جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشئون الإجتماعية بالجيزة

تشكيل المكان في مسرح محمود دياب

وأثره في جماليات صورة النص المسرحي

الباحث

د/ فرج عمر علي فرج

(أستاذ المسرح المساعد بكلية التربية النوعية –جامعة المنوفية– جمهورية مصر العربية)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ملخص بحث

تشكيل المكان في مسرح محمود دياب وأثره في جماليات صورة النص المسرحي

مشكلة البحث: تبلورت مشكلة البحث في التساؤل الرئيس التالي: **كيف استطاع محمود دياب تشكيل المكان في فضاء مسرحه، وهل أثر هذا التشكيل في جماليات صورة النص المسرحي أم لا ؟.**

أهمية البحث:

- البحث يُلقي الضوء علي ظاهرة تميزَّ بها الكاتب المسرحي محمود دياب، وهي ظاهرة تشكيل مكان الحدث المسرحي، ورسم صورة فنية تشكيلية عن طريق الوصف داخل النص، وعن طريق وصفه المقترح لتشكيل حركة الممثلين داخل النص المسرحي، وكذلك وصفه لطبيعة المكان الذي تدور عليه أحداث مسرحيته، الأمر الذي جعل مكان مسرحيته لوحة فنية تغلفها موسيقى نورانية، وجعل القارئ لمسرحياته يشعر كأنه يشاهد مسرحًا يشتمل على كافة جماليات العرض المسرحي.
- البحث يؤكد العلاقة الوثيقة بين الفنون التشكيلية والمسرح.

أهداف البحث:

- الكشف عن مفهوم السينوغرافيا في المسرح في ضوء جماليات النص المسرحي عند محمود دياب.
- الاستفادة من تطور مفهوم السينوغرافيا في توثيق علاقة الفنون التشكيلية واتجاهات ما بعد الحداثة بمجال المسرح المعاصر.
- وصف وتحليل تشكيل المكان في مسرحيات محمود دياب، عينة البحث.
- بحث تأثير النص المرافق على صورة النص المسرحي في مسرحيات محمود دياب، عينة البحث.

منهج البحث: اعتمد البحث علي المنهج الوصفي.

عينة البحث: نصوص مسرحيات: ليالي الحصاد، الهلافيت، الزوبعة.

نتائج البحث:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- استطاع محمود دياب أن يرسم – عن طريق الوصف بالكلمات– في نصوصه المسرحية لوحة تشكيلية تحتوي علي كل عناصر تشكيل العرض المسرحي من تشكيل حركة الممثلين، وتشكيل ديكور المسرحية، وتقسيم خشبة المسرح بما يناسب أحداث مسرحيته، وتشكيل إضاءة مناسبة – من وجهة نظرة – لأحداث الفعل المسرحي، وتصميم الأزياء ووصفها بدقة لكل شخصية، مما أثرَّ بشكل واضح علي رسم صورة مسرحية مكتوبة غاية في الجمال.
- من خلال البناء الفني المحكم لمسرحيات محمود دياب – عينة البحث – استطاع محمود دياب أن يطرح أفكاره الانسانية، وأظهر القرية المصرية متماسكة ومضطربة في آن واحد، أظهر جمالها وقبحها، خيرها وشرها، ولم يحاول أن يُجمل الصورة أو يقبحها حتي تظهر الصورة مكتملة وواضحة في النهاية، ولأنه كان صادقاُ ولم يكذب ولم يتجمل فظهرت صورة القرية جميلة ومريحة للمتلقي.
- محمود دياب متأثر بالفن التشكيلي في تشكيل المكان المسرحي.
- استطاع محمود دياب أن يُفعل سينوغرافيا النص المسرحي في مجال النقد والتذوق الفني كمدخل جديد لتناول البعد الجمالي والبعد الفلسفي في النص المسرحي.
- رسم محمود دياب صورة واقعية للريف وللفلاح المصري بعيدًا عن الصورة النمطية التي رسمتها الدراما التليفزيونية والسينمائية التي كانت تشوه الفلاح المصري.
- استطاع محمود دياب سبر غور العلاقات الاجتماعية للريف المصري، ورسم صورة واقعية له تحتوي علي سمات الحق والخير والجمال الموجودة داخل هذا المجتمع الريفي.
- اكتملت الصورة المرئية المقروءة – في النصوص عينة البحث– باستخدام محمود دياب لغة ومفردات ولهجة الفلاح المصري كما ينطق بها في ريف الوجه البحري في مصر بدقة شديدة، وهي صورة مشحونة بالموسيقى والصور والطاقة الشعرية.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Research summary

The formation of the place in Mahmoud Diab Theater and its effect on the aesthetics of the image of the theatrical text

Research problem: The research problem crystallized in the following main question: How was Mahmoud Diab able to shape the place in the space of his theater, and did this formation affect the aesthetics of the image of the theatrical text or not?.

research importance:

- The research sheds light on a phenomenon that characterized the playwright Mahmoud Diab, which is the phenomenon of forming a place for a theatrical event, and drawing a plastic artistic picture through description within the text, and through his proposed description of the formation of the movement of actors within the theatrical text, as well as his description of the nature of the place on which the events of his play take place Which made the place of his play a painting covered by light music, and made the reader of his plays feel as if he was watching a theater that includes all the aesthetics of the theatrical performance.

- The research confirms the close relationship between plastic arts and theater.

research aims:

- Exposing the concept of scenography in the theater in light of the aesthetics of the theatrical text according to Mahmoud Diab.

- Benefiting from the development of the scenography concept in documenting the relationship of plastic arts and postmodern trends with the field of contemporary theater.

- Description and analysis of place formation in Mahmoud Diab's plays, research sample.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

- Research on the effect of the accompanying text on the image of the theatrical text in Mahmoud Diab's plays, the research sample.

- Research methodology: The research was based on the descriptive method.

Research sample: Texts of plays: Nights of the harvest, the halafit, and the whirlwind.

- Research results:

- Mahmoud Diab was able to paint - by describing in words - in his theatrical texts a plastic painting that contains all the elements of the formation of the theatrical performance from the formation of the movement of the actors, the formation of the theatrical decor, the division of the stage to suit the events of his play, and the formation of appropriate lighting - from the point of view - for the events The theatrical act, and the design and description of the costumes accurately for each character, which clearly affected the drawing of a very beautiful written theatrical image.

- Through the tight artistic construction of Mahmoud Diab's plays - the research sample - Mahmoud Diab was able to present his human ideas, and showed the Egyptian village coherent and turbulent at the same time, he showed its beauty and ugliness, its good and its bad, and he did not try to make the picture perfect or ugly until the image appears complete and clear in The end, and because he was honest, did not lie and did not look beautiful, so the image of the village appeared beautiful and comfortable for the recipient.

- Mahmoud Diab is influenced by the plastic arts in shaping the theater.

- Mahmoud Diab painted a realistic picture of the countryside and the Egyptian peasant, away from the stereotype drawn by the television and cinematic drama that distorted the Egyptian peasant.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- Mahmoud Diab was able to explore the social relations of the Egyptian countryside, and to draw a realistic picture of it that contains the features of truth, goodness and beauty that exist within this rural community.

- The visual image readable - in the texts of the research sample - was completed using Mahmoud Diab's language, vocabulary and the dialect of the Egyptian farmer as spoken in the Lower Lower Egypt countryside with great accuracy, and it is a picture charged with music, pictures and poetic energy.

كلمات افتتاحية

(فرج عمر – محمود دياب – تشكيل المكان – مسرح محمود دياب – صورة النص المسرحي – جماليات الصورة)

Opening words

Farag Omar - Mahmoud Diab - the formation of the place - Mahmoud Diab theater - the theatrical text image - the aesthetics of the image

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

تشكيل المكان في مسرح محمود دياب وأثره في جماليات صورة النص المسرحي

مقدمة:

المسرح كان ومازال هو أبو الفنون؛ حيث تتجمع فيه كل أنواع الفنون من أدب، تمثيل وإخراج، موسيقي وغناء، استعراضات، فن تشكيلي، وإضاءة وألوان. إنه باختصار "لوحة فنية تتحرك فيها الأشخاص أمام أعين النظارة، وتحتاج هذه الحركة إلى تشكيل يتجسد في ذهن المؤلف قبل أن يسطره على الورق، ثم يتحول إلى أشخاص تتحرك وتتحاور أمام العين"[١]. والمسرح – بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية – بدأ ينشط بحثًا عن أشكال جديدة لعمله في المجتمع، ومثلما أعلن الرسامون الحرب على المتاحف، ساعين إلى الخروج بفنهم من قاعات العرض إلى الشوارع، وإلى عنابر المصانع، بل حتى إلى الطبيعة، فإن المسرح الحديث أعلن الحرب على خشبة المسرح المغلقة التي تقسم الفضاء المسرحي، ولقد أكدت الحياة صدق ما سبق أن قاله مايرخولد عام ١٩١٤: "إن اندماج صالة الجمهور مع خشبة المسرح يزداد قوة، لاسيما في اللحظات التي يكون فيها الجمهور مصدومًا بشيء ما بقوة، أو منفعلًا مع شيء ما بقوة"[٢]. وقد تشبعت روح محمود دياب بالجمال، النابع من الطبيعة الذي وقع عليها بصره في ريف الوجه البحري، وتحديدًا ريف محافظة الشرقية، ذلك الجمال الذي يتمثل في شكل المناظر الطبيعية وألوانها الخلابة وتشكيلاتها المتنوعة، وجمال صورة المرأة الريفية، وفي مضمون وروح الإنسان الريفي الطيب البسيط؛ الأمر الذي انعكس على مسرحه، ورسمه للصورة المسرحية ككل. لذا، رأى الباحث أن يرصد صورة المكان في نصوص محمود دياب المسرحية.

مشكلة البحث: من أبرز صفات الإنسان القدرة على التعبير عن آماله ومخاوفه بكافة وسائل التعبير، سواء بالكلمة أو بالحركة أو بالنغمة أو بالتشكيل. والمسرح يجمع كل عناصر التعبير السابقة؛ لذلك فهو جدير بتسميته "أبو الفنون". وقد كان الثراء في المناخ التشكيلي للمسرح في القرن العشرين ناتج في الأساس من ارتباط الصورة المسرحية بالاتجاهات التشكيلية الحديثة والمعاصرة كالوحشية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية والتجريدية، "ولقد انضم كبار الفنانين التشكيليين العالميين إلى خشبة المسرح عندما وجدوا في الفضاء المسرحي توسيعًا لمجالات الرؤى التشكيلية عندما ترتبط عضويًا ووظيفياَ بالفنون الدرامية"[٣]. ومن المعروف أن تشكيل الصورة المسرحية والفضاء المسرحي من صميم عمل المخرج، ومصمم الديكور والملابس، ومصمم الإضاءة المسرحية. وقد ظهرت في فترات كثيرة اختلافات ومشاكل في الرؤى بين مؤلف النص المسرحي وبين مخرج العرض المسرحي؛

[١] - فوزي شاهين: أثر الموسيقي والفن التشكيلي على مسرح الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص٩١

[٢] - فاديم بازانوف: عمارة المسرح في القرن العشرين، ترجمة: أنور إبراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠، ص٣٠٧.

[٣] - صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية للمسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لدرجة أن بعض المؤلفين كانوا يصرون علي إخراج نصوصهم المسرحية بأنفسهم علي المسرح، خوفاُ من يأتي مخرج ويفسد نصهم برؤية وسينوغرافيا تفسد رؤيتهم المسرحية. ولكن القارئ لمسرح محمود دياب يجد فيه ظاهرة متفردة عن هؤلاء الكتاب؛ حيث يُلاحظ اهتمامه بتشكيل المكان المسرحي، ابتداء من اختياره لمكان الأحداث وانتهاء برسم صورة إخراجية كاملة للنص المسرحي علي الورق، مروراُ بتشكيل الديكور المسرحي وطبيعة اللون وملابس وتشكيل حركة الممثلين علي المسرح، الأمر الذي ينتهي برسم صورة فنية كاملة للقارئ، تُشعره بأنه يشاهد عرضًا مسرحيًا. لذلك رأي الباحث أن يرصد هذه الظاهرة وهذا الأسلوب في الكتابة المسرحية للوقوف علي أبعادها وسماتها المختلفة .

وعليه فقد تبلورت مشكلة البحث في الإجابة علي التساؤل الرئيس التالي: **كيف استطاع محمود دياب تشكيل المكان في فضاء مسرحه، وهل أثر هذا التشكيل في جماليات صورة النص المسرحي أم لا ؟.**

أهمية البحث:

- البحث يُلقي الضوء علي ظاهرة تميزَّ بها الكاتب المسرحي محمود دياب، وهي ظاهرة تشكيل مكان الحدث المسرحي، ورسم صورة فنية تشكيلية عن طريق الوصف داخل النص، وعن طريق وصفه المقترح لتشكيل حركة الممثلين داخل النص المسرحي، وكذلك وصفه لطبيعة المكان الذي تدور عليه أحداث مسرحيته، الأمر الذي جعل مكان مسرحيته لوحة فنية تغلفها موسيقى نورانية، وجعل القارئ لمسرحياته يشعر كأنه يشاهد مسرحًا يشتمل على كافة جماليات العرض المسرحي.
- البحث يعود بالنفع على كل الدارسين للمسرح والمهتمين بالحركة الأدبية والثقافية.
- البحث يُلقي مزيدًا من الضوء على كاتب مسرحي لم يحظ بالاهتمام الكاف من قِبل الباحثين.
- البحث يؤكد العلاقة الوثيقة بين الفنون التشكيلية والمسرح.

أهداف البحث:

- الكشف عن مفهوم السينوغرافيا في المسرح في ضوء جماليات النص المسرحي عند محمود دياب.
- الاستفادة من تطور مفهوم السينوغرافيا في توثيق علاقة الفنون التشكيلية واتجاهات ما بعد الحداثة بمجال المسرح المعاصر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- وصف وتحليل تشكيل المكان في مسرحيات محمود دياب، عينة البحث.
- بحث تأثير النص المرافق على صورة النص المسرحي في مسرحيات محمود دياب، عينة البحث.

منهج البحث: اعتمد البحث علي المنهج الوصفي. والمنهج الوصفي يُعرف بأنه "استقصاء ينصب على ظاهرة من الظواهر كما هي قائمة في الحاضر، بقصد تشخيصها وكشف جوانبها، وتحديد العلاقات بين عناصرها وبين جوانب أخرى"[١]. كما استخدم الباحث تحليل المضمون الذي "يستهدف دراسة المادة الإعلامية التي تقدمها الوسيلة بهدف الكشف عما تريد هذه الوسيلة أن تبلغه لجمهورها، ودراسة تأثير القراءة أو الاستماع أو المشاهدة على هذا الجمهور"[٢]. كما استخدم الباحث أيضًا التحليل الاستدلالي للمحتوى، الذي "يتجاوز حدود الوصف إلى الاستدلال عن حركة المتغيرات الأخرى ذات العلاقة بانتقاء المحتوى وبنائه باعتبارها تأثيرات في اختيار الرموز وبناء المعاني لتحقيق أهداف معينة"[٣].

عينة البحث: تم اختيار عينة عمدية من مسرحيات محمود دياب وهي مسرحيات: ليالي الحصاد، الهلافيت، الزوبعة. وسبب اختيار هذه العينة هو أن المسرحيات الثلاثة تدور أحداثها في بيئة واحدة، وهي القرية المصرية في محافظة الشرقية.

