المسرح السياسى المصرى و الموروث الشعبي(*)

ميرفت عبدالحميد حسن
باحثة دكتوراة بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة
تحت إشراف
الأستاذ الدكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجي
أستاذ النقد والأدب العربي، كلية الآداب، جامعة القاهرة

الملخص:

تتناول هذه الورقة البحثية تأثير الموروث الشعبى على المسرح السياسى المصرى حيث توجد بين الأدب الشعبى والاتجاهات المسرحية الحديثة تشابهات كثيرة مما أتاح لهؤلاء الكتاب اللجوء للموروث الشعبى لمناقشة واقعهم المعيش فقد اتجه كتاب المسرح بعد النكسة إلى التراث الشعبى والتاريخ إسقاطًا على الواقع لتناول أسباب الهزيمة، وبحثًا عن الحرية،حيث إن اللجوء للفن الشعبى " حاجة ضرورية نابعة من ضمير الفنان الشعبى نفسه، فهو يسد به حاجة فنية عنده فى التعبير وعند الجماهير فى التلقى، كما إنه يسد به حاجة اجتماعية وخلقية تدفعه للإبداع، وتجعل إبداعه دائمًا متلاحمًا مع متلقيه، وقد ظل موروث الأدب الشعبى يقوم بهذا الدور فى السير الشعبية والحواديت والحكايات الشعبية تمسكا بقيم ثابتة من ناحية، وحفاظًا على وحدة الشعب وتلاحمه فى معاركه الخارجية من ناحية أخرى، ومقاومة للظلم والقهر السياسى والاجتماعى من ناحية ثالثة"[1] من هنا استعاد الكاتب المسرحى دور التراث وتوعية الجماهير بدورها من خلال الفن الذى تحبه، فالشعب المصرى تربى على السمر فى ليالى الحصاد والسماع إلى قصص الأبطال داخل القهاوى بعد مشقة يوم طويل، لكن هل ما زالت الحاجة ماسة إلى انتظار البطل الخارق.. البطل الفرد ؟! هل ما زلنا فى حاجة لتأليه الحاكم ؟! أم نحن بحاجة لمناقشة ذلك الحاكم والجدلية مع تراثنا فعنترة وعلى الزيبق وأبو زيد الهلالى وأبطال ألف ليلة وليلة كانت انتصاراتهم فردية وقاصرة ومؤقتة لأنهم مجرد شخصيات فردية تتكرر كل فترة غير قليلة من الزمن...!

هذه هى الفكرة الجدلية التى استطاع الجيل الذى عاصر الهزيمة وتبعيتها على أحداث السبعينيات وانكساراتها أن يُحملها مسرحه فغلب على الشكل المسرحى وغالبا المضمون تلك الأشكال التراثية كتيمة للحوار حول قضية مهمة يطرحها العمل وهى أن الفردية لم تعد حلًّا ولكن الحل الحقيقى

(*) **المسرح السياسي المصري والموروث الشعبي**، المجلد الثامن، العدد الثانى، أبريل ٢٠١٩، ص ص١٨٩-٢٢٢.

فى إيقاظ الجموع ووصولهم للثورة على الوضع القائم والرغبة الأكيدة فى تغييره، وهذا هو المطلب الأساسى للمسرح السياسى.

الكلمات الدالة:

الجدلية، الموروث الشعبى، فنون الفرجة، فن السيرة، المسرح الطقسى، الأسطورة.

Abstract

This paper deals with influence of folk heritage on the Egyptian political theater, where folklore literature and modern play trends have many similarities, a situation that allowed to authors to resort to folklore heritage to discuss their reality. After June setback theater authors turned to folk heritage and history to deal with the reasons of the defeat, where folklore is a necessary need that emanates from artist's conscience. This satisfies in him the expression and response in audience, besides; social and moral need that urge the artist for creativity .

In fact, folklore heritage plays this role in popular biographies, stories, and tales which depends in constant values on one side and keeping people unity on the other side, in addition to resist injustice, political and social subjugation. From this point the play author retrieved the role of heritage, making people aware of their role through the art they love. In fact, Egyptian people rear on nights of Samaritans in harvest times, hearing to hero tales inside popular cafes after long day of hard work .

But the question emerged here Are we in eager need to super hero? the individual hero ? Do we still need to deficit the ruler? Or need to discuss the ruler and dialectic with our heritage. In history we will find victories of Antara,Ali Alzaibq, Abu Zaid Alhilali and hero of thousand night and night are individual ones, temporary and limited, as their

stories repeated each period .

This dialectic concept with which defeat generation enable to transfer it to their theater. Accordingly, heritage forms dominated the play character as a dialogue around an important issue addressed by the artistic work, for individualism does not being a solution, but the real solution represented in awaking the people to attain the revolution against the recent regime and the real desir3e of change, which is the main request of political theater .

Keywords

Dialectic, Popular hertage, Art of watching, The art of Sira, Theatrical Therter, he Myth.

المقدمة

يتناول هذا البحث إحدى المؤثرات التى تأثر بها المسرح السياسى المصرى، بل وأهمها وهى الموروث الشعبى، وكيفية تناول كُتاب المسرح السياسى لهذا الموروث وكيفية معالجتهم قضاياهم من خلاله، ومن النماذج التى تناولها البحث كنموذج للموروث الشعبى وتأثر المسرح السياسى به: فن السيرة وذلك من خلال مناقشة مسرحيتي"الهلالية" و "يا عنترة" ليسرى الجندى، وفنون الفرجة كفن الأرجواز من خلال مسرحية" البعض يأكلونها والعة" لنبيل بدران، وفن السامر والمحبظاتية من خلال مسرحية "مآذن المحروسة" لأبى العلا السلامونى، والأسطورة والمعتقدات الشعبية من خلال مسرحيتى "اليهودى التائه" ليسرى الجندى و"قطة بسبع ترواح" لرأفت الدويرى.

من الظواهر التراثية التى تتشابه مع تقنيات المسرح السياسى اندماج الجمهور مع المؤدى فوق المسرح حتى إن الجمهور يطلب بعض القصص ومنها " قصة حسن ونعيمة، وشفيقة ومتولى، أبو زيد الهلالى..." وهناك أيضًا المشاركة بين المؤدى والجمهور حيث يحاول المؤدى التقليد وأن يؤدى بقدر الإمكان ما يُرضى ذوق جمهوره " فهو يبذل غاية جهده فى كل مرة لكى يلائم التغييرات التى يحدثها لكى يكيف نفسه وما يغنيه، لمتطلبات

الجماعة.. "[٢]" وهناك أيضًا البساطة فى العروض المسرحية فكما أن المسرح السياسى يلجأ للبساطة فى العرض فإن الدراما الشعبية أيضًا تميل للبساطة فى العرض، كما تمتاز "بانعدام وجود حاجز يفصل ساحة اللعب عن الجمهور، وهى ليست إبداعًا أدبيًّا، إنها موجودة فى الحركة والإيماءة ، وهى اتجاه جماعى لا يمتاز به شعب أو عنصر دون آخر كما يزعم البعض، وهى مجانية أو تكاد أن تكون مجانية، لا تعرف تذاكر أو سعرًا محددًا، ولا يوجد لها ديكور سوى أبسط الأشياء، كما أنها لا تعرف البهرجة أو التعقيد فى الحدث أو البناء"[٣]، ومن أشكال التراث الشعبى التى تعتبر وسيلة قوية للمسرح السياسى:

- **فن السيرة:**

لجأ المسرح الحديث لفن السيرة وإسقاطه من خلالها للوصول لنقطة مهمة؛ وهى إيقاظ الجموع، فالبطولة الفردية أصبحت لا تُجدى لأن عمرها قصير مرتبط بعمر البطل الذى يُحمله الشعب كل المسئولية، فقد انتهت الخوارق بموت عنترة والهلالى والظاهر بيبرس وغيرهم، حيث إن "السيرة عمل جماعى يصور الفرد البطل، وصناعها ورواتها يفترض فيهم الوعى التام بحركة الجماهير فهم يصورون بعلم أو بغير علم حاجات هذه الجماهير. أما المسرح فهو عمل فردى يصور الجماعة ويدرك بوعى كامل احتياجاتها وحركتها إدراكًا بيِّنا"[٤].

فقد تناول السلامونى شخصية امرئ القيس على سبيل المثال ليناقش فكرة الحرية والعدل وهما أهم المطالب الإنسانية، وتناول يسرى الجندى عنترة والهلالية ليناقش من خلالهما قضية الحرية والبطولة الحقيقية، فلا حرية لفرد دون الجميع، و " اختيار المؤلف للهلالية اختيار مناسب لاتجاه المسرح فى ذلك الوقت فهى " ملحمة عربية، تجمع بين المقولة العاطفية والمقولة البطولية، أى تجمع بين أخبار أمة تناقلت مأثورها البطولى وبين وشائج هذه الأمة ، وعلى هذا حملت السيرة التى ظلت ساكنة فى قاع الوجدان العربى قرابة عشرة قرون، كثيرا من الدلالات، وأصبحت صالحة تمامًا لاستئناف الماضى واستعادته من أجل الحاضر " [٥]

المسرحيات التى تناولت السيرة، حولت البطل من بطل تراجيدى لبطل ثورى فامرؤ القيس مات وهو يبحث عن العدل والمساواة ومن مفارقات الأحداث أنه مات

غدرا ونفس المصير لقاه كل من أبو زيد الهلالى وعنترة العبسى، وطرحت المسرحيات أيضًا لمحة مهمة وهى التدخل الخارجى من الدول الكبرى فى السياسة الداخلية للدول الصغرى التى هى بلد البطل، بل والبطل يجد نفسه وهو يبحث عن حريته يقع تحت سيادة هؤلاء السادة وسيطرتها، وتكثيف الأحداث بهذا الشكل ينبه المتلقى للواقع الذى يعيش فيه، والتفكير فى تغييره.

