د. حورية محمد حمو

تأصيل المسرح العربي

بين التنظير والتطبيق

« في سورية ومصر »

-

.... الإهـــــــداء

إلى من انتشلني من بحر الظلمات،
إلى آفاق النور.
إلى زوجي..

oo

-المقدمـــة-

تعدّ قضية تأصيل المسرح العربي من أهم القضايا التي حظيت باهتمام المسرحيين العرب، خلال العقود الأربعة الأخيرة، إذ لم تعد محض حديث يرد في بعض مقدمات المسرحيات، أو بعض المقالات المسرحية، وإنما غدت همّا من هموم المثقفين العرب الحريصين على ازدهار المسرح وترسيخه، بل غدت ضرورة من ضرورات الحياة الثقافية التي يتوقف عليها مستقبل المسرح العربي.

- وقد لوحظ أن أكثر ما كتب حول محاولات التأصيل-على الرغم من أهميته- لا يعدو أن يكون محض متابعات صحفية أقرب ما تكون بحكم طبيعتها إلى الصيغة الإخبارية، ولا تتجاوز ما تضمنته تلك المحاولات من موضوعات، ولا تكاد تقدّم شيئاً من نقدٍ أو تحليل.

لذا فإن الباعث على اختيار هذا البحث كان ذا جانبين، الأول: ذاتي يتجلى في وَلوعنا بالفن المسرحي، والثاني: موضوعي يتجلى فيما لحظناه من عزوف أكثر الباحثين الجامعيين عن هذا الفن، وتوجيه اهتمامهم إلى فنون التعبير الأخرى، على الرغم مما للفن المسرحي من أهمية.

وتأصيل المسرح يعني إبداع مسرح يعبّر عن المجتمع العربي، ويؤثر فيه، وينسجم معه، ويتفق مع الثقافة العربية، ويساعد على تطورها، ويسهم في تأكيد الشخصية العربية، والحفاظ على هويتها، ويكون لذلك المسرح إلى جانب ذلك كله، ملامحه الخاصة، التي تميّزه بوصفه مسرحاً عربياً.

- وقد اخترنا لتحقيق غايات البحث أهم المحاولات التأصيلية التي ظهرت في الساحة المسرحية، في بلدين عربيين هما: سورية ومصر، دون غيرهما من البلدان العربية، ذلك لأن سورية ومصر ليستا متقاربتين من الناحية الجغرافية فحسب، بل من الناحية الثقافية أيضاً، ومما لا شك فيه أن صعوبة الوقوف على أهم المصادر المتعلقة بتأصيل المسرح العربي في أقطار أخرى كان له دور في الاقتصار على محاولات التأصيل في سورية ومصر.

- وقد اعتمد البحث في تركيزه على بعض المحاولات التأصيلية على عملية الانتقاء والاختيار، حيث تمّ تناول أهم المسرحيين الذين جمعوا في كتاباتهم المسرحية بين التنظير والممارسة، وكان لهم دور كبير في هذا المضمار أمثال مارون النقاش وأبي خليل القباني وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس، وصلاح عبد الصبور وسعد الله ونوس وخالد محيي الدين البرادعي، وعلي عقلة عرسان، انطلاقاً من وفرة إنتاجهم، ووضوح دورهم في تأصيل المسرح، واعتمادهم على رؤية محددة، عبّروا عنها إبداعاً وتنظيراً، لذا فقد تمّ الاستغناء عن بعض المؤصلين المسرحيين نذكر منهم نعمان عاشور ونجيب سرور ومحمود دياب

وفرحان بلبل وغيرهم.

- لقد كان الاختيار هو البديل من الاستقصاء والشمول تحقيقاً لعمق البحث وتجنباً للمسح التاريخي، واحترازاً من الضياع في التفاصيل الجزئية.

- وتناول البحث نتاج أولئك المؤصلين على صعيد التنظير والتطبيق فكان في البحث أربعة فصول حملت العناوين التالية: (عوامل التأصيل) و(معالم بارزة في التأصيل) و(اتجاهات التأصيل) و(اللغة والحوار المسرحي) إضافة إلى المدخل الذي خصص للحديث عن علاقة العرب بالمسرح، وخاتمة لخصت أهم النتائج التي توصل إليها البحث وتسجيل مدى إمكانية الوصول إلى نظرية مسرحية يمكن الركون إليها في عملية التأصيل.

- وقد تجلت عوامل التأصيل في أهم العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية، وفي دور المسرح التوصيلي بفرعيه التوجيهي والترفيهي.

- وتمّ انتقاء مرحلتين تاريخيتين: مرحلة التأسيس متمثلة بأهم روادها مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع. ومرحلة التأصيل التي شملت محاولات كل من توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وعلي عقلة عرسان والفريد فرج في المسرح النثري، وصلاح عبد الصبور وخالد محيي الدين البرادعي في المسرح الشعري.

- وفي اتجاهات التأصيل برز تياران واضحان(المسرح والواقع) و(المسرح والتراث) انضوت تحت لوائهما مجموعة من القضايا حيث تمّ التركيز على أبرزها، وتمت دراسة كل قضية بتقديم أنموذج فني اختير من أعمال الكتّاب الذين دخلوا دائرة التأصيل، وروعي في هذا الاختيار إمكانية تحقيق الربط بين المحاولات التأصيلية التنظيرية، وطرق الإنجاز والتحقيق الفعلي.

- لذا فقد سعى البحث إلى تحديد عناصر التأصيل في كل عمل مسرحي تضمن قضية من القضايا الأساسية المطروحة، ومن ثم حاول الربط بين العملية التأصيلية التطبيقية والمحاولة التنظيرية الداعية إلى خلق مسرح عربي لكل كاتب على حدة، وكان المنهج المتبع أقرب إلى المنهج التاريخي التحليلي.

- ولم يكن العمل في البحث سهلاً؛ إذ كان لابد من العودة إلى عشرات المصادر والمراجع للوقوف على الآراء النظرية للكتّاب المسرحيين، وهي مبثوثة هنا وهناك في تضاعيف المجلات وفي مقدمات بعض المسرحيات، وأحياناً في كتب مستقلة.

- كذلك كان لابد من قراءة معظم الإنتاج المسرحي لأولئك الكتاب لاختيار النصوص المسرحية التي كانت أقرب إلى تحقيق آرائهم النظرية في تأصيل المسرح العربي.

- ولقد كان هدف البحث الوقوف بحياد على آراء الكتّاب النظرية وتجاربهم المسرحية في تأصيل المسرح العربي، ولقد تبيّن لنا تعدّد تلك الآراء، وتنوعها واختلاف تلك التجارب وتباينها، فبعضها يمتح من التراث العربي، وبعضها الآخر يتأثر باتجاهات مختلفة في المسرح العالمي، ولكنها جميعاً كانت تسعى

جادة وصادقة إلى تأصيل المسرح العربي بمعنى ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي وتعبيرها عنه، وتكوينها ظاهرة فنية تحمل سمات المجتمع العربي.

ويظل المجال خصباً لمزيد من المحاولات سواء في درس المسرح العربي أو في محاولات تأصيله مما يؤكد حركية المجتمع وحركية الإبداع والدراسة.

والله ولي التوفيق

ooo

المدخـــــل:

- العرب والمسرح:

1- حضارة الشرق القديمة، والمسرح اليوناني.
2- نفي وجود الظاهرة المسرحية عند العرب القدماء.
3- إثبات وجود الظاهرة المسرحية عند العرب القدماء.
4- ولادة المسرح العربي.
5- مفهوم التأصيل.

- العرب والمسرح:

- تدور مجموعة من التساؤلات حول علاقة العرب بالفن المسرحي، ولعل إثارة هذه التساؤلات، تعود إلى عدم وجود أدلة ملموسة في التاريخ العربي، تؤكد وجود علاقة تربط العرب بالمسرح؛ إذ خلا التاريخ العربي، والحضارة العربية التي ازدهرت في العصر العباسي، من نصٍ أو عرضٍ تمثيلي يؤكد معرفة العرب بهذا الفن، كما الحال عند الإغريق، وقدامى الهنود والصينيين.

- إلا أن الحضارة العربية تركت مجموعة من الظواهر، وبعض الحكايات، والمواقف المتناثرة في الكتب المتفرقة، وفي أقوال الرواة المتناقلة عبر الأجيال، التي تنبه إليها دارسو المسرح المحدثون، عندما أعادوا قراءة التراث العربي، وهذا أدى بدوره إلى خلق إشكالية تشعبت فيها الآراء، بين مؤيدٍ ونافٍ، إذ انقسم الدارسون والباحثون في علاقة العرب القدماء بالمسرح إلى فريقين: الأول يقول بعدم معرفة العرب للفن المسرحي، والثاني يؤكد تلك المعرفة، ويدفع كل فريقٍ في سبيل ذلك بالعديد من الحجج.

1- حضارة الشرق القديمة والمسرح اليوناني:

– لقد استفاد الباحثون المسرحيون العرب من اكتشافات البحوث الأثرية[1] التي دلت على وجود(نصوص درامية) في مصر. ليثبتوا أن المسرح أول ما نشأ في مصر القديمة، قبل نشوئه عند الإغريق، إلا أنه ظل في مصر القديمة مرتبطاً بالدين، بينما انفصل المسرح الإغريقي عن الدين وعن المعبد، فكتب له طول البقاء.

– ففي الوقت الذي يتحدث فيه بعض الدارسين عن(المعجزة اليونانية) والدولة الخارقة، نسمع أصواتاً تؤكد النشأة الأولى للمسرح في مصر القديمة في عهد الفراعنة، ومن ثم انتقاله إلى بلاد الإغريق، حيث طور ليأخذ معالمه المعروفة. ويرون أن(المعجزة اليونانية) ما هي إلا بلورة للتأثيرات الشرقية والمتوسطية، ذلك أن البحوث الأثرية أثبتت أن الحوار قد ولد في مصر وبلاد الحيثيين وما بين النهرين، بين الألف الثاني والنصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد.

– واعتمد بعض الدارسين في تفسير تلك الظاهرة على تطبيق نظرية(التطور) على فنون الأدب وأنواعه، وذلك على مذهب أصحاب التطور من أنصار داروين، الذين يرون أن الكائن الحي خاضع بطبعه لقوانين التطور. وقياساً عليه فإنهم يرون أن الأدب أثر من آثار الإنسان الذي هو كائن حي، فلابد أن يخضع مثله لهذه القوانين؛ إذ ليس من المعقول: ***(أن تكون قرائح هذه الأمة، قد ضرب عليها العقم طوال هذه الحقبة السابقة لهوميروس، فلم تنتج شيئاً في ناحية من نواحي الآداب، لأن هذا يتعارض مع نواميس الحياة الاجتماعية، ولا يمكن تصوره في أي مجتمع إنساني، فلابد إذن أن تكون الإلياذة قد سُبقت بمنتجات أدبية عفى عليها الدهر، فلم يصلنا منها شيء يعتد به، على أن الإلياذة نفسها أصدق دليل على ما نقول، وذلك أنها بلغت في***

[1] ينظر، آرتين، دريوتون، المسرح المصري القديم، تر: ثروت عكاشة، دار الكاتب العربي القاهرة 1967، ص30 .

ألفاظها وتراكيبها وأساليبها ومعانيها ومناهج دراستها للحوادث التاريخية شأواً راقياً لا يمكن أن تبلغه أمة ما في مبدأ عهودها...) [2].

إن هذا الاحتمال وارد عند الباحثين العرب، لأن آثار الكتابة العربية قد شوهدت في جزر الأرخبيل، على غير رسم الحروف الفينيقية، ولأن التاريخ الفينيقي لبلاد اليونان يدل على أسباب الهجرة إليها من البلاد الشرقية. كما يدل على تتابع الهجرة قبل ذلك من الناحية الآسيوية، إذ يقول العقاد: ***(وموقع بلادنا ينبئنا بالعلاقة التي توجد بينه وبين الحضارات الشرقية. أو توجد بينه وبين حركات الأمم في أدوار هجرتها، واستقرارها منذ فجر التاريخ، فلم تنقطع علاقتها بالشرق منذ خمسة آلاف سنة على الأقل. ولم تكن علاقتها بالشرق في هذه العصور إلا علاقة التلمذة المتتابعة على الثقافات المتتابعة فيه، ولا سيما الثقافة الروحية. وثقافة النظرة الكونية العامة، وتأتي بعدها ثقافة المعيشة المستمدة من الصناعة وعروض التجارة..)*** [3].

وقد حاول(علي عقلة عرسان) أن يثبت أن النشأة الأولى للفن المسرحي تمت على أيدي المصريين، إلا أن اكتمال هويته، واستقامة بناء نصوصه الدرامية تمت على أيدي الإغريق؛ إذ يقول: ***(أما المسرح كفن له تقاليد وأعراف ومميزات خاصة، له فعالية معينة تتم بأساليب أداء محددة، فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه الدرامي إلا عند الإغريق، رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين)*** [4] وحاول عرسان عن طريق القرائن والوثائق التي وجدت في مصر القديمة أن يثبت وجود مسرح مصري، نستطيع عن طريق قراءة نصوصه أن نعرف الكثير عن حياة المصري القديم، وعن حضارته، ومعتقداته.

واستعان عرسان–في موضع آخر– بالأدلة التاريخية والاقتصادية ليعزز فكرته، مثبتاً أن صلات التبادل التجاري والثقافي كانت قائمة بين المناطق التي

---

[2] وافي، علي عبد الواحد، الأدب اليوناني القديم، دار المعارف، مصر 1960، ص60.

[3] العقاد، عباس محمود، الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، دار القلم، مكتبة النهضة المصرية، د. ت، ص47 .

[4] عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978، ص34.

تشمل حوض البحر المتوسط وبحر إيجه وبلاد ما بين النهرين؛ فالتأثير كان متبادلاً بين مصر القديمة واليونان، وقد ظهر ذلك التأثير عن طريق التبادل التجاري والتزاوج، وأدى الاحتكاك بين البلدين إلى تبادل التأثير في الحياة الثقافية والاجتماعية، وفي العبادة الدينية، ويرى أن الإقرار بأن الإغريق أول من عرفوا المسرح يعدّ تجنياً على الحضارة العربية، والسامية من فينيقية وبابلية[5].

وهناك من يؤكد أن الفكر الفينيقي والمصري، كانا رافدين من روافد الفكر اليوناني؛ إذ يرى الناقد(يوسف سامي اليوسف) أن الفكر اليوناني لم يكن جذر الفكر الإنساني. بل يرى أن تمجيد أوربا الغربية للحضارة اليونانية، والإعلاء من شأنها، مردّة لغاية ما، علّها تكون إظهار كره وحقد على الشرق، إذ حاول الأوربيون أن يثبتوا انتسابهم إلى الأمة الإغريقية، وأنكروا ما جنوه من الحضارة العربية[6] وقد رأى من الناحية التاريخية أن الحضارة أول ما بدأت وازدهرت في الأناضول الغربي ثم راحت تعبر البحر اليوناني وإيطاليا الجنوبية، مثبتاً في ذلك أن الإغريق ليسوا أول من عرفوا الآداب والفنون ومنها المسرح.

ولعل ما أشار إليه سامي اليوسف من فضل للشرق على الحضارة اليونانية، ومن ثم الحضارة الغربية فيما بعد، وجدناه مسهباً في قصة الحضارة، وذلك عندما تحدث(ديورانت) عن فضل الشرق الأدنى، وحضارته فقال: ***(.. وقصارى القول أن"الآريين" لم يشيّدوا صرح الحضارة، بل أخذوها عن بابل ومصر، وأن اليونان لم ينشئوا الحضارة إنشاءً لأن ما ورثوه منها أكثر مما ابتدعوه، وكانوا الوارث المدلل المتلاف لذخيرة من الفن والعلم، مضى عليها ثلاثة آلاف من السنين، وجاءت إلى مدائنهم مع مغانم التجارة والحرب، فإذا درسنا الشرق الأدنى، وعظمنا شأنه فإنا بذلك نعترف بما علينا من دين لمن شادوا بحقٍ صرح الحضارة الأوربية)***[7].

---

[5] ينظر، عرسان، علي عقلة، قراءة في مسرح سوفوكليس، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 4-5، ربيع 1978، ص39.

[6] ينظر، اليوسف، سامي يوسف، خرافة المعجزة اليونانية، الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 6،1986/3/6، ص3.

[7] ديوارنت، ول، قصة الحضارة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية تر: د. زكي نجيب محمود/5/ ج1 من المجلد الأول، ص9-10 .

لقد تأثر الإغريق على الأغلب بالمسرح الذي كان معروفاً في مصر القديمة، ولكنهم لم يقفوا عند حدود التأثر، بل طوروا المسرح، وفي الوقت الذي ظل فيه المسرح في مصر القديمة منعزلاً داخل أسوار المعابد، كان المسرح في بلاد الإغريق يتطور ويخرج إلى الناس، ولذلك ازدهر المسرح عند الإغريق، وانحسر في مصر القديمة.

إن المصري القديم على الرغم من توفر عنصر الدراما في أساطيره، لم يستطع أن يتجاوز دائرة الدين، ويخرج إلى الحياة الاجتماعية، كما هو الحال عند الإغريق الذي انفصل عن دائرة الدين، وخرجت الدراما من المعابد. ولهذا كله من السهل أن نتصور ***(كيف أمكن أن يتطور المسرح الإغريقي من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه، وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلا بشراً، وإن تضخمت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكاؤهم قوة البشر وذكاءهم وأبعادهم، وأما عند المصريين القدماء فإن الهوة كانت سحيقة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان على نحو لم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحي بفرض وجوده في عالم الآلهة وعالم الأساطير)***[8] وهكذا فبينما تولدت التراجيديا في المجتمع الأثني من الاحتفالات الدينية بعد أن تحررت من الأصول الإلهية، لتصبح غاية في ذاتها، ثم انتقلت إلى مرحلة التطور المسرحي الكامل، فإن هذه الاحتفالات وقفت عند المعنى الديني في مصر القديمة، ولم تتجاوزها إلى مرحلة فنية أخرى.

– ولعل هذا ما جعل أغلب النقاد يرون أن الجو الديني–قبل الإسلام وبعده– لم يسمح لهذه المرحلة أن تتطور، وذلك بعد أن نبشوا التراث باحثين عن مسرح عربي أسوة بالمسرح الإغريقي، وتحول البحث إلى إدانة وُجهت إلى الحضارة العربية، لأنها لم تتعرف إلى هذا اللون من ألوان الفن، وشكّل ذلك ظاهرة تحتاج إلى تفسير، ومنهم من رأى أنها ظاهرة مرضية في الأدب العربي، ومن ثم تحولت هذه الظاهرة إلى قضية، وجُنّدت الأقلام للبحث عن أسباب عدم وجود هذا الفن في التاريخ العربي، وسر تقدم الإغريق فيه حتى أصبحوا رواد هذا الفن، وواضعي أسسه، وراحوا يكيلون الحضارة العربية بمكيال الحضارة اليونانية اعتقاداً منهم أن

---

[8] مندور، محمد، المسرح، نهضة مصر، القاهرة، 1989، ص14.

المقدمات المتشابهة تؤدي إلى نتائج متشابهة. ووقفوا إلى جانب المستشرقين الذين أدانوا الحضارة العربية والإسلامية، عندما انطلقوا من نظريات عرقية تثبت تفوق العجم على العرب بل انطلقوا في دراساتهم وأبحاثهم من(المركزية الأوروبية) متجاهلين خصوصية الثقافة العربية[9].

2- نفي وجود الظاهرة المسرحية عند العرب القدماء:

أ- قبل الإسلام:

–لقد تطرق(طه حسين) في كتابه(في الأدب الجاهلي) إلى الشعر التمثيلي، وأخضع هذا الفن لمنهج بورنتيير Brunteiere في النشوء والارتقاء، المنقول عن

[9] ينظر، عاقل، نبيه، تاريخ العرب القديم والعصر الجاهلي، المطبعة الجديدة، دمشق 1975، ص7.

نظرية داروين Daruine وأكد أهمية العوامل السياسية والاجتماعية والدينية في تطوير الشعر اليوناني وفي ملاءمته لعصره وبيئته[10] لكنه عندما تحدث عن الشعر العربي جعل التقليد عاملاً وحيداً في نشوء فن ما عند شعب من الشعوب، وقد لام شيوخ المدرسة القديمة لأنهم حاولوا أن يثبتوا وجود القصص والتمثيل في الشعر، على اعتبار أن العامل النفسي ممثلاً بالنزعة الفردية، هو السبب الذي حال بين العربي والشعر التمثيلي إذ يقول: (فأنت ترى أن شيوخ المدرسة القديمة يخلطون ويفسدون الأمر، حين يرون أن في الشعر العربي قصصاً أو تمثيلاً، والحق أن الشعر العربي غناء كله، فيه مميزات الشعر الغنائي، فهو شخصي يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد وما يتصل بها من عاطفة وهوى وميل، (...) وهو في أول أمره معتمد على الموسيقى، ليس من شك في أنه كان يغني غناءً، ثم استقل عن الموسيقى شيئاً فشيئاً وقل فيه تأثير الغناء، حتى أصبح ينشد إنشاداً، والإنشاد شيء بين القراءة والغناء، وهو في الشعر كالترتيل في القرآن)[11].

–ويرى طه حسين أن هذه الأنواع لم تكن متصاحبة عند اليونان، فنموّها كان مطرداً، ذلك أنه عندما ضعف القصص قوي الغناء، وضعف الغناء عندما قوي التمثيل، إلا أن طه حسين بعد أن قرر مبدأ التطور الأدبي الموازي للتطورات السياسية والاجتماعية، استغرب عدم تزامن هذه الفنون، علماً بأنها نتاج ظروف مختلفة، وحقب متباعدة!!.

–وعندما ناقش(توفيق الحكيم) هذه القضية استعان برأي لـ(فيكتور هيغو) أورده في مقدمة مسرحية(كروميل) عندما قال: (إن المجتمع البشري يدرج ويشب متغنياً بأحلامه ثم يأخذ بعدئذ في سرد أعماله، ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره!..) لقد قسم هيغو تاريخ البشرية إلى ثلاثة عهود(العهد الفطري) و(العهد القديم) و(العهد الحديث) فالعهد الأول هو عهد الشعر الغنائي، وهو عهد الفتوة والثاني هو عهد الملحمة، وذلك عندما تتطور القبيلة، وتصبح أمة، فتحل غريزة المجتمع مكان غريزة التنقل، وفي هذه المرحلة تتم عملية احتكاك الأمة بأمم

---

(10) ينظر، حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، 1975، ص45.

(11) المرجع السابق، ص320- 321 .

أخرى فتتصادم وتتحارب، عندها ينشأ الشعر ليروي وقائع الأحداث، أما العهد الأخير فهو عملية التمثيلية، وفيه يتجلى الشعر الكامل لأنه يحوي في داخله شيئاً من الغناء وشيئاً من الملاحم، باختصار يرى هيغو أن الشعر يبدأ في أمة من الأمم غنائياً ثم يصبح ملحمياً ثم يغدو تمثيلياً.

– وقد استعان توفيق الحكيم بهذا الرأي ليثبت أن العرب مروا في شعرهم بهذه الأطوار الثلاثة، ولكن على صعيد المضمون لا الشكل؛ إذ إن***(الشعر العربي قد تغنى بالأحلام، ووصف الحروب، وصور الأفكار؛ دون أن يغير في طريقته، أو يخرج عن قالبه، أو ينحرف عن أوضاعه)***[12] إذن فقد تمّ التطور من ناحية المضمون لا من ناحية الشكل، إذ حالت ظروف متعددة لابست نشأة الدولة العربية دون إتمام هذا التطور.

– وعندما تحدث(محمد مندور) عن هذه الظاهرة، وجد أن الشعر العربي القديم قد تميز بسمتين أساسيتن هما: النغمة الخطابية والوصف الحسي، وهاتان السمتان لا تنتجان شعر الدراما، لأن شعر الدراما يقوم–كما يقول– ***(على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث، لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة، ولا يلعب فيها الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر، ومدّ العلاقات بين عوالم مختلفة– عن طريق اللغة بفضل التشبيهات، والاستعارات، والمجازات المختلفة)***[13].

–وقد قارن مندور بين الأساطير العربية وأساطير اليونان. فوجد أن نموها لم يكن مطرداً، ولم يتوفر عنصر الدراما في الأساطير العربية، كما توفر في أساطير اليونان، ويحيل السبب مرة أخرى إلى الشعر العربي لأنه ظل غنائياً لم ينفصل عن قائله، لذا فقد نفى مندور أية معرفة لعرب ما قبل الإسلام بالفن المسرحي، أو الفن الملحمي، على الرغم مما وصفوا من أيام وحروب، ومن معارك ومغامرات، علماً بأن مندور قد أشاد بقدرة التصور عند العرب القدماء. واعتبر السمات المميزة للشخصية العربية هي من نتاج البيئة.

---

(12) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، المطبعة النموذجية، القاهرة، د. ت، ص28.

(13) مندور، محمد، المسرح، ص17.

–وإذا كان مندور قد وجه اتهاماً إلى الخيال العربي حين عده قاصراً، فقد وجدنا أحمد أمين منصفاً في رده على(أوليري) عندما قال: (إن العربي ضعيف الخيال جامد العواطف) إذ وجد أن هذه الفكرة قد نشأت بسبب انعدام الشعر القصصي والتمثيلي في الشعر العربي، فهو يقول: ***(أما ضعف الخيال فلعل منشأه أن الناظر في شعر العرب لا يرى فيه أثراً للشعر القصصي ولا التمثيلي. ولا يرى الملاحم الطويلة التي تشيد بذكر مفاخر الأمة، كإلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي(...) ونحن مع اعتقادنا قصور العرب في هذا النوع من القول نرى أن هذا الضرب أحد مظاهر الخيال لا مظهر الخيال كله..)***[14].

ومن العوامل التي تصور بعض الدارسين أنها شكلت حائلاً بين العرب والمسرح العامل الجغرافي الذي عدّه(توفيق الحكيم) من أهم العوامل، إذ يرى أن العربي القديم قد تعرف على هذا الفن، وشاهد المسارح الرومانية، إلا أن عدم الاستقرار كان عاملاً قوياً حال بينه وبين نقل هذا الفن(لأن المسرح يتطلب أول ما يتطلب: الاستقرار!.. افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، هو في رأيي السبب الحقيقي لإغفالهم الشعر التمثيلي، الذي يحتاج إلى المسرح)[15].

لكن ألم يعرف العرب الاستقرار في الدولة الأموية والدولة العباسية؟، ألم يعرفوا حياة المدينة المستقرة؟. والجواب عند الحكيم بسيط؛ (وهو أن العرب في الدولة الأموية وما بعدها ظلوا يعتبرون شعر البداوة، والصحراء مثلهم الأعلى، الذي يحتذى، وينظرون إلى الشعر الجاهلي نظرتهم إلى النموذج الأكمل، الذي يتبع!..)[16]. فاعتزاز العربي بشعره أغناه عن ترجمة أشعار غيره، وهذا بالفعل ما أكده النقاد القدماء أمثال ابن قتيبة وغيره، وقد أشار إلى ذلك(أحمد أمين) معتمداً على رأي لابن قتيبة في كتابه(الشعر والشعراء) إذ يرى أنه من الصعب العثور على معان يونانية وردت في شعر العرب في العصر الإسلامي وبعده، وعلة ذلك ***(أن العرب وهم العنصر الحاكم كانوا متعصبين حد التعصب لشعرهم، لا يسمحون فيه بابتكار أو تحوير في الأساس، فنظم البيت. وبحر الشعر، وقافية***

---

(14) أمين، أحمد، فجر الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط4، 1941، ص45.

(15) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، ص25.

(16) المصدر السابق، ص26.

القصيدة، ونحو ذلك أشياء مقدسة لا يصح أن تمس بسوء ...) [17].

–وهناك من يردّ عدم معرفة العرب للمسرح إلى طبيعة تركيب المجتمع الجاهلي؛ فقد أشار العقاد إلى أهمية العوامل الاجتماعية في تشكيل حضارة شعب من الشعوب–وعنده– أن التمثيل هو بعض الفنون التي ترتبط بالحياة الاجتماعية***(فإنما يقوم التمثيل من الناحية الاجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر(..) ولم يكن في مجتمع البداوة مجال كبير لهذا التجاوب الكثير بين أسرة وأسرة وبين إنسان وإنسان)*** [18].

–ويرى بعض الدارسين أن غياب الصراع الفردي في المجتمع الجاهلي أدى إلى غياب النشاط المسرحي؛ فالحياة في العصر الجاهلي***(قد أذابت الفرد في الجماعة فخلقت تصوراً جماعياً للعالم ورأياً عاماً مشتركاً في الكون، فقد ترتب على ذلك غياب الصراع داخل المجتمع أو اختفاء حدته على الأقل، فلم تكن مثل تلك الحال تستدعي الدراما قدر ما تستدعي التغني بالجماعة"القبيلة" والترنم بآثارها)*** [19].

–وهكذا مما تقدم نلحظ أن أسباباً متعددة تصورها الدارسون فسروا بها غياب المسرح عن الحضارة العربية، والحقيقة فإن هذه الأسباب التي صنفت تحت عوامل تتعلق بطبيعة الشعر العربي، وعوامل جغرافية، واقتصادية، واجتماعية، ودينية، كلّها تعدّ أسباباً واهية، لم تزد الأمر إلا تعقيداً، وما وضع ما هو إلا وصف لطبيعة المجتمع وواقعه، ولم نرَ سبباً واحداً مقنعاً. بل لكل سبب ما يدحضه على أرض الواقع.

–ثم إنه ليس من الواجب أن ينشأ الفن المسرحي عند عرب الجاهلية لأن الفن المسرحي ليس ظاهرة طبيعية مطردة، واجبة التواجد في كل أمة من الأمم لذا فإن الدارسين لم يصيبوا كبد الحقيقة، عندما راحوا يبحثون في الأسباب التي أعاقت نشوء هذا الفن في الأرض العربية الجاهلية، وابتعدوا عن الصواب مرة أخرى عندما أخذوا يقارنون العرب في جاهليتهم، بالعصر الذهبي في الحضارة

---

(17) أمين، أحمد، فجر الإسلام، مطبعة لجنة التأليف، والترجمة، القاهرة، ط4، 1941، ص167.

(18) العقاد، عباس محمود، خواطر في الفن والقصة، دار الكتاب العربي، بيروت 1973، ص115.

(19) الحكيم، فائق محمد علي، تاريخ المسرح، ص70- 71.

اليونانية، فالمقارنة ***(تصح بين أمم في طور واحد من الحضارة، لا بين أمة مبتدية، وأخرى متحضرة، ومثل هذه المقارنة كمقارنة بين عقل في طفولته، وعقل في كهولته)***[20].

ب- بعد الإسلام:

– على الرغم من إشارة بعض الدراسات إلى عدم معرفة العرب للفن المسرحي، قبل الإسلام وبعده، وأنه لا علاقة للوثنية به؛ ذلك لأننا عدمنا وجود نص ديني يحض على تحريم هذا الفن أو فتوى تمنع مزاولته، لكن اتفقت معظم آراء الدارسين على أن الإسلام قد حال دون اقتباس هذا الفن، لأنه يتعارض مع روح الدين الإسلامي، ولأنه يتعارض مع الطبيعة العربية.

– فقد رأى بعض الدارسين أن الثقافة اليونانية أثرت تأثيراً فعّالاً في المسلمين، ذلك أن اتصالهم بها صاحب عصر التدوين، فكان التأثير على صعيدي الشكل والمضمون، ومقابل العديد من الترجمات من الكتب العلمية، فإننا لا نعثر على كتاب أدبي يوناني، وعلة ذلك(أن الفلسفة والعلوم عالمية، والأدب قومي، ذلك أن الفلسفة والعلم نتاج العقل، والعقل قدر مشترك بين الأفراد والأمم(...) أما الأدب فلغة العواطف، وليس للعواطف منطق يضبطها، والأدب ظل الحياة الاجتماعية، ولكل أمة حياة اجتماعية خاصة بها تمتاز عن حياة الأمم الأخرى في أشكالها ومراميها؛ من أجل ذلك تذوق العرب، منطق أرسطو وطب جالينوس ولم يتذوقوا إلياذة هوميروس)[21] أضف إلى ذلك أن العرب لم يستعينوا بالثقافة اليونانية بشكل عشوائي، بل بشكل مخطط ومنظم، راعوا فيه التعاليم الإسلامية، والثقافة العربية؛ فهناك من كان ينظر(بإحدى عينيه إلى الثقافة اليونانية، وبالعين الأخرى إلى التعاليم الإسلامية والثقافة العربية، فيختار من الأولى ما يتفق والثانية)[22] لذا فقد تعامل العرب مع النصوص اليونانية بحذر شديد، ومن هنا فقد اتفقت الآراء على أن الوثنية هي العامل الأول في عدم تعرف

---

[20] أمين، أحمد، فجر الإسلام، ص43.

[21] أمين، أحمد، ضحى الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط3، جـ1، 1938، ص295-296.

[22] المرجع السابق، ص292.

العرب إلى هذا اللون من ألوان الفنون؛ فالأدب اليوناني هو أدب وثني، تعددت فيه الآلهة وعُبدت الأبطال[23] لهذا فقد امتنع المترجمون عن ترجمة هذا النوع من أنواع الأدب، ذلك أن الدين الإسلامي دين توحيد وتنزيه لله تعالى.

– أضف إلى ذلك أن(متى بن يونس) عندما ترجم كتاب(فن الشعر) لأرسطو لم يفهم معنى كلمة تراجيديا وكوميديا، فظن أن المأساة يقابلها المديح في شعر العرب، والمسرحية الهزلية يقابلها الهجاء.

وقد أكد الحكيم أهمية هذا الرأي، داحضاً الرأي الأول أي الوثنية، متذرعاً بأن الإسلام لم يكن عسيراً على فن من الفنون، إذ سمح للناقلين أن يترجموا كثيراً من الآثار التي أنتجها الوثنيون[24] ويرى أن صعوبة فهم القصص الشعري التي تدور حول الأساطير اليونانية المتعددة، وغرقها في الميثيولوجيا حال دون فهمها واستيعابها، ومن ثم ترجمتها.

وهناك من يعيد غياب المسرح عن التفكير الإسلامي إلى أسباب دينية لا تتعلق بالوثنية وترجمة النصوص، وهي أن الدين الإسلامي يمنع التصوير والتمثيل ف***(التجسيد المادي للإنسان، ومظاهر الطبيعة عن طريق الأنصاب والنحت والتصوير، قد كان مكروهاً ومنهياً عنه، ذلك عند فجر الدعوة الإسلامية، وهي تناهض الوثنية وأنصابها)***[25].

– لكن على الرغم من هذه الادعاءات، فقد عدمنا وجود نص قرآني صريح يدعو إلى تحريم التصوير أو التمثيل، باستثناء التحريم المتعلق بالعبادة الوثنية للأصنام، أي حرمت صناعة الأصنام والتماثيل، التي كانت الغاية من صنعها العبادة والحقيقة ***(إن كل هذه الروايات التي أشارت إلى منع بعض أشكال التعبير لم تقصد إلا التحديد فقط ولم تقصد الإنكار، وإن الدين لم يمنع الفن... وإنما التمجيد الذي يصل إلى حد العبادة)***[26].

---

[23] ينظر، المرجع السابق، ص296، وينظر مندور، محمد، المسرح، ص21.

[24] ينظر، الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية أوديب، ص20.

[25] طليمات، زكي، محاضرات الموسم الثقافي الرابع، ص234.

[26] عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، كتاب الهلال، دار الهلال. تر. د. رفيق الصبان، ص16.

–وقد انطلق أدونيس في حديثه عن العرب والمسرح من موقف الإسلام التحريمي للتصوير وعمل التماثيل، وما شابهه، ويمتد هذا ليشمل المسرح الذي هو خلق؛ خلق شخوص ومواقف وأفعال[27] ولما كان التمثيل في أحد أوجهه تصويراً، فهو يخضع للتحريم مثله لأن كليهما فعل يضاهي فعلاً يخص الله وحده. واعتمد في ذلك على رواية لابن عباس عندما قال فيما يتعلق بالتصوير: (إن كان أحدكم ولابد فاعلاً، فليصنع الشجر، ومالا نفس له).

وإذا كان أدونيس قد وجد مخرجاً للتصوير، وذلك عن طريق تصوير الجماد والأشياء ومالا نفس له؛ أي الإنسان، فالتمثيل عنده، لا مخرج له فهو يقوم أساساً على الإنسان وبواسطته؛ إذ يقول: ***(وبقدر ما يتناول التصوير"ما له نفس" وبخاصة الإنسان يكون نفياً لفعل الله، ومن هنا يبلغ هذا النفي ذروته في التمثيل، ذلك أنه تصوير للخلق والخُلق معاً)***[28] ويورد أدونيس مفاهيم أخرى ومصطلحات لغوية تتعلق بالمسرح، حاول أن يؤكد فيها التعارض النفسي والذهني بين الثقافة العربية والفن المسرحي.

– ويضيف أن المسرح هو عالم الإشكال، والعربي نشأ ضمن ثقافة لا إشكال فيها بل أزالت جميع الإشكالات على صعيدي الطبيعة، وما وراء الطبيعة، والثقافة العربية عنده يمكن تسميتها ثقافة الإيمان التي لا تساؤل فيها، ثقافة وضعية حكمية لا تحليلية نقدية، والمسرح لكونه دراماً، أو تراجيدياً معناه في جوهره قلق كيان ومصير، أي إن الإنسان هو مركز الكون، نعرض فيه لتجاربه الحاسمة ونمسرحها ونعيشها كما نأمل أن تكون على أن تتم في حركة تكشف عن انفصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية، أي تكشف عن ذات وموضوع، وحسب الثقافة التي نشأ بها العربي وتربى عليها فإن الله هو مركز الكون، وليس فيها ذات وموضوع بالمشار إليه، ونخلص من ذلك كله إلى القول بأن المؤمن لا يحتاج إلى الدرامية أو التراجيدية لأنه لا يقلق، مطمئن، لا يعذبه شيء، ومن لا يكون معذباً من هذه الناحية، لا يستطيع أن يمارس الدرامية أو

---

[27] أدونيس، خواطر/ نقائض في المسرح العربي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 2 خريف 1977، ص6.

[28] المرجع السابق، ص6.

التراجيدية، ولا يستطيع فهم مسوغاتها الفنية.

– مما يلحظ أن أدونيس قد ركز على نوع واحد من أنواع الصراع، وهو الصراع بين إرادة البشر ومشيئة الله، علماً بأن الحياة البشرية تموج بالصراعات، فهناك صراع داخل الإنسان، وهناك صراعات بين الإنسان والإنسان، كلها في حدود طاعة الله، وتصوير الإسلام للكون والحياة، ولو رحنا نطبق هذا الأمر على المسرح اليوناني الذي هو المثل الأعلى عند الدارسين، فلا نستطيع أن نجزم بوجود صراع واحد، إذ تعددت الصراعات وتنوعت، وقد جمعها(محمد عزيزة) في كتابه الإسلام والمسرح تحت بنود أربعة وأخذ لكل منها مثلاً من المسرح اليوناني، وهي: الصراع بين الإنسان والآلهة وهذا يعني تمرد الإنسان حين تواجه حريته الإرادة الإلهية وهو(الصراع العمودي) والصراع بين الانسان والمجتمع وهو (الصراع الأفقي) والصراع بين الإنسان وقدره، الذي يرفض فيه الفرد الاستسلام للقدر والحتمية وهو(الصراع الديناميكي) وأخيراً(الصراع الداخلي) الذي ينشأ بين الإنسان وذاته، ويكون سبباً في شقائه ومصدراً لآلامه[29].

– ورأى آخرون أن الإسلام قد اتسم بالواقعية والعقلانية، لذا لم يتكون النمو الشعري والنمو الأسطوري، وما دامت الأساطير لم تظهر فإن الملاحم لم تظهر أيضاً والسبب في ذلك–كما يرون– أن الإسلام هو ملحمة بحد ذاته، ملحمة مرتبطة بالواقع[30]. وقد يقول قائل: إن البطولات ظهرت في السير الشعبية، ويعلل الحجاجي السبب بأنها ظهرت إثر اضمحلال الحضارة العربية، وتفكك المجتمع العربي، وتوق الإنسان للعدل، وخلقه لأسطورة البطل المخلص، ويضيف الحجاجي أن فن السيرة كان بمنزلة الأرضية المناسبة لإنبات فن المسرح، لأنها خلقت فن الممثل، ومهدت بذلك للفن المسرحي، إلا أن العرب المسلمين لم يعرفوا هذا اللون لعدم اكتمال العوامل، وهنا يعود الحجاجي إلى ما بدأ به العقاد، إذ يرى أن افتقاد حركة شعبية يقظة، بل مسيرة ديمقراطية قد أجّل نشوء المسرح العربي، لذا فقد ربط الحجاجي بين اكتمال هذه العوامل وظهور بدايات المسرح العربي

---

[29] ينظر، عزيزة، محمد، الإسلام والمسرح، ص22.

[30] ينظر، الحجاجي، أحمد شمس الدين، العرب وفن الإسلام، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1975، ص44- 45.

الحديث في منتصف القرن التاسع عشر بمسرح مارون النقاش[31].

– وإذا كان الحجاجي قد ركز على ضرورة توفر الجو الديمقراطي، فإن العقاد قد رأى أن نشوء المسرح في أمة ما مرهون بتوفر عوامل متعددة، وقد ربط في ذلك بين نشأة المسرح في اليونان القديم، والعوامل التي مهدت له فقال: (أما انفراد اليونان بتجديد الفن المسرحي في الزمن القديم فله أكثر من سبب واحد، وقد نلخص جميعها في هذه الأسباب الثلاثة الآتية وهي:

1- الشعائر الدينية.

2- نشأة المجتمع الديمقراطي في المدينة.

3- موافقة عصره الذهبي الذي ازدهرت فيه ملكات الأمة اليونانية)[32].

إذن لابد من توفر جو ملائم يتسم بشرط محددة لنشأة فن المسرحية في بلد ما، ولما لم تتوفر هذه الشروط في الأمة العربية فقد عدمنا نشأة هذا الفن.

مما تقدم ذكره يمكننا القول: إنه لا ضيرَ في عدم نشأة الفن المسرحي في الحضارة العربية، بالمفهوم المتعارف عليه الآن. ولا عيبَ في ذلك لأن حضارتنا عوضت فن المسرح بظواهر فنية أخرى، اتفقت مع ثقافتها ونظرتها إلى الحياة والإنسان، وقدمت تصوراً للعالم ولمشكلاته بشكل يعبر عن أفكار الإنسان العربي وآماله وتطلعاته وقيمه ومعتقداته الخاصة.

3- الرأي القائل بوجود مسرح عربي قديم:

إن اغتراب المسرح العربي في العصر الحديث، وتمزق هويته، قضية أرقت بعض العاملين في المسرح، من كتاب ومنظرين. وفي مرحلة البحث عن حلول لهذه القضية، وبدافع من القومية العربية، وإثبات الذات، وتحديها لأمواج الحضارة الغربية، أبحر الدارسون في التراث العربي، وراحوا يلتقطون المحار المسرحية المتنوعة فيه، خصوصاً بعد أن أيقنوا أن المعيار الأوربي ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش.

---

(31) ينظر، المرجع السابق، ص55- 56.

(32) العقاد، عباس محمود، خواطر في الفن والقصة، ص112.

ونقول: إن تعددية الصيغ المسرحية، وكثرة التعاريف التي ركز كل منها على عناصر محددة في العمل المسرحي، كانت الدافع الأول لهذا الاعتقاد، خصوصاً بعد أن استُخدم التراث كعامل من عوامل التأصيل، أضف إلى ذلك أن المضامين الأدبية في التراث، وطبيعة التركيب فيه، وتركيزه على عنصر القص، وشفافية الحوار، والقدرة على التصوير، كلها أمور أغرت الكاتب المسرحي، بالولوج فيه، ومحاولة استحداث فن جديد في الحضارة العربية. وقد أشار توفيق الحكيم إلى هذه الظاهرة عندما قال: ***(إن طبيعة التركيب، والتركيز عند العرب منذ القدم في الشعر والفكر والبلاغة... هذه الطبيعة التي هي جوهر الفن المسرحي... تجعلني دائماً أعتقد أن السليقة العربية هي سليقة مسرحية... وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها في أشكال أخرى، فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للمعري، أو قرأت قطعاً من حوار في الأغاني أو للجاحظ، ورأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة، والإصابة المباشرة للمفصل، بلا لغو ولا فضول في التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندي إلى الفن المسرحي..)***[33].

أ- مسرح عربي قديم:

- يرى أصحاب هذا الاتجاه أنه***(لم تخلُ أمة من الأمم... من المسرح والتمثيل، مهما تكن ظروفها، والذي جرى أن أمماً قد طورت ظروفها الملائمة... ظواهرها المسرحية، وأن أمماً أخرى لم تستطع ذلك، غير أن التمثيل والمسرح كانا موجودين بوجود الإنسان وبوجود رغبته في الاحتفال والتقليد)***[34].

- لكنهم أجمعوا على أن(خيال الظل) ظاهرة مسرحية متطورة، بل مسرح عربي حقيقي، قد وجد في التراث ***(ولمسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً يسيراً، فأما أولهما، فهو عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبات، وتكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة والمنصة بمثابة المسرح.***

---

(33) الحكيم، توفيق، سجن العمر، دار مصر للطباعة، 1990، ص130.

(34) أبو شنب، عادل، مسرح عربي قديم، وزارة الثقافة، دمشق 1961، ص4.

ولكنه ليس مسرحاً يؤدي إلى ما وراءه من حجرات، وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وبين المصباح والشاشة، رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس.

أما النمط الثاني: فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغني عن المصباح، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلاً منها عودان من الخشب والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها وأخلاقها وأزيائها، ولكنها لا تقوم بذاتها، وإنما يحركها أفراد الفرقة، ويسبغون عليها الأوصاف، ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من العلاقات والأحداث العظة المطلوبة، وقد يتدخلون في سياق المسرحية سائلين أو مجيبين أو شارحين)[35].

– وتشير الدراسات إلى أن أول من اشتغل في هذا الفن هو شمس الدين محمد بن دانيال(يوسف الخزاعي) المولود عام 646هـ 1148م بأم الربيعين في الموصل، وقد هاجر إلى القاهرة في عصر الملك الظاهر بيبرس، بعد أن هجم التتر على المشرق، وكان في التاسعة عشرة من عمره، وفيها درس الطب، ثم اتخذ دكاناً يكحّل به الناس، فسمي الحكيم شمس الدين، وقد عاش ابن دانيال في الأوساط الشعبية، وذاع صيته، وأنفق كل ما يجمعه على الكيف والمجون، وتوفي في القاهرة عام 711هـ– 1211م وترك لنا كتاب(طيف الخيال) وفيه ثلاث مسرحيات هي(طيف الخيال) و(عجيب وغريب) و(المقيم والضائع اليتيم)[36].

وفي ظل ما خلفه ابن دانيال من نصوص، واعتماداً على المشاهدة العينية لمعاصري خيال الظل في بداية هذا القرن، وعلى ما ذُكر من وصفٍ لهذا الفن في بطون كتب التاريخ، وكلام الرحالة الغربيين. قُدمت دراسات حاولت أن توفق بين الفن المسرحي، وخيال الظل، وبحثت في القضايا الفنية لهذا الفن وفي المضمون على السواء– وتعرضت إلى ما تركه خيال الظل من أثر في نفوس

---

(35) يونس، عبد الحميد، "خيال الظل، مسرح قبل المسارح الحديثة!" كتاب العربي، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988، ص46.

(36) ينظر، قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1972، ص60- 61.

الشعب، واعتبرته فناً جماهيرياً شعبياً شارك المتلقي في صنعه، لأنه نبع من بيئته، وحمل خبراته، وعبَّر عن فكره.

فمن الناحية الفنية، نلحظ أن(عادل أبو شنب) قدم دراسة عن بابة(الشحادون والحمام) وجد فيها أن خيال الظل العربي السوري قد توفر فيه النضج التكنيكي؛ إذ تميز الحوار بالقصر، ووزع على الشخصيات بشكل يعبر عن الأفكار، ويتناسب مع تطور النص، وتركيب الشخصية، وقد استهانت البابات بعنصري الزمان والمكان، كأحدث ما توصل إليه المسرح المعاصر[37].

وفي الدراسة التي قدمها(سلمان قطاية) عن خيال الظل في حلب مع فصل الحكيم وجد أن كل فصل من فصول البابات يبدأ بنغمة محددة، وهذا يزيده شبهاً بالمسرح العادي، لجذب انتباه المتفرج، إضافة إلى أن الحوار فيه سلس حوى مجموعة من الأمثال الشعبية، كما أنه اعتمد على المفارقات في المواقف، وفي اندفاع قطاية لإثبات أن خيال الظل مسرح حقيقي حاول تبرئته من الكلمات البذيئة التي توفرت في نصوصه، وعلل ذلك بأنه موجه إلى الذكور، وأن الجنس قد وجد في معظم المؤلفات القصصية العربية آنذاك[38]. ثم يمضي قطاية، فيروي بعض الأحداث التي جرت عند العرض، تثبت أن هذا الفن قد استخدم كأداة نقدٍ سياسية واجتماعية.

– ويرى علي الراعي أنه سواء ***(أكان العرب هم الذين اجتلبوا فن خيال الظل إلى حاضرة العباسيين، أم أنه انتقل إليهم، فلا شك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي، هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون، إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معاً، لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتم بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعاً)***[39]

---

[37] ينظر، أبو شنب، عادل، مسرح عربي قديم، ص179- 183.

[38] ينظر، قطاية، سلمان، يال الظل في حلب مع فصل الحكيم، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق، العدد 1، صيف 1977، ص17-18.

[39] الراعي، علي، المسرح عند العرب، مجلة العربي، العدد 225 آب 1977، ص149.

فالتمثيل في هذا الفن يقوم على مبدأ التشخيص لا الرواية، وهو فن موجه إلى الجمهور، توفرت فيه عناصر المادة المسرحية.

أما على صعيد المضمون: فقد اهتم دارسو فن خيال الظل بإبراز القضية الاجتماعية، وركزوا على محاولة إبراز انعكاس الواقع السياسي والاجتماعي على بعض البابات، ففي الدراسة التي قدمها(عادل أبو شنب) تحدث عن الدور الفعّال الذي لعبه خيال الظل في التوعية والتعرية الاجتماعية، وإصراره على توصيل رسالة من خلال اهتمامه بالجمهور[40] فمن قبيل ذلك***(إنه تهكم في شعره، بطريقة رمزية غير مباشرة، بما اتخذه الظاهر بيبرس من إجراء عنيف في مطاردة المتجّرين بالبغي والفجور، وتوفير أسباب الخلاعة للناس)***[41]، إضافة إلى النقد السياسي غير المباشر الذي قدمه في بابة(الأمير وصال) وذلك عندما أشار إلى قدوم الأمير ابن العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي من بغداد.

وقد كان فن خيال الظل مستهدفاً من قبل الحكام المتشددين لارتباطه بالنقد الاجتماعي، واهتمامه بعنصر التسلية، وقد استدل سلمان قطاية في دراسته لبابات خيال الظل في حلب من النقد الاجتماعي الوارد فيها على أنها من تأليف محلي، خصوصاً أنها أظهرت المستعمر العثماني كما يراه الرجل الشعبي في بلادنا.

ويؤكد علي الراعي أن خيال الظل ***(مسرح شعبي بالجمهور وللجمهور، وفن يمزج الحقيقة بالخيال، والجد بالهزل ويعتمد على أوسع قدر من مشاركات الناس فيه، بالمال والحضور والاستماع)***[42]، ويجد أن شخصياته ملتصقة بالواقع البعيد والقريب، فمن أم رشيد الخاطبة القوادة إلى الكاتب القبطي المدلس.. إلى الشاعر المزيف المتعاجب بالألفاظ الجوفاء...

ولعل مظاهر الهزل والتهريج التي احتواها خيال الظل والقراقوز جعلت محمد مندور يستبعد انتماءهما إلى عالم المسرح أو الأدب التمثيلي، إذ يقول:
(إنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبر بابات خيال الظل داخلة في فن الأدب

---

(40) ينظر، أبو شنب، عادل، مسرح عربي قديم، ص205- 207.
(41) يونس، عبد الحميد، خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة، ص52.
(42) الراعي، علي، المسرح عند العرب قديماً، ص28.

التمثيلي أو في فن المسرح)[43] لأنها من وجهة نظره لا تعدو الاستعراضات الفكاهية التي ربما كان يجد فيها الشعب شيئاً من الترويح عن شقاء النفس، والتنفيس عن هموم حياته، ولكنها من الناحية الفنية بدائية إلى حد ما. ولكن من وجهة فنية يظل خيال الظل مسرحاً لما فيه من تمثيل وشخصيات وحوادث وموضوعات لا تخرج به عن المسرح.

ولقد أكد الدكتور أحمد زياد محبّك ارتباط خيال الظل بالمجتمع والشعب[44] ورأى أن ***(خيال الظل فن مسرحي متكامل، لا سبيل إلى إنكاره، فهو مثله مثل المسرح يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات فيقدمها من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده على الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل)***[45].

وفي الدراسة التي قدمها(علي عقلة عرسان) عن الظواهر المسرحية عند العرب، عدمنا وجود ذكر لخيال الظل، ذلك لأن عرسان عدّ(خيال الظل) مسرحاً حقيقياً لا ظاهرة مسرحية، وقد علل عدم ذكره لهذا الفن في كتابه(الظواهر المسرحية عند العرب) بقوله: ***(لأنني أنظر إليهما- ويقصد خيال الظل وكراكوز- كشكلٍ من أشكال المسرح ذي التقنيات والأصول والأسس والمقومات عرفه العرب وطوروا فيه، ويعود تاريخه عندهم لما قبل محمد بن دانيال الموصلي..)***[46].

- نخلص من ذلك كله إلى أن النقاد وبعض الكتاب المسرحيين قد أيقنوا أن خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة؛ وأن البلاد العربية قد عرفت نوعاً من أنواع الدراما، حققت شرط المسرح، ومفهومه، بوصفه يقوم على تقديم حدث غير حقيقي يمثله أشخاص يتقمصون الأدوار سواء أكانوا أناساً أم دمى، إضافة إلى أنها ساهمت في زرع التقاليد المسرحية.. وهيأت النفوس لاستقبال الفن المسرحي فيما بعد.

---

(43) مندور، محمد، المسرح، ص28.

(44) ينظر، د. محبك، أحمد زياد، "خيال الظل"، مجلة الكويت، العدد 25، حزيران 1984، ص79.

(45) المرجع السابق، ص75.

(46) عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط3، 1985، ص686.

ب- ظواهر مسرحية عند العرب القدماء:

ومن أولئك الذين سعوا لإثبات معرفة العرب للفن المسرحي الكاتب والمنظّر المسرحي(علي الراعي) الذي نبش التراث، وحاول انتقاء الأشكال الأدبية، وبعض الأحداث والوقائع التاريخية التي رأى فيها بذوراً مسرحية أو ممارسات تمثيلية، وأعلن ***(-بكثير من الوثوق- أن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر)***[47] وأخذ يلتقط الإشارات والطقوس الدينية، وبعض المظاهر الاجتماعية لإثبات صحة رأيه، فمن تجمعات قصور الخلفاء التي جمعت بين الممثلين من الشرقين الأدنى والأقصى، إلى موكب الرشيد، إلى الحكائين في الشوارع والمساجد والأسواق، إلى فن القراد، والحواء، إلى حفلات الزواج والختان، إلى جلسات الغناء والسمر في الحانات، إلى بعض الأعراف والتقاليد، وبعض ملاهي الشعب التي جمعت بين التعابير المقولية والحركية[48]..

وهكذا فقد حوّل الراعي فنون الأداء بالكلمة والحركة، وفنون الأداء بالكلمة الموزونة الملحنة إلى عمل مسرحي توفرت فيه عناصر الفرجة والتمثيل، والمكان والزمان، وعلى هذا فقد غدت ممارسات الإنسان، وأفعاله اليومية، ممارسات مسرحية فنية لأن الراعي حسبه أن يتوفر في العمل عنصر التمثيل وعنصر المكان، معتقداً أن التمثيل هو الجزء الأساس في المسرح علماً بأن التمثيل هو أحد عناصر العمل المسرحي لا المسرح كله، ثم إن التمثيل الذي قدمه الراعي يعدّ عملاً فطرياً، في تاريخ الإنسان وتاريخ الشعوب، وشتان ما بين التمثيل الفطري والتمثيل الفني المنظم.

وفي مرحلة بحث(علي عقلة عرسان) عن ظواهر مسرحية عند العرب القدماء، رحل إلى التراث العربي، محاولاً تلمس أشكال التعبير الفني في الأدب، والحياة العربية، في الجاهلية والإسلام، وقدم مسوغات لبحثه فقال: ***(وقد قصدت من محاولة التماس هذه المقومات، وإعادة تلخيصها، والدخول في ضوئها، إلى تحديد الإطار الذي يمكن أن أضعه للظاهرة المسرحية عند العرب، والذي في***

---

[47] الراعي، علي، المسرح عند العرب قديماً، ص 13.

[48] ينظر، المرجع السابق، ص17- 24.

ضوئه سأحاول الإجابة على سؤال أول مفاده، هل لدينا نحن العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى؟ ولا يدفعني إلى بحث هذا الموضوع إحساس بنقص ما عند العرب أريد أن أجتهد في خلق المعاذير واصطناع الحوادث، والمواقف لسده، فما يعنينا أبداً أن ينقصنا مظهر حضاري لأننا ملكنا حضارة سدت ثغرات كثيرة وكبيرة في حضارات الأمم أعطت ولا يضيرها أن تأخذ)[49].

وقد رصد عرسان مجموعة من الظواهر المسرحية في المجتمع العربي، ذلك أنه آمن بأن ***(لكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة، في التأثر والتأثير والنقل، وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم)[50].***

وانطلق عرسان في تحليله للعناصر المسرحية، من مقومات الظواهر المسرحية، التي نشأت عند الشعوب القديمة إلى بدايات مسرحية أحدث عصراً من تلك، ولتأييد فكرته وصل إلى نتيجة مفادها أن الرقص والغناء والموسيقا هي مقومات الظاهرة المسرحية وأن العرض قد شكل جزءاً من الطقس الديني، وأن الموضوع كان هامشياً، إذا ما قيس في عملية العرض بالشعر والغناء والحركة، وأخذ عرسان يطبق هذه المقومات على الظاهرة المسرحية العربية، وينظر في خلاصتها الفنية ومدى انطباقها على المسرح ويستجلي الظواهر المسرحية، ويقارن بالظواهر الأخرى، ويسير بها إلى أن تتطور وتتكامل لتحقق العنصر الأساس الذي اعتمده، وهو العرض أو الفرجة، فمن فئة المندّرين، إلى فئة القصاصين، وأصحاب الحكاية، وأهل المقامات، إلى مسرحية الرؤيا في الإسراء والمعراج، ورحلات المتصوفة، إلى حلقات الذكر الصوفية، ثم الاحتفالات الجماهيرية المتنوعة، مثل عاشوراء والتعزية واحتفالات المولد النبوي والسيارة، وموسم جمعة برزة، أو خميس المشايخ وأعياد النيروز والقصاصين الشعبيين والكرك أو الكرج، وأكد عرسان أن هذه الظواهر المسرحية لم تتطور، بل وقفت عند حد معين ***(شأنها في ذلك شأن الظاهرة المسرحية في مصر الفرعونية والهند واليابان***

---

(49) عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، ص28.

(50) المصدر السابق، ص29.

والصين، بل ربما تقدمت عن تلك في بعض الأشكال)[51].

لكن ما يؤخذ على عرسان أنه قد حوّل التراث العربي بأكمله إلى ظاهرة مسرحية فحسبه أن تتوافر في العمل الأدبي أو احتفال ما، أحداث التأثير، والأداء الغنائي والحركة، والأداة المستعملة، والزمان والمكان، حتى يسميه مسرحاً سواء كان ذلك في القصة أو في الشعر أو في المقالة.

– وهناك من حذا حذو الراعي وعرسان في إقراره أن مستقبل المسرح العربي مرهون بعودته إلى استيحاء أشكال مسرحية تنطلق من الظاهرة المسرحية الموجودة في تراثنا، ومن أن التمثيل هو العنصر الأساس في المسرح، فسلمان قطاية عاد إلى التراث مؤكداً أن التمثيل هو الأساس في العملية المسرحية، وراح يبحث عن أشكال مسرحية فيه[52]، و(عبد الفتاح رواس قلعه جي) لام الدارس العربي، عندما سارع إلى نفي أي شكل مسرحي عربي، بعد أن اطلع على النصوص الشعرية والنثرية، وحاول أن يبحث فيها عن مسرح شبيه بالمسرح الإغريقي، ثم دعا، من خلال رؤية كلية شاملة، إلى التمثل بما قام به النحاة العرب، عندما انطلقوا من الأثر الأدبي(المروي، والمدون) ليصلوا إلى ضوابط اللغة العربية وقواعدها[53].

وفي الدراسة التي قدمها(فاروق خورشيد) عن الجذور الشعبية للمسرح العربي، رأى أن المقامات تعدّ عملاً تمثيلياً، فهي قد ارتبطت بالوعظ والإرشاد، وتوفر فيها عنصر القص، إضافة إلى أنها اعتمدت على التمثيل من قبل ممثل واحد فهي أشبه بـ(المونودراما) إذ يقول: ***(هذه التركيبة الفنية إذن تركيبة مميزة تبتعد عن الفنون النثرية الأخرى، وتعتمد أيضاً على الأداء الفردي، في تقديم المقامة لجمهور يستمع إليها، وهي أقرب ما نعرفه اليوم"بالمونودراما" أو مسرحية الممثل الواحد(...) حيث يقدم لنا الممثل موقفاً كاملاً من خلال الحديث والأداء..)[54].***

---

(51) المصدر السابق، ص29.

(52) ينظر، قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين وإلى أين، ص47.

(53) ينظر، قلعه جي، عبد الفتاح رواس، مسرح الريادة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، 1988، ص120.

(54) خورشيد، فاروق، "الجذور الشعبية للمسرح العربي"، ص103.

إن الظواهر الفنية، التي عدّها بعض الدارسين ظواهر مسرحية، والتي تمثلت في أشكال التعبير الموروثة، وكان لها الأثر الفعّال في ضمير الأمة، ووجدانها، ما هي إلا إبداعات فنية خاصة بالحضارة العربية، فهي جزء من الحضارة العربية التي تتسم بملامح ومواصفات خاصة بها***(إن الحكواتي والقصاص ورقص السماح وبعض الرقصات الشعبية. وصندوق الدنيا وخيال الظل والأرجواز، وتمثل مصرع الحسين ظواهر فنية عربية، نبعت من واقع مجتمعنا العربي في عهد من العهود فمثلته، وحملت طوابعه، وقد أعطاها مبدعوها أسماءها فحملتها كمصطلحات عربية دخلت بها التاريخ وهي ذات خصائص فنية تنبع منها بالذات، ونخطئ إذا نحن قسناها بمفهوم المسرح، لأنها من طبيعة غير طبيعته، وليس ثمة مسوغ لهذا القياس)***[55] ولا ننكر أن هذه الظواهر المسرحية أخرت ظهور المسرح العربي، لأنها سدّت حاجة العربي إلى التمسرح.

4- ولادة المسرح العربي:

تشير بعض الدراسات إلى أن العرب لم يعرفوا الفن المسرحي إلا في عهود متأخرة، وتحديداً في بداية عصر النهضة، ويُؤرخ لعصر النهضة بتاريخ حملة نابليون بونابرت إلى مصر (1798– 1810). ذلك لأن البلاد العربية عرفت المسرح بفعل الاحتكاك والتماس بين العرب والغرب، إذ حملت حملة نابليون معها فيما حملته الشكل المسرحي المعروف، ويحدثنا جرجي زيدان(1861– 1914) عن هذا الأمر فيقول: إن ***(التمثيل كما هو عند الإفرنج لهذا العهد قد جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه إلى مصر في جملة ما حمله كالطباعة والصحافة وكان بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار***

[55]د. محبك، أحمد زياد، "العرب والمسرح"، ص150.

الموسيقيين، وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط، واشتغل الجنرال منو بتشييد مسرح التمثيل سماه مسرح"الجمهورية والفنون" لكن ذلك كله ذهب بذهابهم، وليس هو في كل حال تمثيلاً عربياً، وكانت مصر أسبق بلاد الشرق إلى هذا الفن، لكنها تخلت عن ذلك إلى أختها سورية)[56].

يحدد النص التاريخ الذي تعرفت فيه البلاد العربية إلى المسرح، لا إلى تأسيس المسرح العربي، فالمسرح الذي عرض في مصر عن طريق الحملة الفرنسية لم يكن مسرحاً عربياً، لا من ناحية اللغة، ولا من ناحية التأليف، ولا من ناحية الإخراج، والرابط الوحيد الذي ربطه بالعرب أنه مُثّل على أرض عربية، لذلك ذهب بذهابهم-كما يقول النص- وهذا ما كان قد أكده الجبرتي(1754-1822) من قبل في معرض حديثه عن الحملة الفرنسية في مصر، إذ وصف المسرح بأنه ***(عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليالٍ، ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها منهم بقصد التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة)[57].***

- ومما لا شك فيه أن زيدان يقصد إلى القول بأن: مصر أسبق بلاد الشرق إلى هذا الفن من ناحية المعرفة لا الممارسة، فهو يقول في موضع آخر:
(لم يدخل التمثيل الحديث إلى اللغة العربية، إلا في أواسط القرن الماضي والسوريون أسبق المشارقة إلى اقتباسه لما توفر لديهم من أسباب الاختلاط بالإفرنج وإتقان لغاتهم والرحلة إلى بلادهم، ومشاهدة مسارحهم ومطالعة مؤلفاتهم)[58].

إذن فقد برق الشعاع الأول في تاريخ تأسيس المسرح العربي في بلاد الشام وذلك في منتصف القرن الماضي، ومن ثم تفجر الضياء وانتشر في أنحاء الوطن العربي، وقد وضع اللبنة الأولى في هذا الأساس المبدع مارون النقاش(1817-

---

(56) زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، منشورات دار الحياة، بيروت، ج3، 1967، ص502.

(57) الجبرتي، عبد الرحمن، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، المطبعة الشرقية، مصر 1322 هـ ص149.

(58) زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ص502.

1855) وعدّ تاريخ(1848) هو تاريخ ولادة المسرح العربي، وذلك عندما عرض مارون مسرحيته الأولى(البخيل) في منزله(وهي أول رواية تمثيلية ألفت في اللغة العربية).

إلا أن هذا المسرح الذي تمت ولادته في منتصف القرن الماضي على يد بعض المبدعين العرب كان أسير المسرح الغربي، وعلى الرغم من جهود مارون النقاش التأسيسية، إلا أنه كان سلبي التلقي؛ ذلك لأنه لم يحاول أن يستنبت المسرح من البيئة العربية– ولو أنه زرع البذرة الأولى–وإنما جلب المسرح جلباً من خارج بيئته.

5- مفهوم التأصيل:

لقد طرحت ثنائية الأصيل والدخيل في الأدب والفن في العصر الحديث في الوقت الذي تمّ فيه الاحتكاك مع الغرب، وذلك منذ عام(1798) تاريخ دخول(الدخيل) الغربي ممثلاً بالحملة الفرنسية على مصر.

والأصيل في المعجم ماله أصول، والأصل هو الحسب[59]، والحسب يتميز بالثبات أي لا يتغير، وعليه فالأصل ما هو ثابت، أما الدخيل فإنه يعني ***(الضيف لدخوله على المضيف ويعني: الضيّف والنزيل، والدّخَلُ: ما داخل الإنسان من فساد في عقل أو جسم وجاء أيضاً الدّخَلُ بالتحريك العيب والغش***

[59] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، ط حديثة، القاهرة، ص89.

والفساد، والدّخلُ والدّخلُ: العيب الداخل في الحسب)[60].

وفي لسان العرب أيضاً: ("أصل" الأصل أسفل كل شيء وجمعه أصُول لا يُكَسَّرُ على غير ذلك وهو اليأصُولُ، يقال أصْلٌ موصَّلُ؛ واستعمل ابن جني الأصلية موضع التأصّل(...) وأصُلَ الشيءُ: صار ذا أصل، قال أمية الهذلي:

وما الشغل إلا أنني مُهيّب لِعرضكِ ما لم تجعل الشيء يأصُلُ

وكذلك تأصل)[61].

إن المعنى المعجمي للفظة"تأصيل" يعني الارتباط بالأصل ومعنى الأصل أسفل كل شيء، أو أقدم صورة لشيء تبدل، فهل يلتقي المعنى المعجمي مع مصطلح التأصيل كما طرحه المسرحيون العرب؟

– يعني مصطلح التأصيل: التجذير؛ أي جعل هذا الفن جزءاً أساسياً في حياتنا، وذلك من خلال استنبات التقاليد المسرحية في التربة العربية، ورعايتها بشكل يضمن لها البقاء والاستمرار، لهذا فإن هذا التعريف لا يتطابق مع تعريف الأصالة الذي يعني(العودة إلى الأصول) أي أن يعيش الإنسان في ماضيه، دون حاضره، وأن يستلهم التاريخ ويبني حياته على أساسه، فالتأصيل في المسرح لا يعني البحث في تراثنا عن أشكال وظواهر مسرحية، والتقاطها لتكون أصولاً، يمكن أن تعدّ أحد فروع التأصيل، ولكنها ليست التأصيل كله.

– وقد يلتقي مفهوم التأصيل مع(البعد التقويمي) للأصالة، كما بيّنه الدكتور(فؤاد زكريا) إذ قال ***(فأنت حين تتحدث عن أصالة مجتمع ما لا تعني الرجوع إلى"أصل" هذا المجتمع فحسب بل تعني أيضاً العودة إلى ما هو"أصيل" في تاريخه، وفي أعماق شخصيته المعنوية، وبهذا المعنى تتحدث عن الأصالة في بحث أو كتاب، وتعني بذلك أنه لم يعتمد على غيره أو يعكس آراء الآخرين،***

---

(60) المرجع السابق، ص1342.

(61) المرجع السابق، ص89.

وإنما كان له موقفه الخاص المستقل النابع من ذاته)[62] فالانبثاق عن الذات، والاعتماد عليها، في إنتاج الإبداع الفني، وفي تشكيل عناصره، يشكل قيمة إيجابية في عملية التأصيل، إلا أنه لا يعني التأصيل كله بل جزء منه.

– وقد يلتقي التأصيل أيضاً مع ما قدمه محمد غنيمي هلال في حديثه عن الأصالة، عندما قال ***(فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء كما هو دون تغير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها)***[63]، فالتجاوب مع الحضارة الغربية، والاستفادة مما توصل إليه إبداع العالم الخارجي، شرط أن يتوافق مع خصوصيتنا، ويتماشى مع ذوقنا، أمر مشروع يسهم في دفع عملية التأصيل؛ فالمسرح وكذلك سائر الفنون تراث إنساني يأخذ بعضه من بعض، ويتأثر بعضه ببعض، ويؤثر، ويتحول إلى ظاهرة أو عادة اجتماعية.

وقد يلتقي التأصيل أيضاً مع ما قدمه فرحان بلبل في حديثه عن خصوصية المسرح العربي، والخصوصية تعني–عنده– وجود ***(تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع العربي، وتبرز وجوداً عربياً قومياً وإنسانياً، من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة)***[64] ***إذ لا يكفي الاعتماد على الواقع، والاستمداد منه، لإبراز الهوية العربية، لأن(الهوية الحضارية لأمة من الأمم هي القدر الثابت، والجوهري، والمشترك من السمات والقسمات العامة، التي تميز حضارة هذه الأمة عن غيرها من الحضارات، والتي تجعل للشخصية القومية طابعاً تتميز به عن الشخصيات القومية الأخرى)***[65].

نخلص من ذلك كله إلى القول بأن مصطلح التأصيل يعني البحث عن هوية عربية، للمسرح العربي، والهُوية: هي الاختلاف عن الآخر، هي التفرد بميزات

---

(62) د. زكريا، فؤاد، "وهم الأصالة والمعاصرة"، مجلة العربي، الكويت، العدد 316، مارس 1985 ص22.

(63) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص106- 107.

(64) بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، وزارة الثقافة، دمشق 1984، ص157.

(65) د. عمارة، محمد، "ملامح الهوية العربية"، مجلة العربي، الكويت، العدد 307، 1984، ص34.

وخصائص تنبع من الذات العربية، ومن الواقع العربي، ومن التراث العربي ومن اللغة العربية.

إن التأصيل في المسرح يعني ربط الظاهرة المسرحية بالمجتمع العربي، وتعبيرها عنه، وتكوينها ظاهرة تحمل سمات المجتمع العربي، وتمثل هويته، في اللغة والتاريخ والتكوين الفكري والحضاري والروحي.

ooo

الفصل الأول:

– عوامل التأصيل:

1- عوامل سياسية واجتماعية.
2- عوامل ثقافية.
3- الدور التوصيلي للمسرح.

عوامل التأصيل:

– لا نستطيع أن نفهم أية نظرية، أو عملية تنظيرية، في الفن المسرحي، أو في الفن عموماً إذا عزلناها عن الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية التي نشأت فيها، فالفن هو انعكاس للواقع، وهو نتاج المجتمع، يعيش دائماً في علاقة ديالكتيكية معه، يتأثر به، ويؤثر فيه.

– ولما كان الفن المسرحي أكثر الفنون اتصالاً بالواقع– لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المثل– فلا بد أن يؤدي دوره في مجتمعه، لأنه إذا انتفى الدور الوظيفي للمسرح، فطبيعي أن ينتفي وجوده.

وانطلاقاً من هذا المبدأ، ومع التركيز على الدور التوصيلي للمسرح العربي، وللحفاظ على صيرورته، فقد التفت المسرحيون العرب إلى أهمية كون المسرح وليداً شرعياً للبيئة العربية، وكون الفن المسرحي صنيع المجتمع، بما تحمله هذه العبارة من دلالات، لذا فقد راح القائمون عليه يقيسون الأبعاد المستقبلية انطلاقاً من راهنية الواقع العربي، ومن القضايا التي لابست نشأة المسرح العربي، وتطوره، للوصول إلى نظرية تعكس في جنباتها خصائص مميزة لمسرح عربي أصيل، يحمل في داخله بذور وجوده واستمراره.

لكن لابد أن نشير في البداءة–قبل البدء في الحديث عن عوامل التأصيل– إلى أن ظروف التجزئة القومية في الوطن العربي قد خلقت فروقاً اجتماعية ومعيشية وثقافية، لكن على الرغم من هذه التجزئة فإن الوطن العربي يشكل وحدة لا تتجزأ.

1- عوامل سياسية واجتماعية:

يعدّ عقد الخمسينيات في سورية مرحلة صراع سياسي حاد، تطاحنت فيها الأحزاب السياسية وتتابعت الانقلابات العسكرية، وتصارعت العقائد والاتجاهات ضمن إطار الصراع الأكبر الذي كان يدور في المنطقة العربية آنذاك، إلا أنه بعد أن أطيح بالشيشكلي(25/ شباط/ 1954) دخل القطر العربي السوري مرحلة متميزة عن سابقتها، ولعل أهم ما يميزها وعي الجماهير التي حققت استقلالاً عن الاستعمار الفرنسي، فقد قادت الطبقة المتوسطة الصراع، وحاولت إزاحة الأرستقراطية والإقطاع، ومن ثم تجاوبت مع رياح التطور لتثبت وجودها، ورافق ذلك يقظة شعبية، وتفتح نسبي في الوعي السياسي لدى الجماهير، وأقيمت الوحدة بين سورية ومصر(1958)، وهذا ما جعل بعض الكتاب يطلقون على فترة الخمسينيات فترة الوعي القومي[1].

– ومن ثم فقد توطدت العلاقة مع المعسكر الاشتراكي(سابقاً) وأصبح التفاعل بين الثقافة السورية، والثقافة العالمية أكثر تبلوراً، ومع تحطيم الإقطاع، وظهور البرجوازية الصناعية، طرأ تغير في العلاقات الاجتماعية والخلقية، ومما تجدر الإشارة إليه أن المسرح لم يكن بعيداً عن هذه القضايا الناتجة عن التحول الاقتصادي، فقد صور جوانب منها، وانتصر فيها للمفاهيم البرجوازية، ودارت المسرحيات المؤلفة في تلك الفترة حول ثلاثة محاور، محور اجتماعي ويمثله مراد السباعي، ومحور سياسي وطني يمثله مصطفى الحلاج، ومحور ذهني فكري يمثله خليل الهنداوي[2].

– أضف إلى ذلك أن هذه المرحلة لم تخل من نشاط مسرحي تبدى من خلال جهود الفرق الفنية، والمسرح الحر الذي أسس عام(1956) في دمشق، وقدم بعض العروض الفنية من مسرحيات شعرية ونثرية ذات موضوعات اجتماعية انتقادية[3]. إلا أن هذه المحاولات كانت بدائية تميزت بالضعف والفتور،

---

(1) ينظر، سليمان، نبيل، النقد الأدبي الحديث في سورية، دار الفارابي، بيروت، 1980، ص114.

(2) ينظر د. محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982، حيث تمّ دراسة كل محور من تلك المحاور في فصل مستقل.

(3) ينظر، ابن ذريل، عدنان، المسرح السوري، د. ن، دمشق 1971، ص75- 86.

ولم يسمع لها صدى في النقد آنذاك.

ولعل السبب في ذلك يعود إلى:

1- عدم استقرار الحياة السياسية والاجتماعية[4].

2- ضعف النقد الأدبي عامة بسبب ركود الحياة الأدبية، وخلوها من الإنتاج الحر في جميع الأنواع الأدبية.

3- عدم وجود فئة تحترف الفن المسرحي، والنقد المسرحي[5].

4- انشغال الكاتب المسرحي بقضايا ذهنية فكرية، وعدم وعيه لواقعه[6].

5- عدم وجود المحرضّ الذي يجذب الكاتب إلى المسرح، فلا المسرح موجود ولا الفرق قائمة، ولا إرث مسرحي عربي يستند إليه، وينطلق منه[7].

6- اعتماد أكثر الكتاب المسرحيين على المسرحيات المترجمة.

أضف إلى ذلك أن المسرحية كتبت بهدف المتعة الأدبية، لا بهدف العرض.

– وما دمنا نستعرض مرحلة تاريخية، فلا بد أن نشير إلى تلك الجهود النقدية التي أرخت لبدايات المسرح في سورية، وتمثلت فيما قدمه(أدهم آل الجندي) و(شاكر مصطفى) إذ قدم الأول ترجمة لأعلام الأدب والفن في بلاد الشام، وأطلق على الكتاب تسمية(أعلام الأدب والفن) وكان الجندي فيما قدمه مؤرخاً مترجماً، أكثر منه باحثاً وناقداً، فقد تحدث عن النقّاش ومن تبعه، ثم عن القباني، أصله، ثقافته، رحلاته، موته، وقدم ترجمة لكل من شارك القباني في تمثيله في دمشق أو أولئك الذين رحلوا معه إلى مصر، أو الذين آثروا البقاء في دمشق بعد رحيله[8].

أما شاكر مصطفى، فقد قدّم كتابه المتميز: (القصة في سورية)، وهو في الأصل مجموعة محاضرات ألقاها على طلاب معهد الدراسات العربية العالية

---

(4) ينظر، صليبا، جميل، اتجاهات النقد الحديث في سورية، مطبعة الجبلاوي، القاهرة 1969، ص20-21.

(5) ينظر، ابن ذريل، عدنان، الأدب المسرحي في سورية، دار الفن الحديث العالمي، دمشق، د. ت، ص6.

(6) ينظر، محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية 1945- 1967، ص23.

(7) ينظر، عرسان، علي عقلة، الأدب المسرحي في سورية، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104- ت1، 1970، ص94.

(8) ينظر، آل الجندي ، أدهم، أعلام الأدب والفن، مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق، 1954، ص247.

التابع لجامعة الدول العربية بالقاهرة، وقد خصّص جزءاً من هذا الكتاب لدراسة المسرحية، وانطلق في دراسته للمسرحية من بدء تعرف سورية عليها[9]؛ إذ أرخ لمسرح القباني نشأته وتطوره، وتابع الدراسة من خلال مدرسته، وتلامذته. ومع أنه ردد آراء(محمد يوسف نجم) في كتاب (المسرحية في
الأدب العربي الحديث) فقد حاول أن يؤسس لنقدٍ مسرحي متطور وذلك من خلال:

1- التعريف بالأشخاص الذين ساهموا بترسيخ فن المسرح.
2- الالتفات إلى الإنتاج المسرحي، ودراسته، وهذا ما لم نعهده من قبل.
3- التصنيف إلى اتجاهات ومدارس.
4- التأريخ للمسرح نشأته، ومتابعة اتجاهاته في المرحلة الأولى من نشأته.
5- بروز النقد الفني في المسرح، من خلال ما قدمه من دراسة لتطور المسرحية.

– وهكذا فإن أفق الخمسينيات في سورية– بما حملته من أحداث سياسية صاخبة، مال إلى الهدوء النسبي في منتصفها– شهد تنوعاً مسرحياً على صعيد التأليف والتمثيل والنقد التأريخي تحديداً، إلا أنه بقي في حدود الإمكانات المتاحة، وكل ما يمكن أن نسجله أن الحركة الأدبية آنذاك أدركت أهمية بعض الفنون المستحدثة، ومنها المسرح، ولم تسجل حركة تأصيل المسرح العربي في هذه الفترة أي منحى يذكر خلال تلك المسرحيات المؤلفة التي اعتمدت بعض جوانب الواقع السياسي والاجتماعي كمضمون لها.

– أمّا الخمسينيات العربية المصرية، فقد حملت معها مناخاً سياسياً واجتماعياً، كان له الدور الأكبر في تحقيق قفزة فكرية وفنية جسدتها الآداب والفنون بما فيها الفن المسرحي.

– لقد كان فجر 23 تموز عام(1952) من أهم الإنجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ولا نبالغ إذا قلنا: إن المحاولات التأصيلية لمسرح عربي هي من منجزات هذه الثورة، فقد بدأت مصر تعيش مرحلة جديدة، تمّ فيه القضاء على الحكم الملكي، وأثبت الشعب قدرته على صنع مصيره، وقد ظهر هذا أوضح ما يكون في الطبقة البرجوازية الصغيرة. ولعل صدّ العدوان الثلاثي على مصر

[9] ينظر شاكر، مصطفى، القصة في سورية، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958، ص188- 212.

عام(1956) يعدّ أحد منجزات الثورة التي كللت نجاحاتها بإقامة الوحدة العربية بين سورية ومصر عام(1958) أمل الجماهير العربية.

– وقد حدثنا الدكتور علي الراعي عن مرحلة ما بعد الثورة فقال:

(حين عدت إلى القاهرة في يوليو(1955) وجدت نعيماً وملكاً كبيراً، كانت ثورة يوليو قد فجرّت طاقات هذه الأمة المجيدة وفتحت أمام مبدعيها أوسع الأبواب، قدمت الثورة الزاد النفسي والزاد الفكري، إلى جوار لحظة شديدة التوهج في حياة بلادنا، لحظة انهيار السدود التي كانت تحبس وراءها ماء الفكر المُخصب، خالق الحياة، تداعت صروح الظلم، وتخلخل نظام الطبقات تخلخلاً شديداً. واختفى احتكار الرأي وصنع القرار، وجهت الثورة الوليدة، دعوة صريحة وضمنية إلى كل المصريين ومن بعد إلى كل العرب، ومن بعد إلى كل شعوب العالم الثالث إلى المشاركة في صنع مصيرهم، استكشافه، ودراسته، وصنعه، والحفاظ عليه)[10] لقد عاد للمصريين حقهم في تقرير مصيرهم، بعد انهيار الحكم الملكي، وانكسار الاستعمار الإنكليزي الذي كان يوجّه مصير البلاد بما يخدم مصالحه الشخصية، إضافة إلى أن الثقافة لم تعد بعيدة عن مجالات الثورة؛ إذ تفجرت طاقة المبدعين من المثقفين إبداعاً في الأعمال الشعرية والقصصية والروائية، وتنبهوا في الوقت نفسه إلى الدور الحيوي الذي يلعبه الفن المسرحي فبرز جيل من كتاب المسرح ودارسيه، كانوا قد تلقوا ثقافتهم وخبرتهم العملية من خلال النشاط الثقافي والسياسي الذي عرفته الأربعينيات، نذكر منهم نعمان عاشور، والفريد فرج ولطفي الخولي ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد مندور ولويس عوض وعلي الراعي ومحمود أمين العالم.

– لكن تجدر الإشارة إلى أن فترة الخمسينيات فيما يخص المسرح في سورية تمثل الولادة الثانية، إذا اعتبرنا أن الولادة الأولى تمت على يد(مارون النقاش) و(أبو خليل القباني)، أما فترة الخمسينيات على صعيد المسرح العربي في مصر، فإنها تمثل المرحلة الثالثة، ذلك لأن المسرح في مصر لم يتوقف في النصف الأول من هذا القرن، بل تابع مسيرته الفنية التي بدأها مع يعقوب صنوع، وإن تميزت بالتألق حيناً وبالتعثر أحياناً، وقد كان لهذه الاستمرارية الأثر البالغ في

---

[10] الراعي، علي، هموم المسرح همومي، سلسلة دار الهلال، العدد 522، يونيو 1994، ص28.

الفن المسرحي في مصر وفي الوطن العربي، في فترة ما بعد الخمسينيات.

لذا فإن المتتبع للحركة المسرحية في مرحلة الخمسينيات يلحظ نشاطاً واضحاً تبدى من خلال مجموعة من الإنجازات، إذ أسس المخرج المسرحي زكي طليمات فرقة(المسرح الحديث) عام(1950) التي تألفت من خريجي معهد التمثيل الذي أعيد افتتاحه عام(1944) ثم انضمت إليها(الفرقة المصرية) تحت إشراف يوسف وهبي وإدارته، وأنشئت(مصلحة الفنون) عام(1955) و(المجلس الأعلى للآداب والفنون) عام(1956) ثم وزارة للثقافة مستقلة عن الإرشاد في عام(1958)، وأنشأت وزارة الثقافة(المسرح الغنائي)(1957)، وفي أواخر(1956) أصدر وزير الثقافة(فتحي رضوان) قراراً يقضي بتسليم(أحمد حمروش) مسؤولية الفرقة القومية، وأحمد حمروش ***(ضابط وطني يساري، كان معروفاً بانتمائه لإحدى المنظمات الماركسية المصرية، ولعب دوراً في أحداث 23 يوليو، بعدها شارك في تحرير المجلات والصحف التي أصدرها النظام الجديد"التحرير" و"الجمهورية" وأصدر-عن إدارة التعبئة بالقوات المسلحة- مجلة ذات طابع ثقافي وأدبي تقدمي باسم"الهدف")*** [11] وقد ساهم حمروش مساهمة فعّالة في الربط بين حركة المسرح ومعركة الشعب.

- أما الفرق الخاصة فكانت تنحصر في(فرقة الريحاني) التي تولاها الفنان(عادل خيري) ثم فرقة(إسماعيل يس) الكوميدية ثم فرقة(تحية كاريوكا) التي حملت شعار(مسرح مصر) وأخيراً فرقة(المسرح الحر) التي كانت وليداً ينمو في حضن الثورة.

- بعد عام(1956) ظهرت(فرق التلفزيون المسرحية) ورفعت شعار(المسرح للشعب)[12] وقد كان لهذا التاريخ علامة فارقة في تاريخ المسرح المصري، إذ أفاد من ظروف مواتية هي ***(تلك السماحة التي ميزت النظام الناصري في سنواته الأولى، والطابع التقدمي العام الذي طبع الثقافة المصرية حتى أوائل الستينيات، (...) فرسان البرجوازية الظافرة يتقدمون، يزيحون بقايا القديم ويقيمون على أنقاضه سلطتهم الوطنية المتجهة نحو جماهير الشعب، والبطل المنتصر من***

---

[11] عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، وزارة الثقافة دمشق، 1983، ص60- 61.

[12] ينظر العشري، جلال، المسرح فن وتاريخ، الهيئة المصرية العامة، 1991، ص169.

نصر إلى نصر يسير، مثل هرقل، يلبس جلد النمر، ويرفع هراوته فيقتل التنانين، ويقدم لجمهوره الأمل والحلم، وتدوي كلماته فتبلغ آذان المقهورين المصريين والعرب والأفارقة والمسلمين، (...) هي سنوات الإصلاح الزراعي والجلاء ورفض الأحلاف وباندونغ وكسر احتكار السلاح، وأحداث(58) والسد العالي والوحدة الأولى في تاريخ العرب الحديث...)[13] كل ذلك انعكس على واقع التأليف المسرحي، إذ واكب الظروف الراهنة، وعبّر عن طموح الجماهير، وآمالها.

– فالمتتبع لحركة التأليف المسرحي آنذاك يلحظ أن الموضوعات كانت في أغلبها فضحاً للأوضاع القديمة، من خلال عرض مشكلات المجتمع القديم وتأثيراته في المجتمع الحديث، ولعل خير مثال على ذلك، ما قدمه نعمان عاشور في مسرحيته(الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) وقد ركزت المسرحية الأولى على الفئة الاجتماعية المتوسطة والصغرى، وركزت الثانية على الطبقة الأرستقراطية، وإن كانت الفئة الاجتماعية الصغرى عنصراً من عناصر صراعها الداخلي، يقول عزت للطيفة في(الناس اللي تحت):

(عزت: احنا جيل شال على أكتافه حمل كبير.. حضرنا حرب ست سنين واحنا في عز شبابنا.. ونتيجتها إيه؟ عشنا ولسه عايشين... في غلا... وفي ضنك، وفي بدرون...

