# الوطنية وملامح ميتاتياترية
# قراءة فى نص "مآذن المحروسة" لـ "محمد أبو العلا السلاموني"

**د. مايسة علي زيدان**

أستاذ المسرح المساعد – قسم الاعلام

كلية التربية النوعية جامعة طنطا

**مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية**

**معرف البحث الرقمي DOI:** 10.21608/jedu.2020.45392.1087

**المجلد السادس العدد 27 . مارس 2020**

**الترقيم الدولي**

**P-ISSN: 1687-3424** **E- ISSN: 2735-3346**

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

**موقع المجلة** http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

**العنوان:** كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

# الوطنية وملامح ميتاتياترية

## قراءة فى نص "مآذن المحروسة" لـ "محمد أبو العلا السلاموني"

د. مايسة علي زيدان

**ملخص الدراسة:**

تسعى هذه الدراسة إلى التعرف على ملامح "الميتاتياترية" فى نص "مآذن المحروسة"، لـ"محمد أبو العلا السلامونى ، وعلاقتها بقضية الوطنية ؛ التي جسدها فى واحدة من أهم فترات تاريخ المجتمع المصري ( فترة الحملة الفرنسية مع تحكم المماليك والعثمانيين فيها وفى خيراتها)، تأكيداً لوظيفة الفن الاجتماعية في مواجهة قوة المحتل الفرنسي وسطوته.

اعتمدت الدراسة نص "مآذن المحروسة" عينة لها ، والمنهج البنيوي التكويني منجهًا لتحليل النص الأدبي يتوافق مع مضمون النص المسرحى، واعتمدت علي المنهج التاريخي فى رصد وتفسير العديد من الظواهر الأدبية، وتحددت إشكالية الدراسة في السؤال الرئيس التالي: إلى أي مدى أجاد "محمد أبو العلا السلامونى" فى توظيف آليات "الميتاتياترو" لبلورة قضية الوطنية فى مسرحية "مآذن المحروسة" ؟.

أهم نتائج هذه الدراسة:

من أهم تقنيات وآليات الميتاتياترو فى النص المسرحى:

- المسرح داخل مسرح ، الكورس و تقنية السرد.
- التكرار ، القطع المتعمد للأحداث و التداخل بين المستويين الأول والثاني.
- ذكر مصطلحات تتعلق بالمسرح والتمثيل و تقنية الخيال .
- الزمكانية و تقنية الارتجال .
- المسرحية الميتاتياترية بآلياتها وتقنياتها الفنية لها صلة وثيقة بموضوع الوطنية موضوع النص المسرحى.
- اهتم "السلاموني" اهتمامًا واضحًا بالجماهير وكيفية التفاعل معها على المستويين الأول والثاني. وكانت المشاركة الإيجابية – في صنع الفعل– أهم سمات الجماهير.

**الكلمات الرئيسة:** الوطنية، ميتاتياترو، مآذن المحروسة، محمد أبو العلا السلاموني

**Patriotism And Metatriatic Features Reading In The Text "Minarets Of "Al Mahrousa" By"Muhammad Abu Al-Ela Al-Salamouni**

**Abstract:**

This Study Seeks To Identify The Features Of Metatria In The Text "Minarets Of Al-Mahrousa" By "Muhammad Abu Al-Ela Al-Salamouni" And Its Relationship To The Issue Of, Which He Embodied In One Of The Most Important Periods In Egyptian Society History, Which Is The Period Of The French Campaign With The Mamluk And Ottoman Rule Over It, As Confirmation Of The Social Function Of Art In Facing The French Colonial And Its Tyranny.

The Study Relied On The Text “Minarets Of Al Mahrousa” As A Sample, And The “Structural Formative” Method For Analyzing Literary Text, and The "Historical" Method In Monitoring And Interpreting Many Literary Phenomena.

The Problem Of The Study Was Identified In The Following Main Question: To What Extent Did "Muhammad Abu Al-Ela Al-Salmouni" Employ The Techniques Of "Metiatrous" To Crystallize The Issue Of Patriotism In The Play Minarat Al-Mahrousa?.

The Most Important Results Of This Study :

The Most Important Metiatrue Techniques In The Theatrical Text:

- Theater Technology Inside A Theater , Chorus and Narration Technique.

- The Repetition And Intentional Cutting Of Events , and Of Interference Between The First And Second Levels Technique.

- Mentioning Terms Related To Theater And , Imagination = Spacetime Technique Improvisation Technique.

-- Folklore Watching Arts Are Considered The Basis Of Formal Theater Art, And Although They Are Just Incomplete Dramatic Artistic Phenomena, It It Has Greatly Led To The Emergence Of Theater Art.

-- The Meta-Theater Play, With Its Artistic Mechanisms, Has A Close Connection With The Patriotism Theme, The Subject Of The Theatrical Text.

- "Al-Salamouni" Interested In The Masses And How To And Interact With Them On The First And Second Levels, Where Positive Participation - In Making The Act - Was The Most Important Features Of The Masses In The Text.

**مقدمة :**

شهد القرن العشرين اهتمام الكتاب والمخرجين بتوظيف عدد من التقنيات الفنية، كوسيلة مهمة في هدم الجدار الرابع والتداخل بين الوهم والواقع ، فكان" بسكاتور" أول من حاول هدم الجدار الرابع ، ثم أخذها "بريخت" واعتمد عليها كتقنية أساسية من تقنيات المسرح الملحمي لتحقيق التغريب ، كذلك كانت المرتكز الرئيس عند "لوجي بيراندیلو" والجدل الفني الواقع بين الوهم والواقع ليناقش من خلالها نسبية الحقيقية.

وعلى الرغم من أن تقنية "المسرح داخل المسرح " تبلورت من خلال نظرية المسرح الحديث، إلا أن جذورها ترجع إلى الكاتب الإنجليزي "وليم شكسبير" – في مسرحية "هاملت" – متجسدًا في المشهد التمثيلي الذي اعتمد عليه وقدمه داخل إطار المسرحية الأساسية ، والذي لفت إليه أنظار المؤلفين والمخرجين ، وكان نواة حقيقية لتقنية فنية كانت الأهم في المسرح الحديث ، حيث أبرزها "بيراندیلو" من خلال مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ، الأكثر ذيوعًا في مسرح "بيراندیللو ".

وتقنية "المسرح داخل المسرح "لم تقتصر على المسرح الغربي فقط ، بل تأثر بها كتاب المسرح المصري الحديث والمعاصر ؛ فنلمحها في بعض أعمال " توفيق الحكيم" ؛ خاصة في مسرحية "يا طالع الشجرة " ، وهي المسرحية التي حاول "الحكيم" أن تكون امتدادًا لمسرح اللامعقول، وتتحقق فيها جذور العبثية ، وفى بعض أعمال يوسف ادريس منها مسرحية "الفرافير".

كذلك نلمح بعض تقنيات "الميتاتياترو" ومنها تقنية "المسرح داخل المسرح " في مسرح "صلاح عبد الصبور" الشعري ، جسدها في أكثر من مسرحية ، بداية من " مأساة الحلاج" أولى مسرحياته التي كتبها عام 1964 ، من خلال تقنية "الفلاش باك" التي بدأ بها المسرحية مع وجود "الحلاج" مصلوبًا على جذع شجرة في عمق المنظر المسرحي ، ومع خروج "الشبلي" صديق "الحلاج" من المسرح فى نهاية المشهد الافتتاحي للمسرحية يطل علينا "عبد الصبور" بمسرحية أخرى تحكي وتتناول حياة " الحلاج " حتى يكشف للمشاهد أو المتلقي من هو " الحلاج" ولماذا قُتل ؟ والأهم من قتله ؟ وفي مسرحيات: "الأميرة تنتظر" ، و"ليلى والمجنون" ، و"بعد أن يموت الملك" ،

أجاد "عبد الصبور" توظيف تقنية "المسرح داخل المسرح" ، مع دراما اللامعقول، في بلورة وتجسيد دلالاته الدرامية والفنية .

ف"لا يزال مصطلح "ما وراء المسرح" مفهومًا أساسيًا للباحثين وممارسي الدراما التي تم إنتاجها في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ،فقد ابتكر ليونيل أبيل مفهوم " الميتا مسرح" عام 1963، ليكون هدفه الرئيس التقنيات الدرامية التى لا تناسب مع معالم المسرح التقليدي، فهي مظهر من مظاهر العمل المسرحى الذى يركز على الوعى الذاتي ، والخيال والتواصل المباشر مع الجمهور"

(Harry Newman and Sarah Dustagheer ,2018, 3-18)

و"إذا كانت "الميتا لغة"، تعني: استخدام اللغة في شرح ذاتها وقواعدها ، فإن "الميتاتياترو" لا يكتفي بأن يكون شارحًا لنفسه أو عاكسًا لها فحسب، بل أيضًا يطرح الكثير من القضايا المسرحية الشاغلة لفنانيه ، وبالتالي فإن "المسرح داخل المسرح" والدراما "الميتاتياترية" لهما باع كبير في هذا المجال" ( رضا غالب،2006، 154).

فهناك علاقة وطيدة بين "الميتاتياترية" وتقنية "المسرح داخل المسرح "وطرح العديد من القضايا التي تهم الفرد والمجتمع ؛ ذلك لأن الفن المسرحي بصفة عامة لا يهدف إلى المتعة فقط، ولكن الوظيفة التعليمية تأتي في المقام الأول في كثير من نصوص وعروض المسرح ،وذلك من بداية فن المسرح الذي حاول أن ينقل التجربة من الفرد إلى الجماعة؛ كي يسيطر عليها ويتحكم بها ويقف على أسبابها، وتحويلها إلى نمط من التوقعات في تيار الوعي ، حتى يعكس الواقع فيها أو يعكسها على الواقع.

لذا فالميتاتياترو هو "مصطلح جامع لدراما القرن العشرين النقيض للدراما التقليدية ... وهى ليست نقلًا حرفيًا أو مرآويًا للحياة والطبيعة ، بل هي تصنيع فني يعيه مبدعوها في مواجهة واقع الإنسان وحياته" ( رضا غالب،2006، 154).وهو ما أكده (هاني مطاوع،1986، 17-18 ) أن هذا المصطلح يستخدم " للإشارة إلى وعي الكاتب بفنه ،الذى ظهر جليًا فى استخداماته المفرطة للتقنيات المسرحية المختلفة ،وحرصه على ما يمكن أن نسميه مسرحة المسرح، ورفض تحويله لمرآه عاكسة لأى شيء فى خارجه ".

ومن أهم القضايا والموضوعات التى يمكن أن يتعرض لها كتاب الدراما موضوعات تتعلق بحب الوطن والانتماء له والدفاع عنه ؛ لذا يؤكد ( عبد الله الشاهر، 2016،24) على أن "الوطنية ليست حب الوطن فحسب؛ إنها حالة مركبة من جملة من المعايير والرموز والصور، تتجلى بالشعور والغيرية على ذلك المكون البشري والجغرافي والمؤسساتي الذي يحقق وحدة المصير" .

**إشكالية الدراسة :**

المسرح واحد من الأجناس الأدبية التي فرضت نفسها على المجتمع العربي والمصري من خلال النص المكتوب ، أو من خلال العرض الحي المرئي المجسد على خشبة المسرح ، وبذلك أصبح فن المسرح وسيلة فعالة للتغيير والتمرد على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة.

فالظاهرة المسرحية لا يخلقها النظام الجامد المستقر، بل تولد دومًا من رحم فترات الانتقال والتحول التاريخي ، كما تجسدت فى فترة من أهم الفترات التاريخية التى شهدها المجتمع المصري هي فترة الحملة الفرنسية مع تحكم المماليك و العثمانيين فيها وفى خيراتها، ومدى قدرة الشعب المصري بطوائفه المختلفة على الصمود والتصدي للغزاة ومقاومتهم؛ لتأكيد وظيفة الفن الاجتماعية في مواجهة قوة المحتل الفرنسي وسطوته ، موضحًا قوة الفنون الشعبية ودور الفنان الشعبي الذي لا يقتصر على تسلية الجمهور وإضحاكه فقط ، بل يمتد الى أدوار أكثر أهمية ووطنية بالوقوف في وجه القوى المحتلة المستبدة ، ومدى التشابه بين فنون الفرجة الشعبية وسمات "الميتاتياترية"، ومن ثم تتحدد إشكالية الدراسة الحالية في السؤال الرئيس التالي : إلى أي مدى أجاد "محمد أبو العلا السلامونى" فى توظيف آليات "الميتاتياترو" لبلورة قضية الوطنية فى مسرحية "مآذن المحروسة" ؟

**تساؤلات الدراسة :**

تسعي الدراسة للإجابة علي عدد من التساؤلات تُفصِّل إشكاليتها الرئيسة، وهي:

1- ما أهم آليات "الميتاتياترية" التى اعتمد عليها " السلامونى" فى "مآذن المحروسة "؟

2- ما العلاقة بين "الميتاتياترية" والوطنية؟

3- ما العلاقة بين عناصر الفرجة الشعبية وموضوع المسرحية؟

4- ما العلاقة بين عناصر الفرجة الشعبية وآليات الميتاتياترية ؟

5- ما علاقة العنوان وموضوع المسرحية؟

6- ما طبيعة الجماهير فى "مآذن المحروسة"؟

7- ما صور الوطنية فى المسرحية موضوع الدراسة ؟

**أهمية الدراسة :**

تكمن أهمية هذه الدراسة في أهمية الموضوع نفسه ، والدور الحيوي الذى يمكن أن يقوم به فن المسرح وتقنياته الفنية فى تدعيم الشعور الوطني وحب الوطن لدى طبقات المجتمع البسيطة ، فالوطنية لا تقتصر على القادة والزعماء، وليست حكرًا علي فئة دون أخرى، أو امتيازًا لجماعة دون غيرها ، بل إن ما يقوم به الفن لا يقل أهمية عما يقوم به هؤلاء القادة وهذه الفئات وتلك الجماعات، فالفن ضمير المجتمع اليقظ الذى يثق به أفراده.

