"أو مسرح السامر الذى يُقام على التقليد. فكل شخص فى السهرة، يقوم بتقليد الشخصيات المعروفة فى القرية تقليداً كاريكاتيرياً مُضحكاً. ويشترك السامرون فى التعليق والإضافة. والواقع أن هذه البداية كانت بداية المسرح الشعبى المعروف فى لغته، وممارسته المضحكة، وسخريته ورقصاته المتنوعة. فهو أقرب أشكال المسرح الشامل"[٨] الذى يمنح العلاقة بين الممثل والمتفرج مرونة فى الأداء، تساعد فى خلق رؤيةٍ نقديةٍ للأحداث، تعتمد على هذه الذائقة الإبداعية فى التراث. مسرح السامر. والتى تُمكن الجميع من المشاركة.

- مَسرح السَّامر وتَمثلات الحَكى الشَّعبى عند يُوسف ادريس.

للتراث الحكائى نبضه الخلاق وعلاقاته المتدفقة حيوية وجمالاً واستمرارية، فلا يزال تراث الحكاية الشعبية نبعاً جمالياً متميزاً، فمن وحيه ونبراته الخاصة، وصفاته الأثيرة لكل ما هو تراثى ممتع للمتلقى، يستقى منه الكتّاب صوراً متميزة فى التوظيف الفنى، وذلك لقدرة الحكاية الشعبية على الإمتاع والمؤانسة، والاقتراب من المتلقى، وتمثيل ذاته، من خلال تقديمها صوراً متنوعة من الحكايات المختلفة: التاريخية، الدينية، الاجتماعية.

وقد جاذ لنا التراث الحكائى بأنواعٍ كثيرةٍ من فنون الحكى فى التراث العربى، منها التاريخى والدينى، والأسطورى.. "فقد كانت الحكاية تقوم على سرد أحداثٍ ووقائع حقيقية يتناقلها الخلفُ عن السلف، لتسرى عنهم، وتقدم لهم العظة والعبرة، فعرفت قصصاً وحكايات ونوادر ومسامرات، منها: "قصة المثل، والحكاية الرمزية، وقصص العشاق وقصة الخبر، وفن المقامة، وقصص المسامرات"[٩].

وتأتى قصص المسامرات أو المسامرة التى تتميز بصورتها الخاصة، "لأنها تحمل وظيفة فلسفية وفكرية، تقوم على المحاورات والمجادلات، فى كل الموضوعات التى يطرحها "المُسامر"، ويتداخل معه المسامرون فى الحوار، وتمتاز قصص المسامرات بطريقةٍ حواريةٍ متبادلة بين السائل والمسئول، فى الموضوعات التى تطرحها: دينية، أو اجتماعية"[١٠].

فعن طريق تناوب الحوار والمجادلات، تخلق هذه القصص فى نفوس المتلقين وعياً قوياً بحياتهم ومشكلاتهم، إلى جانب تنوع الأداء والأدوار والحوارات، وما يحدثه هذا التنوع من متعةٍ جماليةٍ، وعناصر من التشويق والإثارة، فى هذا السامر أو الاحتفال الصغير، والذى يعود اختراعه إلى مصر، لطبيعة شعبها وحبه للإثارة والمتعة، "وقد كانت المحاورة من الأشكال المسرحية البدائية التى اكتفت بمشاركة الممثل فقط مع زميله على خشبة المسرح، واكتفى الجمهور بالتفرج"[١١].

فأشارت حكايات السامر أو قصص المسامرات إلى نوعٍ حكائى متميزٍ فى التراث العربى، له قدرته على تجسيد الحياة الإنسانية بكل متناقضاتها، وله قدرته أيضاً على البقاء والتطور والتجديد فى شكلٍ مسرحى، يجسد هو الآخر الحياة الإنسانية والأسطورة الشخصية لكل إنسانٍ يتمنى ويتطلع فى شغفٍ كبيرٍ، لعله يصل إلى أمنياته.

ولأن للمسامرة دورها الخلاق فى قدرتها على تجسيد الوقائع الإنسانية وظفها يوسف إدريس فى قالبٍ مسرحى، يقوم على المسرح الاحتفالى، والتمسرح، وشغف الحكى، وتمثلات تراث الحكاية فى مسرحية الفرافير، التى حاولت استنطان الواقع والنفس من خلال النقد والسخرية ومن خلال إيقاع الشكل الحكائى للحكاية الشعبية فى مسرحية الفرافير، فقد استعان به يوسف إدريس فى بناء مسرحيته شكلاً ومضموناً، فوظف "الفرفور" بطريقةٍ جديدةٍ، وجديرةٍ فى نقد الواقع ومعالجة قضايا الإنسان، وعرض معاناته عن طريق التمسرح والمناظرات والمجادلات بين الفرفور، والمتفرجين، فكان المسرح الاحتفالى، "الذى يقوم على ثورة إبداعية للإبداع الفنى فى المسرح المعاصر، باعتبار هذه الثورة الإبداعية خروجاً منظماً على الأنساقة العلامية المألوفة، لإحلال ضربٍ من ضروب الكلام محلّ الآخر، وهذا يعنى القيام بثورة فى المجتمع"[١٢] يتحرر فيها الفرد من قيود الطبقية، التى قسمت طبيعته وحياته الاجتماعية، فانحطت الحياة الاجتماعية

