البِنَاءُ الدِّرَامِيُّ لِمَسْرَحِيَّاتِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ عِنْدَ يُوسُف وَهْبِي

نبيل محمد بهجت عبد الفتاح
الأستاذ المساعد بقسم علوم المسرح
كلية الآداب - جامعة حلوان

الملخص:

نشر يوسف وهبي عددًا من مسرحيات الفصل الواحد في الدوريات المختلفة ولم يتناول أحد هذه الأعمال بالدراسة والتحليل، وجاءت هذه الدراسة لتقدم هذه الأعمال التي لم يجمعها وهبي نفسه، ولم يلتفت إليها أحد من خلال دراسة البناء الدرامي لها. وقدم وهبي من خلال هذه المسرحيات عددًا من الأنواع الدرامية المختلفة من الميلودراما والكوميديا والمونودراما. وتحاول الدراسة الوقوف على البناء الدرامي لهذه المسرحيات ، وتنتهي الدراسة بأهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

الكلمات الدالة:

المسرحيات ذات الفصل الواحد، البناء الدرامى، الميلودراما، المونودراما

Abstract:

Youssef Wahbi published a number of one-act plays in various periodicals that were not addressed by study or analysis before. The study aimed at collecting Wahbi's works that he didn't collect himself and study their dramatic structure. Throughout these plays, Wahbe presented different types of dramas, comedy, melodrama and monodrama that the study intended at analyzing their dramatic structure. A summary of the important findings of the researcher is presented at the end of the study.

Keywords: One-act Plays, Melodrama, Dramatic structure, Mondram.

البِنَاءُ الدِّرَامِيُّ لِمَسْرَحِيَّاتِ الْفَصْلِ الْوَاحِدِعِنْدَ يُوسُف وَهْبِي ، المجلد السادس، العدد ١، يناير ٢٠١٧، ص ص ٢٤١-٢٧٦ .

مقدمة:

نشر يوسف وهبي (١٤يوليو ١٨٩٨ / ١٧ أكتوبر ١٩٨٢) عددًا من أعماله المسرحيَّة في الدوريات المختلفة تحت عناوين منها "مسرحيَّة في فصل واحد" و"تمثيلية فكاهية" و"تمثيلية إنسانية" و"قصة بلا قتلى" و"تمثيلية في فصل واحد"، وعلى الرغم من الاختلاف الواضح في محاولاته لتصنيف ما كان ينشره آنذاك، فإن المتأمل لما نشره وهبي يجد نفسه أمام عدد من مسرحيَّات الفصل الواحد وإن اختلفت تسميات وهبي نفسه، حيث تنطبق السمات العامة لمسرحيَّات الفصل الواحد على ما نشره يوسف وهبي.

وتأتي هذه الدراسة لتقف على البناء الدرامي لمسرحيَّات الفصل الواحد عند يوسف وهبي لنتعرَّف علي العناصر البانية[١] للنص الدرامي معتمدة في ذلك على المنهج التحليلي، كما تُقدم أيضًا عددًا من النصوص المجهولة لأحد رواد المسرح العربي.

ويشير رولاند لوس إلى أحد أهم خصائص مسرحيات الفصل الواحد بقوله: "فكاتب المسرحيَّة ذات الفصل الواحد يعرض لحادثة واحدة، ويلقى الضوء عليها بشكل مكثَّف ودقيق، وعند قيامه بذلك فإنه يعمل على تبسيط صورة هذه الحادثة أو تجسيد هذا الشعور بطريقة بارعة، وهو بذلك يقودنا إلى أفق صغير ومؤقت لكنه من الأهمية بحيث تتكشف من خلاله الحياة بأكملها"[٢].

"لذا لا بد وأن تعرض مسرحيَّات الفصل الواحد لعناصرها الدرامية بشكل سريع دون توقّف أو استطراد"[٣]، كما "ينبغي أن تحرص كل الحرص على وحدة الموضوع فلا تختار موضوعًا يمكن أن يكون له تفريعات أو ذيول، أو يحتاج إلى علاج طويل يمتد في الزمان أو المكان سنوات طويلة أو تنتقل المسرحيَّة إلى جهات متعددة"[٤].

"وليس أمام كاتب مسرحيَّة الفصل الواحد وقت كبير للتمهيد للموقف الإنساني الذي يسعى إلى إشراكنا في

الاهتمام به، وهو بهذا مضطر إلى أن يضغط هذا التمهيد في دقائق قليلة تبدأ بها المسرحيَّة وليس أمام هذا المؤلف فرصة الإكثار من الشخصيَّات"[٥].

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح في التقنيات المستخدمة لمسرحيَّات الفصل الواحد عن المسرحيَّات الطويلة فإنها تطرح قضايا متميزة تمامًا كما تفعل المسرحيَّات الطويلة، حيث إن لها هدفًا جوهريًّا يبرز من خلال تقنياتها الخاصَّة التي يعتمد عليها الكاتب لإيصال هذا الهدف إلى الجمهور حيث يثير اهتمامهم واستجاباتهم العاطفية"[٦].

وعلى هذا فهي "تمثيلية قصيرة تتميز بحبكة فردية، أو حوادث مركَّزة، وبتفاصيل دقيقة وحوار حي، وشخصيَّات محدودة العدد، وذروة قريبة من نقطة النهاية..."[٧].

وتنطبق هذه السمات على ما نشره يوسف وهبي في الدوريات المختلفة، وقارئ هذه الأعمال يجد نفسه أمام عدد من الأنواع الدرامية المختلفة بداية من الميلودراما، والكوميديا، والمونودراما، كما كتب مسرحيَّة بلا حوار يمكن أن نعدها شكلاً بدائيًّا لمسرح الصورة مع تأثرها الواضح بالسينما الصامتة.

وبداية فإن بين المسرح والجريدة فرقًا كوسيلتي عرض، فالأول يختاره المتلقي مستسلمًا لسلطته، أما الجريدة فتسعى لفرض هذه السلطة من جانبها؛ إذ إنها ليست معدة سلفًا لتقديم المسرح، لذا تلتمس عددًا من الوسائل لجذب المتلقي: أُولاَها العنوان الذي يجب أن يكون لافتًا لانتباه القارئ بشكل يطرح داخله عددًا من التساؤلات التي تجبره على التوقف لقراءة النص وتحليل شفرات العنوان.

ولجأ يوسف وهبي إلى عدد من الوسائل لتحقيق هذا الغرض، مثل الاعتماد على ما هو مألوف في مسرحه لجذب جمهوره الخاص لقراءة العمل، فاختار من رصيد الميلودراما عناوين مثل "بنات الهوى"، و"القدر"، و"القربان"، و"الكافر"، كما اعتمد على العبارات الشائعة والمعروفة التي يكررها الناس مثل "مُكرَه أخاك"،

و"عدة الشغل"، و"بدون كلام"، ومثل هذه العبارات التي يردِّدها الناس بشكل تقريري تجعل من النص حالة مألوفة، ومن ثم يُقبِلُون على قراءته، كذلك اعتمد على العبارات الموحية، مثل "على مسرح الحياة"، و"الموعد"، واعتمد أيضًا على العناوين الفكاهية مثل "محكمة الستات".

وفي جميع الأحوال فإن العنوان هو أولى العتبات التي تثير القارئ لمتابعة النص، ومن ثم حرص وهبي على إيجاد عَلاقة تفاعلية بين النص والقارئ من خلال العنوان، وكثيرًا ما يلحق العنوانَ عباراتٌ توضيحية كما في بداية مسرحيَّة "أيها القاتل تمهل" حيث يقول: "هذه القصة أراد الأستاذ يوسف وهبي أن يجعلها خالية من جرائم القتل خلافًا لما جرت به عاداته"[٨].

وكذلك في بداية "مُكرَه أخاك": "طلبنا من الأستاذ يوسف وهبي، وقد اشتهر بكثرة القتلى في مؤلفاته، أن يكتب تمثيلية قصيرة شرط أن تخلو من الموت والقتلى"[٩].

وتستهدف هذه الإشارات القارئ بشكل مباشر لتثير فضوله حيث يقدِّم المؤلف – على خلاف ما عهده جمهوره – صورًا مختلفة لتكون بديلاً عن خشبة المسرح ووسيلة يحفز بها المتلقي لتفسير ما تحمله الصور، وكثيرًا ما تنقل الصور أكثر المواقف إثارة داخل النص، حيث نرى في "على فكرة"[١٠] صورةً للأب وابنته ورجل يختبئ في خزانة الملابس، وتجسد الصورة المشهد الأخير، ومن ثم تحثُّ القارئ على متابعة القراءة حتى النهاية.

وقد تلخِّص الصورةُ الفكرةَ العامة للنص المنشور كما في "القربان"[١١]، حيث نجد الأب ممسكًا بتحويلة السكة الحديد ناظرًا إلى ابنته الملقاة على القضبان عازمًا على أن يضحي بها لينقذ رُكَّاب القطار، وقد تحمل الصورة مفارقة واضحة كما في "محكمة الستات"[١٢]، حيث نرى منصة المحكمة، وقد وُضعت عليها عطور وأدوات تجميل، ووضعت ممثلة النيابة أمامها صورة لحبيبها، كذلك يجلس الممثل في "مسرح الحياة" على الكرة الأرضية.

نخلص من ذلك إلى أن الجريدة كوسيلة عرض فرضت عناصر إضافية تسهم في خلق التشويق والإثارة، وقد التزم وهبي هذا الأسلوب في معظم مسرحيَّاته المنشورة في الدوريات على اختلافها.

قدَّم وهبي من خلال هذه المسرحيَّات عددًا من الأنواع الدرامية المختلفة، منها الميلودراما، والكوميديا، والمونودراما، وسنقف بالدراسة على بيِّنة هذه الأنواع المختلفة في مسرحيَّات الفصل الواحد عند يوسف وهبي.

أولًا: الميلودراما:

يعرِّفها إبراهيم حمادة بأنها "المسرحيَّة التي تكتنفها أحداث مزعجة وتقوم على شخصيَّات مسطَّحة الدوافع وانفعالات مبالَغ فيها ومصادفات متعمدة وتستهدف إثارة التوتر..." (١٣).

ويصفها ميلتون ماركس فيقول: "مسرحيَّة جدية أو كوميدية تكون شخصيَّاتها أنماطًا لا أفرادًا ويبالَغ في قصتها ومواقفها لدرجة تجعلها بعيدة عن الاحتمال أو محركة لعواطف الجمهور كما يبالغ في التوكيد على لغتها، والانفعالات التي تصورها" (١٤).