وتمثل أهمية الفترة التاريخية التى يعرض لها النص المسرحى أساسًا لأهمية الدراسة، حيث تعد من أهم وأخطر فترات التاريخ الحديث، فقد كانت الحملة الفرنسية(الحدث الأهم والأخطر خلالها) هي حد التماس وبوابة الولوج والانفتاح على الحضارة الغربية الحديثة.

كذلك تأتى أهمية هذه الدراسة من أهمية الكاتب "محمد أبو العلا السلاموني" ، الذى كتب ما يقرب من ثلاثين نصًا مسرحيًا، أولها "الحريق" عام1967 ،و وآخرها "المحروس والمحروسة" عام 2012 ، وقد قدم أعماله كبار المخرجين ، منهم "عبدالرحيم الزرقاني" ، و"سعد أردش" ،و"كرم مطاوع"، وغيرهم من المخرجين المحترفين، وله العديد من المسرحيات التى تُرجمت إلى الإنجليزية والفرنسية ، منها :"الثأر ورحلة العذاب"، و"الحادثة التي جرت"، و "زوبة المصرية".

**عينة الدراسة:**

اعتمدت الدراسة الحالية على نص "مآذن المحروسة" للكاتب " محمد أبو العلا السلاموني" الذى كتبه عام 1982، وعرضت المسرحية في ساحة وكالة الغوري عام 1983، وكانت من إخراج الراحل "سعد أردش"، وقد أحدث العرض ضجة فنية واسعة النطاق بين النقاد والمهتمين بالفن المسرحى؛ الأمر الذى دفع الفنان "سعد أردش" إلى

إعادة العرض مرة أخرى فى مؤتمر القاهرة الأول للإبداع العربي ،الذى عقد بالقاهرة 1984 ، فهى " المسرحية الأكثر أهمية فيما يتعلق بمزج الحادثة التاريخية بتقنيات مستمدة من صيغ فنية تراثية ، مثل: خيال الظل، والمحبظين ،والمداحين ...ففي هذه المسرحية "الوطنية " يكاد " السلامونى" أن يقدم "كتالوج" لكل تقنيات التمسرح التى استخدمها فى مسرحياته الأخرى " (محسن مصيلحى ،2005،194).

## منهج الدراسة:

تعتمد الدراسة الحالية على المنهج " البنيوي التكويني" ، منجهًا لتحليل النص الأدبي ، الذي يضع العمل الفني فى اعتباره ككل متكامل، ولا ينظر إليه من وجهة نظر ضيقة تركز على المضمون فحسب، وقد أفادت "البنيوية التكوينية" من علم الاجتماع فى علاقة البنية بالتحولات الاجتماعية التى تهيمن على مكونات النص وتجعله يتشكل على نحو دون آخر، فهناك علاقة ديناميكية مؤثرة بين البنية الداخلية للنص والبنية الاجتماعية، كذلك تعتمد الدراسة الحالية على المنهج التاريخي فى رصد وتفسير العديد من الظواهر الأدبية ،وهو ما يتوافق مع ما عرضه الكاتب للفترة التاريخية أثناء الحملة الفرنسية على مصر .

## الإطار النظري للدراسة:

## الميتاتياترو وعناصر الفرجة الشعبية:

الدراما التقليدية تسعى لإيهام المتفرج ، أو بالأحرى خداع المتفرج، بأن ما يعرض أمامه ما هو إلا قطاع من الحياة التي نعيشها داخل حدود المسرح بجدرانه الأربعة والتي تزيد من اندماج المتفرج فيما يحدث ويقال على خشبة المسرح، فلا مساحة للتفكير أو إعمال العقل على الرغم من أن المتفرج يعي تمامًا أن عالم المسرح هو عالم مصنوع.

والمسرحية فن مصنع يطرح عالمًا افتراضيًا ، إلا أن التقنيات الفنية الحديثة والتي وظفها الكتاب في بنية نصوصهم الدرامية أضحت وسيلة فنية لكشف الوهم الذي يندمج فيه المتفرج ؛ لتحقيق التباعد بينه وبين ما يعرض أمامه من أحداث وأفعال، ومن ثم يمنع المتفرج من الاندماج والإيهام و يدفعه إلى التفكير ، فالمتفرج دائمًا يقظ ، يحلل ويفسر ما يحدث أمامه ، وهنا تضمن الدراما الحديثة مشاهدًا إيجابيًا لا مشاهدًا

يندمج مع اللعبة المسرحية، ويتفاعل معها لدرجة تصل إلى البكاء في كثير من الأحيان، فهو يظل فترة ليست قصيرة داخل دائرة هذه الأحداث والمشاعر المتضاربة .

فـ"في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين تعددت الدراسات الفنية التى أكدت على أهمية استخدام تقنيات الميتاتياترو منها دراسات في المسرح الأسترالي تدافع عن أهمية وجود "مسرح ميتي" لإلقاء الضوء على السياقات الاجتماعية والثقافية والفنية التى تتمتع بها الدراما الأسترالية سواء من خلال النص أو العرض" (Rebecca Louise Clode , 2014)

و"المسرح داخل المسرح "يعني وجود عرض مسرحي يقدَّم من خلال العرض الأصلي ، قد يقدَّم جزئيًا أو كليًا ،أي أن هذا العرض قد يشغل المساحة الدرامية كلها أو يشغل جزءًا منها ،وهو ما أكدت عليه (آن أوبر سفيلد"، ،1996، 111 ) في كتابها "مدرسة المتفرج" بقولها :"ليس من الضروري أن يكون هناك فضاءان متمايزان حقا فوق المنصة ، أحدهما يقوم بوظيفة المسرح بالنسبة للآخر، بل يكتفي أن تكون هناك رموز مسرح تفرض نفسها على عدد من الممثلين الحاضرين فوق المنصة ؛لكي يمكننا التحدث عن مسرح داخل المسرح ".

ومن هنا، تأتي جدلية العلاقة بين لغة "الميتاتياترو"، وتقنية "المسرح داخل المسرح"، فالبعض يؤكد أن كليهما تقنية واحدة ، وأن "الميتاتياترو" الوجه الآخر لتقنية "المسرح داخل المسرح"، وأن التقنية الاساسية التى تشكل المسرحية "الميتاتياترية" هي تقنية "المسرح داخل المسرح "( محسن النصار، 2017) إلا أن تقنية "المسرح داخل المسرح" ماهي إلا إحدي تقنيات وآليات المسرحية "الميتاتياترية" ؛ تهدف إلى كسر الإيهام وهدم الجدار الرابع.

ومظاهر الفرجة الشعبية أو المسرح الشعبي، كما يطلق عليه البعض ،معروفة ومتأصلة في حركة المجتمع المصري ،إلا أن هناك الكثير من الجدل حول كونها نواة فن المسرح ،فهناك من يؤكد أن هذه المظاهر تمثل الأساس الذي قام عليه الفن المسرحي، ولكنها لم تكن مكتملة العناصر ، وآخرون يرون أنها لا تمت بصلة لفن المسرح ، وهو ما عرضه " محمد يوسف نجم" بقوله: "المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية

على مصر، وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه ، فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاحم الشعبية التي قد تحوي مشابهة من هذا الفن، ولكنها تختلف عنه اختلافًا كثيرًا ... كخيال الظل، والقراقوز، وأعمال المقلدين، والشعراء ، فمثل هذه الألوان لا تندرج في سجل هذا الفن وإن حوت بعض عناصره الشكلية "(عادل العليمي ،2005، 213 ).

ويعتبر "خيال الظل" من أهم مظاهر الفرجة الشعبية ، وذلك لارتباطه بالشعب، خاصة الطبقات البسيطة منه ، وقد خُصصت بيوت لعرض "خيال الظل"، وفيها أماكن مخصصة للجمهور وذلك لصعوبة عرضها في الأماكن العامة، لما لها من تقنيات خاصة بعرضها . فخيال الظل يعتبر "من أقدم مظاهر "الفرجة الشعبية" التي عرفتها مصر والتي تعتمد على التقليد والتحاور بين عدد من الشخصيات متوسلة بالحركة والإيماءة للتعبير عن معنى ما يعمد إيصاله للمتلقي" (كمال الدين حسين ، 1993، 39).

وفنون الفرجة الشعبية ، من قراقوز وخيال الظل والمحبظين ، كانت معروفة وشائعة قبل دخول الحملة الفرنسية إلى مصر ،وكانت مهمتهم – آنذاك – تسلية الناس وانتزاع البسمة والضحك منهم ، وكانت هذه الفرق الجوالة أساس حفلات الزواج والميلاد والطهور، وكانت تُرى في الميادين العامة في القاهرة ويلتف الجمهور حولها ،لذا كانت فنونهم مرتبطة بعامة الشعب ،الذي يتجاوب مع ما يقدمونه ويشخصونه.

لذا يشير(حسن عطية،1990، 13 ) إلى"أن التطورية سمة هامة من سمات المسرح الشعبي مؤكدًا أنه لا يتجمد عند شكل واحد من أشكاله ، وليس ثمة التزام بوجه معين من أوجهه وإلا وقفنا بموقفنا الحرفي هذا ضد التاريخ ،وضد العقلية الشعبية ذاتها ، ومن ثم فإن المسرح الشعبي في مصر، وفي البلدان العربية، وهو جزء أصيل في المتصل الثقافي لهذه الأمة ، يرتبط بها ويتحرك معها ويتجذر في أرضها، ويساير حاضرها، ويرنو معها نحو المستقبل، ويكوِّن مع غيره هوية هذه الأمة "

## المسرح والوطنية والمقاومة الشعبية:

ارتبط ظهور فن المسرح بالحملة الفرنسية على مصر ، ومظاهر الفن الشعبي "الفرجة الشعبية" ارتبطت أيضا بالشعب والجماهير، نابعة من البيئة المصرية تحمل

ملامحها وتعرض همومها ، لذا فهناك خيط رفيع قد لا يرى بين الآثار التي خلفتها الحملة الفرنسية على مصر وبين ظهور فن المسرح بوصفه فنًا نظاميًا ، إلا أن هذا الفن له جذوره وشواهده ، حتى وإن كان هدفها المتعة والتسلية فقط إلا أنها ساعدت على بلورة فن المسرح النظامي والتأكيد على دوره الاجتماعي والسياسي فى المجتمع المصري ، وهو ما أكد عليه ( على الراعي ،1994، 50) من أن "ظهور المسرح فى منطقتنا مظهر من مظاهر الثورة على القهر .....والرغبة فى التحرر من القهر العثماني أولا .. ثم من القهر الفرنسي، والقهر البريطاني والقهر الداخلي ، وكأنه يمثل نوعًا من المقاومة الفكرية المرتبطة بالمجتمع ، التي تحاول كشف الحقائق وعرضها على الجمهور بصورة مباشرة وغير مباشرة، لتخلق حالة من التوتر تصل إلى حد التحريض على الوضع القائم ومحاولة تغييره والسعي وراء إصلاح ".

فالوطنية هي حب الوطن، الذي ولدنا فيه، وتمتعنا بثرواته، وعشنا على أرضه، وتنفسنا هواءه ، وواصلنا الحياة بأمن وأمان واطمئنان بين أرجائه، وحب الوطن له صور وأشكال متعددة، يمكن من خلالها معرفة مدى حب المواطن لوطنه ،فالحفاظ على ممتلكاته، والالتزام بقوانينه، وتشريعاته ، وعدم مخالفة دستوره صورة من صور الوطنية أو حب الوطن .

ويشير (حسن عطية،2010،337) إلى أن "الدراما المسرحية وغيرها من فنون الدراما المرئية تقوم على مبدأ إعادة صياغة الفعل الواقعي ماضيًا كان أم آتيًا ، في بناء جمالي بتأسيس داخل السياق الاجتماعي القائم، ويستهدف فنًا يترقى في المجتمع الحي ، فالكاتب يلجأ إلى التاريخ بحثًا عن العقل الذي أثر يومًا في الزمن الماضي وغير من مصائر شخصياته ولعب دوره الإيجابي أو السلبي في مجتمعه ".

وهو ما حاول أن يعرضه " السلاموني" في "مآذن المحروسة " من توظيف خيال الظل والمحبظين ، كوسيلة من وسائل التصدي ومحاربة الاحتلال الفرنسي لمصر ، وذلك لارتباطهم بالشعب وقوة تأثيرهم عليه ،وكذلك يعرض مدى الترابط الشعبي – المتمثل في المحبظين– ورجال الأزهر الشريف ، جسد من خلاله نضال الشعب المصري ومقاومته للحملة المحتلة ، التي كان من أهم أهدافها طمس الشخصية

والهوية المصرية، ومحاولة التقرب الخادع من المصريين، حتى يحكموا قبضتهم، ويفرضوا سيطرتهم بالكامل على الدولة المصرية .

وهناك العديد من الكتاب المعاصرين يفضلون توظيف بعض أشكال الفرجة الشعبية خاصة " الفترة التى شهدت كثيرًا من مساخر الحكام، وكانت خير مثال لذلك الاهتراء السياسي الذى ترك آثاره على المحكومين بشكل مباشر، ولعل عصر المماليك من أكثر العصور التى شهدت هذه المساخر السياسية " (أحمد عبد الرازق أبو العلا ، 2014،31) .

