الفصل الثالث

اتجاهات خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى.

obeikandl.com

obeikandl.com

بعد قيام ثورة ١٩٥٢ التى ساعدت على تحرر الفكر المصرى، وانطلاقه نحو خلق فن مصرى، بدأ المسرحيون المصريون فى النظر إلى حال المسرح المصرى الموجود إبان قيام الثورة، وتساءلوا عن مدى مناسبة الموجود للتعبير عن الشعب المصرى، همومه، قضاياه، أحلامه فى المجتمع الجديد، ومن رفض تلك الأشكال القائمة، وفى محاولة للسعى نحو إيجاد صيغة جديدة للمسرح المصرى تناسب التغير الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، لمصر الثورة، بدأت نهضة مسرحية عظيمة فى مصر، وامتدت شرارتها لكثير من البلدان العربية بالمنطقة.

ساعد على قيام هذه النهضة الرافضة للأشكال التقليدية لفن المسرح عدة عوامل أهمها «عودة المبعوثين الذين سافروا فى بعثات إلى الخارج وتخصصوا فى دراسة الإخراج. والإدارة المسرحية والديكور، والإضاءة، وعودتهم برغبة ملحة لإفادة الحركة المسرحية فى مصر بما درسوا»[١].

وقد تبلور فى مصر بعد عودتهم مسرح المخرج، والذى تميز «بارتباط المسرح بالقضايا الأساسية للجماهير»[٢]، كما ساعد أيضا انتشار حركة الترجمة، فى التعرف والاحتكاك بالدراما الغربية والمسرح العالمى، التى أصبحت فى الستينيات، «حركة أكثر تنظيما، وكانت الحكومة تساندها وتشرف عليها، فنشرت المسرحيات

---

(١) عبد الرحيم الزرقانى: مقال، مجلة المسرح، ع٣١ (المؤسسة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦/٧).

(٢) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر (الكويت)، سلسلة عالم المعرفة ع١٩، يوليو ١٩٧٩) ص٣٥.

المترجمة فى عدة سلاسل.. وترجم كثير من المسرحيات التجريبية.. مع التأكد على الأشكال التجريبية، كما فى مسرحيات برخت الملحمية، ومسرحيات العبث»[٣]، بجانب ترجمة عدد كبير من الكتب والمراجع عن نظرية وتقنية فن الدراما.

كما ساعد على هذه النهضة أيضا ظهور حركة واعية للنقد المسرحى فى الخمسينيات والستينيات، غذّت هذه النهضة بالدراسات التحليلية للمسرحيات والنظريات الدرامية الغربية، كما ظهرت دراسات نقدية عن كتاب مسرحيين غربيين، كما كانت هناك دراسة تحليلية تسبق كل مسرحية مترجمة ظهرت فى مجلة المسرح، وتناولت الدراسة بناء المسرحية بالإضافة إلى مضمونها، وموضوعها، ونبذة عن الكاتب ومنهجه إذا لزم الأمر، ومنها عرف المسرحيون المصريون، المسرح التجريبى فى الغرب ورواده، تشيكوف، بريخت، والعبثيين، وغيرهم.

وواكب الترجمة والنقد، تطبيق عملى فى تقديم الدراما الغربية على المسرح المصرى، وأنشىء مسرح الجيب، الذى أسسته فى مصر عام ١٩٦٢، جماعة من طلاب المسرح ممن درسوا فى أوروبا وجعلوا منه منتدى للمسرحيات الطليعية والتجريبية، أيضا فرقة المسرح العالمى، الذى تخصص فى تقديم الدراما الغربية إلى مصر، وكان هدفه حين أنشىء ١٩٦٣ أن يعرض للجمهور المصرى أدب العالم المسرحى. وقد صاحب هذا الجهد المحلى، زيارات عدد من الفرق الأجنبية والعالمية لمصر.

من جانب آخر، بدأ المثقفون والمسرحيون المصريون، يهتمون بالنظر إلى التراث والموروث الشعبى، من أجل تحقيق هدف قومى من جهة، وسعيا وراء تأصيل الهوية المصرية من جهة أخرى، وقد ساعد على ذلك اهتمام الحكومة بهذا الاتجاه. فأنشأت فرقة الفنون الشعبية الحكومية، ومركز دراسات الفن الشعبى، وخصصت أقسام فى الجامعات المصرية لدراسة الفن الشعبى، وبدت الصحافة ووسائل الإعلام تخصص

(٣) حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر (بيروت، دار الاداب ـ ١٩٧٨) ص٢١.

جانبا من برامجها للتغطية بالإعلام والدراسة والعرض لجوانب هذا الفن، بل ظهرت المجلات والدراسات المتخصصة التى وجدت إقبالا كبيرا.

انطلق المسرحيون المصريون، بعد أن تعرفوا على الأشكال التجريبية الغربية من جهة، وعلى تراث وموروث الشعب المصرى من جهة أخرى، يبحثون «بإبداعية عن أشكال وأساليب جديدة، فأبدعوا مسرحيات عكست فى الشكل بعض مظاهر التجريب الغربى، لكنها فى الوقت نفسه عبرت بصدق عن اهتمامات وتطلعات شعبهم»(٤).

واكب هذا التجريب المسرحى الدعوة للبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، يقدم من خلالها ما يهم الشعب من قضايا، ويستفيد من أشكال التراث الشعبى، وقد ساعد على ذلك أيضا كما يقول على الراعى، ما طرحته الثورة من تساؤلات على ضمائر الكتاب ورجال المسرح حول المسرح الموجود آنذاك أهمها «هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد، وفنون العرض المسرحى عامة، أم هو مسرح مستورد (معرب) مسرح مستعرب»؟(٥).

ولا يتفق الباحث مع قول على الراعى: «وقد انبثق السؤال فجأة، دون مقدمات ظاهرة.. لأن محاولات البحث عن صيغة مسرحية مصرية ومحاولات الاستفادة من التراث الشعبى، هى محاولات قديمة قدم ظهور فن المسرح نفسه فى مصر على يد يعقوب صنوع، الذى حاول الاستفادة إلى حد ما من مظاهر الفرجة الشعبية التى سبقته، كذلك توفيق الحكيم، الذى حاول من منطلق توفيقى تعادلى أن يزاوج ما بين الأدب العربى والمسرح الإغريقى كما قال فى مقدمة مسرحيته الملك أوديب: «إنه لكى نربط الأدب العربى بفن التمثيل، لابد أن نلجأ إلى الأدب الاغريقى، فننهل من دراسته لكى نقربها من الفهم والعقل العربى»، ثم يحدد الحكيم هدفه

---

(٤) نفس المرجع السابق. ص٣٢.

(٥) المسرح فى الوطن العربى: مرجع سبق ذكره، ص٩١.

من إقامة هذه المزاوجة فيقول: «إن الغاية هى الاغتراف من المنبع، ثم إساغته، وهضمه، وتمثله، لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا ومطبوعاً بطابع عقائدنا»(٦).

وهناك محاولات أخرى، إلا أنها كانت فى مقام الإرهاصات التى يجب ألا نغفل عنها، لأنها تمت من أجل خلق مسرح مصرى عربى، مع الاستفادة بالتراث المسرحى العالمى وإن كانت جميعها محاولات متقطعة متناثرة.

كان قيام الثورة باعثاً لإحساس المسرحيين المصريين بمصريتهم، وبضرورة الانتماء إلى تراثهم الحضارى الشعبى، فلم تعد ألف ليلة وليلة تكفيهم كمصدر تراثى، كما لم يعد مسرح النجم التقليدى يصلح لطرح القضايا التى يشعرون بها، ويسعون للتعبير عنها، وعن الاحتياجات الاجتماعية والسياسية التى بدأت فى حياة الجماعة المصرية، من خلال هذا الفن، لذلك كانت محاولات البحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى والتى اتخذت مسارين:

الأول: محاولة الاستفادة من أشكال التعبير الشعبى الشفاهى، من أساطير، وسير شعبية، وحكايات شعبية.. إلخ، لخلق تيمات وموضوعات درامية تستلهم من الموروث لطرح قضايا الواقع المعاصر مع الاستفادة من الموروث العالمى لفن المسرح.

والثانى: محاولة البحث عن شكل جديد للعرض المسرحى استلهاما لأشكال الفرجة الشعبية، كخيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا، وعروض السامر.

وفى نطاق المسار الأول جاءت معالجات الأسطورة والسير الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى.

وفى نطاق المسار الثانى كانت دعوات ومحاولات يوسف إدريس لتوظيف تقنية

(٦) توفيق الحكيم: الملك أوديب، (القاهرة، مكتبة الآداب ـ بدون) ص٣٢.

السامر، وتوفيق الحكيم للاستفادة من الحكاواتى والمقلد، وعلى الراعى بالدعوة إلى العودة لظاهرة الارتجال، وغيرها من محاولات.

وسوف نحاول دراسة أهم ملامح هذه الاتجاهات نحو خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى، تفصيلا فى هذا الفصل.

obeikandl.com

الأسطورة

سارت المعالجات التى قام بها المؤلف المسرحى المصرى لأسطورة «إيزيس وأوزيريس» فى ثلاثة طرق، الأول ما قام به توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير والذى اعتمد على استلهام الموضوع الأساسى فى الأسطورة، وصراعه، وإن اختلفت وسيلة هذا الاستلهام بين الكاتبين.. فالحكيم قد حاول النزول بالأسطورة ذاتها من عالم السماء إلى أرض الواقع، وإغراقها فى منطق الإنسان بما قدمه من تغييرات وتبريرات للأحداث ودوافع الشخصيات التى أفقدتها الروح الأسطورية..كل هذا من أجل إسقاط قضايا معاصرة من خلال العناصر الأسطورية.

أما باكثير فإنه تعمد فى مسرحية أوزيريس، الاقتراب الشديد من الأسطورة كما رواها بلوتارك، مع الاستفادة بتجربة الحكيم فى مسرحية «إيزيس» لذلك فإن ما غيره فى بعض الأحداث لم يكن تغييرا لمعالمها «وإنما كان يذكر صورة قريبة منها»[1]، وذلك من أجل الحفاظ على الروح الأسطورية التى أفقدها الحكيم لمسرحية «إيزيس» والتى جاءت نتاجا أدبيا من واقع الحياة، يتحدث عن علاقات إنسانية يحكمها المنطق البشرى المحدود.

أما الطريق الثانى فهو الذى سارت فيه «الناس فى طيبة» لعبد العزيز حمودة، ويتلخص فى محاولة الحفاظ على الروح الأسطورية، ومحاور الصراع، مع إبدال دوافع الشخصيات وخصوصيتها، وإعطاء تفسيرات متباينة قد تصل إلى حد التشكيك فى الوظيفة الاجتماعية للأسطورة ذاتها...

---

(١) الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر: جـ١، مرجع سبق ذكره، ص٥١.

أما الطريق الثالث فهو الذى سلكه نجيب سرور باستلهامه بعض الأفكار والمعتقدات المتوارثة عن الأسطورة وتوظيفها بطريقة غير مباشرة لتأكيد معنى أو قيمة ما، لحدث، أو شخصية، بغرض معالجة أحد القضايا المعاصرة لزمن الكاتب.

هذه هى الطرق الثلاث التى سارت فيها الأسطورة حتى جاءت على خشبة المسرح المصرى، بعناصرها الدرامية المختلفة، فهل استطاع المؤلف والمخرج المسرحى المصرى أن يستفيدا من هذه العناصر وخصوصيتها لإيجاد صيغة مسرحية جديدة «كتابة أو عرضا» ؟

فى رأيى أنه بالنسبة لتجربة الحكيم فى «إيزيس»، وعلى أحمد باكثير فى «أوزيريس»، لا يمكن أن يسأل أى منهما عن مدى توفيقة فى إيجاد هذه الصيغة، خاصة وأن الدعوى لها ـ والتى كان الحكيم أحد أطرافها ـ لم تكن قد تبادرت إلى الأذهان عند كتابة إيزيس (١٩٥٥)، وأوزيريس (١٩٥٩)، لهذا تأثر كل من الحكيم وباكثير بالمسرح الغربى عامة، والفرنسى خاصة، كما يظهر فى مسرحية «إيزيس» ـ والتى سنحاول دراستها على سبيل المثال، سواء من حيث البناء الخارجى، حيث جاءت المسرحية فى فصول، كل فصل مكون من عدد من المناظر التى ترتبط بتغير مكان الحدث وزمانه، أو من حيث حرفية الكتابة ذاتها، بدءاً من اختيار الموضوع، نهاية بأسلوب انفراج الأزمة.

يظهر تأثر الحكيم فى اختياره لموضوع مسرحيته، بالمسرح الفرنسى و«الكلاسيكى الحديث» بشكل خاص، وليس هذا بالنسبة «لإيزيس» فقط، بل لجميع مسرحياته التى استلهم فيها التراث الإنسانى العالمى.. فالكلاسيكيون المحدثون فى فرنسا، كانوا يختارون موضوعات مسرحياتهم من أساطير وتاريخ اليونان والرومان وكذلك الحكيم فى مسرحه اعتمد على ذات التراث العالمى فاستلهم أعمالا عن بيجماليون، أديب، براكسا، أهل الكهف، وأخيرا إيزيس، وإن كانت المسرحيتان الأخيرتان، من الموروث الدينى والأسطورى المصرى والعربى، لكن الحكيم فى استلهامه لكل هذه الأعمال

نهج منهج الكلاسيكيين الفرنسيين فى الاتجاه بإنتاجهم الفنى اتجاها إنسانيا خالصا.. قدم الحكيم الأسطورة فى شكلها الإنسانى، عملاً بواحد من أهم المبادىء التى نادت بها الكلاسيكية الحديثة وصاغه الشاعر باولو فيما عرف» بمبدأ المعقولية ومشاكلة الواقع«[٢]. وخلاصته أن المؤلف لابد وأن يحرص على أن تكون مسرحيته فى أحداثها وشخصياتها وحوارها ومضمونها الفكرى والعاطفى مما يمكن أن يحدث فعلا فى الحياة، فهدف الكاتب من وجهة نظرهم أن يوهمنا بأننا نشاهد واقع الحياة الفعلى بفضل معقولية ما يعرض علينا.

