# أثر الأراجوز في المسرح المصري
## (مسرح يوسف إدريس ومحمود دياب .. نموذجان)

**د/ نجية أحمد قدري عبد الحميد**
(مدرس المسرح بكلية التربية النوعية – جامعة المنصورة)

**ملخص البحث**

**مشكلة البحث:** تبلورت مشكلة هذا البحث فى الإجابة على التساؤل الرئيس التالى: هل تأثر المسرح المصري، وبالتحديد مسرح يوسف إدريس ومسرح محمود دياب بالأراجوز أم لا ؟.

**أهمية البحث:** التعرف علي أثر الأراجوز في مسرحي يوسف إدريس ومحمود دياب؟ ، وكيفية توظيف كلًا منهما لشخصية الأراجوز في مسرحهما.

**أهداف البحث:** التعرف على صورة الأراجوز (البشرى)كما تعكسها النصوص المسرحية وعلى أوجه الشبه والإختلاف بين الأراجوز البشرى والأراجوز الدمية في المسرح المصري؟.

**نوع البحث ومنهجه:** البحث من البحوث الوصفية في تحليل المحتوى.

**طريقة اختيار العينة:** الطريقة العمدية

**عينة البحث:** النص المسرحي "الفرافير" ليوسف إدريس، والنص المسرحي "ليالي الحصاد" تأليف محمود دياب

**نتائج البحث:** تأثرً كلا من محمود دياب ويوسف إدريس بالأراجوز تأثراً واضحاً.

**Research Summary**

**The problem of research**: The problem of this research crystallized in answer to the following main question: Was the Egyptian theater, specifically the theater of Youssef Idris and the theater of Mahmoud Diab in the Araguz or not?

**The importance of research**: Learn the effect of the Araguz in the plays of Youssef Idris and Mahmoud Diab? , And how to employ each of them to the character of the Araguz in their theater.

**The objectives of the research**: Identifying the image of the Araguz (human) as reflected by the texts of the play and the similarities and differences between human Araguz and Araguz doll in the Egyptian theater?.

**Research type and methodology:** Research is a descriptive research in content analysis.

**Method of selection of the sample**: The intentional way.

**research results: Both Mahmoud Diab and Youssef Idris were clearly influenced by Al-Araguz.**

**المقدمة :**

يُعد الأراجوز رمز شعبي مصري أصيل، كشفَّ علي مر العصور عمق الشخصية المصرية، وقد نجحت مصر مؤخرًا في تسجيله بالمنظمة العالمية للثقافة والفنون (اليونسكو)، ضمن ثلاث مأثورات بقائمة الصون العاجل والحماية وهن: السيرة الهلالية، التحطيب، والأراجوز. وتُمثل هذه الخطوة خطوة هامة في الحفاظ علي التراث الشعبي المصري، وحماية للهوية الثقافية المصرية. وبتسجيل الأراجوز في منظمة اليونسكو ستضمن مصر استدامة وتوثيق هذا الفن المصري الأصيل، لأن المنظمة ستعمل علي حمايته "والحفاظ عليه لما يحمله من ملامح الإبداع الإنساني الذي تتناقله الأجيال"(١). ويمثل هذا التسجيل اعتراف عالمي بالفنون الشعبية، وانتصار للمهمشين من أبناء العالم، وللإبداع الشفاهي الذي ظل يصل إلينا من شخص لآخر، "وها هو العالم كله يتحدث عن هذا الانجاز الكبير ويعترف بالفن والأدب الشعبي المصري كجزء أصيل ومؤثر في الثقافة الإنسانية"(٢).

"وكلمة الأراجوز تستخدم للتعبير عن معان ودلالات كثيرة في المجتمع المصري"(٣)، فهي تُطلق علي أي شخص سريع الحركة، أو الشخص الذي يأتي بحركات غير طبيعية، أو الشخص الذي يجيد التقليد بشكل جيد، أو الشخص الذي يتعمد إضحاك الناس بشكل مبالغ فيه، ... إلخ. وفي المسرح المصري كثير من هذه الشخصيات الأراجوزية، التي أبدعها مؤلفوا المسرح، وقد استفادوا أثناء إبداعهم لهذه الشخصيات من سمات الأراجوز (الدمية) بشكل أو بأخر، ومن المؤكد أنهم تأثروا به، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

ومن هؤلاء الكتاب الذين لاحظت الباحثة أنهم تأثروا بسمات الأراجوز– أو علي الأقل أبدعوا شخصيات تُشبه بشكل أو بآخر الأراجوز – يأتي يوسف إدريس ومحمود دياب في المقدمة، حيث كتب يوسف إدريس مسرحية "الفرافير" وهو في ذهنه الأراجوز، وقد اعترف – كما سنقرأ في هذا البحث – بأنه تأثرَّ بالأراجوز أثناء تأليفه لمسرحيته "الفرافير"، أما محمود دياب فقد كتب مسرحيتيه "ليالي الحصاد" و"الهلافيت" وهو متأثر أيضًا بالأراجوز – هو الآخر اعترف بذلك كما سيوضح هذا البحث –. وتوفيق الحكيم من الذين تأثروا بالأراجوز أيضًا في تأليفهم المسرحي؛ حيث نري سمات الأراجوز واضحة في شخصية "نجيب" بمسرحيته "رصاصة في القلب". وهناك بالتأكيد كُتاب مسرحيون آخرون تأثروا بشخصية الأراجوز في مسرحهم، وتري الباحثة أن مسرح مصر (أشرف عبد الباقي) متأثر بمسرح الأراجوز الدمية؛ حيث أنه مسرح يعتمد علي الإسكتشات المسرحية والسخرية من الآخر وتقديم النكات من أجل إضحاك المتفرجين فقط ويخلو من الموضوع الجيد والبناء الدرامي الجيد. ولكن الباحثة اكتفت في بحثها بيوسف إدريس ومحمود دياب؛ لأن سمات الشخصية الأراجوزية واضحة في مسرحهما. كما أن يوسف إدريس اعترف بنفسه أنه تأثر بالأراجوز عند كتابته لشخصية فرفور، وكذلك اعترف محمود دياب أنه تأثرَّ بالأراجوز وبمسرح السامر المصري.

**مشكلة البحث :**

عرفت مصر المسرح فى أواخر القرن التاسع عشر على يد أبي خليل القبانى؛ حيث أنشأ القبانى مسرحًا تمثيليًا عربيًا؛ حيث كان بمثابة البداية الحقيقية للمسرح في مصر والشام والعالم العربي كله، وكانت باكورة إنتاج أبي خليل القباني المسرحى مسرحيات اعتمدت على التراث العربى، مثل: ألف ليلة وليلة، هارون الرشيد، أنيس الجليس، ومسرحية ناكر الجميل. وقد جاء القباني إلي مصر سنة ١٨٨٤م، ومعه مجموعة من المنشدين والعازفين والممثلين، وكون بهم القاعدة الأساسية للمسرح العربى(٤). وقد بدأ المسرح فى مصر على شكل خيال الظل والقرة قوز، أو ما عُرف فيما بعد بالأراجوز الذى كانت له سماته وخصائصه التي انتقلت إلى المسرح البشرى وخاصة مسرح على الكسار وعبد المنعم مدبولى ومحمود شكوكو وغيرهم.

وفن الأراجوز فن أصيل، ويعتبر من اللبنات الأولي لتطور فن المسرح في مصر، بالإضافة الي أنه أصبح تراث أوشك علي الاندثار فلابد من توثيقه بالدراسات والأبحاث حتي تتعرف الأجيال القادمة علي هذا الفن المصري الأصيل. ومما لاشك فيه أن هذا الفن أثر بشكل أو بآخر علي الفن المسرحي المصري، فهناك العديد من كتاب المسرح الذين تأثروا بسمات وخصائص الأراجوز الدمية، ومن بين هؤلاء – كما يقول بعض المسرحيون – الكاتبين: يوسف إدريس ومحمود دياب. ومن هنا ارتأت الباحثة أن تقف علي حقيقة هذه الأقاويل، وذلك من خلال تناول مسرح يوسف إدريس ومسرح محمود دياب بالبحث والتحليل.

وعليه فقد تبلورت مشكلة هذا البحث فى الإجابة على التساؤل الرئيس التالى: هل تأثر المسرح المصري ، وبالتحديد مسرح يوسف إدريس ومسرح محمود دياب بالأراجوز أم لا ؟.

**تساؤلات البحث :**

يطرح هذا البحث عدة تساؤلات فرعية هي:

أولًا : ما أهم سمات وخصائص الأراجوز (الدمية) كما عكسها المسرح المصرى؟

ثانيًا : ما صورة الأراجوز (الإنسان) كما صّورها مسرحي يوسف إدريس ومحمود دياب؟.

ثالثًا : ما أوجه التشابه والإختلاف بين الأراجوز البشرى والأراجوز الدمية ؟.

رابعًا: ما أوجه التشابه والإختلاف بين شخصية الأراجوز في مسرح يوسف إدريس وبين شخصية الأراجوز في مسرح محمود دياب؟.

**أهداف البحث :**

أولًا : التعرف على صورة الأراجوز (البشرى)كما تعكسها النصوص المسرحية عينة البحث؟.

ثانيًا : التعرف على صورة الأراجوز (الدمية) في المسرح المصري.

ثالثًا : التعرف على أوجه الشبه والإختلاف بين الأراجوز البشرى والأراجوز الدمية في المسرح المصري.

رابعًا : إلقاء الضوء علي القضايا التي تناولها كل من يوسف إدريس ومحمود دياب في نصوصهما المسرحية عينة البحث.

خامسًا: الحفاظ على فن الأراجوز والعمل على توثيقه من خلال دراسته علميًا.

**أهمية البحث :**

أولًا : التعرف علي أثر الأراجوز في مسرحي يوسف إدريس ومحمود دياب.

ثانيًا : رصد أوجه الاتفاق والاختلاف بين شخصية الأراجوز في مسرح يوسف إدريس وشخصية الأراجوز في مسرح محمود دياب.

ثالثًا : التعرف علي كيفية توظيف كلًا من يوسف إدريس ومحمود دياب لشخصية الأراجوز في مسرحهما.

رابعًا : التعرف علي سمات شخصية الأراجوز في مسرحي يوسف إدريس ومحمود دياب.

خامسًا: ندرة الدراسات التى تناولت الأراجوز فى المسرح المصرى .

**نوع البحث ومنهجه :**

يعد البحث من البحوث الوصفية فى تحليل المضمون، حيث يستهدف البحث "تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس"[٥] كما يُعد هذا البحث أيضًا من البحوث الاستدلالية فى تحليل المحتوى، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى "الكشف عن المعانى الكامنة، وقراءة ما بين السطور والاستدلال عن الأبعاد المختلفة لعملية الاتصال"[٦]، ولأن البحث به جانب تاريخى متعلق بمسرح الأراجوز وتاريخه فإن الباحثة ستستخدم المنهج التاريخى، واستخدام المنهج التاريخى فى البحوث "يقصد به الوصول إلى الأحداث الماضية، وربط الحاضر بالماضى، وذلك لفهم القوى الاجتماعية الأولى التى شكلت الحاضر، بقصد الوصول إلى وضع مبادئ وقوانين عامة"[٧].

**مجتمع البحث :**

تعتبر جميع النصوص المسرحية التى قام بتأليفها مصريون وتناولت فى مضمونها شخصية تشبه فى خصائصها وسماتها خصائص وسمات الأراجوز الدمية هى مجتمع البحث والإطار المجتمعى لها .

**تحليل المضمون:**

هو "أسلوب للبحث العلمى يسعى إلى وصف المحتوى"[٨]، وقد برزت أهميته كوسيلة من وسائل البحث العلمى فى أثناء الحرب العالمية الثانية"[٩]، غير أنه كان مستخدمًا من قبل فى الدراسات الأدبية؛ فعندما ثارت ضجة حول أعمال شكسبير، وما إذا كان شكسبير نفسه هو مؤلف هذه الأعمال، أم أن هناك آخرون قاموا بتأليفها؟، ثم نسبها شكسبير إلي نفسه، استخدم الدارسون أداة تحليل المضمون للإجابة على هذا الجدل"[١٠]؛ لذلك فإن تحليل المضمون للنصبن المسرحيين – عينة البحث – هو الأسلوب الذي سوف تعتمد عليه الباحثة فى جمع البيانات الخاصة بهذا البحث.

**مصطلحات البحث :**

**خيال الظل :**

ضرب من عروض مسرح العرائس. وهو مسرح عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة، مشدودة علي قوائم خشبية، ويقف اللاعبون خلف الستارة ، ومعهم مجموعة من الشخوص ( الدمي) المصنوعة من جلد الحيوان الصلب علي هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية، وأحيانا علي شكل حيوانات كالحمير والجمال، أو أشياء جمادية كالسفن والأشجار والبيوت، ولهذه الشخوص مفاصل وثقوب يدفع فيها اللاعب عصاة لتحريكها. وعند العرض تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين الذين يجلسون أمام الستارة. ويلصق اللاعبون عرائسهم بالستارة ، ثم تضاء الأنوار خلف العرائس. وهنا يري المتفرجون ظلالها واضحة في الجهة الاخري. وبعد ذلك يبدأ اللاعبون في تحريك الشخوص وأداء حوارها، كما يأخذون في الغناء والعزف الموسيقي تبعًا للنص المسرحي الذي يروونه. ولعل أقدم إشارة تاريخية وردت عن خيال الظل في مصر يرجع أصلها الي عهد السلطان صلاح الدين الايوبي(١١). وقد انتشر خيال الظل في مصر منذ القرن الحادي عشر وظل موجودًا بصور شتي حتي بداية القرن العشرين. كذلك ظل الأراجوز موجودًا في مصر لقرون طويلة إلي أن "لاقي الإثنان نهاية وجودهما الفعال مع بداية القرن العشرين واندثر لأسباب عديدة – فنية واجتماعية – علي رأسها فقر هذه الأشكال فنيًا ومحدوديتها التي لم تتح لها الصمود في مواجهة فنون أخري راقية وافدة مثل المسرح والسينما"(١٢)

**الأراجوز (الدمية)**

هو "تمثال صغير يحركه شخص خفي وهو الذي يُلقي الحوار، وأن عرائس الماريونيت التي تتحرك بخيوط وأسلاك من أعلي تختلف عن عرائس الأراجوز التي يحركها شخص تختفي يداه تحت ملابس العروسة، كما تختلف عن عرائس خيال الظل"(١٣)، "ويعتبر الأراجوز من أشهر الدمي الشعبية في مصر، رغم انحصاره في الأونة الآخيرة، ... بل إن هناك يستخدمون لفظة الأراجوز للدلالة علي معان كثيرة مختلفة في حياة المصريين"(١٤). والأراجوز هو أحد الأشكال التي تنتمي لما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهو علي وجه الدقة عبارة عن دمية قفاز، حيث نجد رأسة مصنوعة من خامة خفيفة وصلبة كالخشب، مرسوم عليها وجه ذو تعبيرات حادة ، وتنتهي من أعلي بـ( طرطور) أحمر، أما وسط الأراجوز وصدره فهما عباره عن جلباب أحمر طويل، ويداه قطعتان من الخشب، ويتم التحكم في تحريك الأراجوز – الدمية، عن طريق اليد، حيث يستطيع اللاعب أن يحرك اليد اليمني عن طريق أصبع الوسطي وأن يحرك اليد اليسري بالإبهام، وأن يحرك رأسة بأصبع السبابة، وتختفي يد اللاعب كاملة داخل جلباب الأراجوز الأحمر(١٥)

**الأراجوز البشري :-**

هذه التسمية يُطلقها البعض علي أي إنسان مهرج أو سليط اللسان أو سريع الحركة أو يأتي بأفعال تثير الضك لدي الآخرين. والواقع أن هذه التسمية لا تخلو من الحقيقة، حيث أن الأراجوز الدمية هو مهرج في المقام الأول وبه كل الصفات التي تشبه تلك الصفات التي ننعت بها الأراجوز الإنسان، كما أن الأراجوز المصري ينتسب الي نوع راق من أنواع المضحكين، هو المضحك الذكي الساخر، المعلق، الذي يتأمل غباء الناس من حوله في مزاج من العطف والحزن والرغبة في الإصلاح، هو أقرب إلي المهرج الإنسان[١٦]. وكانت بداية تحول التمثيل من الأداء بالدمي إلي الأداء بالبشر، علي يد الفنان السوري "جورج دخول"؛ حيث أن "جورج دخول قد أفاد من فصول قرة قوز السوري، في خلق فصوله المضحكة المرتجلة، بعد أن حول التمثيل من الأداء بالدمي إلي الأداء عن طريق البشر. وبهذا يكون فن خيال الظل قد عرف طريقة أخيرًا إلي المسرح البشري، من خلال هذا الجسر الهام الذي أقامة الفنان السوري المتواضع بين كوميديا خيال الظل والكوميديا المعاصرة التي كان كل من نجيب الريحاني وبديع خيري من جهة، وعلي الكسار من جهة ثانية ينقبون عنها[١٧] .

**المسرح :**

شكل من أشكال التعبير الفنية التى ابتدعتها العقلية الإنسانية المبدعة للتعبير عن واقع الإنسان عن طريق مؤدين يشخصون شخصيات ليست شخصياتهم، ويلعبون أدوارًا ليست أدوارهم، بل يرتبط بفعل أو حدث يتضمن اهتمامات وهموم وأحلام وأمانى الإنسان. ويجسد فى ذلك أنساق من الرموز التى تشكل لغات العرض المسرحى التى تحقق التواصل بين المؤديين وجموع المشاهدين الذين يستمعون ويشاهدون ويتعاطفون وقد يتوحدون ويتعلمون مما يعرض أمامهم ، ويتم ذلك فى مكان خاص معد لتقديم هذا العرض المسرحى[١٨].

**طريقة اختيار العينة :**

قرأت الباحثة عدد من النصوص المسرحية التي تتشابه الشخصيات بها مع سمات وخصائص الأراجوز (الدمية) بشكل واضح، ونظرا لصعوبة إجراء مسح شامل لكل النصوص المسرحية – التى تتناول شخصية الأراجوز؛ فقد اختارت الباحثة بطريقة عمدية النصوص الأتية: "ليالي الحصاد" لمحمود دياب، و"الفرافير" ليوسف إدريس كنماذج مختارة لهذا البحث، نظرًا لأن شخصية الأراجوز واضحة تمامًا بهم وتلعب دورًا محوريًا في هذين النصين المسرحيين.

**الأراجوز في المسرح المصري**

**خيال الظل:**

قبل أن تتكلم الباحثة عن فن الأراجوز ، رأت أن تُعطي نبذة عن فن لا يقل عن فن الأراجوز في المتعة والتسلية، وهو فن خيال الظل الذي كان قد سبق فن الأراجوز. وخيال الظل عرفته مصر"منذ أيام هيرودوت الذي يروي لنا إنه شهد بعض عروضه في أثناء رحلته في مصر"[١٩]، والأخير يعتبره الكثيرون الأب الشرعي لفن الأراجوز. فقد أسدي هذا الفن خدمة كبيرة للمسرح فى بلادنا، بالإبقاء على فكرة التمثيل حية عبر القرون الكثيرة التي تعاقبت على نموه وازدهاره حيث ظل محتفظًا للفن المسرحي بعناصره الرئيسية، متمثلة في التمثيل، وإن كان من خلال الظلال والصور، والحوار المسرحي الذي تنطق به الشخصيات، والقصة، هذا بالإضافة إلي المشاهد الترفيهية التي"تقدم كلها أمام جمهور، في دار مغلقة، أو في مكان مفتوح يقوم مقامها ولهذا حفظت لنا فكرة المسرح، وجنبته الاندثار"[٢٠]. ويري على الراعي أن فن الأراجوز لا يقل عن فن خيال الظل في المميزات السابقة؛ حيث "قام فن الأراجوز هو الآخر بنصيب لا يمكن إنكاره في هذا المجال، وساعده على ذلك سهولة تنقله، وقله احتياجاته الفنية، وقبوله للتمثيل في العراء، دون حاجة إضاءة صناعية، وبالتالي أصبح في الإمكان مشاهدة ذلك الفن بالليل أو النهار"[٢١].

وخيال الظل أو "المسرح الظلي يمثل أكثر نماذج الكوميديا الشعبية تماسكاً ووضوحاُ، وقد وصلت إلينا ثلاثة نصوص كاملة من آثاره عدا شذرات ومقتطفات هنا وهناك"[٢٢]، وكان لمسرح خيال الظل شعبية كبيرة في الماضي، ويُعده البعض الأب الروحي لمسرح الأراجوز، "والشخصيتان الرئيسيتان في مسرح خيال الظل هي: قراقوز وحاجي واد. وقراقوز باللغة التركية معناها "ذو العيون السوداء" إشارة إلى الغجر؛ وكان قراقوز يمثل الفلاح الأمي الجاهل، الساذج في الظاهر، ولكنه في الحقيقة حاضر البديهة وماكر، أما شخصية "حاجي واد" كانت تمثل الإنسان الشريف المثقف والمغرور بنفسه. "والمقارنة بينهما هائلة ومن شأنها أن تخلف الجانب المضحك في المسرحية؛ وغدا قراقوز بطلًا لدي

الجماهير بنكاته وتلاعبه بالألفاظ وتورياته وسخريته وتهكمه بالمتحذلق حاجي واد"[٢٣]

وهكذا ندرك أن مسرح الأراجوز كان نتاجًا وامتداد طبيعيًا لمسرح خيال الظل، وكان لخيال الظل التركي " تأثير جسيم على عروض الدمي المصرية، وعلي القراقوز المصري الذي صيغ علي الغرار التركي" حيث كانت "معظم مسرحيات خيال الظل باللغة العربية التركية. بيد أن هذا لم يدم طويلًا، وسرعان ما استقل خيال الظل وصارت له فردية مصرية تميل الى نقد وهجاء الحياة المصرية. وسرعان ما صار القراقوز يعرض في الأفراح والموالد وباحات السوق"[٢٤].

**الأراجوز الدمية**

يتفق الدارسون علي أن كلمة الأراجوز الشائعة في مجتمعنا المصري، ما هي إلا تحريف لكلمة "قره قوز" التركية، التي تتكون من مقطعين هما: "قره" بمعني "سوداء" و"قوز" التركية، التي تتكون من مقطعين المعني العام لكلمة "قره قوز" بمعني عين، وبذلك يصبح المعني العام "قره قوز" هو "ذو العين السوداء" وذلك دلاله علي سوداوية النظر الي الحياة. ولكن هذا الرأي يخالفه البعض؛ لأن "الثابت تاريخيًا أن الأراجوز انتقل من مصر إلي تركيا"(٢٥).

ودّمية الأراجوز، بالإضافة إلي دورها الترفيهي، "قامت بدور توعوي في المجتمع المصري بالسلوكيات السلبية، وأن التغيرات السياسية والاجتماعية والتشريعية كالقوانين التي تحظر التجمعات وصعود التيارات الدينية المتشددة ساهمت بشكل كبير في انقراضها، فضلًا عن اختفاء الفضاءات التي ارتبطت بها عروض الأراجوز كالأسواق التقليدية والموالد، وغياب التوثيق، وارتفاع أعمار لاعبي هذا الفن المعدودين، واختفاء غالبية صانعي الدمية نفسها، كما أن ارتفاع أعمار اللاعبين وندرتهم قد أدي بشكل كبير لتراجع مواكبة الدمية التراثية للتغيرات في المجتمع المصري المعاصر"(٢٦).

