صورة المجتمع فى المسرح المصرى المعاصر
(فتحى سلامة- حسن أبو العلا) أنموذجين.

إعداد

أحمد السيد محمد السيد

أستاذ المسرح المساعد

كلية التربية النوعية

جامعة بنها – مصر

صورة المجتمع فى المسرح المصرى المعاصر (فتحى سلامة- حسن أبو العلا) أنموذجان.

أحمد السيد محمد السيد

كلية التربية النوعية – جامعة بنها – مصر

الملخص:

استهدف البحث التعرف على صورة المجتمع فى المسرح المصرى المعاصر (فتحى سلامة- حسن أبو العلا) أنموذجان، وتمثلت عينة البحث فى (على حزب وداد قلبى لـ "فتحى سلامة" – ح.و.ش قراقوش لـ "حسن أبو العلا")، واستخدم البحث المنهج الوصفى التحليلى للنصوص المسرحية (عينة البحث)، وتوصل البحث إلى النتائج الأتية:

١- وظف "فتحى سلامة" فى مسرحيته (على حزب وداد قلبى) لعبة التحول من مجتمع غبي إلى مجتمع واعي، من مجتمع مهمش كان ورق إلى فضاء هندسي معقد يضم بنيات مختلفة. حيث التحول من التهميش إلى الوعي، من الهامش الصامت إلى المركز الفاعل.

٢- تحول المكان إلى كاشف وفاضح لعورات المجتمع فى مسرحية (ح.و.ش قراقوش) لـ "حسن أبو العلا"، فقد تحول الميت إلى حي، والحي إلى ميت، وذلك بفعل الصمت والسكوت عن الحق، لدرجة أن تحول التراث هو الآخر إلى إنسان صامت فى زمن "قراقوش".

The image of society in contemporary Egyptian theatre

(Fathi Salama - Hassan Abu Al-Ela) are two examples.

Ahmed Al , Sayed Mohamed Al , Sayed

Faculty of Specific Education - Benha University - Egypt

Abstract:

The research aimed to identify the image of society in contemporary Egyptian theater (Fathi Salama - Hassan Abu Al-Ela) as two models, and the research sample was (On the Party of Widad Albi by "Fathi Salama" - H.W.S. Qaraqoush by "Hassan Abu Al-Ela"), and used Researching the analytical approach to theatrical texts (research sample), the research reached the following results:

1. In his play (On the Party of Widad Qalbi), Fathi Salama employed the game of transformation from a stupid society to a conscious society, from a marginalized society that was paper to a complex geometric space that includes different structures. Where the shift from marginalization to awareness, from the silent margin to the active center.
2. The place was transformed into a revealer and exposer of society's shamelessness in the play (H.W.S. Qaraqoush) by Hassan Abu Al-Ala. The dead was transformed into a living, and the living into a dead, due to silence and silence about the truth, to the point that heritage was also transformed into A silent person in the time of Qaraqosh.

مقدمة:

يُعَد المسرح واحداً من منابر الفنون والثقافة والأدب، وصوت يعبر عن أصوات المجتمع، ولن يُعَبِر هذا المسرح عن صوت مجتمعه إلا إذا تلمس الحالة، وبلغ النضج في الطرح، ليكون مرآة تعكس ملامح المجتمع بصورة صادقة بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات، وهنا نؤكد بالمقولة الشهيرة "أعطنى خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً عظيماً" على أهمية المسرح فى حياة الشعوب الذى تجاوز بالفعل المتعة والتسلية إلى تشخيص مشاكل المجتمع وتناقضاته واقتراح الحلول لها.

وقد طرح المسرح العديد من صور المجتمع وإرسال رسائل إجتماعية وسياسية وإقتصادية ودينية بما يخدم قضايا تطور المجتمع، وعلينا أن نعلم أن المسرح لا ينتج ثورة، ولكنه ينتج فكراً ومعرفة، والمسرح ليس شكلاً من أشكال التمرد، بل هو شكل من أشكال التفحص والتدقيق لقوانين وعادات المجتمع والتنوير والوعى الجمعى، ومن هنا تأتي هيكلية دخول المسرح في بناء المجتمع ثقافياً وسياسياً وتعليمياً، فالمسرح هو بنيان متكامل في المجتمع؛ لأنه لسان حاله.

ويرى الباحث أن المسرح المصرى زاخراً بالعديد من المؤلفين الذين استطاعوا طرح صورة المجتمع بمختلف جوانبه، وقد تناول الباحثين تلك الأعمال المسرحية بالتحليل والنقد للوقوف على الصورة التى أراد المؤلف إيصالها للمتلقى، لذلك تم السعى على نفس النهج لكشف النقاب عن أعمال مسرحية لمؤلفين كان لهم وجهة نظر فى أعمالهم تخص المجتمع، ومن هؤلاء الكاتب المسرحى "فتحى سلامة" و "حسن أبو العلا" وهما من من مؤلفي الثقافة الجماهيرية المليئة بالعديد من الكُتاب المبدعين، ونلمس فى كتاباتهم التطرق للمجتمع والتعبير عن مكنوناته فى صورة درامية بتكنيك مسرحى مُبدِع، والسعى فى توظيف المسرح ليكون مرآة للمجتمع المصرى.

يسعى الباحث فى بحثه لكشف النقاب عن صورة المجتمع فى المسرح المصرى من خلال كُتاب جدد قدموا إنتاجاً مسرحياً يستدعى البحث والتحليل والنقد

للوقوف على تلك الرسالة والصورة المجتمعية التى أراد هذان الكاتبان إيصالها للمتلقى، وكيف تم معالجة صورة المجتمع المصرى دراماً فى إنتاجهما المسرحى الذى ولِد من رحم الثقافة الجماهيرية؟، ويرى الباحث أن الثقافة الجماهيرية كانت البداية الحقيقية للعديد من الكُتاب الذين أثروا فى تاريخ المسرح المصرى والعربى أيضاً.

وسوف يقوم الباحث بتحليل مسرحية (على حزب وداد قلبى) لـ "فتحى سلامة"، و (ح.و.ش قراقوش) "حسن أبو العلا"، وإبراز صورة المجتمع والمعالجة الدرامية فى كتاباتهما.

مشكلة البحث وتساؤلاته:

تتبلور مشكلة البحث فى التساؤل الرئيس التالى:

ما صورة المجتمع فى بعض نصوص المسرح المصرى المعاصر؟.

وينبثق من هذا التساؤل عدة تساؤلات فرعية هى:

١. ما صورة المجتمع المصرى فى مسرحية (على حزب وداد قلبى) لـ "فتحى سلامة"؟.
٢. ما صورة المجتمع المصرى فى مسرحية (ح.و.ش قراقوش) "حسن أبو العلا"؟.
٣. ما الشكل الفنى والمضمون الذى قدم به كل كاتب نصه المسرحى؟.
٤. ما التقنيات الفنية التى استخدمها كل كاتب فى نصه المسرحى؟.

أهمية البحث:

١. تأتى أهمية البحث من أهمية الموضوع الذى يتناوله وهو أهمية المسرح فى كشف عورات ومشكلات المجتمع من خلال دراسة نظرية وتحليلية لمسرحية (على حزب وداد قلبى) لـ "فتحى سلامة"، و (ح.و.ش قراقوش) "حسن أبو العلا".

٢. يُعد البحث الحالى فى حدود علم الباحث دراسة جديدة فى مجال الأدب المسرحى والدراسات الأدبية النقدية، يمكن أن يستفيد منها العاملين بهذا المجال والباحثين والمهتمين بالدراسات المسرحية النقدية.

٣. قد تفيد نتائج الدراسة وتوصياتها المجتمع والقائمين على المؤسسات المعنية بالدراسات النقدية نحو الإهتمام بالنصوص المسرحية التى تبرز صورة المجتمع فى المسرح المصرى.

أهداف البحث:

يتبلور هدف البحث فى الهدف الرئيس التالى:

التعرف على صورة المجتمع فى بعض نصوص المسرح المصرى المعاصر؟.

وينبثق من هذا الهدف عدة أهداف فرعية هى:

١. التعرف على صورة المجتمع المصرى فى مسرحية (على حزب وداد قلبى) لـ "فتحى سلامة".

٢. التوصل إلى صورة المجتمع المصرى فى مسرحية (ح.و.ش قراقوش) "حسن أبو العلا".

٣. دراسة الشكل الفنى والمضمون الذى قدم به كل كاتب نصه المسرحى.

٤. التعرف على التقنيات الفنية التى استخدمها كل كاتب فى نصه المسرحى.

مصطلحات البحث:

١. **المسرح:** هو مصطلح مأخوذ من الجذر اللغوي "سرح " والذي يعني "المال السائم، والسرح: المال يسام في المرعى من الأنعام، تقول أرحت الماشية وأنفستها وسرحتها سرحاً، ويقال: سرحت الماشية أي اخرجتها بالغداة إلى المرعى، والمسرح بفتح الميم :ترعى المسرح، وجمعه مسارح، وقيل إبل

قليلات المسارح، وهو جمع مسرح وهو الموضع الذي تسرح غليه الماشية بالغداة، والسرح السهل، وفي الدعاء اللهم أجعله سهلا سرحا(١).

ويمكن استخدام مصطلح "المسرح " بالمثل للتعبير عن "فن الدراما ومدارسه / مذاهبه بوجه عام أو مكان المشاهدة أو عملية الأداء والترفيه أو بهدف تقديم نشاط جماعي – ثقافي أو ديني أو سياسي، وقد يعني أيضا خشبة المسرح التي يقدم عليها العرض التمثيلي، أي كونه " محاولة لاستيعاب ما يؤديه الرجال والنساء الذين يؤدون أدوارهم التمثيلية في العمل من خلال مراقبة ما يفعلونه ولماذا يفعلون ذلك(٢).

ويُعَرِف الباحث المسرح إجرائياً بأنه جنس أدبى يحمل فى مضمونه أفكار وآراء يقوم المؤلف بإيصالها للمتلقى فى قالب درامى معبراً عن صورة المجتمع فى شتى مجالاته.

٢. **المجتمع:** هو أكبر جماعة ينتمي إليها الفرد وهو مكتفى بذاته بمعنى أن له رصيد من الإجراءات والوسائل الخاصة بالتعامل مع البيئة، وإطالة وجوده إلى ما لا نهاية(٣).

ويُعَرِف الباحث المجتمع إجرائياً بأنه مجموعة من الأفراد بينها عوامل مشتركة مثل القوانين والعادات والتقاليد والثقافة مستمدة من البيئة، ويعبر عن هؤلاء الأفراد مجموعة من المبدعين من خلال كتاباتهم الأدبية أبرزها المسرح.

