استلهام الموروث الشعبي بتفجيره في مسرحية "سيف على وتر الربابة" محمد أمين عبد الصمد نموذجاً

أ.م.د/ وجيه جرجس فرنسيس
استاذ مساعد بكلية التربية النوعية – جامعة بنها

ملخص البحث :

تبلورت المشكلة في السؤال الرئيس: ما مدى نجاح الكاتب لاستلهام الموروث الشعبي بتفجيره في مسرحية"سيف على وتر الربابة". وهدف البحث إلى إيقاظ الوعي التراثي بأهميته ودوره في تشكيل وجدان المجتمع المصري وعدم الاندفاع نحو الموروث الشعبي والحكم عليه من الجانب العاطفي فقط بل بمواجهته بموضوعية ومنطقية ليتأمل القارئ مغزى القضية المطروحة. وتمثلت أهمية البحث فى اكتشاف مساحات خصبة في التناول والطرح الفني لاستلهام الموروث الشعبي بعيداً عن الشكليات النمطية في الطرح والاستدعاء والإستلهام من خلال مواجهته عقلياً وليس عاطفياً. واستخدم الباحث المنهج الوصفى. وكانتعينة البحث هى: مسرحية سيف على وتر الربابة.

وتوصل الباحث الى عدة نتائج هى:

- طرح الكاتب محاكمة مسرحية برؤية نقديّة ساخرة عن بعض أبطال السير والحكايات الشعبية والثّأر من سلطة رواة الجماعة المتلبّسة بمحكيتها المتوارثة.. فالمغزى الكامن هو ضرورة التّحرّر من تقديس البطولة التراثية الزائفة لبعض تصرفات وأفعال الأبطال الشعبيين أمثال(عنترة– ياسين– أبو زيد الهلالي) ومحاولة واستبدالها بالفعل التّاريخي الواقعيّ، ومواجهتها عقليًا بالدليل والبرهان وليس عاطفياً.
- التحذير من وترويج بطولات واهية واهمة ونحن في زمن مختلف لا تصنع فيه بطولات مُزيفة بل بطولات حقيقية .فقدم عرض لوحات فنية صادمة متفرّدة جَسورة تخطّت حواجز الصمت والكتمان التي تغلّفُ حياتهم وأفعالهم وسلوكيات لكشْف المستور عن صفاتهم الشخصية، من خلال أحاديث فنية للبطل الشعبي(عنترة– ياسين– أبو زيد الهلالي).
- طرح تساؤلات مشروعة هادفة ومترابطة ومتداخلة ومنسجمة في متن المسرحية من جانب(الكاتب) نلمس هنا بالوعي والثقافة لإزاحة أصنام تلك المُكبّلات التراثية بتفجيرها وبمواجهتها بمنطق وبموضوعية وعقلانية وبحسّ فنى أكاديمي هادف.

الكلمات المفتاحية: استلهام، الموروث، تفجيره

Employing popular heritage by exploding it in a play "A sword on a stringed harp"

Muhammad Amin Abdel Samad
Dr/ Wageh Girgis Francis

Research Summary :

Research problem :

It was crystallized in the following main question:

How successful was the writer in drawing inspiration from popular heritage by detonating it in the play “Saif Ala Watar Rababa”?

Research objectives: Awakening heritage awareness of its importance and its role in shaping the conscience of Egyptian society, and not rushing towards popular heritage and judging it from the emotional side only, but rather confronting it objectively and logically so that the reader can contemplate the significance of the issue at hand.

The importance of the research: discovering fertile spaces in artistic treatment and presentation to draw inspiration from popular heritage, away from the stereotypical formalities of presentation, recall, and inspiration by confronting it mentally and not emotionally.

Research method: descriptive

Study sample: A sword play on the Rabab string

Results:

- The writer presented a theatrical trial with a critical and sarcastic vision about some heroes of biographies and folk tales and revenge against the authority of the group’s narrators who are caught up in their inherited story. The underlying meaning is the necessity of liberation from the sanctification of false traditional heroism for some of the actions and deeds of popular heroes such as (Antarah - Yassin - Abu Zaid Al-Hilali) And try and replace it with realistic historical action, and confront it mentally with evidence and proof, not emotionally

- Warning against and promoting false and delusional heroics, and we are in a different time in which fake heroics are not created, but real ones. He presented shocking, unique and bold artistic paintings that crossed the barriers of silence and secrecy that surround their lives, actions, and behaviors to reveal what is hidden about their personal qualities, through artistic talks by the popular hero (Antarah). - Yassin - Abu Zaid Al-Hilali)

- Asking legitimate, purposeful, interconnected, interconnected, and harmonious questions in the text of the play on the part of (the writer). We touch here with awareness and culture to remove the idols of these shackles of heritage by detonating them and confronting them with logic, objectivity, rationality, and a purposeful academic artistic sense.

Keywords: inspiration, inheritance, detonation Employing popular heritage by exploding it in a play

مقدمة:

تراث الأمة – أي أمة – هو رصيدها الباقي وذخيرتها الحّية وعنوان حضارتها ومفتاح ثقافتها والصورة المُعِّبرة عما كانت عليه في كل مجالاتِ الحضارة والثقافة والفنون ، ويُشكلُ التراثُ دوراً أساسياً في تشكيل وجدان الأمة وحاضرها وصور ماضيها. ولقد ارتبط الفن المسرحي بالتراث ارتباطاً عضوياً وظهر هذا جلياً في كتابات الكثير من الكُتَّاب المسرحيين علي اختلاف ثقافاتهم وتباين حضارتهم وتباعدهم المكاني والزمني علي مدار عصور مختلفة، فاليونانيون نهلوا من أساطيرهم وحكاياتهم الشعبية وقدموها لتصبحَ فيما بعد تراثاً إنسانياً متوارثاً وجاء الرومانُ فلم يبتعدْوا عن رؤية اليونانيين للتراثِ وأهميته فاستلهموا أعمالاً مسرحية من متنه وروحه وأيضاً نلمسُ المثال الأشهر لذلك "وليم شكسبير" الذي نهل من ملفات " هولتسيد" للحكايات الشعبية وقدَّم العديد من المسرحيات التي تباينت في تعاملها مع التراث الشعبي للقَصص الأوروبي كما استلهم من التراث التاريخي وقدَّم مسرحيات أمثال "يوليوس قيصر" ، "ريتشارد الثالث" وغيرها ، فالتراث محور اهتمام الكُتَّاب المسرحيين المصريين؛ لأنه يمثل قيمة انسانية ضخمة كما يُشكِّلُ قيمة قومية خالدة نظراً لشمولية هذا التراث وتنوعه في الدور الحضاري والتنويري لخدمة المجتمع المصري من وجهة أخري.

ويؤكدُ صلاح عبد الصبور علي أهمية العلاقة بين التراث والواقع المعايش المعاصر في ظل الوعي بالتراث كي يحدثَ " التفاعل والامتزاج بينهما فينبغي إذن أن تتمَّ العودة إلي التراث عودة منتصرة ، وأن يلتقي هذا الموروث في نفوسنا مع الحضارة المعاصر بين مجامعه ، ويتمُّ باندماجها مزاوجة ذو قيمة فيه يخرج من ثوبها إبداع معاصر".(١)

ويختلف دوافع واستدعاء الموروث الشعبي فقد يكونُ الاستلهام دافع قومي لمواجهة مستعمر وغازي يحاولُ طمس ملامح البلد التي يستعمرها فكان اللجوء للموروث التاريخي بهدفِ المقاومة في وجه التدخل الأجنبي الأوروبي، ولقد ازدادت الرغبة لاستلهام الموروث الشعبي بدافع القومية والتشبث بجذوره العريقة أو تعرية الواقع المتردي عن طريق استحضار واقع مزدهر في ذلك الواقع مثلما فعل "علي أحمد باكثير في مسرحياته التاريخية أحلام نابليون " إبراهيم باشا" "واخناتون ونفرتيتي " أو الاشادة بالمفاخر والأمجاد الماضية وبعث الهمم وتقوية العزيمة لمواجهة الأخطار كما فعل في "عمر المختار " و" ابن لقمان " أو قد يكون الاستلهام الموروث الشعبي من الماضي بدافع سياسي مثلما فعل علي سالم في مسرحية " انت اللي قتلت الوحش" وعالج فيها الحرية والديمقراطية الشكلية التي عانت منها مصر والبلاد العربية وطبيعة العلاقات

المتأرجحة بين الحاكم والمحكوم لغياب المشاركة الشعبية في الحكم . برزت أسماء كثيرة مصرية في التعامل مع الموروث الشعبي أمثال توفيق الحكيم، شوقي عبد الحكيم، نجيب سرور، يسري الجندي، أبو العلا السلاموني، ألفريد فرج، نبيل بدران وغيرهم ولقد اختلفت الرؤية الفكرية والفنية لدي الكتاب في استلهام الموروث الشعبي وتفعيله في التوظيف الفني فمنهم مَنْ استلهم الموروث من أجل الموروث ومنهم مَنْ عمل علي ربطه وممازجته بالمعاصرة لإعادة تمييز الواقع من جديد ونقده في التناول والطرح فحمَّلها براعة دلالات واسقاطات الواقعة المعاصرة وهناك مَنْ يمزجُ بوعي شديد بين الموروث الشعبي والاتجاهات والمدارس والمناهج الغربية في إطار رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية أي لا يقف موقف الناقل او المسجل بل تعدَّي ذلك إلي التمثيل الواعي لمعطيات التراث من خلال عملية الخلق الفني التي تركزُ علي التراث لتجسيد رؤية خاصة تدور في نفسه قد تتعلق بعلاقة الإنسان بالمجتمع علي المستوي الفردي حاكماً أو محكوماً، او باعتباره فرداً في جماعة له امام طموحه المشروعة ومن الدوافع الي استلهام الموروث الشعبي هو محاولة استلهام مصادره وظواهره التراثية لتكون أكثر تعبيراً عن الوجدان الفردي الجماعي للمتلقي المصري وأكثر تجسيداً لهمومه واهتماماته وآماله وآلامه فجاء استلهام التراث والتشبث بالهوية ومظاهر الفرحة الشعبية في مواجهة التغريب والحداثة الغربية وكانت أبرز تلك الدعوات التنظيرية في مسرحنا دعوة توفيق الحكيم في كتابه " قالبنا المسرحي" حيثُ دعا الي الدعوة الي استلهام بعض العناصر ذات الجذور التراثية في بلورة قالب مسرح عربي جديد مثل فنون الحكاواتي والمقلداتي والمداح الذي يعتمد علي السرد والتقليد والتشخيص ويعتمد اعتماداً مباشراً علي الاتصال بالجماهير دون الحاجة إلي خشبة مسرح أو إضاءة. أو ديكور وملابس ومكياج، كما دعا الدكتور "علي الراعي" إلي الأستفادة من التراث الشعبي ومن مظاهر الفرجة الشعبية الدرامية خاصة في الارتجال أو المسرح المرتجل كما وجد " يوسف ادريس" في" السامر" ضالته كواحد من ظواهر الفرجة الشعبية فهو مسرحٌ يعتمدُ علي التجميع والمشاركة الشعبية بعيداً عن الشكل التقليدي للمسرح العربي لا أسوار ولا أبواب حيث ألغي المسافة الكائنة بين ما يؤدي الدور ومَنْ يشاهده ليحققَ المشاركة والتفاعلية بين الممثلين المتفرجيين فدعوة " يوسف ادريس" التي انطلقت في منتصف الستينيات من القرن العشرين أصداؤها عند النُّقاد والكُّتاب فشهدنا محاولات عديدة لاستلهام التراث الشعبي والأشكال المسرحية أمثال "خيال الظل"، "البابات" ، "صندوق الدنيا" ، "الأراجوز" ، "الحكاواتي" ... وغيرها كما ساير "رشاد رشدي" الدعوة إلي استلهام التراث الشعبي والتأصيل لمسرح مصري فَكَتَبَ مسرحيته

" اتفرج ياسلام" والتي مزجَ بين التراث الشعبي الفولكلوري المصري ممثلاً في توظيفه الفني لخيال الظل والمزج بينه وبين رؤيته للنتائج كما استوحي " ألفريد فرج" من التراث الشعبي ومن ألف ليلة وليلة وغيرها في مسرحياته الفنية مستفيداً من ظواهره وأنماطه التراثية، علي الجانب الآخر يتسمُ إلابداع الشعبي بالتبديل والتغيير فهو إبداع شفاهي ليس له نص ثابت بل له سمات ارتبطت تاريخياً بتلك الابداعات التي لا تصدر عن أصحاب السلطات ممتلكي القدرة علي التسجيل والتدوين والطرح الرسمي لإبداعاتهم وبالتبعية يصبحُ ما هو شعبي هو المُعِّبر عن جماهير هذه الأمة التي تحتفظُ بجوهر هويتها المتميزة "[٢] والموروث الشعبي يحملُ في داخله الثقافة الشعبية وهي مجموعة " من الرموز والأشكال الفنية والمعتقدات والتصورات والتعابير والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال ويستمدُّ وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة أو إسناد وظائف جديدة لها[٣] ويذكر " إبراهيم حمادة " دلالة الدراما الشعبية التي تدلُّ علي الدراما فتمتدُّ جذورها في " محكيات الناس الدينية والدراما التي تجذبُ الطبقات الشعبية بغض النظر عن مستواها وقيمتها الأدبية ، فالدراما ذات القيمة الأدبية الهابطة ، ومن ثم لا تدخلُ في التاريخ الدرامي النقدي " [٤] ولقد تنوعت أساليب الكاتب المسرحي لاستلهام الموروث الشعبي من محاولة إحياء ملامحه التراثية في الذاكرة الفنية فلم يكنْ محل اهتمامه البعض تحت إدارته ووسائله الفنية في استنباط العناصر التراثية التي وردت في مسرحيته وهناك مَنْ قام بتوظيف أشكال الفرجة الشعبية التي تتضمن صندوق الدنيا، الأراجوز، والسامر، وخيال الظل، القائمة علي المحاكاة والتقليد والارتجال والتشخيص ومشاركة الجميع في الأداء والاستعانة بالموسيقي والغناء والكلمة والحركة والايماء والتنويع الصوتي والتصريح المباشر أو بالتلميح للامتناع والتسلية أو في محاولة اكساب تلك الشخصيات التراثية بعداً تفسيرياً جديداً يطرح الكاتب وجهة نظره في واقعه المعاصر للتعبير عن آماله وأحلامه وقضايا مجتمعه من خلال مواجهة هذا التراث بتفسيره للوصول إلي جوهر ما لم يكنْ واضحاً في السياق الشعبي لتلك الشخصيات التراثية والمظاهر الشعبية وإحلال الجدل محل الحدث ثم التلامس معه ليحققَ أصالة العمل الفني لايمان الكاتب المسرحي بأن المسرح (فكرة وفرجة) من هنا كان يلجأ إلي تفسير التراث والنقد وعليه مثلما فعل " محمد أمين عبد الصمد " في مسرحيته "سيف علي وتر الربابة" موضع الدراسة.

مشكلة البحث :

الموروثُ الشعبيُ يمثلُ مخزوناً عريقاً داخل وجدان البنية الثقافية بالمسرح المصري وعَمَدَ العديدُ من الكتَّاب المسرحيين إلي استدعاء واستلهام الموروث الشعبي فهناك مَنْ تقيدَ بحرفية الحصول علي المادة التراثية الشعبية في موقف الناقل وهناك مَنْ حاولَ اكتشاف مساحات خصبة في التناول والطرح الفني من أدبنا الفولكلوري وهناك مَنْ أقحم التجريب الفني والأساليب والتقنيات المسرحية العربية وبين الموروث الشعبي لأنماط الفرجة الشعبية فجاءت الشخصية التراثية مفتقدة الهوية بين أصولها التراثية وبين تحديتها بالصيغة الفنية الغربية أما الباحث والكاتب " محمد أمين عبد الصمد" فبحكم دراسته في الأنثروبولوجيا الثقافية ودراساته في الموروث الشعبي ومسرحياته المتعددة الحافلة برؤية مغايرة للطرح الفني لاستلهام الموروث الشعبي وأنماط الفرجة الشعبية فى نصوصه المسرحية المُحّملة بشحنات فكرته ودلالات تراثه رمزية أمثال مسرحيات هيه ، رحلة سنوحي، " صباحية مباركة " الكاتب حسن، أحوال السلطنة أخر عكننة، " الحياة حدوته " الحيطان ليها لسان " وغيرها وتتمثل مشكلة البحث فى السؤال الرئيس:

ما مدي نجاح الكاتب لاستلهامه الموروث الشعبي بتفجيره في مسرحية" سيف علي وتر الربابة"؟

ولقد تفرعت عدّة تساؤلات فرعية أهمها :

– كيف تمَّ مواجهة هذا الموروث الشعبي مسرحية" سيف علي وتر الربابة"؟ ؟

–كيف وَظَفَ الكاتب أنماط الفرجة الشعبية في مسرحية" سيف علي وتر الربابة"؟

– ما مراحل ودلالات استدعاء المؤروث الشعبى فى النص المسرحي ؟

–كيف تمَّ المزاوجة بين أنماط الفرجة الشعبية والتيارات والتقنيات الغربية ؟

أهداف البحث:

– إيقاظ الوعي التراثي بأهميته ودوره في تشكيل وجدان المجتمع المصري وعدم الاندفاع نحو الموروث الشعبي والحكم عليه من الجانب العاطفي فقط بل بمواجهته بموضوعية ومنطقية ليتأملَ القارئ مغزى القضية المطروحة .

– يهدف البحث إلي معرفة مواطن الجمال أو الخلل في المواقف والشخصيات والأحاديث التراثية الشعبية أمثال "عنترة بن شداد" ، "أبو زيد الهلالي" ، "ياسين وبهية" .

– التأكيد على أهمية توظيف مظاهر الفرجة الشعبية ومزجها بالتقنيات الفنية الغربية دون الخلل بأليات العمل الفني بحسٍّ فني أكاديمي.

– إثارة الذاكرة القرائية الناقدة (للمتلقى) بشكلٍ موضوعي وبحس فني أكاديمي

– مواجهة الموروث الشعبي التراثي للمسرحية موضع البحث والدراسة بالاستناد إلى الوقائع التاريخية والمناقشة النقدية الموضوعية وليس فقط التركيز علي الجوانب التراثية الشعبية .