ف"خيال الظل" يحاكي هؤلاء الأشخاص الذين أثروا في الشعب ببطولاتهم وكفاحهم ضد الغزاة والمعتدين ، فالكاتب يحاول – من خلال توظيف "خيال الظل" – العودة إلى أصول هذا الفن الهادف الذي يعتمد على النقد الاجتماعي، والتلميح السياسي لما يحدث داخل المجتمع المصري، ويبتعد به عن التلميحات الجنسية والألفاظ البذيئة التي كانت تسعى للمتعة والتسلية في المقام الأول ؛ فالفن الراقي يسمو بأخلاق الجمهور ويقوم من سلوكه ويعمل على تطهير انفعالاته.

ويؤكد (أحمد شمس الدين الحجاجي ، 2013،17) أن " العصر الحديث هو المناخ الملائم لانتقال المسرح من أوروبا إلى العالم العربي ؛ إذ إنه حين تمت عملية التأثير بدا المسرح كأنه غريب عليه ، وكانت حركة الجماهير نحو الديموقراطية من أكبر العوامل التى نقلتها من عصر السيرة إلى عصر المسرح ، لقد كانت الجماهير فى حاجة إلى فن المسرح كأداة اجتماعية مؤثرة فى تطورها ".

ولأهمية "خيال الظل" وتأثيره في أفراد الشعب ، يعرض (كمال الدين حسين ،1993،30 ) لقول "إبراهيم حمادة" بأن " بعض البابات كانت تهدف إلى الغمز السياسي، والنقد الاجتماعي المرير، ... أو تمثيل مختارات من الحوادث الجارية الضاحكة التي كانت تهم الرأي العام، سواء أكان تصريحًا أم تلميحًا ".

والحملة الفرنسية على مصر تعد – في ذلك الوقت– أول حملة بحرية بقيادة "نابليون بونابرت" ، وكانت فرنسا إحدي الدول العظمى حينها ، ولم يستطع المصريون التصدي عسكريًا لهذه الحملة ، نظرًا للتفاوت الواضح بين قوة الجيشين الفرنسي

والمصري ؛ لذا استطاع "نابليون" وحملته الاستيلاء على الإسكندرية ورشيد في وقت قصير، دون خسائر فعلية في صفوف الفرنسيين.

فحب الفرد وغيرته على وطنه تبدو جلية واضحة مع أي عدوان، أو تعدى على أرض هذا الوطن، أو حتى تدخل غير مقصود في شئونه الداخلية ، ومصطلح "الوطنية" مشتق من كلمة "وطن" ، فالوطن هو الأساس الذى تبنى عليه درجات الوطنية، وتعبر عن مدى التعلق العاطفي والولاء والانتساب للبلد الذى ولد فيه الفرد، وتربى على أرضه، ونما، وترعرع في ظله، فالوطنية لا تباع ولا تشترى.

لذا اهتم "السلامونى " بمظاهر الفرجة الشعبية من خيال الظل ، والأراجوز، والمحبظين ؛ تأصيلًا للمسرح الشعبي واللعبة الاحتفالية التشخيصية في صورة "المسرح داخل المسرح" أو السامر الشعبي الموجود في تراثنا الشعبي، وذلك من خلال أكثر من نص مسرحي ؛ منها "رجل القلعة"، و"مآذن المحروسة"، فقد أهتم"السلامونى" اهتمامًا واضحًا بالتراث الشعبي ؛ ومفرداته الطقسية والاحتفالية ؛ من أجل التأصيل لهويتنا الثقافية. فهذه الفنون الشعبية –على اختلاف أشكالها وتقنياتها– شكلت البيئة المناسبة لظهور فن جديد بشكل أوضح ، هو فن المسرح الذي عرفه الغرب.

ويؤكد(محمد الروبي،1998، 244) أن "كل مسرحية من مسرحيات "السلاموني" هي تجربة قائمة بذاتها ، طارحة دون غيرها شكلها المميز والفريد، لا تكرار ولا ترديد للشكل ولا وقع في أسر قالب مسرحي بعينه " .

ف"السلاموني" – في عرضه لبعض فنون الفرجة الشعبية – خاصة – خيال الظل والمحبظين أو الحكائين – تعمَّد أن يؤكد وجود صلة واضحة وعلاقة قوية متينة بين هذه الفنون الشعبية وفن المسرح ، بعناصره وتقنياته ، بل إن هذه الفنون قد عرضت للغة مسرحية لم يلتفت إليها الكتاب والمسرحيون إلا في العصر الحديث ، خاصة مع ظهور تيارات غربية أثرت في الفن المسرحي فى العلاقة بين المسرح والجمهور، فالجمهور أصبح هو المرتكز الرئيس، والهدف الأهم لهذه التيارات الحديثة ، كما كان هو الهدف الرئيس، لتلك الفنون الشعبية.

## الجانب التطبيقي للدراسة :

## الحارة المصرية ومجتمع المحبظين :

بدأ "السلامونى" نصه "مآذن المحروسة "بما يدور داخل مجتمع المحبظين فى حارة من حارات الحرافيش ،وهم جزء أصيل من المجتمع المصري، والمرتكز الرئيس لأحداث النص المسرحى الذى يبدأ من القاعدة العريضة التى تمثلها الجماهير، وينتهى أيضًا بهؤلاء الجماهير.

تتكون مسرحية "مآذن المحروسة " من: تمهيد ، وبداية السهرة ، ثم نهاية السهرة ، وفي التمهيد يقدم " السلاموني" مكان الأحداث وزمانها والتعريف ببعض شخصيات النص وأهمها ؛ وهم أعضاء فرقة المحبظين وقت وقوع مصر تحت السيطرة الفرنسية بقيادة " نابليون" . كذلك عرض "السلاموني" للعلاقات التي تربط بين أعضائها؛ خاصة "سعدون" المسئول عن الفرقة و" زوبة " أخته التي يتصارع بقية الأعضاء على الفوز بقلبها ورضاها ، ويتسم مجتمع المحبظين كما عرضه "السلامونى" بأنه مجتمع فوضوي تسوده المشاحنات والخلافات والغيرة، يحاول "سعدون " بصعوبة بالغة التحكم فيه والسيطرة عليه خاصة فيما يتعلق بشقيقته " زوبة " وتعلق المحبظين بها .

**سعدون: (صائحا)لا بقى ..ما هو اسمعوا يا محبظاتية يا غجر ..أنا بقى مش فاضي للمسخرة بتاعتكوا دي ..وإذا كان ده كله عشان اللي فى بالكوا فيه يبقى نقبكوا طلع على شونة ..آه ..( لزوبة ) ما تقولي لهم يا ست الستات ..قوليلهم يا روح أخوك... ( السلاموني ،1995، 11).**

يعرض " السلاموني" في بداية النص المسرحي شريحة من حياة فرقة "سعدون" – نقيب المحبظين – ليقدم لنا حال هذه الفرق الشعبية أثناء الحملة الفرنسية على مصر ، ليوضح للمتلقي ما تقوم به هذه الفرق من فنون مختلفة ؛ من تقليد وغناء ومدح ، فـ"السلاموني" استطاع أن يقدم مسرحية داخل مسرحية في بداية أحداث النص المسرحي ، ولكنها كانت مسرحية جزئية قصيرة ، عندما عرض محاكاتهم شخصيات تاريخية أثرت في حياة المجتمع العربي والمصري_منها: شخصيات "صلاح الدين

الأيوبي"، و"عنتر بن شداد" ، و"أبو زيد الهلالي"؛ لما لها من مكانة في قلوب المصريين وشغفهم الدائم لسماع بطولاتهم وتضحياتهم أمام الغزاة .

**(يتجه حسون إلى ما وراء خيال الظل) اتفرج يا سلام ... اتفرج يا سلام ... البطل الهمام عنتر ابن شداد .. بقرش تعريفة بس وتشوف فارس الفرسان راكب الحصان بقرش تعريفة وتسمع أعظم الأشعار .. من البطل المغوار عنتر بن شداد ( السلاموني ،1995، 17).**

ويعرف (كمال الدين حسين ، 1993، 124) المحبظين بأنهم " مجموعة من اللاعبين يقدمون عروضهم في الاحتفالات التي تسبق الزواج أو الختان في بيوت علية القوم والأثرياء ، وهم يجذبون السامعين والنظارة في حلقات يقيمونها في الشوارع والأماكن العامة في مختلف أحياء القاهرة ، ويغلب على عروضهم الفكاهات الفجة، والأفعال الهازلة والهابطة؛ بغرض التسلية والمتعة للنظارة ، وقد استمرت هذه العروض حتى وقت متأخر من القرن التاسع عشر".

والمحبظين هم من قدموا العروض الهزلية المرتجلة، وكانت هذه العروض أقرب إلى الدراما الحديثة ، وعرفوا باسم: "أرباب الملاعب" أو "أهل الملاهي" لما كانوا يقدمونه من عروض ساخرة، هدفها التسلية والضحك، وعرفوا بعد ذلك بالمحبظين حيث " يقوم ممثلون يقال لهم المحبظون، بمسرحيات هزلية متواصلة، تثير الاستهزاء، ويجد المصريون فيها التسلية في أغلب الاحيان ، ونادرًا ما تستحق عروضهم الوصف، فهم يقومون بالتسلية وينالون التصفيق أساسًا عبر نكات سوقية، وأفعال فاضحة والممثلون رجال وصبية فقط ، ويؤدي رجل أو صبى دور امرأة مرتديًا زيًا نسائيًا (فيليب سادجروف، 2010 ،49).

فمن الثابت أن فرق المحبظين والحكائين كانت تخلو من العنصر النسائي ، فكل اعتمادهم – في محاكاتهم– على الرجال وهو ما أكده ( على الراعي ،1971،77) من أن" الممثلين كلهم من الذكور، ما بين رجال وصبيان ،يقدمون الأدوار جميعًا الرجالية منها والنسائية " إلا أن" السلاموني" أضاف شخصية "زوبة" – أخت سعدون رئيس الفرقة– لأكثر من مغزى ،أهمها أنها تمثل الدافع الذي سيجعل كل واحد من المحبظين يسعى لإرضائها، فـ"زوبة" كانت تطمح في الزواج من شخص بقوة ساري

عسكر " نابليون" وأعلنت ذلك أمام المحبظين ، لذا حاول "على كاكا" محاكاة شخصية" نابليون" كي يتقرب منها ويفوز بقلبها ، فكانت المحرك الرئيس لهذه الشخصيات في النص، وسيطرتها لم تقتصر على هؤلاء المحبظين فقط ، بل امتدت لـ"لكتخدا" العثماني نفسه .

**زوبة : كل دا ما يملاشي عيني يا محبظاتية ... أنا نفسي في حاجة كبيرة قوي .. (حالمة) حاجة كدة زي ساري عسكر نابليون.( السلاموني ،1995، 12).**

## الحملة الفرنسية (1798) وبلورة الروح الوطنية :

على الرغم من أن الحملة الفرنسية لم تصمد – في النهاية– أمام إرادة المصريين الذين قاموا بالعديد من الثورات المتعاقبة؛ للتخلص من سيطرة الفرنسيين ، إلا أنها كانت أهم عوامل انبثاق الرغبة الجارفة والدافع الأكبر لتحرك الشعب المصري بطوائفه المختلفة للتضامن والاتحاد مع العلماء ورجال الدين والالتحام بِهِبَّتِهم لمواجهة المحتل ، فقد حاول " نابليون" أن يتقرب للمصريين، فأعلن إسلامه وأظهر تقديره لعلماء الدين؛ لوعيه الكبير بمكانتهم عند المصريين، وتقديرهم لهم، وثقتهم فيهم، فقد كانوا– علماء الدين – بمثابة الوسطاء الاجتماعيين بين السكان الفرنسيين والسكان المحليين، لذا استعان بهم في حكم مصر والسيطرة عليها. ويشير ( عبد الرحمن الرافعي ،1955،91) أن "علماء الأزهر ومشايخه تولوا زمام الحكومة بعد المعركة، واجتمعوا ليتشاوروا فاتفقوا رأيا على التسليم ، فذهب وفد من المشايخ وقابلوا نابليون بالجيزة "

**محمد : ما تفهمنى إيه العبارة يا شيخ أحمد ؟..**

**أحمد : الأمر بسيط يا شيخ محمد ..سارى عسكر عاوز المحبظاتية يشخصوا وجهة نظره ..عشان توصل بطريقة يتقبلها الناس .. إحنا كمان حانشخص وجهة نظرنا ونحاول نوصلها للناس بطريقتنا ..**

**محمد: إحنا المجاورين ..إحنا مين. .( السلاموني ،1995،26).**

فحب الوطن والولاء له لا يقتصر على فئة معينة دون أخرى، فهو حق طبيعي أصيل لكل فرد من أفراد المجتمع ، وواجب مقدس .وهو ما عرضه " السلامونى " في المشهد الافتتاحي للنص ، وهو أيضًا ما أشار إليه (محسن مصيلحى ،2005،195)

قائلًا:" هناك جانب آخر من الصورة، وهو الجانب الوطني ..جانب الأزهر الذى يتزعم الكفاح ضد "نابليون" ،..ويكون الحل على يدى المجاور الأزهري "أحمد" الذى يقرر أن يستخدم هؤلاء الفنانين أنفسهم لأغراض سياسية مضادة ..أن يستخدم التشخيص لخدمة بنى وطنه ،ويقرر ومعه المجاور الآخر "محمد" أن ينضما إلى جوقة التشخيص "

فعلى الرغم من أن الحملة الفرنسية "فتحت أبواب العالم العربي على الحضارة الغربية الحديثة بما اشتملت عليه من مبادئ سياسية، وأنظمة إدارية، وعلوم، وآداب ، وفنون "( **رشيد نشيد،2015 ،3**).إلا أنهم – في حقيقتهم– غزاة محتلون ، كانت لهم أهداف خفية ، مثلهم مثل العثمانيين والمماليك ، لذا فالشعب المصري لم يتأثر بما كان يحاول "نابليون" بثه فى نفوس المجتمع المصري ومحاولاته المتعددة للتقرب منه ومن ثقافته .

