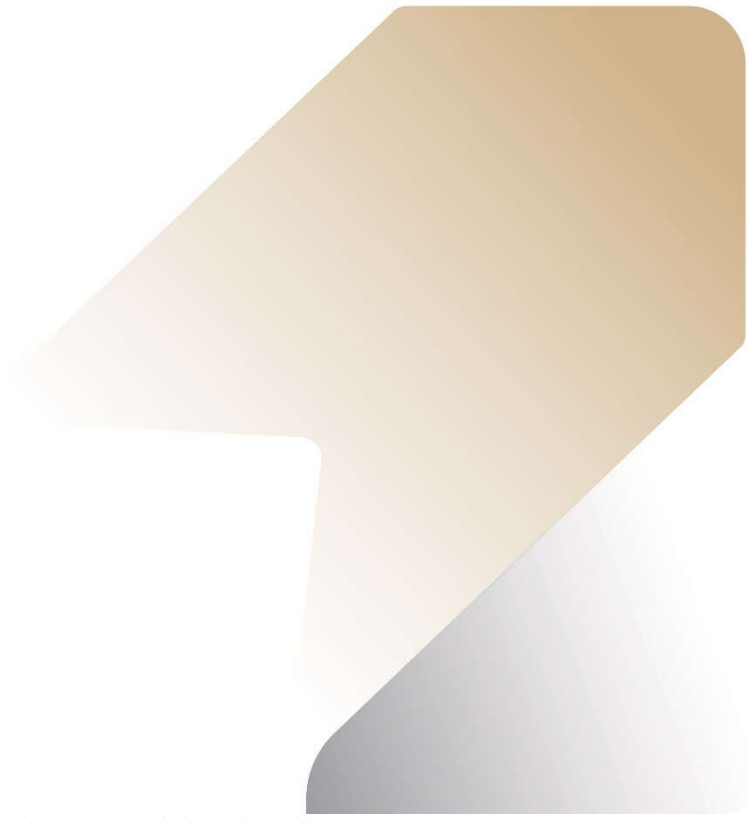
مجـــلة

جامعة الملك خالد
KING KHALID UNIVERSITY

جامعة الملك خالد

للعلوم الإنسانية

دورية علمية نصف سنوية - محكمة



المجلد الثاني عشر- العدد الثاني (ديسمبر2025)

بسم الله الرحمن الرحيم

عن المجلة:

مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية دورية علمية نصف سنوية، متخصصة في العلوم الإنسانية، محكمة في آلية قبول البحوث القابلة للنشر بها، وتهدف إلى نشر الإنتاج العلمي للباحثين في تخصصات العلوم الإنسانية، وتعنى بالبحوث الأصيلة التي لم يسبق نشرها باللغتين العربية والإنجليزية التي تتسم بالمصداقية واتباع المنهجية العلمية السليمة.

أهداف المجلة:

- الإسهام في إبراز دور الحضارة الإسلامية في إثراء العلوم الإنسانية.
- نشر البحوث العلمية المحكمة في مجال العلوم الإنسانية بفروعها المختلفة.
- الإضافة إلى مركوم المعرفة في الدراسات الإنسانية.
- إبراز جهود الباحثين في الدراسات والبحوث العلمية ذات الصلة بموضوعات الإنسانيات.

هيئة التحرير:

أ.د. عبدالرحمن حسن البارقي	رئيس التحرير
د. جميلة ناصر آل محيا	مديرة التحرير
أ.د. متعب عالي البحيري	عضو هيئة التحرير
أ.د. مفلح زابن القحطاني	عضو هيئة التحرير
أ.د. عبدالحميد سيف الحسامي	عضو هيئة التحرير
د. أحمد علي آل مريع	عضو هيئة التحرير
د. حمساء حبيش الدوسري	عضو هيئة التحرير

قواعد النشر:

1. تقديم البحث إلى المجلة هو التزام وتعهد من الباحث بعدم انتهاك الحقوق الفكرية.
2. نشر البحث في المجلة يتضمن موافقة المؤلف على نقل حقوق النشر للمجلة.
3. تُقبل الأبحاث باللغتين العربية والإنجليزية.
4. يجب أن يتصف البحث بالأصالة والابتكار والجدة واتباع المنهجية العلمية، وصحة اللغة وسلامة الأسلوب.
5. أن لا يكون قد سبق نشر البحث، أو قُدم للنشر في مكان آخر.
6. أن لا يكون البحث جزءًا من كتاب منشور أو مستلًا من رسالة علمية.
7. أن لا يزيد عدد كلمات البحث عن عشرة آلاف كلمة بما في ذلك الجداول والملاحق والمراجع.
8. في حالة الأبحاث المشتركة (الجماعية) تُرفق اتفاقية موقعة من الباحثين تتضمن نسبة إسهام كل باحث في العمل المقدم للنشر بالمجلة.
9. يلتزم الباحث بتقديم ما يفيد بمصدر تمويل الأبحاث في حالة وجود دعم لتلك الأبحاث.
10. أن يحتوي البحث على عنوان باللغتين العربية والإنجليزية، وعلى ملخصين باللغتين في حدود (250) كلمة لكل ملخص، ويتضمن الملخصان الهدف، والمشكلة، والمنهج، وأهم النتائج، والكلمات المفتاحية.
11. دفع رسوم التحكيم والنشر في المجلة بمقدار ألفي ريال.
12. إرفاق سيرة ذاتية مختصرة للباحث/ين في صفحة مستقلة.
13. إرفاق شهادة تدقيق لغوي للأبحاث المكتوبة باللغة الإنجليزية.
14. استخدام نظام جمعية علم النفس الأمريكية (APA) في التوثيق داخل النص وفي كتابة المراجع.
15. رومنة المصادر والمراجع العربية بعد كتابتها بالعربية مباشرة، وقبل الانتقال إلى المصادر والمراجع بلغة أجنبية.
16. تكتب البحوث العربية بخط Traditional Arabic حجم 16 للمتن، و 12 للهوامش.
17. تكتب البحوث الإنجليزية بخط Times New Roman حجم 12 للمتن، وحجم 10 للهوامش.
18. المسافة بين الأسطر.(1.0)

19. يوضع عنوان البحث وصفة الباحث في صفحة مستقلة على النحو الآتي: العنوان بالعربية بمقاس 20، واسم الباحث مقاس 18، وصفته مقاس 14، وباللغة الإنجليزية العنوان مقاس 16، واسم الباحث مقاس 14، وصفته مقاس 12.
20. تُراعى الشروط الفنية لنوع الخط وحجمه في الأبحاث التي تتضمن اللغتين العربية والإنجليزية.
21. على الباحث الالتزام بالتعليمات الفنية، والتدقيق اللغوي قبل إرسال بحثه إلى المجلة.

يُقدَّم البحث من خلال نظام التحرير للمجلات العلمية بجامعة الملك خالد على موقع المجلة أو موقع وحدة المجلات والجمعيات العلمية بجامعة الملك خالد.

الترقيم الدولي: ISSN: 1685-6727

أبحاث العدد:

م	البحث	الصفحة
1	رصد الألفاظ الدخيلة في العربية الحديثة: دراسة في الشيوع والدلالة والأصل اللغوي من خلال مدونة لغوية د. عبدالعزيز بن عبدالله صالح المهيوبي	1- 34
2	موضوعات الكتابة وأثرها في جودة الأداء الكتابي لدى متعلمي اللغة العربية الناطقين بغيرها: دراسة تحليلية تطبيقية د. مشاعل بنت ناصر آل كدم	35- 70
3	القياس والتقويم في سياق تعليم العربية لغة ثانية لأغراض خاصة د. مرزوق علي محمد النباتي الهذلي	71-109
4	الظواهر الأسلوبية في شعر جاسم الصَّحيّح: قصيدة "المتنبّي...كون في ملامح كائن!" أنموذجًا د. هيا فهيد سعد القحطاني	110-139
5	تعدد العوالم وتراكب الرموز في رواية الدوائر الخمس لأسامة المسلم: قراءة في بنية السرد الغيبي والواقعي د. منار عز الدين محمد شعيب	140- 170
6	السُّلطة والمقاومة في رواية "العاشق والغزاة" دراسة أركيولوجية د. لينة أحمد حسن آل عبد الله	171- 200
7	واقع الدراسات الثقافية في الجامعات السعودية: الفرص والتحديات في ظل التوجه الأكاديمي نحو الدراسات البينية د. غزال بنت محمد الحربي	201- 231
8	الروائي بين الذاتي والالتزام الفني د. عادل بن محمد عسيري	232- 257
9	المثل الشعبي في منطقة عسير: دراسة إنشائية لنماذج مختارة د. صالح بن أحمد السهيمي	258- 279
10	تجليات الذات في ديوان "فاصلة، نقطتان" لشيخة المطيري، دراسة سيميائية د. خليف بن غالب بن مبارك الشمري	280- 312
11	تقنيات التجريب المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" للسيد حافظ د. إبراهيم عمر علي المحاثلي	313- 342
12	جماليةُ الخِطابِ وقراءةُ المعنى في شعرِ صفوانَ بنِ إدريس المرسي: (دراسة سيميائية) د: عبد الله بن عطية بن عبد الله الزهراني	343- 365
13	حالة الانتظار في الشعر العذري دراسة نفسية أسلوبية د. عمر بن نوح بن ثامر المطيري	366- 397

م	البحث	الصفحة
14	المؤشرات اللغوية والسلالم الحجاجية في آيات البعث في القرآن الكريم د. فاطمة بنت عبدالله علي عبدالله	398- 431
15	بلاغة الإشهار والتشهير في الخطاب السجالي: قصيدة الدامغة لجرير ونقيضتها أنموذجًا. د. شيخة علي عسيري	432- 469
16	تجديد البلاغة العربيّة في المملكة العربيّة السعوديّة: مشروع البلاغة الكونيّة عند سعود الصّاعدي أنموذجًا د. غادة محمد ذاكر الزبيدي	470- 495
17	أثر اضطراب كرب ما بعد الصدمة لدى الأمهات الناجيات من العنف الأسري على الأمن النفسي والسلوك العدواني لدى الأبناء أ. علياء فهد العتيبي	496- 524
18	سياسات المملكة العربية السعودية في التعامل مع المقيمين السوريين خلال الأزمة: دراسة اجتماعية تحليلية مقارنة للنهوج السعودية والتركية والألمانية تجاه أزمة اللجوء السوري د. شروق إسماعيل الشريف	525- 562
19	التحليل المكاني لتوزيع وتطور القرى في محافظة خليص باستخدام الاستشعار عن بعد ونظم المعلومات الجغرافية د. مليحة حامد العبدلي	563- 606
20	تطبيقات الاستشعار عن بُعد ونظم المعلومات الجغرافية والذكاء الاصطناعي المكاني في حصاد مياه السيول بوادي المصير - نيوم - المملكة العربية السعودية د. نجاة سعيد محمد الشهراني	607- 649
21	التحليل الطبوغرافي لمحمية الملك عبدالعزيز الملكية وأثره على توزيع الغطاء النباتي باستخدام محرك GOOGLE EARTH ENGINE د. وداد حمدان الروقي	650- 681
22	دراسة تحليلية مقارنة للخصائص المورفولوجية بين وادي الحنو ووادي خمال شمال محافظة ينبع، باستخدام نظم المعلومات الجغرافية (GIS) د. صباح سلطان نغيمش الفريدي	682- 698
23	مصانع الأدوية في المملكة العربية السعودية: دراسة تحليلية باستخدام نظم المعلومات الجغرافية مرام محمد ناصر المقيطيف	699- 730

تقنيات التجريب المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" للسيد حافظ

د. إبراهيم عمر علي المحائلي
أستاذ الأدب والنقد المشارك بجامعة الملك خالد

Theatrical experimentation techniques in the play "The Arrogance of Mediocrity "nonsense" in the Land of Absurdism" by Sayed Hafez

Dr. Ibrahim Omar Ali Al-mahaili
Associate Professor of literature and criticism, King Khalid University

ملخص

يعزى وجود التجريب في المسرح المعاصر بسبب استهلاك التجارب المسرحية التقليدية، فلم تعد تلك التجارب قادرة على حمل رسالة المسرح المعاصر في ظل التغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية؛ لذا كان المسرح التجريبي من خلال وسائله وأدواته المبتكرة هو الملاذ الجديد لأصحاب التجارب المسرحية لتوصيل الرؤى المختلفة، والرسائل المبطَنة، ومن هنا كان تجريب السيد حافظ في مسرحية (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) يحمل المزيد من الخطاب الواعي المبطَّن، غلَّفه بأدوات تجريبيه مبتكرة، وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة. اشتملت المقدمة على مشكلة الدراسة وأسباب اختيارها والدراسات السابقة ومنهج الدراسة وخطة الدراسة. وتحدث التمهيد عن التجريب والسيد حافظ، وجاء المبحث الأول بعنوان: التجريب في الشكل والأدوات المسرحية. والمبحث الثاني: التجريب في العناصر المسرحية. وأما الخاتمة فقد اشتملت على أهم النتائج والتوصيات. ولقد كان المنهج الفني والتحليلي هما عدتي في تحليل المسرحية وتحليل عناصرها وسبر خطابها. ومن النتائج التي توصلت إليها في خاتمة هذه الدراسة: سعى السيد حافظ من خلال مسرحه التجريبي إلى إعادة صياغة العالم من خلال عيون الفنان الذي يرفض الجاهز، ويطمح إلى الغريب والمستحيل والمتفرد.

