صور القهر في مسرح الستينيات يوسف إدريس وميخائيل رومان نموذجاً

أ.د/ مصطفي مصطفي حشيش
أستاذ التمثيل والإخراج
بكلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

أ.م.د/ فرج عمر فرج
مدرس الاعلام والدراما والنقد المساعد
بكلية التربية النوعية –جامعة المنوفية

د/مصطفي محمود محمد
مدرس المسرح بكلية التربية النوعية
جامعة المنوفية

عبير مهدي سيد أحمد خواجة
باحثة دكتوراه بقسم الإعلام التربوي
كلية التربية النوعية– جامعة المنوفية

ملخص البحث :

تعتبر هذه الدراسة ذات أهمية كبيرة حيث أنها تركز علي فترة هامة في المجتمع (فترة الستينيات)، وتركز أيضاً علي كاتبين من أبرز كتاب هذه الفترة وهما يوسف إدريس وميخائيل رومان ولقد كان لجيل الستينيات رؤية فلسفية ونسق فكري استطاع أن يعبر من خلالها عن التغيرات العميقة التي تعرض لها المجتمع المصري سياسياً واقتصادياً، والتي كانت لها نتائج ملحوظة علي أوضاعه الاجتماعية والثقافية .

أهمية الدراسة :

ترصد الدراسة صور القهر الذي كان يوجد داخل مسرح الستينيات خاصة مسرح يوسف إدريس وميخائيل رومان، وتوضح الدراسة أهم التقنيات النصية التي كان يقوم بتوظيفها يوسف إدريس وميخائيل رومان من أجل خلق صور القهر التي كانت توجد في المجتمع في فترة الستينيات، حيث يعد يوسف إدريس وميخائيل رومان كاتبين من أهم رواد المسرح، وكذلك أهمية توظيف صور القهر في تلك الفترة لتعبر عن هموم وقضايا المجتمع ومدي الظلم والاستبداد نظراً للملاحقة الرقابية علي المؤلفات المسرحية.

أهداف الدراسة:-

هدفت الدراسة الحالية إلي تسليط الضوء علي الحقبة الزمنية التي تتناولها فترة الدراسة لما لها من أهمية اجتماعية وسياسية كبيرة ؛وكذلك التعرف علي مدي التوظيف التقني لصور القهر في أعمال الكاتبين للتعبير عن آلام وطموحات الطبقة الكادحة والمطحونة في المجتمع.

وذلك من خلال:

أولاً: التعرف علي مدي توظيف صور القهر في مسرحيات يوسف إدريس وميخائيل رومان.

ثانياً: التعرف علي صور القهر التي استخدمها يوسف إدريس وميخائيل رومان في كتابة المسرحيات.

ثالثاً: التعرف علي صور مشتركة للقهر تناولها الكاتبين في مسرحياتهم .

رابعاً: تحليل البنية الفنية لبعض الأعمال المسرحية للكاتبين يوسف إدريس وميخائيل رومان للتعرف علي كيفية توظيف الكاتبين للمسرح في معالجة القهر في المجتمع.

الكلمات المفتاحية : صور القهر ، المسرح، يوسف ادريس ، ميخائيل رومان

Research Summary

This study is of great importance as it focuses on an important period in society (the sixties), and also focuses on two of the most prominent writers of this period, namely Youssef Idris and Mikhail Roman. The Egyptian society was exposed to it politically and economically, which had remarkable results on its social and cultural conditions

the importance of studying-:

The study monitors the images of oppression that existed in the theater of the sixties, especially the theater of Youssef Idris and Mikhail Roman. Two writers of the most important pioneers of theater, as well as the importance of employing images of oppression in that period to express the concerns and issues of society and the extent of injustice and tyranny due to the censorship of theatrical literature, the importance of employing images of oppression in plays, the study sample in monitoring the reality of Egyptian society.

Objectives of the study-:

The current study aimed to shed light on the time period that the study period deals with because of its great social and political importance, as well as to identify the extent of technical use of images of oppression in the writers' works to express the pains and aspirations of the toiling and downtrodden class in society.

and that is through:

First: To identify the extent to which images of oppression are employed in the plays of Youssef Idris and Mikhail Roman.

Second: Identify the images of oppression used by Yusuf Idris and Mikhail Roman in writing plays.

Third: To identify common images of oppression that the writers dealt with in their plays.

Fourth: Analyzing the artistic structure of some theatrical works of the writers Youssef Idris and Mikhail Roman to identify how the writers employ the theater in dealing with oppression in society.

مقدمة:

يعتبر المسرح مرآة للمجتمع لذلك نجد أن المسرح المصري اهتم بقضايا الإنسان منذ نشأته، وذلك باعتباره أداة للتعبير عن القضايا والأوضاع، ومن أهم الوقائع والأحداث التي ألهمت كتاب المسرح المصري ثورة ٢٣يوليو١٩٥٢، حيث اتخذوا منها ومن الأحداث المصاحبة لها موضوعاً لمسرحياتهم، ومن أهم القضايا التي تناولها الكتاب قضية القهر، والمسرح كظاهرة اجتماعية يخضع بدوره لكل ما يصيب المجتمعات من تغير وبالتالي فإنه يتأثر بعوامل التغير الاجتماعي التي تصيب البنية الاجتماعية بالقدر الذي قد يساعد علي تطوره أو نموه من جهة وتدهوره أو انهياره من جهة أخري[١].

مشكلة البحث:

يعتبر يوسف إدريس وميخائيل رومان من أهم كتاب المسرح لجيل الستينيات من القرن العشرين، وهم من الذين ساهموا مساهمة كبيرة في تطوير المسرح، حيث تعتمد المسرحية عند يوسف إدريس وميخائيل رومان علي إثارة القضايا الاجتماعية والصراعات بين الأفراد وفئات المجتمع، حيث يحاول كل منهم نقل المشكلات والصراعات وحالات القهر التي يعيشها المجتمع بالفعل إلى خشبة المسرح أو ساحة العرض أينما كانت لكي يعاد تجسيدها من خلال طريقة محددة وتقنيات مدروسة أمام الجمهور نفسه الذى يعيشها بهدف محاولة الوصول إلى حل لها أو أسلوب للتعامل معها.

تساؤلات البحث

١- ما صور القهر التي أراد يوسف إدريس وميخائيل رومان معالجتها في مسرحياتهم لمواجهة المجتمع بالقهر الواقع عليه، وما هي مراحل ومظاهر القهر وأساليبه التي يمارسها القاهر علي المقهور ؟

٢- ما صور القهر الناتج عن التحولات الاجتماعية في المجتمع المصري في فترة الستينيات، وما تأثير هذه التحولات علي الشخصية المقهورة ؟

أهداف البحث:

١- التعرف علي مدي توظيف صور القهر في مسرحيات يوسف إدريس وميخائيل رومان.

٢- التعرف علي صور القهر التي استخدمها يوسف إدريس وميخائيل رومان في كتابة المسرحيات.

أهمية البحث:

١- ترصد الدراسة صور القهر الذي كان يوجد داخل مسرح الستينيات خاصة مسرح يوسف إدريس وميخائيل رومان.

---

[١] كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة، ١٩٩٢، ص١٥.

٢- توضح الدراسة أهم التقنيات النصية التي كان يقوم بتوظيفها يوسف إدريس وميخائيل رومان من أجل خلق صور القهر التي كانت توجد في المجتمع في فترة الستينيات

منهج البحث:

سوف تستخدم الباحثة المنهج التحليلي لأنه أكثر المناهج المناسبة لموضوع الدراسة حيث تسعي هذه الدراسة إلي تحليل مجموعة من المسرحيات ليوسف إدريس وميخائيل رومان للتعرف علي كيفية توظيف صور القهر في مسرحيات كل كاتب وماهي الصور المشتركة للقهر في نصوصهم المسرحية عينة الدراسة.

عينة البحث: تتمثل حدود الدراسة فيما يلي:-

- **حدود موضوعية:** حددت الباحثة موضوع الدراسة في صور القهر في مسرح يوسف إدريس وميخائيل رومان.
- **حدود وثائقية** : سوف تقتصر الدراسة علي تحليل المسرحيات التالية:

أولاً: مسرحيات يوسف إدريس:-

ملك القطن (١٩٥٧)، الفرافير (١٩٦٤)،المهزلة الأرضية (١٩٦٦)، المخططين (١٩٦٩).

ثانياً: مسرحيات ميخائيل رومان:-

الدخان(١٩٦٢)،النمل والنظام(١٩٦٧)، ليلة مصرع جيفارا(١٩٧٢)،الزجاج(١٩٦٨).

مصطلحات البحث :

القهر:-

القهر يعني في التعريف القاموسي الغلبة والأخذ من فوق، وبدون رضى الشخص الآخر، وبالتالي فالإنسان المقهور هو ذاك المغلوب على أمره، الذي تعرض لفرض السطوة عليه من قبل المتسلط عنوة .

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

أولاً: دراسات تناولت صور القهر في المسرح:-

دراسة لبلبة فتحي خليفة ،رسالة دكتوراه،(٢٠٠٩) بعنوان: "تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب"

هدفت الدراسة إلي دراسة دور مسرح محمود دياب فى كشف القهر الاجتماعي حيث التحولات الاجتماعية السريعة وأثارها على قهر الشخصية المصرية ،وقامت الباحثة بتقسيم نصوص دياب إلي مرحلتين الستينيات والسبعينيات، وتوصلت الدراسة إلي مجموعة من النتائج منها التحولات الاجتماعية (سياسية – اقتصادية – ثقافية) كانت بمثابة القاهر الأول، القهر

الواقع على المجتمع في العقدين الستينات والسبعينات غير ناجم عن استبداد قائد أو سياسي قائد، ولكن القاهر الرئيسي هو مجموعة الافاقين وسماسرة الاوطان[٢].

