حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٧)
www.aafu.journals.ekb.eg//:http
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الميتامسرح في الدراما العربية في النصف الثاني من القرن العشرين
(النص المسرحي الفرافير نموذجا)

وحيد أسامة محمد*

معيد بقسم الدراما والنقد المسرحي _ كلية الآداب جامعة عين شمس
Waheed.Osama@art.asu.edu.eg

المستخلص

مفهوم النسق واحد من المفاهيم الرئيسية التي اعتمد عليها النقد الثقافي في تحليله للنص الأدبي، وهوبدوره منقول عن التحليل الاجتماعي في هذا المجال، لكنه قبل ذلك مرتبط بمجمل الدراسات الثقافية التي فتحت بابا واسعاً في هذا الشأن، أي بخصوص تعاملها مع ظواهر عدة، مستخدمة مصطلحات ذات دلالة خاصة في مجالها وإن ارتبطت – أي المصطلحات – بأصول مختلفة، وهي الأصول التي يرجع بعضها إلي النقد الأدبي الذي كان مؤثراً في هذا الجانب بكتابات أعلامه التي تجاوزت حدود النص الأدبي إلي مناقشة ظواهر السياسية والاقتصاد والمجتمع والثقافة بشكل عام.

وفيما يتعلق بالنص الأدبي خاصة، فإن الملحوظة الأبرز في شأنه تتعلق بالتداخل المستمر بين الدراسات الثقافية بوصفها المجال العام الذي يسمح بالتقارب والتداخل بين كل هذه الاختصاصات في جانب، والنقد الأدبي بوصفه أحد المصادر الأساسية المؤثرة في نشأة الدراسات الثقافية، تمر في تحوله ضمن الدراسات الثقافية إلي نقد ثقافي، يثير الجدل حول موضوعه، وأصوله، ومنهجه، وعلاقته بكل من الدراسات الثقافية والنقد الأدبي سواء بسواء.

وأمام عدم وضوح مفهوم النسق ذاته في تلك الكتابات على الرغم من حديثها الطويل عنه، فقد كان لزاماً الوقوف عند هذا المفهوم وايضاح علاقاته المختلفة بتلك المصادر المؤسسة في تعيينه، من أجل الوقوف على طبيعة وجوده وآثار تجلياته في النص الأدبي.

وعلى هذا الأساس تناولت مفهوم النسق في ضوء علاقته بالنقدين الثقافي والأدبي، كم في علاقته بأصول هذين الرافدين في الدراسات الثقافية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٧.

مقدمة:

يدرس البحث مظاهر وآليات عمل "الميتامسرح Metatheatre" داخل النص المسرحي "الفرافير" لكاتبه "يوسف إدريس" (١٩٢٧ – ١٩٩١)، فانطلاقًا من ظهور مصطلح "الميتامسرح Metatheatre" في بداية الستينيات (بالتحديد عام ١٩٦٣) على يد الناقد الأمريكي "ليونيل آبل Lionel Abel" (١٩١٠ – ٢٠٠١) في كتابه "الميتامسرح: نظرة جديدة للشكل الدرامي Metatheatre: A New View Of Dramatic Form "، ذلك المصطلح الذي يتكون من مقطعين، المقطع الأول "ميتا Meta" المأخوذ من اليونانية والذي يعني "ما وراء، أوما بعد، أوالشارح، أومرمى، أوغرض"، والمقطع الثاني "مسرح Theatre"، جدير بالذكر أنه حين يدخل المقطع "ميتا Meta" على جنس أدبي أي كمصطلحات "ميتا لغة، ميتا رواية، ميتا شعر، ميتا نقد، ميتامسرح" فإنه يدل على "ابتعاد الكاتب عن الانغماس في مادته بحيث يستطيع أن يرى أي عمل في أي مجال من هذه المجالات من وجهة النظر الشاملة التي تحقق له الوعي بأنه كاتب وبأن هذه الكتابة مؤلفة"[١]، وكما يوضح دكتور "رضا غالب" في كتابه "الميتاتياترو: المسرح داخل المسرح" أن المقطع ميتا أصبح دالاً على ذلك المجال الذي يعكس ذاته بلغته الخاصة"[٢]، إذًا فإن مصطلح "الميتامسرح Metatheatre" من الناحية اللغوية يعني أن المسرح يعكس ذاته، وكما توضح الباحثة "كاترين نيوي Katherine Newey" أن مصطلح "الميتامسرح" هو"مسرح عن المسرح، فتكون المسرحية داخل مسرحية والمسرحيات عن الممثلين والمخرجين والمؤلفين كلها مظاهر ميتامسرحية"[٣]، هكذا نستنتج أن "الميتامسرح" يرتبط بالأشكال والتقنيات الفنية التي تظهر داخل العمل الفني "كالمسرح داخل المسرح"، ويرتبط في الوقت ذاته بالموضوعات التي يناقشها العمل الفني "كالموضوعات عن الممثلين والمخرجين والمؤلفين المسرحيين على سبيل المثال"، وانطلاقًا من المفهوم السابق تبرز أهمية اختيار النص المسرحي "الفرافير" لدراسة ملامح ومظاهر وآليات عمل الميتامسرح داخله، حيث إنه جاء كنموذج تطبيقي لتصورات وتنظيرات "إدريس" حول المسرح المصري / العربي، فكان من أول المحاولات والتجارب المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين المؤثرة في اتجاهات وتيارات مسرحية عربية عديدة من بعد، فتبرز أهمية دراسة الميتامسرح داخل الفرافير، لما توفره من تحليل واستنتاج وعي المسرح بذاته وبتقنياته الفنية آنذاك، بالإضافة إلى الاهتمام بدراسة القضايا المسرحية التي انعكست داخل النص، لتتوفر لدينا من خلال الاستعانة بمفهوم الميتامسرح معلومات عن شهادات المبدعين الذاتية عن أعمالهم وتجاربهم ورؤيتهم لأنفسهم، خاصة عندما تكون لتجاربهم تلك أثر في مسيرة وتاريخ المسرح العربي كتجربة "إدريس" المسرحية "الفرافير"، وبذلك فيساعد مفهوم "الميتامسرح" في كتابة تاريخ مسرحي عربي جديد مستمد من داخل الأعمال الدرامية بعيداً عن دراسات تاريخ المسرح للباحثين والنقاد، لنسمع بذلك صوت المبدعين أنفسهم حين يؤرخون للمسرح، فيتميز هذا التاريخ بذاتية التجربة الناتجة عن شخص المبدع الفرد لتكون شهادةً قريبة عن تاريخ المسرح، ولكل مبدع شهادته، فتتنوع الشهادات والرؤى الفردية وتظهر أبعاداً جديدةً لفن المسرح العربي، ولأن المبدع لا ينفصل أبداً عن مجتمعه، فسرعان ما تتحول تجارب وخبرات المبدعين الذاتية إلى تاريخ عام للمجتمع، وبالطبع تاريخ خاص للمسرح؛ إذاً من خلال "الميتامسرح" نقرأ ونكتب تاريخاً جديداً للمسرح يعكس كل عناصر هذا الفن بدءاً من أهميته ووظائفه مروراً بدور كل فرد فيه وحتى علاقته بمجتمعه ومتلقيه، وبدراسة "ميتامسرح الفرافير" نصل إلى نتائج تصف وترصد تقنيات المسرح وقضاياه التي عكسها النص المسرحي، ذلك النص الذي جاء تطبيقًا لرؤى تنظيرية تأصيلية تدعوإلى عدم تقليد الغرب وفنونهم والبحث عن الهوية في استلهام التراث والفنون