لم تعرض مسرحية "يا عنترة" ليسرى الجندى شخصية عنترة بطلًا متميزًا كما صورتها السيرة، ولكنه أصبح شخصًا عاديًّا، فالسيرة انعكاس لأحلام الناس حول فكرة البطل والمخلص " [٦]، أما المسرح فيميل لفكرة إيقاظ الجماهير، ففى مسرحية " يا عنترة " خلقت العبودية صراعًا بينه وبين نفسه، واستخدمت المسرحية هذا الصراع لصراع أقوى وهو توجيه الجموع لقضية الحرية بشقيها الاجتماعى والسياسى

عبد ١ : ماذا فى ذلك م.... هل فى ذلك عيب...؟

عبد ٣: لا... فى ذلك ما فى ذلك..

المجموعة: (معا) تلك قضية.

العبد الحبشي: أى قضية...؟ "ص٢٢ "

لقد أخاف عنترة برغبته فى التخلص من العبودية كل ملوك عبس حتى أن الكاهن حذرهم منه، ولكنه لم يُسعد مجموع العبيد، وذلك لأن مفهوم العبودية عند عنترة كان يقابل لقب أسياد وكان هدف عنترة هو أن يكون سيدًا لا أن يكون حرًّا مما جعل العبد الحبشى يتخلى عن صداقته لأنه لم يعرف هذا العنتر الجديد.

الحبشي: اسمع يا هذا... لا تذكر هذا اللفظ... صديقى (صمت) قد كان صديقى.... عنترة العبد... لا عنترة الكلب."" ص٢٣ "

استخدمت المسرحية شخصية عنترة تلك الشخصية التراثية المعروفة وحولتها لشخصية ثائرة تبحث عن حريتها، فصراع عنترة فى المسرحية على ثلاث مستويات: صراعه مع أسياد عبس، وصراع المفهوم بينه وبين باقى العبيد، وصراعه بينه وبين نفسه، نجح عنترة فى الانتصار على طبقة الأسياد عندما جالسهم رغمًا عنهم لكنه خسر صراعه

مع باقى العبيد لأنه فى نظرهم أصبح فى مرتبة أقل منهم، وهى مرتبة الكلب المتملق حول الأسياد، وخسر صراعه مع نفسه لأنه اكتشف أنه لا شىء بدون باقى العبيد.

العبيد: أن يقتل عبد عبدًا... لا شىء..

أن تتجرع خمر الذل وتنهش ما بقى من الأشلاء بنا.... لا شئ...

لكن البطل المغوار العبد... ينظر للأمر بشكل آخر.

تلك قضية. "ص٢٥".

ورفعت مسرحية " الهلالية " أبو زيد " إلى مستوى النموذج الثورى الذى يُكرس نفسه من أجل قبيلته للحصول على أرض لا ينضب ماؤها ولا يجف زرعها[٧] "أليس هذا فقط ما حقق ثورية الهلالى، فالمسرحية بدأت بالتغريبة، والتغريبة هى حلقة من حلقات السيرة الهلالية، واستخدامه لحلقة التغريبة مكنته من معالجة الفكرة التى سيطرت على فترة السبعينيات وهى سقوط البطل الفرد، حيث بدأت المسرحية بتنفيذ الحكم على أبطال السيرة جميعا وإلقائهم فى جهنم، ويحدد دياب منذ البداية المسئولية الحقيقة لأبى زيد الهلالى.

دياب: (يصيح) فلنقتصد. (صمت) أهم الأوراق جميعًا لم تظهر أبو زيد الهلالى سلامة: من يحمل كل الذنب. من يسأل عن كل الأشياء. [٨]

وبرأى دياب تكون المسرحية قد حققت المواجهة بين خطين متوازيين، دياب الواضح مع نفسه الذى يرى حقيقة الوضع، وهو أن لكل شىء ثمنًا، وأن كان الثمن الذى يرجوه دياب ماديًّا، فالثمن الذى يتمناه الهلالى معنوى، وهذه المواجهة المتكررة بين دياب وأبى زيد تؤدى إلى تطوير الصراع، والدور المنوط به شخصية دياب فى مواجهة الهلالى واستقامة الصراع وشدته هو الدور نفسه الذى يقوم به العبد الحبشى ومواجهته بعنترة.

أبو زيد: جئت تُعلمنى ثانية لست أجهل أى شىء وسوف أقهر كل شئ لن تولد الجنة إلا من قلب الجحيم. فلتأت كل صنوف الشر المتربصة بكل مكان. إنى أقهرها أفتح لهم الجنة و أسويها. لن يغلق باب الجنة دونى شىء. (لحسن) مرهم يعدوا للرحيل.

دياب إنى آت كى أشهد إن كانت الجنة أم الجحيم يا هلالى. ومن منا سيحصل على الثمن الذى أراد... لكن فلتعلم.. لن يحصل كلانا على ما يريد فى وقت واحد واحد فقط سيحصل على الثمن، والآخر لا بد أن يموت بلا ثمن.. فمن منا سيقتل الآخر يا هلالى " " ص٤٨ "

ويخسر عنترة أيضا قضيته أمام نفسه حيث اكتشف أنه لا شىء لا قضية، وأنه حارب السراب.

عنترة: (بأعلي) لا شىء...

العبيد: حاصل أشياء لا شىء...

عنترة: لا شىء نعم..

العبيد: أو ما أصبحت طليقًا حرًّا..؟

عنترة: ما زلت العبد..

العبيد: أو ما أحضرت الإبل وصارت عبلة لك...

عنترة: كى يتأكد أنى مازلت العبد.. " ص٩٩"

وباكتشاف عنترة أنه حارب من أجل لا شىء تكون المسرحية قد أوضحت أن الحل دائمًا فى الجموع، وسقوط عنترة هنا بسبب بحثه عن قضيته هو فقط وتجاهل قضية الجموع، ولحظة اكتشاف عنترة لحقيقة رحلته كثفت الأحداث وطورت الصراع داخل عنترة، وهى نفسها لحظة اكتشاف الهلالى لوجود مشكلة أدت به لهذه النتيجة، ربما يكون السبب فيها شخصية الهلالى نفسه لأنه لم يعرف قوة أعدائه، ولأنه لم يجعل لحلمه أشخاصًا غيره يومنون به.

أكدت المسرحية أيضا من خلال رسمها لشخصية الزناتى على نقطة مهمة وهى "فردية الحاكم وانفصاله عن الشعب، وقوته الفارغة التى لم تعتمد على شعبه وإنما على جهاز دولته الذى انهار". [٩]

الثلاثة: تونس الخضراء.

ق١: كل شئ فيها زناتى..

ق٢: مختومة بختم الزناتى..

ق٣: حتى الزبيب البناتى..

الثلاثة: كله. زناتى. كله يهاتى..

الستارة. الزناتى.. " ص ٤٢"

المسرحية رسمت شخصيتى دياب، والزناتى كما جاءت فى السيرة وهاتان الشخصيتان فى واجهة شخصية أبى زيد أكدت ثوريته التى أرادتها له المسرحية، وانتهت حياة أبى زيد وهو يتساءل عن سبب فشل حلمه.

أبو زيد: يا إلهى.. هل كانت أحلامى ملعونة. أم أنى كاذب

أم أن هناك خطأ ما..

أم أن الشر هو الغالب..يا مرعى. " ص ٨٩ "

تنوعت الشخصيات التى تناولتها المسرحيات ما بين شخصيات ثائرة وشخصيات أسطورية وشخصيات تاريخية وأخرى خيالية، وبين المزاوجة ما بين التاريخى والخيالى ارتفع الصراع حتى إن الشخصية لم تعد كما عهدناها فى التاريخ أو السيرة، ولكنها تعكس لنا واقعًا تهدف المسرحية لتغييره من خلال مخاطبة المتلقى بالعديد من التقنيات المساعدة للشخصية كاستخدام البعد الخيالى والواقعى أحيانا، واستخدام الأقنعة وغيرها من تقنيات المسرح السياسى.

رغم أن المسرح السياسى لا يهتم بتطور الشخصية، فإن المسرح السياسى المصرى يقع أحيانًا فى المزاوجة ما بين تقنيات المسرح السياسى والمسرح الدرامي فهناك شخصيات تطورت وتطور معها الحدث، وهناك شخصيات أخذت الشكل النمطى وأصبحت مجرد رموز. ومن خلال رسم الشخصيات يتضح أن المسرح السياسى المصرى لم يستطع أن يتخلص من البعد الدرامى التقليدى لتطور الشخصية ولم يستطع تلمس طريق المسرح السياسى بالمفهوم الغربى، ولم يستطع أيضًا خلق صيغة مسرحية مصرية خالصة، فلم يستطع يسرى الجندى مثلًا أن يطور من شخصية الراوى رغم اعتماده على فن السيرة ولكنه لجأ لتقنية الأقنعة لتكون بديلًا عن الراوى ومماثلة لفكرة الجوقة، فقد استخدم

الأقنعة بالمفهوم البريختى لتكون المعلقة على الأحداث، ومقدمة للشخصيات بطريقة نقدية، والربط بين المشاهد، والشرح والتفسير ودفع المتفرج / المشاهد لاتخاذ القرار أما مسرحية " يا عنترة " يحل محل الراوى كورس العبيد، وتقوم بنفس الدور الذى يقوم به الأقنعة فى مسرحية الهلالية.

والاغتراب من خلال الشخصيات ساعد فى بلورة الحدث فقد بدأت مسرحية الهلالية بالمحاكمة لكل أبطال السيرة من خلال إطلالتهم من بوابة جهنم.

انتقل بنا المؤلف فى مسرحية "يا عنترة" لحدث آخر لبطل آخر هو " عنترة " وسيرة عنترة من السير الشعبية التى حظيت بقبول شعبى لأنها تعكس سيرة بطل مغوار، رغم ما حققه من انتصارات فإنه دائمًا ما يشعر بالنقص لأنه دائم البحث عن حريته، فهو فى خانة العبيد، وإن كانت بطولاته تؤكد فروسيته وبالتالى فالإشكالية عند عنترة هى بحثه عن أصله.

ولكن سقطة عنترة من وجهة نظر المسرحية سببها غياب الشعب فى كل حكاية، وتُجيب المسرحية – وهنا لمحة مهمة للواقع السياسى الحالى – عن غياب الشعب، فهو غارق فى مشاكل وهموم أبعدته عن التفكير فى أى تغيير أو حتى مجرد المشاركة فيه.

