توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري من ١٩٦٧:١٩٧٣م" دراسة تحليلية "

أ.د/ محمود همام عبد اللطيف
أستاذ الديكور و الفنون التعبيريه بكلية الفنون الجميله والرئيس الاسبق لقسم علوم المسرح باداب حلوان –جامعة حلوان.

د/ منى مصلحي حامد حبرك
مدرس بقسم العلوم الاجتماعية والاعلام تخصص فنون مسرحيه كلية التربية النوعية – جامعة المنوفية

نادية مصطفي محمود الفراش
المعيدة بقسم الإعلام التربوي(شعبة مسرح)
كلية التربية النوعية– جامعة طنطا

ملخص الدراسة:

هدف البحث للتعرف علي مدى توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري في الفترة من عام ١٩٦٧م حتي عام ١٩٧٣م وذلك من خلال تحليل عدد من أهم النصوص المسرحية في هذه الحقبة . وقد جاءت الدراسة في أربعة فصول الأول يتناول الاطار المنهجي للدراسة و الفصل الثاني بعنوان" المسرح السياسي " وقد تناولت الباحثة فيه مفهوم المسرح السياسي ونشأته وأشكاله وتوظيفه وجاء الفصل الثالث بعنوان" توظيف الرمز في المسرح " وقد تم تناوله في ثلاث مباحث أولها تناول الرمز ومفاهيمه وأنواعه و مستوياته وتجلياته في الأدب والمسرح خاصة والمبحث الثاني يتناول قراءة النص المسرحي في ضوء تأويل رمزي والمبحث الثالث تناول الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر بعد النكسة وقد جاء الفصل الرابع بعنوان "توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري من عام ١٩٦٧الي١٩٧٣ "وقد قامت الباحثة بتحليل النصوص عينة الدراسة والتعرف علي مدى توظيف الرمز بها علي مستوي كافة عناصر البناء الدرامي وقد توصلت الباحثة الي عدد من النتائج أهمها:

لقد توصلت الباحثة من خلال تحليل المسرحيات عينة الدراسة أن الرمز قد تم استخدامه بصورة واسعة في نصوص المسرح السياسي المكتوبة فى الفترة عينة الدراسة. وقد ناقشت مسرحيات العينة عدد من القضايا المحورية مثل الصراع الطبقي في هذه المرحلة

الزمنية وأيضاً مراكز القوى وتسببها فى نكسة ٦٧ كما ناقشت أيضاً القضية الفلسطينية لمدى التصاقها بالأوضاع المصرية بعد النكسة وأيضاً علاقة الحاكم بالمحكوم وصورة الحاكم في عيون شعبه وقضية الحرية كما في مسرحية باب الفتوح ومن القضايا المحورية أيضا نكسة ٦٧ وأثرها على الشعب المصري وأسبابها كما في مسرحية ٧ سواقي، لا يوجد رموز ثابتة استخدمها كُتاب العينة للدلالة على الهزيمة بل لكل عملٍ رموزه الخاصة المنسوجة من وحي خيال مؤلفه

ولقد جاءت المسرحيات عينة الدراسة لتعكس الظروف السياسية والاجتماعية لهذه الفترة شكلاً ومضموناً .

وقد كان لنكسة ٦٧ عظيم الأثر على كُتاب هذه المرحلة فنجدهم جميعاً يربطهم هَمٍ واحد وهي الهزيمة التي جسدها كلاً منهم في أعماله بطريقة رمزية أو حتى مباشرةً كما أثرت على الاتجاه الفني لبعض الكُتاب فنجد البعض كألفريد فرج يلجأ للمسرح التسجيلي ليُعرف الشعب على عدوه ويلجأ نجيب محفوظ للمسرح العبثي لأنه خير معبر عن انكساره بعد النكسة .

Study summary:

The objective of the research is to identify the extent of the use of the symbol in the Egyptian political theater from 1967 to 1973 by analyzing a number of the most important theatrical texts in this period , the study is divided into four chapters, the first deals with the methodological framework of the study, And the second chapter entitled "political theater" in which the researcher dealt with the concept of political theater, its origin, forms and employment. The third chapter entitled "The Employment of the Symbol in the Theater" and it has been dealt in three pivots, the first dealt the symbol , its concepts , types , its levels and manifestations in literature and in theater in particular, the second deals with the reading of theatrical text in the shade of symbolic interpretation The third topic dealt with the political and social situation in Egypt after the setback. The fourth chapter entitled "The Employment of the Symbol in the Egyptian Political Theater from 1967 to1973" The researcher analyzed the texts of the study sample and identified the extent of the use of the symbol on the level of all elements of the dramatic construction. The

researcher reached to a number of results, the most important of them are:

by the analysis of the plays, the sample of the study, the researcher found that the symbol has been used extensively in Texts of the political theater written in the study sample period . The plays of the sample discussed a number of pivotal issues such as class struggle in this time period as well as centers of power and caused it to set back 67. they also discussed the Palestinian issue and its adherence to the Egyptian situation after the setback, As well as, the ruler's relationship with the governed and the image of the ruler in the eyes of his people And the issue of freedom as in the play of Bab Al-Fotouh and the central issues also setback 67 and its impact on the Egyptian people and its reasons as in the play 7 Swazi.

There are no fixed symbols used by the sample writer to indicate defeat, but for each work has its own symbols which woven from the imagination of his author.

The plays of the study sample reflected the political and social conditions of this period in form and content . the setback has a great effect on the writers of this stage we find them all linked to one grief and the defeat embodied in each of their work in a symbolic way or even directly. As affected on the artistic direction of some writers, we find some as Alfred Faraj resort to the documentary theater to inform the people about their enemy . Naguib Mahfouz resort to the absurd theater because it is better to express his break after the setback.

مقدمة:

" يلعب المسرح منذ نشأته دوراً مؤثراً في وجدان الشعوب من خلال تأثيره المباشر وغير المباشر، سواء أكان عرض علي خشبة المسرح أم نصاً مكتوباً، ومن ثم فإن الحديث عن المسرح يعد حديثاً عن فن من أعرق الفنون التي صنعها الإنسان؛ فالمسرح علي مرَّ العصور كان متأثراً بطبيعة الإنسان ومعتقداته ومؤثراً في حياته. ولذلك علي الكاتب المسرحي أن يستوحي مادة المسرحية ومضمونها وشخوصها من تجارب وشخوص واقع المجتمع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه؛ فالكاتب هو الضمير الواعي لمجتمعه ولابد أن يضع يده علي نقاط الضعف والقوة وذلك لأن الفن السليم هو الذي يواجه العقول بنقد القديم وتعرية الفاسد في صراحة وقد تكون وسيلة الكاتب هنا إما الإسقاط التراثي أو الإسقاط السياسي أو الرمز وذلك خشية الوقوع في مواجهة السلطة"[٢١]

ولذلك فإن الرمز يلعب دوراً مهما في المسرح علي مرَّ العصور ويجب الاهتمام بكيفية توظيفه والتي تختلف من كاتب لآخر ومن عمل لآخر كما سبق التوضيح، كما تختلف مبررات استخدامه من عصر لآخر طبقاً للظروف السياسية السائدة .

ويستخدم الرمز بشكل كبير في المسرح السياسي وهذا لما يواجه هذا المسرح من ملاحقة رقابية خاصة في فترة عينة الدراسة حيث عاني الشعب المصري والعربي عامة والمثقفين والمؤلفين خاصة من مرارة الهزيمة وما خلفته في نفوسهم من شعور باليأس والإحباط بعد نكسة ١٩٦٧م وهذا ما حاول هؤلاء الكتاب تصويره ونقله في أعمالهم التي عبروا فيها عن آرائهم ووجهات نظرهم في أسباب هذه الهزيمة الصادمة وما كان خلفها من فساد ولكن دون تصريح عن طريق توظيفهم للرمز للتعبير عن ذلك وهذا للتحايل علي الرقابة والتي وقفت بالمرصاد لأي عمل يمس بالحياة السياسية إعلاءً لمبدأ " لا صوت يعلو علي صوت المعركة " والذي نادي به الرئيس الراحل " جمال عبد الناصر " آنذاك.

فقد منعت الرقابة عدد من النصوص من العرض مثل المخططين "فبالرغم من حرص يوسف ادريس علي المراوغه التقنيه فيها تخفيفا لحدة النقد السياسي لابعاد العين الراصدة التي قد تري في المسرحيه نقدا قاسيا للبنيه السياسية الشمولية انتبهت الاعين الراصده الي مراوغات ادريس و منعت المسرحية من العرض في اللحظات الاخيرة قبل ظهورها، كما منعت الرقابة السبع سواقي لسعد الدين وهبه وغيرها من الاعمال الممنوعة من العرض والنشر [٣] وأيضا مسرحية باب الفتوح وهي مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية الفصحى ،كُتبت نثراً في عام ١٩٧١ . وصادرتها الرقابة بعد أن تم إعدادها ، وكاد الستار أن ينفرج عنها . ثم عُرضت المسرحية على خشبة المسرح القومي بعد موافقة الرقابة من إخراج سعد أردش [٤]

وتبرز مشكلة الدراسة من خلال التساؤلات التالية :

- ما مدي توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري ما بين عام ١٩٦٧ : ١٩٧٣؟
- ما هي القضايا المحورية التي تبلور حولها الرمز في هذه المرحلة التاريخية ؟
- هل هناك رموز ثابتة ليستخدمها الكتاب في هذه الفترة للدلالة علي الهزيمة أم أن لكل عمل رموزه الخاصة المنسوجة من وحي خيال مؤلفه ؟
- هل هناك دلالات رمزية مشتركة بين كتاب العينة الذين يتناولوا نفس القضية ؟
- ما هي انعكاسات الظروف السياسية علي كتابة المسرحيات عينة الدراسة شكلاً ومضموناً وعلي مدي استخدام الرمز بها ؟

أهميه الدراسة:

١. أهمية توظيف الرمز في هذه المرحلة التاريخية نظراً للملاحقة الرقابية علي المؤلفات المسرحية .
٢. أهمية المسرح السياسي ودوره في رصد واقع المجتمع في هذه الفترة ومحاولته الوقوف علي اسباب المشكله كبدايه للتوصل الى حلها.
٣. قيام الدراسة برصد أثر نكسة ١٩٦٧م علي مؤلفات كتاب هذه المرحلة .