---

(١) ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، د. ط، ج٧، ص ص١٦٤-١٦٣.

(2) Barranger_Milly S :**theatre: A way of seeing**, (Belmont: Wadsworth Publishing Company), 1980,p 46.

(٣) محمد الجوهري: **المدخل إلى علم الاجتماع**، مكتبة عين الجامعة، القاهرة ٢٠٠٧ ص ٣٢.

حدود البحث:

أ- الحد الموضوعى: صورة المجتمع فى المسرح المصرى المعاصر (فتحى سلامة- حسن أبو العلا) أنموذجان.

ب- الحد المكانى: جمهورية مصر العربية.

ج- الحد الزمنى: أجريت الدراسة خلال العام ٢٠٢٣م/ ٢٠٢٤م.

الدراسات السابقة:

يقوم الباحث بعرض الدراسات السابقة من الأحدث إلى الأقدم وهى كالأتى:

١- دراسة أمينة عامر بيومى حسن (٢٠٢٠) بعنوان[١]: قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي – دراسة تحليلية، هدفت الدراسة التعرف على قضايا التغير الاجتماعي في النصوص المسرحية (أبناء فاوست، المجلس ، أكتوبر الحزين) التي كتبها رشاد رشدي في أوائل عقد الثمانينات، والظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية وانعكاسها على الأسلوب الدرامي الذي تناوله الكاتب في تقديم مسرحياته من حيث الشكل والمضمون، اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي النقدي الموضوعي بالإضافة إلى المنهج السوسيولوجي، وأداة تحليل المضمون لتحليل عينة من مسرحيات الفصل الواحد للكاتب المسرحي رشاد رشدي التي كتبت في أوائل عقد الثمانينات، بلغ قوامها ثلاث مسرحيات هي (أبناء فاوست، المجلس، أكتوبر الحزين)، وقد توصلت الدراسة الى أنه استطاع رشاد رشدي من خلال ذكر بعض الأحداث التاريخية التي تثير نوعاً من الجدل، أن يترك مجالا للتأويل والتلميح من خلال الأسلوب

(١) أمينة عامر بيومى حسن: قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي – دراسة تحليلية، **مجلة بحوث التربية النوعية**، ع٥٨، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، إبريل ٢٠٢٠.

الدرامي في عرض الحدث، فأصبح الحدث التاريخي غاية لترتيب الاحداث القادمة، واستطاع رشاد رشدي أن يعالج بعض قضايا عصره من خلال اللجوء تارة الى الزمن التاريخي باعتباره رمز حاول توظيفه في العديد من مسرحياته، وبذلك يصبح من الصعوبة الفصل بين الفكر المطروح في النص، واستخدام الرمز دون الاهتمام بعامل الزمن.

٢- دراسة زينب أحمد السيد (٢٠١٧) بعنوان [١]: " قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على واقع مسرح الطفل في مصر"، هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على قضايا التغير الاجتماعي في النصوص المسرحية التي تم عرضها على مسرح الطفل في فترة الثمانينات، واعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي النقدي الموضوعي، وأداة تحليل المضمون لتحليل عينة عمدية قوامها ثمانية نصوص تم عرضها على المسرح القومي المصري للطفل في فترة الثمانينات، وتوصلت الدراسة إلى أن السمة الغالبة على الإطار الزمني المزج بين القديم والحديث، ليجسد الأطفال ماضيهم العريق من خلال ربطه بواقعهم المعاش، واستلهم المؤلفون الإطار المكاني المعبر عن الواقع المعاش والقضية المثارة، وإلتزم المؤلفون إلى حد كبير ببنية الحكاية الشعبية الواردة في المأثور الشعبي، ولكن مع التعديل البسيط في المعالجة الدرامية، لتتوافق مع القضية المثارة، والواقع المعاش.

٣- دراسة مروة عبد العليم زلابية (٢٠١٤) بعنوان[٢]: دور مسرح الشباب في المعالجة الدرامية لقضايا المجتمع المصري: دراسة تحليلية، هدفت الدراسة

---

(١) زينب أحمد السيد: قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على واقع مسرح الطفل في مصر، **دكتوراه**، كلية التربية النوعية ، جامعة المنصورة، ٢٠١٧.

(٢) مروة عبد العليم زلابية: دور مسرح الشباب في المعالجة الدرامية لقضايا المجتمع المصري، **دكتوراة**، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، ٢٠١٤.

التعرف أكثر القضايا الخاصة بالشباب في المجتمع المصري تناولاً في النصوص الدرامية عينة الدراسة. وتنتمي هذه الدراسة إلي الدراسات الوصفية، وفي إطارها استخدمت الباحثة المنهج التحليلي النقدي الموضوعي، والمنهج المقارن للمقارنة بين نتائج تحليل النصوص، وأداة تحليل المضمون لتحليل ونقد عينة عمدية من النصوص المسرحية قوامها عشرة نصوص تم عرضها على خشبة مسرح الشباب التابع للبيت الفني للمسرح بالقاهرة، والتي كتبت خصيصاً للشباب وقام بتأليفها شباب المؤلفين، وتتناول قضية أو أكثر من قضايا الشباب كالبطالة، الهجرة، العنوسة، الزواج العرفي.. وغيرها، وذلك في الفترة من الموسم المسرحي (٢٠٠٠/٢٠٠١م) إلي الموسم المسرحي (٢٠٠٩/٢٠١٠م)، كما استخدم أداة المقابلة (غير المقننة)، وقد توصلت الدراسة إلي أهم النتائج التالية:
جاء عنصر مصدر الفكرة فى جميع النصوص الدرامية عينة الدراسة مستمد من مصدر اجتماعي بشكل أساسي ليصور واقع الحياة المعاش للشباب المصري، وجاءت الفكرة مختلطة في معظم النصوص بمصادر اقتصادية وسياسية مع المصدر الاجتماعي في أحيان أخري . وجاء ثلاث نصوص درامية فقط جمعوا مابين مشكلات الواقع المعاش واللجوء إلى السرد والسير والأمثلة الشعبية، وجاء عنصر القضايا التي يتناولها النصوص الدرامية عينة الدراسة , متنوعة ما بين قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية وفكرية وثقافية , ولكن أبرز القضايا التي تكررت أكثر من مرة فى النصوص عينة الدراسة هي : (البطالة، العنوسة، الهجرة، الفقر، الزواج العرفي، التفكك الأسري) وهي القضايا التي تتفق مع قضايا

الشباب التي حددتها الباحثة من خلال ما توصلت إليه نتائج الدراسات السابقة . وهناك قضايا تكررت فى النصوص المختارة مرتين أو ثلاثة ولم تذكر فى قضايا الشباب التي حددتها الباحثة وهي :(قضية التحرش الجنسي, الفساد الإداري، أزمة الأخلاق فى المجتمع، عدم حرية الرأي والتعبير)، وهناك قضايا تكررت مرة واحدة فى النصوص وهي : الشعور بالوحدة, الخيانة الزوجية، قضية الانبهار بالمجتمع الغربي عند المصريين الشباب، قضية الزواج من الأثرياء العرب (زواج المتعة), مشكلة عمل الشباب بعد التخرج فى غير التخصص.

٤- دراسة محمد عبد الحليم سرور (٢٠١٣) بعنوان [١]: المسرح التعليمي والتغيرات الاجتماعية ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ نموذجا، هدفت الدراسة التعرف على قدرة المسرح التعليمي في مواكبة ما طرأ على المجتمع المصري من تغيرات اجتماعية خلال ثورة ٢٥يناير، والتعرف أيضاً على أساليب وإخراج عروض المسرح التعليمي، واعتمدت الدراسة على المنهج الاجتماعي التحليلي في تحليل عينة عمدية من الأنشطة المسرحية قوامها إحدى عشر عرضا مسرحيا، وتوصلت الدراسة إلى أن الثورة أفرزت مضامين جديدة فرضت على متخصصي المسرح من خلال لجوء البعض إلى كتابة نصوص تستلهم شعارات الثورة وأحداثها وتنقد سلبيات ما قبل الثورة، في حين لجأ البعض إلى إعداد نصوص كتبت لمسرح الكبار،

(١) محمد عبد الحليم سرور: المسرح التعليمي والتغيرات الاجتماعية ، ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١نموذجا "دراسة تحليلية "، **دكتوراه**، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية، ٢٠١٣.

وقاموا بمعالجتها وتضمينها روح الثورة وشعاراتها لتواكب التغيرات الاجتماعية والسياسية الطارئة على مجتمعنا بعد الثورة، وأعتمد أسلوب التمثيل في عروض المسرح التعليمي قبل ثور ة٢٥ يناير على الأسلوب الواقعي القائم على التقمص الذي يخاطب العاطفة لا العقل، وبعد ثورة ٢٥ يناير أعتمد على تقنيات التغريب وكسر الايهام من خلال التمثيل داخل التمثيل، لمخاطبة العقل لا العاطفة، وهو أمر فرضته الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية عقب ثور ة٢٥ يناير ٢٠١١م.

٥- دراسة فاطمة مبروك مسعود اسماعيل (٢٠٠٩) بعنوان [١]: أبعاد المسئولية الاجتماعية في المسرح المصري، هدفت الدراسة التعرف على الدور الذي يقوم به مسرح الدولة في توعية المجتمع نحو أخطر القضايا الاجتماعية والسياسية والفكرية أو الفلسفية التي يمر بها المجتمع متخذه من مسرح الدولة نموذجاً ميدانياً (مسرح الغد – مسرح الطليعة – المسرح القومي) للتعبير عن قضايا الانحراف والقهر والظلم والغربة والاغتراب وقضية تحقيق العدالة الاجتماعية، وتمثلت عينة الدراسة التحليلية في مجموعة من النصوص المسرحية التي قدمها مسرح الدولة في الفترة من عام (٢٠٠٠ –٢٠٠٧)، اعتمدت الدراسة على التحليل الكيفي للنصوص والعروض في فترة الدراسة، وتوصلت الدراسة إلى أن المسرح التجاري أزدهر في السبعينات والثمانينات حيث تحول المسرح القومي إلى مسرح كوميدي يحاول جذب الجمهور بأي طريقة دون النظر مسئوليته الاجتماعية نحو مجتمعة، وأن النكسة عكست نكسة اخرى في المسرح، أتضحت ملامحها في ازدهار المسرح التجاري، وظهور مسرحيات الدولة التي تعبر عن وجهة نظر السلطة، لذلك لم يقدم مسرح الدولة في تلك

(١) فاطمة مبروك مسعود اسماعيل: أبعاد المسئولية الاجتماعية للمسرح المصري، **دكتوراه**، كلية التربية ، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩.

