DOI: 10.21608/pssrj.2022.35955.1077

# إشكالية التجريب في مسرح "هاني مطاوع": قراءة في نص "حكاية فرفورية"

# Dialectic of Experimentation in "Hani Mutawa" Plays :An Analyzing of "Hekaya Farfourya" Text

مايسة علي زيدان[١]

[١]قسم الإعلام التربوى – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا

chahinwael@yahoo.com.

# إشكالية التجريب في مسرح "هاني مطاوع": قراءة في نص "حكاية فرفورية"

مايسة علي زيدان[1]
قسم الإعلام التربوى – كلية التربية النوعية – جامعة طنطا[1]
chahinwael@yahoo.com.

## ملخص البحث:

تسعى هذه البحث إلي التعرف على عناصر التجريب في نص "حكاية فرفوريه" للكاتب "هاني مطاوع"، وهو أول نص قام "مطاوع" بكتابته، ومزج فيه بين العديد من التيارات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة، خاصة فيما يتعلق بالمجتمع المصري وجذوره التراثية والشعبية، ولأن التجريب ينبع من البيئة ولا يكون بأي حال من الأحوال منفصلاً عنها، لذا عمد " مطاوع " على بلورة هدفه الدرامي بتغليف نصه بالعديد من عناصر التجريب، التى تعطي للنص الدرامي دلالاته الإبداعية وقيمته الفنية والجمالية. واعتمدت البحث على منهج " النقد الجديد"، منجهًا لتحليل النص المسرحي. وتوصلت البحث إلي عدد من النتائج، أهمها: من أهم عناصر التراث في النص مظاهر المسرح الاحتفالي والكرنفالية الاحتفالية في النص، ومظاهر المسرح الشعبي، معتمدًا على الحكواتي في شخصية "فرفور"، علاوة على الأمثال والحكايات والشعبية ومسرح الفلاحين. وأن من أهم سمات الملمح الغربي في نص "حكاية فرفوريه " التقنيات البريختية: المسرح داخل مسرح ( الميتاتياترو )، والراوي وتقنية الرحلة، والكورس الجديد، والحلم، والقطع المستمر للحدث، واستخدام اللافتات. كذلك تقنيات المذهب التعبيري وتقنية الكاريكاتير، والكرنفالية أو المسرح الاحتفالي. وايضاً من أهم سمات التجريب المشتركة بين التراث والتيارات الغربية،التي أجاد "مطاوع" توظيفها في نصه "الحكواتي " في التراث الشعبي، وهو في ذات الوقت "الراوي"، كتقنية بريختية.

## الكلمات المفتاحية:

التجريب، هاني مطاوع، حكاية فرفورية.

# Dialectic of Experimentation in "Hani Mutawa" Plays :An Analyzing of "Hekaya Farfourya" Text

[1]Maysa Ali Zidan
[1]Department of Educational Media - Faculty of Specific Education - Tanta University
chahinwael@yahoo.com.

## Abstract:

**This Study Seeks To Identify The Elements Of Experimentation In The Text Of Hani Mutawa " Hekaya Farforya", Which Was The First Text That "Mutawa" Wrote , And Mixed In It Many Modern And Contemporary Western And Arab Currents, Especially With Regard To The Egyptian Society And Its Heritage And Folk, Because Experimentation Stems From The Environment And Is In No Way Separate From It Therefore, Mutawa Deliberately Elaborated His Dramatic Goal By Wrapping His Text With Many Elements Of Experimentation That Give The Text Of The Drama Its Creative Connotations, Its Artistic And Aesthetic Value. The Study Relied On The Descriptive And Analytical Method, As A Method For Analyzing The Theatrical Text. The Study Reached A Number Of Results, The Most Important Of Which Are: The Most Important Elements Of The Heritage In The Text Are The Manifestations Of The Ceremonial Theater And The Ceremonial Carnival In The Text, And The Manifestations Of The Popular Theater, Relying On The Storytellers In The Personality Of "Farfor", In Addition To Proverbs, Tales, Folklore And The Peasant Theater, Among The Most Important Features Of The Western Feature In The Text "The Story Of Farfoureya" Albrechtian Techniques: The Theater Inside The Theater (Metatatrata), The Narrator And Flight Technology, The New Course, The Dream, The Continuous Cutting Of The Event, The Use Of Signs. As Well As Expressive School Techniques And Caricature Technique, Carnival Or Festive Theater, One Of The Most Important Features Of The Common Experimentation Between Heritage And Western Currents, Which Mutawa Used To Use In His Text, “Storyteller” In Folklore, Which Is At The Same Time “Narrator”, As A Brechtian Technique.**

## key words:

**Experimentation, Hani Mutawa, Hekaya Farfourya.**

## مقدمة

التجريب: هو الاختلاف عن الأشكال والقوالب الدرامية المتوارثة والمتعارف عليها من أيام اليونان ، أي كل ما هو غير أرسطي، وهناك العديد من التجارب الهامة لكتاب مصريين ظهرت مع فعاليات " مسرح الجيب" و"مسرح القهوة" و"مسرح الفلاحين"، ففي ستينيات القرن الماضي برزت محاولات جادة ،منها ما يقوم على تأثر بالدراما الغربية بحركاتها وتجاربها المتعددة والمتباينة، ومنها ما كان يدعو إلى قالب مسرحي عربي مصري خالص.

وقد تحددت ملامح نظرية الدراما على يد "أفلاطون"، ثم "أرسطو" صاحب كتاب ( فن الشعر) ، الذي أرسى من خلاله قواعد الدراما وأنواعها والذي أولى النص المسرحي أهمية خاصة، دون المنظر المسرحي وما يحويه من فنون بصرية متنوعة. وظلت لأفكار "أرسطو" القوة والسيادة حتى القرن التاسع عشر، ثم بدأت تتوارى بفعل الأفكار والتيارات الغربية، التي كان من أهمها أفكار " برتولد بريشت" ونظرية المسرح الملحمي.

فالفنون والأشكال التراثية الشعبية تؤرخ دائمًا لوجدان الجماعة ، في ماضيها وحاضرها ، من تقاليد وعادات اجتماعية وثقافية؛ لتشمل جوانب الحياة المتعددة ، إلا أن مصطلح "الأشكال التراثية والشعبية" لا ينسحب فقط إلى الموروث الشعبي المصري أو العربي حتى نطلق عليه هذا المسمى ،ولكن يدعمه ويقويه تداخله مع التيارات والقوالب الفنية الغربية القريبة من الأشكال الشعبية العربية.

وقد حاول رجال المسرح العربي والمصري- بصفة خاصة – منذ بداية الستينيات استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة التي عرفها المجتمع العربي ، وكذلك التأثر بالأشكال والتيارات والتجارب المسرحية في المسرح الأوربي؛ لذا يؤكد (سامى سليمان أحمد،١٩٩٥ ،٢٩٦) أن" الرغبة فى التجريب، عند كتاب هذا الجيل، انعكاسا لحركة المجتمع – على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية – نحو صياغة أنماط جديدة من العلاقات والتنظيمات على هذه المستويات المختلفة . وبذا يمكن وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والاتساع ."

فالتجريب في الأدب يعرفه (هيثم الحاج علي،٢٠٠٠، ص٢٩) بأنه " عملية إبداعية تتخذ من رفض المستقر والمألوف حافزًا لها ، وتعتمد على محاولات الأديب المستمرة إزاحة منظومة التقاليد الأدبية، كما تعتمد على رغبته في عدم التوقف عند حد معين من التجديد ".

ولأن التجريب صفة لصيقة بالمسرح، فهو يسعى إلى البحث عن لغة مسرحية جديدة للتعبير عن حركة المجتمع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفنية، معتمدًا على صياغة أنماط جديدة من العلاقات؛ لذا تعرف (نهاد صليحة،٢٠١٥، ص٣٠) التجريب بأنه "البحث عن لغة جديدة بالمعنى الواسع للغة، يتولد من حاجة تاريخية حضارية ملحة، ويشمل كل المجالات المعرفية ، ويتخذ صورة الحركة الجدلية بين المبدع والواقع في ثباته وتغيره، من ناحية، وبين المبدع واللغة السائدة والموروثة، من ناحية أخرى".

ومن هنا يمكن أن نعرف التجريب بأنه لغة مسرحية جديدة تجمع بين الماضي والحاضر والانفتاح على الثقافات الأخرى؛ من أجل التغيير والتجديد في طرح موضوعات وقضايا تهم الفرد والمجتمع.

ومصطلح "المؤثرات الغربية" يعنى التقنيات الفنية المرتبطة بالمذاهب والتيارات الفنية الحديثة والمعاصرة والتي يعتمد عليها المؤلفين فى بلورة النص المسرحى وقضاياه.

أما كلمة "تراث" فهي مأخوذة من الفعل: ورث ،"بإبدال الواو تاء ، وهو ، مجموع الآراء والأنماط والعادات الحضارية المنتقلة جيلا إلى جيل و"التراث العلمى العربي، و"التراث الإسلامي" ،"والتراث الثقافي" ،و"التراث الشعبي "(المعجم العربي الأساسي، د.ت، ص١٣٠٠). وهو "كل إرث أو موروث ينتقل من الآباء إلى الأبناء ،فالتراث هو التراث الرسمي، التاريخي المدون، المعروف المؤلف ،الذى لا تتغير وقائعه بتغير الزمن وتوالى الأجيال "(عادل العليمي ،٢٠٠٥، ص٨).

## مشكلة البحث:

أضحت دراسة السلوك الثقافي الاجتماعي للفرد محل اهتمام العديد من المسرحيين ، على مستوى النص والعرض ، فقلما نجد مؤلفًا يجمع بين التأليف والإخراج ويجيدهما ، فكلما كان النص المسرحي جيدًا محكم الصياغة الفنية ذات رؤية واضحة ومفهومة ، أصبح الإخراج أكثر واقعية وانسجاما مع النص المكتوب.

ومن هذا المنطلق، تطفو على الساحة الفنية قضية من أهم القضايا التي تتعلق بالتجريب المسرحي ،وهي التجريب بين النص والعرض، وهل التجريب يعني العرض أم النص أم كليهما معًا، ولأن التجريب – في معناه اللغوي – لا يختلف عن معناه الفني في الاعتماد على التجارب المعملية أي الناحية العملية فقد رأت الباحثة أن هناك نصوصًا مكتوبة لا تقل الكلمة فيها أهميةً عن عناصر الصورة التعبيرية، خاصة عندما يقوم بكتابة هذا النص مخرج مسرحي من أنجح مخرجي عصره، علاوة على قدرته الفنية في كتابة النص المسرحي؛ ومن هنا تتحدد إشكالية البحث الحالي في السؤال الرئيس التالي : إلى أي مدى استطاع المخرج "هاني مطاوع " توظيف عناصر التجريب في نص "حكاية فرفورية "؟ إضافة إلى الأسئلة التالية:

## تساؤلات البحث:

- ما عناصر التراث في نص "حكاية فرفورية"؟
- ما سمات الملمح الغربي في نص "حكاية فرفورية"؟
- ما عناصر التجريب المشتركة بين التراث والتيارات الغربية في نص "حكاية فرفورية "؟
- من الفرفور بطل "حكاية فرفورية"؟
- ما العلاقة بين دلالة العنوان وعناصر التجريب في النص المسرحي؟
- إلى أي مدى استطاع "هاني مطاوع" بلورة الصورة المرئية عن طريق الكلمة المكتوبة؟

- ما علاقة مضمون النص بطبيعة التجريب؟
- هل أجاد مطاوع توظيف عناصر التجريب في "حكاية فرفورية"؟

**أهمية البحث:**

تأتى أهمية هذه البحث من أهمية موضوع التجريب فى المسرح ،الذى يقدم أشكالًا فنية جديدة مؤثرة سواء على مستوى النص أو العرض ، فالدعوة إلى إحياء التراث تعد الأساس في تكوين هوية ثقافية أصيلة. وذلك بالالتحام بين الأشكال الشعبية المصرية والعربية وكذلك الغربية؛ كي تذوب الفواصل وتنعدم المسافات بين الفنون المحلية والعالمية، كما تنبع أهمية هذه البحث من أهمية الكاتب نفسه ، وهو الكاتب والمخرج "هاني مطاوع "والذى لقب بـ"فارس المسرح المتمرد"، و"رجل المسرح الجاد" ؛ لجرأته وحرفيته الفنية فى إخراج العديد من العروض المسرحية الناجحة ،وله العديد من النصوص المسرحية المنشورة منها "حكاية فرفورية" كتبها عام ١٩٦٧ و"يا مسافر وحدك "، ألفها عام ١٩٩٨، أما المسرحيات غير المنشورة فهى "آخر همسة " كتبها عام ٢٠٠٠، ومسرحية "يا مالك قلبي بالمعروف"١٩٧٦،أما مسرحية " رسائل لم تكتب" ألفها بالاشتراك مع "جمال عبد المقصود" قدمت على خشبة المسرح الحديث عام ١٩٧٤ بعنوان " رحلة مع الحبايب " من إخراج كمال ياسين ؛ لذا يعد "هاني مطاوع " فنانًا موسوعيًا مثقف وثقافته تتعدى المسرح وفنونه المتعددة, لذا تقلد مجموعة كبيرة من المناصب القيادية سواء فى مصر أو الدول العربية.

**عينة البحث :**

تتمثل عينة هذه البحث فى مسرحية "حكاية فرفورية" وهي المسرحية الأولى للكاتب "هاني مطاوع " كتبها عام ١٩٦٧، وعلى الرغم من أن "مطاوع" كتب العديد من النصوص المسرحية إلا أن مسرحية "حكاية فرفورية" تعد المسرحية الأكثر جدلًا بين إنتاجه المسرحى ؛ إذ أشار العديد من النقاد إلى التشابه بينها وبين مسرحة "الفرافير" لـ"يوسف إدريس"، وقد يكون ذلك للتشابه بين المسميين إلا أن " مطاوع " نفسه نفى واستبعد أي تشابه أو تداخل بين العملين مؤكدًا فى مقدمة نصه المسرحى "حكاية فرفورية " "أنها ليست مسرحية إدريسية ولا تأخذ بأفكار "إدريس" حول الشكل الذى يقترحه لمسرح مصري أصيل مستنبت من تربة التراث الشعبي "(هاني مطاوع ، ٢٠٠٧، ص١١) .