ويمكن بلورة أهداف الدراسة في عدد من الأهداف الرئيسية:

- التعرف علي مدي توظيف الرمز فى نصوص المسرح السياسى عينه الدراسه .
- التعرف علي القضايا المحورية التي تبلور حولها الرمز في هذه المرحلة التاريخية .
- التعرف علي دلالات الرمز وما إذا كان هناك دلالات مشتركة بين كتاب العينة اللذين يطرحون نفس القضايا في أعمالهم أم لا و التعرف علي المصادر التي يتم بناء الرمز عليها.
- التعرف علي مدي تأثير وانعكاس الظروف السياسية علي كتابة المسرحيات السياسية شكلاً ومضموناً .

منهج الدراسة:

تستخدم الدراسة المنهج التحليلي وهذا لانه اكثر المناهج مناسبه لموضوع الدراسه حيث تسعى الدراسة الى الاستفاده بمنهج التحليل لرصد تطور الادوات الدراميه ودلالاتها المتنوعة عند الكتاب المسرحيين الذين تم أختيارهم .

مصطلحات الدراسة :

الرمز: وهو أحد معطيات المؤلف المسرحي سواء باستخدام لغة الكلام أو التضمينات الفكرية ليمتلك النص أبعاداً غير الظاهرة منه(٥)

المسرح السياسي : هو ذلك المسرح الذى يرغب فى المشاركه بجميع وسائله النوعية فى الجهد العام، وقضية تحول الواقع الاجتماعي ،أو بشكل مطلق قضية تحول الانسان من منظور اعادة بناء الشمول والكلية للانسان اللتين تحطمتا في مجتمع مقسم الى طبقات وقائم علي الاستغلال(٦)

المسرحية السياسية : يعرف عبد العزيز حمودة المسرحية السياسية قائلا :"المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام النص المسرحي وخشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمة بطريقة فنية تعتمد علي كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى(٧)

حدود الدراسة :

وتتمثل حدود الدراسة فيما يلي:

١-**حدود موضوعية:** حددت الباحثة موضوع الدراسة في توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري من عام١٩٦٧:١٩٧٣.

٢ -**حدود زمانية:** وقد حددت الباحثة مجال دراستها التحليلية في الفترة من عام ١٩٦٧: ١٩٧٣.

٣- **حدود وثائقية:** سوف تقتصر الدراسة على تحليل المسرحيات التالية:

١- نعمان عاشور: مسرحية " بلاد برة" ١٩٦٧ م .

٢- يوسف إدريس : مسرحية " المخططين " ١٩٦٩ م.

٣- ألفريد فرج :مسرحية "النار و الزيتون" ١٩٧٠ م.

٤- محمود دياب : مسرحيه "باب الفتوح"١٩٧١ م .

٥- سعدالدين وهبه: مسرحية " سبع سواقي " ١٩٧٢ م .

٦- نجيب محفوظ: مسرحية "المطاردة" ١٩٧٣ م .

الدراسات السابقة:

من خلال البحث والمسح المكتبي على أكثر الدارسات السابقة والأبحاث علاقة بموضوع البحث تم تناول بعض الدراسات السابقة التي تناولت مفردات الدراسة وعلاقتها ببعضها وسوف تقوم الباحثة بتقسيم الدراسات السابقة إلي ثلاث محاور :

المحور الأول: دراسات عن الرمز .

المحور الثاني: دراسات عن المسرح في الستينات .

المحور الثالث: دراسات عن المسرح السياسي.

وفيما يلي عرض هذه الدراسات على أساس الترتيب الزمنى لها من الأقدم الى الأحدث:

المحور الأول : الدراسات التي تناولت الرمز :

١-دراسة نرمين صلاح الدين محمد حسن(٢٠١٠) بعنوان: توظيف الرمز فى النصوص المسرحية العبرية السياسية الساخرة "حانوخ ليفين ويهشوع سوبول نموذجا [٨]

تهدف الدراسه الى ابراز أهم سمات المسرح السياسي في اسرائيل ،و توظيف الرمز فى المسرح عند كل من "حانوخ ليفين" و "يهشوع سوبول"، قد اشتملت الدراسة على الباب الاول و الذى اشتمل علي ثلاثة فصول الاول تناول العلامة ومستوياتها والثاني العلامة في المسرح و الثالث تلقي النص الادبي في ضوء تأويل رمزي واشتمل الباب الثاني علي ثلاثة فصول الاول المسرح السياسي و أتجاهاته و الفصل الثاني تطور الرمز في المسرح الاسرائيلي و الفصل الثالث يتناول توظيف الرمز في مسرح "حانوخ ليفين" و "يهوشوع سوبول" .

و قد توصلت الدراسه الى العديد من النتائج اهمها:

٤. تحول المسرح الاسرائيلي من آداة فنيه الى وسيله لنشر أفكار ايديولوجيه.

٥. عكس المسرح الاسرائيلى من خلال رؤى كتابه أهم التغيرات الحاصله فى المجتمع الاسرائيلى منذ عام ١٩٦٧.

٦. حدوث ثلاث تغيرات فى الدراما السياسيه ؛ هى : اختفاء البطل الايجابى ، ترسيخ التباعد عن الواجهه الجماعيه التى أظهرها فى البداية، اضعاف مسئوليتهم الأخلاقية .

٧. أغلب الأماكن المفتوحه كان المكان ساحه حرب ، أما الأماكن المغلقه فقد تنوعت ما بين بدروم أو حمام ،و كلها أماكن نستشعر فيها الاختناق .

٢-دراسة زبيدة بو غواص (٢٠١١:٢٠١٠) بعنوان : الرمز في مسرح عزالدين جلاوجي[٩] وقد تناول البحث الرمز في النص المسرحي عند الكاتب عز الدين جلاوجى وأهم الخصائص الفنية التي تميزه، وقد جاءت الدراسة متناوله فصلا نظريا تناولت فيه الرمز ومفاهيمه وخصائصه و تجلياته فى الادب و المسرح ثم تناولت الدراسه النص المسرحى الرمزى فى مسرحيات عز الدين جلاوجى، وقد حاولت الدراسه الاجابه عن أسئلتها الاشكاليه التى تبحث فيما اذا كان هذا التوظيف للرمز يقصد لذاته باعتباره اصبح يمثل مظهرا من مظاهر الحداثه وسننها؟، أم أنه تعبير عن واقع يفترض أن لا يصرح به ، اعتمادا علي التلميح دون التصريح؟

وقد توصلت الدراسة الى عدة نتائج أهمها :

٨. أنه خلف أسوار الرمز عند عز الدين جلاوجى جواهر من المعانى يحسن بالمتلقي ان ينزع عنها النقاب لما تحمله من مضامين فكرية توعوية لا يحسن السكوت عنها .

٩. أن النص المسرحى للكاتب عز الدين جلاوجى بحاجه الى قراءات اخرى لما يتميز به من رحابه الرمز وعمق ايحائه.

١٠.استطاع الكاتب بقدرته الفنية أن يغيب في نصه المسرحي الوظيفة الابلاغيه للغة،لتكسر الرتابة في التعبير وتسهم في خلق التوتر الدرامي واذكاء الصراع، واعتماد مختلف الصور الدرامية التي تتماهى مع شتي أنواع الرمز.

المحور الثاني : دراسات سابقة عن مسرح الستينات :

١-دراسة سامح حسن مهران(١٩٨٩) بعنوان : **مفهوم الحرب في المسرح العربي في الفترة من ١٩٦٧حتي ١٩٧٣**هدفت الدراسة الي تبيان أوجه التطابق والاختلاف في المسرحيات عينة الدراسة حول مفهوم الحرب في هذه الفترة من ١٩٦٧م الي ١٩٧٣م وقد عمد الباحث الي تبيان أوجه التطابق في المسرحيات عينة الدراسة من خلال ثلاث نقاط أساسية هي: الاسقاط السياسي و الازدواجية الأيديولوجية التي جاءت الحرب لتميط عنها اللثام والنقطة الثالثة الوضعية الطبقية لمصر قبل عا م ٦٧ والتي كانت أحد المسببات الرئيسية للهزيمة و بالتالي في ايضاح المشكل أو الأزمة التي تعترض نمو القوى الشعبية في مصر و تطورها وقد توصلت الدراسة الي عدد من النتائج أهمها:

- تنتمي مسرحيات" أنت اللي قتلت الوحش " و "بلدي يا بلدي " و باب الفتوح" الي مسرح الاسقاط السياسي وما يطلق عليه مسرح السلطة وتتفق تماما في بنيتها الداخلية وفي رؤيتها للعالم .
- كما توصل الباحث أن للمادية التاريخية أهمية كبيرة تجعل للوضعية الاقتصادية الاهمية الأولى في مسيرة المجتمعات .
- لقد توصلت الدراسة الي أن الحرب أثرت علي مضمون وشكل الأعمال المسرحية التي تناولتها الدراسة بالتحليل وبالتالي أثرت علي رؤية العالم لدى كتاب مسرحيات العينة.
- اتجه الكتاب العرب علي وجه العموم لاستخدام الأساطير الغربية للتعبير عن الأفكار المجردة وقد كان اللجوء للأسطورة في مصر بصفة خاصة وسيلة وقائية ينتهجها الكتاب في مواجهة بطش السلطة السياسية، فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءة الكتاب لقول ما يريدوه في مأمن من السجن و النفي.

٢-دراسة انتصار عبد العزيز منير (٢٠١٠) بعنوان: الحاكم في مسرح الستينات[١٠]

هدفت الدراسة لبحث شخصية الحاكم في مصر في مسرح الستينات والتي تعد من أهم الشخصيات الدرامية علي مسرح هذه الفترة، فقد عاشت مصر هذه الفترة في حالة من الديمقراطية الهشة التي ميزتها النزعات الاستبدادية وحكم الفرد .

ومع ذلك ازدهرت الحركة المسرحية علي يد كتاب من أمثال لطفي الخولي وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهم، وقد رسموا شخصية الحاكم بما يتفق مع بيئتهم وواقع مجتمعهم .

وقد توصلت الدراسه الى عدد من النتائج أهمها:

- لقد بلور كل كاتب صورة الحاكم بما يتفق مع بيئته وواقع مجتمعه.
- قدم كتاب العينه من خلال اعمالهم شخصيات رمزت للحاكم المستبد فى العديد من اعمالهم بصوره رمزية.