الشعبية، وشاء تاريخ المسرح أن تأتي تلك المحاولة بالتزامن مع محاولات وتيارات وتجارب المسرح الغربي أيضًا في البعد عن التقليدي والتي كان من ضمنها تأسيس مصطلح "الميتامسرح"، وبعد استخلاص تلك النتائج نستطيع المقارنة بين ما كان عليه المسرح وما هوعليه الآن، ما الصعوبات والتحديات التي واجهته وتم التغلب عليها الآن؟ والتي مازالت مستمرة؟ فتكون خطوة في طريق الإصلاح والتطوير واستكشاف قدرات الفن المسرحي.

ماهية الميتامسرح:

ظهر مصطلح "الميتامسرح Metatheatre" لأول مرة على يد الناقد الأمريكي "ليونيل آبل Lionel Abel" في كتابه "الميتامسرح: نظرة جديدة للشكل الدرامي Metatheatre: A New View Of Dramatic Form"، ويناقش آبل مفهومه للميتامسرح على أنه مصطلح جديد أراد به أن يصف أنواع وأشكال الدراما الحديثة والتي من الصعب أن تعبر المفاهيم القديمة عنها كالتراجيديا، وبتلك المقابلة بين التراجيديا كمصطلح ومفهوم وبين الميتامسرح كمصطلح ومفهوم، يرى آبل أن الميتامسرح هوالأنسب للتعبير عن أنواع واتجاهات الدراما الحديثة، لأن التراجيديا مصطلح مقيد للغاية أما الميتامسرح مصطلح واسع النطاق (انطلاقًا من فرضية تستعيد موقف جورج ستاينرGeorges Steiner القائل ب موت التراجيديا وتؤكد على ضرورة إقامة تعارض بين الميتامسرح والتراجيديا)، "فالتراجيديا بالنسبة لآبل تتعامل مع العالم الحقيقي بينما الميتامسرح تتعامل مع عالم الخيال"[٤]، كما يوضح أيضاً أن "بعض المسرحيات التي أشار إليها تصنف كمثال للمسرحية داخل المسرحية، لكنها إحدى الحيل الفنية أوالأشكال المسرحية للميتامسرح، وليست الشكل الأوحد للميتامسرح"[٥]، لذلك فقد أشار إلى بعض المسرحيات ً التي لا تستخدم تلك الحيلة، وأوضح أن العامل المشترك الذي يجمع كل تلك المسرحيات تحت مفهوم الميتامسرح أنها كلها مسرحيات حول الحياة باعتبارها ممسرحة سلفاً"[٦]، وذلك من خلال التأكيد على منظور فلسفي تبناه في تعريفه للميتامسرح يقوم على مفهومين أساسيين هما:

_ العالم مسرح. _ الحياة حلم.

لتتعدد الدراسات بعد ذلك حول "الميتامسرح"، لعل من أهمها كتاب "الدراما والميتادراما والإدراك Drama , Metadrama and Perception" للباحث "ريتشارد هورنبي Richard Hornby" الذي قدم فيه مفهومه لمصطلح "الميتادراما" فكرر تأكيد "أن يعكس المسرح ذاته بدلًا من أن يعكس الحياة"[٧]، كما حدد أشكال الميتادراما في النص المسرحي والتي خصص لها الجزء الأول من كتابه وجاءت تلك الأشكال كالتالي:

_ المسرحية داخل المسرحية The play within the play
_ الطقوس (مراسم واحتفالات) داخل المسرحية The ceremony within the play
_ الدور المسرحي داخل الدور Role playing within the role
_ الإشارة إلى الأدب والحياة داخل المسرحية Literary and real-life reference within the play
_ المرجعية الذاتية Self reference

فكان ذلك التقسيم هوخطوة نحومحاولة تعريف وتحديد المصطلح، وانتقل المصطلح إلى دراسات المسرح العربية، ولعل من أهم تلك الدراسات كتاب "المسرح والمرايا" للباحث "حسن يوسفي" الذي عرف الميتامسرح "كأحد مظاهر التسامي النصي

Transcendance textuelle الذي يجسده النص المسرحي"[٨]، وحدد الميتامسرح على أنه: ممارسة نصية، تجويف أدبي، تمسرح مضاعف، فجاء تعريفه النهائي للمصطلح على أنه "ممارسة نصية تتوسل بمجموعة من البنيات الشكلية والموضوعاتية والنوعية وتستقطب مجموعة من الوظائف منها: الوظفة النقدية والتنظيرية والتأويلية والأيديولوجية"[٩]، كما يعد كتاب "الميتاتياترو– المسرح داخل المسرح" لكاتبه "رضا غالب" من تلك الدراسات المسرحية العربية القليلة التي اهتمت بدراسة "الميتامسرح"، وجاء تعريف الكاتب للمصطلح متأثرًا بتعريف "آبل" ومنطلقًا منه، فيضع مفهومه عن الميتامسرح على أنه "يشير إلى كشف آليات اللعبة المسرحية وإلى وعي المؤلف بتقنياته المسرحية"[١٠]، فتستفيد الدراسة من هذه الدراسات السابقة عن خصائص "الميتامسرح"، ويختار الباحث ما يناسبه من كل التعريفات السابقة ليضع مفهومه الخاص الذي يساعده على دراسة النص المسرحي، وانطلاقًا من طبيعة "الميتامسرح" في التأكيد على أن يعكس المسرح ذاته شكلًا ومضمونًا وأن يكشف ذاته أما متلقيه، يقسم الباحث مفهومه للميتامسرح إلى ثلاثة عناصر تمثل طرق وآليات اشتغاله داخل النص، وهي:

_ الأشكال والتقنيات الفنية الميتامسرحية: وتسعى دائمًا لكشف آليات اللعبة المسرحية وتنبيه المتلقي (كالمسرح داخل المسرح، وتعددية الدور المسرحي للشخصية الدرامية).

_ الموضوع الفني والقضايا المسرحية.

_ الوظائف الميتامسرحية.

