ثنائية السيد والعبد في مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس من منظور التحليل النقدي للخطاب

إشراف/ أ.د.عبد الرحيم الكردي

إعداد الباحثة/ هبة رجب شرف الدين

ملخص:

ينطلق هذا المسار النقدي نحو نظرية السلطة وآليات تجسيدها في الخطاب المسرحي عبر تمثلاتها في بنية الموضوع والشخوص والصراع، بما يعكس النسق الأيديولوجي الاجتماعي، وما يتصل به من جدلية القوى في مستوياتها المتفاوتة.

اصطفى المسار النقدي مسرحية الفرافير ليوسف إدريس، والتي تعرض علاقة التبعية بين السيد والعبد، وتطرح في معية هذه الثنائية قضايا سياسية واجتماعية وأيديولوجية، يحاول يوسف إدريس بموجبها عرض فكرة إعادة التفكير في المسلمات التي فرضها المجتمع، وذلك عن طريق نهجه منهج التفكيك، وإعادة التكوين من خلال التبديل بين الأدوار والوظائف، وتجريب أكثر من نظام سياسي واجتماعي.

وتتجلى السلطة في هذه المسرحية بوصفها موضوعًا وأداة، وقد جعل يوسف إدريس من السلطة محلاًّ، وجعل أكثر من هوية تتبادر عليه وتتأثر بماهيته، ولكل هوية آلياتها في ممارسة التسلط؛ لذا برزت عدة هويات مارست السلطة في المسرحية، وقد اختلفت أبعاد كل هوية، فمنها ما يتعلق بالبعد الثقافي، وهناك ما يمثل البعد الاجتماعي.

يسلك المسار النقدي تحليل تقنيات العرض المسرحي؛ لإبانة الصراع بين السيد والعبد في مسرحية الفرافير وفق آليات نظرية التحليل النقدي للخطاب، التي تتناول "خطاب الهيمنة أي إساءة استخدام السلطة؛ فالتحليل النقدي معني في المقام الأول بدراسة الطرق التي تتم بها عملية الهيمنة الثقافية، أي فضح إساءة استخدام السلطة الاجتماعية والثقافية وعدم المساواة من خلال دراسة خطاباتها ونواياها المضمرة"[١]، والتي تؤثر على العناصر الفنية.

الكلمات المفتاحية:

نظرية السلطة، الخطاب المسرحي، الثنائية الضدية، السياق، الصراع، السيد، العبد، العرض المسرحي.

Abstract:

This critical path proceeds towards the theory of power and the mechanisms of its embodiment in theatrical discourse through its representations in the structure of the subject, characters, and conflict, reflecting the social ideological pattern, and the related dialectic of powers at their varying levels.

The play "Al-Farfair" by Youssef Idris was chosen for the critical track. It explores the relationship between a master and a slave and raises political, social, and ideological issues related to this dynamic. Through deconstruction and experimentation with different roles and systems, Idris challenges societal norms and encourages rethinking of imposed postulates. The play highlights power as both a subject and a tool.

In Youssef Idris' play, power is a central theme, and multiple identities are explored that both initiate and are influenced by power. Each identity has its mechanism for exercising domination, resulting in several identities that exercise power throughout the play. These identities differ in their dimensions, with some related to culture and others to society. The critical analysis of the play's performance focuses on the conflict between the master and the slave, using theoretical mechanisms defined by the Critical Analysis of Discourse. This analysis exposes the discourse of hegemony, which refers to the abuse of power. Through the study of discourses and hidden intentions, the critical analysis aims to reveal the process of cultural hegemony and expose social and cultural power inequalities.

key words:

Power theory, theatrical discourse, binary oppositions, context, conflict, master, slave, theatrical presentation.

مقدمة:

يمثل انفتاح النقد على الأبعاد الثقافية ومعالجة تمثلاتها في السرد وفرة في بؤر القراءات النقدية، والتي من شأنها أن تعج بالتساؤلات المتفاعلة مع النسق الثقافي، كما تفتح آفاق مختلفة للتلقي، وتمد جسد النقد بالاصطلاحات الجديدة الحية، وتنبه الوعي إلى مسئوليات أيديولوجيا.

وقد ساعد الولوج في سبر النصوص الأدبية بموجب نقد ما بعد الثقافي على تنوير الأبعاد الرأسية للخطاب والمتعلقة بالمقولات المعرفية والأيديولوجيات الظاهرة والمضمرة، وشكل هذا منعطفًا في التبئير النقدي؛ فتجلت قضايا حيوية في السياق النقدي لم تأخذ حقها مسبقًا من البنان النقدية، وأبرز هذه القضايا ما يتطرق إلى صددها هذا المسار النقدي، وهي قضية السلطة وما تسفر عنه من ثنائيات؛ أبرزها ثنائية السيد والعبد، والتي تمثلت بشكل جلي في مسرحية الفرافير.

"الفرافير" مسرحيةُ يوسف إدريس التي طرحها في منتصف الستينيات عام ١٩٦٤م، وجاء الاختيار منصبًّا عليها؛ لكونها مسرحية فلسفية جدلية تهكمية تعرض علاقة التبعية بين العبد والسيد، وقد ألبس إدريس شخصيات هذا العمل المسرحي معاني جديدة ومغايرة للمتداول الجمعي؛ كما نوع في المؤثرات المعنوية والشكلية، اللغوية وغير اللغوية والتي بإمكانها أن تزيد من مدى استجابة المتلقي؛ مما ساهم في تفاعل المتلقي معها وجدانيًا؛ من ثم رُسخت في الوعي واللاوعي معا.

يُعدُّ خطاب السلطة من معطيات المعنى التي تؤدى بأكثر من شكل فني في أدب يوسف إدريس، من هذه الأشكال الفنية -على سبيل المثال- بناء الشخصيات الذي جاء وفق ثنائية السيد والعبد في معية التسلطية، و"التسلطية هنا مجرد الميل إلى التصرف وفق مفهومي السيطرة والخضوع وحسب هذا المفهوم العام تبدو أكثر الشخصيات المصرية في روايات يوسف إدريس ومسرحياته وقصصه إما شخصيات متسلطة مستبدة أو شخصيات خانعة لسلطة قاهرة تشل إرادتها وتتحكم

فيها"(٢)، وهذه رؤية نابعة من منظور يوسف إدريس الخاص تجاه السلوك النفسي والإنساني والاجتماعي.

انطلق هذا المسار النقدي لبحث خطاب السلطة في مسرحية الفرافير؛ لكونها تستقصي السلطة بوصفها مسلمة اجتماعية، وقد توجه المسار النقدي إلى المسرحية في إنتاجها الفعلي على المسرح؛ من أجل الوقوف على آليات التأثير والإقناع اللغوية وغير اللغوية، وذلك بعد مقاربتها مع النص المكتوب.

وفي إطار الدراسات السابقة التي انصبت على بحث هذه المسرحية تتجلى دراسة الأستاذ الدكتور عبد الرحيم الكردي والمعنونة بـ(الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس) الصادرة عام ١٩٩٠م، وقد تناول الأستاذ الدكتور عبدالرحيم الكردي في هذه الدراسة أدب إدريس من زاوية جديدة ومختلفة، هي زاوية يقف عندها من أجل استقصاء ملامح الشخصية المصرية؛ فكان دوره "دور الناقد الذي يرصد الملامح المتشابهة في تلك المواقف الفريدة للإنسان المصري من خلال رؤية كاتب واحد في أدبه"(٣)، وجاء مساره النقدي في هذا الكتاب منصبًّا على بحث الكيفية التي عولجت بها الشخصية المصرية في مجال الفن، ثم عمل على استقصاء سمات الشخصية المصرية من أدب يوسف إدريس الروائي والقصصي والمسرحي، والتي تبلورت حول التقية، والقلق، والعاطفية، والفرعنة، والاتكالية، واللامبالاة، والفوضوية.

وقد تناول الدكتور سيد على إسماعيل مسرحية الفرافير مع عدة مسرحيات في كتاب أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، بوصفها نموذجًا تطبيقيًا لمحاولات التأصيل لمسرح عربي، وذلك عام ١٩٩٣م؛ فهو يبحثها من منطلق الهوية، وأثر التراث الشعبي وتمثلاته في صناعة مسرح يطرح القضايا الدينية والاجتماعية.

كذلك هناك دراسة نقدية للدكتورة إيمان فؤاد بركات، جاءت تحت عنوان بلاغة الحكاية في مسرحية الفرافير للكاتب يوسف إدريس دراسة فنية نقدية، نشرت

ضمن مؤتمر سياقات اللغة والدراسات البينية بكلية التربية جامعة الإسكندرية عام ٢٠١٩م، وهي دراسة تستقصي عناصر البناء الحكائي، وآليات الحكي الشعبي وأبعاده الجمالية في مسرحية الفرافير.

ويأتي هذا المسار النقدي كي يدرس الفرافير بعيدًا عما قُدم في الدراسات السابقة؛ لأنه يقف عند خطاب السلطة وآليات تشكيلها من منظور التحليل النقدي للخطاب، وفي هذا تكمن أهمية هذا المسار النقدي في كونه يقدم زاوية نقدية جديدة من منظور نقدي جديد متمثلًا في التحليل النقدي للخطاب، الذي أسفرت آلياته عن الدراسة وفق المحاور الآتية:

- **الثنائية الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي**
- **ماهية السلطة وهوية المشاركين في العرض المسرحي**
- **دور السياق في تصوير الصراع بين السيد والعبد**

أ/ جهة المؤلف وآليات التأثير والإقناع

ب/ جهة السيد وآليات التأثير والإقناع

ج/ جهة المرأة وآليات التأثير والإقناع

د/ جهة السياق والنظام السيميائي

- **نظرية السلطة والمواقف في الخطاب المسرحي**

<u>الثنائية الضدية وتمثلاتها في الخطاب المسرحي:</u>

تتسم مسرحية الفرافير بالبنية الثنائية التي برزت بصورة بينة في عدة مستويات؛ منها مستوى الشخصيات، والمستوى اللوني، ومستوى البنية الجسدية؛ مما يدعم ثيمة المسرحية المنصبة على السلطة، ويعمل على تماسكها الخطابي عبر التعاون بين الشكل واللون والنوع والعدد؛ فتجلى تجسيدها في كافة أنماط التلقي للعرض الفني.

بنى يوسف إدريس الشخصيات المحورية في المسرحية تبعا لمفهوم الثنائية الضدية، وهذا على مستوى القول والفعل والفكر، و"تعني الثنائيات الضدية وجود أمرين متضادين مرتبطين برباط واحد"[٤] ويتمثل الرباط–ههنا– في السلطة التي أسفرت عن شخصيتين؛ السيد والعبد، ولا قيمة لوضعية أحدهما دون الآخر، فوجود السيادة يتطلب وجود العبودية؛ كي تمارس الأولى سلطتها على الأخرى؛ ويتنوع رد الفعل–ههنا– بين الطواعية والرفض.