الكلمات المفتاحية: (التجريب – المسرح – السيد حافظ– اللامعنى – بلاد – الخطاب).

Abstract

The emergence of experimentation in contemporary theater is due to the exhaustion of traditional theatrical approaches, which are no longer able to convey the message of modern theater in light of political, social, and intellectual transformations. Therefore, experimental theater—with its innovative methods and tools—has become the new shelter for theatrical creators to convey different perspectives and implicit messages.

In this context, Sayed Hafez's experimentation in the play "The Arrogance of Mediocrity in the Land of Meaninglessness" carries deeper, conscious, and attached messages, wrapped in inventive experimental techniques.

This study is structured into an introduction, a preface, two main sections, and a conclusion. The introduction tackles the research problem, the reasons for its selection, previous studies, methodology, and study plan. The preface discusses experimentation and Sayed Hafez. The first section is titled: Experimentation in Form and Theatrical Tools, and the second: Experimentation in Theatrical Elements.

The conclusion presents the key findings and recommendations. The artistic and analytical experimental approach were my tools to analyze the play, its elements and the functioning of its discourse.

Among the main findings: Al Sayed , through his experimental theatre, sought to reshape the world through the vision of an artist who refuses the already existing visions and aspires to the strange, impossible and unique ones.

and to

Keywords: Experimentation – Theater – Sayed Hafez – Meaninglessness – Land – Discours

المقدمة

تقوم فنون الأدب عامة على التجريب، فكل محاولة مبتكرة في الأدب تعني ممارسة جديدة، والمسرح أحد الفنون الأدبية التي حظيت بالتجريب، وهذا بلا شك يحقق إضافة نوعية وفنية للممارسة الإبداعية، ولقد أصاب التجريب المسرح كغيره من الفنون وذلك نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكان التجريب في الرؤى والعناصر والنصوص والأدوات وكل ما يمت للمسرح بصلة، فلم تعد الوحدات الكلاسيكية الثلاث تعبر عن آمال الجماهير وطموحاتها، لقد جاء التجريب المسرحي ليثور على جميع المدارس الفنية والجمالية التي كانت تكبِّل المسرحيين بقواعد وقوانين تحد من انطلاقهم الرؤيوي وخطابهم التوعوي، ومن هنا انطلق قطار التجريب المسرحي لا تحده حدود ولا تمنعه موانع في محاولات تطرف البعض فيها دون التفات لأي شيء، فهدف أصحاب التجريب المغايرة ومخالفة المألوف، دون التفات لنجاح تجاربهم المسرحية أو لفشلها، فغايتهم الكبرى تحريك المياه الراكدة في الإبداع، ومخالفة السائد والمألوف باستخدام أدوات وطرق جديدة في اللعبة المسرحية نصا وعرضا من أجل التأثير في المتلقي الذي كان المسرح التقليدي يستولي عليه بعاطفة التطهير، دون دفع هذا المتلقي للفعل والتطوير والتثوير، هذا التجريب المسرحي يتطلب من النقاد أن يكونوا على قدر من الحنكة والخبرة والذكاء لملاحقة هذا التجريب المستمر وتقريبه للمتلقي. ويعد السيد حافظ من المسرحيين الذين عنوا بالمسرح التجريبي تأليفا وإخراجا، فلقد ألف العديد من المسرحيات التجريبية التي خرجت عن الخط السائد من الكتابات المسرحية في فترة السبعينيات وما بعدها، وكان له أدواته الخاصة في الكتابة المسرحية التي عبرت عن خطابات مُضببة، ورسائل مبطنة لا يكتشفها القارئ بسهولة، ولكي أوضح أسلوب السيد حافظ ومنهجه وأدواته ولغته ورسائله في المسرح التجريبي اخترت مسرحية: (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) تلك المسرحية التجريبية التي أحدثت صدمة في وسط المثقفين إبان ظهورها، نظرا لغرائبيتها بما تحمله من أدوات وتقنيات ووسائل وطرح مختلف يجنح للامعقول والعبث والسيريالية، وهي بهذا تكون نقطة تحول في مسيرة المسرح العربي التجريبي؛ إذ تمثل استجابة إبداعية للأزمة الثقافية والسياسية التي أعقبت هزيمة 1967م، فبينما كان المسرح العربي التقليدي عاجزا عن التعبير عن عمق الصدمة الحضارية اتجه السيد حافظ إلى تطوير لغة مسرحية تجريبية جديدة تمزج بين تقنيات العبث الأوربية والخصوصية الثقافية العربية؛ مما أنتج نصا مسرحيا فريدا يستحق الدراسة العميقة.

مشكلة الدراسة وأسئلتها:

تطرح هذه الدراسة الإشكالية الآتية: كيف وظف السيد حافظ تقنيات التجريب المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" لتشكيل خطاب نقدي للواقع العربي ما بعد الهزيمة؟ وتتبلور أسئلة الدراسة على النحو الآتي:

1. ما التقنيات التجريبية المحددة التي استخدمها السيد حافظ في هذه المسرحية؟

2. كيف تتجلى فلسفة "اللامعنى" في بنية النص وشخصياته؟
3. ما مدى نجاح هذه التقنيات في تحقيق أهداف الكاتب التحريضية؟
4. هل شكل التجريب في هذه المسرحية صدمة للمتلقي العربي الذي تعود على جمالية تلق واضحة؟

أسباب اختيار الموضوع:

- تقريب هذه المسرحية التجريبية للقارئ العربي الذي ينفر من التجريب ويميل للجمالية الواضحة السهلة.
- اكتشاف التقنيات الفنية والأدوات المختلفة التي استخدمها السيد حافظ في تلك المسرحية.
- معرفة لغة الخطاب والرسائل التي يريد الكاتب توصيلها.
- معرفة الأسباب التي حدت بالكاتب إلى استخدام ذلك الأسلوب التجريبي المعقد دون غيره من الأساليب المسرحية السهلة المعهودة.

الدراسات السابقة:

الدراسات التي كتبت عن هذه المسرحية قليلة، وهي:

- عبد الستار عبد ثابت، تمثلات التجريب في المسرح العربي المعاصر السيد حافظ أنموذجا، (ثابت،2024م) ففي هذه الدراسة تحدث الباحث عن مسرحية "كبرياء التفاهة" في حدود صفحة ونصف وتوصل للعديد من النتائج منها: تمثل التجريب في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" عبر استخدام المكان والزمان واللغة والحوار بمستويات تجريبية غير تقليدية.
- الدكتور عادل النادي: برنامج مع النقاد، حول مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، أذيع يوم 1992/4/8م، (حافظ، ص53). استضاف هذا اللقاء كاتب المسرحية السيد حافظ، والدكتور أحمد العشري للحديث عن المسرحية، ومحاولة تقريبها للجمهور.

ويلاحظ على هذه الدراسات السابقة أنها كانت عبارة عن شذرات ونتف بسيطة، أضاءت بعض نقاط دراستنا تلك، أما دراستنا فقد تناولت الموضوع من جوانب مختلفة، شكلية وموضوعية.

منهج الدراسة:

لكي أوضح أدوات الكاتب المسرحية ورسائله المختلفة فقد استعنت بالمنهج الفني، والمنهج التحليلي، فالمنهج الفني أقرب لروح الأدب؛ حيث يمتزج مع النص ليكشف أدواته ومكنوناته، كما أنه يركز على فنيات النص المسرحي موضوع الدراسة دون التركيز على أي شيء آخر خارج النص كحياة الكاتب أو الظروف المحيطة به.

كذلك المنهج التحليلي الذي يسهم في دراسة النص المسرحي من جوانبه وعناصره المختلفة: الشخصية، والحبكة، والحوار، والفضاء الزماني والمكاني. إضافة إلى معرفة رسائل الكاتب المختلفة وخطاباته الكامنة فيه.

خطة الدراسة:

تنقسم خطة الدراسة إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة.

المقدمة: تشتمل على مشكلة البحث وأسباب اختياره والدراسات السابقة ومنهج الدراسة وخطة البحث.

التمهيد: التجريب والسيد حافظ.

المبحث الأول: التجريب في الشكل والأدوات المسرحية.

المبحث الثاني: التجريب في العناصر المسرحية.

الخاتمة: بها أهم النتائج والتوصيات.

التمهيد

التجريب والسيد حافظ

أتحدث في هذا التمهيد عن التجريب على وجه العموم ودور السيد حافظ في إرساء أدواته ورؤاه في العالم العربي.

1- مفهوم التجريب

يرتبط التجريب ارتباطا وثيقا بالحداثة التي ترتبط بكل جديد ومبتكر، فالتجريب يمتلك سمات حداثية تتمثل في التجدد والتغير اللامحدود، فهو ينفتح بذلك على كثير من التفسيرات والتأويلات غير المحدودة؛ ولذلك انتشر التجريب سريعا، وقد ارتبط التجريب في بداية ظهوره "بالفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل الذي شهده القرن العشرون والتي اتخذت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد" (سلام،2003م، ص 248)، أما في مجال الأدب فظهر هذا المصطلح لدى "إميل زولا" الذي عرف بالرواية التجريبية سنة 1902م (ينظر: إلياس، 1997م، ص 118)، وقد تأثر إميل زولا بنظريات داروين وكلود بارنارد بابتداعه لمصطلح الرواية العلمية (بوعلام، 2017م، ص53)، ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ مفهوم التجريب المسرحي في الظهور على خشبات المسارح في العالم أجمع (ينظر: العماري، 2024م، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح،https://atitheatre.ae). وتعد مسرحية (أوبو ملكا) لـ (ألفريد جاري) التي ألفها سنة1898م، أول مسرحية تجريبية ألفت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد كانت نبراسا لكثير من رواد الحركات: المستقبلية، والدادية، والسريالية، والعبثية، وغيرها من الاتجاهات (ينظر: واصفي، 2001م ، ص 59). وجوهر المسرح التجريبي هو التجديد

والابتكار، ومن هنا يرى بريخت أن كل ما هو غير أرسطي يعتبر تجريبيا، وهذا ما دعا إليه سترند برج، وجوركي، وتش يكوف، وجورج برنادشو، في أعمالهم التجريبية (بو علام، 2017م، ص54)، فالمجرب المسرحي يرفض كل أمر مألوف يقول أندرجيد:"إن ما كان في استطاعة غيرك أن تفعله لا تفعله"(فرح، 1998م، ص188). ومن هنا يتضح أن مفهوم المسرح التجريبي هو التمرد على النظام المسرحي السائد الذي لا يجاري الواقع ولا حركة التاريخ، ومن هنا أخذ المجرب على عاتقه تطوير عناصر اللعبة المسرحية وأدواتها وتقنياتها؛ ولذلك يرى ألفونس ساستري التجريب المسرحي لا يعني تجديدا في أشكاله الفنية وإنما يعني بالضرورة تجديد وظيفته الاجتماعية (القباج، 2000م، ص 12). ولقد دخل التجريب "كمفهوم إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات عن طريق الاحتكاك بالحركات التجريبية المسرحية الأوربية؛ مما أدى بالمسرحيين العرب إلى الثورة ضد الأشكال السائدة والعالقة في التكرار والتقليد" (هذلي، 2017م، ص30). وتميزت التجربة العربية في التجريب بمبدأ التأصيل الخاص بها، فهي استقت من التجريب المسرحي الغربي ووسمتها بسمتها الخاصة، "وقد تبنى هذه الدعوة من المسرحيين المعاصرين: محمود دياب، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس" (هذلي، 2017م، ص30). ولقد واجه مصطلح التجريب في العالم العربي كثيرا من المشكلات في التعريف، وكانت جل التجارب الإبداعية والمسرحية تصب في مجرى المسرح الطليعي، ثم تقدمت الدراسات والبحوث، وشيئا فشيئا بدأ مفهوم التجريب في الرسوخ والظهور مع انعقاد مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام 1998م (ينظر: التكمه جي، 2024م، التجريب في المسرح، مجلة الفنون المسرحية، https://theaterars.blogspot.com)، ولقي هذا المفهوم القبول لدى مجموعة مختلفة من المؤلفين والمخرجين من أجيال مختلفة قدمت نفسها للحياة المسرحية (ينظر: عطا، 2014م، ص7). ولا يعني هذا أن إرهاصات التجريب في الوطن العربي لم تكن موجودة قبل هذا المهرجان،"فالتجريب انتشر في أرجاء المذاهب المختلفة بدءا من الكلاسيكية الجديدة حتى ما بعد الحداثة، مرورا بالواقعية الجديدة، والرومانسية والسريالية والعبثية" (بوعلام،2017م، ص53) ومعنى هذا أن التجريب ليس حكرا على الإبداع المسرحي بل هو منهج عام تمارسه كل العلوم والفنون كل حسب رؤيته وطريقته؛ لأنه "المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا. هي إذن عمل مستمر؛ لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير" (أدونيس، 2005م، ص355) فالتجريب يعمل – كما يرى منظروه– على مخالفة السائد، والتحليق باستمرار نحو أدوات ورؤى جديدة تؤثر على الجمالية الجاهزة للمسرح التي كانت مستقرة أزمنة طويلة، وهذا ما يكشفه تعريف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية للتجريب، فهو "المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور أسلوبا جديدا، يتجاوز الشكل

التقليدي ولا يقصد تحقيق نجاح تجاري ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية" (إلياس،1997م، ص118)، وهذا بدوره يتطلب ناقدا واعيا ومثقفا مستنيرا ومجتمعا قابلا للتغيير.