الخامس: تانى.. من هنا هنسافر مع الحواديت...

تبحر سفينتنا فى عالم الحواديت.. ترجع وف شباكها معانى.. وأدور أنا تايه... ما بين الكلمة وصداها... والباقى جوه المتاهة خلونا فى الطقاطيق... نضحك نهاتى نغنى... لحد الحظ ما يواتى هتقولوا ايه أمال... على يقول الناس..

طب يا على قل لى.. قل يا زيبق يا مصرى... ركبتش الأتوبيس... يا سيدى اسمع...

(يستدير إلى المشاهدين)

يقول الواحد منهم دون أن ينطق....

جسدى مهان مهان... تلطمه بعد الحشر مهانات شتى...

يقول الواحد منهم دون أن ينطق.. روحى مهانة... مهانة... عقلى مهان مهان.. فى

الكلمات المكرورة وفى الطقوس المكرورة... وفى اليوم والمشبوح على شمس جوفاء..

وأنا.. وأنا الضعيف المهان فى العصر ده...

إيه اللى حقدر أعمله... خلونا فى الطقاطيق... على ما كملش..."ص٧"

يسرى الجندى من خلال مسرحيتيه "الهلالية"، و "ياعنترة" أعاد بناء أحداث السيرة ومنحها أبعادًا سياسية وفلسفية ونفسية، وذلك من خلال رفع مستوى الشخصيات والأحداث ليُحملها من فكره أقصى ما تحتمله السيرة، فهو على سبيل المثال يوحد أبناء السيرة نحو هدف سام هو إنقاذ القبيلة من القحط "[١٠].

فقد بدأت مسرحية الهلالية بإدانة أبطال السيرة الهلالية وأنهم يستحقون مكانتهم فى جهنم التى شكلها لهم مع الاقتباس من القرآن الكريم، وكانت نهاية المدخل قصة الغراب الذى قتل أخاه ثم بحث بعد ذلك عن كيفية دفنه وكأن هذه هى التيمة التى يريدها المؤلف طوال المسرحية؛ هى فكرة الصراع الفردى الذى يؤدى دائمًا لقتل كل من يتعارض مع المصلحة الفردية ولو كان أخًا، وهذا اسقاط للعلاقة العربية فهم يتسارعون حول كراسى الحكم متجاهلين صالح الشعب، وبذلك تكون المسرحية وقد ظفت دور النبوءة بمولد البطل، فديوان جهنم هو نبوءة بمولد الهلالى.

الثلاثة: (فى هلع) غراب.... غراب.... غراب

ق٢: كانت البداية غراب... نبش فى الأرض دل قابيل. إزاى يدفن هابيل

ق٣: نفس الغراب... بدأت الحكاية أبى زيد الهلالى معاه.

الثلاثة: فلنبدأ بالغراب. "ص١٨".

بدأ المؤلف المشهد بميلاد أبى زيد وهى " نقطة الاختيار الدرامى التى بدأ المؤلف منها ليدير وقائع المسرحية وفقًا لرؤيته ومنظوره السياسى والفلسفى "[١١]، وهذه البداية إلى جانب أنها تحدد العلاقة بين الشخصيات وتهيئ الجمهور للمسرحية إلا أنها أيضًا تحدد نقطة صراع مهمة فى حياة أبى زيد الهلالى الذى يريد مساعدة قومه رغم موقفهم منه، وتطرح المسرحية منذ البداية فكرة البطل الفرد الذى يحتمى الناس فيه دائمًا.

أبو زيد: ما بالك يا نجد

قلبك الحانى يتشقق عطشًا

يتهاوى كل شيء ترابًا...

الجدب خسيس.

من لى به وحشًا أقتله

ق٢ , ١: أدركنا يا هلالى.... يا ملاذ الناس

فالقحط شديد..... الجدب شديد. "ص٣١".

وقد استعار الجندى من سيرة عنترة أبطالها (عنترة – شيبوب – عبلة – شداد – زهير – عمارة –....) ليؤكد الصراع داخل عنترة، وأضافت المسرحية ما أغفلته السيرة وهو دور العبيد الذين عكس المؤلف على لسانهم فلسفته هو عن عصره، فهم ليسوا عبيد هذه الفترة فقط، ولكنهم جاؤوا من كل زمان ومكان، فقد أضاف الجندى دور العبيد بشكل فعال ليُسقط من خلالهم الغياب الحقيقى للحرية الحقيقية على المستوى السياسى.. فإذا وجدت الحرية لغابت كلمة " عبد "، فإذا كانت السيرة انعكاس لأحلام الناس وواقعهم، فإن المسرح أداة لتوجيه الناس لتغيير هذا الواقع.

العبيد:.....

لكن للعلم فمنا نحن عبيد السادة.. من يعرف أحلام فلاسفة اليونان وقوانين الرومان... وكثيرًا مما غناه الإنسان.. منا أيضًا.... من يعرف كلمات ليسوع...

إذ أنا من كل بقاع الأرض أتينا..

وكذلك لن نخفى عنكم.. أنا منتظرون لشيء آخر... كلمات أخرى." ص ١١ "

وهل تغيرت الكلمات، فالقضية بدأت منذ بدأ عنترة يبحث عن الخلاص الفردى بخدمة السادة والدفاع عنهم تخييلًا منه أن السادة ممكن أن يقبلوه وسطهم.

بينما يشتد الصراع حول هذه القضية داخل عنترة عند مواجهته بالحبشى ذلك العبد الذى فهم القضية منذ البداية، فعنترة عندما بحث عن خلاصه فقط بعيدًا عن مجتمع العبيد أصبح عنترة الكلب لا عنترة العبد، وأصبحت صداقته لا تهم أحدًا من العبيد.

العبيد: ويحك يا عنترة العبد... قد كان رفيقًا يومًا... منا.. لكن مذ أعطوه

السيف... اختلط عليه الأمر...وتغير طعم عذابه..

ولذا..ما شأن عبيد موتى به... نحن هنا نرقب عن بعد." ص٢٠ " .

ويصبح عنترة فى مواجهة عالمين " يقف حائرًا بينهم صراعه النفسى، وتجاهل عالمه لوجوده بينهم .

ويكتشف عنترة أمام شيبوب أن المشكلة أن هناك قيودًا كثيرة فى عنقه، وليست فقط فكرة البحث عن الأصل، وإن كان شيبوب يعكس شكلًا متفلسفًا من العبودية ويطلب من عنترة البحث عن الممكن مع السادة، لا البحث عن المستحيل، فليتعامل معهم بقدر حاجتهم إليه، لكن مشكلة عنترة أكبر.

عنترة:

اسمى قيد فى عنقى... لونى اسمى نفسى...

ما أفدح هذى الأغلال...!

أغلال... أغلال... أغلال...

نمضى وصليل الأغلال يجلجل..

يملأ صحراء حياتك يا عنتر..

من أعطى العالم هذا الحق ليشقينى..." ص ٣٥ "

ومع تعدد القيود التى تكاثرت على عنترةٍ توالت الأحداث فى المسرحية إلى أن اعترف شداد بأبوته له تحت ضغط الحاجة الماسة لفروسية عنترةٍ رضخ عنترة تحت هذا الاعترافٍ وعاد مرة أخرى للدفاع عن عبس وحماية السادة بعد أن اتخذ قرار بالا يدافع عنهم ثانية لعدم اعترافهم به كسيد مثلهمٍ هؤلاء السادة الذين يأبون دائمًا أن يتصعد العبد من مرتبة العبد لمرتبة السيد. فقد فكر بمنطق قانون السادة فى قتل كل العبيد انتقامًا من تحرر عنترة، وتخيل أن العبد الحبشى سيساعده فى ذلكٍ ولكن الحبشى كان من أكثر العبيد فهمًا للموقف فرضى أن يكون عبدًا على أن يكون كلبًا يخدم السادة على حساب أبناء طبقته.

الحبشى : لا يا مولاى..

عمارة: أو تعصانى ؟!

الحبشي: إن شئت فخذ سيفك واقتلهم أنت.

لكن فلتعلم أنى سوف أحذرهم.

عمارة: أو تجرؤ يا هذا النجس الملعون...

الحبشي: من فينا النجس الملعون !

رجل حر وأمير...

يقف على الملأ ويلقى كلمات ضخمة... ناصعة بيضاء ويدافع عن شرف الأجداد وكل نبيل لكن لو خيرت أنا لقتلك أنت... " ص ٩٠".

وبهذا المنطق الذى نطق به الحبشى العبد يؤكد منطق السادة الذين يقولون دونما فعل يتعارض مع سيادتهم ومن هنا كانت النتيجة الطبيعة لمن أراد الخلاص –منفردًا– كعنترة القتل بعدما تغيرت القبيلة وهاجر منها من هاجر.

بينما ينتهى القسم الأول من مسرحية الهلالية بحسم الصراع بين بطلى السيرة أبو زيد الهلالى زعيم بنى هلال، ودياب بطل الزغابة، حيث يحدد دياب من خلال حواره مع أبى زيد أن كل بطولة لها ثمن.

دياب: يا هلالى كل شىء بثمن. لك أيضًا ثمن ترجوه.

أبو زيد: أى ثمن. لا يحتمل عذاب الناس مساومتك.

دياب: لا يا هلالى كل شىء بثمن. لك أيضًا ثمن ترجوه أن تسعد أنت بحلمك يتحقق. تعطى للعالم وجهًا آخر... وتسويه وتغير من خلقتهم فيه، لكنى أصغر شأنًا من هذا. أنا أطلب ثمنًا محسوسًا ما أختار لنفسى من القصور والضياع والسطوة. " ص ٤٧".

