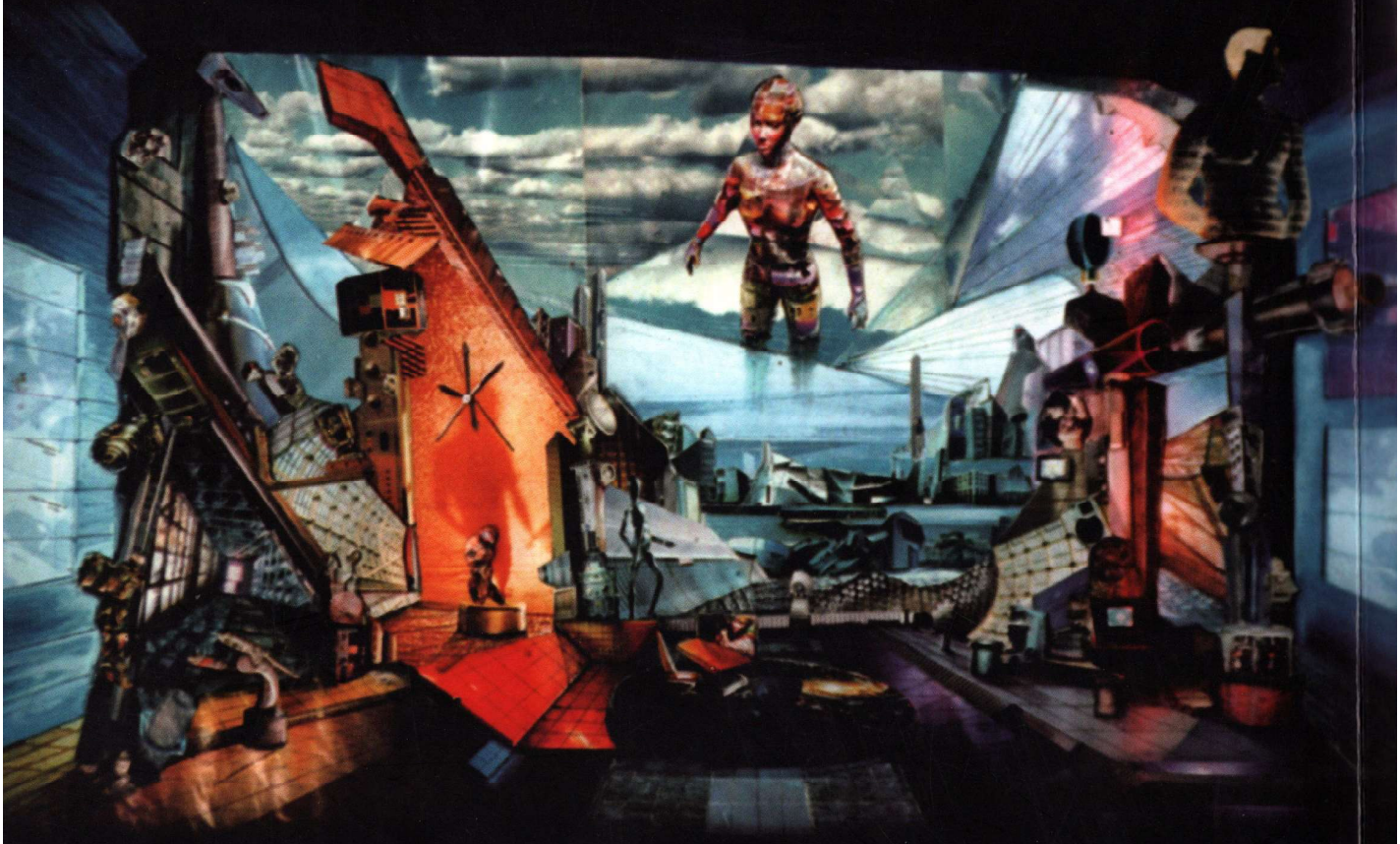
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

خريف 2020 - شتاء 2021

العددان : ٢١- ٢٢



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021

يـواكب ظهور هـذا العدد الجـديد من مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية الفنـون العريقـة ، أحداث مهمـة تمر بها الأكاديمـية في تاريخها وهـي ترنو إلى الـتجدد والتطور علـى جميع المسـتويات الـعلمية والتعليـمية والبنـية التحتيـة من مبـاني وتجهيـزات وتجديـدات وإنشـاء صروح تعليميـة جديـدة في وقت وجيـز نسبق بها الزمن لـيكون لأكاديمـية الفنـون موقعها المرمـوق الذي تـستحقه وسط جميع أكاديميات الفنـون في العالم نقدمها هـدية ، لوطننا الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة التـاريخية الـتي تشهـد نمواً ملحـوظاً تحت قيادة فخامة الرئيـس عبد الفتـاح السيسي الـذي قدم ويقدم لـنا المثال والخارطـة التي نسيـر عليها لتحقـيق التنمية المـستدامة علـى كافـة المسـتويات ، ومن ثم تقـوم أكاديمـية الفـنون بـدورها المـنوط بها على الـوجه الأكمل في تفـريخ القوى الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو مـا يدفعنـا إلى العـمل على كل الأصعـدة لتقوم الأكـاديمية بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ .د / أشرف زكى
رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى
أ.د/ سمية رمضان
أ.د / شاكر عبد الحميد
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / فوزية حسن
أ. / مجدىعبد الرحمن
أ.د / هدى وصفى

مسئول ادارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هذا العدد

ملف خاص .. فن السينما
التحديات الراهنة .. والمستقبل

11 - 30
مسرح أبو العلا السلاموني

31 - 48
تجربة شركة «وتا» للخدع السينمائية

49 - 65
علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

66 - 77
شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

78 - 85
الدكيودراما نوع جديد أم سينما تسجيلية

86 - 110
تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكى

111 - 130
دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية/الفيزيائية

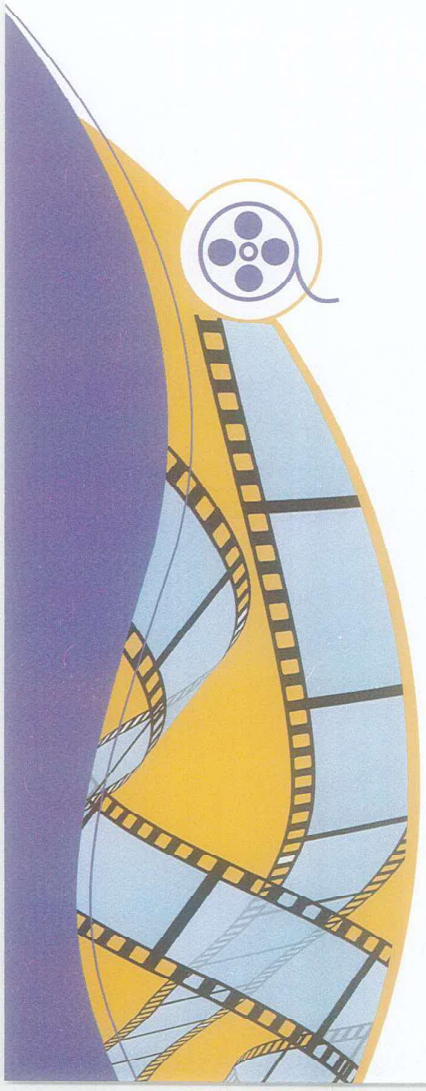
131 - 156
دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

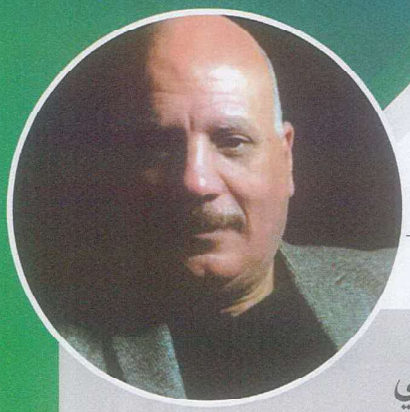
157 - 180
تحليل اسلوب الأداء الغنائى عند أم كلثوم

181 - 192
الموسيقى السودانية الحديثة

193 - 210
تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

211 - 231
ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجد وجلد ، رغم ما يعتريهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضا بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسسا منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولا بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعا وأبلغ تصويرا بل وتأثيرا .

فالبحث العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقان .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دمائها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيح لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

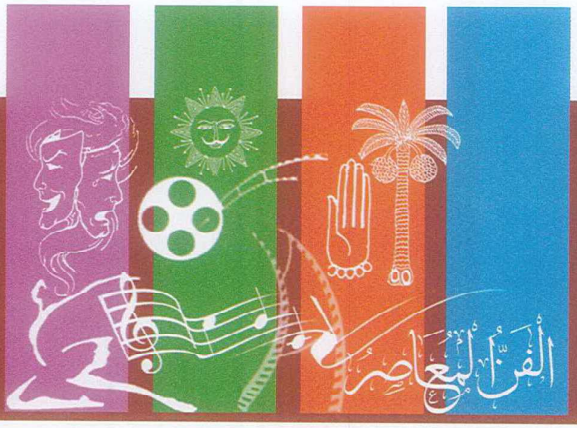
السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحتها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ . . إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا . . وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

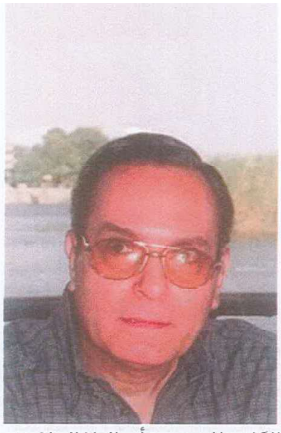
موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدة . . . رحمة الله عليه . . .وهانحن نكمل ما أنجزه سائرين على دربه في تحرير هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ .د/ مدحت الكاشف

مدير التحرير

المسرح





الكاتب المسرحي : أبو العلا السلاموني

تقنيات الحوار الدرامي وإنتاج دلالات المحتوى في مسرح أبو العلا السلاموني ..

يعد الحوار الدرامي مميزا لفن المسرح عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، فبينما تتوسل القصة القصيرة والرواية بالسرد، يعتمد المسرح على الحوار فيتميز به. فـ"الحوار في المسرحية يوشك أن يكون الفيصل الحاسم بينها وبين القصة، فبينما تتردد القصة بين الاتكاء على الأسلوب السردي والأسلوب التصويري مع بعض الحوارات، فالحوار هو أساس المسرحية لأنه ماهيتها وبناؤها جميعاً."(١)

يعد الحوار الدرامي عنصرا فعالا وحيويا في بناء المسرح فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه، فهو الذي يُعرف قصة المسرحية وما استكن في أغوارها من حوادث ومواقف، ويجَعل الحوادث حية نابضةً.(٢)

أسماء عبد المؤمن أحمد خليفة(*)

وهو مالا يتوافر للأنواع الأدبية الأخرى. قد يأتي الحوار الدرامي "شعرا أو نثرا أو فصحى أو عامية أو مزيجا من كل تلك الأشكال".(٣) يتناول هذا البحث أشكال اللغة والحوار في نصوص محمد أبو العلا السلاموني.