الفترة إلا عدد قليل من المسرحيات التي ناقشت الهزيمة، وعلاقة الشعب بالسلطة مثل مسرحية (عفاريت الجبانة ،انت الي قتلت الوحش)، وأن الرقيب المسرحي لم يتمتع عبر العصور المختلفة بأي قدر من الحرية على المصنف المراد إجازته بمعايير موضوعية، وأن حرية الرأي والتعبير مازالت تتم ممارستها في إطار نسبي للحرية، والرقابة الذاتية أو الاجتماعية والرقابة السياسية وجهان لعملة واحدة لا يمكن أن ينفصلا، ولا توجد معايير موضوعية يتم على أساسها إجازة النصوص المسرحية

٦- دراسة أحمد نبيل (٢٠٠٨) بعنوان [١]: القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي " دراسة تحليلية"، هدفت الدراسة الكشف عن القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي في بعض نماذج النصوص المسرحية المختارة، واستخدمت الدراسة المنهج التحليلي للنصوص المسرحية المختارة – عينة الدراسة – من نصوص المسرح الجامعي، وتوصلت الدراسة إلى مدى ارتباط المسرح الجامعي بقضايا المجتمع الآنية، فجاء الخطاب المسرحي منتقداً لبعض القضايا الاجتماعية، كسيطرة رأس المال، واستغلال النفوذ، والزيف الإعلامي، كما أرتبط الخطاب المسرحي بقضايا المجتمع العربي عامة، باعتباره الكيان الأكبر للأمة العربية، كما ركزت بعض عروض المسرح الجامعي على قضايا اجتماعية كالحرية والعدالة والاغتراب والانتماء وفقدان الهوية الثقافية، لكونها قضايا ملحة ومؤرقة للشباب .

(١) أحمد نبيل: القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي "دراسة تحليلية"، **دكتوراه**، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

٧- دراسة ياسر مهدي ابراهيم علي عليوة (٢٠٠٨) بعنوان [١]: "قضايا التحول الاجتماعي وأثارها الفنية على المسرح المصري المعاصر في المدة من (١٩٧٠ حتى ٢٠٠٥) "، هدفت الدراسة إلى توضيح التحولات الاجتماعية في الربع الأخير من القرن العشرين، وأثرها الفني على المسرح المصري، والتعرف على الظروف الاجتماعية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م مرور بنكسة ١٩٦٧م، ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣م، ثم تناول الباحث الأثر الفني لهذا التحول في المجتمع المصري، وانعكاسه على المسرح والمسرح الشعري، اعتمدت الدراسة على عرض وتحليل مسرحية عنتر للكاتب المسرحي يسري الجندي، ومسرحية رجل القلعة لأبو العلا السلاموني، ومسرحية المقاول لعبد العزيز حمودة، ومسرحية الانتهازيون لا يدخلون الجنة لعبد الغفار مكاوي، وقد توصلت الدراسة إلى أن الكتاب المبدعين سلكوا طرقاً مختلفة للتعبير عن قضايا المجتمع فمنهم من ينظر الى التراث بصورة المقدرة، ومنهم من لجأ الى الرمز، ومنهم من لجأ للتاريخ بأحداثه المسرحية التي تحمل صورا فنية تمس الواقع وتخدم قضاياه، ومنهم من لجأ للتجريب، وأثر التحول الاجتماعي على البيئة الدرامية كالزمان والمكان والشخصيات والصراع لأعمال هؤلاء المبدعين المسرحية، مما جعلها تأخذ أشكالاً مختلفة عما كانت عليه في مراحلها السابقة أيام الستينات .

(١) ياسر مهدي ابراهيم علي عليوة: قضايا التحول الاجتماعي وأثارها الفنية على المسرح المصري المعاصر في المدة من ١٩٧٠حتى ٢٠٠٥ ،**دكتوراه**، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم ، ٢٠٠٨.

٨- دراسة (Sukhwant Hundal .B.A, 2002) بعنوان[١]: "مسرح للتغيير الاجتماعي في ولاية البنجاب في الهند"، هدفت الدراسة إلى إبراز دور المسرح في عملية التغيير الاجتماعي في ولاية بنجاب الهندية، والتعرف على أهمية المسرح في عملية التغيير الاجتماعي، وتطرقت الدراسة في إطار التحليل المستخدم في البحث بالإجابة على عدة نقاط هي: تتبع مشكلات المجتمع في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية لولاية بنجاب، وتقديم تحليل تفصيلي عن الموضوعات المقدمة وممارسات المسرح المتبعة في البنجاب، والتعرف على الطرق والوسائل التي اتبعها المسرح من أجل التغيير الاجتماعي، وقد توصلت الدراسة إلى أهمية دور المسرح في عملية التغيير الاجتماعي في ولاية بنجاب من خلال توعية الناس بواقعهم، والكشف عن الطرق والوسائل العديدة لتغيير هذا الواقع، وقدرة المسرح على التعامل مع الصعوبات والمشاكل التي يواجها الناس المقهورون من خلال محاولة الكشف عن أسباب هذه المشاكل للمسؤولين، وأن المسرح أداة تعبئة مهمة وفعالة في عملية التغيير الاجتماعي في ولاية بنجاب، لأنها مكنت أفراد الجمهور وممارسي المسرح من مواجهة القهر والظلم، وتمكين جمهوره إلى أن يصل إلى ما ينبغي وأن يعيش على طول المدى سعيد .

٩- دراسة محمود علي فهمي مصطفي (١٩٩٨) بعنوان [٢]: "تأثير المتغيرات الاجتماعية للانفتاح على مسرح الفارس في الفترة من (١٩٧٤-١٩٩٤)" ، هدفت الدراسة الى توضيح مدى تأثير المسرح المصري بالمتغيرات

(1) Sukhwant Hundal .B.A :Theater for social change in the Punjab state of India , **M.A** (Canada ; Simon Fraser University), 2002.

(٢) محمود علي فهمي مصطفي: تأثير المتغيرات الاجتماعية للانفتاح على مسرح الفارس في الفترة من (١٩٧٤-١٩٩٤)، **دكتوراه**، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٩٨.

الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي مرت منذ بدايات القرن العشرين وانعكست تأثير الانفتاح الاقتصادي الذي أعقب انتصار اكتوبر ١٩٧٣م على جميع جوانب الحياة في مصر، مما أثر على جميع أنوع الفنون والدراما وخاصة مسرح الدولة، وهدفت الدراسة إلى دراسة أحوال المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية من خلال تحليل مجموعة من النصوص المسرحية المختارة – عينة الدراسة – وهما مسرحية (السلطان الحائر لتوفيق الحكيم، الليلة نضحك لمخائيل رومان، شهر زاد لرشاد رشدي ، الفتى مهران لعبد الرحمن الشرقاوي، معسكر وحرميه لألفريد فرج)، وتوصلت الدراسة إلى أن الانفتاح أثر بالسلب على مسارح الدولة التي تأثرت بالقطاع الخاص، وتنازلت هذه المسارح عن دورها في التثقيف والتنوير والمتعة البريئة من خلال عروض ضعيفة، وانحسار النشاط المسرحي الجاد بعد الانفتاح عندما تسلل إلى مسرح الدولة الرسمي مؤلفون لا يرقون الى مستوى ذلك المسرح، حيث ضاعت الاستقلالية من المسرح وصار الهدف منه تحقيق الربح المادي فقط، على حساب الربح الثقافي والمعنوي فتضاءلت العوض وتضاؤل عددها .

١٠- دراسة Rund Nicka-Kassem,Dorota (١٩٩٢) بعنوان [١]: "الدراما المصرية والتغير الاجتماعي "دراسة التطور المادي والفني في مسرحيات يوسف إدريس"، هدفت الدراسة إلى إبراز أعمال الكاتب يوسف ادريس في الفترة من (١٩٧٢- ١٩٩١)، اعتمدت الدراسة على تحليل ثماني مسرحيات مختارة للكاتب يوسف ادريس في ضوء الحقائق الاجتماعية والسياسية والمادية والثقافية والعربية، وتوصلت الدراسة إلى

(1) Rund Nicka-Kassem,Dorota: Egyptian Drama and social change ; A study of the Matic and Artistic development in Yusuf Idris plays " **PhD**. (Canada ; McGill university), 1992.

مجموعة من النتائج من أهمها : ساهمت كتابات يوسف ادريس المسرحية في تعميق جذور الهوية العربية والبحث عنها، جسد أفكاره وقضاياه من خلال المشاركة الجماعية بين المؤدي والمتلقي والعودة إلى اشكال الفرجة الجماعية الشعبية، عكست مسرحياته ووثقت عصر ما بعد الثورة المصرية (١٩٥٢م)، ودعت للتغير والاصلاح .

١١- دراسة فاطمة يوسف (١٩٩١) بعنوان[١]: "المسرح والتغير الاجتماعي في الفترة من (١٩٥٢- ١٩٧٠)"، هدفت الدراسة إلى محاولة وضع توازن نقدي بين تحليل المضمون السيوسيولوجي، ونقد الشكل بالمنهج التحليلي، والتعرف على مراحل تطوير المسرح المصري في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢م، ثم مرحلة التحول الاشتراكي والاسقاط التراثي هرباً من المواجهة المباشرة مع السلطة، ثم نماذج المسرحيات التي كتبت في أعقاب نكسة ١٩٦٧م، اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي بالإضافة للمنهج التاريخي والسوسيولوجي، اعتمدت عينة الدراسة على نماذج مختارة من المسرح المصري في أعقاب ثورة ١٩٥٢م، ونكسة ١٩٦٧م، وصولا لعام ١٩٧٠م، وقد توصلت الدراسة إلى أن المسرح في الفترة ما بين (١٩٥٢- ١٩٧٠) كان ظاهرة سوسيولوجية أكثر من كونه ظاهرة درامية فنية خالصة، وأن المحاولات الجادة التي سعت إلى تجديد الشكل الفني وامتداده لعناصر مستمدة من التراث الشعبي المصري، لم تؤثر تأثيراً فعالاً

---

(١) فاطمة يوسف: المسرح والتغير الاجتماعي في الفترة من (1970 -1952) ، **ماجستير**، أكاديمية الفنون، معهد االنقد الفني، ١٩٩١.

.

