اللغة في المسرح السياسي(*)

تحت إشراف
أحمد شمس الدين الحجاجى
كلية الآداب – جامعة القاهرة

ميرفت عبدالحميد حسن
باحثة دكتوراه، قسم اللغة العربية
كلية الآداب، جامعة القاهرة

الملخص

اللغة المسرحية لغة مختلفة ؛ لأنها تعتمد أول ما تعتمد على رسم الصورة للمشاهدة ، وتقوم غالبًا على الجدلية لطرح موضوعها ، ومن هنا يتناول هذا البحث اللغة في المسرح السياسي ، ويحاول الإجابة على سؤال . هل تختلف اللغة في المسرح السياسي عن غيره من أشكال المسرح الأخرى ؟ والإجابة نعم لأن اللغة المسرحية في العموم هي لغة متحركة ، خُلقت لتتحرك لا لُتقرأ فقط ، والمسرح السياسي يهدف أول ما يهدف إلى إيقاظ الجمهور وتنبيهه لما يدور حوله ومناقشة واقعه ، وحثه على عدم الاستسلام لمعاناته ، إذن فاللغة في المسرح السياسي يجب أن تكون لغة استفزازية وتحريضية حتى يتمكن المسرح السياسي من أداء مهمته ، إلى جانب أنها يجب أن تتمكن من خلق جدلية مع الواقع وذلك من خلال تغريب هذا الواقع حتى يتمكن المتلقي من التحاور مع هذا الواقع ، والرمزية التي تخلقها هذه اللغة التحريضية ، وتتميز اللغة في المسرح السياسي بالغنائية ، فيناقش البحث اللغة من خلال الغنائية في الحوار ، وتتنوع اللغة في المسرح السياسي بالتنوع ما بين لغة حوارية وسردية وبين غنائية وبين فصحى وعامية ، وهذا التنوع خلق من اللغة في المسرح السياسي لغة متميزة .

الكلمات الدالة

الغنائية، السرد ، الحوار ، التغريب، الرمزية، التنوع

(*) اللغة في المسرح السياسي، المجلد الثامن، العدد الثالث، يوليو ٢٠١٩، ص ١٦٩-١٩٣.

Abstract

Play language is a different language because it basically depends on drawing the image for viewing, revolving often on dialectic in addressing its topics. Accordingly, the research deals with language in the political theater, trying to find an answer to the question: Is language differs in political theater than other forms of theater?

The answer is yes because the play language in general is a dynamic one and not to read only. In fact, political theater aims at making audience aware to what going on around and discussing the reality. Thus, language in political theater must be provocative and of incitement nature, to enable the political theater to achieve its mission, besides, creating dialectic with the reality to enable the respondent to dialogue with this reality, and the symbolism founded by this language .

Language in political theater featured by lyricism. So, the research discussed the language through lyricism in dialogue. However, Language in political theater diversifies between dialogue and narration language and between fluent and colloquial language. This diversity made the language in the political theater a distinctive language .

Keywords

Narration -Dialogue -Westernization -Symbolism -Diversity

المقدمة:

يتناول هذا البحث اللغة في المسرح السياسي المصري وكيفية معالجة المسرحيات موضوع الدراسة إياها، وذلك من خلال عدة نقاط تتميز بها اللغة في المسرح السياسي عن غيره ، ومنها : الغنائية في الحوار ، التنوع في اللغة ، الرمزية في اللغة والمسرح السياسي المصري متأثر بتقنيات المسرح السياسي الغربي وخاصة بريخت ومن ثم فاللغة عامل مهم للكاتب المسرحي ليخلق التغريب من خلالها ، وبالتإلى يناقش ومن ثم البحث أيضًا التغريب من خلال اللغة .

الكلمة في المسرح السياسي " يجب أن تفرض ، و أن تستفز ، وأن تتحول من مجرد

الدعوة إلى التوعية والتثقيف والتوضيح والتحريض[١]؛ ولأنها أحد عناصر الدراما " فقد حاولت أن تقف موقفًا وسطًا بين القديم والجديد ، والأصالة والمعاصرة ، فإذا بها لا تغلو في التعبير ، وربما يعود هذا إلى وعي الكاتب المسرحي الذي أدرك أن المسرح مهما يكن له لغة " خاصة " به وهي لغة نابعه من روح " المشاهدة " [٢]، تعرضت اللغة الدرامية للعديد من المناقشات والاختلافات على ألسنة النقاد والمسرحيين ، فالبعض يميل لاستخدام الفصحي كلغة للكتابة المسرحية ، والبعض الآخر يرى أن الفصحي لغة جامدة لا تصلح لفن يعتمد على الحركة والمشاهدة حتى أثناء القراءة ليس فقط العرض ، وبين هذا وذاك " فقد مرت اللغة بأطوار عديدة ، وشهدت تطورات كثيرة بدءًا من فرح أنطون في مسرحيته " مصر الجديدة " عام ١٩١٢ إلى أبو العلا السلاموني الذي حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ عن مسرحيته " رجل في القلعة " فالأول آثر الازدواجية التي تجعل شخصيات الطبقة الأرستقراطية تتكلم الفصحى وشخصيات البيئة الشعبية تتحدث العامية ، بينما الآخر – السلاموني – أجرى لغة إنسانية واحدة على ألسنة الشخصيات "[٣]، ويستخدم رأفت الدويري على سبيل المثال اللغة الطقسية التى تعبر عن النماء ، وهي تتوزع على طول المسرحية.

المنادي الأول : والخير زاد

المجموعة الأولي : عوف الله

المنادي الثاني : فاض على البلاد

المجموعة الثانية : عوف الله

المنادي الثالث : وحل جبر الخواطر

المجموعة الثالثة : عوف الله

المنادي الأول : وجبر الخواطر على الله

المجموعة الأولي : عوف الله [٤]

وتختلف اللغة حسب نوعية العمل الذي تؤديه ، فاللغة في المسرح السياسي لغة تحريضية ، وهناك تنوع في الأدوات التي تساعد اللغة في المسرح السياسي حتى تصل للمعني الثوري ومنها .

-الغنائية في الحوار:

تتسم اللغة داخل المسرح السياسي بالنبرة الغنائية ، والغنائية تعني " التعبير عن الحالات الوجدانية والانفعالات والعواطف بطريقة آخاذة تستميل النفوس"[٥]، والغنائية في اللغة تتنوع ما بين لغة شعرية وبين أغاني وبين وصف للحالة النفسية للشخصية ، والاتجاه البريختي يُعطي للغنائية دورًا مهما حيث إن الأغاني تقوم "لتلخيص الأحداث ، والتعليق عليها ، والتمهيد لأحداث اللاحقة "[٦].