لقد قامت فكرة التجريب في المسرح على تجاوز كل ما هو مطروح من الأشكال المسرحية شكلا ورؤية؛ فنحن عندما نجرب يعني أن نبتكر ونجدد ونخالف السائد والمألوف؛ ولذا اعتمد أهل التجريب مبادئ له "وهي رفع الحواجز الفكرية التي ظلت تهيمن على قرائح ومواهب المبدعين سنوات طويلة، وعطلت قدرتها على الإبداع المتفرد، والتفكير خارج الخطية التقليدية" (المدني، 1972م، ص15)، وإرساء الفوضى والتدمير، وتكسير الأنماط التي سادت، والرغبة في ارتياد آفاق مغايرة (ينظر: قرطيط، 2020م، ص12). ومعنى هذا أن التجريب هو الحرية المطلقة التي لا تحدها حدود ولا تقيدها قيود، يقول جابر عصفور:"ما دام التجريب هو فعل الحرية في أصفى حالاته فإنه يظل نقيضا لكل سلطة تفرض قيودها. سواء باسم المبدأ السياسي، أو العرف الأخلاقي، أو اللباقة الاجتماعية، أو الاتباع الديني، أو القواعد الفنية"(عصفور،1992م، ص6).

2- السيد حافظ

يعد السيد حافظ من كتاب المسرح المعاصر المغرمين بالتجريب في فن المسرح، فهو القائل:"المسرح التقليدي يعتمد أساسا على الحكمة، والحكمة دائما هي وسادة الراحة التي يفضلها الحكام والمؤسسات السياسية في الدول المتخلفة والأنظمة التي تعمل ضد مصالح الناس؛ لأن الحكمة تعنى نوم الجمهور بمخدر، أما المسرح التجريبي مسرح الموقف الداخلي"(حافظ، 2020م، ص17). لقد سعى السيد حافظ أن يكون مسرحه على النقيض من المسرح التقليدي "هذا المسرح الذي هو عالم آخر له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقوسه، هو عالم سحري يختلط فيه الواقعي والحلمي، والتاريخي بالأسطوري، والمحسوس بالمجرد، والمشخص بالمعنوي. هذا العالم له بنيته الخاصة، سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات، أو في اللغة والحدث والمواقف" (قرطيط، 2020م، ص94، 95). وهذا الأمر من سمات التجريب على وجه العموم والتجريب المسرحي على وجه الخصوص، يقول دكتور صبري حافظ:" لا يزدهر المسرح، كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى بغير التجريب الدائم، والمغامرة المستمرة مع الجديد؛ لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا" (حافظ، 1984م، ص8).

ولد السيد حافظ عام 1948م ، وهو العام الذي شهد نكبة فلسطين، وقيام إسرائيل، وتخرج في جامعة الإسكندرية – قسم فلسفة واجتماع عام 1973م-كلية التربية، وحصل على دبلوم في علم النفس والتربية عام1975م، وقد عمل مديرا لقطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من عام 1974م إلى 1976م، له العديد من المسرحيات

التجريبية، وحصل على الجائزة الأولي في التأليف المسرحي بمصر عام 1970م، وجائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام 1973م، تولي رئاسة مجلة رؤيا التي صدرت في مصر، ثم مديرا لمركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمس سنوات، كما عمل بجريدة السياسة الكويتية لمدة 7 سنوات. (ينظر: عبد العليم، 2019م، ص277)، ومن السيرة الذاتية السابقة يتبين لنا تشكل الوعي الأدبي والسياسي لدى السيد حافظ في مرحلة مفصلية من تاريخ المنطقة العربية حيث عايش في طفولته وشبابه أحداثا سياسية مؤثرة، فبيئة الإسكندرية جمعت ثقافات متعددة منها المسرح السكندري والحركة الثقافية التي كانت في احتكاكاك بالثقافة العربية والغربية، كذلك كان للظروف السياسية التي نشأ فيها السيد حافظ الدافع الأكبر في تلك الكتابة التجريبية المعقدة التي توازي ما مر به من أحداث، فهو من مواليد الإسكندرية سنة 1948م، فقد ولد في العام الذي شهد نكبة فلسطين، وعندما أتم العام التاسع عشر أصابت الأمة هزيمة 1967م، وهذا الذي أثر في شخصيته كثيرا؛ حيث إن فكره وثقافته تبلورت تحت ضغط ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية معينة، إنه من جيل النكسة، أي من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط. إضافة إلى أنه من المحبطين الذين أصابهم الغبن والظلم نتيجة لاهتمام الدولة بأدباء العاصمة على حساب أدباء الأقاليم الذين ينتمي لهم السيد حافظ (ينظر: أردش، 1980م، ص 5).

المبحث الأول

التجريب في الشكل والأدوات المسرحية

التجريب قرين الإبداع وصنوه؛ لأنه يبتكر طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني، هو أساس الإبداع وجوهره عندما يتجاوز السائد والمألوف ويغامر في قلب المستقبل. لقد تعددت مظاهر التجريب في تلك المسرحية شكلا ومضمونا، أدوات ورؤيا، وهذا التجريب انعكس بدوره على المتلقي،"فالتجريب أن يصاب المتلقي بالدهشة، أن يتجاوز المألوف، أن نبحث عن الغريب المفيد في الوقت نفسه، ومنهاج علمي موضوعي يتطلب الجرأة، ويتجاوز المألوف ويتجاوز أيضا الموضة. إن السيد حافظ هنا لا يبحث عن موضوع إنه يبحث عن الجرأة" (حافظ، 2020م، ص59). ولأن هذه المسرحية غريبة فقد قوبلت إبان صدورها في بداية السبعينيات بعاصفة من الرفض لها، ورفضت الهيئة المصرية العامة للكتاب نشرها؛ مما جعل المؤلف يطبعها على نفقته الخاصة، "فهذه المسرحية من أصعب المسرحيات؛ لأنها لا تحكى حدوتة. أرسطو قال إنه لا بد أن تكون هناك حدوتة بداية ووسط ونهاية أيضا، وفى العرض الملحمي البريختي نفهم حدوتة أو معقولية. هذه المسرحية إنها تجريبية المكان والزمان واللغة وتطرح حالة شعورية لا تخلص مطلقًا" (حافظ، 2020م، ص64) لقد وجدنا الخيط الدرامي العام للمسرحية يدور حول انهماك الجميع واهتمامهم الجم بمتابعة مباراة كرة قدم، جميع فئات المجتمع صغارا وكبارا، نساء ورجالا، يؤدي الإعلام ممثلا في المذيع والصحفي دورا كبيرا في الترويج لهذه المباراة، ويحدث نوع من الالتباس حيث تسوء الأحوال الجوية فلا يتمكن الجمهور

من حضور المباراة، ويبقى المذيع هو الذي ينقل أخبارها، لكن الجمهور شكوا في المذيع وفي المباراة هل حدثت أم لا؟ لقد زلزل الكاتب هنا فكرة الحقيقة والإملاءات الجاهزة، فما تعودنا عليه وكل ما يصل إلينا ينبغي ألا نتلقاه باليقين الكامل، فالخداع سيد الموقف. وأن كثيرا من الجماهير تستعبدها التفاهة في كل عصر ومصر من أجل تغييب العقول، واستمرار حالة السيطرة والاستعباد؛ لذا كانت هذه المسرحية ثورة على المتعارف عليه والمسلم به. لقد حدث تجريب في الشكل والأدوات على النحو الآتي:

أولا– عنوان المسرحية

عنوان المسرحية هو (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) وهذا عنوان غريب كغرابة هذه المسرحية، وهذه الغرابة كانت سجية في أسماء مسرحيات السيد حافظ التجريبية عموما. فمن مسرحياته التي حملت عناوين غريبة نجد: (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث). (الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء). (قرية المرفوض في مدينة الرفض ترفض الأشياء) (الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب). فهذه العناوين يبدو عليها اللامعقولية والغرابة والانقطاع والعبث التي تصدم القارئ الذي تعود السهولة والوضوح.

عنوان هذه المسرحية التي نحن بصدد دراستها كان غريبا في موضوعه وفي جانبه التشكيلي، فقد رسم تشكيليا على هيئة مثلث تتناقص كلماته هذا النحو (حافظ، 2020م، ص36):

كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى

التفاهة في بلاد اللامعنى

في بلاد اللامعنى

بلاد اللامعنى

اللامعنى

معنى

هكذا رُسم العنوان تشكيليا على غير المألوف، فلقد تعودنا أن العنوان يكون أفقيا فقط. أما أن يكون أفقيا ورأسيا على هذا النحو فهو من الأشياء الصادمة وغير المألوفة. وحين ننظر إلى العنوان أفقيا نجده تركيبيا يتكون من شبه جملة (كبرياء التفاهة) كبرياء مبتدأ والتفاهة مضاف إليه والخبر محذوف تقديره استقر متعلق بشبه الجملة التي بعدها(في بلاد اللامعنى)، . وأما المعنى الدلالي للعنوان فهو تضخم التافهين وسيادتهم في بلاد ليس لها معنى محدد، وكلمة (اللامعنى) ترتبط بالفلسفة ارتباطا وثيقا، وهي ترمي إلى أن تكون اللغة "صفرية، بمعنى أن تتحرر الألفاظ من المعاني بحيث تغدو اللغة حرة، سيدة متعجرفة، إنها اللغة المعاصرة لغة الحرية، لغة أدبية، لغة تفكيكية، لغة الكتابة، لغة ما بعد الحداثة، لغة ما فوق البنيوية، لغة جاك دريدا، وميشيل فوكو، ورولان بارت، لغة الجنون والعبثية" (الشولي، 2016م،

ص91). وهذا الأمر يرتبط بفترة معاصرة كان للمادية والكفر والعبثية والإلحاد والجنون السيادة فيها، فقد رأى هؤلاء أن "الإنسان غريب في عالمه، تائه منحرف الفكر، يطالب بحرية عمياء أثقلت روحه وجسده، فذهب يسقط أوجاعه على العلم والفلسفة واللغة، بدأت حملات القتل الفكري، فأعلن نيتشة موت الله، وأعلن ماركس موت الفلسفة، وأعلن فوكياما موت التاريخ، وأعلن هايدغر موت الإنسان، ليعلن دريدا موت اللغة، وتحررها من قيود المعاني" (الشولي، 2016م، ص91). يقول عبد الله الغذامي:"هذه هي مرحلة تحرير الكلمة وإطلاق قيدها، لتصل إلى درجة الصفر، درجة اللامعنى، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها، فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها، وبذا فهي لا تعني شيئا، وهي إشارة حرة، ولذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء" (الغذامي، 2012م، ص66).فكلمة (اللامعنى) ترتبط بالفلسفة العدمية التي ترى الحياة على وجه العموم لا تحمل معنى أو هدفا، وهذا يسم البلاد أو المجتمعات بأنها (بلاد اللامعنى)، وحين ننظر للعنوان رأسيا نجد الكاتب يحذف منه كلمات كلما اتجه إلى الأسفل فالجملة الأولى مكتملة (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى) والجملة التي بعدها (التفاهة في بلاد اللامعنى) حيث تحذف كلمة كبرياء، وهذا يدل على أن شيئا كسر غرور هذه التفاهة فصارت منزوعة من الصلف والغرور، ونجد الجملة تركيبيا قد حذف المبتدأ منها، ويأتي السطر الثالث عبارة عن شبه جملة فقط: (في بلاد اللامعنى) وقد حذفت التفاهة وكبرياؤها، ويستمر الحذف من العنوان حتى نصل إلى السطر الأخير (معنى). وربما كان حلول المعنى بدلا من اللامعنى هو الأمل الذي يرجوه الكاتب من واقعه حيث يسود المعنى بدلا من التفاهة، والفكر بدلا من السفه، والثقافة بدلا من الجهل.