في فحوى المضامين الاجتماعية، التي تناولتها المسرحيات المتتابعة في هذه الفترة الحافة بالتطورات والتحولات الاجتماعية الجذرية التي تكاد تكون من النقيض إلى النقيض .

التعليق على الدراسات السابقة :

من خلال الاطلاع على الدراسات العربية والاجنبية السابقة استطاعت الدراسة الحالية الخروج بعدة نتائج تتمثل في :

أ- الموضوع : حيث أنصب اهتمام القائمين بالدراسات العربية في تناول موضوعات مثل : رصد دور المسرح في تحقيق التنمية المختلفة وأثر ذلك على التغير الاجتماعي بالمجتمعات المختلفة، ومعرفة قضايا التغير الاجتماعي في النصوص المسرحية التي تم عرضها على مسرح الطفل في فترة الثمانينات، دراسة التغير الاجتماعي في صعيد مصر ومفهومه من خلال عدد من الروايات الجنوبية، ومعالجة مسرح الشباب لقضايا المجتمع المصرى، وقدرة المسرح التعليمي في مواكبة ما طرأ على المجتمع المصري من تغيرات اجتماعية خلال ثورة ٢٥يناير، في حين تنوع القائمين بالدراسات الاجنبية الى إبراز دور المسرح في عملية التغيير الاجتماعي في ولاية بنجاب الهندية، وأهمية المسرح في عملية التغيير الاجتماعي، ودور الدراما المصرية في التعبير عن التغير الاجتماعي من خلال دراسة التطور المادي والفني في مسرحيات يوسف إدريس، والبحث الحالى يتناول صورة المجتمع فى المسرح المصرى (فتحى سلامة – حسن أبو العلا) أنموذجين.

ب- من حيث النتائج :

ركزت الدراسات العربية والأجنبية السابقة على دراسة النصوص المسرحية بشكل عام، وعلاقتها بقضايا التغير الاجتماعي وعوامله، ودور وفاعلية المسرح في تحقيق التغير الاجتماعي علي كافة الأصعدة، ودور استخدام الرمز في عملية النقد والتحليل للقضايا السياسية في المسرحيات، وانعكاس الظروف السياسية

بصورة إيجابية على حركة المسرح مما نتج عنه مسرح مؤسسي تحكمه آليات الابداع وعطاء المبدعين من حيث البنية والنصوص والممثلين والجمهور، في حين لم تتعرض دراسة واحدة لاستضاح العلاقة بين صورة المجتمع ومسرح الثقافة الجماهيرية (فتحى سلامة – حسن أبو العلا)، ومدى طرح صورة المجتمع فى مسرح الثقافة الجماهيرية للكشف عن الإيجابيات والسلبيات فى المجتمع المصرى.

الإجراءات المنهجية للبحث:

أ- منهج البحث: اعتمد البحث على المنهج الوصفى.

ب- عينة البحث: تمثلت عينة البحث فى مسرحية (على حزب وداد قلبى) لـ "فتحى سلامة"، ومسرحية (ح.و.ش قراقوش) "حسن أبو العلا".

ج- **أداة البحث:** اعتمد البحث على أداة تحليل مضمون النصوص المسرحية (عينة البحث).

- **الدراسة التحليلية:**

١- على حزب وداد قلبي[١] لـ "فتحى سلامة":

نحن هنا أمام قضية المهمشين، وفي المسرحية نرى مجموعتين منهم من كان يظن أنه مسئول ورجل مهم في الزمن القديم، ثم زال زمنه وأصبح لا شيء، ويمثل هذا التيار (الباشا) ثم الشباب الذي لا يعمل ويشعر أنه محروم من وجود فرصة له في الحياة العامة، ثم مجموعة التجار التي تبحث عن فرصة للظهور، إن هؤلاء جميعاً يشعرون أنهم يجب أن يكون لهم دور مهم في قيادة المجتمع، وقد توحدوا جميعاً في هدف وهو إيجاد مكانة لهم في صدور القيادة ولكنهم لا يملكون الوسائل لتحقيق هذا الحلم.

(١) فتحي سلامة: **على حزب وداد قلبي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

ومن خلال الصراع ما بين الرغبة والأمل وبين الواقع الذي لا يزال يرفض هؤلاء المهمشين الذين تربوا وفقاً لقاعدة السير بجوار الحائط ومن خلال أحلام، ربما تبدو في الظاهر، مختلفة ومتضاربة، ومن خلال واقع الأحلام، لماذا لا يوجد لهم مكان تحت الشمس، والجميع – على الرغم من التضارب الظاهري – يتضافرون فالزعيم الذي صنعوه كانت لديه إمكانية الزعامة ولكن لا يملك قدراتها ويتقدم (المثقف) الذي يعرف كيف يكتب له الخطب، ويرسم الشعارات، ويقدم (تجار الخردة) التمويل اللازم في مقابل المناصب التي سوف يتقلدونها لو أن الحزب انتصر في معركته، إنهم لايهتمون بقيمة الخطط والشعارات، إنما كل ما يهمهم هو المنصب وبريقه ولمعانه، إنهم يشعرون بأن حقهم في تلك المناصب البراقة اللامعة على المستوى الاجتماعي، وهناك من كان ذا منصب ثم فقده بتقدم السن أولاً وارتكابه المخالفات التي أدت إلى إبعاده سابقاً فإنه يقلد نفسه المنصب السياسي الذي اختاره بنفسه من مناصب الحزب المزعوم، ويقوم بالفعل بما يستوجب عليه ذلك المنصب، إنه يعيش الوهم واقعاً، وفعلاً، وحيث لا تضارب في المصالح بعد أن اختار كل منهم المناصب التي يفضلها فإن الاتحاد الذي شمل هؤلاء المهمشين هو الذي دفعهم إلى الاعتقاد بأن ما يقومون به بالفعل واقع مؤكد، وهو غير ذلك، إن منطق الأحداث لهؤلاء المهمشين متسق معهم ولكن غير متسق مع الواقع، ولهذا فإنهم ينفصلون عن هذا الواقع، وعلى الرغم من أن أحلامهم مشروعة وفقاً للقاعدة الديمقراطية إلا أنهم لم يعرفوا كيف تسير القواعد وكيف يسخرونها لتحقيق أحلامهم.

"إننا أمام طغيان خصوصية واضحة للشخصيات، هي الهامشية، فكل شخصية في هذه المسرحية هي هامشية بالنسبة إلى مركز ما"[١]

(١) شرين الدقداقي: **خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح**، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠١٨، ص١٤.

وفي لعب على الأحداث مابين "عصمت" و "خليفة" دار هذا الحوار :

عصمت : بس أفهم.. هنكسب من حكاية الحزب دي قد إيه

خليفة : أنت واخد حقك مقدم.. أنت ناسي واخد كام مليون من الناس.. خش جوة.. تحب أسيبهم عليك؟. **(المسرحية: ص ١٢٤)**

ونلمس هنا الصورة التى وصل إلى المجتمع المصرى فى العمل السياسى والحزبى، فالسياسة والعمل الحزبى أصبح هدفه الأساسى هو الكسب والتربح من الناس وليس خدمتهم، ويرجع ذلك إلى وجود دخلاء على العمل الحزبى، ففى فترة التسعينات استطاع مجموعة كبيرة الدخول إلى عالم السياسة بواسطة أموالهم وحماية مصالحهم الشخصية لا المجتمعية، وقد نتج عن إنتخابات الأحزاب فى عام ١٩٩٥م صورة سيئة، وحينما صدر قرار الإشراف القضائى على الإنتخابات عام ٢٠٠٠م لم يتمكن القضاء من أداء مهامه فقد كثرت الطعون في صفات المرشحين، ومدي توافر شروط الترشيح فيهم، وكثرة الأحكام الصادرة في هذا الشأن وما ترتب عليه من وقف الانتخابات في العديد من الدوائر(١).

ومن الجدير بالذكر أنه " طغي دور المستقلين فى انتخابات ٢٠٠٠م علي مرشحي باقي الأحزاب السياسية الأخري، فقد حصلوا علي ٢٣٢ مقعداً في مقابل ١٧٢ مقعداً للحزب الوطني، وذلك قبل أن ينتقل المستقلون بسلاسة إلي داخل صفوف الحزب الحاكم بعد وصولهم إلي البرلمان" (٢).

إن (حزب الوداد) الذي يجمع هؤلاء المهمشين في تكتل سياسي يحقق لهم أحلامهم، عيبه فقط أنه لا يسير وفق قواعد العمل السياسي الديمقراطي، نحن في

---

(١) أحمد طه خلف الله: **التحولات الديمقراطية فى مصر فى ضوء انتخابات مجلس الشعب ٢٠٠٠**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٤٣.

(٢) حسن أبو طالب: **التقرير الاستراتيجي العربى ٢٠٠١**، القاهرة، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام ٢٠٠٢، ص ص ٤٢٩ – ٤٣٠.

أشد الحاجة إلى حزب لهؤلاء المهمشين ولكن على أن يقوم وفقاً للقاعدة العامة التي وضعها المجتمع، وعلى الرغم من اختفاء الصراع هو المحك الأساسي للمسرحية، على حد قول "بيومي" .

بيومي: البيه بتاعك خلاص نزل عليه التخفيض بقى بيه ومش رسمي كمان، احنا ياخويه لغينا الباشوية وتوابعها من مليون سنة وأنت نازل الباشا الباشا لأ بقى البيه ومش رسمي كمان. **(المسرحية: ص٢٦)**

بحيث تبدو فردية الصراع، إلا أن الحتمية الدرامية تسوغ ذلك الصراع، إن (الزعيم) الذي لا يملك مقومات الزعامة، ولا يملك غير قصره العتيق ولقبه الذي فقده، إلا أنه يشعر أنه يجب ألا يقلد أحداً ولا يجب أن يخطب من خطب سابقة التجهيز من مجموعة المثقفين، يجب أن يقول خطبة بما تجمع في نفسه، ولأنه غير صالح لهذه المهمة وغير قادر عليها فإنه يعاني معاناة قاسية بين الرغبة في الكمال وبين إحساسه بعدم أحقيته في هذا الكمال، هذا الصراع الذي قاده المؤلف لكي يعبر به عن أهمية قضيته، حيث يكشف "خليفة" سر اللعبة لعبة الهامش والمركز.

