مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية المجلد (2) العدد(7)– سبتمبر 2023م
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: 2812–145 x الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812– 5428
الموقع الإلكتروني: https://jlais.jourals.ekb.eng

استلهام التاريخ وتوظيفه في مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة

د. محمد عبد الرحمن محمد سيد
مدرس البلاغة والنقد الأدبي
كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (2) Issue (7)- Sept2023
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: https://jlais.journals.ekb.eg/

استلهام التاريخ وتوظيفه في مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة

د. محمد عبد الرحمن محمد سيد
مدرس البلاغة والنقد الأدبي
كلية دار العلوم – جامعة الفيوم
mam07@fayoum.edu.eg

الملخص العربي:

يعد التاريخ أحد المنابع الأساسية التي استمدها كُتَّاب المسرح العربي، ومنهم فاروق جويدة الذي استلهم التاريخ ووظفه في مسرحياته، ومزجه بخياله مما أدى إلى إحداث الأثر الجمالي للنص المسرحي؛ وظهر ذلك بوضوح من خلال مسرحيته (الخديوي) التي استلهم فيها التاريخ وأسقط أحداثه على الحاضر بفنية عالية. ولذلك كان هذا البحث (استلهام التاريخ وتوظيفه في مسرحية الخديوي لفاروق جويدة) من أجل التعرف على كيفية توظيفه للتاريخ في مسرحيته، وكيفية ربطه بين التاريخ والخيال لإنتاج نص مسرحي يعكس به حالة الواقع، ومحاولة كشف أهدافه من استلهامه للتاريخ، ومظاهر توظيفه في النص المسرحي. وقد انقسم البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين ثم الخاتمة يليها النتائج أتبعتها بقائمة المصادر والمراجع، شملت المقدمة أسباب اختيار الموضوع ومنهج الدراسة وأسئلة الدراسة، وشمل التمهيد الحديث عن المسرحية، ثم نبذة عن الاستلهام والتاريخ، وفي المبحث الأول دراسة الشخصية والأحداث بوصفهما أبرز العناصر التي ترجمت استلهام التاريخ، وفي المبحث الثاني دراسة توظيف التاريخ في عناصر البناء الدرامي، ثم الخاتمة يليها ثم النتائج التي كان من أهمها: أن فاروق جويدة وظف التاريخ بشخصياته وحوادثه للتعبير عن واقعه، فقد كان التاريخ عنده مرآة يعكس من خلالها أحداث عصره، بهدف توعية المتلقي إلى الأثر السلبي للسياسات الاقتصادية للبلاد، وقد ظهر توظيفه للتاريخ في جميع عناصر البناء الدرامي التي شملت العتبات والشخصيات والأحداث والوحدات الثلاث والصراع

والحبكة والحوار ولغته. كما كشف البحث أن فاروق جويدة زاوج في مسرحيته بين الخيال والتاريخ على مستوى الشخصيات والأحداث، وذلك بهدف الإسقاط على الواقع، والتحام الحبكة الدرامية، إضافة على تميز حواره الذي أسهم في إظهار الشخصيات وطبائعها.

الكلمات المفتاحية: المسرح الشعري – فاروق جويدة – استلهام التاريخ – الخديوي

Abstract:

Drawing inspiration from history and using it in the play (The Khedive) by Farouk Juwaida

Mohammad Abdel Rahman Mohammad Sayed
Lecturer of rhetoric and literary criticism
Faculty of Dar Al Uloom - Fayoum University
mam07@fayoum.edu.eg

History is one of the basic sources drawn by Arab theater writers, including Farouk Juwaida, who was inspired by history and employed it in his plays, mixing it with his imagination, which led to the aesthetic impact of the theatrical text. This was clearly demonstrated through his play (The Khedive), in which he was inspired by history and projected its events into the present with high artistry.

Therefore, this research (inspiring history and employing it in the play The Khedive by Farouk Juwaida) was in order to identify how he employed history in his play, and how he linked history and imagination to produce a theatrical text that reflects the state of reality, and to attempt to uncover his goals in drawing inspiration from history, and the manifestations of his employment in the theatrical text.

The research was divided into an introduction, a preface, and two sections, then a conclusion, followed by the results, followed by a list of sources and references. The introduction included the reasons for choosing the topic, the study methodology, and the study questions. The introduction included talking about the play, then an overview of inspiration and history. In the first section, a study of

personality and events as the most prominent elements that translated inspiration. History, and in the second section, a study of the use of history in the elements of dramatic construction.

Keywords:

poetic theater - Farouk Juwaida - drawing inspiration from history - Khedive

المقدمة:

كان التاريخ مصدرا أساسيا اعتمد عليه كتَّاب المسرح منذ عصر النهضة وخاصة في الفترات التي عجّت بالتغيرات السياسية والاجتماعية، وقد أفاد الكتَّاب من التاريخ في كتابتهم واستخدموه وسيلة إيحائية للتعبير عما يدور في واقعهم، وفي العصر الحديث كانت الظروف السياسية والتاريخية التي مرَّ بها العالم العربي بداية من حقبة الستينيات حتى حاضرنا أحد المنابع التي أفرزت الكثير من القضايا التي كتب عنها كتّاب المسرح الحديث، مستلهمين التاريخ من خلال بعث نقاط التشابه وإسقاطها على واقعهم، فكانت المسرحيات التي استلهمت التاريخ وسيلة توعوية شارك بها المؤلف قضايا مجتمعه.

وقد ظهر هذا التوجه في مسرح فاروق جويدة الشعري من خلال مسرحياته الشعرية الثلاث التي كتبها وهي: الوزير العاشق، ودماء على أستار الكعبة، والخديوي. وقد رأيت في مسرحية (الخديوي)[1] ما ينم عن وعي أدبي، وفهم لأصول الكتابة المسرحية، ووضوح الجانب التاريخي فيها، ما أغراني لدراسة استلهام التاريخ وتوظيفه في هذه المسرحية، وقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي الفني المستند في بعض نواحيه على المنهج التاريخي، في محاولة لتفسير الإفادة التاريخية للنص المسرحي. وقد حاولت الدراسة

(1) صدرت الطبعة الأولى للمسرحية عام 1994م، عن دار غريب للطباعة والنشر، وقدم قطاع الفنون الشعبية العرض المسرحي على مسرح البالون في موسمه الشتوي (ديسمبر 1993م) وأخرجها للمسرح جلال الشرقاوي. انظر: فاروق جويدة، الخديوي، مسرحية شعرية، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص7

الإجابة عن التساؤلات التالية: كيف وظف فاروق جويدة التاريخ في مسرحيته؟ وكيف ربط بين الأحداث التاريخية والخيالية؟ وما الهدف من استلهام التاريخ؟ وما هي مظاهر توظيفه؟

ويسعى البحث للإجابة على هذه الأسئلة من خلال دراسة استلهام التاريخ وتوظيفه في مسرحية (الخديوي)، للوقوف على ملامح التاريخ في المسرحية وأثره في عناصر البناء الدرامي، ويقوم البحث على مقدمة وتمهيد ومبحثين ثم الخاتمة والنتائج متبوعة بقائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

أولا: مسرحية (الخديوي)[1]

تنتمي مسرحية (الخديوي) موضع الدراسة إلى المسرح الشعري، وهو جنس أدبي يعني "النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التمثيل"[2]، فهو فن يقوم على المزاوجة بين الدراما والغنائية، وهذه المزاوجة تجعل هذا الجنس الأدبي يفيد من كليهما، وهي تختلف عن المسرحية النثرية، فالمسرحية الشعرية هي "المسرحية المكتوبة شعرا، أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا، والمسرح المكتوب نثرا"[3]؛ فهو جنس أدبي يفيد من جماليات الشعر وفنيات المسرح والدراما، فالمسرح يساعد الشعر في الخروج من غنائيته، ويجعله أكثر التحاما بالجماهير حين يتم العرض على خشبة المسرح، كما أن الشعر يوفر للمسرح الدفقة الشعرية والجمالية، ويسهم

(1) جاء لفظ (الخديوي) هكذا في النص المسرحي (بإثبات الياء الأخيرة من الكلمة)، فقد ذكرها المؤلف هكذا، في عنوان المسرحية، وفي النص المسرحي ذاته، لذلك عند الاقتباسات سنلتزم بما جاء في المسرحية، لكن في التحليل والشرح نكتب الكلمة كما جاء في معاجم اللغة هكذا (الخديو).

(2) خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص3

(3) ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م، ص 281

في الكثافة الإيحائية التي تجعل الحوار المسرحي يبتعد عن اللغة التقريرية النثرية، ويقترب من اللغة الشعرية بجمالها ورونقها.

وقد أفاد المسرح كثيرا من الشعر، فـ"المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر"[1]، وذلك لما ينماز به من جماليات تسهم في تخفيف حدة المأساة في المسرح، ولما تتميز به اللغة الشعرية من إمكانات لا تتوفر في اللغة النثرية، فضلا عما يحمله الشعر من إيقاع موسيقي يؤثر إيجابا في المتلقي، ورغم ارتباط المسرح بالشعر في هذا الجنس الأدبي فإن جماليات المسرحية الشعرية تتحقق حين يلتزم المبدع بالتقنيات الأساسية للدراما لكونها الأساس في هذا الفن، وعدم الإفراط في الغنائية.

وكتب فاروق جويدة مسرحيته (الخديوي) في بداية التسعينيات، وقام قطاع الفنون الشعبية بتقديمها على المسرح ديسمبر 1993م[2]، ثم قام فاروق جويدة بنشرها بوصفها نصا مسرحيا عام (1994م). وهي مسرحية شعرية مكونة من جزأين، جاءت في أحد عشر مشهدا، الجزء الأول منها: (6 مشاهد) والجزء الثاني منها: (5 مشاهد). وتدور أحداث المسرحية حول الخديو إسماعيل وبعض الأحداث التاريخية المرتبطة بعصره انتهاء بعزله بسبب سوء إدارته للبلاد، والأزمة الاقتصادية، وكثرة ديونه التي أثقلت الوطن وأهله.

وتتلخص أحداث المسرحية في الأحداث المرتبطة بفترة الخديو إسماعيل وأسلوب إدارته للبلاد الذي أدى في النهاية إلى كثرة الاستدانة من الخارج، مما أدى إلى تدخل الدول صاحبة الدين في إدارة شئون البلاد. كما أظهرت المسرحية علاقة الخديو برجال قصره ووزرائه الذين كانوا السبب الأكبر في الخراب الذي حلَّ بالوطن. ولم يغفل فاروق جويدة في مسرحيته الجانب

(1) عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1982م، ص11

(2) فاروق جويدة، الخديوي، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص7

اللاهي في حياة الخديو فتحدث عن علاقته بالنساء أمثال (أوجيني) و(أزهار) و(ألمظ). كما أظهر المؤلف موقف الخديو من رجال الدين ومثَّل لهم في المسرحية بشخصية (جمال الدين الأفغاني) العالم المستنير الذي كانت نهايته النفي بسبب معارضته الخديو.

وصوَّرت المسرحية الخديو طَمُوحا يحاول تحقيق أحلامه دون مراعاة للحالة الاقتصادية، أو لظروف الشعب، فكانت أحلامه وطموحاته هي السبيل وراء سقوطه، فضلا عن ثقته المتناهية في رجال قصره الذين عملوا لمصالحهم الشخصية فقط.

وفي الجانب الآخر أظهر المؤلف صوت المعارضة الضعيف المتمثل في الشعب القابع على شط القناة والمنتظر لهلاكه، ولا يتحرك إلا بعد غلاء الأسعار وعدم قدرته على تلبية احتياجاته الرئيسة فيقوم بالتظاهرات ضد الخديو، لكنها تظاهرات انتهت بمجرد أن تحَمَّل (صدِّيق) أسباب سوء الحالة الاقتصادية للبلاد.

وأظهرت المسرحية الجانب المتمرد المتمثل في (فاطمة) ابنة الخديو، التي تتمرد على سياسات والدها وتنتقده بشدة، إلا أنها في النهاية تتعاطف معها بطبيعة علاقة الحنان التي تجمعها بأبيها. وحاول المؤلف من خلال هذه الشخصية أن يوظفها لتمثل دور الشباب في المجتمع، واتهام الحاكم للشباب باللهو.

وخلاصة الأمر فالمسرحية تصور الحالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية لمصر خلال فترة حكم الخديو، وكيف آلت الأمور في النهاية إلى عزل الخديو وبيعه في المزاد ضمن ثروات البلاد التي عُرِضت للبيع.

ثانيا: الاستلهام والتاريخ

الاستلهام[1] مصطلح مأخوذ من الإلهام، وقد جاء في المعجم الأدبي

(1) جاء في لسان العرب أن الاستلهام من الأصل اللغوي (ل هـ م)، ويقول ابن منظور: "ألهمه الله خيرا :

أنها الفكرة تتكون لدى الفنان ويعتقد أنها ثمرة من ثمار اللاوعي، وهذه الفكرة تتبجس من القلب أو من عملية ذهنية إبداعية واعية أو لا واعية[1]، والاستلهام هو "استيحاء ما هو مخزون ومختمر في نفس الشاعر وذاكرته من معرفة مكتسبة عن الشيء أو الأمر المستلهم، عن طريق الإلهام والحدس الشعري، وانبجاس ما تكون في الذات الشاعرة من تفاعل بين المخزون المعرفي لدى الشاعر وبين القضايا الحياتية التي يعيشيها في واقعه، على شكل أفكار ورؤى في نتاج أدبي"[2]، فالاستلهام هو استدعاء من العقل أو القلب لأمر ما يتشابه كليا أو جزئيا مع موقف حياتي أثَّر في المبدع تأثيرا مباشرا، ويكون ذلك بهدف الربط بين المُسْتَدْعَى من الذاكرة والأمر الواقعي، ولابد لهذا الاستلهام من توظيف في الفكر والمضمون.

ويمثل التاريخ أحد الروافد التراثية التي تكونت في الذاكرة ويستعين بها الأديب في عرض رؤيته الخاصة أو مناقشة قضية ما، والتاريخ كما عرّفه ابن خلدون هو "خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرضه لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتآنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم

لَقَّنه إيّاه: و استَلْهَمه إيّاه: سأله أن يُلْهِمَه إيّاه. و الإِلْهامُ: ما يُلْقى في الرَّوع. ويَسْتَلْهِمُ الله الرَّشادَ و أَلْهَمَ اللَّهُ فلاناً ... والإِلهامُ أَن يُلْقِيَ اللَّهُ في النفس أَمراً يَبْعَثُه على الفعل أَو الترك وهو نوع من الوَحْي يَخُصُّ الله به مَنْ يشاء مِنْ عباده." انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، د.ت، مادة ل هـ م. وفي معجم اللغة العربية المعاصرة جاء: ألهمه الله خيرا: هداه باطنيا إليه، ألقاه في روعه ولقنه إياه... ألهمه شيئا: أوعز إليه وأوحاه، أهمه جو الربيع القصيدة، استلهم يستلهم استلهاما فهو مستلهم والمفعول مستلهَم، استلهم الله خيرا: سأله أن يهبه إياه، ويهديه إليه باطنيا... استلهم ذكرياته: استوهاحا" انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008م، ص 2042، مادة ل هـ م. ومعنى ذلك أن الاستلهام يعني الاستدعاء من مصدر خارجي والأخذ منه.

(1) انظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص35

(2) محمد عبد الله منور، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض ، ط1، 2007م، ص18

والصنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[1]، فهو يهتم بعرض جميع الجوانب الإنسانية والحضارية المرتبطة بأخبار السابقين، وعلى ذلك يكون التاريخ هو مجموعة من الأحداث أو الوقائع الإنسانية التي حدثت وانتهت، لكنها تركت أثرها الفاعل في الحاضر والمستقبل، وربما نلجأ إلى تذكر التاريخ عندما نمر بحوادث حاضرة تشبه ما مضى، ومن أهم خصائصه أنه يدرس التجربة الإنسانية أو جوانب منها، ويسعى إلى فهم الإنسان وطبيعة الحياة على وجه الأرض"[2]، لذلك كان مصدرا مهما من مصادر إلهام المبدعين المسرحيين.

إن استلهام التاريخ لدى المبدع يعني بحثه في ماضيه عن أحداث أو شخصيات تتشابه مع الموجود في واقعه الذي يعيشه، فيحاول قراءة واقعه استنادا على الماضي، وربما استشراف المستقبل بناء على المعطيات من الماضي والحاضر؛ فالمسرحية التي تعتمد على التاريخ ما هي إلا "محاولة جدية لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحي"[3]، للاستفادة منها في الرؤية والتشكيل الفني. فضلا عن أن استلهام التاريخ يسهم في منح النص الإبداعي "طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها"[4]، كما أن استلهام التاريخ في النص الإبداعي يتيح "للمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر

(1) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ص 47

(2) حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس، العدد الأول، 1974م، ص 48

(3) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1965م، ص 254

(4) سيد على إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطباعة، القاهرة، 2000م، ص 40

ودلالات، تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زائفة"[1]، فيضفي استدعاء التاريخ بشخصياته وأحداثه ثراء دلاليا، ويسهم في إمتاع المتلقي حين يمتزج الخيال بالواقع التاريخي ويقدم رسالة إلى الجمهور في صورة فنية.