ولا شك أن هذا العنوان يعبر عما عايشه الكاتب من تهميش بسبب صعود من لا يستحق قمة الهرم الثقافي، كما يستشرف هذا العنوان المستقبل أيضا حيث نشاهد كبرياء التفاهة تضرب جنبات المجتمع وتسيطر على كثير من أمور العامة والخاصة، وقد كان الهوس بمباراة كرة قدم بعد نكسة يونيو 1967م إحدى الأشياء التافهة التي كانت تُلقي بظلالها على تلك المسرحية.

يقول شاب2: مباراة شنيعة.. مباراة رائعة.. مباراة مباراة..

الصحفي: إنها مباراة العالم.. مباراة الفوز الإنساني.. مباراة المباراة (حافظ، 2020م، ص44).

ولا شك أن الاهتمام بالكرة على هذا النحو جعل التفاهة تتضخم لتكون هرما عاليا، يستولي على الأفئدة والقلوب. لقد كانت هذه المسرحية إرهاصا بتضخم التفاهة وسيادتها في البلدان والمجتمعات، فلقد صارت التفاهة الآن ظاهرة عالمية لها من يقف خلفها ويدعمها وينشرها من أجل تحقيق مآرب فكرية وثقافية واجتماعية وسياسية. هذا الذي جعل آلان دونو يؤلف كتابا كاملا اسمه (نظام التفاهة) يوضح ذلك، ولا شك أن الثقافة الوافدة، وما خلفته أحداث 1947م، ونكسة 1967م، تركت آثارها الواضحة على المجتمعات العربية، فكان التجريب المسرحي معادلا

موضوعيا لما استجد من حضارة وافدة على المجتمعات الشرقية؛ ذلك أن السيد حافظ وجد التجريب المسرحي وسيلة للهروب من الواقع والانعتاق من قيوده، والانطلاق نحو عوالم مجهولة، علّها تخفف من أتراحه وآلامه، وعلى الجملة فقد صارت التفاهة أشبه بالسلطة الحاكمة المنتجة للقيم والأخلاق، مما أيقظ في نفس كاتب المسرحية صورا من التشظي وحيرة النفس في صراعها مع الوافد الحضاري الجديد، إضافة إلى احتلال الكيان الصهيوني فلسطين وأجزاء من الوطن العربي، وما خلّفه من أجواء مفعمة بالحزن واليأس، يقول دكتور آلان دونو في كتابه نظام التفاهة:"إن التافه في كثير من الأحيان يتمثل في مخلوق منحط يستفيد من معرفته بالأخبار الداخلية والدسائس في أوساط ذوي السلطة لاستغلال كل موقف" (دونو، 2020م، ص74). لقد تنبأت هذه المسرحية بسيادة التفاهة والتافهين مناحي الحياة المختلفة، يقول السيد حافظ:"كانت المسرحية ضمن مسرحيات تقفز للتعبير عن المرحلة الجديدة، ولو أتيح لجيلي كله لست أنا فقط لما حدث ما وصلنا إليه الآن من أغان هابطة، ومن تمثيليات هزيلة، ومن روايات ضعيفة، وأفلام مبتذلة، وسقوط مرحلة فكرية... وبالنسبة للمسرح فتحول المسرح المصري كله يرقص الآن حتى نجمات مصر، ونجوم مصر يرقصون على المسرح هذه كارثة" (حافظ، ص57).

ثانيا: الإهداء

نجد بعد العنوان تصديرا للكاتب بعنوان: (**كلمة لي**) يقول فيه:

مذبوحة الخواطر

عيونك منابع التساؤل الذبيح

يقطع النهار مرارته الملوثة

أغنية طيبة لشوارع عينيك

ما زال السجود هروبك السحيق

ما زال المسجد والكنيسة خاليين.. منك ومني

سافر في داخلي قرن وتجربة الإنسان المجهدة الرائعة، (حافظ،2020م، ص37). ربما يكون في هذا الإهداء ينادي الأرض الوطن مصر، بدليل هذه العبارة النصية: (**ما زال المسجد والكنيسة خاليين.. منك ومني**) وفي كلماته المضببة التجريبية تلك عتاب المحب لمحبوبته التي تخلت عنه وأهملته كمثقف واعٍ وفضلت عليه التافهين؛ لذا كانت كلماته تعبر عن الجراح: (مذبوحة الخواطر – التساؤل الذبيح – مرارته الملوثة- هروبك السحيق- تجربة الإنسان المجهدة) وبالرغم من تلك العقبات فإنه ما زال مصرا على مواجهة تيار التفاهة بما خطَّه ورسمه من تجريب مغاير:(حافظ،2020م، ص37).

ارفضيني ما شئت.. لكنني صادق.. لكنني عنيد.

سامحيني تساوت كل أشياء العالم ...

بالطبع تعرفين أني أهاجر في التجارب

ثالثا: البناء المسرحي

يقول بيتر بروك:"أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح، غير أننا حين نتحدث عن المسرح فليس هذا بالضبط ما نعنيه، إن الستائر الحمراء وبقع الضوء والشعر المرسل والضحك والإظلام تختلط معا ويأخذ بعضها بخناق البعض في صورة مهوشة تعبر عنها كلمة واحدة تستخدم لجميع الأغراض" (بروك، 2011م، ص23)، وفي هذه المسرحية بدلا من أن يقسم السيد حافظ مسرحيته إلى فصول ومشاهد نجده يقسمها إلى مستويين: المستوى الأول في أسفل يمين المسرح تجلس امرأة تصنع بلوفر. في أسفل يسار المسرح توجد كرة وكأس. المستوى الثاني يتكون من أربع غرف: الغرفة الأولى بها شابان. الغرفة الثانية بها الرجل العجوز وزوجته وطفله. والخطيب وخطيبته. الغرفة الثالثة بها حروف متكاثرة تغطي الغرفة وبها صحفي وإطار تلفزيوني. في الغرفة الرابعة كلب مقيد بسلسلة وله حرية النباح كما يشاء أثناء العرض (ينظر: حافظ، 2020م،ص38). وتقسيم المسرح على هذا النحو يشبه ما يصنعه كتَّاب مسرح العبث، فكُتاب مسرح العبث ثاروا على وحدات أرسطو الثلاثة: المكان والزمان والحدث وقرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود جدا " كشجرة، مثل: مسرحية في انتظار غودو، (بيكيت، 2009م، ص39)، أو كغرفة، مثل: مسرحية الغرفة (تارديو، 1993م، ص27)، أو كرسي، مثل: مسرحية الكراسي (يونسكو، 2006م، ص9). فمسرح العبث بعد الحرب العالمية الثانية كان متمردا على تلك الحرب الدامية، فكان هذا المسرح تعبيرا صارخا عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية فاتسم المسرح "بقلة عدد شخوص المسرحية التي غالبا ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود جدا كغرفة مثلا " (النصار. 2024. مفهوم مسرح العبث أو اللامعقول في المسرح المعاصر. https://atitheatre.ae). فالمسرحية بهذا الشكل لا تهتم بالتنامي ولا بالوصول إلى الذروة كعادة مسرح أرسطو (ينظر: عمران. (2022م). ص121). ولا شك أن الغرف وتقسيمها على هذا النحو عند السيد حافظ يجمع كل طوائف المجتمع التي تشمل كل ركائز التكوين الاجتماعي: الأخلاق، والدين، والعلم، والحضارة، والتاريخ، والتراث، في مكان واحد من أجل إظهار صبغة إنسانية عالمية، لا تخص جنسا دون جنس ولا مكانا دون مكان؛ ولكي يوصل الكاتب ذلك للمتلقي شاهدنا تداخلا في حوارات المسرحية، نحسبه من الوهلة الأولى تداخلا لا منطقيا في حوار تلك المستويات، لكنه عملية انصهار للجميع في بوتقة واحدة هي المسرح، أو الدنيا التي تعج بالمتناقضات والأفكار المتزاحمة والرؤى المتداخلة، وهذا يدعونا للتفكير "فالسيد حافظ يستفز فينا ذلك الشعور لاستنكار ما هو قائم في الواقع المعيش ومحاولة تغييره، ومن هنا فهو يبحث عن الاستجابة التي تستدعيها مشاهدة

المسرح التجريبي، والتي تتعدى مجرد التعاطف مع الشخصية الممثلة، وتتعدى مجرد البكاء أو الضحك، تبعا للموقف المأساوي أو الكوميدي إلى إثارة قضية تهم الإنسان ويعاني منها" (دحريجة، 2022م، ج1، ص385). لقد عمد السيد حافظ إلى الرمز وسيلة للانتقال من عالم الوعي إلى اللاوعي، ومن خلال ابتعاده عن المألوف استطاع التحليق في عوالم لا يُعرف كنهها، ولا يمكن الإحاطة بحدودها، مما يعني كسر أفق الانتظار، وقد شكّل ذلك صدمة للقارئ العربي الذي اعتاد على جماليات تلق خطية.

رابعا: الموسيقى والديكور

يلاحظ في هذه المسرحية أنه لا توجد أي موسيقى، "فلعلك تدهش أن المسرحية تخلو من أي معزوفة موسيقية، من أي مؤثر موسيقي، من أي مؤثر صوتي، عدا صوت الكلب الذي ترك له حرية النباح، وكأنه يعلق على الأحداث، وكأنه ينبح حزنا على هذا البطل المغترب، ألا وهو الصحفي المذيع الذي يعيش في عالم غريب عبثي يمارس الغرابة من خلال فكره وثقافته التي يتجاوز بها الآخر" (العشري، ص 61) وأما بالنسبة للديكور فلم يتحدث السيد حافظ عن أية ديكورات للمسرحية مكتفيا بحديثه عن مستويين للمسرح ومنهم غرف الممثلين وما يلبسون من ثياب وما يعلقون من قيود في رقابهم، عدا ذلك لم يذكر الكاتب شيئا عن ديكور الغرف، ولا خلفيات المسرح، ولقد كان السيد حافظ متأثرا في ذلك بتقنيات المسرح الفقير الذي نشأ في روسيا حيث "يكون الممثل هو الكائن الأول والأساسي في العرض المسرحي وليس الديكور أو الإضاءة أو غيرهما من الأدوات والزوائد المسرحية" (زكي، 1996م، ص15).

خامسا: الاهتمام بما بين الأقواس

يهتم السيد حافظ في تلك المسرحية بما بين الأقواس، وهذا من الملامح التجريبية المهمة؛ لأن ما بين الأقواس يظهر الحالة الشعورية المبطنة للشخصيات.

الزوجة: (لزوجها المذيع) ما زلت ترضع الغرابة وتعيش في عالم غير العالم (تحدث نفسها) لا يهم أن يسمع أو لا. (حافظ، 2020م، ص40).

فما بين القوسين (تحدث نفسها) يبين حالة الزوجة التي تخفيها تجاه زوجها، فيجيبها دون أن يسمع ما تقوله.

المذيع: يمكنك أن تشتري إبرة جديدة (يمد يده في جيبه ويخرج فراشة يضعها على يده وينظر إليها).

الزوجة: تجري خلف الفراشات. تمسكهن دائما وتضعهن في جيبك. معرضا للتحنيط الخفي.

المذيع: (مقاطعا) كانت تقف على أزهار القرنفل أجنحتها لا تتحرك، تغوص في التفكير، الفراشة تفكر بشكل واع دائما. لقد ماتت لأنها وقفت على الشجرة فترة طويلة (حافظ،2020م، ص40).

إن الاهتمام ما بين الأقواس يكشف أن هوة سحيقة باطنية بين الزوج وزوجته، فهي تضمر له عدم الحب، بدليل أن البلوفر الذي تصنعه طول المسرحية وظن الزوج أنها تصنعه له اتضح أنها تصنعه لبطل وهمي ترسخ في خيالها.