فمثل هذه الفنون الشعبية كان لها أثرها الحيوي الفاعل في شحذ طاقات أفراد المجتمع المصري ولفت الانتباه إلي الأهداف الاستعمارية الحقيقية للحملة ، والتي حاول نابليون إخفاءها أو تجميلها حتى يضمن بقاءه أطول فترة ممكنة ، إلا أن المصريين لم يصدقوا هذه التمثيلية الهابطة التي ألَّفها وأعدها نابليون ولم يتقبلوها أو ينخدعوا بها.

**بارتملى : مجاورين جاهزين محبظاتى سعدون ...**

**أحمد : اسمع يا كتخدا..بلغ سارى عسكر بتاعك بأن مشايخ مصر مش ممكن أبدا يباركوا وجوده زى مبارك الكهنة الاسكندر الأكبر**

**الجماهير : الله أكبر ..الله أكبر .( السلاموني ،1995، 94).**

وهو ما أكد عليه( **أنور عبد الملك ،2006 ،265**) من أن "صنيع الوجدان الشعبي فى صدق إحساسه بواقعة، وإدراكه لعيوبه يجعله نزَّاعًا إلى الإصلاح، راغبًا فى التطور، متمثلًا لكمال الممكن ، منفسًا عن ضيقه ببعض ظروفه، ومتخلصًا من بعض همومه أيضًا ... وأعانه على هذه السليقة الناقدة فيه قدرته البارعة على أن يفصل بين نفسه المتألمة أو المنزعجة أو الساخطة، وبين الظروف أو المشاهد التى أدت إلى ألمه أو انزعاجه وسخطه، وبهذه الوسيلة يحوِّل الوجدان مأساته إلى ملهاة يستعلى عليها ولا يمل من التأمل فيها، ثم يأخذ بعد هذا كله فى السخرية منها والتهكم عليها" .

فالوطنية ليست حكرًا على الرجال فقط ، بل بدت "زوبة"– شقيقة "سعدون" – الفتاة المصرية الأصيلة التي تعشق مصر وأرضها ، والتي ساعدت فى إلهاء " الكتخدا" العثماني حتى تكتمل خطة المحبظين مع مجاوري الأزهر في التصدي لساري عسكر "نابليون" ،على الرغم من كونها فتاة بسيطة تعمل مع المحبظين ، فكانت إجابة " زوبة " دافعًا قويًا ومحركًا لموقف "علي كاكا" مما يحدث أمامه ومما هم مقبلون عليه ، خاصة عندما واجهته أنه بوجود "نابليون" ورجاله داخل المحروسة فقدت المحروسة رجالها، بل تحولوا إلى نساء عاجزين عن مقاومتهم والوقوف في وجوههم .

**زوبة : شوف يا علي يا كاكا... أنا ما يملاش عيني راجل في المحروسة بعدما دخلها ساري عسكر نابليون .. بالمفتشر كدة ... الفرنسيين خلورجالتنا نسوان . (السلاموني ، 1995، 40 ).**

فـ"زوبة" تقرر أنها لن تتزوج حتى تتكشف هذه الغمة عن مصر كلها ، فكيف يسمح رجال مصر الشرفاء وجود غزاة على أرضها ، وهو ما يوضح الحس الوطني ومشاعر الانتماء والوطنية والغيرة على الأرض المصرية من فتاة بسيطة؛ قد لا تعرف حتى الكتابة والقراءة ، وهنا يؤكد " السلاموني" أن الوطنية جين من جينات المصري وُلد بها ولا يستطيع أن يتجاهلها ، فغيرة "زوبة" وحبها لمصر لا يقل عن حب رجالات الأزهر الشريف لها وحرصهم على الوقوف في وجه الفرنسيين ،دفاعًا عن شعبها وتحريرا لترابها.

وأحلام "زوبة" وتطلعاتها في تجسيد شخص ساري عسكر" نابليون" لمن يريد أن يفوز بقلبها، ثم أوامر " الكتخدا" العثماني بضرورة مشاركة المحبظين في إحياء الحفل الذي سيقيمه ساري عسكر؛ للاحتفال بأعياد المصريين والفرنسيين ، في وقت واحد ومكان واحد وبحضور طوائف الشعب المختلفة ، هو ما دفع الأحداث وساعد في تطورها وشكل النواة الحقيقية التي ارتكز عليها المحبظون في مشاركاتهم احتفالات الفرنسيين ، فحاول "سعدون" أن يجد مخرجًا من هذه الورطة التي وضعه فيها " الكتخدا" العثماني والتي تظهر أن سعدون وفرقته فى صفوف الغزاة يدافعون عنهم ويشاركونهم أعيادهم واحتفالاتهم.

**المحبظون ومواجهة الفرنسيين:**

ففي مسرحية " مآذن المحروسة " تتحد فرقة المحبظين مع بعض مجاوري الأزهر؛ لمقاومة الغزاة وكشف النقاب عن أهدافهم الحقيقية التي جاءت الحملة من أجل تحقيقها، فلم يتردد مجاورو الأزهر عن مشاركة المحبظين فيما يمثل ويعرض أمام ساري عسكر والشعب المصري أثناء الاحتفال ، فالشعور الوطني تغلب على طلاب الأزهر، ودفعهم لتخطيط هذا الاحتفال ومشاركة المحبظين فيما يقدمونه من أحداث وشخصيات ، وهذا هو الحدث الأهم، مما يدعم ويقوي ما يقدمه هؤلاء الفنانون الشعبيون .

**سعدون: شوف يا شيخ أحمد ... ساري عسكر الفرنسيس عاوز المحبظين بتوعنا يحبظوا اللي هوه عاوزه .. يعني بالعربي كدة .. منشور فرنساوي علينا ننفذه ... ونلمعه ونهيَّأه قدام الناس ... ونخللي نفسهم تنفتح له .. ( السلاموني ،1995، 23).**

وقد أجاد "السلاموني" بناء الحدث الرئيس في المسرحية ، الذي يدور في عالم الوهم والتخيل ، كوسيلة من وسائل كسر الإيهام و كشف آليات تصنيع اللعبة ، فالحدث الرئيس في المسرحية لم يتم بالطريقة التقليدية – المتعارف عليها دراميا– بالتسلسل الطبيعي للزمن ، فالمؤلف يعرض لنا تقدمة درامية طويلة نسبيًا عن طبيعة مجتمع المحبظين وعلاقاتهم ووضعهم في المجتمع وطبيعة ما يقومون به، وهو ما يدفع "الكتخدا" التركي للاستعانة بهم في إقامة الاحتفال الذي ينوي "نابليون بونابرت" إقامته؛ بمناسبة "وفاء النيل" و"المولد النبوي الشريف" ، و"عيد الجمهورية الفرنسية" ، فهذه الاحتفالية السبب الرئيس في تضافر جهود المحبظين مع رجال الأزهر الشريف؛ لمواجهة هذا الاحتلال السافر المستبد.

**سعدون: (متوتراً) اتأخرتوا ليه يا شيخ أحمد ..**

**أحمد : إيه يا سعدون .. ما كنتش مصدق إن إحنا جابيين ولا إيه ...**

**سعدون: ... بصراحة أنا حاطط إيدى على قلبي ( السلاموني ،1995، 43).**

وفى عرض " السلاموني" لمحاكاة هؤلاء المحبظين لبعض شخصيات التاريخ ، فى بداية النص قبل بداية السهرة ، لها أكثر من مغزى ودلالة درامية في النص المسرحي:

أولًا: تعد تمهيدًا لما سيحدث فيما بعد من تصاعد الأحداث وتطورها .

ثانيًا: تكشف هذه المحاكاة عن قدرتهم الفنية وتمكنهم من صنعتهم في التأثير على الجمهور .

ثالثًا: إبراز حقيقة أن الدور الذي سيقوم به هؤلاء الفنانون، بمحاكاتهم لتلك الشخصيات التاريخية، لا يقل أهمية عن دور الأزهر ورجاله في مقاومة فرنسا. فهو يؤكد الدور البطولي والحيوي الذي ستقوم به جماعة المحبظين في مقاومة الاحتلال الغاشم لبلدهم .

رابعًا: يؤكد "السلاموني" على أن الفن يعد وسيلة مهمة ومؤثرة في التصدي لأي عدوان يمس الوطن.

ومن أهداف "السلاموني" وإصراره على تجسيد الحوادث والشخصيات التاريخية التي يدور حولها النص المسرحي ، من خلال فرق المحبظين وما يرتبط بعروضهم من نكات وأفعال هابطة تهدف إلى التسلية والإضحاك ، والتخفيف من حدة هذه الحوادث التاريخية الجادة وصرامتها ومباشرتها .

## بداية الحكاية و بداية السهرة:

وفي بداية السهرة يعرض لنا "السلاموني" جانبًا آخر من جوانب الاحتلال والترهيب الذي يعيشه المصريون تحت وطأة حكم العثمانيين، ومدى قهرهم وسيطرتهم وتحكمهم في الشعب المصري ، فـ"الكتخدا" العثماني يستعين بقوته ومنصبه في إرهاب "سعدون" ، ومن معه من المحبظين ؛ حتى يخضعوا لأوامره وينفذوا ما يطلبه منهم حتى لا يتعرضوا للعقاب والسجن.

وهنا يشير "السلاموني" إلي أن هناك دوافع أخري – بجانب الحملة الفرنسية – شجعت هؤلاء المحبظين علي فكرة الانتقام ودفعهم إليها ، متمثلة في سيطرة "الكتخدا" العثماني، مع حرصهم على تنفيذ ما اتفقوا عليه مع مجاوري الأزهر؛ حتى يتمكنوا من

رمي هؤلاء المعتدين بحجر واحد في نفس الوقت، وهو ما زاد من غيرتهم وإصرارهم علي مجابهة هؤلاء المحتلين الطغاة.

**بارتلمي : اسمع محبظاتية خراسيس – حظراتكوا ناويين تمسخروا حظرتنا على آخر الزمن .. أنا بارتلمي الرومي كتخدا مستحفظان أشهر صاحب شرطة ... يقدر يوقف المحروسة كلها على رجل .. يقدر ينيمها من المغرب كالدجاج ... يقدر يكتم أنفاس ويطير رقاب ... تيجوا شوية محبظاتية أونطجية تضيعوا سمعة حظرتنا في التراب .. (السلامونى ، 1995، 36) .**

فالمصريون عانوا من استبداد المماليك والعثمانيين وتحكمهم وسلب خيراتهم، فـ"أصدر "نابيون" فى القاهرة مرسومًا تضمن هدف حملته ، وهو الاقتصاص من المماليك أعداء السلطان وتخليص الشعب المصري من ظلمهم ، متعهدًا فى الوقت ذاته بعدم المساس بحقوق الدولة العثمانية "( ربيع **خالد إبراهيم الفرجات ،2018، 5)**.وبهذا المرسوم ، حاول "نابليون" أن يتقرب للمصريين حتى يأمن عداءهم للحملة وجنودها، فأمر بإقامة الاحتفالات، لمشاركة المصريين احتفالاتهم كي يثبت اهتمامه وحبه لمصر وأهلها، إلا أن هذا الاحتفال ، الذي قصد به "نابليون" التقرب للشعب المصري ، كان وسيلة المحبظين وسلاحهم؛ لكشف نيات الحملة وتعرية شخص "نابليون" أمام العامة والبسطاء .

**بارتلمي : جناب ساري عسكر نابليون بونابرت قائد جيوش فرنسيس.. ناوي يقيم احتفالات عظيمات بمناسبة وفاء النيل.. والمولد النبوي.. عيد جمهوريات فرنساوية . (محمد أبو العلا السلاموني ،1995، 19).**

لذا اعتمد " السلاموني" على العديد من تقنيات لغة الميتاتياترو في بلورة النص المسرحي "مآذن المحروسة"، الذي يدور حول الحملة الفرنسية والتصدي لها من قبل فئات الشعب المختلفة ، باستخدام فن المحاكاة لفرق المحبظين الجوالين التي تكشف للشعب عن الوجه الحقيقي الخفي لهؤلاء الغزاة ، وهم أنفسهم طرف أصيل في عملية الكشف .

فـ"سعدون" حائر بين ردة فعل " الكتخدا" العثماني والفرنسيين فى حال عدم تنفيذ أوامرهم وبين غضب الأزهر عليه فى تنفيذه لأوامر هؤلاء المعتدين ، لذا استعان بمجاوري الأزهر الشريف حتى يحمي نفسه ويحاول الخروج من هذه الورطة .

ومن خلال الحوار الدائر بين "سعدون" ومجاوري الأزهر، يتضح لنا أن هناك ثورة يستعد لها الأزهر للتخلص من نابليون وجنوده ، وهنا نلمح حرص الأزهر ورجاله على مشاركة جموع المصريين في هذه الثورة ، فهي ليست حكرًا عليهم فقط .

