّ على وفائه لتلك الفتاة؛ فلم يرتبط بغيرها؛ وتتغير تصرفاته إلى الحكمة والتأني ويتسم بالإنسانية؛ ويلتقي مع الفتاة مرة ثانية بعد زواجها؛ ويرفض طلبها في التخلص من زوجها؛ ليتصرف بحكمة ويعود معها إلى الماضي ليتذكّر ماضيهما، وما تريد أن تعزم عليه من الإقدام على جريمة أخرى؛ وفي النهاية تتغلب النزعة الإنسانية، ويتيقظ الضمير الحيّ لديهما.

وأما الشخصيتان الرئيستان – أيضا – (برعي، ومرعشلي)، أخذتا صفة واحدة طوال المسرحية؛ وهي إيثار المصلحة المادية في الزواج من أبناء طبقتهما؛ ومن ثمّ اتسمتا بالسطحية.

وإلى جانب دور الشخصيات الرئيسة في الصراع الدرامي في المسرحية؛ فإنها تحمل – أيضا – دلالات ثقافية سيميائية؛ من حيث الأحداث التي تقوم بها داخل الفعل المسرحي؛ فأول ما يطالعنا شخصية: (عبد الحكيم) الطبيب الذي تتوافق صفاته النفسية مع اسمه؛ حيث اتصافه بالحكمة في أقواله وتصرفاته؛ وتأثره بمهنته الإنسانية وهي الطبّ؛ وعلى الرغم من ذلك؛ فإنّ الكاتب لم يصفه بالكمال؛ بل أعطاه سن المراهقة والخطأ؛ وذلك بوقوعه في السقوط الجسدي مع شخصية (ملكة) ابنة الطبقة العليا؛ التي وقعت في شباك حبّه؛ وحملت منه؛ مما يدلّ على نموّ الشخصية المحورية؛ ويضفي الكاتب – أيضا – على شخصية الطبيب يقظة الضمير في الاعتراف بجرمه، والوفاء بالعهد أمام هذه الضحية: (ملكة)؛ فلم يتخلّ عنها وعن ولده الذي أنجبته منه.

وثاني الشخصيات هي شخصية: (ملكة) تلك التي تمثل الثنائية في المسرحية، وهي الملكة المتوّجة في أسرتها ابنة الطبقة العليا الارستقراطية، كما

يوحي الاسم؛ تلك الشخصية التي ألبسها الكاتب دور الفتاة، التي ليس عليها حجاب في وصول أحد أبناء الطبقة المتوسطة إليها؛ وذلك من خلال الحبّ، الذي تخطّى حاجز الفوارق الطبقية، وثالث الشخصيات: (برعي) يحمل دلالة الاسم فقط في تصرفه العجيب والغريب في جمع الأموال فقط؛ لا يعرف سوى ذلك؛ حتى ولو على حساب ابنته في زواجها من أجل المصلحة.

والشخصية الرابعة (مرعشلي) حيث يوحي الاسم إلى كبر سنّه؛ بالإضافة إلى اسمه المركب من كلمتي: (مر) و(عشلي)؛ فالجزء الأول يشير إلى المرارة، وانعكس ذلك في تعامله المادي مع زوجه، والجزء الثاني يوحي بالحرص على الحياة وجمع الأموال فقط، ولو على حساب أسرته؛ لأنّ أفعاله تشير إلى الإقصاء والأنا العليا؛ وذلك في الجزء الثاني (عشلي)، أي يكون العيش لي وحدي.

وأما عن الشخصيات الثانوية في المسرحية؛ فكان لها دور مهمّ في إثارة الصراع؛: "لأنها تقوي الخط الرئيسي للمسرحية أو للقصة وتبرز المعاني التي يبرز الكاتب في إبرازها"(١).

وتمثلت في هذه الشخصيات، وهي: الأم، التي كانت وسيلة مساعدة للوالد في رفض زواج ابنتهما من (عبد الحكيم)؛ فعملت على نمو الصراع، وأيضا شخصيتا: (نعيمة، وإدريس) اللتان يمثلان الخدم؛ فيسهمان في صراع الزوجة مع زوجها (مرعشلي)؛ حيث أبرزا صفة الشح والبخل عند الزوج؛ من خلال تجهيز المائدة، وأجرهما أيضا؛ مما كان لهذه النفقات الأثر الأقوى في معاناة (ملكة) في حياتها الزوجية؛ التي جاءت عكس ما يتوقعه القارئ من عيش هذه الطبقة الارستقراطية في نعيم وترف.

وتأتي شخصية المزارع (متولي) الثانوية؛ التي تكشف عن معاملة الإقطاعيين للمزارعين، وما دونهم من الطبقات الأخرى؛ وأيضًا أسهمت تلك

(١) فن كتابة المسرحية، د/ رشاد رشدي، ص٦٩.

الشخصية في معرفة الزوجة خداع الزوج لها؛ وذلك في سرقته لأموال إيجار أرضها التي آلت إليها عن طريق الميراث؛ ومن ثمّ أسهمت الشخصية الثانوية في نمو الصراع وإثارته في النصّ؛ فكان لها دورٌ مهم.

وإلى جانب عمل الشخصية الثانوية في الصراع الدرامي؛ كانت لها الدلالة السيميائية، التي تدلّ على جوهرها؛ فنجد(حافظة) الممرضة؛ التي توحي بالحفظ ومراعاة المرضى؛ فكانت حافظة للطفل (عبد الحكيم) أثناء إقامتها في منزل (مرعشلي)؛ لتأدية واجبها التمريضي نحو الطفل، وأيضا (نعيمة) الخادمة و(إدريس) الخادم، وهما شخصيتان كثر ذكرهما في العمل الخدميّ سواء في الفن القصصي أو المسرحي، وأيضا (متولي) المزارع ذلك الاسم الذي يوحي بتوليه الأرض وكيفية التصرف في المحصول، والوقوف على متطلبات الأرض من الكيماويات، والتقاوي، وجني المحصول، ومحاسبة العمال؛ فيكون الرئيس المباشر للأرض بتفويض حرّ من الإقطاعيين والرأسماليين.

إذن كان للشخصية بنوعيها الرئيسة والثانوية دورٌ مهم وفعّالٌ؛ من حيث قيامها بالأحداث، وإثارة الصراع ونموّه؛ بالإضافة إلى دلالاتها السيميائية؛ التي تشير إلى بعدها النفسي والاجتماعي؛ الذي يثري العمل؛ وذلك من خلال مرجعية ثقافية: اجتماعية ومؤسساتية؛ أسهمت بدورها في إنتاج هذه الشخصيات؛ التي أفرزها النسق المضمر في المسرحية.

**٣- الأثر في بناء البيئة الزمانية والمكانية**:

لا يتشكّل أي عمل قصصي أو مسرحي دون زمان يشتمل عليه، وتنطلق منه الأحداث، ومكان تقوم فيه؛ ليعكس البيئة، والخلفية، التي أسهمت في إنتاجه ودلالاته، والفن المسرحي يحفل بتلك البيئة الزمكانية؛ فيبدأ من لحظة الحاضر؛ ويسترجع ذكريات ماضية حسب مجريات الأحداث وترتيبها في البناء؛ وأيضا المكان يختلف من مسرحية لأخرى؛ فقد تعتمد على مكان واحد، أو تتعدد فيها الأمكنة.

**أولا: البيئة الزمانية:**

يعدّ الزمن العامل الرئيس في القصّ، والمسرح لا يتشكل دون سرد للأحداث عن طريق الحوار الذي يقوم عليه؛ فالزمن محوريٌّ في البناء: "وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثمّ أنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محرّكة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث"(١).

وتنطلق البيئة الزمانية في مسرحية (يقظة الضمير)؛ من خلال رؤية الكاتب لها؛ حيث يقوم العامل الزمني بدور مهمٍّ في تنمية الأحداث عن طريق الاسترجاع (الفلاش باك) والتنبؤ (الاستباق) ، فبدأ الكاتب المسرحية من لحظة الحاضر، من خلال تقدّم (عبد الحكيم) لطلب الزواج من (ملكة) بنت (برعي) الوالد الذي ينتمي للطبقة المنتجة؛ ويأخذ الحوار في تسلسله الزمني التتابعي؛ حتى تنقطع الأحداث برفض الوالد هذه الزيجة؛ وتتخلل هذه الفترة الزمنية بعض التنبؤات، التي تكشف عنها الأحداث في نهاية المسرحية.

وينقطع هذا التسلسل الزمني الحاضر؛ ويطوي الكاتب خمس سنوات، فتتزوج البنت من نفس طبقتها؛ لتقوم تلك الأحداث المطوية بدورها خلال تلك المدّة الزمنية؛ وتعود بأحداث أخرى جديدة؛ تكشف عن نوازع الشخصيات الداخلية، وذلك عن طريق الاسترجاع؛ لتأخذ طريقها مرّة أخرى في التسلسل؛ وتشير في النهاية إلى المغزى والهدف في عدة رؤى تحيط بعنوان المسرحية وتوحي إليه.

ومن ثمّ كان للعامل الزمني أثره في إثارة الصراع وبلوغ ذروته؛ ليتساوق مع المنظور الثقافي لتلك الأحداث؛ والزمن المسرحي وإن كان بدأ في الماضي؛: "فتراه على أنه لحظة حاضرة مترامية الأطراف يظهر فيها الماضي غير منظم

(١) بناء الرواية، د/ سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص٣٨، ط مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٤م.

وغير مرتب، وكلمة الحضور تعني الوجود الملموس والحيّ في نفس الوقت أي الحاضر الزمني أو ما هو كائن"[١].

ففي الزمن الحاضر الذي بدأت به المسرحية، نجد الكاتب يشير إلى أول خيوط الصراع مع اللحظة الحاضرة في طلب الزواج؛ فيقول: "عبد الحكيم: إني وإن كنت فقيرًا... ولكنني أمتّ إليك بحبل القرابة..." [٢].