لطيفة: الغرابة يا عزت لك أفكار!!

عزت: مش حقيقية؟

لطيفة: حقيقية... بس بعيدة عن أفكار الناس...

عزت: ازاي!! هم الناس مش عارفين أسباب المصايب اللي كانوا عايشين فيها!! أمال قاوموا الإنكليز ليه؟! وكرهوا الملك وشالوه ليه؟! وحاربوا الإقطاع ليه؟! الناس دائماً ضد اللي يظلمهم ومع اللي

---

(13) عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، ص74.

ينصفهم.)[14].

– لقد حوى هذا المشهد تصويراً واضحاً لحالة الواقع المعيش في تلك الآونة، وإذ توخينا الدقة التاريخية فإننا نقول إن معركة تأصيل المسرح العربي الحديث قد بدأت مع ناس نعمان عاشور اللي تحت واللي فوق، الذين كانوا صورة صادقة عن الشخصية العربية المصرية، وعن الواقع المصري في بعض حالاته، وقد سجلت هاتان المسرحيتان أول انتماء للمسرح إلى الواقع المعيش في العصر الحديث من حيث المضمون.

– وتتابعت المسرحيات التي تجاوبت مع الواقع. فكانت مسرحية(جمهورية فرحات) 1956 ومسرحية(ملك القطن) 1956 لمؤلفهما يوسف إدريس تعبيراً عن أحلام رجل الشارع في مجتمع قديم، وعن أخلاقيات الفلاح ومعاناته في مجتمع حُرم فيه من إنتاجه[15].

– وهناك مسرحيات أخرى عالجت الواقع، وانتصرت لبعض قضاياه، إذ لم يعد الترقيع والترميم والتوثيق في صرح المجتمع ينفع في مسرحية(القضية) لمؤلفها لطفي الخولي بل لابد من ثورة جذرية لاستبدال الواقع بواقع أفضل، يهدم القديم، ويقيم على أنقاضه بناءً جديداً يهدف إلى العدل والحرية.

– المهم أن فترة الخمسينيات العربية المصرية، على الصعيد المسرحي سجلت تصاعداً واضحاً، وحققت نجاحاً، ولعل أهم ما فيها التحام مضمون العمل المسرحي بالواقع، والالتفات إليه، ويكفينا أن نطلق على هذه المرحلة؛ مرحلة وعي الذات المحلية التي جسدها الكاتب المسرحي في أمرين؛ أولهما: فضح المجتمع القديم بأوضاعه البالية، وأفكاره المسمومة، وتركيزه على ما طرحته الثورة من أفكار وتأييده لها، ثانيهما: ترسيخ المفاهيم الجديدة التي طرحتها الثورة وتأكيد صلاحيتها لبناء المجتمع، وهذا الالتفات إلى الواقع جعلنا نسجل بادرة إيجابية في تأصيل المسرح العربي، لأن الكاتب المسرحي بات يضّمن أعماله المسرحية واقعاً محلياً ويستوحي موضوعاته مما يدور على الساحة المحلية آنذاك.

---

(14) عاشور، نعمان، مسرحية"الناس اللي تحت"، دار النديم، مصر، 1958، ص21.

(15) إدريس، يوسف، ملك القطن وجمهورية فرحات، دار النشر القومية، القاهرة، 1956 أعيد نشرهما في نحو مسرح عربي، بيروت 1974.

– أما في مطلع الستينيات العربية السورية، فقد أخذت الحركة المسرحية منحى جديداً، إذ تأسس المسرح القومي عام(1959) وأخذت التيارات الفكرية والفنية التي تخبطت في حركتها في الخمسينيات تتوضح، فهذه الفترة بما حملته من أحداث، الانفصال(1961) وثورة الثامن من آثار(1963) وبداية صعود البرجوازية وسيطرتها على الحياة السياسية والاقتصادية، وبروز هموم البحث عن الاشتراكية، التي فرضت جواً فكرياً وسياسياً، خصوصاً بعد التأميم(1965) إضافة إلى التركيز على دور الطبقة الكادحة من العمال والفلاحين، وصغار الكسبة، أضف إلى ذلك أنه منذ نهاية الخمسينيات، ومع بداية الثورات العربية في مختلف الأقطار قد تغير الوضع، ودخل(الفكر الجدلي المادي الذي ينظر إلى المجتمع في حركته لا في سكونه، والذي يربط القضايا الاجتماعية كلها بوشائج من قوانين حتمية، فلا ينفصل جزء عن جزء، ولا حدث اجتماعي عن حدث سياسي وتعتبر حركة المجتمع كلها تقوم على الصراع بين قوى اجتماعية)[16].

– وإذا كان المسرح الذي أيد المفاهيم الثورية، وحارب الاستغلال والتخلف قد ظهر في مصر في فترة الخمسينيات، فقد تمّ ظهوره في سورية في مرحلة الستينيات، إذ ظهرت المسرحية التي ترصد حركة المجتمع في مختلف جوانبه، وصار حقلاً للصراع السياسي والاجتماعي.

– لقد كان لهذه المرحلة الفضل الأكبر في نشاط الحركة المسرحية في سورية بعد الخامس من حزيران عام(1967)؛ إذ ساهمت عوامل متعددة في ذلك، يمكن أن نجملها في عدة نقاط:

1- تبني الدولة للمسارح؛ إذ أحدثت وزارة الثقافة والإرشاد القومي المسرح القومي عام(1959) وأنشئ المسرح العسكري عام(1960) وأصبح تابعاً لإدارة التوجيه المعنوي في قيادة الجيش، وأسس مسرح العرائس للأطفال في صيف(1960) برعاية وزارة الثقافة، وأحدثت فرقة أمية للفنون الشعبية في العام نفسه، أما مسرح الشعب في حلب فقد أسس في 25/ 6/ 1967.

2- إصدار كتب خصصت للحديث عن المسرح، وهذا ما لم نعهده من قبل، وتجلى ذلك من خلال نشاط عدنان بن ذريل في كتابيه(فن المسرحية) 1963 و(الأدب المسرحي في سورية) ويرجح أنه صدر في

---

[16] بلبل، فرجان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص204.

عام(1965) ونشاط عادل أبو شنب في كتابيه(مسرح عربي قديم) 1963 و(حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود) .1963.

3- اهتمام الدوريات بالمسرح؛ فقد خصصت مجلة المعرفة السورية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي العدد/34/ الذي صدر في كانون الأول عام(1964) للحديث عن المسرح.

4- تزايد اهتمام الكتاب بالمسرح؛ إذ تحول بعض الكتاب عن كتابة القصة والشعر إلى الكتابة المسرحية، نذكر منهم علي كنعان، محمد الماغوط، وليد إخلاصي، علي الجندي، اسكندر لوقا، صدقي إسماعيل، مراد السباعي، إضافة إلى بعض الكتّاب الذين جذبتهم أضواء المسرح، فاتجهوا إليه مباشرة ومنهم سعد الله ونوس.

– ليس هذا فحسب بل إن تشجيع الدولة للمسرح في هذه الفترة، من خلال تقديم مواسم مسرحية متنوعة، لفت نظر الأديب العربي إلى دور المسرح، وجماهيريته، وفعاليته، إضافة إلى تشجيع الدولة لحركة التأليف المسرحي، وشعور الكتاب بوجود سوق لهذا النوع من الإنتاج.

– ولعل نشاط حركة التأليف المسرحي في القطر العربي المصري، قد انعكس بشكل مباشر أو غير مباشر على الكتاب المسرحيين السوريين، فنما النشاط المسرحي عموماً، وارتفعت سويته، فالدارس لهذه المرحلة يلحظ ازدياد نسبة المسرحيات المؤلفة، فمن خلال إحصاء النصوص المسرحية، الذي قدمه(الدكتور أحمد زياد محبك) في مجلة الموقف الأدبي(1986) نجد أن المسرحيات المؤلفة بين عامي(1945–1959) قد بلغ عددها(47) مسرحية؛ بينما بلغ(59) مسرحية في الفترة الممتدة ما بين(1960– 1967) وهذا يعني أن عدد المسرحيات المؤلفة قفز إلى أكثر من الضعف، ذلك أن الفترة الأولى كانت على امتداد(14) عاماً بينما انحصرت الثانية في(7) سنوات[17].

– أما على صعيد التأصيل المسرحي، فقد أدرك الناقد المسرحي حالة التخلف والضعف التي يعيشها المسرح العربي عامة والمسرح السوري خاصةً، وراح يبحث في العقبات التي تعيق حركة تقدم المسرح وتجعله بعيداً عن الكاتب والجمهور، لذا فقد حاول الباحثون أن يصوروا المعاناة ويستندوا إليها في طرح

---

[17] ينظر د. محبك، أحمد زياد،"ثبت النصوص المسرحية في سورية(1945- 1985)" الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 178- 179 شباط آذار 11986، ص272- 273.

الحلول[18].

– أضف إلى ذلك أنه قد لاحت في الأفق بعض المساهمات التي نظّرت للحركة المسرحية الجديدة، وذلك عن طريق البحث في مدى معرفة العرب القدماء للمسرح، وكيفية تعامل المسرحيين العرب مع المسرح الغربي، ومن ثم البحث عن هوية لمسرح عربي، وكيفية تأصيله. وهنا بدأ الصراع يبرز بين اتجاهين متضادين؛ اتجاه تبناه بعض الدارسين المسرحيين بعد أن رحلوا إلى التراث العربي، وبحثوا عن جذور مسرحية عربية فيه، فأكدوا وجود ظواهر مسرحية عربية فيه، واتجاه آخر أثبت أن المسرح فن دخيل لا جذور له في الأرض العربية، وانطلاقاً من هذا المبدأ فقد لجؤوا إلى التقليد والنقل لمجاراة الحضارة أولاً والوصول إلى الأجمل ما داموا قد وجدوه في المسرح الغربي ثانياً، عندها تصاعدت الأصوات التي تنبهت إلى الخطر الذي يحيق بالمسرح تنادي بتنسيق عملية الاقتباس بما يتناسب مع الشعب العربي، وذوقه[19] وهذه تعدّ خطوة إيجابية في عالم التأصيل، إلا أن المسرح لم يبتعد في هذه الفترة عن روح التقليد ومجاراة المسرح العالمي، مما أوقعه في استمرار التبعية للمسرح الغربي، وابتعاده عن روح الإبداع والابتكار، علماً بأن الكاتب المسرحي قد أدرك أهمية المسرح كظاهرة اجتماعية، تعبّر عن البيئة المحلية؛ إذ بدا ذلك واضحاً من خلال ترجمته لبعض نصوص المسرح الغربي، عندما بدّل أسماء الشخصيات، وأسماء الأمكنة، وأضاف إلى المسرحيات المترجمة، فصولاً ومشاهد مقتبسة من الواقع المحلي[20].

لكن وإن كانت هذه المحاولات عفوية، لا تنمّ عن وعي لحاضر المسرح العربي، واستشراف آفاقه، يمكن أن تعدّ خطوة أولية، ساهمت في إعطاء المسرح ملامح عربية تعبّر عن بيئته وواقعه.

وفي هذا المناخ من الحركة المسرحية والنشاط الإبداعي تأليفاً وترجمة وعروضاً وتأسيساً لفرق، وتجاوباً مع الواقع، ظهرت أصوات تنادي بتأصيل

---

[18] مجموعة من الدارسين، "استفتاء عن قضايا المسرح"، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع34، ك1، 1964، ص 89- 90، وص87- 88، وص107- 108.

[19] ينظر، قطاية، سلمان"من مشكلات المسرح السوري"، ص53.

[20] ينظر عرودكي، بدر الدين، "المسرح والتراث"، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 124- 125، حزيران، تموز 1972، ص20.

المسرح العربي وقد وجدت ضالتها في منحنيين:

منحى خارجي: *عندما دعت إلى هضم الاتجاهات، والأساليب العامة–التي عدّتها إرثاً مسرحياً عالمياً– ومجاراتها.*

منحى داخلي: *عندما وجدت أن أصالة الشعب العربي مستمدة من آدابه، وتاريخه، وتقاليده فدعت إلى دراسة مصادر الفن الشعبي العربي المسرحي المتمثلة في الطقوس والحفلات التقليدية الشعبية والدينية، والاستعانة بالظواهر المسرحية الموجودة في التراث العربي، بما حواه من مقامات وسير وحكايات.*

– إلا أن هذه الأصوات بقيت في حدود التنظير في مرحلة ما قبل حزيران(1967)، ولم تلقَ من يترجمها إلى واقع، لكنها كانت بمنزلة الجنين الذي نما وترعرع ولاقى الحضانة بعد الهزيمة، المهم أن حركة التأصيل قد سجلت وجوداً حقيقياً في هذه المرحلة، وذلك عن طريق بث بعض المضامين العربية في الأعمال المسرحية على الصعيد التطبيقي، وعن طريق البحث عن شكل مسرحي عربي على الصعيد التنظيري لذا يمكننا أن نطلق على هذه المرحلة؛ مرحلة بداية الوعي لواقع المسرح العربي في سورية.

– أما المرحلة الثانية المصرية، والممتدة من بداية الستينيات إلى ما قبل النكسة، فقد شهدت حالة من النهوض العام خصوصاً بين عامي(1959–1964) عندما اختار النظام الجديد على الصعيد السياسي والاجتماعي(رأسمالية الدولة)؛ إذ تولت الدولة القسم الأكبر من الوظائف الاقتصادية، وأممت مجموعة(بنك مصر) و(البنك الأهلي) ومن بعدها جاءت قرارات التأميم في عام(1961) لتكون أساساً في إقامة قطاع الدولة الذي لعب دوراً استراتيجياً في اتخاذ القرارات الاقتصادية، ودفع عملية التنمية، وتعدّ هذه الفترة في تاريخ مصر من أكثر الفترات استقراراً من الناحية الاقتصادية، فقد توفرت المدخرات الضرورية وتمت السيطرة على توجيهها[21] لذا فقد أصبحت أماني الطبقات الشعبية في

[21] ينظر، عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، ص148.

طريقها إلى الحل، ونمت الطبقة العمالية، وبدأ الفلاح يقطف ثمار الإصلاح الزراعي، ونمت طبقة واعية من خريجي الجامعات الذين ينتمون إلى الطبقات الكادحة[22]، وقد حدثنا جلال العشري عن هذه الفترة فقال:

(ما من مصري يذكر عام"1964" إلا ولهذا العام في نفسه صدى مختلج، فهو العام الذي بلغت فيه الموجة الثورية أقصى مداها الثوري، مبلورة في نهاية المطاف أهداف النضال العربي، محرزة في الوقت نفسه أعظم الانتصارات لجميع قوى الشعب العاملة مصممة بعد هذا كله على تجميع طاقات النفس العربية للانطلاق نحو صياغة حياتنا الفكرية صياغة عصرية تحررية تنتمي إلى ذاتنا الأصلية، انتماءً حقيقياً دون أن تنعزل عن واقعنا المتطور أدنى انعزال، ففي هذا العام تمّ إعلان الدستور المؤقت، وفيه تمّ تكوين مجلس الأمة، وفيه تمّ إلغاء الأحكام العرفية، وفيه تمّ الإفراج عن المعتقلين السياسيين، وفيه أقيمت أرحب الفرص لممارسة النقد والنقد الذاتي باعتباره من أهم ضمانات الحرية؛ إنه باختصار عام النضج الديمقراطي على الصعيدين السياسي والاجتماعي)[23].

– لقد استغرقت قوى التفجير الثوري المجالات كافة بما فيها نشاطات الفكر والفن، لأنها وجدت الجو الملائم لطرح مجموعة من القضايا الحيوية الموجودة في المجتمع العربي المصري آنذاك.

ولأنها لاقت التشجيع والرعاية من قبل الدولة، خصوصاً على صعيد الفن المسرحي، إلا أن صحوة المجتمع المصري لم تدم طويلاً فبعد مضيّ الثلث الأول من الستينيات بدأت الأزمة تظهر، ولاح في الأفق تردي الوضع السياسي والاقتصادي، فلجأت السلطة إلى(الثورة الاشتراكية) كحلٍ جذري، محاولةً منها لتجاوز الحدود الفاصلة بين رأسمالية الدولة من جانب والاشتراكية من الجانب الآخر، إلا أن ذلك لم يتمّ تحقيقه، عندها ***(وقف النظام في مفترق الطرق، واحتدمت داخله الصراعات وتحدث عبد الناصر–أكثر من مرة– عن الحاجة إلى ثورة جديدة، أي ضرورة إجراء تغيرات أساسية في أجهزة الدولة ومؤسساتها،***

---

(22) ينظر، النقاش، فريدة"حرية التعبير في المسرح" ص109.

(23) العشري، جلال، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة، 1971، ص209.

وشن-أكثر من مرة- حملة ضد ما أسماه"الطبقة الجديدة" 1964 لكنها كانت أحاديث تعبر عن إحساس بالأزمة، وخطورتها، دون أن تملك السلطة القدرة على تجاوزها)[24].

وعلى الرغم من أن الدولة سعت إلى ممارسة هيمنتها على النشاط الثقافي والإعلامي، عندما حاولت إخضاع العمل الثقافي لمتطلبات الأعلام والسياسات اليومية، لإحكام السيطرة على قنوات التوصيل، لتسييد رأي واحد، إلا أن المسرح استفاد من هذه السياسة ودعّم اتجاهاته، واستفاد من الحركة التقدمية التي خلفتها ثورة تموز، خصوصاً في النصف الأول من الستينيات، وإذا ماحاولنا أن نسلط الضوء على الفن المسرحي في هذه الحقبة، فإننا نجد المسرح قد حقق جماهيرية واسعة فقد ***(ارتبطت الكتابة للمسرح ارتباطاً حيوياً بفن المسرح في شموله، وعرف المسرح كيف يلمس العصب الحساس في كيان المجتمع المصري بما فيه من تقلبات وصراعات ومطامح، وكان الجمهور يلعب دوراً أساسياً، فانخفضت أسعار البطاقات، وعرفت المسارح جمهوراً جديداً من الطلبة، وصغار الموظفين، وقطاعات من عمال المدن، وكانت إدارته في ذلك الوقت حريصة كل الحرص على التوجه إلى هذا الجمهور، وكاد المسرح أن يكون أداة للثقافة الشعبية في المدينة...)[25].***

وفي أوائل الستينيات أنشئت الإدارة الثقافية، وهدفت إلى توثيق النصوص المسرحية، وجمع بعض المعلومات عن وقائع حياة الفنانين المسرحيين، وتمّ في أوائل الستينيات أيضاً إنشاء الفرع المصري للمعهد الدولي للمسرح، وعن طريقه بدأ اتصال المؤسسة بالمعهد الدولي للمسرح، وهذا أعطى للمسرحيين فرصة الاشتراك في اللقاءات والمؤتمرات المسرحية، إضافة إلى توفير فرص التدريب المسرحي للفنانين المصريين، وفي الفترة ذاتها، تمّ دمج مؤسسة المسرح التي أنشأت عام(1960) في هيئة الإذاعة والرائي، وهدفت إلى ملء ساعات إرسال الرائي، ولتحقيق الهدف أنشئت عشر فرق مسرحية قدمت موسمين متتاليين(1962- 1963) وبعدها تمّ إعادة تنظيم فرق الرائي المسرحية في أربع

---

(24) عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، ص149.

(25) النقاش، فريدة"حرية التعبير في المسرح" ص106.

شعب تضم عشر فرق وهي شعب(النهضة) و(الحرية) و(السلام) و(النصر) وانطلقت في أرجاء الجمهورية تحيي لياليها، بمواهب جديدة تضم جيلاً من الشباب الذين يؤلفون ويخرجون ويمثلون ويتجاوبون مع فئات الشعب كافة.

– إلا أن هذا الكم الهائل من المسرحيات في هذه الفترة لسدّ متطلبات هذه الفرق، ابتعد أغلبه عن روح الإبداع والابتكار، واعتمد على الاقتباس، وعلى مسرحة الروايات والقصص، وهذا ما جعل النقاد يرفعون شعار ***(قليل جيد خير من كثير تافه)***[26] إلا أن هذا الكم الهائل، قد خرج منه كيفٌ مبدعٌ.

– وفي الستينيات أيضاً وتحديداً في عام(1966) قامت مؤسسة المسرح بتنظيم المهرجان الأول لفرق الأقاليم في القاهرة، وبذلك يكون قد تمّ ربط الأقاليم بالعاصمة، ولا يخفى ما لذلك من فائدة على صعيد نشر المسرح، ومحاولة استنبات مواهب جديدة، وتطعيم المسرح القاهري[27].

– أما على صعيد حركة التأليف المسرحي، فإننا لا نستطيع أن نستوعب في صفحات معدودة حالة ما توصلت إليه الحركة من نشاط وتألق، وما رافقها من حركة نقدية واكبت العروض المسرحية بقدرة وموضوعية، وحاولت طرح مجموعة من القضايا الأساسية التي شغلت الكتاب المسرحيين، ساعية إلى إيضاحها، وتعميقها من خلال ربطها بالمجتمع عن طريق التقويم الاجتماعي، وهو حكم على القيمة الجمالية والقيمة الاجتماعية، واضعة لبنة في عالم التأصيل، وبدا ذلك واضحاً من خلال طروحات مجموعة من النقاد نذكر من النقاد نذكر منهم: محمد مندور، لويس عوض، محمود أمين العالم، رجاء النقاش.. وغيرهم، لكن كل ما نستطيع قوله: إن المحاولات الجدّية التأصيلية للمسرح العربي في الوطن العربي تدين إلى هذه المرحلة بالذات، ولنطلق على هذه المرحلة: مرحلة البحث عن مسرح عربي يحمل الهوية العربية، عبر أقنية التنظير والتطبيق، ومحاولة توجيه إمكانية المسرحيين المصريين العرب إلى خلق مسرح مصري، يعبّر عن البيئة العربية، ويحمل سمات الإنسان العربي، ومع هذا الاعتراف يمكننا أن نسجل فيما يخص التأصيل بعض النقاط المضيئة التي تصب في نقطة واحدة وهي ضرورة

---

[26] ينظر، عوض، لويس، دراسات عربية وغربية، ص19- 20.

[27] ينظر، الراعي، علي، هموم المسرح همومي، ص75- 76.

تعميق الذات القومية في المسرح العربي:

1- تعميق الاتجاه الواقعي في المسرح: ولعل هذه القضية تعدّ من أهم القضايا التي لجأ إليها الكاتب المسرحي للوصول إلى الجمهور العريض، ومخاطبته فنياً، عن طريق عرض الواقع السياسي والاجتماعي الذي ينتمي إليه، بوضوح وعمق ومناقشته، وتحليله. ومع تعميق الاتجاه الواقعي برز دور المسرح السياسي الذي نما قبل أن يصبح شكله مألوفاً في السبعينيات، وتبلورت أكثر جوانب الواقع الاجتماعي والسياسي في المسرح في هذه الفترة؛ إذ عرض على خشبة المسرح الجدل السياسي الدائر حول السلطة، وعولجت مجموعة من القضايا نذكر منها قضية الحكم، والصراع بين السيف والقانون من خلال مسرحية(السلطان الحائر) 1960 لمؤلفها توفيق الحكيم، وقضية انكسار قوى المقاومة، وخسارتها من خلال مسرحية(سليمان الحلبي) 1965 لمؤلفها الفريد فرج، وقضايا أخرى...

- أضف إلى ذلك أن المسرح السياسي المصري في تلك الفترة خرج عن نطاق المحلية المصرية إلى القومية العربية، عندما سجل كفاح دولة عربية هي الجزائر، وتوجه نحو النضال العربي وتمثل ذلك في مسرحية(مأساة جميلة) لمؤلفها(عبد الرحمن الشرقاوي).

2- العودة إلى التراث: لقد رحل الكتاب المسرحيون إلى التراث العربي، لفحصه، ودراسته، ومن ثم راحوا يبحثون عن أسس لتطويره وإثرائه، وعن طريقه حاولوا أن يفهموا الماضي، ويستعينوا به على تشكيل الحاضر والمستقبل. كل ذلك في سبيل الوصول إلى قاعدة أكبر من الجماهير العربية، عن طريق المحادثة عبر الذاكرة التاريخية للأمة.

- كان التراث، بمختلف أشكاله، من تاريخ وأسطورة وحكاية شعبية، المصدر الذي استقى منه المسرحيون موضوعاتهم، إذ لجأ بعضهم إلى التراث العربي لإسقاط قضايا الحاضر على الماضي، ولينطلق في حرية كاملة، فيعدل فيه، ويضيف إليه، ويقدم تاريخاً جديداً، وهو في ذلك يحمّل التاريخ الجديد-الذي تبناه- فكره، ويسقط عليه قضية مستمدة من الحاضر، فمن قبيل ذلك مسرحية(السلطان الحائر) 1960 لمؤلفها توفيق الحكيم، ومسرحية

(سليمان الحلبي) 1965 لمؤلفها الفريد فرج، ومسرحية(مأساة الحلاج) 1966 لمؤلفها صلاح عبد الصبور.

– ولم يكتفوا بما حواه التراث من أفكار ومضامين، بل لجؤوا إلى توظيف بعض الأعمال المسرحية التراثية درامياً، وخصوصاً أشكال الأدب الشعبي، وهنا بات البحث عن شكل عربي، لمسرح عربي جديد، يعتمد على مكوناتنا التراثية، يمشي جنباً إلى جنب مع البحث عن مضمون عربي، فمحاولة التوفيق بين الأسلوب الواقعي للعمل المسرحي والقيم الجمالية، تجلّت في محاولة إيجاد صلة الوصل بين الفن المسرحي والمتفرج، الذي بات يعتمد على التوظيف الفني للتراث، ويشمل عناصر بنية النص المسرحي الفنية، فمن قبيل ذلك مسرحية(الفرافير) 1964 لمؤلفها يوسف إدريس، ومسرحيات أخرى.

3– الدعوات التنظيرية التي حاولت أن تؤسس لمسرح عربي أصيل؛ فقد بات البحث عن شكل مسرحي عربي بعيد عن شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، نابع من البيئة العربية ومن تراثها، يسير جنباً إلى جنب مع البحث عن مضمون عربي على الصعيد التنظيري، وذلك عندما دعا يوسف إدريس إلى مسرح السامر في كتابه: (نحو مسرح عربي) 1964 ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة في كتابه: (قالبنا المسرحي) 1966 والدكتور علي الراعي في دعوته إلى (المسرح المرتجل) وتتابعت الدعوات بعد(1967) فكانت دعوة سعد الله ونوس إلى المسرح التسييسي، ودعوة عبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي، وغيرها من الدعوات.

– وتكمن أهمية هذه الدعوات في أنها اعتمدت على التراث العربي بأشكاله المختلفة وامتدت لتشمل العرض المسرحي، وبناء المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، وعالجت نماذج متعددة من التراث سعياً إلى تطويرها، في محاولة لوضع نظرية جديدة في الدراما العربية، تنبع من العقلية العربية، وتنطلق من الجذور الحضارية للأمة العربية.

– إلا أن فترة الستينيات أحدثت تحولاً خطيراً في تاريخ الأمة العربية؛ فحرب حزيران عام(1967) كشفت حقيقة التناقضات التي كان يعاني منها الواقع العرب، كما أكدت الحاجة إلى ثورة تحقق الرد على النكسة، فقد كانت الهزيمة العسكرية

في الخامس من حزيران تعبيراً عن هزيمة العديد من الأبنية السياسية والاجتماعية والثقافية[28] إذ ***(لم تعرف حياتنا الثقافية المعاصرة حدثاً قومياً زعزع الوجدان العربي، وغمر النتاج الفكري والأدبي والفني بحس الفجيعة، مثل الخامس من حزيران، على الرغم من أنه سواء عُدّ هزيمة أو عدواناً أو نكسة، لم يكن إلا أحد التحديات الضارية التي تجابهها الأمة العربية في نضالها الثوري، من أجل التحرر والوحدة والبناء الاشتراكي)[29].***

– فبعد الخامس من حزيران في سورية نهضت طبقة العمال والفلاحين اقتصادياً واجتماعياً، وبدأت تأخذ مواضعها بعد أن برزت في منتصف الخمسينيات وقضت على الإقطاع بالتأميم والإصلاح الزراعي أيام الوحدة[30]، ثم أخذت تدعم وحداتها النقابية للسير قدماً في مرحلة التحويل الاشتراكي، فكان أن أصدر المرسوم(84) لعام 1968 الذي أفسح المجال للعمال بالمشاركة في قضايا النضال القومي الاشتراكي، وتبعه التنظيم الفلاحي، إذ تمّ تشكيل الاتحاد العام للجمعيات الفلاحية عام(1965) وعُدّل إلى الاتحاد العام للفلاحين عام(1969) ثم تمّ دمج التنظيم الفلاحي والتنظيم التعاوني في تنظيم واحد(1974) وبعدها تولى الاتحاد العام للفلاحين ممارسة دوره في بناء المجتمع ودفع اقتصاده من خلال الاتحادات الفرعية، والروابط الفلاحية في المناطق.

– وانصب اهتمام الأدب إجمالاً بعد الخامس من حزيران، على موضوع النكسة حاول تحليلها، ومعرفة أسبابها، ونتائجها، وأثرها في المجتمع، ولما كان المسرح–أكثر من أي فن آخر– فناً اجتماعياً له حضوره البشري، فقد عاش مرحلة النكسة، وحاول التعبير عنها وأطلق صيحات الاحتجاج على الواقع المدان، وقد انقلب الإحساس بالنكسة إلى نوع من التحدي، ذلك أن المبدع العربي وجد نفسه مضطراً إلى طرح البديل، لكل ما هو سائد من أدوات فنية وتعبيرية، وكان

---

(28) ينظر، عرودكي، بدر الدين، "الظاهرة المسرحية العربية بعد الخامس من حزيران" المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104 تشرين أول عام 1970، ص129.

(29) الموقف الأدبي، "أمام الخامس من حزيران"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد2، 1971، ص3.

(30) ينظر، بلبل، فرحان"المسرح العربي السوري بعد 1967" الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد10، خريف 1979، ص8.

التجريب هو الطابع الأساسي لمخططات الإبداع المسرحي العربي؛ إذ بدأت مرحلة رفض الشكل المسرحي الأرسطي، وبدأت مرحلة الوعي التاريخي النقدي للتراث، ورفع شعار إعادة النظر في رسالة الأديب العربي[31]، وفي رسالة المسرح بكافة مجالاته:

فعلى صعيد التأليف المسرحي كان الخامس من حزيران بمنزلة الشرارة التي فجّرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي عموماً، والكاتب المسرحي خصوصاً، فتوجه للاتصال مع الجمهور بطريقة مباشرة، والتفت إلى الواقع، وانطلق منه إلى تصوير الخلفيات التي أدت إلى النكسة لمواجهتها وتجاوزها، فكانت مسرحية(حفلة سمر من أجل 5 حزيران) 1969 لمؤلفها سعد الله ونوس التي حاول مؤلفها أن يغوص في الواقع ويضع يده على عوامل النكسة، فبيّن أسبابها، وربط السبب بالنتيجة واستطاع ***(أن ينقل الوضع العربي في اللحظة التاريخية التي تلت الهزيمة جملة إلى مسرحيته التي لم تكن في نهاية الأمر إلا صورة هذا الوضع العام بمختلف جوانبه السياسية والتاريخية والاجتماعية)[32].***

وارتبط وعي التراث بمرحلة النكسة، إذ أيقن الكاتب العربي أن الأمة العربية تمتلك شخصية ثقافية وحضارية متماسكة، وما هي فيه من تجزئة هو من صنع الاستعمار ***(فالشخصية العربية للأمة العربية ذات جذور سليمة وواحدة، وساق هذه الشجرة أيضاً سليم، وعندما جزئ الوطن العربي كان الغرض-ومازال- أن يجزأ ثقافياً، وهو الأمر الصعب الذي يصمد له التراث رغم مساهمة بعض المعاصرين من العرب مع سواهم في تحطيمه)[33]*** لذا فقد كانت النكسة بمنزلة العودة الثقافية التي عكست قلق الإنسان العربي، وتصدعه، في الوقت الذي راح الكاتب المسرحي يبحث عن الهوية المفقودة، ويحاول تلمسها، عن طريق استلهام التراث العربي بما يحمله من حوادث وشخصيات تاريخية، ويوظفها بشكل يفسر الظاهرة، ويدعو إلى التغيير وتجاوز النكسة.

---

(31) ينظر، رمضاني، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص12.

(32) عرودكي، بدر الدين، الظاهرة المسرحية العربية بعد الخامس من حزيران، ص136.

(33) عرسان، علي عقلة، "مقابلة الشهر، أجرى المقابلة جمعة عبد الصبور"، الثقافة العربية، ليبيا، العدد السادس، السنة الثانية، حزيران 1981، ص80- 81.

وهكذا فقد حاولت بعض المسرحيات تفسير الظاهرة عن طريق الحادثة التاريخية، فجعلت الشعب هو المسؤول لأنه لا يتحمل مسؤولية الواقع فمن قبيل ذلك مسرحية (رأس المملوك جابر) 1971 لمؤلفها سعد الله ونوس.

– ووجهت مسرحيات أخرى بعض الانتقادات إلى الأنظمة الحاكمة، وحمّلتها المسؤولية، ولم تغفل مسؤولية الشعب أيضاً، وقد مثلت هذه الظاهرة مجموعة من المسرحيات نذكر منها(محاكمة الرجل الذي لم يحارب)
1972 لمؤلفها ممدوح عدوان، ومسرحية(المهرج) 1973 لمؤلفها محمد الماغوط[34].....

– إن موجة المسرح السياسي قد تعالت بعد نكسة حزيران، واكتسحت موجة المسرح الاجتماعي الذي كان سائداً قبل حزيران، وربما تكون نقمة الكاتب العربي إثر النكسة، على الحاكم، وعلى الشعب، هي التي صعّدت حركة المسرح السياسي؛ إذ وقف المسرح مجابهاً للسلطة وألقى اللوم عليها، وأدان عدم اكتراث الشعب، وإحجامه عن تقرير مصيره، وقيادة الحكم، ولعل مسرحية(حفلة سمر من أجل 5 حزيران) هي البداءة الواعية لمسرح اليسار السياسي[35]؛ إذ امتزجت الممارسة المسرحية بالممارسة السياسية، وغدا المسرح عند ونوس تجمعاً سياسياً تطرح فيه القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، لمناقشتها، وتحليلها، وبظهور المسرح السياسي في سورية تغيّر دور المسرح، فأصبح عملاً جماهيرياً واسع الانتشار، بعد أن كان يشكل متعة للبرجوازية المثقفة.

– أما على صعيد العمل الفني فقد راح القائمون على الفن المسرحي يبحثون عن صيغ جديدة تبعده ولو بشكل جزئي عن التقليد، وتعيده إلى الأصول العربية، لأنّ مهمة المسرح قد اختلفت؛ وانتقل من الدور التنفيسي إلى الدور التحريضي لذا فإن خروجه عن أصول الدراما الغربية، واستلهام الصيغ المسرحية الشعبية كان ضرورة لابد منها، وقد شكل البحث عن صيغة لمسرح عربي الركيزة الأساس في

---

(34) ينظر في دراسة المسرحيات الثلاث المذكورة آنفاً: د. محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخة في المسرح العربي المعاصر، دار طلاس، دمشق 1989.

(35) ينظر، عصمت، رياض، بقعة ضوء، وزارة الثقافة، دمشق، 1975، ص93.

البحث عن الهوية العربية.

– وإذا كان الوعي بفعالية التراث، والانتباه إلى ضرورة استيحاء الموضوعات من الواقع العربي ارتبط بمرحلة النكسة في الوطن العربي عامة، وفي سورية خاصة، فإن ذلك لا ينطبق على القطر العربي المصري، فالعودة إلى التراث بعد النكسة في الفن المسرحي في مصر هي امتداد طبيعي لهذا الفن قبل النكسة، وإن المحاولات التأصيلية للمسرح العربي التي جاءت بعد(67) قد سُبقت بمحاولات تنظيرية عندما فتح يوسف إدريس باب التنظير لتأصيل المسرح العربي على مصراعيه.

– والحقيقة فقد سجل الخط البياني المسرحي في مصر تراجعاً بعد النكسة، مهدت له السنوات الثلاث التي أتت قبل النكسة، وعلى الرغم من إحساس الشعب بهذه النكسة، ومطالبته بتغيير جذري على الصعيد الداخلي والخارجي، إلا أن ***(النظام الذي كان قد فقد القدرة على المبادرة لم يستطع إجراء هذا التغيير، وجاءت إجراءاته شكلية لا تمس ما هو قائم في الصميم، بل على النقيض: وجدت تلك الفئات من الطبقة الجديدة نفسها تواجه نظاماً مهزوماً ومثخناً بالجراح فاستشرت وازدادت تكالباً)***[36].

– وطبيعي في هذا الجو، أن تجتاح تلك العاصفة المناخ الثقافي، وطبيعي أيضاً أن يؤثر ذلك في الحركة المسرحية التي أخذت ملامحها تنقلص ***(فتراجعت الكوميديا المحلية الخالصة لتحل محلها عروض ممصرة ومقتبسة عن المسرح الذي نقد هو الآخر ملامحه فلا هو مصري خالص، ولا هو مسرح عالمي يضيف لنا خبرة جديدة..)***[37].

– وفي خضم هذا التغيير السياسي والاجتماعي الذي شمل القطاع المسرحي، أخذ مسرح الدولة يجاري القطاع التجاري، وهاجر فريق من المسرحيين المصريين العرب إلى بلدان عربية أخرى، وعاش المسرح جواً من مناخ المصادرة والرقابة، أو المنع مما جعل(فريدة النقاش) تعبر عن حالة المسرح ومصادرة

---

(36) عبد القادر، فاروق، ازدهار وسقوط المسرح المصري، ص202.

(37) النقاش، فريدة"حرية التعبير في المسرح" ص109، وينظر العشري جلال، مسرح أو لا مسرح، دار المعارف، القاهرة 1980، ص25- 26.

حريته، بذلك المونولوج الذي جاء على لسان فيجاور في مسرحية بومارشيه(زواج فيجارو) حين بلغ التحلل في عصر لويس عشر أوجه فقال: ***(تعلمت الكيمياء والصيدلة، وتوصلت بشق النفس إلى أن أمسك بيدي مبضع بيطار، غير أني مللت إيلام الحيوانات المريضة، فقذفت بنفسي إلى عالم المسرح، وكنت كمن علق حجراً بعنقه، وطوتني الأيام أنتقل من جهة لأخرى والفقر وسادي، والجوع طعامي، حتى غارت وجنتاي وأوشكت أن ألمس بيدي الموت الزؤام حينئذٍ رحت أتكالب على الحياة، وأبحث هنا وهناك، إلى أن وفقت إلى صحيفة أنقد فيها بصراحة تامة بعض المظالم الصارخة، فما طال بي الحال حتى فتحت أمامي أبواب السجن على مصراعيها، وجاء يوم ملّوا من إطعام سجين مغمور، فألقوا بي إلى عرض الطريق، ولمّا كان لابد لأقيم أودي من كسرة خبز فقد شحذت قلمي من جديد، وسألت كل من صادفني عن مشكلة الساعة، فأخبرني أنه بينما كنت في مأواي المجاني صدر أمر ملكي، عادل، بإطلاق حرية الفكر والكتابة، وإنني ما دمت لا أتكلم عن السلطة، ولا عن الملك، ولا عن الدين، ولا عن السياسية، ولا عن الأخلاق، ولا عن النبلاء، ولا عن الهيئات المنظمة ولا عن الأوبرا أو دور التمثيل، ولا عن أي إنسان له أي صفة من الصفات، فلي كامل الحرية في أن أصدر جريدتي تحت رقابة اثنين أو ثلاثة من الرقباء العتاة الجهلة)*** [38].

– ومع هذا الجو القاتم الذي عاشه المسرح العربي في مصر بعد حزيران عام(1967) لمحنا بقعاً مضيئة على صعيد التأليف المسرحي، اندفعت بعد النكسة لتناقش الواقع العربي، وتتحدث عن علاقة الشعب بالسلطة، إضافة إلى أنها طرحت بعض القضايا التي فجرتها النكسة فمن قبيل ذلك مسرحية(أوديب– أنت اللي قتلت الوحش) 1970 لمؤلفها علي سالم، والذي أقرّ من خلال الرمز والإيحاء في المسرحية أن ما حدث في عام(1967) هو نتيجة متوقعة بعد الانتصار الذي تمّ عام(1956) لأنه كان انتصاراً موهوماً[39]،

---

[38] النقاش، فريدة"حرية التعبير في المسرح" ص109.

[39] ينظر، العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1973، ص217.

ومسرحية(العرضحالجي) 1968 لمؤلفها ميخائيل رومان، ومسرحية(المسامير) 1969 لمؤلفها سعد الدين وهبة، إضافة إلى بروز محمود دياب، الذي قدم أول عرض لمسرحية(الزوبعة) في القاهرة 1967 ومن ثم مسرحية(ليالي الحصاد) 1968.

– وهكذا ومما تقدم نلحظ أن الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي في سورية ارتبطت بمرحلة النكسة، بينما ارتبطت في مصر بمرحلة النضج الديمقراطي على جميع الأصعدة، وإذا أردنا أن نؤرخ لحركة تأصيل المسرح العربي المعاصر في سورية ومصر، فإننا نجدها قد مرت بمراحل ثلاث متداخلة لا منفصلة: ففي المرحلة الأولى تمّ البحث عن مضمون عربي للمسرح، وكان الاعتماد على موضوعات من الواقع المعيش.

أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة البحث عن شكل عربي للمسرح، وذلك عندما جاب المسرحيون العرب آفاق التراث، باحثين عن ظواهر مسرحية؛ وبدا واضحاً من خلال أعمال محمد مندور وسلمان قطاية، وعلي الراعي وعلي عقلة عرسان، وغيرهم؛ إذ استخرجوا مظاهر مسرحية تمثلت في المقامات والأفراح والطقوس الدينية والإسراء والمعراج وحلقات الذكر وغيرها من الظواهر المسرحية.

وتجلى على صعيد التطبيق من خلال صب المضامين العربية في أشكال مسرحية جديدة، مستقاة من الفنون الشعبية المتوارثة في بلادنا.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد، وقد تجلى ذلك من الكتابات التي حاولت رسم ملامح عربية لمسرح عربي جديد على صعيد الشكل والمضمون، ونُشرت تحت عناوين بارزة مثل(نحو مسرح عربي) و(بيانات لمسرح عربي جديد).

ومما لا شك فيه أن العوامل السياسية والاجتماعية المؤثرة في تأصيل المسرح العربي لم تكن بمعزل عن العوامل الثقافية، ولا سيما الثقافة الأجنبية.

2- العوامل الثقافية

– سنقتصر الحديث في هذه الفقرة على أهم العوامل الثقافية التي أثرت تأثيراً مباشراً في المسرح وهي:

-الثقافة الأجنبية:

– ولدت الظاهرة المسرحية العربية عندما قدم مارون النقاش(1817–1855) مسرحيته الأولى(البخيل) 1848 بعد إطلاعه على المسرح الغربي، واضعاً بذلك البذرة الأولى للمسرح العربي، وهذا ما صرّح به في خطبته التي قدّم بها لمسرحيته المذكورة آنفاً، والتي أظهر فيها انبهاره بالفن المسرحي الغربي، ومن ثم نقله إلى بلاده، وأهل عشيرته لما يحويه من فوائد، وبذلك يكون النقاش قد فتح عهد التبعية للمسرح الغربي[40].

– ولم يكن مسرح يعقوب صنوع(1839– 1912) أوفر حظاً، فقد درس صنوع في إيطاليا، وشاهد الفرق المسرحية، وقرأ المسرحيات الأجنبية بلغاتها الأم، فأعجبَ بهذا الفن، وقرر نقلة إلى بلاده، ومن ثم أسس مسرحاً بحديقة الأزبكية عام(1870) وقدّم أعمالاً مسرحية، برز فيها تأثره بالمسرح الغربي.

– وبقي المسرح العربي يدور في فلك المسرح الغربي، وتحت رايته، على الرغم من محاولة بعض المسرحيين العرب في مصر(تمصير) بعض الأعمال المسرحية الأوربية، وتعريبها عن طريق الترجمة، وعن طريق الاقتباس.

– لقد جعل ذلك كله العروض المسرحية في حدود النخبة البرجوازية، والطبقة المنبهرة بالحضارة الغربية، وبقي الجمهور ***(يمارس لعبته مع المسرح كنوع من أنواع الترفيه، إذ لم يهيأ هذا الجمهور قط للإقبال على مسرحيات تقدم له أنماطاً من السلوك اليومي والمشاكل الحياتية المعاصرة، بل كان الجمهور يستهجن قيام تمثيل على المسرح بالثياب المعاصرة إلا إذا كان تهريجاً***

[40] ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869، ص15- 16.

ووسيلة من وسائل الإضحاك)[41].

– وفي مرحلة الوعي القومي الذي بدأ يتبلور في منتصف الخمسينيات راح الأدباء في سورية يدعون إلى التجديد في فنون الأدب التقليدية، ويركزون على التحرر من الهيمنة الأوربية، عندها بدأ المسرح يدخل في تجربة جديدة؛ إذ راح القائمون عليه يبحثون عن سبيل لنشره، وترسيخ جماهيريته، واعتبروه مؤسسة ثقافية تضاف إلى المدارس ودور المعاهد والجامعات، إضافة إلى كونه وسيلة لتهذيب الشعب، ولرفع مستواه الخلقي والاجتماعي.

أما في مصر، فقد كانت الثورة أكبر تدريب للشخصية المصرية، التي تفجرت قدرتها الكامنة، وانبثقت فاعليتها في تطهير البلاد من السيطرة الأجنبية، ومن النفوذ الأجنبي، فبعد أن استحدثت الثورة الصناعية والاقتصادية، التفتت إلى الحياة الثقافية، التي تبناها مجموعة من المثقفين اليساريين الذين تنبهوا إلى ضرورة الكشف عن الشخصية العربية المصرية الممتدة بجذورها في أعماق التراث، ومن ثم محاولة الكشف عنها محاولة تؤدي إلى تحقيق الذات، وتوكيدها.

– إلا أن تحقيق الذات لم يكن يتمثل بالعودة إلى التراث فحسب، بل عن طريق الدعوة إلى تمازج الثقافتين العربية والغربية، وهذا ما أكده وزير الثقافة(عبد القادر حاتم) في مصر عندما قال: (وثورتنا الثقافية ثورة تحررية تدعونا لأن نحطم الأغلال ونزيح كل غشاوة كانت تحجب عنا أنفسنا وقدراتنا وتراثنا، يجب أن نستفيد من كل شيء، وأن نثري ثقافتنا بكل ثمرة من ثمار التقدم الفكري، في كل مكان من العالم، بل إنني أريد أيضاً أن أقول: إن واجبنا ألا نأخذ الصالح من الثقافات الأجنبية فحسب، بل أيضاً من واجبنا أن نعمل على تصدير ثقافتنا)[42].

– لكن الاستفادة من الثقافة المسرحية الغربية لم تكن تعني التقليد والاقتباس إذ أدرك المسرحيون العرب أن عملية التواصل التي من المفترض أن يقوم بها الفن المسرحي من المتعذر أن تؤدى ضمن المسرح المستورد، لذا كان لابد من ظهور محاولات تدعو إلى الاستقلال والخروج من المسرح الغربي، خصوصاً بعد

---

(41) أبو شنب عادل"بواكير التأليف المحلي للمسرح" الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 57- 58، 1976، ص 82.

(42) عن عوض، لويس، دراسات عربية وغربية، ص18.

أن تنبه العرب في مرحلة الاستقلال إلى ضرورة وضع نظام حضاري خاص بهم، مستقل عن الحضارة الأوربية، بعد أن وقفوا موقف المستريب والمتشكك من الحضارة الأوروبية، التي جاءتهم عن طريق الغزوات العسكرية والاستعمار بما يحمله من معاني البطش والسيطرة العنصرية[43]، أي عن طريق التبعية القسرية.

- مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي:

1- لقد بدأت مصادر التأثر مع بداية عصر النهضة، وذلك عند قدوم حملة نابليون إلى مصر (1798) إذ حملت معها الشكل المسرحي المعروف[44]، إضافة إلى الأعمال المسرحية التي قدمتها البعثات التبشيرية في سورية ولبنان، ولا سيما أنها حملت معها المطابع، وراح الطلاب يقدمون في مدارسهم مسرحيات باللغة الأجنبية والعربية لأهداف دينية وأخلاقية وتربوية وثقافية.

2- البعثات العلمية إلى دول أوربا الغربية والشرقية، لتلقي علوم المسرح وفنونه، التي بدأت في مصر مع بداية عصر النهضة، سواء تلك البعثات العلمية المباشرة التي هدفت إلى دراسة أصول المسرح واتجاهاته أو غير المباشرة التي هدفت إلى تلقي العلوم العامة.

ويمثل الأولى في القرن الماضي يعقوب صنوع(1839- 1912) ويمثل الثانية توفيق الحكيم الذي أُرسل إلى باريس كي يتمّ دراساته العليا في القانون، إلا أنه أبحر في عالم الفن والأدب، وعاد يحمل في جعبته النية لإيجاد مسرح مصري أدبي[45]، دون أن يحمل الدرجة العلمية التي أرسل من أجلها.

- تضاف إلى ذلك البعثات العلمية المتتالية التي قامت بها الحكومة المصرية والحكومة السورية في النصف الثاني من هذا القرن، علماً بأن التأثر بالمسرح الغربي لم يقتصر على البعثات السورية إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أيضاً أولئك الذين تلقوا تعاليمهم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن

---

(43) ينظر، الخطيب، حسام، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص220.

(44) ينظر، زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، ص502.

(45) ينظر، الحكيم، توفيق، زهرة العمر، دار مصر للطباعة، 1977، ص22.

المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية إضافة إلى استيعابه المقولات البريختية، ولا سيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تقول فريدة النقاش: ***(في حين فتحت هذه العروض الباب أمام مناقشة واسعة لأسس المسرح الملحمي كما طرحها بريخت، فبرز الكورس والأداء البريختي والمعلومات، وروجت لترجمات نصوص كثيرة من كتاباته، وكتابات بسكاتور، طورت بسرعة فائقة أدوات العرض المسرحي وأشكاله... وكانت أرض الواقع ممهدة لتقبل كل هذه الظواهر والاستجابة لها، بقدر ما كانت هي نفسها تعبيراً عن التغيرات المحسوسة، وأهمها على الإطلاق أنها مثلما استمعت إلى صوت القوى الاجتماعية الجديدة، فقد جاءت بممثلين لهذه القوى إلى المسرح لم يكن باستطاعتهم أبداً أن يدخلوه، وكان ذلك نتيجة مباشرة للسياسة الثقافية للدولة، التي عبأت أجهزتها الإعلامية المناخ الأيديولوجي كله بشعارات الاشتراكية)***[46].

– يضاف إلى ذلك ما قدّمه المعهد العالي المسرحي في مصر من عاملين في الفن، إذ بذل أولئك جهوداً في تطوير الفرق المسرحية العاملة، وفي إنشاء فرق مسرحية، ولا سيما أولئك الذين أرسلوا في بعثات داخلية إلى أنحاء الوطن العربي، بعد أن تدربوا في أوربا الغربية، أو في البلدان الاشتراكية؛ إذ ***(كانت القاهرة تنشئ من المتخرجين من معهدها الفرق الجديدة فنفذت المثل الفنية الرائجة في مصر إلى البلدان الأخرى، تدريجياً وترسخت من خلال زيارات الفرق المسرحية المصرية، ومن خلال الإذاعة والتلفزة وأشرطة الفيديو والسينما)***[47].

– وتجدر الإشارة إلى أن جميع الكتّاب المسرحيين والنقاد الذين أصابوا نجاحاً في كتابة الفن المسرحي، ونقده، كانوا من المتصلين بالثقافة المسرحية الأجنبية، فمن هؤلاء، رشاد رشدي الذي جاء إلى المسرح من جامعة القاهرة التي

---

(46) النقاش، فريدة"بريحت والمسرح السياسي في مصر" مجلة قضايا عربية، العدد 12، عام 1980، ص146.

(47) الساجر، فواز، ستانيسلافسكي والمسرح العربي، تر: د. فؤاد مرعي، وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص113.

كان يدّرس فيها الأدب الإنكليزي، بعد عودته من إنكلتره التي كان مبعوثاً إليها، وجاء نعمان عاشور من قسم اللغة الإنكليزية أيضاً بعد أن تعرّف على كتّاب المسرح العالمي التقليدي والحديث، أما الفريد فرج فقد درس الأدب الإنكليزي في جامعة الإسكندرية بعد أن نزحت عائلته واستقر بها المقام في الإسكندرية.

3- وفرة الترجمات المطبوعة، من كتب ومسرحيات، وقد ساهمت سلسلة المسرح العالمي المصرية، وسلسلة من المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الأعلام في الكويت، بالقدر الأكبر منها، إضافة إلى ما قدمته الدوريات على صفحاتها من مسرحيات ومقالات نقدية مسرحية مؤلفة ومترجمة.

4- الدراسات الأدبية والنقدية: فقد شهدت البلاد-كما بيّنا- بوادر تغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي؛ فالانفتاح على العالم الخارجي، أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وظهرت التجمعات الأدبية، فمن قبيل ذلك رابطة الكتاب السوريين(1954) التي خلقت جواً من الصراع الفكري بينها وبين الاتجاهات الأخرى، وجعلت الدوريات مجالاً لها؛ إذ كان لها دور في تبلور التوجهات آنذاك، وقد ظهرت أسماء عديدة لمجلات وصحف نذكر منها، مجلة النقاد(دمشق) التي ساهمت في تحريك الجو النقدي والأدبي، ومجلة الثقافة(بيروت) التي كانت لسان الماركسين، ومجلة الآداب(بيروت) وكانت منبراً للقوميين، والوجوديين، إضافة إلى بعض الدوريات الأخرى.

– إن الفلسفة الوجودية التي برزت في فرنسا وبلاد أوربا، والتي جعلت الأدب القصصي والمسرحي وسيلة للتعبير عن أفكارها، كانت مصدر تأثر للثقافة العربية في الخمسينيات من هذا القرن.

– كما أن احتكاك العرب بالبلدان الاشتراكية(سابقاً) في سورية ومصر في أواسط الخمسينيات بدا أكثر عمقاً، إذ دخل في نسيج المرحلة سياسياً وعسكرياً وثقافياً، وعلى الرغم من أن الصوت الماركسي بدأ يتراجع مع قدوم الستينيات، إلا أن***(ترجمة النصوص الأدبية والسياسية والفلسفية وسواها، ذات التوجه الماركسي، أخذت منذ هذه الفترة تتواتر وتفعل مع ما سبقها فعل الخميرة، الذي سيبدأ عطاءه الثقافي في المرحلة التالية، حيث عاد الخطاب الماركسي إلى الساحة بصيغ أخرى أكثر تنوعاً وتجذراً وامتلاءً)***[48].

– وما قلناه عن فترة الخمسينيات ينسحب على فترة الستينيات إلا أن ملامح

---

[48] سليمان، نبيل، أسئلة الواقعية والالتزام، دار الحوار، سورية 1985، ص76.

التيارات الفكرية والفنية من وجودية وماركسية وفرويدية وقومية قد تبلورت ، واطلع النقاد العرب على النقد الغربي باتجاهاته كافةً، فقد كثر الحديث عن(إليوت ولوكاتش وغارودي وفرويد وكامو ويونغ وسارتر) فهذه التيارات بما مثلته من انتماءات متباينة، كانت المنابع التي أغنت الحركة النقدية، ولابد من التركيز على بعض الإشارات***(كانحسار المد الوجودي بعد أن بلغ ذروته أواسط الستينيات وحلول المد الماركسي محله، فضلاً عن المد البرجوازي المتمثل سواء في السلفية أم الغربوية، وخاصة في النصف الثاني من السبعينيات، ومن هذا القبيل أيضاً ما تعنيه قائمة الأعلام الأكثر توهجاً في الستينيات: سارتر- ولسن- ايليوت... فقد أضافت السبعينيات الكثير، وأخرت بعض الأسماء مما ساعدت عليه حركة الترجمة الناشطة محلياً وعربياً، وكذلك الاتصال المباشر بين الأجيال المتتالية من المبعوثين والثقافات التي تلقوها في بلدانهم... وهكذا لمعت أسماء فرويد، يونغ، شتراوس، لوكاتش...)***[49].

– وهكذا فإن المتتبع لمؤثرات الفن المسرحي الأجنبي في الفن المسرحي العربي، يرى بوضوح أن التأثر كان عن طريق مدارس ثلاث لعبت دوراً بارزاً في تكوين جوهر المخيلة الدرامية للنص المسرحي.

– ***فقد شكلت المدرسة الكلاسيكية*** بأصولها وفروعها وتقاليدها ونظرياتها الهاجس الأول لدى المسرحيين العرب، وهي تلك المدرسة الممتدة بجذورها إلى الشكل اليوناني مروراً بشكسبير وراسين، وانتهاء بالكتاب المحدثين أمثال تشيخوف وآرثر ميلر وغيرهما، والحقيقة فإن النظرية الأرسطية في المسرح لم تفارق المسرحيين العرب كتّاباً ونقّاداً، لا في العصر القديم، ولا في العصر الحديث؛ إذ أصرّ معظم المسرحيين على ضرورة المحافظة على أصول البناء الدرامي الأرسطي وراح النقاد المسرحيون يقيسون الأعمال المسرحية وفق مقاييسها، وجعل المنظرون المسرحيون الدراما الأرسطية هي المثل الأعلى، فانطلقوا منها، وحافظوا عليها.

– ***أما المدرسة الثانية: فكانت في ثورة بريخت على القواعد الكلاسيكية***

---

[49] سليمان، نبيل، مساهمة في نقد النقد، دار الحوار سورية، اللاذقية، 1986، ص6.

للمسرح، ومما ساعد على تقبل أفكار بريخت هو تلك التغيرات التي حلّت بالأمة العربية، وخصوصاً في سورية ومصر، ولا سيما أنهما كانتا تسيران في مرحلة البناء الاشتراكي، لذا فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الأوفر من الانتشار، ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلاً مفكراً أو مسرحياً، وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت لم يكن ***(مهمة فنية مسرحية فحسب، بل هو أيضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي)***[50].

– وتجدر الإشارة إلى أن المؤصلين المسرحيين لم يستطيعوا في دعواتهم التأصيلية أن يتخلصوا من سيطرة المدرسة الكلاسيكية، إضافة إلى أن أفكار بريخت، ودعواته، دخلت في نسج العملية التأصيلية في المسرح العربي؛ إذ لم تعد وظيفة المسرح هي التطهير، بل التحريض والتغيير، وهذه هي مهمة مسرح بريخت القائل: ***(أردت أن أستعمل على المسرح الجملة القائلة بأن المهم ليس تفسير العالم بل تغييره)***[51].

– والحديث عن(التغيير) يقود إلى الحديث عن قدرة المؤصلين على تحويل النص المسرحي إلى أداة تحريض، فالمسرح عند ونوس ***(لا يستطيع أن يغيّر الأوضاع لكن المهم جداً أن يطرح المسرح المشاكل الموجودة في هذا المجتمع، بشكل صحيح، وبصورة يمكن أن تفتح إمكانية التغيير أمام المتفرج)***[52] فالقدرة على التغيير يمكن أن تنتج عن طريق تحريض عقل المشاهد، ومن ثم دفعه إلى عمل ما.

–فبريخت في مسرحه يريد أن يحقن المشاهد بقدرةٍ ما، ليكون بعدها قادراً على تغيير واقعه، وهذه الوظيفة للمسرح، قد نظر إليها أكثر المسرحيين على أنها المهمة الأساس، وقد عبّر عن ذلك(فرحان بلبل) عندما رأى في المسرح العربي قدرة على تغيير واقع التجزئة والتخلف التي يعاني منها الشعب العربي؛ إذ يقول:

---

(50) إخلاصي، وليد، "النص المسرحي بين التعريب والتجريب"، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 2، خريف 1977، ص111.

(51) برتولت، بريخت، عن مسرح التغيير، دار ابن رشد، بيروت، 1983، ص5.

(52) ونوس، سعد الله "وقائع ندوة المسرح، المسرح السياسي" ص241.

(وأمتنا العربية في كل قطر من أقطارها تواجه خطراً كبيراً واحداً، هو التخلف والاحتلال والتجزئة، وكل الأسلحة يجب أن تنصب لممارسة هذا الخطر الثلاثي، والجماهير هي الأداة الفعّالة لدرء الخطر، والمسرح هو السبيل الأمثل لتوعيتها وتحريضها)[53].

– ولقد شاعت في أوساط النقد المسرحي كثير من المصطلحات النقدية المستمدة من مسرح بريخت فمن قبيل ذلك مصطلح"التغريب" ***و(إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولاً وببساطة نزع البدهي، والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها)***[54] إذ تكمن قيمة التغريب في قطع الاندماج عند المتفرج، وتحريك ذهنه بشكل دائم.

– والخروج عن المسرح الأرسطي، وتحطيم الجدار الرابع، الذي عرف من مسرح بريخت قد شُغف به المؤصلون المسرحيون، فالبحث عن وسيلة للاتصال مع الجمهور، والتأثير فيه كانت الدافع الأكبر لتحطيم الجدار، ***(ثم إن هذه باعتبارها أنها تنطلق من واقع الجمهور وتحقق أعلى درجة من الاتصال به، والتأثير فيه، فإنها مضطرة إذاً للقيام ببحث جاد ويومي عن تجربتها الخاصة في التعبير المسرحي، عن أسلوب ولغة وشكل)***[55]. وهناك من يعلل إزالة الجدار الرابع بتطور عقلية الجمهور، ونضج ذوقه؛ إذ لم يعد يرى في المسرح تسلية، وتمضية أوقات فراغ، بل أصبح يريد أن يتعلم، ويفكر، ويناقش.

– ولعل الانطلاق من واقع الجماهير العربية والتوجه إليها، بعد تحديد نوعيتها، من القضايا الهامة التي نادى بها بعض المؤصلين المسرحيين، أولئك الذين قصروا جمهورهم على الطبقة الكادحة من عمّال وفلاحين وبقية القوى من الفقراء والمسحوقين[56]، وانطلاق المسرح من الطبقة العاملة والمنظمات والهيئات مثّل جزءاً كبيراً من دعوات بريخت.

---

(53) بلبل، فرحان، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص197.

(54)برتولت، بريخت، مسرح التغيير، ص192.

(55) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ص28. ونشرت هذه البيانات أول مرة في مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ت1، عام 1970.

(56) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص25، وينظر بلبل، فرحان، المسرح العربي في مواجهة الحياة، ص198.

– وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة اللامعقول متمثلة بأهم روادها (صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو ودورنمات) ولعل تأثر المسرح العربي، بأدباء مسرح الطليعة، واللامعقول بما يحمله أدبهم من ضياع وتشتت، كان بمنزلة الصدمة عند الجديين من المسرحيين العرب لأنهم أدركوا التنافر العجيب بين المسرح والواقع؛ إذ لم يكن هناك ما يسوغ تجربته في الواقع، ولم تكن ظروف البيئة العربية تشكو من التعقيد والأزمات الاجتماعية التي تتيح للتجربة أن تنمو نمواً طبيعيً، على نحو ما حدث في الغرب ***(إن أبناء جيلنا يشكون من ضغط الآلة في مجتمع لم يكن قد توصل إلى الحد الأدنى من استخدام الآلات، ويحتجون على تحول المعامل والمصانع في مجتمع متخلف يشكو من استيراد كل مادة مصنوعة، ويصرخون ضد النظام في مجتمع أخفق حتى اليوم في تثبيت دعائم نظام عام، ومعايير موضوعية)***[57]، فتجربة المسرح الطليعي مرفوضة–على الرغم من الالتزام بها– لأنها تعبّر عن غشاوة في الرؤية ***(وضياع للهدف، ومعاناة فردية محكوم عليها بالإحباط والفشل، وأردنا بها معالجة قضايانا والانتقال للتقدم والحرية فكانت النتيجة أن هذه التجربة لم تعالج قضية الحرية، ولم تنتصر للتقدم، بل أوقعتنا في التشاؤم واليأس، وكيف يمكن لمن ينتظرون"غودوت" الذي لن يأتي أن يبشروا بأي خير ما داموا ساكنين مهزومين)***[58].

– ولم يقتصر التأثر على المسرح الكلاسيكي والمسرح البريختي ومسرح العبث فحسب، بل إن أفكار ستانيسلافسكي التطبيقية والنقدية قد لاقت صدىً في نفوس مسرحيينا، ففواز الساجر لم يكتفِ، بتطبيق أفكار ستانيسلافسكي في أعماله المسرحية، بل نادى بتمثلها، ووضح مدى أهميتها في إنشاء العمل المسرحي، ابتداءً من التركيز على أهمية النص المسرحي، وجعله الأساس لبناء العمل، والتركيز على القراءة الأولى، وأهمية الانطباع الأول، إلى أن يصبح النص عملاً مسرحياً جاهزاً للعرض[59]. وتجدر الإشارة إلى أن فوازاً قد حاول في مسرحه

---

(57) الخطيب، حسام، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص46.

(58) بلبل، فرحان"شخصية المؤلف المسرحي وتأثره بالتيارات المسرحية العالية" ص123- 124.

(59) ينظر، الساجر، فواز، "أبحاث الندوة الفكرية، الممثل وحركة الإبداع المسرحي العربي"، الحياة المسرحية، العدد 30- 31- 32- 33، 1988، ص138- 139.

المـــزج بـــين اتجـــاهين مختلفـــين، همـــا الاتجـــاه النفســـي الكلاســـيكي لفـــن الممثل(ستانيسلافسكي) والاتجاهات التجريبية كالتغريب والمسرح المرتجل(بريخت وميرهولد) وهذا أمر شائع ومشروع في مسرحنا العربي.

وقد رأى بعض المسرحيين أن تعاليم(ستانيسلافسكي) في المسرح بما يشمل من الأخلاق، وعلم الجمال، وفن التمثيل، والإخراج وأسس تنظيم الفرق نبع لا ينضب، خصوصاً فيما يخص العاملين في ميدان التدريس في المعاهد، فقد أكد المخرج المسرحي سعد أردش عندما رأى أن الخدمة التي قدمها(ستانيسلافسكي) في نظريته الشاملة في إعداد الممثل، لا تزال تشغل مكانة مرموقة في المسرح المعاصر إلى يومنا هذا[60].

– وهكذا فإن هذه المؤثرات المتعددة والمتنوعة، التي حددت مسار المسرح العربي جعلت المسرحيين العرب يدركون مدى خطورتها؛ إذ يمكن أن تسهم في القضاء على روح الإبداع المتميزة للفن العربي، ويمكن أن تسهم في الانقطاع عن الجذور العربية؛ إذ ***إن الانقطاع الطويل بين الظواهر الاحتفالية القديمة، والدراما العربية المعاصرة، جعلنا اليوم مقلدين بعد أن كنا مبدعين)[61].***

– ليس هذا فحسب، بل إن الكم الهائل من الإرث المسرحي المستورد، جعل المسرحيين العرب، يتخبطون بين المناهج، في استخدام الأدوات المسرحية الفنية والنقدية، لذا فقد تفاوتت مصادر التيارات بين بلد وآخر، بسبب اختلاف النظم السياسية والاقتصادية بين بلد عربي وآخر، على الرغم من الانتماء القومي الواحد، مما جعل عملية الانتقاء والاختيار تتناسب مع النظم السائدة، لذا فإن التأثر بالمسرح الغربي، واختلاف النظم السياسية بين بلد وآخر، أفرز أشكالاً مسرحية عربية مختلفة ومتنوعة، ***(وهي مسارح غير متجانسة مع بعضها كما أنها–من جهة أخرى– لا تشبه هذا الإنسان، ولا تكشف عن جمالياته ولا تسع قضاياه، ولا تترجم فكره وروحه وإرثه الحضاري...)[62]*** فهذا التعدد والتنوع في

---

(60) ينظر، أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1979، ص75.

(61) عصمت، رياض، "مسرحنا العربي بين الإبداع والإتباع"، ص114.

(62) برشيد، عبد الكريم، الاحتفالية في أفق التسعينات، الاحتفالية إلى أين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993، ص23.

الاستقاء جعل مسرحنا العربي يفقد سماته المشتركة، ويكثر فيه التنافر.

– لقد كانت مصادر التأثر في البلد الواحد خاضعة للنظم السياسية القائمة، ففي مرحلة ما يمكن أن يستعان ببريخت، بينما يستعان بآخر في مرحلة تالية، وهذا ما حصل في مصر العربية، عندما منع أي عرض مسرحي يتعلق بمسرح بريخت، بينما كان التأثر به واضحاً في مرحلة سابقة ولعل تعدد المصادر واختلافها جعل السمات المشتركة بين مجموعة من الكتّاب في البلد العربي الواحد نادرة أيضاً، وقد يرى دارس الفن المسرحي أن تفاوت المسرح، وتنافره، لا يستند إلى الإنتاج في بلدين عربيين مختلفين، ولا في إنتاج بلد عربي واحد فحسب، بل يلحظ التنافر على مستوى مؤلفات كاتب واحد، ذلك لأن المادة المسرحية المستوردة، وضعت تحت تصرف الكاتب بكاملها، مما حدا به أن يعتمد على مجموعة من البنى الفنية والأشكال المسرحية.

– وهكذا فإن التأثر بالمسرح الأجنبي، باتجاهاته المتنوعة، خلق شرخاً بين المسرح والجمهور، مما جعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح، عندها بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ إذ أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي نتج عن التأثر بالمسرح الغربي، ففي اعتمادهم على التقنية المسرحية المستوردة نسوا***(أن المسرح ليس صناعة جزئية وإنما هو لغة شاملة يتواصل بها الإنسان مع الإنسان في كل زمان، وفي كل مكان، ومهما كانت الظروف، ومكونات هذا الإنسان، لهذا كانت القطيعة واضحة بين المسرح كفن مستورد، والجمهور الذي يختزن في ذاكرته مجموعة من الطقوس والفنون والأشكال الشعبية الكفيلة بخلق مسرح متميز..)***[63] خصوصاً بعد أن غاص الكاتب المسرحي في الواقع، ونقله إلى خشبة المسرح، ضمن قوالب مسرحية مستوردة، فكان الانفصال بين الشكل والمضمون.

وهكذا فإن فكرة التميّز قد تولدت بعد أن اكتسبت دلالات محددة تهدف إلى

---

[63] رمضاني، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي، ص45.

التحرر من الآخر، وإثبات الذات، ومحاولة تحديها لباقي الحضارات، كل ذلك بعد أن أدرك المسرحيون العرب أن المسرح هو شكل من أشكال الوعي الاجتماعي الذي يعتمد على المواجهة الحيّة بين أطراف الإبداع للفعل المسرحي وجمهوره، وهذا يقودنا إلى الحديث عن الدور التوصيلي للمسرح بفرعيه التوجيهي والترفيهي.

الدور التوصيلي للمسرح:

لم تعد الوظيفة الأساسية للعمل المسرحي، عند المؤصلين المسرحيين تعتمد على النظرية الأرسطية التي اعتمدت عملية(التطهير) تلك الوظيفة التي تؤدي إلى تحرير النفس من الانفعالات أو التسامي بها عن طريق فني لاضرر فيه[64]، إذ يخرج المشاهد وقد عاش تجربة وجدانية، امتصت انفعالاته، وخففت توتراته، وغدت الوظيفة الرئيسية للمسرح تستهدف التفجير والتثوير والتغيير.

إن***(الإنتاج الإبداعي يجب أن يكون فعّالاً في تغيير المجتمع... وتكون العلاقة سليمة بين الفنان والمجتمع، وبين الفن والمجتمع أيضاً... أما إذا تحولت العلاقة الجدلية التي أشرت إليها إلى عملية عكسية أو إذا انتفى الوضع الجدلي الإيجابي النتائج، فإن المعاناة والتحريض ينتفيان وبالتالي تنتفي رسالة المسرح، رسالة الأدب والفن... عندما يخرج المتفَرج من عمل مسرحي كما دخل إليه دون أن يشعر حتى بأية قيمة جمالية، أو عندما يمتص المسرح نقمة المتفرج على الواقع، ويحولها إلى ضحكات تملأ فراغ الصالة، وتفرغه من شحنة الغضب، عن طريق التفريغ وامتصاص النقمة)[65].***

– لقد أصبح كل ما يدور على الخشبة يهمّ المواطن، ويستهدفه، ويتوجه إليه، لذا فقد تنبه المسرحيون العرب إلى الدور المزدوج الذي لابد للمسرح أن يقوم به، فلكي يكون فعّالاً وجب عليه تحقيق التوازن في هذا الدور، إذ عليه أن يستوعب ما يدور حوله من صراعات يكشفها ويحدد طبيعتها، أي لابد أن ينطلق من واقع الجماهير العربية، يعكس أوضاعها، يحللها، ويضيء خفاياها لذا فإن مهمته تكمن في***(أن يحفز الناس على العمل، أن يحثهم على أن يباشروا مهمة***

---

(64) ينظر، هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1973، ص85.

(65) عرسان ، علي عقلة . سياسة في المسرح ص21.

تغيير قدرهم الراهن، فالمسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه: أن يعلم ويحفز متفرجيه، هو المسرح الذي لا يريح المتفرج أو ينفس عن كربته، بل على العكس هو المسرح الذي يقلق، يزيد المتفرج احتقاناً، وفي المدى البعيد يهيؤه لمباشرة تغيير القدر)[66].

– وعلى أساس القيمة التغييرية للمسرح، فقد أفاض المسرحيون العرب في شرح النواحي الفنية للعملية المسرحية، وربطوا بين النواحي الفنية، ورسالة المسرح الاجتماعية والخلقية بل لم يعنوا بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشحذ إدراك النواحي الاجتماعية والخلقية والسياسية التي تهدف إليها، وهم في ذلك كله لم يفصلوا بين القيمة النفعية للمسرح وبين القيمة الجمالية، لهذا سنحصر حديثنا عن التوصيل التوجيهي، والتوصيل الترفيهي للمسرح، كما بيّنه المؤصلون المسرحيون.

أ- التوصيل التوجيهي للمسرح:

تكاد الآراءُ تجمع على أن الفنون جميعها تشتمل على مقصد، وهدف تنطلق منه لتوصيله إلى الآخرين، إذن المهم في الفن هو عملية(التوصيل) ولعل الإفصاح والتبليغ والنقل من أهم خصائص الفن، يقول روجر بسفيلد: (ولما كان الفن هو الإفصاح والتبليغ والاتصال فإن الفنان يجد نفسه في موقف غريب خاص، إنه يجب أن يبلغ أو"يوصل" في حدود القيود التي تربطه بمجالات الاتصال الحديثة، وإلا تجرد من التعبير عن ذاته، وبهذا لا يكون فناناً بعد)[67].

– لكن إذا كانت الفنون تتفق في الهدف والغاية، فهل يعني ذلك أنها متفقة في الأسلوب والتأثير؟!..

– إن الفن المسرحي يختلف عن باقي الفنون الأدبية بسمتين اثنتين:

أولاهما: الفعل؛ فالفن المسرحي لا يروي قصة، بل يجسد حدثاً، والنص المسرحي هو جزء من كل، بينما يشكل العرض جوهر الظاهرة المسرحية، وهذا الإقرار يعني ***(اعترافنا بأن النص المسرحي لا تتجلى أهميته الفنية/ الأدبية***

---

(66) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص40.

(67) بسفيلد، روجر(الابن)، فن الكاتب المسرحي، تر: دريني، خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة، 1978، ص50.

والوظيفية، إلا بتجسيده فعلاً مرئياً ومحسوساً، أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة، وبالذاكرة الثقافية الاجتماعية الشاملة)[68].

إن التوصيل في المسرح يتمّ عن طريق تجسيد النص المسرحي عملاً فنياً أمام الجمهور، لذا فإن المسرحيات تؤلف لتمثل لا لتقرأ***(ولا حياة لمسرحية إلا بالتمثيل، ومهما أوتيت المسرحية من قوة الإيحاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التخيل والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال المتأتي عن ذلك)[69].***

وبالمقابل فإن كل دراسة أدبية، تستهدف النص المسرحي دون العرض تعدّ دراسة قاصرة، لأنها تتجاهل طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية، وتسهم في انحراف الفن المسرحي عن الدور التوصيلي الذي لابد أن يحققه.

<u>والسمة الثانية</u>: تتصل بما يسمى بجماعية الدراما عرضاً وتلقياً، ولعل هذه الظاهرة الجماعية، يكاد ينفرد بها الفن المسرحي عن باقي الفنون، فهو لا يخاطب الفرد بل يخاطب الجماعة، ولا يتفاعل مع الفرد بل مع الجماعة، ولا يؤدى إلا في احتفال جماهيري، يقول الأرديس نيكول: ***(إن تمثيلية بلا جمهور، وبلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل، فالأثر الكامل.. لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها إبرازاً مسرحياً)[70].***

لهذا لا يمكننا أن نجرد الصورة عن المضمون، فمن أجل فهم المضمون، لابد من تحويله إلى صورة توصيلية تستدعي مجموعة من العناصر؛ اللغة واللون والصوت، أو الشكل والتركيب، ولابد من تكامل هذه العناصر المجزأة لتتحقق الغاية الأساسية في العمل المسرحي وهي عملية"التوصيل".

وتتمّ عملية النقل والتوصيل عن طريق الممثل الذي يقوم بتوصيل الفكرة أو الصورة الخيالية إلى الجمهور، وهذا يجعلنا نسجل مزية أخرى للفن المسرحي وهو

---

(68) إخلاصي، وليد "حركة التأليف المسرحي في سورية، واقع وتطلعات" الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 134، حزيران 1982، ص31.

(69) ينظر، الكيلاني، إبراهيم، الأوراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1971، ص185.

(70) نيكول، الإدريس، فن المسرحية، تر: دريني، خشبة، دار سعاد الصباح، ط2، 1992، ص89- 90.

وجود الوسيط بين المؤلف والمتفرج، ونعني بذلك الممثل، فالممثل هو الحلقة الوسطى في السلسلة التي تربط بين المؤلف والمتفرج.

هذا من ناحية العرض المسرحي، أما من ناحية التلقي فإننا نستطيع أن نوضح الأمر من خلال إجراء مقارنة بسيطة بين الفن المسرحي والملحمة، فالاختلاف واضح بين العمل المسرحي والملحمة من ناحية الأثر العام ذلك أن الملحمة يحتاج سماعها إلى مجهود ذاتي فردي، ويصعب توحيد التصورات في لحظة الإصغاء، فعلى الرغم من أن الأثر العام للملحمة قد يكون واحداً، إلا أنها لا يمكن أن تحقق الاندماج الكامل من قبل المتلقي، أما الدراما فإنها ***(تترك للمخيلة الفردية أن تنشط لتحتفظ بذلك الوجدان الجماعي، أي أن الجماعة تعيش مع الدراما وفيها ككل موحد، وبالتالي تحقق الدراما غايتها، ويتمّ التفاعل بين مغزى الدراما ووعي الجماعية أو لا وعيها الذي يصبح كلاً تغيب فيه الأجزاء)***[71].

إن المسرح أداة من أخطر الأدوات التي تؤثر في المجتمع، فهو أبلغ من أي فن آخر من فنون الكلمة المكتوبة أو المسموعة، لأنه يحتويهما معاً، وأبلغ أثراً من أجهزة الثقافة كالإذاعة والسينما، أو الكتاب والمجلة والجريدة، لأنه يعتمد المعاينة والتلقي المباشر، إن هذا اللقاء بين الممثل والمتلقي بما يتم بينهما من تفاعل وتجاوب، يكفل لكليهما بذل طاقة ما لإرسال العمل واستقباله، مما يستدعي تفتح ذهن كل منهما؛ إذ يصبح المتلقي أكثر فهماً، وإصغاءً، وانتباهاً، لأن المسرح يقدم حدثاً مجسداً، يحاول فيه أن يبرز الأفكار، ويقدّمها بصورة تستوعبها حواس الإنسان؛ إذ تُسمع المؤثرات الصوتية من حوار وموسيقى، وتُرى المناظر والألوان والضوء والحركة، وباجتماع السمع والبصر، يتمّ التكامل الحسي للأشياء.

– إنّ الأفكار التي يتضمنها العمل المسرحي تؤدي إلى التكامل التعبيري بعد تجسيدها مكانياً في المنظر والضوء والحركة، وزمانياً بالصوت والكلام، وعن طريق هذه التكاملية يتمّ التأثير العام للفن المسرحي؛ إذ تنقل المعاني والانفعالات الحيّة إلى ذهن المشاهد، بالحرارة نفسها وبالحيوية نفسها التي صعّدهما الممثل

---

[71] صالح، أحمد عباس، "حول نظرية المسرح"، مجلة الكاتب، السنة السابعة، العدد 79، أكتوبر 1937، ص75.

في أثناء تأدية الدور[72].

ولعل هذا التأثير هو الذي لفت انتباه المسرحيين العرب إلى أهمية الفن المسرحي، ودوره في بناء المجتمع، وفي بناء الحضارة، وفي بناء الإنسان، لذا فقد ركزوا على وظيفته الفنية، التي لابد أن تتأثر بالواقع، وتنطلق منه، فالمسرح هو شكل من أشكال التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والأفكار، وهو في الوقت نفسه حاجة أساسية، خصوصاً بعد أن تغيرت وظيفته، ولم يعد الهدف منها مجرد التسلية والترويح عن النفس والطرب، كما كان في بداياته الأولى، وذلك عندما كان الطابع الغنائي هو السائد[73].

– والمسرح حاجة لما يحويه من أغراض تشبه الأغراضَ نفسها التي تستهدفها المدرسة والكتاب، ويعمل على تحقيقها الجامعة والمعهد، وهو حاجة لأنه يقدم عِبَرَ الحياة وعظاتها دون أن يهمس بنصح أو وعد أو وعيد، ويتمّ تأثيره بمخاطبة العقل الباطن، مكمن الغرائز، لذا فإن في المسرح ***(نفع للناس، وفي المسرح تقويم للناس وفي المسرح العربي تتمثل ناحية من الزحف الكبير للشعوب العربية وهي تتخطى عالم الركود، والبؤر المظلمة في التقاليد، تقاليد عصور الضعف والانحلال ومركبات النقص، لتستقبل العهد الحديث في حضارته وتأخذ مقوماتها، لتشق بها الطريق إلى المكان الذي يجب أن تنزل فيه بحكم ماضيها المجيد..)***[74].

– وهناك من يرى أن الوظيفة الاجتماعية للمسرح هي السبب في وجوده، والأصل في كيانه، فالمسرح بما يمتاز به من خصائص، قادر على أن يقوم بدوره في صنع الإنسان ***(إنسان عربي جديد، إنسان له هويته الواضحة البيئة، هويته العربية التي تركز على معطيات الحضارة العربية خلال التاريخ، وترتكز في الوقت نفسه على معطيات الحضارة العصرية، التي تساعد هذا الوطن على أن***

---

[72] ينظر، عيد، السيد، حسن، تطور النقد المسرحي في مصر، الدار المصرية، 1962، ص 8

[73] ينظر، مندور، محمد، المسرح النثري، دار النهضة، مصر للطبع، القاهرة، د. ت، ص67 .

[74] طليمات، زكي، أضواء على تاريخ المسرح العربي، محاضرات الموسم الثقافي الرابع، مطبعة حكومة الكويت، 1958، ص225.

يستوعب منجزات هذه الحضارة الحديثة، وأن ينهض بالتبعات الكبيرة الشاقة الملقاة على عاتقه باعتباره فرداً من أمة تواجه أخطاراً من ألوان شتى...)[75].

– إذن فالمهمة الأولى الملقاة على عاتق المسرح هي بناء الإنسان العربي بناءً حضارياً سليماً، لذا فقد أدرك المسرحيون العرب خطورة فصل المسرح عن الحياة العربية، بأصولها وفروعها، وراحوا يبحثون في القضايا المصيرية التي تمس جوهر الإنسان العربي، فاتجهوا إلى(تسييس) الخطاب المسرحي، وإعطائه الدور الطليعي في ربط تأسيس الحركة المسرحية الجديدة بالدعوة القومية وبدأ المسرح مرحلة جديدة، عندما راح يشارك في حوار الأمة العربية كلها، وغدا في منظور بعض النقاد أداة ثورية بالغة الأهمية لتجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف، وللقاء الإنسان العربي بأخيه الإنسان لقاءً واعياً، فالمسرح يستطيع عن طريق التجمعات المهرجانية، على مستوى الوطن العربي كله، وعن طريق طرح القضايا العربية، والبحث عن جوهر الإنسان العربي***(أن يتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي، وهذه ظاهرة جديدة مبشرة، المسرح العربي آن له أن يتحرك عبر الحدود ليلتقي بالإنسان العربي في كل مكان موحداً متفاهماً، متبادلاً الخبرات، المسرح العربي لقاء مباشر بين الإنسان العربي والإنسان العربي في كل مكان)[76].***

– إلا أن هذه الوظيفة التي تعدّ أصلاً في كيانه، قد تحمل في داخلها بذور نقيضها، إذا أسيء استخدام الفن المسرحي، وسُخر كوسيلة من وسائل الإعلام، بدلاً من أن يتجه اتجاهاً ثقافياً ويكون عوناً على تكوين المواطن والإنسان الصالح، أو عندما تتحول وظيفته إلى خدمة طبقة بعينها، وهي الطبقة السائدة في المجتمع، ويتناسى دوره الأساسي في التطور الاجتماعي، وتحرير البشرية من الوهم والاستعباد.

وهكذا فإن الوظيفة التوصيلية للفن المسرحي، كانت من الحوافز التي جعلت الدارسين يعيدون النظر في قضية المسرح العربي، بهدف تصحيح المسار تحقيقاً

---

(75) الكيالي، فوزي، وقائع ندوة المسرح حول أزمة النص المسرح، ص85.

(76) العالم، محمود أمين،"افتتاح ندوة المسرح الطليعي"، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 117، تشرين الثاني، 1971، ص13.

للأصالة والمعاصرة، لذا فقد توجهت الأنظار إلى مصدرين أساسيين لدعم الواقع المسرحي، وتدعيم عملية التأصيل فيه؛ أولهما التراث العربي بما يحويه من أدب السير الشعبية، ومن القصص التاريخية والدينية، وثانيهما الواقع العربي بما يحمله من قضايا وأزمات.

إلا أن ذلك لا يعني التقوقع والانحسار؛ بل لابد في عملية التأصيل من الإطلاع على الحضارات المحيطة، لأن التجديد والانفتاح هما عنصران أساسيان لاستمرار الحياة والوجود. لذا فقد أدرك المؤصلون المسرحيون أن هناك نوعاً من تبادل الأدوار بين(الوحدة) و(التنوع) على الصعيد الإنساني بين العصور القديمة، والعصر الحديث؛ إذ كانت(الوحدة) تعني قديماً وجود المسرح كوظيفة اتصالية في كل مكان في العالم، وكان(التنوع) يعني قديماً التنوع في شكل هذا المسرح، أما في العصر الحديث فإن(الوحدة) تعني وجود قواعد وأصول موحدة، متفق عليها للشكل المسرحي، في حين أصبح(التنوع) مرتبطاً بالشخصية القومية وما تنتجه من آثار مطبوعة بطابعها القومي[77].

ب- التوصيل الترفيهي:

إنّ لفظة ترفيه واسعة الدلالة، يدخل فيها معنى التسلية، وعادة تكون تابعة لرد الفعل والاستجابة عند المشاهد، وتفسر على أنها إشباع للحواس[78]، إلا أن ***(إشباع الحواس لا يكون بالانفعال وحده، بل كثيراً ما يكون على مستوى ذهني، ومن ثم يكون الإشباع هو القدرة على إدخال السرور على نفس جمهور من المتفرجين، إما عاطفياً-أعني انفعالياً- إما ذهنياً وإما هما معاً)[79].***

لقد أدرك أولئك الذين حاولوا تأصيل المسرح العربي، أهمية العنصر الترفيهي في الفن المسرحي، وأيقنوا أن العمل المسرحي، يأخذ مكانته، وقيمته الفنية ممّا يقدّمه من تهذيب وتثقيف وتوجيه، وبما يحتويه من عنصري التشويق والمتعة، وربما يكون هذا العنصران قد كفلا له(العلاقة الوثيقة بينه وبين المتلقي أو

---

[77] ينظر، د. شرف، عبد العزيز، "التفسير الإعلامي للمسرح العربي"، قضايا عربية، لبنان، السنة السابعة، العدد الثاني عشر، ك1 ديسمبر 1980، ص50.

(78) ينظر، بسفيلد، روجر(الابن)، فن الكاتب المسرحي، ص146.

[79] بيلاسكو، ديفيد، عن فن الكاتب المسرحي، ص146.

المشاهد مما أتاح له هذا البقاء، أو حرص الناس على التمسك به، والاختلاف إليه على تنوع ألوانه)[80].

لذا فإن نجاح العمل المسرحي عند المؤصلين المسرحيين يتوقف على تحقيق عناصر ثلاثة يمكننا أن نحصرها في النقاط التالية:

(1- قوة الإيهام: وهي التي تؤدي بالمتفرج إلى الانفصال عن حقيقته، والحقيقة المحيطة به لكي يتصور أن ما يراه على الممثل ولو إلى حين، هي الحقيقة الواقعية فكما أن العمل الدرامي يخلع على الممثل شخصية جديدة هي شخصية الدور، فكذلك يعطي كل فرد من النظارة انفصل عن شخصيته دوراً جديداً.

2- المشاركة: وهي عنصر هام والمقصود بذلك المشاركة الشعورية والعاطفية بين الجمهور والممثلين في عملية تشبه إلى حد ما تقمص الشخصيات(...)

3- التشويق والحركية: وهما من صفات المسرحية الناجحة لاستئثارها باهتمام المتفرج واهتمامه الكلي سواء بالاعتماد على عنصر الإثارة والإقلاق في المواقف المأساوية المحزنة، أو المفاجأة والمفارقة في المواقف المضحكة)[81].

