دراما المأثور الجحوي في مسرح نوال مهنى مسرحية جحا والسلطان نموذجا

محمد عبدالسلام محمد عطيه

مدرس النقد المسرحي بقسم العلوم الاجتماعية والاعلام كلية التربية النوعية جامعه الزقازيق

أ.د/ صبري فوزي أبو حسين

أستاذ النقد الادبي بكلية الدراسات الإسلامية والعربية– للبنات بمدينه السادات جامعه الازهر

أ.م.د/ شيماء فتحي عبدالصادق

أستاذ الفنون المسرحية المساعد– بقسم العلوم الاجتماعية والأعلام– كلية التربية النوعية جامعه الزقازيق

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد السابع– العدد الأول – مسلسل العدد (١٣)– يناير 2021– الجزء الثاني

رقم الإيداع بدار الكتب 24274 لسنة 2016

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2356-8690

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

دراما المأثور الجحوي في مسرح نوال مهنى مسرحية جحا والسلطان نموذجا

محمد عبدالسلام محمد عطيه

مدرس النقد المسرحي بقسم العلوم الاجتماعية والاعلام كلية التربية النوعية جامعه الزقازيق

أ.د/ صبري فوزي أبو حسين

أستاذ النقد الادبي بكلية الدراسات الإسلامية والعربية– للبنات بمدينه السادات جامعه الازهر

أ.م.د/ شيماء فتحي عبدالصادق

أستاذ الفنون المسرحية المساعد– بقسم العلوم الاجتماعية والأعلام– كلية التربية النوعية جامعه الزقازيق

الملخص:

تهدف الدراسه الي الإجابة عن أكثر من سؤال لعل أبرزها هو:

- كيف وظفت نوال مهنى الحكاية الشعبية (جحا) بشكل درامي؟
- وهل أضافت جديد لشخصي جحا المعروفة سلفاً في التراث؟

واستخدم لذلك الباحث المنهج التحليلي لسبر أغوار هذا الموضوع واعتمد أيضاً على المنهج التاريخي لما للموضوع من خلفية تاريخية مهمة. وتوصلت الدراسه لمجموعة من النتائج .. أبرزها هي استلهام عناصر من الموروث الشعبي الشفاهى من أساطير وسير وحكايات شعبية لخلق موضوعات درامية يستفاد منها للتعبير عن الواقع المعاصر، و محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحي له هويته المصرية المميزة، إذ أن التراث يحمل في ثناياه من الملامح النفسية والفكرية ما يصلح أن يكون مادة لصوغ الإطار العام"

- في مسرحية جحا والسلطان نرى أنها مستوحاة من التراث الشعبي الذي يلقى الضوء على رجل بسيط حوله الناس لأسلوبه الشيق وفكاهته المعهودة وخبثه أحياناً الذي يباري به تطلعاته وأيضاً مدى اهتمام الأمراء أحياناً بالسفهاء أصحاب الفكر الساخر ولكنهم في النهاية مفلسون مادياً وفكرياً حيث ينتهي الأمر بجحا إلى عودته خالي الوفاض وسقوطه مغشياً عليه من الصدمة. لحيل جحا" في المسرحية ارتقاء بهذه الحيل إلى مرتبة البطولة شبه الملحمية، ففي دراما التاريخ العربي والأدب الشعبي الذي جعل جحا صاحب قضية له نزعة وطنية جعلت منه كيانا مرتبطا بحركية الكتابة، ولم تجعل منه حدثا عرضيا مفردا له دور ثانوي في

الاشتغال المسرحي فالمسرحية إعادة تأسيس وهمي للحيلة حين يتقابل زمن جحا ولحظاته اليومية بالزمن الاستعاري الذي يتواصل به المسرح، وهذه المسرحيات مع الجماعة لتغيير ملامح الواقع الآلي والمباشر كما يرويه الحكواتي الشعبي.. وكما حاولت نوال مهنى في عملية الأدرم لمأثور جحا.

مقدمة:

يعد التراث باختلاف أنواعه سواء أكان أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً رافدا من الروافد التي استقى منها كتاب الدراما مادتهم الأدبية، وذلك للوقوف على مرجعيات معرفية قوية ومسندة؛ ولذا يكون التراث أحد العناصر والنظم التي قامت عليها الحضارات عبر العصور بشكل عام.

فالإنسان في أي عصر وارث لكل ما قدمه أسلافه, وبصدد ذلك يقول: سمير سرحان "لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة إلا بعد استعادتها للتراث، فأوربا بدأت نهضتها انطلاقا من التراث الإغريقي الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في استعادة العصر الوسيط الروماني، **سمير سرحان (١٩٨٩)** وهكذا بقية ارجاء العالم، فالتراث هو الماضي الفاعل، والتراث هو كل ما يتجاوز التحديد الزمني، فإن كل فعل يتخطى زمانه من الماضي يندرج فيه. إذن التراث "ليس الماضي مطلقا، إنه الماضي الفاعل في مسيرة الحاضر والمحدد لسمات خاصة بالأمة دون غيرها. وهذا لا يعني أن كل ماض يصلح أن يكون تراث ما لم يكن فاعلاً ومؤثراً في مسيرة الحاضر.

لقد نشأ المسرح معتمداً على التراث سواء الشعبي أو التاريخي أو الاسطوري, مما جعله مصدراً أولياً ارتبط به كتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم. واستمر هذا الاتجاه بعد ذلك في جميع مراحل تطور المسرح مع اختلاف اسلوب التعامل مع التراث وكيفية الاستفادة منه, وعندما نتعرض لأهمية هذا النبع نجد أنه أمد الكتاب بما فيه من رموز وإيحاءات بقدرة فائقة مكنتهم من التعامل مع واقعهم من خلال هذا الستار بل ونقده وتشريح قوانينه ونظمه دون أن يتعرضوا للمساءلة.

مشكله الدراسه:

تنطلق الإشكالية من التساؤل الاتي:

كيف وظفت الكاتبة حكاية جحا الشعبية توظيفا دراميا في مسرحها؟ وتنطلق عدة أسئلة فرعية منها:

١-هل غيرت الكاتبة من مسار الأحداث المعروفة؟

٢-هل أضافت الكاتبة لشخصية جحا؟

٣-إلى أي مدى اختلف توظيف جحا في هذا البحث؟

أهمية الدراسة:

نظراً لاهتمام الباحث بمجال التراث سواء الشعبي أو الأسطوري أو التاريخى لما له من قدرة على العودة بنا إلى الماضى للتعرف على أحوال من سبقونا, ثم الانتقال بنا إلى الحاضر لكي نقارن بين الأمس واليوم, ونظراً لندرة ماكتب عن مسرح نوال مهنى حيث تقدم لوناً جديداً كان له الأثر الكبير على الحركة المسرحية.

أهداف الدراسة:

- رصد رؤية نوال مهني للتراث.
- الكشف عن تفاصيل شخصية جحا التراثية.
- معرفة كيف وظفت الكاتبة شخصية جحا دراماياً.