وفى مبدأ آخر من مبادىء الكلاسيكية الحديثة نرى أن الحكيم قد التزم به وهو **مبدأ اللياقة**، والذى يفضل تبعا له فى فن المسرح وصف مشاهد العنف عن تجسيدها، ويتلخص فى ألا تعرض المشاهد العنيفة ومناظر الدماء والأشلاء على خشبة المسرح ـ ويفضل ـ أن نقصّها على المشاهدين على لسان أحد الشخصيات.. وهذا ما فعله الحكيم بالنسبة للمؤامرة التى دبرت لأوزيريس وسردها على لسانه لإيزيس، أو بابلاغ الفلاحين لإيزيس عن مقتل أوزيريس وتمزيق جثته بواسطة ست وأعوانه.

ويبدو أن الحكيم لم يكتف بما تأثر به من الكلاسيكية الحديثة بل استفاد أيضا من مسرح شكسبير، ويرى الباحث، أن مشهد المبارزة بين ست وحوريس هو أشبه بموقف المبارزة الشهير فى **هاملت شكسبير**، أيضا فى عدم التزام الحكيم بوحدتى الزمان والمكان، جاء الإيقاع العام للحدث فى الزمان متفاوتا، فبينما يتم الحدث فى الفصل الأول بمناظره الثلاثة فى ليال ثلاث، يدور الفصل الثانى فى منظره الأول بعد وصول إيزيس لمدينة بيلوس، والمنظر الثانى، بعد ثلاث سنوات، والثالث بعد خمسة عشر عاما، والمكان متنوع، ما بين ضفتى النيل بقراه وأحراشه، إلى قصر

---

(٢) محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ـ القاهرة ـ دار نهضة مصر، بدون) ص١٢ ـ ٤٩.

الحاكم فى مدينة ببلوس، حتى الحيلة التى لجأ إليها الحكيم ليحل أزمة المسرحية بوصول ملك ببلوس، هى تكتيك لجأ إليه الكلاسيكيون المحدثون، فنجد فى نهاية مسرحية السيد «الكورنى» حيث يتدخل الملك ليحل الأزمة القائمة ما بين شيمين ورودريك.. وفى نهاية **تارتوف** لموليير، حيث يدخل الحاكم ليحل، الأزمة، والأمثلة كثيرة.

وإن كان تأثير المسرح الفرنسى على الحكيم قد ظهر بوضوح فى أعماله، فإن تأثير مسرح شكسبير على **الناس فى طيبة**، يظهر بشكل أكثر وضوحا، وإن كان بناؤها الخارجى يوحى بغير ذلك، وبأنه قد استفاد من المسرح الملحمى الذى يعتمد على الرواة، فالمسرحية جاءت فى جزءين: الأول يتكون من ستة مشاهد، والثانى من ثمانية مشاهد.. ويعتمد المؤلف على السرد من الكورس، والمونولوج المباشر الذى تواجه به الشخصيات الجمهور فى نهاية المشاهد. لكن البناء الداخلى للحدث وبناء الشخصيات ودوافعها، تتشابه بدرجة ما مع **يوليوس قيصر** لوليم شكسبير، حيث نلاحظ التشابه بين بروتاس وست فكلاهما اغتال أو شارك فى اغتيال شخص قريب لديه، من أجل مصلحة البلد والشعب، هكذا أقنع المتآمرون بروتاس لاغتيال قيصر، وهكذا توهم ست:

بروتاس: لابد من موته.. ولكننى لا أجد فى نفسى ما يحملنى على بغضه وعدائه سوى أنى مدفوع إلى ذلك للمنفعة العامة وصالح البلاد[٣].

وفى الناس فى طيبة:

ست: آه لو تعرفين كم أحب أوزيريس

نفتيس: فيم القتل إذن

ست: لقد علم الناس الاتكال عليه والتواكل على قدراته.. لقد قتل أوزيريس أنبل

(٣) وليم شكسبير: يوليوس قيصر، محمد حمدى (القاهرة ـ دار المعارف ١٩٤٨) ص٢٨.

ما فينا، قتل الإنسان العظيم داخلنا جميعا، لهذا يجب أن يموت[٤].

كلاهما يضطر إلى قتل من يحب بهدف مصلحة الوطن وحماية الشعب من الحاكم، وكلاهما فى النهاية يكتشف وهم القضية التى دافع عنها، وأنه قد غرر به:

بروتاس: ألم يذهب قيصر ضحية العدالة؟ وأى وهم داهمه وطعنه لغير سبب سوى العدالة؟ أفهل يليق بأينا أن يدنس أنملة برشوة سافلة بعد أن طعن مليكا فذا؟.. أفهل يباع كل ذلك الشرف والمجد بمثل هذه القبضة من النقود؟[٥].

وإيزيس تشبه أنتونى فى استثمارها لموت الملك، فإيزيس عبد العزيز حمودة تستثمر موت أوزيريس لصنع الأسطورة التى تعود بها للعرش، وأنتونى يستغل موت قيصر للقفز على السلطة وتحريف الوصية لصالحه، وكلاهما انتصر بخداع الشعب.

ونفتيس هى صورة من بورشيا زوجة بروتاس، فكلاهما تفى للزوج وتضحى بنفسها من أجله، وتخشى مما هو مقدم عليه، وإن امتازت نفتيس بالقدرة على التنبؤ، ومعرفة ما يدور فى خلد ست، تلك القدرة التى كانت لكاليبرينا زوجة قيصر والتى تنبأت بمصرعه.

ويتعدى التشابه فى الشخصيات ودوافعها إلى بناء بعض المشاهد وحبكتها فى كلتا المسرحيتين، فلقاء ست ونفتيس (الجزء الأول ـ المشهد الرابع) قبل تنفيذ مؤامرة الاغتيال، وقلق نفتيس على الزوج:

نفتيس: ماذا يشغل بال مولاى؟

لماذا لا تتحدث إلا هامسا مع رجالك..

---

(٤) الناس فى طيبة: مرجع سبق ذكره، ص٣٥ ـ ٣٦.

(٥) يوليوس قيصر: مرجع سبق ذكره، ص٨٧.

قلبى يحدثنى بأن أمورا خطيرة تجرى فى هذا القصر.

وفى يوليوس قيصر وقبل تنفيذ المؤامرة أيضا (الفصل الثانى ـ المنظر الأول) تلتقى بورشيا ببروتاس وتلاحظ أيضا قلقه:

بورشيا: أبيروتاس مريض؟ ها أنذا أجثو بين يديك أستحلفك أن تكشف لى عن سرك لأنى كشخصك بل أنا شطر منك. أفصح لى عن حقيقة أمرك ومكنون سرك وأنا أعدك بالكتمان..

ومشهد الخطبة الشهير حيث يقف أنتونى وبروتاس أمام شعب طيبة كل يستميله نحوه موضحا رأيه فى عملية الاغتيال، وينتصر أنتونى فى استماله الشعب بلباقته وحسن حيلته، فيفهم الشعب أن قيصر كان يعمل لصالحهم ويدحض حجة بروتاس وشركائه ويقلب الشعب عليهم.

انتونى: أيها الإخوان.. أيها الرومان.. قال لكم بروتاس وهو رجل الشرف الصميم إن قيصر «طماع» فإن كان كذلك كان ذنبه يوجب الأسى والأسف.. ولكن.. لم أعهد فيه الطمع الذى يرميه به بروتاس رجل الفضل والشرف.. ألم تروا أنى عرضت عليه التاج ثلاث مرات فى (لوبر كال) فكان يرفضه.. هاكم ورقة بختم قيصر قد وجدتها فى خزانته وأنها لوصية خلفها لكم.. يهب فيها لكل رومانى أى لكل واحد منكم جنيهين اثنين.. ذلك هو قيصر فمتى يجود الزمان بمثله لكم ..؟

وتثور الأهالى على قاتلى قيصر ويطالبوا بحرقهم.

نفس التكتيك يستخدمه عبد العزيز حمودة فى الناس فى طيبة (المشهد السادس ـ الجزء الأول) بعد اغتيال أوزيريس، ليقف ست وإيزيس أمام شعب طيبة يتهم كل منهم الآخر ويحمله مسئولية مقتل أوزيريس، وينتصر ست بخداع الشعب.

ست: يا أهل طيبة.. الليلة مات أنبل الرجال.. لو قلت لكم الآن إننى لم أقتل أوزيريس فلن تصدقونى.. دعونى أحدثكم عن الدور التى أقامها.. والقنوات التى شقها.. أين هى الآن.. لقد تحول كل شىء إلى خرائب.. لهذا مات أوزيريس.. لأنكم فى حضوره اعتمدتم عليه.. وفى غيبته انتظرتم عودته.. إيزيس لم تكذب لكنها لم تقل لكم أيضا عن آخر شىء فكر فيه الملك قبل موته.. حبه لطيبة وشعبها هو الذى جعل أوزيريس يفكر فى محاكمة إيزيس عن كل الجرائم التى ارتكبتها فى حقكم..

وتصدق الناس، وتهرب إيزيس والجماهير تطاردها لتقتص منها متهمة إياها بالخيانة.

حيلة مسرحية أخرى استخدمها عبد العزيز حمودة من نفس المصدر وهى ظهور شبح القتيل للقاتل، ففى مسرحية يوليوس قيصر يظهر شبح قيصر لبروتاس قبل نهاية المسرحية فى **الفصل الرابع المنظر الثانى**، وأيضا فى **الناس فى طيبة** وقبل النهاية أيضا (**الجزء الثانى من المشهد السابع**) والشبح فى كلتا المسرحيتين يظهر ليحاسب قاتله وليثبت فشله فيما أقدم عليه.

ولم يقتصر تأثير المسرح الغربى على النص الدرامى، بل تجاوزه إلى العرض الدرامى ذاته، والذى جاء فى عرضى **إيزيس** مختلفا تبعا لثقافة وفكر مخرجى العرضين فغلب الطابع التعبيرى الإيحائى فى عرض **إيزيس ١٩٥٧**، والتى أخرجها نبيل الألفى، معتمدا على كل ما من شأنه إثارة الإيحاءات النفسية من وسائط العرض المسرحى، كاللون والإضاءة والموسيقى، والمنظر التلخيصى فى الديكور الذى وضع خطوطه العريضة كما يقول عن مقابلته لمهندس الديكور «زودته بتخطيط كامل للمناظر كما تصورتها، وفقا للحركة الدرامية التى تجرى فى نطاقها، وحددت له كذلك الخطوط الخارجية لقطع العمارة، ولسائر الأشكال.. بل وحددت له أيضا الألوان واتفقت معه على درجات قوتها أو شحوبها، على أساس ألوان الملابس ونوع

الإضاءة التى ستتداخل مع المناظر فى مجموع العرض كوحدة مترابطة»[٦] كل هذا بهدف التأثير على الجمهور، وقد لجأ المخرج كما يقول بالنسبة للموسيقى إلى تراث الموسيقى العالمية، أما فيما يتعلق بمقاطع الإنشاد، فقد تم تلحينها، حتى أمكن أن يتدبر أمر هذه المقاطع من الإنشاد وعلى نحو مقبول.

ولم يضف كرم مطاوع عند إخراجه إيزيس ١٩٨٦ إلى عناصر التعبير باللون واستخدام الديكور التلخيصى إلا تحويله للمسرحية إلى مسرحية غنائية بإضافة أشعار مؤلفة إلى النص مستندا إلى مقطوعتين غنائيتين أضافهما الحكيم لنصه الدرامى «نشيد العقارب السبع»، و«ندب إيزيس».. وصاحب هذه الإضافة تعديل جوهرى فى مضمون العرض وفكرته العامة بإضافة فكرة جديدة (الأرض) التى تشير إلى الوحدة العربية.

وقد اختلف النقاد حول هذه الإضافة، فيقول فؤاد دوارة فى حديثه عن العرض «أما الجمع بين النص الدرامى وهذا الحشد من الأغنيات والرقصات، فقد ترتب عليه خفوت صوت الدراما، فإذا كان المخرج مصرا على تقديم عمل استعراضى منذ البداية، فقد كان أفضل له أن يستغنى عن نص الحكيم ويعهد إلى صلاح جاهين بكتابة «أوبريت جديدة مستوحاة من إيزيس وأوزيريس»[٧].

أما يوسف ادريس فقد عاب على كرم مطاوع هذه الإضافة على النص الذى أسماه **إيزيس مطاوع**، فيقول: «من الأسطورة البسيطة خلق كرم مطاوع أوبريت ملأها بالرقص والغناء المصرى والشامى والزار ومجاميع لا حصر لها»[٨].

وفى رأيى أن المخرج وإن كان قد استعان بشمولية العرض من موسيقى ورقص

---

(٦) نبيل الالفى: من عالم المسرح، (القاهرة ـ الدار العربية للطباعة والنشر ١٩٦٠) ص:٥٢.

(٧) فؤاد دوارة: إيزيس بين الدراما والاستعراض (الكواكب ٨٦/١/١٤) ص:٣٤.

(٨) يوسف إدريس: مقال (القاهرة ـ جريدة الأهرام ـ ١٩٨٦/١/١٦) ص١٣.

وغناء، وهى عناصر قد ترتبط بالاحتفالية الشعبية، إلا أنه لم يخرجها عن أسلوب المسرح الغربى.

نخلص من هذا إلى أن كلاً من المخرجين بالإضافة إلى مخرج الناس فى طيبة التى قدمها فى شكل ملحمى، اعتمد على تلاحم الممثلين مع قاعدة الفرجة وكسر المسافة الجمالية والنفسية بين العرض والمتلقى، إلا أن أحدا منهم لم يستفد من عناصر الطقس الدرامية.

هكذا جاءت المعالجات الدرامية للأسطورة المصرية متأثرة إلى حد كبير بنص الدراما كما يعرف الغرب سواء فى البناء الدرامى وفن كتابة المسرحية، ذلك البناء الذى أسهم بشكل ملحوظ فى اختيار المخرجين لأساليب ووسائط إخراج النص المسرحى، فجاءت العروض الدرامية هى الأخرى بعيدة عن الروح الأسطورية، وافتقدت للكثير من العناصر الدرامية التى تزخر بها الأسطورة والطقس الذى يرتبط بها.

الحكاية الشعبية

لم يقتصر التأثر بالبريختية فى استلهام السيرة الشعبية، كما جاء فى يا عنترة ليسرى الجندى، بل تعداه أيضا لتلك الأعمال المسرحية التى استلهمت الحكاية الشعبية أو الموال القصصى، فرأينا نجيب سرور يلجأ إلى التغريب فى كتابة نص، منين أجيب ناس، باستخدام الراوى والموسيقى والغناء.. وأيضا شوقى عبد الحكيم باستخدامه الكورس فى حسن ونعيمة، بجانب تأثره بالعبثية ومسرح اللامعقول فى أطروحاته الفكرية.. وتأثره بمسرح بيراندييللو وتوظيفه تقنية المواجهة لإزاحة الأقنعة عن الشخصيات.. كذلك نجد حسن أحمد حسن فى صياغته لمسرحياته المستمدة من الحكايات الشعبية مثل إخوان الصفا، تجىء فى صياغة أقرب لمسرح العبث حيث الاتصال منعدم بين شخوصها، والقضية التى تشغلهم هباء:

الرجل الرابع: (للرجل الثالث الذى ظل طوال العراك يدخن فى هدوء) كان من الواجب عليك أن تظهر بعض نخوة الرجولة وتشترك فى تهدئتنا.