فإثارة الانفعالات وتحريك المشاعر أحد الأهداف الأساسية للميلودراما، وهو ما صرح به وهبي عند سؤاله عن أحد مواسمه المسرحيَّة فقال: "روايات الدراما قوية التأثير على الجمهور، وهي ذات عظات ومعانٍ سامية، وهي تترك في الجمهور أثرًا فعَّالاً" (١٥)، فالتأثير على الجمهور وإثارة انفعالاته وإعطاء الدروس والعظات أهم عناصر المسرح عنده.

أ- الحبكة والصراع:

تتشابه القصة الأساسية لمعظم هذه المسرحيَّات حيث تدور في إطار أسر مكونة من أب وأم وابن وحيد يتعرض دائمًا للخطر، فيضحِّي "فتيحة المحولجي" بابنته التي عَلِقَت بشريط السكة الحديدية لينقذ رُكَّاب القطار في مسرحيَّة "القربان"، ويحكم على ابن الطبيب أمين بالإعدام في "القدر"، وفي اللحظات

الأخيرة يأتي إليه رجل بابنه الوحيد راجيًا أن ينقذه من الموت ويُجرِي له جراحة عاجلة ليكتشف بعدها أنه الجلاَّد الذي سينفذ حكم الإعدام في ابنه بعد دقائق، ويكاد وطواطٌ يخطف ابنه دون أن يدري بعد خروجه من السجن، ويدفع الأب ابنه في "الكافر" إلى السرقة ليسدد ديونه، ويتعرض الابن لحادثة يشاع على أثرها أنه مات، وتتزوج الابنة بالدائن العجوز لتنقذ أسرتها من الضياع في "أيها القاتل تمهل"، وينتهي معظم هذه المسرحيَّات بموت إحدى الشخصيَّات.

ويبني وهبي حبكته على أساس المبالغات والمصادفات والتأثير على الجمهور.

وتعتمد حبكة ميلودراما الفصل الواحد عند يوسف وهبي على المبالغات إذ يختار لحظة استثنائية في حياة شخصيَّاته ويلقي الضوء عليها، مثل عامل السكة الحديدية الذي يختار بين إنقاذ ابنته الوحيدة وقتل رُكَّاب القطار، والطبيب الذي ينقذ الابن الوحيد للجلاد الذي سينفذ حكم الإعدام في ابنه الوحيد، واللص الذي يخطِّط لخطف ابن أحد الأطباء ليكتشف أنه ابنه، وتمثل المصادفات عاملاً أساسيًّا في بناء حبكة هذا النوع من المسرحيَّات، ففي "الكافر" يقرر الابن سرقة الشركة التي يعمل بها ليسدد دين والده، وفور خروجه من المنزل تصدمه سيارة أحد الأثرياء ليقدم مساعدة مالية للأسرة تحول دون سرقة المال، كذلك يكتشف الطبيب أمين في نهاية المسرحيَّة أنه أنقذ ابن الجلاَّد الذي سينفِّذ حكم الإعدام في ابنه الوحيد، فعندما يسأله عن وظيفته..

الرجل: كنت سجان قبل كده يا دكتور، إنما دلوقت رقُّوني.. بقيت جلاد..

أمين: (في جزع شديد) إيه؟!

الرجل: (خجلاً) هي شغلانة مزعجة شوية لكن أعمل إيه يا دكتور؟ المعايش. دلوقت عن إذنك بقى أحسن فيه واحد اسمه فتحي رايحين ننفذ فيه حكم الإعدام بعد نص ساعة.

(يخرج الرجل وزوجته حاملة طفلها)

أمين: (يقف مذهولاً لحظة ثم يسقط على الأرض مغشيًّا عليه) حكمتك يا رب[١٦].

ويتشكَّل الصراع داخل الشخصيَّات وتتحدد معالَمه من خلال رؤيتنا للعناصر المختلفة التي تتصارع داخل البطل، كالصراع بين الواجب والعاطفة، وهذا النوع من الصراع يزيد من تجاوُب القارئ معه إذ ينعكس صداه داخله[١٧]، ويبدو ذلك بوضوح في "القربان"، إذ يوضَع عامل السكك الحديدية بين خيارين، إما أن يضحِّي بابنته وإما أن يقتل معظم رُكَّاب القطار، ويُعلِي وهبي من شأن الواجب أمام العاطفة، ويدفعه ليضحي بابنته، ومن ثم يتأكد لنا القول إن "مراعاة العدالة الأخلاقية أحد أوضح معالَم الميلودراما"[١٨].

وتأتي نهاية "الكافر" لتؤكِّد ذلك، فبعد أن يعلن عبد الصبور كفره بكل القيم التي تبناها طول حياته أمام عجزه عن توفير مئة جنيه يسدد بها دينه وينقذ منزله المرهون، تصدم سيارة أحد الأثرياء ابنه الوحيد الذي قرر أن يسرق هذا المبلغ، ويشاع أن الابن قد مات، إلاَّ أنه سرعان ما يعود إلى الحياة ويعطيهم هذا الثري مئة جنيه، كأن القدر يكافئه على قيمه وأخلاقه التي كفر بها، ومن ثم تتحقق العدالة المفقودة التي كان يبحث عنها، تمامًا كما في الحكايات الشعبية، فالخير جزاؤه الخير. والأمر نفسه في "الموعد"[١٩] إذ يكتشف اللص وطواط أن رجل الأعمال الذي ينوي سرقته هو من احتضن ابنه الوحيد وأنقذ أسرته من الضياع، ومن ثم يقرر الاختفاء نهائيًّا من حياة أسرته.

وهكذا يدور الصراع بين العاطفة والواجب، لينتصر الإيجابي دائمًا، وتعلو مصلحة الجماعة بانتصار الواجب ليتخلص الإنسان من فرديته وأنانيته ولو ضحى بأغلى ما يمتلك.

وكانت السخرية من المبالغات التي تعتمد عليها الميلودراما بنْية أساسية لحبكة كثير من أعمال وهبي المنشورة في

الصحف، وربما تأثر في ذلك بما كان يقدمه فنان الارتجال الشعبي آنذاك، حيث كانت السخرية من المسرح الجادِّ، ومن المبالغات التي كان يعتمد عليها هذا المسرح، مادَّةً خصبة لخيال الفنان الشعبي وكانت أحد أهم تقاليد المسرح المرتجل آنذاك[٢٠].

ويبنى مسرحيَّة "بنات الهوى" التي نشرها في مجلة الفنون على هذا الأساس، حيث يقتل محسن والده، دفاعًا عن شرف فاطمة الغانية التي قررت أن تتوب، وتراه "الغسالة" فيقتلها في نفس الوقت، وتُتَّهم فاطمة فيذهب لزيارتها فيقتل السجَّان أيضًا، ويصف مشهد القتل: "يهجم في زمارة رقبة السجَّان، ويخنقه ثم يلقيه على الأرض، وتبرق عيناه، فتصرخ فاطمة، ويظل محسن يشخر وينخر وتبرق عيناه إلى أن يصرخ كالأطفال في الصالة ويغمى على بعض السيدات من المتفرجات"[٢١].

ويأتي مشهد النهاية ليؤكِّد سخريته من الميلودراما بشكل عامٍّ، إذ تنتحر جميع الشخصيَّات بمن فيهم الملقِّن.

محسن: أنا القاتل، أنا قتلت والدي وأنا قتلت عديلة الغسالة وأنا قتلت السجَّان.. الدنيا دي مليانة بالغلطات.. آدي القاتل طليق.. الفقير بيتهان.. التمرين بايظ.. الفقير هو المظلوم والبشوات والأغنيا هما اللي واكلينها.. أنا القاتل هه هه.. (يخنق نفسه) هخ هخ هخ

فاطمة: (تراه هكذا فتخنق نفسها هي الأخرى) هخ هخ هخ

عفاف: وأنا حاعيش أعمل إيه (وتخنق نفسها) هخ هخ

رئيس المحكمة: رُفعت الجلسة..

(يخرج الملقِّن من الكمبوشة ويخنق نفسه هو الآخر) هخ هخ..

ملحوظة: هخ هخ هو صوت المختنق في أثناء العملية[٢٢].

وعلى الرغم من الصورة الكاريكاتيرية التي أراد أن يرسم بها هذا المشهد فقد حمل مغازلة واضحة ومباشرة لمشاعر الجمهور، فهو لا يبحث عن أسباب الفقر وإنما يقر ما يعرفه الجمهور سلفًا، ويأتي خروج الملقِّن إمعانًا في السخرية من الميلودراما، ومفاجأة

للجمهور أيضًا.

وتحمل النهاية في "مُكرَه أخاك" سخرية من منطق الصراع في الميلودراما، وتدور الأحداث بين الزوج والزوجة والعشيق، إذ يضبط الزوج زوجته في أحضان العشيق، فيسمح للعشيق بالانصراف قائلًا له: "اغرب عن وجهي"، ثم يقف عاجزًا عن قتل زوجته التي تؤكِّد له أنه لن يستطيع قتلها..

الزوج: لا بد أن أقتلك..

الزوجة: قلت لك إن موقفك لا يسمح لك بقتلي..

الزوج: لقد خنتِني..

الزوجة: هذا صحيح..

الزوج: لقد أهدرتِ شرفي ودُسْتِ كبريائي..

الزوجة: هذا صحيح..

الزوج: أوَليس لي الحق في أن أقتلك؟

الزوجة: نعم، ولكنك لن تفعل..

الزوج: ولم لا..

الزوجة: لأن القصة لا بد أن تنتهي بلا دماء..

الزوج: إذن سأذهب..

الزوجة: إلى أين؟

الزوج: إلى المؤلف؟

الزوجة: لماذا؟

الزوج: لكي أقتله..[٢٣].

وينهي وهبي مسرحيَّة "أيها القاتل تمهل" بشكل عبثي، فبعد أن تخضع الابنة لابتزاز العجوز المرابي الذي اشترط على والدها أن يتزوجها ليعفيه من دينه، نراه يموت بعد أن يتزوجها مباشرة..

الابنة: واحنا خارجين من عند المأذون..

الزوجة: هيه؟

الابنة: اتزحلق في قشرة موز فوقع..

الزوج: وجرى له حاجة؟

الابنة: مات..[٢٤].

وفي إطار السخرية من الميلودراما تأتي مسرحيَّة "بدون كلام"، لتمثل إحدى أهم مسرحيَّاته المنشورة من حيث الأسلوب، حيث يتخلص فيها من الحوار تمامًا ويعتمد بشكل عامٍّ على وصف الحركة والمؤثرات المختلفة، وظهر تأثره بالسينما الصامتة واضحًا بدايةً من العنوان، وتأتي

أهمية النص في تجاوزه أشكالَ الكتابة المسرحيَّة السائدة بشكل يقرِّبنا إلى حد كبير من مفاهيم مسرح الصورة.