لما كانت كل نصوص أبو العلا السلاموني تعتمد في المقام الأول على لغة الحوار الدرامي كي يبث من خلاله المحتوى الفكري ما يمكن اعتباره الوسيلة الأهم وطريقته الخاصة في إعلام المتلقي بالمغزى والرسالة المراد إنتاجها دامجا بين الفصحى والعامية والشعر والنثر، فتوظيف تلك الثنائيات تتحول من مجرد جماليات للغة إلى تقنية مهمة يتكئ عليها الكاتب لتوصيل رسالته؛ فاللغة العامية مقابل الفصحى والشعرية مقابل النثرية وهي تقنيات لغوية حوارية يهدف إليها الكاتب الدرامي ويختار إحداها دون الأخرى عن عمد بغرض تقني لتقوم بوظيفة جمالية من ناحية ودلالية من ناحية أخرى. فلماذا كانت اختيارات السلاموني من تلك التقنيات (عامية -فصحى -نثرية -شعرية)؟ وهل أنتجت دلالات المعنى والمحتوى؟ هذا ما يحاول هذا البحث تفنيده.

أولا : مستويات اللغة وجماليات الحوار:

إن ظهور المدرسة الواقعية في منتصف القرن التاسع عشر، ومحاكاتها لشخصيات تنتمي إلى الواقع الاجتماعي عوضا عن الشخصيات العظامية وطرحها لمشكلات هذه الشخصيات في واقعها، فكانت الحاجة إلى أن تتغير اللغة الشعرية الفصحى إلى لغة عامية تتناسب وتتلاقى مع تلك الشخصيات الدرامية التي تتحدثها، فالكاتب المسرحي" لديه أداة الحوار للكشف عن دواخل الشخصيات وتحليلها."(٤)

(*) معيدة بشعبة الدراما والنقد - قسم علوم المسرح- كلية الآداب - جامعة حلوان- القاهرة - مصر .

فالحوار هو الذي سيكشف عن الشخصيات وتطورها ومراحل نموها الفني وسلوكها وطبيعتها الاجتماعية والنفسية، ولذلك كانت العامية هي الأنسب كي تنطق بها الواقعية شخصياتها التي تنتمي لواقع المتلقي ولغته، كما نالت اللغة الحوارية تحررها من الكتابة الشعرية التي كانت ساندة من قبل حتى المدرسة الرومانسية، وعليه صارت اللغة العامية النثرية هي اللغة الأعم لمعظم شخصيات عالم الدراما سواء كان النص تراجيديا أم كوميديا. ومع ذلك ظلت الكتابة باللغة الفصحى واللغة الشعرية مستمرة ولن تنتهي، لكن غلبت العامية عند كُتاب المسرح المصري، على وجه الخصوص، وعند متلقي هذا المسرح، وربما يرجع ذلك إلى" شأن معظم الكتاب المسرحيين الذين يستخدمون التعبير العامي لأنهم يحاولون تقديم شخصيات تتحدث كما يتحدث الناس في الحياة، ويحاولون الإيحاء من خلال اللغة بالخلفية الاجتماعية والاقتصادية لتلك الشخصيات."(٥) فتبدو الشخصية متسقة مع لغتها من جهة، كما تفتح تلك اللغة تواصلا بين الشخصيات مع بعضها البعض، وبين اللغة المنطوقة الجارية على لسان الشخصيات ولغة المتلقي من جهة أخرى، ذلك لأن المتلقي لابد أن يستنتج الدلالات الفكرية للمحتوى الدرامي المطروح من المؤلف، وكما سبق التوضيح يصبح الحوار أهم أداة من أدوات المؤلف لتقديم هذا المحتوى.

يلجأ الكاتب لتوظيف مفردات لغوية مستمدة من لغة وثقافة المتلقي خاصة في النصوص ذات المرجعية الواقعية، لضمان توصيل المحتوى والرسالة، وتأكيدا على وجود التواصل بين المرسل (المؤلف) على لسان الشخصيات (نيابة عن المؤلف)، والمتلقي (المستقبل للرسالة)، والرسالة (المحتوى المراد توصيله)، فإذا وظف المؤلف لغة مختلفة على لسان شخصياته عن لغة المتلقي فقدت الرسالة التواصل بينها وبين متلقيها. فيكون المحتوى أول أسباب المؤلف لاختيار ثنائيات الحوار الفصحى الشعرية مقابل الفصحى النثرية والعامية النثرية مقابل العامية المسجوعة والشعر العامي مقابل الشعر الفصيح.

أ- توظيف اللغة الفصحى:

إن الكتابة باللغة الفصحى نثرية كانت أم شعرية تعتمد على ركيزتين؛ الأولى أن تقضي الضرورة التاريخية (مكان وزمان الحدث الدرامي مستمدا من التاريخ) كما في نص "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور المكتوب بالفصحى الشعرية مثلا. والركيزة الثانية هي اختيار الكاتب أن يتعمد الكتابة بالفصحى وفقا لما يراه ضرورة فنية تتماشى مع المحتوى الفكري والدلالي للنص. كان السلاموني يؤلف ما بين الركيزتين؛ فالأحداث التاريخية والشخصيات المستمدة من التاريخ قد فرضت ضرورة تاريخية للكتابة الفصحى؛ فنجد مثلا نص سيف الإسلام قد تناول حياة خالد بن الوليد حيث تدور الأحداث في زمن ما بعد الخلافة الإسلامية، وهي فترة زمنية كانت اللغة العربية الفصحى هي السائدة وفي أوج عظمتها بعد نزول القرآن، وكذلك نص الثأر ورحلة العذاب عن حياة امرؤ القيس فمكان الأحداث في بلاد الحيرة جنوب العراق وشمال منطقة الخليج الحالية وهي من التراث الحكائي العربي، وفي الموروث تنتمي إلى زمن بعيد، فتحيل لغتها الفصحى المتلقي إلى زمان ومكان مغاير عن زمانه ومكانه، وكذا نص المحروسة والمحروس فالأحداث تنتمي إلى التاريخ الإسلامي لزمن الخلافة العباسية. فالظرف التاريخي يستوجب الكتابة بالفصحى.

واختيار الفصحى في نصوص زوبة المصرية، ورجل في القلعة استوجب التوقف عنده، ذلك أن الأحداث التاريخية التي اعتمد عليها السلاموني لم تكن تستدعي الفصحى كضرورة تاريخية، فالأحداث تقع في أزمنة حديثة بالقياس للنصوص المذكورة آنفا. فوقائع نص زوبة المصرية تستمد تاريخ الحملة الفرنسية على مصر، ونص رجل في القلعة يستدعي أحداث تولي محمد على باشا حكم مصر، وبالتالي كانت اللغة العامية تتلاءم مع لغة الأحداث التاريخية، خاصة مع تحدث شخصية محمد على باشا ونابليون بونابرت العربية الفصحى ومن المعروف تاريخيا عدم معرفة وإجادة الشخصيتين للغة العربية.

ترى الباحثة أن مبعث الكتابة بالفصحى في نصوص زوبة المصرية، ورجل في القلعة، وديوان البقر هو تعميق الإحساس التراجيدي والملائمة مع عظامية وسمو الأبطال الدرامية.

فالارتحال للتاريخ كان ذريعة المؤلف لإكساب النصوص الصفة التراجيدية، فكل النصوص الفصحى موضع الدراسة تشترك في أنها تحمل العديد من مقومات التراجيديا وسمات البطل الأرسطي" حيث يكون بطلا مأساويا يواجه مصيره الفاجع، لا لأن القوة الخارجية تنتصر عليه بفعل خارج عن إرادته، بل لأن فيه خطأ يفتح ثغرة للانهيار، (أي أن العيب كامن فيه) وهنا تكمن المأساة." (٦) فأبطال السلاموني في نصوص الثأر ورحلة العذاب، ورجل في القلعة، والمحروسة

والمحروس، وزوبة المصرية، وديوان البقر وسيف الإسلام أبطال تراجيديون تمكن منهم الخطأ التراجيدي، "فعل واحد خاطئ راجع إلى نقص المعرفة بظروف معينة، أو غلطة يتعذر تجنبها، السقطة التي هي نقطة الضعف في شخصية البطل والتي لا تجعله كامل الفضيلة وتنجم عنها الفاجعة." (٧)

فتصبح اللغة الفصحى متسقة مع طبيعة الشخصيات والموضوع التاريخي، فالتراجيديا "في شكلها الكلاسيكي تبني عالما دراميا يسكنه أشخاص ملكيون، حوارهم يتعين أن يكون وقورا وساميا سمو مكانتهم."(٨) فالشخصيات كلها شخصيات ذات سمو ملكي أو وجاهة اجتماعية وذات منزلة خاصة، وهي أولى الصفات التي أوردها أرسطو في توظيف البطل التراجيدي "فيقول: من ذهب سمعه في الناس، ويفسر الأرديس نيكول ذلك من أن البطل لابد أن يكون نبيلا أو أميرا، وذلك على اعتبار أن الناس يرون في البطل الملك أو الأمير رمزا لعصر مملكة بأسرها كما أن وجود شخص ذي أهمية بوصفه بطلا يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية أكثر مما يبدو."(٩) وهذا الشعور الذي يتولد عند المتلقي بأن وراء الشخصية أكثر مما يبدو يحقق المحتوى الفكري الذي تطرحه النصوص المذكورة وهو إزكاء التفكير والموقف الإيجابي للمتلقي، فالبطل هو الذي يودي بنفسه إلى الكارثة، فالنص يورد الأسباب التي دعت إلى الكارثة وأودت به إلى الفاجعة، في اعتماد على" المنطق العقلي ومحاولة إقناعه، على اعتبار أن العقل لا يتأثر بما لا يقنع بصحته، جعلهم لم يبرروا الحوادث بالصدفة، أو إصابة البطل بالكارثة نتيجة لتلك الصدفة، بل لابد من منطق حاد، هذا المنطق يحدد الأسباب والدوافع التي تجعل البطل يصاب بالكارثة." (١٠) خاصة وأن نصوص الفصحى اتفقت كلها في مناقشة قضايا الحكم والديمقراطية والصراع على الحكم وهو ما يفترض أن ينتجه المتلقي؛ وبالتالي فالشخصية ذات السمو الملكي التي تتحدث بلغة فصحى تحقق تأثيرا أكبر للمأساة مما لو حلت المأساة برجل عاديّ، ولذلك فالفصحى كلغة تبعث على احترام الأبطال التراجيديين حيث إن" الاحترام الذي تحس به تجاه الأبطال، يزداد كلما ابتعدوا عنا فيجب أن تنظر إلى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التي تخص بها عادة الشخصيات التي نراها عن قرب"(١١) فتصبح اللغة الفصحى ضرورية في إنتاج نظرة تقدير وإجلال للأبطال المأساويين، كما تصبح حجر أساس يتكئ عليه بعث الإحساس التراجيدي وخلق المسافة والأبعاد بين المتلقي وأبطال النصوص حيث تختلف لغة الشخصيات عن المتلقي في زمن كتابة وعرض النصوص.

فاللغة الفصحى إذن في نصوص الثأر ورحلة العذاب، ورجل في القلعة، والمحروسة والمحروس، وزوبة المصرية وسيف الإسلام، تؤكد الصيغة التراجيدية للنصوص وتعمق إحساس المتلقي بالمأساة وتتلاءم مع الشخصية الدرامية وتحقق تغريب المتلقي عن اللغة المنطوقة على لسان الشخصيات فتنتج الإحساس بوجود ما هو أبعد من المحتوى المطروح وتنفي اندماج المتلقي وتعزز المشاركة التفاعلية مع المرجعية الاجتماعية والسياسية للنص التاريخي.