ولأن هذا النص يجمع بين مؤلف واع وأحد أنبغ المخرجين الأكاديميين، فهو نص يستحق البحث والتحليل؛ ذلك أن التجريب بدأ في إطار النص دون العرض المسرحي، فكيف استطاع "مطاوع" بلورة فكرة وهدف النص بحس المخرج وتقنيات الكاتب معتمدا على التجريب كإطار عام للنص.

**منهج البحث :**

تعد البحث الحالية من الدراسات التحليلية ، وذلك على اعتبار أن النص الأدبي أو المسرحي وحدة مستقلة بذاتها، تربط أجزاءها علاقات كلية ، وتنظم نموها وترابطها قوانين داخلية خاصة بها، وقد اعتمدت البحث على منهج النقد الجديد ؛ والذى يركز على النص كوحدة فنية جمالية بعيدًا عن الظواهر التاريخية أو الاجتماعية ؛ لذا ركزت البحث الحالية على عناصر التجريب داخل النص فعلى الرغم من أن التجربة الفنية كثيرًا ما تحفل بالمتناقضات والانفعالات المتباينة ، فإن الفنان = بوصفه صاحب خيال خلاق– قادر على أن يشكل مادته بشكل منسجم ،بعد أن يصهر المتناقضات فى عمل فنى تكتنفه الوحدة " (بسام قطوس،٢٠٠٦، ٩٥). كذلك اعتمدت البحث على المنهج الاجتماعي أو ما يسمى بالنقد الاجتماعي فى محاولة لربط هذه الظواهر الفنية بالمجتمع وما يطرأ عليه من تغيرات ..

## الإطار المعرفي للبحث:

### بدايات التجريب المسرحى:

ظهر التجريب في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ؛ حيث ارتبط بمفهوم الدراما الحديثة الذي خالف قواعد المسرح التقليدي الكلاسيكي وذلك على يد" إبسن " النرويجي وقد ظهر التجريب بوضوح في مجال الفن التشكيلي "الرسم والنحت" ولكنه أخفق في مجال الدراما والمسرح، إلا أن هذه الممارسات مثَّلت النواة لبدايات التجريب الغربي، ومع تأثر الحركة الفنية بالتقدم التقني الهائل في القرن العشرين ، سعت الحركات والمدارس الفنية إلى التجريب والانفلات من السائد والمألوف ؛ لذا فقد نحا رجال المسرح العربي في أعمالهم منحي يخالف المسرح التقليدي ، ويبحث عن دلالات معرفية جديدة تتناسب وطبيعة المرحلة التاريخية واحتياجات المجتمع وقضاياه.

وفي أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي كان الاهتمام بالكتابة المسرحية "باعتبارها الفترة الزمنية التي عرفت كتابة جديدة لها خصائصها الفنية والتقنية ومرتكزاتها النظرية، وباعتبارها كذلك الفترة التي بدأت فيها الكتابة النصية المسرحية تجترح لنفسها آفاقًا جديدة، لتجاوز معنى التجريب في مستواه اللفظي، ومعانقة أسئلة حيوية تعيد الاعتبار لجملة من القضايا الأساسية التي تؤثر قوةً وفعلاً على تجريب محتمل، تجريب مؤسس على معرفة عميقة بالذات وبالموضوع... ؛ تعطي للنص الدرامي دلالاته الإبداعية وقيمته الفنية والجمالية، المحملة بالرموز والدلالات والإيحاءات والمجازات".(عبد العالي السراج ، ٢٠١٩ ).

ومما لاشك فيه أن العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لها تأثير واضح على شكل العمل المسرحي أو القالب الدرامي أو التجارب المسرحية ؛ وذلك لارتباط الخطاب المسرحي بالبنية الاجتماعية . ففي بداية التجارب المسرحية المصرية كانت الدراما تعالج التاريخ والمجتمع من وجهة نظر كلاسيكية بحتة ، بمعنى الفصل التام بين المأساة والملهاة ، ثم تطور القالب الدرامي ليشمل تجارب غريبة – خاصة المسرح الملحمي ومسرح اللامعقول– وذلك لعدم وجود صيغة عربية متعارف عليها ؛ لبلورة الشكل الدرامي المسرحي.

فـ"المسرح الغربي على مر التاريخ يعد مسرحًا سخيًا وفائض فى اهتمامه بالموضوعات الاجتماعية والتاريخية، لذ افقد أهتم كتاب المسرح أن تكون كتاباتهم عاكسه بشكل أوضح للواقع المعاش، الأمر الذى لم تساعدهم فيه النظرة المسرحية التقليدية، مما جعل من السعي فى طرق التعديل والتجريب فى المسرح أمرًا هامًا بالنسبة لهم، ساعد فى إيجاد أشكالاً مسرحية جديدة ومؤثرة" .(Kimberly May Jew, 1998, P 18)

لذا فالنص المسرحي هو أساس العرض المسرحي الناجح ، فهو المساعد الأول والموجه العام للمخرج ؛ لما به من رموز ودلالات تساهم في القراءة الإخراجية للنص وتحقق الهدف من بلورة وإخراج النص ؛ لذا تسعى التجارب المسرحية – سواء على مستوى النص أو العرض– إلى خلق وبلورة لغة مسرحية جديدة تتناسب مع مقتضيات العصر وتطورات المجتمع.

فالتجريب يحاول استحضار التجربة المسرحية العربية وإعادة قراءتها مرة أخرى ، فبدأ بتوظيف التراث في بناء نص درامي عربي ، ثم اتجه إلى كتابة نص متحرر من التراث ومن الغرب معًا، وهو ما دعا إليه "توفيق الحكيم" لإيجاد قالب درامي مصري بعيدًا عن القوالب الغربية، وكذلك ما حاول أن يثبته وينادي به كل من "يوسف إدريس" و"محمود دياب" وغيرهما من رجال المسرح ، للبحث عن شكل مسرحي جديد بمضمون يناسب تطورات المجتمع العربي ؛ ذلك أن المسرح أحد مناحي الحياة الثقافية والفنية ويلعب دورًا مؤثرًا في التكريس للهوية العربية.

وفى هذا الصدد ، قالت (هدى وصفي ،١٩٩٥، ص١١٣) إن "التجريب لايزال في المسرح العربي يفرز خطابات تتماشى مع نظريات الدراما، صياغةً ورؤيةً ؛ لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية . وفى المقابل، هناك خطابات من نوع آخر تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة ، وتتيح للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح الغربي".

## البحث عن مسرح مصري أصيل:

في ظل الحروب الدولية التي حطمت الدعائم الاجتماعية والفكرية للمجتمع الإنساني– مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين– رفض الفرد والمجتمع كل أشكال القهر والاستغلال والسيطرة ، خاصة ما أنتجته الرأسمالية وسيطرة رأس المال على الشعوب الفقيرة واستعمارها واستغلالها لصالح الأقوى مما ترتب عليه التبعية الثقافية والفنية للمستعمر إلا أن الظاهرة المسرحية في مصر والعالم العربي كان هناك دائمًا من يبحث عنها ويرصدها ويدافع عن وجودها .

وفكرة أن التراث العربي لم يعرف المسرح ، ظلت سائدةً لوقت طويل ، أما الأشكال المسرحية التي عرفها العرب– مثل القراقوز خيال الظل، والمحبظين ، والحكواتي.... – فلم تكن تجارب مكتملة دراماياً بل كانت مجرد مداخل لفن المسرح ، وفي هذا الصدد يقول (محمود نسيم،١٩٩٥،ص٧٢) إن "الدعوة لخلق مسرح عربي

كانت في معظم محاولاتها تأكيدًا للأشكال المسرحية التي عرفها التراث وخلفتها الممارسة التاريخية ... إلا أنها افتقدت الرؤية الكلية والصياغة المتبلورة في استلهام فنون الفرجة والموروثات والمأثورات الشعبية.

وفى هذا الصدد، تشير( نهاد صليحة،١٩٨٦،ص١٤٠ ) إلى أن "المسرح الشعبي يرتبط ظهوره دائمًا بحاجة الجماعة لتأكيد كيانها في مواجهة خطر داهم أو محنة تتهددها في الصميم ، نجد أنه يتعرض دائمًا للتراث التاريخي من واقع معاناة حاضرة ، بحيث يربط التاريخ – بمعناه المتأصل في الوجدان الجماعي – بواقع الحياة اليومية والمشاكل الراهنة لذلك نجد أن الرقعة التاريخية التي يغطيها المسرح الشعبي تتسم عادة بالاتساع والإنفساح مما يجعل المسرحية تتخذ إطارًا بانوراميًا متنوعًا".

وهذا البحث يؤكد التداخل والالتحام بين الأشكال الشعبية المصرية والعربية وكذلك الغربية؛ ليخرج لنا النص برؤية متوازنة وأشكال جديدة مؤثرة ؛ حتى تذوب الفواصل ؛ وتنعدم المسافات بين الفنون المحلية والعالمية، وتنصهر في بوتقة واحدة هي الفن بمفهومه الأشمل وتأثيره الأقوى في التقريب بين الشعوب والثقافات وإذابة الشوائب التي خلفتها الحروب والصراعات الدولية، فالدعوة الى إحياء التراث تعد الأساس في تكوين هوية ثقافية أصيلة.

فـ"توفيق الحكيم" و"يوسف إدريس" – في بحثهما عن قالب مسرحي عربي خالص– لم يستطيعا التحرر من الشكل الغربي ، في تقديم مسرح يلائم طبيعة المجتمع المصري؛ لذا فآثار المسرح الأوربي وتياراته الغربية لا يمكن فصلها عن المسرح المصري الحديث والمعاصر، " فإذا اعتبرنا أن تنوع تجارب المسرح العربي – متعددة المشارب والاتجاهات – فقد أثرت بشكل قوي في نحت مجموعة من الأحكام الأدبية، والمناهج، والطرق التي تبناها النقد المسرحي عامة، والتنظير بخاصة، فإن التقويم الإبداعي لهذه التجارب يؤكد أن التنظير للمسرح العربي قد ولِد من رحم العقل المسرحي، فالتنظير المسرحي يتعامل مع المسرح ليس كحركة ولكن كعلم، أي كمجال للبحث التجريبي والميداني المستمر" (عبد الرحمن بن زيدان ،١٩٩٥ ،ص٨٥ ) .

ومحاولات التجريب المستمرة والمتعددة من المؤكد أنها قد اتخذت أشكالًا متعددة ومختلفة، وذلك باختلاف الهدف من هذا التجريب واختلاف عناصره ذاتها من محاولة إلى أخرى، فهناك تجارب تقوم على ما نعاصره من تيارات وثقافات وسياسات محلية، نابعة من رؤية فنية ذاتية حديثة ومعاصرة، يحاول أن يثبت جديتها وحداثتها فنانو المسرح والمهتمون بالثقافة والفن داخل المجتمع، وتجارب أخرى تهتم بالمخزون المعرفي في الماضي وما له من إسهامات، ومحاولات قد لا ترقى إلى مستوى التجربة، إلا أنها تعد هي الأساس فى هذا الثراء والزخم الفكري والثقافي الآني؛ لذا لا بد من الاهتمام بها والحفاظ عليها وبلورتها في تجارب جادة دون التعرض لتيارات غربية أخرى.

أما الاتجاه الثالث فيرى في هذا المخزون المعرفي الثقافي والفني أنه بمثابة المواد الخام التي يمكن التعامل معها، وإعادة تشكيلها، وصياغة مفرداتها مرة أخرى مع ما يتوافق معها من تيارات واتجاهات عالمية حديثة ومعاصرة، والخروج إلى شكل فني جديد ، كمحاولة جادة للتوفيق بين القديم والجديد.

ولذا تؤكد (نهاد صليحة،١٩٨٦، ص١١٣) ذلك بقولها:" كل فترة حضارية لها مثالبها وأوجاعها المضنية، وإذا لم يع كلا الجانبين وعيًا أمينًا شجاعًا لانعدمت القدرة على التقدم والتغيير والوعي بالتراث... فبدون مقارنة تراثنا بحصاد التجارب الإنسانية في حضارات مختلفة؛ لا يمكن أن يتحقق لنا المنظور الصحيح، ولا أن تتكشف لنا أوجه التواصل الإنساني الصادقة "

فقد تباينت التجارب المسرحية، فمنها ما اعتمد على اللغة المكتوبة المتعارف عليها سالفًا في النص المسرحي، ومنها ما اعتمد على العناصر المسرحية المختلفة التي تشكل الفضاء المسرحي، وفي مقدمتها التعبير الحركي وأشكال الحركة المختلفة وتوظيفها؛ لبلورة النص الدرامي حيث تتقدم الحركة الكلمة المنطوقة، وهو ما تؤكده التجارب المتعددة في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دوراته المختلفة، من خلال الاهتمام بالحركة والتشكيلات والإضاءة والألوان والموسيقى الحية.

وتشير (فاطمة يوسف محمد،١٩٩٢،٨٩) إلى اهتمام الكتاب المصريين إلى أهمية التراث وعناصره بقولها " لقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحى الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافة وطنية ؛لذلك لجئوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم ".

ونص "حكاية فرفورية" – موضوع البحث– ينتمي إلى ستينيات القرن الماضي شكلاً وموضوعًا، ويعد انعكاسًا لحركة المجتمع الثقافية والاجتماعية والسياسية، وعلى الرغم من " أنها اتخذت في بعض مشاهدها موقعًا انتقاديًا لبعض الموضوعات السياسية والاجتماعية إلا أنها في مجملها كانت تنسجم تمامًا مع فكر عبد الناصر" (هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص٨).