والأراجوز الدمية يعرفه الجميع، سواء عن طريق مشاهدته في الموالد والأفراح والمناسبات المختلفة، أو عندما كان يعرض نمره – قديمًا – في الحارات الشعبية والقري والنجوع والكفور، أو مشاهدته في مسرح العرائس، أو من خلال السينما والتليفزيون. ومصطلح الأراجوز في معجم اللغة العربية تعني "دُمية متحركة"، ولكن، "من الصعب معرفة كيف بدأ فن الأراجوز، لأن الظواهر الشعبية ظواهر إنسانية، لكننا عادة ما نحلل الظاهرة لنحدد انتماءها للثقافة المقصودة أم لا. هناك أمم حولنا لديها دُمي مشابهة، مثل كاسبر في سويسرا وألمانيا، وبانش وجودي في بريطانيا، لكن الأراجوز بتفاصيله دمية مصرية، حتي القرطاس غطاء رأس الأراجوز، كان غطاء رأس بعض الطوائف في مصر في أحد العصور، فالتسمية تفسيراتها عديدة، فيقال إنها صانع الحكايات بالفرعونية، أو إنها تحريف لبهاء الدين قراقوش، خاصة أن كتاب "الفاشوش في حكم قراقوش الساخر" حوي بعض النكات، منها نمرة الحانوتي، احدي نمر الأراجوز. وهناك بعض التفسيرات السطحية، مثل أري جوز، أي أرى عروستين، لكن وضعه في خانة "القرة قوز" التركية مستحيلة، لأنها دمية خيال ظل، وليست قفازًا"(٢٧)

وفن الأراجوز هو فن متوارث؛ حيث يتوارثه الأبناء من الأباء والأجداد. وكان يُقدم للجمهور – هذا الجمهور غالبيته من الأطفال– من خلال صندوق علي هيئة مستطيل أو غرفة مربعة من الخشب موضوعة علي عربة (كارو)، وهذا الصندوق مفتوح من جانب المشاهدين فقط، ويغلق بستارة سوداء، وهو يُشبه المسرح ولكن بحجم صغير جدًا. وكانت الحكايات والتمثيليات التي تُقدم على هذا المسرح هي "مجموعة من النصوص الدرامية الخاصة

بمسرح الأراجوز، وهي محفورة في ذاكرة اللاعبين؛ حيث يتوارثون هذه النصوص المسرحية جيلًا بعد جيل، ولاعب وراء لاعب، وقد يتم هذه النقل الشفاهي من أب إلى ابنه، أو من معلم إلى أحد تلاميذه"[٢٨]. وعن هذا الفن يقول صابر المصري – شيخ لاعبي الأراجوز صاحب ٧٩ عامًا– "عندما كنت صبيًا تسلقت إحدى الأشجار لأشاهد عرض الأراجوز الذي يقدمه الفنان محمود شكوكو في ملهي الكيت كات ، انبهرت كثيرا بهذا الفن معتقدًا أن الدمي التي أمامي أطفال تنطق وتتكلم، وبعد متابعتي تأكدت أنها عرائس خشبية فزاد شغفي بهذا الفن وقررت تعلمه"[٢٩]، ويضيف شيخ لاعبي الأراجوز: "مسرح الأراجوز هو أصغر مسرح وأكبر مسرح، أصغر من حيث المساحة وأكبر من حيث الامكانيات، فبواسطة فنان واحد نري الكثير من الشخصيات والنمر المختلفة وهذا ما يميز مسرح الأراجوز عن مسارح العرائس الأخري، هذا إلي جانب التفاعل المباشر، فالجمهور وتفاعله هو أصل حكاية الأراجوز"[٣٠].

وفن الأراجوز من عيوبه أنه يفتقد للنص الأدبي المكتوب ويعتمد اعتماداُ كاملاُ علي الارتجال، الذين يقوم به لاعبوا الأراجوز؛ حيث "لم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوي الإضحاك الفج، وتصوير بعض ما يجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرًا يرتفع أحيانًا إلى مستوي النقد"[٣١]، وقد تأثر فن الأراجوز تأثرًا كبيرًا بفن خيال الظل؛ حيث أن أحداث الأراجوز تشبه أحداث خيال الظل من حيث تشابك وضرب الشخوص بعضها البعض بالعصى في كل منها، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافي الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد. ورغم هذا التشابه الكبير بين فن خيال الظل وفن الأراجوز فإن هناك اختلاف بين هذا وذالك؛ فدمية الأراجوز هي وحدها التي تضرب وتقرع وتسخر وتثير الضحك، "والأراجوز هو أذكي من جميع الشخصيات لا يخدعه أحد، أو يتغلب عليه أحد إلا مؤقتًا، فله دائما النصر الأخير،... أما القره قوز فهو "يتسم بالخشونة، وغلظ القلب والتهريج الغليظ"[٣٢].

وعناصر الأراجوز تتكون من العناصر البشرية، وتنحصر في الفنان المؤدي ومساعده الملاغي، وعنصر الجمهور. والمساهمات البشرية في العرض تتحدد علي طبيعة الوسيط الذي يتم من خلاله تقديم هذا العرض، فمثلا العرض الذي يُقدم من خلال الخيمة لا يحتاج فيه الفنان المؤدي إلي مساعد أو ملاغي، أما العرض الذي يُقدم من خلال وسيط مثل البرفان فإن الفنان المؤدي يحتاج إلي مساعد وملاغي، أما العربة فيحتاج أداء العروض فيها إلي أكثر من فنان مؤد يتناوبون العمل داخل العربة، "ويلعب الملاغي دوراُ هاماُ في إتمام عروض الأراجوز، فهو يشارك المؤدي بالعزف، كما يردد الأغاني خلف الأراجوز، ويستحث الجمهور علي الغناء، ويشارك الأراجوز في الحوار"[٣٣]

وتري الباحثة أن مسرح الأراجوز كان نتاجًا وامتداد طبيعيًا لمسرح خيال الظل، بدليل أن فصوله – كما يقول علي الراعي– تشبه إلى حد بعيد فصول خيال الظل العثماني "قره قوز" من حيث تضارب الشخوص بالعصى في كل منها، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافي الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد"[٣٤] ، كما تري الباحثة أيضاً، أن فن الأراجوز منحدر من "القره قوز"، وإن كان بينهما فروق طفيفة، "فالأراجوز هو وحده الذي يضحك ويسخر، ويقرع ويضرب، وهو وحده ممثل المجتمع، وهو أذكي من جميع الشخصيات، لا يخدعه أحد، أو يتغلب عليه أحد ، إلا مؤقتًا ، فله دائما النصر الأخير"[٣٥] ، أما القره قوز فهو "يتسم بالخشونة ، وغلظ القلب والتهريج الغليظ" [٣٦] ، كما كان لخيال الظل التركي "تأثير جسيم على عروض الدمي المصرية، وعلي القراقوز المصري الذي صيغ علي الغرار التركي" حيث كانت "معظم مسرحيات خيال الظل باللغة العربية التركية. بيد أن هذا لم يدم طويلًا، وسرعان ما استقل خيال الظل وصارت له فردية مصرية تميل الى نقد وهجاء الحياة المصرية. وسرعان ما صار القراقوز يعرض في الأفراح والموالد وباحات السوق"[٣٧].
كما تري الباحثة أن فن الأراجوز كانت له عيوبه، ومنها عدم وجود نص مكتوب ومعد إعدادًا جيدًا لهذا الفن، حيث لم يكن له صلة وثيقة بالنص الأدبي، بل ترك أمر النصوص فيه لجهود الحرفيين، "فلم يستطع هؤلاء أن يرتفعوا عن مستوي الإضحاك الفج، وتصوير بعض ما يجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرًا يرتفع أحيانًا إلى مستوي النقد"[٣٨].
ولكي نقترب أكثر من مسرح الأراجوز – الدمي – رأت الباحثة أن تعرض في السطور التالية بعض النمر التي كان يقدمها مسرح الأراجوز ربما تعطينا فكرة جيدة عن هذا الفن الذي كاد أن يندثر:

**– نمرة من نص الأراجوز والشحات:**[٣٩]

**المساعد** : **( يقرع بطبلته قبل ظهور الأراجوز ويغني)** طيروا على .. طيروا علي .. طيروا علي مرة **(يظهر الأراجوز ويتمايل برأسه مصدرًا صوته المعروف).**

الأراجوز : صباح الخير ياأولاد

الأطفال : صباح النور يا أراجوز

الأراجوز : كل سنة وانتم طيبين .

الأطفال : وانت طيب

**الأراجوز** : والسنة الجاية كدة ان شاء الله نفرح بيكم بإذن الله .

**المساعد والأطفال** : إن شاء الله .

**الأراجوز** : **( للمساعد)** نهارنا قشطة – على الظالم يا أسطة ؟

**المساعد** : على الظالم

**الأراجوز** : نتوكل على الله ؟

**المساعد** : علي الله جميعًا

**الأراجوز** : ربنا يكرمنا يارب ، ويكفينا شر اللي بره ، ياللا

**المساعد** : **( بقرع بطبلته ويغني .. يصاحبه الأراجوز تنغيمًا)** بتسأل ليه عليَّ .. وتقول وحشاك عيني. من امتي انت حبيبي.. وداري باللي بيا. بتسأل ليه.. بتسال ليه عليا.

**الأراجوز** : **(يغني ويصاحبه المساعد تنغيمًا)**

بتسال ليه علي.. مالكش دعوة بي... الخ .**(يغنيان الأغنية بالتناوب كاملة)**. يا ليلي يا عيني باليل .. الأراجوز يا سلام سلم .. يا سلام .. يا سلام – ياسلام الأراجوز بيتكلم .. بيتعلم . ياسلام يا سلام ياسلام .. باقول يا صبر أيوب .. ده أنا لسة هاتوب علي ايدك والزمن دوا – والصبر أمان أنا ناوي أتوب على ايدك ما مهلبية يا .

**الاطفال** : **(يغنون)** يا مهلبية يا .

**الأراجوز** : أراجوز الفن العربي يا .

**الاطفال** : يا مهلبية يا .

**الأراجوز** : سمير عبد العظيم

**الاطفال** : يا مهلبية يا .

**الأراجوز** : يا مهلبية يا .

**الاطفال** : يا مهلبية يا .

**( يختفي الأراجوز ويظهر الشيخ " بلحة").**

**ومن نمر الأراجوز أيضًا النمرة الأتية[٤٠]:**

قرب قرب ع الأراجوز .. جرب جرب فرقع لوز
أنا لفيت الدنيا بحالها .. متزحلق علي قشرة موز.
الأراجوز ده يا بابا باحبه .. لما بيلعب كده بإيديه
الظالم يضربه ويسبه .. والتعلب يربط رجليه
ويطلع حمص من عبه .. ورد عليه ميت فل عليه
قرب قرب علي الأراجوز.
الأراجوز ده يابا حبيبي .. أشطر من أستاذي مغازي
لهجته مصري وشامي وليبي.. وسوداني ومغربي وحجازي
ابعت له حبي واعزازي .. وأعزمه عندنا شربات لوز..
ورد عليه وفل عليه ميت فل عليه.
الأراجوز ده اسمه شكوكو .. طرطوره بيلف الدنيا
ويا الديك بيصيح كوكوكوكو ويرش علي الورد كلونيا
تمثاله المتباع ساكسونيا .. وراني العالم بعينيه
ورد عليه ميت فل عليه.
رايح فين بقي يا اراجوز .. قاللي يا بنتي مروح بيتي
خدني معاك قال لأه .. بيكوز
ما انتي كبرتي خلاص وبقنتي كبرتي خلاص وبقيتي عروساية
حاتتجوزي جوز وولادكم راح يسمعوا ايه
ورد وورد عليه ميت فل عليه
قرب قررررب علي الأراجوز.

**نمرة ثالثة** (٤١)

يظهر الفقى التقليدى على مسرح الأراجوز، ويطلب من الأراجوز أن يكف عن الصياح والتهليل وإحداث الجلبة التى كان أخذًا بسبيلها، نظرًا لأن الفقى عنده أولاد، وهم مشغلون جميعًا بمراجعة الدروس، يرفض الأراجوز هذا الطلب الذى يعتيره سمجًا، ويوضح للفقى أنه هو الأخر عنده فرح، وليس من المعقول أن يوقف الفرح من أجل سواد عيون الفقى وأولاده، الفقى يطلب من الأراجوز (هد) الفرح، والأراجوز يرفض المرة بعد المرة، ثم يلجأ إلى العصا المشهورة لأقناع الفقى بسخافة طلبه.

**نمرة رابعة** (٤٢)

يظهر شكوكو في شخصية مغنى قبيح الصوت، يغنى مرة فيحتج عليه الاراجوز، ولكنه يمضى في الغناء ولا يبالى في النهاية يضربه الأراجوز فيموت شكوكو، ولكن عفريته يظهر لأراجوز ويعاقبه، ويحاول الأراجوز ضرب العفريت مرارا دون جدوى. ينصحه الريس بأن يخرق عينيه، كى يتخلص منه.

من خلال النمر السابقة لبعض عروض مسرح الأراجوز نستنتج أن الموضوعات هى تقريبا نفس الموضوعات، وتكرر في كل العروض مع إختلافات طفيفة، فالأراجوز يتناول موقفا دراميا أساسيا في معظم عروضه التمثيلية، وهو موقف غالبا ما يكون بسيطا ومتمثلا في أن الأراجوز يكون في حالة من النشوة والسعادة يعبر عنها عن طريق القفشات والغناء مع صديقه (المساعد)، ولكن لا يدوم هذا الحال طويلا، حيث يدعي في أغلب الأحوال تعكر مزاجه. "وخلال مجموعة من المحاولات، يستطيع الأراجوز أن يزيح هذه الشخصية التى تعكر مزاجه، وذلك باستخدام عصاته، ليعود إلى نشوته وسعادته عن طريق الغناء مرة أخرى."(٤٣).

والأراجوز هو في الغالب إنسان بسيط، متواضع في الجوهر، ومتواضع في المعيشة، حاد الطبع والمزاج يسخر من الجميع، فهلوى، يعيش حياة اللحظة، هذا من ناحية سمات الأراجوز (الدمية)، التى لن تختلف كثيراً عن الأراجوز الانسان – أما من ناحية اللغة فالأراجوز يستخدم مفردات العامية في حواره، ويستخدم لغة سافرة في أحيان كثيرة، مثل القفشات والنكات واللعب بالألفاظ، أما من ناحية الأداء التمثيلى فيقول عصام الدين أبو العلا في هذا السياق: "طبيعة الأداء التمثيلى الذى يقوم به اللاعب في مسرح الأراجوز، أداء غير مباشر في وجهته المرئية حيث يعتمد على الدمية ومباشرة في وجهته المسموعة – حيث صوت اللاعب. ولما كانت الأدوار المؤداة في هذا المسرح، أدوارا مختلفة فإن هذا الأداء للأدوار المتعددة، يتطلب من اللاعب أن يفرق في أدائه التمثيلى المباشر (الصوتى) من ناحية ضبط إلقاء اللهجات المميزة لشخوص مسرحيته أو التحكم في الصوت عند كل شخصية ... ويقوم أسلوب الأداء التمثيلى في مسرح الأراجوز على الإيحاء أو الإيهام، فأسلوب التمثيل الايحائى يعنى بأن ما يراه المتفرج ليس إلا لعبة مسرحية، أما أسلوب التمثيل الايهامى فيقصد إلى إقناع المتفرج بأن ما يراه على ساحة التمثيل هو واقع حقيقى أمام عينيه." (٤٤)

ومن أبرز الفنانين الذين جسدوا أدوار تشبه شخصية وخصائص وسمات الأراجوز الدمية هم الفنانون: علي الكسار ، عبد المنعم مدبولي، محمود شكوكو، والفنان علي الكسار الذي

لعب شخصية "عثمان عبد الباسط" التي اقترب بها كثيراً من شخصية الأراجوز من حيث خفة الظل وطيبة القلب وطولة اللسان وقول الحق دائمًا، وهذه الشخصية جاءت إلي المسرح المصري نتيجة التأثير الكبير لفن الأراجوز علي المجتمع المصري آنذاك حيث "ترك فن الأراجوز أثرًا واضحًا علي الكوميديا المصرية، وكان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلي شخصية إنسانية. "وشخصية عثمان عبد الباسط –لو دققنا النظر – هي الأراجوز وقد طلى وجهه باللون الأسود، ... ، وعثمان عبد الباسط شخصية نمطية لا تتطور كثيرًا كل ما هنالك أن قدرتها علي الحركة أكبر، لأنها تركت حدود المسرح الصغير، واستغنت عن المحرك الذي لا غني عنه كي يظل باقيًا ذلك الإيهام الذي يسعي إلية مسرح الأراجوز بأن الدمية هي إنسان"(٤٥)

أما الفنان محمود شكوكو فقد أخذ من الأراجوز الدمية الكثير، واشتهر بتقديم شخصية الأراجوز البشري وتقديم الأراجوز الدمية في وقت واحد، فقد استعان شكوكو بالأراجوز الدمية في تقديم فقراته الفنية، واستعان هو نفسه بطربوش الأراجوز الدمية بحيث كان يظهر مرتديًا الطربوش الأحمر الذي يرتديه الأراجوز الدمية، ولقد حققت هذه الشخصية للفنان محمود شكوكو شهرة واسعه إلي درجة أن التماثيل الصغيرة كانت تصنع علي هيئة شخصية محمود شكوكو مثل تماثيل الحلوي التي كان يشتريها الأطفال في النصف الثاني من القرن العشرين، بل أن شكوكو قد أصبح هو نفسه واحدة من دمي مسرح الأراجوز "وقد حدث انسلاخ طريف وواضح، الأراجوز البشري من الأراجوز الدمية في حالة الفنان "محمود شكوكو" الذي كان يلقي مونولوجاته الفكاهية وهو يرتدي طرطور الأراجوز، وكان يعمد إلي إعطاء نفسه الرخصة ذاتها للتعليق علي الناس والتندر بهم التي هي من امتيازات الأراجوز الدمية، ثم اقترب شكوكو خطوة أخري إلي فن الأراجوز حيث أنشأ فرقة للأراجوز حدثت فيها أكثر من مقابلة طريفة بين الأراجوز الدمية والأراجوز البشري . وقد منحت شخصية الأراجوز الفنان شكوكو شعبية واسعة وصلت إلي حد أن التماثيل كانت تصنع له ، وتباع علي نطاق واسع في الأسواق الشعبية وعلي عربات اليد ، كذلك كانت أغطية الرأس تصنع علي غرار طرطور الأراجوز وتباع باسم محمود شكوكو . وهذا كله يدل علي مدى الأثر البعيد الذي تركته شخصية الأراجوز في الوجدان الشعبي ، وفي المفهوم الشعبي للكوميديا "(٤٦)

ومن الفنانين اللذين نلمح في أدوارهم شخصية وخصائص وسمات الأراجوز هو الفنان عبد المنعم مدبولي الذي قدم عدة أعمال فنية اقتبس فيها روح الأراجوز، فنراه زير نساء أحيانًا، ومهرجًا أحيانًا أخري، وسليط اللسان في أكثر من عمل، حيث أخذ عبد المنعم مدبولي من الأراجوز الدمية "مكره الشعبي وسلاطة لسانة، وتصلب تعبيرات وجهه، كما استبقي صوته ذا

الفحيح، وحبه للمرح، ثم ضعفه الدائم أمام النساء، وميله إلي التهريج بالكلمة والحركة والفعل اللارادي، كأن تمتد يده – وهو شبه عاجز عن منعها – إلي جسد امرأة جميلة المرة بعد الأخري ، لا يردها زجر ، أو حتي ضرب، لكن عبد المنعم لم يسجن نفسه في شخصية الأراجوز كما فعل شكوكو، ولم يلبس قناعًا بشريًا أسود اللون يضعه علي وجه الأراجوز كما فعل علي الكسار، وإنما استعان بروح الأراجوز وملامحه الثابتة وبعض تصرفاته، ليضفي طابعًا شعبيًا علي أدوار متعددة قام بتمثيلها في حياتة المسرحية الطويلة، أدوار تتقلب بين عديد من الشخصيات، مثل: ابن البلد والمدرس الريفي وزير النساء والصحفي ، وناظر المدرسة إلي أخره .

وكان أمتع ما قدمه عبد المنعم مدبولي من التمثيل القائم علي فن الأراجوز خاصة، وعلي الكوميديا الشعبية عامة، دور فنان المسرح الجوال ، المتشرد المفلس الأستاذ عنبر، في مسرحية "هالو شلبي" التي قدمتها فرقة الفنانين المتحدين عام ١٩٧١، "ففي هذا الدور أوضح عبد المنعم كم أن فنه موصول بتقاليد الكوميديا الشعبية الضاربة في القدم ، فهو يلجأ هنا إلي المكر الشعبي المعروف عن الأراجوز كما يلجأ إلي حيل المهرج الشعبي المألوفه من تقمص الشخصيات الغير، إلي الرطانة المضحكة حين ينتحل صفة لورد انجليزي ومن الدقائق الأولي لظهور عبد المنعم مدبولي علي المسرح نتبين فيه فن الأراجوز، ومن ورائة فن الكسار وقد أضيفت إليهما لمسات انسانية رطبت من جفاف الضحك اللاهي ، وبللته بقطرات من العطف علي مصائر الناس"(٤٧)

**النص المسرحي " الفرافير " ... تأليف : يوسف ادريس**

**الفكرة الأساسية وملخص النص:**

يطرح المؤلف فكرة مسرحيته منذ الوهلة الأولي لنصه المسرحي، حيث نري شخصية المؤلف في المسرحية في بداية المسرحية تواجه الجمهور وتقوم بمخاطبته، وتدعوه إلي مشاركة ممثلين العرض التمثيل، حيث إنهم والممثلين واحد في هذا العرض، كما أن الممثلين ذاتهم سيتفرجون علي أنفسهم، فهم الممثلون والمتفرجون في نفس الوقت، وكذلك المتفرجون، هم متفرجون وممثلون في نفس الوقت:

**المؤلف** : سيداتي سادتي مساء الخير، ما تخافوش، انا مش خطيب ولا حاجة، أنا مؤلف الرواية، واحنا كان ممكن نبتديها علي طول، ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لواحدة كأنه في سينما، إنما احنا مش في سينما، احنا في مسرح، والمسرح احتفال، اجتماع كبير، مهرجان، ناس كتير، ناس، بني آدمين سابو المشاكل بره

وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض عيله انسانية كبيرة، اتقابلت وبتحتفل أولا إنها اتقابلت، وثانيًا إنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحه وانطلاق. عشان كده مافيش في روايتي ممثلين ولا متفرجين، انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لأ ؟!، اللي يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل ... طب مين النهاردة ما مثلش علي رئيسه علشان ياخذ اجازة ؟ مين ما ألفش رواية علشان ياخد سلفة ؟ مين ما قامتشي بدور السعيدة ع الآخر قدام جوزها لما جت أمه تزورهم ؟ أنهي ممثله محترفة تقدر تطلع التنهيده اللي بتطلعها الست فيكم لما بتشوف الفستان في الفترينه ؟، ده انتو حتي جايين هنا تمثلوا دور المتفرجين؟ عشان ده كله، احنا قررنا الليلة دي الإفراج عن مواهبكم المكبوتة (...)، أنا كمان ح ألغي المسافة اللي دايمًا بتبقي بين المؤلف والجمهور وتخوفهم من بعض، اسمحوا الي أقرب منكم.. **(يغادر المنصة مقتربًا من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون انه رغم أناقة نصفه الأعلي يرتدي شورت قصيرًا جدًا يكشف عن ساقية الطويلتين الرفيعتين وحذائة الذي يرتديه بدون جورب، وحين يعم الضحك في الصاله لمنظرة)** مع تقديري لشعوركم النبيل ده، وفرحتكم إني قربت منكم، أنا مش شايف أي مناسبة للضحك ده، الرواية لسه ما بدأتش، **(ضحك)**.. الله عمركم ما شفتوا مؤلف من قريب أبدًا **(ضحك)**.. يا اخوانا.. يا حضرات.. من فضلكم.. أنا قصدي اننا نلغي المسافات اللي بينا نرفع الستاير اللي بين كل واحد والتاني ونعيش ساعة يا اخوانا.. ساعتين تلاتة، للصبح إذا حبينا.. نمثل علي بعض، ونألف مع بعض ونتفرج لبعض[٤٨].

ويبدو من الحوار السابق، أن يوسف ادريس بني شخصية المؤلف علي شكل الأراجوز، أو علي الأقل بها ملامح الأراجوز، فشخصية المؤلف في النص المسرحي الفرافير ليوسف ادريس هي شخصية أرادت أن تخاطب الجمهور المتلقي، وأن تورطه في العملية المسرحية، وأن تجعله يرتجل الحوار الدرامي معه ومع باقي ممثلي المسرحية، كما أراد أن يكون مصدر سخرية الجمهور حتي يثير غريزة الضحك لديه، وذلك عندما تعمد أن يُخفي نصفه الأسفل في بداية مخاطبته للجمهور، ثم يتقدم إلي مقدمة المسرح ويُظهر نصفه الأسفل، فيظهر للمتفرجين أنه رغم أناقة نصفه الأعلي يرتدي شورت قصيرًا جدًا يكشف عن ساقية الطويلتين الرفيعتين وحذائة الذي يرتديه بدون جورب. كل هذه السمات والحركات هي سمات وحركات أراجوزية في المقام الأول. وهذا يُدل علي تأثر يوسف ادريس بشخصية الأراجوز الدمية.

ومن الحوار المسرحي السابق أيضًا، تري الباحثة أن يوسف إدريس متأثر أيضًا بالمسرح البريختي، حيث أنه كسر الحائط الرابع، وأشرك الجمهور في اللعبة المسرحية، كما أنه خاطبهم بشكل مباشر، وبدأ يفسر لهم بعض أحداث ومضمون المسرحية.

وتبدأ أحداث المسرحية في التصاعد، وذلك بدخول شخصية فرفور، وشخصية فرفور من طلتها الأولي نعرف أنها شخصية أراجوزية؛ حيث يدخل في حركة سريعة من بين المتفرجين والممثلين، ويبدأ فرفور حديثه في التهكم والسخرية من شخصية المؤلف، وكما ذكرت الباحثة في هذا البحث فإن سمة التهكم سمة أساسية من سمات الأراجوز الدمية.

**فرفور** : يا أخي انت عارف تقدم نفسك لما ح تقدمني.. ودا ايه ده يا أخويا **(ينظر إلي المؤلف من أعلي إلي أسفل)** دا ماله عامل في روحه كده.