أهمية البحث :

- اكتشاف مساحات خصبة في التناول والطرح الفني للموروث الشعبي تمتزجُ فيها الرؤية الفنية بين التقنيات الفنية الغربية وأنماط الفرجة الشعبية داخل النص المسرحي موضع البحث.
- إزاحة أصنام تلك المكبلات التراثية فهي – ليست نص سماوي – بتفجيرها ومواجهتها في ضوء الملابسات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المصري في فترة التسعينيات من القرن العشرين.
- إتاحة الفرصة للأكاديميين والدارسين للتعمق بموضوعية لإعادة النظر تجاه بعض تصرفات وسلوكيات ومواقف الشخصيات والسير والحكايات الشعبية التراثية من خلال نقد أبطالها الشعبيين "عنتر بن شداد" ، "أبو زيد الهلالي" ، "ياسين وبهية" .
- استدعاء الموروث الشعبي ليس من أجل الانغلاق عن المسرح الغربي أو لتقديس الموروث الشعبى وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي, ليست تعبيراً عن مشاعر عارضة أو تأملات ذهنية، بل لإجلاء قيمته الأصيلة من خلال المزج بين الماضي والحاضر مزجاً يثير المتلقي ويدفعه إلى المناقشة والمقارنة وإعادة الرؤية النقدية لتلك الوقائع والأحاديث التراثية فى ثنايا المسرحية.
- تسليط الضوء على أهمية تقديم الدعم والمساندة من جانب الدولة المصرية لدعم الفِرق الشعبية المسرحية المتجولة وقد أكد النص المسرحي على أهمية الحفاظ علي هويتها وخصوصيتها.
- إحياء مظاهر الفرجة الشعبية للجمع بين الأصالة والمعاصرة .

نوع البحث ومنهجه :

البحث من البحوث الوصفية في تحليل المضمون " حيث يستهدفُ البحث تحديد وتقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس".[٥]

حدود البحث :

يقعُ حدود البحث المكانية : جمهورية مصر العربية

الحدود الزمانية : مسرحية " سيف علي وتر الربابة عام ٢٠٠٧ " للكاتب محمد امين عبدالصمد.

الحدود الموضوعية : استلهام الموروث الشعبي بتفجيره في مسرحية " سيف علي وتر الربابة " للكاتب محمد أمين عبد الصمد نموذجاً .

مصطلحات البحث :

استلهام :

اِستلهام: (اسم) اِستلهام : مصدر اِستَلهَمَ لَهِمَ: (فعل) لهِمَ يلهَم ، لَهْمًا ولَهَمًا ، فهو لَهِم ، والمفعول مَلْهوم لَهِمَ الماءَ لَهْماً: جَرِعَهُ لهِم الطعامَ: ابتلعه دفعة واحدة اِستَلهَمَ: (فعل) استلهمَ يستلهم ، استلهامًا ، فهو مُسْتَلْهِم ، والمفعول مُسْتَلْهَم اسْتَلْهَمَ اللهَ خيراً: سأَله أن يُلْهمَه إِيَّاه استلهم رأيَ فلان: طلب أن يتعرف عليه استلهمَ ذكرياته: استوحاها[٦].

عرف لسان العرب كلمة " استلهم بمعني استوحي في الالهام والوحي "[٧] بطريقة إبداعية واعية أو لا واعية والاستلهام إذن تخزين في ذهن الشاعر يتم باستحضاره لذلك المخزون وقت التوظيف الفني فى إطار رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية لعمله الأدبي ".

تفجيره :

معنى تفجير في معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي تَفجير: (اسم)الجمع : تفجيرات، مصدر فَجَّرَ، تَفْجِيرُ قُنْبُلَةٍ : إِشْعَالُ فَتِيلِهَا لِتَتَفَرْقَعَ، تَفْجِيرُ الْمَوْقِفِ : إِلْهَابُهُ، إِشْعَالُهُ، إِيقَاظُهُ [٨] ويقصد به إجرائيا هنا التّحرّر من تقديس البطولة التراثية الزائفة لبعض تصرفات وأفعال الأبطال الشعبين ومحاوله واستبدالهابالفعل التّاريخي الواقعيّ، ومواجهته عقليًا وليس عاطفياً بالوعي والثقافة لإزاحة أصنام تلك المكبّلات التراثية الزائفة المتراكمة بتفجيرها و بمواجهتها بموضوعية وعقلانية وبحس فنى أكاديمى هادف.بمواجهة الذات والآخر عن تلك الوقائع والحقائق والمغالطات التراثية والتاريخية.

الموروث :

الموروث من ماده ارث ، وارث أصله من الميراث[٩]

الموروث الذي ترك الميراث " والموروث هو ما ينقل من عادات وتقاليد وعلوم وأداب وفنون ونحوها من جيل إلي جيل وهو كل ما تمارسه الشعوب بصورة ثابتة فهو الأثر الذي تركه الأسلاف بمختلف ثقافاتهم وانتماءتهم وشكلاً فعلاً ذا قيمة جمالية تخطي بالاختفاء الجمعي

واصطلاحاً عرف فاروق خورشيد الموروث بأنه مصطلح يطلق على الممارسات العملية والقولية والاحتفالية للشعب بصورتها التلقائية الجمعية إذن فهو تيار الحياة الثقافية الشعبية المتدفق المستمر يضاف اليه باستمرار مكتسبات جديده وخبرات تضاف إلى المؤروث المنتقى فتثريه وتطور فيه مما يجعله مستمر في الوجود ". (١٠)

ويري الباحث أن الموروث هو المنجزات والإثار المكتوبة والشفافية الموروثة التي خططها لنا التاريخ كاملة أو متبلورة من السلف الي الحلق ، وينطوي بنيانها علي رموز ودلالات مكتملة ومتحققة وقابلة للتجديد والتطوير واقعنا الحاضر ومستقبلنا .

أهمية توظيف الموروث الشعبي في المسرح:

١- الفخُر بمآثر العرب وتاريخهم.

٢- الوقوف في وجه الاستعمار الأجنبي الذي حاول طمس الشخصية الوطنية .

٣- التمسك بالهوية القومية وتأسيس قاعدة متينة للبناء الحضاري للأمة .

٤- محاولات التأصيل للمسرح العربي حيثُ أرادَ الكُّتاب التحرر من سطوة المسرح الأوروبي.(١١)

٥- لقد أورد "علي عشري زايد" أهمية التراث من خلال قول التراث بالنسبة للكاتب هو" الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقفُ عليها ليبني فوقها حاضره الجديد والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلما عصفت به العواصف فيمنحه الأمن والسكينة "(١٢).

٦- إعادة النظر في الموروث الشعبي وما يحمله من سلبيات وإيجابيات تشكل وجدان الأمة.

دعائم توظيف الموروث الشعبي

١- الفهم التام والعميق لطبيعة استلهام الموروث الشعبي بمعني قراءة نقدية للسير والمواويل والحكايات والأساطير والقصص الشعبية .

٢- القدرة علي الموازنة بين زمن الوريث وزمن الموروث بمعني أن يتفاعل الحاضر مع الماضي تفاعلاً خلاقاً مبدعاً .

٣- تحويل الموروث الشعبي وأنماطه المختلفة الي أفعال خلاَّقة ومؤثرة طبقاً لرؤية الكاتب الفنية والفكرية.

مواجهة الموروث الشعبي بتفجيره في " مسرحية سيف علي وتر الربابة "

نلمسُ في عتبات عنوان المسرحية " سيف علي وتر الربابة " معاني ودلالات متنوعة فليس السيفُ فقط من جانب الحاكم ليبلور العلاقة المتأرجحة بين الحاكم والشعب الآثار المدمرة لغياب المشاركة الشعبية في الحكم وانعدام العدالة الاجتماعية والإقتصادية بين المواطنين وليس فقط سيف القيود التي يضعها المسئول / الحاكم علي حرية الفن والابداع والثقافة لكنه سيف الوعي الذي يقطع الزائف والشكلي فهو سيف استنارة المتفرج من خلال مناقشة الشخصيات التراثية الشعبية بموضوعية بعيداً عن الصورة النمطية المخزونة والعالقة في العقل الجمعي.

نلتمسُ في بداية المسرحية مظاهر الفرجة الشعبية أو العرض الشعبي لتكون الجانب المرئي من الدراما الشعبية لأن فن الدراما قول وفرجة فمن إرشاد النص المرافق للمسرحية نلمس وصف المكان.

المكان : مخزن قديم يتجمع فيه العديد من اللاعبين في المولد " الحكواتي، المداح، المقلداتي، الأراجوز، الراقصة ، ضاربة الودع ، لاعب خيال الظل " يجمعون أشياءهم وتبدو علي أغلبهم السعادة (المسرحية ص١)

أصحاب المولد الشعبي تتمثل سعادتهم في اسعاد الآخرين بتقديم فنونهم الشعبية المتنوعة حتي ولو كان الجانب المادي لا يرتقي إلي متطلبات الحياة الاقتصادية وهمومها علي الجانب الآخر نري الأراجوز "عماد" يخبر الجميع عم "بهلي" (الحكواتي) ، وعم "زهران" (المداح) ، وروايح (الراقصة) و"سعيد" المقلداتي بقدوم متفرج " زبون" يشاهد عروضهم الفنية في المولد الشعبي

الأراجوز : جاي عشان يحضر المولد لقاه خلص

الجميع : (فينهالون عليه ضرباً) جاتك نيلة .. وده ح يفيدنا بإيه ؟

الأراجوز : بس استنوا ... استنوا

المداح : اللهم طولك يا روح ... هيه ... قول ؟

الأراجوز : أقنعته انه ييجي نعمله كل اللي بيحصل في المولد .. ويدفع أجرة الناس دي كلها.(المسرحية ص ٢)

الكاتب هنا حريص علي **إبراز المعاناة الإقتصادية للفرق الجوالة** (أصحاب المولد) وفي احتياجهم المالي للإنفاق والصرف من أجل الاستمرارية في تقديم عروض فنية " نمر " مسرحية وفقرات فنية شعبية وتلك القضية تحتاج إلي مزيد من الاهتمام والدعم الرسمي من الدولة

المصرية والمساندة المجتمعية لتلك الفرق الجوالة للحفاظ علي موروثنا الشعبي ومفرداته وأنماطه من الضياع والاندثار .

الأراجوز : حتة من فنك .. فيها حاجة دي ؟

الحكواتي : خليك معايه انا .. ح يدفع كتير يا وله ؟

الأراجوز : بقولك بيه ... عربية قد العمارة ، وهيبة وحاجات كده .

المداح : هو فين ؟

الأراجوز : بيركن العربية وجاي

الحكواتي : إطلع هاته يا وله (يخرج الأراجوز)

المداح : يا ما أنت كريم يا رب

الحكواتي : لسه لينا لقمة عيش الليلة دي (ينظر للراقصة والمقلداتي) علي الله تشبعوا (يدخل الأراجوز ومعه رجل سمين ... أنيق جداً .. يضع سيجاراً في فمه ويرتدي نظارة مفردة .. ويمسك بعصا ابنوسيه .. يتحرك بتشنج وتأفف) (المسرحية ص ٢-٣)

ويتم الترحيب بالمتفرج (الزبون) من قبل أصحاب المولد الشعبي ويبدأ الكاتب باللعبة المسرحية وسؤال المتفرج عن رغبته في مشاهدة فقرة (نمرة معينة)

الحكواتي : عماد قال لنا حضرتك عايز تتفرج علي النمر اللي عملناها في المولد

الرجل : مش كده بالظبط .. نمر معينة اللي انا عايزها .. وعايز أشوفها بالطريقة اللي تعجبني.

الأراجوز : تحت أمرك يا بيه .. إنت تمر ... واد يا بهروز .. وله هات كرسي للبيه . (يدخل بهروز وتبدو عليه البلاهة الشديدة ، يضع الكرسي للرجل في أول صف للمتفرجين ، ويهم الرجل بالجلوس .. يبعده سعيد المقلداتي ويمسح الكرسي بطرف جلبابه)(المسرحية ص٣)

وتري عملية التشخيص بعد موافقة الزبون علي عرض (نمرة) ابو الفوارس عنتر بن شداد ويبدأون في التشخيص حسب تقسيم الأدوار ليقدم عم " بهلي " الحكواتي بتوزيع الأدوار عنتره (سعيد المقلداتي) ، عبلة روايح الراقصة والمداح لدور شداد، ويقوم سعيد المقلداتي بالقتال بصورة كاريكاتيرية وينتصر ثم يواجه اهله منتشياً .

المداح :ما أعظمك فارس يا عنترة ... أطلب يا ولدي طلبك مجاب

الجميع :يا أبو الفوارس طلبك مجاب

المقلداتي : طلبي مجاب ؟

المداح : (بتأكيد) مجاب ... مجاب

المقلداتي : بدي أرتبط باللي سحرت الألباب

المداح :من تطلبها ليك يا عنترة

المقلداتي : عبلة .... عبلة يا بوي (يتجه للحكواتي) عبلة يا عم .. عبلة يا عمي مالك

الحكواتي : (بغضب) عبلة ؟ ! تطلب عبلة يا عبد ؟

المداح :ماعاد عبد يا مالك ... هذا ولدي عنترة .

الجميع :(يرددون) ما عاد عبد ... ما عاد عبد

المداح :وإنت ريت بعينيك كيف حمي القبيلة . (المسرحية ص ٣)

الثورة علي الموروث الشعبي بتفجيره في سيرة عنترة بن شداد

فلم يرتكزْ الكاتب علي معاناة عنترة الذي يحمل قضية فردية وليست جماعية فهو يسعي لتحقيقَ المجد الشخصي فلم يكنْ محور اهتمامه قضية العبيد المهمشين أو بطولة عنترة وقوته والقصة كما جاءت بالسيرة الشعبية تتوالي أحداثها في المسرحية فها هو عنترة يتقدم لخطبة عبلة من أبيها .

الحكواتي : (يتراجع) وأنا يا هلي ما ممانع ... بس كل شئ بالأصول

المداح :وما حداً يتعدي الأصول ... إيش طلباتك ؟

الحكواتي : المهر

المداح :أطلب ؟

الحكواتي : النوق العصافير

الجميع :النوق العصافير ؟! هدي بيحرسها أشد الفرسان ومعاهم أسرع النخيل .

المداح :إنت بتعجز ولدي يا مالك ؟

الراقصة : ما يملي عيني غير عنتر ولد عمي يا بوي

المقلداتي : روحي إليك يا عبلة .. قسماً لو كانت النوق العصافير في القمر لأحضرها لك

الحكواتي : يا بنتي انا ما ممانع ... بس الأصول (يقوم الرجل الغني ويتدخل مقاطعاً التمثيل) (المسرحية ص ٤)

وهنا يعترض الرجل الغني (الزبون) علي عنترة العبسي فهو لم يقدمْ جديد أعمال ومواقف للتعبير عن قضايا مجتمعه فقد كان يسعي فقط للبحث عن حريته فهو يرفضُ المشاركة في الحرب وصدِّ الهجمات عن القبيلة الا في حالة حصوله علي حريته بمعني آخر مساومة من جانبه كنوع من الابتزاز وهنا يتساءل الرجل الغني (الزبون)

الرجل : لما خد حريته ... ليه ما طالبش بيها للعبيد اللي زيه ؟ وليه ما حاولش يلفت نظر السادة لمعاملة العبيد بالحسني ؟

الأراجوز : وعبلة ؟

الرجل : جوازه بعبلة كان سلم ... عشان يثبت مكانه وسط السادة وطبقتهم ، واعتلاؤه لعبلة هو اعتلاء للطبقة كلها اللي انكرته وهانته وبعدين النوق العصافير ... كان ح يجيبيها منين ؟

الحكواتي : من عند ملك الحيرة ؟

الرجل : يعني إزاي ؟ (همهمات غير مفهومة من الجميع) ح يسرقها ؟ مش كده ؟ يعني عنترة حرامي وسفاح ... إنتهازي

المداح :بس دي سيرة ورثناها أباً عن جد (المسرحية ص٥)

الكاتب هنا لم يقدْم الموروث الشعبي للشخصية الشعبية " عنتر بن شداد " كما هي في العقل الجمعي فليس غرضه محاكاته واقتفاء خطاه لأن احتذاءه والسير معه يعني الثبات والتقليد فالموروث من وجهة نظر الكاتب ليس مادة جامدة أو ثابتة بل هو قادر علي الاستمرار والتغيير ويجب تعاملنا معه نقبله كله لما ورثناه عن السابقين وانما تخضع لرؤيته الفكرية ومعالجته الفنية للانتقاء والفرز فلم يكنْ موضع اهتمامه بطولة " عنترة " التي تلخص جميع الفصائل التي ينبغي أن يتحلي بها كل عربي حر وتحملها كلمة المروءة التي تعني القدرة علي حماية النفس والجار والأهل والضعيف والمال والاستعلاء عن الصغائر والبذل بلا مقابل أو صورة علي أنه ضحية مجتمع ظالم مستبد جعله يفقد قدرته علي تغيره أو التعامل معه كالحرية التي كان يسعي إليها " عنترة يسري الجندي " مع شخصيات مهمشة علي اختلاف صفاتهم وملامحهم (اليوناني، الحبشي، العربي) فليس لها أسماء تاريخية معينة لكنها تمثل طبقات العبيد المهمشة التي ما يلبث أن تظهر علي مسرح الأحداث حتي تختفي مرة أخري دون أن يشعر بها السادة الأعلون، كما لم تكنْ محور اهتمامه قضية عنترة أحمد شوقي وهو الفوز بقلب عبلة وفي سبيل ذلك ينتصر علي غريمه " درغام " في حبها او طرح اعداءه امثال " مارد" فعنترة شوقي نراه دائماً

شغوفاً عاشقاً لمحبوبته فجاءت رؤية عنترة شوقي متطابقة مع السير الشعبية في ابراز عنترة الفارس المغوار القوي الشكيمة الحامي للقبيلة المعتز بنفسه دائماً . في حين كان " عنترة " يسري الجندي كبطل تراجيدي اسقط من الجانب الملحمي ليختار الجانب الانساني الذي يحاصره عالمين عالم العبيد الذي يرفضه وعالم السادة الذي يحاول أن يقفزَ ويلحق به لكن دون جدوي فقد لفظوه ونبذوه.

عَنْتَرَةُ بْنُ شَدَّادِ بْنُ قُرَادِ الْعَبَسِيّ سعى كثيرًا من أجل الحصول على حريته فقد وهبه الله قوة البنيان التي استغلها في مواجهة الأعداء وفصاحة اللسان، فلم يشغلْ بال الكاتب محمد أمين عبد الصمد اظهار شجاعه عنترة عند الإغارة على قبيلة بني عبس فقاتل بشراسة وأبدى شجاعة منقطعة النظير، فانتزع اعتراف والده بجدارة، وتغنى بإقدامه وقوة ساعده ومروءة خصاله .