فطلب الزواج ورفضه من قبل الوالد كان خطوة على أول الصراع الذي تطور؛ وظلّ عالقا بالشخصيتين المحورتين حتى نهاية المسرحية؛ وينتهي هذا الطلب بالرفض التام من الوالدين بعد محاولات عديدة؛ فيسدل الستار على هذا الفصل الأول بتسلسله الزمني في خمسة مناظر فشلت فيها كل محاولات الطبيب، الذي ينتمي إلى الطبقة الوسطى لإقناع الوالد في الزواج بابنته؛ وهذه المرحلة الزمنية التي استغرقت فصلا كاملا تستحوذ من الشخصيتين: (عبد الحكيم وملكة) مرحلة الشباب والمراهقة؛ والتي على إثرها وقعا في السقوط الجسدي؛ مما أدى إلى تلاحم الأحداث في حمل (ملكة) من (عبد الحكيم)؛ وتتزوج من (مرعشلي) هذا الزوج الذي هيمنت عليه سلطة المادة فغلبته؛ وأصبح رهينا بها ويعمل تحت لوائها؛ مما جعله الكاتب لا ينشغل بزوجه وما أنجبته من طفل؛ وإنما تزوج المال الذي ورثته عن والدها؛ فأصبح عبدًا للمال فقط.

الاسترجاع: ويترك الكاتب مستوى القصّ الأول ليعود إلى الوراء والماضي؛ ليسترجع أحداثا ماضية تتعلّق بالحاضر، وهو ما يسمى بالاسترجاع؛ وهو يتنوع إلى ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي، واسترجاع داخلي، واسترجاع مزجي يجمع بين النوعين، والأول منهم: "يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث"[٣].

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤١.
(٢) المرجع السابق، ص٤٩٧.
(٣) بناء الرواية، د/ سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص٥٨.

وأما الداخلي: "يعالج به الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية"(٣).

ويطوي الكاتب خمس سنوات من زواج (ملكة) ووضعها لولدها الذي حملت به من (عبد الحكيم)؛ لتعود مجريات الأحداث – عن طريق الاسترجاع الداخلي – من بيت الزوج (مرعشلي) واختصر الكاتب في تلك المدة الزمنية الأحداث التي تعاني منها الزوجة في معاشرتها للزوج من البخل، وعدم الاهتمام بها وبولدها؛ نتيجة انشغاله التام بالمادة؛ فأخذ الكاتب في سرد هذه الأحداث من خلال الحوار من داخل بيت الزوجية؛ يتضح ذلك في الحوار بين الخادمين: "الخادم: ألو! ألو!... سنترال ٢٣٠٥٦ من فضلك مستعجل جدًّا... مشغول! من ساعة... دقي يا مدموازيل من فضلك!... ألوا! من؟... أنا إدريس بمنزل سعادة مرعشلي بك... الدكتور فتحي موجود... من فضلك يشرف حالا بمنزل مرعشلي بك بحدائق القبة....

الخادمة: الطبيب سيحضر يا إدريس؟"(١).

يسلط الكاتب الضوء على مرض الطفل والاتصال بالطبيب المعالج للأسرة؛ من خلال الخادم؛ وليس الزوج الذي تسلّطت عليه المادة؛ وهذا بعد خمس سنوات من الزواج، وجاء الحوار السابق عقب نهاية الفصل الأول الذي انتهى بالحوار الحادّ بين الأب والأم (وملكة) في رفض الوالدين الزواج من (عبد الحكيم) وإرغامها الزواج من (مرعشلي)؛ فتضحّي البنت خوفا على والدتها التي تعاني مرضا مزمنا؛ وتخشى عليها الموت، وتتزوج ممن اختاره الوالدان لها؛ ثم يشرع الكاتب في الفصل الثاني بهذا الحوار بين الخادمين بعد خمس سنوات.

ويأتي الاسترجاع في صورة حكي للماضي في الحوار بين الشخصيتين المحورتين قبيل نهاية المسرحية؛ ليكشف الكاتب عن آخر تطورات رفض الوالدين

---

(١) بناء الرواية، د/ سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، ص٦٠، ٦١.

(٢) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٥

زواج ابنتهما من (عبد الحكيم)، وقبوله من الآخر البخيل الثري: "الدكتور: ولكن يا ملكة كيف قبلت منه في حياة والديك؟

ملكة: نعم قبلت كما تقبل الحمامة المذبوحة، ورضيت معاشرته كما يقبل القمري سجنه في القفص. وقد رفضت إلى أن كاد أبي ينفجر من الغيظ والكدر، ولكن أمي – سامحها الله – هي التي تنبأ الأطباء بشدة دائها وبدنو أجلها فأرغمت على هذا الزواج بأمل شفائها أو على الأقل لتحسين حالتها وتخفيف وطأة الداء عنها ونجاتها من الخطر.

فهل أُلام إذن على أنني بذلت حياتي رخيصة وضحيت بشبابي وولدي وحريتي في سبيل إنقاذ تلك التي ولدتني وربتني صغيرة؟!

الدكتور: كل ذلك جرى لك!

ملكة: وأكثر منه...

الدكتور: وأنا لا أعلم به...

ملكة: طبعا لأنك استبحت لنفسك أن تنجو بها من تلك المشكلة؛ فبقيت خمس سنين ولا أخطر ببالك مرة، فلم أقف على أخبارك من أحد، ولم توافِني منك طوال هذه المدة رسالة.

الدكتور: لقد خشيت من شدة الألم... وأنت لم تتحرِّي ولم تسألي؟

ملكة: لقد سألت عنك بعد أن أفقت من نكبة الزفاف، فلم يهدني إلى مقرِّك أحد؛ فكنت كالمجنونة أريد أن أراك. فتضاربت أقوالهم، فعلمت حينا أنك في الأرياف وحينا آخر أنك في الإسكندرية. وعلمت أيضا أنك سافرت إلى أوربا"[١].

ويأتي الاسترجاع الداخلي السابق بالمعاتبة والوقوف على بعض أحداث الماضي، وربط الكاتب الحاضر بالماضي؛ ليكشف عن مضمرات تلك السنوات الخمس، التي حدث فيها انفصام بين الشخصيتين، وعانت كلٌّ منهما في حياتها الخاصة.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٥.

والعودة إلى الماضي تثير حدّة الصراع وما تعانيه تلك الزوجة، وذلك في حوارها مع الخادمة: "نعيمة: سيدتي لا تحزني. رحمة الله على سعادة البيك الكبير. ما كان أكرمه في منزله! قضيت في خدمتكم أكثر من عشر سنين، لم أسمع في اثنائها كلمة من هذا القبيل.

ملكة: رحمة الله! رحمه الله... تلك الرحمة الواسعة التي تدرك الجميع وتسع كلَّ شيء. ألم يكن هو السبب في كل ما أعاني الآن من صنوف الشقاء... أنا وأنتم؟ ألم يكن سبب ما نقاسي من عذاب وضيق وألم؟

نعيمة: لم يكن يظن أن البيك على هذا الجانب من الحرص الشديد و...

ملكة: القسوة التي لا حدَّ لها... انطقي.

نعيمة: يا سيدتي أنا لا استطيع الكلام."(١).

إن ألم الحاضر وما تعانيه الزوجة والخدم حيال هذا الزوج البخيل، يستدعي الماضي وما كانوا فيه من نعيم وهناء يرفلون فيه؛ ولكنّ الزوجة تعوّل على الماضي في إرغام والدها زواجها من (مرعشلي)؛ الذي كان سببا في عنائها وشقائها.

والاسترجاع الخارجي له دور مهمٌّ – أيضا – في بناء الأحداث قبل بداية المسرحية؛ حيث ربط الكاتب به الصراع الرئيس، والمغزى من النصّ المسرحي، واتضح ذلك في الحوار بين شخصيتي: (عبد الحكيم وملكة)، وهو استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل المسرحية "عبد الحكيم (يدنو منها ويقول بهمس): ألم نخطئ في شبابنا؟... ألم نقترف ذنبًا تمقته الشرائع وتأباه القوانين كلها؟... تكلّمي!

ملكة (بصوت خافت): نعم أخطأنا، ولكن لم يكن لنا مناص عن فعلنا.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٣٤.

عبد الحكيم: لعل في تعذيبنا الآن تكفيرًا لسيئاتنا. وعسى أن يكون الله خفَّف عنا ولطف بنا"[١].

لذا أسهم الاسترجاع الخارجي في بناء المسرحية قبل بدايتها؛ ليكون هو الخيط الرئيس؛ الذي بنى عليه الكاتب مسرحيته؛ وتمثّل في السقوط الجسدي بين (عبد الحكيم وملكة)؛ أثناء فترة المراهقة؛ ليكون هذا هو الدافع الحقيقي في التعجيل بالزواج، الذي قوبل بالرفض، وزواجها من شخص آخر حتى لا تتكشف الخطيئة.

إذن فالاسترجاع بنوعيه: الداخلي والخارجي له دور قويٌّ وفعّالٌ في البناء المسرحي؛ حيث يعمل الخارجي على تكوين خيوط البناء والفكرة؛ والداخلي يسهم في إثارة الصراع الدرامي داخل الشخصيات.

الاستباق: وأما الاستباق فقد أثار الصراع الدرامي أيضا؛ حيث يكشف عن المستقبل في رؤية تنبؤ؛ وذلك في ظل أحداث تدريجية تتحرك ببطء وتواز مع الحوار؛ وقد يفاجأ الكاتب مع القارئ: "بالتطورات غير المنتظرة"[٢].

فالاستباق والتنبؤ في المسرحية وقع من منظورين متناقضين، الأول منهما تمثل في: رؤية: (عبد الحكيم، وملكة) أن الزواج حياة آمنة مستقرة مبنية على التفاهم والتوافق والاستقرار، والسعادة، والثاني في رؤية: (برعي وزوجته) أن الزواج من نفس الطبقة يؤدي إلى السعادة؛ حيث المال، والمستقبل، والسعادة في تلك الزيجة.

يكشف الكاتب في ذلك عن ما آل إليه حال الشخصيتين (عبد الحكيم، وملكة) بعد فشل المحاولة في الزواج؛ والرغبة في الزواج من (مرعشلي): "الوالد: نريد أن نفرح بك في دار زوج يلائمك ويكون كفؤًا لك في الجاه والمال. مرعشلي بك غنيٌّ جدًا وزوج نادر المثال، وقد قرأت معه أمس الفاتحة.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٣.
(٢) بناء الرواية، د/ سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص٦٥.

ملكة: وأية جريرة لي في ذلك؟

الوالد: فإذا عدلنا عن إتمام الزواج يكون تفسير الأمر خادشا لشرفنا ولشرفك. نحن ربيناك وأنفقنا عليك داء مهجتنا وتعهدناك حتى صرت تقرئين روايات فكتور هوجو، ولم ندخل على قلبك الحزن في يوم من الأيام.