المحور الثالث : دراسات سابقة عن المسرح السياسي :

١- دراسة سامي منير حسين عامر(١٩٨٦) بعنوان: المسرحية المصرية بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد الاجتماعي والسياسي[١١]هدفت الدراسة الى دراسة المسرحية المصرية بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن والنقد الاجتماعي والسياسي حيث بدأت الدراسة بمقدمة ضمت أهمية الموضوع ومبررات اختياره ثم الخط الاجتماعي والسياسي للمسرح المصري ثم البناء الفني للمسرحية ووظيفتها اجتماعياً ثم المسرح الشعري والنقد الاجتماعي والسياسي ثم المسرح الفكري الرمزي ثم التجارب الواقعية في المسرح الرمزي ثم المسرح الواقعي والنقد الاجتماعي والسياسي ثم الصراع السياسي ثم خاتمة ضمت أهم النتائج التي توصل إليها .ومن أهم هذه النتائج:

- لقد سيطر النقد الاجتماعي والسياسي علي المسرح المصري في الفترة عينة الدراسة.
- المسرح الشعري من أكثر الاشكال المسرحية تعرية للواقع .
- ظهور المسرح الفكري في هذه الفترة علي يد توفيق الحكيم ومناقشته لقضايا فكرية وطيدة الصلة بهموم مجتمعه .
- انشغال المسرح الواقعي بهموم المجتمع السياسية والاجتماعية.

١-دراسة تغريد محمود محمد حبيشي(٢٠٠٤) بعنوان: المسرح السياسي المعاصر في مصر من١٩٨٠:٢٠٠[١٢] تعرضت هذة الأطروحة الأكاديمية للقضايا السياسية في المسرح المصري في عقدي الثمانينات و التسعينات من القرن العشرين وذلك من منطلق البحث عن رسالة المبدع وألتزامة بدوره التنويري التثقيفي وبصفه خاصة في هذا الفن الذي يرتبط بالمتلقي ارتباطا حميما ألا وهو الفن المسرحي.

وجاءت الدراسة معتمدة علي تصنيف ثنائي، خصصت القسم الأول منه للمعالجة الموضوعية، والقسم الثاني لكشف أثر التقنيات الفنية في تدعيم الأيديولوجيا النقدية والاصلاحية التي يبثها المبدعون في نصوصهم.

وقد توصلت الدراسة لعدد من النتائج أهمها:

- حرص المبدع علي اظهار دور المثقف في تدعيم الوعي الجمعي وذلك باعتبار أن المثقف في النص المسرحي يماثل المبدع في السياق الخارجي.

– تجسدت الفجوة الفاصلة بين الشعارات السياسية السائدة والواقع الفعلي بما يعكس حاجة المجتمع الي حديث سياسي يكتسب المصداقية.

– عالجت المسرحيات فقدان الثقة بين الجهاز الاداري المسئول والرعية التي لها طموحات وآمال.

– كانت قضية الحريه أحد المحاور المهمة في القضايا السياسية التي عالجها المسرح في تلك الفترة .

– تناولت القضايا السياسية المطروحة علي المستوي المحلي علاقة الحاكم بالمحكوم، وعلي المستوي العربي العلاقات العربية و القضية الفلسطينية.

٢– دراسة جوده عبد النبي جوده السيد(٢٠٠٧) بعنوان: قضايا المسرح السياسي في مصر[١٣] وقد اهتمت الدراسة بتناول قضايا المسرح السياسي في مصر حيث أوضح تعريف السياسة والمسرح السياسي وأشكاله وكان من أهم القضايا التي تناقشها قضية الاغتراب والعدالة والحرية وأزمة الديمقراطية والعلاقة بين الحاكم والمحكوم والحرب والسلام والوحدة العربية والعولمة والإرهاب . وقد توصلت الدارسة الي عدد من النتائج أهمها:

- استخدام المبدع المسرحي تكنيك المسرح داخل المسرح لابراز مفهوم الاغتراب .
- تعرض المبدع المسرحي في مصر لقضية "غياب العدالة" مرورا بادانة القضاء و المحاكم.
- احتلت القضية الفلسطينية مساحة كبيرة من الابداع المسرحي المصري وقد اختلف كل كاتب في أسلوب عرضه لها .
- كانت قضية الحفاظ علي الهوية من أهم القضايا التي ناقشتها المسرحيات في الفترة عينة الدراسة.
- أستلهم الزمن التاريخي من أجل الأسقاط كما عبر عن الأزمة السياسية المستوى العربي من خلال فترات مختلفة و ناقش فترات الحكم الشمولي، واستطاع أن يواكب التحولات السياسية للمنطقة في اطارها الزماني مثل حرب الخليج الأولى والثانية.

دراسة أماني عبد الجواد إبراهيم(٢٠١١) بعنوان: الإسقاط السياسي في مسرح الثمانينات في ضوء البناء الدرامي[١٤] هدفت الدراسة لتقديم رؤية عن الإسقاط السياسي في هذه الفترة وما يدور بعقلية كتاب الثمانينات من قضايا حاولوا التعبير عنها بعيداً عن الرقابة

وقد توصلت الدراسة لمجموعة من النتائج أهمها :

١– إن كتاب الثمانيات استطاعوا أن يجعلوا من التراث مادة لينة يشكلوها كما أرادوا محملين إياها قضاياهم المعاصرة بما فيها من رموز وأفكار .

٢– تم توظيف عدد من عناصر التراث الشعبي لتأصيل وخلق مسرح مصري ذي صبغة عربية يحمل قضايا مصرية واقعية معاصرة .

الاستفادة من الدراسات السابقة :

استفادت الباحثة من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة فى عدة أوجه تمثلت فيما يلي:

١- تحديد موضوع الدراسة.

٢- تحديد مشكلة الدراسة ووضع تساؤلات الدراسة.

٣- الاستفادة منها في تعريف مفاهيم الدراسة، واختيار أدوات جمع البيانات.

٤- اختيار المنهج المناسب لتناول موضوع الدراسة

٥- الاستفادة من الدراسات السابقة في تحديد الاسلوب الأمثل لتحليل المسرحيات عينة الدراسة.

٦- أستفادت الباحثة منها في تحديد المعالم الرئيسية للاطار النظري .

٧- الاهتداء الي المراجع العربية و الاجنبية التي يمكن الاستعانة بها في كتابة الاطار النظري للدراسة.

٨- استفادت الباحثة من الدراسات السابقة في تحديد العينة وتحليل المسرحيات عينة الدراسة فلقد كانت الدراسات السابقة بمثابة المنارة التي أضاءت طريق البحث.

٩- الاستفادة من الدراسات السابقة في أسلوب صياغة النتائج الخاصة بالدراسة.

منهج الدراسة:

وتستخدم الدراسة المنهج التحليلي وهذا لأنه اكثر المناهج مناسبه لموضوع الدراسة حيث تسعى الدراسة الى الاستفادة بمنهج التحليل لرصد تطور الادوات الدرامية ودلالته المتنوعة عند الكتاب المسرحيين الذين تم أختيارهم كنماذج ذات دلالة تتجاوز شخوصهم الى الظواهر المسرحيه التى سادت هذه المرحله التاريخيه الهامه عينة الدراسة حيث تقوم بتحليل عدد من النصوص المسرحيه التي استخدمت الرمز للتعبير عن هموم المجتمع بعد هزيمة ١٩٦٧م وصولا الى تحقيق النصر فى أكتوبر ١٩٧٣م

مجتمع وعينة الدراسة :

أولا : مجتمع الدراسة :

المجتمع الوثائقي :

يتكون مجتمع الدراسة الحالية من المسرحيات التالية:

١- نعمان عشور: مسرحية "بلاد برة" ١٩٦٧م.

٢ – يوسف إدريس : مسرحية " المخططين " ١٩٦٩ م .

٣- الفريد فرج : مسرحية " النار والزيتون " ١٩٧٠ م .

٤- محمود دياب : مسرحية " باب الفتوح "١٩٧١ م

٥- سعد الدين وهبة :مسرحية " سبع سواقي " ١٩٧٢ م.

٦- نجيب محفوظ :مسرحية "المطاردة" ١٩٧٣م .

ثانياً: عينة الدراسة: العينة المسيخدمة في الدراسة تتضمن بعض النصوص المسرحية المختارة لكتاب مختلفين، وقد اعتمد كتاب هذه المسرحيات علي الرمز في بنائها وقد تم انتاجها في في فترة سابقة للدراسة في الفترة عينة الدراسة.

١-نعمان عشور: مسرحية "بلاد برة" ١٩٦٧م.

٢ – يوسف إدريس : مسرحية " المخططين " ١٩٦٩ م .

٣- الفريد فرج : مسرحية " النار والزيتون " ١٩٧٠ م .

٤- محمود دياب : مسرحية " باب الفتوح "١٩٧١ م

٥-سعد الدين وهبة :مسرحية " سبع سواقي " ١٩٧٢ م.

٦-نجيب محفوظ :مسرحية "المطاردة" ١٩٧٣م .

لقد هدفت الدراسة الي التعرف علي مدي توظيف الرمز في نصوص المسرح السياسي المصري في فترة من أهم وأثري الفترات بالنصوص المسرحية السياسية فالفترة من عام ١٩٦٧ الي ١٩٧٣ زاخرة بهذا اللون الفني لذا فقد تناولت الدراسة علي مستوي الاطار النظري أولا "المسرح السياسي" في الفصل الثاني وقد جاء بعنوان " المسرح السياسي المعاصر في مصر" ثم تناولت الدراسة التوظيف الرمزي في المسرح في الفصل الثالث والذي قدمته الباحثة في ثلاث مباحث أولا الرمز وتجلياته في الأدب و المسرح وجاء المبحث الثاني يناقش قرائه النص المسرحي في ضوء التأويل الرمزي وكان لابد أيضا من دراسة الواقع السياسي والاجتماعي في مصر من عام ١٩٦٧:١٩٧٣ وأثرة علي المسرح السياسي في مصر في المبحث الثالث وهذا للتمهيد للجانب التحليلي في الدراسة والذي قدمته الباحثة في الفصل الرابع من الدراسة والذي جاء بعنوان توظيف الرمز في المسرح السياسي المصري من ١٩٦٧ الي ١٩٧٣م وسوف نتناول خلال الصفحات التالية هذه النقاط بشئ من التفصيل.