لجأ المسرح السياسي المصري للفن الشعبي ليناقش من خلاله قضاياه ومن الأشكال التي لجأ إليها السيرة الشعبية ، حيث تتميز بالمزاوجة بين الشعر والسرد النثري ، والغنائية في الحوار ودرامية اللغة حيث إن الراوي للسيرة يروي السيرة من خلال الصوت والحركة أيضا" ، فمسرحية الهلإلية استخدمت المزاوجة بين السرد والشعر .

بدير : يا سادتي . ذاك لب المسألة . (يأتي بفخامة وتأثر)

كنا بنجد في سرور وفي هنا بنعم و إحسان وفي هنا

وكان بها عنب الدوإلى مكعبا والخوخ والرومان والتفاح

جنتنا أراضي نجد بعد عزها سبع سنين كاملات شحاح [٧]

أحيانا يقوم الشعر كمقدمة للأحداث كما جاء على لسان الأقنعة الثلاثة ، كما أنه يقطع سير الأحداث فبين الحين والحين يُذكر المتلقي بأن النص مأخوذ عن السيرة الشعبية فيُحدث في ذهن المتلقي مقارنة بين أحداث السيرة وما يريد العمل أن يناقش ، فينتبه لقيمة الجموع دون الفرد حتى وإن كانت أحلام البطل أحلامًا نبيلة ، وتبين المسرحية ذلك عندما تسخر من لفظة السيرة الشعبية بنطقها مقطعة ، وهذا بدوره يُلغي اندماج المتلقي مع الحكاية أو الحدوته داخل العمل المسرحي .

قناع ١ : مكسور الشعر .

قناع ٢ : مكتوب كدة في السيرة .

قناع ٣ : الش ... بي ...ية . " ص١٣".

أما مسرحية " يا عنترة " فتتركز الغنائية على الحوار من خلال التركيز على عنترة

الإنسان الباحث عن حريته لا عنترة الشاعر ، الصراع داخل عنترة على أشده وحواره مع نفسه طوال المسرحية ، وكذلك الحبشي هو الآخر باحث عن حريته بطريقته ، والنبوءة التي يذكرنا بها الشيخ طوال المسرحية من أنه لابد أن يأتي يوما ويظهر النور الذي يكشف ذل العبودية لعز الحرية ، ومن الغنائيات في المسرحية ما جاء على لسان عنترة واصفًا حاله نفسيا .

عنترة : (يصيح) كفوا (صمت) لم هذا كله !!

يا عبس لم ! .. لم تنطلق الأصوات الوحشية

وتحاصرني ؟ .. وكأن لكل منكم ثأرًا عندي ..

من زمن ..

وكأني أحجب عنكم ضوء الشمس ..

مع أني أعلم رجالًا منكم لا تفضل علق الأرض ...

سود الأفئدة ذئاب ...

يمضي الواحد منهم ويبيع أخاه بوجه بش ...

يمضي ويلوك اللفظ الرنان عن النيل وعن شرف الكلمة ...

وهو رخيص لا كلمة له .. " "ص٩٤"

المنولوجات الكثيرة على لسان عنترة بهذا الشجن حولت عنترة من مرتبة الشاعر الفارس الأسطورة لشخص ثوري يكتشف بنفسه أزمته الحقيقية ، فهو بعد وصوله للقمة اكتشف أنه لم يجن سوى سراب .

في موضع آخر يتنبأ الحبشي عند موته بأن الحرية مطلب لا بد وأن يأتي يوم يتحقق فيه .

الحبشي : يومي في زمن آخر إني أعرف ...

يوما يأتي ينصف كل عبيد الأرض ..

يتغير معه وجه العالم هذا المسخ ..

(يصيح) لكني لا لن أقتل رفقة آلامي .. " ص ٩١"

المسرحية جعلت الحبشي أكثر فلسفة وتفهمًا للواقع من عنترة ، وبذلك تكون اللغة حققت الصراع داخل المتلقي الذي قارن بين شخصية عنترة البطل المغوار وبين عنترة العبد المنشغل فقط بحريته داخل المسرحية وذلك من خلال لغته الغنائية التي حولته لشخصية ثورية، فينتبه لمفهوم البطولة الحقيقي الذي فهمه العبيد وعلى رأسهم الحبشي وهو أن عنترة وسط العبيد يجب أن يبحث عن حريته وحريتهم وبذلك يكون عنترة العبد ، بينما إذا بحث عن حريته وسط السادة وحده فهو عنترة الكلب حارس السادة .

يستخدم المسرح السياسي الأغاني لإيقاظ وعي الجمهور ، ولفت انتباهه لأهمية القضية المُتحدث عنها ، و تلعب الأغاني في مسرحية " النار والزيتون " دورًا مهمًّا لتأكيد أهمية القضية الفلسطينية ، فالأغنية الأولى تقوم بدور البرلوج لمعرفة أبعاد القضية وأن الموضوع أكبر من احتلال فلسطين ولكنها قضية الحرية الإنسانية .

وأعلم بأن الظلم واحد والعدو واحد

والعدل والحرية واحدة .. والسلام واحد

.....

حريتك . دارك . ومستقبل ولادك

خد بندقية أو علم أو ميكرفون .

وأدخل معانا الصف . صف الثائرين .

علشان ضميرك حي بيغزك

علشان شظايا الحرب حتصيبك وحتجرك

علشان عليك الدور . حيجي بعدنا دورك

خد بندقية أو علم أو ميكرفون .

وادخل معانا الصف . صف الثائرين . " ص٧٩"

الأغنية في بداية المسرحية قامت بدور عرض الفكرة ، وفي بداية الفصل الثاني من المسرحية توضح القرار الذي وصل له الفدائيون وهو عدم الاستسلام للنكسة .

المغنون : أنا ما استسلمتش للنكسة .

أنا مش مصدوم .

أنا مش مصدوع . " ص٨٠ "

وانتهت المسرحية بأغنية موجهة للجمهور ، وقد تحول المتلقي لثائر .

المجموعة : انتباه ! قف !

و إلى القدس تقدم .

افتح الأبواب لحرية بلادنا .

ارفع الرايات ترفرف .

فوق سناكي الفدائيين وعلى رؤوسهم ترفرف

وإلى القدس ... تقدم .

المغنون : أدفن مليون لغم في سكنهم . " ص ٩١ "

وتناولت مسرحية " إليهودي التائه " الأغاني على لسان الفتيات يقدمن من خلالها حكاية سرحان .

الفتيات : (يتجهن صوب العجائز راقصات) فلتتمجد وليأخذكن ملاك الموت ...