الرجل الثالث: (فى ضيق) دعنى فى حالى إننى أفكر..

الرجل الرابع: يفكر.. وقت مناسب جدا للتفكير..

(للثانى) ونحن تعال نلعب هل تعرف السيجة؟[1].

وفى النهاية بعد أن تدور المسرحية حول أسلوب ووسيلة دفن أحد الموتى يتقدم الفضولى إلى النعش ليكتشف أنه فارغ

(١) حسن أحمد حسن: إخوان الصفا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢) ص٣٣.

الفضولى : ما معنى هذا؟ النعش فارغ فيم الضجة إذن؟ فارغ تصور أمرنا لله..إن ما كانوا يفعلونه طوال المسرحية ما هو إلا عبث فى عبث، لأن الحياة ذاتها عبث هى الأخرى.

نخلص مما سبق إلى أن المسرحيين المصريين بتوظيفهم لأشكال التعبير الشعبية الشفهية، الأسطورة، السيرة الشعبية، الحكاية الشعبية الموال القصصى، لم يستطيعوا التخلص من تأثير المسرح الغربى، بل باءت تجاربهم مستوعبة التجريب الغربى أيضا، فوجدنا فى البناء الدرامى للنصوص، وفى استخدام وسائط العرض المسرحى بعضا من العناصر الملحمية كما قنن لها برتولد بريخت فى مسرحه الملحمى، وبعض الأفكار العبثية التى جاد بها رواد مسرح اللا معقول، وتقنيات من مسرح بيراندياللو، خاصة تلك التى تعتمد المسرح داخل المسرح، وكشف الأقنعة، والمزج بين الحقيقة والوهم، لقد استوعب المسرحيون المصريون تجارب الغرب، وطرحوا من خلالها قضايا معاصرة لهموم وأحلام الشعب المصرى، مستلهمين عناصر من موروثه الشعبى. وفى اللجوء إلى الموروث الشعبى للتأكيد على دراميته ومرونته فى التعبير عن وجدان الشعب المصرى كسب يحسب للمبدعين المسرحيين فى مصر.

مظاهر الفرجة الشعبية

أما عن محاولات الاستفادة من مظاهر الفرجة الشعبية، لإيجاد صيغة جديدة فى الشكل للمسرح المصرى، نظريا وعلميا، فإن واقع المسرح يبين أن التجربة العملية قد سبقت التنظير، فقدمت مثلا تجربة يا ليل يا عين «العرض وتجسيد الأدب الشعبى على شكل مسرح ورقص شعبى ١٩٥٦، ومسرحية حلاق بغداد، ألفريد فرج موسم ٦٣ ـ ١٩٦٤»، كما صاحب الدعوات النظرية، عروضا أكثر إيغالا فى البحث عن التراث مثل، يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم، وشفيقة ومتولى، والمستخبى، لشوقى عبد الحكيم، وهذه العروض قدمت على مسرح الجيب فى موسم ٦٣ ـ ١٩٦٤[١]، ثم تلتها ياسين وبهية لنجيب سرور.

أما التنظير الذى كان يدعو ويطالب وينظر للبحث عن صيغة مسرحية مصرية/ عربية فقد بدأ مع بدايات ١٩٦٤، وتبناه يوسف إدريس، والحكيم وعلى الراعى.

عروض السامر:

يتمثل إنجاز يوسف إدريس، فى الدعوة إلى خلق شكل فنى جديد للمسرح المصرى/ العربى اعتمادا على الموروث الشعبى من مظاهر الفرجة الشعبية، وقد بدأ للتنظير لفكرته هذه فى مقالاته الثلاث التى نشرها فى الكاتب القاهرية من يناير ١٩٦٤، حتى مارس من نفس العام «كنوع من دعوة الكتاب المسرحيين المعاصرين لمشاركة عملية البحث عن الشكل المسرحى النابع من تراثنا»[٢] والذى يبدو أنه كان

---

(١) المسرح فى الوطن العربى: مرجع سبق ذكره، ص٩٣.

(٢) نبيل راغب: فن المسرح عند يوسف إدريس (القاهرة: مكتبة غريب ١٩٨٠) ص٥.

يمهد لها بمسرحية الفرافير، ١٩٦٥، كتطبيق عملى لنظريته هذه، والتى تتلخص فى تحديد مفهومه للمسرح، والذى يشترط فيه توافر المشاركة الجماعية، بين المؤدى والمتلقى، ودون هذه المشاركة تفقد الظاهرة صفة المسرحية فيقول: «المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذى تتفرج فيه على شىء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة فرجة أو رؤية، ومشاهدة.. أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة ڤيكتوريا.. فى كل تلك الأشكال المسرحية لابد من توفر عنصرين، أولا الجماعة والحضور الجماعى، وثانيا قيام الجماعة كلها بعمل»[٣].

وقد حدد يوسف إدريس بعض هذه التجمعات أو الأشكال المسرحية التى عرفها شعبنا فى حياته اليومية، فى الأفراح، المآتم، والمناسبات، فى الاحتفالات الكثيرة التى ابتكرها الجنس البشرى كحجة (أحيانا مضحكة) للتجميع مثل التجمع للاحتفال بظهور أحد الأولاد، أو الاحتفال بنزول النقطة أو أعياد الحصاد، والمناسبات الدينية.

ونحن نخالف يوسف إدريس على اعتبار هذه التجمعات من الظواهر المسرحية، لخلوها من الرغبة الدرامية، التى يحاول أحد الأطراف تحقيقها، لكنْ هناك أطراف أخرى أو ظروف ما تمنعه من تحقيقها، وبين الرغبة فى التحقيق والمنع يتولد الصراع الدرامى المميز للدراما كفعل، والذى تفتقده هذه الأشكال من التجمعات.

لقد دعا يوسف إدريس إلى الاهتمام بأشكال التجمعات الشعبية وما بها من مظاهر فرجة شعبية لخلق مسرح مصرى، خاصة وأن المسرح المعاصر، الوافد مع اللبنانيين فى منتصف القرن الماضى، هو من وجهة نظر إدريس «مولود غير شرعى للمسرح الفرنسى، بحيث نشأ كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.. لذلك لابد ومع قيام الثورة والتغيرات التى أصابت المجتمع، من البحث عن مسرح جديد بمضمون جديد وأبطال جدد».

---

(٣) يوسف إدريس: نحو مسرح عربى (بيروت: الوطن العربى للنشر ١٩٧٤) ص٤٦٩.

انتقى يوسف إدريس احتفالات السامر فى الريف المصرى والذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن.. والذى يقام كحفل جماعى فى المناسبات الخاصة وأيام الأسواق، ويعتمد بشكل أساسى على الغناء والرقص، وبعض الفصول الفكاهية المرتجلة إلى حد ما، لبناء الإطار لمسرحيته «الفرافير»، والتى حاول أن يطبق من خلالها نظريته ودعوته فى إيجاد صيغة لمسرح مصرى/ عربى، والتى يشير فى مقدمتها إلى أن: هذه الرواية مكتوبة على أساس إشراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين.. والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور، والمسرح الأمثل لتمثيل هذه الرواية.. المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجمع أى جماعة من الناس.. ولا يحتاج الأمر لأبواب دخول وخروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف فى طريقه إلى الدائرة المسرحية.

وهنا يحدد يوسف إدريس أهم سمات مسرحه الذى يدعو إليه، فهو مسرح يعتمد على التجمع والمشاركة الجماعية، مسرح غير مقيد ببناية عمرانية محددة، بل هو حلقة أو حلبة أو ساحة، حيث يتجمع أو يمكن أن يتجمع الناس، لا إضاءة إلا ما ينير، ولا أبواب دخول وخروج، بل مشاركة كاملة حتى فى الحركة بين الممثلين والجماهير لإلغاء المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدى الدور ومن يشاهده.

وكما رأينا فى الفصل الثانى فقد استخدم يوسف إدريس من تقاليد الفرجة الشعبية، بعض خصائصها، كإسناد أدوار النساء إلى الرجال واستخدام العراك الشعبى/ الردح ـ وتوجه الممثل بالخطاب المباشر إلى الجماهير، والنمر المأخوذة من الارتجال وموقف تبادل الأدوار بين الخادم وسيده، إلا أنه لم يستطع أن يهرب تماما من تأثير المسرح الغربى الذى حاول رفضه والثورة عليه، فنجد ملامح من مسرح العبث أو اللامعقول، فموضوع المسرحية يدور حول عبثية الحياة وفشل أغلب النظم السياسية والاجتماعية الموجودة.. ولا جدوى من جهود الإنسان للحصول على حقوقه

وأبسطها المساواة، ويلجأ الإنسان نتيجة يأسه إلى الموت، لكن الموت نفسه لا يكون الحل..

وهذاالموضوع هو جوهر موضوعات مسرح العبث، وهذا ما دفع بعض الدارسين مثل حياة جاسم إلى الربط بين الفرافير ومسرحية انتظار جودو لبيكيت «من حيث البناء، فهما يعالجان وضعية واحدة بذاتها، ويتطور فيها الفعل دائريا، واحتوائهما لفكرة الانتحار»(٤).. أيضا عدم «تحديد المسرحية لزمان ومكان، فهما معممان بلا حدود، وإن كان الزمن مرناً، فالمكان فى عمومه هو مصر، وإن كان هناك أيضا أوجه خلاف عن تقنية العبث كما تشير نفس الدارسة «فالحوار بها منطقى، فى جمل متينة التركيب، تعبر عن أفكار واضحة، وتستخدم غالبا التورية، والتلاعب اللفظى اللذين يتطلبان قدرا كبيرا من الفهم»

ونحن نرى أن المؤلف قد استفاد من تقنية الحوار فى مظاهر الفرجة الشعبية التى تعتمد على التورية والتلاعب بالألفاظ، والسجع فى بعض الأحيان وكثير من المفارقات اللفظية التى تثير نوعا من الدعابة والكوميديا.

أما عن حبكة المسرحية، والتى تصور فى عمومها العلاقة بين السيد والفرفور، ومحاولة البحث عن أمثل الأشكال لهذه العلاقة، وتجريب كافة الأشكال بدءاً من المساواة ونهاية بتبادل الأدوار، تقول الدارسة: «ان المسرحية ليست بها قصة ذات بداية ونهاية محدودتين، ولا تقوم على تتباع الأحداث تتابع منطقيا.. تبدأ المسرحية وفرفور فى وضعية التابع وتنتهى والوضعية نفسها لم تتغير ولا تحصل أحداث ذات أهمية بين بداية المسرحية ونهايتها».

ونحن نخالف الدارسة فى هذا الفهم لطبيعة بناء الحبكة هنا، فيوسف إدريس عندما كتب مسرحيته تمثل تقنية عروض السامر المسرحية، والكوميديا الارتجالية التى تعتمد على بعض المواقف أو النمر التى تدور حول نفس الفكرة، وقد تساعد على

---

(٤) الدراما التجريبية فى مصر: مرجع سبق ذكره، ص٦٠.

الإطالة أحيانا، وهذا ما أدركه لويس عوض فى نقده لهذه المسرحية التجريبية عندما قال: «إن يوسف إدريس قد صاغ الفكرة فى مسرحية مسلية أقصى ما تكون التسلية - ثم يعيب عليه استسلامه - إلى تقاليد السامر والكوميديا ديللارتى بوجه عام، بتحويل مشاهد بأكملها من الفرافير إلى نوع من القفشات المبنية على تقاليد القافية، المأثورة عن السامر الشعبى.. لكن هذا لا يمنع من تأثر يوسف إدريس مع كل ما حاوله بالتراث المسرحى العالمى ككل، ومن هنا نتفق مع قول لويس عوض: «ان يوسف إدريس المسرحى رغم حديثه المكرر عن السامر المصرى، وفوائده، لا يجد حرجا فى الاستعانة بعديد من أقطاب المسرح الأجنبى، من أرسطو فانيس اليونانى، إلى بيكيت، مارا ببيراندييللو الإيطالى، وقد كانت آخر لعبة اكتشفها وأخذ يلهو بها هى الكوميديا ديلارتى»(٥).

نفس القول يمكن أن يقال أيضا عن تجربة محمود دياب فى ليالى الحصاد. والتى ناقشناها فى الفصل الثانى من هذه الدراسة، لقد حاول محمود دياب أن يوظف ويستلهم تقنية عروض السامر فى مسرحيته، لكنه فى بنائها تأثر بالمسرح الغربى عامة وبمسرح بيراندييللو الإيطالى بشكل خاص، حيث جاءت مسرحيته علامة على توظيف المسرح داخل المسرح، والتقابل بين الحقيقة والوهم، وهما من أهم ملامح مسرح براندييللو، والمسرح داخل المسرح، هو واحد من أساليب براندييللو فى التعبير عن غربة الإنسان فى عالم من الزيف، وفى محاولة لكشف هذا الزيف يواجه براندييللو مسرحه بمسرح داخلى، فهما حدثان يواجه كل منهما الآخر، وكل يقع داخل إطار حدث مسرحى، وبتداخل الحدثان، يمكن كشف زيف العالم «وتعتبر ثلاثية ست شخصيات تبحث عن مؤلف ١٩٢١، كل على طريقته ١٩٢٤، الليلة نرتجل التمثيل ١٩٢٩، أفضل نموذج على استخدامه المسرح داخل المسرح كوسيلة لتحليل وعرض المستويات والمراحل المختلفة لعملية التحول المتصلة بالضمير الإنسانى»(٦).

---

(٥) لويس عوض: الثورة والادب (القاهرة: روز اليوسف ١٩٧١) ص٢٩٦.

(٦) سعد أردش: أقنعة براندييللو المسرحية، مقال (مجلة المسرح ع٦٢) ص١١.