نلحظ مما تقدم- وعند التدقيق في هذه العناصر- أن كل عنصر يحقق نوعاً من المتعة على صعيد التلقي:

ففي العنصر الأول ***قوة الإيهام***، يتبيّن أن نسيان المشاهد كيانه الذاتي أو وجوده المؤقت، ليدخل في مشاركة الممثلين لعبتهم على المسرح، في الحياة التي يعرضونها، وواقعهم الذي هو في الأصل واقع المشاهد، يعطيه إحساساً بالمتعة.

وفي العنصر الثاني: نجد أن عنصر ***المشاركة***، هو عنصر هام من عناصر المتعة وهو أحد العوامل المؤثرة في العمل المسرحي؛ إذ يستطيع الكاتب المسرحي أن يوصل ما يريد إلى المتفرج من خلال رسالة يؤديها دون افتعال أو

---

(80) د. سلام، محمد زغلول، المسرح والمجتمع في مائة عام، دار المعارف الاسكندرانية، 1988، ص6.
(81) الكيلاني، إبراهيم، الأوراق، ص187- 188.

خطاب مباشر، أضف إلى ذلك أهمية المشاركة في تلقي الأثر الفني، فعندما تشترك مجموعة ما في مشاهدة عمل مسرحي، فإن التأثير الجامع يكون أقوى وأبعد، وهذا ما يسمى بالتجاوب أو الاستجابة بين المسرح والجمهور، فالمشاهدة المشتركة للمسرحية فرصة لاجتماع الناس حول مشاعر موحدة، وقد تطرح هذه المشاركة نوعاً من الراحة النفسية والطمأنينة، وتشعر المتفرج بالمتعة والراحة.

أما العنصر الثالث: ***التشويق والحركية***، فإنه يعتمد على إثارة المفارقات، والمفاجآت التي تلقى قبولاً واستحساناً يسعد المتفرج، ويملؤه غبطة وحبوراً.

– ولعل المؤصلين المسرحيين العرب في دعوتهم إلى الاستمداد من التراث العربي، والتركيز على الواقع المعيش في العملية المسرحية، كانوا على وعي تام للدور الترفيهي للمسرح الذي يحقق عملية التواصل، ومن ثم القدرة على توصيل الرسالة المراد قولها، ولتفسير هذه الظاهرة لابد أن نشير إلى أن مجرد مشاهدة عمل مسرحي يستمد مادته من التراث، بما يحويه من شخصيات وأفكار ومعتقدات، يُشعر المتفرج بمتعة الإطلاع على حياة الأسلاف، في مرحلة من مراحل الحياة، وهذا يُعدّ اكتشافاً، والاكتشاف بحد ذاته متعة.

أما إذا تعرض العمل المسرحي إلى قضية صراع الإنسان للسيطرة على عالمه، وهو يناضل في سبيل تحقيق وجوده، فإن مجرد شعور المتفرج بقوة الإنسان وقدرته تعطي نوعاً من المتعة، ونشوة الانتصار.

أما عندما يعرض العمل المسرحي الحياة الواقعية فهو يكشفها، ويكثّفها، ويحللها ويشير إلى العادات والتقاليد، ويركز على دقائق الأمور فيها، عن طريق التمحيص والتكثيف، ومحاولة تصحيح المسيرة، ومجرد شعور المتفرج بأنه جزء من هذا الواقع، وهو مسؤول عن تصحيح ما يعتريه من أخطاء وما يحكمه من فساد، يشعره بالمتعة.

وهكذا فإن الفن المسرحي هو النشاط الذي يتأمل فيه الإنسان نفسه، ويعايشها، لذا فهو يحدث أثره ويحقق دوره كنشاط اجتماعي، ومن ثم فإن أثره يكون مزدوجاً، فهو من جهة يخلق الانفعال والرغبة في التغيير، ومن جهة أخرى يوفر اللذة بمجرد اكتشاف الإنسان أنه يتمرد في الاتجاه الإيجابي، حيث يعانق الحقيقة البشرية الكلية.

❍❍❍

الفصل الثاني:

- معالم بارزة في التأصيل:

1- النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

أ- مارون النقاش: (1817- 1855)

ب- يعقوب صنوع: (1839- 1912)

جـ- أبو خليل القباني: (1833- 1902)

2- النصف الثاني من القرن العشرين:

أ- المسرح النثري:

- توفيق الحكيم- يوسف إدريس- سعد الله ونوس
- علي عقلة عرسان- الفريد فرج.

ب- المسرح الشعري:

- صلاح عبد الصبور- خالد محيي الدين البرادعي.

1 – النصف الثاني من القرن التاسع عشر:

– كانت ولادة المسرح العربي في بلاد الشام، وفي لبنان على وجه الخصوص؛ إذ كان لبنان أول بلد عربي تجاوب مع المدنية الغربية، والحضارة الأوربية، بحكم موقعه الجغرافي، واشتغال أهله بالتجارة، وحبهم للهجرة إلى الغرب.

وكان ذلك عن طريق التاجر اللبناني: مارون النقاش(1817– 1855) الذي يعدّ أول من اشتغل بهذا الفن، وعمل على خدمته، ودرب بعض الشبان المقربين إليه على مزاولته، ومحاولة إتقانه.

ثم انتقل بعدها إلى مصر العربية، التي كانت منطقة رواج حضاري، وقاعدة استثمار تجاري، مما شجع توافد الفرق اللبنانية إليها، لنشر هذا الفن الذي أحبوه، ولتحقيق بعض الأرباح المادية العائدة من عروض مسرحياتهم، لذا فقد تحفز شاب مصري لتقديم مسرح بالعربية أسوةً بعروض الفرق الأجنبية التي كانت تقدم عروضها، وهو يعقوب صنوع(1839– 1912).

ثم قريباً من لبنان، في دمشق ظهرت التجربة التي يمكن أن نعدّها التجربة الثانية من ناحية الموهبة التمثيلية، وتحقيق بعض العروض المسرحية التي لم تأخذ صفة العروض المسرحية الرسمية، ولكنها تعدّ التجربة الثالثة من ناحية تأسيس مسرح عربي، بعد تجربة يعقوب صنوع الذي أسس مسرحه عام(1870) بينما كانت التجربة الأولى لأبي خليل القباني في سورية عام(1878).

أ- مارون النقاش(1817- 1855):

حياتـه: ولد مارون النقاش في مدينة صيدا(لبنان)، (1817)، ثم انتقل مع أفراد أسرته إلى بيروت عام(1925)، كان والده عضواً في المجلس البلدي[147]. وتحدثنا سيرته الذاتية التي قام بتدوينها أخوه نيقولا النقاش: أنه كان محباً للعزلة مولعاً بالآداب والعلوم[148]، بالإضافة إلى عمله في التجارة.

وقد شغل النقاش منصب رئيس كتّاب جمرك بيروت، وكان عضواً في غرفة التجارة، ثم تفرغ للأعمال التجارية، التي فرضت عليه أن ينطلق في رحلات متعددة، بهدف استيراد البضائع، إلا أن استغراقه في هذا العمل، لم يلغِ موهبته الثقافية والفنية، وفي عام(1846) زار إيطاليا، وفيها رأى الأوبريت، فأعجب بها، ولما رجع إلى بلاده قام بتدريب بعض الشبان من أصحابه على فن التمثيل، وفي عام(1848) قدم أول رواية عربية في منزله، وهي رواية(البخيل) 1848 وتشير الدراسات التاريخية إلى أن النقاش قد حصل على فرمان عالٍ بإنشاء مسرحه الذي أقيم بجوار بيته خارج السور[149]. وفي التاسع عشر من أيلول عام(1854) سافر إلى طرسوس في رحلة تجارية، وهناك أصيب بالحمى، فأودت بحياته في أول حزيران عام (1855)[150]، وكان قد أوصى بتحويل مسرحه إلى كنيسة.

مسرحه: تعدّ مسرحية البخيل(1848) أول مسرحية عربية، وبها تمّ تأسيس المسرح العربي، ولم يكن الأمر محض مصادفة، كما يرى بعض النقاد[151]، وإنما كان عن وعي من النقاش لدور المسرح، وأهميته، في الواقع العربي.

– لقد حدد النقاش في خطبته التي ألقاها قبل عرض مسرحية(البخيل) الوظيفة الأساسية للمسرح، فقال: ***(فأنتم أيضاً ستنظرون عند تكرارها، منافع تعجم الألسن عن وصف مقدارها، لأنها مملوة من المواعظ والآداب، والحكم والإعجاب، لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر، فيعتبر النبيه ويكون منها***

---

(147) ينظر، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، 1967، ص31.

(148) ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص9- 10.

(149) المصدر السابق، ص11 .

(150) المصدر السابق، ص11.

(151) ينظر، مسكين، محمد، "المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، وغياب الرؤية التاريخية"، مجلة الوحدة، المغرب، العدد 94- 95، يوليو أغسطس، 1992، ص12.

على حذر، وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب، إنهم في الوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة..)[152].

فالوظيفة الأساسية للمسرح هي وظيفة تعليمية يضاف إليها الوظيفة الترفيهية التي حددها بقوله: ***(من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح)***[153].

وقد حاول النقاش أن يصور واقع قومه، وأهل عشيرته، بما هم عليه من ضعف واستكانة، مقارنة مع أولئك الذين يعيشون في الدول الأوروبية التي صعدت سلم الحضارة والمجد، مبرراً كونه السبّاق إلى تأسيس مسرح عربي؛ إذ يقول: ***(وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملاً فداء عنكم إمكان الملام..)***[154] ثم بدافع من اعتزازه بعروبته، فقد ركز على أمور متعددة تبدت في خطبته المذكورة آنفاً:

1- محاولة إيقاظ العرب؛ عن طريق بث الروح المعنوية، وتذكيرهم بأمجادهم القديمة:
على أننا نحن أحق بهذا الإعزاز، وكان الأولى أن نكون نحن المالكين هذا الامتياز، لكوننا نحن الأصول، وأولئك الفروع، وهم السواقي ونحن الينبوع..)[155].

2- إبراز سبب تأخر العرب، عن طريق كشف بعض العيوب الماثلة في تصرفاتهم، وذلك من خلال المقارنة بين العرب والغربيين، وإثبات تفوق الغرب: ***(وهذه هي الأسباب، لتكون نموذجاً لذوي الألباب، السبب الأول هو تركنا حب الوطن والمقام، وعدم تفتيشنا على النفع العام، لأن كلاً منا لا يفتكر إلا بنفسه، غير مهتم بأبناء جنسه، مع أن الأوروباويين بحبهم لوطنهم وبلادهم، يبذلون نفوسهم فضلاً عن مالهم وجهادهم)***[156] أما السبب الثاني-كما حدده النقاش- فإنه يعود إلى تقصير جهابذة العلم والمعاني والبيان، فعلى الرغم من أنهم يتقنون اللغات والعلوم إلا أن كلاً ***(منهم يتنعم ويكتفي بتوفيقه، ويتكل معتمداً على رفيقه، ويلقي الحملة مستنداً على صديقه، مع أنه كان المتوجب عليهم أن لا يدفنوا ما وزن الله إليهم بل يشرع كل واحد بفتوح***

---

(152) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص18.
(153) المصدر السابق، ص16.
(154) المصدر السابق، ص15.
(155) المصدر السابق، ص13.
(156) المصدر السابق، ص13.

ومباشرة)[157].

3- إظهار حب المغامرة عند النقاش، خصوصاً بعد تواني أهل العلم والمعرفة واقتحامه هذا الفن دون ضمان العواقب[158].

4- الإشادة بالفن المسرحي، الذي يعدّ من منجزات الحضارة الغربية، على أمل أن يكون الأداة الفعّالة في سبيل إصلاح المجتمع.

وهكذا فقد أدرك النقاش الأبعاد الحقيقية للعمل المسرحي، وأدرك أن غيابه عن الساحة العربية، وعن الثقافة العربية، يعدّ ثغرة لابد من تجاوزها، لذلك راح يقدم تصوراته عن المسرح، كما تلقاها من المسرح الغربي، بهدف غرسه واستنباته في التربة العربية.

بناء المسرحية عند النقاش:

– لقد أثمرت حياة النقاش الفنية القصيرة–وإن لم تكن يانعة– ثلاث مسرحيات هي مسرحية(البخيل) 1848 ومسرحية(أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) 1849 ومسرحية(الحسود السليط) 1851، وما دمنا متفقين على أن الفن المسرحي فن وافد، وأن النقاش ألف أول مسرحية عربية بعد اطلاعه على المسرح الغربي، فلا بد أن نؤكد أنه حاول تأسيس المسرح العربي وتأصيله، عند غرسه البذرة الأولى، ففي الوقت الذي نقل النقاش فيه المسرح إلى بلاده، كان همه أن يستجيب لذوق ومزاج جمهور تلك الحقبة، لذلك أخذ يكيّف النص المسرحي بما يتلاءم مع الواقع والبيئة.

– ولعل أول ما يلحظ في هذه الظاهرة، هو تعريب المصطلحات المسرحية، فقد حاول النقاش أن يقدم تعريفاً لها وتحديداً، من داخل الممارسة المسرحية وليس من خارجها، فمن يطلع على قاموسه المسرحي يجد مفردات متعددة، مستقاة من القاموس العربي مثل كوميديا– دراما– تراجيديا– أوبرة[159]– الكواسم والطواقم[160]– الفصول، وكل فصل مقسم إلى أجزاء– الحوادث[161]– الجوقة...

---

(157) المصدر السابق، ص14.

(158) ينظر، المصدر السابق، ص15.

(159) ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص16.

(160) ينظر، المصدر السابق، ص17.

(161) ينظر، المصدر السابق، ص18.

علماً بأن النقاش لم يستخدم مصطلح(مسرحية) بل استخدم كلمة(رواية) وأطلق على المسرح(المكان) كلمة(مرسح).

مصادره: لقد استقى النقاش مواضيع رواياته من مصدرين اثنين، هما: المسرح الغربي ولا سيما مسرح(موليير) والتراث العربي، إضافة إلى إبراز الواقع المعيش، فالنقاش الذي أدرك بحسه الفني، أن هذا الفن الذي سعى إلى غرسه في التربة العربية، هو فن غريب عنها، فقدحاول عند وضعه اللبنة الأولى أن يبرز ***(مرسحاً أدبياً، وذهباً إفرنجياً، مسبوكاً عربياً)***[162] وذلك عن طريق تعريب ذلك الذهب، وصياغته صياغةً عربية، بما يتلاءم مع المزاج العربي، والتركيب الاجتماعي العربي، عن طريق استيحاء الواقع، وتخيّر الموضوعات التراثية المستقاة من حكايات ألف ليلة وليلة، وبذلك يكون قد خاطب الجمهور عبر أقنية الذاكرة التاريخية والحضارية.

ولعل مراعاة الواقع الاجتماعي، والواقع النفسي للجمهور، قد استهلكت الحيز الأكبر من محاولة النقاش التأسيسية على الصعيدين التنظيري والتطبيقي.

إذ لم يكن النقاش على **الصعيد الأول** بغافلٍ عن ذوق الجمهور الذي سيقدم له عرضاً مسرحياً للمرة الأولى، وذلك عندما حدد نوع المسرح الذي يريده بقوله: ***(وإذا كانت المراسح تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقر فيهما العين، إحداهما يسمونها بروزه، وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطاً بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات والأوتار، وثانيتهما تسمى عندهم أوبره، وتنقسم نظير تلك، إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة، وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة، فكان الأهم والألزم بالأحرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى، لأنها أسهل وأقرب، وفي البداية أوجب... فترجحت آرائي ورغبتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي، فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي، إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي)***[163]، لقد فضل الكوميديا على المأساة، لأنها أقرب من نفس الجمهور العربي، وأحب إليه، وهذا يدل دلالة واضحة على أن النقاش قد اختار مسرحه عن وعي تام بمزاج المتفرج وذائقته،

---

(162) ينظر، المصدر السابق، ص15.

(163) المصدر السابق، ص16.

فالموسيقا والغناء هما مصدران هامان للوصول إلى المتفرج، وعن طريقهما يمكن أن يتحقق للمسرح ما نشده النقاش، وما سعى إليه،
من قدرة على التواصل والانتشار.

– أما على **الصعيد التطبيقي** فقد تصرف بالنص المسرحي من تغيير وتحوير، وخلق جديد بما يتلاءم مع جمهور تلك المرحلة، وبما توحيه ثقافته المسرحية، وقدرته على الإبداع.

ومسرحيته الأولى: (البخيل) 1848 هي من تأليفه شكلاً ومضموناً، هذا ما يؤكده نص المسرحية، وهذا ما أكده كثير من النقاد، على الرغم من أن بعضهم قد ظن أنها مترجمة عن مسرحية(البخيل) لموليير. يقول محمد يوسف نجم: إن(هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها، بيد أن النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية، واستيعابه لبعض شخصياته، ولمقومات الإضحاك فيها، إلا أنه لم يقتبس شيئاً من المادة"الموضوع" أو التنسيق الفني بنوعه الخارجي والداخلي، والأمر الجدير بالملاحظة، هو أن صدى بخيل موليير يسمع أحياناً في جوانب بخيل النقاش)[164] ويقول محمد مندور عن الرواية نفسها ***(وهي رواية مضحكة كلها ملحنة ومؤلفة، لا مترجمة أو مقتبسة كما يتوهم البعض بحكم تشابه عنوانها مع عنوان مسرحية"البخيل" الشهيرة لموليير شاعر فرنسا الكلاسيكي المعروف)***[165] ويقول عصام محفوظ ***(فلم تكن روايته الأولى التي أرخت البداية المسرحية العربية، اقتباساً لمسرحية"البخيل" لموليير كما هو معروف، بل إنه خلق أوبريت مختلفة تماماً وكان تركيبها مزيجاً من الثقافتين الإفرنجية والعربية)***[166].

لقد أدرك النقاش أن لكل مسرح هويته التي انبثقت عن خصوصية البيئة والمجتمع الذي ينتمي إليهما، لذا فإن نقل المسرح الغربي، ونسخه يعدّ عملاً عقيماً، لأنه شكّل عائقاً بين المسرح والجمهور بسبب اختلاف المناخ الثقافي، والمناخ الاجتماعي بين العالم الغربي والعالم العربي، لذا فقد حاول استنبات

---

(164) محمد، يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص416.

(165) مندور، محمد، المسرح النثري، ص3.

(166) محفوظ، عصام، سناريو المسرح العربي، دار الباحث، بيروت ط1، 1981، ص13.

المسرح في الأرض العربية، كي ينمو ويترعرع حاملاً الخصوصية المحلية، مما جعله يبتعد عن الترجمة والاقتباس.

لكن لابد أن نعترف بأن ظل مسرحية(البخيل) لموليير ظل ماثلاً في مسرحية(البخيل) لمؤلفها مارون النقاش، والمتتبع لهذين العملين، يبدو له جلياً ذلك التشابه، في العنوان وبعض الشخصيات وبعض المشاهد؛ إذ يلتقي الجزء الخامس من الفصل الأول لمسرحية النقاش[167] مع المشهد الثالث من الفصل الأول لمسرحية(البخيل) لموليير[168]، كذلك، فإن المشهد في الجزء السادس من الفصل الأول، حيث يحدث قرّاد نفسه[169]، يشبه هورباغون في المشهد الثالث من الفصل الأول لمسرحية موليير، ونلحظ أيضاً التشابه من خلال وجود الخدم في المسرحيتين، أضف إلى ذلك أن شخصية البخيل في مسرحية النقاش هي شخصية عجوز دميم***(عمره نحو خمسين سنة بشع المنظر بخيل جداً)***[170] وبالمقابل فإن هوباغون في مسرحية موليير عجوز بخيل يرغب في الزواج من ماريان الفتاة الجميلة التي يعرفها ابنه.

– إلا أن النقاش عندما طرح موضوع الزواج طرحه بما يتلاءم مع العادات والتقاليد المتبعة في مجتمعه، وذلك عندما جعل(هند) أرملة، مما يسهل زواجها، لأن اشتراك الأب مع ابنه في حب فتاة نبذه النقاش لأنه لا يتناسب مع الأخلاق والتقاليد العربية، وليستغرق أكثر في واقع الإنسان العربي فقد أدخل الألحان والأغاني، ومتح من معين الفكاهة الشعبية المعروفة.

– لقد صاغ النقاش مسرحية(البخيل) متمثلاً في ذهنه مسرحية موليير، إلا أنه حاول قدر الإمكان الابتعاد عن المحاكاة والاقتباس المباشر وقدّمها بشكل يتناسب مع واقع البيئة وظروفها الاجتماعية والخلقية، لأنه كان يسعى إلى تحقيق قدر من التواصل مع الجمهور الذي خبره، وعرف إمكاناته.

– أما رواية(أبو الحسن المغفل) 1849 المؤلفة من فصول ثلاثة، فقد

---

(167) ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص33- 34.

(168) ينظر، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص417.

(169) ينظر، النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص37.

(170) المصدر السابق، ص 30.

استقاها من الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة واسمها(النائم واليقظان) من حكايات ألف ليلة وليلة، إلا أنه خرج عن الإطار العام للحكاية، فتوسع في بعض الأحداث، وحوّر في حياة بعض الشخصيات؛ فقد أفاض في الحديث عن حياة(أبو الحسن) وعدّل فيها، وأضاف قصة حب(أبو الحسن) لدعد، فأبو الحسن في حكاية الليالي إنسان متذمر يطالب بالتزام الصدق، وينشر الحق والعدل، أما أبو الحسن النقاش فإنه إنسان ساذج، يحلم بتحقيق العدل أيضاً، وتتناوبه أفكار تتيه بين الحلم واليقظة، فيضيع في متاهات الحلم الذي يصدقه أكثر من اليقظة[171].

لقد حاول النقاش في هذا العمل المسرحي، أن يخرج الشخصية من واقعها الحقيقي ويلبسها لبوساً جديداً، أقرب إلى واقعية البيئة العربية، وحاول أيضاً أن يساير ذوق جمهوره، فركز على عنصر الفكاهة والغناء، وسعى إلى تبسيط لغة الحوار المسرحي فجاء مزيجاً من اللغة النثرية واللغة الشعرية الكلاسيكية.

– أما مسرحية(الحسود السليط) 1851 المؤلفة من فصول ثلاثة، فهي رواية اجتماعية من تأليف النقاش، استقى بعض المواقف فيها من مسرح موليير[172] وقد ضمنها الفكاهة والأشعار، واستخدم فيها أحد أشكال الفرجة الشعبية في بلادنا، وهي المساخر مفردها مسخرة، إلا أنها لم تدخل في نسيج العمل الدرامي، بل وظّفها النقاش كفاصل متعة بين الفصول؛ إذ نجد الفصل الأول(مساخر يظهرون في الملعب برهة وجيزة بحسب الاقتضا، وينتهي الفصل الأول)[173] وفي نهاية الفصل الثاني يقول: ***(مساخر يظهرون في الملعب يلعبون برهة وجيزة بحسب الاقتضا، ويحسن هنا افتضاض موكب المساخر بنزول المطر وظهور البرق، وحدوث الرعد، وينتهي الفصل الثاني)[174].***

ولعل النقاش في عمله هذا يؤكد ما أسلفناه سابقاً، وهو محاولة تقديم رواية عربية متحت من معين الشعر والموسيقى والرقص والفرجة الشعبية، وإن لم تدخل

---

(171) ينظر في دراستها، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص368.

(172) ينظر، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص425.

(173) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص326.

(174) المصدر السابق، ص 366.

في الحدث، كل ذلك بهدف استمالة الجمهور وترغيبه بهذا الفن الجديد، بل لنقل حاول النقاش أن يقدم عملاً أقرب إلى لغة أهل ذلك الزمان، بما يثير إعجابهم، وبما رُبُّوا عليه، وألفوه، لقد سعى النقاش إلى***(تقريب هذا النوع الجديد من الفن إلى المستوى الفكري- الجمالي للصالة المتصفة بعدم التجانس الاجتماعي، وبتنوع أذواقها وحاجاتها)***[175] كل ذلك ضمن لغة فنية تجريبية حاول التنقل فيها بين المسرح الغربي، والتراث العربي، والواقع المعيش، مستخدماً ما تقرّبه العين وترتاح له الأذن، ليحقق تفاعلاً مع جمهوره، ولإقناعهم، وتربيتهم.

المكان: لقد جعل النقاش المكان المسرحي أحد العوامل الثلاثة التي تسهم في نجاح العرض المسرحي، فهو يقول: (إن طلاوة الرواية، ورونقها، وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق..)[176] فالمحل اللائق وهو المكان، يعدّ عند النقاش أحد عوامل نجاح العرض المسرحي، علماً بأن النقاش قد عرض مسرحيته الأولى في منزله ولم تعرض في دار عرض خاصة، ولعل السبب يعود إلى خشيته من عدم نجاحها، خصوصاً أنها التجربة الأولى.

– وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيات النقاش قد خلت من الملاحظات المكانية أو الزمانية، أو ما يشير إلى العرض أو الديكور، ولم نعثر إلا على إشارات إلى المكان دون ذكر لما يحتويه، ولنقدم أمثلة على ذلك من خلال النصوص التي بين أيدينا؛ إذ نجد في الفصل الأول من مسرحية(البخيل)[177]، إشارة إلى المكان بقوله: (في محل الثعلبي غرفة متوسطة) وفي الفصل الثاني(في بيت الثعلبي أيضاً) وفي الجزء الأول من الرواية الثانية[178] يقول: (في بيت أبي الحسن بيت فقير) وفي الرواية الثالثة[179] (الحسود السليط) يصف المكان فيقول: (في بيت أبي عيسى وهو فقير الحال) وهكذا فإنه يصف المكان بشكل عام، دون إشارات إلى الديكور، لكنه يلمح إن كان المكان جميلاً أو إن كان مالكه فقيراً،

---

[175] الساجر، فواز، ستانيسلافسكي والمسرح، ص18.

[176] النقاش مارون، أرزة لبنان، ص24.

[177] ينظر، المصدر السابق، ص 31- 107.

[178] ينظر، المصدر السابق، ص111- 271.

[179] ينظر، المصدر السابق، ص275- 416.

وذلك من خلال الإشارة إلى الوضع المادي أو الاجتماعي.

– إلا أننا استطعنا أن نكتشف المكان من خلال حديث الرحالة الإنكليزي(دافيد اركيوهارت) الذي شاهد عرض رواية(أبو الحسن المغفل) التي عرضت بعد مسرحية البخيل، وذلك عندما وصف المسرح فقال: ***(أما المسرح فقد أقيم أمام البيت، وكان على المثال الذي نحرص على تقليده في قاعاتنا التمثيلية، باب في الوسط تعلوه كوّتان، وعلى جانبٍ منه نافذتان، وكانت الكواليس في آخر الفناء، وبالقرب منها تقع الأبواب الجانبية، أمّا المنصة فقد أقيمت في الصدر، وجلس النظارة أمامها، ونُشرت فوق القاعة ظلل من أشرعة السفن، كان هؤلاء قد شاهدوا في أوربا أن المسرح له أنوار أمامية، وتقوم في مقدمته"كوشة" للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية فألصقوها حيث لا حاجة إليها، وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات"متأثرين بما شاهدوه على المسارح الأوربية")***[180].

نتبين مما تقدم أن النقاش قد جهّز المكان بشكل يتلاءم مع ما شاهده في المسرح الإيطالي؛ ونلحظ أنه فصل بين الصالة والمنصة عن طريق عرض مجموعة من الأضواء التي أنارت حلبة التمثيل، على الطريقة الإيطالية أيضاً، لكن هل التزم جمهور مسرح النقاش بهذا التباعد؟.

– نستشف الجواب من خلال حديث الرحالة الإنكليزي، الذي صرّح بأن أحد المشاهدين قد تدخّل في الحدث، وعلق عليه، وأشار إلى خطورته، وذلك عندما عرض النقاش في مسرحية(أبو الحسن المغفل) بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة***(يدور موضوعها على زوج خانته زوجته، وقد كان الموضوع خطيراً جداً، وقد أقرّ بذلك المفتي السابق الذي تابع تطور الحوادث، باهتمام زائد، ولم يتورع أن يكشف لأحد الطرفين، عن خطط الطرف الآخر، والحقيقة أنه زج بنفسه في الحوادث وكأنه كان يقوم بدور الجوقة"Chors"، رائياً أو مجنداً..)***[181].

لقد هدف النقاش إلى تأسيس مسرح عربي وهذا الهدف جعله يتجاهل مجموعة من الصيغ والقوانين المتبعة في المسرح الإيطالي المنقول؛ إذ

---

(180) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص36.

(181) المصدر السابق، ص 37.

(كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطرياً، طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتمتد في صفوفهم، وبهذا فإنهم على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوربا، لم يربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية، بل أخضعوها بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله)[182]، إن النقاش قد استورد المسرح دون أن يلتفت إلى ما يحكمه من قواعد وأصول، بل ربما تجاهل هذه القواعد، محاولة منه لملاءمة المسرح مع البيئة والجمهور العربي.

التمثيل: لقد أولى النقاش التمثيل عناية فائقة، وتجلى ذلك من خلال الخطبة التي ألقاها، والتي صرّح فيها أن رسالة المسرح تتحقق في المتعة الفنية والفائدة، لذا فقد ركز على ضرورة إتقان الممثل لدوره، وتحديد حركته، وتبريرها، وتصوير انفعالاته وإشاراته المختلفة، لأن***(طلاوة الرواية ورونقها، وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين، والثلث الأخير بالمحل اللائق)*** فنجاح الرواية مرتبط ثلثه ببراعة المشخصاتية، ويأتي حسن التشخيص في المرتبة الثانية بعد التأليف.

وقد استنكر النقاش مبالغة الممثل في الحركات والإشارات، واصفاً فن التمثيل على النحو التالي(أنا على رأي موليير (...) الذي قال من لا يحسن تشخيص روايتي بدون إشارات تدل على ما ينبغي عمله فالأحسن أن لا يشخصها)[183] نستشف من حديثه أنه لم يكن يرشد الممثلين إلى ضرورة الالتزام بإرشادات محددة؛ إذ غاب عن ذهنه أن الممثل عند موليير إنسان يحترف الفن، فهو يملك القدرة على تجاوز المواقف الصعبة والتنويع بالإشارات حسب ما يقتضيه الموقف، أضف إلى ذلك أن موليير كان هو الممثل والمخرج والمؤلف.

ولعل هذه القناعة، جعلت مسرحيات النقاش تفتقد الإشارة إلى توجيه الممثل وتدريبه، لكن بالمقابل وجدنا بعض الإشارات البسيطة إلى وصف الانفعالات المرافقة لبعض الأحداث مثل(فرحاً- غاضباً- بحزن أو بأسى..) وهذه الإشارات

---

(182) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص30.

(183) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص25.

تدل على أن النقاش قد أدرك أهمية الممثل، والتركيز على انفعالاته، وتبدى ذلك من خلال وصفه لـ(سمعان السليط) في مسرحية(الحسود السليط) عندما قال: ***(شاب حسن وهو حسود، غيور على راحيل، أخص ما هو متوجب على صاحب دور سمعان السليط أن يظهر صناعته غالب الأحيان بالتهكم والاستهزاء والتقليد المصنع، والازدراء بمن يظهر معه في الملعب، لا سيما بمراجعة حركات خصمه وإشاراته عينها)***[184].

أما عن كيفية أداء الممثل، فهذا أمر يصعب تقريره في مسرح النقاش، لعدم وجود أية إشارة لذلك، سوى إشارة من الرحالة اركيوهارت الذي قال في معرض حديثه عن مسرحية"أبو الحسن المغفل": (... في ختام الفصل نثر علينا جعفر قبضات من الدراهم إمعاناً منه في تقمص دوره تقمصاً صحيحاً)[185] نستدل من هذا الكلام أن الممثل قد ملك قدرة تقمص دوره، لكن لا يعني هذا نجاح الممثل؛ فهو ممثل مبتدئ، غير محترف، ولعله قد سمع عن التمثيل من النقاش فحسب، وعمل حسب توجيهاته، وتدريباته، وهذا ما أكده النقاش بقوله معتذراً: ***(... الذين ساعدوني على هذا العمل ووافقوني، وأنجدوني لبلوغ الأمل، لم يزالوا متجددين ومبتدئين بفعله، ولم يمر عليهم قبلاً مظهرٌ لمثله، فلا يخلو الأمر من أنهم يقعون في بعض الورطات..)***[186] والدليل على ذلك أيضاً قول الرحالة في معرض حديثه عن التمثيل أنه كان فيه بعض الارتباك[187].

<u>الملابس والأزياء</u>: إن ما وصلنا عن الأزياء في مسرح النقاش يعدّ قليلاً، وقد حاولنا تلمس ذلك من خلال قول الرحالة الإنكليزي(دافيد اركيوهارت) عندما تحدث عن المسرحية الثانية فقال: (... أما الأزياء فقد كانت تبدو على الأقل مطابقة للتاريخ، أما أدوار النساء فقد قام بها شباب مرد نجحوا في تنكرهم)[188].

والحقيقة لم يهتم النقاش بذكر الملابس والأزياء إلا في مسرحية(أبو الحسن المغفل) ربما لأن الأزياء تشكل جزءاً من عملية التنكر، خصوصاً أن المسرحية

---

(184) المصدر السابق، ص 274.

(185) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص37.

(186) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص17.

(187) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص37.

(188) المرجع السابق، ص 36.

أقيمت على هذا الموقف، واهتم أيضاً بالملابس في مسرحية(البخيل) لأنها تعبر عن الوضع الاقتصادي والاجتماعي.

لقد أدرك النقاش حقيقة كون اللباس ملائماً للفترة التاريخية، التي تتحدث عنها المسرحية، إضافة إلى أنه يعبّر عن الوضع المادي والاجتماعي للشخصية فمن قبيل ذلك ما أثبته في مقدمة كل مسرحية، وللتوضيح تستشهد بما ورد في مقدمة مسرحية"أبو الحسن المغفل" إذ يقول واصفاً ملابس الشخصيات: (أبو الحسن المغفل في الفصل الثاني جزء 19و 20 يظهر موزراً ومنقباً فوق ملابس الخليفة التي يدوم لابسها من أول الفصل لنهايته، وفي الفصل الأول والثالث يظهر لابساً أثواباً متوسطة الحال كأهل بغداد...)[189].

لعل النقاش قد ركز على وصف الثياب في هذه المسرحية، أكثر من غيرها لأنها تدخل في عملية التنكر، ولا سيما أن الثياب كان لها مساهمة فعّالة في تطور الحدث، وتبديله، والدليل على ذلك أن المؤلف لم يتعرض لوصف ثياب من لم يدخل في عملية التنكر.

وهكذا فإن محاولة النقاش–على الرغم من بدائيتها– شقت طريقاً في أرض صعبة، وكانت أكثر أصالة من أغلب المحاولات التي سارت على دربه.

وكانت مسرحياته الثلاث إشارات على مفترق الطرق على حد تعبير الباحث عصام محفوظ، فمسرحية(البخيل) كانت فاتحة المسرح الغنائي في العالم العربي، ومسرحية(أبو الحسن المغفل) كانت فاتحة الطريق الذي تأثر بالتراث، واستوحى منه ما يلائم ذوق ذلك العصر، أما مسرحية(الحسود السليط) فكانت خلقاً وابتكاراً سايرت ذوق أهل ذلك العصر[190].

لقد أخضع النقاش الصيغة المسرحية لمتطلبات التربية الجمالية والثوابت الذوقية لدى المتلقي العربي في تلك الآونة، وتعدّ مفاهيمه المسرحية إيذاناً ***(ببداية الالتفات إلى المسرح كـ"صناعة" و"فن" وكتابة أدبية لها أسسها ومقاييسها التي يجب أن تراعي الفضاء الزماني والمكاني والمتلقي التي تنتمي إليه...)***[191].

---

(189) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص109.

(190) ينظر، محفوظ، عصام، سناريو المسرح العربي، ص21-32.

(191) ابن زيدان، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص50.

ب- يعقوب صنوع(1839- 1912):

حياتـه: ولد في القاهرة عام(1839) من أبوين يهوديين، تعلم منذ صغره البلاغة، وقرض الشعر، وكان والده مستشاراً للأمير (أحمد يكن) حفيد محمد علي الذي أرسله في بعثة إلى إيطاليا على نفقته الخاصة عام(1853) لما لمس فيه من بوادر الذكاء، وقد تعرف على المسرح في إيطاليا في مدينة(ليفرند)، واتصل بحضارة البلاد اتصالاً مباشراً[192] فدرس الفن المسرحي الإيطالي، وقرأ الأدب التمثيلي.

– وبعد غياب دام سنتين عاد إلى مصر، وعيّن مدرساً في مدرسة الفنون والصناعات في القاهرة، وممتحناً في مدارس الحكومة، وقد حدثنا صنوع عن حياته بعد عودته فقال***(... وبالرغم من فقري كنت معجباً بنفسي، إذ كنت شاعراً وخطيباً وكاتباً، وبالرغم من صغر سني كنت أرى نفسي وكأنني رئيس، وكنت في ذلك الوقت لم أصل إلا إلى كرسي الأستاذ، وكنت أعيش وأسرتي من مهنة التدريس ووجدت وقتاً طيباً لتعلم اللغات...)***[193] ففي الخامسة والعشرين من عمره، استطاع أن يجيد ثماني لغات إلى حد إجادة قرض الشعر بها جميعاً[194] وهي(العبرية، والعربية، والتركية، والإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية، والبرتغالية، والأسبانية، والمجرية، والروسية، والبولونية). وإتقانه للغات متعددة فسح له المجال ليعمل مدرساً للغات الأجنبية لأبناء الخديوي، ثم مدرساً بالمهندسخانة، وقد كان صنوع محباً للآداب والفنون، إذ تجلى نشاطه في اتجاهين بارزين الصحافة والمسرح.

– لقد عزم على إقامة مسرح قومي عربي مصري في عام 1869، وذلك عندما أنشأ فرقة تمثيلية كلها من الذكور، مثلت أول تمثيلية عربية في مصر، حضرها رجال البلاط والوزراء، ولم يلبث بعد ذلك أن ألف فرقة محترفة ضمت العنصر النسائي ليقوم بالأدوار بدلاً من الرجال المتنكرين.

---

(192) عن عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنوع الهيئة المصرية العامية، 1984، ص26.

(193) عن المرجع السابق، ص30.

(194) ينظر، د. عبد، إبراهيم، أبو نظارة، إمام الصحافة الفكاهية المصورة، وزعيم المسرح في مصر، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، ط1، 1953، ص22.

– لقبه الخديوي إسماعيل بـ(موليير مصر) بعد أن شاهد له مسرحيات ثلاثاً عُرضت على المسرح الخاص في قصره، وعدّ هذا اللقب بمنزلة تقليد الرتبة العالية، خصوصاً أن الرتب كان لها شأن في نفوس عامة الناس، لكن بعد أن عرض صنّوع أكثر من مائتي عرض، طلب منه الخديوي إسماعيل تمثيل قطع ثلاث في حفلة ساهرة، نالت إعجاب الجميع***(غير أن كبار الجالية الإنكليزية الذين حضروا السهرة لاحظوا السخرية اللاذعة التي أطلقها كبير الممثلين على جون بول وهو يؤدي دوره على المسرح فحفظوها له، ومضوا بالدس عند الأمير حتى أقنعوه(...) بأن التمثيليات التي يقدمها أبو نظارة تتضمن تلميحات وإيحاءات خفية ضد سياسته وسياسية حكومته..)***[195] عندها أمر الخديوي إسماعيل بإغلاق مسرح صنوع، وبدأت المرحلة الأولى من اضطهاد يعقوب صنوع.

– لكن قلم صنوع لم يتوقف، وفنه لم ينضب؛ إذ أسس جمعيتين علميتين أدبيتين بعد إغلاق مسرحه، سُميت الأولى(محفل التقدم) والثانية(محفل محبي العلم) ألقيت فيهما المحاضرات عن تقدم الآداب والعلوم في أوربا، إلا أنهما لم تدوما طويلاً، إذ أغلقتا بعد أن أوغر الإنكليز صدر الخديوي إسماعيل، ولفتوا نظره إلى أنهما تشكلان مركزاً للثورة، عندها كُبت المتنفس الثاني لصنوع وذلك في عام 1874.

– وتابع صنوع نضاله، فراح يكتب في الصحف، ويشن حملات هوجاء على الخديوي إسماعيل وسياسته، ولما أوصدت الصحف في وجهه قرر أن يُنْشِئَ صحيفة، أسماها(أبو نظارة زرقاء) وكانت جريدة هزلية أسبوعية أصدرت في وادي النيل عام 1877، إلا أنها كانت سبباً لنفيه من مصر بأمر من الخديوي إسماعيل لأن سياسته كانت شديدة اللهجة، إلا أن النفي لم يؤثر فيه(ولم يغير شيئاً من مبادئه بل ضاعف همته لخدمة بلاده، فلجأ إلى باريس حيث أصدر جريدة"رحلة أبي نظارة زرقاء" التي أعاد فيها الكرة على إسماعيل باشا منتقداً أعماله بجرأة عظيمة ظاهرها هزل وباطنها جد)[196].

---

[195] المرجع السابق، ص28.

[196] طرازي، فيليب دي، تاريخ الصحافة العربية، ج1 ص254.

– ولما أطلقت الحرية للمطبوعات في مصر، خففت الحكومة التشديد على جرائده فاستأنف إصدار جريدة(أبي النظارة) التي جعل شعارها(سعادة الشعوب في صفاء القلوب) بعد أن رفع شعار مصر للمصريين، ولما بلغت الجريدة عامها الرابع والثلاثين تعطلت بسبب مرض صنوع وضعف بصره، فودع الصحافة في 31 ك عام 1910 ***(بعدما خدم الحرية في مصر وكان أول من رفع لواءها في عصر الاستبداد، وكانت جرائد أبي نظارة تنشر كثيراً من المقالات السياسية والفصول الفكاهية والقصائد الرنانة بقلم مشاهير الكتبة).***[197]

مسرحه: تحدث صنوع عن تأسيس مسرحه، في محاضرة ألقاها في باريس عام 1903 قال فيها: ***(.. ولد هذا المسرح في مقهى كبير، كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك وسط حديقتنا الجميلة "الأزبكية" في ذلك الحين، أي في سنة 1870، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية، تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين، وفرقة تمثيلية، وفرقة تمثيلية إيطالية(...) وكنت اشترك في جميع التمثيليات التي تقدم في ذلك المقهى (...) وإذا كان لابد لي من أن أعترف فلأقل إن الهزليات (les Farces) والملاهي (Les Comedie) والغنائيات (Les Operettes) والمسرحيات العصرية (Les Dramas) التي قدمت على ذلك المسرح هي التي أوحت إلي بفكرة إنشاء مسرحي العربي...)***[198].

– لقد بدأ صنوع حياته الفنية بتأليف غنائية في فصل واحد باللهجة العامية، وأقحم فيها بعض الأغاني الشائعة، وقدمها على مسرح الأزبكية، وكان افتتاح مسرح صنوع العربي حدثاً من أحداث القاهرة، وبعرض هذه المسرحية تمّت ولادة المسرحية العربية في مصر عام (1870) إلا أن هذا المولود لم يعمر طويلاً فقد أقفل مسرحه بعد سنتين من تاريخ تأسيسه.

استنبات المسرح العربي في مصر:

– لم تكن محاولة استنبات المسرح المصري على يد صنوع ناتجة عن عبث

---

(197) المرجع السابق، ص255-256.

(198) Jacques Chelly- Le Moliere egyptien p5 عن نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص80

أو تقليد أعمى للمسرح الغربي، بل نتجت عن إدارك ووعي بحقيقة الواقع العربي المعيش آنذاك، وبحقيقة الأهداف السامية التي يقدمها المسرح، وهو الذي خبر الحياة الفنية في إيطاليا، وأدرك قيمة المسرح ودوره الفعّال في بناء المجتمع.

لقد ركز صنوع على أهمية المسرح في توعية الشعب والأخذ بيده، ومحاولة تنويره؛ فقد كان ***(الشعب المصري في عهد إسماعيل، في حاجة ماسة إلى من يوقظه من سباته، ويفتح عيونه على مايحاك حوله من مؤامرات، ليتنبه إلى الهاوية التي كان يساق إليها، فعقد عزمه على تأسيس مسرح يكون وسيلة للترفيه عن هذا الشعب البائس، ومنبراً يلقي من فوقه توجيهاته القومية وعظاته الأخلاقية)***[199] فوظيفة المسرح عند صنوع ذات جانبين: هما الترفيه والتنوير.

– وإذا كان النقاش قدم خطبة شرح فيها فوائد الروايات، فإن صنوع قدم خطاباً تمهيدياً قبل بدء عرض كل رواية، يمدح فيه المسرح ويعدد منافعه، ويأخذ بيد المتفرج عندما يشرح له موضوع المسرحية، والمغزى الذي يتوخاه من تأليفها وعرضها، وكان مسرحة مرآة صادقة لحياة الناس، هدفه إظهار عيوب المجتمع، ومفاسده، ومحاولة إصلاحها، واستغراقه في الواقع الاجتماعي، والبحث في أموره، وقضاياه، جعله يركز على الوقع السياسي، وينتقده أحياناً، وقد بدا ذلك واضحاً من خلال الحديث الذي دار بين شخصيتين من شخصيات مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) عندما قال:

(حبيب: بالله عليك ما بقتش تكتب لنا روايات تذكر فيها لفظة حرية، وحب وطن ومحاربات وإلا قل على التياترو العربي يارحمن يارحيم. والحدق يفهم بقى رجّعنا للعبنا القديم.

جمس: كلام غريب "ياسي حبيب" لكن كلام مليح، وفي محله صحيح، إنما كل مؤسسي التياترو ومنشئي روايات، ملزوم يتمم جميع الواجبات، وهي أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب)[200].

---

(199) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص211.

(200) صنوع، يعقوب، موليير مصر ومايقاسيه، (مسرحيات) اختيار وتقديم: د. محمد يوسف نجم (المسرح العربي- دراسات ونصوص)، بيروت، دار الثقافة، 1963، ص211.

– وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية صنوع (موليير مصر ومايقاسيه) تعدّ وثيقة ومرجعاً تاريخياً لمسرح يعقوب صنوع، الذي ذهبت أخباره ولم يصلنا منها إلا القليل.

مصادره: لقد تأثر صنوع بظروف الحياة المحلية، وما حملته من تيارات، وقد صرّح في خطبته أنه قام بدراسة جدّية للكتّاب المسرحيين الأوربيين، قبل أن يقدم على إنشاء مسرحه، ولعل ماكان يقدم على مسرح الأزبكية من هزليات وملاهٍ وغنائيات ومسرحيات عصرية هي التي أوحت إليه بفكرة إنشاء مسرح[201]، لذا فلا بد أن نعترف بأن مصادر صنوع الفنية كانت متعددة المنشأ، فقد تأثر بالأدب المسرحي الغربي، ولاسيما موليير الفرنسي، وجو لدوني الإيطالي، وشريدان الإنكليزي، وقد لقب صنوع بموليير مصر لما بدا في مسرحه من هزليات تشبه هزليات موليير وملاهيه.

وكانت مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) شبيهة بمسرحية (ارتجال فرساي) لموليير ذلك أن موليير حاول في عام (1663) أن يشرح المشكلات التي واجهت تأسيس مسرحه، وأن يردّ على ماوجّه إلى مسرحه من نقد فكتب هذه المسرحية، وكذلك فعل صنوع عندما ألف مسرحيته المذكورة آنفاً، وشمل التأثر أيضاً عندما حاكى صنوع موليير في شخصياته النمطية، وفي طريقة تدريب الممثلين على الأدوار، وفي تحديد وظيفة المسرح وطريقة الارتجال.

لكن على الرغم من الأثر الغربي في مسرح صنوع، فإن البيئة العربية والواقع العربي شكلا الرافد الأقوى في مسرحه، لذا فلم يكن مسرحه ترجمة أو اقتباساً بل غيّر بأسماء الشخصيات والأمكنة، وأضاف مايتناسب مع الروح العربية المصرية، ولاسيما أنه أدرك طبيعة المتفرج العربي، فاهتم بتحديد ومراعاة الخصوصية المسرحية، والمتتبع لمسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) يلحظ انعكاس بعض جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية، ومناقشة بعض القضايا التي تهمّ المواطن العربي المصري في ذلك الحين، فمن قبيل ذلك ماورد على لسان بعض الشخصيات في طلب تحديد ماهية للقائمين على الأعمال المسرحية آنذاك من

---

[201] ينظر، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص435.

الدولة، إذ رغب الممثلون حقيقةً في أن تتدخل الدولة في شؤونهم المعاشية تدخلاً مجدياً، يقول: ***(...لأن اللعيبين واللعيبات بدهم من الميري تعيين ماهيات، وإلا مايلعبش منهم لاكبير ولا صغير، لأن اللي بيدخل لهم من التياترو ماهو شيء كثير.***

ماتيلدا وليزا: "يدخلون ويقولوا لجمس بغضب" احنا مانلعبش إذا لم تعمل لنا ماهيات، زي التياترو الفرنساوي بيعمل للعيبات)[202].

وللدخول أكثر في عالم المتفرج العربي المصري، وتحقيق الصلة بين المسرح والجمهور، فقد نهل صنوع من التراث الشعبي، معتمداً على الكوميديا الشعبية كما عرفت في الأراجوز، وخيال الظل، وتمثيل الشوارع (فن المحبظين، الحاوي، المنشد أو شاعر الربابة، والمحدث والحكواتي..)

فقد بدأ مسرحه غنائياً بهدف جذب الجمهور، والتواصل معه، لأنه اعتاد سماع الطرب، والإنشاد المصحوب بالموسيقا، وبعد أن أطمئن إلى تقبل جمهوره للمسرح، راح يقدم المسرحيات النثرية التي حوت مقاطع من الأغاني الشعبية الشائعة، التي دخلت في نسيج العملية الدرامية.

– وإذا كان صنوع قد تأثر بأسلوب الارتجال في المسرح الغربي، فإن ذلك لم يكن غريبا عليه، لأنه كان معروفاً في فن الأراجوز، وقد بدا ذلك واضحاً في مسرحية (البورصة) حيث كان الممثل يرتجل بعض المواقف، ويعدّل في النص أمام الجمهور حسب ماتمليه الضرورة، لذا فإن الممثل عند صنوع (قد عرف الصورة المرنة المتحركة للنص التي لاتفترض له قواماً ثابتاً لايتغير، وهذه الصورة من صميم فن الارتجال)[203].

وقد عرف مسرح صنوع الارتجال من نوع آخر، وهو تدخل الجمهور في أثناء التمثيل، الذي أدى أحياناً إلى تغيير بعض المشاهد أو التعديل فيها. مستنداً في ذلك إلى الكوميديا الشعبية ***(فالعلاقة المباشرة بين العروض المسرحية وبين الجمهور، تلك التي تجعل من الطبيعي أن يتدخل هذا الجمهور أمامه من***

---

(202) صنوع، يعقوب، موليير مصر ومايقاسيه، ص212.

(203) عانوس، نجوى فؤاد إبراهيم، مسرح يعقوب صنوع، ص141.

قصص وأحداث، إما بالتعليق أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف، هذه العلاقة القديمة قِدَم أول إشارة وصلتنا عن قيام فن تمثيلي في مصر، من نوع أو آخر)[204] وقد بدا ذلك واضحاً في مسرحية (آنسة على الموضة أو البنت العصرية) وقد تحدث عن هذه التجربة يعقوب صنوع بنفسه فقال: ***(ألفت رواية من فصلين هي آنسة على الموضة وبطلتها فتاة لعوب، غازلت في آن واحد خُطاباً مختلفين طلبوا يدها، فوجدت نفسها في آخر الأمر وقد هجرها الجميع وقضي عليها بعدم الزواج، لقد قوبلت هذه الرواية بالسخط، ودعاني الجمهور إلى الظهور على المسرح فسألت القوم: ماالذي لم يعجبكم؟ فأجابني فتى: أنت تعرف ياموليير أن الآنسة "صفصف" التي تمثل دور اللعوب بنت فاضلة جداً، لم تغازل أحداً خارج المسرح، فهي تستحق إذن أن تغفر لها الغزل الذي تدفعها إليه في روايتك، وواجب عليك أن تجد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها، وإذ تم المشهد الأخير من كوميدياك زوّجها، سوف نصفق لك وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك، وهكذا كنت مضطراً إلى أن أضيف لروايتي مشهداً تعترف فيه اللعوب بأخطائها وتقوم وتتزوج، ويفرح بذلك النظارة)***[205]، ربما يجعلنا هذا النص نقدم حكماً على مشاهد مسرح صنوع، بأنه لم يكن متفرجاً سلبياً يقتنع بما يجري أمامه من أحداث، بل كان يقظاً واعياً، يتابع العمل المسرحي وينقده، ويحكم عليه ، ويتدخل في الموقف إن اقتضى الأمر.

وقد انسحب التأثر بتقاليد الفرجة الشعبية على شخصيات مسرح يعقوب صنوع وبدا ذلك من خلال إدخال شخصيات خيال الظل كالخاطبة والمغربي الكذاب وغيرهما، إضافة إلى تلك الشخصيات المستمدة من الواقع المصري المعيش، فتراوحت بين الشخصيات المصرية الشعبية، والشخصيات غير المصرية التي كانت تعيش في البيئة المصرية، وينطبق على النمط الأول شخصية الدلالة في مسرحية (أبي ريدة وكعب الخير). وحوى مسرحه أيضاً شخصيات متعددة تنتمي إلى طبقة الخدم، أما النمط الثاني فقد تمثل في شخصية المغربي (علي

---

(204) د. الراعي، على، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، دار الهلال، ص19-20.

(205) Abou. Naddara, Mavie en versetmon Theatre in prese P13- 14عن عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنوع، ص142.

الدجال) في مسرحية (العليل) وفي الشخصيات التي كانت تنتمي إلى طبقة التجار.

– لكن مايؤخذ على شخصيات مسرح صنوع أنها سطحية وبسيطة، وهي ذات بعد واحد، وقد غلب عليها مايسمى بالشخصيات النمطية.

بناء المسرحية عند صنوع:

– لم يستخدم صنوع كلمتي المسرحية والمسرح، بل أطلق على المسرح(كلمة تياترو) وعلى المسرحية اسم (رواية) أما الممثل فقد أطلق عليه اسم (لاعب) ومسرحياته كما صنفها إما (كوميدية) كما هو الحال في أغلب مسرحياته، وإما (مأساة) كما هو الحال في مسرحية (ليلى) وإما غنائية كما هو الحال في مسرحية (راستور وشيخ البلد والقواص)[206]وتألفت من فصلين أو من فصل واحد، وقد التزم صنوع في مسرحه إجمالاً الأسلوب التقليدي للمسرحية (عرض وتطور، وأزمة وانفراج)، وتميزت مسرحياته ذات الفصل الواحد بوحدة الموضوع، أما المسرحيات ذات الفصلين فقد تألفت من موضوع رئيسي وموضوع جانبي[207]، وانقسم كل فصل إلى مشاهد ومناظر، وتميزت مسرحياته بالتطوير السريع للأحداث، وحاول قدر الإمكان إدخال السرور والبهجة إلى قلب المتفرج عن طريق بث بعض الحيل المسرحية، وقد بدا ذلك واضحاً في مسرحية (الأميرة الاسكندرانية)[208].

– ولعل إرضاء ذوق الجمهور، واستمالته، استغرق الجهد الأكثر من مسرح صنوع، فراح يختتم بعض مسرحياته بنهايات سعيدة مفتعلة، لاتتماشى مع درامية الحدث، وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (الضرتين) و (الزواج الخائن) و(آنسة على الموضة) بينما انسجمت النهايات السعيدة مع تطور الأحداث كما هو الحال في مسرحية (الأميرة الاسكندارنية).

– واهتمامه بالمتفرج، وملاحقته، ومحاصرته ذهنياً جعله يتدخل شخصياً

---

(206) ينظر، عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنوع، ص198-199.

(207) ينظر، المرجع السابق، ص200.

(208) ينظر، المرجع السابق، ص202-203.

أحياناً، في حوار مسرحياته، ليعرض بعض آرائه أو ليفسر ظاهرة ماتتعلق بالعمل المسرحي لكنها لا تخضع للعملية الدرامية، ولاتسهم في تطور الحدث بل تعرقله، فمن قبيل ذلك ماحدث في مسرحية(بورصة مصر) عندما أوقف حركة المسرحية ليعبر عن آرائه في الصداقة والغيرة[209].

المكان: لقد أولى صنوع المكان المسرحي أهمية خاصة، وتراوح وصفه للمكان الذي يجري فيه الحدث بين الإيجاز والإسهاب؛ فهو مرة يوجز فيقول: (في القهوة التي خارج البورصة) أو يقول: (في بيت الخواجة حبيب) وقد أوجز كثيراً في مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) فقال في الفصل الثاني
(في التياترو العربي)[210]المنظر الأول: (دار متري)[211]وعندما أسهب في وصف المكان قال: (ديوان بباب مدخل، ومابيّن بالجهتين مفروش به أعظم المفروشات، منظوم بكراسي جميلة، وسفرة في بيت الخواجة إبراهيم)[212].

التمثيل: إننا لم نعثر على مادة مسرحية لصنوع يشير فيها من قريب أو بعيد إلى كيفية التمثيل، أو أداء الدور المسرحي، أو أية إرشادات يوجه فيها الممثل، سوى تلك الإشارة التي وردت على لسان محرر الساترداي ريفيو في عددها الصادر في 26 من يوليو (تموز) عام 1876 التي يقرّ فيها أن تقمص الشخصية هي الأسلوب الذي اتبعه صنوع في مسرحه؛ إذ يقول: ***(.. ومما هو جدير بالإعجاب حقاً، تقمصه شخصية الفلاح المصري، أثناء اندماجه في تمثيل دوره، فيحلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة، وضحكاته البريئة، إلى جانب عبراته الصامتة، وهي تتساقط على خديه الضامرتين، وقد كان باستطاعة هذا الرجل أن يجمع في شخصية شعباً بأسره)[213].***

– وقد نظم صنوع دخول وخروج الممثلين من وإلى خشبة المسرح، فكان دخولهم وخروجهم مبرراً، بما يخدم النص المسرحي، وتجدر الإشارة إلى أن أهمية المسرح– عند صنوع– تكمن في العرض لا في النص المسرحي، وقد أشار إلى

---

(209) ينظر، المرجع السابق، ص207.

(210) صنوع، يعقوب، موليير مصر ومايقاسيه، ص209.

(211) المصدر السابق، ص197.

(212) عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد، مسرح يعقوب صنوع، ص199.

(213) نجم، محمد، يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص79.

ذلك على لسان إحدى شخصيات مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) فقال: ***(.. إنما رئيسنا جمس ربة التواضع والاحتشام، وما يحبش أحد يمدحه ودائماً يقول لذواتنا الكرام، كتابة الكوميديات ماهيش شطارة، الشطارة لعبها أمامكم يأبناء الإمارة، والكلام ده وصلوه لأفندينا، وده سبب محبة الخديوي بينا..)***[214].

– وقد ركز صنوع على أهمية الجمهور في العملية المسرحية، وبدا ذلك واضحاً على لسان أحدى شخصيات مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) إذ يقول: ***(... نلعب الليلة على شان خاطر عيون موسيو جمس أبونا، وأفندينا والذوات والأهالي اللي بيحبونا، لأن لو لم يكن أشمال أنظارهم علينا، وحضورهم كل ليلة إلينا، ماكانشي التياترو العربي صح وانشهر، وخديوينا بنجاحه افتخر.)***[215].

– أما فيما يخص الديكور والملابس والأزياء، فإننا لم نجد أية إشارة تذكر في مسرحية (موليير مصر ومايقاسيه) ترشدنا إلى مدى اهتمام صنوع بهذا الأمر، إذ اكتفى المؤلف بتحديد المكان وتحديد الشخصيات، دون الإشارة إلى مااتفق عليه لترتيب ذلك المكان، وتحديد موجوداته، وذُكرت الشخصيات دون تحديد نوعية الملابس أو تحديد الحركات أو الانفعالات.

أما باقي المسرحيات وبسبب عدم عثورنا عليها فلن نستطيع أن نحكم على هذا الأمر من خلالها، علماً بأن الدراسات لم تشر إلى ذلك لا من قريب ولا من بعيد.

– وهكذا فقد حاول يعقوب صنوع استنبات المسرح العربي في التربة العربية، منطلقاً في ذلك من واقع الجمهور المتلقي، مع مراعاة نفسيته، وثقافته المعرفية والفنية، وذلك عن طريق الاقتباس والترجمة التي ابتعدت عن الآلية واستدعت التغيير والتحويل والتبديل، بما يتناسب مع البيئة العربية، وعن طريق الاستمداد من الواقع العربي، والتعبير عنه، ومناقشة قضاياه، مع الاستعانة بأسس المسرح الشعبي الذي ينتسب إلى وجدان الأمة العربية، وحضارتها. لقد ارتبط التأسيس عند صنوع بالعلاقة بين ممثل ومتفرج، واستمرارية المسرح كانت مرهونة بعرضه

---

(214) صنوع، يعقوب، موليير مصر ومايقاسيه، ص201.

(215) المصدر السابق، ص222.

عملاً فنياً على خشبة المسرح.

إن القيمة الفنية لمسرح صنوع فتحت الطريق أمام المسرح العربي فيما بعد في مجال الاقتباس والارتجال ثم الإبداع الفني، مع الالتفات إلى التراث، والاستعانة به، إضافة إلى تأكيد دور المسرح كمنبر ثقافي وفني، للنضال ضد الفساد والإشارة إلى الأخطار التي تهدد المجتمع، وتهز كيانه..

جـ - أبو خليل القباني: (1833-1902):

حياته: ولد القباني في مدينة دمشق، من أسرة تركية، هاجرت إلى دمشق واستوطنت فيها، تعلم القراءة والكتابة في أحد الكتاتيب، ثم انتقل إلى مدرسة ابتدائية، وقد ظهرت عليه آيات النبوغ والميل للفن والموسيقا والتمثيل، وهو في الثانية عشرة من عمره، درس اللغة التركية والفارسة ونبغ فيهما ولم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره[216] . وعندما شبّ عن الطوق، أخذ يحضر الدرس في المساجد والبيوت، ثم احترف مهنة القبان[217]، إلا أن ذلك العمل لم يثنه عن تنمية ميوله الموسيقية والغنائية، والأخذ في ذلك عن أهل المذاهب.

– بدأ حياته الفنية بتقديم بعض الروايات التمثيلية، متخذاً بيت جده مسرحاً لفنه، إذ قدم أول عمل فني في إحدى السهرات وهي رواية (ناكر الجميل) وبدأ عمله المسرحي الجدي في عهد ولاية مدحت باشا حوالي عام (1878) بعد أن أمر بإعطائه من بلدية دمشق مبلغاً يفي تأسيس مسرح، فكانت رواية (الشاه محمود) هي الرواية الأولى التي قدمها على مسرحه الجديد ودعا إليها الوالي تعظيماً وإجلالاً ***(فكان الوالي معجباً من براعة الفقيد بالتمثيل ومسروراً بهذا النجاح الذي كان وليد اقتراحه، وابتسم الدهر للفقيد رحمه الله، واغتبط لإقبال الأهلين على مشاهدة التمثيل وتشجيع الوالي لفنه الذي كان له أعظم الأثر في منهاج حياته)[218].***

---

[216] ينظر، آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ج1، مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق، 1954، ص249.

[217] ينظر، نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص61-62.

[218] آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ص249.

– وما إن أبعد مدحت باشا عن سورية، حتى تردت أحوال مسرح القباني، بعد أن عاش سنتين على أحسن مايرام، وغدت الواردات تسدّ النفقات فحسب، دون ربح يذكر، ومالبثت أن صدرت الإدارة السنية بمنع القباني من متابعة مسيرته الفنية، وتوقيفه عن العمل، بعد أن تقدم رجال الدين بشكوى إلى الآستانة، ضد مسرح القباني الذي اعتبروه بدعة وضلالة، وقد جاء في هذه الشكوى مانصه حرفياً: ***(إن وجود التمثيل في البلاد السورية، مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً، لاستلزامه وجود القيان ينشدن البديع من الألحان بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات، فيمثل على مرأى من الناظرين، ومسمع من المتفرجين، أحوال العشاق فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون والتشبه بأهل الخلاعة والمجون..)***[219].

وما إن أغلق مسرحه، وعبث به المشاغبون نهباً وتهديماً، حتى أزمع الرحيل، وهو يحمل في قلبه غصة، واختار هذه المرة مصر العربية موطناً له، ليتابع مسيرته الفنية، وقد أشارت جريدة الأهرام القاهرية بعددها الصادر بتاريخ 23 تموز رقم /974/ بوصوله، وكان الخديوي من أول المشجعين له؛ إذ أعطاه داراً للأوبرا لتمثيل رواياته لمدة سنة دون مقابل، ثم وهبه أرضاً في حي العتبة الخضراء ليشيد عليها مسرحه، وقد عرض روايته الأولى (الحاكم بأمر الله) في مصر بحضور الخديوي شخصياً.

– عاش القباني في مصر سبعة عشر عاماً، وبلغ فنه شأواًمما جعل الحسّاد يضيقون به ذرعاً، فدبروا له المكائد للتخلص من وجوده، فأحرقوا له دار التمثيل، وقد أثرت هذه النكبة على حياة القباني المادية تأثيراً بالغاً، عندها غادر مصر إلى استانبول، ونزل ضيفاً على أحمد عزت باشا العابد، رئيس كتاب الباب العالي، واجتمع بالسلطان عبد الحميد أكثر من مرة، وأنشده مجموعة من الموشحات التركية والفارسية والعربية وكانت كلها من تلحينه، فأبدى السلطان إعجابه بمواهبه، وأصدر براءة سنية يمنح راتباً شهرياً لكل بنت من بناته [220].

---

[219] المرجع السابق، ص250.

[220] ينظر، المرجع السابق، ص250-251.

– استمرت إقامة القباني في تركية عاماً كاملاً، اجتمع فيها بكبار الأدباء والفنانين الأتراك الذين شهدوا بأدبه وفنه، ثم غادر تركية بعد استئذانه من السلطان متوجهاً إلى سورية.

– ولم تطل به الإقامة في سورية، إذ امتدت إليه يد المنون بعد إصابته بمرض الطاعون، ورحل عن هذا العالم في الحادي والعشرين من شهر كانون الأول عام (1903)، وبرحيله تكون قد انطوت رحلة فنان عربي موهوب وضع لبنة في تأسيس المسرح العربي، وكان مثلاً فذاً للفنان الذي يضحي بماله من أجل فنه، ثم لايستسلم حين يُمنع من التمثيل، بل يهاجر إلى بلد عربي آخر ليؤكد إيمانه القوي برسالته الفنية، فالمسرح العربي في سورية، بدأ قومياً عربياً، قبل أن يكون محلياً لأن القباني وغيره من المؤسسين عدّوا الوطن العربي كله وطنهم، ولعل القضية الأهم أن القباني حقق مالم يستطع تحقيقه أكثر المسرحيين في عصرنا الحاضر، وهو الاختصاص؛ فقد تفرغ لخدمة هذا الفن طوال حياته، ولم يثنه عن عمله ما لاقاه من صعوبات مادية ومعنوية.

<u>مسرحه</u>: ذكرت كتب التاريخ أن عبقرية القباني قد جادت بتأليف ثمان وستين رواية عرف منها روايات: ناكر الجميل، الشاه محمود، السلطان حسن، أسد الشرى، لوسيان، عنترة، هارون الرشيد وأنس الجليس، متريدات، عفيفة، ملتقى الحبيبين، واسما وسليم.

– يقال إن القباني لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يقتبسه اقتباساً ***(بل قيل له إن في الغرب فناً هذه صورته فقلده، وقيل إنه شهد رواية واحدة مثلت أمامه، ولما كانت عنده أهم أدوات التمثيل وهو الشعر والموسيقى والغناء، ورأى أنه لاينقصه إلا المظاهر والقوالب، فأوجدها وأجاد في إيجادها...)***[221]ويستبعد أحد الباحثين هذا الأمر ويرجح معرفة القباني للمسرح عن طريق ماوصل من أخبار النقاش ومدرسته في لبنان وربما كان القباني ***(قد شاهد إحدى هذه المسرحيات في موطنها الأول أو أنه قابل أحداً ممن شاهد أحد الأجواء اللبنانية يمثل في دمشق)***[222]

---

(221) كرد علي، محمد، خطط الشام، مطبعة الترقي، دمشق 1925، ج3، ص143.

(222) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص63.

– مما يلحظ أن كلا القولين يصلان إلى نتيجة واحدة مفادها أن القباني لم يتلق علوم هذا الفن عن مدرسة عربية أو أجنبية، بل لم يرحل إلى بلد آخر لاقتباسه، ولم يشارك قط في عمل فني، لكن كما يقال سمع عن هذا الفن من أقوال الرواة، أو قد يكون شاهد إحدى الروايات عن طريق بعض الفرق العربية أو الأجنبية، إضافة إلى أنه كان ***(يؤم حي العمارة كل ليلة ويسمر هناك في المقهى الكبير مصغياً إلى أهازيج "الكركوزاتي" علي حبيب، ويشهد محاوراته، مع الصور الخيالية المؤلفة من رسوم عنترة وعبلة والمهلهل والزير...)***[223]ولكن الراجح أن القباني امتلك موهبة التمثيل، كما امتلك أهم أدواتها، وهي الشعر والموسيقا والغناء.

<u>مصادره</u>: لقد حاول القباني تأسيس هذا الفن، وتأصيله، عن طريق اللجوء إلى التراث، واستيحاء مضامينه منه، وعن طريق الاستيحاء من الواقع، وإبراز بعض جوانبه، وقد يكون عن طريق الاستعانة بالمسرح الغربي، وتعريب مضامينه بما يتناسب مع البيئة العربية.

– لقد كان التراث العربي مصدراً لمعظم مسرحيات القباني؛ فقد استقى مضامينه المسرحية من ألف ليلة وليلة، ومن السيّر الشعبية، والتاريخ العربي، فمسرحية (هارون الرشيد مع أنس الجليس) استمد موضوعها من الليلة الخامسة والأربعين من ألف ليلة وليلة، وكذلك مسرحية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب) التي دارت أحداثها في الليلة الثانية والخمسين، واستوحى من الليالي أيضاً مسرحية (الأمير محمود نجل شاه العجم) واستوحى من السير الشعبية مسرحية (عنترة) ومسرحية (عفيفة) واستقى من التراث الأدبي مسرحية (مجنون ليلى) و (ديك الجن الحمصي) ومسرحية
(عفة المحبين أو ولاّدة) ومن التاريخ العربي مسرحية (يزيد بن عبد الملك مع جاريته حبابة وسلامة).

– ومما يلحظ أن القباني حافظ في أكثر روايته المستوحاة من التراث على أسلوب الحكاية الأصلية، ومعالجتها للحوادث، والشخصيات، وكان هدفه في

---

[223] كنعان، حسني، أبو خليل نهضتنا الفنية، الرسالة م 16، 1948، عن الخطيب، محمد كامل، نظرية المسرح- مقدمات وبيانات- القسم الثاني، وزارة الثقافة، دمشق، 1994، ص945.

العودة إلى التراث واضحاً وهو محاولة نقل موضوع (حكاية) قريبة من الجمهور، وإبراز العبرة والموعظة من هذه الروايات.

ومما يلحظ أيضاً أن استغراق موضوعات المسرحيات واعتمادها على التراث، لم يلغ ارتباط الأعمال المسرحية بالواقع، وانغماسها فيه؛ إذ اعتمد القباني عملية الانتقاء والاختيار، لذا فقد حمّل مسرحه سمات الإنسان في دولة يسودها التخلف، وتحكمها الخرافة، وتعيش التناقضات، ***(فالحب وما يعترضه من مشاق، كما في مسرحية هارون الرشيد مع أنس الجليس... والسحر والوقائع الخارقة، كما في مسرحية محمود نجل شاه العجم... والحسد والغيرة كما في مسرحية "هارون الرشيد والأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" والوشاية والكذب كما في مسرحية "عفيفة أو عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة" والغدر والبطولات الخيالية كما في مسرحية "عنترة" هي سمات الإنسان الذي ألمحنا إليه)***[224]

– إن المتتبع لمسرحيات القباني، يرى بوضوح أن ملامح البيئة المحلية قد انعكست في رواياته، ومثلت المجتمع، وربما جسدت معاناة الإنسان من خلال ماقدّمه من صور وحوادث، فمن قبيل ذلك مارآه بعض الدارسين من أن صور السجن لم تغب عن مسرح القباني، ففي كل رواية لابد من منظر وراء القضبان، والسجن هو ***(الأزمة الرئيسية دوماً عنده، ولعل القباني يعكس فيها واعياً أو غير واعٍ، سجن مجتمعه في تقاليده أو سجن بلاده وأمته تحت الإرهاب الحميدي، أوسجن الأفكار الحرة في الناس أمام الكابوس الرجعي!)***[225]لذا فإن الروايات التي استلهمها القباني من التراث كانت استجابة للواقع الاجتماعي والسياسي القائم.

– ولعل ماانعكس في روايات القباني من تصوير للعادات السيئة أو الأخلاق الرديئة وعاقبة من تطبع بها بقصد اجتنابها، أو تصوير العادات الحسنة والأخلاق الحميدة بهدف الالتزام بها، تجعلنا نقول: إن القباني هو أول من أنشأ المسرح الواقعي الانتقادي.

---

(224) لوقا اسكندر، الحركة الأدبية في دمشق 1800-1918، ومطابع ألف باء، دمشق 1976، ص180-181.

(225) شاكر مصطفى، القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، ص202.

– أما الروايات المقتبسة عن المسرح الغربي، فقد حاول القباني التصرف بها بما يلائم جمهور تلك المرحلة، فالباحث في مسرحه يجد ثلاث مسرحيات مقتبسة عن المسرح الغربي، وهذا عدد ضئيل قياساً إلى ماأخذ عن التراث العربي– وهي مسرحية (لباب الغرام أو الملك متريدات) التي اقتبست عن مسرح راسين، ومسرحية (الخل الوفي) المترجمة عن الفرد دي موسية، ومسرحية (عايدة) المترجمة عن الإيطالية، لكن على الرغم من أن القباني قد تصرف بهذه المسرحيات، وعدّل فيها، إلا أنه حافظ على أسماء الشخصيات وعلى الحدث، وأدخل الشعر والغناء والرقص، وحوّر في بنائها الفني؛ أي أنه حاول أن يخاطب الجمهور، ويقدم له هذا الفن باللغة التي يفهمها، والتي رُبّي عليها، واستساغها.

– لقد استخدم القباني الشعر والغناء والرقص في كل رواياته؛ إذ كانت وسيلة من وسائل تكييف النص المسرحي مع البيئة الجديدة، فالغناء والموسيقا كانا عنصرين هامين للوصول إلى المتفرج الذي لايعرف من أنواع الفنون غيرهما، إضافةً إلى أن القباني قد أتقن هذه الفنون وأجاد فيها، فموهبته الموسيقية والشعرية جعلته يقحم الشعر والموسيقا في كل مشهد من مشاهد الروايات تقريباً، ليطرب الجمهور، ويقدم الرقص بما يحمله من جو الموشحات والإنشاد الجماعي، إلا أن ذلك كان على حساب الفعل الدرامي، وتجدر الإشارة إلى أن القباني قد ألف فرقة رقص مستقلة، رافقت عروضه، وارتبط الرقص– عنده– بالإنشاد والغناء، وقد شكّلت هذه العناصر مجتمعة عنصر متعة أكثر من كونها ضرورة اقتضتها طبيعة العمل الدرامي.

بناء المسرحية عن القباني:

– لم يستخدم القباني مصطلح (مسرحية) بل أطلق على المسرحية اسم (رواية) وعلى المسرح(المكان) اسم (مرسح).

– ولم تختلف وظيفة المسرح عند القباني عن وظيفته عند النقاش وصنوع، فقد أكد أن مايقدمه ليس لهواً أو تسلية بل هو عظة وعبرة؛ إذ يستفيد الرائي ويتعظ من خلال عرض قصص الأجداد ، وما أحرزوه من أمجاد وقد جمع أفكاره تلك في مجموعة من الأبيات الشعرية وضعت في مقدمة مسرحية (هارون الرشيد

مع أنس الجليس)، فقال:

(مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا وعظاً جاءت لنا عنهم كمرآة

نمثل اليوم أحوال الألي سبقوا من طيبات لهم أو من إساءات

عسى يكون لنا فيمن مضى عبر تجدي ونعلم أنا عبرة الآتي

عسى نكون كراماً إذ يشخصنا من بعد أو فيا طول الفضيحات

فالحرّ إن مات أحيته فضائله والوغد إن عاش مقرون بأموات

هذا هو القصد من تمثيل من عبروا لا اللهو والزهو والإعجاب بالذات)[226]

– ولعل مضمون هذه الأبيات لايبتعد كثيراً عما قدمه القباني من ردٍ على ماطعنه به بعض المتعصبين عندما قال : ***(التمثيل جلاء البصائر، ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه مواعظ وعبر، فيه من الحكم البالغة والآيات الدامغة مايطلق اللسان ويشجع الجبان، ويصفي الأذهان، ويرغب في اكتساب الفضيلة، وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق، ومعرفة طرق السياسة، وذريعة لاجتناء ثمرة الآداب والكياسة)***[227].

– إن التمثيل عند القباني هو عملية تنوير، وتصوير للماضي بما يحمله من تجارب جاهزة، لبث العبرة والموعظة التي يقدمها للمشاهد بطريقة غير مباشرة عن طريق التمثيل أو التشخيص.

– والمسرح عنده منبر أخلاقي، يدعو من خلاله إلى تهذيب النفس والتمسك بالفضيلة، والأخلاق الحميدة، وهو مرآة للواقع المعيش، وعامل من عوامل الإصلاح، وذلك عندما يسلط الأضواء على الفساد الذي يسوس البلاد، بهدف تنوير المواطن ودفعة للقيام بعمل ما لتغيير هذا الواقع، ومحاولة بناء واقع أفضل.

أما على مستوى البناء الفني فلم يكن القباني مجدداً أو مخترعاً، بل نقل شكل المسرح الغربي؛ إذ قيل له في الغرب فناً هذه صورته فقلده، وكل مافعله

---

(226) القباني، أبو خليل، هرون الرشيد مع أنس الجليس، لا إشارة لمكان الطبع ولا للتاريخ، ص2

(227) آل الجندي، أدهم،أعلام الأدب والفن، ص251.

القباني أنه نقل الحكايات التراثية، وجسّدها، وجعل القصة الحادثة في خدمة الأغنية والموشح والرقص والموسيقا ***فأطوار القصة حادثاً بعد حادث، إنما هي تمهيد لموقف غنائي أو لموشح جميل، وحوارها نقلة متصلة بين الكلام والشعر والغناء والرقص تسخر لها الحوادث والشخصيات تسخيراً***، لذا فقد كانت الحبكة في مسرحيات القباني تشكو من الضعف، علماً بأنه اتبع في مسرحه الصيغة التقليدية المعروفة (عرض– تطور– تأزم– انفراج).

المكان: لقد قدّم القباني أول أعماله المسرحية في بيت جده في أحد أحياء دمشق، وهذا يعني أن القباني لم يعرْ المكان المسرحي اهتماماً، خصوصاً أن أكثر المصادر تنفي اطلاعه على المسرح الغربي، وبعضها يجزم بأنه شاهد عرضاً على الأقل في دمشق.

– لذا فإن المكان لم يكن عنصراً هاماً من عناصر البناء المسرحي عند القباني، فكل مكان يمكن أن يتحول إلى مسرح، مادامت أدوات التمثيل موجودة، وهكذا فقد حاول القباني أن يجعل المكان الطبيعي ملائماً لعروضه المسرحية، تماماً كما فعل النقاش؛ فأي مكان يمكن أن يتحول إلى مسرح، سواء كان مفتوحاً أو مغلقاً شرط أن يحقق عنصري الرؤية والسمع، إلا أن الظروف هيأت للقباني مكاناً ثابتاً، وذلك عندما التقى (مدحت باشا) والي دمشق، ووهبه المال لبناء مسرح خاص ***(وابتسم الدهر للفقيد رحمه الله، واعتبط لإقبال الأهلين على مشاهدة التمثيل وتشجيع الوالي لنفسه، الذي كان له أعظم الأثر في منهاج حياته، فعمد لبيع حصته من أرض قرية جديدة عرطوز وحصة من أملاكه بدمشق مع القبان الذي يملكه، وصرف المبلغ على إنشاء المسرح بشكل فني..)***[228] .

إلا أن الدراسات لم تشر إلى معمارية هذا المسرح، لكن كل ماذكرته أنه أسس مسرحاً تحققت فيه الرؤية والسماع، وهذا ليس غريباً فهي التجربة الأولى لتأسيس هذه الظاهرة الفنية في تربة جديدة.

الديكور: إن القباني لم يكن يملك معلومات عن الديكور، وقد خلت

---

[228] نجم، محمود يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص67.

نصوصه المسرحية من الملاحظات الإخراجية التي تصف الديكور، خلا تلك الإشارات البسيطة التي تمر مرور العابرين دون أن تصف أو تفصّل في الديكور، فمن قبيل ذلك ماقدمه في مسرحية حيل النساء المشهورة بلوسيا، وذلك عندما حدد الديكور بقوله في الفصل الأول: (ترفع الستارة عن قصر الكونت، وبه كتبه وكامل الأثاث)[229]. وفي الفصل الثاني (... غرفة الكونتيسة لوسيا كاملة الأثاث)[230]وفي الفصل الثالث المنظر الثاني (شارع خارج القصر)[231].

– تدل هذه الإشارات على أن القباني استخدم الديكور لإضفاء حالة من الواقعية على عروضه، وقد أشارت بعض الدراسات المسرحية التي تناولت مسرح القباني إلى ماقدمه من ديكور، فمن قبيل ذلك ماذكره محمد يوسف نجم عندما تحدث عن بيع أملاك القباني في دمشق إذ قال:

(صرف المبالغ على إنشاء المسرح بشكل فني، فبلغت تكاليفه مع لوازمه كالألبسة والممثلين والسيوف والمناظر والستائر الملونة مبلغ ألفي ليرة عثمانية)[232]، فالديكور المستخدم على ما يبدو كان مؤلفاً من مناظر خشبية مرسومة، إضافة إلى الستائر الملونة.

وهناك إشارة أخرى تؤكد استخدامه المناظر الثابتة، وردت على لسان الممثلة مريم سماط التي عملت معه إذ قالت: (.. إذ جاءنا خبر احتراق التياترو بمناظره)[233]وقد أشاد محمد كرد علي بالمناظر التي استخدمها القباني فقال: (.. لاتقل في الإجادة، من حيث موضوعها، وأزياؤها، ونغماتها، ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب)[234]هذه الإشارة تدل على أن القباني قد اهتم بالديكور، بما يخدم ولو بشكل جزئي طبيعة العمل الدرامي.

<u>التمثيل</u>: لم يترك القباني أية آراء حول التمثيل، كما أن الملاحظات في نصوصه فقيرة بالإرشادات الموجهة للممثل، إلا أن هناك بعض الإشارات التي

---

[229] نجم، محمد يوسف، المسرح العربي، دراسات ونصوص، الشيخ أحمد أبو الخليل القباني، ص305.
[230] المرجع السابق، ص321.
[231] المرجع السابق، ص335.
[232] نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص67.
[233] المرجع السابق، ص120.
[234] كرد علي، محمد، خطط الشام، ص143.

تبيّن أن القباني قد اهتم بالتمثيل الإيمائي، وقدّمه خارج العملية الدرامية، أي قد خصه بفصول بعد العرض، وهذا ما نقلته جريدة الأهرام القاهرية عندما قالت: (كان القباني يتبع برواياته فصول مضحكة كفصل "الصيدلية" وفصول أخرى من التمثيل "البانتوميم")[235]وقالت أيضاً: ***(واستمر في التمثيل على هذا المسرح حتى 29 من مايو "أيار" وكان معه أثناء ذلك شاب يدعى "أبو الخير" كان يؤدي فصول التمثيل الإيمائي "البانتوميم" عقب انتهاء المسرحية)[236].***

– لعل اهتمام القباني بالشعر والغناء الفردي والجماعي، والرقص، كان على حساب عناصر التمثيل الأخرى، لذا فقد كان دخول الممثلين وخروجهم غير مبّرر، وبدت شخصياته ذات بعد واحد، ونحن نعذر القباني في ذلك، ففرقته التمثيلية لم تتلق هذا العلم، ولم تحترفه، إضافة إلى أن القباني نقل القصص الشعبية كما هي بعوالمها الخارقة، البعيدة عن العقل والمنطق في أكثر رواياته، وجعل الحدث المسرحي تمهيداً لموقف الرقص والغناء، إلا أن بعض المصادر قد أشارت إلى أن القباني عندما مثل رواية "الشاه محمود" حضرها مدحت باشا وأعجب من براعة الفقيد بالتمثيل[237] ، ويقصد القباني.

<u>الملابس والأزياء</u>: لقد أشارت بعض الدراسات إلى قضية الأزياء في مسرح القباني، وأكدت اهتمامه بها، ويُروى أن مدحت باشا أمدّه (بمبلغ عشرين ألف قرش من عملة دمشق، ليشتري بها ملابس للممثلين وغيرها..)[238]ثم أن مسرحيات القباني قد أستمدت من التراث العربي لذا فإن اهتمامه بالأزياء أمر ضروري، أضف إلى ذلك أن شخصيات رواياته قد تنوعت؛ فمن شخصية الملك إلى شخصية الخادم إلى شخصية الأمراء والشحادين، وهذا يجعل التنويع في الأزياء، والاهتمام بها أمر طبيعي؛ فالتنوع في الشخصيات يفرض تنوعاً في الزي، علماً بأن القباني حدد نوعية الملابس في رواياته ضمن إشارات بسيطة، وهذا يدل على إدراكه قيمة الأزياء في التعبير عن الشخصية وفي التعبير عن

---

(235) نجم، محمديوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص116.

(236) المرجع السابق، ص118.

(237) ينظر، آل الجندي، أدهم، أعلام الأدب والفن، ص249.

(238) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص66.

الموقف.

وهكذا فإننا نلحظ مما تقدم أن القباني حاول في تجربته المسرحية أن يؤسس مسرحاً عربياً؛ إذ اختار موضوعات رواياته من ألف ليلة وليلة ومن السير الشعبية، وقدّم الرقص والغناء ودافع عن المسرح بكونه يقدم العبرة والموعظة ويحفز الهمم، ويقوم بعملية التنوير.

ومع هذا لاننكر أن القباني قد استفاد من المسرح الأوربي، لكنه لم يتقيّد به، فما قدمه *كان مسرحاً عربياً، استفاد فيه من شكل المسرح الأوربي ولكنه لم يتقيد به، وهو الذي لم يرَ إلا القليل من عروضه*، فمهما قيل بشأن القباني بأن ثقافته محدودة جداً، وأنه لم يرحل إلى الغرب لاقتباس هذا الفن، إذ وجد هذا الموروث الضخم أمامه من التاريخ العربي، والأساطير والحكايات الشعبية، فقطف منها وتقيّد بها وأنه تأثر بمسرح النقاش وتقيّد به، فإننا لاننكر أن القباني حاول تأصيل المسرح العربي عند غرسه البذرة الأولى من فن التمثيل، عن طريق إعطاء رواياته ملامح البيئة، وسمات العصر الذي ينتمي إليه، وعن طريق العودة إلى التراث واستلهام موضوعاته، ولعل هذه القضايا، وخصوصاً استلهام التراث كانت على رأس القضايا التي طرحها المسرحيون المحدثون في سبيل الوصول إلى مسرح عربي مؤصل.

***

نخلص من ذلك كله إلى أن محاولات التأصيل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي قدمها الرواد المسرحيون، بجرأة واقتدار، على الرغم من العوائق والظروف المناسبة التي مروا بها، تميزت بسمات محددة أهمها:

1- إن هذه التجارب المسرحية، قد أُستحدثت تلبية لحاجات المجتمع، فهي من إملاء الضرورة التاريخية، وإن نتجت عن اتصال العرب بالغرب في مرحلة النهضة العربية.
2- إن هذه التجارب لم تكن نقلاً مباشراً، أو نسخاً آلياً بل خضعت للفحص، وإعادة الصياغة بما يتلاءم مع ظروف البيئة المحلية، وعاداتها وتقاليدها.
3- التركيز على دور المسرح وأهميته في المشروع التنويري الذي يحس على اكتساب العلم والمعرفة، واكتساب الأخلاق الحميدة والفضيلة.
4- ظهور بوادر الحس القومي، والانتماء إلى الجماعة.

5-الأصالة الفنية، والتضحية في سبيلها، ومتابعتها، وخصوصاً عند يعقوب صنوع، والقباني.

6- التركيز على العرض المسرحي، أكثر من التركيز على النص، وهذا يعود إلى إدراكهم حقيقة المسرح الفنية، وهي أن أهمية المسرح تكمن في عرضه أمام حشد من الجمهور.

7- إدراك أن لكل مسرح هويته التي تميزه، لذا فقد أكد الرواد ضرورة تميّز تجربتهم الفنية، فلجؤوا إلى :

أ- استلهام أكثر موضوعات رواياتهم من التاريخ العربي، والقصص الشعبي.

ب - التصدي للواقع، ومحاولة كشف مفاسده.

جـ- اقتباس بعض المسرحيات الغربية، وتعديلها بما يتناسب والبيئة العربية.

د- محاولة الإفادة من أشكال الفرجة الشعبية، ودمجها في سياق تجربتهم.