ولأن المخرج المسرحي يعمل دائمًا على تفسير ما يرمي إليه الكاتب، فلا بد أن يكون لديه فلسفة تتفق وطبيعة النص المسرحي؛ فالمسرح نشاط اجتماعي تكاملي يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، ويمثل النص اللغوي الحواري المنطوق أهمها، واعظم نصوص المسرح كتبها أناس عايشوا التجربة المسرحية، فكان" شكسبير" يؤلف ويمثل أحيانًا، كذلك موليير الفرنسي يكتب ويخرج ويمثل مسرحياته، وإن دل ذلك علي شيء فإنما يدل على تمكن الكاتب المسرحي الملم باتجاهات الإخراج وتقنياته الفنية، وكيفية تطويعها لخدمة النص المكتوب وهدفه الدرامي.

وهو ما نلمسه في نص "حكاية فرفورية" للكاتب والمخرج "هاني مطاوع"، فـ"مطاوع" ليس مخرجًا هاويًا أو محبًا لفن الإخراج عن قرب، ولكنه مخرج أكاديمي له إسهاماته الفنية في إخراج العديد من النصوص المسرحية التي كتبها أو كتبها آخرون ، وكان من أشهرها وأهمها عرض "شاهد ما شفش حاجة" للنجم "عادل

امام" ، كذلك كتب وأخرج مسرحية" يا مسافر وحدك" للنجم الراحل "نور الشريف"، والتي تم إعادة عرضها أكثر من مرة ؛ لذا فـ"مطاوع" له مدرسة فنية متميزة علي مستويي الكتابة والإخراج علي حد سواء، فهو دائم البحث عن الأساليب الشعبية للمخزون الثقافي للمجتمع العربي، والمصري خاصة.

ومما سبق يتضح أن هذه التجارب كانت تهتم بالنص الدرامي بعيدًا عن العرض المسرحي أو سلطة المخرج – كما يطلق عليها بعضهم – ،ولأن ثقافة تقديس النص المسرحي واحترام فكر المؤلف وما يرمي إليه هو ما كان سائدًا؛ لذا بدأ التجريب في إطار النص دون العرض المسرحي؛ الأمر الذى دفع إلى التجديد والتجريب في العرض المسرحي ذاته، والتأكيد على سلطة المخرج المسرحي في بلورة ما يكتبه المؤلف، ومن هنا بدأت قضية التجريب تأخذ منحى مختلفا تمامًا، وهو ما تحاول أن تتطرق إليه البحث الحالية وذلك بتعرضها لنص مسرحي يكتبه مخرج مسرحي من أنبغ المخرجين الأكاديميين.

**الجانب التطبيقي للدراسة:** أولاً: صيغ التراث في حكاية فرفورية: الاحتفالية والمسرح الشعبي:

تكون المسرح الشعبي من عروض الشوارع، وحفلات الزواج والميلاد، ومسرح القراقوز، وخيال الظل والأراجوز والمحبظين ، وكانت هذه الفنون الشعبية هي مجال اهتمام الشعب العربي، على الرغم من النظرة المتدنية إلى هذا الفن الجديد الذي عرف بالتشخيص ولم يلقَ اهتمامًا كبيرًا في بدايته؛ حتى ظهرت محاولات كتاب المسرح العربي في استخدام أشكال التراث الشعبي؛ بهدف التعليق على الحاضر؛ بغية تغييره وتطويره ،وذلك للفت الانتباه لهذا الفن وتقريبه إلى وجدان الناس.

ويعرف (حسن عطية،١٩٩٠،ص١٢) المسرح الشعبي "بأنه العرض الفني المعبر عن العقلية الجمعية لجماهير الشعب العاملة ، والمتجه لذات العقلية الجمعية الشعبية ،بكافة الأشكال المتفقة مع طريقها فى الحياة وفى الإبداع وتلقيه ،ومن ثم فهو يتجمد بتجمدها ويتطور بتطور احتياجاتها ومطالبها".

ومن ثم فالتجريب – في المسرح المصري– يقتضي تجاوز هذه الصيغ والأشكال المسرحية المعروفة والمعتادة في المسرح والبحث عن صيغ مسرحية مستحدثة تجمع بين أكثر من شكل مسرحي سواء أكان مرتبطًا بالتراث أو بالتيارات الغربية، بما يتفق مع ما يحتاجه المتلقي ويفي باحتياجاته الثقافية والفنية والاجتماعية. فالتجريب ما هو إلا استمرار في البحث والتنقيب عن تقنيات فنية جديدة والوصول إلى صيغ جمالية تتناسب مع طرح مشكلات العصر وبلورتها.

فالإنسان كائن احتفالي بطبيعتة ؛ لأنه يعيش داخل جماعات وهذه الجماعات هي التي تشكل المجتمع؛ لذا فهو لا يستطيع أن يكون كائنًا احتفاليًا بدون الجماعة التي تشكل الإطار العام لحياة الفرد، وتدفعه إلى مواصلة هذه الحياة، ولكي يعبر عن إحساسه ومشاعره وآماله الداخلية؛ لابد من جمع واحتفال كي يعبر أمامه عن هذه المشاعر والآمال.

والاحتفال ليس مرادفًا – بالضرورة – للتمثيل؛ لأنه يجمع بين عدة فنون مختلفة منها التمثيل؛ إذ يشبه السامر وحفلاته، فلكل مكان طقوسه الاحتفالية التي تميزه وتتفق وثقافته والاحتفالية هي صيغة تراثية عربية ظهرت في بلاد المغرب ثم توالت في الانتشار في كثير من البلدان العربية ومنها مصر. أما التمثيل في الاحتفالية فـ"يعتمد على التلقائية والبساطة في التفاعل مع الشخصيات المسرحية بحيث يصبح الممثل ذاتًا تبدع وذاتًا ترقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور... فالتقليد والارتجال – إذن– هما من سمات التمثيل التي يدعو إليها المسرح الاحتفالي " (كمال الدين حسين، ١٩٩٣، ص٢٧٩).

وشواهد المسرح الاحتفالي لا يمكن غض الطرف عنها في نص "هاني مطاوع" ، ولكن يتداخل معها أيضًا العديد من مظاهر المسرح الشعبي المصري، بل إن مظاهر التراث الشعبي طغت –كتقنية أساسية– في هذا النص ،إلا أن "ماهر شفيق فريد" يؤكد أن " التقنية الأساسية التي يعتمد عليها "هاني مطاوع" هي الكرنفالية، التي تحدث عنها الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، والكرنفالية هي احتفالية شعبية تمثيلية تعكس الأوضاع الاجتماعية المتعارف عليها " "(هاني مطاوع، ٢٠٠٧،ص١٦٨) .

ومن الملاحظ أن الصيغة الاحتفالية قد استلهمت أسلوب البناء الفني من بنية الحكاية الشعبية العربية، وهو ما أكدته (نهاد صليحة،٢٠١٥، ص٣٥) في تعرضها لبعض الدراسات التي تناولت فن الحكاية الشعبية والتشابه الواضح بين بناء الاحتفالية والحكاية الشعبية "أي على التفرغ الدائم من حدث أصلى إلى أحداث فرعية تشرح وتوضح هذا الحدث وتصل به إلى التكامل والتنوير... وهذا النوع من التشكيل ينشد – من ناحية المعمار المسرحي– شكل الساحة الشعبية التي تضم الموالد والأسواق وتفرض بطبيعتها تفاعل الحضور جميعهم ومشاركتهم الإيجابية في تشكيل الواقعة".

فعلى الرغم من أن مظاهر المسرح الاحتفالي والكرنفالية الاحتفالية تحققت في النص، إلا أن مظاهر المسرح الشعبي وصيغة التراثية قد طغت على النص من البداية حتى النهاية؛ فالكاتب – في بداية النص– وصف المشهد الافتتاحي وصفًا تفصيليًا دقيقًا لخشبة المسرح وما تحويه من أثاث بسيط، يتكون من كرسي ضخم أمام العرش السلطاني بقاعدة من القش يشبه كراسي المقاهي البلدية، وحبال الزينة التي تتدلى منها اللمبات الملونة، مع لافتات كُتب عليها شعارات متنوعة، ورسومات شعبية مثل الحج وأكف الدم وشوار الصبايا، كل هذه المظاهر التراثية – التي تنبع من باطن البيئة المصرية الأصيلة– تؤكد اهتمام الكاتب بتلك المظاهر، والتي لابد أن يكون لها هدف درامي ودلالات فنية داخل أحداث نص " حكاية فرفورية"، الذى يعتمد على فن الحكواتي من خلال شخصية " فرفور" وعلاقاته بالسلطان والرعية .

الحكواتي ومسرح الفلاحين:

مسرح الفلاحين أحد المظاهر المسرحية التي ظهرت وتبلورت بالفعل في ستينيات القرن الماضي، فكانت العروض تقام في القرى، في الهواء الطلق بحضور أعداد كبيرة من الفلاحين؛ لمشاهدة موضوعات تناقش

مشكلاتهم وقضاياهم؛ للمساهمة في كشف ما يمارس من عدوان وظلم ضد هؤلاء البسطاء، وتوعيتهم بحقوقهم التي كفلها لهم القانون . ويعتمد مسرح الفلاحين على ديكورات بسيطة تنتمى للبيئة الريفي ، وهو ما أشار إليه "مطاوع" في وصف تفصيلي للمنظر في بداية النص المسرحي حتى يتوافق مع طابع مسرح الفلاحين الذى يتميز بالبساطة والمرح.

فالكاتب يميل إلى التراث المصري ومظاهره المنتشرة على طول البلاد من الشمال حتى الجنوب؛ لذا نجح في تضفير هذه المظاهر التراثية فيما عرف بمسرح الفلاحين وما به من تقنيات فنية عديدة، تدعم هذه المظاهر التراثية في لوحة فنية معبرة ، تتداخل فيها بعض من رتوش المسرح العربي مع تألق الألوان الدافئة والروح الكرنفالية الاحتفالية في المسرح .

فالنص المسرحي " حكاية فرفورية " يغلب الشكل التراجيكوميدى ؛ والتي تسيطر علية الأحداث التراجيدية من البداية حتى النهاية ، تتخللها بعص المواقف الكوميدية خاصة فى الجزء الأول ، كما أنه يحوى جزأين، كلاهما يكمل الآخر: الأول يدور في قصر السلطان الذى يسعى جاهدًا لتلبية رغبات الرعية، على الرغم من محاولات الوزير المستمرة في الفصل بين السلطان والرعية، ومحاولات "فرفور" المستميتة في كشف فساد الوزير، خاصةً مع شكوى الفلاح المظلوم التي كانت بمثابة الشرارة التي نبهت السلطان وكشفت نوايا وأفعال الوزير " برهام" وما يهدف إليه، فمن خلال هذه الأحداث، يعرض الكاتب لحال الفلاحين المساكين وما يفعله أصحاب المعالي والسلطان معهم.

فالأحداث التي يعرض لها الكاتب – من خلال النص المسرحي– تؤكد الكثير من القرارات والإجراءات التي سعت إليها القيادة السياسية الناصرية، والتي تمثلت في تنامي شعور الفلاحين وصغار الحرفيين بأن لهم كرامةً وحقوقًا كغيرهم من أفراد المجتمع المصري، ودعمها صدور القوانين الخاصة بالعمل والعمال والمنظمة لإنشاء ما عرف بعد ذلك بالقطاع العام.

فالجزء الأول من النص يستعرض فيه الكاتب حال الفلاح ومعاناته من ظلم الوزير؛ ثم ترتب عليه الجزء الثاني الأكثر ظلمًا وقهرًا مما كان عليه الفلاح في الجزء الأول ، ومدى معاناة الفرد من التفاوت الطبقي الحاد بين شرائح المجتمع المختلفة ، والذي يسرده " الفرفور" أمام السلطان والحاشية والفلاح الفصيح كما عرف بعد ذلك.

ومن خلال هذين الجزأين نلمح المظاهر المختلفة للتراث الشعبي وتقنيات المسرح الاحتفالي والآثار الغربية؛ مما يؤكد على تكاملية الرؤية الفنية للمؤلف، فالعمل الفني يحتمل أكثر من اتجاه، وأكثر من صيغة فنية يجسد من خلالها الكاتب رؤيته وهدفه؛ فتعدد التقنيات الفنية وتداخلها تزيد من تماسك ثنايا النص وتقوي الوحدة الفنية التي لا بد أن يتمتع بها أي نص مكتوب؛ فليس هناك تعارض أو اختلاف في بنية النص المسرحي وتقنياته الفنية.

وقد عمد "مطاوع" عرض مظاهر التراث في الدلتا من خلال حكاية الفلاح والوزير، ومحاولات الفلاح المستمرة في عرض شكواه على السلطان نفسه، بعدما فشل في حلها مع من هم أقل سلطة، ثم عرض "مطاوع" حكاية الشاب "تور" الصعيدي ومظاهر الاحتفال بالزواج والميلاد، مستمرًا في طرح قضية العدالة الاجتماعية والتفاوت الحاد بين فئات المجتمع المختلفة. فالفلاح لا يعاني وحده من ظلم الوزير، ولكن "تور" الصعيدي يعانى أيضًا من ظلم جميع سكان العقار الذي يقوم بحراسته ،ومعهم الشرطة التي تمثلت في "حضرة الصول" الذي حسم البلاغ المقدم من الأستاذ "عزت" لصالحه، دون تحقيق أو تدقيق فكانت قمة المعاناة الاجتماعية والقهر الإنساني ، وكأن الجميع من قاطني العقار قد سحقوه بأقدامهم وألسنتهم، ولم ينته هذا القهر وهذه المعاناة عند شخص "تور"، بل امتد إلى فلذة كبده طفلته الصغيرة التي لا حول لها ولا قوة.