لقد تناولت الباحثة في الفصل الثاني من الدراسة المسرح السياسي المعاصر في مصر وقد قامت الباحثة بتقديم عدد من المفاهيم الخاصة بالسياسة ثم تطرقت للتعريفات الخاصة بالمسرح السياسي وقد ذكرت أهمها في مصطلحات الدراسة ثم تطرقت الباحثة لنشأة المسرح السياسي في العالم ثم في مصر فالمسرح السياسي يرتبط عادة بالأزمات العالمية " فقد ظهر كل من مسرح الإثارة والدعاية والمسرح الملحمي كنتيجة للموجة الجديدة من الوعي السياسي والاجتماعي الذي اجتاح ألمانيا بعد هزيمتها في الحرب الكبرى، ويقول " توماس ديكشون : بعد انتهاء الحرب ظهر دافع جديد في ميدان الخلق المسرحي ، دافع بدأ يجعل المسرح أداة في يد الطبقات المغبونة وانتهي بجعله أداة للثورة الاجتماعية"[١٥]

أما في فرنسا فقد كان كلاً من "سارتر" و" كامي" رائدا المسرح السياسي هناك فمسرح "سارتر" السياسي يعد بداية للحرية وتهديد وإدانة لكل ما يعترض سبيلها وقد هاجم سارتر في

مسرحياته السلطة والحكام في عصره ودعا الشعب للثورة عليهم ويتضح ذلك في مسرحيته "حالة الحصار" و"العادلون" بشكل جلي(١٦)

لقد تأخر ظهور المسرح السياسي في مصر والعالم العربي عنه في دول العالم فقد ظهر في روسيا بعد قيام الثورة البلشفية وفي ألمانيا بعد فشل الثورة الاشتراكية ، أما في مصر والعالم العربي فقد ظهر بعد هزيمة ١٩٦٧م(١٧)، فالمسرح السياسي يعد اللون الذي ميز الاتجاه المسرحي بعد النكسة؛ فالأفكار في المسرح السياسي تستمد من الواقع ويرى محسن مصيلحي أن المسرح السياسي ظهر بشكل غير مباشر في بعض المسرحيات قبل النكسة مثل مسرحية بير السلم لسعد الدين وهبه، إلا أن التناول السياسي لم يكن بوضوح مثل مسرحيات ما بعد الهزيمة.

ثم تناولت الباحثة أشكال المسرح السياسي وقد قامت بتوضيح الفرق بين مسرح الاسقاط السياسي والمسرح السياسي ووضحت أشكال مسرح الاسقاط السياسي وهم الشكل الاسطوري والتاريخي ثم تناولت المسرح التسجيلي وقد تناولت أيضا المسرح التحريضي أو الدعائى و المسرح الملحمي أو البريختي وأيضا مسرح الصحف الحية كما تناولت الدراسة توظيف المسرح السياسي وبدايته في الوطن العربي.

وكما تناول الاطار النظري المسرح السياسي وتوظيفه تناول أيضا توظيف الرمز في المسرح في الفصل الثالث علي مستوي ثلاث مباحث أولها الرمز وتجلياته في الأدب والمسرح والذي قدم مفهوم الرمز اللغوي والاصطلاحي وأيضا المفهوم النفسي وأخيرا المفهوم الأدبي والفني كما عرض ايضا أنواع الرمز وجاءو كالأتي الرمز التراثي "الاسطوري و الديني و الصوفي و التاريخي كما قدم مستويات الرمز " الجزئي و الكلي " و أيضا خصائص الرمز، ثم ناقش الرمزية وتجلياتها في المسرح. وتناول المبحث الثاني قراءة النص في ضوء تأويل رمزي وتناول المبحث الثالث أوضاع مصر بعد هزيمة ١٩٦٧م وما أصاب المجتمع من تمزق وانهيار، كما ناقش أسباب الهزيمة وأثرها أيضا.

وقد قامت الباحثة بتحليل عدد من النصوص المسرحية التي أنتجت في هذه الفترة عينة الدراسة منذ نكسة ١٩٧٦م وحتى عام ١٩٧٣ م أي عام النصر الا أن النصوص عينة الدراسة لم تتناول النصر نظرا لان العنة الزمنية تنتهي بانتهاء عام ١٩٧٣ أي بعد قيام حرب أكتوبر بشهرين فقط لذا لم تنشر أي نصوص تتناول حرب أكتوبر بالرغم من ظهور مسرحية حدث في أكتوبر لاسماعيل عدلي والتي تم عرضها علي خشبة المسرح القومي الا أنها لم تنشر بعد لذا لم تستطع الباحثة تناول نصر أكتوبر في الدراسة .

وقد تناولت الدراسة بالتحليل مسرحية "بلاد برة" لنعمان عاشور وقد تم نشرها عام ١٩٦٧ ولكن قبل النكسة وهي مسرحية نقد اجتماعي تبعا لأسلوب الكاتب، وهذه المسرحية تعتبر مسرحية مصر بعد خمسة عشر عاما من الثورة بعد أن تم تطبيق القوانين الاشتراكية والتي من المفترض أن تزيل الفوارق الطبقية فلم يعد هناك الناس اللي تحت والناس اللي فوق .

وقد أوضح المؤلف في هذه المسرحية عيوب المجتمع المصري بعد الثورة وتفسخه واستيلاء فلول الرجعية على معظم السلطات والمؤسسات مرة أخرى ، وبلاد بره هي مسرحية نقد اجتماعي وقد جاءت المسرحية ببنائها الدرامي تحكي عن شريحة من هذا المجتمع الذي يجمع بين كل النقائض ففيه من كافة الطبقات من الطبقة الارستقراطية نادر بك ، ولى الدين الدراملى وناني وزهيرة هانم، ومن الطبقة الصاعدة " محمد النمس وجماعته، ومن الطبقة المتوسطة د/ فخري وأخته بدرية.

وقد قام الكاتب بالربط بين هذه الطبقات بالرباط المقدس ألا وهو الزواج ، فقد تزوجت زهيرة هانم من متولي سائقها وناني بنت نادر بك تحاصر إبراهيم النمس حتى يتزوجها، وعلي زلط يخطب بدرية لكنها تتركه وترحل إلى ألمانيا ، وقد قدم الكاتب من خلال هذه الزيجات نوع من المصالحة التي حاولت الثورة إقامتها بين الطبقات كما يرى د/ أحمد عباس صالح[١٨]

بينما يرى د/ كمال الدين حسين أن ما تم بين هذه الطبقات ليست مصالحة بل مهادنة، نوع من النفاق الاجتماعي من قبل الضعيف للأقوى حتى يتمكن منه ، التنازل الوقتي عن السلطة حتى تمر العاصفة ثم يعودوا ليركبوا الموجة [١٩]وتُعد هذه المسرحية كوميديا سوداء حيث أختلط فيها الضحك بالمرارة وأنتهت بفشل البطل في الإبقاء والحفاظ على أخيه فنجد إبراهيم النمس يترك البلاد بالرغم من حصار محمد النمس له ونجد البطل يرفض المجتمع ككل ويرفض أن يكون لهذا المجتمع فضل على ابنه الذي لم يولَد بعد فنجده في نهاية المسرحية يدين المجتمع بكل طبقاته ، بل يدين الرمال والمياه والأرض فكل من حوله يتهاوى وإذا كان هناك احتمال لأمل جديد فينبغي ألا تكون له صله بالعالم القائم [٢٠]

لقد وظف نعمان عاشور الرمز علي كافة مستويات البناء الدرامي والرمز يعطي للعمل لمسرحي الخلود الا أن ما يفسد خلود هذا العمل الفني هو المباشرة والخطابية فإذا لم يذكروا الاشتراكية ويُعضدوها ويتفوهوا بخطابات حول الاشتراكية ومميزاتها لصلح هذا العمل على مر العصور وليس على ثورة ٢٣ يوليو فقط .

كما تناولت الدراسة مسرحية المخططين ليوسف ادريس فقد تم نشر مسرحية المخططين سنة ١٩٦٩م ولكنها سرعان ما تُمنع بعد ذلك من العرض بشكل تعسفي لانتقاد إدريس الشديد للتطبيقات الاشتراكية التي كانت في عهد عبد الناصر ، ودعوته لضرورة تغيير الأسلوب السياسي الذي أخفق فيه المصريين"(٢١)

فقد قدمها إدريس معتمدا على الأسلوب التجريدي لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أدت بنا إلى نكسة ١٩٦٧ وقد ابتعد فيها عن الدراما الكلاسيكية ومفاهيم الحركة والشخصيات والتطور معلوماً أن التجريد هو الساحة التي ينتهي إليها الرمز في كل عمل فني .

"والحدث الدرامي في المخططين يستمد مضمونه الفكري في نقاش القضايا الفاشية والديكتاتورية والنفاق والسلبية وانعدام الديمقراطية ومراكز القوى وتزييف الحقائق وكلها قضايا تتجسد بأسلوب فني درامي بعيداً عن المعالجة المباشرة . فالمخططين تنتمي لمسرح الإسقاط السياسي "(٢٢)

لقد قام يوسف إدريس بتوظيف الرمز على كافة مستويات المسرحية على مستوى الحبكة والصراع والشخصيات وحتى المكان فقد جاء تطور الأحداث رمزاً لما حدث في المجتمع المصري بالفعل وقد كانت ثورة يوليو مجرد فكرة عند الضباط الأحرار ثم انتقلت للعلنية ثم يظهر نجاحها ويُصبح الفكر الاشتراكي هو النظام السائد ولا يستطيع أحد معارضته حتى لو كان الزعيم نفسه .

كما نجد حزن الأخ الغير مبرر في السياق الدرامي سببه الحقيقي الهزيمة هزيمة ١٩٦٧ كما ذكرت فاطمة يوسف في كتابها (المسرح والسلطة) [٢٣] ولجوء الأخ للشعب يرمز لتنحي عبد الناصر بعد النكسة ورفض الناس للألوان رمز لرفض الشعب لتنحي زعيمه الأمر الذي ذاد من قوة مراكز القوى .وعلى مستوى الصراع فقد رُمِزَ للصراع بين النظام الشمولي والمعارضين له . وبين مراكز القوى والشعب ومراكز القوى والزعيم .

أما على مستوى الشخصيات فقد جاءت شخصية الأخ كرمز لأي زعيم متسلط وكرمز لعبد الناصر في هذه الحقبة ، ونجد شخصية أهو كلام رمزاً للشعارات الجوفاء والتلاعب بمشاعر الناس فقد كان رمزاً لكذب الإعلام وبيعهم الوهم للناس وفركة كعب ود / ع الريق جاءوا كرمز للانتهازية ومراكز القوى . كما أن فكرة التخطيط نفسها ترمز للاشتراكية كما يتهم إدريس قادة الاشتراكيين ويصفهم بأنهم لا يسعون إلى سعادة الجميع وإنما يسعون إلى سعادة أنفسهم ويسعون لتخطيط العالم ، لا لشئ إلا ليحكموا ويبسطوا نفوذهم وسيطرتهم عليها (٢٤)

وتناولت الدراسة أيضا مسرحية النار و الزيتون لكاتبها ألفريد فرج و هي مسرحية سياسية ، تستفيد من إمكانات المسرح الشامل في طرحها للقضية الفلسطينية وقد طرح المؤلف قضية الصراع العربي الإسرائيلي على مسرح عار تماماً ، وهذا لتشعب هذه

القضية على المستويين التاريخي والجغرافي ، موظفاً إمكانيات المسرح التسجيلي مثل السينما والوثيقة . حيث استفاد الفريد فرج بما أتاحه له المسرح العربي فكان توظيفه للشاشة السينمائية في عرض خيال الظل كما استخدم اللافتات والتي كان يعرض عليها حقائق وثائقية عن حالة العرب على كافه المستويات الاقتصادية والاجتماعية كما عرض أيضا عليها نسب مئوية تصف حالة المجتمع ككل ونسبة الأرض المملوكة للعرب وللصهاينة .

