بَلاغة الحكاية فى مسرحية "الفرافير"

للكاتب "يوسف إدريس"

- دراسة فنية نقدية -

أ. م. د. إيمان فؤاد بركات

أستاذ الأدب العربى المساعد

والقائم بعمل رئيس قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب – جامعة دمنهور

جمهورية مصر العربية

الاستلام	٢٠١٩/١/١٧	المراجعة	٢٠١٩/٣/٢٠	النشر	٢٠١٩/٤/٣٠

الملخص:

تخضع كتابة النص الدرامى عند الكاتب: يوسف إدريس (١٩٢٧م–١٩٩١م) إلى تقنيات خاصة فى الأداء الفنى والرؤية الفكرية، تقوم على محاولة استيعاب قضايا الواقع الخارجى وتمثيلها فى معظم أعماله الإبداعية، فى أسلوب يتناسب مع التزامه الفكرى تجاه الواقع الاجتماعى ورؤيته الفنية، التى تبحث فى جماليات التراث، والابتعاد عن التقليد، فيقدم للمتلقى لغة قادرة على فهمه واستيعاب كل أبعاده الخارجية والداخلية.

وللوقوف على تراث الحكاية فى مسرحية الفرافير وتتبع قيمها الجمالية، يتبع البحث المحاور الآتية:

- عناصر البناء الحكائى فى المسرحية، حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية، انبنت المسرحية على حكاية الكاتب أولاً عن عمله وبدايته، وفرفوره، وملامح نقده للواقع، فتطابقت رؤيته مع رؤية سامره، أو فرفوره.

وقد جسد وجود الكاتب فى المسرحية، إدانة عالمه بتلك المعاناة التى تطال الجميع.

إن تسمية المسرحية، جاءت معتمدة على التداخل فى الحكى: أى حكاية الرواية والحكاية داخل الرواية: حكاية تأليفها، وصورة الفرفور، والتقديم له، ثم الحكى داخل المسرحية من خلال الفرفور. وتأتى عناصر هذا البناء الحكائى فى: القصة التى تتمثل فى الآتى: ١- الشخصية، ٢- الحدث والفكرة، ٣- الزمكانية، ٤- الحبكة الدرامية.

جسدت هذه العناصر "البنية الحكائية" داخل المسرحية. والتى طرحت رؤية جمالية وفكرية تعتمد على مشاركة الجمهور فى أحداث المسرحية، لخلق حالة التمسرح الشعبى، والمسرح الانتقالى الإيجابى، الذي يشارك فيه الجمهور مع الممثلين فى تواصلٍ تامٍ، مع حكاية يوسف إدريس، والتى اعتمد فيها على تضاعيف الحكاية، حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية، أو توظيف فنٍ داخل فنٍ آخر، له قدرة على التواصل الحميمى مع الكاتب نفسه ومع الجمهور والممثل، ثم المتلقى، من هنا تكمن بلاغة الحكاية فى مسرحية الفرافير.

الكلمات المفتاحية:

بلاغة الحكاية، مسرحية الفرافير، يوسف إدريس، الحكي، البناء الحكائي.

The Eloquence of the Story in the play Fraafir by: Youssef Idris Technical and Critical study

Dr. Eman Fuad Barakat

Associate Professor,

Faculty of Arts, Damanhour University

Egypt

Received	17/1/2019	Revised	20/3/2019	Published	30/4/2019

Abstract:

The writing of the dramatic text is written by Youssef Idris (1927 - 1991) to special techniques in artistic performance and intellectual vision based on trying to assimilate the issues of external reality and represent them in most of his creative works in a manner commensurate with his intellectual commitment to the social reality and his artistic vision, In the aesthetics of heritage, and away from tradition, provides the recipient a language able to understand and absorb all its external and internal dimensions.

The following topics are followed: - The elements of the construction of the play in the play, the story of the novel, and the story within the novel, the play was based on the story of the writer first about his work and his beginnings, and purified E, and features of his criticism of reality, his vision coincided with a vision or a sense of humor, has embodied the presence of the writer in the play, the suffering that afflicts everyone.

The name of the play, based on the overlap in the jurisprudence: any story of the novel and the story within the novel: the story of the author, and the image of the Farfour, and submission to him, and then the story within the play through Alfarfur.

The elements of this structure are: The story which is represented in the following: 1. Personality. 2. Event and idea. 3- Spatiality. 4 - Dramatic plot. These elements embodied the "structure of the story and the story" within the play. Which presented a vision of aesthetic and intellectual depends on the participation of the public in the events of the play to create a situation of popular drama, and the positive transitional theater, in which the audience participates with representatives in full contact, with the story of Yusuf Idris, which relied on the story, Or the employment of art within another art, his ability to communicate intimately with the writer himself and with the audience and the actor, and then the recipient, hence lies the eloquence of the story in the play Fraafir.

Keywords:

Eloquence of the story, Fraafir Play, Youssef Idris, Structure, Narrative.

مقدمة:

يكشف الفن بكل صوره المتنوعة والمتجددة عن الطاقات الخلاّقة لدى المبدعين، والتى تتراسل دائماً فى إبداعاتها مع الطبيعة الإنسانية فى كل مكانٍ وزمانٍ، فتنطلق آفاق الإبداع الفنى مُعبرة عن الواقع الإنساني، فى كل حالاته، محاولة أن تطوف حوله، وتعبر عنه فى جموحه وطموحه وتمرّده ونزقه.

وحين نتأمل معظم الفنون الأدبية – ربما مُنذ بدايتها الأولى – نجدها تتبوأ الحياة الإنسانية، وتمتطى صهوتها، بكل جرأةٍ، وإحساسٍ، فتتزاحم فيها حركة الإنسان داخل واقعه، ومردودها عليه، وأثرها فى نفسه.

وقد حاولت الفنون الأدبية المعاصرة: الشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، أن تُحاكى هذا الوجود الواقعى والإنساني، وأن تعتلى حيطانه النفسية المتوترة، وذلك للبحث فى أعماقه الشاهقة.

وفى مسيرة الإبداع الفنى فى مصر، توسل بعض الكتاب بطرائق خاصةٍ فى التوظيف الفنى، لها قدرتها على مكاشفة الواقع، والتعمق فى بنياته المُضمرة، فقدم الكاتب المصرى يوسف إدريس"١٩٢٧م ١٩٩٠م " معظم أعماله الفنية فى سياقٍ خاصٍ يمتزج بحركة الواقع الاجتماعى فى مصر، ويُشير إلى مدى التزامه الفكرى فى التعبير عن القضايا الاجتماعية، وأثرها فى الإنسان، فتحدد اتجاهه الواقعى الاجتماعى فى رؤيته النقدية فى معظم أعماله الفنية بصفةٍ عامةٍ والتى صورت ارتباطه الواضح بالإنسان وقهريته من العالم.

وقد تناول أدبه المسرحى هذا الالتزام الفكرى بقضايا الواقع المصرى فى الستينيات من القرن السابق، فكانت مسرحياته: "جمهورية فرحات ١٩٥٧م، اللحظة الحرجة ١٩٥٨م، البهلوان ١٩٨٣م، والفرافير ١٩٦٤م، وغيرها من الأعمال الإبداعية التى تناولت متناقضات الواقع.

وفى ظلّ هذا السياق الفكرى الذى يعمد إلى مكاشفة الواقع الاجتماعى، انفتح النص المسرحي عند الكاتب على النقدية الاجتماعية، والتاريخية للواقع المصرى فى ذلك الوقت، "لأن التفكير فى كتابة مسرحية أو تأليفها وإخراجها، إنما يعنى إعادة تنظيم المجتمع، وإعادة تنظيم الدولة والإشراف على الأيديولوجية، والخروج بها من أنظمتها الرجعية إلى احتواء المجتمع فى أطره الفكرية"[١] ولمّا كانت تلك الفترة التاريخية فى مصر بها الكثير من المفارقات الاجتماعية: كالطبقة وتقيّد الحريات ،فقد حاول يوسف إدريس تمثيل هذا الواقع فى إطارٍ فنى جديد، يشتبك فيه المُمثل مع الجمهور فى مواقف حوارية متنوعة، تقوم على نقد الواقع الخارجى، فى تعمقٍ شديدٍ فى الموقف الفكرى فى المسرحية، والذى جمع بين رؤية الممثل والجمهور، وذاتية المبدع، التى ظهرت فى المسرحية منصهرة بالأوضاع الاجتماعية، فجسدت خبراته ورؤيته الحياتية على مستوى العمل المسرحى، لأنه أبرز هذا الوجه من التفاعل بين ذاتية الكاتب وخبراته، وبين شخصياته. عن طريق توظيف آلية فنية متميّزة فى مسرحية "الفرافير"، تتسع لاحتواء المبدع والجمهور والمتفرج، وهوما أطلق عليه يوسف إدريس: "**التمسرح**"، أو الإطاحة بمفهوم الفرجة، والتأصيل إلى مسرحٍ جديدٍ، يقوم على تفعيل دور المتفرج وإدخاله فى العرض المسرحى، بعدما كان دوره على المقاعد يُشاهد فقط مغامرة فنية مليئة بالأحداث، وعناصر التشويق والفرجة التى كان عليها المسرح فى مصر فى ذلك الوقت.

فمنذ أن بدأ فن المسرح يخطو خطواته الأولى فى أواسط القرن الماضى نحو التجديد، وأن يستقل بذاته بعيداً عن الترجمة والتعريب، والتأثر المباشر بالمسرح الغربى، حاول بعض كُتاب المسرح المعاصر فى مصر، مثل "يوسف إدريس، وتوفيق الحكيم"، أن يحدثوا طفرةً كبيرة فى المسرح المصرى عن طريق استخدام لغة قادرة على تمثيل الواقع، لغة بعيدة على الغنائية والملحمية المفرطة، لغة تستمد مفرداتها من الحياة الإنسانية.

فجاء المسرح النثرى بتنوع اتجاهاته، ليقدم هذه اللغة الملتحمة بالواقع الإنسانى، والتى ميّزت المسرح النثرى، "فانفتح النص المسرحى على الواقع وتفاعل مع مُستجداته بغير حدود، فالمؤلف لا ينطق بلسان شخصياته الروائية

فقط؛ بل ينطق لسان حالهم وأحوالهم الواقعية، ليس فى اللغة، وإنما فى التصوير النفسى للشخصيات، ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة: الظاهر منه والخفى"[٢]

فتلوّن هذا الواقع بحرارة الإحساس الاجتماعى فى تلك الفترات التاريخية من الحروب والنكسات التى اجتاحت العالم بأسرة، فاشتبكت مع الفعل الإنسانى فى ظروفه المتناقضة، وتأثرُه بالحروب والنكسات، وخاصة بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، ونكسة الستينيات فى مصر.

وإزاء هذا الواقع المتردى، ظهرت الاشتراكية فى العالم الغربى والعربى، واعتنقها بعض الكتاب، الذين طالبوا بتحقيق العدالة الاجتماعية." فكان من الكتاب الغربيين الكاتب الأمريكى: أوجين أونيل (١٨٨٨-١٩٥٣م) ومسرحياته التى دعت إلى العدالة الاجتماعية والتعبير عن الواقع الاجتماعى، مثل مسرحيته "استيقظ وغنّ ١٩٢٢م"، وكذلك الكاتب آرثر ميللر (١٩١٥-٢٠٠٠م) ومسرحياته ذات النزعة الاجتماعية التى دعت إلى الاحتجاج، ومنها "كُلهم أبنائى ١٩٤٧م". اعتمد فيها آرثر ميللر على تشريح النفس الإنسانية عن طريق التراجيديا الاجتماعية، للتأثير فى الملتقى."(٢)

وفى هذا السياق قدم **يوسف إدريس مسرحيته "الفرافير"** فى صورةٍ ساخرةٍ وفكاهية، تتأمل عذابات الإنسان ومواجهاته المرتبكة مع أدواءِ الواقع والطبقية: ذلك الشكل القبيح فى الواقع الاجتماعى.

ولتقديم هذه الأدواء الاجتماعية وتتبع مردُودها على الإنسان نسج الكاتب مسرحيته بطريقةٍ خاصةٍ فى التوظيف الفنى، تنبع خصوصيتها من حركةٍ تجديديةٍ وتجريبيةٍ اعتمد فيها يوسف إدريس على شكل الحكاية الشعبية وسماتها، وقدرتها على عكس حاجات الإنسان واحتياجاته، وكذلك على تقديم تجربة فنية جديدة، تساعد الكاتب فى خلق مسرحٍ مصرى أصيل ينتمى إلى تراثنا، ويجسد الواقع بكل تناقضاته، لذلك اعتمد يوسف إدريس فى مسرحيته "الفرافير" على القيمة الجمالية والمعرفية "**لفن الحكاية الشعبية**"، وما تحمله من ثقافةٍ ممتدةٍ عبر الوعى الجماعى، وصورة فنية جديدة فى الأداء الفنى فى المسرحية.

وسوف يتوقف البحث عند هذه التقنية الفنية فى المسرحية، أثرها ودورها فى تشكيل العمل المسرحى، معتمداً منهج **النقد التطبيقي**، ودوره فى تقيّم المُنجز الإبداعى، فيعتمد البحث أولاً على عرض المهاد النظرى للمسرحية، والذى يتكون من مجموعةٍ العناصر والاتجاهات الفنية، المرتبطة بظاهرة المتسرح، والتأصيل إلى قالبنا المسرحى، المتشبع من حضارتنا العربية، وثقافتها الغنية بثرائها، والتى لها قدرتها على التجاوب مع قضايا الإنسان، ويمثل ذلك فى التعريف بالنظرية الاحتفالية، أو المسرح الاحتفالى، وكيفيات تطويره والخروج به إلى انتهاء الاحتفال عند بدايات العرض المسرحى فقط إلى حالةٍ من التواصل المستمر حتى نهاية العرض.

وبعد الوقوف عند هذا المهاد النظرى، ننتقل إلى التعمق فى الشكل والمضمون فى المسرحية، وما أحدثه يوسف إدريس من خروجٍ مُتعمدٍ على البناء التقليدى لفن المسرحية، فقد كان يعتمد بناء المسرح على التمثيل والممثل، والاستماع فقط من الجمهور، "فالجمهور أساس المسرحية، إذ يجتمع أُناسٌ فى مكانٍ معينٍ لرؤية فرقة من الممثلين، يُجرى على ألسنتهم الحوار، ولكل ممثل دوره فيها، لذلك فالكاتب المسرحى مقيّد باعتباراتٍ كثيرة تردُ فى مجموعها إلى أنه يُؤدى عملاً أدبياً مسرحيًا، يُقدمه إلى جمهورٍ من المتفرجين."(١)، وقد أراد يوسف إدريس الخروج على هذا الشكل التقليدى فى العرض المسرحى، فحاول هدم الجدار الرابع بين الممثل والمتفرّج، ليشارك الجميع فى تناول الفكرة وتقيّمها.

ومن أجل توظيف هذا القالب الفنى الجديد فى المسرح المعاصر، اتجه يوسف إدريس إلى محاولةٍ تجريبيةٍ مختلفة، تقوم على خلق روح التواصل، لكي تُفتح الأبواب المُوصدة أمام قطبى الحوار الممثل والجمهور.

فكان توظيف الراوى الشعبى فلسفة الكاتب الجديدة التى تتجاوز مفهوم المسرح المعاصر فى الشكل والمضمون، والخروج بهذا المفهوم النمطى، وتراتبيته المعروفة فى الأداء التمثيلى إلى رؤيةٍ فكريةٍ تسعى فى توجهها إلى المشاركة الفعّالة فى الحوار، للبحث فى الإنسان وترقب لحظاته النفسية، ومخاطبتها، ثم مخاطبة الإنسانية جمعاء من أجل تبدد التقيّد والتهميش، والبحث عن حلولٍ إيجابيةٍ فى التفكير، وفى الحياة.

ومن أجل توظيف هذه الفلسفة الفكرية فى المسرحية، استعان الكاتب بجماليات الحكى الشعبى من خلال توظيف سمات **راوى الجماعة**: أساس الحكى الشعبي فى التراث العربى.

وللوقوف على فعليات راوى الجماعة وصورته الجديدة فى مسرحية "الفرافير"، يتبع البحث المحاور الآتية..

أولاً: التعريف بالمسرح الاحتفالى.

ثانياً: البناء الحكائي فى المسرحية، ويتكون من:

١- حكاية الرواية. والحكاية داخل الرواية.

٢- الحدث، والشخصيات.

٣. المكان ودلالاته.

ثالثاً: تقنيات الحكى الشعبى.

سعت كل هذه المحاور الفنية والدلالية إلى إعادة تشكيل الفن المسرحى، والخروج به من التقليد إلى التجديد، فجاءت محاولة يوسف إدريس، لتخلق هذا التجديد، وتقدم للمسرح الاحتفالى.

أولاً: المسرح الاحتفالى

يُعد المسرح الاحتفالى أحد الاتجاهات المسرحية الحديثة التى جمعت بين الأصالة والتجديد، والسعى الدؤوب نحو خلق مسرحٍ مصرى خالص، يُعبر عن حاجات الإنسان، واحتياجاته، وظروفه الاجتماعية، وذلك عن طريق رؤيةٍ فنيةٍ خاصةٍ، تعتلى فلسفة التراث، الذي يُعد امتداداً للواقع، لأننا أمة اعتادت أن تختلط بثقافتها، وأن تمتزج بحركات التراث، التى هى أساس التاريخ الثقافى المستمر، والباحث فى تكوين العقل والحرية الإنسانية.

وقد حاول يوسف إدريس من خلال سعيه المستمر، حول الهوية المصرية الخالصة، أن ينادى بتخليص المسرح المصرى من التأثيرات الأوربية، فتبلور هذا الاتجاه الفني، لما أُطلق عليه "المسرح الاحتفالى"، أو النظرية الاحتفالية، حيث العودة إلى الماضى من أجل إلقاء الضوء على الحاضر"[٣].

فانطلق المسرح الاحتفالى من هذه الرؤية التى تقوم على خلق شخصية مصرية خالصة للفن المسرحى، بعيداً عن التأثيرات الغربية، والعودة إلى بعض أشكال التراث الأدبى، من الفنون الشعبية والتى تصلح لإقامة شكل أدبى متميز، يجمع بين التراث والمعاصرة، فيعبر عن قضايا الواقع والإنسان بجدية، وذلك فى صورة مسرحٍ يقوم على الاحتفال الجماعى، ومشاركة الجمهور مع الممثلين فى الحوار على طول العرض المسرحى، فلا يتوقف الاحتفال الجماعى عند بداية المسرحية، كما هو معروف عن بدايات العرض المسرحى؛ بل تستمر حالة التواصل الاحتفالى بين الجمهور والممثلين إلى نهاية المسرحية، "ففى تعريفه للأدب وعلاقته بالأنشطة الفكرية: "قدم الناقد الروسى ميخائيل باختين رؤيته عن البدايات الأولى للاحتفالية، التى تقوم على استعارة فكرة "الكرنفال الشعبى التى استمدها من احتفال موسمى رومانى قديم، وكان يعنى بها تلك المواقف التى تنهار فيها بنية الفوارق التراتبية المعتادة التى تنظم التدرج الاجتماعى الهرمى – كما تنظم قواعد الخطاب والحوار الاجتماعى، ويقترب مفهوم الكرنفال الذى طرحه باختين من

الفكرة المحورية فى تيار المسرح الاحتفالى الذى تبناه العديد من الكتاب للتنظير للتيار الشعبى الاحتفالى وعلى رأسهم: "يوسف إدريس – توفيق الحكيم، على الراعى، وعبد الكريم برشيد".[٤]

وحتى يُحقق هذا التيار أهدافه التى تتوجه إلى طرح أفكارٍ جديدةٍ من التنوير الفكرى الحقيقى الذي يصل إلى الجمهور ويلتحم به، كان عليه أن يُغير تقاليده القائمة على التفرّج، وأن يحقق مشاركة إيجابية مع الجمهور.