ثانياً: دراسات تناولت يوسف إدريس:

دراسة محمود سعيد، رسالة دكتوراه (٢٠٠٦) **بعنوان:" لغة الجسد في الأدب "يوسف إدريس نموذجاً"**.

هدفت هذه الدراسة إلي الكشف عن تجليات الجنس في أدب يوسف إدريس، في كلاً من القصة القصيرة والرواية والمسرحية، ولقد نوقشت قضية الجنس في الإنتاج الأدبي في كثير من الدراسات على أنها أزمة اجتماعية ونفسية، وتوصلت الدراسة إلي مجموعة من النتائج منها:-

الجنس عند يوسف إدريس ليس العلاقة بين الرجل والمرأة إنما هو إطار فنى يعبر عن عمق الكاتب الفكري، الذى يمثل فترة حضارية كاملة ولقد برزت تلك القضية في أعمال (مسحوق الهمس، العسكري الأسود، الرجل والنملة، سنوبزم، بيت من لحم)[٣].

العائد من الدراسات السابقة:

١- الاطلاع على الدراسات الخاصة بمحاور الدراسة والاستفادة منها في بناء الإطار النظري.

٢- معرفة الأطر المنهجية التي اتبعتها كل دراسة، وتحديد كيفية المعالجة الخاصة بكل دراسة على حدة، مما ساهم في اختيار المنهج المناسب لتناول موضوع الدراسة.

أولاً: صور القهر كممارسة اجتماعية(الملامح والآثار):-

لقد أدي استبداد السلطة الحاكمة إلي انتشار الكثير من القيم السلبية والتي أدت إلي انهيار وخضوع الإنسان المصري إلي قهر واستبداد الحكام؛ وتعاونت سمات المرح والصبر والفكاهة والتدين والفهلوة واللامبالاة علي تدعيم احتمال الطبقة الفقيرة المطحونة لجميع أنواع القهر والظلم والاستبداد الذي وقع عليهم من الانجليز والسلطة الحاكمة قبل الثورة، ولتحملهم ما قابلهم من صور للقهر بعد الثورة، فسعت الشخصية المصرية إلي تثبيت البناء الاجتماعي والحفاظ عليه من الانهيار أمام كل صور المعاناة التي عاشها عبر تاريخه الطويل، ولكن ذلك أدي إلي ظهور نواحي سلبية كثيره داخل المجتمع المصري[٤].

فسيطرة الاستعمار الانجليزي علي مقاليد السلطة والاقتصاد وتسخيره واحتقاره للشعب وفرضه لأساليب ومناهج تعليمية عملت علي تدعيم هذه الجوانب السلبية؛ لقد اتضح أن هذه

---

[٢] لبلبة فتحي خليفة السيد: تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ،رسالة دكتوراه،٢٠٠٩.

[٣] - محمود سعيد : لغة الجسد في الأدب / يوسف إدريس نموذجا ، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، رسالة ماجستير، ٢٠٠٦.

[٤]- نهله إبراهيم محمد ،ملامح الشخصية المصرية بين الاستمرارية والتغيير، دراسة سوميولوجية في الفترة من السبعينيات إلي التسعينيات، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، ١٩٩٦،ص١٧١.

السلبية واللامبالاة التي ظهرت في مرحلة الستينيات جاءت بمعني السلبية مع الحاكم وعدم المشاركة السياسية، وقد استمرت هذه الحالة فترة كبيرة بسبب استخدام أساليب التعذيب لمنع أي محاولة للاعتراض والثورة [٥]، اتبع المصري في سبيل بقائه حيلة القسمة أو التوحد وهي تعني التوحد مع الخصم دون الإيمان به، ويأتي ذلك عن طريق الشخصية الفهلوية التي تستطيع تحقيق ما تريده دون تغير في الظاهر، حيث استطاع المكبوت قهراً بتحسين فرصة لكي يعوض كل الأشياء التي حرم منها[٦].

ثانياً: تعريفات القهر:-

عرف سوملي القهر علي أنه" ليس مرادف لأفعال محددة من العنف الخفي لكنه يشمل علي الإنكار المستمر للحرية أو الكرامة أو الأمن والذي هو سمة لأنظمة العنف الخفي في المجتمعات".

وقد عرف أجرزيانا القهر كالتالي: "هو فرض أعباء أخلاقية أو اقتصادية أو قانونية أو مادية مفرطة أو غير ضرورية، والتي تتخطي الحدود الموضوعة، إما بواسطة القانون الوضعي أو قانون الطبيعة".

أما مولتان عرف قهر الإنسان علي أنه جريمة ضد الإنسانية، كما أنه يعني انفصال الإنسان عن الله" حيث أن من لا يحب أخيه الذي يراه، لا يمكن أن يحب الله الذي لا يراه.

أما ليذر فقد عرف مصطلح القهر علي أنه "عادة ما يعني خضوع الفرد للظلم والاستبداد".

وهناك تعريف شامل للقهر: يقول أن القهر" هو الاستخدام الظالم والقهري وغير الإنساني للسلطة والقوة والأفكار المتتابعة للحرية والإنسانية والعدالة، الذي يأتي من معرفة أن القرار الأساسي في حياة الإنسان لا يستطيع أن يأخذه هو بنفسه، بل يتخذ هذا القرار إنسان آخر عنوه بالرغم من أي شيء تفعله، ولذلك نجد أن القهر له جانبان: الجانب الأول يقف فيه القاهر القوي المسيطر، والجانب الآخر يكون فيه المقهور الضعيف المغلوب علي أمره ،وقد يمارس القهر بواسطة مجموعة أفراد أو طبقة أو مؤسسة[٧].

ثالثاً :القهر وعلاقته بالتحولات داخل المجتمع في الفترة(١٩٥٢:١٩٦٩):-

لقد عاش المجتمع المصري في الفترة السابقة علي ١٩٥٢ مجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لعبت دوراً هاماً في تحديد طبيعة التفاعل الاجتماعي بين الطبقات في المجتمع، ومع قيام الثورة أصبح ضباط الثورة في قمة الهرم، وأخذ العسكريون ينتشرون في المؤسسات والمنشئات الحكومية حتي استطاعوا السيطرة علي كل أجهزة الدولة،

---

[٥]- جمال حمدان: شخصية مصر (دراسة في عبقرية المكان)، الجزء الرابع ، عالم الكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤، ص٥٢٠.

[٦]شوقي جلال: التاريخ والتراث ،سينا للنشر ، القاهرة، ١٩٩٥.

[7] -Kim-UWG-LHL, The vocabulary of oppression in the old tertament :sOYNH, LH, and congeners. DREW- University – 1981, pages 6,7,8.

وظهر في هذا الوقت ما يسمي بالبرجوازية البيروقراطية التي سيطرت علي الحكم والإدارة والاقتصاد، ثم حولت النظام الاقتصادي من الاشتراكية إلي ما يسمي برأسمالية الدولة[٨].

وعلي الرغم من أن الثورة نجحت في إزالة الفوارق الطبقية إلا أنها ساعدت أيضاً في ظهور طبقات جديدة من البيروقراطية والطفيليين، وهذه هي التي حلت محل الإقطاعيين ، وقد ساهم هذا الوضع في تشكيل موازين القوي وقلب البنية الاجتماعية رأساً علي عقب، وتمثل هذه الطبقات الطبقة البرجوازية المتوسطة:

وهي الطبقة الأم العسكرية المستفيدة من التغيرات الاقتصادية والسياسية بعد قيام الثورة، حيث كانت هذه الطبقة هي الوريثة الشرعية للطبقة الإقطاعية عقب قيام الثورة، وتنقسم هذه الطبقة إلي قسمين: الأول يضم رجال الأعمال والمثقفين والمهنيين، والثاني يشمل الفلاحين الأغنياء في القرية والذين تتراوح حيازتهم ما بين خمسة وخمسين فدان[٩].

وبالتالي نجد أن كل تغيير لابد له من ظهور مشكلات، وتزداد حدة هذه المشكلات بزيادة سرعة التغير في المجتمع، وكان لثورة يوليو انعكاسات واضحة (مثل إعادة توزيع الأراضي)، التخلص من التبعية الاقتصادية والسياسية، خروج البنت للتعليم والمرأة للعمل، الهجرة للبلاد العربية البترولية، الاشتراك في العديد من الحروب، ومع كل هذه التغيرات بدأ الصراع بين الأجيال نتيجة التصارع في عمليات التغير الذي أدي إلي اتساع الفجوة بين الآباء والأبناء[١٠].

❖ التحولات السياسية:-

بانتهاء الخمسينيات ودخول الستينيات بدأت الثورة فترة المعاناة والآلام والهزائم، فكانت ثورة ٢٣ يوليو عملاقة في إنجازاتها في الخمسينيات؛ فإنها كانت عملاقة أيضاً في أخطائها في الستينيات، وكانت فترة ما بعد الثورة فترة قهر متصل واستبداد وظلم؛ وكان بها تدخل كبير في شئون المؤسسات الدستورية وواكب ذلك لا مبالاة وانسحاب، حيث سيطر العسكريون علي الحكم وسيطرت مراكز القوة علي الدولة[١١].

وكان للحكم الاستبدادي الظالم آثاره المدمرة في نفسية الإنسان المصري قتلت فيه الشجاعة وزرعت فيه الحقد واللامبالاة ، وكان دائماً يتم استبعاد الشعب المصري عن المشاركة السياسية الحقيقية؛ من خلال حكم استبدادي ظالم، والذي أصبح فيه كبار الملاك يمثلون داخل الهيئات بالدولة بنسبة ١٠٠% في بعض الأحيان[١٢].

---

[٨] –أليكس فاسلسيف : مصر والمصريون ، موسكو، دار التقدم ،١٩٨٩، ص١٨٢.

[٩]– فاطمة يوسف: المسرح والسلطة في مصر، مرجع سابق، ص٢١

[١٠]– فاطمة يوسف: المسرح والسلطة في مصر، مرجع سابق ،ص٣٤.