**المؤلف** : إيه مش عاجبك في إيه .

**فرفور** : بنطلونك يعني.. هو بنطلون برضه واللا أنا مش شايف .

**المؤلف** : ماله بنطلوني.. ماله .. بنطلون مؤلف.

**فرفور** : والمؤلف يعمل كده ؟.

**المؤلف** : لازم.. أُمال مؤلف إزاي ؟ مش لازم يألف كل حاجة.. أنا ألفت لنفسي اللبس ده .. لبس أوريجنال.. فيها ايه .

**فرفور** : لا دا هايل قوى .. بس لو تقصره كمان شويه وتعمل له كده فصل من الجنب، وكلمتين مقدمة ومافيش مؤخره كمان يبقي هايل قوى .(٤٩)

وبعد أن يخرج المؤلف يتحول فرفور تجاه شخصية السيد ليسخر منها ويحاول انتزاع الضحك من المتفرجين عن طريق أفعال أراجوزية مبالغ فيها، إلي حد ما؛ حيث نراه يضرب سيده بعنف – النائم في بين المتفرجين في الصف الأول من المسرح – بمقرعة في يده حتي يفيقه من سباته:

**السيد** : كنت بحلم إني بحلم إني بحلم إني بحلم.

**فرفور**: أما حتة حلم.. لا.. انشاء الله خير.. تعرف تفسيره إيه ده يا سيد؟

**السيد**: تفسيره إيه.

**فرفور** : لسة نايم.. أنا عارف انك مش ح تصحي إلا لما واحد زيي كده يديلك حته علقة **(ينهال عليه ضربًا والسيد يحتج)**.. أصل الحق مش عليك، الحق علي المؤلف أبو ركب اللي عملك سيد وسابك تحلم وأنا البراغيت بره هرت جتتي.

**السيد** : بس يا وله عيب .. أنت مين أنت علشان تضربني ؟

**فرفور** : أنا خدامك فرفور.

**السيد** : تقوم تضربني؟

**فرفور** : وفيها ايه ، ديمقراطية ، وحشه دي ؟

**السيد** : وتصحيني ليه يا وله.

**فرفور** : الله .. عشان نشتغل الفصل الأول.

**السيد** : ح نشتغل ازاي ؟ .

**فرفور** : انت سيدي وانا فرفور ، وانا فرفور وانت سيدي.

**السيد** : انا سيدك.

**فرفور** : أيوه .

**السيد** : وفيه سيد حاف كده يا ولد .. فين القصر فين الخدم والحشم فين الجناين فين الخيل .. فين الستائر فين جناح الحريم فين الأبهة والعظمة فين ..

**فرفور** : أهه .. **(مشيرًا الي نفسه)** أنا أبهتك وعظمتك وكله .

**السيد** : انت ؟ .. جربوع زيك

**فرفور** : لا .. ماهو اعمل حسابك.. الرواية لسه ما ابتدتش وأنا ما اندمجتش لسه، لما أندمج وأبقي فرفور ابقي اشتم زي ما انت عايز(٥٠).

ويبدأ السيد وفرفور في اختيار موضوع للمسرحية وأحداثها، ويتناقشان مع بعضهما بأسلوب ساخر لاختيار اسمًا للسيد ويبدأ فرفور في التهكم علي الأسماء والألقاب والمهن الموجودة في مصر، الأسماء مثل: مثل الحمار، الأقرع، المغفل، الفار،الأعمي، الجحش، أبو معزة، الأخنف، غراب، الجمل، الناقة، أبو خروف، الأطرش، أبوقفه، أبو طشت، أبو فروة،... إلخ. والوظائف مثل: الموظف، الفنان، المثقف، المؤلف، وكيل النيابة، القاضي، الدكتور، لاعب كره ... الخ. وبعد سرد العديد من الأسماء والتهكم عليها لم يستقرا علي اسم لشخصية السيد فيقرران تركه علي حاله، ثم ينتقلا إلي موضوع أخر وهو التهكم والسخرية من كل الوظائف ،.. الخ:

**فرفور** : انت فاكرني بألف.. والله الأسماء عندنا كده.. العبيط المغفل.. أي والله، صاحب البيت عندنا اسمه حامد المغفل.. كله كده (...)

**السيد:** مافيه يا ولاا أسامي كويسة.

**فرفور:** زي إيه قول لي..

**السيد:** أباظة مثلا..

**فرفور:** وتبقي تخين كده وبنظارات وتمشي علي دفع.. لا يا عم..

**السيد:** دوس مثلا.. دوس..

فرفور: وتبقي من أسيوط.. لا يا عم..

**السيد:** وفودة يا وله..

**فرفور** : لا .. لا .. لا .. فودة ولهيطة وعاشور وشعير وأبو سمره .. كلها أسامي ما تنفعكش خليك كده سيد محترم من غير إسم أحسن ..

**السيد** : طب الاسم وقلنا بلاش ، والشغل ؟ ...

**فرفور:** ماله ؟ ...

**السيد** : أنا باشتغل ايه يا فرفور ؟..

**فرفور** : بتشغل سيدى عايز أكتر من كده ايه ..

**السيد** : لا .. لا .. ما دام سيد لازم يكون لي شغله .. اسمع يا وله يا فرفور يا وله .. نقيلي شغلة محترمه قوى حاجة كده مودرن خالص ..

**فرفور** : تشتغل رأسمالية وطنية ؟...

**السيد** : ما فيش حاجة أحسن ؟...

**فرفور** : فيه .. تشتغل مثقف ؟..

**السيد** : وبيعملوا ايه المثقفين دول عندكم ؟

**فرفور** : مابيعملوش حاجة ؟

**السيد** : ازاي ما بيعملوش حاجة ؟

**فرفور** : أهو دا سؤال يدل علي انك مش مثقف .

**السيد** : طب وغيره فيه ايه كمان ؟

**فرفور** : تشتغل فنان ..

**السيد** : فنان ايه ! اعمل ايه ؟

**فرفور** : فنان من غير فن .

**السيد** : وهو فيه في الدنيا فنان من غير فن ؟

**فرفور** : يوهوه .. عندنا منهم كثير.. دول بيصعبوا ع الواحد **(يمد يده داخل ملابسه ويخرجها مقبوضة)** تاخدلك كبشة .. طب إيه رأيك تشتغل مطرب؟

**السيد** : اعمل ايه يعني .

**فرفور** : تقعد لك بيجي تلاتين أربعين سنة تقول آه ..

**السيد** : أه بس حاف كده ؟ ..

**فرفور** : لا .. لا .. لا .. آهات طرب يعني مرة آه مفتوحه آها آها هاها ومرة مضمونه أو هو هو هو ومرة مكسورة إيهية هيهه ..

**السيد** : **(باشمئزاز)** وانت ترضي سيدك يعمل كده برضه ؟

**فرفور** : طب ايه رأيك تألف أغاني ؟

**السيد** : ودي ازاي دي؟

**فرفور** : دي بسيطة قوي.. شوف يا سيدي . تروح عند العطار...[٥١]

من الحوار السابق، ومن الحوار الموجود في النص المسرحي، تري الباحثة أن يوسف إدريس أسهب إسهابًا كبيرًا في التهكم علي الأسماء وعلي المهن المختلفة؛ حيث لم يترك اسم شاذ ولا مهنة إلا وأطلق لشخصية فرفور العنان ليتهكم عليها، وهذا الأمر جعل الحوار غير متدفق، وقلل من متعة التشويق؛ حيث أن الحوار المسرحي "ليس تدفقًا بلا قيود وشروط، وليس سيولًا تنهمر فى أى موضع شاء لها المبدع أن تنهمر فيه"[٥٢]"، كما أن الحوار المسرحي يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرًا مباشرًا بلا تعقيد أو لف أو دوران، لغة ليس بها استطراد أو تطويل"[٥٣]؛ وفى هذه المسرحية استفاض يوسف إدريس فى حواره المسرحى، ولم يراع التكثيف؛ مما أفقد المسرحية سرعة الإيقاع وتدفقه؛ الأمر الذي قد يصيب المشاهد بالملل، وخاصة إذا كان الممثلين يفتقدون الحضور وخفة الظل؛ لأن "حجم ودرجة التكثيف من عناصر إثارة اهتمام المشاهد"[٥٤].

وبعد هذا الحوار الطويل في البحث في الأسماء عن اسم لشخصية السيد لم يتوصلا إلي اسم معين؛ فقررا أن يكون السيد شخصية بدون اسم. وبعد ذلك يدخلان في حوار آخر طويل للبحث عن وظيفة للسيد حتي يستقرا علي وظيفة الحانوتي، وهي أيضًا وظيفة وهمية، فهم يتخيلان أن السيد استطاع أن يجد وظيفة وهي وظيفة الحانوتي:

**فرفور** : يالله يا عم هو فيه حد جدع.. يالله يا أخي نشوف شغلنا دا احنا يا دوبك اخترنا لك الاسم واخترنا لك الشغل، يالله بقي الوقت بيسرقنا .

**السيد** : احنا اخترنا حاجة .

**فرفور** : حانعمل ايه ما هو احنا كده يا جنس آدم لما نعجز وما نلقاش قدامنا إلا حل واحد نقول هو ده الحل اللي اخترناه.. ياالله بقى اشتغل خلينا نخلص.

**السيد** : نحفر يعني؟

**فرفور** : أيوه يا أخي ياالله.

**السيد** : من غير ميت؟

**فرفور** : الله.. مش انت اللي قلت.(٥٥)

والمهنة التي توصلا إليها في نهاية المطاف هي مهنة التربي، واختلفا فيما بينهما من الذي سيعمل ومن الذي سيكون سيدًا علي الآخر، ويحتكمان لشخصة المؤلف، فينحاز المؤلف للسيد:

**المؤلف:** أنا عارف ألاعيبك دي يا فرفور وانت مش هترجع إلا أما تفوق تلاقيك مرمي بره في الشارع. اسمع. ده سيدك من غير ليه ومالهش. وأنت فرفور من غير كاني ولا ماني وأي حاجة يقول لك عليها لازم تعملها ماذا وإلا...(٥٦)

وبعد ذلك ينتقل الحوار بين فرفور والسيد إلي الزواج؛ حيث يقرر السيد الزواج، ويكلف فرفور بالبحث عن عروسة له، شريطة أن يكتب عليها فرفور وفي نفس الوقت تكون زوجة للسيد فقط:

**فرفور** : يعني أنا أدور علي العروسة وألقاها وأشبكها وأخطبها وأكتب كتاب عليها و..

**السيد** : وتستني عندك لغاية كدة وتفرمل.

**فرفور** : تسيبلي يعني كل العليق اللي في الدنيا وانت تاخد الورد ع الجاهز دانت سيد رزل قوي.

**السيد** : أهي كل الأسياد كده ياالله شوف شغلك.(٥٧)

ويتزوج السيد من سيدتين جميلتين، هي المتفرجة، وصاحبة الدور، ويتزوج فرفور من سيده دميمة وهي المرأة صاحبة الدور الثاني، ويسعد السيد بهذا الزواج، بينما يحزن فرفور بهذا الزواج:

**السيد:** انا مش حاسس بالدنيا من كتر السعادة يا فرفور .

**فرفور:** وأنا مش حاسس برضه بس م الورم .

**السيد:** الستات دول أجمل حاجة في الدنيا .

**فرفور:** مش لما يكونوا ستات ؟

**السيد:** تصور احساسك بقي انك ح تبقي أب، النهاردة أنا ح اطير من كتر الفرح

**فرفور:** يحق لك يا عم .

**السيد:** وانت مش ح تخلف يا فرفور .

**فرفور:** أخلف أنا معقول ، انما تخلف هي مش معقول أبدًا، انت تتصور برضه انها زي الستات ممكن تخلف، أنا شخصيًا مش متصور .

**المتفرجة: (داخلة حاملة طفلًا رضيعًا)** مبروك يا جوزي .. ولد .. ولد .. شوف

**صاحبة الدور: (داخله ومعاها طفلة)** مبروك يا جوزي.. بنت.. بنت إنما قمورة.

**المرأة: (من الخارج)** مبروك يا وله يا فرفور يا وله .. جالك ولد. **(ثم تدخل زوجه فرفور حاملة رجلًا آخر علي كتفها يبكي كالأطفال ويطلب الطعام؛ فتتناوله أمة فحل بصل ورغيف فيكسر البصلة علي رأسها ويلتهم الرغيف في لقمتين).** شايف ابنك يا فرفور.. ما تهشتكه شويه.. والنبي لتهشتكه شوية .. **(فرفور ممتعضًا يحاول هشتكته فيمسك بقدمه فينطره الطفل بعيد ويوقعه علي ظهره)**[٥٨]

ويقرر السيد أن يقتل رجل حتي يقوم بدفنه، ويأمر فرفور أن يبحث له عن رجل ويقتله، فينهض أحد المتفرجين، ويعلن عن رغبته في الموت، فالموت هي مهنته التي يمتهنها، ويتراجع فرفور عن قتل الرجل بالرغم تهديدات السيد له بقتله إذا لم يقوم بقتل الرجل. وبعد إصرار فرفور علي موقفه الرافض لقتل الرجل يقوم السيد بنفسه بقتل الرجل، ويعلن عن رغبته في قتل المزيد، وهنا يخشي فرفور علي نفسه ويقرر الهرب بعيدًا عن السيد الذي تحول إلي مصاص للدماء:

**السيد:** تعرف يا فرفور يا وله أنا ضميري ده مش ح يريحني إلا أما أعمل ايه؟

**فرفور:** ايه؟

**السيد** : اللا أما تجيب لي واحد تاني أموته.

**فرفور: (في زعيق هائل مفاجيء)** لا. دا بقا مصاص دم.. دا ماعدلوش أمان خالص، دا شوية شوية يقتلني.. اسمع يا عم.. بلا مؤلف بلا بتاع.. أنا سايبك وماشي.[٥٩]

ثم يبحث السيد عن فرفور في كل مكان حتي يجده بعد زمن بعيد، ويطلب منه استكمال دورهما في أحداث المسرحية التي كتبها المؤلف إلا أن فرفور يرفض تجسيد دور الفرفور،

ويختلف الإثنان علي من السيد ومن يكون الفرفور، وحاولا أن يجدا لهذه الإشكالية حلًا ولم يتوصلا إلي حل:

**فرفور** : بنشوف حل تاني..

**السيد** : هو عاد فيها حلول، قلنا فرفور وسيده ماعجبكش.. عملنا احنا الإتنين فرافير ما نفعش، عملت أنت السيد وأنا فرفور رجعنا عود على بدء. عملنا احنا الإتنين أسياد وجربنا كل الإمبراطوريات مافيش حاجة نفعت، باقي ايه بقي؟(٦٠)

ويقرران في النهاية أن يتخلصا من حياتهما عن طريق الانتحار، ولكن حتي هذه لم يستطيعان تنفيذها؛ فقد فشلا في أن ينتحرا؛ فالحياة – رغم قسوتها – جميلة، وبها أشياء تستحق أن يعيشا من أجل الاستمتاع بها، كما أن الموت اختيار صعب، والانتحار صعب تنفيذه، فالموت يقضي على صاحب المشكلة ولا يحل المشكلة:

**عامل الستار:** إن مالقيتوش حل خالص انتحروا .. ييجي ميت رواية وأنا أقفل الستارة والبطل بينتحر.. وانتحروا كمان وخلصونا، حاتكونوا أحسن من جولييت واللا كليوباترا واللا يوسف وهبه.

**فرفور** : **(بعيون لامعة)** ايه رأيك يا سيد ؟..

**السيد** : والله فكرة مش بطالة .

**فرفور** : دي فكره جهنمية والله، أدينا جربنا كل حاجة وما نفعناش نجرب الموت راخر .. احنا مش عايزين مساواة تامة لا فيها سيد ولا فرفور.. الموت هو اللي بيساوي المساواة التامة.. والله انت تساوى نص ريال فضة علي فكرتك دي يا عم، تاخدوا مني انشاء الله يوم القيامة الصبح الساعة تمانية.

**السيد** : بس تنتحر ازاي يا فرفور .

**فرفور:** لاه .. دي بسيطة قوي .. هات لنا كرسيين يا عم. **(يحضر العامل كرسيين يأخذ أحدهما ويضعه أمامه علي جانب من المسرح وفرفور وكرسية علي الجانب الآخر للمسرح)** والحبال نزل لنا حبلين.**(يهبط فوق كل كرسي حبل معقود الطرف علي هيئة خيه) (حين يلمح فرفور الحبل).** يا امه!..

**السيد** : وبعدين يا فرفور

**فرفور** : تطلع علي الكرسي وتحط رأسك في الخية، وتزق الكرسي برجلك توقعه، وكان الله يحب المحسنين .

**السيد** : طب ما جايز ننشنق بجد ونموت .

**فرفور** : أُمال احنا بنهزر.. احنا مش عايزين نجرب الموت.

**السيد** : أيوه .. بس التجربة كده وكده يعني .

**فرفور** : هو فيه في الموت كده وكده يا موت ما فيش موت .

**السيد** : يبقي يفتح الله يا عمي .. يا نهار أسود.. أنا أموت روحى بإيدي ده لا يمكن

**فرفور**: يا جدع ما تبقاش خرع أمال .. دانا باهزر معاك .. موت ايه .. احنا حانمثل اننا بنموت .

**السيد** : تمثيل يعني ؟

**فرفور** : أيوة تمثيل ..

**السيد** : ولو .. برضه والله أنا خايف.

**فرفور** : وانت عايز الجد .. أنا راخر خايف ..

**السيد** : اطلع انت الأول.

**فرفور**: أطلع قوى ما اطلعش ليه **(ولكنه حين يلمح الحبل يهبط فورًا)** ما تجرب وتطلع انت الأول يا سيد.

**السيد** : أنا الأول ؟ لأ .. عيب .. ما يصحش .

**فرفور**: وده معقول .. هي العين تعلي ع الحاجب .

**عامل الستار**: أنا جايب لكم الكراسي تموتوا عليها ولا تقلبوها ندوة .

**فرفور**: ده قنف قوى .. روح يا شيخ إلهي مراتك تجيب أربعة، شرط يكونوا رزلين زيك كده.

**السيد** : تيجي نموت علي مشنقه واحدة يا فرفور ؟ أقله نونس بعض.

**فرفور**: والله مخك أهو ابتدي يشتغل ويزهزه .. والله الموت ده هايل قوى .. ياللا.

**السيد** : والله لا يمكن .. الفرافير الأول.

**فرفور**: والديمقراطية رخره جايالك عالآخر **(يصعد فرفور، ويصعد السيد، السيد يشير إلي الخية داعياً فرفور إلي إدخال رأسه).**

**السيد** : اتفضل.

**فرفور:** أهي دي مستحيلة. هنا الأولوية للسادة.. اتفضل. الله الله الله. يا جدع بطل رعشة كده أومال بأقولك دي موته كده وكده.. ايه يا أخويا الأسياد الورق دي.

**السيد :** والله الموت موت ولو كان تمثيل يا فرفور.(٦١)

وفي نهاية المسرحية يقوم عامل الستار بشنق السيد وفرفور حتي ينتهي من خلافهما ويُنهي المسرحية، وبعد شنقهما يتحول جسديهما إلي ذرات، وتتحول الذرات إلي إلكترون وبروتون، والاليكترون يلف ويدور حول البروتون بسرعة شديدة وبعدد غير نهائي من اللفات. وفرفور يمثل الاليكترون يدور حول السيد الذي يمثل البروتون، كما نجد أن فرفور غارقًا بقوة لا نهائية في المشكلة. وحسب الحقائق العلمية فإن الأجسام تتحول إلي ذرات والذرات الي "الكترون" و"بروتون"، والالكترون يدور بصورة أبدية حول البرتون؛ لأن الالكترون أخف والبروتون أثقل وفرفور هو الجسم الخفيف؛ ولذلك فسوف يدور حول السيد الي الأبد حتي في العالم الآخر.

ويقول فرفور وهو يدور حول السيد وكأنه إليكترون يدور حول بروتون في نظام عجيب: "يا عالم. يا فرافير. الحقوا أخوكم. أنا صوتي ابتدي يتحاش، شوفوا لنا حل. حل يا ناس. حل ياهووه لأفضل كده.. لازم فيه حل. لابد فيه حل. النجدة، أخوكم خلاص فرفر. أنا في عرضكم حل. لابد فيه حل. عشانكم انتم. ده أنا بمثل بس (يتهدج صوته) وانتو اللي بتلفوا(٦٢). وهنا يتضح لنا تفاؤل يوسف ادريس للحياة؛ فهو مؤمن بالانسان ومؤمن بالحياة، فالحياة – من وجهة نظره – لابد لها من مشكلة حتي تصبح ذات طعم ومذاق، وأن المشكلة لابد لها من حل؛ لأن البحث عن الحل هو دور الانسان في الحياه، وعلي ذلك "فإن بدا الكاتب ساخطًا فليس سخطه علي الحياة بل من أجل الحياة وإن بدا غاضبًا فليس غضبه علي الإنسان، بل من أجل الانسان"(٦٣).

من خلال قراءة هذا النص قراءة نقدية، توصلت الباحثة إلي أن هذا النص يحمل رؤية فلسفية عميقة وعنيدة في ذات الوقت، فهو يحاكم جميع الفلسفات ويرفضها جميعًا في نفس الوقت. كما أن هذا النص يحمل بين طيات سطوره ثلاثة أفكار إيجابية، الفكرة الأولي تشير الي أن كرامة الانسان، بحاجة الي مزيد من العناية، إنها بحاجة الي أن تحتل مركز أكبر من مركزها الحالي في الفكر الانساني، وإن من الضروري أن يزداد اهتمام المفكرين بهذه المسألة وأن يضعوها في حياتهم، فكثير من الحلول الفكرية الآن تنصب علي علاج الجانب المادي من الانسان، وهو جانب هام، بل هو جانب أساسي وخطير، وهو الجانب الذي قدمة الانسان

فقد ضاع منه كل شئ، وما يتصل بالكرامة ومالا يتصل بها. والفكرة الثانية هي تركيز يوسف إدريس علي مسئولية الإنسان في حل مشاكله وتحمل مسئولياته، ففي الفصل الأول من المسرحية يوجد مؤلف يفرض إرادته وأفكاره علي البشر، ويرسم لهم الطريق الذي لا يستطيعون الاعتراض عليه، وفي الفصل الثاني يختفي المؤلف، وتصبح مسئولية الانسان هي تأليف حياته بالشكل الذي يتلاءم مع احتياجاته. أما الفكرة الثالثة، فهي عدم تقديم حل وفي نفس الوقت عدم غلق الباب أمام العقل الانساني، ودعوته الي التفكير. "فهذه المسرحية تدعو إلي البحث عن حل، أي تدعو الي استخدام العقل إلي أقصي درجات الاستخدام، فهي مسرحية مثيرة للفكر، وليست معطله له[٦٤] .

إن مسرحية الفرافير "ليست دراما تقليدية بها الحبكة التي تتطور الي قصة لها بداية ووسط ونهاية، وبها نقطة تحول وهجوم ... الخ .. بل "إنها دراما أرادت أن تناقش مشكلات واقعية تتدفق في عالم لاحساب فيه لمكان أو زمان. بل إن يوسف ادريس يعترف بأن الفصل الثاني من الممكن تمثيلة قبل الفصل الاول[٦٥].

وتستنتج الباحثة من خلال قراءتها النقدية لمسرحية الفرافير أنها شبه خاليه من الأحداث والأفعال، ولكن تطرح مشكلة من خلال حوار حركي كلامي يقلب المسألة علي كل وجوهها بحثاً عن حل لهذه المشكلة. والمشكلة التي تطرحها المسرحية هي الإجابة علي التساؤل التالي: لماذا يظل السيد سيداُ وفرفور فرفوراُ طول العمر، علي الرغم أن فرفور هو انسان مثله تماماً مثل السيد، لا فرق بين هذا وذاك.

وتري الباحثة أن يوسف إدريس برعً – وبذكاء يُحسب له – في تناول مشكلة السيد وتابعه (فرفور) تناولًا نقديًا أكثر من رائع؛ حيث عرض أفكاره ومعتقداته ببراعة وبحرارة وبتشويق، وبسخرية لاذعة، وبإيقاع سريع – وإن كان قد أسهب في حواره المسرحي في بعض المناطق – دون ملل، فكان مسيطرًا علي زمام الأحداث وتتدفقها. كما نجح في تفكيك وتحريك الأفكار التي كانت متحجرة في عقول بعض المتلقين؛ وذلك من خلال تأكيده في أكثر من جملة حوارية بأنه لا يجوز للعقل أن يأخذ الأفكار والمعلومات دون مناقشتها وتحليلها والتفكير فيها. كما تري الباحثة أن يوسف إدريس كان موفقاُ عندما لم يطرح حل للإشكالية التي طرحها في مسرحيته؛ وكان أكثر مصداقية حينما أعلن صراحة ودون استعلاء أنه لم يجد لهذه الإشكالية حلًا.

كما توصلت الباحثة من خلال قراءتها التحليلية لهذا النص أن الفكرة الأساسية له تقوم علي فكرة "التبعية والسيادة"، فالمشكلة التي طرحها يوسف ادريس في نصه المسرحي هي مشكلة السيد وتابعه (الحاكم والمحكوم)، وذلك من خلال شخصية "السيد" وشخصية "فرفور"، وهما اسمان يدلان دلالة واضحة علي فكرة المسرحية ، فالسيد يعني الرئيس (أي رئيس)، وفرفور يدل علي المرءوس (أي مرءوس). وهذه الفكرة – كما تقول المسرحية _ لم تستطع جميع الفلسفات والأنظمة وضع حل لها.