فجاءت مسرحية الفرافير بشكلها الفنى المتميّز، لتجسد رؤية الكاتب، ودعوته إلى المسرح الاحتفالى، الذي يستوعب هذا الحسّ التراثى، والمشاركة الجماعية الهادفة، التى تؤصل إلى حالة التمسرح التى يبتغيها الكاتب.

- **الفرجة والتمسرح.**

ثنائية مهمة طرحها يوسف إدريس فى مقدمة المسرحية، ليبرز كيفيات إيجاد صيغة تعبيرية قادرة على الالتحام التام مع الجمهور، فيعبر المتفرج عن حاجاته الاجتماعية وتناقضات الواقع وسلبياته، وحالة التردى الشديد فى الأوضاع الاجتماعية فى تلك الفترة التاريخية: "فالقصاص حين يُصور الحياة يستطيع أن يختار نماذجه من بين الإيجابيين أو السلبيين، أو منهما معًا، ولكنه بعد ذلك مُطالب أن يضع هذه النماذج جميعاً تحت ضوءٍ خاصٍ، ليخلق لها دلالات جديدة، ويبث فيها معانى طريفة، فيجعل قصته حافزاً إلى الحياة، ومُنبهاً إلى ما فيها من خير وشر".[٥]

انتظمت هذه الدلالات الفكرية فى علاقاتٍ فنيةٍ جديدةٍ نظَّرت للتيار الشعبى الاحتفالى فى المسرح المعاصر، ليصبح لدينا نظرية فنية شبه متكاملة، تمارس فكرة التحرر من التقاليد المسرحية المعروفة فى العرض المسرحى، فتهتدى إلى هذه الفكرة الفنية التى تقوم على تشجيع أسلوب التأليف الجماعى، والمشاركة بين الجمهور والممثلين فى حركةٍ واحدةٍ تتبادل فيها الأدوار والحوارات، كما يقول عبد الكريم برشيد: "على ضرورة التفاعل والمشاركة التى هى ضمن أساسيات الواقعية الاحتفالية، أو المسرح الاحتفالى فى قالبه المتميّز، الذى يقوم على تكسير الجدار الرابع بين الممثل والجمهور، واستخدام تقنيات سينوغرافية: ديكورات العرض المسرحى، تكون بسيطة وموحية، فيمكنه توظيف قوالب الذاكرة الشعبية: كالراوى، أو خيال الظل."[٦]

وقد تواصل يوسف إدريس مع هذه الفكرة التى تطرح كل الرؤى المختلفة، لذلك سعى إلى هدم الجدار الرابع بين الممثلين والجمهور، ليصبح الجمهور مؤلفاً وممثلاً، والممثل مشاهداً، ويلغى فكرة الفرجة، والمشاهدة والاستماع والاستمتاع إلى ما يدور على خشبة المسرح فقط.

"فالمسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرّج) فيه على شيءٍ ما، فقد ابتكره شعبنا منذ زمن، ابتكر: كلمة "فرجة"، أو رؤية، أو مشاهدة.

أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فردٍ من أفراد الحاضرين، ولو أننا ما نزال لم نصل إلى التمسرح، أو التجمع الناطق المنقسم إلى ممثلين وجمهور، لذلك فالتمسرح، أو الشكل المسرحى الذى أقصده هو "السامر"، والسامر حفل مسرحى، يُقام فى المناسبات الخاصة، تتوزع فيه الأدوار بين المتحدث والمتلقى، ويكون فيه الدور الرئيس "للفرفور".[٧]

استخدم يوسف إدريس "الفرفور" ليعبر من خلاله عن التمسرح، والمسرح الاحتفالى، الذي يسمح للجمهور بالمرور فى داخل العرض المسرحى ليشارك الممثل على أساسٍ من التجربة الحيَّة، التى تتشرب مادتها من الواقع، ومن ضغطاته الكثيرة على الإنسان، فيتحدث المسرح الاحتفالى عن الواقع بشيءٍ أقرب إلى الصدق، والمعايشة الحقيقية، التى تؤصل للتمسرح والمشاركة الفعَّالة بين الجمهور والممثلين، عن طريق هذا الشكل التراثى للسامر أو الفرفور، وما عُرف عنه من احتفالات السامر فى التراث الشعبى.

"أو مسرح السامر الذى يُقام على التقليد، فكل شخصٍ فى السهرة، يقوم بتقليد الشخصيات المعروفة فى القرية تقليداً كاريكاتيرياً مُضحكاً، ويشترك السامرون فى التعليق والإضافة، والواقع أن هذه البداية كانت بداية المسرح الشعبى المعروف فى لغته، وممارسته المضحكة، وسخريته ورقصاته المتنوعة، فهو أقرب أشكال المسرح الشامل".[٨]الذى يمنح العلاقة بين الممثل والمتفرج مرونة فى الأداء، تساعد فى خلق رؤيةٍ نقديةٍ للأحداث، تعتمد على هذه الذائقة الإبداعية فى التراث . مسرح السامر. والتى تُمكن الجميع من المشاركة.

- **مسرح السامر وتمثلات الحكى الشعبى عند يوسف إدريس.**

للتراث الحكائى نبضه الخلاق وعلاقاته المتدفقة حيوية وجمالاً واستمرارية، فلا يزال تراث الحكاية الشعبية نبعاً جمالياً متميزاً، فمن وحيه ونبراته الخاصة، وصفاته الأثيرة لكل ما هو تراثى ممتع للمتلقى، يستقى منه الكتّاب صوراً متميزة فى التوظيف الفنى، وذلك لقدرة الحكاية الشعبية على الإمتاع والمؤانسة، والاقتراب من المتلقى، وتمثيل ذاته، من خلال تقديمها صوراً متنوعة من الحكايات المختلفة: التاريخية، الدينية، الاجتماعية.

وقد جادَ لنا التراث الحكائى بأنواعٍ كثيرةٍ من فنون الحكى فى التراث العربى، منها التاريخى والدينى، والأسطورى...، "فقد كانت الحكاية تقوم على سرد أحداثٍ ووقائع حقيقية يتناقلها الخلفُ عن السلف، لتسرى عنهم، وتقدم لهم العظة والعبرة، فعرفت قصصاً وحكايات ونوادر ومسامرات، منها: "قصة المثل، والحكاية الرمزية، وقصص العشاق وقصة الخبر، وفن المقامة، وقصص المسامرات".[٩]

وتأتى قصص المسامرات أو المسامرة التى تتميز بصورتها الخاصة، "لأنها تحمل وظيفة فلسفية وفكرية، تقوم على المحاورات والمجادلات، فى كل الموضوعات التى يطرحها "المُسامر"، ويتداخل معه المسامرون فى الحوار، وتمتاز قصص المسامرات بطريقةٍ حواريةٍ متبادلة بين السائل والمسئول، فى الموضوعات التى تطرحها: دينية، أو اجتماعية".[١٠]

فعن طريق تناوب الحوار والمجادلات، تخلق هذه القصص فى نفوس المتلقين وعياً قوياً بحياتهم ومشكلاتهم، إلى جانب تنوع الأداء والأدوار والحوارات، وما يحدثه هذا التنوع من متعةٍ جماليةٍ، وعناصر من التشويق والإثارة، فى هذا السامر أو الاحتفال الصغير، والذى يعود اختراعه إلى مصر، لطبيعة شعبها وحبه للإثارة والمتعة، "وقد كانت المحاورة من الأشكال المسرحية البدائية التى اكتفت بمشاركة الممثل فقط مع زميله على خشبة المسرح، واكتفى الجمهور بالتفرج".[١١]

فأشارت حكايات السامر أو قصص المسامرات إلى نوعٍ حكائى متميزٍ فى التراث العربى، له قدرته على تجسيد الحياة الإنسانية بكل متناقضاتها، وله قدرته أيضاً على البقاء والتطور والتجديد فى شكلٍ مسرحى، يجسد هو الآخر الحياة الإنسانية والأسطورة الشخصية لكل إنسانٍ يتمنى ويتطلع فى شغفٍ كبيرٍ، لعله يصل إلى أمنياته.

ولأن للمسامرة دورها الخلاق فى قدرتها على تجسيد الوقائع الإنسانية وظفها يوسف إدريس فى قالبٍ مسرحى، يقوم على المسرح الاحتفالى، والتمسرح، وشغف الحكى، وتمثلات تراث الحكاية فى مسرحية الفرافير، التى حاولت استبطان الواقع والنفس من خلال النقد والسخرية. ومن خلال إيقاع الشكل الحكائى للحكاية الشعبية فى مسرحية الفرافير، فقد استعان به يوسف إدريس فى بناء مسرحيته شكلاً ومضموناً، فوظف "الفرفور" بطريقةٍ جديدةٍ، وجديرةٍ فى نقد الواقع ومعالجة قضايا الإنسان، وعرض معاناته عن طريق التمسرح والمناظرات والمجادلات بين الفرفور، والمتفرجين، فكان المسرح الاحتفالى، "الذى يقوم على ثورة إبداعية للإبداع الفنى فى المسرح المعاصر، باعتبار هذه الثورة الإبداعية خروجاً منظماً على الأنسقة العلامية المألوفة، لإحلال ضربٍ من ضروب الكلام محلّ الآخر، وهذا يعنى القيام بثورة فى المجتمع".[١٢]يتحرر فيها الفرد من قيود الطبقية، التى قسمت طبيعته وحياته الاجتماعية، فانحطت الحياة الاجتماعية.

وفى ضوء هذه النظرة النقدية للواقع، والمحاولة إلى السعى فى المجال الأخلاقى والإنسانى، انساق المسرح الاحتفالى إلى نقد الواقع، وتمثيله عن طريق بعث التراث الحكائى بطبائعه الساخرة، والوعظية، وجمالياته، التى شكلت الرؤية الجمالية والفكرية فى العرض المسرحى، فانبنت مسرحية الفرافير على هذا الشكل الحكائى للراوى الشعبى، أو (راوى الجماعة)، مؤسس الوعى الناقد والساخر فى الحوارات والمجادلات، وكذلك مؤسس لسمات البناء الحكائى فى المسرحية، فتشكل الفرفور حاملا لكل هذه الملامح، "ومجسدا للرمز الدرامى" الذى وظفه يوسف إدريس.

ثانيًا: الشكل الحكائى فى المســـــرحية

تحكى مسرحية "الفرافير" سلبيات الواقع بكل تجلياتها فى العمل المسرحى، فقد تناول المؤلف والفرفور، والجمهور، والشخصيات الأخرى الحكى والحوار عن أدواء الواقع فى ذلك الوقت من: الطبقية، والفقر، والرأسمالية، والحروب، فحاول يوسف إدريس نقد هذا الواقع بكل تداعياته السلبية على الجميع، فتشكل الحكى والحوار فى أسلوبٍ ساخرٍ، وشذرات تأملية تغوص فى الواقع وتتعمق فى النفس الإنسانية.

فسرد المؤلف، والفرفور فى حكيهما صورةً للتعايش الإنسانى فى قلب أحداث ضاغطة ومسيطرة عليه وعلى حياته. فكانت هذه الأحداث هى قصة المسرحية، وأحداثها، وشخصياتها، وحبكتها الدرامية، التى اعتمدت فى كليتها على تعزيز جانب الحكى، والاعتماد على الشكل الحكائى لصورة السامر أو الفرفور، الذي مثل صيغة الحكى الشعبى وسماته فى مسرحية الفرافير، فاستوعب صورة الحكواتى فى تواصله مع الآخرين.

فكان الحكى وما حمله من منعطفٍ سردى مارس فيه الحوار منطق السبب والنتيجة، ومهمة إنتاج النص المسرحى، فتبادلت من خلاله الوظائف والأدوار بين الممثلين والجمهور، والمؤلف، والأحداث والشخصيات، فأسهم الحكى بالقدر الأكبر فى التفاعلية الجماعية، وإنتاج الصورة الدلالية عن أحداث المسرحية.

فحضر الشكل الحكائى، أو صيغة الحكى الشعبى والتى بدأت من المؤلف، ثم الفرفور، فى حالةٍ من الديمومة بينهما بعد ذلك فى الحوار. لذلك بُنيت المسرحية فى شكلها ومضمونها على حكاية الرواية الرواية، والحكاية داخل الرواية.

- حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية

لا يتوقف الحكى فى المسرحية على الفرفور فقط؛ بل سعى المؤلف إلى أن يتواصل هو الآخر مع جماليات الحكى الشعبى، وأن يتداخل مع صيغة الحكى، وقدرتها على استيعاب: صيغة راوى الجماعة أو الراوى والسامع فى تواصلٍ جماعى يجمع بينهما فى الحكى.

وقد بدأت المسرحية بحكاية الراوية التى يقوم المؤلف بتأليفها "فبروز حكاية التأليف مع الحكاية داخل الرواية، له أثره الدلالى الواضح، لتصبح حكاية التأليف جزءًا من الحكى كله، وتُضاعف الحكاية مجهودها فى مصارعة الواقع، كما فى التشبيه البليغ.[١٣]

وهنا تكمن بلاغة الحكاية فى هذه التضاعيف الشكلية والدلالية للحكاية المروية من المؤلف، وتداخلها مع الحكاية المروية من الفرفور فى داخل العرض المسرحى.

فتُحدث هذه الحركة الفنية لتوظيف فنٍ داخل فنٍ آخر حالة من الثقل والاندماج فى حكاية الرواية والحكايات داخل الرواية، واندماجهما فى المسرحية فى شكلٍ حكائى واحدٍ، يستوعب العمل المسرحى، ليمثل الواقع، بطريقةٍ أكثر عمقاً، وأكثر تواصلاً، للتعبير عن حاجات الإنسان.

"فعندما تندمج دلالة الوجود الكامل للكاتب فى شبكة المحاور الدلالية الكامنة تحت "الحكاية" فتتطابق صورة الكاتب، مع الراوى تماماً فى البنية الدلالية للعمل الفنى، "يَعنى هذا إدانة عالمه الذاتى بتلك المعاناة التى تطال الجميع، فيظهر تداخل فى إرساليات الحكاية، وهو ما يسمى: **حكاية الرواية**: أى حكاية تأليفها، **والحكاية داخل الرواية** من خلال الشخصيات الأخرى، فتتشابك الحكايتين، لتنتج تضاعيف الحبكة الدرامية".[١٤]

قامت المسرحية على هذا الشكل الفنى الحكائى بداية من حكى المؤلف وقصة التأليف، ثم الحكى عن قصة الفرفور.

وقد بدأ الجزء الأول فى المسرحية فى تمهيدٍ طويلٍ من الكاتب، يحكى فيه قصة تأليفه للمسرحية باستفاضة بالغة، لها قدرتها على جذب الجمهور، لأنه اعتمد على بعض سمات الحاكى الشعبى وفطنته الحادة فى جذب الجمهور، فاستحضر يوسف إدريس بدايات صيغة العرض والتمهيد وإشاراتها التى تعى مواجهة المتلقى واستمالته إلى الحوار، فاستلهم مايشبه بدايات الحكى فى حفل السامر: يا سادة يا كرام، أو سيداتى سادتى، وهى تستوعب حالة الانتباه فى المسامرة للإخبار عن حدثٍ ما، ثم يستمر الكاتب فى حالة من التواصل للحكى عن مسرحيته وتوزيع الأدوار، ثم يقدم لفرفوره، ويُعرِّف الجمهور طبيعته الساخرة، وتواصله مع الجمهور.

فيقول:

"المؤلف: سيداتى سادتى مساء الخير، ما تخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة ... أنا مؤلف الرواية.. وإحنا كنا ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لواحده كأنه فى سينما، إنما إحنا مش فى سينما إحنا فى مسرح، والمسرح احتفال كبير. مهرجان. ناس، بنى آدمين، سابوا المشاكل برَّة وجايين بعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض عيلة إنسانية كبيرة، اتقابلت وبتحتفل، أولاً: إنها اتقابلت، وثانياً: إنها حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة، ووقاحة وانطلاق، علشان كدة فى روايتى مافيش ممثلين ولا متفرجين، أنتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية وليه لأ".[١٥]

ثم ينتقل الكاتب إلى تقديم "الفرفور"، وتوضيح دوره فى الحكى مع الجمهور، ثم ينتقل مرة ثانية ليُكمل حديثه عن حكاية المسرحية، وصورتها الجديدة، وحالة التمسرح والتمثيل المشترك بين الجمهور والممثلين، ونلمح فى هذه الافتتاحية المسرحية ملامح نقد الواقع التى لم يتخل عنها يوسف إدريس فى كل تدخلاته مع الفرفور بعد ذلك، فيقول:

"انتو طول النهار نازلين تمثيل.. طب مين النهاردة ممثل على رئيسه، انتوا مابتعرفوش تمثلوا؟

ويأتى دور الفرفور فى حكاية التأليف، فيقول:

"المؤلف: يا إخواتى عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن "فرفور" ظهر على وجه الأرض، بس قبل ما أقدمه، لازم ندور على سيدة تدق الموسيقى إشارة الدخول، ولكن المؤلف يستمر مُصرّ على إلقاء كلماته.

المؤلف: الله (ملتفتاً بحدّة) أنت دخلت إزاى يا ولد يا فرفور قبل ما أخلص، مين قال لك تدخل؟.. زى ما دخلت أخرج يالله..

فرفور.. لا يحدق دانت اللى تخرج".[١٦]

ويبدأ فرفور فى الحوار مع المؤلف، مؤكداً بداية دوره فى المسرحية، وانتهاء دور المؤلف، الذي أخذ يُقدم نفسه وصورته وهيئته، فيقول فرفور:

طب آدى سيدى وعرفناه ... فين ستى؟[١٧]

فرفور: السابع من الفصل العاشر ... فرقعة جمهور ... حلقات (ثم يغير لهجته) سميط طازة لسة سخن (ثم ملتفتاً إلى الجمهور) مؤلف.

ويقول: هو حد بيألف حاجة يا عم، خليها على الله (يتجه إلى السيد) يا عم ما تصحى بقى، أهو المؤلف مشى.. (يعدل رأسه ويتركها تسقط على صدره..."[١٨].

ويستمر تبادل الأدوار بين هذه الشخصيات فى العرض المسرحى، بين المؤلف الذى يتداخل فى الحوار – كما بدأ هو بتقديم مسرحيته، ونقد الواقع، والحكى مع الجمهور بصيغة الجماعة: إحنا، ياخوانا، يا حضرات ...، فيتحدث عن حالة التأليف الجديدة، والفرفور: الشخصية الأساسية فى المسرحية، والشكل الحكائى الشعبى للراوى أو السامر، والذى طوره يوسف إدريس فى صورةٍ تجمع كل مظاهر السامر والحكواتى والأراجوز، والبهلوان، فكان الفرفور فى شكله الخاص ولغته المتميّزة بسخريتها ونقدها للواقع، والمحمّلة بالألفاظ الشعبية، والحكايات المتنوعة، هو السمة الأساسية فى البناء الحكائى فى المسرحية، بشكله وفرفوريته.

الفرفورية فى مسرحية الفرافير.