محددات الدراسه:

المحددات المنهجيه :

نوع الدراسه : - تنتمي هذه الدراسه الي الدراسات التحليليه حيث تسعي الي تحليل وإبراز كيفية توظيف حكايه جحا في النص المسرحي

منهج الدراسة: استخدم الباحث المنهج التحليلي لقراءة وتفسير رؤية نوال مهنى لشخصية جحا مع المنهج التاريخي والذي يرصد الفترة الزمنية للموضوع.

المحددات الموضوعيه :- تمثلت في التعرف علي اهم القيم الجماليه لتوظيف المأثور الجحوي في مسرحيه جحا والسلطان للكاتبه نوال مهنى.

عينه الدراسه:

١-نوال مهني : مسرحية جحا والسلطان (ضمن كتاب من عبق التراث) دار طيوف للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠١٨

مصطلحات الدراسه:

المأثور الجحوي:

هو ماعرف عن جحا من حكايات متنوعه استمرت مع الشخصية طوال هذه الفترة مع تنقلاتها المتنوعة في البلاد مابين الزمان والمكان وتم استخدامه كمادة في النصوص المسرحية.

التراث:

"شاع في الدراسات المتخصصة في الفنون الشعبية وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا أو غيرها من العلوم الإنسانية الحديثة استخدام كلمة تراث دون غيرها، عند التعبير عما خلفه الماضى ولكن الألسن العربية– على مر عصورها– قد استخدمت ألفاظاً أخرى للتعبير عن نفس المدلول، إذ تحفظ لنا معاجم اللغة ثلاث صور صوتية أخرى هي تراث، ورْث، وإرث"(٣).

وظلت كلمة تراث ممدودة الاستعمال، تنوب عنها كلمة ميراث في كثير من الأمور، إلى أن "أطل علينا هذا الفن الحديث، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضى ... ماضى التاريخ، وماضى الحضارة، والفن والآداب، والعلم، والقصص، وكل ما يمت إلى القديم"(٤).

الاطار المعرفي للدراسه:

توظيف الحكاية الشعبية في مسرح نوال مهنى:

إن محاولة الاستفادة من التراث الشعبي والأسطورى كمادة لموضوعات المسرحيات, ظاهرة ليست جديدة في المسرح العالمي, إذ أن المسرح نشأ معتمداً على التراث "ففى مصر القديمة ارتبط المسرح في نشأته بأسطورة ايزيس وأوزيريس وحورس, وهي أقدم الأساطير التي عرفتها مصر القديمة"(٥)، حيث تجسد الصراع بين الخير والشر في تناول موضوع ذات طابع سياسى, أما عن المسرح الإغريقي والدراما الاغريقية فقد "استمدت موضوعاتها من الأساطير والحكايات الشعبية التي كانت تحتوي على الملاحم الدينية أو الشعبية"(٦)، حيث أنه "لم يكن أمامهم – على حد قول ارسطو – إلا مصدر واحد كان يستقي منه شعراء التراجيديا الإغريقية تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم وهذا المصدر هو الأسطورة"(٧), وفي العصر الروماني وجدنا المسرح لديهم يستمد أصوله من التراث اليوناني المشتمل على الأساطير والحكايات الشعبية والتي انبثقت عن هذه الأساطير.

استمر الاعتماد على التراث الشعبي والاسطورى بعد ذلك في العصور الوسطى إلى أن جاءت المسيحية، واحتل التراث الديني المسيح محل التراث اليوناني والروماني، حيث دعت

الكنيسة بضرورة الابتعاد عن الوثنية وتقديم أعمال تعتمد على الديانة المسيحية. ومثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الفرعوني أو الإغريقي أو الرومانى معتمدة في أساسها على التراث، وجدنا البدايات الأولى للمسرح العربي تعتمد بشكل أساسي على التراث الشعبي والاسطوري.

كتاب المسرح بين الالتزام والتغيير في تعاملهم مع التراث:

إن التعامل مع التراث الشعبي أو الأسطوري كان ولا يزال منبعاً لكثير من الكتاب يلجأون اليه في كثير من موضوعات مسرحياتهم ليشاركوا بآرائهم في القضايا المعاصرة.

إذ أنه لايوجد مايمنع الكاتب المسرحي من حقه في أن يغير في الموروث الشعبي أو الأسطوري حيث ان الكاتب لايقدم لنا مصدراً تاريخياً يمكن الرجوع إليه بل إنه يقدم لنا مسرحا, والمسرح فن والفن لا يعرف القيود في الشكل والمضمون.

وقد تحدث أرسطو في هذا المجال وأكد انه " ليس يتحتم علينا أن نتقيد مهما كان الثمن بالحكايات المتوارثة وهي الموضوعات المألوفة للتراجيديات، بل إن من السخف أن نحاول هذا التقيد، فالموضوعات المعروفة ذاتها ليست معروفة إلا للقليلين, وهي مع ذلك تعطى المتعة للجميع, ومن هذا ينتج بوضوح أن الشاعر أو الخالق يجب أن يكون صانع قرار لاصانع اشعار"[٨]، ومادام الكاتب المسرحي قد نجح في عمله هذا في أن يحقق الإمتاع لدى المشاهد بالمادة المقدمة مهما حدث فيها من تغيير هذا إلى جانب تحقيقه للمتعة فإننا لانرى غضاضة في أن يغير المؤلف المسرحي في مادة الموروث الشعبى. ولدينا أمثلة كثيرة لكتاب المسرح المصرى (أبو العلا السلاموني – بهيج إسماعيل – يسري الجندي) الذين تعاملوا مع التراث وانقسموا في تعاملهم إلى أكثر من طريقة، منهم من حافظوا على التراث حين تناولوه من خلال مسرحياتهم.

وهناك كثير من الكتاب قد عادوا إلى الأسطورة والحكاية الشعبية أو غير ذلك من مواد الموروث الشعبي أو الأسطورى كمواد يصيغون من خلالها مسرحياتهم فإنهم فعلوا ذلك لما في هذه المواد من رموز تساعدهم في هذه الظروف السياسية التي تمر بها البلاد فتجعلهم يشاركون ويطرحون آراءهم بشيء من الحرية وذلك من خلال الرموز, حيث إن الرمز كان ولا زال أفضل الطرق وخيرها في التعبير عن رأي الكاتب وتقديم أفكاره دون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة السياسية أو الدينية لهم"[٩].

إن التراث الشعبي تراث ارتبط إلى حيز كبير بالفرجة الشعبية، ومن هنا كان ارتباطه بالمسرح منذ نشأته ارتباطا قويا، ومن هنا تداخل الفن الشفاهى مع الفن الكتابى تداخلاً واضحاً منذ نشأة

المسرح، فالعمل الشعبي يتفق مع ذوق الجماعة. وعلى ذلك يصبح التراث الشعبي "جامعاً للجوانب أو الموارد الثقافية، سواء الفكرية منها أو المادية، التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار وتصبح في جانب من جوانبها فعلاً مؤثراً وسلوكا يحرص عليه أصحابه ويحاولون تأكيده وترسيخه لدى غيرهم"(١٠).