ويلجأ الشاعر المعاصر إلى استلهام التراث ومنه التاريخ لأسباب فنية يمكن تحديدها في جانبين؛ "يتمثل الأول منها: في إحساس الكاتب المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي من شأنها أن تمنح النص الشعري طاقات تعبيرية وإيحائية وتأثيرية هائلة؛ نظرا لما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة، ويتمثل الجانب الآخر في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الشعرية، حيث يستخدم الشخصيات التراثية كقناع وكمعادل موضوعي لتجربته الذاتية"[2]، ولا يمكن تجاهل الدافع النفسي الذي يؤدي بالشاعر إلى الهروب من قسوة الواقع والاندماج في الماضي للتعبير بحرية عن مشكلات واقعه، فضلا عن الضغط السياسي الذي قد يؤدي بالشاعر أن يعبر عن فكرته بالرمز والإيحاء والهروب إلى الماضي، حتى لا يتعرض لبطش السلطة الحاكمة، أضف إلى ذلك أن التراث عنصر مشترك بين المبدع والمتلقي، واستلهام التاريخ بوصفه أحد المنابع التراثية يجعل المتلقي متأهبا لاستقبال المضمون، ومقارنته بما في مخزونه الفكري، لوجود دلالات خاصة بها في الأذهان.

المبحث الأول: أحداث المسرحية وشخصياتها بين التاريخ والخيال

إن الترابط بين الشخصية والحدث في النص المسرحي لا يمكن فصله؛ فالشخصيات صانعة الأحداث ومحركة لها، والأحداث مؤثرة في الشخصيات وكاشفة عنها، فالواقع يثبت أن "الحدث والشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين

(1) رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية،1985م، ص201

(2) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م،ص 16 : 24

لعملة واحدة"[1]، لذلك ربطنا بينهما في هذا المبحث لارتباطهما ببعضهما البعض.

والشخصيات هي "الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي"[2]، ولذلك تتكامل الشخصيات المسرحية مع بقية عناصر البناء الدرامي، وهي العنصر الذي يترجم جودة الحدث والصراع والحوار، ولذلك لابد للمؤلف أن يفكر جيدا في شخصياته قبل الشروع في الكتابة، ذلك لأنها مرآة جودة العمل الأدبي من عدمه.

ويلجأ المؤلف في نصه المسرحي إلى رسم الشخصيات وفق أبعاد محددة؛ أولها: البعد الجسماني و"هو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير أم طويل، بدين أم نحيف ...لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية"[3]، فالبنية الجسمانية للشخصية تسهم في إبراز جوانبه، وتحدد بعض ملامح الحدث المسرحي، أما البعد الثاني فهو البعد الاجتماعي: و"هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله، ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه ...فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه"[4]، وثالث هذه الأبعاد هو البعد النفسي حيث "ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية"[5]، وبالتالي يكون البعد النفسي ناتجا عن أثر البعدين الجسماني والاجتماعي للشخصية.

---

(1) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص21

(2)عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص21

(3) علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، 1984م، ص 74

(4) السابق، ص 74

(5) السابق، ص 74

لقد استلهم فاروق جويدة بطل مسرحيته من التاريخ، فاستفاد من المرجعية التاريخية لشخصية البطل واستدعائها في ذهن المتلقي، مما أكسب تجربته انفتاحا على تجارب السابقين، فتجربة الأديب قد "تكتسب باستدعاء هذه الشخصيات التراثية غنى وأصالة وشمولا في الوقت ذاته، فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، وتكتسب أصالة وعراقة باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيرا تكتسب شمولا وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكلي وفي المطلق"[1]؛ وعليه فإن استلهام شخصية الخديو إسماعيل من التاريخ ساعدت المؤلف في الخروج من التجربة الذاتية إلى التجربة العامة، وبذلك أصبح استلهام التاريخ لديه وسيلة للتعبير عن الحاضر واستشراف المستقبل في آن.

استلهم فاروق جويدة الشخصيات التاريخية ووظفها في مسرحيته، وقد زاوج بين الشخصيات التاريخية الحقيقية والشخصيات الخيالية، وتكاملت الشخصيات التاريخية والخيالية فأحكم من خلالهم البناء الدرامي لنصه المسرحي، فمن الشخصيات التاريخية (الخديو – جمال الدين الأفغاني – صدِّيق – ديليسبس – أوجيني – فاطمة)، وهي شخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها فيما بينها، فالخديو هو نموذج السلطة الحاكمة، وجمال الدين الأفغاني هو نموذج رجل الدين التنويري، وصدِّيق هو نموذج الشخصية المسيطرة المستفيدة من وضعها في القصر، وديليسبس وأوجيني يمثلان الأجنبي الطامع، وفاطمة هي رمز الشباب والبراءة، ولعل المؤلف أراد بهذه الشخصيات التاريخية الحقيقية إظهار جوانب الصراع الواقعية والحقيقية في مسرحيته، بين رجل السلطة والسياسي ورجال الدين والطامع الأجنبي، أما الشخصيات الخيالية فكثيرة وهي: (عثمان، أزهار، بلال، فارس، صابر، ياسين) وهي شخصيات تمثل في كثير منها (ما عدا عثمان) الجانب الآخر من

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص17

الصراع واستخدمها لاستكمال حبكته وصراعه بين السلطة والمواطن، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات الخيالية ساندت الحدث الواقعي الذي عبَّر عنه المؤلف.

وفي رسم صفات الشخصيات استند فاروق جويدة على الذاكرة التاريخية للشخصيات المستلهمة من التاريخ، فلم ينهك نفسه في أوصافها، وترك الوصف مستنتجا من ذاكرة الجمهور وخياله، وركز على أفعال الشخصيات وأحداثها التي جاءت متداخلة بين التاريخي والخيالي لضمان حبكة البناء الدرامي، وإكساب التاريخ متعة جمالية، "ولا شك أن سلوك الشخصية وما تأتيه من أفعال وما تتصرف به في بعض المواقف خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمها وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري أو غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية"[1]، لذلك لم نر تحديدا لأي صفات لشخصيات المسرحية، خاصة على الجانب الجسماني والاجتماعي، بل ترك تحديد هذه الصفات إلى المتلقي ليحدده بنفسه من خلال الذاكرة التاريخية المكونة في ذهنه، وما يتلقاه من أحداث وأفعال خلال النص المسرحي.

وهذا الملمح وجدناه في جميع الشخصيات التاريخية أو الخيالية فلم يرسمها جويدة رسما جسمانيا أو اجتماعيا أو حتى نفسيا، وهذا يعكس مدى الإفادة التي انعكست على النص المسرحي من خلال استلهام التاريخ، حيث ترك المعرف لذاكرة المتلقي، وقدرته على اكتشاف هذه السمات من خلال الأحداث المسرحية وأفعال تلك الشخصيات، وفي ذلك مشاركة وجدانية من المتلقي. وهذا بدوره جعل المؤلف يركز جويدة على جودة البناء الدرامي وخاصة الأحداث التي أبرزت الجانب النفسي للشخصيات.

لقد تعددت أنواع الشخصيات في مسرحية (الخديوي)، فمنها الشخصية المحورية، أو شخصية البطل، وهي "الشخصية التي تدور حولها معظم

(1) عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، ص 21

الأحداث، وتؤثر في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في أغلب الأحوال – أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي"[1] وبها يتمثل الصراع وتسير الأحداث، وهي المعبرة عن فكر الكاتب ورؤيته؛ حيث "يحملها الكاتب مجموعة القيم والمبادئ التي يؤمن بها كفرد ويراها ضرورية الوجود في المجتمع، ومن ثم يحاول جاهدا عبر شخصيات نصه أن ينقلها إلى الجماعة. فتعبر إلى الطرف الآخر من المسرحية وهو الجمهور"[2]، فشخصية البطل في النص المسرحي تحمل عبء ترجمة الفكر وتحريك الأحداث، وعليها مسار الصراع.

وتعد شخصية (الخديو إسماعيل[3]) الشخصية المحورية الرئيسة التي تدور حولها المسرحية، وهو محرك أحداثها بلا منازع، وقد أوضحت أحداث المسرحية الجانب النفسي للخديو، فقد أظهرته المسرحية حاملا الكثير من التناقض في مستواه النفسي والسلوكي، فأحيانا يظهر بالمتغطرس السلطوي، ومرة أخرى الضعيف مسلوب الإرادة، ومرة ثالثة يسعى لتحقيق نهضة

---

(1) السابق، ص26

(2) نشأت مبارك صليو، الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد44، يونيو 2006م، ص208.

(3) هو (إسماعيل بن إبراهيم باشا ابن محمد علي)، ولد في 31 ديسمبر 1830 على أصح تقدير في مصر، وتربى في حجر والده برعاية جده، وتعلم في المدرسة الخصوصية التي أنشأها محمد علي في القصر العيني لتربية الأمراء أولاده وأولاد أولاده، تعلم فيها مبادئ العلوم واللغات العربية والتركية والفارسية ونزرا يسيرا من الرياضيات والطبيعيات. ثم انتقل إلى المدرسة المصرية في باريس، وبرع في علم الهندسة وفي التخطيط والرسم، وأتقن الفرنسية والطبيعيات والرياضيات. وكان عمره عند ارتقائه السدة المصرية 32 عاما و17 يوما، أي ما يقرب من 33 سنة قمرية، وكان "ناضج الفكر والتصور، يانع الجسم ممتلئه، زاهر البنية قويها، ربعة القامة عريض الجبهة كثيت اللحية والشارب والحاجبين؛ متلألئهما، كأنهما من ذهب الجنيهات: وكان عيناه تتقدان حدة وذكاء، مع قليل ميل نحو الحول، وكان عظيم الهيبة جليل المقام، وكان حسن الفراسة، "حسن الظن بالناس، لا سيما بالأجانب وأفراد الجاليات الغربية، فأدى ذلك إلى جملة أضرار أصابته وأصابت بلاده. وكان كبير النفس عالي الهمة. راجع: إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة 1863 إلى سنة 1879، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2013م. ص 45– 61

للوطن، وأخرى لا يأبه بمقدرات وطنه، ومرة نراه صالحا يذوب عشقا بآل البيت (أم هاشم والحسين)، وأخرى منحرفا يسير خلف ملذاته عاشقا للنساء، فشخصية الخديو أكثر الشخصيات تناقضا وتحولا على مستوى النص المسرحي، حيث اتضح من بداية المسرحية أنه يستعظم نفسه وأعماله، ولا يرى سوى حلمه وطموحه، ويستصغر الآخرين وأعمالهم، يوضح ذلك حديثه لصديقته وحبيبته أوجيني في بداية المسرحية[1]:

أن تكتب الأيام عن رجل
تحدى الصعب وانتصر ..
من أسوأ الأشياء في الإنسان
حلم لا تسانده الإرادة ..
وأنا ملكت الحلم يوما والإرادة ..

فهذا النص يصور موقف الخديو من تحقيق أحلامه، فهو يبذل كل ما في وسعه من أجل تحقيق هدفه، وهذه سمات الشخصية المحورية حيث "يجب ألا تقف عند مجرد الرغبة على شيء بل يجب أن تكون هذه الرغبة جامحة تجعل صاحبها مستعدا لأن يهلك من دونها أو يبلغ هدفه منها"[2]. لذلك يصف نفسه بأنه ملك الحلم والإرادة. وفي موقف آخر يخاطب جمال الدين الأفغاني، بعد أن عارضه وأوضح عيوب إدارته للبلاد، وأخطاء سياساته، فيرد عليه الخديو قائلا[3]:

سيقول الشعب أن عراقة الأوبرا
ورأس التين قصر النيل أو عابدين
من صنع الخديوي ..
سيقول أن حديقة الحيوان

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 16
(2) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 212: 213
(3) الخديوي، ص 108 – 109

شيدها الخديوي
سيرى القناة وفوقها ركب
من السفن الرهيبة
يعبر الآفاق يسري في سراديب الزمن
سيقول أن الأرض في الدلتا
وفي أسيوط
أصلها الخديوي
سيقول أن الجيش أنشأه الخديوي ..

فالمؤلف هنا يظهر شخصية الخديو المسيطرة على مجريات الأمور المتفاخر بنفسه، دون أن ينظر إلى الأثمان التي دُفعت في سبيل تحقيق هذا التطور، وفي جانب آخر يظهر قوته وعدم اعتداده برأي الآخرين وعناده، وقد أظهر المؤلف استعظام الخديو لنفسه من خلال تكرار لقب الخديو (4) مرات على لسانه، مقابل ذكر (الشعب) مرة واحدة، فالصياغة الأسلوبية أسهمت في إظهار عظمة الخديو، من خلال تكرار لقب الخديو، في مقابل ضعف الشعب وتأثيره، فظهور الخديو في اللفظ أضمر الشعب؛ مما أوحى باختفائه من المشهد الفعلي.

إن مبرر العظمة عند الخديو تعكسه الطبيعة الاجتماعية والنفسية لشخصيته، وهذه الطبيعة مستمدة بالفعل من التاريخ، فالمستوى الاجتماعي يتمثل في تنشئته الاجتماعية في القصور، وقد تربى على السلطة وورثها دون تعب أو جهد، واكتسب نزعته المتاعلية من النشأة التركية في بلاط ولاة مصر، وعلى المستوى النفسي فهو متضخم الذات يرى نفسه الأصل والكل يستمد منه العظمة. وقد أظهر المؤلف انحراف السلوك الذي ميز شخصية الخديو، فهو شخص متعدد العلاقات النسائية، ولا يهتم برعيته ولا بالناس من حوله، يستصغر القتل، ولا يهتم بمصالح العباد ولا البلاد، وظهر ذلك جليا من

حوار (أزهار) عندما قرأت له الفنجان، فتقول[1]:

ستعيش طويلا يا مولاي ..

خط العمر طويل جدا

لن يطلع صبح يا مولاي بدون

إمرأة بين يديك

ستحب كثيرا

قلبك في الحب يذكرني

بقطار الصيف ..

الراكب كالنازل يمضي وبلا استئذان ..

تحمل ناسا .. تلقي ناسا ..

تقتل ناسا

ترفع ناسا .. تسقط ناسا ..

هذا النص على لسان أزهار يعرض للواقع، ويستشرف مستقبل الخديو، ويعكس شخصيته في علاقته بمن حوله، حتى أقرب الناس إليه، فهو لا يعبأ بأحد، ولا يهتم لأمر أحد، أظهر ذلك حالة الارتباك الناتجة عن الطباق في الحوار (تحمل – تلقي – ترفع – تسقط)، فهذا الطباق إلى جانب وظيفته الإيقاعية، فإنه أظهر بوضوح شخصية الخديو المتناقضة غير المتزنة في علاقته بالآخرين، فنراه يهدد الأفغاني بالسجن حين نصحه[2]، فلا يرى إلا نفسه ورأيه وقراره، حتى في قراراته لا يتحمل مسئوليتها.

ولأن الشخصية المحورية "لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول. بل لا يستشعر قلبها الرحمة ولا يعرف الحنان"[3]، فقد وظف فاروق جويدة أحداث المسرحية لترجمة هذه الصفات في الشخصية المحورية، حيث قام الخديو بقتل

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 44–45

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 107

(3) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 214

أخيه من الرضاعة ووزيره، بعدما طلب منه أن يتحمل وحده نتيجة الإخفاقات الاقتصادية، والحوار التالي يثبت ذلك؛ يقول الخديو مخاطبا صدِّيق:[1]

اخرج لهم يا صديق

أعلن لهم خطأ الوزارة ..

قل لهم إن الخديوي يرفضه ..

قل إنه سوء الإدارة .. أزمة التخطيط

أسعار الفوائد والديون ..

قل أي شيء يا أخي

ما أكثر السباب يا صدِّيق ..

فهذا الحوار المليء بأفعال الأمر (اخرج – أعلن – قل) يوحي باستعظام الخديو لنفسه وتنصله من مسئولياته، ويضحي بوزيره وأقرب أصدقائه وأخيه في الرضاعة، دون تحمل المسئولية عن قراراته الخاطئة التي أدت إلى الاستدانة من الغرب وانهيار اقتصاد الدولة، وينتهي الحوار بمقتل صدِّيق، ففي مقابل استعظام الخديو لنفسه يظهر استصغاره لفعل القتل كما استصغر فعل الاستدانة وأفعاله السيئة. وهذا الحوار يعكس التناقض في شخصية الخديو، والاستخفاف بأي مشاعر أو علاقة في سبيل تحقيق رغباته أو تنفيذ أوامره.