المبحث الثاني

التجريب في العناصر المسرحية

تحدثت في المبحث السابق عن التجريب في الشكل والأدوات المسرحية، وفي هذا المبحث أتناول التجريب في العناصر المسرحية: البداية والنهاية. الشخصيات. المكان والزمان. الحوار المسرحي. المضمون المسرحي.

أولا: البداية والنهاية

بدأت المسرحية بالتجريب في الكلمة فأول جملة في المسرحية جملة المذيع.

المذيع: تحدثت في شجرة البلوط.. حلوة عيناك يا حبيبتي.. وجنتاك قنينة نبيذ وصلاة بوذية. (حافظ، ص 39) فالحوار من البداية غير مفهوم، هو تهويمات في الخيال وابتعاد عن الواقع، فالمذيع بكل ما يملك يحاول أن يشكك في الواقع الذي يتشبث به الجميع، فالجميع ينتظر مباراة حقيقية ستقام بعد قليل لكنه يحاول أن يلفت الجمهور إلى عالم الحلم والخيال والابتعاد عن تلك القيود التي سجنت الجميع لكن الزوجة تريد الواقع وأن يحدثها بما تعرف.

الزوجة: (وهي في مكانها) حدثني عن أشجار الزيزفون وكلمات قيصر المندهش بجمال كليوباترا ومراكب عينيها. (حافظ، 2020م،ص 39).

لقد كانت مهمة المذيع المبطنة هي محاربة التشبث بالواقع والعادي الذي يتشبث به الجميع.

الزوجة: أنت ستذيع المباراة وأنا أجلس هنا لأشاهدها. سأشاهدها هنا وهذا يكفي. (حافظ، ص 39).

هذه المباراة التي كان الجميع موقنا بحدوثها صارت بعد قليل موضعا للشك حيث يقول **الصحفي: نظرا لسوء حالة الجو التي بدأت منذ ساعات والتي حالت دون ذهاب الكثيرين إلى الاستاد.. سنحاول أن ننقل المباراة.** (حافظ، 2020م، ص45).

لقد ساد الشك نهاية هذه المسرحية حيث تمت خلخلة أفكار الجميع فقد صاروا غير متأكدين هل حدثت المباراة أم لم تحدث؟ لقد كان الجميع نتيجة لجوعهم العاطفي وشغفهم ببطل يقود الأمة، يفتشون عن أي بطل أو أي نصر ولو كان في كرة قدم من الجلد "ويُلاحظ أن المذيع هو الشخص الوحيد المتيقن من عدم وقوع المباراة؛ لأنه هو الذي كان يقوم بالإذاعة، وبهذه المثابة كان يعلم بحقيقة الأمور؛ لأنه في الواقع صانع الحدث. يتضح ذلك من عبارته التي يؤكد فيها أنه هو البطل الحقيقي، غير أنه بطل مهزوم؛ لأنه صنع الحدث لكنه فشل في أن يقنع الجمهور بحقيقة الوهم الذي صنعه، أي إن الكذبة تسربت إلى الوعي الجمعي، ولم يستطع أن يوقفها" (ماهر، 2024م).

المذيع: إنني المهزوم وإنني البطل.. لم تحدث المباراة، لقد خدعتكم جميعًا.. ليست هناك مباراة.. كان الملعب خاليًا. (حافظ، ص52). وفي مشهد فني ماتع تنتهي المسرحية نهاية توحي بالشك وعدم اليقين، فقد سلطت الإضاءة على المذيع ليبدو كظل. كما سلطت على الخطيب وهو في حالة غرام مع خطيبته، كذلك سلطت الإضاءة

على الكلب والكأس" والرمز هنا واضح جدًّا؛ فالكاتب حرص على إظهار العناصر التي تعكس أفكار الشك والوهم وغياب الوعي، فالظلال التي على المذيع تشير إلى رمادية الحقيقة، خصوصا إذا كان مصدرها وسائل الإعلام (التلفاز)، والإضاءة التي على الخطيبين تعبّر عن ذهول الوعي عن الواقع، وتشير الإضاءة التي على الكأس إلى الانتصار الوهمي، كما تشير الإضاءة التي على الكلب إلى سطوة القيود بالرغم من بصيص الحرية التي صارت عبارة عن نباح لا يسمن ولا يغني من جوع" (ماهر، 2024م).

لقد انتهت المسرحية أخيرا بهذه العبارة التي قالها الجميع: (**لا بد أن ما حدث يكون حقيقيا**) (حافظ، 52) ولا شك أن هذه العبارة لا تنفي ولا تثبت، هي عبارة تعبر عما أصاب الجميع من خلخلة الفكر، وعدم وضوح الحقيقة، فهذا ما يرجوه الكاتب، الشك في السائد من كتابات أدبية مسرحية تقليدية، والتحريض السياسي لتغيير الواقع.

ثانيا: الشخصيات

الشخصيات في مسرح السيد حافظ التجريبي على وجه العموم تعد غريبة جدا، فالشخصيات قد تكون رموزا، وقد تكون أصواتا؛ حيث لا تتضح سماتها بسهولة (ينظر: قرطيط، ص99) وفي هذه المسرحية نجد الشخصيات لا تعبر عن أشخاص بل عن فئات فهي أنماط تعبيرية. من الطبيعي في المسرح التقليدي أن يكون هناك علاقة اجتماعية بين البطل وبقية أفراد المسرحية، إلا أنه في هذه المسرحية خلاف ذلك، فعلى المستوى الشكلي أو مستوى العلاقات التلامسية بين بطل هذه المسرحية وبين باقي الشخوص، لم نجد تلك العلاقة إلا بين البطل (المذيع وزوجته) أما باقي الشخصيات فقد كانوا في غرف مستقلة على المسرح، لا يوجد تواصل بين غرفة وأخرى، وحتى أهل الغرفة الواحدة، كان التواصل بينهم باردا وفاترا، وكانت التفاهة (الكرة) هي التي تجمع بينهم.

وحين يصف الكاتب الشخصيات نجده يصفها بطريقة لا معقولة. فشخصيات المسرحية عبارة عن شابين: الشاب الأول يرتدي فانلة بيضاء. عليها بقعة سوداء كبيرة على صدره وبقعة زرقاء على ظهره. الشاب الثاني يرتدي فانلة رُسم عليها مثلثان، الأول على صدره والثاني على ظهره من نفس لون الفانلة. وهذان هما نمطان تعبيريان لمئات الشباب. ولا شك أن رسم شخصية الشابين بهذه الطريقة "إنما يطرح صراعا بين المثلث والدائرة، بين المثلث والكرة، بين المثلث والمثلث، صراعا ليس من ناحية الشكل فقط، ولكن صراعا من ناحية اللون أيضا، فالمثلث هنا لونه أحمر، والبقعة هنا زرقاء، الكرة هنا لونها أسود، والمثلث هنا لونه أبيض" (العشري، 2020م، ص61) ولا شك أن تركيز الكاتب على هذه الأشكال والألوان لم يأت اعتباطا بل هو نوع من التجريب في الفن، فهذه الأشكال عبارة عن خطوط فقد عبر بليك black عن أهمية الخط ومكانته عندما قال: إن القاعدة الذهبية للفن هي الخط المحدد، فكلما كان أكثر تحديدا وبروزا كان العمل الفني أكثر كمالا، وكلما كان أُقل بروزا دل ذلك على ضعف الفنان" (حسن،

وآخرون، 2022م، ص 370) لقد كان تركيز السيد حافظ على تلك الرسومات والخطوط، المثلث والدائرة، ليدل على مدى استحكام القيد، فالمثلث والدائرة سجنان ليس بهما منفذ للهروب. وأما اللون عند أهل الفن فهو عنصر عاطفي يفتقد للعقلانية، وظيفة اللون هي إرضاء العينين، بينما الرسم والخط يرضي العقل، (ينظر: حسن، وآخرون، 2022م، ص371).

وعن شخصية الرجل العجوز فقد رُسم جالسا، وقد علق على صدره زجاجة ويسكي. وهناك شخصية امرأة عجوز تبدو أنها رفيقة أيامه الساذجة يطلق عليها هنا الأم، وقد علقت على صدرها بعض أواني البيت وأثاثه بحجم صغير جدا. وهذه المرأة العجوز يلاحظ أنها لا تمثل على المسرح بل هي صامتة فلم نسمع صوتها طول المسرحية، بل هي تراقب الأحداث في صمت.

وهناك شخصية طفل صغير علّق على صدره ثدي من الجلد، يبدو أنه ابنها ولنطلق عليه الطفل. فتى وفتاه (خطيب وخطيبته) الفتاة تضع على صدرها أوان مثل أمها. والخطيب يوجد حول صدر فانلته خط دائري. صحفي يوجد في غرفة بها حروف متناثرة وغلاف صندوق تلفزيون يستخدمه كمذيع. كلب مقيد بسلسلة وله حرية النباح أثناء العرض. مذيع وزوجته، يوجد حول رقبة المذيع حلقة من الحديد وميكرفون أمام فمه. أما زوجة هذا المذيع فهي طول المسرحية تغزل وتصنع بلوفر. (ينظر: حافظ،2020م، ص38،39). وغير خاف علينا رمزية الألفاظ ودلالة الألوان التي ترمز لناحية معينة من خبايا النفس، فالكآبة التي تشع من كلمات المسرحية، وما تكتنز به تعابيره من غموض وضبابية، تنبئ عن أزمة معيشة أحس بها السيد حافظ، وتؤكد في الآن ذاته ممارسته الإبداعية الواعية، ومسعاه إلى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة للتلقي النمطي والمتلقي التقليدي، وبذلك يسهم المتلقي بإيجابيته في خلق إبداع من الإبداع، ويبدو أن الكاتب والملاحظ أن تركيز الكاتب على هذه القيود يوحي بدلالة سياسية رمزية، فهذه الغرف تشبه الزنازين أو غرف السجن، وكل شخص تحول لآلة لا تحس ولا تشعر، وهذا يدل على سوء الحالة الاجتماعية للشخصيات فهم أسيروا تلك الغرف فلا مجال للتنزه ولا الترفيه، فالقيود في كل مكان. وصار المتنفس لهؤلاء هو الكرة، والحلم أن يجلسوا في المقصورة الرئيسة في الملعب مع الساسة.

الزوجة: وأجلس في المقصورة الرئيسية

المذيع: نعم المقصورة الرئيسية.

الزوجة: أجلس مع زوجة الحاكم وزوجات الوزراء ورجال السلطة الدبلوماسية وكبار الأدباء المشهورين وكبار الغنائيين. (حافظ، 2020م، ص 44).

ومن هنا يعلم مدى الهوة بين أهل السياسة والناس؛ حيث أهل السياسة في برج عاج لا يحسون بما يحس به الآخرون، وصار حلم الشعب الوصول إليهم والتمتع بمشاهدتهم.

وحين نأتي إلى شخصية المذيع نجده هو البطل والمعبر عن وجهة الكاتب التجريبية التي هي نتاج مجموعة من الشخصيات، فهي تجمع بين مثقفي العالم وكُتَّابه قديما وحديثا، فهو يقول لزوجته:"تعرفين أنني لبست نظارة سارتر وتسكعت بعصا تشيكوف وحلَّقت في العالم كنيتشة، وغنيت أحلام دانتي وأكلت جلد اسخيلوس. (حافظ، 2020م، ص42). كل هذه الشخوص تنتمي لعوالم مختلفة ومتنوعة التوجهات والأزمان جمعها الكاتب في شخصيته بحوار لا يخلو من محاولات تجريبية لبث مرموزات مضمرة يحاول إيصالها في نصه (ثابت، ص 69)، أما شخصية الزوجة فهي شخصية خاملة لا تجاري الزوج في تحليقه وطموحاته، تغزل طول المسرحية وتهدي غزلها في النهاية لغير زوجها، ومعنى هذا أن الاغتراب مسيطر على هذه الشخصيات جميعا، وهذا الاغتراب يعزيه عالم الاجتماع سيمان إلى تنويعات ستة وهي:"العجز، وانعدام المعايير، وانعدام المعنى، وغربة الذات، والعزلة الاجتماعية، والتغريب الثقافي" (عبد العزيز، 2019م، ص657)، فهذه الشخصيات مغتربة حيث يتعرض الإنسان فيها إلى "الضعف والعجز والانهيار في الشخصية، أي إحساسه بالانفصال عن المجتمع والثقافة الاجتماعية، والانسلاخ عن الثقافة الاجتماعية السائدة فيه" (عبد العزيز، 2019م، ص 657، 658).