ويمكننا القول أنه ظهر في أكثر الثقافات على شكل فعاليات درامية مسرحية أو طقوس دينية أو دنيوية أو حكايات أو رقص وحتى تلك العروض المتمثلة في فنون الفرجة والتي تستخدم الدمى وخيال الظل تعتمد على عنصرين مهمين للمسرح (الممثل – المشاهد) في الزمان والمكان، "حيث يقوم فيه المؤدى بإنتاج المعنى من خلال أدوات الممثل (الجسد والصوت) أو من خلال الدمية أو عبر اختفائه وراء القناع أو أي أداة من الأدوات المرئية والسمعية، هذا المعنى الذي يتكون ويتركب ويعرض الفكرة أو الهدف من أجل تحقيق غاية بها عنصر المتعة من خلال التتابع والتواصل بواسطة الشد والتشويق والإثارة"(١١).

وقد ساعد على ذلك النهضة المسرحية التي "ظهرت في مصر بعد الثورة وبعد عودة الدارسين العائدين من بعثاتهم في الخارج"(١٢).

ولقد اعتمد كتاب المسرح على طريقتين في استلهام الموروث الشعبى هما:

١- "استلهام عناصر من الموروث الشعبي الشفاهى من أساطير وسير وحكايات شعبية لخلق موضوعات درامية يستفاد منها للتعبير عن الواقع المعاصر.

٢- محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحي له هويته المصرية المميزة.

إن الكاتب الذي يستلهم الفنون الشعبية ليس مطالبا بالالتزام الحرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم تحد من قدراته وتصوراته الإبداعية، فالواقع المعاصر شكل جانب من أشكال تقديم المفردات المسرحية، حتى وأن اكتست هذه الأشكال بصور وأساليب قديمة أو تراثية.

لذلك لجئوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها.

لذا فإنه لا يكفي استلهامها وحدها لخلق عمل فني مسرحي كامل، بل لا بد من البحث عن منطقة الإبداع الدرامى لدى جنس المصنف نفسه ثم إعادة استزراعه ضمن جسم العمل ككل بحيث يتواءم ويأتلف معه دون نشاز ليصبح جزءا لا يتجزأ من الموروث الشفاهى والعمل المسرحي المكتوب فتتحقق بذلك وحدة العمل وانسجامه"(١٣).

إن الاهتمام بالعلاقة بين الفولكلور والفنون والآداب، والمسرح بصفة خاصة، قد دفع – وما زال يدفع – الكثير من المبدعين إلى استلهام التراث الشعبي في إبداعاتهم في المسرح.

لقد سارت نوال مهنى على ثلاثة اتجاهات في التعامل مع التراث أو استلهامه، وهذه الاتجاهات هي:

١- الاستخدام الحرفي للتراث فتصبح مجرد مسرحية بلا تعديل, أي مجرد مسرحية للنص التراثي.

٢ – المزاوجة بين النص التراثي مع تعديلات طفيفة لإسقاط واقع حاضر على وقائع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

٣- تطويع التراث للحاضر مع نظرة للمستقبل وذلك بالاختلاف مع التراث بهدف إعادة قرائته، أي إعادة خلقة وبنائه من جديد"(١٤).

لذلك يبدو أن "الإرث الشعبي من سير وحكايات ساعد كثيرا من الكتاب في إبداع عمل أدبي وفنى عظيم، وربما العكس رغم ندرة ذلك، إذ يتحول عمل أدبي من الدائرة الخاصة إلى العامة الأكثر اتساعا، فيتبناه الشعب ويصبح جزءا من تراثه الشعبي المتداول الأصيل"(١٥).

إذ أن "الأعمال الأدبية التي تعتمد في مصادرها ومنابعها الأصلية على ابداعات المأثور الشعبي تحفظ هذا المأثور بشكل ما"(١٦).

الجانب التطبيقي:

تتحدد سلطة الحكاية ومفرداتها بقدرة الفعل على تمثيل الواقع والتراث والرؤية النصية وارتباط الفعل الحكائي بالدلالة وتمثيله لها، وارتباطه بما يقدم النص من تصورات، وتعبيره عنها هو الآخر دال من دوال النص، أما تشكيل الصورة المسرحية من الفعل والدلالة، وما يرتبط بهما من مفردات تتصل بالذوات (الشخصيات)، والأفعال، أما التوزان الدلالي والمعرفي، فهو يقدم الاكتمال الفعلي لصورة السرد في الحركتين الممثلتين لدراما النص والتي تتوزع بين تكوينين رئيسين:

الأول: السلطان وما تمثله السلطة النابعة منه.

الثاني: ذكاء جحا

براعة جحا واقناعه للسلطان:

إن لعبة الحياة في بعض مفرداتها تتناص في كثير من المواقف الإنسانية التي تتشابه، بل تعيد نفسها بوتيرة متقاربة، وما يقدمه الشخوص في اللعبة المسرحية ما هي إلا صورة مفترضة،

الصورة التي يقدمها الشخوص في الواقع، فالحاكم الذي يمسك بزمام الواقع المعاصر من الناحية الفعلية أضعف حلقات التواصل الإنساني والسياسي، أما في الواقع فإنه بفعل اللعب مع بقية الأطراف يتحول إلى أقوى هذه الحلقات، وهنا تظهر الصورة الثالثة للفكرة المكملة لحلقات الوصل أثناء وبعد وقبل حالة التجبر، وحالة الضعف، ولذلك فإن اللعبة الواقعية تبدو ساخرة، إذا ما قورنت باللعبة المسرحية والكاتبة إنما تظهر أكثر المواقف سخريه إذ لا تجيب عن هذا السؤال سوى كتابة نص المسرحي في صيغها الدرامية وأشكال بناء الشخوص فيها، ومستويات تركيب الأحداث، واللغة، والحوار، وعناصر توليد الدلالة في هذه الكتابة بعد أن تجعل من الشخصية طرفاً أساسياً في بناء عالم الفكاهة وفي مسرحة النوادر والطرائف التراثية للاقتراب – أكثر من الوجدان الشعبي بالترميز المتعدد الذي صاغه الوعي الجمعي العربي والإنساني حول هذه الشخصية التاريخية التراثية الحية دوما في القصص الشعبية المتداولة في الوطن العربي لأنها تمثل القاسم المشترك بين الشعوب والذهنيات والإحساس العام الذي يزخر بمعاني هذا الموروث، يرافقه في حياته الاجتماعية، ويصحبه في الحالات النفسية لهذا الوطن في ظروفه الملتبسة؛ فيعود إلى هذا الإحساس في هذه الحالات بهذه القصص ليسخر منه، ويقرأ بموروثه هذا واقعه ويبني واقعا جديدا في متخيل الكتابة، أو يبني في المتخيل المتداول دلالات جديدة للتخفيف بهذه السخرية من وطأة الواقع الكئيب، لدرجة أن أصبح جحا دلالة على قوة وعظمة الأثر الشخصي له في المتخيل الجمعي.