_ الفرافير ودعوة " إدريس " للتمسرح:

كتب "يوسف إدريس" عام (١٩٦٣) ثلاثة مقالات في مجلة الكاتب تندرج في سلسلة تحت عنوان "نحومسرح مصري" والتي نشرت فيما بعد عام (١٩٧٤) في "نحومسرح عربي"، دعى فيها إلى البحث عن مسرح مصري حقيقي، غير مقلد للمسرح الأوروبي أوحتى متأثر به، يستمد أصالته من تقاليد الفنون الشعبية كالسامر والأراجوز وخيال الظل، حيث إن تلك الأشكال الفنية الشعبية هي الأقرب لطبيعتنا وتقاليدنا كما تتجسد فيها ملامح "التمسرح" بوضوح، حيث يرى أن التمسرح وهوأساس الفن المسرحي غريزة أساسية في كل إنسان "فمادام هناك شعب فمن خصائص الحيوية ولزوميات وجوده أن يأكل وأن يشرب وأن يرقص ويضحك وأيضاً أن يتمسرح..."[١١]، مما يجعله يؤكد على أن المسرح الأوروبي هوشكل واحد فقط من أشكال المسرح الكثيرة والمتعددة بتعدد ثقافات الشعوب، لكن نتيجة الظروف السياسية والاستعمار صدرت أوروبا مسرحها على أنه الشكل العالمي، وفي سبيل تحديده لتعريف ما يقصده بالتمسرح يفرق بينه وبين الفرجة، حيث إن التمسرح يختلف عن الفرجة في أنه "تجمع ناطق منقسم إلى ممثلين وجمهور"[١٢]، إذاً فهويرى أن جمهور المسرح إيجابي وليس سلبياً "أما المسرح فهواجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحضور"[١٣]، ولذلك فهويحدد عنصرين رئيسيين لابد من توافرهما لاكتمال أركان العمل المسرحي:

_ الجماعة والحضور الجماعي.

_ قيام الجماعة كلها بعمل ما.

وبذلك فإنه حين يضع العنصر الأول فيقصد بالجماعة "الممثلين" وبالحضور الجماعي "الجمهور"، أما العنصر الثاني فيوضح تأكيده واهتمامه بضرورة مشاركة الجمهور للممثلين في الحدث المسرحي، ويضرب مثلاً على أحد الأشكال البدائية لتلك المشاركة بالمحاورة التي عرفت باسم "قافية" بين الممثل والجمهور كالتي انتشرت في عروض "الكسار" المسرحية والفصول المضحكة[١٤]، ويكمل موضحاً تعريفه لتلك المشاركة "ليس معنى مشاركة كل إنسان أن يحدث هذا بالتساوي فهي مشاركة ذات درجات

ولكن لابد من حد أدنى لها"[١٥]، ليركز فيما بعد على السامر الشعبي بصفته الشكل المسرحي الأكثر تبلوراً لدى الجماهير في الريف والمدن، وشخصية "فرفور" كأهم علامة واضحة ومميزة من علامات التمسرح في السامر والتي تتمحور حولها جميع الأحداث والشخصيات الأخرى، ثم قدم "يوسف إدريس" في نفس العام مسرحيته "الفرافير" كنموذج تطبيقي يجسد فيه آرائه وتنظيراته التي قدمها من قبل في مقالاته الثلاث، وكتب في بداية النص المسرحي بعض الملحوظات عن تمثيل الرواية (النص المسرحي)، حيث يوضح أن الرواية قائمة على أساس اشتراك الجمهور، ويفضل أن تتم على مسرح دائري أومسرح الحلقة، بل لقد قدم ملاحظات ببعض التدبيرات التي يمكن اتخاذها في حالة عرضها على خشبة مسرح تقليدية لكسر تقاليد العلبة الإيطالية، ويقدم بعض الملاحظات عن طريقة التمثيل التي يقترحها، وعن رؤيته لمواصفات شخصية فرفور والممثل الذي يقوم بها، لتبدأ أحداث المسرحية بدخول شخصية المؤلف الذي يتحدث مباشرةً إلى الجمهور ويضع "إدريس" على لسانه رؤيته للمسرح كاحتفال يشارك فيه الجميع ممثلين ومتفرجين، وتستكمل أحداث المسرحية التي تنقسم إلى جزأين، غير أن الكاتب نفسه لا يتمسك بضرورة هذا التقسيم، ويمكن بسهولة الحصول على عدد من الدراسات التي اهتمت بتحليل نص مسرحية "الفرافير"[١٦]، وإن كانت أغلب الدراسات تهتم بتحليل العناصر الشعبية بالنص المسرحي وأشكال استلهام التراث الشعبي، أوتهتم بدراسة الأفكار الاجتماعية والفلسفية والسياسية وعلاقتها بقضية التأصيل الفني والبحث عن هوية، إلا أن دراستنا تلك تهتم بتطبيقات الميتامسرح داخل النص لتوضيح القضايا المسرحية التي شغلت المبدعين آنذاك وانعكست في نصوصهم جنبًا إلى جنب الشكل الفني والبحث عن قوالب غير تقليدية، إن هذا النص المسرحي يعد نموذجاً تطبيقيًا لمقالات تنظيرية تكتسب أهميتها من كونها واحدة من أوائل المحاولات المصرية والعربية في النصف الثاني من القرن العشرين التي حاولت التمرد على القوالب التقليدية للنظريات الدرامية السائدة وقتذاك، وأنها محاولة تعكس مدى الوعي النقدي للكاتب بالفن المسرحي في مجتمعه وتأثره باتجاهات المسرح الأوروبي، وأيضاً وعياً ذاتياً بأدواته الفنية ككاتب مسرحي امتد ليشكل رغبة تنظيرية لمسرح ذي شكل ومضمون مختلف، ذي نزعة تأصيلية تظهر من خلال البحث في الجذور الشعبية لارتباطها الوثيق بطبيعة الجمهور وتقاليده، ونزعة تجريبية تتمثل في البحث عن شكل ومضمون جديد يعبر عن الهوية والخصوصية الثقافية بعيد عن التقليد والتأثر بالنمط الغربي، تلك المحاولة التي انطوت في طريقها ذاك على الكثير من المظاهر الميتامسرحية لتعد بذلك تمهيداً مهماً لظهور الميتامسرح فيما بعد في المسرح العربي فقد فتحت الباب على مصراعيه لتلك الاتجاهات التي اهتمت بالتأصيل لمسرح عربي يستمد جذوره من التراث والفنون الشعبية، وكما يوضح صالح سعد في كتابه "الأنا – الآخر إزدواجية الفن التمثيلي" أن دعوة إدريس أسهمت " في وضع حجر الأساس لتلك الحركة التي شغلت المسرح العربي كله قرابة ربع قرن بشعارها الرومانسي البراق البحث عن هوية." [١٧].