البواب : إيه الجبر ده ؟... البنت ماجنتش حاجة

حضرة : الصول : يا بواب ... بنتك وكما هو ثابت في الواقعة اتسللت من باب الشقة المتوارب .. وتهجمت على الطفلة الرضيعة بنت عزت بيه ..

وكانت هتخنقها لأجل ما تسرق السلسلة الذهب.(هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ، ص١١٨) .

وفي نهاية الفصل الأول من المسرحية يسرد لنا "الفرفور" حكاية الشاب الصعيدي "تور"، الذي قصد القاهرة طلبًا للرزق؛ فكانت نهايته، وضياع ابنته، "ففرفور" يحكي عن بطولات شباب الصعيد، ومدى تحملهم المسئولية ودعمهم لأسرهم ومنهم "تور" الذي يتخذ من سيرة سيدي "أحمد النوتي" سيد المراكبية والنوتية مثلاً أعلى يحتذى به ، يحاول أن يملك مقومات البطولة والفروسية.

فالكاتب عرض لحكاية شعبية مرتبطة ببسالة وبطولة أهل الصعيد، والتي تمثلت في بطولة سيدي " أحمد النوتي" الذي ضحى بحياته في سبيل أن ينقذ أرواح أناس آخرين وثقوا به وبمركبه.

والمجتمع الصعيدي أشد فقرًا من أي مجتمع مصري آخر، وهو ما يدعم رؤية الكاتب في تعرضه لقضية الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي والمجتمعي الواضح ،وأن هذه القضية امتدت على مر التاريخ من الماضي إلى الحاضر، وهو ما حدث مع ابنة البواب "تور" مما دفع السلطان – في نهاية المسرحية– إلى الانحياز لهذه الطبقة المقهورة من المجتمع ،والتي تعاني الفقر والظلم معلنًا أن العلم هو طوق النجاة لهذه الطبقة، وهو سلاحهم البتار للوقوف في وجه الظلم والطغيان.

والسلطان – في نهاية المسرحية – يصدر فرمانًا سلطانيًا بإنشاء "الجامعة الفرفورية"؛ لتخريج وزراء وقضاة وعساكر وموظفين يقدرون المواطن ويعون جيدًا معنى العدل؛ فغياب العدل كان سببًا في مأساة البواب وابنته؛ فالكاتب يخرج بنا من حكاية الفلاح وحكاية الصعيدي "تور" إلى قرارات تدعو للأمل والتفاؤل والاطمئنان، إذ الحياة لا تسير – دائمًا– على وتيرة واحدة ولكنها لابد أن تسير للأفضل دائمًا.

السلطان: فرمان سلطاني فورا... بتسريح وزارة "برهام"... ومنع "برهام" من دخول البلاد... وفرمان سلطاني تانى بإحضار الولد "مسعد" الصغار ابن "صابر" الفلاح من سكة اللي يروح ما يرجعش.. وإدخاله المدرسة السلطانية ليتعلم مجانا. (هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص١٥٩) .

وحالة الاحتفال التي أسس لها "هاني مطاوع" من خلال نصه المسرحي "حكاية فرفورية" يكون محورها وقائدها شخصية "فرفور"، الذي جعل من الجمهور طرفًا فعالاً في النص المسرحي . فقد حرص "هاني مطاوع" – في عملية استلهام التراث – على توظيف شخصية الحكواتي "الفرفور" الشخصية الرئيسة للنص المسرحي ،وهو ما يتفق مع ما دعا "توفيق الحكيم" – في كتابه قالبنا المسرحي عام ١٩٦٧– إلى العودة للجذور الدرامية لمظاهر الفرجة الشعبية خاصة مرحلة الحكواتي الذي يعتمد على السرد والتقليد والتشخيص، وهو ما فعله "مطاوع" في توظيفه لشخصية "فرفور" الحكواتي ، خاصة السرد الذي حشده في حكاية "نور"الصعيدي وتأثير هذه الحكاية على السلطان؛ مما جعله يتعاطف مع الفلاح الفقير، ويسعى لإصلاح ما أفسده الوزير وغيره من أمثال الأستاذ "عزت".

فـ "فرفور" هو الشخصية الرئيسة في النص المسرحي، والذي يحاول بشتى الطرق والوسائل أن يكشف دهاء الوزير "برهام" ومحاولاته المستمرة في الظلم والاستبداد دون علم السلطان؛ فهو لسان الرعية التي لا تستطيع أن تصل إلى قاعة الملك، ولا يصل صوتها وكلمتها إلى راعيها الحقيقي؛ لذا فـ"فرفور" شخصية مطاطية مرنة تأخذ على عاتقها جانب الإضحاك وإشاعة جو المرح للسلطان ولغيره من الحاضرين خاصة الفلاح الفقير، وعلى الجانب الآخر تحاول تعرية بعض الشخصيات ورفع النقاب عنها عنوة حتى تظهر طبيعتها الحقيقية المستبدة.

كما أن الفرفور – هنا – شخصية تنتمي إلى الطبقات الفقيرة الكادحة كالفلاحين ، ولكنها عاشت ونمت بين جدران قصور الحكم والسلطة، فهي تشعر وتلمس الظلم والقهر بل وتتعايش مع أحزان هذا الفلاح الفقير المعدم، الذي يحاول الوزير إذلاله والضغط عليه بل كسره بتجنيد ابنه الصغير الذي لا يتعدى عشر سنوات؛ حتى يزيح الفلاح من أمامه ومن أرضه " فإذا كان الوهم يفرض سيادته على مسرح الفلاحين..، فهناك سيد آخر لهذا المسرح هذا السيد هو الخادم "فرفور"، إن احتفاء المسرحيات به شيء واضح... وكلماته الجريئة التي تخرج من فمه لا تعبأ بكبرياء أو اعتداد أو عظمة ، وأحيانًا تغضب كلماته الملك...، وأحيانا يهتف به الوزير أن يقف أمام مولاه على حد الأدب وإلا تعرضت رقبته لسيف السياف . لكن الخادم ... واسمه دائمًا " فرفور" لا يهمه " (هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص٣٤) .

فـ"فرفور" يعي جيدًا المسافة بينه وبين السلطان، وبينه وبين الوزير، ولكنه يعلم أيضًا متى يخترق هذه المسافة دون أن يعرض نفسه للأذى أو العقاب، فهو أكثر الشخصيات دراية بطبيعة من حوله من الشخصيات وكيفية التعامل معها وتجنب خطرها، ومن ذلك علمه عدم حب الوزير للسلطان، ومحاولاته المستمرة لعزل

السلطان عن الشعب ،ولكنه لا يقوى على كشف الوزير، دون أن يكون لديه الدليل ودون شواهد حقيقية على ظلم واستبداد هذا الرجل؛ لذا حاول أن يساعد هذا الفلاح المظلوم ويستخدمه في كشف دهاء الوزير.

وشخصية "الحكواتي" وتوظيفها فى النص المسرحى ليست بجديدة على المسرح العربي فقد فضلها الكثير من الكتاب، منهم: الكاتب السوري "سعدالله ونوس" (الهوارى بن يونس،٢٠٠٤، ص٣١) فكان يحرص فى الكثير من أعماله على توظيف "الحكواتي "وهى الصيغة الأكثر شيوعًا فى الأعمال المسرحية .وهذه الصيغة تساعد على استغلال " تقنية التغريب أو التباعد البريختي" داخل الحوار خدمة للفعل المشهدي المتنوع الذى تتراكب فيه الحركة مع الفعل".

وشخصية " الفرفور" تكاد تكون هي نفس شخصية الساحر أو الحاوي، ولكن مع اختلاف بسيط أن الحاوي أو الساحر يعتمد دائما على سرعة الحركة ولفت الانتباه، بينما لا يملك "الفرفور" إلا الكلمة، التي تبدو كسهام قاطعة تصيب الحقيقة في كثير من الأحيان من أجل المتعة، وكذلك من أجل إعلاء كلمة الحق وتحقيق العدل. وهو ما يؤكد ما عرضه الدكتور (عبد القادر القط،١ ٩٩٨،ص٢٠) من أن " البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة، فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى – في أغلب الأحوال – أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره ، موضوع المسرحية الرئيسية ".

فالسلطان يعلم أن "الفرفور" لا يسعى إلى منصب أو جاه ، فأكبر أمانيه مجاورة السلطان؛ لذا لا يتردد أن يستشيره، ويعتد برأيه عن رأي الوزير نفسه؛ وذلك لأنه يرى أن هذا الشخص لا ينتمي للقصر بقدر ما ينتمي للطبقة الفقيرة أو العامة من الشعب، فيحاول أن يرى فيه شعبه المستبعد أو حتى يشعر بردة فعله على بعض قراراته، فهو مرآته الحقيقية التي يرى فيها نفسه؛ فيحاول أن يقومها ويعدل من تصرفاتها حتىُ ترضي بقية الرعية.

السلطان: اسمع يا "فرفور" ، أنا قبل ما أخش في الموضوع عايز اسألك سؤال.

الفرفور: اتفضل اسأل وابقى خش بعد كدة في الموضوع على أقل من مهلك وعلى طراطيف صوابعك.

الوزير: (مفضياً ) مكتوب ادي اوان البدنجان ... واسأل الوزير يدلك على معنى الكلام.

الفرفور: مين اللي مسح القرع وحط بداله البدنجان...؟ كانت آدي أوان القرع ....

السلطان: يعني انتي اللي كاتبها؟

الفرفور : والله مش واخد بالي أوي...، حاكم الدنيا تلاهي وعظمتك
بلاويك كثير وشاغلني أنا بالكدب في التفكير فيها ... قال علشان أنسيهالك
(هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص ٦٧) ..

وعلى الرغم من أن الكاتب يعي جيدًا أن شخصية "فرفور" هي الشخصية الرئيسة في النص المسرحي، إلا أنه لم يدفع به في بداية النص إلا بعد ظهور شخصية السلطان والوزير وكذلك الفلاح المظلوم، ومحاولة معرفة حكاية هذا الفلاح وشكواه، ثم ظهر لنا "الفرفور" من خلال مناوشاته مع الوزير ومعرفة العلاقة المتوترة بينهما، وعدم تقبل الوزير وارتياحه لل"فرفور" في مقابل صداقة وحب السلطان له.

فالكاتب عرض – أولًا – حالة القلق والتوتر التي شعر بها السلطان بعد الكابوس المرعب الذى رآه في منامه، ومحاولاته المتعددة في فك رموز هذا الكابوس ، من خلال استدعاء الوزير، ثم السماح للفلاح بالدخول، وعرض شكواه على سلطان البلاد في حضرة الوزير "برهام" ، ثم يدخل "الفرفور" مع محاولات الوزير لدحض شكوى الفلاح بما أنه الصوت الأعلى ومراوغاته المستمرة ليثبت أن كلام الفلاح مجرد افتراءات لا أساس لها من الصحة، إلا أن السلطان – بمساعدة "الفرفور"– يتيقن من صدق الشكوى وجدية الحديث.

والمفارقة الدرامية أساس أي عمل درامي ، والعمل الدرامي قد يقوم على مفارقة واحدة ،وقد يشتمل على العديد من المفارقات الدرامية التي تكشف للجمهور العديد من المفاجآت، بل وتكشف في كثير من الأحيان مفاجآت للممثلين أنفسهم ، على اعتبار أنهم يعلمون ببعض الحقيقة ويجهلون بعضها ، ومن هنا تكمن المفارقة التي بدأ بها مطاوع نصه المسرحي " حكاية فرفورية" بمفارقة درامية تقوم على علم السلطان بعض الحقائق وغياب الكثير منها عن معرفته وعلمه، فهذه الحقائق ، كان الوزير مسئولاً عن بلورتها وتغليفها وتوصيلها للسلطان ، بما يتوافق مع نية الوزير وطموحاته ، حيث كان يتعمد بعد السلطان عن الحقيقة التي يعيشها الشعب ويعانيها.

السلطان: أنا بيتهيألي إن الرعية عايزة ترفع لي مظالم كثير، وإن فيه حواجز ومتاريس واقفة بينهم وبيني، وإن الكابوس اللي جالي امبارح ده علامة حاجة مبعوتة لي عشان تنبهني إني لازم انزل فورا لتفقد أحوال الرعية ..

الوزير : يا مولانا ، ما احنا لسه منظمين لسيادتك برنامج أسبوعي ثابت لتفقد أحوال الرعية، ولسه الأسبوع اللي فات رايح سعادتك القرية النموذجية، وتفقدت فابريكة الدخان الوطنية، وكمان قعدت مع صيادين البحيرة، واطمنت بنفسك على كل شيء .... (هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ،ص٥٣-٥٤).

فالأحداث السابقة على بداية النص المسرحي توحي بسيطرة الوزير على الرأي العام والمؤسسات العامة للدولة، وقدرته على طمأنة السلطان بأن أحوال الرعية على أكمل حال والجميع يعيشون في حمى السلطان

وكرمه وأمنه؛ فالوزير يحيط السلطان بسياج من الأسلاك الشائكة التي تمنع الرعية من الوصول إليه علاوة على أن السلطان نفسه لا يسمح بالاقتراب من هذه الأسلاك السامة.

ومع بداية النص، وتتابع الأحداث وحوار الشخصيات، يتبين لنا أن هناك أمرًا مبهمًا في تصرفات الوزير "برهام"، بداية من تأخره عن لقاء السلطان، ونظرات " مسرور" السياف المريبة له، واستيائه من مداعباته ثقيلة الظل، ثم ردوده السليطة على الفلاح المظلوم، ومراوغاته المتعددة بعدم الاعتراف بالحقيقة أمام السلطان ،تلك الحقيقة التي حاول "الفرفور" أن يوضحها، ويكشفها له عن طريق هذا الفلاح الفقير، وما فعله فيه الوزير؛ فمن خلال هذه الأحداث بدأت تتكشف الشخصيات وتوجهاتها وعلاقاتها ببعض.