ويصف النص لقاءً غراميًّا بين سوسو هانم وعشيقها إبراهيم، وفجأة يحضر الزوج حشمت بك، وترفض أن تفتح الباب له فيدخل من الشرفة، ويطلق النار على الزوجة والعشيق ثم ينتحر، وعندها يظهر الملقِّن..

الملقِّن: "يبرز رأسه من الكمبوشة ويوجِّه حديثه إلى الجمهور قائلاً:"

أعتقد أنه لا داعي أيها السادة لإسدال الستار..[٢٥].

وقاريء النص يستدعي معه كثيرًا من مشاهد السينما الصامتة، حيث يصف وهبي المشهد الذي يفاجئ فيه الزوج زوجته بنفس الأسلوب الذي يتحرك به ممثلو السينما الصامتة..

"تتوالى الدقات على الباب الأيسر بأكثر شدة..".

سوسو: (تحاول أن تجد طريقًا للخلاص من المأزق فتتلفت حولها باحثة عن لا شيء بينما يشتد خوف إبراهيم، ولكنه يتذكر العقد فيستعيده من يد سوسو ويعيده إلى العلبة ثم إلى جيبه، وبعدئذ يحاول التسلُّل إلى الشرفة فتجذبه سوسو من ذيل سترته، بينما تضع إصبعها على فمها داعية إياه إلى الصمت والسكون..."[٢٦].

وتشكِّل المسرحيَّة لوحة ساخرة من أسلوب الميلودراما في معالجة القضايا المختلفة حيث يكون القتل هو الحل الأمثل في أغلب الحالات ويستغني وهبي عن الحوار مستعيضًا عنه بالإرشادات لتشكِّل المسرحيَّة كاملة.

وتأتي النهاية على لسان الملقِّن، وهو أسلوب اتبعه وهبي في عديد من مسرحيَّاته لإحداث مفاجأة ضاحكة وتأثُّرًا بفنون الفرجة الشعبية التي سعت لخلق مساحات تفاعلية مع الجمهور، وتكرر هذا الأسلوب في أكثر من عمل، حيث يتوجه بالحديث المباشر إلى الجمهور في "قصة بلا قتلى" و"أيها القاتل تمهل"، وتظهر شخصيَّة الملقِّن في نهاية مسرحيتَي

"بنات الهوى" و"بدون كلام". وتظهر شخصيَّة المؤلف على لسان الشخصيَّات في "قصة بلا قتلى"، وتتشابه هذه التقنيات مع ما قدَّمه المسرح الملحمي من الخروج عن المألوف لكسر إيهام الحائط الرابع، وربما انتقل بعض هذه التقنيات إلى مسرح وهبي من مشاهداته واطِّلاعه على المسرح الغربي، إلَّا أنها لم تحمل نفسه الهدف الذي سعى المسرح الغربي إلى تحقيقه، بقدر سعيها إلى خلق السخرية والمفاجآت الضاحكة.

ب- الشخصيَّات:

تعتمد الميلودراما على "سلسلة من الشخصيَّات النمطية حيث إن عالَم الميلودراما مبني أساسًا على الثنائيات الضدية"[٢٧]، فشخصيَّاتها "لا تبدو إلَّا من بُعد واحد فقط، وبذلك تتحرك تلك الشخصيَّات بسرعة من عاطفة إلى أخرى"[٢٨]، فهي مجموعة من النماذج الثابتة المبالَغ فيها، وبذلك تخرج الشخصيَّة عما هو مألوف ومعتاد، فالشخصيَّات المسرحيَّة هي شخصيَّات واقعية حقيقية وأفعالها منطلقة من أسباب مؤثرة، فإذا قرَّر شخص ما ارتكاب جريمة فلا بد من مسوِّغ قوي وعميق لارتكابها، فالجريمة ليست هدفًا في حد ذاتها"[٢٩]، وهذا ما لا نجده في كثير من ميلودراميَّات وهبي، حيث تتحول الجريمة في بعض الأحيان إلى هدف، وهو ما دفع بعض الصحف إلى السخرية من مسرحه وتصويره في كثير من رسوم الكاريكاتير على أنه قاتل مخبول.

وتغلب النمطية على بنْية شخصيَّات هذه المسرحيَّات، إذ تنحصر في إطار الأسرة الواحدة حيث نجد أنفسنا أمام أب فقد صوابه نتيجة ظرف ما، وأم حنون تحاول أن تهدئ من روعه وابن يتسبب في حدوث المشكلات، بغضِّ النظر أكان هو السبب فيها أم ساقته الأقدار إليها، ويتكرر هذا النموذج في "الكافر" و"القدر" و"الموعد" و"أيها القتل تمهل" و"القربان"، وتأتي الأسماء لتؤكِّد نمطية الشخصيَّات، فاللص في الموعد "وطواط"، وعبد الصبور في الكافر هو الأب الذي يفقد صبره أمام محنته، وأمينة

هي الزوجة المؤمنة، وعوض هو الابن الذي سيكون إنقاذه من الموت عوضًا لهما، كذلك يطلق بعض الأسماء العامة التي تستهدف إبراز صفات معينة للشخصيَّات، ويصبح الاسم هو المحدد الكلي للشخصيَّة حيث تنحصر داخله، مثل الشاب الثري، والزوجة، والابنة، والرجل، والمرأة، وغيرها من الأسماء العامة التي تحوِّل الشخصيَّة إلى صفة محددة تنحصر في إطارها، وتمثل المرأة العنصر الإيجابي في معظم ميلودراميَّات الفصل الواحد عند يوسف وهبي، إذ يؤكِّد المؤلف من خلالها القيمَ الإيجابية داخل المجتمع، فتقف في "الكافر" على الجانب الآخر من الزوج لتؤكِّد ضرورة التمسك بالقيم.

أمينة: لا يا عبد الصبور.. إنت اتغيرت خالص.. أصبحت آراءك جنونية.. قوم صلي ركعتين لله وادعي إنه يغفر لك ذنوبك.. ربنا موجود ولا بيظلمش حد.. يعطي للي يستحق.. ويحرم اللى مايستحقش.. أستغفر الله العظيم..[٣٠].

فهي تركن إلى التفسير القدري وترى أن التغير الذي يحدث لحياتها نتيجةٌ لكفره بالقيم التي آمن بها طوال حياته، وتأتي النهاية لتعضد من موقفها.

وتعتمد الزوجة أيضًا في "القدر" على الوازع الديني لحسم صراع زوجها بين العاطفة والواجب، فعندما يتردد في إجراء الجراحة العاجلة للطفل تستحثُّ إيمانه:

عزيزة: (إلى أمين) ماتنساش إيمانك بالله يا أمين، ربنا يقدر يغيث كل ملهوف.

وتؤكِّد ضرورة التضحية أما الواجب:

عزيزة: أرجوك يا أمين تنسى كل شيء في سبيل واجبك[٣١].

فهي تطلب منه أن يتجاوز محنته الشخصيَّة ويتخلص من الأنانية التي يفرضها عليه شعوره..

عزيزة: معلهش يا أمين.. ما تخليش الأنانية تتغلب على ضميرك.. إذا كانت الرحمة نسيتنا فمش لازم ننزعها من قلوبنا[٣٢].

ودائمًا ما يكون الابن وحيدًا لزيادة التأثير على الجمهور، فبفقد هذا الابن أو

الابنة يصل الانفعال إلى أقصاه، ويبدو ذلك واضحًا في حوار "القربان" الذي يكشف مدى بساطة هذه الأسرة المترابطة كما يبدو من خلال الحوار مدى تعلُّق الأب والأم بابنتيهما، ورغم ذلك تأتي نهاية العمل على خلاف ما قد يتوقعه الجمهور بهدف الإعلاء من قيم الواجب والتضحية وأيضًا إثارة الانفعالات:

فتحية: ربنا معاها.. واحدة بدال الكل.. ارحمني يا رب..

(يدير مفتاح التحويلة وهو يبكي في ثورة نفسية)

(القطار يمر بسرعة وهو يصفر.. فتختلط صرخة الابنة مع صرخة الأم.. ويغشى على الجميع.. ثم تُسدَل الستارة)[٣٣].

ج- الحوار:

اعتمد وهبي على الحوار واستخدام مفردات بعينها لتأكيد المبالغات التي صاغ من خلالها ميلودراميَّاته، ففي مسرحيَّة "الكافر" نرى عبد الصبور في مونولوج طويل يصور من خلاله معاناته الشخصيَّة، ويعقد مقارنة تُظهِر فساد المعايير والأخلاق:

عبد الصبور: كان افتكرنا لما بعنا تلات تربع العفش.. حتة ورا حتة.. علشان نعرف نعيش في جحيم الغلا الفظيع ده.. ماعرفش حكمة ربنا من كدة إيه! راجل زيي قضى ٣٥ سنة من عمره في خدمة الحكومة كنت فيها مثال الأمانة التامة والإخلاص المتناهي لعملي، أقوم مالقاش في أواخر أيامي إلاَّ معاش ما يبلِّش الريق... مع إني أعرف موظفين من زملائي كانوا خباصين وحرامية ومرتشين لما طلعوا المعاش كانت العزب والتفاتيش في انتظارهم.. كإن الأمانة صبحت جرم.. والإخلاص والتفاني في العمل صبحوا عملة قديمة ما تمشيش في العصر ده[٣٤].

ويطرح من خلال هذا المونولوج ضرورة الاهتمام بأصحاب المعاشات وإعادة النظر في أحوالهم، ويعرض من خلال الحوار في مسرحيَّة "القدر" لرفض أمين للمسلَّمات التي يردِّدها الناس، تمامًا

كما فعل عبد الصبور ليضع القارئ في حالة من الحيرة والصدمة ليعيد بعدها التفكير:

أمين: شجاعتي؟ إيماني؟ دي ألفاظ بنخفي بيها ضعفنا بعض الأحيان يا عزيزة.. أي شجاعة وأي إيمان وأنا منتظر اللحظة اللي حينقطع فيها أملنا في الحياة؟ أي شجاعة وأي إيمان ينفع قدام الكارثة اللي حلّت بيتنا اللي كانت السعادة بترفرف عليه؟[٣٥].