مصطلحات الدراسة:

محمود دياب: كاتب وروائي ومؤلف مسرحي مصري شهير، وُلدَّ بمحافظة الإسماعيلية في ٢٥ أغسطس عام ١٩٣٢م، نال درجة ليسانس الحقوق عام ١٩٥٥م من جامعة القاهرة، عملَّ بعد تخرجه في هيئة قضايا الدولة وظلَّ بها حتي وصل درجة مستشار. حملَّ محمود دياب علي عاتقه هموم ومشاكل الوطن العربي بأكمله، وعكس هذا في إنتاجه الأدبي؛ حيث عكست أعماله أفكارًا قومية خالصة والتي لا يمكن تجاهلها ولا نسيانها مهما مرت السنون، وتقادمت العصور. وقبل أن يعرف محمود دياب طريقه إلي المسرح كتب القصة القصيرة، حيث كتب المجموعة القصصية القصيرة "مجموعة خطاب من قبلي"[٤]، كما كتب رواية "الظلال في الجانب الآخر"[٥]، ورواية "طفل في الحى العربي"[٦] عام ١٩٧٢؛ لكن المسرح كان هو الفن الذي فجرَّ معظم إمكانياته التعبيرية، فقدمَّ من خلاله

---

١ - عبد الرحمن سيد سليمان: مناهج البحث، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٤، ص ١٣١.
٢ - علياء عبد الفتاح رمضان: مهارات كتابة البحث الإعلامي، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٩، ص ١٧٥.
٣ - محمد عبد الحميد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، القاهرة، عالم الكتب، ط٥، ٢٠١٥، ص٣٢٢.
٤ – حصلت على جائزة نادي القصة عام ١٩٦١م. (الباحث)
٥ – تم إنتاجها فيلما سينمائيا وحازت على جائزة فيلم في دول العالم النامي. (الباحث)
٦ – ترجمت إلى الفرنسية وأعدت مسلسلا إذاعيا في مصر. (الباحث)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرحيات: المعجزة (١٩٦٠)[١]، البيت القديم (١٩٦٣)[٢]، الزوبعة (١٩٦٦)[٣]، الغريب (١٩٦٦)، ليالي الحصاد (١٩٦٨)، البيانو (١٩٦٦)، الضيوف (١٩٦٩)، الهلافيت (١٩٦٩)، باب الفتوح، رسول من قرية تميرا للسؤال عن عملية الحرب والسلام، أهل الكهف، الرجل الطيب في ثلاث حكايات، الغرباء لا يشربون القهوة[٤]، رجال لهم رءوس، اضبطوا الساعات، دنيا البيانولا، وأوبريت "موال من مصر". هذا بالإضافة إلي العديد من الأعمال الأدبية والفنية الأخرى؛ حيث كتب للتليفزيون السيناريو والحوار لبعض أعماله المسرحية منها مسرحيات "ليالي الحصاد"، "الزوبعة"، "انتقام الملكة زباء" ، "دموع الملائكة"، و"إلا الدمعة الحزينة". كما كتب للسينما فيلم "سونيا والمجنون" (عن قصة الجريمة والعقاب)[٥]، بالإضافة إلي بعض الأعمال السينمائية الأخرى. وقد تم تكريم محمود دياب من قِبل الرئيس محمد أنور السادات بحصوله علي وسام القضاء بصفته مستشارًا بهيئة قضايا الدولة، كما تم تكريمه في اليوبيل الفضي للتليفزيون المصري عام ١٩٨٥م، وحصل علي وسام اليوبيل الفضي. كما شارك كمندوب لمصر في مؤتمر المسرح العربي الذي عُقد في العراق. كما حصل من العراق علي جائزة أحسن كاتب عربي.

المكان : "كلمة مكان من الجزر المعنوي م ك ن بمعنى امتلاك الشيء والتمكن منه، وفي لسان العرب المكان يساوي الموضع، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه"[٦]. "والمكان يعد مكمل لبعدي الشخصيات والأحداث في الأعمال الإبداعية"[٧]. والمكان المسرحي هو المكان الذي تتم عليه أحداث المسرحية، ويتفق طبيعته مع متطلبات العرض المسرحي. وقد تكون أحداث المسرحية بسيطة لا تحتاج إلا لمساحة من الفراغ في مكان خلوي، "وقد يحتاج العرض إلى بناء معماري له مواصفات خاصة سواء في المساحة أو التجهيزات الفنية، من مناظر وحيل وإضاءة، إلى آخر هذه التعقيدات الفنية"[٨]. كما يُعرف المكان المسرحي بأنه "هو كل مكان بإمكانه أن يصير مسرحًا، أي كل مكان قادر على توفير عنصري البناية المسرحية من خشبة للتمثيل وقاعة للجمهور"[٩]. ويفترض النص المسرحي وجود مكانين: مكان يشار إليه في النص ويسمى إرشادات المؤلف أو النص المرافق، وهو عادة يُكتب بين قوسين أو مكتوبًا بحروف مختلفة عن الحوار، والمكان الآخر هو الذي سيُعرض عليه

---

[١] – حصلت على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقي عام ١٩٦٠. (الباحث)

[٢] – حازت على جائزة المجمع اللغوي المصري وقدمت في القاهرة والأقاليم والعديد من الدول العربية. (الباحث)

[٣] – حازت على جائزة منظمة اليونيسكو لأحسن كاتب مسرحي عربي. وترجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية. (الباحث)

[٤] – تُرجمت إلي العديد من اللغات، كما تم تقديمها في لندن في بداية السبعينيات. (الباحث)

[٥] – حصل عنه علي أحسن كاتب حوار في مصر، كما حصل علي أحسن معالجة درامية لقصة الجريمة والعقاب من روسيا. (الباحث)

[٦] - حسن يوسف: جماليات المكان.. المقهى عند نجيب محفوظ نموذجاً، القاهرة، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص٧.

[٧] - المرجع السابق، ص٧.

[٨] - شكري عبد الوهاب: المكان.. دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح، الاسكندرية، ج.م.ع، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧م، ص١.

[٩] - عبد المجيد شاكير: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٣م، ص٢٥.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

هذا النص المسرحي ، وهو خشبة المسرح، وهو مكان يضم المسرح والصالة، "ويختلف المكان المسرحي عن اللوحة أو السينما لأنه ثلاثي الأبعاد، ولأنه يوجد علاقة بين علامات تنتمي إلى عدة مجالات، منها وأهمها السمع والبصر، والحركة، كما أن المكان يتحول أثناء العرض –حتى في المسرحيات التي تعتمد مبدأ وحدة المكان الشهيرة – نتيجة لتغيير الشخصيات التي تشغله، ويجعل الصور تتراكب في ذاكرة المتفرج"[١].

تشكيل المكان في المسرح: هو اختيار المكان الذي يناسب الحدث المسرحي، ثم رسم صورة كاملة لكل عناصر العرض المسرحي، سواء تشكيل ورسم حركة الممثلين على خشبة المسرح أو في الفضاء المسرحي كله، أو تشكيل عناصر الديكور المسرحي، أو تشكيل الملابس والأزياء بما يناسب كل شخصية درامية وكذا أحداث المسرحية، وكذلك تشكيل الإضاءة المسرحية وألوانها المختلفة التي تناسب الحدث المسرحي.

صورة النص المسرحي: يقصد بها تشكيل صورة لأحداث المسرحية بالوصف عن طريق الكلمات وليس الفعل كما يحدث في العرض المسرحي. بمعني الذي يقرأ النص يشعر أنه يشاهد صورة مرئية مجسدة أمام عينيه لأحداث المسرحية. والناقد الشهير وولتر كير يقول عن صورة النص المسرحي: "عندما تكون مكبًا على اختيار موضوع، كن على كثب من الصورة. لا تبحث عن كلمة تتضمن الصورة . فكلمة "الأخوة" تكاد تتضمن كل شيء ولا توحى بشيء. وماذا لو كانت فكرتك هي الصورة نفسها، تلك الحركة الاندفاعية الغريزية التي رأيتها فعلًا تحدث أمامك ؟ وهل تريد أنت أكثر من هذا ؟"[٢].

الشكل الفني: هو القالب الفني الذي يصب فيه المؤلف المسرحي فكرة مسرحيته.

الفضاء المسرحي: هو "الفراغ المخصص للأعمال المسرحية، ويتكون من خشبة مسرحية وقاعة للجمهور"[٣].

الصورة: هي كلمة لها دلالات عدة لا يربط بينها شيء ظاهر مما يجعل من الصعوبة بمكان تحديد مبسط لكلمة "صورة" بحيث يشمل هذا التعريف كل استخداماتها، وسواء كانت الصورة خيالية أو مادية ملموسة فهي تمر عبر شخص ما سواء كان منتجًا لها أو متعرفًا عليها أو مدركًا لوجودها"[٤].

---

[١] - سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، الكويت، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام في الكويت، يناير- فبراير-مارس ١٩٨٥، ص ٨٨.

[٢] – وولتر كير: عيوب التأليف المسرحي ترجمة: عبدالحكيم البشلاوى، القاهرة ،مكتبة الفنون الدرامية ٧، مكتبة مصر)، ص ١٢٩.

[٣] - فاديم بازانوف: مرجع سابق، ص٤٩٦.

[٤] - مارتين جولي: مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة: جيهان عيسوي، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠١١م، ص١١.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

تشكيل المكان في نصوص محمود دياب المسرحية

وأثره في جماليات صورة النص المسرحي

تمهيد:

في السنوات الأخيرة اشتعل النقاش حول حدود الأجناس الفنية والذي انتهى إلى الزعم بأنه من الأفضل التحدث عن الفن بوجه عام وأن نسقط كل المسميات الأخرى مثل الرسم والنحت والتصوير والمنظر المسرحي.. وغيرها باعتبارها تقسيمات تعسفية وتجزئة مضحكة قد عفا عليها الزمان"[١]. وبما أن الفن المسرحي "يجمع بين كل الفنون من أدب وتمثيل وغناء ورقص وديكور ومنظور وملابس وإضاءة وموسيقى وماكياج"[٢]؛ فإن الدارس له يجب عليه دراسة كل الفنون، والباحث فيه، يجب عليه أن يدرك مدى ارتباطه بكل الفنون الأخرى. ومن بين الفنون المرتبطة بفن المسرح ارتبطًا وثيقًا هو الفن التشكيلي؛ لأن المكان المسرحي يعتمد اعتمادًا كبيرًا على التشكيل الفني سواء من خلال تشكيل الديكور المسرحي، أو استخدام دلالات الألوان في الديكور والملابس وفي الإضاءة، أو في تشكيل حركة الممثلين على المكان المسرحي. "وقد شهد القرن العشرون لعدد كبير من الفنانين التشكيليين بمحاولاتهم الصادقة في رسم ديكورات عدد كبير من العروض المسرحية"[٣].

وعلاقة الفنان بالمكان علاقة تبادلية محققة. "ويكاد المكان يكتسب شخصية ذات طابع ملموس، تطبع بسماتها وجدان الفنان كما تطبع طقوس الحياة ذاتها، ومن ثم يأتي النتاج الفني من صنف البيئة التي يتعامل معها"[٤]. وهنا يجب التفرقة بين الأماكن التي يتردد عليها المبدع؛ حيث قد يكون تردده عليها لمجرد زيارة عابرة، وبين المكان الذي يعيش ويقطن فيه الفنان، أو على الأقل أقام فيه لفترة طويلة من الزمن. ومن الأماكن الذي أقام فيها محمود دياب لفترة كبيرة من الوقت هي ريف محافظة الشرقية؛ لذلك نجده متأثر بالمكان الريفي تأثراً واضحًا في أعماله المسرحية؛ حيث نجد أن كل أحداث مسرحياته – عينة البحث – تقع في الريف المصري، وعن سبب ذلك يقول دياب: "إن الريف المصري يتميز عن المدينة بالعلاقات الإنسانية، المتشابكة، وسيطرة روح المجموع، التي تنطوي وحدتها على جزيئات متضادة، تحمل في ذاتها بذور التفتت، لذا فهو مصدر خصب لعشرات الموضوعات البكر للكاتب الذي يحسن ارتياده والذي يستطيع أن يسبر غور هذه العلاقات ثم ينطلق

---

١ - فولكر فولر، هانز – يواخيم روكهيبرلي: المنظر المسرحي، ترجمة: حامد أحمد غانم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥، ص٥.

٢ - لويز مليكة: المنظور المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص٦.

٣ - رمزي مصطفى: بابلو بيكاسو والديكور المسرحي، القاهرة، مجلة المسرح، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، هيئة الإذاعة والموسيقى والمسرح، ١٩٦٥م، ص٥٣.

٤ - نعيم عطية: المكان في التصوير المصري الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، ١٩٩٣، ص٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بها على خشبة المسرح من خلال قضايا انسانية عامة. يضاف إلى هذا أن الريف المصري ، هو الجزء الأكبر من بلادنا، يحمل الريف المصري ، هو الجزء الأكبر من بلادنا، يحمل الملامح الأصيلة لمجتمعنا. وعلى المسرح المصري أن يبرز هذه الملامح حتى تثبت بنوته الشرعية لنا"[١].

والمسرح هو كلمة وصورة – يمثلهما ممثل– ومتفرج يسمع هذه الكلمة ويشاهد تلك الصورة، وأحيانًا يشاهد الصورة فقط، ويستنتج المعنى من خلال الصورة، ولذلك نجد أن مسرح محمود دياب يهتم بالصورة – وخاصة الصورة الواقعية – مثل اهتمامه بالكلمة، وذلك من خلال حرصه الشديد في وصف المكان والزمان والديكور وتشكيل حركة الممثلين بشكل دقيق في نصه المرافق لنصه المسرحي.

والمسرح يجمع كل الفنون؛ بل نجد فيه كل المدارس الفنية؛ فمن المدرسة الكلاسيكية أخذ المسرح فكرة الصورة بمعناها التمثيلي الخاص المحدد القائم على أساس جماليات الشكل الخارجي والنسبة والتناسب والتوازن، صورة تمثل الواقع وتحيل إليه ولا يستطيع أي مسرح أن يستغني عنها كلية، وأخذ المسرح من التأثيرية التركيز على الانطباعات المصاحبة للضوء الذي ينعكس من السطوح الموجودة تحت ظروف مناخية مختلفة، كما أخذ من الوحشية الاهتمام بعناصر التصميم كغايات في ذاتها، "وأخذ عن التعبيريين استغراقهم العميق من الداخل، وعن المستقبليين اهتمامهم الشديد بالحركة، وعن التكعيبيين تفتيت الشكل والنظر إليه من مناظير عدة، ومن السرياليين اهتمامهم بعوالم الصور والأحلام وتداخلها وتدفقها فيما يشبه الهذيان، ومن الفن التجريدي تحرره من المعنى المحدد والتمثيل الطبيعي والمعايير الجمالية التقليدية، ومن الدادائية اهتمامها بعالم الأشياء وحركتها في اتجاه كل ما هو عقلاني ومدرسي"[٢].

والنص المسرحي يفترض وجود مكانين: مكان يتخيله المؤلف ويشير إليه في النص الأدبي، ومكان العرض المسرحي، وهو مكان خيالي يبنيه المتفرج في خياله. "والمكان المشار إليه في النص مكان مطبوع يعلن عن نوع معين من التبادل اللفظي، فهو يوزع على الصفحة بطريقة تشبه إلى حد ما توزيع المقاطع في القصيدة، والناظر إليه يدرك الصفحة المطبوعة إدراكًا بصريًا معينًا، يشبه إدراك الناظر إلى القصيدة. فمن خلاله، يميز بين النص الذي يمكن أن نسميه نص مؤلف، والنص الذي يمكن أن نسميه نص الشخصيات، وهو النص الذي تنطق به هذه الشخصيات عندما تعرض المسرحية. من خلاله، أيضًا، يتبين ما إذا كان المشهد مونولوجًا، أم ديالوجا، أم حديثًا يجري من عدد

[١] - نبيل فرج: نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة، ع ٦٢، مايو ١٩٦٩م ، ص٣٤.
[٢] - شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير ٢٠٠٥، ص٣٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الشخصيات. ويعود بنا هذا المكان المطبوع إلى مكان خيالي ذي أبعاد ثلاثة: مكان سمعي وبصري وحركي"[١]. "ويختلف المكان المسرحي عن اللوحة أو السينما؛ لأنه ثلاثي الأبعاد؛ ولأنه يوجد علاقة بين علامات تنتمي إلى عدة مجالات، منها وأهمها السمع والبصر، والحركة."[٢].

