

تقنيات هدم الجدار الرابع مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي أنموذجاً تطبيقياً

د. دلال إسماعيل محمد^(١)

أولاً: الملخص باللغة العربية :

هدم الجدار المسرحي جاء في سياق التحديث والتجريب ، وقد انتقلت هذه الظاهرة الفنية من أوروبا إلى مسرحنا العربي على الرغم من وجود إرهابات للفكرة في تراثنا العربي ، ورغبت الباحثة في البحث عن الوسائل والتقنيات التي تساعد على إنجاح هذه التقنية في النص المسرحي ، فاخترت مسرحية السيد الشوربجي المعنونة بـ (البلياتشو) ، ورأت أن الاستعانة بالمنهج البنوي هو الذي سيساعد الباحثة على تحقيق النتائج البحثية التي تطلع إليها ، ومن ثم كان اختياري لمنطوق البحث (تقنيات هدم الجدار الرابع.مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي أنموذجاً تطبيقياً) .

واستطاعت الباحثة أن تصل إلى نتائج بحثية مرضية رصدتها في خاتمة البحث، ومن هذه النتائج: (ظاهرة هدم الجدار الرابع فكرة غائبة في التراث العربي والإغريقي . ظاهرة هدم الجدار الرابع حديثاً نتيجة لمسار حضاري متطور في القرن العشرين وفلسفته التي انعكست على أكثر الفنون القولية وغير القولية ومنها فن المسرح . التقنيات المساعدة على إنجاح هدم الجدار الرابع في النص المسرحي كثيرة، ومنها: جذب المتلقي لمشاركة الممثلين على خشبة المسرح . قطع تسلسل الحدث بحوار مفتوح مع المتلقين . لعب أحد الشخصيات لدور المخرج . تصنيع أسرار الفعل المسرحي أمام الجمهور . ازدواج وعي بعض الشخصيات المسرحية ...

الكلمات المفتاحية:

هدم الجدار الرابع- البنيوية- الملهاة المرتجلة- الجدار الخامس- كسر الإطار- الإيهام الفني.

^(١)أستاذ مساعد بقسم علوم المسرح، كلية الآداب جامعة المنيا

ثانياً: الملخص باللغة الانجليزية :

Abstract

The phenomenon of demolishing the theatrical wall appeared within the context of modernization and experimentation. This artistic phenomenon was transferred to our Arabic theatre from Europe although our Arabic heritage had some prior indications for it. The researcher sought to find the means or techniques that helped make this device successful within the theatrical text. So, she chose al-Sayed al-Shorpagy's play called *al-Pliatcho* or *The Clown*. She also preferred Structuralism as the method suitable to achieve the objectives of this research paper.

The researcher, therefore, entitled her paper as, *Techniques of Demolishing the Fourth Wall – al-Sayed al-Shorpagy's play al-Pliatcho The Clown as a Practical Model*. She arrived at satisfying research outcomes that were accounted for at the conclusion of the paper. Among these outcomes were that, the phenomenon of demolishing the fourth wall is one that is deeply rooted in the Arabic and Greek heritages, and that this phenomenon appeared recently due to a culturally-developing track whose philosophy impacted most verbal and non-verbal arts in the twentieth century – including that of the theatre. Moreover, the aiding techniques that helped make the demolition of the fourth wall in the theatrical text successful were so many. They included, attracting the audience to participate with the actors on the stage, interrupting the course of events by an open dialogue with the audience, assigning one of the characters the role of the director, performing the secretes of the theatrical action in front of the audience and multiplying the consciousness of some characters.

Keywords:

Demolition of the Fourth Wall; Structuralism; Comedy of the Profession; the Fifth Wall; Breaking the Framework; Artistic Illusion

ثالثاً: مقدمة البحث:

دوافع شخصية وأخرى علمية دفعتني إلى التعلق بالبحث عن مظاهر التحديث والتجريب في المسرح العربي المعاصر، وقد تمثلت هذه الجهود رسداً للتاريخ الفني البنائي للنص العربي المسرحي، وقد تمثلت إضافة عامة للمكتبة العربية. وفي سياق هذه الدوافع والطموحات حددت منطوق بحثي بـ (تقنيات هدم الجدار الرابع. مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي أ نموذجاً تطبيقياً).

وكانت الاستعانة بالمنهج البنيوي هي أقصر الطرق التي ستبلغني النتائج العلمية التي اتطلع إليها؛ لأن المنهج البنيوي مكاني من تشريح البنية الداخلية للنص، فضلاً عن أن مسرحية (البلياتشو) - مصدر الدراسة قائمة على بنية الثنائيات الضدية، وهي نفسها الفلسفة البنيوية التي حفلت بتطبيقات الثنائيات الضدية في نصوصنا الأدبية. واحتاجت الباحثة إلى الاستعانة - أيضاً - بالمنهج التاريخي لترصد جذور وإرهاصات ظاهرة هدم الجدار الرابع قديماً وحديثاً، وتحديد أبرز رواد هذه الظاهرة الفنية.

وقد جاء المسار البحثي في إطارين تأسيسيين هما :

١- الرؤية الاصطلاحية والتاريخية والحضارية لهدم الجدار الرابع.

٢- الرؤية التطبيقية على مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي .

أما الرؤية الاصطلاحية والتاريخية والحضارية لهدم الجدار الرابع فقد احتوت على خمس مفردات بحثية: إرهاصات الفكرة عربياً، إرهاصات الفكرة إغريقيا وروادها من الأوروبيين المعاصرين - الخلفية النقدية والحضارية لفكرة هدم الجدار الرابع - الخلفية المذهبية لهدم الجدار الرابع - الجدار الخامس بين الهدم والإقامة.

وأما المسار الآخر المعنى بالرؤية التطبيقية فجاء في ثلاث مفردات بحثية هي: الأبعاد الرمزية في مسرحية البلياتشو - البلياتشو وبنية الثنائيات الضدية البنائية - تقنيات هدم الجدار الرابع في مسرحية البلياتشو .

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

والدراسات السابقة (*) عن مسرحية البلياتشو جاءت في شكل مقالات

توافد عليها كل من (إبراهيم حمادة^(١)) - جلال العشري - خيرى شلبي - عبد الفتاح البارودي - محمد صالح) فضلا عن ما كتبه فوزي فهمي عن مسرحية البلياتشو في رسالته للدكتوراة التي قدمها لأكاديمية الفنون بروسيا ، وتحديداً في الجزئية الخاصة بجذور الفن الشعبي المصري في المسرح العربي المعاصر . بالإضافة إلى بعض الدراسات التي تناولت ظاهرة هدم جدار الرابع في المسرح في سياق البحث عن الجذور والتحديث والتجريب، ومن هذه الدراسات السابقة :

١- نحو مسرح مصرى ليوسف إدريس . مجموعة مقالات مجلة الكاتب ١٩٧٤ .

٢- قالبنا المسرحي لتوفيق الحكيم، دار الشروق ١٩٧٦ .

٣- الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري المعاصر لعلي الراعي^(٢)

٤- التجريب و نصوص المسرح لمحمد الكفاط^(٣)

وتعد هذه الدراسة العلمية الأولى التي تنفرد باستقصاء الأبعاد الجمالية ، والوسائل التقنية لظاهرة هدم الجدار المسرحي تطبيقيا علي مسرحية (البلياتشو)، ثم هي دراسة تنفرد بالبحث عن الأنساق الفكرية والنقدية التي سبقت... ولاحقت هذه الظاهرة الفنية التي تمثل رد فعل لمسار حضارى تطور فى القرن العشرين قبل أن تكون مجرد ظاهرة فنية مع غيرها من الظواهر التي احتشدت في المسرح العربي الحديث في مصر .

وتزاحمت أسئلة الدراسة حول هذه الظاهرة الفنية نحو :

س/ هل هدم الجدار الرابع ظاهرة حديثة أم لها جذور تراثية عربية وإغريقية ؟

س/ من رواد هذه الظاهرة ،وكيف انتقلت إلى مسرحنا العربي؟

(١) راجع مجلة المسرح، دراسة الدكتور إبراهيم حمادة.

(*) لأن نص مسرحية (البلياتشو) كان مخطوطاً ربما اثر ذلك في ندرة الدراسات التي تناولتها.

(٢) الراعي ، علي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري المعاصر، كتاب الهلال ١٩٦٨ .

(٣) الكفاط ، محمد، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق عدد ٣، ١٩٨٩ .

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

س/ ما الأبعاد الحضارية التي ساعدت على بروز هذه الظاهرة في المسرح المعاصر؟

س/ ما خلفيات الفكر النقدي المصاحبة والداعمة لهدم الجدار الرابع؟

س/ هل نجح السيد الشوريجي في تأسيس تقنيات جديدة لإنجاح تطبيقه لهدم الجدار الرابع في مسرحيته

البلباتشو ؟

س/ ما التقنيات التي لازمت هدم الجدار الرابع مسرحياً ؟

س/ ما التصنيف الأجناسي لنص مسرحية (البلباتشو) ؟

س/ ما علاقة موضوع المسرحية بزمنية كتابتها ؟

وهذه الاستفهامات أثارت قضايا بحثية مهمة داخل هذا البحث بسبب الظاهرة الفنية الخاصة بهدم الجدار الرابع مسرحياً، ووصولاً الجدار الخامس بين الهدم والإقامة. ومن ناحيه أخرى قادت هذه الاستفهامات الباحثة إلى تكوين أمثل للفرضية البحثية، وأفق التوقعات البحثية التي توافقت إلى حد كبير مع النتائج التي توصلت إليها الباحثة في نهاية هذا البحث.

أولاً: الرؤية الاصطلاحية والحضارية لهدم الجدار الرابع :

أتصور أن هدم الجدار الرابع لا يمثل فقط تطوراً لن المسرح بقدر ما هو انعكاس لتحولات فكرية ومذهبية وحضارية معاصرة ولا سيما في النصف الأول من القرن العشرين . وإن كانت خصوصية التجرؤ على المسرح الكلاسي وتنظيراته الأرسطية قد بدأت مع الفرنسي (كورنى) في مسرحيته (السيد) التي كسر فيها قانون الوحدات الثلاث إلا أن حركية التطوير والتحديث والتجريب المسرحي قد شهدت حراكاً متسارعاً في القرن العشرين . وتأتي تقنية هدم الجدار الرابع قديماً وحديثاً معا ، حيث جاءت بداياتها المرهضة ممتدة ومعروفة في شكول مسرحية ضعيفة، ولكنها كانت صاحبة الفكرة في تعظيم دور المتلقي والاستعانة به في كسر الإيهام الفني بإقحام الواقع ... وصولاً لمعالجة الواقع بالواقع .

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

والإرهاصات التراثية عربيا وإغريقيا قد أصبحت واقعا إبداعيا في القرن العشرين، ولم تكن فكرة كسر الإيهام الفني قاصرة على فن المسرح، وإنما امتدت إلى التمثيل الفني والنقد الأدبي وبعض الفنون الأخرى في الشعر والرواية والقصة. والباحثة سترصد جذور هذه الظاهرة عربيا وأدبيا قديما وحديثا.

(أ) إرهاصات الفكرة عربيا :

إدراك أننا لا نمتلك في تراثنا العربي مسرحا، وإنما فقط إرهاصات تناثرت دونما اكتمال - هنا وهناك حتى بدايات عصرنا الحديث في القرن التاسع عشر. لكن فكرة كسر الجدار الرابع هي فكرة قائمة على هدم الإيهام الفني الكلاسيكي وهي فكرة مرتبطة بتعظيم دور المتلقي وتقديره إبداعيا.

= في تراثنا الشعري الشفوي الجاهلي تعظيم لدور المتلقي تجسد في أول تنظير نقدي عربيمن خلال (عمود الشعر) ، والذي لو حللناه سنكتشف دور المتلقي الشفوي في تأسيس بنية القصيدة الجاهلية بداية من البنية الموسيقية المرتفعة والجادبة للمتلقى الشفوي بالالتزام ببحر شعري، وتقسيم البيت إلى شطرين حسب الإلقاء الشفوي والمحافظة على توحيد الروى والقافية ... ثم وصولا إلى كراهية الشاعر العربي للتضمين.