كما تري الباحثة أن يوسف إدريس تأثر تأثرًا كبيرًا بالمسرح البريختي، حيث تقوم مسرحية الفرافير علي كسر الحائط الرابع ومشاركة الجمهور للمثلين. ففي مسرح بريخت لا ينبغي للمثل أن يندمج في تجسيد شخصية، بل عليه أن يقنع الجمهور أنه ممثل جاء لتمثيل دور ما، وليس معني هذا أنه يهرج أو يبتعد نهائيًا عن تجسيد دوره، بل عليه في أوقات كثيرة أن يندمج إندماجًا كليًا في تجسيد دوره – ولكن ليس علي الدوام – وهو نفس الشيء الذي فعله يوسف إدريس في مسرحيته الفرافير، بل أن يوسف إدريس نفسه أكد علي هذه الملحوظة، عندما تحدث في مقدمة مسرحيته هذه عن كيفية أداء الممثلين لهذا النص حيث قال "بالنسبة لفرفور بالذات فقد أفردت له نقطة خاصة، أما بالنسبة لبقية الشخصيات فإني مع إيماني الشديد بالمواهب الضخمة التي يتمتع بها ممثلونا المسرحيون بمختلف مدارسهم إلا أني شخصيا أميل إلي الطريقة التي لا تجعل الممثل يندمج اندماجًا كاملًا في الدور؛ بحيث ينسي جمهوره تحت شعار "الانفعال الحقيقي الصادق"، ولست أيضًا من أنصار أن يتحول الممثل إلي خطيب لا عمل له إلا هذا الجمهور، اني من انصار مدرسة "عين في الجنة وعين في النار"، عين علي الدور والموقف والانفعال وعين علي الجمهور، ذلك لأن هذه الرواية بالذات والمسرح المصري كما أراه عمومًا لا يعتمد علي مخاطبة الشعور الفردى للكائن وسط الجماعة، ولكنه يعتمد علي مخاطبة الشعور الكلي للجماعة المنبعث من بين أفرادها، ولمخاطبة هذا الشعور لابد من عين حدسيه، وإحساسية للممثل، تقيس مدي ودرجة حرارة التجاوب؛ بحيث بناء علي الإشارات الواصلة اليها تتأني أو تسرع أو تتوقف أو حتي تضيف كلمة ما إلي النص. ذلك لأني أؤمن بالدور المرسوم قبلها بالبرجل والمسطرة، لأني أؤمن بالدور الذي يرسم كل ليلة بمسطرة وبرجل مستمدين من جمهور الحاضرين الجدد ومشاعرهم؛ لأن لشعبنا طريقته الخاصة في النظر إلي الأشياء، ومحاولة الممثل أن يري المواقف لا يعنيه وحده ولكن بعيون كل الجمهور المحتشد لمشاهدته تغير تغييرًا كبيرًا من طريقة التمثيل نفسها، فلا تصبح خطابية رصينة كمونولوجات جورج أبيض المشهورة أو هامسة متهافته كذلك التي يسمونها الطريقة الحديثة في الإحساس والتمثيل، ولكنها تصبح همسًا له وقع الخطب الرنانة، وخطبًا رنانه تتلقفها الأذن وكأنها همس(٦٦).

وهكذا يري يوسف إدريس أن الممثل الذي سيشخص شخصية الفرفور عليه أن يمثلها بشكل أقرب ما يكون " عين في الجنه وعين في النار " أي يمثل ولا يمثل في نفس الوقت، وهو نفس منهج بريشت كما أن مسرح بريخت قائم علي أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي لأنه كسر الحائط الرابع ، وهو نفس الشيئ في مسرحية " الفرافير " وذلك بشهادة مؤلفها نفسه حينما كتب يقول: "هذه الرواية مكتوبة علي أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي باعتبارهم وحدة واحدة؛ ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءًا من الممثلون والممثلون يعترون جزءًا من الجمهور(٦٧). ولكنه رغم الجرأة في محاولة التخلص من مواضعات المسرح التقليدي، ظل داخل هذه المواضعات، وعرض نفسه للمحاسبة علي أساس أنه لم يلتزم بوضع محتوياتها في المجال المسرحى ، في تنمية الشخصيات نتيجة للفعل ورد الفعل والصراع المسرحى، وإنما قدمها كأدوات لمناقشة المشكلة في صورة حوار(٦٨) وبالرغم من أن نقاد كثيرون قالوا علي أن مسرحيات يوسف ادريس بريشتيه في شكلها وجوهرها، إلا أن "يوسف إدريس رفض هذا الزعم، ويصر علي أن مسرحه مصري أصيل في مصريته"(٦٩).

**أثر الأراجوز في نص "الفرافير"**

تأثير الأراجوز واضح في مسرحية الفرافير، فشخصية فرفور تشبه إلي حد بعيد الأراجوز، ففرفور خير نموذج للشخصية الأراجوزية، وشخصية فرفور موجودة في التراث المصري القديم بكثرة، وخاصة في مسرحيات بداية القرين العشرين؛ حيث كان البطل الرئيس في المسرحية الشعبية والمسرح الارتجالي، وكان يلقب ب"ابن البلد"، رمزًا للمواطن العادي. وهذه الشخصية تتسم بالدهاء والمكر والذكاء، والتهكم والسخرية من الآخرين، وهجائه للأخر. ويوسف ادريس يري أن الأراجوز ليس مصرياُ خالصًا؛ حيث يقول في هذا الصدد: "إن الأراجوز لم تبتكره أو تخترعه العقلية المصرية، ومن المحتمل أن يكون انتقل إلي مصر من بلاد أخري أثناء فترة جكم الامبراطورية الإسلامية"(٧٠)؛ غير أن نبيل بهجت يري أن يوسف ادريس متحيز للشخصية الفرفورية عن شخصية الأراجوز، حيث يقول بهجت في هذا السياق: "إن يوسف إدريس تحيز لشخصية الفرفور لأنه أراد أن تحل مكان شخصية الأراجوز – في نصه المسرحي الفرافير– إلا أن الأراجوز استمر واختفي الفرفور"(٧١).

وفرفور في فرافير يوسف إدريس لا يناقش موضوعًا واحدًا، بل يناقش موضوعات متعددة ومختلفة، بشكل كوميدي ساخر وتهكمي، بل تجده أحيانا حكيم وعاقل ومثقف مستنير؛ حيث ينصح ويعظ. كما اتسمت شخصية فرفور بإلقاء المنولوجات، وهذه سمة من سمات الأراجوز، وإن كانت منولوجات الأراجوز تتسم بالمرارة والأسي، بينما فرفور كانت منولوجاته تثير وعي ووجدان المتلقي ليتحمل مسئولياته، ومن أجل الوصول لهذا الهدف تجنب فرفور الوهم والخداع الذي نجده في القراقوز ومسرحيات الدمي، "ويغدو واقعيًا بمحاولة خشبة المسرح قريبًا جدًا ومألوفًا للمتفرجين، حتي إنه يغدو هو الحياة نفسها(٧٢).

ولم يكن تأثر فرفور – يوسف إدريس – بمضمون الأراجوز فقط، بل امتدد إلي الشكل أيضًا، حيث جعل إدريس فرفوره يرتدي ملابس ملابس مثل التي كان يرتديها الأراجوز قديمًا، ويرتدي طربوش علي هيئة طرطور مثل الذي كان يرتدية الأراجوز، ويطلي وجهه بالدقيق والبودرة البيضاء، بل يتحرك حركات بهلوانية سريعة، ويمسك بمقرعة بقرع بها كل من يقابلة، تماماً مثل الأراجوز، وهذا ما يؤكد عليه يوسف إدريس، حيث شبه شخصية فرفور بالأراجوز؛حيث يقول في نصه المرافق: "يدخل فرفور في ضجة وزمبليطة يرتدي بدلة قديمة جدًا ذات شكل خاص هي مزيج من رداء البهلوانات والأراجوزات والمهرجين في السيرك، وهو أسمر البشرة أو مائل إلي السمرة ووجهه مطلي بالدقيق أو بالبودرة البيضاء (أو يرتدي قناعًا خاصًا بفرفور) وعلي رأسه طربوش قديم أو طرطور علي هيئة طربوش، ولابد علي من يقوم بهذا الدور أن يكون في حياته الخاصة نفسها ذو قدرة علي السخرية والإضحاك، يدخل كزوبعة يدور في دائرة المسرح ويحدث هرجًا ومرجًا بين الصفوف الأولي؛ ليجبرها علي التراجع وتوسيع الدائرة مستعينًا بمقرعته (...)، يضرب بها بعض متفرجي الصفوف الأولي، والمقرعة مصنوعة بحيث يحدث الخبط بها صوتًا ولكنه لا يحدث ألما، ويضرب بها بعض متفرجي الصفوف الأولي ويجد المؤلف لا يزال واقفًا يردد كلماته عن أعظم وأروع وأضخم ... إلخ؛ فيخطبه علي رأسه "[٧٣].

**ملامح شخصية الأراجوز في النص المسرحي "الفرافير"**

- **سليط اللسان وخفيف الدم**

وهذه السمة واضحة في شخصية فرفور، بل إن يوسف إدريس اشترط علي المخرج الذي سيتصدي لإخراج هذا النص علي المسرح أن يختار ممثل يكون بطبيعته سليط وخفيف الدم في حياته الخاصة، أي يكون بطبيعته شخصية تشبه الشخصية الأراجوزية، وهذا اعتراف أن يوسف إدريس تأثر في مسرحيته بالأراجوز؛ حيث يقول: "في تصوري للممثل الذي يقوم بدور فرفور لابد أن يكون خفيف الدم أصلًا أو معروفًا عنه أن لسانة لازع"[٧٤]. وفي نفس الصدد يقول عن ملامح شخصية فرفور: "إن خفة الدم أو اللسان اللاذع في الحياة العادية قد تختفي تمامًا علي المسرح بينما الممثل الذي يبدو وقورا في حياته باستطاعته أن ينقلب إلي فرفور حقيقي علي المسرح، وهذا كله قد يكون صحيحًا إذا نظرنا إلي التمثيل باعتباره فن التمثيل ولكنني أحس دائمًا أني ضد هذا الرأي (...)، لهذا فأنا لا أعتقد أن الممثل الموهوب هو الذي باستطاعته أن يمثل أي دور، إنه لا يكون موهوبًا حينئذ، ولكنه علي أحسن الفروض

"صنايعي" أو "حرفي"، ذلك لأن التمثيل ليس مجرد فن وموهبة، إنه يحتوي أيضًا علي مثل وإيمان ورسالة، وقد يكون هذا الرأي مخطئًا في كثير من الحالات أو مبالغًا فيه، لكني هنا في شخصية فرفور كما حلمت بها دائمًا أريد لها ممثلًا من ذلك النوع. ممثل لا يمثل ولا يتصيد الانفعال، ولا يدعي ما ليس فيه، ممثل بسليقته فرفور حقيقي، والفرافير موجودين ولكنهم قليلون، من بين كل ألف أو بضعة ألاف نجد فرفورًا، في مدرستك الثانوية، في كليتك، في قريتك أو مصنعك أو مؤسستك، لابد التقيت يومًا بهذا الإنسان الذي لا يكف لسانه عن سلخ الأوضاع والآخرين والأصدقاء والأعداء ونفسه وكل شيء"(٧٥). ومن بين الجمل الحوارية التي تبرهن علي أن فرفور هو شخص سليط اللسان وخفيف الدم الجمل الآتية:

**المؤلف** : طب مش لما أقدم سيدك الأول للجمهور.

**فرفور** : مالكش دعوة أقدمه أنا.

**المؤلف:** طب أقدمك انت علي الأقل .

**فرفور** : يا أخي انت عارف تقدم نفسك لما ح تقدمني.. ودا إيه ده يا خويا **(ناظر الي المؤلف من أعلي إلي أسفل)** دا ماله عامل في روحه كده.

**المؤلف:** إيه مش عاجبك فيه إيه .

**فرفور** : بنطلونك يعني .. هو بنطلون برضه واللا أنا مش شايف .

**المؤلف** : ماله بنطلونى .. ماله .. بنطلون مؤلف .

**فرفور** : والمؤلف يعمل كده ؟

**المؤلف:** لازم ..أمال مؤلف ازاي؟ مش لازم يألف كل حاجة.. أنا ألفت لنفسي اللبس ده .. لبس أوريجنال .. فيها إيه .

فرفور : لا دا هايل قوى .. بس لو تقصره كمان شوية وتعمل له كده فصل م الجنب وكلمتين مقدمة ومافيش مانع مؤخره كمان يبقي هايل قوي .

**المؤلف:** يا ناس يا عالم يا هوه كمان داخل في غير وقتك وجاء تعطلني؟ أوعي أما نشوف المهبب سيدك ده راح فين .. ده كان في إيدي دلوقتي **(يبحث في جيوبة، ينحني ويبحث تحت أحد الكراسي ثم يلتفت لفرفور قائلًا بحده)** يا أخي خللي في عينك نظر ودور معايا .

**فرفور** : أنا مالي يا عم .. هاتلي سيد أشتغل .. مافيش سيد ح أشتغل عليك.

**المؤلف:** أصله شكله تاه عن بالي يا فرفور وانت عارف أنا بانسي كتير، يكونش ده؟ **(يقول هذا وقد اختار واحدا من الجالسين في الصفوف الأولى يوقفه ويدخله إلي دائرة المسرح)** هو دا يا فرفور، مش كده ؟

فرفور : دا هه ؟ **(ينظر إليه باشمئزاز ويدور حوله ويرفع جاكتته ويدق علي صدره بأصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحا من الخشب)**.. ايه يا خويا ده .. دا ماله كده **(يدق علي ظهره فيصدر نفس الرنين)** دا باينه جاي من التخشيبة لطع **(يضع يده في جيب الرجل ويفتشها؛ فيخرج بها ممسكًا بنصف رغيف بلدي ناشف)** الله الله **(ويضع يده في الجيب الآخر فيخرج بربع رغيف فينو جاف أيضًا ويمد يده في جيوب بنطلونه وبين طيات سترتة ويفتشه كله حتي يخرج كل ما معه من قطع خبز من مختلف الأنواع والأشكال)** انت بتشتغل ايه يا عم؟ أوعي تكون مفتش تموين؟ **(يأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيدًا)** أقطع دراعي إن العيش ده متاكل قبل كده، وماله خايف كدة ليه؟ **(الرجل ينظر إليه برعب متزايد، فرفور يضرب الرجل بالمقرعة علي جنبه الأيسر فينثني الرجل إلي اليسار، فيضربه فرفور علي الجانب الآخر فينثني الرجل إلي الناحية اليمني)** ده انت سيد ملعب قوي يا وله **(ويضربه من الأمام ومن الخلف وعلي كل جانب والرجل ينثني كاللولب)** دا ولا المعجون بمية سيداسيد.. انت يا.

**المؤلف:** أنا مش فاضيلك يا فرفور.. أنا مستعجل قوي وعندي شغل ومواعيد.

**فرفور** : شغل ولا مش شغل أنا مالي هو أنا اللي ضيعته.

**المؤلف:** يا فرفور يا أخي عندي حلقات في الإذاعة لسة والله ما كتبتها أنا مش فاضي دور انت عليه.

**فرفور** : أدور أنا؟ أنا مالي.. أنا قاعد هنا مطرحي حاطط رجل علي رجل لغاية ما تجيب لي سيد **(يجلس علي الهواء وكأنه جالس علي كرسي ويضع ساقًا فوق ساق)** [٧٦].

- **ذكي وسريع البديهة**

وهي سمة واضحة في شخصية فرفور لأن النص المسرحي الفرافير قائم علي كسر الحائط الرابع، أي ليس هناك جدارًا وهميًا فاصلًا بين الممثلين والجمهور، ويعتمد اعتمادًا كليًا

علي التفاعل ومشاركة الجمهور في العرض المسرحي، لذا كان فرفور والسيد وكل شخصيات المسرحية شخصيات خفيفة الظل وذكية وسريعة البديهة للرد الفورى والسريع، وإدارة حوار مع جمهور الصالة إذا تطلب الأمر ذلك، بل أن يوسف إدريس صنع مسرحيته علي ذلك، بل يؤكد علي ذلك في تقديمه لنصه المسرحي هذا، حيث قال: "هذه الرواية مكتوبة علي أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءا من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءا من الجمهور"(٧٧)

ويوسف إدريس يشترط هذه المواصفات في الممثلين الذين سيشخصون شخصيات مسرحيته، وخاصة دور فرفور بالذات، لأنه هو الشخصية الرئيسة في مسرحيته. وعن هذا الأمر قال إدريس: "إني أؤمن بالدور الذي يرسم كل ليلة بمسطرة وبرجل مستمدين من جمهور الحاضرين الجدد ومشاعرهم، إن لشعبنا طريقته الخاصة في النظر إلي الأشياء ومحاولة الممثل أن يري المواقف لا بعينيه وحده ولكن بعيون كل الجمهور المحتشد لمشاهدته تغير تغييرًا كبيرًا في طريقة التمثيل نفسها"(٧٨). ويشترط يوسف إدريس في الممثل الذي سيجسد دور فرفور أن يكون شخصية أراجوزية في حياته الخاصة، حتي يكون شخص سريع البديهة وذكي، شخص همه أن يُضحك الآخرين، ويجد متعة في ذلك، ويتساءل يوسف إدريس عن سر هذا الأمر عند هذه الشخصية الأراجوزية قائلًا" "ولكن لماذا هو وحده القادر علي هذا؟ ألمجرد كونه سريع البديهة؟ أو قادرًا علي موضع اصطياد النكتة أو السخرية. ولماذا يجد هو في هذا الحدث أو ذاك ما يستطيع أن يسخر منهولا تجد أنت؟ لا بد أنه إنسان غير عادي"(٧٩). ويستطرد يوسف ادريس في وصف الممثل الذي يصلح لتجسيد شخصية فرفور: "أريد ليس فقط أن يقول ما كتب له من حوار ولكنه يكون علي استعداد لأن يكبح جماح متفرج طويل اللسان، ذا بديهة حاضرة، بحيث يستطيع أن يروض الأنفس الهائجة حتي يدركها السلام"(٨٠). والمقتطفات الحوارية التالية من النص المسرحي توضح وجهة النظر هذه:

**السيد** : ومين قال إنهم مش مبسوطين؟

**فرفور**: وح تغلبني وأغلبك ليه أهم قدامك.. تسألهم .. انتو يا جماعة يا للي هنا .. انتو يا اخوانا يا عالم يا هوه .. اللي مبسوط من شغله يرفع إيده **(ينتظر قليلًا)** أهه.. شايف بقي ياسي سيد ولا واحد رافع ايده.

**السيد**: كداب في أصل وشك .. فيه واحد هناك أهه رافع ايده م الصبح.

**فرفور**: اللي هناك ده .. انت رافع إيدك يا أخينا ؟. ما تقف كده خلينا نشوفك **(ويقف المتفرج وهو لا يزال رافعًا يده)** انت مبسوط من شغلك ؟

**المتفرج**: قوي قوي .

**فرفور**: وبتشتغل ايه ؟

**المتفرج:** بدور علي شغل.
**فرفور:** جالك كلامي !
**السيد:** أمال لما ما حدش عاجبه شغله بيشتغلوا ليه ؟
**فرفور:** من قرفهم بعيد عنك.
**السيد:** من قرفهم بيشتغلوا.
**فرفور:** ويعني عاجبك شغلهم قوي، ما هو راخر يقرف(٨١).

- **له وجهة نظر في الحياة والكون**

يقول يوسف إدريس عن شخصية الفرفور:"انه إنسان غير عادي، ليس فوق مستوى البشر ولكنه مختلف عن البشر، علي الأقل في وجهة نظره، وأهم ما يميزه أنه مؤمن بوجهة النظر هذه أكثر حتي من إيمانه بنفسه، إذ كثيرًا ما يستعملها للسخرية من نفسة، إنه إذن إنسان له وجهة نظر قد تضحك لفرط غرابتها ولكن أثرها أبدًا لا يزول، إذ هي تهدم وتبني في أنفس الناس بينما هم مشغولون بالقهقهات"(٨٢)، "إن الممثل اللائق لهذا الدور لا بد أن يكون ممثلًا له وجهة نظر فرفورية أو قريبة منها"(٨٣):

**فرفور** : بدل ما نعيش عشان نموت نموت عشان نعيش .
**السيد** : ازاي نموت عشان نعيش ؟
فرفور : بقولك تبقي نكتة كويسة يعني بدال ما ننوى نعيش ونخاف من الموت ليطب علينا، ننوي نموت، نقوم كل يوم نعيشه نفرح اننا عشناه، وإذا متنا يبقي ما جبتش من عندها حاجة.
**السيد** : ويبقي في الحالة دي أحسن طريقة إن الناس تشتغل تربية.
**فرفور** : بس العيب بقي يشتغلوا تربية؟ علي مين ؟ يدفنوا مين ؟
**السيد** : يدفنوا بعض .
**فرفور** : طيب وجبت ايه من عندك ما هم طول النهار بيعملوا كده .
**السيد** : انت يا واد يا فرفور بتتكلم كدة زي الفلاسفة .
**فرفور** : أنا ؟ فشر.. أنا أعمل زي الجماعة دول.. ده أنا ضيعت عمري أقرا فلسفة واقعد لك بالسنة اقرأ في كتب عشان قال ايه يثبتولي في الآخر إني قال ايه موجود .
**السيد** : انت كنت غاوي فلسفة ولا ايه ؟
**فرفور** : أبدا أنا كنت بدور لي علي شغلة.. وباقرأ عشان اشوف أحسن شغله ايه، وأحسن ليه والنتيجة ضيعت عمري أقرأ في كلام دمه تقيل .. قال إيه .. مأساة الإنسان والوجود والعدم .. ولحظة الاختيار .. والإرادة الحرة .. والدفعة الأولي أنا مالي أنا .. ومال ده كله .. أنا عايز فلسفة تقول لي أشتغل إيه .. أنا أنا يا فرفور .. يا بني آدم .. ياللي بقرصة دلوقتي يحس .. اشتغل ايه ؟ ماحدش قال لي .. وكانت النتيجة إني أهه بشتغل فرفور..

**السيد** : ده انت كمان سطرين بالشكل ده تبقي شاعر.

**فرفور** : من الجماعة دول اللي إذا شبعوا بيتغزلوا في الجوع، واذا جاعوا يتغزلوا في الشبع، وإذا تعذبوا يقولوا شعر، وإذا انبسطوا يسموه الضياع، وإذا حبوا يلعنوا الحب، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا اللي ما يحب، لا لا يا عم ابعدني عنهم الله يخليك.

**السيد** : وانت تطول، دول بيعبروا عن اللي بيوجع الناس.

**فرفور** : ودي جدعنة دي(٨٤).

- **مهرج**

التهريج سمة أساسية من سمات الأراجوز، وقد بني يوسف إدريس شخصية الأراجوز علي أساس أنها شخصية تحب التهريج؛ وهو يقول في هذا الصدد: "إن الممثل اللائق لهذا الدور لا بد أيضًا أن يكون ممثلًا له وجهه فرفورية، أو قريبة منها، فالتمثيل زمان، زمان جدًا جدًا، كان يعتمد أساسا علي الفرافير، زمان قبل أن يعي الناس حقيقة التمثيل وأن اسمه مسرح وحقيقته الممثلين، زمان حين كان الجمهور نفسه يدفع بفرافير فقط إلي الحلبة ويلتهب سعادة وحماسًا وضحكًا لكل ما يقولون فهم ليسوا ممثلين، إنهم مؤلفون أيضًا وحكماء وساخرون ولهم وجهه نظر جديدة دائمًا وغريبة، كان لا يجرؤ علي الوقوف وسط الجموع المحتشدة إلا فرفور، والناس تتداول أخباره وتعليماته وحكاياته وكأنها نوادر حجا(٨٥). أما عن المواقف الحوارية التي تبرهن علي أن شخصية فرافور هي شخصية أراجوزية مهرجة فهي كثيرة جدًا، بل نستطيع القول أن فرفور لم يكن في لحظة من لحظات المسرحية شخصًا عاقلًا متزنًا، فكلامه وحركاته ومواقفه كلها تدل علي أنه مهرج كبير، وإذا ذكرنا أي جزء حواري في هذا النص سيبرهن علي كلامنا هذا:

**فرفور** : شغل والا مش شغل أنا مالي هو أنا اللي ضيعته.

**المؤلف** : يا فرفور يا أخي عندي حلقات في الإذاعة لسه والله ما كتبتها أنا مش فاضي دور انت عليه ..

**فرفور** : أدور أنا ؟ أنا مالي .. أنا قاعد هنا مطرحى حاطط رجل علي رجل لغاية ما تجيب لي سيد **(يجلس علي الهواء وكأنه جالس علي كرسي ويضع ساقًا فوق ساق)** .

