كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

الذات الفاعلة واستلهام التراث الشعبي
في مسرح يسري الجندي
دراسة في مسرحية (الهلالية)

إعداد

د/ محمود محمد حمزة

أستاذ مساعد – كلية الآداب – جامعة دمنهور

(العدد الأربعون)
(الإصدار الأول ـ الجزء الثالث)
(١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م)

الذات الفاعلة واستلهام التراث الشعبي في مسرح يسري الجندي دراسة في مسرحية (الهلالية)

محمود محمد حمزة

قسم اللغة العربية، كلية الآداب ، جامعة دمنهور، مصر.

البريد الإلكتروني: M.hamza@ng.edu.eg

ملخص البحث :

يعد يسري الجندي أحد أهم رواد المسرح الذين اعتمدوا على التراث الشعبي في كتاباتهم المسرحية، حيث كان له أسلوبه في الكتابة الذي يستلهم فيه التراث الشعبي مستفيداً من موروثات فنون الفرجة في التراث الشعبي المصري، مثل: خيال الظل، والأراجوز، والسير الشعبية، والسامر، فضلاً عن استفادته الكاملة من عناصر وآليات المسرح الملحمي، وقد ظهر ذلك جلياً في مسرحيته (الهلالية).

الكلمات المفتاحية :

الذات الفاعلة، استلهام، التراث الشعبي، يسري الجندي، الهلالية.

The Actor Self and the Folk Heritage Effect in Yussry El Guendy's Plays
A Study on the Theatrical Work 'Al-Helaleya'

Mahmoud Mohamed Hamza
the department of Arabic language, Faculty of Arts Damanhur University, Egypt.
Email : M.hamza@ng.edu.eg

Abstract:
Yussry El Guendy is considered to be one of the most distinguished pioneers who was inspired by the Egyptian cultural heritage in his plays. Yussry El Guendy's style was highly influenced by the Egyptian symbols and archetypes that endow the characters of the scarecrow, the clown, the orator, and folktales and epics with their vivid style that is exemplified in his masterpiece, 'Al-Helaleya' .

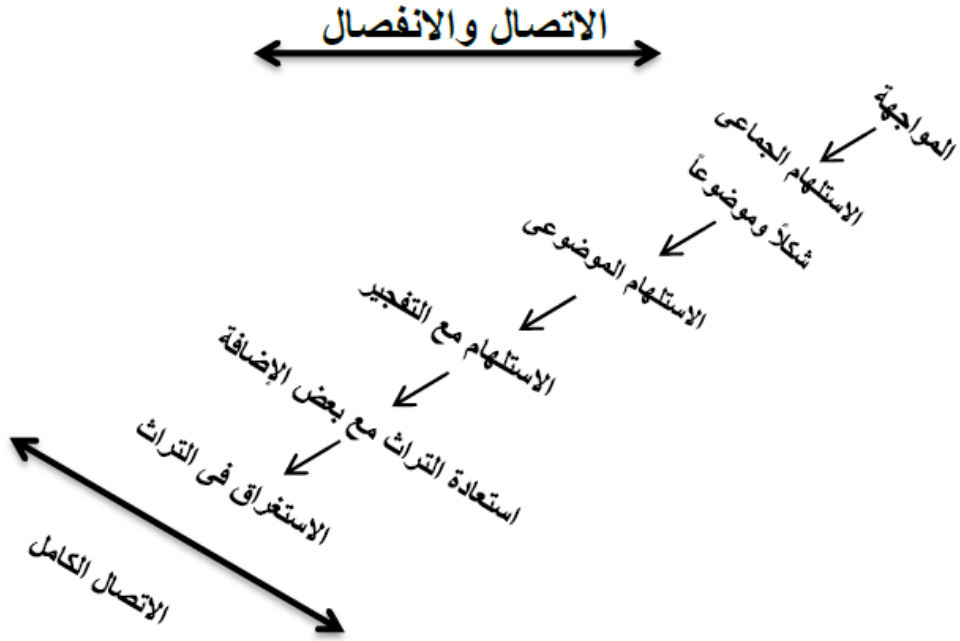
Keywords:
The Actor Self, The Muse, The Cultural Heritage, Yussry El Guendy, Al-Helaleya, Stage Direction, Parallel Text

(الهلالية) واستلهام التراث الشعبي:

الحديث عن استلهام التراث بصفة عامة والتراث الشعبي على وجه الخصوص حديث متشعب لا يزال يحتاج إلى دراسات كاشفة عن الأبعاد الرمزية لذلك الاستلهام المقصود ، وبرغم الدراسات المتعددة فى هذا المجال والتى يأتى على رأسها تلك الدراسة القيمة للدكتور عز الدين اسماعيل التى رصد خلالها مستويات استلهام التراث ما بين (التضمين والتضفير والتنظيم والتحويل).[1]

أقول برغم هذه الدراسة القيمة فإن استلهام التراث فى النصوص المسرحية لا زال فى حاجة إلى مستويات كاشفة، ولعل هذا هو الذى دعانى إلى دراسة استلهام السيرة الشعبية الهلالية فى تجربة المؤلف المسرحى يسرى الجندى والتى عرضت على مسرح السامر عام ١٩٨٨ ، والتى شارك فيها عدد من الممثلين المعروفين إلى جانب عدد من شعراء السيرة الهلالية، ففى هذه التجربة انتقل يسرى الجندى بذلك المخطط الذى وضعه الدكتور عز الدين إسماعيل ليوضح العلاقة بين النص الإبداعي الحديث المستلهم من التراث وبين الصورة الأصلية للموروث التراثي أو الشعبى :

(١) راجع :عز الدين اسماعيل : توظيف التراث فى المسرح . مجلة فصول. المجلد الأول الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٠ صـ١٧٣



(١).

وتمثل عملية إعادة إنتاج النص الأدبي المستلهم من السيرة الشعبية أمراً بالغ الخطورة والأهمية سواء على مستوى التواتر أو التناقل أو الاستعارة أو حتى على مستوى عمليات الإضافة ، حيث يعنى علماء الفولكلور :

" بعملية إعادة الإنتاج لمجموعة الممارسات الإبداعية التي يبذلها أفراد مبدعون (شعراء – رواة – منشدون – قصاصون – مؤدون ... إلخ) لتأويل الموروث القصصي تأويلاً جديداً أو مناسباً يتفق مع السياقات الاجتماعية التاريخية

(١) راجع : عز الدين اسماعيل: توظيف التراث في المسرح: صـ١٣٧

... حتى يواصل هذا الموروث القصصى دوره فى تجسيد حاجة الوجدان الجمعى إدراكاً وتعبيراً و مورفولوجيا" (١).

ولا يختلف اثنان على أن المستشرقين هم أول من اهتموا بدراسة السير الشعبية فى مصر ، ويأتى على رأسهم (إدوارد وليم) فى كتابه الشهير (المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم) ، وقد رصد إدوارد وليم فى مؤلفه :

"الشعراء الشعبيين فى مدينة القاهرة وأحصى أعدادهم ، وفرق بين من يؤدون سيرة الظاهر بيبرس (الظاهرية) وسيرة عنترة (العناترة) والسيرة الهلالية (أبو زيدية) والذين لا يستعينون بكتاب وينشدون الشعر ويعزفون بعد كل بيت نغمات رباب الشاعر أو الرباب الأبو زيدي" (٢).