يا أحلام الحب والوصايا العشر ...

أنتن المضحكات المبكيات ... من ألف ألف عام ...

تمتن كل يوم الف مرة ... كل يوم ألف مرة ..

دورة الموت إليومية هذه ما عادت تسلينا ..

فزماننا هذا زمن اللعبة الأخيرة ...

فلتمتن إلى الأبد ..

(خلال ذلك يطاردن العجائز حتى يختفين يعدن إلى المقدمة راقصات حول الصبي) هو لن يعود ... وهم كان ويبقى وهما .. وليباركنا الشيطان . نحن الحقيقة كلها ولتبدأ رحلة هذا الصبي سرحان ... في انتظار يسوع الذي لن يجئ فبرحلته تدق أمامكم الساعة دقتها الحاسمة نحو انتحار العالم ....) "ص ١٧"

لم تلعب الأغاني في المسرحية التقديم للقصة فقط ولكنها تعلق أيضا على الأحداث بالسخرية ، وهذا بطبعه يؤدي إلى إيقاظ ذهن المتلقي لما يحدث حوله ، وقلب الحقائق وخصوصًا في عرض القضية الفلسطينية .

(يتقدمن في إيقاع أبطأ حتى أقصى المقدمة)

في الحكايات القديمة والأساطير كنا وهما لكنا في هذا الزمان .. زمن الأساطير بحق .. نحن الحقيقة كلها ...

وتنتهي الأغنية بالسخرية من طلب العدل؛ لأن مجتمعًا كهذا لا يعرف العدل .

سترون حكاية هذا الزمان في حكايته

عليكم سيعرضها ويعرض مطلبه

وإن وجد ردًّا على مطلبه

فله الحق كله أن يرقب عودة المسيح المنتظر

ولينته عندها اله اللعبة الأخيرة ...

ولكنه لن يجد ردًّا ... لن يجد

لأنه ويا للعجب ..

يطلب للإنسان العدل . .. "ص٢١"

اللغة في مسرحية النار والزيتون خليط بين السرد النثري والجملة الشعرية، والأسلوب التعبيري؛ فالمسرحية تقطع حوار سلمي الفدائية الفلسطينية بأبيات من قصيدة لمحمود درويش " وقطع حكاية سلمى هنا بأشعار محمود درويش ، من شأنه أن يكسر أي استغراق للمشاهدين ، ويجعلهم في يقظة تامة للتفكير فيما يُطرح أمامهم[٨].

سلمى : أنا العائدة الفلسطينية سلمى . من معسكر عمر المختار ما بديش أحدثكم عن حإلى . بدي أحدثكم عن حالكم ....

المغنون : رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة . وفي الأطلال

وكنت حديقتي .. وأنا غريب الدار

أدق الباب يا قلبي

على قلبي

على قلبي

يقوم الباب والشباك

سلمى : في صباح قالت الأمم المتحدة : " كل عربي يعود لأرضه " جمعنا أسمالنا واتلمينا بعزم راجعيين ..... " " ص ٧٧ "

واستخدم رأفت الدويري الأغاني لتأكيد جوه الطقوسي ، فهي أغنية تأمل في ارتفاع منسوب الخير على البلاد ، وتتوزع الأغنية على مدار العمل.

لعبت الغنائية داخل العمل المسرحي دورًا مهمًّا في تثوير القضية المطروحة ، فالموسيقى والأغاني لها دور مؤثر في نفسية الإنسان وشحذ همته أقوى من مجرد سرد الحكاية .

-التنوع في اللغة :

والتنوع بين الفصحي والعامية والانتقال بينهما لم يخلق طبقية أو ازدواجية في اللغة وإنما الثنائية " أدركت الإيقاع " المتوحد " في هذه اللغة الدرامية[٩]، وهذه الثنائية وهذا الإدراك للغة ساعد في الوصول لعقلية ومخاطبتة عن أمور بلاده فالحوار بلغته هو لا بلغة السادة حتى لغة السادة مفهومة بالنسبة له .

المسرح السياسي في أغلبه مسرح قضية ، ومن ثم فاللغة في المسرح السياسي " لم تعد قضية (قوالب) بقدر ما أصبحت قضية تطور ومعاصرة ... إنها اللغة الخاصة للدراما"[١٠].

تدرجت اللغة عند يسري الجندي بين العامية والفصحى حسب القضية التي يعالجها ففي مسرحيتي " ما حدث لليهودي التائه " و " ياعنترة " يستخدم الفصحي ، فالمسرحية الأولى تناقش قضية العدل من خلال التوازي بين تطور الوعي عند المواطن العادي الذي يمثله سرحان بشارة وتعقيد القضية الفلسطينية وتطورها ، ورغم أن اللغة

في المسرحية هي الفصحي لكن المسرحية مليئة بعناصر درامية تحول اللغة من لغة جامدة للغة متحركة ومن هذه العناصر: استخدام الحلم ، كثرة الجمل الإنشائية القصيرة .

سرحان : فليستعمل كل عينيه ... أو فليفقد بصره .

لنواجه هذا المعبود في كل تحديدات حضارة هذا العصر. كل أفانين زمانه .. في كل جنوده ...

بقلاع مسيح العصر المنتشرة ..

بقلاع الكذب وتجار الكلمات ...

بقلاع العملاء المأجورين ...

بقلاع لصوص الإنسان ..

يا كل الناس ويا إسحق التاه

يا كل المخدوعين بإسرائيل...

فليلحق كل منكم ببداية تاريخ الإنسان المقبل ..

فلينضم إلينا .. " ص٢٢١ "

والحوار وإن كان الجانب السردي فيه كثيرًا بكثرة المنولوجات الداخلية إلا أن الجدلية التي يطرحها الحوار حولت اللغة للغة خاصة مرنة ليست جامدة حتى في أقوى المواجهات.

المسيح الأمريكي : (كمحاولة أخيرة) يا طفلي ...

يا طفلي البائس ليس خلاصك بالحمق ...

غيرك قد لبس رداء الطاعون ...