وعندما يكتب هذا المتخيل أو الواقعي في متخيل آخر هو فضاء الكتابة الدرامية، فهذا يعني أن قنوات التواصل بين الماضي والحاضر ، قد صارت تأخذ تلوينات جديدة تحمل فيها الحوارات شحنة رمزية من عنوان العصر الذي يتم فيه تحيين التراث باعتباره تراثا يساعد على معرفة الواقع أو أن هذه القنوات التواصلية تريد أن تنقل نوادر جحا من المطلق لاستعمالها وتوظيفها كنوع من الوفاء للرؤية التي يريد الكاتب المسرحي تقديمها من خلال هذه الشحنة الرمزية التي تولدها الكاتبة وتكونها أثناء لقاء الماضي بالحاضر في تلوينات ولغات ومواقف انهضم فيها المعنى الموروث بالرؤية الجديدة للنص المكتوب أو النص المؤول في المكتوب وقد أصبح معبرا عن انتمائه إلى جغرافيته المكانية والزمانية والثقافية والفنية الجديدة ، هذه الجغرافيا التي هي زمن الإبداع الجديد.

إن كتابة هذا المتخيل الموروث في الدراما متخيل جديد في هذه الدراما هو فعل إبداع بالضرورة، لأنه يريد أن يقارب ما يخفيه الواقع بالتراث الذي يكشف هذا الواقع، يسخر منه، ينتقده، يعريه بالتعامل مع الكوميديا بعد أن استعصى فهم الكائن والواقع في المعيش بعد أن أصبحت ظواهر ومظاهر الواقع عاملا مساعدا على تزييف حقيقة العالم بهذه الظواهر البراقة الكاذبة، يكون اللجوء إلى المتخيل الجديد شروطا فنية بواسطة اختراق الموجود كرمز مجازي يبرر عملية أدرمته التي تحول الشفوي والمكتوب إلى حوارات تنساب نحو تأزيم فعل كتابة في المواقف المتأزمة أصلا في الواقع، لصعوبته.

ولم تغفل الكاتبة في بناء هذه الكوميديا أمام تراجيديا الواقع سوى الاستعانة باستنطاق المفارقات في هذا الواقع، وتضخيمها بلغة دارجة محملة بقوة الإيحاء الشعبي، والبساطة والسخرية المرة، والفضح العنيف لما يخفيه الواقع . فكانت هذه اللغة تتحرك في وظيفتها داخل هذا البناء مرجعين أساسيتين هما اللذين يشكلان وحدة الأزمنة، في هذه المفارقات التي كونت مشاهد مسرحية قائمة على التركيب كمرجع أول للنص والأزمنة المتخيلة عن الواقع كمرجع ثان في هذا النص.

وأهم ما تكشف عنه هذه الوحدة بالتراثي والمعاصر هو أن جحا أراد أن يلقن السلطان درساً بشكل راق وللخروج من مأزق الحياة والواقع والظروف لا تجد الكاتبة نوال مهنى أمامها لكتابة هذه الكوميديا سوى جعل الكوميديا تعيش الحكاية كحيلة، وتجعل إحضارها لعبة فنية توضع رهن إشارة الرغبة في كتابة الواقع لتؤجج أسسه قواعد السرد الجاد لتنقله إلى سرد كوميدي كان يبرز في مشاهد النص براعة جحا في حيله وفي شكل ذكائه وتفكيره ومعرفته ودرايته في حبلى خيوط الحيلة والتحايل لترجمت رغبته في رغبة الكاتب التي تحلم بالتغيير بعد أن توحدت فيها الأساليب المختلفة فعبرت بأسلوب جحا وبأسلوب الكاتبة وبمعطيات الواقع ومختلف المرجعيات عن الضمير الإنساني.

لقد واجهت حيل جحا خلل الواقع، ومتخيله في النص، وواجهت خلل الحياة كي ينشط به الذاكرة والتراث ومحكي الراوي والمجموعة لكتابة بساطة الكوميديا في كوميديا بسيطة تبحث عن عمق في التعبير وفي التواصل لإلغاء العتمات في ضوء السؤال الذي كانت تردده الجماعة مختصرة اللحظات والكلام في كلامها لرد الحق إلى المظلوم وتنويعا على هذه الإبداعات التي تأسست على النهل من التراث لتقترب من نبض العصر والمعاصرة، وإدخال الكتابة المسرحية أزمنة جديدة تتكون من أزمة متباعدة، ومن شخوص لايجمع بينها إلى زمن النص.

تختلف الشخصيات اختلافا بينا في الشكل والمضمون، لا ينبع الاختلاف فقط من التحول الظاهر في الشخصية، بل من التحول في البناء المسرحي بشكل لافت، لأن الأصل هو التركيز على الموضوع والقيمة، أكثر من التركيز على أدوات المسرح، ومن ناحية أخرى تتلاشى البناءات القائمة على فلسفة الشخصية، أو انتماءاتها ، أو أفكارها، وتتحول الشخصية إلى مجرد رموز بل إن إضفاء الملامح الإنسانية على الأشياء وأنسنة الموقف بشكل عام يرجع إلى دلالة التركيز على مفردات القيمة عند نوال مهنى.

توظيف الحكاية:

في مسرحية جحا والسلطان نرى أنها مستوحاة من التراث الشعبي الذي يلقى الضوء على رجل بسيط حوله الناس لأسلوبه الشيق وفكاهته المعهودة وخبثه أحياناً الذي يباري به تطلعاته وأيضاً مدى اهتمام الأمراء أحياناً بالسفهاء أصحاب الفكر الساخر ولكنهم في النهاية مفلسون مادياً وفكرياً حيث ينتهي الأمر بجحا إلى عودته خالي الوفاض وسقوطه مغشياً عليه من الصدمة.

لحيل جحا" في المسرحية ارتقاء بهذه الحيل إلى مرتبة البطولة شبه الملحمية، ففي دراما التاريخ العربي والأدب الشعبي الذي جعل جحا صاحب قضية له نزعة وطنية جعلت منه كيانا مرتبطا بحركية الكتابة، ولم تجعل منه حدثا عرضيا مفردا له دور ثانوي في الاشتغال المسرحي فالمسرحية إعادة تأسيس وهمي للحيلة حين يتقابل زمن جحا ولحظاته اليومية بالزمن الاستعاري الذي يتواصل به المسرح، وهذه المسرحيات مع الجماعة لتغيير ملامح الواقع الآلي والمباشر كما يرويه الحكواتي الشعبي..

بهذا التأسيس الوهمي تنتفي على "جحا وحيله" في الكتابة المسرحية كون هذه الشخصية بحيلها أو ما صيغ حولها من حيل تعيش خارج الذات والزمان والمكان، وتظل كلها نصوص مندرجة في السباق الرمزي للسخرية التي تحرك الجوانب المتحركة في التراث الجحوي ليصير خطاب "الحيلة" في النوادر الموروثة أو المتخيلة في النص المسرحي أكثر انفتاحا على أكثر وسيلة تمسرحية تخدم كتابة نص المؤلف، وتكتب الكتابة الأولى في نص المخرج بالدراماتورجيا التي ترسم معالم مسرح الدراما.