ملكة: ولا أنا أدخلت الحزن على قلبيكما. إنما يدخل الحزن في قلبي إذا تزوجت بدون رغبتي.

الوالد: إن زوجك يبيع حياته في سبيلك. طبعا إنه ليس جميلا جدًا، وليس في عنفوان الشباب، وليس من أتباع الطراز الحديث، ولكنه مثل بقية العيان الذين من طبقته منذ أصاب الرتبة الثانية مع لقب بيك..." (١).

ويُظهر الكاتب عكس هذا التنبؤ السابق، الذي بناه الوالد على زواج المال والجاه والمنصب؛ فتكشّف ذلك بعد الزواج على لسان الشخصيتين اللتين حرمهما الوالد من الزواج عن رغبة وتوافق: "الدكتور: وأيّ ملام أستحقّ أن توجّهيه إليّ بعد أن قاسيت في سبيلك ما قاسيت، ولا أزال حتى الآن أشعر بألم الصدمة التي أصابتني من أبيك. إنه كان وحده مسئولا فقد أعماه الطمع الأشعبي عن حقيقة سعادتك، ولكن لا يجوز لي أن أذكر محاسنه.

ملكة: طمعه الأشعبي!... لقد انقلبت الآية وصرت أنا فريسة لطمع هذا الرجل الثقيل. هل تظنّ أنه اغتال ثروتي ووضع يده على تركة أبي وأمي؟ وهو الآن مستولٍ على جميع إيرادي بغير شريك أو حسب؟

الدكتور: هل هذا الرجل الغني الذي فضّله أبوك عليّ لضخامة ثروته اغتال ثروتك؟

ملكة: نعم، واليوم فقط استولى على أقساط إيجار أطيان والدي.

الدكتور: ولماذا لا تطالبين بها؟

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥١٣.

ملكة: لا فائدة من المطالبة لشدة جشعه وحرصه. وقد ظهر لي الآن أن والدي كان ألعوبة في يد هذا الرجل فخدعه، ولم يكن ذلك التعس يحبني أو يهواني إنما كان يرمي إلى الاستيلاء على ثروتي؛ لعلمه بأني وحيدة والديّ وأنهما لن يعيشا إلى البد. وقد تمّ له ما أراد وتحقق له هذا الحلم الذهبي كما تحققت شقاوتي." (١).

فالتنبؤ أظهر عكس ما أراده الوالد من الزواج؛ حيث يموت، ويستولي الزوج على إرثه؛ لتكون ابنته ألعوبة في يده، وهذا خلاف المصلحة التي كان يأملها الوالد من الزواج في تنمية ثروته؛ وتنبؤ الزيجة بالفشل والشقاء والمعاناة من قبل الزوجة؛ ومن ثمّ يدلي المنظور الثقافي برؤيته في زواج المصلحة والطمع من الطرفين؛ وتكون الضحية هي الزوجة، التي أضحت سلعة مباعة؛ فتجني ثمار ما قرره الوالد.

والتنبؤ والاستباق يراه الباحث في تهيئة الكاتب لشخصية: (مرعشلي)؛ التي أوشكت على الانتهاء والموت، وذلك في المنظر الرابع من الفصل الخامس والأخير؛ وذلك في قوله: "مرعشلي (صاعدًا من سلم في الوسط بثياب النوم وعليها روب دي شامبر وعلى رأسه غطاء ويبدو عليه الأرق والألم والاضطراب): آه... عندي أرق... أرق شديد من النوع الذي كنت أعانيه في السنة الماضية. وقد رأيت عندما اضجعت أبشع الأحلام وأفظع الرؤى لا بدّ أن يكون هذا نتيجة لعسر الهضم. هل أفرطت في الطعام يا ترى؟ يجوز فقد اضطررت للعشاء بضع مرات من قبيل المجاملة... ما العمل؟ الأكل كثير جدًا والطهاة قد تفننوا وأحسنوا صنع المآكل كلها... هل هذه تخمة أم أنا شاعر بالشبع الشديد من كثرة الفرح؟! إذن فلأنم ولأتغلبنّ على هذا الألم..." (٢).

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٣، ٥٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص٥٦٧.

يشير الكاتب في التنبؤ السابق إلى أن شخصية: (مرعشلي) أوشكت على الموت؛ لينتهي الصراع المتأزم بين الزوج والزوجة؛ وذلك من خلال علامات وإشارات توحي بذلك: أولا: يُلمح ثياب النوم التي توشك على الانتهاء، بالإضافة إلى أفظع الأحلام التي توحي بالموت؛ ومن ثمّ اتسمت بالفظاعة؛ وثانيا: الاعتراف بأن ما يعاني منه من ألم؛ نتيجة عسر الهضم الذي قرره الطبيب من قبل؛ ولم يعطه أيّ اهتمام؛ بل كانت الأهمية للمادة فقط.

وهكذا جاء التنبؤ والاستباق في المسرحية على نوعين: نوع متحقق تكشف عنه الأحداث المتلاحقة في صراع تدريجي منطقي، ونوع آخر يظهر عكس التنبؤ الذي تراه الشخصية في المستقبل، – وأيضا في ترتيب منطقي تدريجيٍّ آخر –؛ وهذا من منطلق ثقافي تتعايش معه الشخصية في الواقع المجتمعي.

**ثانيا: نسقية المكان وأثره في الصراع الدرامي للمسرحية:**

يُشكل المكان في البناء المسرحي الخلفية والبيئة؛ التي تعكس البعد الاجتماعي والنفسي للشخصيات؛ ومن خلال تنوعه يستطيع الكاتب أن يبني مسرحيته بمهارة؛ فيكشف عن النازع الداخلي للشخصيات؛ ومدى تجاوبها مع الصراع الدرامي؛ وذلك لأن: "لأن الكتاب المسرحيين لم يقيّدوا أنفسهم منذ الحركة الرومانسية إلا بوحدة الموضوع فحسب منتقلين في الزمان والمكان حسب طبيعة الأحداث"(١).

وقد تنوع المكان وتصدّر في المسرحية مع بداية كل فصل؛ ليوحي بالأحداث التي تتناسب مع الشخصيات؛ حسب رؤية الكاتب لها؛ ففي الفصل الأول الذي بدأ به الصراع بين: (عبد الحكيم) الذي يمثل الطبقة المتوسطة و(برعي) والد(ملكة) الذي يمثل الطبقة العليا؛ وذلك في طلب الأول الزواج من ابنة الثاني؛ يكشف

(١) من فنون الأدب، المسرحية، د/ عبد القادر القط، ص٤٥.

الكاتب عن أثر المكان على الصراع الدرامي: "(المنظر في غرفة جلوس في منزل برعي بك والد ملكة بمصر القاهرة.)" [١].

فمن خلال المكان السابق الذي كشف عنه الكاتب يتضح أثره في إعطاء الشخصية لقب البيه؛ لينم عن الخيط الذي ينطلق منه الصراع؛ حيث وضعية المكان في القاهرة ومنزل، في حين الغالب في السكن القاهري الشقق، وهذا ما تتصف به أصحاب الطبقة المتوسطة فما دونها؛ ثم ينتقل الكاتب من هذا المكان الذي بلغ فيه الصراع ذروته بالرفض التام من الزواج إلى الفصل الثاني بتغيير المكان؛ حيث بيئة الزوج الذي ظفر بابنة الطبقة العليا؛ وذلك في قوله: "(المنظر في قاعة استقبال بفيلا بحدائق القبة وبها تليفون.)" [٢].

ينتقل الكاتب بالصراع الدرامي من مكان إلى آخر؛ وهذه الأماكن يغلب عليها الأبهة والشموخ، وذلك مع الطبقة العليا ذاتها، التي تمثّل خيوط الصراع الرئيسة؛ حيث الأماكن الفارهة الراقية التي تتناسب مع تلك الطبقة؛ ثم ينتقل الكاتب في الفصل الثالث مع الصراع الداخلي الذي جاء نتيجة حتمية للصراع الأول في رفض الوالد الزواج من (عبد الحكيم) وإيثاره (مرعشلي) الذي هو من أبناء طبقته؛ ليبدأ صراعا ثانيًا في معاناة الزوجة الصغيرة السن مع الزوج الكبير؛ فيكشف الكاتب عن طبيعة المكان؛ وذلك في قوله: "(في صالون في منزل مرعشلي بك بحدائق القبة غير الصالون الذي جرت به حوادث الفصل الثاني)" [٣].

وتغيير المكان في نفس المنزل؛ ينبئ عن ثراء المكان؛ حيث يوجد صالونان في منزل واحد؛ ومع كل هذه الإمكانيات من جمال المكان ورفاهيته؛ ولكن الصراع يهيمن على الطبيعة البشرية داخل الشخصية، من حيث الحرمان العاطفي، والمادي، وعدم الاستقرار؛ لأنّ هذا الزواج مبنيٌّ على المصلحة من أبناء الطبقة

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤٩٧.
(٢) المصدر السابق ، ص٥١٥.
(٣) المصدر السابق، ص٥٣٣.

الواحدة؛ فربط الكاتب البيئة المكانية بالأحداث والشخصية؛ فالتناقض والتضاد بين الأماكن من حيث السعة والأبهة والشموخ التي تنبئ عن الطبقة العليا، وبين الأماكن المتوسطة السعة التي توحي إلى الطبقة المتوسطة، لا شكّ أنه يمثّل أحد أهم النسق المكاني في بنية الصراع الدرامي داخل المسرحية.

ويبدأ الكاتب الفصل الرابع بالمكان الفريد في المسرحية؛ من حيث تناسبه مع الشخصيات في الأحداث، والطبقة المتوسطة؛ التي يمثلها الطبيب؛ فيقول: "(هذا الفصل تقع حوادثه في عيادة الطبيب عبد الحكيم. المنظر يستمر في غرفة العيادة نفسها وبها الأدوات التي تكون عادة في قاعة الفحص؛ وهي مكتب ومضجع لرقاد المرضى لدى فحصهم ودولاب أسلحة العمليات، ومكتبة بها كتب وسجلات، وتليفون وميزان صغير للأطفال، وكرسيان كبيران وموقد ومروحة كهرباء، والدكتور عبد الحكيم جالس بثوب العمل الطبي وأمامه مريض يخاطبه.)"[١].

والمتأمل في وصف المكان السابق يرى أن الكاتب أسبغ عليه وصفا تفصيليا غير الأماكن السابقة؛ وذلك لأنه المكان الوحيد المتصل بالطبقة المتوسطة، التي يمثلها الطبيب؛ ومن ثمّ أعطى المكان بعدًا تفصيليا، من حيث العيادة وأدواتها.