تناول إدريس الكثير من المقولات المعرفية بموجب التقابل بين وضعية السيد والعبد، وما أفضت إليه هذه الوضعية من حراك جدلي، وقد تجاوز إدريس الرؤية التقليدية للسلطة – في بعض المشاهد– عند العبد، وأسقط القوة المعرفية من السيد؛ و"وضعهما وجها لوجه في حالة صراع حياتي جبري ملزم لكل منهما واقع وجودي جبري"[٥]؛ من ثم أصبحت "العلاقة التي تقوم بين السيد والمسود على مدار المسرحية تعتمد على مفهومي السيطرة والخضوع"[٦]، وهما مفهومان متبادلان بين السيد والعبد؛ لأن مثلما يحاول السيد السيطرة على فرفور وإذلاله؛ فعلى الجانب الآخر يحاول فرفور السيطرة على السيد وتغيير وجهة نظره تجاه السلطة؛ من ثم أصبحت العلاقة ذات بعد دائري.

كما"يحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشل حركة الطرف الآخر"[٧]؛ من أجل غرضه الخاص، وقد قام الطرفان بهذا الفعل تجاه الآخر؛ حيث يرى المتلقي "السيد في كل مشهد يحاول ممارسة التسلط على الفرفور ويسخره لمصلحته ويلغي رأيه وفكره ويحاول بشتى الطرق أن يلغي إرادته، يريد منه فقط أن يكون خاضعا له مؤيدا لرأيه، سواء أكان على خطأ أم على صواب"[٨] وإذا كان السيد يحاول أن يشل مقاومة فرفور للسلطة، إما بالقياس الفاسد أو بالتهديد؛ فإن فرفور يحاول أن يغير مفهوم السيد للسلطة عن طريق طرحه للحقائق الواقعية والإنسانية، معتمدًا في هذا على المنطق والتأمل، ويتجلى هذا في المشاهد التي يقرر فيها فرفور عدم الخضوع.

فيما يخص البنية الجسدية يأتي التناسب بينها وبين ثيمة المسرحية؛ فتبدو ثنائية البنية الضخمة والبنية الضئيلة؛ فتأتي الأولى شكلًا القوي أي السيد، والأخرى سمةً الضعيف الذي يمثله فرفور؛ فيلتحم الشكل بالمضمون.

يخدم اختيار فرفور بناء على نحول الجسد رؤية إدريس تجاه سمات فرفور ومؤهلاته؛ حينما بيَّن شخصية فرفور في الخطاب الاستهلالي للمسرحية بقوله: "فرفور ذلك الجسد الضئيل أو النحيف المحشورة فيه طاقة نشاط هائلة، إني أريده في كل مكان على المسرح، بحيث لا تستطيع أن تضبط انتقالاته، وحبذا لو استطاع أن يقفز في الهواء أن يصنع «السومر سولت» حتى يبدو جسده في نفس اشتعال عقله"(٩)، ولا سبيل لهذا إلا بخفة الوزن.

تظهر الثنائية الضدية- أيضًا- على المستوى اللوني؛ إذ تتألف أزياء السيد وفرفور وجميع الممثلين الثانويين من لونين من الألوان الأساسية وهما؛ الأبيض الذي يعبر عن الدلالة الإيجابية، والأسود الذي يعرب عن الدلالة السلبية، ويأتي استعمال اللونين استعمالًا نابعًا من الموقف الفكري المبثوث بشتى الصور في السياق المسرحي؛ لأن اختيار الألوان "في المسرح ينبغي أن يخضع لبعض التغييرات التفسيرية والدلالية وتوظيفه لعمل العناصر التقنية التي تشتغل على اللون والنظام اللوني لإيجاد سينوغرافيا العرض المسرحي، وهذا يتطلب استخلاص العناصر اللونية وخصائصها ودلالالتها الفكرية والجمالية لحمل المتلقي على التفاعل مع تلك العناصر جنبًا إلى جنب مع أداء الممثل فوق خشبة المسرح"(١٠)؛ كي يحدث التكامل بين الثيمة وكافة العناصر الفنية للعرض المسرحي.

تشير ضدية اللونين- ههنا- إلى مقامين؛ المقام الأعلى والمقام الأدنى، فإذ كانت دلالة الأبيض تتنوع بين "النقاء والطهارة والبراءة والتواضع والتضحية والضعف ويرمز للسلام"(١١)؛ فإنه يأتي -ههنا- رمزًا يشير إلى ضعف فرفور ومكانته الدنيا بوصفه عبدًا، وإذا كانت دلالة الأسود تنبع من علاقته بالأبيض؛ لأنه "نقيض الأبيض في كل خصائصه، حيث يعبر عن الظلام والوحشية والكوارث

والنكبات والموت والخوف والرعب والشر"[١٢]؛ فإنه بذلك يمثل مكانة السيد السلطوية.

لم يأتِ اختيار اللونين اعتباطًا؛ وإنما من عمق الموقف الفكري لإدريس تجاه الكون وقضايا الإنسان الثنائية؛ مثل مسألة الإلزام والجبر، والحرية والقيد، والقوة والضعف..؛ من ثم جاءت "وحدة أزياء الممثلين في لونين حياديين لخلق ما يشير إلى أن ما يدور ترميز لحياة الإنسان توافقت تجريديا مع الفكرة الفلسفية التي حملها النص وشخص العرض معناها (الوجودي) وما تدعو إليه الوجودية المثالية الأفلاطونية حول حرية الإنسان مع حياة الالزام أو الجبر الالهي"[١٣]

طبقا لماهية الثنائية الضدية على مستوى الرؤية الفكرية؛ إذ تطرح "القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها"[١٤]، فقد تمثلت هذه الماهية في عدة أبعاد فكرية؛ منها بعد الثيمة، وبعد المنظور؛ حيث تحتوي ثنائية السيد والعبد عدة ثنائيات أخرى تمثل قضايا حياتية؛ منها ثنائية الجبر والاختيار، الخضوع والمقاومة، العدل والظلم، العقل والمادة، الحرية والقيد، والأنا والآخر.. وهذا بدوره يطرح منظورين متضادين بين الشخصيات من جهة، وفي الشخصية الواحدة من جهة أخرى إبان نقطة التحول، وتبادل السلطة، وهذا يترتب عليه التباين السيكولوجي للشخصيات.

يبدأ تطور العرض المسرحي في المرحلة التي يحدث فيها التنازع بين العبد والسيد على غرار مقولة هيجل "إن التطور في الواقع إنما هو التنازع بين الأضداد"(١٥)؛ ومن شأن هذا التنازع أن يجعل المسار المسرحي في حراك مستمر بطول المسرحية، والفاعل في نشأة النزاع واستمراريته يكمن في تمرد فرفور.

تساعد الثنائية الضدية في بناء بعض التقنيات الفنية؛ مثل تقنية المفارقة التي تتجلى في العناصر البنائية والفنية، والمفارقة "حيلة كلامية، وإشارية، تقوم على إظهار جدليات الصراع. إنها توليف ضدي يجمع الأجزاء المتنافرة في سياق واحد"(١٦)، وقد يحدث في عنصر فني واحد، مثل الشخصية.

تتضح ماهية المفارقة في بنية الشخصيات في "تلك المفارقة الناتجة من التنافر في بناء الشخصيات مع بعضها بعض، أو عدم اتساق الشخصية الواحدة مع نفسها"(١٧)؛ كما اتضح في شخصية فرفور، إذ يتغير موقفه العقلي والوجداني تجاه السلطة، ويتحول منظوره للتضاد مع منظوره السابق؛ فحينما يرتقي فرفور لمكانة السيد يجده المتلقي غير ملتزم بما طرح من أفكار وهو في مكانة العبد.

كما تستعمل المفارقة لغويًا في الإسقاط؛ مما ساهم في إحداث التفاعل بين سياق المسرحية الداخلي والسياق الخارجي العام ذي الأبعاد التاريخية والواقعية، فالإسقاط هو إشارة إلى الواقع -سواء كان سياسيًا أو اجتماعيًا أو دينيًا أو أيديولوجيًا- بعلاقة تهكمية أو كشفية. والمفارقة لا تنفك عن هذه الإشارية؛ فهي إلماع لرسالة ما أو فكرة عن طريق آلية معرفة المعنى من خلال وشيجة الضد بالضد؛ من ثم فالمغايرة والإشارة نواتان تنطوي عليهما المفارقة"(١٨)، التي تستعمل في زيادة حدة الصراع، وفي تبيان الموقف الفكري للمتكلم، ومن المشاهد التي تتضح فيها المفارقة ويبرز فيها الإسقاط، مشهد البحث فكريًا من قبل فرفور والسيد عن عمل للسيد، فيقدم فرفور معظم الوظائف بشكل ساخر مفارق لماهيتها المفترض أن تكون عليها، كما يظهر في الحوار الآتي:

"فرفور تشتغل أستاذ

السيد: نعم

فرفور: أستاذ

السيد: أستاذ دي عايزه واحد متعلم ياله

فرفور: ماأنت متعلم

السيد: أنا لا ياخويا أنا جاهل

فرفور: كفاية أنك عارف أنك جاهل تبقى متعلم

السيد: في عندك غيروا ياوله

فرفور: بلاش تشتغل فنان؟

السيد: فنان

فروفور: اه

السيد: أعمل إيه يعني؟

فرفور: فنان من غير فن.

السيد: هو في يابني في الدنيا فنان من غير فن؟

فرفور: يوهوه، دول عندنا كتير قوي منهم، دول بيسبحوا على الواحد (يمد يده داخل ملابسه ويخرجها مقبوضة) تاخد لك كبشة

السيد: وبعدين ياوله امشي امشي عيب عيب عيب عيب

فرفور: طب أي رأيك تشتغل مطرب

السيد: اه أعمل ازاي ياوله؟

فرفور: تقعد لك تلاتين أربعين سنة تقول آه.

السيد: آه كدا حاف بس؟

فرفور: لا آهات طرب يعنى طرب، مرة آه مفتوحة آها ها ها، ومرة مضمونة أو هو هو هو، ومرة مكسورة إيهيه هيهه"[١٩].

يعمل الأسلوب الساخر على تعرية المجتمع بكافة أبعاده، وكشف النقائص المتعلقة به بفعل الإنسان؛ وهذا بدوره يحفز سكونية النص، ويصنع من الواقع والمكان والزمن أبعاد درامية يستند عليها الكتاب.

دائما ما تؤسس الثنائيات للتحاور والتفكيك والتساؤل؛ من ثم تتوالي الفكر والرؤى المضادة في سياق صراعي يكشف عن مدى وعي الشخصيات والحمولات النفسية والثقافية لهم، كذلك فاعلية السلطة في ذواتهم؛ مما يبرز الزمن النفسي من جهة، والحراك المسرحي وديناميةالحدث من جهة أخرى؛ فيؤدي هذا إلى تعميق الأثر النفسي لدى المتلقي.

لقد ساهمت الثنائية الضدية في إضفاء بعدًا فلسفيًا على الخطاب المسرحي، وتجسيد الدلالة المبتغاة عبر كافة الدوال اللغوية، ومثيلاتها غير اللغوية، وتعزيزها عبر تفاعلها مع كل حواس التلقي.