ويجعل من الحوار أداة لخلق التشويق والإثارة ليدفع قارئه إلى ترقب ما سيحدث، ويأتي الحوار في نهاية "القربان" لتصبح المبالغات التي اعتمد عليها وهبي أسلوبًا أساسيًّا في صياغة مسرحيَّاته لإثارة انفعالات الجمهور، وهو ما رفضه كثير من نقاد عصره انطلاقًا من أن هذا الفن لا يمثِّل واقع الحياة بما فيها من دموع وابتسامات، وهو فن ذو أثر مؤقَّت لأن مؤلفيه مضطرُّون إلى المزايدة على أنفسهم وعلى بعضهم البعض في سبيل الحصول على أثر أقوى وأقوى[٣٦].

وحرص وهبي على تأكيد العبرة والعظة من خلال حوار ميلودراميَّاته وبخاصة في كتاباته التي نشرها بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، ليؤكِّد التحوُّل الذي حدث داخل المجتمع، ففي مسرحيَّة "القدر" تطلب عزيزة من زوجها أن يسعى لدى البعض لإنقاذ ابنه:

عزيزة: إنت دكتور كبير في البلد يا أمين.. كلمتك مسموعة.. والجميع يتمنوا يخدموك.. جرب واتصل بأصحاب الحل والربط.. يمكن يدونا فرصة والحظ يساعدنا..

ويسوق وهبي هذه العبارات على لسان عزيزة ليؤكِّد التحول القيمي داخل المجتمع:

أمين: بتقولي إيه يا عزيزة؟ عهد الوساطات والشفاعات انتهى أجله.. ثم ده حكم قضائي يستحيل التردُّد فيه.. ولا فيش أي قوة تقدر تحول بين فتحي وبين مصيره التعس[٣٧].

ويُعلِي أمين من قيمة العدالة والقصاص داخل المجتمع، ويؤكِّد

التحول الذي حدث لمصر بعد ثورة ١٩٥٢، ومن ثم يصدر حكمًا على ابنه مُعلِيًا من شأن العدالة أمام العاطفة:

أمين: صحيح موجود.. لكن الله لن يغير من الأمر شيئًا.. لأن فتحي ارتكب جريمة قتل.. وطبيعي ساعتها ماكانش بيفكَّر في الله.. واللي زيه ما ينتظروش إن ربنا يفكَّر فيهم وهم قدام حبل المشنقة يا عزيزة[٣٨].

وتكرِّر أمينة في نهاية "الكافر" نفس الجملة التي أنهى بها أمين "القدر"، وهي: "حكمتك يا رب"، لتأكيد الحكمة والعظة، ويقف عبد الصبور وأمينة ليقدما موعظة طويلة في نهاية المسرحيَّة:

أمينة: حكمتك يا رب!

عبد الصبور: (يفيق من ذهوله).. أي حكمة.. وأي درس؟ كنت قبل دلوقت بدقائق على حافة هاوية.. كفرت برحمة الله في الوقت اللى كانت رحمته بتجري علشان تخلَّصني وتنقذني من الهاوية السحيقة.. صحيح ربنا مابينساش حد.. اللهم غفرانك لذنبي العظيم (وينخرط في البكاء).. ابني كان على وشك ارتكاب جريمة.. وأنا كنت على حافة الجحيم علشان دي (يعبث بالمئة جنيه بين أصابعه) علشان ميت جنيه.. ما كنتش أعرف إن العبد في تقدير والرب في تدبير.. كنت أعمى.. كنت أعمى.

أمينة: (تتجه إليه وتربت على كتفه) الحمد لله يا عبد الصبور.. وبحياتنا بل بحياة ابننا عوض.. لكن الشيء الوحيد اللى ما كنتش أقدر أتحمل التضحية به.. هو إيمانك بالله.

عبد الصبور: الحمد لله رب العالَمين.. عمري ما كنت معتقد في رحمة الله قد دلوقت يا أمينة.. بدي أكفر عن خطئي.. بدي أستغفر عن كفري.. هاتي لي سجادة الصلاة[٣٩].

كما لعبت الإرشادات دورًا مهمًّا في أعمال وهبي على اختلافها، حيث حملت إلينا وصف المشاهد المختلفة وبداية الأحداث وختامها وحالات الشخصيَّات المختلفة وقدمت أيضًا أحكامًا على بعض الشخصيَّات بشكل تقريري ومباشر،

وجاءت مسرحيَّة "بدون كلام"، لتُصاغ بالكامل من خلال الإرشادات، ومن هنا أدرك وهبي أهميتها وإمكانية صياغة الأحداث من خلالها.

ثانيًا: الكوميديا

نشر وهبي ثلاث مسرحيَّات تحت عنوان "تمثيلية فكاهية": "محكمة الستات" و"على فكرة" و"عدة الشغل".

والكوميديا بشكل عامٍّ "تركز دائمًا على أخطاء الإنسان التي يمكن إصلاحها"[٤٠]، وهو ما دفع أرسطو إلى وصفها بأنها "محاكاة للأدنياء"[٤١]، وتمثل عادة تلك العيوب أخطاء في التركيب أو البناء الاجتماعي والعلاقات البشرية التي تشوبها أخطاء يمكن تلافيها سواء كانت أخطاء في الأفكار والمفاهيم أو أخطاء تقليدية توارثها المجتمع أو أخطاء تواضع عليها المجتمع فترة زمنية معيَّنة، أو أخطاء أعمق من هذا أي أخطاء في النوازع البشرية نفسها"[٤٢].

أ- الحبكة والصراع:

تقف المسرحيَّات الثلاث على أشكال مختلفة من الأخطاء المضحكة، حيث تعرض لخطأ في أسلوب الأب تجاه ابنته في "على فكرة" إذ يرفض أن يزوجها، وفي "عدة الشغل" نقف أمام خطأ في النوازع البشرية يتمثل في فرض السلطة من قِبَل المخرج ورغبته الدائمة في السيطرة والتحكُّم، ويعرض وهبي في "محكمة الستات" لخطأ متخيَّل في البناء الاجتماعي، إذ يفترض وصول المرأة إلى المناصب القيادية العليا، واعتمد وهبي على بعض الأساليب المختلفة لبناء حبكة مسرحيَّاته الكوميدية.. ومنها:

أ- القلب: يصف برجسون القلب فيقول: "تخيلوا بعض الشخصيَّات في موقف ما فإذا جعلتهم المواقف تنقلب وجعلتهم الأدوار تنعكس حصلتم على مشهد هزلي.. على أنه ليس بضروريٍّ أن يمثَّل المشهدان المتناظران على مرأًى منا بل يكفي أن نرى أحدهما شريطة أن يضمن انصراف أذهاننا إلى الآخر، وعلى هذا الأساس يُضحِكُنا المتهم الذي يحدِّث القاضي في الأخلاق، والطفل الذي يلقي

دروسًا على أبويه، وكل ما يندرج تحت عنوان [العالَم المقلوب]"[٤٣].

ونرى ذلك العالَمَ المقلوب في مسرحيَّة محكمة الستات، حيث ينتقد وهبي الدعوات التي تنادي بالمساواة بين الرجل والمرأة رغم إعلانه أن المسرحيَّة لا تهدف إلى السخرية من تلك الدعوات، حيث قال في بدايتها: "هذه الفكاهة تفترض أن السيدات قد تساوين فعلاً بالرجال في تولي المناصب العامة، وتصوِّر ما قد يصادف مباشرتهن للمهام الرسمية من طرائف، وليس المقصود منها معارضة فكرة مساواة المرأة بالرجل، ولكن القصد منها هو مجرد تصوير فكاهي يرتدي ثوب الخيال البحت"[٤٤].

وتسهم هذه المقدمة في خلق نوع من المفارقة، إذ تؤكِّد الأحداث عدم كفاءة النساء لتولي المناصب العامة، فبمجرد مطالعة الرسم المصاحب للنص ندرك ذلك تمامًا، حيث نرى هيئة المحكمة وقد وضعن أمامهن أدوات الزينة، ليتنافى ذلك مع الوقار المفترض أن تكون عليه هيئة المحكمة. كما تُبنَى الأحداث على أساس "القلب" بالمفهوم الدرامي، حيث حرص وهبي على تأكيد كل ما هو إنساني ليعقد قارئه مقارنة بين هذه المحاكمات والمحاكمات الأخرى، حيث يصدم أحد الأثرياء رجلاً فقيرًا بسيارته ويبدو للوهلة الأولى أن الأمر محسوم للفقير المجني عليه، إلاَّ أن هيئة المحكمة تقع في أسر جمال المتهم الذي يدرك ذلك فيتلاعب بهن، ليتحول المتهم إلى مجني عليه ويصبح المجني عليه متهمًا وتطالب النيابة بتوقيع أقصى عقوبة عليه:

ممثلة النيابة: (تنهض واقفة) نحن يا حضرات القضاة أمام جريمة بشعة تقشعر لهولها الأبدان، جريمة ارتُكبت في وضح الليل، حيث كان المتهم (تنظر إليه وتتحول لهجتها إلى الرقة) يقود سيارته الكاديلاك المكشوفة في شارع الجبلاية الهادئ، حيث القمر يرسل ضوأه على أغصان الشجر فيسحر العقول ويبهر الأنظار، وفريد الأطرش يغني: أنا وانت.. أنا وانت.. أنا وانت...".

الرئيسة: (تدق على المنصة) من فضل النيابة توجه مرافعتها إلى المحكمة.

ممثل النيابة: متأسفة يا حضرة الرئيسة (تواصل المرافعة)، وإذا بمجرم أثيم يلقي بنفسه أمام عجلات السيارة لكي يموت، ثم يصرف تعويضًا ماليًّا من هذا المتهم المسكين الرقيق الجميل الى الطربوش ياكل من حاجبه حتة...".

"لذلك: أنا أطالب بمعاقبة المجني عليه بأقصى عقوبة قانونية، ويا حبذا لو حكمتم عليه بالإعدام حتى لا يعود إلى فعلته مرة أخرى"[٤٥].

إننا أمام عالَم مقلوب، تتحول فيه وظيفة النيابة وتطالب بمعاقبة المجني عليه، وهكذا يعلن وهبي عدم صلاحية المرأة للقضاء لسيطرة عواطفها عليها بشكل واضح، ويُمعِن وهبي في تجسيد مفردات هذا العالَم المقلوب لتأتي النهاية على صوت رضيع يصرخ:

ممثلة النيابة: يوه.. ده.. حمادة.. ابني حمادة.. لازم يا روح ماما جعان وعايز يرضع..

الرئيسة: إذن رُفعت الجلسة لكي ترضع ممثلة النيابة طفلها[٤٦].