وقد احتلت السيرة الهلالية الاهتمام الأكبر عند دارسى السير الشعبية فى مصر وتونس والدليل على ذلك انعقاد أربع ندوات حول هذه السيرة تأكيداً على ارتباط تلك السيرة بالوجدان الشعبى المصرى والتونسى والعربى ، لكن هناك بعض الصفات الخاصة بتلك السيرة هى التى جعلتها تتصدر المشهد:

---

(١) محمد رجب النجار: التراث القصصى فى الأدب العربى – مضاربات سوسيولوجية – الكويت – منشورات ذات السلاسل ١٩٩٥ صـ ١١٦

(٢) إدوارد وليم: المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم . سلسلة ذاكرة الكتابة، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة. صـ٢ ١٩٩٨ .صـ٦٥

"من بينها أنها أكثر السير الشعبية العربية ذيوعاً فى مصر والعالم العربى، وأطولها عمراً فى الرواية الشفوية، فهى السيرة الشعبية الوحيدة التى لا تزال تروى وتؤدى وظائفها الإمتاعية و النفسية والجمالية والاجتماعية" (١).

لكن ربما الذى حرك مشاعر يسرى الجندى فى اختيار هذه السيرة دون غيرها من السير الشعبية هو ذلك الصراع القبلى لا القومى بين أبناء الأمة الواحدة لتعطى نموذجاً فريداً ودرساً عميقاً فيما يؤول إليه حال الجماعة عندما يختلف أبناؤها فيؤول الأمر فى النهاية إلى الضياع والتشتت.

وقد ذكر الدكتور إبراهيم عبد الحافظ فى كتابه القيم (دراسات فى الأدب الشعبى) أننا نستطيع أن نقسم المراحل التى مرت بها الدراسات المصرية للسيرة الهلالية إلى ثلاث مراحل هي :

" مرحلة الريادة وغلبت فيها المناهج الوصفية التاريخية، والمرحلة الفنية والبنيوية وشهدت اهتماماً بالنواحي الأدبية ومراحل البطولة في السيرة وبنيتها، ومرحلة الاهتمام بالأداء وصبت اهتمامها على الرواية الشفوية والرواة وأدائهم"(٢).

أما الدراسات الأجنبية حول السيرة الهلالية فقد أضافت أبعاداً جديدة لهذه السيرة بسبب الاهتمام بالسمات البلاغية والسمات الأسلوبية وخصائص شاعر السيرة وحياته وفنه، ولعل أهم هذه الدراسات (نحو نظرية للأنواع فى الفولكلور:

(١) إبراهيم عبد الحافظ * دراسات فى الأدب الشعبى : مكتبة الدراسات الشعبية الهيئة العامة لقصور الثقافة صـ٥٧

(٢) المرجع نفسه : صـ ٦١

فيلموس فويجت ، ترجمة د. خيرى دومة – الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٧).

و يسرى الجندى أحد أهم الرموز المسرحية التى أدركت حقيقة ثراء التراث الشعبى بكل ما فيه من مجهولية المؤلف وتناقل شفاهى وانتشار وذيوع وقدرة على التداول فضلاً عن ذلك.

الدافع الروحى والجمعى الذى يحرك تلك الطاقة الإبداعية فى نفوس وعقول المتلقين فى ربوع العالم ولا سيما عالمنا العربى .

وإذا حاولنا أن نحدد مضامين الأدب الشعبى فإننا سنجدها محل جدل ونقاش بين كثير من الباحثين والنقاد، حيث يدرج ريتشارد دورسن فى كتابه " نظريات الفولكلور المعاصرة" تحت مصطلح الأدب الشعبى" :

" الأشكال التقليدية المنطوقة من حديث وغناء وصوت بشرط اتصافها بتكرار أنماطها، ويضع (النقاد) القص الشعبى على رأس الأنواع أو التنويعات الكبرى المتفرعة عن الأدب الشعبى والنوادر والأهازيج القصيرة والقصص الرومانسى والملامح، بالإضافة إلى الأمثال والفوازير والصيحات والنداءات والحدايا والبكائيات (العديد) ..." [١].

(١) راجع: ريتشارد دورسن: نظريات الفولكلور المعاصرة ، ترجمة د/ محمد الجوهرى .د حسن السامى. دار الكتب الجامعية ١٩٧٢ صـ٦٤

لقد كان يسرى الجندى محملاً بذلك الموروث الشعبى فى رحلته الابداعية فاستلهم السير الشعبية فى كتاباته المسرحية مثل: على الزيبق، عنترة ، والسيرة الهلالية ، فضلاً عن ملوك الحارة التى استلهمها من السيرة الشعبية للظاهر بيبرس، وبرغم أن هذه الأعمال تدور حول فكرة انتظار البطل المخلص، إلا أن يسرى الجندى قد بدأ رحلته فى استلهام التراث لتأكيد الهوية المصرية أو العربية لا سيما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ .

والغريب أن جيل الثمانينيات من مبدعى المسرح وعلى رأسهم يسرى الجندى قد غاب عن الدراسات النقدية والبحثية برغم ما فى تجربتهم من ثراء وخصوصية تستلزم التوقف أمام تجاربهم الإبداعية.

ويخطىء من يظن أن السيرة الهلالية ركام ثابت، إنما هي بناء متجدد يتجدد مع تطورات الحياة وأحداثها، وتحمل النهاية المأساوية لها والممثلة فى قتل أبطالها بعضهم البعض تحذيراً شديد الأهمية والخطورة لجميع المجتمعات لا سيما العربية على مر العصور :

" وقد تناول يسرى الجندى أخصب حكايات السير الشعبية وأشهرها، ونسج منها مسرحية محكمة البناء شعبية الأحداث شديدة الالتصاق بواقعنا العربى المعاصر، بالرغم من التزامها بالوقائع الأساسية فى الملحمة القديمة التى يحدثنا الدارسون عن أصولها التاريخية الثابتة " (١).

(١) فؤاد دوارة: مسرح الثقافة الجماهيرية – كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠ ١٩٩٠ صـ٢٧

قسم الجندي مسرحيته إلى قسمين، الأول مقسم إلى أربعة دواوين : (ديوان جهنم – ديوان الغراب – ديوان القحط – ديوان الريادة)

أما القسم الثاني فقسمه إلى ثلاثة دواوين: (ديوان التغريبة والحرب – ديوان الفتح – ديوان القتل المتقابل)

وتلك الدواوين تؤكد حقيقة أساسية هي أن الهلالي عند (الجندى) كان مخطئاً حين بحث عن الحل الخارجى خارج الأرض، برغم أن الكاتب سار مع أحداث السيرة خطوة بخطوة والتزم بأحداثها لكنه حملها بالمعانى العصرية المعبرة عن المجتمع المصرى والمجتمع العربى خلال تلك الفترة، فكلتا القبيلتين الهلالية والزناتية لم تكونا تصلحان للبقاء:

" فالأولى شعب بلا قيادة ، والثانية قيادة بلا شعب " (١).