**المؤلف** : **(ينتقي أحد المتفرجين)** إيه رأيك في ده ..أوعي بقي تقول عليه تلت التلاتة

**فرفور** : يا جدع انت انا عايز سيد .. سيد يعني سيد .. سيد كده يملى مخ الواحد ويحب يتفرفر له، حاجة فخمة كده زي حسين رياض لابس روب ومتعنطز متأشيك .. انما دا ايه ده ؟ هو ماله طويل كده ليه .. استني كدة استني **(يجري ناحيته ويرفع يده اليمني الي الأمام واليسري إلي الخلف)** استنى بقول انا شفت الشبه ده فين .. صدق الخالق الناطق ايريال التلفزيون .

**المؤلف:** بس.. لقيته.. أهه يا فرفور..(يشير الي السيد وهو يغط في النوم علي مقعده)

**فرفور** : وماله كدة ؟

**المؤلف:** نام مني اعمل ايه مانت قاعد ترغي.. وبقينا أربعة ونص ولسه ماكتبتهاش.

**فرفور** : أنا يا استلمه صاحي يا ماليش دعوه .

**المؤلف:** أرجوك يا فرفور.. أصل الحلقة ح تتذاع الساعة تسعه أنا مستعجل.. لو استنيت دقيقة واحدة ح تطير.. أهه عندك أهه .. صحية واشتغلوا .. واوعي يا فرفور .. أستأذن أنا بقي .

**فرفور** : استني هنا .. طب آدي سيدى وعرفناه .. فين ستي ؟

**المؤلف:** آه ستك .. حقه دي ..

**فرفور** : اوعي تكون نسيتها رخره لحسن وربنا المعبود ما أخبط في الرواية ولا خبطة.. كله إلا ستي دي.. ده أنا بافتش عليها م الرواية اللي فاتت تضيعها لي كده أونطه.

**المؤلف:** ماضاعتش ولا حاجة .. ده بس أصلي نسيتها .

**فرفور** : ما اشتغلش إلا لما تيجي .

**المؤلف:** وشرفي يا فرفور .

**فرفور** : انت حر .. حاكم شرف المؤلف زي كبريت اليومين دول تنشطة عشر مرات والآخر ما يولعش .. انت حر .

**المؤلف:** عن إذنك بقي ..

**فرفور** : مع السلامة بس اوعي عسكري يشوفك كده والا كده لحسن يقتبسك علي طول

**المؤلف:** فرفور .. الرواية ..

**فرفور** : ما تخافش انت وابعت لي ستي بس وأنا ليك علي أعمل اللي ما لا يعمل.

**المؤلف:** فرفور .. الرواية .. أنا عايزها تفرقع ..

**فرفور** : الفرقعه علي أنا .. ده أقلها واحد ح يطلع بطربنة انشا الله .

**المؤلف:** سمعتي يا فرفور .. الجمهور .. النقاد .. المجد .. المشهد السابع في الفصل العاشر يا ح يرفعني السما ..

**فرفور** : يا ح يجيبك الأرض باذن الله، م الجهة دي اطمئن قوى ح ترسي ع الأرض ان شاء الله .

**المؤلف:** فرفور .. أنا ..

**فرفور** : ما تخرج بقي ( يجري ناحيته منتويا ضربه) .

**المؤلف:** (من الخارج) فرفور المشهد..

**فرفور** : السابع من الفصل العاشر .. فرقعة.. جمهور .. طربنة .. نقاد .. إذاعة .. مجد .. حلقات .. (ثم يغير لهجته) سميط طازة لسه سخن....[٨٦]

- **حكيم وفيلسوف**

الشخصية الأراجوزية هي شخصية –كما ذكرت الباحثة – حاضرة البديهة، ولكنها بديهة منطقية، كلام وردود منطقية وحكيمة في الغالب، تظنها صادرة من فيلسوف أو حكيم من الحكماء، ودائمًا ما تصدر من هذه الشخصية جمل فلسفية لها مغزي ومعني ورأي في أسلوب الحياة، وقديمًا كان الممثلون الذين لا يقومون بالعملية التمثيلية يتمتعون بهذه السمة، فقديمًا "كان الجمهور نفسه يدفع بفرافيره فقط إلي الحلبة ويلتهب سعادة وحماسًا وضحكًا لكل ما يقولون فهم ليسوا ممثلين، إنهم مؤلفون أيضا وحكماء وساخرون ولهم وجهة نظر جديدة دائمًا وغريبة، كان لا يجرؤ علي الوقوف وسط الجموع المحتشدة إلا فرفور حقيقي يتحدث ويضحك ويهرج بالسليقة، ولا يفعل، إذ هو في حياته أيضًا فرفور، والناس تتداول أخباره وتعليقاته وحكاياته وكأنها نوادر جحا"[٨٧].

**فرفور** : وما تتبداش ليه إذا كانت أهم.

**زوجة السيد:** هو فيه أهم م الأكل ؟! أهم من إننا نعيش .

**فرفور** : أيوه أهم من إننا نعيش نعرف عايشين ليه؟ وأهم من ليه إننا نعرف حانعيشها ازاي.

**زوجة السيد:** زي الناس ما هي عايشاها .

**فرفور** : وانتي عارفه الناس عايشاها ازاي ؟

**زوجة السيد:** زي ما طول عمرهم عايشينها .

**فرفور** : وعارفة طول عمرهم عايشينها ازاي؟ فوق بعض .. بالطول كده .. كل واحد شايل التاني .. كل سيد فوقة سيد وكل فرفور تحته فرفور .. جوزك السيد ده واللا سيدك الجوز فوق سيد، يعني فرفور زيي تمام، وأنا تحتي فرفور، يعني أنا راخر.. تصدقي ما تصدقيش سيد .. احنا ٣٦٠٠ مليون بني آدم عاملين عامود بالطول كده كل واحد شايل واحد، وكل واحد عايز يوقع اللي شايله ويفضل مستمر فوق اللي تحته، وحياة خالتي نبوية احنا من يوم ما بقينا شعوب وقبائل، واحنا كده .

**زوجة فرفور:** وكدا ماله ، ماله كده ؟ عيبه إيه يابو لسان متبري منه ؟..

**فرفور** : عيبه يا وليه إننا مفعوصين وتعبانين وزعلانين ومش عارفين ليه .. عيبه إن الواحد منا حاسس انه مش عايش في الدنيا، انما عايش وشايل الدنيا كلها فوق اكتافه .. عيبه اننا مزمزقين ، من أيام حواء وآدم واحنا مزمزقين، اللي متشال عايز يخنق اللي شايله، واللي شايل عايز يقرقش المتشال.. عيبه انه منظر يضحك لو فيه مراية نبص فيها كنا سخسخنا علي روحنا من الضحك انما فين المراية اللي تورى الناس روحهم، فين المراية اللي تورينا احنا الأربعة يدوبك وضعنا الحقيقي، عارفين احنا في الحقيقة ازاي؟ احنا عامود، حضرتك يا ست راكبة فوق السيد والسيد راكب فوقي واحنا كلنا راكبين فوق الكركوبة دي، ولا هي شايفة ولا احنا شايفين انما مضايقين، كفرانين، واهه نفسها تخلي ضهري بطن وبطني ضهر، حتي حبنا مش طبيعي، حب ما بنتلاقاش فيه.. برضه بنركب علي بعض فيه .. فيه .. فيه جنس في الدنيا عايش كده إلا جنس آدم .. كل سيد عايز يبقي سيد حتته .. سيد بلده .. سيد وطنه .. سيد عالمه .. سيد التاريخ .. تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه، دولنا ، حضارتنا ، كل دولة عايزة تبقي الست علي الدول، وكل حضارة عايزة تبقي ست الحضارات. والنتيجة خناقات بنبابيت تعلي تبقي ببنادق تعلي تبقي بجيوش وقنابل، ويقع من الطابور عشرة عشرين وتلاتين مليون، ومن تاني يوم

تبتدي الخناقات من جديد، ونسميها أسامي تضحك، قال انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية، قال ايه الحرب الباردة بين الشرق والغرب، قال ايه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا وكله كله فرفور وسيد، مين يبقي سيد ومين يبقي فرفور، وانا فرفور ليه وانت سيد ليه؟ من يومنا واحنا كده.. وفاهمين إن الدنيا كده والناس كده ما نعرفشي إلا كده، إنما بذمتكو دي عيشة دي، دي طريقة .. وحياة خالتي نبوية أنا متأكد اننا قابلينها لسبب واحد مافيش غيره .. إننا مش شايفينها، ولو شفناها، لا يمكن نقبلها.. وأصل الحق مش علينا، الحق علي اللي بيشوفو لنا، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين، اللي التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير الحقيقي هو اللي يفكر في اللي بيفكر في اللي بيفكر انه يفكر، انما أهه آدي مشكلة حياتنا كلها أهه، حدش يجدعن ويفكر لها في حل؟.

**زوجة السيد:** إية السرحان ده يا فرفور، انت عايز تعيد تنظيم الكون ؟ تبقي اجننت .

**فرفور** : عندك حق، اللي يحاول ينظم الكون الملخبط يبقي هو المجنون، واللي يسيبه علي لخبطته يبقي هو العاقل .

**زوجة السيد:** احنا مالنا ومال الكون .. ما تخلينا هنا .

**فرفور** : ما احنا هنا والله هنا، في كل مكان في الدنيا، وهنا وفي كل لحظة، دلوقتي، الخناقة شغالة مستمرة عمرها ما وقفت ثانية، عندنا هنا وبره، اسمعي .. دي مش صفارة اتوبيس، أهو دلوقتي زمان الكمساري بيقول للسواق ما تبقاش تطلع إلا لما أصفر لك، والسواق بيقول له أنا مش فرفور عندك، أنا باخذ ماهيه اكثر منك، ما فيش من نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده، ما فيش؟!

**زوجة فرفور:** الأكاده عليك لماضة...[٨٨]

- **سريع الحركة**

شخصية فرفور هي شخصية رسمها المؤلف لتكون سريعه وخفيفة الحركة، مثله لاعب السيرك أو البهلوان، وهذه الصفات من صفات الأساسية في الشخصية الأراجوزية التي تأتي حركتها حركات بهلوانية في أغلب الأحوال، ويصف يوسف ادريس الممثل الذي سيلعب دور فرفور بقولة: "إنه فقط فرفور، ولكني أتصوره دائما خارقا للعادة، لا بقوته فقط وإنما بعينيه

الصغيرتين كلما لمع بريقهما أحسست أن حدثًا يوشك أن يقع لأن فرفور به طاقة نشاط هائلة، إني أريده في كل مكان علي المسرح بحيث لا تستطيع أن تضبط انتقالاته وحبذا لو استطاع أن يقفز في الهواء أو يصنع "السومرسولت" حتي يبدو جسده في نفس اشتغال عقله وتبدو حركته لاذعة مباشرة هي الأخري كلسانه، أريد أن أحس فيه بشئ غير دام، ينتهي الي الجن مثلًا والعفاريت، أريد أن يحس الجمهور أنه فعلًا ليس ممثلًا ذا قدرات خارقة، أريده أن ينفض عن ذهنه كل أمجاد هاملت وعطيل وقيصر وأخلاقياتهم الشاعرية وشجاعتهم التي يجيدون الحديث عنها ..."(٨٩)

**فرفور** : في صنعتنا برضه .. تربية .. ياللا ضهري في ضهرك وفاسك في ايدي .. وتوكلنا علي الله .. ( ويرفعان فأسيهما فيصطدمان) .

**فرفور** : ده شغل ده يا جدع .. ما تشتغل كويس ..

**السيد:** احنا مش اتفقنا .. ما حدش له كلمة علي التاني .. كل واحد سيد نفسه .. اشتغل بقي يا سيد نفسك ( يبدآن في العمل.. فرفور ويترك الفأس ويهم بالحديث ولكن نظرة من سيده تعيده الي عمله .. السيد يتوقف فينظر له فرفور بحدة واتهام فيشير له بأنه يريد ان يهرش مكانا في ظهره .. يحاول فلا يستطيع .. يطلب من فرفور .. يرفض فرفور بشدة .. فينتهز السيد فرصة تلاقي ظهراهما أثناء الاعتدال ويحك ظهره في ظهر فرفور .. فرفور يغتاظ من تكرار العملية فينحني مرة ولا يعتدل بينما السيد قد وقف واعتدل ودفع نفسه الي الوراء ليحك ظهره بظهر فرفور فيقع علي ظهر فرفور الذي يعتدل وينتظر أن يغادر ظهره بعدما وقف ولكنه يظل ملتصقا به.. فينحني فرفور ليفحر ويظل السيد أيضا لاصقًا بظهره ..ويقف فرفور ويبدأ في الانحناء وحين يجد الآخر لا يزال لاصقًا بظهره يعود الي الوقوف ثم يدفع السيد الي الأمام يجبره علي الإنحناء ثم بسرعة وبخفه يعتدل تاركًا السيد منحنيًا.. ينحني هو الآخر. يعتدل فرفور .. فرفور ينتهز الفرصة مرة ويعتدل بسرعة فيعتدل الآخر .. ولكن فرفور يكون قد عاد الي الانحناء ) .

**الفرق بين الفرفورية والأراجوزية:**

في الناحية المقابلة لفرفور، أو علي وجه أدق، علي السكة الفنية التالية المؤدية إلي ملامح الكوميديا المصرية نجد "الأراجوز"، وإذا كان فرفور مزيجًا من السخرية والفلسفة والشيطنة،

وسوق "العبط علي الهبالة" مقرونة بالذكاء والقدرة علي إضحاك الآخرين والضحك عليهم في آن واحد، فالأراجوز هو تطوير Satire (هجاء) الكائن في فرفور، تطوير يدفع به إلي أن يصبح الناقد الحاد اللاذع ولاشيء سواه. والأراجوز قطعا لم تخترعه أو تبتكره العقلية المصرية، ومن المحتمل جدا أن يكون قد انتقل لمصر أثناء فترة التفاعل الكبري بين أرجاء الإمبراطورية الإسلامية في عصرها الذهبي ولكن الحاسة الفلوكلورية المصرية استطاعت أن تجد في هذا الفن ضالة منشودة وتمصره تمصيرا تكادت تحس معه أنه من هنا نشأ وإلي بقية البلاد انتشر. حتي لتحس به نابعًا من مكنون الشعب وأعماقه معبرًا عن أدق خلجاته ومواطن ألمه الدفين، تلك التي لا يعرفها غير الشعب ذاته. وفي الأراجوز أيضًا يقوم نفس الشخص بتأليف المشهد وإدارة حواره وتمثيله وتحريك النماذج.

وفن الأراجوز لا يعتمد علي الروايات كما يحدث في السامر، إنه فقط يقدم اسكتشات مسرحية تؤلف كلها بحيث تعطي الأراجوز أكبر قدر من الفرصة لينال فيها التناقض الاجتماعي أو الإنساني بعصاته، فالأراجوز لا يستعمل، كفرفور، لسانه، إنه في مواطن اللسان يستعمل العصا، وكأنما ليقنعك أن هناك مواقف ومشاكل في الحياة لا تحلها قوة اللسان أو القوة العضلية وانما لا بد لحسمها وردعها من استعمال قوة الجماد، القوة الغاشمة. وفرق كبير بين عصاة فرفور التي تصدر الصوت ولا تحدث ألمًا وبين عصاة الأراجوز التي كلما غورت في الرؤوس وطحنتها، تعالت ضحكات الناس وضجات استحسانهم، ففرفور مثال للفنان الناعم اللاذع في خبث، المؤلم بغير جروح، الجارح بلا دماء، هو فقط بكلامه، بلسانه، بوسيلته الكبري لايصال الحقيقة يريد أن يحرك الضمير الجماعي الساخر لدي الناس، بينما الأراجوز أكثر مباشرة وحدة وسرعة، يريد إحداث الأثر، عيني عينك، وعلي مشهد ومرأي الحاضرين، بل يريد هذه الطريقة المباشرة الواضحة أن تنتقل إلي صوته، فصوت الأراجوز لم يختر هكذا عبثا، ليس أبدا لاختيار مشوه من الأصوات أو السخرية عن طريق النغمة، ولكن الهدف ايجاد نوع متميز من الصوت، ماركة مسجلة تغنيك عن التساؤل وتبدوا لك من مجرد سماعها وكأنها الصدي الساخر لصوت البشر.. مثلك حين تريد إغاظة شخص فتقلد صوته بطريقة مضحكة، نوع من الصوت يحمل السخرية منه فيه، مقلقا للأعصاب رفيعا حادا وكانما هو مسنون أو مسقي بالزيت كالكرابيج ليدلغ ويجرح، وهو أخنق قليلًا أيضًا، ربما لتدل الخناقة فيها علي خناقة الحكمة، وتريك أنه لا يقوم بدوره المؤذي حبا في الأذي أو الجرح أو الإحراج، لكن لحكمة غير خافية، حكمة واضحة وضوح الشمس، وضوح العداء الذي كان يكنه رجل الشارع في مصر لرجل البوليس، أو للحماة، أو الزوجة القبيحة، وليس من قبيل الصدفة أن هذه كلها بعض النماذج لضحايا عصاة الأراجوز، النماذج التي يختارها ليصب عليها سخريته ونقمته. ولم يكن صدفة أيضًا أن كان الأراجوز هو الأب الشرعي لفن الأراجوز في بلدنا، فقد جاء

المنولوج بعد عصور التحضر علي الطريقة الأوربية ليعبر بالضبط عما كان يعبر عنه الأراجوز انما بلغة أكثر "أدبًا" وبأسلوب يحل فيه النصح المباشر مكان اللدغ المباشر وتحل فيه الموعظة الحسنة محل العلقة. (...) وباستطاعتنا أن نقول أن الأراجوز يعتمد علي التناول المباشر للحياة، والفرفورية وروايات السامر تعتمد علي التناول الفني[٩٠].

**النص المسرحي " ليالي الحصاد " .. تأليف : محمود دياب**

**ملخص النص وفكرته الأساسية:**

يجتمع مجموعة من فلاحي احدى القري المصرية، الواقعة في مجافظات الوجه البحري، في ساحة القرية[٩١]، كعاتهم في ليالي حصاد محاسيلهم الزراعية، ليتسامرو ويقضون وقتًا مسليًا لهم. وفي هذه المسرحية تبدأ ليلة السمر هذه، بتقديم فقرة تقليد من قِبل أحد فلاحي القرية ويدعي "حسن لغاوي"، ويشاركه هذه الفقرة فلاح أخر يدعي "مسعد"؛ حيث يقوم الأخير بتقليد بعض رجالات القرية ومنهم شخصية الحاج حجازي:

**صوت:** جوم يا مسعد

**مسعد:** هو مافيش غيري ولا إيه؟

(...)

**تهامي:** جوم يا واد يا مسعد وبلاش تجل دم ...

**مسعد :** اجوم اعمل ايه يا عم تهامي .

**تهامي :** أيها حاجة يا أخي .. فرجنا عمك حجازي بيمشي ازاي ..

**حجازي:** وبعدين يا تهامي وياك..[٩٢]

ويندمج أهل القرية مع تجسيد مسعد، وتتعالي ضحكاتهم، ويتبادلون المواقف والنوادر التي حدثت لهم، ويبدأ كل واحد فيهم بتجسيد شخصية الآخر، وتزداد الضحكات مع زيادة الشخصيص والسمر، ويبدأ الجمع في الازدياد، كما تزداد السهرة تشويقًا:

**تهامي:** دا حسن ابو شرف أهه .. ما تناديلوا يا مسعد ..

**مسعد: (يلتفت ناحية حسن الذي كان يعبر المسرح دون اهتمام بالمجموعة)** يا حسن .. يا حسن يابو شرف.. **(يتوقف حسن)** ما تيجي يا بو علي شويه..**(في لهجته شئ من الاشفاق).**

**حسن:** آجي أعمل ايه يا مسعد..؟!

**مسعد:** تعمل زي مابنعمل يا أخي ..

**حسن:** وانتو بتعملوا ايه يا مسعد ..؟

**مسعد:** آدي احنا بنتسامر .. نتحدت شويه .. ونضحك شوية ..

**حسن:** بتتحدتوا وبتضحكوا...؟ طيب.. اضحكوا يا مسعد.. **(يمضي في طريقه)**.. ربنا يساعدكم...[٩٣].

وتمضي السهرة، وتزداد الحكايات سخونة وتشويقًا إلي أن تأتي إلي الحكاية الرئيسة التي أراد أن يناقشها محمود دياب، ويسلط من خلالها الضوء علي المشاكل التي تعيشها القرية، وهي حكاية صنيورة، تلك الفتاة التي تعيش في العشرينيات من عمرها، والتي منحها الله جمالاً غاية في الروعة، وجسدًا لا مثيل له في نساء القرية، مما جعل كل شباب القرية ورجالها يهيمون بها حبًا، ويتركون أشغالهم ومصالحهم من أجل إلقاء نظرة عليها، وهي لا تعبأ بكل هؤلاء الرجال، وإن كانت تستغل حبهم لها من أجل مصالحها المادية الخاصة، ومن أجل إرضاء غرورها، ووصل جمال صنيورة إلي الحد الذي جعل بنات ونساء القرية يغيرون منها ويضمرون لها الشر، ويتمنون الخلاص منها بأي شكل، وخاصة أن صنيورة فتاة لعوب وتتصرف دون قيد أو خوف من أحد، وخاصة أنها فتاة لقيطة، ليس معروف لها أم أو أب؛ حيث وجدها البكري ملقاة في المقابر وهي طفلة صغيرة فتكفل برعايتها وتربيتها كأنها ابنته، فهو لم ينجب، كما أنه لم يتزوج بعد وفاة زوجته، فعاش لها وتعودَّ عليها حتي أنه أحبها بجنون، ورفض تزويجها لأي رجل حتي تبقي بجواره:

**صوت نسائي: (من يسار المسرح)** آديها وش الفساد.. آهي واجفة آهي..

**أصوات نسائية:** مش لاجية اللي يكسرها.. **(تظهر مجموعة من نساء القرية.. خمس علي الأقل، تتصدرهن امرأة في الخمسين "المرأة الأولى" تحمل في يدها لفافة صغيرة)..**

**المرأة الأولى:** (إلي صنيورة في حنق) جوليلي يا ختي.. هما رجالة البلد خلصم.. مافضلش غير ابني ..

**صنيورة** : ابنك إيه يا ولية انتي .. هو مش ناقص غير لاهبل ده .. ما تلحجني يا غاوي.. **(الغاوي يلتفت بوجهه عنها)..**

**مجموعة النساء:** هو انتي فايته حد..[٩٤].

**الغاوي** : المهم .. ان البكري عايش في البيت ده .. ويوماتي بجيل**(يقيل)** تحت الشجرة .. ماحدش معاه غير بنته صنيورة ..

**المجموعة** : مش بنته يا غاوي ..

**البكري** : ايوه .. ايوه مش بنته.. لكن أهي زي بنته.. **(يعود الي هدوئه)** ما هي يوم ما اتولدت بالفعل، خدها ورباها..البكري ده كان متجوز.. ومراته ما كانتش

بتخلف.. وفي يوم الفجريه، سمع صراخ عيله في الجبانه، وجف في دغشة الفجر يتلقت.. ويتصنت.. وفضل ماشي وسط الجبور، خطوة.. بخطوة .

**المجموعة** : جلبة حديد .

**الغاوي** : لغاية ما عتر فيها..**(يستريح بتهنيده)**، ما حدش عارف امها فين ولا مين أبوها **(في اعجاب عميق)** يوم مالجاها.. كانت حلوة جوي.. تجولش قمر.. سماها صنيورة ..