والصفة الأساسية المميزة للمكان المسرحي هي وظيفته المزدوجة. "فهو مكان يتم فيه الأداء والتمثيل، أي أن الممارسة الجسمانية تجد مكانها فيه، وهو أولًا وقبل كل شيء، المكان الذي يوجد فيه الممثلون بلحمهم ودمهم. وهذه سمة عالمية، أيا كانت طريقة العرض. في الوقت نفسه وهذا شيء أصبح بديهيا، لا في الغرب فحسب، إنما في مسرح الشرق الأقصى أيضًا – يحاكي المكان المسرحي مكانا محسوسا، لكن بطريقة تختلف عن الطريقة التي يتبعها الرسام الواقعي"[٣]. ويمكن أن يكون المكان المسرحي صورة من مكان اجتماعي أو ثقافي معين، "ويمكن أن يكون المكان المسرحي أيضًا صورة لأماكن خيالية، أو أماكن الحلم – حلم المؤلف المتمثل في الشخصيات أو حلم المخرج نفسه – ، أو صورة لما يعتمل في أعماق النفس البشرية. وقد يكون المكان ترجمة لأبنية النص، خاصة تلك الأبنية التي لها علاقة بالمكان"[٤].

وفي هذا البحث نجد أن كل أبطال المسرحيات – عينة البحث – هم من الفلاحين العاديين، الذي تعمدّ محمود دياب أن يكونوا ذلك، فهو يرى أن صورة الفلاح المصري مغايرة تمامًا عما تظهره السينما المصرية، وأن هذا الفلاح قادر أن يعبر عن قضاياه بنفسه، ففي هذا الصدد يقول دياب: "إن الفلاح المصري في نظري قادر على أن يحمل على خشبة المسرح القضايا الفكرية والانسانية المعاصرة، من خلال لغته الدارجة البسيطة، وتجارب معيشته اليومية، حتى لو لم يكن هو نفسه على تمام الوعي بها. وبذلك نُخرج الفلاح عن ذلك النموذج التقليدي المفتعل الذي عرفه جمهور المسرح والسينما. لقد اعتدنا أن نرى الفلاح مسخًا يلصق بالعمل الفني لإثارة الضحك غير الصحي،...، ومن ثم كان لا بد أن يوجد التعبير الصادق عن أعماق هذا الفلاح، بما في حياته من عذابات وطموح"[٥].

[١] - سامية أسعد: مرجع سابق، ص ص ٨٦-٨٧.
[٢] - المرجع السابق، ص٨٨.
[٣] - نفس المرجع السابق، ص٨٩.
[٤] - نفس المرجع السابق، ص٨٩.
[٥] - نبيل فرج: مرجع سابق، ص٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١- مسرحية "ليالي الحصاد"

الملخص والفكرة الأساسية لمسرحية "ليالي الحصاد"

تدور أحداث مسرحية ليالي الحصاد في ليلة مقمرة من ليالي الربيع، وعلى ساحة من ساحات قرى الريف المصري؛ حيث يجتمع عدد من رجال القرية يتسامرون كعادتهم كل ليلة، وخاصة وقت حصاد محصول القمح، وهذا السمر عبارة عن تشخيص مجموعة الفلاحين بعضهم لبعض، أي أنه عبارة عن مسرح داخل المسرح:

الغاوي : نهايته.. في الليلة الحلوة دي.. زي الليلادي.. الجمر طالع والجو خريف.. والحالة معدن.. البلد بتتجمع.. **(يشير بابهامه إلى الوراء)**.. نسهر نتسامر.. شوية نتحدت.. وشوية نضحك.. واللي عنده حكاية يجولها...[١].

ومن خلال هذا التشخيص يناقشون قضايا قريتهم، ويعبرون عن همومهم ومشاكلهم. ويبدأ مسعد في تقليد حجازي، ويدخل البكري، ونعرف من خلال الحوار أنه منبوذ من أهل قريته، إلا أنهم لا يستطيعون الاستغناء عنه؛ لأنه بمثابة الطبيب البيطري الوحيد الذي يعالج ثروتهم الحيوانية، كما نعرف أنه يعيش وحيدًا مع صنيورة. وصنيورة هذه فتاة شديدة الجمال، تعيش مع البكري كابنته، ولكنها ليست ابنته، حيث وجدها في المقابر وهي طفلة وليدة، ولا يُعرف لها أم أو أب:

الغاوي : مراته ماتت من كام سنة.. مافضلش في البيت غيره وصنيورة.

شباب المجموعة: وهيه صنيورة[٢].

ويقوم علي الكتف ليجسد شخصية البكري، ونعرف من خلال تجسيده أنه يهيم عشقًا في صنيورة، كما يحبها حسان الغاوي، بل يحبها كل رجال القرية:

علي الكتف: وانت كمان بتحبها يا غاوي.. طول الليل تحوم حوالين البيت وتجول مواويل.. هتنكر يا حسان.. البلد كلها بتحبها **(مشيرًا إلى أفراد المجموعة)**.. ده ، وده ، وده .. كلكم بتحبوها..[٣]

[١] - مجمود دياب: ليالي الحصاد، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٣٧، يناير ١٩٦٧، ص ٧٠.
[٢] - المصدر السابق، ص ص ٧٤-٧٥.
[٣] - مجمود دياب: مصدر سابق، ص ٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصنيورة هذه فتاة لعوب، تتلاعب بكل مشاعر رجال القرية، وتتلذذ بذلك، كما يحقد عليها كل نساء القرية، ويتمنون الخلاص منها بأي شكل؛ فهي مصدر إزعاج وقلق لهن. وصنيورة برغم ذلك تحافظ على شرفها، ولم تقع في غرام أي رجل:

الكتف : **(منفضًا)** ماحدش في الدنيا طايلها.. وأقطع دراعي لو كان حد في الدنيا طالها.. مين فيكم لمسها بايده.. هه.. مين؟![١].

ويأتي البكري ويشترك مع المتسامرين في تجسيدهم لشخصيات بعضهم البعض، وتندهش صنيورة من تصرف البكري هذا؛ لأنه يتحاشى دائمًا الاختلاط والاندماج مع أهل قريته، ويعاملهم بحذر. ويعتقد أهالي القرية أن صنيورة هي شيطان يعيش بينهم، يجب التخلص منه:

تهامي : **(محجوب)** خد بنتك وارحل يا بكري..

المجموعة ب: انت وبنتك..

تهامي : **(محجوب)** ارحل يا بكري.. وكفاية اللي عملتوه في البلد.. شوف لك حتة تانية..[٢].

ولكن القرية لا تستطيع أن تستغني عن البكري فهو الوحيد القادر علي علاج ثروتهم الحيوانية، ولذلك يتراجعون عن فكرة طرده من القرية هو وصنيورة. ويندمج البكري في عملية التجسيد مع مجموعة المتسامرين، ويناقشون مشاكلهم ويتوصلون إلى أن صنيورة هي سبب أغلب مشاكلهم، ويوافقهم البكري نفسه في ضرورة التخلص منها، وخاصة بعد أن حاول تزويجها لأى رجل من المجموعة، لكنهم رفضوا جميعًا، بما فيهم علي الكتف (عاشق صنيورة):

البكري : **(وهو يحدق في مكان بعيد عن كل من على المسرح)**.. صنيورة السبب في كل ما حصل..

المجموعة: أيوه..

البكري : **(يتريث لحظة)** .. صنيورة تستاهل الموت[٣].

ويخرج علي الكتف متسللًا ، وسرعان ما يعود مذعورًا، ويعلن للجميع أنه قتل صنيورة

---

[١] - المصدر السابق، ص ٨٠.
[٢] - المصدر السابق، ص ٩٨.
[٣] - المصدر السابق، ص ١١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البكري : (ينهض في ذهول.. ثم يصرخ) جتلتها..؟!

علي الكتف : انت اللي حكمت يا بكري..[١]

ويعتقد الجميع أن صنيورة قُتلت وانتهت، إلا أنها تدخل عليهم فجأة لتأخذ البكري ، فيتسمر الجميع، وخاصة علي الكتف الذي بدأ يهذي:

علي الكتف : (يحدق في راحتيه) الله !! .. أمال أنا قتلت مين..؟![٢]

ويبدو أن على الكتف أخطأ وقتل بهية اعتقادًا منه أنها صنيورة، ويخرج الجميع من خشبة المسرح، كما يأخذ البكري صنيورة ويخرجان، ولم يتبق سوى الغاوي الذي ينشد موالًا، ثم تنتهي المسرحية.

ومن خلال السرد السابق لأحداث المسرحية يرى الباحث أن فكرة المسرحية هي: "قبل أن تنظر إلى عيوب غيرك انظر إلى عيوبك أولًا"؛ فجميع أهل القرية اتهموا صنيورة بأنها سبب شقائهم، في حين أنها لم تقترف أي ذنب تجاههم، بل هم الذين ارتكبوا الذنوب وخلقوا المشاكل لأنفسهم تحت وطأة حبهم لصنيورة. ويرى الباحث أن رجال القرية لم يحبوا صنيورة لشخصها، بل اشتهوا جمالها وجسدها، بدليل أنها لم تحاول أن تتقرب من أحدًا منهم، ولم تبادل أحدًا منهم حبًا بحب، بل عندما أحبت أحبت شخص من خارج قريتها، وهو منصور أبو العال من قرية العالية، وتحت وطأة غيرتهم وحقدهم عليه اختلقوا المشاكل مع قرية العالية.

تشكيل المكان في مسرحية "ليالي الحصاد" وأثره في جماليات صورة النص المسرحي:

مسرحية "ليالي الحصاد" هي أقرب إلى ما يسمى بمسرح الساحة الذي يُعد الشكل الأقدم على مدى تاريخ المسرح، "فقد ظهر هذا الشكل في القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، ومن أبرز خصائصه إقامة خشبة العرض وسط الجمهور"[٣]. وهذا ما فعله محمود دياب في مسرحيته ليالي الحصاد؛ فقبل أن تبدأ أحداث المسرحية، يقول محمود دياب في نصه المرافق: "لا تستخدم في المسرحية أي مناظر.. أو هي لن تكون بحاجة إلى أية مناظر"[٤]، كما قسمَّ المسرح إلى ثلاثة مستويات، حيث جعل المستوى الأدنى يلتئم مع واقع القرية في حياتها الجارية خلال الفترة التي تستغرقها المسرحية. أي أنه استعاض عن الديكور والمناظر المسرحية المصطنعة بمنظر القرية الطبيعي، وهذا التقسيم – كما يقول محمد عبد الله حسين– "له دلالته الفنية، فعندما تكون القرية في حالة خلوة مع النفس، أو بعيدة

---

١ - المصدر السابق، ص ١١٢.
٢ - المصدر السابق، ص ١١٢.
٣ - فاديم بازانوف: عمارة المسرح في القرن العشرين، ترجمة: أنور إبراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ٢٠١٠، ص٩.
٤ - مجمود دياب: ليالي الحصاد، مصدر سابق، ص ٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن المشكلات يكون أفرادها في المستوى الأعلى، والمستوى الثاني (الأوسط) هو أنسب المستويات للتشخيص باعتباره منطقة حيادية بين البعد عن المشكلات في المستوى الأول"[١]. والمؤلف هنا متأثر بقاعدة الفوضى المسرحية، والتي تسمى التجريبية، والتي بدأت مع المسرح الدادي، أو الحركة الدادائية في الفن التي انتشرت في فرنسا وسويسرا في الفترة من ١٩١٦ وحتى ١٩٢٠م؛ حيث تؤكد هذه الحركة على حرية الشكل بعيدًا عن القيود التقليدية، وقد تأثر بهذه المدرسة – قبل محمود دياب– مسرحيين كُثر، منهم أنتونان أرتو وبرتولد بريشت، وقد فجرت هذه الحركة فيما بعد العديد من الأشكال التي تعرف بالمسرح البيئي، والفن الأدائي، وأخيرًا المسرح ذي الوضع المحدد. وهذه التجريبية هي تاريخ للارتباطات العملية بإشكالية المسرحية والمكان، "وقد أعاد هذا التاريخ تشكيل الأفكار التقليدية لمواقع الفضاء المسرحي بدقة شديدة حتى أن كتابًا عن العروض المسرحية يدعوا الطلاب إلى أن يحاولوا استكشاف إمكانات العمل في مواضع مختلفة، مواضع قد لا تفكر فيها أنت أو المشاهد فيما بعد كمواضع لأنواع محددة من العروض المسرحية، ويمكن أن تعتمد على مكان عملك سواء أكان المعارض الفنية المقامة في الحرم الجامعي أو قاعات الموسيقى، وستكون جميعها بدايات جيدة، فكلما كان المشاهد تقليديا أكثر كلما ظهرت له هذه الأماكن وكأنها غير معتادة"[٢].

والمنظر في جميع مشاهد وفصول مسرحية ليالي الحصاد هو منظر واحد لا يتغير، وكأن محمود دياب أراد له أن يكون لوحة في اطار ثابت، يتغير داخلها الأشخاص والإضاءة والألوان. ومثل هذا النوع من المسرحيات "يتطلب استخدام الموسيقى التصويرية التي تسد الفجوة بين مشهد ومشهد .. وتصور الجو العام الذي تدور فيه الأحداث، فضلا عن التشكيل الحركي الذي يعتبر في حد ذاته لوحة تشد انتباه المتفرج"[٣]. وقد استطاع محمود دياب أن يرسم حركة مسرحية على الورق وكأنها لوحة فنية رائعة، واهتم فيها بالتفاصيل الدقيقة وكأنه يخرجها على خشبة المسرح:

البكري : (يتريث لحظة) .. صنيورة تستاهل الموت.. (صمت تام.. علي الكتف رفع رأسه في اهتمام بالغ .. الغاوي وحجازي وقفا ثم جلسا ثانيًا على الفور.. الجميع يتجمدون.. وعيونهم مركزة على البكري، الذي جلس على الأرض في هدوء؛ فطوق ركبتيه بذراعيه وأراح رأسه عليهما.. الوحيد الذي يتحرك هو علي الكتف.. أدار وجهه إلى البكري فتأمله برهة.. ثم ارتسمت على شفتيه ابتسامة بلهاء .. لا معنى لها، لا تلبث أن تتلاشى.. على الكتف ينهض في صمت.. ونسمع مع نهوضه

[١] - محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب.. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط٢، ٢٠٠٤م، ص١٨.
[٢] - أونا شود هوري: المكان المسرحي.. جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: أمين حسين الرباط، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠م، ص٢٨.
[٣] - فوزي شاهين: أثر الموسيقي والفن التشكيلي على مسرح الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص١٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنشودة الحصاد بعيدة.. وتظل تسمع خافتة حتى تتلاشى عندما يبدأ الغاوي الحديث.. علي الكتف يتجه مباشرة إلى يمين المسرح.. في خطوات ثابتة.. ويمد يده إلى صداريه فيخرج حطام نظارته.. يحاول أن يثبته على عينيه .. ويخرج .. تستمر أنشودة الحصاد واضحة لحظات .. ينهض الغاوي في هدوء .. متجها ناحية الجمهور .. ينفض ثيابه وهو في الطريق .. الأضواء تنسحب وراءه بالتدريج حتى إذا ما صار في صدر المسرح.. لم يبق من الضوء إلا ما يغطي هذا المكان)[١].