ويُنهي الكاتب المكان المسرحي – أيضا – بالوصف التفصيلي؛ وذلك مع بداية الفصل الأخير الذي يختم به الصراع؛ وتتكشف الخيوط؛ ليسدل الستار بتلك النهاية المغلقة؛ التي تكشف عن نهاية الصراع بين الغنى والفقر، وبين العلم والجهل؛ فيقول يصف هذا المكان: "(الوقت الساعة الأولى من صباح يوم من أيام الربيع في العوامة [محاسن] ملك مرعشلي باشا مربوطة على ضفة النيل الشرقية بين كوبري البحر الأعمى وكوبري الزمالك، وهي مكونة من طبقتين؛ السفلى

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٥٠.

وفيها المدخل ونوافذها مضاءة وتبدو فيها حركة خدم يذهبون ويجيئون يحملون مستلزمات الحفلات، والطبقة العليا مضاءة بأنوار ذات جملة ألوان ومفروشة بأثاث الجلوس ومُزدانة بشجيرات خضراء في براميل من الخشب وقد نُشِرت أمامها الأعلام. وبالعوامة حفلة استقبال وغناء شرقي؛ سروراً بالإنعام على مرعشلي بك برتبة الميرميران الرفيعة الشأن. وعند رفع الستار تُسْمع نغمات الموسيقى الشرقية يوقّعها جماعة من الآلاتية. وقد جلس على المقاعد المصففة حول بعض الموائد بشكل بوفيه أو مقصف، جماعة من المدعوين البكوات والأعيان بملابس السهرة وبعض مشايخ وهم يتكلمون ويضحكون ويتناول بعضهم صنوفًا من الحلوى....)"[١].

يكشف الكاتب في هذا الاسترسال السابق لوصف المكان التفصيلي عن ثراء المكان؛ وما تتمتع به أصحاب هذه الطبقة العليا؛ وينتقل على الفور إلى موت صاحب هذا المكان؛ ليشير إلى سرعة زوال المتعة الدنيوية؛ على الرغم من كثرتها.

ومن خلال ما سبق نرى تتعدد الأماكن داخل النصّ المسرحي؛ ليكشف الكاتب من خلالها عن المغزى من المسرحية في المفارقات بين الطبقات العليا وما دونها؛ وذلك في المكان وما يتسم به من ثراء سكني؛ وعلى الرغم من ذلك؛ فنجد المعيشة وما تحمله من صراعات، ومعاناة مختلفة، على خلاف الرؤية المجتمعية الواقعية؛ وذلك تحت تأثير النسق الثقافي المضمر في بناء المكان.

**٤ – الأثر في بنية اللغة، وأنماطها الدلالية:**

تمثل اللغة الأداة الرئيسة في عملية التوصيل السردي والحواري بين الشخصيات في العمل الأدبي؛ فتكون وسيلة نفعية، وإخبارية وتواصلية بين الكاتب والمتلقي؛ كما تعكس المنظور الثقافي لدى الكاتب، وما انعكس على شخصياته في

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٦٤.

التواصل بينهم؛ هذا إلى جانب المتعة الفنية والجمالية؛ التي تجذب القارئ والمتلقي؛ وتثير فيهم حركة المتابعة والقراءة والتشوق والتأثير.

فيشكل الأسلوب المسرحي القالب الذي يحتوي الفكرة؛ وهو: "بالنسبة للقارئ، هو الصلة بينه وبين المؤلف؛ للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث. فهو المظهر لإنتاج الكاتب المسرحي" (١).

واتسمت اللغة في مسرحية: (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة بسمات فنية وجمالية متعددة، تكشف عن المنظور الثقافي لدى الكاتب، وتتمثل في:

**أ – التناص والاقتباس**:

يتكون النص من مزيج من النصوص والأفكار والمعارف؛ حسب ثقافة الكاتب، ومهارته الفنية في النسج بين هذه الحقول الدلالية، وطريقة توصيلها للقارئ والمتلقي؛ ومن ثمّ يدخل النصّ ضمن مصطلح التناص؛ وهو: "أن يتضمن نصّ أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تدمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"(٢).

والتناص له دور مهمّ في العملية التواصلية بين الشخصيات؛ حيث وظّفه الكاتب في أكثر من موقف؛ فتفاعل مع الأمثال، والشعر، واقتبس من القرآن الكريم، وجعل هذه النصوص تكشف عن الجانب النفسي والداخلي لدى شخصياته؛ ففي الاقتباس من النصوص القرآنية على لسان الوالد في رفضه (عبد الحكيم)

---

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال ص٦١٢، ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧م.

(٢) التناص نظريا وتطبيقيا، د/ أحمد الزغبي، ص١١، ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٢٠ه/ ٢٠٠٠م.

الزواج من ابنته؛ فيقول: "برعي: وكذلك أنت تتزوج من غيرها وتنساها... وهذه حال الدنيا. المال زينة الحياة ثم البنون يا ولدي.

عبد الحكيم: يا عمّي إن حياتنا ليست سلسلة نسيان كما تظنّ، وليس المال كلّ شيء في الحياة... ارحم شبابنا"(١).

اقتبس الكاتب على لسان شخصية الوالد النّص القرآني ﴿ٱلْمَالُ وَٱلْبَنُونَ زِينَةُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَٱلْبَٰقِيَٰتُ ٱلصَّٰلِحَٰتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا ﴿٤٦﴾﴾ (٢)، ليشير إلى حرصه على المادة؛ ومن ثمّ كان اهتمامه الأول للمال؛ وهذا ما انعكس في تصرفه مع ابنته؛ فكانت في المرتبة الثانية بعد المال؛ ولذا دفع بها للزوج الغنيّ الذي يكبرها في سنّ والدها؛ من أجل المنفعة الدنيوية؛ وهذا البعد الثقافي اتضح في سلطة المال على شخصية الوالد.

والاقتباس من الحديث النبوي نجده أيضا في البراهين والحجج الواهية، التي يخرج بها الوالد من موقف رفض (عبد الحكيم) الزواج من ابنته؛ حيث وظّف النصّ النبوي في غير موضعه، وذلك في قوله: "برعي: أستحلفك بالله أن لا تحرج صدري. ومع ذلك سأقول لك شيئا شريطة أن لا تتأثر.

عبد الحكيم عفوًا يا عمّاه.

برعي: أنا لا يحقّ لي أن أقوله، ولكنّ الدين النصيحة. مهما يكن علمك ومهارتك فلن يكون لك شأن يُذكر"(٣).

وتظلّ سلطة المال تهيمن على الوالد في رفضه القاطع للزواج من ابنته مقتنعا أن المال هو كلّ شيء في الحياة؛ فلا علم ولا مهارة؛ وهذا من منظور ثقافي في رؤيته البعيدة للطبيب الذي في أول الطريق؛ ويطلب الزواج من ابنته؛

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٤٩٩.
(٢) سورة: (الكهف)، الآية (٤٦).
(٣) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٢.

ومن ثمّ استند إلى الحديث النبوي في برهانه وحجته؛ وذلك بالنصيحة الواهية؛ التي تتنافى تماما مع مدلولات النصّ النبويّ: "عن أبي هريرة – رضي الله عنه – "إن الدينَ النصيحةُ – إن الدينَ النصيحةُ – إن الدينَ النصيحةُ. قالوا: لِمَنْ يا رسُولَ الله؟ قال: لله ولِكتَابِهِ ولِرَسُولِهِ ولِأَئِمّة المُسلِمِيْنَ وعامَّتِهم"(١).

فالاقتباس من الحديث النبوي يكشف عن المنظور الثقافي للجانب الداخلي لشخصية: (برعي) الوالد الذي وقع فريسة لسلطة المادة؛ فأعطاها أولوية على حساب ابنته.

ويأتي الاقتباس من النصّ القرآني على لسان الشخصية الثانية؛ التي تتصف بالحكمة؛ كما تدّل عليه سيميائية الاسم؛ وذلك في حوارها مع (ملكة) : "عبد الحكيم: نعم نعم حُبِّنا الطاهر. فإن اتصالنا كان وسيلة للاتصال بالروح. التسليم واسطة والحب الحقيقي غاية تبررها. هكذا خلق الإنسان ضعيفا تلهو به الطبيعة وتلعب وتُسخّره فيما تشاء وهي لا تشاء إلا أمرا واحدا هو أعظم الأشياء وأقدسها...."(٢).

فالاقتباس من النص القرآني:﴿ يُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُخَفِّفَ عَنكُمۚ وَخُلِقَ ٱلۡإِنسَٰنُ ضَعِيفٗا ٢٨ ﴾"(٣). كما هو واضح في النصّ السابق يكشف عن الجانب الداخلي لدى تلك الشخصية، التي تغلب عليها الحكمة، وتبرر موقفها من حدث سقوطها الجسدي، وهذا المنظور الثقافي يعكس الاتجاه الديني لدى الشخصية؛ ويوضّح وقوف الإنسان الضعيف أمام شيطانه؛ الذي يغلبه في بعض الأحيان؛ لأنه يتصف بالضعف في الخلقة والتفكير.

(١) صحيح النسائي، رقم الحديث ٤٢١٠.

(٢) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٤.

(٣) سورة: (النساء)، الآية (٢٨).

ومن التفاعلات الشعرية؛ نجد التناص مع هذا الشطر من الشعر للمتنبي في قوله: ما كلُّ ما يتمنّى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السُّفن[١].

فأتى الكاتب بهذا التناص مع البيت الشعري السابق؛ ليغلف الموقف بشيء من التأمل والتأسف على الحال؛ يتضح ذلك في: "عبد الحكيم (ينظر إلى الماء والسماء حيث يوجد ضوء الكواكب): آه يا ملكة... كان أملي في الحياة أن تكوني لي وأن أكون لك، وأن تكون لنا عوآمة كهذه نغشاها كلما شئنا في حرية واطمئنان، دون خوف واضطراب كالذي نحن فيه، ولكن تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن"[٢].