ويحمل يسرى الجندي أحداث السيرة أبعاداً سياسية وفلسفية ونفسية وذلك من خلال رفع مستوى الشخصيات والأحداث ليحملها أقصى ما يستطيع :

" فهو على سبيل المثال يوحد أبناء السيرة نحو هدف سام هو انقاذ القبيلة من القحط، ويرفع (أبا زيد) إلى مستوى النموذج الثوري الذى يكرس نفسه من أجل قبيلته للحصول على أرض لا ينبض ماؤها ولا يجف زرعها" (٢).

(١) نبيلة إبراهيم : مقدمة مسرحية الهلالية ليسرى الجندي دراسات نقدية – القاهرة مطبوعات منف ١٩٨٥ صـ٧

(٢) عادل العليمي. مسرح الفلكلور المصري المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥ صـ١٨٩

ونستطيع أن نقول ونحن مطمئنون: إن الجندي استطاع إعادة خلق السيرة من خلال التفسير الإبداعي الذى اشتقه من الأحداث ومن علاقة الشخصيات ببعضها البعض ، كما تميز الجندي :

" بالوعى النقدي المزدوج ، الوعى بالسيرة وبما أخذه منها وما ترك ، والوعى بالواقع الراهن الذى يطرح فيه خطابه السياسي والفلسفي مازجاً بين الأصالة والمعاصرة دون فصل ..... "(١).

ولا يكف الجندي عن إشاعة الروح الشعبية في النص المسرحي، وتمثل ذلك في الاعتقاد الشعبي (بالرحيل) و (ضرب الودع) ، وهو يختلف عن الإيمان بالقدر حيث لا يعرف الإنسان القدر إلا حال وقوعه، أما ضرب الرمل– في المفهوم الشعبي – فهو معرفة بالغيب الذى لا يعلمه إلا الله.

لقد استطاع الجندي أن يقوم بعملية انتقاء إبداعية وتجريد للمادة المراد نقلها من وسيط السيرة إلى المسرح حتى وإن خضع البناء الفني لأصول وقواعد البناء المسرحي.

إن نص مسرحية (الهلالية) يحاول أن يستلهم من التراث الشعبي ما ظل باقياً حتى الآن في واقعنا العربي بكل ما يحيطه من اتجاهات متعارضة و شعارات فارغة المضمون وأطماع ذاتية محدودة .

فإذا كان الأدب الشعبي أكثر أنماط التراث ملاءمة لفكرة استنهاض الوجدان الجمعي والتحضير نحو المقاومة، فإن سيرة (بنى هلال) بكل ما فيها من دروس

(١) التراث الشعبي وأثره على مسرح يسرى الجندي صـ١٩٥

ومعان قادرة على بناء ذلك الوعى العربي نحو آثار ونتائج الشرذمة والتفرقة، وهذا ما كان الجندي واعياً له نصاً وإبداعاً.

الهلالية والذوات الفاعلة:

دفعتني فكرة المقارنة بين أبطال أعمال يسرى الجندي المسرحية والمعتمدة على الموروث الشعبي بصفة خاصة إلى ذلك الربط بين نظام عبد الناصر بأحلامه المصرية والعربية والقومية وبين صورة عبد الناصر الدكتاتور كما ذهب عدد غير قليل من المحللين السياسيين، والسؤال :

لماذا نجح كل من جحا ومعروف الإسكافي في المهمة القومية في أعمال يسرى الجندي بينما فشل كل من على الزيبق وعنترة و الهلالي في إنجاز ما تطلعوا لإنجازه؟

هل تراجع معروف الإسكافي للوراء خطوتين وترك السلطة لأهل الجزيرة، جزيرة النعاس، كان سبباً رئيساً في ذلك النجاح، أم لكونه رجلاً عادياً لا يملك مقومات خارقة؟

هل كان الرهان على بطل خارق في عنترة والهلالية وعلى الزيبق هو السبب الرئيس في طبع الجموع بصفة السلبية والتبعية والقابلية للانخداع لأى وجه دكتاتورى يقدم نفسه بطلاً مخلصاً ؟

فإذا ما ربطنا كل ذلك في أدب ومسرح يسرى الجندي بسياقه التاريخي عقب نكسة يونيو ٩٦٧ ، فإننا سوف ندرك ذلك الصراع القابع في نفوس ذلك الجيل بين النظام الناصري بأحلامه القومية، عبد الناصر بطلاً قومياً إذا ما التف الناس حوله،

في مقابل رفض قناع عبد الناصر الديكتاتور، حتى ولو حاول البعض تبرير الموقف بنظريات المستبد العادل.

وهنا يأتي السؤال:

ما الذات الفاعلة ؟ ولماذا هيمنت الذات الفاعلة ذات المرجعية التاريخية للبطل المخلص على أعمال يسرى الجندي المسرحية ؟!

الذات الفاعلة هو مصطلح مشتق من الجذر اللاتيني (Subjectum) يعبر عن: الذات بالمدلول السيكولوجى من حيث هو كيان سيكولوجى يتسم بالهوية فى الزمن وبصفات نفسية وأخلاقية ثابتة.

ومن حيث المعنى المنهجي فالذاتية تقابل الموضوعية .

ومن حيث المنطق موضوع القضية مثلما يعنى في النحو الفاعل الدال على فعل الفعل .

ومن حيث السياسة تعنى كلمة (Sujet) الخاضع لحكم الحاكم.

وفى الفلسفة يعد مفهوم الذات أساس الفلسفة الحديثة عند ديكارت الذى أحل الذات الواعية المفكرة أساساً للمعرفة والعمل . [١].

وهكذا نرى أن الذات الفاعلة تتكون وسط إرادة الإفلات من القوى والأنظمة والسلطات التي تمنعنا من أن نكون ذواتنا، وتعمل على تحويلنا مكوناً لسلطتها

(١) راجع: محمد سبيلا ونوح الهرموني: موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفية، منشورات المتوسط – ميلانو – بالتعاون مع المركز العلمي العربي للأبحاث والدراسات الانسانية – الرباط . صـ ٣٧

القابضة على نشاط الجميع ومقاصدهم وتفاعلاتهم، هذه الصراعات تكون عادة ضد ما يسلبنا معنى وجودنا، هي صراعات ضد سلطة أو ضد نظام، وما من ذات فاعلة إلا وهى ذات ثائرة تتأرج بين الغضب والألم :

" لطالما بحثنا عن حياتنا في أحد أنظمة الكون أو في قدر إلهى ، في مدينة فاضلة أو في مجتمع تسوده المساواة ، في تطور لا يعرف نهاية أو في شفافية مطلقة لكن هذه المحاولات – التي لا تزال قائمة – استنفدت، إذ بقدر ما تضاعفت قدرتنا على العمل ، وبالتالي على إحداث تغيير، جعلت هذه العوالم المثالية تتناءى وتتراءى لنا خيالية، بحيث أفرغت السموات من آلهتها ، وحل مكانها حراس الهيكل من طغاة ورجال مخابرات وإعلانيين في بعض الزوايا الخفية " (١).