غير أنه لابد أن تسجل الباحثة أن نص ديوان البقر هو النص الوحيد ضمن نصوص الفصحى في نصوص الدراسة الذي وصف بالكوميديا في تذييل العنوان، ولذا وجب التوقف، فبانتفاء الصفة التراجيدية ينتفي سبب التمسك بالكتابة الفصحى، لكن تعزي الباحثة انتماء النص لمسرح الإسقاط السياسي في صبغة الكوميديا السوداء، إذا أن الكوميديا السوداء أقرب النماذج وأصلحها لدراما الإسقاط السياسي؛ فأول ما تهدف إليه الكوميديا القاتمة هو تصوير الحياة بما فيها من متناقضات محيرة، وهي تسعى في الوقت نفسه إلى توسيع إدراك المتفرج وتمكينه من رؤية الجوانب المتعددة للأشياء، وهنا يلجأ الكاتب إلى المتناقضات ويعرضها جنبا إلى جنب، فيظهر البطل في موقف يثير الإعجاب ثم في اللحظة التالية في موقف يثير السخرية، فلا يكاد المتفرج يبكي مع البطل حتى يضحك عليه أو يشمئز منه."(١٢) وعلى ذلك، يمكن القول بأن الكوميديا السوداء تضع المتلقي في حالة من الترقب فتدفع المتلقي لليقظة والتفكير ومن ثم أخذ موقف يعمل على التغيير. "فالعرض للعنصر المأساوي والعنصر الملهاوي بالدرجة والكيفية نفسها داخل التجربة ذاتها، سيكون لها حتما تأثيرها المباشر في زيادة حدة الوعي لدى المتفرج عن طريق الانزعاج الساخر الذي يجد نفسه جزءا منه."(١٣) وعليه، فإن العنصر التراجيدي المتمثل في مضمون متعلق بقضايا مجتمعية كبرى كقضايا الحكم ومشاكله، وعنصر الضرورة التاريخية حيث زمن الأحداث ذي الخلفية التراثية المستمد من كتاب الأغاني للأصفهاني إبان عصور الخلافة الإسلامية (العباسية)، كما أن الحكاية التراثية وردت في الكتاب منذ قرابة الألف عام، مما استدعى الاختيار المتعمد من المؤلف للغة العربية الفصحى، حيث تخلق النظرة المأساوية لأبطال النص، وتحقق نظرة التقدير والإجلال للمأساة ومضمونها المعروض للمتلقي عن طريق إبعاد لغة الشخصيات عن لغة المتلقي، كما تنتج الزمن الغابر الذي

من المفترض وقوع الأحداث إبانه، وفي الوقت ذاته تنتج حالة التخبط لدى المتلقي التي تنفي اندماجه مع الحدث عن طريق العرض المزعج لهيبة وجلال الشخصيات ذات الطبيعة الملكية أو ذات الوجاهة الاجتماعية المنبعثة من عظمة اللغة وتصرفات الشخصيات ذات الطبيعة الكوميدية.

ب – توظيف اللهجة العامية:

اختار السلاموني توظيف اللهجة العامية في نصوص رواية النديم عن هوجة الزعيم، أبو نضارة، أمير الحشاشين، أبو زيد في بلدنا، ملاعيب عنتر، حيث ناسبت اللهجة العامية طرح القضايا ذات الارتباط الوثيق بالجماهير والسعي لزيادة وعيها بقضايا المجتمع وتحدياته التي تواجهها؛ فمثلا نص رواية النديم يناشد روح المقاومة ضد المحتل وهو ما يتلاقى مع زمن كتابة النص في عام 1968 في أعقاب الهزيمة 1970، وكذلك نص أبو زيد في بلدنا في 1969 وفيه يثير القضية ذاتها من ضرورة المقاومة وشحذ الهمم والنفوس والسعي لخلاص جماعي من الأزمة. كما ناقش نص أمير الحشاشين في 1995 سلبية وجهل الشعب لأغراض الجماعات الدينية الآخذة في القوة ولابد من مقاومتها كمقاومة المحتل لأنها احتلال داخلي لا يختلف عن الاحتلال الاستعماري، وقد نص أبو نضارة في 1986 عن صراع السلطة مع المثقف الراغب في توعية الشعب ومحاولات الحكومات التعتيم على مشاكل الحكم آنذاك من تضخم الدين الخارجي مثلا وأن الحل في ثورة جماعية للخلاص. وبالتالي، فإن العامية النثرية متلائمة مع مقصد المؤلف المطروح من القضية؛ فاللغة العامية هي لهجة المتلقي ذاتها، وبالتالي يضمن المؤلف وصول الرسالة كاملة.

أضف إلى ذلك علاقة اللغة العامية الوثيقة بالشكل الشعبي في بعض تلك النصوص، وقد سبق للباحثة التوضيح بإفادة السلاموني من أشكال وظواهر الفرجة الشعبية التراثية، وأيضا مناسبة اللغة العامية مع لغة الحدث التاريخي المطروح خاصة مع وجود التعبيرات الشعبية والقفشات والعربية الأعجمية (الفرانكو آراب)، وحتى اللغات الأجنبية وكلها تمثل طبقات ونماذج بشرية في المجتمع المصري زمن كتابة النصوص في رواية النديم عن هوجة الزعيم ونص أبو نظارة، وملائمة اللغة للبيئة الريفية مثلا في نصوص أبو زيد في بلدنا، ورواية النديم عن هوجة الزعيم.

يرى الباحثة أن هذا التعدد اللساني يمنع المتلقي من الاندماج في الحدث ويدفعه ليكون جزءاً منه محققا عنصر الفرجة الإيجابية المنطوي عليه الشكل الشعبي سواء المحبظين أو السامر الشعبي، ذلك أن "انتقال مستوى الخطاب من درجة في الوضوح إلى أخرى يكسر الإيهام ويدعو المشاهد للتفكير مليا في الكيفية التي تتحدث بها الشخصيات".(١٤)

ج– المزواجة بين الفصحى والعامية ودلالات المحتوى.. مآذن المحروسة نموذجا:

يعد نص مآذن المحروسة النص الوحيد في نصوص الدراسة الذي يمزج بين العامية والفصحى جنبا إلى جنب منتجا لتعدد مستويات الحدث الدرامي في توظيف المسرح داخل المسرح، ومنتجة لاختلاف الخلفية الثقافية بين الشخصيات المتحدثة ومنتجة للمحتوى الفكري للنص، حيث الفصحى هي لغة التشخيص (المسرحية الداخلية) التي تعرض أمام نابليون بمناسبة المولد النبوي وعيد الجمهورية الفرنسية، بيد أن الفصحى هنا تختلف باختلاف المؤدي للدور فمثلا أداء أحمد ومحمد وهما من مجاوري الأزهر أو التلاميذ الأزهريين المتخفين في جماعة المحبظين لفصحى سليمة تنم عن المستوى التعليمي وتتسق مع الشخصية المتحدثة بها في دور نابليون ثم ينتقلون إلى اللغة العامية في الحديث خارج المسرحية الداخلية.

نابليون : أو تتحدون؟

أحمد : فلتسمع وجهه نظر الأزهر والعلماء.. إن كنتم تمتلكون الأرض على كره منا.. هذا لا يجعلكم تمتلكون الناس.. إذ أننا لسنا عبيد الأرض وما كنا أقنانا".

وفي مستوى خارج التشخيص تتغير لغة أحمد إلى لغة عامية أشبه بعاميه المتلقي:

أحمد : مش حا يحصل يا شيخ محمد لسبب بسيط.. إن ساري عسكر نابليون مش عاوز يشوه صورة الاحتفال.(١٥)

وعلى الرغم من تحدث المحبظين بالفصحى في مستوى التشخيص، لكن المؤلف جعلها فصحى ركيكة يغلب عليها مفردات شعبية عامية كإشارة على اختلاف المستوى الثقافي بين المجاورين والمحبظين.

على كاكا : (في دور الوالي العثماني): أرأيتم يا بكوات.. شفتم تلك الكارثة الكبرى يا حضرات؟!

حسون : (في دور إبراهيم بك): هدئ من روعك يا باشا.. روك دمك... الله!

أبو عجور : (في دور مراد بك): لا تحمل هما يا باشا... رقبتنا سدادة". (المسرحية صـ٤٧)

وانتقال اللغة ما بين الفصحى والعامية وانتقال الحدث من التشخيص إلى مستوى واقع النص يحول دون اندماج المتلقي، كما يؤكد فكرة النص عن ضرورة اتحاد الفن والأزهر كمؤسسة دينية شرعية مسئولة عن الخطاب الديني، لتوعية الشعب في قضايا الحرية والنضال ضد المستعمر الخارجي أو الداخلي، فالفن في الأساس قادر على الوصول لكل المستويات لأنه يتحدث لغة المتلقي، متلقي النص (متلقي الحبكة الداخلية)، والمتلقي خارج النص المسرحي، ولذلك اعتمد المؤلف على اللغة العامية، أما لغة المجاورين فهي لغة فصحى أو عامية بفارق عن عامية المحبظين، ومحاولات المحبظين التحدث بالعربية الفصحى في مستوى التشخيص؛ كأنما يأتي كتأكيد على ضرورة وأهمية التلاقي بين دور الفن ودور الخطاب الديني في مواجهه المستعمر، وضرورة ظهور الامتداد لدور الأزهر التاريخي في مواجهه الغزاة الخارجيين لكن موجه للغزاة الداخليين فكر التطبيع وفكر التطرف والإرهاب زمن كتابة النص فالفن في النص لم يكن ليستطيع بلورة فكر الثورة لولا تدخل رجال الأزهر متمثلين في المجاورين، ولم يكن رجال الأزهر قادرين على تثوير الشعب إلا من خلال الفن لذلك فلغة المجاورين تنوعت بين العامية والفصحى.

أحمد : لعبة الاحتفالات دي ممكن تعزز الثورة اللي بيستعد لها الأزهر (....) ده فنان الشعب ويعبر عن وجدان الشعب".(المسرحية صـ٢٤)

ثانيًا : توظيف أشكال المونولوج:

عادة ما يوظف المؤلف الدرامي المونولوج حين لا يستطيع الديالوج التعبير عن الموقف الدرامي، حيث إن المونولوج" هو بمثابة اللقطة المقربة للشخصية، فإذا كان النص يتتبع مسار فعل الشخصية وردود أفعالها تجاه موقف تجبر عليه فإن المونولوج سيكون أفضل التقنيات المعبرة عن ذلك الانفجار الذي يولده هذا الموقف."(١٦) في هذه اللحظات تكون الشخصية قد وصلت للمرحلة التي لابد فيها من إنهاء التوتر والانفعال الطويل، وعلى غيرها من الشخصيات الإنصات لما تلقي، فالمونولوج يأتي بعد "توتر طويل وحوار حاد يبدو من وجهه نظر البطل عقيما، إنه لحظة البوح بالأسرار لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم، لحظة كشف النفس للآخرين."(١٧) إذن فالمونولوج يتدخل في الدراما في اللحظة التي لا يمكن للديالوج الحواري وصفها على أمثل وجه ليدل على لحظة حاسمة في الحدث ويبرر خطواتها ويشد الانتباه إلى اضطراب الشخصية وارتباكها". يعارض تودوروف T . Todorov بين الديالوج والمونولوج فيقول: "الأول يمكن اعتباره امتدادا للثنائية الأولية سؤال وجواب، أما الثاني فيمكن وصفه بأنه امتداد للشكل اللغوي المعروف بالنداء؛ إنه التعبير الكلامي الأمثل الذي لا يتوجه إلى أي طرف آخر."(١٨) وتلك المقولة تنتج الاختلاف الأهم بين الديالوج والمونولوج، وهو أن المونولوج لا يتوجه لطرف آخر.

إن المونولوج كاصطلاح معجمي كما يعرفه (إبراهيم حمادة): "هو تكوين كلامي، فردي الروح، يلقى أو يكتب، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد، وقد يشير إلى التجنبية – المحادثة الداخلية للشخصية –دراما الممثل الواحد –المناجاة الفردية."(١٩) وعلى الرغم من أنه كلام فردي فلابد من وجود آخر كمتلقٍ حتى لو كان هذا الآخر هو الشخصية ذاتها أو الجمهور.