أما عن العلاقة بين الحقيقة والوهم، وهى جوهر مسرح بيرانديللو الذى يرى أن الإنسان يحاول أن يكيف نفسه مع مجتمعه من خلال تلك الأقنعة التى يعيشها، وتتساوى عنده كل النظم التى تحيط بالإنسان فى صنع هذا القناع «فكل النظم الاجتماعية ووسائل الفكر الدينية والقانون والحكومة، والعلوم، والأخلاق، والفلسفة.. وحتى اللغة ذاتها، هذه كلها وسائل بواسطتها يخلق المجتمع أقنعته محاولا اقتناص الوجه المراوغ للإنسان وتثبيت تعريف له»[٧].. فالإنسان فى نظر بيرانديللو يعايش «وهم الحقيقة الكامل»[٨] وحتى يتعرف الإنسان على حقيقة لابد من أن يرفع القناع، ولكى يرفع القناع لابد أن تتواجه الحقيقة مع الوهم، وذلك من خلال المسرح الذى يواجه فيه الإنسان نفسه، وهنا تنفجر تراچيديا الإنسان «عندما يرى نفسه كيف يعيش وقد كان فيما قبل سعيدا بمجرد أنه يعيش، فيكتشف أنه شيء مختلف تماما عما كان يعتقد أنه كائن»[٩].

ومن هنا يجيء تأثر محمود دياب ببيرانديللو، فالمسرحية تدور فى مستويات ثلاث، الواقع الحالى، وواقع حفل السامر، واجتماع السامر، وفى اجتماع السامر تتم مسرحية تكشف القناع عن وجه القرية وشخصياتها التى تتعرى، وتنتهى اللعبة بمأساة «على الكتف» الذى قتل «بهية» كما رأينا فى الفصل الثانى من هذه الدراسة لقد عمل التقليد فى السامر على إزاحة الأقنعة، على كشف الحقيقة، وهذا شبيه بمسرح بيرانديللوا، فالسامر مسرح داخل مسرح، فيه «الفلاحون لا يؤدون فى المسرحية الداخلية شخصياتهم، وإنما يؤدون شخصيات أخرى.. وتبدأ المسرحية الداخلية حين ينهض مسعد ويقلد طريقة حجازى فى المشى»[١٠] ليبدأ حفل السامر.

والمستويات الثلاثية للحدث تتداخل بمعنى «أن التفاعل بين الحقيقة والوهم

---

(٧) روبرت بروشتاين: المسرح الثورى (القاهرة: الهيئة العربية العامة للكتاب ـ بدون) ص٢٥٧.

(٨) ريموند وليامز: المسرحية من إبسن إلى إليوت، ترجمة: فايزة اسكندر، ١٩٦٣) ص١٩٤.

(٩) أقنعة براندللو المسرحية: مرجع سبق ذكره، ص٨.

(١٠) الدراما التجريبية: مرجع سبق ذكره، ص١٨٠ ـ ١٨١.

مستمر فى هذه المسرحية والانتقال بين الحياة والمسرح دائما فيها، فغالبا ما تقاطع الحوادث الحقيقية فى المسرحية الداخلية التمثيل، ويترك الممثلون أدوارهم ويعودون إلى شخصياتهم الحقيقية ثم يستأنفون بعدها التمثيل»، نفس المأخذ الذى عاب عليه النقاد يوسف إدريس يعاب به محمود دياب حتى ولو عزى الشبه بينه وبين بيرانديللو «إلى أنه وبيرانديللوا قد تأثرا بالمسرح الشعبى المرتجل على الرغم من كونهما فى بيئتين مختلفتين»[١١].

الحكاواتى:

دعى الحكيم فى كتابه قالبنا المسرحى والذى كتبه عام ١٩٦٧ إلى العودة للجذور الدرامية لمظاهر الفرجة الشعبية وهى ما أسماه مرحلة ما قبل السامر كما سبق الإشارة فى الفصل الثانى من هذه الدراسة، ويقصد بها مرحلة الحكاواتى الذى يعتمد على السرد والتقليد/ التشخيص.

وقبل دعودته هذه حاول الحكيم استلهام بعض العناصر ذات الجذور التراثية فى مسرحه، فكتب مسرحية الزمار ١٩٣٠، وجعل بطلها «من زمارى السامر يشتغل فيه بالليل ويعمل ممرضا بالنهار فى عيادة مفتش صحة بالريف، فقلب عيادة هذا الطبيب إلى سامر حقيقى»[١٢].. ثم ظهرت له بعد ذلك عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة وهى محاولة لإدخال الفنون الشعبية الريفية من رقص وتحطيب وغناء فى إطار المسرحية، وأن تدور كلها فى العراء أو الجرن أو أمام مصطبة.. لكن عاب على هذه التجارب بناءها فى قالب غربى.

لكن بعد أن جاءت الثورة وحاول الكثيرون إضفاء الأصالة على الأعمال المسرحية المصرية، وسعوا فى البحث عن شكل أو قالب يخرجون به عن نطاق القالب العالمى، وأن يستخدموا قالباً وشكلا مسرحيا مستخرجا من تراثنا.. من هذا

---

(١١) محمود دياب: مقابلة، (القاهرة: مجلة المسرح ـ مايو ١٩٦٩) ص٣٥.

(١٢) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى (القاهرة: مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧) ص١٠.

المنطلق حاول الحكيم أن يدلو بدلوه فى عملية البحث عن الشكل أو القالب المناسب، فكانت دعوته للعودة لفنون الحكاواتى والمقلد والمداح، تلك الفنون التى عوضت الشعب عن فن المسرح.

وعن هذه الأشكال الفنية يقول الحكيم: إنه يمكن الخروج بشىء، خاصة «إذا أضفنا إلى هذا المنبع الشعبى، منبعا آخر من تراثنا الأدبى فى روايات الأغانى للأصفهانى، وفيما ورد عن الجاحظ والجبرتى وبديع الزمان وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار»، «وحتى يكتسب هذا القالب صدقه» يجب أن يكون صالحا لأن نصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها من عالمية وقديمة وعصرية».

يكون الحكيم جوقة من الحكاواتية المقلداتية، ويضيف إليها المداح أحيانا إذا لزم الأمر، كما أدخل إلى عناصره نسائيا، ودون خشبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس، واعتمادا على الاتصال التام بالجماهير وهو جوهر المسرح فى رأيه، أعاد الحكيم صياغة عدد من النماذج العالمية من الأدب العالمى كمأساة أجامنون، لإيسخيلوس، ليقدمها ثلاثة من المقلدين بينهم امرأة ومعهم مداح، ويقوم الحاكى برواية اللعبة المترجمة كما أسماها الحكيم، أما المقلد فسيقلد دور أجامنون، والمقلدة ستقلد كليمنتنسترا، والمداح سيقوم بدور الكورس، ويعيد التجربة مع مشهد من هاملت لشكسبير وغيرها.

وعلى قدر ما فى تجربة الحكيم ودعوته من محاولات لإلباس الأدب العالمى لباسا شرقيا جعله يبدو من وجهة نظرى كالسائح الأجنبى عندما يرتدى لباسا شرقيا، لمجرد المتعة فقط، لذا جاءت دعوة الحكيم من قبل الفانتازيا الفكرية، ولم تخرج عن نطاق جلدتى الكتاب الذى حواها، ذلك لعدم صلاحية هذا القالب للاستخدام ونحن هنا نتفق مع ابراهيم حمادة حيث يقول: إن المؤلف ـ توفيق الحكيم ـ نفسه لم يحاول خلال هذه السنوات الطويلة الماضية، أن يصب فيه ـ القالب المسرحى ـ أية مسرحية له ـ ودفع بها إلى الحكاواتية والمقلداتية، والمداحين فى ريف مصر، كى يحققوا

الأمل الذى طالما تمناه الجميع فى كل مكان وهو شعبية الثقافة العليا، كذلك لم يجرؤ أى مخرج أو ممثل، أو كاتب فى مصر ـ أو أى قطر عربى ـ على صب أى مسرحية فى هذا القالب(١٣).

من جهة أخرى يبدو واضحا، تأثر الحكيم بعناصر المسرح الملحمى البريختى، كما يقول ابراهيم حمادة: «إن كان دور الحكاواتى ـ فى هذا القالب ـ هو مجرد التقديم والتعليق، فإنه لن يكون ذلك إلا الرواية عند بريخت.. وبالمثل إذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمص الشخصيات الكثيرة التى يؤدى أدوارها على التوالى، فإن التقليد وعدم التقمص، لا يكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى».

وإن كان الحكيم لم يستطع الاستفادة من تقنية الحكاواتى فى مسرحه، فإن كرم مطاوع كمخرج قد استطاع أن يوظفها توظيفا متميزا عند إخراجه لمسرحية ياسين وبهية لمسرح الجيب ١٩٦٤ والتى صاغها نجيب سرور كرواية شعرية مستلهما فى صياغتها الموال القصصى ياسين وبهية، المعروف فى صعيد مصر، فى تناول معاصر لقضايا المجتمع المصرى قبل الثورة مباشرة، وذلك بالمزج ما بين الواقع الذى كان يعيشه الفلاح المصرى قبل الثورة مباشرة فى ظل الإقطاع، ومثل له نجيب سرور، بما حدث فى قرية بهوت إحدى قرى محافظة الدقهلية، وواقع الموال، فنقل من الصعيد الموال وشخوصه، ومن الدقهلية عصب العلاقة الإقطاعية ومسرح الأحداث، وصاغ المنتج الجديد شعراء فيما أسماه رواية شعرية، أو «ملحمة شعرية»(١٤) كما وصفها النقاش.. وهى ملحمة لأنها تحكى عن كفاح شعب، بأبطاله وضعافه، بجبابرته ومطحونيه، بأحلامه وهمومه، وتصور بعض النقاد «أن نجيب سرور لم يكتب هذه

(١٣) ابراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى، (القاهرة: مجلة فصول م٢ ع٣ ـ ١٩٨٢) ص٦٥.

(١٤) وحيد النقاش: كيف يقصون عن بهوت (القاهرة، جريدة الاهرام، ٦٤/١٢/٥)

القصيدة الشعرية للمسرح، ولم يكن ذلك فى ذهنه»[١٥] فكيف جاءت هذه القصيدة أو الملحمة الشعرية.

كتب نجيب سرور ياسين وبهية وأسماها رواية شعرية فى إحدى عشرة لوحة يسبقها مقدمة (برولوج) ويعقبها خاتمة، وفى البرولوج يحدد نجيب سرور هوية عمله ومتلقيه:

أقص عن بهوت..
أقص عن ياسين.. عن بهية..
حكاية أود لو تعيش للأبد..
أقص للرجال..
أقص للنساء، للشيوخ..
أقص للشباب، للأطفال..
أقص للأجيال..
أقص للتاريخ..
لصانعى التاريخ.. للشعوب[١٦].

ثم ينتقل إلى اللوحة الأولى حيث يبدأ قص القصة، فيقدم شخصياته أحلامهم وهمومهم:

كان ياسين أجيرا من بهوت
جدعا.. كان جدع
شاربا من بز أمه
من عروق الأرض.. أرض بهوت..
لم يكن يحلم بالجنة تجرى..
تحتها الأنهار خمرا وعسل

---

(١٥) فؤاد نور: الأمل الضائع فى بهوت (القاهرة، مجلة الثقافة، ٦٤/١٢/٢٩)

(١٦) نجيب سرور: ياسين وبهية (القاهرة: مكتبة مدبولى ـ بدون) ص٨ ـ ٩.

كان يكفيه من القلة جرعة
كان ياسين يحب
كان لا يعدل فى الدنيا وفى الآخرة حبيبه
بابنة العم بهية
منية النفس بهية
جنة العين بهية
حمامة بيضا داخلة ع البنيه
عروسة حلوة والعيون عسلية
ندر على لو جيتى بيتى..

من اللوحة الأولى يحدد نجيب سرور بناء قصيدته، فالقصيدة تعتمد على السرد أو القص، تتداخل فيها ازدواجية اللغة ما بين العامية والفصحى، ويستعين الشاعر عند الضرورة بمقاطع من الأغانى الشعبية، يؤكد من خلالها معنى جمال بهية، أو لكى يصف التناقض الاجتماعى الذى يعيشه المجتمع:

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب خل
وناس تنام على السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس فل
وناس بتحكم ع الحر الأصيل ينذل..

ولم تكن القصيدة سردا خالصا، بل احتوت مشاهد حواريه، تدور بين شخصيات يتحدث عنها الراوى بضمير الغائب:

دارت الجوزة دورة
ثم دورة
ثم دورة
والحديث

جر بالطبع الحديث
قال واحد:
لما كان آدم وحوا
من السما نازلين يا دوبك بالعيال
قول وبعيال العيال،
يا ترى كان فيه ساعتها بيه وباشا؟
قال آخر:
قول ساعتها الأرض كانت ملك مين..
والمواشى ملك مين
يا ترى كان مين بيزرع
ردثالث:
ـ اسالوا الشيخ اسماعين
ـ واللا ما يعرف دا زى البغبغان..
ـ حافظ القرآن
ـ وايه يعنى أسطوانه
ـ كان كتير الخير زمان
ـ وِف زمانا الخير شوية..

فى هذا السياق تدور أحداث الرواية، سرد يتخلله مشاهد حوارية، وأغان شعبية. نسيج يصلح لرواية راوٍ أو حكى حكاواتى، وإن وجد المقلد، فياحبذا لو جسد الحوار، وهذا ما فعله مخرجها كرم مطاوع، «قام بعمل سيناريو مسرحى لهذه القصة.. حول الإحدى عشرة لوحة إلى أربعة مشاهد رئيسية، ولما كان دور الراوية لم يزل طويلا بالنسبة لزمن المسرحية كلها، فقد حاول التغلب على هذه الصعوبة الأخرى عن طريق إدخال الكورس»[١٧].

(١٧) أمير اسكندر: قتل ياسين ولكن الغابة تزحف، نفس المرجع السابق، ص١٣٥.

وفى نفس المعنى يقول محمود أمين العالم: «لقد استطاع بالديكور والحركة والإضاء على المسرح أن يصوغ لوحات غاية فى الجمال والروعة»[١٨].

وأيضا يقول محمد مندور ليصف ما حدث من المخرج عندما «قطّع هذه القصيدة إلى أجزاء ووزعها على مجموعتين من الكورس وعدد قليل من الممثلين الذين تقمصوا دور بهية وياسين وأم بهية وأبيها وعمها ونفر قليل آخر من أهل القرية»[١٩]. ولم يقتصر دور الكورس على المساعدة فى السرد بل تعداها إلى «تجسيد بعض الشخصيات المشاركة فى المشاهد الحوارية وكان فرد الكورس يقوم بأكثر من دور، أيضا كانوا يشتركون فى التكوينات الحركية التعبيرية»[٢٠].