[١١]– كمال الدين حسين: : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة ١٩٩٢،ص١٣٢.

[١٢]– شوقي جلال : التراث والتاريخ، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٨١،٨٠.

وعلي الرغم من الجهود المضنية التي بذلها الإنجليز للقضاء علي الوعي القومي في مصر، ظل الوعي قوياً نتيجة لتقدم الحركة الفكرية؛ ونجد هذا التقدم ظهر من خلال الصحافة والكتب والتعليم والترجمة، ولم يكن لدي الإنجليز القدرة علي القضاء علي تلك القوي المتكاملة؛ حتي وإن استطاعوا أن يحدوا من هذه القوي بعض الوقت ولكن ذلك كان مؤقتاً ،حيث كانت الطبقة المثقفة متمثلة في أصحاب المهن الحرة والطلاب وأعضاء هيئة التدريس والموظفين والعسكريين قوة ثورية لعبت الدور القيادي في الحركة الوطنية وكانوا نواة للنهوض الاجتماعي والسياسي والثقافي في المجتمع المصري(١٣).

❖ **التحولات الثقافية:-**

عندما تتصدي الباحثة لدراسة التحولات الثقافية باعتبارها تغيرات أو تعديلات في الثقافة علي مر الزمان، يظهر ذلك بوضوح عند تحليل المواقف في الحياة الاجتماعية فإنها بالتالي مطالبة بدراسة التغير الاجتماعي المصاحب والذي يشير إلي" أوضاع جدية تطرأ علي البناء الاجتماعي والعادات والتقاليد والنظم وأدوات المجتمع نتيجة لقاعدة جديدة لضبط السلوك أو نتيجة لتغير في جانب من جوانب الوجود الاجتماعي أو البيئة الطبيعية أو الاجتماعية" (١٤).

وهذا الارتباط الوثيق بين التغير الثقافي والتغير الاجتماعي قد نتج كمن خلال مفهوم علماء الاجتماع الذي ينص علي أن" لكل مجتمع ثقافته والثقافة نفسها تعتبر هي الخاصية الكبرى للإنسان ولهذا كانت دراسة الثقافة دراسة للمجتمع ككل"(١٥).

لذلك نجد أن دراسات علم الاجتماع سواء ما قام منها علي فكرة فلسفية أو التي قامت علي أساس دراسات عامة، قامت علي أساس دراسة الاتجاهات العامة للتغير الاجتماعي لمحاولة نقصي العوامل الرئيسة والعمليات والاتجاهات والنتائج المترتبة علي ذلك كله في الثقافة والمجتمع ككل (١٦).

وبناءاً علي ما سبق فإننا يمكننا القول أن السنوات من ١٩٥٢: ١٩٦٩ حفلت بالعديد من الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الهامة، ونجد أنها تعد دليلاً علي قياس مدي التغير الاجتماعي والثقافي الذي شهدته مصر في تلك الفترة ، وبالتالي مدي تفاعل المسرح وكُتابه مع

سيد سامي محمد خاطر : أثر المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية علي علاقة المخرج بالإبداع المسرحي في مصر في الفترة من ١٩٦١: ١٩٨٠رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية،١٩٦٩.

٣-محمد عاطف غيث : قاموس علم الاجتماع ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩، ص١٠٠.

محمد عبد الحميد أحمد : التغير الإجتماعي بين أهداف عبدالناصر ، مجلة المجتمع العربي الجديد ، القاهرة ، ١٩٧٠، ٤- ص٢٣.

١- محمد عبد الحميد أحمد : التغير الاجتماعي بين أهداف عبد الناصر، مرجع سابق، ص٢٤.

هذه الأحداث سواء كانت أحداث داخلية أو خارجية وقد تمثلت بعض هذه الأحداث فيما يلي[١٧]:-

- قيام ثورة ٢٣يوليو ١٩٥٢ والتي أحدثت تحولات تاريخية كبيرة.
- انفصال الوحدة المصرية السورية بانقلاب عسكري في سوريا ١٩٦١.

رابعاً: أثر التحولات الاجتماعية في قهر الشخصية المصرية:-

تتجلى صور القهر للشخصية المصرية في وقوعهم تحت سطوة الخوف من السلطة الحاكمة، إذ لم يعد للمصريين فاعلية في بناء مجتمعهم، واختيار صورة مستقبل حياتهم، أو قضية تجمع بينهم يشحذون لها طاقتهم، أو وسيلة تجمع خبراتهم الاجتماعية في اتجاه التطوير، وتنتهي حالة السلبية واللامبالاة وعدم المقاومة، و يتحول الإنسان إلى المواجهة المباشرة؛ "إما من خلال الثورة أو من خلال المشاركة في الدفاع عن الوطن أو المشاركة السياسية, والاقتصادية الحقيقية والعمل مع السلطة الحاكمة في صف واحد،عندما يجد القائد الذي يعبر عن مصالحه، ويدافع عنها ويشعر بالغالبية الفقيرة مثل ما حدث في ثورة عرابي وثور ١٩ وأثناء حرب ٥٦، عندما توحد الشعب مع قائده للدفاع عن الوطن ؛كما أن تعرض الوطن للخطر يقع الانسان المصري يخرج من عزلته واغترابه عن مجتمعه، ويشعر بأهمية دوره في رفع الخطر[١٨]، ومواجهة التحديات الداخلية فهماً وتحليلاً، ثم عزماً على التغيير دون تزيين للوعي أو خداع للنفس، ويعد هذا شرط أساسي لضمان أهلية المجتمع لمواجهة التحديات الخارجية ومواجهتها على أساس الفهم لها ولأسبابها وحدودها واخطائها ودلالتها وعلى أساس الوعي الذاتي بالدور المنوط به بالمجتمع والفرد على حد سواء، حيث أن المواجهة ليست مسئولية حاكم ولا شريحة اجتماعية بذاتها فقد يكون هذا أو ذاك جدير بالاتهام بالتواطؤ أو أنه غير ذي مصلحة،وهذا هو الشرط الذي يقتضيه عصرنا الراهن عصر الديمقراطية ، وأن يكون الفهم و الوعي أساسيين في التنوير لضمان أهلية المواطن[١٩].

خامساً: عدم التعلم وأثره في قهر الشخصية :

إن عدم التعلم "هو وحالة من الشلل التام الذي تصيب الانسان في كل موضع منه وتفصله حتى عن قضاياه المصيرية، بما يسلمه إلى موقعة حديدية ينغلق عليها أو تنغلق هي

١- القرارات الكبري لثورة ٢٣ يوليو : وزارة الإعلام ، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة ،١٩٨٥.

[١٨] نهلة إبراهيم محمد :ملامح الشخصية المصرية بين الاستمرارية والتغيير، دراسة سيكولوجية ،في الفترة في السبعينيات للتسعينيات ،كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية،١٩٩٦ ،ص.٢٥٦

[١٩] شوقي جلال : التاريخ والتراث ،مرجع سابق،ص١٩.

عليه، حتى يلفظ أنفاسه الأخيرة وكأنه الموت بعينه في مفارقة للحياة وافتراق أبدي عن الوجود، لأنه يعاني من التفكير وحيد الجانب نتيجة لعدم تعلمه ."إن لب مسألة عدم التعلم هو بنية تتصف بالقمع والقهر، بالتسلط والرضوخ، أي بحرمان الإنسان من إنسانيته؛ إنها ظاهرة سياسية استفحلت في هيمنتها وآثرها السلبية منذ ظهور الاستعمار بأشكاله المختلفة، وحيث أن السلطة منذ الثورة في مصر هي مصدر الثروة والنفوذ وأساساً لاعتلاء الهرم الطبقي، والحصول على المكانة الاجتماعية في مصر، وقد كان للبناء الطبقي في المجتمع المصري أكبر الأثر في عدم تعلمه، فقد كانت عامة الشعب المصري دائماً يمثلون قاعدة الهرم الطبقي، ووقع على عاتقهم الفقر والمرض والاستغلال من قبل القوي الأجنبية والطبقة الرأسمالية المستغلة، ومثلوا دائماً الطبقة التي تكدح ليقبض غيرها ثم شقائها؛ ومن ثم فإن السمة الأساسية للبناء الطبقي، تتمثل في أن المجتمع المصري يتكون وفقاً لمبدأ القاعدة العريضة المنخفضة والقمة الضيقة المرتفعة حالياً، فقمة المجتمع كانت دائماً جماعة من كبار الأغنياء يعيشون على حساب القاعد العريضة المكونة من غالبية الإجراء الفقراء والمعدمين .بين هذه القلة ذات الامتيازات المفرطة والغالبية البائسة، تقوم علاقات اقطاعية او شبه اقطاعية

ثانياً: فكرة القهر في المسرح:

أولاً: أثر التنمية الاجتماعية على المسرح في الستينيات:

إن السنوات من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٩ في عمر الثورة المصرية حفلت بالعديد من الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية الهامة تعد في مجملها مرشداً ودليلاً إلى مدى التغير الاجتماعي الذي شهدته مصر في تلك الفترة وبالتالي مدى تفاعل المسرح وفنانينه مع هذه الأحداث سواء داخلية أو خارجية، ورغم الجهود المضنية التي بذلها الانجليز للقضاء علي ثورة يوليو ٥٢ ظل تأثيرها على المسرح الوعي القومي في مصر قوياً نتيجة لتقدم الحركة الفكرية تقدماً ظهرت آثاره في الصحافة والمسرح والتعليم والكتب والترجمة، ولم يكن في قدره الاحتلال أن يقضي على قوة هذه العوامل وآثارها في الشعب وإن استطاع إن يكبلها ويحد من قوتها إلى حين، فالمتصفح لتاريخ مصر الحديث سيلمس من غير شك كيف كان المثقفون في أغلب الأحيان قوة ثورية لعبت الدور القيادي في الحركة الوطنية ومركز النهوض الاجتماعي والسياسي والاقتصادي

لم يكن من الغريب في مناخ كهذا يجري خلاله استنباط قيم جديدة وضرب قيم وأعراف غاربة أن تتنافس الفرق المسرحية التابعة للدولة لتقديم العروض السياسية ولأن النظام كان في قمة تألقه فقد اتسمت فترة الستينيات بخصوبة الحوار القومي حول الأهداف والأحلام

الاجتماعية والقومية، وصاحب ذلك نضج في نظرة الدولة وأجهزة رقابتها إلى طبيعة المسرح ومهمته باعتبار أن العرض المسرحي يستطيع أن ينشط الإحساس بالانتماء إلى المجتمع وأن يساهم في تغييره وتطويره كما يمكن توظيفه في الاحتفال بالجماعة وتثبيت عقائدها[٢٠].