تتألف المسرحية من جزأين، يسبقهما مقدمة طويلة عن تطور المسرح المعاصر فى مصر، وما يرتبط به من ظواهر فنية مثل: الفرق بين الفرجة والتمسرح، وأصل الفنون كلها جماعية، وبداية مسرحنا المعاصر، وكيفيات التعرّف على ملامحنا، والفرق بين الفرفورية، والأراجوزية.

ومميزات الفرفورية وقدرتها على تمثيل الواقع، ومطابقة الحياة، التى يعيش فيها جميع البشر بمختلف مشاربهم وأنواعهم، وحتى يتحقق ذلك، حاول يوسف إدريس توظيف الفرفور: ليكون رؤية عامة ساخرة حول الواقع، يشارك فيها الجميع فى حالةٍ من الديمومة والتواصل فى العرض المسرحى، حتى إنه شارك بنفسه وبهيئته بوصفه مؤلفاً للرواية، وذلك ليؤكد روح التمازج بين الجميع، والمشاركة الإيجابية فى خلق الدلالة الفكرية فى المسرحية.

وقد اشتق الكاتب من التراث الحكائى صورة الفرفور، نموذج السامر والمسامرة، والحكى، وتجاذب الحوارات، والتواصل مع الحضور، للتعبير عن سلبيات الواقع وضغطاته على الإنسان. وبصورته المميّزة وحركاته ورقصاته، وسخريته اللاذعة، وعصاته التى يضرب بها، تحوّلت صورة السامر إلى الفرفور، الذي طوره يوسف إدريس ليلبى حاجاته الفنية، والفكرية، فيعتصم بأصالة التراث، وجماليات الحكى الشعبى، وطريقة الحكواتى أو الراوى، فى التواصل مع الآخرين، عن طريق الأفعال والحركات والمواقف، التى يقودها "الفرفور" داخل العرض المسرحى.

وبذلك تظهر "الفرفورية"، أو راوى الجماعة مزيجاً متنوعاً يجمع بين التراث واحتياجات العصر الحاضر، ورؤية فنية جادة، تحاول بناء قالبنا المسرحى الجديد من تقنيات الحكى الشعبى، وقدرته على خلق شكلٍ مسرحى، يجمع بين الممثل والمتفرّج من خلال (إحياء راوى الجماعة، أو الحكواتى)، فى حركةٍ تجريبيةٍ جديدةٍ فى المسرح المعاصر فى مصر، تقوم على توظيف فنٍ داخل فنٍ أخر، للتعبير عن طاقاته المختلفة، والتى مازالت قادرة على العطاء والتجاوب مع الفنون الأخرى. لذلك حرص يوسف إدريس على توظيف الشكل الحكائى للراوى الشعبى فى مسرحيته، ليساعده فى بناء مسرحه الجديد، ويعبر عن تلك الأرواح الحائرة فى رؤيتها للواقع. لذلك تشكّل الفرفور أو الفرفورية بهيئةٍ خاصةٍ، ليست مثل الأراجوزية المعروفة فى التراث، والتى توقف دورها عند مجرد تقديم اسكتشات فقط.

فالفرفور حركة أكثر تطوراً وتجدداً، لأنه استطاع أن يتواصل مع الجمهور، وأن يتبادل معهم الحوارات والمجادلات، فى ظلّ عقيدةٍ راسخة فى الوعي الجماعى، تتبدى فى الإحساس بالقهرية، وأنشطتها المتنوعة فى العرض المسرحى، فنهضت الحوارات والمناقشات معتمدة على صيغة الحكى الجماعى المعروفة فى الحكى الشعبى التراثى.

فاستخدم "الفرفور" فى حواراته هذه اللغة الجماعية، التى ارتبطت بضمائر الجمع مثل "إحنا كنا –إحنا مش– نحن ... وهكذا..

وعن طريق هذا التواصل الجماعى بين الفرفور والجمهور والشخصيات الأخرى، والمؤلف أيضاً.

انبنى الشكل الحكائى فى مسرحية يوسف إدريس على حكاية الرواية، التى بدأ بها المؤلف، وظل مستمراً ومتداخلاً فى الحكى على طول العرض المسرحى، ثم الحكى داخل الرواية من الفرفور: رمز الحكى الشعبى فى التراث.

ويؤدى تتبع البناء الحكائى فى المسرحية إلى الوقوف عند ملامح الحكى الشعبى، والكشف عن المنعطف السردى لفن الحكى الشعبى، محور البناء الدرامى فى مسرحية "الفرافير"، والذي مثل خطها الدرامى فى اتساقه مع عناصر البناء الفنى للمسرحية.

الرمز الدرامى فى مسرحية الفرافير.

تشير كلمة "دراما" منذ بداياتها إلى الفعل، أو كما عُرفت فى المسرح اليونانى القديم (دراؤ) بمعنى (أعمل) فهي تعنى إذن أى عملٍ أو حدثٍ سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح.[١٩]

وعلى هذا صاغت (الدراما) حركة الفعل فى تواصله المستمر حول فكرةٍ معينةٍ، يدور من أجلها الصراع، وتتشكل الأحداث والشخصيات، فى شكلٍ يرتبط بالأداء التمثيلىّ، والحركات المتنوعة للممثلين، والحوار المتواصل والمتجاذب مع الأفعال الإنسانية، التى تحاول أن تحاكى واقعها فى كل حالاته، فتعبر عنه، وعن قضاياه، وتعبر أيضاً عن قلقها المستمر، ومشاعرها المتأزمة فى حالةٍ من التواصل والديمومة، أو الدرامية التى دائما ما تلتحم بالفعل الإنسانى.

فقد بدأت الدراما فى أُولى بداياتها فى غالبية المسارح القديمة، بالتمثيل للفعل الإنسانى، معتمدة على التقليد والمحاكاة، وتصوير حلقات الصراع الإنساني مع الحياة والكون.

ومع تطور الحياة، وتطور كذلك أساليب الأداء الفنى فى المسرح، تطورت الدراما وتلونت بألوان عصرها، وحركات التأليف المختلفة، التى تبتغى تقديم قضايا الواقع والإنسان، خرجت الدراما من صورتها التقليدية، ومحاكاتها للموقفٍ خاصةٍ، كانت تربط فى بداياتها الأولى بالاحتفالات الدينية، وتمجيد الآلهة والأبطال ـ كما كان يحدث فى المسرح اليونانى والرومانى والمصرى قديما . عن طريق التمثيل والغناء.

ومع تغيّرات الواقع الاجتماعى والاهتمام بقضايا الإنسان، تواصلت الدراما المسرحية مع الفعل الإنساني المشتبك مع واقعه ونفسه على خشبة المسرح، "لأن المسرح دون غيره من الفنون الأخرى، يرتبط بالدراما، ارتباطاً كلياً، لأنه يقوم بتجسيد الفعل الإنسانى فى صورة كاملة ومتواصلة مع الحدث والحركة والزمان والمكان والحوار والشخصيات فى آنٍ واحدٍ. وقد يرجع ذلك كله إلى طبيعة الفن المسرحى، "لأنه هو النوع الأدبى، الذى يتحقق فيه حالة من الارتباط بين الحقيقة، والفعل الإنساني، والمشكلة التى يقدمها، والتى يتناولها المؤلف المسرحى بطريقة فهمه لها".[٢٠]

ومن خلال هذا الدور الفعّال للدراما المسرحية، وارتباطها بالفعل الإنسانى، تأسس البناء الدرامى فى مسرحية "الفرافير" على فعلٍ خاصٍ فى الأداء الفنى، وظفه يوسف إدريس ليخلق منه حالة من حالات التواصل الحواري أو التمسرح بين الجمهور والممثلين، فى تواصلهم المستمر حول صراع الإنسان مع واقعه.

فتأسست الحركة الدرامية فى المسرحية حول هذا الفعل الخاص، "أو الرمز الدرامى" للتواصل عبر آليات الحوارات والمجادلات والحركات المتنوعة، فكانت: "شخصية الفرفور"، وحركاته البهلوانية وعصاته، وأسلوبه الساخر،

هو الرمز الدرامى، والمؤسس للحركة الدرامية فى مسرحية الفرافير، لأنه سيطر على الفكرة والأحداث والشخصيات، والحبكة الدرامية أيضا، وقد أكد محمود أمين العالم هذا الجانب الفنى فى المسرحية، فقال: "لانستطيع أن نصف الفرافير بأنها مسرحية درامية أو مسرحية ملحمية، أو مسرحية غنائية بمعناها التقليدى فى البناء المسرحى؛ بل نقول: إنها مسرحية جديدة بالفعل، يغلب عليها طابع السامر، الذى عندما ينشط دوره، ويتعايش مع الجميع فى الفعل المسرحى، تشعر بروح الدراما فى تلك الحالة من الثنائية المتشابكة، التى شكلت بنية المسرحية، وخصوصيتها الدرامية."[٢١]

وبقدر ما حاول العالم من تنظيره لمسرحية الفرافير، إلا أنه لم يتعمق فى ذلك التحديث الفنى الذي صنعه يوسف إدريس فى عمله المسرحى، الذي هدف منه الاستعانة بالحكواتى الشعبى، وحيّله المتنوعة فى استماله الآخرين، ودفعهم للحوار معه حول فكرة الحرية والقهرية، وعذابات الإنسان، فاحتفظت محاولات الفرفور بجوانب الاشتباك الحواري حول هذه الفكرة، التى أصبحت ثمرة مهارته فى التواصل الدرامى فى المسرحية.

فكان "الفرفور" أداته الجوهرية فى تحقيق تواصله الدرامى عن طريق توظيف صورة الحكّاء أو الراوى وجمعه لتلك الصورة (صيغة الراوى والمروى له فى حالة واحدة)، وهى صيغة الحكى الشفاهى فى الحكاية الشعبية، فتشكل البناء الدرامى فى المسرحية فى ظلّ هذه التوليفة الدرامية الجديدة، التى تتفيأ من تراث الحكى الشعبى، ليتواصل الجمهور مع الفرفور فى شكل حلقة السمر وجمالياتها، وصيغتها، التى نهضت فى تمثيل حكاية الواقع، وسرده عن طريق صيغة الجمع (نحن) فى تواصلها الجماعى، والذى استعاد صيغة (الراوى والسامع فى الحكى الشعبى) فى مسرحية يوسف إدريس.

وقد أسهم **الرمز الدرامى** أو الفرفور فى المسرحية فى خلق "الديمومة" الدرامية التى تجمع بينه وبين الجمهور، وهذا ما نحاول تقديمه من خلال توزيع الأدوار والحوارات، التى جسدت الفعل المسرحى، ودراما الفرافير فى هذه الصورة الجديدة، التى تعتمد على "الرمز الدرامى"، والدراما الاجتماعية النقدية للطبقية والتهميش.

وللوصول إلى تلك المنطقة التى اشترك فيها الفعل الدرامى، واشتبك حول الواقع وقهرية الإنسان، نتوقف عند توزيعات الأدوار: الحدث والشخصيات، والثنائيات المتجادلة بين الفرفور وسيده، وبينه وبين المؤلف، ثم بينه وبين الجمهور.

الحدث والشخصيات:

الحدث المسرحى: تدور أحداث المسرحية فى جزأيها حول تناقضات الواقع، وأهمها الطبقية، ومنطق السيد والمسُود، ففى الجزء الأول، تركزت الأحداث حول القلق الوجودى بين الفرفور وسيده، فاستمرت الأحداث تشير إلى صراع الطبقية والنظم الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، التى استمرت فى الجزء الثانى من المسرحية، والذي تحدث عن الحروب ونزيف الدماء، وما أحدثته الحروب في البشرية من خرابٍ وفقرٍ.

ومع هذه الأحداث، التى التحمت ببعض الوقائع السياسية والتاريخية دارت الأحداث، يقودها الفرفور من مشهدٍ درامى إلى آخرٍ، ومن حوارٍ مع سيده، إلى حوارٍ مع الجمهور، ثم تداخل المؤلف هو الآخر.

فتكون العرض المسرحى من هذه الأحداث المتواترة، التى أسهم فيها الجمهور فى تفاعله مع الأحداث، ودخوله حلقة الصراع الدرامى، ليكشف الحدث المسرحى عن الوقائع الخارجية، وأثرها الداخلى في الشخصيات، ومدى انفعال الشخصيات بصورة الواقع المتردية، فتجلت رؤية يوسف إدريس الفنية فى توظيفه الفرفور، والجمهور فى حالةٍ من حالات التمسرح، وتجلت أيضاً رؤيته الفكرية فى ابتداع هذا النموذج الجديد فى الفن المسرحى، لتبدو واقعيته النقدية، التى اتسمت بها أعماله، "وعن طريق إدخال عناصر جديدة إلى المسرح، منها ما يقوم على تكسير

الحائط الرابع الوهمى بين الممثلين والجمهور، من أجل ابتداع فكرة جديدة، متعددة المواهب والقوى، والأثر فى تشكيل الحدث والعرض المسرحى"[٢٢]من مواقف الحياة التى تجمع بين الطبقات المختلفة من الشخصيات، والتى يحتفظ فيها كل فردٍ بحسه ورؤيته للواقع والوقائع الكثيرة.

وقد تمكن يوسف إدريس من طرح رؤيته هذه عن طريق وعيه بقدرة الجمهور على المشاركة فى الحوار، لإيقاظ الوعي الداخلى لديهم.

"فالفنان الخلاّق الذى يؤمن إيماناً مطلقاً بعبقريته الإنسانية، أو الشخصية – فى التعبير عن أحوالها هو الفنان الذى يمتلك وعياً جاداً لقوة المشاركة فى التجربة، التى تؤمن بقدرة الجمهور على الفهم والتعبير عن تجاربهم، فيلوذون حانقين بمواقفهم النقدية فى المشاركة فى التجربة، التى تؤكد العبقرية الإنسانية الخلاَّقة".[٢٣]

وحول فكرة المشاركة الخلاَّقة بين الجمهور والممثلين دارت الأحداث، وتشبعت فى تفصيلاتها الدرامية، برؤية الجميع، وبالثنائية المُتشابكة بين الفرفور والسيّد.

الثنائية المُتشابكة فى العرض المسرحى.

يقول السارد:

السيد: بس يا ولد عيب .. إنت مين .. علشان تضربنى؟

فرفور: أنا خدامك فرفور.

السيد: تقوم تضربنى؟

فرفور: وفيها إيه، ديمقراطية، وحشة دى؟

السيد: وتصحينى ليه يا وله؟

فرفور: إنت سيدي وأنا فرفور، وأنا فرفور وإنت سيدي ...

السيد: أنا سيدك ..

فرفور : أيوه ..[٢٤]

اندمج فرفور فى الحوار مع سيده، فى حالةٍ أشبه بالمطاردات والمجادلات والسخرية اللاذعة، ثم أدخل بطريقته البهلوانية مجموعة من المتفرجين للمشاركة فى حوادث المسرحية، ليكون الحدث ناقلاً أميناً للواقع المعيش، وما يحدث فيه، "فهذه مهمة الكاتب الذى ينقل للقارئ حوادث محمَّلة بالاعتراف وبصدق التفاعل بين الشخصيات والحوادث، من خلال تصوير الشخصيات فى حياتها وأحداثها الطبيعية والخاصة، لتخلد فى الأذهان، أكثر مما تخلد بعض شخصيات التاريخ".[٢٥]

وحول فكرة القهر والطبقية، دارت الثنائيات المتجادلة فى فهمها للواقع، فصارت، وكشفها عن الحياة الإنسانية، فى تلك اللحظات الحيّة التى تعيشها الشخصيات فى المسرحية، فتسعى إلى تسجيل انطباعاتها المحفورة بحدّة الواقع، والمختلطة بنغماته القاسية، والضاغطة عليه.

فصارت الأحداث تخاطب قدرة الشخصيات على التعجب والتهكم، والإحساس المتناقض والمتردد بين الأوهام والأمل فى وجودٍ حلٍّ للإنسان، ثم للإنسانية كلها، بعد ذلك.

يقول السارد:

فرفور: إيه يا ولد .. أنا سيد.

السيد: ولا سيد ولا حاجة .. إنت بس مندمج قوى فى حكاية سيد، وناسى إننا لسة ما وصلناش لحلّ.

المتفرج (١): أنا عندى حلّ.

فرفور: بتقول إيه؟ عندك حلّ. ميت فُل عليك أهو كده ..

المتفرج (١): لأ ما فيش ..

فرفور: أمال حلها إيه يا أخ؟

المتفرج (١): إن إنتو الإثنين تعملوا أسياد..[٢٦]

زوجة السيد: إيه السرحان ده يافرفور، انت عايز تنظم الكون؟ تبقى اتجننت ..

فرفور: عندك حق، اللى يحاول ينظم الكون الملخبط، يبقى هو المجنون .. المجنون، وإللى يسبه على لخبطه يبقى هو العاقل.

زوجة السيد: احنا مالنا ومال الكون؟ ماتخلينا هنا...

فرفور: ماإحنا هنا والله هنا، فى كل مكان فى الدنيا، الخناقة شغالة."(٢)

المؤلف: إياك ...

فرفور: إياك انت بس ماتناش تبعت لنا الست.

المؤلف: أقسم ....(٣)

وتستمر الحوارات فى مخاطبتها للواقع، مشيرة إلى حالة من التضامن فى بعض الجزئيات الخاصة: "بالحرية، ورؤية المصير الإنسانى على العموم.

غلب على الحدث المسرحى تناوله للقضايا الإنسانية، والتفانى فى عرضها، ثم البحث ـ كما رأينا ـ حول الشر الذي لم يكن فى واقعنا فقط؛ بل أحاط بالعالم كله، الذي لم تقيه قيّمه من الوقوع فى الزلل، فظلت الأحداث تتصارع حول منطق اليسد والمسُود، تلك الفكرة التى مثلت الباعث والمُبرر فى خلق الأحداث فى المسرحية. والتركيز على دلالات الموت والفجيعة للمصير الإنسانى، كما سيأتى فى حوار الفرفور مع الشخصيات الأخرى.

ومع حركات الفرفور ومطارداته وأسلوبه الساخر، توالت الأحداث فى خطٍ درامى واحدٍ ومتواصلٍ مع الجمهور، يلعب فيه الفرفور دور الشخصية المحورية، التى تتحاور مع الآخرين فى شكله المتميّز كأبرز شخصيات العرض المسرحى.

الشخصيات:

الشخصية الدرامية فى المسرحية، هى ثمرة المعتقدات والأفكار، والأحوال الإنسانية والاجتماعية فى الواقع، وهى العنصر الرئيس فى المسرحية، وفى أى عملٍ فنى، "لأنها المُقدم لكل المعايير المتنوعة فى المسرحية، فالأحداث والحوار، والحياة بكل دقائقها، تدور من خلال الشخصيات، لأن الأبعاد لا قيمة لها إلا فى إطار القدرة الفنية التى تربطها، رباطاً وثيقاً بالشخصيات والأحداث، والشخصية هى المؤصل والمحقق لوحدة العمل الأدبى ووحدة الموقف".[٢٧]

وإذا نظرنا إلى كلمة شخصية فى أبسط معانيها وجدناها تقوم على مجموعةٍ من السمات والأبعاد النفسية، التى تُشكل صورة عامة للإنسان فى علاقاته بحياته، وتداخلاته مع الواقع، وأثرها فى نفسه، وفى العمل الفنى، والمسرحى بصفةٍ خاصةٍ.