والكاتب هنا رسم شخصياته بتقنية السارد غير العليم، فهو عند رسم الشخصية لا يجزم بل يستخدم لغة الظن والتخمين، وهذا يبدو في رسم العنوان، فهو لا يستقر على جملة واحدة بل يكتب عنوانا على هيئة مثلث متناقص، وحين يرسم شخصية المرأة العجوز يقول:"**امرأة عجوز تبدو أنها رفيقة أيامه الساذجة، أو ربما هي شيء آخر، لكن يطلق عليها هنا الأم**"(كبرياء التفاهة، ص38) وعندما يرسم شخصية الطفل يقول:"**ويرى طفلا صغيرا علق على صدره ثدي من الجلد يبدو أنه ابنها.. لكن لنقل إنه آخر العنقود ولنطلق عليه الطفل**" (حافظ، ص 38). وحين يأتي إلى التعريف بالفتاة يقول:" **تنادي الفتاة الأم بماما والأب بأبي ولا أعرف أكثر من ذلك**" وحين يتحدث عن الصحفي يقول:"**يبدو أنه كمذيع تلفزيون**"(حافظ، ص38 ،39). فهو هنا يكثر من كلمة (**يبدو**) و(**يطلق**) (**ولا أعرف أكثر من ذلك**) هو هنا ليس بالسارد العليم الذي يعرف كل شيء عن شخصياته، بل إنه في كثير من الأحيان يترك فجوات في حواره وفي تعليماته للمخرج، فهو يتحدث عن زوجة المذيع "**ترفع صوته أو تخفضه.. هذا يرجع للحالة التي ستكون فيها الشخصية ويجب أن تتغير كل ليلة أثناء العرض**" (حافظ، 2020م، ص40).

لقد فعل الكاتب ذلك من أجل ألا يرسم صورة مكتملة، وأن يكون مبدأ الشك وعدم اليقين مسيطرا على كثير من الأحداث، وأن يقوم القارئ مع الكاتب بالتوقع والتخيل وإكمال ما تُرك في المسرحية من فجوات، الكاتب يرجو من جمهوره التخلي عن السلبية والاستمتاع بالجاهز المكتمل، هو يريد المشاركة بالفكر في هذا العمل المخالف للسائد.

ويلاحظ أن الكاتب جعل معظم شخصياته مقيدة بقيود مختلفة، وأن هامش الحرية المتاح لها قليل جدا بالرغم من محاولة الانفلات، فإن القيد لها بالمرصاد، وهذا ما شاهدناه من وصف الشخصيات حيث "**الرجل العجوز جالس**

علق على صدره زجاجة ويسكي" إذن فهو أسير الإدمان، مقيد به مغيب دائما عن أرض الواقع. والمرأة زوجته أسيرة أيضا فهي **"علقت على صدرها بعض أواني البيت وبعض الأساس بحجم صغير"** فهي أسيرة الحياة الاجتماعية الرتيبة؛ لذا كان الزمان يسير بينهما ببطء وملل **"إنها رفيقة أيامه الساذجة"** (حافظ، ص38) كذلك الطفل أمل المستقبل هو أسير القيد لا ينفك عنه **"فقد علق على صدره ثدي من الجلد"** (حافظ، ص38)، ومعنى هذا أنه أسير الأسرة المقيدة، فمصيره سيكون مثلهم. فها هو يرضع الخنوع والخضوع والسلبية. وكنا نظن أن الخطيب وخطيبته خاليان من القيد فقد ذكر الكاتب في وصفهما:"**يجلس أيضًا شاب وفتاة (خطيب وخطيبته)**" (حافظ، ص38). إلا أنه ذكر أن الفتاة مثل أمها العجوز تضع أواني حول رقبتها. والخطيب أيضا يرسف في القيد بدليل وجود خط دائري حول صدر فانلته (ينظر: حافظ، 2020م، ص38). وهذا يدل على أن أي محاولة لكسر هذا الجمود المستشري ستقابل بالرفض والمعارضة والمقاومة. وربما كانت هذه القيود بسبب الممارسات السياسية في بعض الدول الديكتاتورية، التي لا تمنح لمواطنيها إلا حرية يسيرة كحرية الكلام، دون مشاركة حقيقية في إبداء الرأي، وربما كانت القيود سببها ميتافيزيقي؛ فبعض البشر من طبعهم الاستسلام والرضا بالواقع – وإن كان قاتما– دون محاولة منهم لتغيير تلك الحالة المزرية، وربطُ الكاتب بين هؤلاء وصورة الكلب الذي جعله في المسرحية مربوطا ومسموحا له أن ينبح في الغرفة الرابعة:"**كلب مقيد بسلسلة وله حرية النباح كما يشاء أثناء العرض**"(حافظ، ص38). يدل على أن مساحة الحرية الممنوحة لهم عبارة عن صياح أو نباح لا يجدي ولا يثمن، ومن هنا كانت مهمة الكاتب في التغيير صعبة، فالقيود تملأ الغُرف الأربع الموجودة على المسرح، التي تمثل المجتمع كله؛ حيث آثر ساكنوها السكون والدعة على المغامرة والتجريب والحداثة.

يقول المذيع لزوجته: انفجري لحنا أو سيمفونية. أطلقي طموحك سحبا وأقمارا ترغب أن تكون سيمفونية. أطلقي طموحك سحبا وأقمارا في الوصول إلى أرض الزهرة. أطلقيه شموعا ذرية. الطاقة رهيبة.

الزوجة: أعطني يديك. أعطني كلمة. أعطني صمتا لأني أرغب في النوم العميق.

المذيع لزوجته: لماذا لم ترتد ملابسك للخروج.

الزوجة: لن أذهب.

المذيع: لماذا؟

الزوجة: سأشاهد المباراة في التلفزيون.

المذيع: رافقيني في رحلة التكرار المميت المريح.

الزوجة: أنت ستذيع المباراة وأنا أجلس هنا لأشاهدها.. سأشاهدها هنا وهذا يكفي.

المذيع: حبيبتي العنيدة.. ما زالت عنيدة بالرغم من أني أدق قلبك بأوراق أشجار الليمون.

(**حافظ، ص39، 40**). فالمذيع هنا يمثل الكاتب في أنه يريد أن ينطلق للحرية والتجريب وطرق طرق جديدة في الإبداع، إلا أن المجتمع الممثل في زوجته والآخرين، ما زال يريد الخمول والسكون والركون للطرق التقليدية، فكل جديد وكل حديث يُجابه بالرفض والإنكار، وحتى الوسائل الجديدة يرفضها المجتمع، فالإبرة التي تمثل الوسيلة ترفض الزوجة أن تتخلى عنها.

الزوجة: الإبرة قد صدأت (تعمل في البلوفر).

المذيع: نعم!

الزوجة: أقول الإبرة قد صدأت.

المذيع: يمكنك أن تقذفيها في صندوق القمامة وهي كثيرة. (حافظ، 2020م، ص39، 40)

ترفض الزوجة هنا أن تتخلى عن العادي (الإبرة) التي صدئت، بل تقول للمذيع: **ما زلت ترضع الغرابة وتعيش في عالم غير العالم (تحدث نفسها) لا يهم أن يسمع أو لا.**

فالزوجة تعتبر المحاولات التجريبية والانعتاق من ربقة العادي شيئا غريبا، وعالما غير العالم.

المذيع البطل الذي ربما يمثل الكاتب السيد حافظ نفسه، يعيش في اغتراب مع كل من حوله، وحتى زوجته التي ظلت طول المسرحية تصنع بلوفر، لكن لم تهده للزوج، بل أهدته لبطل من أبطال المباراة التي يذيعها المذيع (الزوج)، ويبدو أنها تأثرت بالخيال الذي رسمه الزوج عن بطل وهمي.

المذيع: أشكرك لقد انتهى البلوفر (يلاحظ أن الزوجة أثناء سماع المباراة كانت تعمل بسرعة عجيبة لدرجة أن البلوفر قد انتهى).

الزوجة: إنه ليس لك.. إنني ذاهبة.

المذيع: إلى أين؟

الزوجة: إلى الملعب من أجل أن أعطيه للبطل الجديد الذي لعب اليوم، تريد أن تكون بطلا مثله أليس كذلك؟ هو بطل حقيقي أنت لا؟ (حافظ، 2020م، ص51).

وإذا ما جئنا إلى باقي شخصيات المسرحية نجدها تتشبث بالواقع والبطولات الزائفة، أو التفاهة التي ليس لها معنى، ظنا منهم أن هذا هو قمة السعادة. فالجميع يريدون أن يضحوا بكل ما يملكون – رغم فقرهم– من أجل الحصول على الكأس.

الأب: (للأسرة) آه لو كسبنا.. سأدفع نصف حياتي لمن يحقق لنا هدف الانتصار.

شاب: سأدعو اللاعبين على حفل ساهر حتى الصباح وأجعل فتاتي ترقص معي ومعهم.

الخطيب: (للأسرة) سأحمل اللاعبين على كتفي وأسير بهم .

وزوجة المذيع تنهي عملها الحقيقي بسرعة من أجل تشجيع ذلك الزيف.

المذيع: أشكرك لقد انتهى البلوفر.. (نلاحظ أن الزوجة أثناء سماع المباراة كانت تعمل بسرعة عجيبة لدرجة أن البلوفر قد انتهى) .

الزوجة: إنه ليس لك.. إنني ذاهبة.

المذيع: إلى أين؟

الزوجة: إلى الملعب من أجل أن أعطيه للبطل.. تريد أن تكون بطلًا.. أليس كذلك؟ هو بطل حقيقي".

لقد انقلبت الموازين وصار التافه بطلا والبطل تافها، ومجتمع مستلب الإرادة كهذا لا يمكن أن يصل لمعنى أو فكر، أو يصعد للأعلى، فالتجريب أو طرح الأفكار الجديدة لا يمكن أن يسود في مجتمع يسعى للتفاهة ويقدم لها الغالي والرخيص.

ثالثا: المكان والزمان

يحرص السيد حافظ في تلك المسرحية على التجريب في الزمان والمكان، فالزمان يذكر الكاتب **"أنه أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) في القرن الفوضوي. المكان أرض اللامحدود الملوث"** (حافظ، 2020م، ص 38). ولا شك أن "مثل هذا الزمان لا يوجد على واقع الأزمنة السالفة، ولا في مدونات التاريخ القديم ولا حتى المعاصر، فكأن السيد حافظ يريد التحرك إزاء فضاءات زمنية يمكن من خلالها بث الدلالات التي يسعى لإيجادها في مسرحه، كما يتمثل الشيء ذاته مع المكان (أرض اللامحدود الملوث)، إنه مكان طوباوي متلاش هلامي يحاول السيد حافظ أن يؤثثه وفق رؤيته الفنية التجريبية؛ حيث تتداخل فيه مضامين من أمكنة مختلفة، وأزمنة متنوعة يجمعها في مكان مغاير يبنيه بطريقته الخاصة في بناء النصوص المسرحية" (ثابت، 2024م، ص69). إن تعقيد الحياة وما يكتنف النفس البشرية من تبدل وتنوع في الانفعالات أملى على السيد حافظ تكثيف التصوير الإيحائي لإدراكه أهمية ذلك من خلال اللمحات الخاطفة المؤثرة في نفس المتلقين بحسب اختلاف إمكاناتهم في فهم ما تكتنز به الصور من دلالات ثرّة، وأثرها الفاعل في إنتاج صور أخرى متممة لجمال خلقه الأدبي. إن وصف السيد حافظ للمكان بالملوث في قوله: (**أرض اللامحدود الملوث**) يشير إلى فقدان الأرض لصفائها ونقائها، وهو في ذلك يتناص مع الآية القرآنية: **(ظَهَرَ الْفَسَادُ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِي النَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ الَّذِي عَمِلُوا)(الروم:41)**.

