

الثابت و المتغير في مسرح "حمدي عبد العزيز"

دراسة في نص "حدوتة مصرية"

الباحثة/ آية حسين السقا

أ.د/ مايسة علي زيدان

باحثة ماجستير بقسم الإعلام التربوي -شعبة

مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي

المسرح - كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

أ.م.د/ هالة فوزي عبد الخالق

أستاذ المسرح المساعد بقسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية - جامعة طنطا

المستخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على عناصر التجريب و مظاهر التراث الشعبي في نص "حدوتة مصرية" للكاتب "حمدي عبد العزيز" ، حيث حاول في المزج بين التيارات الغربية والفنون الشعبية العربية في كثير من نصوصه المسرحية ، فقد حاول إنتاج نص مسرحي يناقش حالة المجتمع المصري وبنيته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ، في فترة من فترات التحولات التاريخية وهي فترة السبعينات من القرن الماضي. وبما أن المسرح هو مرآة المجتمع التي ينعكس عليها أثر التغيرات التي قد يشهدها المجتمع سياسية كانت أو اجتماعية أو اقتصادية ، فهذا ما يؤكد علي أن كل تغير اجتماعي لا بد وأن يصحبه تغير ثقافي، وهو ما يبرر تفاعل كتاب المسرح مع عوامل التغير الاجتماعي في مصر بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ م ، ونتج عن ذلك قضية بلورة مسرح مصري الهوية يتناسب مع طبيعة الشخصية المصرية وميولها ، فبدأ المبدعون في الغوص في مياه التجريب بحثاً عن هوية مصرية مستقلة ، وهو ما أدى إلي اتجاه معظم الكتاب للمزج بين الأساليب الغربية و الموروث الشعبي. وقد اعتمدت هذه الدراسة علي المنهج البنوي التكويني الذي يهتم بدراسة آليات تكوين النصوص الأدبية داخلياً وخارجياً، والذي يعني بدراسة النص المسرحي من الداخل والخارج والبحث في

بنية العلاقات الداخلية المتشابكة والمتداخلة في النص المسرحي من خلال مفرداته وعناصر البناء الفني ، بالإضافة إلي الجوانب الاجتماعية والنفسية والتاريخية والثقافية التي تتعلق بأحوال وظروف المجتمع ، وبذلك هو يهتم ببنية النص الداخلية والخارجية ، لذا هو المنهج الأنسب لهذه الدراسة.

وتعتمد الدراسة الحالية علي أداة تحليل المضمون كأداة رئيسية لها .
توصلت الدراسة إلي عدة نتائج، من أهمها :

١. أن من أهم عناصر التراث في "حدوتة مصرية" مظاهر المسرح الإحتفالي ومظاهر المسرح الشعبي منها الحكايات الشعبية ومسرح الفلاحين والحكواتي والأمثال الشعبية .
 ٢. ومن أهم سمات الملمح الغربي في النص التقنيات البريختية مثل المسرح التعليمي، و تقنيات الراوي، والحلم، والموسيقي والغناء، وعدم تسلسل الأحداث والقطع المستمر للحدث وكسر الإيهام، وتقنية السرد، وغياب عنصر الإندماج والتقمص عند الممثل، والديكور التجريدي تحقيقاً لعملية التغريب، وتفاعل الجمهور حيث يصبح متلقياً إيجابياً وفعالاً.
 ٣. بالإضافة الي تقنيات مسرح العبث مثل عدم الإهتمام بالشكل المسرحي و الإتصال المنعدم بين الشخصيات.
 ٤. الدور الإيجابي للجمهور من خلال إشراكه في أحداث النص.
- ومن أهم التقنيات التجريبية المشتركة بين التراث و التيارات الغربية والتي أجاد "حمدي عبد العزيز" توظيفها في نصه هو "الحكواتي" في التراث الشعبي ، وهو في ذات الوقت "الراوي" كتقنية بريختية.
- الكلمات المفتاحية :

الثابت ، المتغير ، حمدي عبد العزيز ، حدوتة مصرية.

Fixed and Variable in "Hamdi Abdel Aziz"

Plays : A Studying of "Hadota Mesria" Text

Abstract:

This study seeks to Identify the elements of experimentation and aspects of popular heritage In the text "Hadota Misria" by the writer "Hamdi Abdel Aziz," where he tried to blend Western trends and Arab folk arts In many of his theatrical texts. He tried to produce a theatrical text that discusses the state of Egyptian society and Its structure. Cultural, social and economic, in a period of historical transformations, which is the seventies of the last century. Since theater is the mirror of society in which the impact of changes that society may witness, whether political, social or economic, is reflected, this confirms that every social change must be accompanied by cultural change, whichh

justifies the interaction of playwrights with the factors of social change in Egypt after the war. October 1973 AD, and a case resulted Crystallizing an Egyptian theater Identity that matches the nature of the Egyptian personality and its Inclinations, so the creators began to dive into the waters of experimentation In search of an independent Egyptian identity, which led most writers to mix styles Western and popular heritage.

This study relied on the formative structural approach, which is concerned with studying the mechanisms of formation of literary texts internally and externally, which means studying the theatrical text from inside and outside and researching the structure of the interwoven and overlapping Internal relationships in the theatrical text through its vocabulary and elements of the artistic structure, in addition to the social, psychological, historical and cultural aspects. Which relate to the conditions and conditions of society, and thus It is concerned with the structure of the text Internal and external, so It is the most appropriate approach for this study. The current study relies on the content analysis tool as its main tool.

The study reached several results, the most Important of which are: The most Important elements of the heritage in “Hadota Misria” are aspects of ceremonial theatre, aspects of popular theatre, folk tales, peasant theatre, storytellers, and popular proverbs.

Among the most important features of the Western aspect In the text are Brechtian techniques such as educational theatre, the techniques of the narrator and the dream, music and singing, the lack of a sequence of events, the continuous interruption of the event and breaking the illusion, and the technique of The narration, the absence of the actor’s element of integration and reincarnation, and the abstract décor achieve the process of alienation and Interaction of the audience, where it becomes a positive and effective recipient.

In addition to absurd theater techniques, such as lack of Interest in the theatrical form and lack of communication between the characters.

The positive role of the audience by involving it in the events of the text.

One of the most Important experimental techniques shared between heritage and Western trends, which Hamdi Abdel Aziz excelled in employing In his text, Is the "storyteller" in popular heritage, and at the same time he is the "narrator" as a Brechtian technique.

Key words :

Fixed , Variable, Hamdi Abdel Aziz, Hadota Misria.

المقدمة :

إن المسرح هو بالأساس فن / علم ثوري يسعى دائما لكسر القواعد المتوارثة والثورة علي المؤلف واكتشاف جماليات جديدة ، والفن الذي لم يبحث عن صيغ جديدة له يتخلف عن عصره لأبعد مدي ، لذا كان التجريب المسرحي فرض يفرضه الظرف التاريخي ، والأساس في التجريب هو تجاوز التقاليد في محاولة للبحث عن وسائل جديدة للتعبير بهدف تحقيق تأثير معين علي المتفرج لذا يمكننا اعتبار التجريب هو الدافع الأساسي للإبداع في الفن المسرحي .

ومن الملاحظ أن الاهتمام بالتراث الشعبي المصري والعربي قد ارتبط بشكل واضح وصريح "بشعور الإنسان المصري بشخصيته واستقلاله ، حين استطاع أن يقاوم الحاكم الأجنبي ، والتسلط التركي العثماني ، والاحتلال البريطاني من مطلع هذا القرن ، وكان هذا أحد صور الاحساس بالقومية العربية الذي بدأ يظهر في العالم العربي ، وتجلت صورته في اتجاه عواطف بعض الكتاب نحو التاريخ العربي ، يستوحون منه بعض المواقف القومية التي تدعو الي الفخر والاعتزاز ، وتثير في النفوس الحمية والشهامة ، وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية ، منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية ، وطغيان المستعمرين في البعض الآخر"^١

ومن هنا يتضح أن فكرة التجريب التي يتبناها كثير من الكُتاب والمسرحيين ، والتي لا تقتصر فقط علي فن المسرح بل وجدناها في فن الرواية والقصة القصيرة وهذا ما أكدته نهاد صليحة باعتبارها "إن التجريب لفظة جديدة تعبر عن ممارسة جدلية قديمة تتحقق بصورة دورية في لحظات ثورة العقل وتثوير الوعي . وفي مجال المسرح العربي تولدت فكرة التجريب وممارساته المنوعة من مخاض فترة الانتقال الحضاري والثقافي وعملية التحديث التي تبعت استقلال الدول

و "حركة التجريب المعاصرة تستمد أصولها من نظريات رواد التجديد في المسرح الحديث وأفكارهم ومحاولاتهم ، وفي مقدمتهم أليا و كريج و كوبو و آرتو و تايروف و مايرهولد و

^١ (محمد يوسف نجم : المسرحية في الادب العربي الحديث ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٨٠ ط ٣ ص ٢٩٣) العربية ، وواكبت بزوغ النزعة العلمية والعلمانية ، وإشراق الفكر الاشتراكي ، وعذابات البحث عن الهوية في جدل الماضي والحاضر ، والأصالة والمعاصرة"^(١).

جنسر وكالسر ، .. إلخ ؛ حيث نزع هؤلاء الرواد إلي البحث عن "مسرح جديد" ، "مسرح حقيقي" ، واتجهت تجاربهم إلي مجالات العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل والفضاء المسرحي ، وإلي العلاقة بين هذه العناصر والمتلقي^(٢).

ويعد حمدي عبد العزيز من رواد المسرح التجريبي الحديث حيث قام باستخدام السمات المشتركة بين مظاهر الفرجة الشعبية والتيارات الغربية وظهر هذا واضحاً في نص "حدوتة مصرية" حيث أنه أجاد في توظيف "الحكواتي" من التراث الشعبي وهو في ذات الوقت "الراوي" كتقنية بريختية ، وأيضاً إشراك الجمهور في العرض المسرحي تعد تقنية مشتركة بين التيارات الغربية والتراث الشعبي حيث أن التقنية البريختية "التغريب" التي تهدف إلي إيقاظ الوعي عن طريق إشراك الجمهور وتفاعله مع العرض تشبه مسرح الفلاحين والسامر حيث أنه يشترك فيه كل المتواجدين أثناء العرض ، و"حمدي عبد العزيز" في نصه أشرك الجمهور من خلال توجيه الأسئلة والأحاديث إليه أثناء العرض .

ومن ثم فإن هذا البحث يسعى إلي توضيح مفهوم التجريب المسرحي في قوالبه وبوتقاته العربية والغربية ، وكذلك ملامح الفرجة الشعبية في المسرح المصري الحديث بالتحليل والنقد لإحدى التجارب المسرحية الهامة التي لم تنل حقها الكافي من التقويم النقدي والتحليل وهي تجربة الكاتب حمدي عبد العزيز بالتطبيق علي نص "حدوتة مصرية" .

مشكلة الدراسة :

لقد اصبحت فكرة البحث عن الهوية وتحليل جوانب الشخصية العربية تحظى باهتمام كبير لدي كثير من المؤلفين وكاتب المسرح الحديث وخاصة بعد انتهاء فترة الحروب واستقلال الدول العربية والانتقال الثقافي والحضاري مما فرض ضرورة استحضار التراث والتاريخ العربي في المسرح الحديث وبالتالي تتولد فكرة البحث عن صيغ جديدة في المسرح تستفيد من تقنيات التجريب الغربية دون أن تفقد الطابع العربي الشعبي الاصيل .

ومن هذا المنطلق يتضح أن الاهتمام الكامل في مجال التجريب كان للعروض المسرحية دون النص لذا كان لابد من دراسة النصوص المسرحية التي اهتمت ببلورة مفهوم التجريب وأصبحت محل اهتمام العديد من النقاد والباحثين ، ذلك لأن النص المسرحي كلما كان جيداً محكم الصياغة الفنية ذات رؤية واضحة ومفهومة ، كان الإخراج أكثر واقعية وانسجاماً مع النص المكتوب ، ومن هنا كان التعرض لإنتاج الكاتب حمدي عبد العزيز الذي يعد أحد رموز فن المسرح المصري بكتاباته ومؤلفاته الفنية التي تتعرض لصورة المجتمع المصري وتناقش قضاياها خاصة بعد انتهاء فترة الحروب والأزمات ، لذا يعد حمدي عبد العزيز من القلائل الموهوبين الذين لم يحالفهم الحظ في تناول مؤلفاتهم للبحث والدراسة وتوضيح الأنماط والقوالب الفنية والمسرحية التي عرض لها في مؤلفاته ومسرحياته وبلورة أسلوبه في الكتابة.

(٢) جلال حافظ ، ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول للنقد الادبي ، المجلد ١٣ ، العدد ٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، شتاء ١٩٩٥ ، ص ٢٩ .

ولأن التجريب المسرحي قد تبلور واتضح في إطار العرض دون النص ، فإن نص "حدوتة مصرية" يعد من النصوص التي تستحق الدراسة والتحليل ومعرفة كيف استطاع حمدي عبد العزيز نقل صورة المجتمع المصري في تلك الفترة معتمدا علي التجريب كإطار عام للنص لبلورة الهدف الذي يسعى إليه .

ومن هنا تتحدد إشكالية الدراسة الحالية في التساؤل الرئيس وهو :

ما أهم أشكال وقوالب التجريب التي اعتمد عليها الكاتب حمدي عبد العزيز في عرض أفكاره وقضاياها في نص "حدوتة مصرية" ؟

والذي تنبثق من خلاله بعض التساؤلات الفرعية وهي :

١. ما أهم القوالب والأشكال الفنية الغربية التي تعرض لها الكاتب حمدي عبد العزيز في نص "حدوتة مصرية" في مقابل القوالب والأشكال الشعبية المصرية ؟
٢. ما أهم القضايا التي تعرض لها حمدي عبد العزيز في النص وعلاقتها بالتجريب ؟
٣. الي اي مدى أجاد حمدي عبد العزيز في بلورة الصورة المعبرة للمجتمع المصري في النص عينة الدراسة؟
٤. ما دلالة العنوان في النص عينة الدراسة ؟
٥. ما دور الجمهور في النص عينة الدراسة ؟
٦. كيف وظف حمدي عبد العزيز التراث ومظاهر الفرجة الشعبية في "حدوتة مصرية" ؟
٧. ما دور الإرشادات المسرحية في النص عينة الدراسة ؟

أهمية الدراسة :

تتمثل أهمية هذه الدراسة في أهمية فكرة التجريب في المسرح والتي تقوم علي تجاوز ما هو متعارف عليه من القوالب المسرحية المختلفة من أجل تقديم صورة واقعية لما هو موجود بالفعل حيث أن كلمة تجريب مرتبطة بالتحديث ربطاً يفصل بين الأصل والجديد .