كما أثمرت الثنائية الضدية عن الحراك المتواصل، والصراع المتجدد، والطرح المستمر للأسئلة التي تشحذ هرمانيوطيقا الشخصيات في السياق المسرحي، وهرمانيوطيقا المتلقي للعرض؛ مما ساهم في وقوع الأثر، وهذا من النتائج المتصلة دائما بالثنائيات؛ حيث "يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصورًا معرفيًا عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية"(٢٠)، فتصبح جميع الثنائيات المرتبطة بالثنائية الجوهرية- السيادة والعبودية- مجسدة أمام وعي المتلقي وملتحمه بشعوره؛ فتفرز ثنائية السيد والعبد على مستوى الفعل فعلين؛ هما الأمر والخضوع، وعلى مستوى الشعور شعورين هما؛ العظمة والقهر؛ و"لعل جمالية الثنائيات الضدية تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية"(٢١)؛ من ثم يتجدد التفاعل الدرامي.

ماهية السلطة وهوية المشاركين في العرض المسرحي:

لا تُقرأ السلطة بمعزل عن طرفها الآخر؛ حيث إحدى النتيجتين الخضوع أو المقاومة، أو كليهما معا بالتناوب، فإذا جُسدت السلطة فلابد وأن يأتي الخضوع أو المقاومة في كنفها، وجميعهم مفاهيم ثقافية، فإذا كانت السلطة" أحد المعاني الخاصة بالعلاقات الإنسانية غير المُتوازنة،(علاقة السيطرة والخضوع)"(٢٢) فإن "التمادي في التسلط من قبل ذي السلطة على الخاضع له لا يفرز بالضرورة استمرارية التسلط ففي بعض الأحيان زيادة الضغط يؤدي إلى الانفجار فيأتي الرفض نتيجة طبيعية، كذلك الزمان له عامل في تعرية الواقع وكشف المستور وفضح المخبأ؛ من ثم يزيد من وعي الخاضع"(٢٣)

وهذه المآل تم تجسديها في مسرحية الفرافير بصورة فلسفية تخبر عن منظور إدريس تجاه السلطة، فبشكل ما **يستقصي العرض المسرحي الإجابة على عدة تساؤلات منها:**

- ما طبيعة السلطة ؟

- من أين تأتي السلطة؟
- ولمن تكون السلطة؟
- وما كنهها عند السيد والعبد؟
- وما مقومات من يستحق السلطة؟
- وهل السلطة مطلقة أم نسبية؟

تجلت السلطة في مسرحية الفرافير بنمطين؛ النمط الأول تأتي بوصفها موضوعًا تقوم عليه عناصر العمل المسرحي، أما النمط الآخر فيتشكل في العرض المسرحي بوصفها نظرية.

يكمن النمط الأول في كون السلطة القضية المحورية للمسرحية والتي تقدم الارتباط الأزلي بين السيد والعبد، وفي معية هذا النمط جعل إدريس من السلطة محلًا، وجعل أكثر من هوية تتبادر عليه وتتأثر بماهيته؛ لذا برزت عدة هويات نهضت بالسلطة في المسرحية، وقد اختلفت أبعاد كل مستوى، فمنها ما يتعلق بالبعد الثقافي، وتمثله سلطة المؤلف على فرفور، وهناك ما يمثل البعد الاجتماعي، وصورته سلطة السيد على فرفور، أما البعد النوعي جاء مثاله في سلطة المرأة على فرفور، وجاء هذا التنوع من أجل استقصاء سؤال آخر يكمن في آليات ممارسة التسلط؛ فهل آليات ممارسة السلطة واحدة؟ أم تختلف حسب هوية المشاركين في العرض المسرحي؟ و"المقصود بالهوية هنا معرفة المشاركين في الخطاب، أي التعريف بالناس وبالأشياء وبالأفكار والأماكن والأزمنة التي يشتمل عليها الخطاب ومصادرها، وطريقة تقديمها أول مرة ومتابعة كيفية التعامل معها "(٢٤)؛ لأن بوسع هذا التتابع أن يكشف عن الصورة الكاملة للعنصر الفني، والتي يتم تجميعها من الصور الجزئية البصرية والسمعية، والمتواترة بطول العرض المسرحي؛ "لأن الصورة التي يرسمها الخطاب للشخصيات والأشياء والمعاني المجردة لا يقدمها دفعة واحدة بصورة متكاملة بل على مراحل"(٢٥)، وهذه المراحل تكشف عن مسار العنصر الفني

أيتجه نحو الأمام أم صوب الخلف أم يقف عند نقطته؟ كما تبين مراحل التقديم هيئة تطور العنصر الفني سواء كان هذا التطور سلبيًا أم إيجابيًا.

وإذا تم تتبع ماهية السلطة بوصفها أهم المعاني المجردة في مسرحية الفرافير؛ فإن ماهيتها تتجلى لإدراك المتلقي عبر العلامات اللغوية وغير اللغوية، وكذلك آليات تجسيدها أثناء العرض المسرحي، وقد انتاب السلطة جُلّ التحولات في المسرحية، وسارت في شتى الاتجاهات؛ مما جعلها بطول العرض المسرحي أيقونة جدلية حية في بنية الفرافير الفنية وخطابها.

وتتنوع طرائق تقديم فرفور- بوصفه الشخصية المصب- في العرض المسرحي؛ فهناك آلية الوصف، كما في قول المؤلف: يا إخواني أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض، بس قبل ما أقدمه لازم ندور على سيده"(٢٦)، لقد جاء هذا التعريف الأولي لشخصية فرفور في بداية المسرحية مقترنًا بالسيد؛ مما يطبع في ذهن المتلقي أزلية هذه العلاقة الثنائية.

كما يُقدَّم فرفور عبر آلية التصنيف النوعي وفق ثنائية السلطة، كما جاء في قول المؤلف""إنت سيد يعني سيد، وهو فرفور يعني فرفور ورجله فوق رقبتك"، كما يتم استخدام ضمير الغائب في الخطاب الموجه إلى فرفور، واستعمال الضمير الغائب في حضور الشخص المُخاطَب من شأنه أن يشير إلى شأنه الوضيع، كما يؤكد صورة العبودية وملامح الخضوع.

لم تنفك كل خطابات السيد الموجهة إلى فرفور من هذا المنظور المتعالي، مثلما يتضح في جميع الأوصاف السلبية الصادرة من السيد قاصدة هيئة فرفور الجسدية والعقلية ، كما يظهر في الأوصاف الآتية: "جربوع زيك أنت"، "يا باي على الغباء الأزلي، أما إنك فرفور مسخة صحيح" إن تتبع مثل هذه الخطابات من قبل السيد يكشف عما تحمله من دوال السب، وألفاظ التقليل المكررة بطول العرض المسرحي مثل أنت فرفور، ياولد أنت فرفور بتاعي..

تتضح لزومية التعريف بشخصية فرفور في معية السلطة عبر الدوال اللغوية المتعلقة بالسخرية والبعد التهكمي الذي يفضي إلى الاستهزاء به والتقليل من

مكانته، حتى في أعين زوجته، إذ تتضح رؤيتها لفرفور عبر أسلوبها في التعامل معه، فدائما ما تصرح مباشرة بوضعيته الدنيا، كما في قولها: "في ناس أسياد ضروري وفي ناس زيك كده، ما ينفعوش إلا فرافير"(٢٧) هذه الصورة أيضا تشكلت لدى فرفور في بداية المسرحية كما في قوله الموجه إلى السيد: "إنت سيد وأنا فرفور، وأنا فرفور وأنت سيد"(٢٨)، فهذا الإقرار من جانب فرفور يكشف عن رؤيته الأولى للسلطة، والإذعان لها، لكنها ليست رؤية ثابتة؛ فسرعان ما ينتاب هذه الرؤية التحولات.

تطبع هذه التعريفات في ذهن المتلقي صورة فرفور العبد؛ من ثم يتبادر إلى ذهن المتلقي التنبؤ باستمرارية الخضوع من قبل فرفور، لكن هذا التنبؤ يتبدد مع ذروة التحول التي تحدث في المسرحية إزاء تمرد فرفور على العبودية.

تختلف ماهية السلطة عند فرفور وهو في وضعية الضعف والخضوع عن ماهيتها حينما ينتقل إلى وضعية السيادة، وحينما يفقد وضعية السيادة يعود إلى منظوره الأول؛ فالسلطة لديه أشبه بالمنحنى الهرمي، يذعن لها ثم يرفضها ثم يوقن بها ثم يتمرد عليها، مما يؤشر إلى كون السلطة ليست طبيعة في قانون الإنسانية، ومع هذا التحول في منظور فرفور ينشأ الصراع المسرحي.

دور السياق في تصوير الصراع بين السيد والعبد:

السياق له دور بارز في تفعيل قيمة السلطة أو إخمادها؛ لأن معرفة المتلقي بماهية السياق يحدد مدى تجاوبه من عدمه؛ حيث أن الوقوف على" معرفة من هو المرسل وما مكانته؟، وما علاقة هذه المكانة بمتلقي الخطاب؟ وكيف كانت هيئة الخطاب وأين؟ ومتى؟ ولماذا؟ وماذا؟ وبم؟ وما العناصر المشاركة في الخطاب؟ وتحديد هوية كل عنصر من هذه العناصر"(٢٩) يساهم في تهيئة إدراك المتلقي؛ مما يشكل ردة فعله، ويفتح أفق التوقع لدى المشارك الشاهد على الخطاب، أو المتلقي الخارجي له.

إن تتبع جهات الإرسال للخطاب السلطوي في العرض المسرحي؛ يحمل في طياته البحث عن إجابات لتلك الأسئلة في معية النظر في آليات هذه الجهات في التأثير والإقناع؛ مما يكشف عن الصراع الداخلي النفسي لمتلقي الخطاب السلطوي، والصراع الخارجي مع جهات الإرسال.

أ/ جهة المؤلف وآليات التأثير والإقناع:

تبدأ أولى السلطات على فرفور مع جهة المؤلف؛ ومن منطلق سياق الصنعة؛ لأن المؤلف هو صانع الرواية التي يؤدي فيها فرفور دور العبد؛ من ثم فسياق الصنعة – ههنا- يحدد إطار العلاقة بين المؤلف وفرفور؛ كذلك يؤهل المؤلف كي يكون صاحب سلطة على فرفور، وقد مارس المؤلف سلطته من خلال البعد اللغوي والبعد الحركي، إذ تتضح لغة التهديد والأمر في لغة المؤلف، وتُرسخ هذه اللغة بحركات أصبعه وحدة صوته، وكذلك أسلوب التكرار للأفعال التي يجب على فرفور فعلها، ومن الأمثلة على هذا المشهد الآتي:

"المؤلف: أنت سيد يعني سيد وهو فرفور يعني فرفور ورجله فوق رقبته، سامع ولاَّ لأ؟

فرفور (يضع يده فوق الأخرى): سامع سامع سامع سامع.

المؤلف: وتاني مرة حتزعجوني بالشكل ده، على بره على طول، فاهم؟

فرفور: بس لو ماكنش خلقك ضيق.

المؤلف: إياك تنطق حرف واحد من عندك، سامع حاضر اتكلم حاضر،اتهبب حاضر..

فرفور: حاضر حاضر حاضر حاضر حاضر حاضر.

فرفور موجها كلام لسيد بصوت أخفض: يعني كان لازمتها ايه تسمعنا الكلام ده طب بس لمَّا يمشي.

المؤلف أنا ماشي اهوه، تاني مرة.