فتتجسد الشخصية الدرامية فى حالةٍ شاملةٍ بين الأداء الحركى واللفظى، والإشارات المختلفة التى تبتغى فى النهاية تقديم صورة للإنسان، وعلاقاته بحياته وواقعه، "فهى فى النهاية الكيان البشرى والسوسيولوجى (الاجتماعى) والسيكولوجى (النفسى)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشرى حق قدره".[٢٨]

وتُعد الشخصية فى كل الأعمال الفنية النثرية من أهم محاور البناء الفنى فيها، والممثل الأساسى للأحداث والصراع، والفكرة، وأما فى الفن المسرحى، فهى تخرج من حيزِّ الكتابة إلى حيّز التمثيل والتواصل المباشر مع الجمهور، لذلك فإن الشخصية المسرحية، لابد لها من مواصفاتٍ خاصة، لتمثيل الرواية، والتعبير عن كل أبعادها الفنية والفكرية، لذلك فهى تمتلك إمكانات فنية عالية عُرفت بها الشخصية المسرحية، ولعل أهمها خلق حالة الديمومة والانفعال مع الجمهور، لذلك تحتاج الشخصية المسرحية إلى الذكاء والفطنة والمهارة فى الأداء مع الجمهور، "فإذا كان النص الأدبى عامة: قصيدة كان أم قصة أم رواية، يتواصل مع الآخرين عادة عبر اللغة المكتوبة، فإن العرض المسرحى يتواصل مع متلقيه عبر مجموعة اللغات المنفصلة فى ذاتها المتصلة والمتداخلة فى نسيجٍ بنائى خاص، يجسده العرض المسرحى من خلال الأحداث والشخصيات، والنص الدرامى، وطرق الأداء: القولى والحركى المختلفة، وعبر الذات والآخر".[٢٩]

لخصت هذه المقولة ملامح البناء الدرامى فى مسرحية الفرافير، والتى احتفظت فيه الشخصيات، بصورةٍ خاصة، صورة تفلسف الواقع فى حكايات الفرفور: القناع التراثى للشكل الحكائى فى المسرحية، والذى قدم مع الجمهور مجموعة الأحداث المسرحية فى تسلسلها المنطقى، الذى يخضع لمنطق الأسباب والنتائج، فسيطر الجانب الحكائى مع شخصية الفرفور على عمل الكاتب، لأنه قدم فرفوره، لينهض بالحدوتة، أو الحكاية، حكاية الواقع فى مشاهده المتنوعة والنابضة بالحياة، فقدمه الحكواتى أو السامر فى صورته وحركاته، ولغته التى تجمع فى الزمان والمكان بين الجميع، كأنه فى حلقة السامر.

فتشكلت المسرحية معتمدة على هذه الشخصية المحورية، التى تجمع بين أصالة التراث، وروح الحياة المعاصرة فى جزئياتها الزاخرة بالأوضاع المتناقضة، وحول عالم الشخصية فى المسرحية انقسمت الشخصيات إلى نوعين:

النوع الأول: الشخصية المحورية، أو الشخصية الأصلية فى البناء الدرامى فى المسرحية.

النوع الثانى: الشخصيات الثانوية التى تساعد الشخصية المحورية فى تتابع الحوارات، وكشف الواقع، وخلق حالة من الجدل، والسخرية والتعبير بتلقائية وعفوية مطلقة عن أمراض الواقع الخارجى.

ولأن يوسف إدريس أراد أن يقدم هذه الرؤية فى صورة مختلفة فى الأداء المسرحى، وظف الفرفور، لينطلق بإبهاره وصورته المُغرقة فى البهلوانية، ليشكل البناء الدرامى فى المسرحية، "الكاتب الجيد لا يتخذ البناء الدرامى عنده صورة واحدة محددة، فعندما يحسّ بوجود فكرة، أو مضمون، يريد التعبير عنهما، ولكنه غير متأكد من المنهج الذى يؤدى به إلى ذلك، وغالباً ما تكون التلقائية التعبيرية هى الوسيلة الجاهزة والسريعة، والتى تميل إلى العفوية المطلقة"؛[٣٠]جسد "الفرفور" أو شخصية الفرفور تلك العفوية المطلقة التى تدفع الأحداث والشخصيات.

إلى جانب شخصيات أخرى تدفع الأحداث، مثل شخصية (السيد)، وزوجته، وصاحبة الدور، متفرج (١)، متفرج (٢)..

توزعت الأدوار على هذه الشخصيات فى العرض المسرحى من خلال الفرفور، وسعيه بعصاته وشحذه لهم لإدخالهم فى مجادلاته، فبدت الشخصيات السلبية أو الانتهازية، والشخصيات التى تشعر باللاجدوى واليأس، إلا أنها

جميعها قد تناولت بالأحداث والحوارات هموم الستينيات من القرن الماضى، والتناقض بين الطبقات الاستغلالية والفقيرة، التى ظهرت فى بعض اللزمات اللفظية فى حواراتهم مع الفرفور:

يقول فرفور: "ودى عيشة دى اللى الناس تعيشها عشان تموت؟

السيد: دى نكتة ..

فرفور: نكتة بايخة كمان ...

فرفور: بدل ما نعيش علشان نموت، نموت علشان نعيش .. مأساة الإنسان والوجود .. والإرادة الحرة".[٣١]

ويقول فرفور: لا والنبى يا سيد.. قول لى أكسر حجر أكسر .. أطحن زلط .. أطحن .. إنما بلاش حكاية الجواز دى ...

السيد: إنت مالك إنت يا أخى.

فرفور: ما بلاش يا سيد .. ما إنت بتضحك أهه .. ومزاجك رايق...[٣٢]

وتقول إحدى الشخصيات: الرجل: حسب قانون العرض والطلب .. إحنا كتير .. واللى عايزين يموتوا قليلين .. تصدق بالله يابن الناس العيشة بقت نيلة قوى ... كلهم بقوا يخافوا يموتوا دلوقتى...[٣٣]

حرص الكاتب فى حوار شخصياته على هذه اللزمات اللفظية التى تعبر عن القاعدة الشعبية العريضة فى الواقع، بلغتها الساخرة من الواقع، فيقول: (أما نكتة بايخة ... مأساة الإنسان ... لا والنبى ... تصدق بالله يابن الناس العيشة ...).

فاستقى الحوار هذه اللزمات اللفظية من تناقضات الواقع، "لأن اللزمات اللفظية التى تتمثل فى بعض الجمل المعروفة بلغتها الساخرة، والتى تثير شحنات السخرية والوهن الواقعى، هى التى تتناسب مع الشخصيات، وتعبر عن مستواهم من خلال مفرداتها المستقاه من الحياة اليومية، مما أضفى عليها مزيداً من الواقعية والصدق"[٤]فى تمثيل الواقع، وتقديم صورته بهذا الشكل وذلك الأداء التعبيرى، الذى تناسب مع الشكل الحكائى للراوى الشعبى.

فوظف الكاتب: الأحداث (فكرة المسرحية)، والشخصيات بطريقةٍ تخدم العرض الاحتفالى والتواصل بين الممثل والجمهور عبر سلسلةٍ من الأحداث، ظلت تعالج فكرة واحدة فى فوضى الآراء والانطباعات التى تُضيّع معنى الحياة، فكانت هذه الفوضوية فى الانطباعات العديدة عن الموت والحياة، والعيشة، هى مردود الاعتراض على نسيج الحياة بصفةٍ عامةٍ.

فلم يكن اختيار الكتاب: "للموت والحياة"، إلا طريقة فنية واضحة، تقوم على مبدأ "الانتقاء" فى اختيار هذه المتناقضات الدلالية للثانيئات المتناقضة فى الحوار المسرحى، لتصوير ما يعتري الإنسان من ألمٍ شديدٍ، طمس معالمه الشعورية، وأحاطها بسياجٍ من التوتر والقلق. فى جزأين المسرحية.

المؤلف: عايز إيه يافرفور.

فرفور: هو انته المؤلف؟

المؤلف: أُمال يعنى مين؟ إنتو بتشتغلوا مع مؤلف تانى؟

فرفور: لا معاذ الله. احنا مش من دُول ياحضرة. بس بيتهيأ لى إن حضرتك صغرت شوية.

المؤلف: مايمكن العكس وتكونوا انتو إللى بتكبروا. (٢)

لذلك توالت الأحداث متواصلة مع هذه التناقضات الواضحة: تصغر، تكبر... والتى تستمر فى عرضها لمأساة الواقع مع استمرار تدخلات المؤلف فى تكوين الرؤية الدلالية، وتصعيدها، وخاصة فى آخر المسرحية، وما حملته من حالةٍ من الفوضى الملحوظة من الشخصيات، والتى تشبه الثورة والتمرّد "فشخوص الحكاية الشعبية تنمو فى الثورة العارمة من خلال معايشتها للحوادث، فتتحرك فى هذا الواقع القاتم التى يصعُب أن تنفصل عنه"(٣)

وتأتى ذروة المأساة، وتمكن اليأس والإحباط فى الشخصيات، فتبدأ للاستماع إلى الموتى.

فرفور: مافيش كلام من ...احنا الاتنين نشتغل .... وعشان يعرفوا مكاننا اهه .. هنا تربية القبور لصاحبية فرفور وفرفور...

(تدخل جنازة مكونة من ثلاثة رجال يحملون ميتا فى كفنه، بلا خشبة، وخلف الجنازة أرملة الفقيد متشحة بالسواد.)

القادمون: سلامو عليكم ياجماعة ...

فرفور: .....

السيد: سلام ورحمة الله.

فرفور: أنا بيتهيأ لى شفنا الجدع دة قبل كدة.

الميت: (يميل برأسه محدثا فرفور وسيده) انتم تربية قبور.

السيد: قوى .... قوى

الميت: ايه ده ياخويا ده .... فين المعلم بتاعكم ؟(١)

قدمت الشخصيات رؤية قاتمة لواقعها، تُجادل فيها الموتى، وهذا إحساس شديد باللاجدوى واليأس، والتمرّد والثورةعلى واقع الأحياء.

المكان والزمان:

ارتبطت الأحداث فى المسرحية بمكان العرض المسرحى، الذي جمع بين الجمهور والممثلين، والمكان فى المسرحية يتميز بوجوده الطبيعى، أو المساحة الواسعة، المحددة التى تجمع بين خشبة العرض وبين الجمهور، وتتميز المساحة المكانية فى المسرحية بالثبات والتقارب بين خشبة العرض وأماكن الجمهور.

وعبر هذا النمط المكانى التقى جمهور العرض المسرحى بالممثلين، ولكن بصورةٍ جديدةٍ، تخرج عن مجرد الثبات والتراتبية فى حالة العرض المعروفة.

وقد كان هذا معروفاً فى المسرح: أن هناك ثباتاً فى الأماكن، فالجمهور يجلس فى مكانه بطريقةٍ معروفةٍ، وأما الممثل فهو على خشبة المسرح.

أخذ المكان فى المسرح المعاصر هذه التراتبية المعروفة والمناسبة على أساس الفرجة. أما فى مسرحية "الفرافير" فقد اتخذ المكان وظيفة رمزية خاصة، تخدم الخط الدرامى للأحداث، لأنه ارتبط بتنقلات "الفرفور" المقصودة، وهدمه للجدار الرابع الذى كان يفصل بين الممثل والجمهور، لذلك اتخذ المكان فى "الفرافير" دلالة رمزية خاصة، تحمل خصائصه المحددة والمعروفة فى وجود المتفرجين، ويحمل أيضاً مجموعة من الوظائف النفسية والاجتماعية والفنية، وترتبط هذه الوظيفة الرمزية للمكان ارتباطاً كبيراً بوظيفته الجغرافية "فالمكان تكون له وظيفة رمزية تفيد فى تأكيد وتعضيد البناء الأساسى للشخصية، فالخبرات المتكررة فى مكانٍ معين، تساعد فى تطوير إحساس ما بالاستمرارية، وشعور بالانتماء، ولا يشترط أن تكون الأماكن التى تدعم إحساس

المرء فيها ، بل يمكن أن تكون أماكن تنتمى إلى الماضى، وتؤكد الإحساس به "٢ ٌفعندما يتحول المكان من مجرد مكانٍ للفرجة إلى حالةٍ للتمسرح، أو أن يتحول المسرح كلياً إلى مكانٍ واحدٍ، يلتقى فيه الجميع للتجاذب والمجادلات والحوارات، والتمرد.

فيخرج المكان من صورته الطبيعية المعروفة فى المسرح، إلى صورةٍ كليةٍ تعبر عن القيّم والآراء، والفكاهة والتحرر من كل شيءٍ، ومن ضيق أفقه السابق إلى رحابة الحياة، أو المكان الأوسع، الذى يأخذ حالة من حالات الانتماء إلى حلقة السمر، والتى يجتمع فيها السامر مع المسامرين للحديث والحوارات والحكى، ومحاولة مشاكلة النفس وهمومها، وعرض وجودها الاجتماعى والنفسى، وهذا ما قصدناه، من تحويل المكان فى المسرحية إلى صورةٍ رمزيةٍ تنتمى لتراث الحكى، والمسامرة والهوية التراثية للشكل الحكائى الشعبى، الذى يجمع بين شخصية الفرفور والجمهور فى مكان العرض المسرحى، والخروج به من هيئته التراتبية المعروفة إلى صورةٍ واحدةٍ يجتمع فيها الجميع للتمسرح والاحتفال والمسامرة فى لحظات زمانية لا تنفصل عن المكان، وجمعه للممثلين والجمهور فى آنية زمنية واحدة، تعتمد على عرض إفرازات الواقع، (الزمن الحاضر)، وتداخله مع انبعاثات الحكى الماضى فى التراث.

يقول المؤلف:

أنا كمان ح ألغى المسافة اللى ديماً بتبقى بين المؤلف والجمهور، اسمحوا لى أقرب منكم (يغادر المنصة مقترباً من الجمهور) .. (تدق الموسيقى – إشارة الدخول ..[٣٦]

يشير الحوار إلى إلغاء التراتبية المعروفة بين الصالة وخشبة المسرح. ليتخذ المكان هوية جديدة. ووظيفة أخرى عما كان معروفاً عنه.

"فرفور: اللى هناك ده ... إنت رافع إيدك يا أخينا ..؟ ما تقف كده .. خلينا نشوفك (ويقف المتفرج وهو لا يزال رافعاً يده).

أنت مبسوط من شغلك؟

المتفرج: قوى قوى ..[٣٧]

فرفور: يمسح الصالة بسرعة البرق ثم يستقر عند مقدمة اللوج أو البلور الأيسر.

فرفور: اللى قاعدة هناك دى فى اللوج اليمين.[٣٨]

فرفور: داخلاً من الباب الذي يدخل منه الجمهور إلى الصالة وسائراً فى الطرقة الرئيسية بين المقاعد.

وقد وصل تقريباً إلى مكان الكوشة التقليدى لا يزال فى الصالة".[٣٩]

يتنقل الفرفور بين الصالة واللوج وخشبة المسرح بطريقة تؤكد وحدة المكان وهدم تراتبيته المعروفة، ليتخذ شكله الأدائى فى الاتصال والتواصل المباشر بين الجميع فى العرض وبذلك يتخذ المكان فى مسرحية الفرافير شكلاً أدائياً جديداً، توحّد فيه الممثل مع المتفرج، مع الفرفور، الذي جعل منه حلقة من حلقات السامر المعروفة فى التراث الشعبى، وذلك من خلال تنقلاته بين الجمهور، وأدواته فى تنقل الحوارات والأحاديث، وجذبه للمتفرج، لتجاذب الرؤى، أو بأداته الساخرة (المقرعة) التى كان يضرب بها من أمامه.

ساعد المكان فى رسم هوية جديدة فى مسرحية الفرافير، هوية تنتمي إلى الأصالة والتراث من خلال جعله حلقة واحدة، تعبر عن أزمة الواقع والاتصال المباشر مع الجمهور. فتحول المكان من مجرد حالة للتمسرح والتواصل بين الجميع، إلى صيغة تعبيرية، تجمع بين الواقع وسلبياته ومعاناة الذات، وذاكرة الحكى الشعبى، التى كانت بمثابة اكتشاف متميز لتجربة التمسرح فى مسرحية الفرافير، واكتشافها للحالات الإنسانية المختلفة والمليئة بالتجارب

والأفكار والأحلام التى تؤمن بقوانين العدالة والحرية. تلك الرؤى التى جمعت أيضاً بين زمن الأحداث وسلبياته، والحديث عن تلك الفترة الزمنية فى الواقع المصرى فى الستينيات من القرن الماضى، وكذلك انبثاقات الزمن الذاتى وثراء الحكى عن فتراتٍ ماضيةٍ - يقول الفرفور: أهو كل ده تبعى ... تعرف كافور الإخشيدى، عنتر ابن شداد، أبو زيد ... حا أقول لك على مين ولا مين؟[٤٠]

السيد: أيه رأيك؟ ما تيجى ننسى اللى حصل كله.

فرفور: إذا كان على النسيان مانسيتش ... إنما حانبتدى بها أزاي؟

السيد: زى كل مرة : أنت فرفور وأنا سيد[٤١]

انصهر فى المكان الواقع بالماضى فى بوتقةٍ واحدةٍ، تحوّل فيها الوعي الإنساني من رؤيةٍ كانت تتسع لشكل المكان التقليدى، والمعروف فى العرض المسرحى، إلى زاويةٍ أخرى، تسرب فيها الوعي بشكل آخر للمكان، يكشف عن حركة التمسرح، والعطاء المتبادل فى الحوارات بين طرفى الحوار.

وقد أحسن إدريس فى توظيفه لشخصية "الفرفور"، فمن خلاله أسقط حواجز المكان، وكان مكانه بين جنبات الأماكن المتنوعة فى الصالة، وخشبة المسرح، فكان استكشافاً متميزاً لفكرة السامرة، التى يوجد فيها (السامر)، وخبراته وحواسه الإدراكية، وبخاصة (الحاسة البصرية)، المتمثلة فى الوعي الشديد بالتفاصيل الجزئية: المكانية والزمانية، فينتقل من مكان إلى مكانٍ آخرٍ، ومن نقدٍ لواقعٍ مترهلٍ، إلى حكيٍ عن أحداثٍ ماضيةٍ، يلتقط منها مثيرات دلالية، لربطها بالواقع.

وإلى جانب أن "الفرفور" هو الشخصية المحورية فى المسرحية. فهو أيضاً المراقب للأماكن، عن طريق حاسته البصرية التى كانت تجوب المسرح، وجزئياته، فيلتقط هنا، وهناك، فى الصالة، واللوج، اليمين واليسار – كما رأينا فى حواراته السابقة – يختار من الجمهور، ويلف ويدور حولهم بعصاته، فتميز بعملية الانتباه والإدراك، بمعناهما الشامل فى التركيز على الجمهور، وإدراك المعانى التى تُوجب إدخاله، لاستكشاف دواخله وأسراره، والتعرّف على أثر الواقع عليه فى إطار حركة المكان الزمان، والوعى بتفصيلات المكان ودلالته الجديدة، التى أضافها له يوسف إدريس، عندما هدم الجدار الرابع بين الممثل وجمهوره، ليمتلك المكان خاصية الحلقة والمسامرة، أو حفلات السمر، فيصبح المكان صيغة تعبيرية ودلالية عن الهوية التراثية والجماعية فى المسرحية.

تواصلت هذه الأحداث بطريقةٍ متسلسلةٍ فى ظلّ مكانٍ واحدٍ، يجمع الوعي الجماعى بطريقةٍ جديدةٍ فى الأداء المسرحى، تنتهج طريق التبادلات الحوارية، التى دارت حول فكرة واحدة راقبتها الأحداث، وقدمت لها الشخصيات، فعالجت المسرحية فكرة (الطبقية)، ثم استمرت الحوارات حولها والبحث فى أثرها: السيد، والفرفور، ونتيجة ذلك كانت الفوضى والإحساس باللا جدوى. تسلسلت هذه الأحداث فى حبكةٍ دراميةٍ دار فيها الصراع، محور الحركة الدرامية فى المسرحية.