ثانياً: دور المسرح في الكشف عن الواقع الاجتماعي:

إن الفن والمسرح على وجه الخصوص له أهمية كبري في توعية المجتمع وفي طرح مشاكله بصدق وأمانه على عكس ما يدور في التاريخ من زيف وتضليل للحقائق، "والمسرح ظاهرة اجتماعية يخضع بدوره لكل ما يصيب المجتمعات من تغير، وبالتالي فإنه يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعي التي تصيب البنية الاجتماعية بالقدر الذي قد يساعد على تطوره ونموه من جهة وتدهوره أو انهياره من جهة أخرى، كما أنه أيضاً يؤثر في هذه البنية ويساعد على تدعيم التغير بنقده ،ومن هنا اكتسب صفة الضمير العام للمجتمع[٢١]" إن للمسرح دوراً إيجابياً في الكشف عن النفس الإنسانية إنه تعميق الشعور بالحياة والتفطن إلى ما هو خفي من العواطف، إنه تنمية للنفس حيث يزيد الفن الإنسان معرفه بنفسه.

لقد تعددت المسارات وتعددت تبعاً لها رؤى الأدباء والمسرحيين خاصة، ولكنها جميعا تدور في دائرة الأحداث المعاصرة والآمال المرجوة حيث أصبحت قضية التحول الاجتماعي من مجتمع يتركب من طبقات ثلاثة(الأرستقراطية وكبار الملاك وأصحاب الأموال من التجار والأثرياء ،والطبقة الوسطى من الموظفين، ثم الطبقة الدنيا من العمال ومعظمهم من الفلاحين والأجراء) " أوحت هذه التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية الكتاب والمسرحيين بموضوعات مسرحياتهم فكانت هذه المسرحيات تعبر عن جوانب من تلك التحولات[٢٢]".

استخدام التقنيات الدرامية في التغلب علي القهر

أولاً:- التقنيات الدرامية عند بريخت وأثرها علي يوسف إدريس وميخائيل رومان:-

١- فلسفة مسرح بريخت:

يري بريخت أن الأعمال الدرامية التي شهدها في عصره تحاكي الواقع بكل تفاصيله دون أن تغير في جوهر الإنسان؛ وهذا ما رفضه بريخت وقد استند في ذلك إلي مبادئ الاشتراكية التي سيطرت علي تفكيره لفترة طويلة[٢٣].

---

[٢٠] لبلبة فتحي خليفة السيد: تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب، مرجع سابق، ص٦٥.

[٢١] كمال الدين حسين :المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢ ،ص١٥.

[٢٢] محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأ المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧،ص ٢٣٨

١- انظر فردريك برتولد بريخت : حياته، فنه، عصره ، ترجمة، إبراهيم العريسي ، بيروت ،دار بن خلدون،ط٢، ١٩٨٣ص٧٧.

ويقول روبرت هيبر:"أن بريخت يرغب في جعل المشاهدين ينظرون إلي العالم وخاصة الظواهر الاجتماعية بالعين المغربة التي نظر بها (نيوتن) إلي التفاحة الساقطة".

فالأشياء التي تبدو لنا الأصغر بداهة قد تكون الأكثر غموضاً لو نحن فحصناها مجردين من نظرتنا المسبقة عنها؛ فالمعروف مجهول كما يقول هيجل ، ولإدراك شئ معروف لابد من إزالة التصور الذي يزعم بأن هذا الشئ لا يحتاج إيضاحاً ؛ من هنا تبرز فاعلية "علة التغريب" فبتغريب المعتاد والجاهز والعام نجعله يظهر كمعطي غريب ومتميز وخاص يتم بطابع فريد يمنحنا القدرة علي تعميق الوعي به والإدراك له"[٢٤].

والتراجيديا (المأساة) يقول أرسطو: "المأساة محاكاة فعل يتصف بالجدية لكونه ذو حجم يتصف بالكمال في ذاته بلغه ذات لواحق ممتعة يؤدي لكل نوع منها منفرداً في آداء العمل بشكل درامي لا قصصي وفي أحداث تثير الاشفاق فتبلغ بواسطتها إلى تطهيرها من تلك المشاعر[٢٥].

٢- التغريب البريختي:-

يعتمد المسرح الملحمي أساساً على سرد الأحداث لا تجربتها على خشبة المسرح تجربة درامية، وعلى جعل المتفرج مجرد مشاهد يقظ الفاعلية، وعلى مواجهته بقضية تحمله على اتخاذ موقف ثوري ضدها، بعد دراستها وتأملها عقلانياً؛ وإذا كانت المسرحية الملحمية البريختية مفككة المشاهد، وسردية الطابع، فإن خطرها يكون في مطالبة متفرجيها بتغيير الوضع الاجتماعي والاقتصادي القائم "فالتغريب يجعل المتفرج يفكر في الحدث ويستنتج الحلول من أجل أن يصبح عضواً أفضل في المجتمع" فالتغريب إذا التأرخة ورسم الحوادث والأشخاص كشئ سالف والشي ذاته يمكن أن يحدث مع المعاصرين٢[٢٦]

وقد أراد بريخت تجنّب تكون الوهم في المسرحيات، كما أراد دائماً إثارة المشاهد حتى يطور لنفسه موقفاً نقدياً وتأملاً نقدياً؛ وكانت وسيلته في هدم وخلق مسافة بين المتفرج وبين العمل المسرحي، هي تقنية أطلق عليها اسم (التغريب البريختي) ويعني به العمل على تغيير المظاهر المعتادة، فكثيراً ما تخللت مسرحياته عناوين جانبية، وأغنيات، كما أن كثيراً من مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة تقع أحداثها في أزمنة مختلفة، وإن وظيفة التغريب البريختي أن يبرز للنظر شيئاً عادياً، شيئاً مألوف بحيث لم يكن يُلاحظ، وأن يبرزه على إنه مضيء وجديد، فما كان شيئاً طبيعياً، وما كان جزءاً من رتابة الحياة اليومية، يصبح فجأة هاماً وغريباً، بل صادماً وغير متوقع. ومن شأن ذلك أن يساعد على الحكم عليه، من منظور لم يُعرف من قبل٣[٢٧].

---

[١]- فردريك برتولد بريخت : حياته، فنه، عصره ، ترجمة، إبراهيم العريسي، مرجع سابق، ص٧٨.

٢- ."أرسطو: فن الشعر، ترجمه إبراهيم حماده، مكتبه الانجلو المصريه، القاهرة، ١٩٨٩ ص٩٥ [٢٥].

[٢]- لبلبة فتحي خليفة السيد: تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب ،مرجع سابق، ص٢٢٣.

[٣]-برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة ،جميل نصيف،د.ت،ص٧٥.

٣- التغريب عند يوسف إدريس:-

إذا كان بريخت يتوخي إثارة النقد الذهني لدي المتلقي وأن يفكر أكثر مما ينفعل مستخدماً أساليب مختلفة منها تفكيك المشهد وجعل بريخت الممثلون يخرجون من أدوارهم بتأدية أغنية أو مخاطبة الجمهور بما يؤكد أنهم ممثلون يحرضون المشاهدين علي التفكير بما يرون في الواقع الاجتماعي والتاريخي متأثراً بأفكار ماركس وهيجل[٢٨].

فإن نصوص إدريس المسرحية جميعاً توضح النقد الذهني أيضاً، ولكنها وضعت لدي الممثل وليس المتلقي وخصوصاً الشخصية المخلصة في المسرحية تضعها في حالة من التفكير ففي مسرحية "ملك القطن "ليوسف إدريس نجد شخصية قمحاوي عندما ظلمه السنباطي ولم يعطه حقه من محصول القطن؛ علي الرغم من ذلك عندما رأي القطن يحترق أخذ يجري ويطفئ الحريق وينادي علي أولاده وعلي كل الموجودين لإنقاذ القطن من الحريق، وعلي الرغم من أن الحاج شوادفي كان يحرض قمحاوي أن يترك القطن يحترق لأنه لم يأخذ ثمن تعبه هو وأولاده وزوجته طوال سته أشهر وهو يرعي القطن ويجنيه.

قمحاوي :دي ريحة قطن، دي في القطن ؛إجري ياواد ياحمد ميه ياولد، البلاص يانفيسه..إملا حجرك تراب ياعوض.

التاجر: يا نهار منيل ..في القطن ؟ مال البنك ياولاد ؟ مال الخواجات ياولاد ؟ إلحق طفي ياجدع .النجدة .النجدة.

السنباطي: حريقة ..روحوا ياولاد روحوا ياولاد ..يا ساتر يارب.. ياساتر يارب ..راح القطن

ومن الملاحظ أن إدريس لا يكتفي بتطبيق نظريات في مسرحه بل نراه يردد بعض آرائه في مقالاته مثل اعتباره أن الجمهور جزءاً من الممثلين، والممثلين جزء من الجمهور فضلاً عن الحائط الرابع حيث يسعي إدريس إلي ضرورة انفصال الممثل عن دوره وعدم اندماجه فيه بحيث ينسى جمهوره تحت شعار الانفعال الحقيقي الصادق، إن هدم الجدار الرابع منوط بالموضوع بالدرجة الأولى فالموضوع هو المعول القادر على هدم هذا الجدار وذلك بما يجب أن يمتاز به هذا الموضوع من واقعيه وقدرة على طرح المشكلات التي تعاني منها الطبقات الاجتماعية الواسعة في حياتها اليومية[٢٩].