وتشير ترسيمة غريماس إلى ستة فواعل أساسية في أى نص هي :

المرسل Destinateur الذات الفاعلة Sujet الهدف Objet

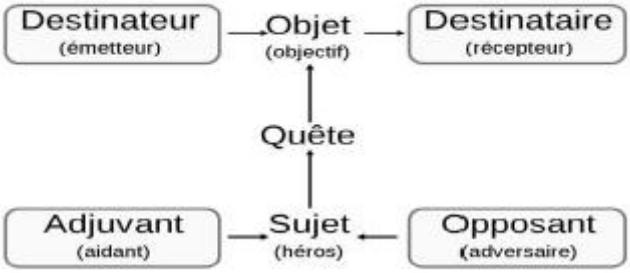
المرسل إليهDestinataire Opposant والمساعد Adjuvant(٢).

فإذا ما وضعنا في الاعتبار تحولات الفواعل وتعقيدات الفعل الدرامي واحتمال وجود أكثر من نموذج فاعلى ، فإننا نصبح إزاء ترسيمات بالغة التعقيد ، قد يتحول فيها المساعد في لحظة ما إلى معارض أو العكس ، كذلك قد تتغير الأدوار الطبقية.

(١) آلان تورين: براديغما جديدة لفهم عالم اليوم ترجمة: جورج سليمان – مركز دراسات الوحدة العربية صـ١٨٢

(٢) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح ترجمة مي التلمساني أكاديمية الفنون – مصر – ١٩٩٤ صـ ٧٦

الرسم البيانى



كما تبدو خانات هذه الترسيمة فارغة، كإشارة لغياب القوة الميتافيزيقية وعندئذ تصبح لدينا دراما ذات طابع فردى طاغٍ ، ولذلك :

" ليس شرطاً أن تكون الذات الفاعلة هي بطل المسرحية، بل يتم تحديدها في ضوء علاقتها بالحدث، والهدف، فهي التي يتمحور الحدث حول رغباتها، ومحور القصة ليس في وجود ذات فاعلة ، بل في ثنائية ذات فاعلة، ومن الممكن أن تكون الذات الفاعلة جماعية (مجموعة أشخاص تقاوم تهديداً)، ومن الممكن أن يكون هدف الذات فردياً، ويمكن أن يكون الهدف مجرداً، لكنه يقدم بصورة كنائية مثل الحرية تقدم كرغبة في التخلص من مستبد معين" (١).

(١) شريف عبده: التحليل السيمائي للنص المسرحي أكاديمية الفنون – المعهد العالي للنقد الفنى – ٢٠١٩ . مصر صـ ١٧٤

وعلى هذا الأساس تصبح الإجراءات المتبعة لتحديد الذوات الفاعلة وأدوارهم إجراءات حدسية، لكن من المتفق عليه أن الفواعل الستة تتلخص في ثلاث علاقات هى :

الرغبة ← حيث سعى الذات لنيل ما هو مرغوب فيه .

علاقة التواصل ← بين المرسل والمرسل إليه.

الصراع ← تتنافس فيه الفواعل المساعدة والمعارضة . (١).

ويمكن أن نحلل الذات الفاعلة في النص الدرامي على ثلاثة مستويات، أما الأول فهو التكوين الجسماني، الملابس ، الحركة ، وأحياناً يتطرق للجوانب النفسية للشخصية من حيث الأبعاد النفسية والسيكولوجية، وعلى هذا المستوى منح يسرى الجندي الفواعل (الهلالية) أسماءها مثل :

(حسن ، دياب ، الجازية ، العلام ، أبو زيد ، مرعى)

(مقابل الرواة قناع١ قناع٢ قناع٣)

(١) راجع: قراءة المسرح: صـ١٢٨ وراجع : حميد الحمداني : بنية النص السردي – الدار البيضاء – المركز الثقافي العربي. صـ٣٣

أما الدور الثاني أو المستوى الثاني للذات الفاعلة فهو المستوى الوظيفي ، وفى هذه الحالة طبقاً لترسيمة غريماس تتنوع الإحالات إلى (المرسل) لتصير (المرسل إليه)، وقد يصبح هو المتكلم أو الراوي أو مصدر الفعل ومرغب الذات فيه:

" وتقتضى مهمته صيانة القيم من خلال الحرص على تبليغها إلى المرسل إليه، ومن ثم يتبوأ منزلة أرقى من المرسل إليه الذى يكون تابعاً " (١).

وهذا ما جعلنا نرى في (الهلالية) الممثلين والرواة يلعبون دور " المرسل" ، حيث يبدأ الممثلون ذوو الأقنعة الأقرب إلى الحكواتية:

" الليلة ليلة بنى هلال، أمام الباب المفتوح والباب الموصد" (٢).

لكن على مستوى آخر يصبح (المرسل) هو القحط بعد أن أصاب أرض نجد سبع سنين كاملات، لكن من الصعب حصر (الذات الفاعلة) في ذات فردية، بل هي ذات جماعية تشمل فرسان وملوك تونس، لكن هذا لم يجلب لهم الخير والسعادة بقدر ما أثار روح التنافس والسلب والزعامة فيما بينهم، ومثلما أهلكهم القحط سبع سنوات، أهلكتهم الحروب سبعاً أخر.

(١) جيرالد برنس ، المصطلح السردي ، ترجمة عابد خازندار – المشروع القومي للترجمة – القاهرة . صـ٢٠٩

(٢) يسرى الجندي * مختارات من مؤلفات يسرى الجندي، الهيئة العامة للكتاب صـ٢٩ – الهلالية – ٢٠١٠

وعلى مستوى (المساعد) يختلف المساعدون باختلاف فرسان القبيلة وصراعهم كما قد يتحول المساعد إلى معارض، فـ (دياب) كان خصماً لأبى زيد لكنه سانده في فتح تونس، أي كان معه في (الفعل) ، لكن من أبرز المساعدين لأبى زيد عموماً (الجازية وأبناء أخيه يحيى ويونس ومرعى).

أما القحط ، فهو ذو وظيفة مزدوجة في النموذج التفاعلي :

" فهو الباعث والمرسل لفرسانها إلى الرحيل والإغارة، كما كان بمثابة معارض لهم، أيضاً كان ملك تونس (الزناتي) معارضاً رغم أن ابنته (سعدا) كانت مساعدة للعدو، باعتبارها أنها تنفذ إرادة المستقبل، وفقاً لما تقوله لها (البلورة)، فهي أداة فاعلة معارضة للزناتي ومساعدة لأبى زيد الهلالي "[1].

ويصبح الجمهور في الهلالية هو (المرسل إليه) وذلك على مستوى (الحكواتية) أما على مستوى السيرة نفسها فتصبح مملكة تونس وملكها الزناتي هما (المرسل إليه).

ويمكن أن نلخص الذوات الفاعلة في مسرحية (الهلالية) إذا ما وضعنا فى اعتبارنا تحولات الفواعل وتعقيدات الفعل الدرامى واحتمالية وجود أكثر من نموذج فاعلى فى الجدول التالى:

(١) التحليل السيميائى للنص المسرحى : صـ١٩٣

(الهـلاليـة)

المرسل	الذات الفاعلة	الهدف	المساعد	المعارض	المرسل إليه
الممثلون القحط	فرسان الهلالية	إنقاذ القبيلة	الجازية	الزناتى دياب	الجمهور

وبهذا التصور تصبح (هلالية) يسرى الجندي محاولة لإظهار الفرقة العربية في العصر الراهن وربما في كل العصور:

" فبدلاً من اتحاد الفرسان على كلمة سواء لمواجهة القحط، وهو بدوره كناية عن الخراب، يأخذهم التنافس إلى خصومة دموية تنتهى بالاقتتال فيما بينهم، من ثم لا ينفصل تأويلها عن السياق السياسي لكتابتها عقب زيارة السادات للقدس والقطيعة مع بعض الدول العربية" (١).