فجاءت طبيعة الصراع الإنسانى فى مسرحية الفرافير، مركزة على الصراع بين إنسانٍ ظالم طبقى يرى فى نفسه السيد، وهو مستغل للآخر (المظلوم).

مثلت هذه الشرائح الإنسانية المتناقضة والمستمرة على المستوى الفنى فى المسرحية فى عرضها لأزمتها عن طريق الحوارات، صورة أساسية لخلق الصراع، الذي ظلّ ثابتا فى جزأين "الفرافير"، فتوالت مشاهده بالأبعاد الفكرية نفسها: فى المشاهد والحوارات.

"أنا سيد، وأنت فرفور"

وأنا فرفور وأنت سيد ...

دار الصراع حول هذه القضية وانتهى "بالفجيعة" بعد التسلسل فى اكتشافات الواقع، والتنبؤ بما سيحدث، ثم ذرو ة الأزمة "الفجيعة"، "وهى محاولة انتصار على القدر لكن بلا جدوى، ومحاولة امتلاك للواقع، تنتهى بها بعض الأعمال الفنية، لأنها فى صميم الصراع ضد القدر وضد الشعور، بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان، وصراعه مع الواقع.[٤٢]

انتهت المسرحية بالفجيعة والمأساة ونهاية صراع الإنسان مع الواقع – أو الحتمية القدرية التى فرضت عليه "الطبقية"، والإحساس بالهزيمة، فرأى قدره مجسداً أمام عينه لا غائباً، رآه مرتبطاً بالأسباب والنتائج.

وقد أظهرت "**الحبكة الدرامية**" هذه "الحتمية القدرية"، لأن الأحداث منذ البداية، انساقت إلى تلك المنطقة، التى أثبت هموم الإنسان، ومحاولة مجابهة الشر. وقواه المتجسدة فى "الطبقية"، ونغماتها المتنوعة فى المسرحية.

يقول الفرفور فى نهاية العرض المسرحى:"لاء لاء. مش كدة ياعم يا نظام ... إلهى ينظمك أكثر... يا هوه أنا تعبت (تزداد السرعة، وتزداد الدوائر التى يضعها حول السيد، .. يا عالم يا فرافير الحقوا أخوكم ... أنا صوتى ابتدى ينحاش ... شوفوا حلّ يا ناس النجدة .. أنا فى عرضكم حلّ)، ويبكى وتتحشرج الكلمات فى فمه، لا يزال يلف.. لا يزال يلف تحت وقع دقة عالية .. يتوقف ويستدير للتحية".[٤٣]

(ستار النهاية)

اتضح من البناء الدرامى للمسرحية: الأحداث، الشخصيات، الدلالة التعبيرية للمكان – الحبكة الدرامية والفجيعة، توظيف يوسف إدريس للمسرح الاحتفالى والتمسرح، من خلال (مكان الشخصية، التى تدرك أحوال الأحداث والشخصيات والأماكن، وتلك الفجيعة من الواقع، التى أدركت الإنسان ولاحقته، لتعبر عن إحساسه بالظلم من مجتمع السيد والمسود.

وهكذا يمكن القول: إنه من أجل تصوير النفس البشرية، قام يوسف إدريس بتجديد الفعل الحكائى، لتقديم فكرته وشخصياته فى صورةٍ جديدةٍ من صور الحوار والحكى بين الفرفور (السامر) وحلقة المسامرة، التى حققها هدم الجدار الرابع بين الجمهور والمتفرجين، لخلق روح التفاعل فى المسرح الاحتفالى عند يوسف إدريس، فظهرت تقنيات الحكى الشعبى وجمالياته فى المسرحية.

ثالثًا: تقنيات الحكى الشعبى وجمالياته فى مسرحية الفرافير

التقطت أحداث المسرحية منذ بدايتها الأولى صورة للقالب الحكائى الشعبى، وذلك فى افتتاحية الكاتب وتمهيده عن حكاية التأليف، ومحاوله بث روح المشاركة الجماعية فى الجمهور.

مثل قوله: "واحنا ممكن نبتديها على طول، أنا ح الغى المسافة إللى دايما بتبقى بين المؤلف والجمهور ...ياحضرات ...ياسادة ...ياإخوانى...(٢)

وتتوالى حكاية التأليف متبعة منطق السبب والنتيجة، كما يقول فى تمهيده، الذي لم يتوقف على مقدمة المسرحية، فقد ظلّ الكاتب متداخلاً فى الحوارات مع الفرفور والجمهور، مؤكدًا توّحد الجماعة وتواصلها فى هذا الحفل السامر.

وقد بدا ذلك فى ضمائر الجماعة: إحنا .. ياإخوانا ...جايين، والتى تجمع صيغة الروای والسامع فى آنٍ واحدٍ، أو "راوى الجماعة " فى الحكى الشعبى، ومواهبه المعروفة فى إثارة الآخرين، وإغراقهم فى التفكير، ثم المشاركة فيما يدور.

وهكذا أضاف يوسف إدريس إلى الخريطة الحكائية فى المسرحية، حكاية الرواية، ثم الحكى داخل الرواية من الشخصيات والفرفور، ومنه أيضا، ليؤكد أن الفن علاقة جسدٍ وروحٍ معاً، يكشف فيها الجميع حتى المؤلف مجموع العلاقات الإنسانية المتأزمة فى الواقع الاجتماعى. فبدأت المسرحية منذ البداية الأول تُعنى بالشكل القصصي فى تواصل الأحداث وترتيبها، وتلاحقات الكتابة والتأليف، ومشاركة الجمهور، وتقديم الحكواتى أو الراوى: الفرفور، الذى احتفى بصيغة الحكاية الشعبية عبر البناء الدرامى للمسرحية: بداية من العنوان "الفرافير" ومروراً بالبناء الدرامى، وتناوله الذى خضع لمجموعةٍ من الأحداث المتوالية عن الطبقية، أهم أسباب القهر بين الشخصيات.

وحول هذه الأسباب والنتائج، ترابطت الأحداث، وتكونت الأحكام السلبية على الواقع، وكان التفاعل الدرامى فى المسرحية متجانساً مع الأبعاد الواقعة، وأثرها في الأبعاد والنفسية لدى الشخصيات.

وعن طريق "الفرفور"وشخصيته العفوية الساخرة، المبتكرة من صورة الراوى، والحكواتى فى التراث الشعبى، أصبح هو أساس البناء الدرامى فى مسرحية الفرافير، لأنه حمل شكل الحكاية الشعبية والصراع النفسى والثورة على الواقع الاجتماعى، فلجأ إلى الحركات المتنوعة بين المسرح والجمهور عملياً، لتتوحّد الرؤى، وتكتمل صورتها من فاعلية المشاركة بينه وبين الجمهور، فاستعاد بشكله وسماته، وموهبته الفطرية، صيغة الجمع "نحن" التى تنهض عليها الحكاية الشفهية فى اشتمالها على الراوى والمروى عليهم فى سعيٍ شديدٍ للتواصل الجماعى، الذى التحم بتراث الحكى الشعبى وشرع فى تمثيله، فكانت هذه الصيغة الحكائية للحكى الشعبى: (الراوى والمروى عليهم) أو الراوى والسامع فى الحكى الشعبى.

وظفه يوسف إدريس معتمداً على **قوة الاختراع** التى تجددت فى الفرفور: فى شكله وصورته، وخبراته، ليمسك بمعصم التراث الحكائى الشعبى، ويحقق رؤية الكاتب الفنية والفكرية فى خلق قالب مسرحى جديد، يعبر عن هويتنا الثقافية والاجتماعية، ويقوم على التفاعل الجماعى بين الجمهور والممثلين.

ولا يتحقق هذا إلا بالتواصل مع تراث الحكى الشعبى، لما فيه من ثراءٍ كبيرٍ فى شكله الفنى، واعتماده على المشاركة الجماعية بين الراوى والسامع، كذلك ارتباطه بالعادات والتقاليد، والقيم، التى تجمع بين المثال والواقع، أو الجانب الأمثولى فى الربط بين الأشياء والأحداث، بُغية العبرة والعظة، "فالحكاية هى فن القول التلقائى المتداول بالفعل المتوارث جيلاً بعد جيل، والمرتبط بالعادات والتقاليد، وهى العمود الفقرى فى التراث الشعبى وأحد ألوان السرد القصص الشفاهى."[٤٤]وقد دارت أحداث المسرحية فى إطار الحكى الشعبى أو التمثيل الكنائى للحكواتى: الفرفور، أهم تقنيات الحكاية الشفهية فى المسرحية.

١. التمثيل الكنائى للحكى الشعبى لشخصية "**راوى الجماعة**": السامر أو الحكواتى (الفرفور).

٢. **الاحتفاء الأمثولى** بالربط بين الواقع والحكايات التاريخية والدينية، لتكوين عناصر الربط التشابهى بين ما يحدث فى الواقع، وبين عموميته فى الكون ..

٣. سينوغرافيا العرض المسرحى.

- **الكوميديا المرتجلة.**

يقصد بالتمثيل الكنائى للحكى الشعبى فى المسرحية، استعادة ثيمات الحكى الشفاهى ووظائفه التى مثلها "الفرفور" فى وظيفته التمثيلية، التى تطرح ترديداً للراوى الشفاهى، وكناية عنه، وعن التواصل الجماعى فى صيغة "نحن"، واحتوائها على مكونات التواصل الجماعى، الذي يستعيد صورة (الراوى والسامع) وصيغتهما فى آنٍ واحدٍ.

فتناولت حوارات المسرحية هذه الصيغة المشتركة بين الجميع: المؤلف الفرفور، السيد، المتفرج، السيدة.

يقول السارد:

فرفور: الله ما نتوكل على الله أمَّال ....

السيد: إنت فرفور وأنا سيده.

فرفور: تمام تمام إنت فرفور وأنا سيده، أنا فرفور وأنت سيده.

المؤلف: فيه إيه؟ ..... جرى إيه؟ أوعوا تكونوا خرجتوا على النص.

السيد: بس فرفور خرج يا سيدى ... مش عاجبه حكاية أنا سيده دى.[٤٥]

المؤلف: إزاى ما تعجبوش هو ده شغله؟

فرفور: (يرفع رجليه فوق رقبته) سامع سامع.

ثم يُدخل فرفور السامع والجمهور معه فى الحوار الذي يدور حول فكرة الطبقية، وما نتج عنها.

فيقول فرفور: يا ناس .... يا عالم ... يا إنسانية ما عندكوش دم ... الحقوا يا إخوانا ... قاعدين تتفرجوا على أخوكم ... فين القيم ... فين العدالة ... فين القانون؟ [٤٦]

ثم يقول فى حواراته الموجهة مباشرة إلى الجمهور:

فرفور: يا جدعان ... يا قتالين القتلة.[٤٧]

تربط الحوارات بصيغة واحدة، لا تكاد تخرج عنها: صيغة التواصل الجماعى مع الجمهور. "يقول المؤلف: (ينتقى أحد المتفرجين) إيه رأيك فى ده ... إوعى بقى تقول عليه تلت التلاتة ...

فرفور: يا جدع أنت عايز سيد. سيد يعنى سيد.

فرفور: للمؤلف: اخرج بقى (يجرى ناحيته) ،منتوياً ضربه"[٤٨]

تقوم هذه الحوارات على التمثيل الكنائى لحلقة السامر، والراوى الشفاهى، الذي يحاول اجتذاب متلقيه بحيِّله، ولغته التى تحمل من السخرية والوعظ أحياناً طريقة لجذب المتلقى، وإثارته وإقحامه فى الحوار، وتلك الفكرة التى تدور حول صراع الإنسان مع الطبقية والفقر، وما ينتج عنهما من السيد، والمسود، من الغنى والفقر، العمل واللاعمل، الرأسمالية المتفشية والمنتشرة فى ذلك الوقت.

تسلسلت الأحداث حول هذه الفكرة، التى أصبحت قصة المسرحية وحكايتها واستراتيجيتها التى قدمها الفرفور، ووظفه يوسف إدريس ليحقق له صيغة التواصل الجماعى، فمثل الفرفور: استراتيجية الراوى الشفاهى، "إن مفهوم الاستراتيجية التعبيرية من المنطوق إلى المكتوب أو من المكتوب إلى المنطوق، لها خصوصيتها؛ لأن ليس كل ما يقال يمكن أن يُكتب أو يصور وليس كل ما يكتب أو يصور يمكن أن يُقال، ولهذا فإن الحكى الشفهى ليس مجرد وسيلة؛ بل هو استراتيجية تعبيرية، يستدعى نمطاً خاصاً من البناء الفكرى، وطرقاً خاصة فى التعبير.[٤٩]

جسدها الفرفور فى صورته وحركاته ولغته، التى تتيح للمتفرج المشاركة فى الحوار، أو الحوار الدرامى فى المسرحية، وما احتفى فيه من حركات الحكى، وصيغ الجمع: (نحن) و(كلنا) والتواصل المستمر مع الجمهور، فبرزت فيه ثيمات الحكى الشفاهى، وجماليات الحكى الشعبى. الذي جمع من الفلكلور الشعبى: الأمثال والنكت والحكايات التاريخية والدينية، التى تداخلت فيها كل الشخصيات الثانوية: (المتفرج، السيد، الرجل، المتفرجة ...) مع الشخصية المحورية رمز التمثيل الكنائى للشكل الحكائى فى المسرحية الفرفور.

فاستمرت المسرحية بجزأيها تدورحول الوجود الإنسانى القلِق، وترسم خطواته فى الحوار وتسلسله، وإشاراته إلى جوانب الحكى الشعبى، بما حمله من لغةٍ شعبيةٍ، تُمثل القاعدة العريضة من الشعب المصرى، فألقى بظلاله على ثقافته العامة، وسخريتها من واقعها، "فهو أهم جوانب العمل المسرحى، فالحوار ليس كلاماً تنطق به الشخصية فحسب، بل هو منطقها الفكرى، ومنظورها الفنى داخل إطار البناء المسرحى".[٥٠] وقد اتخذ الحوار فى المسرحية الأسلوب الساخر القائم على المجادلات والمداخلات بين الشخصيات المختلفة فى المسرحية، فأشارت لغته وكلماته، التى جمعت بين المقطوعات الحوارية الطويلة والحوارات القصيرة، التى ترتبط دائماً بالسؤال، والنداء، والتعجب.

فعكست الحوارات الطويلة والقصيرة مجريات الأحداث، وفكرة الترهل الاجتماعى فى الواقع بسبب الطبقية، والاستبداد والتهميش المستمر للإنسان فى تلك الفترة التاريخية السابقة.

وقد جرى الحوار فى ظل هذه المعانى المعبرة عن حياة الإنسان "لأنه كلام يحتوي الإنسان كله، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله، وعلى الكاتب الدرامى أن يكتب فى مستوى خاص من الكلام، لكي يحقق غايته.[٥١] وفى الحوار بمختلف أشكاله فى المسرحية تبادلت الأدوار، وظهرت تيمات الراوى الشفاهى فى الفرفور، **والثنائيات المتشابكة والمتجادلة** مع الجمهور. فتوزع الحوار فى المسرحية بهذا الشكل.

- الحوارات الطويلة.
- الحوارات القصيرة.

الحوارات الطويلة:

جاءت الحوارات الطويلة من الفرفور، والمؤلف فقط، لأنهما هما من يُمسكان بأطراف الفكرة والأحداث فى المسرحية، فتسمع لهما الحوارات الطويلة المتعمقة فى فكرة المسرحية وقصتها، وتجسيدها قضايا الواقع، وأهمها تقييد الحريات، والتفاوت بين الطبقات فى المجتمع.

فانطلقت الحوارات الطويلة لتستوعب القصة المستلهمة من الحياة والواقع، والمتفاعلة مع نبض التراث وثقافته الأصلية، التى عبرت عنه فنون القول الحوارية فى المسرحية .. "لأن القول نشاط نطقى وتعبيرى له طابع الحوار، ينشأ فى العلاقة بين الناس فى المجتمع مشدود إلى حاجات الناس ومصالحهم ورغباتهم وأحلامهم فى تكوّنه يمارس المتكلم فعل تملك اللغة، أى فعل إعادة إنتاجها ونموها"[٥٢]

فتبدأ المسرحية فى تمكن الكاتب من لغته ومفرداته وأدواته الفنية، التى وظفت تعبيرات وألفاظ عامية تتناسب مع طبيعة الحكى الشعبى.

فبدأت قصة الواقع من حوار المؤلف عن التمثيل والتأليف، وحلقة السمر التى ستدار فى عرضه ويشترك فيها الجميع، ثم يأخذ أطراف القصة الفرفور ليعكس المفارقات المختلفة بين الغنى والفقر والإحساس بهموم الطبقات الفقيرة، فالأسياد هم من يأخذون كل شيء والفقراء لا مجال لهم إلى الإحباط واليأس، والبحث عن الموت. وتدور أحداث قصة الإحباط وتتجلى من خلال المفارقات وانتماء الجمهور إلى الحوار، ودخوله فى الحكى، مع الفرفور، والمؤلف والسيد، وبخاصة مع الفرفور، وحواراته التى جمعت بين الطول والقصر، وتوظيف التراث التاريخى والدينى.

يقول المؤلف من الحوارات الطويلة فى المسرحية:

"مافيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين، أنتم تمثلوا شوية، والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لأ، اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل، إنتوا ما بتعرفوش تمثلوا؟ بقى دا الكلام ... ده إنتو طول النهار نازلين تمثيل .. طب مين النهاردة ما مثلش على رئيسه علشان ياخد أجازة؟

مين ما ألفش رواية علشان ياخد سلفة؟

مين ما قامتش بدور السعيدة قدام جوزها لما جت أمه تزورهم؟ أنهى ممثلة محترفة تقدر تطلع التنهيدة اللى بتطلعها الست فيكم لما بتشوف الفستان فى الفترينة؟

ده إنتوا حتى جايين هنا تمثلوا دور المتفرجين؟

وليه ده كله، إحنا قررنا الليلة دى الإفراج عن مواهبكم المكبوتة".

ويستمر هذا الحوار الطويل فى عرضه لفكرة المسرحية:

يا اخوانا يا حضرات ... من فضلكم ... أنا قصدى نلغي المسافات بيننا ونرفع الستاير اللى بين كل واحد والتانى يا اخوانا.[٥٣]

ثم يستمر المؤلف فى عرض فكرته عن التمسرح، والتواصل بين الجمهور والممثل وإدخال الجمهور فى علاقةٍ عضويةٍ فى الحوار والتأليف، فلم يجد إلا الفرفور وقدرته على استيعاب الشكل الفنى للمسرحية والمضمون الفكرى لها.

وفى إطاره الجذاب وخلفياته الوصفية، ومواقفه المتنوعة، تحرك مع المؤلف فى نطاق فكرة المسرحية، وتواصل فى حواراته مع الجميع، فى سيمفونية الألوان والأصوات التى جمعت بين المرئى والمسموع فى حالة واحدة.

فتحدث حواراته الطويلة والقصيرة عن قصة المسرحية، وهي مأساة الإنسان فى هذا الواقع المتردى، وما ينتج عنها من إفرازات نفسية مليئة باليأس والإحباط.