**شباب المجموعة:** وهيه صنيورة ..

**الغاوي** : مراته ماتت من كام سنة.. مافضلش في البيت غير صنيورة [٩٥]

والبكري هذا رجل غريب الأطوار فهو لا يحب أحدًا بالقرية، ولا يحبه أحد في القرية، ورغم أنهم لا يحبونه إلا أنهم لا يستغنون عنه، لأنهم يحتاجونه في علاج ثروتهم الحيوانية؛ فهو بمثابة الطبيب البيطري لمواشيهم وثروتهم الحيوانية والداجنة، ولولاه لنفقت وانتهت هذه الثروة. وتتحول السهرة إلي سرد حكاية البكري وبنته صنيورة – بالتبني – التي وقع في غرامها كل شباب ورجال القرية، كما وقع في غرامها البكري نفسه، وذلك نظرًا لجمالها الذي يخلب الألباب، وبدأ بعض الرجال يجسدون بعضهم البعض، فعلي الكتف يجسد شخصية البكري ، وتهامي يجسد شخصية محجوب، وسعد يجسد شخصية حسن أبو شرف قبل فقده لزراعة، وزغلول يشخص علي الكتف،.. إلخ، وخلال تجسيدهم هذا يسردون الحكايات والمصائب التي حلَّت بالقرية جراء جمال صنيورة هذه، حيث كانت صنيورة سببًا في وقوع نزاع بين قريتهم وقرية العالية (قرية مجاورة لقريتهم)، وذلك لأن صنيورة أحبت أحد شباب العالية، وهذا الشاب كان يأتي إليها متخفيًا ليقابلها؛ ويبادلها الحب؛ مما أثار حفيظة شباب القرية فتربصوا به وضربوه ضربًا مبرحًا، فتتطور الأمر ونتج عنه نشوب معركة وشجار كبير بين البلدين:

**سلامة** : المستخبي بان .. والسر انكشفت .. عرفين صنيورة .. مشغولة بمين **الشبان الاربعة: (في لهفه)** مين ..؟!

**سلامة** : بنفر غريب .. مش من بلدنا ..

**الجميع** : منين ..

**سلامة** : من العالية ..

**الجميع** : **(يشهقون ..).. ( صمت)..( كل من زغلول وعلي الكتف ينهضان في نفس اللحظة فيتجهان في ذهول نحو سلامة ) ..**

**سلامة : (يطلق ضحكة بلهاء)** استغفلكم كلكم .. **(يضحك)** مغفلين **(يضحك ثم يتوقف عن الضحك فجأة .. ليضيف في اغتمام)** وانا باجول ايه الحكاية داني مستعد اكتب لها الجراطين اللي حيلتي بيع وشرا وأزودهم بجراط من أمي .. اتارينا مغفلين **(يضحك)** كلنا مغفلين... **(زغلول وعلي الكتف يمسكان بسلامة كل من جانب)**

**زغلول وعلي الكتف: ( معًا )** مين هوه .. مين ..؟!

**سلامة : ( في حالة ذعر يحاول ان يضحك )**

**زغلول :** أتكلم ..

**علي الكتف:** يا واد أتكلم ..

**سلامة :** الواد منصور ابو عبد العال .. **(صمت )**

**المجموعة : (في تأمل كئيب)** هيه ..[٩٦]

ورغم أن شباب البلد – أغلبهم – يعشقون صنيورة ويرغبون في الزواج منها بأي شكل وبأي مهر إلا أن البكري ( أبوها بالتبني)– لا يريد أن يزوجها اطلاقًا لأي رجل، لأنه يحبها هو الآخر ويريدها لنفسه فقط، وخاصة بعد موت زوجته، وأصبح وحيدًا، وليس له قريب ولا ونيس أو جليس سوي صنيورة:

**علي الكتف:** وانت كمان بتحبها يا غاوي .. طول الليل تحوم حوالين البيت وتجول موايل هتنكر يا حسان.. البلد كلها بتحبها.. **(يشير إلي أفراد من المجموعة)** .. ده .. وده .. وده .. كلكم بتحبوها .. لكن ما حدش فيكم هيأخذها **(مقلدًا البكري)** صنيورة دي بنتي .. مش بنتي لكن لاجيها.. هي لجتني .. ما أجدرش أعيش من غيرها .. البيت من غيرها خراب.

**سلامة : (في حالة تشخيص كاريكاتورية)** والنبي يا عم بكري . . أنا أمتلك م الدنيا جراطين أرض.. هاكتبهم لصنيورة.. هاكتبهم لها بيع وشرا .. بس جوزهالي يا عم بكري .. اعمل معروف ..

**حجازي : (وهو باق في مكانة)** أمرك عجيب با بكري .. البت كبرت ويلزمها الجواز

**المجموعة :** ستر عليها .. **( الغاوي ينسحب الي مكانة )** ..

**تهامي : (متفكها)** جوزها لحجازي يا بكري علشان تبجي التالته **(ضحكات)** ..

**شباب المجموعة:** جوزهالي يا عم بكري ..

**علي الكتف:** ( **البكري**): علي الكتف عايز يتجوزها .. ومستعد يبيع عمره عشانها.. **(في ألم)** فات العربية اللي كان بيسوجها في المركز.. وجه في البلد ما عدش جادر يفارجها ..

**سلامة** : **(وهو يلقي بنفسه تحت قدمي البكري في حركة تشخيص كاريكاتورية)** سايج عليك النبي تجوزها لي يا عم بكري .. حدايا جراطين أرض وهاسرج من أمي جراط عليهم .. هازور ختمها .. يبجوا ثلاثة .. وهاكتبهم لصنيورة بيع وشرا.

**البكري** : **(يدفع سلامة بقدمه)** روح يا واد لامك ..امك عايزاك تسرح بالبجرة .

**حجازي** : ( **في ثورة** ) صنيورة كبرت يا بكري . . ويلزمها الجواز ..

**تهامي** : جوزها عشان تتلم ..

**المجموعة** : دايرة علي حل شعرها ..

**حجازي** : جوزها ينوبك فيها ثواب ..

**تهامي** : الموضوع ده وراه سر ..

**البكري** : **(مندهشًا)** سر ..؟ ( **متأملًا**) سر ..؟ **(صارخًا)** سر .. ؟

**المجموعة** : أيوه سر ..**(صمت** ) [٩٧].

وبالرغم من كل هذا، وبالرغم من أن الجميع يهيمون فيها حبًا، ويتمنون منها أي شيء، حتي لو مجرد ابتسامة، وبالرغم أنها في ريعان شبابها، وبالرغم من دلالها الزائد، إلا أنها فتاة شريفة عفيفة، لم يستطع حد من شباب أو رجال القرية أن يفوز منها بأي شيء جنسي، حتي لمسة بسيطة من جسدها، لم يستطع أحد أن بنالها:

**الكتف** : **(مقاطعًا)** احنا اللي بنجري وراها.. هنموت عليها.. والداهية.. ماحدش طايلها..

**زغلول** : بس انت اللي مش طايلها يا علي ..

**الكتف** : **(منتفضًا)** ما حدش في الدنيا طايلها.. واجطع دراعي لو كان حد في الدنيا طايلها.. مين فيكم لمسها بايده .. هه .. مين؟.. (يعود إلي مكانه .. ويضيف في تأمل) .. دي عامله زي خيال النفر.. لا هو جادر يفارجه.. ولا جادر يتلم عليه[٩٨]،

ويندمج البكري مع السهرانين في أول مرة في حياته ، ويبادلهم التشخيص ، ويبدأون في سرد حكايته مع صنيورة ، ويضيقون عليه الخناق، ويواجهونه بحقيقة ما يقال عنه وعن صنيورة ويعقدون له ما يشبه المحاكمه ، ويتهمونه أنه السبب في بلاء هذه القرية، وأنه السبب في النزاع بين أهل قريتهم وبين أهالي قرية العالية المجاورة ، وأنه لا يرغب في تزويج صنيورة لأحد لأنه يريدها لنفسه، وأنه السبب في موت الفلاح محجوب ، ويشعر البكري في النهاية أن صنيورة هي سبب كل هذا البلاء الذي يحيط به من كل جانب فيقرر العدول عن رأية السابق وأن يزوج صنيورة ، ويعرضها علي "علي الكتف" وعلي الكثير من شباب القرية الذين يهيمون حبًا بها ، إلا أن المفاجأة أن لا أحدًا من هؤلاء وافق علي أن يتزوج من صنيورة ، وذلك لأن جمالها سيكون وبالًا علي الذي سيتزوجها ، فيضيق البكري ذرعًا ، وتنتابه حالة من الهستريا وهو يشخص شخصية القاضي ويحكم علي صنيورة بالموت لأنها السبب في كل البلاء الذي يعاني هو منه وكذلك أهل القرية؛ حيث ينهض البكري فجأة، ويعلن للجميع وهو في حالة توتر – أنه فهم القضية، وأن الغشاوة زالت من علي عينيه، ويطلب من الحضور بضع لحظات ليفكر في كيفية الخلاص من المشاكل التي صنعتها صنيورة لأهل بلده وللبلاد المجاورة، وبعد عدة ثواني من التفكير المضطرب يعلن البكري رأيه في هذه القضية، وهو ضرورة التخلص من صنيورة بقتلها:

**البكري : (يتريث لحظة)** .. صنيورة .. تستاهل .. الموت ..[٩٩]

ويفاجأ الجميع برأي وحُكم البكري علي صنيورة، ويسود التوتر والقلق علي المكان كله؛ فيتسمر الجميع في أماكنهم، وينهض فجأة كلًا من الغاوي وحجازي واقفين، ثم ما يلبسا أن يجلسا في حركة لا إرادية، ويرفع علي الكتف رأسه إلي أعلى مذهولًا وشاردًا، وتتحجر عيون الجميع وهي تنظر إلي البكري، الذي جلس جلس علي الأرض بعد ان استعاد هدوءه، وطوق ركبته بذراعيه وأراح راسه عليهما، والجميع ينظرون إليه شاخصين الأبصار، متجمدين كلًا في مكانه، باستثناء علي الكتف الذي بدأ يتحرك في المكان، وينظر إلي البكري في لحظات ثم يبعد أنظاره عنه، ثم يبتسم ابتسامة بلهاء، لا معنى لها، لا تلبث أن تتلاشى، ثم يضع يده في جيب سترته ويخرج نظارته المحطمة، ويحاول أن يثبتها علي عينيه، ثم يخرج من المكان. ثم يتحرك الغاوي متجهًا إلي مقدمة المسرح ليخاطب الجمهور:

**الغاوي : (محدثًا الجمهور.. بعد ان تلاشت أغنية الحصاد .. يفتعل المرح)** المحكمة حكمت .. (يحاول أن يضحك) البكري عمل محكمة.. مين كان يصدق.. مين كان يصدق إن البكري يجعد معانا ويلعب لعبتنا .. لكن آهي حصلت **(يحاول أن يضحك)**.. واهو عمل محكمة ..**(في جد)** .. بصراحة حكم محكمة البكري دا مش عاجبني .. مش داخل مخي .. ايه اللي صنيورة تستاهل الموت .. صنيورة حلوة ما حدش ينكر.. **(مستدركًا مع ابتسامة)**.. احنا شايفينها حلوه، ودا مش ذنبها.. والناس بتحبها ما حدش ينكر..

وشايفنها حلوة.. والناس اتخلجت تحب الشئ الحلو.. وكل ما يبعد.. كل ما بيزداد حلاوة.. يجوموا يحبوه أكتر.. وأكتر .. لو نفر واحد كان اتجوز صنيورة من الأول.. اتجوزها جواز.. كانت العالم دي **(يشير الي مكان المجموعة)** هبطت وارتاحت.. وكانوا عرفوا حجيجتها.. من غير ما دراع حد ينجطع ولا ضفر ينشال(١٠٠).

وفي أثناء حديث الغاوي مع الجمهور، يدخل علي الكتف مندفعًا ناحية المجموعة معلنًا للجميع أنه قتل صنيورة، وأنه نفذَّ حُكم أبوها البكري عليها، قتلها حتي يستريح هو من عذاب حبه لها، وليريح الجميع منها:

**زغلول** : جتلتها يا علي يا كتف.؟؟

**علي الكتف:** البكري اللي حكم .. **(البكري أذهلته المفاجأة .. فلم يعد يقوى علي الحركة، الغاوي يخطو مطروقًا حتي حافة المستوى الثاني؛ فيجلس دون أن يحول عينية علي الأرض)** ..

**زغلول** : والله ورحت في داهية يا علي يا كتف ..

**علي الكتف:** **(يقفز في لوثة إلي زغلول)** خلاص يا زغلول.. ما عدش فيه حاجة هتمسكني.. من الفجر مسافر.. في البخارية.. من الفجر يا زغلول..

**زغلول** : والله رحت في داهية يا علي يا كتف ..

**البكري** : **(يندفع إلي علي الكتف فيمسك بخناقة)** وانا هاجعد مع مين.. هاعيش ازاي من غيرها.. هاعيش ازاي لوحدى في الجبانة.. دي كانت عاملاها جنة حواليه.. جتلتها ليه؟.. جتلتها ليه يا علي؟

**علي الكتف:** انت اللي حكمت يا بكري.. **(يحدق في راحتيه.. البكري يجر قدمية متجهًا إلي يمين المسرح)** .. **(علي الكتف يوجه كلامه إلي زغلول)** جابلتني في أول البلد .. كانت جاية علي هنا .. جريت عليها .. لفت وجريت جدامي .. جريت وراها .. ما لجيتش لها سكة .. رجعت علي البيت – لحجتها تحت الجميزة ..

وخلال حديث علي الكتف هذا، وانهماكه في سرده وشرحه للجميع في كيفية قتله لصنيورة، يتحول أنظار الجميع في اتجاه ما؛ حيث نري صنيورة تدخل عليهم؛ ويندهش الجميع، ويسود الصمت، ويفرح البكري فرحًا شديدًا لعدم موت صنيورة؛ ويندفع إليها بفرح شديد، ويظهر التعجب والاندهاش علي وجه صنيورة من ردود أفعال الجميع، بينما علي الكتف ينظر إلي يديه مذهولًا ومتسائلًا:

**علي الكتف: (يحدق في راحتيه)** الله؟؟.. أُومال أنا قتلت مين .. ؟؟.(١٠١)

وكما رأينا، فإن علي الكتف لم يقتل صنيورة، فقد أخطأ وقتل بهية، ابنة حجازيي. وكأن محمود دياب يريد أن يقول: إن صنيورة لا تستحق القتل؛ لأنها لم تفعل شيئًا حتي يتم قتلها، ليس ذنبها أن الله خلقها في صورة جميلة، وليس ذنبها أن الجميع يحبها، وليس ذنبها أن الشباب يتشاجرون مع بعضهم البعض من أجلها، لذلك لم تقتل. ولكن – تتساءل الباحثة – لماذا تم قتل بهية ابنة حجازي، فهي الأخري لم تفعل شيئًا، ولم تقترف إثمًا حتي يتم قتلها، صحيح أنه قتل خطأ، حيث اعتقد "علي الكتف" أنها صنيورة، ولم يستطع أن يفرق بينها وبين صنيورة، بسبب ظلام الليل، ولكنها قُتلت على أية حال دون جريرة اقترفتها.

**حجازي** : **(منزعجًا)** .. بهية مارجعتش يا تهامي .. **(المجموعة تشهق ..لحظة صمت .. حجازي لا ينتظر جوابًا.. بل يندفع خارجًا من اليمين وهو ينادي)** بت يا بهية..

**علي الكتف:** أُمال أنا جتلت مين ..؟؟ **(المجموعة تندفع الي اليمين.. البعض من خلفية المسرح والبعض من الامام)**

**مسعد** : **(وهو يحاول ان يعيد ذراعه الي كم جلبابة ولكنه يفشل خلال اضطرابه)** أُوعي تكون بهية يا علي كنف .. اوعي تكون بهية .. **(يلحق بالمجموعة)**

**صنيورة** : **(مشدوهه لا تفهم شيئًا مما يجري حولها)** الناس دي مالها يابا !!

**علي الكتف** : أنا ماجتلتش حد ..**(مشيرًا الي صنيورة .. وهو يتراجع مبتعدًا عنها)** أنا جتلت دي.. وبكري اللي جتلها مش أنا.. أمال أنا جتلت مين؟ .. أنا جتلت العربية .. هية العربية ما جتلتش غيرها .. **(يخرج)** انا جتلت ما جتلتش غيرها.. **( يخرج)** أنا جتلت العربية يا ناس .. جتلت العربية .. **(لم يبق علي المسرح الا البكري وصنيورة وحسان الغاوي )** ..

**صنيورة** : عيني يا علي يا كتف .. دا باينه اتجنن ..!! **(الغاوي لا يزال في مكانة .. ينقر الارض بعصاه )** ..

**البكري** : **( في استسلام )** ياللا يا صنيورة نروح علي بيتنا ..

**صنيورة** : ما لها بهية يابا .. مالها الناس دي ..!!

**البكري** : **( في مرارة )** مالهمش يا صنيورة .. دول مش في وعيهم .. **( يطوق كتفها بذراعة ويستعد للسير)** لو طبيتي من شوية كنتي استغربتي دا أنا كنت عامل جاضي.. تصوري .. جاضي..(١٠٢).

ويفتعل البكري ضحكة صغيرة .. ويخطو بصنيورة خطوة ثم يتحسس جيبه فيخرج نفس الورقة فيتأملها .. ثم يقذف بها الي الارض ويخرجان.. ويخرجان وتنتهي المسرحية بأنشودة الحصاد.

من خلال قراءة الباحثة لمسرحية ليالي الحصاد تستنتج أن مؤلفها محمود دياب أراد أن يتفحص أحوال وهموم القرية المصرية ، ومحاولة الكشف عن أسباب الضعف والعجز اللتان تعاني منهما القرية المصرية، ومحاولة معالجة هذا الضعف وهذا العجز ، من خلال العمل والسعي من أجل تحقيق الأمل المنشود لكل رجال وشباب القرية، والمتمثل في طموحهم للوصول إلي صنيورة. ولعل هذا الطموح وهذا الأمل هو الذي جعل محمود دياب لا يقتل صنيورة في نهاية مسرحيته، حتي لا يقتل الطموح داخل نفوس القرية المصرية، كما أن صنيورة ليست مذنبة حتي يتم قتلها، بل شباب ورجال القرية وحتي نسائها هم المذنبون وليس صنيورة، فهي لم تؤذي أحداً فيهم، ولم تمنح أحداً منهم شيئاً، سواءا وعداً بالحب أو أي شيئاً أخر، بل هم الذين قرروا أن يتخلصوا منها بالقتل، وهذا قمة الوقوع في الوحل، وقمة التردي في الخطأ؛ لأنهم عندما قرروا هذا لم يدركوا أنهم قرروا قتل أفضل شيء في النفس البشرية وهو الطموح، الأمل في الوصول إلي المبتغي والهدف المتمثل في صنيورة نفسها. أما عن قتل بهية في نهاية المسرحية، بدلاً من صنيورة، فيقول محمود دياب في هذا الأمر: "إن المسرحية لم تقطع بأنها قتلت، إلا أنها أوحت بذلك، حتي تنبه القرية والمتفرج معاً إلي أن شيئاً طيباً في نفوسنا مهدد بالقتل خطأ خلال تخبطنا الأعمي في دياجير فشلنا"(١٠٣). أما عن نهاية مسرحية ليالي الحصاد فيقول محمد عبد الله حسين" "النهاية عند دياب نهاية مفتوحة غير تقليدية، والسبب أن قضايا أو المشكلات التي يناقشها الكاتب ليست قضايا وقتية خاصة ، بل قضايا أبدية عامة"(١٠٤).

**ثانيًا : شخصية الأراجوز في النص المسرحي " ليالي الحصاد "**

تري الباحثة أن جميع شخوص هذه المسرحية هم شخصيات أراجوزية بما فيهم صنيورة نفسها، فجميع شخصيات المسرحية – تقريبًا – تقوم بالتشخيص، وتتوفر فيهم سمات الشخصية الأراجوزية.

- **صنيورة :-**

صنيورة هي فتاة عاقلة ومتزنة أحيانًا وفتاة لعوب، وماكرة، وذكية، وممثله ماهره في أحيان كثيرة، فقد استغلت جمالها واستطاعت بمكرها وذكائها وحركاتها الأنثوية المثيرة ، وبكلامها

الذي لا يخلو من دهاء أن تجعل جميع رجال القرية يقعون في شباك غرامها، وكان رأس هؤلاء شخصية علي الكتف، الذي هام في عشقها وغرامها؛ فقد ترك عمله علي سيارته الأجرة في المركز، وعاد إلي البلد ليكون بجوارها، وباع فدان أرض يمتكله بمائة جنية؛ ليقدمه مهرًا إليها، إلا أنها رفضته، كما رفضه والدها البكري. ومن شدة حبه لها وتفكيره الدائم فيها قتل رجلًا بسيارته. ورغم هيامه هذا بها، إلا أنها تلاعبه وتحاوره بدهاء وذكاء شديدين، كما نراها تسخر منه، وتتمهزء به ومن شخصيته، ومن ارتداءه لنظارته ومن ملابسه التي يرتديها كي يظهر أمام صنيورة بالمظهر الجميل– من وجهة نظره:

**صنيوره** : جري ايه يا علي .. سلامتك ..

**علي الكتف** : أنا غلب حماري يا صنيورة ..

**صنيورة** : ما يغلب .. وأنا مالي ..

**علي الكتف** : أنا عايز أرسي لي علي بر ..

**صنيورة** : مخك في رأسك .. تعرف خلاصك ..

**علي الكتف** : خلاص في ايديكي

**صنيورة** : **(تتأمل وجهه وتنفجر ضاحكة) جول لي يا كتف.. ألا صحيح النضارة دي بخمسة صاغ.. فيه ناس شافوا أختها في المركز.. بيجولوا بخمسة صاغ.. (يطرق علي الكتف في عجز...)**

**المجموعة : بت عايزة اللي يتاويها**[١٠٥].

وفي موضع آخر تسخر منه ومن شخصيته؛ حيث تقول له بسخرية وبدلال الأنثي:

**صنيورة: (...) أنت هنا يا عليوة** .. وأمك جالبة الدنيا عليك.[١٠٦].

وعندما يقترب منها ويصبح علي بعد خطوة منها، تتصنع الخوف، ولكنه الخوف الذي يُشعر الآخر بعدم الخوف، ويشعره بعدم الاكتراث بشخصيته والاستهزاء بشخصيته، وعندما تستشعر هي قوة الآخر، وأنه ربما يسيطر عليها بقوة شخصيته، تسيطر هي عليه مرة أخري بذكاء ودلال وضعف الأنثي، فهي تُدرك أن ضعف ودلال الأنثي أمام الرجل كفيل بأن تسيطر عليه ويجعلها هي الأقوي، والمالكة لزمام الأمور:

**صنيورة** : **(في خوف مصطنع)** يامه.. هو ماله كده..

**علي الكتف: (في عنف)** صنيورة.

**صنيورة** : **(في ضعف)** نعمين[١٠٧].

ورغم حب علي الكتف – الكبير هذا – لصنيورة إلا أنه لم يستطع أن ينل منها شيئًا، فهي ترغبه فيها بدلال الأنثي وبحركات أراجوزية، وعندما يقترب منها تصده بعنف وبقوة ، فهي كمثل المصباح الكهربائي الذي تحوم حوله الفراشات وعندما تقترب منه تحرقه علي الفور.

**علي الكتف: (مقاطعًا)** احنا اللي بنجري وراها.. هنموت عليها.. والداهية.. ماحدش طايلها..[١٠٨].

وكما فعلت مع علي الكتف فعلت مع الغاوي، فعندما غاب سؤاله عنها لعدة أيام، عادت لتجذبه إلي شباكها مرة أخري، ولا تنسي وهي تجذبه أن تسخر منه، وتتمسخر عليه، وهي تتمايل في دلال، وجرأة شديدة، تشبه إلي حد بعيد الأراجوز في ألاعيبها وحركاتها وجرأتها الشديدة:

**صنيورة: (تضحك ضحكة صغيرة)** بجالي كام يوم ما سمعتش صوتك يعني.. أنت عيان ولا إيه.. (في ميوعة) وحشني صوتك يا غاوي..

**الغاوي : (يكتم غيظه)**

**صنيورة :** دا أنا حتي قابلت مراتك امبارح في السوج.. كنت هسألها عليك.. وبعدين خفت لتفتكر حاجة وحشة.. **(في ليونة)** اختشيت منها.. **(تضحك)**.

**الغاوي : (في حنق مكتوم)** اتلمي يا بت .. الناس قاعدة..[١٠٩].

بل الأكثر من هذا، نجد صنيورة تسخر من أكبر رجل في القرية والشخصية الأولي بها، وذلك عندما تسخر منه لتعدد زيجاته، كما تسخر من تفكيره ومن عقله، عندما تعلم أنه يأخذ عليها أنها فتاة لعوب، ويخشى على ابنته بهية منها، ويمنعها من الكلام معها أو مصاحبتها. وذلك عندما تُخبره – بكل جرأة وشجاعة تصل إلي حد الوقاحة – أن بهية ابنته لا تعبأ به، ولا تعبأ بأوامره، وتتسلل دون علمه لتأتي إليها:

**صنيورة :** سالخير يا عم حجازي.. ازي حريمك كده.. **(حجازي يلا يجيب)** ألا جول لي يا عم حجازي.. جال انت جايل لبهية بنتك ما تتصاحبش عليا.. الكلام ده حج يا عم حجازي..؟

**حجازي :** أيوه يا صنيورة.. ومش من النهاردة.. من عمرها وأنا بوصيها.. ولو شفتها معاكي هاجطم رقبتها..

**صنيورة :** طب ورأيك إيه بجا.. بهية بتتسرج من وراك وبتجيني.. وكل ليلة معايا..

**حجازي : (منتفضًا)** هاقتلها..[١١٠]

لقد استطاعت صنيورة بالأعيبها ومكرها وإغرائها لرجال القرية أن تجعلهم كلهم يعشقونها، بل انها جعلتهم ينصرفون عن نساءهم، وجعلت الشباب يعزفون عن الزواج من بنات القرية، أملا في الزواج منها هي، الأمر الذي جعل كل نساء وبنات القرية يكرهونها ويبغضونها بُغضًا شديدًا، وكل هذا وصنيورة لا تعبأ بأحد، بل هي سعيدة بما تفعله برجال القرية، وبألاعيبها معهم. ولكن تصرفاتها هذه هي التي جعلت منها مطمعًا لرجال ولشباب القرية، كما جعلت الألسنة تنشر حولها الإشاعات والحكايات المثيرة:

**سلامة** : الواد منصور جال لها : كل رجاله بلدكوا بيحبوكي يا صنيورة .. ضحكت وجالت له وأنا مالي بيهم(١١١).

**حجازي** : صنيورة سكتها غير سكتنا..

**بهية** : **(في إشفاق)** ليه؟!. هي مش بنت زي البنات؟!..

**حجازي** : لا مش زي البنات.. (بهية تشهق) دي لها جوها اللي ماينا‌سبناش.

**بهية** : **(مستعطفة)** حرام يابا.. دي وليه.. وانت لك ولايا.. صنيورة ماذنبهاش..

**حجازي** : **( مترددًا)** ما فيش راجل في البلد .. إلا وبيجري وراها ..

**بهية** : وهي هتشيل ذنب الرجالة يا يابا .(١١٢)

- **مسعد :**

وثاني شخصية ينطق عليها خصائص وسمات الشخصية الأراجوزية هو مسعد، فمسعد هذا أراجوز كبير، فهو يستطيع أن يقلد أي شخصية في القرية، ويضحك عليها الناس، ومعروف لدي القرية كلها أنه شاب خفيف الظل، سريع الحركة، حاضر البديهه، ومهرج كبير جدًا، فهو يشخص ليس من أجل التجسيد أو التمثيل الجاد للشخصية، وإنما يشخص بطريقة كاريكاتورية، أراجوزية تثير الضحك، فهو يشخص شخص أخر بشكل مبالغ فيه وبحركة وصوت مغال فيها، وغير حقيقين لكي يضحك الآخرين، كما أنه يضيف من عنده الكثير علي الشخصية، ويستطيع أن يؤلف الحكايات والفكاهات بشكل ارتجالي وسريع، ويأتي بحركات بهلوانية وأراجوزية كي يجذب الحضور إليه كأنه يقفز الي أعلي أو يصفق .. الخ . كما أن لدية القدرة علي أن يجعل الحضور يشاركونه الحدث؛ فهو مشخصاتي بارع، وأراجوز من الدرجة الأولي، فها هو يشخص عم حجازي بشكل مثير للضحك، كما أنه يستطيع أن يشخص أكثر من شخصية في نفس الوقت:

**مسعد** : جوم يا مسعد.. (...)

**مسعد** : **(وقد توسط الحلقة)** بعد اذنك يا عم حجازي ما تزعلش.. الزعل ممنوع.. **(ضحكات)**.. شوف يا سيدي.. عم حجازي بيمشي كده.. ( **يقلده بطريقة كاريكاتورية تثير الضحك.. وتستشير حجازي)**

**حجازي** : بجا أنا بامشي كده يا وله ..

**أصوات** : أيوه كده..

**أصوات أخرى**: مش جوي كده.. **(ضحكات)**

**مسعد** : أيوه بتمشي كده ...

**حجازي**: انكتم يا وله ....

( .....)