وبالتضمين يقدر الشاعر خصوصية التلقي الشفوي للقصيدة الجاهلية ، فضلا على الحرص بالتمثيل الفني بصور شعرية مادية تساعد على إدراك المتلقي للمعنى الشعري بسهولة ، وتقديرا لخاصية التلقى الشفوي التي لا تتسجم مع المعاني المجازية المركبة . ومن ناحية أخرى كانت الأسواق الأدبية (عكاظ - المربد) تمثل صورة حية للتفاعل المباشر بين الشاعر والمتلقين في أداء تمثيلي مفتوح.

أما (الراوى الشعبي) فجاء بإرهاصات التمسرح، وكان قادرا على كسر الإيهام الفني بالخروج عن الحكى/ الإنشاد ومخاطبة الجمهور^(٤) قال يوسف إدريس: "لابد من إلغاء التمثيل والتفرج، والممثل والمتفرج عليهم أن يخلعوا ذواتهم الخارجية لتخرج طبيعتهم الإنسانية المكونة، وتكون الذات الجماعية الواحدة هي المستمتعه بالتمسرح^(٥) وإذا كان يوسف إدريس يحيى من تراثنا ما يحدث به مسرحنا العربي الحديث، فإنه يعترف بأن الفكرة قديمة وقد سبق إليها المسرح الصيني والياباني في المسرح الشعبي الاحتفالي عبر الحكواتي الذى بادر بهدم الجدار بين الإيهام الفنى والواقع عبر التواصل مع الجمهور ومخاطبته.

وفي تراثنا العربي نجد (مسرحية عاشوراء^(٦))، وهي طقس شعبي كان وما زال يؤدي في الخلاء بعيدا عن العلبة المسرحية حيث يتوحد الجمهور مع الممثلين في تمثل المناسبة الخاصة بقتل الحسين فينفعلون معا... ويكون معا... ويلتقطون دمعوهم بالقطن معا...

وحديثاً في فن القصة القصيرة والرواية قد سبق طه حسين إلى فكرة (كسر الإطار)^(*) عندما يعمد عمداً إلى الخروج من سرده الفنى وإيهامه الفنى إلى كسر الإطار ومخاطبة المتلقي، قال طه حسين "إنما أحب أن أنشئ بينى وبين القراء نوعاً من الزمالة بحيث نبدأ القصة معا، ونمضى فيها معا، وننتهي منها

(٤) إدريس، يوسف، تحدث باستفاضة عن إحياء هذا التراث الشعبي كوسيلة تطوير في مسرح السامر، والذي من خصائصه: الجماعية الإبداعية، النزعة الشعبية، المشاركة الوجدانية بين الممثل والمتفرج وقد عبر يوسف إدريس بأكثر من عمل أهمهم مسرحيته الفرافير.

(٥) إدريس، يوسف، نحو مسرح مصري.

(٦) راجع الصفحة الخاصة بجوزيف الفارس (فيس بوك) والذي أكد على وجود أكثر من محاولة مكتوبة لما يسمى بـ (مسرحية عاشوراء).

(*) كسر الإطار مصطلح استنتقه من نصوص روائية الأمريكي إرفنج جوفمان Erving Goffman ١٩٢٢-

١٩٦٠

وهو نفسه صاحب نظرية (التفاعل الرمزي) وتجربة الحرق Breaching experiencement وهي نظرية معينة بقصدية الخروج غير المتوقع على المعايير الاجتماعية المستقرة في مجتمع ما، ويمثل خروجاً وخرقاً واقعياً لكثير من المظاهر الكلاسيكية.

معا ، نتفق أحيانا ونختلف أحيانا أخرى ، ويشجر بيننا الخصام من حين إلى حين^(٧) ، والأمثلة كثيرة، كقوله مخاطبا قارئه في رواية (ما وراء النهر) بمخاطبة القارئ: "وما أظنك تريدني أن أصحبهما إلى المائدة، وفي موطن آخر قال لقارئه "أنت بالطبع عجل تريد أن ترى صاحب القصر وأنا مثلك عجل أريد أن أراه"^(٨) . وقبل طه حسين نجد (محمود طاهر لأشيق) يخاطب قارئه كسراً للإيهام بواقعية قصصه ونجد ذلك في قصتيه (بيت الطاعة) و (منزل للإيجار)^(٩)

(ب) إرهابات الفكرة إغريقيا :

تلاحظ الباحثة أن بعض مظاهر التحديث المسرحي ذات جذور كلاسية، وأن الفكرة سبقت - على نحو ما - في المسرح الإغريقي تحديداً ، بممثل واحد... وكهدم للجدار الرابع ، فالإغريق تجاوزوا المصريين وخرجوا بمسرحهم من دور العبادة إلى - الأسواق - تفاعلاً مع الجمهور، والاحتفالات المسرحية الدنيوسيزية كانت تؤدي بعيداً عن العلبة المسرحية، وكان المسرحيون يتوسطون الجمهور... قال جوزيف فارس بأن (سوفكليس) في (أنتجون) قد أبقى الممثلين على خشبة المسرح حينما ينتهي دورهم التمثيلي ، وهي فكرة باكرة لكسر الجدار الرابع ، وذكر بأن هذه العملية توازي ما قال به بريخت بأنها من (وسائل التغريب والأثر المغرب).

ويرى (محمود الشاعر) في كتابه (نشأة المسرح وتطور الفن) أن المسرح الكلاسي كان مواجهة ثلاثية مباشرة مع الجمهور، وأبقوا الضلع الرابع للخلفيات

(٧) حسين طه، ما وراء النهر، القاهرة: دار المعارف ، ط٣ ، ٢٩ .

بينما قال فورستر "..هل للكاتب أن يشركنا في سرده؟ ثم يجيب...أنه من الأصوب ألا يفعل، لأن هذا أمر خطير يؤدي الى انخفاض في درجة حرارة المتلقي عاطفياً، والأسوأ من ذلك الهزؤ والدعوة الودية لرؤية الشخصيات وكيف تصنع من وراء ستار"- أركان القصة، فورستر، كمال عياد، ص ١٠٠ ، دار الكرنك، الألف كتاب(٣٠٦).

حسين، طه، ما وراء النهر، ١٠٥ - المرجع السابق، ٧٤.

تفضيلاً راجع: التلاوي، محمد نجيب، طه حسين والفن القصصي، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة، ط١،

١٩٨٦.

(٨) المرجع السابق.

(٩) تطور النثر العربي الحديث، محمد نجيب وآخرون، دار الأوزاعي ، بيروت، ١٩٩٥.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

المسرحية، بينما يؤكد (حيدر الحيدر) في كتابه (تطور الدراما في انكلترا ١٥٧٦ - ١٦٠٣) أن المسرح الإليزابيثي في انكلترا كانت بنياته مكشوفة ، وخشبة المسرح تتوسط الجمهور .

(ج) الخلفية المذهبية لهدم الجدار الرابع :

تعتقد الباحثة أن المسافة بين المذهب الكلاسيكي والمذهب الواقعي قد تجسدت في المسافة نفسها بين المحاكاة الأرسطية ونظرية الانعكاس اللوكاشية ، لأن نظرية المحاكاة الأرسطية جاءت معززة للإيهام الفني عندما دعا أرسطو إلى إعادة إنتاج الواقع من منظور ذاتي مدعوم بالعاطفة التي تزيد الإيهام بالواقع ، أمام نظرية الانعكاس لـ لوكاشن فجاءت داعمة للواقع نفسه على حساب الإيهام بالواقع، لأنها نظرية كما يقول منظرها لوكاشن بأنها فتحت الباب أمام تحرير المخيلة لتسبق الواقع بالأحلام المحررة مدفوعة ببعد نفسي داخلي، ثم إن نظرية الانعكاس تنظر للعمل الفني وتمتدحه بقدر ارتباطه بالواقع والتعبير عنه، ثم تقيم النص من خلال جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية ، ثم إنها تقدر التوازن بين المنتج الأدبي والبناء الاجتماعي والسياسي والواقعي...، ولذلك قال بريخت "إن الماركسية تدعوه إلى تحطيم وهم المحاكاه الأرسطية ، وحس الجمهور على المشاركة في تغيير المجتمع الرأسمالي واقعيًا والمشاركة الإيجابية في إبداع النصوص فنيا..." (١٠)

(د) الخلفية النقدية :

ونقدياً... جاءت البنيوية لتطور منظور نظرية الانعكاس - في هذا السياق - وتحاول إلغاء دور المؤلف المنشئ لنص المحاكاة الأرسطية، وأصبح المعنى النصي مرتبطاً بالمتلقي وملكا لقدرات المتلقي. ونقد النماذج العليا لم يعد يعني بالمؤلف وإنما اكتفى بالرمز له ، والشكلايين لم يقولوا مباشرة بموت المؤلف وإنما اكتفوا بإقصائه ، وقد عبر (فوكو) عن هذا المعنى بقوله: ما هو

(١٠) الرويلي، ميجان والبازي، سعد، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ط٢، ٢٠٠٠، ص٢٢٠.

المؤلف؟ ولم يقل من هو المؤلف. (١١) حتى جاء (رولان بارت) فأمات المؤلف وجعله مجرد ضمير لغوى في النص، وحل المتلقي - المؤلف الجديد - محل المؤلف (الممثل لإيهام المحاكاة الأرسطية)، أما المتلقي فأصبح مشاركا في النسق الإبداعي، وهو إرهاب لفكرة هدم الجدار الرابع، وقد سبق (نيتشه) (رولان بارت) عندما قال بموت الإله ثم تطورت الفكرة إبداعيا وحضاريا وأصبحت إحدى الأفكار المائزة في تحولات ما بعد الحداثة وهي الانعتاق من أسر الأبوية، وهو اعتناق بدأ بإسقاط الأيدلوجيات العشرينية لإحلال التوسع الأفقى على حساب الامتداد الرأسى، وتجسد ذلك في كثير من روايات ما بعد الحداثة. (١٢)

وعندما قدم الألمان (ياوس وإيزر) نظرية التلقى، رفعا من شأن المتلقي، وحجموا دور المؤلف المعنى بالإيهام الفني - من بقايا نظرية المحاكاة الأرسطية - ... ولما جاء (جاك دريدا) هدم الجدار العازل بين النقد والإبداع في القراءة التفكيكية التي ارتفعت بالمتلقي إلى المقام الإبداعي فأصبح بالقراءة مشاركا في إبداع النص، على نحو يوازي التوجه المسرحي في ظاهرة هدم الجدار الرابع لاستقطاب الجمهور وتحويله من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي المنتج بمشاركته الإبداعية في استكمال بناء الأحداث المسرحية.

وإذا كانت تقنية هدم الجدار الرابع خاصة مسرحية، فإن للفكرة صداها الاستباقي نقديا وإبداعيا، وما فن الكولاج - مثلا - إلا إحياء بطريقة أخرى لكسر الإيهام الفني، وتغذية اللوحة بملصقات واقعية وبمواد حقيقية لكسر فكرة الإيهام الفني الكلاسيكية... (*) وتأتي البولوفونية البريختية لتسمح بدخول أشخاص لإبداء رأيهم في السرد، فيما يسمى بتكنيك رواية الأصوات (١٣)

(١١) المرجع السابق، ١٥٤.

(١٢) مثل: رواية النحاس لصلاح بوجاه، رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، فضلا عن أعمال أخرى مثل هليوبوليس لمي التلمساني، وروايات آخر ل: فاضل العزاوي، مؤنس الرزاز وتيسيرسيول.

(١٣) تفضيلا: راجع كتاب (وجهة النظر في رواية الأصوات العربية)، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق: ط ٢، ٢٠٠٢.

وجماع القول أن الباحثة ترى أن تقنية (هدم الجدار الرابع) ليست منغلقة على فن المسرح ؛ لأنها نتاج فكر للتحويلات الحضارية في القرن العشرين، ولذلك رأينا إرهاصات الفكرة وتطبيقاتها نقدياً في : (المذاهب الأدبية - نظرية الانعكاس - البنيوية - نظرية التلقي - التفكيكية...) وإبداعيا في كسر الإطار في فني القصة القصيرة والرواية وفي الأداء الشعري الجاهلي ، وامتدت الفكرة في التراث العربي كمسرحة عاشوراء، ورأينا الفكرة نفسها في سبق فن الكولاج، وهذا يدل على وجود خلفية تراثية ، ثم خلفية فلسفية وحضارية واحدة قد تصاعدت في القرن العشرين وألقت بظلالها التأثيرية على الحراك النقدي والإبداعي الأدبي و الفني. إلا أن الفكرة تجلت بشكل موسع عندما تحول هدم الجدار الرابع إلى ظاهرة مسرحية تعد أحد أبرز وسائل تطوير فن المسرح في القرن العشرين .