ومن السمات التي تميز الشخصية المسرحية التغير والتطور، وإذا لم يصبها التغيير "فإن أي موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفا غير حقيقي ولا واقعي"[2] ومعنى ذلك ضرورة أن تكون الشخصية متغيرة في ذاتها، ومتطورة، وإلا كانت رديئة، ولذلك رسم فاروق جويدة شخصية الخديو دراميا رسما جيدا فقد كانت شخصية متنامية، متحكمة في الأحداث، تغيرت مواقفها

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 123

(2) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص144

وحوارها طبقا للحدث، كما جاءت شخصية الخديو متقلبة وفقا للأحداث دون خلل أو ملل، ساعده في ذلك استلهامه للتاريخ الحقيقي للخديو إسماعيل، وامتزاجه بالأحداث الخيالية والشخصيات المتخيلة، وظهرت ملامح ذلك في حواره خلال الجزء الثاني من المسرحية.

ولهذا لجأ فاروق جويدة لإظهار التحول في شخصية الخديو، وذلك بعد حادث مقتل وزيره (صدِّيق) الذي يعد ذروة أحداث الجزء الأول، ثم معاتبة نفسه في مطلع الجزء الثاني من المسرحية[1]. فبدأت صحوة ضميره، وظهرت على الساحة الأسئلة الفلسفية التي لخصت صراعه النفسي، فتحول المؤلف بالصراع من صراع خارجي معلن، إلى صراع نفسي داخلي، وظهر التحول بوضوح من خلال حوار الخديو مع ابنته (فاطمة) في المشهد الأول من الجزء الثاني للمسرحية، والمشهد الأخير[2].

واعتمد فاروق جويدة على خياله في بعض الأحيان لصناعة شخصيات من وحي الخيال تثري العمل المسرحي، أو صناعة أحداث خيالية لشخصيات حقيقية، فمن الشخصيات الخيالية المصطنعة كليا شخصية (أزهار)، أو شخصيات تاريخية حقيقية اصطنع لها أحداثا من وحي خياله مثل شخصية (جمال الدين الأفغاني) وشخصية (فاطمة) وذلك لتتناسب الشخصيات مع سياق النص المسرحي، وتسهم في حبك المسرحية.

ومثلت شخصيتا (أزهار) و(الأفغاني) الصوت المعارض للخديو، وهما خصماه ويقاومان أفعاله بالنصيحة والوعظ؛ فـ"أي إنسان يقاوم الشخصية المحورية في الرواية يصبح بالضرورة معارضا هذه الشخصية أو خصمها..."[3] وتعد (أزهار) و (جمال الدين الأفغاني) من الشخصيات الثانوية

(1) راجع: حوار الخديو مع نفسه، في المشهد الأول من الجزء الثاني للمسرحية. فاروق جويدة، الخديوي، ص 144

(2) انظر: فاروق جويدة، الخديوي، ص145 – 153، وكذلك: ص 208 – 215

(3) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 221

لا يمكن تمام بناء المسرحية إلا بوجودها، وقد ظهرت شخصية أزهار في المشهد الثالث من الجزء الأول للمسرحية، وظهرت شخصية متمردة على واقعها، متمردة على حياتها، فمنذ ظهورها وهي تواجه الخديو بأخطائه رغم كونها محبوبته، فهي القادرة على إظهار التحدي للخديو، ويظهر ذلك من قولها للخديو:[1]

في قصرك الملعون
ضاع الحب يوما بعد يوم
في قصرك الملعون
ضاع العمر يوما بعد يوم
أصبحت في القصر الكريه أعيش
عاشقة وجارية وخادمة

فهذا الأسلوب يؤكد تحديها للخديو وعدم خشيتها منه، لدرجة وصف قصره بـــ(الملعون) مما يجعل هذه الصفة تنسحب دلالتها على الخديو نفسه، وبالتالي ظهر ضعف الخديو مقابل محبوبته أو بالأحرى ملذاته. وفي حديثها عن طموحه تواجهه كذلك بشدة وعنف:[2]

أحلامك عبء جبار
بيدك قروش يا مولاي
وتحلم أن تبني قصرا
عمرك سنوات يا مولاي
وتحلم أن تحيا دهرا
أقدامك تمشي فوق الأرض
ولن تمشي فوق الأشجار

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 49
(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 56

ستحاول يوما أن تمشي فوق الأنهار
وتطير كثيرا فوق الأرض وتسقط يوما في الإعصار
فالحلم الكاذب تضليل .. وطريق دمار..

وتعد أزهار صوت الحق في المسرحية، صوت الضمير الحي، هي وحدها القادرة على المواجهة بشدة اعتمادا على قربها من الخديو، وذلك بسبب طبيعتها المتمردة التي لا تخشى شيئا، وصورة أزهار القوية، تعكس بالضرورة صورة الخديو الضعيفة أمام من يواجهونه بالحقيقة.

وتمثل شخصية (أزهار) براعة الامتزاج بين التاريخي والواقعي عند فاروق جويدة، فهي شخصية خيالية من صنع المؤلف ولا تمت للواقع بصلة إلا أنه وظفها لتكون الصوت الحقيقي والواقعي الذي يعرض مساوئ السلطة من داخلها، فهي من أميرات القصر، وهي محبوبة الخديو، لذلك كان توظيفها لمواجهة الخديو توظيفا جيدا لانعكاس رأي الشعب، فرغم كونها من أميرات القصر إلا أنها ليست من الأسرة الحاكمة لكونها من عامة الشعب.

أما شخصية (جمال الدين الأفغاني)[1] فهي شخصية حقيقية ساندت رؤية أزهار من خلال بعض الأحداث الخيالية التي ربطها المؤلف بشخصية الأفغاني، التي وظفها فاروق جويدة لعرض التنوع في المعارضة للخديو لتصبح المعارضة داخليا وخارجيا، ولكي يوضح رأي الدين في فساد الإدارة، وكذلك آليات مواجهة السلطة، والثورة عليها، فكأن وجوده في المسرحية هو

(1)"ولد جمال الدين الأفغاني في كابل بأفغانستان سنة 1839م، وأتم دراسته العليا في بخارى سنة 1856م، ثم هاجر من بلاده إلى مصر في سنة 1869، فقضى فيها أربعين يوما تعرف في أثنائها بكثير من العلماء وكبار السوريين، وذهب إلى الأستانة سنة 1870 فعين عضوا في مجلس المعارف الأعلى وأستاذا في الجامعة، فأخذ من ذلك الوقت ينشر تعاليمه الدينية باذلا جهده في التوفيق بين الإسلام والعلم والمدنية، والرجوع إلى الأسانيد القرآنية الأصلية وشرحها شرحا سهلا واضحا يقربها إلى الفهم الحديث، ولكنه اضطر أمام حملات الرجعيين وعلى رأسهم شيخ الإسلام إلى ترك الأستانة رغما من حماية أصدقائه الأحرار أمثال علي باشا وفؤاد باشا والرحيل إلى مصر سنة 1871." محمد صبري، تاريخ مصر من محمد علي إلى العصر الحديث، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م، ص 148

التبرير الشرعي للثورة على الحاكم، وذلك يظهره قوله ردا على وجوب الطاعة لولي الأمر:[1]

ماذا يطاع الآن في حكامنا؟
كل الكبائر مارسوها بيننا
باعوا الضمائر واستباحوا العمر
واختلقوا الفتن
أنطيع حكاما أضاعوا الشعب
في هذا الفساد؟
سجنوا الشعوب ولم يخافوا الله في أبنائها
أنطيع حكاما تفشى الظلم في أيامهم
والبطش ساد
إني لأفتي الناس جهرا
لا تطيعوا من فسد.

وهذا النص الحواري يبعث رسالة (تتسم بالخبث) من الشاعر على لسان الأفغاني بضرورة الثورة على الحاكم حين يكون فاسدا، وفي ذلك إسقاط سياسي على الزمن الواقعي لكتابة المسرحية، وقد أظهر الكاتب هذا الرأي على لسان رجل الدين ليكتسب قدسية في نفوس الشعوب، ولإيمانه بأهمية رأي رجال الدين أفرد مشهدين كاملين لظهور رجل الدين (جمال الدين الأفغاني) يسرد في المشهد الأول حوارا بين الخديو وجمال الدين الأفغاني، ويظهر الأفغاني في دور اللائم للخديو المعارض له، موجها له حديثا قويا عن سوء إدارة البلاد[2]؛ يقول:

يوما من الأيام يا مولاي

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 193
(2) انظر: فاروق، جويدة، الخديوي، ص 107

سوف يقول هذا الشعب أن الأرض
بيعت للأجانب عندما حكم الخديوي
سيقول أن ديون مصر وكل هذا العار
من صنع الخديوي
سيقول أن الغرب أصبح يملك
الإنسان والأوطان والأطفال والحرمات
في عصر الخديوي

وفي المشهد الثاني رأي الدين في الثورة على الحاكم، ويستمر الصراع بين السلطة والدين إلى أن يأمر الخديو بنفي الأفغاني خارج البلاد، لكن المؤلف في لفتة أخرى يستعظم دور الدين في حل المشكلات حين سأل الخديو عن الأفغاني وقت المطالبة بالديون، لكنه قد نُفِيَ، وفي ذلك تلميح للسلطة القائمة إلى الأخذ بالمشورة من رجال الدين، لعلها تكون في محلها.

أما عن استلهام التاريخ وتوظيفه في شخصية الأفغاني فقد استلهم جويدة الشخصية فقط من التاريخ دون التعرض لأحداثها الحقيقية مع الحكام المصريين، فكل ما جاء على لسان الأفغاني في المسرحية، وكذلك المواجهة بين الأفغاني والخديو إسماعيل هي من وحي خيال المؤلف، فلم يذكر التاريخ حدوث صدام بين الخديو إسماعيل وجمال الدين الأفغاني، خاصة أن الخديو إسماعيل لم يكن معتادا على أخذ رأي رجال الدين فيما يتخذ من قرارات إلا في حالات يسيرة[1]، وذلك هو ما جعل فاروق جويدة يوظف شخصية الأفغاني بهذه الطريقة التي أوحت بعدم التفاهم بين الدينية والسلطة السياسية، كما أنها

(1) من هذه الحالات إحدى المواقف المتعلقة بمنع تجارة الرقيق في مصر طلب رأي أرباب الدين، وقد "وجد منهم تعنتا وجمودا أثار غضبه في صميم كيانه، فشيخ الإسلام ومفتي الديار عارضا في ذلك؛ زاعمين أنه مخالف للأصول الدينية، وانضمت إليهما في المعارضة هيئة العلماء بأسرها، فعزل إسماعيل الشيخين وأنذر بإلغاء عموم هيئة العلماء إذا استمروا على معارضتهم." إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة 1863 إلى سنة 1879، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2013م. ص 239

من الشخصيات التاريخية التنويرية.

وبناء على ما سبق فإن الأفغاني شخصية تاريخية دينية وظفها جويدة لعرض رأي الدين على لسانها، رغم أن الوقائع التاريخية لم تثبت أن الخديو أمر بنفي الأفغاني خارج البلاد، كما أنه لم يكن ندا للخديو، فالتاريخ يثبت أن الأفغاني والخديو لم يصطدما قط.[1] فقد كان الأفغاني من المقربين للخديو إسماعيل ورجال قصره، لكن جويدة أراد استلهام شخصيات تاريخية دينية لعرض رؤيته الشخصية تجاه الحاكم والثورة عليه، ولعدم وجود صراعات تاريخية بين الخديو ورجال الدين استلهم شخصية الأفغاني وألبسها أحدثا ليست لها لعرض رؤيته على الجمهور من خلال شخصية جمال الدين الأفغاني لما لها من حضور ذهني في ذاكرة الجمهور.

ومن الشخصيات التاريخية الحقيقية التي استلهم فاروق جويدة أحداثها من خياله شخصية (فاطمة)، فرغم كونها ابنة الخديو إسماعيل حقيقة، إلا أن ذكرها في البناء الدرامي للمسرحية كان من وحي خيال المؤلف، إكمالا للخط الدرامي للنص المسرحي، وهي تمثل الشباب كما وصفها الخديو في حواره[2]:

أنتم شباب ساخط متطرف مجنون ..

جيل كسول حاقد لا خير فيه

---

(1) جاء تاريخيا أن "نزل جمال الدين القاهرة، وكانت وجهته بث الروح الوطنية في الطبقات المختلفة لأنه كان ينظر إلى المسألة من الناحيتين الدينية والسياسية ... فلم يسع مصر ... إلا أن ترحب بجمال الدين الذي لقي من الوالي ورياض باشا والطبقات الحاكمة والطبقات المثقفة كل تعضيد.كانت الحكومة تمده في العام بمائة وعشرين جنيها على سبيل المساعدة، وصرحت له بإلقاء محاضرات في الجامعة الأزهرية، ولكنه اصطدم بالروح الرجعية التي كان يمثلها الشيخ عليش فنصحه الخديو بالانزواء في بيته حيث استمر الشبان والموظفون يتلقون عليه المذاهب الفلسفية والاجتماعية وفنون الخطابة والتأليف، وكان لا يفتأ يبث فيمن حوله من الكبراء الفكرة الدستورية ويحرك فيهم العاطفة الوطنية، وقد وجدت أفكاره الحرة في مصر أرضا صالحة"محمد صبري، تاريخ مصر من محمد علي إلى العصر الحديث، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م، ص 148 – 149

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 213

وترمز فاطمة إلى البراءة حيث أظهرها المؤلف بداية من الجزء الثاني، وهو الجزء الخاص بالتحول الدرامي وجدية شخصية الخديو، فظهرت فاطمة في حال صحوته، وبدأ ظهورها بعتاب والدها على أخطائه في الإدارة ومقتل أخيه ووزيره، فتقول:[1]

أبتاه هل يجدي الندم
وعلى يديك بحار دم
الآن تندم بعد أن كفنت
في جنبيك من أحببت
كيف قتلت قل لي

بهذه الصدمة يبدأ ظهور فاطمة معاتبة أباها ومستنكرة فعلته، ويظهر الخديو مرة ضعيفا أمامها يحاول التبرير بمبررات واهية لإقناعها بصواب فعلته رغم يقينه ببشاعة هذه الفعلة، وفي الظهور الثاني لفاطمة تواجه أبيها بسوء إدارته للبلاد ودمار شعبه، تقول: [2]

تخشى النهاية يا أبي ..
ونسيت أخطاء البداية ..
ماذا تبقى الآن من أحلامنا
شعب يجوع ويطلب الإحسان
في الطرقات
وطن كسير كان يوما جنة الجنات
الآن ننتظر السفينة كل يوم كي يجيء
القمح من أيدي الغريب

وهكذا تعدد فاطمة لأبيها الحال الذي وصل إليه الوطن والشعب، وتواجهه

(1) السابق، ص146
(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 208-209

بأخطائه لكن بقلب ابنة خائفة على أبيها، فتأتي في النهاية تفتدي أباها، وتحاول التخفيف عنه وتسانده، فتتحول شخصيتها من معاتبة مهاجمة إلى مساندة لأبيها وتحاول تصحيح مساره، وفي ذلك إشارة من المؤلف إلى دور الشباب في تصحيح أوضاع البلاد، وتصحيح مسار السلطة حال إخفاقها.

ومن الشخصيات التاريخية الحقيقية التي وظفها فاروق جويدة توظيفا جيدا شخصية إسماعيل باشا صديق، أو إسماعيل المفتش كما كان يطلق عليه، وهو في المسرحية شخصية (صديق) وزير الخديو وأخوه في الرضاعة وصديقه، وهو من الشخصيات التي أثَّرت كثيرا في سياسات الخديو إسماعيل، وقد حمَّله المؤرخون الكثير من السقطات المالية والعقبات الاقتصادية السيئة التي وقعت بمصر في عهد الخديو إسماعيل[1] لكونه وزيرا للمالية في ذلك الوقت، إضافة إلى قربه من الخديو مما جعل كلمته مسموعة في جميع الأوساط السياسية وكأنه هو الحاكم الفعلي.