ووفقا لتعريف المونولوج الذي تسوقه ماري إلياس وحنان قصاب في المعجم المسرحي(*)، فإن كلمة مونولوج تستخدم في اللغة العربية بلفظها الأجنبي وأحيانا تترجم إلى المناجاة أو النجوى، بيد أن المناجاة هي شكل من أشكال المونولوج الدرامي حيث إن موضع المناجاة هو نفس المناجي بينما يوجه المتحدث في المونولوج الدرامي اهتمامه إلى الخارج.

وستحاول الباحثة عرض استخدام السلاموني لأشكال المونولوج المتعددة كتقنية حوارية في نصوصه، من خلال تقسيم المونولوج إلى عدة أشكال:

أ – مونولوج البوح (الأنا تتحدث في وجود أنا أخرى):

من المؤكد أن اعتراف الشخصية الدرامية أو البوح يتطلب وجود متلقٍ لهذا الكلام حتى لو كان سلبيا، وهو ما تصفه ماري إلياس وحنان قصاب بأنه "حوار مزيف لا يفترض

(*) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة ناشرون، بيروت –لبنان، ط(١)، ١٩٩٧، صـــ٤٩٤

ردا، ويتم مع شخصية أخرى على الخشبة، لكن دورها لا يتجاوز الاستماع والموافقة."(٢٠) وقد يكون ذلك الحديث موجها لتلك الـ (أنا) الأخرى بهدف الاعتراف أو البوح بالمشاعر أو أن تكشف لها عن سر، وهو ما يعرف بـ (الائتمان) وهذا الهدف يتحقق في تعرية الشخصية لأدق مكنوناتها النفسية عن نفسها أمام هذا الآخر، موضحة وجهة نظرها في نفسها، ويظهر هذا في مونولوج زوبة من نص (زوبة المصرية) الموجه إلى دلال التي تكتفي بالموافقة.

زوبة : لا أملك ذلك يا دلال... قلبي قد أصبح ملكا له أحيانا كنت أحدث نفسي وأقول... أنا لا يجدر بي أن ارتبط برجل كالساري عسكر هذا... لا هو منا أو من ملتنا... بل جاء كمحتل لأراضينا... إلا إني أتساءل... هو لم يفعل أسوأ مما فعل الترك بنا خلفاء الدنيا والدين... بل هو أفضل منهم بالتأكيد... يكفي أن أيقظنا وأعاد الوعي المفقود إلينا... وعلى رأى المثل القائل. هم كدواء مر أو كالضرر النافع(٢١)

والهدف الثاني لمونولوج البوح هو تبرير اتهام أو شرح أزمة مرت بها أو إقناع الأنا الأخرى بأمرها أو مواجهتها بحقيقة تؤرقها مما يثير توتر الأحداث.

ويتحقق هذا الهدف في مونولوج أمام الساري عسكر نابليون في نص مآذن المحروسة وهو المونولوج الذي يطرح فيه وجهة نظره عن الآخر، المصريين بوجه عام والمحبطين بوجه خاص.

نابليون : يا شعب المحروسة... الحق أقول... إني لا أصنع شيئا بغريب عندكم... لا يذكر أحد منكم أن الكهنة جعلت من إسكندر مقدونيا الأكبر ابنا للرب آمون لا يذكر أحد أن الكهنة جعلوكم تبنون الأهرامات قبورا الفرعون لا ينكر أحد أن هنالك من حكموكم ظلما بل بجنون أنستيم من حرمكم أكل الملوخية... بل حرمكم فتح الحوانيت نهارا كي تفتح ليلا... أنستيم أن عبيدا قد حكموكم -أعني حكم المماليك - أنستيم أن بني عثمان اغتصبوا المحروسة باسم الدين وهم غرباء... فلماذا لا تنوون الطاعة لي مع أني لست بأسوأ من هذا وذلك... إلخ.(٢٢)

في ذلك المونولوج يحاول نابليون إقناع الآخر (المصريين) بوجهة نظره (كأنا) عن ذلك الآخر فهو يكشف مكنوناته النفسية تجاه الآخر وتجاه وضعه الاجتماعي والفكري ومدى ثقته في سكون المصريين أمام الظلم، وأنه سيستتب له الحكم لا محالة. مما يثير توتر الأحداث نحو نهاية النص والثورة ضده كحاكم ظالم لم يختلف عمن سبقوه.

ب - مونولوجات المناجاة الداخلية (مناجاة النفس) Soiligue والتجنبية Aside:

تعرف المناجاة الداخلية أيضا بالمناجاة الفردية، وهي شكل من أشكال المونولوج، أي حديث النفس للنفس بعيدا عن أسماع الآخرين، لكن الاستخدام الأدبي والنقدي للكلمتين يفرق بينهما، على أساس أن المونولوج نوع أدبي شامل لكل ما تنطقه الشخصية على منصة المسرح، بينما تعد المناجاة نوعا محددا من أنواع المونولوج، وخاصة عندما تُفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم."(٢٣) فالشخصية الدرامية تتحدث في هذا الشكل من المونولوج وحيدة بمفردها أو تتصرف كما لو كانت كذلك، أي أنها تتحدث إلى نفسها عن نفسها في غيبة الآخرين، أولا تهدف للتأثير في الآخرين، فهي تتحدث عن عالمها الدرامي بهدف التنفيس عن مكنونات النفس أو شرح الخطط التي تفكر بها.

إن هذا الشكل من المونولوج هو تقنية يستخدمها المؤلف بهدف إشراك الجمهور في الأحداث بتبصرته بمكنونات الشخصية الداخلية، حيث إنه أنسب أشكال الحوار التي تحول أفكار الشخصية إلى حديث لا يسمعه إلا المتلقي، فالمناجاة هي لحظة الانفجار في تطور الشخصية الدرامية، فهي لحظة صدق الشخصية الدرامية مع ذاتها بدرجة أعلى من المونولوج البوح للصديق، وهي أقرب لحظة درامية بين الشخصية والمتلقي، حيث تتجرد الشخصية ذاتها أمام المتلقي، تلقي فيه بكل مكنونات الشخصية بحيث تكون هي أكثر اللحظات الدرامية التي يتعاطف فيها الجمهور مع الشخصية. وأحد أهم هذه اللحظات هي لحظات حالة السُكر أو حالة المرض النفسي، حيث "إن الإنسان لا يخاطب نفسه في الواقع، لكن المناجاة الدرامية أحد المواصفات الدرامية القديمة التي لا تثير السخرية منها أو الشك فيها".(٢٤)

وعلى ما سبق، فإن المناجاة على الرغم من إلقاء الشخصية للمونولوج منفردة على خشبة المسرح فإنه يتوقع عدم وجود ذات تخاطبها الشخصية، فالشخصية في حالة المونولوج

تخاطب آخر متخيل في ذهن الشخصية المتحدثة ذاتها، فكما سبق التوضيح فإن المناجاة كمحادثة للذات تكون في لحظات درامية ممثلة لذروة انفعالا لشخصية وصراعها النفسي مما يؤدي إلى كشف الذات وتعريتها في انفجار انفعالي موجه للذات المتخيلة، فالشخصية تخاطب نفسها بنفسها حيث "تحتاج الشخصية إلى أن تزدوج لتصبح شخصيتين تصدر الأمر وتتلقاه في الوقت نفسه".(٢٥)

وقد تقوم هذه الذات المتخيلة بالرد من خلال إجابات أو أسئلة، فالشخصية تتحول إلى شخصيتين تتصارعان مع بعضهما البعض في محاولة لإثبات موقفها ضد الأخرى.

وهذا الموقف الدرامي يتشابه مع حالات المرض النفسي العصابي (الجنون) وهذه الحالات تصاحبها هلاوس سمعية وبصرية، فـ" الجنون يدفع المرء إلى الانفراد بذاته والحديث إلى نفسه، وخلق شخص في خياله حتى يحادثه ويجاذبه تأملاته".(٢٦) وربما صدفة أن تكون الشخصية الدرامية تعاني مرضا نفسيا فتتلاقى حالة المرض النفسي مع حالة المناجاة في الشخصية الدرامية فتستدعي شخصية أخرى غير نفسها لتحدثها وتجري معها المناجاة، فالاختلاف بين حالة المرض النفسي والمناجاة الفردية هو استدعاء المريض النفسي لآخر متخيل قد يكون شخصية أو عدة شخصيات يراها دون غيره، أما الشخصية الدرامية فالآخر المتخيل هو الذات أو النفس. وفي نص رجل في القلعة يدمج السلاموني بين الحالتين في مناجاة محمد علي لشخص عمر مكرم المتوفى، فشخصية محمد علي تعاني هلاوس سمعية وبصرية متعلقة بالذات الأخرى التي تناجيها في شخصية عمر مكرم.

محمد علي: يا صديقي.. ها أنا ما زلت آتي.. لست أبغي غير أن أسمع منك الآن كما بأذني..أو تناديني باسمي.. حينها أدرك حقا أنك الآن حملت الوزر عني.. ربما كنت قسوت عليك حقا.. مع ذلك أنت أقسى الآن مني (....) وإذن يا أيها الخصم العنيد طالما إنك لا تصفح عني.. ما الذي تبغيه مني.. فلتكف الآن كف عني يا صديقي وكف عن تلك الشماتة واعف عني".(٢٧)

فالشخصية تقيم حوارا مع ذات متخيلة، بالإضافة إلى استخدام الشخصية أفعالا مضارعة (صفح، تكف) وتعبيرات ذات دلالة زمنية آنية (الآن) مما يوحي بوجود حوار دائر بين الشخصيتين. كما مهد السلاموني لعلامات المرض النفسي في الشخصية الدرامية في حوار الشخصيات في افتتاحية النص بأن الباشا أصابته (لوثة) وهي التعبير الدارج عن حالات الجنون أو المرض النفسي.

ويتضح أيضا توظيف السلاموني للمناجاة في شكلها المعروف بالتجنبية (Aside) وهي ما تنطقه الشخصية (جانبيا) بحيث لا يسمعها سوى الجمهور، أو تتصرف كما لو كانت لا يسمعها أحد، وهو ما يتضح في المثال التالي من نص سيف الله حيث ينفرد خالد بن الوليد بالحديث مع نفسه:

خالد : (محدثا نفسه) إيه يا رجال.. سنستريح الليلة وغدا نبدأ من جديد أليس كذلك يا جوادي العزيز؟ ويحي لكم أنهكتك اليوم يا صاحبي.. ولكن لا بأس.. كلانا منهك تماما يا صاحبي العزيز.. أظنك قد جعت.. حسنا أنا أيضا.. نحن لم نأكل منذ الصباح.(٢٨)

فالشخصية تتخيل وجود غزوات وهمية بعد عزله من منصبه كقائد الجند، إلى درجة أنه لا يصدق ويرى هلاوس سمعية وبصرية لجنود وهميين وذوات متخيلة (الجند) يقيم معها حوارا وهو ما يعكس الانهيار النفسي للشخصية بعد العزل ومصادرة نصف ما يملك.