**أحمد : لعبة الاحتفالات دي ممكن قوي تفيد الثورة اللي بيستعد لها الأزهر**

**محمد : "محذراً " وطي صوتك يا شيخ أحمد**

**أحمد : (مستدركًا) عمومًا سعدون مننا وعلينا .. وده راجل لازم يكون له دور في أي حاجة تحصل يا شيخ محمد ..ده فنان الشعب وبيعبر عن وجدان الجماهير ( السلاموني ،1995، 24).**

فالأزهر ورجاله يقدرون الدور الحيوي الذي يمكن أن يقوم به رجال الفن في المجتمع ؛ لما له من تأثير في نفوس ووجدان الجماهير، وهو ما يقوي الشعور الوطني وحب الوطن عند "سعدون"؛ فحديثه مع الشيخين "أحمد" و"محمد" زاد من ثقته بنفسه واعتزازه بفنه وما يستطيع أن يفعله كي يثبت وطنيته في مقابل التصدي ومقاومة هؤلاء الغزاة .

فعلى الرغم من أن "سعدون" شخص بسيط من العامة – خبراته الحياتية تنحصر في عمله مع فرق المحبظين من مداحين وحكائين ومغنين – إلا أن "السلاموني" قذف به في صراع نفسي قصير أنهاه لصالح حبه لمصر وأرضها واستعداده للمشاركة في أية تظاهرات تخلص المحروسة من هؤلاء الطغاة .

**آليات و تقنيات الميتاتياتروا :**

**الخيال المسرحي" الفانتازيا"**

**وتقنية المسرح داخل مسرح :**

يشير ( هاني مطاوع ، 1986،20) إلى أن من أهم السمات المميزة للمسرحية الميتاتياترية " خاصية التداخل بين الحلم والواقع ، بين الوهم والحقيقة ، بين ما هو مسرحي وبين ما هو جزء من الحياة خارج المسرح ...ولكى يؤكد كاتب الميتاتياتر، أن

العالم مسرح والحياة حلم، فإنه يعمد إلى تحطيم الحواجز بين خشبة المسرح والجمهور ... ففي الميتاتياتر لا يمكن إثبات أن الحياة موجودة ،لأن الوهم لا يمكن فصله عن الحقيقة ".

**(يظهر حسون فى ملابس عنترة راكبًا حصانًا خشبيًا وهو يلقى بصوت أجش إحدى قصائد عنترة) (السلاموني ، 1995، 17).**

فالدراما ترتبط دائمًا بالخيال، أو بالأحرى فإنها تقوم على هذا الخيال وهو ما تجسده تقنية "المسرح داخل المسرح " التى تعني وجود عرض مسرحي يقدَّم من خلال العرض الأصلي ، قد يقدَّم جزئيًا أو كليًا ،أي أن هذا العرض قد يشغل المساحة الدرامية كلها أو يشغل جزءًا منها – وهو ما أشارت إليه الدراسة سالفًا– وقد لجأ " السلاموني" – في نص "مآذن المحروسة"– إلى مسرحية تُقدَّم جزئيًا على خشبة المسرح ، تتخللها مشاهد مسرحية من المستوى الفني الأول، بطريقة فنية ودرامية مقصودة .

فكما مهد "السلاموني" للمسرحية الأولى ، مهد أيضًا للمسرحية الثانية ، من خلال محاكاة أفراد فرقة المحبظين لبعض الأدوار التى تتشابه مع أدوارهم الرئيسة فى نفس المستوى الفني الثاني.

فالخيال المسرحي – أو الفنتازيا– جوهر المسرحية الميتاتياترية ، فـ"الفانتازيا هي النقيض الآخر للواقعية ، وقد وصفت "كاثرين هيوم" الخيال – في كتابها: "الخيال والمحاكاة" – على أنه خروج عمدًا عن حدود ما هو طبيعي ، وواقعي ، فالخروج عن الواقع هي إحدى وظائف الفانتازيا" (" ت.ج.أ. نيلسون ،1999،195).

**(تدخل زوبة فى ملابس فرعونية وترقص أمام نابليون فى استعراض غنائي راقص) (السلاموني ، 1995، 72).**

فحين يلجأ إلى صياغة وبناء الواقعة المتخيلة ، يحاول أن يستثير أفق التوقع لدى المتلقي علاوة على تركيزه في استفزاز اللاوعي الجمعي؛ كي يؤكد على أهمية الفعل الدرامي ، فهو في محاولاته بناء المسرحية الثانية – والتي جاءت بناء على الاتفاق بين المحبظين ومجاوري الأزهر الشريف – يكشف للمتفرج تقنيات بناء هذه اللعبة المسرحية المتوهمة، والتي كان الغرض الظاهري منها التسلية والامتاع ، أما الهدف (الخفي) غير المعلن فهو تعرية أفعال "نابليون" وكشف نياته الاستعمارية

للمحروسة . فقد ترك "السلاموني" النهاية كي يصنعها المصريون بأنفسهم ، فكانت الثورة على نابليون ورجاله.

فـ"المتفرج ليس من حقه – فقط – أن يرى العملية المسرحية كناتج نهائي مصنع ، بل أن يرى عملية تصنيعها وكيف وصلت إلى هذا الناتج ، وذلك بكشف أسرارها بتفكيكها وإعادة بنائها من جديد أمام المتفرج ، عبر وعي المؤلف "(رضا غالب ، 2006 ،64) .وهو ما أكدت عليه (نهاد صليحة ،1987،190)فى مقالها عن مسرحية "الفرافير" بين الرمزية و"الميتامسرح" من أن " الخطاب المسرحى هو خطاب مصطنع وليس طبيعيا ،وتنبه المتفرج إلى آليات هذا الخطاب بدلا من أن تخفى هذه الآليات خلف قناع من الطبيعية" وهو ما جسده " السلاموني" فى النص بين الواقع الدرامي المتجسد على خشبة المسرح والخيال الفني المتخيل داخل هذا الواقع، وهو ما جسدته لغة الميتاتياترو وتقنياتها في كشف هذا الواقع الافتراضي.

**تقنية الراوي :**

" تعددت مواقع الرواة بتعدد الروايات ؛ ذلك لأن الراوي وسيلة من وسائل التوصيل داخل الرواية وهو أداة من الأدوات الفنية الثرية يطوعها صاحب العمل تبعا لاتجاهه الفكري "( عزة عبداللطيف عامر،2010،25). ذلك أن الراوي تقنية أصيلة فى الرواية ،ولأن فن المسرح يعتمد على الفعل المضارع فالأحداث تقع هنا والآن؛ لذا لم يهتم كثير من الكتاب به على الرغم من وجود الكورس أو الجوقة فى المسرح اليوناني القديم ، والتي كانت تقوم بما يقوم به الراوي فى الدراما الحديثة، وعرف بالكورس الجديد فتتعدد أشكاله ووظائفه تبعاً لمضمون وشكل المسرحية .

اعتمد "السلاموني" على العديد من تقنيات لغة الميتاتياترو في بلورة النص المسرحي "مآذن المحروسة" باستخدام فن المحاكاة لفرق المحبظين الجوالين التي تكشف للشعب عن الوجه الحقيقي الخفي للغزاة الفرنسيين ، وهم أنفسهم طرف أصيل في عملية الكشف ، وهي التقنية التي تتشابه مع آليات وسمات لغة الميتاتياترو، ففي اختيار "السلاموني" لهذه الفترة التاريخية أثناء الاحتلال الفرنسي لمصر يؤكد اهتمام الفرنسيين بالفنون والآداب خاصة فن المسرح ومحاولة إقامة قاعة مسرح، لعرض تجارب فرنسية فيه لتسلية أفراد الحملة وتخفيف شعورهم بالبعد عن ذويهم وبلادهم ،

فبعد "احتلال القاهرة مباشرة يوم 21 يوليو 1798 سرعان ما كانت فرقة موسيقية تعزف ونظمت حفلات موسيقية " (فيليب سادجروف، 2010 ، 61) .

والكورس أو الراوي إحدى تقنيات الميتاتياترو ووسيلة مهمة من وسائل كسر الإيهام وكشف اللعبة المسرحية ، فـ"سعدون" – في تقديمه للمشاهد الممثلة– ينبه المتفرج بخطابه المباشر لهم أن ما يحدث مجرد عملية متوهمة مصنوعة ، فيحاول المتفرج التوصل إلى مغزى هذه اللعبة المسرحية بانتباهه لها وتفكيره فيها.

ويبدأ "السلامونى" السهرة مع تقديم ملعوب الهروب الكبير، الذي اتفق عليه "الكتخدا" العثماني مع "سعدون" من قبل، ليقدم حروب العثمانيين والمماليك أمام نابليون ليوضح حرص نابليون على تخليص المصريين من حكم المماليك . ويقوم "سعدون" بتقديم المشهد التمثيلي، ويسميه الهروب الكبير، ويقدم المحبظين واحدًا تلو الآخر باسمه وصفته في المشهد .

**سعدون : مفهوم يا جناب الكتخدا ...(للجماهير) الآن يا سادة يا كرام... نقدم لكم ملعوب الهروب الكبير... يحبظه لكم المحبظاتي المعروف "علي كاكا"... في دور الوالي العثماني (يدخل "على كاكا" في ملابس الوالي العثماني بين تصفيق الجماهير) (السلاموني ، 1995، 46).**

فـ"السلاموني" يتعمد كشف اللعبة المسرحية قبل بدايتها ،وذلك بالإعلان عن مضمونها ومعرفة الجمهور بمن سيقوم بتشخيصها أمامهم كل شخصية على حدة، فـ"سعدون "يشرح ويفسر للجمهور ما يحدث أمامهم، فكشف اللعبة المسرحية وتصنيعها يتم أمام الجمهور يتم عبر وعي الشخصيات (المحبظين) بأن مهمتهم هي تشخيص هذه الشخصيات أمام هؤلاء المتفرجين، والمتفرجون – هم أيضًا – يعون جيدًا أن هؤلاء ما هم إلا حكائين أو مقلدين لهؤلاء الشخصيات المعروفة .

ثم ينهي "السلاموني" المشهد بأمر من "الكتدخدا" العثماني للجماهير بالتصفيق، حيث يصفقون بالإكراه ، فظهور شخصية "الكتدخدا" وأمره للجماهير بالتصفيق لما شاهدوه من شأنه أن يربط بين شخصية "الكتدخدا" وصفته وبين ما حدث في هذا المشهد القصير ، فـ"الكتدخدا" ما هو إلا امتداد لهذه الشخصيات التي تحكمت

واستنزفت خيرات البلاد واستأثرت بالسلطة والحكم ، فهي لا يهمها سوى مصلحتها الشخصية.

ويستأنف "سعدون" تقديم فقرات الحفل بعد جدال مع "الكتدخدا" العثماني حول مخاوفه من مشاركة بعض مجاوري الأزهر للمحبظين في التشخيص .

**سعدون : والآن يا سادة يا كرام ...وفد علمائنا الكبار .. حيقابل الوالي العثماني وإبراهيم بك قبل الفرار (السلاموني ، 1995 ،50 ).**

و"سعدون" ، في تقديمه للفقرات التمثيلية من بداية السهرة حتى نهايتها – من خلال خطابه المباشر للجمهور سواءً أكان بتقديم المحبظين لأدوارهم المنوطة بهم، أو بتقديم الموضوع الذي سيدور حوله المشهد التمثيلي – يأخذ مكان الكورس في المسرحية اليونانية القديمة ،"فالكورس يعتبر في المفهوم الحديث إنزال الستار بين الفصول في المسرح اليوناني القديم ، فهو ينشد أغنية بين كل فصل من الفصول ، فهو يعتبر المشاهد المثالي الذي يفسر رسالة المؤلف للجميع ، إنه يقص الماضي ويصف المعالم ويوضح الفكرة ويشرح الشخصيات ، فهي تساعد على تخفيف حدة التوتر عند المشاهد". (فوزي فهمي ،1998 ،35).

## تقنية السرد :

يبدأ المشهد التمثيلي الثاني بدخول شخصيات جديدة من علماء الأزهر يقوم بمحاكاتهم مجاورو الأزهر أنفسهم، لتتصاعد الأحداث وتتطور حتى تكشف للمتفرج حقيقة من يحكمهم من مماليك وعثمانيين ، من خلال فضح نياتهم ومخططاتهم والتأكيد على أن همهم الأوحد هو خير المحروسة، كي يرضى السلطان وفي ذات الوقت إرهاب الأهالي وتخويفهم، وفى الوقت ذاته تؤكد للمتفرج أن ما فعله المماليك والعثمانيون سوف يفعله الفرنسيون معهم.

ومن الملاحظ أن "السلاموني" اعتمد على تقنية السرد كوسيلة مهمة لكسر الإيهام وكشف آليات اللعبة المسرحية ، فكما يشير (رضا غالب،2006،66) إلى أنه "أصبح سمة لهذا النوع من دراما القرن العشرين، عندما يروي شخص ما من شخصيات الدراما حدثًا لشخص آخر من نفس الدراما ،وأيضًا للجمهور المتلقي ... فإن المروي

هذا يتخذ سمة حوارية سوف تجسده مجموعة من شخصيات الحبكة الخارجية ، ليعبر هذا المتن السردي (الحواري) عن وجهة نظر المؤلف التي يريد إيصالها الى متلقيه" .

وقد اعتمد "السلاموني" على تقنية السرد في المشهد التمثيلي الثاني، والحوار الدائر بين المحبظين ومجاوري الأزهر على مستوى الواقع الدرامي – المسرحية الأولى – ، وبين بكوات المماليك وعلماء الأزهر الشريف على مستوى الخيال الفني – المسرحية الثانية – ، حيث يصف الشيخ "أحمد" المعركة التي دارت بين المماليك والفرنسيين أمام الأهرامات –والتي انتهت بهزيمة المماليك– ليكشف عن ضعف وخوار قوات المماليك التي لا تقوى على حماية جزء من المحروسة.