كما استفاد الفريد فرج أيضا من الإمكانيات التي يتيحها المسرح البريختي فعمل على تحطيم الحائط الرابع وذلك عندما يفتتح مسرحيته بأغنية تُخاطب الجمهور ـ المناضلين في كل أرجاء العالم ، وذلك على اعتبار أن الثورة الفلسطينية هي جزء لا يتجزأ من الثورة العالمية ضد قوى الإمبريالية.

"إن مسرحية النار والزيتون ليست مسرحية أرسطية تقليدية ، كما أنها ليس خطاً طولياً متصلاً ، من حيث البناء الدرامي ، بل تعتمد على النقلات السريعة والمفاجئة ، رغبةً في تحطيم أي اندماج بين المتلقي والعرض المسرحي وضماناً ليقظة الذهن والفكر معاً ، حتى يُقارن المشاهد أو القارئ بين الأحداث والمواقف العربية والصهيونية ويتخذ موقفاً منها وهذه هي الغاية الأولى من المسرح التسجيلي السياسي"(٢٥)

والمسرحية دوماً تعرض مواقفها وأحداثها على مستويين متضادين متعارضين فالمسلك الإسرائيلي الشرس متعارض مع الموقف العربي من حيث البطش والهدم والقتل والاغتصاب والعنصرية (٢٦)، والبناء والحق والسلام حيث تنتقل بين المعلومات الرقمية إلى الأحداث الدرامية بين النار كرمز للحرب والزيتون كرمز للسلام ، بين التحليل المنطقي العقلاني والغناء الانفعالي المتوتر ، كما يرى محمود أمين العالم حيث يقول" إن الوعي العقلي والتوتر الانفعالي يتناسجان تناسجاً رفيعاً في مسار جملي بالغ الحيوية والتدفق بحيث يصبح الجانب التسجيلي في المسرحية غنائياً ويصبح الجانب الغنائي تسجيلاً ، بحيث تُصبح الأفكار والحقائق وقائع وإحداثا متوترة وتصبح الوقائع والأحداث أفكارا وحقائق ، نسيج مسرحي فريد ، بالغ الرشاقة لا يتوقف عن النبض الدرامي في الوقت الذي لا ينقطع عن التوعية العقلية" (٢٧)

توظيف الرمز في النار والزيتون:

إن عنوان المسرحية نفسه يُعد أهم رمزاً في المسرحية فالنار ترمز للسلاح والحرب والقتل والزيتون يرمز للسلام والحب والوطن هم يستخدمون النار حتى يحرروا أرضهم وزيتونهم ولينعموا بالسلام .

ونجد ايضاً أن الفريد فرج جعل لكل شخصية رمزاً للفئة التي تنتمي إليها كما أوضحنا سابقاً فقد جعل أبو شريف : رمزاً للفدائيين فليس له أبعادا شخصية خاصة به بل هو رمزا عن فئته كما نرى من خلال الحوار التالي:

أبــو شــريف: فلـسطيني أهلــي فلـسطينيون، أجـدادنا فلـسطينيون، اخـوتي ورفـاقي فلـسطينيون، بلادنـا فلـسطين... الارض و المـدن والأنهـار والبحـر والأشـجار.. نحـن شـعب فلسطين. نحن الدولة الفلسطينية. (٢٨)

فأبو شريف رمزا للفدائي الفلسطيني الذي يدافع باستماته عن وطنه وشعبه وأرضه.

كما جعل ألفريد فرج بعض الشخصيات الخياليه مثل الموظف الأنجليزي رمزا عن الطبقة المتوسطة العالمية التي لا تهتم الا بشؤونها فقط

الفتاه: أتعني يا مستر أنه ليس عندك فكرة، أم تعني أنك لم تكون رأي بعد؟

الموظف: سيدتي.. أنا عندي شقة صغيرة في حي متوسط في لندن، عندي زوجة متوسطة الجمال،.....عندي همومي الصغيرة الخاصة،.....، أتكلم قليلا و أفكر أقل، ...

الفتاه : ولكنك دفعت بعض التبرعات لاسرائيل من حين لآخر.

الموظف: بلا حماس اؤكد لك.

الفتاه: لماذا دفعت أذن؟

الموظف: أتحبين أن تتهمي باللاسامية؟ وخصوصا اذا كان رئيسك المباشر يهوديا؟ (٢٩)

يوضح هنا ألفريد فرج لماذا تستحوذ اسرائيل علي الدعم العالمي فهي تستغل فكرة معاداة السامية كفزاعة تجبر بها الرأي العام العالمي علي دعمها كما ان اليهود يسيطرون علي الاقتصاد العالمي.

وقد جعل ألفريد فرج من شخصية سلمي رمزا للفلسطينيين الاتجين العائدين الي وطنهم.

سلمى: أنا العائدة الفلسطينية سلمى . من معسكر اللبريج..

ما بديش أحدتكم عن حالي، بدي احدتكم عن حالكم . أنتم مش عرب؟ أنتم مش بشر؟ هيك حالي حالكم دمي ينزف من جراحكم. دمكم بنزف من جرحي.....وفي صباح قالت الأمم المتحدة:" كل عربي يعود لأرضه ". اتجمعنا واتلمينا بعزم راجعين لبلادنا وأرضنا راجعين. لثمارنا وأرزاقنا راجعين . قابلونا في الطريق صف عساكر بالسلاح وقال لنا كبيرهم " وين رايحين يا عرب ؟" قال له أبوي : " لأرضنا" طخه المجرم رصاصة وسنه ضاحك . قال له: " ما لكم أرض عندنا . هادي دولة اسرائيل يا شريد! " ودوروا الطخ فينا وكنا نصرخ " وينك يا أمم يا متحدة؟! وينك يا عالم يا ظالم ؟! وينكم يا عرب؟!(٣٠)

وهنا يجسد ألفريد فرج و يوضح من خلال شخصية سلمي مدى الظلم الواقع علي الشعب الفلسطيني ومدي تبجح المحتل الغاشم المتطفل الذي يصف صاحب الأرض والحق بالشريد. وأيضا عدم احترام اسرائيل لقرارات الأمم المتحدة.

كما جعل ألفريد فرج المليونير اليهودي رمزا للامبريالية العالمية والعنصرية اليهودية فنجدة يعترف بذلك لأبنته عندما تسأله عن سبب بكائه عند حائط المبكى فيقول

المليونير: لكى أخدم وطني لابد أن أعيش في المنفى، وأمثل دور الجلاد لاخوتي، وأتعرض للتشهير من جهة و للابتزاز من جهة ثانية. أخطأت وأجرمت في الماضي ، وسأخطئ وأجرم في المستقبل... ألماني بنشأتي و عواطفي، أمريكي بثروتي ، ليبرالي بالميل وعنصري بالضرورة لأني لست الا يهوديا مسكينا . لم أكن الا خائنا ونافعا لأبناء ديني. طيبا وخائنا . صديقا وعدوا لأصدقاء هم في الحقيقة أعداء . وأعداء لأنهم في الأصل أصدقاء. مزدوج الشخصية. (٣١)

فألفريد فرج هنا جعل من شخصية المليونير اليهودي رمز للعنصرية الصهيونية والامبريالية العالمية ولسان حال كل هذه الفئة من المنتفعين المستغلين والعنصريين .

كما جسد ألفريد فرج صورة المجندين اليهود في شخصية ناتاليا والتي كانت صديقة أبو شريف في الصغر والتي تتعرف عليه في البداية وترحب به ولكن بمجرد ارتدائها البدلة العسكرية تنسى هويتها ولا تتذكر الا كونها جندية صهيونية وان ابو شريف من المقاومة فتبلغ عنه وكأنها لم تعرفه من قبل قط. وهذا دليل علي ما تقوم به الصهيونية من الغاء لهوية البشر في سبيل تحقيق أهدافها التوسعية.

وقد جعل ألفريد فرج شخصية الشحاذ اليهودي الشرقي رمزا للعنصرية الصهيونية التي لا تقتصر علي العرب فقط بل تمتد لليهود الشرقيين أيضا .

لقد جسد ألفريد فرج من خلال المسرحية معاناة الشعب الفلسطيني المكلوم وما يواجهة من ظلم بين من قبل الكيان الصهيوني الذي يرغب في محو الكيان الفلسطيني تماما.

كما تناولت الدراسة بالتحليل مسرحية باب الفتوح وهي مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية الفصحى ،كُتبت نثراً في عام ١٩٧١ . وصادرتها الرقابة بعد أن تم إعدادها ، وكاد الستار أن ينفرج عنها . ثم عُرضت المسرحية على خشبة المسرح القومي بعد موافقة الرقابة من إخراج سعد أردش (٣٢)

ومسرحية باب الفتوح من مسرحيات الإسقاط السياسي التي تستلهم التراث التاريخي وترجع أهمية هذه المسرحية إلى تحقيقها شروط المسرحية التاريخية " (٣٣)

فالمسرحية لا تجعل من التاريخ صنماً وإنما تتخذ منه موقفاً نقدياً ، وتجعل منه درساً يدفعنا إلى الأمام لنعرف وجه الواقع الحقيقي ، وقد أوشكت مسرحية باب الفتوح تحقيقاً نظرياً وعملياً في طبيعة العلاقة بين الكاتب المسرحي والتراث ، وفيما ينبغي أن تكون عليه ، فلقد اتخذت من الوعي المُضمر موضوعاً لها فأصبح عياناً " (٣٤)

ولكن تاريخيتها من الممكن أن تنتسب لمعنى أعمق إلى مستقبل النضال البشري ولكنها من الأعمال التي تستمد قيمتها من محاولتها اكتشاف جذور الحاضر في الماضي " (٣٥)