والتجريب هنا من أجل البحث عن هوية ثقافية أصيلة ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق احياء التراث الشعبي و المزج بين الأشكال المسرحية الشعبية المصرية والعربية ونظريتها الغربية حتي تمتزج الفنون المحلية والعربية بالعالمية.

وتعد الأهمية التطبيقية للدراسة هي الوقوف علي أهم أشكال التجريب التي يمكن أن يستعين بها طلاب شعبة المسرح من قوالب غربية ومؤثرات عربية في كتابة وتحليل النصوص المسرحية.

كما تتبع أهمية الدراسة من أهمية الكاتب المسرحي حمدي عبد العزيز وهو " كما كتب عنه الناقد المصري محمد الخطيب مؤكداً أنه " : أحد القابضين علي الجمر المسرحي في الزمن الصعب يشتغل في صمت ودأب ويهوى الكتابة بعيداً عن الأضواء ، وله جانب ابداعي مهم كتب عدد قليل من المسرحيات لكنها شديدة الأهمية لأنها تدرج في الأفق الباحث عن مسرح مصري اصيل ، كما تدخل في اشكاليات التأصيل والبحث عن شكل مسرحي منتم إلي لغة

مصرية ١٩٩١ . ، والاستاذ و البيداجوجيا أو موت المهرج - مطبوعات مصرية ٢٠٠١ . ،
وفنون الفرجة الشعبية في مقامات المنحوس - نصوص مسرحية (٣٦) - ٢٠٠٦ . ، والمتر
الثالث - آفاق المسرح (١٣) - ١٩٩٩ .

وتتمثل عينة هذه الدراسة في مسرحية "حدوتة مصرية" وهي تعد أولى مسرحيات الكاتب
"حمدي عبد العزيز" كتبها عام ١٩٩٠ ، وعلي الرغم من أن "حمدي عبد العزيز" كتب العديد
من النصوص بعدها إلا أن حدوتة مصرية تظل الأكثر جدلاً بين إنتاجه المسرحي ذلك لأنها
"مسرحية تعتمد في إنشاء معناها ومبناها علي مبدأ التكسير المنظم للشفرات والأنماط التقليدية
الموروثة : الفكرية والدرامية بل والمسرحية أيضاً"^٣

مبررات اختيار العينة :

من خلال البحث تبين أنه لم تتطرق الدراسات السابقة إلي أعمال الكاتب حمدي عبد العزيز ، لذا
إعتمدت الدراسة علي أحد من أهم نصوصه المسرحية والذي يناقش من خلاله التحول الجذري
الذي أصاب المجتمع المصري بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

مفاهيم الدراسة :

التجريب : هو "عبارة عن اقتراحات في مجالات الابداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة
ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة اسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب
والتواصل"^٤

وتعرفه الباحثة اجرائياً نصاً و عرضاً بأنه :

التجريب المسرحي هو التجديد في المسرح من خلال المزج بين الحاضر والماضي ، و التمرد
علي القواعد الثابتة من خلال تحرير الخيال لاكتشاف أنماط مسرحية جديدة تتماشى مع الظروف
والتغيرات الاجتماعية .

الثابت "لغويًا" : "من الفعل الثلاثي (ثَبَّت) وثبت الشيء يَثْبُتُ ثَبَاتًا وَثُبُوتًا فهو ثابت وَثَبَّتْ ،
وَأَثَبَتْهُ هو ، وَثَبَّتَهُ بمعني ، وشئٌ ثَبَّتْ : ثابت ، ويقال ثَبَّتَ فلان في المكان يَثْبُتُ ثَبْتًا ، فهو ثابت
إذا أقام به."^٥

الثابت "فلسفياً" : هو " ضد المتغير ، فكل شئ لا تتغير حقيقته بتغير الزمان فهو شئ ثابت
، ومنه قولهم : الحقائق الثابتة ، وهي الحقائق الأبدية التي لا تتغير"^٦

^٣ حمدي عبد العزيز ، حدوتة مصرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢ ، ص ١٢

^٤ مصطفى احمد سليم ، الدلالات الدرامية للنظم الطقسية في الدراما التجريبية في مصر الفترة من ١٩٦٢ الي ٢٠٠٣ ، دكتوراه ،
اكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٥

^٥ قاموس الباحث العربي :

<http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA>

^٦ جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، ط ١ ، (قم: منشورات ذوي القربي ، ب ت) ، ص ٣٧٣ .

وعلي ذلك فإن الثابت هو الشيء الذي لا يتغير بتغير الزمان ، وهو يمثل المرجعية التأسيسية التي يستند إليها النص المسرحي في بلورة قوامه الفني.

والثابت في الدراسة الحالية يقصد به التراث – الموروث الشعبي ، الذي تعتمد عليه العديد من الدراسات الأدبية دون تعديل أو تغيير.

المتغير "لغويًا" : "من الفعل الثلاثي (عَبَّرَ) و العَبْرُ الاسم من قولك عَبَّرْت الشئ فَتَعَبَّرْت"^٧

المتغير "فلسفياً" : "هو كون الشيء بحال لم يكن له قبل ذلك .. أو هو انتقال الشيء من حالة إلى حالة أخرى"^٨

والمتغير في الدراسة الحالية يقصد به القوالب و الأشكال و المظاهر الفنية الغربية التي تأثر بها كتاب المسرح المصري.

الدراسات السابقة :

١- سامي سليمان أحمد ، ١٩٩٤ ، بعنوان : التجريب في مسرح محمود دياب " باب الفتوح نموذجاً":^(٩)

سعت هذه الدراسة إلى :

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف لجيل الستينيات من كتاب المسرح المصري ، خاصة الكاتب محمود دياب ومسرحيته "باب الفتوح" عينة الدراسة – حيث حاول جيل الستينيات استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية وكذلك الأشكال المسرحية المستحدثة في المسرح الغربي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية مثل المسرح الملحمي ومسرح العبث والمسرح التسجيلي .. مؤكداً على أن الرغبة في التجريب هي أهم سمات هذا الجيل الذي ينتمي إليه "محمود دياب" ، وأكد أن الرغبة في التجريب عند هذا الجيل ما هي إلا انعكاس لحركة المجتمع علي المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .

واعتمدت هذه الدراسة علي فرضية تقوم علي ضرورة النظر إلي النصوص نظرة تدقيق وتأنى للكشف عن علاقة الأشكال بالمواقف الفكرية المصاغة في هذه النصوص .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

- تأثر محمود دياب بالمسرح الملحمي ، ويعتبر الشكل الاجلي في نص باب الفتوح والتأثيرات البريختية تنبدي في العناصر المختلفة التي تكوّن هذا الشكل ، ومن أهم هذه التقنيات البريختية :

^٧ قاموس الباحث العربي :

<http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA>

^٨ جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ص ٣١١ .

^٩ - سامي سليمان احمد ، التجريب في مسرح محمود دياب ، باب الفتوح نموذجاً ، مجلة فصول ، المجلد ١٤ ، العدد الاول ، ربيع ١٩٩٥ .

- تقنية الكورس أو الراوي وتعدد وظائف التي تؤكد عمق البريختية.
- تقنية المقاطعة مع تعدد انماطها .
- تقنية السرد والتي ارتبطت بتقديم الحوادث والشخصيات التاريخية ، والتي جعلت من السرد وسيلة لتقديم هذه الأحداث أو رسم أطرها المختلفة .
- تجليات ملامح الشكل التراجيدي في بعض أحداث المسرحية .

٢- دراسة العلجة هنلي ، ٢٠١٧ ، بعنوان : التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر : (١٠)

سعت هذه الدراسة إلى :

١. إن موضوع التجريب في المسرح الجزائري هو موضوع بكر لا توجد دراسات أكاديمية وافية تناولته بالشرح والتحليل باستثناء بعض البحوث التي تناثرت هنا وهناك .
٢. معرفة طبيعة التجريب في النص المسرحي الجزائري.
٣. معرفة جماليات النص المسرحي التجريبي الجزائري المعاصر، وهل استطاع خلق خصوصيته الإبداعية وسط النصوص المسرحية العربية المعاصرة .
٤. إذا كان التجريب مغامرة إبداعية في مجال الفنون والآداب ، يرتاد مناطق بكر غير مأهولة عن طريق استخدام أدوات جديدة ، فما هي صور حضور هذه المغامرة الإبداعية في المسرح الجزائري؟ ، وكيف عبرت عن آمال وتطلعات الجزائريين في فترة ما بعد الاستقلال ؟
٥. معرفة مدى مقاومة المسرحيين الجزائريين ورفضهم التبعية للمسرح الغربي ودعوتهم للعودة الي التجريب عن طريق استخدام أشكال تراثية بطريقة عصرية .

ومن حيث منهج الدراسة فقد اعتمدت على ما يسميه بعض الدارسين "المنهج المتكامل" فهي لجأت الى مجموعة من المناهج التي تخدم في عملية البحث ، كالمنهج التاريخي لرصد ظاهرة التجريب في المسرح الغربي ، ثم العربي ، وتحديداً الجزائري ، وهذا في الفصل التمهيدي ، كما افدت من منهجين مهمين هم المنهج التحليلي والوصفي في الفصول الأربعة الأخرى ، مع الاستفادة من بعض المناهج التي تخدم البحث كلما تطلب الامر ذلك وخاصة المنهج المقارن .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١. التجريب فعل ممارسة إبداعية خلاقة ، قوامه البحث والكشف والتجاوز ، فهو نيز للزيف وترفع عن التقليد ، وجنوح دائم نحو الخلق الذي يضمن للتجربة الإبداعية زيادتها وتجدها الدائمين.

١٠ - العلجة هنلي ، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، دكتوراه ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد بو ضيايف بالمسيلة ، ٢٠١٧ .

٢. هذا الفعل الابداعي الخلاق متأصل في المسرح العربي حيث تعددت اشكاله وتنوعت مضامينه التي جسدت تحولات المسرح العربي .
٣. اثبتت الدراسة ان النص المسرحي التجريبي المعاصر في الجزائر يكاد يكون عاريا من الخطابات التنظيرية التي تشكل الرؤيا التي يحتكم اليها هذا النص والتي تكشف عن مرجعيه الاديبي الفكرية والفلسفية والأدبية .
- ٣- دراسة اسماعيل شعبان الشوشان ، ٢٠١٧ ، بعنوان المؤثرات الغربية وتأثيرها علي المسرحية الليبية ، دراسة تحليلية في الفترة من ١٩٧٥ : ١٩٩٥ : (١)
- سعت هذه الدراسة إلى :

معرفة جذور المؤثرات الغربية بالمسرحية الليبية ، نصاً و عرضاً ، والتعرف علي الكيفية ، التي ارتبطت بها هذه المؤثرات بالفن المسرحي الليبي .

التعرف علي طريقة الكتابة للنص الدرامي الليبي ، وما صاحبه من حداثة علي مستوى النص والعرض .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١. ان المسرحية الليبية اعتمدت على مؤثرات غربية متنوعة ، وشملت الكتابة المسرحية والعرض المسرحي ، مما نتج عنه تداخل للأشكال المسرحية الغربية بالنص وبالعرض .
٢. غياب الناقد المتخصص اعطى للأقلام الصحفية غير المتخصصة او المؤهلة الدور الابرز في الكتابة عن الفن المسرحي بدون وعي وادراك بالفن المسرحي وأصوله .
- ٤- دراسة عبير عيسى مهني عبد العال ، ٢٠٢٠ ، بعنوان ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين اسماعيل "١٩٢٩ : ٢٠٠٧" : (١٢)

سعت هذه الدراسة إلى :

البحث عن الملامح التجريبية التي تمثلها المبدع في تجربته المسرحية من خلال مسرحيته "محاكمة رجل مجهول" التي كتبها في فترة الستينات أعقاب النكسة ، بما تحمل هذه الفترة من تحولات وتقلبات سياسية .

اقتضت طبيعة الدراسة أن تعتمد علي جملة من المناهج (المنهج التاريخي ، والمنهج البنيوي ، والمنهج السيميائي).

١١ - اسماعيل شعبان الشوشان ، المؤثرات الغربية وتأثيرها علي المسرحية الليبية ، دراسة تحليلية في الفترة من ١٩٧٥ : ١٩٩٥ ، دكتوراه ، كلية الآداب ، قسم علوم المسرح ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠١٧ .

١٢ - عبير عيسى مهني عبد العال ، ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين اسماعيل ١٩٢٩ : ٢٠٠٧ ، مجلة كلية اللغة العربية بأسبوط ، جامعة الأزهر ، بني سويف ، المجلد ٢ ، العدد ٣٩ ، ٢٠٢٠ .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١. ارتبط التجريب عند عز الدين اسماعيل بالبحث عن صيغة مسرحية تتناسب وقضايا المجتمع المطروحة آنذاك ، والذي فقد هويته وصار أداة بيد السلطة توجهها كيف تشاء .
٢. سعي الكاتب الي تجريب مفردات المسرح الملحمي بتأثيره التغريبي للوصول إلي صيغة جديدة في المسرح العربي ، بقصد استفزاز المجتمع ومحاولة انتزاع ردود أفعاله تجاه الواقع ، وحمله علي التفكير في قضاياها والمشاركة فيها .
٣. يعكس العنوان اول ملامح التجريب من خلال الكشف عن مرجعيات ذلك العنوان ، التي تبدو ظاهريا متناقضة بينما نجح المؤلف في التوفيق بينها من خلال ثنائيه العنوان والنص.
٤. حرص المؤلف على تغييب التسمية من الشخصيات في المسرحية الاطار لتكون تلك الشخصيات غنية بالرموز والدلالات ولتؤدي دورها الذي تهدف اليه فلا يتم التعرف عليها الا من خلال أدوارها الوظيفية التي تخدم الفكرة.
٥. تعمل الخطابية في الحوار على اشراك الجمهور في ذلك الحوار مما يحقق نوعا من التجريب يتم من خلاله جعل الحوار مقنعا حيث يتسلل الي القارئ كما لو كان حوارا ارتجاليا بين البطل وبين افراد الجمهور.
- ٥- دراسة مايسة زيدان ، ٢٠٢٢ ، بعنوان : التجريب في مسرح هاني مطاوع "قراءة في نص حكاية فرفوريه" : (١٣)

سعت هذه الدراسة إلى :

١. التعرف علي عناصر التراث في نص حكاية فرفوريه .
٢. التعرف علي سمات الملمح الغربي في نص حكاية فرفوريه .
٣. التعرف علي عناصر التجريب المشتركة بين التراث والتيارات الغربية في نص حكاية فرفوريه .
٤. التعرف علي "الفرفور" بطل حكاية فرفوريه .
٥. توضيح العلاقة بين دلالة العنوان وعناصر التجريب في النص المسرحي .
٦. معرفة الي اي مدي استطاع هاني مطاوع بلورة الصورة المرئية عن طريق الكلمة المكتوبة.
٧. الكشف عن علاقة مضمون النص بطبيعة التجريب .
٨. معرفة الي اي مدي أجاد مطاوع في توظيف عناصر التجريب في حكاية فرفوريه .