وفى ضوء هذه النظرة النقدية للواقع، والمحاولة إلى السعى فى المجال الأخلاقى والإنسانى، لسياق المس
الاحتفالى إلى نقد الواقع، وتمثيله عن طريق بعث التراث الحكائى بطبائعه الساخرة، والوعظية، وجماليته التى
شكلت الرؤية الجمالية والفكرية فى العرض المسرحى، فانبنت مسرحية الفرافير على هذا الشكل الحكائى لتراث
الشعبى، أو (راوى الجماعة)، مؤسس الوعى الناقد والساخر فى الحوارات والمجادلات، وكذلك مؤسس لصفات البط
الحكائى فى المسرحية، فتشكل الفرفور حاملا لكل هذه الملامح، "ومجسدا للرمز الدرامى" الذى وظفه يوسف إدريس

ثانيًا: الشكل الحكائى فى المسـرحية

تحكى مسرحية "الفرافير" سلبيات الواقع بكل تجلياتها فى العمل المسرحى، فقد تناول المؤلف والمرسل
والجمهور، والشخصيات الأخرى الحكى والحوار عن أدواء الواقع فى ذلك الوقت من: الطبقية، والفقر، والرأسمالية
والحروب، فحاول يوسف إدريس نقد هذا الواقع بكل تداعياته السلبية على الجميع، فتشكل الحكى والحوار
أسلوب ساخر، وشذرات تأملية تغوص فى الواقع وتتعمق فى النفس الإنسانية.

فسرد المؤلف، والفرفور فى حكيهما صورةً للتعايش الإنسانى فى قلب أحداث ضاغطة ومسيطرة عليه وعلى
حياته. فكانت هذه الأحداث هى قصة المسرحية، وأحداثها، وشخصياتها، وحبكتها الدرامية، التى اعتمدت فى كينو
على تعزيز جانب الحكى، والاعتماد على الشكل الحكائى لصورة السامر أو الفرفور، الذي مثل صيغة الحكى الشعبى
وسماته فى مسرحية الفرافير، فاستوعب صورة الحكواتى فى تواصله مع الآخرين.

فكان الحكى وما حمله من منعطفٍ سردى مارس فيه الحوار منطق السبب والنتيجة، ومهمة إنتاج النص
المسرحى، فتبادلت من خلاله الوظائف والأدوار بين الممثلين والجمهور، والمؤلف، والأحداث والشخصيات، فأسهم
الحكى بالقدر الأكبر فى التفاعلية الجماعية، وانتاج الصورة الدلالية عن أحداث المسرحية.

فحضر الشكل الحكائى، أو صيغة الحكى الشعبى والتى بدأت من المؤلف، ثم الفرفور، فى حالةٍ من التبادل
بينهما بعد ذلك فى الحوار. لذلك بُنيت المسرحية فى شكلها ومضمونها على حكاية الرواية الرواية، والحكاية داخل
الرواية.

- حكاية الرواية، والحكاية داخل الرواية

لا يتوقف الحكى فى المسرحية على الفرفور فقط: بل سعى المؤلف إلى أن يتواصل هو الآخر مع جماليات
الحكى الشعبى، وأن يتداخل مع صيغة الحكى، وقدرتها على استيعاب: صيغة راوى الجماعة أو الراوى والسامع فى
تواصلٍ جماعى يجمع بينهما فى الحكى.

وقد بدأت المسرحية بحكاية الراوية التى يقوم المؤلف بتأليفها "فبروز حكاية التأليف مع الحكاية داخل
الرواية، له أثره الدلالى الواضح، لتصبح حكاية التأليف جزءًا من الحكى كله، وتُضاعف الحكاية مجهودها فى
مصارعة الواقع، كما فى التشبيه البليغ[١٣]

وهنا تكمن بلاغة الحكاية فى هذه التضاعيف الشكلية والدلالية للحكاية المروية من المؤلف، وتداخلها مع
الحكاية المروية من الفرفور فى داخل العرض المسرحى.