ويرى د / عز الدين إسماعيل أن ثمة منطقان لاستمداد المادة التراثية " التاريخية "حيث يقول : "أحدهما يراها بذاتها دالة على حقيقه نهائية ، والأخر يراها داله على حقيقة نسبية وإن ما يُصدق بالنسبة إليها لا يصدق بالضرورة على الواقع الراهن فضلاً عن المستقبل ومن ثم قد تبدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ولا تأخذ كمالها من هذا المنظور إلا بإسقاط معطيات الواقع نفسه عليها ومن ثم يصبح كمالها هو في الحقيقة كمال هذا الواقع" (٣٦)

وهذا ما نجده في باب الفتوح حيث يطالعنا في مشهده الافتتاحي بجماعة شابة معاصرة تستشعر محنة مزدوجة ذاتية وجماعية وكإقتراح من أفراد الجماعة يبدو في البداية كحل أو ترضية إجرائية ، تقرر الجماعة الدخول في لعبة التاريخ فتحدد لحظة زمنية معينة ـ الساعة التالية لانتصار صلاح الدين في حطين ، وتفترض وجود شخصية تحمل نظرية ثورية _ أسامة_ ـوتخلق سعياً مشتركاً بينها وبين الشخصية المتخيلة بحثاً عن خلاص يتحقق بالتقاء القوة والفعل (صلاح الدين) بالفكرة والنظرية (أسامه) ومن ثم تكتمل نهضة الأمة استناداً إلى فكرة محددة ، وهي أن القائد المنتصر أقدر على صنع أمه من القائد المهزوم(٣٧)

"وفكر أسامه ما هو إلا حلم المجموعة العاصرة الذي لن يتحقق إلا بسيف صلاح الدين المنتصر والفكر والقوة هي الصورة التي لن تكتمل إلا بعد اجتياز أسامه أولاً كل الصعوبات والمعوقات حتى يصل بهذه الفكرة إلى القوة التي تحميها عندها تكتمل الصورة ويؤذن الفجر بالتقاء فكر أسامه وسيف صلاح الدين الذي أصبح مجرد حلم .فما زالت الفكرة حلم لم يتحقق إلا بالعثور على اللحظة التاريخية التي يتقابل فيها أسامه مع السيف الذي يحمي ويرعى هذه الفكرة."(٣٨) وتنتهي المسرحية قبل تحقق هذا الهدف فأسامة لم يستطع الوصول الي صلاح الدين.

لقد جسد دياب تلك الفكرة بهروبه من الواقع إلى الماضي ليجسد هذا الخطر ويعود التراث التاريخي في مسرحية " باب الفتوح " مبلوراً لفكر أسامه الشخصية المتوهمة من خلال عصر اختاره الكاتب عصر صلاح الدين الأيوبي عصر الانتصارات ولكن مع الفكر الجديد الذي يحمله أسامه فقد استدعى عصر من التاريخ وشخصية وهمية حتى يتكاملا في حلم وأمل مازال معقود على أمكانية اقتناع الناصر صلاح الدين المنتصر بما فيه كتاب أسامه الذي حمله من ارض الهزيمة ألأندلس ليسلمه للقائد المنتصر في (بيت المقدس) (٣٩)

توجس دياب تشجيع الحكومة لمناهج سياسية جديدة أسهمت في ظهور طبقات طفيلية من المستغلين والرأسمالية اللذين حالوا بين وصول فكر أسامه للقائد لتحقيق مصالح فردية . فالقضية هي الصراع الطبقي والأرض المهزومة هي نكسة ١٩٦٧م وكتاب أسامه هي

مبادئ الفكر الاشتراكي والتقاء فكر أسامه بلحظة انتصار صلاح الدين هما القوى المؤهلة الحقيقة لإحراز هذا الانتصار ، فأسامه الشخصية المتوهمة التي تحمل أحلام الضعفاء والفقراء في صراع مع مجموعة المرتشين والسماسرة اللذين طاردوا فكر أسامه وحالوا بين وصوله للقائد .

فصراع أسامه يتمثل في إمكانية اتحاد الفكر والقوة ففي هموم أسامه هموم الواقع السياسي آنذاك وفي مطاردته مطاردة للرأي الحر والنظيف والفكر المتمرد من قبل أصحاب النفوذ فمطاردة أسامه رمز للرقابة في هذه الحقبة والتي كانت تحجب الكثير من الأعمال الأدبية لمجرد أنها قد تتعارض مع مصالح أصحاب النفوذ في مراكز القوى اللذين غاصوا في الفكر الرجعي ومنعوا النظريات المتمثلة في فكر ثورة ١٩٥٢م من التطبيق ، فاللذين تاجروا بالنصر هم أنفسهم اللذين تاجروا بحياة الشعب بعد الهزيمة ومن ثم مراكز القوى التي ظهرت في هذه الفترة ويمثلها دياب بحاشية القائد صلاح الدين أمثال عماد الدين وسيف الدين اللذين حرضوا على عدم وصول صوت الطبقات الكادحة وإمكانية التمتع بحقوقها وحجر على ما اكتسبوه من نصر ليعلو صوت أخر ليس صوت الإقطاع بل صوت البيروقراطية .

وقد رمز أيضا بشخصية صلاح الدين للقائد والزعيم جمال عبد الناصر والذي يحجب حاشيته عنه آلام الكادحين .

كما تناولت الدراسة مسرحية "٧ سواقي" وهي من أكثر المسرحيات ارتباطا بالحرب ونكسة ١٩٦٧م فقد ناقشت الهزيمة وأسبابها بصوره مباشره ولكن فى إطار من الفانتازيا الكوميدية فقد استعار المؤلف فكرة المسرحية من مسرحية الكاتب الأمريكي إروين شو " ادفنوا الموتى أو " ثورة الموتى " كما ترجمها د/ فؤاد دواره فالمسرحية تدور حول " أن الأرض تطلب من يحررها ، وقد بعثت شهدائها أو الذين قتلوا على أرضها ليُحملوا هذه الرسالة الى عالم الأحياء ، وليدينوهم على تقاعسهم " [٤٠] وتدور مسرحية ٧ سواقي على هذه الفكرة ايضاً .

في مسرحية (٧ سواقى ١٩٦٩م) نجد مجموعة من الجنود الذين استشهدوا ودفنوا فى رمال سيناء عام ١٩٦٧م قد" ملوا الانتظار" وداخلهم الياس من تحرير سيناء فقرروا العودة الى القاهرة ليدفنوا فيها.

وهذه الوحدة الدلالية تعكس لنا الاحساس العام بنفاذ الصبر عن الموتى الذى سوف نراه فى نهاية المسرحية متعانقاً مع نفاذ صبر الأحياء مع " الجنود الرابضين " على جبهة القتال في انتظار اللحظة الحاسمة وبوصول هؤلاء الموتى الى مقابر " الأمام الشافعي " تنقلب الدنيا رأساً على عقب ، وتقوم ولا تقعد بين الموتى والأحياء حيث تقوم الشرطة بالقبض عليهم في البداية لمحاكمتهم ، وعندما تتبين قضيتهم ، وهي أنهم موتى جاءوا ليدفنوا في

بلادهم فتواجههم مشكلة كبرى حيث يرفض شهداء ١٩٤٨م أن يدفن هؤلاء معهم بدعوى انهم لم يقاتلوا . ويضطر بوليس الأحياء الى التدخل ، لكنه لا يستطيع حل مشكلاتهم فيتركهم يحلونها بأنفسهم بينما يقف (المأمور) و(الحكمدار) على مشارف المقابر، وينهض الموتى من كل حدب وصوب ، شهداء مصر من كل العصور من قُتلوا في المعارك وفي المظاهرات ومن أُعدموا بسبب عمل وطني .... الخ .

وتنعقد المحكمة التي يتفق الجميع على أن يكون قاضيها الزعيم " احمد عرابي " وكاتب الجلسة المؤرخ " عبر الرحمن الجبرتي " . وبالرغم من أن المحكمة في ظهيرها عقدت للفصل بين الطرفين المتنازعين من شهداء ١٩٤٨م و١٩٦٧م الا اننا سنشعر أنها محاكمة عقدت لتحاكم (الأحياء) سواء في ادارتهم للمعركة أو خيانتهم (القيادة العسكرية) أو لفضح اساليب الابتزاز والفساد في المجتمع ، أو لعرض صور اللامبالاة والهروب التي أصابت المجتمع المصري عقب هزيمة ١٩٦٧(٤١)

وتنتهي الجلسة ويطلب عرابي بعض الوقت ليصدر الحكم ولكن الجنود يلاحظون جريدة في يد مخبر البوليس الذي إندس داخل صفوف الموتى لينقل الأخبار للمأمور فيطلبونها منه وعندما يتصفحونها ويجدوا أن هناك منظمة للفدائيين المصريين قامت في سيناء وقيامها بأعمال بطولية عظيمة يكتشفوا أنهم تسرعوا بعودتهم من سيناء وتحل المشكلة بعودتهم لسيناء مرة اخرى حتى دون سماع النطق بالحكم فكل ما يشغلهم هو تحرير الأرض التي ماتوا فداءً لها .

هذا وقد وظف سعد الدين وهبه الرمز في كافة عناصر البناء الدرامي بدايةً بالعنوان فقد جعل العنوان " ٧سواقي " مقطع من موال شعبي يصور مدى الألم والمعاناة التي تطعن الروح " سبع سواقي " بتنعي لم طفوا لي نارى ... سبع سواقي بتنعي لم طفوا لي ناري .

فهو هنا يرمز الى مدى المعاناه التي عاشها الشعب المصري في هذه المرحلة العصيبة في حياته .

ونجده ايضاً يجعل شهداء ٦٧ وقلقهم من طول الانتظار رمزاً لقلق الشعب كله وعدم قدرته على الانتظار أطول من هذا فقد جعلهم من كافة فئات الشعب الفلاحين والعمال والطلاب والعاملين بالبحر ومن كافة المحافظات فهم رمز للشعب كله وقد أطلق سعد الدين وهبه صيغة النكرة على ممثلي الإعلام " صحفي ، مذيعة " أمر مقصود حيث جعلهم رمز لهذه الطبقة عموماً ليوضح أن الفساد ينخر في كل شئ ، القيادة العسكرية ، والإعلام وممثلي السلطة ، فالإعلام في واد والجنود والشعب في واد آخر .وبإطلاق صيغة النكره هنا فإنه جعلهم رمزاً لفساد تلك الجهات .

كما جاء المكان في المسرحية دالاً على حال مصر ففي معظم لوحات المسرحية نجد أن المكان هو المقابر وهي رمز لحالة مصر في هذه المرحلة وقد تحولت الى مقبره للأموات

من الشهداء ايضاً للأحياء الذين فقدوا الإحساس بالحياه منذ الهزيمة فهم يعيشون وارواحهم منكسره مهزومة يشعرون بمرارة الهزيمة في قلوبهم .