هـ - الاهتمام بطبيعة المتفرج، والانطلاق منها.

2- النصف الثاني من القرن العشرين:

- إن المحاولات التأصيلية للمسرح العربي، سارت على مستويين: مستوى المسرح النثري، ومستوى المسرح الشعري، لذا فإننا سنحاول في هذا الفصل تلمس أهم القضايا التنظيرية التي طرحها الكتّاب المسرحيون في سبيل الوصول إلى مسرح عربي مؤصل، يحمل في داخله سمات بيئته وعصره، لنثبت بعد ذلك مدى مطابقة الأفكار المطروحة للمساهمات المسرحية التطبيقية، محاولة لرسم صورة فنية تعكس في جنباتها مكونات تأصيلية للمسرح العربي.

أ- المسرح النثري:

1- توفيق الحكيم (1898-1988):

- إذا كان مارون النقاش أول من أدخل الفن المسرحي إلى الوطن العربي، فإن توفيق الحكيم هو أول من أدخل المسرحية إلى الأدب العربي، بوصفها نوعاً أدبياً.

- لقد مثل الحكيم مرحلة هامة من تاريخ المسرح العربي؛ إذ كتب مجموعة من المسرحيات تنيّف على الثمانين مسرحية، مما جعله يتبوأ مكان الريادة.

حاول الحكيم أن يرسم في إبداعاته، ملامح مسرح عربي يكون له ***(نفس المدلول الذي يتبادر إلى الأذهان، عندما نقول مثلاً "المسرح الإغريقي".. هذا المدلول هو نفس مايسمى اليوم بالمسرح الإنكليزي، أو المسرح الفرنسي، أو غيرهما من المسارح العظيمة، فهي دائماً تشمل كل الأنواع، ولاتقتصر على نوع واحد، وتعالج المحلي، والأبدي، والعصري والتاريخي، والفكري، والواقعي، والرمزي، وتستخدم اللغة العامية واللغة الشعرية واللغة العليا والمتوسطة، كما تمارس التجارب المسرحية المختلفة في كل الاتجاهات)***[239].

- جمع توفيق الحكيم في بحثه عن مسرح عربي بين التنظير والتطبيق، ضمن رحلة شاقة، من البحث المضني، ويمكن أن يكون النص السابق خير

---

[239] الحكيم، توفيق، توفيق الحكيم، يتحدث، مطابع الأهرام التجارية، 1971، ص26-27.

ملخص لمسيرته المسرحية.

دوافع التأصيل عند الحكيم:

– يفسر توفيق الحكيم سر رحلته الطويلة على درب المسرح، وصولاته، وجولاته في شتى المذاهب والمواضيع بقوله: ***(فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة، على قدر إمكاني وجهدي، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألف سنة..!)***[240].

– بدأ توفيق الحكيم الكتابة للمسرح في سن مبكرة، ولعل أول مسرحية كتبها بالحجم الكامل كانت مسرحية (الضيف الثقيل) 1919 وهي مسرحية وطنية استخدم فيها الرمز وكانت (من وحي الاحتلال البريطاني(..) ***ترمز إلى إقامة ذلك الضيف الثقيل في بلادنا، بدون دعوة منا، وبدون رغبة منه في الانصراف عنا..)***[241].

وقد أمكن العثور على أقدم نص مسرحي له، وهو مسرحية (امينوسا) المقتبسة عن الفرنسية، والمسرحيتان المذكورتان لم تظهرا على خشبة المسرح.

– أما مسرحياته التالية، فقد جسّدتها فرقة أبناء عكاشة، على خشبة مسرح حديقة الأزبكية، وذلك في أوائل العشرينيات من هذا القرن، ولم تكن تلك المسرحيات تتميز عن المستوى السائد آنذاك، بل إنها مثلت كل خصائص المسرحيات التي كانت سائدة في مصر، عقب الحرب العالمية الأولى، وكل مايمكن أن يقال عن تلك المسرحيات، إنها مسرحيات مقتبسة عن الفرنسية، من اللون الكوميدي الخفيف الضاحك، وهو اتجاه عميق الجذور في مسرح توفيق الحكيم، رغم ما اشتهر به من اتجاهات فكرية وفلسفية.

– وإذا مالت الكوميديا عنده في تلك المرحلة المبكرة إلى (الفارس) التي تميزت بخلوها من أية عظة أو هدف أخلاقي، فإن المسرحيات التي تلتها، أي التي كتبت قبل مسرحية (أهل الكهف) قد مالت إلى الكوميديا الحقة، وبدأت تعالج

---

(240) الحكيم، توفيق، مقدمة المسرح المنوع 1923-1955، المطبعة النموذجية، 1956، ص ى

(241) الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص129.

مشكلات المجتمع، في إطار فكري[242]، إلا أن هذه المسرحيات لم تنشر أبداً، عدا مسرحية (المرأة الجديدة) التي نشرت عام 1956 في كتابه (المسرح المنوع) بعد أن أجرى تعديلات على نص المسرحية، ومع ذلك لاتعدّ الآن إلا وثيقة تاريخية على تلك الفترة.

– وقد يعود السبب في عدم نشر هذه المسرحيات إلى اضمحلال فنيتها، وعدم رضى توفيق الحكيم عن مستواها الفني، خصوصاً بعد أن نضج أسلوبه واستقرت قدمه في هذا المجال[243] ، أو لأنها كانت مسرحيات مقتبسة فخاف توفيق الحكيم أن ينسب الاقتباس إلى مسرحياته المؤلفة، أو لأنه اشترك في تأليف بعضها مع أحد زملائه[244].

– علماً بأن توفيق الحكيم، لم يكن يهتم بالاحتفاظ بأية نسخة عن المسرحيات المكتوبة؛ إذ كان يكتبها في نسخة واحدة بالقلم (الكوبيا) ويسلّمها إلى الفرقة لتنسخها بمعرفتها، فالمسرحيات في تلك الفترة– كما يقول محمد مندور– سواء تلك ***(التي ترجمت أو مصّرت أو عرّبت أو ألّفت، كان ينظر إليها باعتبارها وسيلة مؤقتة فانية للترويح عن الجمهور، تنتهي مهمتها بانتهاء تمثيلها، ولم يكن الحرص على ملكيتها الأدبية والاعتزاز بتأليفها شديداً، بل إن فن التمثيل كله لم يكن يحظى... من الجمهور بنظرة رفيعة، بل كان ينظر إليه نظرة استخفاف إن لم يكن ازدراء)***[245].

– لكن على الرغم من كل ماقيل عن مثالب هذه الأعمال المسرحية، وضعف فنيتها، وعدم نشر الحكيم لها، فإنها عُرضت على مسرح (حديقة الأزبكية) وقدمتها فرقة عكاشة، وكانت تلاقي استحساناً وإقبالاً جماهيرياً.

– لقد نتجت هذه البدايات في التأليف المسرحي عن بذور فنية ألقيت في

---

(242) ينظر، دوارة، فؤاد، مسرح توفيق الحكيم- المسرحيات المجهولة- الهيئة المصرية العامة، 1985، ص103.

(243) ينظر ، صقر، محمد عبد الوهاب، الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة، 1990، ص9.

(244) ينظر، دوارة، فؤاد، مسرح توفيق الحكيم- المسرحيات المجهولة-، ص187، وينظر، الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص137.

(245) - مندور، محمد، فنون الأدب العربي- الفن التمثيلي- المسرح، ص67.

نفس الحكيم الطفل والصبي، وتطورت إلى نزعات فنية مختلفة، ثم تبلورت وتركزت في المسرح، فأقبل على المسرح شاهداً ومقلداً لكبار الممثلين، وبعدها تعددت محاولاته التأليفية، بعد أن اندمج في البيئة الفنية السائدة في أوائل العشرينيات، وعاشر أهلها، وحرص على حضور الأعمال المسرحية، إذ يقول: ***(لم يكن هناك بالطبع ما يبشر وأنا بالحقوق، بأي رغبة عندي في تلك المهنة، مهنة القانون، وأنا الذي ما كان يصاحب إلا أهل الفن، حتى أثناء الدراسة... كنت أوالي حضور التدريبات يومياً... وكنت أحياناً كثيرة لا أكاد أغادر خشبة المسرح وأود لو التصق بها التصاقاً طول نهاري، بضوئها القليل وضجيجها الكثير..)***[246].

– ولعل حبه للفن المسرحي جعله يحب أهله حتى درجة الانبهار؛ إذ نسمعه يقول: ***(إنه الفن.. ماكان شيء يضنيني ويبهرني مثل الفن وأهله، كان لكلمة الفن في أذني وقتئذ رنين، دونه رنين الذهب في تيجان القياصرة، وبريق دونه بريق الجواهر في عروش الأكاسرة..)***[247].

–هذا المحيط الذي أدمن الاتصال به، أنضج إحساسه الفني، وجعله قادراً على إقامة الحوار في ليونة ويسر، ونّمى عنده القدرة على كتابة المسرحية، ضمن قدرة على تحريك الشخوص، وتركيز الحدث، كل ذلك كان تمهيداً طبيعياً لتنمية هذه الموهبة، وترتيبها، خصوصاً عندما رحل الحكيم إلى فرنسا لطلب العلم، وتحصيل درجة الدكتوراة في القانون، التي كانت نقطة التحول في أسلوب الحكيم، وفي التفاته إلى تأسيس أدب مسرحي عربي أسوة بالمسرح الغربي، واستنبات أدب تمثيلي لمسرح عربي جديد، معترف به، ومغاير للمسرح السائد في الشرق آنذاك.

– وهكذا يمكننا أن نسجل أول دافع لتأصيل المسرح العربي عند الحكيم هو اندفاعه الناتج عن حبه لهذا الفن الذي أراد أن يجعل منه أدباً حقيقياً وفناً عريقاً يحظى بالاحترام والتقدير، خصوصاً أن مهنة الفن والتمثيل لم تكن من المهن اللائقة في ذلك العهد؛ إذ كان ينظر للقائمين عليها بازدراء واستخفاف، وقد شعر

---

(246) الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص180.

(247) الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص186-169، عن دوارة فؤاد، مسرح توفيق الحكيم- المسرحيات المجهولة- ، ص66.

الحكيم بذلك منذ كان صبياً، وذلك عندما سجل لنا حادثة ذكر فيها أن أمه، أطلقت صرخةً غاضبةً، عندما دخلت عليه الحجرة، وأبصرته، وهو يحتضن العود، ويعزف عليه أنغاماً منسجمة، فهجمت عليه، وانتزعت العود منه، ولم تتركه حتى أخذت منه وعداً قاطعاً، بأن لا يلمس العود بيده طوال حياته[248].

– وشبّ توفيق الحكيم ونظرة الازدراء والاستخفاف بأهل الفن كماهي، ففي رسالة إلى صديقه أندريه في باريس، قال له: ***(إن اسمي كما تعلم مقيّد منذ زمن بجدول المحامين في بلادي... إني في عرف القانون محامٍ، ولكن أي محام؟!.. لقد كانت فجيعة لأبي المسكين، أيام أن يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام، وأنحشر في زمرة الممثلين، أو أولئك الذين يسمونهم عندنا "المشخصاتيه" الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة، لقد كان ملحن رواياتي "كامل الخلعي" معي على قارعة الطريق" يندن" ويلحن، وهو عاري القدمين إلا من قبقاب خشبي، تلك كانت بدايتي الفنية)[249].***

– إلا أن سفر الحكيم إلى فرنسا بقرار من والده، بقصد الحصول على درجة الدكتوراة في القانون أولاً، وإبعاده عن الجو الفني الذي انغمس فيه بدون إرادة والده ثانياً، حقق للحكيم ماكان يحلم به؛ إذ تعرّف على ألوان جديدة من الثقافة الفنية والمسرحية، فدرس الأدب المسرحي الإغريقي كما درس المسرحيات الفرنسية، وواظب على حضور الأعمال المسرحية، وتردد على المتاحف، كما اتصل بالأدباء والفنانين الفرنسيين، وبدأ رحلته في تحديد أسلوبه، وبدأت تراوده الأفكار لاستنبات أدب مسرحي، مختلف عن الكتابة المسرحية المنتشرة في مصر، ومنذ ذلك الحين بدأ مرحلة التأليف الفعلي، وقد أشار إلى ذلك بقوله: ***(أما مرحلة التأليف الفعلي فإنها لم تبدأ عندي على نحو جاد إلا بعد سفري إلى أوربا، والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية، والتكوين الجنيني لبنيتي الفكرية)[250].***

– وهكذا يمكن أن نسجل النقطة الثانية في دوافع التأصيل عند الحكيم وهي محاولته بناء مسرح عربي أصيل أسوةً بالمسرح الفرنسي، وغيره من المسارح

---

(248) ينظر، الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص76.

(249) الحكيم، توفيق، زهرة العمر، ص21.

(250) الحكيم، توفيق، سجن العمر، ص170.

العالمية؛ إذ تبيّن للحكيم بعد سفره إلى فرنسا، وبعد أن تكونت لديه الثقافة الفنية الواسعة، والحس الفني الناضح، أن فرقاً يفصل بين الأعمال المسرحية التجارية الرائجة في بلده، وروائع الفن المسرحي الخالد.

– لقد كان لذلك كله تأثيره في أسلوب الحكيم الفني، إذ رفض المسرح التجاري الرخيص، واعتمد أسلوباً مغايراً، اتبع فيه خطى الكتّاب والمؤلفين الذين تثقف بثقافتهم، يقول في رسالة إلى صديقه أندريه: ***(إنك تعلم أنني عملت وجهدت لامتلاك ناصية فني.. ولم أكتف ببداياتي الأولى منذ عشر سنوات.. فتناسيتها.. وانطلقت من جديد أكتب وأمزق، وأكتب وأمزق..)***[251].

– وهكذا فقد أعدّ نفسه الإعداد الكامل، عندما وجد القناعة بضرورة تغيير مسيرة المسرح العربي، وتأصيله في التربة العربية ليجاري المسارح العالمية.

ـ تأصيل المسرح العربي عند الحكيم:

– عالج توفيق الحكيم قضية الأصالة في الفن والأدب، ورأى منذ البداءة، ضرورة استبعاد المعنى اللغوي لكلمة (أصالة) لأنه لايفي بالمعنى الذي نقصده بهذه الكلمة فنياً، فالأصالة في الفن تنبع– في مفهوم الحكيم– من استيعاب الفنان للتراث الإنساني، وتمحيصه وهضمه، لإخراجه في حلة جديدة، وبهذا يتسع مفهوم الأصالة ليشمل مايدعوه الحكيم الاستنبات من الجذور المحلية والعالمية.

– ولتوضيح ماقصده الحكيم بمفهوم (الاستنبات) فقد قدّم أمثلة من الأشياء المادية؛ إذ رأى أن كثيراً من أصناف النباتات والثمار، حازت على أصالة خاصة بها، مع أنها استنبتت في غير أرضها الأصلية، وأقرب مثال إلى ذلك القطن المصري الذي لم يكن معروفاً في مصر، فجُلب من الخارج، واستنبت في أرض مصر، فأصبح من النباتات المتأصلة، تُضرب الأمثال بجودته.

– وإذا طبقنا مفهوم (الاستنبات) على الأدب والفن، نجد أن هذه النظرية تنطبق بمفهومها، وصدقها، على فن البالية الروسي الذي استنبت في الأرض الروسية، فحاز على الإعجاب، وتفوقت فيه تفوقاً باهراً حتى فاقت غرب أوربة

---

(251) الحكيم، توفيق، زهرة العمر، ص220.

موطنه الأصلي...

وهكذا فقد أورد الحكيم أمثلة متعددة حاول من خلالها أن يثبت أن الأصالة ليست هي خروج الشيء من داخل نفسه، بل هي نابعة من الاستنبات، وعملية الاستنبات عند الحكيم هي خير أنواع الأصالة.

– أما إذا خرج الشيء من داخل نفسه، أي إذا خرج فن ما من داخل أرضه وبيئته، وكان أصيلاً بالمعنى اللغوي لكلمة أصالة، فلا بد أن نتعهده بالرعاية.. والتطعيم.. والغذاء..كي ينمو نمواً صحيحاً، ولايصيبه الضعف والوهن، إذن فالأصالة في الفن والطبيعة –عند الحكيم– ***(ليست هي الحبس داخل أرضٍ واحدة وبيئة واحدة، ولكنها في العبقرية الخلاقة التي تستطيع أن تحول "الاستنبات" إلى أصالة)***[252].

– ولعل هذا المفهوم الذي طرحه الحكيم، هو المبدأ الذي ارتكز عليه في تأسيس المسرح العربي، وتأصيله، ويمكن أن نحدده بعملية التزاوج والتمازج، بل استناداً إلى مفهوم الحكيم للتأصيل يمكن أن نطلق عليه عملية (الاستنبات) استنبات الأدب التمثيلي في الأدب العربي.

ـ عملية استنبات الأدب التمثيلي، وفن الأدب:

1- من الأدب الإغريقي:

– لم يخلق الفن المسرحي– على الرغم من ظهوره في مصر والوطن العربي– أدباً مسرحياً على غرار الأدب التمثيلي الغربي، وعلى ما يبدو فإن الفن التمثيلي لم يظهر لخدمة الأدب التمثيلي في الوطن العربي، أو لإحيائه أو لنقل لم يصاحب الفن التمثيلي أدب تمثيلي، ربما لأن الفن التمثيلي كان ينظر إليه في مراحله الأولى كوسيلة من وسائل التسلية، إضافة إلى أن القدماء لم يتنبهوا إلى أن هذا الفن وسيلة لبث الحياة في الأدب التمثيلي، بل لم يفكروا في ضرورة استناد فن التمثيل إلى أدب تمثيلي، يستحق أن يكون إرثاً من ميراث الأمة.

– ولعل توفيق الحكيم هو أول من تنبه إلى هذه القضية، وذلك بعد سفره إلى

---

[252] ينظر، الحكيم، توفيق، توفيق الحكيم يتحدث، ص47.

فرنسا؛ إذ يقول ***(كان دعاة التجديد في الأدب العربي المعاصر في أوائل هذا القرن قد قصروا دعوتهم إلى التجديد في الأدب العربي التقليدي، ولم يرتفع بينهم صوت يدعو إلى خلق فنون أدبية في أدبنا أو اقتباسها عن الغرب)***[253]، بينما وجد الحكيم أن هناك اندماجاً بين عالم المسرح والأدب، فالأدب التمثيلي في الغرب هو فرع من فروع الأدب القومي يدّرس على أنه أدب بذاته، سواء مُثل أو لم يمثل، ورثته أوربة عن الإغريق، ونسجت على منواله، وجعلته ميراثها منذ القدم.

– ولهذا فقد أدرك الحكيم سبب احتفال الأدب العربي بالقصيدة، التي هي ميراثه، بينما تردد في إدخال الرواية التمثيلية في بنيانه، ووقف موقف الحذر من الفن المسرحي ***(ولم يكن في ذلك ملوماً ولا كان متجنياً؛ فإن الطريقة التي ظهر بها المسرح، في الشرق العربي، لم تكن على أساس يمكن تسويغه في نظر ذلك الأدب العريق..)***[254]، المهم أن توفيق الحكيم رأى أن الساعي إلى استنبات الأدب التمثيلي في الأدب العربي، لابد أن يعود إلى منبع الأدب التمثيلي، ومن ثم لابد من العودة إلى الإغريق في عهد قمة ازدهار التراجيديا. ويحاول أن يعقد صلحاً بين الأدب العربي، والشعر التمثيلي الإغريقي، بعد قطيعة دامت قروناً، ويتساءل الحكيم عن كيفية الصلح بين الأدبين؟ مادام هذا الصلح ضرورياً ليشمل الأدب العربي هذا القالب التمثيلي من الشعر والنثر، ويكون له القيمة والبقاء؟.

– إلا أن الحكيم يعلن بعد أن بيّن الأسباب التي حالت دون نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى الأدب العربي، أن لاخصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي، إنما هو نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار إلى الأداة[255]، وهذه الأداة هي... المسرح!..

– ويرى الحكيم أن المسرح أصبح من ضرورات الحياة، وأسلوباً عالمياً في عرض الأفكار، وقد عمّ انتشاره، لذا لم يكن أمام الأدب العربي، إلا الالتفات إلى هذا الفن، وفتح الأبواب أمامه، والاعتراف به، وإقراره في مناهجه، على أسس

---

(253) مندور، محمد، في الأدب والنقد ، المسرح، ص68.

(254) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، ص15.

(255) ينظر، المصدر السابق، ص29.

ودعائم ثابتة، تليق به كأدب عريق متجدد، لذا فلا بد ***(من إيجاد حلقة نسب مفقودة، نرجع إليها؛ لنحكم رباط الأدب العربي بالفن التمثيلي!.. هذه الحلقة لايمكن أن تكون سوى: الأدب الإغريقي..!..)***[256].

– أما طريقة الصلح بين الأدبين، فلن تكون بنقل الأدب التمثيلي اليوناني إلى اللغة العربية فحسب – على الرغم من أهميته– لأن نقل الأعمال الفلسفية الإغريقية لم يكن السبب الذي أدى إلى نشأة الفلسفة العربية والإسلامية، لذا لابد أن تحملنا الترجمة إلى غاية أبعد –على حد تعبيره– ***(هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع، ثم إساغته، وهضمه، وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى، مصبوغاً بلون تفكيرنا، مطبوعاً بطابع عقائدنا!..)***[257]، هذه هي وسيلة الصلح، وعملية التزاوج بين الأدبين.

– وهكذا فقد اندفع توفيق الحكيم إلى دراسة الأدب التمثيلي عند الإغريق، لكنه لم ينظر إليه نظرة باحث غربي، بل نظرة باحث عربي شرقي، على اعتبار أن فرقاً كبيراً بين النظرتين؛ فالشعور الديني الذي تميزت به التراجيديا الإغريقية هو أقرب إلى روح الشرق المتدين منه إلى الغرب، فجوهر التراجيديا هو الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية، إنها في نظر الحكيم ***(صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان؛ وفوق الإنسان!.. أساس "التراجيديا" الحقيقة هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون، وهذا ماأعنيه بلفظ الشعور الديني!.. مهما يكن شكل "التمثيلية" وإطارها، وأسلوبها، والأثر الذي تحدثه في النفس، فإن هذا كله لايسوغ في رأي وصفها بـ "التراجيديا" مادامت لاتقوم على هذا "الشعور الديني"!..)***[258]ويضيف أنه منذ أن ضعف هذا العنصر الإلهي في روح التراجيديا، أصبح الشعراء في الغرب، لايفرقون بين المأساة والبشاعة، مما جعلهم يكدسون الرعب والهول في أعمالهم.

– وإذا كانت التراجيديا قد انحرفت عن مسارها، بسبب عدم إدراك الكتاب المسرحيين لجوهر الدراما الحقيقي، فإن الحكيم مازال– بسبب احتفاظه بإيمانه–

---

(256) المصدر السابق، ص31.

(257) المصدر السابق، ص31-32.

(258) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، ص34.

يدرك سرّ جوهر التراجيديا الحقيقي، عند مشاهدته للأعمال التراجيدية، وقراءته لها، وعلى أساس هذا الفهم للتراجيديا بمفهومها الإغريقي، التي هي في جوهرها صراع بين الإنسان وقوى خفية، هي فوق الإنسان، كتب توفيق الحكيم مسرحية (أهل الكهف) 1928.

– لم تكن غاية الحكيم عندما وضع مسرحية(أهل الكهف) أخذ قصة من القرآن الكريم، ووضعها في قالب تمثيلي– كما يقول– وإلا كان ما قام به لا يختلف عما كان سائداً من روايات تمثيلية، استمدت مواضيعها من التراث، أو من الأدب الشعبي والأساطير، وإنما كان هدفه النظر إلى القصص الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية، ليتم من خلالها مقاربة العقليتين والأدبين؛ الإغريقي والعربي، والتزاوج بينهما، الذي يعدّ الأساس لربط الفن التمثيلي بأدبنا العربي.

– وهكذا فقد أضحت مسرحية (أهل الكهف) عملاً تمثيلياً أدبياً، وأجازت لتوفيق الحكيم بأن يكون الرائد في خلق أدب مسرحي عربي حقيقي، وربما يكون قد نشد الغاية نفسها– أي مقاربة الأدبين الإغريقي والعربي– عندما كتب بجماليون، وبراكسا، والملك أوديب.

– إذا كان الحكيم قد نهج لإتمام عملية المقاربة والمصالحة بين الأدبين في مسرحية أهل الكهف منهج إدخال الأسلوب البنائي للدراما الإغريقية على الأساطير الإسلامية أو القصص الإسلامي، فهل وفق في الوصول إلى الغاية التي أرادها، عندما حاول إضفاء الروح العربية، ومبادئ العقيدة الإسلامية على عمل تراجيديا إغريقي هو أوديب ملكاً لسوفوكليس؟!.

– إن تجريد الحكيم للمسرحية من الأساطير والمعتقدات الوثنية، جعله يبتعد عن النجاح في تحقيق الغاية التي قصدها، وهي إمكانية عرضها على المسرح كتراجيديا إغريقية ملفحة بغلالة رقيقة من العقلية العربية، يبدو فيها الصراع بين الإنسان والقوى العليا الخفية، دون أن يتمرد فيها الفكر إلى حدٍ يلحقها بالنوع الذهني بالمسرحيات.

– ولعل الخطأ الذي ارتكبه الحكيم هو محاولة أوديب أن يغري جوكاستا في أن يستمر في معاشرتها معاشرة الأزواج، بعد أن تأكد أنها أمه، بحجة أنه يحب أسرته؛ ففقأ عينيه كي يبكي جوكاستا دماً بدل الدمع، بينما فقأ أوديب سوفوكليس

عينيه كي لايرى الواقع الذي يعيشه؛ وهو أن أمه هي زوجته، وأولاده هم أخوته. لذا فقد فقَد أوديب الحكيم كل عطف عليه، مما جعل الحكيم يبتعد عن الغاية المنشودة؛ ***(لقد حطم المؤلف شخصية أوديب المأساوية، التي خلقها سوفوكليس، فترتب على ذلك هدم الوحدة الفنية للمسرحية ككل، وأراد الحكيم أن يجعل من أوديب بطلاً مسلماً عربياً، وانتهى به الأمر إلى صورة أبشع من تلك التي عرفها العالم الوثني!..)***[259]ويقول الحكيم نفسه: ***(لست أدري ماصنعت بهذه التراجيديا؟ هل أحسنت بإقدامي هذا أو أسأت؟ وهل يسيغها الأدب العربي على هذا الوضع؟ لقد حاولت.. وهذا كل مأملك!..)***[260]وليته لم يحاول.

2- استنبات مسرح اللامعقول في المسرح العربي:

– لقد ساهم سفر الحكيم إلى فرنسا عام 1925 باستنبات المسرح الذهني في الأدب العربي، ذلك المسرح الذي استقاه الحكيم من البيئة الأجنبية، وتحول به تحولاً يتناسب مع طبيعته، وبيئته الاجتماعية التي شبّ فيها، لذا فقد تناول بعض القضايا الذهنية التي تتناسب مع فكرنا الشرقي، فمن قبيل ذلك مسرحية (أهل الكهف) ومسرحية (شهرزاد) ومسرحية (سليمان الحكيم) وغيرها.

– وساهمت الرحلة الثانية لتوفيق الحكيم إلى فرنسا عام 1959 باستنبات مسرح اللامعقول في المسرح العربي، فقد صادف سفره بزوغ مسرح اللامعقول وسطوع أبرز أعلامه...

– حاول الحكيم في البداءة تجاهل هذه المدرسة، وهو الذي شبّ على أرض الواقع والمعقول[261]، ثم مالبث أن التفت إليها بسبب عاملين اثنين حددهما في مقدمة مسرحية (ياطالع الشجرة) وهما:

العامل الأول: وهو أن توفيق الحكيم قد أيقن بعد عودته إلى بلاده، وبعد أن تأمل فنون قومه، أن أرض بلادنا هي الأرض الحقيقية لهذا الفن الحديث، سواء

---

(259) د. عثمان، أحمد، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978، ص67.

(260) الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، ص54.

(261) ينظر، الحكيم، توفيق، مسرحية ياطالع الشجرة، المطبعة النموذجية،القاهرة، 1985، ص23.

كان ذلك تصويراً أو نحتاً أو مسرحاً، فقد عرف فناننا الشعبي هذا اللون منذ القدم، الذي من سماته الظاهرة ***(التعبير عن الواقع، بغير الواقع، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فني، وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة...)***[262].

– ويمارس الحكيم هواية الأدباء والمفكرين العرب، وهي هواية المفاضلة بين الشرق والغرب، وإثبات أسبقية الشرق على الغرب، فعنده أن الفنان العربي المصري القديم، صور الوجه الجانبي للرأس فوق الصدر الأمامي للجسم، قبل تجريد بيكاسو، وبَعُدَ عن واقعية الأسلوب، حين صور الوجه الجانبي (البروفيل) والوجه الأمامي معاً، وفي وقت واحد، كذلك فإن فن الزخرفة الإسلامي في المساجد والمباني والأواني عرف منذ القدم التجريدات الهندسية للمربعات والمكعبات، قبل المذهب التكعيبي في التصوير الحديث الذي أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات جديدة.

– ويرى الحكيم أن التصوير الشعبي قد زاول السريالية، ومافوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب للغربيين على بال، فمن قبيل ذلك تلك الصور المرسومة على حيطان الحجّاج أوعلى صفحات كتاب ألف ليلة وليلة، أو كتب السيرة الشعبية، أو على لوحات الورق التي تمثل مبارزات أبي زيدٍ الهلالي، والزناتي خليفة، وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية، ويرى أن هذه الصور غير الواقعية، قصد بها قصداً أن تكون هكذا، لأن الفنان الشعبي العربي، مصوراً كان أو أديباً، أدرك بالسليقة تلك الفنية العميقة في مناطق التعبير الفني، قبل أن يدركها الفنان الغربي، ولعل هذا السبب هو الذي جعل الحكيم يقدم على كتابة مسرحية "ياطالع الشجرة" فنحن – كما يقول– أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة، لكن هل مسرح اللامعقول الذي استنبت في المسرح العربي، كان استلهاماً لآدابنا الشعبية وأساطيرنا؟! وهل نبت في الأرض العربية دون مؤثرات خارجية؟!..

<u>العامل الثاني</u>: هو مايمكن أن نسميه بعملية (التنويع) أو لنقل سدّ ثغرة في

---

[262] المصدر السابق، ص24.

الأدب المسرحي العربي، وهذا ماعبّر عنه الحكيم بقوله: أن نقطف من كل بستان زهرة، وهذا ماأجهد توفيق الحكيم طوال حياته الأدبية والفنية، وقد أشار إلى ذلك بقوله: ***(لولا دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن، في المسرح وغيره ممثلة لدينا .. وأن نفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب؛ حتى يستطيع كل جيل أن يتحرك ويسير، لايعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله له استعداده..)***[263]وهذه قضية هامة عند الحكيم، وهي خشيته أن يتجمد فننا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك الفن العالمي في مختلف الاتجاهات.

– ويشير الحكيم إلى أن مسرحية (ياطالع الشجرة) وإن كانت في اتجاهها تساير مسرح اللامعقول، إلا أنه لم يخضعها لنوع معين فيه، بل ربما أدخل عليها تكييفاً خاصاً مما جعله يدعوها (اللاواقعية الشعبية الفكرية) فهي إذن تناقض (الواقعية الفكرية) عند ابسن وشو، والتي انقلبت في مسرحه الذهني إلى (المجازية الفكرية) بحكم طبيعته الخاصة، والمجتمع الذي يعيش فيه.

– ومما يثير الانتباه أن هذا العمل المسرحي لا يفترق عن أعمال الحكيم الأولى... ولعل الخاصتين اللتين تميّز بهما مسرحه وهما الذهنية والمتح من فكر الشرق وفنه الشعبي قد لمسناهما في هذا العمل المسرحي، لقد كان الحكيم وفياً للمبادئ التي حكمته عندما وضع مسرحية (ياطالع الشجرة) ولم يكن قصده نقل مسرح اللامعقول إلى اللغة العربية، ووضع مسرحية على نموذجه، بل قصد وضع مسرح من نوع مسرح اللامعقول، إلا أنه مسرح مصبوغ بلون تفكيرنا، وناهل من فننا الشعبي.

– ويرى بعض الدارسين أن هذه التبريرات والإيضاحات التي قدّمها الحكيم في مقدمة مسرحية (ياطالع الشجرة) لجعل اللامعقول مقبولاً على المسرح العربي هي التي ابتعدت به عن المفهوم الحقيقي لمذهب اللامعقول؛ إذ يرى
(حنا عبود) أن مذهب اللامعقول كفلسفة، وصل بها (البير كامو) إلى مايشبه النظرة الكاملة، لم يلق قبولاً لدى المفكرين والأدباء العرب الذين أجمعوا على أن

---

(263) الحكيم توفيق، مسرحية ياطالع الشجرة، ص28.

ظروفنا وحياتنا وحضارتنا وتراثنا يختلف عما وجد في الغرب، ورفضهم اللامعقول فكراً، أدى بهم إلى رفضهم له فناً، وقد شاعت فكرة ضد اللامعقول مؤادها– كما يقول عبود– إن إدخال فلسفة العبث واللامعقول إلى العالم العربي، يعني إجهاض ***(النضالات، والكفاحات، والحركات التحررية لشعبنا، ودفعه إلى اليأس والتمزق والضياع)***[264]وكان لابد من تبرير يقدّمه كل من يحاول الاقتراب من اللامعقول، وإلا عدّ إنساناً يحمل نوايا سيئة ضد شعبه وأمته، وقد لمحنا هذا التبرير عند الحكيم في مقدمة مسرحية (ياطالع الشجرة) عندما رأى أن مسرحنا الحاضر، لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي، إلى سنوات عديدة مقبلة، فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، بل إنه لاينصح بهذا اللون غير الواقعي إلا في أضيق الحدود[265].

– وإننا نرى أن إصرار الحكيم على أن يتمثل كل أنواع الفن، كان الدافع له لاستنبات هذا اللون اللاواقعي في المسرح العربي المعاصر، وأن الأغنية الشعبية التي استلهمها، والتي تقول كلماتها: ياطالع الشجرة، هات لي معك بقرة، تحلب وتسقيني، بالملعقة الصيني... الخ، والتي عدّها الحكيم لامعنى يفهم من كلماتها، وأنه من غير المعقول أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة، إلا أن مايعطي النشوة والمرح عند ترديدها شيء خفي دون حاجة إلى معنى أو منطلق، هو المنفذ الذي انفتح على عالم جديد، هو الفن الحديث[266]

– وقد رأى بعض الدارسين والنقاد أن كلمات هذه الأغنية الشعبية بعد تأويلها، طافحة بالمعاني؛ ***(إنها أبسط التعبيرات الشعبية عن الحلم بالمستحيل)***[267] ونستطيع أن نقول إنها تعبير عن نزوع طبقات الشعب نحو عالم أفضل.

– لكن ليس المهم في بحثنا إثبات أن الحكيم يفترق عن كتّاب مسرح اللامعقول في الغرب، أو أنه يقترب من بعضهم، المهم عندنا هو سعيه إلى إيجاد

---

(264) عبود، حنا، "اللامعقول في مسرح توفيق الحكيم"، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 6، خريف، 1978، ص44.

(265) ينظر، الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية ياطالع الشجرة، ص27.

(266) ينظر، المصدر السابق، ص17.

(267) ونوس، سعد الله، "توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول"، ص210.

مسرح عربي له دلالته الخاصة، أي أن الهدف من وراء ذلك هو إدخال اللامعقول باباً في المسرح العربي، وهذا ماعبّر عنه الحكيم في الحاشية التي ألحقها بمسرحية (الطعام لكل فم) عندما قال: ***(... إني قصدت عمداً استخدام كلمة "اللامعقول" لأنها هي التي تعبّر عن موقفي واتجاهي... وهي شيء آخر غير مسرح العبث، كما يسمى في أوربا وأمريكا.. إن "اللامعقول" شيء والعبث شيء آخر، فمسرح "العبث" يتعلق بالشكل والمضمون معاً.. في حين أن مسرح "اللامعقول" هو عمل يتعلق بالشكل فقط، بل إن فن "العبث" يبتدئ فعلاً وينبع أصلاً من المضمون، من فكرة أن العالم عبث.. لينتهي إلى الشكل العبثي الملائم لهذا المضمون.. أما في حالتي فإن اللامعقول عندي هو وضع العالم المعقول في إطار لامعقول)***[268].

3- استنبات قالب مسرحي عربي:

– يرتبط إيجاد قالب مسرحي عربي، مستخرج من أرضنا، ونابع من تراثنا، بالمقولة الشائعة التي رددها كتّاب المسرح، ونقاده، ودارسوه، أن الحضارة العربية لم تعرف الفن المسرحي بصيغه الأوربية في مسارها الطويل.

– وإذا كان الهم الأول الذي أرق الحكيم هو زرع الأدب المسرحي في الأدب العربي، واستنباته، فإن محاولته إيجاد صلة بين هذا الفن الوافد، وبعض مظاهر الفنية في تراثنا ومجتمعاتنا الشعبية كانت هماً آخر أرقه منذ بداية أعماله الفنية؛ ففي أوائل الثلاثينيات كتب مسرحية (الزمار) مستلهماً السامر الريفي، ثم مسرحية الصفقة في منتصف الخمسينيات، إذ حاول إدخال الفنون الشعبية الريفية، من رقص وغناء وتحطيب، على أن يتمّ اختيار العرض، إما في العراء أو الجرن أو المصطبة، ثم مسرحية ياطالع الشجرة التي قارب فيها مسرح اللامعقول، وحاول من خلالها ربط بعض ملامح أدبنا الشعبي القديم ببعض الاتجاهات الفنية العالمية.

– وقد كان الحكيم يبدأ في محاولاته تلك بالتطبيق، ومن ثم يقوم بالتنظير لها، موضحاً الخطى التي سار عليها، والمصادر التي استلهمها، والظروف التي

---

[268] الحكيم، توفيق، مسرحية الطعام لكل فم، المطبعة النموذجية،القاهرة، 1976،ص 157

أحاطت بها عند كتابتها.

– ويرى الحكيم أن جميع المحاولات التي قدّمت من إنتاجنا على مدى قرن من الزمن، تتحرك داخل الأشكال والقوالب العالمية، حتى السامر الذي يدّعي بعضهم الأصالة، قد عُرف بعد دخول الحملة الفرنسية على مصر، وقد بدأ استنبات الفن المسرحي عن طريق النقل والاقتباس، إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الفعلي، وهو عندالحكيم مسار طبيعي، شأنه شأن أي فن من الفنون؛ إذ يبدأ من النقل والاقتباس، وينتهي إلى الأصالة، لكن جلّ ماكان يطمح إليه، وخصوصاً في هذه المرحلة الأخيرة: ***(هو أن يكون مبلغ أصالتنا، احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنمّ علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير)***[269].

– لقد حاول الحكيم في (قالبنا المسرحي) استحداث قالب مسرحي عربي، يعتمد على تراثنا ومنابع أرضنا العربية، ومغاير للشكل الأوربي الأرسطي، ضمن المحاولات التنظيرية المقدّمة لتأسيس مسرح عربي، وتجدر الإشارة إلى أن الحكيم كان وفياً في كتابته هذه للمبادئ التي آمن بها تجاه المسرح، وسار عليها؛ إذ يرى:

1–أن الاعتماد على فنوننا المحلية، النابعة من ماضينا، وتراثنا الشعبي وبيئتنا المحلية في هذه المرحلة من حياتنا الفنية، أمر طبيعي، شأننا شأن الشعوب النامية، التي مازالت بحاجة إلى تأكيد نفسها، وتحقيق ذاتها، والسعي لإقناع النفس والغير بمدى أصالتها، مع مراعاة ألا تصل إلى حد المغالاة، فيصبح وضعاً مزيفاً مضحكاً، وهذه السمة قاصرة على الشعوب النامية، فالأمم المتقدمة –كما يرى– ليست بحاجة إلى تأكيد ذاتها ولا ترى حرجاً في الاستعارة، والأخذ من حضارة أخرى، مادامت ترى في ذلك منفعتها وفائدتها، فالأصالة عندها في الامتياز وحده، لأن **(أشد الفنون محلية وأكثرها التصاقاً بأرضها وبيئتها، إنما هي في الحقيقة قد استعارت، واستلهمت الوسائل، والأساليب والأشكال الحديثة**

(269) الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، 1981، ص11.

المعاصرة والقديمة والغابرة التي عرفتها البلاد الأخرى)[270].

2- أن الحركة النشطة في الستينيات، التي استمرت حتى مطلع السبعينيات، كان من الضروري أن يرافقها نشاط موازٍ، للخروج من الجمود الشكلي، لأن أخطر مايهدد اندفاعة الفن وحيويته هو جموده على شكل معين، أو تقيده بقالب محدد، فطبيعي- في رأي الحكيم- أن يتجه التأليف المسرحي إلى التجديد، الذي لايقتصر على المضمون فحسب، بل يتعدى ذلك إلى الشكل، إلا أن الحكيم الذي دعا إلى التجديد على الصعيد الشكلي، فإنه قد أصرّ على أن الشكل التقليدي للمسرح يجب أن يكون هو العمود الفقري للحركة المسرحية، وأن تكون عملية التطوير والتجديد بما يتلاءم مع حاجة الناس والمجتمع[271].

3- أنه لابد من بذل الجهد، ومحاولة إيجاد قالبنا المسرحي، وهنا لابد من العودة إلى المراحل الأولى التي كنا فيها بعيدين عن فكرة التشخيص والتمثيل؛ إذ كانت لنا فنوننا البدائية، التي كانت تعتمد على الحكواتية والمداحين، والمقلدين، والتي كان يجد فيها الناس المتعة والفائدة، فإذا أضفنا إلى هذا المنبع الفني- كما يقول الحكيم- **(منبعاً آخر من تراثنا الأدبي في روايات الأغاني للأصفهاني وفيما ورد عن الجاحظ والحريري، وبديع الزمان، وغيرهم من شخصيات ومواقف وحوار، فإننا يمكن أن نخرج برأي في أمر الشكل، أو القالب المسرحي الذي نحاول الكشف عنه..)**[272] *إلا أن هذا القالب المقترح يفترض فيه الحكيم أمرين:*

أ- أن يكون قادراً على أن تصب فيه جميع نماذج المسرحيات العالمية والمحلية من قديمة وعصرية، وأن يعبّر عن جميع الأفكار، والموضوعات لمؤلفين محليين أو غربيين أو... أي أن يكون قالباً عالمياً يصلح لكل زمان، وفي كل مكان.

---

(270) الحكيم، توفيق توفيق الحكيم يتحدث، ص31.

(271) ينظر، المصدر السابق، ص37.

(272) الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، ص13-14.

ب- أن يقوم أساساً على الحكواتي والمقلداتي وأحياناً المداح، إذ لزم الأمر، وأن يبتعد عن جميع عناصر المسرح الغربي، فتلغى فيه الخشبة والديكور والإضاءة أو الماكياج والملابس الخاصة، وقد أوضح الحكيم في (قالبنا المسرحي) الذي يتألف من مقدمة نظرية، ومن جزء تطبيقي على الشكل الذي اقترحه، والذي تضمّن فصولاً تحوي مجموعة من المسرحيات العالمية، المترجمة إلى اللغة العربية، حاول من خلالها أن يثبت أن هذا القالب الأصيل الذي اعتمد الحاكي والمقلد والمداح في أبسط أشكاله قادر على حمل آثار أعلام المسرح العالمي، من اسخيلوس وشكسبير وموليير إلى أبسن وتشيخوف حتى بيراندييللو ودورنمات، ومحاولة توصيله إلى جميع فئات الشعب، وهدم الجدار الفاصل بين الجماهير وآثار الفن العالمي، ومحاولته تحقيق أملٍ يراود الجميع وهو (شعبية الثقافة العليا) وذلك ***(.. بتنقل هؤلاء الثلاثة وحدهم بملابسهم العادية، ملابس العمال في بيئة مصانع... وملابس فلاحين في بيئة حقول، بغير ديكورات ولا إكسسوارات ولاملابس ولابهارج... بمجرد نصوص عظيمة في رؤوسهم وقلوبهم، يندسون بين طبقات الشعب، حاملين للجميع بأبسط الوسائل أخلد ثمار الفن والفكر..)***[273].

- لقد حاول الحكيم تأكيد النظرية عن طريق التطبيق وتجاوز الزمان والمكان، متجاهلاً في ذلك طبيعة العلاقات الاجتماعية، واختلافها بين المجتمعين العربي والغربي لذا فإن قالب الحكيم المسرحي كان موضع نقاش وجدال بين الكتّاب والدارسين المسرحيين، فهناك من رأى أن وظيفة القالب المسرحي المطروح تهدف إلى تغيير ذوق المشاهد العربي، ومحاولة لتقريبه، من آثار الفن والفكر الإنساني في مجال المسرح، ولاحظ إبراهيم حمادة أن مقدمة كتاب (قالبنا المسرحي) ***(تتصف بالعجلة، بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية في موضوع خطير كهذا، وبالتفكك بسبب توالي الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها، وبالتردد بسبب قلة حماسة الكاتب وضآلة إيمانه"الموضوعي" بالدعوة التي ينادي***

---

(273) المصدر السابق، ص17.

بها) [274].

– وهناك من يرى أن دعوة الحكيم لإيجاد قالب مسرحي، قد اتصفت بالحذر والتردد، وأنه لم يكن مؤمناً أو متحمساً للقالب الاستقلالي الذي يصفه، وأن طرحه لهذا القالب المسرحي العالمي، ليستخدمه الغرب وغيرهم في صب موضوعاتهم وأفكارهم فيه، هو من الناحية النظرية والتطبيقية اقتراح لنوع من التبادل الثقافي غير المتكافئ لعدة أسباب:

1- إن القالب المقترح، غير عملي والدليل على ذلك أن توفيق الحكيم لم يستخدمه لصب بعض موضوعاته المسرحية.

2- إنه لايصلح للتطبيق في الغرب، لأنه تراجع للحضارة التي وصل إليها المجتمع الصناعي الرأسمالي الغربي، وعودة إلى البدائية.

3- إن الحكيم لم يطرح قالبه على الساحة العربية كبديل يحل محل القالب المستورد، بل يقدمه ليواكب تدفق القوالب الغربية المتجددة [275].

–وهكذا فإن كل مايمكن أن يقال عن قالب الحكيم المسرحي، إن الحكيم في دعوته إلى قالب مسرحي عربي، لم يستطع التخلص من تأثير المسرح اليوناني، فتأثره واضح في التشابه القائم بين الممثل الواحد الذي أدخله تسبس على الديثرامب والمقلداتي الذي يقترحه الحكيم، وهناك تشابه آخر بين قائد الجوقة اليونانية والحكواتي المصري، ثم بين الجوقة والمداح.

– ليس هذا فحسب بل إن التشابه تعدى ذلك إلى التأثر البريختي، وذلك في مطالبة الحكيم جمهور المسرحية بأن يستيقظ ويشارك عملية الخلق أثناء العرض.

– نلحظ مما تقدم أن تجربة الحكيم التأصيلية التي اعتمدت نظرية (الاستنبات) قد تجلت في مناحٍ ثلاثة:

<u>المنحى الأول</u>: ريادته في إيجاد المسرح العربي الفلسفي، أو الذهني كما اشتهر به، وإدخال الأدب التمثيلي، وجعله فرعاً معترفاً به في الأدب العربي،

---

(274) حمادة، إبراهيم، توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي، عن ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص162.

(275) ينظر، الحوامدة، مفيد، "المسرح العربي ومشكلة التبعية" ، مجلة عالم الفكر، ص72.

فمسرح الحكيم وإن كان ***(ليس له من الجاذبية الجماهيرية، ولا النجاح الباهر المدوي، مايثير اهتمام جموع الناس، ذلك النوع من المسرح أو "التمثيلية" التي ليس لها مبرر لوجودها، أو الاهتمام بها، من ناقد جاد(...) سوى كونها قد تسهم في وضع "التمثيلية العربية" في إطار "الأدب العربي" من حيث قابليتها لأن تفرض نفسها قالباً من قوالب التعبير في النثر العربي المعروفة في تاريخه مثل "المقالة" و"المقامة" و "الرسائل"..)***[276].

– إلا أن هذا المبرر أو الاهتمام بها كحدث كبير، ذهب بعميد الأدب العربي (طه حسين) أن يقول عن مسرحية (أهل الكهف) باكورة إنتاج الحكيم المسرحي الفلسفي إن بها ***(نشأ فن، وفتح باب جديد في الأدب العربي، ويمكن أن يقال، إنها رفعت من شأن الأدب العربي، وأتاحت له أن يثبت للآداب الحديثة والقديمة.. بل ويمكن أن يقال إن الذين يحبون الأدب الخالص من نقاد أجانب يستطيعون أن يقرأوها إن ترجمت لهم)***[277]وفي دراسة طويلة نشرت في مجلة (فكر وفن) الألمانية لـ (ناجي نجيب) العدد40، عام 1984، يقول فيه: ***(...بمسرحية أهل الكهف، دخل الأدب الدرامي، دائرة الوعي العام، كفرع من فروع الأدب العربي الرسمي، وقد ارتفع إلى هذه المرتبة بعيداً عن خشبة المسرح)***[278].

– وقد بيّن الحكيم مراراً وتكراراً، أن مسرحياته الفكرية، منذ أن وضعها لم ينظر إليها إلا على أنها نصوص أدبية، تقرأ دون مسرح، شأنها في ذلك شأن الرسائل والمقامات، فروع الأدب العربي المعترف بها، ولم يكن التمثيل هو الدافع له لتأليفها، ولم يخطر له على بال لأن ***(كلمة "التشخيص" التي عرضتني للإهانة في بدايتي الأدبية، مازالت ترن في أذني... كلا.. إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة؛ ليقرأ على أنه أدب وفكر)***[279].

---

(276) الحكيم، توفيق، رأي توفيق الحكيم في هذه الدراسة، دوارة فؤاد، مسرح توفيق الحكيم، المسرحيات السياسية، ص7.

(277) حسين طه، مجلة الرسالة، أواخر مايو 1993، عن الحكيم توفيق، مسرحية أهل الكهف، ص230-231.

(278) عن الحكيم، توفيق، أهل الكهف، ص231.

(279) الحكيم، توفيق، زهرة العمر، ص209.

المنحى الثاني: كان في مقاربة مسرح اللامعقول، ووضعه مسرحية (ياطالع الشجرة) موضحاً أنه قارب هذا الفن الجديد، مستلهماً أساليبنا الشعبية، وماعرفه الفنان العربي القديم والشعبي، في التعبير عن الواقع بغير الواقع، والنحو إلى اللامعقول واللامنطقي في تعبيراته الفنية، وقد شرح الحكيم موقفه وبيّن قصده من مقاربته مسرح اللامعقول، عندما وجّه إليه اللوم من قبل النقاد، لتخليه عن مواقعه الواقعية، بأنه قام بذلك وهو مدرك لما يفعله، فهذه المحاولة، ماهي إلا نوع من أنواع التجربة الأدبية، كتبها حتى لايتحجر الفن العربي، ويجمد في أطر التقاليد ذاتها، ويتطور مسرحنا على كل المسارات، وذلك باستخدام كامل التجربة المسرحية العالمية.

المنحى الثالث: وتجلى في البحث عن قالب مسرحي جديد اعتمد فيه الحاكي والمقلد والمداح، وقرر أن باستطاعة هؤلاء الثلاثة أن يحملوا آثار أعلام المسرح في العالم قديماً وحديثاً، واختار لهذا الغرض نماذج قصيرة لبعض آثارهم المسرحية الكبرى، وصبها في القالب المسرحي العربي الجديد.

– ويبرر الحكيم أن قالبه المسرحي، ليس الغرض منه مجرد التغيير والتجديد بل تقوم فائدته على تبسيط الوسيلة التي تحمل بأقل التكاليف، أرقى آثار الفن والفكر الإنساني، وتوصله إلى أبعد المسافات، إن كان لشعبنا أو لشعوب العالم، مع تأكيده المستمر، ودعوته إلى عدم الانصراف عن القالب العالمي المعروف، ومواكبة تطوراته، ومعاصرة الفن المسرحي العالمي، ومسايرته، حتى لانتجاوزنا مسيرة الركب الحضاري في العالم.

2- يوسف إدريس (1927-1991):

– يعدّ يوسف إدريس رمزاً من رموز الثقافة العربية المعاصرة، جسّد في كتاباته موهبة فنية تنمّ عن وعي بواقع الحياة التي عاصرها، كتب القصة والمسرحية والرواية، وكتب المقالة والخاطرة، وتمثل اتجاهه الفني في التوجه إلى الواقع العربي في مصر؛ الانبثاق منه والتوجه إليه، اعتمد على التراث الشعبي في المسرح وفي القصة على حد سواء، وقد ساعدته دراسته في الطب البشري على تصوير الشرائح الاجتماعية، وتحليلها، والاهتمام بالعالم الداخلي للنفس البشرية.

دخل يوسف إدريس باب التأصيل من خلال دعوته إلى مسرح السامر في مقالات ثلاث نشرت في مجلة الكاتب في ثلاثة أعداد متتالية بتاريخ يناير فبراير مارس 1964، عرض فيها نظريته في الدراما العربية تحت عنوان (نحو مسرح مصري) وقد حاول في هذه المقالات رسم ملامح لمسرح عربي، شكلاً ومضموماً، بل حاول أن يصنع نظرية جديدة لتأسيس مسرح عربي، وقد جاءت هذه الدعوة بعد تأليفه ثلاث مسرحيات هي (جمهورية فرحات) 1956و
(ملك القطن) 1956 و (اللحظة الحرجة) 1958 وقد جمع تلك المقالات، وجعلها مقدمة لمسرحياته وهي على التوالي (ملك القطن، اللحظة الحرجة، الفرافير، المهزلة الأرضية، المخططين، الجنس الثالث) التي ضمها في كتاب عنوانه (نحو مسرح عربي).

دوافع التأصيل عند يوسف إدريس:

– انطلق يوسف إدريس في دعوته إلى تأصيل المسرح العربي من الوضعية القائمة لحالة المسرح العربي في مصر، ولادته، ونشأته، ؛ إذ يرى أن المسرح العربي قد نهج منهجاً خاطئاً–منذ بدايته– لم يمكنه بعدها من الاستقلال، والخروج من دائرة الهيمنة للحضارة الأوربية، ذلك أن ولادة المسرح التي ساهم بها المهاجرون اللبنانيون في مصر نتجت عن حركة الترجمة للمسرح الفرنسي، لذا فإنها تعدّ ***(ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر)***[280]لأنه نتج عن

---

[280] إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، الوطن العربي، شباط فبراير 1974، ص473.

الترجمة الحرفية وانتقل بعدها إلى التعريب والاقتباس، ولم يقتصر الأمر على تعريب واقتباس النصوص المسرحية فحسب بل تعداه إلى تمثل التقاليد المسرحية، والمصطلحات المسرحية الفرنسية التي ماتزال دارجة ومستخدمة إلى يومنا هذا.

– واستمرت حركة التبعية، وظلت الأعمال المسرحية تدور في فلك المسرح الأوربي في مرحلة الثلاثينيات من هذا القرن، وذلك من خلال جهود عزيز عيد ويوسف وهبة ونجيب الريحاني، الذين جهدوا في تعريب المسرحيات الغربية، وتمصيرها، إلا أن هذه الحركة لم تستطع أن تسدّ الحاجة إلى المسرح في مصر فكرة ودماً ولحماً– كما يقول–.

– ومع قدوم ثورة تموز عام (1952) بدأت مرحلة جديدة تنذر بموت مسرح ماقبل الحربين، لأن هذه المرحلة بتغيراتها، وتحولاتها، فرضت ضرورة تغيير نوع المسرح، فبرز محمود تيمور وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وفي مرحلة تالية برز يوسف إدريس ونعمان عاشورو..

وهكذا فقد ظهرت مسرحية (الناس اللي تحت) 1956 لمؤلفها نعمان عاشور ومسرحية (جمهورية فرحات) 1956 ومسرحية(ملك القطن)1956 لمؤلفها يوسف إدريس، إلا أن هذه النهضة المسرحية– كما يعتقد إدريس–
(لم تكن إلا طوراً من أطوار الاقتباس والتأثر فهي قد جاءت لتضيف دورا جديداً إلى بناية من أساسها أوربية فرنسية معربة)[281]لقد ابتعدت هذه النهضة المسرحية عن الاقتباس المباشر، لكنها عند المعاينة الدقيقة، نجدها قد شكلت حلقة جديدة من حلقات الاقتباس والتأثر، وكل ما نستطيع قوله إنها وسعت دائرة التبعية؛ إذ شملت مدارس المسرح التشيكوفي والابسني والأمريكي الحديث، ولم نكتف بالتأثر بالمسرح الفرنسي وحده، وعانى المسرح مرة أخرى من التبعية؛ ذلك أن هذه المسرحيات قد صبغت بطبيعة مركبة لم تكن نابعة من تقاليد الشعب العربي في مصر، عندها بات البحث عن حل ضرورة
تفرضها المرحلة التاريخية.

– لقد أيقن يوسف إدريس أن الفن لابد أن يكون مرتبطاً بالبيئة التي أنتجته؛

---

(281) المصدر السابق، ص475.

أن يكون نابعاً من بيئة معينة وموجهاً إلى أهلها، لذا فهو يرى أن المسرح العالمي هو فن أوربي أصلاً نبع من الشعوب الأوربية ووجه إليها، وفي حال عزله عن البيئة التي أنتجته يمكن أن يفقد تأثيره وفنيته، فهو يقول: ***(لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين، بحيث لابد أن يتطابق الناتج "الفن" مع المنتج" الشعب" أو الفنان النابع من الشعب)***[282]، مما لاشك فيه أن يوسف إدريس يدعو إلى ضرورة الارتباط بالبيئة العربية، والالتزام بالواقع العربي لنستطيع أن نصل إلى مسرح عربي مؤصل شكلاً ومضموناً، وما دعا إليه يعدّ دعامة من دعائم التأصيل، ولا يشك أحد في اختلاف التكوين النفسي بين شعب وآخر، وهذا الاختلاف يؤدي بدوره إلى اختلاف الفنون، لأن الفن يصدر عن الطبيعة النفسية للإنسان.

– لقد رفض إدريس استمرار التبعية، وأراد أن يثبت أنه يستحيل على هذا المسرح المستورد أن يحل محل المسرح العربي المنشود، لأن الفن كاللغة جزء لايتجزأ من طبيعة الشعب وخصائصه، وانطلاقاً من هذا المبدأ فقد آمن إدريس بضرورة ظهور المسرح وتواجده، مع تواجد أي شعب من الشعوب، لذا فإن غزو المسرح الأوربي لعالمنا العربي، استطاع أن يقضي على مسرحنا الخاص بنا الذي كان من المحتم أن يظهر يوماً ويرى النور[283].

لذا فقد طالب إدريس بضرورة التنقيب عن المسرح الخاص بنا، الذي ينبع من طبيعتنا الدرامية وكنهنا المسرحي، والذي يختلف بطبيعته عن المسرح الأوربي إذ يقول: (تلك هي النقطة الأساسية التي دفعتني إلى الكتابة عن المسرح باعتبار أننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة في المسرح.. ولقد ذكرنا أن هناك مسرحاً حاضراً وموجوداً، وكان موجوداً من زمن طويل، ولكن الأمر الذي يحتمل كثيراً من الشك هو أن يكون ذلك المسرح ممثلاً لشخصيتنا المسرحية)[284].

– إذن فالباعث على محاولة تأصيل المسرح عند إدريس هو البحث عن الشخصية العربية التي تنبع من طبيعتنا الدرامية، وكنهنا المسرحي، والتي يمكن

---

[282] المصدر السابق، ص 476.

[283] ينظر، المصدر السابق، ص476.

[284] المصدر السابق، ص483-484.

أن تتحقق –عند إدريس– عن طريق دعوة الكاتب إلى الالتزام بالصدور عن حالات التمسرح البدائية والامتداد بها، لتصل إلى المستوى الذوقي والجماعي والمفهومات الفنية العالمية.

تأصيل المسرح العربي عند إدريس:

أ– العودة إلى التراث الشعبي: حاول يوسف إدريس أن يطرح مفهوماً جديداً للمسرح يعبر عن البيئة العربية، ويحمل سمات الإنسان العربي، لذا فقد طالب بالعودة إلى الأصول العربية التي كان من المفترض أن ينطلق منها المسرحيون الأوائل لتأسيس مسرح عربي، إيماناً منه بأن هناك مسرحاً عربياً لكننا لانراه لأننا نبحث عن مسرح مشابه للمسرح الإغريقي، والأوربي، ويعلن أنه متى وجد الشعب لابد من وجود المسرح الذي يمثله، وكما أن لكل شعب خصائصه، فإن لكل مسرح أيضاً خصائصه التي تميّزه عن المسارح الأخرى[285]فالمسرح –عنده– مثل اللغة والرقص والرسم والموسيقا والغناء وبقية أدوات التعبير، التي لابد لكل شعب أن يملكها ليعبر عن وجدانه وكيانه وميوله واتجاهاته... وعلى هذا الأساس فإننا لانجد شعباً إلا ملك هذا الميل الغريزي إلى المحاكاة أو التمثيل في أثناء تجمعاته الخاصة، إلا أن هذا المسرح مشروط –عند إدريس– بوجود الجماعة في حالة التمسرح لاحالة الفرجة[286]وهذا الشرط يعدّ رداً على كل من وجّه اتهاماً إلى يوسف إدريس بأنه جعل كلّ تجمع بشري مسرحاً[287]والتمسرح مرهون –عند إدريس– بالتجمع البشري؛ أيّ تجمع، والتجمع البشري مرهون بالمشاركة في الآداء (في الرقص وفي الغناء وفي التمثيل) أي المشاركة الوجدانية والمشاركة الفعلية.

– وتدعيماً لنظرية يوسف إدريس في التمسرح التي يؤسسها على إقامة الأدلة والبراهين، يلجأ إلى الاستشهاد بوقائع قائمة في عالم الحياة المسرحية، وذلك من خلال الاستشهاد بكوميديا ديلارتي أو الملهاة المرتجلة التي ظهرت في إيطاليا في العصور الوسطى، إذ يرى أنها لم تنشأ فيها إلا لأنها كانت قائمة وموجودة

---

(285) ينظر، المصدر السابق، ص492.

(286) ينظر، المصدر السابق، ص467-468.

(287) ينظر، عبدالصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، دار الطليعة بيروت، 1966، ص122

ويزاولها الشعب في تجمعاته الصغيرة على أضيق حدود، يزاولها خلسة فهي إحدى ظواهر التمسرح الغريزي لدى كل شعب من الشعوب، كل مافي الأمر أنها أصبحت مع بداية عصر النهضة تؤدى في الأسواق العامة والتجمعات الكبيرة وإن كان يقال إنها أيضاً كانت تؤدى بشبه خلسة إذ كان الممثلون يضعون الأقنعة على وجوههم حتى لايتعرف عليهم أحد[288].

– وبهذا يكون إدريس قد وصل إلى نقطة هامة وهي الربط بين الملهاة المرتجلة والسامر الشعبي المصري الذي أطلق عليه إدريس (ظاهرة التمسرح) تمييزاً لها عن المسرح، الذي عدّه إدريس الشكل البدائي لحالات المسرح، وقد ظهر في الريف مقابل ظهور مسرح (الحواري) و (خيال الظل) و (الأراجوز) في المدينة، وقد عدّ إدريس هذه الفنون أشكالاً مسرحية صريحة، وإن لم تكن من احتكار الشعب العربي في مصر، إلا أن الشعب المصري قد ساهم بتطويرها.

وهكذا فقد اعتمد إدريس على مسرح السامر في دعوته إلى تأصيل المسرح، والسامر (حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحاً أم موالد ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جداً لايتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني، أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين؛ إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة، وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكهم)[289].

– والرواية في السامر تقسم إلى عدة فصول (بعضها يعمد إلى الإضحاك وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ)[290]ولايكترث إدريس بالنوع الثاني– كما يبدو– لانخفاض قيمته الفنية، ولايحتاج الحفل السامري إلى نصٍ مكتوب، وإنما يعتمد على مواضيع ونصوص متوارثة يتفق الممثلون فيما بينهم قبل بدء العمل على الخطة العامة.

– أما الأدوار فليس من الضروري أن تكون موزعة بالتساوي، لكن لابد من

---

(288) ينظر د. راغب ، نبيل، فن المسرح عند يوسف إدريس، دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980، ص 68-69.

(289) المصدر السابق، ص484.

(290) ينظر، إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، ص484.

وجود دورٍ رئيسي واحدٍ، هو دور فرفور؛ وفرفور هو المحور الرئيسي الذي تدور حوله الرواية، وكل الأدوار المتبقية هي أدوار ثانوية تمهد الجو لفرفور أو لنقل بلغة إدريس: ليست سوى مناسبات (تفرش) لفرفور
جمل حواره أو سخريته[291].

– وفرفور أو زرزور هو مصري في كل أوضاعه، ذكي، ينبض بالحيوية، حاضر البديهة، يملك قدرة على إضحاك الجماهير بما يتميز به من سخرية لاذعة، يمكن أن ينفس عن مشاعره بإلقاء النكتة، وهو لاينطوي على غلٍ أو ضغينة، بل هو مجبول على التفلسف والحكمة، ويميل مع التهريج إلى الاتزان[292]ومن خلال الأداء الحي لدور فرفور يستطيع المتفرج أن ينكشف عن (فرفورية) كامنة في نفسه ومن خلال هذه العلاقة (علاقة الفرفورية) يبدأ الجمهور في مقاطعة الفرفور الممثل، والتفوق عليه، وبهذا يتم التفاعل بين الجمهور والممثل، عندها يصل الجميع إلى درجة من الاندماج، في متعة جماهيرية، تساعد على اكتشاف الطاقة الروحية التي تمكّن المتفرج والممثل من مواجهة متاعب الحياة، والإقبال عليها بنشاط متجدد.

إذن فالفرفورية– عند إدريس– هي علامة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، وهي الشخصية المسرحية المصرية، التي فرضت نفسها على كافة الأشكال المسرحية الوافدة بما فيها خيال الظل والأراجوز، وبهذا يكون إدريس قد حدد مفهومه للشخصية الكوميدية في فرفور والأراجوز.

– أما الشخصية التراجيدية فقد وضحها من خلال المقارنة بين الشخصية المسرحية الإغريقية ثم الأوربية، والشخصية المسرحية العربية، ووصل إلى نتيجة مفادها أن المسرح الإغريقي صور الإنسان وهو يناضل ويقاوم قدره المحتوم، فهو ضحية، مغلوب على أمره، بينما بطلنا هو بطل حقيقي لأنه يصنع مصيره بيده، يختار ويتحمل مسؤولية الاختيار فهو يقول: (هو يملك مصيره في يده، ويتولى تحديد خط حياته، بمعنى أنه هو الذي يتولى الاختيار، ويتحدد مصيره نتيجة

---

(291) ينظر، المصدر السابق، ص484.

(292) ينظر، المصدر السابق، ص486.

محتمة لهذا الاختيار)[293]أي أنه مسؤول عما يصل إليه من نتيجة، لأنه قام بها بإرادته الحرة، عندها يصبح ضحية قدرته على الاختيار، وإرادته، لاضحية قدره.

ب- بين المحلية والعالمية: لم تكن دعوة إدريس إلى المسرح العربي أحادية الجانب، فبعد أن طالب بنسيان كل ماتعلمناه عن المسرح الأجنبي من قواعد وأصول، عاد ليؤكد ضرورة تحقيق عملية التوازن بين الإرث الحضاري العربي، والحضارة المسرحية المستوردة، إيماناً منه بأن شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم وفي كل مجالات الحياة، يمكن أن تنمو بقدرتين أساسيتين: ***(أولاً تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانياً فتح جميع النوافذ الحضارية عليها، إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة فإذا لم تكن موجودة فعلينا أن نوجدها)[294].***

-إذن فدعوة إدريس إلى إيجاد مسرح عربي كانت منفتحة على الثقافات الأخرى، على ضرورة التفاعل مع التيارات الحضارية الغربية، وربما تعدّ هذه القضية حجر الزاوية في مرحلة البناء -عند إدريس- إذ لايمكن للمجتمعات أن ينعزل بعضها عن بعضه الآخر، ولابد من عملية التأثر والتأثير، فلا يمكن ***(أن نعزل أنفسنا عن التيارات المسرحية في العالم، وعن أدب المسرح وتراثه، وأيضاً لايمكن أن يستمر هذا التفاعل من جانب واحد بحيث نظل نحن الآخرين المقلدين والعائشين عالة على شعوب سبقتنا في الحضارة)[295].***

- وهو في ذلك كله يدعو إلى تكوين شخصيتنا المستقلة، لا إلغائها وتبعيتها فيقول: لابد من ***(أن نفتح الباب على مصراعيه أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوربية، ولكن لا لنتبناها كلية، حتى لننسى كياننا الخاص تماماً ولكن لنستوعبها وندرسها ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكي ننمي نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها)[296].***

- إن إدريس حاول أن يضع حداً لعصر التبعية والتقليد، بضرورة الاعتماد

---

(293) المصدر السابق، ص489.

(294) المصدر السابق، ص483.

(295) المصدر السابق، ص482.

(296) المصدر السابق، ص481.

على الذات في صنع المصير المسرحي، لكنها ليست تلك الذات المنغلقة، بل المنفتحة على كل الحضارات، لتعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وفتح جميع النوافذ الحضارية عليها، وضمن هذه النظرة التوافقية ركّز إدريس على ضرورة الانطلاق من البيئة المحلية، والالتفات إلى الواقع العربي، لذا فقد ركّز على ضرورة الحذر في التعامل مع التيارات المسرحية الأجنبية إيماناً منه بأن ***(لكل شعب من شعوب الأرض تكوينه النفسي وتقاليده، ولابد أن نسلم أن الإنسان لم يوجد بمفرده أبداً أو بمطلقه وإنما وجد دائماً وسيظل موجوداً كجزء من جماعة ذات كيان وإحساس وذوق خاص...)***[297] وهكذا فإن لكل شعب خصوصية، وهذه الخصوصية تؤدي إلى اختلاف الفنون والآداب في العالم، لأن الفن هو خاص بطبعه، بينما العلم عالمي بطبعه.

– إن كل ماطرحه يوسف إدريس حول المسرح كان في سبيل تدعيم الشخصية العربية في المسرح، لأن مهمة المسرح لم تعد تعني التطهير كما كانت في المسرح الأرسطي، أوتعني التعليم كما كانت في بداية المسرح البريختي، إن مهمة المسرح–عند إدريس– قد تغيرت، وذلك من خلال إدراكه العميق أن الفن المسرحي أصبح أقوى أدوات التعبير؛ إذ تسعى الجماهير جاهدة إلى من يخاطبها مباشرة بلا وسيط، بشكل يمس قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فالهدف من الفن المسرحي هو هدف الفن عموماً ***(الإمتاع والإفادة والتوصيل)***[298].

– إن المسرح –عند إدريس– ذو طابع اجتماعي، والكاتب هو فرد في مجتمع، ينتمي إليه، ويعبّر عنه، ولايعني ذلك أن الفن هو انعكاس آلي للواقع، ومرآة للحياة، بل لابد للكاتب من الانتقاء والاختيار، وإضافة المغزى الذي يراه مناسباً، لذا فإن إدريس لايكتفي بالغاية الترفيهية، بل لابد أن يكتشف المتفرج حقيقة الحياة ويتعرف على نفسه فوق خشبة المسرح عن طريق تعرية المجتمع، فالمسرح–عنده– يجب أن يكون قاسياً على الإنسان، وذلك عندما يريه نفسه

---

[297] المصدر السابق، ص479.

[298] ينظر، إدريس، يوسف، شهادة يوسف إدريس (المسرح) فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، إبريل، مايو، يونيو، 1982، ص219-223، عن يوسف إدريس، 1927-1991، ص306.

القبيحة، ويصدمه باكتشافاته الجديدة، عندها تستولي عليه رغبة في التغيير[299]؛ رغبة المجتمع في التغيير لا الفرد، لأن المسرح –عند إدريس– موجه إلى المجتمع بأسره.

– وقد حاول إدريس أن يقدم في مسرحية (الفرافير) إلى الجمهور تعريفاً للواقع الذي يعيشه، وحاول أن تكون صورة صادقة يتعرف فيها المرء على نفسه، فمن قبيل ذلك ماورد في الفصل الأول من المسرحية المذكورة[300]، وذلك عندما يبحث فرفور والسيد عن عمل يناسب السيد، ويستعرضان معاً مجموعة من الأعمال والحرف، ويقوم فرفور بتقييم كل عمل على حدة، عندها يرى المتفرجون أنفسهم، وقد كشف عنهم القناع عن طريق الهجاء والسخرية، ولعل استعراض أغلب المهن، وتوجيه الاتهام الصريح إلى ما فسد أمره منها والصدق في عرض الواقع، قد يملأ المتفرج المعنّي بالقلق والغضب، فيثور على واقعه، وقد يغير من حاله.

– نلحظ مما تقدم أن تجربة يوسف إدريس التأصيلية التي اعتمدت مسرح (السامر) قد شملت قضايا متعددة:

1- رفض التبعية والتقليد، والاعتماد على الذات في خلق مسرح عربي شكلاً ومضموناً.
2- الإيمان بوجود عروض وأشكال مسرحية مصرية قبل دخول المؤثرات الأجنبية، تلك التي ظهرت في حالة "التمسرح" في كل من السامر وخيال الظل والأراجوز.
3-حتمية اختلاف الأصول والقواعد المسرحية من بلد إلى آخر تبعاً لاختلاف المشاعر والأمزجة والتربية الذوقية، لأن الفن محلي بطبعه بينما العلم عالمي بطبعه.
4- نبذ مفهوم البطل التراجيدي بمفهومه الأرسطي، ومحاولة استبداله ببطل فاعل يصنع مصيره بنفسه، ويتحمل نتائج ما صنعه.
5- تكامل النظرية المسرحية عند إدريس، إذ لم يكتف بحصر بحثه في الشكل فحسب، ولكن شمل المضمون أيضاً إذ لايكفي- كما يقول- ***(لإيجاد مسرحنا المصري أن نعثر على الموضوع المسرحي وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحي النابع منه والملائم له***

---

[299] ينظر، فرج، ناديا رؤوف، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث، دار المعارف، مصر، 1976، ص115-116.

[300] ينظر، إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير (نحو مسرح عربي)، ص189-190.

والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى)[301].

6- طرح مفهوم جديد للمسرح، يبتعد عن المفهوم المسرحي الذي كان سائداً في أوساط المسرحيين آنذاك، تنظيرياً لاتطبيقياً.

7- التركيز على ضرورة خلق الهوية العربية للمسرح العربي بطرق ثلاثة منسجمة ومتكاملة

- الامتداد إلى التراث، والاستيحاء منه.
- الالتزام بالواقع المحلي، والانطلاق منه.
- التمازج بين الثقافة العربية، والثقافة الأجنبية، وضرورة الاستفادة من تجارب المسرح العالمي. بشكل يساعد على تنمية شخصيتنا العربية في المسرح، لا إلغائها أو طمسها.

8- عدم قدرة نموذج السامر على الاستمرار؛ إذ لم يكتب إدريس على نمط السامر إلا مسرحية واحدة هي مسرحية "الفرافير" كما لم يتأثر به أحد، ولم يستجب إلى دعوته أحد؛ إذ ليست القيمة للتنظير، وإنما القيمة للقدرة على خلق اتجاه أو تيار، أو صنع ظاهرة يتمّ بعد ذلك التنظير لها.

---

[301] إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، ص493.

3- سعد الله ونوس (1941):

– يعدُّ سعد الله ونوس واحداً من أولئك المسرحيين العرب، الذين تفرغوا للعمل المسرحي (تأليفاً وإخراجاً، وإدارة فرقة)، ومن أولئك الذين حملوا أعباء تأصيل المسرح العربي من خلال قنوات التجريب المستمر، كما حملوا هموم وطنهم وأمتهم، لقد عاش ونوس أحداث بلاده الوطنية والقومية، بكل أحاسيسه ومشاعره، وتفاعل معها، مما انعكس على تكوينه النفسي والجسدي مكابدةً وألما، كما انعكس على حسه الفني قلقاً وإبداعاً.

– وإذا كان يوسف إدريس قد انطلق في محاولته التأصيلية من الدعوة إلى العودة إلى الشخصية الفرفورية، والانطلاق من حلقة السامر الشعبي، فإن سعد الله ونوس انطلق من الدعوة إلى (المسرح التسييسي)[302].

- دوافع التأصيل عند ونوس:

لم يكن تأصيل المسرح هو الهم الذي أرق حس سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ماكان يؤرقه التواصل مع المتفرج العربي، محاولةً منه لبناء المجتمع، عن طريق تغيير أسسه وبنوده عبر قناة من أقنية الثقافة، فهو يقول: ***(وقد كررت مراراً أني لم ألجأ إلى الأشكال الفنية التي لجأت إليها، تلبية لهواجس جمالية، أو لتأصيل تجربة المسرح العربي من الناحية الحضارية، وإنما لجأت إلى هذه الأشكال وجربتها، بحثاً عن تقاليد أكبر، كنت أريد أن أتواصل مع جمهور واسع، وكنت أريد أن يكون مسرحي حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتم مع هذا الجمهور)***[303]، لذا فإن رغبة ونوس في التواصل هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة، بل هي التي جعلته يدخل عالم التأصيل.

– بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثراً بالفكر الوجودي، وخصوصاً ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية على يد (كامي) والذي استقرت تسميته بعد انتشاره في فرنسا على يد أهم رواده (صموئيل بيكيت) و (أوجين يونيسكو) بمسرح

---

(302) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص17-44.

(303) حوار مع سعد الله ونوس حول الماضي والمستقبل"، السفير، الخميس 2/1/ 1990العدد 5497، السنة السادسة عشرة، ص12.

العبث، وقد عبّر هذا الاتجاه عن موقف فلسفي، وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوربي، إبان الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره، وامتد هذا الرفض ليشمل بناء المسرح التقليدي.

وقد تأثر ونوس بهذا التيار في فترة الستينيات، وراح يطرح من خلاله قضاياه بما يتناسب مع تأثره بالفكر الوجودي، وبمعاناة الإنسان الفرد وهمومه، يقول في هذا المجال: ***(كنت أواظب على قراءة مجلة الآداب، ولعلي تأثرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجودية في تلك الفترة، وقرأت كل ما ترجم من مسرحيات سارتر ويونيسكو، وفي مسرحياتي الأولى ربما تأثرت بـ "يونيسكو")***[304]. وتحت وطأة هذا التأثير كتب سعد الله ونوس تسع مسرحيات.

– إلا أن هناك أحداثاً متعددة أسهمت في تغيير اتجاه سعد الله ونوس المسرحي، وخصوصاً في تلك الفترة التي قضاها في فرنسا لتلقي علوم المسرح، وفنونه، ولاسيما بعد إطلاعه على أصول المسرح التسجيلي لمؤصله (بيتر فايس) وتأثره به؛ إذ حاول من خلاله أن يعبّر عن الحدث الذي هزّ كيان الأمة العربية، وأقلق وجودها، وهو نكسة حزيران عام (1967) التي حاول أن يقدم موقفه منها عن طريق الكلمة الفعل، فكتب مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) يقول ***(وأنا أمضي في كتابة "حفلة سمر من أجل 5 حزيران "لم أفكر بأصول مسرحية، ولا بمقتضيات جنس أدبي محدَّد، لم تخطر ببالي أية قضية نقدية ، كنت فقط أتصور، وغالباً بانفعال حسّي حقيقي، أني أعري واقع الهزيمة، وأمزق الأقنعة عن صانعيها في سياق هبّة جماهيرية، تبدأ مضطربة ومرتجلة، ثم تتسق وتنمو حتى تضمنا في فورة عمل فعلي..)***[305]، والحقيقة فقد كتب ونوس (حفلة سمر) بأسلوب تسجيلي اعتمد فيه على الحقائق الواقعية، معبّراً عن موقفه وموقف الجماهير العربية من هذا الحدث التاريخي.

– وفي مرحلة ثالثة، لجأ ونوس إلى أسلوب المسرح الملحمي؛ إذ وجد فيه القدرة على التعبير عن واقع الأمة العربية، آلامها وآمالها، وفي هذه المرحلة،

---

(304) ينظر، رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، "الكويت" 1984،ص33-34.

(305) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص285.

مرحلة التأثر ببعض أدوات المسرحي البريختي، برزت لديه فكرة تأسيس مسرح عربي له خصوصيته، ووجد في المسرح البريختي ضالته.

وفي مرحلة رابعة ازداد إيمان سعد الله ونوس بالمسرح، وبقدرته على تفجير الطاقات الكامنة عند الفرد، على الرغم من اعترافه بأن التحولات السياسية التي عرفها العالم مؤخراً همّشت دور المسرح، وشككت بقدرة فعاليته في المجتمع؛ إذ عانى المسرح في الفترة الأخيرة من العوز المادي والمعنوي، وبات يتراجع أمام انتشار وسائل الاتصال الأخرى، وتعثرت عملية التواصل التي تعدّ أهم سمة من سماته، فهو يقول: ***(.. ومادمنا لانريد أن نخادع أنفسنا فعلينا الاعتراف، بأن المسرح في عالمنا الراهن بعيداً عن أن يكون ذلك الاحتفال المدني، الذي يهبنا فسحة للتأمل، والحوار، ووعي انتماءنا الإنساني العميق)***[306].

– ومع التحول الذي نعيشه اليوم على الصعيد الاجتماعي والثقافي، ومع ميل مجتمعنا نحو العزلة والفرجة الفردية التي تلغي الحوار، فإن سعد الله ونوس مازال يكتب المسرح وللمسرح– على حد قوله– إيماناً منه بأن الفن المسرحي هو ظاهرة حضارية مركبة، إن افتقدها العالم يصبح أكثر وحشة وقبحاً وفقراً[307].

– لذا فقد كثّف إنتاجه المسرحي، إذ صدرت له مجموعة من المسرحيات منذ أوائل عام (1994) هي على التوالي: مسرحية (منمنات تاريخية) 1994 ومسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) 1994 ومسرحيتا (يوم من زماننا) و (أحلام شقية) 1995 ومسرحية (ملحمة السراب) 1996، ونراه في هذه الإبداعات قد بدّل بعض أدواته الفنية، وطبيعة توجهاته المسرحية[308]، نتيجة تفاعله مع الظروف، ومواكبة الأحداث، بل نتيجة تضافر ظروف الزمن والتأمل، وبقي الثابت وحده هو إيمانه بالمسرح، والالتزام به، كشكل من أشكال التعبير، والبحث عن الذات الفردية ضمن الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة، ومتابعة التجريب على المستوى النظري والعملي، إضافة إلى محاولة إشباع (الجوع إلى

---

(306) ونوس، سعد الله، "النص الكامل لكلمة سعد الله ونوس بمناسبة يوم المسرح العالمي"، جريدة تشرين، دمشق، الأربعاء 1996/3/27، العدد 6485، ص11.

(307) ينظر، المصدر السابق، ص11.

(308) ينظر، ونوس، سعد الله، "حوار ونوس"، عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق، بيروت، العدد الأول، ك2- شباط 1996،ص99.

الحوار) وإمكانية تحقيق الثنائية الحوارية: الحوار الذي يفضي إلى الديمقراطية، ومستويات الحوار المتعددة في المسرح، ليؤكد بعدها حتمية ديمقراطية المسرح (إننا محكومون بالأمل ومايحدث اليوم لايمكن أن يكون نهاية التاريخ)[309].

وإذا كان سعد الله ونوس قد بدّل أدواته الفنية، وتوجهاته المسرحية في المرحلة الأخيرة، بسبب التغيرات السياسية والاجتماعية التي أدت إلى انغلاق المجتمع المدني، وانكماشه، فإن نكسة حزيران عام (1967) تعدّ من أهم العوامل التي جعلت ونوس يعيد النظر في أدواته المسرحية؛ الفنية والمعرفية في المراحل السابقة، وهذا ماأكده بقوله: ***(منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدساً أو عبر ومضات خاطفة، لكن حين تقوّض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف. ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة، بأنها الطموح العسير لأن اكشف في الكلمة... شهادة على انهيارات الواقع، وفعلاً نضالياً مباشراً يغير هذا الواقع..)[310].***

لقد حدثت النكسة وونوس في فرنسا، فعاد إلى دمشق ليجد أن الحياة تسير كما عهدها، وكأن شيئاً لم يكن، فازدادت شجونه وآلامه، وعاش ببؤس تام، وفي شبه غيبوبة، مدة أربعة أشهر[311]، ثم رجع إلى فرنسا ليزاول نشاطه ويتابع دراسته. لكن حدثت في عام (1968) انتفاضة طلابية في جامعات فرنسا شارك بها ونوس، مشاركة فعلية عندما ساهم مع الطلاب العرب في شرح واقع القضية الفلسطينية، وذلك من خلال الخطب والمنشورات والكتيبات. وعدّها ونوس فرصة أتيحت له ليمارس العمل السياسي بحرية، ودون قيود، يقول عن تلك الفترة: ***(أحسست معها بالأمل، وبدأت أدرك أن جدوى الإنسان الرئيسية أو الجوهرية، هي أن يكون الإنسان سياسياً)[312].***

---

(309) ونوس، سعد الله، "الجوع إلى الحوار"، ص11.

(310) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 283.

(311) ينظر، رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، ص14.

(312) المرجع السابق، ص15.

– وتعد فترة إقامته في فرنسا فترة قلق ومعاناة؛ إذ بدأ يتساءل عن هويته وموقفه الفكري، بعد حزيران (1967)، وامتد هذا التساؤل ليشمل أدواته الفنية، وهو رجل المسرح، فكان تساؤله ينعكس على فنه المسرحي، من خلال محاولة البحث عن هوية المسرح العربي، وإبراز سماته، وخصوصياته، التي لابد أن يتميّز بها عن باقي المسارح في العالم.

- تأصيل المسرح العربي عند ونوس:

لقد طرح ونوس مفهوماً جديداً للمسرح، يتناسب مع مواقفه الفكرية، وهو المسرح التسييسي، الذي يعدّ خطوة أعمق من المسرح السياسي؛ لأنه لايقوم على طرح القضايا السياسية فقط، وإنما يعمد إلى تسيّس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها، مع الاهتمام بالناحية الجمالية.

– لقد حدّد ونوس مفهوم التسييس من خلال زاويتين متكاملتين: من الناحية الفكرية (المضمون) ومن الناحية الفنية (الشكل) فانسجم الشكل مع المضمون في وحدة عضوية، فهو يقول: ***(إن مسرحاً يريد أن يكون سياسياً تقدمياً يتجه إلى جمهور محدد... جمهور نحن نعلم سلفاً أن وعيه مستلب وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزّيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية، تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف، إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لايوفرها دائماً التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا يحمل مضموناً سياسياً تقدمياً)***[313] إلا أن هذا التركيب لايمكن أن نفصله عن الطرف الأهم في العملية التسييسية المسرحية عند ونوس، وهو الجمهور، لتحقيق عملية التواصل بين المتفرج والعمل المسرحي التي تقوم على التفاعل بين الأطراف الثلاثة وانطلاقاً من هذه القضية سنحاول تلمس أطراف المحاولات التأصيلية عنده.

---

[313] حوار مع سعد الله ونوس، أجرى الحوار نبيل الحفار، بيانات لمسرح عربي جديد، ص109.

أ- الربط بين الطروحات الفكرية والممارسة العملية:

أعلن سعد الله ونوس منذ البدء، أن كلَّ كتابة تنظيرية للمسرح لاتنبع من الممارسة العملية، تظل محض جهد ذهني قاصر، تبتعد عن اكتشاف جوهر الظاهرة المسرحية، وطبيعتها، وبهذا يكون قد ربط بين الممارسة والتطبيق، وعدّ البيانات التي أصدرها سعياً للوصول إلى تأصيل الظاهرة المسرحية، فروضاً ***(للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور ويضطلع به)***[314].

لقد انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور، وهذه الانطلاقة ناتجة عن وعي لواقع المسرح العربي؛ إذ حاول من جانب أن يصحح بعض المفاهيم التي تعارف عليها بعض المسرحيين العرب؛ فقد رأى أن القضايا التي أثيرت حول الحركة المسرحية منذ النصف الثاني من القرن الحالي، حصرت اهتمامها بخشبة المسرح وأهملت عنصر الجمهور الذي يعدّ الركيزة الأساس في العملية المسرحية لأن المسرح –كما يقول– ***(يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي)***[315]ويضيف أننا لو تعمقنا تاريخ المسرح أكثر لوجدنا أن الظاهرة المسرحية بأبسط أشكالها هي متفرج وممثل، ويرى أننا إذا أردنا أن نقوم المعادلة ***(لابد من نبذ التعريفات الأكاديمية الجاهزة، والانطلاق من حقيقة أنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحيانا يهدم بعضها البعض، بحيث لايبقى لدينا أي تعريف للمسرح، إلا أنه ممثل وجمهور...)***[316]ومن هذا الأساس انطلق سعد الله ونوس ليؤصل الظاهرة المسرحية العربية.

– وحاول من جانب آخر تقييم تجربة الرواد المسرحيين، الذين حاولوا تأسيس الظاهرة المسرحية في الوطن العربي، وتأصيلها، ففي الوقت الذي اعتبر إدريس مرحلة البدايات مرحلة خاطئة تعاني من التقليد والتبعية، فقد اعتبرها ونوس تجربة صحيحة معافاة، لأن الرواد أدركوا طبيعة المسرح بصفته ظاهرة اجتماعية،

---

(314) المصدر السابق، ص17.

(315) المصدر السابق، ص19.