لم يكنْ محور إهتمام الكاتب محمد أمين عبد الصمد وحشد تفاصيل سيرة عنترة أقوى فتيان العرب وأكثرهم شجاعة وإقداماً، حاربهم ولكنه، خسر عنترة المواجهة. وأورثه ذلك همَّاً كبيراً وكمداً لثلاثة أسباب. الأول: حبّه الشديد لعبلة وهيامه بها للدرجة التي جعلته يتحدى من أجلها كل الأهوال والمصاعب. والثاني :انتماؤه القوي لقبيلته لبنى عبس ودفاعه المستميت عنها في أعتى الشدائد لكن قبيلته لم تحفظْ له الجميل بل سحقته بالهمّ وأعيته بالكرب العظيم وأخيراً تآمروا عليه كما فى السيرة.أمَّا السبب الثالث: فهو حظه التعيس الذي جعل شداد يتنصل من نسبه وحرمه من شرف ناله غيره بسهولة فضلاً عن بشرته السوداء التي حالت بينه وبين زواجه مَمنْ أحبها.

كما يصرح في بعض شعره بأنها تزوجت، وأن زوجها يصفه بأنه فارس عربي ضخم أبيض اللون. يسخرُ بشكل لاذع من زوجها كونه فارس عربى ضخم أبيض اللون، يقول لها فى إحدى قصائده وما يؤكد ذلك ذكره في شعره أنها تزوجت من فارس أبيض اللون وضخم البنية فقد قال في إحدى قصائده الموثوقة على لسان الأصمعي:

فَلَرُبَّ أَبلَجَ مِثلِ بَعلِكِ بادِنٍ
ضَخمٍ عَلى ظَهرِ الجَوادِ مُهَيَّلِ
غادَرتُهُ مُتَعَفِّراً أَوصالُهُ
وَالقَومُ بَينَ مُجَرَّحٍ وَمُجَدَّلِ(١٣)

إذن الثابت أن عبلة تزوجت من شخص آخر غير " عنترة " لكن السؤال الذي لا توجد عليه إجابة حاسمة: لماذا لم يتزوجْ عنترة من عبلة رغم كل البطولات والتضحيات التي قام بها؟ ورغم أهمية التساؤل لكن إهتمام الكاتب كان بقضية ليست ذاتية بل قضية إنسانية مجتمعية لماذا لا

يهتم بمساعدة زملائه من طبقة العبيد المهمشين فى الحصول على حريتهم بل يؤكدُ الكاتب أن عنترة يسعى لمصالحه فقط. كما ينتقد الكُتَّاب الذين يرددون السيرة ويخلدون قصة الحب الشهيرة بين عنترة وعبلة، لأن بها قيمة مهمة تعلقت بفكرة تجاوز (الطبقة) فعبلة بادلت عنترة المحبة رغم وجوده فى طبقة العبيد ورغم نسبه إلى أمه ، أى أنه مجهول الأب، لكن السيرة نفسها تقول بأن عنترة بعد فوزه بعبلة، وزواجه منها تزوّج عليها نساء أخريات.أما أسماء النساء اللواتى تزوجهن عنترة بعد عبلة فهن، "مهرية" وقد سباها فى إحدى معاركه، بعد سرقة فرسه، وافتُتن بجمالها، وحملت منه ليلتها، ولم يُعلم أنها ولدت له أول أبنائه "ميسرة"، الذى كبر ليُصبح فارسًا حارب والده عنترة فى إحدى المعارك، وبعد انكشاف السر يجتمع شمل الأسرة من جديد، كذلك الأميرة "سروة" التى لبسها الجن ووقعت هى ووالدها فى الأسر أثناء بحثه عن علاج لابنته، فيخلصهما عنترة ويُعالج الأميرة بتعويذة أعطاها له صديق، وطلب يدها من أبيها الذى وافق مُكرهًا، وأنجب منها ولدا سُمِّى "الغضبان"، كبر ليصبح فخورًا بوالده البطل، كما تزوَّج بامرأة عربية من قبيلة بنى كنانة "دُر مُلك" وأنجب منها "جار المعلم" و"زيدان"، وأيضاً تزوج كذلك من "قناصة الرجال" بناءً على طلب أخيها الذى أعجب بفروسية عنترة، ورحَّب عنترة بالزواج من قناصة الرجال التى اشتهرت فى السيرة بـ"الهيفاء"، وهى فارسة عربية أنجبت لعنترة ابنته "عنيترة" التى ورثت فروسية الأب والأم، وتزوَّج عنترة أيضًا بأميرة رومية تدعى "مريم"، كما تزوج الملكة الرومية "مريمان" بعد أن قتل والدها فى المعركة وأسرها، وأنجب منها "الجوفران" و"الغضنفر".

لم يكن محور اهتمامه ذكر صفات عنترة بن شدّاد وطول قامته صلابته وقوة وعرض منكبيه. وشديد السواد وكأن ملامح الصحراء قد حُفرت على جبينه.**الشجاعة :** فقد كان من الفرسان الجريئين المعدودين الذين لا يخشون المشاركة في أي حرب من الحروب .

فصاحة اللسان : فقد كان دقيقًا في وصف أحداث الحروب بدقة بوصفها في القصائد، بالإضافة إلى قصائد الغزل في محبوبته عبلة .

أما " عنترة " محمد أمين ينفي أكذوبة الحب العذري والوفاء ونقاء النفس التي يتغني بها الشعراء والرواة عن عنترة بن شداد فلم يحاولْ أن يدافع عن قضية العبيد في التحرير من عبوديتهم ولكن كان يسعي لمصلحته الشخصية كي يلحقَ بالسادة وحينما حصل علي حريته لم يدافعْ عن أبناء طبقته من العبيد المهمشين الصاغرين كما أنه سارق " لص " النوق العصافير وانتهازي سفاح مخادع وخائن ومغتصب فإذا كان الراوي في السيره الشعبية قد جعل محبوبة عنترة عاقراً حتي يبرزُ لعنترة الزواج من أخريات لكن غير المبرر أن نجد عنترة يمارس اغتصاب النساء ومواقعتهن دون زواج أو خطبة يقول الراوي في السيره " أمَّا الأمير عنترة فإنه كان من حين

سرق جواده الأبجر مادنا من عبلة ولا ضاجعها ، وقد أبصر ذلك اليوم مهرية ، وهي بذلك الحسن والجمال والقدوة والاعتدال . قد سلبت عقله وتركها في تلك الليلة ضحيته وبعد ذلك نجد عنترة يعدها بتزويجها لمَنْ تحبه فلما أن تكلمت " مهرية " بهذا الكلام قال لها عنترة يا مهرية هذا أمرٌ هين وانا أقضي حاجتك وأبلغك أمنيتك وانتِ متي وقعت به أو سمعت خبرة انقذت خلفه وزوجتك به وألم شملك عليه.(١٤)

والكاتب في المسرحية يهدفُ الي المناقشة الموضوعية لتتوحد شخصيته مع شخصية المتفرج ليؤكد أن الطابع العام لهذه السيرة المبالغة وتجاوز المنطق العقلي تحقيقاً للإثارة والتشويق فعنترة لم يخسرْ في معركة واحدة وتغلب علي كل خصومه وقهر كل أعدائه من فرسان الهند والأندلس والعراق فلا يخشي عجم أو عرب وتأتي الإجابة التي سجلها العقل الجماعي الذي يعشق الحفظ والتواتر والترديد الأجوف للبطولات الزائفة وقبول الراوي وأصحاب المولد واعتناق مقولة " احنا ورثناها كده " ليؤكد الرجل الثري (الزبون) أن أول مَنْ سجل السيرة ومؤلفها الحقيقي " يوسف ابن اسماعيل " استجابة لرغبة الخليفة الفاطمي بسبب ريبة حدثت في قصره ومساوي تمس سمعة ونساء قصره عندئذ طلب الخليفة الي ذلك القاض أن يضع سيره تلهو بها الجماهير وتتسلي بما هو أروع تتمتع بها الناس في مجالس القاهرة وغيرها من البلدان.

الرجل : عمل شئ يشغل بيه الناس عن الظروف السودة للبلد وفضايح قصره ،
فسجل الأديب السيرة وشرح الرواه والحكواتية بيها علشان يخدعوا الناس .

الاراجوز : وينسوا اللي حصل!!

الرجل : زي دلوقتي مثلا الكورة اللاعب فلان فلتة زمانه الاندية تتخانق عليه وهو
عنده بلهارسيا وشلل أطفال والفنانة الفلانية اتجوزت خمستاشر مرة والفنانة
الترتانية محيط كعبها كام شئ ... طب واحنا مالنا ؟

طرح الكاتب محاكمة مسرحية برؤية نقديّة ساخرة وهادئة بمواجهته عقليًا بالدليل والبرهان فنلمس تساؤلات مشروعة هادفه ومترابطة ومتداخلة ومنسجمة فى متن المسرحية من جانب (الكاتب – الرجل الثرى عميق الثقافة نراه متمرداً ومتحرراً من تلك القيود التراثية)

نلمسُ هنا الثّأر من سلطة رواة الجماعة المتلبّسة بمحكيّاتها المتوارثة..فالمغزى الكامن هو ضرورة التّحرّر من تقديس البطولة التراثية الزائفة لبعض تصرفات وأفعال الأبطال الشعبيين ومحاولة واستبدالها بالفعل التّاريخي الواقعيّ، ومواجهتها عقليًا وليس عاطفياً بالوعي والثقافة لإزاحة أصنام تلك المكبّلات التراثية بتفجيرها و بمواجهتها بمنطق وبموضوعية وعقلانية وبحس فنى أكاديمى هادف.

الأراجوز : خلاص ماتزعلش يا بيه ... ح نعمل عنترة بصورة جديدة (للمجموعة) ريحوا الزبون هو اللي ح يدفع ... ريحو الزبون (ينتشرون)

الحكواتي : (بالربابة) ح نحكي يا كرام ... عن عنترة دي الأيام ... ح نشوف بيعمل ايه ؟ في العيشة حواليه .. شوفوا معانا فارسنا الهمام التمام .

(ارتباك شديد وأصوات إرتطام .. الاضاءة تتغير بسرعة .. وصوت سيارة اسعاف) (المسرحية ص ٦ – ٧)

عنترة برؤية عصرية ساخرة:

ليشاهد عنترة وعبلة بصورة عصرية فنلمس غلبة الحس الساخر للحوار الدرامي في استبدال الحروف أو تشويه وتحريف الحروف واستبدال أكثر من حرف فالكاتب يقدمُ مشاهد لوحات قائمة علي الضحك ويتيحُ فرصة للتأمل العقلي والتحكم علي لسان شخوصه من تلك الأوضاع الإقتصادية الاجتماعية المزرية " فجوهر الشئ المضحك هنا هو "عدم التانسب من ناحية ، وفقدان الصلة بين فكرة أخرى أو بين لفظ أخر".[١٥] فطريقة أسرة عبلة واجاباتهم الساذجة المرحة تنُم عن جهلها الثقافي وطبيعة طبقتهم الاجتماعية الشعبية ليحذرَ الكاتب من خلال توظيفه الفني من المغالاة في تكاليف الزواج والمهر والذهب والأثاث (العفش) وغيرها مما يرهق الشباب والفتيات مادياً ويستنزف موارد الاسر المالية فنراه يسخر من متطلبات أهل عبلة وتركيزهم علي الكماليات وعدم الاهتمام بالضروريات مثلا أخلاق الخاطب ودينه بل نلمسُ المغالاة في التجهيزات الباهظة التي تجعل من الزواج ثقيل وبذلك لا يجد عنترة سوي الذهاب الي دول الخليج لتجميع الأموال (الدراهم والدينارات) برؤية عصرية ساخرة يقومون بتقييم الأدوار (الأراجوز عنترة) ، (الحكواتي أبو عبلة) ، ضاربة الودع ، أم عبلة ، روايح الراقصة " دور عبلة " ، المداح ، رجل يرتدي ملابس بلدي يريد خطبة عبلة " .

ضاربة الودع : هات يا بت التليفزيون .. هات يا راجل السشوار .. ما تنسوش الفيديو .

الحكواتي : (يجذبها) ودا وقته يا ولية ... البيت بيقع تعالي .. تعالي يا بت (يجذبها) .

ضاربة الودع : (صارخة) التلفزيون .. الفيديو .. السشوار .

الراقصة : يا ماما الزلزال ح يوقع البيت (يظهر الشاب يقوم بدوره الأراجوز)

الأراجوز : فيه ايه يا عمي ؟

الحكواتي : عنترة بن اخويا .. الزلزال بيوقع البيت

ضاربة الودع : الفيديو يا عنترة .. السشوار .. التلفزيون .

الأراجوز: (بلهجة خطابية) ما تخافيش يا مرات عمي .. ولا يهمك يا أم عبلة (المسرحية ص٧)

لقد انهزم " عنترة " أمام المغالاة في إتمام تكاليف الزواج من جانب أسرة عبلة التي تشترط عليه شراء وامتلاك (شقة) وتجهيزها بكل الكماليات ، فهي قضية مازالت قائمة فغلاء المهور من المشكلات الإقتصادية التي يعاني منها المجتمع كما طرحها الكاتب في التسعينيات من القرن العشرين وحتي اليوم وهذا الدافع وراء عنوسة الشباب والفتيات وهذا ما يؤدي إلي تأخر سن الزواج (يضاف إلي ذلك تخفيف الصداق وعدم تكليف الزوج بما يشق عليه مأمور به شرعاً باتفاق العلماء سلفاً وخلفاً وهو السنة الثابتة عن النبي "صلي الله عليه وسلم" ، علي الجانب الآخر هنا تكمن المقارنة الساخرة في تشخيص المداح " لرجل يرتدي ملابس بلدي لشراء انقاض منزل عبلة عقب الزلزال التي تعرضت له البلاد فهو يريد شراء المنزل ولديه المال وكل المستلزمات لإتمام عقد الزواج عليها ويتم الموافقة من جانب أسرة عبلة ليفشل عنترة في الزواج من عبلة أمام التحديات المالية ومتطلبات أهل عبلة التي لا حدَّ لها.

الثورة علي الموروث الشعبي بتفجيره في سيرة أبي زيد الهلالي :

علي الجانب الآخر يريد الرجل الثري فقرة أخرى (نمرة) بديلاً عن سيرة " عنترة بن شداد " وهنا يتدخل المقلداتي في طرح فقرة مسرحية عن سيرة " أبو زيد الهلالي " كي تنالَ إعجاب الرجل الثري ، فيحكي الحكواتي أجواء السيرة علي النحو التالي :

الحكواتي : كان زمان فيه قبايل ... ايه معني القبايل ؟ يعني كل مجموعة يربطها دم واحد وتبقي قبيلة وكل قبيلة ليها سلطان وأي سلطان أو ريس يبقي زعيم وزعيم أوحد كمان ومين يبقي زعيم اللي هو شديد .

المداح :ما علينا ده كلام في السياسة العليا المهم .

الحكواتي : يوم رزق بن نايل أخد خضرة الشريفة اللي هي تبقي بنت قرضة شريف مكة .. نسلها من نسل النبي "صلي الله عليه وسلم" تزوجها رزق بن نايل وجابت منه في العام الأول شيحة زينة الصبايا وبعد حداشر عام عقيمة لا جابت عيل ولا بنت .. حداشر عام .. فيها العرب بقوا يعايروها .

الأراجوز : إزاي مرات الزعيم ما تخلفش .. مرات الزعيم إزاي ما تجبش ولد .

الراقصة : الشجرة اللي من غير طرح قطعها أولي .

الحكواتي : وبعد حداشر عام .. راد المولي وحملت الشريفة حمل سعد له كل بني هلال (المسرحية ص ١١)

لقد وظف الكاتب أحد أنماط الفرجة الشعبية خيال الظل في استكمال التشخيص والتقليد والتمثيل بمشاركة المداح والأراجوز وضاربة الودع والراقصة " وبهروز" .

(استخدام خيال الظل في الجزء الأول ثم الممثلون يؤدون ما يتم في الجزء الثاني)

المداح :رزق الهلالي طلب الوصل من يمها سعدت ورب العرش أرسلها بالطفل اللي بان وكاد العدا بالطفل اللي بان وكاد الرجال قدوم أبو زيد شرف هلال فرحت يا جدعان كبار وصغار.

الحكواتي : فرحت العربان جميعاً من ناحيته .

(تخرج خضرة " ضاربة الودع " وتعطي الطفل لرزق)

بالطفل ده اللي بان وكاد العدا كانوا سارة في حظ أهل زمان فرحت العريان وإنت ناحيته (المسرحية ص ١٢)

التحريض والثورة علي الموروث الشعبي (شخصية الرجل الثري ، الكاتب ، المثقف)

وظّف الكاتب شخصية الرجل الثري توظيفاً واعياً في التعليق علي الأحداث ويبصر المتفرج لما يحدث حوله ليجعلَ المتفرج يقظاً للمناقشة ليصلَ إلي درجة إصدار الحكم لما يشاهده فهو يمثلُ الإستعارة الرمزية للمواطن المثقف المستنير الواعي بقضايا مجتمعه الذي يحملُ في الوقت نفسه صوت المؤلف داخل النص وخارجه رسالة موجهة إلي الجميع فلم يرتكزْ علي أداء الراوي والمداح والأراجوز للإشادة والمديح ببطله أبوزيد الهلالي كما في السيرة الشعبية " الذي كان يحمل جراب الحيل وهو جراب ملئ بأدوات كثيرة منها الاصباغ والأدهنة والشعور المستعارة والأزياء وكان يستطيعُ أن يصبغَ جسده في سبع صبغات ويبدل في سبع بدلات [١٦].

كما لم يكنْ موضع اهتمامه (محمد أمين عبد الصمد) مواجهة بطله أبو زيد الهلالي مواجهة الأعداء والصراع معهم في صراع أو في موقف تأزم دموي أو مثالي ، كما لم يكنْ محور اهتمامه البطولة بمعيار البطولة الجماعية والعمل الجماعي لنصرة الجماعة فجرد أبو زيد الهلالي (السلاموني) من عظمته الملحمية وانتصاراته المدوية ليضفي عليه عظمة أخرى صادرة من طبيعته البشرية والسلاموني يؤمنُ إيماناً قوياً بقدرة الجموع ممثلاً في الفلاحين علي اجتياز الحواجز والحدود التي يضعها المجتمع كما لم يكنْ محور اهتمام السلاموني إبراز بطولته كمعيار الجماعة بين (قبوله – رفضه) لأسباب اجتماعية خلقية أنه " أسود" اللون ورغم ما كان يحيط بهذا اللون من تشائم واحتقار فإن ذلك لم يعقه عن تحقيق آماله وطموحاته في أن يصبحَ فارس من فرسان وسادة بني هلال ، أما رؤية الكاتب (محمد أمين عبد الصمد) فيري إنها

عنصرية أنه بسبب اللون الأسود حيث انكر أمير عربي ابنه أبو زيد وأيضاً انكر عمرو بن شداد ابنه عنترة وايضاً انكر الحارث ابنه عبد الوهاب ، لقد جمع الكاتب بين السيرة الشعبية ومسرحيته وانتقي ما يخدم رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية فأخذ بعض الأحاديث الخاصة بمولده (أبو زيد الهلالي) ولونه الأسود ، كما وظَّف في الحوار الدرامي شخصية مهمشة وهي شخصية " بهروز" يساعد أصحاب المولد الشعبي في تقديم فقراتهم ولكنه يتفق مع الجميع علي عنصرية المجتمع ضد اللون الأسود ونلمس ذلك جلياً في حوارهم الدرامي وتشخيصهم لأجواء السيرة الشعبية .