"وكان إسماعيل صديق هذا رجلا ماهرا في الواقع، ثاقب الرأي، أصيله، متفتق الذهن، يدري، كما لا يدري أحد غيره، كيف تستخرج النقود من مدافنها، وكيف يتوصل إلى تحقيق الرغائب ونيل الأغراض، لا يوقفه في سبيل إحراز رضا مولاه هاجس، ولا يهمه أن يرتكب دنية بل ولا إثما إذا كانت تلك الدنية وذلك الإثم يعززان مركزه، ويظهرانه في مظهر الرجل المخلص، وكان علاوة على ذلك هماما نشيطا يحب الشغل ويلج أبوابه برغبة أكيدة، كما أنه كان كبير المطامع، شبقا نساء وأموالا ولذائذ."[2] وقد وظفه فاروق جويدة في مسرحيته توظيفا عكس من خلاله الواقع التاريخي لهذه الشخصية، فهو في المسرحية مساهم في جميع القروض التي اقترضتها الدولة المصرية، ومشارك في جميع العمولات والرشاوى التي دفعها المقرضون

(1) انظر: إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل ص634–636 وما بعدها
(2) إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل ص633

لبعض الموالين للخديو، إلا إنه لظروف البناء الدرامي والحبكة المسرحية أظهره المؤلف بصورة الضحية من أجل الخديو وقد فعل أفعاله السيئة من أجل الخديو، يقول:[1]

من أجل مولاي المعظم عشت أقتل
كل يوم ألف نفس
من أجل مولاي المعظم كنت أدفن
كل يوم ألف مظلوم وأرفع ألف ظالم ..
من أجل مولاي المعظم كنت أسرق
كنت أكذب .. عشت دجالا
على كل الموائد
من أجل مولاي المعظم بعت في يوم
ضميري في المزاد
ورضيت أن أحيا أمام الناس موصوما
بذل العار.. في هذا الفساد..
من أجل مولاي المعظم
بعت الشعب يوما ألف مرة

فهنا يصور الشاعر (صدِّيق) بأنه لم يفعل كل هذا إلا لأجل مولاه، وأنه ظُلم من الناس، وظلم نفسه، بأفعاله التي فعلها لإرضاء الحاكم، والمؤلف هنا يؤكد أن جميع الأفعال السيئة كانت برغبة الخديو أو بموافقة ضمنية منه، فهو مشارك في جميع هذه الأفعال.

وحتى حادثة قتل الخديو لـــ (صدِّيق) لم تثبت تاريخيا، إنما اختلفت الآراء حول مقتل إسماعيل صديق المفتش، فمنهم من قال إنه مات سُكرا، ومنهم من قال إن الخديو أمر أحد رجاله بقتله، ومنهم من رأى أن الخديو قتله

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 129

بنفسه[1]، وقد اختار فاروق جويدة الرأي القائل بمقتل (صدِّيق) على يد الخديو لاكتمال الحبكة الدرامية، وتماشيا مع تنامي الأحداث، حتى الوصول للذروة، فحادثة القتل هي بداية التحول لكثير من شخصيات المسرحية وفي مقدمتهم الخديو بطل المسرحية.

وتعد شخصيتا (ديليسبس) و(أوجيني) من الشخصيات التاريخية الحقيقية التي استدعاها فاروق جويدة في مسرحيته ووظفها دراميا لخدمة الأحداث، حتى وإن اختلف السياق الدرامي عن السياق التاريخي، وهما يمثلان سطوة الأجنبي في حياة الخديو إسماعيل، وكذلك هما صورة لتدخل الغرب في إدارة شئون البلاد، فقد استخدم المؤلف ديسليسبس لإظهار مدى تحكم الغرب في الدولة المصرية، ومشاركتهم في إدارة البلاد، وذلك بموافقة الخديو نفسه، وشخصية أوجيني وهي إمبراطورة فرنسا، لكن جويدة لم يتطرق إلى كينونتها التفصيلية، ولم تظهر في أحداث المسرحية إلا حبيبة للخديو، لكنها أيضا مسيطرة عليه، بل أحيانا يخشى غضبها، وظهر ذلك من خلال إشارة المؤلف لخوف الخديو منها إن علمت بوجود امرأة أخرى في حياته. ففي أحد المشاهد يظهر توتر الخديو زخزفه حين أخبره (عثمان) بوجود (أوجيني) على الباب، وهو يغازل (ألمظ): يقول: [2]

عثمان: أوجيني وصلت يا مولاي..

الخديوي: أوجيني..

"تهارك إسود"

أوجيني وصلت ..

لِمَ لمْ تخبرني يا "حيوان"

"مضطربا"

(1) انظر: إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة 1863 إلى سنة 1879، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2013م. ص فصل نكبة إسماعيل صديق باشا، ص 703- 738

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 79

هيا ألمظ..

سأراك قريبا..

كي أكمل بالشوق حديثي..

هذا المشهد رغم بساطته يعكس العلاقة بين الخديو والأجنبي المتمثل في شخصية أوجيني، وقد كان الهدف من استلهام هاتين الشخصيتين هو بيان سيطرة الجانب الأجنبي على مقدرات البلاد، وتدخلهم في شئونها، واستغلال الخديو لتحقيق مطامعهم. فكان التوظيف للاسم والجنسية فقط دون التطرق إلى أحداث أو وقائع تاريخية حقيقية، إنما ما جاء من أحداث شاركوا فيها هو من قبيل الحاجة الدرامية إلى شخصيات وأحداث تساعد في إحكام الحبكة الدرامية للوصول إلى نهاية مقنعة للمسرحية وأحداثها، وتؤدي الرسالة والهدف منها.

وتعد شخصية (عثمان) من الشخصيات التي استخدمها فاروق جويدة قناعا ليتم الإيهام بها إلى فترة زمنية غير الفترة التي يتحدث عنها، وللإسقاط على فترة حكم الرئيس الراحل محمد أنور السادات لمصر، فهذا الاسم لم يرد تاريخيا عن الخديو إسماعيل، ولم نعرف وزيرا للخديو إسماعيل بهذا الاسم[1]، وربما أراد فاروق جويدة استخدام هذا الاسم تحديدا للاستفادة منه في تأكيد أنه يتحدث عن حقبة السادات وليس حقبة مبارك، وهذا الاسم يتماس مع شخصية (عثمان أحمد عثمان) وزير الإسكان في عهد الرئيس الراحل أنور السادات[2]،

---

(1) وزراء الخديو إسماعيل الذين اعتمد عليهم ووثق بهم هم : نوبار باشا، وشريف باشا، وعلي مبارك باشا، ومصطفى رياض باشا. إسماعيل صديق المفتش، انظر: إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل ص544

(2)"هو مهندس مصري من مواليد 6 أبريل 1917 بالإسماعيلية، حصل على بكالوريوس الهندسة في عام 1940، وهو من أشهر شخصيات عهد السادات، أسس شركة المقاولون العرب التي أسهمت في بناء السد وارتبط بالسادات بعلاقات نسب. في أكتوبر 1973 عينه السادات وزيرا للتعمير، ثم في 26 سبتمبر 1974 وزيرا للإسكان والتعمير حتى خرج من الوزارة في 2 يناير 1977م، ليتم تعيينه أمينا عاما للحزب الوطني بالإسماعيلية، وفي مارس 1979 تم انتخابه نقيبا للمهندسين، ثم عضوا في مجلس الشعب عام 1979 إلى 1990 وتوفي في 1 مايو 1999" وقد جاء عنه أنه كان بالفعل دولة داخل دولة على حد تعبير الكاتب محمد حسنين هيكل، وأحيانا دولة فوق الدولة، وقيل إن عثمان هو الذي يعين الوزراء ورؤساء تحرير الصحف ويحدد أيضا الرابح والخاسر في لعبة السوق انظر: عصام عبد الفتاح، أيام السادات، أسرار غامضة وتاريخ

وهذه لفتة ذكية من المؤلف لإبعاد النظر عن كون مسرحيته تتحدث عن واقعه، إنما تتحدث عن الماضي القريب المتمثل في فترة حكم الرئيس الراحل أنور السادات.

المبحث الثاني: أثر استلهام التاريخ في عناصر البناء الدرامي

أولا: عتبات النص المسرحي:

لا يمكن تجاهل عتبات النص المسرحي ومداخله، فهي تحمل في طياتها رسائل خاصة وإيحاءات تخدم السياق النصي، ودائما تكون معبرة عن محتوى النص بطريقة ما، وقد استخدم فاروق جويدة عتباته للإيحاء بمضمون النص المسرحي، وشملت هذه العتبات العنوان والمقدمة المنطقية.

أ – عنوان المسرحية:

إن عنوان النص الأدبي هو أول ما يلقاه القارئ من النص، وهو واحد من العتبات التي تعبر عن قصدية المؤلف "سواء على مستوى المظهر التركيبي للعتبة النصية من حيث قدرتها التمثيلية على احتواء شروط الإنتاج النصي وبدائله ... أم على مستوى كون العلامة النصية علامة تضمينية تحقق نوعا من التجاوز والتحاور بينها وبين بقية مكونات هذا العمل أو ذاك، أم على مستوى خاصية القراءة المتعددة، التي ترتبط بتوظيف العتبة باعتبار سياقها النصي أو النص الموازي المنفتح على مقاصد المؤلف وإمكانات الكتابة"[1]، فعنوان النص لا يولد اعتباطا، إنما يكون علامة بارزة من علامات النص، يحاول القارئ استكشافه من خلال بعض التأويلات؛ حيث يؤدي العنوان مهمة دقيقة جدا في توجيه المتلقي، بوساطة ما يحمله في ثناياه من طاقة سلطوية تدفع بالقارئ إلى توقع ما يترتب عليه من دلالات، فنص العنوان مخبوء في دلالته بما يحمله النص المطول بشكل موح إشاري مكثف، ويظل العنوان على

مثير، منوز للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008، ص87

(1) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص ، البنية والدلالة، شركة الرابطة البيضاء، 1996م، ص10

الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى، خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتضح إلا من خلال القراءة التأويلية.[1] ويقوم العنوان بوظيفة أداة التعريف بالنسبة للعمل الأدبي؛ لذلك يكون اختياره محكوما بالهدف الدلالي للنص الأدبي ومعبرا بالمباشرة أو الإيحاء عن محتواه، فالعنوان يُعد مرآة تعكس صورة النص الأدبي، وبه يغري المبدع المتلقي ويجذب انتباهه، ويحفزه لقراءة النص ومحاولة الإجابة عن الأسئلة التي تتولد تلقائيا بمجرد مطالعة العنوان.

اختار فاروق جويدة لمسرحيته عنوانا أوضح من خلاله الرؤية الأولى للنص المسرحي، فقد جاء عنوان (الخديوي)[2] معبرا عن محتوى النص المسرحي، وكاشفا للقارئ عن مضمون النص المسرحي، فقد اتضح من خلاله موضوع المسرحية، لكن يظل الغموض يكتنف العمل الفني ولا يتضح إلا من خلال القراءة، فقد يتوهم القارئ أن المسرحية تتحدث عن سيرة حياة الخديو إلا أن المفاجأة تحدث حين يستكشف القارئ طبيعة النص المسرحي من خلال القراءة، وهي توظيف التاريخ ممثلا في التاريخ بوصفه مرآة تعكس رؤية الشاعر للواقع.

إن هذا العنوان مقتبس من التاريخ لدلالته على لقب حاكم مصر خلال القرن التاسع عشر، وتعمد المؤلف أن يشوب عنوانه بعض الغموض في عدم

---

(1) انظر: ليلى محمد بايزيد، سيميائية العنوان في ديوان لو أننا لم نفترق لفاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مصر، عدد 49، الجزء 1، أبريل 2018م، ص 4، وانظر أيضا: رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد 7، عدد 2، 2014م، ص 125.

(2) الخديوي"كلمة فارسية، معناها: الملك والوزير، وصارت لقبا أطلق على بعض حكام المسلمين، وأول من اشتهر به إسماعيل باشا والي مصر، وهو أحد حكام مصر من أصل تركي، ثم أطلق اللقب على أفراد سلالة محمد علي من الحكام.": أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 622، وقد "أصدر السلطان العثماني فرمانا بأن يكون لقب (خديو) خصيصا من ذلك الحين فصاعدا، (بإسماعيل) وخلفائه على العرش المصري، إشعارا بإعلاء مرتبتهم إلى درجة العواهل. فصدر بذلك فرمانا في 8 يونية سنة 1867م. وخديو كلمة فارسية بمعنى الإله والرب، فهي تشعر إذا بعظمة وجلالة وتلبس صاحبها رداء استقلال في المركز والعمل أكثر مما تلبسه إياه أية كلمة أخرى. انظر: إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة 1863 إلى سنة 1879، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2013م. ص 332

تحديده من الخديو المقصود بهذا العنوان؟ فقد حكم مصر (الخديو إسماعيل، والخديو محمد توفيق، والخديو عباس حلمي)، إلا أن القارئ لابد من دخوله للنص ويطالع الحدث الأول للمسرحية (حفل افتتاح قناة السويس) ليزول الغموض بتحديد خديو المسرحية بأنه الخديو إسماعيل، وهذا الغموض يحفز المتلقي للولوج داخل النص المسرحي لكشف هذا الغموض، وبهذا يتحقق الهدف التشويقي للعنوان، هذا أمر.

والأمر الآخر في العنوان هو احتماله لكثير من التأويلات، حيث إنه يحمل في مباشرته عنوانا لمسرحية تاريخية تتحدث عن سيرة الخديو إسماعيل، إلا أن القراءة تنم عن وجود شخصيات خيالية وأحداث لا تمت بصلة للخديو إسماعيل ولا بتاريخه، مما يؤكد تدخل الخيال والفن في العمل المسرحي لهدف دلالي ومعنوي سيتضح تدريجيا من قراءة النص المسرحي؛ فالعنوان أوحى بالزمان والمكان، إلا أن التحديد الدقيق للشخصيات والحوادث لم يتضح إلا من القراءة الواعية.

أما ثالث الأمور التي أثارها عنوان المسرحية هو اعتماد المؤلف استراتيجية التحول من العام إلى الخاص، وكذلك العكس من الخاص إلى العام من خلال حركة أفقية يكشفها العنوان وقراءة النص، فقد تحول من العام إلى الخاص، حين لم يوضح مَنْ الخديو المقصود؟ ثم جاء التوضيح بعد ذلك، حين ذكر افتتاح حفل قناة السويس وارتباطه بالخديو إسماعيل، ثم بعد ذلك تتحول قراءة العنوان من الخاص إلى العام عندما نطالع النص المسرحي فيظهر أن المعنى المقصود والهدف من الكتابة ليس تاريخ الخديو أو حياته، إنما هو الإسقاط الواقع الحاضر ومشكلاته وقضاياه.

وهذه الحركية في وضع العنوان والاعتماد على تأويلاته أثارت ذهن المتلقي وجعلته في حالة من التأمل المستمر لربط المسرحية وأحداثها وشخصياتها بالواقع، والتفكير في القصدية الرمزية للنص المسرحي، واستيعاب الرسالة الختامية لهذا العمل الفني، وبذلك أسهم العنوان بدلالاته

وتحولاته الرمزية في إحداث متعة التلقي، وتحفيز الذهن لاستقبال مضمون المسرحية والرسالة منها.

ب- المقدمة المنطقية

إن المسرحية الجيدة لابد لها من مقدمة منطقية، وقد "كان فردننند برونتير يطالب كتاب المسرحيات بأن يبينوا الهدف Goal الذين يرمون إليه من مسرحياتهم وأن يجعلوا هذا الهذا نقطة البداية – وهذه هي المقدمة المنطقية. وكان جون هوارد لاوسون يقول: إن الفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل فيها، وكان يعني بهذه الفكرة الأساسية المقدمة المنطقية. أما الأستاذ براندرماثيوز فيقول: إن المسرحية تفتقر إلى أن يكون لها موضوع، وهذا الموضوع هو المقدمة المنطقية."[1]، واتسمت مسرحية الخديوي بمقدمة منطقية، حيث جاء المشهد الأول معبرا عن فكرة المسرحية التي تدور حول سوء إدارة البلاد، والتبذير من أموال الشعب، وصور ذلك من خلال مظاهر حفل افتتاح قناة السويس، حيث اتسم الافتتاح بالتبذير، والهدايا الباهظة من أموال الشعب، ومن ثروات البلاد، وعدم اكتراث الحاكم بما يملك، وسيطرة رجال الخديو على السلطة الفعلية، ووجود الأجانب وسيطرتهم على الخديو وقراراته، وقد رسم فاروق جويدة مقدمة متكاملة لمسرحيته أوضحت الحالة الفعلية للبلاد من خلال المشهد الأول والمشهد الثاني من المسرحية، فجاء في المشهد الأول: يقول:[2]

الخديوي: ماذا فعلتم بالهدايا والعطايا ..

صديق: أحضرت يا مولاي

من باريس أشياء كثيرة

ألف تاج من ذهب

(1) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، 46

(2) فاروق جويدة، مسرحية الخديوي، ص 20-21

وألف عقد من زمرد
وألف خاتم سوليتير
وألف أسورة مرصعة
بألاف الفصوص النادرة ..

يقترب من أوجيني حبيبة قلبي وحياتي
ماذا أهديكِ
قصرا في روما أم باريس
أم رأس التين أم القبة

فهذا النص ضمن المشهد الأول للمسرحية يعكس فكرتها وموضوعها، فقد عبَّر عن مسار المسرحية، وعن القضية الأساسية المعروضة فيها، وهذه البداية مأخوذة مما ذكره المؤرخون حول افتتاح قناة السويس، فقد جاء أن الخديو إسماعيل "أنفق فيها وحدها ما أنفقته أسرة برمتها من الأسر السابقة في أعياد مئات السنين، بعدما سبق لنا وصفه من مظاهر الضيافة التي بذلت في تلك الأعياد للألوف من الوافدين تباعا أياما بل أسابيع متولية"[1]، وقد صاغ فاروق جويدة هذه الحقائق التاريخية صياغة فنية في مقدمة المسرحية لتناسب الفكرة الأساسية المعروضة في النص المسرحي، فمن خلال المشهد الأول للمسرحية ظهر عدم اكتراث الخديو إسماعيل بثروات البلاد، وعدم حرصه على أرضه ووطنه، كما ظهر اهتمامه بملذاته فقط، واستناده على أعوانه في إدارة شئون البلاد، لذلك وصفهم برجاله الأوفياء، يقول عنهم:[2]

الخديوي: من أعظم الأشياء في هذا البلاط
رجالي..
ديسليسبس .. صديق .. عثمان..