فرفور (مقاطعًا): مفيش تاني خلاص، مفيش، تبنا، حرمنا. مع ألف سلامة

المؤلف: إياك."[٣٠]

تظهر في هذا المشهد لغة الأمر والتهديد من قبل المؤلف في الدوال اللغوية من قبيل أفعال الأمر والتحذير مثل سامع، فاهم، إياك.. فهذه دوال آمرة، تتخلها لهجة التهديد، وهناك جمل صريحة بسمة التهديد مثل (وتاني مرة حتزعجوني بالشكل ده، على بره على طول)، (وهو فرفور يعني فرفور ورجله فوق رقبته)، وهي جمل تبرز الموقف الانفعالي للمؤلف الكاشف عن منظور متعجرف يأتي في معيته" الخطاب تسلطيا يحمل كلمات مدببة توصل للمتلقي رسالة أخرى زائدة عن معنى الكلام، وهي أنني أسمى منك وأفضل منك، ومن ثم فإني أحتقرك وأتعالى عليك"[٣١].

ومما يؤطر هذا المنظور الفكري هيئة الخطاب؛ حيث اللغة الجافة الموجهة إلى فرفور دون النظر إليه؛ إذ تأتي الأوامر لفرفور في سياق ضمير الغائب على الرغم من وجود فرفور في الحدث، وقد انحرف سياق الضمير في العرض المسرحي عن النص المكتوب الذي جاء بضمير المخاطب، وربما تكمن دلالة هذا الاستبدال في كونه علامة على عدم الاكتراث بالشخصية ومكانتها الضئيلة في رؤية المتكلم، وهذا يعود إلى رؤية المخرج في إبراز النص المكتوب برؤية أعمق.

بلغت استجابة فرفور وتأثره بهيمنة المؤلف ذروتها حينما زاد تأمل فرفور لكنه السلطة، هذا التأمل الذي يفضي به إلى رفضها؛ فينشأ الصراع النفسي لديه، ويعقبه الصراع الخارجي مع السيد الذي يدرك جيدًا تأثير جهة المؤلف على فرفور؛ فيستعين به في تهديد فرفور؛ من ثم يخمد الصراع، وقد تمثلت ذروة استجابة فرفور في تكرار الدال اللغوي (حاضر)، ومرادفات فعل الإقلاع، كما في تبنا، وحرمنا، علاوة على ذلك تبدو ثنائية السلطة والخضوع في نبرة صوت الشخصيات؛ فتظهر نبرة صوت المؤلف حادة ورصينة، بينما تظهر نبرة صوت فرفور مهزوزة خافتة يشوبها الاضطراب؛ من ثم تكون رؤية فرفور "رؤية خانعة ذليلة مهمشة، تعبر عن

خطاب مغترب مهمش تأتي الكلمات فيه رخوة ذابلة، تحمل رسالة زائدة عن معنى الكلام مضمونها إنني خاضع لك عبد لإرادتك مطيع لأمرك"[٣٢]

تتضح ملامح وجه المؤلف غاضبة ويتجلى صوته حازمًا، في حين يظهر وجه فرفور باهتًا خاضعًا، ومستوى نظره لأسفل، أما هيئة يدي فرفور فقد جاءت بالشكل البدائي الذي يقدم صورة الفزع في تلقي الترهيب؛ فبانت اليد فوق الأخرى، هذه العلامات غير اللغوية والمرتبطة بالشكل تكشف عن الخضوع والخوف، وهي حركة خالف بيها العرض المسرحي النص المكتوب الذي ضمَّن الفعل الآتي: "يرفع رجليه فوق رقبته "ربما لصعوبة هذا الفعل تم استبدال هذه الحركة بحركة اليد.

يعطي سياق الصنعة للمؤلف جهة القوة؛ من ثم تتأثر هيئة خطابه اللغوية وغير اللغوية بنفوذه، وتحمل زاوية الرؤية القولية أبعاد الهيمنة سلوكيًا وفكريًا ونفسيًا؛ وهذا ما يجعل المؤلف دائما في تحديد هوية فرفور يستعمل ضمير الغائب، ولفظة ياولد، واستنكار أي سؤال له، وفي المقابل يفخم من مكانة السيد؛ مما يتيح للسيد فرض سيطرته، ومناداة المؤلف دائما في تهديد فرفور؛ وهذا بدوره يخلق سلطة جماعية على فرفور، من ثم يخلق لدى جهة المتلقي الأضعف -فرفور- استجابة عاجلة دون تفكير، وانفعال متفاقم.

ب/ جهة السيد وآليات التأثير والإقناع:

تتشكل سلطة السيد على فرفور من ثلاثة أبعاد، البعد اللغوي، والبعد الحركي، والبعد الشكلي.

البعد اللغوي:

اللغة المباشرة الصريحة المفعمة بالقوة، المستخدمة في الأمر والنهي والسخرية والتعبير عن مكانة المتكلم العليا، هي أبرز آليات السيد في ممارسة التسلط، وهي التي تصنع أسطورة السيادة.

يعتمد خطاب التسلط على وحدة خطابية أساسية تكرارية في جميع مشاهد العرض المسرحي، تكمن هذه الوحدة في جملة "أنا سيد وأنت فرفور"، وهذه الوحدة

ليست إخبارية على قدر ما هي تأثيرية، تُعظِّم من مكانة السيد، وتُحقِّر من شأن فرفور، كما تخبر عن سلطة السيد المطلقة التي توفر له صلاحية الأمر والنهي والقبول والرفض؛ لذا من شأن هذه الوحدة الخطابية أن تصنع صورة نفسية تتقاطع مع الرواسب الثقافية المتعلقة بثنائية السيد والعبد، كما تبرز المنظور السلبي من قبل السيد تجاه فرفور.

إلى جانب ذلك يظل تحديد هوية شخصية فرفور ثابتًا مع تكرارية لفظة (يا ولد) في كافة الخطابات، ويعطي هذا التكرار في معية الوحدة الخطابية(أنت فرفور وأنا سيد) صورة ثابتة عن استمرارية وضعية فرفورة الكائنة، حتى يحدث التحول الذي يغير أفق التوقع.

يستخدم السيد في مساره التأثيري على فرفور آلية الشهادة والاعتراف، ومرجعها واحد؛ وهو شخصية المؤلف بوصفه ذاتًا لها قوة بموجب سياق الصنعة، وكذلك آلية الإحالة غير المباشرة من قبل السيد إلى الزمن، هذه الإحالة التي تؤكد على أزلية ثنائية السيد والعبد، واستمرارها بوصفها مسلمة.

كما يعتمد السيد أسلوب السخرية؛ والسخرية "نوع من الهُزْء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله، على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس ما يُقال"[٣٣]؛ فيستخدم السيد دوال الذم والإهانة، والتي تنتقص من مكانة فرفور، مثل هذه الآليات يتجلى في الحوار الآتي:

"السيد: حيلك ياولد حيلك حيلك حيلك، ما تفحرش هنا.

فرفور: أمال فين؟

السيد (مشيرًا إلى مكان آخر): أفحر هنا.

فرفور: اشمعنى هنا ومش هنا؟

السيد: لأن ما دام انت عايز تفحر هنا وأنا عايز أفحر هنا، فتبقى هنا بتعتي أحسن من هنا بتاعتك.

فرفور: وفي أي كتاب نزلت دي؟

السيد: ما دام أنا سيد يبقى رأيي دايما صح.

فرفور: حتى لو كان رأيي صح، ورأيك غلط؟

السيد: يا ولد أنت هو في رأي صح ورأي غلط، الرأي الصح هو رأيي والرأي الغلط هو رأيك.

فرفور: وأنا بقول غير كده؟

السيد: تبقى غلطان، كده على طول من غير مناقشة.

فرفور يعني أفحر هنا؟ حاضر

السيد: أنا ياولد قلت هنا ياولد أنا قلت هنا ياولد؟

فرفور: أمال فين؟

السيد: أنا قلت هنا ياولد (مشيرًا إلى مكان آخر).هنا ياولد مغيرا الاتجاه

فرفور: هنا.

السيد: ياولد أنت وهو هنا زي هنا ياولد، زى هنا زي هنا زى هنا ياولد أنا بقول هنا.

فرفور: حاضر حاضر، هنا؟

السيد: يا باي على الغباء الأزلي (رافعا يديه باستقامة لليمين والياسر)، يا باي يا أخينا قلنا هنا (مشيرًا إلى اليمين) يعني هنا(مشيرًا إلى اليسار) مش عارف يعني إيه هنا (مشيرًا إلى اليمين) يعني أي هنا ياولد (مشيرًا إلى اليسار)

فرفور (بغباء): يعني إيه هنا؟

السيد (مشيرًا إلى الأمام لأسفل): يعني هنا هنا ياولد .

فرفور: الحق الحق مش فاهم، فاهم انت؟

السيد: والله كل اللي أفهمه أنني سيد وخلاص.

فرفور: سيد ، سيد ، سيد إلا قول لي يا سيد .

السيد: عايز إيه ياولد؟

فرفور: انت سيدي ليه؟

السيد: انت مش عارف أنا سيد ليه يا ولد؟

فرفور (مشيرًا إلى الفأس المستقرة على الأرض): إن شاء لله أنسخط زي اللي الفاس دي ما أعرف.

السيد: أمَّا انك فرفور مسخة صحيح، ما تعرفش أنا سيد ليه يا ولد؟

فرفور: أنا ما أعرفش، تعرف انت؟

السيد: ما هو من ضمن شغلي يا واد إني ما اعرفش، أمال انت فرفور ليه؟

فرفور بتاعي يبقى لازم تعرف لي.

فرفور: أهو أنا في دي ما اعرفش.

السيد: خلاص وأنا كمان ما اعرفش، فتبقى ما اعرفش بتاعتي تمشي على ما أعرفشي بتاعتك.

فرفور: وبعدين؟

السيد: ولا قبلين اشمعنى دلوقتي اللي بتسأل"(٣٤)

يظهر أسلوب الأمر النافي في جمل من قبيل؛ أفحر هنا. ما تفحرش هنا، وتتجلى استجابة فرفور من خلال تكرار لفظة (حاضر)، والقيام بالفعل في التو، ويكشف رد فعله عن مدى تحقق الهيمنة في تبعية فرفور للأمر.

ويتجلى استمتاع سيد بخضوع فرفور؛ فيظل يغير من أوامره مستخدمًا اللغة الحادة وإشارات اليد، كما أن"السيد في كل مشهد يحاول ممارسة التسلط على فرفور ويسخره لمصلحته ويلغي رأيه وفكره ويحاول بشتى الطرق أن يلغي إرادته، يريد منه فقط أن يكون خاضعًا له مؤيدًا لرأيه، سواء أكان على خطأ أم على صواب"(٣٥).

كما يأتي فرض الهيمنة، وإقناع فرفور بها عن طريق آلية القياس الخاطئ، مثلما يظهر في قول الفرفور الآتي:

(لأن ما دام انت عايز تفحر هنا وأنا عايز أفحر هنا، فتبقى هنا بتعتي أحسن من هنا بتاعتك.

السيد: ما دام أنا سيد يبقى رأيي دايما صح.