المداح :فرحت العربان وأتو جموع وعمت الأفراح في ليالي السبوع وقربوا علي

البطل " أبو زيد " وكشفو القلوع لقيوا الهلالي اسمر ولا جه لباه (لأبيه) لقيوا الهلالي اسمر بلون العبيد لكن وجهه أحلي من العنب الزبيب.

الأراجوز: قالو الأمر أمر الله عجيب

ضاربة الودع: من رحمة الباري يستر ع المذنبين

الراقصة : أمه وأبوه بيض وهو جه لمين ؟

بهروز : (يقاطعهم) ده كله عشان اسود ؟

الحكواتي : (زاجراً) بس يا وله (المسرحية ص ١٢)

فتلك الحادثة مدونة في سيرته " وراح المبشر إلي الأمير "رزق" وبشره بالغلام فلم جاء " سرحان "عض علي اصابعه وقال الي رزق هذا الولد اسود مثل العبيد " فقال الفتي رزق الأمير بما جري الدمع من عيني لخدي تبدوا يا قوم كونوا كلكم علي شهود تكون خضراً طالقه ترحل غداً فلما أنتهي رزق من كلامه قال سرحان اسرعت يا رزق بطلاق امراتك انا أمزح معك والله ما سمعناه علي الخضر ما يسوء بسمعتها ثم امر بوصل الخضر (لعند أهلها)[١٧].

ليطرح الكاتب علي لسان الرجل الثري رفضه ونبذة للتمييز العنصري مُعِبراً عن رفضه لكافة أشكال التمييز علي أساس اللون أو الجنس أو النسب كما طرحتها السيرة الشعبية بل يرفضُ الاتهام الموجه الي الخضر شكلاً ومضموناً لإتاحة الفرصة للتفكير والمناقشة الموضوعية بل والمحرضة علي الموروث الشعبي مع أصحاب المولد الشعبي .

الأراجوز : يعني كل واحد فيهم يجيب بن اسود ينكره ؟ يا وقعة سوده ... ولا بلاش بيضة .

المداح :إيه ده ؟ عنصريين يعني ؟ !

الرجل : إنت شايف إيه ؟

المداح :شايف ... شايف .. (يرتبك .. يصمت)

الرجل : هي دي الحقيقة .. الراجل من دول يرمي التهمة علي مراته جري .. حاجة سهلة .. ما يعرفش إنه بيتهم نفسه بالنقص .

الأراجوز : يادي لخبطة الدماغ

الرجل : ولا لخبطة دماغ ولا حاجة .. بلاش .. نخش ع الهلالية في مصر

(المسرحية ص ١٣)

رساله الكاتب التنويرية فى النص المسرحي الإهتمام بتراثنا المسرحى فرغم اعتزازنا به وبمضامينه وحكاياته وما توارث من سير ومرويات و وقصص و حكايات شعبية إلا أنه مازال ينقل لنا فى تراثنا الشعبي وبشكل معلن أو مبطن بقصد أو بغير قصد قنابل تربوية ونفسية موقوتة قابلة للانفجار والاشتعال ، وتتحددُ في صياغة التعدي على أنه شجاعة وكرامة وقيمة وبطولة حتى لو سلب وقتل ونهب– كما رأينا فى أعمال (بنى هلال) لشمال إفريقيا – بلا قيد من المبادئ ولا استنارة بعلم . والتحذير من تصنع بطولات واهية واهمة ونحن في زمن مختلف لا تصنع فيه بطولات زائفة بل بطولات حقيقية منهجها التقوى وما أنزل الله من الهدى والنور فى الرسالات السماوية ،والعمل الجاد والنهج العلمى الأكاديمي، لا شرع وأعراف القبيلة البائدة.

الكاتب يلحُّ في مناقشة الموروث الشعبي وما يجعله من أحاديث ودلالات جديرة بالمناقشة الموضوعية الحادثة وليس مجرد النقل والتشخيص المتواتر من جيل إلي جيل فعلاقة الكاتب بالتراث الشعبي علاقة متبادلة تقومُ علي الأخذ والعطاء كي يصبحَ للكاتب رؤية فنية خاصة تعمل علي التحكم في معطيات التراث بشكل إبداعي متجدد عن طريق الاستلهام والاسترفاد فرؤيته الفنية الجديده واستلهامه التراثي يتوقف علي مدي وعيه وادراكه لهذا التراث الشعبي فكلمات الرجل الثري تخاطبه عقل ووجدان المتفرج إزاء القضية المطروحة أمامه وتلك إحدى الأساليب البريشتية للمسرح الملحمي محاولاً قطع الاندماج العاطفي لدي المشاهدين ومحاولاً تنمية جوانب الحس النقدي سعياً إلي دفعهم لتغيير تلك الرؤية المتوارثة النمطية عن أبطال وشخصيات وأحاديث بعض السير الشعبية من وجهة نظر مغايرة علي الجانب الأخر تقترح الراقصة وضاربة الودع استكمال السيرة الهلالية في مصر فيسرد الحكواتي ووقائع تواجد الهلالية في مصر ويحرصُ الكاتبُ هنا في النص المرافق علي التأكيد علي التشخيص والتقليد

في تجسيد الادوار المسرحية لإثارة العقلية الناقدة للمقترح إزاء ما يحدث حوله ليصبح المقلداتي " المستنصر بالله " والأراجوز وزير المستنصر بالله.

المقلداتي : المعز بن باديس شق عصا الطاعة واتخذ السود شعار العباسيين شعار ليه .

الاراجوز : وجعل الخطبة ليهم علي منابر القيروان .

المقلداتي : والعمل ؟

الأراجوز يا مولاي المستنصر .. الجيش لو راح لهم مانضمنش الحرب ، وبرضه مانضمنش العربان وغدرهم .

المقلداتي : والعمل يا وزير ؟

الأراجوز : شوف يا مولاتي ؟؟ أنا عندي اقتراح نضرب بيه عصفورين بحجر

(المسرحية ص ١٣ – ١٤)

وتلك الرؤية الفنية للأحاديث التاريخية التراثية متفق مع الكتب والمراجع التاريخية من محاولات الخليفة المنتصر بالله استعارة المعز بن باديس ولكن الأخير تبني معاداة الفاطميين والخروج عليهم لذا كان علي الدولة الفاطمية مواجهة (المعز بن باديس) بالقوة وهنا تكمن المخاطرة لبعد المسافة والتكلفة العالية والمخاطر الداخلية في مصر واضطرابات العربان وفي هذا الصدد يقول بن خلدون في كتابه فأشار " اليازوري " علي الخليفة الفاطمي " المنتصر بالله " بارسال قبائل " بني سليم " إلي افريقيا للقضاء علي المعز بن باديس وتوليهم للبلاد التي يفتحونها وإن إنهزموا من المعز يكونوا قد انهكوا وسهلوا أمر قتاله فيما بعد وفي الوقت تتخلصُ الدولةُ من اضطراباتهم وفي الحالتين سيكون الأمر القادم أسهل علي دولة الخلافة الفاطمية. [١٨] وبالفعل أخذ الخليفة بنصيحة وزيره وتقرر غزوة بني سليم وبني هلال ومَنْ دخل في حلفها من القبائل العربية الموجودة في مصر فقد كانت الدولة الفاطمية في مصر تعاني من أزمات اقتصادية وصلت إلي المجاعة في القرن الرابع عشر الهجري ومن منطلق تخفيضاً للأزمة الاقتصادية التي تعانيها مصر تم تشجيع هؤلاء بالهجرة إلي المغرب فجاءت هجرة (بني هلال) بموجب خطة وضعها اليازوري وزير الحاكم الفاطمي المستنصر بالله بأن أصلح القبائل المتصارعة وأغري قادتها بالعطايا واغرق علي افراد قبائلهم الهدايا.[١٩] ونلمسُ جلياً تلك الأحداث التاريخية في الحوار التالي .

المقلداتي : إلحقني بيه

الأراجوز : العربان عاملين اضطرابات وشرهم ح يكبر ويزيد وشاي فان إحنا نغريهم بمهاجمة المعز بن باديس ونديهم المال والابل .. اللي منها نتخلص منهم .

المقلداتي : (فرحاً) أو نتخلص من المعز بن باديس .

الرجل : (متدخلاً) برافو .. برافو .. (يصفق)

المقلداتي : عجبناك يا سعادة البيه ؟

الرجل : طبعاً ... ناويين تتعلموا الصراحة .

المقلداتي : (للأراجوز) ريح الزبون .. شفت النتيجة .

الرجل : لكن بصراحة يا جماعة .. إنتو ناس فاهمة .. وفنانين .. إيه رأيكم في الهلالية؟ (المسرحية ص١٤)

المحاسبة التاريخية لبني هلال من وجهة نظر كاتب النص المسرحي :

فالرجل الثري " الكاتب" الناقد يضعُ (بني هلال) تحت قبضة المحاسبة التاريخية بطريقةٍ تظهر أن تحالف (بني هلال) حسب مصالحهم الشخصية القبيلة مستفيداً (الكاتب) من المصادر والمراجع التاريخية التي تؤكدُ أن دخول بني هلال للشمال الأفريقي عم الخراب والتدمير وانتشر الذعر والفتن فيذكرٌ ابن الأثير في كتابه " أنه بنزول العرب إلي افريقيا " شنوا الغارات وقطعوا الطرق وافسدوا الزروع وقطعوا الثمار.[٢٠] كما احتقر بن خلدون تلك القبائل ووصفها بأبشع الأوصاف تشبيهاً "بالجراد" " كالجراد المنتشر لا يمرون بشئ إلا أتوا عليه حتي وصلوا الي إفريقيا سنة ٤٤٣" .[٢١] واتفقت تلك الرؤية مع وجهة نظر بن خلدون في بني هلال ورحلتهم مع المؤرخين والمستشرقين فقد اعتمدوا عليها واخذوا بها .. أمثال المؤرخ شارل جوليان " في كتابه "تاريخ أفريقيا الشمالية" والكاتب بوفيل في كتابه " تجارة الذهب وسكان المغرب الكبير " وغيرهم كما يؤكدُ " حسن علي حسن " في كتابه " الغزو الهلالي للمغرب " أن بني هلال لم يحملوا للشمال الأفريقي الا التخريب أي تخريب المدن وحرق المزارع في هجماتهم المتلاحقة فاتلفت التقدم العمراني الذي كانت تنعم به افريقيا"[٢٢] .

وهنا يتسائل (الرجل الثري – الناقد المسرحي) أصحاب المولد الشعبي (المتلقي) عن تلك الجرائم بشكل موضوعي جذاب.

الرجل : انا بسألكم .. إيه رايكم ؟

الراقصة : (بطريقة خاصة) رجالة جدعان .

ضاربة الودع : ثابتين وجودهم ، ورفعوا راس العرب .

الرجل : رفعوا راس العرب ضد مين ؟

الحكواتي : ضد .. ضد .. الأعداء .

الرجـل : ومين الأعداء ؟ مفيش أعداء .. طول الفتوح الاسلامية وهم كانين ماسعدوش أي جيش او سرية ولا دياولوا .

المقلداتـي : بصحيح الكلام ده ؟

الحكواتـي : شكله بصحيح .

الرجل (محذراً): ولما الدولة استقرت بدأوا يتجهوا للحرب بس مع مين ؟

مع جيرانهم وبدأوا يتفقوا (لحظة صمت) في أعمال السلب والخطف والنهب .

المداح :خطف ونهب في الجزيرة ؟ في الحجاز؟! (المسرحية ص ١٤)

تلك الرؤيـة الفنيـة لكشـف زيـف الغزو الهلالـي لشـمال أفريقيـا فالرجـل الثري لـم يفرضْ رأيـه بـل أعطـي الفرصـة للمناقشـة الهادفـة ليفنذَ تلـك الحادثـة مـن وجهـة نظـره ودفعهـم للحكـم علـي تلـك الجرائم .

الرجـل : وطلعوا علي مصر وبرضه عملوا مشاكل

الحكواتـي : فاستخدمهم المستنصر كعصاية يؤدب بيها المعز بن باديس .

الراقصـة : يعني ساعدوا الراجل جدعنة .

ضاربة الودع : وعملوا بحث العيش والملح .

الرجـل : لأ طبعاً دول كانوا مستأجرين بمعني أصح مرتزقة وخدوا أموال وابل وحمير كمان .. عشان يروحوا .

المقلداتـي : يعني كانوا بلطجية في خدمة اللي يدفع ؟

الرجـل : عليك نور (المسرحية ص ١٥)

علي الجانب الآخر اغفل الكاتب آراء أخري مخالفه ومنصفة تبرئ بني هلال من تلك الأفعال والجرائم منهم الباحث الفرنسي (جون بونسي) وأيضاً الباحث (ايف لاكوست وجاك بيرك) اللذان يرا أن تلك الرؤيـة ووجهـة نظـر ابـن خلـدون ليست صـحيحة بـل لهـا إطـار أيـدولوجي استعماري للتفريق بين الغرب والأمازيغ في المنطقة وينتقدون بن خلدون لأنه لم يقدمْ عرضـاً منهجياً شارحاً فيه الأسباب الحقيقية والعميقة لذلك الرؤية السلبية المبتورة من جانب " ابن خلدون" وغيره .

آراء أخري مخالفه ومنصفة لم يذكرها الكاتب تنفي أكاذيب و جرائم بدو بني هلال :

آراء ابـن خلـدون مجحفـة بحـق البـداوة وهـي آراء تبناهـا العديـد مـن وجهـات نظـر المـؤرخين المحدثين تميزت بشدة المغالاة في اللوم علي بدو " بني هلال " في تخريب المنطقة فمن الآراء المتصنعة في هذا الصدد رأي " ايف لاكوست" لابراز خطأً النظريات القائلة بمسئولية بدو بني

هلال في أزمة أفريقيا في القرن الخامس فالاكوست " ينتقد المؤرخين لاعتمادهم علي ابن خلدون في تفسير الأزمة أن هذه الرؤية ليست هي أسطورة ليست من قبيل الصدفة بل تم تزيفها في إطار الأيدولوجية الاستعمارية ". [٢٣] أما " جاك بيرك " فيتفق مع بونسي وايف لاكوست ويعتمدُ بدوره اعتماد المؤرخين علي كتابات ابن خلدون الذي لم يعاصر الأحداث السياسية وكتب " في مرحلة متأخرة فبالرغم مما تعرضت له البلاد من تدمير استطاعت في فترة لاحقة استعادة نشاطها وحيويتها الاقتصادية المعهودة ".[٢٤] فوجود بني هلال لا يختلف عن وجود أي قوي بدوية بالمنطقة علي الجانب الآخر استعان الكاتب من خلال رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية بمظاهر الفرجة الشعبية في المسرح المصري عن طريق توظيفه للمداح والمقلداتي والراقصة وخيال الظل والأراجوز وضاربة الودع والراقصة لتقديم العديد من الأحداث المسرحية والانتقال ما بين الحدث والأخر في أجواء مبطنة بالسخرية ليمزجَ بين الماضي والحاضر وكان يهدف في تناوله التراثي التهكم والسخرية من تلك الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في مصر وعالمنا العربي فالهدف من الاسقاطات الفكرية ذات الدلالات السياسية الرمزية لتنوير بصيرة (الحاكم / القائد) ليدرك اخطاؤه بل بفضح أساليبه في التآمر علي شعبه ولُيعِّبرَ عن أجواء الغزو العراقي للكويت بمشاركة وتأمر الولايات المتحدة الأمريكية وأعوانها المأجورين فطرح من خلال تلك المشاهد المنفصلة المتصلة وجهة نظره من خلال خوض أبطاله أصحاب المولد الشعبي الذين نراهم يملكون زمام قيادة اللعبة المسرحية وقد ساعدهم علي ذلك انسيابية الحوار وملامسته وتعدد الأزمنة والأمكنة وحرص الكاتب أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد اذ يتوجه الممثلون الي التفرجين ويعودون للتشخيص فيظهرُ علي جانب المسرح المداح وهو يرتدي بدلة عسكرية فوق الجلباب ومعه الراقصة وتضع علي رأسها ما يشبه القبعة وتصعدُ علي مكان ومكانه علي كرسي في خشبة المسرح وينزل " المداح" في المستوي الأدني في الارتفاع والمكانة فهو يرمز الي الحاكم العربي ونلمس كلمات ذات الاسقاط السياسي المعبرُ عن أجواء الغزو العراقي للكويت الكتاكيت (الكويت) ، دولة جينيان (إيران)، والراقصة تجسد شخصية السفيرة الأمريكية في العراق إن الغزو كما تصفُ بعض الكلمات العراقية ذات الدلالة الرمزية لطبيعة الصراع العربي فنري المداح القائد العربي يتلقي تعليمات من جانب السفيرة الأمريكية في أجواء ساخرة تهكمية .

توظيف خيال الظل كأحد أنماط الفرجة الشعبية لبلورة الصراعات العربية (الغزو العراقي للكويت)

المداح: ماكو أوامر ... حول

اللاسلكي : أخ أبو زيد عندنا اجتماع قمة ... وندعوك للحضور ... حول

المداح :ماكو أوامر ... حول (موسيقي عسكرية سريعة)

اللاسلكي : أخ ابو زيد .. انتصرنا .. وعايزينك تحضر الاحتفالات بالنصر ... حول

المداح :ماكو أوامر ... حول

الراقصة : سيبك منهم ... هم مفكرينك عيل ؟ يقولوا لك تعالي تروح ... هو انت هفية . ده انت ابو زيد علي سن ورمح .. زعيم الزعماء .. وحكيم الحكماء .. وريهم إنت مين ؟ إللي منها تقول إجمع ... ييجوا بالخطوة السريعة

(المسرحية ص ١٦)

لقد شهدت البنية السياسية صراعات عربية داخلية وخارجية ابان فترة التسعينيات من القرن العشرين رغم الروابط الدينية التاريخية والثقافية والسياسية بين الدول العربية لكنها للأسف الشديد صور شكلية بسبب ضعف التماسك العربي وبسبب الاختراقات الخارجية فقد جاء قرار العراق باجتياح الكويت عام ١٩٩٠م مفاجئاً للمجتمع الدولي وأصدر مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة مجموعة من القرارات الخاصة بهذا الصدد جري إقرارها بسرعة غير مألوفة أما ردُّ الفعل الأمريكي فقد جاء علي قدر من السرعة في المقدرة علي تكوين حشد عسكري ولقد جمعت الولايات المتحدة الأمريكية قوة عسكرية لمواجهة عدة دول عربية وأجنبية بما يضمن تطبيق بنود قرار مجلس الأمن ٦٧٨ في ١٩٩١/١١/٢٩ بشأن تفويض الدول الأعضاء في استعمال جميع الوسائل لاخراج العراق من الكويت مالم يحدث الاستجابة ١٥ كانون الثاني ١٩٩١ ويطرحُ الكاتب الدور الأمريكي المتأمر في تلك الحرب ودور السفيرة الأمريكية في العراق وحينذاك " ابريل غلاسي " التي أعطت الضوء الأخضر للرئيس العراقي صدام حسين لغزو الكويت اثناء لقائها به قبل اجتياح الجيش العراقي للكويت بأيام معدودة وتحولت المنطقة برمتها الي قواعد عسكرية لأمريكا وحلفائها وتم التوقيع علي عقود الاذعان لواشنطن لسنوات طويلة وبسطت امريكا دراعيها واستدعت اساطيلها الي المنطقة وجد الكاتب من خلال توظيف خيال الظل لمشاهد من القتال والطائرات واصوات حرب ثم يقطع تلك الصورة البصرية لاستكمال رؤيته الفنية للفرجة الشعبية في حوار بين المداح وأبو زيد الزعيم العربي والسفيرة الأمريكية (ايزبل

غلاسي) تجسدها شخصية (الراقصة) إبان الغزو العراقي للكويت يبلور لنا الحوار بينهما مدي استغلال القوة الأمريكية للموقف السياسي المتخاذل من جانب الحاكم العربي التابع للادارة الأمريكية.