٤- التغريب عند ميخائيل رومان:-

وإذا كان بريخت هدفه مخاطبة العقل فإن رومان كان هدفهه تدريب العقل علي التفكير علي ذلك من خلال معظم مسرحياته ففي مسرحية " الدخان " نجده يدرب عقل حمدي المقهور

١-أحمد العشري : مقدمة في المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩،ص٦١.

[٢٩]ألفريد فرج :دليل المتفرج إلي المسرح ،القاهرة ،سلسلة كتاب الهلال،ع١٧٩،دار الهلال،١٩٦٦،ص١٣١.

الشخصية الرئيسية في معظم مسرحياته علي التفكير السليم بصفته فردا داخل مجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، والبطل عند رومان يدفع حياته ثمنا لتأكيد وجوده والدفاع عن حريته المطلقة فهل يعد بذلك بطلا ثوريا؟ ويعد حمدي في الدخان «إفراز لطبقة كادحة تعاني من الاضطهاد يعبر عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها متلاشيا في مجتمعه يسعى نحو الحرية ولا يكفي أن يكون مضطهدا كي يختار أن يكون ثورياً لكنه لا يبغي الثورة التي تحطم المجتمع ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقته، فالبطل الثوري قائد لجماعة يسعى لتحقيق أهدافها وليس أهدافه الشخصية؛ لكن حمدي وقع ضحية الإدمان ونُشاهده في أسوأ لحظاته مُلتزمًا بسيجارة دائمة بين أصابعه، وقد انحدر مع شُربه للحشيش، وخسر عمله.

الأم: يا ابني كلك لقمة .

حمدي: مش هاكل لا النهاردة ولا بكرة ولا بعده ..أنا ربنا إداني جسم..يشتغل من غير حشيش ولا أفيون وأنا اللي علمته الحشيش والأفيون وأنا أنا لوحدي اللي هبطله الحشيش والأفيون . الأم :إن شاء الله ..حمدي: ما فيش إن شاء الله.. أنا اللي هابطله الحشيش والأفيون.. وأمشيه زي الكلب .

فتحي: خد جرعة مخففه أحسن يحصلك إنهيار عصبي .

ومن الجدير بالذكر أننا دائما ما نجد في حوار الراوي وزن وقافية فيميل كلامه أحياناً للشعر وهذا يكون أقوى في التأثير، وتصبح لغته غنائية بعض الشيء وتدخل معه الكورس أحياناً ليردوا على كلامه أو ليقرأوه أو يعيدوا شطراً معيناً من كلامه حيث أهميته، ودائماً ما تكون شخصية الراوي شخصية صادقة ناصحة للناس مؤديه دور الحكيم الذي يوجه دور الحكمة بشكل فصيح وبليغ ،وهو لا يجمل الكلمات ولا يكذب فلا يقون إلا الصدق، والحقيقة هو صوت الحق الذي لا يخاف أحداً .

توظيف التقنيات الفنية في مسرحيات يوسف إدريس من أجل خلق صور القهر داخل النص المسرحي:

أولاً : الصراع الدرامي :

أولاً: الصراع في مسرحية ملك القطن:

ينقسم الصراع في مسرح إدريس إلى صراع داخلي يعبر عن صراع الشخصيات النفسية حول سلوكياتها المكتسبة التي تحاول أن تتغلب عليها من خلال تعرف الشخصيات على النقص الذي أدى بها إلى هذا المصير، وصراع خارجي وهو صراع غير متكافئ دائمًا بين القوة القاهرة والفئة المقهور ولكن الصراع الحقيقي الذي أراده إدريس هو صراع الزمن بين الفعل والانتظار، وصراع الماضي والحاضر حول أسطورة القهر المتكررة ومدى الاستفادة من تكرار

أخطاء الماضي وصنع مستقبل أفضل بين تاريخ قهر متصل في محاولة لصياغه تاريخ أفضل لمستقبل أفضل[٣٠].

قد تثير مسرحية "ملك القطن" الكثير من الاهتمام من قبل الدارس لفن يوسف إدريس المسرحي أكثر مما تثيره " مسرحية جمهورية فرحات"، وهذا لم يقدر بمقدار جوده كلاهما بل علي أساس القدرة على التطور، ويقدم إدريس "ملك القطن" على أنها مسرحية من فصل واحد ولكنها تحتوي على وحدة قصصية متكاملة بها صراعاً ينشب بين المالك والأجير في محاولة من الأول على أن يهدر حق الأخير، وإصرار الأجير من أجل الحصول على حقه .فجوهر المسرحية هي قضية الاستغلال وتحديداً استغلال المالك للأجير، وإن كانت تتخذ شكلاً مسرحياً غير درامياً، مقصده في لغة النقد المسرحي؛ إن القضية لا تتقدم من مرحلة إلى مرحلة وفق البناء الدرامي الكلاسيكي ولكنها تتقدم عرضياً لا طولياً في شكل لوحات تعتبر تنويعات على اللحن الأساسي لحن الاستغلال[٣١].

حيث كانت مسرحية" ملك القطن" أقرب إلى لوحة اجتماعية حية صادقة منها إلى مسرحية تلك اللوحة التي مثلت حالة فعلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المقهورين الذين يجاهدون جهاداً مريراً لكي يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك، وتتمثل هذه الثمرة بنوع خاص في محصول القطن الذي كان ولا يزال مصدر ثروتنا الأساسية، والذي يقتضي العدل ان يعتبر الفلاح مالكاً له باعتبار أنه أداة إنتاجه الأولى[٣٢].

ثانياً: الصراع في مسرحية الفرافير:

لم تثر مسرحية من المناقشات مثلما أثارت مسرحية الفرافير نظراً لجرأتها من الناحيتين الفكرية والفنية، فقبل ظهور هذه المسرحية كتب يوسف إدريس مقالاته الثلاث في مجله الكاتب بعنوان "نحو مسرح مصري"، وطالب فيها بضرورة خلق مسرح مصري كما أعلن فيها اعتقاده الراسخ بوجود المنابع الأصلية للمسرح المصري وهذه المنابع هي السامر وخيال الظل والأراجوز، وتأتي الفرافير لترسخ آراء إدريس المسرحية في محاولة منه بأن يحدث ثورة في الدراما المصرية وأن يقدم نموذجاً لمسرحية مصرية خالصة في مصريتها، ويصيغها في أبنية تنبع من خلفيته الثقافية و الإبداعية المستمدة من مصريته الأصيلة.

---

[٣٠]. روجرز بسفيلد:فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما ،ترجمة:دريني خشبة ،دار نهضة مصر ،القاهرة،١٩٨٧،ص٢٢.

[٣١]محمد عناني: مسرح يوسف إدريس، مقال ضمن موسوعه يوسف إدريس، مجله الهلال، أغسطس ١٩٩١ ،ص٤١٥.

[٣٢]محمد مندور: جمهورية فرحات بين المسرحية والأقصوصة ،مرجع سابق ص٤١٣.

هنا نواجه طبقة جديدة وارثه لامتيازات الطبقة القديمة و هذه الطبقة الجديدة هي التي تسير بالمسيرة الثورية الاشتراكية نحو منعطفات من الأنانية والتسلط والاستغلال وهي صفات تتكون منها أزمة ذلك المجتمع الذي يتحول إلى مجموعة من الفرافير ويحاول فرفور في المسرحية أن يتخلص من القهر وقسوة النظام الذي يفرض عليه في أن يكون تابعاً لسيد آمر مطاع ، وهذا السيد يتقنع بشعارات الاشتراكية في الظاهر محاولاً إخفاء ذلك الداء الذي ورثناه منذ آلاف السنين:

السيد: إلا قولي يا سيد، ولا يا سيد ،أنت سيد ليه .فرفور: في حاجة اسمها ليه.. أنا في سيدك وخلاص... كل سيد لازم يبقى ليه فرفور.. وكله فرفور لازم يكون له سيد وإلا الدنيا تبوظ والكون يفسد وتحل الفوضى[٣٣] .

ثانياً: الشخصيات:

أولاً: الشخصيات في مسرحية ملك القطن:

يقدم لنا يوسف إدريس شخصيات المسرحية بإيجاز ودقه نظراً لانتماء المسرحية لمسرحيات الفصل الواحد ولا بد من التركيز على بؤرة محددة مكثفة، ويوضح لنا ملامح كل شخصية والدليل علي قهرها وظلمها من خلال شبكه العلاقات المتصلة والمنفصلة التي تربط كل شخصية بالأخرى ،حيث يقدم لنا الشخصية الأصيلة للفلاح المصري الصميم ونعني بها شخصية" قمحاوي" المرسومة بدقه وعناية، ورجل الاقطاع الظالم المستبد الذي يرغب في الاستيلاء على ما يملكه ومالا يملكه وهو" السنباطي" وقد نلتمس من علاقه قمحاوي بالسنباطي ببساطة شديدة وجهة نظر معينه للكاتب يتناول من خلالها بعض القضايا الفنية، وإذا دققنا النظر استطعنا أن نعرف أن وجهة النظر هذه تشكل في حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه فكرة الملكية الفردية وعلاقاتها بالأفراد، وكثيراً ما نرى بعض أبطاله تسيطر عليهم الرغبة في الاستحواذ أو السيطرة أو حب السلطة:

السنباطي: وبعدين !إيه يا شيخ (ثم مستأنفاً الحساب) يا قمحاوي إحمد ربنا ..يا أخي قول الحمد لله هي مصاريفك قد مصاريفي ده أنا برمي في بحر يا أخي ولادي عايزين يتعلموا..