فالشخصيَّات هنا تتحرك عكس السياق العامِّ ومن ثم تنبع الفكاهة من المفارقات الناتجة عن هذه العلاقات. "إنه نوع خاصٌّ من عكس الحسِّ العامِّ، قوامه أن يكيِّف المرء الأشياء وفقًا لفكره عنها لا أن يكيف أفكاره وفقًا للأشياء، قوامه أن نرى أمامنا ما فيه نتفكر لا أن نتفكر في ما نرى"[٤٧].

فالشخصيَّات وقعت أسيرة لما تراه فخرجت عن السياق، حيث انحصرت داخل نفسها وعكست احتياجاتها من خلال مناقشتها المتهم فأصبح مجنيًّا عليه وحُكم على المجني عليه بالإعدام، وهو ما يمثل مفارقة ضاحكة أراد أن يؤكِّد من خلالها وهبي عدمَ صلاحية المرأة للمناصب العامة.

ب- التعارض: أحد أهمِّ آليَّات صناعة الفكاهة، ويتجسد في "تعارض الواقعي والمثالي وتعارض ما هو كائن وما كان ينبغي أن يكون، وهنا أيضًا يمكن

النقل في الاتجاهين المتعاكسين، فتارة تقول ما ينبغي أن يكون متظاهرًا بالاعتقاد بأن هذا هو الكائن، وتارة يقضي في عكس هذا الاتجاه فتصف ما هو كائن أدقَّ الوصف بأن هذا ما ينبغي أن تكون عليه الأمور"[٤٨].

ويبني وهبي حبكة "عدة الشغل" على أساس هذا التعارض، حيث يستغرق المؤلِّف في وصف مجموعة من الأحداث ليقنع المخرج أنها واقع حقيقي، وذلك محاولة منه لإقناعه بقصته بعد أن أبدى اعتراضه عليها.

ويفتتح وهبي مسرحيته لنرى تسلُّط المخرج:

المخرج: هييه.. على الله تكون خلصت الرواية كلها.

المؤلِّف: طبعًا.. تحب تشرب قهوة؟

المخرج: لا.

المؤلِّف: طيب شاي؟

المخرج: برضه لأ.. إلاَّ إذا كانت روايتك من النوع اللي ينيِّم[٤٩].

وينطلق وهبي من الصورة المألوفة للعَلاقة بين المؤلِّف والمخرج، ويبدأ المؤلِّف في عرض قصته فيبادر المخرج بالاعتراض على وجود التليفون والمسدس على خشبة المسرح معتبرًا أن هذه الأدوات حيل غير درامية يلجأ إليها المؤلِّف كعربة الإسعاف التي تنقذه من المواقف لتصل به إلى حل العقدة، وبذلك نشهد تعارضًا بين التصوُّر الواقعي الذي يُقِرُّه المؤلِّف، وتصوُّر مثالي يطمح المخرج إلى الوصول إليه، عندها يبدأ المؤلِّف في رسم سلسلة من الأحداث يقنع بها المخرج بضرورة استخدام التليفون والمسدس، فيخبره بأنه على عَلاقة بزوجته ومن ثم يلجأ إلى استخدام التليفون ليتأكد من صحة قوله، وعندما يغالي المؤلِّف في وصف تلك العَلاقة يمسك المخرج بالمسدس، وعندها يخبره المؤلِّف:

المؤلِّف: كل اللي عايز أقوله لك إن التليفون ضروري، والمسدس كذلك[٥٠].

وينتقد وهبي أسلوب الكتابة المعتمد على الحيل التي تبتعد عن البناء المتصاعد للأحداث من خلال نقده شخصيَّة

المؤلِّف الذي سعى من خلال الزوج والزوجة والعشيق لإقناع المخرج بوجهة نظره، وهو ما يمثل شكلاً من النقد الذاتي لأشكال الكتابة المسرحيَّة آنذاك، تمامًا كما فعل في نقده للميلودراما، وهو ما يكشف عن وعيه بما ينبغي أن تكون عليه الدراما المسرحيَّة.

ج- المفارقة: من أبرز الوسائل الفنية التي يستخدمها كتاب المسرح، وإن لم تكن أبرزها جميعًا في الواقع، ويرى البعض أن "الأثر الكلي للعمل المسرحي كله هو المحصلة الناتجة عن تجمع عدد من المفارقات الدرامية"(٥١).

وتختلف المفارقة الدرامية عن اللفظية، فاللفظية هي أن يحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مِمَّا يقصده قائلها، والدرامية هي أن تكون مجموعة من الشخصيَّات على علم ببعض الأحداث، وتجهله أخرى ويكون الجمهور على علم بها، ومن ثم تصنع المفارقات(٥٢).

ويبني وهبي حبكة مسرحيته "على فكرة" على أساس المفارقات بالمفهوم الدرامي، حيث تخطط نوسة للزواج بجارها في أثناء سفر والدها الذي رفض كل من تقدم للزواج بها، وتبدأ الأحداث لتضع نوسة هذه المعلومات أمام الجمهور.

ويعود الأب فجأة ويدَّعي أنه نسي شيئًا ما في الوقت الذي تخفي فيه حبيبها في خزانة الملابس، ويتجه الأب إلى خزانة الملابس ويفتحها..

شوكت: نسيت أقول لك أوروفوار يا سي حمدي.

نوسة: (مضطربة) إيه ده؟

حمدي: (متلعثمًا) أنا... أنا...

شوكت: وعلى فكرة ماتبقاش تنسى تجهز نفسك على كتب كتابك على نوسة على بال ما آجي(٥٣).

ويختم وهبي مسرحيته بمفارقة أخرى حيث يعلن الأب للجميع أنه على علم بتفاصيل الأحداث، وتأتي نهاية الصراع في هذه المسرحيَّات بالتوفيق بين الأطراف المختلفة حيث إن "الكوميديا تعتمد في جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر

المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان، ولذلك فهي دائمًا ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث من تصارع وتنازع، فهي احتفال بقدرة الإنسان على الاستمرار في الحياة وعلى البقاء رغم ما يعترض حياته من عقبات"[٥٤].

ومن هنا نرى الأب يغير موقفه في نهاية "على فكرة" ليزوِّج ابنته بمَّن تحب، كذلك يكشف المؤلِّف للمخرج أن كل ما قاله ما هو إلاَّ محاولة لإقناعه بضرورة استخدام التليفون والمسدس، أما نهاية "محكمة الستات" فتمثل مفارقة مضحكة، وتتجاوز تلك النهايات في مجملها الخطأ الذي وقعت فيه الشخصيَّات نحو حياة أفضل.

ب- الشخصيَّات:

اعتمد وهبي على الثنائيات الضدية في صياغة شخصيَّاته، فنرى كعبور المخنشر مقابل جميل بيه بدر الدين في محكمة الستات، والمؤلِّف في مقابل المخرج في "عدة الشغل"، والأب في مقابل العاشق في "على فكرة"، وتمثل هذه الثنائيات مادَّة خصبة لصناعة الفكاهة.

ومثلت الشخصيَّات النسائية الجانب السلبي في هذه المسرحيَّات وذلك على خلاف الميلودراما، وربما كان ذلك امتدادًا لأثر الفودفيل الذي يدور في إطار الزوج والزوجة والعشيقة، إذ تحمل المرأة في هذه المسرحيَّات مسؤولية الخطأ، وإن لم يكن حضورها مباشرًا على خشبة المسرح كما في "عدة الشغل" حيث مثلت العنصر السلبي رغم غيابها عن الأحداث، كذلك مثلت هيئة المحكمة في "محكمة الستات" عنصرًا سلبيًّا بتحيزها الواضح للمستهتر الثري رغم كونه جانيًا، وتحاول نوسة تخطي الأعراف السائدة لتتزوج دون علم والدها في "على فكرة"، كذلك اعتمد على بعض الشخصيَّات التي تنحصر في إطار وظيفتها كما في "محكمة الستات" مثل: كاتبة الجلسة، عضو اليسار، عضو اليمين، الحاجب... فالمهم هنا الدور الوظيفي الذي سينسج من خلال الأحداث.

ويجعل وهبي من هيئة المحكمة في "محكمة الستات" نموذجًا لمضحك

الطبع، وهو ما يشير إليه برجسون بقوله: "إذا كنا نعني بالطبع ما هو جاهز في شخصيَّة ما أي ما يشبه الآلة ويتحرك من تلقاء نفسه نحو أفعال بعينها وإن تنافت مع السياق العام"[٥٥]، حيث لم تستطع المرأة التخلص من طبيعتها التي أراد أن يظهرها وهبي ليصنع الفكاهة من خلال عرضه المتناقضات، ففي الوقت الذي يعرض المجني عليه إصابته نرى الرئيسة تقول: "بس بس.. ما تفسرش في وشنا"، وتردُّ عضو اليمين: "أنا أعصابي ماتستحملش"، وتعلِّق عضو اليسار: "دي قسوة يا راجل إنت.. إيه القرف ده؟!"، ويذهب وهبي إلى ما هو أبعد من ذلك:

الرئيسة: (مقاطعة) وَدِّي وشك الناحية التانية وإنت بتتكلم.

كاتبة الجلسة: أيوه من فضلك، أحسن أنا باتوهم اليومين دول[٥٦].

فالشخصيَّات انحصرت داخل طبيعتها ليمثل ذلك شكلاً للآليَّة والتصلب وهو إحدى آليَّات صناعة الضحك عنده.

ج- الحوار:

من خلال الحوار نستطيع أن نكتشف الطابع الخاص بالكوميديا التي قدمها يوسف وهبي في مسرحيَّاته ذات الفصل الواحد موضوع الدراسة، التي اعتمد فيها على لغة حوارية بسيطة تتناسب مع المتلقي مستخدما عدة مزحات كمفارقات حوارية تحمل طابع الضحك ولها معاييرها الجمالية التي تختلف عن الأشكال المأساوية التي قدمها كممثل على خشبة المسرح.

والحوار دائمًا يقدِّم لنا الأفكار والقيم، وهو المقياس لأبعاد الشخصيَّات ولغتها ونوع الصراع والقيم العقلية والعاطفية التي تحملها والتي تنقل الواقع الافتراضي للمسرحيَّة إلى المتلقي، مِمَّا يجعل أحداثها تتغلغل في وجدانه تاركة الخبرة والعبرة والتجربة التي يحتاج إليها.

وقد هدفت الأعمال الكوميدية الثلاثة "محكمة الستات" و"على فكرة" و"عدة الشغل" إلى تقديم لغة حوارية كوميدية لم تفترض دائمًا وجود الضحك لأنها أشكال

لقوالب هزلية، استخدم فيها مفارقة خيالية في "محكمة الستات" وبنى مسرحيَّة "على فكرة" على أساس استخدام مزحة النكتة، وتناول مسرحيَّة "عدة الشغل" من خلال مفارقة في الأحداث.