"إن الوعى بالتراث لا تصبح له فاعلية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر " [١٢]"، وبهذه الجدلية بين التراث والفن حاولت المسرحية مناقشة إشكالية الحرية التى طالما يشكو منها الإنسان المصرى، والجانب الآخر هو التدخل الخارجى فى السياسة الداخلية للبلاد التى يمثلها

المنذر، ولكن المسرحية أنهت أحداثها بنهاية تمثل إشكالية جديدة ، فمن المحتمل أن تُقرأ على أن هناك أملًا بميلاد ابن عنترة، وهذا التأويل يحمل إشكالية جديدة وهى كيف يكون هناك أمل ومازالت أفكار القبيلة وقوانينها كما هى... و قراءة أخرى تقول إنه لا أمل فالجيل الجديد يحمل نفس لعنة الجيل القديم والوضع بحاجة لحدوث ثورة، وأثارت المسرحية فى نهاية القسم الأول مواجهة مع الجمهور فى اختيار النهاية فمن اكتفى بزواج عنترة من عبلة وثبوت نسبه لشداد فليكتف وهذا ما وقفت عنده السيرة، أما من لم يكتف بذلك فلينظر نهاية جديدة، وهذا ما أتاح للمؤلف الفرصه لطرح فكرة غياب الحريات والتناقض الشديد فى الأفكار، وتعدد أوجه العبودية.

استطاعت المسرحية أن توظف عنصر النبوءة التى تستخدمها السيرة فى التنبؤ بمستقبل البطل، فالمسرحية تناولتها من خلال الكاهن الذى يحذر من وجود عنترة؛ لأن وجوده يهدد نظام الكون القائم على ثنائية السيد والعبد.

وبدأ القسم الثانى من مسرحية الهلالية بالتغريبة وهجرة بنى هلال، وبدأها المؤلف بحوار بين الأقنعة الثلاثة حول فكرة الحرب وأسبابها، بل وأسباب الصراع بين البشر الذى يكون فى أغلب الأحيان بلا سبب مقنع غير الصراع لمجرد الصراع. ورحلة التغريبة هذه حملت معها " رحلة الضعف البشرى الذى كان لا بد أن ينتهى بالجماعة، أية جماعة فى هذا الاختيار للهلاك... لقد كان الضعف يتحدد قبل كل شىء فى الأفراد الذين تولوا قيادة التشكيل الجماعى للقبيلة المغامرة [١٣]

استخدم المؤلف الأمثال الشعبية بشكل ساخر ليعكس لنا أهم مشكلة فى عالم القائد على المستوى السياسى وهى الفردية فى الحكم ومحاولة الانفراد به حتى ولو ادعى القائد البطولة والتضحية من أجل المجموع.

ق١: أنا أحتج

ق٢: نحن أمراء القبائل. من كنا نقود

ق٣: أتسوى بيننا وبين الناس..

ق١: أبو نكلة على أبو قرشين

ق٢: لما أنا أمير و أنت أمير. مين يسوق الحمير

ق٣: واللى مالوش كبير.. يشترى له كبير. " ص ٥٥ "

ومنذ البداية والمسرحية تحاول التأكيد على قضيتين "القضية الأولى هى الصراع بين القادة والأفراد المتميزين، كما حدث فى قبيلة بنى هلال، الأمر الذى أدى إلى تلك النهاية المأساوية، والقضية الثانية هى فردية الحاكم وانفصاله عن الشعب، وقوته الفارغة التى لم تعتمد على شعبه، وإنما على جهاز دولته الذى انهار، كما حدث فى مملكة الزناتي"[١٤] ويعتمد المؤلف فى تأكيد هذا الصراع المكثف على قوتين هما الهلالية والزناتية، والصراع داخل كل قبيلة على حدة ببعض تقنيات المسرح السياسى كالتغريب بين الأحداث الحقيقية للسيرة وما يريده المؤلف، واللقطات السريعة التى تساعد على كسر الإيهام، " ولقد كانت التناقضات بين القادة أكثر من الرغبة فى الفتح والتعمير، إذ كان أول هذه التنقاضات وأهمها، على الإطلاق ضياع الجموع تحت حكم الفرد "[١٥] وينتهى الجزء الأول من التغريبة بالمواجهة الدامية بين الزناتى تلك القوة المهولة وبين بنى هلال والصراع بين المحاربين وبين نبوءة الرمل أن من يقتل الزناتى هو دياب فقط وبعد صراع مرير يخرج دياب للزناتى ويقتله ولم تنته المأساة بقتل الزناتى، بل تبدأ بسيادة دياب وما أذاقه للهلالية من عذاب وتسلط وانفراد فى الحكم.

ق١: ليس الحدث الهائل أن قتل الزناتى

ق٢: لكن الهول بعينه أن قاتله دياب

ق٣: قطع من الليل تأتى هائلة

ق١: كابوس يأتى من الجهات الأربع.

ق٢: أى حد يا هلالى لكل كلماتك العظام." ص ٧٢"

فالقضية المحورية التى تدور حولها المسرحية هى الفردية " فدياب يلخص القضية برمتها، فيقول وهو يرفع سيفه فى وجه أبوزيد: (لا نجاة بغير هذا. نتقاتل من يبقى منا يقود. وغير هذا مستحيل) ""ص٨٨"، ويأتى المؤلف بشخصية مرعى التى تحمل ما تحمل من صراع داخلها فهو ترك سعدى التى ضحت بكل شىء من أجله، ولكنه لم

يتركها عن خسة منه، ولكنه الشخص الحالم الذى يرى فى أبو زيد المثالية الناقصة فقد ترك حلمه لدياب ، لكن أبا زيد كغيره يبحث عن الحلم وحده بعيدًا عن الجموع لذلك قتله دياب لأنه فشل فى تحديد قوة خصمة ومعرفة قدر من يسعى من أجلهم، ويقتل مرعى دياب تلك الشخصية التى كان يخاف منها دياب، وكأنها الشخصية الواعية التى عرفت الحقيقة، وهى أن القضية قضية الجموع ليست قضية الأفراد، وإن ظل مرعى حبيس حلمه وفلسفته فهو أيضًا قتل دياب دونما محاولة منه لإيقاظ الجموع الغافلة عن قضيتها المعتمدة دائمًا على من يقودها ويخلصها ممن ظلمها.

دياب: (وهو يتهاوى ببطء شديد ومقاومة)

أنت إذًا. كنت أخشاك وأنتظرك لا أعرف لم ؟

لكن لا. ليس هناك جديد. لا شىء هناك فى تلك اللحظة لا أعرف غير أنى كنت متعبًا. وانتهت الضوضاء.

مرعي: والآن. لم يبق إلاى. حصاد الرحلة دون جواب. " ص٩٠ "

والمسرحية بتلك النهاية الفلسفية المفتوحة على لسان مرعى تحاول إيقاظ فكر القارئ / المشاهد لكيفية اختيار مرعى للبداية، حاولت مسرحية " يا عنترة " و" الهلالية " من خلال استخدام السيرة مناقشة قضايا مهمة منها " غياب الديمقراطية الذى أدى بطبعه لغياب الحريات، وتغيب الشعب أدى إلى ديكتاتورية الحاكم، فالصراع لم يعد بين الخير المطلق والشر المطلق كما هو موجود فى السيرة بينما هو صراع إنسانى يهدف لإثارة ذهن المشاهد / القارئ لمناقشة واقعه على المستوى الاجتماعى والسياسى.

- **فن الأراجوز:**

يتميز فن الأراجوز بالطابع الساخر وهو يشبه النظرة الانتقادية التى تسيطر على المسرح السياسى، وفنون الفرجة وعلى رأسها فن الأراجوز لسان معبر عن حال الناس واحتياجاتهم، وحاول المسرح أن يوظف مثل هذه الفنون ليصل إلى الناس من خلال مناقشة مشاكلهم ومن هذه الأعمال مسرحية " البعض يأكلونها والعة " فشخصية مقدم البرامج تشبه شخصية الأراجوز من نواحى عديدة أهمها النقد اللاذع لمتناقضات الحياة

على كل المستويات: السياسية والاجتماعية، فالمسرحية تبدأ ومقدم البرامج يسخر من نفسه وكأنها افتتاحية للمسرحية التى تؤكد ضياع قيمة المواطن العادى.

مقدم البرامج:.....

مضطر أرد عليه... لأنه ممكن يقطع عيشى... ويفصلنى من العمل... البطالة مش ناقصانى... ميحلاش له يطلبنى إلا وأنا فى التواليت... أو فى غرف النوم.. يحب يكلمنى فى اللحظات الحرجة... إمبارح مثلًا كنت مزنوق فى الحمام... أصر يكلمنى نص ساعة.. وأنا خايف يسمع أصوات متعجبوش... ومن يومين طلبنى بعد نص الليل... وقطع اندماجى... ومن ساعتها المدام مخصمانى.. هو إحنا ناقصين مقاطعة ؟ (١٦)

وكان الأراجوز " لسانًا معبرًا عن حياة الشعب المصرى، معبرا عن أفكاره وأذواقه واتجاهاته الفكرية فى انتقاد الأوضاع، كان يتناول الطبقات الحاكمة بالنقد والتجريح والسخرية بالتلميح والتصريح "(١٧).

وناقشت مسرحية " البعض يأكلونها والعة " من خلال النفاق الوظيفى الذى يؤدى فى النهاية لضياع الهيئة المنوط بها النقد وتقييد الحادثة تحت اسم هذا المجرم المتكرر فى كل قضية وهو الماس الكهربائى.

مقدم البرامج: واحد مفيش غيره... اللى ياما حرق مصانع ومخازن ومتاحف ومسارح... واحد مفيش غيره.. لازم يعاقب بشدة. اقبضوا عليه فورا.

الجميع " (فى صوت واحد) مين هو ؟

مقدم البرامج: الماس الكهربائى. " ص ١٤٦"

وبالتالى فالأصل فى الأراجوز " السخرية من كل متناقضات المجتمع وفى بعض الأحيان من قيمه السائدة، والأراجوز شخصية فضولية دائمة التدخل فيما لا يعنيها ودائمًا ما تؤكد " فهلوتها " وشطارتها – أمام الشخوص الأخرى "(١٨).