لقد حاول كرم مطاوع الاستفادة من تقنية الحكاواتى فى تقديمه لهذه القصيدة، وإن كان تأثره واضحاً بالمسرح الملحمى البريختى، وقد كانت هذه التجربة من الجدة، والنجاح، لدرجة أن ناقدا كبيرا كمحمد مندور أطلق عليها «الفن الدرامى الشعبى».

الارتجال:

ثالث من نادوا بالاستفادة من التراث الشعبى وخصوصيات مظاهر الفرجة الشعبية الدرامية، هو على الراعى الذى نادى فى كتابه، الكوميديا المرتجلة، إلى ضرورة الاستفادة من خصوصية الارتجال فى مظاهر الفرجة الشعبية، وإن كان قد أطلق عليها المسرح المرتجل والذى يعرفه بأنه «فن ساذج قليل القيمة الفنية والأدبية، ولكنه ـ مع هذا ـ يملك شيئا لا يملكه المسرح المكتوب، ذلك هو عطاؤه الوافر للمتفرج،

---

(١٨) محمود أمين العالم: الإخراج يصنع الدراما (القاهرة: مجلة المصور، ١٩٦٤/١٢/١١).

(١٩) محمود مندور: من حيرة الحكيم إلى التزام نجيب سرور (القاهرة: روز اليوسف ١٩٦٤/١٢/٢٨).

(٢٠) محمد محمد سالم: مخرج وممثل اشترك فى تقديم العرض ٦٥ ـ ١٩٦٦، (تسجيل خاص بالباحث).

واحتفاؤه الزائد به، ومنحه الفرصة للفنان المؤدى كى يتحول إلى فنان خالق. ثم بساطته المتناهية، وقبوله التمثيل فى أقل الأماكن تجهيزا وبأقل التكاليف»(٢١).

ونحن قد نخالف على الراعى هنا فى تعميمه لصفة المسرح على ظاهرة الارتجال، فالارتجال أحد خصوصيات مظاهر الفرجة جميعها، وجدت فى عروض خيال الظل كما وجدت فى الأراجوز، وحتى عروض السامر التمثيلية، ولدى راوى السيرة الشعبية والموال القصصى، الذى كان يسمح لنفسه فى بعض الأحيان بالتعديل حذفا أو إضافة فى الصيغة المحفوظة، ارتجالا، حتى المثل الذى ساقه على الراعى عن مسرح يعقوب صنوع فى كتابه، لم يكن كله ارتجالا، بل سمح بقدر من الإضافة لأحداث مسرحياته، تبعا لرغبات الجماهير، ثم يقوم بعد ذلك بإثباتها فى النص وتكرارها، فالإضافة تبدأ ارتجالا وتنتهى بالإثبات فى متن النص، لأن الارتجال وحده لا يمكنه أن يقوم بنص درامى، حتى فى ثبت النصوص الملحق بالكتاب، كان هناك إشارات لبعض النمر المتفق على مضمونها مسبقا والشبه محفوظة وثابتة، لذلك اكتفى مدون النص بالإشارة إليها لاسترجاعها، فهى إذن ليست ارتجالاً وليد اللحظة بقدر ما هى استرجاع لمخزون من الذاكرة لقى ذات مساء استحسانا من الجماهير فيكرر سعيا وراء إرضاء هذه الجماهير، ولو كان على حساب القيمة الفنية ذاتها. وفى هذا يقول يعقوب صنوع نفسه ويذكره على الراعى فى كتابه: «لو حدث مثل هذا فى مسرح أوروبى لكان فضيحة.. إلا أنه فى مسرحى الذى كان لا يزال فى دور الطفولة، صادف نجاحا كبيرا، مما دعى الجمهور إلى استعادته فى الليلة التالية».

ويحدد على الراعى أهم خصوصيات الارتجال بالقدرة الذكية على التقاط الحادث الاجتماعى الذى يشغل الرأى العام، ثم إدخاله فورا إلى صلب العرض المسرحى، بغية جذب الجمهور وتحويل جانب من اهتمامه للحدث إلى اهتمام

---

(٢١) على الراعى: الكوميديا المرتجلة (القاهرة: كتاب الهلا، بدون) ص١٥.

بالعرض المسرحى أيضا، فكأن الفنان يدعو جمهوره إلى التعامل مع فنه، بعد أن تعاطف هو مع اهتماماته السياسية والاجتماعية.

وهذه الخصوصية التى يقول عنها على الراعى بأنها النظرة المتحركة للنص، التى لا تفترض له قواما ثابتا لا يتغير، وإنما تنشىء له علاقة دينامية مع الواقع المحيط به هى من سمات المسرح الكوميدى المصرى، منذ صنوع حتى الآن.. فصنوع كان يقف فى كواليس مسرحه ليلقن ممثليه التجاوب مع الجمهور لحظات الارتجال، كما أنه ترك فى موضعين على الأقل من مسرحياته منافذ واضحة لفن الارتجال كى يتسرب إلى مسرحه.

والعنصر الثانى من عناصر الارتجال هو عنصر النمر.. وهذه النمر تنقسم إلى قسمين: فهى إما نمرة خاصة بمسرحية ما، تنبثق من موقف بعينه فى المسرحية أو تفرض عليه من الجمهور.. أو هى نمرة محفوظة يختزنها فنان الارتجال فى ذاكرته ويستخرجها أمام الناس كما دعت الحاجة وتعرف بالنمرة المعلومة.

وفى رأيى أن معظم هذه النمر مشتقة من مظاهر الفرجة الشعبية، خاصة خيال الظل والأراجوز والدليل على ذلك أن باقى خصوصيات الارتجال هى امتداد لهذه المظاهر مثل استخدام الشخصيات والتحدث بلهجتها التى تثير الضحك.. وأيضا استعمال الألفاظ الصارخة والبذيئة، واستخدام السباب الفردى تارة، أو الثنائى والجماعى (الردح) تارة أخرى. وجميعها عناصر عرفها خيال الظل والأراجوز وتمثيليات السامر، كما أن اعتماد فنان الارتجال على مسرح بسيط، خالٍ من التعقيدات، ركيزته الأساسية الإيحاء بالمهمات المسرحية البسيطة: موائد، مناديل، مقاطف، ملابس محمولة أو تلبسها الشخصيات.. جميعها عناصر عرفها المحبظون وجوقة السامر.

خلاصة القول: ان على الراعى، قد يكون مُحقا فى دعوته لاستلهام وتوظيف بعض تقنيات مظاهر الفرجة، كالارتجال، والشخصيات النمطية، والديكور البسيط،

وعدم التقيد بمكان مخصص للعرض.. إلخ، لكن أن يخص للارتجال مسرحا قائما بذاته فهذا ما نخالفه عليه.. حيث أن الارتجال إن لم ينظم يكون فوضى، ولم يكن هناك أبدا ارتجال على طول الطريق حتى فى الأمثلة التى ذكرها على الراعى فى كتابه وأشرنا إليها.

وهناك تجربة مسرح الحكاواتى اللبنانى التى سنتناولها فيما بعد، والتى بدأت ارتجالا جماعيا، وانتهت بنص ثابت، به مساحات تسمح للارتجال ومشاركة الجماهير فى مناقشة بعض القضايا، لكنها مساحات مقننة موظفة فى أماكنها لتحقيق غايتهاالدرامية.

اتجاهات أخرى:

لم تقتصر دعوى استلهام التراث الشعبى، لرفض المسرح التقليدى وإنشاء مسرح له هوية محلية، على مصر وحدها، بل تعداها لكثير من البلدان العربية التى تبنّى كل منها أحد أشكال الفرجة الشعبية، وحاول من خلاله إبداع شكل مسرحى جديد، يمكن من خلاله طرح قضايا الجماعة العربية عامة والجماعة المحلية خاصة، ومن أشهر هذه الاتجاهات دعوة المسرحيين فى المغرب العربى لما عرف بالمسرح الاحتفالى، ودعوة جماعة مسرح الحكاواتى بلبنان.

وفى محاولة لإيجاد مسرح شعبى أكثر تلقائية ووعيا، تأسست جماعة المسرح الاحتفالى فى بداية السبعينيات من أجل مسرح عربى حقيقى ينطلق من نقطة أساسية وهى «أن الإنسان كائن احتفالى بطبعه، أى أنه قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل، اكتشفه ليعبر عن حاجياته وإحساساته الداخلية فالحفل ضرورة حتمية»(٢٢). وفى آخر كتابات الاحتفاليين، وفى صياغة جديدة لبيان المسرح

---

(٢٢) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى (الدار البيضاء ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٢) ص١٠.

الاحتفالى، يحدد مفهوم المسرح بأنه حفل واحتفال «الحفل فى أصله موعد شامل.. يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد.. من خلال هذا اللقاء يولد المسرح.. تولد الفرجة، وكل ألوان التعبير المختلفة»(٢٣). والاحتفال كما يعرفونه ليس مرادفا بالضرورة للتمثيل لأنه فى جوهره مجموعة من الفنون التى تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل، انه الشعر والغناء والرقص والإيماء، إنه الأقنعة والأزياء، والمشاركة لا تتم على مستوى المحتفلين فقط، بل وأيضا على مستوى الفنون التى يمتلكون.

فالحفل لديهم هو مكان لقاء، مثله مثل السامر المصرى، الذى نادى بالعودة إليه يوسف إدريس. أما الاحتفال فهو العروض الفنية المتنوعة والشاملة التى تقدم داخل هذا الحفل/ السامر، والذى يعتمد فى جوهره على المشاركة من الجميع، فالاحتفالية فى رأيى هى شىء أقرب إلى تلك العروض التى كانت تقدم فى السامر وتتضمن العديد من عناصر الفرجة الشعبية، أما التمثيل فى هذه الاحتفالية والذى «يعتمد على التلقائية والبساطة فى التعامل مع الشخصيات المسرحية بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور.. ويصبح التمثيل تمثيلا يتداخل فى فواصل من اللا تمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطأ فى حركة أو فى حوار.. أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء، وخفة ظل»(٢٤). فالتقليد والارتجال إذن هما من سمات التمثيل التى يدعو إليها المسرح الاحتفالى. فالدعوة إذن تقترب من دعوة يوسف إدريس فى اختيار مظاهر الفرجة بخصوصيتها، ومكان العرض ـ السامر ـ بخصوصيته أيضا، تلك الخصوصية التى تتوحد مع ما ينادى به الاحتفاليون فى خصوصية مسرحهم حيث يقولون: «يجىء رفض المسرح الاحتفالى لشكل المسرح التقليدى، الذى يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية والخروج بالمسارح إلى الساحات العامة والأسواق، بما يتفق وطبيعة أنواع الفرجة الشعبية العربية».

---

(٢٣) عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالى (مجلة التأسيس ١ يناير ٨٧) ص١٤.

(٢٤) حدود الكائن والممكن: مرجع سبق ذكره، ص٢٥.

لكن هل استطاع الاحتفاليون التخلص نهائيا من أثر المسرح الغربى، خاصة مسرح بريخت.. لقد شاهدنا للاحتفاليين مسرحية «عرس الأطلسى» ضمن عروض مهرجان قرطاج الثالث (٥ ـ ١٩٨٧/١١/١٧)، فوجدنا بها الكثير من تقنيات التغريب البريختى خاصة تلك التى تعمل على كسر المسافة الجمالية والنفسية بنزول الممثلين وسط الجمهور، حتى فى كتاب منظر الاحتفالية الأول عبد الكريم برشيد إشارة إلى هذا التأثر بالمسرح الغربى، حيث يقول تعليقا على إحدى المسرحيات التجريبية المغربية ـ عمايل جحا ـ والتى عرضت فى نهاية الخمسينات فى باريس، وعلق عليها أحد النقاد بأنها متأثرة بأعمال المسرحى الألمانى برتولد بريخت، يعقب برشيد بقوله: «التشابه حقا موجود بين المسرحية المغربية وأعمال وتنظيرات بريخت، وقد جاء هذا التشابه لكونهما معا ينطلقان من منطلق واحد، هو النموذج الأسيوى والأفريقى فى المسرح، ينطلقان من الحفل الشعبى القائم على الحكاية والغناء والأقنعة والإنشاد والتقليد ـ عوض التمثيل، والرواية بدل التشخيص».

وفى نفس الفترة الزمنية تقريباً (١٩٧٩)، والتى ظهر فيها البيان الأول لأعضاء المسرح الاحتفالى بالمغرب، أصدر أعضاء فرقة مسرح الحكاواتى اللبنانية بيانهم، «وهناك هدف رئيسى واحد يجمع بين الفرقتين، ويفرض نفسه على البيانين.. هذا الهدف هو محاولة كسر السكون الذى يسيطر على المسرح العربى منذ أوائل السبعينات، باستنباط أشكال ومحتويات جديدة تغير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحى ومع الجمهور»[٢٥].. وفى رفضها للمسرح السائد، العاجز عن التعبير عن هموم وقضايا العالم العربى «قررت الفرقة مواجهة الإمكانية الوحيدة المتاحة، وهى فرصة التجارب، باتجاه إيجاد عناصر تكوين المسرح البديل وتتمحور هذه التجارب حول مسألتين: تغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحى، وتغيير نوعية العلاقة مع الجمهور»[٢٦].

---

(٢٥) سعد أردش: الحكاواتى وأزمة المسرح العربى (الكويت: كتاب العربى ـ ع١٨ ـ يناير ١٩٨٨) ص١٨٤

(٢٦) بيان مسرح الحكاواتى: (مجلة نادى المسرح المصرى ع٧ يونيو ٨١)

وتحدد الفرقة برنامج عملها فى ما يلى:

١ ـ العمل الجماعى أو الجمعى.. اختيار وتقرير العمل بشكل مشترك، واستخدام كل الإمكانات المتاحة من قبل الجميع أى توظيف الطاقات والخبرات فى إطار العمل.

٢ ـ استخدام أدوات بسيطة غير مكلفة نسبيا. والابتكار فى الديكور: الأزياء، الإضاءة، التجهيزات.

٣ ـ العمل على إيجاد نمط جديد فى علاقة الجمهور ـ الفئات الشعبية ـ بالإنتاج المسرحى بتحويل المشاهدين إلى مشاركين فى الممارسة المسرحية.

٤ ـ كسر الإيهام المسرحى، والوسيلة الرئيسية لذلك هى استخدام وتطوير أسلوب الحكاواتى، فالحكاواتى بعلاقاته المباشرة مع الجمهور يروى، ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة، يستفيد مسرح الحكاواتى من هذا الأسلوب فيحكى حكاياته الشعبية مباشرة.