**مسعد** : **(في حماس)** لا.. ولا بيكون مستعجل وبيمد جوي..**(يتمادي في حركته المغالي فيها.. ضحكات)** ..

حجازي: ضربة في جلبك ..

**تهاني** : واد يا مسعد..أعمل لنا يا واد عمك حجازي يوم ما انسرجت حمارته في السوج.

**المجموعة**: أيوه .. أيوه ...

**حجازي** : ويسيبك ليه يا تهامي .. ما يفرجنا عليك شويه .

**تهامي** : بس أنا حمارتي ما انسرجتش يا حجازي **(ضحكات)**

**حجازي** : معلش.. يحكيلنا يوم ما عمتك خطفها الهوا منك .. والعمة بتجري .. وأنت بتجري وراها .. **(المجموعة تقهقه)**

**الغاوي** : **(في انتشاء)** أيوه أمال صهللوا كده **(يلقي نظرة وابتسامة إلى الجمهور)**

**مسعد** : **(يصفق ليجتذب انتباه المجموعة)** ها حكي لكم.. أنا كنت واجف في السوج باشرب كوباية عرج سوس .. باشرب كوباية ايه ..؟

المجموعة : عرج سوس ..

**سلامة** : **(في تظرف)** عرق سوس.. خليكو فاكرين **(لا أحد يهتم)**.

**مسعد** : **(مستطردًا)** ما أسمع إلا صوت بيزعج ورايا.. **(يقلد حجازي)** ماحدش شاف حمارتي يا ولاد.. **(المجموعة تضحك)** باتلفت كده والجالكم مين..؟

**المجموعة**: عم حجازي ...

( .....)

**مسعد : (بعد أن اختفي حسن)** أول ما عم حجازي شافني راح صارخ في وشي .. **( يقلد حجازي)** : يا واد يا مسعد.. ما شفتش حمارتي.. يا وله.؟ – **(في هدوء)** شفتها يا عم حجازي .. شفتها امبارح جدام بيتك **(ضحكات)**..

– يا واد النهاردة.. ماشفتهاش..؟

– شفتها الصبح وأنت راكبها.. **(المجموعة تضحك)**

– يخرب عقلك.. يا واد افهم.. حمارتي ضاعت يا وله.. **(مبتعدًا في حنق)** ضربة في جلبك ما حدش شاف حمارتي يا ولاد .

– بس استني يا عم حجازي ..

– غور يا واد من وشي.. ما حدث شاف حمارتي يا ولاد..**(ضحكات)**[١١٣]

كما لاحظنا في هذه المسرحية، صنع محمود دياب من شخصية مسعد شخصية أراجوزية، حيث جعله أن يشخص عم حجازي بشكل كاريكاتوري، ينطبق عليه أغلب صفات الشخصية الأراجوزية، فهو شخص غير طبيعي ، مهرج كبير، استطاع أن يضحك أهل قريتة لدرجة كبيرة، فهو جن مصور كما يصفونه:

**أصوات :** الله يوجع جلبك يا مسعد .. حِرِك **( بكسر الحاء والراء )** جوي يا أخي .. تجول جن مصور ..[١١٤].

– **علي الكتف :**

كما صنع محمود دياب من شخصية صنيورة وشخصية مسعد شخصيات أراجوزية صنع أيضًا شخصية "علي الكتف"، فعلي الكتف شخصية شاذة، غير طبيعية، شخصية استثنائية، فهو يتعمد ارتداء نظارة شمسية سوداء، كي يبدوا وسيمًا في عيون صنيورة، بالرغم أن صنيورة، لم يروق لها هيئته وهو يرتدي النظارة، وخاصة أنها نظارة رديئة ورخيصة الثمن، وصنيورة ذاتها اكتشفت ذلك، وقالت له ثمنها الحقيقي وهو خمسة قروش، وتهكمت عليها، إلا أنه يُصر علي ارتدائها، ويهتم بمظهره بشكل مبالغ فيه، وهذا الأمر جعل مظهره يميل إلي مظهر الشخصية الكاريكاتورية (الاستثنائية)، كما أنه باع سيارته وباع أرضه وترك عمله، وأصبح شغله الشاغل هو الجلوس بجوار صنيورة. كل هذا إلي جانب أنه مشخصاتي جيد، يجيد التقليد وتشخيص شخصيات أخري؛ حيث استطاع تجسيد شخصية البكري بشكل جيد:

**علي الكتف: (يتكلم لأول مره)** .. لا يا مسعد.. ما حدش يعمل البكري غيري **(المجموعة مندهشة.. الغاوي يتسلل الي مكانه)** .. **(مستطردًا)** ما حدش يعمله غيري.. **(ينهض في بطئ.. معدًا نفسه للدور، ملائمًا بين صوته وصوت البكري.. دون أن يخرج عن اكتئابه.. يضرب صدره براحته)** .. باكويها بالنار بارد فيها الروح .. أنا البكري .. صنيورة بنتي .. مش بنتي لكن أنا لاجيها .. هي لجتني .. الناس هتموت عليها .. وعلي الكتف هيبيع عمرة عشانها ..

**تهامي : (مقاطعًا في بساطة متناهية)** باجول ايه.. ما تجلع النضارة ياسي علي[١١٥].

**سلامة :**

من شخصيات هذا النص المسرحي التي ينطبق عليها أيضًا سمات الشخصية الأراجوزية هو "سلامة" ذلك الشخص المستظرف الذي يحاول لفت الأنظار بأي شكل ورغم ذلك فإن الجميع يتجاهلونه، ورغم هذا التجاهل، فإنه مُصر علي تكرار هذا الاستظراف، ومُصر علي أن يلفت انتباه الآخرين إليه، بالرغم أنه لا ينال منهم سوي السخرية والاستهزاء، وأحيانًا يقومون بضربه ونهره بشدة، وعادة ما ينعتونه بالشخص الرخم:

**سلامة** : ولا يعني لو سي علي الكتف جلع النضارة .. ما يبجاش علي .. **(يضحك ويضايقه ان أحدا لم يضحك .. يهرش في قفاه ..)**[١١٦]

**سلامة : (في تظرف)** ايوه .. حمارته أم ودنيين و أربع رجلين .. **(يضحك .. ويضايقة أن أحدًا لم يضحك فيهرش قفاه)** ..[١١٧]

**سلامة** : أجوم أنا يا حضرة العمدة ..

**الغاوي** : اسكت أنت يا رخم.. **(إلي حجازي)** والله لا نت جايم ..

**سلامة : (إلي الغاوي)** هاروح أنادي البكري للبهايم اللي هتموت ..

ال**غاوي** : يا رخم اسكت [١١٨]

وسلامة – كما رسمه محمود دياب في مسرحيته – هو شخص سريع الحركة، ومهرج كبير، مما يجعل سماته شبيهة من سمات الأراجوز، كما أنه دائم التكرار في أفعاله وحركاته، ولا يكل ولا يمل، ولا يعبأ بشتائم الأخرون له، ولا بعدم احترام الآخرين وتقديرهم له. وهذا بسبب تصرفاته الأراجوزية، فها هو نراه يأتي بحركات فجائية وغير متوقعة:

**سلامة: (وهو يلقي بنفسه تحت قدمي البكري في حركة تشخيص كاريكاتورية)** سايج عليك النبي تجوزها لي يا عم بكري.. حدايا جراطين أرض وهاسرج من أمي قيراط عليهم .. هازور ختمها .. بيجوا ثلاثة .. وهاكتبهم لصنيورة بيع وشرا.

**البكري: (يدفع سلامة يقدمه)** روح يا واد لأمك.. أمك عايزاك تسرح بالبجرة[١١٩].

وسلامة هذا هو أراجوز بحق، فهو خفيف الحركة، ويحاول لفت الانتباه بأي شكل ويحاول إضحاك الآخرين، ولو علي حساب كرامته، وهو في نظر الأخرين شخصية وضيعة، بينما هو يحاول أن يكون شخصية مهمة تلفت الأنظار:

**سلامة: (يندفع نحو علي الكتف)** الجحنا يا عم بكري.. بجرتنا كلت توكسافين والخوف لتموت .. (البكري ينظر الي سلامة شذرًا، فيتراجع سلامة أمام نظراته في خيبة أمل)[١٢٠]

كما أن سلامة شخصية أراجوزية واضحة، فهو يعشق الهزار والتهريج، ويعشق التمثيل بشكل كاريكاتوري، كما أنه يريد أن يعمل أي شيء من أجل لفت انتباه الأخرين له، أو ينال استحسانهم كبير، لذلك فهو ينتهز أي فرصة ليعرض خدماته التشخيصية، فها هو يقفز تجاه علي الكتف دون أن يطلب منه أحد ذلك ، ويعرض عليه مساعدته في التشخيص .

**سلامة : (وهو يقفز تجاه علي الكتف)** أيوه يا عم بكري.. **(يتوقف)** نقدر إني مسعد.. أيوه يا عم بكري

**علي الكتف: ( البكري)** خد اجرالي الوجة دي يا واد ..

**سلامة : (في حركة كاريكاتورية يتناول الورقة الوهمية في تأفف، فينفضها.. ثم ينشرها أمام عينيه.. يحركها يمينًا ويسارًا ثم ينتبه الي أن الكتابة مقلوبة فيعدل الورقة)**

**مسعد :** إيه يا واد اللي بتعمله ده.. هو أنا بعمل كده ..[١٢١]

وها هو يقفز عاليًا مصفقًا لأن البكري اختاره ليشاركه التشخيص .

**البكري : (وقد شجعه تغير الملامح من حوله)** انت الحرامي يا سلامه ..

**سلامة : (مصفقًا)** أهي الجعدة ابتدت تحلو يا عم حسان .. أبسط يا عم.[١٢٢]

ولحرصه الشديد علي أن يُلفت اهتمام الأخرين له؛ وعلي أن يكون مصدر سعادة للآخرين؛ فيقع في المبالغة المفرطة في حركاته وانفعالاته، فتأتي هذه الأفعال وهذه الحركات غير طبيعية ومتكلفة، وأحيانًا كثيرة لا تروق للحضور، فلا هي أثارت الضحك، ولا هي لفتت انتباه الأخرين، فيكون هو في موضع السخرية والاستهزاء من الحضور؛ ويجعلهم ينفرون منهم؛ فتزداد خيبته، ويشعر بالخزي، ويزداد الاحباط لديه:

**البكري :** تعال هنا يا واد يا سلامة ..

**سلامة:** أنا ما بجيتش سلامة يا حضرة القاضي.. انا الحرامي.. **(يضحك وهو يلتفت حوله يضايقة أن أحدًا لم يضحك .. يهرش قفاه)** .

**البكري: (وهو يفتعل المرح)** انت يا واد سرجت ليه حمارة حجازي؟

**سلامة: (في حركة تشخيص كاريكاتورية)** والله ما حصل.. يا حضرة الجاضي.. هات رغيف عيش أحلف عليه.. **(تسمع ضحكات خفيفة متفرقة تسبب الانتعاش لسلامة)**[١٢٣]

وسلامة هو الآخر يهيم شوقًا في صنيورة، فهو يقوم بتقطيع محصول الذرة أخضرًا ويذهب ليعطية لصنيورة لكي تطهيه وتأكله مشويًا، وها هو يعلن مرارا وتكرارا علي الملأ استعداده أن يبيع القيراطين اللذين يمتلكها ، ويسرق قيراط عليهما من أرض والدته ليمنحهم مهرًا لصنيورة. كما أنه يريد أن يشتري راديو حتي يمنحه هدية إلي صنيورة – بالرغم من فقره المدقع – حتي تمنحه حبها، لذلك نراة دائمًا يسأل عل ثمنه، وكيفية شرائه:

**سلامة: (فجأة)** ألا جول لي يا عم تهامي.. هو الراديون الصغير ده.. أبو جراب وعليجه.. يطلع له بكام..**(تهامي لا يجيب)**. يجيله بثلاثة أربعة جنيه كده(١٢٤)

وعندما تأتي الفرصة اليه لكي يتزوج من الفتاه التي عشقها عشقًا كبيرًا نراه يرفض بشدة، وبشكل يجعل مثار ضحك من قبِل الأخرين، وهو سعيد بضحكات الأخرين عليه، مثل سعادة الأراجوز عندما يُضحك جمهوره:

**سلامة:** لا.. لا والنبي يا عم البكري.. مش أنا.. إلا أنا ..**(المجموعة تقهقه.. سلامة مستمتع بضحكك الجمهور.. يتمادي)** كله إلا الجواز.. أنا صحيح.. كان مزاجي أروح الجبانة كل يوم.. أزور جرايبي.. واجعد تحت جميزتك استريح .. ما أنكرش .. انما كله إلا الجواز.. **(إلي المجموعة)** ولا ايه يا جماعة؟؟ **(تستمر قهقهة الممجموعة)**(١٢٥)

- **أم سلامة :**

ومن الشخصيات الأراجوزية أيضًا في هذه المسرحية، شخصية أم سلامة، فهي امرأة تتفوه بألفاظ لاذعة، ولا تعبأ بوجود الأخرين، حيث نلاحظ أنها تسب ابنها سلامة بألفاظ نابية علي مرأي ومسمع من الجميع دون اكتراث لأي أحد، فها هي تصف ابنها سلامة أمام الناس بالهايف، كما أنها تهينه وتدعي عليه أمام كل الحضور من أهالي القرية:

**الثالثة :** ولا المضروب ابني سلامة .. جطع لها درانا خضرة .. عشان تشوبها ..

**سلامة : ( وهو في مكانة)** الكلام دا عيب يا مه ..

**الثالثة :** انكتم .. ربنا يا خدك ..

(...)

**صنيورة:** طب أنا مش عايزة حلاوة يا ناس.. هاكل حلاوة بالعافية.

**الثالثة :** أمال بس شاطره تاكلي درانا مشوية ..

**سلامة :** يا مه عيب الكلام ده ..

**الثالثة :** انكتم يا هايف .. انكتم ..[١٢٦]

- **تهامي :**

وشخصية تهامي أيضًا هي شخصية أراجوزية، فهو يقوم بالتقليد والتمثيل بشكل جيد، فقد جعله محمود دياب يجسد شخصية محجوب بشكل جيد:

**تهامي : (محجوب): (وهو يبتعد عن المجموعة أ)** الشيخ نور الدين جالها لي كلمة من كام سنة.. جال لي أنا خايف علي صنيورة يا محجوب.. خايف عليها وخايف منها.. العيون فتحت لها..والجلوب اتشعلجت بيها وماوراهاش أب يكسرها[١٢٧]

- **البكري:**

من تصرفات شخصية البكري نجدها شخصية تثير الضحك والاستغراب في آن واحد، فهو شخصية انطوائية، يفضل الابتعاد عن الناس ويعيش منعزلا بعيدا عنهم، ربما يكون هذا لرغبته في الابتعاد مع صنيورة عن الناس، وهو في نفس الوقت لديه فضول غريب وقوي في أن يعرف أحوال الناس والمجتمع؛ ويظهر هذا من حرصه علي التقاط أي قصاصة ورقية ومعرفة ما فيها، بالرغم من أنه لا أُمي لا يقرأ ولا يكتب، إلا أنه ومن فرط فضوله يستعين بالأخرين حتي يقرأوا له المكتوب في هذه الوريقات. وبكري إلي جانب فضوله الشديد هذا للمعرفة، نجده ممثل جيد، يجيد تشخيص الآخرين:

**البكري : (وقد أنهكته مشاركته لعلي الكتف)** يا علي .. يا سطي علي .. يا بكري يا علي **(يتوقف علي الكتف .. وهو يلهث يقذف بعصاه إلي الأرض)**

**البكري :** باجول ايه يا سي علي ..

**علي الكتف: (يرفع ذيل جلبابه يجفف عرقة ، ويتقدم من البكري وهو لا يزال يلهث)**

**البكري :** فيه غلطة صغيرة وجعت فيها .. وانت بتشخصني .. **(سكته صغيرة)** أنا عمري ما مديت ايدي علي صنيورة

**علي الكتف: (وهو يقترب من الهدوء)** وماكنتش بتضربها ليه يا بكري؟

**زغلول : (في تهكم)** يضربها .. وهي كانت تهون عليه يا علي.

**البكري : (مع إحساس بالذنب)** ماكانتش بتهون عليه.. [١٢٨]

في نهاية رصدنا لشخصية الأراجوز في مسرح محمود دياب، نستنتج أن جميع شخصيات مسرحية ليالي الحصاد هي شخصيات أراجوزية، حتي عم حجازي – ذلك الرجل المتزن العاقل – هو الآخر شخصية أراجوزية، لأنه حاول أن يشخص نفسه وعندما شخصها شخصها بشكل أراجوزي مبالغ فيه، أثار ضحك الحاضرين؛ فالجميع في هذه المسرحية هم شخصيات أراجوزية ..أراد محمود دياب أن يرسم البسمة علي وجوه قراء النص ومشاهديه، وذلك واضح من خلال نصه المرافق (إرشاداته المسرحية)؛ حيث لاحظت الباحثة كثرة إرشادات محمود دياب في نصه المسرحي هذا، لدرجة أنه أخرج نصه علي الورق.

وتري الباحثة أن محمود دياب استغل حب المصريين وميلهم الفطري نحو التمسرح، أي سرد الحكايات وتقليد الآخر، وأحياناً التهكم عليه والسخرية منه من أجل إضحاك الآخريين، وذلك كله لخلق نوع من السامر الشعبي، وهذا الأمر كان منتشراً في الريف المصري منذ عدة سنوات سابقة، وربما يكون مازال موجوداُ حتي الآن في بعض القري والنجوع والتجمعات الشعبية، وهذه الحالة تذكرك أو تُشبه فكرة المسرح الإغريقي، حيث يدخل الشخص في قعدة ما في مكان ما، ويدخل في تجسيد شخصية أخري غير شخصيته الحقيقية، ويبدأ في تأدية شيء ما يعتمل في داخله، وأغلب الظن أنه يعتمل كذلك في داخل الموجودين، وهذا الشخص – الذي يؤدي شخصية أخري غير شخصيته الحقيقية – يشعر أن هناك من يتفرجون عليه بانتباه وتركيز؛ لأن أغلبهم سيفعلون فعلته هذه بعد لحظة، وبعد أن ينتهي الشخص المؤدي من تجسيده لشخصية أخري يعود مرة أخري إلي وضعه كمتفرج، ولكنه ليس متفرجاً عادياً، بل متفرج إيجابي، بمعني أنه يتدخل في سير ما يحدث ويُبدي رأيه فيه، وبتعبير أدق هو جزء لا يتجزء من هذه اللعبة، متفرجاً ومؤدياً، هذه هي حالة "التمسرح" التي بنى عليها محمود دياب مسرحيته ليالي الحصاد، وفكرة التمسرح أو المسرح داخل المسرح ، هي فكرة تنتمي إلى الشعب المصري بالفعل، لأنها نابعة من الريف المصري الأصيل، وهي "فكرة متكررة في القرية المصرية بحكم قوة العلاقات فيها، والفرد الواحد يحس لأول وهلة بما يعتمل في كيان الآخرين، فما بالك بهم في لحظات تجمعهم، ولا شك أنك تراهم في "تمسرح" ممتع لأن الواحد منهم في هذه اللحظة صادق مع نفسه ومع الآخرين، وتلمح بياض أعماقه حتي وهو يروي نكته موجهة بمعني ما من المعاني إلي أحد الجالسين، ثم وهو يتقمص شخصياتها وينقل إليك إحساسهم نقلاً صادقاً يجعل الموجودين ينفجرون ضاحكين، خاصة إذا ما اتكأ علي نبرة خاصة توحي بقفشة معينة، ولا سيما حينما يكون ذاك الراوي قد ابتدع من ذهنه شخصية تقوم عليها النكتة وحملها هو ملامح شخصية الشخص الموجود بينهم والذي يهاجمها بها"[١٢٩].

وتري الباحثة ليالي الحصاد بها ملامح من مسرحية الفرافير، غير أن محمود دياب ذكر أنه كان غير مرحب في بداية الأمر بمسرح يوسف إدريس، حيث قال في هذا الصدد: "عندما قرأت ما كتبه يوسف إدريس في مجلة الكاتب عن ضرورة البحث عن شكل مسرحي مصري، لم أجد في نفسي في البداية تجاوباً مع هذه الدعوة ، ذلك أني كنت أري أن المسرح هو المسرح

بأبعاده المعروفة وقواعده المستقرة، وحتي لو وجد الشكل الفني المصري الذي يمكن أن يتطور وأن يصبح مسرحاً ، فهو في صورته المسرحية لن يخرج عن المسرح المعروف"[١٣٠]. ولكن محمود دياب عاد وتراجع عن رأيه هذا عندما كان في زيارة إلي القرية، وجلس في جلسة سمر ليلية مع أهالي القرية، ووجدهم يقلدون بعضهم بعضاً من وجهات نظر متباينة، وهنا تمثلت أمامه – كما قال هو – فكرة المسرح المصري الأصيل كاملاً في بساطته المتناهية، حيث يمثل المشخصون كل المواقف الإنسانية المتعددة، ويصورون الناس والأشياء في حركات مجردة موحية، تنبع من الخاطر بلا قيود من منطق أو تقنين. ويقول محمود دياب في هذا السياق: "في هذه اللحظات انطلقت "ليالي الحصاد في شكلها الذي اعتمد علي قالب السامر، وقد منحني هذا الشكل القدرة علي أن أمزج علي خشبة المسرح الماضي والحاضر، الواقع والخيال، وأن أفجر الحياة الداخلية للشخصيات الدرامية، من خلال عملية التشخيص البسيطة التي يقومون بها، وقد جعل ذلك القرية أكثر قدرة علي تفحص ذاتها من خلال الشكل الذي صيغت فيه"[١٣١].

**نتائج البحث**

خرجت الباحثة من هذه البحث بعدة نتائج نستعرضها في النقاط التالية :

- كلمة الأراجوز ما هي إلا تحريف لكلمة "قرة قوز" التركية، والتي تعني "ذو العين السوداء"، وذلك دلالة علي سوادوية النظر الي الحياة.
- الشخصية الأراجوزية هي شخصية مهرجة في المقام الأول، همها الأول هو إضحاك المتفرجين، وهي أقرب الي المهرج الانسان .
- مسرح الأراجوز (الدمية) كان نتاجًا وامتداد طبيعيًا لمسرح خيال الظل.
- يرجع الفضل في إدخال شخصية الأراجوز إلي المسرح البشري إلي الفنان السورى "جورج دخول"
- أحداث الأراجوز تشبه أحداث خيال الظل من حيث تشابك وضرب الشخوص بعضها البعض بالعصى في كل منها، ومن حيث استخدام الفصول المضحكة، والقوافي الطريفة ومن حيث التعليق بصورة هزلية على أحداث البلاد.
- رغم التشابه الكبير بين فن خيال الظل وفن الأراجوز فإن هناك اختلاف بين هذا وذاك.
- الأراجوز هو أذكي من جميع الشخصيات لا يخدعه أحد، أو يتغلب عليه أحد إلا مؤقتًا، فله دائما النصر الأخير.
- فن الأراجوز كانت له عيوبه، ومنها عدم وجود نص مكتوب ومعد إعدادًا جيدًا لهذا الفن.
- الأراجوز هو في الغالب إنسان بسيط، متواضع في الجوهر، ومتواضع في المعيشة، حاد الطبع والمزاج يسخر من الجميع، فهلوى، يعيش حياة اللحظة.
- الأراجوز يستخدم مفردات العامية في حواره، ويستخدم لغة سافرة في أحيان كثيرة، مثل القفشات والنكات واللعب بالألفاظ.