يتناص الكاتب مع هذا الشطر من بيت المتنبي على الموقف العصيب الذي ينتاب الشخصيتين، وما يعانياه في حياتهما من حرمان، وبؤس، وشقاء؛ فيقف الطبيب متأملا في الحياة، وما يطوف بها من التناقض وعدم التوافق؛ وذلك من منظوره الثقافي نحو الشخصية التي حُرِم الزواج منها؛ وهي تعاني مع زوج ثري بخيل بينهما فارق كبير في السن؛ فتفاعل مع هذا الشطر الشعري الذي يشير إلى أن الحياة لا تسير في كلّ الأمور وفق رغبات المرء؛ ليكشف عمّا بنازعه الداخلي، وعمّا يأمله في الحياة.

كما نرى التناص مع المثل في كيفية التعامل مع المواقف والأحداث؛ يوضّح الكاتب ذلك على لسان الطبيب الذي يمتاز بالحكمة؛ وذلك في حواره مع الزوجة، التي حُرِم الزواج منها؛ وتريد التخلّص من زوجها؛ لما تعانيه معه؛ والعودة إلى حبيبها، الذي كانت تأمل في الزواج منه: "عبد الحكيم: لما كنت في أوربا شهدت تمثيل قطعة فاجعة حوادثها تشبه ما نعاني الآن هنا، فلما أن أخرجت الزوجة عزمها من حيّز الفكر إلى حيّز العمل أصابتها نوبة فظيعة من الندم، كانت على عقلها القاضية فجُنَّت جنونًا مطبقا.

(١) ديوان المتنبي، تصحيح وجمع د/ عبد الوهاب عزام، ص٤٦٩، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر١٣٦٣ه.

(٢) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٦٩.

ملكة: لا بدَّ أنه اكانت مجنونة قبل أن يحدث لها ما حدث. ومع هذا، فأيّ خير لنا في أن تروي لي مثل هذا الخبر؟

عبد الحكيم: كلا! ... لم تكن مجنونة... وعلم الطب لا يدلنا على ذلك. ومثل هذا الطارئ الذي أصاب الزوجة بعد الندم قد يصيب أعقل الناس وأكثرهم ثباتا. إن لمثل هذه الحوادث تأثيرًا سيئا على العقول والأجهزة العصبية، لا يظهر إلا بعد أن يسبق السيف العَذَلَ"(١).

كشف التناص السابق مع المثل: "سَبَقَ السَّيْفُ العَذَلَ"(٢)، على أن العتاب والندم لا يجديان شيئا مع من سبق عمله وجرى فعله؛ فأفاد المثل الشخصية في التعامل مع موقف الطبيب مع الزوجة إزاء عزمها على قتل زوجها؛ لتهنأ بحياة راضية طيبة مع مَنْ حرمت منه؛ فكان ذلك أدعى للتفاعل النصّي مع المثل؛ لأن الحوادث يعقبها ندم، وكيف يثمر بعد ما يسبق السيف العذل.

ولا شكّ أن تفاعل الكاتب مع النصّ يوحي بتنبؤ، وهو موت الزوج فيما بعد بأزمة مخّيّة دون قتل الزوجة له؛ ليتحقق التنبؤ الذي يوحي به الكاتب على لسان الطبيب؛ مما يتناسب مع المثل.

ويستخدم الكاتب التناص الشعري على لسان الطبيب – أيضا– من خلال ممارسة عمله؛ ليكشف عن مناص الزوجة وتبريرها قتل الزوج في سبيل السعادة والتخلّص من شقائها معه؛ فيقول: "ملكة: أتؤمن إذن بإرادة الله المطلقة؟ وتُوقن أن الأعمار محدودة؟

عبد الحكيم: طبعا... لا يؤمن بهذا الأمر حق الإيمان إلا نحن معاشر الأطباء. سلي أي طبيب يخبرك... فكم حالة تُعرض لنا يكون المريض فيها ميئوسا من حياته، فنوقن بموته ونؤكده لأهلاه بأنه لا محالة ذاهب... ولكن هذا

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل ، ص٥٧١.

(٢) مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري المعروف بالميداني ت٥١٨ه، ج١، ص ٣٤١، ط مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة ١٣٠٠ه.

المريض نفسه ينجو بمعجزة لا نعلم سرّها! وقد نرى المنيّة تنشب أظفارها بشابٍّ في مقتبل العمر بدون مرض ظاهر أو علّة طارئة!

ملكة: (باضطراب): ولكن... ماذا تقصد من هذا القول؟

عبد الحكيم: قصدي أن نؤجل تنفيذ هذه المسألة... نؤجلها خوفا من الله وانتظارا لرحمته"(١).

ومن خلال التناص الشعري السابق مع بيت أبي ذؤيب الهذلي في قوله:

وإذا المنيَّةُ أَنْشَبتْ أَظْفارَها ألْقَيتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ"(٢).

يوقفنا الكاتب على لسان الطبيب في تجاربه اليومية بأن الأعمار محدودة بإرادة الله؛ وخير دليل على ذلك المنيّة التي تلاحق المرء كل وقت بدون تفرقة بين شاب وشيخ وعليل وصحيح، فقد يبرأ العليل، وقد يموت الصحيح؛ ولكن في حواره مع هذه الزوجة؛ يريد أن ينال من عزيمتها في إقدامها على قتل الزوج؛ ويتنبأ بانتظار رحمة الله بهما في هذا الموقف؛ حيث وافق على فعلها إرضاء لها في الظاهر فقط؛ ويستخدم أساليب متنوعة في التقليل من عزيمتها وصرفها عن هذه الجريمة البشعة؛ من خلال استخدامه حيل التأجيل والتأخير؛ ليسدل الكاتب الستار على المسرحية بموت الزوج وتنتهي المعاناة.

إذن كشف التناص المتمثل في: الاقتباس من النصوص القرآنية، والنبوية، والتفاعل مع النصوص الأدبية: الشعرية والأمثال عن ثقافة الكاتب، ومدى تفاعله، ومواكبته لقضايا مجتمعية؛ من خلال شخصيات متنوعة أفرزت منظورها الثقافي من خلال تلك التناصات المختلفة.

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٧٤.

(٢) ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح/ د/ أنطونيوس بطرس، ص١٤٣، ط١ دار صادر بيروت، ١٤٢٤/٢٠٠٣م.

**ب – اللغة الرمزية والإيحائية**:

ومن السمات اللغوية في المسرحية على سلاستها، وسهولتها؛ استخدام الكاتب اللغة الإيحائية الرمزية؛ التي تكشف عن جماليات النصّ المسرحي؛ وذلك في أكثر من موضع يستشفّها المتلقي؛ حيث تضمر أحداثا تكشف عنها الأحداث المتلاحقة؛ ليُشكّل الكاتب من خلالها لوحة معرفية غنيّة بمنظورات ثقافية؛ يهدف إليها عبر تلك الرسالة التواصلية.

والرمز في الأصل: "وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثّفة ومركّزة لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة"(١).

ويتشكّل الرمز في النصّ الأدبي من: "كيان حسي يثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس، أي أنه يبدأ من الواقع، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة"(٢).

فيعمل الرمز إذن على التنبؤ بأن شيئا خفيا يثيره الشيء المحسوس في صورة مكثّفة؛ فيثير في القارئ والمتلقي نشاطا يعتمد على التفكير والتأمل والتأني في كشف ما تحمله اللغة من دلالات، وإيحاءات ذهنية، وفنية، قصد إليها المؤلف في صورة فنية؛ تعمل على ثراء العمل.

ومن هذه اللغة الإيحائية في المسرحية ما جاء على لسان الوالد في حواره مع طالب ابنته للزواج: "برعي: لا بدّ من ذهابي إلى البنك قبل إغلاقه، وأريد أن أرسل إلى طنطاوي رسالة برقية. فهو بلا شك ينتظر الردّ. أستودعك الله الآن. وكفّ عن الأماني التي لا فائدة فيها. والتعقّل والثبات أولى بك. الزعل مرفوع والزواج ممنوع والرزق على الله (يضحك ويخرج تاركا عبد الحكيم في حيص

---

(١) التيارات المسرحية المعاصرة، د/ نهاد صليحة، ص١٨، ط مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ محمد فتوح أحمد، ص٣٠٤، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.

بيْص. يجلس عبد الحكيم مفكِّرا وحزينا ويسود المسرح سكون عميق، وبعد قليل تسقط أمامه وردة داخل المسرح فيتناولها وينظر إليها، ثم يرفع بصره بثبات فتدخل ملكة على مهل في ثياب الخروج ومعها زهور وكتب، ثم تدنو منه وتحادثه بتلهف)"[١].

يوحي الكاتب في النصّ السابق عن طريق اللغة الإيحائية إلى شخصية (ملكة)؛ حيث يرمز إليها بالوردة التي مازالت على بهجتها ونضارتها، وما أن سقطت على الأرض فتزبل وتذهب نضارتها، وذلك بسقوطها الجسدي؛ وأجاد الكاتب في وصفها بالوردة، ويختم المنظر بهذا التلميح والإيحاء بالسقوط الجسدي؛ ثم ينتقل الكاتب إلى المنظر الثالث بالحوار بينها وبين (عبد الحكيم).

وعن طريق الرمز يضمر الكاتب أحداثا ومواقف كثيرة تغنيه عن التصريح بها؛ فتوحي إلى مغزى الحديث؛ يشير إلى ذلك في الحوار بين الطبيب والزوج (مرعشلي)، وذلك في حضور الزوجة: "مرعشلي (لنفسه والجريدة في يده): والممتاز أيضا ٤٩ جنيها. سهم قيمته كالذهب الإبريز، بل هو والموحد أكسير السندات المالية يهبط إلى النصف (يتبادل الدكتور والسيدة نظرات ذات معنى).

الدكتور: تصفين الأعراض وصف طبيب. لا بدّ أنك قرأت في أحد الكتب؟

مرعشلي: حقا تقول يا جناب الدكتور، فإنها تقرأ في الكتب وتسير بآراء الأطباء."[٢].

يوحي الكاتب في النص السابق في قوله: (يتبادل الدكتور والسيدة نظرات ذات معنى)؛ بالاسترجاع والتذكر للوالد، الذي كان يشغله المال فقط؛ وأيضا حرص (مرعشلي) على جمع المادة واهتماماته بها فقط دون التفكّر في الطفل؛ كما يرمز بقوله: (فإنها تقرأ في الكتب وتسير بآراء الأطباء) إلى تفكيرها الدائم ومدى تعلّقها بالطبيب: (عبد الحكيم)، الذي كانت تجمعهما علاقة حبّ قوية قبل

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٠٣.
(٢) المصدر السابق، ص٥٢٣.