خليفة : قلبك أبيض، أنا سمعت كفاية.. يسقط الكتاب ويحيا الرقص.. مش كده ياعم زتون يا مدرس.. مش كده ياعصمت باشا، أنا خلاص فهمت اللعبة.. فهمت الدرس كويس أوى.. عشان كده لازم تسمعوني، أنا المايسترو، أنا مدير العمالة والملعب والكوتش، مشتقولوا من الأول أن الحكاية لعب في لعب. **(المسرحية: ص١٢٦)**

وهنا نحن أمام الشخصية وهي إشكالية مركزية، في لعبة التحول من إنسان غبي إلى إنسان واعي، من شخصية كانت ورق إلى فضاء هندسي معقد يضم بنيات مختلفة، ويؤكد المؤلف هنا أنه "لا وجود لشخصية نصية محضة مكتفية بذاتها باستطاعتنا قراءتها في حل عن بقية شخوص المسرحية، إنها في جدل

متواصل"[١]، ويكشف المؤلف عن تناقضات المجتمع وما وصل إليه حال العلم والمثقفين " فبعد فترة قصيرة من التفاؤل فى أوائل عهد مبارك أصاب الكثيرين من المثقفين المصريين شعور بالإحباط خلال العشرين سنة الأخيرة من عهده، فظهر نوع جديد من المثقفين القناصين للفرص الذين فضلوا الثراء، فمال بعض المثقفين الموهوبين إلى التغيير، إذ ينشغلون بكتابة أشياء تافهة أو لا تعبر عما يشعرون به، وينتهز هذه الفرصة أعداد كبيرة من أنصاف الموهوبين أو عديمى الموهبة، فيقفزون لاحتلال مراكز المحررين والكتاب ورئاسة تحرير الصحف والمجلات المملوكة للحكومة، فيكتبون كلامًا لا معنى له ولا يقرأه أحد، فهم فى الحقيقة لا يوجهون كلامهم إلا للممسكين بالسلطة، ولا يريدون به إلا تأكيد ولائهم له"[٢]،

وتبدو الإشكالية الأهم والفرضية الأعمق هنا، وهي كيف يقود الفرد مجتمعه نحو الأفضل من الحياة، ويتضافر مجتمعه معه لكي يصلا معاً إلى الحياة الأفضل، إن السلوك الفردي يؤثر سلباً وإيجاباً على السلوك العام، ومن التنشئة الاجتماعية يأتي الإنسان الاجتماعي الذي يملك ضميراً ويقع تحت ضغط عقل جمعي. إلا أن مع كل هذا اليأس تبدو "فاتن" وهي تمثل الغد الأفضل.حيث التحول من الشخصية الهامشية إلى الشخصية الواعية، من الهامش الصامت إلى المركز الفاعل.

فاتن : مش عاوزة اشتغل إذا كان كل الشغل زي شغلك لكني هاصرخ في كل مكان اصحوا ياخلق الكدب بقى بحور هاتغرقكم .. الكدب بقى غول هاياكل أولادكم .. اصحوا قبل ما النصابين يتحدوا عليكم ويبقوا أكتر منكم .

خليفة : فاتن اعقلي .

---

(١) شرين الدقداقي: **خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح** ، مرجع سابق، ص١٩.

(٢) جلال أمين: **مصر والمصريون فى عهد مبارك (١٩٨١-٢٠٠٨)**، ط١، القاهرة، ميريت، ٢٠٠٩، ص ص ١٥١-١٥٣.

فاتن : مش هاسكت.. كله إلا البلد . **(المسرحية: ص١٤٠)**

خاصة أن الحوار يعطينا دلالة كافية عن الشخصيات، نحن في البداية أمام مشكلة البطالة التي تنهش نهشاً في جسد المجتمع، فهؤلاء الذين تخرجوا في الجامعة يريدون عملاً حتى يمكنهم ممارسة الحياة الاجتماعية السليمة، ولكن قلة الأعمال وأيضاً الطريقة التقليدية للبحث عن العمل، وقضية البطالة قضية مزمنة فى المجتمع المصرى "ففى الثمانينيات من القرن الماضى ارتفعت معدلات البطالة بسبب انخفاض معدل الهجرة لدول الخليج بسبب حرب الخليج وانخفاض معدل النمو الاقتصادى، حيث سجلت ١٥٪ تقريباً وفقاً لتعداد ١٩٨٦م. ونتيجة لتطبيق مصر سياسات الخصخصة وبيع الشركات المملوكة للقطاع العام تم تسريح ٧٥٠ ألف عامل وموظف فى الفترة من ١٩٩١م – ٢٠٠٥م"[(١)]، ويكشف عصمت الحقيقة قائلاً:

عصمت: ما فيش حاجة بترجع ياعم إسماعيل .. اللي حصل علمني حاجات كتير .. علمني إن مفيش حاجة بترجع الدنيا بتمشي لقدام .. واللي ما يقدرش يحصلها ويمشي معاها بتدوسه وانا خلاص الدنيا داستني ومفيش شغل.. **(المسرحية: ص١٦٧)**

الأمر الذي أدى إلى ما يمكن أن يسمى البطالة فاعل، وجود لا وجود له، وهؤلاء بالملايين، ولابد لهؤلاء أن يمارسوا الحياة بصورها المختلفة، لذلك زادت الشخصيات الهامشية بل تحول المجتمع ذاته إلى مجموعة كبيرة من المهمشين.

يقدم المؤلف شخصياته هو ويعطي اسماً لكل شخصية ووظيفة، وأبعاد خاصة، ويبدو أن مجموعات المهمشين تجار الخردة والتجارة شطارة، إنهم يعملون في أشياء غير ذات قيمة، ولكنهم كونوا ثروات، وأصبحوا يملكون المجموعات

(١) عبير محمود مجاهد: قضية البطالة فى مصر وتأثرها بأحداث المرحلة الإنتقالية بعد ثورة ٢٠١١، **المجلة العلمية لقطاع كلية التجارة**، ع ١١، جامعة الأزهر، ٢٠١٤.

التجارية، أصبحوا يملكون المال والحكومة تحصل منهم أحياناً على بعض الضرائب، لأنهم يعملون معظم أعمالهم بعيداً عن الأضواء مثل الباعة الجائلين وبائعي مخلفات الذبح، وجامعي القمامة وجامعي الخردة، إنهم أثروا ثراء فاحشاً، ولكن الثراء لم يعطيهم شيئاً إلا المال الذي يتزايد باستمرارهم وهم الآن يريدون أن يكون لهم منصب مهم في إدارة الحكومة أو في الحزب، إن بائعة (الكرشة) لا يكفيها ما تجمعه من أموال، إنما تبحث عن مكانة اجتماعية، إنها تعرف ماذا يعني عضو البرلمان، أو عضو الحزب أو عضو الحكومة، ولأن الديمقراطية تتيح لها الاشتراك في الأحزاب فإنها ترغب في دخول الأحزاب، ولكن الأحزاب الموجودة لها كوادرها وناسها، فهي لن تستطيع دخول الأحزاب الموجودة، فلماذا لا تدخل في حزب جديد بل لماذا لا تقوم هي بعمل حزب جديد – على كيفها – وكما تريد بائعة (الكرشة) يريد بائع الروبابيكيا، إنه أيضاً لا يريد المال الذي يمتلكه بوفرة، إنما يريد الدخول في دائرة الضوء، يريد أن يصبح هو الآخر نجماً في التليفزيون، يقول كلاماً لا معنى له في الإذاعة لا يقل عن هؤلاء الذين يتكلمون ليل نهار، لهذا لا يمانع من الاشتراك في إقامة الحزب، أما الفئة الثالثة أصحاب المعاشات الذين عاشوا تجربة العمل الوظيفي وكانوا من أوائل من قدموا العمل على المصالح الشخصية، فإنهم يرون الحال المايل الذي أصبحت عليه الخدمات الحكومية من تعليم وصحة، فإنهم يرون أنهم الأجدر باحتلال مناصب الإشراف على الخدمات الحكومية، وهؤلاء أيضاً لايقدرون على الدخول في الأحزاب الموجودة ولأنهم أكثر دراية بالروتين الحكومي فإنهم لا يمانعون من الدخول في تأسيس حزب خاص، وفي نفس الوقت يتولون بالفعل تنفيذ عمليات الإشراف والإصلاح، إنهم في عجلة من أمرهم والجميع يندفعون نحو إقامة الحزب ويساعدهم بطموح الشباب وبعقولهم المتفتحة، لكي يحولوا حلم هؤلاء إلى واقع، والحقيقة كوننا نصدق هؤلاء الذين يحلمون، وكوننا نتعاطف معهم، نحن أيضاً نريد مكاناً تحت الشمس، نريد أن يكون لنا صوت مسموع، لماذا نقف نحن في الضل لا نتكلم والآخرون يتكلمون

بلساننا، إنهم يتحدثون بالنيابة عنا، آن الأوان لكي نتكلم نحن، وقد نجح المؤلف في جرنا معه خلال تلك الفانتازيا التي جمعت بين الحلم والواقع، بين ما يمكن تحقيقه بالفعل وبين المستحيل، إنه عالم خاص، عالم ليصل إلى حد التحاور مع ذلك المستحيل، في إطار صراع الأنا والآخر الواقع والوهم.

إلا أن المؤلف لم يفقد الأمل في غد مشرق كما جاء على لسان الضابط ..

الضابط :أنا جاي في موضوع تاني.. لكن بالنسبة للحزب وماله لما تعملوا حزب. اتفقوا على هدف.. هدف يخدم البلد بصحيح وتكونوا قادرين تحققوه واعملوا حزب علشانه. **(المسرحية: ص١٩٦)**

وفي هذا السياق تحاول الدراما المسرحية تسلق أسوار القهر الاجتماعي لكشفه وتعريته من خلال التعمق داخل الشخصيات النماذج المختارة والتي تترك لها مسافات للبوح الداخلي والتعبير عن الآمال، فشخصيات الفقراء والمهمشين تحولوا إلى ضوء كاشف فاضح لمتناقضات المجتمع .

والتأكيد على أن القهر بمختلف أنماطه ينبع من كونه آلة تعيد انتاج نفسها؛ فالمقهور يداس في هذا العالم، والقاهر يقهره آخر أقوى منه، إذن فالقهر سلوك وثقافة وواقع، وهناك آلية قهر تعمل باستمرار في كل جوانب الحياة بعيداً عن الجانب السياسي الصرف بتعريته لصور القهر الاجتماعي والسياسي الذي يتعرض له المواطن ولا يجرؤ على أن يستنكر؛ لتلامس بذلك حقيقة نفسية واقعية تضاعفت عبر استدعاء نماذج مختلفة من أفراد الشعب.