لقد فعل السيد حافظ ذلك لأن أفكاره التجريبية لن يقبلها الواقع فاختار لها زمنا غير موجود ومكانا لا وجود له، وهذا يلائم لامعقولية هذه المسرحية التي تتحدث عن التفاهة في بلاد اللامعنى؛ ولذا كانت الأماكن التي ذكرها في المسرحية لا وجود لها في الواقع، فالصحفي يقول:**"المباراة التي ينتظرها (.....) متفرج. إنها تقام في استاد الراحة**

على بعد 200 كيلو خارج المدينة"(حافظ، ص45). فتضبيب المكان على هذا النحو يوضح غرائبية وعجائبية هذه المسرحية. كما أن تضبيب الأمكنة والأزمنة وإبهامها على هذا النحو من أجل مسرحة الحياة وخدمة الإنسان أينما كان وحيثما وجد، فمسرحه لا يعترف بحدود المكان والزمان واللغة، هو مسرح الإنسان لأجل الإنسان، (عبد العاطي، ص 385). ويفسر الدكتور أحمد العشري تضبيب الزمان والمكان على هذا النحو بقوله:"إنه العصر الذري والحجري، أليس هذا مفهوما ذريا وحجريا في الوقت نفسه. الحجري في طفولة الحضارة في بكارة الحضارة. والذري تعقيل الحضارة والكمبيوتر والصعود إلى القمر البعد مع العصر الحجري برونزي، هذا شيء جديد في قرن فوضوي، وأجزم معه وأتفق أن القرن فوضوي فيه كثير من المذابح الثقافية، فيه كثير من العبر، فيه كثير من الهزائم، وفيه كثير من البعث بشيء غير قابل للتصديق" (العشري، ص60).

رابعا: الحوار المسرحي

الحوار في هذه المسرحية لا يسير بخطية منطقية، وأحيانا يكون مبتورا مبهما يحتاج لمن يكمله، وأحيانا يكون متداخلا، يقول الدكتور عبد الستار ثابت:" أسلوب بناء الحوارات في تلك المسرحية تراه غير مبني على وفق تتابعية منطقية، ترتكن لواقع الحوار التقليدي، بل إن الحوارات تراها أشبه بتكسير اللغة النمطية، ومحاولة التركيز على الدلالة وبث الحوارات التلغرافية القصدية التي تكسر أفق توقع المتلقي" (ثابت، ص70). فلننظر إلى عينة من تداخل الحوارات بدون رابط منطقي:

الزوجة: أنا لا أرغب في الذهاب إلى هذه المباراة.. كفاني مباريات.
شاب1: (لشاب2) إنها مباراة رائعة.. مباراة أخطر من العالم.
الزوج: (للأم) اللعبة في واجهة المحل ثمنها ثلاثة جنيهات.
الفتاة: (للأم) اقطعي البرتقال يا ماما.
المذيع: (لزوجته): اسمعيني جيدا.
الزوجة: نعم!

يرجو الكاتب من هذا الانقطاع في الحوارات بين عينة من عينات المجتمع على هذا النحو أن يثير المتلقي الذي تعوَّد على الأشياء الجاهزة بأن هناك في الإبداع أو في الدنيا أشياء غير منطقية، ينبغي أن نتعايش معها ونحاول تفسيرها والإفادة منها. لقد وجدنا ثمة عدم تواصل بين شخصيات هذه المسرحية، وحقا إنها مسرحية اللاتواصل في زمان اللامعنى، والكاتب في هذا متأثر بكتّاب مسرح اللامعقول من أمثال مارتين اسلين الذي يقول:"إن معظم

الأحاديث اليومية خالية في الأعم الأغلب من المنطق ومن المعنى، وأنها في الحقيقة هراء. وهنا نجد أن دراما اللامعقول تستطيع فعلا أن تتفق وأعلى درجات الواقعية، فإذا كانت أحاديث الناس الواقعية هي في حقيقتها لا معقولة وهراء، فإن المسرحية المحكمة الصنع هي غير الواقعية لما فيها من حوار منطقي مصقول في حين تجيء دراما اللامعقولية نقلا تسجيليا للواقع. وقد غدت دراما اللامعقول في عالم أصبح لا معقول – أكثر التعليقات صدقا على الواقع، وأكثرها دقة في نقل هذا الواقع" (اسلين، 2009م، ص8).

خامسا: المضمون المسرحي

لقد بنيت هذه المسرحية بطريقة مضببة تجعل القارئ، لا يكتشف المضمون بسهولة، فهو مع شخصيات المسرحية في النهاية سيظل مترددا هل ثمة حدث كان، هل ثمة حكاية؟ "القارئ سيكتشف أنه كان يقرأ نصا فيه أحداث لم تحدث كما هو واضح" (عمران، 2022م، ص121). فالكاتب من خلال مباراة كرة قدم ينتظر الجميع حدوثها، وتقام لها الدنيا، ينتظرها الجميع أفرادا وجماعات، الصحافة تعلن عنها والإذاعة، لكن في النهاية يحدث الشك في تلك المباراة هل حدثت أو لم تحدث، هل كان هناك أبطال ولاعبون؟ هل وجد ملعب أم لم يوجد؟ وهكذا يحاول الكاتب خلخلة اليقين من خلال هذا النص الذي يتسم بتعدد الأوجه، ومن هنا كانت سمة القلق عند القارئ، حيث لا تسلية ولا راحة، بل شك وتردد وحيرة وعدم يقين.

ومن هنا يتضح في تلك المسرحية التحريض السياسي الذي كان سمة من سمات مسرح السيد حافظ، "فالسيد حافظ لم يعد يكتب ويرصد شاعرا، أو يقدر حقائق أو يساند فكرة، أو يعارض أخرى فحسب، بل إنه أضحى يكتب الشك والتساؤل والبحث والتحريض على التغيير وعدم الركون إلى الواقع الساكن" (خلوف،2020م، ص54)، وكثيرا ما صرح السيد حافظ أن كل نص مسرحي لا يحمل بداخله أو في ثناياه صفة تحريضية فهو نص ميت، وبهذا نستشف أن جميع مسرحيات السيد حافظ هي مسرحيات تحريضية سياسية، تهتم كثيرا بالجانب السياسي؛ لأن الكاتب يهدف إلى إصلاح الإنسان والواقع الذي يعيش فيه (ينظر: عمران، 2022م، ص94). ويمكننا القول إن السيد حافظ من خلال هذه المسرحية التي كتبت عام 1971م، أي بعد نكسة 1967م، ومن خلال اتخاذ موضوع المباراة التي تعلق بها الجميع، وحلموا بالأبطال أن يأتوا بالكأس، وتشكيك المذيع في حدوث المباراة وفي الفوز إنما كان الكاتب يلمح به لعدم قدرة السياسيين على الحرب والنصر على إسرائيل، فالجو السائد في تلك الأثناء كان جو اليأس والإحباط والقنوط، فالساسة وأصحاب القرار لم يسمحوا إلا بشذرات أو نتف من حرية إبداء الرأي؛ لذا حدثت النكبة الفكرية والسياسية، ومن هنا يشكك الكاتب في تلك المباراة أو النصر، ما دامت التفاهة سائدة والكل مغيب والبلاد بلا معنى.

الخاتمة

لقد كان التجريب ثورة على الرؤى والأدوات التقليدية، وهذه المسرحية التي درسناها أسهمت في تعريفنا بأدوات الكاتب ووسائله التجريبية، وما قدمه للمتلقي من خطاب ورسائل مبطنة، حاولت في هذه الدراسة- بقدر الإمكان- تقريب تلك الوسائل والأدوات للمتلقي كاشفا عن كثير من الخطاب الأدبي والثقافي المنضوي تحت التجريب، وقد توصلت للنتائج والتوصيات الآتية:

أولا: النتائج

- سعى السيد حافظ من خلال مسرحه التجريبي إلى إعادة صياغة العالم من خلال عيون الفنان الذي يرفض الجاهز، ويطمح إلى الغريب والمستحيل والمتفرد.
- يكتنز النص المسرحي بقيم جمالية متعددة، يختلف إدراكها باختلاف سياقاتها، ومغايرة المتلقين وتنوع ثقافتهم.
- تقنع السيد حافظ بالرمزية في مسرحيته، ووجه سهامه النقدية إلى ما يعج في المجتمع من ثقافة غير مقبولة، وغير لائقة، وأعتقد أنه أراد بذلك استنهاض الوعي الجمعي، ونبذ التفاهة واللحاق بركب الأمم المتقدمة.
- برز تأثر الكاتب بواقعه المعيش، وما رافق ذلك من تبدل في القيم، وتصدر التفاهة وأصحابها المشهد الثقافي.
- سعى الكاتب إلى الانعتاق من الواقع وأسره، فانطلق صوب عوالم مجهولة وأزمنة متغايرة، فاكتسى الغموض تعابيره، وأضفت الضبابية مسحة على صوره، فضلا عن شخصياته ومغايرتها، فاختلط في هذه المسرحية الواقعي بالخيالي، المحسوس بالمجرد، والمشخص بالمعنوي.
- يؤكد هذا النص المسرحي عمق التجربة الشعورية لدى مبدعها، وممارسته الواعية أثناء خلقه الأدبي، وما أحدثته كثافة الأجواء التي تعمق الأثر النفسي لدى المتلقي، فتجعله صانعا للإبداع من الإبداع ذاته.
- أسهم استعمال الرمز وكثافته في تشظي المعاني، وبروز النفس المتعبة من خلال ما تفيض به المسرحية من قوى إيحائية اكتنزت بها تراكيبه اللغوية وما تحمله الألوان من دلالات ثرّة.
- خفتت الموسيقى في المسرحية، وتلاشت المؤثرات الصوتية اعتمادا على صدمة التجريب في الرؤية والأداة.
- بدأت المسرحية بالشك وانتهت بالشك؛ لتقوض العادي وثوابته التي يتمسك به المجتمع، ويسخر من التجريب والتحليق.

ثانيا: التوصيات

توصي الدراسة برصد أدوات التجريب ورؤاه المختلفة عند الكاتب في مسرحيات أخرى مثل (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث)، و(الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء)، و(الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب)، حتى يتضح فكر الكاتب، ويقرب للمتلقي الذي يأنف من كل جديد ومغاير وشاق.

المصادر والمراجع

أدونيس. (2005م). زمن الشعر. ط6. دار الساقي، بيروت، لبنان.

أردش، سعد.(1980م). مقدمة حول مسرح السيد حافظ. (ستة رجال في معتق). ط3. سلسلة رؤيا للإبداع. القاهرة.

اسلين، مارتين.(2009م). دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله. ط2. سلسلة المسرح العالمي. نشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد السابع. يناير.

إلياس، ماري.(1997م). المعجم المسرحي. ط1. بيروت. لبنان.

إلياس، ماري.(1997م).حنان قصاب حسن. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات وفنون أخرى.ط1. مكتبة لبنان. بيروت.

بوعلام، مباركي.(2017م). "قضايا التجريب المسرحي المعاصر". مجلة الآداب واللغات. ع19. فيفري. الجزائر.

بوعلام، مباركي.(2017م). "قضايا التجريب المسرحي المعاصر". مجلة الآداب واللغات، العدد 19، فيفري.

بيروك، بيتر. (2011م). نحو مسرح ضروري، ترجمة: فاروق عبد القادر. ط1. المركز القومي للترجمة. القاهرة.

بيكيت، صمويل.(2009م). في انتظار جودو. ترجمة: بأول شاوول. ط1. منشورات الجمل، بيروت، لبنان.

تارديو، جان.(1993م). مسرح الغرفة، ترجمة: دكتور حمادة إبراهيم. ط1 مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة الخامسة، وزارة الثقافة، مصر.

التكمه جي، حسين.(2024م). التجريب في المسرح، مجلة الفنون المسرحية، https://theaterars.blogspot.com .

ثابت، عبد الستار (2024م). "تمثلات التجريب في المسرح العربي المعاصر السيد حافظ أنموذجا" Basrah arts journal(baj)issue. No 29.

حافظ، السيد.(2020م). كبرياء التفاهة في زمن اللامعنى. ط1. دار الطباعة الحرة للطباعة والنشر. القاهرة.

حافظ، صبري.(1984م). التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حسن، هبة، وآخرون.(2022م). "الخط كأحد أهم عناصر التشكيل". مجلة علوم التصميم والفنون التطبيقية. مجلد3، ع1، يناير. القاهرة.

خلوف، مفتاح (2020م)، أعمال السيد حافظ من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي، ط1، دار الطباعة الحرة للنشر،ط1.

دحريجة، محمد. (2022م)."الصراع الدرامي في مسرح السيد حافظ التجريبي مسرحية بوابة الميناء أنموذجا". المجلة العلمية لكلية التربية النوعية. ج1. العدد الحادي والثلاثون. يوليو. القاهرة.

دونو، آلان.(2020م). نظام التفاهة، ترجمة: مشاعل عبد العزيز الهاجري. ط1. دار سؤال، بيروت، لبنان.

زكي، أحمد.(1996م).اتجاهات المسرح المعاصر- فنون العرض- الجزء الأول- الهيئة المسرحية العامة للكتاب - 1996م.

سلام، أبو الحسن.(2003م). المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص. ط1. دار الوفاء للطباعة والنشر. الإسكندرية.

الشولي، عبد الرحمن. (2016م). فلسفة المعنى في الفكر واللغة والمنطق. ط1. دار النهضة. بيروت، لبنان. 1434هـ.