(316) المصدر السابق، ص95.

إذ يقول: ***(فعلى الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة كما هو في أوربا لم يربكوا أنفسهم كثيراً بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسية مدرسية، بل أخضعوها بكثير من الذكاء، ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله...)***[317].

لقد أدرك الرواد أن أهمية العمل المسرحي تكمن في التعبير عن بيئته، لذا فقد حوروا في المسرحيات العالمية عند تقديمها، بصورة تندمج فيها مع البيئة، وتتكيّف مع الواقع وأُعدت بشكل يتناسب مع نفسية الجمهور العربي آنذاك وواقعه، لذا فقد لاقت قبولاً جماهيرياً، فاق عدده عدد جمهور مرحلة العقود الثلاثة الأخيرة من هذا القرن، وذلك عندما قُدمت له الأعمال المسرحية نفسها، بحرفيتها، ويستغرب ونوس هذا الأمر، ويرى أن ماتوصل إليه المسرح من تقنيات حديثة يجب أن تثبت العكس[318].

– لقد أجرى سعد الله ونوس هذه المقارنة، ليثبت أن إعداد النصوص العالمية التي قام بها الرواد انطلاقاً من دراسة البيئة، وواقع الجمهور العربي المادي والنفسي، وتقديم هذه الأعمال بما يتلاءم مع ميول جمهور تلك المرحلة، كان سبباً في الإقبال الجماهيري، قياساً إلى واقع الظاهرة المسرحية المعاصرة، لكن ترى هل غاب عن ذهن سعد الله ونوس أن جمهور تلك المرحلة لم يكن له متنفسٌ يلجأ إليه سوى بعض فنون الفرجة، وهذا الفن المسرحي المستحدث، أما جمهور هذه المرحلة، فقد دخلت عالمه تقنيات سمعية وبصرية نافست الفن المسرحي في وظيفة الاتصال والتواصل؟!.

– لقد حاول ونوس أن يتمثل تجربة الرواد المسرحيين، فانطلق من الجمهور بعد تحديد نوعيته، وماهيته، ليطرح مفهوم (المسرحي التسييسي) وفي هذه النقطة بالذات يكمن الفرق بين المسرح السياسي والمسرح التسييسي، وليست الغاية من طرح هذا المفهوم هو اللعبة اللفظية، وليست أيضاً اختلافاً بسيطاً في التكنيك المسرحي[319]، بل إن اهتمامه بالجمهور، وبعملية التوصيل هما اللذان جعلاه

---

(317) المصدر السابق، ص30.

(318) ينظر، المصدر السابق، ص32.

(319) ينظر، عصمت ، رياض، بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ص109.

يطلق مفهوم (مسرح التسييس) لأنه يريد أن يسيّس الجماهير العربية، عن طريق العملية المسرحية، لترى النور، وتعي واقعها الذي تعيشه، ومن ثم تندفع لتغيير هذا الواقع.

ب - عناصر التأصيل المسرحي عند ونوس:

1- لعل القضية الأهم في مسرح ونوس التسييسي هو تحديد نوعية الجمهور، وماهيته، والجمهور -عنده- هو الطبقات الكادحة من الشعب[320]، لذا فقد طالب الفريق المسرحي المتجانس والمتفاعل[321] أن يتبنى قضايا الجماهير، وأن يهتم بمشاكلها وذلك من خلال المعايشة على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية، ومن ثم يتخذ الفريق المسرحي موقفاً إيجابياً تقدمياً حيال هذه القضايا، علماً بأن المتفرج عند سعد الله ونوس لم يعد ذلك المتلقي السلبي المستسلم، الذي يقبل كل مايقال له ويُصدق كل ما يعرض أمامه، بل لابد أن يمارس دوره بطريقة جديدة ومختلفة، وقد حددها ونوس بالنقاط التالية:

(أولاً: ينبغي أن يعي المتفرج أهميته في أي عرض مسرحي، فكل ما يدور على الخشبة يستهدفه، ويتوجه إليه، بمعنى أن قيمة العرض مرهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه.

ثانياً: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة ومايدور عليها، ينبغي أن يدرك جيداً أن كل مايدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفاً منه.

ثالثاً: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام، ومن أية مسرحية بشكل خاص، نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاع بلاده)[322].

باختصار إنه ذلك المتفرج الواعي، اليقظ، المدرك لدوره، المتفاعل مع العمل المسرحي، شكلاً ومضموناً.

---

(320) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص25.

(321) ينظر، المصدر السابق، ص38.

(322) المصدر السابق، ص42.

2- ومن خلال تحديد نوعية الجمهور، وتمهيد الأرض التي نقف عليها، يتحدد المضمون الذي يراد طرحه، فالعلاقة بين الجمهور والمضمون هي علاقة تركيبية لأن ***(تحديد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي، وظروفه الثقافية،ومشاكله، وصور معاناته، هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها، كما أنه الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور..)***[323] *فتحديد الجمهور والانطلاق من واقعه، بعد معايشته سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وفنياً هو الذي يحدد موقفنا منه، ويحدد ما نريد أن نطرحه من أفكار، لإتمام عملية التواصل، وذلك من خلال فهمنا لاحتياجاته، وإيماننا بقدرات المسرح على التغيير.*

- وتماشياً مع المفهوم الذي طرحه ونوس للمسرح، فقد دعا إلى تحميل المضمون قضايا سياسية تهمّ المواطن العربي، لأن المسرح (نشأ سياسياً ولايزال، حتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسية، ويتحاشى الخوض في مشاكلها، ويبتعد ما استطاع عن شجونها ودواماتها، فإنه يعبّر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية، هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية؛ وإلهاؤهم عن التفكير بأوضاعهم وسبل تغيير هذه الأوضاع)[324].

- المهم -عند ونوس- أن يكون المضمون أداة تعليم وتنوير، عن طريق طرح القضايا التي تهمّ المواطن العربي؛ دراستها، وتحليلها بشكل يضيء الجوانب الخفية فيها، ومن ثم يحفزهم على العمل لتغيير واقعهم نحو الأفضل، وبهذا يكون قد دخلنا في وظيفة المسرح، ودوره الفعال في صنع الإنسان؛ إذ طرح ونوس في بياناته دوراً جديداً للمسرح يقترب من دور المسرح-عند إدريس- ويلتقيان معاً على مائدة المسرح البريختي، وتحديداً في دور المسرح الملحمي.

- إن الوظيفة الأهم للمسرح -عند ونوس- هي أن يعي المسرح دوره في المجتمع، لذا فقد رفع شعار (ينبغي أن نشحن لا أن نفرغ)، لقد أضحى دور المسرح عند ونوس مسألة مركبة وصعبة، تتطلب اليقظة الدائمة، كي لاينحرف عن دوره الرئيسي لأنه دور مزدوج ***(التوازن فيه دقيق وحساس... إذ أن عليه***

---

(323) المصدر السابق، ص21.

(324) المصدر السابق، ص39.

منطلقاً من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله، أن يوضح هذه الصراعات، ويكشفها، ويحدد طبيعتها، أي أن يعلم الجمهور، ويعكس له أوضاعه بعد أن يحللها ويضيء خفاياها... كما أن عليه في الوقت نفسه(...) أن يحفز الناس على العمل، أي أن يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن)[325]الشحن من أجل التغيير لا التنفيس هو ما أراده ونوس ***(إننا نصنع مسرحاً لأننا نريد تغيير وتطوير وعي جماعي، بالمصير التاريخي لنا جميعاً)***[326].

3- وبعد أن حدد ونوس مضمون العمل المسرحي، ضمن أقنية السياسية، راح يدعو إلى البحث عن وسيلة للتعبير عن هذا المضمون، وسيلة تتماشى مع مايراد طرحه، وتتناسب مع واقع المتفرج ومشاعره وأحاسيسه، إذ لم تعد العلاقة بين الشكل والمضمون في المسرح علاقة استيعاء، بل أصبحت علاقة تماهٍ فهو يقول: (صحيح أن قول المسرح أو مضمونه هو الذي يميّز هوية هذا المسرح، لكن شرط الانتباه إلى أن "القول" لايكتمل إلا في شكل وأن البنية هي بالذات المضمون)[327]*، فالشكل في المسرح هو الذي يفترض المضمون أو لنقل الموقف الفكري من الإنسان في سياق حركة التاريخ _على حد تعبيره- أي أن كل تغيير في المضمون يستتبع تغييراً في الشكل، والشكل -عنده- يحمل معنى مزدوجاً: **(أي البنية الدرامية من جهة والمكان المسرحي أيضاً من جهة أخرى)***[328].

- وونوس في ذلك كله لم يحدد الوسيلة التعبيرية (الشكل المسرحي) ولم يرسم صورة المسرح الذي يتبناه، ويسعى إليه، سوى أنه دعا إلى البحث الجاد لإيجاد وسيلة خاصة في التعبير، عبر أقنية التجريب، ويرى أن اعتمادنا على التجريب وحده الكفيل ببناء مسرحنا الخاص بنا.

ويميز بين التجريب في أوربا، والتجريب المسرحي في بلادنا، ويعلن أن التجريب في أوربا هو محاولة لإنقاذ المسرح، ومحاولة للخروج من الباب المسدود

---

(325) المصدر السابق، ص40.

(326) المصدر السابق، ص25-26.

(327) ونوس، سعد الله، "في البحث عن مسرح عربي"، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 34-35، ص9.

(328) ونوس، سعد الله ، بيانات لمسرح عربي جديد، ص95.

الذي يواجه الثقافة البرجوازية. أما التجريب في بلادنا فإنه البحث الدائم عن مسرح يعي واقعنا، ويسهم في ***(خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي السياسي الراهن)***[329].

– لقد أدرك ونوس أن نسخ التجارب المسرحية الأوربية لانفع فيه، وكذلك فإن الانكفاء على الذات، والبحث عن الأصالة في التراث وحده يبدو ساذجاً، إن المهم عنده أن نبدأ في تجريبنا من المتفرج ***(سنحاول دراسة استجاباته وعاداته، في التذوق، والقضايا التي يعاني منها، ثم سنجرب بعد ذلك العثور على الأشكال أو المواد الفنية التي يمكن أن تحقق لنا التفاعل معه، والتي تستطيع أن تجعل المسرح هذا الاحتفال الاجتماعي الذي يبدل المتفرج ويؤكد إحساسه بجماعية المصير والمستقبل)***[330].

– إذن المهم– عند ونوس– هو عملية التواصل والتفاعل؛ فمن الممكن مثلاً أن نلجأ في تجريبنا إلى التراث، ونستعين به، ولكن محض استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لايكفي لتأصيل مسرحية عربية، إذ يقول: ***(فقد كان لدي منذ البدء الوعي بأن استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحد ذاته لتأصيل المسرح)***[331].

– لكن هل نلجأ إلى استلهام أشكال الفرجة الشعبية في العملية المسرحية؟ يؤكد ونوس مرة أخرى، أن ذلك لايعطي ضماناً للوصول إلى الأصالة، إذ يقول: ***(قد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية، وهي بذاتها ليس ضمانة لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية هذا القول، وفي سياق العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا، كعناصر في البنية العضوية للعمل...)***[332].

ويطالب ونوس أيضاً بالابتعاد عن استخدام القوالب الجاهزة[333]، للبحث عن

---

[329] المصدر السابق، ص96.

[330] المصدر السابق، ص96-97.

[331] حوار مع سعد الله ونوس، أجرى المقابلة نبيل الحفار، ص118.

[332] المصدر السابق، ص121.

[333] ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص25.

صيغ مسرحية ترتبط بالأمة وحاضرها، فالصيغ الجاهزة لاتستهويه لأنها نابعة من ظروف مجتمعات تختلف عن المجتمع العربي، وتمثل فكراً مختلفاً.

– إذن ليست مشكلة البحث عن الأصالة من خلال شكلانية العمل المسرحي هي الهم الذي أرق ونوس وإنما هاجس البحث في المجتمع، عن مشكلاته وإشكالياته، والبحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورته، وفي حركته، هي الركيزة الأساس في صنع مسرح عربي، فهو يقول: ***(يمكنني القول بأنني حاولت تجربة بناء مسرح عربي عبر طرح إشكالية الشكل أو عبر الحكواتي، أو عبر خلق احتفال مسرحي تشارك فيه الصالة والخشبة)***[334].

– وهكذا ومما تقدم نستطيع أن نحدد خلاصة ما أراده ونوس بـ (المسرح التسييسي) بعدة نقاط:

1- إنه يريد مسرحاً سياسياً يقوم ولو جزئياً بعملية تفريغ يومية، وفي الوقت نفسه يعمل ويحفز متفرجيه على التغيير.
2- إنه يريد مسرحاً جماهيرياً يتوجه إلى الطبقات الكادحة من الشعب، بعد دراسة أوضاعها، وظروفها المعيشية.
3-إنه يريد مسرحاً جماعياً، تشترك فيه مجموعة من الأفراد توفرت فيهم صفات من التجانس والوضوح في الرؤيا والحماس، والقدرة على البحث والتنقيب.
4- إنه يريد أن تنطلق تلك الجماعة لتكسر طوق العمل التقليدي، وتحاول عن طريق التجريب المستمر بناء مسرح يحقق رسالته في المجتمع، بعد أن تعي صراعها الاجتماعي وقدرها السياسي.
5- والأهم من هذا وذاك أن ونوس قد أدرك أن الكتابة المسرحية هي مشروع لايكتمل إلا بالعرض، تماماً كحتمية العلاقة بين الكتابة التنظيرية والممارسة العملية.

---

[334] ونوس، سعد الله، حوار معه، بيانات لمسرح عربي جديد، ص125.

4- علي عقلة عرسان (1941):

– علي عقلة عرسان كاتب ملتزم، آمن بدور الأديب الفعال في المجتمع الذي يعيش فيه، وبضرورة المشاركة في قضاياه، تلك القضايا التي تمثل تيارات التقدم في الفكر والاقتصاد والاجتماع وكل مقومات الحضارة.

– لقد واكب عرسان ظروف الأمة العربية، ومامرت به من نكبات وأزمات، وعايش ما جدّ من نظم سياسية في بعض دول العالم، وماخاضته كثير من البلاد من صراع في سبيل الحرية والاحتلال، ولعل القضية الأهم التي شغلته، وأثارت حفيظته الأدبية والفنية هي قضية فلسطين، إذ تصدى للقضية انطلاقاً من التزامه القومي، وتجلى بعض إبداعه في رسم الجوانب السلبية التي أدت إلى الكارثة، فبعض أدبه المسرحي هو ***(رسم معقلن لتعرية الجوانب السلبية التي أدت إلى كارثة الاحتلال، مع الالتزام الثوري في رسم طريق التحرير)***[335].

– باختصار لقد حمل عرسان الهم السياسي والقومي والإنساني، وفتح عينيه على مأساة فلسطين فكانت دافعاً لتحريك قلمه، وهدفاً لإبداعه.

دوافع التأصيل عند عرسان:

– لقد لاحظ عرسان من خلال تصوره لنشوء الفن المسرحي الذي تجلى في بداياته الأولى، المترافقة مع بداية المجتمع البشري البدائي، والذي توفرت فيه العناصر الرئيسية للفرجة (الراوي– المكان – النظارة) ومن خلال قراءة نشوء المسرح الإغريقي، والمسرح في دول الشرق القديم وتطورهما
(الصين – اليابان– الهند)[336]تشابهاً بين النشأة الأولى لتلك المسارح، وبين أشكال الفرجة العربية الموجودة في تراثنا العربي.

– لذا فقد رحل إلى التراث لالتقاط الظواهر المسرحية فيه، ورحلته تلك تعدُّ خطوة على طريق التأصيل، إيماناً منه بأن ***(لكل شعب أسلوبه في التعبير عن معاناته، وله فكره وتفسيره للحياة وللكون، وخبرته، وله حسه الجمالي وتذوقه،***

---

[335] البرادعي، خالد محيي الدين، خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص252.

[336] عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، ص26.

وأسلوبه الخاص في الفرجة، في الاستمتاع، ونقل الخبرة والفائدة وفي كيفية التوصيل والوصول إلى تخليص النفس مما لحق بها من أدران وفتح آفاق الحياة أمامها، وتجديد حيويتها)[337]باختصار لكل شعب أسلوبه في الفرجة، وطبيعته المشاركة والاستمتاع، ولكل شعب طريقته في التواصل والتوصيل بل ***(لكل شعب في تراثه ما يحركه ويثير كوامن نفسه)***[338].

– وقد أعلن عرسان صراحةً أن رحلته إلى التراث لم تكن نابغة من شعور بنقص ما عند العرب، وإنما الباعث الحقيقي يكمن في :

1- إثبات أن لدى العرب ظواهر مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، إلا أنها لم تتطور، كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان [339].

2- الدعوة لاستلهام التراث العربي، والاستمداد منه، بما يحويه من مقومات الأصالة ويثيريها[340].

3- التعلق بالخصوصية العربية، والبحث عنها، في البنية المسرحية نفسها، وبالتقنيات وتنويعها ***(وبتأصيل الجغرافية المسرحية، والبحث عن البنية المسرحية العربية المتكاملة أو عن خصوصية وسمة في البنية المسرحية تضعها بصمة عربية)***[341].

– إن عملية التأصيل –عند عرسان– لم تكن متبلورة أو مجزأة، فوجود المبررات التي جعلته يجهد نفسه في طرح شكل مسرحي عربي مستوحى من التراث، كانت كفيلة بدفعه إلى محاولة تأصيل المضمون العربي، والمشكلة العربية، مع أسلوب العرض العربي، فدعوته إلى تأصيل المضمون العربي نبعت من إيمانه بأن ***(لإنساننا العربي طريقة في التفكير وطريقة معالجة الأمور، وأسلوبه في النظر إلى الأشياء، ذلك يرجع إلى تكوينه ومعتقداته وجغرافية أرضه وتاريخه وحضارته وتراثه الفكري، والأدبي والمعطيات العامة في أقطار الوطن العربي التي ساهمت في تكوين العقلية العربية)***[342].

– إن المسرح –عند عرسان– فن لابد له أن يعبّر عن البلد الذي نشأ فيه،

---

[337] المصدر السابق، ص20.

[338] المصدر السابق، ص24.

[339] ينظر، المصدر السابق، ص28.

[340] ينظر، المصدر السابق، ص28.

[341] المصدر السابق، ص7.

[342] علي عقلة، "ندوة المسرح العربي"، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، ع117 ت2، 1971، ص65.

وأن يستلهم مقومات الأمة التي ينتمي إليها، ومكوناتها الثقافية والسياسية والاجتماعية والحضارية؛ لذا فإن خصوصية المسرح وتميّزه من خصوصية الأفراد الذين يمثلهم، وينطق بلسانهم، ولعل البحث عن خصوصية المسرح العربي، وضرورة تميزه عن باقي المسارح في العالم، باعتباره فناً ينتمي إلى شعب يملك كل مقومات الحضارة هو الدافع الأول لمحاولة تأصيل المسرح عند عرسان.

– أما الباعث الثاني لتأصيل المسرح العربي –عند عرسان– فيمكن أن يدخل في نطاق الدور التوصيلي للمسرح، إذ ثمة علاقة جدلية بين المسرح والجمهور، فالمسرح –عنده– لابد أن يؤثر ويتأثر؛ يتأثر بالواقع المعيش، ويؤثر في بنية الفرد وفي بنية المجتمع، وقيمة المسرح تكمن في قدرته على شحن المتفرج ليقوم بعمل إيجابي النتائج، واستمرار المسرح ووجوده مرهون بهذا الدور الذي يؤديه؛ إذ يقول ***(إذا انتفى هذا الوضع الجدلي، الإيجابي النتائج.... فإن المعاناة والتحريض ينتفيان، وبالتالي تنتفي رسالة المسرح.. رسالة الأدب والفن.. وتنتقل من دائرة الإبداع الأدبي والفني إلى دائرة أخرى)***[343]فهذه العلاقة الجدلية تملك القدرة على شحن المتفرج بقوة التغيير، عن طريق تحقيق عملية التحريض لا التنفيس.

– لذا فقد ركز عرسان على دور المسرح الطليعي، ذلك المسرح الملتزم بواقع الجماهير العربية، والمعبّر عن قضاياها، فهو –كما يرى– ***(طليعة ملتحمة بالجماهير تتقدمها لتقودها إلى النقطة التي تهدف إليها سواء فكرياً أو تربوياً، وهو يطرح فكراً ثورياً تقدمياً واضحاً لا يتمرد لمجرد التمرد، بل يتمرد على واقع ويطرح البديل في نفس الوقت)***[344]، فالمسرح الطليعي هو مسرح تثقيفي تعليمي ثوري تقدمي، وتكمن قدرته على الفعل في ثوريته التقدمية، لأن الطليعة مرتبطة بفكر واضح، وعقائدية واضحة، ورؤية واضحة، وهي ثورية وإيجابية، بنّاءة لا هدّامة، فالمسرح الطليعي هو السمة الإيجابية لصورة المسرح عند عرسان.

– وتدخل قضية الالتزام في نسيج العملية المسرحية–عنده– والالتزام بمعنى أن يلتزم الأديب المبدع بعرض قضايا مجتمعه والدفاع عنها، بإرادة حرة قادرة

---

(343) عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص21.

(344) عرسان، علي عقلة، "خصائص المسرح الطليعي، ودوره الحضاري"، ص39-40.

على تحقيق العدالة والمساواة والحرية، وقد ربط عرسان بين الالزام والطليعة إذ أن المبدع الملتزم هو ابن البيئة، فعندما يصور معاناته وتطلعاته، ينطلق من المجتمع الذي يعيش فيه، ويجسد في هذه الصور ماتمليه عليه قناعته، ومن ثم ليدفعهم بوسائله الخاصة، إلى اتخاذ موقف، مع أو ضد، وفي هذا الموقف تكمن القدرة على الفعل؛ التحريض والتغيير.

– لذا فإن عرسان يرى أن الفنان الذي اكتسب الخبرة والفن هو كائن له موقف من الوجود، وهذا الموقف يجعله يؤكد ذاته ويثبت وجوده، عن طريق تفاعله مع الواقع، وذلك من خلال اتخاذه موقفاً ما حيال هذا الواقع، ومن ثم فإنه من خلال أدبه وفنه يزيل حالة الغربة، عن طريق اللقاء مع الآخرين، عبر الأدوات الفنية، على أن يكون لقاءً مميزاً تتفجر فيه روح الإبداع، كما تتفجر فيه صخرة المعاناة، فيجعل من فنه قدرة على نقل عواطفه ومشاعره إلى الآخرين، بما تعج فيها من ألم ومكابدة، بشكل يحرضهم على الالتزام بتحقيق قناعاته في حياتهم وسلوكهم فهو يقول: ***(ويسعى الفرد المبدع إلى المحافظة على عملية التواصل أثناء فترة وضع الجماعة في بوتقة تجربته هو خلال أطول مدة ممكنة من خلال اللقاء الذي يتم في كتاب أو لوحة أو مسرح، يسعى أيضاً إلى غزو مشاعر الجماعة والسيطرة عليها، ليتمكن من غرس البذور التي يريد غرسها في أعماق قناعاتهم، بحيث يضمن لتلك البذور سلامة النمو، وقوة الفاعلية، والقدرة على التأثير فالتغيير)***[345].

– إن عرسان لم يلجأ لتحقيق وظيفة المسرح إلى استخدام وسيلة التغريب أو خرق الجدار الرابع أو إقامة التفاعل بين الممثل والجمهور، أو محاولة خلق مسافة بين الممثل والجمهور بهدف التأمل والتفكير، إنما يسعى إلى تحقيق وظيفة المسرح عن طريق الفنان المبدع، الملتزم، الذي هو ابن البيئة العربية، والذي يعبّر عن هذه البيئة، ويتخذ موقفاً ما، يسعى فيه جاهداً أن يكون شعلةً أو شرارةً تؤثر في بنية الفرد ومن ثم في بنية المجتمع.

– لهذا فقد رفض عرسان مسرح ما بعد حرب حزيران (1967) الذي سميّ

---

[345] عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص16.

بالمسرح السياسي، والذي غلب فيه طابع الدعاوى المباشر[346]، إذ وجده مسرحاً مضللاً للناس، وفاقداً لمقومات الفن، وللعمق الإنساني، وعلته في ذلك أنه حاول توظيف المسرح توظيفاً إعلامياً، وأحدث في المشاهد تأثيراً تنفيسياً وتخديرياً، رفع شعارات مع أو ضد، وأعلن مواقف بكلمات طنانة، ولم يتمكن من إيصال محتواه إلى الإنسان، والإنتاج الذي يرفع شعارات هو وسيلة إعلامية، لاتثبت على حال لأنها تضطر إلى تغيير لافتاتها وعناوينها وسياستها الإعلامية كلما تغير حاكم أو بدل حكم... يقول عرسان: ***(أما الفن والأدب اللذان يرسخان قيماً، فهما بنظري عمل ثقافي بنيوي، يساهم في بناء جوهر الإنسان وفي بناء الحضارة... وهما أقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوي للكائن الفرد والجماعات، ويشكلان درعاً منطقياً، وقدرة تمييز وإدراك وتبصر واستنتاج تحمي الإنسان من آلاعيب الإعلام وتكشفها أمامها وتفضح أهداف دعواته)***[347].

– إن عرسان يرفض المسرح الذي يلعب دور البوق السياسي، ويطرح أفكاراً تخدم طبقة بعينها، ويبحث عن مسرح يسهم في ترسيخ قيم في تفكير الإنسان وسلوكه، ووجد أنه بشكل ثابت وأصيل يشكل ملكة الحكم، ومقومات الحكمة لدى الأفراد.

- تأصيل المسرح العربي عند عرسان:

– إن وجوب تأصيل المسرح العربي عند عرسان ينبع من خصوصية الشعب العربي وتميّزه، فالإنسان العربي ***(له شخصيته وهويته وحضارته ومعتقداته وبيئته الاقتصادية والجغرافية كما له واقعه السياسي الخاص ومشكلاته مما يجعله متميزاً بين الأقوام على سطح الكرة الأرضية)***[348]فالمسرح هو الوليد الحقيقي للبيئة التي يعيش فيها، وينتمي إليها، والأصالة –عنده– تأتي من التميّز والخصوصية، وإذا عدمنا وجود المسرح في حضارتنا منذ الأزل، فلا بد من إيجاده ومدّ جذوره في عمق حضارتنا، مستخدمين الكيفية التي تتناسب

---

(346) ينظر، عرسان، علي عقلة، "مقابلة معه، أجرى المقابلة جمعة عبد الصبور"، ص77.

(347) عرسان ، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص25.

(348) عرسان، علي عقلة، "قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 2 حزيران 1971، ص139.

وواقعنا وحاضرنا.

– وللبحث عن هذه الكيفية فقد لجأ عرسان إلى وسيلتين : أولهما: تحديد الظواهر المسرحية عند العرب، ودعوة المسرحيين العرب، إلى استلهام التراث والاستمداد منه لما ينطوي عليه من خصوصية عربية، وثانيهما: البحث في إطار وشكل عربيين من خلال معطيات الدراما العالمية، فليست أصالة المسرح العربي كما يقول: ***(في أن نخلق الآن شكلاً درامياً لايمت إلى أي شكل درامي عالمي بصلة، يمكن أن نأخذ الشكل الدرامي العالمي ونجدد في هذا الشكل، ويكون زيادة عربية على الشكل الدرامي العربي، يمكن أن نثبت في هذا الشكل إرهاصات بشكل درامي محتمل الوجود)***[349].

فعرسان لم يدعُ إلى هجر الشكل العالمي للمسرح، لخلق شكل مسرحي عربي، ولكن دعا إلى الاستفاة من التراث العالمي، بالإضافة إليه، من أجل الوصول إلى صيغة للمسرح العربي.

فالاستفادة من الشكل العالمي للمسرح حق مشروع –عند عرسان– فهو إرث حضاري، ولابد أن ننطلق منه، ونسعى إلى الإضافة إليه، والتطوير فيه، لذا فقد دعا عرسان إلى ضرورة الاتصال بالبنية المسرحية نفسها وبالتقنيات وتنويعها، والبحث عن البنية المسرحية العربية المتكاملة، التي تتجلى في:

(1- تأليف النص بتقنيات وأدبيات فنية تأخذ الروح العربية في كل ذلك مداها.

2- بناء وتكوين دار العرض المسرحية العربية.

3- تآلف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيين)[350].

وهكذا فإن التحدي المطروح هو أن أدخل تطويراً في شكل البنية المسرحية، معتمداً في هذا التطوير على الحياة العربية، ومايلائم المشكلة العربية والمتفرج العربي وأساليب الاستمتاع عنده، لذا فإن التأصيل عند عرسان لايكون من خلال المضمون فقط، وإنما لابد من الشكل لأنه من الصعب الفصل بين الشكل والمضمون، ولأن التأصيل الحق لايكون إلا في بنية المسرح وتركيبه، وعلاقاته

---

(349) عرسان، علي عقلة، "المسرح العربي ومكانة المسرح الطليعي"، ص64-65.

(350) عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، ص7.

مع واقعه شكلاً ومضموناً، وعرضاً وأداءً، وإن هذا كله لا يعني الانفصال عن التراث المسرحي العالمي، وإنما الاتصال به والتطوير في داخله، والإضافة إليه.

عناصر التأصيل عند عرسان:

– سنحاول تلمس عناصر التأصيل عند علي عقلة عرسان من خلال كتابيه (سياسة في المسرح) و (الظواهر المسرحية عند العرب).

1- سياسة في المسرح:

لقد أدرك عرسان أن المسرح خلال تاريخه الطويل لم ينفصل يوماً عن السياسة، سواء احتوى مضموناً سياسياً، أو لم يحتوِ، فإنه يعبّر عن موقف سياسي، وذلك من خلال إدراك حقيقة الصراع الاجتماعي، وإدراك حقيقة القدر السياسي والتاريخي، يقول: ***(إنني لا أستطيع ولا أريد أن ألغي علاقة الأدب بالفكر والسياسة، لأنني عندما أفعل ذلك، ألغي نوعاً ماصلته بالحياة، فالحياة وخاصة في المسرح، لايمكن عزل مقوماتها، حسب الطريقة المخبرية، فالإنسان حيوان سياسي وكل ما في الحياة متداخل، ومعاناة الإنسان في الحب قد تؤثر عليها خلفيات اجتماعية كثيرة، وبالتالي سياسية، ولما كان المسرح يتناول الحياة من خلال شخوص حيّة في علاقات اجتماعية وصراعية ومعاناة، ولذا لايمكن إلا أن ينظر كاتب المسرح نظرة أقرب إلى الشمول للفرد في الجماعة، وللجماعة في إطار التكوين العام للعلاقات الإنسانية والاجتماعية)***[351]، فالمسرح –عنده– متصل اتصالاً وثيقاً بالواقع المعيش، والواقع يشمل السياسة كما يشمل غيرها من الأمور والقضايا، ومن ثم فالأدب –عنده– يشكل موقفاً من الحياة، والسياسة أحد فروعها.

– لقد ربط عرسان بين المسرح والواقع من جهة، وبين الواقع والسياسة من جهة أخرى عندما أكد أن المسرح لم ينفصل يوماً عن السياسة، وقيمة العمل المسرحي تكمن في مدى ارتباطه بالواقع، وإدراكه له، واستشراف آفاقه، لذا فقد أطلق على كتابه تسمية (سياسة في المسرح) لا المسرح السياسي ويكون عرسان

---

[351] عرسان، علي عقلة، "الأيديولوجية وشؤون الثقافة"، مواجهة مع علي عقلة عرسان، ص132.

في ذلك قد أصاب هدفين:

1- التأكيد على ضرورة التصاق المسرح بالواقع، الذي تمثل السياسة أحد جوانبه والتعبير عنه، من خلال شخصية الكاتب المسرحي الذي ينتمي إلى هذا الواقع، ولايمكن أن يعمل بمعزل عن المجتمع.

2- رفض فكرة المسرح السياسي، الذي نشأ بعد حرب حزيران (1967) والذي ارتبط بفكرة المسرح السياسي الذي نشأ في فترة (1917) في روسيا، ذلك المسرح الذي يرتبط بالكباريه السياسي، وكان يعتمد النكتة السياسية، والتزم بتوصيل أفكار ومعلومات الحزب الشيوعي في فترة (1917) إلى جماهير العمال والفلاحين الأميين، فهدفت السلطة آنذاك إلى تكوين مجموعات عمل تحول ما يكتب من أخبار ومقالات إلى حوار لإيصال الفكرة، وأخذت تنشر ذلك في الأقاليم، ولم يعارض المسرح ذلك أو يثر ضده لأن المسرح كان أصيلاً راسخاً في تلك البلاد، إلا أن هذا المسرح لم يعش فيه نص واحد[352].

-وأخذت فكرة المسرح السياسي بعداً آخر في أميركا في أثناء الأزمة الاقتصادية 1929-1933 وفي أثناء انتشار آراء واتجاهات يسارية، وفي ظل الأزمة تعطلت صحف وأجهزة أعلام كثيرة، ومن ثم تمّ التوصل إلى مخرج لإيجاد عملٍ لكثير من الصحفيين والإعلاميين، عن طريق فرق عمل كُلفت بتقديم أعمال دعائية للتوعية بين الجماهير لتحقيق أغراض مباشرة للحكومة، تريد أن توصل من خلالها صوتها وآراءها للناس، وقدمت تلك المجموعات أعمالاً قصيرة لم يبق منها إلا نص واحد بعنوان/افريقيا/ لأن فيه شيئاً إنسانياً وثقافياً أعمق من الدعاية المباشرة والإعلام العابر[353]

- أما عندما قدم بريخت مسرحه قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها مباشرة فقد قدّم نصوصاً تعليمية قليلة في إطار المسرح السياسي أعطت فهماً ومدلولاً نوعياً وكانت تنطوي على هدف محدد: وهو تقديم مادة معرفية صحيحة عن الماركسية والشيوعية ضمت الأفكار في إطار المسرح، إضافة إلى تحقيق غاية

---

(352) ينظر، عرسان، علي عقلة، "مقابلة معه"، أجرى المقابلة جمعة عبد الصبور، ص78.

(353) ينظر، المصدر السابق، ص78.

دعائية –تربوية– ثقافية، فمن قبيل ذلك الأخوة هوراس والأخوة كورباس، إلا أن هذا المسرح استمر لفترة قصيرة ولم يكتب له النجاح الذي كتب لأعمال بريخت التي كان فيها بريخت شاعراً ألمانياً أديباً ومسرحياً مبدعاً في إطار ابتعد فيه كل البعد عن الدعاية والتعليمية والإعلانية المقننة وبقيت نصوصه الكبيرة (الأم شجاعة) و (الإنسان الطيب).... ولم تكن على الإطلاق مسرحاً سياسياً بالمعنى الضيق الذي يربط المسرح بالسياسة ويلحقه بها، ويجعله بوقاً لها، وإنما كانت مرتبطة بالحياة في واقعها وصيرورتها[354].

– كل مايريد أن يقوله عرسان إن المسرح السياسي بمفهومه الدعائي الإعلامي الإعلاني، هو ابن تسلط السياسة على الأدب والفن والثقافة، لذا لم تعش تلك المقولة، ولم تعش تلك النصوص التي حملت جوهر تلك الدعوة وعبّرت عنها، ولم تكن ثابتة لأنها تبعت السياسة وتحركت مع تحركاتها، بينما يرى أن الأدب والثقافة أكثر ارتباطاً بالثوابت المبدئية والقيمية والتربوية والتكوينية للإنسان في جوهره وتكوينه ومعاناته وحياته، لذا فإن المسرح السياسي بمفهومه الإعلاني مرفوض لأنه ينفي عن المسرح صفة الإبداع والخلق، ويجره إلى الآنية والسطحية.

– وهكذا فقد رفض عرسان المسرح القائم، وأكد ارتباط المسرح بالواقع الذي تمثل السياسة أحد جوانبه، ولتأكيد فكرته تلك أثبت بين دفتي كتابة (سياسة في المسرح) أن انعكاس الواقع في الأدب المسرحي قد عكس الجانب السياسي، وتمثل ذلك في شوامخ الأدب العالمي، مؤكداً أن المسرح ***(صورة للحياة... والحياة قوامها الإنسان كما أن الإنسان قوام المسرح)***[355].

– فالعلاقة بين الفن والسياسة علاقة متداخلة، تداخل الواقع والمسرح، فعندما نبحث في قضية ما من قضايا الإنسان، ونحاول تجسيد معاناته لابد من امتلاك الأبعاد الحياتية التي يمثل البعد السياسي أحد أبعادها، كذلك لانستطيع أن نبحث في قضية سياسية، بمعزل عن أبعادها الاجتماعية والاقتصادية، بل إننا لا نستطيع أن نتحدث عن فرد ما بشكل منعزل عن الوضع السياسي والاقتصادي والفكري للمجتمع الذي يعيش فيه.

---

(354) ينظر، المصدر السابق، ص77.

(355) عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح ، ص24.

– إذن فالسياسة –عند عرسان– داخلة في تكوين الأدب المسرحي، وخير دليل على ذلك ما قدّمه من أمثلة بدأ فيها من دراسة الأدب المسرحي منذ العصر الفرعوني، مروراً بالعصر اليوناني وصولاً إلى العصر الحديث، وحاول أن يوضح الأبعاد والإسقاطات السياسية للأعمال الأدبية المسرحية، مثبتاً أن خلفيات الفن والأدب، هي خلفيات سياسية واقتصادية، ارتبطت بحياة الأفراد الاجتماعية، وعبرت عن تطلعاتهم، وأعطت صورة من معاناتهم.

– فمن قبيل ذلك، وتحقيقاً لأفكاره، قدّم قراءة جديدة لمسرحية أوديب، تحركت من الأرضية التي عاشت فيها الحكاية، بما فيها من أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية، وأوديب مسرحية جرى التنبؤ بأحداثها ثم تحققت تلك النبوءة، إلا أن عرسان رأى أن هناك خلفيات سياسية لما قدّمه الكهنة من نبوءات، فالنبوءة الأولى التي قدمها ترزياس للايوس، ونفّذها، وعلى الرغم من تنفيذه لها وقع المحذور. يعتقد عرسان بأنها نبوءة مدّبرة، الهدف من ورائها تحقيق غاية سياسية لكهنة معبد دلف؛ إذ من مصلحتهم، وهم يحكمون باسم الدين، ألا يكون تناقل الحكم وراثياً.. كي يتحكموا في تعيين الحاكم الجديد.. فيكون تحت رحمتهم، يقيلونه في أي وقت تتعارض سياسته مع مصالحهم ، خصوصاً وأنهم يسيطرون على اقتصاد البلاد ويوجهون الرأيي العام من خلال النبوءات[356].

(ويبدو أنه في عهد الملك لايوس، والد أوديب والعهد السابق له كانت البلاد تخضع لنظام ملكي يقوم على الوراثة، وبالتالي فلا بد للكهان في تعيين وخلع الملك، وهذا يقلل من نفوذهم، حتى لو كان الملك لا يخالفهم كثيراً ولهذا قرر الكهنة أن ينهوا تلك الوراثة بأسلوب مدروس، فجاءت النبوءة لتحرم لايوس من ولده، لينقطع النسل الملكي، ويتم التمهيد لعصر الجمهورية)[357].

– إن اهتمام عرسان بالقضايا الإنسانية العامة بقيت تلح عليه من بداية الكتاب إلى نهايته، فهو كأديب يريد من السياسة والأيديولوجية والتنظيمات الحزبية، أن تكون جميعاً في مصلحة الحياة والإنسان والوطن، فالفن –عنده– لابد أن يكون هادفاً وملتزماً ومرتبطاً بقضية قومية وإنسانية واضحة، وأن يسخّر لخدمة

---

(356) ينظر، عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص110.

(357) المصدر السابق، ص110-111.

الإنسان والحياة، ولكن بشرط ألا يكون الأدب خاضعاً أو تابعاً، وألا يكون دعاوياً أو إعلانياً وإنما أن يكون أدباً مرسخاً للقيم.

2- الظواهر المسرحية عند العرب:

– لم تكن الدراسة التي قدّمها عرسان في كتابة المذكور المحاولة الأولى، لاستخلاص الظواهر المسرحية عند العرب القدماء، إلا أنها تعدّ المرتكز الأساس في قراءة التراث، ومحاولة استنبات الظواهر المسرحية فيه.

– لقد رحل عرسان إلى التراث العربي، محاولاً تلمس أشكال التعبير الفني في الأدب والحياة العربية في الجاهلية والإسلام، في سبيل البحث عن جذور لمسرح عربي، ***(منطلقاً من البحث عن مدى تحقيق أهداف وأساليب الفن المسرحي عند الإنسان العربي، مع ملاحظة أن شخصيته المستقلة، وتمايز تجربته وحياته، وخصوصيات المجتمع العربي، وبالتالي الشخصية الثقافية العربية، تجعل له أسلوباً خاصاً في رؤية الأشياء والتعامل معها، وفي التعبير والتوصيل، وأيضاً في الفرجة والاستمتاع..)***[358].

– ولم تكن محاولته تلك ناتجة عن شعور بالنقص حيال المسرح الأوربي، وما وصلت إليه الحضارة المسرحية الغربية من تنوع وازدهار، وإنما كان بهدف تلمس المقومات المسرحية، وإعادة تلخيصها، ومحاولة الدخول في ضوئها، إلى تحديد الإطار العام للظاهرة المسرحية عند العرب، التي حاول من خلالها الإجابة عن سؤال مفاده: هل لدينا نحن العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى؟ (359)

وقد عاد عرسان إلى التراث العربي للبحث عن ظواهر مسرحية فيه، بهدف استجلائها واستنباتها، منطلقاً من رؤية تأصيلية، وداعياً إلى استلهام التراث العربي، في مرحلة البحث عن خصوصية للمسرح العربي، وذلك عن طريق الاستفادة مما وجد في حياتنا وتراثنا وأدبنا من خصوصية فنية.

– وقد رصد عرسان مجموعة من الظواهر المسرحية، التي تنتمي إلى العالم

---

(358) عرسان، علي عقلة، "مقابلة معه"، أجرى المقابلة جمعة عبد الصبور، ص

(359) ينظر، عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عندالعرب، ص28.

العربي، إذ آمن بأن ***(لكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة، في التأثر والتأثير والنقل وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم)***[360]فالإنسان العربي له شخصيته المستقلة وتجربته الخاصة، وحياته المتميزة، وهذه الخصوصية جعلت له أسلوباً خاصاً في تعامله ورؤيته للموجودات، وفي التعبير والتوصيل، والفرجة والاستمتاع.

– وانطلق عرسان في تحليله للعناصر المسرحية، من مقومات الظواهر المسرحية التي نشأت عند الشعوب القديمة (الفرعونية– اليونانية) وشعوب دول الشرق القديم (الصين – اليابان– الهند) وبدايات المسرح الأوربي في نهاية القرون الوسطى وأوائل النهضة، فوجد أن الرقص والغناء والموسيقا هي مقومات الظاهرة المسرحية، وأن العرض المسرحي كان يقدم كجزء من طقس ديني، على شكل احتفال جماهيري عام، وأن الموضوع يبدو هامشياً إذا ما قيس في العرض المسرحي إلى الشعر والغناء والحركة[361].

– وراح عرسان يطبق ما استخلص من نتائج حددها الإطار العام للظاهرة المسرحية عند باقي الشعوب، على الظاهرة المسرحية العربية، وينظر في خلاصتها الفنية، ومدى انطباقها على المسرح، ويستجلي الظواهر المسرحية، ويقارنها بالظواهر الأخرى، ويسير بها إلى أن تتطور وتتكامل لتحقق العنصر الأساس الذي اعتمده وهو العرض أو الفرجة، فمن فئة المندرين، إلى فئة القصاصين وأصحاب الحكاية، وأهل المقامات إلى مسرحية الرؤيا في الإسراء والمعراج، ورحلات المتصوفة، إلى حلقات الذكر الصوفية، ثم الاحتفالات الجماهيرية المتنوعة مثل عاشوراء والتعزية، واحتفالات المولد النبوي والسيارة وموسم جمعة برزة أو خميس المشايخ، وأعياد النيروز والقصاصين الشعبيين، والكرك أو الكرج.

– وهكذا فقد أكد عرسان وجود الظاهرة المسرحية في التراث العربي، وحددها، بمقياس الظواهر المسرحية عند باقي الشعوب علماً بأنه آمن بأن لكل

---

(360) المصدر السابق، ص29.

(361) المصدر السابق، ص26-27.

شعب طريقته في التعبير والتفكير...

المهم أن هذه الظواهر –عند عرسان– لم تتطور؛ إذ يقول: ***(نعم نحن العرب لدينا ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى، لكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان التي شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيديا وكوميديا وأصبحت الآن الشكل الدرامي العالمي..)***[362].

– وهكذا فإننا نلحظ مما تقدم أن فكرة التأصيل عند عرسان نبعت من إيمانه بخصوصية الإنسان العربي، فلما كان المسرح عنده ملتصقاً بالواقع الحياتي، ومعبّراً عن الأفراد والجماعات التي ينبع منها ويحيا معها، فمن الضروري أن يتميز ذلك المسرح، تماشياً مع تميّز الإنسان والمجتمع، خصوصاً بأنه أدرك أن الفن لا يملك قوانين العلم الصارمة. لذا يمكن أن نسجل في محاولة عرسان التأصيلية النقاط التالية:

1- انطلق عرسان في تأصيله من خلال تركيزه على دور الأديب الفعّال وضرورة التزامه قضايا المجتمع الذي يعيش معه، وقضايا العصر الذي ينتمي إليه.

2- أكد عرسان دور المسرح الفعّال في تقويم بنية الإنسان وبنية المجتمع، وذلك من خلال ترسيخ القيم.

3- ركز على دور التراث العربي في البحث عن الأصالة بما يحمله من تحريك لكوامن النفس العربية.

4- ركز على ضرورة الانطلاق من الواقع الذي تمثل السياسة أحد جوانبه في العملية التأصيلية.

5- نظّر للتأصيل المسرحي من خلال إدراكه ضرورة تضافر الشكل مع المضمون في العملية التأصيلية.

---

[362] المصدر السابق، ص28-29

5- الفريد فرج (1929):

– يعدّ الفريد فرج واحداً من أولئك المسرحيين العرب، الذين جعلوا التراث العربي مادة للوصول إلى مسرحٍ عربي الهوية، في إبداعاته الفنية، علماً بأنه قد وعى مشكلات العصر وقضاياه، بالقدرة نفسها التي تفّهم فيها التاريخ والتراث، فربط الماضي بالحاضر ضمن رؤى فنية، تجسدت من خلال كتاباته.

– تميزت إبداعاته المسرحية بالتنوع؛ إذ طرق باب التراجيديا والكوميديا، وكتب المسرحية الاجتماعية والسياسية، وكتب مسرحيتين للأطفال، وحاول في ذلك كله أن يناقش قضايا العصر، وماتموج به الساحة العربية من قضايا سياسية واجتماعية وفكرية، وتعرّض في معظم مسرحياته لأفكار ومفاهيم مختلفة، تدور حول السلام والعدالة والحق والظلم.

لقد جسّد فرج في مجمل مسرحياته قضايا الإنسان المعاصر في مختلف جوانبها الأساسية: الاجتماعية والقومية، وبرز البطل الشعبي في مسرحياته التراثية حاملاً بعض القضايا، والهموم التي دافع عنها، وناضل من أجلها.

- تأصيل المسرح العربي عند الفريد فرج:

1– الأصالة والمعاصرة: إن البحث عن الأصالة –عند فرج– يبدأ بالبحث عن الذات، ومعيار الصحة والصواب للأصالة العربية، هو **(أن تكون إضافة عالمية، لا أن تكون انتقاصاً من حضارة العالم)**[363].

– رأى الفريد فرج أن مرحلة طويلة مرت على الأمة العربية، وهي تقيس فنها بمقياس الآخر، فيحكم على العمل الفني نجاحاً أو فشلاً بمقدار مقاربته للفنون الأوربية، أو ابتعاده عنها، لذا فقد باتت مقدرة الفنان وعظمته تقاس بمدى قدرته على متابعة الآخرين، حتى لو لم يضف إضافة جديدة. وهكذا فقد عانى الفن العربي عموماً، والفن المسرحي خصوصاً من ذوبان الشخصية المحلية في بؤرة الفن العالمي.

– لذا فقد اعتمد الفريد فرج في مناقشته لقضية الأصالة، على فكرة أساسية

---

(363) فرج، الفريد، مؤلفات الفريد فرج، الملاحة في بحار صعبة، الهيئة المصرية العامة، 1989، ص323.

مفادها أن المعيار الحقيقي للفن يكمن في قدرته على التعبير عن الزمان والمكان، ومن ثم فليس للفنان مقياس مجرد من الزمان والمكان[364]، وهذا يعني أن الأصالة ترتبط بالخصوصية المحلية، إلا أن هذه الخصوصية ليست منغلقة، فالإنسان –كما يرى– واحد في كل زمان ومكان، وكذلك الفكر، لكن ليس بالضرورة أن يحمل هذا الفكر خاتماً صنع في أوربا، فالإنسان –عنده– ***(روح حرة بقابليتها للتكيف بمحصلة جميع المؤثرات والاستنارة بكل الإشعاعات.... العالم واحد إلا أنه متعدد الأصالات)***[365].

– وللدلالة على تعدد الأصالات في العالم، فقد استشهد فرج ببعض الفنون العالمية، مؤكداً أن أجلّ الفنون في التاريخ كانت محلية وإنسانية في الوقت ذاته؛ ففلاح تولستوي لايمكن إلا أن يكون روسياً، وإنكليزية شكسبير تجلّت في ملوكه.. إلا أن فكرة الاستغراق في المحلية في الفنون بغية الوصول إلى العالمية فكرة واردة في تاريخ الفنون، واختلاف الفنون باختلاف الزمان أمر مسلم به، لكن ما أضافه فرج هو ارتباط الزمان بالمكان، فتاريخ الفنون –عنده– هو تاريخ المجتمعات التي انتجتها زمانياً ومكانياً.

– والمكان عند الفريد فرج هو الوحدة الجغرافية التي يرتبط فيها الماضي بالحاضر لاستشراف المستقبل، لذا فقد كان تركيزه على ضرورة إحداث نهضة عصرية موصولة الأسباب بالماضي أحد أساسيات الأصالة العربية في الفن، وذلك عندما أدرك أن توظيف التراث في المسرح يحقق له تواصلاً بين القديم والحديث. إذ يقول: ***(.. أشعر دائماً أننا في ساحة الأصالة نقف في موقف دقيق، ونحتاج دائماً لمزيد من التأمل ومزيد من مراجعة النفس والتدقيق.. إن الغاية والمطلب هما اكتشاف الذات، وتحرير القدرة الذاتية القومية والاجتماعية من كافة الظروف المقيدة والمعوقة –تحرير الروح... من الواقع الذي نعيش فيه ضعفاء متخلفين– من رواسب الانقياد لثقافة قوية جعلها الاستعمار في مركز عالمي قوي ومؤثر بالضرورة، ومن رواسب ماض ضعيف ومظلم مع***

---

(364) ينظر، المصدر السابق، ص288.

(365) المصدر السابق، ص292.

ذلك...)[366].

لذا فإن ضرورة تمازج الأزمنة في الفن المسرحي، شعار رفعه فرج لاقتناعه بأنه الأسلوب الأمثل لتحقيق الأصالة من ناحية ولتحقيق التواصل مع المشاهد العربي من ناحية أخرى، وتركيزه على التراث في أعماله الفنية نبع من إيمانه بقدرة التراث على بعث الشخصية القومية، فالتضامن النفسي للإنسان العربي مع تراثه، بما يحمله من قدسية، جعل الفريد فرج ينطلق في معظم أعماله المسرحية من التراث، ويبرر ذلك فيقول: ***(نحن أمة تعيش مع ماضيها أكثر مما تعيش مع حاضرها، تعيش لفولكلورها وأمثولاتها وعاداتها السلوكية، والعقلية القديمة، وعلاقاتها الاجتماعية الموروثة.. وتواجه بهذا كله حياة عصرية ملحة)***[367].

لذا فإن لجوءه إلى التراث والاستعانة به، كان بهدف جذب المشاهد، والتأثير فيه، ولعله هدف من وراء ذلك إلى تخليص المتلقي من متابعة الأحداث. وملاحقتها بشغف، وتخليصه من المفاجآت، ليتيح له الفرصة ***(لمتابعة الكيفية التي تجري بها الأحداث، وهذا ما يجعل المتلقي يتأمل بشكل عميق في البطل التراجيدي وفي الظروف والملابسات المحيطة به وفي مسيرة صراعه والمصير الذي آل إليه.. مما يؤدي بلا شك إلى إحداث هزة وجدانية عميقة لديه، وسيكون لهذا كله بلا شك أثر بالغ في تأمل المتلقي، في نهاية المطاف، لشرطه الاجتماعي والإنساني الخاص به)***[368].

– أضف إلى ذلك أن تفشي نسبة الأمية بين أبناء الشعب العربي، جعل الفريد فرج يركز في أعماله المسرحية على الواقع المعيش، ويثير بعض القضايا التي تهمّ المواطن العربي وتثيره، ولا سيما أن الفن المسرحي فن جماهيري، إذ يقول: ***(فأمة ترتفع فيه نسبة الأمية، ولا تتمتع بالثمار الكاملة للتعليم لا بديل لها أن تعتمد في حياتها اليومية على ثقافتها المتوارثة جيلاً بعد جيل، ولأن ثقافتها المتوارثة من قديم لا تسعفها في حل مشكلاتها الاجتماعية العصرية، فإنها تعاني ضغوطاً واختناقات وتجرفها المفاهيم القدرية أو اللامبالاة النابعة***

---

(366) المصدر السابق، ص302-303.

(367) المصدر السابق، ص312

(368) العبود ، مصطفى، "التراجيديا في مسرح الفريد فرج"، ص54.

من شعور بالعجز عن مواجهة التحديات المعقدة للعصر)[369]لذا لا بديل عن الاستمداد من الواقع، مع الاستعانة بما يحمله التراث من قضايا ومفاهيم.

والأصالة عند الفريد تعني الرؤية المعاصرة للتراث، فهو لاينظر إلى التراث كمادة خام تنتمي إلى الماضي، وإنما يؤكد ضرورة التعامل معه كمواقف تساهم في تطوير التاريخ وتغييره، فالانتقاء من التراث كإطار مسرحي، أو بأسلوب ابتداع الأمثولة تحليلاً للواقع، بهدف اتخاذ موقف من التراث، ينطوي على قصد إعادة الحياة عن طريق إعادة صياغة التراث فـ ***(الموقف الانتقائي من التراث هو بالضرورة موقف نقدي وجدلي منه)***[370]. واستخدام التراث كإطار لطرح قضايا العصر، هو موقف من الحاضر، واحتكام للماضي في قضايا حاضرة، واحتكام للحاضر أيضاً عن طريق انتقاء التراث، إنه –كما يقول– : ***(موقف مستقل وحرّ في الماضي والحاضر، وموقف نقدي وانتقادي من الماضي والحاضر، وهو بالضرورة موقف لوصل الماضي والحاضر وتصورهما امتداداً واحداً مطرداً..)***[371]المهم أن نقف موقفاً نقدياً جدلياً من الواقع ومن التراث، والتعامل مع التراث مبني على الموقف والحركة والاستمرار، لذا فإن إصرار الفريد فرج على وحدة الزمان يعني ***(الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية حتمية، تجعل الماضي منعكساً على الحاضر ومؤثراً في المستقبل، وتجعل بذلك حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ)***[372].

– وبهذا يكون فرج قد نظر إلى الأصالة التي تعني ضرورة الارتباط بالتراث وإلى المعاصرة التي تعني ضرورة الارتباط بالواقع، على أنهما كلّ واحدٌ لا يتجزأ، وذلك من خلال تركيزه على العامل الزماني المكاني. إنه ترابط بنيوي بدا واضحاً في أعماله المسرحية، وتجدر الإشارة إلى أن ارتباط أكثر أعمال فرج بالتراث لم يكن بهدف تحقيق قيم جمالية أو معرفية أو أيديولوجية فحسب، بل كان سعياً إلى تحقيق هوية المسرح العربي، وأصالته.

---

(369) فرج، الفريد، مؤلفات الفريد فرج، الملاحة في بحار صعبة، ص312.

(370) المصدر السابق، ص319.

(371) المصدر السابق ، ص319.

(372) الجراري، عباس، الثقافة في معركة التغيير، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980، ص 56-57.

2- البنـاء الفنـي: *لـم نلحـظ أن عمليـة تأصـيل المسـرح العربـي، ومحاولـة تشكيل بنية فنية جديدة، قد استغرقت كتابات الفريد فرج التنظيرية، بقدر استغراق أعمالـه الفنية؛ إذ لـم نلمـح فـي كتـاب (دليل المتفرج الـذكي إلـى المسرح) محاولـة تنظيرية لصنع مسرح عربي، بل لم نلمح محاولة لخلق مسرح عربي، بمنأى عن المسرح الأجنبـي كما فعل غيره من المؤصلين المسرحيين العرب، وكل ما قدّمه فرج فـي هذا الكتاب هو فرش لمائدة المسرح الغربي أمام القارئ العربي، وتجدر الإشارة إلى أن تسمية (دليل المتفرج الذكي إلى المسرح) لاتنطبق على ما قدّم في هذا الكتاب من مضمون، لأن الكتاب هو دليل للفريق المسرحي إلى المسرح- لا للمتفرج الذكي- ولكن باختصار واختزال.*

- تتألف العملية المسرحية -عند فرج- من مثلث مؤلف من أضلاع ثلاثة يمثل الضلع الأول (النص المسرحي) والضلع الثاني (الممثل المسرحي) والضلع الثالث (الجمهور) فالنص المسرحي هو الأساس الذي يرتكز عليه التكوين الفني للعمـل المسـرحي، أي إن عمليـة الارتجـال التـي دعـا إليهـا بعـض المؤصـلين المسرحيين العرب، وحاولوا تطبيقها مستبعدة عند الفريد فرج، وهذا يتماشى مع المسرح الذي اعتمده، وانطلق منه. ولعل أهم عناصر التأليف المسرحي -عند الفريـد الفـرج- هـي المواقـف التـي تبنـى مـن خـلال التـآلف والتنـافر بـين الشخصـيات[373]، ويشـكل الصـراع القـوام الأساسـي للمواقـف، ذلـك لأن الغـربيين أطلقوا تسمية فن الدراما على فن المسرح، والدراما تعني الصراع[374]، فالصراع يحكم العمل المسرحي من البداءة حتى النهاية، ويتحقق بكامل قوته في ذروة المسرحية، إذ يقول: ***(... إن كل "فعل" يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها وهي احتدام الصراع ثم تصفيته (...) ونحن إذ نتحدث عن الصراع لابد لنا أن نسلم بالبديهية الأولى التي يرتكز عليها مثل هذا الصراع، وهو وجود التناقضات. فالصراع في المسرح، كما هو في الحياة لابد أن يكون صراعاً بين***

---

(373) ينظر، فرج، الفريد، مؤلفات الفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص151.

(374) ينظر، نيكول، الارديس، علم المسرحية، تر. دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط2، 1992، ص34-35.

نقيضين)[375].

– إذن يتجلى النص المسرحي من خلال المواقف، وينطوي على صراع بين نقيضين، أداته في التعبير هي الحوار.

– أما الممثل الذي يشكل الضلع الثاني في العمل المسرحي، والذي يعدّه فرج أقدس العناصر المادية فوق خشبة المسرح، بل إنه ملك المنصة، فهو إنسان مبدع، إذ لايكتفي بأن يكون صلة وصل بين المؤلف والجمهور، بل لابد أن يثري العمل المسرحي، ويضيف إليه من ملكاته ومن مواهبه إبداعات جديدة، يقول فرج: ***(... وله الفضل في أن يؤثر في الجمهور تأثيراً يتفق مع أفكار المؤلف والمخرج، وهو الشخص الذي يستطيع بملكاته الخاصة، فوق قيمة النص وجهد المخرج، أن يصنع من الكلمات المطبوعة ومن الحركة والإشارات التي يرسمها لتفسير النص استرسالاً غير ميكانيكي.. غير هامد... أن يصنع من كل هذا شحنة وجدانية تأخذ المتفرج وهو مشدود معلق الأنفاس إلى وديان التأمل والحس العميق)***[376]إن إبداع الممثل يعدّ عاملاً قوياً من عوامل التأثير في المشاهد، وجذبه إلى العمل المسرحي، واستيعابه.

– وإبداع الممثل ينسحب على مقدرته في تحقيق الدور الذي كُلّف به شرط أن يؤدي الدور بما يتناسب مع جو العمل المسرحي وطبيعته، وأن يستقي خاماته من الحياة اليومية، أي أن يحاكي الواقع ويماثله، وهذا يعني أن الفريد فرج يطلب من الممثل أن يتقمص الشخصية المسرحية، ويندمج في الدور المسرحي، تماماً كما هو الحال عند ممثل ستانيسلافسكي، ومع هذا فهو يطالب الممثل بألا يفقد وعيه بالزمان والمكان، بل ينبغي (أن يعي دائماً بأنه إنما يمثل..)[377]فالتمثيل – عنده– مهنة يؤديها الممثل وهو بكامل وعيه، ويقظته.

– ويكمن إبداع الممثل أيضاً في قدرته على استخدام أدواته التعبيرية المتمثلة في جسمه وخلقته، والتي لاتنحصر في القدرة على التعبير فحسب ***(ولكنها تنطلق***

---

(375) فرج، الفريد، مؤلفات الفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص155 وينظر نيكول الإرديس، علم المسرحية، ص133-134-135.

(376) فرج، الفريد، مؤلفات الفريد فرج، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص27.

(377) المصدر السابق، ص32

إلى آفاق واسعة من القدرات على التعبير بالوجه وبالعينين، وبالذراعين، وبالكفين، وبالوقفة، وبالجلسة، والمشية، وبالسكنة، وبالكلام، وبالصمت... إن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير...)[378]إن التمثيل هو القدرة على التلون حسب الموقف، وحسب الدور، والممثل شعلة من النشاط والحركة المحسوبة بما يتناسب مع الدور الموكل إليه.

– أما الضلع الثالث في العمل المسرحي فهو الجمهور، ويوليه فرج أهمية بالغة، فهو لايقل أهمية عن المؤلف والممثل، ويحرص على أن يظل يقظاً واعياً عند مشاهدته عملاً مسرحياً، فهو عنصر إيجابي وفعّال، لذا لابد من الاهتمام به وتربية ذوقه وحسه تربية تساوي تربية سائر الفنانين[379].

– وأهمية الجمهور عند فرج تنبع من اقتناعه بأن العمل المسرحي لايكتمل حتى يقدّم إلى الجمهور، وأن الكاتب المسرحي يكتب نصه والجمهور ماثل أمام عينيه، لذا فإنه يسعى دائماً إلى خلق عمل فني يرضي جمهوره، من خلال فهم هوية هذا الجمهور.

– أضف إلى ذلك أن الفريد فرج لم يعدّ إلى التراث أو إلى مسرح البساط والحلقة والسامر لتحديد نوع المنصة المسرحية، وإنما اكتفى بالاعتراف بشكلها المتطور عبر الزمان، وأكد أن شكل المنصة لابد أن يساير الأفكار التي يطرحها العمل المسرحي، أي أن تكون عملية الاختيار مما وجد فعلاً في عالم الحياة المسرحية؛ إذ يقول : ***(هذه الأشكال الحديثة كلها لاتجتذب الفنانين لمجرد غرابتها أو طرافتها وإنما لأنها الوعاء الموافق للفكر الجديد، والمضمون الجديد لفن المسرح..)***[380]المهم أن الفنان هو الذي يختار المنصة الملائمة لأفكار عمله المسرحي، والاختيار يكون ضمن الأشكال التي مرّ بها العمل المسرحي خلال تطوراته، وانعطافاته، لا أن يخلق شكلاً جديداً مبتكراً.

– ولم تختلف وظيفة الجدار الرابع –عند فرج– عن وظيفته في المسرح التقليدي بل يعدّ الجدار الرابع ضرورة لا بد منها لإيهام المتفرج بأنه مشاهد

---

(378) المصدر السابق، ص39.

(379) ينظر، المصدر السابق، ص11.

(380) المصدر السابق، ص216.

لحادث حقيقي يقدم أمامه، وضمانة لتحقيق الغرض من اندماج الممثل[381].

– وتنسحب آراء فرج على وظيفة الديكور؛ فعملية الديكور مهمة للغاية لتحقيق واقعية العمل المسرحي[382]، ومطابقة الديكور للواقع تساعد المشاهد في تمثل أحداث العمل المسرحي، وتسهم في إقناعه بأن ما يجري أمامه واقع وحقيقة، وهو لايقصد بذلك الخديعة، بل الإيهام فحسب.

3- وظيفة المسرح: *يميّز الفريد فرج بين الفن واللافن، فالفن الحقيقي هو الفن الذي يحمل رسالة، ويحاول إيصالها إلى المتلقي، والفن له غاية، وغايته فاضلة وسامية بالضرورة[383]، وإذا خلا الفن من هذه الرسالة فإنه لا يعدو أن يكون مجرد لافن.*

– والعمل المسرحي –عند فرج– شأنه شأن سائر أعمال الفن... إذ لا بد أن يكون له هدف كلي وشامل، وهو الفائدة والمتعة؛ وتكمن المتعة في الترفيه عن الجمهور وتسليته، أما الفائدة فإنها تحتم الدعوة إلى الفضائل العصرية، والأفكار التقدمية، فهو يقول: ***(إن الوظيفة الاجتماعية للفن تحتم أن يكون الفن دائماً داعية للفضائل العصرية، وللتقدم الاجتماعي، وعليه أن يسخر قدرته على الإضحاك واستدرار الدموع، وإثارة وجدان الناس لخدمة القضية الاجتماعية الجليلة)[384].***

– وهكذا يمكننا أن نسجل أهم النقاط التي تجلت واضحة في تأصيل المسرح العربي عند الفريد فرج:

1- إن البحث عن الأصالة يعني البحث عن الذات.

2- التأكيد على أن الأصالة العربية تعني إضافة عالمية، وليست انتقاصاً من حضارة العالم.

3-ضرورة التخلص من التبعية، والاعتماد على الذات، عن طريق الاستغراق في الخصوصية المحلية.

4- ضرورة التركيز على ارتباط الزمان بالمكان لتحقيق الخصوصية المحلية.

---

(381) ينظر، المصدر السابق، ص190

(382) ينظر، المصدر السابق، ص12

(383) ينظر، المصدر السابق، ص231.

(384) المصدر السابق، ص231.

5- تأصيل المضمون المسرحي عن طريق تمازج الماضي مع الحاضر في وحدة كلية شاملة، تكون العلاقة الجدلية أهم سماتها.

6- الإيمان بأن تأصيل المسرح العربي يتحقق من خلال المزج بين ما هو محلي (التراث والواقع) وما هو عالمي (القالب الفني) شرط أن يتحقق التناغم والانسجام عن طريق الانتقاء والاختيار والمزج إن اقتضى الأمر.

ب- المسرح الشعري:

كانت النشأة الأولى للمسرح العربي مزجاً بين النثر والشعر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر (أحمد شوقي) (1869–1932) الذي أدرك حاجة الأدب إلى التنمية والتطوير، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية.

– اتجه شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية في السنوات الأربع الأخيرة من حياته؛ إذ ترك لنا سبع مسرحيات: مسرحية واحدة نثرية،وست مسرحيات شعرية، منها ست مآسٍ وهي (كليوباترا) 1929 و (مجنون ليلى) 1931 و (قمبيز) 1931 و (عنترة) 11932 و (علي بك الكبير) 1932، وملهاة واحدة هي (الست هدى).

– وقد أسهمت عوامل متعددة في توجه شوقي نحو التأليف المسرحي، والاهتمام بفن التمثيل، وهو الذي تمرس في الشعر الغنائي طوال حياته، وأبدع فيه، ولعل أهم هذه العوامل هو رفع مستوى الفن المسرحي، والاهتمام به، والإقبال عليه فنياً وجماهيرياً، قياساً إلى الفترة السابقة، إضافة إلى ازدياد حركة الدعوة إلى التجديد الأدبي[385].

– إن إقامة شوقي في فرنسا، وإطلاعه على الآداب المسرحية العالمية، ولا سيما الكلاسيكية الفرنسية، قد أثر في أسلوبه الفني، كما أن حفظه الشعر القديم، وإطلاعه على آثار الشعراء العرب، قد أثر في أسلوبه الشعري، يضاف إلى ذلك تأثره بالمسرح الغنائي المعاصر له بمدارسه المختلفة، التي رأسها حجازي.

---

[385] ينظر شوكت، محمود، حامد، المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، 1947، ص35.

– لقد آثر شوقي الطريقة الكلاسيكية في البناء الفني[386]، وكتب مسرحياته شعراً؛ إذ رأى أن خلود الآثار المسرحية الغربية يعود إلى صياغتها شعراً، ورأى أن كبار الأدباء الغربيين ***(حتى في العصر الإبداعي مثل "هيغو وبيرون وشيلي" قد آثروا الشعر على النثر في كثير من مسرحياتهم، لما يخلقه من جو خاص، يضفي على المسرحية شعوراً جميلاً)***[387]، ومال إلى الموضوعات التاريخية، مقلداً في ذلك المسرح الكلاسيكي الفرنسي؛ إذ كان الشعراء من أمثال كورني وراسين يتخذون التاريخ مصدراً لأعمالهم المسرحية، ويخصصون مآسيهم للحديث عن حياة الملوك والأمراء، فحاول شوقي أن ينسج على منوالهم، لذا فقد اتجه إلى تاريخ بلاده، وانتقى منه حقباً متباعدة ومتنوعة، اقتصرت على حياة الملوك والأبطال والشعراء، فمسرحية (مصرع كليوباترا) ومسرحية (قمبيز) استمدّ موضوعهما من تاريخ مصر القديم، واستمد موضوع مسرحية (مجنون ليلى) من التاريخ الإسلامي في عهد بني أمية، أما مسرحية (علي بك الكبير) فقد استمد موضوعها من التاريخ الإسلامي في عهد المماليك، واستمد موضوع مسرحية (عنترة) من العصر الجاهلي.

– وبدا تأثره واضحاً بالمدرسة الكلاسيكية الفرنسية من خلال امتناعه عن تصوير وتمثيل الحروب والمبارزات على خشبة المسرح، فالحرب بين انطونيو واوكتافيوس في مسرحية (مصرع كليوباترا) وبين قمبيز والمصريين في مسرحية (قمبيز) وبين علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب في مسرحية (علي بك الكبير) لا تعرض على خشبة المسرح أمام النظارة، وإنما يشار إليها من خلال الحديث الذي يدور بين الممثلين.

– وتأثر أحمد شوقي أيضاً بالمدرسة الرومنتيكية عندما تجاوزنظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع. فالمتتبع لأعماله المسرحية يرى أن شوقياً قد زاوج– فيما يخص وحدة الموضوع – بين قصتين في مأساة واحدة، وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا) عندما زاوج بين حب

---

(386) ينظر، ضيف، شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف بمصر، ط2، 1957، ص180.

(387) الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط5، 1970، ص60.

هيلانة وصيفة كليوباترا وحابي، وبين حب انطونيو وكليوباترا، وزاوج بين صراع علي بك الكبير ومحمد أبي الذهب، وبين صراع محمد علي بك الكبير ومراد بن علي بك بالتبني في مسرحية (علي بك الكبير).

– لكن على الرغم من تأثر شوقي بالمسرح الغربي، إلا أنه حاول تأصيل المسرح العربي منذ النشأة الأولى للمسرح الشعري، وذلك عندما انطلق من واقع الشعب العربي مراعياً تربيته، وذوقه، وحسه الفني والجمالي؛ إذ اختار موضوعات مآسيه من التاريخ العربي، ومن تاريخ مصر القديم، لكن مهما قيل بشأن سوء اختيار شوقي لبعض هذه الموضوعات، خصوصاً أنه اختارها من مراحل عصيبة في تاريخ مصر، في الوقت الذي ذكر فيه أنه يدافع عن العروبة، ويساير الشعور القومي، مع أن التاريخ العربي قد حوى صفحات مشرقة تتجاوب مع أهدافه ، فإن (شوقي) الذي اختار من التاريخ مراحل فيها انهيار البلاد وتدخل الأجنبي فيها مثل مسرحية (مصرع كليو باترا) ومسرحية (قمبيز) حاول أن يرتبط بالواقع ويعبّر عن شعوره الوطني، لأن اختياره يدل على وعيه لما كانت مصر تعانيه من هيمنة الإنكليز.

– ثم إن (شوقي) لم يعرض لنا التاريخ كما هو؛ إذ غيّر في بعض الأحداث، وبدّل في تصوير سلوك بعض الشخصيات المسرحية، بما يتناسب مع نزعاته الوطنية والقومية هادفاً من وراء ذلك إلى جذب الجمهور المسرحي، وامتلاك عواطفه (فكليوباتره) صيغت بشكل يأباها التاريخ؛ إذ ***(صاغها لامستهترة أو قل بغيّاً ترتمي عند أقدام قواد الرومان، بل وطنية محبّة لوطنها مدافعة عن كرامتها القومية، وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع، بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس)***[388].

– ولم يحاول شوقي أن يرضي الذوق العربي، ويؤجج المشاعر الوطنية بهذه المخالفة فحسب، بل أرضى الذوق العربي، والشعور الإسلامي بإحداث تيار أخلاقي عام، طغى على كل مسرحياته، وتبدى ذلك من خلال إحجامه عن تصوير رغبات كليوباترة، وشهواتها الحسية، وحاول أن يحيطها بهالة من النبل

(388) ضيف، شوقي، شوقي شاعر العصر الحديث، ص184.

والوقار، بل جعلها إنسانة متدينة، تمارس الصلاة الإلهية، أما ليلى العامرية فقد أبى أن يميتها بعد عقد قرانها إلا وهي عذراء.

– ومع التيار الأخلاقي، والتعلق بالعادات والتقاليد، والتركيز على الفضائل السامية والشهامة العربية، برز الحس الوطني الذي تجلى من خلال الصراع بين العاطفة والواجب الوطني، وانتصار الثاني إرضاء للشعور الوطني والنزعات العربية والقومية، وبدا ذلك واضحاً من خلال الصراع الداخلي للشخصيات الرئيسية في مسرحية (قمبيز) ذلك الصراع الذي ترجم إلى عمل فعلي من خلال شخصية (نتيتاس) وشخصية (نفريت) داعياً من خلاله إلى حب الوطن، والتعلق به، والاستماتة من أجله.

– ولما كان شوقي يسعى إلى تأسيس فن مسرحي جماهيري، فقد حاول أن يرضي الجمهور العربي، ويمتعه، عن طريق بث بعض المواقف الفكاهية التي تعبر عن نفسية العربي المصري، وطباعه، وعن طريق إدخال الموسيقا والغناء في مسرحياته، لأن الجمهور تعود أن يستمع عند مشاهدته عملاً مسرحياً ما إلى قطع ملحنة ترافق القصة المطروحة، وحاول شوقي عن طريق اختلاق بعض الحيل إدخال هذه الأغاني الملحنة في نسيج الحدث المسرحي.

إلا أن (شوقي) قد أكثر من المواقف التي يقطع فيها الحوار ليعطي فرصة للموسيقا والألحان، مما جعله يؤثر في سير المسرحية، وتتابع أحداثها، وتماسكها.

– وحاول شوقي أن يتعامل مع الواقع، ويؤثر فيه، عندما اتجه في مسرحيته الأخيرة (الست هدى) إلى تصوير الشعب، ونقد بعض القضايا التي تمس واقعه، وهذا التوجه يدل دلالة واضحة على أن (شوقي) قد أدرك متطلبات الجمهور، وساير النهضة الاجتماعية الممثلة في الصحافة وفي المسرح. ذلك أن (شوقي) كان قد قصر مسرحياته السابقة على تصوير حياة الملوك والأمراء. وتمجيد سلوكهم، والإشادة بأفعالهم، وصور الشعب– في ذلك كله– بشكل مزرٍ، إذ جعله جاهلاً لا حياة فيه ***(يسير في ركاب المنتصر)***[389]. وبدا ذلك واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا).

---

[389] شوكت، محمود حامد، المسرحية في شعر شوقي، ص39.

– وقد صاغ شوقي مسرحياته تلك في لغة فنية راقية، استخدم فيها الشعر لغة للحوار المسرحي، وهو الذي تمرس فيه، وحاول جذب الجمهور العربي، واستمالته، بما تعود عليه، واعجب فيه، لذا فقد عدّ (شوقي) بحق ***(أول من وضع مسرحية جديدة السبك، فيها شيء من الفن المسرحي، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً وبذلك عدّ عمله هذا فتحاً جديداً، ولا سيما قد توالى نتاجه المسرحي، وفي كل مرة يخطو نحو الكمال الفني خطوات)***[390].

– إلا أن التزام شوقي بالشعر الغنائي مدة طويلة من الزمن، والتزامه بتقاليد الفن التقليدي القديم، ومقوماته، لم يفارق فنه المسرحي، لذا فقد كان طغيان الشعر الغنائي على مسرحه من المآخذ التي أخذت عليه، إضافة إلى عنايته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ الشائعة في الشعر الغنائي، وهذا العيب أثر في النسق العام للعمل المسرحي، وطغى على مكونات العناصر المسرحية، فالإطالة في بعض المشاهد أدت إلى تفكك العمل المسرحي، وفقدان الاندماج، إضافة إلى تركيزه على الشعر الغنائي في إحداث التأثير المسرحي، دون الاعتماد على بقية العناصر المسرحية، كل ذلك أدى إلى فقدان الإيجاز والتركيز، وبدا الإطناب واضحاً، وكأن قلمه تعود على هذا الأسلوب الشعري، أو كأن شوقياً (لم يكن يعرف أن المسرحية ينبغي أن تخلو من كل فضول، وأن تكون كل كلمة فيها وكل شطر فضلاً عن كل بيت شعاعاً يكشف الشخص ويكشف صفاته، فهو ليس بصدد خلق شعر من حيث هو شعر، وإنما هو بصدد خلق شخوص وإسباغ مميزاتها وصفاتها عليها، بحيث تصبح خالدة في نفوس الناس)[391]وقد يكون شوقي معذوراً في ذلك، فالريادة لها عثراتها، ومزالقها.

– المهم أن شوقياً ***(هو الذي وضع قواعد الشعر المسرحي في الأدب العربي، وبذلك أثبت قدرة الشعر العربي على بناء المسرحية نظماً، وكذلك أثبت استعداد رواد المسرح من جمهور النظارة للاستماع إلى شعر عربي صميم، مع***

---

(390) الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 59.

(391) شوقي، ضيف، شوقي شاعر العصر الحديث، ص189.

الاستمتاع بما يصور من مشاهد التمثيل)[392].

– وقد تابع مسيرة أحمد شوقي مجموعة من الشعراء، الذين اهتموا بالمسرحية الشعرية، وشكلوا اتجاهات فنية متعددة، فمن قبيل ذلك الاتجاه الكلاسيكي الذي يمثله أحمد شوقي وعزيز أباظة، والاتجاه الرومنتيكي الذي يمثله مدرسة أبو للو المتمثلة بالشاعر خليل مطران في ترجمته لمسرح شكسبير عن الفرنسية ويقف على رأسها أحمد زكي أبو شادي، وعلي محمود طه، إلا أن أهم المآخذ التي أخذت على المسرحية الشعرية آنذاك أنها كانت غنائية بحتة، شكلت مجموعة من القصائد الغنائية التي وزعت بين الشخصيات، ضمن موضوع معين، لايربطها إلا ***(رباط سطحي خارجي، لا يشكل نسيجاً أساسياً في بناء هذا العمل الشعري، أما ما هو أساسي في هذا العمل فهو القصيدة الغنائية)[393].***

– إلا أن المسرحية الشعرية قد دخلت طوراً جديداً في المرحلة التاريخية الثانية المخصصة للبحث، على يد صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي في مصر، وعدنان مردم بك ، وخالد محيي الدين البرادعي في سورية.

---

(392) تيمور،محمد، طلائع المسرح العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، ص149.

(393) العالم محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص258.

1- صلاح عبد الصبور (1931-1981):

– وصلاح عبد الصبور شاعر، وكاتب مسرحي وناقد ومنظّر، أسهم في ترسيخ المسرحية الشعرية، وامتدادها، وسعى إلى التجديد في بنائه الفني، وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانباً من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة، فهو ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع، وآمن بأن أصالة الفنون، وقوتها تستمد من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعت منه، من خلال التوفيق بين أصولها الفنية وطبيعته ومزاجه[394]، وأيقن أن المسرح اليوناني القديم هو ينبوع العمل المسرحي، وعلى الرغم من التغيرات والاختلافات في الأعمال المسرحية الحديثة، فهو أصل الاتجاهات والمدارس.

- تأصيل المسرح العربي عند صلاح عبد الصبور:

– إن المتتبع للقضايا التنظيرية، في محاولات صلاح عبد الصبور التأصيلية يلحظ تركيزه على أمور ثلاثة؛ أولها ضرورة استخدام لغة الشعر للحوار المسرحي، ثانيها: ملاءمة الشكل المسرحي المستورد، والمتطور عن الصيغة المسرحية الأرسطية، لتأسيس مسرح عربي الهوية، ثالثها: الانطلا ق من واقع الجماهير العربية، في استحداث المضمون المسرحي.

أ- المسرح الشعري:

يرى عبد الصبور أن صياغة المسرحية شعراً في العصر الحديث، تثير في نفس الشاعر مجموعة من التساؤلات، التي لم تكن تثير انتباه الشاعر القديم، والسبب في ذلك أن المسرح كان يكتب شعراً لا نثراً، ولم يكن المسرح النثري يكتسب أحقية وجوده بعد[395].

– إلا أن عبد الصبور قد ولج عالم المسرح الشعري، دون أن يمر بهذه التساؤلات، لأنه آمن منذ البداءة بأحقية الشعر في المسرحي، وأولويته، ويعّد اللجوء إلى المسرح النثري، واستخدامه لغة للحوار المسرحي، انحرافاً في المسار،

---

(394) عبد الصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، بيروت، دار الطليعة، 1966، ص85.

(395) ينظر، عبدالصبور ،صلاح، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969، ص115.

وتطفلاً، إذ يقول: ***(فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ، وكنت أرى أن المسرح النثري وبخاصةٍ حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسار)***[396]لا بل إن صلاح عبد الصبور انطلاقاً من دراسة واقع المسرح، وماضيه، قد تنبأ بسقوط المسرح النثري، والعودة إلى المسرح الشعري من جديد، لأن للمسرح لغة خاصة تقربه من الشعرية، ومن الشعر، فهو يقول: ***(نشأ المسرح شعرياً، وأغلب الظن أنه سيعود كذلك، رغم غلبة الطابع الاجتماعي النثري منذ أواخر القرن التاسع عشر، ولكن الإيماضات الشعرية التي تتخلل المسرح النثري الآن تؤذن بعودة الشعر إلى المسرح، وليس الأسلوب النثري المحكم – كما قال أحد النقاد– إلا محاولة للاقتراب من الشعر في تركيزه وموسيقاه)***[397].

– لقد تأثر صلاح عبد الصبور بأفكار ت.س إليوت، وذلك عندما قال: ***(إن المسرح هو الوسط النموذجي للشعر)***[398]لا بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك عندما صرّح في أحد أحاديثه الإذاعية أنه يؤمن بأن الشعر هو الأداة الطبيعية والكاملة للمسرح. إلا أن إليوت ركّز على ضرورة اختفاء اللغة المسرحية وراء المواقف، سواء كانت شعرية أو نثرية، أي أن تكون اللغة المسرحية غير ملحوظة، وركّز على القيمة النمطية الموسيقية التي تدعم الإحساس وتقويه، وذلك عندما فضّل أن يكون الشعر لغة الحوار المسرحي.

– ولعل هذا ما ركّز عليه عبد الصبور، عندما عدَّ المسرح قطعة مكثفة من الحياة، والشعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي، ولا يقصد هنا بالشعرية (النظم) وإنما يقصد تلك المسرحيات غير المنظومة التي توفر فيها قدر من الشعرية، والتي قد تفوق المسرحيات المنظومة شاعرياً[399].

– لقد أكد صلاح عبد الصبور أن المسرحية هي أرقى أنواع الفنون، كما أن الشعر الدرامي هو أرقى أنواع الشعر؛ إذ ينتقل فيه الشاعر من الغنائية الفردية إلى الموضوعية، ولدراسة هذه الظاهرة، استعان عبد الصبور برأي لـ (عز الدين

---

(396) المصدر السابق، ص115.

(397) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، ط1، ك1، 1965، ص 207.

(398) إليوت، ت.س، جريمة قتل في الكاتدرائية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، 1982، تر: صلاح عبد الصبور، مر: أمين العيوطي، ص25.

(399) ينظر، المصدر السابق، ص118.

إسماعيل) عندما قال: (إن كل الأنواع الأدبية تصبوا إلى الوصول إلى مستوى التعبير الدرامي، (...) التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي (...) فإذا كانت الموسيقى تلخص كل القيم التعبيرية في سائر الفنون، فإن العمل الأدبي الدرامي يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول)[400]ولا يُقصد هنا بالدراما العمل المسرحي، وإنما يقصد الصراع بكل شكل من أشكاله.

– وهكذا فقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر هو الأداة الطبيعية الوحيدة لكتابة المسرحية، وذلك للتناسب بينه وبين ما تفرضه اللغة المسرحية من اختزال واختصار، فعالم المسرحية هو عالم اللحظات المكثفة الغنية، لذا فقد تنبأ بعدم استطاعة المسرح النثري مجاراة المسرح الشعري، ويعدّ اختياره للشعر لغة للحوار المسرحي خطوة في طريق التأصيل، خصوصاً أن التطبيق قد واكب التنظير عنده، ولا يخفى ما للشعر من قيمة في نفس الإنسان العربي.

ب - الشكل المسرحي:

– ميّز صلاح عبد الصبور بين نوعين من البناء الفني؛ النوع الأول هو البناء التركيبي المفروض بحكم القواعد الفنية المتمثل في المسرحية والملحمة واللوحة المركبة ومعيار الكنيسة، والنوع الثاني المتميز بالبساطة والأصالة والمتمثل في القصيدة الغنائية[401].

– وميّز بين الفنون المعبّرة والفنون الحكائية، ووجد أن الأولى هي التي تعبّر عن ذات صاحبها، وتمثلها القصيدة الغنائية، والسوناتا الموسيقية، والقصة ذات النبرة الشخصية، أما الثانية فهي التي تتجاوز الذات لتعبر عن الآخرين، وتدير بينهم جدلاً حياً، والتي يستطيع الكاتب من خلالها أن يجسد رأيه ورؤيته من خلال تركيب الأحداث وتدفقها[402]، وهذا شأن الرواية والمسرحية.

– إلا أن صلاح عبد الصبور فيما عرض من حديث حول البناء الفني، أو الشكل الفني للمسرحية، لم يحاول أن يبحث عن شكل فني مغاير للصيغة

---

(400) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث، سورية، 1988-1989، ص278.

(401) ينظر، عبد الصبور، صلاح ، حياتي في الشعر، ص21

(402) ينظر، المصدر السابق، ص37.

المسرحية المستوردة، وأعلن منذ البداءة أن البحث عن شكل مسرحي، أو استحداث شكل مسرحي جديد، هو نوع من العبث؛ إذ نسمعه يقول: ***(بحثنا عن أشكال أخرى يجب أن لا يكون من شواغلنا في الواقع)***[403]وعلته في ذلك أن الشكل المسرحي المتوفر لا ينتمي إلى أحدٍ بقدر ما ينتمي إلى الإنسانية.

– فالشكل المسرحي الذي أقرّه عبد الصبور، هو القالب الغربي المتوارث، الذي ينتمي إلى الإنسانية جمعاء، لذا فإن التراث عنده لا ينتمي إلى بلدٍ دون آخر، بل هو تراث الإنسانية جمعاء، والثقافة– عنده– ***(تراث حي متصل بين الماضي والحاضر، متجهة إلى المستقبل، وليست دراسة مواطن نشوئها إلا لوناً من إلقاء الأضواء عليها بغية مزيد من الفهم والاستنارة، وشأن هذه الدراسة عندئذٍ هو شأن الدراسات الأخرى المعينة على فهم الأدب والفن، مثل الاقتصاد والاجتماع وعلم النفس..)***[404].

– لذا فقد وطّن صلاح عبد الصبور نفسه منذ البداءة، فيما يخص موهبته الشعرية، التي تنسحب على العملية المسرحية الشعرية أيضاً، على إحساسه بقرابته إلى كل الشعراء في العالم، وفي كل فترة من الفترات التاريخية؛ إذ يقول: ***(بحيث انتظم موروثي الأدبي أبا العلاء وشكسبير، وأبا النواس وبودلليير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي ولوركا..)***[405]فالإرث الأدبي والفني هو ملك للبشرية جمعاء، والمهم هو قراءة هذا الإرث قراءة واعية شاملة، وبعدها يتخير الشاعر تراثه كما يشاء.

– ولقد أوغل في بحث القضية أكثر عندما أعلن أن العالمية لا يمكن أن تلغي الخصوصية، فالأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى؛ إذ يحمل طابعها، وله معالمها، ومع ذلك– كما يقول– ***(يقف بينها معتزاً بأصالته، ووجوده، وإسهامه الحي في تطوير التجربة الأدبية في العالم، وهنا لانظلمه ولا نحابيه لا نظلمه حين نحاول أن نطبق عليه قواعدنا الحديثة، ولا نحابيه حين***

---

(403) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندوة المسرح" ، المعرفة، العددان 124-125، حزيران، تموز، 1972، وزارة الثقافة، دمشق، ص126.

(404) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص110.

(405) المصدر السابق، ص110.