وإذا كان (بريخت وبيراندالو) قد استأثرا بجل التنظيرات والتطبيقات الخاصة بهدم الجدار الرابع مسرحياً، فإن الظاهرة بإرهاصاتها وتطبيقاتها قد وجدت قبلهما، وامتدت بعدهما امتدادا حولها إلى ظاهرة فنية تقنية في المسرح العالمي . لقد سبق إلى تجسيد هذه الظاهرة (شكسبير - مييرخولد - توماس كيد - جروتوفسكي - فرانسيس بومنت -) وبسكارتو في المسرح السياسي وقد استثمر هذه التقنية - كسر الجدار الرابع - لقياس نسبة الحقيقة بين الواقع الحقيقي والإيهام الفني، ويقال إنه بالغ في وسائل كسر الجدار الرابع إلى حد استثماره لخداع الحواس لإقناع المشاهد بواقعية الأحداث وليس فقط بالإيهام الفني. ويذكر (جوزيف فارس) أن (ستانسلافسكي) في أوائل من قالوا بكسر الجدار الرابع وأنت على خشبة المسرح من خلال تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور مثل شخصية (البلياتشو) في مسرحيتنا - مصدر هذه الدراسة - .

(*) يذكر أن المخرج السويسري (أودلف إيبا) قد ثار على فكرة اللعبة المسرحية التي تحجم التواصل بين الممثل والجمهور ، وتطلع إلى تقديم شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في انسجام يؤدي إلى الاندماج بين العرض والتلقي.

تفضيلاً راجع: صفحة جوزيف فارس على الفيس بوك.

وعلى الرغم من إرهاصات السابقين ، ومحاولات اللاحقين إلا أن الأهم تنظيرياً وإبداعياً هما : بيراند للو وبريخت، أما الألماني بريخت فقدم مجموعة ناجحة من المسرحيات الناجحة بتقنية هدم الجدار الرابع، وزاد إبداعه بالتنظير للوسائل المساعدة التي سماها بوسائل التغريب أو الأثر المغرب، والتي أصبحت وسيلة فنية مؤثرة لإزالة العلاقة بين المشاهد والممثل، مع تحجيم قصدي للعاطفة المتصاعدة بالإيهام ، ليقصي وهم الإحساس بالواقع ؛ لينتقل المشاهد إلى الواقع نفسه وذلك بالتواصل الإيجابي المشارك على خشبة المسرح.

أما الإيطالي (بيراندللو) ^(١٤) فقد دعم هدم الجدار الرابع بـ (الأقنعة العارية) ، وخفض خشبة المسرح ، وأزال الستائر، وسمح للممثلين بالاختلاط بالجمهور، وفي جعبته الإبداعية ٤٤ مسرحية أثرت على المسرح العالمي والعربي تأثيراً فنياً ووجودياً ، وقد مهد الطريق للمسرح التجريبي ، وأثر في مسرح العبث ، وأثر في بيكيت وسارتر، وقد سبق إلى التجديد المسرحي ليس فقط بتقنية هدم الجدار الرابع والمسرح داخل مسرح ، وإنما هو صاحب الكرنفالية والأقنعة، والمسرح المرآوي، وأحياناً الملهاة المرتجلة (Commedia dell'arte).

(د) الجدار الخامس بين الهدم والإقامة :

ومن الجدار الرابع إلى الجدار الخامس ، وهو مصطلح آني صكه (هشام زين الدين) ^(١٥) بمناسبة جائحة كورونا وما فرضته من تباعد ألبنا إلى البديل الإلكتروني وشاشات النت والهاتف والتلفاز، وأصبحت الممارسة المسرحية كالمؤتمرات العلمية العالمية عبر النت.... ومن ثم فالجدار الخامس مصطلح طارئ لم يتم تبييأه بعد.

^(١٤) تفضيلاً راجع: لويجي بيراندللو، وإسهاماته في المسرح الحديث، عدد ٩٧ لسنة ٢٠١٦ ، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٣٩٥ - ٤٠٢ .

من أبرز مسرحياته المؤثرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف - لكل حقيقته - هذا المساء نرتحل - المنبؤ - سر اللعبة - لا أحد يعرف - الحياة التي منحناها لك - متعة الصدق -

^(١٥) هشام زين الدين مسرحي وأكاديمي ومؤلف ومخرج مسرحي لبناني، وعرض مصطلحه في بحث علمي عن بعد.

ويرى هشام زين الدين أن هذا الجدار الخامس هو جدار زجاجي تمثله الشاشة الزرقاء، ومن خلالها نقدم المسرح الافتراضي الذي أصبح بديلاً عن المسرح الواقعي المباشر... وهو جدار يهدد الممارسات المسرحية الواقعية وإذا كان الجدار الرابع وبهدمه قد أضاف تقنية مسرحية مؤثره في العرض والنص والأداء المسرحي، فإن الجدار الخامس الزجاجي قد أفقد المسرح أشد خصوصياته الفنية والتأثيرية والتواصلية... ، ومعه افتقرنا إلى التفاعل الساخن بين خشبة المسرح وصالة الجمهور، ومن ثم افتقدت العروض الافتراضية عبر الشاشة الزجاجية سخونه الأحاسيس والمشاعر ببرادات الحاجز الزجاجي أو الجدار الخامس الذي يقدم مسرحيات (محفوطة) عبر الوحش الإلكتروني، والذي ينبغي مقاومته إنقاذاً للأداء المسرحي والتفاعل المسرحي عندما نعود إلى خشبة المسرح الواقعي بجدارياته الأربع...

والباحثة إذ تقدر رؤية الباحث والمسرحي هشام زين الدين لمصطلحه الجدار الخامس، وتقدر مخاوفه المتصاعدة من السلبيات التي سيفرضها الجدار الخامس على فن المسرح بتركيباته بفعل ما أسماه بـ (الوحش الإلكتروني)، إلا أن الباحثة ترى أن هذا الوحش الإلكتروني أصبح مفيداً لفن المسرح إفادة مباشرة من خلال مضامين، أما المضمار الأول فيتمثل فيما يوفره الوحش الإلكتروني من خاصيات فنية متطورة في فنيات الإخراج والديكور المسرحي والإضاءة المسرحية، وعموم السينوجرافيا...، وأما المضمار الآخر فهذا الوحش الإلكتروني يساعد على وجود ما يسمى بـ (المسرح التفاعلي)، وهو جزء من أجناس (الأدب التفاعلي) الذي يؤدي عبر وسائل الاتصال الاجتماعي إلى حدود خاصية التأليف الجماعي و الأداء الجماعي الذي يتشابه - على نحو ما - مع النتيجة الإيجابية لهدم الجدار الرابع الذي يجتذب المتلقي / المشاهد من التلقي السلبي ويحوّله إلى التلقي الإيجابي، ومن ثم فالجدار الخامس يمكن أن تتحول سلبياته التي عددها هشام زين الدين - عبر مخاوفه - ، يمكن أن تتحول إلى إيجابيات مفيدة لفن المسرح ولاسيما عندما تقدم الشبكة العالمية العنكبوتية (الانترنت) تفاعلاً من نوع

آخر قد يتطور إلى فكرة التأليف المشترك والأداء المشترك المفتوح، واعتقد أنه في القريب العاجل - سيكون أكثر إفادة وإيجابية لعموم فن المسرح - المركب - من ثمرات هدم الجدار الرابع....

آخرا الرؤية التطبيقية :

أ- الأبعاد الرمزية في البلياتشو

على الرغم من أن (السيد الشوريجي) قدر كتب مسرحيته (البلياتشو) بعد نكسة ١٩٦٧، إلا أنه اختص مسرحيته بتصوير المجتمع المصري قبيل ١٩٦٧، ليجت من الأسباب الحقيقية للنكسة العسكرية وإرهاصات ها الهزلية داخل المجتمع المصري والحكم الشمولي الذي أحكم القبض على المجتمع بتصعيد فعل الإخافة، حتى أن أحد شخصيات مسرحية البلياتشو في التحقيقات يسمى نفسه (عزيزة) في محكمة هزلية تكشف عن حدود التهرؤ وتوقيف القانون وتصعيد الأهواء الديكتاتورية...

والحقيقة أن (السيد الشوريجي) شأنه شأن كل المثقفين المصريين الذين صدموا بالواقع المخزي للنكسة، وضياع أحلام المشروع القومي لعبد الناصر...، وجميعهم بحث في مراجعة الذات وواقع المجتمع المصري وكأنهم يبحثون عن هوية واقعية جديدة....، ومسرحيا بدأوا البحث عن خصوصية لمسرح عربي، ومسرح مصري بداية من على الراعي في كتابة (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري) (١٦)، ثم تبني يوسف إدريس الدعوة إلى (نحو مسرح مصري) (١٧) في مجموعة مقالات في مجلة الكاتب ١٩٧٤، ثم أصدر الحكيم كتابة (قالبنا المسرحي) (١٨)، وقد بلغ أمر البحث عن الهوية والتشبت بها حد أن يناهض

(١٦) الراعي، على، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال ١٩٦٨.

(١٧) إدريس، يوسف، نحو مسرح مصري، مجموعة مقالات في الكاتب، ١٩٧٤.

(١٨) الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، ١٩٧٦، مرجع سبق ذكره.

(*) حاول يوسف إدريس في مقالاته ومسرحه أن يعبر عن إمكانية وجود مسرح مصري من خلال (السامر- حفلات الذكر - الأراجوز - خيال الظل - الحكواتي في المفاهي الجماعية).

(يوسف إدريس) تيارات الحداثة الغربية التي تسربت إلى المسرح الطبيعي والتجريبي في مصر (*).

وإبداعيا لم يكن السيد الشوربجي فقط هو الذي تأثر بالنكسة وبحث عن الهوية ، وبحث عن أسباب النكسة ، وإنما وجدنا مجموعة من المسرحيين يعبرون عن التوجه نفسه مثل : (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران لسعد الله ونوس ١٩٦٧ ، مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس ١٩٦٨ ، ياسين وبهيه لنجيب سرور، ليالي الحصاد لمحمود دياب، الفرافير ليوسف إدريس). وقد عبر (السيد الشوربجي) عن إرهاصات السقوط العسكري والحضاري بمسرحيته - مصدر هذه الدراسة - (البلياتشو) ، وجعل مصر (مولد وصاحبه غايب)، وبدأ سخريته بتسمية المولد ب (مولد السيكاميكا) (*)، وبدأ بالسخرية تراتبيا:

= فالمخرج يرمز للحكام... يغيب عن العرض والمحاكمة ويشرب كأسين!!

= والقضاه تافهون ويعيثون... وينسحبون وراء الدجال لشراء رائحة... وعندما يعودون يكتشفون هروب المتهمه

= وعضو اليمين لا يردد إلا (موافقون)، وعضو اليسار يعترض دائما... ويتراجع عن اعتراضه دائما ليتحول إلى ظاهرة كلامية صوتية .

= أما وكيل النائب العام، وممثل الشعب فهو نائم... ويقوظونه كل حين .

= والمحامون خرس يزومون ولا يتكلمون .

= وحاجب المحكمة بلياتشو...، وإمعانا في السخرية يجعله الشخصية المركزية في المسرحية ، وهو القائم مقام الراوي الشعبي الذي يدير المحاكمة ويتواصل مع الجمهور!..

= والمتهمه الأصلية غير موجوده، والمحاكمة لمتهمه بديلة من جمهور الحاضرين

جاءت صدفة لتشهد التشخيص والمشخصاتية في المولد !!

(*) ترى الباحثة أن قصديّة التسمية ب (مولد السيكاميكا) للتعبير الساخر عن هزلية النظام، وتحاوي أركان الدولة قبل النكسة، وتبقى الفاعلية التأثيرية للتركيب الصوتي للفظة (السيكاميكا) مقصودة قصديّة توازي لفظة (فركيكو) التي ردها نجيب محفوظ في روايته (ميرامار) ... وكلاهما يستثمر دلالة التركيب الصوتي للتعبير عن السخرية والهزل والإضحاك.

= أما الصحفيون فهم كذابون، وهو أمر متوقع في وجود سلطة دكتاتورية غاشمة.