وقد جعل الزمان رمزاً ايضاً فقد دارت الأحداث ليلة رؤية هلال العيد فالكل ينتظر العيد وهنا جعل العيد رمزاً للانتصار المنتظر الذي طال انتظاره ففرحة الناس بالحرب والانتصار مثل فرحة الصائم بهلال العيد .

ففكرة الانتظار تلك هي المسيطرة على المسرحية الجميع ينتظرون الحرب لاسترداد الأرض والكرامة وقد كانت هذه الفكرة هي المسيطرة على كافة طوائف المجتمع الواقعي آن ذاك ايضاً .

وقد تناولت الدراسة أيضا مسرحية المطاردة لنجيب محفوظ ويمكن إدراج نص " المطاردة " رؤية واسلوب ضمن مرحلة ما قبل حرب ٧٣ حيث أنه تم كتابتها قبلها فتظل مرارة الهزيمة عالقة بها (٤٢)

الأمر الذي جعل الكاتب يميل الى أسلوب مسرح العبث وقد اعترف محفوظ نفسه في زمن لاحق بأنه تأثر فعلاً بهذا المسرح الذي ظهر بقوة في خمسينيات القرن الماضي في أوروبا ، وهزيمة يونيو المزلزلة للعقل العربي في مصر ، والتي أفقدت محفوظ على حد قوله اتزانه النفسي والفكري ودفعته للاعتقاد بأن الشكل الواقعي لا يصلح للتعبير عن هذه الحالة ، التي رآها " أقرب الى العبث " (٤٣)

لذا فسوف نلاحظ من خلال دراستنا لمسرحية المطاردة العديد من مظاهر وسمات المسرح العبثي التي سوف نشير اليها في حينها وتدور أحداث المسرحية حول أخين يحاولان طوال الوقت الهروب من ملاحقة المطارد الذي لا ينفك يطاردهم أينما ذهبوا فهم لا يستطيعون التخلص منه مهما فعلوا فقد تزوجوا وقامو بعمليات تجميل وتزوجوا مرة أخري وهو يطاردهم طوال الوقت ويزيد من سرعته كلما هرموا وهذا دليل عن كون المطارد هو الموت نفسة .

لقد بدأ نجيب محفوظ بتوظيف الرمز في هذه المسرحية من الوهلة الأولى حيث أعطى للشخصيتين الرئيسيتين أسماء اللونين الأحمر والأبيض بما تحمله تلك الألوان من رموز معنوية فهما لونى الحياة .

وكما يرى أ/ محمود كحيله في كتابه عن نجيب محفوظ أنه عند اختياره لهذين اللونين كان متأثراً بالتاريخ الفرعوني ودراسته للتاريخ المصري القديم حيث كان الأبيض شعار نصف مصر قبل توحيد " مينا" لها وكان الأحمر شعار النصف الأخر . (٤٤)

وبهذا التفسير يُمكننا اعتبار الأحمر والأبيض معاً رمز لمصر التي تعاني في هذه المرحلة الزمنية من مطاردة شبح الهزيمة والاستعمار لأرضها .

وأيضاً جعل محفوظ الزوجة الجديدة رمزاً لمساوئ عصرها وما يميزه من فساد ومجون كما جعلها أيضاً رمزاً لاستمراريه الحياة بالرغم من انتصار الموت فبالرغم من هزيمة الأحمر والأبيض وخروجهم زاحفين أمام سطوة الموت فإنه يجعلها تستمر في رقصتها أمام المطارد الذي تخف سرعته بعد قضاءه على الأخين .

وقد وظف محفوظ الرمز أيضاً على مستوى شخصية المطارد والذي جعله رمزاً للموت الذي يُطارد الإنسان طوال حياته ، ففي المشاهد الأخيرة ومع كبر سن الشخصيات وزيادة سرعة إيقاع المطارد نُدرك أن هذه الشخصية الخيالية ليست إلا الموت الذي يُطارد الإنسان في أي زمان ومكان وقد ترك القارئ يستنتج ذلك من الحوار الذي حرص على استمراره في سبيل التلميح والرمز لا التصريح حتى يكون هناك قدر من السعادة يحصل عليها المُتلقي عندما يقوم بفك شفرة هذا اللغز المسرحي (٤٥)

من خلال الدراسة السابقة توصلت الباحثة الى مجموعة من النتائج التى يمكن تلخيصها كالآتى : -

١- لقد توصلت الباحثة من خلال دراسة المسرحيات عينة الدراسة أن الرمز قد تم استخدامه بصورة كبيره في نصوص المسرح السياسي المكتوبة فى الفترة عينة الدراسة

٢- وقد ناقشت مسرحيات العينة عدد من القضايا المحورية مثل الصراع الطبقي في هذه المرحلة الزمنية وأيضاً مراكز القوى وتسببها فى نكسة ٦٧ كما ناقشت أيضاً القضية الفلسطينية لمدى التصاقها بالأوضاع المصرية بعد النكسة وأيضاً علاقة الحاكم بالمحكوم وصورة الحاكم في عيون شعبه وقضية الحرية كما في مسرحية باب الفتوح ومن القضايا المحورية أيضا نكسة ٦٧ وأثرها على الشعب المصري وأسبابها كما في مسرحية ٧ سواقي.

٣- لا يوجد رموز ثابتة استخدمها كُتاب العينة للدلالة على الهزيمة بل لكل عملٍ رموزه الخاصة المنسوجة من وحي خيال مؤلفه

٤- جعل يوسف إدريس انقلاب الأخ على أفكاره وهمة وحزنه والشيب المفاجئ دون مبرر رمزاً للهزيمة

٥- كما جعل نجيب محفوظ شخصياته مًطاردة وجعل المًطارد رمزاً للموت والهزيمة معاً

٦- وقد جسد محمود دياب الهزيمة في هزيمة شخصيات المسرحية فلم يستطع أسامه تحقيق هدفه ولا أبا الفضل أستطاع استرداد بيته وبذلك فقد هًزم الاثنين كل في معركته الخاصة .

٧- ونجد سعد الدين وهبه يًقدم الهزيمة بشكلها المباشر في مسرحيته ٧ سواقي .

٨- لا يوجد دلالات رمزية مشتركة بين كًتاب العينة اللذين يتناولوا نفس القضية ولكن نجد بعضهم يًجسد شخصية الزعيم عبد الناصر في أحد شخصيات مسرحياته فنجد يوسف

إدريس يجعل الأخ رمزاً لشخصية عبد الناصر ونجد محمود دياب يجسده في شخصية صلاح الدين الذى تحجبه حاشيته عن شعبه .

٩- جعل بعض الكُتاب التاريخ مصدراً لبناء الرمز في مسرحياتهم ولجأ البعض لفكرة المسرح داخل المسرح وجعلها مصدراً للرمز في مسرحه .

١٠- لقد جاءت المسرحيات عينة الدراسة لتعكس الظروف السياسية والاجتماعية لهذه الفترة شكلاً ومضموناً .

١١- لقد كان لنكسة ٦٧ عظيم الأثر على كُتاب هذه المرحلة فنجدهم جميعاً يربطهم هَمٍ واحد وهي الهزيمة التي جسدها كلاً منهم في أعماله بطريقة رمزية أو حتى مباشرةً كما أثرت على الاتجاه الفني لبعض الكُتاب فنجد البعض كألفريد فرج يلجأ للمسرح التسجيلي ليُعرف الشعب على عدوه ويلجأ نجيب محفوظ للمسرح العبثي لأنه خير معبر عن انكساره بعد النكسة .

مراجع البحث:

(١) هاله فوزي عبد الخالق: "القضايا السياسية والشكل الفني في مسرح عبد العزيز حمودة "، رسالة ماجستير غير منشورة، اكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ، ص أ ، ب ، ٢٠٠٧.

(٢) جابر عصفور :هوامش للكتابه –رفض المخططين، مجلة الحياه، العدد ٢٠٠٣،١٤٦٤٦م،ص١٩

(٣) احمد عبد الله عشري:" المسرح السياسي في الوطن العربي "، دكتوراه منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ١٩٨٢م، ص٤٢٣

(٤) سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م ، ص١٠١ .

(٥)ماسيمو كاستري:" نحو مسرح سياسي "،ترجمة حسين محمود (ايطاليا : تورينو ، جوليو أنادوي ، ١٩٧٣م)،ص٨

(٦)عبد العزيز حمودة: المسرح السياسي، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧١، ص أ.

(٧)نرمين صلاح الدين محمد حسن :"توظيف الرمز فى النصوص المسرحية العبرية السياسية الساخرة حانوخ ليفين ويهوسوع سوبول نموزجا"، رساله ماجستير غير منشورة ، كليه الالسن، جامعه عين شمس٢٠١٠ ، ص ، ٣.

(٨) زبيدة بو غواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة ماجيستير غير منشورة، كلية الاداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر متاح علي www.google.com

(٩) انتصار عبد العزيز منير : الحاكم في مسرح الستينات ، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق ، ٢٠١٠ .

(١٠) https//www.eulc.edu.eg.

(١١)تغريد محمود محمد حبيشي، المسرح السياسي المعاصر في مصر من ٢٠٠٠:١٩٨٠م، رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية الالسن، جامعة عين شمس،٢٠٠٤م

(١٢) جودة عبد النبي جودة السيد، "قضايا المسرح السياسي في مصر "، رسالة دكتوراه منشورة ،كلية الأداب ، جامعة بنها،٢٠٠٧م.

(١٣) أماني عبد الجواد إبراهيم : الإسقاط السياسي في مسرح الثمانينات، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١١ .

(١٤) فرج عمر فرج: علاقة الحاكم بالمحكوم في المسرح المصري من ١٩٨٠ : ٢٠٠٠م"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، ص ٢٨.