ثانياً: الشخصيات في الفرافير:

تقوم الفرافير في رسم شخصياتها على التجريد، فالشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية "الفرفور والسيد" شخصيتان مجردتان عامتان، فالفرفور يصلح فوراً في أي زمان أو مكان وسيد يصلح سيداً في أي عصر أو مكان .ويمكننا القول إن الفرافير هي مسرحية شخصيتين تبحثان

[٣٣] المرجع السابق نفسه ،ص٥٢.

عن أدوار تركها المؤلف بعد أن شكلهم على المسرح وكتب لهما نصاً صغيراً ناقصاً لابد فيه للممثلين من الارتجال حتى يكتمل النص، ويلعبان في دائرة التشخيص أو المسرح داخل المسرح، وبهذا المنظور تحققت للفرافير كل مقومات النجاح والتأثير والدخول في دائرة التجديد في الصياغة الدرامية للنص في فتره المسرح الذهبي في الستينات:

السيد: لأ عليا أنا

فرفور: وعليك ليه مش انا اللي هاشتغل .

السيد :ما انا راخر هاشتغل برده.

فرفور :هتشتغل إيه؟

السيد: سيدك.

ثالثاً: الشخصيات في مسرحية المخططين:

أما بالنسبة لطبيعة الشخصيات في مسرحية المخططين فنجدها ظهرت برموز وأسماء مجرده ووضعها جزءاً من طبيعة موقفها الخاص ومحتوى هذا الموقف وفي إطار علاقتها به وأول شخصياتها التي تظهر على المسرح هي شخصيه "أهو كلام" التي تقدم لنا منذ اللحظة الأولى ككاريكاتير مبالغ فيه "**يضع في إحدى قدميه فرده حذاء وفي الأخرى فرده شبشب ،ويعلق علبه كبريت في ذقنه**"[٣٤].

ثالثاً: الحبكة المسرحية:

أولاً: الحبكة في مسرحية ملك القطن :

أما الحبكة الدرامية في مسرحية' ملك القطن" نجدها متوفرة في الحوار عند السنباطي فهو على النقيض من حوار زوجته نظيره الذي يدل على سيطرتها وغلبتها، بينما السنباطي قليل الحيلة و يمثل العنصر الاستاتيكي في المسرحية، فهو لا يريد سوى أن يكسب من تجارة القطن دون أن يتحرك من مكانه إلا بالقدر الذي يحافظ على مكاسبه ،ولذلك فإن نبره الحوار تدل على قلة حيلته.. فهو دائماً يقول لنفسه أو لغيره أروح فين يا ناس وأجي منين و تتحول إلى (لازمه) في كلامه تكاد تنحوا به في منحي نمط مسرحي.

وقد يبرز أمامنا الصراع بين السنباطي و قمحاوي قوياً محتدماً بفضل مهارة إدريس في استغلال أدواته الدرامية وعلى رأسها الحبكة الدرامية، وتساعده سيطرته على إدارة الحوار في إبراز مدى الشعور بالدونية والقهر الذي ينتهي بقهر قمحاوي تجاه مستغله الذي يخصم من أجره الهذيل ثمن الكيماوي ضعف سعره بحجه أنه يشتريه من السوق السوداء:

[٣٤] المخططين ، مرجع سابق،ص٧.

السنباطي: أصل شريهم من السوق السوداء زي ما أنت عارف .قمحاوي: سوق إيه؟ السنباطي: السوق السوداء.

ثانياً: الحبكة في مسرحية الفرافير:-

تتضح الحبكة في مسرحيه الفرافير من خلال النقد والسخرية الذي يغلب على كلمات فرفور وهو يقلب بين يديه فئات المجتمع المختلفة بين المثقفين والعمال وأصحاب ثم لا يرى فيها إلا ما يثير السخرية اللاذعة فهو يتصيد لكل فئة سقطات لأفراد منها، ويؤكد أن ليس هناك من سعيد في عمله لكنهم ينصرفون إليه مع ذلك بسبب ما يعانون من ضيق وعندها يقترح السيد أن يقوما بعمل حفار القبور، ويتفق الاثنان بعد الجدل على هذا النوع من العمل مع تشديد السيد على ضرورة التقيد بقوانين عقد العمل الفردي و على عدم اللجوء إلى الفصل التعسفي ولكن هذه المحاضرة في الحقوق والواجبات تسفر عن أن الذي سوف يقوم بعملية الحفر هو فرفور فقط بحكم علاقة التابع والسيد وخضوع الأول الكامل للثاني:

فرفور: إيه رأيك تشتغل مذيع .

السيد: لا لا يا عم عارفه مش الراجل الرغاي قوي ده اللي ما يلاقيش حد يرغي معاه يقفل عليه أوضه ويكلم نفسه ويفتكر إن الناس مش سامعاه

ثالثاً :الحبكة في مسرحية المخططين:

تبدأ الحبكة عندما تمضي شهور طويلة على استلام الأخ وجماعته السلطة وقد قضوها جميعاً في نشر أفكار الأخ في أرجاء العالم مبشرين بالسعادة الحقيقية ،حتى يتحول هذا العالم إلى أبيض وأسود، ويسعق الأخ لما آل إليه الواقع وتبدأ الأسئلة تنقض عليه وهي تواجهه بحده ضرباتها ،هل يسير على الصواب؟ أم أنه يخوض في أشواك الضلال والهلاك؟ إنه يشعر الآن بحصار من نوع ثقيل لا يلمسه بيديه وحواسه لكنه يشعر به كابوساً نفسياً مرهقاً، لقد بشر الأخ الزعيم بالتخطيط وكان يعتقد أنه هو الحقيقة الوحيدة، إن هذا الزلزال العقلي الذي أخذ يصدع جنبات ذاته نتيجة إمعان التفكير في الواقع من حوله ومشاهده بشاعة جمود الحياة وتوقفها عند حدود الأبيض والأسود إن هذا كله كان يمهد الطريق إلى بداية ثورته على فكرة التخطيط التي كان هو رائدها والمخطط لتنفيذها ،وهذا ما جعل إدريس "يناقش الأوضاع السياسية والاجتماعية وكيف أدت بنا إلى وقوع النكسة من خلال تتابع الأحداث ومن خلال علاقه الأخ بجماعته المخططة ،وهو تتابع يبدأ باستعراض علاقه الأخ بجماعته ما قبل الثورة الزعيم هو الكل، والآخرون لا أحد، الكل في طاعة وولاء له، الكل يحمل له الثقة الكبرى في أفكاره وآرائه التي انساقوا ورائها([٣٥]) .

[٣٥]فاطمة يوسف، المسرح والسلطة، مرجع سابق، ص١٦٥.

وعلى الرغم من أنه لم يرد في مجريات الحدث وتطوره ما يوحي بمثل هذا الانقلاب في موقف الأخ كان نتيجته هذا التنكر للموقف السابق بل التمرد والثورة على فكرته ذاتها ،فما الذي حصده الأخ بعد كل هذه المسيرة إنه يلقي بهموم ذاته ورعبه الداخلي إلى "ألماظ" يكاشفها بصورة الحاضر المفجعة ويقول:

الأخ: شفت كله بقى أبيض وأسود كله اتخطط ،كله خطوط حتى أمخاخ الناس اتخططت، وبقت أبيض يا أسود شفت الحياه وقفت.. العالم مش أبيض وأسود بس .العالم حاجات كثير قوي أكتر بكتير من خطين (٣٦)

رابعاً: الحبكة الدرامية في مسرحيه الجنس الثالث:

ففي مسرحية الجنس الثالث قد شكلها إدريس أرضيه عالم الفردوس الذي اسكنه رموزه حتى بدا هذا العالم تركيبه رمزيه معقده تعبر عن حقيقة روحية فريدة فيقول آدم بطل المسرحية في حواره له مع العالم الذي ينتمي إلى المجتمع الإنساني الحقيقي أو الفردوس المنشود:

آدم: بين الحقيقه والخيال حاجز رقيق اسمه المعقول وأنا بجد عايز أصدك حتى شكيت في المعقول ده أنا حاسس لأول مرة إن في بين الحقيقة والخيال انسجام كامل ولو ما كانش الحقيقة فالأحسن إنها تكون كده (٣٧).

لقد ربط يوسف إدريس عالماً مادياً بعالم وهمي خيالي في وحده الرمز المتعدد الأصداء فكان هذا البعد الروحي الذي انطوت عليه المسرحية في ختامها كان هذا العالم المعاصر قد فقد القدرة على الحب بفعل اندفاعه الساحق وراء تقدمه التكنولوجي وانغلاقه على مصالحه المحدودة ،فإن الحب وحده هو وسيله العالم والإنسان فيه من أجل استعادة توازنه.

ونجد الحبكة تتصاعد مع بدء الاضاءة التدريجية في الفصل الثاني حيث يدخل الموكب (آدم والشجر) من يسار المسرح وكأنما من باب رمزي للمدينة الغريبة حيث البيوت والمباني تتراءى وقد بنيت بأشكال مقتبسه من أشكال النباتات والزهور وأصناف الحيوانات الجميلة، كذلك كل متعلقات المدينة من فوانيس إضاءة تنتهي بدل المصابيح بأزهار مختلفة الأشكال:

الجميزه: (صوتها قد تغير وإن لم يتغير شكلها وأصبح صوت رجل ونفس الشيء حدث للأشجار الأخرى). مهمتنا هنا انتهت.

<u>رابعاً الحوار :</u>

أولاً: الحوار في مسرحية ملك القطن :

يستعين إدريس في مسرحيه "ملك القطن" باللهجة الريفية ضمن نسيج الحوار الدرامي نفسه لإبراز السذاجة والجهل والبراءة والتخبط الذي يقع فيه صغار الفلاحين المستأجرين، وتؤكد اللهجة الريفية هنا على مدى تأثير النشأة والطبقة الاقتصادية والبيئة الاجتماعية، وما تعتنقه

---

[٣٦] يوسف ادريس :المخططين، مرجع سابق ،ص٨١.