زواجها؛ بالإضافة إلى سقوطها الجسدي معه، وحملها طفلا منه يحمل نفس الاسم يذكّرها دائما به.

والرمز له دور كبير أيضا في توسيع مدارك القارئ والمتلقّي؛ من خلال العمل الأدبي؛ ففي الحوار بين الزوج والزوجة يشير الكاتب عن طريق التلميح إلى مراد الزوجة في حديثها: "ملكة: ماذا تظن أنه يفرحه فرحًا شديدًا لا يفارقه!

مرعشلي: تحضرين له شكولاتة ونوجاه.

ملكة (بعدم اكتراث): كلا!

مرعشلي: إذن حلوى من مولد النبي.

ملكة: ولا هذه أيضا.

مرعشلي: حقّا عجزت عن التخمين.

ملكة (بقوة وعزم): سوف أجعله يعرف أباه حق المعرفة، ويحبّه من كلّ قلبه ولا يفارقه أبدًا ليلًا ونهارًا"(١).

يشير النصّ السابق عن طريق الإيماء والتلويح إلى تعلّق الطفل بوالده الحقيقي؛ الذي أشارت إليه الزوجة من طرفٍ خفيٍّ؛ وذلك بقولها: (سوف أجعله يعرف أباه حق المعرفة، ويحبّه من كلّ قلبه ولا يفارقه أبدًا ليلًا ونهارًا)؛ وهذا إيماء إلى عشيقها (عبد الحكيم) الطبيب الذي يربطها به علاقة حبّ قوية، وإنجاب طفل منه.

ويكون الإيماء والإيحاء له دور بين المتحاورين في كشف المضمر إذا كان طرفا الحوار على قدر واحد في التعامل مع الموقف؛ وهذا ما حدث في الحوار بين (ملكة وعبد الحكيم) أثناء تشاورهما في عزم الشخصية الأولى على التخلص من زوجها؛ فكان الحديث بالإيحاء ينبئ عن الاختصار والإيجاز؛ وذلك في: "ملكة: ألم يخترع العلم الحديث طريقة؟

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٥٠.

الدكتور: العلم الحديث! أية علاقة بينه وبين الزواج والطلاق؟

ملكة: ليس في استطاعتي أن أعبّر عمّا في ضميري بأوضح من هذا.

الدكتور: ولكنني لم أفهم حتى الآن مقصدك!

ملكة (بتململ): سأفصح لك... ألمانيا التي اخترع علماؤها دواء لكل داء... ألم يخترعوا وسيلة لخلاص امرأة ضعيفة مثلي من براثن وحش كاسر كذاك الرجل؟

الدكتور(بوجل وذعر): ماذا تقصدين؟

ملكة: هل حياة مثل ذاك الرجل تسحق الاحترام؟ ماذا علينا لو...

الدكتور: لو!... لو ماذا؟

ملكة: لا أدري ماذا أقول بعد ذلك؟"(١).

تشير الزوجة في الحوار السابق إلى التخلص من الزوج بجرعة زائدة في الدواء، ويطول الحوار بينها وبين الدكتور؛ ليكشف الكاتب من خلاله عن حجم المعاناة من جانب الزوجة؛ وما يشغلها ويدور بخلدها نحو شقائها مع الزوج.

ومن الرموز الإيحائية التي انتشرت كثيرا في المسرحية؛ أن الكاتب أكثر من استخدام النقاط الثلاث؛ فلا يخلو حوار منها؛ مما تدل على الإيجاز، والاختصار، والحذف؛ فيوحي بالتركيز على الصراع الدرامي داخل المسرحية؛ ومنها ما جاء في الحوار بين (ملكة وعبد الحكيم): "عبد الحكيم: ولكن والدك... هل يكف عن البحث عنك واستقصاء أخبارك؟

ملكة: سأكتب إليه خطابا يقطع عليه خط البحث والاستقصاء.

عبد الحكيم: وأمك المسكينة المريضة التي يكاد يقضي عليها داء القلب المكين... ألا يصعقها قرارك؟! ألا تخشين على حياتها من شدة الحزن عليك؟

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٥٧.

ملكة: لقد ذكرت أمي وقلبها المريض... تكاد تقتلني من شدة الوجد عليها... ولكن إذا كان في قلبها حنان فسوف تساعدنا على الزواج... فلا تكون ثمة حاجة إلى الفرار..." (١).

يضمر الكاتب في تلك الفواصل في الحوار السابق بعض التفاصيل التي لا داعي لذكرها؛ فقد تعمل على بطء الحوار ولا تسهم في حدّته؛ ومن ثمّ استغنى عنها الكاتب بثلاث نقاط؛ ليلفت القارئ إلى تلك التفاصيل الجانبية؛ التي تغني عنها هذه الرموز.

إذن يرى الباحث أن اللغة الإيحائية من أساسيات الفن المسرحي؛ الذي يعتمد على الحوار فقط؛ حيث تسهم في سرعة الحوار وحدّته، وأيضا في سرعة الأحداث؛ ومن ثمّ تضمر تفاصيل حياتية لا داعي لذكرها؛ لأن الكاتب يركّز في الغالب على درامية الصراع؛ مما يوحي بأثر الأنساق الثقافية المضمرة في بناء هذه اللغة الإيحائية.

**ج – الحوار، والمونولوج الداخلي:**

ومن جماليات الحوار في المسرحية الحوار الواقعي وصياغته باللغة الفصحى الوسط بين العامية والفصحى العالية؛ لأن المراد: "بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها"(٢).

وبالنظر والتأمل في النماذج السابقة في الحوار بين الشخصيات المختلفة، يذهب الباحث إلى أن لغة الحوار في المسرحية – في الغالب – متناسبة مع الشخصيات في الواقع؛ وما تحمله من ثقافات متنوعة؛ فنرى لغة الطبيب، ولغة الطبقة الارستقراطية، ولغة المزارعين، ولغة الخادم والخادمة؛ فلا يلمح القارئ

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل ، ص٥٠٥.

(٢) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص٨٨، ط مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د. ت.

فجوة بين لغات هؤلاء الشخصيات المختلفة في الواقع؛ بل استخدم الكاتب اللغة: "المحايدة أي اللغة التي ليست لها صبغة محلية صارخة"(١).

فلا يلمح القارئ مع لغات تلك الشخصيات اللغة العالية، التي تطمس ملامحها الداخلية ونوازعها النفسية، ولا اللغة العامية المحلية، التي لا تخرج عن نطاق قطرها المحلّي؛ وإنما نجد اللغة الحيادية الوسط التي تعبّر عن مشاعر الشخصيات في المجتمع؛ فنجد الطبيب في لغته تتسم بالحكمة، بخلاف (ملكة) الشخصية المثقفة أيضا في لغتها وتصرّفها، ونرى التشابه الكبير بين شخصيتي: (برعي، ومرعشلي) في لغة الحوار؛ حيث إنهما من طبقة واحدة؛ بالإضافة إلى حرصهما على المادة؛ ومن ثمّ كان هناك تناسب قويّ في اللغة والتفكير، وأيضًا لغة الخدم المتمثلة في شخصيتي: (نعيمة، وإدريس) لا تخرج عن نطاق محدود من عملهما.

ومن السمات اللغوية في المسرحية استخدام الكاتب المونولوج الداخلي والحديث الجانبي؛ الذي يكشف عن النازع الداخلي للشخصية؛ ومن ثمّ يترك الكاتب للشخصية أن: "تتحدث إلى نفسها لتكشف عن أفكارها ومشاعرها الباطنة وكأنها "تفكر بصوت مسموع، وهو ما يعرف بنجوى النفس"(٢).

فالمونولوج الداخلي يمثل: "الأفكار الداخلية لشخصية فهو يسجّل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات"(٣).

---

(١) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص٩٣.

(٢) من فنون الأدب المسرحية، د/ عبد القادر القط، ص٣٥، ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص٣٦١، ط التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ١٩٨٦م.

والمونولوج الداخلي في المسرحية يقف عليه الكاتب بين الحين والآخر؛ ولكن حدّة الحوار وسرعة الأحداث قللت من تيار الوعي؛ ففي الحوار بين الزوجة والطبيب: "ملكة: ألا أصحبك إلى فراشه؟ إنني شجاعة وسترى شجاعتي، وقد ازدتُّ شجاعة بوجودك... لأنني أعلم مقدار عناية الوالد بولده.

عبد الحكيم: ماذا تقولين؟ عناية الوالد؟

ملكة: نعم بولده (يسرع الدكتور إلى الداخل دون أن يلتفت إليها أو يتكلم) هل أخطأت فيما بُحتُ به؟ لعل هذا الخبر يملك عليه مشاعره فيلهيه عن عمله ليتني لم أبُح... هل أذهب إليه وأنقض ما قلت لساعتي. ولكن كيف هل يصدقني؟ إني أكاد أجنّ. لقد كانت حياتي مع هذا الزوج البليد جحيما. ولم أشعر يوما ما بسعادة الزواج التي كان يمنيني بها أبي سامحه الله. لقد ضحّى بي على مذبح مطامعه. ولكنه لم يعش ليجني ثمرات جنايته عليّ أنا وحيدته العزيزة. وهاك ولدي العزيز الوحيد المبرّد لحياتي الشقيّة التي أعاني آلامها من يوم الزفاف إلى الآن، في خطر الموت بذاك الداء الوبيل (تركن رأسها إلى يدها وتنظر إلى النار وكأنها تتأمل، ولكنها تُغلب على أمرها من شدة التعب؛ فتغمُض عيناها فترة ثم تهب فجأة وقد عاد الطبيب)" (١).

بهذا المونولوج السابق يكشف الكاتب عن حجم معاناة الزوجة مع الزوج من تاريخ زواجها منه؛ وتشير إلى تنبؤ والدها من هذه الزيجة التي أودت بنتائج عكسية على حساب تلك الزوجة الضحية؛ حيث مات الوالد، وماتت معه مطامعه؛ التي كان يأملها من هذا الزواج؛ فجنت الزوجة الألم، والشقاء، والمعاناة؛ ولعلّ هذا الطفل، ورؤيتها لوالده الحقيقي قد خفّف من شدة معاناتها مع الزوج؛ فانطفأت الأماني وجاءت عكسية؛ ليكشف الكاتب عن المنظور الثقافي المضمر جراء هذا الزواج عن مصلحة؛ لتنتهي المصالح وتفشل الزيجة في النهاية.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٢٥.