غيرك ممن يقف على قدميه ... ليس بجوف الحوت كمثلك

ليس كمثلك ملقي في صحراء الإنكار

ماذا صنعوا ؟ لا شيء... سدى

فأنا السيد في هذا العالم

لن يصعد في وجهي هذا الطاعون بأي مكان ." ص٢٠٧ "

ومسرحية يا "عنترة " رغم أنها تعالج قضية الحرية بمعناها الواسع من خلال شخصية تاريخية فقط، ولكنها شخصية الشاعر الجاهلي عنترة .. يعني هذا أن عنترة في السيرة ذو لغة جذلة قوية جامدة . كيف عالجها يسري الجندي في مسرحيته " يا عنترة " ، " الهلالية" يقول يسري الجندي في لقاء له " أظن أنني اجتهدت كثيرًا في تثوير التراث المسرحي ومفرداته ، فمثلًا الكورس في مسرحية عنترة قاموا بدور العبيد الذين تنكر لهم عنترة ، وفي مسرحيات أخرى لعبوا دور المهرجين والفلاسفة والممثلين . إذن فقد تنوعت لغة الكورس بل وتعددت مستويات اللغة خاصة في مسرحية الهلإلية من عامية دارجة إلى عامية راقية إلى فصحى ثم إلى شعرية خالصة[١١] بدأت مسرحية " يا عنترة " بمدخل يربط بين شخصية على الزيبق وعنترة وهذا التمهيد باللغة العامية ثم بدأت المسرحية ببرلوج يقدم من خلاله كورس العبيد شخصية المسرحية وموضوعها .

العبيد أن يقتل عبد عبدًا ... لا شيء ...

أن نتجرع خمر الذل وننهش ما بقي من الأشلاء بنا .. لا شيء ...

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

تلك قضية .. "ص٢٥"

تتميز اللغة عند محمد سلماوي بأنها لغة مجردة " تتخذ أشكالها تبعًا لمضامينها الزمنية في الحاضر فهي تتخذ من العامية إيقاعًا واحدًا كما هو الحال في (فوت علينا بكرة) و (اللي بعده) [١٢]، والحوار في مسرحيات سلماوى مختلف فهو ليس بالشكل العبثي الغربي ولا هو جملة شعرية وإنما حواره واقعي " فهو يفسر حضور الحوار دون ما غموض ، كما أن الكلمة تعني في تكرارها أو في تفردها معنى واحدًا [١٣].

عبدالسلام أفندي : أيوه هي بنات الناس لعبة ولا إيه ؟

عبد العال (بك) : (معلنًا) التحقيق !

موظف ١ : أنت مين ؟

موظف ٢ : اسمك إيه ؟

موظف ٣ : مين اللي بعتك ؟

موظف٤ : عايز إيه ؟ " ص٣٩ "

مسرحية فوت علينا بكرة واللي بعده تتخذ الكوميديا ستارًا لها لتناقش الواقع وما به من تناقضات؛ فاللغة في المسرحيات " تحمل لغة خاصة لقضايانا كما أنها ، نابعة ، أيضًا، من طبيعة العلاقة بين الفرد والسلطة في مجتمعنا [١٤].

حمدية : والنبي ضحكوا على يا بني .

حميدو : ليه دفعوا لك كام ؟

حمديه : دفعوا ؟ دفعوا إيه يا حسرة ده أنا اللي دفعت .

حميدو : دفعتي إيه ؟ فلوس ؟

حمدية : أمال هو الخلو بيندفع إيه حمص ؟

حميدو: دفعتي خلو رجل يعني ؟

حمديه : أيوه خلو رجل وهو حد بيسيب مكانه بالساهل ؟ كل واحد متحصل على شبر أرض لابد فيه زي القرادة وعايز الشيء الفلاني علشان يسيبه ، تجاره يعني ، كله بقي تجارة ، أنا عارفة إيه الغلب ده ألا هم يا بني يبيعوا إيه في الطابور ده؟""ص٥٩"

انتقلت بنا اللغة من واقعية محمد سلماوي متخذة الكوميديا قناعًا لها للمفارقة اللغوية واللغة الساخرة الناقدة للواقع في مسرح نبيل بدران؛ فمسرحية " البعض يأكلونها والعة " تتخذ الكوميديا وسيلة لها لمناقشة قضايا حيوية ضاعت وسط الظلم والقهر الذي يعاني منه المجتمع كالثقافة بأشكالها المتنوعة ، والحرية والعدل وغيرها من القضايا، متخذة اللغة الساخرة وسيلة لها حيث تخلق المفارقة بين الشخصية واللغة التي تتحدث بها ، ومن هذه المفارقات حوار الكاتب حول القضية الفلسطينية .

الكاتب : القاهرة جميلة جميلة . أروع قصيدة .

الفتاة الأولى : بتبص لي كده ليه ؟

الكاتب : عينيكي .

الفتاة الأولى : مالها؟

الكاتب : شايف فيها القضية ... صدرك بيفكرني بالرمان ... ببرتقال يافا .. شفايفك بتذكرني بكرز لبنان ... جسمك بيفكرني بحمامات طبريا وصابون نابلس وماء الفرات ... وبردي .. والخليج ... والنيل ... نهدك بيذكرني ببطيخ طولكرم .. (ثم يحتضنها) المجرمين ... اللصوص ... ما حدن يأخدك مني ." ص ١٧٣ ، ١٧٤"

استخدام اللغة بهذا الشكل يعكس الحال المتردي الذي يصل بنا لمناقشة أن القضية الفلسطينة ليست مهملة ومهمشة من الخارج فقط ولكنها مهمشة من أهلها أنفسهم ، وكثيرة هي اللقطات التي توضح نقاط الضعف في المجتمع ، واللغة بما تخلقه من مفارقة تساعد على هذا .

تستخدم مسرحية " النار والزيتون " اللغة العامية باللهجة الفلسطينية وهذا ساعد المسرحية من تحقيق فكرتها وهي أن القضية هي البطل الحقيقي ، إلى جانب المصداقية التي تطرحها اللغة الفصحي المكتوب بها التقارير ، والثنائية اللغوية هنا ليست تقسيمًا طبقيًّا ولكنها ثناية متطابقة مع فكرة المسرحية .

استخدم السلاموني في مسرحيته مآذن المحروسة اللغة العامية أثناء حوار المحبظاتية بعضهما البعض أو المحبظاتية وغيرهم .

سعدون : (مقبلا وبأعلى صوته) سكات ... كله سكات يا غجر ... كله يستعد .. (لأحدهم) يا خويا بطل تزمير الله لا يسيئك ... (لاخر) بطل أنت راخر الله يخرب بيتك .. (لثالث) أنت كمان أطرش ما بتسمعش .. لهي يا شيخ ياخدني ويريحني من شغلتكوا دي اللي تحرق الدم .. عليه النعمة لو الواحد بيحارب في الفرنسيس كان أهون .. " ص٧".