ويحدد دياب المستوى الأعلى لحلقة المجموعة المسامرة، والمستوى الثاني للتشخيص. وبذلك تكتمل صورة المكان بكل جزئياتها، فالقرية بشكلها الطبيعي موجودة في خلفية الصورة، وأهلها موجودون في المستوى الأعلى، ومن يجسدون مشاكل القرية هم من أهل القرية –الافتراضية– وموجودون في المستوى الأوسط.

أما عن الصراع في مسرحية "ليالي الحصاد" فيرى الباحث أن الصراع فيها قد يختلف عن أنواع الصراع المتعارف عليه، فهو ليس صراع ساكن، ولا صراع واثب، ولا صراع صاعد بالمعنى الواضح، ولا صراع مرهص بالمعنى الصريح الذي ينبئ بحدوث شيء ما، إنه صراع يجمع بين كل أنواع هذه الصراعات، فالأحداث في بداية المسرحية تبدوا ساكنة لا تتصاعد، فهي مجرد سرد لبعض حكايات ومشاكل القرية، وتجسيد شخصيات لشخصيات أخرى، ولكنها حكايات مسلية ومشوقة، ثم يتحول الصراع إلى صراع صاعد في النصف الثاني من المسرحية، خاصة لحظة اندماج البكري في عملية السمر مع المتسامرين، ثم يتحول إلى صراع مرهص عندما تتحول شخصية البكري، ويقرر تزويج صنيورة من أي رجل من رجال القرية بعد أن كان رافضًا فكرة زواجها من الأساس، كما نشعر بنشوب شيء ما غير طبيعي عندما يحكم البكري على صنيورة بالموت، وهو المتيم الولهان بها، وليس له في الدنيا غيرها، وفي تحول شخصية البكري صراع من النوع الواثب، فالبكري يقرر فجأة دون سبب واضح تزويج صنيورة، وكذلك يقرر قتلها دون مقدمات لذلك القرار، والأمر نفسه موجود في شخصية علي الكتف الذي قرر فجأة ودون مقدمات أن يقتل صنيورة، بالرغم من أنه باع الدنيا من أجلها، وبالرغم من أنه رفض أن يتزوجها عندما عرضها عليه البكري (والد صنيورة بالتبني)، هذا بالإضافة أنها لم تؤذيه أو بدرً منها أي ذرة شر تجاهه.

كما يرى الباحث أن الصراع في هذه المسرحية يتجاوز كل هذه الصراعات إلى صراع من نوع جديد، غير أنواع الصراعات الأربعة المعروفة، وهو الصراع النفسي داخل كل شخصية من

[١] - مجمود دياب: ليالي الحصاد، مصدر سابق، ص ١١١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شخصيات المسرحية؛ فالشخصيات في هذه المسرحية أغلبها تعان من مشكلة نفسية، فشخصية "علي الكتف" –الذي يعشق صنيورة، وفعل كل شيء من أجل الفوز بها– عندما تتاح له الفرصة للزواج منها يرفض، بل يصر على رفضه، والأكثر من هذا يذهب ليقتلها، دون جريرة ارتكبتها في حقه، بل هو الذي ظلم نفسه بنفسه. أما شخصية "البكري"، فهو يعان من الانعزالية والانطواء، خوفًا من الناس، وخوفًا على صنيورة، ورغم أنه يعشقها ويعيش من أجلها إلا أنه يحكم عليها بالقتل دون ذنب اقترفته، وكذلك شخصية حجازي الذي يعان الوَساوس على ابنته بهية، ويخشى عليها من أي مكروه يصيبها، وكذلك أغلب شخصيات المسرحية، والشخصية الوحيدة التي تكاد تخلو من العقد النفسية هي شخصية صنيورة، فرغم جمالها الشديد، وأنوثتها المتفجرة إلا أنها لم تقم بإغواء أي من رجال القرية، بل كانت تسخر من تصرفاتهم غير الطبيعية في أوقات كثيرة، وقد نجح محمود دياب في أن "يرسم لنا صورة شاعرية مكثفة تبعث على بث الرعب، وتجعل المتلقي يسأل لماذا كانت صنيورة من نصيب البكري؟ ولماذا لم يجدها غيره؟ ربما لأن البكري غريب عن القرية أو عدو لها، أو لأنه شخصية سادية شاذة تتلذذ بتعذيب الآخرين، وتستمتع بالبحث عن الجرائم، أو لأنه شخصية قوية لا يخشى السير في المقابر، أو ربما لكل الأسباب السابقة!!"[١].

وتكوين شخصية "على الكتف" تشبه لوحة فنية مليئة بالألوان والظلال، فالألوان الساخنة نشعر بها عندما يشعر علي الكتف بالفرحة والسعادة، وخاصة عندما يشعر أن حبيبته صنيورة تبادله الحب وستكون له في يوم من الأيام، والباردة عندما يشعر أن صنيورة لا تبادله الحب؛ فيتألم ويعتصر قلبه، والظلال عندما يدخل اليأس قلبه؛ فيقرر قتلها؛ "فاللوحة الفنية ما هي إلا تشكيل حركي لمجموعة من الأشخاص والمناظر داخل اطار في عالم خاص من الألوان تبدعه فرشاة الفنان، هذا التشكيل ثابت في اللوحة ، متحرك في المسرح"[٢]:

علي الكتف : (إلى زغلول) جابلتني في أول البلد .. كانت جاية على هنا..جريت عليها.. لفت وجريت قدامي.. جريت وراها .. ما لجيتش لها سكة .. رجعت على البيت .. لحجتها تحت الجميزة[٣].

وكما ذكر الباحث؛ فقد رسم محمود دياب مسرحيته "ليالي الحصاد" في شكل جديد، وهو شكل مسرح السامر، وكان دياب رافضًا ما كتبه يوسف ادريس – في مجلة الكاتب– عن ضرورة البحث عن شكل مسرحي مصري؛ بسبب إيمانه بأن المسرح هو المسرح بأبعاده المعروفة وقواعده

[١] - محمد عبد الله حسين: مرجع سابق، ص ٢١.
[٢] - فوزي شاهين: مرجع سابق، ص١٢٣.
[٣] - مجمود دياب: ليالي الحصاد، مصدر سابق، ص ١١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المستقرة، كما كان يعتقد أنه "حتى لو وجد الشكل الفني المصري الذي يمكن أن يتطور ليصبح مسرحًا، فهو في صورته النهائية لن يخرج عن المسرح المعروف"[١]. وقد تغير هذا الاعتقاد في فكر محمود دياب عندما كان في زيارة للقرية، وجلس مع الفلاحين في ليلة من ليالي السمر المعتادة لديهم في موسم حصاد القمح، ورأى الفلاحين وهو يقلدون بعضهم البعض، "ومن خلال هذا التقليد يعلن المقلّد وجهة نظره الخاصة في الشخصية المُقلّدة ، ويُظهر للحضور على جوانب خافية منها. ومن هنا اقتنع محمود دياب بما لم يكن مقتنعًا به من قبل، وهو ضرورة البحث عن شكل مسرحي؛ حيث رأى مسرحًا فوضويًا أمامه، مسرح لا يعتمد على قواعد المسرح الثابتة والتقليدية، بل هو مسرح سامر، يعتمد على البيئة الموجود فيها. وعن هذه التجربة يقول دياب: "في هذه اللحظات انطلقت "ليالي الحصاد" في شكلها الذي اعتمد على قالب السامر. وقد منحني هذا الشكل القدرة على أن أمزج على خشبة المسرح الماضي والحاضر، الواقع والخيال، وأن أفجر الحياة الداخلية للشخصيات الدرامية، من خلال عملية التشخيص البسيطة التي يقومون بها. وقد جعل ذلك القرية أكثر قدرة على تفحص ذاتها من خلال الشكل الذي صيغت فيه"[٢].

لقد صور محمود دياب – في مسرحيته ليالي الحصاد – القرية المصرية وهى تنعم – في الظاهر– بحياة هادئة مستكينة، ولكنه استطاع – في ليلة من ليالي احتفالاتهم بحصاد محصول القمح– أن يصورها من الباطن، عن طريق تشخيصهم لبعضهم البعض، وسبروا أغوار حياتهم، فاكتشفوا أنهم في حالة من حالات الغرق، فبدأوا يبحثون عن وسيلة للنجاة. وفي هذا الصدد يقول محمود دياب: "إن الرؤية الإيجابية في "ليالي الحصاد" في نظري أنها في الوقت الذي حولت فيه أبطالها إلى دمى متحركة، في تعلقهم اللا واعي بصنيورة ، وعجزهم عن الوصول إليها، جعلت نفوسهم تطفح انسانية على خشبة المسرح ، في محاولتهم لأن يحققوا نظرة احترام من أنفسهم لأنفسهم، ومن الآخرين لهم"[٣].

ويقول المسرحيون: "إن للحوار أهمية توازى الدور الذى تلعبه بقية العناصر"[٤]. ويقولون أيضًا: "إن الحوار المسرحي يقترب على نحو محدود جدًا مما يحدث من لقاءات كلامية في الحياة اليومية"[٥]. أما الباحث فيقول: إن الحوار في مسرحية ليالي الحصاد تخطت أهميته أهمية الدور الذي لعبته بقية عناصر المسرحية، كما أنه اقترب على نحو ليس محدود مما يحدث من لقاءات كلامية في

---

[١] - نبيل فرج : مرجع سابق ، ص٣٥.
[٢] - المرجع السابق، ص٣٥.
[٣] - المرجع السابق، ص٣٤.
[٤] – عقل مهدى : فى بنية العرض المسرحي، بغداد ، مطبعة أسعد ، ص ٣٩ .
[٥] – كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة : رئيف كرم ، لبنان ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ ، ص ص ٢٧٥ – ٢٧٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحياة اليومية؛ لأن الحوار في مسرحية الهلافيت لعب دورًا كبيرًا في رسم صورة واقعية – وإن كانت مكثفة– لفلاحين الشرقية، وجعلت كل من يقرأ النص يشعر بمتعة صدق وواقعية الصورة المسرحية من خلال صدق وسهولة وبساطة الحوار المسرحي واقترابه الشديد من لغة ولهجة فلاحين الشرقية.

وقد استخدم محمود دياب اللغة العامية في حواره المسرحي، وتحديد عامية ريف الوجه البحري، وهي لغة مشحونة بالطاقة الشعرية والموسيقي والصور، وقد ساعدت هذه اللغة في استكمال الصورة التشكيلية للعملية المسرحية ككل، وجعلتها أكثر صدقاُ في تشكيل الصورة المسرحية؛ لأنه لا معنى أن ينطق الفلاح البسيط باللغة العربية الفصحى، كما أن هناك مفردات لغوية خاصة بفلاحين الوجه البحري لا تستطيع اللغة الفصحى أن تحل محلها، مثل عبارة: "حار جاك خابط" ، وهى جملة يوجها الفلاح المصري في الوجه البحري لتوبيخ الحمار عندما يتكاسل في السير. وجملة: "خد يالا ، والله ماني غايتك" ، وهي جملة يوجهها الأب لابنه عندما يهرب منه الأخير خوفًا من الأول، وهكذا. ومن الأمثلة على ذلك من المسرحية ما يلي:

حجازي : معلهش .. يحكيلنا يوم ما عمتك خطفها الهوا منك.. والعمة بتجري .. وانت بتجري وراها[١].

الغاوي : جرى ايه يا حجازي .. دا انت راجل نزيه[٢].

مسعد : ... ضربة في قلبك[٣].

البكري : أمال بتتحدتوا في ايه؟[٤].

الغاوي : ... ويوماتي يقيل تحت الشجرة[٥].

مسعد : ... بعد وجعة منصور أبو العال بيومين كنت في غيطنا بمشط على جمحنا[٦].

البكري : ... كنت بكوي بهيمه في أم هنيوه .. ورجعت بالليل خرامي في الجبانة زي عوايدي[٧].

---

١ - مجمود دياب: ليالي الحصاد، مصدر سابق، ص ٧٢.
٢ - المصدر السابق، ص ٧٢.
٣ - نفس المصدر السابق، ص ٧٣.
٤ - نفس المصدر السابق، ص ٧٣.
٥ - نفس المصدر السابق، ص ٧٤.
٦ - نفس المصدر السابق، ص ٩٦.
٧ - نفس المصدر السابق، ص ١٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد قام محمود دياب بتشكيل حركة الممثلين داخل نصه المسرحي بشكل جعل من هذا التشكيل جوهر للصورة المسرحية في هذه المسرحية؛ حيث اعتمدت مسرحيته على منهج المسرح داخل المسرح، مما جعل شكل "ليالي الحصاد" يتشابه إلى حد ما مع الأشكال التي قدمها بيراندللو، ومحمود دياب أقر بهذا التشابه، وإن قال: "إن هذا لا يعني تأثري بأعماله بالذات. والواقع أن هذا التشابه كان نتيجة طبيعية لاعتمادنا على مصدر واحد، وهو المسرح الشعبي التلقائي مع اختلاف البيئات"[١]. والتشكيلات الحركية من صميم عمل المخرج، ولكن في ليالي الحصاد تشعر أنها لو لم تُكتب بهذا الشكل لفقدت جاذبيتها؛ وهذا الاتجاه لم يبتدعه دياب، "فهناك نصوصًا يكون فيها التعبير الحركي هو جوهر العملية المسرحية لأن الحركة لغة قادرة على حمل مالا يحصى من الدلالات، إن كل خطوة، بل كل إيماءه يقوم بها الممثل تكون رسالة مرئية للمتفرج وتتغير دلالتها من حالة إلى أخرى"[٢]:

سلامة : (في حركة كاريكاتورية يتناول الورقة الوهمية في تأفف، فينفضها.. ثم ينشرها أمام عينيه.. يحركها يمينًا ويسارًا ثم ينتبه إلى أن الكتابة مقلوبة فيعدل الورقة)[٣].

التهامي : ... (مع رفع الستار.. نلتقي بالصمت المطبق على المكان .. إن عاصفة خمدت منذ لحظة .. خلقت وراءها جوا قاتمًا .. وسيطرت الكآبة على الجميع .. تغير نظام الجلوس على المسرح اثر ما حدث خلال الدقائق التي استغرقتها الاستراحة.. انتقل البكري من اليمين إلى اليسار.. فقعد على الأرض مهدودًا عند صدر المسرح.. على الكتف في اليمين على المستوى الثاني للمسرح .. يجلس مطوقًا ركبتيه بذراعيه .. ووجهه تجاه البكري .. حسان الغاوي يجلس على حافة المستوى الأعلى في الوسط ممسكًا بعصا خيرزان رفيعة .. ينقر بها على الأرض نقرات رتيبة.. في شرود. المجموعة لم تعد تشكل حلقة انما رسمت كتلة في وسط المستوى الأعلى وتفرع عنها جناحان في الجانبين .. حجازي وتهامي على الدكة في مكان ظاهر من المستوى الأعلى .. تحت أقدامهما جلس سلامة .. وعلى مقربة منهما جلس مسعد ولا يزال ذراعه الأيسر داخل جلبابه .. زغلول في الجانب الآخر .. الكل مطرق .. ونقر عصا الغاوي يتردد .. وتمضي لحظات..)

---

[١] - نبيل فرج : مرجع سابق، ص٣٥.
[٢] - صبري عبد العزيز: مرجع سابق، ص٦١.
[٣] - محمود دياب: ليالي الحصاد، مصدر سابق ، ص ٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغاوي : (يتنهد .. ثم ينطق الكلمات الآتية في تأمل بصوت خافت أول الأمر وكأنما يحدث نفسه)[١]؟.