سمات الحاكى الشعبى فى المسرحية:

أهم سمات الفرفور: تنوّع الحركات ونفاذ البصيرة، فيما يعرفه من إمكانات جذب المتلقي، وإدخاله فى الحوار، استخدام اللغة العامية، وإطلاق العنان لها بصورةٍ شديدةٍ فى الإفراط.

استخدامه لمقرعته وطريقته البهلوانية فى استمالة الجمهور.

يتميّز الفرفور بالموهبة التى تتدفق من تكوينه الظاهرى، ورؤيته الفكرية، التى توظف الثنائيات المتشابكة والمتجادلة، النقد والواقع.

ارتبط الفرفور بالحكايات المتنوعة، والأمثال والألغاز.

يقدمه المؤلف عارضا سماته، وشخصيته.

يقول المؤلف:

يا إخوانى عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم فرفور (تدق الموسيقى إشارة الدخول. يدخل فرفور: يرتدى بدلة قديمة جداً ذات شكل خاص هى مزيج من رداء البهلوانات والأرجوزات والمهرجين فى السيرك، وهو أسمر البشرة، ووجهه مطلي بالدقيق وعلى رأسه طربوش قديم، يدور فى المسرح كزوبعة ذو قدرة على السخرية مستعيناً بمقرعة.[٥٤]

فرفور: ده هه ... (ينظر إليه باشمئناط ويدور حوله ويرفع جاكتته، ويدق على صدره، ايه يا خويا ده ... يضع يده فى جيب الرجل، فيخرج رغيف فينو حاف. إنت بتشتغل إيه يا عم؟ أوعى تكون مفتش تموين؟ (يأكل قطعة الخبز ولا يلبث أن يبصقها بعيداً) أقطع دراعى إن العيش ده متاكل قبله.

(الرجل ينظر إليه برعب، فرفور يضرب الرجل بالمقرعة.[٥٥]

دخل الفرفور بهذه الهيئة (أو الخلفية الوصفية) المقصودة من الكاتب لجذب انتباه الجمهور، وإعطاء "الفرفور" مساحته على شغل البناء الدرامى فى المسرحية، والالتحام بروح التواصل الجماعى من خلال هذه الخلفية الوصفية لسمات الحاكى الشعبى، "التى تجمع بين كل المتناقضات والتصرفات التى لا يقدر عليها إلا "الفرفور"، لأنه يحمل خصائص الراوى الشفاهى من حيث صورته وسماته.

يقول:

فرفور: يا حضرات ... يا سادة .. يا سيدات[٥٦]

ومن الحوارات الطويلة التى تستمر فى نقدها للواقع مستخدماً صيغة: يا حضرات – يا سادة – يا اخوانا .. يا ناس – يا أسيادنا.

يقول: (داخلاً من الباب الذى يدخل منه الجمهور إلى الصالة ... روبابيكيا ... كل حاجة قديمة للبيع ... قنابل ذرية قديمة ... مجد قديم للبيع ... عظمة قديمة للبيع ... أسياد قديمة للبيع .. بيكيا ... حدش عنده أيدروجينية ... مجلات كتب فلسفة – جرايد قديمة للبيع روايات مسارح ... مؤلفين قدام للبيع بيكيا.

"(من المتفرجين): اسمع يا عم يا بتاع الروبابيكيا عندى طوربيد فسدان ... تاخده ؟[٥٧]

السيد: وايه حكاية الروبابيكيا دى؟

فرفور: أعمل إيه بقى فى الراجل سيدى اللى مسرحنى: مسرحنى فى بلاد الناس ألم له عظمة ومجد سكند هاند لما طهقت خالص .. وانت ازاى أحوالك يا سيد؟[٥٨]

تتناول الحوارات الفكرة نفسها التى بدأت بها المسرحية، وتستمر فى تجاذبها من شخصيةٍ إلى شخصيةٍ أخرى، يشارك فيها الجمهور فى البحث عن حلول لمشكلة السيد والمسُود.

السيد: اعمل حسابك انت ... يا حتلاقيلنا حل تانى يا حنرجع للرواية، (مشيراً إلى مكان الكاتب)

فرفور: لأ .. لأ .. أنا فى عرضك لازم تلاقى حلّ، وركن (للجمهور) حدش فيكم مخه شغال ... حلال ما فيش ... حلال ما فيش ...؟

المتفرج (١): أنا عندى حل .. لاء ما فيش؟

المتفرج (١): إن انتوا الاتنين تعملوا أسياد.

السيد: إحنا الاتنين أسياد.

المتفرج (١): أيوة بس تعرفوا تعملوها؟

المتفرج (٢): (ينتفض واقفاً ليتدخل فى النقاش .. مقترباً من خشبة المسرح) يا امبراطور فرفور انت شغلتك إنك تشتغل عندها، وهو شغلته إنه يشغلها.[٥٩]

المتفرج: ما هو علشان نعيش لازم نشتغل وعلشان نشتغل لازم فيه ناس يشغلوا وناس يشتغلوا.[٦٠]

كشف الحوار الدرامى فى المسرحية فى تواصله مع المتفرجين عن حالة التمسرح والاحتفالية التى أرادها يوسف إدريس من فرافيره، فهجست الحوارات بما يدور فى الواقع، وما أحدثه ذلك فى نفس الشخصيات، وفى خطٍ درامى متتابع، ظل الفرفور يناقش ويجادل مع سيده، ومع الجمهور، بلغته الساخرة المليئة بروح الفكاهة، والتى تتناسب مع روح الحكواتى والراوى الشفاهى فى الحكى الشعبى.

فهناك من أنواع الحكى الشعبى الحكاية الهزلية، التى تهدف إلى السخرية، والنقد، والوعظ أيضاً. وقد تجسدت بعض ملامحها فى المسرحية فى الأحداث التى عرضت للواقع عن طريق اللغة الساخرة للفرفور، والتى اكتنفت ثراء الحكى فى الموروث الشعبى، فاستلهم منه الكاتب صورة الراوى الشفاهى، والحكاية الهزلية التى تستعيد من ثيمات الحكى الشعبى وظيفة التمثيل الكنائى للفرفور: صورة الراوى الشعبى ولغته التى تقترب من الحكى الشعبى، مثل أقواله، يا إخوانا، يا حضرات، يا سادة.

تُمثل هذه الافتتاحيات الحكائية حلقة السامر والمُسامرة، والتى غالباً ما تبُصر وظائف (الاحتفاء الأمثولى)، فى الحكى، ومدى قدرته على جذب المتلقى.

فقد بدأنا فى ترقب مفردات الحكى الشعب وصيغه فى المسرحية، بداية من الوقوف أمام البناء الفنى لها، والعرض المباشر للحدث الدرامى، والحوار والشخصيات، وديمومة الأحداث التى استمرت فى تجاذبها مع الجمهور، وإقحامه فى داخلها ليشارك فى الأحداث والحوارات –كما رأينا.

فطرح الكاتب رؤيته الاحتفالية المتأثرة بتوظيف فنٍ داخل فنٍ آخر، عن طريق فعل الحكى المتمثل فى الفرفور: الخلفية الحكائية فى المسرحية. "فالمبدع يخترع الحكى والحكاية ويشدها ويرجعها ويحررها ، ويخلق لها كيفيات العبرة والحكمة والموعظة، ثم فى استثمارها لخطابات الإنسان فى كل زمانٍ ومكان، لأنها تحتكر كل المشهد الثقافى، بوصفها تعرض لتاريخ البشرية بطرائق مختلفة، منها حفلات السمر والذى يكون بالاستمتاع بالحكاية الشعبية".[٦١] التى بدأ تمثيلها فى مسرحية يوسف إدريس ، فى فرفوره: الشكل الحكائى **لراوى الجماعة** فى الحكاية الشعبية، وما ارتبط به من الالتحام بسياج الأمثال والحكايات المختلفة.

ومن مظاهر الاحتفاء الأمثولى فى المسرحية الربط بين الأشياء والأحداث، بين الخصوص والعموم فى الكون عن طريق المشابهة والتوحّد فى المصير –وهو ما يسمى بالأمثولة: فهى علاقة تمثيلية بين طرفين بينهما "عناصر الربط التشابهى" التى تجمعهما فى وحدة المصير. والأمثولة: تنحدر من "المثل"بمافيه من العبرة والعظة، وتُوظف من أجل إثبات حكمة ما أو عبرة، فتحمل بعض الحكايات التاريخية والدينية هذا الربط التشابهى لتوحّد المصير الإنسانى.

وقد ظهر ذلك فى بعض الحكايات وأمثال من الفلكلور الشعبى المتنوعة، والتى تساعد فى تشكيل إطارٍ عامٍ، ينحو منحى الإقناع والتأثير فى المتلقى، ويتيح له إمكانية التعبير عن وجهة نظره ضمن الموقف الإنسانى العام فى المسرحية، وضمن الارتباط بالجمهور والاستماع إليه.

وقد جاء الاحتفاء الأمثولى فى المسرحية متمثلاً فى الربط التشابهى مع بعض الحكايات الدينية والتاريخية، والتى تحمل صور العدوان وظلم الإنسان فى الكون.

يقول الفرفور فى استشهاده بحكاية قابيل وهابيل:

السيد: أصل الفرافير اللى زيك عبيد جبنا ودى عايزة سيد علشان يعملها.

فرفور: ارفع إيدك.

السيد: (ملتفتاً فى ذعر) إيه ده يا ولد خوفتنى .. ؟

فرفور: بقى تخاف منى ومش خايف من اللى بتعمله ... حرام عليك تموته كده من غير ما تكبر عليه ... انت مش مؤمن ياأخى ؟

السيد: أيو صحيح عندك حق .. نسيت الله أكبر عليك. هيه (ينقض بيده على الرجل)

فرفور: يا قابيل لماذا تقتل أخاك ؟

الخطيئة الأولى ... (ارحمو من فى الأرض يرحمكم من فى السماء).[٦٢]

ربط الفرفور بين صورة القتل فى الواقع، وأصلها العام فى الكون، وذلك من خلال حكاية قابيل وهابيل. فوظف هذه الواقعة إحدى وحدات قياس القصص الشعبية فى المسرحية، "والواقعة جزء قصصى يُمثل حدثاً واحداً من سلسلة أحداث الحكاية، وهو حدث متكامل، إلا أنه غير مستقل، يعتمد فى استكماله لمعناه على ما قبله، أو ما بعده، **والواقعة** وحدة حكائية، يمكن أن تنفصل فى صورٍ مختلفةٍ ومستقلةٍ. لكنها متشابهة فى وصفها، يحكيها الناس فى وقائع مختلفة ومستقلة، لكنها تنتمي لدائرة الحكى عن شيء ما.[٦٣]

ومع ذكر الفرفور لواقعة (قابيل وهابيل)، وربطها فى دلالتها الفكرية عن الموت واللاجدوى، استمر الفرفور فى تنويعات وقائعه، فاسترجع من التاريخ ما يمثل فكرته، ويصلها إلى معناها العام فى المسرحية.

السيد: وإيه حكاية الروبابيكا دى ؟

فرفور: أعمل إيه بقى فى الراجل سيدى اللى مسرحنى؟

السيد: سيدك مين؟

فرفور: اسمه كده .. بتاع كورة باينه ولا جون ولا موش عارف إيه .. مسرحنى فى بلاد الناس ألم له عظمة ومجد. وسكند هاند لما طهقت خالص.

السيد: شوف أنا وأنت كنا بنحتار فى دفن واحد ازاى؟ وهم الواحد منهم يا بنى .. كان يدفن عشرة فى اليوم عشرين ألف .. عندك ابنى الإسكندر دا دفن لوحده ييجى ميت ألف .. تحتمس..

فرفور: تحتمس والاسكندر؟

السيد: عندك نابليون ؟

فرفور: أنهى نابليون؟ بتاعك ولا بتاع التاريخ ؟

السيد: كلهم أولادى.

السيد: هتلر ... دول مرة فى موسم طلعوا لهم ييجى ثمانية مليون مدفون.

فرفور: تعرف اسبارتاكوس وأخوته ؟

السيد: الله .. الله .. دول ولاد ميراتى الرومية ، شبعوا فيهم دفن .[٦٤]

تتزامن الوقائع الدينية والتاريخية مع الانجذاب الفكرى تجاه سلبيات الواقع، وتمثيله فى صورة طاقةٍ حواريةٍ، تسترشد من (الواقعة) مادتها للانجذاب، والرفض، واستكشاف خبايا الواقع، فمثلت هذه الوقائع الدينية والتاريخية، حالة من حالات **الاحتفاء الأمثولى**، ووظائفه فى الربط التشابهى بين صيغة الموروث، وقيمه المختلفة، والواقع وسلبياته الضاغطة على الإنسان، فارتبط الاحتفاء الأمثولى بالحكاية الدينية والتاريخية، لما تقدماه من عبرةٍ وعظةٍ، ولما لها من أثرٍ عميقٍ فى الوعي الجماعى.

فلم تكن الحكاية مجرد صدى للتذكر، وإنما سعى من خلالها المؤلف إلى طرح رؤيةٍ فكريةٍ مهجنةٍ، تجمع بين زمن الحكاية بموروثاته، وزمن الحكى فى المسرحية عن الواقع وهواجسه، التى تُعلن عن أزمة الذات وإحساسها بالإحباط من الواقع.

فحمل الاحتفاء الأمثولى وقائع متنوعة، تشير إلى بعض الحكايات التى وظفها الفرفور: صورة التمثيل الكنائى للحكى الشعبى فى المسرحية، بشكله وهيئته، ولغته الساخرة، التى تثير المتلقى، فيستطيع بحركاته أن يُقحم المتفرج فى

الحوار، لأن الكاتب قد ابتدع فيه نمطاً خاصاً فى القصَّ، يخرج به عن مفهوم البطولة المطلقة، إلى البطل الذي يُشاركه الجميع، فتتداخل معه أصوات أخرى، وخاصة الصوت النقيض لفكرة الطبقية: "السيد".

"وهذا النمط من القصَّ لا يتخلى عن مفهوم البطولة ، بل ابتدعه مزدوجاً ، فيقيم الحوار فى النص بين موقعين فعليين ، لكل منهما هويته فهما متناقضان ، يعبران عن مفهوم معقد لمعنى الحرية والاختيار فى الواقع الذى يعيش فيه".[٦٥]

ذلك الاختيار، الذي أدخل فيه الجمهور، بما أُتيح له من إمكانات: الحوار، واللغة الساخرة، والمجادلات وموقعه المكانى فيه الصالة وخشبة المسرح، واللوج، وتنقله فى هذه الأماكن، ليجمع المسرح فى حالةٍ واحدةٍ. يتحاور ويتناقش فيها مع الجمهور، بالسخرية والكوميديا المرتجلة، إحدى صور التعبير الشعبى فى المسرحية.

الكوميديا المرتجلة والتكثيف الحركى والصوتى:

إحدى تقنيات الحكواتى وأهم مصادره الغنية بالارتباط بالآخرين، يقوم الارتجال: على الحركات البهلوانية الصاخبة والتنقلات المفاجئة بين خشبة المسرح والصالة، تتنوع فيها الألفاظ، وتتداخل اللغة العامية الارتجالية مع الحوارات، "إنها الحاسة الفلكلورية التى تصور النشاط الإنسانى فى الحياة اليومية، حتى نحسّ به نابعاً من مكنون الشعب وأعماقه، معبراً عن أدق خلجاته، ومواطن ألمه الدفين. تلك التى لا يعرفها غير الشعب ذاته".[٦٦]

ويمثل الارتجال وظيفة حيوية فى مسرحية الفرافير، لأنها تعتمد على الشكل الحكائى للسامر، وخطابه مع الجمهور، وحركاته الجسدية والإيقاع الموسيقى الصوتي المتنوع، فشكل الارتجال: "وظيفة مهمة للنقد الاجتماعى والسياسي، ومحاولة فى تحقيق الذات، وثورتها على كل السلبيات، لذلك تداخل الارتجال بطريقةٍ لفظيةٍ وحركاتٍ جسديةٍ من الفرفور فى الأداء الحواري، "لأن الارتجال ما هو إلا سلسلة من الكليشهات المفككة التى تجعل الشخصية فى صور ساخطة".[٦٧]

فقام الارتجال فى المسرحية موزعاً بين الفرفور وسيده والمؤلف أحياناً، وذلك من خلال الأنشطة المختلفة فى الأداء التعبيرى والحركى والصوتى.

فرفور: دى تضحك وأنت الصادق الصغيرين عايزين يكبروا والكبار عايزين يصغروا، شايف أنا بضحك إزاى (يمط فمه ويظهر أسنانه فى حركة لا ابتسام فيها)" ..[٦٨]

السيد: إيه؟

فرفور: اشتغل حرامى.

السيد: طب أنا مستعد.

فرفور: باشمهندس (ثم يغير لهجته)

(يدخل المؤلف على هيئة قزم طوله نصف طول المؤلف الأول).

المؤلف: عايز إيه يا فرفور؟ [٦٩]

فرفور: (هازاً رأسه باستسلام) أمرنا لله.

ويقول فرفور: (يتوجه بالكلام إلى الناحية الأخرى) عاجباك، يا مزاجه؟ (ثم يصدر صوتاً من بطنه) أوى .. أوى..[٧٠]

المتفرج (١): ما هو لازم يشتغلها .. وهى ماتشتغلش لوحدها.

السيد: وأنا متطوع لك يا أخى الإمبراطور.

فرفور: متشكر.

المتفرج (٢): ينتفض واقفاً ليتدخل فى النقاش.[٧١]

المتفرج (٢): إذا قصرت فى شغلك لازم يرفدك.[٧٢]

المتفرج (٢): فرافير وأسياد ..

المتفرج (٢): فرافير وأسياد .. جماعة ومسئول.

المتفرجة : أنا حقنعك عملى ..[٧٣]

فرفور: ينصر دينك، أهى هى دى الإمبراطوريات واللا بلاش، واسمها إيه أمبراطوريتك دى؟

المتفرجة: اسمها الحرية.

يتناول الارتجال كل اللغات الساخرة، والحركات البهلوانية التى يرتجلها "الفرفور"، لكي يجذب المتلقى، فهو من أهم النشطة الفنية فى المسرحية، لأنه يحمل كل التناقضات والمفاجآت والسخرية، التى ترتبط بصورة الحكواتى فى صورته هذه فى المسرحية، والتى جسدت لأنماط متنوعة من أشكال التعبير الشعبى فى العرض المسرحى، مثل الاستعانة بالحكايات الدينية والتاريخية، وتوظيف الأمثال والألغاز، والنكت.

- تقول (زوجة فرفور): هى العين تعلا على الحاجب؟ دى حتى صوابعك مش زى بعضها.

- زوجة السيد: متى استعبدتم الناس يا جوجو ، وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا.[٧٤]

ثم يتوالى الحوار، المحمَّل بالأمثال والنكت والألغاز.

- زوجة فرفور: فيه ناس أسياد ، وضرورى ناس زيك كده ماينفعوش إلا فرافير ..[٧٥]

- زوجة الفرفور: فيه من الناس الدهب، وفيه النحاس .. وفيه ناس صفيح .. نصهم صدأ زيك ..[٧٦]

فرفور: (ركن للجمهور) ما حدش فيكم مخه شغال .. مافيش فيكم مؤلف محترف ..؟[٧٧]

ومن الألغاز، يقول فرفور:

"هو أنت يا أخى مش بنى آدم زيى بالضبط؟ حتى إذا مشينا ورا داروين إنت اتطورت من قرد وأنا اتطورت من قرد زيك.

السيد: مين عارف يمكن جدك القرد ده كان قرد فرفور عند جدي.