(1) إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل، ص 530
(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 19

كوكبة الرجال الأوفياء..

إني أراهم يخلصون بلا حدود..

ماذا فعلتم بالقصور وبالضيوف

عثمان: أعددنا كلَّ شيء

إن هذا الوصف على لسان الخديوي يؤكد الثقة المتناهية التي منحها الخديو لهم، وتوجيه السؤال (ماذا فعلتم بالقصور وبالضيوف؟) وإجابة عثمان (أعددنا كل شيء) توحي بسلطتهم ومدى تمكنهم من البلاد.

ثانيا: الصراع وبناء الحبكة

ينشأ الصراع في النص المسرحي من التباين في مواقف الأشخاص، "وهذا الصراع ينبغي أن يكون متدرجا في الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود في الطريق، ولا تثب به طفرة، حتى يبلغ الذروة ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من أولها إلى آخرها. كما يصدق على الصراع الفرعي في كل فصل أو مشهد."[1].

لقد كان الصراع في مسرحية (الخديوي) صراعا حقيقيا في سياقه الفني، إلا أنه في كثير من ملامحه كان معبرا عن الصراع الواقعي الذي عاشه فاروق جويدة وعبَّر عنه خلال فترة التسعينيات من القرن المنصرم، فهو في حقيقته صراع ناتج بين السلطة ورجالها، والشعب وأفراده، وذلك لكون السلطة ورجالها كان همهم الاستحواذ على المجد والمال، فالخديو (ويمثل في الحاضر رأس السلطة الحاكمة) يريد المجد والخلود التاريخي من خلال أعماله حتى لو كان هذا على حساب الشعب وقوتِه، ورجال السلطة (ويمثلون في الواقع الحكومة المصرية) يستفيدون من طموح الخديو فيحصلون على العمولات والرشاوى والهدايا الباذخة، كل ذلك في مقابل المواطن الذي لا يستطيع الحصول على قوت يومه، وقد أوضح فاروق جويدة طرفي الصراع وأحوالهم

(1)علي أحمد باكثير، ص 76

من خلال المشهدين الأول والثاني في المسرحية، فالمشهد الأول فيه حال القصر ورجاله واحتفالاته، والمشهد الثاني فيه حال الشعب الذين يؤكدون غربتهم من خلال التيمة المكررة (غرباء في أوطاننا).

وقد كان فاروق جويدة موفقا في خلق صراع حيوي صحيح، فـ"الصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه يكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة حيث لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار"[1]، فقد اعتمد المؤلف على الصراع الصاعد من خلال تنامي الأحداث، حيث تصاعد الصراع في النص المسرحي من خلال الترف والمصروفات الزائدة، والهدايا بلا حساب، وطمع الطامعين وفي المقابل عدم انصياع الخديو لنصح الشعب، وضعف العيش، كل ذلك أدى إلى حدوث أزمة هي الثورة الشعبية بسبب غلاء المعيشة، كما أن كثرة الاستدانة من الغرب، وسوء إدارة البلاد، وتحكم المنتفعين في مصير الوطن، وانشغال الخديو بملذاته، أدى ذلك في النهاية إلى عزل الخديو وعرضه لأن يباع في مزاد كما عُرِضت أصول الدولة للبيع.

وقد كان الصراع في المسرحية صراعا صاعدا، حيث إن "الصراع الصاعد – أي المتدرج – هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محددة، ولشخصيات متناسقة تناسقا بديعيا اكتملت لها أبعادها الثلاثة، وقامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت."[2]، حيث نتج الصراع الصاعد من المقدمة المنطقية للمسرحية وهي حفل افتتاح قناة السويس، بما فيه من ترف ومصروفات باهظة، وهدايا لا مثيل لها، وكذلك استلهام شخصيات متناسقة ومترابطة ومتوافقة مع الأحداث، حيث ظهر الخديو ورفاقه ممثلين لأحد

(1) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 251
(2) السابق، ص 295

طرفي الصراع، وظهرت أزهار وبعدها جمال الدين الأفغاني وعمال القناة ممثلين للطرف الآخر من الصراع، حيث عرض فاروق جويدة شخصيات مسرحيته منذ مشهدها الأول عرضا اتسم بالنضج وافترض فيه المؤلف معرفة الجمهور بالخلفيات التاريخية، مما سهل عليه طرح بناء درامي متكامل.

واتسمت المسرحية بعنصر التشويق في صراعها، حيث اعتمدت على التوتر الحاصل في الأحداث نتيجة الصراع، إذ إنه "من اليسير إلى توفير التوتر في المسرحية إذا جعلنا شخصياتها شخصيات صلبة مستمسكة بآرائها، لا تعرف المساومة ولا تلين، ولا تأخذ بأنصاف الحلول في معركة حياة أو موت"[1]، وقد وظف فاروق جويدة التوتر مرتين في مسرحيته، الأولى حين تظاهر الشعب ضد الحكومة اعتراضا على الظروف المعيشية، والثانية عندما تجمع الدائنون للمطالبة بديونهم، ثم اقتراح بيع الدين، وعزل الخديو، هذه التوترات في الأحداث أسهمت في إحداث حالة من التشوق والمتعة، كما أسهمت في تماسك الصراع، والحفاظ على الحركة المسرحية المتجددة في ذهن الجمهور، فلا يمل ولا يصاب بالفتور من المسرحية.

أما الحبكة[2] الدرامية هي "التناسق البنائي لأجزاء العمل الدرامي بحيث تبدو أحداثه مترابطة ومحبوكة"[3]، ويمكن وصفها بأنها "عملية هندسية لأجزاء المسرحية"[4]، وتنقسم الحبكة كما ميزها أرسطو إلى قسمين: هما الحبكة البسيطة: وهي ذلك الفعل الواحد التوصل على النحو الذي يتغير فيه

(1) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية ، ص 298

(2) الحبكة في اللغة من حبك يحبُك ويحبِك حبكا، فهو حابك، والمفعول محبوك، حبك الشيء: شدّضه وأحكمه، ... حبك الثوب: أجاد نسجه، حبك القصة: أجاد صياغتها، حبك العقدة: قوى عقدها ووثقها، الحبكة: مفرد، جمعها حبكات، وهي ترابط الأجزاء التي تؤلف كلا متلاحما، وهي سياق الأحداث والأعمال وترابطها في قصة أو مسرحية؛ لتؤدي إلى خاتمة. انظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 437-438

(3) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 438

(4) مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات ضفاف بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 24

البطل أو حضه دون توفرها على عنصري (تحول – تعرف) رغم أنها قائمة على الاحتمال والحتمية. والحبكة الجيدة هي التي يتغير فيها حظ البطل إما عن طريق التحول أو التعرف أو بهما معا[1]، "وأحداث المسرحية ذات الحبكة تجري طبقا لتسلسل منطقي، وليس فقط طبقا لتسلسل زمني، ... ومن أهم وظائف الحبكة صناعة التشويق"[2] فالحبكة عنصر أساسي من عناصر البناء الدرامي في النص المسرحي، وكل عمل درامي محكم البناء متناسق الأجزاء فهو نص درامي محبوك، والحبكة الجيدة في المسرحية عبارة عن تشابك الأحداث ينتج بسبب تعارض رغبات شخصيات النص الدرامي، وهذا التعارض هو الذي يتم ترجمته إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وتعتمد الحبكة على عنصر السببية لتعليل ترابط الحداث وتناميها، وهذه السببية لابد من ارتباطها بالشخصيات وعلاقتها ببعضها والأحداث وترابطها.

لقد جاءت مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة محبوكة من بدايتها إلى نهايتها، فالأحداث مترابطة فيما بينها، وقائمة على الشخصيات المسرحية وصراعها، وذلك وفقا لاستناده على التاريخ متمثلا في شخصياته وأحداثه، فالحبكة الدرامية في المسرحية ارتبطت بالشخصيات التاريخية وأحداثها، وفي بداية المسرحية لم يخالف جويدة النسق التاريخي الذي استقى منه أحداث مسرحيته، حيث بدأ المسرحية بحدث واقعي تاريخي هو حفل افتتاح قناة السويس، وما جرى فيه من مصروفات باهظة وعطايا بلا حدود، عكست طبيعة الفكرة المسرحية المستندة على سوء الإدارة التي أقامت حفلا بهذا البذخ في ظل أزمة اقتصادية عارمة تمر بها البلاد.

وقد بنى جويدة حبكته اعتمادا على استلهامه للأحداث التاريخية، وذلك

(1) انظر: أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، ص 144– 145

(2) ماري إلياس، وحنان قصاب، العجم المسرحي، ص77

من خلال الترابط بين الأحداث الحقيقية والأحداث الخيالية ليتكامل الخط الدرامي، فكما بدأ المسرحية بحفل حقيقي واقعي وظفه في إظهار طبائع شخصيات مسرحيته، ومهد لتوضيح قضية المسرحية، وأسباب الانهيار الاقتصادي، لجأ كذلك إلى أحداث خيالية منها مظاهرات الشعب احتجاجا على غلاء الأسعار، وضيق العيش، وكذلك حدث مقتل (صدِّيق) وزيره وأخيه في الرضاعة على يد الخديو، فحادثة قتل صديق على برصاص الخديو لم تثبت يقينا في التاريخ، فهذه حادثة استخدمها المؤلف ليكتمل بها الخط الدرامي، وتساهم في حبكة المسرحية، وأدت دورها في كونها أصبحت نقطة التحول في المسرحية، فحادثة القتل كانت ذروة الحدث الدرامي في الجزء الأول منها، وبعدها سارت المسرحية بأحداثها في اتجاه حدث آخر هو عزل الخديو وضرورة سداد الديون المصرية، لذلك لجأ رجال القصر إلى اقتراح فكرة بيع أصول الدولة للأجانب والمستثمرين.

إن جويدة استخدم التاريخ بوصفه مفتاحا يدخل من خلاله إلى مسرحيته لكنه فيما بعد وظف هذا التاريخ للتلميح بالحال المعاصر، وإسقاط الحوادث المتخيلة والشخصيات غير التاريخية على الواقع المعاصر، وبالتالي نجح في لفت نظر المتلقي إلى القضية المطروحة في المسرحية.

لقد نجح جويدة في بناء حبكته الدرامية في مسرحية الخديوي من خلال نجاحه في التأزيم، إذ تشكلت العقدة المسرحية مثل كرة الثلج من خلال مفاجأة القارئ في كل لحظة بأدلة جديدة تعبر عن القضية الأساسية في المسرحية، وتقود إلى النهاية الحتمية للنص المسرحي، حيث وظف الشاعر حبكته في تشويق المتلقي، حتى إذا جاءت النهاية استشعر القارئ بطبيعتها وبكونها نهاية حتمية لأحداث المسرحية، فمقتل صديق نهاية حتمية لطبيعة شخصيته ومشاركته في الأحداث، ونهاية الخديو نهاية منطقية لأفعاله خلال النص المسرحي، وهكذا النهاية العامة للمسرحية.

وقد حاول المؤلف من خلال حبكته المسرحية إيهام المتلقي بالتعاطف

مع الخديو وذلك في المشهد الذي جمع بين فاطمة والخديو في الجزء الثاني من المسرحية، مما يوحي بأنه قد تسير الأحداث في طريق إصلاح الخديو لشئون البلاد، إلا أن المفاجأة كانت في عزل الخديو واختفاءه من المشهد، وظهور الشعب المدافع عن الوطن.

ثالثا: الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان):

ونعني بالوحدات الثلاث وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان، وهي "قاعدة للدراما وقانون لا تصح إلا به، ويجدر التنبيه إلى أن أرسطو لم يتحدث سوى عن وحدة الموضوع فقط، ولم يرد عنده ما يستنتج منه أن للزمان أو للمكان وحدة، والأرجح أن هذا التحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثبات عنصري الزمان والمكان لم يكن قانونا وقاعدة كما ظنوا، بل أملته ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة"[1]، وسارت عليه المسرحيات فيما بعد.

أ – وحدة الموضوع: دارت المسرحية حول موضوع الخديو إسماعيل وسوء إدارته للبلاد من الجانب السياسي والجانب الاقتصادي، وتأثير ذلك على الوطن والمواطن وعليه شخصيا، وقد حاول فاروق جويدة إظهار فكرته من خلال التاريخ، فحاول قولبة فكرته في اعتمادا على بعض الشخصيات والحوادث التاريخية. وقد حافظ جويدة على وحدة موضوعه من خلال مسرحيته، واستلهم الموضوع من التاريخ، ولم يخرج عنه، وقد وظف جويدة هذا الموضوع وأسقطه على السياسات المصرية في فترة التسعينيات التي بدأت فيها مصر سياسة الإصلاح الاقتصادي، باقتراحات من صندوق النقد الدولي، والبنك الدولي، وأدى ذلك في النهاية إلى بيع أصول الدولة المصرية تحت مسمى الخصخصة.

(1) محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية القديمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م، ص 45

ب – وحدة الزمان جاءت المسرحية كلها في خط درامي واحد من خلال زمن تاريخي محدد يشمل الفترة الزمنية من حكم الخديو إسماعيل وتبدأ من حفل افتتاح قناة السويس حتى عزله، لكن فاروق جويدة وظف الزمن التاريخي توظيفا خاصا لخدمة الغرض الدلالي من المسرحية، فأخذ من الزمن التاريخي ما يتناسب مع فكرته ويؤكدها، ثم عمد إلى التضافر بين الزمن التاريخي (زمن المسرحية) وأزمنة أخرى لأسباب منها؛ محاولة إسقاط الحوادث على الزمن الحاضر، وكذلك عدم التصادم مع السلطة الحاكمة وقت كتابة المسرحية، فلم يستخدم الزمن في مسرحيته على وتيرة واحدة، إنما عمد إلى توظيف عناصر المسرحية لربط الزمن الماضي بالحاضر، فكان الزمن في المسرحية وسيلة للفت نظر القارئ إلى قضية المسرحية، وقد تحول المؤلف في الزمن من الزمن التاريخي المستلهم وهو زمن الخديو إسماعيل، إلى زمن الكتابة الفعلي وهي حقبة التسعينيات من القرن المنصرم، وظهر ذلك من خلال الحوار الذي جاء على لسان عثمان وديليسبس في عرض أصول الدولة للبيع:[1].

من يشتري الظاهر بيبرس ... السلطان
قطز .. محمد علي .. جمال عبد
الناصر؟ أنور السادات؟
من يشتري عمر مكرم .. ومحمد كريم
عبد المنعم رياض؟
من يشتري سعد زغلول .. مصطفى كامل ..
محمد فريد .. النحاس باشا..؟
من يشتري دار الكتب ..؟
من يشتري طه حسين ..؟

(1) الخديوي، ص 231

من يشتري عبد الوهاب ..؟

من يشتري شوقي وحافظ والإمام؟

كوكب الشرق العظيمة؟

كثير من الأسماء المذكورة في النص السابق لا تنتمي لزمن المسرحية، ولا حتى الزمن السابق عليه، إنما تنتمي لأزمان متلاحقة، والطبيعي أن يتم ذكر الرموز التاريخية المواكبة لزمن المسرحية والسابقة عليه، إلا أن الشاعر لجأ إلى استخدام رموز مصرية من عصور مختلفة لتتوالى الأسماء والأماكن في رحلة تاريخية عبر الزمن، عمد المؤلف من خلالها إلى تداخل الأزمنة بين الماضي والحاضر، حيث خرج من زمن المسرحية إلى الزمن الحاضر، ليربط بين الماضي والحاضر ويسهل عملية الإسقاط على الماضي القريب والواقع الراهن، فأدى تداخل الأزمنة في المسرحية وظيفة دلالية هدفها لفت نظر المتلقي إلى التأمل فيما يجري من أحداث معاصرة؛ ليؤكد من خلال ذلك فجيعة ما يتم في الحاضر.