[٣٧] يوسف إدريس: المرجع السابق نفسه ،ص٤٢.

الشخصية من أفكار تربت عليها؛ وبالتالي تركت كل مؤثراتها مفاهيمها وطباعها على تفكيرها وسلوكها ومعتقداتها، ويترتب على ذلك تحديد خط سيرها في نسيج المسرحية أو أحداثها ومواقفها، أي أننا لا يمكن أن نفصل بين لهجة الحوار والشخصية لأن كليهما يتأثر ويؤثر في الآخر.

وتتضح لنا اللهجة الريفية من خلال الحوار الذي يدور بين محمد وسعاد ولكنها تميل إلى الهدوء نظراً العلاقة الحب الخفية التي تكمن بينهما :

محمد :عايز تحني بنظره اللي حب ولا طالشي أنا من السنه للسنة يا ست سعاد بستنى يوم الحشي زي ما بستنى يوم العيد بس عشان خاطر أقدر أخش ليلة وأشوفك.

ثانياً: الحوار في مسرحية الفرافير:

وفيما يتعلق بالحوار فعلى الرغم من أن رسم الشخصيات قد قام على التجريد حيث أن فرفور والسيد شخصيتين مجردتين عامتان ،فإن الحوار والمونولوج في الفرافير لم يوصلا مشاعر الشخصيات وأفكارها وأعمالها مرارتها فحسب، بل تجاوز ذلك كله إلى" نفخ الحياه من معان وألفاظ مترابطة بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتياق أو حتى المفارقة"، وهكذا نجح يوسف إدريس في تحويل العامية المصرية التي يراها الكثيرون عديمة القيمة إلى لغة أدبية معترف بها كلغة درامية مثيرة أو تحريضية، ويتركب الحوار في المسرحية من عده أنساق تركيبية وهي :

١- التحقيق:

يشغل جزءاً كبيراً من المسرحية خاصة الأسئلة المتلاحقة التي كان يسألها فرفور إلى السيد حول ضرورة وجود علاقه أبدية تربط بين التابع والمتبوع، والتي كان يترك المؤلف فيها بعض في بعض الأحيان **:فرفور :ما فيش في القرود أسياد ولا فرافير أبداً .. مين قال كده؟**

السيد: والله ده رأيي وإذا ما كانش عاجبك أسأل المؤلف.

فرفور: ده مشي من زمان

ثالثاً: الحوار في مسرحيه المخططين :

أما فيما يتعلق بالحوار واللغة في مسرحية المخططين فنجد أن إدريس قد اهتم بأن يكون حواره مرتبط بالمستوى الاقتصادي والاجتماعي والفكري للشخصية وبذلك اختفى تماما بأسلوبه الخاص خلف الشخصيات المتحركة في حيوية فوق خشبه المسرح، وتؤكد النماذج التالية المستويات اللغوية لحوار الشخصية هذه المقولة، حيث يمثل المشهد التالي حوارا بين "ألماظ" الممثلة ورئيس مجلس الإدارة لمؤسسه السعادة الكبرى أثناء تسلم "دكتور على الريق" العمل :

ألماظ: أنا مفهماه كل حاجه يا عزيزي وما عليك إلا أنك تحط حياتك بين إديه .

ر م ا:(للدكتور على الريق) مش أنت لا.. أنا حاطط حياتي بين ايديك بس إنما أنت مش حياتي.. حياتي حاجه ثانيه خالص.[٣٨]

[٣٨] المرجع السابق، ص٥٨.

توظيف التقنيات الفنية في مسرحيات ميخائيل رومان من أجل خلق صور القهر داخل النص المسرحي:-

أولاً: الصراع الدرامي وتحولات الفنية في مسرح ميخائيل رومان:-

حمدي "الدخان" (مأساة تراجيدية)(صراع الداخل والخارج):-

بدأ ميخائيل رومان مشواره المسرحي بمسرحية الدخان ١٩٦٢ وينسج فيها الكاتب وشيجته الصراعية والدرامية ليرسم لنا صوره بطله المقهور حمدي الذي تحول الى شبح إنسان بفعل التعرية الاجتماعية، على مستوى الداخل والخارج فقد أدمن حمدي المخدرات هروباً من واقعه الذي يعيش فيه وشيئا فشيئا تدخل قدماه مربع الأزمة الدرامية فتتجلى صور الصراع الدرامي في الخط الدرامي المصاحب "لحمدي الدخان" في أشكال عده بحيث تمثل هذه الصراعات الجاثوم الذي يطبق على صدر "حمدي الدخان" لتتعاظم سلسلة الضغوط والتي بمنزلة الوقود الذي يحرك الشخصية من ثباتها ليتولد الصراع كردة فعل لتلك المطاردات.

إذ يقع "حمدي الدخان" تحت هذه الضغوط جملة واحدة وتنصب له الشباك من كل اتجاه حتى تتفحل مأساة حمدي بشكل كبير، جنى أول ثمرات هذه المأساة فصله من عمله، وساءت حالته لتعلوا وتيرة الصراع الصاعد عندما وقف "حمدي الدخان" في جانب بمأساته، ووقوف من حوله في الجانب الاخر يشاهدون سقوطه تدريجياً، وعندما نتحدث عن شكل الصراع الدرامي في "مسرحية الدخان" كان لزاماً علينا أن نقف على عنصري الأسباب والمسببات قبل الوقوف على بنيه الصراع الدرامي في "الدخان".

ثانياً: الحبكة الدرامية :-

ولا يفوتنا ونحن بصدد الحديث عن الصراع الدرامي بتحولاته الفنية أن نتحدث عن الحبكة،خاصة وأنها جزء أصيل من المنظومة البنائية في النص المسرحي ،ويقصد "بالحبكة هي التنظيم العام للمسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية وعلى هذا فكل مسرحية لا تخلو من الحبكة أي يجب أن تشتمل على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة في شكل معين ،ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية، لأنها روح العملية الدرامية، والحبكة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية، وتقسم الحبكة في بعض الأحيان إلى :(حبكة بسيطة – حبكة معقدة – حبكة مزدوجة– حبكة محكمة– حبكة مفككة)؛ لم يخالف ميخائيل رومان في مسرحيته "الدخان" المعايير الكلاسيكية، فالدخان لها بداية ووسط ونهاية فأحداث المسرحية تدور في إطار من العلاقات الأسرية حول حمدي البطل المأسوي الذي تكالبت عليه عوامل الداخل والخارج، مهد لها الكاتب في الفصل الأول:

(**البداية:** لا تخرج عن المحيط الأسرى يتحول تدريجياً بدخول فؤاد الشخص الانتهازي خطيب جمالات شقيقة حمدي وخروجها المبكر، وبنهاية الفصل الأول تكتمل الدائرة التي تتحرك فيها شخصيات المسرحية بعد أن سلط الكاتب الضوء على شخصية حمدي البطل المأسوي المقهور).

(**الوسط** : يبدأ الفصل الثاني بمرحلة جديدة من تصادم العلاقات بين شخصيات المسرحية الأساسية فنجد: حمدي يدفع ضريبة تمرده علي واقعه، فيتم فصله من عمله وتسوء حالته النفسية، ويتعقد الحدث الدرامي).

الحبكة في مسرحية النمل والنظام:

إن العزلة التي يعيشها "عبد الغفار" بانعكاساتها التي تنبثق من الداخل والتي دعمتها متناقضات الخارج وتنبثق الشخصية على هذا العالم ،وبالتالي يدور الصراع ولا شك أن ماضي "عبد الغفار" الذي يشوبه الغموض، ما عدا بعض المفردات التي عرج عليها الكاتب مثل (الطار المعلق) هذا الطار الذي يرمز لأم عبد الغفار التي تأتي إليه كل ليلة لتفصله عن الخارج، وقد كان محباً لأمه إلى درجة كبيرة، ولكن ما يعنينا هو التركيز على ثنائية الداخل والخارج عند "عبد الغفار" فنجده ينفصل بهذا الداخل غارقاً فيه، أما فعل الخارج فيصطدم به ولا يتوانى عن دفع ما هو لا شعوري مسلط من الداخل، ويتضح ذلك في حواره مع جمالات :

عبد الغفار: صورتك لها معنى لأني أنا اللي بكملها وأنت نفسك ...لا معنى لك إلا إذا أنا كملتك.. أنت..لوحدك في العالم ما لكيش معنى عبث... مساحات مظلمة ومضيئة.. وكل الخلق من يوم ما كان الكون ما فيش ناس بلا رؤوس ولا وجوه مساحات مظلمة.. ومضيئة.. و بلا ثمن[٣٩]

الحبكة في مسرحية الزجاج:

إن الحبكة الدرامية بشكلها التدريجي في الزجاج تبدأ من المنزل وتنتهي على الرصيف فحمدي الزجاج يريد أن يكتب شكوى ،لم يعرف ولم يهيأ له الجو في المنزل لكي يكتبها فاضطر للخروج إلي الشارع، ففعل الكتابة عنده كمثقف قد توقف وهو صاحب مظلمة بريد كتابتها ،ولكن أين ليتطور الحدث خارج حدود البيت؛ خارجاً بصراعه إلى فضاء أوسع بحيث لا تحكمه حدود أو جدران، بل صراع في الهواء الطلق أراد الكاتب في تقديمته الدرامية، على مستوى الحبكة أو مستوى الأزمة الدرامية "لحمدي الزجاج" أن يخرج بفعل الشخصية المتصارعة وأي قوة أخرى في الشارع ليبرز العنصر الثاني في معادلة الصراع بين "حمدي الزجاج" والعرضحالجية ،ويستخدم

[٣٩] ميخائيل رومان: النمل والنظام ،الجزء الثالث، ١٤٩ ، ١٥٠.