إن مسرح يسرى الجندي يعبر عن ذوات فاعلة ذات مرجعية تاريخية أو أسطورية غالباً ما تعانى نقصاً ما ، أو فقداً :

عنترة ← لا يعرف أباه

الزيبق ← لا يعرف أباه الحقيقى

أبو زيد ← أنكره أبوه

دياب ← نبذته قبيلته صغيراً

---

(١) نجوى عانوس: الملحمة في مسرح يسرى الجندي مؤسسة الطوبجى للتجارة والطباعة والنشر القاهرة صـ١٠٢

وكأن أهم سمات البطل الشعبي أنه يولد لأب مرموق لكنه يعيش غريباً كأن الحياة تلفظه، لكنه :

" سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على الصعوبات، ولا يتعرف على أبويه إلا بعد أن يقوم بمغامرته المرهونة بنبوءة سابقة عليه" (١).

وليس هذا فحسب، لكنه يمثل قدرة الجموع لمواجهة القوى الأخرى وهزيمتها ، ويتمتع بمساندة القوى الغيبية له، ليعبر بالدرجة الأولى عن صراعات مجتمعه وليس مشكلاته هو الشخصية :

" من ثم تكون صراعات خارجية أكثر منها داخلية ، لتحقيق كيان المجموع ، وبدلاً من أن يواجه القوى الخارقة المجهولة ، كما في الأسطورة ، أصبح يهزم الشعوبيين ممن يدعون إلى الاستيلاء على العرب" (٢).

بينما غابت الأنثى فى مشهد الذات الفاعلة فى (الهلالية) ، اللهم إلا دور أو وظيفة الأم التي تقوم بعملية تجهيز البطل وحمايته ، وقد جسدت ذلك خضرة الشريفة مع أبى زيد ، وقلما تظهر الأنثى فى موقع المعارض للذات الفاعلة ، فهى الرحم الرمزى للبطل الذى يضمن الولادة المتكررة أو قل: " قوة العناية الخيرة والحامية" (٣).

(١) نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى دار غريب – القاهرة – ط ٣ صـ ١٥٧

(٢) يوسف الشارونى، الحكاية فى التراث العربى ، المجلس الأعلى للثقافة. صـ ٣٠٧ . مصر ٢٠٠٨

(٣) جوزيف كامبل : البطل بألف وجه – ترجمة حسن صقر سوريا – دار الكلمة للنشر والتوزيع صـ٧٨

وينطلق يسرى الجندى فى ذاواته الفاعلة من منظور ذكورى ، لكن هذه البطولة تؤول فى النهاية إلى الفشل، أو قل إن الذوات الفاعلة فى أعمال يسرى الجندى المستلهمة من التراث ذوات لا تحقق ما تصبو إليه، فعادة ما ينتهى أمرها إلى الإخفاق أو الحيرة أو الارتباك ، وكأن الجندى يريد أن يقول كلمته ويرحل دون أن يقدم حلولاً ، ويمكن أن نضم أعمال يسرى الجندى وعلى رأسها (الهلالية) إلى تلك الأعمال المسرحية التى تنقد مظاهر النظم المضادة للديمقراطية .

" وإذا كانت النكسة هى الجرح العميق والمرسل المضمر أو الباعث وراء انتاج معظم نصوص الجندى المسرحية ، فإن السياق التاريخى والاجتماعى الذى كتبت فيه جعلها أيضاً بمثابة مرثية لثورة يوليو وشعاراتها" (١).

فالبطل المخلص اعترف بالهزيمة وأعلن التنحى معترفاً أن الشعارات التى غنى وتغنى بها تتكىء على فراغ سحيق.

(١) نادية بدر الدين : قضية الحرية فى المسرح المصرى والمعاصر (١٩٥٢-١٩٦٧) – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ ٣٥٤

الهلالية بين التغريب والتأثر البريختى:

يعد (بروتولت بريخت) أحد أهم كتاب المسرح العالمى المعاصرين تأثيراً فى الكتاب المسرحيين المصريين على وجه العموم وعلى يسرى الجندى على وجه الخصوص، وذلك لما تميز به مسرحه من سمات راغبة فى التجديد باعتباره شاعراً ومؤلفاً مسرحياً ومخرجاً فى ذات الوقت، و (بريخت) هو من حول المسرح السياسى إلى مسرح ملحمى مطوراً الإضاءة والموسيقى وطريقة أداء الممثلين و وضع اللافتات وارتداء الأقنعة واللوحات فيما يعرف بظاهرة التغريب :

" ويقصد به إثارة الغرابة فى نفس المشاهد مع إدراكه لما يشاهده، فالصور المغربة هى تلك التى تجعلنا ندرك الموضوع وفى نفس الوقت تشعرنا بأنه (غريب)، وكان المسرح فى العصور اليونانية والوسطى يحدث هذا التأثير عن طريق أقنعة الإنسان والحيوان ، والمسرح فى آسيا لا يزال يستخدم وسائل موسيقية وبنتوميمية لإحداث الإغراب " (١).

وتأتى الأقنعة كأبرز الوسائل التي استعملها بريخت المؤدية للتغريب، لأنه كان يرى أن الحقائق على المسرح يمكن أن تصور بطريقة واقعية محسوسة أو بطريقة خيالية، والأقنعة فى منظوره ليست حلية شكلية منفصلة عن النص ، إنما استخدام الأقنعة :

(١) بريخت: ترجمة عبد الرحمن بدوى. فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية روائح المسرح العالمى ٣٠ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة . مطبعة مصر .صـ١٣

" يهدف إلى إعطاء المشاهد معلومات تساعده على النقد لما يعرض أمامه، كما أنها تعطيه إدراكاً للأبعاد الاجتماعية للشخصيات وتفسيراً لتصرفاتها" (١).

وقد جعل يسرى الجندى فى (الهلالية) رواته مقنعين، بما يوحى به القناع من غموض والتباس، وإحالة إلى الطقوس الدينية والبدائية القديمة، كما أنه دال أيضاً على الحيادية.

والإلحاح على فكرة الأقنعة من شأنه أن يوقظ المتفرج من غفلته، وتفجر داخله أسئلة عديدة:

" ولهذا السبب استخدم الجندى أقنعة في زى نصفى وليست فى زى كامل ، فهو يريد أن يكون النصف الأخر مجسداً للحاضر" (٢).

يستهل يسرى الجندى الهلالية بثلاثة أشخاص يجلسون القرفصاء ويضع كل منهم قناعاً كبيراً لوجه طفل:

" قناع ١: إذا زلزلت الأرض زلزالها وأخرجت الأرض أثقالها

قناع ٢: الساعة

قناع ٣: القيامة

الثلاثة : الحساب

قناع ١: (يهمس للمشاهدين مشيراً إلى باب الندامة)

(١) راجية يوسف: التراث الشعبي وأثره على مسرح يسرى الجندي: الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات أدبية – ٢٠١٨ صـ٦٥

(٢) فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة نوادى المسرح. صـ ١٥

وهذا باب جهنم

قناع ٢: ويقال لها تشوى تلوى تكوى

قناع٣: تعوى تعوى وبألف لسان" [١].