ثم تتوالى المفارقات الدرامية، التي تتعلق بالاحتفال بـ"عيد الفلاح"، بينما الفلاح الحقيقي مهان ومقهور ما بين سلطة الوزير، وخوف العمدة، ولا مبالاة أمير بندر المدينة، ثم يأخذ هذا الفلاح يتنقل بين البلاد حتى يصل إلى السلطان في محاولة جادة للحفاظ على ماتبقى لديه من الأرض والولد !!

وهكذا يحاول الفلاح الفقير أن يصل إلى أمير المدينة، التي يقطن بها؛ ليشتكي ظلم الوزير معتقدا أن هناك من سيسمع شكواه، ويحاول إنصافه ومساعدته، إلا أن المفارقة والمفاجأة أن المدينة وأميرها ووزراءها يحتفلون بـ"عيد الفلاح"، في حين أن الفلاح الحقيقي يعاني الظلم والقهر والاستبداد من السلطة ذاتها التي تحتفل وتبتهج بعيده؛ ما جعل الفلاح يعتقد أنهم يستهزئون به ويسخرون منه؛ فهو لا يستوعب ولا يصدق هذا الاحتفال أو أن هناك من يعبأ به أو بهموم هذه الفئة المظلومة من الشعب.

الفلاح : رحت البندر وكتبت عريظة وحطيت عليها دمغة ياما؟

ورحت أقابل أمير المدينة .

السلطان: وقابلته؟

الفلاح: أصلك... كانوا مشغولين حبتين كدة ، كانوا عاملين صوان

كبير وفراشة ومكرفونات إيه ، والشربات وخشاف الابريمي

بالوبية وجايبين عوالم ومغني ، قلت حفلة ايه دي ؟ قاللي

بنحتفل وكل عام وانت طيب بعيد الفلاح ... (هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ،ص٦٣-٦٤)

فالحدث الرئيس في المسرحية هو غياب العدل الاجتماعي مع خيانة الوزير " برهام" وفساده ومحاولاته المستمرة في الفصل بين الرعية والسلطان. فالكاتب ينقل لنا – من خلاله – مشاعر وأحاسيس تؤكد على هذا الحدث الرئيس، ولم يكتفِ الكاتب بحدث رئيس واحد فقط في النص المسرحي، بل أوجد أكثر من حدث فرعي يدعم ويؤكد الحدث الرئيس: كقصة الفلاح المظلوم، وكذلك حكاية " نور" البواب، و"عزت" بيه موظف البنك، وكان للحدث الفرعي دلالات خاصة معبرة تساعد في تحسين مفردات العديد من الشخصيات الثانوية، التي لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسة في الدفع بأحداث النص وتطويرها.

فالمؤلف يرسم شخصياته ويجعل لكل منها وجودًا حيًا في نفس المشاهد ، من خلال الكشف عن سماتها وصفاتها الداخلية والخارجية وعلاقاته ببعضها: فقد كشف عن معاناة الفلاح من ظلم الوزير ومحاولاته المستمرة لقهره واستبداده دون أن يجد من يقف معه ويرد هذا الظلم عنه . وهو ما واجهه البواب "نور" في معركته مع الأستاذ "عزت"، الذي ظلم ابنته، واتهمها ظلمًا وزورًا بالسرقة، وكان سببًا في إيداعها الحبس.

السلطان : (للوزير جانباً) اهدأ ياوزير وفكر كويس في اللي هقوله لك. ماتنساش إن "فرفور" هو الراجل اللي بيشتغل بس عشان راحتنا هو اللي بيسلينا ويحكي لنا حكايات عشان ننام وهو اللي بيخلي الشعب مايحسش إننا بنتعالى عليه، لأن "الفرفور" واحد من الشعب(هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص٧٧).

الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية من أقدم الموضوعات التي عرفها الإنسان، وتناقلتها الأمم؛ لذا فهي ظاهرة إنسانية عامة ،لا ترتبط بمكان أو زمان محدد، وهي أحد أشكال التعبير الجمعي التي عبرت من خلالها الأمم والشعوب عن واقعها وطموحاتها في المستقبل على اختلاف أنواعها، إلا أن وظائفها المختلفة والتي يتعذر على الإنسان تفسيرها أو الكشف عنها تزيد من أهيمتها، وتعد الوظيفة النفسية للحكاية الشعبية من أهم وظائفها، فالإنسان يجد فيها "متنفسًا من كل أنواع الضغوط الاجتماعية حيث تتوارى الأهداف البعيدة المكبوتة في اللاشعور خلف الحكاية"(كمال الدين حسين، ١٩٩٣، ص٧٨).

فالحكاية الشعبية تعمل على إثارة وتشويق المتلقي؛ بما تتضمنه من تصوير لمواقف غريبة وخطرة لا يستطيع إنسان عادي أن يقوم بها، أو أن يتصدى لها؛ لذا فهي تلفت انتباه المتلقي لما فيها من مخاطر أو أحداث لا يمكن تصديقها، وتقوم الحكاية الشعبية على بطولة فردية أو جماعية ، كما حدث في حكاية عم "أحمد النوتي" المراكبي الجسور الذي ضحى بنفسه من أجل إنقاذ غيره؛ لذا كان تقديس قصته وجعلها المثل الأعلى لكل شاب من شباب القرية ؛ عرفانًا ببطولته وتيمنًا بجرأته وقوته.

وأمام هذه البطولة والتضحية استطاع "نور" البواب أن ينتقم أشد انتقام من الأستاذ "عزت"، ولكنه لم يستطع أن يعبر عن غضبه وقهره في سبيل الحفاظ على ابنته الصغيرة، التي يأمل أن يشفق عليها الأستاذ "عزت " أو حتى يحنو عليها الشرطي ويشكك في صحة هذا الادعاء وتثبت براءتها.

و" نور" البواب هو نفسه سيدي " أحمد النوتي" الذي ضحى بنفسه في سبيل إنقاذ غيره، إلا أن ضغوط الحياة المدنية كانت أكبر من تطلعات "نور"، وأقوى من حساباته، فكانت سببًا في قهره وظلمه؛ بل أجبرته علي العزلة والاكتئاب والبعد عن الناس، فلم يستطع أن يحافظ على ابنته ويحميها من مخططات الأستاذ "عزت" وزوجته ،ولم ينجح في إقناع سكان العقار بالوقوف بجواره، فلم يبق له غير العزلة والهروب.

**الأمثال الشعبية:**

**" المثل": أسلوب تعليمي أو تهذيبي محكم السبك شائع الاستعمال يرسم طريق السلوك، ذو طابع شعبي ،يرتبط بكل طبقات الشعب ولا يقتصر على طبقة دون الأخرى، فهو يمثل خلاصة التجربة الشعبية عبر المراحل التاريخية المختلفة، ولابد أن يتسم بالإيجاز، حتى يبقى على ألسنة المجتمع. وعلى الرغم من انتشاره بين الطبقات المختلفة إلا أنه ينتشر بدرجة أكبر بين الطبقات الدنيا من المجتمع، وطبقة الفلاحين بخاصة.**

**لذا تعد الأمثال الشعبية من أكثر المأثورات الشعبية جريانا على الألسن؛ لما تتميز به من الاختصار والإيجاز كما أنها تلخص التجارب الفردية للإنسان، وتعكس ثقافة المواطن وحياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.**

**فالأمثال الشعبية لها أهمية واضحة في التراث الشعبي المصري، وهي تختلف باختلاف المكان، ولكن الهدف والغاية واحدة، فهي من الموروثات الشعبية التي تؤثر في المتلقي لما فيها من حقائق ومواعظ وحكم قد يستعين بها الفرد في التأكيد على وجهة النظر الخاصة به أو دحضها وهى في الوقت ذاتة تؤكد على بعض مواقف أو سمات المجتمع المحلي، لذا فالمجتمع المصري – والريفي بخاصة– يؤمن بهذه الأمثال ودائم الربط بينها وبين ما يحدث وما يقال. وقد أجاد "مطاوع" في توظيف الأمثال الشعبية على لسان شخصيات النص المسرحي – خاصة الفرفور– ولكنه لم يقصرها عليه، ففي بعض مواضع النص نجد أن السلطان – وغيره من الشخصيات – يلجئون للعديد من الأمثال الشعبية للتدليل على ما يقال .**

**ففي حوار ال"فرفور" مع السلطان، لمحاولة كشف حقيقة الوزير "برهام" ومدى استغلاله لاسم السلطان– برغم ثقة السلطان به ودفاعه عنه – نجد أن السلطان لا يصدق أن تكون هناك حقيقة أخرى للوزير "برهام" يعرفها غيره ، وتغيب عنه إلا أن " فرفور" استطاع أن يهز ثقة السلطان بالوزير، بل إن الوزير "برهام" نفسه بدا ضعيفًا متوترًا من كلام "فرفور"؛ لذا عمد الـ"فرفور "إلى استخدام المثل الشعبي القائل(السلطان مع هيئته ينشتم في غيبته...لأنه يبقى الاسم للسلطان والفعل للوزير...)، للتأكيد على كلامه(هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص٧٧) .**

**والأمثال الشعبية هي بمثابة النصح والإرشاد غير المباشر؛ حيث تدعو الفرد إلى التفكير والتدبر فيما يحدث وفيما يقال، وكذلك يحاول الفرد من خلالها ربط الأحداث ببعضها للوصول إلى الحل المنطقي السليم، وفيها من النفاذ والعمق – في أكثر الأحيان– ما ينبىء عن خبرة وذكاء، ويدل على أن المنطق الذي يحكم ظواهر الأشياء والأفعال لا يحسمها، بل يجب النفاذ إلى بواطنها كي نصل إلي القرار السليم، والفرد يحتاج إلى خبرة أصيلة خيرة تسانده وتعينه في المواقف الصعبة. فالأمثال الشعبية لم تنشأ من فراغ، ولكن توارثناها عبر أجيال وحضارات طويلة؛ فهي نتاج خبرات وتجارب حياتية حيوية متعددة؛ حتى تمكن الفرد من السيطرة عليها والتحكم فيها ومعرفة قوانينها، ونقلها عبر الأجيال المتعاقبة؛ ليستفيد منها القاصي والداني؛ لذا فالأمثال**

الشعبية جزء أصيل من التراث الإنساني العربي، لكل بلد أمثاله الشعبية التي تتفق مع طبيعته وحضارته.

وإذا كان الكاتب يعرض للموروث الشعبي من حكايات وألعاب وأشكال، فلا بد وأن يتطرق للمثل الشعبي الذي يعد ركيزة أساسية يرتكز عليها الفلاحون في حديثهم اليومي للتدليل على صحة ما يقال.

السلطان: اللي يزمر ما يغطيش دقنه يا وزير.(هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص ٧٧).

وتظهر أهمية الأمثال الشعبية ومحاولة توظيفها دراميا للدلالة على الحالة النفسية السيئة التي وصل لها "نور" البواب بعد القبض على ابنته، ومحاولاته في إقناع سكان العقار للوقوف بجانبه خاصة شقة "حمادة بيه" الذى لم يعبأ بالكارثة التي حلّت بـ"نور" وطفلته، ومراعاة شعور هذا الأب المكلوم فيظهر تعاليه الواضح ويبدي شماتته الصريحة فيما حدث ل"نور"، فقد كان دائم الخلاف معه. .

البواب: حاكم ما يرنش غير البرميل الفاضى ...

حمادة بك : وفيه عالم أبرد من مزين يحلق ع الناشف ...لما احنا

مش عاجبينك يا بارد بتخبط على بابنا ليه...والا هو إخييه ونفسى فيه؟

(هاني مطاوع، ٢٠٠٧، ص١٣٦) .

كذلك محاولات أصدقاء "نور" وأقاربه من البوابين المجاورين له في المكان، ما بين فريق يواسيه لتقبل الواقع ومحاولة استعطاف الأستاذ "عزت" للوقوف معه، وآخرون يحفزونه للانتقام والنيل منه؛ فيكون الحوار عبارة عن مجموعة من الأمثال الشعبية المتلاحقة الدارجة في الصعيد؛ للتأكيد على أهمية ما يقولونه لما لهذه الأمثال من أهمية وتأثير في النفس.

البواب:النار والحريق ولا أشوف وشه في الطريق ؟!!

فتحي: بات سبع وأبقى أصبح بعد كده انشاله كلب حتى...

آخر: طاطى لها تفور يا نور. (هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ،ص١٤١).

وهكذا نرى كيف أجاد مطاوع تضفير عناصر التراث المتعددة والمتباينة؛ بداية بالمسرح الاحتفالي ومسرح الفلاحين، وعرض العديد من الحكايات والأمثال الشعبية لما لها من دلالات درامية وفنية تساهم في عرض و بلورة نصه الدرامي.

ثانيًا المؤثرات الغربية في "حكاية فرفورية": التقنيات البريختية:

يؤكد "بريخت" أن الدراما تعلمنا كيف نناضل، ونظل على قيد الحياة، فيحاول أن يدفع المشاهدين إلى إعمال العقل والتفكير فيما يحدث أمامهم ليكونوا عنصرًا إيجابيًا فعالًا في المجتمع الذي يعيشون فيه وألا يعتمدوا على ما يشعرون به، ودائما يذكر الممثلين أنهم على خشبة المسرح؛ ليعرضوا القضية لا أن يتقمصوا الشخصيات التي يلعبوها؛ ومن أجل خلق الإحساس بالمسافة كان " بريخت" يعمل دائمًا على أن يقطع الحدث

باستمرار، ويعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة مع استخدام تقنية عرض الشرائح على شاشة تؤكد معنى المشهد وتدعمه.

ذلك أن المسرح الملحمي تمرد على الأشكال الدرامية التقليدية والتي لم تعد قادرة على استيعاب الواقع والتعبير عنه " فهي أيضًا لم تعد تستجيب لطموحات الإنسان المعاصر سواء كان مسرحيًا أو إنسانًا عاديًا وقد ظهرت هذه القناعة في قول "برشت":" إن العالم الحديث لم يعد قادرًا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة ؛لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتناسب مع عالمنا" (مراد الحاجي،٢٠١٤).