فتُحدث هذه الحركة الفنية لتوظيف فنٍ داخل فنٍ آخر حالة من الثقل والاندماج فى حكاية الرواية
والحكايات داخل الرواية، واندماجهما فى المسرحية فى شكلٍ حكائى واحدٍ، يستوعب العمل المسرحى، ليمثل الواقع
بطريقةٍ أكثر عمقاً، وأكثر تواصلاً، للتعبير عن حاجات الإنسان.

فرفور: السابع من الفصل العاشر – فرقعة جمهور – حلقات (ثم يغير لهجته) سميط طازة لسة سخن لتم
ملتفتاً إلى الجمهور) مؤلف

ويقول: هو حد بيألف حاجة يا عم. خليها على الله (يتجه إلى السيد) يا عم ما تصحى بقى. أهو المؤلف مش
(يعدل رأسه ويتركها تسقط على صدره..."[١٨]

ويستمر تبادل الأدوار بين هذه الشخصيات فى العرض المسرحى. بين المؤلف الذى يتداخل فى الحوار – كما بدا
هو بتقديم مسرحيته. ونقد الواقع. والحكى مع الجمهور بصيغة الجماعة. إحنا. ياخوانا. يا حضرات ... فبتحدث
عن حالة التأليف الجديدة. والفرفور: الشخصية الأساسية فى المسرحية. والشكل الحكائى الشعبى للراوى أو السامر.
والذى طوره يوسف إدريس فى صورة تجمع كل مظاهر السامر والحكواتى والأراجوز. والهلوان. فكان الفرفور فى شكل
الخاص ولغته المتميزة بسخريتها ونقدها للواقع. والمحتفلة بالألفاظ الشعبية. والحكايات المتنوعة. هو السمة
الأساسية فى البناء الحكائى فى المسرحية. بشكله وفرفوريته

الفَرفُورية فى مسرحية الفرافير

تتألف المسرحية من جزأين. يسبقهما مقدمة طويلة عن تطور المسرح المعاصر فى مصر. وما يرتبط به من
ظواهر فنية مثل: الفرق بين الفرجة والتمسرح. وأصل الفنون كلها جماعية. وبداية مسرحنا المعاصر. وكيفيات
التعرف على ملامحنا. والفرق بين الفرفورية. والأراجوزية

ومميزات الفرفورية وقدرتها على تمثيل الواقع. ومطابقة الحياة. التى يعيش فيها جميع البشر بمختلف
مشاربهم وأنواعهم. وحتى يتحقق ذلك. حاول يوسف إدريس توظيف الفرفور: ليكون رؤية عامة ساخرة حول الواقع.
يشارك فيها الجميع فى حالة من الديمومة والتواصل فى العرض المسرحى. حتى إنه شارك بنفسه وبهيئته بوصفه مؤلفاً
للرواية. وذلك ليؤكد روح التمازج بين الجميع. والمشاركة الإيجابية فى خلق الدلالة الفكرية فى المسرحية

وقد اشتق الكاتب من التراث الحكائى صورة الفرفور. نموذج السامر والمسامرة. والحكى. وتجاذب الحوارات.
والتواصل مع الحضور. للتعبير عن سلبيات الواقع وضغطاته على الإنسان. وبصورته المميزة وحركاته ورقصاته.
وسخريته اللاذعة. وعصاته التى يضرب بها. تحولت صورة السامر إلى الفرفور. الذي طوره يوسف إدريس ليلبى
حاجاته الفنية. والفكرية. فيعتصم بأصالة التراث. وجماليات الحكى الشعبى. وطريقة الحكواتى أو الراوى. فى
التواصل مع الآخرين. عن طريق الأفعال والحركات والمواقف. التى يقودها "الفرفور" داخل العرض المسرحى

وبذلك تظهر "الفرفورية". أو راوى الجماعة مزيجاً متنوعاً يجمع بين التراث واحتياجات العصر الحاضر. ورؤية
فنية جادة. تحاول بناء قالبنا المسرحى الجديد من تقنيات الحكى الشعبى. وقدرته على خلق شكل مسرحى. يجمع بين
الممثل والمتفرج من خلال (إحياء راوى الجماعة. أو الحكواتى). فى حركة تجريبية جديدة فى المسرح المعاصر فى مصر.
يقوم على توظيف فن داخل فن آخر. للتعبير عن طاقاته المختلفة. والتى مازالت قادرة على العطاء والتجاوب مع
الفنون الأخرى. لذلك حرص يوسف إدريس على توظيف الشكل الحكائى للراوى الشعبى فى مسرحيته. ليساعده فى
بناء مسرحه الجديد. ويعبر عن تلك الأرواح الحائرة فى رؤيتها للواقع. لذلك تشكل الفرفور أو الفرفورية بهيئة خاصة.
تحمل مثل الأراجوزية المعروفة فى التراث. والتى توقف دورها عند مجرد تقديم اسكتشات فقط