وبرغم حيادية المظهر والتخفى وراء القناع ، لكنهم ليسوا حياديين تجاه ما يدور أمامهم ، ولا يتوقفون عن التعليقات اللاذعة :

" الغلام : كان لابد أن تنهار المملكة .. هذا ما قال الرمل .. ما قال الرمل

قناع ١: والظروف التاريخية والسياسية الداخلية والخارجية.

قناع٢: وميزان المدفوعات وعوادم السيارات

قناع٣: والهالك والمستهلك

الثلاثة : بانت بعض الأوراق

قناع١: هيا باقى الأوراق"[٢].

ويعد يسرى الجندى أكثر كتاب جيله حرصاً على المسرح الشامل ، وحرص منذ الستينيات على توظيف النهج البريختى، وهذا ما جعل الدكتور مصطفى عبد الغنى يرصد بريخت عند يسرى الجندى فى فترتين مهمتين :

---

(١) الهلالية :صـ١٢

(٢) الهلالية صـ١٧

" الأولى فترة الاهتزاز العنيف فى المجتمع المصرى إبان السبعينيات، والأخرى فترة البحث عن أداة فنية تستطيع توصيل مضمونه إلى الجموع، وفيها التقى مع المسرح الملحمى سواء فى السبعينيات أو الثمانينيات" (١).

التغريب إذن هو أهم قاسم مشترك بين الجندى وبريخت متكئاً على تراث ملحمى، وإذا كانت الأقنعة أحد أهم صور ذلك التأثير، فإن هناك الكثير من آليات المسرحية التى استخدمها الجندى فى الهلالية تؤكد ذلك التأثير البريختى.

وقد يستعيض يسرى الجندى عن الأقنعة بوضع المساحيق واستخدام الأكسسوارات والملابس والتمثيل بطريقة طبيعية جداً، كما قد يستعين باللوحات، حيث كانت الصورة فى (الهلالية) تشير إلى مملكة الزناتى بتونس الخضراء ، يظلم حولها وترفع ستارة حيث نجد ستارة بشرية كل منهم يمسك بصدره صورة للزناتى والأقنعة الثلاثة بالمقدمة .

هكذا يعيد الجندى استخدام الأقنعة لكنه لم يوظفها من أجل التخفى ولكنه استخدمها لتحقيق التغريب البريختى.

والأقنعة الثلاثة لا تتوقف عن استخدام الأحداث والتعليق عليها، وهو اقتحام مقصود يوصلون من خلاله رسالة، ففى آخر المسرحية يظهر كل الأبطال قتلى وقاتلين فى ذات الوقت :

(١) مصطفى عبد الغنى : المسرح المصري في الثمانينات دراسة فى النص المسرحى : ط٢ الهيئة المصرية العاملة للكتاب ١٩٩٥ صـ٢١٩

الأقنعـــة

"متم جميعاً قتلى وقاتلين، فى تلك الملحمة المجنونة ولا جواب ، ما فيكم من منتصر، والكل خاسر، كذلك أيضاً، ليس فيكم من برىء حتى أنت يا هلالى ، أعرفت أحلامك فى طوفان الدم وأطماع السادة والأمراء وكانت الأحلام بلا نجاح"(١).

الأقنعة فى (الهلالية) تحاول الإجابة على الأسئلة الكامنة فى عقول الناس ، كما تثير قضايا جدلية تؤدى إلى التغريب البريختى.

" فالعدالة الاجتماعية كانت مادة الدرس الذى توجه به بريخت إلى جمهوره ، وتتفق هذه الثورة مع ظروف التجربة الاشتراكية فى مصر فى عهد عبد الناصر ، إذا اصطدمت بكثير من السلبيات ولم يتطور المجتمع المصرى ، فالعدالة الاجتماعية كانت من التيمات الأساسية التى حاول أن يصيغها يسرى الجندى فى مسرحياته"(٢).

هكذا يتضح لنا قدرة يسرى الجندى المسرحية ورغبته فى التمسك بالتراث العربى وإبراز الهوية العربية ومزجها بالمؤثرات الغربية الحديثة واستلهامها مع تطويعها بحيث تكون ملائمة للبيئة المصرية والعربية .

الهلالية والنص الموازى:

النصوص المسرحية عادة ما تنقسم إلى نصين، الأول هو النص المباشر من كلام الشخصيات أو قل النص الرئيس ، أما الثانى ما يسميه النقاد اللغة المسرحية

(١) الهلالية صـ٩٠

(٢) التراث الشعبى وأثره على مسرح يسرى الجندى : صـ١٠٠

غير المنطوقة أو غير الكلامية ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه النص الموازى Paratexte ، أو الشارح الفرعى الذى يعبر عن تقاليد النوع المميزة له عن غيره.

" وهو أيضاً مجموع العناصر النصية وغير النصية التى لا تندرج فى صلب النص، لكنها متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها، فلا يمكن أن يصلنا النص مادة خام عارياً دون نصوص وعناصر علامية وخطابات تحيط به" (١).

وهكذا يجد القارىء نفسه أمام نصين غير منفصلين يمكن أن تختصرهما فى الإرشادات والحوار، كلام المؤلف وكلام الشخصيات :

" النص الفرعى Nebentext والنص الرئيس (Haupttext) " (٢).

وينقسم النص الشارح أو النص الموازى إلى ثلاثة مستويات، أما الأول فهو العنونة الرئيسية والفرعية، أما الثانى فهو إرشادات الإهداء والهوامش أما الثالث فهو الإرشادات المسرحية التى تسبق أو تلحق نص الحوار وأحياناً تأتى متضمنة فيه.

وإذا كان العنوان هو كما قال نقاد المسرح التجريبى أفضل سمسار للنص والكاتب، فإن العناوين الرئيسية لأعمال يسرى الجندى بصفة عامة تكشف عن ذلك المخزون التراثى الشعبى المهموم بقضايات الأمة والوطن:

اغتصاب جليلة حكاية جحا والواد قله

(١) محمد القاضى: معجم السرديات: دار محمد على للنشر تونس. صـ٤٦

(٢) إلين أستون وجورج سافونا. المسرح والعلامات ترجمة سباعى السيد – أكاديمية الفنون.صـ٧٩

على الزيبق	ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر
عنترة	دكتور زعتر و حكاوى الزمان
سلطان زمانه	الهلالية
المحاكمة	رابعة العدوية
الاسكافى ملكاً	واقدساه
الطفل الجميل الذى لم يمت	حدث فى وادى الجن
بغل البلدية	

وتستشف من هذه العناوين عدة ملامح، الأول استخدام الفصحى المبسطة التى تقترب من العامية، والثانى هو الإعلاء من شأن الحكاية وتلك من أهم سمات المسرح الملحمى ، أما الثالث فهو الولع باستدعاء النماذج البطولية الشعبية والتراثية.