ثم يحرص الكاتب على تمثيل لبعض مظاهر التهرؤ المجتمعي ، عفندما يظهر (الرجال) يندفع به الجميع ويلتفون حوله مما يدل على هشاشة الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي هشاشة ضاعت معها الحقوق ، فالمتهمه تهرب بسهولة... وزوجها يقتلونه ويلقونه في الكواليس...، ثم يبحثون عن متهمه تالفة بديلة من المتفرجات ، ولا يلتفتون لمقتل الزوج... وكل هذه البدائل الساخره من التهرؤ المجتمعي والتهرؤ القانوني يتوجها بما يناسبها ، فيجعل الكاتب (البلياتشو) - حاجب المحكمة - هو الشخصية الرئيسية التي تدير الحوار، وتفتح الجدار الرابع ليتواصل مع الجمهور حيناً ومع هيئة المحكمة على خشبة المسرح حيناً آخر...، ويظهره الكاتب في شكل مهرج السيرك بألوانه الفاقعة المتناقضة...، ويقوم بدور الراوي ويفتح على صالة العرض حتى أنه يأخذ إحدى المتفرجات من الصالة ويضعها في القفص بديلة عن القاتلة الحقيقية لزوجها، ولتتم المحاكمة الصورية الكوميديّة الهزلية... وعلى الرغم من أن البلياتشو ينادى ويعلن بدء المحاكمة (...محكمة) ست مرات إلا أن الفصل الاول يمر ولم تبدأ المحاكمة والمحكمة عملها بعد!! لأن الجدار الرابع قد انكسر ، وانفتحت خشبة المسرح وتداخل صوت المحكمة مع أصوات البائعين في الصالة (بائع الصميت - بائعة السوداني - بائع البلمونت...) حتى أن القاضي وهيئة المحكمة يشترون السجائر والسوداني:

" - : معانا البلمونت

القاضي : هات علبة بلمونت يا جدع أنت ... " (١٩)

ثم تداخل صوت البائعين وسط استجواب القاضي للمتهمه:

"رئيس المحكمة : هوه طبعا اللي حرضك ... وجايز هو اللي قتله

المتهمه: قتل مين!

صوت من الصالة: صميت سخن ...المقرمش...

(١٩) الشوريجي، السيد، مسرحية البلياتشو ، مخطوط ، ص ٣٥.

رئيس المحكمة : قتل جوزك" (٢٠)

واستمر المؤلف اللعبة الهزلية لمحكمة وسط المولد (مولد السيكاميكا) ليجعل ممثل الحقيقة الأوحده هو (الأعمى)! ، الذي يحذر من الأخطاء:

"الأعمى : ما هذا يا سادته ... ما هذا الذي يحدث...!

البلياتشو: فيه ايه سيدنا الشيخ

الأعمى : كيف تحدث هذه المشاجرة ونحن في قاعة محكمة لها قدسيتهها ووقارها... .

البلياتشو: ما تزعلش يا سيدنا... ما هي الخناقة دي جزء من العرض ...

الأعمى : (بدهشه) العرض... الرواية... أي عرض يا بني.. أي رواية

الأعمى: (يميل على غلامه) مش هي دي المحكمة اللي بيحاكموا فيها قاتلة زوجها... .

الغلام : أيوه يا جدي... " ٢١

ولما ضاق (الأعمى) بعثية ما يحدث يصيح: (فتحوا يا عمى...)

وقبضة الديكتاتورية القاسية وحكمها الشمولي تبالغ في فعل الإخافة حتى يدعى رجل أنه امرأة لينقذ نفسه من المحاكمة وسمى نفسه (عزيزة)... كل هذه المظاهر يؤمئذ لها السيد الشوربجي بمظاهر السقوط الاستباقي الداخلي لنكسة ١٩٦٧. (*) وعلى الرغم من هذه التجاوزات كلها التي رصدها السيد الشوربجي، وعلى الرغم من التداخل بين الإيهام الفني والواقع الحقيقي بكسر الجدار الرابع إلا أن الكاتب ومعه المخرج يصرون على القفز فوق كل المعوقات بلازمة تعبيرية (...العرض لازم يستمر ...) ، هروب المتهمه - قتل زوجها...- البائعون -

(٢٠) المصدر السابق، ٣٥.

(٢١) المصدر السابق، ٣٨.

(*) هذه وجهة نظر المؤلف التي تبناها في المسرحية.

(*) تعتقد الباحثة أن مركزية التعبير الذي اتفق عليه الجميع وهو (...العرض لازم يستمر ...) يمثل دعوة إلى تقبل الحياة بكل ما فيها من مثالب وعيوب ... وكأن القدر سيقفز فوق الحواجز كلها ولن يوجد ما يمكن أن يوقف الحياة مهما كانت هزليتها.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

الأعمى...، ثم نجد الجميع في نهاية المسرحية يرددون مع المخرج (...العرض لازم يستمر ...) (*) ، (المخرج - المحامون - عضو اليمين - عضو اليسار - البلياتشو - الصحفيون... الجميع يرددون، والمخرج يوضح "المخرج : أيها السادة ... الدنيا مسرح كبير... فلنكن جميعاً ممثلين أو فلنكن جميعاً مهرجين ... هي دي سنة الحياة والعرض لازم يستمر" (٢٢)

والباحثة تتحفظ على هذا التصريح التعليمي الخطابى المباشر الذين نطق به السيد الشوربجي على لسان المخرج فى نهاية المسرحية لأنه تصريح تعليمي يهدم جمالية التكوين الرمزي ويقلل من جمالية الأداء المسرحي، وكأنه يشكك في قدرة المتلقي... وربما يكون قد أستشعر ان مسرحيته لم تقدم فكرته بشكل جيد فلجأ إلي هذا التصريح الخطابى المباشر الصادم الذي كاد أن يسقط المسرحية فنيا !!.

وتسجل الباحثة على فكرة هذه المسرحية ونصها الآتي:

أولاً: النص المخطوط مصدر الدراسة جاء أقرب إلى اللهجة العامية منها إلى الفصحى البسيطة، ويبدو أن السيد الشوربجي قد ألغى النص المقروء، وقدم مباشرة نصه الأقرب إلى السيناريو التنفيذي على خشبة المسرح، وبذلك اختزل المسافة بين النص المسرحي والإعداد المسرحي، وهو أمر يدفعنا إلى تصنيف النص ومقارنته إلى الجنس الأدبي الجديد (فن السيناريو)، وهو فن صعد حظه من فكرة إعداد النص الأدبي للمسرح أوالسينما أوالتلفاز ، وامتلك هذا الجنس الأدبي بعض المقومات والخصائص الفارقة عن الجنس المتحول منه، لأنه يأتي محملاً بكثير من ملحوظات (النص المصاحب)، ويأتي مدعوماً بوسائل سمبولوجية تناسب العرض في مجال الفن الذي اعد له ، وهنا تبرز بعض الفروقات لفن السيناريو الذي يختلف توجيهه إلى السينما عنه إلى المسرح. والسيد الشربجي في هذا النص المخطوط الذي يقدمه مباشرة إلى العرض المسرحي ، قد دعمه بأكثر مما تعودنا عليه من المؤلف المسرحي الورقي الموجه للقارئ ، ومن

(٢٢) المصدر السابق، ٧٤ - ٧٥.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

ثم وسع السيد الشوربجي لخبراته المسرحية في التأليف والإخراج معا، وجاءت حواراته شائعة بما تمتعت به من وسائل إنجاح تمثلت في: قصر الحوارات ، تصعيد الحدث - توصيف صالة الجمهور وخشبة المسرح وكأنها امتداد لبعضهم البعض مما ضيق الفوارق الإخراجية للتعبير عن مسافة العبور من الإيهام الفني إلى الحقيقة المسرحية. فضلا عن تغذية الحوار بوصف الهيئة، والصوت واللون والحركة.. مما أكسب نصه حيوية وحياء على الرغم من سيطرة اللهجة العامية. ثانياً: انفتاح خشبة المسرح على صالة الجمهور بكسره للجدار الرابع . قد غذى السيد الشوربجي نجاحه بأن استكمل أركان مسرحيته من جمهور المتفرجين كشخصية أساسية في العرض، فاذا كان المخرج رمزا للحاكم ، فهئية المحكمة رمزا للحكومة، وجمهور الصالة رمزا للشعب الذي جذبته المحكمة جذبا لتحاكم البريء ، وتقتل الزوج ، وتخيف الآخر حتى يدعي أنه امرأة، وتفاصيل الاتهام لاصله له بموضوع القضية لأنه كان مجرد كشف جهاز لعروسة... وأصبح الجمهور في صالة العرض جزءا من المحاكمة المنعقدة على خشبة المسرح ، ومنها اجتذب شخصيات أساسية (المتهمة - زوجها - الأعمى) وفي صالة العرض جند شخصيات لادوار ثانوية تعبر عن امتداد خشبة المسرح في صالة العرض بعد كسر الجدار الرابع نحو (البلياتشو - البائعون - الشهود - بائع السجاير - بائع الصميت - بائع السوداني ...) الذين تداخلت أصواتهم في حوار المحاكمة ...

ومن مظاهر فعل الإخافة ، ما جاء ص ٦٧ من المخطوط :

"رئيس المحكمة : تعالي هنا بقولك ... اطلع فوق (يصعد الرجل على المسرح خائفا) ... أنت اسمك ايه أولاً الرجل: اسمي ... اسمي

رئيس المحكمة: اتكلم اسمك ايه

الرجل: ايوه يا سعادته البيه.. آهه هتكلم ...اسمي عزيزة يا سعادته البيه

رئيس المحكمة: عزيزة !! أنت راجل ولا مره

الراجل : (يبلع ريقه بصعوبة لايرد)

رئيس المحكمة : ما ترد ... رجل ولا مره؟

الرجل : مش عارف يا بيه.. أنا مرة يا سعادة البيه (يبكي) (٢٣)

(ب) البلياتشو وبنية الثنائيات البنيوية المتضادة :

تنطلق الفلسفة البنيوية من القناعة بأن الدنيا وممارستها الوجودية قائمة على ثنائيات ضدية (*) ، ولكنها ذات علاقة تكاملية فالميلاد والموت قضية الوجود ، والليل يستكمل بالنهار دورة الحياة بالسكون والعمل، وبالرجل والمرأة تعمر الأرض... ، والممارسات الدنيوية لا بد أن تأتي ملتبته بالخير والشر، الحاكم والمحكوم، الظالم والعاقل، والقوى والضعيف...

وأحد تطبيقات المنهج البنيوي الاستعانة بالثنائيات الضدية لتحليل النص الأدبي، وهو تطبيق مباشر للفلسفة البنيوية وقد لجأ إليه في وقت باكر (رومان جاكسون) في دراساته في مجال الدرس (الصوتولوجي)، "وتنهض نظرية جاكسون الصوتولوجية على أساس الاعتقاد بأن التقابلات المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائيات" (٢٤) ومسرحية (البلياتشو) قائمة في بنائها الفني على مجموعة من الثنائيات الضدية تتمثل في:

أ- الإيهام الفني والواقع الحقيقي بفعل كسر الجدار

الرابع.

ب- ثنائية المسرح داخل المسرح.

ج- ثنائية الجد والهزل وتحقيق السخرية بالمفارقات المسرحية.

د- ثنائية الوعي واللاوعي .

(٢٣) المصدر السابق ، ٦٧ - ٦٨ .

(*) فكرة الثنائيات الضدية سبق إليها دوسسير (ثنائية اللغة # الكلام ، ثنائية العلامات اللغوية + العلامات غير اللغوية، العالم الداخلي للغة + العالم الخارجي للغة)
(٢٤) تارويت، بشير، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨ .

أ- الإيهام الفني والواقع الحقيقي :

تسبب هدم الجدار الرابع في تحقيق غايته الفنية بانتزاع المشاهد من مؤثرات الإيهام الفني إلى واقع المشاركة في الدراما مشاركة إيجابية فعالة، حيث شاركت بعض شخصيات الحضور من المشاهدين في صالة العرض في استكمال العرض المسرحي الخاص بهزلية المحاكمة، والمسرحية كأى نص مسرحي تبدأ بوسائلها الفنية لتحقيق أعلى درجات الإيهام المسرحي، لكن البلياتشو يتبنى كسر الجدار الرابع ليتواصل مع الجمهور ويصعد من صالة العرض شخصيات تشترك في صنع أحداث المحاكمة المسرحية كتصعيده ل : المتهمه وزوجها، والشهود، وأثبت حضوراً وتداخلاً للبائعين في صالة العرض. والإيهام الفني خيال، وكسر الجدار الرابع واقع، وجاءت العلاقة التكاملية بين إيهام الخيال الفني، وواقع الأحداث الحقيقية لتمثل حبكة مسرحية غير تقليدية، وليجعل السيد الشوربجي من تحدي الثنائيات الضدية علاقة تكاملية عندما أصبح كل منهما امتداداً طبيعياً للأخر، وبهما معا استكمل إنجاز مسرحيته.