**أحمد : (للجمهور) وهناك أمام الأهرامات.. ينهزم ويفر جنوبًا نحو صعيد النيل، ويفر كذلك إبراهيم إلى الشام وبصحبته الوالي والحامية العثمانية .. . (السلاموني، 1995، 52).**

فيبدأ الشيخ "أحمد" بالحديث المباشر للجمهور لافتًا انتباهه – في محاولة لهدم الجدار الرابع – يتبعها بتقنية سرد قصة من الماضي، كأحد صيغ الحوار المسرحي ، وتعد إحدى التقنيات الدرامية الكاشفة للعبة المسرحية والتي تؤكد أن الدراما التي تدور فوق خشبة المسرح ماهي إلا فن مصنوع تستخدمها الشخصية للكشف عن حقيقة معينة أو تاريخ مجهول ؛ مما يدفع المتلقي إلى تأملها ومحاولة الوصول إلى المغزى من ورائها .

## تقنية التكرار والقطع المتعمد للأحداث والتداخل بين المستويين الأول والثاني :

من التقنيات الفنية للمسرحية الميتاتياترية ، التكرار، وفيه يعتمد الكاتب على تكرار مواقف محددة لتحقيق أهداف درامية ، و"السلامونى" تعمد تكرار تقنيات معينة أكثر من تكراره لمواقف بعينها ، منها تقنية القطع المتعمد للأحداث وما يصاحبه من تداخل بين الواقع الدرامى– المسرحية الأولى – والخيال الفني– المسرحية الثانية –، وهو ما حدث بعد بداية أحداث بداية السهرة والمشاهد التمثيلية التى يشخصها كل من المحبظين ومجاورو الأزهر، فمع نهاية أول مشهد يحاول "سعدون" مجاراة "الكتخدا"

العثماني الذي يعاود تحذير "سعدون" للمرة الثانية من الخروج عن المتفق عليه ويقنعه "سعدون" بضرورة محاكاة ساري عسكر "نابليون".

وتحاول "زوبة" إقناع "علي كاكا" بالعدول عن تشخيص ساري عسكر" نابليون" ، إلا أن "علي كاكا" يصر على موقفه وعلى تشخيص ساري عسكر نابليون، حتى يثبت لـ"زوبة" رجولته في لينال رضاها وإقناعها بقبول الزواج منه.

**زوبة : (جانباً لعلي كاكا الذي يرتدي ملابس نابليون) أنت اتجننت يا علي كاكا"**

**علي كاكا : إنتي مش عايزة أبقى مجنون يا زوبة ..؟**

**زوبة : تقوم تشخص ساري عسكر نابليون (السلاموني ، 1995، 56).**

فالكاتب يعود بنا مرة أخرى إلى مستوى الواقع الدرامي ، حيث المناوشات الدائرة بين المحبظين وغيرتهم المعتادة ، خاصة حديث "زوبة" لـ"علي كاكا" ، فالعودة للمستوى الأول من شأنها كسر الإيهام وكشف اللعبة المسرحية التي تدور من خلال الخيال الفني ، فالقطع المتعمد للأحداث والتداخل المتعمد بين المستويين – الأول والثاني– من شأنه كسر الإيهام ، فالكاتب يبدأ هذا التداخل ، من بداية السهرة حتى نهايتها ونهاية المسرحية ، فتارة تدور الأحداث وتتصاعد على مستوى الخيال الفني أو بتداخل الشخصيات والحوار ما بين المستويين، فيما يعد وسيلة فاعلة تسهم في قطع الأحداث عن طريق الإقحام المفاجئ لحدث آخر أو مشهد تمثيلي جديد ، وهو ما يتوافق مع ما يشير إليه (رضا غالب ، 2006، 83) بأن " من تقنيات كسر الإيهام ، الانتقال المتبادل بين مستوى الوهم الفني الثاني، وذلك بتقديم الأحداث الخاصة بكل مستوى أو المزج بين المستويين".

وكذلك تكرار تقنية التداخل بين المستويين الأول والثاني ، هي تقنية بارزة وواضحة في نص "مآذن المحروسة" فهي تمتد من بداية المسرحية حتى نهايتها ، فـ"السلاموني" يرى أن من حق المتفرج أن يشاهد العملية المسرحية في صورتها النهائية ، بل حاول أن يتابع ويرى– المتفرج – عملية تصنيعها وإعادة بنائها من جديد عبر وعى المؤلف، فالشخصيات الدرامية المصنوعة ، سواءً كانت على مستوى الواقع الدرامي أو الخيال الفني ، تعي ذاتها جيدًا بل وتتحكم في مسار الأحداث وتوجيهها. ويعرض "خالد سالم" في كتابة "مسرح الميتاتياترو "مدى اهتمام الكاتب الإسباني

"خوسيه مورينو" بتقنيات "الميتاتياترو" التى تقوم على أساس فكرة أن الواقع ليس تمثيلا دراميا والأشخاص الحقيقية شخوص في مسرح. وهو تداخل عوالم مختلفة في مسرحية واحدة، نصا وإخراجا... يذكر المتلقي بأنه أمام عمل من وحي الخيال، يعمل على تعقيد العلاقة بين الخيال والواقع، لنقع في الحيرة التي يسببها عدم القدرة على معرفة أين ينتهي الواقع ويبدأ الخيال"( محمد الحمامصي،2020).

فالشخصيات ، في مستوى الواقع الدرامى ، هم فرقة المحبظين مع مجاوري الأزهر واشتراكهم في تشخيص مواقف تمثيلية من شأنها كشف حقيقة الحملة الفرنسية ، وكشف النقاب عن زيف ما يدعيه نابليون عن حبه لمصر والمصريين ووقوفه بجوارهم في مجابهة ظلم المماليك والعثمانيين ، فهم من يتحكمون بما يمكن أن يقدم بالاحتفال الخاص بساري عسكر" نابليون" ، فالاتفاق الذي عقده "الكتخدا" العثماني كان هدفه من أجل تقديم مواقف سارة تحبب المصريين في نابليون، إلا أن المحبظين ومجاوري الأزهر استطاعوا أن يتحكموا في الاحتفال بطريق غير مباشر وتقديم ما يرونه مناسبًا لمصلحة هؤلاء المتفرجين ، فساروا يتحكمون في مسارات الأحداث ، وكذلك شخصيات مستوى الخيال الفني ممن يشخصون بكوات المماليك وعلماء الأزهر الشريف الذين يعرضون للظروف التي مهدت للقوات الفرنسية وسهلت لها الدخول للأراضي المصرية وتحكمهم بها وبأهلها، وعرضوا لحال قوات المماليك والوالي العثماني الذين لم يتمكنوا من حماية جزءٍ واحدٍ من الأراضي المصرية وصد الحملة ومنعها من الدخول.

فـ"الميتاتياترو" لا يشير – فقط – إلى كشف آليات اللعبة المسرحية وإلى وعي المؤلف بتقنياته ، بل يكشف عن ازدواجية الحياة والدراما، وتشابك الحلم مع الواقع فى الطبيعة المسرحية ، لذا يتداخل الوهم والواقع وتنتفي الحدود الفاصلة بين النص الدرامي والحياة .

**( يتقدم نابليون مقبلاً يد "زوبة" وسط أصوات من الاستهجان من جانب الجماهير ويبدو أن "زوبة" تتعمد تشجيع "نابليون" لتبعث نفوس الناس مزيداً من الحنق والحمية). (السلاموني ،1995، 72).**

وبدخول "نابليون" إلى منطقة الأداء ومحاولته تقبيل يد "زوبة" أمام الجميع كسر الجدار الرابع الفاصل بين منطقة الأداء ومنطقة الفرجة. وتداخل المستويين كذلك يعد

قطعًا متعمدًا للحدث الدائر على منصة الأداء من نتائجه زيادة مشاعر الحنق والسخط على أفعال ساري عسكر "نابليون" وانتهاكه لحرمة المصريين ،ممثلة في شخص " زوبة" المحبظاتية ،وزادها بطلبه الزواج منها مباشرة أمام الجماهير ، وفيها إشارة إلى محاولات " نابليون" للتأثير على المصريين والتودد إليهم ، إلا أن دلالاتها الدرامية تؤكد أن طلب زواجه من "زوبة " ما هو إلا قناع شرعي للتحكم في مصر والمصريين تحت مظلة شرعية وبموافقة الأزهر الشريف، كي يخفف من كره المصريين له ويتلافى إثارة حفيظتهم ضده.

وفي الجزء الخاص بنهاية السهرة يتضح ، بصورة جلية وبدرجة قوية، التداخل المتعمد بين المستويين الأول والثاني حيث الأحاديث الدائرة بين فرقة المحبظين وبين المنصة وما يعرض عليها من أحداث – مستوى الخيال الفني– وكذلك الجدل بين هذين المستويين ، علاوة على الخلط والتداخل بين الواقع الدرامي والخيال الفني وكأنها صورة تتداخل فيها بقوة عدة ألوان يصعب الفصل بينها ، مما يتطلب تركيزًا ودقةً في استيعاب ما يحدث .

فخروج "زوبة" في زي فرعوني ومحاولة" نابليون" تقبيل يدها وحالة السخط التي تجتاح الجمهور وكذلك طلب "نابليون" الزواج من "زوبة" – وسط ذهول أخيها "سعدون" و"علي كاكا" وباقي المحبظين – يعمل على إثارة حالة من الفوضى يخفف من وطأتها تأكيد مجاوري الأزهر لسعدون بأن ما يحدث ما هو إلا لعبة يشخصها "نابليون" بنفسه كي لا تفلت الأمور من بين يديه.

**أحمد : بيتهيألك يا سعدون .. ساري عسكر نابليون بدأ يدخل لعبة التشخيص لما حس أن الاحتفال حايفلت من إيديه (السلاموني، 1995، 74 ).**

وبالتداخل والخلط بين مستوى الواقع الدرامي ومستوى الخيال الفني ، تتطور الأحداث وتتصاعد ما بين شد من الجانب المصري وجذب من الجانب الفرنسي، وتداخل المنصة مع مكان الفرجة ، والخلط بين شخصيات حقيقية يمثلها "نابليون" وشخصيات ممثلة يقدمها مجاورو الأزهر والمحبظون.

حيث يتصارع الطرفان للتأثير على الجمهور من المصريين، فـ"نابليون" يحاول جذبهم وإيهامهم بحبه وحرصه عليهم وعلى أراضيهم ، أما رجال الأزهر يحاولون كشف

النقاب عن هذه التصرفات، وتفنيد هذه الادعاءات، وتوحيد الصف المصري، للاستعداد للثورة والإطاحة بهؤلاء المحتلين.

**بارتلمي : اسمع محبظاتي سعدون ... ساري عسكر بيقول هذا تشخيص (السلاموني ، 1995، 80).**

ويحاول رجال الأزهر منع تعاطف المصريين مع شخصية "نابليون" التي يقوم بتشخيصها "علي كاكا" لحظة زواجه من "زوبة" عروس النيل ، فيخططون لقطع الحدث الدائر على المنصة أمام الجماهير بتشخيص حكاية السيد "محمد كريم" ، حتى تستفزهم وتمنعهم من احتمال تعاطفهم مع " نابليون "ورجاله وتكون تمهيدًا للثورة التي يخطط لها علماء الأزهر ، التي من المقرر أنها ستخرج من الأزهر الشريف.

**محمد : هو ده المطلوب يا سعدون ..... لازم نهيأ مشاعر الناس للتمرد والثورة ضد الفرنسيين. (السلاموني ، 1995، 83).**

وفي التداخل والتلاحم بين مكان الفرجة ومكان العرض، بين الواقع الدرامي والخيال الفني ، يخرج علينا "السلاموني" بحديث مباشر طويل لـ "نابليون" ، وهو يشهر سيفه أمام الجميع ويتبعه بعض الجند حتى يبث الخوف والفزع في نفوس المصريين ، معلناً أنه الحاكم الفعلي لمصر والمصريين ، فبوجود "نابليون" على منصة الأداء يتأكد للجميع أن ما يحدث أو يقال ما هو إلا لعبة وخداع، وأن ما يفعله أو يقوله "نابليون" ما هو إلا جزء من هذه اللعبة .

**نابليون : يا شعب المحروسة ..الحق أقول ..إني لا أصنع شيئا بغريب عنكم .. لا ينكر أحد منكم أن الكهنة جعلت من إسكندر مقدونيا الأكبر ابنا للرب آمون ... (السلاموني ، 1995، 97).**

وهذا الحديث المباشر لم يكن هو الحديث المباشر الوحيد الأول في النص ، إلا أنه ينتمى إلى الواقع الدرامي مقابل الحديث المباشر الذي وجهه الشيخ "أحمد" إلى الجمهور في المستوى الفني الثاني في بداية الجزء الخاص ببداية السهرة ، وهذا الحديث المباشر كما أشرنا سالفًا تقنية من تقنيات كسر الإيهام في المسرحية الميتاتياترية ، وبه يشير الكاتب " السلاموني "إلى قرب انتهاء هذه السهرة بالتدخل المباشر لشخص "نابليون" ، وانتقاله من صفوف المشاهدين إلى منصة الأداء ، وهو ما

يوحي بأن ما يقوله لا ينتمي إلى الواقع الدرامي فهو لا يعدو أن يكون مجرد تشخيص ، مثلما يفعل المحبظون .