٥ ـ مشاركة الجمهور فى تنظيم العروض، بالتوجه القصدى إلى الجماهير فى أماكن تواجدها، مما يؤمن قدر الإمكان، أن يكون الجمهور فى حالة انسجام مع إطار العرض ومؤهلا للمشاركة الفعالة.

والمسرحية فى عروض الحكاواتى «لا تبدأ ولا تنتهى فى وقت محدد، فالممثلون يطوفون وسط الجمهور قبل وبعد العرض، ويشتركون معه فى الغناء والرقص والعرض لا يحاول فرض نفسه على الجمهور عن طريق الإبهار، فالإضاءة مختصرة إلى نور وظلام، والديكور ديكور الحياة العادية.. والموسيقى شعبية حية، وتغيير المشاهد والملابس وتقمص الشخصيات يتم علنا أمام الجمهور وبالاتفاق معه»[٢٧].

---

(٢٧) بسمة الحسينى: فرقة الحكاواتى ومسرح الجمهور (القاهرة: مجلة الثقافة الجديدة ـ مايو ١٩٨٣)

ولم ينته الأمر ولا التجريب عند هذا الحد، بل ظهرت فى الساحة المصرية والعربية العديد من التجارب التى قامت من أجل البحث عن شكل جديد للعروض التمثيلية تتناسب مع المضمون والفكر الجديد، الذى يعبر عن الجماعة المصرية، همومها، صراعاتها، أحلامها، كما يتناسب مع طبيعة الفرجة الشعبية للجماعة وذوقها وتراثها من مظاهر الفرجة الشعبية، فعرفت الساحة المسرحية فى مصر تجارب هناء عبد الفتاح فى قرية دنشواى ١٩٧٠، وتجربة عبد العزيز مخيون فى قرية زكى أفندى، وتجربة عادل العليمى ومسرح المناقشة ١٩٧٦، وتجربة عباس أحمد مسرح الفلاحين ١٩٨٣، وتجربة أحمد إسماعيل سهرة ريفية، وتجربة صالح سعد مسرح السرادق ١٩٨٤.. على أن مثل هذه التجارب كما يقول أحمد العشرى، لم تستطع أن تتخلص تماما عن المنهج البريختى: بالإضافة إلى أسلوب الجماعات المسرحية الغربية من حيث محاولاتها المتعددة لكسر أى إيهام يستغرق المشاهد بواسطة وسائل عديدة أهمها: تدخل مخرج العرض بين حين وحين، وتوجيه حديث الرواة مباشرة إلى الجمهور، والذى شارك بدوره فى الحوار والحديث قبولا ورفضا..كما استخدم وسائل الرد والتناقض والتكرار والشخصية التى تلعب أكثر من دور مستعيناً بأدوات بسيطة وأمام الجمهور ـ ع المكشوف ـ من تغيير الملابس ووضع بعض المساحيق(٢٨).

نخلص من هذا إلى أن الدعوات التى نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، وما واكبها من دعوات فى الساحة المسرحية العربية، لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية، وما صاحبها من تطبيق من التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

وفى رأيى أنه ومع إخفاق هذه الدعوات فى الانفصال عن التراث المسرحى العالمى، القديم منه، والتجريبى الجديد، فإن هذا لا يعنى نهاية المطاف، بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين، يسيرون فى الطريق الصحيح، لأن المسرح كفن ومظهر

---

(٢٨) أحمد العشرى: الجماعات المسرحية فى مصر (الكويت: مجلة البيان ع٢٥٣، ابريل ١٩٨٧) ص٩٠.

ثقافى، هو موروث إنسانى، عالمى، يجب أن ينهل الجميع منه، كلّ ما يتناسب مع التعبير عن جماعته، فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس، هو السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى.. هو كأشكال التعبير الشعبى التى عرفها الآباء والأجداد.. هو شكل التعبير الإنسانى المناسب لإنسان اليوم، به يعبر الفنان الواعى عن قضايا، وهموم، وآمال، وأحلام، جماعته.. ونظرا لتشابه الجميع فى نفس الهم، لابد أن تتشابه الأشكال التى تعبر عنهم، ولا ضرر ولا ضرار، طالما هناك إمكانية للتعبير عن الواقع فى محاولة لتغيير هذا الواقع للأفضل.

obeikandl.com

الخاتمة

بدراسة أشكال التعبير الشعبية الشفهية، الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والموال القصصى، ومظاهر الفرجة الشعبية، خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا وعروض السامر، التى ابتدعتها العقلية الجمعية للشعب المصرى ليعبر من خلالها عن قضاياه، همومه، أحلامه تطلعاته.. ويجد فيها ما يمتعه ويزجى أوقات فراغه، ومن أجل التعرف على أهم الخصائص الدرامية لهذه العناصر التراثية والتى جعلت منها مصدرا صالحا للاستلهام فى فن الدراما والعرض المسرحى.

وبدراسة بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها الفرق المسرحية التابعة لقطاع المسرح بدءاً من ١٩٥٢، والمستلهم مادتها من العناصر التراثية الشعبية المختلفة، كنماذج لتوظيف العناصر التراثية، وللتعرف على منهج المبدع المصرى فى تعامله مع الموروث الشعبى، ومدى استفادته من هذا الموروث لطرح قضايا وهموم وأحلام جماعته فى زمن الإبداع، كذلك بدراسة المحاولات المختلفة التى سعت فى جدية للتنظير والتطبيق من أجل خلق صيغة جديدة للمسرح المصرى، توصل للنتائج التالية:

أولا:

إن كانت الدراما هى فعل فتكون الدراما الشعبية هى ذاك الفعل الذى تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها وأفكارها تجاه تلك القوى المهددة لوجودها، سواء أكانت قوى غيبية أسطورية، أم قوى غريبة عن الجماعة، أم قوى تسلط واستغلال من بين أفراد الجماعة نشأت خلال تمايز الجماعة طبقيا، وتهدف الجماعة من هذا الفعل إما استرضاء هذه القوى تجنبا لخطرها ـ حيث أن الدراما

الشعبية قد نشأت من الخوف ـ أو تخليداً لذكرى رمز ناسوتى لهذه القوى سعيا وراء مساندته للجماعة، أو مقاومة هذه القوى بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والنقد غير المباشر.

واعتمدت الجماعة الشعبية فى أدائها لهذا الفعل على قدراتها الإبداعية المعتمدة على التخيل الجمعى، لما يكون عليه عالم هذه القوى وشخصياتها، ثم حاولت أن تحاكيه فى صور ومواقف متخيلة تستمد تفاصيلها من واقع الجماعة ذاته، لكن الجماعة تنفصل عن هذا الإبداع وتغترب عنه، ليصبح عالما له واقعه ومنطقه البعيد عن واقع الجماعة، ويشكل مع واقع الجماعة بشخصياته المتخيلة طرفى الصراع والذى يعتبر واحداً من أهم مقومات الفعل الدرامى.

وتختار الجماعة من بين شخصيات هذا العالم المبدع من يعبر عنها ويمثلها فى صراعها وهو دوما يجسد رمزيا فكر وأحلام وآمال الجماعة وإرادتها، ويكون هو البطل المعبر عن وجهة نظر الجماعة والذى تقتحم به الجماعة فى فعلها الدرامى الصراع من أجل حمايتها وإثبات حقها وإرساء قيمتها، فيكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه أبطالها فى الواقع، ويتخذ من سيرته وأفعاله سنداً لهم يقتدون به للحفاظ على تماسك الجماعة، لذلك فدوما ما يمثل هذا البطل كل قيم الخير والعدالة والحق وباقى القيم الإيجابية المؤثرة فى حياة الجماعة.

إن الصراع فى الدراما الشعبية صراع خارجى، البطل أحد طرفيه ويمثل قيم الخير المطلق الذى تتبناه الجماعة، والطرف الآخر فى الصراع والذى يمثل الشر المطلق لوجود الجماعة، قد يكون من خارج الجماعة، كعنصر طبيعى يخيف الجماعة، أو ظاهرة طبيعية تهدد بقاء الجماعة وأمنها، أو قد يكون من داخل الجماعة ذاتها متمثلا فى طبقة حاكمة فاسدة، أو تاجر خرب الذمة، أو ممثل لقيمة اجتماعية فى حاجة للتغيير، وبين الخير المطلق ويمثله البطل والشر المطلق ويمثله أى من هذه القوى يدور الصراع الذى يحسم دوما لصالح الجماعة.. وللبطل دوما مساعدون يقفون جانبه فى صراعه، ويمثلون ذات القيم والمبادىء التى يصارع من أجلها

البطل، وقد يكونون من البشر، أو أصحاب القوى الخارقة والمعجزات، أو مخلوقات من غير البشر، من الحيوان أو الجماد تسخر عن طريق السحر أو القوى الغيبية لمساندة البطل، وتشكل له عدة قتاله.

وقد عرفت الدراما الشعبية صنفين من الأبطال تبعا لتطور الجماعة، ففى مراحل الجماعة الأولى ـ المرحلة الأسطورية ـ كان هذا البطل المعبر عن الجماعة هو البطل الجمعى. واحد من تلك الآلهة المسيطرة على تلك القوى والمظاهر الفيزيقية والطبيعية التى تحيط بالجماعة وتشكل مجموعة من الأخطار تهدد وجود الجماعة، وفى المرحلة الملحمية، وبعد أن عرفت الجماعة الاستقرار النسبى كان البطل هو البطل الملحمى الذى يمتاز عن أفراد الجماعة بقوته الخارقة وخصوصياته التى أكسبتها له الآلهة لحماية الجماعة ودينها ورسالتها، وكان يعد منذ الميلاد لأداء رسالة لصالح الجماعة.

ومع استقرار الجماعات وتمايزها الطبقى، وانفصال الحكام عن المحكومين بدأت الجماعة تتجه إلى النموذج الشعبى من الطبقات الدنيا فابتعد بطلها عن الجمعية واقترب من الطبقة التى تبدعه معبرا عنها، فظهر البطل الشعبى معبرا عن الطبقات الدنيا من الجماعة، عن أحلامها وآمالها وهمومها، وأصبح البطل الشعبى فى نظر الجماعة هو من يستطيع أن يحل قضية إعادة توزيع الأرزاق والثروات بالقوة أو بالمكر والحيلة أو بالكلمة الطيبة.. لأن مشكلة توزيع الثروات كانت من أهم شواغل الطبقات الدنيا.

ومع اتساع رقعة الهموم، اتسعت الأحلام التى ألقيت على كاهل البطل الشعبى، فأصبح هو من يقف أمام الحاكم الظالم أو التاجر المرتشى الفاسق أو أصحاب الامتيازات ممن يستغلون جموع الشعب ويستغلون عرقهم، فعرفت فئات العيّاق والصعاليك أبطالا لها، وعرف الشحاذون وصغار التجار أبطالهم كلٌ يحمّل بطله أحلامه وآماله وهمومه.. وأصبح البطل الشعبى نمطا يمثل قيمة من قيم الجماعة أو خصوصية من خصوصيات أفرادها.

ومع وجود البطل الشعبى لم تنس الجماعة أبطالها الجمعيين، فعندما كان هناك خطر خارجى يحيق بالجماعة ككل تتحد الجماعة فى مواجهته وتستفيد من موروثها وأبطالها الجمعيين لتتخذ من أفعالهم وبطولاتهم نماذج تشعل جذوة الوطنية بين أبناء الجماعة لدرء الخطر الخارجى الذى يهدد كيان الجماعة ككل.. وهذا واحد من أهم أسباب تمسك الجماعة بموروثها الشعبى وحفاظها على هذا الموروث، للتزود به عند الضرورة بما يقوى من ترابط الجماعة اجتماعيا وأخلاقيا.

بداية كانت النصوص الحافظة لهذا الفعل الشعبى (الدراما الشعبية) لها جانب كبير من التقديس، كانت بمثابة الصلاة، بل كانت تشكل أركان الكثير من العبادات والعقائد.. لذلك كان الحفاظ عليها وتقديسها واجب كل فرد من الجماعة التى تشارك فى حفظها وأداء طقوسها، لكن مع التطور الاجتماعى وظهور الديانات السماوية التى حلت محل العقائد البدائية، واتجاه الجماعة لإبداعها الشفاهى فى السيرة والحكاية الشعبية وباقى أشكال التعبير الأدبى، جعل نصوص الدراما الشعبية من المرونة بمكان، ولخضوعها لعوامل الحذف والإضافة والتعديل تمشيا مع التطور الزمنى والانتقال المكانى وذاكرة الحفظة، وقدرات المؤدين ورغباتهم فى الإضافة، ورغبات وذوق المتلقين، كل هذه العوامل أثرت على محاور نصوص الدراما الشعبية وانتشارها والحفاظ عليها، حتى جاءت مرحلة التدوين فحافظت على ما حافظت عليه، لكن التدوين لم يمنع التدخل فى متن هذه النصوص من المؤدى والمتلقى، الأمر الذى وسم هذه النصوص بسمة الارتجال ـ الإبداع الشعبى اللحظى ـ والذى أصبح سمة من أهم سمات أداء نصوص الدراما الشعبية، لدرجة أن هناك نصوصا شفهية تأتى كلها ارتجالا، وأصبح المؤدون لمثل هذه النصوص يتبارون فيما بينهم وبين جمهور المتلقين حول قدراتهم على الارتجال.

وفى أداء الجماعة للدراما الشعبية تعتمد إلى حد كبير على عنصرى المحاكاة والتقليد، لعالم البطل والحدث المؤدّى، فتحاكى الصورة المتخيلة عن عالمه وعن شخصه وتستعين بكل ما هو متاح من إمكانات لتحقيق المحاكاة المثلى والتقليد المقنع

سواء بالتوسل باللون أو الحركة أو الإيماءة، أو بالتنويع الصوتى، ليتم الفصل بين شخصية المؤدى والشخصية محل التقليد ـ ومن هنا نشأ التمثيل أو التشخيص ـ واستخدام المنظر البسيط والزى الخاص والملحقات الدرامية.