فرفور: حتى لو كان رأيي صح، ورأيك غلط؟

السيد: يا ولد أنت هو في رأي صح ورأي غلط، الرأي الصح هو رأيي والرأي الغلط هو رأيك.)

يستعمل فرفور – أيضًا– القياس بوصفه سبيلًا للمقاومة في قوله:

"فرفور: بس دي حكاية بالعقل، لا عايزة مؤلف ولا حاجة، هو انا مش بني آدم زيي زيك تمام حتى إذا مشينا ورا داروين أنا اتطورت من قرد وانت اتطورت من قرد زيي

السيد: مين عارف ياولد يمكن جدك القرد ده كان بيشتغل قرد فرفور عند جدي"([٣٦])

يحاول فرفور وفق هذا القياس أن يشل حركة السيد تجاه السلطة، بينما يعمل السيد على تبديل مسار القياس وعكسه؛ كي يؤكد رؤيته، كما يستعمل السيد قياس فرفور بوصفه إدانة لرؤية فرفور؛ من ثم يهمل هذه الرؤية.

البعد الحركي:

دائما ما ترمز الحركات التمثيلية لشخصية فرفور على المسرح إلى خضوعه؛ ومن هذه الحركات طريقة دخوله الأولى على المسرح، فبعد استهلال المؤلف يبدأ فرفور في الدخول متكورًا على الأرض ببهلوانية، وهو دائم السقوط على الأرض والارتباط بها، ويماثل الأراجوز في كونه كثير الحركة وغير ثابت، ولا تحمل أفعاله أي رزانة، ويتصف ببعد تهكمي ساخر من خلال نكاته، وهذا "التنكيت على شخصية السيد كلون من التقليل من شأنه كتعويض نفسي عن شعور بالنقص"([٣٧])، ومن ناحية أخرى يعد هذا الفعل من ضمن الأفعال التي يستخدمها فرفور في شل حركة السيادة والسلطة عند السيد، كما يعد هذا البعد الساخر إحدى آليات يوسف إدريس في الإسقاط الواقعي على قضايا اجتماعية وسياسية.

أما السيد دائما ما يمشي بشموخ، يرفع حاجبيه عندما يأخذ وضعية الأمر والتهديد، يرفع إصبعه أمام فرفور حين يأمره، ويرفعه إلى أعلى حين يهدده، ودائما ما تصاحب لغته ملامح الوجه الصارمة، أما العين متسعة حادة، وهو دائم الجلوس

على كرسي السلطة، واضعًا القدم فوق الأخرى، في حين يقف فرفور في أغلب المشاهد، وفي بعض الأوقات لا يكون لديه سبيل سوى الارتكان على الأرض.

بعد المظهر:

تم اختيار الممثل القائم بدور فرفور، والممثل القائم بدور السيد وفق معالم الشخصيات المُشكَّلة في النص؛ كي يحدث التطابق بين بنية الشخصية والمظهر؛ مما يساهم في حدوث الأثر، وقد وضع يوسف إدريس في خطابه التنظيري الاستهلالي للمسرحية المعايير التي يتم الاختيار وفقها، فجاء الاختيار على عبد السلام محمد ممثلًا لشخصية فرفور؛ إذ يحقق مظهره صورة فرفور من خلال بنية الجسد التي تتجلى فيها الضعف، فيبدو حجمه ضئيلًا، وجسده هزيلًا، ووجهه رفيعًا، وتظهر عيناه صغيرتين، على عكس شخصية السيد التي جسدها توفيق الدقن ذو الجسد المكتنز والمتناسب طولًا وعرضًا، والوجه الممتلئ؛ مما يعمق الصورة المبتغاة من الاقتران بين القوة والسلطة، والترابط بين الضعف والعبودية.

ج/ جهة المرأة وآليات التأثير والإقناع:

لم تختلف أبعاد سلطة المرأة التي تجسدها زوجة فرفور عن أبعاد سلطة السيد؛ فقد أخذت ثلاثة أبعاد أيضا؛ هم البعد اللغوي، والبعد الحركي، والبعد الشكلي.

البعد اللغوي:

يظهر الخطاب التسلطي لدي الزوجة من خلال العناصر الآتية:

لغة التهديد التي تتقاطع مع الجانب الثقافي للزوجة مثل قولها: "والنبي وحياة الإمام الشافعي، وستنا سكينة، إن جيت بكرة من غير فلوس لموكّلاك انت وولادك طين، والنبي لأعملها وبكرة تشوف هه."[٣٨]،"من هنا للظهر لجبت البريزة لعمرك فرط"[٣٩]، تتجلى في لغة الزوجة اللهجة الشعبية والإحالة الاجتماعية والثقافية والدينية من خلال استعمال الدوال الدينية في القسم لغاية التهديد والأمر.

كما تستعمل اللغة المهينة آلية من الآليات اللغوية؛ من أجل إظهار القوة من جهة، ورسم صورة ضئيلة لفرفور من جهة أخرى، كما يتضح في قولها: "هو فين ابن فردة الوطي ده"(٤٠)، " يا مصيبتك السودة، يا نهارك اللي شبه ليلك، وليلك اللي أسود من وشك"(٤١)،" إن شاء الله والمعين الله تنضرب يا بعيد في نظرك"(٤٢)، كذلك من الأساليب التي تستعملها الزوجة في رسم صورة ضئيلة لفرفور اعتمادها على التأنيب، كما في قولها: "مابذمتك مش مكسوف من روحك بعاتلي نصف فرنك"(٤٣)،" فيه يا أخي الناس الدهب وفيه النحاس، وفيه ناس صفيح نصهم صدا زيك كده"(٤٤)، تنحرف الزوجة-ههنا- ببعض الدوال اللغوية من قبيل الدهب والنحاس عن معناها القاموسي إلى المعنى المجازي التهكمي..

يتضح منظور الزوجة الموقن بالسلطة من خلال استعمال تيمة التقابل بين السيادة والعبودية، والإيمان بانقسام البشر إلى نوعين، ومحاولة إقناع فرفور بهذه الرؤية كما جاء في قولها: "فيه ناس أسياد ضروري وفي ناس زيك كده، ما ينفعوش إلا فرافير"(٤٥)؛ فهي تؤكد على السلطة المطلقة للسيد، وتعمل على إبادة حركة فرفور ورؤيته المتمردة، وذلك بقولها "منين ما تروح حيشغلوك فرفور"(٤٦)؛ تؤكد جميع هذه الآليات على زاوية رؤية قولية سلبية من قبل الزوجة تجاه فرفور.

البعد الحركي:

تظهر قوة الزوجة على فرفور من خلال أفعالها التي تظهره خائرًا مهزومًا، إذ تطبق عليه تمسكه بكل سهولة وخفة وتضربه؛ فيسقط على الأرض، تجذبه فيأتي مطاوعًا، يركع أمامها بخضوع، دائما ما يكون طوع قوتها، يعلو ويهبط حيثما تفعل؛ فتتجلى سيادتها عليه بموجب هذه الأفعال.

البعد الشكلي:

الزوجة كما السيد تبدو بنتيها أضخم من فرفور؛ إذ يبدو أمامها نحيفًا، واهن البنية، قصير الطول؛ فتتمكن منه بكل يسر؛ مما يبرز ثنائية القوة والضعف. ومن ثم يتجلى في هذه الأبعاد طبيعة العلاقة بين الزوجة وفرفور، والتي تبين أن الأكثر

خضوعًا هو الأكثر ضعفًا؛ لهذا يظهر خطاب الزوجة خطابًا تسلطيًا تحتويه أبعاد العرض المسرحي.

د/ جهة السياق والنظام السيميائي:

للسياق دور بارز في تصوير الصراع بين السيد والعبد؛ لأن"السياق يعمل على نقل المعاني ويعمل على التأثير في المتلقي"(٤٧)، وهو مرتبط دائما باللغة؛ كي يتحقق الخطاب، فالدوال اللغوية في المسرحية ذات إيقاع تكراري، لكنها في بعض الأحيان قد تحمل التأثير في الشخصية المسرحية التي تتلقاها، وفي الأحيان الأخرى قد لاتؤثر؛ وذلك بسبب سياق التلقي ومكانة المرسل والمتلقي.

يحدد السياق المسرحي قيمة الخطاب الصادر من الشخصيات ومدى تأثيره؛ فإذا وقف المتلقي عند بعض الدوال اللغوية من قبيل (ياولد – قف– أو أفعال الأمر)، يجد أنها حينما صدرت من السيد وهو في مقام السيادة كان تأثيرها قويًا على فرفور؛ فسرعان ما يستجيب للسيد، ويبدو على وجهه سيماء التوتر والخوف، ثم بعد انتقال السلطة من جهة السيد إلى جهة فرفور تتغير قيمة الألفاظ؛ من ثم تلقيها، فمثلا لفظة (قف) التي كان يقول بها السيد، ويستجيب لها في التو فرفور تغيرت قيمتها ودلالتها؛ من ثم أصبحت بلا استجابة من جانب فرفور، وكذلك كلمة (ياولد) لم يخضع لها فرفور بعدما أصبح في مقام السيادة، وذلك لأن السلطة هي المعيار في صلاحية الأمر، فالألفاظ" إذا صدرت من صاحب سلطة ليأمر بها من هم تحت سلطانه فإن درجة تأثيرها ونوع الاستجابة لها يختلف عنه إذا صدرت من غير ذي سلطة"(٤٨)؛ من ثم فقوة اللغة من قوة متحدثها.

كما يتجلى الصراع بين السيد والعبد في سياق أفعال الأمر التي تصدر من السيد ويخرج تنفيذها عن مقدرة فرفور، وهذا بدوره يسحب الحوار إلى نقاش انفعالي حول مفاهيم ثقافية؛ مثل ماهية السلطة، العدالة، التعادلية، مثلًا يقول فرفور في شأن السيادة:

"فرفور: السيد السيد صحيح هو اللي لما يعوز هرم يقول لك افحرلي قبر فوق الأرض، ولما يعوز يرفدك يقول لك أنا رأيي إنك تستريح، ولما يعوز يقول لك عمى في عينك يقول لك ما تفتح عنيك كويس، ولما يعوز يقول انك حرامي يقول لك احسبها تاني، ولما يعوز يقول لك اخرس يقول لك تسمح لي أكمل كلامي ... أمَّال، دي سيادة يا ابني، السيادة فن موش زي ما كنت عامل لي سيد كده، أنا عارف انت بقيت سيد ازاي؟ إلا قولي يا وله أنت بقيت سيد ازاي؟

السيد: حسب رغبتك.

فرفور: أهي دي شتيمة دي.