المداح :يا قسورة إصرف الفواتير دي (للمس) وماتنساش بالمرة تضرب دولة الكتاكيت وهات لي الديك بتاعهم .

الحكواتي : أمرك يا مهبب

(لوحة خيال الظل ... طائرات وأصوات حرب ... موسيقي سامحني يا الله ... يدخل الحكواتي باوراق)

المداح :(يقرأ التقرير) يا مس حبايبك بتوع الفواتير جايين يضربوني ؟

الراقصة : ماتخافش .. ماتخافش .. دول جايين صورة .. المهم الفواتير دي انت نسيت تمضي عليها (يوقع)

المداح :والنبي يا مس .. ربنا ما يغلبلك ولية ... انا نفسي ابعت هدية لمستر فاتورة ومسيو كونتراتو

الراقصة : عين انت تؤمر يا أبو زيد (المسرحية ص ١٨)

ليقطع الحدث الدرامي صرخات (الحكام / المداح / ابو زيد الهلالي) وسماع أصوات انفجارات (اضطراب في الاضاءة) للايحاء بأجواء الحرب والخسائر العربية رغم الهزيمة يستكمل الحكواتي مديح أبو زيد الهلالي ويسرد جانب من حياته ومولده واتهام رزق لخضرة وطلاقها منه .

الحكواتي : لمن سمع القول عادو قابل بارجال

اسمعوا الحجة مني ومعني السؤال

الأخير في مولد بييجي من الزنا

طلق خضره يا رزق تنول الهني

طلقها يا هلالي وعدي السنة

ولكن الرجل الغني (المتفرج) يقاطعه بقوله قائلاً :

الرجل : تقدم كمل ابطالكم وحكاويكم شرك ... (المسرحية ص ١٩)

الكاتب يرفض الاستغراق في التراث وتقديسه رفض النقل دون إعمال العقل:

أثارت المسرحيةُ الكثير من التساؤلات حول فكرّتها وخطابها للوقائع التراثية الشعبية لينقلَ الكاتبُ المتفرج المتلقي من حالة التحذير إلي حالة التنبيه كي يفهمَ الموروث الشعبي من منظور مغاير في طرح فني كما يستحضرُ الكاتبُ حكاية (عزيزة ويونس) فلم يكنْ الاستلهام والاستدعاء مجرد واجهة زجاجية قديمة لعرض أجواء السيرة الشعبية اذ لم يستغرقْ في أحاديث ثانوية بل كان في مواجهة للتراث من خلال قراءة نقدية للتراث الشعبي فدائماً الرجل الثري/الكاتب/يرفضُ الطاعة العمياء لاستدعاء الموروث الشعبي في محاولة استلهامه كما هو دون مناقشة تفاصيله وأحاديثه فنراه شديد الإيلام والسخرية في مواجهة هذا التراث لينهي المشهد بانسحاب الأراجوز وغضب المقلداتي من الرجل الثري نتيجة صدمة التلقي وإجاباته وتعليقاته علي وقائع وخوض الحكايات والسيرة الشعبية .

في حين يقوم الحكواتي والراقصةُ باستكمال فقرات العرض المسرحي مع الرجل الثري رغم نقده اللاذع المحموم لايقاظ وعيهم بطرحه تساؤلات من وجهة نظرهم متوارثة متواترة ، فالكاتبُ يرفضُ الاستغراق في التراث وتقديمه ونقله كما هو بمعني النقل دون إعمال العقل في طرحه لمواجهة هذا التراث فسيحضره الحكواتي حكاية (ياسين وبهية) بمشاركة الراقصة في التمثيل موظفاً في ذلك خيال الظل ليعرضَ صور تعذيب (ياسين) فيقوم الحكواتي بتمثيل شخصية (ياسين) والراقصة تمثل دور (بهية).

ويقوم الحكواتي بمدح بطله الشعبي الذي حاربه الباشا الإقطاعي فهو المحبوب من الفلاحين البطل الهمام الفارس النبيل ضحية ظلم الباشا وأعوانه وتقوم الراقصة بدور " بهية " وتسرد وقائع الإعتداء عليها من الباشا الإقطاعي موظفاً بذلك الكاتب الأداء الحركي والتشخيص في التعبير عن أجواء الشخصيات التراثية الشعبية .

الراقصة : حاول الاقطاعي يعتدي علي بهية (المداح يقوم بدور الاقطاعي ويحاور بهية ... يدفع الحكواتي المداح) تصدي له ياسين وأنقذ بهية

الراقصة : (ممسكة بيد الحكواتي ويدورون بالمسرح) شفني قال راكب مركب
ماشيه يامه في بحر واسع.
والمراكبي ابن عمي.
ماسك الدفة ومتعصب بشال.
شاله أحمر يامه خالص.

لونه من لون الطماطم .

(صوت رصاص وصرخة الحكواتي وسقوطه)

الراقصة : (صارخة) ياسين.

القدر غدار يابني.

ديب ورا ولاد الحلال.

عمره ما يفوت ولد.

من ولادك يا بلد.

الرجل : (يضحك بشدة ... يظهر الضيق علي الحكواتي والراقصة) هو ياسين من ولاد البلد المحسوبيين من ضميرها.

الحكواتي : **أيوة مش حارب الاستعمار**

المداح : وحارب الاقطاع.

الراقصة : وحمي عرض بنت عمه. (المسرحية ص ٢١)

شخصية الراقصة (بهية) هي صورة (المرأة والأم) ، والأرض التي اتسم بها الموال الشعبي " ياسين وبهية " عند "نجيب سرور" والتي اعتمدَّ عليها فى أعماله المسرحية " ياسين وبهية " " وأه يا ليل يا قمر " وقولو لعين الشمس علي أحد المواويل الشعبية المشهورة في صعيد مصر والتي يحكي كفاح الشعب أمام الإقطاع الذي كان منتشراً قبل الثورة واستطاع " نجيب سرور " أن يوظف هذا الموال دراماياً بأن يخرجه من نطاق مخيلته الضيقة في صعيد مصر ليضفي شمولية علي العلاقة الاجتماعية التي يتحدث عنها لتعدي الصعيد إلي كل مصر فالحفاظ علي الشرف والعرض هما محرك الأحداث فياسين يحب ابنة عمه " بهية " ولكن الظروف الإقتصادية والفقر لهما بالمرصاد وهما لا يملكان سوي الانتظار ولكن الباشا الإقطاعي هناك بالمرصاد لبهية فقد جاء من القصر رسول " بل يزيدُ بالخطر رغبة الباشا قدر لم لا تخدم في القصر بهية وهي أحلي البنات في بهوت ؟ لم لا قال الرسول غير أن الأم تعرف لم لا باختصار يذهب البيت إلي العصر خفيفة الفراشة بعد عام ترجع البنت ثقيلة ثقل القرية وذكية مثل كلبة فلم تعدْ في البطن جنين ابن كلب.[٢٥] ولهذا ثار ياسين فانتقم من الباشا وكلابه ومن البلد فيلجأ الباشا الإقطاعي إلي الحكومة فنرسلُ له الهجّانة يحصد الرجال ومنهم ياسين.

الثورة علي الموروث الشعبي بتفجيره وبلورة جرائم البطل الشعبي ياسين:

أمّا ياسين " محمد أمين عبد الصمد " يعارضُ تلك الرؤية السابقة وهذا الموروث المتواتر في العقل الجماعي فلديه أسباب لعدم التعاطف مع (ياسين) المدون المتواتر في عقل وجدان المجتمع المصري اذ يراه متوحداً مع رؤية وشخصية الرجل الغني بأنه قاطع طريق ، خطف بهية بالقوة وهنا ينفي البطولة والشجاعة التي تتنافى مع النبل والشرف والمروءة وسمو الأخلاق.

الرجل : كلام .. كلام .. كلام وبس .. مابخدش منك غير كلام

الحكواتي : قصدك ايه ؟

الرجل : ياسين ده كان قاطع طريق وقاتر بالأجر.. ياما قطع الطريق علي فلاح غلبان وراجع م السوق مجبور وفرحان .. وياما سرق عمر شباب وحصدهم برصاصة .. وياما دلس أعراض ناس وشرفهم .. والأخر خطف بهية من أهلها بالقوة .. وعاشت معاه مجسورة في الحرام في مغارة في الجبل.

المداح :مش معقول ؟!

فياسين لم يكنْ نموذجاً للشرف والوطنية كتلك التي تزخرُ به الدواوين الشعرية والأغاني المصرية إنه لم يكنْ سوي قاطع طريق يثيرُ الرعب والفزع في جنوب مصر نفّذَ مذابح ضد عابري الطرق ، وبهية لا ترمز لمصر فهي راقصة عشيقته تعملُ راقصة ، (فياسين) اختطف (بهية) من أهلها وذهب بها الي الجبل حيث قام باغتصابها واجبرها علي معاشرته جنسياً .

وهنا يطرحُ الكاتب معني البطولة الشعبية فالبطل الشعبي (ياسين) مغتصب وقاتل متجرد الإنسانية والأخلاق سافك للدماء فلماذا يبادر المجتمع الشعبي بالدفاع عنه والتعاطف معه فالموروث الشعبي يمارسُ سلطة داعمة وضاغطة لإظهار (ياسين) مرتدياً عباءة الشرف والبطولة والوطنية ، الكاتب يواجه الموروث الشعبي بتفجيره وفضحه فالبطولة الشعبية تسعي لإحياء شهامتنا ومروءتنا وخصالنا الطيبة وقيمنا الأخلاقية الأصيلة .

فتصرفات البطل الشعبي هنا تساهم في أحداث الخلل في منظومة القيم الأخلاقية آن الأوان أن نصحح المسار فى العمل الأكاديمي والدراسات النقدية الجادة المكثفة لاجتثاث كل الظواهر اللا أخلاقية والشاذة التي تسئ لنا ولرموزنا ولأبطالنا الشعبيين فتقدم المجتمعات ونهضة الأمم وازدهارها يعتمدُ بالأساس علي مكارم الأخلاق والمنظومة الفنية في تربية وبناء الجيل الجديد فأين الشرف والنخوة ومكارم الأخلاق؟

وهنا تكمنُ المفارقة والصدمة للمتلقي في أن قاتل (ياسين) هو "اللواء محمد صالح حرب وزير الحربية في فترة حكم علي ماهر باشا" والذي قتله بنفسه عام ١٩٠٥ وبقول اللواء " محمد صالح حرب " عن (ياسين) تقول مذكرات اللواء (محمد صالح حرب) ، إنه بعد تخرجه في الكلية الحربية سنة ١٩٠٣ وخدمته ضمن سلاح (خفر السواحل) ، عمل بمنطقة صحراوية بالصعيد، وهُناك عرف "ياسين". إنه يحكي قائلاً: " كان ياسين أعنف شقي وأجرأ مجرم مشى على أرض مصر في زمنه. اتخذ الرجل القتل حرفة، فكان يقتل ليلهو ويلعب، ويقتل ليسلب وينهب، ويطربُ كل الطرب عندما يسمع اسمه يتردد بين الناس في خوف وهلع. وكان يقول لأقاربه: لماذا لا أكون مثل (أبي زيد الهلالي) على الربابة؟ وقد روّع هذا الشيطان الرجيم بجرائمه مديريتي (أمن) قنا وأسوان، وأصبح لا حديث للناس إلا عما يتوجسونه من بلائه وشره المستطير".ويضيف أن "الناس امتنعوا عن الخروج من منازلهم ليلا في بعض مدن وقرى المديريتين، وقد ضاقت وزارة الداخلية ذرعًا بهذا الشقي، وشددت النكير على المديرين القائمين على الأمن في قنا وأسوان، وأمدتهم بقوات إضافية، وصاروا يجردون عليه قوات من الجنود والخفراء بقيادة ضباط ليتعقبوه دون نجاح، فكان يخاتل القوات ويقتل منها، وينتهي الأمر بمحاكمة قائد القوة، ولا تنقطع سيرته ولا تهدأ سريرته، ورأت وزارة الداخلية أن تكلف عمدة قبيلة هذا الشقي، وهو علي بك، وهددته بأن تجرده من رتبته إذا لم يأت بهذا الشقي حيًا أو ميتًا.وظل العمدة يطارده برجال من قبيلته، حتى عثر عليه في أحد المخابئ، وطلب منه أن يستسلمَ، فقال للعمدة: يا سيدي أنت عمدتنا ورئيسنا ويعزُّ عليّ أن أؤذيك، وأنت تعلم أنَّي محكوم عليّ بالإعدام، ولن ترحمني الحكومة إذا قبضت عليّ، وأنا لن أسلمَ نفسي حيًا أبدًا، ولن أموتَ رخيصًا، فخُيُر لك أن تتركني، وبالفعل لم يسع العمدة إلا أن يتركه وشأنه، وعندما جاء مفتش الداخلية قال له العمدة: خذوا رتبكم ونياشينكم إذا شئتم، ولست أقوى من الحكومة حتى تكلفوني بما لا أطيق، وأنا علمت أن الشقي في جهة كذا فاقبضوا عليه أو اقتلوه".[٢٦] وبالمصادفة وقع الشقي ياسين في طريق اللواء (صالح حرب) ، الذي يحكي: " كُنا في الطريق صوب حلفا عندما جاءني الأونباشي وقال لي: يا أفندم أنا شفت عربيا نائما على بطنه وفي يده بندقية في المغارة هناك، وأشار إلى مكانها، وقال الدليل المصاحب لنا: وإحنا مالنا. وربما أدرك أن ذلك الشقي هو ياسين. لكنني وجدت نفسي مندفعًا لأرى هذا الرجل، وجنَّ جنون الدليل، وحاول أن يثنيني عن ذلك فأبيت وعدت إلى المغارة، وسمعنا الراقد على بطنه وفي يده بندقيته، وأطلق طلقات سريعة علينا فأدركت أن الرجل هو الشقي ياسين، وعدت فوق التبة وأخذنا نطلقُ عليه النار، ثم أحضرت حزمة بوص

وربطتها بحبل وأشعلت فيها النار وأدليتها من فوق الكهف، فإذا به يطلق علينا عدة طلقات حتى أصيب عسكري معي، فأصدرت أوامري بإطلاق النار عليه، وبالفعل أصابته إحداها في قلبه." [٢٧] وكان الناس يمتنعون عن الخروج من منازلهم ليلاً خوفاً منه وكان يتحصنُ في الجبال والكهوف والمغارات .

الرجل : ولما حاول يعترضُ طريق قافلة جمال للشرطة المصرية

الحكواتي : آيوة ؟

الرجل : **قتله محمد صالح الضابط المسئول عن حماية الجمال ورحم البلد من شره** (المسرحية ص ٢٢)

ودخل (صالح حرب) إلى الكهف " ليجدَ جميع وسائل الحياة مُتاحة للمجرم، ويجد زوجته تولول، ثم عندما علمت بموته اندفعت تزغردُ وتقول "بركة لي.. بركة لي"، وعندما أبلغ مأمور مركز المحاميد بالخبر لم يصدق حتى رأى جثمانه في جوال، وقال "لقد تخلصنا من شيطان رجيم". الغريب في الأمر ما يحكيه "حرب" بعد ذلك من أنَّه لم تمضْ أيام على قتل ياسين، حتى نظَّم أحد أبناء الصعيد أغنية لم تلبث أن رددها الشعب كله من أقصى الصعيد إلى شمال الدلتا، تقول "يا بهية، وخبريني ع اللي قتل ياسين ". [٢٨]

وهنا يتم مواجهة الموروث الشعبي فالمسرحية تثيرُ الجدل بين ياسين البطل الشعبي في العقل الجمعي وبين **السجلات الرسمية ومحاضر الشرطة** التي تؤكد جرائم الشقي ياسين وتلك الرؤية الفكرية وطرحها الكاتب علي لسان الرجل الغني صوت المؤلف الزاعق داخل وخارج النص المسرحي ليشرح الأسباب الحقيقية من وجهة نظر السلطة للحفاظ علي استمرارية الموروث الشعبي وانتقاله من جيل الي جيل.

الراقصة : أمال الكلام اللي سمعناه وحفظناه ده ؟

الرجل : شوفوا ... في زمن السلطة اللي بتجوز علي الناس وتعدُّ عليهم أنفاسهم وتراقب نبضات عروقهم الناس ما بتصدق انها تلاقي أي حد يخرج من السلطة دي وتبدأ تعمل منه بطل

المداح :من حكايته وأعماله .