نحاول بالزيف أن نتلمس فيه ما لم يعرف..)[406]إذن فالأدب العربي ينتمي إلى تلك الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، ومصرية قديمة وصينية وهندية، ومع ذلك له خصوصيته التي تميزه عن الآداب الأخرى، ولعله قصد بالأدب العربي ذلك ***(التراث الأدبي الذي حفظه لنا الرواة والمؤلفون، وأبدعه اللسان العربي بين القرنين الخامس والثالث عشر الميلاديين)***[407].

– لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الحضارة هي ملك للإنسان في كل زمان ومكان، يستطيع أن ينهل منها متى يشاء، شأنها شأن الفنون والأداب، وأن كل المسارح التي نشأت بعد المسرح الإغريقي إلى يومنا هذا باتجاهاتها المتنوعة، ومدارسها المتعددة، ما هي إلا تطوير للصيغة المسرحية الأرسطية؛ إذ يقول: ***(وقد نجد في كثير من الأعمال المسرحية الحديثة اختلافاً عن الأصل، ولكنه اختلاف ينبع منه، ويعتبر تطويراً له، ولكنه لا يقف ضده)***[408].

– لذا فقد آثر عبد الصبور شكل التراجيديا اليونانية، وعدّها أكثر الأشكال تقليدية، بل أكثرها خلوداً، وأعلن عن ذلك صراحة، عندما تحدث عن مسرحيته (مأساة الحلاج) فقال بطل وسقطته هذه مسرحيتي، والسقطة سقطة تراجيدية كما فهمتها من أرسطو، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل، ولكنه في تركيبه وباعث الخطأ هو الغرور وعدم التوسط[409].

– وتجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، والباعث هو الزهو. بما نال، وفي ارتكابه هذه السقطة أباح للناس دمه، بل أباح لله دمه عندما أفشى سر الصحبة، لذا فقد سقطت مروءته أمام الله[410]وهكذا فقد جُرَّ الحلاج من زهوه إلى حتفه، وهذا السقوط هو سقوط تراجيدي بالمفهوم الإغريقي الأرسطي، لكن البناء المسرحي لم يكن أبداً في مسرحية الحلاج بناء كلاسيكياً؛

---

(406) المصدر السابق، ص108

(407) المصدر السابق، ص108

(408) عبد الصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، ص87.

(409) ينظر، عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر ، ص112.

(410) ينظر، عبد الصبور، صلاح، "مأساة الحلاج"، ص(80-81).

إذ تبدأ المسرحية من لحظة صلب الحلاج.

د- البحث عن المضمون:

– ركّزّ صلاح عبد الصبور في ممارساته التنظيرية والتطبيقية على ضرورة البحث عن مضمون عربي، إذ لا تكمن المشكلة عنده في البحث عن شكل مسرحي، إنما تكمن في أن نسكب في الأشكال المسرحية المتعددة، والمتفرعة، مشكلتنا نحن، فهو يقول:***(إنّما المشكلة أن نضع في داخل هذا الشكل تطلعنا نحن ومشكلاتنا على مستويين، على مستوى مشاكل الإنسان العربي، والانقسام الذي يعانيه في داخله وهذا مهم جداً، والمشكلة الأخرى مشكلة أين نحن....وبعدها مشكلة، وإلىأين ذاهبون؟! وهذا ما نسميه حركة الإنسان في التاريخ)***[411]، إذن لابد من الاهتمام بظروف الحياة التي يعيشها الإنسان العربي، وتلازم الإطار الحضاري الذي يعيش فيه، إضافة إلى الاهتمام بواقع التجربة التي يعيشها الكاتب المسرحي، وعلى هذا الأساس يمكن أن نحدد أهمية الموضوع المطروح في الشكل المستورد.

لقد حاول عبد الصبور أن يبلور الموضوعات التي لابد أن تتكشف للشاعر، نتيجة انهماكه في روح الحضارة كما هوماثل في إطار العصر، وحاول أن يتفهم أبعاد هذا الوجه الحضاري، وقيمه، لهذا فكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأنّ لكل عصر سماته الخاصة، التي تفرض على الناس نوعاً بعينه من الاهتمام بموضوع ما، أو التركيز على موضوع دون غيره، وأصالة الكاتب المسرحي عنده تقدر بمدى توغله في الواقع، واستكشاف مافيه من قضايا تهمّ الإنسان العربي، وتثيره، ومهمة الأدب والفن عنده هي إنارة الطريق أمام الإنسان؛ إذ يقول:***(أما الأدب والفن فهما يطمحان من خلال نجاحهما وفشلهما وإحباطهما، ومآسيهما وانتصاراتهما أيضاً إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد)***[412].

---

(411) عبد الصبور، صلاح، "وقائع ندرة المسرح"، ص126.

(412) عبد الصبور، صلاح، "حياتي في الشعر"، ص109.

– إذن فقد حمّل الفنان مسؤولية بيان الخطأ في المجتمع، ومحاولة إصلاحه، لذا فقد جعل عبد الصبور مهمة (إصلاح العالم) القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلاً منهم يرى النقص فيجتهد في اختلاق وسيلة لإصلاحه، إلا أن الشعراء عنده هم أكثر عمقاً في تعابيرهم، وأكثر تأثيراً في المجتمع، لذا فإنّه يرى في آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبساً من الشعر، يقول: ***(وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون، وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظرإلى نقائضه، وقد يبشرون بنظريات مرتبة في تجاوز هذه النقائص، ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال والوجدان وأن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثراً من التعبير باللغة المجردة، وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر)***[413].

– لهذا فقد وعى صلاح عبد الصبور دوره في المجتمع، ومهمته ككاتب وشاعر، فكانت أعظم الفضائل التي نشد فيها إصلاح العالم هي الصدق والحرية والعدالة، وأخبث الرذائل هي الكذب والطغيان والظلم[414]، لذا فقد كانت مسرحيته "مأساة الحلاج" تمجيداً للحرية على كافة المستويات.

– وهكذا فقد دعا صلاح عبد الصبور إلى بث المضامين العربية، التي تعالج القضايا المحلية، وهي دعوة صريحة لكشف تلك القضايا، ومعالجتها، والبحث فيها عن المشاكل الآنية، ومحاولة إيجاد الحلول لها، عبر التلميح لا التصريح، ويمكن أن تكون طريقة المعالجة عن طريق الإغراق في الواقع المحلي، وعن طريق اللجوء إلى التراث والإسقاط التاريخي، كل ذلك ضمن الدعوة إلى الأخلاق الفاضلة، والمثل السامية النبيلة.

– وتجدر الإشارة إلى أن دعوة صلاح عبد الصبور إلى العودة إلى الماضي، والإغراق في التراث لا تعني الانفصال عن الحاضر، بل إن التراث عنده هوحلقة اتصال بين الماضي والحاضر متجهة إلى المستقبل، لذا فإن عبد

---

(413) المصدر السابق، ص74.

(414) المصدر السابق، ص88.

الصبور عندما اختار شخصية الحلاج وحياته –تلك الشخصية التاريخية– مضموناً لعمله المسرحي، لم يكن يقصد تلك التركة الجامدة، وإنما جعل منها حياة متجددة، وأيقن أن الماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وقد عالج في هذا العمل المسرحي قضية دور الفنان في المجتمع، ووضع حلاً لها، وهي إصراره على أن يتكلم، على أن يبوح بما في داخله، ولو كلفه ذلك دفع حياته رهناً، إذ يقول: ***(مسرحيتي مأساة الحلاج معبّرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة).***[415]

وهكذا فإننا نلحظ مما تقدم أن محاولة عبد الصبور التأصيلية على الصعيد التنظيري تجلّت في نقاط محددة:

1 - التركيز على دور الشعر، وأهميته، في العملية المسرحية،
2 - التركيز على وحدة التراث، من خلال وحدة الإنسانية جمعاء.
3 - ضرورة الانطلاق من البناء الفني اليوناني، في تحديد البناء الفني المسرحي الجديد لإيمانه بأنّه الأمثل والأقوى.
3 - ضرورة البحث عن مضامين عربية، تمس الواقع، وتنبع منه.
4 - محاولة الوصول إلى مسرح عربي مؤصل، عن طريق المزج بين الشكل الفني المستورد، والمضمون العربي المستحدث.
5 - احتجاج عبد الصبور بأن الشكل المسرحي متنوع ومتعدد وعالمي، وليس ملكاً لأمة أو شعب، فهو تراث إنساني.

---

[415] المصدر السابق، ص120.

2 - خالد محيي الدين البرادعي (1934):

– خالد محيي الدين البرادعي أحد المسرحيين الجادين في مجال البحث عن مسرح عربي يملك مقوماته الذاتية، والنوعية، التي تنبع من طبيعة الحضارة العربية، ومقوماتها.

– لقد شكّل البرادعي إضافةً نوعية إلى المسرح العربي، وذلك من خلال أعماله المسرحية ودراساته التنظيرية التي أثبتت أنه كتب للمسرح، وعن المسرح، بوعي ودراية، وانطلق في بحثه من البيئة القومية للمسرح العالمي، لا الإقليمية، وأكد أهمية اتصال المبدع العربي بموروثه الثقافي، ودحض فكرة الانسحاق بمزايا وخصائص الآخرين...

– حاول البرادعي في دراساته المسرحية، أن يتلمس خطوات المسرح العربي، من خلال رؤيته لطبيعة التكوين العربي، وخصوصيته، ومن ثم ليطرح مايلائم تلك الطبيعة من مسارات الإبداع المسرحي، إذ عاد إلى تبني فكرة المسرح، دون الوقوف عند التقنيات السائدة في الغرب، وحاول التخلص من عقدة التبعية، ونادى بالإضافة من خلال الخصوصية.

– آمن بأن البيئة هي التي تنتج إبداعها ومبدعيها، وبأنّ النصوص المسرحية العالمية هي نتاج الظروف الشخصية التي تفرزها الظروف الحضارية، ورفض فكرة الالتزام بالمصطلح الذي وضعه النقاد المسرحيون وأدرك أن ***(النص المتوهج هو الذي يجيء بمذهبه، ويسم دائرة تياره، ويوجد المصطلح النقدي له)***[416].

دوافع التأصيل عند البرادعي:

– انطلق البرادعي في دراسته التأصيلية من فكرة مفادها، أن المبدع هو ابن البيئة التي أنتجته، ومن ثم فإن الإبداع المسرحي لا يخرج عن كونه مرآة ملونة لهذه البيئة، تتظلل بظلالها، ويتماوج فوق صفحتها كل ماهو مسطح ومقعر؛ فالبيئة هي التي تنتج مبدعيها، وإبداعاتها ***(ليكونوا مراياها سواء كانت هذه المرايا***

---

[416] البرادعي، خالد محيي الدين، خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص16-17.

بيضاء أم ملونة، مستوية أم محدبة أم مقعرة، إن تسعين في المائة من النصوص المسرحية العالمية نتاج الظروف الشخصية، التي تفرزها الظروف الحضارية)[417]، لذا فقد أعلن أن كل مسرح يمكن أن ينمو ويتطور تبعاً لعادات البيئة التي ينمو فيها، مع الأخذ بالاعتبار هموم شعبها، ونوازعه.

– وراح البرادعي يطبق أفكاره تلك على مسيرة المسرح العالمي، وإبداعاته المسرحية، فوجد – ضمن ما أكده– أن مسرح اللامعقول الذي أنتجته البيئة الأوروبية والأميركية، كان انعكاساً للواقع الحضاري الذي عاش فيه الإنسان الغربي، ذلك أنه ظهر في الوقت الذي اتسمت فيه الحضارة الغربية بالخواء الروحي، بعد أن عجزت المسيحية عن مسايرة التقدم الحضاري المادي، ثم نتيجة للحربين العالميتين اللتين جعلتا الإنسان يقف في مفترق الطرق، دون محاولة للوصول إلى الهدف، إذ يقول: ***(إن الدّمار الذي نزل في عمق الإنسان من تيارين، الخواء الروحي بعد التخلي عن الإيمان بالله، والحروب اللا معقولة، هو الذي ألهم ذوي الصحوة من إفراز هذه اللوحات المسرحية، لكن باعتبارها انعكاساً لحالة محددة، ليس باعتبارها إبداعاً مهدماً أو نسيجاً مدمراً)***[418]، ويقصد باللوحات المسرحية، مسرح العبث واللامعقول، فهو انعكاس لواقع البيئة التي أنتجته، ولظروف شعبها في معاناته واستيائه وخوائه.

– وانطلاقاً من هذا المبدأ، فقد رأى البرادعي أن حالة التبعية التي عاشها المسرح العربي، والتي تعبر عن الإنسان العربي، ولا تنبع من واقعه، ومن بيئته، تعدّ تشويهاً لتجربة المسرح العربي، ولخصوصيته ***(فنقل التجربة الفنية يشوهنا من جانبين؛ يمسخ التجربة الأصلية، ويشوه خصوصيتنا القومية والحضارية)***[419]. لذا فقد جاءت أعمال المسرحيين العرب، أولئك الذين أتقنوا مقولة (زامر الحي لا يطرب)، وحاولوا أن يتجاوزوا الذات العربية، والبيئة العربية، واعتمدوا النقل والتبعية، بعيدةً كل البعد عن الإنسان العربي تعبيراً وتواصلاً[420].

---

(417) المصدر السابق، ص 17.

(418) المصدر السابق، ص27.

(419) المصدر السابق، ص47.

(420) ينظر، المصدر السابق، ص 54-55.

– إلا أن ذلك لا يعني أن البرادعي قد نادى بالانفصال عن المسرح الأجنبي، والانعزال عن الحضارات الأخرى، فهو كغيره من الكتّاب المسرحيين الذين نادوا بالتمازج والتثاقف، وأيقن أن محاولة البحث عن مسرح عربي لا يشبه المسرح العالمي شكلاً ومضموناً ***(فيه الكثير من العنت والتكلف، فالحضارات لا تعيش في قواقع، والثقافات لا تتشكل بطريقة الأسرار العسكرية، ووسائل الاتصال في العالم، قديمة وحديثة، وضرورة التواصل كحاجة تخدم الوجود الإنساني، لم تدع شعباً معزولاً بحضارته، وعاداته وتقاليده عن الشعوب الأخرى)***[421]، فالتأثر، والتأثير أمر مشروع ومقبول، ومفروض، لكن شرط ألا ننسى خصوصيتنا المحلية التي تنبع من حضارتنا، وواقعنا.

– وعملية التثاقف والتمازج –عند البرادعي– لا تلغي الخصوصية، مادام المبدع العربي ملتصقاً بتراب أرضه، ومعبّراً عن حياة شعبه، لذا فإن الاستغراق في البيئة المحلية، والتعبير عن هموم الشعب ونوازعه، هو الذي يحدد القيمة الإبداعية للعمل المسرحي، ومن خلال الخاص يصل إلى العام.

– إذن فإن البحث عن الخصوصية في المسرح العربي، التي يمكن أن نلمسها في مجالات متعددة، والتي يمكن أن يحقق الفن المسرحي عن طريقها عملية التواصل مع الإنسان العربي، كانت الدافع الأول للبحث في محاولة تأصيل المسرح العربي عند البرادعي.

ـ تأصيل المسرح العربي عند البرادعي:

– إن حداثة المسرح العربي وعدم امتداده في التربة العربية، لا يشكل عائقاً في سبيل الوصول إلى مسرح عربي الهوية –عند البرادعي– ذلك لأن ظواهر الإبداع، والتجارب الفنية، لا يمكن أن تنبت في فراغ، أو أن تعيش معزولة عن تجارب الآخرين، خصوصاً أمام تشابك الحضارات، وتشابه التجارب؛ إذ لا يمكننا عزل ثقافة شعب عن شعب آخر ***(أمام تشابك وتلاحم الثقافات والحضارات عبر تعاقب الأجيال، وتشابه الهموم والتطلعات)***[422]أي يمكن أن نستفيد من تجارب

---

(421) المصدر السابق، ص381.

(422) البرادعي، خالد محيي الدين، خصوصية المسرح العربي، ص 72.

الآخرين شرط أن نحقق أصالتنا في عملية البحث والاستنبات، وذلك من خلال تحقيق خصوصيتنا المحلية.

–وتعني الخصوصية–عند البرادعي– إيجاد بصمة للمسرح تشبه بصمة الآخرين في الظاهر، إلا أنها تتميز بالتفاصيل والجزئيات[423]. لكن هل يقصد البرادعي بالبصمة المتشابهة في الظاهر الشكل الفني للعمل المسرحي؟ ويقصد بالتفاصيل والجزئيات مضمون العمل المسرحي؟.

– يمكننا أن نرجح صدق هذه المقولة، ذلك لأن محيي الدين البرادعي في محاولاته التنظيرية للبحث عن مسرح عربي لم يولِ اهتماماً للشكل الفني للمسرح، ولم يطرح شكلاً فنياً جديداً مغايراً للشكل الفني المعتمد، وكل ما فعله من الناحية التطبيقية أنه أشار في مقدمة بعض مسرحياته إلى أنّ هذه المسرحية يمكن أن تعرض في أي مكان دون التقيّد بخشبة المسرح، أو بالعلبة الإيطالية، والمكان هو جزء من العمل الفني، وليس كل العمل الفني، إضافة إلى أنّه حاول أن يحطم الجدار الرابع عن طريق بث بعض الممثلين في الصالة وإشراكهم في العملية المسرحية، وهذه الخطوة طُبقت في المسرح الأجنبي قبل أن يلتزم بها بعض المؤصلين المسرحيين، وإصراره على تشابه التجارب وتشابك الحضارات يدل دلالة واضحة على أنّه لا ضيرَ من الاستعانة بالمسرح الأجنبي؛ من ناحية الشكل الفني، لكن شرط أن نحقق أصالتنا وخصوصيتنا، وهنا يبرز دور الجزئيات والتفاصيل.

– فالخصوصية– عند البرادعي– تتجلى من خلال الاعتماد على التراث العربي، والاستعانة به، واستلهام مايحويه من شخصيات وموضوعات، ومن خلال التركيز على الواقع المعيش، والاستمداد منه، والانغماس فيه، وهذا ليس جديداً في عملية البحث عن مسرح عربي، إنما الجديد هو تأكيد البرادعي أهمية استخدام الشعر في لغة الحوار المسرحي، لأنّ الشعر –كما يرى– يمكن أن يُحقق خطوة في طريق التأصيل.

– والتراث –عند البرادعي– هو كل معطى من معطيات أمة من الأمم، عبر

---

[423] ينظر: المصدر السابق، ص71.

تاريخها الماضي إذ يقول: ***(كل ما تخلفه الأمة عبر مسيرتها الحضارية من فنون التعبير عن ذاتها يمسي تراثاً لأجيالها اللاحقة، ويندمج في ثقافتها القادمة، سواء كان مدوناً أو محفوظاً، أو شكلاً من المادة المعالجة، وما يحفل به التاريخ من أحداث وحالات وأبطال محركين لمجراه من هذا التراث)***[424].

وخصوصية التراث، والاعتماد عليه في العملية المسرحية، يمكن أن تقدّم للمسرح هويته العربية، وتميّزه، فخصائص التراث يعدّ أهم أنواع الإضافة في الإبداع المسرحي العربي.

– إلا أن التراث الذي يريده البرادعي، ليس ذلك التراث المحنط الذي يعيش في هياكل القدماء ومعابدهم، وإنما مايبغيه هو إعادة صياغة التاريخ والتراث بشكل يحقق له الروح المعاصرة، ورؤية الإنسان المعاصرة، فالإبداع المعتمد على التراث هو الإبداع الذي احتوى التاريخ، وتجاوزه، وأضاف إليه بما يتناسب والرؤى الحاضرة التي تفسر الواقع، وتحلله؛ إذ يقول: (وإغناء التراث أو إثراء الموقف التاريخي لا يأتي إلا من خلال زخرفته وإعادة إعماره وصياغته بروح جديدة، وأسلوب معاصر، ولغة هي لغتنا نحن كتّاب المسرح وقراؤه ومشاهدوه)[425]. فالإبداع الفني لابد له من أن يتفاعل مع التراث تفاعل الإغناء والإثراء والإضافة. وبهذا نكون قد اتخذنا من الإبداع بعدين اثنين؛ ***(أحدهما للتعبير عن همومنا إبداعياً. وثانيهما صياغة الحدث التراثي أو التاريخي بصورة تتضمن سيره واستمراره)***[426]. إذن فتمركز الأعمال المسرحية حول التراث العربي، ومحاولة ملء هياكله بلغة العصر، وهمومه، وحاجاته، من أهم الخصائص التي يمكن أن تجعل خصوصيّة متميزة للمسرح العربي.

– ولعل خصوصية المسرح المتأتية عن الاستعانة بالتراث، واستيحائه، تتحقق –عند البرادعي– من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين المسرح والواقع، بما يحمله ذلك الواقع من قضايا سياسية واجتماعية... ذلك أن المسرح فن التصق

---

(424) البرادعي، خالد محيي الدين البرادعي، "التراث والمسرح العربي في سورية"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 178، 179، شباط، آذار، 1986، ص82.

(425) البرادعي، خالد محيي الدين، "خصوصية المسرح العربي"، ص (124-125).

(426) المصدر السابق، ص 125.

باللعبة السياسية منذ نشأته، فعندما يسلط أضواءه على الأحداث التاريخية التي يمكن أن يكون لها علاقة بما يحدث على أرض الواقع، عن طريق التشابه لا التكرار، يكون قد حقق هدفين اثنين؛ أولهما إيجاد المادة المسرحية التي تعينه في إضاءة الواقع، وثانيهما قدرته على تحقيق عملية التواصل بإيجاده قاعدة جماهيرية واسعة ***(لأنّ كثيراً من منجزات التراث المادية والفكرية محفورة، أو محفور معظمها في ذاكرة الأمة، ولأن الشاعر والكاتب المسرحي في سورية ضالعان كلاهما في المسار السياسي، ولاهثان كلاهما للخلاص من حالات التشتت السياسي في الوطن العربي، في الدرجة الأولى، مما حول استيحاء التراث واستلهامه إلى نمط من الإبداع السياسي إن صح التعبير)***[427]، وهكذا فإن لجوء المبدع المسرحي إلى التراث العربي لتوظيفه توظيفاً معاصراً يحس فيها المتلقي أن همومه وأحلامه تنتقل من خلال الإسقاط، يعدّ نمطاً من أنماط الإبداع السياسي عند البرادعي.

– إلا أن خصوصية المسرح العربي –عند البرادعي– لا تتجلى عن طريق الاستفادة من التراث، والاستمداد من الواقع فحسب، بل إن صياغة العمل المسرحي بلغة الشعر، يمكن أن تحقق للمسرح العربي خصوصيته المتفردة، تلك الخصوصية التي يمكن أن تحقق عملية التواصل والتفاعل.

فالشعر هوديوان العرب، ويشكل جزءاً هاماً من التراث العربي الأصيل الذي تطرب له الأُذن العربية، وتسكن إليه الأفئدة، أضف إلى ذلك أن الموسيقا تشكل جزءاً أساسياً من إيقاع الشعر، وجماله، ولا يخفى مالتلك الموسيقا من تأثير في إيصال الكلمات الشعرية الممزوجة باللحن، لذا فإنّ عملية التأثير الصادرة من المسرح العربي قد تكون أقوى من المسرح النثري لما ألفه الإنسان العربي من الشعر وموسيقاه.

– وإذا ما تعمقنا في اللغة الشعرية أكثر، نرى أن البرادعي قد حدد أهمية استخدام اللغة الشعرية في المسرح ضمن الموضوعات المستقاة من التاريخ، ربما لأنّ استخدام الشعر في لغة الحوار المسرحي قد لا يقنع المتلقي أن يسمع أولئك

---

[427] البرادعي، خالد محيي الدين، "التراث والمسرح في سورية"، ص83.

الذين يعاصرهم يتحاورون شعرياً، ويفسرون وجودهم بلغة الشعر ،فصيغة الماضي صيغة فضفاضة ومقنعة وقابلة للتصديق –على حد تعبيره– لذا فقد حاول أن يعالج ويكتشف المستقبل من خلال صيغة الماضي، ليضمن خاصية الإقناع، وليصوغ رؤياه في دراما شعرية، وتعود أهمية هذه الصياغة إلى أنها تحقق أصالة الأمة من جهة، وأنها تحدّ من استخدام اللهجات المحكية في المسرح من جهة ثانية[428].

– فاقتران المسرح بالتراث هو المنطق الضروري لإقناع المتلقي والمبرر لمشروعية الحوار الشعري –عند البرادعي–؛ إذ نسمعه يقول: ***(وكأنّ النفس الشعري أو النكهة الشعرية لا تمتلك مبررات وجودها إن لم تحصل على إذن مسبق من بوابات الماضي)***[429]، فخصوصية التراث هي التي تبرر مشروعية الحوار الشعري في المسرح، إضافة إلى أنّ هناك علاقة جدلية بين استخدام التراث في المسرح وبين صياغة المسرح شعراً، لأن الماضي بكافة معطياته يغني المسرح الشعري، وبالمقابل فإنّ المسرح الشعري يغني التراث....[430]

– ولعل هذا التركيز على ارتباط التراث بالشعر في العمل المسرحي هو الذي جعل البرادعي يتغاضى عن هفوات وردت في مسرح شوقي، وذلك عندما أعلن أن شوقياً في مسرحه قد حقق أصالة المسرح العربي؛ لأنّه انطلق من التاريخ العربي، وكتب حوار مسرحياته شعراً، ونفى عنه أن أي منحى للتأثر، خصوصاً أن (شوقي) انطلق من مسرحه من البداوة العربية في لغته وصوره ومعالجاته، وتصوراته، إذ يقول:***(فالنصوص المسرحية الشعرية في أدبنا بدأت منذ عرفتها الساحة الإبداعية عربية التاريخ، واللغة والمعالجة والتصور، وهي على قلتها قياساً إلى الأجناس الأدبية السائدة، تشكل الإبداع المغرق في خطوطه القومية والبعيدة كلياً عن الاقتباس والتقليد أو حتى عن حالات التأثر ليظل إبداعاً عربياً أصيلاً....).***[431]

---

[428] ينظر، البرادعي، خالد محيي الدين، "مقدمة مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطائف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص (14-15).

[429] البرادعي، خالد محيي الدين، "خصوصية المسرح العربي"، ص 80.

[430] ينظر، المصدر السابق، ص 78.

[431] المصدر السابق ص 76

– والحقيقة إن البرادعي لا يريد أن يقدم دراسة عن مسرح شوقي، بقدر مايريد أن يؤكد أن استخدام الشعر في لغة الحوار المسرحي يعدّ خصوصية من خصوصيات المسرح العربي، خصوصاً إذا ترافق مع استلهام التراث.

– وعندما حاول البرادعي أن يؤسس مسرحاً عربياً أصيلاً يقوم على أساس المسرح الشعري، أيقن أن القصيدة الشعرية الحديثة القائمة على نظام التفعيلة أكثر ملاءمةً من القصيدة الشعرية القائمة على النظام التقليدي، فالقصيدة الحديثة –كما يقول–: ***(قدمت لشعراء المسرح ليونة الحوار، وسلاسة الأسلوب، وتطور اللغة، وشفافية الصورة، وهدوء الإيقاع، وفجرت قدرة اللغة على الوصول)***[432]، وأيقن أيضاً أن طه حسين الذي قال:"لا، حيال المسرح الشعري الذي أسسه شوقي وأباظة لأن هذا اللون من المسرح قد هرب منه أهله، لثقل وقعه، وتكلف لفظه، وضيق صدره، وصرامة قيوده، وابتعاده عن مشاكل الناس، أنه لو سمع المسرح الشعري الحديث، لاستساغه وأقرّه.

لذا فإنّ (البرادعي) قد تنبأ بانتصار المسرح الشعري، لأنّه يملك اللغة المتميزة، والحوار الشفاف المختلف عن حوار النثر، والمختلف عن حوار الشعر التقليدي؛ إذ لا قيود فيه، يطوّع اللغة بشكل يحقق عملية التواصل، فهو يقول:(وغداً عندما ينطفئ لهيب الحرائق وتخمد جيوش الغبار، وتهدأ نفوس فائرة لا نعرف ماذا يحدث؟ فقد يعود كتّاب المسرح من جديد إلى الاعتراف بمشروعية الشعر كلغة مثالية للحوار،(....) ولكنه شعر سهل سمح منفلت من القيود الصارمة، ومنطلق من سلاسل التكلف والضجيج، ليتحول الشعر والمسرح الشعري من جديد إلى معادلة تنظم ما بعثرته العواصف، وتعمر مادمرته الحروب، وماطحنته دواليب الآلات، وتسقي الغرس الذي نبت بعد الحرائق، وتعيد إلى الإنسان صلته بالآخرين، بعد أن تقطعت حبال التواصل كافة بين المرء وذاته فالشعر هو تلك اللغة، الحاملة براءة الإنسان ونبله)[433].

– وهكذا، مما تقدم نلحظ أن محاولة البرادعي التأصيلية تجلت في وقفات متعددة أهمها:

---

(432) البرادعي، خالد محيي الدين، "مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف"،ص11.

(433) المصدر السابق، ص 8-9.

1 - الدفاع عن التراث، وتأكيد أهميته في العملية المسرحية.
2 - محاولة الارتقاء بالذوق الجمالي الفني لدى الجمهور إلى مستوى رفيع يتناسب واستيعاب اللغة الشعرية.
3 - محاولة الارتقاء بالفن المسرحي السائد من مستوى الحوار المحلي القائم على أساس اللهجات، واللغات المحلية، ومايفتقر إليه ذلك الحوار من سلاسة في التعبير، وقوة في المتن، إلى مستوى الحوار المسرحي الذي يقوم على أساس النص الدرامي المشحون بالصراع.
4 - الإشارة إلى أن أسس الشعر المسرحي، تقوم على أساس صياغة التراث صياغة منفعلة مع الحاضر، ومتفاعلة معه.

* * *

مما تقدم نلحظ أن المحاولات التأصيلية التنظيرية قد تواترت بشكل جدي ومكثّف، هادفة إلى إخراج المسرح العربي من دائرة التبعية للمسرح الغربي، ولعل أهم مايميزها أن هناك موجتين قد اجتاحتا هذه الكتابات، وحاولتا تجديد روح هذا الفن وبث الدماء العربية فيه، عن طريق الدعوة إلى تحوير الشكل والمضمون، إذ ركزت الموجة الأولى على الشكل يقيناً منها أن الشكل المسرحي هو حلقة وصل بين النص والجمهور، بل هو الوعاء الذي يحمل الفن والرأي معاً، خصوصاً بعد أن لمسوا غربة المسرح العربي عن الجمهور، فأخذوا يتساءلون عن طبيعة المجتمع العربي، وآلية نموه، ليدركوا طبيعة الشكل المسرحي محاولة منهم للوصول إلى شكل مسرحي عربي ملائم، إذ أيقنوا خطورة كون المسرح حركة شكلية لا علاقة لها بالواقع.

– وركزت الموجة الثانية على المضمون، وحاولت تجديده عن طريق الدعوات المتتالية إلى بث الواقع العربي فيه، بما يحمله من قضايا تهمّ المواطن العربي، وتستثيره، وإلى العودة إلى التراث واستلهامه، كل ذلك ضمن وعي تام بوظيفة المسرح وأهميته في عملية البناء والتغيير.

– لكن هل ترجمت هذه المقولات التنظيرية إلى تجارب مسرحية وممارسات فنية؟! وما مدى المطابقة بين التنظير والممارسة؟! هذا ما سنحاول الإجابة عنه

في الفصل القادم.

ooo

الفصل الثالث

– اتجاهات التأصيل:

آ - المسرح والواقع:

1 - المسرح ومشكلة الحكم.
2 - المسرح والواقع السياسي والاجتماعي.
3 - المسرح والحدث التاريخي.
4 - المسرح وقضية الوحدة والحرية.
5 - المسرح والقيم الإنسانية.

ب- المسرح والتراث:

- الشخصية التراثية في المسرح.
- الحدث التراثي في المسرح.

اتجاهات التأصيل:

– لابد في دراسة الفنون التعبيرية عموماً، والفن المسرحي خصوصاً، من اعتماد التجربة العملية كأساس للدراسات النظرية؛ إذ إن التنظير وحده لا يكفي، والتجربة العملية في مجال المسرح هي الممارسة الفعلية، وتجسيد النص المسرحي فعلاً مسرحياً في حضور الجمهور، ولاسيما أن كتّاب المسرح، ودارسيه، قد انطلقوا في تنظيرهم لتأصيل المسرح العربي من الممارسة العملية؛ إذ واكب التنظير لديهم التطبيق، وإن تراوح لدى البعض بين المباعدة والمطابقة.

– لقد بدأت مرحلة البحث عن صيغ مسرحية جديدة، تقرّب المسافة بين المبدع والمتلقي، عندما أدرك المؤصلون المسرحيون دور الفن المسرحي، وأهميته في بناء المجتمع، وفي بناء الحضارة، وأكدوا أن جماليات فن المسرح تقوم أساساً على علاقة بين المنصة والصالة، تلك الجماليات التي يمكن أن نستنبطها، ونقيسها بمدى التفاعل بين الفنان والجمهور، ولاسيما أن المسرح في المرحلة التأصيلية لم يعد يخاطب العواطف، إنما يحرص على مخاطبة العقل؛إذ ***(إنه لا يستهدف التطهير، وإنما التفجير، إنّه لا يقوم على الاندماج الوجداني بين أحداثه ومشاهديه، وإنما على المباعدة الوجدانية وإعمال العقل، إنه لا يحقق تطهيراً للنفس، وإنما إقلاقاً فكرياً وتوعية عقلية، بل تحريضاً ودعوة إلى فعل إلى مشاركة إلى انخراط...)***[1]، لقد اصبح المسرح مؤسسة تثقيفية تنويرية ترفيهية تضاف إلى باقي المؤسسات القائمة في الدولة.

– وانطلاقاً من التركيز على دور المسرح التوصيلي، وتحقيق فعاليته، قد تكتلت الجهود، وتكاثفت للبحث عن شخصية مميّزة المعالم والأبعاد للمسرح العربي، وذلك عن طريق إبراز سماته وتحديد ملامح هويته، ليأخذ دوره كمسرح متميّز بين المسارح، من خلال التعبير عن واقع الإنسان العربي، مع الإيمان بأن

---

[1] العالم، محمود أمين، "الوجه والقناع في المسرح العربي"، ص245.

لهذا الإنسان ***(شخصيته وهويته وحضارته ومعتقداته، وبيئته الاقتصادية والجغرافية، وتراثه التاريخي والاجتماعي، كما أن له واقعه السياسي الخاص ومشكلاته، مما يجعله متميزاً بين الأقوام على سطح الكرة الأرضية)***[2].

– ذلك لأن الأدب والفن انعكاس للواقع، وهما انعكاس على درجة من التعقيد فالأدب والفن هما ***(أولاً– ثمرة انعكاس الواقع الاجتماعي والطبيعي في شعور الفنان أو الأديب، وفي فكره، خلال خبرة حياته العملية، وتفاعله مع هذا الواقع، وهو ثانياً –اختيار الفنان والأديب لعناصر من هذا الواقع نفسية كانت أو اجتماعية أو طبيعية(....) ويتلو هذا ثالثاً – إعادة بناء هذه العناصر جميعها وترتيبها في نسق جديد، وبلغة جديدة هي لغة التعبير)***[3].

باختصار إن الأدب والفن انعكاس للواقع المعيش، وهو انعكاس تحدده خبرة الفنان العملية، وثقافته وموقعه الاجتماعي، لذا فإن علاقة الفنان بالواقع تعدّ علاقة تحليلية – تركيبية.

– لهذا ومن أجل البحث عن مسرح يعي دوره في مجتمعه، ويحقق التواصل مع المشاهد العربي في كل زمان ومكان، فقد عاش المسرحيون العرب هواجس التأصيل، تلك الهواجس التي تجلت في مناحٍ متعددة، والتي يمكن أن نجمعها في ثلاثة محاور:

1 - ضرورة الاحتكاك بهموم الإنسان العربي، وواقعه السياسي والاجتماعي والاقتصادي، والتعبير عن قضاياه، إذ لابد للكاتب المسرحي أن يكون على علاقة بالجمهور، وهذه العلاقة تحتم عليه أن يلتقط الصور من حوله، ويحس بمن يحيطون به، وعليه أن يتأثر بهم ويؤثر فيهم، باختصار لابد للكاتب المسرحي أن يعبّر عن عصره، وإلا ظل عمله شجرة بلا جذور.

- لذا فقد جعل المؤصلون المسرحيون عملية الارتباط بالواقع ضرورة ملّحة في مرحلة التأصيل، فالتعبير عن الواقع، وإيصال الأفكار إلى الجماهير ومحاولة التأثير فيها، لا يمكن أن يتم **(إلا بالانطلاق من الواقع الفني لهذه الجماهير، ومن ذوقها، ومن ثقافتها، لا لترسيخ ما هو عليه، بل لتطويره، من خلال الإيمان بهذه الجماهير، وقدرتها**

---

(2) عرسان، علي عقلة، "قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع2، حزيران، 1971، ص 35-39.

(3) العالم، محمود أمين، الثقافة والثورة- مقالات في النقد- دار الآداب، بيروت، 1970، ص 42.

علـى التلقـي والفهـم والتـأثر، وقـدرتها علـى التطـور والفعـل والتأثير)[4].

2 - ضـرورة الاسـتعانة بالعناصـر التاريخيـة والبنـى التراثيـة، لتحريكهـا بصورة معاصرة، وإسقاط القضايا العربية والملّحة عليها.

فاللجوء إلى التراث، والاستعانة ببعض مصادره، كان البنية التي وجد فيها المؤصلون المسرحيون ضالتهم للبحث عن هوية المسرح وتميّزه، ذلك لأنّ التراث يمثل مقومات الأمة، واستمرارية وجودها، ولأنّه ***(شـيء قـائم فينـا، وهـو ذاتنـا التـي تنادينـا مـن وراء العصـور، وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة والتعرف، ينبغي أن تكـون طريقـاً لتنميتـه والامتـداد فـي المسـتقبل بقـيم متطـورة عنـه، مستلهمة رؤاه، مستمدة حوافزها من كثير من حقائقه، مضافة إلى حقائق عصرنا)[5]***، فالتعامل مع التراث لم يكن تعاملاً سكونياً ينتمي إلى الماضي، بل لابد من التعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تسهم في تطوير التاريخ وتغيره.

3 - ضرورة انبثاق صيغ مسرحية عربية نابعة من واقعنا، ومن تراثنا، مع الاستعانة بالتقاليد المسرحية العالمية، فالمجتمع العربي مازال في طور بناء حضارة جديدة، ويحمل في داخله ألواناً من الطموح الواقعي الذي يسعى جاهداً إلى تحقيقه، ويحمل بضعاً من الهموم والقضايا التي تحثه على إيجاد شكل فني يلائم تلك الطبيعة والقضايا والهموم.

– لذا فإننا سنحاول أن نلتقط تلك المحاور التي تلمسنا خطوطها في العملية التنظيرية، والتي سعى المؤصلون المسرحيون إلى الالتزام بها في أعمالهم التطبيقية، وذلك من خلال العودة إلى إبداعات بعض الفنون المسرحية التي أنتجت خلال المرحلة الثانية، وذلك في النصف الثاني من القرن الحالي، تلك المرحلة المتمثلة بأهم روادها في المسرح النثري والمسرح الشعري، دون العودة إلى النصوص المسرحية التي أنتجت خلال المرحلة الأولى أي النصف الثاني من القرن المنصرم، وعلتنا في ذلك أن الإبداعات المسرحية في هذه المرحلة قد أشبعت دراسة، وأن الفروق بين التنظير والتطبيق لم تكن واضحة المعالم، إلى الحد الذي يجعلنا نقوم بعملية الفصل.

– وهكذا فإننا سنحاول أن نوضح عناصر التأصيل الفني من خلال نواحٍ

---

[4] د.محبك، أحمد زياد، "حركة التأليف المسرحي في سورية"، ص 394.

[5] السامرائي، ماجد، "التراث منطلقاً للمعاصرة"، الأقلام، بغداد، ع9، س13، 1978، ص24.

ثلاث:

1 – المسرح والواقع:

أ – الارتباط بالبيئة عن طريق الالتزام بقضايا الجماهير

ب – وضوح الرؤية الفكرية والاجتماعية.

د.– مواكبة العصر في تغيره المتواصل.

2 – المسرح والتراث:

أ – إحياء التراث العربي المتمثل في

(التاريخ العربي، والسير والملاحم الشعبية).

ب – إحياء التراث العربي عن طريق:

1 – إعادة خلقه وذلك بمزجه بالإبداع الفني.

2 – انتقاء الوجوه المضيئة والمتقدمة منه،وخلقها خلقاً عصرياً.

3 – وصل الماضي العربي بالحاضر العربي عن طريق:

نقد التراث ورؤيته رؤية جديدة، في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية.

3 – التركيز على تقنيات التأصيل: *وذلك من خلال الحديث عن تقنيات النص المسرحي.*

أ -المسرح والواقع:

– لم تنفصل المحاولات الفنية المسرحية التأصيلية التي اعتمدت التراث عن الواقع، بل سُخر التراث، واستعين به لخدمة الواقع، والتعبير عنه، والالتصاق به، إذ جمع أغلب المؤصلين المسرحيين في أعمالهم المسرحية بين الأصالة والمعاصرة، إلا أننا سنحاول الفصل بين هذين الجانبين للدراسة والتوضيح،وتبيان عناصر التأصيل عند كل علم من الأعلام التي نظرّت لتأصيل المسرح العربي، علماً بأنّنا راعينا في عملية الفرز الجانب الأقوى، فكان لدينا في قضية المسرح والواقع مجموعة من الأعمال المسرحية التي جمعت بين التراث والمعاصرة، إلا أن التصاقها بالواقع، والتعبيرعنه كان أقوى، وهي على التوالي مسرحية (السلطان الحائر) 1960 لمؤلفها توفيق الحكيم ومسرحية (الفرافير) 1964 لمؤلفها يوسف إدريس ومسرحية(حفلة سمر من أجل 5 حزيران)، 1968 لمؤلفها سعد الله ونوس، ومسرحية (العرش والعذراء) 1980، لمؤلفها خالد محيي الدين البرادعي، ومسرحية
(تحولات عازف الناي)1993، لمؤلفها علي عقلة عرسان.

1 - المسرح ومشكلة الحكيم:

– لقد حاول توفيق الحكيم أن يؤسس مسرحاً عربياً، قائماً على التمازج بين المسرح الغربي، الذي استقى منه القالب الفني المستخدم في أعماله المسرحية، والمسرح العربي الذي تجلى من خلال بث المضمون العربي المستمد من التراث، والمرتبط بالواقع،ضمن لغة فنية، أطلق عليها (اللغة الوسطى) ولعل مسرحية (السلطان الحائر) 1960 هي خير نموذج.

– كتب الحكيم مسرحية (السلطان الحائر) في خريف 1959 عندما كان في باريس يشهد ما يجري في ذلك العالم من أحداث، وقد استوحى فكرة المسرحية –كما يقول– من سؤال وقف العالم آنذاك حائراً أمامه:

(هل حل مشكلات العالم هو في الاحتكام إلى السيف أو إلى القانون؟... في الالتجاء إلى القوة أو إلى المبدأ؟... إن أصحاب السلطان ممن يملكون تقرير

مصير البشرية، يقفون الآن وفي يمناهم القنبلة الذرية أو الهيدروجينية وفي يسراهم القانون أو المبادئ، في جانب القواعد الصاروخية وفي الجانب الآخر هيئة الأمم المتحدة، وهم حائرون خائفون لا يدركون، أو هم لا يجرؤون على اتخاذ القرار الحاسم...).[6]

– حاول توفيق الحكيم في هذا العمل المسرحي أن ينتصر لطريق القانون، ويفضله على طريق السيف والقوة، فالاحتكام إلى القانون متعب، لكن فيه ضماناً، أما الاحتكام إلى السيف فإنّه لا يخلو من سفك الدماء، لذا فمن أجل حقن الدماء، ومن أجل الضمان، لابد من الاحتكام إلى القانون ولو كان طريقه طويلاً وصعباً، إلا أنّه أفضل وأضمن.

– تتألف المسرحية من فصول ثلاثة، تدور أحداثها في ساحة عامة، في المدينة، ووحدة المكان في العمل المسرحي يدل دلالة واضحة على أن المسرحية أقيمت على ما يشبه بناء المسرحيات التقليدية الكلاسيكية القديمة، أما الزمان فإنّه لا يزيد على دورة شمس واحدة؛ إذ امتدّ من فجر يوم قُرر فيه إعدام النخاس الذي أفشى سر عبودية السلطان الحاكم إلى فجر اليوم التالي الذي وقعّت فيه (الغانية) وثيقة عتقه.

– وبنيت الأحداث على أساس البناء التراجعي، الذي يقوم على أساس البناء السردي، إلا أنّه يبدأ من نقطة أخرى قد تكون الوسط بالنسبة إلى الحدث الرئيسي، ثم يعود إلى البداية، بعد أن تعقدت الأمور، بهدف كشفها وجلائها، وبعدها يتابع السير سيراً سردياً.

– لقد بدأت المسرحية في نقطة تطورت فيها الأمور وتعقدت، وذلك عندما قُرر تنفيذ الحكم في شخصية النخاس لجرم ارتكبه، وتبدأ الأحداث بجلاء الأمر وتوضيحه، ورصد ماطرأ عليه من تعقيد جديد، وبعدها تتكشف الأحداث عن قصة ذلك السلطان الذي تربع على عرش الحكم، فلاكته الألسن، والسبب في ذلك أنه كان عبداً، لم يتلقَ وثيقة العتق، وعندما حاول إبراز تلك الوثيقة، فلم يجدها، ذلك لأن السلطان القديم قد توفي بنوبة قلبية، ولم يتسنى له توقيع هذه

---

(6) الحكيم، توفيق، "السلطان الحائر"، المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، د.ت.ص9.

الوثيقة.... واتضح ذلك من خلال احتجاج قاضي القضاة –ممثل القانون– عندما عدّ ذلك مؤامرة ضد القانون، ورفض الاشتراك بها قائلاً للسلطان: ***(....أنت في نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق ...والعبد الرقيق يعتبر –قانوناً وشرعاً– شيئاً من الأشياء ومتاعاً من الأمتعة... وبما أن السلطان الراحل المالك لرقبتك لم يعتقك قبل وفاته، فأنت لم تزل شيئاً من الأشياء، ومتاعاً مملوكاً لآخر؛ وعلى هذا فأنت فاقد لأهلية التعاقد في المعاملات العادية التي يزاولها بقية الناس الأحرار....)***[7].

– ويحتار السلطان في أن يحتكم إلى السيف الذي يسكت الألسن، أو إلى القانون الذي يضمن له الحق والحياة، وأي الطريقين أضمن؟ وبعد مباحثات ومشاورات، ومناظرة عقلية منطقية، بين السلطان والوزير، من جهة؛ إذ يحبذان استخدام القوة والسيف، وبين القاضي الذي يدافع عن القانون من جهة أخرى، موضحاً فكرته بقوله:***(....إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر حاسم، ولكن السيف يعطي الحق للأقوى، ومن يدري غداً من يكون الأقوى؟...فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك... أما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى... إنه يعترف بالأحق...)***[8].

وبعد تلك المحاولات والمناقشات ينتصر طريق الحق، وذلك عندما يقرر السلطان الاحتكام إلى القانون؛ إذ آمن بأن لابد من خضوعه للقانون كما يخضع له بقية الناس، فيصيح بعزم وإصرار: ***(القانون!...اخترت القانون!...)***[9].

– إلا أن اختياره طريق القانون لا يعني الخلاص، وإنما يعني وضعه بمأزق آخر واختيار صعب، وهو إعلان بيعه بالمزاد العلني، ليشتريه من يشاء من أفراد الشعب... إلا أن الشراء هنا لا يعني الملكية المطلقة، وإنما جعلوا البيع مشروطاً بتوقيع صك العتق، لضمان حرية السلطان... لكن ما إن يرسي المزاد على "الغانية" حتى ترفض أن توقع صك العتق، متفقهة بالقانون مع القاضي قائلة له: ***(... إذن أيّها القاضي أنت تجعل العتق شرطاً للامتلاك... أي أنّه لكي يكون***

---

[7] الحكيم، توفيق، السلطان الحائر، ص 58.

[8] المصدر السابق، ص 71.

[9] المصدر السابق، ص75.

امتلاك الشيء المبيع صحيحاً يجب على المشتري أن يتخلى عن هذا الشيء... هذا هو شرطك... لكي أشتري يجب أن أعتق... لكي أملك يجب أن لا أملك!... أترى هذا معقولاً؟!) [10]

– وبعد اقتناع يُبطل السلطان شرط العتق الذي وضعه القاضي ويقف في وجه الوزير ويمنعه من استخدام السيف، لإجبار الغانية على العتق، وبعدها يصبح مملوكاً للغانية، التي قررت استضافته ليلةً واحدةً، تنتهي عند آذان الفجر موعد توقيع عقد الصك الذي يبنى على أساسه عتق السلطان.

– ترى من تكون تلك الغانية، التي تملك كل ذلك النفوذ بحكم القانون لا غيره؟ هل هي رمز لسواد الشعب، أو هي رمزٌ للفن والفكر معاً؟ المهم أن فعل العتق يتم عند آذان الفجر، بعد أن حرص القاضي على التعجيل بالآذان؛ إذ أمر بأن يُؤذن للفجر قبل موعده، إنقاذاً للسلطان.

– وهكذا فقد تمّ عتق السلطان، وإعادته إلى الحكم عن طريق الالتزام بالقانون ورفض فكرة القوة المسلحة. وبمجرد عودته إلى السلطنة، وامتلاكه الشرعية يعفى عن النخاس الذي أذاع في الناس حقيقة كون السلطان عبداً، وتبرأ الغانية من الصفات السيئة التي ألصقت بها، ونشهد تعلقها بالفن والتضحية في سبيله، وهي على مايبدو ليست رمزاً إلى الطبقة الدنيا من المجتمع، وليست رمزاً إلى الفن والفكر معاً، وإنما هي رمز إلى الطبقة البورجوازية في المجتمع، تلك الطبقة التي اهتمت بالفكر والفن معاً، والتي استطاعت أن تتحكم بالسلطة من خلال مادياتها، وكان لها تأثير في اختيار الحاكم إلاّ أنّه اختيار ملحوظ ومضغوط من قبل السلطة التنفيذية، والسلطة التشريعية، التي جعلت مصلحتها فوقَ كل مصلحة أو اعتبار، وتكشف النهاية أيضاً عن تحايل القاضي وتلاعبه بالقانون عندما عجّل بموعد آذان الفجر، ويُدان تعسف الوزير الذي يمثل السلطة التنفيذية، ولجوؤه إلى القوة.

– إن هذا العمل المسرحي دعوة صريحة إلى تحقيق نوع من التوازن بين القوى المختلفة في الدولة: الشعب الذي تمثله الغانية، والسلطة التي يمثلها

---

(10) المصدر السابق، ص106.

القاضي، شريطة أن يتم هذا التوازن على أساس احترام الشعب، والاعتراف بحقوقه تماماً كما فعل السلطان مع الغانية، عندما قال لها:(لن أنسى أني كنتُ عبدك.... يوماً من الأيام). إلا أن القضية الأهم التي حاولت أن تثيرها هي قضية شرعية الحاكم، وتؤكد أن الشرعية لا يمكن أن تتحقق بغير القانون، في الأمور كلها، صغيرها وكبيرها، يخضع له الجميع، كما أن الشرعية هي أساس الحق، وهي نابعة منه، وحين تغيب الشرعية تختلط الأمور، وتفسد، ويزيف الحق، ويساء إليه، بل يضيع، وحين تقام الشرعية يتضح الحق وتستقيم الأمور.

– وقد استوحى الحكيم فكرة المسرحية من ما يرويه التاريخ في سيرة القاضي (عبد العزيز بن عبد السلام)(577–660هـ، و1181–1262م)، عندما تصدى للحكام من أمراء الدولة من المماليك الذين كانوا عبيداً، إذ عُرف بجرأته، فلم ***(يصحح لهم بيعاً ولا شراءً، ولا نكاحاً، وتعطلت مصالحهم وكان من جملتهم نائب السلطنة، فاجتمعوا، وأرسلوا إليه، فقال: نعقد لكم مجلساً، وينادى عليكم لبيت مال المسلمين، ويحصل على عتقكم بطريق شرعي، فرفعوا الأمر إلى السلطان، فبعث إليه، فلم يرجع، فجرت من السلطان كلمة فيها غلظة، فغضب الشيخ، وحمل حوائجه، ومشى خارجاً من "القاهرة" فلم يصل إلى نحونصف بريد إلا وقد لحق به غالب المسلمين، فبلغ السلطان الخبر فركب بنفسه، ولحقه، واسترضاه، فرجع، وتمّ له ما أراد، ونادى على الأمراء واحداً واحداً، وغالى في ثمنهم، وقبضه، وصرفه في وجوه الخير)***[11].

– هكذا فإن مشهد بيع السلطان بالمزاد العلني، له أصوله التاريخية في سيرة قاضي القضاة (عبد العزيز بن عبد السلام) إلاّ أن المسرحية لم تتقيد بالحادثة التاريخية، ولم تتقيد بزمان محدد أو مكان محدد، بل استعان الحكيم بالحادثة التاريخية بما يتطلبه البناء الفكري للمسرحية، ساعياً إلى التعبير بقدرة وموضوعية عن ذلك السؤال ***(الذي يقف عالمنا اليوم أمامه حائراً، هل حلّ مشكلات العالم هو في الاحتكام إلى السيف، أو إلى القانون؟.... في الالتجاء***

(11) السبكي، عبد الوهاب، تقي الدين، "طبقات الشافعية الكبرى"، المطبعة الحسينية، القاهرة، د.ت، ج5، ص84-85.

إلى القوة أو إلى المبدأ؟....)[12].

– لكن هل اتجه توفيق الحكيم حقاً إلى السياسة العالمية؟... ولِمَ لا؟ ألم يكن توفيق الحكيم مفكراً ويشغل مساحةً من هذا العالم، ويواكب الأحداث العالمية بخيرها وشرها؟ ثم ألا يحق له أنّ يبدي رأياً أو يقدم حلاً– كإنسان وكمفكر– تجاه القضايا التي تموج على سطح الساحة العالمية؟.

– إن توفيق الحكيم هوالذي نفى فيما بعد صلة هذا العمل المسرحي بالسياسة العالمية، وأكد ارتباطه بالأوضاع الداخلية في مصر، في كتابه (عودة الوعي) وذلك عندما تحدث عن عهد ثورة عبد الناصر قائلاً: ***(..... وعندما كان يخالجني بعض الشك أحياناً، وأخشى عليه من الشطط أو الجور كنتُ ألجأُ إلى إفهامه رأيِّ عن بعد وبرفق، وأكتب شيئاً يفهم منه ما أرمي إليه، فقد خفت يوماً أن يجور سيف السلطان في يده على القانون والحرية فكتبت "السلطان الجائر"....)[13].***

– وقد ورد في موضع آخر تبرير من توفيق الحكيم لما قدمه –من أنّه اتجه إلى السياسة العالمية– وأكد ارتباط مسرحية (السلطان الحائر)، بالأوضاع الداخلية في مصر العربية، بعد أن زالت الظروف التي حالت بينه وبين إعلان الحقيقة؛ إذ يقول:***(....كانت هناك ظواهر دفعتني إلى مواجهتها بالوسائل التي كانت في يدي، من ذلك ظاهرة خنق الحرية، وإعطاء القانون إجازة، وهنا رأيتُ من واجبي، أنّ أكتب "السلطان الحائر"، لأوضح وجوب احترام القانون والحرية، والابتعاد عن استعمال السيف والعنف، وجاءت هذه العبارة تحذيراً للحاكم، إن السيف يفرضك ولكنه يعرضك، أما القانون فهو يحرجك، ولكنه يحميك، إن الذي يحمي الحاكم حقاً هو القانون والحرية، وأما الخطر الذي يمكن أن يتعرض له فهو السيف الذي يظن أنه يحميه وكتبت "السلطان الحائر" عام 1960، عندما بدأت هذه الظاهرة في التكشف....)[14]***

---

(12) الحكيم، توفيق، مسرحية "السلطان الحائر"، ص9.

(13) الحكيم، توفيق، عودة الوعي، دار الشروق، بيروت، 1974، ص 61.

(14)الحكيم، توفيق، عودة الوعي، دار الشروق، بيروت، 1974، ص 110، عن دوارة فؤاد، مسرح توفيق الحكيم، - المسرحيات السياسية-، ص290.

– لذا فقد أحال بعضهم تغيّر موقف قاضي القضاة في (السلطان الحائر) إلى الواقع التاريخي الذي عاشته مصر في تلك الفترة...؛ إذ حرّض حماة القانون رجال الثورة من ضباط الجيش على التلاعب بالقانون، والاستخفاف به، وتسخيره لخدمة أهدافهم، ***(فهم الذين أفتوا بعدم دعوة مجلس النواب الذي حلّه الملك السابق، وهم الذين أصدروا قوانين تنظيم الأحزاب والتطهير والعزل السياسي... وغيرها)***[15].

– وهكذا فقد حاول هذا العمل المسرحي التعبير من خلال استيحاء التاريخ، دون التقيّد به، أو الخضوع له عن قضايا ومشكلات تمس الواقع، وتنغمس فيه، ولعل أكبر دليل على ارتباط هذا العمل المسرحي بالواقع، وبالأحداث الجارية، هوالنجاح الذي لاقاه، عند عرضه في أوائل الستينيات على المسرح القومي، إذ حقق إقبالاً جماهيرياً واسعاً، بينما فشل وسقط عندما عرض في موسم (69–70)، على خشبة المسرح القومي أيضاً، ولعل نجاحه في المرحلة الأولى يعود إلى الظروف السياسية، والأحداث التي كانت تعيشها الأمة آنذاك، ولاسيما أنها كانت تعيش حالة سلم، وتطالب بسيادة القانون، والمسرحية –كما هو معلوم– دافعت عن القانون ودعت إلى التمسك به، والاقتداء بنصوصه.

– أما سقوطه في المرة الثانية فإنّه يعود إلى أن الأمة العربية كانت تعيش في عام (1969) حالة حرب، وترفض السلام، بعد الهزيمة النكراء، خصوصاً أن المسرحية رأت أن القانون هو الطريق السليم والحل الصحيح، أما السيف فلا حاجة له ولا ضرورة.

– وفي انغماس توفيق الحكيم في هذا العمل المسرحي، وغيره من الأعمال المسرحية في الواقع، والتعبير عنه، تأكيد لانسلاخه عن البرج العاجي الذي ظنه بعض الكتاب اعتصام الكاتب بالسحب اعتصاماً يبعده عن أحداث الواقع وحقائق الحياة، وهذا ما عبّر عنه توفيق الحكيم بقوله: ***(فما من حدث استوجب تحرك القلم إلا حرك قلمي... وما من أمر هزّ البشرية، إلاّ هزّ نفسي، بل ما من قضية من قضايا الحياة الكبرى التي تمسّ الإنسان وتطوره وتقدمه إلا شغلتني***

---

(15) دوارة، فؤاد، مسرح توفيق الحكيم، - المسرحيات السياسية-ص 300.

ودفعتني إلى الجهر بالرأي حتى في النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية، دون الالتفات إلى عواقب الرأي الحر والنقد المر...)[16].

– فالبرج العاجي عند الحكيم، لا يعني الانسلاخ عن المجتمع، بل الانغماس فيه، ويعني البرج العاجي عنده الصفاء الفكري والنقاء الخلقي. والترفع عن الدنايا؛ إذ ***(لا خير عندي للمفكر الذي لا يعطي من شخصه مثلاً لكل شيء نبيل رفيع)[17].***

– نلحظ مما تقدم أن عناصر التأصيل عند الحكيم في هذا العمل المسرحي قد تبدت من خلال اعتماد المسرح على استيحاء فكرة من التراث، والانطلاق بها في حرية كاملة، لإسقاط قضية مستمدة من الواقع، بهدف التحليل والتصحيح، وطرح الحلول المناسبة، التي تعدّ في نظر الكاتب، وربّما في نظر المتلقي هي الحل الأمثل، أي أنها تساير العصر، وتساير الرأي العام. وبهذا يكون الحكيم قد طبّق لما نظر له، بل كان وفياً لما طرحه من مبادئ تنظيرية في نظرية (الاستنبات) التي طرحها، وذلك من خلال اعتماد المضمون على الاستيحاء من التراث، والاستمداد من الواقع.

– أضف إلى ذلك أنّ الحكيم هنا لم يطبق من ناحية البناء الفني، القالب الفني الذي استحدثه، وإنما اعتمد على الشكل الذي عدّه الأساس في العملية المسرحية؛ إذ التزم بوحدة الزمان، ووحدة المكان، ووحدة الحدث وأقيمت المسرحية على أساس مقدمة فتأزم ثم انفراج، وإن اتبع فيها البناء التراجعي؛ إذ بدأت المسرحية من نقطة تطورت فيها الأمور وتعقدت. وتلاحقت المشاهد، وفي تلاحقها يتصاعد الحدث، فيصل إلى الذروة، ومن ثم يسلم القياد إلى ذروة أخرى، وهي قضية العتق، والصراع في المسرحية هو الصراع بين السيف والقانون، وهو الصراع الوحيد في المسرحية، لا كما جزم بعضهم من أن هناك أكثر من صراع، وأكدوا أنه لو كان الصراع بين السيف والقانون هو الصراع الوحيد لانتهت المسرحية عند الفصل الأول وذلك باختيار السلطان للقانون[18].

---

(16) الحكيم، توفيق، أدب الحياة، دار مصر للطباعة، 1988، ص95.

(17) المصدر السابق، ص98.

(18) ينظر، دوارة، فؤاد، مسرح توفيق الحكيم- المسرحيات السياسية-، ص293.

2 - المسرح والواقع السياسي والاجتماعي:

لقد جاءت مسرحية (الفرافير) 1964 بعد دعوة يوسف إدريس في مقالاته الثلاث إلى مسرح عربي، لذلك يمكن اتخاذها مثالاً تطبيقياً لتلك الدعوة النظرية.

– تتألف المسرحية من جزأين، ويفتتح المؤلف العمل المسرحي بخطبة، يحاول أن يوضح فيها الخطة الجديدة التي ابتدعها، في إقامة علاقة جديدة بين الممثل والمتفرج، ويدعو الحضور إلى المشاركة في تأليف رواية جديدة للبحث في العلاقة القائمة بين السيد والفرفور... ومع بداية الرواية التي أخذت تتجسد شيئاً فشيئاً فوق خشبة المسرح، يبدأ السيد والفرفور في مناقشة تلك القضية الأزلية (إنت سيد ليه.. وأنا فرفور ليه)، ومنذ البداية يتفق الاثنان على عدم ضرورة تحديد اسم كل منهما، إلا أنّهما يختلفان في تحديد مهنة كلٍ منهما، إذ ينبغي للسيد أن يمارس عملاً ما، وفي خضم البحث عن عمل يستعرضان كل المهن والوظائف، فلا يهتديان إلىعملٍ يرتاح له السيد إلا مهنة التُربي.

– وتنسحب السيادة والفرفورية على مهنة (حفار القبور) إذ أن السيد يعمل سيداً، بينما فرفور يحفر القبور، ويحتدم النزاع بينهما فيستنجدان بالمؤلف كاتب الرواية، الذي يظهر غاضباً ومحذراً من أي خروج عن النص، إلا أن البحث عن عمل، وتسخير فرفور في خدمة السيد، تثير انتباه فرفور، وتحثه على طرح السؤال التالي:

(فرفور: سيد إنت ياسيدي... اللا قولي ياسيدي،.

السيد: عايز إيه؟

فرفور: اللا إنت سيدي ليه؟)[19].

وعندما يعي فرفور الحقيقة، ويحاول أن يتمرد على واقعه، لأنه مؤمن بأنّهما؛ السيد والفرفور، وكل سيد وفرفور هم أبناء آدم فما الذي جعل أحدهم سيداً والآخر فرفوراً، وعندما يعجزان عن إيجاد جواب للمعضلة يستنجدان بالمؤلف ليسألاه الخلاص،فيدخل المؤلف وقد قصرت قامته إلى النصف تقريباً قائلاً:

(المؤلف: ودي عايزه سؤال دي... دي حقيقة زي الشمس... كمان شوية

---

[19] إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص198.

تقول لي إنت المؤلف ليه، فيه نعم وبس، فاهم[20].

– وكما جعل القدر لكل سيد فرفوراً، ولكل فرفور سيداً، كان لابد لكل منهما من زوجة تعينه على استمرار الحياة، وإنجاب الأولاد، ومع إنجاب الأولاد تكون النواة الأولى في المجتمع، وتبدأ رحلة البحث عن عمل من أجل كسب العيش، ويعملان معاً بالمهنة التي اختاراها منذ البداية، وتبدأ رحلة البحث عن أموات، ويتّم ذلك عن طريق القتل بالأجر، ونتبين أن هذه المهنة، وهذه المهمة مهمة القتل، تستدعي أن يكون السيد سيداً، والفرفور فرفوراً.

وفي الجزء الثاني ينفصل السيد عن الفرفور، ونكتشف بعد لقائهما أن الفرفور قد التحق بخدمة أسياد آخرين لا حصر لهم، ولعل الملفت للنظر أن كل سيد قام الفرفور بخدمته كان أسوأ من سابقه؛ إذ تعلم الفرفور منهم الوحشية، وآل أمره إلى احتراف شراء أدوات الدمار وراح يطوف صائحاً:

(فرفور:... كل حاجة قديمة للبيع، عظمة قديمة للبيع، أسياد قديمة للبيع، مدافع قديمة للبيع، قنابل ذرية قديمة للبيع... بيكيا... حدش عنده إيدروجينية، مجلات كتب، فلسفة، جرايد قديمة للبيع، روايات، مسارح، مؤلفين قدام للبيع، بيكيا.....)[21].

– أما السيد فقد تحسنت حالته المادية بعد أن انفصل عن الفرفور باعتماده على عمل أولاده، وقد جمع من جهودهم أموالاً لا تحصى، لكنه أضاعه بسبب تبذيره، لذا فهو مضطر إلى العمل مع فرفور في حفر القبور. ونعود مرة أخرى إلى ما بدأنا به، وهوأن السيد يريد لنفسه السيادة ويثقل كاهل الفرفور بالعمل، على الرغم من اعتراض الفرفور وتمرده، لأنّ المؤلف أراد ذلك، وعندما يستنجد الفرفور بالمؤلف، لإيقاف المحتوم يتّبين أن المؤلف قد تلاشى، وترك الشخصيات تواجه قدرها بنفسها.

ومع هذه المواجهة يقترح فرفور إعادة صياغة الرواية من جديد، بشكل يتساوى فيها السيد والفرفور، ومع كل المحاولات التي طُرحت للخلاص من

---

(20) المصدر السابق، ص199.

(21) المصدر السابق، ص 219.

التراكمية، لم يجد السيد والفرفور حلاً لهذه المعضلة إلا بالوصول إلى العالم الآخر، حيث المساواة والعدل، لكنهما يكتشفان بعد الانتحار أن السيادة والفرفورية قضية أزلية استمرت إلى ما لا نهاية.

– لقد حاول يوسف إدريس في مسرحية (الفرافير) أن يعالج على صعيد المضمون قضية (التبعية والسيادة) عن طريق شخصيتين رئيسيتين هما السيد والفرفور، فالإنسان عنده إما أن يكون سيداً أو فرفوراً، وقد يكون سيداً في علاقة ما ويصبح فرفوراً في علاقة أخرى، وهذا ما عبّر عنه فرفور حين قال:***(سيد ليه. في حاجة اسمها ليه، أنا سيدك وخلاص، كل سيد لازم يبقى سيد وإلا الدنيا تبوظ، والكون يفسد وتحل الفوضى)***[22]، فالبشرية عنده تعيش في إطار علاقة واحدة، قوامها التابع والمتبوع، السيد والمسود، مهما تعددت أشكال تلك العلاقة أو تنوعت، يقول بطل المسرحية: ***(وعارفة طول عمرهم عايشنها إزاي؟ فوق بعض، بالطول كده،كل واحد شايل التاني، كل سيد فوقه سيد كل فرفور تحته فرفور.. احنا 36 مليون بني آدم عاملين بالطول كده واحد شايل واحد، وكل واحد عايز يوّقع اللي شايله ويفضل متسمر فوق اللي تحته... مفيش نظام يرصنا جنب بعض بالعرض كده؟... مافيش؟...)***[23].

– لقد حاول يوسف إدريس أن يختار بعض الجوانب من الواقع المعيش في مصر آنذاك، وأن يضفي صبغة من التحليل الموضوعي، فيقدم اكتشافاً لحقيقة الحياة التي يعيشها الإنسان العربي، ولحقيقة الواقع السياسي، لأن، المسرح – عنده– لا يهدف إلى المتعة فحسب، بل يهدف إلى الفائدة أيضاً، التي تتجلى في تعرية الواقع، ومحاولة اكتشاف الذات، وهذا ماحدا ببعض الدارسين[24] أن يطلق على مسرح يوسف إدريس (مسرح التحريض)، أو مسرح القسوة أسوة بمسرح جاري.

– لقد أراد إدريس أن يصدم المتفرج بالواقع الذي يعيشه، وذلك عندما قدّم

---

[22] المصدر السابق، ص 240.

[23] المصدر السابق، ص 250-251.

[24] ينظر، فرج، ناديا رؤوف، الجوانب النظرية لمسرحيات يوسف إدريس، يوسف إدريس، 1927-1991، ص 367.

لـه نفسه علـى حقيقتها، دون زيـفٍ أوموارِبـة، علـى أمل أن يسـعى المشاهد إلـى اكتشـاف تلك الحقيقة، ومن ثم يحـاول أن يغيّر ذلك الواقـع، ويبدلـه بواقـع أسمى وأفضل، فمن قبيل ذلك، الحوار الذي دار بين السيد والفرفور، وهما يستعرضان بعض الوظائف والمهن من أجل تشغيل السيد في واحدة منها؛ إذ تمّ توجيه الاتهام إلى كل من يشغل هذه الوظائف أو المهن، وسلطت الأضواء من خلال اللسان اللاذع، على الرأسمالية الوطنية، والفنان، والمؤلف، والمحامي، ووكيل النيابة، والطبيب، والمحاسب، ولاعب الكرة، والمذيع، وشرطي المرور، والشحات الإفرنجي، ووجّه نقداً صريحاً إلى عملية الاستيراد والتصدير، وإلى الجمعيات التعاونية السكنية[25].

– إن أدريس لا يريد أن يقدّم نقداً للمجتمع كأفراد، وإنّما هدفه هو تسليط الضوء، وكشف عيوب السياسة التي اتبعتها الدولة في تطبيق النظم الاشتراكية،ولاسيما أن تطبيقات النظم الاشتراكية في مصر آنذاك قد باءت بالفشل، فقد أشارت بعض الدراسات إلى أن التعاونيات الزراعية عمّها الفساد، وازداد شقاء الفلاح، وضمن العامل وظيفته وعلاوته وربحه، إلا أنّه فقد الحافز والشعور بالمسؤولية، ومع المناداة بالقضاء على البطالة ألحق بالعمل الذي يحتاج إلى عامل واحد عاملان، وبالنتيجة عمّ الفساد، وانتشرت الرشوة.

– فالإشارة إلى مداخلات الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي، والتعبير عنه، بكل قوة وزخم كان واضحاً في الجزء الأول[26] من هذا العمل المسرحي، وفي الجزء الثاني، حاول إدريس أن يحدّ من هذه المعضلة، ويطرح حلاً يناسب الإنسان في كل زمان ومكان، ذلك بأن يلتزم الناس بمبدأ المساواة، وتحقيق العدالة الاجتماعية، إلاّ أن هذا الحل باء بالفشل، وبات الحلم بالمساواة، وتحقيقه عند إدريس أمراً مستحيلاً.

– إن إدريس لم يكتفِ بمعالجة القضية على المستوى الاجتماعي والأخلاقي المحلي، بل تجاوز ذلك إلى العالم الأرحب، لتكتسب مسرحيته طابعاً إنسانياً عاماً، إذ تصبح المشكلة مشكلة الإنسان في كل زمان ومكان

---

[25] ينظر، إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 189-192.

[26] ينظر، إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص192.

(التاريخ نفسه برضه راكب فوق بعضه، حضارتنا، كل دولة عايزة تبقى الست على الدول، وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات، قال إيه انهيار الحضارة اليونانية، وقيام الحضارة الرومانية، قال إيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب، وكله كله فرفور وسيد، مين، يبقى سيد ومين يبقى فرفور، وأنا فرفور ليه، وأنت سيد ليه؟...)[27] وتلك هي المشكلة، وينهي إدريس محاكمته تلك بإدانة المفكرين والفلاسفة، الذين أخفقوا في إيجاد حل، أو لأنّهم لم يساعدونا على أن نرى الحقيقة ***(وأصل الحق مش علينا الحق على اللي بيشوفو لنا الفلاسفة بتوعنا والمفكرين،اللي التفكير عندها لازم يكون تفكير في التفكير، والتفكير الحقيقي هي اللي يفكر في اللي، بيفكر إنه يفكر، إنما آهه آدي مشكلة حياتنا كله أهه، حدش يجدعن ويفكر لها في حل؟...)***[28].

– وقد جهد في إيجاد حل لمشكلتهما، لكن دون فائدة ترجى، فليس الحل في أن يصبح السيد فرفوراً، ولا أن يصبح الفرفور سيداً، ولا في أن يصبح الاثنان أسياداً أو أن يصبحا فرفورين، لذا فقد أقدما على الانتحار علّهما يجدان الخلاص في حياة ما بعدالحياة، ولكن صعودهما إلى السماء يخيّب أملهما؛ إذ لا يجدان حلاً لمشكلتهما لأن السيادة والفرفورية لحقتهما إلى العالم الآخر؛ ذلك أنّهما بعد أن انتحرا تحولا إلى ذرات، وتحولت الذرات إلى إلكترون وبروتون، وأخذ الإلكترون وهو الأخف ويمثل الفرفور، بالدوران حول البروتون لأنه هو السيد.

– وهكذا فقد حاول يوسف إدريس في مسرحية(الفرافير) – على الرغم من تركيزه على قضية فلسفية عامة – أن يصور الواقع، ويعكس بعض جوانبه، انعكاساً ديناميكياً قائماً على الاختيار والاختزال والاختصار، معبّراً عن وجهة نظره، ومسجلاً رأيه فيما يجري على الساحة من أحداث، وقد تبيّن أنّه لم يتخذ موقفاً سلبياً من هذه الأحداث، بل كان له موقفه الذي حاول فيه أن يطرح بعض الحلول التي يعتقد بأنّها تساهم في بناء الاقتصاد وفي بناء المجتمع.

– أما على صعيد الشكل المسرحي، فقد امتلكت مسرحية(الفرافير) خصائص فنية متميزة تتعلق بعناصر العمل المسرحي، فمن قبيل ذلك (المكان)؛ إذ لم يعد

---

(27) المصدر السابق، ص 251.

(28) المصدر السابق، ص 251.

ذلك المكان الذي تجتمع فيه مجموعة من الأفراد لمشاهدة عملٍ ما، بل أصبح المكان اجتماعاً بشرياً أو تجمعاً إنسانياً، مشروطاً بتحقيق المشاركة الوجدانية والفعلية، فالشكل المسرحي –عند إدريس– لابد أن يتوفر فيه عنصران أساسيان: أولهما وجود الجماعة والحضور الجماعي، وثانيهما قيام هذه الجماعة بأداء عملٍ ما، وهذا ما عبّر عنه إدريس في بداية المسرحية، عندما قال على لسان إحدى شخصيات المسرحية: ***(....إحنا في مسرح والمسرح احتفال اجتماع كبير، مهرجان، ناس كتير، ناس بني آدميين سابو المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولاً أنّها اتقابلت وثانياً إنها حاتقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسيها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق)***[29].

– ومادام المسرح– عند إدريس– احتفالاً ومشاركةً، فطبيعي أن تلغى المسافة بين خشبة المسرح والصالة، أو بين الممثل والمتفرج، وقد نصّ صراحة على دمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين عندما قال في مقدمة المسرحية:***(هذه الرواية مكتوبة على أساس اشتراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي باعتبارهم وحدة واحدة، ولهذا فالجمهور يعتبر جزءاً من الممثلين، والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور، وإذا كان المسرح الإغريقي ومن ثم الأوروبي قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها، فمسرحنا في رأيي هو الخدعة التي لم يتفق عليها، الخدعة الكاملة المباشرة بلا أي محاولة لتخفيفها أو مواربتها)***[30] وبهذا يكون إدريس قد حول المسرح إلى وحدة كلية ضمت الممثلين والجمهور معاً، بعد إزالة المسافات التي تباعد بين الممثل والمتفرج، تلك المسافات المادية والمعنوية، وأصبح الممثل جزءاً من الجمهور، والجمهور جزءاً من الممثل، فالمسرح –عنده– احتفال ومشاركة، لذا فقد طالب إدريس بإزالة الجدار الرابع، واستبداله لا بالمسرح الدوار ولكن بالمسرح الدائري الذي يشبه حلقة تكونت نتيجة لتجمع جماعة من الناس، فالمسرح الأفضل – عنده– ليس هو المسرح العادي ***(ولكنّه المسرح الدائري أو الحلقة التي تتكون***

---

(29) المصدر السابق، ص181.

(30) إدريس، يوسف، مقدمة مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 175.

نتيجة تجمع أي جماعة من الناس على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إذن لأبواب دخول وخروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف في طريقه إلى الدائرة المسرحية في الوسط وهو داخل ثم وهو خارج)[31] هذا ماحدث فعلاً في هذا العمل المسرحي عندما قال المؤلف الذي هو أحد، شخصيات المسرحية: ***(أنا كمان حا ألغي المسافة اللي ديماً يتبقى بين المؤلف والجمهور، وتخوفهم من بعض، اسمحوا لي أقرب منكم" يغادر المنصة مقترباً من مقدمة المسرح" أنا كل قصدي إننا نلغي المسافات اللي بينا، ونرفع الستاير اللي بين كل واحد والتاني، ونعيش ساعة يا إخوانا... ساعتين... ثلاثة للصبح إذا حبينا... نمثل على بعض ونألف مع بعض ونتفرج لبعض)***[32] إن غاية أدريس لم تكن إلغاء المسافة المعنوية بين الممثل والمتفرج فحسب، بل بين المتفرج والمتفرج، ألسنا في احتفال؟

(إحنا كلنا بني آدمين زي بعض، إخوات، خايفين من بعض ليه؟ كتفك في كتف الثاني وبينك وبينه ألف كيلو ابتاع إيه؟ بص له يا أخي، قول له مساء الخير، اعزم عليه بسيجارة، ده بيتكلم عربي زيك، ومالوش ناب والله)[33].

– ولم يكتفِ إدريس لتحقيق عملية التواصل الوجداني، بإقامة العلاقة بين الممثل والمتفرج؛ إذ أصبح المتفرج جزءاً عضوياً من المشهد، بل أكد ضرورة إلغاء فكرة الرواية الجاهزة، فالنص المسرحي ليس من الضروري أن يكون محضّراً قبل تجسيده على خشبة المسرح كما هي العادة، إذ لا بد أن يشارك المتفرج بتأليف الرواية، أو أن يعدّل فيها، ويغيّر من أحداثها.

– وفي هذا الكيف المسرحي الجديد سقطت التفرقة بين الشكل والمضمون، فالمضمون هو الشكل والشكل هو المضمون، وبات ارتباط الشكل بالمضمون عضوياً لاستقائهما من منبع واحد، لذا فإنّ إدريس يرى أنّ الشكل المسرحي المستورد لا يصلح لصبّ المضمون العربي فيه ***(فلا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري أن نعثر على الموضوع المسرحي المصري، وإنما يجب أن نخلق لهذا***

---

(31) المصدر السابق، ص 175.

(32) إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 181-182.

(33) المصدر السابق، ص181

الموضوع الشكل المسرحي النابع منه، والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى) [34].

باختصار يرى إدريس أن المضمون الذي نريد عرضه هو الذي يفرض الشكل المسرحي الملائم، وليس الشكل المجرد قالب يصب فيه المضمون.

– وبهذا يكون إدريس وفياً للأصل الذي انطلق منه وهو الذي آمن بأن هناك ظواهر بدائية للمسرح موجودة في بلادنا، تلك التي ينسى فيها كل فرد قائم بذاته ويندمج في الذات الجماعية الأكبر باعتبار أن الخاصية الأولى لأي فن هي جماعيته مثل السامر،وحفلات الذكر والاحتفالات بالموتى والأراجوز وخيال الظل وحتى الجلوس على المقاهي، إنه حالة بليدة من حالات التمسرح، وإنّه بالبدء من هنا، يأخذ هذه الظواهر وتطويرها للوصول بها إلى المستوى الفني والموضوعي الذي وصل إليه المسرح الأوروبي[35]....

– نخلص من ذلك إلى القول: إن إدريس طرح مفهوماً جديداً للمسرح، من خلال تمرده على قالب المسرح الغربي، والتزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمداً على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج في وحدة عضوية، من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم، لكن أين ذلك كلّه؟

– لقد حقق إدريس مادعا إليه من العودة إلى مسرح السامر والانطلاق منه نظرياً لا عملياً، ولإثبات ذلك نورد بعض الأمثلة والشواهد:

– فيما يخص مكان العرض المسرحي الذي حدده إدريس بأنّه ذلك المكان الدائري الذي يتجمع فيه الناس ليحققوا نوعاً من التجانس الفني، نراه يقول: ***(نظراً لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث فيمكن تمثيل الرواية علىالمسرح العادي، بحيث تتخذ إجراءات ميكانيكية لإلغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة وهي المسافة التي تخصص للأوركسترا في الغالب إذ يكفي تغطيتها (....) ومن ناحية أخرى ممكن وضع***

---

[34] إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، ص 493.

[35] ينظر، المصدر السابق، ص 467-468.

كراسي للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين وإنما يجد جمهوراً أيضاً يكوّن شبه الدائرة المفروضة....)[36]. وبهذا نكون قد عدنا إلى ما بدأنا به، وهو تجسيد هذا العمل المسرحي على خشبة المسرح المستوردة.

– أما فيما يخص إلغاء المسافة بين الممثل والجمهور، ومشاركة الجمهور في العمل المسرحي، فقد سقطت أيضاً لأن إدريس بث بين الجمهور بعض الممثلين الذين حاولوا أن يقدموا بعض الحلول للقضية المطروحة، ولم تكن المشاركة مشاركة عفوية تلقائية، بل كانت مشاركة مصطنعة مدبّرة، قام بها بعض الممثلين المشاركين في الجلوس مع الجمهور، أمام خشبة المسرح.

– أضف إلى ذلك أن المشاهد لم يشارك في خلق النص المسرحي، ولا حتى في تعديله أو تغيره، والنص كتب قبل العرض ونُفذ كما أراده المؤلف.

إلا أنّ إدريس قد حقق إلغاء الجدار الرابع في هذا العمل المسرحي، وذلك عن طريق توجيه الحديث إلى الجمهور، وبث الممثلين بين المتفرجين، وتنقلهم بينهم، يقول المؤلف في مسرحية الفرافير: ***(أنا كمان ح ألغي المسافة اللي دايماً بتبقى بين المؤلف والجمهور، وتخوفهم من بعض، اسمحوا لي أقرب منكم، "يغادر المنصة مقترباً من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدي (شورت) قصيراً جداً يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذي يرتديه بلا جوارب، وحين يعم الضحك في الصالة لمنظره" مع تقديري لشعوركم النبيل ده وفرحتكم بأني قريب منكم أنا مش شايف أي مناسبةللضحك...)***[37] ويتابع حديثه مع الجمهور، مما يدل على خرق الجدارالرابع، وتحقيق الحوار بين الممثل والمتفرج، وعن طريق هذا الموقف ومواقف أخرى حاول إدريس أن يربط بين الصالة والمنصة.

– إن إدريس فيما يخص العرض المسرحي كمكان ومشاركة لم يستطع أن يتمثل التراث الشعبي أو حالة التمسرح عملياً، بل عاد من جديد ليقترب من طبيعة المسرح الأوربي، المتوارث سواء من الإغريق أو الأوروبيين القدماء والمحدثين،ولا

---

(36) إدريس، يوسف، مقدمة مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 175.

(37) إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، ص181-182.

غرابة في ذلك ألم يتنبأ إدريس من قبل بأنّه ***(مهما غيّرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنّا بعد أوروبا عنا لا نندمج معها مثلنا مثل الماء والزيت)***[38] لكن إذا لم يكن إدريس قد حقق ما نظّر له على صعيد الشكل المسرحي فهل حدث الأمر ذاته على صعيد التمثيل؟!

– يقول إدريس ***(فإنّي مع إيماني الشديد بالمواهب الضخمة التي يتمتع بها ممثلونا المسرحيون بمختلف مدارسهم إلا أنني شخصياً أميل إلى الطريقة التي لا تجعل الممثل يندمج اندماجاً كاملاً في الدور، بحيث ينسى جمهوره تحت شعار الانفعال الحقيقي الصادق... ولست أيضاً من أنصار أن يتحول الممثل إلى خطيب لا عمل له إلا هذا الجمهور، إني من أنصار "عين في الجنة وعين في النار". عين على الدور والموقف والانفعال وعين على الجمهور...)***[39] وهذا يدل دلالة واضحة على أن إدريس يؤمن بالاتصال والانفصال في أثناء تأدية الدور، لأنه لا يخاطب الفرد بل يخاطب الشعور الجمعي، ولتحقيق ذلك لا بد من مراقبة الصالة بطريقة تقيس مدى درجة حرارة التجاوب،ومن خلال ردات الفعل العفوية والتلقائية التي تصدر عن الجمهور، والتي قياساً عليها يمكن تغيير المواقف والأفعال ***(لأنّي أؤمن بالدور الذي يرسم كل ليلة بمسطرة وبرجل مستمدين من جمهور الحاضرين الجدد مشاعرهم، إن لشعبنا طريقته الخاصة في النظر إلى الأشياء ومحاولة الممثل أن يرى الموقف لا بعينه وحده، ولكن بعيون الجمهور المحتشد لمشاهدته تغير تغييراً كبيراً من طريقة التمثيل نفسها....)***[40] وهذا يعني أن إدريس يعتمد على ممثلين محترفين، يراقبون الجمهور، ويلاحظون ردة فعله، ويغيّرون بقدر ردّة الفعل، وهو لايعتمد على الجمهور نفسه، ولا يلغي دور الممثل وعملية التمثيل.

– والحقيقة لم يحدث شيء مما أراده إدريس، إذ لم يشارك الجمهور بالعمل المسرحي، ولم يناقش، أو يحلل بل بقي منصتاً ومتفرجاً، تتعالى أصوات المتفرجين في الصالة عندما يكون الموقف مضحكاً، وهذا ما اعترف به إدريس

---

(38) المصدر السابق، ص 476.

(39) إدريس، يوسف، مقدمة مسرحية الفرافير، ص 175-176.

(40) المصدر السابق، ص 176.

صراحة عندما أعلن أن المشاركة لم تتحقق على الرغم من أنّه ترك في العمل المسرحي جزءاً خاصاً للمشاهدين[41]

أما فيما يخص الأقنعة فقد رفض إدريس استخدام القناع مراعياً ذوق الجمهور، والشعب العربي إجمالاً ***(ولكني لا أحبذ استعمال الأقنعة هنا فأنا شخصياً أكره التمثيل بالأقنعة، وشعبنا يكرهها تمثيلاً أو حقيقةً،... فلمسرحنا تقاليد عربية ربما أعرق من الكورس والقناع وقواعد أرسطو)***[42]

وإذا كان إدريس لم يستخدم القناع في الفرافير مباشرة، فقد لعب المزين دوراً في تغيير ملامح وجه الممثل بما يتناسب مع الدور المطلوب، إذ أصبح شكله أقرب إلى المهرج، في تغيير ملامح وجهه وفي لباسه، وبذلك تحقق القناع وإن لم يستخدم.

– أما عن شخصية فرفور فهو قادر على نقد أوضاع المجتمع والحياة، وهو أكثر الناس جرأة في صراحته ووقاحته، وعنده مقدرة فائقة على السخرية من نفسه ومن الآخرين، لذا فإنّ هذا التميّز جعله يصعد فوق خشبةالمسرح، ويقوم بهذا الدور،وهو ابن البيئة العربية المصرية، الذي يصدر في تصرفاته عن السليقة والطبع دون تكلف، أي إنه فرفور في حياته العادية... وفرفور حين يقوم بهذا الدور.

– وتجذيراً لهذا البطل الشعبي يعلن إدريس أن (فرفور) هو ظاهرة اجتماعية موجودة في كل زمان ومكان، فقديماً وقبل أن يعي الناس حقيقة التمثيل وُجِدَ فرفور، وانفرد في الحلبة، ليعبّر عن وجهة نظر جديدة، وأصيلة وغريبة، بث السعادة والحماس والضحك في قلوب المتفرجين، ***(ولهذا كان لا يجرؤ على الوقوف وسط الجموع المحتشدة، إلا فرفوراً حقيقي يتحدث ويضحك ويهرج بالسليقة، ولا يفتعل، إذ هو في حياته أيضاً فرفور)***[43] إذن فهو يمثل الشخصية العربية المصرية، ***(فالفرفور هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح، المزاج الساقط في مسرح وبلا تدمير، والذي يعتمد على السخرية كسلاح***

---

[41] ينظر ، إدريس، يوسف، شهادة إدريس (مسرح)، ص 298.

[42] إدريس، يوسف، مقدمة مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 176.

[43] إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، ص 485.