وتعد هذه الدراسة من الدراسات التحليلية على اعتبار أن النص الأدبي أو المسرحي وحدة مستقلة بذاتها ، تربط أجزائها علاقات كلية ، وتنظم نموها وترابطها قوانين داخلية خاصة بها ، واعتمدت هذه الدراسة علي منهج النقد الجديد الذي يركز علي النص كوحدة فنية جمالية بعيدا

^{١٣} - مايسة زيدان ، التجريب في مسرح هاني مطاوع: قراءة في نص حكاية فرفوريه ، دراسة ، مجلة التربية النوعية ، العدد ١٥ ، جامعة طنطا ، يناير ٢٠٢٢ .

عن الظواهر التاريخية والاجتماعية ، لذا ركزت الدراسة الحالية علي عناصر التجريب داخل النص .

أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة :

١. اعتمد مطاوع على العديد من الوسائل والتقنيات الفنية الغربية التي تتوافق وطبيعة النص المسرحي في نص حكاية فرفوريه وكان أهمها التقنيات البريختية التي تعمل على كسر الايهام ودفع المشاهدين الى اعمال العقل والتفكير فيما يحدث امامهم ومن أهم هذه التقنيات : المسرح داخل المسرح ، والراوي وتقنيه الرحلة ، والكورس الجديد ، والحلم ، والقطع المستمر للحدث ، واستخدام اللافتات ، وكذلك تقنيات المذهب التعبيري وتقنيه الكاريكاتير ، والكرنفالية او المسرح الاحتفالي .
٢. من أهم سمات التجريب المشتركة بين التراث الشعبي والتيارات الغربية التي اجاد مطاوع توظيفها في نصه "الحكواتي" في التراث الشعبي ، وهو في الوقت ذاته الراوي كتقنية بريختية هدفها كسر الايهام ودفع المتلقي للتفكير واتخاذ القرار حتى يصبح عضوا ايجابيا فاعلا داخل المجتمع.
٣. أكد نص "حكاية فرفوريه" البعد الاجتماعي للمسرح التجريبي الذي تبنى العديد من القضايا الإنسانية والاجتماعية.
٤. اجاد مطاوع في توظيف عناصر التجريب في حكاية فرفوريه بتعرضه لصيغ تراثية عربية ومصرية مع تقنيات فنية غربية اكدت -سالفاً- فعاليتها في بلورة وطرح موضوعات وقضايا اجتماعية وسياسية مهمة للفرد والمجتمع.

التعليق علي الدراسات السابقة :

من خلال استعراض الباحثة للدراسات السابقة التي تناولت متغيرات البحث الحالي فإنه لم تطرق الدراسات السابقة لمشكلة البحث من نفس الزاوية الا وهي توظيف التجريب في مسرح حمدي عبد العزيز ، وعليه فإن هذه الدراسة تعد الأولى من نوعها التي تتناول مسرح حمدي عبد العزيز بالنقد والتحليل ، وقد تناولت دراسات عدة التجريب من حيث مفهومه وأصوله وتجلياته عبر السنوات منها العربية والأجنبية ، وقد عرضت الباحثة ما تمكنت من العثور عليه في هذا الجانب.

الإطار المعرفي للدراسة :

بدايات التجريب المسرحي :

التجريب مصطلح تعود أصوله الي اللغة اللاتينية حيث أن كلمة "تجريب: experimentum" في اللاتينية تعني البروفة أو المحاولة "ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة. ولا يعني هذا أن الرومان لم يبحثوا عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة ، أو ابتكار طرق ابداعية متنوعة فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية"^{١٤}

ولذلك يذهب الكثير من النقاد أيضاً الي أن التجريب نشأ مع نشأة المسرح إذ أن إضافة اسخيلوس للممثل الثاني وسوفوكليس للممثل الثالث يعده البعض تجريباً ولكن ذلك الرأي يجد من يعارضه أيضاً من منطلق أن تلك الإضافات لم تغير في الشكل المسرحي أو بناء المسرحية شئ، ولكن تغيرت مساحة الحوار فقط عن سابقتها ، وبذلك نجد أن التجريب ليس له محددات ولكنه واسع الأفاق لا ينتهي ، ولذلك يمكن القول بأن التجريب المسرحي بدأ مع الخطوات الأولى لفن المسرح منذ الإغريق ، ويمكن اعتبار اضافات المسرح وتطوره في العصور اللاحقة علي ذلك هي محاولات للتجريب حتي وإن لم يكن مسمي التجريب معروف آنذاك وقد ظهر بالفعل في أواسط القرن التاسع عشر.

والتجريب كما يقول مارتن ايسلن هو "تفاعل مع التقليدي ،..، كما أن التجريب امتداد وتطوير للتقليدي وذلك لتطويعه لمتطلبات المرحلة الراهنة بالإضافة إلي أن التجريب كثيراً ما يتجاوز معطيات الحاضر بالرجوع إلي الماضي"^{١٥}

وقد اجتهد الكثيرون من النقاد من أجل وضع تعريفات مناسبة وتفي بالغرض المرجو من هذا المصطلح ، وفي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية يُعرف د. ابراهيم حمادة المسرح التجريبي بأنه "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الاخراج ، أو النص الدرامي ، أو الاضاءة او الديكور .. ألخ اسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي ، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري ، ولكن بغية الوصول الي الحقيقة الفنية ، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلي منطقة الخيال ، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"^{١٦}

ولقد تولد التجريب إثر الظروف السياسية والجغرافية العالمية التي شهدها القرن العشرين حيث ان دولاً بدأت في الانقسام في مقابل ظهور دولاً جديدة واختفاء أخرى الامر اللذي أبهر مجتمع او اخر القرن العشرين والامر الاكثر ذهولاً وابهاراً هو التقدم التكنولوجي الهائل الذي صاحب ذلك الأمر حيث ان مصطلح القرية الالكترونية الواحدة قد بدأ في الظهور علي الساحة التكنولوجية فأصبحت الاتصالات الفورية والمواقع الالكترونية تحيل العالم برمته الي قرية صغيرة يتم التواصل فيها بسرعة هائلة وغير مسبوقه فاصبحت وسائل الاتصال الحديثة تتحكم

^{١٤} هناء عبد الفتاح ، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول ، م ١٤ ، ع ١٤ ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ٣٦.

^{١٥} مارتن ايسلن ، المسرحيون يناقشون قضية المسرح المعاصر ، نشرات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ١٩٨٩- ص ٢٠

^{١٦} ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٨

في العالم ، و" لقد وقفت البشرية حائرة امام هذا كله فعبرت عن حيرتها بالمسرح التجريبي الذي يمثل ارقى تطور للتقنية المسرحية علي صعيدي الانسان والميكانيك المسرحي ، وكان هذا التمرد نوعا من التمرد الانساني علي ما يجري في العالم"^{١٧}

والتجريب فن مرن متجدد لا يقف عند نقطة معينة بل يظل في التطوير وتغيير جلده يوماً بعد يوم حتي يصبح تجريب أمس اعتياد اليوم ويتفنن كل جيل في أسلوبه في بلورة التجريب حسب ما يتناسب مع أفكاره واتجاهاته ، لكي تتميز كل فترة زمنية بشكل تجريب مختلف عن ما سبقه،

ويتطرق "محمد زعيمة" لهذا السياق فيشير إلي: "ان التجريب المسرحي يتسم بالمرونة اذ يحمل في طياته قانون فنائه ،ليتجدد باستمرار تجدد الحياة وليس بيئته ومجتمعه فقط منابع هذا التجديد ،بل التجربة الانسانية عامة بما تطرحه من وسائل تعبيرية فرجوية وفلسفات تستبصر الحياة والكون ، يأخذ منها ويعطيها باعتبار ان اللحظة التي يعيشها الانسان الان في ظل الفضاءات المفتوحة لحظة عالمية او كونية"^{١٨}

وبالطبع فإن المسرح التجريبي جاء على هيئة حالة وجودية وثقافية تعمل على تجاوز الماضي والحاضر بحثاً عن المستقبل ، حيث أن التجريب في الفن يعني الخروج عن المألوف ، وتجاوز الكائن إلى الممكن وكسر التقاليد وهدم الموروثات السائدة في مجال الممارسات الفنية بحثاً عن انساق وقيم جديدة ، لتمكن الفنان من الربط بين الحاضر والمستقبل سعياً وراء التقدم فالتجريب مفهوم يلازمه دائماً مفهوم التطور.

والتجريب لا يعني إلغاء الاشكال والانواع الفنية السابقة بل يعني امتداد وتطوير كل ما هو قديم ، ولا يعني أن يكون تغيير أو تجديد في الشكل أو المضمون أو الأدوات، ولكن قد يكون تغيير أو تجديد في أيهما ، وذلك لعدم وجود قواعد أو ثوابت فنية يخضع لها التجريب في الفن المسرحي ، فالإبداع لا يمكن أن يخضع لقبود وثوابت تعوق إتمامه فنياً.

وقد مر التجريب في المسرح المصري بعدة مراحل متتالية ..

المرحلة الأولى:

ان التجريب وليد فترات التحولات التاريخية حيث انه عادة ما يرتبط بفترات الحروب والازمات والثورات التي يتحرر فيها الناس من قيود الماضي بحثا عن الحرية في المستقبل فالتجريب "يتولد في الفنون فكرة وممارسة علمية ،واعية، او ابداعية لا واعية ، في فترات التحولات

^{١٧} فرحان بلبل ،المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً ،إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٥ ،وزارة الثقافة ،القاهرة ، ١٩٩٨ ،ص ٥٥

^{١٨} محمد السيد زعيمة ، السمات التجريبية في المشهد المسرحي العربي المعاصر من ١٩٩٩ الي ٢٠٠٣ ، دكتوراه ، اكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠٠٨ ،ص ١٢ .

الحضارية العميقة ،حين تصبح اللغة والاشكال والاساليب الموروثة والسائدة عاجزة عن استيعاب انسقة الوعي الجديد وحساسية العصر ، والتعبير عنها"^{١٩}

وانطلاقاً من أن فترة الستينات هي فترة انتقالية في التاريخ المصري ، وأن الفن والفكر في الفترات الانتقالية لا بد لهما من المواجهة والسير على طريق التجريب والتجديد هادماً كل الموروثات المتأصلة تطلعاً إلى مستقبل أفضل ، فإن التجريب ليس مذهباً او حركة فنية او فكرية ، وإنما هو حالة وجودية يصل إليها الفنان رغماً عنه، ويرى سعد أردش أنه "مع حلول فترة الستينات كان المسرح المصري ينبض بمسرح ثوري جديد ، في الشكل والمضمون ، ينهض علي أكتاف جيل متكامل من الكتاب والمخرجين والممثلين"^{٢٠}

وتبدأ أولى المراحل التجريبية مع ظهور مسرح الجيب في مصر وافتتاحه عام ١٩٦٢ وكانت تلك المرحلة تتسم بالازدواجية الفكرية والثقافية حيث دعوات التأصيل التي تبناها كبار المنظرين امثال توفيق الحكيم وعلي الراعي ويوسف ادريس ، وما قابلها من المعاصرة الاوروبية التي كانت علي هيئة بعثات واقتباسات للثقافة الاوروبية وكان من انصارها كرم مطوع وسعد اردش وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وغيرهم.

وكان لإنشاء مسرح الجيب في مصر فضل كبير في اتاحة الفرصة للوجوه الجديدة في مجالات التمثيل والايخراج والتأليف والترجمة أيضاً في الظهور علي الساحة المسرحية وقد كان لتلك الوجوه تأثيراً واضحاً علي تطور المسرح المصري وتقدمه وكان مسرح الجيب آنذاك ركناً اساسياً من أركان المسرح المصري.

وقد كانت هناك تجارب رائدة في مجال التجريب المسرحي تحديداً بعد عام ١٩٦٢ تلك التجارب ساعدت بشكل كبير في ازدهار المسرح المصري في تلك الفترة وأيضاً انتشار الفرق المسرحية وتعددها آنذاك ومن ثم ظهور مسرح الجيب والذي كان هدفه الأساسي هو تقديم العروض التجريبية.

والحركة التجريبية الغربية توضح أن أكثر التجارب الغربية ثورية في تقنياتها ولكن تفقد فعاليتها الثورية في توجهاتها الفكرية إنسانية كانت او سياسية ، حيث يتم تكيفها عن طريق النقد ، وبالنسبة للتجريب في الغرب فكان هناك اتجاهين أساسيين في التجريب ، اولهما : محاولة العودة بالمسرح الى الأسطورة والحلم عن طريق الاحتجاج الأخلاقي والإنساني على تراث التنوير والعقلانية ، وثانيهما : الاحتجاج السياسي والاجتماعي سعياً وراء التغيير.

وتتعدد أشكال التجريب بتعدد الفنون وتراكمها ، وتنتالي المراحل التجريبية عبر العصور ذلك ما يدعم استمرارية المسرح التجريبي وتطوره وهذا ما يؤكد عليه اسلن بقوله عن التجريب "يمكنك أن تشاهد كل الاشياء الممكنة ..، مئات الألوف من التجارب المختلفة وبغير هذه

^{١٩} نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٤ ، ص ٣٤ .

^{٢٠} نبيل فرج ، سعد أردش رجل المسرح ، دار ألفا للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١٥ .

التجارب ليس ثمة وجود للمسرح التجريبي، ولا يستطيع المرء ان يقول : ان هذا بعينه هو المسرح التجريبي"^{٢١}

لذلك فالمشروع التجريبي لم يعد مجرد ظاهرة عابرة في الحياة المسرحية بل أصبح نمطاً مؤثراً ومتواصلاً ومتجدداً حتى الآن .

المرحلة الثانية:

هي فترة السبعينات وأوائل الثمانينات وهي مرحلة الإنفتاح الاقتصادي وما تبعه من انفتاح ثقافي واستمرار دعوات التأصيل نحو مسرح مصري الهوية ، والشاهد أن المسرح التجاري قد غزا الساحة الفنية آنذاك بكل سطوته الفنية والمادية ف جذب جمهور عريض من المشاهدين علي الرغم من قلة الأعمال الجادة الهادفة المعروضة علي خشبات المسرح التجاري ، مع الأخذ في الاعتبار معارضة النظام لهذا التيار الذي يتبنى دعوات التأصيل آنذاك ، وهو ما أكده سيد خاطر مؤكداً أنه "خلال مرحلتي السبعينات والثمانينات .. بدأ المسرح المصري يفقد مكانته كمؤسسة ثقافية هامة ، لإعتماده في معظمه علي صيغ مسرحية تقليدية اعرض عنها الجمهور ، لأنها لم تعد قادرة علي الصمود امام منافسة المسرح التجاري الاستهلاكي المفرط بدوره في التقليدية ، ولكنه واسع الانتشار لاعتماده علي التسلية والاضحاك بأي وسيلة ممكنة ، ورغم ان الساحة لم تخل من أعمال جادة وجيدة ، الا انها لم تخرج عن نطاق الاجتهادات الفردية المعبرة عن صحوة لم تخبو رغم الظلام الدامس بفعل مناخ عام مترد اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا"^{٢٢}.