الرجل : لأ .. الناس بتضيف من عندها بطولات وحكاوي ويبقي أغنية علي لسانهم وكلمة ورا كلمة بيبقي اسطورة. (المسرحية ص ٢٢)

لقد أظهر الكاتب أسباب ظهور البطل الشعبي الأسطوري وحقيقة تلك البطولات الزائفة التي تمجد أعمال بطلها وأفعاله وتغضُّ بصرها عن جرائمه وأيضاً ظلم الحكام للمحكومين فيجدو في البطل الشعبي متنفساً في النيل من رجال السلطة وأعوانهم فيقومون بالحذف والاضافة والتبديل والتحوير من جانب رواه السير والحكايات الشعبية لبث الحماسة وتحريك العواطف ضد الحاكم الظالم للتصدي للسلطة بالمكرِ والحيلة سواء في التواتر الشفهي أو في التدوين المكتوب عن البطل الشعبي من خلال الجانب الأدائي والحكي للراوي للتوحد مع المتلقي ضد السادة الحكام واعوانهم وللأسف الشديد أصبح " ياسين " بطل الحكاية الشعبية الخالدة في أذهان المصريين وحبيبته " بهية " تمَّ تخليدها في الحكاية الشعبية بأشكال فنّية وعبرَّ وسائط درامية متعددة مختلفة مسلسلات وأفلام وأغاني ومواويل فتغني بها الفنان " محمد طه " و"محمد العزبي" وكتب عنها "نجيب سرور" فتكررت حكايته علي ألسنة الشعراء وكأنها تراث شعبي مخلد لكنه مزيف كما أنتجت السينما المصرية فيلماً بعنوان (بهية) عام ١٩٦٠ عن سيناريو للأديب يوسف السباعي إخراج" رمسيس نجيب" وأيضاً مسلسلات إذاعية تأليف حامد عبد العزيز واخراج "محمود السباعي" وفي عام ١٩٨٢ عرض التلفزيون المصري مسلسل " ياسين وبهية " اخراج كمال الشامي سيناريو وحوار يسري الجندي .

تمَّ تفجير الموروث الشعبي بالمناقشة والمواجهة وبالحجة والمنطق وأحياناً بالتحامل عليه في وقائع وأحاديث تاريخية وشعبية كأنَّ الكاتب يهدفُ إلي تقديم نماذج تطبيقية عملية لصناعة البطولة المزيفة.

وتتوالي الأحداث الدرامية فيقومُ أحد الاشخاص من المهمشين في الفرقة الشعبية بضرب ومعاقبة الرجل الثري بسبب أراءْ النقدية ووجهات نظره السلبية من وجهة نظر جميع أصحاب المولد الشعبي وسط تشجيعهم وترحيبهم لبهروز بضرب الرجل الثري لأنه يقف في مواجهة الموروث الشعبي منتقداً اياه

بهروز : (يتحرك بتشاقل ناحية الثري) هو انت ماحدش مالي عينك ولا ايه ؟ عنتر وشركته وابو زيد ومرمغته .. وياسين وفضحته (يمسك الرجل هو انت جاي توسخ ناسنا وابطالنا يضرب) جاي تسوء سمعة جدودنا (يضرب .. يلف حوله الأراجوز والمقلداتي وضاربة الودع والمداح والحكواتي ويبدأون في التشجيع والتصفيق .

الجميع : غديله يا بهروز ... غديله .

بهروز: هي دي البدلة اللي عاملي بيها ابن بارم ديله .. أهيه (ينزع الجاكيت ويعطيه للاراجوز يرتديه .. ثم الصيديري للحكواتي .. ثم الكرافتة للمداح .. ثم العصا للراقصة) وأدي المحفظة خدوا اللي فيها

الجميع : تسلم يا بهروز ... (يستأنف بهروز الضرب) (المسرحية ص ٢٢)

صناعة البطل الشعبي الوهمي:

لقد أصبح (بهروز) بطل شعبي لأنه ضرب وانتصر علي الرجل الثري انتصر لصالح الموروث الشعبي والمدون والعادات والتقاليد في السرد والحكي تصدي لكل محاولات الإنقلاب عليه ويعتبرها انتصار النقل علي العقل ، انتصر في ظل تغيب العقل الجمعي وهو الاستجابة غير العقلانية لما تردده الجماعة والرغبة في المحاكاة والسرد والمجاراة دون تدبر الأمر ، ليصبحَ ويسيرُ مع مرور الزمن العادات والتقاليد وتكون تصرفات البطل الشعبي أشبه بالمسلمات وجعل المتلقي مسلوب التفكير من خلال اللعب علي وتر العاطفة في غفوة من العقل وهذا ما نشاهده في السرد والتواتر الشفهي من جيل إلي جيل، ومن أسوأ ما يفرزه العقل الجمعي النقل غير الواعي والترديد الأجوف للسير والحكايات وظهور ما يعرف (بسلوك القطيع)

أصحاب " الفرقة الشعبية " ليس لديهم إجابات مقنعة حول تساؤل الرجل الثري صوت الكاتب في النص :

لقد رفَضَ أصحاب المولد أن يكونوا لديهم قدرة استبصارية فهدفهم فقط الإمتاع دون الاقناع لقد رفضوا الفكرة والمنطق في طرح وجهات نظر الرجل الثري لأن النقل الشعبي التراثي ميسور والسلف أولي بالاتباع فيهم التجويف والترهيب لكل محاولات التجديد أو الطرح الموضوعي ورفض الحوار البناء والتفاعل الهادف الرفض دون تفكير فمن الصعب تعرية تلك الشخصيات الشعبية ونزع هالة القداسة والتوقير عنها علي الجانب الآخر اصبح " بهروز" الشخصية المهمشة بطل شعبي لأنه تعدّي عليه ضرب وعاقب (الرجل الثري) المعارض لطرحهم الفني التراثي فهم ليس لديهم إجابات مقنعة بشكل موضوعي علي تساؤلاته فالرجل الثري/الباحث الفلكلوري/المؤلف ثم يتبادي الجميع في مدحه وتوقيره ونراه يجلسُ في منتصف المسرح ويلتفون (أصحاب المولد) حوله يظهرون كامل الاحترام التقدير بطريقة مبالغ فيها كما تفعل الشعوب المغلوبة علي أمرها مع الحكام فتلك الشخصية وظّفها بوعي شديد في مسرحيته ليطرح من خلالها وجهة نظره في واقعه المرير/للحاكم/البطل الشعبي/السادة من الدول الكبري وبين البسطاء (الدول الصغري) ليبلور العلاقة المتأرجحة بين القاهرين والمقهورين ، هنا يسبغ الخيال للبطل القوة والمجد المبالغ فيه ووصفه بأنه فارس زمانه ويستثمرها الكاتب في اللعبة المسرحية

ومزجها مع اللعبة السياسية والصراع علي المناصب علي كرسي الانتخابات البرلمانية المصرية إبان فترة التسعينيات من القرن العشرين.

الحكواتي : كل كلامه حكم ... وكل قراراته مصلحة .

بهروز : قررت اني اعمل حاجات تفيد المنطقة كلها واوضاعكم ونستغل حتة المخزن بتاعكم ده افضل استغلال ليكفل لكم حياة كريمة وانتم ناسي واهلي ... انا عايز اي عمل اعمله تكونوا شركاء فيه مش مجرد شالين بالأجر (المسرحية ص ٢٥)

وهنا تتكشفُ لنا نوايا (بهروز) في استغلاله لأصحاب المولد الشعبي الذين يرحبون به وبأفعاله ويسارعون في خدمته ويوضح الكاتب حقيقته فهو شخصية منافقة ومتأمرة من أصحاب الوعود الأحلام الكاذبة تمّض دراستها بدقة في التخطيط الاقتصادي في إطار رؤية مخادعة الاصلاح الاقتصادي للبلاد فكلماته وألفاظه ذات (دلالات سياسية رمزية) عن حقبة التسعينيات من القرن العشرين وأجواء الإنتخابات البرلمانية ومظاهرها الكاذبة .

وعن تلك الفترة التاريخية السياسية يقول عبد النعيم ضيفي نلمسُ عملية " التزوير المنظمة في الإنتخابات البرلمانية فلقد أفرزت ثوباً ليس فوق مستوي الشبهات رأينا نواب من عينة (القروض الوهمية) و(نواب الرصاص)، و(نواب المخدرات) ، و(نواب العلاج) علي نفقة الدولة كان ظهور هؤلاء سبباً في ترسيخ الحكم الديكتاتورية نتيجة غياب الدور الرقابي".[٢٩] والحوار في المسرحية مقتصد ممتع محكم البناء يمنحُ المتلقي مفاتيح الأبعاد التفسيرية للشخصيات ورموزها داخل سياق المسرحية كما يسخرُ الكاتب من تلك السذاجة من جانب البسطاء (أصحاب المولد الشعبي) بأسلوب مبطن بروح التهكم والسخرية بعد أن قام (بهروز) باستغفالهم والتوقيع له ليصبحَ شريك بل صاحب الأرض التي تقام عليها (عروض المسرحية) كما يحذر الكاتب من تلك الفئات المستغلة (بهروز – الرجل الثري – المحامي رستم) وتحايلهم موظفاً الكوميديا الساخرة وتم استغلالهم في كسب أصواتهم الإنتخابية في انتخابات البرلمان المصري وهنا يسخرُ من سذاجة أصحاب المولد

رستم : افندم يا معالي الباشا

ورد : خد العقود وتروح مع بهروز وتسجلها واحتفظ بيها عندك يا متر

رستم : هو حصل يا باشا

ورد : لازم يحصل يا رستم هو انا بخطط للهوا وبعدين العلقة اللي انا خدتها دي مش تستاهل كل شئ مشي زي مانا مخطط (المسرحية ص ٣٤)

توظيف خيال الظل في التعليق علي الأجواء الانتخابية البرلمانية:

وظّفَ الكاتبُ خيال الظل في التعليق علي الأجواء الانتخابية وما يصاحبها من أجواء كاذبة ومخادعة ومصالح شخصية في تلك الحقبة من اختلال المعايير الانتخابية حيث اضحي اللص عضو في البرلمان له صلاحياته وامتيازاته وحصانته وأصبح البرئ لصاً محل اتهام ومحاسبة ليقدم لنا الكاتب مشاهد متداخلة ذات إيقاع سريع في الانتقال الشديد الدلالة والكثافة والرمز عن العلاقة المستغلة من جانب الحاكم صاحب المنصب والنفوذ وبين والشعب (المتلقي) في مجمع قائم علي فقدان العدل وضياع الكرامة الانسانية وتزييف الحقائق وبالفعل يذهب " بهروز" ومعه المحامي رستم لتسجيل العقود في (الشهر العقاري) وايضاً تسجيل نتائج الانتخابات والنتيجة ظهرت قبل الانتخابات البرلمانية علي حد قول " وهدان " (الرجل الثري) ليسخر من طريقة وآلية تزوير الانتخابات وترديد الشعارات الزائفة التي لا تسمن ولا تغني من جوع وبالفعل ينجح " وهدان" (الرجل الثري) في حملته الانتخابية ويظهر شخصية "المحضر" ومعه اعلانات بشأن طرد أصحاب المولد الشعبي من وسط صدمة ودهشة الجميع وعدم مبالاة وهدان الذي يري أن كل تصرفاته وأفعاله صحيحة وقانونية ويحاول المداح والحكواتي استعطاف وهدان والرجوع عن طردهم لكن دون جدوي وهنا يكشف الكاتب في حوار "وود" مع المحامي "رستم" مكاسب الجميع والمحصلة النهائية من حصوله علي الأرض بمعني أخر الحصول علي المكاسب المالية والسياسية في مقابل المكاسب الأدبية والتراثية وما تضمنه من سير وحكايات وبعض البطولات الزائفة التي تكرس العنف والبلطجة والمصلحة الشخصية.

وود : انا خدت حتة الخرابة دي وهم

رستم : خدوا ايه ؟

وود : (يحصي علي أصابعه) خدوا أبو زيد وياسين وعنترة وأدهم والشاطر حسن أخيراً اديتهم بهروز يعني هم خدوا كذا حاجة وانا خدت حاجة واحدة

رستم : وبهروز ؟ .. خد ايه ؟

وود : خد كرسي وصيت واتباع ومريدين وهو وشطارته (المسرحية ص ٣٩)

تتكررُ صناعة البطل الوهمي المخادع في نهاية المسرحية بظهور بطل جديد اسمه " فوريا بيه " فالكاتب يحذر من صناعة البطل الشعبي الوهمي المخادع المنتصر دائماً دوماً بفضل مساندة

الشعب فالكاتب يفضحُ في رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية طريقة إلهاء الشعوب والمجتمعات بالسير والحكايات الشعبية عن أبطال (التراث الشفهي – المدون) في مقابل السكوت والرضوخ للأبطال السياسيين وهنا تماثل الصورة الدرامية بين البطل الشعبي والبطل السياسي فالكاتب يطلب المتلقي بالتفكير والتمعن بشكل دقيق ومتقن فالنخبة السلطوية لديها أفكارها ورؤاها الأيدولوجية يسعون لأن يقنعوا بها كل أفراد المجتمع أو بعضهم للإيمان بها والتسليم بصحتها وليس امام الآخرين سوي قبول هؤلاء الأوصياء وفكرهم والتمحور حولهم فبعقول الأبطال (السياسيين / الشعبين) يفكرون وبعيونهم يبصرون وبآذانهم يسمعون حيث يصبحُ المجتمع والجماعة الخاضعة تحت نيرانها أو الراضية بها بصفة وهمية عقلية وفكرية واحدة متجانسة تستنُّد البطولة هنا إلي الهيمنة والتسلط وفرض الرأي علي المتلقي المتفرج واعتباره غير مهيأ للمناقشة والجدال من تلقاء نفسه ويحُّب قيادته وتسييره فهو هنا (المتفرج) غير مخير في قبول أورفض موروثه بل يقبلها حصراً ولا خيار له غير ذلك فالرمز هنا يكشف تماثل البطل الشعبي مع البطل السياسي بمساندة ضحاياه من البسطاء وتتكرر صناعة البطل الوهمي الشعبي.

الشاب : هو انت ماحدش مالي عينك ولا ايه ؟ طايح يمين وشمال ده انا فوريا

وود : (ضاحكاً) تاني (يبدأ في الصارخ بافتعال) آه يا عيني آه يا رجلي ..

إرحمني يا فوريا بيه حرمت يا فوريا بيه (يجري الي الخارج وخلفه فوريا رستم)

صوت من الخارج : يعيش فوريا بيه ... المجموعة يعيش فوريا بيه

فوريا فوريا يا حبيبنا .... المجموعة فوريا فوريا يا حبيبنا

فوريا فوريا يا بطلنا ... المجموعة فوريا فوريا يا بطلنا (يدخل

فوريا محمولاً علي الأعناق وبجانبه وود يرتدي جلباب ابن البلد وعمامة ويهتف له مع المجموعة)

وود : مالناش غير فوريا

المجموعة : مالناش غير فوريا (المسرحية ص ٤٠)

الصراع الدرامى فى النص المسرحي مع الذاكرة الجمعيّة الّتي تعشّش في الأصوات الناقله للموروث الشعبى دون تمحيصه ونقده إذ نراها دائما تمجد البطولة الفردية الواهية والوهميه قدم البطل الشعبي (عنتره – ياسين –أبو زيد الهلالى) بوصفه موروث ثقافي يبجّل الستر، ويميل إلى طي الصفحات الماضية أو السوداء، وتؤثر السلامة وليس إعلاء مصلحة الجماعه أو الوطن فتسري تلك الثقافة الزاعقه وبلاغة مقولات شعبيه جوفاء، فى ضجيج بلا طحن، على حساب أعمال فنية يتوخى العلم ومنهجه، وممارسة تنتصرُ للعلم والمنطق

والتحقق،يمثّل مُخاطَرة وجُرأة في مواجهة الموروثات الشعبية نلمس فى المسرحية رجع صدى لإرث عريق في المدائح والمفاخرات لابطالنا الشعبين، تجانب الإفصاح عن الأخطاء، والجرائم وتتحاشى الكشف عن مرات السقوط في حركة الحياة، فجاءت غالبية السِّيَر – ذاتية وغيرية – نقية، زاهية، على غير الحقيقة. الكاتب هنا ساعياً إلى التحليل والتنبيه إلى مَواطن الخلل في أعمالهم وتصرفاتهم،قد يمثّل صدمة للقارئ للمتلقى تُبَدِّل الصورة الذهنية المستقرة في نفسه وفي الأجيال عبر قنوات الحكاية والسرد والتشخيص والتجسيد والاستدعاء الحرفى إذ تغذيها سلطة الجماعة، والموروث القبلي، والعقليّات المعرقلة لإكسير الحياة المتجدّد، فهو صراع بين الزيف والحقيقة بين المواجهة والرضوخ والإستسهال فى نقل الموروث صراع يحملُ ثنائية التضاد بين الانتقاء والعشوائية، بين الواقع والمألوف، بين الاعتراف الشجاعة والكتمان والمصادرة والملاحقة.

وذلك بمواجهة الذات والآخر بالحقائق فهو صدام بين الجهل وبين العلم والنهج الموضوعى فى الرؤيه الفكرية والمعالجة الفنية فى الطرح والمواجهة والمناقشة فى إعادة نظرتنا لاستلهام واستدعاء وتوظيف الموروث الشعبي داخل النصوص المسرحية والأجناس الأدبية الأخرى.

معايير استدعاء الموروث الشعبي فى المسرحية:

١–امتلاك الكاتب رؤية نقدية قادرة علي الجمع بين الكتابة المسرحية والأطر النظرية التي يؤمن بها الكاتب المسرحي.

٢–عدم امتثاله للموروث الشعبي الذي يحضُّ علي العنف والكراهية والاستعلاء والانغلاق بل يتم الاستدعاء وفقاً للطرح الموضوعي الذي يجمع بين التاريخ القديم والمعاصر برؤي متوازنة وبطرح مغاير عن سابقيه .

٣–مواجهة التراث ليس من أجل التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثيقة الانسانية الحضارية المنشودة لتشكيل سلوكيات وأخلاقيات الأبطال الشعبيين بما يتوافق مع القيم الحضارية والانسانية.

يقسِّم محمد أمين عبد الصمد مراحل استدعاء الموروث الشعبي:

١– مرحلة اختيار رافد من روافد الموروث الشعبى

٢– مرحله الانتقاء ثم تأتي مرحلة التأويل واضفاء الأبعاد المعاصرة علي الجوانب التراثية

٣– مرحلة مواجهته حيث يتم تدعيم الإبداع الفني لديه بالتأصيل و البحث النظري كانت وراء اهتمام الكاتب بالموروث الشعبى، ونلمسُ ذلك جلياً اذ نراه يقول :

الاستلهام – وإن تعددت أشكاله – يخرجُ العنصر التراثي من نسقه الشعبي إلى نسق العرض الجماهيري والذي تفرضُ فيه وعليه رؤية صانعيه ، إلا أنَّ هذا النسق الجديد لا يطرق سوى بابين:

الأول : باب الإحياء: وهو إعادة خواص مفقودة لفن فَقَدَ وجوده على الساحة الفنية المعاصرة إلا أن ملامحه التراثية باقية واضحة في الذاكرة الفنية .وباستعادة خواصه يستعيدُ وظيفته وجمالياته وبالتالي وجوده فالإحياء هدف في حد ذاته ولا يعيب هذا الإحياء تحديث أدواته ووسائله عن طريق الاستفادة من المنجزات الحضارية والتكنولوجية بشرط الحفاظ على عناصره الممثلة له وليس فقط عناصره الرئيسة.