تستخدم المسرحية الكثير من الفاظ البيئة الشعبية " مجنون – فاضي للمسخرة – طلع على شونة _ أهطل – مخلول) حتى أسماء المحبظاتية على كاكا _ أبو عجور ، وقد نجحت اللغة بهذا الشكل في الدخول بسلاسة لموضوع المسرحية وهو الرغبة في محاربة الفرنسيس الذين هم رمز القهر في كل مكان، فأبسط فئات المجتمع المصري وهم المحبظاتية يكرهون الظلم والقهر واحتلال البلاد ويودون محاربة الفرنسيس ، فما بال باقي أفراد الشعب ألا يستحقون أن يفهموا حتى يتخذوا موقفًا ما ضد هذا القهر والعدوان .

تستخدم المسرحية لغة مميزة عند حوار المثقفين مع بعضهم كالشيخ أحمد والشيخ محمد خليط بين الفصحى والعامية لخلق جدلية في الحوار لغة يدخل فيها علامات الترقيم التي تعطيها القدرة على الحركة ، ليست لغة راكدة .

محمد : احنا وسائلنا معروفة يا شيخ أحمد .. وعارف إن دورنا في الأزهر مش... هنا ...

أحمد : بالعكس ... الثورة اللي حاتنطلق من الأزهر .. لازم نمهد لها في كل مكان عن طريق الفن وتأثيره في وجدان الناس ... وهو ده اللي بدأ ينتبه له ساري عسكر نابليون .. كل اهتمامه دي الوقت ازاي يوصل لمشاعر الناس وعواطفهم ... وإزاي يكسب عامة الجماهير وتأييدهم ... وعشان كده بدأ يلجأ لسياسة الاحتفالات .. وكان تركيزه واهتمامه على مسألة فن الشعب ... لأنه عارف قد ايه الشعب المصري مغرم بالفنون الشعبية والظواهر الاحتفإلية .... " ص٢٧".

أما في حالة التحدث عن قضايا تاريخية يقومون بتشخيصها فيلجأ المؤلف للغة الفصحي و هي لغة خفيفة ومتحركة .

وهناك أيضًا اللغة التي يستخدمها غير الناطقين بها عندما يتكلمون العربية بغير إتقان لها على لسان برتلمي.

بارتلمي : جناب ساري عسكر نابليون بونابرته .. قائد جيوش فرنسيس .. ناوي يقيم احتفالات عظيمات ... بمناسبات وفاء نيل .. مولد نبوي .. عيد جمهوريات فرنساويات . "ص٩٦"

وهناك اللغة التي يستخدمها المحبظاتية لتقديم العروض التي يشخصونها ، وهي لغة بسيطة تشعر وأنت تسمعها كأنها لغة متحركة إلى جانب أنها تناسب الفئة البسيطة التي تخاطبها المسرحية .

سعدون : طب أبدأ يا خويا وخلصني ربنا يخلصني منكوا على خير ...

(يتجه حسون إلى ما وراء خيال الظل) اتفرج يا سلام ... البطل الهمام ... عنتر بن شداد ... بقرش تعريفة بس ... وتشوف فارس الفرسان راكب حصان بقرش تعريفة وتسمع أعظم الأشعار ... من البطل المغوار عنتر بن شداد ...) "ص١٩ "

والتنوع ما بين اللغة العامية والفصحى واللهجة الفلسطينة ولغة التقارير ، كل هذا لم يخلق طبقية داخل العمل ولكنه خلق صراعًا خاصًّا داخل العمل من خلال اللغة

نفسها.

- **التغريب من خلال اللغة:**

" عرفت اللغة كإحدى وسائل التغريب التي يمكن باستخدام حيلها الإفادة مما يمكن أن تهبه من تناقض لوضع المتفرج في حالة مخالفة لما يقال[١٥]، ويرى نبيل بدران أن " الواقع نفسه الذي فاق تصورات كل المبدعين ... وأصبح أقوى من كل خيال .. وهذا ما يجعل المؤلف مطالبًا بتغريب ذلك الواقع لكي يجعله أشد غرابة .. وأقوى مدلولًا وتأثيرًا .. لأن ذلك التغريب المقصود يحول المواقف و الأحداث العادية التي نراها كل يوم مألوفة وطبيعية .. إلى مواقف وأحداثٍ مدهشة .. غريبة .. باعثة على التفكير العميق![١٦]، وهذا ما حاوله محمد سلماوي في مسرحيته " فوت علينا بكرة " من خلال رصد الظاهرة من الخارج حتى إنه حول ختم الدولة لنسر كاسر يقتل البشر من خلال استخدم كلمة اختم اختم ، وفي مسرحيته " اللي بعده " عندما حول الوطن كله لمجرد طابور كبير لا يستفيد منه سوى الانتهازيين وأصحاب الكراسي فقط ، وحاول يسري الجندي من خلال تغريبه لواقع السيرة وشخصياتها ، وفي مسرحيته " إليهودي التائه " يتضح جليًّا التأثير البريختي في التغريب من خلال تكنيك المسرحية ولغتها ، فقد استخدم أقنعة المجانين والمهرجين لقلب الحقائق من خلال لغة هؤلاء .

آخر : (يلتقط قناع مهرج آخر ... يقفز إلى المقدمة ... يبدأ في التحرك بوقار) فليعرف كل موضع قدمه ... بدل الفوضي يا حضرات..

اسكت .. هس

(ثم بصوت قوي جليل ... ولكن مع التعبير بالحركة الهستيرية)

هذي المحكمة المحترمة ...

ككل المحاكم المحترمة تنظر في شأن العدل وهؤلاء الناس المحترمون في هذا المسرح المحترم ...

والذين يجلسون على كراسي محترمة ...

ويحملون في رؤوسهم عقولًا محترمة ..

قد جاؤوا يشاهدون هنا ونحن نقيم محاكمة هائلة ... غير معروفة .. من أجل العدل .

بأن نكشف الشر .. نعريه ... نتفرس فيه بعقولنا المحترمة ... ونميزه بدهشة وبيقظة ... بعدها ... وفي حالة من الغضب المتفق عليه بيننا وبين الناس المحترمين في هذا المسرح المحترم ...

نبدأ بجدع أنفه ... ثم ندفع به إلى الركن الضيق ... ثم لكمة سريعة بإليسار وأخرى تحت القفص ... ثم خاطفة وعنيفة خلف الأذن ... وتكون القاضية .. ويخر الشر صريعا مدحورا ... (صمت قصير .. يجفف عرقه ويتابع بنبرة عإلية)

وفي نهاية حوار المهرج يندمج الجميع معه ويبدأ الهتاف الذي يؤكد أيضاً التغريب من خلال اللغة بخلط المفاهيم والألفاظ .

هتاف : يحيا العدل ... وخشبة المسرح ..