وفترة السبعينات كانت تعد فترة السقوط والتخريب في المسرح المصري حيث اتسمت تلك الفترة بمصادرة جميع الاعمال المسرحية التي تتبني قضايا المجتمع الشائكة كالدين أو السياسة ، وقد تم تهميش عدد كبير من الأسماء التي كان لها صداها في الفن المسرحي في فترة الستينات ، وتم منع ومصادرة أعمال كتاب عظماء أمثال ميخائيل رومان ومحمود دياب وكرم مطاوع و نجيب سرور ويسري الجندي وأبو العلا سلاموني وغيرهم .

وأيضاً عرفت تلك الفترة بسياسة الانفتاح الاقتصادي التي فتحت المجال أمام دور المسرح التجاري وشجعتها بشكل أو بآخر لتمارس تقديمها للأعمال الرديئة التي كانت تنشر القيم السلبية في المجتمع.

وذلك ما يتناقض مع أهداف مسرح الدولة الذي كان يسعى إلي بث القيم الإيجابية والإرتقاء بالذوق العام ، وكان للدولة دور كبير في الوصول بالمسرح المصري لهذا الوضع المذري حيث أنها شددت الرقابة علي الأعمال التي تناقش قضايا المجتمع سياسية كانت أو دينية أو الأعمال الناقدة للنظام ، وقامت بإغلاق العديد من المسارح وتشريد الفرق المسرحية ، ولم تقف وقتها

^{٢١} أحمد سخسوخ ،المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والاوروبي ،القاهرة ،وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،١٩٩٣ ،ص ٦٧.

^{٢٢} سيد خاطر ، تقنيات الاخراج في عروض المسرح التجريبي وأثرها علي المسرح المصري المعاصر الفترة من ١٩٨٨ الي ١٩٩٩ م ،دكتوراه ،اكاديمية الفنون ،المعهد العالي للفنون المسرحية ،القاهرة ،٢٠٠٤م ، ص هـ.

لدعم المسرح الجاد كما كانت في فترة الستينات بل وقفت ضده حتى أسقطته ، وبالطبع كان لكل ذلك انعكاساً سلبياً علي المسرح.

ومع دخول مرحلة الثمانينات كان ذلك الإفتتاح الاقتصادي قد تضاعف و ازداد وأدي ذلك إلي التراجع في منظومة القيم والأخلاق ، وتحول مسرح الدولة من مواجهة هذا التراجع إلي محاكاة مسرح القطاع الخاص ، حيث كان ما يقدم علي مسرح الدولة هي عروض يسودها الرقص والغناء والألغاز البذيئة ، وقد اتسمت فترة الثمانينات بكثرة الأعمال الكوميديية مثل "مولد وصاحبه غايب" للكاتب نعمان عاشور ، و"أهلاً يا بكوات" للكاتب لينين الرملي ، و" الرجل الذي أكل الوزه" للكاتب جمال عبد المقصور .. وغيرها من الأعمال الكوميديية التي كانت قد سيطرت علي المسرح بما يتماشى مع ميول الجمهور واتجاهاته وقتها.

المرحلة الثالثة:

وهي التي بدأت من نهاية الثمانينات امتداداً إلي وقتنا هذا حيث أن التجريب المسرحي مستمر مع تعاقب الأجيال والسنوات لم ولن ينتهي ما دام المسرح ، ويتزامن بدأ هذه المرحلة مع تأسيس مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٨٨ ، ويعد هذا المهرجان من أوائل الكيانات الثقافية الفنية التي سعت إليها المؤسسة الثقافية المصرية تأكيداً علي :

أولاً: أهمية الفن المسرحي ودوره الثقافي في المجتمع المصري.

ثانياً: تأصيلاً للهوية المصرية من خلال أعمال فنية جادة تنافس العديد من الأعمال الغربية والأجنبية.

وكان بمثابة الشعلة التي أعادة إحياء المسرح التجريبي علي نطاق اوسع واشمل وتعدد أنواعه وأشكاله ويعد هذا المهرجان هو المحرك الرئيسي للمشروع المسرحي التجريبي.

"وكان الغرض المرجو من هذا المهرجان هو تجديد الأدوات المسرحية بالنسبة للمبدعين مثل البلاغات الجسدية والإهتمام بالسينوغرافيا وظاهرة العرض المسرحي"^{٢٣}

وجاء مفهوم المسرح التجريبي في نهايات القرن العشرين مغايراً تماماً عن أشكال التجريب السابقة عليه حيث انه اكتسب صوراً جديدة ومبتكرة تختلف عن كل اشكال التجريب السابقة والتي عرفها المسرح قبل ذلك بل وتختلف ايضاً - كما سبق القول - عن دعوات التمرد علي التراث والموروثات و"لقد أخذ المسرح التجريبي معني مغايراً تماماً لكل التجريب السابق عليه فكل ما سبق المسرح التجريبي الذي كان قبل بداية عقد التسعينات لا علاقة له علي الاطلاق بالمسرح التجريبي الذي تم منذ بداية العقد الاخير من القرن العشرين ، والخطأ الذي يقع فيه

^{٢٣} مقابلة شخصية مع د. محمد سمير الخطيب ، القاهرة ، صباح يوم السبت الموافق ٢٠٢٤/١/٦ .

الدارسون انهم لم يدركوا هذه النقطة فظلوا بعيدين عن التجارب السابقة فبدأ الخلط في المفاهيم"^{٢٤}

ومن ثم فقد كان لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والذي بدأ فعاليات الدورة الاولى له عام ١٩٨٩ دوراً هاماً في الانفتاح علي التجارب المسرحية الجديدة في مختلف الثقافات وتدعيم رواد التجريب المسرحي في مصر وتحفيزهم من خلال إعطاء الفرصة لتقييم العروض المسرحية التجريبية ومنح الجوائز لأفضل العروض فقد كان المهرجان يعد من أدوات التنوير والتثقيف المسرحي وبذلك يعد التجريب المسرحي حديث النشأة حيث ان بداياته كانت في القرن التاسع عشر سعياً الي إيجاد اسلوب جديد يتجاوز الشكل المسرحي التقليدي من خلال تخطي الواقع وصولاً للخيال " وهذا هو سر ديمومة المسرح التي تقوم علي استمرارية اكتشاف الجديد دائماً وهذا هو قانون التجريب"^{٢٥}

واهتم المهرجان بمشروع ترجمة المسرح العالمي بهدف التواصل مع الآخر المسرحي و "قد كانت أهم انجازات المهرجان التجريبي هي حركة الترجمة التي كانت بمثابة الجسر الذي يربط بين الثقافة المصرية والثقافات المختلفة وخلق حوار ثقافي /مسرحي ، بهدف التعرف علي ما لديهم من أفكار وتقنيات جديدة يمكن أن يساهم في إقامة نهضة مسرحية جديدة معها"^{٢٦}

ولقي هذا التجديد ترحيباً من مؤلفي وكاتبي المسرح في تلك الفترة والذين يسعون إلي بلورة مسرح مصري أصيل يرسخ قواعده وسط الأشكال المسرحية العالمية وتكون له هويته المستقلة "فبدأ المهرجان في تجميع الفرق المستقلة في مصر آنذاك مثل فرقة (الشاطر حسن الجريتلي) وفرقة (الشظية والإقتراب) لمؤسسها (محمد أبو السعود) وفرق أخرى كان لها نفس الإتجاه ، وبدأت الدولة في تبني تلك العروض التجريبية وكانت تبدأ في الترتيبات والتجهيزات للمهرجان من خلال إنتاج عروض تجريبية وعمل مسابقة لإختيار أفضل الفرق التي تستطيع أن تمثل مصر في العروض التجريبية ، ومن أبرز المؤلفين والمخرجين اللذين تبينوا الإتجاه التجريبي في مصر تلك الفترة (ناصر عبد المنعم) و (سامح مهران) و (وليد عوني) و (محمد مرسي) و (هاني المتناوى) و(طارق الدويري) و(منصور محمد) صاحب عرض (اللعبة) وغيرهم.."^{٢٧}

ولا شك أن ظهور مجلة المسرح أيضاً كان لها اثرها الكبير في دراسة وفهم تقاليد المسرح الغربي وبلورة الاسلوب الغربي في التجريب والتجديد علي المسرح الأوروبي من خلال تضمين المسارح الغربية مثل مسرح بريخت ومسرح العبث وبيرانديلو مما أدى الي توسيع الآفاق والمدارك الفنية المصرية والعربية أيضاً حيث كانت تصل مجلة المسرح الي معظم الدول العربية .

^{٢٤} محمد الزناتي ، المخرج الناقد السوري فرحان بلبل : التجريب يدمر فكرة الادب المسرحي ، النشرة اليومية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٣ ، ع ٦ ،وزارة الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠١، ص ٤ .

^{٢٥} جهاد عبدالله ابو العينين ، اثر المتغيرات الاجتماعية السياسية والفنية علي رؤى الإخراج في عروض المسرح المصري في الفترة من ١٩٩٠ الي ٢٠٠٠ ، دراسة تحليلية ، ماجستير ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠١٥ ، ص ١٨٠ .

^{٢٦} محمد سمير الخطيب ، مكتبة التجريبي : الترجمة ومحاولة تأسيس حادثة مسرحية ، جريدة مسرحنا ، القاهرة ، سبتمبر ٢٠١٦ .

^{٢٧} مقابلة شخصية مع د. محمد سمير الخطيب ، القاهرة ، صباح يوم السبت الموافق ٢٠٢٤/١/٦ .

البحث عن مسرح مصري أصيل :

قد كانت قضية بلورة مسرح عربي الهوية تسيطر علي العالم العربي برمته وتنبثق من الرغبة في الاستقرار العربي خاصة بعد المرور بفترة من الازمات والثورات والحروب في الدول العربية فذهبت الجموع الي ضرورة الاستقلال بالشخصية العربية وعدم الانسياق وراء الغرب وضرورة التأكيد علي الهوية العربية ومن هنا بدأت رحلة البحث عن مسرح مصري يتناسب مع العادات والتقاليد وطبيعة الشخصية المصرية فبدأ المبدعون في الغوص في مياه التجريب بحثاً عن هوية مصرية مستقلة .

وقد عرفت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد التراث بأنه "تجارب السلف المنعكسة علي الآثار التي تركوها في المتاحف ، أو المقابر ، أو المنشآت ، أو المخطوطات وما زال لها تأثيرها حتي عصرنا الحاضر ، إن التراث يعني أيضاً الملاحظات الزاخرة التي أدركها الموهوبون في الفن عبر العصور، وتركوا بصماتهم معبرة عن هذا الإدراك السخي الذي تنحني أمامه الرؤوس تقدير^{٢٨}

ومن هنا يتضح أن التراث هو كل امتداد للماضي عرفته البشرية علي مر العصور أي أنه يرتبط بالإنسان منذ بداياته من أفكاره ومخططاته وكل القيم والقوانين والتقاليد التي توصل إليها حتي العصور الحديثة .

والتراث والأدب الشعبي بكل أشكاله وقوالبه الفنية كالحكاية الشعبية والمقامة والأراجوز والسامر والأسطورة وغيرهم ، قد يكشف لنا عن طبيعة الحياة الإنسانية والحضارات التي كانت قائمة ويكشف عن عقائدها والأفكار التي كانت سائدة فيها ويخلد ذكرى تلك الحضارات ف"عندما يكون التعبير الفني عريقاً وأصيلاً، قائماً في أساسه علي الرواية الشفوية ، وافياً بحاجات المجتمع الشعورية والمعنوية ، معبراً عن موروته الثقافي وخصائصه القومية وقيمة الإنسان العليا ومثله الاجتماعي ، متسماً بالمرونة والحيوية ، قادراً علي النماء والتطور دون الجمود عند صورة ثابتة لا تتغير ولا تتبدل راصداً في نهاية الأمر الحصييلة الكاملة لثقافة شعب بعينه علي اختلاف أجياله وبيئاته ... ، فذلكم هو الإبداع الشعبي ووظائفه"^{٢٩}

وبذلك يعد التراث في واقعه هو الحصييلة الكاملة لثقافة الشعوب التي تنتج عن الظروف والعوامل التي تتعرض لها علي مر العصور، وليس مجرد دليل علي وجود أصول تاريخية فقط ، حيث أن التراث الشعبي يستطيع الاحتفاظ بمرونته وأصالته مع تجاهل القوالب التي لم تعد صالحة واستبدالها بعناصر جديدة للاستمرار علي التطور في البيئة الاجتماعية والمادية .

وقد بدأ المسرح العربي يستلهم مادته من التراث الشعبي فبدأ التجريب علي الأشكال والمادة التراثية منذ منتصف القرن التاسع عشر وكانت أولي تلك التجارب هي تجربة "مارون النقاش" "أبو الحسن المغفل" أو "هارون الرشيد" عام ١٨٤٩ وهي في الأساس احدي حكايات ألف ليلة

^{٢٨} نعمات أحمد فؤاد ، التراث والحضارة ، كتاب الهلال ، ع ٤٠٧ ، ١٩٨٤ ، ص ١٦ .

^{٢٩} محمد رجب النجار ، جحا العربي شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير ، سلسلة عالم المعرفة ، ع ١٠٤ ، الكويت ، اكتوبر ١٩٧٨ ، ص ٥ .

وليلة التي كان يطلق عليها اسم قصة "النائم و اليقظان" ،ومن هنا بدأت العلاقة تتوطد بين الموروث الشعبي والفن المسرحي وتوالت بعد ذلك التجارب المسرحية التي استلهمت مادتها من التاريخ والتراث في سبيل التأكيد علي الشخصية العربية.

وتلت تجربة "مارون النقاش" تجارب عدة لـ"أحمد أبو خليل القباني" مقتبسة أيضاً من قصص ألف ليلة وليلة مثل مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم ابن أيوب وقوت القلوب" ، ومسرحية " الرشيد مع أنيس الجليس" وغيرها من التجارب ، ثم جاء من بعدهم "يعقوب صنوع" الذي أقام دعائم المسرح العربي والذي كان من الممكن أن يمتد أثر مدرسته المسرحية لولا مغادرته لمصر وإغلاق مسرحه بعد أن قدم عروضه المسرحية التي وصل عددها إلي اثنين وثلاثين مسرحية ترتبط معظمها بمناقشة القضايا الاجتماعية ومهاجمة مظاهر الظلم والتخلف الاجتماعي في تلك الفترة.