وعلى الرغم من السخرية المختفية والمؤجلة للفعل المسرحي والغرض من سلوك وردود تلك الشخصيات؛ من منطلق "أن العرض يسلم متلقيه "مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها عوالم غير كلامية منسوجة بلغات سمعية وبصرية تضيء لك عالما سحريا محال أن يحتويه النص لأنه عالم ولد من رحم الفعل المسرحي، عالم تتحدث عن عوالمه غير الكلامية بأدوات كلامية وبالتالي يكون نقدك كما

عرف النقد (رولان بارت) كلام على كلام"[١]، يمكن الزعم بأن مغزى تلك المسرحية ينصرف إلى منحى آخر، هو قاع النفس الإنسانية العميقة، وقد أصابها جرح بليغ وهزة قوية.

والأمر لا يخلو من نقد لاذع وهجوم مرير على النماذج التي تمثلها الشخصيات التي ركبت الإطار الفانتازي بشكل مباشر والتي لم تركبه بشكل ضمني أيضاً، رغم اختلاف خلفياتها وسلوكياتها ووظائفها؛ لأنها تنهض من الأسفل مستغلة فرصة الأمل/الحلم في الرقي إلى الأعلى؛ إلا أن انتهاء المسرحية بفشلهم في الوصول إلى فوق/الأمل أمر طبيعي؛ فهي شخصيات – كما يكشف التصاعد الدرامي – وصولية زائفة وانتهازية هشة تتبخر كل آمالها في الرقي لأنها فضلت طريق النفاق والكذب والإجرام على المسالك الإنسانية الشريفة؛ الأمر الذي وضعهم جميعاً أمام مرآة أنفسهم عرايا في مواجهة ذواتهم، وماضيهم، وحاضرهم الموهوم. فليس سبب فشلهم في تحقيق الحلم بعيد تماماً عن الجانب المادي الصرف – الذي قد يبدوا بارزاً في المسرحية – وإنما هو نتيجة لعجز هذه الشخوص عن الحفاظ على قيمهم وعاداتهم، وتخليهم عن مجدهم الروحي والأخلاقي، وتمسكهم بلعبة الحزب هو الحل.

وبذلك نجد أن المؤلف استطاع التعبير عن صورة المجتمع المصرى فى نصه المسرحى، وتناول بالمعالجة الدرامية أكثر من قضية، "إن مصر بمشاكلها وقضاياها تعيش فى وجدان كل حامل قلم وكل أديب ومفكر، وكل مواطن مصرى يعيش على أرض الكنانة التى يتمنى لها كل منا التقدم والازدهار فى ظل سياسة حكيمة ومناخ اقتصادى طاهر نقى"[٢]،

(١) مصطفى صمودي: **قراءات مسرحية**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص٢٠.

(٢) نبيل راغب : **النقد الفنى**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص٣٨.

٢- مسرحية م.و.ش قراقوش[١] لـ " حسن أبو العلا":

يلعب المؤلف منذ البداية على غرائبية العنوان، بمعنى أنه يفكك الكلمة الأولى (ح. و.ش) وابقى على الثانية (قراقوش) في كسر للمألوف، وجذب للمتلقي للدخول في عالم الغموض والتوقعات منذ العنوان . إذ يحمل المعنى الكثير من الدلالات فـ(حوش) الكلمة في حال تجميعها تشير إلى المكان الواسع أو مدخل البيت في الريف أو صعيد مصر، أما إذا كانت النوايا غير صافية، ويقوم المتلقي بنطق الكلمة بفتح الحاء يرى المتلقي نفسه أمام لفظ شعبي (حَوش) يدل على السُفهاء من الناس أو التابعين لرجل ما بلا أي رؤية أو تفكير"[٢].

أما في حالة ضم الحرف الأول (حُوش) يجد المتلقي نفسه مدفوعاً بفعل أمر مباشر من المؤلف راصداً فعل الخوف من (قراقوش) وأتباعه، ولابد من الابتعاد عنهم، وأخذ الحيطة والحذر. كثيرة هي المعاني والدلالات التي قد يفصح عنها العنوان أو لا يفصح.

- **دلالات النص:**

في حي شعبي يمهد فوال ونعال لبداية المفارقة، والجنازة المسخرة للشيخ (سابق حد السيف)، وهم لا يجدون أحداً قد حزن على موته، بسبب ثراءه وبخله في نفس الوقت، وهما يذكران بعض حسناته وسيئاته، ومنها تربيته للولد الضال (غارب) الذي أعطاه اسمه، وأصبح وريثه الوحيد، ولهذا فإن (غارب) قد أخذ يستدين من الجميع بضمان ميراثه القادم لا محالة بعد موت الشيخ، وهنا يمكننا أن نقبل أن يستعجل موت الشيخ لأنه ليس من صلبه، ولهذا أيضاً فالجميع ينتظر

(١) حسن أبوالعلا: **ح.و.ش قراقوش**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

(٢) محمد الشربيني: **مقدمة مسرحية حووش قراقوش**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ص١٢.

موت الشيخ لكي يستردوا ما وعدهم الولد الفاسد (غارب)، حتى أنهم لا يعرفون هل يقدمون له العزاء والمواساة أم ماذا ؟.

حتى الفوال والنعال ينتظران موت الشيخ حتى يأخذ الكل حقه ويخرجا من الكساد ووقف الحال الذى يعم على الجميع، ولكن الرجل الطيب (على الله) يطيح بأحلام الجميع حين يقر بعدم موت الشيخ يكذب الرجل ويعمل على إثبات وفاة الشيخ، وأولهم العجوز (أبو الفرص) الذي يكثف المؤلف في شخصه انتهازية البشر، ويقدمه على أنه ثعلب نهاز للفرص، ونلمس ذلك في معظم أسماء شخصياته.

لذلك تبدو بنية المسرحية غير مألوفة، "فالمسرحية تحوي بنيتين زمكانيتين، البنية الأولى حرفية ومجسدة، داخل هنا – الأنا غير مرئية ومتخيلة في ذهن المتلقي"(١).

وتتواصل المفارقة الصارخة، فالابن (غارب) يدخل حجرة أبيه ويتجه باكياً ناحية الفراش الخالي، بينما والده يقف عند النافذة والابن يترحم عليه باكياً، والأب مندهشاً، والابن يواصل مدعياً أنه لا يراه ولا يسمعه ويواصل منتقداً حياة الشيخ وزهده، وواعداً بأن تكون الجنازة على العكس تماماً من حياة الشيخ الشحيحة، ويتواصل الحوار من طرفين لا يلتقيان، وتتعدد أوجه المفارقة في حوارهما الذي يوضح فيه الكاتب وجهة نظره في شكلين للحياة، الأول يبحث عن المظاهر والمفاخر، والثاني يرى الجوهر في قيمة الإنسان وقيمه وزهده وتقواه، ومن سلسلة التناقضات تلك والتلاعب بالمكان والزمان وبأسماء الشخوص تبدأ لعبة التحول الملموس للمكان إلى فاضح وكاشف لعورات المجتمع.

---

(١) مروة مهدي: **الزمان والمكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٧.

ويؤكد (أبو الفرص) لـ (غارب) الذي خشي من حديث (على الله) عن عدم موت الشيخ، أن هذا الكلام لن يصدقه أحد، لأن (غارب) أصبح أقوى من الكل وكلمته هي النهاية لأنها مؤيدة برنين الذهب والفضة، وأن (على الله) إن لم يكن يدرك قيمة الذهب والفضة فهو يعرف قيمة الطعام (الزلابية والعسلية والقشطة والمهلبية والفتة بالتقلية، وهبر اللحم الطرية)، وهو يزين له طرق التعامل مع البشر بعد ذلك، وأن عليه أن يستعين بالقوة الغبية التي تقهر دون ردع .

أبو الفرص : إنت تأجر شوية فتوات وتصرف عليهم وتنغنغهم.. بس اعمل حسابك.. يكونوا معدومين المفهومية .. لأن الفتوة لما يبقى بيفهم بيبقى خطر..

(المسرحية: ص ٦٤)

والمؤلف لا يقف عن حد تقديم الدرس من الانتهازي، ولكنه يتعداه لكي يشرح كيفية صنع الطغاة والفاسدين وسلاطين البطش والديكتاتورية.

أبو الفرص : يبقوا الحرس بتوعك .. قوة وغباء .. علشان يسمعوا الكلام من غير مناهدة .. اضرب يضرب .. يستنوا إشارة من صباعك .. تسيبهم على كام واحد ضعيف يضحضوه .. الكل يخاف .. ويلم ايده ولسانه ..

(المسرحية: ص ٦٥)

ونلمس هنا قضية العنف والإرهاب، "فالإرهاب يلازمه التطرف والعنف فى كثير من الأحيان، إنما يمثل قيمة سلبية من القيم المنتشرة فى عدد من المجتمعات، إذ لا يمكن فصل الإرهاب والعنف عن باقى القيم السلبية التى قد تسود فى وقت من الأوقات مثل الرشوة والفساد والاختلاس والتزوير وغيرها من

الأمراض الاجتماعية"[١]، فالنص ينطوى على دعوة حقيقية للتأمل فى خطاب الممارسات الإرهابية من قبل بعض الطُغاة، ويجسد النص أيضًا ذلك الخطاب بما يضعه موضع المساءلة فى ذهن القارئ أو المتلقى الذى يشارك بالرفض والاستنكار المستند على وعى بدلالات الأحداث، وما تشير إليه من إدانة لتلك الظاهرة التى سادت فى عدة فترات المجتمع المصرى مما يسمو بالنص ليكون أداة من أدوات الضبط السياسى والاجتماعى ليس فقط بعرضه للممارسات الإرهابية والمتطرفة والعنف من جانب (أبو الفرص – غارب) بقصد تعريتها، ولكن لإشارته أيضًا إلى نقائض هذا التطرف وعدم ممارسته إلا تجاه الضعفاء.

ويشير (أبو الفرص) أن هؤلاء الفتوات سيتم الإستعانة بهم لردع من يخالف (غارب)، ويصفهم بأنهم الحرس، وهنا نلمس الإرهاب والعنف المسلح، والذى تجسد فى بعض الجماعات المسلحة فى المجتمع المصرى وممارسة الإرهاب السياسى المسلح منذ السعبينيات من القرن الماضى.