ب- ثنائية المسرح داخل مسرح

العرض / النص المسرحي الفني مسرح متكامل، وانفتاحه على المشاهدين يمثل انفتاحاً على المسرح الأكبر وهو مسرح الحياة ، وغالبا ما يتطلب كسر الجدار الرابع، تقنية المسرح داخل مسرح ، وهي ثنائية متضادة بين المسرح كنص فني قائم على الإيهام، وبين مسرح الحياة الواقعية، وبكسر الجدار الرابع تحولت الثنائية المتضادة بين الفن # الواقع والحياة إلى علاقة تكاملية ناجحة في استكمال وإنجاح مسرحية (البلياتشو) ، وكأن المسرح الصغير (النص المسرحي الفني) قد تداخل مع المسرح الكبير الواقعي (مسرح الحياة الواقعية) بفعل وفاعلية تقنية هدم الجدار الرابع .

ج- ثنائية الجد والهزل وبنية المفارق المسرحية

ثنائية تمتد في فصول المسرحية الثلاثة ؛ ليرصد السيد الشوربجي من خلالها الخلل الاجتماعي والسياسي وهزلية المجتمع المصري ودكتاتوريه قبل

١٩٦٧، وكانت تلك الثنائيات الممتدة في أحداث المسرحية تؤكد إرهاب السقوط العسكري في ١٩٦٧، وأن الانتكاسه قد وقعت داخليا قبل أن تقع عسكريا. هذه الثنائيات الهزلية والجادة قد تداخلت على نحو ساخر يجسد مفاصد المجتمع المتعددة، فالقاتلة الحقيقية لزوجها والتي عقدت المحكمة من أجلها غائبة، ويلتقط بلياتشو المحكمة إحدى المتفرجات لتكون بديلا عنها ، وهنا تحدث المفارقة المبكية المضحكة فالمحكمة تستجوب المتهمه البديلة ... وهي تجيب عن حياتها الشخصية ولا علم لها بجريمة القتل حتى الزوج يصيدونه من الصالة ويستجوبونه على أنه الزوج المقتول في حوار ساخر يجمع بين الجد والهزل وتنتهي محاكمته بقتله، فالمحكمة الباحثة عن العدالة هي التي تقتل الزوج البريء !!
"المتهمة: أنا لسه مش فاهمة حاجة ...

رئيس المحكمة : يعني رغم كل الأدلة دي لسه بتتكري التهمة^(٢٥)

المتهمة: أنا كنت جاية المولد عشان اتفرج على المشخصتيه"

ويظهر البلياتشو ليقود المفارقات الحادثة عن ثنائية الجد والهزل^(٢٦) ومظهره في ذاته يوحى بزيف ألوانه المناقض لمهمته كحاجب للمحكمة، ويتقمص البلياتشو دور الراوي الشعبي الشاهد على زيف الدنيا والمساهم في تحريك ثنائية الجد# الهزل عبر أحداث المسرحية وفصولها ... ليصل إلى نتيجة حتمية بأن الجد والهزل وما يترتب عليهما من تأكيد لزيف الحياة لن يمنع من استمرار الحياة (...العرض لازم يستمر) مهما بلغت مفردات الزيف الذي تجسد عبر تبادل ثنائية: الجد # الهزل ... التي ساعدت على معالجة الواقع بالواقع بعيدا عن لعبة الإيهام المسرحي وضوابط المحاكاه الأرسطية...

^(٢٥) الشوريجي، السيد، مسرحية البلياتشو، مخطوط ، ص ٣٤ .

^(٢٦) ...مثل نداءات البلياتشو حاجب المحكمة ... وهو يكرر دائما (المحاكمة باسم الشعب ... باسم الفن...)، ومثل قراءة سكرتيرة المحكمة لقرار الاتهام لقاتلة زوجها وإذا به يقرأ وصفا لمفروشات ومنقولات وإعلان بيع ورئيس المحكمة يصدق على قرار الاتهام المقروء والذي لا علاقه له بالقضية المنظورة لمحاكمة قاتلة زوجها ... - المسرحية / مخطوط ، ص ٢٢-٢٩ .

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

ومفارقة الجد والهزل تظهر جلية في تداخل الرجل الأعمى (الجد والحقيقة) مع حاجب المحكمة (الهزل) ...، وتنتهي المحاوره بخيبة أمل حتى ليتأكد للأعمى أننا في عصر مختلف زاده اللامعقول:

"البلياتشو: ما إحنا في عصر اللامعقول يا سيدنا...

الأعمى: عصر اللامعقول ... عصر اللامعقول دعنى أجلس يا محمود ... خذ بيدي أكاد أسقط من طولى ... كأنى أرى والرؤيا حولي ضباب... معتمة...^(٢٧) ومن ناحية أخرى تلاحظ الباحثة وجود شخصيتين اقتحما المحكمة وفرضا وجودهما (الأعمى - الدجال) والأحداث بأفعالها وردود أفعالها تمثل ثنائية ضدية هزلية تعبر عن مقاومة (الحقيقة) وهو الأعمى، وهزلية الالتفاف حول الدجال حتى رئيس المحكمة نفسه !!

د- ثنائية الوعي واللاوعي :

الوعي واللاوعي الشخصي من مكونات الشخصية الإنسانية، لكن انفتاح الشخصية على ثنائية الوعي واللاوعي بطريقة تبادلية متلاحقة استوعبت مؤثرات الانفعالات بأحداث مسرحية متلاحقة، تمثل هنا تجسيدا لمستوى من مستويات الصراع المسرحي الداخلي الخارجي معا - وهو صراع بمفردات جديدة نسبيا تبلور و تجسد وتعدد في مسرحية (البلياتشو) بفعل الاستعانة بتقنية هدم الجدار الرابع لتتصاعد وتتعدد الصراعات :

أ- بين الإيهام الفني والحقيقة الواقعية.

ب- بين الوثائقيه الواقعية والممارسة الهزلية.

ج- بين الصراع الداخلى والصراع الخارجى.

وهذا الاخير، وبمؤثرات (أ - ب) جاءت ثنائية الوعي واللاوعي تعكس الصراع النفسى الداخلى الحاد ، والذي عبرت عنه (المتهمه البديله) أصدق تعبير، عندما عاشت هول مفاجئة محاكمتها عن جريمة لا علاقه لها بها ، مما أوقعها في صراع بين واقع المحاكمة (وعى فنى) وبين لا وعى داخلى تفجر باستحضار

^(٢٧) المصدر السابق ص ٤٠٣٩.

معاناتها مع زوجها منذ الخطبة حتى اللحظة التي جاءت فيها إلى مولد السيكاسيك لترى المشخصاتية.

وترتب على التبادلية المتسارعة لثنائية الوعي - اللاوعي ما استثمره (السيد الشوربجي) للتعبير عن هزليه الحياة من ناحية، وتهرؤ الواقع الاجتماعي والسياسي في مصر قبيل نكسة ٦٧ من ناحية أخرى، حتى أن المتهمه تفتتح علي لا وعيها الشخصي الداخلي فتحكى وتتذكر معاناتها مع زوجها ، بينما رئيس المحكمة - وكأنه لا يسمعا - يتابع أسئلة الاستجواب وقراءة الاتهام، ومن ثم تحققت المفارقة والسخرية التي عبر عنها بالتباعد الهزلي القصدي بين الماضي (لاوعي الشخصية) وبين الحاضر (رئيس المحكمة ودافع المحاكمة الافتراضية). لقد استثمر (السيد الشوربجي) هذه الثنائية الضدية لجسد واحدا من مستويات الصراع الداخلي/ الخارجي في هذه المسرحية، وليعزز به إنجاز تقنية هدم الجدار الرابع في التوصيل والتأثير بفكرته المسرحية في المتلقي .

ج- تقنيات هدم الجدار الرابع في البلياتشو :

تأسيس تقنية هدم الجدار الربع في مسرحية (البلياتشو) للسيد الشوربجي ثرية ومتنوعة تنوعا يصعب على الباحثة تحديد مصدر التأثير في السيد الشوربجي عندما استعان بظاهرة هدم الجدار الرابع، لأنه مسبوق بـ (بريخت)، ومسبوق بـ (بيراندللو)، ومسبوق بأصول تراثية شعبية تتمثل في توظيف الراوى الشعبي....، وتستمد تجربة السيد الشوربجي قيمتها الفنية من محأولاته في تجميع تقنيات الإنجاح لظاهرة هدم الجدار الرابع في مسرحيته المخطوطة (البلياتشو).

والاستعانة بهدم الجدار الرابع في البنية الفنية أمر محفوف بكثير من المخاطر التي يمكن ان تسقط البناء الفني للنص المسرحي ، وبخاصة ان كان البناء المسرحي كلاسياً ... ثم ان القدرة على تحويل المتلقي / المشاهد السلبي إلى متلقي إيجابي فعال فعالية تصل إلى حدود المشاركة الابداعية في انتاج النص... والقدرة على تحويل فعل التلقى للوهم الفني إلى تلق واقعي يحتاج إلى تقنيات فنية

تمكن هدم الجدار الرابع تمكيننا يجعله جزءا من لحمة النص وليس اقحاما على بناء كلاسي مسرحي.

والحقيقه ان السيد الشوربجي قد نجح في هذا العبور الفني الصعب المراس عندما استعان بأكثر من تقنية لهدم الجدار الرابع، والعبور بالجمهور من مشاهد سلبي إلى ان يصبح جزءا من لحمة النص ... وبعض الشخصيات سعدت من موقع المشاهد إلى موقع رئيس في شخصيات المسرحية مثل (المتهمة - زوج المتهمة - الشهود -) لقد نجح السيد الشوربجي في استعادة بعض الملامح السريالية والعبثية ليزاوج بين المعقول واللامعقول في مجموعة مشاهد كوميدية ساخرة وناقدة، مثل الحوار بين البلياتشو الرجل الأعمى - من الجمهور- الذي يجذبه رئيس المحكمة عندما يأمره بأن يجلس، ويستمتع (الأعمى) إلى محاكمة هزلية تثير فضولة ولاسيما عندما يعلو أصوات البائعين على صوت المحكمة :

"الأعمى: يا جماعة لا يصح نحن في محكمة لها قدسيتها... لا يجوز... لا يجوز

البلياتشو: في ايه يا سيدنا الشيخ

الأعمى: كيف تحدث هذه المشاجرة ونحن في قاعة محكمة لها قدسيتها ووقارها

البلياتشو : ماترعلش ما هي الخناقة دي جزء من العرض...

الأعمى: أي عرض يا بني أي رواية تقصد

البلياتشو : الرواية اللي حضرتك بتتفرج عليها دي... اللي حصل في القاعة

دلوقتي كل موجود في النص

.....

الأعمى: رأسي يدور... أكاد أسقط من عدم الفهم ... ما معنى هذا كله...

البلياتشو: مش مهم تفهم معناه يا سيدنا الشيخ ... المهم انك تتبسط

الأعمى: انبسط ... ولكن أبدا ... هذا غير معقول..

البلياتشو: ما إحنا في عصر اللامعقول يا سيدنا

الأعمى : عصر اللامعقول ... عصر اللامعقول ... دعنى أجلس يا محمود خذ بيدي يا ولدي .. أكاد أسقط من طولى ... كأنني أرى الرؤيا حولي ضباب...معتمة ... لا أدري ماذا افعل ... (٢٨)

إن مثل هذا الحوار الذي يسترق المشاهدين ليصبحوا جزءا من لحمة النص ليعبر عن معنى (الأثر المغرب) عند برخيت حيث يتصاعد الشعور عند المتلقي بالإيهام المسرحي، ثم يكبحه المؤلف ويقحمه في أحداث المسرحية ليصبح جزءا منها وذلك بإزالة الجدار الرابع فيسقط الإيهام ، ويتحول المشاهد إلى مشارك ايجابي وتفتح خشبة المسرح وتمتد إلى صالة المشاهدين / المتلقين ويتحول المشاهد المتلقي إلى واقع أحداث وليس مجرد تصعيد لتخيل الإيهام الفني المسرحي فقط ، فقد تحول المكان الافتراضي بالإيهام المسرحي (فن) إلى فضاء مسرحي واقعي لتعزيز الخصوصية الجمالية للنص المسرحي، وينعقد الفضاء المسرحي من أسر الديكور والأضاءة على خشبة المسرح لتصبح صالة الجمهور والمتلقين جزءا واقعا جديدا للفضاء المسرحي الواقعي. إنه تحول من الواقع الافتراضي إلى واقع حقيقي معين... وهذا التحول من الإيهام إلى الواقع قد نجح في تطويرها (بيراندللو) بعد ان سبقه إليها (بسكاتو) في مسرحه السياسي، وبهذا التحول الناتج عن هدم الجدار الرابع نستطيع ان نقيس نسبة الحقيقة بين الواقع والإيهام.