وعالجت مسرحية " البعض يأكلونها والعة " من خلال العديد من اللوحات على رأسها الفن المسرحى وانكساره أمام هيمنة رأس المال من خلال شخصية الأستاذ المخرج الذى ينادى بمبادئ انهارت بسرعة أمام العرض المالى المغرى الذى عرضه عليه المنتج

الجاهل الذى لا يملك سوى المال، وانهيار القيمة العلمية متجسدة فى المبعوث العائد من الخارج حاملًا رسالة دكتوراه فى التنظيم والإدارة أمام اللامبالاة التى خلقتها هيمنة رأس المال، وهناك لوحة المناضل الفلسطينى الذى ينادى بتحرير الأرض فى الجرائد ويشحذ همم الشباب وهو لا يتعدى صورة العربيد زير النساء، فضاعت معالم القضية أمام فم معشوقته ونهديها وهكذا، وصورة ضياع القطاع العام أمام هيمنة الخصصة والقطاع الخاص، ونتج عن ذلك أن السلع المدعمة تباع للبيه المليونير، ويُحرم منها المواطن العادى، وينتهى الأمر بالمواطن لأن يتمنى أن يجد علبة كبريت ليحرق نفسه تخلصًا من هذا الظلم.

أحد الأهالي: (مادًّا يده كالشحاذين) محتاج ونفسى اشترى بفلوسى.

القطاع الخاص: يا سيدى قلنا مفيش.. قلنا يا سيدى مفيش... مفيش قلنا يا سيدى.

أحد الأهالي: طب علبة كبريت أولع فى روحى. " ص ١٨٤ "

وتجسد شخصية الأراجوز الشخصية المصرية فهو " الإنسان الفقير المنشأ الأمى... الأخرق والخشن.. وكثيرًا ما يقع فى مواقف صعبة ومع ذلك فهو لا يفقد الإحساس بالنكتة أبدًا[١٩].

وتناقش المسرحية ذلك من خلال حوار بين الزوج والزوجة يؤكدان من خلاله أزمة المواصلات التى يعانى منها المواطن لدرجة أنه كلما هم بالخروج يودع أهله.

الزوجة: مع السلامة يا حبيبى.

مقدم البرامج: الوداع يا حبيبتى.

الزوجة: حتفضل كل يوم كدة وأنت رايح تركب الأتوبيس تقول لى الوداع.

مقدم البرامج: (متأثرًا) إذا مارجعتش أبقى مت شهيد.

الزوجة: روح ترجع منصورمن شغلك. ترجع قاعد على كرسى. ربنا يوقفلك أتوبيس فاضى.

مقدم البرامج: وصيتك العيال.. لما يكبروا قولى لهم أبوكم كافح كتير علشان تلقوا أتوبيس فاضى. كلما جلستم على كرسى فاضى اذكرونى.. كلما وقف أتوبيس فى محطة

أذكرونى.. كلما أعطاكم الكمسارى الباقى اذكرونى.. أذكرونى بين المحطات.. هاتى الدرع. " ص ١٩٦"

وتنتهى المسرحية بعد عرض كل هذه الصور الانتقادية إلى التوجيه المباشر للجمهور بهدف إيقاظه للتفكر فى كل المتناقضات المحيطة به.

مقدم البرامج: يا جماعة بلاش نكد.. عايزين نهاية سعيدة.. كان قصدنا نضحكهم.. نسليهم.. كنا بنلعب.. بنقلد.

الصوت: اللعب له حدود. مارضيتش أوقف العرض.. لأننا ناس ديمقراطيين. كلكم متحولين للتحقيق.

مقدم البرامج: حيحققوا معايا بمنتهى الديمقراطية.

الصوت: اعترف إنك غلطان.

مقدم البرامج: الصح إننا نلعب بدون خوف.. ونقول بدون خوف.. (ثم مشيرًا إلى الجمهور) والصح أنكم تضحكوا وتحلموا.. بدون خوف. "ص ٢٠١"

- **المحبظاتية وفن السامر:**

هناك فن السامر الذى يتوفر فيه الكثير من عناصر الدراما الحديثة " المكان "جرن أو ساحة "، إضاءة " كلبات أو مشاعل "، إكسسورات، وملابس، مكياج " الدقيق وهباب الحلل، والمسرحية تقوم من الناحية الأساسية على الارتجال " [٢٠] وشكل شاعر الربابة أو الراوي" يمثل عندنا قصة الممثل الفرد أمام مسرح جماهيرى، أو المؤدى الواحد لنص يقوم على أفراد عديدين وعلى شخصيات متابينة، ويتزاوج ما بين السرد والأداء والتقمص والغناء " "[٢١] " اعتمد أبو العلا السلامونى اعتمادًا مركزيًّا على مسرح السامر ومسرح المحبظين بوجه خاص، فضلا عن موتيفات فنية أخرى عديدة نابعة من روح الظواهر التراثية كخيال الظل والتقاليد الشعبية المرتبطة بالمناسبات اليومية والدينية أو الاجتماعية " [٢٢]"

و المحبظاتية هى إحدى الفرق الجوالة التى عُرفت أيام المماليك وكانت هذه الفرقة تشارك فى مناسبات كالزواج وحفل الختان وغيرها من مناسبات المصريين، ولجأ إليها أبو

العلا السلامونى فى مسرحيته " مآذن المحروسة " تقنية مسرحية لتوعية الجمهور بتاريخه السياسى والظلم الذى تعرض له، فقد احتوى نص " مآذن المحروسة على كل عناصر المسرح الشامل: الممثلين الجوالين والمرتجلين من المداحين والطبالين والزمارين والغوازى والدراويش والمجاورين والأجانب من مماليك وفرنسيس " [٢٣]

وتمكنت المسرحية بالتوازى مع مجاورى الأزهر من إيقاظ الجمهور ومشاركته فى تحرير نفسه، وهذا ما يصبو إليه المسرح السياسى على أرض الواقع.

تتخذ مسرحية " مآذن المحروسة " من فكرة المسرح داخل المسرح ستارًا لها لتناقش واقعها بالتوازى مع الرجوع لحوادث تاريخية سياسية، ومن الخطوط المتوازية التى تقوم عليها المسرحية خط الدين متمثلًا بطلبة الأزهر الثوريين إلى جانب الفن المتمثل فى فرقة المحبظاتية، وشخصية زوبة الثائرة على واقعها، ووجودها ودخول الأزهريين فى العرض أدى إلى تثوير التاريخ حتى وصلت المسرحية للثورة على نابليون وجيشه وبرتلمى وزبانيته، ووصلت المسرحية بذلك لفكرتها وهى أن قرار الاستقلال هو قرار الشعب.

اختارت المسرحية فرقة المحبظين لتكون مدخلًا للمسرحية وتهيئة الجمهور للثورة على فكرة التدين وصولًا للحكم وهى الحيلة التى يعتمد عليها كل حاكم يأتى لمصر ليمارس سلطته على الشعب، ومن خلال فرقة المحبظين تستطيع المسرحية مخاطبة الفئة البسيطة من الشعب، واختيار زوبة كشخصية ثورية فى المسرحية ربطت بين الخيطين خيط زوبة التى تعلم صراع شباب الفرقة على حبها فاستغلت ذلك لتجعلهم كنابليون حتى يستطيعوا مواجهته وبين خط مشايخ الأزهر ويمثلهم أحمد ليصل بالشعب لمواجهة نابليون، فالشخصيتان الثوريتان فى المسرحية هما زوبة، وأحمد أحد طلبة الأزهر.

زوبة: أنا فعلا مجنونة يا على يا كاكا... إيه رأيك بقى....

على كاكا: ما إنتى حا تجنننى معاك يا بنت الحلال...

زوبة: يا ريت... أنا عاوزة واحد مجنون.... فى دماغة حاجات أكبر م العالم ده كله..

على كاكا: فهمت قصدك إيه بس...؟

زوبة: يوم ما تفهم نفسى أتجوز حاجة كبيرة زى سارى عسكر نابليون.... حاتفهم أنا دماغى شكلها أيه[٢٤].

ونجحت زوبة أن تعلن ثورتها على أوضاعها، وساهمت فى أن تحث أعضاء فرقتها على التشخيص لكل الشخصيات حتى شخصية نابليون وإن كان فى ذلك خطر عليهم، والمسرحية عكست من خلال فرقة المحبظاتية وتكنيك المسرح داخل المسرح فكرة إيقاظ الجموع حيث إنهم القوة التى لا تُقهر حتى ولو كان المقابل نابليون بعساكره والأتراك بعنجهيتهم وظلمهم.

زوبة: لو جيتوا للحق... الملعوب ده كان عاجبنى بشكل... يا سلام... أول مرة الواحد يحس أنه غلب الجيش الفرنساوى وغلب سارى عسكر نابليون... كدة ولا لأ يا سعدون."ص ٦٦"

وبالتشخيص الذى ساعد زوبة على الاندماج فيه من قبل أعضاء الفرقة حتى وصلوا لتشخيص شخصية نابليون، وحواره مع الشيخ الشرقاوى، وتصل المقابلة بين الشرقاوى ونابليون لذروة الحدث حيث يريد نابليون أن يتبرك الشرقاوى بالعلم الفرنسى فيرفض الشرقاوى ويتفاعل الجمهور ويهمون بتمزيق العلم وضرب الشخص الذى يجسد نابليون، وهو على كاكا ولم يؤثر التشخيص فى الجمهور فقط بينما على كاكا نفسه يشعر بحماس شديد لتكملة دوره فهو الآخر تحول لشخصية ثورية.

على كاكا: ما يهمنيش... الدور ده هاقعد على الخاذوق و أنا رأضى ومبسوط.. حتى لو علقونى على باب زويلة. " " ص٦٧"

أما شخصية أحمد فهو من مجاورى الأزهر المتنويرين، يدرك تمامًا أهمية الفن ودوره المؤثر، وهو الشخصية حاملة الرأى، فهو يُدرك أنه يتعامل مع شخصية متنورة وبارعة فى السياسة وهى شخصية نابليون ونجح من خلال قيامه بأدوار الشخصيات الثورية أن يُدخل نابليون نفسه فى التشخيص فبتشخيص شخصية الإسكندر الأكبر، وتعريته أمام الجمهور حتى يلغى المسافة بين سارى عسكر نابليون وبين الشعب البسيط مما شجع الشعب من الانقضاض على نابليون ملتحمين مع الثورة التى يقوم بها الأزهر.