ويلقى المؤلف الضوء على قضية الرشوة التى انتشرت كالوباء فى المجتمع، فجريمة الرشوة تبدو واضحة جلية في مجتمعات العصر الحديث، فالرشوة آفة مجتمعية حديثة لا يخلو أى مجتمع من المجتمعات من آثارها، " وتفشى هذه الظاهرة من شأنه أن يهدر ثقة المواطنين الأسوياء فى نزاهة الجهاز الإدارى للدولة من ناحية، وأن يدخل فى ذهن المواطنين غير الأسوياء الاعتقاد بقدرتهم على شراء ذمة الدولة من خلال موظفيها من ناحية أخرى"[٢]، وبالفعل تأتي النصيحة بمفعولها، فتتم رشوة الحكيم لكي يكتب شهادة وفاة الشيخ الحي ورشوة المغسلين،

---

(١) هشام الحديدى: **الإرهاب: بذوره وبثوره.. زمانه ومكانه وشخوصه**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ، ٢٠١٥م، ص١١.

(٢) أسامة حسين عبد العال: **جريمة الرشوة "دراسة تحليلية"**، مجلة العلوم القانونية والاقتصادية، ع١، ج٢، كلية الحقوق، جامعة عين شمس، ، ٢٠١٧م، ص٣٣.

وبينما يستعرض (غارب) الفتوات فلا يجد في أيديهم غير الخرازانات، يسأل (أبو الفرص) عن السيوف والرماح، يأتي الجواب البليغ:

أبو الفرص: الخرازانة تعمل اللي مايقدرش يعمله السيف أو الرمح، السيف يقتل ويجرح الجسم، لكن ما يجرحش الكرامة .. اللي كرامته تنجرح صعب عليه يرفع رأسه أو يعلي صوته ويبقى عبرة لغيره، والكل هايخاف، وبعد ما تخلص من المرحوم مش هاتضطر تصرف ولا درهم واحد، لأن الخايف مايقدرش يطالب بحقه .."!.

(المسرحية: ص ٦٨)

و"غارب" الذي يشعر بقوته وزهوه يرفض (بهجة النفوس) الراقصة التي امتنعت عليه من قبل، والتي جاءت لتعزيه وتستميله، ويعقد مقارنة بينها وبين ما في خياله من جواري وحسناوات المستقبل، فتتأكد هنا أن الغنيمة ستفلت، وعلى الفور تذهب إلى القاضي تقنعه بوسائلها أن يكتب لها شهادة تفيد بزواجها من الشيخ قبل عام من وفاته .

وفي المشهد الأخير يضع المؤلف جنازة الشيخ وسط موكب "قراقوش"، ويدخل موكب الجنازة من وسط المشاهدين، بما في ذلك من دلالة، والشيخ سابق يجلس متأملاً فوق نعشه رافضاً لموته الكاذب، ومع عرض الأمر على "قراقوش"، ومع الرشوة والإتاوات، يصرخ الوزراء بأن القانون يجب أن ينفذ مادام هناك شهادة الحكيم وما دامت ضريبة التركات قد سددت، وتظهر (بهجة النفوس) مع بطانتها تريد حقها قبل أن يدفن زوجها .

غارب : (صائحاً) جوزك ازاي يا ست أنت.. هو أبويا اتجوزك؟!

بهجة : (بصفاقة) وهو يعني كان خلفك؟ أنا معايا إثبات رسمي .. وشهادة الشهود

(المسرحية: ص٩٣)

بهذا التأسيس الوهمي تنتفي على اللعبة المسرحية، لعبة الحيلة كون هذه الشخصية تعيش خارج الذات والزمان والمكان وتظل مندرجة في السياق الرمزي للسخرية والتي تحرك الجوانب المتحركة للشخصية "ليصير خطاب الحيلة في النص المسرحية أكثر انفتاحاً على أكثر وسيلة تمسرحية تخدم كتابة نص المؤلف"(١).

وهنا نحن أمام حيلة مكشوفة إلا أنها تستمر، خاصة في ظل تحول المكان نفسه إلى فاضح كاشف لمجتمع متآمر منتهكاً لكل الأصول والأعراف والقوانين المجتمعية.

يقر الوزير بصحة الشهادة، وبينما الشيخ ينفي زواجه وهو فوق نعشه، يقاطع (أبو الفرص) صراخ (غارب) مزيناً له قيمة الحصول على ثلث التركة بدلاً من أن يضيع عليه كل شيء، ويتجه لـ "قراقوش" لينجده، والأخير مشغول طوال الوقت بتحية جماهير وهمية محتشدة تهتف له، وحين يسمع كلمات الوزراء حول عصيان الميت ورفضه الدفن، يأمر وهو يفر مذعوراً بسرعة الدفع حتى لا يطمع الموتى في الأحياء.

ويتكاثر الجميع على الشيخ من أجل دفنه، وهو يصرخ لاعناً كل من يراه ويظل ساكتاً عن قول الحق، والكل يريد أن ينتهي الأمر لصالح الجميع، وفي مواساة يدعون أنهم لا يرون الشيخ ولا ينطقون إلا بكلمة "هييه .. دنيا"، ويضيع صوت الشيخ وسط أصوات البكاء والعديد وفوضى الغوغاء، وتمضي الجنازة بينما

(١) عبدالرحمن بن زيدان: **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، المغرب، ٢٠٠١، ص١١١.

يتخلف عنها (على الله) الرجل الطيب الذي يأكل من صندوق الحلوى ويخاطب المشاهدين:

على الله : دي آخر حتة حلاوة .. (يضعها فى فمه ويرمى الصندوق) ماشبعتش (يبكي) جعت أكتر! (صمت) الحلاوة حلوة لذيذة (صمت) أيو الحلاوة حلوة أحلى من الحقيقة .. (يعلن) عاوز أقول لكم حاجة مهمة.. الحلاوة ألذ من الحقيقة ألف مرة، هي دي المصيبة .. هييه دنيا! مستنيين إيه؟ .. حتة حلاوة؟ .. أنا أقولكم على مكان الحلاوة .. (هامساً) الحلاوة برة .. كتير .. كتير قوي .. بس زي دي (يرفص الصندوق) .. ماتشبعش .. لكن ألذ من الحقيقة .. هييه .. دنيا!.

(المسرحية: ص٩٨)

ويرى الباحث أنه عند قسوة الواقع وتصاعد ضغوطه الاجتماعية على المبدع أن يلجأ إلى الطاقة التخيلية يحتمي بها؛ ليصوغ بها الواقع وفق قانونه الخاص، إذ يُعيد إنتاج مفردات هذا الواقع وفقاً لتصوراته وأمنياته، وهذا يعني أن الخيال وسيلة لمجابهة ضغوط الحياة فى المجتمع، إذ يكمل في خيالها ما يفقده في حياته.

"لكن هذه الطاقة التخيلية لا تأتي من فراغ، إذ يبني المبدع عالمه الخيالي بالاعتماد على معطيات عالمه الواقعي، بل أنه يجعل لهذه المعطيات وجوداً مغايراً، وبذلك تحول الخيال إلى طقس من الطقوس توظفه لتشكيل أنساق سردية تنقله من واقع ساكن ومحدود إلى آخر أكثر حيوية واتساعاً، أي أن التخييل أصبح وسيلة تنقله من واقع ساكن ومحدود إلى آخر أكثر حيوية اتساعاً، أي أن التخييل أصبح وسيلة للهروب من واقع الحصار والعزلة والوحدة والاغتراب، ومن هنا

استحال الخيال في بعض النصوص السردية إلى نوع من التنفيس عن القهر، ومخرج لعبور مناطق أكثر براحاً واتساعاً"[١].

لذا ينسج المبدع خيوطه الدرامية من ثنائية لها طرفان (الحقيقي والمتخيل)، يجمع بينهما علاقة جدلية، يتسم فيها الأول بمعاني الضيق والمحدودية، بينما يتسم الطرف الآخر بمعاني الاتساع، في إطار الحوش/ المكان وتحولاته.

وقد حاول (غارب) أن يثبت موت والده حتى أمام والده وهو مازال على قيد الحياة.

غارب : (لاينظر إليه) نام مستريح يا والدي .. نام مستريح أنت عملت كل اللي عليك .. وأكثر كمان ..موتك راحة .. ليك .. ولينا ..

سابق : مين اللي مات؟! ياحمار .. أنا هنا .. أنت مش شايفني؟ أنا قدامك أهه ..

(المسرحية: ص ص٥٥- ٥٦)

وعلى نفس الطريقة من العبث يحاول الولد إثبات وفاة الوالد (سابق) وتبدأ أحلامه بالمال والزواج من أربع نساء، كي يحيا في جنة الدنيا التي يرسمها لنفسه .

ويرى الباحث أن الكاتب حاول أن يعود لعهد "قراقوش"، وهو لا يقصده بالطبع أو يقصد غيره، ولكن حكايته أراد أن يزرعها في عهد الحاكم الذي ارتبط اسمه بالديكتاتورية والبطش والأحكام الغريبة، رغم تصحيح بعض المؤرخين لهذا الارتباط، إلا أن الوجدان الجمعي لا يتغير بسهولة، وظل يضرب بـ "قراقوش" المثل في استبداد الحاكم وغرائبية الأحكام والقوانين.

---

(١) رشا ناصر العلي: **ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠، ص٧٧.

فقد تزيف حقائق التاريخ أو تشوه وتغير، وقد تحل مكانها حكايات وأساطير وخرافات، فتطمس معالمها وتطفئ جذوتها لتَضَحَى الحقيقة سرابا؛ فتكتسى الحكايات والخرافات ثياب الحقائق التاريخية، وتصبح قادرة على الإيهام بمصداقيتها، ومن البديهى أن يكون وراء هذا التزييف والتشويه أناس لديهم مبررات قوية إلى فعل ذلك وترويجه، ولهم غايات يسعون لتحقيقها"(١).

والمؤلف هنا لا يهتم بتفاصيل الحياة في عهد "قراقوش"، إنه يحذو في نصه حذو الحكايات التراثية، فيدلل بالاسم على الحال والأشخاص والأفكار، ولايخوض في أبعاد الشخصية الدرامية المختلفة إلا بقدر ما يحدد منطقها ومسارها واتجاهها، ونجده يقف عند أعتاب البنية الاجتماعية التي تدور فيها الأحداث، يقدمها بأسلوبه الساخر، وبالرغم من كونها حكاية مأساوية إلا أنه يقدمها عبر كوميديا ضاحكة هزلية، تعيد تشكيل العالم وتصيغه من خلال منظار، يتجاوز رؤية المستقر والثابت والساكن والتقليدي، فيخرج من أعماق النفس الإنسانية ماهو مسكوت عنه وممنوع، فيصدم المتلقي، دوماً، بالحقيقة الغائبة في النص الدرامي وفي الواقع.