إن اللجوء إلى الرؤية الأدبية لجحا في الكتابة الدرامية لا يتعارض ولا يتناقض مع مرجعه حين يعود به المؤلف إلى التاريخ وإلى الأدب لتجسيد أهداف جديدة لخطاب الحيلة في خطاب

النص المسرحي، لأن الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية والمتخيلة في إبداعات الخيال، ونوع التحاور والتفاعل بينها كلها إمكانات تيسر بناء السخرية في هذه النصوص عن طريق القص الخيالي لوصف الوضع التاريخي للإنسان في لحظاته الحرجة المتأزمة مما يجعل كل هذه النصوص – في فعل القص– وفي فعل المحاكاة أو في فعل التغريب – تعرف العلاقات المشتركة، أو "الانتماءات المتبادلة بين النزعة القصصية أو السردية في بناء النص المسرحي، وبين النزعة التاريخية التي تكون الدلالات المتباينة لمصادر المعرفة التاريخية والاجتماعية، حيث أن بناء الأفعال الجحوية وحيلها تختلف وتتلون بألوان متعددة تبني فيها الكاتبة هذه الأفعال وتنظمها وفق علاقة متبادلة تتولى اختيارها وترتيبها عمدا وبقصدية تتضمن فيه الحبكة مستوى خاصا من الترتيب السردي، بإدراك ما بين "حيل جحا" وإبداعه الموازي أو المتقاطع معها من أسباب وعلل وعلاقات تعرض فيها العلامة الرمز اللذين عملا على البلورة النصية الحيل جحا في حدود الشروط التمسرحية المنجزة ، وفي حدود الوجدان الشعبي في المأثور الجحوي الذي فقد ثقته بالسلطة، وسكنه اليأس من عدم وجود حرية يتحرك فيها البطل، فإن هذا الوجدان لا يريد أن تقع العقوبة على هذا البطل، أو ينزل به القصاص لأنه بطل يوظف في حيله دعابة "ماكرة" ترد الأمور إلى نصابها وتخلصه من المأزق الذي هو فيه.

الأول: لابد أنك فقدت عقلك، وكيف تركك السلطان حرج دون عقاب؟

الثاني: كان يجب أن تسجن أو تقتل بعد هذه الجرأة، لقد تجاوزت كل حدود الأدب.

جحا: السلطان يعرف قدري، ومدى شعبيتي ومنزلتي عند الناس، لذا لا يريد معاقبتي كي لا تثور عليه الرعية.

الصاحب الأول: إذن لماذا لم يكافئك على ذكائك وفطنتك؟

الصاحب الثاني: لو أن ما تقوله صحيحا، لتفضل عليك بشيء من المال وشملك بعطفه السلطاني.

جحا: لقد عرض علي المال الوفير فرفضت في إباء واعتزاز.

الصاحبان (في صوت واحد): ترفض المال !! لماذا يا جحا؟ لقد عهدناك طالبا للمال دوما.

جحا: أنا يا صديقي– كما تعرفان عني– رجل عفيف النفس، ولا أحب المال الذي يأتي بغير عمل وجهد، ويهمني التقدير المعنوي والاحترام الشخصي، أما المال فهو زائل (المسرحية ص١١٤).

وتعد مسرحية جحا والسلطان، التدشين الأول الذي دخل به جحا إلى العملية التركيبية والمأثور المحوي بالاقتباس الذي أراد به تأكيد هوية جمالية النص، وتوكيد جمالية المراوغة والحيل التي بنى بها مستويات التركيب بين ما هو غربي وماهو عربي ولكنه لم يكن سوى مرحلة تعليمية في الممارسة فقط.

وتستخدم الكاتبة الأسلوب النقدي والطابع التعليمي في هذه الحيل متكئة على الأمثال الشعبية الجحوية للانتقال بمستوى المسرحية من التناول العادي لقضايا عصره إلى مجال الحقيقة الاجتماعية، حتى لا يبقى خطاب المسرحية محصورا في تسلية لا تقدم قضايا فكرية أو اجتماعية.

وخطاب "الحيلة" يتسم بالفكاهة الشعبية القائمة على التلاعب بالألفاظ، وعلى الثورية، أكثر من اعتمادها على الأسلوب الذهني والعقلي، فجحا "الدرامي" جوهرا ، والكوميدي عرضا وشكلا له نفس ملامح شخصية جحا كما تصورها النوادر والحكايات، ولاسيما ما يتعلق بالميل إلى الهزل واللجوء إلى المكر والحيلة في المواقف الحرجة، إنه شخص مرح في فكره ، خفيف الظل، محب للفكاهة، ميال إلى المكر والحيلة خاصة حين يقع في المآزق والإشكالات، أو حين يتورط مع اللصوص، وهو ما يجعل الكتابة تتوخى وضع هذه المكونات في السياقات المشوقة التي تحافظ – في تفاصيلها – على كيان وتقاليد المحكي الشعبي داخل هذه الكوميديات.

هنا نتساءل : هل نحن أمام بلاغة النص أم أمام هيمنة الأفكار الأصلية في خطاب النوادر والحيل الجحوية الممسرحة؟

إذ أن خطاب "الحيل" حاملا لملامح التغيرات الدلالية فقط، بل إنها تجعل شخصيات (النشاط – قنبة– أم الغصن – جحا..." عبارة عن شخوص الخطاب هذه النماذج أثناء مسرحة هذه الحيل. لأن جحا في هذه المسرحية لا يعود إلى وجوده بلغته ذات القيمة الدرامية في النص إلا بأجوبته عن الأسئلة المطروحة عنه باعتباره قيمة تراثية عاملة وفاعلة في فعل درامي عملت فيه الكتابة جهدها على تحرير هذه الشخصية من سياقها الموروث لوضعها في المسرح الشعبي الذي لا تحضر فيه النوادر إلا لماما، إذ تنقلب الموازين حين سيوظف جحا احتياله ومكره ودهاءه للوصول إلى المال بعد أن نجح في الأسئلة و تنكر –بعد ذلك– لوعوده ولجماهيره ولم يعد يهمه إلا مصلحته الخاصة إرضاء لأنانيته واحتياله، فكان الجزاء ضياع ماله وسرقته من قبل أصدقاءه.

الصاحبان يتأملانه ويضحكان، بينما جحا يرقص ويدور حول نفسه، فتتناثر الدنانير الذهبية من جيوبه المثقوبة دون أن يدري، فيجمعها الصديقان ويلوذان بالهرب، وهو مستمر في الرقص، بعد فترة يلتفت حوله فلا يرى صاحبيه، ويتحسس جيوبه فيجدها خاوية، فيسقط مغشيا عليه (المسرحية ص١١٥).

لقد اختلطت الحكمة والنقد السياسي والصمت والحيلة في شخصية جحا المعاصر في هذه المسرحية، وهو اختلاط اندمجت فيه الثقافة الشعبية بالمعجم السياسي والأخلاقي الذي كتب مسرحية شعبية أساسها خطاب الحيلة الجحوية التي وصفها النهى قائلا "إن مجرد اسم جحا لا يبعث على الثقة والاطمئنان والجدية، بل اسمه يوحي بالمحايلة والحيل والتلاعب والمزاح.