نابليون: لا شك نسيتم أو أنسيتم ماذا أكون... لا بأس.. ولسوف أذكركم يا سادة

من هو هذا القائد نابليون... (متقدمًا) الآن ساشخص معكم دور الإسكندر حين تلقى بركات الرب آمون من الكهنة... هذا ما سوف يكون إذا ما جاءت فتوى مشيخة الأزهر... فترى ماذا سيكون اذن موقفكم نحو الناس إذا ما جاءت تلك الفتوى بالإيجاب وأنتم تعترضون..؟

أحمد: هذا إن جاءتك الفتوى أصلًا يا سارى عسكر نابليون

نابليون: الفتوى آتية طوعًا أو كرهًا يا سادة.. هذا أمر مفروغ منه.. لكنى لست أفاخر بالفتوى رغما عنكم... بل إنى أسعى أن أرضيكم إرضاء لا يجرح إحساسًا فيكم... ولذلك أنصحكم بأداء الدور حتى إن كنتم تعترضون... ما يعنينى هو شكل الفتوى لا المضمون..

أحمد: كلا يا سارى عسكر نابليون... فلتعرف أنا لسنا كما تعتقد رجالات للدين.. ما نحن سوى علماء الدين... شتان إذن ما بين المفهومين.. الدين لدينا لا يعرف كهانا أو كهنوت.. وكذلك لسنا اتباعًا أو عملاء للسلطة والسلطان.. ما نحن سوى المثل العليا والقدوة والأسوة والضوء الساطع لينير الدرب المظلم لمسيرة تاريخ الإنسان.. هذا هو نحن إذن يا سارى عسكر نابليون أتراك فهمت الآن من نحن نكون..؟

نابليون: وإذن قد أعلنتم ضدى العصيان..

أحمد: إنا لانخشى إلا الله. "ص٩٩"

استخدمت المسرحية أيضًا تقنية المسرح الاحتفالى الذى أدى بالجمهور للمشاركة فى كتابة تاريخه الجديد رغبة منه فى إيقاظ الجمهور الحقيقى لا جمهور المسرحية فقط، ويقسم أبو العلا السلامونى مسرحيته بشكل مختلف عن التقسيم التقليدى فمسرحية مآذن المحروسة يقسمها إلى تمهيد وبداية السهرة ونهاية السهرة بينما فى رسم شخصياتها فقد اهتم ببنائها وتطورها كالبناء الدرامى التقليدى ورسم الشخصيات بهذا الشكل أدى لرفع وتطور الصراع والحدث، فقد استخدمت مسرحية مآذن المحروسة أحد العروض الشعبية التى كان لها دورًا مهمًّا فى وقتها ليناقش من خلالها مشاكل عصره ، فقد حاولت المسرحية التوظيف الواعى لأسس المسرح الشعبى، أما بالنسبة لتطور الحدث من خلال الاستخدام الجيد للموروث الشعبى فقد بدأت المسرحية بحوار بين المحبظاتية كبداية

للمسرحية ثم يدخل برتلمى الكتخدا ليعلن حفلة يحضرها نابليون ويريد أن يشترك المحبظاتية فى هذه الحفلة و الحوار بين بارتلمى وسعدون فيه اسقاط على علاقة الشعب المصرى ببعضه.

سعدون: شوف يا جناب الكتخدا... حاكم احنا يا محبظاتية وحشين فى بعض...آه... كل واحد فينا يقول ياللا نفسى.... وعشان كده... من يوم جنابك ما بلغتنى أن سارى عسكر عاوز حفلة تحبيظ.. وعينك ما تشوف الا النور.."ص٣٢"

وهذا هو المدخل الذى ارادته المسرحية وهو لفت انتباه واثارة الجموع كى يكونوا يدًا واحدة من خلال طرح مشكلة الحرية والمواجهة المباشرة مع عدو مغتصب، وقد حدد الشيخ محمد مسبقًا حكمًا على المصريين عمومًا أنه لا أحد يقبل شخص مغتصب لأرضه وبالتالى حريته، واختارت المسرحية فترة تاريخية موفقة وهى فترة حكم نابليون.

سعدون: شوف يا شيخ أحمد.. سارى عسكر الفرنسى عاوز المحبظاتية بتوعنا يحبظوا اللى هوه عاوزه... يعنى بالعربى كده.. منشور فرنساوى علينا ننفذه.. ونلمعه ونهيظاه قدام الناس.. وتخللى نفسهم تتفتح له...

محمد: حتى لو عمل البدع يا سعدون... مافيش مصرى نفسه تتفتح لواحد جاى يغتصب أرضه ويحتل بلده... " ص ٣٢ "

استخدمت المسرحية تيمة الفن والدين لتحشد من التاريخ ما يؤكد فكرتها، ويطور الحدث، فمن حكايات التاريخ التى تؤكد خيانة المحتل حتى لبعضهم البعض هو ملعوب الهروب الكبيرأ فالمسرحية كثفت أحداثها بمنتهى الخفة من عهد المماليك حتى تاريخ الثورة الفرنسية حاشدة كل الحكايات التى تُحرك الشعب لتحرير نفسه.

سعدون: مفهوم يا جناب الكتخدا... (للجماهير للا) الآن يا سادة يا كرام... نقدم لكم ملعوب الهروب الكبير.. يحبظه لكم المحبظاتى المعروف على كاكا.. فى دور الوالى العثمانلى... " ص٤٢"

ومن الحكايات التى أدخلها المؤلف داخل ملاعيب المحبظاتية " مقابلة الشيوخ للوالى العثمانى ورفض نياشين نابليون وتعليماته ورسم كثير من العوائد المصرية الدينية مثل شروط الزواج ومنع الخمر وعملية الطهور وحكاية محمد كريم وموقفه النضالى ثم

الهبوط إلى الإسكندر الأكبر فى قاع التاريخ حتى تنتهى اللعبة بالصعود ثانية إلى الثورة ضد المستعمر فى هذا الوقت "[٢٥]

استخدام المسرحية لتقنية من تقنيات الفن الشعبى وهى فرقة المحبظين مكنها من الوصول إلى ذهن البسطاء وتثيرهم بالطريقة التى يفهمونها ليفهموا الوضع السياسى حولهم ويقوموا بالدور المنوط بهم وهو الثورة على الوضع الحالى، وبالفعل اندمج عامة الناس مع الثوار وكانت ثورة على كل رموز الظلم من الإسكندر حتى نابليون ، والمسرحية بذلك تسقط على واقعها واقع السبعينيات والثمنينيات وانتشار المبررات الدينية لاستغلال الشعب من جديد، وكأن حال المسرحية يقول إنه لا بد من إحياء حقيقى للمفاهيم والقيم كقيمة الدين والفن وقيمة الشعوب نفسها، لأن واقع التاريخ المصرى فى كل ثوراته يؤكد أن الشعب له دوره المهم.

- **المسرح الطقسى وتوظيف الأسطورة:**

استخدم رأفت الدويرى التراث، والموروث الشعبى والاحتفالية الشعبية لخلق مسرح طقسى معتمدًا على أسطورة النماء فى مسرحيته " فطة بسبع ت رواح "أ" لقد راح الكاتب المعاصر يتلمس المسرح الشعبى لأنه كان فى الشرق العربى، فى الأصل، مسرحا متنقلا فى مختلف الربوع والبيئات والأسواق والتكايا، مركزًا على النقد السياسى والاجتماعى أكثر من نزعته النقدية فى التعبير الفنى"[٢٦]، وتناول يسرى الجندى فى مسرحيته "اليهودى التائه" اسطورة اليهودى التائه وهو شخصية خيالية وتحكى هذه الأسطورة أنه " كان إسكافيا يُدعى أحشويرش رأى المسيح يرتاح وهو يحمل صليبه إلى المكان الذى صلب فيه فى جبل الجلجلة ، فضربه و أخبره بقسوة بأن يسرع بالذهاب إلى موته فرد عليه بأنه سيقف ويرتاح أما اليهودى سيبقى حتى يرجع المسيح، فظل اليهودى يهيم فى الأرض منذ ذلك الحين بعد أن تاب وأصبح يتوق للموت " فقد وظفتها المسرحية إلى جانب الحكاية التاريخية لسرحان بشارة الذى أطلق رصاصاته على روبرت كيندى " لتؤكد أن الانتظار لا يؤدى إلى شىء، ولن تعود فلسطين بالانتظار، وهذا لأن المسيح الذى ينتظرون لن يأتى لأن هناك مسيحًا جديدًا، جميل الوجه يتحكم فى العالم كله وهذا المسيح هو المسيح الأمريكى مسيح العصر، وبهذه المكاشفة التى يصل لها سرحان بعد

حوارات طويلة يعرف أن الحل فى الثورة، بإيقاظ كل الجوعى فى كل الأرض وتنتهى المسرحية بنداء المسيح إلى كل الفقراء فى كل الأرض ليتحدوا حتى يطلقوا الرصاص على مسيح هذا العصر. بدأ هبوط اليهودى التائه بشكل أسطورى حيث هبط مع الزوابع (بصوت مرتفع وضاحكا) خادمكم المطيع أيها السيدات والسادة....

مع الزوابع آتى... مع الزوابع أرحل... " ص٣٩"

غيرت المسرحية فى الأسطورة بعض التغييرات حيث جعلت من اليهودى التائه حارسًا لباب العدل فى القدس، ثم بعد ذلك المسرحية وظفت الأسطورة المتمثلة فى شخص إسحاق القديم فى انتقاد المحاكمة، فهو يقوم بكشف هذه المحكمة فهى بلا قاض، فكيف تُسمى محكمة العدل؟!

إسحاق: هذه المحكمة معقدة بعض الشيء برغم طبيعتها المجهولة وذلك سادتى لعديد من الأسباب... أولها وكما ترون (يشير إلى منصة القضاء الخالية)

فإن المنصة خالية وكرسى القضاء بلا قاض.. وعليكم ألا تنتظروا مجيئه... فالقاضى لن يحضر وكرسى القضاء هذا الكرسى الفخم سيظل خاليًا... فلنقل إذن يا أعزائى أنها محكمة بلا قاض تبدأ... بلا قاض تنتهى." ص٤٣ "

قام إسحاق "اليهودى التائه" لإثارة الأسئلة حول سرحان ليصل سرحان لفكرة أن الحل الحقيقى لإعادة فلسطين هو الثورة، وأيضًا يوضح حقيقة بعض الشخصيات والحكايات التاريخية، وتنتهى قصة اليهودى التائه " اسحاق القديم " بفلسفته أن العالم لا يسع أكثر من دورين؛ فلأن المسيح الأمريكى ظهر فهنا يتحول لإسحاق الجديد المناسب للعصر.