السيد: شتيمة ازاي يعنى

فرفور: إنت موش عارف إن الفرافير اللي زيك واللي زيي سابقًا لهم لغة برضه بيشتموا بيها، اه يعنى لما يكونوا عاوزين يقولوا للسيد إنه غبي يقولوا يا سلام على الذكاء، وإذا حد قال لك العفو يبقى معناها اتفوه، وأمرك معناها ده بعمرك، وحاضر يعني موش قادر، وأنا خدامك يعني أنا قدامك ... إلخ، إلخ"(٤٩)

يبرز في هذا السياق ما يعرف بصلاحية النظام السيميائي بين المشاركين فيه، فمثل هذا الحوار يحمل نظامًا سيميائيًا خاصًا عن ماهية السلطة في ثقافة العبد، واختلاف هذا النظام السيميائي عن النظام السيميائي في ثقافة السيد، ولكل نظام علاماته الخطابية، وحينما حدث الجهل المعرفي من قبل السيد تجاه النظام السيميائي لثقافة فرفور؛ توجب على فرفور شرح العلامات اللغوية، وذلك كي "يعمل كل من مرسل الخطاب ومتلقيه حسب منظومة سيميائية واحدة"(٥٠)

نظرية السلطة والمواقف في الخطاب المسرحي

يتجلى في الخطاب المسرحي للفرافير النمط الآخر للسلطة من حيث كونها نظريةً، إذ تستقطب ماهية السلطة هرمانيوطيقا الشخصيات المشاركة في المسرحية؛ فيأتي البحث من قبلهم في حجج التأويل من جهة، وتقديم الآراء والمقترحات

والتجريب من جهة أخرى؛ من ثم تعبر كل هوية مشاركة في العمل عن موقفها الفكري تجاه السلطة والمستمد من مرجعيتها.

في أحد المشاهد يقابل إدريس بين موقف زوجة السيد وموقف زوجة فرفور تجاه إضراب فرفور عن العبودية، ويتجلى من هذا المشهد التناقض بين موقف الزوجتين؛ إذ تتخذ زوجة السيد موقف فرفور وترفض استمرارية السلطة، بينما تقبل زوجة فرفور بخضوع زوجها للتسلط، وكأن التسلط مسلمة حياتية، وهذا بدوره يكشف عن دور الشخصية الخاضعة في توهج الشخصية السلطوية، وفي صناعة أسطورة السيادة وفق آليات الإجلال- قولًا وفعلًا- من جهة وعبر الإيمان والتسليم بالسلطة من جهة أخرى، فمن لا يملك أدوات السلطة يزرع في شبيهه مسلمة ثنائية السيد والعبد؛ من ثم يساعد على تأجج الرؤية الخاضعة الذليلة في ذات الخاضع؛ من ثم تتوهج الرؤية المتعالية لدى الشخصية المتسلطة، ويصبح للشخصية الخاضعة دور في بناء الموقف الفكري التسلطي وكذلك الموقف الوجداني؛ إذ "يشارك الأفراد الذين لا يملكون أدوات التسلط في صناعة الشخصية المتسلطة وعبادتها والانقياد الأعمى لها وإيهامها بأنها تملك من عوامل العبقرية"(٥١) ما يؤهلها للسيادة، ويتضح هذا البعد في الحوار الآتي بين الزوجتين والذي يكشف عن الهوية الاجتماعية والثقافية لهما بموجب اللغة والموقف الفكري:

"زوجة فرفور: هي العين تعلا على الحاجب يا راجل انت.

زوجة السيد: الكلام ده كان زمان، إيه اللي سيد فرفور.

زوجة فرفور: ده حتى صوابعك مش زي بعضها.

زوجة السيد: متى استعبدتم الناس يا جوجو وقد ولدتهم ماماتهم أحرارًا، فوق لنفسك بقى.

زوجة فرفور: فيه ناس أسياد ضروري وفي ناس زيك كده، ما ينفعوش إلا فرافير.

زوجة السيد: الدنيا اتطورت واتغيرت واتقدمت.

زوجة فرفور: فيه الرجالة وفيه اللي بيسموهم أبو الرجالة.

زوجة فرفور: فيه الرجالة وفيه اللي بيسموهم أبو الرجالة.

زوجة السيد: ده ملك فرنسا قطعوله رقبته وقالوا حرية وإخاء ومساواة، اصحى بقى.

زوجة فرفور: فيه يا أخي الناس الدهب وفيه النحاس، وفيه ناس صفيح نصهم صدا زيك كده.

زوجة السيد: لا دي موش سُنة الكون ولا حاجة، ده كلام قالوه زمان، إحنا ولاد النهاردة، مفيش خيار وممبار، أنا زيك وانت زيي.

زوجة فرفور: طب ما التور ولا مؤاخذة أقوى من البني آدم اللي زيك، وبيشتغل أكتر

زوجة السيد: إنت إنسان وهو إنسان،

زوجة فرفور: إنما مين اللي بيشغل التاني، هو.

زوجة سيد: سيد وفرفور دي مش موجودة إلا في عقول

بعض الناس اللي متصورين نفسهم أحسن من الناس وأذكى من الناس.

زوجة فرفور: إنت صحيح بتشتغل كل الشغل، بس هو كمان بيشغل مخه علشان يشغلك ؛ فاللي بيشغل مخه يبقى سيد، واللي بيشغل جسمه يبقى فرفور.

زوجة السيد:ده حتى لو انت أذكى مني، مين قال إن ده يديك الحق إنك تتحكم فيَّ.

زوجة فرفور: وآدي زى ما انت شايف، منين ما تروح حيشغلوك فرفور.

زوجة السيد:لا كون إنسان ممتاز زي ما انت عايز، ذنبي إيه أنا ياللي موش ممتاز

زوجة فرفور: يبقى سيد اللي تعرفه أحسن من اللي ما تعرفوش،

وفرفور حي ياسيفرفور ولا ألف سيد ميت من الجوع.

زوجة السيد: إنت ما بتعرفش تشتغل يا جوجو، واحنا بناكل من شغله.

زوجة فرفور: وأهو كله شغل بناكل منه عيش،وإذا ما اشتغلتش هنموت من الجوع.

زوجة السيد: ياللا قوم صالحه.

زوجة فرفور: هم ليهم الدنيا يا فرفور، واحنا لينا الآخرة"[٥٢]

يظهر من خلال هذا الحوار الموقف الفكري للزوجتين تجاه ماهية السيادة والعبودية، فتظهر رؤية زوجة فرفور رؤية سلبية خاضعة، تدخل تحت نمط "رؤية خانعة ذليلة مهمشة، تعبر عن خطاب مغترب مهمش تأتي الكلمات فيه رخوة ذابلة،

تحمل رسالة زائدة عن معنى الكلام مضمونها إنني خاضع لك عبد لإرادتك مطيع لأمرك"[٥٣]، وتحاول زوجة فرفور بث هذه الرؤية في ذهن فرفور، بموجب بعض آليات الإقناع مثل القياس الفاسد الذي يظهر في قولها "أنت صحيح بتشتغل كل الشغل، بس هو كمان بيشغل مخه علشان يشغلك فاللي بيشغل مخه يبقى سيد، واللي بيشغل جسمه يبقى فرفور"، وكذلك استنادها على الأمثال المتعارف عليها في الوعي الجمعي مثل"هي العين تعلا على الحاجب"، كما تعتمد على أسلوب السخرية الذي يشكل رؤية فرفور السلبية تجاه ذاته، كما في قولها" وفيه ناس صفيح نصهم صدا زيك كده"، "منين ما تروح حيشغلوك فرفور"

تستخدم زوجة فرفور كل هذه الآليات؛ من أجل التأكيد على مسلمة ثنائية السيد والعبد، والتي عبرت عنها صراحة من خلال الإسقاط الواقعي التهكمي في قولها" فيه ناس أسياد ضروري وفي ناس زيك كده، ما ينفعوش إلا فرافير"

يأتي الموقف الفكري لزوجة السيد موقفًا منطقيًا لا يحمل صفة التعالي، يمكن أن يدخل تحت نمط" رؤية تصالحية مسالمة حكيمة، فتنشئ خطابا حكيما يرسل رسالة مفادها أن الحكمة تكمن في استخدام العقل والصبر والعدل واتباع الحق"[٥٤]، فهي تدفع السيد إلى تغيير أيديولوجيته الخاصة؛ من أجل تقدمه، ويظهر هذا من خلال بعض الآليات التي منها:

إيراد الشواهد التي تثبت رؤيتها مثل قولها "ده ملك فرنسا قطعوله رقبته وقالوا حرية وإخاء ومساواة" فهي تحفزه بموجب الشاهد الواقعي؛ كي يعدل نظرته المتعالية، وكذلك الإحالة الخارجية التاريخية كما في قولها" متى استعبدتم الناس يا جوجو وقد ولدتهم ماماتهم أحرارًا"، فهي بهذا تستدعي موقفًا تاريخيًا للتقاطع معه في بعد المساواة، كما تعمل على تكسير مسلمة ثنائية السيد والعبد بقولها "لا دي موش سُنة الكون ولا حاجة، ده كلام قالوه زمان، إحنا ولاد النهاردة، مفيش خيار وممبار، أنا زيك وانت زيي"، كما تعمل على تعرية السيد ووضعه أمام صورته الحقيقية من خلال قولها"إنت ما بتعرفش تشتغل يا جوجو، واحنا بناكل من شغله هه"

تكشف هذه الآليات التأثيرية عن مفهوم السلطة عند الزوجتين؛ فمفهوم السلطة لدى زوجة فرفور مستمد من الطبقية والتسليم بثنائية القوي والضعيف، بينما زوجة السيد تؤمن بالمساواة والإنسانية والتكامل بين البشر، في حين تتجلى ماهية السلطة عند السيد ماهية مادية مستمدة من كنه الدور الذي يقوم به من أجل المال، كما يتجلى في هذا الحوار:

" فرفور: هاتشتغل تعمل إيه؟

السيد: سيد.

فرفور: سيد تعمل إيه يعني؟

السيد: أسيد عليك.

فرفور: تسيد عليَّ ؟ ودي شغلة دي، لا يا عم يفتح لله، ولله ما أخبط فيها ولا خبطة. تسيد عليَّ دا إيه، إحنا فين!

السيد: جرى أي ياولد أنت أنت منتش عارف دورك كده ما الرواية كده ياولد

فرفور: الرواية يعني أنا أشتغل كل حاجة وانت سيد بس؟"(٥٥)

يكشف فرفور في أحد مشاهد المسرحية عن منظوره تجاه السيادة فيراها مكتسبة، كما يتجلى في قوله الآتي وهو في وضعية السيد:

"فرفور :أتعلم التسييد يا وله، لازم في عيلتنا قبل ما نمشي نتعلم التسييد"(٥٦)

ينتاب منظور فرفور الكثير من التحولات التي تشكل موقفه تجاه السلطة، فهو في البداية دائم التساؤل عن أسباب السيادة مستندًا على التفلسف وماهية الوجود؛ مما يعبر عن رفضه لماهية السلطة، ثم حينما يتمكن من السلطة يؤمن بها؛ وبموجب هذا التحول يشير يوسف إدريس إلى "أن كلا من السيد وفرفور يؤمنان بأن من يقع عليه الدور ليكون فرفورا فعليه أن يصبر لحكم سيده، وأن المجتمع في حقيقته لا يكون إلا واحدا من اثنين فرفور أو سيد، وأن على من يكون فرفورا اجادة فن الفرفرة، أي أن يظهر لسيده الخضوع والامتثال ويبطن داخله روح التمرد والسخط وعدم الرضى، وأن يؤمن أن السيادة حظ"(٥٧)

حجج التأويل:

تتجلى طرائق التأويل وحججه من خلال أسلوب التجريب الذي يحكم مسار المسرحية، والذي يعود إلى "الفكرة الفنية التي تقوم على تشجيع أسلوب التأليف الجماعي، والمشاركة بين الجمهور والممثلين في حركة واحدة تتبادل فيها الأدوار والحوارات"(٥٨)، هذا الأسلوب الذي مكن إدريس من تقليب ماهية السلطة على كل الأوجه، باحثًا بهذا عن حل لهذه المعضلة التي تحكم الفكر الإنساني؛ ومن هذه الطرائق عدم السيطرة من قبل إنسان على إنسان، انطلاقا من المساواة المستمدة من ماهية الخلق وحقيقة الوجود؛ فكل إنسان سيد على نفسه، وليس على الآخر، وفي ذات الوقت هو عبد لنفسه وليس للآخر، لكن هذا لم يحكم الأمر بل أفضى إلى فوضى، فهناك فرفور يعمل وهناك سيد يعطى لنفسه حق عدم العمل، فجاء تجريب تبديل الأماكن بأن يصبح السيد فرفورًا، ويصبح فرفور سيدًا، فالشخص الذي كان فرفورا خانعا ذليلا مقهورا منذ دقائق يتحول إلى سيد جبار متسلط، والشخص الذي كان سيدا يصبح فرفورا ذليلا"(٥٩) وفي هذا السياق تتغير قيمة الألفاظ؛ من ثم درجة تلقيها، فمثلا لفظة (قف) التي كان يقول بها السيد حينما كان سيدًا تغيرت قيمتها ودلالتها حينما غدا السيد فرفورًا، وكذلك كلمة (ياولد) التي كان ينادي بها السيد فرفور، ويستجيب له خاضعًا لم تؤدِ نفس دلالتها ونفس درجة تلقيها حينما أصبح السيد فرفورًا؛ وهذا يؤكد على أن السلطة هي المعيار في صلاحية الأمر، فالألفاظ" إذا صدرت من صاحب سلطة ليأمر بها من هم تحت سلطانه فإن درجة تأثيرها ونوع الاستجابة لها يختلف عنه إذا صدرت من غير ذي سلطة"(٦٠)

لم يثمر حل تبديل الأماكن عن نتيجة جديدة؛ لأن شخصية فرفور هي ذاتها شخصية السيد حينما يجلس على كرسي السلطة ويمسك بزمام التحكم، فجاء حل آخر من قبل المتفرجين بأن يكون الجميع أسياد والدولة هي من تقوم بالعمل، لكن هذا الحل هو شكل غير مباشر للسلطة يختلف عن شكلها في القدم، والذي يتمثل

في الطبقية التي تصنف البشر صراحة إلى نوعين سيد ومسيود، وهذا لا يختلف كثيرا؛ لأن ماهية التسلط والتحكم واحدة، حتى وإن تلاشت الأسماء التصنيفية، فإذا أصبح فرفور الإمبراطور فرفور وكذلك السيد الإمبراطور سيد؛ فإن الشخصيات في هذا الإطار أيضا" تعيش في مجتمع يقوم على هيكل تسلطي تقوم العلاقة بين أفراده على مفاهيم مستمدة من السيطرة والخضوع ويتسم بكل ما تزخر به أمثال هذه المجتمعات من عدوانية واتكالية وفقدان الدافع للعمل أو الانجاز والقلق والنفاق"[٦١]، وهذا ما ظهر من خلال السيد الذي تولى تشغيل الدولة، وفرفور الذي تلقى أوامر العمل، فرفض فرفور هذا الحل مما جعل المتفرجين يقترحون الحرية حلا لهذه المعضلة، مثلما جاء في هذا القول:

"المتفرجة: اسمها الحرية، إمبراطورية الحرية، كل واحد فيها حر، لا دولة تؤمره، ولا حد يتدخل في مزاجه ولا يعتدي على كرامته."[٦٢]

ثم يقدم المتفرجون اقتراحًا آخرًا يكمن في التعادلية، كما جاء في هذا الحوار:

"متفرج٥: تعادلية يعني ده يعادل ده، شفت بسيطة ازاي، اه فانت تعادل فرفور ياحلاوة

السيد: ايوه والنبي ياحلاوة طيب وأعادله ازاي بقى؟

متفرج: إنتو الاتنين بتشتغلوا تربية مش كده؟ يبقى خلاص، واحد يفحر والتاني يردم.

السيد: ومين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ؟

متفرج٥: اللي يسبق التاني في الشغل.

السيد: يبقى السيد؟

متفرج٥: يبقى فرفور، يبقى هو اللي بيشتغل أحسن.

السيد: طب ما هو بالطريقة دي كل واد حيتأخر عن التاني.

متفرج ٥: يبقى برضه اللي يسبق في التأخر، يعني اللي يتأخر أكتر "(٦٣)

وكان أخر الحلول المقترحة بعدما تم تجريب كل المقترحات الموت الذي اقترحه عامل الستار بقوله:

"**عامل الستار**: إذا ما لقيتوش حل انتحروا"[٦٤]

لتنتهي المسرحية بدوران فرفور حول السيد لكونه الأخف وهذا فيما بعد الموت؛ ليؤكد إدريس من خلال هذا التجريب على أن هناك دائما قانون يصنف الناس إلى النوعين.

النتائج:

قُدمت السلطة في المسرحية عبر شكلين؛ **الأول** يتمثل في السلطة التقليدية، وهي سلطة الفرد على الفرد، أي سلطة السيد على العبد. **والآخر** يتجسد في سلطة كيان ما على الفرد، وتُعرف هذه السلطة بالسلطة المعاصرة التي تتشكل في هيئة الدولة والنظام، وكانت الحل المقترح من قبل الممثلين الذين يؤدون دور المتفرج، "وتعد السلطة المعاصرة في المجتمعات الديمقراطية سلطة إقناعية ومتلاعبة أكثر منها قسرية(معتمدة على القوة المادية)، أو تحريضية، كما يظهر في إصدار الأوامر والتهديد"[٦٥]، وتتخذ السلطة المعاصرة من الخطاب الإعلامي وسيلة لها في التأثير والإقناع دون إبراز ثنائية السيد والعبد، فالسيد الإمبراطور الذي يشغل الدولة يتواصل مع فرفور الشعب عبر الإعلام؛ من ثم يكون خطاب السلطة لديه مؤثرًا وفعالًا، فمن يملك الخطاب الإعلامي يملك التأُثير؛ من ثم الهيمنة؛ لأن "الجماعات التي تسيطر على الخطاب المؤثر جدا تمتلك فرصا كبيرة للسيطرة على عقول الآخرين وأفعالهم أيضا"[٦٦]وهذا ما تجلى في استجابة فرفور السريعة دون وعي بسيطرة الخطاب، ثم بعد إدراكه لهوية المشارك في الخطاب بموجب الدوال اللغوية التي يحتويها السياق وكذلك نبرة الصوت يدرك استمرارية السلطة في مخطط جديد.

مرد آليات التأثير والإقناع لدى المشاركين في الخطاب المسرحي إلى عنصرين؛ يتضح العنصر الأول في سلب حق السؤال والفهم من شخصية فرفور، ويتبدى العنصر الآخر في السخرية، يُعدُّ سلب حق فرفور في التساؤل والفهم إحدى استراتيجيات المؤلف والسيد في السيطرة على فرفور، وجبره على تنفيذ ما يتلقى من أوامر دون نقاش ؛ لأن "السيطرة على عقول الناس هي الطريقة الأساسية الأخرى

لتكريس الهيمنة والغلبة"[٦٧]؛ من ثم يساعد في بناء التصور الذهني لثنائية السيد والعبد وحق السيد في التمايز والمركزية.

لا تنفك السخرية من كونها أحد المفاهيم الثقافية المتعلقة بالسلطة، ولم يجعلها إدريس آلية من آليات التسلط فحسب؛ بل جعلها- أيضا- أداة للمقاومة ورفض السلطة، كما تجلت في شكلين؛ سخرية بسيطة تعصف بالفرد المتسلط، وسخرية عميقة تعصف بالمجتمع، أي بوصفها آلية إسقاط على المجتمع، كما برزت في المسرحية سخرية قولية تمثلت عبر التهكم المكفن بالفكاهة؛ وهو مبدؤها؛ وأحيانا تتمثل عبر التهكم البارز من التساؤل؛ إذ "تتركز السخرية أصلا على طريقة في طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل وقول شيء في معرض ذكر شيء آخر"[٦٨] وهناك سخرية مشهدية تتجلى عبر إيماء الوجه وحركات الجسد.

لقد أثَّر خطاب الهيمنة على بنية العناصر الفنية والبنائية للمسرحية، ولاسيما الصراع الذي اقترب بموجب فاعليته من عنصر البطولة في السياق الأدبي؛ ذلك لأن الهيمنة من فاعل على مفعول تطرح المفعول في وضعية متأرجحة بين المُجابهة والامتثال؛ من ثم يصبح للصراع تجسيد مطرد، ويظهر هذا جليًا في المشاهد التي طرح فيها يوسف إدريس الهيمنة بشكل تداولي بين طرفين؛ من ثم يرتقي بخطاب الهيمنة إلى وظيفة معرفية.

تتضمن أبعاد الخطاب المسرحي خطابًا تسلطيًا عند المشاركين في الخطاب من قبل المؤلف والسيد والمرأة وفرفور، ويمكن تحديد آلياته في العناصر الآتية:

- البعد اللغوي ويشمل: التعبيرات الكلامية، الأسلوب وترتيب الجمل
- التقنيات المستخدمة في التأثير من قبيل: التكرار، الحجاج، القياس الخاطئ، حيلة الثنائيات المتضادة، المفارقة، الإسقاط
- المواقف وتحتوي على:زاوية الرؤية العقلية، وزاويةالرؤية الوجدانية والبعد الانفعالي
- التعبيرات غير الكلامية ويندرج تحتها: لغة الجسد، ولغة الملبس، والإشارات الضمنية.

- الأبعاد المعرفية للخطاب وتضم: اللهجة والإحالة الخارجية الاجتماعية، والإحالة الخارجية الثقافية.

يتضح في المسرحية التباين بين شخصية فرفور وشخصية العبد في الوعي الجمعي؛ إذ يتسم فرفور العبد –ههنا– بالعقلية والدراية بأمور الحياة، والتفكير المنطقي، واللغة الفلسفية، هذه البنية المعرفية جعلته أكثر ثقافة من السيد الذي يعتمد على الاستهلاك والاتكالية. وتفاوت منظور فرفور تجاه كنه السلطة؛ من ثم تكون مواجهته لها متفاوتة، وهذا يجعل السلطة في المسرحية سلطة نسبية وعكسية.

إن ما قام به إدريس في مسرحيته يشبه ما قام به العقاد في كتابه مَجْمَع الأحياء "حينما صور الطبيعة وقد جمعت أبناءها من الطيور والوحوش والبشر، وأتاحت الفرصة لكل منهم أن يظهر حجته في امتلاكه القوة التي تجعله صاحب السلطة في الحياة"[٦٩]؛ إلا إن إدريس لم يقف عند رأي الشخصيات في السلطة إنما جعلها تمارسها.