ولأن هناك اتفاق ضمني بين المتفرج والممثل أن ما يحدث على خشبة المسرح مجرد لعبة لها وقت محدد مسبقًا، يرتحل فيه الفرد عن عالمه الواقعي الذى يعيش فيه بصورة مؤقتة ، وبانتهاء هذه اللعبة المسرحية يعود الجمهور والممثلون لممارسة حياتهم بشكل طبيعي، وهو ما يساعد الجمهور على أن يبقى واعيًا بهذه الحقيقة، وهو ما كان يسعى إليه "بريخت" فى مسرحه الملحمي؛ لذا فـ " إن تقنية التغريب تمنح الجمهور فرصة الابتعاد عن الحدث المعروض زمنيًا ومكانيًا مما يجعل الحكم عليه أكثر موضوعية وحيادية، من ناحية أخرى وجد الكتاب فى هذه التقنية وسيلة للهروب من الرقابة بحجة أننا نتحدث عن زمن مضى وولى، ولا نتحدث عن الحاضر مما يحقق للمؤلف مساحة من الحرية كان بحاجة ماسة إليها" (أحمد صقر،٢٠١١).

فقد " تشكلت علاقة "بريخت" بالدراما من خلال فهمه للمسرح كأداة للخطاب السياسي والاجتماعي، ورفض الأشكال المسرحية التقليدية، فيرى "بريخت " أن أهميته المسرح التقليدي تقتصر على الأهمية التاريخية فقط؛ لذا تعد أعمال "إبسن" و"ستريندبرج" من وجهة نظر "بريخت" ما هي إلا وثائق تاريخية هامه، لا تستطيع أن تنقل أي خبره هامه للمتلقي الحديث". **(Victoria Gardiner, 2018, P14)**

فمن الواضح تأثر "مطاوع" بالبنى الدرامية "البريختية" في طرحه لأحداث نص "حكاية فرفورية" واعتماده على التغريب المكاني والزماني، لمنع المتفرج من الاستغراق الوجداني فيما يطرح أمامه سواء في النص أو العرض ، وتعتمد هذه البنية على مزج الحاضر الآني بالماضي المنقضي، واستخدامها لتقنية الراوي الذي يتشابه مع شخصية "فرفور" أو الحكواتي خاصة فيما يسرده، أو يرويه من حكايات، ففي الفصل الثاني من المسرحية حكاية " الجنية" التي عشقت سيدي "أحمد النوتي" وحكاية " نور" البواب، خاصة في معالجته لقضية العدل الاجتماعي، ودور الحاكم في تحقيق هذا العدل ،وهو ما يتوافق مع هدف الدراما عند "بريخت" ،والدفع بالجمهور إلى التفكير حتى يصبح عضوًا فاعلًا في المجتمع.

الراوي:

وشخصية "فرفور" الحكواتي تكاد تكون هي نفس شخصية الراوي فى المسرح الملحمي، والحكواتي عند "بريخت " يختلف كثيرًا عن الحكواتي فى التراث العربي؛ فالحكواتي فى التراث العربي يلقينا فى صميم الحدث، ويساعد المتلقي على الاندماج فيما يحدث أما الحكواتي عند "بريخت" يعمل جاهدًا على إبعادنا عن حالة

التقمص، فـ"الراوى شخصية مشهورة فى المسرح البريختي وهو شخصية وظيفية تحقق التواصل المباشر بين مساحتي التمثيل والفرجة" (محسن مصيلحي، ٢٠٠٥، ص١٠٩)؛ فهو تقنية مهمة من تقنيات "بريخت"؛ لتعطيل الاندماج والاستغراق لدى المتلقي، فى محاولة جادة لإعمال العقل وكسر الإيهام.

والراوي فى "حكاية فرفورية" هو الكورس فى المسرح اليوناني القديم؛ فهو يعلق ويفسر ويشرح للجمهور– ممن يشاركونه بطولة النص المسرحى – ما يصعب فهمه واستيعابه مما يحدث، بالإضافة إلى أنه يعبر بالكلام عن الصراعات الداخلية للشخصية فى لحظات اتخاذ القرار.

فـ"فرفور" – هنا– نائبًا عن الجمهور، وكذلك عن الشعب، فهو لا يكتفي بسرد أحداث قصة هذا الشاب الصعيدي، بل يسرد قصة "الجنية" التي عشقت سيدي" أحمد النوتي" للدلالة على مثابرة وصمود الفرد الصعيدي، فهي شخصية واضحة قوية تسعى للعيش بكرامة، ولكنها لا تقوى على مجابهة مناورات سكان المدينة، فهو لا يفسر ما يحدث فقط، بل يشرح للسلطان والجمهور نية الأستاذ "عزت" موظف البنك ،ويعلق على بعض هذه الأحداث، فدوره لا يقف عند السرد والحكي فقط.

الراوي وتقنية الرحلة:

والراوي تقنية "بريختية" متعددة الأهداف ،ولكن من أهم هذه الأهداف هو تحقيق فكرة الرحلة ؛ فهو يصطحب الشخصيات الرئيسة في رحلة عبر الزمان والمكان . فالراوي – هنا في النص– هو شخصية " فرفور" الحكواتي الذي لعب دور الراوي ببراعة فائقة، خاصة في الجزء الثاني من المسرحية ، وهو حلقة الوصل بين السلطة والشعب ؛ لأنه ينتمي إلى القاعدة العريضة من الشعب؛ لذا فهو يعتبر حلقة الوصل بين السلطان والرعية .

أما بالنسبة للمتفرجين فهو يأخذ موقع " الجوقة" اليوناني، يشرح ويفسر ويعلق؛ فـ"فرفور" حاول أن يكشف الأوضاع الاجتماعية المتردية التي يعانيها الشعب المظلوم للسلطان الذي يعاني – بدوره– من استبداد الوزير "برهام"، والكاتب لا يكتفي بقصة الفلاح الفصيح المظلوم الذي لجأ للسلطان كي يرد عنه ظلم الوزير، ولكنه أراد أن يؤكد أن ما يعانيه هذا الفلاح هو ما تعانيه العامة من شمال البلاد لجنوبها من خلال قصة الشاب "نور" الصعيدي. وكأنه يأخذ الجميع –الجمهور والممثلين–فى رحلة تبدأ من وسط البلاد من الدلتا إلى صعيد مصر، ثم تنتهى بالمحروسة قاهرة المعز، وما يعانيه الفرد من ظلم واستبداد فى غياب العدل والمساواة.

السلطان : ويا فرفور هي لسة الحكاية هاتخش في الجد ؟

الفرفور : واحنا لسة قلنا حاجة يامولاي .. ده اللي فات منها كان

يا دوبك فرشة .. لزوم مايلزم وليس إلا .

السلطان : ياه. (هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ،ص١١٢) .

يعد" الراوي أهم السمات الفنية القديمة والمثيرة للجدل فى تاريخ الادب؛ فالراوي كشخصية مميزة لم يكتسب سوى اهتمام نقدى جاد إلا فى اواخر القرن التاسع عشر، حيث أكد العديد من النقاد فى كون الراوي ما هو إلا المؤلف، إلى أن تم الفصل فى الامر فى القرن العشرين، وأصبح الراوي شخصية فنية مؤثرة لها وظيفتها الدرامية التى يحددها المؤلف. (Rachael Pompeii,2014, , P 1)

ومسرح "بريخت" فى الأساس مسرح تعليمي ؛ يهدف إلى تعليم الفرد وحث المجتمع على التغيير والتفكير، من خلال إيقاظ وعيه ودفعه وتحريضه على التغيير للأفضل. فقد سعى "بريخت" للوصول إلى منهج جديد، يعيد استخدام العديد من الوسائل والتقنيات الفنية، لتوعية الإنسان بما يحدث ؛ كي يعي جيدًا ما يدور حوله من أحداث وما يجب أن يقوم به لتحسين وضعه داخل المجتمع الذى يعيش فيه.

وهو ما يهدف إليه التجريب ،كونه محاولة جادة لإعادة اكتشاف الأشياء مرة أخرى ، حيث يؤكد "أوجين يونسكو" دائمًا أن ما نكتشفه أهم بكثير مما نبتكره ، فالحاضر لا ينفصل عن الماضي بل هو امتداد طبيعي له والمستقبل يتشكل من خلالهما ، فمن له ماض له حاضر ومستقبل؛ لذا لا يستطيع الفرد أن ينفصل عن ماضيه بكل ما فيه من تاريخ وتجارب وخبرات، أما الفنان فيكون أكثر وعيًا وإحساسًا بهذه التجارب والخبرات التي تساعده في إيجاد طريقة، الفني وبلورة فكره ورؤياه على أساس ثابت أصيل يشكل حاضر الفرد ومستقبله؛ لذا " فالعمل التجريبي لا بد وأن يكون متواصلاً مع جذوره من التجارب الماضية واعيًا بها... فالتجارب الماضية ومعرفة ما تم إنجازه شرط يعمق الإحساس بالتراث وبجذور الفرد المجرب نفسه(أسامة أبو طالب ،٢٠٠٢،ص٢٨٦).

السلطان : وده حصل فعلاً يا فرفور ؟

الفرفور : لا طبعاً يا مولاي .. ده دور عند ليس إلا

الفرفور : اسكت انت يا ابو لسان متبرى منك

السلطان : طب وبعدين... (هاني مطاوع ، ٢٠٠٧ ، ص١١٦)

السرد:

ويرتبط الراوي بتقنية السرد وهى تقنية من تقنيات المسرح الملحمي التى أجاد "مطاوع" فى بلورتها وتوظيفها على مدار النص المسرحى حيث "يلعب السرد وظيفة مهمة في تغريب الأحداث ويسمح للمشاهد بأخذ مسافة موضوعية مما يعرض، ويجنبه التماهي مع الأحداث كما أن الحكي يمكّن من استحضار ما لا يمكن أن يستحضر على خشبة المسرح. إضافة إلى أن السرد يمكّن الراوي من تمرير جملة من المواقف والأفكار، والتحكم في نسق الأحداث" (مراد الحاجي ، ٢٠١٤).

ولقد لجأ مطاوع إلى السرد فى كثير من مواضع وأحداث المسرحية على لسان " فرفور" بطل المسرحية الذى قام بسرد العديد من الحكايات المشوقة التى جذبت انتباه الحاضرين فى القاعة السلطانية حتى أن

السلطان نفسه كان يصر على" فرفور" متابعة السرد لمعرفة نهاية الحكاية وكان الهدف الرئيس لـ"بريخت" هو أن يظل المشاهد يقظا يدرك تماما ما يعرض وما يقال على خشبة المسرح.

المسرح داخل مسرح:

هو تقنية تساعد على كسر الإيهام ، وذلك بقطع استرسال الحدث عن طريق الاقتحام المفاجئ لحدث آخر، وهذه التقنية تسعى إلى كشف آليات اللعبة المسرحية ووعي المؤلف المسرحي بتقنياته المسرحية ووعيه المستمر بذاته باستخدامه العديد من الوسائل والتقنيات الفنية التي تتوافق وطبيعة النص المسرحي، ويمكن تعريف هذا الشكل الدرامي بأنه " جنس مسرحي يتضمن محتواه عناصر ممسرحة، وإن كان ليس ضروريًا – مثلما هو الحال في المسرح داخل المسرح – إن تلك العناصر تشكل عملاً مسرحيًا كاملًا متضمنًا داخل المسرحية الأولى ، فيكفى أن يبدو الواقع المكتوب كما لو كان مسرحًا" (رضا غالب،٢٠٠٦، ص٧٢).

فتقنية "المسرح داخل مسرح "عبارة عن عرض مسرحي، يقدم جزئيا أو كليًا داخل المسرحية المعروضة، وقد تحقق هذا اللون المسرحى في "حكاية فرفورية"، بتداخل الأحداث والحكايات بين الجزأيْن الأول والثاني، واعتماد الكاتب على أحداث الجزء الأول في سرد وعرض أحداث الجزء الثاني ؛ وكأن السلطان ومن هم في حضرته يشاهدون عرضًا آخر يمثلون فيه الجمهور ويتابعون بشغف تطور الأحداث ومواقف الشخصيات، بل يقطعون الأحداث في بعض الأحيان للاستفسار والتعجب مما يحدث .

السلطان : ..بل انا بحبه زي ما يكون ابني .. ثم ماتنساش كمان ان

هو اللي بيوكلنا عيش... ولولاه .. ولولا النكت والحكايات

اللطيفة بتاعته ما كانش الفلاحين جت تتفرج علينا في

التياترو .. وتبعت لنا الدرة والبيض. (هاني مطاوع ،٢٠٠٧،ص٧٨) .

فالحوار السابق يؤكد اعتماد "مطاوع" على تقنية "المسرح داخل المسرح"؛ فالشخص الذي يلعب دور السلطان يحاور الوزير بطريقة تختلف تمامًا عن حوارهما السابق ؛ حيث يخرجان من الشخصيتين تمامًا ويحاوران بعضهما كونهما ممثلين معًا داخل فرقة واحدة تعمل في التياترو، وأن الفرجة ترتبط بشخصية الفرفور وحكاياته المسلية للفلاحين .

الفرفور : وهو فيه فلاحين بتأكل بيض وقشطة ...دول لما بيلاقوا العيش بيبقى المش شبرقة ... يا مولانا فوق ..دولة الوزير وداك بلاتوه سيما بيصوروا فيه فيلم ابن النيل ... وفهمك أنها قرية نموذجية ... (هاني مطاوع ،٢٠٠٧،ص٨٠).