تختصر صورة جحا بهذه الطباع والأوصاف والقناعات في عالم المسرحية النظرية التي تحرك قناعات الكاتبة في بناء هذه الشخصية بحوار يتم إسناد حواراتها وحيلها إلى أبعاد إنسانية تأخذ. من الضحكة الباكية، ومن السخرية ومن الحكمة ومن المعرفة ومن الابتسامة الدامعة وسيلة لانتشال الذات الكاتبة والمفكرة في جحا من ضياعها فتحررها من الآراء السائدة والأفكار المتعارف عليها حول جحا وحول السلطة والمال والفقر والضحك والأخلاق والتغيير. الأفكار التي استمد منها جحا واقعه وفلسفته وجنونه وعبقريته في حيله فكتب بها طباعه وقناعاته التي كتبها له المؤلف فجعلت النص يتكلم بها بعد قبولها أولا ثم تأويلها وفق ما ارتضاه المؤلف أساس الكتابة لديه بوهم وهم الشخصية وغموضها ووضوحها وهمسها وجهرها وجنونها وعبقريتها وفق مكونات جحا الجديد في النص، ووفق علاقته بالجيل ووفق الأمل في الحياة.

ومن التوافق بين هذه المعطيات صارت شخصية جحا دليلا جديدا عن صوت جديد في التراث الشعبي في النص المسرحي وصارت فلسفته – التي هي لقاء بين فلسفة الكاتب وعبقرية التراث– وسيلة فنية "تعقلن" الجنون بالأمل وبالإيمان وبالممكن، وهو ما أكده جحا في حواره حول هذه الفلسفة:

(جحا يخطف كيس النقود من يد الوزير بسرعة، فيسقط منه دينار على الأرض، فينحني ويلتقطه بلهفة ويهم بالخروج).

السلطان: (غاضبا يصيح في جحا) توقف أيها البخيل، ألا يكفيك كيس من الذهب ؟! لماذا تخطف الدينار هذه اللهفة؟

جحا: (في مسكنة وتوسل) مولاي أنا ما خطفت الدينار بخلا مني، ولكني خشيت أن يطأه قدم وعليه اسم ورسم مولاي السلطان المعظم.

السلطان: (يصغي لمقولة جحا بإعجاب، وقد انفرجت أساريره ويصيح) يا وزير، أعط جحا كيسا آخر من الذهب.

الوزير: (يقدم الكيس الثاني لجحا وهو في غيظ وحنق) خذ أيها المنافق.

جحا: (يتسلم الكيس من الوزير ثم ينحني أمام السلطان شاكرا وهو يردد) أدام الله عز مولاي، أطال الله عمر مولاي. (ينصرف) (المسرحية ص١١٠).

جحا يسائل وهم النص في أفق الواقع

رغم حضور "جحا" كشخصية درامية ساخرة في المسرحية، فإن نوعية هذا الحضور –فنيا وبنائيا – قدم بناء كلاسيكيا لهذه الشخصية، ولا تقدم الكاتبة أحداثا متنامية تتدرج في تكوينها في خط متصاعد تتأزم فيه الأحداث والمواقف لتقدم صورة هذا البطل كملامح وخطابات ومواقع محددة تصوغ سلوكه ومواقفه بشكل ينفي على البطل كل غموض يمكن أن يلف وظيفته في غموضها داخل السياق العام للنص.

ومثل هذا الانزياح عن الأصل التراثي لهذه الشخصية الشعبية هو الذي جعل الكتابة "الشذرية" تتحكم في رسم وجود هذا البطل، وجعلها توجد له وجودا متعددا في كل ثنايا النص بوظائف متعددة كان منطلقها ومسيرها فكر نوال مهنى برؤيتها المشروطة بطبيعة مسرحه وتجربتها ومكوناتها في هذا المسرح. فكان محركها الأول لإعطاء معنى لهذه الوظائف إبراز القيمة الفنية واللغوية والجمالية للنص باعتباره خطابا يحمل معاني التجريب التراثي في تكوينه حين يكون جدلا ينفي به الكاتب واقعا لايقدم حقيقة الواقع إلا إذا كان هذا الجدل قادراً على كتابة أفكار متحاورة ومتناقضة تتفاعل بفكر يحول حضور جحا إلى طاقة إبداعية تفتح أسرار الوجود الذي لا يحده مكان أو زمان.

ومن منطلق رد الاعتبار إلى المسرح العربي ضمن وعيه بشرائط الوجود الإنساني كسؤال وجودي يحرك هذا الوعي، يلجأ النص إلى تكوين نصه المسرحي من مرجعيات تراثية مختلفة كانت تتمظهر في الوجود المتعدد ل:"جحا" في النص المسرحي ودخلت عالم الكتابة الدرامية لتكون وسيطا بين خطاب التراث وخطاب الواقع وإبداعية الكاتبة لتشكل قناعها بحيل الكتابة أثناء "تغريب" هذا الواقع بحضور "جحا" المتعدد برؤية جديدة تحكي حكاية أو حكايات مختلفة عن

العالم وعن الإنسان، فتحرك البطل في مساحات بيضاء لاتحمل دلالتها ولا تحددها إلا بعد التقاء الدال مدلوله في هذا التعدد القصدي للكتابة عن السخرية والضحك الجحوي.

ويتوزع حضور "جحا" في هذه المسرحية على هذه المساحات المضيئة والمظلمة، المحدودة والفسيحة، المحلية والعالمية في مدينة "أفلاطونية" بحكايات لاترتبط بحكاية واحدة في هذا الحضور، بل تتسلل الى الأحداث والى الصراع لتزرع الرغبة لدى البطل، ولدى باقي شخوص النص، كي ينتقلوا من الوهمي إلى الحقيقي، ومن التعدد الى الوحدة ومن التنافر إلى الانسجام، ومن القناعة بالجواب إلى الاقتناع بضرورة طرح الأسئلة المقلقة حول وجود جحا في هذه المدينة كعالم مسكون بالعنف والضجر والسأم كحالات اختارت لها الكاتبة بلاغتها في تكوين هذا النص دلاليا لإعطائه كل الدلالات الممكنة في حداثته وهي تواجه سكونية الواقع، وسرابه، ولم تجد الكاتبة من وسيلة لوصول هذه البلاغة سوى أن تروي الصعوبات الاجتماعية التي يعيشها البطل "جحا" باعتباره إنسانا ينتمي في النص إلى أزمنة وأمكنة مختلفة تتباعد أحيانا وتتقارب أحيانا أخرى – وباعتباره – أيضا – بطلا يتغير بإرادة الكاتبة، ليتغير وفي وظيفته المتعددة في موضوع الدراما وهي تكون الحكايات التي تحكي عنه حكاية هذه الدراما .

وفي هذا البناء وهذا التتبع تصر نوال مهنى على اللجوء الى الماضي التراثي بجحا الذي تعيد به صناعة الحاضر ضمن صراع الإنسان مع نفسه الذي لا يفهم وجوده في النص إلا بوحدة النص أثناء تطابق الماضي مع الحاضر، وتطابق المتخيل مع رمز جحا كشخصية توقظ المتلقي ولا تسعى الى تنويمه، لأن مسؤولية هذه الوحدة تكمن في قول الحقيقة في النص بشجاعة فصيحة تغير الأدوار والأزمنة والأمكنة.