ويقلّ وجود المونولوج الداخلي في المسرحية؛ لأنها قائمة على الحوار بخلاف الرواية والقصة؛ التي تترك مجالا كبيرا للشخصيات في التفكير والتأمل؛ وأما الحوار في المسرح يعتمد على الحدّة والمباشرة بين الشخصيات.

**د – الصور البيانية والبديعية في المسرحية**:

لا شك أن الصور البيانية في أي عمل أدبي تزيده إيضاحًا، وتؤكده في ذهن المتلقي؛ وتعمل على: "إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"(١).

وعن الصور البيانية والبديعية في المسرحية؛ فقد نظر إليها الكاتب من منظور ثقافي؛ فمنها ما جاء على لسان الزوجة: "الدكتور: ولكن يا ملكة كيف قبلت منه في حياة والدك؟

ملكة: نعم قبلت كما تقبل الحمامة ذبحها، ورضيت معاشرته كما يقبل القُمْري سجنه في القفص..." (٢).

فتعمل الصور البيانية في الحوار السابق على تصوير حالة الضجر والضيق والسأم؛ التي تعاني منها الزوجة حيال زوجها؛ كما تكشف عن أثر الفراق بينها وبين الطبيب قبل زواجها متمثلة في تشبيهات بديعية تقرّب المعنى في ذهن المتلقي والقارئ.

وفي سأم الزوج من النفقة على المنزل والخدم، نجد الصورة البيانية التشبيهية؛ التي تكشف عن الجانب الداخلي للشخصية؛ وذلك في حواره مع الزوجة: "مرعشلي: طبعا... طبعًا إن هذا الشجار سببه الارتباك في حياة الأسرة، والبيت في فوضى بسبب كثرة الخدم... وكثرة الخدم توجب زيادة في النفقات. وصيفة لحضرتك ومربية للولد، وطاه وصبي وخادم السفرة وبواب وبستاني

(١) علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود، ص١٥، ط٤، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٦٣هـ/ ٢٠١٥م.

(٢) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٥.

وزوجته. كل هؤلاء الأشخاص لهم مرتبات وأكل ونوم وكسوة في الأعياد، ونحن اثنان لا ثالث لنا،

ملكة: لا ثالث لنا! والولد هل نسيته؟

مرعشلي: ولد صغير كالبعوضة... الخدم أكثر من السادة. ومع هذا فلا خدمة ولا راحة بال ولا اقتصاد"(١).

ففي تشبيه الزوج الولد بالبعوضة دلالة على بخله وشُحّه، وعجزه عن قيام حياة آمنة مستقرّة بين الزوجين؛ مما يوحي بالمفارقة الشديدة بينهما؛ وسلطة المادة هي الأساس في هذا الانفصام؛ بالإضافة إلى الفارق العمري بين الزوجين.

لذا عملت الصورة البيانية في المسرحية – على قلتها – على تأكيد المعنى وقوته في ذهن المتلقي والقارئ؛ وندرتها في النصّ؛ نتيجة حدّة الحوار، والصراع المتأزم المباشر بين الشخصيات.

مآخذ على أنساق المسرحية:

على الرغم من إجادة الكاتب في رسم شخصيات المسرحية، ولغتها؛ فإنه وقع في بعض الأخطاء؛ التي يراها الباحث أنها لا تقدح في المسرحية؛ وذلك بحكم العمل البشري، ومنها:

١ – اكتساء بعض الشخصيات لغة أعلى منها؛ فلا يكاد يحسّ معها القارئ باندماجها مع بعض؛ وذلك في: " ملكة: هل هذا هو الذي يغضبك ويخرجك عن طورك وحلمك؟ هذه حياتي التي نشأت عليها، وأنت تعلم ذلك جيدا.

مرعشلي: حياتك التي نشأت عليها؟ ولكن اللبيب من دار مع الزمن، والدنيا أزمة والقطن في هبوط. وكذلك الموحد لم يصعد كما كنت أظن!" (٢).

---

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٣٣، ٥٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٥٣٤.

فالناظر للحوار السابق يجد لغة الزوج الذي لم يتعلّم ولم يدخل المدرسة، أعلى من الشخصية؛ فهذه لغة من له تجارب علمية تنبئ عن شخصية أجادت التعليم؛ وهذا لا يتوافق مع شخصية الزوج الأمية.

وهذا المأخذ أيضا نجده على لغة الزوج في حواره مع الزوجة المثقفة أثناء غضبها منه، وإهماله إياها؛ وذلك في: "ملكة: زوج... ماذا تقصد؟ أي زوج؟

مرعشلي: أنا... طبعا أنا ولا فخر. زوج عاقل جدًا يعرف قدرك. حقا إنني لم أتعلم بالمدارس ولكني أفهم في كلّ شيء؛ في الزراعة والأسهم والفونوغراف، والجرائد... فلماذا أنت دائما مُطرِقة؟ تفكّرين كأنك تحملين هموم الدنيا بأسرها؟"(١).

والمتأمل في لغة الزوج يرى بأنها أعلى منه؛ من حيث واقعه الأمّيّ؛ خاصة وأنه لم يرق لأي جهة تعليمية؛ فاختلط على الكاتب لغة الحوار بين الطبقة المثقفة والطبقة الأمية؛ فأضفى على الطبقة العليا لغة المثقفين.

٢ – ومن المآخذ الفكرية المبالغ فيها من الكاتب نحو فكر الأطباء ما وقع بين الطبيب والزوجة في حوارهما: "ملكة: أتؤمن إذن بإرادة الله المطلقة؟ وتوقن أن الأعمار محدودة؟

عبد الحكيم: طبعا... لا يؤمن بهذا الأمر حق الإيمان إلا نحن معشر الأطباء..."(٢).

فالإيمان بإرادة الله المطلقة لا تقتصر على الأطباء، كما قرر بذلك الكاتب على لسان الطبيب؛ وإنما الإيمان بها حقيقة يدركها كل عاقل؛ وإن كان الأطباء يلمسون ذلك أكثر بحكم عملهم؛ فإن المؤمن يستشعر ذلك خلال تجاربه الحياتية.

(١) مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ص٥٤٠.

(٢) المصدر السابق،ص٥٧٤.

**٥ – الأنساق المضمرة في صورتها المجملة**:

تنهض الدلالة الأدبية بقدر إنتاج النص وثرائه الفكري؛ وكلّما ازدادت الدلالة كانت العلاقة بين النقد والنصّ وطيدة، وقادرة على العطاء الفكري الصريح والضمني؛ وذلك بالترابط مع الدلالة النسقية، التي تشكّلت تدريجيا مع: "الزمن لتكون عنصرًا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلًا، لكنه وبسبب نشوته التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ وظلّ كامنا هناك في أعماق الخطابات وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء"(١).

وأفصحت الدلالات الظاهرة في النصّ المسرحي عن دلالات أخرى مجملة ومضمرة عبر قالبها النسقي، حسب المنظور الثقافي لها؛ وتمثّلت في:

١ – الصراع بين الغنى والفقر على امتداد العصور والأزمنة.

٢ – قِصر ثقافة الحبّ المشروعة بين الشاب والفتاة ؛ حيث يأتي بالمعاشرة بعد الزواج؛ كما هو المهيمن في النسق الثقافي لدى بعض شخصيات المجتمع في تلك المدة الزمنية في النصف الأول من القرن العشرين؛ حيث قلة التعليم والحدّ من حرية المرأة.

٣ – الصراع بين العلم والجهل؛ وهيمنة المادة، جاء ذلك في زواج (ملكة) المثقفة من (مرعشلي) الكبير في السن الأمّي؛ ولكن كفاءته من منظور الوالدين في رأس ماله وأنه من نفس الطبقة؛ ويُنهي الكاتب المسرحية بانتصار التعليم الذي برز منظوره في العزوف عن ارتكاب جريمة القتل في تخلص الزوجة من الزوج؛ كما أتي ثمار التعليم في الاعتراف بالخطأ والجريمة في السقوط الجسدي

(١) النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي، ص٧٢.

أثناء المراهقة والشباب؛ ليقف الضمير موقف المحاسب واليقظة أثناء التردد في الإقدام على جريمة القتال من جانب الزوجة.

٤ – الغريزة الجسدية لا تفرق بين الشخصية والأخرى؛ لكنها مرتبطة بتوجّه ثقافي اجتماعي؛ ومن ثمّ كان للنسق الثقافي دوره في وقوع الشخصيتين أثناء المراهقة في السقوط الجسدي.

٥ – التوافق البشري لا يرتبط بطبقة اجتماعية واحدة؛ والتجربة الثقافية في المسرحية تتفق مع هذا المنظور الثقافي؛ وذلك من خلال شخصيتي: (ملكة) ابنة الطبقة الاجتماعية العليا في المال والجاه، و(عبد الحكيم) ابن الطبقة المتوسطة.

٦ – طول الحبّ العفيف؛ وقِصَر سلطة المادة وزوالها على المدى الطويل.

٧ – اعتاد المنظور الثقافي للطبقات العليا الإسراف في النفقة؛ ولكن المؤلف صورها بصورة عكسية من حيث البخل والشح؛ لتتحقق الرؤية الاستشرافية في أن زواج المصلحة، وإن كان بين الطبقات العليا يتغلّب عليه الشقاء؛ ليعكس من خلالها النسق الثقافي الذي يهيمن على المجتمع في أن السعادة لا تقتصر على المادة فقط.

٨ – تأثر الكاتب محمد لطفي جمعة في مسرحيته: (يقظة الضمير) بالمؤسسات الثقافية السينمائية؛ التي تُقرّ وجود علاقة حبّ حقيقية يعقبها حرمان؛ حيث تقف في سبيلها عوائق ومضايقات طبقية، وأخرى تؤدي إلى الانفصال التام؛ ويظلّ الحبّ راسخا بين الطرفين، ويكون الحرمان المنظور الثقافي الرئيس بينهما؛ متأثرًا في الغالب بمضمون بمسرحية: (روميو وجولييت) للكاتب الانجليزي (وليام شكسبير١٥٦٤ – ١٦١٦م)، الذي يدور حول الحرمان بين الشخصيتين.

٩ – أثر المهنة في شخصية: (عبد الحكيم) الطبيب، ومردودها على المجتمع؛ حيث انطلقت من منظور ثقافي؛ وذلك في مهنة الطب ورسالتها الإنسانية في المجتمع.