وتأتى العناوين الفرعية فى (هلالية) يسرى الجندى ذات أهمية بالغة فى تأطير النص المسرحى، وتقسيم أجزائه وفق العناوين الداخلية، فضلاً تهيئة الجو النفسى ومستوى التوقعات، أى الجوانب الجمالية لاستجابة الجمهور، وهى ليست مسألة شكلية أو تزيينية، بل عملية معقدة لانتقاء وترتيب الأحداث وفق إيقاع زمنى ما :

" ومن ثم تصبح العناوين الفرعية بمثابة دوال، والمقطع النصى هو مدلولها ، كما أنها تتكامل بما يشبه شبكة من الدوال مع العنوان الأساسى لبناء حبكة النص"(١).

وفى الهلالية لجأ يسرى الجندى إلى مفهوم الديوان، حيث جاءت فى قسمين يضم الأول أربعة دواوين هى :

ديوان جهنم – ديوان الغراب – ديوان القحط – ديوان الريادة

أما الثانى فقد جاء فى ثلاثة دواوين:

ديوان التغريبة والحرب – ديوان الفتح – ديوان القتل المتقابل

ولا شك أن ثراء العناوين الفرعية يمنح المخرج مساحات كبيرة للإبداع ، كما نجد أن العناوين الفرعية تساعد على توثيق الصلة بين النص وعناصر المسرح الملحمى :

" فنجد أبنية سردية، حكاية من داخل حكاية، عناوين ساخرة تراكيب شفاهية، شعبية، وإمكانية الانتقال بين أزمنة وأمكنة مختلفة، أو استحضارها فى مشاهد متوازية فى آن، فالمسرحة هنا لعبة، يقف المتفرج على مسافة منها، ناقداً ومراقباً وقاضياً وليس متماهيا معها" (٢).

(١) مروة مهدى مصطفى: الزمان، المكان المتخيل بين النص الشكسبيرى والمعالجات الشكسبيرية الحديثة – المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، صـ ٦٨

(٢) التحليل السيميائى للنص المسرحى: صـ ٥٥

المستوى الثانى من النص الموازى هو ما يسميه النقاد بـ (النص المحيط) والمتمثل فى الإهداء، الاستهلال، صورة الغلاف وغيرها من الإشارات التى تقدم النص للجمهور، ويلفت النظر إهداء (الهلالية) لولدى يسرى الجندى (وائل وجاسر)، وكأنهما يعبران عن المستقبل، عن الأمل بكل ما فيه من طموحات وتحديات، ويرتبط هذا بجعل الأمل فى (الهلالية) مرتبطاً بـ (مرعى) وليس بـ (أبى زيد) ، ويرتبط أيضاً ببقاء (سعدى) على قيد الحياة لتبدأ مع (مرعى) حياة جديدة بعد تطهرها من خيانة أبيها باختيار طريق المقاومة للشر .

أما المستوى الثالث من النص الموازى فهو الإرشادات المسرحية أو النصية التى تشير إلى تقاليد النوع من ناحية وإلى خصوصية النص من ناحية أخرى :

" والفارق الأساسى بين الإرشادات والحوار يكمن فى سؤال من يتكلم ؟ فالمؤلف هو من يضع الإرشادات، ويحدد أسماء الشخصيات وحركاتها وإيماءاتها وانفعالاتها والفضاء الخاص بها وسياق النص ككل ، أما الشخصية فهى تعبر عن منطوقها الذاتى مباشرة بنفسها" (١).

وقد جاءت الإرشادات المسرحية فى (الهلالية) بمثابة عملية (مونتاج) وانتقال من مشهد لآخر ، كما عبرت عن حيوية وحركة الرحلة التى يقوم بها الهلالية ، لذا تكررت الإرشادات خارج الحوار، مع افتتاح كل ديوان من دواوين النص السبعة:

(١) عصام الدين أبو العلا: مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب صـ ١٥٨

" ثلاثة جياد بالمقدمة وصوت طبول بالخارج تدخل الأقنعة الثلاثة فى ملابس امرأة لهم بطون كبيرة كل يحمل طبلة على بطنه ويدورون حول الجياد وهم يدقون الطبول بعنف وسرعة ثم يتوقفون فجأة مع صيحة واحدة"(١).

وقد تكون الإرشادات المسرحية معبرة عن وصف انفعالات وحركة الفواعل فتدور فى ثنايا الحوار وفى فلك الفواعل، فتكون قادرة على تحريكها قرباً أو بعداً عن الحدث وفضائه ورسم ملامحها النفسية فتعطى توجيهاً مسبقاً صريحاً أو مضمراً للممثل، يتعلق بكيفية أداء الدور :

" يجرون ويظهر رجل آخر على جواد أمام الزناتى، يتبارزان، يسقط رأس الرجل يتتابع الرجال وتتساقط الرؤوس مع كورال رجالى ونسائى هلع ، يهبط باليسار قطاع من سور معلق عليه رؤوس القتلى" (٢).

وقد تكون الإرشادات المسرحية قادرة على التوجيه الخفى للمتلقى :

"حيث تعطى الإرشادات مفاتيح أساسية لفك شفرات النص وإنتاج المعنى، فإذا افترضنا أن النص الرئيس بمثابة متاهة فإن النص الموازى هو خريطة المتلقى للعبور داخلها، فمن خلاله يجيب المتلقى عن ثلاثة أسئلة أساسية :

مـن ؟ ← الشخصيات

(١) الهلالية – مقدمة ديوان التغريبة والحرب. صـ٥١

(٢) الهلالية : صـ٦٨

أيـن ؟ ← الزمان والمكان

كيف ؟ ← الطريقة والأسلوب" (١).

وفى النهاية يجدر الإشارة إلى أنه ليس من اليسير وضع ترسيمة محددة للنص الموازى فى ظل اشتباكه بسائر العلامات المسرحية داخل وخارج النص، ولعل هذا ما جعل الإرشادات المسرحية محل جدل ونقد بين نقاد المسرح ، فبعضهم يراها مفسرة لشفرات النص ، وآخرون – وقد جانبهم الصواب – يذهبون إلى تجاوزها أو تجاهلها عند القراءة.

(١) الزمان : المكان المتخيل بين النص الشكسبيرى والمعالجات الشكسبيربة الحديثة. صـ١١٩

النتائج المستخلصة

- تمثل إعادة انتاج النص الأدبى المستلهم من السيرة الشعبية أمراً بالغ الخطورة سواء على مستوى التواتر أو التناقل أو الاستعارة أو حتى على مستوى عمليات الإضافة .
- احتلت السيرة الهلالية الاهتمام الأكبر عند دارسى السيرة الشعبية لكونها أكثر السير الشعبية ذيوعاً فى مصر والعالم العربى وأطولها عمراً فى الرواية الشفهية.
- لجوء الجندى إلى السيرة الهلالية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك الصراع القبلى بين أبناء الأمة الواحدة، مما يعطى نموذجاً فريداً لحال الأمة عندما يتصارع أبناؤها فيؤول الأمر فى النهاية إلى الزوال.
- يسرى الجندى أحد أهم الرموز المسرحية التى أدركت حقيقة ثراء التراث الشعبى بكل ما فيه من مجهولية المؤلف وتناقل شفاهى وانتشار وقدرة على التداول ، فضلاً عن ذلك الدافع الروحى والجمعى.
- كان يسرى الجندى فى الهلالية شاخصاً لوعى مزدوج ، وعى بالسيرة وبما أخذ منها وما ترك ، ووعى بالواقع الراهن الذى يطرح خلاله خطابه السياسى والفلسفى.
- إذا كان الأدب الشعبى أكثر أنماط التراث ملاءمة لفكرة استهاض الوجدان الجمعى والتحضير نحو المقاومة ، فإن سيرة (بنى هلال) بكل ما فيها من دروس ومعان قادرة على بناء ذلك الوعى العربى نحو آثار الفرقة والتشتت.