والباحثة ترصد وسائل وتقنيات هدم الجدار الرابع التي استعان بها السيد الشوربجي في مسرحيته المخطوطة (البلياتشو)، تلك التقنيات التي رسمت الخصوصية البنائية لمسرحية البلياتشو، أتصورها على النحو الآتي:

١- قطع تسلسل الأحداث المسرحية بحوار مفتوح مع الجمهور .

٢- تذكير المتفرج بكلمة (مسرحية / رواية) من الراوي / البلياتشو.

٣- المبالغة في ترسيم الشخصية الهزلية الكاريكاتيرية.

٤- لعب أحد شخصيات المسرحية لدور المخرج .

(٢٨) الشوربجي، السيد، البلياتشو، مسرحية مخطوطة، ٣٩ - ٤٠.

٥- جذب الجمهور للصعود إلى خشبة المسرح ...

٦- تصنيع الفعل المسرحي أمام الجمهور ...

٧- ازدواج الوعي لبعض الشخصيات داخل اللعبة المسرحية.

٨- الاستعانة بتقنية المسرح داخل مسرح....

أولاً: قطع تسلسل أحداث المسرحية بحوار مفتوح مع الجمهور:

تعد هذه التقنية أقصر وأسرع طرق هدم الجدار الرابع ؛ لأن الممثل الذي يتحول إلى المحاور مع الجمهور، وليس مخاطبة الجمهور إنما يكسر الإيهام الفني بإمكانية الحدوث متحولاً إلى واقعية الأداء لتفعيل خاصية التلقى الإيجابي ولاسيما عندما يتبادلا الحوار. وهذه التقنية استخدمها السيد الشوريجي بشكل متكرر، ومع شخصيات مسرحية متنوعة، ولم يكتف بالبلياتشو - حاجب المحكمة - ، وإنما وجدنا رئيس المحكمة يخاطب ويحاور (الأعمى) في صالة الجمهور، وأعضاء المحكمة أنفسهم يحاورون البائعين في صالة العرض. إنه يحاكي صنيع (إيسن وبرناردشو) عندما تحولوا بالمسرحيات الأخلاقية إلى ميلودراما تتوجه إلى عقل الجمهور وتحفزهم للمناقشة، إنه يحاكي أيضاً (بيراندللو) الذي لجأ بتحطيم الجدار الرابع إلى خفض خشبة المسرح، وإزالة الستارة، وسمح للممثلين للاختلاط بالجمهور :

= وسط نداءات البائعين في صالة العرض بين الجمهور يظهر صوت بائع العرقسوس - بائع السجائر - بائع الصميت - بائعة السوداني - وهنا من فوق خشبة المسرح يصيح البلياتشو مخاطباً من في صالة المتفرجين أمام خشبة المسرح.

= " البلياتشو : (يصيح) أرجوكم ...أرجوكم اللي عاوز يشتري أو يبيع يستنى دلوقتي لما تبدأ المحكمة ..."

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

= " البلياتشو: (يصيح في الباعة بشدة) .. أنتم يا اخوانا .. أنتو مش سامعين .. يا ست يا بتاعة السوداني ... عاوزين نشوف شغلنا .. هيئة المحكمة زمانها هاتوصل ... " (٢٩)

= " رئيس المحكمة : لا يا سيدنا الشيخ .. ما فيش عطة .. اتفضل استريح ... إحنا مستنينك على أقل من مهلك ... (الشيخ يجلس في مكانه في الصالة ويجواره الغلام) (٣٠)

= عندما يحضر زوج المتهمه باحثا عنها بين الجمهور :

"الصوت: إيه اللي جابك هنا يا بنت الحادقه عند المشخصتية ..
المتهمه: (بفرح) جوزي

رئيس المحكمة: خد تعال هنا يا راجل أنت... هاته يا إبراهيم

الزوج : (من صالة المشاهدين ناظرا للبلياتشو بدهشة)

أما شكلك يضحك قوي ... أنتو بتشخصوا ولا إيه..

البلياتشو: احترم هيئة المحكمة باقولك يا راجل أنت

الزوج: (يصعد للمحكمة على خشبة المسرح متصنعا الاحترام والوقار)

... أفندم سعادة البيه ... أنا خدام سعادتك ... " (٣١)

ثانياً: تذكير المتفرج بكلمة (مسرحية أو رواية):

وهذه المهمة قد تولاهما حاجب المحكمة أو البلياتشو من خلال حوارهم مع جمهور المتلقين، ويعيدهم إلى التذكير بأن ما يقدم هو المسرحية أو الرواية بعد أن أصبح المشاهدون جزءا من شخصيات العرض المسرحي، وقد يعكس هذا النداء مدى نجاح المؤلف في التحول من الإيهام إلى الواقع ... ومعايشة الواقع الممتد بين خشبة المسرح وصالة المسرح استدعى الراوي / البلياتشو إلى إعادة التذكير بأن ما يقدم هو مسرحية / رواية ... وأن الجمهور أصبح جزءا منها ...

(٢٩) المصدر السابق، ٣-٤.

(٣٠) المصدر السابق، ٣٢.

(٣١) المصدر السابق، ٤٥.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

= نداءات البلياتشو الجمهور في بداية المسرحية
" ... حانبدأ الشغل حالا آهه ... حانفتح الجلسة ... حانبدأ الرواية (٣٢) ... رواية
البلياتشو ... فرقه حسب الله للتمثيل والرقص"
= عضو اليسار: إيه الحكاية دي ... ايه اللي بتقوله ده
رئيس المحكمة: إيه يا أستاذ ... بيقولك المخرج هو اللي قال كده..
عضو اليسار: لكن الكلام ده مش موجود في النص (٣٣)
= "البلياتشو: .. لكن قبل المحاكمة ما تبدأ عاوز أعرفكم بمخرج الرواية..
...المخرج : ... يا جمهور مسرحنا العظيم ... لقد جئتم بإرادتكم الحرة لمشاهدة
مسرحيتنا... " (٣٤)
= البلياتشو : ما تزعلش يا سيدنا ... ما هي الخناقة دي جزء من العرض .. جزء
من الرواية
الأعمى: (بدهشة) العرض ... الرواية ... أي عرض يا بني أي رواية؟ " (٣٥)
= رئيس المحكمة: دي مش رواية يا أخ ... دي محكمة بحق وحقيقي
الزوج: محكمة! ... " (٣٦)
= وتضيف الباحثة أن النداءات المتكررة والمتلاحقة من الحاجب / البلياتشو بـ
(محكمة) ... هي في ذاتها إعلان من الراوي للعودة إلى المسرحية ... حتى أن
الفصل الأول كله كان حوارا بين المحكمة والبلياتشو ورئيس المحكمة يطلب من
البلياتشو أن يعلن عن بدء المحاكمة، فينادى (محكمة) ... ثم لا تبدأ (المحاكمة)
التي مثلت (الإيهام المسرحي) والنداء (محكمة) هو تذكير بالمسرحية أو بالرواية
- على حد تعبير البلياتشو ...

٣- المبالغة في تقديم الشخصية الهزلية المسرحية :

(٣٢) المصدر السابق، ٢.

(٣٣) المصدر السابق، ٧-٨.

(٣٤) المصدر السابق، ١٠.

(٣٥) المصدر السابق، ٣٧.

(٣٦) المصدر السابق، ٥٢.

في مسرحية البلياتشو لم يكتف السيد الشوربجي بتقديم شخصية هزلية كاريكاتيرية وإنما جعل هذه الشخصية مركزية في بنية النص المسرحي؛ لأنه جعل شخصية (البلياتشو) حاجب المحكمة هو القائم بإدارة الأحداث المسرحية عندما تجاوز دوره كحاجب للمحكمة إلى دور فني صعد به إلى شكل الراوي الشعبي الذي تكفل برأب الصدع المتوقع في العبور من الإيهام المسرحي إلى الواقع المسرحي، وجاءت شخصية البلياتشو بمظهرها ليتوافق مظهرها الكاريكاتيري الهزلي مع دورها في التعبير عن هزلية الحياة، وليعبر عن قبول اللامعقول وتداخله مع المعقول في النص.

شخصية البلياتشو في هذه المسرحية تذكرنا بما عرف بـ (الملاهة المرتجلة) في المسرح الإيطالي بداية من القرن السادس عشر، تلك الملهة التي ركزت على مهارة الارتجال التي تغلب سيق الأداء على السيناريو المكتوب، وهذا ما تشعر به مع شخصية البلياتشو، وإن كانت لا تمثل شخصية البطولة المسرحية إلا أنها مركزية في الفكر الإبداعي للسيد الشوربجي مركزية دفعته إلى عنونة المسرحية باسم هذه الشخصية.

وشخصية البلياتشو تسمية قصدية لصبغها صبغة كاريكاتيرية هزلية ، لأن البلياتشو (إبراهيم) وهو حاجب المحكمة الذي خرج عن وقار وظيفته بهيأة الهزلية قبل أقواله وأفعاله التي أحدثت حيوية وحياة في الأحداث المسرحية، وتعرف هيأته من وصف الغلام له عندما عرفه لجدته (الأعمى) .. قال عن البلياتشو :

= " الغلام: حاجب المحكمة لابس بلياتشو يا جدي

الأعمى: بلياتشو!

الغلام: وداهن وشه بالسبيداج والفحم والروج يا جدي

الأعمى: حاجب المحكمة بلياتشو!

الغلام: منظر يضحك قوي يا جدو.. (٣٧)

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

هذه الهيئة الكاريكاتيرية لحاجب المحكمة الذي أصبح بهيأته (بلياتشو) قد توافقت مع دوره داخل المسرحية، بنائيا هو المعبر عن (زيف الدنيا ، كزيف مظهره) ، فنيا هو الرابط بين الأحداث، وهو الواصف، وهو القادر على الربط بين الممثلين (هيئة المحكمة على المسرح ، وبين الجمهور في صالة العرض، ودوره ارتفع إلى أن يصبح الشخصية الفعالة المؤثرة في هدم الجدار الرابع، وعلى المستوى المضموني استطاع أن يساهم في تزييف الحقائق، وينظم هزلية الحياة جمعا بين المعقول واللامعقول تماما كما جمع بين خشبة المسرح وصالة العرض.

رابعا : لعب أحد شخصيات المسرحية لدور المخرج:

يبدو لي أن هذا الملمح البنائي في تأسيس المسرحية المستعينة بهدم الجدار الرابع، هو ملمح أسسه (بيراندللو) عندما كتب مسرحيته الأشهر (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، وقد أثر في كثير من المسرحيين في العالم، وفي مسرحنا العربي بخاصة ومنهم السيد الشوربجي وتحديدًا في هذه المسرحية التي يجعل فيها شخصية المخرج ممثلة - على التوازي الحياتي - رمزيا للحاكم أو الملك ... حتى أن هيئة المحكمة تعود إليه وتستشيريه وهو يقرر فيتم التنفيذ ، المخرج هنا ممثل للإيهام الفني ... والبلياتشو والمحكمة لعبا دور هدم الجدار المسرحي بإيعاز قصدي من المخرج، فكل خروج عن الإيهام المسرحي لابد من ظهور شخصية المخرج، وكل إشكالية تترتب على هدم الجدار الرابع كانت بقرار من المخرج، فهو الذي طلب من الحاجب أن يأتي بامرأة من المتفرجين ليضعها في القفص بديلا عن المتهمه الأساسية التي قتلت زوجها ... لكي تبدأ المحاكمة ولكي (يستمر العرض) وهو نفسه الذي يحل لهم مشكلة (قتل زوج المتهمه) وحرص على إلقائه في كواليس المسرح ... (ليستمر العرض) ...