(تقنية الحلم/ الكابوس):

ومن التقنيات الفنية التي اعتمد عليها "مطاوع" في بلورة الحدث الدرامي، تقنية "الحلم/ الكابوس" الذي جعله جزءًا من الواقع الذي يجهله السلطان ، فالحلم ارتبط بشخصية السلطان في بداية الجزء الأول من

المسرحية، ومر عليه كطلاسم غامضة يحاول أن يصل لفك شفراتها أو حتى يحاول أن يستعين بأحد مساعديه "الوزير" في تفسير ما شاهده ، فأحداث الحلم عبرت عن هدف ومضمون النص المسرحي، وهي مطالب الشعب بتحقيق العدالة وتوفير حياة كريمة ينعم بها القاصي والداني في البلاد مع ظلم واستبداد الوزير دون علم السلطان ، كما أن أحداث هذا الحلم هي التي مهدت لكي يتقبل السلطان حقيقة الوزير خاصة مع حكاية الفلاح الفقير الذي تعرض للظلم والقهر من قِبل الوزير، وبذلك اكتملت أحداث الحلم وحقيقة ما يحدث اكتملت أمام السلطان

السلطان : يدوبك حطيت دماغي ع المخدة . وإذا كابوس فظيع
يطير حبة النوم من عيني .. شفت ناس كثير شايلين
مشاعل ... واقفين على بوابة السرايا .. في أيديهم أوراق
ملفوفة الغالب أنها مظالم ... وشفت شفايفهم عمالة
تتحرك وعيونهم بتبرق زي ما تكون بتستغيث.. (هاني مطاوع ،٢٠٠٧،ص٤٩ ).

يحاول الكاتب كشف زيف الواقع أمام السلطان ، فالسلطان لم يتخيل أن الشعب يعاني ويقاسي ويلات حكمه والسبب الوزير" برهام"؛ لذا حاول الكاتب أن يقدم حلولًا، ويقر تغيرات اجتماعية ترضي الشعب ؛ لذا يربط الكاتب بين الحلم في بداية المسرحية وقرارات السلطان في نهايتها .

استمرارية قطع الحدث:

أعتمد "مطاوع" على تقنية المقاطعة لمرات متعددة؛ وهى وسيلة استخدمها بريخت لمنع المتلقي من الاندماج فيما يحدث، أو لكشف بعض الحقائق المتعلقة بالحدث الرئيس في المسرحية، أو لتقوية الحدث الرئيس نفسه من خلال عدة أحداث فرعية، وكان من أهمها حكاية "الجنية" التي عشقت "سيدى أحمد النوتي"، وحكاية "نور" الصعيدي الذى ترك قريته وأسرته قاصدًا القاهرة طلبًا للرزق، فواجه مصاعب لم يقو على مجابهاتها، ولم يكتف" مطاوع "بتلك الحكايات الشعبية الواحدة تلو الأخرى إنما اعتمد على الحديث المباشر لبعض شخصيات النص، فالنص يتخلله كثير من الأحاديث المباشرة الموجهة للجمهور والتي تقطع الحدث الرئيس ،منها حديث "فرفور"، الذى يؤكد فيه أهمية ما يقال.

الفرفور : علشان خاطرى وعشان ما تندمش على اجراء اتخذتة ,,وكمان
عشان نسلى الناس اللي بتتفرج علينا دي واللي هيه دافعة فلوس
عشان سواد عيونا احنا ،وعشان الجدع المؤلف الغلبان بتاعنا ياخد
أجر مسرحية كاملة من فصلين، موش فصل واحد ... قلت أية. (هاني مطاوع ،٢٠٠٧، ص٩٨).

استخدام اللافتات:

لجأ "مطاوع" إلى توظيف تقنية استخدام اللافتات ،وهو ما كان يعتمد عليه "بريخت" في كسر الإيهام في

مسرحه الملحمي، واستعان بها "مطاوع" في بداية النص المسرحي من خلال المشهد الافتتاحي بوضعه لافتات تحمل مقولات مختلفة وكأنها كلمات مفتاحية لمساعدة الجمهور على فهم وتحليل النص ، ومن هذه اللافتات لافته تحمل مقولة "العدل أساس الملك" ، وعند استعراض أحداث النص يكون العدل هو محور الأحداث ومحركها (وفى كل مكان تعلق حبال الزينة التي تتدلى منها اللمبات الملونة، والأعلام، ولافتات كتب عليها شعارات مثل: " العدل أساس الملك" .." رأس الحكمة مخافة الله "الرفاهية مقصدنا "...)(هاني مطاوع ،٢٠٠٧،ص٤٥).

التعبيرية:

من أهم المؤثرات الغربية التي اعتمد عليها "مطاوع " في كتابة النص المسرحي–بعد التقنيات البريختية– استخدام تقنيات المسرح التعبيري ،وقد أجاد "مطاوع " في توظيفها دراميًا ضمن ثنايا النص ،خاصة في الفصل الثاني من المسرحية وموقف الشرطة من الاتهام الموجه للبواب وابنته، ومحاولة إثبات التهمة على الطفلة الصغيرة .

فالتعبيرية مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، فهي مبدأ الذاتية المفرطة، فالفنان التعبيري يلجأ إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة، وكذلك خلط الواقع دائماً بالحلم والرمز ؛ لذا ارتبطت أعمال الفنانين التعبيريين بالقبح والكاريكاتير، ولكن استخدام الكاريكاتير في التعبيرية يختلف تمامًا عن استخدامه بهدف الإضحاك والسخرية في الكوميديا لأن الكاريكاتير والتعبيرية وجهان لعملة واحدة بعيدًا عن الإضحاك .

لذا فرؤية الكاتب عادة ما تكون مؤلمة وحزينة ، وهو ما حدث في موقف التحقيق، الذي عمد فيه "مطاوع" إلى التضخيم والتكبير والمبالغة في احتفاء الأستاذ "عزت" موظف البنك بحضرة الصول ومن معه في محاولاتهم التأكيد على جدية وخطورة البلاغ المقدم منه ضد البواب "نور" وابنته ، وذلك فى مقابل التقليل والتصغير من شكل ووضع الأخير؛ مما يؤكد هيمنة رأس المال وقوة تأثيره على ممثلي الشرطة ، خلافا لما يفترض فيهم أن يكون التحقيق بموضوعية دون الانحياز لطرف دون الآخر، إلا أن الكاتب عرض لأدق التفاصيل التي ارتبطت بهذا الموقف، والتي تمثلت في محاولات الأستاذ "عزت " وزوجته تقديم واجب الضيافة على أتم وجه من مشروبات ومأكولات ومخبوزات ؛ الأمر الذي دفع الصول لإلقاء اللوم على " نور" وتأكيده محاولة ابنته الآثمة لخطف الطفل وسرقة الذهب ؛ مما أضعف موقف" نور" وشلّ قدرته على مجاراة ومجابهة الأستاذ "عزت" والشرطة معًا، فبذلك يكون الضغط على الفرد من الجماعة الأقوى والأغنى، وإلى ذلك تشير (نهاد صليحة، ١٩٨٦،ص١٤٠) قائلة" إن المسرح الشعبي عندما يتعرض لفكرة العدل مثلاً ، لا يتناولها كقيمة اجتماعية أو سياسية ترتبط بظروف ومواقف تاريخية عابرة ، بل كقيمة فطرية لا تستقيم الحياة في أية ظروف بدونها ، فالظلم في المسرح الشعبي لا يهدد فردًا بعينه أو طبقةً بعينها ، بل تقع غائلته على الحياة بأسرها بحيث يهددها بالجدب والخراب".

وجوهر الدراما هو الصراع على اختلاف أشكاله وأنواعه ؛ إذ هو أساس نجاح العمل الفني، كما أنه دائمًا يكون بين قوتين متكافئتين تنتصر إحداهما على الأخرى ، والصراع –في "حكاية فرفورية"– بين قوى الظلم والقهر متمثلا في الوزير "برهام " واستبداده بالفلاح الفقير كذلك ، ظلم أهل المدينة للبواب" نور" بداية من الأستاذ "عزت" موظف البنك ، ثم سكان العقار الذي يعمل به " نور" الصعيدي ،كذلك رجال الشرطة في انحيازهم الواضح للأستاذ "عزت"، وبين نوازع الخير والعدل والتي تمثلت في شخصية ال"فرفور" وانتهت بالسلطان ،الذي أمر بإنشاء جامعة لتخريج رجال يحترمون الوطن والمواطن، ويعملون على تحقيق الخير والعدل؛ فمن قلب المأساة – مأساة "نور" البواب – تشرق أشعة الأمل والتفاؤل لتعطي للحياة معنى جديدًا.

والتطور الدرامي – في النص– لا يقوم على تطور الحدث نفسه، وإنما يقوم على تطور الوعي بمفهوم العدل، وأن العدل هو أساس الملك ،وهو ما كتب على اللافتات الموجودة على خلفية المسرح في بداية المسرحية ؛ فحكاية" نور" الصعيدي هي امتداد لحكاية الفلاح الفقير الذي عانى من ظلم الوزير "برهام" ، ولكن ظلم المدينة ل"تور" كان أقوى وكان يحمل دلالات فنية ودرامية أعمق، مغزاها أن هذا القهر والظلم بات يهدد كل قيم الخير والحب بل بات يهدد الحياة ذاتها، لذا كان لا بد من إيجاد طريق واضح لمحاربة هذا الفساد ؛ فكان العلم هو السبيل الوحيد لتحقيق العدل

الكاريكاتير:

البواب : ده اتجبر وافترى ، أصل الحكاية خناقة امبارح ، الأفندي عزت
عم بيدلق الزبالة في المنور ، والخواجة صاحب البيت عم يبكتني فزعقت
في عزت افندي ، وقال طيب أنا هالبسك جناية وأوديك السجن يا غشيم
يا بن الكلب والسكان كلها تشهد على قولي .. يخرج حضرة
الصول لاستطلاع رأي السكان " إذ إن بعضهم يسد فمه والآخر عينيه
وبعضهم يسد أذنيه ثم يعود داخل الشقة حانقًا وينظر إلى البواب
في ضيق .

شرطي: (يلطم البواب على صدغه) بتكذب وتتطاول يا بن المرة.(هاني مطاوع ٢٠٠٧،ص١١٩–١٢٠ ) .

والكاتب في استخدامه لعنصر الكاريكاتير الذي يتميز به المذهب التعبيري، يؤكد ما كان يسعى إليه أقطاب هذا المذهب وتعاطفهم مع الرجل العادي المطحون الفقير، في صراعه مع الطبقات العليا التي تملك السطوة والسلطة والثروة في المجتمع؛ فالتعبيرية قد نادت بالثورة الإجتماعية لمساندة الإنسان من كم العذاب الهائل الذي ساد مجتمعاتهم في ذلك الوقت.

ولم يكتف مطاوع بالمشهد السابق بين البواب والأستاذ "عزت "ووصول الشرطة للتأكيد على الظلم الواقع على شخص البواب الفقير، ولكنه ينتقل لمشهد كاريكاتوري آخر أكثر قسوة وأشد عنفًا في نفس البواب، يدور

بين البواب وبين أصحاب كل شقة على حدة، محاولًا وراجيًا منهم أن يشهدوا بما حدث ،ولكن جميعهم لا يبالي بما حدث وما سيحدث لهذه الطفلة المظلومة، أو حتى مساندة أبيها المكلوم المسكين؛ فمنهم من لا يرد عليه ولا يفتح له باب الشقة ومنهم من يحاول أن ينهي الحديث معه، بأنه سوف يحاول أن يجد حلًا أو طريقًا له، وآخرون يحاولون النيل من البواب والشماتة فيه ويسخرون من سؤاله لهم لما بينهم من خلافات، فمع رد فعل كل شقة نشعر أن نور يتقزم شيئًا فشيئًا ؛ حتى يتلاشى تماماً ويعتزل العمارة وساكنيها ويلتزم البقاء بغرفته القاطنة فى بير السلم، وفى نهاية أحداث المسرحية يتأفف سكان العقار من قذارة المكان وعدم اهتمام "نور" به!

## الإرشادات المسرحية وخصوصية النص المرافق:

للنص المرافق أهمية ، خاصة في النص المسرحي ؛ ذلك أن الكاتب يحاول من خلاله التأكيد على بعض الأفعال والأقوال والمواقف الدرامية ومحاولة تقريب سمات وصفات بعض الشخصيات ، رئيسةً كانت أو ثانويةً ،لهدف درامي يجمع بين جزئيات النص ككل في بوتقة واحدة، لتدعيم رؤية الكاتب .

و"هاني مطاوع" مخرج مسرحي محترف يملك رؤية فنية وتقنية عالية وفي الوقت ذاتة يملك ناصية الكتابة المسرحية ، فنحن إذن أمام تجربة فنية ثرية متكاملة نصًا وعرضًا؛ لأنه يكتب بحس الكاتب، ورؤية المخرج الناقد ،وفى " حكاية فرفورية " نجد أن النص المرافق قد يكون مختلفًا عن طبيعة العديد من الإرشادات المسرحية لأي كاتب مسرحي آخر، فهي تزيد من فهم الدلالات الدرامية والفنية لما يحاول أن يعرضه هذا النص ، حتى إننا نشعر في بعض الأحيان أن هناك صراعًا قويًا خفيًا بين هذه الإرشادات المسرحية والحوار المسرحي ذاته ، والواضح – من أحداث النص– الاهتمام الجلي بعرض أدق التفاصيل لكل مشهد على حدة ، حتى إننا نشعر وكأننا أمام عرض على خشبة المسرح ، وليس نصًا مكتوبًا . فـ"مطاوع" رصد في أحد المشاهد وهى كيفية احتساء الشاي لمجموعة الشخصيات الرئيسة – في بداية المسرحية ، وفي مقدمتهم "الفرفور" والسلطان والوزير والفلاح – ليظهر أو يبرز التباين أو التناقض بين طبيعة كل شخصية ومكانتها .

(صمت لا تمزقه غير أصوات احتساء الشاي والسحلب ومن الممكن نسيج لحظة درامية هزلية قوامها حوار صامت بين الشخوص التي على المسرح تفضحه طريقة كل منهم في الاحتساء). (هاني مطاوع ،٢٠٠٧، ص٨٧) .