وفي نص (زوبة المصرية)، تتحدث زوبة إلى دلال، وكأنها تتحدث مع نفسها فيما يشبه أحلام اليقظة فهي تتحدث للأنا الأخرى في حالة أشبه بالحلم، وهو ما يتشابه مع حالة السُّكر حيث سيطرة اللاوعي:

زوبة : (حالمة) يا سلام يا دلال أحيانا كنت بخاف أغني و أرقص وأنا وحدي و كأن هناك من يوقف قدمي و يصبني للسقف أو الحيطان.. لكني الآن فقط ولأول مرة.. أشعر بالحرية منذ ولدت.. سوف أغني.. أرقص كالطير أمام الناس.. لن يمنعني أحد مهما كان بل سوف يكون هناك من يترفق بي ويشجعني ويقول فلنتركها ترقص وتغني مادامت هذه رغبتها كي يرضى عنها الأسياد.(٢٩)

فكما في حالة السكر تفقد الشخصية وعيها، ففي حالة الحلم تفقد زوبة سيطرتها على نفسها، فتتحدث إلى نفسها وتعبر عن مكنونات نفسها وتخاطب نفسها في جزء من

المونولوج على الرغم من وجود شخصية دلال، فالضمائر مثل هاء الغائب (رغبتها، عنها) تستخدمها زوبة في الحديث عن نفسها، بعد أن كانت تستخدم فعلا مضارعا (أشعر، أرقص، أغني) فهي تتحدث عن نفسها بنفسها ولنفسها؛ تستدعي ذاتا غائبة عن نفسها في مقابل ذاتها الحاضرة نتيجة افتقار الشخصية للحرية التي تتمتع بها الذات الغائبة.

ج - مونولوج الخطاب المباشر للجمهور وكشف اللعبة المسرحية:

هو توجه الشخصية بالحديث إلى المتلقي. ما يميز الخطاب المباشر عن المناجاة هو "استخدام الشخصية لغة الإشارة التي تعين إلى من يكون الكلام، وهو في تلك الحالة يكون موجها بطريقة مباشرة إلى الجمهور".(٣٠)

وهذه التقنية وثيقة الصلة بالنصوص ذات الشكل الشعبي، وتتلاقى مع المسرح الملحمي البريختي في كسر الإيهام المسرحي، وكلاهما يهدف إلى" الهجوم على الفرجة النائمة" وهو أحد الأسس الرئيسية في مسرح بريشت الذي يدعو إلى متفرج يقظ يحكم ويوجه ولا يكتفي بالفرجة، والإبعاد المتعمد بين المتفرج والشخصيات واعتماد أساسي على يقظة الجمهور.

الواقع أن هذه سمة من سمات الفن الشعبي في المسرح، فالفنان الشعبي هنا لا يؤمن بالمبدأ الروماني أن الفن هو إخفاء الفن، وإنما هو يعرض فنه وفنيته معا".(٣١)

يؤمن المسرح الشعبي ومسرح بريخت بـ "أن المسرح دون جمهور شيء لا معنى له".(٣٢) فيحاولان تشييد علاقة قوية وجدلية بين المسرح والمتلقي وتحطيم الجدار الوهمي الفاصل بين الجمهور. فالحوار المباشر مع الجمهور هو أحد وسائل تحقيق التغريب والإبعاد بين المتلقي والاندماج مع الحدث وهو ما يتحقق في نص أبو نضارة، فالخطاب يتوجه للمتلقي دون إفساح المجال له كي يناقش، مطلوب منه الاستماع والتفكير واتخاذ قرار تجاه ما يشاهده. فمنذ البداية يبدو الجدار الوهمي بين الخشبة والقاعة محطما إذ يدخل حسن مخاطبا الجمهور بشكل مباشر:

حسن : سيداتي آنساتي سادتي.. تياترو يعقوب ابن صنوع المشهور بأبو نضارة.. يسره أن يحييكم و يشكركم على تشريفكم لعرضنا الليلة وكل ليلة.. و اسمحوا لي قبل أن نقدم العرض.. أقدم لكم أعضاء أول جوقة للمسرح المصري.. اللي أنشأه أستاذنا الكبير يعقوب بن صنوع.. أبو نضارة (موسيقى) نقدم لكم فكري لعيب مشهور في تقليد الفلاحين، حبيب لعيب مشهور في تقليد التجار (....).(٣٣)

فقد أصبح المتلقي طرفا في اللعبة المسرحية، ويتضح حرص السلاموني على محاولات تبديد الوهم لدى المتلقي في تكرار تعبير(لعيب مشهور في تقليد) كلما قدم أحد أعضاء الفرقة، فالجمهور الآن على علم بأن حبيب (بيشخص) أدوار التجار، فيستنتج أن ما يدور هو مجرد تمثيل، بالإضافة إلى استخدام ضمير (كاف المخاطب) في (يحييكم، يشكركم، تشريفكم) للإشارة إلى المتلقي.

وفي نص مآذن المحروسة يتوجه (سعدون) نقيب المحبظين (ريس الفرقة) بالخطاب المباشر للجمهور المتخيل المفترض في المسرحية داخل المسرحية كاشفا اللعبة المسرحية.

سعدون : الآن يا سادة يا كرام نقدم لكم ملعوب الهروب الكبير يحبظه لكم المحبظاتي علي كاكا في دور الوالي العثماني والمحبظاتي المشهور أبو عجور في دور قائد المماليك مراد بك والمحبظاتي العجيب حسون الموزون في دور قائد المماليك إبراهيم بك.(٣٤)

وبتقديم سعدون لهذه المعلومات يصبح المتلقي على دراية بما سوف يتم تقديمه، ويتأكد لديه أن ما سوف يعرض ما هو إلا لعبة مسرحية خاصة مع شرح سعدون لدور أعضاء الفرقة أمام الجمهور، فيتبدد الوهم لدى المتلقي.

يقدم النموذجان السابقان للمتلقي معلومات مباشرة عن الشخصيات (أسماؤها ووظيفتها ودورها في المسرحية داخل المسرحية) وهو ما تعزوه الباحثة إلى محاولات السلاموني للتغلب على عنصر زمن الحدث الطويل فـــنص أبو نضارة يسرد وقائع إنشاء مسرح يعقوب صنوع وحتى إغلاقه بأمر من الخديوي إسماعيل.

فمونولوج الجوقة كبرولوج للمسرحية يوضح الحكاية، ويقدم معلومات عن البطل الراوي الذي يقوم محل الجوقة في نص أبو زيد في بلدنا.

وفي الشكل نفسه من المونولوج الموجه للجمهور، يوظف السلاموني الجوقة بدلا من أن تقوم الشخصية الدرامية

بتقديم المعلومات عن نفسها أو يقوم بها راوٍ في شكل ريس الطبل وهو قائد الفرقة كما في شخصية حسن في نص أبو نضارة، أو شخصية سعدون في نص مآذن المحروسة ففي نص الثأر ورحلة العذاب يقدم برولوج الجوقة (مجموعة ١) معلومات الشخصية الدرامية امرؤ القيس (محنة صعلوك وابن المليك من نص مليك.. إلخ):

مجموعة ١: يا رفقتنا.. أما كنتم تنتظرون إجابتنا فإليكم قصتنا.. أو قولوا محنتنا هي محنة صعلوك منا لكن.. ليس ككل الصعاليك إذ هو ابن لمليك ومليك من نسل مليك قد رفض العصر ورفض الملك ورفض الثروة والسلطان".(٣٥)

والملاحظ أن السلاموني لا يوظف هذه التقنية إلا في نصوص البناء الأرسطي (بداية –وسط –نهاية)، لأنه في النصوص ذات الصبغة الإيهامية والسمة الشعبية تتكفل الشخصية الدرامية بتقديم المعلومات وسرد الأحداث التي وقعت خارج النص وذات تأثير في الحدث الآني وهو ما يتضح في نص أبو نضارة في مونولوج يعقوب صنوع:

أبو نضارة : (وهو يقرأ أمام منصة وهمية)" ولد مسرحي على منصة مقهى الأزبكية بالقاهرة المحروسة وكنت قد درست دراسة جدية أدباء المسرح الأوربيين ولا سيما جولدوني وموليير وشريدان (.....) وعلمت الرواية لنحو عشرة فتيان أذكياء وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة وكان افتتاح مسرحي حدثا مشهورا (.....)".(٣٦)

والمونولوج إلى آخره يقدم للمتلقي معلومات عن تكوين الفرقة وشروطها وعدم وجود ممثلات نساء إلى أن وجد صنوع الفتاتين وتقدم زمن الأحداث (عزفت الموسيقى السلام الخديوي) وهو يوحي بفترة حكم الأسرة العلوية.

د- المونولوج المسجوع:

استعان السلاموني بتقنية المونولوج المسجوع لإنتاج سمة الغنائية، وهي "التعبيرات الخاصة بالأحاسيس الفردية التي تصدر عن الشخصية عند تأثرها بالحوادث بما تنطوي عليه من لحظات الحب والموت والحرب، فتظهر مشاعرها ورأيها في تلك الحوادث".(٣٧)، فكان سعي السلاموني إلى إضافة عنصر الغنائية لتتمكن المسرحية من صنع بطل مسرحي مستقل عن البطل التاريخي المعروف لدى المتلقي حيث وظف السلاموني هذه التقنية في غالبية النصوص ذات الطبيعة التاريخية. كما تتميز مونولوجات الشخصيات الرئيسية بأنها مونولوجات ذات طابع شاعري تتميز بالسجع –وهو توافق نهايات الحروف– وتحوى مجازا شعريا من صور فنية واستعارات وكنايات وقافية. تختلف لغة المونولوجات عن لغة النص عن اللغة السائدة في النص بوجه عام، وهناك العديد من المونولوجات المسجوعة في نصوص السلاموني تتميز بلغة فنية شعرية.

والمونولوج التالي من نص رواية النديم عن هوجة الزعيم يعد نموذجا لهذه التقنية في نصوص السلاموني:

النديم : (في صوت ذي صدى) مصر يا حبي و يا عشقي الكبير إنتي عارفة قد إيه عشقك في روحي يا أصيلة قد إيه عارفة عرابي طفلك اللي اتربى فوق صدرك.. يا مصر صدرك الحاني علينا فوق ضفاف نيلك.. يا مصر مصر يا وطني العظيم.. مهما كانت نكسة التل ونهايتها الأليمة. إنتي أكبر مهما كانت رحلة التاريخ عسيرة. إنتي أكبر مهما كانت ضربة الأعداء الأليمة. إنتي أكبر مهما كانت دور الخيانة والخديعة. إنتي أكبر".(٣٨)

ومن خلال المونولوج السابق على لسان عبد الله النديم يتضح وجود لازمة شعرية (إنتي أكبر)، وتكرار الفاصلة المتمثلة في حرف التاء الذي يأتي في نهاية كل شطر، والاستعارات والتشبيهات في (طفلك اللي اتربى فوق صدرك حبك في قلبي يا جميلة.. إلخ). وشخصية النديم قادرة على استخدام هذه اللغة الشعرية المليئة بالتشبيهات خاصة كصحفي وخطيب للثورة العرابية وأنه في حالة من الثورة وتأزم الموقف الدرامي الذي يدفعه لمحاولة التأثير في جمهور الحبكة الداخلية (المسرحية داخل المسرحية). هدف السلاموني من التأثير في المتلقي عن طريق إثارة حالة شعورية من الوجد، وإحداث التغريب الناتج عن عدم شيوع السجع في الكلام المنطوق أو اللغة العادية النثرية العامية التي يألفها المتلقي ولغة النص، فتعمق عدم الاندماج من جهة يعمق اللغة المجازية السجعية الأقرب للشعر لما لها من معان أعمق دلاليا من اللغة النثرية، فالفاصلة أو القافية في مثل هذه المونولوجات تعين المتلقي على إدراك أن هذه اللغة تختلف عن لغته اليومية ولغة النص في العموم وبالتالي، يتهيأ لمحاولة استنتاج معان ودلالات أوسع بسبب الجرس الموسيقي الذي يدرك من المتلقي العادي.