وهو ما كان سببًا في تكاتف الجمهور والتفافهم حول مشايخهم وعلمائهم ، ضاربين بقرارات وتهديدات" نابليون" عرض الحائط ، غير مكترثين بما سيفعله "نابليون" ورجاله معهم .

## ذكر مصطلحات تتعلق بالمسرح والتمثيل :

يستخدم "السلاموني" تقنية من تقنيات الميتاتياترية لكسر الإيهام تعتمد على ذكر مصطلحات تتعلق بالتمثيل والمسرح، وهو ما حاول أن يشرحه "علي كاكا" للجمهور فى نهاية الجزء الخاص ببداية السهرة ، والتي يهجم فيها الجمهور عليه كي ينال منه متأثرين بما كان يشخصه أمامهم غير عابئين باستغاثته وتأكيده أن ما يحدث ليس إلا تشخيص لشخص "نابليون".

**علي كاكا : (مستنجدًا) الحقوني يا جدعان ... ده تحبيظ مش بجد ... أنا مش ساري عسكر نابليون ... ده تشخيص يا هوه ..الحقني يا سعدون ... إلحقني يا جناب الكتخدا. (السلاموني 1997، 64).**

فعلى الرغم من توبيخ فرقة المحبظين لتصرفات "علي كاكا " واندماجه في تشخيص ساري عسكر "نابليون" ، مما أثار غضب الجماهير وكذلك "الكتخدا" العثماني، إلا أن "زوبة" لم تأبه بردود أفعال الفرنسيين والعثمانيين و أظهرت إعجابها الشديد بما حدث ، وكأنه انتصار للإرادة المصرية على الأطماع الفرنسية ، وهو ما يبرز حب "زوبة" الفتاة البسيطة لأرضها وغيرتها عليها وأملها في الانتصار على هؤلاء المحتلين .

## الزمكانية :

ومن آليات "الميتاتياترية" المهمة في المسرحية ضرب الزمكانية الواقعية والتاريخية ، ففي "مآذن المحروسة" تدور الأحداث في إحدى حارات مصر الشعبية التي يسكن بها فرق المحبظين أثناء الحملة الفرنسية ودخول الفرنسيين مصر وسيطرتهم عليها ومحاولاتهم التقرب للمصريين حتى يضمنوا سلمية بقائهم.

ثم ينتقل بنا الكاتب إلى أحد الميادين العامة ،التى يقوم فيها المحبظين بتقديم بعض المشاهد التمثيلية التي تعرض أحوال المماليك والوالي العثماني وعدم قدرتهم على الدفاع عن الأراضي المصرية وهروبهم أمام الفرنسيين من ساحة المعركة، ففي الحديث المباشر الذي وجهه الشيخ "أحمد" إلى الجمهور في بداية السهرة يحكي فيه كيف هُزم المماليك أمام الفرنسيين وسيطرة الفرنسيين على الأراضي المصرية ، فما حدث في شهور وأيام اختزله "السلاموني" على لسان هذه الشخصية في دقائق معدودة.

ولذا "تصبح الزمكانية ، رغم ارتباطها بشخصيات تاريخية ، مغايرة تمامًا للزمن بفهمه التاريخي وللمكان بخصوصيته الواقعية .. ويصبح الزمن الدرامي هو وسيط تقديم هذه الوقائع " (رضا غالب 2006، 70) .

**على كاكا : ( فى دور الوالي العثماني ) أرأيتم يا بكوات ...**
**شفتم تلك الكارثة الكبرى يا حضرات..**

**حسون : (فى دور إبراهيم باشا ) هدىء من روعك يا باشا .. روق دمك ..الله ...**
**أبو عجور: ( فى دور إبراهيم بك )لا تحمل هماً يا باشا... رقبتنا سدادة ..**
**(السلاموني ، 1995، 47).**

فالكاتب عرض لنا زمنا مغايرًا للزمن الواقعي ، جسده في أحداث الخيال الفني أو المسرحية الثانية ، فقدم الملابسات التي مكنت فرنسا من السيطرة على مصر ، ثم انتقل بنا من خلال مشهد آخر يعرض فيه نيات "نابليون" ومحاولاته المستمرة لخداع المصريين، ومحاولات العلماء ورجال الأزهر التصدى لهم ولمخططاتهم ، ثم قذف بنا الكاتب إلى بدايات التاريخ وعصر الأسرات واحتفالات الكهنة بالإله آمون في مصر القديمة ، وهذه المشاهد التمثيلية ، التي شخصها وارتجلتها فرقة المحبظين بمساعدة مجاوري الأزهر ، لم تتجاوز في الواقع بضع ساعات.

**( يتقدم على كاكا فى ملابس الإسكندر الأكبر، يتبعه أبو عجور، وحسون فى ملابس الكهنة)**

**الاثنان : نحن الكهنة فى معبدنا الأكبر آمون .. نعلن هذا الخبر الميمون ...**
**بعد الجهد الجبار .. والبحث الوافى والإصرار .. إن الإسكندر الأكبر بطل الإغريق الأكبر.. بطل لا يهزم أو يقهر.. (السلاموني ، 1995، 91).**

فقد اختزل " السلاموني" الزمن الدرامي المسرحي للزمن الواقعي؛ حتى يتمكن من الانتقال المفاجئ بين الأزمنة المختلفة ، فالزمن المتخيل لا يتطابق مع الزمن الواقعي الذي تعرض فيه الأحداث ، كما أن الشخصيات التاريخية لا تتواجد في نفس المكان الواقعي الذي حدثت فيه الاحداث ، كما أن منصة الأداء حوت العديد من الأمكنة المسرحية المتنوعة وفقا لطبيعة كل مشهد من المشاهد التمثيلية المتخيلة التي تجري فيها الأحداث وتتوافق مع الزمن الوهمي للنص المسرحي.

وتعد طريقة بناء الحدث الرئيس في نص "مآذن المحروسة " – الذي يدور حول مقاومة المصريين للاحتلال الفرنسي أثناء الحملة الفرنسية على مصر، والالتفاف حول علماء ومشايخ الأزهر الشريف في عالم الوهم الثاني أو المستوى الفني الثاني – أحد وسائل كشف آليات اللعبة وكسر الإيهام. فالحدث لم يتم بناؤه بالطريقة التقليدية حسب التسلسل الطبيعي للزمن حيث يعرض " السلاموني" من خلال الوهم الثاني كيفية دخول الحملة الى مصر، وتخاذل المماليك والعثمانيين في التصدي لها، فعلى الرغم من أن المسرحية الأولى تدور أثناء هذا الاحتلال الفرنسي إلا أن الكاتب قدم لنا فترات زمنية لم يتعرض لها من خلال النص الأصلي، أو المسرحية الأولى، بل عرضها من خلال المستوى الفني الثاني–الخيال الفني – ،ومع ذلك فإن بناء الحدث في المسرحية الأولى لا يتصادم مع الحدث في المسرحية الثانية بل يكمله ويدعمه .

**تقنية الارتجال :**

"الارتجال" فن مسرحي قديم، ظهر مع بدايات تعبير الإنسان عن حاجياته الذهنية والوجدانية والحركية تميز بالتلقائية والفطرية ويعتبر الارتجال هو أساس فن الدراما وأحد أهم أسباب نشأتها عندما حاول الإنسان البدائي نقل تجربته الشخصية إلى الجماعة التى يعيش معها ، ثم تطور مع تطور فن المسرح، وتعدد مذاهبه الفنية والجمالية، ويشير(سامى صلاح،7،1999) إلى العلاقة الوطيدة بين الدراما والارتجال فيقول:" الدراما هي الشكل الفني الوحيد الذى يدرك بشكل شامل طبيعة الإنسان الاجتماعية وأن التمثيل خبرة حياتية وهذا ما يحققه له تكنيك الارتجال".

ويعد "الارتجال" وسيلة مهمة فى اختبار قدرات الممثل والحكم على موهبته الفنية ، فكما كان وسيلة للتواصل الإنساني قديما أضحى وسيلة للتواصل الفعال بين

الممثل والمشاهد، فقد كانت " الكوميديا المرتجلة" من أهم أشكال الارتجال حضورًا في إيطاليا وفرنسا (بين القرن الرابع عشر والسادس عشر). حيث " كان "الارتجال" شكلاً من أشكال التأليف المسرحي، ولم يكن إضافة لنص سابق كامل. فيتفق الفريق الفني على سيناريو أو خط درامي رئيس يبنون عليه أحداث العرض. ومن ثم يرتجلون الحوار، والحركات، والتعبيرات المختلفة، وحجتهم في ذلك هي أن النصوص المكتوبة سلفًا منبتة الصلة بالواقع، ولا تلبي حاجات المجتمع، وتطلعات النظارة" (ناصر أحمد سنة، 2013).

لذا يعد "الارتجال" تقنية مهمة من تقنيات كسر الإيهام، ويتضح من خلال مستوى الحوار ، المفترض أنه يدور بين بكوات المماليك فى الجزء الخاص ببداية السهرة وفي موقف من أخطر المواقف التي قد يتعرضوا لها وتعصف بهم وبمكانتهم ، فيسوق " السلاموني" بعض المفردات التي تخل بجدية الحوار وأهميته بين بكوات المماليك التى من شأنها أن تبعد المتفرج عن أي اندماج وإيهاميه لما يعرض أمامهم، فما يعرض أمامهم ما هو إلا ممارسة فنية متخيلة ولعبة مسرحية لها وقت محدد.

**حسون : إبقى قابلني في حارة البركة إن شاء الله..**

**أبو عجور: أني ذاهب أيوة ... ذاهب ... ولسوف أعود لكم بالنصر ...**

**(يجر سيفه ويلوح بطريقة مسرحية) بالنصر..**

**حسون : أهبل ..**

**علي كاكا : ماذا.. أوليس الأجدى أن تلحق يا شملول**

**حسون : ليه ... هو أنا مجنون (السلاموني ،1995، 48)**

فكثير من مواقف المسرحية الثانية – الخيال الفني – تقوم على تقنية الارتجال ، فالخطوط العريضة للموضوع تكون واضحة ومحددة ومتفق عليها بين المحبظين ومجاوري الأزهر ويضيف إليها الممثل بخبراته وتمكنه ، فالمحبظاتى تعود هذا الارتجال وهذه المواقف، وكذلك مجاورو الأزهر لديهم خبرات واضحة في فن الإلقاء والخطابة .

**مجاور1 : فليسمح لي الشيخ الشرقاوي أن أبدى وجهة نظرى ..**

**أحمد : لتقل يا شيخ مهدى لكن لا تخرج عن رأى الإجماع ..**

**مجاور1 : يا مولانا ..لا يجب أن نتشدد مع سارى عسكر ..ما دامت نيته حسنة يا شيخ مهدى ..؟**

**أحمد : أشققت إذن عما فى صدر الساري عسكر حتى تعرف إن كانت نيته حسنة يا شيخ مهدى .. (السلاموني ،1995، 62).**

## الجماهير في مآذن المحروسة :

اهتم " السلاموني" اهتمامًا واضحًا بالجماهير، وكيفية التواصل، والتفاعل معها من خلال العديد من الأشكال الفنية التي عرفها الفن المسرحي سواء أكانت غربية أو عربية ، إلا أنه كان يميل نحو التراث وبلورة معظم عناصره في أعمال مسرحية تاريخية أو شعبية ، ومنها مسرحية "مآذن المحروسة" موضوع الدراسة الحالية ، ومن خلال أعمال "السلاموني" نلحظ اهتمامه باستخدام السامر كأحد أهم أشكال الفرجة الشعبية القديمة ، ومنها خيال الظل والمحبظين.

لذا كان للجماهير أهمية واضحة فى المسرحية على المستويين الأول والثاني ، فالمشاركة الإيجابية – في صنع الفعل– لم تقتصر فقط على المحبظين، ومجاوري الأزهر، ومحاولاتهم المستمرة في كشف النقاب عن الأهداف الخفية لتقرب نابليون من المصريين ، ولكنها تمتد لتشمل –أيضًا– أناسًا عاديين من الشعب ، ممن يشاهدون ما يحدث على منصة الأداء ويتفهمون بالفعل نيات الفرنسيين الخفية .

ولأن المسرح أكثر الفنون التحامًا بالجماهير وتأثيرًا فيهم ، يستحيل وجود المسرح دون وجود جماهير، فبدون الجمهور يصبح فنًا بلا قيمة ، فهو سلاح مهم في مواجهة الظلم والفساد وذلك لقدرته على التأثير والتوجيه والتنوير.

أدار "السلاموني" المسرحية الثانية– الخيال الفني – أمام الجماهير، ولم يكتف بذلك، بل منحهم دورًا فاعلًا في تطوير الأحداث ، حيث إنهم المقصد والمستهدف الأول لما يحدث في مستوى الخيال الفني ، فما يقدمه المحبظون ومجاورو الأزهر لكشف حقيقة أطماع "نابليون" الاستعمارية هو – في الأساس – من أجل هؤلاء الجماهير؛ لحثهم على عدم تصديق ما يحاول نابليون إشاعته بحبه لمصر وغرامه بالمصريين .

فبدأ "السلاموني" بحديث مباشر إلى هؤلاء الجماهير، من خلال شخصية الشيخ أحمد وهو يسرد هزيمة المماليك والعثمانيين أمام نابليون ورجاله ، ثم تصديق الجماهير وانفعالهم بما يحدث من أحداث وأقوال ، من خلال الحوار الدائر بين علماء ورجالات الأزهر وبين ساري عسكر" نابليون" ،وفيه إشارة إلى مكانة رجال الأزهر عند الجماهير، ومدى حبهم للمؤسسة الأزهرية وثقتهم بها .