"بالإضافة إلي ذلك فقد طور الكوميديا المرتجلة في المسرح الشعبي، التي وجدها في مصر ومنحها شكلاً فنياً أكثر نضوجاً ، فقد أصبحت تعتمد علي ما يمكن أن نسميهم اليوم بالمثلين"^{٣٠}

"وبعد صنوع توقف التمثيل العربي في مصر أربع سنوات ، كانت سنوات فوران وطني ، وكان إغلاق مسرحه بأمر الخديوي كافياً لأن يصرف المعاصرين عن التفكير في إنشاء فرق تمثيلية أخرى ، وبقي الحال كذلك إلي أن وفدت علي مصر عام ١٨٧٦ أول فرقة تمثيلية عربية وكانت فرقة الأديب اللبناني سليم خليل النقاش"^{٣١}

وصولاً إلي ثورة يوليو ١٩٥٢ والتي ايقظت عدة قضايا تخص المسرح منها قضية المسرح المستورد أو المعرب وهل فنون العرض المسرحي علي صلة وثيقة بالتراث أم بالغرب ، وهل استطعنا تقديم مسرح شعبي حقاً أم هذا يعد مسرح المثقفين ؟

وانطلاقاً مما سبق ظهرت العديد من الدعوات التي تنادي بمسرح عربي مصري الهوية وقالب مسرحي شعبي قادر علي مخاطبة الجماهير العربية ونيل اعجابها ، ومن هذه الدعوات دعوة "يوسف ادريس" "نحو مسرح عربي" التي صاغها علي شكل مقالات ثلاث تناقش اعتماد المسرح المصري علي الصيغة الغربية اليونانية القديمة والتي ينفر منها الجمهور المصري من وجهة نظر يوسف ادريس حيث ان الجمهور يبحث عن صيغة عربية وشكل ومضمون يتناسب مع معرفته ووجدانه حتي يستطيع الاستجابة له وذلك ما وجده الجمهور في فن السامر.

واعتماداً علي ذلك كتب "يوسف ادريس" مسرحية "الفرافير" عام ١٩٦٣ والتي أخذت شكل القالب الكوميدي الشعبي المصري والعالمي وكانت هي أولي المسرحيات التي رسمت طريق الكوميديا للمسرح المصري.

^{٣٠} عبد الحميد غنيم ،صنوع رائد المسرح المصري ، سلسلة مذاهب وشخصيات ،المؤسسة العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص١٩.

^{٣١} محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص٩١.

ومن بعد دعوات "يوسف ادريس" كانت دعوات "توفيق الحكيم" التي صاغها في كتابه "قالبنا المسرحي" عام ١٩٦٧ وكانت دعوته هي "استخدام التمثيل علي المكشوف أي الأداء الذي يرمي إلي اندماج الممثل في دوره ولا يسعى إلي اقناع المتفرج بأن ما يشاهده إنما هو حوادث تحدث في الواقع وليس تمثيلاً"^{٣٢}

حيث أن الحكيم قدم العديد من المسرحيات مستلهماً من فنون التراث الشعبي مثل مسرحية "الزمار" عام ١٩٣٠ و مسرحية "الصفقة" عام ١٩٥٦ ، وفي عام ١٩٦٢ قدم الحكيم مسرحية "يا طالع الشجرة" والتي مزج فيها بين فن التراث الشعبي والفنون المسرحية المعاصرة في محاولة منه للإلتحاق بأحدث اتجاهات الفن العالمي عن طريق فنون التراث الشعبي ، ومن بعد تلك الدعوات ظهر كثير من الكتاب والمسرحيين المؤيدين لدعوات التأصيل في محاولة منهم نحو مسرح ذو هوية عربي مرتبطاً بالتراث ، ومنهم ألفريد فرج ونجيب سرور ومحمود دياب .. وغيرهم.

"وظهر في مصر إتجاه للتجريب من خلال إستلهاهم الأشكال التراثية والشعبية المصرية وكان ذلك عن طريق استلهاهم شكل الصعيد المصري وعاداته ومعتقداته مثلما حدث مع (يحيي طاهر عبدالله) في مسرحية (الطوق والإسورة) ، أو استلهاهم السيرة الهلالية وتقديمها بشكل سردي من خلال إستخدام الطابع الأدائي للسيرة الهلالية وتقديمها علي المسرح كما في مسرحية(غزل الأعمار) ل(حسن الجريتلي) ، وهذا الإتجاه كان يلعب علي المادة التراثية نفسها من أجل وضعها في صورة عرض وليس نص كما كان يحدث في الماضي ويوجد العديد من التجارب المختلفة المستلهمة من التراث الشعبي"^{٣٣}

وتظل المحاولات الدائبة للتأصيل قائمة في البحث والتنقيب في التراث من أجل إسهامه وتوظيفه في بناء المستقبل والعمل علي تقدم وتطور الفن المسرحي فن ذو هوية ثقافية عربية ومصرية خالصة بعيداً عن محاكاة مسارح الغرب والتقييد بالمسرح الأرسطي الذي لا يتناسب مع ميول ووجدان الشعوب العربية والمصرية ، ذلك وقد "بدأ المثقفون والمسرحيون المصريون يهتمون بالنظر إلي التراث والموروث الشعبي، من أجل تحقيق هدف قومي من جهة ، وسعياً وراء تأصيل الهوية المصرية من جهة أخرى ، وقد ساعد علي ذلك اهتمام الحكومة بهذا الإتجاه ، فأنشأت فرقة الفنون الشعبية الحكومية ، ومركز دراسات الفن الشعبي ، وخصصت أقسام في الجامعات المصرية لدراسة الفن الشعبي"^{٣٤}

إجراءات الدراسة التحليلية :

يعد نص " حدوتة مصرية " من أهم نصوص الكاتب حمدي عبد العزيز والذي يصف حال المجتمع المصري في فترة السبعينات ، وكما أشار إليه حمدي عبد العزيز علي غلاف الكتاب الذي يحوي النص " نص 'حدوتة مصرية' الذي يبدو للوهلة الأولى ، وفي ظاهره بسيطاً

^{٣٢} علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص٩٢ .

^{٣٣} مقابلة شخصية مع د. محمد سمير الخطيب ، القاهرة ، صباح يوم السبت الموافق ٢٠٢٤/١/٦ .

^{٣٤} كمال الدين حسين ، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ١٩٩٣ ، ط ١ ، ص٢٦٦ .

مباشراً، ولكنه في الحقيقة يتحدانا ببساطته الظاهرة ، ويتطلب منا نهجاً خاصاً ومتعمقاً في القراءة ، ودراسة ووعياً بخصوصية عملية قراءة النصوص المسرحية ، حتى ندرك نسقه التشكيلي وقيمه الفنية " ٣٥ .

وتأكيداً لحديث حمدي عبد العزيز عن نصه "حدوتة مصرية" ، فإن النص لا يكتفي بمعارضة المؤلف علي مستوى الشفرة الثقافية ، بل تمتد معارضته الي المستويات الأولى للنص ويسعي إلي خلخلة أنماط التوقعات ، فالنص في جوهره يناقش التحول الجذري الذي أصاب المجتمع المصري حديثاً متمثلاً في ظهور فئة تتبني مشروع التكاثر المالي بدلاً من التراكم الإنتاجي ، وإحلال قيم الشطارة والنصب والفهلوة محل قيم الاخلاص والاجتهاد في العمل .

فكما تطرق حمدي عبد العزيز لموضوعات جديدة غير مألوفة ، تطرق أيضاً لشكل فني جديد وكان النص يتميز بالجدة شكلاً ومضموناً وذلك للتأكيد علي المضمون الذي بلوره وقدمه من خلال أحداث العمل المسرحي فجاء علي هيئة فقرات وأقسام وليس فصول أو مشاهد كما ظهر في باقي نصوصه المسرحية ، ونجد مجموعة الممثلين في شكل أفراد يدخلون الي فضاء المسرح وهم يحملون ملابسهم وقطع الديكور الخاصة بكل مشهد أمام الجمهور ، فيجد المشاهد نفسه أمام مجموعة من الرواة المشتركرون في رواية حدوتة بسيطة عن طريق السرد والتشخيص وليس التقمص والتمثيل ، حتي أنهم يشركون المتفرج في النص من خلال توجيه الحديث له مباشرةً وانتظار الرد ، فلا توجد حبكة أو شخصيات أو تسلسلاً للأحداث.

والنص يشكل رواية جماعية تتشكل من مجموعة من الشهادات المتناثرة والاعترافات والمرافعات التي ينظمها المؤلف من خلال المشرف ومساعدته في صيغة فنية ممتعة تستلهم شكل المحاكمة العلنية .

وهذا العمل يتكون من مقدمة وقسمان وخاتمة ، المقدمة مقسمة إلي خمسة فقرات ، والقسم الأول مقسم إلي عشرة فقرات ومثله الثاني ، أما الخاتمة وقد قسمها المؤلف إلي خمسة فقرات ثم أتبعها بالملحوظات الأولية والتي هي بمثابة وجهة نظر المؤلف الخاصة حيال العمل.

وتدور أحداث النص حول شخصية "صابر" ، ولد صابر عام ١٩٤٤ ووصل لسن التعليم الإلزامي في عام ١٩٥٢ حيث بلغ الثماني اعوام ، وكان صابر فلاح أمي مثله كمثل باقي الفلاحين في بلدته ، وشهد صابر حربيين ١٩٤٨ و ١٩٥٦ وهما الحربان اللذان لم يشترك فيهما صابر ، وفي عام ١٩٦١ عندما بلغ صابر سبعة عشر عاماً توفي والده الحاج عبدالله وأصبح صابر هو رجل البيت والمسؤول عن الأم والأختين البنات.

ولذلك وبسبب ضيق المعيشة اضطر للتطوع في الجيش ، وسافر الي اليمن في أول فوج اليها وعاد منها بعد سنوات عديدة في آخر فوج عاد منها ، اشترك صابر في نكسة ١٩٦٧ وظل في سيناء بعدها اربعة اشهر ثم عاد الي المستشفى العسكري وبالرغم من اتاحة الفرصة لديه لترتك

٣٥ حمدي عبد العزيز، مسرحية حدوته مصرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢ ، ص ٩ .

الجيش بطريقة أو بأخرى الا أنه لم يستسلم ورفض ذلك وكان يحمل ذنب النكسة وكأنه السبب في حدوثها وأصر علي مواصلة الجهاد للأخذ بالثأر.

ثم اشترك في حرب الاستنزاف عام ١٩٧٠ -ولف مصر كلها علي أمل إن بكرة أحسن من النهاردة- ، وفي عام ١٩٧٣ عبر القنال وتم أسرهم وظل عدة سنوات حتي تمت اتفاقية تبادل الأسري وعاد الي بلده ، فقد دخل صابر ثلاث حروب علي مدار اربعة عشر عاما ظل طوالها يحارب من أجل وطنه.

المساعد: صابر عبدالله .. فلاح ميت كوم علي .. من مواليد سنة ١٩٤٤ .. ووفيات سنة ١٩٧٨ .. شاب .. طويل .. عريض جدع .. عاش العمر كله .. عمره .. يدافع عن الأرض .. أرضه .. أرض الوطن .. أرض البلد .. بلدنا .. مصر.^{٣٦}

وعندما عاد صابر بعد فك أسره والانتهاه من الحروب وجد إخوته وازواجهم يلتفون حوله في محاولة لإقناعه بالاستغناء عن أرضه وزراعتها ، في سبيل استثمارها وتحويلها الي مجمع خدمات سياحية أو عمارات وشركات ومباني ، وهو ما رفضه صابر بشدة ، حتي احس أنه مازال في حرب ولكنها داخلية بين الأهل علي الارض والمال ، كانت الأرض بالنسبة لصابر هي العرض والدم وان من باعها تخلي عن شرفه، فرفض عروض مسعد وسلامة مما جعلهم يخططون للتخلص منه تحقيقاً لمصالحهم بالاشترك مع مجموعة من المسؤولين في البلدة ، حيث اجتمع مسعد وسلامة مع موظفي البلدية ورؤساء الوحدة المحلية لمناقشة المشاريع الاستثمارية وقرروا اتهام صابر بالجنون لانه يري أن الحرب لم تنته بعد ، تم القبض علي صابر ووضع في مستشفى الأمراض العقلية وبعدها لم يرمقه أحد ويقال إنه لقي مصرعه بعدها في المستشفى ، وتم إنشاء منتجع سياحي ومطاعم وخدمات سياحية علي أرضه زعموا أنها بخدمة البلد وتشجيع السياحة .

إن **مظاهر المسرح الشعبي** وصيغته التراثية قد طغت علي نص "حدوتة مصرية" من بدايته لنهايته حيث أن المشهد الإفتتاحي في النص عبارة عن وصفاً تفصيلياً لخشبة المسرح فنجد المسرح عبارة عن فضاء مُضاء عن يمينه يجلس مدير المسرح فوق كرسي مرتفع من الكراسي التي تستخدم لجلوس الحكام في مباريات التنس ، وعن يساره مخرج المسرحية أو المشرف علي العمل خلف منضدة صغيرة ، وعلي المسرح هناك المساعد الذي يقوم بالإشراف علي عملية وضع قطعة (موكيت) دائرية الشكل بيضاء اللون علي الارض لتكون هي المساحة المخصصة للتشخيص وأداء الأدوار فيما بعد ، ويقوم أفراد الفرقة بإدخال قطع الديكور والأثاث والملابس وتوزيع استمارات إبداء الرأي علي الجمهور ، وكل ذلك لا بد وأن يكون له دلالات فنية ودرامية داخل أحداث النص والذي هو في الأساس يعتمد علي فن "الحكواتي" من خلال شخصيات العمل فجميع الشخصيات داخل النص تقوم بدور الحكواتي وليس الممثل .

^{٣٦} حمدي عبد العزيز، مسرحية حدوته مصرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢ ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

الحكواتي :

إن العودة للجذور الدرامية لمظاهر الفرجة الشعبية كانت من دعوات "الحكيم" في كتابه "قالبنا المسرحي" الذي كتبه عام ١٩٦٧ ، وقد أطلق "الحكيم" علي هذه المرحلة مرحلة ما قبل السامر ويقصد بها مرحلة الحكواتي الذي يعتمد علي السرد والتقليد ، وقد إعتد "حمدي عبد العزيز" في نصه "حدوتة مصرية" علي تقنية الحكواتي كتقنية أساسية في العمل حيث أن العمل عبارة عن حكاية يرويها عدد من الشخصيات دون تقمص أو تشخيص وهذا يتضح من بداية النص.