ميتامسرح الفرافير :

كما أكدنا على وجود النص المسرحي "الفرافير" كمحاولة تطبيقية لنظرية "إدريس" في المسرح، وبما توافر لدينا من إثبات تطابق نظرية "إدريس" المسرحية مع تعريف الميتامسرح وملامحه، فكان لابد لنا من توضيح آليات عمل الميتامسرح بالنص المسرحي "الفرافير"، لما يمثله هذا النص من أهمية كونه واحد من المحاولات الأولى في النصف الثاني من القرن العشرين التي تجسد وعي الكاتب المسرحي بأدواته الفنية واشتغال المسرح

بكشف إمكاناته وآلياته وقصدية تنبيه المتلقي وإشراكه في العمل المسرحي، وبناءًا على هذا ينبغي توضيح بعض العناصر نوجزها فيما يلي:

_ المكان:

اختار "إدريس" أن تدور أحداث المسرحية في "أي مكان" مما يدل على عدم تحديد مكان بعينه، فهذا المكان قد يكون المسرح نفسه الذي تدور فيه اللعبة التمثيلية، وهوما ستؤكده الأحداث المسرحية، وفي ملحوظاته عن تمثيل الرواية يحدد طبيعة ومواصفات خشبة المسرح التي يراها الأنسب لتجسيد النص، تلك المواصفات التي تعمل جميعًا على إزالة كل الحواجز والمسافات بين الممثلين وجمهور المشاهدين، وطوال أحداث المسرحية نرى خشبة المسرح التي يصفها فارغة من أية ديكورات إلا بعض الأدوات البسيطة، كمنصة الخطابة والميكروفونات في الجزء الأول، مما يجعله يعتمد على الإيحاء في تجسيد أماكن وقوع الأحداث المسرحية، بل والإيحاء أيضًا في استخدام الإكسسوارات المسرحية، ولعل ذلك له أثر كبير على كشف آليات اللعبة المسرحية وعدم إيهام المتلقي.

_ الزمان:

حين يصف الزمان أيضًا بأنه "أي زمان" تكتمل معادلة الزمكانية المسرحية، فبما أنه "أي زمان" فإنه بالتأكيد قد يكون الآن، وهوما يؤكده اعتراض "فرفور" على كلمات "السيد" في الجزء الثاني حين يخبره أنه قد تزوج وأنجب أولادًا كثيرين، فيسخر "فرفور" من هذا "الكذب" كما يصفه حيث إنه لم تمر إلا دقائق على انتهاء الجزء الأول، ذلك الانتقال المفاجئ والمتبادل بين الزمن المسرحي والزمن الواقعي وما يستلزمه من قطع تسلسل الأحداث إنما يعمل بدوره على تأكيد انتباه المتلقي وعدم اندماجه وتأمله لما يراه، بل وإشراكه فعليًا في المسرحية، حيث إنه جزء أصيل من معادلة الزمن الواقعي الذي تدور فيه أحداث المسرحية، وهوما تسعى إليه الزمكانية المسرحية (هنا / الآن).

_ الشخصيات الدرامية:

يكمل "إدريس" مسيرته في الاعتماد على الإيحاء بدلًا المحاكاة الواقعية في اختياره للشخصيات، بدءًا من "فرفور" صاحب المواصفات الخاصة وانتهاء بشخصيات المتفرجين، حيث لم يضع أي أسماء لشخصياته الدرامية، وإنما وضع لها أسماءً تصف أدوارها "المؤلف، فرفور، السيد، المتفرجة، صاحبة الدور، زوجة فرفور،..." ولذلك قدم شرحًا تفصيليًا لدور " فرفور " أكد فيه على أن " فرفور " هودور وصفة لكنه ليس اسمًا لشخص بعينه، هذا التجريد الذي هوأحد ملامح مسرح اللامعقول إنما هوأحد الوسائل التي تحقق نوعًا من التغريب بين الشخصية الدرامية والمتلقي، مما يصعب معه وجود تقارب وجداني بينهما، بل إنه قد يخلق مسافة ما بين الممثل والشخصية الدرامية التي يؤديها، وبالطبع يعد ذلك التجريد آلية من آليات عمل الميتامسرح يساعد في بلورة أشكاله وتقنياته الفنية ويسهم في تأكيد وظائفه كما سنرى فيما بعد.

_ الإرشادات والملاحظات المسرحية:

تقوم الإرشادات المسرحية أوما يسمى بالنص الثانوي Subtitle بعدد من الأدوار داخل النص المسرحي، فإنها تصف الشخصيات والأبعاد الزمانية والمكانية والمؤثرات الصوتية والموسيقى لتساعد المتلقي / القارئ على تنشيط خياله وتصور مجسد للنص المسرحي، كما قد تقوم ببعض التوجيه لمن يقوم بتمثيل وإخراج النص المكتوب لتحويله إلى عرض حي من إشارات للحركة والإضاءة بجانب ما سبق، وهوما قد يمنع اندماج المتلقي / القارئ وإيهامه، لكن الملفت للنظر أن " إدريس " يستخدم إرشاداته فيما هوأكثر مما سبق، إنه يسعى لتوظيف كل إمكاناته وأدواته لخدمة تحقيق حالة التمسرح وإشراك الجمهور، فإنه

منذ الوهلة الأولى يقدم " بعض ملحوظات عن تمثيل الرواية " يضع فيها آراءه في اختيار المعمار المسرحي والسينوغرافيا والأساليب التمثيلية المتبعة وإمكانية استخدام الأقنعة وكيفية اختيار الممثل الذي سيقوم بدور فرفور ومواصفاته ويقدم تحليله لشخصية فرفور، ليؤكد لمتلقيه / القارئ أنه بصدد قراءة عمل غير منته، أومسودة عرض مسرحي، ومن ذلك نستنتج رؤية " إدريس " للنص المسرحي على أنه لا يكتمل إلا بصعوده على خشبة المسرح، فيكون بذلك نواة العرض المسرحي، التي تظل دائمًا نواة جاهزة يمكن البناء عليها وإخراج العرض المسرحي ليكتمل العمل كما ذكر، تلك النواة التي قد تتطور من خلال تفاعلها مع محاولات إخراجها المسرحي، كما أوضح في تقديمه للنص حيث قام بإجراء بعض التعديلات على النص أثناء العرض المسرحي، ولأن النص عمل غير منته كما تؤكد ملاحظات وإرشادات كاتبه، فإنه يبلور آليات وملامح الميتامسرح بشكل كبير لا يتوافر للعرض المسرحي، فالمتلقي يجد نفسه وجهًا لوجه أمام نص ذي طبيعة خاصة، عليه أن يفك شفراته ويملأ فجواته، ويفرق بين كلماته وعلاماته (حوار، إرشادات،...)، كل ذلك يستدعي تنبه القارئ ومشاركته الفعالة في إضفاء معاني على تلك الحروف والكلمات المكتوبة أمامه وتصوره المجسد لهذه المعاني في ذهنه، ولأن الإرشادات تساعد القارئ في القيام بدوره ومشاركته تلك، وبما أن الكاتب استخدمها لتقوم بدور الحوار المباشر بينه وبين قارئه فتعبر عن آراءه ووجهات نظره لا أن تصف فقط، فتلعب الإرشادات والملاحظات المسرحية هكذا دورًا ميتالغويًا، حيث تقدم شرحًا وتفسيرًا للغة النص عن طريق اللغة أيضًا وتكون اللغة بذلك شارحة لنفسها، لتعد واحدة من أهم السمات الميتامسرحية في " فرافير " إدريس، ولأن الكاتب كان حريصًا على المحافظة على إبراز تلك المسافة بين الإبداع والتلقي في العرض المسرحي كما هي في النص المكتوب، فنجد أنه أعطى الحوار الدرامي العديد من سمات الإرشادات المسرحية المكتوبة كتوجه الشخصيات للحديث مباشرةً مع الجمهور داخل الإطار (هنا / الآن)، كما أعطى الشخصيات حق الاعتراض على أدوارها ومحاولة تأليف نص آخر.