نحيا الكراسي المحترمة ... " ص٣٧"

ومحمد سلماوي من خلال تغريبه للواقع المعيش بواسطة حكايات التاريخ التي يستعين بها في مسرحه ، ورأفت الدويري من خلال استخدامه للغة الطقوسية .

- اللغة الرمزية:

المسرح السياسي يحتاج ليصل إلى فكرته إلى الرمز؛ حيث إن الرمز في أبسط صوره هو " علامة أو إشارة – قد تكون – صورة أو كلمة أو نغمة – لها دلالة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة "[١٧] فالمسرح المصري غالبًا ما يلجأ للتراث والتاريخ للتعبير عما يريد أن يقوله ولا يستطيع، وبما أن من تقنيات المسرح السياسي التغريب لإيقاظ جمهورهم وحثهم على الثورة على الأوضاع الفاسدة في الواقع المعيش ، فهو بذلك كثيرًا ما يلجأ للرمز فيتطور استخدام اللغة حتى اختلط الشكل الكلاسيكي بالجو الطقوسي ووصول الرمز لدرجة غامضة كما هي الحال في مسرحية " قطة بسبع تراوح " التي تحولت فيها اللغة لرموز طقسية ، وتختلط هنا اللغة التراثية باللغة الشاعرية بالرمز حتى تصل اللغة لدرجة الغموض في العديد من اللوحات .

خضرة : والمدنة عإلية .. عإلية

متقال : عالية تقطع النفس .. من بلد لبلد . من كفر لكفر .. من فرح لفرح وربابتي خضرة على قلبي وأفضل أغني – أغني – أغني

خضرة : والمدنة عإلية – عإلية – عإلية ." " ص٦٠ "

والمدنة هنا ترمز للنقود ، للعملة الورقية التي لم يستطيعا الوصول إليها ليتمكنا من الزواج ، وكثيرة هي الصور الرمزية بمسرحية قطة بسبع ترواح ومن هذه الصور الرمزية الصورة التي تشبه فيها خضرة إيزيس وهي تبحث عن أشلاء جسد زوجها أوزوريس ، فالرمز كما عرفه كاسيرر هو " وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الإنسانية أن تنمو بدونها " (١٨).

خضرة : شاطر .. خد .. استني أما أقولك .. قولي يا نضري وأنت بتستحمي في النيل ما نضرتش صندوق كده ولا كده ؟ أيوه صندوق كبير قوي .. قامة رجل ! إيه نضرته فين يا نضري ؟ هناك .. عند الموردة البحرية ... طيب كتر خيرك يا ضنايا .. (ثم ترجع إلى الصبي الوهمي) خد يا كبدي خد حلي خشمك (ثم تواصل صعودها لأعلى وسط المسرح وتبحث حولها في الفراغ ... ثم تغمغم بخيبة أمل) الموج يا ينه شاله وسافر .. سافر لبعيد لبعيد ... بعيد بعد عين الشمس وأكثر عن (تنهار على الأرض) . " ص٨٠ "

ومن الحيل الرمزية التي تناولها المسرح السياسي " الحلم " ففي مسرحية " إليهودي التائه " يلعب الحلم دورًا مهمًّا ليكتشف سرحان أنه لا بد من فعل شيء ولا ينتظر من مسيحه فعل أي شئ .

سرحان : وعندها ظهر المسيح عند البوابة . وأقبل نحوي

(صمت الخلفية تضئ ثانية . بضوء خافت . ظلال تمثل الرؤيا)

كأن رأسه يعلوه غار الشوك وكانت جراحه على الصليب ما تزال تنزف ومن خلال إجهاده الشديد كان يبتسم لي ... كنت ما أزال مفزوعًا أرتعد . ورائحة الدم تزكم أنفي مد لي يده برفق مهدئًا فتشبثت به وصحت :

أنت يا سيدي ... أنت أيها السيد لماذا تركتهم يفعلون ذلك ... لماذا ..؟

لكنه لم يجب ... وضع يده الأخري على رأسي ... فنظرت في عينيه ... وعندما أدركت كم هو محزون متعب وأحسست فجأة بحرقة جراحه في جسدي فهمست مرتعبًا :

أنت أيضًا حزين يا أبي مجروح لماذا ينالك هذا الأذي وينالنا ... كررتها فبكى السيد

"ص١٧"..... إلى آخر الحلم حتى يسلمه الأب لسيفه الخشبى ، ولكن مع تقدم الأحداث والمواجه بين سرحان وإسحاق القديم والجديد والخط المتوازي بين ذات الرداء والمسيح الأمريكي يكتشف سرحان أن الانتظار واستخدام الاتكأ على الصليب أمور لا تفيد قضيته في شيئ فالحل الحقيقي هو ما أوصلته له ذات الرداء هو الثورة على هذا الزيف حتى فكرة انتظار المسيح الذي لن يأتي زيف ، بينما عكست و ذات الرداء نفسها هي عبارة عن رمز كبير يرمز إلى الثورة، الثورة التي بدأت صغيرة مع ميلاد فكرة الصهيونية، وكبرت كلما كان الخطر يكبر، وأخذت على عاتقها يقظة الفقراء المغيبين الذين سُرق منهم كل شئ حتى فكرة أن يكون لهم وطن .... سُرق منهم حتى مجرد الحلم .

ذات الرداء : وكما كان ندائي وسط الفقراء المنهوبين . سببًا في إسراع الكهنة نحو السيد إسحاق الثاني ...

كان ندائي سببًا في إسراع السيد إسحاق نحو الكهنة مع صوتي الصارخ في البرية بدأت جماهير إليهود الكادحة تطمح في الإفلات من الحلقة ... "ص١٦٧ "

تناولت مسرحية " النار والزيتون " العلاقة بين العرب وإليهود من خلال رمزية الحلم الذي يدور فيه الحوار بين شريف المناضل الفلسطيني ، وناتإليا إليهودية الديانة ، عربية الجنسية التي غيرها لبس الكاكي فنسيت أنها ولدت وتربت في فلسطين ، لكن كل ما تذكرته هو كونها إسرائيلية والعرب هم أعداؤها ، ورسمت المسرحية ذلك من خلال الربط بين لبس الكاكي وغياب الماضي وإحلال الحاضر شيئًا فشيئًا ، وفي مسرحية " يا عنترة " تؤكد إحساسه بالقهر من خلال المكاشفة مع واقعه فهو مجرد عبد مهما حاول .إلى جانب أن هذا أيضًا يؤكد خطأ عنترة حيث اختار التسيد على الأسياد ولم يختر التسيد مع طبقته على قوانين العبودية بأشكالها المختلفة وحلم عنترة كان يرمز للنهاية .... الموت ....