وقد اشتركت الجماعة بداية فى أداء هذا الفعل لكل دور لا يخرج عنه ويلتزم به، ومع التطور الاجتماعى وتعدد الأدوار الاجتماعية، أصبح هناك من يتولى عن الجماعة أداء هذا الفعل، وأصبح للعرض الدرامى الشعبى جانبان: الجانب الأدائى وجانب الفرجة، وإن لم تنعدم المشاركة الجماعية، فكان لرأى المتلقى وذوقه ورغبته دور محدد فى اختيار موضوع الفعل، وزمانه وأسلوب أدائه.. بل تعدى هذا إلى سير أحداث الفعل ذاته، ولم يجد المؤدى الذى أصبح أداء هذا الفعل حرفته، إلا الخضوع لرغبة الجماعة فى مقابل ما تنفحه إياه من هبات، وقد أدى هذا إلى فقدان الدراما الشعبية قدسيتها واحترامها فى كثير من الأحيان، والنزول بها إلى أدنى مراحل المتعة والتسلية التى تصل إلى حد الفحش والمجون والخلاعة.. وإن كان الفعل الدرامى مازال معبرا عن الطبقات التى تبدعه، عن همومهم وأحلامهم وموقفهم ضد قوى الاستغلال الداخلية وقوى القهر الخارجية، تتناولها فى عروضها الشعبية بالسخرية والهزء من أجل مقاومتها، أو إصلاحها أو التندر عليها.

تضمنت عروض الدراما الشعبية منذ أن عرفتها الجماعات المختلفة شمولية الإبداع الشعبى الفنى، فلم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماءة، بل تضمنت اللحن والنغم والرقص والتشكيل فى الفراغ بالأجساد أو الألوان.

كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان، بل تعدت محدودية المكان، وانطلقت من بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهى وأفنية المنازل، إلى كل موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة.. كما انطلق من قيد الارتباط بمواسم معينة، محددة، أو مناسبات جماعية، إلى الوجود الدائم فى أى زمان ووقت، وإلى الارتباط بالمناسبات الخاصة لأفراد الجماعة، دفعها إلى التجول سعياً وراء الكسب والارتزاق.

وختاما يمكن التوصل إلى تعريف شامل لمفهوم الدراما الشعبية باعتبارها جوهر ذلك الفعل الذى يعبر عن وجود وأفكار وآمال وأحلام الجماعة، والذى يتضمن صراعا يكون أحد طرفيه البطل الجمعى أو الملحمى أو الشعبى، والذى يمثل أنماطاً من الجماعة التى اختارته من تراثها ليحمل قيمها ومثلها وأحلامها ـ خيرها المطلق ـ وفى الطرف المقابل تلك القوى المهددة لوجود وتماسك الجماعة، والمتمثلة فى قوى العدوان الخارجى، أو قوى الفساد الداخلى والتى تعمل على تحلل الجماعة ـ الشر المطلق ـ وينتهى الصراع دوما بانتصار البطل الذى يمثل الجماعة، وهذا الانتصار يمثل الأمل فى استمرار الحياة للجماعة.

وتعتمد مظاهر الفرجة الشعبية التى يقدم من خلالها هذا الفعل على المحاكاة، والتقليد، والارتجال، ومشاركة الجميع فى الأداء ـ وتعتبر المشاركة عنصراً هاماً فى تحديد الدراما الشعبية ـ وتتم إما بالمشاركة المباشرة لجزء أو كل الفعل، أو مشاركة غير مباشرة تتدرج من التأثير فى اختيار الموضوع إلى تحديد اتجاه سير الأحداث، واختيار النهاية التى تتوافق مع ذوق ورغبة وقيم الجماعة.

وتتميز مظاهر الفرجة الشعبية بشمولية العناصر الفنية المشتركة فى التعبير عن هذا الفعل فهى تستعين بالموسيقى والغناء والرقص، بالكلمة، والحركة، والإيماءة والتنويع الصوتى والتقليد، والتشخيص.

وتهدف الدراما الشعبية إلى التعبير عن الجماعة، أفكارها ومعتقداتها وقيمها وهمومها وأحلامها، وتستعين لذلك إما بالتصريح المباشر أو بالتلميح والغمز والتندر والنقد غير المباشر، لكنها لا تخلو فى عمومها من جانب الإمتاع والتسلية، والجمع بين التعبير والتسلية هو ما يميزها، والاختلاف بينهما فى مظهر من مظاهر الفرجة هو اختلاف فى الدرجة، ولكن لا وجود لعنصر دون الآخر.

ثانيا:

إن توظيف العناصر التراثية فى المسرح المصرى المعاصر قد سار فى طريقين: الأول

هو الاستلهام المباشر، والثانى هو الاستلهام غير المباشره وبالتطبيق على بعض الأعمال المسرحية التى قدمتها الفرق المسرحية التابعة لهيئة المسرح ـ قطاع المسرح ـ كنماذج لاستلهام العناصر التراثية، من الأسطورة، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والموال القصصى، ومظاهر الفرجة الشعبية، توصلنا إلى أن هناك اختلافا واضحا فى أسلوب المبدعين من حيث الالتزام، الاقتراب، الابتعاد، عن جوهر العناصر التراثية، وإن كان هناك شبه اتفاق على توظيف هذه العناصر من أجل طرح قضايا سياسية واجتماعية وفكرية معاصرة لفكرة كتابة هذه النصوص المسرحية، إلا أن مدى وعى الكاتب بأبعاد العناصر التراثية سواء كانت بنائية أو وظيفية، قد دفع ببعضهم إلى الاختلاف الجوهرى مع جوهر العناصر التراثية وصدقها، وخصوصيتها، مما أفقد بعض العناصر والشخصيات التراثية الكثير من دلالاتها التراثية والاجتماعية والفنية.

وليس معنى هذا أننا نطالب المبدع فى فن المسرح، بأن يتعامل بشكل متحفى مع العناصر التراثية أو يلتزم بواقعها كاملا، لكن الأمر كما أوضحنا يتعلق بحرية المبدع فى التعامل مع العنصر التراثى، يقيده فى هذا التعامل دلالة ورمزية هذا العنصر.. تلك الدلالة المترسبة فى الوجدان الشعبى والتى منها يستمد العنصر مصداقيته، وتغييرها أو الاختلاف معها، قد يؤثر على بنية هذا الوجدان، ويقترب بالمنتج الإبداعى من تزييف التراث إن صح القول.

لذلك تكون المحاولات الناجحة فى استلهام وتوظيف التراث الشعبى، هى تلك المحاولات التى تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التراثية ودلالاتها، وفى إكساب هذه العناصر بعداً تفسيرياً جديداً يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره فى واقعه المعاش معبرا عن أحلام وآمال وقضايا جماعته دون المساس بجوهر ومصداقية العنصر التراثى.

ومن خلال ما قمنا من تطبيق على بعض النصوص المسرحية التى استلهم مبدعوها بعض العناصر التراثية، توصلنا إلى أن الفنان المبدع من رجال المسرح عند

توظيفه للعناصر الدرامية من الموروث الشعبى لم يستطع أن يستثمرها جميعا الاستثمار الواجب، ولم يستطع أن يوظفها بمعزل عن التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

ثالثا:

إن الدعوات التى نادت بالبحث عن صيغة جديدة للمسرح المصرى، وما واكبها من دعوات فى الساحة المسرحية العربية لم تستطع حتى الآن أن تتخلص بهذه الدعوات النظرية، وما صاحبها من تطبيق، من التأثر بالتراث المسرحى العالمى.

وفى رأيى أنه ومع إخفاق هذه الدعوات فى الانفصال عن التراث المسرحى العالمى، القديم منه، والتجريدى الجديد، فإن هذا لا يعنى نهاية المطاف بل يعنى أن المسرحيين العرب والمصريين، يسيرون فى الطريق الصحيح، لأن المسرح كفن ومظهر ثقافى، وهو موروث إنسانى عالمى، يجب أن ينهل الجميع منه كل ما يناسب التعبير عن جماعته، فالمسرح اليوم هو أسطورة الأمس، هو السيرة الشعبية، والحكاية الشعبية والموال القصصى، هو كأشكال التعبير الشعبى التى عرفها الأجداد والآباء.. هو شكل التعبير الشعبى المناسب لإنسان اليوم، به يعبر الفنان الواعى عن قضايا، وهموم، وآمال وأحلام جماعته، ولتشابه الجميع فى نفس الهم لابد أن تتشابه الأشكال التى تعبر عنهم، ولا ضرر طالما أن هناك من يمكنه التعبير عن الواقع، فى محاولة لتغيير هذا الواقع للأفضل، ولديه هذا الأمل، والأمل لا يعنى إلا استمرار الحياة.

obeikandl.com

ثبت المراجع

أولا: المراجع العربية

١ ـ إبراهيم ـ نبيلة: **أشكال التعبير فى الأدب الشعبى: ط٢**
(القاهرة ـ دار النهضة مصر ـ بدون)

٢ ـ إبراهيم ـ نبيلة: **سيرة الأميرة ذات الهمة:**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ بدون)

٣ ـ أبو زيد ـ على ابراهيم: **تمثيليات خيال الظل:**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢)

٤ ـ أحمد ـ فائق مصطفى: **أثر التراث الشعبى فى الأدب المسرحى النثرى فى مصر**
(بغداد ـ دار الرشيد ـ ١٩٨٠)

٥ ـ أحمد ـ حياة جاسم: **الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها**
(بيروت ـ دار الآداب ـ ١٩٨٣)

٦ ـ إدريس ـ يوسف: **نحو مسرح عربى:**
(بيروت ـ الوطن العربى ـ ١٩٧٤)

٧ ـ أردش ـ سعد: **المخرج فى المسرح المعاصر:**
(الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة ع١٩ يوليو ١٩٧٩)

obeikandi.com

٨ ـ إسماعيل ـ عز الدين: **القصص الشعبى فى السودان:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١)

٩ ـ الألفى ـ نبيل: **من عالم المسرح:**
(القاهرة ـ الدار العربية ـ ١٩٦٠)

١٠ ـ الحجّاوى ـ زكريا: **حكاية اليهود**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨)

١١ ـ الحجاجى ـ أحمد شمس الدين: **الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر: جزءان**
(القاهرة ـ دار الثقافة ـ بدون)

١٢ ـ الحكيم ـ توفيق: **عودة الوعى:**
(القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٧٤)

١٣ ـ الحكيم ـ توفيق: **قالبنا المسرحى:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٦٧)

١٤ ـ الخشاب ـ عبد المحسن: **التياترو القديم:**
(القاهرة ـ مطبعة على أحمد مخيمر ـ ١٩٧١)

١٥ ـ الخولى ـ لطفى: **مدرسة السادات السياسية واليسار المصرى**
(القاهرة ـ كتاب الأهالى ١١ ـ ١٩٨٦)

١٦ ـ الراعى ـ على: **توفيق الحكيم: فنان الفرجة وفنان الفكر**
(القاهرة ـ كتاب الهلال ـ ١٩٦٩)

١٧ ـ الراعى ـ على: **الكوميديا المرتجلة:**
(القاهرة ـ كتاب الهلال ـ بدون)

١٨ ـ الراعى ـ على: **المسرح فى الوطن العربى:**

obeikandl.com

(الكويت ـ سلسلة عالم المعرفة ـ ١٩٨٠)

١٩ ـ السادات ـ أنور: **البحث عن الذات: ط٣**

(القاهرة ـ المكتب العربى الحديث ـ ١٩٧٩)

٢٠ـ القلماوى ـ سهير: **ألف ليلة وليلة ط١**

(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٦)

٢١ ـ إمام ـ عبد الله: **مذبحة القضاء**

(القاهرة ـ مكتبة مدبولى ـ ١٩٧٦)

٢٢ ـ باكثير ـ على أحمد: **محاضرات فى فن المسرحيه:**

(القاهرة ـ جامعة الدول العربية ـ ١٩٥٨)

٢٣ ـ برشيد ـ عبد الكريم: **حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى**

(الدار البيضاء ـ دار الثقافة ١٩٨٢)

٢٤ ـ تيمور ـ محمود: **الأدب الهادف ط١**

(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٥٩)

٢٥ ـ تيمور ـ محمود: **دراسات فى القصة والمسرح**

(القاهرة ـ المطبعة النموذجية ـ بدون)

٢٦ ـ حمادة ـ ابراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية**

(القاهره ـ دار الشعب ـ ١٩٧٠)

٢٧ ـ حمادة ـ ابرهيم: **آفاق فى المسرح العالمى**

(القاهرة ـ المركز العربى للبحث ـ ١٩٨١)

٢٨ ـ حمادة ـ ابرهيم: **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**

(القاهرة ـ المؤسسة المصرية العامة للتأليف ـ ١٩٦٣)

٢٩ ـ حمروش ـ أحمد: **نبض التاريخ**

(بيروت ـ مؤسسة المعارف ـ ١٩٨٢)

٣٠ ـ خليفة ـ يوسف: **الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٥٩)

٣١ ـ خورشيد ـ فاروق : **سيرة سيف بن ذي يزن**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربي ـ ١٩٦٧)

٣٢ ـ خورشيد ـ فاروق : **أضواء على السيرة الشعبية**
(بيروت ـ منشورات اقرأ ـ بدون)

٣٣ ـ خورشيد ـ فاروق : **وآخر: فن كتابة السيرة الشعبية**
(بيروت ـ منشورات اقرأ ـ ١٩٨٠)

٣٤ ـ درويش ـ عبد الكريم وآخر **حرب الساعات الست**
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٢)

٣٥ ـ راغب ـ نبيل: **دليل الناقد الأدبي**
(القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨١)

٣٦ ـ راغب ـ نبيل: **فن المسرح عند يوسف إدريس**
(القاهرة ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨٠)

٣٧ ـ راغب ـ نبيل: **لغة المسرح عند ألفريد فرج**
(القاهره ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦)

٣٨ ـ رمضان ـ عبد العظيم: **مصر في عهد السادات**
(بيروت ـ دار الرقي ١٩٨٦)

٣٩ ـ زكي ـ أحمد كمال: **الأساطير ـ دراسة حضارية مقارنه ط٢**
(بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٧٩)

٤٠ ـ زكي ـ أحمد كمال: **الإصمعي**
(القاهرة ـ سلسله أعلام العرب ١٨
المؤسسة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٦٣)

٤١ ـ سرور ـ نجيب: **حوار فى المسرح**
(القاهرة ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٩)

٤٢ ـ شعراوى ـ عبد المعطى: **يوريبيديس**
(الكويت ـ سلسله المسرح العالمى ـ ١٩٨٤)

٤٣ ـ شكرى ـ غالى: **أدب المقاومة ط٢**
(بيروت ـ دار الآفاق ـ ١٩٧٩)

٤٤ ـ شلبى ـ أحمد: **مصر بين حربين ٦٧ ـ ١٩٧٣**
(القاهرة ـ النهضة العربية ـ ١٩٧٥)

٤٥ ـ صالح ـ رشدى: **المسرح العربى**
(القاهرة ـ مطبوعات الجديد ـ ١٩٧٢)