فالفرفور حركة أكثر تطوراً وتجدداً. لأنه استطاع أن يتواصل مع الجمهور. وأن يتبادل معهم الحوارات
والدلالات. فى ظل عقيدة راسخة فى الوعي الجماعى. تتبدى فى الإحساس بالقهرية. وأنشطتها المتنوعة فى العرض
المسرحى. فنهضت الحوارات والمناقشات معتمدة على صيغة الحكى الجماعى المعروفة فى الحكى الشعبى التراثى

"فعندما تندمج دلالة الوجود الكامل للكاتب في شبكة المحاور الدلالية الكامنة تحت "الحكاية" فتتطابق صورة الكاتب، مع الراوي تماماً في البنية الدلالية للعمل الفني، "يعني هذا إدانة عالمه الذاتي بتلك المعاناة التي تطال الجميع. فيظهر تداخل في إرساليات الحكاية، وهو ما يسمى: حكاية الرواية: أي حكاية تأليفها، والحكاية داخل الرواية من خلال الشخصيات الأخرى، فتتشابك الحكايتين، لتنتج تضاعيف الحبكة الدرامية"[١١]

قامت المسرحية على هذا الشكل الفني الحكائي بداية من حكي المؤلف وقصة التأليف، ثم الحكي عن قصة الفرفور.

وقد بدأ الجزء الأول في المسرحية في تمهيدٍ طويلٍ من الكاتب، يحكي فيه قصة تأليفه للمسرحية باستفاضة بالغة، لها قدرتها على جذب الجمهور، لأنه اعتمد على بعض سمات الحاكي الشعبي وفطنته الحادة في جذب الجمهور، فاستحضر يوسف إدريس بدايات صيغة العرض والتمهيد وإشاراتها التي تعي مواجهة المتلقي واستمالته إلى الحوار، فاستلهم مايشبه بدايات الحكي في حفل السامر: يا سادة يا كرام، أو سيداتي سادتي، وهي تستوعب حالة الانتباه في المسامرة للإخبار عن حدثٍ ما، ثم يستمر الكاتب في حالة من التواصل للحكي عن مسرحيته وتوزيع الأدوار، ثم يقدم لفرفوره، ويُعرّف الجمهور طبيعته الساخرة، وتواصله مع الجمهور

فيقول:

"المؤلف: سيداتي سادتي مساء الخير، ما تخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة .. أنا مؤلف الرواية.. واحنا كنا ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الضلمة لواحده كأنه في سينما، إنما إحنا مش في سينما إحنا في مسرح، والمسرح احتفال كبير. مهرجان. ناس، بني آدمين، سابوا المشاكل برّة وجايين يعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض عيلة إنسانية كبيرة، اتقابلت وبتحتفل، أولاً: إنها اتقابلت، وثانياً: إنها حتقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة، ووقاحة وانطلاق، علشان كدة في روايتي مافيش ممثلين ولا متفرجين، أنتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية وليه لأ"[١٥]

ثم ينتقل الكاتب إلى تقديم "الفرفور"، وتوضيح دوره في الحكي مع الجمهور، ثم ينتقل مرة ثانية ليكمل حديثه عن حكاية المسرحية، وصورتها الجديدة، وحالة التمسرح والتمثيل المشترك بين الجمهور والممثلين، ونلمح في هذه الافتتاحية المسرحية ملامح نقد الواقع التي لم يتخل عنها يوسف إدريس في كل تدخلاته مع الفرفور بعد ذلك فيقول:

"انتو طول النهار نازلين تمثيل.. طب مين النهاردة ممثل على رئيسه، انتوا مابتعرفوش تمثلوا؟

ويأتي دور الفرفور في حكاية التأليف، فيقول:

"المؤلف: يا إخواتي عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن "فرفور" ظهر على وجه الأرض، بس قبل ما أقدم لازم ندور على سيدة تدق الموسيقى إشارة الدخول، ولكن المؤلف يستمر مُصرّ على إلقاء كلماته.

المؤلف: الله (ملتفتاً بحدّة) أنت دخلت إزاي يا ولد يا فرفور قبل ما أخلص، مين قال لك تدخل؟.. زي دخلت أخرج بالله..

فرفور.. لا يحدق دانت اللي تخرج"[١٦]

ويبدأ فرفور في الحوار مع المؤلف، مؤكداً بداية دوره في المسرحية، وانتهاء دور المؤلف، الذي أخذ يُقدم صورته وهيئته، فيقول فرفور:

طب أدي سيدي وعرفناه ... فين ستي؟[١٧]