أساسي يواجه به نفسه، ويواجه به غيره، ويواجه به الحياة)[44]

إن الفرفورية تعدّ علامة واضحة من علامات التمسرح على هيئة السامر، وهو من الآثار الفنية التي قامت في مصر، منذ زمن قديم، وتعدّ شخصية فرفور ومؤهلاته التي أفاض في شرحها يوسف إدريس مثالاً صادقاً لروح الشعب العربي المصري، أضف إلى ذلك أنها كانت أقرب إلى شخصيات مسرح الدمى، والقراقوز، أو إلى شخصية المهرج، وبدا ذلك واضحاً من خلال تجسيدها الفني؛ إذ لبس فرفور زياً عتيقاً، براق اللون،وطربوشاً، وغطى وجهه بالدقيق، وكما يحدث في السيرك يدخل فرفور الصالة كالإعصار، بعد أن يتمّ الإعلان عن دخوله، وترتفع مع دخوله أصوات الموسيقى الشعبية الصاخبة، يصحبها ضوضاء، وهو يحمل هراوة في يده، ويُحدث هرجاً ومرجاً، وهناك مواقف أخرى تذكر بالمواقف القراقوزية، ففرفور يكلمه السيد، ومن خلال حوارهما وتعليقاتهما تأخذ المسرحية مداها.

– إنّ إدريس لم يعبّر عن روح الشعب العربي المصري من خلال هذه الشخصية فحسب بل بما بثه أيضاً من روح الدعابة والفكاهة والهجاء والسخرية، وهذه صفات –كما عهدناها– تدخل في تركيب طبيعة الإنسان العربي في مصر.

– وهكذا فقد حاول إدريس أن يعبّر عن الروح العربية المصرية، وينطلق من البيئة المحلية ليرسم ملامح المسرح العربي، وقد وفق في طرح الموضوع العربي الذي تلاءم مع الشكل، فـ ***(اهتداء إدريس إلى "الفرفورية" باعتبارها سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية، أو باعتبارها تمثيلاً صارخاً لروح الشعب المصري الدفين،قد ساعده على أن يتأدى منها تأدياً طبيعياً إلى المشكلة التي تعمل في ضمير هذا الشعب على مدى زمن مساحته خمسة أو ستة آلاف عام، وأعني بها مشكلة "التبعية والسيادة" التي أثرت إلى أبعد حدٍ في منطق تفكيره، وطريقة سلوكه، وأسلوبه في الحياة، والتي كانت بمنزلة أزمة تاريخ ومحنة حضارة، وإن مثلت على الوجه الآخر نضال وإرادة الأمة، وانتصار***

---

(44) العشري، جلال، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص 215.

حياة) [45]

– والحقيقة إن تجربة إدريس تستحق الدراسة، فهي إعادة اكتشاف لتقاليدنا الفنية القديمة، ووسائلها في التأثير، ومحاولة الوصول إلى نوع جديد من المسرح يحل محل تلك الطقوس البدائية التي كفت حاجة الإنسان إلى التمسرح –على حد تعبير إدريس– لكن هل يعني ذلك أن إدريس قد استغنى عن قواعد المسرح الغربي وأصوله؟!.

الفرافير والمؤثرات الأجنبية:

– أظهر إدريس في مسرحية (الفرافير) مقدرة على استلهام الأدب الشعبي المتوارث في بلاده، واستطاع أن يحملّه مضموناً عربياً إنسانياً يتماشى مع حاجات العصر وقيمه، ويعدّ عمله هذا خطوة إيجابية في تأصيل المسرح العربي، لكن مع هذا كلّه لم يستطع هذا العمل المسرحي أن يسلم من التأثير بالمسرح الأجنبي، فما إن عرضت المسرحية حتى تنطّع النقاد وراحوا يشيرون بالأصابع إلى مواضع التأثر، وجُزّئ العمل المسرحي، وشرّح، ونسب جزء منه إلى مدرسة العبث، وآخر إلى بريخت، وثالث إلى بيراندييللو، ورابع إلى آرتو، وخامس إلى كوميديا ديلارتي، حتى إن المتتبع لهذه الآراء يستغرب مدى قدرة يوسف إدريس الفائقة التي استطاعت أن تجمع أصول المسرح العالمي في عمل مسرحي واحد.

– لكن لابد أن نشير إلى أنّ أولئك النقاد وإن وجهوا الاتهام بالاقتباس والتأثر، اعترفوا بفضل يوسف إدريس، ومحاولة تقديمه عملاً يتسم بالجدية والتميّز، إذ يقول (محمود أمين العالم): ***(إنّها تجربة فنية جديدة بالفعل، ولا يرجع الجديد إلى أن الحائط الرابع قد انكسر، وتحرك الممثلون بحرية إلى أنحاء القاعة، وخرجت الممثلة الأولى من البنوار،وزالت المسافة بين المنصة والقاعة، ولا يرجع الجديد إلى كسر الإيهام المسرحي والتأكيد على أنّ مايجري هو تمثيل في تمثيل، والدعوة إلى المشاركة الفعلية، إنما الجديد بالفعل هو السامرالشعبي الذي نجح الدكتور يوسف في أن يجعل منه عملاً مسرحياً..إنّها مسرحية بالفعل***

---

[45] العشري، جلال، ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص 217.

يغلب عليها طابع السامر، وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، مما يجعل بناءها الفني، قالباً لم يتحقق له الاستقرار بعد)[46].

– إذن فهي تجربة جديدة، علىالرغم من أنّها زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، وضمن بوتقة هذا التأثير يرى الناقد رجاء النقاش أن هذه المسرحية لا تختلف كثيراً عن مسرحية (في انتظار غودوت) لمؤلفها صموئيل بيكيت الفرنسي، فكما عند إدريس سيد وفرفور، كذلك عند بيكت ذلك السيد الذي يريد أن يفرض إرادته، والفرفور الذي يحاول التمرد على هذه الأوامر[47]، والتشابه بينهما واضح أيضاً من خلال اختيار شخصيتين في العمل المسرحي، وذلك الجدال والنقاش والمماحكة، وعدم الوصول إلى حل، حتى بعد أن ينتحرا في مسرحية إدريس، لكنهما لا ينتحران في مسرحية بيكيت.

– بينما يرى صلاح عبد الصبور أن شخصية الفرفور أو الخادم التي ينسبها إدريس إلى السامر الشعبي، لا تحمل من المصرية إلا اسمها

(فهي شخصية عالمية سواء بأبعادها الأولى كخادم ذكي، خفيف الظل، مرير السخرية، طالما رأيناه في الكوميديا المرتجلة أوعند موليير وبومارشيه، أو بأبعادها الفكرية حين تناقش مشاكل السيادة والعبودية، فتلك أيضاً مشكلة عالمية، لا ندعي أننا ننفرد بها)[48].

– ويضيف عبد الصبور أن آثار يونيسكو وبريخت وبيكيت تبدو ماثلة في هذا العمل المسرحي، وبدت آثار يونيسكو في افتتاحية الفصل عندما يدور حديث مطولٌ بين السيد والفرفور عن الزمن، وفي تلك الإشارات إلى نابليون وهتلر ومحاولة المزج بين عالم المسرحية وعالم التاريخ[49]

– أما آثار بريخت فقد بدت واضحة من خلال مخاطبة الجمهور، وإقامة العلاقة بين الممثل والمتفرج، ومحاولة إدماج المتفرج في العمل المسرحي، وفي

---

(46) العالم محمود أمين، الوجه والقناع في المسرح العربي المعاصر، ص 95.

(47) ينظر، النقاش، رجاء، الفرافير والمسرح الغاضب، عن إدريس يوسف 1927-1991، ص 503.

(48) عبد الصبور، صلاح، حتى نقهر الموت، ص 122.

(49) ينظر، المصدر السابق، ص 124.

استخدامه الجوقة[50]، وبدت أوضح من خلال وظيفة المسرح؛ إذ لم يكتفِ إدريس بالمزية الترفيهية للمسرح بل طالب بالفائدة، وهذا ما يجعله قريباً من مسرح بريخت الذي يؤمن بأن لمسرحه دوراً في المجتمع، فالممثل عنده بمنزلة المعلم، الذي يقدم الحجج والشرح للمشاهد، ليجبره على اتخاذ موقف ما مع أو ضد، وهذا الموقف يؤدي إلى تغيير العالم.[51] إلا أن ناديا رؤوف فرج تؤكد أن الخلاف بينهما في أن دراما بريخت تخاطب عقلانية الإنسان، بينما يخاطب إدريس الوجدان العام المشترك لجمهوره[52].

– وأرجع بعض النقاد أيضاً عدم اندماج الممثل في دوره في مسرح إدريس إلى مسرح بريخت، إلا أننا كما رأينا فإن إدريس يطالب بالاندماج والانفصال (عين في الجنة وعين في النار)، لكن وجه الاتفاق بين إدريس وبريخت في أن كليهما يريد من جمهوره أن يكون متيقظاً واعياً لما يحدث أمامه من مشاهد ومواقف، وأن يكون مسؤولاً عن اتخاذ موقف إيجابي فعّال، يدفعه إلى العمل[53]. ورأى آخرون أن هذا الرأي شبيه برأي (برنارد شو)، في دورالكاتب المسرحي؛ إذ أراد (شو) (أن يهاجم ويحطم كل التصورات الخاطئة التي لدى الجمهور).

– وكما وجدنا ظاهرة التغريب وكسر الإيهام المسرحي في مسرح بريخت بهدف إيقاظ المتفرج وعدم اندماجه في الحدث المسرحي، فإنها استخدمت في مسرح إدريس عن طريق استخدام الموسيقا والضوضاء حيث ***(تدق الموسيقى مزمار بلدي أو موسيقى نحاسية، بينما فرفور يدخل في ضجة كبيرة)***[54] وفي كل لحظة يوحي إلى المتفرج أنه في مسرح وأن المسرحية هي محاولة لحل مشكلة وأن عليه أن يشارك في هذا الحل.

– ويرى لويس عوض أن مسرحية (الفرافير) تدخل منذ اللحظة الأولى في عالم بيراندييللو، وذلك من خلال مسرحيته ***(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)***،

---

(50) وينظر، النقاش رجاء، الفرافير والمسرح الغاضب، عن يوسف إدريس، 1927-1991، ص 499.

(51) ينظر فرج، ناديا رؤوف، يوسف ادريس والمسرح المصري 116-117

(52) ينظر، المرجع السابق، ص 117-118.

(53) ينظر، المرجع السابق، ص 116-117، وينظر، النقاش رجاء، الفرافير والمسرح الغاضب، عن يوسف إدريس، 1927-1991، ص 499.

(54) إدريس، يوسف، مسرحية الفرافير، نحو مسرح عربي، ص 182.

وبالمقابل فإن (الفرافير) هي مسرحية شخصيتين تبحثان عن أدوار بعد أن خلقهما المؤلف وتركهما على خشبة المسرح يبحثان عن أدوار[55] ليس هذا فحسب، بل إنه يرى أن إدريس استقى من بيراندييللو تداخل الحلم والحقيقة.

– ويستغرق عوض في التاريخ المسرحي أكثر، وذلك عندما يقرر أن إدريس قد استوحى من أرستو فانيس حوار الميت والأحياء، أو ذلك الحوار الذي يدور حول علاقة السيد بالعبيد أوعن فضل الموت على الحياة[56].

– ويرى عبد الرحمن بن زيدان أنه علىالرغم من أهمية التنظير الذي طرحه إدريس فإنّه لم يبدع على صعيد الممارسة مسرحاً مصرياً خالصاً ولا عربياً، لأنّه لا يستطيع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بكل تقاليده الفنية، ***(من ديكورات وملابس ومناظر وملحقات، وفصل للجمهور عن الممثلين، بل إن المضمون الذي حاول استنباته داخل مشكلة المتفرج في "الفرافير" ظل تعبيراً عن قضايا مغرقة في التجريد داخل أجواء عجائبية... فنتازية ساحرة....)***[57].

– إن ذلك كله لا ينتقص من قيمة محاولة يوسف إدريس في تأصيل المسرح لأنّ المسرح العربي لا يمكن أن ينقطع عن المسرح العالمي، وليس مطالباً أن يأتي بشيء من لاشيء، ولا أن يقدم مسرحاً مختلفاً كل الاختلاف عن المسرح الغربي، إنما حسبه أن يقدم ما يمنحه هوية خاصة به، تميزه عن سواه، دون الانقطاع عن المسرح العالمي، فالمسرح، وكذلك سائر الفنون، تراث إنساني يأخذ بعضه من بعض، ويتأثر بعضه ببعض، ويؤثر، ولعل أهم إنجاز يطالب به المسرح العربي هو أن يحقق التواصل مع المجتمع، ويتحول إلى ظاهرة أو عادة اجتماعية، أي أن يدخل المسرح في بنية المجتمع العربي وفي تركيبه، وفي بنية الأدب والفن العربي، وعندئذٍ يكون قد حقق هويته.

3 ـ المسرح والحدث التاريخي:

– تعدّ مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) 1968، الخطوة الأولى

---

(55) ينظر، عوض، لويس، فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك، الثورة والأدب، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص 332-350، عن يوسف إدريس 1927-1991، ص 531.

(56) ينظر، المصدر السابق، 537.

(57) ابن زيدون، عبد الرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص 179.

التي خطاها ونوس نحو المسرح التسييسي، فقد قدّم شكلاً جديداً يتلاءم مع ما طرحه من أفكار، وقدّم مضموناً ينطلق من واقع الأمة والشعب، وتجدر الإشارة إلى أن (حفلة سمر)[58] صدرت قبل إصدار البيانات، التي حاول فيها ونوس أن ينظّر لمسرح عربي، وهذا يؤكد قولنا: إن الممارسة التنظيرية عند ونوس قد نبعت من الممارسة العملية.

وتعدّ هذه المسرحية بياناً لمسرح عربي جديد تصدى للقضايا المصيرية، وحاول أن يُخرج الجماهير العربية من استلابها، ويحثُّها على اتخاذ موقف ما من قضاياها.

يقول ونوس: ***(لكي يستوعب المسرح هزيمة تاريخية لابد أن يتم قبل وقوعها، أي يجب أن يكون قادراً على التنبؤ بها وكشف التربة التي تعشش فيها)***[59] وانطلاقاً من هذه الرؤية، وتعبيراً عن واقع الهزيمة، كتب ونوس حفلة سمر، صحيح أنّه لم يتنبأ في هذا العمل المسرحي بالهزيمة قبل وقوعها، لكنه أوحى إلى أن المقدمات استدعت النتيجة، لقد دست المسرحية في الواقع العربي، واتهمته شعباً وحكومةً، وذلك عندما تحرّت عن أسباب الهزيمة، وربطتها بالنتائج.

يقول ونوس: ***(إن ما يؤصل المسرح هو قوله: وكيفية هذا القول)***[60] إذ لايكفي أن يعبّر المسرحيون العرب في أعمالهم المسرحية، عن سمات الإنسان العربي، من خلال طرح واقعه، والتعرض لقضاياه، وهمومه، والتركيز على الظرف الحياتي الذي يعيشه، كذلك فإنّ التاصيل من خلال التجديد في الشكل الفني وحده أمر مرفوض، بل لابد من تضافر الشكل والمحتوى في العملية المسرحية التأصيلية.

– لقد اعتمد ونوس في (حفلة سمر) بعض جوانب أسلوب المسرح التسجيلي لاقتناعه بأنّه الأقرب إلى طبيعة القضية المعالجة، والمسرح التسجيلي، هو شكل

---

(58) كتبت عام 1968، ونشرت لأوّل مرة في مجلة مواقف في آذار عام 1969، ثم صدرت عام 1970، عن دار الآداب ببيروت، ثم أعيد نشرها في الدار نفسها عام 1977، وقد عرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام 1971، ثم عُرِضت في دمشق عام 1972.

(59) ونوس، سعد الله، "المسرح وخمسة حزيران"، مجلة الطليعة، دمشق 7 حزيران، 1969، ص42.

(60) ونوس، سعدالله، "حوار معه"، أجرى الحوار، د.نبيل الحفار، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 121.

من أشكال المسرح الواقعي، يهتم بتسجيل الأحداث، معتمداً على ***(كل مادة موثوق بها، ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح بعد التعديلات اللازمة في الشكل دون تغيير في المحتوى، وبخلاف المواد الإخبارية التي تتراكم علينا من جميع الاتجاهات، والتي تطرح عادة بشكل غير منظم، تتم على المسرح عملية الاختيار التي تركز على موضوع معيّن الذي غالباً مايكون موضوعاً اجتماعياً أو سياسياً)***[61]، فالمسرح التسجيلي هو مسرح الواقعة، أو مسرح الحادثة، فهو يصور حادثة ما، أو يؤرخ لقضية ما كما هي في الواقع، وهو أقرب إلى الواقعية الطبيعية في الأدب والفن، من ناحية عرض الحدث، إلا أنّه يعتمد مع المباشرة في العرض على عناصر فنية متنوعة، إنه باختصار جزئية من مكونات الحياة العامة تعكس وجهة نظر الجماهير العريضة.

– وحفلة سمر على صعيد المضمون، تحكي قصة نكسة حزيران عام 1967، وقد وضعنا ونوس –منذ الوهلة الأولى– أمام اختيار صعب، وهو ضرورة تلمس ذاتنا، واقعنا، فالمقدمات استدعت النتيجة المُرّة فـ (الصالة مضاءة، المسرح مضاء أيضاً، بلا ستارة، تتدلى في مقدمته لوحة سوداء كتب عليها: في تمام الساعة التاسعة إلا ربعاً من صباح الخامس من حزيران، عام 1967، شنت إسرائيل؟ دولة ***(تمثل أخطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية) هجوماً صاعقاً على الدول العربية، فهزمت جيوشها، واحتلت جزءاً جديداً من أراضيها، لئن كان هذا الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية، وأخطارها المحدقة، فإنّه قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا، لأن نتطلع في مرايانا، لأن نتساءل: من نحن، ولماذا؟)***[62] وقد نتج عن هذا التساؤل حدث مسرحي جسده ونوس من خلال مجموعة من الشخصيات، التي لا تعدّ شخصيات بالمعنى التقليدي للشخصية المسرحية، بل هي ***(أصوات ومظاهر من وضع تاريخي معيّن، إن الأفراد بذاتهم لا يملكون أية أبعاد خاصة، وملامح ترتسم فقط بما يضيفونه من***

---

(61) فايس، بيتر، أنشودة أنجولا، تر وتقديم: يسرى خميس، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الأعلام، الكويت، العدد 14، 1970.

(62) ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص 5.

خطوط أو تفاصيل على صورة الوضع التاريخي العام الذي هو شكل المسرحية، ومضمونها، في آن واحد)[63].

– إذن نحن أمام عمل مسرحي الحدث فيه هو البطل المحوري، وتأخذ الشخصية المسرحية أهميتها من خلال قدرتها على المشاركة في الحدث وتناميه، أو لنقل إن البطولة في هذا العمل المسرحي جماعية، وإن الممثلين رموز لمواقف وانتماءات طبقية وفكرية.

– لجأ المؤلف في البداية إلى استفزاز الجمهور، عن طريق تأخير موعد العرض المسرحي وما إن تعالت الأصوات تساؤلاً واستنكاراً، حتى يبرز المخرج مُظهراً أسفه لما حدث، ومعلناً أنّه وفرقته ضحية موقف المؤلف الذي سحب مسرحيته قبل بدء العرض؛ إذ يقول: ***(إننا حُرِمنا بغتة من أدوارنا وإننا سقطنا في فخ لئيم)[64].***

– وينهض المؤلف (عبد الغني)، من بين صفوف المتفرجين، ليوضح الأمر، متحاوراً مع المخرج، ومن خلال المبارزة الكلامية بين المؤلف والمخرج، يبدأ كشف الستار شيئاً فشيئاً عن نقاب الهزيمة، حديث يدور بين شخصيتين، يترافق بتجسيد فعلي على خشبة المسرح.

– وتنتقل أضواء المسرح من تصوير بداية الحرب، إلى تصوير حالة الجنود، إلى تصوير القرى المتاخمة، إلى أن تستقر فترة أطول في قرية ما، وفي مكان ما، وفي زمانٍ ما، إذ تظهر مجموعة من الرجال ينقسمون إلى فريقين، وكل فريق يتخذ موقفاً إزاء مايحدث؛ فريق ينادي بالرحيل ويتزعمه المختار، وله أسبابه، وفريق يطالب بالبقاء، وبين الأخذ والرد يتجسد الحدث، ويبدي كلٌ فريق وجهة نظره بالكلام وبالفعل، لقد قتل الفريق الثاني النساء ليتخلصوا من العار، ومن كل الموانع التي تعيق مجابهة العدو.

– وتعلو أصوات المتفرجين احتجاجاً على الصورة المشوهة للحرب التي قُدِّمت، عندها يعلن المؤلف بأنّه كان يسخر من المخرج، لكنه جاراه فيما بعد ونفذ

---

(63) المصدر السابق، ص 4.

(64) المصدر السابق، ص 7.

له المسرحية كما يريد، إلا أنّه شعر بالخطأ، فطالب بعدم عرض المسرحية.

– عندئذٍ يعلن المخرج عن بدء سهرة من الغناء الشعبي والرقص، إلا أن جمهور الصالة يسخر منه ومن الوقت الذي اختاره لتقديم تلك المنوعات، ويصعد عبد الرحمن إلى خشبة المسرح، وهو فلاح كبير بالسن،مهيب، لكن هنا لابد أن نشير إلى أنّ تدخل الجمهور في الحدث المسرحي بشكل مباشر، ينهي دور المخرج كراوٍ للحدث، ويمثل المخرج بعد ذلك دور السلطة، فهو يعلق على الأحداث حيناً، ويستنكر هذه المهزلة حيناً آخر، ويعلن بين الفينة والأخرى، عن ضرورة تقديم بعض الأغاني والأهازيج الشعبية وبالمقابل فإن المؤلف يبدي ارتياحه، وتشجيعه لما يحدث.

– ومع بدء تدخل الجمهور، تبدأ المحاكمة، وتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، فقد نزح أهل القرية، وتركوا أرضهم لقمة سائغة للعدو، إنهم يشعرون بالذل والإهانة، ويعانون الأمرّين، ومع هذا يُتهمون بالتقصير لأنّهم سلّموا أرضهم دون مقاومة، إلاّ أنّهم يستنكرون ذلك؛ فهم لم يدركوا قيمة الحدث، إذ لم يزرهم أحد أو يشرح لهم ماذا يفعلون إذا نشبت الحرب، لأن المسؤولين يجهلونهم أو يتجاهلونهم، وهذا ما وضحه ونوس بقوله:

(المتفرج: دعنا الآن واصغ "إلى الجماعة" مالنا به، أعود فأسألكم...ولماذا خرجتم من قريتكم؟!...
عزت: "شارد النبرة" السؤال نفسه يتناوله لسان من لسان.

عبد الرحمن: يا سبحان الله، وماذا كانوا يريدون أن نفعل، الحرب تقوم، فهل نستطيع البقاء؟
المتفرج: ولِمَ لا تستطيعون البقاء؟
عبد الرحمن: "مترددا" لأن...الحرب تقوم.
عزت: ومن يعرف إن كان يجب البقاء حين تقوم الحرب.
المخرج:"من جديد يجرب أن يتدخل... ملطفاً لهجته "يا إخوان...
أبو فرج: لا أحد يرشدنا... ولا نعرف ما نفعل.
عبد الرحمن: نسمع راديو يوسف عبدالهادي، ولا نفهم مايقول.
متفرج: "من الصالة" هذا إذا كان مايقول يُفهم.)[65]

[65] ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص94.

– ويزداد تدخل الجمهور في الحدث المسرحي، وتتوسع دائرة النقاش، باحثة عن أسباب الهزيمة، والمسؤولين عن حدوثها:

(المتفرج 1: طبعاً... هذه الفاجعة أكبر من أن تترك واحداً بيننا نقياً من المسؤولية.

المتفرج 2 : ولكن أردنا ألا نقبل...أردنا ألا تتمزق الأرض من تحتنا، أردنا ألا تنخلع جذورنا، أو يتهدد استمرارنا.

المتفرج 1: حقاً... هؤلاء.. "ويشير إلى عبد الرحمن وابنه أبي فرج" علامة على إرادتنا، الخيام علامة أخرى على إرادتنا، تبدل خريطة البلاد علامة ثالثة على إرادتنا.)[66].

– ويكمن الحل عند ونوس في استرداد ما أخذ بالقوة، وبالسلاح.

(المتفرج 7: كنا جميعاً هذا الهتاف الوجيز الواضح، ماذا تطلبون "ينساق عدد من المتفرجين على خشبة المسرح، وفي الصالة، بعفوية، وبما يشبه الغريزة ليشكلوا مجموعة صوتية واحدة". المجموعة: السلاح)(67).

– وفي خضم هذه الأحداث يتدخل رجل رسمي من بين الجمهور، مشيراً إلى عدد من رجاله لينتشروا في الصالة، ويغلقوا الأبواب شاهرين مسدساتهم في وجوه المتفرجين، ثم يلقون القبض على المتآمرين، الذين شاركوا في الاجتماع، بتهمة التآمر على الحاكم، ويتجه الرجل الرسمي، الذي أطلق عليه الجمهور تسمية فخامة الرئيس، ليلقي عليهم خطبة تقليدية، مؤكداً فيها أن مصلحة الوطن هي التي دفعته إلى ما قام به، لأن المقبوض عليهم هم متآمرون، وعملاء للاستعمار.

– مما تقدم نلحظ أن سعد الله ونوس، قد تفاعل مع الحدث السياسي، وجسّده على بساط البحث واقعاًمسرحياً، وطرح مجموعة من القضايا، وجّه فيها اتهاماً إلى الشعب والسلطة، والحاكم والمحكوم.

– لقد ارتبط النص المسرحي بالواقع على مستويين:

المستوى الأول : الذي ظهر من خلال التمازج بين النص المسرحي والتقنية الفنية؛ إذ سارت الأحداث سيراً حثيثاً، ومن ثم وصلت إلى النتيجة المطروحة، وعند إعلان النتيجة،

---

(66) المصدر السابق، ص 128.

(67) المصدر السابق، ص 131-132.

والتصريح بها، تدّخل جمهور الصالة ليعبّر عن رأيه بصراحة ووضوح، ويوجه الاتهامات إلى كلِّ مسؤول عن الهزيمة، وفجأة تتدخل قوى السلطة، لتحدّ من اندفاعهم، وتمنعهم من التعبير عن رأيهم، وتبتر روح الحوار في نفوسهم، وتهشم صرخة الانفعال في داخلهم.

المستوى الثاني : وبدا من خلال استغراق العمل المسرحي في الواقع السياسي للأمة العربية، وذلك من خلال عرض الأحداث التي غيّرت الوطن العربي، وركزت على قضية الحرية وقضية المسؤولية، تجاه أحداث الوطن، واستطاعت أن تشير بأصابع اليد إلى كل من ساهم في ضياع الحق، وفي مأساة الإنسان العربي، ***(لقد أدان السلطة الحاكمة لابتعادهم عن المواطنين وعدم تعبئتهم للحرب أو في تنويرهم لمهامهم وقت وقوعها، وأدان المثقفين والفنانين بسبب تحليقهم في عوالم خيالية وابتعادهم عن الواقع، وعدم التصاقهم بهموم الشعب والتعبير عن طموحه وآماله. كما أدان الشعب نفسه بسبب سلبيته واستسلامه دون محاولة تغيير واقعه وتركه لأرضه بعد أن احتلها العدو)***[68].

– لقد صورت المسرحية أحلام العرب في كل مكان وأمانيهم بتحقيق الخلاص عندما سمعوا أنباء الحرب وتوقعوا النصر، ولكن أحلامهم انكسرت بسبب النكسة، وكانت المسرحية جريئة في التصوير.

(متفرج من الصالة: كنا نتعانق ونبكي حماساً، أي والله، كما قلتُ لهذا السيد منذ قليل "مشيراً إلى المخرج" كنا نتعانق ونبكي انفعالاً، تخيلنا أن ذلاً طويلاً سينتهي، أن العدل سيقوم، أن السيادة ستكون، أن البؤس سيولي إلى الأبد.

---

[68] رمضان، خالد عبد اللطيف، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية، ص82.

المتفرج 7: ذلك اليوم من حزيران سالت بنا الشوارع، امتلأت بنا الساحات اجتمعنا بلا موعد، كنا نلبي نداءً عميقاً ينبثق من تراب الأرض، من الخوف، من أماني الشبع والكرامة، الحماس يحرق دماءنا، الانفعال يشوي وجوهنا، وسالت بنا الشوارع كان بيننا خبّازون وحدادون، وحمالون، وعمال من مختلف المهن)[69].

– إن انكسار الأحلام يمثل لحظة درامية تمّ فيها اصطدام الشعوب بالواقع، وعندئذٍ تمت المواجهة مع الحقيقة، وكان الشعور الكبير بالنكسة.

– إن سعد الله ونوس في هذا العمل المسرحي، لم يكتفِ بتسجيل الظاهرة التاريخية، وتثبيت الحدث أسوة بأسلوب المسرح التسجيلي الذي انتهجه، والذي يعتمد على كل مادة موثوق بها، ثم يعكسها مرة ثانية على المسرح بعد التعديلات اللازمة في الشكل دون تغير في المحتوى، وإنما تجاوز ذلك إلى التعبير عن رأيه بصراحة ووضوح، عندما بحث في أسباب النكسة، وصور علاقتها بالواقع، إلاّ أنّه لم يطرح حلاً، واكتفى بتجسيد المشكلة، وإيضاحها، وعلته في ذلك أنه حسب المشاهد أن يفهم المشكلة، وهذا الفهم يعدّ جزءاً كبيراً من الحل:

(أن ننظر إلى أنفسنا جزء كبير من الحل، أن نعتاد التفكير.. أن نعتاد التفكير بصوت عالٍ، وتدرج الأمور في المسرحية واستطرادها، هوعملية إثارة التفكير وتأمل المشكلة، وإيجاد حلول لها وتبنيها، فما لم تتبنَ الجماهير قضيتها، وتفهمها وتعرف أسبابها فمن الصعب أن تخرج منها...).[70]

– أما على صعيد الشكل المسرحي فقد حاول ونوس إقامة علاقة بين الصالة والخشبة، فالمسرح التسييسي كما يقول هو: ***(حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثانية هي جمهور الصالة التي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع...***

---

[69] ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص129- 130.

[70] ونوس، سعد الله، "لقاء معه"، أجرى اللقاء بدر الدين عرودكي، الطليعة السورية العدد 233، عن الشمعة، خلدون، الشمس والعنقاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974، ص104.

ومشكلاته)[71]، لكن هل حقق هذا العمل المسرحي ذلك التواصل؟.

– لقد كان الحوار بين الجمهور والممثلين حواراً مصطنعاً، إذ بثّ ونوس بين المتفرجين ممثلين حقيقيين، جعلهم يتكلمون باسم الجمهور، ولقد برر ونوس هذا بواقع الجمهور العربي، الذي لم يألف مثل هذا الحوار، كما برره بواقع الحركة المسرحية في الوطن العربي، وهو واقع يزيد من صعوبة هذا الحوار، لأسباب متعددة منها أن التقاليد المسرحية المبنية على إلغاء الاتصال بين الطرفين، وطبيعة المتفرج العربي، ومواقفه الداخلية التي تحول بينه وبين مباشرة الحوار والتعبير عن نفسه[72]؛ فهو لايملك تقاليد مسرحية، إضافة إلى أن طبيعة الفرجة عندنا قائمة على إدراك أن مايحدث أمامه مجرد فرجة وليست حقيقة.

لقد أكد ونوس أن المتفرج العربي بطبيعته متغرّبٌ عن الحدث المسرحي فعندما يشعر المتفرج ***(بأنّه متفرج، ويتفرج بكثير من العفوية، ويتدخل أحياناً ويتصرف بدون أي قوالب جامدة، وجاهزة، ولذلك فإنّه ليس بحاجة إلى وسائل لكي تغربه، فهو متغرب أصلاً، إنه يدرك تماماً أنّه في مسرح، وأن مايراه لعبة ويستطيع أن يتدخل فيها وهو غالباً ما يتدخل فيها)***[73]، ولكن على الرغم من ذلك كله، فقد اعتمد ونوس الوسيلة التغريبية البريختية، في تأكيده الدائم على لسان المخرج (إننا في مسرح إننا نمثل).

– وقد انسحب تغريب ونوس على عناصر أخرى من بنية العمل الفني، وذلك من خلال تركيزه على الحدث السياسي، ضمن لعبة المسرح التسجيلي، الذي جعله لا يهتم بالديكور؛ فقد خلت خشبة المسرح من الستارة والأضواء، ولعله قصد من ذلك كسر الإيهام المسرحي لدى المتفرج، ليضعه في قلب الحدث مباشرة.

– أضف إلى ذلك أن المسرحية لم تقسم إلى فصول أو مشاهد، إنما كانت

---

(71) ونوس، سعد الله، "مسرحية الفيل ياملك الزمان"، ومغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1989، ص41.

(72) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 115.

(73) ونوس، سعد الله، في حديث معه، أجراه خالد عبد اللطيف رمضان، بتاريخ 3-4-1984، وعرض في كتابه، مسرح سعد الله ونوس، ص29.

وحدة واحدة، وعند تغيير المنظر يقوم الممثلون بتغيير الديكور دون أن يؤثر ذلك على استمرارية الحدث، أما زمن الحدث، فقد اقتصر على فترة العرض المسرحي، وحُدد المكان بمبنى المسرح، ودارت الأحداث داخل المسرح، بعد أن شملت الصالة والخشبة؛ أي لم تنعدم الخشبة بل امتدت زاحفة نحو الصالة[74]، وجرت الأحداث على مستويين:

المستوى الأول: الأحداث التي تصوّرها المخرج.

المستوى الثاني: الأحداث التي دارت بين المخرج وجمهور المتفرجين داخل الصالة.

المهم أنّ ونوس حقق التفاعل بين الصالة والخشبة، وإن كان تفاعلاً مصطنعاً، ولكنه خطوة على طريق التجريب، وهو الذي لا ينفك يدعو إليه، إلا أنّها ليست تجربة عفوية، بل قصد إلى تشجيع الجمهور على المشاركة، وذلك عندما قدّم ***(نموذجاً لما يستطيعه المتفرج، أو لما ينبغي أن يكون عليه)***[75]، أي محاولة لتوريط الجمهور بالحدث المسرحي، وبالمشاركة الفعلية وذلك عن طريق توفر الشروط اللازمة لإثارة الحوار في المساحة الأولى ***(كارتباط الموضوع بحياة المتفرج ومشاكله، ونوع المعالجة، وشكلها....)***[76]. لذلك كله كانت حفلة سمر، وكان تحطيم الجدار الرابع.

– وهكذا فقد سعى ونوس في هذا العمل المسرحي إلى استخدام ***(صيغة المسرح المرتجل، ليعرض علينا قصة الهزيمة، ومأساتها، وما نتج عنها من أحداث مستخدماً في ذلك تقاليد وروح المسرح الشعبي، وأهمها جميعاً الالتحام بين المتفرجين والخشبة، ورفض فكرة الاندماج، اندماج الممثل في النص واندماج المتفرج في العرض)***[77]، وإن كان ذلك كله قد جاء في صورة تأليفية مصطنعة، وليست مرتجلة حقيقة.

– لكن لو تساءلنا: هل حقق هذا العمل المسرحي الهدف الذي توخاه ونوس

---

(74) ينظر، محمد نديم، معلا، الأدب المسرحي في سورية، ص 124.

(75) ونوس، سعد الله، "الفيل ياملك الزمان، ورأس المملوك جابر"، ص42.

(76) المصدر السابق، ص 42-43.

(77) الراعي، على، "سهرة مع أبي خليل القباني"، والغرباء، كتاب العربي، ص124.

الشحن لا التنفيس؟

– يرى الناقد رياض عصمت أن مسرحية حفلة سمر ***(بسبب العنصر الذي كان مؤلفها يتوجه أساساً وهو المتفرج، سقطت عند عرضها في وهدة التنفيس، الإقبال الجماهيري... التصفيق الحاد.. المشاركة... لم تشحن المسرحية ولم تحفز، بل كانت تفرغ)***[78] نقول مستنيرين برأي لسعد الله ونوس: إنّ هذا التفريغ اليومي، وهذا التنفيس يريح المتفرج لبعض الوقت، لكن لا لينفس عنه بل ليشحنه وعلى المدى الطويل بقدرة التغيير، لذا فإن المسرحية لا تتورط ***(في نهاية تطهيرية تعويضية، نستدل فيها الإحساس بالهزيمة الواقعية، الإحساس بنصر زائف، بل تنتهي المسرحية بوضعنا جميعاً في عربة اعتقال، في حصار يضيّق الخناق علينا، هذا هو واقعنا المر، ولكن من إدراكه ومعايشته، ومعاناته، ينفجر وعينا، كذلك بما ينبغي أن يكون، لا نخرج منتعشين راضين عن أنفسنا لكثرة ما بذلناه من جهد في الغناء الحماسي، ولكننا نخرج بإحساس عميق بالقهر، بالغضب، بالتمرد، وبفكر يشتعل بالثورة)***[79].

– لكن قد يقول قائل: أو ثمة سؤال يطرح: ماذا بقي من حفلة سمر من أجل 5 حزيران؟

هل هي صالحة لعصرنا، وهل يمكن عرضها ثانية؟ وهل يمكن أن تحقق من تأثير فني وفكري ما حققته في السبعينيات؟ وهل أسلوبها الفني التسجيلي والبريختي والتجريبي مايزال يملك تأثيره؟ وهل حقق ونوس فعلاً مسرحاً عربياً، أو مفهوماً جديداً للمسرح؟

في الرد نقول: حسبُ هذا العمل المسرحي أنه أرخ لحدث تاريخي، وجسدهُ فعلاً حقيقياً على خشبة المسرح، وحسبه أنه ارتبط بالواقع، وعبّر عنه، وتفاعل معه، وحرّك الجماهير العريضة، بجرأته السياسية، وطروحاته الفنية، وقدّم معرفة حقيقية من خلال الوعي العميق، وإدراك الحقائق بكل تجلياتها.

– بعد هذا كلّه ألا نستطيع أن نقول: إن ونوس قد حقق توافقاً بين الممارسة

---

(78) عصمت، رياض، بقعة ضوء، ص 104.

(79) العالم، محمود أمين، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، ص 210.

والتطبيق، وإن كانت بياناته لاحقة لهذا العمل المسرحي، فدعوته التنظيرية انبثقت من لب الممارسة، صحيح أنّه اعتمد بعض أدوات المسرح التسجيلي، وصحيح أنه استعار بعض أدوات المسرح البريختي، إلا أنّه حقق خطوة إيجابية في طريق تأصيل المسرح العربي، عبر قناة من قنوات التجريب، وذلك من خلال دعوته إلى مسرح التسييس.

4 - المسرح وقضية الوحدة والحرية:

– لقد انطلق خالد محيي الدين البرادعي من فكرة قومية مفادها، أن الوحدة العربية حاجة ملحة وضرورية، في مرحلة البحث عن الذات العربية، وأن حالة التجزئة التي تعيشها الأمة العربية، يتقاسم مسؤوليتها أطراف ثلاثة (الاستعمار– الشعب– السلطة)، وقد حاول أن يبلور رؤيته الشعرية، التي تجلت في إدانته للذات العربية، ولواقع الأمة العربية، فكتب مسرحية (العرش والعذراء)[80]. عام 1980.

لجأ خالد محيي الدين البرادعي في هذا العمل المسرحي، إلى خلقٍ ماضٍ لا وجود له، لا في الزمان ولا في المكان، مستعيناً ببعض الرموز التاريخية، ليتحدث عن الحاضر، بعد أن غاص فيه، وتلمس أهم القضايا التي شغلت الإنسان العربي، وماتزال، في سعيه الدائم نحو تحقيق وجوده، وإثبات ذاته.

– تألفت المسرحية من ثمانية مشاهد متتالية، وحُدد الزمان بتاريخ العصور التي لم توغل في الزمن الماضي البعيد للأمة العربية، وتنقل المكان مابين ساحة القصر القديم، الذي تقيم فيه العذراء، وقاعة القصر، الذي تمّ بناؤه على أنقاض القصر القديم، وقد يكون في تغيير المكان إشارة واضحة إلى تعاقب الزمان.

– تتوالى الأحداث في العمل المسرحي، وتتكرر، وتتغير الشخصيات، ولا تتغير الأفعال، ويبقى الثابت وحده هو التاريخ الشاهد والحاكي، الذي يروي قصة الأمة العربية، التي سجنت عذراؤها في القصر، وبتعاقب الزمان، تعاقب عليها مجموعة من الأجيال لإنقاذها، وبث الحياة فيها، إلا أنّها تظل في عذريتها، وفي سجنها، يظل إخراجها إلى النور حلماً، وهدفاً يصعب تحقيقه، كل ذلك ضمن

---

[80] البرادعي، خالد محيي الدين، العرش والعذراء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

أسلوب من الرمز الشفاف، الذي تلوح في جنباته الأحداث والشخصيات واضحة جلية، لا غموض فيها، ولا غرابة.

– يطالعنا في بداية العمل المسرحي، شيخ جليل يحكي لنا قصة وطن، وقصة أمه، ويحكي لنا قصة أبناء وأحفاد، بل يحكي لنا قصة العذراء، ***(في غربتها نائمة، قائمة، منذ قديم الأزمنة، بين عرشين، واحد للحب... ما مُسَّ، ومازال طهوراً ونقياً من قرون... وسرير للخلافة غاص فيه العاشقون فارساً في إثر فارس ومضوا مثل قشور البرتقال، بعد ما امتص لهيب العرش، ماء العشق، والحلم، وزخم الذاكرة)***[81].

– إن العذراء هنا تعاني من الوحشة، ومن الظلم وتنتظر المنقذ الحقيقي، ليجلو عنها غبار السنين، ويحطم أسوار الغربة، وإمعاناً في صعوبة المنال يبدو العرش والعذراء في المسرحية، كأسطورة تاريخية موغلة في زمن عريق.

– وتتعاقب المحاولات لإنقاذ السيدة العذراء، من عزلتها ومن وحشتها، إلا أنّها محاولات تبوء بالفشل، والعلة في ذلك أن الكلمة لا تقترن بالفعل، والصوت دائماً يصبح صدى، ويبقى سرير الحب طاهراً، ما مسّه بشر.

– ففي المحاولة الأولى لإنقاذ السيدة العذراء، يتقدم ثلاثة من الفرسان، الذين أدركوا حقيقة الواقع، فنددوا بالظلم والعبودية، وسلّموا قيادتهم إلى الفارس الأول، الذي تسلح بالسيف والإيمان، فاقتحم أسوار القصر، ليبدأ قصة الحب، التي لا تنتهي بينه وبين العذراء، وعلى مايبدو فإن الوعود الكلامية تسبق الفعل، وتجافيه، فيرجع صدى الصوت مشوهاً من وراء الأسوار[82]، يخرق ذاكرة الإنسان.

– وفي المرة الثانية، يحاول قائد بعد أن بايعه الشعب والقضاء والسلطة، أن يصل إلى العرش، لإنقاذ السيدة العذراء، من ظلمتها ومن وحشتها، بعد أن يبرم الاتفاقات، ويقطع الوعود والعهود، إلا أن المحذور يقع، وتضيع الذاكرة، ويستشري

---

(81) المصدر السابق، ص 15-16.

(82) المصدر السابق، ص 33.

العفن، وتبقى السيدة العذراء مسجونة في وحدتها، وفي عذريتها، ويعود مرة أخرى صوت الحق صدى، يخرق ذاكرة الإنسان.

– وفي المرة الثالثة، يحاول أحد أفراد الشعب أن يتبيّن الأمر، ويدرس القضية، لإنقاذ السيدة العذراء من عزلتها... ومن وحشتها، ويعلن مسؤولية الجماعة تجاه القضية، بعد أن يؤكد أن:

(العذراء هنا في خطر
والغزو يحاصرها
عصراً في أعقاب العصر
ونحن المعنيون بهذا الغزو
ونحن المسؤولون عن الأرض المفلوحة
والأرض القفر
ونحن المسؤولون عن القصر
ورسم مسارات العصر
وغرس الحبُّ وعرش الحكم
وأحلام العذراء الخضر)[83]

وللمرة الثالثة تبوء الخطط بالفشل، وينهزم من يتزّيا بزي الخلفاء، وينعم بجنان القصر، وينسى حقوق الشعب، ويعود صوت الحق صدى، وتبقى الطلاسم... والعرش... والصولجان..

– وفي المرة الرابعة، تتسلح مجموعة من الأشخاص، بالعلم والمعرفة، وتقف وقفة متأنية مع الذات، باحثة عن العوائق والثغرات، منطلقة من الواقع، علّها تجد حلاً، يساعدها في عتق السيدة، وتكسير الحواجز والعوائق التي تمنعها من الوصول إليها، وتعرض الحلول الآنية التي تبقى كلاماً غير قابل للتحقيق؛ إذ يتجلى الحل الأول في محاولة هدم الأسوار القائمة بين جموع الناس والعذراء،

---

(83) المصدر السابق، ص 129.

وإزاحة الحراس، وخلع الحجّاب، ومحاولة تلمس قضايا الجماهير من جميع الفئات الشعبية؛ تجّار وزرّاع، وأجراء[84].

– ويتجلى الحل الثاني في الدعوة إلى الماضي، والتمثل به، عن طريق نبش مقبرة العظماء؛ إذ يقول أحد أفراد المجموعة:

(ننبش مقبرة العظماء

نستخرج منها قمصان العلماء

وعباءات الخلفاء

وسيوف الشهداء

وأحذية القادة ورجال الفكر

المزروعين بتربة هذي الأمة)[85].

– ولما كان نبش مقبرة العظماء، والتزيّ بزي الأموات، أمراً يصعب تحقيقه فقد اقترحت الجماعة، أن يتمثلوا بالأجداد عن طريق الاستعانة بالنساجين والخياطين والحذائين لصناعة مايشبه تلك الأزياء[86]، أو قد يعتمدون على عملية الاستيراد من الغرب، ***(من بلدان الروم، أو أقطار الإفرنج)[87]***، ويبقى الحل الأول والثاني ثرثرة لا معنى لها، أما الحل الثالث؛ فهو الحل الذي يرضي المجموعة؛ إذ حسبوا أنهم يستطيعون أن يستتروا بثياب ماكان لأي منهم بعدٌ فيها، وهو دعوة صريحة إلى العودة إلى الماضي، والتمثل به، والاقتداء به، إلا أن العذراء –وعلى الرغم من كل المحاولات– تبقى وحيدة وبعيدة، وحلماً يصعب تحقيقه.

– لكن من تكون هذه العذراء...؟.. وماسر اختفائها، أو نومها بين سريرين (الحب–العرش) وما علاقتها بالعشاق..؟ ومن ذلك الشيخ الجليل الشاهد على الأحداث...؟!

– إن هذه الأقطاب الثلاثة (العذراء– العرش– الشيخ)، تمثل محور العمل

---

(84) ينظر ، المصدر السابق، ص164-165.

(85) المصدر السابق،ص170.

(86) ينظر، المصدر السابق، ص172.

(87) المصدر السابق، ص 174.

المسرحي، وتمثل في الوقت نفسه محور الواقع العربي.

– إن العذراء –على الرغم من اختفائها– تمثل الشخصية المحورية للعمل المسرحي؛ إذ دارت الأحداث حولها، وتتالت وتتابعت وتطورت وتأزمت لإنقاذها، وقد حاول البرادعي عن طريق التلميح لا التصريح أن يحدد ماهيتها، فهي إما معتقلة أو دمية حلم مهملة، بل إنّها حلم لن يتحقق مادام فيه سيّاف وسجان وقاضٍ، يقفون سداً منيعاً، ويحاولون إجهاض كل محاولة لإنقاذها. ومع هذا فهي ملهمة الفتوحات والبطولات[88].

– فالعذراء هنا ليست شخصية واقعية، إنها حلم قومي، إنها تمثل فكرة الحرية والوحدة العربية، فهي هدف الأمة وحلمها الذي لم يتحقق، ولن يتحقق – كما تقول المسرحية– مادامت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عاشت في الماضي مستمرة في الحاضر، وهنا يكمن سرّ غيابها، أما ترجحها بين سريرين، سرير للحب وسرير للعرش، فإن السرير الثاني يعني الحكم الذاتي القائم في أغلب أقطار الوطن العربي، وسرير الحب هو سرير التزاوج وإنهاء التمزق الإقليمي، وجمع شتات الأمة العربية، في وحدة قومية عربية.

– أما الشيخ الجليل الذي يمثل الشخصية المحورية الثانية في العمل المسرحي، والذي يختفي في عجلة الزمان، ويبقى شاهداً يحكي قصة الأمة، ويذّكر أفرادها بواقعهم الذي وعوه جيداً، والذي أُريد له أن يموت في نهاية العمل المسرحي، ليموت معه الأمل، والانبعاث من جديد، فإنه يرمز إلى التاريخ العربي، الذي يمثل ذاكرة الأمة، وماضيها المجيد.

– لقد استحضر التاريخ هنا ليذّكر الأمة بأن مايحدث اليوم هو شبيه بما حدث بالأمس، وينبهها إلى أن الذي يحمل لواء السيدة العذراء، بمجرد وصوله إلى الحكم، يصبح جلاداً، لا يقل قساوةً عمن سبقوه، وأسيراً يترنح بين سريرين، وإن محاولة اغتيال الشيخ، هي إدانة صريحة موجهة إلى الجماهير العربية، وتصريح من الكاتب بأن الإنسان العربي يحاول أن يغتال تاريخه، وينسف موروثه الحضاري.

---

[88] ينظر، المصدر السابق، ص22.

– لقد استعان الشاعر على صعيد المضمون المسرحي، بالجو التاريخي، وبالرموز التاريخية لإضاءة الحاضر، وملامسة الواقع؛ إذ ابتدأ بالخنساء رمز التضحية العربية، مروراً بسيف الدولة رمز المقاومة العربية، إلى مروان بن محمد، ومعاوية، إلى صقر قريش مؤسس الدولة الأموية في الأندلس، وانتهاء بعائشة الحرة أم عبد الله بن الأحمر آخر ملوك بني الأحمر في الأندلس، ولعل الرابط الذي يجمع هؤلاء جميعاً هو رابط العروبة والإسلام.

– وقد ارتبط العمل المسرحي بالواقع، وعبّر عنه، وتجلى ذلك من خلال الكشف عن بعض الأخطاء التي تعج بها الساحة العربية، وتعاني منها الجماهير العربية، وبدا ذلك واضحاً من خلال محاولات إنقاذ السيدة العذراء، فاستفحال الفساد كان نتيجة طبيعية لعدم التزام كل من يصل إلى السلطة بالعقود المبرمة بينهم وبين من أعطاهم الثقة، على أمل أن يحققوا أحلامهم وآمالهم في الوحدة والحرية؛ فنقضوا العهود التي قطعوها، بمجرد وصولهم إلى العرش، وباتت مصلحتهم الشخصية، تفوق كل المصالح،وراحوا يختلقون مفاهيم وقيماً جديدة تتماشى مع مصالحهم، داسوا فيها كرامة الإنسان، وأحاطوه بأسوار من الوهم، وباسم الأمن والحرية، أقاموا حشوداً من الحراس، وباعوا الذمم والضمائر؛ إذ جاء على لسان امرأة تفصح عن هذا الواقع، وتدينه، قائلة:

(كل والٍ... كل حاجب

ينهك الأستار باسم السيدة

إن سألنا عن غوايات المرابين

يقولوا: السيدة.

إن سألنا عن رشاوى الحراس السري والشرطة.

قالوا: السيدة

إن طلبنا مدداً نردع به.

الجلاد والقواد واللص وغزواً طارئاً

قيل: عند السيدة.

كيف صار الوطن الواحد عشرين وطناً؟

قيل: سرٌّ ليس يدرك كنهه

غير رجال السيدة.)[89].

– لقد ندد العمل المسرحي صراحةً بظلم بعض الحكام، وبأساليبهم الملتوية التي يتبعونها؛ إذ بات يُسرق قوت الشعب اليومي، وأحلامه وآماله باسم القضية، وغدا الوطن الواحد عشرين وطناً، فالسلطة متهمة عند البرادعي، لأنّها تاجرت باسم القضية، وأقامت الحواجز والأسوار بينها وبين الشعب، وهي متهمة لأنها تخلت عن الشعب بمجرد وصولها إلى العرش، وتخلت عن السيدة العذراء، التي من أجلها وصلت إلى سدة الحكم، وقد حاول الشاعر من خلال شفافية الرمز أن يربط بين العذراء والشعب، بين العذراء والأمة؛ إذ يرى أن العذراء في خطر، والغزو يحاصرها، ونحنُ المعنيون بهذا الغزو، ونحن المسؤولون عن الأرض المفلوحة والأرض القفر[90]، والسلطة متهمة أيضاً في تعاملها مع الأجنبي الذي سيطر على خيرات البلاد بالتواطؤ مع ذوي السلطة، وباتت المصلحتان، مصلحة واحدة، ومُزق الوطن وسُلبت خيراته؛ إذ يقول أحد أشخاص المسرحية:

(الرجل العجوز: الولاة

مزّقونا

والقضاة

حاكمونا

والعسس

يحرسون السارق القاتل والجلاد ممن جلده

كل شبر من تراب الوطن أمسى مملكة

بين والٍ: عربيّ

ومرآب أعجمي قسمة مشتركة)[91]

– إلا أن اتهام السلطة لا تعني تبرئة الشعب إطلاقاً، فالشعب مُدانٌ أيضاً،

---

(89) المصدر السابق، ص44-45.

(90) ينظر المصدر السابق، ص 129.

(91) المصدر السابق، ص 48-49.

لأنه غير قادر على القيام بعمل ما لتغيير واقعه، إنه مسلوب الإرادة، ينتظر الحلول الجاهزة، فهو يجتر أقاصيص الحزانى، ويسأل الله الحلول المنزلة[92].

– ويكمن الحل عند البرادعي، لإنقاذ السيدة العذراء، والقضاء على كل معاناة، في كسر الحاجز، وتحطيم الأسوار، القائمة بين السلطة والشعب، وقد تبيّنا ذلك من خلال قول الرجل العجوز في العمل المسرحي:

(أين الخطأ وأين الحكمة؟

لا ينقضّ جدار الوهم

ولا ترحل جنبات النقمة

مادام الحاجز والسد

بين القصر وبين الأمة)[93]

لقد حاول البرادعي في هذا العمل المسرحي، أن يكشف عن ثغرات الواقع، فندد بالظلم، وأشار إلى معاناة الإنسان في تعامله مع الأجنبي وندد بالتخاذل في المجتمع العربي، وبظلم الحكام، وبإحجام الجماهير العربية عن القيام بفعل ثوري يصحح هذا الواقع المدان، وعن عجزها في صنع مصيرها بنفسها دون الاعتماد على ذوي المصالح، داخل الوطن العربي وخارجه، وبهذا يكون البرادعي قد طرح فكرة الوحدة العربية، وناقشها، وأشار بأصابع الاتهام إلى كل المعوقات التي تقف في وجه تحقيقها.

– أما **<u>على صعيد البناء الفني</u>**:فقد أقيمت المسرحية على أساس البناء السردي المركب؛ ***إذ تسير فيه الحوادث عامة وفق سير الزمن، في تسلسل متصل، ولكنه لايخلو أحياناً من ذكرى أو حلم أو قطع، يعترض السير المتسلسل ويمنح البناء تنويعاً وغنىً*** ففي كل محاولة من محاولات إنقاذ العذراء، تسلط الأضواء على التاريخ ليكون شاهداً وحاكياً، ومذكراً بماضي الأمة، لكن ليس بماضيها المجيد ليكون شعلة يستضاء بها، وإنما ليحذر بأن مايحدث اليوم هونفسه الذي حدث بالأمس، وقد حاولت المسرحية التذكير بالماضي،

---

(92) ينظر المصدر السابق، ص46-47

(93) المصدر السابق، ص 166.

واستحضاره ليس كحدث وإنما كأزياء ووسائل؛ إذ حاولت بعض الشخصيات أن تستعين بما يشبه ألبسة العظماء من التاريخ، عن طريق الخبير الأجنبي الذي شوه هذه الملابس، وجعلها لا تمت إلى الحاضر أو إلى الماضي بصلة، كل ذلك لأنّها ربما جاءت عن طريق الخبير الأجنبي الذي حاول أن يشوه التاريخ، وينظر إليه حسب معرفته هو لا معرفتنا نحن.

– وتتابعت الأحداث في العمل المسرحي تتابعاً متسلسلاً، وفق تسلسل الزمن، في بناء سردي محكم، فكل محاولة تشبه المحاولة السابقة لها.

والنتيجة واحدة هي النهاية المأزومة، وإن تغيرت الشخصيات والوسائل، وبدت العقدة في نهاية العمل المسرحي، عندما حاولت الجماعة اغتيال الشيخ الجليل (التاريخ) وانفرجت عندما تنبهت إلى حقيقته، وحضنته.

– وأقيم العمل المسرحي على أساس إلغاء الجدار الرابع، وذلك عندما تمّ إلغاء المسافة بين المنصة والجمهور عن طريق بث بعض الممثلين في الصالة، وإشراكهم بالعمل المسرحي، وتنقلهم ما بين الخشبة والصالة.[94]

– ولعلّ أهم مايلفت النظر في هذا العمل المسرحي هو محاولة الشاعر استخدام كل الصيغ الممكنة من مجاز وحقيقة ومن رمز وتقريرية ليصل إلى رسم الشخصيات، وتحديد مواقعها، فمن قبيل ذلك:

(إنّ هذا الوطن مجروحٌ

بسكين من الترك وأخرى فارسية

وحراب الروم تهوي

أينما شمت دماً... من أي جرحٍ)[95].

فاللفظة تأخذ معناها الحقيقي في سياق الجملة التي تحمل معنى واضحاً، فجراح الوطن كانت بسبب تعاقب الأجناس الأعجمية على قيادته، وتسيير أموره كالفرس والترك و.... وقد استطاع الشاعر أن يعبّر من خلال اللفظ أيضاً عن الحالة النفسية والجو العام للعمل المسرحي، فلفظة معتقلة قد تكررت كثيراً في

---

(94) ينظر، البرادعي، خالد محيي الدين، العرش والعذراء، ص7.

(95) المصدر السابق، ص40.

بعض المقاطع الشعرية[96] وهذا تعبير يدل على فقدان الحرية.

– وقد كانت اللغة الشعرية في الحوار المسرحي، لغة شفافة ابتعدت عن التعقيد والصعوبة، فجاءت بسيطة لا غرابة فيها، ولا غموض، طوعت لخدمة الحدث، وابتعدت عن الالتزام بحرف الروي، وتنوعت القافية، وتنوع الإيقاع، وتجلى التناسق واضحاً بين المواقف المسرحية، واللغة الشعرية.

– وقد اعتمد الإيقاع الموسيقي الخارجي على عدة تفعيلات إلا أن تفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن) ظهرت، وصاحبت حالات التأمل التي تجلت من خلال كلام الشيخ الجليل (التاريخ) من أول العمل المسرحي إلى آخره، ولم تتغير إلا في بعض الأحيان عندما يلحق الخبن إحدى التفعيلات فتصبح فاعلاتن فعلاتن[97].

– نخلص إلى أن عناصر التأصيل عند البرادعي قد تجلت من خلال قضايا ثلاث، طبقها بعد أن نظّر لها، **أولها**: الاتكاء على التاريخ إلا أن استدعاء التاريخ في هذا العمل المسرحي لم يكن باستحضار حدث منه، ومزجه بالواقع، بل كان باستحضار التاريخ ليروي حدثاً من الواقع، سجله بعد أن كان شاهداً عليه، ولم يأخذ التاريخ شخصية الراوي كما عهدناه في المسرح البريختي، وإنما مثل شخصية محورية انفعلت مع الحدث، وتفاعلت معه.

وثانيهما: الاستعانة بالواقع، إذ أضحت كل محاولة من محاولات الخلاص تكشف عن زيف الواقع، وتدينه، وتحدد الأخطاء التي يموج بها الواقع العربي، وتعاني منها الجماهير العربية، وتكون سبباً حقيقياً في انهزام الجماهير، واستلابها، إضافة إلى إصراره على فشل كل من يصل إلى القصر، ويتلذذ بالركون إلى العرش، فينسى الهدف، ويتنكر للآخرين، ويتنكر للشعب.

وتتجلى القضية الثالثة في استخدام اللغة الشعرية في الحوار المسرحي، تلك اللغة الممزوجة بعبق التاريخ الذي يقنع المتلقي، وبهذا تكون المقاربة واضحة بين التنظير والتطبيق عند البرادعي.

---

[96] ينظر، المصدر السابق، ص22.

[97] ينظر ، المصدر السابق، ص12.

5 - المسرح والقيم الإنسانية:

– حاول عرسان في طروحاته الفنية أن يؤسس مسرحاً عربياً أقرب إلى الالتصاق بالإنسان، بعيداً عن الإعلام والإعلان والدعاية، وهو الذي سعى جاهداً إلى تأكيد ضرورة وجود ذلك المسرح الذي يسهم في بناء جوهر الإنسان، وفي بناء حضارته لأنّهما –كما يقول– ***(أقرب إلى الثبات والالتصاق بالتكوين التربوي للكائن الفرد والجماعات، ويشكلان درعاً منطقياً، وقدرة تمييز، وإدراك وتبصر واستنتاج تحمي الإنسان من ألاعيب الإعلام وتكشفها أمامه....)***[98]

– كان هدفه الأول، وهو يسعى إلى تأسيس مسرح عربي، بناء الإنسان بناءً حضارياً، لأن الأدب والثقافة أكثر ارتباطاً بالثوابت المبدئية والقيمية والتربوية والتكوينية للإنسان في جوهره، وتكوينه ومعاناته وحياته.

– إن المتتبع لأعمال عرسان يلحظ وجود طابع إنساني يشمل طروحاته الفكرية والفنية، ولعل اختيارنا لمسرحية (تحولات عازف الناي) تكسب أهمية خاصة لأنها تمثل آخر ما وصلنا من إبداعات (علي عقلة عرسان) الفنية، وفيها تتبلور رؤيته للعالم وللإنسانية، تلك الرؤية الغنية بالدلالات التي تؤكدها المسرحية.

– وقد صدرت عام (1993)، وتقع في خمسة فصول، ينقسم كلّ من الفصل الثالث والخامس إلى قسمين حسب المكان، وقد حوت بعض اللفتات الفلسفية في الكشف عن الحقيقة، وفي البحث عن الذات الإنسانية، وهي تحمل في أحد أوجهها إدانة للسلطة الظالمة التي شوهت الإنسان، ومسخته.

– إن هذا العمل المسرحي يدعو إلى العودة إلى براءة الإنسان، وفطرته التي جُبِلَ عليها، تلك الفطرة النقية نقاء الطبيعة التي خلّقها الله ووهبها للإنسان، ليزرع الخير فيها، وتكون عبادته خالصة لله دون عبادة الأشخاص؛ إنه عالم طاهر بريء شوهه الإنسان، فملأه بالظلم والفساد والمرض والأقنعة المزيفة.

– إن تحطيم حرية الإنسان في هذا العمل المسرحي لا يوحي بالتشاؤم، لأن هناك بارقة أمل تبدت من خلال إيمان الكاتب بالإنسان، وبقدرته على صنع غدٍ

---

[98] عرسان، علي عقلة، سياسة في المسرح، ص 25.

أفضل.

– يكشف الستار في الفصل الأول عن حالة ضبابية فيها صخب وضجيج، تتداخل فيها الأصوات، مع أصوات حشرجات جرحى على شفا الموت، ولهاث هاربين، وإنذار سيارات الإسعاف، ومع هذا الجو القاتم يتداخل صخب المدينة بما فيه من نداءات متداخلة مثل –قف– ارفع يديك وسلم و...

–لقد تأزمت الأمور، وتصاعدت الأحداث، مما توحي بحالة حرب، أو اعتقال أو اعتداء، ورويداً رويداً يتلاشى ذلك كله لنرى رجلاً يلهث رعباً وتعباً، وكأنه ملاحق، ملابسه أقرب إلى الكفن ثم يرتمي أرضاً.

وفي رحاب الطبيعة الجميلة الهادئة، يبحث عن شمعة وشربة ماء، إنه على مايبدو يعاني من الاغتراب الذاتي والضياع والتشتت، بل إنه محاصر وملاحق، وهو منهك لا يقوى على إعانة نفسه للوصول إلى الماء، الذي اكتشف وجوده من خلال موسيقا صوته، لقد بسط كفيه للوصول إليه مرات متعددة، إلا أنّه لم يستطع بلوغه، فارتمى دون وعي أو حراك، بعد أن أنهكت قواه، عندئذٍ تدخل مجموعة من الفتيات ليملأن الجرار ماءً، فيلمحن الرجل الذي تساقطت على وجهه رذاذات من الماء فجعلته يصحو، طالباً الماء، فتحاول إحداهن أن تسقيه من جرتها المملوءة، لكن ما إن تصل إلى فمه حتى يجف ماؤها، وعبثاً يحاولن، ومن ثم تخرج من جوف الظلام امرأة جميلة أميل إلى الأسطورة والخيال، تتهاوى على إيقاع موسيقا غربية، وعبر هالة من النور، تتبعها فتاتان، وكأنها أتت خصيصاً لتسقي الرجل ماءً؛ إذ تتقدم وتملأ كفيها ماءً وتسقيه، يتردد قليلاً ثم يشرب، فتعود إليه الحياة من جديد، لكنه يعود إلى الضياع مرة أخرى عندما تغادره المرأة الغامضة.

– وماهي إلا لحظات حتى ينبعث صوت ناي فيصغي إليه باهتمام، ثم ينساب مع اللحن صوت جميل، يردد أغنية تحكي قصة الإنسان والعتمة، وبعدها يلتقي العازف بالرجل، فيتصاحبان بعد أن يتعارفا، ويعطي العازف الرجل جلداً كان يتدثر به، وخنجراً ليحميه من وحوش الليل، وينتهي الفصل الأول وهما يهمّان بالنزول إلى المدينة.

– وبوصولهما إلى المدينة يجري الكاتب على لسان العازف والرجل بعض

المقارنة بين هدوء الطبيعة وجمالها، وصخب المدينة النهاري، ومع امتداد الليل والنهار يتراءى شبح العسكر، ومراكز الأمن، والعيون التي تلاحق كل من يدوسها، إنها تمثل حالة من الضياع والتشتت، المسموح ممنوع، والممنوع مسموح، ومع هذه النظرة التشاؤمية، ينسحبان من المدينة، بعد أن امتلكتهما حالة من اليأس ويعودان إلى الطبيعة بضوئها ومائها ونجومها.

– وفي القسم الأول من الفصل الثالث، يبدو الرجل وقد لاذ بالطبيعة، محاولاً أن يعي ذاته، أن يتذكر ماضيه، ويستحضر مايعشش في نفسه، ضمن جوٍ من السكون، حيث يبدو الوقت قبيل الفجر، والقمر في السماء، يميل إلى الغروب، وتميل النفس إلى الذكرى، فتساعده الطبيعة على تذكر بعض الأمور التي غابت عنه؛ إذ تذكر بأنه كان معتقلاً، فأخذ يتحسس ليتفقد وقع السياط والجلد، وتبدو الذكرى ضمن مشهدٍ تمثيلي استرجاعي، يتراءى فيه شبح المحقق والجلاد ويغيب فيه المكان والزمان، ومن خلال هذا المشهد التمثيلي يحاول الكاتب أن يعرض تاريخ الشقاء البشري، من خلال الشقاء الفردي، فهو يقول: ***(إن الانتهاك قديم.. انتهاك الجسم والروح قديم... بشع قديم... فمنذ آدم بدأ تاريخ الانتهاك، والحبل يتواصل من خلالي....)***[99]

– ومع الانتهاك والظلم والوحشية يعود العازف بألحانه من جديد، فيصحو الرجل مشرقاً، ويقترح عليه العازف الصعود إلى قمة الجبل، كي يعانقا الصفاء الأزلي...ومع صفاء الطبيعة ونقائها، يكشف الحديث الذي يدور بينهما عن سرّ صحبتهما؛ ذلك لأنّهما يعيشان تجربة واحدة، وفي هذا الجو السكوني يسترجع الرجل بعضاً من ذكرياته، ليروي بداية اعتقاله عندما قيد من كنف أسرته، وتضيع الذاكرة من جديد، وتعود النفس إلى الاطمئنان مع لحن عازف الناي، وأنغامه، لكن صوت الكلاب يلاحقهما، فيفترقان.

– وفي القسم الثاني من الفصل الثالث، تعود المرأة إلى الظهور، لكن بشكل ضبابي، لتحاور الرجل الذي عاد إلى نافورة الماء، وتلقي بعض الأضواء على ذلك التحول الذي طرأ على شخصية الرجل الذي أصبح متناسياً، متجاهلاً إياها،

---

[99] عرسان، علي عقلة ، تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993،ص 162

بعد أن كان عاشقاً قوياً جميلاً طليقاً، حنوناً، نوراً يضيء درب الحياة، وفي هذا كلّه تؤكد أهمية الرجل في حياة المرأة، وأهمية المرأة في حياة الرجل، ومع انتهاء الحوار وتلاشي صورة المرأة، يعود العازف إلى نافورة الماء، ليخبر الرجل بأن الشرطة تبحث عنه، وتعود كلاب الصيد لملاحقة الطريد بل الطريدان؛ الرجل والعازف فيغادران المكان.

– وبعد غياب، تعود المرأة من جديد باحثة عن الرجل بحسها وبحدسها معاً، وهنا، لم تعد امرأة خيالية أو أسطورية، بل أصبحت امرأة واقعية، تعيش مرحلة بحث طويلة، لقد واظبت منذ رحيل الرجل بالأمس البعيد على إرسال رسائل إليه مع الحمام الزاجل، لكن كلماتها تعود كما هي، فتصاب بيأس شديد، لا يزيحه عن كاهلها إلا وجود الجلد والخنجر اللذين تعثرت بهما، فحملتهما فشمت رائحة الرجل الغريب فيهما، فإذا هي تجري إلى الكهف الذي في قمة الجبل، إلا أن الكلاب مازالت تنبح، وهي تبحث عن طريدين، لا بل عن ثلاثة.

– في الفصل الرابع يبدو الرجل نائماً في الكهف، بينما يجلس العازف مسنداً جذعه إلى شجرة أمام الكهف، والمرأة تجري مسرعة تضع الجلد على كتفها وتحمل الخنجر في يدها، فتلتقي مع العازف لتخبره بأنها تبحث عن رجل افتقدته منذ فترة طويلة، وبعد استفسارات، يُدخلها الكهف، لترى الرجل نائماً، لكن ما إن يحس بوجودها حتى يفتح عينيه، وهنا تطرأ بعض التحولات التي تتكشف فيها بعض الأبعاد الغامضة في شخصية الرجل، وفي العمل المسرحي، فالرجل الغامض التائه يدعى (خالد) وهو زوج المرأة الباحثة عنه، التي تدعى (إنعام) وقد كانا يتقابلان دائماً في هذا الكهف، ونعرف أيضاً أن خالداً هرب من المعتقل، والشرطة تلاحقه، وهاهي تتبع أثره من خلال تتبع أثر إنعام، فالتقيت المصالح في هذا الكهف؛ مصالح إنعام وخالد والعازف، ومع التقاء خالد مع ذاته، واسترجاع ذاكرته، يقترب صوت الكلاب، لكن هذه المرة ليس لمتابعة الأثر، وإنما لإلقاء القبض عليهم جميعاً، وسوقهم إلى المعتقل.

– وفي الفصل الخامس والأخير يبدو المعتقل في صحراء ما، حوى بداخله المرأة والرجل والعازف، جاثمين على الرمل، بينما يتناثر أشخاص آخرون من حولهم، ومن ثم يدعون للمثول أمام المحقق في محكمة ميدانية، لاستنطاقهم،

واستجوابهم، وفي المحكمة تُباع الذمم والضمائر، وتسمى الأفعال بغير تسمياتها، فيُتهمون بالخيانة والتآمر والتحريض، وإشعال الفتنة، وقيادة عمليات تمرد وتخريب.. ومن ثم يحكم على الجميع بالإعدام شنقاً. وفي هذا الجو الموبوء أصبحت القيثارة متهمة وتستحق الإعدام أيضاً.

– وقبل انقضاء تنفيذ الحكم، يقررون أن يزرعوا في التاريخ كلمة تتناقلها الأجيال، من خلال أولئك الذين سيشهدون عملية الإعدام؛ كلمة يخرجون بها من الدنيا، لتكون مفتاحاً للأجيال، فلا يجدون سوى ذلك السؤال، لماذا نعيش؟ لماذا نموت؟! ومع انتصاب المشانق، وموت إنسانية الإنسان، يبدأ أمل جديد بالانبعاث، وذلك عندما يقترب من بعيد صوت لحن الناي الحزين، برفقة شعاع نور يكبر، ويصبح شعاعاً يحدد نوافذ ثلاثة على المدى اللانهائي، الذي يمتد مشرقاً خلف حواجز الظلام.

– إن (تحولات عازف الناي) تؤكد أهمية الإنسان، وتفوقه، وإنسانيته، إنها دعوة إلى ضرورة تأكيد حرية الإنسان، وتحقيق كرامته، لذا فإن هذا العمل المسرحي يطرح مجموعة من القيم الإنسانية، ولعل أهم هذه القضايا هي إدانة السلطة الغاشمة، التي تتستر وراء المصالح العامة، بصفة الأمن، والحماية، لتهتك حرية الإنسان، وكرامته، وتقتل فيه الحب والعشق والجمال، وتغزو إنسانيته بتسليط قوى القمع والظلم والموت عليه، إنها دعوة إلى تحقيق حرية الإنسان وأمنه واستقراره.

– لقد أكد عرسان دور المرأة الزوج في حياة الرجل، فهي التي أضفت الحياة على الرجل وهي النور الذي أضاء داخله، وأضاء الحياة من حوله، و(المرأة الرحم) هي أصل وجوده، إنّها مصدر لإضاءة النور الداخلي، ومصدر لإيجاد الحياة، وربما لإعادتها ***(النور والماء والمرأة..... نعم... نعم... بل إن الأشياء لم تتواصل تماماً إلا بوجود المرأة)***[100]، وبالمقابل فإن للرجل أهمية قصوى في حياة المرأة، فهما صنوان أحدهما يكمل الآخر، لذا فإن إنعام عاشت مرحلة بحث طويلة عن زوجها، إن هذه العلاقة، علاقة المرأة بالرجل، ومرحلة البحث،

(100) المصدر السابق، ص 43.

والمعرفة المسبقة، قد تعود بنا إلى نظرية ابن حزم في الألفة والألاّف.

– ثم إن المسرحية قد عرضت صورة المدينة التي مسخت الإنسان، وشوهته، ***(إنها تغري بالحياة، وتعرض للمقت)***[101]فهي لا تحمل في داخلها إلا الفساد والدمار والمخبرين والأبرياء الملاحقين، لكن مع هذه الصورة المشوهة للمدينة يبدو الكاتب متفائلاً، لأنه قد آمن بالإنسان، خليفة الله على الأرض، في كل مكان وزمان؛ إذ يقول على لسان العازف: ***(لا...لا ليس كل ما فيها وباء، وإلا فسدت كلياً؟ هناك شيء في الأعماق في عيون بعض الناس في أعماق عيونهم... في عمق الأعماق فيها... وفي خضرة بعض الأشجار... وفي أحاديث الزوايا، هناك ما ينعش فيك شيئاً ما... ويشدك إلى أمل ما.... إلى فعل ما....)***[102].

– ومقابل صورة المدينة، قدمت المسرحية صورة للطبيعة، التي تميزت بجمالها الدائم، وخضرتها الدائمة، ونورها الساطع، وإشراقة شمسها، وخلوها من الوحوش ومن الظلمة، إنّها ملاذٌ لراحة النفس، فالطبيعة هنا لاتمثل انعكاساً لنفسية الإنسان، حيث تنطبع بتغيير حالاته النفسية... بل هي دائماً خصبة جميلة نقية صافية، إنها تمثل براءة الإنسان، ونبله، بطبيعته التي جُبل عليها، لذا فقد لجأ إليها الرجل والعازف والمرأة نشداناً للعشق والحب والجمال.

– لكن ماهي التحولات التي طرأت على شخصية عازف الناي؟ إن تحولات عازف الناي كانت على مستويين؛ مستوى ذاتي يعود على عازف الناي، ومستوى خارجي يعود على الشخصية المرافقة لعازف الناي.

– على المستوى الأول: قد طرأت تحولات على عازف الناي؛ إذ كان يعيش حياة وديعة هادئة، لا غبار عليها، إلى أن اعتقلته السلطة وسجنته، فتبدل حاله، فقد كان السجن بمنزلة الإنذار الذي نبهه، إنه أشبه مايكون برحلة حنظلة، لكن ليس من الغفلة إلى اليقظة، بل إنها رحلة من الحياة الصاخبة (المدينة)، إلى نشدان الطبيعة، والخُلد إليها، حيث يتلمس الإنسان صفاء إنسانيه، ونوازعها الخيّرة، برفقة قيثارته التي شكّلت عملية تفريغ حقيقية.

---

(101) المصدر السابق، ص 152.

(102) المصدر السابق، ص131.

– أما على المستوى الثاني: فإننا ندرك ذلك التحول الذي طرأ على شخصية الرجل (خالد) بفعل عازف الناي، وقيثارته، فكلما عزف على قيثارته، ازداد نور أعماق الرجل، واكتسب شيئاً من معرفة ذاته، فالعازف (القيثارة) والمرأة والطبيعة، كانوا جميعاً بمنزلة الصحوة الداخلية، أو المنقذ الحقيقي من الظلام الذي يعشّشُ في أعماق (خالد) إنها دعوة صريحة من الكاتب إلى تأكيد أهمية الموسيقا والفن في حياة الإنسان.

– لكن مايؤخذ على عرسان في هذا العمل المسرحي، أنه كان يحاول أن يوصل الفكرة إلى المتلقي مستخدماً كافة السبل والتقنيات المسرحية الحديثة والقديمة؛ إذ استخدم الضوء والصوت واللون والصورة، والمناظر الطبيعية الجميلة، محاولة منه لغزو عقل المتلقي، والتأثير فيه، ولا ضيرَ في ذلك، لكن مايؤخذ عليه استخدام أسلوب المباشرة في أكثر من موضع[103]، لذا فقد جاءت بعض حواراته المسرحية أقرب إلى الخاطرة أو المقولة بسبب طولها، وماتحويه من شرح وتحليل وإطناب.

– أما على صعيد البناء الفني: فقد طالب عرسان بالبحث عن إطار وشكل عربيين من خلال معطيات المسرح العالمي، أي يمكن أن نؤصل المسرح عن طريق استخدام الشكل الدرامي العالمي شرط أن نجدد فيه[104]، فالاستفادة من التراث العالمي وبالإضافة إليه من أجل الوصول إلى صيغة للمسرح العربي أمر مشروع عند عرسان، لذا فقد اتبع من حيث البناء الفني لمسرحية (تحولات عازف الناي) أسلوب المسرح الأرسطي مع بعض التعديلات والإضافة؛ إذ أقيمت على أساس أسلوب البناء التراجعي، وذلك عندما بدأت الأحداث من نقطة تأزمت فيها، وتصاعدت، ثم سارت بعدها سيراً طبيعياً، لكن مع كل تطور في الحدث، يتمّ كشف النقاب عن أمر كان غامضاً، إلى أن وصلنا إلى الفصل الأخير، حيث تبدت الحقائق، وتوضحت.

– (إنّ ميزة الترتيب في المسرحية للوقائع والمواقف والحقائق أنه ترتيب

---

(103) ينظر، المصدر السابق، الفصل الأول والثاني، ص 14، وص 15، وص 16، وص 19، من ص 57، حتى ص 62، وص 164 و....

(104) ينظر، عرسان، علي عقلة، "المسرح العالمي ومكانة المسرح الطليعي"، ص 64-65.

اكتشافي تراجعي، فالنتيجة تظهر أولاً، ثم يظهر السبب، وهذا البناء يحدث حساً دراماياً قوياً، يذكر بمأساة أوديب الملك لسوفوكليس 496-406 ق.م)[105].

– ولعل الحس الدرامي المأساوي يبدو جلياً أكثر في تحقيق النهاية التي توصلت إليها الأحداث، وهي حالة الإعدام؛ فالنهاية لم تكن مقحمة، بل كانت تطوراً طبيعياً للأحداث، التي عبّرت عن انهزام كرامة الإنسان، وإنسانيته، على يد سلطة ظالمة غاشمة، وقد أثارت هذه النهاية عاطفتي الخوف والشفقة، الشفقة على الإنسان الذي يعيش حالة اغتراب حقيقي داخلي وخارجي، والخوف على الإنسان أيضاً عاشق الحب والخير والجمال من هذا المصير المأساوي.

– و(حبكة المسرحية بسيطة جداً، وحوادثها قليلة، وليست كبيرة ولا مفصلية، ولكنها في تراجعها تكشف ما هو أكبر وأهم فهي مسرحية مواقف ورؤى وقيم، ومسرحية شخصيات، وليست مسرحية قصة أو حوادث أو ألغاز أو مغامرة)[106].

– وقد استخدم الكاتب أيضاً –تنويعاً على البناء الأرسطي المسرحي– أسلوب الاستحضار والاسترجاع، وذلك عند استرجاع مشهد تعذيب الرجل، عبر مشهد تمثيلي[107] وكذلك عند استحضار صوت الأب، وهو يخاطب الرجل محذراً، فيقول: ***(احذر ياولدي الحي الميت الراكض بين الأحياء، فالحي الميت مخيف، جسد أعمى، يحصدزهر الروح، بسيف الحقد وسيف الجهل، ويبقى ليلاً أعمى، يطمس شمس الرؤية)[108].***

– أما الشخصيات، فقد كانت قليلة، وبدت الشخصيات الثلاث شخصيات محورية، حيث يكمل بعضها الآخر، وكانت شخصية المرأة في البداية شخصية غامضة، توحي بأنّها المرأة الرمز، ثم تحولت في الفصل الرابع إلى شخصية

---

(105) محبك، أحمد زياد، قراءة في مسرحية "تحولات عازف الناي"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 295-296، ت2، ك1، 1995، ص 30.

(106) المرجع السابق، ص 30.

(107) عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص 157-160.

(108) المصدر السابق، ص192-193.

واقعية؛ تبحث عن زوجها بجدية، وتندفع إليه، وتدافع عنه، فهي مما لاشك فيه امرأة إيجابية، تسهم في كشف الحقيقة، وفي تحقيق المعرفة، لكن ألا نستغرب بعض تصرفات تلك الشخصية المتلونة....؛ إذ كانت في الفصل الأول والثالث أشبه بالحلم وبالخيال، ثم غدت في الفصل الرابع والخامس إنسانة واقعية، تحب المغامرة، وتدافع عن الحق، وقفت إلى جانب الرجل وساندته، ونالت جزاء ذلك، لكن السؤال الذي يستحضرنا، لماذا لم تساعد هذه المرأة الرجل على تذكر ماضيه منذ اللقاء الأول؟! ولماذا تركته بعد أن التقته مرتين ما دامت تبحث عنه؟ ولماذا أرسلت له الرسائل مع الحمام الزاجل، ولم تعطه إياه عند لقائهما به؟

– والكاتب في ذلك كلّه لم يحدد مكاناً أو زماناً، فالمكان هو الطبيعة الجميلة، والزمان هو زمن السلطة الغاشمة، أيّة سلطة انتهكت حرمة الإنسان وقيّدت حريته، وحاولت أن تقتل الصفاء والنقاء فيه.

– وهكذا فقد تجلت النزعة الإنسانية في هذا العمل المسرحي، فكان صورة صادقة لما قدّمه عرسان من قضايا تنظيرية، لذا فقد تجلت عناصر التأصيل عند عرسان في نقاط محددة:

1 – محاولة تجسيد الشخصية الإنسانية في عشقها للجمال والحب والعدل والخير من خلال الاستعانة بالواقع، واستلهام التراث، فالاستعانة بالواقع تبدي من خلال تصوير نموذج المرأة الفاضلة التي تدافع عن زوجها، ولا تتخلى عنه في أصعب الظروف، إذ اجتمعت فيها صفات الزوجة والأم والأخت، وتبدت أيضاً من خلال تصوير نموذج الرجل الذي يعشق النور والحياة، وتمتثل فيه صفات الشهامة والكرامة والمروءة من خلال تحديد علاقة الصداقة بين الرجل والعازف.

2 – أما الاستمداد من التراث العربي فقد بدا واضحاً من خلال الاستعانة ببعض الآيات القرآنية، وإحدى الحكايات الشعبية، وببعض الفلسفات الإسلامية.

فمن ذلك إشارات إلى القرآن الكريم، التي تظهر في كلام الرجل، منها قوله وهو يطلب الماء: ***(الماء قبل النور، وهكذا كان في الأرض وفي الجسد)***[109].

(109) المصدر السابق، ص13.

وهو يتضمن إشارة إلى قوله تعالى:***(وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملا)***[110]، وقوله عز وجل:(وجعلنا من الماء كل شيء حي)[111]، وكذلك قول الرجل: (وأنا الباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه، وماهو ببالغه)[112]، ويتضمن إشارة إلى قوله تعالى: ***(وله دعوة الحق، والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشيء، إلا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه، وما هو ببالغه، وما دعاه الكافرين إلا في ضلال)***[113]، وغير ذلك مما ورد على لسان الرجل فيها إشارات إلى القرآن الكريم[114].

– أما الحكاية الشعبية فهي الحكاية التي كانت تخوف بها الأمهات أطفالهن لينـاموا، وهـي حكايـة (الغـول أبـو الكـوابيس)[115] فقد وظفتهـا المسـرحية توظيفـاً، يتناسب مع حالة الرعب التي كان يعيشها الرجل.

– ومـن الإشـارات إلـى الثقافـة العربيـة، الإسـلامية، الـذي تبـدى مـن خـلال الحدث؛ قصة آدم وحواء في بحثهما عن المعرفة، إضافة إلى الإشارة إلى نظرية ابن حزم الأندلسي المأخوذة عن نظرية ابن الجوزية في الحب؛ إذ يقول الرجل للمرأة الزوج ***(...إحساس ما بأنّه كانت لي علاقة بالأشياء... وربما من خلالك أنت، ربما بك، يخيل إلى أنني رأيتك من قبل... بل أنني أعرفك منذ أمد بعيد.. منذ بدء الزمن)***[116].

3– الاستعانة بالبناء المسرحي الأرسطي، وتنويعاته، وتطوراته عبر المراحل التاريخية، على اعتبار أنّه إرث حضاري فني، ملك للشعوب الإنسانية بأكملها.

***

---

(110) القرآن الكريم، الآية 7، هود، س11.
(111) القرآن الكريم، الآية 3، الأنبياء، س21.
(112) عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص15.
(113) القرآن الكريم، الآية 14، الرعد، س13، ص 329.
(114) ينظر، عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص 52-78-332.
(115) ينظر، المصدر السابق، ص 251-252.
(116) المصدر السابق، ص 34.

مما يلحظ أن هذه المسرحيات التي مثلت أحد اتجاهات التأصيل في المسرح العربي، قد انطلقت في موضوعاتها من الواقع، وارتبطت به، وعبّرت عنه، إذ عالجت مجموعة من القضايا السياسية وا لاجتماعية والاقتصادية، التي تهمّ المواطن العربي، فمن بحث قضية شرعية الحاكم، والدعوة إلى ضرورة تحقيق نوع من التوازن بين القوى المختلفة في الدولة، إلى بحث المشكلة الإنسانية التي تلاحق الإنسان في كل زمان ومكان، والدعوة إلى الإلتزام بمبدأ المساواة، وتحقيق العدالة الاجتماعية، إلى تصوير واقع هزيمة حزيران، والتغلغل في الأوضاع السياسية التي كان يعيشها الإنسان العربي قبل النكسة، ومحاولة الإحاطة بمجمل الأسباب التي أدت إلى الهزيمة، عن طريق التغلغل في أبنية المجتمع العسكري والسياسي والاجتماعي، إلى تصوير الوضع الراهن للأمة العربية، وملامسة أهم العوائق التي شكلت حاجزاً أمام تحقيق الوحدة العربية، وساهمت في استمرار التجزئة والتخلف، إلى بحث قضية القيم الإنسانية، وأهميتها في تحقيق العدل والمساواة، وفي تحقيق التقدم الحضاري والإنساني.

ب - المسرح والتراث:

– إن العـودة إلـى التـراث، كانـت السـمة الغالبـة، التـي ميـزّت الأعمـال المسرحية الفنية، التي سعت جاهدةً إلى تأصيل المسرح العربي شكلاً ومضموناً، فالتراث العربي يعدّ جزءاً أساسياً في كيان الأمّة العربية، ومقوّماً حاسماً وفعالاً من مقومات الشخصية العربية.

– لذا فقد ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح العربي بقضية التراث، إذ أضحى التراث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة، واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع... السياسي والحضاري للأمة العربية.

– إن أهمية طرح قضية التراث في المسرح العربي لم تكن متأتية من خلال التعامل مع إبداعات الماضي كمادة جامدة، أو طبيعة تراكمية تدخل في مجال البحث والمعرفة، وإنما اكتسب التراث أهمية من خلال الإسقاطات التاريخية، وذلك عن طريق إعادة خلقه، ومزجه بالإبداع الفني، ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية إذ راح الكاتب المسرحي يختار من أحداث الماضي، وصوره، مايراه صالحاً للتعبير عن أفكار وأحاسيس تهمه، وتهم مجتمعه، بهدف طرح وجهة نظره تجاه الواقع، بغية تغييره.