- ترك فن الأراجوز أثرًا واضحًا علي الكوميديا المصرية، وكان أبرز مظهر له هو تحول الأراجوز من دمية إلي شخصية إنسانية.
- يقوم أسلوب الأداء التمثيلى في مسرح الأراجوز على الإيحاء أو الإيهام. وهذا الأمر متحقق في مسرحيتي "الفرافير" و"ليالي الحصاد".
- يناقش النص المسرحي " الفرافير " فكرة " التبعية والسيادة ، وهي مشكلة عالمية وليس محلية نابعة من تراثنا كما ادعي يوسف ادريس.
- صورة الشخصية الأراجوزية في النص المسرحي الفرافير، والمتمثله في شخصية "فرفور" هي شخصية بارعة الهجاء.
- جميع شخوص مسرحية ليالي الحصاد هم شخصيات أراجوزية بما فيهم صنيورة نفسها.
- شخصية فرفور تشبه الأراجوز في الشكل والمضمون. كما بني يوسف ادريس شخصية المؤلف علي شكل الأراجوز.
- النصان المسرحيان "الفرافير" و"ليالي الحصاد" متأثران بالمسرح البريختي بشكل واضح وصريح. .
- النص المسرحي "الفرافير" لم يقدم حلًا لمشكلة السيد والعبد، ولم يغلق الباب أمام العقل الانساني، بل دعت المسرحية إلي التفكير وإعمال العقل، والي البحث عن حل، فهي تُعد مسرحية فكرية في المقام الأول.
- نهاية مسرحية ليالي الحصاد نهاية مفتوحة؛ لأن القضية التي تناقشها قضية أبدية.
- النص المسرحي " ليالي الحصاد " للمؤلف محمود دياب اعتمد علي فكرة المسرح داخل المسرح.
- شخصيات مسرحيتي ليالي الحصاد والفرافير شخصيات لديها القدرة علي الارتجال، وهي تُشبه الأراجوز (الدمية) في هذا الأمر.
- بعض شخصيات مسرحيتي الفرافير وليالي الحصاد تعلق علي الأحداث مثلما يفعل الأراجوز (الدمية).
- تأثر كلاً من يوسف ادريس ومحمود دياب بشخصية الأراجوز الدمية.
- يوسف ادريس كان يؤمن بالإنسان ويؤمن بالحياة، وكانت الحياة – من وجهة نظره – لابد لها من مشكلة حتي تصبح ذات طعم ومذاق، وأن المشكلة لابد لها من حل.
- نص الفرافير يحاكم جميع الفلسفات ويرفضها جميعًا في نفس الوقت. كما أن هذا النص يحمل بين طيات سطوره ثلاثة أفكار إيجابية، الفكرة الأولي تشير الي أن كرامة الانسان، بحاجة الي مزيد من العناية. والفكرة الثانية هي تركيز يوسف إدريس علي مسئولية الإنسان في حل مشاكله وتحمل مسئولياته. أما الفكرة الثالثة، فهي عدم تقديم حل وفي نفس الوقت عدم غلق الباب أمام العقل الانساني، ودعوته الي التفكير.

- مسرحية الفرافير ليست دراما تقليدية، بل هي دراما أرادت أن تناقش مشكلات واقعية تتدفق في عالم لاحساب فيه لمكان أو زمان.
- يوسف ادريس يري أن الأراجوز ليس مصرياُ خالصًا.
- لم يكن تأثر فرفور– يوسف إدريس– بمضمون الأراجوز فقط، بل امتدد إلي الشكل أيضًا.
- اعترف يوسف إدريس بتأثره في مسرحيته بالأراجوز، كما اعترف محمود دياب بتأثره بمسرح السامر الشعبي.
- شخصية فرفور هي شخصية رسمها المؤلف لتكون سريعه وخفيفة الحركة، مثله لاعب السيرك أو البهلوان، وهذه الصفات من صفات الأساسية في الشخصية الأراجوزية التي تأتي حركتها حركات بهلوانية في أغلب الأحوال.
- بنى محمود دياب موضوع مسرحيته معتمداً علي فكرة "التمسرح"، وقد نجح في ذلك بنسبة كبيرة.
- مسرحية الفرافير هي مسرحية خاليه من الأحداث والأفعال، ولكنها تطرح مشكلة من خلال حوار حركي كلامي يُقلب المسألة علي كل وجوهها بحثاً عن حل لهذه المشكلة. والمشكلة التي تطرحها المسرحية هي الإجابة علي التساؤل التالي: لماذا يظل السيد سيداُ وفرفور فرفوراُ طول العمر، علي الرغم أن فرفور هو انسان مثل السيد تماماً، لا فرق بين هذا وذاك.
- محمود دياب ذكر أنه كان غير مرحب في بداية الأمر بمسرح يوسف إدريس.
- اعتمد محمود دياب علي قالب السامر في رسم مسرحيته ليالي الحصاد.
- محمود دياب أراد في مسرحيته ليالي الحصاد أن يتفحص أحوال وهموم القرية المصرية، وحاول الكشف عن أسباب الضعف والعجز اللتان تعاني منهما هذه القرية، كما حاول معالجة هذا الضعف وهذا العجز، من خلال العمل والسعي من أجل تحقيق الأمل المنشود لكل رجال وشباب القرية، والمتمثل في طموحهم للوصول إلي صنيورة. وهذا الطموح وهذا الأمل هو الذي جعل محمود دياب لا يقتل صنيورة في نهاية مسرحيته، حتي لا يقتل الطموح داخل نفوس القرية المصرية.

**توصيات البحث**

توصي الباحثة الدارسين والباحثين في مجال الفن عامة والمسرح خاصة بالقيام بالعديد من الدراسات والأبحاث حول فن الأراجوز حتي نوثق تاريخ هذا الفن المصري الأصيل، ونحافظ عليه من الاندثار.

**المصادر والمراجع**

أولاً : المصادر

١- محمود دياب: ليالي الحصاد، القاهرة، مجلة المسرح، تصدر عن مسرح الحكيم، مؤسسة فنون المسرح والموسيقي، وزارة الثقافة، ع٣٧، يناير ١٩٦٧

٢- يوسف إدريس: يوسف ادريس : نحو مسرح عربي .. مع النصوص الكاملة (الفرافير ، المهزلة الأرضية، الجنس الثالث، المخططين) ، دون ذكر بلد النشر، الوطن العربي، شباط (فبراير)، ١٩٧٤

**ثانياً: المراجع**

١- ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية القاهره ، دار المعارف.

٢- خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١

٣- راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل فى الصحافة المصرية (أعوام ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٨)، رسالة دكتوراه، ج القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٨١.

٤- رجاء النقاش: الفرافير والمسرح الغاضب، يوسف ادريس (١٩٢٧- ١٩٩١)، القاهره، الهيئة العامة للكتاب

٥- سمير حسين: بحوث الاعلام.. دراسات فى مناهج البحث الإعلامى، ط٣ ،القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٩م

٦- شكرى عبد الوهاب: النص المسرحى، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ٢٠٠١

٧- عصام الدين ابو العلا : المسرحية العربية .. الحقيقة التاريخية والزيف الفني ، القاهره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب :٢٠٠٧

٨- على الراعي: مسرح الشعب .. الكوميديا المرتجلة .. مسرح الدم والدموع، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣

٩- فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصري، القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنوفية، كلية التربية النوعية، ٢٠٠٩

١٠- مجلد ثقافة الطفل التاسع والعشرون ٢٠٠٥: صورة الأنثى فى التعليم الأساسى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى لثقافة الطفل .

١١- محمد الوفائى: مناهج البحث فى الدراسات الاجتماعية والإعلامية، القاهرة، ١٩٨٩، مكتبة الأنجلو المصرية

١٢- محمد عبد الحميد: البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٠

١٣- محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب .. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث ، ط٢، ٢٠٠٤م

١٤- محمد عويس: البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٨-١٩٩٩.

١٥- مصرى عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦
١٦- نادية رءوف فرج: الجوانب النظرية لمسرحيات يوسف ادريس (١٩٢٧-١٩٩١ )، القاهره: الهيئة العامة للكتاب
١٧- نادية رءوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥
١٨- نبيل بهجت: الأراجوز المصري، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة، ٢٠١٢م
١٩- نبيل راغب : فن المسرح عند يوسف ادريس ، القاهره ، مكتبة غريب
٢٠- نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٦.

**ثالثاً: السلاسل والدوريات**

١- جمال صدقي: الأراجوز وخيال الظل.. وحلم المسرح المصري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، ع ٧، ٨ يوليو – ديسمبر ١٩٨٨ .
٢- جلال العشري : مجلة المسرح ، القاهره ، يوليو ١٩٦٥
٣- صالح سعد: خيال الظل وفلسفة الحمق..!، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٥٣، أبريل ١٩٩٣
٤- رفعت فياض: في حدث هام لمصر وللثقافة المصرية.. الأراجوز المصري علي قوائم اليونسكو كفن عالمي، القاهرة، جريدة أخبار اليوم، السبت ١٩ من يناير ٢٠١٩م.
٥- رياض توفيق: رشيد ووادي النطرون تغزوان اليونسكو، القاهرة، جريدة الأهرام، ١٤ ديسمبر ٢٠١٨م، ص٦.
٦- عبد الفتاح البارودي : مسرحية الفرافير ، مجلة الرسالة ، القاهرة ، يونيه ١٩٦٤ ، العدد ١٠٦٥.
٧- محمد بهجت: محمود شكوكو.. تحية لرائد فن الأراجوز، القاهرة، الأهرام،١٤ ديسمبر، ٢٠١٨م
٨- مكتبة الأسرة، من مسرح الشيخ أحمد أبو خليل القبانى .. سلسلة المئويات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥
٩- مي إسماعيل: حكاية أقدم أراجوز في مصر، القاهرة، جريدة الأهرام، ١٤ ديسمبر ٢٠١٨م
١٠- مي هشام: حكايات آخر لاعبيي الأراجوز في مصر، القاهرة، جريدة المصري اليوم، ٣ يناير ٢٠١٩م، السنة ١٥، ع٥٣١٦
١١- نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب حول أعماله وأفكاره المسرحية، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٦٢، ١٩٦٩، ص ٣٥.
١٢- وجيه الصقار: سجلته اليونسكو في التراث العالمي.. رحلة الأراجوز المصري إلي العالمية، القاهرة، الأهرام، ٢٣ ديسمبر، ٢٠١٨م.
١٣- يوسف ادريس: المسرحية.. المهزلة الارضية، الفرافير، القاهره، العدد١٠، تصدر عن مجلة المسرح، مارس[١٣٢]

[١] - رياض توفيق: رشيد ووادي النطرون تغزوان اليونسكو، القاهرة، جريدة الأهرام، ١٤ ديسمبر ٢٠١٨م، ص٦.

[٢] - وجيه الصقار: سجلته اليونسكو في التراث العالمي.. رحلة الأراجوز المصري إلي العالمية، القاهرة، الأهرام، ٢٣ ديسمبر، ٢٠١٨م، ص١٧.

[٣] - رفعت فياض: في حدث هام لمصر وللثقافة المصرية.. الأراجوز المصري علي قوائم اليونسكو كفن عالمي، القاهرة، جريدة أخبار اليوم، السبت ١٩ من يناير ٢٠١٩م، ص٢٥.

[٤] - مكتبة الأسرة، من مسرح الشيخ أحمد أبو خليل القبانى .. سلسلة المئويات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ص٥-٦.

[٥]- محمد عويس: البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٨-١٩٩٩، ص ١٥٧.

[٦]- محمد عبد الحميد: البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠٠٠ ، ص ٢١٦ .

[٧]- راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل فى الصحافة المصرية (أعوام ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٨)، رسالة دكتوراه، ج القاهرة، كلية الإعلام، ١٩٨١، ص٤.

[٨]- سمير حسين: بحوث الاعلام.. دراسات فى مناهج البحث الإعلامى، ط٣ ،القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٩م، ص ٢٣٣.

[٩]- مجلد ثقافة الطفل التاسع والعشرون ٢٠٠٥: صورة الأنثى فى التعليم الأساسى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى لثقافة الطفل ،ص ٣١

[١٠]- محمد الوفائى: مناهج البحث فى الدراسات الاجتماعية والإعلامية، القاهرة، ١٩٨٩، مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٤٨

[١١] - ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدراسية والمسرحية القاهره ، دار المعارف ، ص١١١ .

[١٢] - جمال صدقي: الأراجوز وخيال الظل.. وحلم المسرح المصري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة المسرح، ع ٧، ٨ يوليو – ديسمبر ١٩٨٨، ص١٤٩.

[١٣] - نبيل بهجت: الأراجوز المصري، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة، ٢٠١٢م، ص١.

[١٤] - المرجع السابق، ص ٢٣.

[١٥] - عصام الدين ابو العلا : المسرحية العربية .. الحقيقة التاريخية والزيف الفني ، القاهره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب :٢٠٠٧ ، ص١٥ .

[١٦]- على الراعي: مسرح الشعب .. الكوميديا المرتجلة .. مسرح الدم والدموع، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣ ، ص ١٩٣.

[١٧]- المرجع السابق ، ص٢٠٢ .

[١٨] - فرج عمر فرج: العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصري، القاهرة، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة المنوفية، كلية التربية النوعية، ٢٠٠٩، ص ١٧.

[١٩]- نادية رءوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، القاهرة ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص٥٦.

[٢٠] - على الراعي: مرجع سابق، ص ١٩٣.

[٢١]- المرجع السابق ، ص ١٩٣ .

[٢٢]- صالح سعد: خيال الظل وفلسفة الحمق..!، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٥٣، أبريل ١٩٩٣، ص ٥١.

[٢٣] - نادية رءوف فرج: مرجع سابق، ص٥٧.

[٢٤]- المرجع السابق ، ص٥٨ .

[٢٥] - نبيل بهجت: الأراجوز المصري، مرجع سابق، ص٢٦.

[٢٦] - مي هشام: حكايات آخر لاعبيي الأراجوز في مصر، القاهرة، جريدة المصري اليوم، ٣ يناير ٢٠١٩م، السنة ١٥، ع٥٣١٦، ص٩.

[٢٧]- المرجع السابق، ص٩.

[٢٨] - عصام الدين أبو العلا، مرجع سابق، ص ١٦.

[٢٩] - مي إسماعيل: حكاية أقدم أراجوز في مصر، القاهرة، جريدة الأهرام، ١٤ ديسمبر ٢٠١٨م، ص٦.

[٣٠] - نفس المرجع السابق.

[٣١] - على الراعي : مرجع سابق . ص١٩٤.

[٣٢] - المرجع السابق، ص ٢٠١.

[٣٣] - رفعت فياض: مرجع سابق، ص٢٥.

[٣٤] - علي الراعي، مرجع سابق ، ص ١٩٩ .

[٣٥]- المرجع السابق ، ص ٢٠١

[٣٦]- المرجع السابق ، ص٢٠١ .

[٣٧]- نادية رءوف فرج، مرجع سابق ، ص٥٨ .

[٣٨] - على الراعي ، مرجع سابق . ص ص ١٩٣ -١٩٤ .

[٣٩] - عصام الدين ابو العلا : مرجع سابق ص ص ٢٩-٤٠

[٤٠]- محمد بهجت: محمود شكوكو.. تحية لرائد فن الأراجوز، القاهرة، الأهرام،١٤ ديسمبر، ٢٠١٨م، ص ٢٣.

[٤١] - على الراعى: مرجع سابق : ١٩٦

[٤٢] - المرجع السابق

[٤٣] - عصام الدين أبو العلا : مرجع سابق : ص ٢٠

[٤٤] - المرجع السابق ، ص ص ٢٢ - ٢٣

[٤٥] - علي الراعي ، مرجع سابق ص ٢٠٢ .

[٤٦] - المرجع السابق : ص ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

[٤٧] - المرجع السابق : ص ص ٢٠٣ – ٢٠٤ .

[٤٨] - يوسف ادريس : نحو مسرح عربي .. مع النصوص الكاملة (الفرافير ، المهزلة الأرضية، الجنس الثالث، المخططين) ، دون ذكر بلد النشر، الوطن العربي، شباط (فبراير)، ١٩٧٤، ص ص ١٨١-١٨٢.

[٤٩] - يوسف ادريس : نحو مسرح عربي .. مع النصوص الكاملة (الفرافير ، ...) ، ص ١٨٣.

[٥٠] - المصدر السابق، ص ١٨٦.

[٥١] - المصدر السابق، ص ص ١٨٩-١٩٠.

[٥٢]- مصرى عبدالحميد حنورة: الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦،ص٢٩.

[٥٣]- نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٦ .

[٥٤] - شكرى عبد الوهاب: النص المسرحى، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط ٢ ، ٢٠٠١ ، ص ٥٠ .

[٥٥] - يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، المصدر السابق، ص ١٩٦.

[٥٦]- المصدر السابق، ص ٢٠٠.

[٥٧]- المصدر السابق، ص ٢٠١.

[٥٨]- المصدر السابق، ص ٢١٠.

[٥٩]- المصدر السابق، ص ٢١٧.

[٦٠]- المصدر السابق، ص ٢٤٨.

[٦١]- المصدر السابق، ص ص ٢٥٥ -٢٥٦.

[٦٢]- المصدر السابق، ص ٢٦٠.

[٦٣] - جلال العشري : مجلة المسرح ، القاهره ، يوليو ١٩٦٥، ص٤١ .

[٦٤] - رجاء النقاش: الفرافير والمسرح الغاضب، يوسف ادريس (١٩٢٧– ١٩٩١)، القاهره، الهيئة العامة للكتاب، ص ص ٥١١– ٥١٢

[٦٥] - نادية رءوف فرج: الجوانب النظرية لمسرحيات يوسف ادريس (١٩٢٧-١٩٩١ )، القاهره: الهيئة العامة للكتاب، ص١٢٦

[٦٦] - يوسف ادريس: المسرحية.. المهزلة الارضية، الفرافير، القاهره، العدد١٠، تصدر عن مجلة المسرح، مارس ١٩٦٦، ص١٣٢.

[٦٧]- نبيل راغب : فن المسرح عند يوسف ادريس ، القاهره ، مكتبة غريب ، ص٦٩ .

[٦٨] - عبد الفتاح البارودي : مسرحية الفرافير ، مجلة الرسالة ، القاهرة ، يونيه ١٩٦٤ ، العدد ١٠٦٥ ، ص٢٨.

[٦٩] - نادية رؤوف فرج: الجوانب النظرية لمسرحيات يوسف ادريس ..١٩٢٧-١٩٩١، القاهره، الهيئة العامة للكتاب، ص٣٦٦.

[٧٠] - يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، القاهرة، دار الوطن العربي، ١٩٧٤م، ص ٤٨٧.

[٧١] - نبيل بهجت: الأراجوز المصري، مرجع سابق، ص ٢٥.

[٧٢] - نادية رءوف فرج: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، القاهرة ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥، ص٥٧.

[٧٣] - يوسف ادريس : نحو مسرح عربي .. مع النصوص الكاملة (الفرافير ، ...) ، مصدر سابق، ص ١٨٢.

[٧٤] - يوسف ادريس: المسرحية .. المهزلة الأرضية + الفرافير ، مصدر سابق، ص١٣٢

[٧٥]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي .. مع النصوص الكاملة (الفرافير ، ...) ، مصدر سابق، ص ص ١٧٦ -١٧٧.

[٧٦]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مصدر سابق، ص ص ١٨٣-١٨٤.

[٧٧]- المصدر السابق، ص ١٧٥.

[٧٨]- المصدر السابق، ص ١٧٦.

[٧٩]- المصدر السابق، ص ١٧٧.

[٨٠] - يوسف ادريس : المسرحية .. المهزلة الأراجوزية + الفرافير ، مرجع سابق، مرجع سابق .ص١٣٥ .

[٨١] - المصدر السابق : ص ٨٣ .

[٨٢] - يوسف ادريس : المسرحية .. المهزلة الأرضية + الفرافير ، مرجع سابق : ص١٣٣ .

[٨٣]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مصدر سابق، ص ١٧٧.

[٨٤] - المصدر السابق : ص ١٩٥ .

[٨٥] يوسف ادريس : نحو مسرح عربي ، مرجع سابق، ص ١٧٧ .

[٨٦]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مصدر سابق، ص ص ١٨٤ – ١٨٥.

[٨٧] - يوسف ادريس : المسرحية .. المهزلة الأرضية + الفرافير ، مرجع سابق ، ص٣٣ .

[٨٨]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مصدر سابق، ص ص ٢٥١ – ٢٥٢.

[٨٩] - المصدر السابق، ص١٧٨.

[٩٠]- يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، مرجع سابق، ص ص ٤٨٧ -٤٨٨.

[٩١] - كانت توجد في الماضي القريب في قري الفلاحين مساحات واسعة من الأراضي الفضاء (البور)، وكان الفلاحون يستخدمونها في تجميع محاصيلهم المختلفة بعد حصادها من الحقول، ثم يقومون بالعملية النهائية لجني هذا المحصول، ومن أهم هذه المحاصيل كان القمح؛ حيث يقوم الفلاحون بهرس هذا المحصول عن طريق ألة تسمي "النورج"، التي تم الاستغناء عنها عندما اكتشفت الآلات الحديثة. وكان الفلاحون يجتمعون كل مساء في هذه الساحة ليتسامروا مع بعضهم البعض، حيث كانت هذه هي الوسيلة الوحيدة للترويح عن أنفسهم في ذلك الزمان. ولكن هذه الساحات تلاشت الآن، وحلت محلها المباني بعد أن ضاقت الأرض علي أصحابها. (الباحثة).

[٩٢]- محمود دياب: ليالي الحصاد، القاهرة، مجلة المسرح، تصدر عن مسرح الحكيم، مؤسسة فنون المسرح والموسيقي، وزارة الثقافة، ع٣٧، يناير ١٩٦٧، ص٧١.

[٩٣] - المصدر السبق ص٧٢ .

[٩٤]- المصدر السابق، ص ٧٨.

[٩٥] - المصدر السابق : ص٧٤ .

[٩٦] - المصدر السابق : ص٨٦ .

[٩٧] - المصدر السابق : ص٧٧ .

[٩٨] - المصدر السابق : ص٨٠ .

[٩٩]- المصدر السابق، ص ١١١.

[١٠٠] - المصدر السابق : ص١١١.

[١٠١]- المصدر السابق، ص ١١٢.

[١٠٢] - المصدر السابق : ص١١٢ .

[١٠٣]- نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب حول أعماله وأفكاره المسرحية، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٦٢، ١٩٦٩، ص ٣٥.

[١٠٤]- محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب .. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث ، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٢٣.

[١٠٥] - المصدر السابق : ص٧٨ .

[١٠٦]- المصدر السابق، ص ٧٨.

[١٠٧]- المصدر السابق، ص ٧٨.

[١٠٨] - المصدر السابق : ص ص ٧٩ – ٨٠ .

[١٠٩]- المصدر السابق، ص ٧٨.

[١١٠]- المصدر السابق، ص ٧٨.

[١١١] - المصدر السابق : ص٩٠ .

[١١٢] - المصدر السابق : ص ٨٤ .

[١١٣] -- المصدر السابق : ص ص ٧١ – ٧٣ .

[١١٤] - المصدر السابق : ص٧٣ .

[١١٥] - المصدر السابق : ص ٧٥ .

[١١٦] - المرجع السابق : ص٧٥ .

[١١٧] - المصدر السابق : ص ٧٧ .

[١١٨] - المصدر السابق : ص ٨٤ .

[١١٩] - المصدر السابق : ص ٧٧ .

[١٢٠] - المصدر السابق : ص٨١ .

[١٢١] - المصدر السابق : ص٨٨ .

[١٢٢] - المصدر السابق : ص١٠٨ .

[١٢٣] - المصدر السابق : ص١٠٩ .

[١٢٤] - المصدر السابق : ص ٧١ .

[١٢٥] - المصدر السابق : ص ١٠٦ .

[١٢٦] - المصدر السابق : ص٧٩ .

[١٢٧] - المصدر السابق : ص٩٣ .

[١٢٨] - المصدر السابق : ص ٩٣- ٩٤

[١٢٩]- خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١، ص ص ٦٧-٦٨.

[١٣٠]- نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب، مرجع سابق، ص ٣٥.

[١٣١]- نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب، مرجع سابق، ص ٣٥.