إن استلهام زمن المسرحية من الزمن الماضي، ربما يعود في ذهن المؤلف إلى التماثل الحادث بين الأحداث الواقعة زمن الخديو إسماعيل، وأحداث عصره. والتداخل في الأزمنة ارتبط بأحداث المسرحية وحبكتها، وذلك يعكس هدف الخديو من استلهام الماضي والتعبير به عن حاضره، إضافة إلى محاولة تلبيس المسرحية زمنا آخر يستخدمه قناعا لعدم التصادم بالسلطة، فضلا عن استشراف المستقبل، فلم يكتف المؤلف بالتحول الزمني بين الماضي والحاضر، لكنه عبَّر عن المستقبل كذلك، فعلى سبيل المثال الثورة التي تحدث عنها فاروق جويدة في مسرحيته هي من وحي خياله، فالتاريخ لم يثبت به حدوث ثورات بسبب غلاء المعيشة في عهد الخديو إسماعيل، إنما تتشابه الثورة المصطنعة من خيال المؤلف مع التظاهرات التي

حدثت أيام الرئيس السادات وعرفت بـــ (انتفاضة الخبز 1977م)[1]، وقد أراد الشاعر بهذا الحدث المفتعل النظر إلى الماضي القريب، إضافة إلى استشراف المستقبل الذي يخدم رسالته التحذيرية للمجتمع، ويعد هتاف الجماهير في المظاهرات خير دليل على تداخل أزمنة المسرحية، حيث يقول المؤلف على لسان المتظاهرين[2]:

خديوي إيه خديوي إيه كيلو اللحمة

بعشرة جنيه

ويقول[3]: **"الشعب بيسأل ماله فين"**

وراحت فين فلوس الدين

لصوص العصر سرقونا

للبنك الدولي باعونا

فالهتاف الأول الخاص بسعر اللحمة لا يمكن تخيله في زمن الخديو، إضافة إلى أن البنك الدولي لم يكن موجودا في زمن الخديو إنما تم الاتفاق على إنشائه يوليو 1944م، وبدأ عمله يونيو 1946م، فالزمن هنا ليس زمن المسرحية الفعلي، بل هو زمن تخيلي رمز به إلى الحاضر وأحداثه، وحمل رسالة تحذيرية عندما يستشرف من خلالها المستقبل، ويجعل المتلقي يقظ الذهن محاولا الربط بين أحداث المسرحية التي يدور زمنها في الماضي وبين

(1) "كان السادات يحلو له أن يطلق على هذه الأحداث (انتفاضة حرامية) بعد أن أطلق عليها معارضوه تسمية (انتفاضة شعبية) واندلعت هذه الأحداث حين خرج المواطنون من الإسكندرية إلى أسوان ثائرين محطمين ومدمرين كل ما تقع عليه أيادهم من سيارات أو مبان حكومية وغيرها وذلك ردا على ما أعلنته الحكومة من رفع لأسعار السلع الغذائية بصورة فجائية، وقتها كان الرغيف بقرش صاغ وكيلو اللحم ب 65 قرشا وأنبوبة الغاز بنفس الثمن وكيلو الأرز بخمسة قروش وزجاجة الزيت ب 11 قرشا وكيلو السكر ب 12 قرشا. ... وحينما وقعت المظاهرات تهرب كل الوزراء من مسئولياتهم وطلب السادات من وزير الحربية نزول الجيش إلى الشوارع فرفض إلا بعد صدور أمر مكتوب من السادات، ... وقد أجبرت الأحداث السادات على التراجع عن قراره لأول مرة في حياته." عصام عبد الفتاح، أيام السادات أسرار غامضة وتاريخ مثير، كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008، ص 86

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 113

(3) فاروق جويدة، الخديوي، ص 113 – 114

وقائع الحاضر، محاولا توقع ما قد يحدث مستقبلا، وهذا الزمن يتكشف من خلال الإسقاطات السياسية ولغة الحوار التي توحي بتدخُّل المؤلف نفسه في الحوار من خلال ذكر هذه الأسماء الحديثة والأماكن، وهنا إشارة إلى تدخله المباشر في الحدث لتأكيد الربط بين الماضي والحاضر.

وعليه فإن فاروق جويدة تعمد تداخل الأزمان (الماضي والحاضر والمستقبل) فالزمن الماضي جاء في مستويين الأول الماضي البعيد وهو فترة حكم الخديو إسماعيل، والمستوى الآخر هو الماضي القريب الذي استخدمه لإبعاد النظر عن واقعه وأسقطه على فترة حكم الرئيس محمد أنور السادات، والزمن الحاضر الواقعي الذي كان سببا في الكتابة وهو زمن بداية التسعينيات فترة حكم الرئيس محمد حسني مبارك، وأخيرا المستقبل، وهو زمن مفتوح، الهدف منه استشراف المستقبل والحذر من ممارسات الماضي ومحاولة تغييرها في المستقبل.

ج – **وحدة المكان**، فهو الحيز الذي يمكن إدراكه عن طريق الحواس، وهو واحد من العناصر الأساسية في المسرح، وإذا اعتبرنا أن الكاتب عليه "أن يختار المكان أو الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي او يجعلنا لا نشعر بغرابة لوجود الشخصيات في الأمكنة التي اختارها ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الأمكنة"[1] فإن فاروق جويدة كان موفقا في اختيار أماكن مسرحيته بدقة، وساعده على ذلك موضوع المسرحية واستلهامه من التاريخ، وأول ما يمكن رصده في أماكن المسرحية أنها دارت في مكانين اثنين هما قصر الحكم، وشاطئ القناة، ويمكن ملاحظة أن فاروق جويدة لم يتكلف عناء وصف الأماكن، إنما جاء مثلا في مكان القصر وقال في بداية المشهد الأول: "مشهد قصير من أوبرا عايدة .. ثم ننتقل إلى قاعة الاحتفالات

(1) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، ص 49

الكبرى بقصر الخديوي"[1]، وينتقل في حجرات القصر معبرا عن ذلك بقوله "جناح أزهار بالقصر"[2] و "في صالون قصر الخديوي"[3] وفي المكان الآخر المفتوح؛ يقول "عمال التراحيل على شاطئ القناة"[4]، وعدم اللجوء إلى وصف الأماكن وصفا دقيقا مرده أن المسرحية مبنية على أساس تاريخي، وبالتالي فوصف الأماكن اعتمد فيه المؤلف على ذاكرة المتلقي، وذلك تحفيزا له ولمشاركته في عملية وصف المكان اعتمادا على ذاكرته التاريخية.

وقد جاء الاستلهام المباشر للمكان التاريخي، حيث دارت أحداث المسرحية في مكانين ارتبطا بالتاريخ، أحدهما مكان مغلق يتمثل في القصر وقاعة العرش وصالون القصر، والآخر مفتوح يتمثل في شاطئ القناة أو بمعنى أدق منطقة حفر قناة السويس، وهما مكانين متناقضين يعكسان صورة السلطة والشعب المراد إيصالها إلى المتلقي، فتميز المكان المغلق بالترف والأبهة والنعيم، وهو مكان الحكم الموجود به الخديو وأتباعه، وهذا المكان يرمز لكل سوء فهو معادل للسجن والظلم والاستبداد والطمع، حتى عندما اختار المؤلف مكانا لبيع مصر ووجود السماسرة، كان هذا المكان هو القصر، وأشار القصر إلى حالة العزلة التي يفرضها الحاكم على نفسه، حيث لم يخرج الخديو من قصره مطلقا، في دلالة على العزلة التي فرضها الحاكم على نفسه، وعلى عدم اتصاله بشعبه، لذلك حرص المؤلف على عدم ظهور الخديو إلا في قصره فقط، ولم ينتقل إلى أماكن أخرى، ولذلك عبر المكان المغلق عن القيود التي تفرضها السلطة على نفسها، فالخديو في قصره لا يعرف كثيرا عما يدور خارجه، وقد ألمح المؤلف أن القصر رغم أبهته فهو سبب في الضيق، وظهر ذلك من خلال شخصية أزهار.

---

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 13
(2) السابق، ص 34
(3) السابق، ص 65
(4) السابق، ص 29

أما المكان الآخر وهو شط القناة ففيه معنى الحرية والثورة، وهو مكان تجمع الشعب، ويتميز بالفقر الشديد، وعدم وجود بنية تحتية تعكس حالة المجتمع الذي يعيش فيه، وهو المكان الذي تنتمي فيه جميع طوائف الشعب، لذلك حرص المؤلف على وجودهم فيه، ففيه الفقراء والجوعى، ورجال الدين، والشرطة، والعمال وغيرهم، وهم يشعرون بالراحة رغم ضيق الحال، ويرمز هذا المكان إلى التحرر من قيود التسلط وقبضته الأمنية.

وهذه الأماكن المستوحاة من التاريخ عبرت عن رؤية الكاتب في مسرحيته، حيث دلَّ القصر على السلطة والحاشية والمستفيدين من حالة التردي الاقتصادي للدولة، فكل من في القصر يبحثون عن مصالحهم الخاصة فيما عدا بعض الأصوات القليلة التي كان لها موقف مغاير مثل أزهار التي هربت من القصر بعد مقتل أخيها، أما المكان المفتوح شط القناة الذي اتصف بفضاء لا بنية فيه عكس صورة حياة الشعب، وألمح من خلاله المؤلف إلى حالة الفقر والخوف التي يعانيها أفراد الشعب، كما كان هذا المكان هو صوت الثورة المتمثلة في التظاهرات، وهو مكان رجال الدين، والشرطة، وجميع طوائف الشعب، وفي ذلك إشارة من المؤلف أن هناك انفصال تام بين السلطة وبقية طوائف الشعب، ومكان (شط القناة) في ذاته يحمل دلالة تضحية الشعب وبمجرد ذكره يتبادر إلى الذهن حجم المعاناة التي عاناها الشعب المصري وتضحياته من أجل هذه القناة، وبالتالي تظهر دلالة التضحية والفداء من أجل إعادة بناء الوطن، وليس الاعتماد على الاستدانة من الغرب.

إن الهدف الأساسي من استلهام المكان التاريخي هو معالجة قضايا الواقع اعتمادا على دروس التاريخ. وهذا التحول الداخلي في الأماكن من المغلق بدلالته إلى المفتوح بدلالاته، كان تقنية فنية اعتمد عليه المؤلف ليوضح المفارقة بين الأماكن وساكنيها، فقد انعكست صفات الأماكن على ساكنيها.

رابعا: اللغة والحوار

يعد الحوار "أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة

الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفتح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية"[1]، فهو من أهم ركائز المسرحية، حيث "تقع على عاتقه مسئولية تقديم الشخصيات والتعريف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها، وما يترتب على ذلك من سير الأحداث إلى نهايتها"[2]، والحوار في النص المسرحي هو "الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع، ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم."[3]، لذلك فإن الحوار ينبغي أن يكون متوافقا مع الشخصيات، ومعبرا عنها من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي، وكذلك معبرا عن طبيعة الحدث ومتوافقا مع السياق، وعلى ذلك يكون الحوار الجيد هو ما يعبر عن الشخصيات وسماتها ومتوافقا مع بيئاتها، ولابد أن يشعر المتلقي بصدوره عن الشخصية التي تستعمله، "فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عما هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل"[4]، وعلى ذلك يكون الحوار أداة كاشفة لمقدرة المؤلف على الصياغة الحوارية الفنية التي تعكس شخصياته وتعكس مقدرته على التعبير عن أفكاره على لسان الشخصية المناسبة، ومتوافقة مع الحدث المعبَّر عنه، ومن خصائص الحوار الجيد أنه "ينمو من الشخصية ومن الصراع، ثم هو بدوره يكشف لنا عن الشخصية ويحمل الفعل، أعني يقوم بأداء الموضوع وشرحه."[5]، فهو عنصر من العناصر التي تسهم في دفع المشاعر والأفكار

(1) علي أحمد باكثير، فن المسرحية، ص 81

(2) علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص142

(3) ذكر لابوس أجيري أن هذا التعريف ذكرته إحدى تلميذاته وهي الآنسة جين ميشيل، انظر: لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 410

(4) علي أحمد باكثير، فن المسرحية، ص 81

(5) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 413

والأحداث نحو الذروة.

وقد جاء الحوار في مسرحية (الخديوي) منوعا بين الحوار الخارجي (الديالوج) الذي يقوم على تبادل الحديث بين الشخصيات[1]، أو الحوار الداخلي (المونولوج) وهو حوار النفس و"الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد في وجود أو غياب المستمعين"[2]، قد استخدم فاروق جويدة نمطي الحوار في السياقات المناسبة لهما، وعبَّر بهما عن أهدافه الفنية والمعنوية، فقد كشف الحوار عن طبيعة العلاقة بين الشخصيات، وأوضح طرائق التعامل فيما بينهم، فمثلا الحوار بين أزهار والخديو:[3]

الخديوي: لا فرق يا أزهار عندي
بين قلب أو عقار..
ما دام شيئا في مزاد
قد بعته وأنا اشتريت
لا تخجلي فأنا اشتريتك من سنين
أزهار: مولاي. ينقصك الأدب

فكيف تتجرأ أزهار على الخديو ولا يعاقبها. إلا إن كانت العلاقة بينهما تسمح بذلك، وقد كشف ذلك عن جرأة أزهار في مواجهة الظلم (من وجهة نظرها)، وفي سياق آخر يترجم الحوار حالة التمرد والرفض التي سيطرت على شخصية أزهار، لكن هذه الحالة مرجعها العلاقة مع الخديو في الماضي والحاضر، وهذا ما وصفته في حوارها مع الخديو:[4]

أزهار: قد كنتَ يوما لا تطيق بعادي

---

(1) سمير حجازي، معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، د.ت، ص 74

(2) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997م، ص23

(3) فاروق جويدة، الخديوي، ص 52

(4) فاروق جويدة، الخديوي، ص 213

أوقعتني صيدا رخيصا في شباكك
أوهمتني يوما بأني في حياتك
كل ما تبغي
وأن هواء أجمل ما تريد
وسرقت يا مولاي أجمل درة
في عقد عمري
أسكرتني .. وأفقت
كي أجد الزمان وقد تسرب من يدي
عشرون عاما في بلاطك
لا زواج .. لا وفاء
لا رجاء .. ولا كرامة..
عشروف عاما أنزف الأيام
نزفا في بلاطك
أرجوك يا مولاي أن تطلق سراحي

في هذه الجمل الحوارية على لسان أزهار استطاع جويدة أن يظهر نظرتها للخديو، وطبيعة علاقتها القائمة على رغبتها الحصول على كينونتها منه، إلا أنه – في نظرها – يبدو مخادعا لا يستطيع تنفيذ وعوده لها، وبالتالي أصبحت هي لا تريد حبه ولا قصره، أصبحت متمردة على الوضع المعاش المحيط بها. والحوار هنا ترجم حالة الشخصية المتمردة وأسباب تمردها، والتمرد عند أزهار ورفض الواقع مرتبط بأسباب شخصية، حتى في الجزء الثاني كانت تشجع العمال على التمرد بدافع خفي شخصي هو الثأر لها ولأخيها، وليس بدوافع وطنية.

وفي نفس المشهد يستمر الحوار ليصبح متعدد الأطراف بظهور شخصية أخرى هو (صدِّيق) ويقف موقفا وسطا دائما بين أخته وبين الخديو، هذا الموقف الوسطي يعكس حالة التناقض في شخصيته، من حيث ارتباطه

بمصلحته في إرضاء الخديو على حساب أخته، فهو في سبيل أطماعه يفعل أي شيء. وأكد ذلك حواره قبل مقتله على يد الخديو حينما اعترف بأن كل أفعاله الدنيئة كانت من أجل الخديو، والحقيقة أنها كانت استرضاء للخديو تحقيقا لمآربه الخاصة.

ولأن الحوار هو "الصورة الصوتية للشخصيات وهي تشكل النصف الهام في العمل الأدبي الدرامي، بينما تشكل الصورة المرئية النصف الآخر ويشكلان معا الصورة المسرحية"[1]، فقد كشف الحوار في مسرحية (الخديوي) عن صورة (عثمان وصدِّيق وديليسبس) في بداية المشهد الرابع من المسرحية حيث يقول فاروق جويدة في بدايته "في صالون قصر الخديوي يجلس الثلاثة الكبار ديلسبس وصديق وعثمان، يتجادلون حول آخر صفقاتهم والقروض التي سيقدمها الأجانب لمصر، ونصيب كل واحد منهم من العمولات والسرقات والفوائد"

عثمان **ضحكتم عليا.. القسمة ليست عادلة .. أين المليون..؟**

صديق: **أنت ياعثمان دجال كبير ..**

ديليسبس: **ماذا تريد الآن يا عثمان**

عثمان: **حقي في القسمة..**

صديق **قصر المعادي يا نصاب..**

أنسيت كيف أخذتها..؟

ديليسبس: **وصفقة الطيران في باريس كيف نهبتها..**[2]

تكشَّفت هذه الشخصيات من خلال حوارها، فهي شخصيات طامعة لا

(1) أبو الحسن سلام، الظاهرة الدرامية الملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص131

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 40-41

يأمنون بعضهم البعض، يتعاملون فيما بينهم بالمنفعة فقط، شخصيات فقد كشف هذا الحوار طبيعة الشخصيات وطريقتهم في التعامل مع بعضهم، فالمصالح وحدها هي ما تحكمهم، وجاء الحوار معبرا عن طبيعة الحدث، فهم يتجادلون حول ما سرقوه وما نهبوه، فقد عبر هذا المقطع الحواري عن الطمع، وكشف صفة الخيانة فيهم جميعا، فهم كما خانوا الوطن، لا يأمنوا لبعضهم، وكلهم يتهمون بعضهم بالسرقة، وهذا يؤكد أن الحوار كان أداة التصوير الحقيقية للشخصيات، فهو الأداة الوحيدة للتصوير[1]، فالمسرحية تستخدم الحوار لعرض الأحداث وتصوير الشخصيات نصا كانت أم عرضا.