وتتخذ المعرفة بالتراث وبالمسرح أبعادها في الكتابة المسرحية عند نوال مهنى حيث يصبح "جحا" بهذه المعرفة وسيلة للكشف عن شروط التأسيس المسرحي في مفهوم الكتابة التي تقوم على:

١- تأسيس واقع يتحرك ضمن المحددات والآفاق الجمالية.

٢- أن الكتابة المسرحية "ليست مجالا لتجلي الواقع، ولكنها مجال لتجلى محاولة الكشف عن الواقع".

٣- أن الكشف بدون مغامرة في اتجاه البحث عن أساليب الغوص فيما يجعل الغامض منجليا يبقي الكتابة دالا بدون مدلول.

و بهذه المفاهيم كانت تتحرك أبعاد الشخصية المسرحية في مسرح نوال مهنى وكانت تملأ المسرح بالمعرفة كاختيار صعب في صعوبة الفهم العميق الذي يبتعد عن مفهوم الانعكاس ليشير بهذه الأبعاد إلى حالة الانفصال ، التي تضع تاريخ الصراع الإنساني في الصراع الدرامي ب "تفجير الزمن من خلال إحداث تكسيرات في بناء الكتابة المسرحية لتمارس فوضويتها ب" التمزيق" و"التعرية" و"التوغل" في دواخل هذا الصراع سواء كان صراعا داخل المؤسسات أو كان بين الإنسان والإنسان، أو كان بين الإنسان وواقعه". وبهذه الفوضوية الوظيفية في الكتابة المسرحية يصبح البعد الجديد للشخصية الإنسانية فعلا منجزا من خلال تفجير الحدود الذاتية ل"جحا" وبناء علاقات جديدة مع الحدث المسرحي في الأزمنة الجديدة حتى أن هذا الحدث يصير صورة للشخصية، ويصير أداة كشف وتعرية لواقع قاس لينطلق وهم النص من قوه السؤال.

الوزير : هذا – والله – أمر غريب، كيف فهم هذا الأحمق تلك الإشارات، وعرف مقصد مولاي وأجاب عن الأسئلة!!.

الوجهاء: (في صوت واحد) أمر غريب حقا، بل أنه أعجوبة من عجائب الزمن (المسرحية ص١١١).

وإذا كان وهم النص يسائل رؤية النص، وإذا كان الواقع المرتج هو أفق الكتابة في المسرحية فإن منطق الغموض في تعدد وظائف شخصية جحا وأفعاله يبقى سمة بارزة في هذا النص لأن تعدد القضايا والأسئلة كلها كانت محفزات ذاتية للكاتبة كان بها يبحث. عن إمكانات استجلاء غموض النص، ولم يجد لذلك مفتاحا الا النص نفسه وما كان يقدمه من إمكانات حددها الحوار التالي:

جحا: لقد اختبر السلطان ذكائي وسرعة بديهيتي، وسألني أسئلة صامتة، أجبت عنها إجابات صحيحة وقاطعة، فأثنى على ذكائي وامتدح مواهبي.

الصاحب الأول: أسئلة صامتة كيف!!

الصاحب الثاني: ما دامت الأسئلة صامتة، إذن كيف سمعتها وفهمتها وأجبت عنها؟!

جحا: بالإشارة أيها الغبيان، بالإشارة، إنها أسئلة للأذكياء فقط، هل فهمتما، للأذكياء فقط (يشير بإصبعه إلى رأسه) (المسرحية ص١١٣).

إن المسرحية ورغم مباشرتها ورغم خطابها الملون برموز تاريخية وسياسية داخل الزمن العربي المرتج فإن هذه المسرحية تحمل طابعا ذهنيا مبنيا على المساءلة وهم النص وهو يتحرك نحو الواقع العربي وزمانه وإنسانه بحثا عن زمن بديل وحلم آخر يضع حدا للتسلط والاستغلال ومصادرة حرية الإنسان.

الخاتمة والنتائج:

نشأ المسرح معتمدة على التراث سواء الشعبي او التاريخي او الاسطوري, مما جعله مصدرا أولية ارتبط به كتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم استمر هذا الاتجاه بعد ذلك في جميع مراحل تطور المسرح مع اختلاف اسلوب التعامل مع التراث وكيفية الاستفادة منه, وعندما نتعرض لأهمية هذا النبع نجد أنه أمد الكتاب بما فيه من رموز وإيحاءات بقدرة فائقة مكنتهم من التعامل مع واقعهم م ن خلال هذا الستار بل ونقده وتشريح قوانينه ونظمه دون أن يتعرضوا للمساءلة.

نتائج البحث:

١- لقد اعتمدت الكاتبة على طريقتين في استلهام الموروث الشعبى هما:

- استلهام عناصر من الموروث الشعبي الشفاهى من أساطير وسير وحكايات شعبية لخلق موضوعات درامية يستفاد منها للتعبير عن الواقع المعاصر
- محاولة الاستفادة من موروث أشكال الفرجة الشعبية لخلق عرض مسرحي له هويته المصرية المميزة.

٢- التراث يحمل في ثناياه من الملامح النفسية والفكرية ما يصلح أن يكون مادة لصوغ الإطار العام"

اذ إن الكاتب الذي يستلهم الفنون الشعبية ليس مطالبا بالالتزام الحرفي بما يحمله الموروث الشعبي من مفاهيم تحد من قدراته وتصوراته الإبداعية.

لذلك لجئوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها.

٣-في مسرحية جحا والسلطان حيث نرى أنها مستوحاة من التراث الشعبي الذي يلقى الضوء على رجل بسيط حوله الناس لأسلوبه الشيق وفكاهته المعهودة وخبثه أحياناً الذي يباري به تطلعاته وأيضاً مدى اهتمام الأمراء أحياناً بالسفهاء أصحاب الفكر الساخر ولكنهم في النهاية مفلسون

ماديا وفكريا حيث ينتهي الأمر بجحا إلى عودته خالي الوفاض وسقوطه مغشيا عليه من الصدمة.

٤-لحيل جحا" في المسرحية ارتقاء بهذه الحيل إلى مرتبة البطولة شبه الملحمية، ففي دراما التاريخ العربي والأدب الشعبي الذي جعل جحا صاحب قضية له نزعة وطنية جعلت منه كيانا مرتبطا بحركية الكتابة، ولم تجعل منه حدثا عرضيا مفردا له دور ثانوي في الاشتغال المسرحي فالمسرحية إعادة تأسيس وهمي للحيلة حين يتقابل زمن جحا ولحظاته اليومية بالزمن الاستعاري الذي يتواصل به المسرح، وهذه المسرحيات مع الجماعة لتغيير ملامح الواقع الآلي والمباشر كما يرويه الحكواتي الشعبي.. وكما حاولت نوال مهنى في عملية الأدرم لمأثور جحا.

المراجع:

١. **سمير سرحان:** المسرح المصري المعاصر – الهيئة العامة للكتاب –القاهرة ١٩٨٩– ص ٥٥

٢. **علي حداد:** أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٥.

٣. **عصام الدين أبوالعلا:** أشكال الأدب الشعبى فى الدراما العربية، ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٨٠.