إن غالبية أبطال السلاموني يستخدمون المونولوجات ذات اللغة الشعرية، والفاصلة السجعية في التعبير عن أفكارهم خاصة الأبطال ذوي الخلفية الثقافية والمواقف الثورية، فهي تلجأ إليها في الدفع عن موقفها وتبريره إلى الاستعانة باللغة المألوفة للمتلقي ذاتها لكن في شكل أقرب للشعر بصوره المجازية الفنية، وبنية الشخصيات تسمح لها بالحديث بلغة ذات مجاز وسجع وحس شعري، كما للشعر من قدرة على مخاطبة الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي، فالشخصيات في غالبيتها ذات طبيعة كلاسيكية تراجيدية، والشعر واللغة الشعرية تتسق مع التراجيديا حيث إن "أشخاص التراجيديا يتسمون أساسا بأنهم ذوو نفوس شاعرة".(٣٩) خاصة وأن التراجيديا الكلاسيكية تعرض مآس لأبطال يتسمون برفعة المكانة والعظمة، لذا كان تصوير الشخصية على أنها ذات طبيعة نفسية حساسة تتسم بالشاعرية التي قد تصل بها إلى خلل نفسي لعدم قدرتها على التكيف مع الواقع أو تقبل فكرة الموت كنتيجة تحسم موقفها تجاه ذلك الواقع (زوبة، نورهان، نعناعة، محمد علي، خالد بن الوليد وغيرها) فإن المونولوج يهدف في الأساس إلى تجسيد معاناة الشخصية والتعبير عن حالتها الداخلية، وهو ما يمكن أن ينطبق على مونولوج امرؤ القيس وهند من نص الثأر ورحلة العذاب:

هند : (نائحة) يا ويلي يا ويلاه يا ويلي إذا لا آخذ ثأرك يا أبتاه يا ويلي إذا لا أملك أن أشفيك وأروي ظمأك في مثواك يا ويلي إذا أترك جسدك ينهشه طير الجو، ولا منجاة هناك يا ويلي يا ويحاه.. من يقدر أن يحمل ثأرا لا يا أبتاه من يقدر والآلهة أبت أن ترعى ضعفي وترعاك من يقدر أن يحمل ثأرك أو يتحدى الآلهة هناك من يملك ذلك يا أبتاه (تخر باكية)".(٤٠)

فألفاظ (يا ويلي ، يا ويحي) تؤكد قوة العذاب النفسي الذي تعانيه الشخصية، وتكرار النداء (يا أبتاه) وهو في الأساس قد مات يؤكد الصدمة الشعورية التي تعانيها الشخصية نتيجة موت الأب ورفض الابن (امرؤ القيس) الثأر للأب ورغبة الأخت (هند) الثأر لمقتل أبيها.

وتكرار لازمة (من يقدر أن) كلازمة شعرية، وموسيقى السجع في تكرار حرف (الكاف) في خاتمة كل شطرتين. فالمونولوج" نثر يُشعر المتلقي بأن في أعماقه شعرا".(٤١)

فلشخصية كما يصفها امرؤ القيس كانت طفلة أبيها المدللة، وبالتالي قتله على يد كسرى يضع الشخصية في صدمة نفسية.

ومونولوج امرؤ القيس الذي ينتهي بوفاته يؤكد الانهيار النفسي للشخصية، وبالتالي فالمونولوج المسجوع يعمق إحساس المتلقي بمأساة الشاعر الذي رفض المُلك، ولكن مأساة مقتل الأب ومطالبة الأخت بأخذ الثأر أوقعت الشخصية في مأزق نفسي حوّل الشخصية من الشاعر الماجن تاريخيا إلى شخصية درامية تراجيدية تعاني من عذابات نفسية داخلية نتيجة فقدان الحرية والتعرض للظلم والغربة والاغتراب. ففي البداية، تشعر الشخصية بالاغتراب في حياة الملك ويجد ضالته في حياة الشاعر الصعلوك ثم يجبر على الأخذ بثأر الأب فلا يستطيع ويموت هو الآخر غدرا على يد من قتلوا أبيه:

امرؤ القيس : (وهو يترنح) (....) ربما من ذاك يدري يا رباب.. قد يجيت المعجزات وتحل الأحجيات.. ويصير العالم الموبوء فردوسًا جميلا عامرا بالأمنيات يتعزى المرء عن كل العذابات ويهون المستحيل ويرى الإنسان معنى للحياة بل ومعنى للممات".(٤٢)

ويمكن للباحثة التأكيد من خلال ما سبق على ملازمة اللغة النثرية المسجوعة للشخصيات البطولية ذات السمة التراجيدية التي تتسم بقدر من الثقافة والوعي مما يمنحهم القدرة على التحدث بتلك اللغة التي تحمل التعبيرات المجازية والاستعارات والتشبيهات فشخصيات امرؤ القيس في رجل في القلعة، خالد بن الوليد في سيف الله، زوبة في زوبة المصرية كلها شخصيات تقترب من الصفة التراجيدية وتتمتع بكونها تحمل قدرا من الثقافة تكفل لها درجة من الحساسية وربما الهشاشة النفسية التي تتراءى في لحظات الانفجار والانهيار النفسي للشخصية. وعلى هذا، فإن السلاموني يوظف تقنية المونولوج المسجوع في اللحظات الدرامية التي تمثل قمة الصراع النفسي في داخل الشخصية خاصة في حالات اللاوعي سواء بالمرض النفسي أو بالسُّكْر لكي تعبر الشخصية عن أزمتها وشعورها تجاه عالمها ورؤيتها لذاتها وللآخرين، ولذلك يصبح الشعر واللغة الشعرية معبران عن أزمة الشخصية التراجيدية فتعمق الإحساس التراجيدي لدى المتلقي وتعزز عدم الاندماج بسبب موسيقى السجع.

ثالثًا: التحقيق والاستفهام وخلق الأثر التغريبي:

يؤدي الاستفهام إلى التغريب وإيقاظ المتفرج لإيجاد

إجابة يحدد بها موقفه خاصة وأن المسرح الملحمي يدفع المشاهد إلى التفكير لا إلى الاسترخاء وكل حركة وكل كلمة لها معنى عميق في ذلك المسرح، فالمسرح الملحمي في حالة حركة بحث دائمة عن متلقٍ يقظ له دور إيجابي فعال لا مشاهد سلبي.

تردد الاستفهام بشكل ملحوظ في نصوص السلاموني متخذا أحيانا شكل التحقيق أي شكل سؤال وإجابة بين طرفين، ولعل أبرز تلك الحوارات التي تتخذ شكل السؤال والجواب يتضح في نص زوبة المصرية :

زوبة : معذرة إن كنت سأسألك سؤالا محرجا بعض الشيء هل لي أن أسأل؟

بولين : من حقك طبعا

زوبة : أو ليس لديك هنا من يتولى أمرك؟

بولين : ماذا تعنين؟

زوبة : مثلا.. رجل يحميك وأنت هنا في أرض الغربة؟

بولين : ولماذا يحميني.. أنا أحمي نفسي وأتولى أمري

زوبة : أقصد والدك وكيلك ووليك في كل شئونك

بولين : أنا ليس لدي أب

زوبة : ماذا.. أهنالك أحد ليس له أب.. وإذن كيف أتيت إلى الدنيا؟

بولين : أمي قد جاءت بي من رجل لا أعرفه ولا أنتسب إليه

زوبة : (مفزوعة) بنت حرام؟

بولين : (ساخرة) حقا.. بنت حرام.. لا شرعية.(٤٣)

فالحوار التحقيقي بين زوبة وبولين بمثابة مواجهة يعقدها السلاموني بين الشرق والغرب فأسئلة زوبة هدفها استنكار وضع المرأة في المجتمع المصري.

يقتفي السلاموني أثر التحقيق في نص سيف الله، فافتتاحية النص هي حوار تحقيقي بين الإمام وخالد بن الوليد:

الإمام : خالد.. أصدقني القول.. هل ثرت؟

خالد : لماذا؟

الإمام : لقد عزلت؟

خالد : أعلم

الإمام : وجردت من نصف ما تملك

خالد : نعم

الإمام : ولم تثر؟

خالد : إنما أنا قائد الخليفة.. وقد نفذت ما أمرت به

الإمام : مقتنع

خالد: إنه أمر إلى جندي

الإمام: لست مقتنعا إذن؟

خالد: وما جدوى اقتناعي".(٤٤)

يبدو الحوار وكأن الإمام قد اتخذ دور المحقق، محاولا إلصاق التهمة بخالد أيما كانت إجابته، محاولا استنطاقه ليعلن رفضه وثورته على أمر العزل من قبل الخليفة عمر بن الخطاب، كما يعلن التحقيق بشكل مباشر عن الموضوع وهو عزل خالد وهو العزل الذي لم يرق له وأثار جدلا. وهو تحقيق في بداية النص يجذب انتباه المتلقي لأهمية ما يقال خاصة مع الجمل القصيرة التليغرافية فيدفعه إلى التساؤل عن الحدث، وبالتالي يتحقق الأثر التغريبي وهدم الفرجة النائمة بسبب جو التوتر الذي يثيره الحوار بأن الحدث حدث جلل.

فحرص السلاموني على استخدام الاستفهام ربما مبعثه أن "الجملة الإنشائية تعرب عن حاجة المرسل إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول من متقبل سلبي إلى طرف مشارك، وهي حاجة ملحة يحرص المرسل عليها في الخطاب ليحافظ على عملية الاتصال واستمرارها، ولهذا نجد الخطاب السياسي يحرص على الأسلوب الإنشائي لما فيه من إثارة".(٤٥) وعلى هذا فالاستفهام من الأساليب الإنشائية التي تؤدي وظيفة الأساليب الإنشائية بوجه عام.

يلجأ السلاموني لتوظيف الاستفهام لاستمالة المتلقي نحو فكرة معينة ولفت انتباهه نحو قضية معينة في نصوص البناء الأرسطي التقليدي بالتحديد لتحفيز كسر الإيهام أكثر من نصوص البنية التراثية التي تعتمد منذ البداية على كسر الإيهام بالخطاب المباشر للجمهور بضمير المخاطب (الكاف) وأسماء الإشارة أحيانا، وبالتالي يكون المتلقي في حالة من عدم الاندماج لأنه تحول إلى طرف مشارك في الحدث وليس

متلقيا فقط. لذلك يعمد السلاموني إلى توظيف تقنية الاستفهام الحواري في نصوص البنية الأرسطية بكثرة كما في نصوص أمير الحشاشين، وديوان البقر، والثأر ورحلة العذاب، وسيف الله فنص الثأر ورحلة العذاب يبدأ بالاستفهام في مونولوج الجوقة:

مجموعة (١) : في عصر تحكمه آلهة بشرية نأتي نحن الصعاليك.. وكأننا لسنا من هذا العصر.. نأتي غرباء.. وكذلك نمضي غرباء والحق نقول.. إن كنتم في ثقة مما سنقول (...) نسعى للحرية (..) حرية أن نحلم والحلم لدينا لا يعدو أن يصبح عالمنا بلا قيود فترى هل يصبح عالمنا حقا بـــ غير قيود؟."(٤٦)

إن الاستفهام الأول (إن كنتم في ثقة مما سنقول) استفهام يحفز المتلقي لما هو قادم في الحوار، بسبب الشك الذي يحدثه التمني الناتج عن تعبير (إن) التي تفيد الشك. الاستفهام الثاني (هل يصبح عالمنا حقا بغير قيود) استخدم المؤلف أداة الاستفهام (هل) والتي يكون جوابها بـــ (نعم)أو (لا)، وبهذه الأداة يحاول المؤلف تنشيط حركة التلقي، وإثارة مشاعر المتلقي، وإحداث التغريب، بالتالي فالمتلقي يقع في حالة من البحث عن إجابة للسؤال المطروح، كما يهدف إلى إقناع المتلقي بافتقاد الحرية باستخدام ضمير نون الجمع في (عالمنا) جامعا بين المجموعة والمتلقي بما يوحي بأن المتلقي ليس حرا شأنه شأن المجموعة.