- الرهان على البطل الخارق في السيرة الهلالية هو السبب الرئيس في طبع الجموع بصفة السلبية والتبعية والقابلية للانخداع لأى وجه دكتاتورى يقدم نفسه بطلاً مخلصاً.
- هيمنت الذات الفاعلة ذات المرجعية التاريخية على شخصيات أعمال يسرى الجندى المسرحية لا سيما المستلهمة من التراث الشعبى.
- غابت الأنثى فى مشهد الذات الفاعلة فى (الهلالية) باستثناء كونها أماً تقوم بعملية تجهيز البطل وحمايته، فهى الرحم الرمزى للبطل.
- ينطلق يسرى الجندى فى معظم أعماله المسرحية المستلهمة من السيرة الشعبية من منطق ذكورى ، لكن كل هذه البطولة تؤول عادة إلى الفشل أو الإخفاق أو الحيرة أو الارتباك.
- النكسة هى الجرح العميق الذى يلعب دور المرسل فى (الهلالية) ، أو يمكن أن نقول أنها بمثابة مرثية لثورة يوليو التي غنى وتغنت بها الجموع .
- يتضح تأثر يسرى الجندى فى الهلالية بالكاتب المسرحى بروتولد بريخت فى ظاهرة التغريب ، ويقصد بها إثارة الغرابة فى نفس المشاهد مع إدراكه لما يشاهده.
- تأتى الأقنعة أبرز وسائل التغريب التى استعملها الجندى فى (الهلالية) متأثراً بيريخت ، فقد جعل رواته مقنعين بما يوحى القناع من غموض والتباس وإحالة إلى الطقوس الدينية والبدائية.

- **الإلحاح على فكرة الأقنعة من شأنه أن يوقظ المتفرج من عقله ويفجر داخله أسئلة عديدة.**
- **التغريب قاسم مشترك بين بريخت والجندى متكىء على تراث ملحمى .**
- **يستعيض يسرى الجندى فى بعض الأحيان عن الأقنعة بوضع المساحيق واستخدام الاكسسوارات والملابس ، وأحياناً التمثيل بطريقة طبيعية، وأحياناً يستعين باللوحات.**
- **النصوص المسرحية تنقسم إلى نصين ، النص المباشر وهو كلام الشخصيات والنص الموازى وهو اللغة المسرحية غير المنطوقة أو غير الكلامية .**
- **ينقسم النص الموازى إلى ثلاثة مستويات: العنونة والإشارات والإرشادات المسرحية .**
- **عناوين الجندى الفرعية تكشف عن رغبة حقيقية فى تأطير النص وتهيئة الجو النفسى لتوقعات المشاهد.**
- **الإهداء أو النص المحيط عبر عن الأمل ، الأمل فى جيل قادم قادر على تجاوز الأزمات والتشرذم .**
- **الإشارات المسرحية فى (الهلالية) أشبه ما تكون بعملية المونتاج فى الأعمال السينمائية.**

المراجـــع

[١] إبراهيم عبد الحافظ * دراسات فى الأدب الشعبى : مكتبة الدراسات الشعبية الهيئة العامة لقصور الثقافة

[٢] إدوارد وليم : المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم . سلسلة ذاكرة الكتابة، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨

[٣] إلين أستون وجورج سافونا. المسرح والعلامات ترجمة سباعى السيد – أكاديمية الفنون.

[٤] آلان تورين : براديغما جديدة لفهم عالم اليوم ترجمة : جورج سليمان – مركز دراسات الوحدة العربية.

[٥] آن أوبرسفيلد : قراءة المسرح . ترجمة جورج سليمان أكاديمية الفنون – مصر – ١٩٩٤.

[٦] بريخت : ترجمة عبد الرحمن بدوى . فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية روائع المسرح العالمى ٣٠ ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة . مطبعة مصر.

[٧] جوزيف كامبل : البطل بألف وجه – ترجمة حسن صقر سوريا – دار الكلمة للنشر والتوزيع.

[٨] جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة عابد خازندار – المشروع القومى للترجمة – القاهرة.

[٩] حميد الحمدانى : بنية النص السردى – الدار البيضاء – المركز الثقافى العربى.

[١٠] راجية يوسف : التراث الشعبى وأثره على مسرح يسرى الجندى : الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات أدبية – ٢٠١٨.

[١١] ريتشارد دورسن: نظريات الفولكلور المعاصرة ، ترجمة د/ محمد الجوهرى . د حسن السامى. دار الكتب الجامعية ١٩٧٢.

[١٢] –شريف عبده : التحليل السيمائى للنص المسرحى أكاديمية الفنون – المعهد العالى للنقد الفنى – ٢٠١٩ . مصر.

[١٣] عادل العليمى . مسرح الفلكلور المصرى المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥.

[١٤] عز الدين اسماعيل: توظيف التراث فى المسرح . مجلة فصول . المجلد الأول ١٤٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٠ .

[١٥] عصام الدين أبو العلا : مدخل إلى علم العلامات فى اللغة والمسرح . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[١٦] فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة – نوادى المسرح.

[١٧] فؤاد دوارة: مسرح الثقافة الجماهيرية – كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠.

[١٨] محمد القاضى: معجم السرديات: دار محمد على للنشر تونس.

[١٩] محمد رجب النجار: التراث القصصى فى الأدب العربى – مضاربات سوسيولوجية – الكويت – منشورات ذات السلاسل ١٩٩٥.

[٢٠] محمد سبيلا ونوح الهرمونى: موسوعة المفاهيم الأساسية فى العلوم الإنسانية والفلسفية، منشورات المتوسط – ميلانو – بالتعاون مع المركز العلمى العربى للأبحاث والدراسات الانسانية – الرباط .

[٢١] مروة مهدى مصطفى: الزمان، المكان المتخيل بين النص الشكسبيرى والمعالجات الشكسبيرية الحديثة – المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة.

[٢٢] مصطفى عبد الغنى: المسرح المصرى فى الثمانينات دراسة فى النص المسرحى : ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥.

[٢٣] نادية بدر الدين : قضية الحرية فى المسرح المصرى والمعاصر (١٩٥٢-١٩٦٧) – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب .

[٢٤] نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير فى الأدب الشعبى دار غريب – القاهرة – ط ٣

[٢٥] مقدمة مسرحية الهلالية ليسرى الجندى دراسات نقدية – القاهرة مطبوعات منف ١٩٨٥.

[٢٦] نجوى عانوس : الملحمة فى مسرح يسرى الجندى مؤسسة الطوبجى للتجارة والطباعة والنشر القاهرة .

[٢٧] يسرى الجندى * مختارات من مؤلفات يسرى الجندى ، الهيئة العامة للكتاب الهلالية – ٢٠١٠ .

[٢٨] يوسف الشارونى ، الحكاية فى التراث العربى ، المجلس الأعلى للثقافة . مصر ٢٠٠٨.