خاصة أن النص يقوم على المفارقة، وتعرية النفس الإنسانية مستنداً على التاريخ، وعينه على الواقع المعاش ومفارقاته، يناقش قضايا حيوية مجتمعية، يقبض على العالم الحي ويعيد بعثه في فانتازيا. إلا أن الكاتب يدلي بشهادته هو الآخر على لسان (سابق) نفسه.

سابق : (صارخا) ملعون كل واحد شايفني وساكت ..

المشيعون : هيه .. دنيا ..

سابق : معلون كل اللي يكتم في صدره كلمة حق

---

(١) نبيل أبو على: بهاء الدين قراقوش بين الحقيقة التاريخية والأسطورة الشعبية، **مجلة بحوث**، ع٢، المركز القومى للبحوث، جامعة فلسطين، ٢٠٠٨، ص٥١.

المشيعون : دنيا ..

سابق : إذا كنتم مش شايفين .. ومش فاهمين.. يبقى إنتم الميتين .. مش أنا .. أنا صاحي .. صاحي ..

(المسرحية: ص٩٧)

وفي كلمات (سابق) والتي يتخفى خلفها المؤلف، لعب على المسكوت عنه قولاً وفعلاً في كل زمان ومكان، عندما يتحول الميت إلى حي، والحي إلى ميت، وذلك بفعل الصمت والسكوت عن الحق، لدرجة أن تحول التراث هو الآخر إلى إنسان صامت، زمن "قراقوش" فقط.

حتى الصوت الوحيد (على الله) الوحيد الذي ينطق بالحق، هو في نظر الناس مجنون لا فائدة لكلامه، والذي لن يسمعه أحد .. لكن هو الآخر يختم النص بجملة.

على الله: الحلاوة حلوة .. أحلى من الحقيقة .. هي دي المصيبة .. هيييه دنيا!

(المسرحية: ص٩٨)

نتائج الدراسة:

١- وظف "فتحى سلامة" فى مسرحيته (على حزب وداد قلبى) لعبة التحول من مجتمع غبي إلى مجتمع واعي، من مجتمع مهمش كان ورق إلى فضاء هندسي معقد يضم بنيات مختلفة، وبرزت صور البطالة والفساد السياسى والاجتماعى والثقافى.

٢- تحولت شخصيات الفقراء والمهمشين عند "فتحى سلامة" فى مسرحيته (على حزب وداد قلبى) إلى ضوء كاشف فاضح لمتناقضات المجتمع .

٣- تحول المكان إلى كاشف وفاضح لعورات المجتمع فى مسرحية (ح.و.ش قراقوش) لـ "حسن أبو العلا"، فقد تحول الميت إلى حي، والحي إلى ميت، وذلك بفعل الصمت والسكوت عن الحق، وبرزت صور الإرهاب والعنف والرشوة لدرجة أن تحول التراث هو الآخر إلى إنسان صامت فى زمن "قراقوش".

٤- اعتمد "حسن أبو العلا" فى (ح.و.ش قراقوش) على المفارقة، وتعرية النفس الإنسانية مستنداً على التراث والتاريخ، وعينه على الواقع المعاش ومفارقاته، يناقش قضايا حيوية مجتمعية، يقبض على العالم الحي ويعيد بعثه في فانتازيا.

توصيات البحث:

في إطار ما توصلت إليه الدراسة من نتائج يمكن طرح التوصيات الآتية :

١- التأكيد على أهمية طرح القضايا المصرية في ثوب المسرح لأنها الضمان لنقل الموروث، وتحصين الأجيال القادمة ضد أفكار المجتمع الغربى.

٢- الإهتمام بالثقافة الجماهيرية وإلقاء الضوء على النصوص المسرحية الإبداعية.

٣- معالجة قضايا المجتمع المحلى قبل أن تتفاقم، ومحاولة ايجاد حلول لها من خلال المسرح .

٤- دعم الشباب والباحثين وحثهم على التأليف والنقد المسرحي لإثراء المكتبة المصرية بالعديد من المؤلفات والدراسات النقدية المسرحية .

خاتمة:

إن الأدب المسرحى يحوى الكثير من المعارف التى يضيفها إلى المجتمع بطرحه الكثير من المشاكل والموضوعات المهمة، فأغلب الصراعات والحوادث

اليومية تقدم من خلاله، وبذلك يصبح العمل المسرحى نابعًا من واقع المجتمع معبرًا عنه سواء فى بعده السياسى أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو هما معًا، والمسرح المصرى زاخراً بالعديد من المؤلفين الذين طرحوا فى كتاباتهم صوراً متعددة للمسرح المصرى، ومن بين هؤلاء المؤلفين ما نلمسه فى النصوص المسرحية التى يقدمها الجيل الجديد من المسرحيين فى الثقافة الجماهيرية، ومن بينهم الكاتب المسرحى "فتحى سلامة"، والكاتب المسرحى "حسن أبو العلا"، وقد طرحا فى أعمالهما صورة المجتمع المصرى بإيجابياته وسلبياته فى فترة زمنية معاصرة، ومناقشة العديد من قضايا المجتمع المصرى كالإرهاب والعنف والرشوة والبطالة.

ويرى الباحث أن هذان الكاتبان قدما معالجة درامية للمجتمع المصرى من خلال تجاربهما الخاصة أو العامة ومن ظروف وأنماط المجتمع الذي يعيشا بداخله، والتأثر بأحوال هذا المجتمع وظرفه التاريخي والإقتصادى والإجتماعى أثناء القيام بعملية الإبداع الفني كما وجدنا فى التوظيف الدرامى للنصوص (عينة البحث).

بحوث مقترحة:

١- المال والسلطة فى نصوص المسرح المصرى المعاصر.
٢- تجليات الصراع الطبقى فى المسرح المصرى المعاصر (نماذج مختارة).
٣- الخطاب الساخر فى نصوص المسرح المصرى.
٤- الكوميديا السوداء فى المسرح العربى (نماذج مختارة).

المراجع

أولاً: المصادر:

١. حسن أبو العلا: **ح.و.ش قراقوش**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

٢. فتحي سلامة: **على حزب وداد قلبي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

ثانياً: المراجع العربية:

٣- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د. ط، ج٧، ٢٠٠٣.

٤- أحمد طه خلف الله: **التحولات الديمقراطية فى مصر فى ضوء انتخابات مجلس الشعب ٢٠٠٠**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١.

٥- أحمد نبيل: القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي "دراسة تحليلية"، **دكتوراه**، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

٦- أسامة حسين عبد العال: **جريمة الرشوة "دراسة تحليلية"**، مجلة العلوم القانونية والاقتصادية، ع١، ج٢، كلية الحقوق، جامعة عين شمس، ، ٢٠١٧م.

٧- أمينة عامر بيومى حسن: قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي – دراسة تحليلية، **مجلة بحوث التربية النوعية**، ع٥٨، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، إبريل ٢٠٢٠.

٨- جلال أمين: **مصر والمصريون فى عهد مبارك (١٩٨١-٢٠٠٨)**، ط١، القاهرة، ميريت، ٢٠٠٩.

٩- حسن أبو طالب: **التقرير الاستراتيجي العربى ٢٠٠١**، القاهرة، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام ٢٠٠٢.

١٠-رشا ناصر العلي: **ثقافة النسق قراءة في السرد النسوي المعاصر**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠.

١١-زينب أحمد السيد: قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على واقع مسرح الطفل في مصر، **دكتوراه**، كلية التربية النوعية ، جامعة المنصورة، ٢٠١٧.

١٢-شرين الدقداقي: **خطاب الشخصية الهامشية في نصوص المسرح**، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ٢٠١٨.

١٣- عبير محمود مجاهد: قضية البطالة فى مصر وتأثرها بأحداث المرحلة الإنتقالية بعد ثورة ٢٠١١، **المجلة العلمية لقطاع كلية التجارة**، ع ١١، جامعة الأزهر، ٢٠١٤.

١٤- عبد الرحمن بن زيدان: **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، المغرب، ٢٠٠١.

١٥- فاطمة مبروك مسعود اسماعيل: أبعاد المسئولية الاجتماعية للمسرح المصري، **دكتوراه**، كلية التربية ، جامعة عين شمس، ٢٠٠٩.

١٦- فاطمة يوسف: المسرح والتغير الاجتماعي في الفترة من (١٩٥٢-١٩٧٠)، **ماجستير**، أكاديمية الفنون، معهد االنقد الفني، ١٩٩١.

١٧- محمد الجوهري: **المدخل إلى علم الاجتماع**، مكتبة عين الجامعة، القاهرة ٢٠٠٧.

١٨- محمد الشربيني: مقدمة مسرحية حووش قراقوش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٩- محمد عبد الحليم سرور: المسرح التعليمي والتغيرات الاجتماعية ، ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١نموذجا "دراسة تحليلية"، **دكتوراه**، كلية الآداب ، جامعة الاسكندرية، ٢٠١٣.

٢٠- محمود علي فهمي مصطفي: تأثير المتغيرات الاجتماعية للانفتاح على مسرح الفارس في الفترة من (١٩٧٤-١٩٩٤)، **دكتوراه**، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، ١٩٩٨.

٢١- مروة عبد العليم زلابية: دور مسرح الشباب في المعالجة الدرامية لقضايا المجتمع المصري، **دكتوراة**، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، ٢٠١٤.

٢٢- مروة مهدي: **الزمان والمكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٣- مصطفى صمودي: **قراءات مسرحية، دمشق**، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٢٤- نبيل أبو على: بهاء الدين قراقوش بين الحقيقة التاريخية والأسطورة الشعبية، **مجلة بحوث**، ع٢، المركز القومى للبحوث، جامعة فلسطين، ٢٠٠٨.

٢٥- نبيل راغب : **النقد الفنى**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١.

٢٦- هشام الحديدى: **الإرهاب: بذوره وبثوره.. زمانه ومكانه وشخوصه**، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ، ٢٠١٥م.

٢٧- ياسر مهدي ابراهيم علي عليوة: قضايا التحول الاجتماعي وأثارها الفنية على المسرح المصري المعاصر في المدة من ١٩٧٠حتى ٢٠٠٥، **دكتوراه**، كلية دار العلوم، جامعة الفيوم ، ٢٠٠٨.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

20- Barranger_Milly S **: theatre : A way of seeing**, (Belmont: Wadsworth Publishing Company) , 1980.
21- Rund Nicka-Kassem,Dorota: Egyptian Drama and social change ; A study of the Matic and Artistic development in Yusuf Idris plays " **PhD**. (Canada ; McGill university), 1992.
22- Sukhwant Hundal .B.A :Theater for social change in the Punjab state of India , **M.A** (Canada ; Simon Fraser University), 2002.