= تحكم المخرج في العرض واستعلاؤه على الجمهور تحقيقا لرمزية الحاكم / الملك ..

" المخرج: أيها المتخرجون الأعزاء.. لقد جئتم بإرادتكم الحرة لمشاهدة مسرحيتنا ...نعدكم أن نقدم عرضا يعجبكم ... واللى مش هيعجبه العرض فسيكون لنا معه

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

موقف آخر ... إننا لا نهزل ولا نلعب ... أنا بحذركم ولقد أعذر من أنذر ...

العرض حايحبكم يعني حايحبكم ... فاهمين" (٣٨)

= وشخصية المخرج لم تتحكم في الجمهور، وإنما تحكمت في هيئة المحكمة

ومسار المحاكمة : " (...يقف عضو اليسار محتجا)

عضو اليسار: عن إنذكم

رئيس المحكمة: إيه يا أستاذ .. رايح فين

عضو اليسار: رايح للمخرج أشوف إيه الحكاية دي

رئيس المحكمة : في ستين داهية ... إجري روقنا .." (٣٩)

= عندما قتلوا زوج المتهم (بديلة المتهم الأساسية) تقع المحكمة في مشكلة

يحلها المخرج :

" المتهمة: (في شبه هستريا) إنتوا اللي قتلته .. إنتوا اللي قتلته ..

رئيس المحكمة: إخرسى يا مجرمة إخرسي (المتهمة تتجمد صامته، يدخل

المخرج مذعورا ناظرا إلى الجميع ، ملتفتا إلى رئيس المحكمة)

المخرج: إيه اللي عملته ده ... إيه اللي حصل مسافة الربع ساعة اللي رح

أشرب فيها كاسين ويسكي ...

.....المخرج: العدالة

رئيس المحكمة: أيوه يا فندم حاتاخذ مجراها

المخرج: أنا مبسأللكش عن العدالة ... أنا بسألك عن الراجل اللي قتلته ...

رئيس المحكمة: أمال يا فندم كنت عاوزنا نسيبه لحد ما يبوظ الرواية

المخرج: دي ما بقتش رواية... دي بقى جناية" (٤٠)

= ثم يختتم المخرج المسرحية متوجها إلى الجمهور في خطابية مباشرة قللت من

المستوى الفني للمسرحية : " المخرج: أيها السادة .. الدنيا مسرح كبير فلنكن

(٣٨) المصدر السابق، ١٠.

(٣٩) المصدر السابق، ٤١.

(٤٠) المصدر السابق، ٥٧.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

جميعا ممثلين .. أو فلنكن جميعا مهرجين ... هي دي سنة الحياة ... والعرض لازم يستمر ... العرض لازم يستمر... " (٤١)

لقد أصبحت شخصية المخرج في المسرحية أحد أبرز الوسائل الفنية المجسده لتقنية هدم الجدار الرابع.

خامسا: تقنية جذب الجمهور إلى خشبة المسرح :

تقنية هدم الجدار الرابع في المسرحية استتبع بالضرورة انفتاح المسرح على صالة العرض، ومن ثم جذب الجمهور إلى خشبة المسرح أو وجود الممثلين بين الجمهور في صالة العرض، وهذا أحد الوسائل المهمة المساعدة على إنجاح تقنية هدم الجدار الرابع.

وفي هذه المسرحية (البلياتشو) ركز السيد الشوربجي على خاصية جذب الجمهور إلى خشبة المسرح أكثر من تركيزه على وجود الممثلين في بين الجمهور في صالة العرض، ولعل موضوع المسرحية نفسه (المحاكمة) هو الذي ساعد على اجتذاب الجمهور صعودا إلى خشبة المسرح ... ليصبح الجمهور جزءا من مفردات وعناصر المحاكمة ... وليعطي الفرصة للجمهور بصعوده على خشبة المسرح أن يكسر الجدار الرابع ويعدل من دور المتلقي المشاهد إلى دور الممثل في المسرحية، وتكرار اجتذاب الجمهور إلى خشبة المسرح ساعد على القناعة الفنية بنجاح تقنية هدم الجدار الرابع :

= وقد سعد إلى خشبة المسرح من الجمهور:

أ- المتهمه البديلة. ب- زوج المتهمه البديلة.

ج- الشهود. د- صعود الدجال.

وجاء ذلك مع امتداد أحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ليؤكد (الشوربجي) على كسر الإيهام ... ومعايشة حقيقة انفتاح خشبة المسرح وامتدادها إلى صالة العرض واجتذاب المشاهدين ليلعبوا أدوارا مؤثرة في المسرحية الاساسية

... ليكسروا معا الجدار الرابع بسلاسة فنية أو بمنطقية تتسق وتوالى الأحداث المسرحية وترابطها.

سادسا: تصنيع الفعل المسرحي أمام الجمهور :

يمثل تصنيع الفعل المسرحي أمام الجمهور أبرز تقنيات ووسائل إنجاح كسر الجدار الرابع ، لأنه يؤكد هدم الإيهام ويعلى من واقعية التواصل الواقعي بين الممثلين والجمهور، وقد اعتنى السيد الشوربجي بهذه الوسيلة عبر نصه المسرحي المخطوط (البلياتشو)، وقد تمثلت هذه التقنية في المظاهر الآتية داخل النص :

أ- الحوارات بين المخرج والممثلين (هيئة المحكمة) على كيفية استكمال العرض، وتجاوز عقباته (غيبة المتهمة الأساسية، قتل الزوج، حوارات البلياتشو مع الجمهور...)

ب- حوار البلياتشو في مع الجمهور عن بدء العرض ... استكمال العرض ... بدء المحاكمة ...

"البلياتشو: ... حانفتح الجلسة...حانبدأ الرواية ... رواية البلياتشو ... وموضوع روايتنا دى بقة عبارة عن محاكمة واحدة ست متهمة بقتل زوجها" (٤٢)

ج- يقدم البلياتشو شخصيات المسرحية، ويوجه كلا إلى مكانه وكأنه ينظم خشبة المسرح (تصنيع الفعل المسرحي أمام الجمهور) :

" يدخل المحامون ... ويحاولون السؤال عن المكان المخصص لجلوسهم على خشبة المسرح"

البلياتشو: يا حلاوة ... محامين خرص ... مش قلت لكم إنكم هتتبسو قوي ... عمركم شفتم روايات زي دي ... (يتوجه للمحامين):

أيوه بتسألوا علي المكان اللي حتقعدوا فيه ...

اتفضلوا هنا (يجلس المحامون..). (٤٣)

(٤٢) المصدر السابق، ٢.

(٤٣) المصدر السابق، ٤.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

رئيس المحكمة : (بغضب) ولد يا بلياتشو ... إزاي تكلمني بالطريقة دي

البلياتشو : (بسخرية) أفندم ... آمال عاوزني أكلمك إزاي...

أنت مهيتك كام في الفرقة ... ولا نسيت إنى أنا أقدم منك وماهيتي أكبر منك.

رئيس المحكمة : ولد ... إحنا دي الوقت من الفرقة ... إحنا في المحكمة ..

ومفروض إن أنا رئيس المحكمة وأنت حاجب ... يعني لازم تحترمني وتكلمني

كويس ... فاهم" (٤٤)

= المخرج: لأ مش معقول كده ... دي بقت بوظه مش مسرحية.. نزلوا الستارة ..

نزلوا الستارة ... الله هو المسرح ده من غير ستارة برضه ... آهه ده عيب المسرح

الطليعى ..." (٤٥)

وقد بالغ (السيد الشوربجي) في تقنية تصنيع الفعل المسرحي أمام الجمهور لدرجة

أن الفصل الأول من المسرحية انتهى ولما تبدأ جلسة المحاكمة بعد، والمحاكمة

هي موضوع المسرحية التي استعرضها لاحقا في الفصلين الثاني والثالث ، وكأنه

خصص الفصل الأول لتنفيذ تقنية (تصنيع الحدث المسرحي أمام الجمهور) كسرا

للجدار الرابع .

سابعا: ازدواج وعى الشخصية بذاتها الواقعية داخل اللعبة المسرحية

من الطبيعي أن نجد مستويين للوعى في سياق الثنائيات المتضادة

التي اعتمدت عليها بنية (البلياتشو)، وتقنية هدم الجدار الرابع نفسها هي التي

خلقت ثنائية الإيهام بالواقعية الفنية، والواقع نفسه ، ومن ثم توالت الثنائيات

الضدية في علاقة تكاملية زادت من جماليات الصراع المسرحي بين الإيهام

والحقيقة.

ولعل شخصية (المتهمة البديلة) هي من نؤمئ لها بواقع ازدواج وعي

الشخصية بذاتها المسرحية داخل اللعبة المسرحية. وتلك (المتهمة) واحدة ممن

(٤٤) المصدر السابق، ٢٢.

(٤٥) المصدر السابق، ٢٥.

اجتذبهم فن التشخيص فجاءت لتستمتع بعرض المسرحية، و لما غابت المتهمه الأساسية التي قتلت زوجها أخذوا من المتفرجين شخصية تقوم مقامها وتلعب دور المتهمه ، وعندما سألتها المحكمة عن دوافع قتلها لزوجها وكيف تم ذلك زادت دهشتها لأنها أصبحت وكأنها المتهمه الحقيقية، فاعتصرتها المفاجأة وتحركت بين وعيين، وعى وجودها في المحاكمة الافتراضية داخل مسرحية (البلياتشو)، ولاوعيتها الغائر في أعماق الماضي ، ومنه تشكو مظاهر القهر والظلم الذي عايشته مع زوجها، وهنا حدثت المفارقة، فربئس المحكمة يسألها عن تفاصيل الجريمة، وهي ترد بالحديث عن ماضيها وكأنها لم تستمع إلى أسئلة ربئس المحكمة، وأصبحت (المتهمه البديله) في صراع التحول الأني بين الوعي بواقع المحاكمة ، ولا وعيها الخاص المفجر لمعاناتها في حياتها الخاصة ...، وجدلية الوعي واللاوعي لهذه الشخصية إنما تعكس حالة الإجادة الفنية لكسر الجدار الرابع كسرا جعل تنقلها بين الوعيين جدلية تعكس القناعة الفنية لكسر الجدار الرابع الذي مدد خشبة المسرح في صالة عرض المتفرجين والعكس بطريقة أصبحت متلاحمة تلاحما فنيا أقصى أدني احتمال للافتعال الفني الذي كان يمكن أن ينال من لحمه امتداد الحقيقة في الإيهام، والإيهام في الحقيقة :

= " ربئس المحكمة: سمعتى قرار الاتهام يا سيده

المتهمه: أنا كنت جايه المولد علشان اتفرج ... على المشخصاتية

ربئس المحكمة: خلينا في قضية القتل أولا يا سيده

المتهمه: قتل مين!

ربئس المحكمة: قتل زوجك

المتهمه: هو جوزي اتقتل؟! (٤٦)

ربئس المحكمة : يعني رغم كل الأدلة دي لسه بتتكري التهمه

المتهمه: أنا كنت جايه المولد علشان اتفرج على المشخصاتية

.....

المتهمة: أبدا ما حدث قتل جوزي ولا حد يقدر يقتله.. جوزي هناك آهه
أنا شايفاه .. هو اللي قاعد مخضوع وكرشه ممدود قدامه ...
ثم تتحول عن المحاكمة والقاضي إلى لا عيها وتتذكر معاناتها مع زوجها ... :
= " زوجي يقول لي يا بت يا سيده الراس لسه ما استوتش وأقوله لسه مستوتش
... يقول لي إدي الوابور نفس ... أنا جعت ... ويمسك الحجر اللي في النار
ويضربني بيه .. اصرخ: آه .. آه .. أنا ما قتلتوش ... مين قال لكم إنني أنا قتلته
... مين ...

(المتهمة مستمره في الكلام، بينما يشترى رئيس المحكمة علبة سجائر ..)
المتهمة: أنا كان عندي ستاشر سنة ... كنت صغيرة وحلوه وزى القمر ... كنت
بلعب في الحارة والعرسال راحين جابين على أمي قالت لي اسكتي يا بت اخربي
.. مستوظف إيه ده يجوعك ... انا جايالك عريس ملو هدومه ... جيبه مليون ..
عريس الهنا و لقيته قاعد في الصالون مستيني .. وأنا بأقدم له الشربات زي ما
هو كده .. قد الحيطه دى (تشير إلى اللاشيء) لابس بنطلون و وطاقيه...
وكرشه قدامه بمر .. وصنية الشربات وقعت من إيدي ...