فرفور: مافيش فى القرود أسياد ولا فرافير أبداً.[٧٨]

يستمر الحوار الدرامى فى اعتصامه بهذه اللغة الشعبية، أهم أدوات التعبير الشعبى فى المسرحية، "فالحوار الدرامى فى العمل المسرحى، له دوره فى التواصل مع الشخصيات المسرحية، لأنه يعبر عن الأحداث بشتى الطرق المتاحة للكاتب، والتى يختار منها الأقرب إلى أفئدة الجماهير".[٧٩]

وقد اعتمد يوسف إدريس فى حواراته بين شخصيات المسرحية على أساليبٍ متنوعةٍ من أشكال التعبير الشعبى، إلى جانب السينوغرافيا الارتجالية، التى تتوافق مع الكوميديا الارتجالية، وتعبر عنها أيضاً.

السينوغرافيا الارتجالية، تمثل تكتيكات التمثيل والعرض، وطريقة الكاتب فى تصوير المشهد، الذي يعبر عن القالب الشعبى، من خلال تصميمات الفضاء المسرحى، واعتمادها على شكل الفرفور: الصورة الأساسية لصياغة المشهد السينوغرافى الارتجالى فى المسرحية.

"وتُعد السينوغرافيا مصطلحاً حديثاً فى العالم العربى، ظهر قريباً فى التسعينيات من القرن العشرين، وأصبح الكثير من المبدعين فى الفن المسرحي، يستخدمون أشكالاً متنوعة من سينوغرافيا العرض المسرحي، كبديلٍ للديكور، ويُقال: إن مصطلح السينوغرافيا قديم منذ عُرف المسرح، فهو مشتق من اللاتينية، يُعنى حرفياً: (فن رسم المشهد)؛[٨٠] وقد جاء تعريفها بما يشابه هذا المعنى فى معجم المصطلحات الدرامية، "فن رسم المشهد".[٨١]

ومن أنواع السينوغرافيا: السينوغرافيا الارتجالية، التى ترتبط بالكوميديا والتشخيص البهلوانى.

وفى مسرحية الفرافير قامت السينوغرافيا على صورة (الفرفور) وبعض حركاته، إلى جانب الموسيقى الموظفة توظيفاً مؤثراً، وبخاصة المزمار البلدى.

فاحتوت المشاهد الدرامية فى المسرحية على حركات الارتجال والتشخيص البهلوانى لها عن طريق (الفرفور).

يقول فرفور: (بدء نظراته بين الجمهور مستعطفه، مستغيثه، ثم يمضى، مغمض العينين، مستسلماً إلى حيث يجلس السيد متخذاً وضع الوسادة.[٨٢]

السيد: (ترتجف يده). صوت خبط على الباب.

ثم صوت سيدة.

وصوت خبط على الباب.[٨٣]

المؤلف: (تدق الموسيقى، تدق مرة أخرى).

تدق الموسيقى – مزمار بلدى.[٨٤]

اعتمد العرض المسرحى على رسم المشهد الدرامى من خلال هذه الحركات المتنوعة للفرفور، والأصوات، والموسيقى. فقدم الارتجال فى المسرحية أحد أشكال التعبير الشعبى، المعبر عن فلسفة يوسف إدريس من توظيفه للفرفور فى شكله وهيئته، التى تفلسف الواقع وسلبياته عن طريق طرق التعبير الشعبى المختلفة فى المسرحية: الحكايات الدينية والتاريخية والأمثال والنكت:

"إن كل فلسفة تخفى فى داخلها فلسفة أخرى وكل رأى هو مخبأ، وكل كلام ليس سوى قناع وكل صورة، ليست إلا رمزاً للواقع الموجود، الذى سُخر من أجله".[٨٥]

يقول فرفور: (يتأبط السيد كلا منهما فى ذراع ويمضي بهما إلى باب الخروج الأيمن، تتناحر من الخلف وتتضارب).

فرفور: يحاول أن يتسلل من المسرح مستتراً، ولكن المرأة تجذبه من قفاه.[٨٦]

فرفور: (رائحاً غادياً فى حالة هياج هستيرى وذعر وانبساط).[٨٧]

فرفور: الراجل ده مش عارف ليه بيفكرنى بخالتى نبوية كانت تخينة كدة، وعندها ييجى ١٨ عيل.. (يقهقه من أعماق قلبه) [٨٨]

جاء الفرفور فى هذه الصورة المتميزة (يرتدى قناعاً خاصاً) وعلى رأسه طربوش قديم، ذو قدرة على السخرية. يحدث هرجاً ومرجاً فى المسرح: مزيج من البهلوانات والأراجوزات والمهرجين فى السيرك. يدخل كزوبعة، مستعيناً بمقرعة .. يحدث الخبط بها صوتاً، ولكنه لا يحدث ألماً – يضرب بها.[٨٩] ويحكى حكايات متنوعة من خلال ذاكرته وثقافته المتشبعة بالروح الشعبية . كما فى الحكى السابق.

(وفى ضوء هذه التركيبة المختلفة "للفرفور" كان هو الرمز الدرامى الذى ارتبط فى المسرحية بأهم لوحات الديكورات: أو سينوغرافيا المسرحية إلى جانب بعض الإيقاعات الصوتية الصافية والموسيقى الشرقية، والمزمار البلدى وتدق الموسيقى – مزمار بلدى – أو موسيقى نحاسية – إشارة الدخول لممثل، فيشير المؤلف ناحيتها بيده).[٩٠]

لم تخرج سينوغرافيا العرض المسرحى عن هذه الديكورات الفنية، البسيطة، المرتبطة بصورة الفرفور، على اعتباره مُحرك الأحداث. والحوارات والارتجال، لأنه المُسامر فى تواصله مع الجمهور، وحواراته وحكايته معهم. والتى حققت رؤية يوسف إدريس فى خلق مسرحٍ مصرى، أصيل، ينتمي إلى الجذور التراثية، فحاول من خلال "الفرفور" أن يعيد صورة المسامر، راوى الجماعة، وحلقة السمر، التى يشارك فيها الجميع.

فجاء "الفرفور" ممثلاً للشكل الحكائى الشعبى للمسامر أو الحكواتى، فاستخدامه تعبيرات شعبية متنوعة ومصطبغة بروح الثقافة التراثية، بمفرداته الساخرة، وصورته الجذابة للمتلقى، فحقق حالة التمسرح والمسرح الاحتفالى الجماعى، ولغته الساخرة القريبة والممتزجة بالطبقة العريضة من الشعب المصرى، "إن قدرة المسرحية على التأثير والإقناع من خلال لغتها البسيطة القريبة من تأويل المشاهد، والتى تنتمى إلى روح الشعب وتطلعاته، هى صاحبة القدرة على العرض والمشاهدة"[٩١]لأنها تواصلت مع الجميع، فمنح هذا التواصل لمسرحية يوسف إدريس الشكل الحكائى وجماليات الحكى الشعبى فى جمعها لصيغة (الراوى والمروى) فى حالةٍ واحدةٍ.

(صيغة الراوى والسامع فى الحكى الشعبى)

نهضت مسرحية الفرافير على صيغة الراوى والسامع التى شهدت أواصر التواصل بين الجمهور والممثلين فنهض الحكى فى المسرحية على الضمير "نحن، يا إخوانا، يا ناس، كلنا ..." وهى صيغة الحكى الشعبى المعروفة فى تراث الحكاية الشعبية، "لأنه من تمثلات الحكاية الشعبية، أن ينهض سردها على صيغة (نحن) فى إهابها معاً (للراوى والمروى عليهم) بنوعٍ من السعى إلى تشيد أواصر تعبر عن التواصل الجماعى، الذى يستعيد صيغه (الراوى والسامع) فى الحكى الشعبى.[٩٢]

فبداية من (الفرفور)، أو الشكل الفنى والدلالى للحكواتى الشعبى توالت الأحداث والشخصيات والزمكانية، والحوارات، والحبكة الدرامية، وتقنيات الحكى، والاحتفاء الأمثولى، والتمثيل الكنائى لشخصية المسامر، (الفرفور).

وظف البناء الدرامى للمسرحية هذه التقنيات الفنية فى العرض المسرحى. بلغةٍ واحدةٍ أو صيغة واحدة تجمع الجميع: تجمع الفرفور بالجمهور.

فرفور: اللى قاعدة هناك دى.

فرفور: إحنا عايزين حقوقنا.

السيد: الله حى، الله حى، يا بوليس، ويا سيدى عبد الرحيم، ألحقونا.[٩٣]

فرفور: أنا لوحدى ؟ هو يعجب حد؟ أى حد من الناس دى

(متفرج): سامعه بودانى بيمل .. بقاله ساعة نازل ملّ.. [٩٤]

ويقول: "ألحقوا أخوكم .. حلّ يا ناس ، حلّ يا هوه مش عشانى علشانكم" شوفوا حلّ لنا .[٩٥]

فرفور: بزمتكم يا ناس يا خلق يا هوه، فيه مؤلف يلبخ أكتر من كده؟ يفرفر واحد كده على طول، ويسّد واحد على طول؟ ... مافيش نظر ... الجدع ده (مشيراً إلى متفرج).[٩٦]

يحتفظ الحكى بتمجيد لغة الجماعة، والاحتفاظ بالتداخل مع الآخر، وليس بالبطولة الفردية.

فقام الحكى الشعبى فى صورته السابقة فى المسرحية على النهوض بصيغة الراوى: (الفرفور)، والمروى له (الجمهور) فى استعادتهما لروح الحكى الشعبى، وشكله وتمجيد الجماعة، "وهو النوع الثانى من الحكاية، التى تهتم بالتوجه إلى الشعب للقيام بدور فعال فى بناء المجتمع، عن طريق النقد، فتميزت الحكاية الشعبية فى المسرحية - صيغتها وصورها المتنوعة – بالإحساس بمعاناة الإنسان وقهريته مع العالم.[٩٧]

فتمثلت الحكاية الشعبية فى المسرحية، فى صورة الراوى (الفرفور) بشكله وأسلوبه الذي جمع بين الأمثال والنكت، والحكايات التاريخية والدينية، **والثورية** التى تربط بالواقع وعلاقة (القهرية) بينه وبين الإنسان، لذلك كانت أهم سمات الراوى الشعبى الاتجاه إلى التمرّد والثورة.

وقد تجسدت "**الثورية**" فى الجزء الأخير فى المسرحية، عندما تناول الحوار المجادلات مع الموتى.

وظف الكاتب بعض المجادلات مع الموتى، لتأكيد حالة اليأس الشديد من الواقع، وهي سمة من سمات شخوص الحكايات الشعبية.

الميت: إيه اللخبطة دى ... هى الآخرة برضه ملخبطة زى الدنيا؟ انتو ياجماعة انتو ..

انتو ...انتو من أهل الدنيا ولا من أهل الآخرة ؟

فرفور: ....

السيد: بيبن بين ...

الميت: ماهو أنا ماينفعش الكلام ده ...(لحامليه) نزلونى ياأولاد.

زوجة الميت: ماكنش يومك اليوم دة يا سبعى.

الميت: استنى أما نشوف حكاية الناس دى ...انتو حكايتكم إيه؟ صبيان ولا شغل معلمين.

فرفور: .....

السيد: شغل عيال.

المتفرج ١: أيوة. (١)

تشكل هذه المجادلات نقدا كبيراً للواقع، تُمارس فيه الغرابة والعجائبية دورها، لتضخيم حالة الانهيار الذي تشعر به الشخصيات، فتتداخل مع الموتى للتشكيك فى مصداقية الواقع، ومحاولة الثورة والتمرّد عليه، ففى جميع ممارسات الفرفور ما يشير إلى التشكيك فى الواقع ورفضه، والثورة عليه، فقد اشتملت حركاته ولغته وعصاته، إلى حاسة التمرّد، وهي إحدى صفات الشخصيات فى الحكايات الشعبية.

فكل توظيف حكائى فى المسرحية، إنما أراد منه الكاتب التوثيق الاجتماعى والسياسى لواقع الستينيات من القرن الماضى، سواء أكان: تاريخيا أم دينيا، فقد قدمه (الراوى) فى استشهاده بحكاية (قابيل وهابيل)، وربطها بالحروب والدمار، وتاريخ الدمار فى البشرية، والذى ركز عليه الكاتب فى الجزء الثانى من المسرحية على اعتبار أن الحرب كما قال ماركس "هى قاطرة التاريخ التى تسرع بالأحداث وتكشف نواحي الضعف فى الحياة بأسرها".[٩٨]

وظفها إدريس بصورةٍ مختلفةٍ فى مسرحيته، تحمل حقائق تاريخية وحكايات عن شخصيات تاريخية كان لها علاقة بالحروب: كهتلر، والإسكندر الكبر ...، قصد إدريس من ذلك الحكى الربط بين الحروب، وأثرها في الواقع الإنساني، والحروب الأخرى على مستوى الواقع الروحي، الذي ينزف ألماً من الطبقية ومنطق (السيد والمسود).

وإلى جانب خصوصية الحكى التاريخى والدينى، وظف الكاتب أشكالاً متنوعة من أشكال التعبير فى الأدب الشعبى – كما رأينا – لتحقيق الانتماء الفكرى والوجدانى فى خطابٍ، يحمل منعطفاً سردياً للحكى وتسلسل الأحداث، وترتيبها، وديمومة العلاقة بين (الراوى والمروي عليه)، انطلقت هذه العلاقة من بداية المسرحية، وافتتاحيتها، التى بدأ بها المؤلف، ليحكى مسرحيته وأسباب تأليفها، ومشاركة الجمهور، فى التأليف والحوار، وتقديمه لفرفوره، الذي استمر فى حكيه هو الآخر.

فقامت المسرحية فى شكلها العام على حكاية الراوية، والحكاية داخل الرواية، وتوظيف فن داخل فن آخر، فى رؤية حكائية مبالغ فيها، حملت خطاب المؤلف وحكيه، والرمز الدرامى للحكى الشعبى فى المسرحية، "الفرفور". فاستجابت الحكاية عند كلٍ من المؤلف والفرفور إلى الاحتفاظ (بالإنسان) والشعورية، فى ظلّ واقع ارتبط بعلاقةٍ قهرية تنافرية مع الإنسان.

اهتم حكى المؤلف أو حكاية الرواية، وحكى الفرفور مع الآخرين (المحكى داخل الرواية) بالتمسك بالروح الشعبى فى التواصل الاحتفالى فى المسرحية، للقيام بدور فعَّال فى المجتمع، لم يبتعد عنه المؤلف، بل دخل فى الحكى، لتصبح الحكاية كما قال: تودوروف أشبه بالتشبيه البليغ. ومن هنا تكمن بلاغة الحكاية فى جمعها بين حكى المؤلف وحكى الفرفور.

"وتستمد البلاغة سياقاً جديداً عما اتفق عليه علماء البلاغة قديماً وحديثاً فى القول فى التراكيب، وبلاغة اللفظة، أما البلاغة الجديدة والمرتبطة بالسرد، فهى سياق خاص، ومتميز فى الحكاية، موصول بالحياة، كسياقٍ مليء بالجدل والحوار، الذى يكشف عن الفكرة، بطرق خاصة، وأنشطة فنية متواصلة فى نشاطٍ دائمٍ من أجل عرض الحياة الإنسانية، فيحمل الحوار معانى وخلفيات أخلاقية وإنسانية، لأنه لا يتوقف عن التركيز على شخصٍ بعينه، أو فكرة معينة تنشأ من أجلها تقنيات فنية فى العمل الفنى لإثراء هذه الفكرة، لكنه يتنوع، ويختار وينتقى ما يؤكد فلسفته."[٩٩]

وفى محاولة يوسف إدريس المتميّزة التى سعى فيها لخلق مسرحٍ احتفالى، يجمع ملامحنا الثقافية تحاور مع فلسفته النقدية فى نشاطات **راوى الجماعة** المتنوعة، فاستطاع أن يتداخل فى الحوارات والمجادلات مع مشاركة الجمهور، وبذلك أثقل الحكى مع الفرفور فى تنقلاته المتنوعة فى العرض المسرحى، وتدخلاته فى بناء حكاية الواقع.

وقد بدأ المسرحية بمنعطفٍ سردى، يحكى فيه بمنطق السبب والنتيجة لماذا يشارك المتفرج فى الحوار؟ ويقول . كما رأينا فى حواراته السابقة . علشان كلنا نمثل الأحداث، ثم يتوالى حديثه فى ظل هذا التسلسل فى حكاية التأليف، ليؤكد هدم الجدار الرابع بين الممثل والجمهور، وذلك عن طريق حديثه عن تلك الآلية الفنية التى تُساعده فى الإلمام بصورة التواصل والالتحام.

وبعد عرضه لحكاية التأليف وأدواتها، لم يتوقف دوره عن المشاركة فى الحوارات، فظلّ يتداخل مع الفرفور، والجمهور، فأمدّ الحكى مع الفرفور حالة من الإحساس بضراوة الواقع على الجميع وأعطى لحكاية هذا الواقع بلاغة فى حكايته.

إنه البناء المسرحى الجديد، أو المسرح الاحتفالى، وما تميز به من تواصلٍ فى الرؤية النقدية للواقع، فانتقل الحوار من خشبة العرض المسرحى إلى الصالة وكل الأماكن المُحاطة بها، ليحكى الجميع حكاية الواقع مع الراوى الشعبى: الفرفور، وما امتلكه من سمات الراوى الشعبى، فقدم هذا الحكى: حكاية الواقع المعيش بكل خلفياته، فى سياقٍ جديدٍ ومتميز، يتواصل مع الحياة بكل مفرداتها، فى نشاط حكائى كثفه يوسف إدريس ليبلغ به مقاصده.

خاتمة البحث وأهم النتائج:

قدم الحكى الشعبى فى مسرحية يوسف إدريس، توظيفاً متميزاً لجماليات الحكى الشعبى، فجاءت "الفرافير" فى شكلها الفنى ومضمونها الفكرى: صيغة حكائية، تعبر عن جماليات توظيف فنٍ داخل فنٍ آخر: أى توظيف سمات الحكى الشعبى فى فن المسرح المعاصر، لما له من قدرةٍ نافذةٍ على الاستجابة لعرض الواقع، وتمثيل هوية الذات المقهورة داخله.

وفى تمجيدٍ واضحٍ لأسلوب الجماعة، أو الجمهور والممثل، التقى الجميع فى مسرحية "الفرافير" فى منعطفٍ سردى للحكى الشعبى، يتبع منطق السبب والنتيجة، فجاءت سمات الحكاية الشعبية بشكلها وروحها، وأسلوبها الساخر فى صورةٍ متنوعة فى المسرحية، احتفظت بها المسرحية من خلال تواصلها مع صيغة التواصل الاجماعى، وليس البطولة المطلقة، فتكاملت الرؤى من خلال خطابٍ محمَّلٍ بالواقع ومفرداته، مُمجداً لصيغة الجماعة، وديمومة التواصل فى العرض المسرحى.

وقد تجسدت جماليات الحكى الشعبى فى المسرحية من خلال النتائج الآتية:

- حكاية الرواية (المؤلف) والحكى داخل الرواية (الفرفور مع الجمهور).
- الاحتفاظ بصيغة **راوى الجمـــاعة** التى تجمع: (الراوى والمروِى له) على طول العرض المسرحى. وهي صيغة الراوى الشفاهى أو السامر، فى الحكى الشعبى فى التراث.
- يُعد السامر أهم أسباب توظيف تراث الحكى الشعبى فى المسرحية، وبعث الأصالة فى ظل هذا التطور فى توظيف القالب الحكائى فى عمل يوسف إدريس فى محاولةٍ منه، لخلق قالب مسرحى، أو كما أطلق عليه الحكيم: "قالبنا المسرحى".