الثاني : باب التوظيف: وهو يعني إيجاد دور جديد لعنصر فني يتسق ويتوافق لضرورة ما في عمل فني متكامل سواء كان هذا الدور نفعياً أو جمالياً. والعنصر الفني هنا هو ما اختير من مادة التراث، والضرورة الدرامية أمَّا العمل الفني المتكامل فهو العرض المسرحي .حيث تتحول المادة التراثية إلى أداة فنية توظف لتؤدي دوراً دلالياً غير مقصود به المادة ذاتها ، وإنما استكمال العمل الفني ولو كانت المادة التراثية هي قوامه.

ويتم هذا التوظيف في عّدة أشكال :

١ – مواجهة التراث.

٢ – تفجيره للوصول إلى جوهر ما لم يكنْ واضحاً في السياق الشعبي .

٣– التلامس معه لتحقيقَ أصالة العمل الفني .

ويلجأ أكثر المبدعين إلى التوظيف تاركين باب الإحياء والاستلهام كقيمة تأصيلية دفعت المبدعين إلى الأخذ من التراث الشعبي لتحقيقَ الحلم في تأسيس مسرح مصري له ملامح هذا المجتمع ويعبر عنه. (٣٠)

دلالات وجماليات استدعاء الموروث الشعبي في النص المسرحى؟

– إيضاح (وجهه نظر كاتب المسرحية) أوجه الاتفاق والاختلاف بين الوقائع والاحاديث التاريخيه والتراثيه داخل النص المسرحي.

– توظيف الإسقاط السياسي والاقتصادي والاجتماعي لمرحله التسعينيات فى القرن العشرين داخل النص المسرحي.

– تأكيدُ الكاتبُ علي القيم الإنسانية النبيلة للشخصية الشعبية التراثية موضع البحث إلى جانب النقد اللاذع للبطولة المزيفة الضارة بالمجتمع التي تفضل مصالحها الشخصية على حساب مصالح المجتمع.

جماليات الاستدعاء والاستحضار تتمثلُ في:

– **الجرأة فى التناول والطرح الفني** وليس فقط تكديس المواقف والشخصيات التراثية في النص المسرحي.

– **إظهار قدراته وإمكانياته الفنية** (كاتب النص المسرحي) في الجمع بين الكتابة والرؤية النقدية المسرحية وأيضاً مستفيداً من جماليات أنماط الفرجة الشعبية خيال الظل في طرحه الفني.

– **الإيجاز التنوع والثراء** فى تقديم لوحات جمالية درامية بشكل مكثف ومقتصد. تمنح القارئ الحرية في فهم أحاديث النص المسرحي وتذوقه ونقده انطلاقا من خلفيته الثقافية وغير ذلك.

– **تتمثلُ فى إثارة الذاكرة القرائية** الناقدة (للمتلقي) بشكل موضوعي وبحسٍ فني أكاديمي. الكاتب يستدعي شخصيات شعبية فرضت نفسها في العقل الجمعي ، واستولت على ذاكرته

–**الدلالة الرمزية الساخرة من الصراعات العربية** (الغزو العراقى للكويت) وسطوة وهيمنة نفوذ الأمريكان على العرب.

– **جمالية الإحالة** يحاولُ الكاتبُ من خلال المزج الساخر بين شخصياته الشعبية نجدها تمثل زمنين مختلفين الماضى والمعاصر عنترة ابن شداد نموذجا لطرحه الفني

افتقاد الجوانب الإنسانية والحضارية لشخصياته التراثية الشعبية بهدف إرتقاء الفكر لدلالة الإنسانية.

المزاوجة بين مظاهر الفرجة الشعبية والتقنيات الغربية في المسرحية

وظفّ الكاتبُ في مسرحيته " سيف علي وتر الربابة " تقنية المسرح داخل المسرح لتمثل العصب الرئيس للأحداث الدرامية داخل نسيج المسرحية من خلال عرض أنماط وشخصيات الفرجة الشعبية بهدف الدخول والخروج من الأدوار المسرحية لاتاحة الفرصة للتشخيص والتقليد والمحاكاة والتعليق أمام الجمهور ليس بهدف فقط التوضيح وكشف ملابسات المسرحية أو كسر الاندماج والمسافة النفسية بين الممثل/والمتفرج بهدف تفجير الموروث الشعبي بمواجهته ومناقشته أي مناقشة تصرفات وشخصيات الأبطال الشعبيين وبعض الوقائع في السير والحكايات الشعبية بموضوعية ومقاربة تاريخية معاصرة بهدف إعادة التفكير في استلهام الموروث الشعبي لاحلال الجدل محل الحدث لذا اعتمدَّ الكاتب علي نهج الكاتب الإيطالي

(براندياللو) في استخدامه لتقنية المسرح داخل المسرح حيث وضع الممثلين في مقاعد المتفرجين ليقوم بدور المتفرج مثب شخصية الرجل الغني (وهدان) ومناقشة لأصحاب المولد في الفقرات المعروضة وقطع الحدث بالتعليق والمشاركة والمناقشة والتساؤلات من وجهة نظره الفكرية التي جاءت صادمة لأصحاب المولد امثال الحكواتي والمداح والراقصة والراوي والأراجوز وضاربة الودع ليخلق حالة من الوعي التاريخي الشعبي من خلال الجدل والمناقشة المثمرة الواعية لاستثارة واستنارة عقل المتفرج ووجدانه للحيلولة دون استغراق المتفرج / والممثل في اسر تلك الحكايات والسير الشعبية للبعد المباشر والتسطيح لجأ الي التكيف والتجسيد والدفع الدرامي للربط بين الماضي بالحاضر فالمؤلف يكسر الحائط الرابع الوهمي يجعل المتفرج يتفاعل مع الممثلين وبالتالي هو عكس المدرسة الواقعية في التمثيل التي تؤمن بالاندماج طبقاً لمنهج المخرج الروسي ستانسلافسكي الذي ينهج بنظرية التقمص والاندماج في الدور بين الأزمنة والأمكنة فوجد محمد أمين عبد الصمد في نهج الكاتب (براندياللو) ضالته لينسجَ من رؤيته في وضع الإنسان في مواجهة مع نفسه ووجوده ومصيره في مواجهة حقيقته ليزيل قناع الزيف وترديد أقوال ومأثورات شعبية تراثية دون مناقشتها لم يكنْ محور اهتمامه (الكاتب) مجرد استدعاء او استلهام الموروث الشعبي بل طرح وجهة نظره بكل جرأه وسط صدمة ودهشة أصحاب المولد بالتشخيص والتجسيد والتقليد والسرد والمناقشة الموضوعية.

فالكاتبُ يرفض مبدأ (الإيهام الدرامي) ويبرز عنصر (الميتاثيتر) (Meta Theatre) بوضوح في تغير الأزياء (الملابس) ، والانتقال من زمن الي زمن ومن مشهد الي آخر مؤكداً عنصر اللعبة المسرحية فالحكواتي لم يكنْ تقليدي ولكنه كان يناقشُ (الرجل الغني) بتعليقات تنمُّ عن دهشته وصدمته واقتناعه وفي أغلب الأحيان يكون قليل الحيلة ليس لديه إجابات شافية عن تساؤلات الرجل الغني في أرائه النقدية للموروث الشعبي (الحكايات – والسير الشعبية) ، (الموروث السياسي و اللعبة الإنتخابية) أمَّا الراوي فلم يقتصر دور الحكي الشعبي والسرد بل شارك في التشخيص والتمثيل فهو يمتلكُ كل الأدوات الفنية والمتاحة له والممثلة في الكلمة المنطوقة والحركة والسرد لجذب الأشياء إليه وخلق رباط خفي بينه وبين الجمهور هذا الرابط الخفي هو بمثابة الإيهام الدرامي فقد يتمثل العديد من الشخصيات الدرامية داخل مشاهد متصلة منفصلة فعندما يثورُ ويعترض " الرجل الثري " ويتمرد علي ما يشاهده نجد الحكواتي يعرض له نماذج أخري من السير والحكايات الشعبية فهو أسير الاحتياج المادي وأسير التواتر الشفهي والمدون الراسخ في العقل الجمعي.

الحكواتي : ياسين مش حارب الاستعمار.

الرجل : كلام كلام فقط.

الحكواتي : قدك ايه ؟

الرجل : ياسين كان قاطع طريق وقاتل بالأجر.

كما اشترك المداحُ في التشخيص والتمثيل ليجسد شخصيات مختلفة من موروثنا الشعبي فالمداحُ هنا هو المحافظ علي الموروث الشفاهي والمدون من جيلٍ إلي آخر فلم يكنْ دوره في المسرحية تقديم مدائح للشخصيات الدينية يمدح الرسول " صلي الله عليه وسلم " والأنبياء والصحابه والأولياء الصالحين والزُّهاد بل اشترك في اللعبة المسرحية لذا أراد الكاتبُ مشاركة المدَّاح والمتفرج بصورة ديناميكية وجدلية في المسرحية بالسرد والحكي والتمثيل بهدف اضفاء الحياة والحركة علي شخوصه بتوظيف عباراتُ موحية تتناغمُ مع رؤيته الفنية دون إحداث خلل او المساس بالبناء الفكري والفني للنقد المسرحي كما عبَّر عن الاحتياج المادي للفرقة فلم يعنفْ الرجل الثري علي آراءه النقدية بل كان مساير له دون اعتراض فهو شخصية ساذجة انساقت عاطفته وعدم خبرته ليقع ضحية التأمر من جانب (وهدان، الرجل الثري، بهروز، رستم المحامي).

وتواتر الموروث الشعبي فلا حيلة له ولا مقاومة مثله مثل ضاربة الودع والراقصة لذا قدمهم الكاتب بشكل تهكمي ساخر لإثارة الضحك والفكاهة وإحداث المتعة الفنية في مقابل الحصول علي المال ، فالإبداع هنا مبتور للعوامل المادية الاجتماعية والثقافية فهو غير محايد في قبول او رفض موروثه الشعبي.

كما استفاد الكاتب من ظلال المسرح الملحمي البريختي الذي يقدم القصص الدرامي ويقطع سرد الأحداث يجعل المتفرج مراقباً فلا يدمجه بالأحداث مثل المسرح الأرسطي بل يهدف الي ايقاظ طاقته " دون ان يستنفذ تلك الطاقة ، ودون أن يلهث بشوق المتفرج الي الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير"[٣١] .

لذا لم ينهجْ الكاتب المنهج التقليدي في كتابة مسرحيته فالمسرحية عنده ليس لها بداية وسط ونهاية أي تطور تقليدي للأحداث يصلُ إلي ذروة يتبعها حل ولكن الكاتب كتب مسرحيته علي شكل لوحات فنية متجاورة مكثفة دون التقيد بحدود الزمان والمكان ولكنها تتألف من عدد من الأحداث المستقلة الشيقة المكثفة في أحداثها ومعانيها والتي تسهم في أحداث التاثير الكلي لرؤيته وفي استلهامه لأنماط الموروث الشعبي وما يحتويه من سير وحكايات وأحاديث وشخصيات ووقائع تراثية وظف المشاهد القصيرة المتتابعة والحبكة الفضفاضة فاقتربت من

شكل الحكاية الشعبية من ناحية ومن مسرح (بريخت الملحمي) من ناحية أخري وهذا التأثير واضح في كتابة المشاهدة القصيرة وفي الحوار الذكي المركز الصادم وفي الاختصار والقطع بين المشاهد فكان يهدف من توظيفه هذه التقنية المركزة السريعة النقلات بين المشاهد التي خدمت بناء المسرحية من الناحية الفنية وانقذتها من التكرار السردي والحشو والبعد عن النمطية في الطرح الدرامي فنجد لوحات متجاورة مكثفة المعني والمبني إلي جانب عنايته باشتراك الجميع في عناصر الفرجة الشعبية حتي تصل رسالته إلي المتفرج لموجهة التراث بعقلانية واعية ليتأمل معزي القضية المطروحة ليعقد المتلقي صورة مرئية حاضرة في وجدانه وعقله بين صناعة رجل السلطة السياسي المنتفع المستغل علي المشهد السياسي بمساندة المنتفعين وسكوت المقهورين.

كما وظَّف أحد أنماط الفرجة الشعبية شخصية الأراجوز في اللُعبة المسرحية ولكنه أيضا كان أسير الاحتياج المادي والكلمات المتوارثة التي تمجُّد البطل الشعبي رغم جرائمه وسوء أفعاله فلم يكنْ يتميز بالخفة واللباقة وحسن التخلص من المأزق بالتحايل واستغلال الخبث والدهاء كما لم يكنْ شخصية فضولية بل اشترك في التشخيص ليقدم شخصية (عنترة / عنطزة) بمنظور عصري ساخر تهكمي في الاحداث الدرامية وكان ايضاً مصدوم ومرتبك وناقم من الرجل الثري فالتوظيف الفني لشخصيته ليست بالجانب الأرسطي والتعاطف معه ومع أصحاب المولد الشعبي بل توحد الكاتب مع المفهوم البريختي بالدرجة الاولي كما وظف أحد أنماط الفرجة الشعبية خيال الظل في مشاهد عديدة ليبلور أحاديث من السير الشعبية والقصص الشعبية تفضح نواقص تلك الشخصيات التراثية وأفعالها النكراء ، كما جاءت للتعليق واعطاء صورة رمزية عن اجواء الحرب غزو (العراق للكويت) فكل مشهد قائم بذاته لإتاحة الفرصة للتفكير النقدي في مصير البطل الشعبي البطل السياسي ومصير الشعوب التباع له بإثارة الجدل محل الحدث جعل المتفرج يواجه الأحداث والشخصيات التراثية الشعبية ويدرسها ويشارك في الحكم عليها كما عبر من خلال توظيفه الواعي لخيال الظل عن الأجواء العصرية (عنترة – وعبلة) وبلورة ملامح مشف رمزية شديدة الدلالة والانتقاء عن سيرة أبو زيد الهلالي وأيضا توظيفها المستمر في التعبير عن صور تعذيب ياسين وأصوات الكرابيك وأصوات الهتافات الجماعية للناخب البرلماني بشكل ساخر فأسلوب المسرح الملحمي يمنعُ الاندماج والتعاطف مع الشخصيات وتبدو الملحمية جليا في النص المرافق أمثال (يعودون للتشخيص، يتظاهر بالبكاء

مقاطعاً التشخيص، تقسيم الأدوار وتوزيعها، التأكيد علي أنها لُعبة مسرحية) متداخلة مع اللعبة السياسية " اللعبة المسرحية"، اللُعبة البرلمانية"

الرجل : احكي (يقترب من الحكواتي والراقصة ، صورة كاريكاتيرية لفقرة من نجيب سرور)

فمن وسائل التغريب في المسرحية قطع الحدث وعدم الحرص علي تطوره حتي لا يحدث التقمص والاندماج اذ يتسربل الكاتب بعباءة الرجل الغني ليثير تساؤلات اكثر جراءة بالمواجهة حتي يتم تفجير الموروث الشعبي فالمجتمع حريص علي صناعة البطل (الاسطوري / السياسي) وعلي أن تظل هناك مسافة بين الحدث المروي والمشاهد طارحاً وجهة نظره في عدم مقاومة السلطة الحاكمة للبطل الشعبي

الرجل : في زمن السلطة القوية اللي بتجوز علي الناس وتسدُّ عليهم أنفاسهم وتراقب نبضات عروقهم الناس ما بتصدق انها تلاقي اي حد يخرج من السلطة وتبدأ تعمل منه بطل

المداح : من حكايته واعماله

الرجل : الناس بتضيف من عندها بطولات وحكاوي ويبقي علي لسانهم كلمة وراء كلمة يبقي أسطورة (المسرحية ص ٢٢)

فالمناقشة هنا لا تتناسب مع الأجواء الأرسطية التي تحض علي الاندماج والمعايشة لاحداث الشفقة والخوف وبالتالي يحدث التطهير لمواجهة التراث بل الكاتب لمواجهة التراث ونقل المتفرج من حالة (التخدير) إلي حالة (التنبيه) كي يَفهم أبطاله عن قرب كما لجأ إلي التعريف بأسماء الشخصيات أصحاب المولد الشعبي كما استفاد الكاتب من أنماط الفرجة الشعبية لمواجهة التراث فالكاتب هو الصوت الزاعق في النص / صوت الناقد المثقف / الرجل الغني الناقم والمتمرد علي بعض تصرفات وأفعال ووقائع وأحاديث في موروثنا الشعبي

كما يؤكدُ الكاتب أهمية أن يكون (البطل/ القائد/ الحاكم) نموذجاً للقاعدة الشعبية في فكره وسلوكه ومشاركته المشاركة الفعلية وتكون سياسية حكومته ملتزمة بالعمل الجماعي والشفافية والمشورة والمحاسبة تعبيراً عن الشكليات والمظاهر المخادعة والشعارات المضللة الزائفة فليس الهدف إزاحة الموروث الشعبي في رؤيته الفكرية ومعالجته الفنية وليس فقط المزاوجة بين الهدف التعليمي والهدف الترفيهي دون الربط بينهم فالهدف هو الاقناع والامتاع وجعل المتفرج

في حالة يقظة عقلية واعية مستعدة للمناقشة الهادفة لذا يزوده بالمعلومات ويحرضه باتخاذ القرارات بصراحة وشفافية وسخرية.

الرجل : (مقاطعاً) شفتم كل ابطالكم وحكاويكم تترك سكند هاند (المسرحية ص ١٩)

ناووبين تتعلموا الصراحة (المسرحية ص ١٤)

هي دي الحقيقة ليه تخفيها وتغيرها (المسرحية ص ١١)

طوال المسرحية يطلبُ الكاتبُ إعمال العقل دون النقل ومواجهة الموروث بكل شجاعة وشفافية دون تحيز وبشكل موضوعي وبحس فني أكاديمي علي طاولة التشريح والتحليل الفني ونزع القداسة الموهومة عنها من وجهة نظره وظل التراث وسيظل – معيناً لا ينصب ومصدر للاستلهام والمناقشة لتحقيق اقصي استفادة من موروثنا الشعبي بدون تفاخر مريض ويعمي البصيرة والعقل وهنا يتضح أهمية أن يكون المتلقي / المتفرج / المجتمع ملماً لكل الإحالات الخارجية التي ترتبط بالنص من خلال قراءات متعددة برؤية ناقدة تواجهه وتفجره وتتلامسُ معه ليحققَ أصالة العمل الفني التراثي المسرحي.