تعددت أساليب الاستفهام الاستنكاري في نصوص السلاموني، كما في نص (أمير الحشاشين) فتتوالى الجمل الاستفهامية التي تشير إلى لعبة الحكم المغلفة؛ فالسلاموني يناقش قضية استغلال الحُكّام للدين وجَعْله وسيلة للسيطرة على العقول وتخديرها، مستخدما في ذلك الأسلوب الاستفهامي لإنشاء خطاب تفاعلي بين المتلقي والعالم المحيط ومحاولة تعزيز فكر الثورة ضد محاولات استغلال الدين في لعبة السياسة فالكُتّاب مكان ذو صبغة دينية:

برهام : لو تفهمني تعرف غرضي.. التحشيش ده وسيلة تدريس زي الكُتّاب.. منهج ترويض.. أسلوب تدريب..

معروف : حاجة عظيمة.. تدريب على إيه..؟ على غسل أمخاخهم وعقولهم..؟ تدريب إزاي يلغوا التفكير..؟."(٤٧)

تعددت أساليب الاستفهام الاستنكارية التي تفعل العقل النقدي للمتلقي وتجعله مشاركا في الحدث بقصد إحداث ثورة ضد سعي الجماعات الدينية للسلطة والحكم باسم الدين.

صوان : ... معقول نفضل خايفين من صيّع يقتلوا فينا باسم الدين..؟ ما حصلش في مصر المحروسة ولا كان يحصل اللى بيحصل في بلدنا يا مصريين.. طب ليه ساكتين..؟ طب ليه نايمين..؟ ولإمتى حا تفضلوا كده خايفين..؟ .(٤٨)

والاستفهام يظهر تحريضا واضحا ومباشرا على الثورة ومقاومة الإرهاب الديني:

بشندي : الشيخ معروف مرتد.. لا حول ولا قوة إلا بالله.. الشيخ معروف كان أتقى وأشجع خلق الله.. منك لله يا برهام.. منك لله.. هوة مفيش شرطة ولا حكومة علشان تنقذ أرواح الناس..إيه يعني خلاص حانسيبهم طايحين في بلادنا يرهبوا فينا ويموتوا في قلوبنا الإحساس..؟ .(٤٩)

يبعث الاستفهام الاستنكاري في عبارة (إيه يعنى خلاص حانسيبهم طايحين..) إشارة إلى المتلقي بمقاومة الجماعات الدينية المتطرفة.

استغل السلاموني قوة تأثير الأسلوب الاستفهامي الاستنكاري ليحذر المتلقي من جماعات التطرف والإرهاب التي تُكفّر وتهدر دم كل مَن يخالفها، وبذلك يشجع المتلقي على مقاومة تلك الجماعات:

برهام : يا حرام.. زعلتني والله يا شيخ معروف.. بس الخوف.. ييجي عليك الدور..

معروف : قصدك يعني حا تكفرني وتهدر دمي..؟."(٥٠)

يضع المؤلف المتلقي في موقف باعث على الثورة ليدفعهم إلى الثورة على استغلال الدين في السياسة وعلى تجار العقيدة والدين.

وفي نص (ديوان البقر) تتوالى الأساليب الاستفهامية التي تحدث تغريبا وتكسر المألوف لحث المتلقي على القيام بثورة ضد كل استغلال هادف لنشر الجهل لتحقيق أهداف خاصة.

الملك : مجنون أنت.. أتريد مراجعة سياستنا ذات الأصل المتأصل والمتوارث عن موروث تراث الأجداد طوال

قرون.. أتظن أن رعيتنا وأهالي مدينتنا حين يحاول كل منهم لعق الأنف أو الحلمة.. قد وصل إلى هذا الأسلوب البقري الأمثل من غير نظام وسلوك مدروس.. ؟ لا يا وزيري.(٥١)

هذه الجمل الاستفهامية الاستنكارية (أتريد مراجعة سياستنا)، (أتظن أن رعيتنا...) تزيح الستار عن سياسة (البقرنة) والتجهيل التي يستخدمها حكام لا يفكرون إلا في مصالحهم الشخصية وبقائهم في السلطة.

ومن خلال أساليب الاستفهام يحاول السلاموني أن يحدث زعزعة واستفزازا في نفس المتلقي لمشاعر الرغبة في التغيير حتى يثور على سياسة التجهيل و(البقرنة) باسم الدين والقانون وأي استغلال تحت أي مسمى.

وقد يأتي الاستفهام ليفيد معنى التقرير، وهو حمل المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده، أو هو طلب السائل من المسئول أن يُقر بثبوت أو نفي مضمون الاستفهام ويعترف به اعترافا مستقرا.

في مسرحية أمير الحشاشين تتوالى الجمل الاستفهامية التي توجه المتلقي إلى ثورة حقيقية على استغلال الدين وتوظيفه سياسيا من أجل الوصول إلى السلطة والحكم:

برهام : قصدك إيه يا أمير..؟

تميم : جرى إيه يا برهام.. أنت مصدق إن نسبنا من أهل البيت..؟.(٥٢)

استخدم السلاموني الجملة الاستفهام التقريري (أنت مصدق إن نسبنا من أهل البيت..؟) ليناقش المتلقي في مسألة تسييس الدين من أجل إضفاء الشرعية على الحكم والسلطة، إذ أصبح الدين وسيلة من وسائل تثبيت عروش الملوك والحكّام، وهو ما حدث في عدد من الدول العربية التي حرص ملوكها على تأكيد نسبهم الشريف إلى البيت النبوي.

وبأسلوب استفهامي تقريري يشير إلى لعبة السياسة والحُكم باسم الدين، وإلى استغلال الحكام للألقاب الدينية حتى يحققون أطماعهم في السلطة، ويبررون دكتاتوريتهم واستبدادهم، وقمع كل من يحاول انتقاد نظامهم من خلال فرض القداسة على سياستهم باستغلال الدين في الخلط بين الدين والسياسة.

برهام : ماشي كلامك.. ماشي كل اللي تقوله يا شيخ معروف.. شغل أونطة ولعبة شياطين.. طيب إيه يعني.. ما هي دي اللعبة اللي صديقنا تميم يوصل بها للسلطة..؟

معروف : وما دام عارف إنها لعبة.. لازمته إيه يدخل فيها الدين..؟. (٥٣)

ثم يؤكد السلاموني بمزيد من الاستفهامات إلى أن الخلط بين الدين والسياسة ظاهرة قديمة وعالمية، فالكل يفسر الدين بالشكل الذي يخدم مصالحه السياسية.

برهام : الإسلام هو الحل..

معروف : إسلام مين تقصد يا سي برهام؟.. إسلام بغداد والا القاهرة والا المغرب؟.. إسلام الفرس.. والا الأتراك والا المماليك؟.. إسلام الشيعة وإلا السنة؟.. إسلام ابن أمية والا العباس والا المهدى؟ إسلام مين فهمني.. ؟.(٥٤)

فقد حاول السلاموني أن يثبت للمتلقي أن التاريخ ذاخر بمواقف تسييس الدين للوصول إلى السلطة والحكم على اختلاف العقائد والأديان والحضارات.

وتتوالى الاستفهامات للإشارة إلى ضرورة الفصل بين الدين والدولة وعدم الزّج بالدين في المعارك السياسية في محاولات الدفع بالمتلقي لتبني الرأي ذاته.

بشندي : طب إيه الحل يا شيخ معروف..؟

معروف : نرجأ بالدين عن ملاعيب الحكام في الحكم..

برهام : أيوة.. قصدك فصل الدولة عن الدين..؟ مش ده غرضك يا شيخ معروف..؟. (٥٥)

إن هذا الاستفهام التقريري (قصدك فصل الدولة عن الدين..؟)، (مش ده غرضك يا شيخ معروف..؟) يجعل المتلقي يعمل عقله حتى يصل إلى نتيجة مفادها تحييد الدين وعدم إقحامه في السياسة، فالمؤلف لا يريد أن يفرض رأيا على الجمهور، بل يناقشه بأسلوب استفهامي تقريري يجعله يؤيد رأى المؤلف عن اقتناع.

وفي نص (ديوان البقر) يطبق السلاموني على المتلقي استفهامات البطلة نورهان، وكلها تؤجج تهييج الشعور

والوجدان والانفعال والعواطف عند المتلقي حتى يكون أكثر استعداد أو تمسكا بالثورة ضد التيار الديني المتطرف.

نورهان : يا أهل مدينتنا.. ماذا حدث لكم بالله عليكم.. كنتم دوما تبتسمون وتبتهجون.. والآن أراكم تكتئبون.. القسوة في أوجهكم والرهبة تبدو في جبهتكم.. وكأن الموت يطاردكم بجنون.. ماذا حدث لكم حتى غلظت رقبتكم وفقدتم بهجتكم .. وتحجرت النظرات بأعينكم.. أين سماحتكم يا أهل مدينتنا .. أين بساطتكم.. أين أغانيكم وأهازيج الحب لديكم.. أين أمانيكم.. ماذا ستقول الأجيال المقبلة عليكم.. ماذا تجنون سوى السخط عليكم من أعلاكم حتى أسفلكم.(٥٦)

يعقد السلاموني من خلال أساليب الاستفهام مقارنة بين أحوال الناس قبل ظهور حمود وتابعه مولود وأفكارهم الدينية شديدة التطرف من بهجة وسماحة وبساطة وبين أحوالهم بعد ظهورهما حيث الكآبة والقسوة والرهبة أمام المتلقي وتكون بمثابة إشارة للمتلقي عن الموقف إذا استمر التطرف الديني، فالمقارنة تحاول دفع المتلقي دفعا نحو رفض ومقاومة هذا التيار السياسي المتقنع بالدين.

تتوالى الجمل الاستفهامية التعجبية على لسان (نورهان) وهي تتحدث إلى (حمود):

نورهان : .. ماذا كان الشيطان بقدرته أن يفعل أكثر مما فعلت ببلدتنا.. ماذا يبقى لحياة الإنسان إذن ما دام الماضي والحاضر والمستقبل رهن رؤاك المظلمة العفنة..؟ ماذا يبقى لمدينتنا إذا ما غرقت في بركة أفكارك تلك الأفكار العطنة..؟ خبرني بالله عليك.. كيف تعيش مدينتنا المسكينة حين تكبلها أفكار تنضح ترهيبا وحراما وعذابا.. تنضح ويلا وبلاء وثبورا..؟ أي حياة تلك يعيش بها الإنسان ببلدتنا ومدينتنا المكتئبة كالموت..؟(٥٧)

إن بعض تعبيرات أساليب الاستفهام في الحوار السابق ذات وقع صادم ومرعب بسبب الألفاظ المتكررة عن الظلام والموت (رؤاك المظلمة، المكتئبة كالموت، الخوف الأسود، تحصد أرواحا) للإشارة إلى ضرورة الاحتجاج على هذا الواقع المظلم الأسود الذي تريده جماعات التطرف والإرهاب الديني.

وفي إلحاح يحاول السلاموني على لسان (نورهان) أن يدفع المتلقي دفعا إلى تبني مقاومة تلك الجماعات والتصدي لها عن طريق العتاب واللوم والتقريع الذي تحاول نورهان الدفع به.