"الشرط الأساسى لما يمكن أن نسميه قالبنا العربى، هو أن يقوم على الحكواتى، أو المقلداتى، ولن يكون قالبنا العربى بالطبع خشبة مسرح، ولا ديكور ولا إضاءة – سيكون ببساطة فى الاتصال المباشر بين الحاكى والجمهور، كذلك يمكنه أن يستند إلى وظائف متنوعة فى المسرحية، كأن يكون مدير العرض، والقادر على تفهم الشخصيات فى ملامحها الباطنية، إنها إمكانات تطوير هذا القالب، والوعى بأدواته المتنوعة، التى تخلق روح التواصل بين الفن والإنسان".[١٠٠]

حقق توظيف "راوى الجماعة أو السامر محاولة الكاتب فى التأصيل إلى **(النظرية الاحتفالية)**، التى تلغى البطولة المطلقة، وتوّصل إلى مسرحٍ جديدٍ، تتمسرح فيه الأحداث والحوارات، ويحقق ثراءً وجدانياً وفكرياً ينتمى إلى هُويتنا، التى تنبع من ثقافتنا، لتمنحنا تواصلاً إيجابياً، ومسرحاً مختلفاً، يمكنه التجريب والتجديد من خلال تطور جديد فى طرق الأداء والتوظيف الفنى، تطور يهدف إلى التمسك بالروح الإنسانية، والتجاذب بين الفنون والأجناس الأدبية وتداخلها من أجل الفكرة التى تلح على المؤلف، فسعى إليها فى لغةٍ متميزة وكلماتٍ مؤثرة، فاختار لغة الطبقة العريضة من الشعب المصرى التى تتفق مع روحه الساخرة، فتتناسب معها توظيف فلسفة الارتجال، وأدواتها فى الأداء الحركى والصوتى والسينوغرافى، لتعيش التجربة وتعبر عنها فى صورةٍ ساخرة، بعدما عجزت الصور الأخرى عن التعبير.

وفى ظل ثراء الحكى الشعبى وإلحاحه المستمر فى المسرحية، بداية من المؤلف، الذي تتداخل فى الحكى، حتى تبلغ حكايته، أو حكاية التأليف بلاغتها وثقلها فى عرض الواقع الإنسانى.

- وتواصلاً مع الاحتفالية، أجاد الكاتب فى توظيف تقنياته الفنية فى العرض المسرحى، ومنها أيضا:

. قوة الاختراع "الفرفور"، والتى قامت عليه المسرحية.

ـ الاعتماد على **الثنائيات المتجادلة** فى الحوار، لطابعها الفكرى المتواصل مع النقد الاجتماعى، والبحث عن الحرية، وهي متجادلة وليست متناقضة، فالتجادل لا يعنى الاختلاف على طول الطريق، فقد واجهه الفرفور والسيد المصير نفسه فى نهاية المسرحية: اليأس والإحباط.

. توظيف مجموعة من التقنيات الفنية التى تتناسب مع الشكل الحكائى للراوى الشعبى، مثل:

السينوغرافيا المترجلة فى المسرحية.

. الاحتفاظ بسمات الحكواتى وحركاته المتنوعة.

ـ الاحتفاء الأُمثولى، والذي اعتمد على **الانتقاء** والاختيار فى ربطه بين الصور النقدية، فخرج به الكتاب من صورة الإحساس باليأس، الذي يؤدى إلى الموت إلى عمومية هذه الصورة فى الكون.

ـ وكانت أهم هذه النتيجة الاحتفاظ بسمات الشخصيات الشعبية الثائرة والمتمرّدة، فمن أهم صفات الشخصية الشعبية فى التراث الحكائى، التمرّد والثورة، وقد تحققت هذه السمة فى كل شخصيات المسرحية فى فقدانها الثقة فى الواقع، ومحاولاتها الثورة والتمرّد.

قدمت مسرحية الفرافير صورة جديدة فى الشكل والمضمون، ابتغى منها يوسف إدريس تقديم مسرح مصري، يعبر عن قضايانا، ويعبر عنّا، وعن هُويتنا الثقافية الأصيلة.

فكان المسرح الاحتفالى الذي شارك فيه الجميع، وهو منهم، ليثقل حكاية الواقع برؤيته المتشبعة ألماً ونقداً، وبذلك أصبحت حكاية الواقع فى حالةٍ من التواصل بين المؤلف وشخصياته. ومن هنا تكمن بلاغة الحكاية، وتستمد البلاغة سياقا جديدًا، لأنها عرضت للحياة الإنسانية بكل جوانبها فى أنشطةٍ فنيةٍ متنوعة، ركزت على فكرة "الطبقية"، وزادتها نقداً، وسخرية من خلال مشاركة المؤلف فى الحكى، فكان سياقاً مكثفاً فى الحكاية. قرأ الواقع فى مشاركةٍ واحدةٍ من الجميع.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

١- يوسف إدريس: مسرحية الفرافير، ط. مكتبة مصر، ١٩٨٨م.

ثانياً: المراجع العربية:

٢- أحمد سخسوخ. قضايا المسرح المعاصر، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م.
٣- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية، ط. دار الشعب، القاهرة، ١٩٩٩م.
٤- إبراهيم سكر. الدراما الإغريقية، ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٦٨م.
٥- أحمد رشدى صالح. الفنون الشعبية، ط. وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦١م.
٦- توفيق الحكيم. قالبنا المسرحى، ط. نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.
٧- . أدب الحياة، ط. مكتبة مصر (د. ت).
٨- حسن بحراوى وآخرون. المرتجلة فى الخطاب المسرحى، ط. كلية الآداب والدراسات الإنسانية، بتطوان، المغرب، ١٩٩٨م.
٩- حسن عطية. سوسيولوجية الفنون المسرحية، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م.
١٠- حسان بورقية. نيتسه وقلق الكتابة، مقال فى مجلة العرب والفكر العالمى، عدد١١، ١٩٩٠م.
١١- شاكر عبد الحميد. الحلم والرمز والأسطورة (دراسات فى الرواية والقصة القصيرة)، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
١٢. شوقى ضيف. فى النقد الأدبى. ط: التاسعة دار المعارف القاهرة ١٩٦٢م
١٣- طه وادى. القصة ديوان العرب، ط. الشركة المصرية للنشر لونجمان، ٢٠٠١م.
١٤- جماليات القصيدة المعاصرة. ط. الثانية دار المعارف، ١٩٩٤م.
١٥- عبد القادر القط. فى الأب المصرى المعاصر، ط. دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م.
١٦- عبد الحميد يونس. الفنون الشعبية، العدد ١٠٠ يناير – ديسمبر ٢٠١٥م، مقال بعنوان الاحتفال مفهومه وشكله، ترجمة: ثروت مرسى.
١٧- عبد الرحيم الكردى. قراءة النص (تأصيل نظرى، وقراءة تطبيقية)، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.
١٨- عزّ الدين إسماعيل. قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر. ط. دار الفكر العربى، العدد ٤١٢، سلسلة الألف كتاب. (د. ت)
١٩- عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى، ط. دار المعارف بالدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٣م.
٢٠- عادل الناى. الفنون الدرامية، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.
٢١- عبد الرحمن غانمى. الخطاب الردأى العربى (الجزء الأول)، ط. الأولى، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.
٢٢- فاروق خورشيد. الجذور الشعبية للمسرح العربى، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
٢٣- محمد السيد عطية. دراسات فى المسرح المعاصر، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥ م.
٢٤- محمد مشبال. البلاغة والسرد، ط. مطبعة الخليج العربى، بتطوان المغرب، د. ت).

٢٥- محمد غنيمى هلال. النقد الأدبى الحديث، ط. نهضة مصر ٢٠٠٣م.
٢٦- محمد مندور. المسرح النثرى، ط. نهضة مصر، ٢٠٠٤ م.
٢٧. محمود أمين العالم. أربعون عاما من النقد التطبيقى البنية والدلالة فى القصة والرواية المعاصرة .ط: دار المستقبل .القاهرة ١٩٩٤م
٢٨- نبيلة إبراهيم. أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤م.
٢٩- نهاد صليحة. المدارس المسرحية، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.
٣٠- . الحرية والمسرح، ط. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٣١- نبيل راغب. فن التأليف الروائى، ط. دار نهضة مصر للطباعة، ١٩٩٠م.
٣٢- يمنى العيد. الراوى الموقع والشكل (بحث فى السرد الروائى)، ط. الولى مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٦.
٣٣- يوسف نجم. فن المسرحية، ط. الثانية، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م.
٣٤- السيد ياسين. التحليل الاجتماعى للأدب، ط. دار التنوير، بيروت، ١٩٥٢م.
٣٥- القصة. مجلة غير دورية، العدد (١٢٤) مارس ٢٠١٣م.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

٣٦- إريك بنتلى. الحياة والدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط. المكتبة العصرية بيروت، ١٩٨٢.
٣٧- آن سورجير. سينوغرافيا المسرح الغربى، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، ط. دار الشئون الثقافية، وزارة الإعلام، بغداد، ٢٠٠٦م.
٣٨- بروتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمى، ترجمة: جميل نصيف، ط. عالم المعرفة، بيروت (د.ت).
٣٩- ت. تودوروف. الأدب والدلالة، ترجمة: نديم خشفة، ط. الأولى مركز الإنماء الحضارى، دمشق، ١٩٩٦م.
٤٠- ستيفين سبندر. الحياة والشاعر، ترجمة: د./ محمد مصطفى بدى، مراجعة: د./ سهير القلماوى، ط. مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.
٤١- صور ياوريد – وتايلور – وفيجنز وغيرهم، الثورة الروسية الكبرى، ط. دار مطابع المستقبل، الإسكندرية، (د.ت).
٤٢- لاجوس إيجرى. فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشفة، ط. مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت).
٤٣- لوسيان غولدمان – تأصيل النص، ترجمة دريني خشفة، ط. الأولى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٧م.

الهوامش:

١- نظرية المسرح الملحمى، برتولد بريخت ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة بيروت (د.ت) ص ٤٤.

٢- محمد مندور، المسرح النثرى، ط. دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ٢٠٠٠م، ص٧٦. (٢) نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م. ص:٩٠

١. قضايا المسرح المعاصر. أحمد سخسوخ. ط: الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩١م. ص: ١١٨

٤ - الحرية والمسرح. نهاد صليحة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ م، ص ٥٤.

٥ - فى الأدب المصرى المعاصر. عبد القادر القط، ط. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٠ م، ص ١٥.

٦ - عبد الكريم برشيد. حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالى، ط. دار الثقافة بالدار البيضاء، ١٩٨٣م، ص ١٢٥:١١٠

٧ - مسرحية الفرافير. يوسف إدريس، ط. مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٣٠.

٨ - الجذور الشعبية للمسرح العربى. فاروق خورشيد، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ م، ص ١٨٧.

٩ - القصة ديوان العرب. طه وأدى، ط. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠١م، ص ٢٠، ٥٣.

١٠ - القصة ديوان العرب. (مصدر سابق)، ص ٥٣.

١١ - المسرحية. (مصدر سابق) ص١١.

١٢ - التحليل الاجتماعى للأدب. السيد ياسين، ط. دار التنوير بيروت، ١٩٨٢م، ص ٦٦.

١٣ - الأدب والدلالة. ت. تودوروف، ترجمة محمد نديم خشفة، ط. الأولى، دار الشجرة للخدمات الطباعية، دمشق، ١٩٩٦ م، مركز الاتحاد الحضارى للدراسات والترجمة، ص ٤١.

١٤ - المرجع السابق، ص ٤٢.

١٥ - مسرحية الفرافير: يوسف إدريس، (مرجع سابق)، ص ٦٣.

١٦ - المسرحية، ص ٦٨.

١٧ - المسرحية، ص ٦٥.

١٨ - المسرحية، ص ٦٦.

١٩ - الدراما الإغريقية. د. إبراهيم سكر، ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٨، ص ٣

٢٠ - قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر. عز الدين إسماعيل، ط. دار الفكر العربى، العدد ٤١٢ من سلسلة الألف كتاب القاهرة (د.ت)، ص ٢٨

(٢) أربعون عاما من النقد التطبيقى البنية والدلالة في القصة والرواية المعاصرة. محمود أمين العالم. ط: دار المستقبل العربى. القاهرة ١٩٤٩م. ص:١١٥

٢٢ - المدارس المسرحية. نهاد صليحة، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ م، ص ٣٧: ٤٧.

٢٣ - الحياة والشاعر. تأليف ستيفن سبندر، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، راجعته د. سهير القلماوي، ط. مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص ٩١.

٢٤ - المسرحية: ص ٧١.

٢٥ - فن القصة. محمد يوسف نجم، ط. الثانية، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩م، ص ١٠: ١١.

٢٦ - المسرحية، ص ١٦٣.

٢. المسرحية. ص: ١٨٠

٣. المسرحية. ص: ٩٢

٤- النقد الأدبى الحديث. محمد غنيمى هلال، ط. نهضة مصر، القاهرة ٢٠٠١م، ص ٦١٦.

٢٨ - فن كتابة المسرحية. لاجوس إيجرى، ترجمة: دريني خشبة، ط. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د.ت)، ص ١٠٢.

٢٩ - سوسيولوجية الفنون المسرحية (تحولات البنية وحضور المتلقى). د. حسن عطية، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٤م، ص ٣٢.

٣٠ - فن التأليف الروائى. نبيل راغب، ط. دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، ١٩٩٠م، ص ١٥.

٣١ - المسرحية، ص ٨٥.

٣٢ - المسرحية. ص٩٥.

٣٣ - المسرحية. ص١١٥.

٣٤ - دراسات فى المسرح المعاصر. د/ محمد السيد عيد، ط. الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٥م، ص٩٥.

٢. المسرحية. ص: ٩٣

٣. أشكال التعبير فى الأدب الشعبى. نبيلة إبراهيم. ط: دار نهضة مصر. القاهرة. ص: ١٢٣

١. الحلم والرمز والأسطورة (دراسات فى الرواية والقصة القصيرة)، شاكر عبد الحميد، ط. الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٣٠٣.

٣٦ - المسرحية ص٦٤.

٣٧ - المسرحية ص٨٣.

٣٨ - المسرحية ص٩٧.

٣٩ - المسرحية ص ١٢٥.

٤٠ - المسرحية ص ١٢٩.

٤١ - المسرحية ص ١٣٠.

٤٢ - فن التأليف الروائى، (مرجع سابق)، ص ٩٢.

٤٣ - المسرحية. ص ١٩٣.

٢. المسرحية. ص: ٦٤

٤٤ - الفنون الشعبية. أحمد رشدى صالح، ط. وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٦١، ص ١٢٠.

٤٥ - المسرحية، ص ٨٩

٤٦ - المسرحية، ص ١٢٠

٤٧ - المسرحية ص ١١٣

٤٨ - المسرحية ص ٦٩، ٧٠.

٤٩ - قراءة النص وتأصيل نظرى وقراءات تطبيقية، عبد الرحيم الكردى. ط. وزارة الثقافة الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣ م، ص ٣٣١.

٥٠ - جماليات القصيدة المعاصرة. طه وادي، ط. الثانية دار المعارف، ١٩٩٤، ص ١٦٢.

٥١ - الحياة فى الدراما. إريك بنتلى، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ط. العصرية بيروت، ١٩٦٨، ص ٧٩.

٥٢- الراوى الموقع والشكل، بحثٌ فى السرد الروائى، يمنى العيد، ط. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ٢٠٠١ م، ص ٢١.

٥٣ - المسرحية. ص ٦٤

٥٤ - المسرحية. ص ٦٠

٥٥ - المسرحية. ص ٦٦

٥٦ - المسرحية. ص ٩٥

٥٧ - المسرحية. ص ١٢٥

٥٨ - المسرحية. ص ١٢٦

٥٩ - المسرحية. ص ١٦٨

٦٠ - المسرحية. ص ١٦٩

٦١ - الخطاب الروائى العربى، د. عبد الرحمن غانمى (الجزء الأول)، ط. الأولى وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٣، ص ١٣٢.

٦٢ - المسرحية. ص ١١٩ – ١٢٠

٦٣ - الفنون الشعبية / مجلة علمية محكمها أسسها عبد الحميد يونس، العدد ١٠٠ يناير - ديسمبر ٢٠١٥، مقال / حسن الشامى عن نظم فهرست القصص الشعبى. ص ٨١.

٦٤ - المسرحية: ص ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩.

٦٥ - الراوى الموقع والشكل، يمنى العيد (مرجع سابق)، ص ٨٥.

٦٦ - مسرحية الفرافير. ص ٣٤

٦٧ - حسن بحراوى، المرتجلة فى الخطاب المسرحى، ص ٢١٣.

٦٨ - المسرحية، ص ٨٠

٦٩ - المسرحية، ص ٩٢.

٧٠ - المسرحية، ص ١٠١.

٧١ - المسرحية، ص ١٦٨.

٧٢ - المسرحية، ص ١٦٣.

٧٣ - المسرحية، ص ١٧١.

٧٤ - المسرحية، ص ١٤.

٧٥ - المسرحية، ص ١٥.

٧٦ - المسرحية، ص ١٦٤.

٧٧ - المسرحية: ص ١٦٥.

٧٨ - المسرحية، ص ٩٢.

٧٩ - الفنون الدرامية. عادل الناى، ط. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٣٦.

٨٠ - سينوغرافيا المسرح الغربى. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، ط. دار الشئون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٦م. ص ١٨: ٢٠.

٨١ - معجم المصطلحات الدرامية. إبراهيم حمادة، ط. دار الرحمى.

٨٢ - المسرحية، ص ١٨٣.

٨٣ - المسرحية، ص ١٠١.

٨٤ - المسرحية، ص ٦٤، ٦٥.

٨٥ - نيتشه وقلق الكتابة. حسان بورقية، مقال فى مجلة العرب والفكر العالمى، عدد ١١، ١٩٩٠ م، ص ١٣٥.

٨٦ - المسرحية، ص ١٠٩.

٨٧ - المسرحية ص ١٢٠.

٨٨ - المسرحية ص ١٣٩.

٨٩ - المسرحية ص ٦٥

٩٠ - المسرحية ص ٦٤

٩١ - توفيق الحكيم، أدب الحياة. مكتبة مصر. ص ٥٥ – قالبنا المسرحى.

٩٢ - القصة: مجلة غير دورية. العدد (١٢٤) مارس ٢١٣، تقنيات القصة وجماليات الحكاية ص ٣١.

٩٣ - المسرحية، ص ١٢٠.

٩٤ - المسرحية، ص ١٣٣

٩٥ - المسرحية، ص ١٩٣

٩٦ - المسرحية، ص ١٣٠.

٩٧ - أشكال التعبير فى الأدب الشعبى. نبيلة إبراهيم، ط. دار نهضة القاهرة، ١٩٧٤، ص ٩٣.

٩٨ - المسرحية: ص.١٦٢.

٢. الثورة الروسية الكبرى. عن دراسات صوريا وريد، وتايلور وفيجز وغيرهم، ط. دار مطابع المستقبل بالفجالة، الإسكندرية، مكتبة المعارف ببيروت (د. ت)، ص ٥.

٩٩ - البلاغة والسرد. محمد مشبال، ط. مطبعة الخليج العربى – بتطوان، المغرب، ص ٨.

١٠٠ - قالبنا المسرحى. توفيق الحكيم، ط. دار مصر للطباعة، ١٩٦٧م، ص ١٦: ١٩.