وتبدأ أحداث القسم الأول حيث يقوم مدير المسرح بتقديم نفسه وتقديم أفراد الفرقة التمثيلية النموذجية لميت كوم علي وتقديم العمل الذي سوف يتم عرضه علي الجمهور (مخاطباً الجمهور نفسه) في شكل حكاية أو قصة يقصها علي الجمهور.

المشرف : صابر عبدالله كان فلاح .. لا كان رئيس مجلس محلي ، ولا كان عضو مجلس شعب .. لا كان عمدة ولا كان شيخ بلد .. هو ببساطة فلاح مصري .. وله حكاية ولازمأ إحنا .. ولاد بلده .. بلدياته .. لزمأ اننا نحكيهاكم .. لأننا عارفينها .. ولأننا نقدر نقولها .. بدون تغيير .. وبدون تزوير.^{٣٧}

وتتوالي أحداث النص علي نفس المنوال حيث أن كل شخصية يقع عليها الإختيار تقوم لتقف وسط دائرة الموكيت البيضاء في بقعة من الضوء المصوب عليها لتروي قصة أحد أفراد الحدوتة.

المساعد: صابر عبدالله .. فلاح ميت كوم علي .. من مواليد سنة ١٩٤٤ .. ووفيات سنة ١٩٧٨ .. شاب .. طويل .. عريض جدع .. عاش العمر كله .. عمره .. يدافع عن الأرض .. أرضه .. أرض الوطن .. أرض البلد .. بلدنا .. مصر.^{٣٨}

ويشير إلي شخصية فاطمة حبيبة صابر التي عاشت تحلم بالزواج منه ولكنه ظل كحلم لم يتحقق، كانت فاطمة هي حب الطفولة الذي لم ينتهي ولم تستطع الأيام محوه فقد عاشا الإثنان علي ذكري هذا الحب بالرغم من ظروف الحياة التي فرقتهما ، فعندما غاب صابر عن البلدة أجبرت فاطمة علي الزواج من رجل آخر وأنجبت من أطفال ثم توفي وبعدها عاد صابر وتجدد هذا الحب مرة أخرى في قلوبهما ولكن بلا جدوي فقد حالت بينهم الظروف مرة أخرى .

المساعد: بطة .. طماطم .. خالتي أم أشرف .. عاشت عمرها .. تحلم أنها تبقي مراته .. أم عياله .. لكنها .. كانت مرات غيره .. وأم لعيال واحد تاني.^{٣٩}

.....

^{٣٧} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٣٨.

^{٣٨} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٣٩ ، ٤٠.

^{٣٩} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٤٠.

ممثلة (١): نبتدي الحكاية بالحب.

ممثله (٢): آه .. والحب زي الموت .. قضا..

المساعد: حب صابر وفاطمة.. حب طول العمر.. وهو سافر برة مصر وهي اتجوزت .. هو رجع وهي جوزها مات..(صمت لحظي)

ممثله (٣): هو سافر جوه مصر .. لف مصر حته حته..وهي مستنيه.. الحرب قامت.. الحرب انتهت.. الناس رجعت وهو لا .. وفضلت مستنيه..

ممثله (١): ولما رجع من الأسر.

ممثلة (١): وياريت مارجع..اسبوع..اسبوع واحد..من يوم ما رجع من الأسر..ليوم ما دخل مستشفى المجانيين..اسبوع واحدقعه في البلد..بلدنا..^{٤٠}

ثم يتطرق المشرف إلى شخصيات ثانوية مؤثرة في تطور الحكاية والدفع بالأحداث وهما سيدة وزهرة اخوات صابر، ومسعد وسلامة أزواجهم، وكان كل ما يشغلهم هو الإستيلاء علي أرض صابر، فعندما علموا بأنه مفقود تعاملوا وكأنه لن يعود وهذا ما تمنوه بالفعل فأجروا أرضه واستثمروا فيها ورهنوها في بعض الأوقات حتي عاد صابر وبالطبع لا يعلم بكل ذلك وعندما ذهبوا لزيارته كان كل واحد منهم متفق مع زوجته علي مشروع تقدمه لصابر لاستثمار الأرض .. صابر الذي كان يعتبر الأرض هي العرض والشرف وأن من باع أرضه فقد باع نفسه وكرامته، وبالطبع رفض ذلك حيث أن "صابر يبدو لنا في عالم نص (حدوتة مصرية) وكأنه آخر الفلاحين، الفلاح الوحيد الذي لم يجرف أرضه أو يستثمرها في مشروعات تبحث عن دورة رأس المال السريعة"^{٤١}

وتفاجئ أيضا بأخته الكبيرة سيدة التي كانت قد باعت له نصيبها في الأرض مقابل مائة جنية أخذها مسعد زوجها وفتح دكانة البقالة الخاصة به، فجاءت اليوم تزعم أن هذا كان دين عليها وأن صابرساعدها في حل أزمتها وأقرضها مائة جنية وسوف تردّها اليه وأعتدت في هذا علي أن صابر معروف بالكرامة والمرؤة والجدعة.

المساعد: أما دول .. اللي مش طايقين بعض دول..

(ممثلة ٢ و ممثلة ٣ تفغان ظهراً لظهر).

سيدة وزهرة.. أخوات صابر .. اخواته البنات .. وهو أخوهم الوحيد .. الفارق ما بينهم اختلاف المصالح.. وزي المصالح ما بتوفق ما بين الأعراب .. فهي برضوا المصالح اللي بتفرق بين الأهل والصحاب.^{٤٢}

^{٤٠} حدوتة مصرية، مرجع سابق، ص٤٨.

^{٤١} حدوتة مصرية، مرجع سابق، ص١٦.

^{٤٢} حدوتة مصرية، مرجع سابق، ص ٤٠، ٤١.

وازواجهم مسعد وسلامة الذين تسببوا في دمار صابر وهلاكه حيث كان هدفهم الحصول علي أرضه لتحقيق مصالحهم ،

المساعد: مسعد جوز سيده.. وسلامة جوز زهرة.

.....

المساعد: مسعد.. كان فلاح ومع الأيام..وتغيير الأحوال..وسبحان مغير الأحوال.. نسي مسعد الفلاحة .. وبقي تاجر.. تاجر.. فيه كل عيوب التجار .. لأنه كان مصمم إنه يكون تاجر .. تاجر فقط لاغير.. التاجر الوحيد إذا أمكن.^{٤٣}

.....

المساعد:سلامة كان فلاح.. فلاح و صييت..يحيي الليالي.. والموالد.. والأفراح.. لكن في زمن كل شئ فيه بقي تجارة.. بطل سلامه الغنا.. وصار تاجر .. تاجر شرايط..كاسيت ..حتي اسمه..تغير مع كل شئ.. وسبحان من له الدوام.. واحنا في حكايتنا هنا ح نعرفه باسمه الجديد .. سلامه كاسيت^{٤٤}

حيث أنه عندما عاد صابر بعد فك أسره والانتهاه من الحروب وجد إخوته وازواجهم يلتفون حوله في محاولة لإقناعه بالاستغناء عن أرضه وزراعتها في سبيل استثمارها وتحويلها الي مجمع خدمات سياحية أو عمارات وشركات ومباني وهو ما رفضه صابر بشدة حتي احس أنه مازال في حرب ولكنها داخلية بين الأهل علي الارض والمال ، كانت الأرض بالنسبة لصابر هي العرض والدم وان من باعها تخلي عن شرفه ، فرفض عروض مسعد وسلامة مما جعلهم يخططون للتخلص منه تحقيقاً لمصالحهم بالاشتراك مع مجموعة من المسؤولين في البلدة ، حيث اجتمع مسعد وسلامة مع موظفي البلدية ورؤساء الوحدة المحلية لمناقشة المشاريع الاستثمارية وقرروا اتهام صابر بالجنون لانه يري أن الحرب لم تنته بعد ، تم القبض علي صابر ووضع في مستشفى الأمراض العقلية وبعدها لم يرمقه أحد ويقال إنه لقي مصرعه بعدها في المستشفى ، وتم إنشاء منتجع سياحي ومطاعم وخدمات سياحية علي أرضه زعموا أنها بخدمة البلد وتشجيع السياحة .

وهذا ما يؤكد علي أن "حمدي عبد العزيز" أجاد في توظيف أهم التقنيات التجريبية المشتركة بين التراث و التيارات الغربية في نصه وهو "الحكواتي" في التراث الشعبي ، وهو في ذات الوقت "الراوي" كتقنية بريختية، وهو ما يوضح تأثر حمدي عبد العزيز بالتيارات الغربية ورغبته في انتاج نص يجمع بين التراث والتقنيات الغربية .

^{٤٣} حدوتة مصرية ، مرجع سابق، ص ٤١ .

^{٤٤} حدوتة مصرية ،مرجع سابق، ص ٤٢ .

الحكاية الشعبية :

تعد الحكاية الشعبية من أقدم موضوعات الأدب الشعبي التي عرفها الإنسان وهي لا ترتبط بزمان أو مكان أو شخصيات محددة ، حيث أنها تعد "إحدى الأساليب الفنية للتعبير الشفهي ، يتميز بعمرها الطويل فهي تقال وتردد وتحكي عبر العصور وتروي منذ مئات أو آلاف السنين، قد يكون مصدرها بقايا معتقدات قديمة أو أفكاراً أسطورية ، دينية ، اجتماعية تجمع بين الماضي والحاضر وتختلط بين الواقع والخيال و الجد و الهزل والخرافة والحقيقة ، فهي ذاكرة قديمة تحن إلي الواقع المعاصر وتؤثر بشكل فعال في عقل ووجدان المتلقي الشعبي"^{٤٥}

والحكاية الشعبية تتصف بالمرونة التي تجعلها قابلة للتعديل والتغيير والإضافة لتتأقلم مع أي زمان ومكان حيث أنه "قد تختلف القصص في الموضوع من مكان إلي مكان ، وقد تتغير ظروف رواية الحكاية وأغراضها عندما تنتقل من بلد إلي بلد ، أو من قرن إلي قرن ، ومع ذلك فإنها في كل مكان تلبي الحاجات الاجتماعية الفردية الأساسية نفسها ، والدعوة إلي المسامرة لتزجيه ساعات الفراغ"^{٤٦}

ومع التطور الثقافي والاجتماعي للحكايات الشعبية ظهرت الحكايات الاجتماعية التي كان الإنسان هو بطلها ، والتي اتبعت المنهج الإيجابي في النقد الاجتماعي من خلال فن التشخيص ، فكانت تلك الحكايات تسعى الي التسلية و النقد الاجتماعي معاً عن طريق التأكيد علي القيم الإنسانية والاجتماعية والأخلاقية ، وقد كانت مأخوذة من المواقف التي تدور في الحياة اليومية.

المشرف : صابر عبدالله كان فلاح .. لا كان رئيس مجلس محلي ، ولا كان عضو مجلس شعب .. لا كان عمدة ولا كان شيخ بلد .. هو ببساطة فلاح مصري .. وله حكاية ولازماً إحنا .. ولاد بلده .. بلدياته .. لزماً اننا نحكيها لكم .. لأننا عارفينها .. ولأننا نقدر نقولها .. بدون تغيير .. وبدون تزوير.^{٤٧}

وحكاية صابر تشبه الحكايات الشعبية المعروفة في الصعيد والريف المصري عن رفض بيع الأرض والرغبة في زراعتها لأن الفلاح يراها قوته وأصله وهي بالنسبة له كل شئ في الحياة ويعتبر من تخلي عن أرضه كالذي فرط في شرفه وكرامته.

ممثل ٢ : ... صابر يقول لك " الأرض باقية .. وتديك علي قد تعبك .. وشقاك"...^{٤٨}

وفي نفس السياق تتحدث أخت صابر عن الأرض معلنه اندهاشها بالأحداث الجارية عن بيع الفلاح لأرضه:

^{٤٥} وجيه جرجس ، المسرح العربي والموروث الشعبي ، مصر العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠١٠ ، ص ١٦٨ .

^{٤٦} عبد الحميد يونس ، الحكاية الشعبية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ص ٣١ .

^{٤٧} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٣٨ .

^{٤٨} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ١٠٦ .

ممثلة ٢: جداً كان يصدق .. إن الفلاح يبيع أرضه .. الفلاح القراري .. يبيع أرضه.. لا ويسافر .. ولما يرجع لا يعود طابق روحه ولا طابق يشوف الأرض .. حد شاف كده.. الفلاح يبيع أرضه!^{٤٩}

الأمثال الشعبية :

للأمثال الشعبية أهمية واضحة في التراث الشعبي المصري، حيث تعد من أكثر المأثورات الشعبية المتداولة بين الناس ، وذلك لما تتميز به من إيجاز وإختصار يجعلها تحتفظ ببقائها عبر العصور ، وهي عادة ما تنتج عن تجارب فردية للإنسان تعكس ثقافته ومعتقداته وظروفه الاجتماعية والإقتصادية والسياسية ، والأمثال تختلف باختلاف المكان ، ولكنها في النهاية تفي بنفس الغرض.

وعادة ما يستعين الفرد في حديثه بالأمثال من أجل التأكيد علي وجهة النظر الخاصة به ، حيث أنها إحدى الموروثات الشعبية المؤثرة بالنسبة للفرد لما فيها من مواظ وحكم ، وتنتشر الأمثال خاصة بين طبقة الفلاحين وقاطني الريف ، وهذا لا يمنع انتشارها أيضاً بين طبقات المجتمع المختلفة، إلا أن المجتمع الريفي دائم الربط بين الأمثال وبين أحداث حياته اليومية.

وتُعرف "مايسة زيدان" المثل علي أنه : "أسلوب تعليمي أو تهديبي محكم السبك شائع الإستعمال يرسم طريق السلوك ، ذو طابع شعبي يرتبط بكل طبقات الشعب ... فهو يمثل خلاصة التجربة الشعبية عبر المراحل التاريخية المختلفة"^{٥٠}

وقد أجاد "حمدي عبد العزيز" في توظيف تقنية الأمثال الشعبية علي لسان الشخصيات في نص "حدوتة مصرية" وذلك لأن المثل الشعبي يعد ركيزة أساسية يرتكز عليها الفلاحون في حديثهم اليومي للتأكيد عليه وتدعيم وجهة نظرهم والتأكيد علي عاداتهم وتقاليدهم ، مثلما فعل (ممثل ١) وهو يحكي قصة أبو صابر:

ممثل ١: ... أبو صابر (هامساً للجمهور) وده ولا حج .. ولا عمل عمرة .. إنما في بلدنا.. نقول للراجل الكبير يا حاج .. نعم يا حاج .. حاضر يا حاج .. مضبوط يا حاج .. وأحمد .. زي الحاج أحمد..^{٥١}

وأيضاً أثناء ما كانت تعبر فاطمة حبيبة صابر عن حزنها لما حدث في علاقتهم بعدما رفض والدها زواجها من صابر وزوجها بآخر وأنجبت منه أطفال ثم مات زوجها وعاد صابر من الأسر ولكن كان قد فات الأوان:

ممثلة ٢: (في آسي) ولادي .. اللي كان ممكن يبقوا ولاده .. (تضحك) لكن محصلش.. لاجل القسمة والنصيب .. والوعد والمكتوب .. آه .. والدنيا ماتديش عايز ...رشا كبرت وفارت ..