عبد العزيز، همت بسيوني. (2019م). "ظاهرة الاغتراب وانعدام الهوية في المسرح المصري المعاصر". مجلة كلية الآداب. جامعة الفيوم. المجلد 11. عدد 2.

عبد العليم، هدى سعيد.(2019م)."صورة المجتمع في نصوص مسرح الطفل المستهلمة من التراث عند السيد حافظ"، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد 55، يوليو.

عصفور، جابر.(1992م). "معنى التجريب". مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي. العدد1. وزارة الثقافة المصرية.

عطا، حسام. (2014م). الاتجاهات التجريبية في المسرح المصري خلال الفترة من 1988م، 1999م. ط1. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر.

العماري، الصديق(2024م)، مفهوم الطليعة والتجريب في المسرح، موقع الهيئة العربية للمسرح، https://atitheatre.ae.

عمران، إيمان(2022م)، البعد السياسي التحريضي في مسرحيات السيد حافظ المسرحية، ط1، دار الطبعة الحرة للطباعة والنشر، ط1، القاهرة.

الغذامي، عبد الله. (2012م). الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق. ط7. المركز الثقافي العربي، بيروت. 1433هـ.

فرح، مجدي.(1998م). محاولات في التجريب المسرحي. ط1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.

القباج، مصطفى.(2000م). من قضايا الإبداع المسرحي. ط1. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

قرطيط، عبد الخالق.(2020م). "التجريب في المسرح العربي مسرح السيد حافظ نموذجا". رسالة دكتوراة غير منشورة. إشراف الدكتور يونس لوليدي. كلية الآداب. جامعة سيدي محمد بن عبد الله. فاس. المغرب.

المدني، عز الدين.(1972م). الأدب التجريبي. ط1. الشركة التونسية للتوزيع، تونس.

النصار، محسن.(2024م). مفهوم مسرح العبث أو اللامعقول في المسرح المعاصر، موقع الهيئة العربية للمسرح، https://atitheatre.

هذلي، العلجة. (2017م). التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر. رسالة دكتوراة. كلية الآداب. جامعة محمد بوضياف. بالمسيلة.

واصفي، هدى.(2001م). "التجريب في المسرح المصري المنهج والضرورة". مجلة آفاق المسرح. التجريب مفهوما وواقعا. عدد خاص. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ع 18. القاهرة.

يونسكو، أوجين.(2006م). الأعمال الكاملة ليونسكو. ترجمة: حمادة إبراهيم. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

Adūnīs. (2005m). zaman al-shi‘r. ṭ6. Dār al-Sāqī, Bayrūt, Lubnān.

Ardash, Sa‘d. (1980m). muqaddimah ḥawla masraḥ al-Sayyid Ḥāfiẓ. (Sittah rijāl fī Mu‘tiq). ṭ3. Silsilat Ru’yā lil-ibdā‘. al-Qāhirah.

Aslyn, Mārtīn. (2009M). drāmā al-lā-ma‘qūl, tarjamat : Ṣidqī ‘Abd Allāh. ṭ2. Silsilat al-masraḥ al-‘Ālamī. Nashr al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb. al-Kuwayt. al-‘adad al-sābi‘. Yanāyir.

Ilyās, Mārī. (1997m). al-Mu‘jam al-masraḥī. Ṭ1. Bayrūt. Lubnān.

Ilyās, Mārī. (1997m). Ḥanān Qaṣṣāb Ḥasan. al-Mu‘jam al-masraḥī Mafāhīm wa-muṣṭalaḥāt wa-funūn ukhrá. Ṭ1. Maktabat Lubnān. Bayrūt.

Bū‘allām, Mubārakī. (2017m). "Qaḍāyā al-tajrīb al-masraḥī al-mu‘āṣir". Majallat al-Ādāb wa-al-lughāt. ‘19. Fīfrī. al-Jazā’ir.

Bū‘allām, Mubārakī. (2017m). "Qaḍāyā al-tajrīb al-masraḥī al-mu‘āṣir". Majallat al-Ādāb wa-al-lughāt, al-‘adad 19, Fīfrī.

Byrwk, Bītir. (2011M). Naḥwa masraḥ ḍarūrī, tarjamat : Fārūq ‘Abd al-Qādir. Ṭ1. al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah. al-Qāhirah.

Bīkīt, Ṣāmū’īl. (2009M). fī intiẓār jwdw. tarjamat : bi-awwal Shāwūl. Ṭ1. Manshūrāt al-Jamal, Bayrūt, Lubnān.

Tārdyw, Jān. (1993M). masraḥ al-Ghurfah, tarjamat : Duktūr Ḥamādah Ibrāhīm. Ṭ1 Mihrajān al-Qāhirah al-dawlī lil-Masraḥ al-tajrībī, al-dawrah al-khāmisah, Wizārat al-Thaqāfah, Miṣr.

Altkmh Jī, Ḥusayn. (2024m). al-tajrīb fī al-masraḥ, Majallat al-Funūn al-masraḥīyah, https : / / theaterars. blogspot. com.

Thābit, ‘Abd al-Sattār (2024m). "tamaththulāt al-tajrīb fī al-masraḥ al-‘Arabī al-mu‘āṣir al-Sayyid Ḥāfiẓ anmūdhajan" Basrah arts journal (baj) issue. No 29 ..

Thābit, ‘Abd al-Sattār (2024m). "tamaththulāt al-tajrīb fī al-masraḥ al-‘Arabī al-mu‘āṣir al-Sayyid Ḥāfiẓ anmūdhajan" Basrah arts journal (baj) issue. No 29 ..

Ḥāfiẓ, al-Sayyid. (2020m). Kibriyā’ altfāhh fī zaman al-la-ma‘ná. Ṭ1. Dār al-Ṭibā‘ah al-ḥurrah lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr. al-Qāhirah.

Ḥāfiẓ, Ṣabrī. (1984m). al-tajrīb wa-al-masraḥ Dirāsāt wa-mushāhadāt fī al-masraḥ al-Injilīzī al-mu‘āṣir. Ṭ1. al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.

Ḥasan, Hibat, wa-ākharūn. (2022m). "al-khaṭṭ ka-aḥad ahamm ʻAnāṣir al-tashkīl". Majallat ʻulūm al-taṣmīm wa-al-Funūn al-taṭbīqīyah. mjld3, ʻ1, Yanāyir. al-Qāhirah.
Khallūf, Miftāḥ (2020m), aʻmāl al-Sayyid Ḥāfiẓ min al-fahm wa-al-tafsīr ilá ṣināʻat al-Waʻy, Ṭ1, Dār al-Ṭibāʻah al-ḥurrah lil-Nashr, Ṭ1.
Dḥryjh, Muḥammad. (2022m). "al-ṣirāʻ al-dirāmī fī masraḥ al-Sayyid Ḥāfiẓ al-tajrībī masraḥīyah bawwābat almynā' anmūdhajan". al-Majallah al-ʻIlmīyah li-Kullīyat al-Tarbiyah al-nawʻīyah. j1. al-ʻadad al-ḥādī wa-al-thalāthūn. Yūliyū. al-Qāhirah.
Dwnw, Ālān. (2020m). Niẓām altfāhh, tarjamat : Mashāʻil ʻAbd al-ʻAzīz al-Hājirī. Ṭ1. Dār su'āl, Bayrūt, Lubnān.
Zakī, Aḥmad. (1996m). Ittijāhāt al-masraḥ almʻāṣr-Funūn alʻrḍ-al-juz' al'wl-al-Hay'ah al-masraḥīyah al-ʻĀmmah lil-Kitāb-1996m.
Sallām, Abū al-Ḥasan. (2003m). al-Mukhrij al-masraḥī wa-al-qirā'ah al-mutaʻaddidah lil-naṣṣ. Ṭ1. Dār al-Wafā' lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr. al-Iskandarīyah.
Alshwly, ʻAbd al-Raḥmān. (2016m). Falsafat al-maʻná fī al-Fikr wa-al-lughah wa-al-manṭiq. Ṭ1. Dār al-Nahḍah. Bayrūt, Lubnān. 1434h.
ʻAbd al-ʻAzīz, Himmat Basyūnī. (2019m). "Ẓāhirat al-Ightirāb wānʻdām al-huwīyah fī al-masraḥ al-Miṣrī al-muʻāṣir". Majallat Kullīyat al-Ādāb. Jāmiʻat al-Fayyūm. al-mujallad 11. ʻadad 2.
ʻAbd al-ʻAlīm, Hudá Saʻīd. (2019m). "Ṣūrat al-mujtamaʻ fī nuṣūṣ masraḥ al-ṭifl almsthlmh min al-Turāth ʻinda al-Sayyid Ḥāfiẓ", Majallat Buḥūth al-Tarbiyah al-nawʻīyah, Jāmiʻat al-Manṣūrah, ʻadad 55, Yūliyū.
ʻUṣfūr, Jābir. (1992m). "maʻná al-tajrīb". Mihrajān al-Qāhirah al-dawlī al-rābiʻ lil-Masraḥ al-tajrībī. alʻdd1. Wizārat al-Thaqāfah al-Miṣrīyah.
ʻAṭā, Ḥusām. (2014m). al-Ittijāhāt al-tajrībīyah fī al-masraḥ al-Miṣrī khilāl al-fatrah min 1988m, 1999M. Ṭ1. al-Hay'ah al-ʻĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah. Miṣr.
al-ʻAmmārī, al-Ṣiddīq (2024m), Mafhūm al-Ṭalīʻah wa-al-tajrīb fī al-masraḥ, Mawqiʻ al-Hay'ah al-ʻArabīyah lil-Masraḥ, https : / / atitheatre. ae.
ʻUmrān, Īmān (2022m), al-Buʻd al-siyāsī altḥryḍy fī masraḥīyāt al-Sayyid Ḥāfiẓ al-masraḥīyah, Ṭ1, Dār al-Ṭabʻah al-ḥurrah lil-Ṭibāʻah wa-al-Nashr, Ṭ1, al-Qāhirah.
al-Ghadhdhāmī, ʻAbd Allāh. (2012m). al-khaṭī'ah wa-al-takfīr min al-binyawīyah ilá altshryḥyh Naẓarīyat wa-taṭbīq. ṭ7. al-Markaz al-Thaqāfī al-ʻArabī, Bayrūt. 1433h.
Faraḥ, Majdī. (1998M). muḥāwalāt fī al-tajrīb al-masraḥī. Ṭ1. al-Majlis al-Aʻlá lil-Thaqāfah. al-Qāhirah.
al-Qabbāj, Muṣṭafá. (2000M). min Qaḍāyā al-ibdāʻ al-masraḥī. Ṭ1. Maṭbaʻat al-Najāḥ al-Jadīdah, al-Dār al-Bayḍā', al-Maghrib.
Qrṭyṭ, ʻAbd al-Khāliq. (2020m). "al-tajrīb fī al-masraḥ al-ʻArabī masraḥ al-Sayyid Ḥāfiẓ namūdhajan". Risālat duktūrāh ghayr manshūrah. ishrāf al-Duktūr Yūnus Lūlīdī. Kullīyat al-Ādāb. Jāmiʻat Sīdī Muḥammad ibn ʻAbd Allāh. Fās. al-Maghrib.
al-Madanī, ʻIzz al-Dīn. (1972m). al-adab al-tajrībī. Ṭ1. al-Sharikah al-Tūnisīyah lil-Tawzīʻ, Tūnis.
al-Naṣṣār, Muḥsin. (2024m). Mafhūm masraḥ al-ʻabath aw al-lā-maʻqūl fī al-masraḥ al-muʻāṣir, Mawqiʻ al-Hay'ah al-ʻArabīyah lil-Masraḥ, https : / / atitheatre.
Hudhalī, alʻljh. (2017m). al-tajrīb fī al-naṣṣ al-masraḥī al-Jazā'irī al-muʻāṣir. Risālat duktūrāh. Kullīyat al-Ādāb. Jāmiʻat Muḥammad Būḍyāf. bālmsylh.

Wāṣfy, Hudá. (2001M). "al-tajrīb fī al-masraḥ al-Miṣrī al-manhaj wa-al-ḍarūrah". Majallat Āfāq al-masraḥ. al-tajrīb mfhwmā wwāqʿā. ʿadad khāṣṣ. al-Hayʾah al-ʿĀmmah li-Quṣūr al-Thaqāfah. ʿA 18. al-Qāhirah.

Yūniskū, Ūjīn. (2006m). al-Aʿmāl al-kāmilah lywnskw. tarjamat : Ḥamādah Ibrāhīm. Ṭ1. al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, al-Qāhirah.