لكن استطاع الحوار أن يكشف بعض الأبعاد، منها:

البعد الاجتماعي

"هذا البعد الذي نتبين منه الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيَّة، ونوع العمل والتعليم والحياة المنزلية والدين والنشاط السياسي، والعادات والثقافة والعلاقات العامة"(٥٧).

وبالنظر إلى تلك المسرحيَّات الثلاث نجد:

١. وضح يوسف وهبي طبيعة العمل لوالد نوسة كمحامٍ كبير في مسرحيَّة "على فكرة" بينما لم يهتم بإبراز هذا مع باقي شخصيات المسرحية.

٢. تناول يوسف وهبي بالحوار في مسرحيَّة "عدة الشغل" الشخصيَّات وأهمل جوانبها الاجتماعية المختلفة.

٣. قدَّم يوسف وهبي لنا الشخصيَّات في مسرحيَّة "محكمة الستات" مبيِّنًا الآتي:

-الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها كل من كعبور المخنشر وجميل بك بدر الدين والتي تبدأ من إطلاق الأسماء الدالَّة على شخصيَّاتهم.

-قدم لنا يوسف وهبي الشخصيَّات في المحكمة من الحاجب والرئيسة وممثلة النيابة التي يتبين منها نوع العمل والدرجة العلمية لهن.

-تناول بعض العادات الاجتماعية السائدة التي تعطى الحق لأصحاب الأعمال على حساب الفقراء والتي تتضح من نصرة المحكمة في الحوار للبك على الفقير، فجاء الحوار مع الفقير كالآتي:

"الرئيسة: (في اشمئزاز) إنت اللي اسمك مكعبر افندي الخنشور؟

عضو اليمين: طبعًا... ماهو باين اههز المجنى عليه: اسمى كعبور المخنشر يا حضرة الرئيسة.

الرئيسة: كعبور مكعبر زي بعضه أهى كلها أسماء على مسمى.

عضو اليسار: هيه، وبقية الاسم الكريم إيه؟ لازم بقى المدشدش المعفن"[٥٨].

أما الغنى فكان الحوار معه كالآتي:

"الرئيسة: (في رقة) إنت جميل بيه بدر الدين.

المتهم: أيوه يا ستى أنا.

الرئيسة: (تتنهد) عاشت الأسامي يا سيدى أنا.

ممثلة النيابة: (تتنهد) الله.

الرئيسة: وعمرك كام سنة يا شيري؟".

البعد النفسي

"هو الكِيان النفسي للشخصيَّة الذي يشكِّل الأمزجة والميول ومركَّبات النقص، أو المطامع أو الطموح والآمال، وهى أعماق الشخصيَّات وسلوكها وثقافتها وأفكارها ومشاعرها، ونجده في الأعمال.."[٥٩] الثلاثة كالآتي:

١. قدَّم ملامح تامة لشخصيَّة نوسة في "على فكرة"، وعلَّل سلوكياتها بينما أهمل باقي الشخصيَّات في تلك المسرحيَّة.

نوسة: وبعدين بقى؟ لحد إمتى الواحدة حتعيش من غير جواز؟ دى حاجة تطهَّق، من يوم أمى ما ماتت وبابا مش طايق سيرة الجواز، وابن الجيران حفي وراه علشان يخطبني منه ولا فايدة. اعمل إيه يا ربي؟! مفيش غير كوني اتجوزه من ورا بابا، خصوصًا وهو مسافر النهارده، ولما يرجع يلاقي نفسه قدام الأمر الواقع.

٢. وضح في مسرحيَّة "عدة الشغل" الجوانب النفسية للمخرج تجاه تشكيك المؤلِّف بخيانة زوجته.

٣. بيَّن في مسرحيَّة "محكمة الستات" الجوانب العاطفية المختلفة لعضوات المحكمة وأظهر أنوثتهن تجاه المتهم الأنيق.

البعد المادي

كذلك ظهر البعد المادي من خلال الإرشادات. ففي مسرحيَّة "محكمة الستات" كشفت لنا الإرشادات الجانب الجسماني الظاهر للعيان لكل من كعبور المخنشر حيث "يدخل المجنى عليه متوكئًا

على عكاز وقد أخذ يعرج ويئنُّ من فرط الألم والشيخوخة بينما أحيط رأسه بالضمادات الطبية ولَفَّت ذراعَه جبيرةٌ من الجبس وتمزقت ملابسه، ويُلاحَظ أنه فضلاً عن كل ذلك دميم الخلقة"، وجميل بيه بدر الدين حيث "يدخل شابٌّ وسيم أنيق ويخطر في رشاقة وهو ينظر إلى هيئة المحكمة، وعند ظهوره يبدو الاهتمام على هيئة المحكمة إذ تُصلِح إحداهن هندامها وتنظر أخرى في المرآة ويكاد الجميع يلتهمنه بنظراتهن".

بينما في مسرحيَّة "على فكرة" لم يكشف لنا الحوار أيًّا من الجوانب المادية للشخصيَّات غير تلك التي نستشفُّها ونبنيها في مخيِّلتنا من خلال المراحل العمرية لأب وابنته وعشيقها، وما ينطبق على تلك المسرحيَّة نجده أيضًا في مسرحيَّة "عدة الشغل" التي تناولت مؤلفًا ومخرجًا، ولم يتبين لنا مرحلتهما العمرية أو صفاتهما المادية.

وعلى الرغم من هذا نجد الآتي:

إهمال الحوارِ الفكاهةَ اللفظية مع إقراره بفكاهية هذه الأعمال المسرحيَّة.

كذلك إدخال لمسات كوميدية مفاجئة في جو غير ملائم، يتصف بالمبالغة، في مسرحيَّة "عدة الشغل" التي اعتمدت على المفارقة الفكاهية التي حملت معنى المزحة، والتي اعتمدت على رؤية فنية تنافت مع قيم المجتمع لأنه أهمل هذه العَلاقة بين المسرح كفنٍّ له دوره في التأثير على المجتمع مِمَّا يوحي بأن العمل الفني عنده شكل فحسب.

واعتمد يوسف وهبي في مسرحيَّاته الثلاث على البناء السردي البسيط في الحوادث وفق تتابعها الزمني، في تسلسل مطَّرد، يتفق وجَرْيَ الزمن.

ثالثًا: المونودراما

"مصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد، وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين Mono وحيد وDrama الفعل"[٦٠].

ويعرِّفها البعض على أنها "قصائد مسرحيَّة لا تحتوي إلاَّ على شخصيَّة واحدة، على بطل يملؤها بأهوائه، ويحييها

ببلاغته، وفيها تطغى المناجاة (المونولوج) على الحوار"[٦١].

ونشر يوسف وهبي مسرحيَّة واحدة من هذا النوع تحت عنوان "على مسرح الحياة" وافتتحها بتعليق لا يمكن إغفاله حيث قال في بدايتها: "هذه المسرحيَّة من نوع غريب، ليس فيها سوى ممثل واحد، أما بقية الممثلين فهم المتفرجون".

ومن البداية يتجاوز وهبي السائد والمألوف آنذاك بإقراره بأن الجمهور سيتحول إلى ممثلين داخل العرض، ويبدو تأثره واضحًا بالمدرسة المسرحيَّة الحديثة وبخاصَّة المسرح الملحمي الذي يعتمد أساسًا على المشاركة الفعالة للجمهور داخل العرض لإحداث التغريب، حيث يمارس ما يشبه الطقس الجماعي لإعادة صياغة العلاقات داخل الصالة وفضح المسكوت عنه تحت ستار اللياقة الاجتماعية لتحرير الإنسان من غرائزه العدوانية، وتخلصه من انفعالاته الغريزية"[٦٢]، وكذلك المزج بين الممثل والمشاهد من خلال تجربة العرض المسرحي.

ويصف وهبي خشبة المسرح قائلًا: "مسرح خالٍ.. في مؤخرته ستارة سوداء"[٦٣]، وبذلك يلغي وهبي فضاء المسرح المعتاد ليضم خشبة المسرح بكاملها لصالة الجمهور وينقل الستار الذي يمثل الحاجز بين الخشبة والجمهور إلى مؤخرة المسرح ليمتزج العالَمان ويصبحا بعد ذلك عالمًا واحدًا، ويصبح الجمهور في حالة اتصال مباشر مع خشبة العرض، بل جزءًا منها، وهو ما يفاجئ به الممثل جمهوره في نهاية العرض عندما يقول: "إني أشهدكم تمثلون في صمت، وفي براعة.. أنا هنا المتفرج الوحيد"[٦٤].

ويبدأ العرض بالاستفهام، وهو إحدى أدوات المسرح الملحمي لإثارة القضايا، حيث يوجه إلى الجمهور عدة أسئلة تبدو في ظاهرها سهلة ومألوفة: "أيها السادة.. لماذا جئتم الليلة؟ لماذا كلفتم أنفسكم مشقة الحضور؟ ولماذا دفعتم ثمنًا لدخولكم هنا؟"[٦٥].

وبذلك فإن الحديث المباشر مع

الجمهور إحدى آليَّات صناعة العرض ليصدم بذلك الجمهور الذي اعتاد أن يرى قصة تحاكي الحياة، ليصبح هو محور القصة، وتصبح حياة الجمهور هي ذات العمل.

ويتولى هو الإجابة عنهم موجهًا الحديث إليهم: "لقد جئتم الليلة لتروا دخائل أنفسكم، إنكم جميعًا قوم جبناء... معذرة.. أرجو أن يحتفظ كل منكم بهدوئه.. وأغلب ظني أنكم ستحتفظون بهذا الهدوء لكي تعرفوا كل شيء.. الدليل على ذلك هو صمتكم العميق.. إني أكررها مرة أخرى.. إنكم جبناء.. جبنتم لتعيشوا ساعات مع عقولكم الباطنة المدفونة تحت طبقات ثقيلة من النسيان.. أو قلة الاهتمام.. جئتم لتروا هذا المسرح شيئًا مِمَّا تمارسونه كل يوم دون أن تهتز في وجوهكم عضلة.. دون أن تضحكوا.. ودون أن تذرفوا الدموع"[٦٦].