إسحاق: قانون العالم لا يسمح إلا بدورين فى التاريخ كله... أحدهما هو دور الأبله هذا يا سرحان...

ومن يلعب هذا الدور من ينتظر حتى النهاية..

حتى نهاية القصة (ثم بسخرية فاقعة) حتى " تظلم الشمس "

آتيًا على سحاب السماء بقوة و مجد كثير "ص٧٣".

وإنهاء أسطورة "إسحاق القديم" بإسحاق الجديد والمواجهة بينه وبين مسيح العصر وصلت بسرحان لمعرفة حقيقة العالم الذى يعيشه، وليس سرحان فقط ولكن المتلقى أيضا، فالانتظار اتجاه سلبى لا يليق بفلسفة هذا العالم الذى يُقسم الخريطة العربية إلى أجزاء لكلٍ جزء، وبالطبع للمسيح الأمريكى وزبانيته النصيب الأكبر، فى هذا العالم الذى ينشغل فيه الملوك العرب بالخلافة والتسيد على باقى البلدان العربية مهما كان الثمن المدفوع... إذن فكما يرى إسحاق القديم الكل مسئول عن ضياع فلسطين، فهى إذن لن ترجع إلا بالثورة، ليس هذا فقط ولكن المسرحية استخدمت الأسطورة لتتخلص من فكرة إسرائيل القديمة منبع الرسل والأنبياء عدا محمد عليه الصلاة والسلام، وإسرائيل الصهيونية التى تدعى المسكنة والتعذيب من كل من حولها، وإنها فقط تبحث عن حقها فى الوجود، ولا تعترف أنها مغتصبة الوجود من شعب آخر وهو الشعب الفلسطينى، ووجود شخصية كشخصية إسحاق الثانى تشحذ الهمم للتخلص من هؤلاء المدعين وهذا أحد أغراض المسرح السياسى.

إسحاق الثاني: الرب شاهد على هذه البشرية الخاطئة المذنبة التى أولت اليهود صنوفا من العذاب والبلاء والحمق والعبودية.

الرب الهى شاهد على أن البشرية لم تخجل بما يكفى لما اقترفته فى حقنا لم تنحن بما يكفى من وطأة الذنب الفادح. " ص١٢٦ "

إسحاق الثانى، والمسيح الأمريكى يريدون تغيير الحقائق كما أن العالم الخارجى يريد تغيير واجهة العالم بحيث لا يوجد به سوى أمريكا و إسرائيل.

وتنتهى المسرحية – وقد استخدمت العديد من تقنيات المسرح السياسى كالأقنعة، والشخصيات القليلة واللجوء للأسطورة، واستخدام الكورس ومشاركة الجمهور فى الأحداث – بنهاية التسلط وبعث الخير من جديداً وهناك شخصية اليهودى التائه، وهى شخصية أسطورية استخدمتها المسرحية لتكون المرآة لسرحان حتى يرى حقيقة العالم حوله، وأن مثاليته وانتظاره السلبى لن يُحقق لفلسطين الاستقلال، ولكى يؤكد اسحاق القديم هذه الحقيقة لسرحان تخلص من ألعابه القديمة، وتخلص أيضًا من فكرة الانتظار لأنه عرف أن العالم الجديد أصبح له مسيح آخر هو المسيح الأمريكى، وتحول اسحاق

القديم لإسحاق آخر جديد مناسب للعصر الحالى، ومن خلال التوتر الذى خلقه الصراع بين اسحاق القديم، واسحاق الجديد ارتفع الصراع داخل سرحان وخاصة فى وجود ذات الرداء التى دخلت فى جدالية مع مسيح العصر، وكل هذا التجمع من الأحداث، أدى بسرحان لاتخاذ قراره بإطلاق الرصاص على روبرت كيندى، وبذلك تكون المسرحية استخدمت الشخصية الأسطورية بجانب شخصية ذات الرداء وهى شخصية خيالية من صنع الكاتب لتصل لنقطة صراع مهمة على الواقع الفعلى وهو انقاذ الجماهير من سُباتها العميق وانتظارها لمن يأتى كى يخلصهم من العدوان الصهيونى، ويحرر الأرض من مغتصبيها، والتوصل لحقيقة أن الثورة والحرب هى السبيل الوحيد لذلك، فاللجوء للأسطورة ليس بديلًا عن رؤية الواقع ولكنه "نوع من التجاور الذى يُدعم الآخر وتزاوج يقوم بالتخفيف عن نفسية هذا الإنسان الذى يعانى يوميًّا من عشرات المصاعب الحياتية التى قد تدفعه للجنون " [٢٧].

تقوم مسرحية " قطة بسبع تراوح " فى بنائها على الدراما الطقسية، تلك الدراما التى تعتمد على الطقوس المصرية، والطقس المعتمد عليه هنا هو عادات الفلاحات المصريات فى موسم الربيع، وحصاد القمح، وعمل عروسة من القمح وتعليقها فى المنزل من باب التبرُّك والرغبة فى زيادة الانتاج، متخذة موضوعًا لها أسطورة النماء والتجدد، وهى أسطورة إيزيس واوزوريس، وتقوم المسرحية حول ثلاث شخصيات "خضرة ومتقال وأبو الحكاوى" مقابل التسلط والتحكم "عنانى الحنش" وليست للشخصيات سمات مميزة، فالشخصيات نمطية تعتبر جزءًا من الحدث الذى يريد ايقاظ الجموع لخطر عنانى الحنش الذى يريد أن يأخذ منهم حتى فكرة التجدد والاستمرار متمثلة فى خضرة ومتقال، ويُضيع داخلهم الحلم متمثلًا فى شخصية أبو الحكاوى تلك الشخصية الأسطورية الآتية من عالم الحواديت ليُلقى مسئولية تجدد الخير على اثنين من الأحبة كل عام فى موعد الحصاد وهما هذا العام متقال وخضرة ليصبحا أبو الخير وأم الخير.

متقال: ها.. ها.. واخدها جد حواديت أبو الحكاوى ؟!!

خضرة: حواديت.

متقال:حواديت.. ها.. ها.. وأكيد بقالك عشر تيام ليلاتى ها.. ها وتحت ضى

القمر بتدعكى جسمك برعرع أيوب..ها..ها "[٢٨].

ورعرع أيوب نفسه نبات يستخدم كمعتقد شعبى؛ حيث يعتقد البسطاء أنهم ستصيبهم بركته كما حدث لنبى الله أيوب فرعرع أيوب هو النبات الذى لمس جسم نبى الله أيوب وكان سببًا فى شفائه.

الأسطورة تعنى " تجربة الإنسان الاجتماعية وليس تجربته الشخصية "[٢٩]، بدأت مسرحية " قطة بسبع ت رواح " بشكل احتفالى طقوسى حيث تُقسم خشبة المسرح بشكل حيوان وحشيا وبذلك تكون المسرحية دخلت منذ البداية فى تصوير فكرتها من خلال أسطورة الحيوان وأسطورة التبرك بمراسم الحصاد، حيث تناقش جدلية مهمة بين الأحلام والطموح فى الحياة وبين غلبة رأس المال الذى أصبح كالوحش الكاسر يُدمر كل شئ فى حياة الفقراء، واستخدام الأغانى فى المسرحية خلق جدلية أخرى فى أحداث المسرحية نفسها فالصراع فى المسرحية لا يقوم على تطور الأحداث بل على الجدلية التى تخلقها الأحداث،ا فالأغنية ببداية المسرحية تخلق تحديًا مهما يُراد به ايقاظ الجموع.

صوت " مغنيًا ": والخير زاد

أصوات جماعية: " ترد": خوف الله (أوفى الله)

صوت آخر: فاض على البلاد.

أصوات جماعية: عوف الله " ص٥٩"

أى خير زاد وفاض... أم هو أمل الشعب الذى تعود على الاستكانة والانتظار لمن يأتى ليخلصهم مما هم فيه وينشر الخير،ا والبطل هنا ليس عنترة ولا الهلالى سلامة ولا الظاهر بيبرس، وإنما هو بطل الحواديت أبو الحكاوى الذى يأتى من عالم الحواديت ليختار اثنين من البشر ليتزواجا ويكون الخير بزواجهما وتسمى الشخصية المختارة أم الخير والزوج أبو الخير، وهما هنا خضرة ومتقال بشرط أن لا يذكرا لأحد ما طلبه منهما أبو الحكاوى من طقوس ليقوما بها، ولكن يبدو أن متقال يريد المواجهه حيث يعتبر نفسه بوقًا للفقراء، فهو صوتهم المسموع فمن مبدأ متقال ألا يغنى سوى للفقراء فى الوقت الذى ينتظر هؤلاء الفقراء مولد أبو الخير حتى يتخلصوا من الوخم الموجود فى البلاد.

أبو الحكاوي: (مع استمرار حصاده الرمزي) الخيرين والأشرار لا.

المجموعات الثلاث: اطلع يا وخم.. اطلع من البلاد. " ص١٠٠ "

وهنا تدخل المسرحية إسطورة إيزيس وأوزوريس بوجود ملثميين يخطفون متقال ويحاولون التخلص منه، وتبدأ خضرة رحلة البحث عن حبيبها ومصدر الخير للبلاد وتأتى لحظة المكاشفة بين متقال، وعنانى الحنش الذى يرغب فى أن يكون بيده المال والقدرة على الإنبات، والأرض الذى يعتقد أنها وسيلة إنباته هى خضرة.

عناني: حاقطعك حتت حتت... وأتاويك فى جبل المغماطيس ولا من شاف ولا من..

متقال: إيدك ابعدها عن خ..

عناني: أبعد عن خضرة ؟

متقال: خ – خ.... ره.. مر... تى.