بالرغم من أن "الشكل المتحرك يحتذب عيون الجمهور بعيدًا عن الشكل الساكن"[٢]، وبالرغم من محمود دياب استخدم في مسرحيته ليالي الحصاد تقنية المسرح داخل المسرح، مما جعله يرسم الحركة التشكيلية لشخصيات مسرحه بشكل به كثير من التفاصيل؛ فإن الباحث يرى أن هذا الشكل في المسرحية جاء معقدًا، إلى حد قد يجعلها عسيرة الفهم عند بعض المتلقين لها. وهذا واضح من التداخلات الكثيرة بين الشخصيات وبعضها، مما يجعل القارئ يتوقف لتأمل الشكل حتى يستوعب الأحداث. ويقول محمود دياب عن تشكيل المكان لمسرحية "ليالي الحصاد": "لو قدر لليالي الحصاد أن تقدم في احدى القرى فأنا لا أتصورها مقدمة إلا في حلقة يلتف حولها المتفرجون، دون الاستعانة بأية ديكورات أو أجهزة مسرحية. ويصبح واقع المسرحية هو واقع القرية خلال الساعات التي تقدم فيها. وأذكر أني عندما كتبت "ليالي الحصاد" كانت هذه الصورة ماثلة في ذهني، ولعلي من أجل ذلك حددت زمن المسرحية بالزمن التي تمثل فيه"[٣]. ويضيف دياب: "وفي تقديري أنه لكي أكون صادقاُ في التعبير لا بد أن أكون المكثف الأصلي للواقع الذي أكتب عنه. لا بد أن ينطلق العمل بقيمته الأساسية وشخصياته من خلال إحساسي الحقيقي بالحياة التي تدور حولي"[٤]. ودياب ينتمي إلى الاتجاه الواقعي في المسرح والذي يطلب من المؤلفين المسرحيين أن يناضلوا من أجل رسم وتصوير الصورة الحقيقية، الصادقة للعالم. "ولما كان في إمكانه معرفة العالم الحقيقي من خلال ملاحظاته فقط، فإن من الواجب عليه أن يكتب عن هذا المجتمع الذي يحيطه، ويعيش فيه، وأن يحاول جاهدًا أن يكون موضوعيًا قدر ما يستطيع"[٥].

وقد ينتقد البعض نهاية مسرحية ليالي الحصاد، ويعتبرها خلل في البناء الفني للمسرحية؛ حيث أنهاها المؤلف بمقتل بهية البريئة بدلًا من قتل صنيوره التي كانت سبب من أسباب شقاء بعض أفراد القرية. ويبرر محمود دياب نهاية مسرحيته هذه بقوله: "إن الفنان ليس قاضيًا يحاكم أبطاله: ينزل العقاب بالمذنبين منهم، ويكافئ غيرهم. ومن ناحية أخرى فإني أرى من الخطأ اعتبار صنيورة مذنبة؛ لأن القرية هي المذنبة. وفي الوقت الذي حكمت فيه على صنيورة بالقتل، كانت قد بلغت قمة ترديها في الخطأ. لقد أرادت أن تتخلص من صنيورة، لأنها تجسد لها عجزها عن بلوغ طموحها المتمثل في

---

[١] - المصدر السابق، ص ١٠٠.
[٢] - شاكر عبد الحميد: مرجع سابق، ص٢٩٦.
[٣] - نبيل فرج: مرجع سابق، ص٣٦.
[٤] - المرجع السابق، ص٣٧.
[٥] - شكري عبد الوهاب: تاريخ وتطور العمارة المسرحية، الاسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٦، ص٥٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صنيورة نفسها .. لذلك فإن الحكم النقدي بضرورة مقتل صنيورة هو قتل للمسرحية نفسها"[١]. وهكذا ارتأى محمود دياب أن صنيورة لا بد وأن تعيش حتى تكون أيقونة الطموح لكل رجال وشباب القرية، وهدف صعب المنال، حتى تتكشف أسباب الضعف، ومن ثم علاج هذه الضعف في القرية. أما عن مقتل بهية، فإن المسرحية لم تقطع بشكل يقيني بأنها قُتلت، وإن كانت أوحت أحداثها بذلك، ودياب تعمدَّ ذلك حتى ينبه القرية والقارئ والمتفرج بضرورة الحذر حتى لا يُظلم أحد أو يُقتل أحد ظلمًا أثناء البحث عن الحقيقة.

٢- مسرحية الزوبعة:

"هذه المسرحية من أنضج ما قدمته مسارحنا خلال السنوات الأخيرة"[٢]، هكذا وصف الناقد محمود أمين العالم مسرحية "الزوبعة في مقاله الذي نشره في جريدة المصور في ١٩٦٧/١/٦م، وقد تم عرض هذه المسرحية، في نهاية الستينيات، على الفلاحين في الحقول المكشوفة، وقد نجح العرض نجاحاً كبيرًا.

الفكرة الأساسية لمسرحية "الزوبعة"

تقع أحداث المسرحية في قرية من قرى الريف المصري، وتحديدًا في محافظة الشرقية، وتحكي عن قصة رجل يدعى حسين أبو شامة تم اتهامه – ظلم – في جريمة قتل الشيخ فتح الله، وتم الحكم عليه بالسجن لمدة عشرين عامًا، وكان حسين هذا قد توعد أهل قريته بالانتقام من أهلها بقتل عشرين رجل منها عندما تنتهي مدة سجنه، وبعد مرور عشرين عامًا جاء لأهل القرية من يخبرهم بأن حسين أبو شامة أنهى فترة عقوبته، وسوف يأتي إلى القرية في غضون ساعات؛ فتنقلب القرية رأسًا على عقب، وتظهر الحقائق، ويعلن الأعرج أن حسين أبو شامة مظلوم ولم يقتل الشيخ فتح الله، بل الذي قتله هو خليل أبو عمر وأنه هو نفسه اشترك مع خليل أبو عمر في هذه الجريمة، كما يعيد سالم أبو سليم إلى صالح المنزل وقطعة الأرض الذي استولى عليها عنوة من أسرة حسين أبو شامة بعد سجنه، وذلك خوفًا من انتقام حسين عندما يعود، كما يتضح أن الحاج شعلان كان يعرف أن حسين أبو شامة مظلوم وكتم شهادة الحق، بل الأكثر من هذا أنه استولى على فدانين أرض زورًا وبهتانًا من أسرة أبو شامة:

[١] - نبيل فرج : مرجع سابق، ص٣٥.
[٢] - محمود دياب: الزوبعة.. الغريب، القاهرة، وزارة الثقافة، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧م، ص٢٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحاجة صابحة: كان بلاش تاكل مال الناس.. أرض جوزي كلتها حار ونار.. فدانين يا ضلالي.. فدانين ورايح تحج؟.. وتبجى عارف انه ماجتلش وماترضاش تشهد .. ورايح تحج..[١]

وتتوالى الأحداث، ويسارع أهل القرية في إرجاع الحقوق التي سلبوها من أسرة حسين أبو شامة، فها هي الخالة زكية تسارع في رد خمسة عشرة جنيهًا كانت قد استولت عليهم من زوجة حسين أبو شامة، نصيب الأخيرة في شراكة بقرة معها، وعندما ماتت استولت عليهم:

الخالة زكية : ... على فكرة يا صالح .. ابجى جول لأبوك لما ييجي .. يمكن يدرى من حد ويسألك ولا حاجة .. جوله انكم أخدتم اللي ليكم .. ومالكمش حاجة حدايا..[٢].

وتتصاعد الأحداث، ويتم قتل الأعرج، ويعتقد الجميع أن الذي قتله هو حسين ابو شامة، فيزداد الذعر بين أهل القرية، ويسرع سالم أبو سليم إلى صالح، ويكاد يركع تحت قدميه وهو يعيد له دارهم التي استولى عليها ظلما وعدوانا بعد سجن حسين أبو شامة، كما يمرض الحاج شعلان من الخوف، ويرسل الشيخ يونس ليتوسط له عند صالح ابن حسين أبو شامة كي يقبل أن يعيد له الفدانين الذي كان استولى عليهما منهما زورا وبهتانًا:

سالم : شوفوا بجا .. آديني هديت اللي بنيته .. وباترجاه م الصبح ييجي يستلم دارهم وهومش عايز..[٣].

الشيخ يونس: بيجول لك اطلع على أرضه.. واختار الفدانين اللي يلدوا عليك.. وهو هيعملك تنازل[٤].

وتصل الأحداث إلى الذروة عندما يخرج السيد أبو طالب من السجن ويعود إلى قريته؛ ويسأله أهل القرية عن حسين أبو شامة، فيعلن لهم المفاجأة التي أذهلت الجميع، وهي أن حسين أبو شامة لم ولن يعد إلى القرية مرة أخرى؛ لأنه توفى في السجن منذ أربعة سنوات.

من خلال السرد السابق نستنتج أن فكرة المسرحية هي أن "الجريمة بذرة صغيرة تثمر شجرة كبيرة تتشعب فروعها وأغصانها الدامية حتى تمس الجميع"؛ فعندما وقعت جريمة ظُلم أبو شامة وشاركت فيها القرية بشهادات الزور تارة، وبالصمت والسلبية تارة أخرى، زحفت الكارثة على

---

[١] - محمود دياب: الزوبعة ، الغريب، مصدر سابق، ص٨٨.
[٢] - المصدر السابق، ص١١٥.
[٣] - نفس المصدر السابق، ص ١٢١.
[٤] - نفس المصدر السابق، ص ١٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القرية كلها. كما أن المسرحية تقول: "إن الأقوياء يأكلون الضعفاء". فالمسرحية تناقش مشكلة "العدالة"، لا في معناها المادي والاقتصادي فحسب، ولكن في معناها الإنساني الشامل؛ فالقرية تتهم "حسين أبو شامة" ظلما بأنه قتل الحاج فتح الله، ويشهد كثير من رجال هذه القرية زورًا ضد أبو شامة، ويدخل أبو شامة السجن لمدة عشرين سنة في جريمة لم يرتكبها. إن شاهد الزور في كل تجربة إنسانية هو دائما مصدر لخطر حقيقي كبير، إنه مصدر لمأساة انسانية عامة، قد تحل في البداية بفرد أو أفراد، ولكنها تعم المجتمع الانساني كله بعد ذلك. ولا يختلف السلبي عن شاهد الزور كثيرًا، فهو بصمته وسلبيته يساعد على انتشار الظلم، والسلبي هو من يعرف الحق ولا ينطق به، وهذه كانت خطيئة شخصية الحاج شعلان في مسرحية الزوبعة، فهو كان يعلم علم اليقين أن حسين أبو شامة بريء، ورغم ذلك لم يحاول تبرئته، وهو بسلبيته هذه مشارك في ظلم أبو شامة.

ويتفق الباحث مع محمد عبد الله حسين الذي يرى أن "مسرحية الزوبعة تطرح قضية شائكة من قضايا العلاقات الاجتماعية وهي البحث عن الذات في مجتمع مضطهد للفرد، ليزول الاحساس الأليم بالضياع ويحل محله الإحساس بالأمل في ظل حياة كريمة"[١]. لقد استطاع محمود دياب في مسرحيته "الزوبعة" أن يجعل ذكرى حسين أبو شامة تقلب القرية رأساً على عقب، مما أتاح لهذه القرية أن تواجه ماضيها بما فيه من فساد وتعفن، وجعلها أكثر قدرة على التخلص من عبء هذا الماضي، وفتح صفحة جديدة من حياتها.

تشكيل المكان في مسرحية "الزوبعة" وأثره في جماليات صورة النص المسرحي:

اهتم محمود دياب اهتمامًا كبيرًا بتشكيل المكان في مسرحية "الزوبعة"، حيث لاحظ الباحث أن دياب اهتم بالديكور المسرحي بشكل يوضح لنا إيمانه بأهمية الديكور، وأهمية وصفه والتأكيد عليه في النص المكتوب، وواضح أنه يؤمن بأن الديكور هو فن خلاق يهتم بالتعبير عن أفكار رؤية النص المسرحي، ويعمل على إظهار الأفكار العميقة للمسرحية مع مراعاة ما يحتاجه المنظر المسرحي من فتحات مختلفة لازمة لتحركات الممثلين وسكناتهم، ويتكون تصميم الديكور المسرحي عادة من عناصر معينة؛ بحيث تكون مكملة لحركة شخصيات المسرحية، "فتبدو جميعها مزيجًا متجانسًا جميلًا، وبذلك يضفي على براعة التأليف روعة التصميم"[٢].

وقد قسمَّ محمود دياب مكان أحداث مسرحيته إلى قسمين، يمين المسرح ويسار المسرح، بيت الشيخ يونس على يمين المتفرج، وبيت الحاج شعلان على يسار المتفرج، ويفصل بين البيتين منظر

[١] - محمد عبد الله حسين: مرجع سابق، ص ٣٧.
[٢] - لويز مليكة: المنظور المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦، ص٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طبيعي، عبارة عن حارة ضيقة تنتهي بالزراعات الممتدة. كما استكمل المؤلف تشكيل مكانه المسرحي ببعض أشجار النخيل التي تظهر عن بُعد، ومنزل الحاج شعلان يتأخر قليلًا عن بيت الحاج يونس، وهذا له دلالة فنية، وهي أن يفسح مساحة أكبر أمام بيت الحاج شعلان لعملية التمثيل؛ لأن التجمعات أمام بيت الحاج شعلان أكبر من التجمعات أمام بيت الشيخ يونس، هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى أراد المؤلف أن يُعلي من قيمة رجل الدين؛ فجعله يتقدم عن بيت الحاج شعلان الذي كتم الشهادة، ولم ينصر المظلوم. كما رسم دياب لوحة فنية معبرة على جدران بيت الحاج شعلان تعبر عن طبيعة وثقافة المكان:

المنظر : ... (واجهة البيت مطلية حديثًا بطلاء أبيض وقد رسمت عليها رسوم ساذجة لباخرة وقافلة جمال.. وكتبت عليها بخط رديء عبارات الترحيب بعودة الحاج شعلان من الحجاز.. ويحد الجانب الأيمن للمسرح سور وطئ يلتقي بجدار بيت الحاج شعلان ويحجب الزراعات الممتدة وراءه.. تاركًا في المقدمة مسافة تبدو امتدادًا للحارة المارة أمام بيت الشيخ يونس..)[١].

وقد اهتم محمود دياب بتشكيل مكانه المسرحي بشكل دقيق؛ حيث نراه يرسم التفاصيل الدقيقة في مكان أحداث مسرحيته، فعلى سبيل المثال يصف بكل دقة حركة رجل من رجال القرية ، وهو يدخل بيت الحاج شعلان:

الوقت : ... يدخل من اليمين رجل هزيل يحمل نعليه تحت ابطه .. يقف لحظة فيلقي بنعليه على الأرض ويدس فيهما قدميه.. ثم ينفض جلبابه ويمضي فيدخل دار الحاج شعلان..[٢].

كما يصفه وهو خارج من بيت الحاج شعلان:

صالح : ... (يخرج من دار الحاج شعلان نفس الرجل الهزيل الذي دخله منذ دقائق. يتوقف ريثما يخلع نعليه فينفضهما ثم يضعهما تحت ابطه ويخرج من حيث أتى)[٣].

وعن رؤيته لتشكيل المكان في مسرحيته "الزوبعة" قال محمود دياب: "سبق أن قُدمت "الزوبعة" في قرى كفر الشيخ في صورة قريبة مما أتصوره ، وكان الخلاف أن أعُددت خشبة يجري عليها التمثيل

[١] - محمود دياب: الزوبعة، مصدر سابق، ص ص ٣٩-٤٠.
[٢] - المصدر السابق، ص ٤٠.
[٣] - نفس المصدر السابق، ص ٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فوق عدد من البراميل، وإن ظلت ديكورات المسرحية هي الطبيعة المحيطة بالمكان الذي أقيم فيه المسرح"[١].