نورهان : أرأيتم يا أهل مدينتنا لاعقة الحلمة والأنف.. استسلمتم للبقرنة وتغييب العقل .. حتى صارت بلدتكم خرساء وبكماء .. صارت فاقدة المنطق والعقل. (...) .. فلماذا تسعى كي تقتل في الإنسان جمال الخلق.. تصنع منه الحيوان الأبكم والاخرس والاعمى والأبله والأحمق.؟ (...).(٥٨)

عنيفة مخيفة (تقتل في الإنسان جمال الخلق –أسيرا للأوهام المظلمة ظلام القبر الذي يسعى إلى نشر الجهل وتحويل الإنسان إلى حيوان أبكم وأخرس وأعمى).

على ما سبق، تستنتج الباحثة أن السلاموني يوظف تقنية الاستفهام كوسيلة من وسائل إقناع المتلقي بالفكرة المطروحة في النصوص، لأن طرح السؤال على المتلقي يجعله في حالة تأهب وإثارة لإيجاد الإجابة، أما لو كان يعرفها فالسؤال يجذب انتباهه منتظرا أن يعرف سبب طرح المؤلف هذه الأسئلة فربما يلج في أحشاء تلك الإجابة ما يتوافق مع أفكاره ويعززها لاتخاذ قرار التغيير الذي يعده هدفا أساسيا في المسرح الملحمي فبريخت قد حدد الهدف الرئيسي من تأثير التغريب بأنه: "إظهار العالم بشكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره."(٥٩) فاستفزاز المتلقي وحفزه على التغيير والثورة ضد الواقع الاجتماعي والسياسي المحيط به حيث إن المسرح عند السلاموني يستهدف إقناع الجمهور وتنويره من خلال تعليمه وتوعيته وتحريضه ضد كل استغلال اجتماعي وسياسي وديني من خلال عرض وإظهار لعالم درامي قابلا للتغيير.

وفي النصوص السابق عرضها في شرح توظيف السلاموني لتقنية الاستفهام واستغلاله لتحريض المتلقي للثورة ضد الأوضاع المغلوطة التي استطاع مجتمع النص الثورة ضدها وتغييرها كما في نصي ديوان البقر، وأمير الحشاشين اللذين انتهيا بثورة مجتمع النص ضد تيارات وجماعات الإسلام السياسي المتطرف.

ووفقا للعرض السابق، يمكن القول بأن الحوار هو التقنية الدلالية الأهم التي يعتمد عليها السلاموني في طرح المحتوى الفكري بشكل مباشر للمتلقي بما قد لا يدع فرصة للمتلقي لقراءات متعددة لمحتوى النصوص. فالحوار المنطوق على لسان

الشخصيات يتكفل بعرض وتلخيص رسالة النص على لسان الشخصيات أو في النهايات التي تجمع غالبية الشخصيات لتعلن للمتلقى المحتوى العام المطروح من النص.

الملخص

سعت هذه الدراسة للوصول إلى الكيفية التي تعلن بها تقنيات الحوار الدرامي عن المحتوى الدلالي وذلك في مجموعة مختارة من نصوص المؤلف المسرحي محمد أبو العلا السلاموني والتي استمدت مضمونها من التاريخ والتراث، انطلاقا من السؤال البحثي عن كيفية تشكيل المادة التاريخية والتراثية من خلال تقنيات الحوار الدرامي بما يتناسب مع المحتوي الدلالي الذي يطرحه السلاموني في ضوء ثنائية كيف وماذا يقول النص، بحيث يكشف قضايا المجتمع المصري ومشكلاته.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- محمد أبو العلا السلاموني: أبو نضارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٢- محمد أبو العلا السلاموني: أمير الحشاشين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٣- محمد أبو العلا السلاموني: الثأر ورحلة العذاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٤- محمد أبو العلا السلاموني: ديوان البقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٥- محمد أبو العلا السلاموني: زوبة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.
٦- محمد أبو العلا السلاموني: رجل في القلعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٧- محمد ابو العلا السلاموني: رواية النديم عن هوجة الزعيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٨- محمد أبو العلا السلاموني: سيف الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
٩- محمد أبو العلا السلاموني: مآذن المحروسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.

المراجع العربية:

١- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
٢- أحمد العشري(د): البطل في مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٣- أحمد العشري(د): مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.
٤- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربة الحديث، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥.
٥- توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٨.
٦- حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
٧- حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر المنطوقة وغير المنطوقة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.
٨- علي الراعي (ذ): مسرح الشعب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
٩- فوزي فهمي (د): المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨
١٠- محمد أحمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٠.
١١- محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.
١٢- محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، ط ١، ٢٠٠٥.
١٣- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

المراجع المترجمة:

١- إريك نبتلي: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨١.
٢- إلين ستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، الدورة الثامنة، القاهرة، ١٩٩٦.
٣- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت، ب.ت، بيروت- لبنان.

الرسائل العلمية والأبحاث:

١- حسن محمود حسن عباس: برتولت بريخت والمسرح العربي (دراسة مقارنة)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٧.
٢- محمد السيد عبد العاطي: مسرحيات محمد لطفي جمعة، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ٢٠٠٦.
٣- هشام صابر عبد الحميد القارح: القضايا الفكرية والشكل الفني في مسرح عبدالله الطوخي، رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٧.

المجلات والدوريات:

١- روبرت هارير: "دور المخرج في العمل المسرحي"، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، عدد ٦، السنة أولى يونية ١٩٦٤.

المعاجم والقواميس:

١- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم

Abstract

This study seeks to reach how the techniques of dramatic dialogue announce the semantic content in a selected set of texts of the playwright Mohamed Abu El-Ela El-Salamouny, whose content is derived from history and heritage, based on the research question on how to form historical and heritage material through the techniques of dramatic dialogue, including It corresponds to the semantic content presented by El-Salamouny in light of the dualism of how and what the text says, so that it reveals the Egyptian society's issues and problems.

الهوامش :

١- محمد أحمد العزب: عن اللغة والأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة ط١، ١٩٨٠، صـ ٤٠٣.

٢- توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، القاهرة، صـ ١٤٨.

٣- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، صـ ١٠١.

٤- محمد السيد عبد العاطي : مسرحيات محمد لطفي جمعة، دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير، كلية الألسن، جامعة عين شمس، ٢٠٠٦، صـ ١٥.

٥- روبرت هاربر: "دور المخرج في العمل المسرحي"، مجلة المسرح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، عدد ٦، السنة أولى يونية ١٩٦٤، صـ ٨٠- ٨١.

٦ - انظر: أحمد العشري (د): البطل في مسرح الستينيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،٢٠٠٦ ، صـ ٥٨.

٧ - المرجع السابق، صـ ٥٩.

٨ - إلين ستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الثامنة، القاهرة، ١٩٩٦، صـ ٨٤- ٨٥.

٩ - فوزي فهمي(د): المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، صـ ٢٨.

١٠- المرجع السابق، صـ ٥٩.

١١- أحمد العشري: البطل في مسرح الستينيات، مرجع سابق، صـ ٥٨.

١٢- انظر: أحمد العشري (د): مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٨٩، صـ ١٥٣.

١٣- المرجع السابق، صـ ٣٩.

١٤ - حسن محمود حسن عباس: برتولت بريخت والمسرح العربي (دراسة مقارنة)، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٨٧، صـ ٤٣٢.

١٥ - انظر: محمد أبو العلا السلاموني: مآذن المحروسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٤، صـ ٦٣.

١٦- حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، صـ ١٥٦.

١٧ - المرجع السابق، صـ ١٥٦.

١٨- حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية (العناصر المنطوقة وغير المنطوقة)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥، صـ ٢٤٥.

١٩- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق ، صـ ٢٧١ ؟

٢٠ - ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مرجع سابق، صـ ٤٩٤

٢١ - محمد أبو العلا السلاموني: زوبة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، صـ ١٢٤ - ١٢٥.

٢٢ - محمد أبو العلا السلاموني: مآذن المحروسة، مصدر سابق، صـ ٩٨.

٢٣ - نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، لونجمان، القاهرة ، ١٩٩٦، صـ ٣٧١.

٢٤- ماري إلياس، حنان قصاب: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، صـ ٢٩٤.

٢٥- انظر: حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية، مرجع سابق، صـ ٢٤٤.

٢٦- محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٩٩، صـ ٤٥- ٤٦.

٢٧ - محمد أبو العلا السلاموني: رجل في القلعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،١٩٩٤، صـ ٣٢١.

٢٨ - محمد أبو العلا السلاموني: سيف الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، صـ ٢٩١.

٢٩ - محمد أبو العلا السلاموني: زوبة المصرية، مصدر سابق، صـ ٧٨.

٣٠ - هشام صابر: القضايا الفكرية والشكل الفني في مسرح عبدالله الطوخي، رسالة ماجستير، المعهد العالي للنقد، أكاديمية الفنون، القاهرة، صـ ٢٠٥.

٣١ - علي الراعي (ذ): مسرح الشعب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ ٧٠.

٣٢- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت، ب. ت. بيروت-لبنان، صـ ١٣.

٣٣- محمد أبو العلا السلاموني: أبو نضارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، صـ ١٢١.

- ٣٤ محمد أبو العلا السلاموني: مآذن المحروسة، مصدر سابق، صـ ٤٦.

٣٥ - محمد أبو العلا السلاموني: الثأر ورحلة العذاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، صـ ٢٤ .

٣٦ - المصدر السابق، صـ ١٢٦.

٣٧- انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥، صـ ١٠٠.

٣٨ - محمد ابو العلا السلامونى: رواية النديم عن هوجة الزعيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، صـ ٤٢٧.

٣٩ - محمد عناني: الشعر والتاريخ في المسرح، مرجع سابق، صـ ٣٨.

٤٠ - محمد أبو العلا السلامونى: الثأر ورحلة العذاب، مصدر سابق، صـ ٧٦.

٤١ - انظر: اريك نبتلى: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ١٩٨١، صـ ٩٨.

- ٤٢ محمد أبو العلا السلامونى: الثأر ورحلة العذاب، مصدر سابق، صـ ١٤٦.

٤٣ - محمد أبو العلا السلامونى: زوبة المصرية، مصدر سابق، صـ ١٥٦- ١٥٧.

٤٤ - محمد أبو العلا السلامونى: سيف الله، مصدر سابق، صـ ٦١.

٤٥ - محمود عكاشة: لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوية تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال)، دار النشر للجامعات، ط ١، ٢٠٠٥.

٤٦ - محمد أبو العلا السلامونى: الثأر ورحلة العذاب، مصدر سابق، صـ ٢٤.

٤٧ - المصدر السابق، صـ ٣٥٤.

٤٨ - محمد أبو العلا السلامونى: أمير الحشاشين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، صـ ٣٧٣.

٤٩ - المصدر السابق، صـ ٣٧٣.

٥٠ - المصدر السابق، صـ ٣٧٢.

٥١ - محمد أبو العلا السلامونى: ديوان البقر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦ ، صـ ٢٥٩.

٥٢ - محمد أبو العلا السلامونى: أمير الحشاشين، مصدر سابق، صـ ٣٠٧.

٥٣ - المصدر السابق، صـ ٣٤٠.

٥٤ - محمد أبو العلا السلامونى: أمير الحشاشين، مصدر سابق، صـ ٣٤١.

٥٥ - المصدر السابق، صـ ٣٤١.

٥٦ - محمد أبو العلا السلامونى: ديوان البقر، مصدر سابق، صـ ٢٧٩.

٥٧ - محمد أبو العلا السلامونى: ديوان البقر، مصدر سابق، صـ ٢٩٤- ٢٩٥.

٥٨ - محمد أبو العلا السلامونى: أمير الحشاشين، مصدر سابق، صـ ٢٩٣.

٥٩ - برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، مرجع سابق، صـ ١٣٧.