**الجماهير : (بصوت هادر ) صدق الله العظيم (السلاموني ،1995 ،61).**

ثم يبرز "السلاموني" الدور الإيجابي والحيوي لهؤلاء الجماهير في نهاية أحداث بداية السهرة وكذلك مع بداية أحداث نهاية السهرة، فعرض مدى حبهم وغيرتهم على المحروسة عندما حاول "على كاكا" –وهو يشخص دور "نابليون"– وضع العلم الفرنسي على كتفي الشيخ "أحمد" فثار الجمهور وترك أماكنه والتحم بالمنصة ، بل تحولوا إلى مشاركين في الحدث نفسه بحملهم الشيخ "أحمد" على الأعناق وهم يدوسون العلم الفرنسي بأقدامهم.

**أحمد : كلا يا ساري عسكر نابليون.. أنا لا أعمل في ظل فرنسا... بل مصر فقط.**

**(يلتهب حماس الجماهير فيندفعون نحو المشايخ هاتفين ويرفعون الشيخ أحمد فوق الأعناق وهم يدوسون الطيلسان الفرنسي بالأقدام ).**

**الجماهير : الله أكبر ...الله أكبر (السلاموني ،1995، 64)**

أجاد "السلاموني" في توظيف هؤلاء الجماهير توظيفًا دراميًا ، حقق ما كان يخطط له رجال الأزهر من إيقاظ وعيهم الوطني، وكشف النقاب عن أهداف "نابليون" الخفية، فتعمد "السلاموني" كسر الجدار الرابع وتحطيمه بين الخشبة والجمهور؛ بالتحام الجمهور مع جماعة المحبظين ومجاوري الأزهر.

فقطع منطقة الفرجة لمنطقة الأداء له أكثر من دلالة درامية داخل النص؛ أهمها أن الجمهور يعي جيدًا ما يحدث أمامه وأنه لم يقع فريسة لادعاءات "نابليون" ،وبخروجه – الجمهور – والتحامه مع المنصة يؤكد لهؤلاء المغتصبين أن الشعب والأزهر يد واحدة ،وأن الجمهور يعلم جيدًا مدى حرص الأزهر ورجاله على مصلحة الشعب المصري ، وفي النهاية يعلنون صراحة أنهم يرفضون تدخل فرنسا في شئون مصر والمصريين ، فبدت الجماهير في النص جماهير إيجابية لم يقتصر دورها على

مشاهدة ما يحدث فقط، بل أبدت استياءها مما يدور، وأعلنت غضبها من تدخل فرنسا السافر فى شئون مصر والمصريين ، بل إنها – في هجومها على المنصة – بدت وكأنها تهدد الكيان الفرنسي بقوتها وإمكان انتصارها عليه ، حتى وإن كانت عزلًا من السلاح والعتاد ، ومن ثم يؤكد "السلاموني" ، بالالتحام بين مساحتي الأداء والحضور في مكان الاحتفال ، كسر وهدم الجدار الرابع الفاصل بينهما .

ثم يحاول "السلاموني" تهدئة الجمهور – بعدما حقق هدفه الدرامي بوصوله إلى قمة الغضب – بتذكيره أن ما يحدث على المنصة فى المسرحية الداخلية (الخيال الفني) ما هو إلا وهم فني و عمل مسرحي، خاصة مع هجومهم على "علي كاكا" ، تجسيدًا لغضبهم من "نابليون" ، الذي يحاول الإفلات منهم دون جدوى .

## النتائج العامة للدراسة :

**من أهم تقنيات وآليات الميتاتياترو فى النص المسرحى موضوع الدراسة :**

– تقنية المسرح داخل مسرح :وظفها " السلاموني" من بداية المسرحية الأولى حتى نهايتها بطريقة جزئية داخل النص الأصلي.

– تقنية الكورس أو الراوي: فـ"سعدون "يأخذ مكان الراوي فى المسرحية الثانية؛ يشرح ويفسر للجمهور ما يحدث أمامهم.

– تقنية السرد والحديث المباشر إلى الجمهور : التي تجسدت بدرجة واضحة في المشهد التمثيلي الثاني والحوار الدائر بين المحبظين ومجاوري الأزهر على المستوى الدرامي الأول ، يتبعها تقنية سرد قصة من الماضي كأحد صيغ الحوار المسرحي .

– تقنية التكرار والقطع المتعمد للأحداث: تعمد "السلاموني" تكرار تقنيات فنية معينة منها القطع المتعمد للأحداث والتداخل بين المستويين الأول والثاني .

– تقنية التداخل بين المستويين الأول والثاني: وما يصاحبه من تداخل بين الواقع الفني المسرحية الأولى ، والوهم الفني المسرحية الثانية.

– تقنية ذكر مصطلحات تتعلق بالمسرح والتمثيل: فى نهاية الجزء الخاص ببداية السهرة والتي يهجم فيها الجمهور على "علي كاكا " كي ينال منه .

– تقنية الخيال المسرحي" الفانتازيا: فمن أهم سمات الميتاتياترو التداخل بين الحلم والواقع، وبين الوهم والحقيقة .

– تقنية الزمكانية : واختزل الزمن الدرامي المسرحي للزمن الواقعي؛ حتى يتمكن من الانتقال المفاجئ بين الأزمنة المختلفة .

– تقنية الارتجال : هو الدخول فى اللعبة المسرحية دون نص مسبق متفق عليه وهو يساعد فى كسر الإيهام، وكشف آليات اللعبة المسرحية.

* المسرحية الميتاتياترية بآلياتها وتقنياتها الفنية لها صلة وثيقة بموضوع الوطنية موضوع النص المسرحى للدراسة الحالية، فكانت أداة الكاتب التى اعتمد عليها فى كشف آليات اللعبة المسرحية بالعلاقة بين المسرحية الأولى– الواقع الفني الاول – والمسرحية الثانية – الوهم المتخيل واللعبة الماكرة التى حاول أن يصنعها " نابليون "وقواته للتأثير على المصريين .

* هناك علاقة مباشرة بين عناصر الفرجة الشعبية ،من خيال الظل والمحبظين ، وموضوع المسرحية ؛ فالمسرحية تقوم على توظيف عناصر الفرجة الشعبية فى مواجهة الفرنسيين ، خاصة ما قامت به فرق المحبظين من تشخيص ومحاكاة للشخصيات التاريخية والدينية التى كان لها دور بارز فى مقاومة الحملة ورجالها .

* تتشابه عناصر الفرجة الشعبية ، من خيال الظل والمحبظين ، وآليات المسرحية الميتاتياترية ؛ فالعروض الهزلية المرتجلة التى قدمها المحبظين أو الحكائين – الذين عرفوا باسم أرباب الملاعب أو أهل الملاهي– كانت أقرب إلى الدراما الحديثة ، بسماتها وتقنياتها الفنية منها المسرح داخل مسرح والزمكانية والسرد .

* عنوان المسرحية "مآذن المحروسة " له علاقة قوية بموضوع المسرحية ، التى تدور حول مقاومة وتصدى المصريين بجميع طوائفهم وانتماءاتهم للحملة الفرنسية وغزوها لمصر وللمصريين، فـ "السلامونى" يرمز لمصر بالمحروسة ، وتمثل مآذنها التى تحيطها وتحميها علماء الأزهر ورجاله وطوائف المجتمع المصري ، خاصة الفنانين الشعبيين البسطاء، وفنونهم الشعبية التى تجذب وتؤثر فى عموم المجتمع .

* اهتم " السلاموني" اهتمامًا واضحًا بالجماهير وكيفية التواصل والتفاعل معها على المستويين الأول والثاني، فالمشاركة الإيجابية – في صنع الفعل– كانت من أهم

سمات الجماهير فى "مآذن المحروسة" ، التى تمثلت فى استيائها مما يدور، وغضبها من تدخل فرنسا السافر فى شئون مصر ثم هجومها على المنصة والتحامها بها .

عرض " السلامونى" لعدد من أشكال الوطنية فى النص محل الدراسة أهمها دور الفنون الشعبية والفنان الشعبي فى التصدي للقوى الاستعمارية المستبدة ومواجهتها، خاصة فرق المحبظين أو الحكائين، والدور الوطني الذى قام به علماء الأزهر الشريف ورجالاته والمرأة المصرية الأصيلة التى مثلتها "زوبة" المحبظاتية ، وأخيرًا طوائف الشعب المصري ، التى أبدت استعدادها التام للمقاومة والثورة على هؤلاء الغزاة.

## المصادروالمراجع:

### أولًا المصادر:

السلامونى، محمد أبو العلا.(1995)، **مؤلفات محمد أبو العلا السلامونى** : المجلد الثاني (لقاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).

### ثانيًا المراجع:

### الدراسات المنشورة :

الشاهر، عبد الله .(2016). الثقافة الوطنية سماتها ومقوماتها. **الموقف الأدبي** ، أكتوبر، مجلد 45 عدد 546 ،( اتحاد الكتاب العرب).

الفرجات، ربيع خالد إبراهيم.(2018). الحملة الفرنسية على مصر(1213-1216/1798-1801) دراسة تحليلية فى نتائج وآثار الحملة الفرنسية على مصر العثمانية :( الأردن ،**الجامعة الاردنية**).

الروبي ، محمد. (1998) . مسرح أبو العلاء السلاموني أشكال متعددة وهدف واحد، **مجلة آفاق المسرح** العدد التاسع ،(القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة).

النصار، محسن. (2017). دراسة في تأثيرات المسرح داخل مسرح "الميتاتياتروا" على مسرحية الملك هو الملك لـ"سعدالله ونوس "، دراسات عين على المسرح العربي ، **متاح على :https://www.atitheatre.ae/**

عطية، حسن. (2010).الدراما كوثيقة جمالية بين تحضير التاريخ وتأريخ الحاضر، **مجلة الفن المعاصر** ،( القاهرة :أكاديمية الفنون).

مطاوع، هاني. (1986). قراءة فى ماهية الميتاتياترو وخصائصه. **مجلة الفن المعاصر**،المجلد1، العدد2 ،(القاهرة :اكاديمية الفنون).

نشيد، رشيد. (2015). الحملة الفرنسية وبدايات الوعى الإسلامي بالتحاور الحضاري. العددان43-44، **الإحياء** ،( الرابطة المحمدية للعلماء).

**الكتب العربية**

أبو العلا ،أحمد عبد الرازق. (2014). **مسرح الثقافة الجماهيرية** ، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة).

عبد الملك ،أنور.(2006). **دراسات فى الثقافة الوطنية** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).

صليحة، نهاد. (1986). **المسرح بين الفن والفكر**، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب).

صليحة ،نهاد. (1987).**أمسيات مسرحية**، (القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب).

الراعي ،على. (1994). إلى من يهمه الأمر ، **مجلة المسرح** ، العدد 68 ،( القاهرة: وزارة الثقافة).

عطية ،حسن. (1990).**الثابت والمتغير ، دراسات في المسرح والتراث الشعبي**، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).

حسين ،كمال الدين. (1993). **التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث** ،(القاهرة : الدار المصرية اللبنانية).

العليمي، عادل. (2005). **مسرح الفلكلور المصري المعاصر** ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب).

غالب، رضا. (2006) . **الميتاتياترو : المسرح داخل المسرح** ،القاهرة : أكاديمية الفنون.

فهمي، فوزي. (1998) . **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة** ،( مكتبة الاسرة ،القاهرة :الهيئة المصرية العامة للكتاب).

الرافعي ،عبد الرحمن. (1955). **تاريخ الحركة الوطنية وتطوير نظام الحكم فى مصر**، ج1،(القاهرة :مكتبة النهضة المصرية).

الحجاجي، أحمد شمس الدين. ( 2013). **مدخل إلى المسرح العربي** ،(القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ).

الراعي، على. (1971). **فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني**، (القاهرة :كتاب الهلال).

عامر ،عزة عبداللطيف. (2010). **الراوي وتقنيات القص الفني** ،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

مصيلحى، محسن. (2005). **جيل بعد جيل :تحولات الخطاب المسرحى المصري** ،(القاهرة :المركز القومي للمسرح والموسيقى والسينما) .

**الكتب المترجمة :**

أوبرسفيلد ، آن.(1996). ترجمة حمادة إبراهيم وآخرون ، **مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح (2)** ، ( القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي8، وزارة الثقافة ).

نيلسون، ت.ج.أ. (1999). **نظرية الكوميديا في الأدب والمسرح والسينما**،( القاهرة ، أكاديمية الفنون).

سادجروف، فيليب. ( 2010). ترجمة عمرو زكريا عبد الله، **المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر**،( القاهرة :المركز القومي للترجمة).

سبولين ،فيولا .(1999) . ترجمة سامى صلاح ، **الارتجال للمسرح**، (القاهرة :أكاديمية الفنون).

**المواقع :**

الحمامصي، محمد. (2020) . خوسيه مورينو ومسرح الميتاتياترو،

**متاح على: https://middle-east-online.com**

سنة، ناصر أحمد. (2013). الارتجال في المسرح، المجلة العربية – الرياض العدد444: **متاح على: https://kfarbou -magazine.com/issue/**

Harry Newman and Sarah Dustagheer," Metatheatre and Early Modern Drama" , Shakespeare Bulletin, Volume 36, Number 1, Spring 2018 , pp, Available **at: https://muse.jhu.edu/article**.

Rebecca Louise Clode ," Critical Celebrations : Metatheatre In Australian Drama Of The Late Twentieth And Early Twenty-First Centuries", PHD, (Canberra :The Australian National University, 2014),Available **at: https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/155765**