وقد اهتم محمود دياب في مسرحيته بالإرشادات المسرحية، ولكنها كانت أكثر إيجازا وتكثيفًا من إرشاداته المسرحية في مسرحيتيه "ليالي الحصاد" و"الهلافيت"، والإرشادات المسرحية مكملة للحوار المسرحي؛ حيث إن النص المسرحي يتكون من الحوار الذي تنطق به الشخصيات الدرامية والإرشادات المسرحية، وهي التي "تحدد شروط تلفظ الحوار من فضاء وأدوات سمعية وبصرية، وهي الطبقة النصية من الكتابة الدرامية التي تمنح النص المسرحي خاصية التمسرح، إذ عن طريق نص الإرشادات نستطيع أن نبني عرضًا خياليًا في غياب الخشبة، بما يمنحه من إمكانات لتصور الأحداث والحركات وكل العناصر المسرحية التي تحيط بتلفظ الحوار المسرحي"[٢]. وهكذا نستنتج أن الإرشادات المسرحية لها أهمية جمالية ودلالية من حيث كونها مفتاح التأسيس السينوغرافي. ومحمود دياب يكاد يقوم بدور مخرج العرض المسرحي، ولكن على الورق؛ حيث نراه في أكثر من موضع – في المسرحيات عينة البحث – يقوم بتشكيل حركة الممثلين:

خليل : والله انت كنت وحشنا يا حاج **(يجلس على الدكة .. يتتابع الآخرون في الظهور – يخرج حسن الأعرج أولا في نعلين قديمين وجلباب متهالك فيجلس على حافة المصطبة ووجهه تجاه الجمهور فسالم أبو سليم ويجلس على حافة المصطبة موليا وجهه قبل الجالسين على الدكة، ثم الباقون الذين يتخذون مجالسهم على المصطبة على الأرض موجهين اهتمامهم كل الوقت إلى الجالسين على الدكة، وحتى يستقر المجلس بهم يستمر لغطهم...)**[٣].

وقد لعبت شخصيات مسرحية "الزوبعة دورًا بارزًا في رسم صورة واقعية للمكان المسرحي، ومن المعروف أن الشخصية الدرامية "تتكون بشكل متقطع من معلومات موزعة على طول النص الأدبي"[٤]"، وللشخصية معنى ووظيفة واطار من العلاقات تتجسد في النص الأدبي ، والنص الأدبي يصف الشخصية بطاقتها الدلالية، بالمظهر، وبالفعل، وبالباطن، وبما تقوله الشخصيات الأخرى عنها، وبكل ما يقال عنها بطريقة مباشرة – في الحوار والتعليمات – أو بطريقة غير مباشرة"[٥]. وشخصيات مسرحيات محمود دياب – عينة البحث – كلها نابعة من البيئة التي تدور فيها الأحداث

---

١ - نبيل فرج : مرجع سابق ، ص٣٦.
٢ - عبد المجيد شاكير: مرجع سابق، ص٦٠.
٣ - محمود دياب : الزوبعة، مصدر سابق، ص ٥٥.
٤ – مارى كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة ، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤، ص ٢٧.
٥ – المرجع السابق، ص٢٨٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدرامية، مما منح صورة المكان المسرحي أكثر واقعية، وعن هذا الأمر يقول دياب: "إن علينا نحن كتاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا ، ينبع من بيئتنا، ويستهدف بصفة أساسية شعبنا .. يأخذ من وجدان الشعب ويعطيه"[١]. ويرى الباحث أن محمود دياب ليس سباقاً في البحث عن شخصيات تنبع عن بيئة مكان الحدث المسرحي؛ فقد سبقه عدد كبير من المؤلفين، "ففي الجدل الأسطوري بين تشيكوف وستانسلافسكي كان الاختلاف يدور حول السياسات كلها لإيجاد هويات شخصية من البيئات، مستندة على الشخصيات في مسرح الوطن والذين كانوا أساسًا بدون وطن"[٢].

وفي مسرحية الزوبعة نجد أن شخصياتها مرسومة بوعي وبعناية شديدين، وفهم طبائعها النفسية بعمق ودقة، مما ساعد أن تكون صورة المكان أكثر جمالًا وأكثر واقعية وأكثر صدقًا، وجعل كل من يقرأ النص المسرحي يشعر بأنه يرى واقع القرية المصرية ينبض أمام عينيه، فمثلًا، شخصية صالح، هي شخصية انطوائية، وذلك بسبب فقدانه لأمه وأبيه في سنواته الأولى من عمره، كما أن أمه كانت قد زرعت فيه الخوف من الناس، وحرضته عن الابتعاد عنهم وعدم مخالطتهم. وشخصية خليل أبو عمر، شخصية عصبية وجشعة، وهذا يتسق مع تصرفاته، ويتسق مع تسرعه في ارتكابه لجريمة قتل الشيخ فتح الله، بالرغم من أن الأعرج نبهه بأن الشيخ فتح الله لم يشاهدهما وهما يسرقان. كما أن سمات شخصية الأعرج تتسق مع سلوكه، فهو لم يكن يرغب في قتل الشيخ فتح الله، وحاول نَهي خليل أبو عمر عن قتل الشيخ، كما أن شعوره بالذنب الشديد هو الذي دفعه إلى كشف سره وسر خليل أبو عمر وتبرئة حسين أبو شامة من دم الشيخ فتح الله. كما أن سمات شخصية الشيخ يونس تتسق مع تصرفات رجل الدين التقي، الورع، الطيب، وذلك يتمثل في استضافته وانفاقه على أسرة حسين أبو شامة لمدة عشرين عامًا، دون انتظار أي مقابل لذلك سوى مرضاة الله، وشخصيته يحيط بها جو الحزن؛ وهذا يرجع إلى شعوره بأن أحدًا من أهل القرية لم يعد ينصت إلى حكمته، ففي جو الخوف تضيع حكمة الحكماء، وينتهي صوت العقل؛ لذلك نراه يصرخ في لحظة من لحظات الغضب محذرًا ومنبهًا قائلًا:

الشيخ يونس : وكتمت الشهادة.. **(يتنهد بصوت عال.. ينهض يتلمس طريقه إلى داره مستعينًا بعصاه.. يفسح له الطريق)** جبر اتفتح.. شموا ريحة العفن.. شموا ياللي بتشموا"[٣].

[١] - نبيل فرج : مرجع سابق، ص٣٧.
[٢] - أونا شودهوري: المكان المسرحي، ترجمة: أمين حسين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠م، ص١٤.
[٣] - المصدر السابق، ص ص ٩٩ – ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما أن شخصية حسين أبو شامة، بالرغم من عدم حضورها المادي على خشبة المسرح، إلا أن المؤلف رسمها بعناية شديدة، وكذلك شخصية الحاجة صابحة، فقد ظهرت جريئة وقوية ولا تهاب أحدًا، وذلك متسق مع تكوين سمات شخصيتها؛ فهي زوجة أبو شامة الذي لم يكن يخشى في الحق لومة لائم، وكذلك هي أم حسين أبو شامة الذي لم يختلف عن أبيه في الشجاعة واحقاق الحق، والذي قضى عشرين عاما في السجن عقابًا له على جريمة لم يرتكبها، وأمه صابحة تعلم ذلك علم اليقين، كما تعلم أن ابنها جرئ وشهم وقوي، وها هو في طريق عودته للقرية للانتقام منها، وبالتالي فهي عندما واجهت رجال القرية بكل شجاعة وجسارة كانت تعرف أنها أصبحت الأقوى، ولن يجرؤ أحد على مواجهتها:

صابحة : ... (تحدق في وجه الحاج شعلان فيشيح بوجهه) مين ده؟! .. شعلان أبو سعد.. جولي يا خويا .. جال انت حجيت؟ طب وانت ينفع لك حج يا شعلان.. ينفع لك حج منين يا ابو سعد.. طب كان بلاش يا خويا تاكل مال الناس.. وهي حجتك تنفع..[١]

صابحة : (تصك صدرها) خليل..؟ ابن زنوبة أم علي.. يا وجعة أمك يا خويا.. والله جايومك.. جايومك انت والأعرج الكلب..[٢].

ويرى البعض أن مسرحية "الزوبعة" هي مسرحية مباشرة، والمباشرة غير مرغوب فيها في العمل الإبداعي؛ لأن حيوية المسرحية، كما يقول الناقد الأمريكي "وولتر كير": "ليست في أية كلمة رمزية يمكن استنتاجها من المسرحية، بل هي في الحقيقة الواقعة التي تكمن وراء الصورة الأصلية"[٣]، ولكن الباحث يرى أن "الزوبعة" تنتمي إلى الاتجاه الواقعي في المسرح المصري، هذا الاتجاه الذي ولُد مع مسرحية "الناس اللي تحت" لنعمان عاشور ، وهذا الاتجاه مرغوب فيه وله جمهوره الذي يرى فيه نفسه، جمهور لا يفهم الرمز وغموضه ولا يرغبه، جمهور يفضل البساطة والوضوح، وهذه ميزة تميزت بها "الزوبعة". ومن مميزات مسرحية الزوبعة أيضًا هو عدم وجود التداخلات الكثيرة بين شخصياتها – كما في مسرحية "ليالي الحصاد"– مما جعلها سهلة الفهم للمتلقي.

والصراع في مسرحية الزوبعة ساعد كثيرًا في رسم صورة مشوقة ومبهرة للمتلقي؛ وهو صراع من النوع المرهص، الذي ينبئ بحدوث شيء، وهو من أفضل أنواع الصراع؛ وهذا الصراع واضح

---

[١] - محمود دياب: الزوبعة ، الغريب، القاهرة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧م، ص٨٧.
[٢] - المصدر السابق، ص٨٩.
[٣] – وولتر كير: مرجع سابق ، ص ١٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منذ بداية المسرحية، ويظهر جليًا في الصراع الذي خلقه المؤلف بين شخصية الأعرج وشخصية خليل أبو عمر؛ حيث نشعر أن وراء هذا الصراع سر ما:

خليل : انت مش هتبطل بجا **(ينتفض واقفًا فتنتفض المجموعة واقفة في ذعر.. يعترض سالم طريق خليل، الأعرج لا يزال في مكانه.)**

سالم : ما تفهمونا يا جماعة .. ايه بس الحكاية؟

الأعرج : سيبه يا سالم سيبه خليه ييجي يضربني.. والله أتاويه .. أضيعه[١].

وبالفعل تتضح الرؤيا مع تصاعد أحداث المسرحية، ونكتشف أن خليل أبو عمر اشترك مع حسن الأعرج في قتل الشيخ فتح الله، تلك الجريمة التي أُتهم فيها – ظلمًا – حسين أبو شامة، وحُكم عليه بالسجن لمدة عشرين سنة. أما الحبكة – وهى "بنية التفاعل أو ترتيب الأحداث للقصة، ويتطلب أن يكون في الحبكة بداية ووسط ونهاية – يتم فيها الوصول إلى حل للأحداث"[٢] – فهي مبنية بناءً فنيًا متماسكًا ومتقنًا، ويبلغ فيها المؤلف هدفه دون دوران أو ثرثرة. وموضوع المسرحية رغم بساطته إلا أنه وعاء ملئ بالقضايا العميقة. كما نجح المؤلف أن يبدأ نقطة هجوم مسرحيته مبكرًا، وهي لحظة إعلان خروج حسين أبو شامة من السجن، وعودته للقرية للانتقام ممن ظلموه:

أحمد ومحمود: ... الحجوا يا ولاد .. الحج يا حاج .. الحج يابو عمر..

(...)

محمود : حسين أبو شامة.. **(إن للاسم وقعه الغريب على الجميع .. الرقاب تمط ، والعيون تتسع والأنفاس تتلاحق).**

(...)

المجموعة : ماله ؟!

أحمد ومحمود: جاي على هنا..

[١] - محمود دياب: الزوبعة ، مصدر سابق، ص٦٥.

[٢] – آرثر آسا بيرغر : وسائل الإعلام والمجتمع ، ترجمة: صالح خليل أبو إصبع ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، مارس ٢٠١٢ ، ص ص ١٥٨ – ١٥٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجموعة : (تشهق..) (الجميع ينهضون في ذهول...)[١].

وتتصاعد الأحداث بشكل سريع ومنطقي ومحبوك لا زيادة فيها ولا نقصان، وهذا من أهم عوامل المسرحية الجيدة الصنع. إنها عمل شديد الإحكام والشفافية، كما أن المنطق الفني للمسرحية في منتهى السلاسة، فأحداثها متسلسلة وتترتب على بعضها بشكل منطقي ومقنع.

وقد لاحظ الباحث أن محمود دياب نجح في صب أحداث مسرحيته "الزوبعة" في قالب بسيط الشكل ومفهوم، ويتضح هذا من بساطة وسهولة الحوار، فهو حوار واقعي صرف يعتمد اعتمادًا كاملًا على محاكاة الطبيعة والحياة، ولكن "خيري شلبي" يرى أن حوار مسرحية الزوبعة الواقعي أقل من مستوى فكرة المسرحية، ولا يتناسب مع أسلوب المسرحية نفسها، وهو حوار لا يعبر إلا عن معناه فقط؛ لأن الكلمة الواقعية لا تعطي أكثر من معناها فقط وسرعان ما تتلاشى في الهواء، "فالكلمة المسرحية كلمة يعمل لها تمثال، كما أن عظمة شخص ما تدفعنا إلى صنع تمثال له، ووضعه في ميدان عام مثلًا، كذلك الكلمة المسرحية، من العظمة بحيث إننا نصنع لها تمثالًا، ونضعه على خشبة المسرح ونتمعن فيه! وربما تكون هذه النقطة ضعفًا في أغلب المسرحيات المصرية المعاصرة"[٢]. كما يرى هاني مطاوع أن المباشرة هذه هي عيب في المسرح لأن "المسرحية السيئة هي التي تمرر المعنى مباشرًا صريحًا كأنها سلك تليفوني .. أو كأنها "موجز للأنباء" في شبكات الإرسال التليفزيوني"[٣]. ولكن الباحث يختلف مع رأي خيري شلبي ورأي هاني مطاوع؛ حيث يرى أن محمود دياب كتب حوارًا مسرحيًا معبرًا تعبيرًا صادقًا عن البيئة التي تقع فيها أحداث المسرحية، ومعبرًا عن ثقافة الشخصيات الدرامية التي تتلفظ به، فقد كتب محمود دياب حوار مسرحيته باللهجة العامية التي ينطق بها فلاحين الشرقية، وبشكل مكثف، وقد كان لهذا الحوار دورًا كبيرًا في رسم صورة معبرة تعبيرًا صادقًا عن فلاحين الشرقية؛ صحيح "أن الديالوج لا يصنع نجاحًا لمسرحية ولكن يصنع روعة فنية يمكن أن تمنحه قبولًا كثيرًا"[٤]. وقد كتب المؤلف حوار مسرحيته بألفاظ وعبارات سهلة وبسيطة، خالية من التعقيد والتراكيب اللغوية، يفهمها غير المثقف قبل المثقف ، وهذا الأمر يبرهن على أن محمود دياب يعرف جيدًا طبيعة الفنون التمثيلية، ولم يغفل عن مهمة الممثلين الذين سوف يقومون بإلقاء كلامهم؛

---

[١] - محمود دياب: الزوبعة ، مصدر سابق، ص ص ٧٠-٧١.

[٢] - خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، ص١٤٤.

[٣] – هاني مطاوع: قراءة جديدة في مسرحيات قديمة، القاهرة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٧، ص ٣٤ .

[٤] – أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥، ص ٢٣٠.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

"فالممثل يفضل الجمل والعبارات السهلة، القصيرة، المستقيمة التي لا تلف ولا تدور، وذلك لسهولة إلقائها[١].

ويستنتج الباحث أن محمود دياب في مسرحيته "الزوبعة" اهتم اهتمامًا كبير في رسم صورة واقعية وصادقة للقرية المصرية، وهذا ما نادى به الناقد "وولتر كير"؛ حيث قال: "عندما تكون مكبًا على اختيار موضوع ، كن على كثب من الصورة . لا تبحث عن كلمة تتضمن الصورة؛ فكلمة "الأخوة" تكاد تتضمن كل شيء ولا توحى بشيء"[٢].