والكاتب – في بداية النص – يحاول أن يصف كيف تكون خشبة المسرح وما عليها من أثاث وما يحيط بها من ستائر وشعارات مكتوبة ، إلا أنه لم يكتفِ فقط بوصف الخشبة وصفًا تفصيليًا، بل تطرق لوصف طريقة التمثيل ذاتها ، وما يجب أن تكون عليه مجموعة الممثلين، وهم يؤدون المشهد الافتتاحي للنص بملابسهم الهزلية المزركشة وحركاتهم البهلوانية ، وأغانيهم المرحة ،وهو ما يقدم لإرشادات مسرحية مختلفة

ومتممة وراصدة لتفاصيل وجزيئيات هامة، وملحة في بناء النسيج الدرامي وبلورة الأحداث، والتأكيد على سمات وصفات الشخصيات المسرحية .

(المسرح عبارة عن منصة بسيطة جدًا، أقيم عليها عرض سلطاني شديد التواضع ، يتكون من كرسي ضخم له قاعدة من القش ... وسنلاحظ أن الأداء التمثيلي في هذا الجزء من المسرحية الذي يدور في حجرة العرش السلطاني يسوده الهزار الخشن والطابع الريفي الثقيل...ومع فتح الستار يدخل مجموعة من المهرجين في ملابسهم الهزلية الملونة والمزركشة، وبوجوه مطلية باللون الأبيض .. ) (هاني مطاوع ٢٠٠٧،ص٤٥-٤٦ )

ويستمر حس المخرج في تجسيد المشاهد والمواقف المتباينة في النص، خاصة مع بداية الفصل الثاني من المسرحية والتي يسمح فيها السلطان لل"فرفور" بسرد حكاية الشاب "تور" الصعيدي ، فكانت الإرشادات والملاحظات ملاحظات مخرج أكثر من كونها إرشادات نصية ، محاولًا من خلالها التعريف بالمجتمع الصعيدي وعاداته في المناسبات المختلفة ، وذلك للتأكيد على طبيعة هذا المجتمع ،وبالتالي طبيعة وسمات أفراده ،التي تختلف تمامًا عن طبيعة المجتمع الحضري أو القاهري.

الفرفور : وكبر الجدع وبقة في حبه زين الشباب فجاله أبوه في يوم وقال له

.. ( المطلوب تجسيده هنا: فرح صعيدي والشباب يحطب بعضهم

بعضًا بالعصي كما يجب أن تكون الموسيقى ساخنة والإيقاع متدفقًا

في سرعة ). (هاني مطاوع ،٢٠٠٧،ص١٠٢) .

وتتابع الإرشادات المسرحية في وصف وسرد تفاصيل حكاية البواب "تور" والأستاذ "عزت" موظف البنك ، وأحد قاطني العمارة التي يعمل بها "تور"، والذي استطاع الزج بابنة البواب "تور" واتهامها بخطف طفلته الرضيعة وسرقة منزله. بل والأكثر من ذلك إقناع الشرطة بجدية البلاغ ؛ وذلك بكرم بالغ العطاء في استقبال الشرطة للتحقيق في الحادثة داخل منزله في مقابل ضعف وخوف وذل نور البواب ، الذي لا يقوى حتى على الكلام أو الدفاع عن ابنته المظلومة .

فالكاتب يحاول تقديم وصف تفصيلي للمشهد؛ حتى نشعر أننا أمام مشهد مجسد بالفعل على خشبة المسرح بكل تفاصيله الفنية، من موسيقى وديكور وملابس، التي تدعم وتقوي من طبيعة الشكل الكاريكاتوري الذي اعتمد عليه "مطاوع "في عرض العلاقة بين "عزت" موظف البنك وبين حضرة الصول المسئول عن التحقيق في البلاغ المقدم منه ضد البواب وابنته، بداية من تقديم أطباق البسكويت، والمشروبات الساخنة، والعصائر المثلجة، وانتهاء بأطباق الطعام المغرية، والتي لم يستطع الأخير مقاومتها. فكرم الأستاذ "عزت" واحتفاؤه بالشرطة يقابله امتنان وشكر وتصديق لادعائه الباطل للبواب وابنته؛ دون سماع أقوال الطفلة ودفاعها عن نفسها أو حتى النظر أو إعادة التفكير في مدى قدرة هذه الطفلة الصغيرة على فعل ما يدعيه

موظف البنك؛ فوصف الكاتب وتفاصيل اللقاء حسمت القضية لصالح الأقوى والأغنى، دون الدخول في تفاصيل أو حتى استفسارات من شأنها أن تشكك في هذا الادعاء .

(حضرة الصول جالس وأمامه طبق فيه بقايا مكرونة بشامل وطبق آخر فيه بسكويت وفنجان شاي وقد جعل يرشف في كوب ليمون ... والرقيب حسنين يحسو هو الآخر كوبه ويحرر المحضر) (هاني مطاوع ،٢٠٠٧، ص١١٧) .

## النتائج العامة للبحث:

- من أهم عناصر التراث في النص – محل البحث– مظاهر المسرح الاحتفالي والكرنفالية الاحتفالية في النص، واهتمام الكاتب بتلك المظاهر التراثية؛ حيث طغت مظاهر المسرح الشعبي وصيغة التراثية على النص، من البداية حتى النهاية، معتمدًا على الحكواتي في شخصية " فرفور "– الشخصية الرئيسة في النص– كما استعان بمجموعة من الصيغ الفنية الشعبية المصرية، كالأمثال والحكايات والشعبية ومسرح الفلاحين.

اعتمد "مطاوع" على العديد من الوسائل والتقنيات الفنية الغربية، التي تتوافق وطبيعة النص المسرحي في نص "حكاية فرفورية"، كان أهمها التقنيات البريختية، التي تعمل على كسر الإيهام ودفع المشاهدين إلى إعمال العقل والتفكير فيما يحدث أمامهم، ومن أهم هذه التقنيات: المسرح داخل مسرح، والراوي وتقنية الرحلة، والكورس الجديد، والحلم، والقطع المستمر للحدث، واستخدام اللافتات. كذلك تقنيات المذهب التعبيري وتقنية الكاريكاتير، والكرنفالية أو المسرح الاحتفالي .

- من أهم سمات التجريب المشتركة بين التراث الشعبي والتيارات الغربية، التي أجاد مطاوع توظيفها في نصه "الحكواتي " في التراث الشعبي، وهو في الوقت ذاته "الراوي"، كتقنية بريختية هدفها كسر الإيهام ودفع المتلقي للتفكير واتخاذ القرار، حتى يصبح عضوًا إيجابيًا فاعلًا داخل المجتمع؛ لذا فإن " فرفور" الحكواتي – أو الراوي هو الشخصية الرئيسة في النص، وهذه الشخصية التي تدفع الأحداث، بل تأخذ في كثير من الأحيان موقع الجوقة / الكورس في المسرح اليوناني، فيعلق على كثير من الأحداث ويفسرها. كذلك "الكرنفالية" – أو المسرح الفقير، كما يطلق عليه أو المسرح الاحتفالي – وهى احتفالية شعبية تتناول الأوضاع الاجتماعية للطبقات الفقيرة المظلومة من المجتمع، وهو ما يتشابه مع المسرح الشعبي وما به من مظاهر مختلفة من التراث.
- يعد "فرفور"الشخصية الرئيسة في النص المسرحي وهو ينتمي إلى الطبقات الفقيرة الكادحة ،كالفلاحين، وهو الذي حاول بشتى الطرق والوسائل أن يكشف الفساد ويحارب الظلم والاستبداد؛ لذا فهو لسان حال الرعية التي لا تستطيع أن تصل إلى قاعة الملك ولا يصل صوتها وكلمتها إلى راعيها

الحقيقي، وعلى الجانب الآخر تحاول تعرية بعض الشخوص ورفع النقاب عنها عنوة ،حتى تظهر طبيعتها الحقيقية المستبدة.

- أجاد" مطاوع " في اختيار اسم "فرفور" عنواناً لهذا النص المسرحي، بل أكد على أهمية هذا "الفرفور" بأن له حكاية وسوف يقصها علينا من خلال النص فأسماه " حكاية فرفورية"، وأجاد أيضًا في توظيف هذه الشخصية الفرفورية؛ لتصبح عاملاً مشتركًا بين التراث والملمح الغربي، فهي الحكواتي في التراث والمسرح الشعبي وتمثل الراوي أو والكورس – كذلك – في التقنيات البريختية المعاصرة .
- استطاع مطاوع بلورة الصورة المرئية وكأنها مجسدة أمامنا على خشبة المسرح بكل تفاصيلها الفنية من حركة ،وموسيقى ، وديكور، وملابس، عن طريق الكلمة المكتوبة من خلال النص المرافق، فالكاتب مخرج محترف يملك رؤية فنية وتقنية عالية ، وفي الوقت ذاته يملك ناصية الكتابة المسرحية ، فكانت الإرشادات والملاحظات ملاحظات مخرج أكثر من كونها إرشادات نصية خاصة ، للتعريف بالمجتمع الصعيدي وعاداته في المناسبات المختلفة .
- أكد نص" حكاية فرفورية" البعد الاجتماعي للمسرح التجريبي، الذى تبنى العديد من القضايا الإنسانية والاجتماعية على مدار سنوات طويلة ، ومن خلال ما عرضه مطاوع من ظلم وفساد تتعرض له بعض طبقات المجتمع دون علم الحاكم ، كذلك ما تتعرض له الطبقات الدنيا الفقيرة من قهر وظلم ممن يملك السلطة والثروة في المجتمع ، وهو ما يمثل قضية من أهم القضايا الاجتماعية التي عانى منها المجتمع المصري خلال حقبة الستينيات وهى قضية العدل الاجتماعي والتفاوت الطبقي الحاد .
- أجاد "مطاوع" في توظيف عناصر التجريب في "حكاية فرفورية" بتعرضه لصيغ تراثية عربية ومصرية مع تقنيات فنية غربية ، أكدت – سالفًا فاعليتها في بلورة وطرح موضوعات وقضايا اجتماعية وسياسية مهمة للفرد والمجتمع؛ مما يؤكد على تكاملية الرؤية الفنية للمؤلف ، فالعمل الفني يحتمل أكثر من اتجاه وأكثر من صيغة فنية يجسد من خلالها رؤيته وهدفه، فتعدد التقنيات الفنية وتداخلها تزيد من تماسك ثنايا النص وتقوي بنيته الفنية والفكرية .

**المراجع والمصادر:**

هاني مطاوع (٢٠٠٧). *حكاية فرفورية*. القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

المعجم العربي الأساسي (د.ت).القاهرة: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

سامى سليمان أحمد(١٩٩٥ ).التجريب فى مسرح محمود دياب: "باب الفتوح نموذجا" *فصول*، المجلد ١٤، العدد١، الجزء٢.القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عبد الرحمن بن زيدان (١٩٩٥) . أشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي، *مجلة فصول*، المجلد ١٣، العدد٤، الجزء١.القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

محمود نسيم (١٩٩٥). المسرح الغربي والبحث عن الشكل. قراءة للعقل التنظيري. *مجلة فصول*. المجلد١٤. العدد١. الجزء٢. القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هدى وصفي (١٩٩٥). التجريب في المسرح المصري. *مجلة فصول*. المجلد١٤. العدد١. الجزء٢. القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أسامة أبو طالب (٢٠٠٢). *مغامرة المسرح* . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الهوارى بن يونس(٢٠٠٤).*إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ* .القاهرة: مركز الحضارة العربية.

بسام قطوس (٢٠٠٦). *المدخل إلى مناهج النقد المعاصر* .القاهرة: دار الوفاء.

حسن عطية (١٩٩٠). *الثابت والمتغير: دراسات فى المسرح والتراث الشعبي* .القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب.

رضا غالب (٢٠٠٦).*الميتاتياتروا: المسرح داخل المسرح* . القاهرة : وزارة الثقافة أكاديمية الفنون.

عادل العليمي(٢٠٠٥). *مسرح الفلكلور المصري المعاصر* .القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كمال الدين حسين (١٩٩٣). *التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث* .القاهرة :الدار المصرية اللبنانية.

محسن مصيلحي (٢٠٠٥) . جيل بعد جيل : تحولات الخطاب المسرحى المصري . القاهرة : المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

نهاد صليحة (١٩٨٦). *المسرح بين الفن والفكر* .القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

نهاد صليحة (٢٠١٥). *عن التجريب سألوني : جولة في الملاعب المسرحية التجريبية*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

هيثم الحاج علي (٢٠٠٠). *التجريب في القصة القصيرة* . القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة.

فاطمة يوسف محمد (١٩٩٢). *المسرح والسلطة فى مصر* ١٩٥٢-١٩٧٠. القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب.

**مواقع إنترنت:**

أحمد صقر(٢٠١١). تقنيات المسرح السياسي: النص والعرض. **متاح علي:** **https://ahmedsaker.ahlamontada.net**

عبد العالي السراج (٢٠١٩). الحساسيات المسرحية الجديدة في التجريب المسرحي العربي من الريادة إلى الامتداد. مسرحنا العدد ٢٩، **متاح علي: https://www.gocp.gov.eg/Masr7na/articles**

**مراد الحاجي (٢٠١٤). دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في «مغامرة رأس المملوك جابر». تونس**، متاح علي: **https://www.facebook.com/notes**

**Rachael Pompeii , "*Is Tere Room For the Modern Narrator? A Study Of Narrative Intrusion In Henry James The Godlen Bowl*", MA, (Stony Brook University, 2014). Available At : https://ir.stonybrook .edu/xmlui/bitstream/handle.**

**Victoria Gardiner ,"*Show Me What Democracy Looks Like, Brechtian Dramatugy And The Modern Protest Theater*", MA,( California: University Of California, 2018), Available At: https://scholarship .org/uc/item/**

**Kimberly May Jew, "*The Theatrical Experimentation Of Elmer Rice*", Phd,( New York: New York University,1998), Available At: https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/**