عناني: خضرة بنورتى المسحورة.. جواها ناضر ولدى.. ولادى الجوز.. التلاتة.. الخمسة.. العشرة.. الاتناشر... ولادى.. ولاد ولاد ولادى. الف واد وواد.. وكل واد يمتلك مغارة ومغارة. فضة.. دهب أولى. الماظات... زبرجد.. جواهر.. مرجان "" ص٧٣"

ويستغل عنانى الحنش نفس فكرة أبو الحكاوى ليعرقل خضرة عن رحلتها فى البحث والوصول لمتقال حبيبها المقتول ماديًا ومعنويًا، فمتقال لا يرمز فقط لأوزوريس الملك المُحب لشعبه دون حوار مع هذا الشعب ولكنه أيضا المغنواتى الفقير الذى جعل نفسه مُغنى الغلابة فهو يشير لموال حسن ونعيمة وكلا من حسن وأوزوريس قتلهما الغلابة المغيبين عن الصورة والإسقاط هنا على الشعب المصرى المغيب دائمًا عن المشهد السياسى.

يتأزم الموقف بين خضرة وعنانى الحنش، وتكتشف فى النهاية أنه ليس أبو الحكاوى الحقيقى، فى الوقت نفسه تكون رحلة أبو الحكاوى الحقيقى قد اكتملت بجمع الشباب حوله والتخلص من عنانى الحنش والتخلص منه فهو الوخم الحقيقى الذى يهدد البلاد وتكون المسرحية من خلال المشهد الاحتفالى الطقسى إشارة لفكرة الجيل الجديد

الذى يجب أن يفهم عالمه جيدًا ويتخلص من فكرة انتظار المولد من العام للعام ويجب عليهم معرفة عدوهم الحقيقى وأن يتخلصو منه بأنفسهم.

مجموعة شباب: (مجموعة الشبان يرفعون كيس الخيش وبداخله عنانى الحنش ويزفونه بالغناء ساخرين) آه يا أختى عليه... يا لهوى عليه.. شر الطريق يا بن المريوحة.. يا لى أمك بتبيع ملوحه.. يا تربة يا أم بابين وديتى شر الطريق فين " ص٩٦".

وبذلك تكون المسرحية حاولت من خلال استخدامها للطقوس ايقاظ المتلقين ومحاولة لفت انتباههم لما يجب عمله.

استخدمت مسرحية " مآذن المحروسة طقس " عروس النيل " ودورها فى فيضان النيل وكيف أن المصريين القدماء كانوا يحتفلون بفيضان النيل بتقديم أجمل بناتها قربان للنيل حتى يفيض العام القادم، ولا يغضب منهم، وكانوا يعتبرونه إله الخير والنماء، واستطاعت المسرحية توظيف هذه الأسطورة بشكل مناسب ليتأزم الموقف، ويزداد الصراع بين الشعب ونابليون.

بارتلمي: عروسة من دم ولحم... عروسة بنى آدم...

سعدون: يا خبر أسود ومنيل... عروسة بنى آدم..

بارتلمي: تمام

سعدون: ودى معقولة يا جناب كتخدا مستحفظان .. أجيبلك عروسة بنى آدم عشان تغرقها فى النيل زى زمان.

بارتلمي: موش نغرقها فى النيل... نقدمها هدية لحاكم النيل..

سعدون: حاكم النيل... وده يطلع مين بقى...؟

بارتلمي: جناب سارى عسكر نابليون... "ص٧٠"

وتوافق زوبة لتقديم دور العروسة رغمًا عن كل أعضاء الفرقة، ولكن لأنها شخصية ثورية فهى تريد إثارة الناس أكثر وأكثر على الظلم المتجسد فى كل من بارتلمى ونابليون.

(يتقدم نابليون مقبلا يد زوبة وسط أصوات الاستهجان من جانب الجماهير ويبدو أن زوبة تتعمد أن تشجع نابليون لتبعث فى نفوس الناس مزيدًا من الحنق والحمية –

نابليون يهمس لبارتلمي)

بارتلمي: بشرى لأهالى المحروسة... جناب سارى عسكر يريد زواج عروس النيل... " ص٧٢ "

وفكرة الزواج هذه تصل بالأحداث لنقطة مهمة تريد المسرحية الإشارة إليها وهى فكرة اللعب على وتر الدين عند المصريين، فمن شروط الزواج بمسلمة أن يكون الزوج مسلم، فيعلن نابليون إسلامه هو وجنوده، ومن شروط الإسلام الطهارة فيطلب أحمد المؤدى دور المأذون ختان نابليون وجنوده فيرفض نابليون ويتأزم الموقف بين نابليون والمصريين، ويضيق نابليون بما يحدث فيظهر على حقيقيته، ولكى يصل نابليون لهذا الوضع وإثارة الناس ضده، ووظفت المسرحية حكاية محمد كريم وموقف نابليون معه، وحققت المسرحية من خلال توظيفها للأسطورة والحكايات التاريخية ورسمها لشخصياتها هدفها وهو الثورة على الظلم.

الخاتمة:

توصل البحث لمجموعة من النتائج أهمها:

١- التشابه فى نواحى كثيرة بين فنون الأداء الشعبى وما نادى به أصحاب الصيحات الجديدة فى المسرح كالمسرح السياسى، ومنها الاحتفالية، وبساطة الديكور، واشتراك الجمهور فى صياغة النهاية للعرض، وهذه الخاصية تُعرف فى المسرح بإلغاء الحائط الرابع.

٢- كثيرًا ما تأثر المسرح السياسى المصرى بالفن الشعبى وأشكاله المتنوعة، وذلك بهدف خلق هوية مصرية للمسرح، وإن كان مؤلف المسرح متأرجحًا ما بين الفن المحلى وبين أساسيات المسرح الغربى.

٣- احتلت السيرة والأسطورة مكانة كبيرة فى التناول المسرحى، وذلك لاقتراب طبيعة السيرة بشخصية الإنسان المصرى، وبذلك أراد المسرح أن يُغير المتلقى وينبهه من خلال الفن الذى يحبه وهو فن السيرة.

٤- لم يستطع المسرح السياسى المصرى أن يخلق له خصوصية مصرية؛ لأنه غالبًا ما يقع أسيرًا لأساسيات المسرح السياسى الغربى.

الهوامش:

(١) فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص ٧٠ .

(٢) عادل العليمى، مسرح الفولكلور المصرى المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ ص ٢١٧ .

(٣) أحمد شمس الدين الحجاجى، العرب وفن المسرح، القاهرة سما للنشر والتوزيع ٢٠٠١ ص٥٣.

(٤) مصطفى عبد الغنى، المسرح المصرى فى الثمانينيات، القاهرة – الهية المصرية العامة ١٩٩٥ ص٧٢.

(٥) أحمد شمس الدين الحجاجى، مرجع سابق ص٥٣.

(٦) عادل العليمى، مرجع سابق ، ص١١٩.

(٧) يسرى الجندى، مختارات من مؤلفات يسرى الجندى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠، ص ١٧ .

(٨) عادل العليمى، مرجع سابق ص ١٣١ .

(٩) المرجع نفسه ص ١١٩.

(١٠) المرجع نفسه ص ١٢٠.

(١١) كمال الدين حسين، التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث، الدار اللبنانية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٩٣ ص ١٧ .

(١٢) مصطفى عبد الغنى، مرجع سابق ص ٦٣ .

(١٣) عادل العليمى، مرجع سابق ص ١٣١.

(١٤) مصطفى عبد الغنى، مرجع سابق ص ٦٣ .

(١٥) عادل العليمى ، مرجع سابق ص٢٣٥.

(١٦) نبيل بدران، مسرحية " البعض يأكلونها والعة " الأعمال الكاملة م١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ ص١٣٦.

(١٧) كمال الدين حسين، مرجع سابق ص١٢١.

(١٨) تمارا الكساندوروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي: ترجمة: توفيق المؤذن . بيروت دار الفارابى ١٩٨١، ص٨٧.

(١٩) عادل العليمى، مرجع سابق ص٢٢٦ .

(٢٠) فاروق خورشيد، مرجع سابق ص ١١٠ .

(٢١) مصطفى عبد الغنى ص ٢٢٣ .

(٢٢) المرجع نفسه ص ٢٥٢

(٢٣) مصطفى عبد الغنى، مرجع سابق، ص ٨٢.

(٢٤) المرجع نفسه ٢٥٢.

(٢٥) حسن عطية، الثابت والمتغير دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ ص ٤٣ .

(٢٦) رأفت الدويرى، قطة بسبع ترواح، مجلة المسرح، عدد ديسمبر ١٩٨٠، ص ٦٢ .

(٢٧) كمال الدين حسين، مرجع سابق، ص ١٧ .

(٢٨) مصطفى عبد الغنى، مرجع سابق ص٢٥٢.

(٢٩) حسن عطية، الثابت والمتغير دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠ ص ٤٣ .

المصادر والمراجع

أولًا المصادر:

- السلامونى، أبو العلا، مسرحية مآذن المحروسة، مؤلفات أبو العلا السلامونى، م٢ القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.
- الدويرى، رأفت، مسرحية قطة بسبع ترواح، مجلة المسرح، عدد ديسمبر ١٩٨٠.
- بدران، نبيل مسرحية البعض يأكلونها والعة، أعمال نبيل بدران م١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.
- الجندى، يسرى مسرحية الهلالية، مختارات من مؤلفات يسرى الجندى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠.

مسرحية يا عنترة، مؤلفات يسرى الجندى ج٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

مسرحية اليهودى التائه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧

ثانيا المراجع:

- الكساندوروفنا، تمارا– ألف عام وعام على المسرح العربي: ترجمة: توفيق المؤذن. بيروت دار الفارابى ١٩٨١، ص٨٧.
- عطية، حسن، الثابت والمتغير دراسات فى المسرح والتراث الشعبى، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- العليمى، عادل، مسرح الفولكلور المصرى المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.
- خورشيد، فاروق، الجذور الشعبية للمسرح العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.
- حسين، كمال الدين، التراث فى المسرح المصرى الحديث، القاهرة، الدار اللبنانية ١٩٩٣.
- عبد الغنى، مصطفى، المسرح المصرى فى الثمانينيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة ١٩٩٥.