إذن جاءت المسرحية غنيّة بدلالات صريحة ومضمرة، مفصّلة ومجملة أفرزتها الأنساق الثقافية، عبر سياقها النسقي، وكشفت عن نتائج وأهداف مجتمعية شملت حقبة زمنية محدّدة من تاريخ مصر.

ومن خلال ما سبق يتضح أثر الأنساق الثقافية في بناء مسرحية: (يقظة الضمير) التي تتمتع ببناء ثريّ متنوع ما بين صراع درامي مثير وجذّاب؛ وشخصيات واقعية تحمل قضايا مجتمعية، وبناء زماني ومكاني يتناسب مع فكرة المسرحية؛ وذلك في لغة حيّة نابضة بالحركة والحوار الواقعي المعبّر عن لغة الشخصيات في المجتمع، من خلال ثقافات مختلفة ومتنوعة أفرزها النص المسرحي في دلالات صريحة ومضمرة تحت أقنعة الخطاب البلاغي.

## الخاتمة والنتائج

الحمد لله حمدا يليق بجلاله وعظمته وسلطانه؛ وصلاة وسلاما على عباده الذين اصطفى.

وبعد

فمن خلال هذه الدراسة الماتعة حول دراسة الأنساق الثقافية في مسرحية: (يقظة الضمير) للكاتب محمد لطفي جمعة، فقد أسفرت عن كثير من النتائج، ومن أهمها:

١ – أبرزت الدراسة نشأة الكاتب، وروافده الثقافية، ونتاجه الأدبي، الذي ظلّ مختفيا عن الدراسة والبحث ما يقرب من قرن من الزمان ضحيّة الإهمال وعدم الاعتناء بنشر هذه الأعمال الشاهدة على زمانها.

٢– كشفت الدراسة عن المنظور الثقافي لمرحلة المراهقة في شخصيتي (عبد الحكيم) و(ملكة)، وما يعقبها من نتائج مترتبة أسفرت عنها طبيعة البيئة الاجتماعية في الحبّ، والسقوط الجسدي.

٣– أسفرت الدراسة عن رؤية الكاتب لصحوة الضمير؛ والاعتراف بالخطأ، من خلال السقوط الجسدي لشخصيتي: (عبد الحكيم) و(ملكة).

٤ــ كشفت رؤية الكاتب للأنساق الثقافية عن الصراع الطبقي، ورؤية الطبقة الارستقراطية العليا لما دونها من الطبقات الأخرى.

٥ــ كشف النقد الثقافي في المسرحية عن الثنائيات المتعددة والمتنوعة؛ التي تهيمن على المجتمع؛ مما أثرت حركة الصراع داخل العمل الدرامي للمسرحية؛ فجاءت متوافقة ومتناقضة؛ لتعكس الصراع المجتمعي المتمثل في اختلاف الطبقات، والمستوى التعليمي، والتفاعل المجتمعي.

٦ــ أظهرت الأنساق الثقافية رؤية المجتمع لمرحلتي الشباب والنضج؛ وما يترتب عليهما من آثار ناجمة عن البيئة الاجتماعية؛ وذلك في شخصيتي: (عبد الحكيم) و(ملكة).

٧ــ أثبتت الأنساق الثقافية للمسرحية رسالة الطب الإنسانية من خلال شخصية (عبد الحكيم) الطبيب؛ وذلك في موقفه مع شخصية (ملكة)؛ التي كانت

تجمعهما علاقة حبّ قوية؛ وتفرّقا؛ ليجمعهما الزمن؛ فيظلّ محافظا على عهده؛ ولم يعاونها في التخلّص من زوجها – بحكم رسالته الإنسانية، والضمير الإنساني –؛ لينعما بعيش طيّب بعد فراق دام خمس سنوات.

٨ــ أبرزت دراسة النقد الثقافي للمسرحية أهمية العلم، ووقوفه ضد الجهل، والتقاليد، والأعراف المجتمعية – والعصبية الطبقية البعيدة عن الشرع – ؛ ليكون هو المخرج الرئيس من الأزمات والشدائد.

٩ – اتضح أثر الأنساق الثقافية في درامية الصراع وتجزئته، وحدّته، وتحدّره بانسيابية –في الغالب – خلال أحداث المسرحية دون انفصام أو انقطاع .

١٠ــ كشفت الأنساق الثقافية للمسرحية عن أثرها في رسم الشخصيات الرئيسة والثانوية، وإعطائها دورًا سيميائيا، ودلاليا؛ من خلال تلك الأسماء: (عبد الحكيم، ملكة، برعي، مرعشلي، نعيمة، إدريس، متولي...)، وغيرها من الأسماء المستوحاة من الطبيعة الاجتماعية حسب تصرفها وطبيعتها في المجتمع.

١١ – تبيّن أثر الأنساق الثقافية المضمرة في بناء الزمان والمكان في النصّ المسرحي؛ وما نجم عنهما من خلفية زمانية ومكانية تتوافق مع الصراع الدرامي والشخصيات للوصول إلى المغزى الذي يهدف إليه الكاتب.

١٢ – أسهمت الأنساق المضمرة في بنية اللغة الإيحائية، التي كشفت عنها تحت أقنعة الخطاب؛ إلى جانب التناص والتفاعل مع النصوص الأدبية، والاقتباسات من القرآن والسنة، والصور البيانية، التي أفصحت عن المرجعية الثقافية لدى بعض شخوص المجتمع.

التوصيات:

١ – توصي الدراسة بطرق مثل هذه المناهج الحديثة في أدبنا العربي؛ التي تضيء النص من الداخل والخارج، معتمدة في ذلك على المناهج السياقية والنسقية التي أسهمت في تشكيل النصّ؛ للوقوف على الأنساق الثقافية المضمرة تحت أقنعة الخطاب الثقافي.

٢ – توصي الدراسة بالعكوف على فن السرح لدى الكاتب محمد لطفي جمعة؛ حيث يتمتع بنتاج وافر في هذا الفن؛ من خلال عشر مسرحيات حفلت بها تجاربه الأدبية.

## المصادر والمراجع


١ ــ إنتاج الدلالة الأدبية، د/ صلاح فضل، ط١ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧م.

٢ ــ بناء الرواية، د/ سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٤م.

٣ــ التناص نظريا وتطبيقيا، د/ أحمد الزغبي، ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٢٠ه/ ٢٠٠٠م.

٤ ــ التيارات المسرحية المعاصرة، د/ نهاد صليحة، ط مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م.

٥ ــ الخروج من التيه، دراسة في سلطة النصّ، د/ عبد العزيز حمودة، ط سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رمضان ١٤٢٤ه/ نوفمبر ٢٠٠٣م.

٦ــ دراسات في الأدب المسرحي، د/ سمير سرحان، ط مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

٧ ــ ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح/ د/ أنطونيوس بطرس، ط١ دار صادر بيروت، ١٤٢٤ه/٢٠٠٣م.

٨ــ ديوان المتنبي، تصحيح وجمع د/ عبد الوهاب عزام، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر١٣٦٣ه.

٩ــ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د/ محمد فتوح أحمد، ط٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.

١٠ ــ صحيح النسائي، رقم الحديث ٤٢١٠.

١١ــ علم البيان، دراسة تحليلية لمسائل البيان، د/ بسيوني عبد الفتاح فيود، ط٤، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٦٣ه/ ٢٠١٥م.

١٢ــ علم الاجتماع، موريس جنزبرج، تر: فؤاد زكريا، ط مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م.

١٣ــ فن كتابة المسرحية، د/ رشاد رشدي، ص٤٣، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٤ – فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ط مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د. ت.

١٥ ــ في الحب والحياة، د/ مصطفي محمود، ط٦، دار المعارف ١٩٩٩م.
١٦ ــ كتاب الأخلاق، أحمد أمين، ط مؤسسة هنداوي، ٢٠١١م.
١٧ ــ مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري المعروف بالميداني ت٥١٨ه، ج١، ط مؤسسة الطبع والنشر التابعة للآستانة الرضوية المقدسة ١٣٠٠ه.
١٨ــ مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة، الأعمال الكاملة، سيد علي اسماعيل، ط مؤسسة هنداوي ٢٠١٨م.
١٩ ــ المرأة المصرية والثورة، دراسات تطبيقية في أدب المرأة، د/ سوسن ناجي، ط١ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢م.
٢٠ – معجم الدخيل في اللغة العربية الحديثة ولهجاتها، د/ ف عبد الرحيم، ط١، دار القلم، دمشق، ١٤٣٢ه/ ٢٠١١م.
٢١ ــ معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ط التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ١٩٨٦م.
٢٢ــ مقال بعنوان: "من رموز المحاماة.. محمد لطفي جمعة المحامي والصحفي والناشط السياسي"، أشرف زهران، ١٠ سبتمبر ٢٠٢٢م؛ ويكبيديا الموسوعة الحرّة.
٢٣ ــ المقامات، السرد والأنساق الثقافية، عبد الفتاح كيليطو، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠١م.
٢٤ ــ من فنون الأدب المسرحية، د/ عبد القادر القط، ط دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
٢٥ــ النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، ط دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٧م.
٢٦ ــ النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، تر: عايدة لطفي، مراجعة: د/ أمينة رشيد، د/ سيد البحراوي، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١م.
٢٧ – النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذّامي. ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية ٢٠٠٥م.
٢٨ ــ النقد الثقافي، النظرية الأدبية وما بعد البنيوية، فنسنت ب. ليتش، ترجمة: هشام زغلول، ط١، المركز القومي للترجمة، العدد ٣٣٩٧، الجيزة، القاهرة، ٢٠٢٢م.

# فهرس الموضوعات


| م | الموضوع | الصفحة |
|---|---|---|
| ١- | ملخص | ٨٠٢ |
| ٢- | Abstract | ٨٠٣ |
| ٣- | مقدمة | ٨٠٤ |
| ٤- | التمهيد: توطئة حول: نشأة الكاتب، والمصطلح، والمسرحية | ٨٠٨ |
| ٥- | المبحث الأول: الأنساق الاجتماعية | ٨١٥ |
| ٦- | المبحث الثاني: الأنساق الدينية، والفكرية | ٨٤٠ |
| ٧- | المبحث الثالث: أثر الأنساق الثقافية في جماليات بناء المسرحية | ٨٥٣ |
| ٨- | الخاتمة والنتائج | ٨٩٢ |
| ٩- | المصادر والمراجع | ٨٩٤ |
| ١٠- | فهرس الموضوعات | ٨٩٦ |