(إظلام يتردد معه صدى النداء ... في الوقت الذي يظهر البدر في العمق مكتملًا .. يسقط ضوء حول عنترة بالمستوى الأسفل نائمًا مستندًا برأسه إلى حجر وسيفه بجانبه ... لحن يمهد لجو الحلم تظهر عبلة بأعلى في ثوب أبيض وكأنها تقف على سطح القمر)

عبلة : (في صوت ذي أصداء) مولاي .

ص عنترة : (هو في نومته لا يتحرك) مولاك ! هل أنت تدعوني أنا !؟

عبلة : مولاي أنت وسيدي ..

ص عنترك : أنا عبدك المقهور .... الخ الحلم . " ص٢٧ "

وعكس محمد سلماوي في مسرحيته " فوت علينا بكرة " و" اللي بعده " من خلال لغته التجريدة الرمزية واقعه المعيش الذي أصبح عبارة عن كومة من الورق والأختام حتى تحول الختم من ختم للورق لآلة اغتصاب للإنسانية كلها .

عبدالعال بك : احنا الماضي صحيح وعلشان كده احنا كمان الحاضر وحانكون المستقبل كمان ، بتزاحمونا ليه ؟ اختم يا عبدالسلام أفندي اختم .

عبد السلام أفندي : سبعة

أحمد : آه !

عبدالعال يك : اختم كمان . من النهاردة مش حانخلي ولا ورقة لأي حد منكم . كله حايتختم . اختم يا عبدالسلام أفندي .

نبيلة : أنت شياطين ، شياطين !

عبدالسلام أفندي : ثمانية

أحمد : ...

عبدالعال بك : اختم

عبدالسلام أفندي : تسعة

أحمد : ... "" ص٤٥" .

إلى آخر المشهد الذي حول أحمد من إنسان لمجرد ورق تختم ، والموقف كله يرمز للواقع الورقي الذي يتسبب في ضياع الشباب، وحولهم لمجرد أوراق تختم.

والطابور في مسرحية " اللي بعده " ليس طابورًا عاديًّا" بل طابور رمزي ينجح المؤلف في الارتقاء به من دائرة الخاص إلى العام، ومن حدود المكان الضيق إلى رحابة اللامكان واللازمان في نفس الوقت " [١٩].

محمود : الأسماء هنا موش مهمة .. الألوان هنا موش مهمة هنا فيه نظام ، فيه عدالة. كل الأسماء سواء ، كل الألوان سواء ، كمان كل الأجناس سواء . راجل، ست،

دررزي ، هندي ، كله زي بعضه المهم النمرة ، اللي بيفرق واحد عن واحد في الطابور موش اسمه ولا شكله لكن نمرته. طبعا اللي قدام أهم من اللي ورا.

محمود (لحميدة) : انت نمرتك كام ست أنت ؟

حميدة . أنا ما ليش نمرة يا أخويا ، أنا موش في الطابور .

حميدو (يهرع إلى الدكتور حامد) : سعادة البيه الست دي موش معانا في الطابور.

محمود : أيوه يا فندم واعترفت بكده لوحدها من غير لا تعذيب ولا حاجة .

الدكتور حامد : موش معانا إزاي ؟ أمال بتعمل إيه هنا ؟ اطردوها بره فورًا ، لازم يكون فيه نظام ، ألا والله أسيبكم وأمشي ، أنا قاعد في الكرسي ده غصب عني . "ص٤٢" ، ومن التيمات الرمزية التي يلجأ لها المسرح السياسي "المحاكمة" وفكرة المحاكمة هذه تحمل ما تحمل من رموز ، فمسرحية " مآذن المحروسة " حاكمت التاريخ كله من خلال سرد حكايات الحكام وكيفية حكمهم ، وإلى أى مدى كانوا ظالمين ومستغلين لكل ما يستطيعوا ليصلوا إلى كرسي الحكم ، وأدانت أيضًا الشعب بشكل غير مباشر لأن بطولاته دائما فردية ، وعلاقاتهم ببطلهم على مر التاريخ عبارة عن تعاطف وحب بل يصل الأمر للتقديس ، كموقف الشيخ الشرقاوي وغيره على مر التاريخ .. كلها محاولات فردية ، وهذا ما جعل نابليون يقلل من رفض المصريين لرغباته .

نابليون : حسنا يا علما الأزهر ... سنرى إن كان لرفضكم معنى أم محض هراء .. (ينادي) جنرال ديبوي "ص٩٦ "

المسرحية في كل أحداثها واختياراتها الدقيقية من مقتطفات مصر التاريخية إنما ترمز للمصريين في كل زمان؛ لأن المصرين لم يتغيروا بعد فالأمر يحتاج لثورة يشترك فيها الشعب بكل طوائفه ، وليس فقط الثورة ولكن الحفاظ عليها ومكتسباتها إلى جانب الإشارة المهمة التي تريدها المسرحية هو تحديد الهدف من الثورة ، ولم تحدد المسرحية هدف الشعب من ثورته لأنه مازال شعبًا جاهلًا يتحرك حسب عواطفه من خلال الفن تارة ، ومن خلال تذكيره بتاريخه تارة أخرى ، لكن لن تجد الثورة هدفها لأن المثقفين قلة ، ويتركون الشعب بعدما يصلوا لما يريدون مما أدى بالمسرحية لتناول فئة الأزهرين ليكونوا

مدخلًا للمسرحية لأن تُرجع الأمر لله .

محمد : الله الباعث للثورة ضد الظلم والشر ... ضد الأوثان الشريرة في زمن القهر ....

أحمد : أيضا نأتي بالقهوة نخرجها من أعماق الضعف ... نأتي بالعظمة من بين البسطاء ...

هذا هو يا سادة ...

ما نعهده دوما في مصر المحروسة ...

مصر البسطاء ... " ص١٠٢ "

بينما استخدمت مسرحية " إليهودي التائه " المحاكمة لتدين من خلالها العصر الحديث بثقافاته المزيفة ، مما أدى بالمحاكمة أن تكون بلا قاضٍ وبلا متهمين؛ لأن الكل في نظر المسرحية مدان ، والكل قاض ، فإذا كانت التيمة التي تتحرك حولها المسرحية هي فكرة ضياع الوطن ، فإن الوطن لن يعود بالانتظار ولكن يعود بالثورة الحقيقية على سلبياتنا ثم المعرفة الجيدة للعدو حتى نتمكن من التخلص من سطوته علينا وتدخله في سياستنا الداخلية .

الجميع : محكمة بلا قاض ..