^{٤٩} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٨٣.

^{٥٠} مايسة علي زيدان ، التجريب في مسرح هاني مطاوع : قراءة في نص حكاية فروربية ، مجلة التربية النوعية ، العدد الخامس عشر ، جامعة طنطا ، يناير ٢٠٢٢ ، ص ٢٤٠.

^{٥١} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٤٦.

وبقت عروسة .. وسبحان خراط البنات ... إنما الأستاذ أشرف .. شاف روحه طول .. وشنبه
خط تحت مناخيره .. ماعدش يسمع لي كلام.. قال إيه عايز يسبب المدرسة ويبطل علام ..
واللي زاد الطين بله عايز يتعلم له صنعه.^{٥٢}

وفي الفقرة الثالثة من القسم الأول (زيارة الأخت الثانية) أثناء تقديم زهرة أخت صابر وحكايتها
وللدلالة علي شخصيتها:

المساعد : (معلنًا) زهرة . زهرة ست جيرانها.

مهرج ١ : آه .. وصدق مين قال : القبيحة ست جيرانها .^{٥٣}

وعندما أعلنت زهرة عن ضياع حلمها في الحصول علي معاش صابر لأنه لم يمت في الحرب
وإنما هو مفقود وسوف يعود.

مهرج ١ : لكن .. (بشكوي) .. قليل البخت يعضه الكلب في المولد .. أعمل اي أنا بقي في
بختي الهباب.^{٥٤}

وفي بداية القسم الثاني عندما أراد (سلامه) زوج (زهرة) عرض مشروعه الاستثماري علي
(صابر) مثلما فعل (مسعد) زوج (سيده) :

المساعد : ..وفي الفقرة الجايه ح نشاهد سلامه وهو بيقدم مشروعه الاستثماري .. وعلي
رأي المثل .. ما فيش حد أحسن من حد..^{٥٥}

وعندما ذهب صابر الي سلامه يشكي له من أفعال مسعد وصفه سلامه بعد ذلك فقال:

ممثل ٣ : اي نعم – كالمستجير من الرمضاء بالنار.^{٥٦}

وفي الفقرة السابعة من القسم الأول أثناء عرض مشروع مسعد وليعبر عن حسن نيته تجاه
صابر استعان الكاتب بالمثل الشعبي:

ممثل ٢ : غلظت أنا ! .. صحيح خيراً تعمل شراً تلقي ...^{٥٧}

وعندما كانت أخت صابر تحاول إقناعه بمشروع زوجها ، وللدلالة علي أنها تطبعت بطبعه
وأصبحت مثله:

^{٥٢} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٦٧.

^{٥٣} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٧٠.

^{٥٤} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٧٢.

^{٥٥} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ١٢١.

^{٥٦} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ١٢٢.

^{٥٧} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ١٠٩.

ممثله ٢: نعم ! بقيت زي مسعد جوزى .. وماله مهو كتر النوح يعلم البكا.^{٥٨}

وبذلك يتضح كيف أجاد "حمدي عبد العزيز" تضيف عناصر التراث المتعددة والمتباينة مثل الحكواتي ومسرح الفلاحين والحكايات والأمثال الشعبية لما لها من دلالات درامية وفنية ساهمت في بلورة النص.

المؤثرات الغربية في "حدوتة مصرية" :

إن المسرح السياسي الناتج عن النظرية الماركسية والفكر الاشتراكي كان له أثر كبير على الفن المسرحي ، حيث أنه يحمل في طياته العديد من القيم التنويرية والتعليمية والتحريرية أيضاً بالإستعانة بمجموعة من الوسائل الفنية كالتغريب والملحمية ، وتعد عروض بيسكاتور وبريخت هي أساس هذا النوع من المسرح.

ويعتبر منهج بريخت "هو النموذج الفني الذي ترعرع في أحضان المسرح السياسي الذي طرحه بيسكاتور واتخذ منه الأساس الفعلي والأرضية التي رص منها أركانه"^{٥٩}

حيث استلقي بريخت من منهج بيسكاتور العديد من الأسس والتقنيات مثل التحريض ومحاولة إيقاظ الوعي وكشف الحقائق والتغريب بهدف توصيل خطابه للجمهور وتفعيل مشاركته داخل العرض وبالتالي تحقيق تقنية كسر الإيهام التي تحت المتلقي علي التغيير نحو الأفضل.

ولذلك لم تهتم التقنيات البريختية بالعناصر الدرامية التي تساعد علي الإيهام كالديكور والأثاث والإكسسوار وهذا ما تأثر به الكاتب أيضا حيث أنه وضع ذلك في الفقرة الرابعة من القسم الأول:

المشرف : ولما كان الفن إحياء .. تلميح .. إشارة .. لقينا إنه من الممكن .. والأفضل الإكتفاء وبأقل عدد من الشخصيات .. وأقل قطع من الديكور .. والأثاث .. الباب إشارة لبيت .. والدكة إشارة لدوار .. والبنك إشارة لدكان ..^{٦٠}

وتقنية الراوي و السرد وعدم تسلسل الأحداث من أهم التقنيات البريختية التي تأثر بها "حمدي عبد العزيز" في نصه ، وأيضاً تأثر بالأداء التمثيلي عند بريخت حيث أن "حدوتة مصرية" عمل مسرحي لا يعتمد علي التشخيص أو التمثيل ولكن الممثل يؤدي الدور وكأنه يروي حدث ويعرضه فقط فالممثل في المسرح الملحمي "لا يتحتم عليه القيام بدوره التمثيلي والإجادة فيه بل عليه أن يبتعد عنه قدر طاقته"^{٦١} ، وكذلك "حمدي عبد العزيز" فهو لا يريد أداء تمثيلي يجمد العقول بل يريد أن يقدم الممثل الشخصية من منطلق فكري ناقد يقوم بإعمال عقل المتلقي ،

^{٥٨} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٨٥.

^{٥٩} علوات كمال ، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي ، رسالة دكتوراة ، كلية الآداب والفنون - جامعة وهران - الجزائر ، ٢٠١٦ ، ص ٤٠.

^{٦٠} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٤٣.

^{٦١} يوسف عبد المسيح ثروت ، عالم الدراما ، منشورات المكتبة المصرية ، بيروت ، د.ت ، ص ٨٦.

فالممثل لا يتقصد الدور وبالتالي يقوم بالتعليق علي الشخصية وانتقادها أحياناً ، كما يتوجه أيضاً بخطابه للجمهور بغاية إشراكه في العمل حتي لا يحدث الإيهام .

ففي الفقرة الثالثة من القسم الأول يقوم المشرف بتقديم أفراد الفرقة التمثيلية إلي الجمهور :

المشرف : لا بد وأن حضراتكم قد لاحظتم أن أفراد الفرقة .. ح يؤديوا أدوار .. منهم اللي هيؤدي دور واحد .. ومنهم اللي ح يؤدي دورين أو أكثر - أي أن هناك أدوار وليست شخصيات .

...

المشرف : العمل يشمل تشخيص أدوار وليس تمثيل (تقمص) شخصيات .. وفارق كبير بين التشخيص والتمثيل ^{٦٢} .

ويتضح تأثر "حمدي عبد العزيز" بالبناء الدرامي البريختي حيث اعتمد علي التغريب من أجل منع الإندماج الوجداني مستخدماً تقنية الراوي التي تشبه تقنية الجوقة في المسرح اليوناني ، فهو يشرح ويفسر ويعلق علي الحدث ويحاول الكشف عن الأوضاع الإجتماعية :

الجميع : اختارنا .. نحن أفراد الفرقة التمثيلية لميت كوم علي .. اختارنا .. أن نعرض عليكم الإِسبوع الأخير من حياة الفلاح المصري .. صابر .. صابر عبدالله .. فلاح بلدنا .. ميت كوم علي .. من يوم رجوعه من الأسر .. ليوم دخوله المستشفى .. مستشفى الأمراض العقلية ^{٦٣} .

واستخدم أيضاً تقنية الحلم في الفقرة الثامنة من القسم الأول بعنوان (للحلم وقت) فكان يعرض أحلام صابر التي تمنأها في يوم رجوعه للبلده :

ممثل ١ : ...باحلم بيوم يكون لي فيه صاحب .. صاحب حقيقي .. صديق .. صاحب من أصحاب الأيام اللي فاتت ... صاحب يصدقني النصيحة .. صاحب يحبني ويخاف عليا .. يفديني بعمره وحياته..لايعرف الغدر ولا الخيانه .. ولا البيعه ولا الشرا ..مصلحتي هي مصلحته .. وهمومي هي همومه...

باحلم بيوم يكونلي فيه بيت .. فيه عيال .. عيال كثير .. تجري .. وتتخاقق مع بعضها ..

باحلم بيوم يكونلي حبيب .. زوجه..حبيبه..أم وأخت و بنت..

باحلم بيوم تبقي البيوت فيه مش للنوم ... تبقي البيوت للسهر والكلام المفيد والسمر ..والضحك والليالي الحلوه وارجع وأقول دي مجرد أحلام ^{٦٤}

^{٦٢} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص٣٦ .

^{٦٣} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص٤٩ .

^{٦٤} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص١١٠، ١١١، ١١٢ .

ومن باب كسر الإيهام عمل "حمدي عبد العزيز علي مزج الماضي بالحاضر والخلط بين الحالة الإقتصادية في السابق وبين الوضع الراهن وإيضاح الفرق بينهما، حيث أنه في الفقرة الرابعة من القسم الأول عندما كانت أخت صابر تتكلم عن أسعار الأرض والمباني الجديدة في عام ١٩٧٦ وهي تختلف تماما عن الأسعار الحالية:

المشرف: واحنا طبعاً فضلنا التعامل مع الأسعار القديمة .. لأن الأسعار الحالية أسعار فلكية .. كان من المستحيل التنبؤ بها .. أو حتي تصورها .. ولو في الخيال ..^{٦٥}

أما بالنسبة لتقنية السرد فهي تعد التقنية الأساسية في النص المسرحي حيث أنه يعتمد علي السرد وليس علي الحوار ، فأجاد حمدي عبد العزيز في توظيف تقنية السرد وبلورتها علي مدار النص حيث "يلعب السرد وظيفة مهمة في تغريب الأحداث ويسمح للمشاهد بأخذ مسافة موضوعية مما يعرض ، ويجنبه التماهي مع الأحداث ، كما أن الحكيم يمكن من استحضار ما لا يمكن أن يستحضر علي خشبة المسرح"^{٦٦}

وأيضاً من التقنيات البريختية عدم تسلسل الأحداث لدرامية حيث يتحدث المشرف في النص موضحاً:

المشرف: ... هنا في العمل دا .. مافيش مواقف بتتطور .. وتتأزم .. ثم تنفج .. ومافيش شخصيات تتوتر .. وتتصارع .. وتنمو .. ألخ .. ده تشخيص .. مش تمثيل.^{٦٧}

والكاتب استخدم أيضاً تقنية الموسيقى والغناء لتحقيق الأثر التغريبي عن طريق التعليق الساخر علي الأحداث وأحياناً ما يقوم بها المهرجين بهدف كسر الإيهام وهذا عن طريق أن يكون الممثل مقلداً للمطرب وليس مطرباً ، وقام أيضاً بتكرار كلمات الأغاني في بعض الأحيان للتأكيد علي مغزاها ولفت إنتباه المستمع إليها، فعندما كان صابر يروي حكايته ووفاة أبيه الحاج عبدالله في نفس عام التأميم وقرارات يوليو الإشتراكية قال أن المدرس الإلزامي له الأستاذ (دسوقي) كان يقول لأي شخص يعترض علي تلك القرارات (يا عديم الإشتراكية) واندفع المهرجان وقتها في الغناء للسخرية منه :

أغنية: يا عديم الإشتراكية .. يا خاين المسؤولية .. ح نزمرك كداهو .. ونطبل لك كداهو.^{٦٨}

وعندما كان المشرف يتحدث عن حرب الإستنزاف التي إشتراك فيها صابر وكيف كان عنده أمل وإيمان بالنصر القريب قام المهرجان بالغناء :

أغنية: فات الكثير يابلدنا .. مابقاش إلا القليل.^{٦٩}

^{٦٥} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٨٢.

^{٦٦} مراد الحاجي ، دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في "مغامرة رأس المملوك جابر" ، تونس ، ٢٠١٤ ، متوفر علي

<https://www.facebook.com/share/p/W6bjYydZwQkBLZ75/?mibextid=oFDknk>

^{٦٧} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٦٥.

^{٦٨} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٥٧.

^{٦٩} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٦٠.

وفي بداية حكاية فاطمة حبيبة صابر التي عاشت عمرها علي أمل أن تكون زوجته في النهاية بالرغم من أنها تزوجت وأنجبت أطفال وتوفي زوجها ، بدأت الحكاية بأغنية تعبر عن مشاعرها:

أغنية : (المهرجان ينشدان) إفرح يا قلبي لك نصيب .. تبلغ مرادك ويا الحبيب .. افرح يا قلبي.^{٧٠}

وعندما كانت أخت صابر تعبر عن دهشتها من تغير حال الفلاح وأنه أصبح يبيع أرضه بكل سهوله اندفع المهرجان في الغناء سخريةً من الفلاح:

أغنية : عواد باع أرضه يا ولاد.. شوفوا طوله وعرضه يا ولاد..

يا ولاد غنوا له يا ولاد.. علي عرضه وطوله يا ولاد.^{٧١}

أما بالنسبة للإضاءة فقد كانت تدور أيضاً في نفس الفلك التجريبي ، فعمد "حمدي عبدالعزيز" إلي استخدام الإضاءة البيضاء الساطعة التي لا توحى بأي حالات انفعالية أو درامية .