إن "الحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التي تستعمله، وما لم يصلح للتعبير تعبيرا طبيعيا وبدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية"[2]، وقد كان الحوار في مسرحية (الخديوي) لفاروق جويدة معبرا تعبيرا صادقا عن الشخصيات التي تستعمله، فمن ذلك الحوار بين الخديو وجمال الدين الأفغاني[3]:

الأفغاني: **حققت حلمك كي يموت الشعب**
جوعا فوق أطلال القناة..
عشرون ألف قتيل..
من يرجع الأموات يا مولاي

الخديوي: **من أجل أن نبني العلا والمجد**
من أجل طفل لم يزل في المهد
البعض مات على القناة

(1) انظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م، ص131

(2) لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ص 410

(3) فاروق جويدة، الخديوي، ص 100

لا مجد للأوطان من غير الضحايا

بالمال والأرواح نبني معجزات الغد

فالحوار يظهر شخصية الخديو في مقابل شخصية الأفغاني، فمن خلال هذا الحوار يمكن بكل بساطة وضع مقارنة بين الشخصيتين، فقد عكست هذه الجمل الحوارية طبائع الشخصيات المتحاورة، وكشفت عن طبيعة شخصية الخديو الذي لا يهتم برعيته أو مصالحهم، إنما يحرص على أن يبني مجدا شخصيا له، أما الأفغاني فهو يعلي من شأن الإنسان على جميع الأهداف، فالإنسان وحياته هما الأساس، وهنا كشف الحوار عن التناقض في الشخصيات، وقد رسم فاروق جويدة الحوار بطريقة فنية أبرزت التناقض الواضح بين شخصية العالم المتدين، وبين شخصية الحاكم، ونظرة كل منهما إلى الإنسان، فالخديو لا يهتم بالإنسان، والأفغاني يعلي من قيمته.

وكما اهتم فاروق جويدة بالحوار الخارجي (الديالوج) اهتم كذلك بـــ(المونولوج) الذي يعد "في الأساس استبصار بالتجربة الإنسانية، حيث يسهم في إثراء معرفة المتلقي برؤية جديدة مفارقة، تلك الرؤية لها إمكانية التحقق وتكتسب أهميتها على أنها نتاج المنظور الخاص للمتحدث"[1]، ولهذا وظفه فاروق جويدة في المواقف والسياقات التي استدعت هذا النمط من الحوار؛ فأسهم في استدعاء ذهن المتلقي ومشاركته الحوار مع الشخصية، ومن ذلك على لسان الخديو:[2]

ماذا جرى للقلب..

كيف الدم أصبح في يدي شيئا رخيصا

كيف اندفعت .. وكيف أقتل

من رعى ودي وأخلص في عطائي

(1) أسامة فرحات، المونولج بين الدراما والشعر، ص32

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 143

كل هذا العمر

وقطعت من جسدي أخي

وشطرت من قلبي رفيقي

لقد حمل هذا الحوار الكثير من المعاني التي أراد المؤلف توجيه القارئ إلى استنباطها وتحليلها وفك رموزها، منها إظهار الحسرة والأسى للحال الذي آل إليه الخديو مما دفعه لقتل أخيه وصديقه، وبالتالي ندمه على فعلته، وتذمره من الواقع الذي دفعه إلى ذلك. وقد كشف هذا المونولوج الدرامي بين الخديو ونفسه عن حالة الحزن الشديد التي انتابته عقب قتله لصدِّيق، كما كشف الحوار عن الصراع النفسي في شخصية الخديو، بين كونه إنسانا، وكونه سلطانا حاكما.

وقد استخدم جويدة حوار النفس في هذا السياق للتعبير عن التناقض في أفكار شخصية الخديو، والكشف عن مشاعره الباطنية وما يختلج في صدره، فقد استخدم المونولوج بوصفه وسيلة للتعبير عن حزنها. وهذه الآلام التي نقلها الحوار الداخلي الذي قام به الخديو أسهم في تغيير الأحداث فيما بعد.

لقد استخدم فاروق جويدة المونولوج فقط مع شخصية الخديو لكونها محور الأحداث والمحركة لها، فمن حوار النفس على لسان الخديو في المشهد الأخير من المسرحية[1]:

أتراني أسرفت كثيرا

أم كانت أحلامي وهما

جاءت في زمن مجنون

لم يعرف قيمة أحلامي

أتصور نفسي أحيانا

في زمن نفسي ينصفني

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 207

زمن يعرفني
قد جئت غريبا في زمني
حتى أحلامي تنكرني
ما أسوأ أن يأتي رجل في غير زمانه

الحوار هنا يعكس حالة الصراع النفسي للخديو، وتعكس حالة الحزن التي يعانيها، غير أنه يكشف عن استنكار الخديو للأحداث حوله، ويتبرأ منها ذاتيا، فلم يكن الخطأ خطأه إنما نسب الخطأ إلى زمانه، وهنا إظهار لكينونته الشخصية التي تنفي عنه الوقوع في الخطأ وهذه طبيعة شخصيته المتعالية، فهنا لا ينسب لنفسه أي خطأ.

وأدى المنولوج في هذا السياق اتصالا مباشرا بين الخديو والجمهور، فأسهم في إحداث التواصل الفعّال بين بطل المسرحية والمتلقي، كما كشف حديث النفس عن الصراعات الداخلية للخديو وموقفه من الأحداث ومحاولة إيصال ذلك إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة، ربما يكتسب منه تعاطف الجمهور معه، وهي حيلة ذكية من المؤلف لكسب تعاطف المتلقي مع بطل مسرحيته.

لقد أضاف الحوار الداخلي في المسرحية حالة من التوتر والصراع مع العاطفة، كما أن الخديو حمل في ذاته ونفسه حوارا محملا بمعاني الندم، وأدرك فيه المعاناة الحقيقية، وأدرك فيه حاله وما آلت إليه البلاد من تدهور وتغير، فاستيقظ ضميره، وكان الحوار الداخلي – نتيجة لتدفق مشاعره وصراعاته مع نفسه وأفكاره– وسيلة أدت إلى تلك النهاية المأسوية.

لقد امتاز الحوار في مسرحية (الخديوي) بكونه بسيط وغير معقد، لكن المؤلف انزلق أحيانا في الجمل الحوارية الطويلة على لسان شخصياته، وأطنب في الحوار في مواقف أخرى، فمثلا جاء حوار الخديو مع ابنته في نهاية المسرحية في (19) سطر شعري، وذلك لكونه في حالة صحوة نفسية ودفاع عن أفعاله. وكذلك أزهار في آخر جمل حوارية في المشهد الختماي

للمسرحية تجاوزت (50) سطرا شعريا، وذلك يؤكد أن الشاعر يتحدث بعاطفة شخصيته وباللغة التي تناسب الموقف. ولا يمكن اتهامه بالإيجاز أو الإطناب، فإن الموقف والسياق كانا هما المحرك الأساسي لصياغة اللغة، فأرى أن الشاعر لم يتحدث بنفسه، إنما تحدث بلسان شخصياته وبما تناسب مع المواقف الدرامية.

وبناء على ما سبق فقد عبّر الحوار في المسرحية عن طبيعة الشخصيات وبيئاتها، وكان متوافقا مع الحدث المعبر عنه، وقد وظف فاروق جويدة الحوار للإفادة من طاقاته التعبيرية التي منحها للنص المسرحي، وعمل على غناها وقوتها، فجاء الحوار محفزا لذهن المتلقي، كما أضفى على النص مزيدا من الحيوية.

كما وظف فاروق جويدة المونولوج في مسرحيته توظيفا عكس من خلاله حالة التوتر التي يعانيها الخديو، وذلك من أجل معايشة الجمهور مع صراعه وتوتره النفسي، بل كان الهدف من ذلك هو تبلور موقف من البطل، فهذا الحوار الداخلي يستدعي حضور الآخر (المتلقي) في محاولة لشراكته الحدث وسماع صوت تفكير الشخصية المضمر داخلها محاولة منه لفهم وجهة نظرها.

إن الحوار بنمطيه موجه للقارئ والمشاهد، ويسهم في المشاركة الفاعلة بين المتلقي والنص المسرحي، فالحوار في المسرحية لابد أن يخدم البناء الدرامي، وهذه الفائدة تتحقق عندما ينجح الحوار في ربط عناصر البناء الدرامي مع بعضها، ويتحقق الانسجام بينهم. وهذا ما ظهر بوضوح في مسرحية (الخديوي) حيث أسهم الحوار في تطوير الحدث والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية، كما أسهم في تطوير وتسريع وتيرة أحداث المسرحية، وفي تطوير الشخصيات ومشاعرها تجاه الأحداث، وفي تنمية الصراع، وأوضح الحوار للجمهور موضوع المسرحية ومختلف أبعاده، وأوصل الكثير من الأفكار المنطقية بأحداث تاريخية وأخرى خيالية.

أما على مستوى اللغة: فلغة المسرحية يجب أن تكون: "لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم يمكن أن تجري على ألسنة في محيطها تلك هي لغة المسرحية"[1] ولهذا ألبس المؤلف كل شخصية من شخصياته ما يناسبها من ألفاظ وتراكيب، وأظهرت اللغة المستخدمة في المسرحية بعض الجوانب النفسية والاجتماعية للشخصيات، فقد ارتبطت اللغة عند فاروق جويدة في مسرحيته بالشخصيات وبالمواقف الدرامية في المسرحية، فكانت لغة الحوار متوافقة مع سياق الموقف الذي تقال فيه وعاكسة لطبيعة الشخصية، وظهر ذلك بوضوح حينما استقبل الخديو ألمظ،؛ فقال لها[2]:

ألمظ يا ألمظ يا ألمظ ..

قلبي في حبك يتملمظ

ياليل الحظ وأنس المهجة يا ألمظ

فهذه اللغة على ركاكتها تعبر عن موقف اللهو وعدم الجدية، كما تعبر عن طبيعة العلاقة بين الخديو وألمظ، فعلاقتهما لا تعدو أن تكون علاقة لهو، وربما كان لجوء فاروق جويدة إلى هذا النمط من اللغة الركيكة بهدف إقناع المتلقي بصفات الخديو، فلكي "يكون الحوار مقنعا يجب أن يتجه الكاتب المسرحي إلى الناس ويلقط بحاسته اللغوية طريقتهم في التعبير ومصطلحاتهم ولهجاتهم ووقع هذه اللهجات"[3]، وهذا ما فعله جويدة حين التقط طريقة حديث اللهو بين رجل وامرأة، فلغة الحوار عكست عدم مراعاة الخديو لطبقته الاجتماعية، كما أظهرت اللغة في هذا الحوار طبيعة الخديو العابث اللاهي الذي لا يراعي قداسه وضعه على رأس السلطة، فانحدار اللغة نبع من انحدار الموقف والشخصية. فأسلوب المؤلف هنا يعبر عن قصدية؛ لإثبات بعض

(1) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1960، ص123

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 71

(3) رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص59

الجوانب النفسية والاجتماعية لطبيعة الخديوي، كما كانت ملائمة لطبيعة الموقف وكاشفة للجانب النفسي والاجتماعي لطرفي الحوار. وظهر ذلك أيضا حين استقبل الخديو أوجيني؛ فقال وهو يعانقها[1]:

أوجيني عطرك يؤذيني

في الليل يقوم يحاصرني

في الصبح أموت ويحييني

إن شاء أراه يضللني

إن شاء أعود ويهديني

ضميني نحوك ضميني

فهذه الجمل التعبيرية الضعيفة في تأليفها تعكس طبيعة العلاقة بين المتحاورين، فهذه العلاقة لا يشوبها الجدية، وإنما علاقة تعبر عن العبث وميل الخديو نحو ملذاته، مما يضعف من شخصيته أمامها، وقد اتضح هذا الضعف من ضعف التأليف في الجمل الحوارية، وهذا الضعف أراه مقصودا من المؤلف للإيحاء باستهتار الخديو وضآلة فكره وضعفه أمام نزواته.

كذلك الحوار الدائر بين عثمان وديليسبس وصديق عَكَس ميولهم التسلطية الاستغلالية الطامعة في سرقة الثروات ونهبها.وجاءت لغة الحوار معبرة عن ذلك، ففيها، يقول صدِّيق:**(أنت يا عثمان دجال كبير) (قصر المعادي يا نصاب)** وديلسبس يقول: **(وصفقة الطيران في باريس .. كيف نهبتها) (عثمان يا صديق طماع كبير – حوت من الحيتان) (مزيدا من المال .. مزيدا من المجد .. مزيدا من الهبر)** وعثمان يقول متهكما: **(في بطن مولاك المعظم يا طويل العمر)** ويقول: **(ذمتكم خربة .. لم يبق لي غير الفتات .. أنتم تأكلون بلا ضمير أو حساب)** [2]

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص15

(2)فاروق جويدة، الخديوي، ص 65 – 66

كشفت لغة الحوار هنا عن صفات الشخصيات من خلال استخدام المؤلف لمجموعة من الألفاظ تنسب إلى حقل لغوي مرتبط بالسلب والنهب مثل (دجال – نصاب – طماع – الهبر – ذمتكم خربة) حتى عندما استخدم الشاعر لفظ (حوت) فكانت كناية عن اتساع البطن والسرقة، فرغم أن المتحاورين من عِلْيَة القوم، إلا أن الشاعر وظف اللغة الحوارية في وصفهم باللصوصية، فهذه العبارات والكلمات لا يمكن خروجها من أناس أسوياء، بل من لصوص. كما عكست لغة الحوار عدم احترامهم للمبادئ والقيم والشخصيات، فيتهكمون على الخديو ويصفون بعضهم (بالذمة الخربة) فما هذا التناقض الذي حملته اللغة وعبرت عنه لكشف طبيعة الشخصية الاستغلالية في المسرحية.

وبالمقابل نرى لغة الحوار الجادة من الأفغاني حين يتحدث عن الدَّين، فكانت لغته تتسم بالجدة والفصاحة[1]....

الدَّين سوف يظل قيدا
في رقاب الأبرياء القادمين
الَّين سوف يظل مذبحة
الصغار الضائعين
جيل سرق
وهناك أجيال ستدفع من دماها ما سرق
جيل حرق
وهناك أجيال سيخنقها الرماد
وبالكوارث تحترق

فالألفاظ المستخدمة في هذا النموذج الحواري على لسان الأفغاني تعكس جديته في نظرته للأمور، ألفاظ وجمل حوارية عليها رونق الفصاحة. وبالمقارنة بين النماذج السابقة نجد الخديوي يتكلم بلغة يملؤها الاستهتار،

(1) السابق، ص 194 – 195

والأفغاني لغته لا يشوبها شائبة، أما رجال القصر لغتهم مرتبطة بالمال والسرقات واللصوصية، وهكذا فكل شخصية تحدثت بما يليق بها، وهذا يقودنا إلى أن جويدة كان متعمدا أن يتنوع في لغة شخصياتهم، فاللغة عكست الطبيعة النفسية والأخلاقية والطبقية لكل شخصية.

وبالنظر إلى الألفاظ في مسرحية (الخديوي) نلاحظ أن فاروق جويدة زاوج بين استخدامه للألفاظ العامية والألفاظ الفصيحة، والحكم لذلك يرجع إلى السياق والموقف، ففي مشهد الثورة على الخديو تعلو الهتافات بالعامية:[1]

"الشعب بيسأل ماله فين"

"وراحت فين فلوس الدِّين"

"لصوص العصر سرقونا"

"للبنك الدولي باعونا"

كما في موقف آخر يستخدم اللغة العامية المناسبة للسياق والموقف مثل عبارة **(يخرب بيتك)** عندما وجهها الخديو لأزهار في عتابها له.

ومن الملاحظ في المعجم الشعري في المسرحية أن فاروق جويدة لم يستخدم الكثير من الألفاظ التي تدل على الحقبة التاريخية التي يتحدث عنها، واستخدم اللغة بوصفها أداة تثبت قدرته على الصياغة الفنية وكسوتها صبغة تاريخية، فقد استخدم من الألفاظ ما يدل على تداخل الأزمنة، وجاءت ألفاظه غالبا متجاوزة حدود زمن المسرحية، وظهر ذلك جليا عندما استدعى ألفاظا من الواقع مثل **(الجينز)**[2]، و**(كشوف البركة في الريان)** و**(عمولة الياميش في رمضان)**[3] وذلك لتحفيز ذهن المتلقي واستثارته نحو المقارنة بين الأزمنة المتعددة، وبذلك فتح له السبيل إلى الخروج من زمن الخديو إلى الزمن الحاضر ليربط بين أحداث الماضي والحاضر، فقد دلت اللغة على إرادة

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 113

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 214

(3) فاروق جويدة، الخديوي، ص67

الشاعر توجيه القارئ نحو فترة زمنية بعينها، هي الزمن الحاضر.