لقد جمع إدريس بين المؤلف والممثلين والمتفرجين في نقاشات تواصلية تحت ما يُعرف بتداخل الأنواع الأدبية المتمثل في احتواء المسرحية على فكرة تجسيد رواية، "فتُحدث هذه الحركة الفنية لتوظيف فن داخل فن آخر حالة من الثقل والاندماج في حكاية الرواية والحكايات داخل الرواية، واندماجهما في المسرحية في شكل حكائي واحد، يستوعب العمل المسرحي، ليمثل الواقع بطريقة أكثر عمقا"[٧٠]، ويُعد هذا التداخل شكلًا من أشكال كسر الحدود التي بدأها إدريس بكسر الجدار الرابع للمسرح مُؤكدًا على عدمية الحدود في التأليف؛ فيأتي تعاون الأنواع الأدبية من أجل تعزيز الفكر، وضمان وقوع تأثيرها؛ فتجلت فكرة المشاركة التي يطرحها إدريس عبر تداخل الأنواع الأدبية، وتناوب الوظائف بين الشخصيات، ساعدت هذه الفكرة في التفاعل والحراك بين من يقوم بدور المؤلف وبين الجمهور وكذلك الممثلين؛ وذلك من أجل الكشف عن قيمة المؤلف أو الكاتب في صناعة قيم المجتمع، والتنوير المعرفي؛ "فكان توظيف الراوي الشعبي فلسفة الكاتب الجديدة التي تتجاوز مفهوم المسرح

المعاصر في الشكل والمضمون، والخروج بهذا المفهوم النمطي، وتراتبيته المعروفة في الأداء التمثيلي إلى رؤية فكرية تسعى في توجهها إلى المشاركة الفعالة في الحوار، للبحث في الإنسان وترقب لحظاته النفسية، ومخاطبتها، ثم مخاطبة الإنسانية جمعاء من أجل تبدد التقيّد والتهميش، والبحث عن حلول إيجابية في التفكير والحياة"[٧١]، ومن جهة أخرى يبرز إدريس وجوبية التعاون بين فئات المجتمع من أجل إعادة تنظيم المسلمات الاجتماعية.

هذا الطرح للآراء وتجريبها يؤكد أن سلطة شخصيةٍ ما على غيرها ليست مطلقة؛ حيث رأى المتلقي السلطة تنتقل بالتناوب، فهي أشبه بلعبة يتم انتقالها بين الأفراد والتجريب فيها وتعزيزها بأشكال متنوعة، وبشكلٍ ما يثبت إدريس مقولةَ ألفين توفلر في كتابه (تحول السلطة) حينما قال أن "السلطة التي تحددنا وتميزنا بشكل كبير كأفراد وكأمم، هي ذاتها في طريقها إلى شكل جديد"[٧٢]

الهوامش

(١)عبدالرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، ليفانت للدراسات الثقافية والنشر،الإسكندرية٢٠٢٠م، ص٣٩

(٢) المرجع السابق، صـ١١٨

(٣) عبدالرحيم الكردي، الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، مطبعة الأمانة، ١٩٩٠م، ص٧٣،٧٤

(٤) سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ٢٠١٧م، صـ٢٣

(٥)أبوالحسن سلام،إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح:(عرض مسرحيةالفرافير- نموذجًا)، الحوار المتمدن-عدد:٧١٩٩-٢٠٢٢ /٣ /٢٣، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=750780

(٦) عبدالرحيم محمد عبدالرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، ص١٢٦بتصرف

(٧) سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، صـ٣٦

(٨) عبدالرحيم محمد عبدالرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، صـ١٢٧

(٩) يوسف إدريس، الفرافير، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٩م، صـ٥٣

(١٠) محمد عبد الرحمن الجبوري، توظيف الأنظمة اللونية في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (عرض مسرحية علي الوردي وغريمه أنموذجًا)، الجامعة المستنصرية كلية التربية الأساسية، العراق، العدد الثالث والسبعون، مارس،٢٠١٢م، ص٥٨٩،٥٩٠

(١١) المرجع السابق صـ٢٩٣

(١٢) المرجع السابق، صـ٢٩٣

(١٣) أبوالحسن سلام، إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح.

(١٤) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ص٣٧٩

(١٥)عباس محمود العقاد، الضد والنقيض في الفلسفة المادية الثنائية،مجلةالرسالةع١٤،٦٩٣-١٠-١٩٤٦ https://ketabonline.com/ar/books/3527/read?part=693&page=46741&index=17691576/4457743/4457744

(١٦) سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، ص٣١

(١٧) عبدالحفيظ محمد حسن، في النقد التطبيقي مقاربات سردية في النثر العربي المعاصر، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧م، صـ٩٩

(١٨) نبيلة إبراهيم،المفارقة، مجلة فصول، الهيئةالمصريةالعامة للكتاب،مج٧،ع٣،٤، إبريل-سبتمبر،١٩٨٧م، ص١٣٢

(١٩) مسرحية الفرافير، يوسف إدريس، ماسبيرو زمان٢٠١٨/١٢/١٣م https://www.youtube.com/watch?v=clvJj8KbUrM&list=PLhm_K6_ZJJ3Pam9SP1AwVumQ3pDrJLw5A&index=23 ، د: ١٦:٢٣

(٢٠) سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، صـ١٦١

(٢١) المرجع السابق، صـ١٦١

(٢٢) عبد الرحيم الكردي، عندما تتوهج الكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥م، صـ٤٧

(٢٣) المرجع السابق، صـ ١٨١، ١٨٢بتصرف

(٢٤) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ٦٥

(٢٥) المرجع السابق، صـ٦٨

(٢٦) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع د: ٤:١٦

(٢٧) المرجع السابق، د: ١:٣٨

(٢٨) المرجع السابق، د: ١١:١٨

(٢٩)عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب ، صـ٥٩ بتصرف

(٣٠) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريسا ، إخراج كرم مطاوع، د: ٣١:٥٣

(٣١) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ٨٣

(٣٢) المرجع السابق، صـ٨٢

(٣٣) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، صـ١٣٨

(٣٤) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع، د: ٣٢:٤٨

(٣٥) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، صـ١٢٧

(٣٦) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع، ٣٤:٢٦

(٣٧) أبوالحسن سلام، إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح.

(٣٨) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع د: ١:٣٤

(٣٩) المرجع السابق، د: ٥٨:٤٨

(٤٠) المرجع السابق، د: ١:٣٥

(٤١) المرجع السابق، د: ١:٣٦

(٤٢) المرجع السابق، د:٢:٣٦

(٤٣) المرجع السابق، د: ١:٣٤

(٤٤) المرجع السابق، د: ١:٣٨

(٤٥) المرجع السابق، د: ١:٣٨

(٤٦) المرجع السابق، د: ١:٣٩

(٤٧) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ٥٩

(٤٨) المرجع السابق، صـ ٦٠

(٤٩) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع، د: ١:٥٧

(٥٠) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ٦١

(٥١) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف، صـ١١٨

(٥٢) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع، د: ١:٣٧

(٥٣) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ٨٢

(٥٤) المرجع السابق، صـ٨٢

(٥٥) مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع:، د: ٣١:١٠

(٥٦) المرجع السابق، د: ١:٥٥

(٥٧) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، صـ١٢٩

(٥٨) إيمان فؤاد بركات، بلاغة الحكاية في مسرحية "الفرافير"، دراسة فنية نقدية، سياقات اللغة والدراسات البينية، المجلد الرابع، العدد الأول، إبريل ٢٠١٩م، صـ٣٥٦

(٥٩) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف أدريس، صـ١٢٨

(٦٠) عبد الرحيم الكردي، التحليل النقدي للخطاب، صـ ٦٠

(٦١) عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، الشخصية المصرية في أدب يوسف أدريس، صـ١٣١

(٦٢)مسرحية الفرافير،ا يوسف إدريس ا ، إخراج كرم مطاوع، د: ٢:١٣

(٦٣) المرجع السابق، د: ٢:١٧

(٦٤) المرجع السابق، د: ٢:٢٤

(٦٥) توين فان دايك، الخطاب والسلطة، ت.غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤م، صـ١٥١

(٦٦) المرجع السابق، صـ١٩٧

(٦٧) المرجع السابق، صـ٢٠١

(٦٨) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، صـ١٣٨

(٦٩) عبد الرحيم الكردي، عندما تتوهج الكلمة، صـ٦٨

(٧٠) إيمان فؤاد بركات، بلاغة الحكاية في مسرحية "الفرافير"، دراسة فنية نقدية، صـ٣٥٨

(٧١) المرجع السابق، صـ٣٥٥

(٧٢) ألفين توفلر، تحول السلطة، المعرفة والثورة والعنف على أعتاب القرن الحادي والعشرين، ت. لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٢٣

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

١.مسرحية الفرافير، يوسف إدريس، إخراج كرم مطاوع، تمثيل عبد السلام محمد – توفيق الدقن، YouTube•Maspero Zaman –ماسبيرو زمان ٢٠١٨/١٢/١٣، https://www.youtube.com/watch?v=clvJj8KbUrM&list=PLhm_K6_ZJJ3Pam9SP1AwVumQ3pDrJLw5A&index=24

٢.يوسف إدريس، الفرافير، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٩م.

ثانيًا: المراجع العربية:

١. جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دارالعلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٤

٢. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني،ج١، بيروت، لبنان، ١٩٨٢

٣. سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، ٢٠١٧م،

٤. عبدالحفيظ محمد حسن، في النقد التطبيقي مقاربات سردية في النثر العربي المعاصر، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧م

– عبدالرحيم الكردي:

٥. التحليل النقدي للخطاب، ليفانت للدراسات الثقافية والنشر، الإسكندرية، ٢٠٢٠م

٦. الشخصية المصرية في أدب يوسف إدريس، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٩٠م،

٧. عندما تتوهج الكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، .٢٠١٥م

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١. ألفين توفلر، تحول السلطة، المعرفة والثورة والعنف على أعتاب القرن الحادي والعشرين، ت. لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م

٢. توين فان دايك، الخطاب والسلطة، ت.غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٤م.

رابعًا: الدوريات:

أ/ الدوريات الورقية:

١. إيمان فؤاد بركات، بلاغة الحكاية في مسرحية "الفرافير"، دراسة فنية نقدية، سياقات اللغة والدراسات البينية، المجلد الرابع، العدد الأول، إبريل ٢٠١٩م
٢. محمد عبدالرحمن الجبوري، توظيف الأنظمة اللونية في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (عرض مسرحية علي الوردي وغريمه أنموذجًا)، الجامعة المستنصرية كلية التربية الأساسية، العراق، العدد الثالث والسبعون، مارس،٢٠١٢م
٣. نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج٧، ع٣،٤، إبريل –سبتمبر، ١٩٨٧م

ب/الدوريات الإلكترونية:

١. أبوالحسن سلام، إشكالية توظيف عناصر شكل عربي بين التنظير والتطبيق للمسرح:(عرض مسرحية الفرافير –نموذجا)، الحوار المتمدن–العدد:٧١٩٩–٢٠٢٢/ ٣ /٢٣–٠١:٤٨،
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=750780
٢. عباس محمود العقاد، الضد والنقيض في الفلسفة المادية الثنائية، مجلة الرسالة –العدد٦٩٣، ١٤–١٠–١٩٤٦،
https://ketabonline.com/ar/books/3527/read?part=693&page=46741&index=17691576/4457743/4457744