بعد أن كشفت لنا تلك العناصر عن بعض خصائص النص المسرحي " الفرافير " وارتباطه الوثيق بتعريفنا للميتامسرح، نتوجه الآن لتحليل ملامح وآليات عمل الميتامسرح داخل النص الدرامي والمتجسدة في:

_ الأشكال والتقنيات الفنية الميتامسرحية.

_ الموضوع الفني والقضايا المسرحية.

أولًا: الأشكال والتقنيات الفنية الميتامسرحية:

اعتمد يوسف إدريس بشكل أساسي على اللا إيهام وكشف آليات العمل المسرحي من أجل حث الجمهور على المشاركة الفعالة وعدم الاندماج مما يتفق مع رؤيته للمسرح كاحتفال وتجمع.

١ _ المسرح داخل المسرح:

اختار الكاتب الشكل الفني "المسرح داخل المسرح" ليحقق مفهوم التمسرح الذي نادى به في نظريته عن المسرح، لما له من قدرة على توفير المناخ الملائم للتأمل، تأمل الكاتب لعمله الفني وأدواته، وتأمل المتلقي لعملية بناء وتفكيك العمل المسرحي، وبالتالي فينبه المتلقي لطبيعة الفن المسرحي ويزيد من وعيه بها، كما يعطي الفرصة للكاتب لكي يجسد وعيه بالشكل والنوع الفني الذي يكتب له، منذ اللحظة الأولى لبداية المسرحية يواجه المؤلف المتفرجين ليقدم لهم المسرحية التي سيشاهدونها ليقاطعه فرفور/ الممثل ويتحدثان معًا أمام الجمهور عن العرض المسرحي المزمع تقديمه ويخرج المؤلف وينضم السيد /

الممثل إلى فرفور / الممثل، فتصبح بذلك المسرحية الإطار هي تلك التي تفصل الحدود والحواجز بين الممثلين والمشاهدين، ثم يبدآن بعد ذلك في تقديم المسرحية الداخلية التي يلعب كل منهم دورًا فيها فيتحول فرفور / الممثل إلى فرفور / الدور وبالمثل "السيد"، لكن لا يترك "فرفور" الفرصة للمسرحية الداخلية أن تستمر طويلًا فيظل يتنقل بين المسرحية الإطار والداخلية طوال الوقت، أي يتنقل بين فرفور الممثل وفرفور الدور، مما يبدل طبيعة الأدوار المسرحية لباقي الشخصيات بالتبعية، فتكون لشخصية فرفور بذلك سلطة كبيرة في تحويل وتبديل وتقاطع الأحداث والشخصيات، "هذا الفرفور هوالمحور الرئيسي في المسرحية التي تنبع منه وتدور حوله الدراما، وباقي الممثلين بجواره ليسوا إلا مناسبات تمهد أو"تفرش" للفرفور جمل حواره لكي يلقي بنكاته وسخرياته اللاذعة ووجهة نظره التي تشمل الحياة والناس "[١٨]، فتتلاشى الحواجز والحدود الفاصلة بين المسرحيتين (الإطار، الداخلية)، يؤكد هذا التلاشي وجود الشخصيات التي تقوم بدور المتفرجين والتي تشارك في كل من المسرحيتين (الإطار/ الواقع، الداخلية / الخيال)، فتتحقق بذلك الفلسفة التي يقوم عليها مفهوم الميتامسرح " الحياة حلم... العالم مسرح " ذلك التداخل بين الواقع والخيال، وبهذا فيعطي الكاتب نفسه الفرصة كي يعبر عن المسرح الذي يريده، وعلاقته بالجمهور وبالواقع، وأهمية مشاركة المتفرجين في العرض للوصول لحالة التمسرح / الاحتفال / الاجتماع التي ينشدها، ولأن النص المسرحي لا يوفر تلك الحالة من التمسرح التي لا تتوافر إلا من خلال العرض المسرحي فوضع الكاتب شخصيات درامية " مزروعة " تمثل لسان حال المتفرجين المنشودين، بجانب عدم ثقته أيضًا في إمكانية الاعتماد على تلقائية المتفرجين في العرض المسرحي، إنه قام بمسرحة عملية التلقي، ورغم أن تقنية المسرح داخل المسرح تعمل دائمًا على مسرحة عملية التلقي وتعكس تصور الكاتب عنها، إلا أن الكاتب استغل تلك التقنية في تجسيد تصوره الخاص للتلقي ومشاركة الجمهور، ولعله يؤكد ذلك حين تحولت منصة الأداء إلى مكان للفرجة والعكس في الجزء الثاني حين لجأ "فرفور" و"السيد" لسؤال المتفرجين في إيجاد حلول من أجل تأليف رواية مغايرة فأضاءت صالة المشاهدين في مقابل إظلام خشبة التمثيل فتحول فرفور إلى نموذج المتلقي الذي أراده الكاتب بتعليقاته وتدخلاته، ورغم أننا اليوم نرى أن المحاولات والتجارب التي تسعى إلى إشراك الجمهور في العمل المسرحي كثيرة وليست جديدة، لكن بالتأكيد التنبه إلى هذه الظاهرة ودراستها لم يكن معتادًا في ستينيات القرن العشرين كما يوضح "ماركودومارينيس Marco De Marinis" في كتابه "دراماتورجية المشاهد Dramaturgy of the Spectator" وهواتجاه رأى فيه الباحثون أنه " يدل على أن ممارسي المسرح وصانعيه قد بدأوا في الوثوق بالجماهير "[١٩].

٢ _ تعددية الأدوار المسرحية للشخصية الدرامية:

بما أن الشكل الفني للمسرح داخل المسرح يعكس عوالم ومستويات متعددة، فطبيعي أن يكون لتعدد تلك المستويات تأثير على تعدد أدوار الشخصيات الدرامية، فكما ذكرنا في المستوى الأول / المسرحية الإطار نرى فرفور / الممثل والسيد / الممثل وصاحبة الدور الذين يتحولون سريعًا إلى فرفور / الدور والسيد / الدور وزوجة السيد في المستوى الثاني / المسرحية الداخلية، والذين يتحولون إلى متفرجين عند إظلام الخشبة وإضاءة الصالة، وفي تكرار شخصية المتفرج الذي يقوم بدورين "طالب موته في الجزء الأول ثم الميت في الجزء الثاني" مثال على تعددية الدور المسرحي، إن هذا التعدد للأدوار المسرحية يخلق مسافات بين المتفرج والشخصية الدرامية تمنعه من الإيهام وتحثه على التيقظ والمشاركة العقلية الدائمة لأنه هونفسه أصبح مرسل أيضًا لا متلقي فقط، كما تسمح للكاتب الذي يؤصل لهوية مسرحية عربية أن يخبر جمهوره بأن الهوية يمكن تعلمها وتشكيلها وليست فطرية

وهوما يؤكده انتقال رفض فرفور للدور المفروض عليه فيتحول من نموذج تعدد الأدوار الإجباري إلى تعدد الأدوار الاختياري، إذا تتشابه رؤية الكاتب الفنية مع رؤيته الاجتماعية ليصبح هدف البحث عن هوية مسرحية عربية أصيلة هوفي حد ذاته بحث عن الذات والهوية، فتكون رحلة الإبداع أوالتلقي خطوات في طريق اكتشاف وتشكيل الذات الإنسانية.