كما اعتمد جويدة في لغته أسلوب التهكم، وأوضح صورة لذلك عندما قدم ديسليسبس رجال المال إلى الخديو **(مسيه مارسليان بن خيبان)** و **(كارتر ريجان ابن بوشان ابن كلينتون)** و **(د. بخلان ممثل صندوق النصب الدولي)** و**(السادة متعب بن تعبان .. مفطر بن رمضان .. مذنب بن غفران ممثلو اتحاد المستثمرين العرب)** و**(خيبتكو تريد فور هبشان)** و**(السعد انتر نشنال تريد)** و**(نيلتكو كمبني فور ناصيبيان)**[1]، فهذا الأسلوب التهكمي في وصف شركات الأموال وأصحابها جاء متوافقا مع سياق الموقف، ومؤديا رسالة إلى الجمهور تكمن في عدم الاعتناء بهؤلاء الأجانب أو تقديرهم، كما ساعدت لغة التهكم التي قصدها جويدة في تخفيف حدة الجدية في النص المسرحي؛ من أجل الترويح على القارئ وإمتاعه بفاصل من الفكاهة خلال عملية التلقي، وكأنها راحة نفسية.

كما دلت لغة المسرحية على ثقافة فاروق جويدة بالأماكن، وقدرته على ذكر المتشابهات طبقا لحالته النفسية والعاطفية التي ربطت بين المصري والفرنسي[2]:

أوجيني: وكيف ترى السوربون

الخديوي: في الدراسة

أوجيني: ومكسيم

الخديوي: في الفيشاوي

أوجيني: وبيجال

الخديوي: في بولاق

أوجيني: وسان جيرمان

(1) فاروق جويدة، الخديوي، ص 87 – 88

(2) فاروق جويدة، الخديوي، ص 83

الخديوي: في العتبة الخضرا

فهذه المتشابهات عكست ثقافة المؤلف وإلمامه بالأماكن المصرية وما يتشابه معها في فرنسا، وفي ذلك انعكاسا لطموح الخديو الذي يأمل أن تكون مصر مثل فرنسا، ولا فرق بينهما، فالجمال الفرنسي موجود في مصر.

لقد تحدث فاروق جويدة بلسان شخصياته، ولم يفرض عليهم لغة بعينها، وذلك لأنه من الطبيعي عدم فرض لغة بعينها للإنسان في جميع مواقفه، فالمشاعر الإنسانية تتفاوت، ولهذا تتفاوت لغة التعبير من موقف آخر، وهذا ما فعله جويدة، حيث استخدم لكل موقف أو عاطفة اللغة التي تناسبها. وهذا أظهر الكثير من الملامح في شخصيات مسرحيته، لم تكن لتظهر لولا أن دلَّ عليها الحوار واللغة.

فقد ألبس فاروق جويدة كل موقف بجمل وتراكيب تعكسه للمتلقي، وبذلك تتكامل الصورة مع الموقف مع الحوار ليظهر في النهاية أمام المتلقي الجانب الخفي في شخصيات النص المسرحي، وطبيعة الأحداث، وارتباطها بالواقع.

الخاتمة: التاريخ مرآة الواقع

إن فاروق جويدة استخدم التاريخ في مسرحيته بوصفه مرآة عكس من خلالها صورة الواقع، فقد كتب مسرحيته (الخديوي) في بداية التسعينيات من القرن الماضي، وهي الفترة التي شهدت سوء السياسات الاقتصادية في مصر، وبداية الإصلاح الاقتصادي بناء على توصيات صندوق النقد الدولي والبنك الدولي، وذلك بعد جدولة ديون مصر لدى الغرب، وشملت الإصلاحات الاقتصادية تحرير سعر الصرف، وخصخصة[1] شركات القطاع العام،

(1) ورد في تعريف الخصخصة أنها مجرد تغيير الملكية من العام إلى الخاص، أو هي عملية شاملة تهدف إلى تغيير جذري في أسس النظام الاقتصادي، بعضها يركز على الأبعاد الاقتصادية، والآخر يهتم بالأبعاد السياسية، والخصخصة تعني نقل خدمات الحكومة أو أصول الدولة إلى القطاع الخاص ... فقد تباع تلك الأصول إلى مستثمرين ... وفي الدول النامية أجبرت هذه الدول على تطبيق سياسة الخصخصة كجزء من برنامج الإصلاح الاقتصادي وسياسات التكيف الهيكلي الذي فرضه صندوق النقد والبنك الدولي في تعاملها مع أزمة ديون تلك الدول. انظر: سهير صلاح الدين محمد، الخصخصة وآثارها التوزيعية تحليل اجتماعي

وسيطرة القطاع الخاص والمستثمرين الأجانب على شركات الدولة، حيث لجأت الحكومة المصرية إلى الخصخصة لأنها مثل دول العالم الثالث التي أجبرت عليها بسبب "أزمة الديون وتعثر الاقتصاد وهو ما جعل صندوق النقد الدولي والبنك الدولي يقدمان روشتة الخروج من أزمة الديون واستعادة النمو"[1]، وقد ارتبطت الخصخصة في غالبية الدول النامية ومن بينها مصر بالفساد، وأسهمت في وجود تحالف بين القوى الاقتصادية والقوى السياسية أسهم في تشكيل جماعات مصالح لا علاقة لها بالفقراء، وتم استخدامها كأداة سياسية لمكافأة الداعمين والمؤيدين واستبعاد المعارضين السياسيين أنها كانت أداة لدعم الصفوة[2]. وقد أثر ذلك سلبا في حياة بعض الموظفين والعمال، كما أسهم ذلك في غلاء المعيشة، وتأثر المواطنين سلبا بهذه السياسات، وكان المشهد المسيطر في ذلك الوقت هو بيع أصول الدولة لأصحاب رؤوس الأموال والمستثمرين العرب والأجانب، وذلك بسبب سوء الإدارة والسياسات الاقتصادية الخطأ التي أدت إلى تدهور أحوال الوطن.

هذه الأوضاع الاقتصادية أثارت ذهن فاروق جويدة لكتابة مسرحيته، وحاول أن يعرض ذلك من خلال بعض الأحداث المشابهة من التاريخ، فلجأ إلى استلهام شخصية الخديو إسماعيل؛ فبالمقارنة بين ما عاشته مصر خلال فترة التسعينيات من ظروف اقتصادية وسياسية، وأحداث مسرحية (الخديوي)، نجد التشابه الواضح بين تلك الظروف وهذه الأحداث، فقد كان الخديو إسماعيل شخصا طموحا وفي سبيل طموحه مارس سياسات خاطئة، فما يعيب إسماعيل كان ميله إلى الأجانب وكثرة استدانته من الغرب، وقد كان "عصر إسماعيل كعصر محمد علي ينطوي على العظمة والبؤس من الوجهتين

مع دراسة حالة خصخصة قطاع السمنت في مصر، المجلة العلمية لقطاع كليات التجارة، جامعة الأزهر، العدد 11، يناير 2014، ص 36-38

(1) انظر: سهير صلاح الدين محمد، الخصخصة وآثارها التوزيعية، ص 26

(2) انظر: السابق، ص 29

السياسية والعمرانية، وكان إسماعيل منذ ولايته (1863) إلى افتتاح القناة (1869) صاحب الأمر والنهي وكانت مصر عليها مخايل العظمة، وكان هذا العصر من أزهى عصورها"[1]، أما بعد افتتاح قناة السويس انقلبت الأوضاع، وانشغل الخديو بملذاته وترك أمر البلاد لحاشيته وكثرت الاستدانة، وهذه الفترة هي التي اقتبسها فاروق جويدة لتشابهها مع حالة الانهيار الاقتصادي في تسعينيات القرن الماضي، ويؤكد ذلك أن أحداث المسرحية بدأت بحفل افتتاح قناة السويس وهي بداية انحدار الخديو إسماعيل.

ولهذا أخذ فاروق جويدة أحداث الحاضر وألبسها صورة الماضي لطرحها على المتلقي وإرسال رسالته التحذيرية من عواقب الأمر، اعتمادا على الصورة الذهنية الكامنة للخديو وسياساته لدى المتلقي، فوظف شخصية الخديو دراميا عَكَس من خلاله صورة الزمن الحاضر بسياساته، وتوقع المصير التي قد يؤول إليه الوطن حال الاستمرار في هذه السياسات، وكأنه يدق ناقوس الخطر. فكان هدف جويدة من استلهام التاريخ في مسرحيته الشعرية توعية الحاكم والمحكوم لخطر السياسات الاقتصادية المعاصرة التي تمارسها الدولة؛ فشعوره بالخطر كان السبب الأكبر في طرح مسرحيته بوصفه فردا من الأمة يؤدي واجبه، لذلك حاول إظهار صورة مشابهة للواقع من التاريخ لتكون أكثر فاعلية في التأثير، واستخدم الأدب مستندا على التاريخ للتعبير عن مخاوفه، فمن الطبيعي أن "أية أمة من الأمم عندما تتعرض إلى خطر ما يهدد كيانها ووحدتها القومية فإنها لا تلبث أن ترتد إلى تراثها لترتكز عليه لمواجهة هذا الخطر، والعودة للتراث هنا تمنح الأمة الإحساس بالأمل وبقوة شخصيتها القومية والإيمان بعراقتها وأصالتها."[2]، كما أنه في استلهامه

(1) محمد صبري، تاريخ مصر من محمد علي إلى العصر الحديث، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م، ص95

(2) سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاح الكويت، 2000م، ص 153

للتاريخ "يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها أو الموضوعات التاريخية التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة"[1].

ولذلك حاول جويدة بوصفه كاتبا مسرحيا توجيه رسالة للسلطة المصرية آنذاك أولا، ثم للشعب ثانيا، لكنها رسالة غير مباشرة مستلهمة من التاريخ، فالكاتب المسرحي يلجأ إلى التاريخ حين يرى في "حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصيات مشابهة من أحداث أو شخصيات معاصرة فيحاول أن يربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي يعيش فيه ... فالتاريخ ليس في النهاية إلا أحداثا كانت ذات يوم وقائع لحياة عصرية شديدة الاختلاط مختلفة الرموز والدلالات"[2]، لذلك كان الربط بين شخصية الخديو والسلطة القائمة في مصر فترة التسعينيات، وكان استلهام التاريخ بمثابة آلية من آليات حمايته من بطش السلطة والإفلات من قبضتها.

وقد صاغ فاروق جويدة فكرته بذكاء حيث حاول إسقاط الأحداث السياسية على فترة حكم الرئيس الراحل أنور السادات، من خلال استغلاله التشابه بين طموح الخديو إسماعيل وطموح الرئيس انور السادات في الارتقاء بمصر رغم ضعف الموارد المصرية، وكذلك من خلال ذكر بعض الأحداث المرتبطة بتاريخ السادات مثل (ثورة الخبز 1977م)، وقد حاول جويدة توظيفها في مسرحيته رغم أن التاريخ لم يثبت حدوث ثورة على الخديو إسماعيل، إنما أراد جويدة الاستفادة من هذه الحادثة في إسقاطها على حقبة السادات، كذلك الاستدانة من صندوق النقد الدولي والبنك الدولي تشير إلى

(1) إبراهيم موسى نمر، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33، ع2، أكتوبر ديسمبر 2004، ص117

(2) عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية"، ص 52

حقبة السادات، وغيرها من الأحداث المسرحية التي ذكرها جويدة في مسرحيته ليسقطها على حقبة السادات، وذلك حفاظا على نفسه وعلى مسرحيته من مقص الرقيب، وثقة منه في فطنة القارئ والجمهور في اكتشاف الرسالة المختبئة في النص المسرحي.

النتائج

اتضح من خلال الدراسة أن فاروق جويدة استخدم التاريخ للتعبير عن واقعه، حيث كان التاريخ عنده مرآة عكس من خلالها أحداث عصره، بهدف توعية المتلقي للنظر في أحوال عصره، والاعتبار من دروس التاريخ، وقد رأينا أن فاروق جويدة في مسرحيته لم يعتمد على التاريخ اعتمادا كليا، ولم تكن مسرحيته وصفا دقيقا لأحداث حقبة تاريخية، إنما تم توظيف التاريخ بفنية عالية لأداء رسالة محددة في نص ماتع. وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج هي:

أولا: أثبتت الدراسة **أن** فاروق جويدة ربط بين شخصيات مسرحيته وأحداثها، من خلال المزاوجة بين التاريخي والخيالي بهدف خلق بناء درامي محكم، ساعد في التهيئة الذهنية والنفسية للمتلقي لتقبل فكرة النص، والنظر إلى الواقع وأحداثه، ولم يلتزم حرفيا بالتاريخ، إنما كان وعاء لحمل الفكرة التي يريد أداؤها.

ثانيا: كشفت الدراسة اهتمام جويدة بعتبات النص لخلق حالة تشويقية من بداية النص، فالعنوان دلَّ دلالة واضحة على هدف النص وتم توظيفه لشحذ ذهن المتلقي، وإمتاعه، أما مقدمة المسرحية فأدت الدور التعريفي بالنص المسرحي.

ثالثا: أوضحت الدراسة أن جويدة تعمد فكرة تداخل الأزمنة لإبعاد النظر عن حاضره، وإسقاطه على فترات زمنية أخرى، وهذا التداخل تحقق منه عدة أهداف منها الهروب من سلطة الرقابة، والثانية توجيه القارئ إلى الرسالة المراد توجيهها.

رابعا: كما بيَّنت الدراسة كيفية توظيف جويدة للأماكن التي وظفها فنيا بهدف وضوح المفارقة بين الأماكن وساكنيها، حيث عكست الأماكن صفاتهم، ورغم وجود الأماكن التاريخية (قصر الخديوي) و(خط القناة) إلا أن وجودها هدف إلى إضفاء اللمسة التاريخية في النص المسرحي.

خامسا: وكشفت الدراسة أن جويدة في حواره أنطق كل شخصية حسب طبيعتها وحسب سياق الموقف، مما اضطره في بعض الأحيان إلى استخدام لغة ركيكة وضعيفة، إلا أن ذلك أسهم في الصدق الفني، كما جاء الحوار متوافقا مع مستوى شخوص المسرحية وثقافتهم، ومع المواقف والأحداث، ونجح جويدة في استغلال الحوار لإيصال رؤيته للمتلقي، وتصوير شخصياته والكشف عنها.

سادسا: وأوضحت الدراسة أن جويدة ألبس كل موقف بجمل وتراكيب تعكسه للمتلقي، وبذلك تتكامل الصورة مع الموقف مع الحوار ليظهر في النهاية أمام المتلقي الجانب الخفي في شخصيات النص المسرحي، وطبيعة الأحداث، وارتباطها بالواقع.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- فاروق جويدة، الخديوي، مسرحية شعرية، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994م.

ثانيا: المراجع العربية:

1- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997م.

2- إلياس الأيوبي، تاريخ مصر في عهد الخديو إسماعيل باشا من سنة 1863 إلى سنة 1879، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2013م.

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،

ط1، 1979م.
4- أبو الحسن سلام، الظاهرة الدرامية الملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.
5- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004م.
6- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م
7- رجاء عيد: لغة الشعر ... قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985م.
8- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م.
9- سمير حجازي، معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، د.ت.
10- سيد على إسماعيل، أثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطباعة، القاهرة، 2000م.
11- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1982م.
12- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة البيضاء، 1996م.
13- عبد القادر القط، من فنون الأدب "المسرحية" دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978م.
14- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2013م.
15- عصام عبد الفتاح، أيام السادات أسرار غامضة وتاريخ مثير، كنوز

للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2008.

16- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، 1984م.

17- علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

18- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

19- ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997م.

20- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية القديمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1994م.

21- محمد صبري، تاريخ مصر من محمد علي إلى العصر الحديث، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1996م.

22- محمد عبد الله منور، استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض ، ط1، 2007م.

23- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط3، 1960.

ثالثا: الكتب المترجمة:

1- لابوس أجيري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

2- ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1965م.

رابعا: المجلات العلمية:

1- إبراهيم موسى نمر، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33، ع2، أكتوبر ديسمبر 2004م.

2- حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس، العدد الأول، 1974م.

3- رضا عامر، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد 7، عدد 2، 2014م.

4- سهير صلاح الدين محمد، الخصخصة وآثارها التوزيعية تحليل اجتماعي مع دراسة حالة خصخصة قطاع السمنت في مصر، المجلة العلمية لقطاع كليات التجارة، جامعة الأزهر، العدد 11، يناير 2014م.

5- ليلى محمد بايزيد، سيميائية العنوان في ديوان لو أننا لم نفترق لفاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، مصر، عدد 49، الجزء 1، أبريل 2018م.

6- نشأت مبارك صليو، الشخصية في النص المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد44، يونيو 2006م.

خامسا: المعاجم اللغوية

1- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، د.ت.