وينتقد وهبي هنا مفهوم المحاكاة الذي اعتاده جمهور المسرح، وينتقد أيضًا الأثر المؤقت الذي يُحدِثُه في النفوس، كما يرفض عناصر التشويق التي تخاطب حب الاستطلاع لدى المتلقي، لتمثل هذه الجملة ثورة على أساليب المسرح التقليدي الذي يقوم على المحاكاة لإحداث نوع من التطهير، ليصبح التساؤل وإثارة العقل والمواجهة هي الأساس الذي سيبني عليه عمله.

ويختار وهبي نماذج من المتفرجين فيختار رجلًا كبير السن، مع شابة صغيرة، ويختار امرأة عجوزًا مع شاب صغير، ويختار شخصًا منفردًا. ويبدأ في صياغة مونولوج يحلل فيه العَلاقة بين الأفراد على اختلافهم معتمدًا على الاستفهام كوسيلة أساسية لإثارة العقول والخروج من حالة الإهمال والنسيان التي يفرضها عليهم العقل الباطن ليخرج بتلك الأفكار إلى ساحات العقل الواعي مع ما ستسببه من ألم، سيتبعه تصحيح للأوضاع وإثارة للذهن بشكل مستمر ومن ثم سيحدث تغيُّر في حياة الأفراد نحو الأفضل، عندما يتعرض لحياتهم بشكر مباشر لا أن يقف على حدود

المحاكاة، ولتحقيق هذا اعتمد وهبي على عدد من الأساليب منها الحديث المباشر مع الجمهور، وبساطة تكوين خشبة المسرح.

- **الأساليب الإنشائية:**

استخدام الأساليب الإنشائية إحدى وسائل إحداث التغريب وكسر المألوف داخل المسرح[٦٧]، واعتمد وهبي على الاستفهام والتعجب بشكل أساسي، حيث نراه يوجِّه حديثه إلى الرجل الذي يجلس بجواره فتاة صغيرة.

لماذا هي صديقتك؟ هل من أجل ثروتك؟ مَن كاسيو؟ لا بد من أن سؤالاً خطيرًا يدور في رأسك.. وربما أسئلة كثيرة...[٦٨].

فهو يدرِّب الجمهور على طرح الأسئلة وهو لا ينتظر منهم إجابات بقدر ما يسعى لخلق حالة التغريب.

ويتوجه بالسؤال أيضًا إلى السيدة العجوز الذي يجلس بجوارها شاب صغير السن: "أنت أيتها السيدة.. ألم أرَك هنا مرارًا، تجلسين هكذا، ومعك شاب.. يختلف كل مرة؟".

ويتهم الشاب الجالس بالخيانة.. وبادره بالسؤال: "أفليست الخيانة نصبت الكرامة؟".

ويعتمد أيضًا على التعجب حيث يوجِّه حديثه إلى الفتاة الشابة: "لأنك أحسست فجأة بأنك بطلة لقصة حقيقية.. أم ترتدين ثوب الشيطان؟"[٦٩]. ويعتمد أيضًا على أسلوب النداء وغيره من الأساليب التي تتعامل بشكل مباشر مع المتلقي وتضعه في بؤرة الحدث لينسج مونودراميته من خلاله.

- **الثنائيات المتضادة:**

اعتمد وهبي على الثنائيات المتضادة، حيث يختار رجلاً عجوزًا مع شابة صغيرة، ثم ينتقل للحديث مع شاب صغير وسيدة عجوز، ثم مع رجل يجلس منفردًا، ويحرص على تأكيد الفارق الذي يصل إلى حد التضادِّ بين النماذج المختارة.

فيوجِّه كلامه إلى الرجل العجوز: "لماذا هي صديقتك؟ أجد الفارق بينكما واضحًا.. هي حسناء وأنت دميم.. هي صغيرة.. وأنت على أبواب الخمسين"[٧٠].

ومن ثم اعتمد وهبي على هذه الثنائيات في صياغة عمله بشكل كامل سواء في وضع المخطَّط الكلي لاختيار الحالات الثلاث المختلفة أو بين الشخصيَّات بشكل عامٍّ.

- التقريرية والمباشرة:

التقرير والمباشرة أحد المرتكزات الأساسية لبناء هذا العمل، حيث كان الحديث مع الجمهور بْنية أساسية للعمل منذ بدايته، كذلك تولى الإجابة عنهم، وتأكيد وجهة نظره من خلال الأمثلة المضروبة حيث يختار عطيل وديدمونة نموذجًا لقصة الرجل الكبير والشابة الصغيرة، ونراه يقرر آراءه الشخصيَّة في متفرجيه على أنها حقائق مؤكَّدة فيشير إلى الشاب الجالس بجوار السيدة العجوز:

"إني واثق تمام الثقة في أن قصة تدور هنا في هذه المقصورة.. قصة يُباع فيها الشاب كما تُباع السلعة"(٧١).

ونراه يؤكِّد خيانة الشاب الجالس منفردًا بقوله: "الأمر في غاية البساطة، إن ابتسامتك الهازئة هي السبب.. إن أحدًا لا يبتسم هكذا إلاَّ ليخبئ ضربات صغيرة.. والخيانة لها ألف وجه.. لقد جئت إلى هنا لتنسى أنك خائن ولتشهد الخيانة يمارسها غيرك ولو من قبيل التمثيل.. فإن المشاركة في الأخطاء تخفِّف وقعها على الضمائر"(٧٢).

- الاعتماد على النهايات المفتوحة:

ينهي وهبي مسرحيته بقوله: "وأنت يا سيدي.. وأنتِ يا آنستي.. وأنت.. وأنت.. وأنتم كلكم.. إني أحس أن المسرح قد انتقل من مكانه تحت قدمي إلى مكان تحت أقدامكم"(٧٣).

وعلى هذا فقد اعتمد وهبي على بنْية مفتوحة ومتغيرة مرتبطة بطبيعة الجمهور المتغير في ليالي العرض المختلفة، كذلك تحمل العبارات الأخيرة إشارة واضحة إلى إمكانية أن يمتد العرض إلى نماذج مختلفة من الجمهور ومن ثم إلى إثارة عديد من القضايا الأخرى، وتعمق هذه النهاية إثارة الذهن ونقل الحالة المسرحيَّة من محاكاة الحياة إلى عرض الحياة نفسها، وهو ما أكَّده عندما أشار إلى الفتاة الصغيرة بأنها "بطلة قصة حقيقية".

وبهذا يأتي النص ليؤكِّد مفاهيم المسرح الملحمي المرتبطة بتحويل كل ما هو مألوف إلى غريب لإثارة ذهن المتلقي وهو ما يؤكِّده من خلال الجملة الأخيرة: "إني أشهدكم تمثلون في صمت وفي براعة.. إني هنا المتفرج الوحيد"(٧٤).

* * *

الخاتمة والنتائج

تقدم هذه الدراسة عددًا من النصوص المجهولة لأحد رواد المسرح العربي، التي نشرها في عدد من الدوريات المختلفة، ولم يهتم بجمعها، وسعت الدراسة للوقوف على البناء الدرامي لهذه النصوص، وقد توصلت إلى النتائج الآتية.

- اعتمد وهبي على العناوين المؤثرة والصور كعناصر أساسية تسهم في خلق التشويق، وقدم من خلال هذه المسرحيَّات عددًا من الأنواع الدرامية المختلفة، منها الميلودراما والكوميديا والمونودراما، كما كتب مسرحيَّة واحدة دون حوار يمكن أن نعدها شكلاً أوَّليًّا لمسرح الصورة.
- تتشابه حبكة ميلودراميَّاته المنشورة في الدوريات، حيث تدور في إطار الأسرة الواحدة، واعتمدت بشكل أساسي على المبالغات والمصادفات للتأثير على الجمهور، ودائمًا ما يدور الصراع فيها بين العاطفة والواجب، ويُعلِي وهبي من مصلحة الجماعة بانتصاره للواجب ليتخلص الإنسان من فرديته وأنانيته ولو ضحَّى بأغلى ما يمتلك، وكانت السخرية من الميلودراما بنْية أساسية في معظم هذه الأعمال.
- اعتمد وهبي على الثنائيات الضدية والنمطية في صياغة شخصيَّات الميلودراما، وكذلك جاء الحوار ليجسد المبالغات ويؤكِّد الحكمة والموعظة التي أراد أن يستخلصها من العمل، كما لعبت الإرشادات دورًا هامًّا حيث حملت إلينا وصف المشهد وقدمت الحالات المختلفة للشخصيَّات بشكل يكشف عن إدراك وهبي أهميتها.
- نشر وهبي ثلاث مسرحيَّات كوميدية هي "على فكرة" و"محكمة الستات"

و"عدة الشغل"، واعتمدت حبكة هذه المسرحيَّات على القلب والتعارض والمفارقة، وتأتي نهاية الصراع في هذه المسرحيَّات بالتوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة، كذلك اعتمد وهبي في تلك المسرحيَّات على شخصيَّات مثلت نموذجًا لمضحك الطباع.

- وكتب وهبي مسرحيَّة واحدة من نوع المونودراما تأثر فيها بشكل واضح بالمنهج الملحمي سواء في تكوين خشبة المسرح أو في اعتماده على الأساليب المختلفة التي من شأنها إحداث التغريب، واعتمد في ذلك على الأساليب الإنشائية والتقريرية والمباشرة ومناقشة الجمهور والنهايات المفتوحة.
- ولقد تجاوز وهبي أشكال الكتابة السائدة ووجَّه من خلال تلك المسرحيَّات نقدًا مباشرًا لبعض تلك الأشكال، وحاول أن يقدِّم أشكالاً مختلفة ومغايرة عما هو مألوف مثلما فعل في "بدون كلام" حيث قدم شكلاً بدائيًّا لمسرح الصورة، وتأثر في "على مسرح الحياة" بالمنهج الملحمي، وربما كانت هذه المسرحيَّة واحدة من أوائل المسرحيَّات التي اعتمدت على هذا الأسلوب.
- وأخيرًا.. فإن هذه المسرحيَّات قدمت لنا صورة جديدة لأحد أهمِّ رواد المسرح المصري، حيث لم يقف على نوع معين أو اتجاه معين بل حاول أن يتجاوز كل ما هو سائد وسعى لتقديم أشكال جديدة ومناهج مختلفة، وتوصي الدراسة بتوجيه الدراسين لعمل مزيد من الدراسات والأبحاث لدراسة تجربة يوسف وهبي المسرحية ، إذا لم تناقَش رسالة جامعية في إبداع يوسف وهبي حتى الآن على الرغم من الدور الذي قام به في المسرح المصري.

* * * *

الهوامش

(١) انظر إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحيَّة، دار المعارف، القاهرة ، ص ٦٥.

(٢) ب.رولاند لوس: مسرحيَّة الفصل الواحد نمط محدَّد، ترجمة سعد الحسيني، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٢، ص ٤.