٤. **السيد حافظ:** التراث الشفاهى ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، مجلد (٦)، العدد (١)، الكويت، ١٩٨٥، ص٢٧٥.

٥. **حنا عبود:** التراث والإبداع، مجلة التراث العربي، العدد (٢٤) دمشق، تموز، ١٩٨٦، ص١١٧.

٦. **هيام ابو الحسن:** المسرح المصري القديم ومصادرة, مجلد فصول, المجلد الثانى، العدد الثالث, ١٩٨٢، ص١٦، ١٧.

٧. **عبد المعطى شعراوي:** العرب والمسرح, مجلة المسرح, العدد ٢٩، ١٩٨٤، ص٤٢، ٤٧.

٨. **محمد مندور:** الادب وفنونه, دار نهضة مصر, القاهرة ١٩٨٠ ص ٠٧٧

٩. **ارسطو:** فن الشعر, ترجمة عبد الرحمن بدوى, مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص٢٦.

١٠. **عزالدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٧، ص٢٧٨.

١١. **أحمد صقر:** التناول المسرحي للحكاية الشعبية عند نجيب سرور، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٧، ص٥٧.

١٢. **أحمد مرسي:** مقدمة في الفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥، ص٩٦.

١٣. **أحمد رشدى صالح:** الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٢، ٣٣.

١٤. **أحمد مرسى:** المرج السابق، ص ١٠٢ – ١٠٣.

١٥. **كمال الدين حسين:** التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١٤، ١٥.

١٦. **أمين بكير:** تراثية المسرح، مجلة المسرح، عدد ٢٤ يوليو ١٩٨٤م، ص ٤٩.

١٧. **محمد زيدان:** تجليات الواقع والتراث في مسرح محمد ناصف، دار الإسلام للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦، ص٨.

١٨. **عادل العليمي:** مسرح الفولكلور المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢٣.

١٩. **رأفت الدويري:** المسرح التجريبي، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٩٩٥، ص ٨٨، ٨٩.

٢٠. **عوني كرومي:** المسرح والتغيير الاجتماعي، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٩٩٥، ص١٢٧.

٢١. **محمد أمين** عبدالصمد: التراث الشعبي في المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٨، ص٥، ٦.

المصادر:

١. **نوال مهني** : مسرحية جحا والسلطان (ضمن كتاب من عبق التراث) دار طيوف للنشر والتوزيع ، القاهرة ٢٠١٨.

٢. **أحمد رشدى صالح:** الأدب الشعبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢.

٣. **أحمد صقر**: التناول المسرحي للحكاية الشعبية عند نجيب سرور، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٨٧.

٤. **أحمد مرسي**: مقدمة في الفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥.

٥. **ارسطو**: فن الشعر, ترجمة عبد الرحمن بدوى, مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

٦. **أمين بكير**: تراثية المسرح، مجلة المسرح، عدد ٢٤ يوليو ١٩٨٤م.

٧. **حنا عبود**: التراث والإبداع، مجلة التراث العربي، العدد (٢٤) دمشق، تموز، ١٩٨٦.

٨. **رأفت الدويري**: المسرح التجريبي، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٩٩٥.

٩. **سمير سرحان** المسرح المصري المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.

١٠. **السيد حافظ**: التراث الشفاهى ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، مجلد (٦)، العدد (١)، الكويت، ١٩٨٥.

١١. **عادل العليمي**: مسرح الفولكلور المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٢. **عبد المعطى شعراوي**: العرب والمسرح, مجلة المسرح, العدد ٢٩، ١٩٨٤.

١٣. **عزالدين إسماعيل**: الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة،١٩٦٧.

١٤. **عصام الدين أبوالعلا**: أشكال الأدب الشعبى فى الدراما العربية، ملتقى القاهرة العلمى لعروض المسرح العربي، الدورة الأولى، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤.

١٥. **علي حداد**: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٦. **عوني كرومي**: المسرح والتغيير الاجتماعي، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٩٩٥.

١٧. **كمال الدين حسين**: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٣م.

١٨. **محمد أمين عبدالصمد**: التراث الشعبي في المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٨.

١٩. **محمد زيدان**: تجليات الواقع والتراث في مسرح محمد ناصف، دار الإسلام للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦.

٢٠. **محمد مندور**: الادب وفنونه, دار نهضة مصر, القاهرة ١٩٨٠.

٢١. **هيام ابو الحسن:** المسرح المصري القديم ومصادرة, مجلد فصول, المجلد الثانى، العدد الثالث, ١٩٨٢.

Drama Al-Juhawi Maxim In Nawal Mhanna Theater Juha And The Sultan Play As A Model

Researcher / Mohammed Abd A[1]-Salam Mohammed Attia

Prof. Dr. Sabri Fawzi Abu Hussein[1]- MD / Shaima Fathy Abdel-Sadiq[2]- Dr. Muhani Saleh Mohammed Aliwa[3]

1- Professor of Literary Criticism at the College of Islamic and Arabic Studies, Assistant Professor of Theatrical Arts For girls in Sadat City.

2- Associate professor of dramatic Arts in the Department of Educational media faculty of specific Education - Zagazig University

3- Theater criticism teacher Department of Social Sciences and Media Faculty of Education, Zagazig University

Abstract:

In his study, the researcher seeks to answer more than one question, perhaps the most prominent of which is:

How did Nawal Muhanna use the popular story (Juha) in a dramatic way?

- **Did it add anything new to the character of Juha, who is already known in the heritage?**

Therefore, the researcher used the analytical method to explore this topic and also relied on the historical method because of the important historical background of the topic. The researcher reached a set of results, most notably.

1- The author has adopted two methods of drawing inspiration from the popular heritage: Taking inspiration from oral folklore from myths, biographies and folk tales to create dramatic themes that can be used to express contemporary reality.

- **Trying to take advantage of the heritage of popular watching forms to create a theatrical show that has its distinctive Egyptian identity.**

2- Heritage carries in it psychological and intellectual features what can be used to formulate the general framework. As the writer who draws inspiration from folk art is not required to adhere to the craftsman with the concepts that the folklore carries in terms of concepts that limit his creative abilities and perceptions. Therefore, they resorted to searching for their identity and their distinction, and heritage was the comprehensive source in which

they found their way, because it represents the nation's components and the continuity of its distinction.

3- In the play Juha and the Sultan, where we see that it is inspired by the folklore that sheds light on a simple man around him for his interesting style, his usual humor, and sometimes his malice with which he matches his aspirations and also the extent of interest of princes sometimes in the foolish people who have a cynical thought, but in the end they are financially and intellectually bankrupt. To his return empty-handed and fall unconscious from shock.

4- Juha's tricks "in the play elevating these tricks to the level of semi-epic heroism. In the drama of Arab history and popular literature, which made Juha the owner of a cause with a national tendency that made him an entity linked to the movement of writing, and did not make him a single accidental event that has a secondary role in theatrical work. Re-establishing an illusion of the trick when Juha's time and daily moments correspond to the metaphorical time in which the theater communicates, and these plays with the group to change the features of the automatic and direct reality as narrated by the popular storyteller .. And as Nawal Muhanna tried in the Adram process of Juha's math.