٣- مسرحية الهلافيت

من هم الهلافيت؟: الهلافيت – في هذه المسرحية – هم قوم لا يمتلكون شيئًا سوى أنفسهم إذا اختلوا بأنفسهم، أما إذا التقوا بأعيان القرية والمتحكمين فيها صاروا ملك لهم، وصاروا خدما لهم، يعملون في خدمتهم، في الأرض أو في البيت مقابل أجر، وفي أوقات فراغهم يتحولون إلى أداة لإضحاك الآخرين بغير أجر. والهلافيت في هذه المسرحية فقراء؛ حيث ظهروا بملابس رثة، وأقدام حافية، ووجوه ذابلة. "والهلفوت في مسرحية محمود دياب هو الفرفور.. أو قُل هو النموذج الإنساني للسواد الأعظم من الفلاحين في بلادنا.. هؤلاء الذين يخوضون معركة الحياة بكل ما تحمله من صراع مع الأرض من ناحية، ومع المتحكمين في المصائر والحياة على أرض القرية من ناحية أخرى"[٣].

ملخص مسرحية الهلافيت وفكرتها الأساسية:

تدور أحداث مسرحية الهلافيت في احدى قرى الريف المصري، وتبدأ أحداث المسرحية بمجموعة الفلاحين الفقراء يجهزون مكان فسيح في القرية لكي يقضي فيه أعيان القرية وفلاحيها سهرة غنائية، سيغني فيها شاعر الربابة، ويأتي هلافيت القرية وفلاحيها الغلابة أولًا فرحين بأنهم سيقضون سهرة ممتعة، ويفترشون الأرض، ثم تأتي الشخصيات المهمة في القرية، وهم منصور أبو سعد (صاحب النفوذ بالقرية بأطيانه وأمواله) ، والحاج مبارك (تاجر المواشي)، والشيخ اسماعيل (شيخ الخفر)، ثم محمود أبو عامر (ويستمد نفوذه من عمله، فهو الذي يتولى الشئون القضائية المتعلقة بأهل القرية في المركز أو المحافظة). ويشاء القدر أن يتأخر الشاعر عن موعده؛ فيقترح منصور أبو عامر أن يقوم

---

[١] – روجر م . بسفيلد (الإبن): فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨،ص٢٦٩.

[٢] – وولتر كير : مرجع سابق ، ص ١٢٩.

[٣] - محمد بركات: فرقة كفر الشيخ المسرحية.. الهلافيت، القاهرة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، أبريل ١٩٧٠، ع ٧١، ص٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحد الهلافيت –وهو شحاتة– بالترفيه والترويح عليهم، لحين مجيئ الشاعر؛ ويقترح منصور أن يجسد شحاتة شخصية عمدة القرية، بل سيكون له كامل صلاحيات الممنوحة للعمدة:

منصور : **(إلى شحاتة)** انت من الساعة دي.. ولغاية ماييجي حسان الشاعر.. عمدة الجعدة دي كلها.. **(المجموعة المهمة لا تفهم.. وشحاتة لا يكاد يفهم شيئاً)**.

شيخ الغفر: ازاي ياسي منصور..؟

محمود : عمدة حتة واحدة **(يضحك)**.

منصور : هو اللي هيترأس الجعدة بحالها.. يجول زي ماهو عايز.. يتصرف على مزاجه وطلباته كلها متجابه.."[١].

ويترأس شحاتة المجلس بالفعل، ويبدأ في إدارة دفة الأمور بعد أن مُنح الأمان بأن أحدًا لن يمسسه بضر، واستطاع شحاته أن يتحول إلى شخص آخر، يأمر فيطاع، وكاد الهزار أن ينقلب إلى جد؛ ويتحكم شحاتة في مقاليد الحكم بشكل جدي، وخاصة بعد أن استطاع أن يستقطب الهلافيت إليه، وصاروا طائعين له، ينفذون أوامره، وبدأت الشجاعة تدب في قلوب الهلافيت، لدرجة أنهم تجرأوا على منصور نفسه، وها هو شحاته يتحداه ويطلب منه أن يتنازل عن وصل الأمانة الذي يطوق به هلال – المزارع الفقير– ، وبالطبع يرفض منصور:

منصور : واد يا شحاتة .. انت تتلم احسن لك..

شحاتة : اتلم يعني ايه.. **(إلى الهلافيت)** دا بيجول لي اتلم يا رجالة.. ويصح كده..؟[٢]

كما تشجع شحاتة وفضح منصور أمام القرية كلها؛ حيث أفشى أسراره مع بنات ونساء القرية الذين يعملون عنده؛ وركز على قصة منصور مع زينب:

زينب : بس مش آني لوحدي يا خويا.. كل البنات اللي دخلوا داره يخدموه .. بيعمل معاهم كده[٣].

منصور: ... سمعتم يا ناس .. سمعتم .. آدي منصور بتاع الشعر .. وقعدات الضحك.. بتاع قصة أبو زيد وعنترة والبهلوان.. دي مش قصة أختي بس، دي قصة كل البنات اللي دخلوا داره، واللي هيدخلوه.. بنات الناس المحتاجة.. الهلافيت اللي زينا[٤].

---

[١] - محمود دياب: الهلافيت، القاهرة، روايات الهلال، مؤسسة دار الهلال، ع٤٥٤، أكتوبر ١٩٨٦، ص٤٥.
[٢] - المصدر السابق، ص١٢٢.
[٣] - المصدر السابق، ص ١٣٩.
[٤] - نفس المصدر السابق، ص١٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويثور منصور على شحاته، وأراد أن يفتك به، ولكنه يتراجع نظرًا لالتفاف كل هلافيت القرية حول منصور، كما أن شيخ الغفر ومجموعة الأعيان يمنعوه حتى لا يتصاعد الأمر، ويؤثرون الخروج من المكان وعدم الاصطدام بمجموعة الهلافيت.

منصور : (وهو يكز على أسنانه) معلهش.. **(يدور ببصره على الهلافيت والمجموعة المتفرجة في حنق)**.. آني حاعرف أتصرف.. ياللا بينا ع الدار يا حسان[١].

من السطور السابقة يستنتج الباحث أن الفكرة الأساسية لهذه المسرحية هي: "أن الجائع الذي لا يملك قوت يومه لا يمكن أن يثور؛ ولكنه إذا وجد قوته ووجد من يبصره بحقوقه فإنه يتحول إلى شخص آخر ويثور على الظلم ويسترجع حقوقه المسلوبة". ففي هذه المسرحية نجد "شحاته الذي اغتيل شرف أخته لا يستطيع أن يثأر لشرفه وكرامته، ولكن عندما وجد قوته ووجد الفرصة سانحة أمامه ثار في وجه من انتهك عرضه وكرامته"[٢].

تشكيل المكان في النص المسرحي "الهلافيت" وأثره في صورة النص المسرحي

من المعروف أن "الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو إذن مرتبط بالمكان المسرحي"[٣]، ويقول محمود دياب: "إنه لكي يصل المسرح إلى ربوع مصر، لا بد من التخلص من كل معوقات الانتقال، وفي مقدمتها الأجهزة الضخمة، والديكورات، والمنصة، والستائر.. كما لا بد من التخلي عن الإضاءة كعنصر أصيل في العرض المسرحي. ويكفي أن ينتقل الممثلون بملابس التمثيل إلى المكان المحدد للعرض، ثم يبدئون عملهم"[٤].

والمكان في مسرحية الهلافيت يكاد يخلو من الديكور المسرحي؛ حيث تجرى أحداث المسرحية في مكان فسيح بالقرية، لا يوجد به غير شجرة توت معلق عليها كلوب – كشاف إنارة– للإضاءة، كما أن المؤلف قسم المكان إلى عدة مستويات من الطبيعة؛ فوضع عدد من المصاطب مختلفة الحجم والارتفاع، وفي الوسط وضع مصطبة كبيرة من حيث الحجم والمساحة، وخصصها للشاعر، كما أن هذه المصطبة جعلها محمود دياب كبيرة من حيث المساحة لكي تستوعب عدد كبير من مجموعة الهلافيت عندما يعتلوها. وتقسيم المكان المسرحي بهذا الشكل هو تقسيم – كما يقول محمد عبد الله

---

[١] - نفس المصدر السابق، ص١٣٦.
[٢] - علي الراعي: صفحات من النقد المسرحي، القاهرة، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية، ٢٠٠١م، ص٢٦٠.
[٣] - عبد المجيد شاكير: مرجع سابق، ص٤١.
[٤] - نبيل فرج : مرجع سابق ، ص٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حسين – غير تقليدي؛ "حيث يسهم في ارتفاع خط الصراع ويسهم في التوتر الدرامي داخل العمل، فالكاتب يستغل خشبة المسرح استغلالا مناسبًا لما يريد طرحه من قضايا"[١].

كما استطاع محمود دياب أن يرسم شخصيات مسرحيته "الهلافيت بعناية فائقة من حيث الشكل والمضمون؛ مما ساعد في تكوين صورة المكان المسرحي بشكل كبير؛ حيث ذكر المقومات المادية والاجتماعية لكل شخصية من شخصيات مسرحيته، وجعل أفعال وحديث شخصياته يتفقان مع العامل النفسي لهذه الشخصيات. فمثلًا: شخصية شحاتة جاءت أفعالها متسقة مع تكوينها المادي والاجتماعي؛ فشحاته شاب عصبي، يبلغ من العمر ٢٥ سنة، فقير، سلبي؛ حيث لم يستطع أن يتخذ موقفًا قويًا عندما أُتيحت له فرصة الحكم في القرية، وعاد مرة ثانية هلفوت من هلافيت القرية. أما شخصية منصور أبو السعد، فهو في الخامسة والأربعين من عمره، تظهر على ملابسه علامات الثراء، واثق من نفسه وتصرفاته، فهو لا يتردد في أن يضع زمام أمور القرية في يد شحاته، وهو واثق في استردادها في أي وقت يشاء، كما أنه يتمتع بالذكاء والحنكة:

منصور: نروّح ازاي يا حاج..

مبارك : نريح دماغنا من الناس دي..

منصور: لو مشينا دلوجتي يا حاج.. عمرنا ماهنعرف نكلم الهلافيت دول..

محمود: آني جلت من ساعتها..

منصور: **(مقاطعًا في حده)** انكتم خالص يا محمود..[٢]

ولم يفت محمود دياب أن يرسم لنا ملامح وملابس شخصيات مسرحيته حتي تكتمل صورته التشكيلية للمكان؛ حيث "تُعد الملابس عنصرًا أساسيًا من العناصر الجمالية للمسرحية، "فهي جزء أساسي من الثالوث الذي يشكل المنظور المسرحي إلى جانب الإضاءة والديكور، "وتساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث"[٣]، فقد وصف ملابس الهلافيت بالملابس الرثة، كما وصفهم بالحفاة، في حين وصف ملابس أعيان القرية بالنظافة والفخامة، فمنصور أبو السعد يلبس جلبابًا ريفيًا أبيض من الحرير، كما

[١] - محمد عبد الله حسين: مرجع سابق، ص ٢٣.
[٢] - محمود دياب: مسرحية الهلافيت، مصدر سابق، ص ١٢٢.
[٣] - هيلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يهتم الحاج مبارك –تاجر المواشي– بمظهره، في حين يرتدي محمود أبو عامر معطفًا فوق الجلباب الريفي ويضع على راسه طربوشًا.

ولكي تكتمل الصورة الجميلة التي رسمها المؤلف لمسرحيته اختار لها طقسًا ملائمًا وجميلًا؛ حيث جعل أحداثها تدور في الصيف وفي ليلة مضيئة بأضواء القمر الساطع، كما جعل المكان في احدى القرى المتطرفة بمحافظة الشرقية حتى يُصبح المكان أكثر هدوءً. "فمحمود دياب يحاول في هذه المسرحية – بإخلاص – أن يهتدي إلى الشكل الأمثل الذي يمكن أن نقدم للفلاحين المسرح من خلاله.. هذا الشكل البسيط المستمد من مسرح السامر وشخصية الفرفور بالدرجة الأولى"[١].

وبالرغم من أن تشكيل حركة الممثلين من صميم عمل المخرج إلا أن محمود دياب لم يتركها له؛ فيبدو أنه أراد أن يُكمل صورة مكان مسرحيته بتشكيل حركة الممثلين في النص المرافق لمسرحيته "الهلافيت"– فراح يرسم على الورق تشكيل حركة الممثلين بشكل يُكمل به جمال صورته المكانية، ويتضح هذا في أكثر من موضع في مسرحيته. فعلى سبيل المثال يرسم لحظة وضع الأريكة والخلاف على وضعها بين الرجلين الأول والثاني بالحركة التالية:

الأول : ... **(يحدد زاوية الرؤية بأن يميل إلى اليمين وإلى اليسار ثم إلى الأمام فإلى الخلف.. ثم ينهض واقفًا قائلًا)** هاتها لجدام سنه. **(يحملانها إلى الأمام خطوة.. ثم يجلس الثاني فيأتي بنفس حركات الأول).**

الثاني : عايزة ترجع لورا سنه ..**(يردان الدكة للوراء خطوة).. (الاثنان يجلسان معًا ويأتيان بنفس الحركات)**[٢].

وفي موضع آخر، يصف دياب حركة بعض شخصيات مسرحيته بقوله:

محمود : (يستوقف الشابين قبل أن يختفيا) جدع انت وهو.. **(يتوقف الشابان.. فيتجه محمود نحوهما وهو يلهث.. ومن ورائه يدخل "هلال" مندفعًا.. ثم يتوقف فجأة عندما يتحقق من وجود محمود أبو عامر لا يقوى على أن يتجه إليه مباشرة فهو ينسحب خلفه في حيرة وقلقل شديدين. ومن وراء هلال تظهر ابنته عايشة، وتتوقف عند أول مصطبة جانبية تقابلها وهي تتابع أباها بعينيها في إشفاق.. ويظهر شحاتة في**

[١] - محمد بركات: مرجع سابق، ص٥.
[٢] - محمود دياب: مسرحية الهلافيت، مصدر سابق، ص ١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أثرها. ويقف غير بعيد منها دون أن تلحظه.. إنه يحبها.. غير أنه يخشى غضبها)[١].

وفي موضع ثالث – على سبيل المثال أيضًا– يُشكل محمود دياب حركة شخصيات مسرحيته لحظة خروج المجموعة المهمة من مكان الحدث المسرحي، وكأنه يُخرج المسرحية على الورق:

شحاتة : (إلى الهلافيت) وسعوا شوية كده.. تعالى يا زينب .. **(يأخذ بيدها إلى المصطبة). (الهلافيت يخلون المصطبة وهم في دهشة ولا يبقى عليها سوى زينب وشحاتة وزنوبة وسيد أحمد.. انضم صابر إلى الهلافيت)**[٢].

كما ساعد حوار مسرحية الهلافيت في استكمال الصورة المسرحية؛ حيث "أن المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبر تعبيرًا مباشرًا بلا تعقيد أو لف أو دوران .. بلا استطراد أو تطويل ، لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة"[٣]، وهذا ما نجح فيه محمود دياب، فحوار مسرحية الهلافيت هو حوار يتطابق تمامًا مع لهجة الريف في محافظة الشرقية؛ فقد لاحظ الباحث أن مفردات لغة الحوار هي نفسها مفردات لغة ريف محافظة الشرقية في زمن كتابة النص المسرحي. كما لاحظ الباحث أيضًا أن اللهجة المكتوبة في النص تكاد تتطابق مع لهجة ريف محافظة الشرقية، فعلى سبيل المثال نرى المؤلف يستبدل حرف القاف بحرف الجيم حتى يتطابق نطقه مع لهجة فلاحين الشرقية، مثل "هاجول" بدلًا من "هاقول"، "ماجدرش" بدلًا من "ماقدرش"، وهكذا. وقد جاء الحوار في المسرحية مكثفًا ومعبرًا عن شخصياتها. كما جاء سريعًا ومتدفقًا ومكثفًا، وهذا الأمر من عوامل نجاح أي عمل درامي؛ لأن "حجم ودرجة التكثيف من عناصر إثارة اهتمام المشاهد وفضوله"[٤].