(٣) نفسه، ص ٦.

(٤) علي الراعي: فن المسرحيَّة، دار التحرير، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١١١ .

(٥) علي الراعي: فن المسرحيَّة ، مرجع سابق، ص ١١٣.

(٦) عصام الدين أبو العلا: دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق، مجلة المسرح، ع ١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٠.

(٧)انظر إبراهيم حمادة: نفسه، ص ٦٥.

(٨) يوسف وهبي: أيها القاتل تمهل، مجلة الكواكب، ٢٣ يوليو ١٩٥٧، ص٣.

(٩) يوسف وهبي: مكره أخاك، مجلة الكواكب، ٢٦ يونيو ١٩٥٦، ص٢٨.

(١٠)انظر: يوسف وهبي:على فكرة، مجلة الكواكب،١٣/ ٧/ ١٩٥٤،ص ٢٥.

(١١)انظر: يوسف وهبي: "القربان"، مجلة الكواكب، ١٦/ ١١/ ١٩٥٤، ص ٣٧.

(١٢)انظر: يوسف وهبي:محكمةالستات، مجلة الكواكب، ٢٢/ ٦/ ١٩٥٤، ص٣٤.

(١٣)إبراهيم حمادة: نفسه، ص ٢٤٨.

(١٤)ملتون ماركس: المسرحيَّة كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٤٨.

(١٥)بدون توقيع: الموسم المسرحي لفرقة رمسيس، مجلة الصباح، ١٩٣٠، ص ٤٣.

(١٦)يوسف وهبي: الكافر، مجلة الكواكب، ٨/ ٧/ ١٩٥٢، ص٤٥.

(١٧)محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر، ٢٠٠٣، ص ٨٤.

(١٨) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٠٩.

(١٩)انظر: يوسف وهبي: الموعد، مجلة الكواكب، ١٣/ ٥/ ١٩٥٨.

(٢٠)انظر: علي الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، دار الهلال، القاهرة، ص ٧٥.

(٢١)يوسف وهبي: بنات الهوى، مجلة الفنون، ٥/ ١١/ ١٩٤٦، ص ٥٢.

(٢٢)يوسف وهبي: بنات الهوى، ص ٧٥.

(٢٣)يوسف وهبي: مكره أخاك، ص ٢٩.

(٢٤)يوسف وهبي: أيها القاتل تمهل، ص ٣٠.

(٢٥)يوسف وهبي: بدون كلام، مجلة الكواكب، ٣/ ٦/ ١٩٥٢، ص ١٨.

(٢٦)يوسف وهبي: بدون كلام، مرجع سابق

(٢٧)محمد إمام الشافعي: الميلودراما في مسرح رمسيس، بحث تخرج، المعهد العالي للفنون المسرحيَّة، أكاديمية الفنون، ١٩٨٨ ، ص٢٣.

(٢٨)نفسه، ص ٥٣.

(٢٩)انظر: لاجوس اجري: فن كتابة المسرحيَّة، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، ص ٧٨.

(٣٠)يوسف وهبي: الكافر، ص ٣٤.

(٣١)يوسف وهبي: القدر، ص ٢٣.

(٣٢) يوسف وهبي: القدر، ص ٢٣.

(٣٣) يوسف وهبي: "القربان"، ص ٣٧.

(٣٤)يوسف وهبي: الكافر، ص ٣٤.

(٣٥)يوسف وهبي: القدر، ص٢٢ .

(٣٦)علي الراعي: مسرح الشعب، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٣٦٤.

(٣٧) يوسف وهبي: القدر، ص ٣٩.

(٣٨)نفسه.

(٣٩)يوسف وهبي: الكافر، ص ٤٥.

(٤٠)محمد عناني: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٥٠.

(٤١)انظر: أرسطوطاليس: فن الشعر، نقل أبي بشر متَّى بن يونس، تحقيق د. شكري محمد عيَّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص٧.

(٤٢)محمد عناني: المرجع السابق، ص ٥١.

(٤٣) هنري برجسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي، عبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٦٩.

(٤٤) يوسف وهبي: محكمة الستات، مجلة الكواكب، ٢٢/ ٦/ ١٩٥٤، ص٣٤.

(٤٥)يوسف وهبي: محكمة الستات، ص ٣٥.

(٤٦)نفسه.

(٤٧) هنري برجسون: مرجع سابق، ص ١٢٢.

(٤٨) هنري برجسون: مرجع سابق، ص ٨٧.

(٤٩) يوسف وهبي: عدة الشغل، الكواكب، ٣١/ ٢/ ١٩٥٦،ص ٣٢.

(٥٠) يوسف وهبي: عدة الشغل، الكواكب

(٥١) عبد العزيز: حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨٤.

(٥٢) انظر إبراهيم حمادة: مرجع سابق، ص ٦٥.

(٥٣)يوسف وهبي :علي فكرةً ص ٢٦.

(٥٤)محمد عناني: مرجع سابق، ص ٤٩.

(٥٥)هنري برجسون: مرجع سابق، ص ١٠٠-١٠٢.

(٥٦)يوسف وهبي: محكمة الستات، ص ٣٤.

(٥٧)انظر : نبيل راغب :النقد الفنى، مكتبة مصر، ص ٣٠.

(٥٨)يوسف وهبى: محكمة الستات، ص ٣٤.

(٥٩)انظر : نبيل راغب : مرجع سابق. ص ٣٠.

(٦٠)ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٤٩.

(٦١) حمدي الجابري: المونودراما والمحبطين، مسرح خدعنا.. والآخر ظلمناه، المكتبة الثقافية، ع ٤٧٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٤١.

(٦٢)انظر: عبيد منصور: تأثير أنتونان أرتو على تقنيات الإخراج في المسرح المصري المعاصر في التسعينات، رسالة دكتوراه، قسم علوم المسرح، كلية الآداب، جامعة حلوان، ص ٦٩.

(٦٣)يوسف وهبي: على مسرح الحياة، مجلة الكواكب، ٥/ ١١/ ١٩٥٧، ص٩٠.

(٦٤)يوسف وهبي: على مسرح الحياة،، ص ٩٠.

(٦٥)نفسه.

(٦٦) نفسه.

(٦٧)نجوى عانوس: الملحمية في مسرح يسري الجندي، الطوبجي للطباعة والنشر، ٢٠٠١، ص٩.

(٦٨)يوسف وهبي: على مسرح الحياة،

(٦٩)يوسف وهبي: على مسرح الحياة، ص٩٠.

(٧٠)نفسه

(٧١)نفسه.

(٧٢)يوسف وهبي: على مسرح الحياة، ص٩٠.

(٧٣)نفسه.

(٧٤)نفسه.

==========

المصادر والمراجع

المصادر

- يوسف وهبي: على مسرح الحياة، مجلة الكواكب، ٥/ ١١/ ١٩٥٧
- ـــــــــــ: بدون كلام، مجلة الكواكب، ٣/ ٦/ ١٩٥٢
- ـــــــــــ: الكافر ، مجلة الكواكب، ٨/ ٧/ ١٩٥٢
- ـــــــــــ: القربان، مجلة الكواكب، ١٦/ ١١/ ١٩٥٤
- ـــــــــــ: على فكرة، مجلة الكواكب، ١٣/ ٧/ ١٩٥٤
- ـــــــــــ: الموعد، مجلة الكواكب، ١٣/ ٥/ ١٩٥٨
- ـــــــــــ: محكمة الستات، مجلة الكواكب، ٢٢/ ٦/ ١٩٥٤
- ـــــــــــ: عدة الشغل، الكواكب،

١٩٥٦/٢/٣١

• ـــــــــــ: بنات الهوى. مجلة الفنون، ١٩٥٤/١١/٥

• ـــــــــــ: مجلة الكواكب، ١٩٥٢/٦/٣

• ـــــــــــ: القدر، مجلة الكواكب، ١٩٥٣/١٢/١

• ـــــــــــ: أيها القاتل تمهل، مجلة الكواكب، ١٩٥٧/٧/٢٣

• ـــــــــــ: مكره أخاك، مجلة الكواكب، ١٩٥٦/٦/٢٦

• ـــــــــــ: الإخراج السينمائي على طريقة يوسف وهبي، مجلة الجيل الجديد ١٩٥٢/٢/٢

المراجع

• إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية المسرحيَّة، دار المعارف، القاهرة.

• أرسطوطاليس: فن الشعر، نقل أبي بشر متَّى بن يونس، تحقيق د. شكري محمد عيَّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

• ب.رولاند لوس: مسرحيَّة الفصل الواحد نمط محَّدد، ترجمة سعد الحسيني، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٢.

• حمدي الجابري: المونودراما والمحبطين، مسرح خدعنا.. والآخر ظلمناه، المكتبة الثقافية، ع٤٧٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

• رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.

• عبد العزيز: حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

• عصام الدين أبو العلا: دراما الفصل الواحد بين التنظير والتطبيق، مجلة المسرح، ع١٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

• علي الراعي: الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، دار الهلال، القاهرة.

• ـــــــــــ: فن المسرحيَّة، دار التحرير، القاهرة، ١٩٥٠.

• ـــــــــــ: مسرح الشعب، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٦.

• لاجوس اجري: فن كتابة المسرحيَّة، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.

• ١٢.ماري إلياس: حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.

• محمد عناني: فن الكوميديا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

• محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر، ٢٠٠٣.

• ملتون ماركس: المسرحيَّة كيف ندرسها

ونتـذوقها، ترجمـة فريـد مـدور، مؤسسـة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٥.

- نبيل راغب :النقد الفنى، مكتبة مصر.
- نجوى عانوس: الملحمية في مسـرح يسـري الجندي، الطوبجي للطباعة والنشر، ٢٠٠١.
- هنـري برجسـون: الضـحك، ترجمـة سـامي الدروبي، عبد الله عبد الدايم، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

رسائل علمية

- عبير منصور: تأثير أنتونان أرتو عـلى تقنيـات الإخـراج في المسـرح المصـري المعـاصر في التسـعينات، رسـالة دكتـوراه، قسـم علـوم المسـرح، كليـة الآداب، جامعـة حلـوان، ٢٠٠٩.
- محمد إمـام الشـافعي: الميلودرامـا في مسـرح رمسيس، بحث تخرج، المعهد العـالي للفنـون المسرحيَّة، أكاديمية الفنون، ١٩٨٨.

دوريـات

- بـدون توقيـع: الموسـم المسـرحي لفرقـة رمسيس، مجلة الصباح، ١٩٣٠.

* * * *