حمدي فلسفته التي تكون بمنزلة الحائط الذي يقودهم إلى عدم الفهم فيرفضون كتابه الشكوى إلا "حسان" الذي يوافق على كتابتها فيسأله:

حسان :هي كيديه؟

حمدي: (بمنتهى الحدة) ما تخرش الميه.. وأقل من الحقيقة كمان إلا كيدية.. وهمضي عليها و أحط رقم البطاقة.. والعنوان.. وإن مسألوش عني أروح أدور عليهم وأقلهم عملتوا أيه في الشكوى أنا ساكت ليا سنة واثنين وثلاثة.. وأنتم يا اللي هنا عملتم في الشكوى إيه؟ طبعا كيدية[٤٠] .

الصراع الدرامي:

أولاً: الصراع في مسرحية النمل والنظام :

صراع آخر من صراعات ميخائيل رومان نجده في "مسرحية النمل والنظام"، يعود الكاتب مرة أخرى لعبد الغفار بأبعاده النفسية العميقة هذا النموذج المشحون برواسب الماضي وكان الكاتب لم يرفع يده عن "عبد الغفار الحصار" بنفس الصفات ولكن من خلال حيل درامية أخرى مغيرة لشكل الصراع الدرامي بتحوله النوعي ،"فعبد الغفار" هذه المرة موظف حكومي في إدارة المعاشات تكتنف الشخصية مزيد من الغموض الذي لا يفصح فيه الكاتب عن ذكر تفاصيل عن شخصية عبد الغفار، ومن أين أتى به بل تعدى ذلك إلي طلسمة هذا الجزء الحيوي، المرتبط بماضيه خاصة فيما يتعلق بماضي أمه، هذا النموذج الذي يؤجج قريحة عبد الغفار لمجرد ذكر اسمها .إن شخصية عبد الغفار من الشخصيات المحبة لعملها وتنفذ القوانين كما هي، ملتزمة بالمعمارية والأحقية لكل فرد له الحق في الحصول على المعاش من عدمه، وما دون ذلك لا يعيرها "عبد الغفار النمل والنظام " أي اهتمام أياً كانت الأسباب و بالبحث عن بؤر الصراع في "النمل والنظام"، نجد أن تلك البؤر الصراعية التي ينطلق منها الصراع هو شخص عبد الغفار نفسه فلا نستطيع الفصل بين داخل عبد الغفار وخارجه أيضاً لأن كليهما مكمل للآخر مرتبط به.

ثانياً: الصراع في مسرحية الزجاج:

نموذج آخر من نماذج الصراع الدرامي وتحولاته الفنية نجده في مسرحية الزجاج يعود الكاتب مرة أخرى بشخصية "حمدي " البطل المقهور من الطبقة الوسطى صاحب الفكر والفلسفة الثورية الذي يصارع صراعاً محتدماً يعلو في نسيجه صراع الفكر والفلسفة فضلاً عما فُرض عليه من صراعات، إلا أن حمدي الزجاج كعادته لا يقبل بأنصاف الحلول؛ وتتجلى صور الصراع الدرامي بتحوله الفني في مسرحية "الزجاج" فحمدي بطل الزجاج لا يكف على مصارعة بؤر الفساد في المجتمع ،و يمكننا حصر هذا الصراع في عده جوانب كما يلي:

---

[٤٠] ميخائيل رومان : الزجاج، جزء الثالث، ٢٨٦.

١- صراع الطبقات(الطبقة الوسطى- الانكشارية).
٢- صراع الزيف والفساد (الفتارين).
٣- صراع الجهل (الازمة)

صراع الطبقات(الطبقة الوسطى-الانكشارية):

إن "حمدي الزجاج" ابن الطبقة الوسطى يخرج من بيئته التي تربي فيها متمسكاً بموقعه داخل هذه الطبقة والذي يؤدي إلى تقليب الساكن عليه، واصطدامه بأولي مراحل الصراع في عقر داره ليصبح الصراع بين كل من (حمدي وزوجته فريده) هذه الزوجة التي ضاقت بزوجها ،فتصفه بالعجز وقلة الحيلة؛ كما وصفته بأنه صاحب فلسفة فارغة، وتتطلع إلى الدخول في الطبقة الجديدة (الانكشارية) ومن ثم يتولد الصراع من خلال هذا الاصطدام المباشر بين حمدي وزوجته فنجدها تعبر عن ذلك بقولها : **فريدة: أنت قصير ذيل يا أزعر.. بطل بقى فاكر نفسك مين.. بيتك في إيه؟ دولاب هدومك في إيه ؟إيه اللي عندك؟ حسابك الجاري فين؟ ماهيتك كام؟ في بيتك كام سفرجي وخدام؟ مين اللي عملك الديكور الجميل ده.**[٤١].

نتائج الدراسة:

١- توصلت الدراسة إلى أن يوسف إدريس استطاع أن يجمع بين تقنيات المسرحية الغربية بالإضافة إلى تقنيات مصرية أصيلة فقد استقى إدريس مصادره من نفس مصادر أوجستو بوال في مسرح المقهورين والتي استقي مصادرها من ماركس وهيجل وبريخت، كما أضاف عليها الطابع المصري من خلال استلهام التراث الشعبي.

٢- استخلصت الباحثة أن هدف يوسف إدريس في مسرحيات المرحلة الأولى والتي تضم الطبقة الكادحة والتي اتصفت بعدم التعلم، كان يركز على العقل والتفكير على أساس أنها أهم مقومات القوة من أجل التغير مع مسرح الذي ركز على العقل والتفكير ونفي العاطفة من التأثير، بل إن إدريس لم يهمل العاطفة في هذه المسرحيات بل جعلها مظهر من مظاهر قهر الشخصيات، ولكن عندما تطرق إدريس إلى مسرحيات المرحلة الثانية والتي تضم المثقفين وجدنا أنه لم يهمل العاطفة فقد ركز على العاطفة والعقل معاً.

٣- وتوصلت النتائج أيضاً من خلال تحليل البنية الفنية لمسرحيات ميخائيل رومان عن وجود نوعان يشكلان القاهر الأساسي في مسرح رومان، الأول هو قوه خفيه غيبية عبارة عن مخربي عقول الأمة أو مجموعة التجار وسماسرة الأوطان وهي المجموعة المستفيدة من

[٤١] ميخائيل رومان: الزجاج، الجزء الثالث ،ص٢٤٧، ٢٤٨ .

التحولات الاجتماعية والقاهر الثاني هي مجموعه السلوكيات السلبية التي شكلت مظاهر قهر الشخصية والتي عملت على طمس الوعي وطمس تحرير الإرادة وبالتالي استحاله الخلاص من القهر الواقع عليها.

٤- أما الحبكة في مسرحيات رومان وكانت تعتمد الاعتماد الأكبر على الشخصيات التي تجسد صورة الذات القومية حول واقعها حيث يجسد رومان صورة الذات الواقعية بكل سلبياتها وعجزها في الماضي، وما يطمح أن تكون عليه الشخصيات من صورة مثالية في الحاضر والتي غابت دائما عن مسرح الأحداث، حيث كشف الآخر عن قوه قاهره مسيطرة دائماً فئة مقهورة بسبب سلوكيات الشخصيات السلبية، التي شكلت مظاهر قهرها ونقاط ضعفها التي اتخذها القاهر في الضغط النفسي على هذه الفئات الكادحة.

قائمة المراجع :

١- أليكس فاسلسيف : مصر والمصريون، موسكو، دار التقدم،١٩٨٩.

٢- شوقي جلال: التراث والتاريخ، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٥.

٣- نهله إبراهيم محمد، ملامح الشخصية المصرية بين الاستمرارية والتغيير، دراسة سوميولوجية في الفترة من السبعينيات إلي التسعينيات، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، ١٩٩٦.

٤- أرسطو: فن الشعر، ترجمه إبراهيم حماده، مكتبه الانجلو المصريه، القاهرة، ١٩٨٩.

٥- ألفريد فرج: دليل المتفرج إلي المسرح، القاهرة ،سلسلة كتاب الهلال،ع١٧٩، دار الهلال،١٩٦٦.

٦- انظر فردريك برتولد بريخت: حياته، فنه، عصره، ترجمة، إبراهيم العريسي، بيروت، دار بن خلدون، ط٢، ١٩٨٣.

٧- جمال حمدان: شخصية مصر (دراسة في عبقرية المكان)، الجزء الرابع ، عالم الكتاب ، القاهرة، ١٩٨٤. روجرز بسفيلد:فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما، ترجمة:دريني خشبة ،دار نهضة مصر ،القاهرة،١٩٨٧،.

٨- سيد سامي محمد خاطر : أثر المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية علي علاقة المخرج بالإبداع المسرحي في مصر في الفترة من ١٩٦١: ١٩٨٠رسالة ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية،١٩٦٩.

٩- القرارات الكبري لثورة ٢٣ يوليو: وزارة الإعلام، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة، ١٩٨٥.

١٠- كمال الدين حسين: المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٢.

١١- لبلبة فتحي خليفة السيد: تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ،رسالة دكتوراه،٢٠٠٩.

١٢- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأ المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٧.

١٣- محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩.

١٤- محمد عبد الحميد أحمد: التغير الاجتماعي بين أهداف عبدالناصر، مجلة المجتمع العربي الجديد، القاهرة ، ١٩٧٠.

١٥- محمد عناني: مسرح يوسف إدريس، مقال ضمن موسوعه يوسف إدريس، مجله الهلال، أغسطس ١٩٩١ .

١٦- محمود سعيد : لغة الجسد في الأدب / يوسف إدريس نموذجا، أكاديمية الفنون، معهد النقد الفني، رسالة ماجستير، ٢٠٠٦.

١٧- نهلة إبراهيم محمد :ملامح الشخصية المصرية بين الاستمرارية والتغيير، دراسة سيكولوجية، في الفترة في السبعينيات للتسعينيات، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية،١٩٩٦