(١٥) خليل الجيزاوي: مسرح المواجهة، قراءة مسرح محمد سلماوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص

(١٦)نعمان عاشور: "مسرحيه بلاد بره"، مقدمه بلاد بره ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ص٦

(١٧) كمال الدين حسين :" المسرح والتغيرات الاجتماعية في مصر "، ماجستير منشورة، أكاديمية الفنون ، ١٩٨٥ ص ١٥٦

(١٨)صبري حافظ :" رأى أخر في مسرحية المخططين" ، مجلد يوسف إدريس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ٩٢ . ٩٣

(١٩)فاطمة يوسف : "المسرح والسلطة" ، مرجع سابق ، ص ١٦٤، ص١٧٢

(٢٠)ميادة أنور السيد مصطفي:" تطور البناء الدرامي في مسرح يوسف إدريس"، مرجع سابق ، ص ٢٣١

(٢١) ماجد السامرائي:" الفريد فرج وحديث عن المسرح في واقعه الراهن "، مجلة المسرح السينمائي ، العددان ٧ ، ٨ (بغداد : آذار ١٩٧٣ ، ص٤٦

(٢٢) حول العنصرية في اسرائيل ، يحدثنا ج . م . ن حفريز فيقول : لقد كان من الممكن ان يصبح العربي في ظل الحكم التركي وزيراً خطيراً ، أما في ظل الحكم الصهيوني فأقصى ما يطمح فيه العربي أن يصبح رئيس بلدية . أنظر : فلسطين اليكم الحقيقة ، جـ ٤ ، ترجمه ، احمد خليل الحاج (الضاهرية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ ، ص١٩٣

(٢٣) محمود أمين العالم :"الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر" ، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٧٣ ص٢٥٤

(٢٤) ألفريد فرج: "مؤلفات ألفريد فرج (٦)..مسرحية النار والزيتون.. سقوط فرعون"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م ، ص ٧٦، ٧٨، ص ٦١:٦٥، ص ١٠١

(٢٥) احمد عبد الله عشري:" المسرح السياسي في الوطن العربي "، مرجع سابق، ص٤٢٣

(٢٦) اعتدال عثمان :"التاريخ والواقع" ، فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ،القاهرة (ابريل ومايو ويونيو ١٩٨٢) ص٢٣٧

(٢٧) عز الدين إسماعيل :" توظيف التراث في المسرح" ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع (القاهرة ، أكتوبر سنة ١٨٩٠) ،ص١٧

(٢٨) شكري عياد:" تجار في الأدب والنقد" ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧ ص١٤٩٣

(٢٩) عز الدين إسماعيل:" توظيف التراث في المسرح "، مرجع سابق ص١٧٨

(٢٩) محمود نسيم السيد الجوهري :"المخلص في المسرح المصري رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور "، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الفنون المعهد العالي للنقد الفني ، ١٩٩٤، ص٦١ : ٦٢

(٣٠) لبلبه فتحي خليفه السيد :"تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب "، دكتوراه غير منشورة ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للنقد الفني ، ٢٠٠٩ ، ص٢٣٢

(٣١) فريده النقاش :" محمود دياب قراءة في بعض أعمال ما قبل الموت "، مجلة اداب ونقد ، ابريل ١٩٨٤ ص٦٤

(٣٢) اروين شو:" ثورة الموتى" ترجمة فؤاد دواره ، سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٢٧ ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر
(٣٣) جوده عبد النبى جوده :"قضايا المسرح السياسي في مصر "، مرجع سابق ، ص٨١
(٣٤) دراسة أعمال نجيب محفوظ المسرحية ، الوفد ، عدد ١١يونيو ٢٠١٤ متاح على httb://www.m.alwafd.org
(٣٥) محمود كحيله :" نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً" ، سلسلة كتب نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠١٦ ، ص١٦، ص١٨٣، ص١١٤

---

(٢) هاله فوزي عبد الخالق : "القضايا السياسية والشكل الفني في مسرح عبد العزيز حمودة "، **رسالة ماجستير غير منشورة**، اكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني ، ص أ ، ب ، ٢٠٠٧ .
(٣)جابر عصفور :هوامش للكتابه –رفض المخططين، **مجلة الحياه**، العدد ٢٠٠٣،١٤٦٤٦م،ص١٩
(٣) احمد عبد الله عشري:" المسرح السياسي في الوطن العربي "، **دكتوراه منشورة**، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، ١٩٨٢م، ص٤٢٣
(٥) سعيد علوش : **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط١، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥م ، ص١٠١ .
(٦)ماسيمو كاستري:" **نحو مسرح سياسي** "،ترجمة حسين محمود (ايطاليا : تورينو ، جوليو أنادوي ، ١٩٧٣م)، ص٨
(٧)عبد العزيز حمودة: **المسرح السياسي**، مكتبة الانجلو المصرية،١٩٧١، ص أ.
(٨)نرمين صلاح الدين محمد حسن :"توظيف الرمز فى النصوص المسرحية العبرية السياسية الساخرة حانوخ ليفين ويهوسوع سوبول نموزجا"، **رساله ماجستير غير منشورة** ، كليه الالسن، جامعه عين شمس٢٠١٠ ، ص ، ٣.
(٩) زبيدة بو غواص، الرمز في مسرح عز الدين جلاوجي، **رسالة ماجيستير غير منشورة**، كلية الاداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، الجزائر متاح علي www.google.com
(١٠) انتصار عبد العزيز منير : الحاكم في مسرح الستينات ، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية الآداب، جامعة الزقازيق ، ٢٠١٠ .
(١١) https//www.eulc.edu.eg.
(١٢)تغريد محمود محمد حبيشي، المسرح السياسي المعاصر في مصر من ٢٠٠٠:١٩٨٠م، **رسالة دكتوراة غير منشورة**، كلية الالسن، جامعة عين شمس،٢٠٠٤م
(١٣) جودة عبد النبي جودة السيد، "قضايا المسرح السياسي في مصر "، **رسالة دكتوراه منشورة** ،كلية الأداب ، جامعة بنها،٢٠٠٧م.
(١٤) أماني عبد الجواد إبراهيم : الإسقاط السياسي في مسرح الثمانينات، **رسالة دكتوراه غير منشورة**، كلية الآداب، جامعة المنيا، ٢٠١١ .
(١٥) عبدالعزيز حموده : المسرح السياسي، **مرجع سابق**، ص ٦٤ .
(١٦) فرج عمر فرج: علاقة الحاكم بالمحكوم في المسرح المصري من ١٩٨٠ : ٢٠٠٠م"، **رسالة ماجستير غير منشورة** ، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، ص ٢٨.
(١٧) خليل الجيزاوي: **مسرح المواجهة**، قراءة مسرح محمد سلماوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص
(١٨) نعمان عاشور: **"مسرحيه بلاد بره"**، مقدمه بلاد بره ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة، ص٦
(٢) كمال الدين حسين :" المسرح والتغيرات الاجتماعية في مصر "، **ماجستير منشورة**، أكاديمية الفنون ، ١٩٨٥ ص١٥٦
(٢٠) نعمان عاشور: "مسرحيه بلاد بره"، مقدمه بلاد بره ،**مرجع سابق**، ص٦

(٢١) صبري حافظ :**" رأى أخر في مسرحية المخططين"** ، مجلد يوسف إدريس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ٩٢ ـ ٩٣

(٢٢) فاطمة يوسف : "المسرح والسلطة" ، **مرجع سابق** ، ص ١٦٤

(٢٣)فاطمة يوسف :" المسرح والسلطة" ، **مرجع سابق** ، ص١٧٢

(٢٤)ميادة أنور السيد مصطفي:" تطور البناء الدرامي في مسرح يوسف إدريس**"، مرجع سابق** ، ص ٢٣١

(٢٥)ماجد السامرائي:" الفريد فرج وحديث عن المسرح في واقعه الراهن "، **مجلة المسرح السينمائي** ، العددان ٧ ، ٨ (بغداد : آذار ١٩٧٣ ، ص٤٦

(٢٦)حول العنصرية في اسرائيل ، يحدثنا ج . م . ن حفريز فيقول : لقد كان من الممكن ان يصبح العربي في ظل الحكم التركي وزيراً خطيراً ، أما في ظل الحكم الصهيوني فأقصى ما يطمح فيه العربي أن يصبح رئيس بلدية . أنظر : فلسطين اليكم الحقيقة ، جـ ٤ ، ترجمه ، احمد خليل الحاج (الضاهرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص١٩٣

(٢٧)محمود أمين العالم :**"الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر"** ، دار الأدب ، بيروت ، ١٩٧٣ ص٢٥٤

(٢٨) ألفريد فرج: **"مؤلفات ألفريد فرج (٦)..مسرحية النار والزيتون.. سقوط فرعون"**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م ، ص ٧٦ذ

(٢٩)الفريد فرج :" النار والزيتون" ، **مرجع سابق**، ص ٦٨

(٣٠)الفريد فرج :" النار والزيتون" ، **مرجع سابق**، ص ٦٥:٦١

(٣١)الفريد فرج :"النار والزيتون" ، **مرجع سابق**، ص ١٠١

(١) احمد عبد الله عشري:" المسرح السياسي في الوطن العربي "، **مرجع سابق**، ص٤٢٣

(٢) اعتدال عثمان :"التاريخ والواقع**"** ، **فصول** ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ،القاهرة (ابريل ومايو ويونيو ١٩٨٢) ص٢٣٧

(٣) عز الدين إسماعيل :**" توظيف التراث في المسرح"** ، **فصول** ، المجلد الأول ، العدد الرابع (القاهرة ، أكتوبر سنة ١٨٩٠) ،ص١٧

(٤) شكري عياد:**" تجار في الأدب والنقد"** ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ص١٤٩٣

(٥) عز الدين إسماعيل:" توظيف التراث في المسرح "، **مرجع سابق** ص١٧٨

(٦) محمود نسيم السيد الجوهري :"المخلص في المسرح المصري رؤى العالم لدى محمود دياب وصلاح عبد الصبور "، **رسالة ماجستير غير منشورة** ، أكاديمية الفنون المعهد العالي للنقد الفني ، ١٩٩٤، ص٦١ : ٦٢

(٧) لبلبه فتحي خليفه السيد :"تجليات فكرة القهر في مسرح محمود دياب "، **دكتوراه غير منشورة** ، أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للنقد الفني ، ٢٠٠٩ ، ص٢٣٢

(٨) فريده النقاش :" محمود دياب قراءة في بعض أعمال ما قبل الموت "، **مجلة اداب ونقد** ، ابريل ١٩٨٤ ص٦٤

(١) **اروين شو:**" **ثورة الموتى**" ترجمة فؤاد دواره ، سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٢٧ ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

(٢) جوده عبد النبى جوده :"قضايا المسرح السياسي في مصر "، **مرجع سابق** ، ص٨١

(١) دراسة أعمال نجيب محفوظ المسرحية ، **الوفد** ، عدد١١يونيو ٢٠١٤ متاح على httb://www.m.alwafd.org

(٢) محمود كحيله :" **نجيب محفوظ كاتباً مسرحياً**" ، سلسلة كتب نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب،٢٠١٦، ص١٦

(٢) محمود كحيله :" نجيب محفوظ كاتب مسرحياً" ، **مرجع سابق**، ص١٨٣

(٣) المرجع السابق، ص١١٤