٣ _ الإشارة للأدب والواقع في النص:

رأينا فيما سبق تلاشي الخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال، عالم المسرحية والعالم الحقيقي، مما يؤكد ضرورة تواجد العديد من الإحالات والإشارات إلى الأعمال الأدبية والفنية والأحداث والأماكن الواقعية داخل النص، تلك الإشارات التي تعد من أهم الملامح الميتامسرحية، فعلى سبيل المثال إشارة المؤلف إلى ارتباطه بعمل في الإذاعة يكون له تأثير على تنبيه المتلقي لمهنة الكتابة وطبيعة عمل المؤلف مما يذكره بأنه أمام عمل فني كما يشير إلى مكان مبنى الإذاعة في الحياة اليومية وما له من تداعيات في ذهن المتلقي مما يعزز من عدم اندماجه وكشفه لآليات العمل المسرحي، وقد تعددت الأمثلة والصور التي تحتوي على إشارات لأعمال أدبية وفنية أخرى أوأشخاص وأماكن وأحداث واقعية، كإشارات فرفور برغبته في أن يكون السيد شبيهًا بالفنان "حسين رياض"، وسخريته من أسماء بعض العائلات المشهورة في المجتمع، كما جاء ذكر بعض الأماكن والأشخاص على لسان شخصيات المسرحية ومنها "مستشفى الدمرداش، قصر العيني، الدكتور مندور، نعمان عاشور"، مما يؤكد اهتمام الكاتب بإزالة الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال لتحقيق مشاركة الجمهور المرجوة وحالة التمسرح التي يريدها بالاعتماد على اختيار أرضية مشتركة من المعارف (أعمال، أشخاص، أماكن،..) تقربه من جمهوره وتؤكد لهذا الجمهور درجات التشابه مع القائمين على العمل فيبنى حائط الثقة وينخرطا سويًا في الاجتماع والاحتفال / العرض المسرحي.

٤ _ المرجعية الذاتية:

إن المرجعية الذاتية تمثل أحد أهم الأساليب التي يعتمدها الكاتب في إبداع نصه "الفرافير"، فإن المسرحية الإطار هنا تمثل النص المسرحي الفرافير بذاته، ومنذ اللحظة الأولى يخبر المؤلف "الشخصية الدرامية" جمهوره بطبيعة العمل المقدم إليه ورؤيته لفن المسرح واختلافه عن السينما وطبيعته المشابهة تمامًا للحياة بل الكاشفة لحقيقة الحياة، لتعبر كلمات المؤلف تلك عن نظرية "إدريس" المسرحية، لتصبح شخصية المؤلف الدرامية في ذلك الحين هي لسان حال المؤلف الحقيقي (فلسفة المنظر المسرحي)، فتكون المرجعية الذاتية تجسيدًا حقيقيًا لوعي الكاتب بذاته وبأدواته الفنية وبالنوع الأدبي وأيضًا تجسيدًا لوعي الشخصيات الدرامية بذواتها المسرحية، وبعد ذلك ما إن يقترب من المؤلف من الجمهور حتى تختلف الصورة ويعبر عن صورة ساخرة للمؤلف الفني الذي يسعى للمال والشهرة وغيره، وبالطبع كان لفرفور دور كبير في تحقيق هذه الصورة الساخرة، والتي ساعدته على تقويض سلطات المؤلف، لتنتقل هذه السلطة "تأليف النص، العلاقة المباشرة بالجمهور" إلى فرفور نفسه، لتقترب شخصية "فرفور" هكذا من صورة "الراوي أوالأراجوز" في تراثنا الشعبي، ولأن عملية تأليف النص المسرحي تنتقل إلى "فرفور" فتكون تلك العملية طوال أحداث العمل ما هي إلا مرجعية ذاتية تؤكدها جميع تقنيات وأساليب اللاإيهام وكشف آليات اللعبة المسرحية المستخدمة داخل النص، تلك المرجعية التي تصبح هي موضوع النص المسرحي.

ثانيًا: الموضوع الفني والقضايا المسرحية:

رغم أن مقالات يوسف إدريس "نحو مسرح مصري" لا يشير فيها إلى اهتمامه بمناقشة قضايا المسرح داخل العمل المسرحي، إلا أننا نلاحظ في "الفرافير" أنها تناقش الكثير من قضايا المسرح منذ الوهلة الأولى، حينما يظهر المؤلف من البداية ليخاطب الجمهور ويعلن عن رأيه لوظيفة المسرح وأهمية اشتراك الجمهور في العرض، ولعله يقدم لنا صورةً افتراضية لعملية المشاركة المسرحية التي أرادها ونادى بها من خلال شخصيات المتفرجين التي وضعها داخل الصالة والتي أشار إليها في النص المسرحي، ذلك النص الذي جاء كنموذج تطبيقي لنظرية " إدريس " المسرحية، مما يشير إلى ما اصطلحنا على تسميته بإبداع التنظير، تلك الظاهرة التي ارتبطت كثيرًا بالمسرح العربي فيما بعد، إننا نعلم جميعًا بأن الإبداع " الممارسة " سبق التنظير، إلا أنه لأن المسرح العربي بدأت دراساته وكتابة نصوصه الإبداعية بعدما تأصلت العديد من الاتجاهات والتيارات وظهرت عديد من الإشكاليات في الغرب " بالتحديد: أوروبا والولايات المتحدة " التي أخذ عنها العرب الكثير، فتأثر العرب أيضًا بإشكاليات البحث عن أشكال وقوالب جديدة تجريبية ملحمية كانت أوعبثية أوغيرها مما بعد ذلك، فكانت الفرافير واحدة من أولئك المحاولات البحثية العربية الأولى التي رأت التجريب في التأصيل، ورأت الجديد في الرجوع إلى التراث، فكان الشكل الفني هوذاته الموضوع الفني، وإن حاولنا استخراج بعض النقاط الرئيسة للقضايا المسرحية التي اهتم بها النص المسرحي " الفرافير " ؛ فتكون:

_ تفرد فن المسرح دون غيره باللقاء الحي بين المؤدي والمتلقي.
_ علاقة الممثل بالشخصية الدرامية التي يؤديها.
_ أهمية مشاركة المتلقي في تأليف وأداء العرض المسرحي.
_ علاقات التأثير والـتأثر بين المسرح والمجتمع.