المتهمة: (تحكى مأساتها دون أن تدري بما حولها - من محاكمة" (٤٧)
وهكذا تركت المحاكمة (الوعي) ، وعاشت لاوعيا تسرد منه ماضيها
القاسى مع زوجها ... لقد جسدت (شخصية المتهمة) مستويين للوعي ... وبها
يستشعر المتلقي بتلاحم البنية الفنية للنص ويقتنع بالتحويلات بين الإيهام بالحقيقة
وواقع الحقيقة، وحقيقة الواقع ، ولم تكن شخصية (المتهمة) فقط هي التي
جسدت جدلية الوعي واللاوعي لتجسيد التحويلات من الإيهام إلى الحقيقة، لكننا
نجد شخصيات أخر في المسرحية جسدت هذا التحول مما جعل من هذه التقنية
وسيلة إقناعية للمتلقي ليتحول متجولا مع الأحداث - عن قناعة - بين مستويين
للوعي جسدا ما يترتب عليه هدم الجدار الرابع.

سابعا: الاستعانة بتقنية المسرح داخل مسرح :

(٤٧) المصدر السابق، ٣٦ - ٣٧.

من منطلق القناعة بأن الدنيا مسرح كبير، أصبح نصنا المسرحي (البلياتشو) يمثل مسرحية داخل مسرح الدنيا الكبير، لكن تقنية هدم الجدار الرابع ساعدت على توثيق الصلة بين المسرح الكبير (الواقع والحقيقة)، وبين المسرح الفني الصغير (البلياتشو) الممثل للإيهام الفني.

وتقنية المسرح داخل مسرح تأتي في سياق ما يعرف بتقنيات التعميق المسرحي^(٤٨) والفكرة نفسها لها إرهاصاتها التراثية كبنية الدوائر المتداخلة في ألف ليلة وليلة، وكسر الجدار الرابع في مسرحية (البلياتشو) قد استوجب الاستعانة بتقنية المسرح داخل المسرح لاستيعاب نتائج هدم الجدار الرابع، وليتحول الإيهام بالواقع الفني إلى واقع حقيقي.

وقد ترتب على الاستعانة بتقنية المسرح داخل المسرح في مسرحية البلياتشو بعض النتائج الإيجابية أهمها عدم وجود افتعال فني في التحولات بالحدث المسرحي بين الإيهام والواقع ولاسيما بعد ان أصبح جمهور المشاهدين مشاركا في الفعل الإبداعي لأحداث المسرحية ، ومن إيجابيات إنجاح الاستعانة بتقنية المسرح داخل المسرح لهدم الجدار الرابع أن المسرحية قدمت مستويين (الوعي بالواقع واللاوعي الشخصي) ، ومن ثم أوجد ذلك تعددا للصراع المسرحي الداخلي والخارجي :

= صراع خارجي بين الإيهام الفني والحقيقة الواقعية.

= الصراع الداخلي الذاتي لبعض الشخصيات بين الوعي واللاوعي.

(٤٨) من أبرز دراسات هذه الظاهرة :

= دراسة الباحثة نفسها (التعميق المسرحي ووسائله الفنية. مسرحية الأيام المخمورة لسعد الله ونوس أ نموذجاً تطبيقياً، ٢٠٢٠.

= جمالية التعبير في المسرح المغربي ، الخضير، جمال الدين، ٢٠١٠.

= المسرح والمرآيا ، يوسف، حسن، موقع اتحاد كتاب المغرب العربي.

= ومصطلح (التجويف المسرحي) قد سبق مصطلح (التعميق المسرحي) والمصطلح نفسه جاء بصياغات أخرى نحو (الفجوة الدرامية - تعبير مرآيا المسرح)

وقد ترتب على تعدد الصراع تعدد مستويات الزمن داخل المسرحية، ومن أبرز الإيجابيات أيضاً أن تقنية المسرح داخل المسرح لهدم الجدار الرابع دفعت (السيد الشوربجي) إلى تحقيق البنية الاندماجية عبر إحياء دور الراوي الشعبي (البلياتشو) الذي نقلنا من النص المكتوب إلى المتخيل الفرجوي بإشراك الجمهور في التمثيل وكأننا أمام تأليف جماعي ترتب على هدم الجدار الرابع. وبقي القول بأن حرص (السيد الشوربجي) على الاستعانة بتقنية المسرح داخل مسرح لهدم الجدار الرابع، قد اضطره لاستثمار خبراته المسرحية كلها، فوسع في توصيف وتفضيل النص المصاحب بكثير من التسريد الحامل لتفضيلات الوصف والديكور والمشاعر المصاحبة للمشاهد... ولا شك أن جزءاً من ثراء هذا النص المسرحي (البلياتشو) أنه مقدم مباشرة لخشبة المسرح مما خول لـ (السيد الشوربجي) التوسع في النص الموازي / المصاحب والذي ساعد على تعميق الرؤية المسرحية وإجادة توصيلها للمتلقي.

لقد ساعدت تقنيات هدم الجدار الرابع على إنجاح مسرحية (البلياتشو) نجاحاً يرقى بها إلى الأنموذج التطبيقي المحتذى في كيفية هدم الجدار الرابع، وجاءت خبرة المؤلف المسرحية موظفة توظيفاً مباشراً لتقديم نص لا للقراءة فقط، ولكن للأداء المسرحي المباشر دون وساطة ما نسميه بالإعداد المسرحي... وكأن هذا النص يمثل - من ناحية أخرى - أنموذجاً للجنس الأدبي المستحدث وهو (فن السيناريو)، على الرغم من أن المصطلح سينمائي - Scenama (Script) إلا أنه جاء هنا عملاً أدبياً درامياً...^(٤٩) يشعرنا بجمالية خاصة يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي بين الممثلين في المسرحية، وبين جمهور المشاهدين في المسرحية الدنيوية الواقعية.

(٤٩) تفضيلاً راجع:

= الهاشمي، طه حسين عيسى، تجنيس السيناريو. موقع السيناريو. من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، ط ٢٠١٠.

= شاور، برهان، السيناريو باعتباره شكلاً أدبياً جديداً، موقع (إيلاف) الإلكتروني.

خاتمة البحث :

من خلال متابعات الباحثة لمظاهر التحديث والتجريب في المسرح العربي الحديث منذ المسرح الطليعي فالمسرح التجريبي ، رغبت الباحثة في التوقف مع ظاهرة من أهم الظواهر المسرحية المجددة وهي ظاهرة هدم الجدار الرابع أملاً في رصد وسائلها وتقنياتها ومدى إفادتها للنص المسرحي والعرض المسرحي، وحددت للفكرة البحثية منطوق (تقنيات هدم الجدار الرابع . مسرحية البلياتشو للسيد الشوربجي أنموذجاً تطبيقياً)، واستعانت الباحثة بمنهجية النقد البنوي التي مكنت الباحثة من رصد أسرار البنية المسرحية الداخلية وحصد تقنياتها من مسرحية (البلياتشو) . ثم استعنت بالمنهج التاريخي بحثاً عن جذور الظاهرة وإرهاصاتها ...، وقد توصلت الباحثة إلى نتائج بحثية تعتقد في أهميتها لتاريخ المسرح العربي المعاصر في مصر، وتمثلت أهم النتائج في الآتي :

أولاً: أن ظاهرة هدم الجدار الرابع لها جذور وإرهاصات تراثية عربية وإغريقية.

ثانياً: ظاهرة هدم الجدار الرابع جاءت نتيجة لمسار حضاري فرض فلسفته على فنون أخرى غير المسرح مثل فن الرواية وفن القصة وبعض الفنون التشكيلية ، وذلك في النصف الأول من القرن العشرين.

ثالثاً: للحراك النقدي دوره في تعزيز ظاهرة هدم الجدار الرابع ، بداية من المذاهب الأدبية وتحولاتها من الكلاسيكية إلى الواقعية، والمدرسة الشكلية الروسية والبنوية والتفكيكية... كلها اتجاهات نقدية عززت دور المتلقي وتحويله من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي الذي وصل إلى حدود تحويل المتلقي إلى مبدع ثان، وهي الفكرة الإيجابية نفسها التي ترتبت على هدم الجدار الرابع في المسرح.

رابعاً: استطاعت الباحثة من خلال تحليل مسرحية (البلياتشو) أن ترصد الوسائل والتقنيات المساعدة على التطبيق الأمثل لهدم الجدار الرابع، وهي:

١- قطع تسلسل الحدث المسرحي بحوار مفتوح مع الجمهور.

٢- تذكير المتلقي / المشاهد بأن ما يقدم هو (مسرحية / رواية).

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

- ٣- المبالغة في ترسيم شخصية هزلية كاريكاتورية (شخصية البلياتشو) .
 - ٤- لعب أحد شخصيات المسرحية لدور المخرج.
 - ٥- جذب بعض المشاهدين من المتلقين إلى خشبة المسرح لمشاركة الممثلين.
 - ٦- تصنيع أسرار الفعل المسرحي أمام الجمهور.
 - ٧- ازدواج وعي بعض الشخصيات بذواتها الواقعية داخل اللعبة المسرحية (شخصية المتهمه).
 - ٨- الاستعانة بتقنية المسرح داخل مسرح (النص المسرحي الفني داخل مسرح الدنيا الواقعي)
- و توصي الباحثة بدراسة موازنة ، وأخرى مقارنة لتحديد مصادر التأثير لهذه التقنية /الظاهرة وإرهاصاتها في المنتج المسرحي المصري المعاصر المطبق لهدم الجدار الرابع، أما الدراسة الموازنة فتبحث عن الجذور والإرهاصات العربية لهذه التقنية ، وأما الدراسة المقارنة فتبحث عن مصادر التأثير الأوروبي لهذه الظاهرة في المسرح العربي المعاصر ، ولاسيما تأثير الالمانى بريخت والايطالى بيراندللو .

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر :

- ١- الشوربجي، السيد، مسرحيتان: البلياتشو والزنزانة، مخطوط بالمكتبة الخاصة بابنه د. خالد السيد الشوربجي، القاهرة. (*)

ثانياً: المراجع :

- ٢- إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، الهيئة العامة للكتاب بمصر، ١٩٧٤.
٣- تاويريت، بشير، مناهج النقد الأدبي المعاصر. دراسة في الأصول والملاحح والإشكاليات النظرية والتطبيقية، الهيئة العامة للكتاب بمصر، ٢٠٠٨.
٤- التلاوي، محمد نجيب، طه حسين والفن القصصي، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة: ط١، ١٩٨٦.

= وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق: ط٢، ٢٠٠٢.

= تطور النثر العربي الحديث، دار الاوزاعي، بيروت: ط١، ١٩٦٥. (تأليف مشترك)

- ٥- الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، دار الشروق بالقاهرة، ١٩٧٦.
٦- الراعي، على، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري المعاصر، كتاب الهلال، ١٩٦٨.

٧- الرويلي، ميجان، والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠.

٨- الهاشمي، طه حسن عيسى، تجنيس السيناريو . موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر ، ط١، ٢٠١٠.

ثالثاً: الدوريات العلمية :

- ٩- إدريس، يوسف، نحو مسرح مصري، مقالات بمجلة الكاتب، ١٩٧٤.
١٠- الخضيرى، جمال، جمالية تعبير فى المسرح المغربي، طنجة الأدبية، مارس ٢٠١٠.

مجلة كلية الآداب بالوادي الجديد- مجلة علمية محكمة- العدد الرابع عشر

(*) المسرحية عرضها المسرح القومي المصري في برنامجه لموسم ١٩٦٩ - مارس
بمسرح الأزبكية، وأخرجها د.نبيل منيب.

١١- الكغاط ، محمد، التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، عدد ٣ لسنة ١٩٨٩.

١٢- نبيل، دينا، لويجي بيراندللو وإسهاماته في المسرح الحديث، مجلة فصول
بمصر، القاهرة : عدد ٩٧ لسنة ٢٠١٦، ٣٩٢ - ٤٠٢.

رابعاً: المواقع الإلكترونية :

١٣- شادي، برهان، السيناريو باعتباره شكلاً أدبياً جديداً، موقع إيلاف، مراجعة في
٢٠٢١/٥/٣

١٤- نور الدين، هشام ، صفحة نور الدين هشام، الفيس بوك.