وقد جاء ايقاع مسرحية الهلافيت سريعًا ومتدفقًا، فلا يوجد مجال لترك المسرحية أثناء قراءتها، فما أن يبدأ القارئ – وخاصة العاشق للمسرح والأدب– في قراءة الصفحات الأولى منها حتى يجد نفسه مشدوهًا تجاه تفاصيل لوحة غاية في الجمال، ولاهثًا وراء معرفة نهاية هذه التفاصيل، والسبب يكمن في ايقاع المسرحية اللاهث؛ لأن "الايقاع يعطي الحيوية أو بالعكس يعطي الرتابة للشكل العام"[٥]. والصراع في هذه المسرحية هو صراع من النوع الصاعد، وهو صراع من أجل الكرامة

---

[١] - المصدر السابق، ص ١٩.
[٢] - المصدر السابق، ص١٣٧.
[٣] – نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٦ .
[٤] – شكرى عبد الوهاب: النص المسرحى، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع، ط ٢، ٢٠٠١، ص ٥٠ .
[٥] - صبري عبد العزيز: مرجع سابق، ص١٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشرف والحرية، صراع بين طبقة مهمشة، مقهورة، وهم الفرافير – في هذه المسرحية– وبين طبقة الأغنياء في القرية المصرية المتحكمين في مصائر وحياة هؤلاء الفرافير (الهلافيت).

والمكان في مسرحية الهلافيت يشبه المكان في مسرحية الزوبعة، والمكانان يكتفيان بمنظر مسرحي واحد، وهما بذلك يشبهان المكان في المسرح اليوناني القديم؛ حيث "كان المسرح وقتئذ غاية في البساطة، فكان يكتفي بمنظر أساسي واحد لا يتغير ولا يتبدل طوال عرض المسرحية"[١]. ووحدة المكان في المسرحيتان ساعدا في خلق صورة فنية ثابتة؛ لأن أول شرط لإبراز الصورة المسرحية – كما يقول بياتريس بيكون فالان – "هو وحدة المكان الذي تدخل في إطاره وقد نكون قد تفهمنا ذلك؛ حيث أني أضع شرطًا على المستوى التاريخي لهذا الميلاد للصورة يعود إلى تطبيق فن الرسم المنظوري كأداة لتوحيد الفضاء. إذ أن في الغرب ، وعن طريق هذه الوسيلة يتم توحيد المكان، وهناك وسائل أخرى تكمل الصورة وخاصة في إطار المسرح ومن هنا تصبح الصورة لوحة"[٢]. ولكي يحصل على أفضل تأثير لدى الجمهور اهتم محمود دياب في مسرحيته "الهلافيت" بالتكوين الجيد، "والتكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة بحيث تصبح وحدة مترابطة في كيان متناسق، وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الأثاث أو الاكسسوار. والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل الديكور الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين"[٣].

والإرشادات المسرحية التي أبدعها محمود دياب وكتبها في نصه المسرحي "الهلافيت" إرشادات لا غنى عنها لأى مخرج يتصدى لإخراج هذه المسرحية؛ لأنها تعبر بصدق وواقعية عن واقع الريف المصري والشخصية الريفية المصرية. والمخرج الذي يحيد عنها خاسر لامحالة، وهذا ما حدث للمخرج عبد الغفار عودة، عندما أخرج هذا النص المسرحي لفرقة الشرقية المسرحية عام ١٩٧٠م؛ حيث فعل عكس إرشادات النص الذي كتبه محمود دياب، وكانت النتيجة "أن أوقع نفسه في مجموعة من الأخطاء التي أدت إلى سقوط العرض،... وقد شوه فكرة محمود دياب بذلك الشكل المفتعل الذي أراده للمسرحية، لقد أهمل إرشادات المؤلف تمامًا؛ فإذا به يستعيض عن جرن القرية بمصطبة هائلة من الديكور عليها بعض المقاعد؛ فيلغي فكرة السامر، وإذا به يهمل التقسيمات النوعية لشخصيات المسرحية كما أرادها الكاتب؛ فيحيل أبطال العرض إلى مجموعة سوداء – هم المجموعة المهمة –

---

[١] - لويز مليكة: الديكور المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٠، ط٣، ص١٤.

[٢] - بياتريس بيكون فالان: المسرح والصور المرئية .. الجزء الأول، ترجمة: سهير الجمل، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠١، ص٦٩.

[٣] - جوزيف ماسكلي: لغة التكوين في الصورة، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة، مجلة السينما، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ع١٣، ديسمبر ١٩٦٩ – يناير ١٩٧٠، ص ٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومجموعة بيضاء – هم الهلافيت – وبينهم مجموعة ثالثة تختلف ملابسها بين اللونين، وكأنه حدد بهذا خريطة طبقات المجتمع في القرية المصرية.. وما هكذا أراد محمود دياب، وليس هذا ما تريد المسرحية أن تقوله"[١].

ويرى الباحث أن محمود دياب كان موفقًا – إلى حد كبير– في الشكل الذي قدمَّ به مسرحيته؛ ولكنه لم يوفق في المضمون؛ لأن الهلافيت لم يقولوا شيئًا حين أُتيحت لهم فرصة القول!. وهذا – من وجهة نظر الباحث– زادت من الإحباط لدى المتلقي الحقيقي لهذه المسرحية وهو الفلاح المصري، وجعلته يستسلم ويؤمن أنه لا أمل في أن يسود العدل الاجتماعي في الريف المصري.

بقي أن نذكر أن مسرحية الهلافيت تم تقديمها ليلة عرض واحدة فقط في قرية من قرى كفر الشيخ وتم منعها من العرض بعد ذلك، وتم عرضها بعد ذلك في عام ١٩٧٠م بمحافظتي الشرقية والدقهلية، "وكادت أن تَفقد للأبد غير أن "الناقد فاروق عبد القادر أنقذها من الضياع عندما دفع بها إلى النشر وكتب لها مقدمة لماحة استعرض فيها بعضًا من آلام محمود دياب"[٢].

نتائج البحث:

- استطاع محمود دياب أن يرسم – عن طريق الوصف بالكلمات– في نصوصه المسرحية لوحة تشكيلية تحتوي علي كل عناصر تشكيل العرض المسرحي من تشكيل حركة الممثلين، وتشكيل ديكور المسرحية، وتقسيم خشبة المسرح بما يناسب أحداث مسرحيته، وتشكيل إضاءة مناسبة – من وجهة نظرة – لأحداث الفعل المسرحي، وتصميم الأزياء ووصفها بدقة لكل شخصية.. إلخ . مما أثرَّ بشكل واضح علي رسم صورة مسرحية مكتوبة غاية في الجمال.
- من خلال البناء الفني المحكم لمسرحيات محمود دياب – عينة البحث – استطاع محمود دياب أن يطرح أفكاره الانسانية، وأظهر القرية المصرية متماسكة ومضطربة في آن واحد، أظهر جمالها وقبحها، خيرها وشرها، ولم يحاول أن يُجمل الصورة أو يقبحها حتي تظهر الصورة مكتملة وواضحة في النهاية، ولأنه كان صادقاُ ولم يكذب ولم يتجمل فظهرت صورة القرية جميلة ومريحة للمتلقي.
- محمود دياب متأثر بالفن التشكيلي في تشكيل المكان المسرحي.
- استطاع محمود دياب أن يُفعل سينوغرافيا النص المسرحي في مجال النقد والتذوق الفني كمدخل جديد لتناول البعد الجمالي والبعد الفلسفي في النص المسرحي.

[١] - مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ع ٧١، أبريل ١٩٧٠، ص١٢.
[٢] - علي الراعي: مرجع سابق، ص٢٦٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- رسم محمود دياب صورة واقعية للريف وللفلاح المصري بعيدًا عن الصورة النمطية التي رسمتها الدراما التليفزيونية والسينمائية التي كانت تشوه الفلاح المصري.
- اتسمت صورة الريف المصري في مسرح محمود دياب بالتماسك والعلاقات الإنسانية المتشابكة، وسيطرت روح المجموع ، التي تحتوي وحدتها علي جزيئات متضادة ، تحمل في ذاتها بذور التفتت.
- استطاع محمود دياب سبر غور العلاقات الاجتماعية للريف المصري، ورسم صورة واقعية له تحتوي علي سمات الحق والخير والجمال الموجودة داخل هذا المجتمع الريفي.
- اكتملت الصورة المرئية المقروءة – في النصوص عينة البحث– باستخدام محمود دياب لغة ومفردات ولهجة الفلاح المصري كما ينطق بها في ريف الوجه البحري في مصر بدقة شديدة، وهي صورة مشحونة بالموسيقى والصور والطاقة الشعرية.
- استطاع محمود دياب أن يرسم صورة صادقة وحقيقية ومعبرة عن حياة الناس في الريف المصري في فترة كتابة نصوصه عينة البحث.
- الشكل الفني للمسرح في مسرحيات محمود دياب ينبع من واقع الحياة والبيئة المصرية.
- عكست مسرحية الزوبعة الواقع المصري ككل في الستينيات.
- غاص محمود دياب داخل النفس البشرية وجعل شخصيات مسرحياته تواجه نفسها بصدق؛ حتي يتم تطهير هذه النفس.
- استطاع محمود دياب تكوين العالم الداخلي لشخصيات مسرحياته عن طريق رسم وتشكيل كل عنصر بدقة شديدة.
- ديكورات مسرحية الزوبعة وليالي الحصاد هي الطبيعة المحيطة بالمكان المسرحي.
- مسرح محمود دياب يدعو إلي التخلص من الأجهزة الضخمة، والديكورات، والمنصة، والستائر، والإضاءة المسرحية، والاكتفاء بملابس التمثيل فقط.
- استعان محمود دياب بالراوي المسرحي حتي يُكمل وصف الصورة المسرحية بدقة.
- جاء الشكل الفني لمسرحية الزوبعة ومسرحية الهلافيت شكلًا بسيطًا ومفهومًا للمتلقي، بينما جاءت مسرحية "ليالي الحصاد" معقدة الشكل.
- البطولة في النصوص الثلاثة – عينة البحث – للمجموع وليست للفرد.
- تعالج النصوص الثلاثة –عينة البحث– قضايا تتعلق بالمجموع وليس الفرد.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

توصيات البحث:

- يوصي البحث بضرورة مساهمة كل وسائل التعبير الفني في الصراع الذي يخوضه المجتمع العربي ضد ظروفه المختلفة، حتى لا يكون هذا الفن غريبًا عن مجتمعه.

المصادر والمراجع

أولًا : المصادر

١- محمود دياب: الزوبعة.. الغريب، القاهرة، وزارة الثقافة، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكاتب العربي، ١٩٦٧م.

٢- محمود دياب: الهلافيت، القاهرة، روايات الهلال، مؤسسة دار الهلال، ع٤٥٤، أكتوبر ١٩٨٦.

٣- محمود دياب: ليالي الحصاد، القاهرة، مجلة المسرح، ع ٣٧، يناير ١٩٦٧.

ثانيًا : المراجع

- **المراجع العربية:**

١- أحمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥.

٢- حسن يوسف: جماليات المكان.. المقهى عند نجيب محفوظ نموذجًا، القاهرة، بورصة الكتب للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

٣- خيري شلبي: في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م.

٤- رمزي مصطفى: بابلو بيكاسو والديكور المسرحي، القاهرة، مجلة المسرح، مسرح الحكيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، هيئة الإذاعة والموسيقى والمسرح، ١٩٦٥م.

٥- شاكر عبد الحميد: عصر الصورة، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير ٢٠٠٥.

٦- شكري عبد الوهاب: المكان.. دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح، الاسكندرية، ج.م.ع، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧م.

٧- شكرى عبد الوهاب : النص المسرحي ، القاهرة ، دار فلور للنشر والتوزيع ، ط ٢، ٢٠٠١

٨- شكري عبد الوهاب: تاريخ وتطور العمارة المسرحية، الاسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٦

٩- صبري عبد العزيز: القيم التشكيلية في الصورة المرئية للمسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

١٠- عبد الرحمن سيد سليمان: مناهج البحث، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٤.

١١- عبد المجيد شاكير: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٣م.

١٢- عقل مهدى : فى بنية العرض المسرحي، بغداد ، مطبعة أسعد.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

١٣- علياء عبد الفتاح رمضان: مهارات كتابة البحث الإعلامي، القاهرة، عالم الكتب، ٢٠١٩.
١٤- علي الراعي: صفحات من النقد المسرحي، القاهرة، المركز القومي للمسرح والفنون الشعبية، ٢٠٠١م.
١٥- فوزي شاهين: أثر الموسيقي والفن التشكيلي على مسرح الحكيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥.
١٦- لويز مليكة: الديكور المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٠، ط٣.
١٧- لويز مليكة: المنظور المسرحي، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٦.
١٨- محمد عبد الحميد: البحث العلمي في الدراسات الإعلامية، القاهرة، عالم الكتب، ط٥، ٢٠١٥.
١٩- محمد عبد الله حسين: مسرح محمود دياب.. القضية والبناء الفني، القاهرة، دار الحرم للتراث، ط٢، ٢٠٠٤م.
٢٠- نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦.
٢١- نعيم عطية: المكان في التصوير المصري الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، ١٩٩٣.
٢٢- هاني مطاوع : قراءة جديدة في مسرحيات قديمة ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ، ٢٠٠٧.

المراجع الأجنبية المترجمة:

١- آرثر آسا بيرغر: وسائل الإعلام والمجتمع، ترجمة: صالح خليل أبو إصبع ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، مارس ٢٠١٢.
٢- بياتريس بيكون فالان: المسرح والصور المرئية .. الجزء الأول، ترجمة: سهير الجمل، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠١.
٣- جوزيف ماسكلي: لغة التكوين في الصورة، ترجمة: هاشم النحاس، القاهرة، مجلة السينما، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ع١٣، ديسمبر ١٩٦٩ – يناير ١٩٧٠.
٤- شود هوري: المكان المسرحي.. جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: أمين حسين الرباط، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٠م.
٥- فاديم بازانوف: عمارة المسرح في القرن العشرين، ترجمة: أنور إبراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠.
٦- روجر م . بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٧- فولكر فولر، هانز – يواخيم روكهيبرلي: المنظر المسرحي، ترجمة: حامد أحمد غانم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥.

٨- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، لبنان، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.

٩- مارتين جولي: مدخل إلى تحليل الصورة، ترجمة: جيهان عيسوي، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠١١م.

١٠- مارى كارمن بوبيس: سيمولوجيا المسرح، ترجمة: أحمد عبدالعزيز، القاهرة ، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤.

١١- وولتر كير: عيوب التأليف المسرحي، ترجمة: عبدالحكيم البشلاوى، القاهرة ،مكتبة الفنون الدرامية ٧، مكتبة مصر.

١٢- هيلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

السلاسل والدوريات:

١- سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، الكويت، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام في الكويت، يناير – فبراير–مارس ١٩٨٥.

٢- مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ع ٧١، أبريل ١٩٧٠.

٣- محمد بركات: فرقة كفر الشيخ المسرحية.. الهلافيت، القاهرة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، أبريل ١٩٧٠، ع ٧١.

٤- نبيل فرج: مقابلة مع محمود دياب، القاهرة، مجلة المسرح، وزارة الثقافة، ع ٦٢، مايو ١٩٦٩م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com