وللمتلقي في النص دور هام حيث أنه يساهم في أحداث النص وهذه من التقنيات البريختية التي تأثر بها الكاتب أيضاً حيث أن المتلقي في المسرح الملحمي يعد هو الركيزة الأساسية التي تركز عليها منظومة الخطاب الدرامي لهذا المسرح ، وهدف الكاتب هنا هو خدمة المتلقي والأخذ بيده نحو الأفضل وأن يخرج من قاعة العرض وهو علي وعي تام بالأحداث التي تدور من حوله فيكتشف الواقع ويرفض ما به من سلبيات ويسعي جاهداً الي تغييرها ، وقد أشرك "حمدي عبد العزيز" الجمهور في النص من خلال توجيه الأسئلة المباشرة إليه وأخذ رأيه في الأحداث وظهر ذلك في عدة مواضع في النص ، فعندما كان المشرف والمساعد يتناقشان في من أين تبدأ الحكاية ، أراد المساعد أخذ رأي الجمهور:

المساعد : أنا.. احنا .. نفضل مشاركة الجمهور .. جمهورنا الحبيب.^{٧٢}

وعبارات أخرى كثيرة كان فيها الممثل أو مؤدي الدور يوجه حديثه بشكل مباشر إلي أحد الحضور أو إلي الجمهور بهدف لفت نظره وكسر إيهامه وعدم الاندماج العاطفي مع الأحداث حيث أن فقرات العمل تعتمد علي الخطاب المباشر من الممثل المؤدي إلي جمهور الحاضرين ، حيث أنه لا وجود لحوار مسرحي بين الشخصيات ، فالتمثيل في النص تمثيل مرتجل ، وذلك يوضح مدي تأثر الكاتب بالتيارات الغربية.

^{٧٠} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٦١.

^{٧١} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٨٣.

^{٧٢} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٤٤.

دلالة العنوان في "حدوتة مصرية":

من خلال الإطلاع علي النص نجد أن العنوان له دلالة درامية وفنية مهمة للنص حيث أن النص عبارة عن "حدوتة" مثل الحوادث المصرية القديمة التي لاطالما سمعناها وعرفناها ، وحدوتة "صابر" من الحكايات المعروفة لدي أهل الريف والفلاحين عن الفلاح الأصيل المنتمي لأرضه ووطنه وبظل يدافع عنه مادام حياً حتي ولو كلفه ذلك حياته ، "صابر" مواطن مصري عاش عمره مضحياً من أجل حرية وطنه واستقلاله محارباً في سبيل هذا الإستقرار ، وبعد أن عاد من الحروب وظن أنها إنتهت وجد حروباً أخرى ولكن ليست مع عدو خارجي ، بل بين الأهل والأقارب علي الأرض والمال والمصالح ، وجد كل أهله يريدون الإستفادة من أرضه بالإستثمار والبيع ، لا يهتمهم نظرته للأرض ولا حبه لها واعتزازه بها ، كل هدفهم إرضاء مصالحهم الشخصية، وعندما رفض صابر الإستغناء عن أرضه دبروا له مكيدة حتي ألقوه في مستشفى المجانين إلي أن لقي حتفه ، واستثمروا أرضه وحققوا مصالحهم في النهاية ، انتصر الشر كما يحدث في الواقع كي لا تكون الحكاية مثلها كمثل حكايات الدراما التي دائما ما تنتهي بنهاية ترضي المشاهد.

الإرشادات المسرحية وخصوصية النص المرافق:

إن للنص المرافق أهمية خاصة في النص المسرحي حيث أنه يوضح العلاقات بين شخصيات النص ويُظهر صفاتهم، والهدف الدرامي منه هو الجمع بين جزئيات النص المسرحي في بوتقة واحدة لتدعيم رؤية الكاتب، ويظهر إهتمام "حمدي عبد العزيز" بالنص المرافق في نص "حدوتة مصرية" حيث نجده مختلفاً عن العديد من الإرشادات المسرحية لأي كاتب مسرحي ، والإرشادات المسرحية توضح للقارئ العديد من الخصائص والسمات التي تميز الشخصيات أو طبيعة المكان الذي يدور فيه النص ، وتوضح أيضاً الدلالات الموضوعية أو الدلالة الإجتماعية للنص، فإن الإرشادات المسرحية الخارجة عن الحوار والتي تصنع إطاراً للحوار تفيد في تفسير أو تدعيم وضع القارئ في علاقة مع ذلك الحوار ، ففي بعض الأحيان يمكن وضع الإرشادات المسرحية والحوار في موقف تصارع ، وذلك لخدمة تأثير خاص بالفصل بينهم...^{٧٣}

والكاتب في بداية النص يوضح ما تكون عليه خشبة المسرح وما تحتويه وصفات الممثلين وطريقة دخولهم للمسرح من خلال النص المرافق:

(المكان مُضاء.. الأستاذ "فلان" مدير المسرح جالس فوق كرسي عال "من المستخدمة لجلوس الحكام في مباريات التنس" إلي اليمين ، إلي اليسار يجلس الأستاذ "بسيوني" المشرف علي العمل خلف منضدة صغيرة ، أفرادالفرقة يحملون بين أيديهم قطع الديكور والأثاث اللازمة ، المساعد يقوم بالإشراف علي عملية وضع قطعة "موكيت" دائرية الشكل بيضاء اللون .. تستخدم فيما بعد لتكون المساحة المخصصة للتشخيص وأداء الأدوار ..

^{٧٣} إلين ستون و جورج سافونا ، ترجمة سباعي السيد ، المسرح والعلامات، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، ١٩٩٦ ، ص ٨٠ ، ٨١،

الأفراد جميعاً - يخرجون قطع الثياب من الحقائب المحمولة علي أكتافهم.. ويأخذون في ارتداء الملابس المخصصة للتشخيص واستكمال الترتيبات والتجهيزات..^{٧٤}

وبهذا يتضح اهتمام الكاتب بأدق التفاصيل داخل النص وعرضها من خلال النص المرافق ، واهتم الكاتب أيضا بسمات الممثلين وردود أفعالهم مثل: (يقف الأستاذ بسيوني مبتسماً) أو (صارخاً) فهو يوضح الحالة التي يكون عليها الممثل والحركات والإيماءات مثل: (يلتفت إلي اليمين) أو (صمت لحظي.. يتقدم خطوة إلي الأمام مخاطباً الجمهور)^{٧٥} ، وهكذا يتضح إتقان الكاتب لنصه من خلال الإرشادات المسرحية.

النتائج العامة للدراسة :

- ١- يتضح من النص تأثر " حمدي عبد العزيز " بالتيارات الغربية خاصة تقنيات المسرح الملحمي، إلا أنه حرص علي دمجها مع المؤثرات الشعبية ومظاهر المشرح الشعبي ، وهذا في سبيل البحث عن صيغة مصرية للمسرح، وإستخدام فن "التمثيل المرتجل".
- ٢- إعتد الكاتب علي الخطاب المباشر من خلال صيغة (المونولوج).
- ٣- لا يوجد تطور درامي أو تسلسل منطقي فالعمل يعتمد علي إختيار الفقرات وطريقة ترتيبها.
- ٤- النص مناسب لنقد الحاضر وليس لإحياء الماضي لذا كان التعامل مع بصفته حاضراً ، والزمن هو زمن العرض الحاضر وليس زمن الحكاية ، مما يتيح نقد الحاضر نقداً إجتماعياً وسياسياً وأدبياً وفنياً.
- ٥- موضوع العمل معروف مسبقاً وهذه قيمة فنية أساسية وتقليد مسرحي قديم منذ المسرح الإغريقي.
- ٦- الصراع الأساسي في النص يدور بين أفراد الفرقة ومدير المسرح ، أما الصراع الثانوي فهو بين المساعد والمشرف.
- ٧- من أهم سمات التجريب المشتركة بين المؤثرات الغربية والتراث الشعبي هي تقنية "الحكواتي" وهو في الوقت ذاته "الراوي" ، وأيضا تقنية الكرنفالية أو المسرح الفقير وهو يشبه المسرح الشعبي حيث يناقش الأوضاع الإجتماعية للطبقات الفقيرة والمظلومة في المجتمع.
- ٨- استطاع "حمدي عبد العزيز" بلورة الصورة المرئية وكأنها مجسدة أمامنا علي خشبة المسرح وذلك عن طريق الكلمة المكتوبة من خلال النص المرافق الذي إهتم بأدق التفاصيل والأحداث.
- ٩- يؤكد النص علي البعد الإجتماعي للمسرح التجريبي حيث أنه يتبنى العديد من القضايا الإنسانية والإجتماعية.

^{٧٤} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٣١.

^{٧٥} حدوتة مصرية ، مرجع سابق ، ص ٣٧.

١٠- أجاد "حمدي عبد العزيز" في توظيف عناصر التجريب في النص من خلال التعرض لصيغ تراثية عربية ومصرية مع تقنيات فنية غربية أكدت فاعليتها في بلورة وطرح موضوعات وقضايا مهمة للفرد والمجتمع.

المصادر:

١. حمدي عبد العزيز ، حدوتة مصرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٢.

المراجع :

- ١- نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني " جولة في الملاعب المسرحية التجريبية" ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٤.
- ٢- احمد سخسوخ ، التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيننا الدولي للفنون ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٩.
- ٣- جلال حافظ ، ملاحظات عن التجريب في المسرح ، مجلة فصول للنقد الادبي ، المجلد ١٣ ، العدد ٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، شتاء ١٩٩٥.
- ٤- مصطفى احمد سليم ، الدلالات الدرامية للنظم الطقسية في الدراما التجريبية في مصر الفترة من ١٩٦٢ الي ٢٠٠٣ ، دكتوراه ، اكااديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
- ٥- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، ط ١ ، (قم: منشورات ذوي القربي ، ب ت) .
- ٦- سامي سليمان احمد ، التجريب في مسرح محمود دياب ، باب الفتوح نموذجاً ، مجلة فصول ، المجلد ١٤ ، العدد الاول ، ربيع ١٩٩٥ .
- ٧- العليجة هنلي ، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، دكتوراه ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد بو ضياف بالمسيلة ، ٢٠١٧ .
- ٨- اسماعيل شعبان الشوشان ، المؤثرات الغربية وتأثيرها علي المسرحية الليبية ، دراسة تحليلية في الفترة من ١٩٧٥ : ١٩٩٥ ، دكتوراه ، كلية الآداب ، قسم علوم المسرح ، جامعة الإسكندرية ، ٢٠١٧ .
- ٩- جيبدي تسعديت ومسعودة لعريط ، جماليات التجريب في مسرح عبد القادر علولة ، مجلة جماليات ، المجلد ٦ ، العدد ١ ، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ، ٢٠١٩ .
- ١٠- نوال بنت ناصر ، الاستلاب في المسرح التجريبي لفهد الحارثي ، دراسة ، مجلة جامعة الطائف للعلوم الإنسانية ، مجلد ٦ ، العدد ٢٠ ، جامعة الطائف ، ٢٠٢٠ .
- ١١- مایسة زيدان ، التجريب في مسرح هاني مطاوع: قراءة في نص حكاية فرفوريه ، دراسة ، مجلة التربية النوعية ، العدد ١٥ ، جامعة طنطا ، يناير ٢٠٢٢ .
- ١٢- عبير عیسی مهني عبدالعال ، ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول للدكتور عز الدين اسماعيل ١٩٢٩ : ٢٠٠٧ ، مجلة كلية اللغة العربية بأسبوط ، جامعة الأزهر ، بني سويف ، المجلد ٢ ، العدد ٣٩ ، ٢٠٢٠ .
- ١٣- هناء عبد الفتاح ، أصول التجريب في المسرح المعاصر، مجلة فصول ، م ١٤ ، ع ١ ، القاهرة ، ١٩٩٥
- ١٤- مارتن ايسلان ، المسرحيون يناقشون قضية المسرح المعاصر ، نشرات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة - ١٩٨٩
- ١٥- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٥
- ١٦- فرحان بلبل ، المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً ، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- ١٧- محمد السيد زعيمة ، السمات التجريبية في المشهد المسرحي العربي المعاصر من ١٩٩٩ الي ٢٠٠٣ ، دكتوراه ، اكااديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠٠٨ .
- ١٨- نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٤ .
- ١٩- نبيل فرج ، سعد أردش رجل المسرح ، دار ألفا للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
- ٢٠- نهاد صليحة ، عن التجريب سألوني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٤ .
- ٢١- أحمد سخسوخ ، المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والاوروبي ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٣ .
- ٢٢- سيد خاطر ، تقنيات الاخراج في عروض المسرح التجريبي وأثرها علي المسرح المصري المعاصر الفترة من ١٩٨٨ الي ١٩٩٩ م ، دكتوراه ، اكااديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، القاهرة ، ٢٠٠٤ م
- ٢٣- محمد الزناتي ، المخرج الناقد السوري فرحان بلبل : التجريب يدمر فكرة الادب المسرحي ، النشرة اليومية لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٣ ، ع ٦ ، وزارة الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠١ .

- ٢٤- جهاد عبدالله ابو العينين، اثر المتغيرات الاجتماعية السياسية والفنية علي رؤى الإخراج في عروض المسرح المصري في الفترة من ١٩٩٠ الي ٢٠٠٠، دراسة تحليلية، ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية، القاهرة، ٢٠١٥.
- ٢٥- محمد سمير الخطيب، مكتبة التجريبي: الترجمة ومحاولة تأسيس حداثه مسرحية، جريدة مسرحنا، القاهرة، سبتمبر ٢٠١٦.
- ٢٦- أحمد سخسوخ، المسرح المصري في مفترق الطرق، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥.
- ٢٧- نعمات أحمد فؤاد، التراث والحضارة، كتاب الهلال، ع ٤٠٧، ١٩٨٤.
- ٢٨- محمد رجب النجار، جحا العربي شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، سلسلة عالم المعرفة، ع ١٠٤، الكويت، اكتوبر ١٩٧٨.
- ٢٩- عبد الحميد غنيم، صنوع رائد المسرح المصري، سلسلة مذاهب وشخصيات، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٣٠- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٧.
- ٣١- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.
- ٣٢- كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣.
- ٣٣- وجيه جرجس، المسرح العربي والموروث الشعبي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠.
- ٣٤- عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٨.
- ٣٥- علوات كمال، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي، رسالة دكتوراة، كلية الآداب والفنون - جامعة وهران - الجزائر، ٢٠١٦.
- ٣٦- يوسف عبد المسيح ثروت، عالم الدراما، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، د.ت.
- ٣٧- إلين ستون و جورج سافونا، ترجمة سباعي السيد، المسرح والعلامات، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ١٩٩٦.

المقابلات الشخصية:

- ١- مقابلة شخصية مع د. محمد سمير الخطيب، القاهرة، صباح يوم السبت الموافق ٢٠٢٤/١/٦.

مواقع الإنترنت:

- ١- مراد الحاجي، دراسة في تقنيات المسرح الملحمي في "مغامرة رأس المملوك جابر"، تونس، ٢٠١٤، متوفر علي

<https://www.facebook.com/share/p/W6bjYydZwQkBLZ75/?mibextid=oFDknk>

- ١- قاموس الباحث العربي:

<http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA>

- ١- قاموس الباحث العربي:

<http://www.baheth.info/all.jsp?term=%D8%AB%D8%A8%D8%AA>