٤٦ ـ صليحة ـ نهاد: **المسرح بين الفن والفكر**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦)

٤٧ ـ طيبه ـ مصطفى: **رسائل سجين سياسى إلى حبيبته**
(القاهرة ـ العربى للنشر ـ ١٩٨٠)

٤٨ ـ عبد الحكيم ـ شوقى: **أدب الفلاحين**
(القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ بدون)

٤٩ ـ عبد اللطيف ـ محمد فهمى: **ألوان من الفن الشعبى**
(القاهرة ـ وزارة الثقافة والإرشاد ـ يوليو ١٩٦٤)

٥٠ ـ عوض ـ رمسيس: **موسوعة المسرح المصرى**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

٥١ ـ عوض ـ لويس: **دراسات في أدبنا الحديث ط١**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٦١)

٥٢ ـ عياد ـ شكرى: **البطل فى الأدب والأساطير ط٢**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٧٣)

٥٣ ـ فوزى ـ محمد: **حرب السنوات الثلاث:**
(القاهرة ـ دار المستقبل العربى ١٩٨٤)

٥٤ ـ فهمى ـ ماهر حسن: **السيرة تاريخ وفن:**
(القاهرة ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٧٠)

٥٥ ـ فؤاد ـ نعمات: **أعيدوا كتبة التاريخ ط١**
(القاهرة ـ دار الشروق ـ ١٩٧١)

٥٦ ـ كمال ـ صفوت: **مدخل لدراسة الفلوكلور:**
(الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ١٩٨٦)

٥٧ ـ كمال ـ صفوت: **الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة**
(الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ١٩٨٦)

٥٨ ـ محسن ـ حسن: **المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر**
(القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٩)

٥٩ ـ مرسى ـ أحمد: **مقدمة فى الفولكلور:**
(القاهرة ـ دار االثقافة للطباعة ـ ١٩٧٥)

٦٠ـ مرسى ـ أحمد: **الاغنية الشعبية: مدخل إلى دراستها:**
(القاهرة ـ دار المعارف ـ١٩٨٣)

٦١ ـ مرسى ـ أحمد: **الاغنية الشعبية:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب
المكتبة الثقافية ـ ٥٤ ـ ١٩٧٠)

obeikandi.com

٦٢ ـ مصطفى ـ فاروق: **الموالد:**
(الاسكندرية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠)

٦٣ ـ مندور ـ محمد : **الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما:**
(القاهرة ـ دار النهضة مصر ـ بدون)

٦٤ ـ مندور ـ محمد : **مسرح توفيق الحكيم ط٢ :**
(القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ بدون)

٦٥ ـ نجم محمد يوسف: **المسرحية فى الأدب العربى الحديث ط٣ :**
(بيروت ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٠)

٦٦ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الأسطورة والفن الشعبى ط١ :**
(القاهرة ـ المركز الثقافى الجامعى ـ ١٩٨٠)

٦٧ ـ يونس ـ عبد الحميد: **دفاع عن الفولكلور:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣)

٦٨ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى:**
(القاهرة ـ دار المعرفة ـ ١٩٦٨)

٦٩ ـ يونس ـ عبد الحميد: **السيرة الهلالية بين السيرة والتاريخ:**
(القاهرة ـ دار العلم ـ بدون)

٧٠ ـ يونس ـ عبد الحميد: **الحكاية الشعبية:**
(القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٩٦٨)

ثانيا: المسرحيات

١ ـ الحكيم ـ توفيق : **إيزيس:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ ١٩٨٥)

٢ ـ الحكيم ـ توفيق: **إيزيس مع أشعار صلاح جاهين:**
(المسرح القومى ـ نسخة الإضاءة ـ ١٩٨٦)

٣ ـ الحكيم ـ توفيق: **الملك أوديب:**
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون)

٤ ـ الجندى ـ يسرى: **الهلالية:**
(الجيزة ـ جمعية رواد الثقافة ـ بدون)

٥ ـ الجندى ـ يسرى: **يا عنترة:**
(الجيزة ـ وجمعية رواد الثقافة ـ ١٩٧٧)

٦ ـ إدريس ـ يوسف: **الفرافير:**
(نحو مسرح عربى) فى الوطن العربى بيروت ـ ١٩٧٤)

٧ ـ باكثير ـ على أحمد: **أوزيريس:**
(القاهرة ـ مكتبة مصر ـ بدون)

٨ ـ حموده ـ عبد العزيز: **الناس فى طيبة:**
(القاهرة ـ مسرحيات عربية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١)

obeikandl.com

٩ ـ حمودة ـ عبد العزيز: **الظاهر بيبرس/ ابن البلد:**
(القاهرة ـ دار الوفاء ـ ١٩٨٦)
١٠ ـ حسن ـ أحمد حسن: **إخوان الصفا:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٢)
١١ ـ دياب ـ محمود: **ليالى الحصاد:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٠)
١٢ ـ رشدى ـ رشاد: **اتفرج يا سلام:**
(مسرح رشاد رشدى جـ٢، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨)
١٣ سرور ـ نجيب: **منين أجيب ناس:**
(القاهرة ـ دار الثقافة الجديدة ـ ١٩٧٦)
ياسين وبهية:
(القاهرة ـ مكتبة مدبولى ـ بدون)
١٤ ـ سالم ـ على: **انت اللى قتلت الوحش:**
(القاهرة ـ دار الهلال ـ بدون)
١٥ ـ شكسبير ـ وليم: **يونيوس قيصر:** ترجمة/ محمد حمدى :
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤)
١٦ ـ عبد الحكيم ـ شوقى: **حسن ونعيمة:**
مخطوط خاص بالباحث
١٧ ـ عنانى ـ محمد: **كوميديا الغربان:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

obeikandl.com

١٨ ـ فهمى ـ فوزى: **لعبة السلطان:**
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣)

١٩ ـ فرج ـ ألفريد: **على جناح التبريزى وتابعه قفه:**
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٨)

ثالثا: مراجع مترجمة

١ ـ أرسطو: **فن الشعر: ترجمة:** إبراهيم حمادة
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ بدون)

٢ ـ الكساندروفنا ـ تمارا: **ألف عام وعام على المسرح:** ترجمة: توفيق المؤذن
(بيروت ـ الفارابى ـ ١٩٨٠)

٣ ـ بروشتاين ـ روبرت: **المسرح الثورى: ترجمة:** عبد الحليم البشلاوى
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ بدون)

٤ ـ بلوتارخوس: **رسالة إيزيس وأوزيريس:** ترجمة: حسن صبحى بكرى
(القاهرة ـ الألف كتاب ـ العدد ٣٤٥ ـ بدون)

٥ ـ دريتون ـ إيتيين: **المسرح المصرى القديم:** ترجمة: ثروت عكاشة
(القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٦٧)

٦ ـ علماء الحملة الفرنسية: **كتاب وصف مصر م١ :** ترجمه زهير الشايب

٧ ـ **كتاب وصف مصر م٨ :** ترجمه زهير الشايب
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٧)

٨ ـ كاسيرر ـ ارنست: **الدولة والأسطورة:** ترجمة: أحمد حمدى محمود
(القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٥)

٩ ـ كراب ـ الكسندر ـ هجرتى **علم الفولكلور:** ترجمه: أحمد رشدى صالح
(القاهرة ـ دار الكاتب العربى ـ ١٩٦٧)

١٠ ـ كلوت بك ـ أ.ب: **لمحة عامة إلى مصر جـ٣ ط٢:** ترجمة محمود سعد
(القاهرة ـ دار الموقف العربى ـ ١٩٨٢)

١١ ـ ليسن ڤاليرى: **التحليل النفسى وفلسفة الفرويدية الجديدة**
(بيروت ـ دار الفارابى ـ ١٩٨١)

١٢ ـ لين ـ إدوارد: **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم ط٣،** ترجمة عادل نور.
(القاهرة ـ دار النشر للجامعات. ١٩٧٥)

١٣ ـ نيكول ـ الأرديس: **المسرحية العالمية جـ١،** ترجمة: عثمان نوية
(القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ بدون)

١٤ ـ نيكول ـ الأرديس: **علم المسرحية،** ترجمة: دريني خشبه
(القاهرة ـ مكتبة الآداب ـ بدون)

١٥ ـ وليامز ـ ريموند: **المسرحية من إبسن إلى إليوت،** ترجمة فايزة اسكندر.
(القاهرة ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٦٣)

obeikandl.com

رابعا: مصادر تراثية

١ ـ **سيرة أبى زيد الهلالى.** ط١
(بيروت ـ مكتبة المؤيد ـ ١٩٨٣)

٢ ـ **كتاب الريادة البهية**
(القاهرة ـ مكتبة الجمهورية ـ بدون)

٣ ـ **تغريبة بنى هلال**
(القاهرة ـ محمد على صبح ـ بدون)

٤ ـ **الملك الظاهر بيبرس**
(بيروت ـ دار الكتب الشعبية ـ بدون)

٥ ـ **عنترة بن شداد** ٨ مجلدات
(القاهرة ـ مكتبه مصطفى البابى الحلبى)
(١٩٦١)

٦ ـ **كتاب ألف ليلة وليلة** ٤ اجزاء
(القاهرة ـ مكتبة محمد على صبيح ـ بدون)

خامسا: دراسات لم تنشر

١ ـ النجار ـ محمد: **البطل فى الملاحم الشعبية** ـ مخطوط
(رسالة دكتوراه ـ جامعة القاهرة ـ ١٩٧٦)

٢ ـ خورشيد ـ فاروق: **التراث الشعبى فى المسرح العربى.**
(الكويت ـ ندوة التراث العربى والمسرح ـ

obeikandl.com

(١٩٨٤

٣ ـ دياب ـ محمد حافظ: **السيرة الشعبية ـ مقارنة حول منهجية إعاده الإنتاج ـ مخطوط.**

(القاهرة ـ ندوة السيرة الشعبية جامعة القاهرة ـ ١٩٨٥)

تسجيلات وأحاديث

١ ـ تسجيل صوتى ـ الشاعر سعد من محافظة الدقهلية ـ مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٦٣.

٢ ـ تسجيل صوتى ـ محمد محمد سالم ـ مخرج وممثل تسجيل خاص بالمؤلف ١٩٨٨.

٣ ـ تسجيل صوتى ـ شمندى متقال ـ شاعر، راوى سيرة ـ تسجيل خاص بالمؤلف ١٩٨٧/١٢/٢٠.

٤ ـ تسجيل صوتى ـ رواية السيرة الهلالية ـ جوغانى كانوفا ـ تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية.

٥ ـ تسجيل صوتى ـ لاعب خيال الظل ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

٦ ـ لاعب الأراجوز ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

٧ ـ صندوق الدنيا ـ تسجيل مركز دراسات الفنون الشعبية ١٩٧٦/٢/١٤.

تسجيلات فيديو:

٨ ـ مسرحية أبو زيد الهلالى ـ مكتبة مسرح الطليعة.

٩ ـ مسرحية الهلالية ـ فرقة الجيزة المسرحية ـ مكتبه المؤلف.

١٠ ـ برنامج تياترو ـ التليفزيون العربى ـ قناه ٣ ـ لقاء مع يسرى الجندى ١٩٨٧/١٢/٩

دوريات

البيان : (الكويت ـ وزارة الإعلام ـ ع٢٥٣، ابريل ١٩٨٧)

الباحث : (بيروت ـ ع٤٢ ـ ١٩٨٦)

التأسيس : (المغرب ـ الدار البيضاء ـ ع١، يناير ١٩٨٧)

الثقافة : (القاهرة ـ المؤسسة العامة للكتاب ع١١١ ١٩٦٤/١٢/٢٩)

الثقافة الجديدة : (القاهرة ـ الثقافة الجماهيرية ـ مايو ١٩٨٣)

القاهرة : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ع٢٤ ١٩٨٠/٧/١٦)

كتاب العربى : (الكويت ـ وزارة الاعلام ـ ع١٨ يناير ١٩٨٨)

الكواكب : (القاهرة ـ دار الهلال) ١٩٨٦/١/١٤

١٩٨٧/١٢/١٥

الفن المعاصر : (القاهرة ـ أكاديمية الفنون) م١ ع١ ١٩٨٦

م١ ع٢ ١٩٨٦

الفنون الشعبية : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) ع١٨ ١٩٨٧

ع٢١ ١٩٨٧

obeikandl.com

فضاءات مسرحية : (تونس ـ المسرح) ع٥ ـ ٦ ١٩٨٦

روز اليوسف: (القاهرة ـ روز اليوسف ١٩٦٨/١٢/٩)

فصول : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) م١ ع١ ١٩٨٠

م٢ ع٢ ١٩٨٢

عالم الفكر : (الكويت ـ وزارة الإعلام) م١ ع٣ ١٩٧٠، م٣ ع١ ١٩٧٢،

م١٦ ع٣ ١٩٨٥، م١٧ ع١ ١٩٨٥، م١٧ ع٤

المصور : (القاهرة ـ دار الهلال) ١٩٦٤/١٢/١١، ١٩٨٦/١/١٧

المسرح : (القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب) مايو ١٩٦٩ يوليه ١٩٦٦

الاذاعة : (القاهرة ـ وزارة الإعلام) ١٩٦٧/١٢/٣١ ١٩٨٦/١/١٤

نادى المسرح : (القاهرة ـ نادى المسرح المصرى) ع٧ يونيه ١٩٨١

جريدة أخبار اليوم : ١٩٧٦/١٠/٢

جريدة الأهالى : ١٩٨٧/٥/١، ١٩٨٦/١/٢٢

جريدة الأهرام : ١٩٨٦/١/١٦، ١٩٦٤/١٢/٥

جريدة الجمهورية : ١٩٨١/٢/١٨، ١٩٨٥/٥/١٦

obeikandl.com

سادسا : المراجع الأجنبية

- Abu Senna - Mona:
  Allenation & Brechit Theater,
  (Cairo: Anglo-Egyptian Book Shop, 1981)

- Jung-Garl G, **Man & his Sympols,**
  (New York, A Wind Full Bookshop 1944, 1944)

- Hadgson-Jhan, Edited, **The Use of Drama,**
  (Llondon: Me Thuen, 1984)

- Lons - Veronica: **Egyptian Mythology,**
  (London, Newnes Books, 1982)

- **Standard Dictionary of Folklore, Myth & Legend,**
  (New York, Funk & Wgmalls, 1972)

- Willett - John, edit: **Breachit on Theater,**
  (London: Methuen, Re pr. 1984)

obeikandl.com