نتائج البحث:

- ابتعدّ الكاتبُ في استلهام الموروث الشعبي في مسرحيته عن التكرار والنمطية في توظيفه الفني لأنماط الفرجة الشعبية والشخصيات والسير والحكايات الشعبية بل جعلها أكثر غنـي وثراء للقضايا المطروحة بالمناقشة والحوار الهادف وإثاره الجدل محل الحدث الدرامي.
- ارتكز الكاتبُ علي مواجهة الموروث الشعبي بمناقشته بموضوعية وأعمال العقل لا النقل الشعبي أو المدون عن الموروث بعيداً عن هالة التقديس والتوقير المبالغ فيها من الرواة والمَّداحين والحكواتيين بشكلٍ موضوعيٍ وبحسٍ فني أكاديمي ناقد للعقل الجمعي بجرأة وشفافية.
- استفاد الكاتب من تقنيات المسرح الغربي ونهج (براندييللو) للمسرح داخل المسرح وأسلوب (بريخت) الملحمي وأحداث الجدل محل الحدث وقطع الأحداث الدرامية حتي لا يحدث الإندماج للمشاهد فيسلبُ عاطفته فكان حريص علي استثارة عقل المتفرج ووجدانه للحيلولة دون استغراق المتفرج في أسر تلك الحكايات والسير الشعبية .

- استفاد الكاتب من أسلوب وتكنيك القصة القصيرة في خاتمة المسرحية التي جاءت مركزة مكثفة سريعة بأسلوب الومضة المفاجئة فلمسنا الحوار الذكي الناقد والصادم فكان حريص علي إذكاء الوعي العقلي لدي المشاهد من أجل أن يتخذ موقفاً من الأحداث والشخصيات التراثية الشعبية المطروحة أمامه ويجعله مشاركاً للربط بين اللُعبة المسرحية واللُعبة السياسية في صناعة البطل الحاكم الأسطوري .
- استطاع الكاتب أن يوظف أنماط الفرجة الشعبية بحسٍ كوميدي واعٍ ساخر يحملُ في طياته رؤية نقدية للأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية أبان التسعينات لحملها ببراعة رموز إسقاطات تُعبُّر عن سلبيات النخبة السلطوية الحاكم العربي التابعُ للسياسة الغربية (الغزو العراقي للكويت).
- رؤية الكاتب الفكرية ومعالجته الفنية تتمثلُ في الدعوة إلى دراسة تراثنا والتأمل في المنجز الثقافي التنويري لهذا التراث ونبذُ كل الموروثات التي تكرسُ العنف والقتل والنهب، والتبرير الزائف البعيد عن المنطق العقلي، للأسف الشديد نجد كُتَّاب وأعمال مسرحية وأدبية تجنحُ للتكريس و للترويج للعنف والبطش وسرد بعض القصص والحكايات والبطولات الشعبية التي تمجدُ البطل الشعبي من أدعياء البطولة المزيفة.
- رساله الكاتب التنويرية في النص المسرحي الاهتمام بتراثنا المسرحي فرغم اعتزازنا به وبمضامينه وحكاياته وما توارث من سيرٍ ومروياتٍ وقصصٍ وحكاياتٍ شعبية إلا أنه مازال ينقلُ لنا فى تراثنا الشعبي وبشكل معلن أومُبطن بقصدٍ أو بغير قصدٍ قنابل تربوية ونفسية موقوتة قابلة للانفجار والاشتعال، وتتحددُ في صياغة التعدي على أنه شجاعة وكرامة وقيمة وبطولة حتى لو سلب وقتل ونهب– كما رأينا فى أعمال بنى هلال لشمال إفريقيا والتحذير من تصنع بطولات واهية واهمة ونحن في زمن مختلف لا تصنع فيه بطولات مزيفة بل بطولات حقيقية منهجها التقوى وما أنزل الله من الهدى والنور في الرسالات السماوية ،والعمل الجاد والنهج العلمي الأكاديمي، لا شرع وأعراف القبيلة البائدة.
- طرح الكاتب محاكمة مسرحية برؤية نقديّة ساخرة وهادئة بمواجهته عقليًا بالدليل والبرهان فنلمسُ تساؤلات مشروعة هادفة ومترابطة ومتداخلة ومنسجمة في متن المسرحية من جانب(الكاتب – الرجل الثرى عميق الثقافة نراه متمرداً ومتحرراً من تلك القيود التراثية)

- نلمسُ هنا الثّأر من سلطة رواة الجماعة المتلبّسة بمحكيّاتها المتوارثة .. فالمغزى الكامنُ هو ضرورة التّحرّر من تقديس البطولة التراثية المزيفة لبعض تصرفات وأفعال الأبطال الشعبين ومحاولة واستبدالها بالفعل التّاريخي الواقعيّ، ومواجهتها عقليًا وليس عاطفياً بالوعي والثقافة لإزاحة أصنام تلك المكبّلات التراثية بتفجيرها وبمواجهتها بمنطق وبموضوعية وعقلانية وبحس فنى أكاديمي هادف.
- قدّم لوحات فنية صدامية متفرّدة جَسورة تخطّت حواجز الصمت والكتمان التي تغلّف حياتهم وأفعالهم وسلوكيات لكشْف المستور من صفاتهم الشخصية، من خلال أحاديث فنية نلمس فيها الجانب الصريح بلا مواربة الصراع الدرامي فى النص المسرحي مع الذاكرة الجمعيّة الّتي تعشّش في الأصوات الناقلة للموروث الشعبي دون تمحيصه ونقده إذ نراها دائما تمجد البطولة الفردية الواهية والوهمية.
- قدَّم البطل الشعبي (عنتره – ياسين – أبو زيد الهلالى) بوصفه موروث ثقافي يبجّلُ الستر، ويميل إلى طي الصفحات الماضية أو السوداء، وتؤثر السلامة وليس إعلاء مصلحة الجماعة او الوطن فتسري تلك الثقافة الزاعقة وبلاغة مقولات شعبيه جوفاء، فى ضجيج بلا طحن، على حساب أعمال فنية يتوخى العلم ومنهجه، وممارسة تنتصرُ للعلم والمنطق والتحقق، يمثّل مُخاطَرة وجُرأة في مواجهة الموروثات الشعبية نلمسُ فى المسرحية رجع صدى لإرث عريق في المدائح والمفاخرات لأبطالنا الشعبيين، تجانب الإفصاح عن الأخطاء، والجرائم وتتحاشى الكشفُ عن مرات السقوط في حركة الحياة، فجاءت غالبية السِّيَر – ذاتية وغيرية– نقية، زاهية، على غير الحقيقة. الكاتب هنا ساعياً إلى التحليل والتنبيه إلى مَواطن الخلل في أعمالهم وتصرفاتهم، قد يمثّلُ صدمة للقارئ للمتلقى تُبَدِّل الصورة الذهنية المستقرة في نفسه وفي الأجيال عبر قنوات الحكاية والسرد والتشخيص والتجسيد والاستدعاء الحرفى إذ تغذيها سلطة الجماعة، والموروث القبلي، والعقليّات المعرقلة لإكسير الحياة المتجدّد، فهو صراع بين الزيف والحقيقة بين المواجهة والرضوخ والإستسهال فى نقل الموروث صراع يحمل ثنائية التضاد بين الانتقاء والعشوائية، بين الواقع والمألوف، بين الاعتراف الشجاعة والكتمان والمصادرة والملاحقة
- قدّم صور فنية متناقضة بمواجهة الذات والآخر بالحقائق فهو صدام بين الجهل وبين العلم والنهج الموضوعى فى الرؤيه الفكرية والمعالجة الفنية فى الطرح والمواجهة

والمناقشة فى إعادة نظرتنا لاستلهام واستدعاء وتوظيف الموروث الشعبي داخل النصوص المسرحية والأجناس الأدبية الأخرى.

- وظفَّ الكاتب بوعى شديد خيال الظل كأحد مظاهر الفرج الشعبيه لابراز طبيعه الصراع العربي –العربي الداخلي والخارجي بمعنى الغزو العراقي للكويت إبان فترة التسعينيات من القرن العشرين، رغم الروابط التاريخية والدينية والثقافية والسياسية بين الدول العربية لكنها للأسف الشديد كانت روابط شكلية بسبب ضعف التماسك العربي وغياب ثقافة الحوار الجاد المثمر الجاد فيما بينهم وظلال التآمر الأمريكي فى المنطقة المتصارعة لمسنا ذلك من خلال توظيف الإسقاط السياسى داخل النص المسرحي.
- أظهر الكاتب قضية اقتصادية واجتماعية وهي التحذير من المغالاة في متطلبات وتكاليف الزواج (المهر) واعداد الأثاث والعفش فهو من ضمن الأسباب الرئيسة وراء عنوسة الفتيات.
- حرص الكاتب على إبراز المعاناه الاقتصادية للفرق المسرحية الشعبية للجوالة ومدى احتياجهم الشديد للجوانب الماليه للانفاق والصرف وهنا يتضح دور ودعم الدولة المصرية ومؤسسات المجتمع المدني للنهوض بتلك الفرق التراثية الشعبية .
- وظفّ الكاتبُ بوعيٍ شديدٍ الموروث الشعبي فَجسّدَ صورة حقيقية وساخرة عن أجواء الانتخابات البرلمانية في فتره التسعينات– مستفيداً من توظيف مظاهر الفرجة الشعبية (خيال الظل)–وما صاحبها من مظاهر كاذبة ومصالح شخصية مخالفة لقوانين الدولة المصرية .
- قّدم الكاتب المسرحى مقتطفات عن سيرة عنترة صادمة ومخالفة شكلا ومضموناً للصورة الذهنية في العقل الجمعي الشعبى عن أخلاقيات وتصرفات وسلوكيات عنتره وما يتصف من نبل وسمو وشجاع بل نجد عنتره مخادع ومغتصب ولم يهتْم أو يدافعُ عن قضية العبيد المهمشين في التحرير من عبوديتهم بل كان يسعى الى مصلحته الشخصية كما إنه لص للنوق العصافير وخائن ومغتصب ومخادع.

(المحكم: في عرض نتائج البحث لا نبرر النتيجة، فتبريرها تم مناقشته في ثنايا البحث. لذا على الباحث أن يكثف نتائج بحثه في عدة نقاط بأسلوب مختصر ومكثف)

- الكاتب يرفضُ هنا الاستغراق في التراث وتقديمه كما هو بل قدّم رؤية مغايرة عن (ياسين وبهية) والتعاطف الارسطي مع البطولات الفردية لياسين ضد الباشا الاقطاعي مثلما

طرحها الكاتب (نجيب سرور) في مسرحيته، إنما طرح – الكاتب (محمد أمين عبد الصمد) – صورته الحقيقية البطل الشعبى من واقع السجلات و المحاضر الرسمية للشرطة المصرية آنذاك فهو قاطع طريق مغتصب اختطف بهية من أهلها وذهب بها الى الجبل واغتصبها وأجبرها على معاشرته جنسيا وتَّم القبض عليه وقتله من قبل ضابط الحربية آنذاك محمد صلاح حرب الذى أصبح فيما بعد وزير الحربية ١٩٠٥ ، قدم صوره واقعية موجزة عن حياة (ياسين) وأعلن رفضه الشديد لمزاعم البطولة المزيفة التي تمجد افعاله وتصرفاته بمناقشة واعية دون ترديد اجوف له فى بعض المواويل الشعبية الدواوين الشعريه والأغاني والمسلسلات والأفلام المصرية مخالفة بذلك الوقائع التاريخية للبطل الشعبي.

- قدّم لوحات متجاورة ومكثفة الرمز والدلالة مستفيداً بالزمان والمكان بشكل انتقائي بمناقشة ومواجهة الموروث الشعبي لذا جمع بين الزمن الماضي التراثي والزمن المعاصر لإدانة البطل (الشعبي/الحاكم) ورضوخ المجتمع ورفضه المناقشة الهادفة الموضوعية وبلورة رسالة المثقف المستنير الذي يحاول استثارة المجتمع بالتفكير والتمعن والتدقيق والمشاركة الحقيقية في الطرح الدرامي وفهم رسالة الكاتب التي تجمع بين الإقناع والإمتاع.

توصيات الدراسة :

- الدعوة إلى عقد مؤتمرات علمية أكاديميه فى كل محافظة لدراسة تراثنا والتأمل في المنجز الثقافي الشعبى المسرحى لهذا التراث لنبذ كل الموروثات التي تكرس الأعمال الخارقه والعنف والبلطجة، البعيدة عن العقل والمنطق ، وتعاليم الرسالات السماوية ، للأسف الشديد نلمسُ التغرير بإسعاد الإنسان (المصرى– العربي) بأعمال فنية مسرحيه سطحية وبقيم ومعايير مغايرة و مخادعة وغازية لثقافتنا وعاداتنا وتقاليدنا المعتدلة، مما يزيدُ من دورنا الحضاري والثقافي والشعبي، وتأصيل هويتنا التي راحت تعصف بها التحديات الثقافية المعاصرة، وهيمنة التكنولوجيا الحديثة.
- أهمية إعداد ذاكرة توثيقية أرشيفية لكل فرقة من فرق الشعبية التراثية المسرحية تتضمن تاريخ إنشائها وعروضها الفنية ومشاركتها المحلية والدولية.
- إبراز دور الموروث الشعبى المتجدد في التأسيس والتأصيل والاعتزاز به وبأصالته وعراقته، فهو يعتبر واجب قومي ووطني، ومعيار لأصالة الأمم، وله علاقة مباشرة

بعراقة الشعوب؛ من خلال طرح مظاهر الفرجه الشعبية في أعمالنا الفنية مع محاولة تحديثه عبر آليات المعالجات العصرية وتشجيعه بشكلٍ صحيح وأكاديمي لأنه يشكلُ هويتنا وتاريخنا ومستقبلنا.

- دعم الدولة المصرية للمؤسسات وللهيئات الثقافية المسرحية وللكُتَّاب وللباحثين الأكاديميين وحثهم على استلهام واستدعاء ومناقشة الموروث الشعبي بشكلٍ موضوعى وبصورة تؤثر بشكلٍ إيجابي في ثقافة الجيل المعاصر، وتضمين المناهج الدراسية المحتوى الفنى والعلمى المناسب لتلك الفنون التراثية المسرحية بشكلٍ يجعل(المتلقى– الطالب) يقبلُ على قبول تراثه الشعبى بعد تنقيته من الأفكار الهدَّامة.
- أهمية إقامة وعقد مؤتمرات وندوات وورش لنقد التراث المسرحى الشعبى المصرى وتصفيته من الانحرافات التراثية الفكرية والخرافات والجرائم التى تخالف الحقائق التاريخية وتصطدم بالواقع المعاصر وقيمه السمحة للخروج والانفكاك من الأغلال الفكرية والجمود الذي أصاب العقلية التراثية الشعبية.
- توسيعُ دائرة المشاركة والممارسة المسرحية من خلال إعادة إحياء مظاهر الفرجة الشعبية ومسرح الشارع من خلال التنسيق مع الجهات المختصة الرسمية للدولة المصرية.

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

-محمد أمين عبد الصمد : مسرحية سيف علي وتر الربابة ، القاهرة ، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب . ٢٠٠٨م .

ثانياً : المراجع :

١- صلاح عبد الصبور : حتي نقهر الموت ، بيروت ، دار الطباعة والنشر، ١٩٦٦، ص١٧٩.

٢- حسن عطية : الثابت والمتغير ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص١٢

٣- عبد الحميد بورايو : في الثقافة الشعبية الجزائرية ، الجزائر ، دراسات للطباعة والنشر ، د٢ ت ، ص ص ٧-٨

٤- إبراهيم حمادة :معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ص ١١٣ – ١١٤

٥- محمد عويس : البحث العلمي وممارسة الخدمة الاجتماعية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٩ ، ص ١٥٧

٦- https://www.almaany معنى استلهام في معجم المعاني الجامع- معجم عربي عربي

٧- ابن منظور: لسان العرب ,بيروت ,دار الكتب العلمية , ١٩٩٣, ص ٢٤٨

٨- معجم المعانى الجامع معجم عربى _عربى https://www.almaany.com

٩- السيد محمد مرتضى الزبيدي : تاج العروس, بيروت, دار صادر, د،ت ص ٦٥٠

١٠- فاروق خورشيد: السيره الشعبيه، القاهرة،دار نوبار،١٩٩٤,ص ١٩.

١١- سيد علي اسماعيل : أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر ، القاهرة ، مؤسسة هنداوي ، ٢٠١٧م ، ص ص ١٧٣ – ١٧٤.

١٢- علي عشري زايد :استدعاء الشخصيات التراثية ، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٩٧،ص٧.

١٣- الديوان عجبت عبيلة من فتى متبذل – عنترة بن شداد https://www.aldiwan.ne

١٤- سيرة عنترة : المجلد ، ع ٧ ، ص ص ٣٨ – ٣٩ .

١٥- نبيل راغب : مسرح التحولات الاجتماعية في الشيشان ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص ١٣٦

١٦- كمال الدين حسين : التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٣، ص ص ٦٢ – ٦٣.

١٧- سيرة بني هلال: بيروت، المكتبة الثقافية ١٩٩٧، ص ص ٣٩ – ٤٠ .

١٨- ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، ج٦، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص١٤

١٩- ابن خلدون: ديوان المبتدأ في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من السلطات الأعظم، ج٢، بيروت، ١٩٧١، ص٣٠.

٢٠- ابن الأثير: الكامل في التاريخ ، ج٨ ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٥٦ .

٢١- ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون، مرجع سبق ذكره ص ٣١ .

٢٢- حسن علي حسن: الغزو الهلالي للمغرب, أسبابه ونتائجه ، المجلة التاريخية المصرية ، مج ٢٤ ، ١٩٧٧، ص ١٠٣ .

23-Yves la cost: Iban kholdon ,Naissance de l,histoire pass du tiers mond,1977,pp103-104.

24-Ber qu(j)Du Nouves sur les buin Aailal studia islamic ,N36,pp100

٢٣- كمال الدين حسين : المسرح والتغير الاجتماعي في مصر ، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢، ص١٢٠ – ١٢١ .

٢٤- محمود دياب: أبطال الكفاح الإسلامى المعاصر، القاهرة، دار الشعب، ١٩٧٨، الباب الخامس، مذكرات محمد صالح حرب، ص ص ١٣٣– ١٤٨.

٢٥- محمود دياب: المرجع السابق نفسه، ص ص ١٣٣– ١٤٩ ، وانظر جريدة الأهرام ، العدد ٩ ديسمبر لعام ١٩٠٥م.

٢٦- جمال بدوى: مصر من نافذة التاريخ ، القاهرة ، دار الشروق، ١٩٩٤، ص ص ١٩٠– ١٩٢.

٢٧- عبد النعيم ضيفي: تاريخ الثورات المصرية، القاهرة، دار الرشاد للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص ص ١٥٣– ١٥٤.

٢٨- محمد أمين عبدالصمد: التراث الشعبي فى المسرح المصري، (دراسات أنثربيولوجية لنصوص مختارة) اصدار خاص بمناسبة مهرجان المسرح العربي، الدورة الحادية عشر، القاهرة، ص ص١١– ٢٢.

٢٩- محمد مندور : في المسرح العالمي، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت، ص١٦.