بلا قاض تبدأ ... بلا قاض تنتهي ... " " ص٤٤ "

ومن هنا تحاول المسرحية – من خلال رمزها للظلم السائد – البحث عن بداية ، وبالتإلى فهي تدين كل التاريخ منذ آدم حتى الآن فالتاريخ كله دموي .

آخر : بل في البدء كان الدم يا أفاضل ... ومن هنا نبدأ...

آخر : نعم ... اللون الأحمر الدافئ جد الخليفة ... علينا بقصته

آخر : هو ذاك لنبدأ من قصته .. حيث شربت الأرض منه وثملت ..

آخر : قابيل وأوزوريس .. المسيح والحسين بن على .. جيفارا ومارتن لوثر كينج . "ص٤٦ " أدانت المسرحية من خلال رمزيتها باستخدام هذه الأسماء إلى النهاية الطبيعية للمحاولات الفردية وهي النهاية الدموية ، وأشارت المسرحية لأن هناك بداية تستحق أن نبدأ بها وهي السبيل الحقيقي لأي مغتصب ، وهي تجويع الشعب

وتهميشه حتى يستطيع السيطرة عليه من خلال بثه للثقافة التي يريد نشرها حتى وإن كانت مزيفة .

آخر : أنا من يأتيكم بالحل ..

مجموعة : (في قوة ودفعة واحدة) بل ابدأوا من الجوع في بطوننا ..

مجموعة ٢ : القيد في أعناقنا

مجموعة ١ : دمنا المراق صباح مساء

مجموعة ٢ : الشقاء الأبكم زاحفا في كل اتجاه

مجموعة ١ : الحمق والمهانة وسوء النية حولنا

مجموعة ٢ : التواطؤ والجنون ضدنا ... " ص٤٧ , ٤٦"

ومسرحية " النار والزيتون " ، ومسرحية " فوت علينا بكرة " المحاكمة من خلال تلفيق التهم ، والمحاكمات التي أشارت لها المسرحيات ترمز للظلم الناتج عن الفساد وتسقط هذه المسرحيات من خلال هذه المحاكمات على واقعها الرأسمإلى .

تنوعت اللغة داخل المسرحيات ما بين فصحي وعامية ، ولغة شعرية وأخري رمزية ، وأحيانا لغة ساخرة ، وهذا التنوع في اللغة يساعد المسرحية من الوصول لهدفها .

الهوامش :

١- سعد أردش – المخرج فى المسرح المعاصر – الكويت – سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩ص ١٩٤.
٢- مصطفى عبد الغني – المسرح في الثمانينيات – القاهرة – الهيئة المصرية العامى للكتاب ١٩٩٥ – ص ٢٢٦ .
٣- المرجع نفسه ص ٢٦٧.
٤- رأفت الدويرى – قطة بسبع ترواح – مجلة المسرح ع ديسمبر ١٩٨٠ – ص٦٠.
٥- المعجم الوسيط – ويكيديا الموسوعة الحرة – شبكة الأنترنت .
٦- رأنيا فتح الله – الأتجاه الملحمى فى مسرح ألفريد فرج – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨– ص٢١.
٧- يسرى الجندي – مسرحية ماحدث لليهودى التائه – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ – ص ١٣ .
٨- الفريد فرج – مسرحية النار والزيتون – مجلة المسرح عدد يناير ١٩٧٠ ص ٧٩ .
٩- توفيق موسى اللوح – اتجاهات المسرح السياسي المعاصر تشكيل منظومة القيم الدرامية – القاهرة – مصر العربية للنشر والتوزيع ٢٠٠٨ ص١٤٧ .
١٠-مصطفى على عمر – الصراع السياسي في المسرح المصري في مرحلة الستينيات ١٩٦٠ – ١٩٦٩ – القاهرة – دار المعارف ١٩٨٤ ص ٢٦٧.
١١-المرجع نفسه ص ٢٧٠ .
١٢-أحمد عبد العظيم – حوار في صحيفة الأهرام بتاريخ ١٨ / ٤/ ٢٠١١.
١٣-مصطفى عبد الغني – مرجع سابق ص ٢٧١ .
١٤-مصطفى عبد الغنى – المرجع نفسه ص ٢٧٢،
١٥-مصطفى عبد الغني – المرجع نفسه ص٢٧٢ .
١٦-نبيل بدران – مقال بعنوان " الجمهور ومسرح الدولة " – مجلة آخر ساعة – ٧ مارس ١٩٨٤ .
١٧-نهاد صليحة – المدارس المسرحية – القاهرة – الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ ص١٩ .
١٨-المرجع نفسه ص ٩ .
١٩-مسرح محمد سلماوى م٢ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥ مقالة بعنوان " المعادلة الصعبة " لعبد العزيز حمودة ص١٠٤ .

المصادر والمراجع

أولًا المصادر :

١- بدران – نبيل – مسرحية البعض يأكلونها والعة – أعمال نبيل بدران م١ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ .

٢- الجندي – يسري – مسرحية الهلإلية – مختارات من مؤلفات يسري الجندي – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٠ .

٣- الدويري – رأفت – مسرحية قطة بسبع ترواح – مجلة المسرح – عدد ديسمبر ١٩٨٠

٤- السلاموني – أبو العلا – مسرحية مآذن المحروسة – مؤلفات أبو العلا السلاموني م٢ القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

٥- سلماوي – محمد – مسرحية "فوت علينا بكرة " – مسرح محمد سلماوي – م١ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥ ." اللي بعده "

٦- فرج – ألفريد – مسرحية النار والزيتون – القاهرة – مجلة المسرح عدد يناير ١٩٧٠.

- مسرحية إليهودي التائه – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ .

- مسرحية يا عنترة – مؤلفات يسري الجندي ج٢ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

ثانياً المراجع :

١- أردش – سعد- المخرج في المسرح المعاصر – الكويت – سلسلة عالم المعرفة ١٩٧٩.

٢- بدران – نبيل – مقال بعنوان " الجمهور ومسرح الدولة " – مجلة آخر ساعة – ٧ مارس ١٩٨٤

٣- سلماوي – محمد – مسرح محمد سلماوي –م٢ – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٥ مقالة بعنوان " المعادلة الصعبة " عبد العزيز حمودة .

٤- صليحة – نهاد - المدارس المسرحية – القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤.

٥- عبد الغني - مصطفي- المسرح المصري في الثمانينيات – القاهرة - الهية المصرية العامة ١٩٩٥ .

٦- فتح الله - رانيا – الاتجاه الملحمي في مسرح الفريد فرج – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.

٧- اللوح - توفيق موسي – اتجاهات المسرح السياسي المعاصر - القاهرة – مصر العربية للنشر و التوزيع ٢٠٠٨ .