تلك النقاط التي عكسها موضوع النص والعلاقة بين شخصياته، فكأنما أصبحت العلاقة بين السيد وفرفور ذلك المتمسك بالرواية القديمة وذاك المتمرد عليها، هي علاقة بين الشكل المسرحي التقليدي (الغربي) والشكل المسرحي الجديد (التأصيلي عند إدريس)، وإن كانت قضايا المسرح لا تنفصل أبدًا عن قضايا وموضوعات المجتمع (الاجتماعية والفلسفية والاقتصادية والسياسية وحتى نظرياته العلمية) فلا يمكن إغفال تلك القضايا والتي تناولها موضوع المسرحية أيضًا، لكن نظرًا لموضوع البحث تطرقنا فقط لما يخص الميتامسرح.

إذًا من خلال رؤيتنا لكيفية توظيف عناصر العمل المسرحي من أشكال وتقنيات وأساليب بجانب الموضوعات والقضايا المطروحة لتحقيق اللاإيهام وكشف آليات اللعبة المسرحية وحث المتلقي على التنبه والمشاركة الفعلية، فقد استطاعت ملامح ومظاهر الميتامسرح تحقيق بعض الوظائف المهمة، نلخصها في التالي:

إن النص المسرحي يزخر بالوظائف الميتامسرحية كنتيجة منطقية لآليات عمل الميتامسرح، ففرفور الذي يتمحور حوله العمل المسرحي بل والمسرح المصري كله الذي يستمد جذوره من السامر عند إدريس أهم ما يميزه قدرته على النقد والسخرية، أي إنه عمل ناقد قبل كل شيء يعتمد على السخرية والتهكم، كما أنه في الأساس عمل تطبيقي لآراء تنظيرية، يقدم خلاله الكاتب قراءته للعناصر المسرحية داخل الفنون الشعبية ليعبر عن آراءه وتوجهاته الفنية والفلسفية والاجتماعية وغيرها، مما يتفق مع رؤية الكاتب لوظيفة المسرح ويؤكد على تحقق الوظائف الميتامسرحية الأربعة داخل العمل " النقدية والتنظيرية والتأويلية والأيديولوجية ".

الوظيفة التنظيرية: كما أوضحنا أن النص المسرحي "الفرافير" هونموذج تطبيقي لنظرية "إدريس" المسرحية، فقد كانت أهم وظائف الميتامسرح في النص هوتنظير هذا الشكل والمضمون الذي نادى به الكاتب في مقالاته "نحومسرح مصري"، وقد سبق وذكرنا ما توصل إليه الكاتب في مقالاته تلك وكيفية انعكاسه في نصه المسرحي من خلال تحليلنا للمظاهر الميتامسرحية في كل من الشكل والموضوع الفني.

الوظيفة النقدية: في سبيل بناء الكاتب لنظريته المسرحية واستدعائه لضرورة تحول الكتاب والفنانين إليها بدلًا من الشكل المسرحي الغربي كتعبير عن الهوية والأصالة، قدم في مسرحيته العديد من الآراء النقدية لحال الفن والفنانين الباحثين عن الشهرة والمال دون موهبة حقيقية وما لأعمالهم من آثار سلبية على المجتمع، وضمن هذا الإطار قدم العديد من الانتقادات للأوضاع السياسية العالمية والاقتصادية والاجتماعية، وكل ذلك من خلال اختياره للكوميديا التي تعتمد على السخرية والتهكم والمبالغة تلك الأساليب التي يكون لها تأثير كبير في تقويض الآراء ووجهات النظر المقابلة.

الوظيفة التأويلية: كل نص جديد هوقراءة لما سبقه من نصوص، وإن كانت " الفرافير " هي محاولة للتأصيل والخروج عن المألوف فإن ذلك يعني بالتأكيد المعرفة العميقة بهذا المألوف، ولذلك فليس من المستغرب عند قراءة " الفرافير " أن نرى تأثيرات بيراندييللوأوبريخت أوأن ندرك التشابه بينه وبين نصوص مسرح العبث، تلك التأثيرات التي تعد قراءة وتفسير وفهم الكاتب لتقنية وفلسفة مبدعيها، وإن كان ذلك لا ينفي أبدًا محاولة استلهام التراث والفنون الشعبية، ولعل ذلك يذكرنا برأي المسرحي ألفريد فرج "الظاهرة المدهشة هي التي يجب أن أوافق يوسف إدريس على رأيه فيها أن مصدر إلهامه هوفن السامر الشعبي ويجب أن أخالفه في نفس الوقت، ذلك أن العلاقة بين أركان إلهامه الشعبية وأركان الفن المسرحي الشعبي الأوروبي واضحة "(٢٠)، إذًا ليس هناك وجه تعارض بين اتجاهات وتيارات المسرح الغربي وبين التراث والفن الشعبي، فبجانب أن الفن والإبداع ملك الإنسانية بشكل عام، فإن تيارات واتجاهات المسرح الغربي لا تنفي تأثرها بفنون الشرق، وإن كانوا تنبهوا لبعض المظاهر وقاموا بدراستها ليقدموا لنا أشكالًا جديدة من الفنون فليس هناك أي مانع من دراسة فنونهم وتأملها ومحاولة إبداع اتجاهات وتيارات جديدة حتى لوكانت متأثرة بما وصلوا إليه، وبالطبع دراسة وتأمل فنوننا الشعبية وتراثنا واجب قومي يفرضه احترامنا لهويتنا وحفاظنا عليها وواجب إنساني يفرضه ضرورة مشاركتنا للعالم من حولنا ومساهمتنا في تطوير أساليب الإبداع ووسائل تعبير الإنسان عن ذاته، وإن كان السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي وقت كتابة مقالات " يوسف إدريس " وضع البحث عن الهوية والتأصيل مقابل التأثر بالغرب والأخذ عنهم، فإن سياقنا اليوم يؤكد أهمية وضرورة التأثير والتأثر وتبادل الرؤى والخبرات مع احترام الهويات والخصوصيات المتعددة والمتنوعة.

خاتمة:

إن رؤية " إدريس " للمسرح باعتباره احتفالاً وتجمعاً يهدف إلى مسرحة وفلسفة الحياة، والإشارة على لسان المؤلف في النص المسرحي الفرافير للجمهور بأنه يتقن التمثيل جيداً في الحياة الواقعية، فهي إشارة للخلط بين المسرح والحياة، لتكتمل واحدة من أهم ركائز الميتامسرح الفكرية والتي تعتمد على رؤية العالم كمسرح والحياة كحلم، بما يتفق بشكل كبير مع رؤية " إدريس " الفلسفية، الحقيقة أن بحث "يوسف إدريس " عن مسرح مصري حقيقي وتقديمه " الفرافير " كنموذج مبدئي يجسد هذا البحث، إنما قدم نموذجاً مجسداً للميتامسرح يحمل في أركانه أغلب عناصره وآليات اشتغاله في النص المسرحي، وكما أنه لا يمكن الجزم بأن تلك العناصر الميتامسرحية حديثة العهد بالمسرح المصري أوالعربي، بل إنها قديمة قدم المسرح ذاته، إلا أن تجربة " إدريس " المسرحية تكتسب أهمية كبرى من كونها واحدة من أوائل المحاولات الإبداعية في الوطن العربي التي تجسد وجهات ورؤى تنظيرية للبحث عن مسرح مغاير، يسعى لأن يشرك جمهوره في الحدث، أن يقدم شكلاً جديداً يعكس فيه ذاته وقضاياه ويكشف آلياته لمتلقيه، في وقت لم تكن حتى المحاولات الغربية الطليعية التي تؤكد على تلك الرؤى قد اكتمل ظهورها، فعلى سبيل المثال لم يكن " بيتر بروك " قد نشر كتابه " المساحة الفارغة " إلا بعد تجربة " إدريس " المسرحية بأربع سنوات وبالمثل " جيرزي جروتوفسكي " وكتابه " نحومسرح فقير " واللذين يعدا من أهم المراجع للتيارات المسرحية التجريبية والاتجاهات الطليعية في القرن العشرين، علاوةً على أن مصطلح " ميتامسرح " الذي ظهر على يد " آبل " ليقدم نظرية درامية جديدة تضم داخلها تلك الأعمال المسرحية غير التقليدية التي تتسم بالصفات السابق ذكرها لم يظهر إلا عام ١٩٦٣ قبل مقالات يوسف إدريس ببضع شهور، مما يوضح لنا أهمية تلك المحاولة، فسواء جاءت من أجل تأصيل مسرح مصري يستمد جذوره من الفنون الشعبية فقط، أم جاءت متأثرة بمسرح بريخت الملحمي وكتاب مسرح العبث، وسواء وفق الكاتب في تحقيق أفكاره التي نادى بها من خلال نصه المسرحي " الفرافير " والنصوص المسرحية التي تلته أم لم يوفق، سواء جاءت نتيجة دوافع فنية أوأيديولوجية وسياسية، فإنها تظل خطوة مهمة في تاريخ المسرح العربي وتعكس قراءة الكاتب الجيدة لتاريخ المسرح العالمي والمحلي حيث استطاع قراءة الواقع المسرحي وضرورة البحث عن آفاق جديدة، كما فتحت الآفاق أمام محاولات التأصيل والبحث والتجريب التي أنتجت العديد من الأعمال المسرحية العربية فيما بعد، فعلى سبيل المثال يوضح أحد الباحثين المغاربة " يمكن القول بأن يوسف إدريس قد يكون الممهد الحقيقي للنظرية الاحتفالية التي تعتمد على البطل الشعبي الفطري السليقي، كما تتجسد بشكل واضح وجلي في مسرحيات المغربيين: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي، والجزائري عبد القادر علولة، والتونسي عز الدين المدني "(٢١)، ولنعتبر بذلك مقالات " نحومسرح مصري " المرجع التنظيري العربي الأول لمسرح عربي غير متأثر بالاتجاهات والتيارات والمدارس المسرحية الغربية، مجازاً المرجع التنظيري العربي الأول للميتامسرح، فأهمية تلك المحاولة تأتي لا من الوصول لإجابات نهائية محددة وإنما من فتح الطريق أمام طرح أسئلة وفرضيات من شأنها تشجيع المبدعين والباحثين والنقاد على الإبداع.

Abstract

Metatheatre in the Arabic drama in the second half of the twentieth century (Al Farafeer selected sample)

By Wahid Osama Mohamed

This research studies the aspects of "Metatheatre" within the theatrical text "Al Farafeer " to illustrate the most important artistic forms and techniques used by "Idris" in his play as an applied model to his call "Towards an Egyptian theater", Also, studies drama issues reflected within the text, to get to know the most important ideas dramatists looked after , both on the level of form or substance, which contributes to the provision of a new attempt to read the history of the Egyptian theater, explores its abilities and potential, in order to reach the visions of reform and development of theatrical art and overcome the obstacles face dramatists, and to participate in the formulation of the strategic vision of culture and art in Egypt and work to achieve its goals.

Keywords: Drama , Metatheatre , Theatricality , Play within the play, Self reference.

الهوامش

(١) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، " ص. ٢٧ ".

(٢) رضا غالب، الميتاتياترو(المسرح داخل المسرح)، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦، " ص.٧٢ ".

(3) Katherine Newey , Melodrama and Metatheatre: Theatricality in the Nineteenth century Theatre , Journal of dramatic theory and criticism , University of Kansas , spring 1997 , p.87

(4) Martin Puchner , Introduction (In) Lionel Abel , Tragedy and Metatheatre , Holmes & Meier , New York / London , 2003 , P.10

(5) Lionel Abel , Metatheatre (A New View of dramatic form) , Hill and Wang , New York , 1963 , P.60

(٦) نفسه.

(7) Richard Hornby , Drama , Metadrama and Perception , Lewisburg (Bucknell University Press) , London and Toronto , 1986 , P.17.

(٨) حسن يوسفي، المسرح والمرايا..شعرية " الميتامسرح " واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، "ص. ٦ ".

(٩) نفسه، " ص. ٩ ".

(١٠) رضا غالب، الميتاتياترو– المسرح داخل المسرح، مرجع سابق، " ص. ٧٢ ".

(١١) يوسف إدريس، نحومسرح عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٧٤، " ص. ٤٦٧ ".

(١٢) يوسف إدريس، نفسه، " ص ٤٦٩ ".

(١٣) يوسف إدريس، نفسه، " ص ٤٦٩ ".

(١٤) أنظر: علي الراعي، مسرح الشعب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،٢٠٠٦.

(١٥) يوسف إدريس،نحومسرح عربي، مرجع سابق، " ص ٤٧٠ ".

(١٦) يمكن الرجوع إلى عدد من الدراسات والمقالات التي اهتمت بدراسة وتحليل النص المسرحي " الفرافير " ومنها:

_ السيد محمد علي، (مسرحية الفرافير) في: السامر الشعبي في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٧.

_ رضا غالب، (الفرافير) في: تنظيرات الهوية المسرحية العربية في سياق التأريخ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩.

_ عصام الدين أبوالعلا، (مسرحية الفرافير والدعوة إلى مسرح عربي) في: المسرحية العربية " الحقيقة التاريخية والزيف الفني "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٧.
_ نهاد صليحة، (الفرافير بين الرمزية والميتامسرح) في: يوسف إدريس ١٩٢٧ – ١٩٩١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٤.
(١٧) صالح سعد، الأنا – الآخر (إزدواجية الفن التمثيلي)، سلسلة عالم المعرفة، عدد(٢٧٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠١، " ص. ٢١٩ ".
(١٨) رضا غالب، تنظيرات الهوية المسرحية العربية في سياق التأريخ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩، " ص. ١٥٣ ".
(١٩) هيلين فريشواتر، المسرح والجمهور، ترجمة: أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ٢٠١٥، " ص. ١٠٠".
(٢٠) ألفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، مؤلفات ألفريد فرج (٨)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨٩، " ص ٩٩ ".
(٢١) جميل حمداوي، الممثل الفرفور في مسرح السامر عند يوسف إدريس، صحيفة المثقف الإلكترونية، بتاريخ نشر (٢٠١٢/٦/١٤)، تاريخ دخول (٢٠١٤/١/٢٠).