- الشخصية التراثية في المسرح:

1 – لقد كان التراث هو المادة الخام الأساسية التي بنى عليها (الفريد فرج) معظم نتاجه المسرحي، وتجلت محطاته الكبرى عند حكايات ألف ليلة وليلة، إذا استمدّ منها مسرحية (حلاق بغداد)1963، ومسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة)،1969، ومسرحية (رسائل قاضي إشبيليا)،1975، أما من التاريخ العربي فقد استمد مسرحية (سليمان الحلبي)، 1964.

– وسليمان الحلبي شاب، رحل مِنْ حلب إلى الأزهر طلباً للعلم، فقضى فيه ثلاث سنوات، ثم عاد إلى حلب، حيث أمضى فترة بسيطة، وبعدها رجع إلى الأزهر ثانية، ولكن لا لطلب العلم، وإنما لطلب العدالة، وخلال شهر من رجوعه

إلى القاهرة تمكن من قتل كليبر قائد الجيش الفرنسي آنذاك[117].

ويحكي لنا الجبرتي قصة مقتل (كليبر)، إذ روى ضمن حوادث يوم السبت 21/محرم/ سنة 1215 هـ أنّه (في ذلك اليوم وقعت نادرة عجيبة وهو أن ساري عسكر كليبر كان مع كبير المهندسين يسيران بداخل البستان الذي بداره في الأزبكية، فدخل عليه شخص حلبي، وقصده، فأشار إليه بالرجوع، وقال له: مافيش... وكررها فلم يرجع، وأوهمه أن له حاجة وهو مضطر في قضائها، فلما دنا منه مدّ إليه يده اليسرى كأنه يريد تقبيل يده فمدّ إليه الآخر "كليبر" يده فقبض "سليمان" عليه وضربه بخنجر كان أعده في يده اليمنى أربع ضربات متوالية فشق بطنه وسقط على الأرض صارخاً، فصاح رفيقه المهندس، فذهب إليه "سليمان" وضربه أيضاً ضربات وهرب، فسمع العسكر الذي خارج الباب صرخة المهندس فدخلوا فوجدوا كليبر مطروحاً، وبه بعض الرمق ولم يجدوا القاتل فانزعجوا وضربوا طبلهم وخرجوا مسرعين، وجروا من كل ناحية يفتشون على القاتل، واجتمع رؤساؤهم وأرسلوا العساكر إلى الحصون والقلاع وفطنوا أنها من فعل أهل مصر فاحتاطوا بالبلد وعمروا المدافع وحرروا القنابل وقالوا: لابد من قتل أهل مصر عن آخرهم (....) ولم يزالوا يفتشون عن ذلك القاتل حتى وجدوه منزوياً في البستان المجاور لبيت ساري عسكر المعروف بغيط مصباح بجانب حائط منهدم فقبضوا عليه...)[118].

– إذن، فإنّ (سليمان الحلبي)، هو حلبي المنشأ مصري العاطفة، أزهري الثقافة، وهو بذلك عربي الأصلّ قوميّ الاتجاه، وعلى هذا الأساس أقام (الفرد فرج) مسرحيته.

– تعدّ مسرحية (سليمان الحلبي) تراجيديا عربية، استقى فرج موضوعها من التاريخ العربي الحديث، وتحديداً من تاريخ مصر الحديث الذي يمثل بداية عصر النهضة، في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، ولا يخفى ماكانت تموج به البلاد في تلك الفترة من مواجهات عنيفة بين الشرق العربي،

---

(117) ينظر، فرج، الفريد، مقدمة مسرحية "سليمان الحلبي"، الهيئة العامة المصرية العامة، 1989، ص8.

(118) الجبرتي، عبد الرحمن، عجائب الآثار، الجزء الثالث، ص 121-122.

والاستعمار الغربي، الساعي إلى تأمين مصادر الثروة من جهة، والبحث عن أسواق لتصريف منتجاته من جهة ثانية، إضافة إلى رغبته في التوسع الإمبراطوري، ومن خلال تصوير هذه الأجواء، ومن خلال اندفاع (سليمان الحلبي) لإزاحة الظلم، وتحقيق العدالة، والبحث عن الحرية، انطلق الفريد فرج إلى رسم أجواء عمله المسرحي، مركزاً على تلك الشخصية البطولية، معتمداً في ذلك على ماذكرته كتب التاريخ، وما ذكره الجبرتي تحديداً في تصويره لحادثة القتل العمد.

– لقد تلمس (الفريد فرج) الجو التاريخي بإمعان ودراية، وتمثل الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاشتها البلاد آنذاك، وحاول إعادة تشكيل شخصية (سليمان الحلبي) الذي خلّص البلاد من سيطرة الجنرال كليبر، وتعجرفه، وجبروته، مركزاً على دوافعها وأسبابها وطموحاتها وخلجاتها النفسية، ورؤيتها الفكرية، وجعلها تتحرك ضمن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية التي رصدها من كتب التاريخ.

– يصور الفصل الأول في هذا العمل المسرحي ما آل إليه أمر القاهرة من خراب ودمار، بعد أن قضى ساري عسكر الفرنسيين (كليبر) على ثورة القاهرة، وفرض على أهلها أتاوة عالية، مما جعل الأزهريين يستشيطون غيظاً، بعد أن فقدوا الرجاء بالعمل، فزعماؤهم مسجونون ولا يوجههم أحد.

ويركز الفصل الأول أيضاً ضمن مشاهد متعددة على تلك الحفلة التي تقام في قصر الجنرال (كليبر) احتفالاً بالنصر، لإخماد ثورة القاهرة، وفي أثناء عرض مشهد الاحتفال، تُسلط الأضواء على مشهد آخر عن طريق التداخل، وهو مشهد رحلة (سليمان) من حلب إلى القاهرة، ضمن مجموعة من العراقيل التي أتعبته لكنها لم تثنه عن إتمام رحلته، والوصول إلى ما ينوي فعله، فمن قبيل ذلك تلك الاستغاثة التي سمعها من فتاة صغيرة هو وزميله (سعد) رفيق دربه؛ إذ راحت ترجوهما لإنصافها من والدها، ذلك الرجل المتسلط الذي يدعى (حداية)، وهو يقطع الطريق على الفلاحين الهاربين من تعسف الفرنسي، وظلمه، بعد أن طردهم من قريتهم، وهنا يُظهر سليمان جرأة دون حيطة، وذلك عندما يأمر (حداية) الأعرج بإطلاق سبيل الفلاحين، إلا أن حداية يعفو عنهما بعد أن يهمّ بقتلهما لأنّه

علم بأن (سعد) يحمل مالاً لافتداء الشيخ (أبو الأنور السادات)، ذلك المجاهد الوطني الذي اعتقله الفرنسيون.

– وتتلاحق المشاهد في الفصل الثاني، وتظهر صورة المقاومة الوطنية التي بدت من خلال محاولة بعض الشبان تعليق منشورات بالفرنسية على الجدران، وتحضّ الجنود الفرنسيين على الانفصال عن القيادة الفرنسية في مصر، وتتابع المشاهد فيظهر سليمان الحلبي في أروقة الأزهر يبدو عليه الاكتئاب والحزن، وعندما يسأله عمّا به، يصارحهم بنيته على قتل (كليبر) بعد أن يأخذ منهم وعداً بعدم فشي سرّه، وفي مشهد آخر يظهر سليمان، وهو يتجول في أروقة القاهرة، فيرى حداية ويتخذ منه موقفاً استنكارياً، يجعله ينبه العسكر الفرنسيين إليه، فيلقون القبض عليه، بينما تحتمي ابنته بسليمان الحلبي، وهذا الاحتماء دبّ النخوة في رأس (سليمان الحلبي) فراح يبحث لها عن مأوى عند (الشيخ الشرقاوي)، الذي رفض استضافة البنت وشك في نية سليمان الحلبي، وطرده.

– وتتلاحق المشاهد وتتصاعد فيظهر في الفصل الثالث شبان الأزهر وهم يضيقون ذرعاً من (سليمان)، بعد أن فشى سرّه، ويخشون من عاقبة أمره، وفي مشهد مستقل يلتقي (سليمان) بصانع الأقنعة (الفتى محروس) أثناء ذهابه إلى حفلة تنكرية يقيمها الفرنسيون، فيستعير سليمان الأقنعة منه، ويجربها قناعاً بعد قناع، وفي كل مرة يتمثل شخصية صاحب القناع بدور فني مختلف.

– ثم يظهر بعد ذلك مع صديقه (محمد) ويعلم منه أن أصدقاءه قرروا ترحيله من القاهرة، بعد أن صدر قرار طرده من الأزهر، ويظهر سليمان اهتماماً بالموضوع، ثم يفرّ هارباً دون أن يشعر به (محمد) وبعدها يظهر (حداية الأعرج) في مخفر فرنسي، وقد عفا عنه الضابط الفرنسي، بعد أن أقنعه (حداية) ببراءته وسلامة نيته، ومن ثم يتمّ تعينه جابياً للأموال، ويعود ليمارس ضغوطه من جديد على أهل بلده.

– ومع تلاحق المشاهد يظهر كليبر مع المهندس (جابلان) في الفصل الرابع، ويدور بينهما حديث عن مبادئ الثورة الفرنسية التي يلتزم بها (جابلان) ويتنكر لها (كليبر) وهنا يظهر سليمان وهو يتخفى في أحياء القاهرة، فيلتقي ببنت

(حداية) ويطلب منها المغفرة ويدعوها إلى ضرورة امتلاك حريتها وإرداتها، ثم يمضي بها إلى بيت الشيخ (السادات) ويودعها أمانة عنده.

وبعدها يظهر سليمان في حديقة السرايا، وعلى مايبدو أنه قد عزم على تنفيذ ماخطط له، فيلتقي بالجوقة، وفي حديث معها، يؤكد أنه قرر تنفيذ القتل طلباً للعدل لا حباً بالانتقام، ويلتقي بالجوقة مرة أخرى ليؤكد لأفرادها أنه عقلاني تطّهر بالعقل، وأنه وريث أفكار الثورة الفرنسية، ومن ثم يظهر (سليمان) ويقترب من (كليبر) ويمدّ له بيده ورقة فيقترب (كليبر) ليتناولها، فيقبض عليه (سليمان) بيد، ويطعنه بيد أخرى، عندها يصيح المهندس (جابلان) فيسرع إليه، ويطعنه، ثم يعود إلى (كليبر) ويقضي عليه، ويمضي بعد ذلك إلى شجرة ويحتمي بظلها، وفي المشهد الأخير تظهر الجوقة لتطالب بأن يحاكم (سليمان) على فعلته بالعدل لا بالقانون.

– وتجدر الإشارة إلى أن فرج اعتمد في تصوير دوافع القتل على المحاكمة التي أقامها المستعمر الفرنسي بعد أن وجهت تهمة القتل إلى (سليمان الحلبي) وركّز على أجوبة الحلبي في دفاعه عن نفسه[119]، لا على ما ذكره الجبرتي أو ما وجهه المستعمر من اتهام رجال الدولة العثمانية بأنّهم استأجروا (سليمان الحلبي) لقتل ساري عسكر فرنسا مقابل أربعين قرشاً،وبهذا يكونون قد برؤوا المصريين.. وغيّروا الدافع، وشوهوا صورة الحلبي...

– وبهذا يكون الفريد فرج قد رفع عن (سليمان الحلبي) تهمة القتل بدافع المادة، أو بدافع الغيرة الإسلامية، وجعله فدائياً يقتل بدافع سياسي، وينشد من وراء ذلك تحقيق العدل الإنساني، بغض النظر عن إمكانية تحقيق هذه الغاية المنشودة.

– أما وقائع التاريخ فلم تختلف كثيراً في هذا العمل المسرحي، كذلك فإن الأدوار التي أوكلت إلى بعض الأشخاص لم يصبها تغيير، فالشيخ السادات كان رمز المقاومة الشعبية، والشيخ الشرقاوي رئيس ديوان، وممثل سياسة المهادنة، إلا أنّه أضاف بعض الحكايات الثانوية التي نسجها من خياله، مثل حكاية الشابين

---

[119] ينظر، فرج، الفريد، مقدمة مسرحية "سليمان الحلبي"، ص 5-6-13.

اللذين يقومان بلصق المنشورات وحكاية صناديق الذهب...

وكذلك حكاية حداية الأعرج، وقد ساهمت هذه الأحداث الثانوية في إثراء الخط الرئيسي، وإبرازه.

– لقد مزج (الفريد فرج) في هذا العمل المسرحي بين الدراما الأرسطية والملحمة البريختية في بنية واحدة، وقدّم لنا تراجيديا عربية من خلال تصوير بطل تراجيدي، ***(على هيئة فتى مثالي حالم غريب الأطوار، ذي قدر عظيم يجوس في نوبات الصراع خلال أرض الزيتون ليلبس جلد صلاح الدين فهذا وعده وهذا قدره....)***[120].

– تألفت المسرحية من أربعة فصول، حوى كل فصل مجموعة من المشاهد بلغت في مجملها الخمسين مشهداً، وتراوح المكان بين حلب والقاهرة، بينما حُدد الزمان بـ (حزيران عام 1800)، وبين المكان والزمان، تحددت سمات العصر، أو الفترة الزمانية التي استمدت المسرحية منها موضوعها.

– لقد كانت القاهرة تعاني من بطش الاستعمار الفرنسي، وتغلي بالمقاومة المكبوتة، التي حاولت التصدي لأعمال (كليبر) فبطش بها، وتجلى الوعي بالواقع عند نفر من شباب الأزهر، الذين راحوا يتحينون الفرص، للانقضاض على المستعمر الفرنسي، والتنكيل به، ومحاولة تخليص الشعب من ظلمه، وجبروته، لكنهم يفضلون التريث والحذر، ويتجنبون الصدام المباشر معه، خوفاً من العواقب التي تجرّ البؤس والشقاء على أفراد الشعب، ومنهم من يحاول بث الروح الوطنية بين أفراد الشعب، ومحاولة توعيته، ومحاربة الفرنسيين نفسياً عن طريق نشر المنشورات السرّية، التي تندد بالاستعمار الفرنسي، وتفضح نواياه وتتهدد وتتوعد.

– لذا فإننا نستطيع أن نقول إن المسرحية تعالج قضية الغزو الخارجي ومقاومته، وتتجاوز مظاهر الضعف والقوة، وأشكال التضحية والفداء لتصل إلى مضامين تلك المظاهر من خلال التركيز على الظلم والبغي والعدوان والخير والعدل فتنطلق من خلالها في معالجة قضية الغزو ومقاومته، فنرى فيها صراعاً بين العدل والظلم، والبغي والحق، والشر والخير، وقد تجسد ذلك في شخصية

---

[120] راغب، نبيل، لغة المسرح عند الفريد فرج، الهيئة المصرية العامة، 1986، ص213-204.

(كليبر) وفي شخصية (سليمان).

– وهكذا وفي ذلك الجو الذي يطغى فيه الظلم والقهر، والذل والعبودية، قرر (سليمان الحلبي) أن يكون المنقذ الحقيقي، وأن يريح إخوانه العرب من هذا العدو الجاثم علىصدورهم المتمثل بصورة كليبر –كما يرى– لقد قرر وصمم ونفذ؛ قرر منذ بداية المسرحية، في الوقت الذي رأى نفسه في الحلم قاضياً يحاكم الجنرال الفرنسي المتّهم، وقد حكم عليه في الحلم، بالبكاء، ولم يثنه عن قراره تدخل أولئك الأصدقاء الأزهريين،، الذين استنكروا مجرد التفكير بقتل الجنرال كليبر.

– لقد بحث سليمان عن المعرفة[121]، لإدراك الحقيقة، وللوصول إلى العدالة، ووصل إلى قراره بإرادته الحرّة وبتفكيره السليم، إذ يقول[122]: ***(... لقد استخرت الله وفكرت ولما فكرت تطهرت)***، وعندما يسأله الكوروس: (بعقلك أم بحدسك وإلهام السماء.؟)، يجيب سليمان (السماء ألهمتني أن أفكر، ولكني فكرت بعقلي المحض)، ويسأله الكورس: ***(وهل قدر عقلك على حل كل الألغاز التي فكرت فيها؟ لم يخذلك أبداً؟ يجيب: لم يخذلني أبداً).***

– إذن بعقله المحض وإرادته الحرة، ينفّذ سليمان ماصمم عليه، لكن هل وصل إلى الحقيقة، هل رفع الظلم، وحقق العدالة؟! يقول سليمان: ***(ما أيسر أن يستنزل المرء اللعنات في صلاته على الظالمين... وما أشق أن يتصدى للظالمين... أيستوي عند الله من يعفّ عن الشر ومن يتصدى للشر؟ لن أنجو من هذا الحضيض، إلاّ أن أحوز المعرفة الكاملة)[123].***

– وهكذا فإن المسرحية قد أتت بجديد، وذلك في تفسيرها دافع (سليمان) إلى قتل (كليبر): ***(وهو تفسير يغني التاريخ، ويضيف إليه، وإن كانت المسرحية لا تمتلك من وثائق التاريخ ماتقوي به تفسيرها وتدعمه، فإنها تملك من سلامة التفكير ورجاحته واتزانه وحصانته، مايمنح ذلك التفسير احتمالاً كبيراً، وإمكاناً، لا يمكن أن يدفع أو يردّ، وإن كان لا يمكن أن يثبت ويحتج له...).[124]***

---

(121) ينظر، فرج، الفريد، مسرحية "سليمان الحلبي"، ص 42.

(122) المصدر السابق، ص 149.

(123) المصدر السابق، ص144.

(124) د. محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص171.

البناء الفني للمسرحية: لقد أوضح الفريد فرج أهمية اختيار الشكل المسرحي الذي يتناسب مع المضمون المطروح، لكن أي شكل يقصد؟ هل هو الشكل الفني المستمد من التراث العربي، والمعتمد على الظواهر المسرحية، والمسرحة العربية، أو هو الشكل الفني المعتمد على الأشكال الفنية الشعبية؟ أو هو الشكل الفني المتنوع والمتشعب المستورد؟

– لم ينظّر فرج لمسرح عربي جديد، ولم يرحل إلى التراث للبحث عن شكل مسرحي عربي لمضمون أعمال المسرحية، بل أيقن أن هذا الكم المسرحي الهائل المستورد هو الشكل الفني المتوارث، وهو الذي يصلح في كل زمان ومكان، شرط أن نختار من هذه الأشكال المطروحة الشكل الملائم للمضمون الجديد، لذا فقد كانت محاولاته التأصيلية تكمن في ملاءمة الشكل الفني الأوربي للمضامين المطروحة التي اعتمدت في معظمها على صياغة القديم، لإظهار الكامن في القصص الشعبي والأساطير والأحداث التاريخية المشهورة، أوحتى بتناولٍ جديد لتاريخنا العربي، وذلك من خلال انعكاس المادة المستقاة من التراث على الواقع البيئي المعاصر.

– إذن، فإن محاولاته التأصيلية تجلت من خلال بث المضمون العربي المعتمد على التراث والملتصق بالواقع، ومن خلال ملاءمة الشكل الفني للمضمون العربي، لذا فإن كل ماوجه من اتهام إلى هذا العمل المسرحي من أن هناك تنافراً بين الشكل والمضمون فهو اتهام باطل،لأن هذا الشكل الفني الذي استمده الفريد فرج من الدراما الأرسطية ومن المسرح الملحمي البريختي قد خدم المضمون،وشكلا معاً كلاً منسجماً ساهما في إيصال الفكرة، وحققا التناغم والتمازج.

– لقد اعتمد الفريد فرج في هذا العمل المسرحي البناء السردي المركب حيث تسير فيه الحوادث عامة وفق سير الزمن، في تسلسل متصل، ولكنه لا يخلو أحياناً من ذكرى أو حلم أو قطع، يعترض السير المتسلسل، ويمنح البناء تنويعاً وغنى.

– تمت في الفصل الأول المواجهة بين سليمان الحلبي وكليبر حيث لمحنا حفلة راقصة في قصر الحاكم الفرنسي في القاهرة، ظهر فيها كليبر وحوله

مجموعة من النساء والرجال، وهو يتحدث عن أمجاده في قدرته على قهر المقاومة الشعبية العربية، وفي الوقت نفسه يختفي الصوت، وتتجمد الصورة، وتسلط الأضواء على (سليمان الحلبي) في مشهد خلفي يروي لنا حلمه الذي رآه، ثم ما يلبث أن يتداخل المشهدان، فتزول المسافات، ويتداخل الحلم والواقع، والحقيقة والخيال، ويقف سليمان الحلبي وجهاً لوجه أمام كليبر، وهذه المواجهة القدرية –التي تذكرنا بالنبوءات في المسرح الإغريقي– كانت تمهيداً للنهاية الفاجعة التي تنتظر كليبر، إنها نوع من المواجهة والتحدي.

– ثم مالبثت الأحداث أن تنالت وسارت سيراً آلياً، راعت في التسلسل التاريخي للأحداث، الذي طغى على البناء الدرامي، علماً بأن هذا التسلسل التاريخي قد تخللته بعض الأشكال التي أغنت البناء السردي ومنحته تنوعاً وخصوبة، فمن قبيل ذلك الجوقة والحلم والمشهد التمثيلي القصير.

– لقد استخدم الفريد فرج الكورس في بداية المشهد التمثيلي الأول، حيث قدّم المعلومات عن حالة القصر، واستخدمه في التعقيب على بعض الأحداث والمشاهد، وأحياناً تمت المحاورة بين البطل وبين الكورس للكشف عن بعض الأفكار والمواقف، المهم أن الكورس قد دخل في نسيج العمل المسرحي وأدى الوظيفة نفسها في المسرح اليوناني وفي المسرح البريختي، ومما يلاحظ أنه ساهم في ربط المشاهد، وفي تسلسلها، وأعطى تنوعاً للعمل المسرح ودفعاً للحدث، وبدت الجوقة، ممثلة للحكمة والتعقل، وهي تناصر "سليمان الحلبي" لا لشخصه، وإنما لما يحمل من مثل وقيم، وهي مؤتمنة على أسراره، مثلها في ذلك كله مثل معظم أشكال الجوقة في المسرح الإغريقي.

– واستخدمت المسرحية أيضاً أسلوب التمثيل داخل التمثيل في مشهد مسرحي قصير، وهذا المشهد خفف من حدة سير الحدث التاريخي، وأعطى المشاهد نوعاً من الراحة، التي منحته الفرصة للتفكير، وإيقاظ الحس، ونجته من الانسياق وراء الإيهام المسرحي، وذلك عندما التقى سليمان محروس صانع الأقنعة[125].

---

[125] ينظر، فرج، الفرد، سليمان الحلبي، ص 100-105.

– وركزت المسرحية على الصراع الداخلي عند (سليمان الحلبي) بينما بدا الصراع الخارجي بين سليمان وكليبر خافتاً، وربطت بين الصراع الداخلي والصراع الخارجي عندما حسم سليمان أمره ونفّذ مخططه، وبوصوله إلى الهدف حسم الصراع الداخلي والخارجي معاً، ويضاف إلى هذا الصراع العنيف الخافت، ذلك الصراع الذي يقوم بين المقاومة الشعبية والاستعمار، إلاّ أنّه يظل من بداية المسرحية حتى نهايتها على وتيرة واحدة؛ لا صعود فيه ولا هبوط، لكن المهم هو مسيرة (سليمان الحلبي): في صراعه الداخلي من الشك والقلق والتردد إلى المعرفة والإقدام والراحة هي القضية الرئيسية لهذه المسرحية.

– وهكذا فقد حاول الفريد فرج أن يقدم تراجيديا عربية أفاد منها من نماذج وتيارات متعددة في تاريخ المسرح العالمي، خصوصاً التراجيديا الإغريقية والتراجيديا الشكسبيرية والمسرح الملحمي، أضف إلى ذلك أنه استفاد من التراث العربي التاريخي وقرأه قراءة دقيقة واعية، استطاع من خلالها أن يقدم نقداً للواقع العربي وقضاياه، كل ذلك ضمن بنية فنية تمّ التناغم والانسجام بين أطرافها.

***

2 – أما صلاح عبد الصبور فقد عاد إلى التراث، ليسبغ عليه رؤيته في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، عن طريق استحياء إحدى الشخصيات التاريخية، وإعادة خلقها خلقاً عصرياً يتماشى ورؤيته الحاضرة، لذا فقد وقع اختياره على شخصية المتصوف (الحسين بن منصور الحلاج)، الذي ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري، ليجعل من قصة حياته، واستشهاده، موضوعاً لعمل مسرحي وضع تحت عنوان (مأساة الحلاج) 1965 معتمداً في دراسة هذه الشخصية التاريخية على ما جاء في كتاب (أخبار الحلاج) الذي حققه ماسينيون، ومقاله الذي وضع تحت عنوان
(المنحنى الشخصي في حياة الحلاج)[126].

– تحكي المسرحية قصة المتصوف ابن منصور الحلاج الذي عاش في عصرٍ عمّ فيه الفساد، وانتشرت الرذيلة، بسبب الظلم والجوع والفقر والحرمان، فلم

(126) ينظر، عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، ط1، ك1، 1965، ص 205.

يقف مكتوف الأيدي، بل أنكر عزلته الصوفية، ونزل إلى الناس، خالعاً خرقته ليدعوهم إلى الله، كي يستطيعوا أن يقاوموا الظلم والفقر، فتتهمه السلطة بالزندقة، ويلقى به في غياهب السجن، ثم تقدمه إلى المحكمة، ليتلقى عقاب الموت صلباً، فيلقى ربه راضياً، لأنّه أيقن أن كلماته ستغدو فكرة تغذي وجدان الشعب، وتحفزه إلى تحقيق دعوته.

– وتحدثنا كتب التاريخ بأن الحلاج هو (الحسين بن منصور الحلاج)، ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري، وتلقى خرقة الصوفية في شبابه عن المتصوف عمرو المكي، والخرقة رمز الانخلاع عن الدنيا، والفناء في الجماعة الصوفية، واتصل بعدها بالجنيد، شيخ صوفية عصره، وصار له مريدون، إلا أنّه اختلف مع صوفية عصره حين أخذ يتصل بالناس ويتحدث إليهم، فنبذ خرقة الصوفية، وعاش حياته بعد ذلك بين سجن ومحاكمات، واتهام وتكريم، حتى كانت محاكمته الأخيرة عام (309هـ)، أمام القاضي المالكي، وهذه المحاكمة أودت بحياته، حيث صلب في بغداد بأمر من الخليفة المقتدر، بعد أن أفتى قضاة المذاهب بتكفيره[127].

– عالجت المسرحية دور الفنان في المجتمع الذي حدده الحلاج بضرورة قول الكلمة، ومحاولة إيصالها إلى الآخرين، مهما كلّف الثمن، لهذا فقد كان عذاب الحلاج مساوياً لعذاب المفكرين في المجتمعات الحديثة، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن آثروا أن يحملوا أعباء الإنسانية.

– كتب عبد الصبور حوار مسرحيته شعراً، متأثراً بإليوت، أو ربما لأن شخصية الحلاج الفنية لم تكن شخصية صوفية فحسب، بل كان شاعراً أيضاً، ويربعبد الصبور أن التجربة الصوفية والتجربة الفنية، (تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة)[128]، وقد يكون الباعث الأول لكتابة حوار هذه المسرحية شعراً، هو أن عبد الصبور حاول أن يؤصل المسرح العربي، وقد آمن بأحقية الشعر في المسرح، وأولويته، ليعود إلى منابعه الأولى، لذا فالشعر –عنده– هو

---

(127) ينظر، عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص205.

(128) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص 119.

صاحب الحق الوحيد في المسرح[129].

– تألفت المسرحية من جزأين، وانقسم الجزء الأول إلى ثلاثة مناظر، بينما انقسم الجزء الثاني إلى منظرين، أطلق على الجزء الأول اسم (الكلمة) وعلى الجزء الثاني اسم (الموت)، وقد يكون في تسمية هذين العنوانين، تلخيص لفكرة المسرحية، (الكلمة الصادقة تؤدي إلى الموت).

– يرفع الستار في المنظر الأول من الجزء الأول، فيكشف عن شيخ عجوز، قد صلب إلى جذع شجرة، في ساحة عامة، ومن ثم يبدأ كشف حقيقة هذا المصلوب شيئاً فشيئاً من خلال توالي الحدث؛ إذ تسلط الأضواء في مقدمة المسرح ليبرز ثلاثة من المتسكعين فيهم التاجر والفلاح والواعظ يتساءلون عن شخصية هذا الشيخ المصلوب، ثم تضيء مقدمة المسرح اليميني حيث يجتمع مجموعة من الناس فيهم القراد والحداد والحجام والنجار والخادم والبيطار، يعترفون بأنّهم هم الذين قتلوه بالكلمات، وذلك عندما تقاضى كل واحد منهم ديناراً ليشهد أن الحلاج كان زنديقاً، ثم تظهر مجموعة من المتصوفة، يعترضون أيضاً بأنّهم هم الذين قتلوا هذا الشيخ بالكلمات.

– وفي المنظر الثاني من الجزء الأول تعود بنا الأحداث إلى قصة حياة الحلاج، وتحديداً إلى الفترة التي قرر الحلاج فيها أن يخلع خرقة الصوفية، وينزل إلى الناس، إنها عملية استرجاع، حاول الكاتب أن يجسد فيها مأساة الحلاج، تلك المأساة التي تجلت ملامحها في الصراع الخافت بين العزلة والنزول إلى الناس، أو بين البوح والكتمان، أو بين الإحجام والالتزام، إذ يبدو الحلاج في هذا المنظر، وهو يتبادل أطراف الحديث مع صديقه الشبلي في بيته، فيدخل عليهما أحد مريديه وهو (إبراهيم بن فاتك)، ليخبره بأن الولاة يكيدون له كيدا؛ إذ بلغهم نبأ إرساله الرسائل السرية إلى بعض تلامذته، إلا أنّ الحلاج لا يأبه لهذا الكلام، ويقرر النزول إلى الناس لزرع كلماته، التي يأمل بأن تصبح عملاً وفعلاً قابلاً للتحقيق.

– وفي المنظر الثالث، يبدو الحلاج قد نفّذ ما صمم عليه؛ إذ يقف في

---

[129] ينظر، المصدر السابق، ص 115.

إحدى ساحات بغداد، يكشف الستر، ويبيّن مابينه وبين الله من محبة ووصال، بعد أن يتحدث عن القحط الذي سبب الفاقة والرذيلة، ثم يستدرجه الشرطي إلى البوح فيلقي عليه القبض بتهمة الزندقة، لكشف السرّ بينه وبين الله، ولحديثه عن القحط والفاقة.

– في الجزء الثاني (الموت) يبدو الحلاج في المنظر الأول، وهو مرمي في السجن يعاني العذاب، برفقة سجينين، فيدور بينه وبين أحدهما حديث يبيّن فيه الحلاج موقفه من الدنيا، ويظهر إيمانه العظيم بالكلمة، بعد أن عاش قلق الاختيار بين السيف والكلمة.

وفي المنظر الثاني تبدأ محاكمة الحلاج بعد استدعائه للمثول أمام ثلاثة من القضاة، هم (أبو عمر الحمادي) و(ابن سليمان) و(ابن سريج) بأمر من السلطان، لإصدار الحكم على الحلاج بعد إدانته، وتكفيره، إلا أنّ أحد القضاة الذي يدعى (ابن سريج)، والذي وقف إلى جانب الحق، وأيد الحلاج، قد غادر المجلس بعد أن سمع أقوال الحلاج، في دفاعه عن نفسه.

– لقد حاول الحلاج في المحكمة أن يقنع الآخرين بطريقته فيحكي لهم قصة حياته، وقصة بحثه عن الحق، عندئذٍ يقف أحد القضاة ويعلن أن ما قدّمه الحلاج مبرر لاتهامه بالكفر، ويقضي بتكفيره، بعد إثبات شهادة الشهود.

– لقد استشهد الحلاج بعد أن حاول أن يجعل من كلماته نوراً إلهياً تستبصر به البشرية من أبناء قومه؛ إذ رفض أن يعيش مكتوف الأيدي، مكتفياً بحبه الإلهي، منعزلاً عن مجتمعه، بعد أن رأى مافيه من فساد وظلم وقهر، فراح يدعو الناس إلى حب الله، والتمثل بصفاته.

– ركز (صلاح عبد الصبور)، في هذا العمل المسرحي على الدور الاجتماعي الذي لعبه (الحسين بن منصور الحلاج)، والذي ذكرته كتب التاريخ، واضعاً احتمال كون الدولة هي التي وقفت ضد الحلاج وقضت بتكفيره.

فالحلاج هنا لم يفقد معالم شخصياته الأصلية، فقد جمع حلاج عبد الصبور بين الإحساس الديني والسياسي، فهو لم يكتفِ بالوجد الصوفي، بل خلع خرقة الصوفية، وندد بكل مايشوه صورة الإنسان، لأن صورة الإنسان هي صورة الله

على الأرض، فهو يقول:

(أراد الله أن تُجلى محاسنه، وتستعلن أنواره
فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً، صاغه طينا
وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته.
وجلاّه وزيّنه، فكان صنيعةُ الإنسان
فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها
جمال الذات مجلواً، ويشهد حسنه فيناً).[130]

– (إن حب الله لدى "الحلاج" ليس وسيلة للهرب من الواقع، والانهزام من مفاسده وشروره، واعتزال الناس، وإنما هو وسيلة لمجابهة الواقع، وتحديه ومحاولة تغييره، بالالتحام بالناس، ودعوتهم إلى الله)[131].

– إلاّ أن شخصية الحلاج الفنية لم تكن شخصية انفعالية ثورية، بل كانت شخصية انفعالية إصلاحية، لأنّه حاول إصلاح المجتمع، وتغييره باستخدام الكلمة وجعلها نوراً يضيء الطريق إلى الخلاص، ويضيء النفوس، عن طريق تصوير أبعاد جوانب المعاناة، مع الاستدلال بالحل الذي تجلى بالاستعانة بالله، والإيمان به، والتمثل بصفاته، ولاسيما صفتي القوة والفعل، ليكون المتلقي عزيزاً قوياً، يحارب الظلم ويثور ضد الجوع والفساد.

– والحلاج الذي حاول إصلاح المجتمع، واستشهد من أجل كلماته الداعية كان وحيداً منفرداً في دعوته؛ إذا انفضّ عنه أتباعه ومريدوه بعدما خلع خرقة الصوفية، ونزل إلى الناس، لذا فإنّ المسرحية المذكورة تؤكد دور الفرد في المجتمع، وتأثيره في الجماعة، وتؤكد دور الكلمة، ووظيفتها في تحقيق الفعل، فالحلاج كان راضياً عن عقابه لأنّه أيقن أن كلماته ستغدو فعلاً مضيئاً، وقدرة تحرك النفوس، وربما تحثّ على الثورة الحقيقية ضد مفاسد العصر، ومسبيبها، تلك الثورة التي افتقدناها في شخصية الحلاج الفنية.

لكن المهم أن شخصية الحلاج قد تجاوزت حدود الزمان والمكان، وغدت

---

(130) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص 74-75.

(131) د. محبك، أحمد زياد، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص 107.

شخصية معاصرة، عبّرت عن وعيها لروح العصر، وأدركت مايعتمل فيه من قضايا، وما تثار فيه من مشكلات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية.

-البناء الفني: لقد حاول عبد الصبور أن يقدم تراجيديا عربية، أقامها على أساس التراجيديا الإغريقية، مع الاستعانة ببعض أساليب المسرح الغربي الحديث، ولا ضير في ذلك، ألم يؤكد عبد الصبور من قبل أن لا داعي لإرباك نفوسنا في البحث عن شكل مسرحي، أو استحداث شكل مسرحي جديد، وأعلن أن الشكل المسرحي المتوفر (لا ينتمي إلى أحد بقدر ماينتمي إلى الإنسانية)[132]، فهو ملك للبشرية جمعاء، ويحق لنا الاستعانة به، لصب مضامينا العربية النابعة من واقعنا العربي، ومن تراثنا، ومن حضارتنا.

لذا فقد تجلى ارتباط المسرحية بالبناء التراجيدي الإغريقي، من خلال المحافظة على وحدة الزمن، وعلى الرغم من أنّه استعان بتقنيات المسرح الغربي الحديث – عندما قدم البناء على أساس البناء التراجعي الذي يبدأ من نهاية الحدث– إلا أن الأحداث بعدها سارت سيراً سردياً، وفق جري الزمان، لتصل إلى النهاية.

– لقد بدأت (مأساة الحلاج) من ختام الحدث المسرحي،وذلك عندما صُلِبَ الحلاج، ولعل عبدالصبور هدف إلى تعميق الحس المأساوي، ثم عادت الأحداث بعد انتهاء المنظر الأول إلى بدايته، حيث تطورت الأمور، وتعقدت، وعاش الحلاج مرحلة قلق فكري بين أن ينزل إلى الناس أو يكتفي بعزلته، ثم تسلسلت حتى توقفت عند الختام الذي قضى بتكفير الحلاج، والبت في إعدامه صلباً، وهكذا تعود الأحداث إلى بدايتها حيث يصلب الحلاج، إذ شكلت المسرحية دورة دائرية غير منقطعة، النهاية المأساوية، كانت سبباً حقيقياً لتطور الحدث، وتطور الحدث نتج عنه تلك الفاجعة المأساوية.

– وقد حافظ العمل المسرحي على وحدة المكان؛ إذ حُدد بالبلد الذي عاش فيه الحلاج، وإن تراوح بين بيت الحلاج وسجنه والساحة العامة التي أقيمت فيها المحكمة، وتمّ فيها صلب الحلاج.

---

(132) عبد الصبور، صلاح،"وقائع ندوة المسرح"، مجلة المعرفة، ص 126.

– والحفاظ على وحدة الحدث بات ظاهرة حقيقية في هذا العمل المسرحي؛ الذي تجلى من خلال الحديث عن شخصية الحلاج التراجيدية، وتسليط الأضواء عليها، وبعثها بعثاً جديداً، وربما كانت هذه الشخصية التراجيدية كالشخصية التراجيدية اليونانية، كما وصفها أرسطو فسقطة الحلاج كانت نتيجة لخطأ لم يرتكبه البطل، إلا أن باعث الخطأ هو الغرور، وعدم التوسط؛ إذ تجلت سقطة الحلاج في مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله، والباعث هو تأدية الأمانة، وتبليغ الرسالة إلى الناس، فهو يقول:

(رعاك الله ياولدي، لماذا تستثير شجاي
وتجعلني أبوح بسر ما أعطى
ألا تعلم أن العشق سرّ بين محبوبين
هو النجوى التي أُعلنت، سقطت مروءتنا
لأنّا حينما جاد لنا المحبوب بالوصل تنعمنا
دخلنا الستر، أُطعمنا وأُشربنا
وراقصنا وأُرقصنا، وغُنينا وغنينا
وكُوشفنا، وكاشفنا، وعُوهدنا، وعاهدنا
فلما أقبل الصبح تفرقنا
تعاهدنا، بأن أكتم حتى أنطوي في القبر...).[133]

– وكأن الحلاج قد أُستدرج إلى حتفه، من خلال استثارة شجاه، لذا فقد أفشى السر، فسقطت مروءته أمام الله، وأباح دمه للناس، وأباح دمه لله عندما أفشى سرّ صحبته، وهو في الحقيقة قد أبيح دمه، ليس لكشف الستر، وإنما لإشارته إلى الفساد الذي عمّ المجتمع، بسبب ظلم الحكام، وتقاعسهم عن تأدية الأمانة، لذا فإن الحلاج لم يصلب بتهمة تحريض الشعب على السلطة الغاشمة، وتوعية الجهلة بالكلمات، بل أُعدم بتهمة الزندقة، لكي لا يكون لكلماته صدى يذكر.

– أما الصراع فقد تجلى بين الكلمة والفعل؛ فهل يقف الحلاج عند حدّ

(133) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص 80-81.

الكلمة، ويكتفي بها لتحقيق العدل، أو يواكب بين الكلمة والفعل، ويحقق القول بتجسيده فعلاً حقيقياً، وهنا تكمن مأساة الحلاج، إلا أن الصراع بدا خافتاً اقتصر على على التناقض الفكري، دون أن يتحول إلى فعل حقيقي مجسّد، أشير إليه بالكلمات في أكثر من موضع في المسرحية؛ إذ بدا على شكل حوار فكري بين اثنين، هما الحلاج والشبلي في الجزء الأول، والحلاج والسجين في الجزء الثاني، لذا لم نجد صراعاً بالمعنى المسرحي وإنما نجد حواراً فكرياً خالصاً، يكاد يجعل المسرحية مسرحية ذهنية خالصة.

– وهكذا فقد حاول عبد الصبور أن يقدم تراجيديا عربية أقامها على أساس التراجيديا الإغريقية مع الاستعانة ببعض أساليب المسرح الغربي الحديث، الذي تجلى من خلال بناء المسرحية على أساس البناء التراجعي الذي يبدأ من نهاية الحدث، ليعود عند الختام فيشكل دائرة مغلقة، وبهذا يكون عبد الصبور قد واكب بين التنظير والتطبيق، وذلك عندما انطلق من البناء الفني اليوناني، وتطوراته، واستخدام الشعر لغة للحوار المسرحي، ليعود بالمسرح إلى منابعه الأولى، إضافة إلى بث المضمون العربي، المنتمي إلى الواقع الذي عاشه عبد الصبور، والذي عالج فيه بعض القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية، والذي أكد فيه دور الكلمة في تحديد الهدف، مع الاستعانة بالشخصية التاريخية، ومزجها، وتأقلمها مع الحدث الواقع، الإضاءة الحاضر، وبناء المستقبل.

ـ الحدث التراثي في المسرح العربي:

– اعتمدت بعض الأعمال المسرحية على التراث في تحديد مضامينها، وذلك من خلال تركيزها على الحدث–الفعل، واستلهامه في قالب جديد، وفي صيغة جديدة قد تقترب من الأصل، وتبتعد عنه في الغاية والهدف، فمن قبيل ذلك مسرحية(الملك هو الملك) 1977، لمؤلفها سعد الله ونوس، التي أقيمت على أساس ***(المزاوجة بين التراث العربي، والهموم السياسية والاجتماعية المعاصرة)***[134].

(134) عطية، أحمد محمد، "نحو تأصيل المسرح العربي"، مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر ك1، 1980، ص9.

– التراث لأن (سعد الله ونوس) استلهم في هذا العمل المسرحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية (النائم واليقظان) وقد وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، وتروي الحكاية ***(قصة رجل اسمه أبو الحسن، يضيق ذرعاً بأحوال الدنيا وتقلب الأصدقاء، بعد أن بدّد ماتركه له أبواه من مال وميراث، ويتمنى أن يجعل الأمر كله في يده، ولو ليوم واحد، حتى يقوّم المعوج، ويهدي الضال ويردّ من زاغ عن الحق إلى الطريق السوي، وتطرق أذني الرشيد هذه الأمنية، وقد كان يسير متنكراً ومعه سيّافه مسرور، فيسارع إلتحقيقها، ويغري أبا الحسن بتناوله طعام، دسّ له فيه بعض المخدر، ولم يلبث غير قليل حتى زال أثر المخدر، فألفى أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة، ومن حوله الوزراء، والخدم أمامه وقوف، ينتظرون أوامره ليحققوها، ويختلط الأمر على أبي الحسن، وينكر ما هو فيه من عز طارئ، ويظن أن الأمر كله لا يعدو أن يكون حلماً سعيداً، غير أنّه يعلم أخيراً أنه أصبح الخليفة حقاً، وتحدث مفارقات كثيرة تنتهي بأن يعيد الرشيد أبا الحسن إلى حالته الأولى، عن طريق المخدر أيضاً، ويستفيق أبو الحسن من غيبوبة ذلك الحلم السعيد، ويذكر حياته القديمة، ويصرّ على أنّه الخليفة، ويجادل أمّه، ويضربها لأنها تحاول أن تعيده إلى رشده، وأخيراً يدرك ماكان من أحواله ويعلم أنّه لم يستطع أن يحقق شيئاً من آماله وهو خليفة)***[135].

وقد اعتمد البناء الفني لليالي على (صياغة قصصية فنية تستوعب أسلوب الحكاية الشعبية، القائم على ذكر الحدث الأصلي والتفرع منه إلى أحداث فرعية، ثم الارتداد إلى الحدث الأصلي، فالبناء الفني القائم على الاستطراد وتراكم النوادر الفرعية، وهذا التراكم يؤدي إلى تفريج الأحداث الأصلية للقصة، فالتراكم يعمل على نقيضه، أي يؤدي إلى الانفراج (...) إن وظيفة النوادر الفرعية أنها تساعد على تركيب الحكايات الأصلية وشرحها وإيضاحها، كما يتميز البناء الفني لألف ليلة وليلة بتقديم الحكاية الأصلية، التي ترتد إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية بعد انتهائها، إذ تختتم كل حكايا من الحكايا الفرعية بالعودة إلى الحكاية

(135) نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1874-1914، ص 367.

الأصلية)[136]، فالتداخل، والتشابك، والانبثاق أهم ميزات الأسلوب الفني للحكايا الشعبية في ألف ليلة وليلة كتداعي الأفكار في العملية النفسية.

– وقد استخدم ونوس في مسرحيته المذكورة شيئاً من لوازم البناء الفني للحكاية الشعبية، فالشكل الفني المستخدم في هذا العمل هو الذي يربطه بالتراث، إضافة إلى تضمين الموضوع بعض ما حدث في هذه الحكاية.

– إلاّ أن ونوس قد نزع عن الحكاية الأصلية روح الدعابة، واستبدل الأسماء وخلّصها من علاقتها بالزمان والمكان، فأبدل الرشيد بملك ما لمملكة ما، واستبدل شخصية مسرور بالسيّاف بشخصية (بربير الوزير) وأوكل وظيفة السيّاف إلى شخصية أخرى. وابتكر شخصيتين جديدتين هما: شخصية شهبندر التجار وشخصية الشيخ طه، وقد أورد ونوس من ذلك استكمال الجو العام، والخلفية الاجتماعية، أضف إلى ذلك أنه تماشياً مع طرح مفهوم المسرح التسييسي، وتحقيق التواصل مع المشاهد، فقد خلق شخصيتين إضافيتين هما زاهد وعبيد ومهمتهما رواية بعض الأحداث.

– وتكمن الهموم السياسية والاجتماعية في الفكرة العامة للمسرحية، التي تقوم على استبدال إنسان بإنسان آخر من خلال إبدال الثوب (أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً)، إنها تنفي إمكانية تغيير الإنسان، إذ لم يستبدل النظام، وتقوم المسرحية إجمالاً على تحليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكية، يقول ونوس:***(إننا نقتبس أو نعدّ لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً، أي فعّالاً هنا والآن)***[137]، وهكذا فقد جمع ونوس في هذا العمل المسرحي بين الأصالة والمعاصرة، وذلك عندما جعل التراث مصدراً لعمله، وزوده بمضامين عصرية، ورؤية تقدمية سياسية.

– والتراث مرة أخرى، لأن ونوس انطلق من مفهومه المسرحي من واقع الجمهور العربي ونفسيته، ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا إن ونوس قد تأثر في هذا المجال بالذات بالرواد المؤسسين، لقد حاول البحث عن شكل مسرحي عربي، يحقق عملية التواصل مع المشاهد العربي، ***(بحيث ينقل له المضامين السياسية***

---

(136) عطية، أحمد محمد، نحو تأصيل المسرح العربي، ص9.

(137) ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 84.

الجديدة من خلال صيغة فنية، تحمل في طياتها عنصري -التعليم والتحريض- أو التسييس وتكون بنفس الوقت قريبة من ذوقه ونفسيته، عن طريق الأخذ بيده بكل رفق وإصرار، بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه، مع مراعاة بنية شخصيته التي مازالت تعيش في مرحلة الأسطورة واللاعقلانية حتى الآن)[138]، فالبحث عن شكل مسرحي عربي هو الذي جعله يعود إلى التراث، ويستخدمه لصب طروحاته الفكرية، إذ لا يكفي لتحقيق عملية التواصل -عنده- أن نطرح مضامين عصرية، تهمّ المواطن العربي فحسب، بل لابد أن نحقق ذلك من خلال محاورة الجمهور عبر ذاكرته التاريخية، لذلك كلّه اعتمد ونوس في مسرحية (الملك هو الملك)، على الحدث الإطار والحدث الأمثولة، وبهذا يكون اعتماده على التراث ليس هدفاً بل غاية ووسيلة.

- تحكي المسرحية على صعيد المضمون قصة مملكة ما، ضاق صدر مليكها سأماً وضجراً، وملّ الحياة الروتينية التي يعيشها، فتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية، فقرر أن يتنكر مع وزيره، وينزلا إلى عامة الشعب للترويح عن نفسه، وتبديد ضجره، وإبان ذلك تذكر التاجر المفلس (أبو عزة) الذي كان يحلم بالسلطة، وتنصيب نفسه ملكاً لينتقم من خصومه، وعلى رأسهم الشيخ طه وشهبندر التجار، وهنا تبدأ لعبة الملك التي انعكست عليه فيما بعد، حتى إذا ما تحقق حلم (أبو عزة) وأصبح ملكاً للبلاد، نسي انتقامه وتهديده ووعيده، ورفض تحقيق ما أبرم من عهود، وماعزم عليه من انتقام، وتقمص شخصية الملك وأمسك زمام الأمور بيدٍ من حديد، ولم يتنكر لشخصه أحد من الأعوان والحجاب وأهل بيته، باستثناء ابنته عزة، ولم يدركوا طبيعة اللعبة، وانهالوا طوعاً للتاج والصولجان... وبالمقابل فقد أنكر الجميع الملك القديم، فثارت ثائرته، وجُنّ جنونه...

- أما على صعيد الشكل المسرحي: فقد قُسمت المسرحية إلى مدخل وخاتمة، وخمسة مشاهد مقسمة بدورها إلى عدة فواصل.

- نطل في المدخل على لافتة كتب عليها ***("الملك هو الملك"، لعبة***

---

(138) ونوس، سعدالله بيانات لمسح عربي جديد.

تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية")[139]، هذه اللافتة لخصت العمل المسرحي بكلمات قليلة وأشارت إلىأننا إزاء لعبة مسرحية.

– لقد حاول ونوس أن يذكّر المشاهد أنه إزاء لعبة في أكثر من موضع، وخصوصاً عندما تنتهي المسرحية كما بدأت، فأفراد الجوقة مع الملك الجديد، والشيخ طه وشهبندر التجار في الركن المقابل، والملك الأصلي يقول: (قولوا... كانت لعبة.. والملك هو الملك... أنا هو... هو أنا الملك... لعبة... وربما كانت لعبة "لهجة إصدار الأوامر"، من الآن فصاعداً اللعب ممنوع).

المجموعة: "وراءه" اللعب ممنوع.

الملك: والوهم ممنوع..).[140]

– إن التأكيد على أن هذا العمل ماهو إلا لعبة مسرحية، يقود مجراها زاهد وعبيد، يدل دلالة واضحة على أن ونوس يسعى إلى تحقيق التواصل مع المشاهد، عن طريق استخدام بعض أدوات المسرح البريختي، منه كسر الإيهام المسرحي، وعدم اندماج الجمهور في اللعبة المسرحية، ففي مدخل المسرحية يقول ونوس: ***(يمكن أن يبدأ العرض وعبيد يقرأ الملاحظات المسرحية "يدخل الشخوص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك، حيوية حركات بهلوانية... ويرفق القراءة دخول الممثلين، وذلك لتأكيد أن عبيداً وزاهداً هما اللذان يقودان اللعبة")[141]*** لعبة لأنّه يريد أن يقول للمشاهد إن مايجري أمامه هو محض تمثيل، أضف إلى ذلك أن قيادة عبيد وزاهد لهذه اللعبة ودخول الممثلين وهم يمارسون اللعب على طريقة لاعبي السيرك، يزيد إقناع المشاهد بأنه إزاء لعبة مسرحية، لا عمل درامي تقليدي، يقوم على فكرة الإيهام الذي يوحي بواقعية الحدث المعروض، وخصوصاً عندما يلتفت الممثلون إلى الجمهور معرّفين بمحتوى اللعبة ومغزاها، ومعرّفين بأدوارهم التمثيلية بقولهم:

(عبيد: منادياً وسط الضوضاء" هي لعبة...

أبوعزة: هي لعبة..

---

(139) ونوس، سعدالله، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ط4، 1983، ص5.

(140) المصدر السابق، ص 109.

(141) ونوس، سعد الله، "الملك هو الملك"، ص 5.

الملك: نحن تلعب).[142]

– ولا ختيار شكل اللعبة– عند ونوس– وظيفتان إضافيتان (الأولى: هي إن الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايدة، ولو شكلياً، وبالتالي فإن لكل واحدة من شخصيات المسرحية بعدين الأول هو أنها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني: هو أنّها تؤدي دوراً في أمثولة، (...) وهي لا تتقمص الدور، بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرجين والممثلين أيضاً في الأوهام الطوباوية أو الأماني المجانية)[143]إذن كل ذلك من أجل عدم اندماج المتفرج في هذه اللعبة، لتتحقق الوظيفة التي توخاها ونوس من المسرح، علماً بأن الجمهور هنا لم يشارك في اللعبة كما في (حفلة سمر) بل بقي متأملاً ومحللاً تفصله مسافة عن الخشبة المسرحية.

– وتدور أحداث اللعبة في مملكة ما، الممنوعات فيها كثيرة، والحلم وحده هو المسموح، شرط ألا يتحول إلى حقيقة؛ إذ يحلم الشعب بتحقيق العدل والمساواة، ويحلم أبو عزة بالسلطة والملك، لينتقم من خصومه، وتحلم عزة مع رفاقها عبيد وزاهد بذلك اليوم الذي تتحقق فيه الحرية، والعدالة الاجتماعية، ويحلم الملك بالتسلية، ويحقق أحلامه عن طريق لعبة مسلية تبعد عنه الضجر والملل؛ وتنحصر أحلام الوزير في أن يظل اليد اليمنى للملك، ويتجسد حلم الجلاد بأن لا يحرم من بلطته، ويحلم عرقوب خادم (أبو عزة) بذلك اليوم الذي تزف فيه عزة إليه[144].

– واستغراق ونوس في البناء الفني للحكاية الشعبية، جعله يَبْسط الحدث على مساحات ثلاث تربطها خيوط تبدو في البداية واهية ثم تتداخل، وتتشابك، لتلتقي في نهاية العمل على مساحة واحدة.

– تبدأ الحكاية في المساحة الأولى، وتحديداً في البلاط الملكي، بين الملك وبطانته ويبدأ المشهد الأول بلافتة كتب عليها ***(وعندما يضجر الملك، يتذكر أن***

---

[142] المصدر السابق، ص5.

[143] ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، إيضاحات، مسرحية الملك هو الملك، ص113.

[144] ينظر، ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص 8-13.

الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية)[145]، ولابد أن نشير إلى أن كل مشهد يبدأ بلافتة، تلخص مضمون الحدث فيه، وتوضحه، ولعل ونوس في ذلك قد حقق هدفين، أولهما: تحقيق عملية الفهم والاستيعاب لدى المشاهد، وثانيهما: كسر الإيهام وعدم الاندماج في العمل المسرحي، ليس هذا فحسب بل إن ونوس استغرق في التغريب أكثر، عندما جسّم بعض المناظر المسرحية، ولاسيما ذلك المنظر الذي اعتمد عليه في إبراز فحوى العمل المسرحي، وذلك من خلال تصوير كرسي العرش والبلاط الملكي، ورداء الملك والوزير[146].

– فشخصية الملك مطموسة في الثياب والجواهر والعظمة، وهذا التضخيم والتصوير قدّم خدمة إلى الحدث وساهم في توضيح الغاية وهي أن المنصب والمظهر والنظام هو الحاكم وليس الفرد (الإنسان)، أضف إلى ذلك أن هذا التضخيم والتعظيم، الذي أثار الضحك والاشمئزاز مهد للحدث وتقبل ما اعترى الملك من هفوات فيما بعد، وكسر الإيهام المسرحي عن طريق تصوير المألوف بشكل غير مألوف.

– أما المساحة الثانية فقد حوت بيت (أبو عزة) ذلك التاجر المغبون، ففي المشهد الثاني الذي بدأ بلافتة كتب عليها (الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة)[147] يطالعنا حلم (أبو عزة)، في أن يصبح ملكاً، وعلى الرغم من تعثر الواقع الذي يعيشه يقول: ***(...آه.. الآن آن القهر للحساد، مادمتُ سلطان البلاد"، يدور بسرعة وهو يغني "أنقش الختم على بياض.... فينقضي أمري بلا اعتراض)***[148]، ومايربط بين المساحتين هو وجود الملك والوزير في بيت (أبو عزة) متنكرين بثياب حاجين عاديين، ويستعيران اسمين جديدين، هما الحاج مصطفى والحاج محمود.

– وقد جعل ونوس بين المساحتين فاصلاً يحقق خطوة أكبر في كسر الإيهام المسرحي، يمكن أن نخصه بالمساحة الثالثة وهي التي تجمع بين زاهد

---

(145) المصدر السابق، ص 14.

(146) ينظر ، المصدر السابق، ص 14.

(147) المصدر السابق، ص29.

(148) المصدر السابق، ص38.

وعبيد، فالشيء الطبيعي الذي يمكن أن يقدمه العمل هو استمرارية الحدث، أي ينتقل الملك والوزير من المساحة الأولى التي هي البلاط إلى المساحة الثانية أي بيت (أبو عزة)، إلا أنّ ونوس قد أوقف سير الحدث، واختلق فاصلاً بدأ بلافتة كتب عليها (محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة)[149]. والمكان زاوية في طريق منعزلة، والرعية هي زاهد المتخفي في هيئة حمّال، وعبيد الذي اتخذ هيئة المتسول، ويكشف الحوار الذي يدور بينهما عن أنّهما مسؤولان عن قيادة عملية سياسية سرّية إضافة إلى قيادة اللعبة المسرحية:

(عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة منطقياً، فينبغي أن يكونوا معنا، ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا)[150].

وفي موضع آخر: (زاهد: وإذا انفجرت بعض الاضطرابات العفوية؟.

عبيد: نفيد منها دون أن نخاطر بأي من عناصرنا، هذه المرحلة يجب أن تنظم بشكل محكم، هم يمعنون في الإرهاب ونحن نمعن في التنكر، التناقضات تنمو، وحركتنا تشتد...)[151].

– إلاّ أن هدف التنكر يختلف عند ونوس فإذا كان تنكر الملك والوزير بهدف التسلية، فإنّ تنكر زاهد وعبيد كان بهدف العمل المسرحي السري، أضف إلى ذلك أن ونوس حاول أن يبدي رأياً سياسياً في هذا الفاصل حول أهلية الخدم،ولعله في ذلك حاول أن يبرز وسيلته التعليمية في إبراز المحتوى السياسي للعمل المسرحي.

ولا يخفى أن ونوس قد ربط بين المساحات الثلاث عن طريق قصة حب بين عبيد المتنكر وعزة، واللقاء بين الملك المتنكر و"أبو عزة"، وفي الوقت الذي عرفت فيه عزة شخصية عبيد الحقيقية، عن طريق المصادفة تعثر (أبو عزة) في التعرف إلى شخصية الملك الحقيقي، والتنكر أيضاً كان وسيلة من وسائل التغريب التي استعملها ونوس في هذا العمل المسرحي.

---

(149) المصدر السابق، ص 23.

(150) المصدر السابق، ص 24-25.

(151) ونوس، سعد الله، الملك هوالملك، ص27.

ولم يألُ ونوس جهداً، وهو يلاحق المشاهد، يحاصره، مستخدماً جميع الوسائل، ليبقى عقله يقظاً، متفتحاً، مراقباً لا مندمجاً، وتوّج هذا العمل بتقديم الحل، وهو أن يلتهم أفراد المملكة الملك ليصبح كلّ منهم ملكاً[152].

(عبيد:... في قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة متناسقة كنشيد أو أغنية، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد، يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، ويتقاسمون الخير كأفراد العائلة، يأكلون من مرق واحد، ولا يرتدون من الكساء مايزيد عن الحاجة، أو الضرورة، في قديم... في قديم الزمان، كانت وجوه البشر صافية، وعيونهم شفافة.. وذات يوم، وصار اليوم تاريخاً وبدءاً، دب النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة، انشق عنهم واحد من أفرادها، كان أقوى كان أدهى لا يهم، لكنّه مزق أملاك الجماعة، واستأثر بالحصة الكبرى، انفصل عن الآخرين، وتميّز وارتدى كساءً زاهياً، بدّل هيئته ووجهه وتنكر، يومها ظهر المالك...)[153].

لقد جعل من التنكر وسيلة لتفسير تاريخ التملك والملكية من وجهة نظر مادية جدلية.

– ويكمن الحل عند ونوس في خاتمة العمل المسرحي عندما تقول المجموعة: ***("معاً": تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم، والجور والشقاء، فاشتعل غضبها، ونبحت ملكها، ثم أكلته... في البداية شعروا بالمغص لكن بعد فترة صحّت جسومهم، تساوى الناس، وراقت الحياة، ولم يبقَ تنكر ولا متنكرون...)[154]***، لم يعرض ونوس حلاً يستدعي تغيير الملك بل كان حله جازماً أن نلتهم الملك، لقد عدّ ونوس التهام الملك (محصلة طبيعية، مادام المجتمع يعرض كسلسلة من علامات التنكر، تصل في الملك شكلها الأقصى، إن طقس الالتهام هو بالضبط الاحتفال الذي يتيح لنا أن نتقاسم الملك ونتوزع

---

(152) ينظر، سعد الله ونوس، إيضاحات الملك هو الملك، ص117.

(153) المصدر السابق، ص53.

(154) المصدر السابق، ص 111.

دلالته، أي أن يصبح كل منا الملك في مجتمع بلا طبقات وبلا تنكر)[155].

– إن الهم السياسي والتسييسي عند ونوس هو الذي جعله يطرح هذا الحل، لا حاكم ولا محكوم في مجتمع المساواة، إلا أن ذلك جعله يتجاهل بعض ما نظّر له وهو الاحتفالية؛ فالمسرح عنده لحظة حيّة حميمة، يخرج الفرد من ذاته ليشارك الجماعة، شرط ألا يفقد أناه، بل ليرتد إلى ذاته وعياً وإدراكاً[156].

– إننا لا نريد أن نظلم ونوس، لأنّه أدرك صعوبة مشاركة الجمهور في العمل المسرحي بشكل فعلي، فحاول إشراكه عن طريق ملاحقته، ومحاصرته فنياً وسياسياً.

– وهكذا فقد اعتمد ونوس في هذا العمل المسرحي على استقاء التراث من خلال استلهام إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، إلا أنّه جردها من أبعادها الزمانية والمكانية، وحاول من خلالها أن يرصد الواقع، ويقدم له معالجة قد تكون هي الحل الأصلح، لذا فقد حوّر بالأحداث الأساسية، وبدّل بالشخصيات بما يتماشى مع تأكيد فكرته التي تصورها، والتي عالج فيها قضية الأنظمة المتعسفة، وحلل (بنية السلطة في أنظمة التنكر الملكية)[157]، واستخدام الحكاية الالفية –عند ونوس– له أكثر من مغزى؛ ولعل أهمها محاولة تأصيل الظاهرة المسرحية، التي يمكن أن تتحقق عن طريق شدّ انتباه المتفرج، والتفاعل معه، والتأثير فيه، لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية، التي قد تكون قناة من قنوات التجريب عند ونوس، وحاول من خلالها إيصال الفكرة، لأن المشاهد قد يعرف الخطوط العامة للحكاية، مما يجعله على وعي تام بمايجري على خشبة المسرح، مع تركيزه على الإضافات، واستيعابها، مما يجعلها تدخل في دائرة الوعي أيضاً، أضف إلى ذلك أن استخدام الحكاية قد يحقق له قدراً أكبر من المساحة للتعبير والمعالجة، وللتحليل والمنافسة بعيداً عن عيون الرقابة، وأجهزة السلطة.

–نخلص إلى أن اتجاهات التأصيل في المسرح العربي سواء تلك التي

---

(155) المصدر السابق، ص117.

(156) ينظر، ونوس، سعد الله، "سيظل المسرح المكان النموذجي لتأصيل الشرط الإنساني"، جريدة تشرين، العدد 6485، الأربعاء 1996/3/27، ص11.

(157) ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص 5.

اعتمدت على الاستمداد من الواقع، أو التي اتخذت التراث وسيلة للتعبير، عن طريق الاستعانة بالشخصية التراثية، وخلقها خلقاً عصرياً، أو عن طريق الاستعانة بالحدث، قد ارتبطت بالبيئة عن طريق الالتزام بقضايا الجماهير، واتسمت بوضوح الرؤية الفكرية والاجتماعية، وواكبت العصر في تغيره الدائم، ودلت على وعي عميق، وجرأة واضحة، ضمن رؤية كلية شاملة، أدركت أبعاد الواقع، وحاولت أن تكشف أسباب الحقيقة الكامنة وراء ظواهره، وقد أثار بعضها حساً عميقاً بالنقمة بهدف تحريض الجماهير على ممارسة دورها.

ومع وضوح الهدف والغاية فقد لجأ المسرحيون على الصعيد الفني إلى استخدام بعض أساليب المسرح الغربي لتحقيق عملية التواصل مع المشاهد العربي، إلا أن ارتباط هذه المسرحيات بالواقع لم يكن مباشراً؛ إذ أحجمت أكثر هذه المسرحيات عن تسمية المكان، أو تحديد الزمان، واعتمد بعضها على الرمز الشفاف في التعبير عما يرمي إليه الكاتب.

–ومما يلاحظ أيضاً أن هذه المحاولات الجادة لتأصيل المسرح العربي، لم تقدم أساليب فنية جديدة، بل اعتمدت على المعطيات السائدة في الغرب؛ لذا فإننا نستطيع أن نقول: إن عملية التأصيل من ناحية الصياغة الفنية قد أقيمت على أساس قواعد المسرح المتبعة في العالم، ووفق مدارسه، واكتفت بتركيزها على الموضوعات السياسية والاجتماعية والفكرية التي تهمّ المواطن العربي.

ooo

الفصل الرابع:

اللغة والحوار المسرحي:

أ-المسرحية بين الفن الأدبي والفن المسرحي.
ب- خصائص الحوار المسرحي، ودوره.
ج- فن المسرحية واللغة الشعرية.
د-الازدواجية اللغوية.

اللغة والحوار المسرحي:

أ-المسرحية بين الفن الأدبي والفن المسرحي:

تكاد تجمع الآراء على أن الجملة في الحوار المسرحي وضعت لتقال لا لتقرأ، وقيمة العمل المسرحي تكمن في تجسيد النص المسرحي على خشبة المسرح أمام جمهور من المشاهدين.

-لا ننكر أن توفيق الحكيم حاول في مسرحه الذهني أن يفصل المسرحية عن التمثيل، عندما ربط المسرحية بعجلة الأدب؛ إذ وجد أن أحد أسباب ضعف المسرحية العربية هو حاجتها إلى التمثيل، وفن التمثيل آنذاك لم تكن قد ترسخت أصوله بعد، وبرر عمله هذا بقوله: ***(لأن الأدب في بلادنا أكثر استقراراً واستمراراً وارتفاعاً، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلاً المسرح الذي كان وقتئذٍ في حالة احتضار حقيقي)***[1] لكن ليست هذه هي الحقيقة كاملة عند الحكيم، لأن الحكيم أدرك خطورة فصل أدب المسرح عن فن التمثيل، ولعل ماقام به يعود إلى نظرة الازدراء التي مُني بها الممثلون والقائمون على الفن المسرحي آنذاك، وحرصاً منه على ضرورة تماشي الأدب المسرحي مع الفن المسرحي، فقد طالب بأن تولي الحكومات العربية، اهتماماً جدّياً بالمسرح، لأن في ***(هذه البيئة الفنية الجدّية، يتربى جيل من الفنانين والمثقفين والمؤلفين الممتازين والنظارة المتذوقين، وبهذا تساير المسرحية الرفيعة المسرح الرفيع دون أن تسبقه أو تتخلف عنه)***[2].

ولعل توفيق الحكيم قد أدرك مع غيره من المؤصلين المسرحيين أن المسرح ظاهرة اجتماعية، تتشكل من خلال اتحاد مجموعة من العناصر الفنية؛ تتكامل

---

(1) الحكيم، توفيق، "أسباب ضعف المسرحية العربية"، الآداب، س1، ع7، تموزر 1953 عن الخطيب، محمد كامل، نظرية المسرح- القسم الثاني، ص826.

(2) المصدر السابق، ص827.

بعرضها حدثاً مسرحياً أمام الجمهور، فالعرض المسرحي هو جوهر الظاهرة المسرحية، والنص المسرحي هو جزء من هذه الظاهرة.

–لذا فإن جماعية المسرح واجتماعيته، هما اللتان جعلتاه يتميز عن باقي الفنون الأدبية؛ فالعرض المسرحي لا يتكامل إلا بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاتفة التي تشكل الفريق المسرحي، والحدث الاجتماعي[3] لا يتحقق إلا من خلال العلاقة القائمة بين ممثل ومتفرج في مكان وزمان، تبعاً للشرط التاريخي المحدد، فهذه الاجتماعية تتجلى في اللقاء الحي المباشر مع المشاهد ليحقق أهم فضائله المسرحية التي أشار إليها سعد الله ونوس على لسان إحدى شخصياته: ***(إنه يقوي عند الناس الميل إلى الاجتماع، لأنه يزيل من نفوسهم أكدار الخلاف والتعصب والامتياز، ثم يدفعهم إلى الترابط والاجتماع)[4].***

–ولعل هذه الخصوصية التي يملكها المسرح، والتي تتجلى في عملية العرض المسرحي أمام جمهور ما، والسعي إلى الاتصال بهذا الجمهور عن طريق استكمال عناصر متعددة تأتي الكلمة أو الدلالة اللغوية في مقدمتها، جعلت بعض الدارسين يجرون مقارنة بين الفن المسرحي، وبعض الفنون الأدبية الأخرى؛ إذ يرى (إبراهيم الكيلاني) أن الباحث في الفنون الأدبية يحرص على تدوين المعاني الذهنية، والأخيلة، وتدوين الأفكار، وتحليلها ومن ثم حصرها وترتيبها في كتاب يقدم إلى القارئ لأن التبادل والتجاوب والاتصال بين المؤلف والقارئ يتمّ في الداخل، بينما يختلف الفن المسرحي عن هذه الفنون، لأن شرطه الأساسي يكمن في تحويل النص المسرحي من حيّز الكتابة إلى حيّز الفعل المجسد، يقول: ***(أما التأليف المسرحي فإن التحقيق الآني فيه، ونقل النص من حيز الكتابة إلى الممثل شرط أساسي بل حيوي، فالمسرحيات تؤلف لتمثل، ولا حياة لمسرحية إلا بالتمثيل، ومهما أوتيت المسرحية من قوة الإيحاء، ومهما أوتي قارئها من قوة التمثيل والتشخيص فليس له غنى عن مشاهدة تمثيلها والشعور بالانفعال عن ذلك...)[5]*** إذن فإن قيمة العمل المسرحي تكمن في عرضه، لا في حبسه بين

---

(3) ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص69.

(4) ونوس، سعد الله، سهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ط3، ت2، 1980، ص108.

(5) الكيلاني، إبراهيم، الأوراق، ص185.

دفتي كتاب.

–وبناءً على هذا الأساس، فقد وُجه اتهامٌ إلى الدراسات المسرحية التي اقتصرت على تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية للنصوص وعدّها بعضهم عملاً قاصراً، يبعد المسرح عن الصفة التي لازمته منذ نشأته الأولى؛ إذ يعيد ونوس سبب ماأصاب التجارب المسرحية العربية في بدايتها من لبْس وسوء تقدير إلى الجهود التي قدمها (محمد يوسف نجم) والتي اقتصرت على تعقب النصوص، ومصادرها، وتحديد درجة أصالتها، دون التعرض إلى جوهر الظاهرة المسرحية، وهو (العرض المسرحي)[6] علماً بأن الرواد أدركوا أن المسرح هو حدث اجتماعي يعوّل عليه في عملية العرض المسرحي لا النص المسرحي فحسب، ليتمّ تحقيق التفاعل والتواصل بين الممثل والمتفرج.

–وقد رفض ونوس أيضاً مسرح الحكيم الذهني، ذلك أنه كُتب ليقرأ لا ليعرض أمام النظارة، ووجد أن مايجمع بينه وبين المسرح بشكل عام هو الحوار[7].

وأكد الناقد (رياض عصمت) أن النص المسرحي المكتوب ***(لايعني كل شيء بل لعل أهم ما في النصوص العظيمة عند كبار المؤلفين المسرحيين "مثل شكسبير، ابسن، تشيخوف" ليس السطور نفسها بل ما بين السطور SUBTEXT من معانٍ خفية مغلقة، لا يوضحها، ولا يكشفها إلا العمل عليها من قِبل مخرج واعٍ وممثلين فطنين موهوبين)***[8] لذا فإن قراءة النص قراءاتٍ متعددة أمر ضروري في العملية المسرحية، وإخراج النص على يدي مخرج ضرورة لابد منها لاستشفاف ما يحمله من خلفيات، وما يوجد بين السطور من معانٍ.

–إلا أن التركيز على أهمية العرض المسرحي لا يعني التقليل من شأن النص المسرحي، فالنص المسرحي جنس أدبي يأخذ مكانه إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، وهو عنصر أساس في الفن المسرحي، أفاد في التوثيق التاريخي للمسرح، فخلود الفن المسرحي عبر أجيال متتالية يعود إلى هذا النص، علماً بأن

---

[6] ينظر، ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص35.

[7] ينظر، ونوس، سعد الله، "توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول"، ص207.

[8] د. عصمت، رياض، "هموم مسرحية"، الأسبوع الأدبيي، العدد 519، حزيران، 1986، ص4

هذا النص لا يخلو من الإشارات إلى العناصر المكونة للعرض.

–وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من أن بعض المسرحيين العرب قد حاولوا في محاولاتهم التأصيلية الانفلات من النص المسرحي، والتركيز على العرض، من خلال الارتجال، ومن خلال الفعل وردات الفعل، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يستغنوا عن النص المسرحي، فهو عنصر أساسي في العملية المسرحية، ولعل مسرح السامر خير شاهد على ذلك.

ب-خصائص الحوار المسرحي، ودوره:

–تختلف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية؛ إذ لا تقتصر اللغة في الفن المسرحي على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات تظهر على الوجه وفق مقتضى الحال.

–ولما كانت اللغة في الحوار المسرحي وُضعت لتقال لا لتقرأ، فقد أدرك كتّاب المسرح، ومنظروه، ضرورة توفر اعتبارات في صياغة الحوار المسرحي سواء كان شعراً أو نثراً؛ فالمسرح فن يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة في مقدمتها، والحوار هو بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلمات وجمل وعبارات، فالحوار هو أداة المسرحية، وتكمن أهميته في نقاط محددة:

1-التركيز والإيجاز: يُحدد العمل المسرحي بمكانٍ وزمان معينين، فهو عمل مقيّد، تحكمه الضرورة الفنية، لارتباطه المباشر مع المتلقي، ولارتباطه بالأداء والإشارات التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف!...[9] فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة، ويمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة، ويحيط المعنى في عبارة، وهذا ما جعل (توفيق الحكيم) يشبهه بالشاعر الذي يمكن أن يضيء الكون بشطر بيت من الشعر.

–والكلمة في الحوار المسرحي تملك قدرة لفظية مشحونة، تفتح آفاقاً رحبة واسعة، تختلف في استخداماتها الفنية عن القصة أو الرواية، ذلك أن الوسائل

---

[9] ينظر، الحكيم، توفيق، فن الأدب، ص140.

الفنية في القصة والرواية لا تنحصر في الحوار، بل يمكن أن يتدخل المؤلف بالعرض أو الحديث النفسي دون حوار، وللإيضاح يمكننا أن نستشهد بالمقارنة التي أجراها (إبراهيم الكيلاني) بين فن الرواية وفن المسرحية؛ إذ وجد أن الرواية والمسرحية تعتمدان على الكلمة للتعبير، فالكلمة هي عماد النص، إلا أن الكلمة في الرواية لا مخرج عن كونها تؤدي دوراً في إطار سرد الحكاية، والتسلسل الفكري لتحقيق المعنى، أما في المسرحية ***(فإن الكلمة هي كل شيء، إنها رسول الفكر، ذات امتداد، ووقع وإصابة، وصدى، تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنى خاصاً تزيده حركات الممثل دلالة ورمزاً، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي ومما قصده المؤلف ذاته (....) ذلك أن اللغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز، والمدّ واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود، وتقذفها إلى أذن السامع من أقرب سبيل، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة)***[10].

إن وظيفة الاتصال هي الوظيفة الأساس التي تقوم بها العبارة في العملين الفنيين إلا أن كاتب الرواية غير ملزم بالتكثيف والتركيز، بينما التكثيف والتركيز، وشحن الكلمة بالإيماء والإيحاء مطلب أساسي لابد أن يحققه الكاتب المسرحي، لهذا قد قيل: ***(في مقدور كل كاتب مسرحي أن يكون روائياً، وليس في مقدور كل روائي أن يكون كاتباً مسرحياً).***

–ومما يلحظ أن التركيز والتكثيف والإيجاز في العبارة المسرحية، صفات لازمت معظم الأعمال المسرحية التي اتخذناها أنموذجاً للقضايا التنظيرية التي دعا إليها الكتّاب المسرحيون الذين ساهموا في محاولة تأصيل المسرح العربي، فمن قبيل ذلك ما حققه الحوار المسرحي من إيجاز وتكثيف وتركيز في مسرحية (السلطان الحائر) لمؤلفها توفيق الحكيم، إذ حاول الحكيم في هذا العمل المسرحي أن يتجاوز الأسلوب الأدبي، ليكون حواره مرتبطاً بالبناء المسرحي، فجاءت العبارة في الحوار المسرحي، سلسة مركزة، واضحة المعنى، قوية التأثير، وجاء الحوار سهل التركيب، قصير الجمل، منّوع التعبيرات، وفي المقطع التالي مثل للحوار في المسرحية:

---

[10] د. الكيلاني، إبراهيم، الأوراق، ص196.

(السلطان: انظر إلى الشيخ.. أتراه يحمل سيفاً في منطقته؟.. كلا بالطبع.. إنه لا يحمل غير لسان في فمه يديره بكلمات وعبارات، وإنه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة، ولكن أنا أحمل هذا! (يشير إلى سيفه) وهو ليس من خشب، ولا هو لعبة من اللعب!... إنه سيف حقيقي، وينبغي أن يصلح لشيء، ويجب أن يكون لوجوده سبب... أتفهمون كلامي؟! أجيبو!... لماذا قدر لي أن أحمل هذا؟ أللزينة أم للعمل؟!.

الوزير: للعمل.

السلطان: وأنت أيها القاضي... لماذا لا تجيب؟.. أجب!.. أهو للزينة أم للعمل؟!.

القاضي: لأحدهما...

السلطان: ماذا تقول؟...

القاضي: أقول لهذا أو لذاك!...

السلطان: ماذا تعني؟..

القاضي: أعني أن لك الخيار يا مولاي السلطان.. لك أن تجعله للعمل، ولك أن تجعله للزينةٍ.. إني معترف بما للسيف من قوة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر حاسم، ولكن السيف يعطي الحق للأقوى، ومن يدري غداً من يكون الأقوى؟.. فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك!... أما القانون فهو يحمي حقوقك من كلّ عدوان، لأنه لا يعترف بالأقوى.. إنه يعترف بالأحق.. والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار: بين السيف الذي يفرضك، ولكنه يعرضك وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك!..)(11)

–إن الحوار في المقطع السابق يدخل في نسيج البناء المسرحي، ويتميز بالاختزال والاختصار، مع الدلالة الوافية على المعنى المطلوب، وهو يسوق

(11) الحكيم، توفيق، السلطان الحائر، ص70-71.

الحدث إلى التصعيد؛ إذ يتساءل القاضي عن فعل السيف، وكيفية استخدامه، ويعدّ هذا التساؤل بمنزلة تساؤل العارف الذي يظن أن السيف للقتال فحسب، فيفاجئه القاضي بانتصار القانون على السيف، وهنا تتالى الأحداث، وتتسابق ضمن جمل حوارية، رشيقة، ودقيقة، ومتنوعة.

2-الآنية: تكاد تجمع الآراء على أن الحوار الدرامي هو من أهم العناصر التي يقوم عليها البناء المسرحي، لأنه الوسيلة التعبيرية التي يمكن أن يصل عن طريقها المضمون المطروح، وإن كانت تسانده في نقل الفكرة بقية العناصر الأخرى من مواقف وشخصيات.. إلا أن هذه العناصر هي عناصر تشكيلية أكثر منها تعبيرية.

-ومن أهم وظائف الحوار المسرحي التي تنبّه إليها الكتّاب المسرحيون هي الوظائف نفسها التي طرحها (روجر بسفيلد) في حديثه عن اللغة والحوار المسرحي؛ إذ حددها في ثلاث وظائف: ***(أولاها السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيتها الكشف عن الشخصيات، وثالثتها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية في أثناء إخراجها)***[12]فالحوار يسهم في تحريك الأحداث، وامتدادها، وفي تحديد الشخصية، وتنميتها، من خلال علاقتها بالحدث وعلاقتها بالشخصيات المسرحية الأخرى إضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا، ومناقشة الأفكار، وتحديد المواقف وهو في ذلك كلّه يقدم القصة المسرحية حيّة نابضة بالحركة تدل على اللحظة الآنية ***(.. فالحوار هو الحاضر هو مايحدث في اللحظة التي نحن فيها... حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً)***[13] فمهمة الحوار لا أن يروي أحداثاً حدثت في الماضي، وإنما يعبّر عن الماضي بلغة الحاضر، فهو يصور أشخاصاً يعيشون بيننا اللحظة والآن...

-ولعل هذه الآنية الحديثة والحوارية، كانت من أهم الأسس التي استند إليها الكتّاب المسرحيون في محاولاتهم التأصيلية، نذكر على سبيل المثال ما قاله سعد الله ونوس عندما اختار واحدة من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي مسرحية (الملك هو الملك) في مدى المطابقة بين الحكاية والمسرحية... ***(إننا نقتبس أو نعدّ،***

---

(12) بسفيلد، روجر، (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ص230.

(13) الحكيم، توفيق، فن الأدب، ص141.

لأننا نبحث عن رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهناً، أي فعالاً هنا والآن)[14].

–ويمكن أن نضيف إلى الخاصة الآنية–الزمانية، الخاصة الآنية–المكانية وهذا ما أعلنه ونوس عندما قال: ***(ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان)[15]***؛ إذ تنبع المسرحية من بيئة محددة، وتعبّر عن خصوصية هذه البيئة، والتعبير عن المحلية بما تحمله من خصوصية كانت إحدى الركائز الأساسية في تأصيل المسرح العربي، إذ إن مهمة المسرح أن يعكس لمتفرجيه بيئتهم ***(وأن يتفاعل مع "المزاج الاجتماعي" السائد كي يثري الاحتفالية والتعليمية معاً، ولا شك أن غربة المكان، والعادات، وتكوّن الشخصيات في إطار بيئة معينة، وحتى الأسماء كلّها عوامل تمتص جزءاً من استجابة المتفرج، وتثبط تفاعله المنشود)[16].***

–إن الراهنية الزمانية والمكانية، لا تدخل في نطاق الفعل– الحدث فحسب بل إنها تدخل في نطاق الفعل– الحوار أيضاً، إضافة إلى اشتراك العناصر المسرحية الأخرى التي تسهم في تجسيد المشهد المسرحي، (فالأدب الحي الحق– كما يقول عرسان– نابع من الحياة بأصالته، يحمل هوية أرض وإنسان وحضارة ويحاول أن يسمو حتى يصبح شمولياً في إنسانيته وعطائه ولكنه في جميع الأحوال لابد أن يكون مفهوماً من الناس الذين يتوجه إليهم، فاتحاً أمام البشرية آفاق الرؤية والأمل، محرّضاً على حياة أفضل، مسوغاً ابتلاع هذا العمر الذي لابد أن نعيشه، وأن نعيشه بفرح)[17].

3– الانسجام مع الموقف: يتوقف اختيار نوع الحوار تبعاً لنوع المسرحية، إن كانت مأساة أو ملهاة، فالحوار يسهم في خلق الجو المسرحي، أو تقرير المزاج النفسي للشخصية المسرحية، وقد شبهه (توفيق الحكيم) بالريشة ***(في يد المصور وهي المنوط بها الرسم، والتلوين والتكوين، وكل ما يوضح على اللوحة من فن!. فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، ويتلون الحوار بلون الموقف***

---

[14] ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص84.

[15] ينظر، المصدر السابق، ص82.

[16] المصدر السابق، ص82-83.

[17] عرسان، علي عقلة، "مقابلة الشهر"، مع الأديب علي عقلة عرسان، أجرى المقابلة جمعة عبد الصبور، ص79.

المسرحي)[18].

–لذا لابد للحوار أن يتسم بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح مايدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتلون بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية مما يعطي تحريكاً لجو المسرحية، بانسيابة إيقاعات مختلفة، ***(فلقد يمضي الحوار على نحو عادي حتى يبلغ الموقف حد التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح- في المسرحية النثرية- أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نمو الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ماطرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي)***[19].

–ويمكن أن نتمثل تطبيق ماذكر من خلال مسرحية (سليمان الحلبي) لمؤلفها (الفريد فرج)؛ إذ امتاز الحوار في هذه المسرحية بالتنوع، والدقة في التعبير، والالتصاق بالبناء المسرحي، ويبدو التنوع في الحوار تبعاً لتنوع المواقف المسرحية، وربما بدا ذلك واضحاً في مشهد الأقنعة[20]، إذ يتنوع كلام (سليمان الحلبي) بين موقف وآخر حسب ما يقتضيه القناع الذي يضعه على وجهه، ويتمثل الشخصية التي يرمز إليها القناع، فهو ينطق بكلام التركي الفقير، حين يضع على وجهه قناع التركي الفقير، وينطق بكلام العجوز المتصابية، حين يضع قناع العجوز المتصابية، وفي كل مرة يعطي الكلام قوته، وشكله الذي يتناسب مع الشخصية المقلّدة.

–وفي مواقف أخرى يبدو الحوار منسجماً مع المواقف، ومعبّراً عن الشخصية المسرحية، وملتصقاً بها، على الرغم من تعددها وتنوعها، فهو يطول في موضع، ويبدو عنيفاً قوياً في المواقف التي تستدعي ذلك، ويبدو هادئاً رازناً في مواضع أخرى، ليلائم الموقف والشخصية معاً.

فالمهندس (جابلان) في المسرحية إنسان مثقف واعٍ، حريص على تطبيق مبادئ الثورة الفرنسية، لا يحبذ العنف، ويتنكر للغرامة المالية المفروضة على

---

[18] الحكيم، توفيق، فن الأدب، ص141.

[19] د.القط؛ عبد القادر، من فنون الأدب- المسرحية-، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص34.

[20] ينظر، فرج، الفريد، سليمان الحلبي، ص100-103

الشعب المصري، التي فرضها الجنرال (كليبر) فيسأل صديقه (كليبر) ويأتي السؤال قصيراً متزناً يدل على أدب وتعقل واتزان: (أيمكن بالقسوة أن يدفع رجل ما لا يملك؟!)[21]وهنا يغضب القائد (كليبر) الذي يسعى إلى تحقيق أمجاده الشخصية، بعيداً عن تطبيق مبادئ الثورة الفرنسية، معتمداً في ذلك على أسلوب القوة والعنف، ويجيب فيأتي جوابه مطولاً، فيه لهجة عنيفة وحادة، إذ يقول:

(لا أريد أن يدفع، أريده أن يركع! سيُضرب ويُهان ويُمرغ في التراب ولن يفي بالغرامة أبداً، سيبيع كلّ مايملك- هذا إن وجد مشترياً- حتى لاتبقى له إلا زوجته، فليطرحها في مزاد بين جنودي، ولن يفي بالغرامة أبداً، وبعدئذ نشتري أنقاض بيته بالثمن الذي نراه... لننتفع بحجارته في بناء وترميم القلاع، سنجعله يشهد بيته بعينه يقتلع من الأساس، ولن يفي بالغرامة أبداً.. فليبع بعد ذلك روحه للشيطان أو للسلطان "كليبر" أنا سأشتريه جسداً وروحاً بعشرة فرنكات ولن يفي بالغرامة أبداً!)[22].

-يبدو (كليبر) في هذا الحوار غاضباً ثائراً مشحوناً بالانفعال، فجاءت كلماته التي تعبّر عن الموقف وعن الشخصية، غاضبة وثائرة ومشحونة بالانفعال أيضاً، في جمل قصيرة وسريعة تحمل روح الانفعال التأزم.

4-الواقعية: لقد أدرك المسرحيون العرب أن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية؛ إذ إن لغة المسرح تعتمد على الحوار المكثف، المختصر، الذي هو أخص ما يعتمد عليه الكاتب المسرحي في التعبير عن أمرٍ ما تجري أحداثه في الحياة الواقعية، ذلك أن الكاتب المسرحي مقيّد بزمنٍ محدد، لذا لابد له من الاقتصاد في استخدام الكلام، والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في الحياة العادية، وكما أن الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث، فهو ملزم أيضاً باختيار الحوار[23]، لذا فإن الحوار يقوم على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة التي يقدّمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروي)[24].

---

[21] المصدر السابق، ص30.

[22] المصدر السابق، ص30-31.

[23] ينظر، د.العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، 1980، ص29.

[24] نيكول، الأدريس، علم المسرحية، ص117.

–والمراد بواقعية الحوار المسرحي، هو: ***(أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها)***[25] فالواقعية في الحوار المسرحي ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات، وإدراكها لمواقعها الحقيقية.

–ولعل ما قصده (محمد غنيمي هلال) يقترب من هذا المنحى عندما رأى أن الواقعية ***(ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بأن الوقائع العادية، وبخاصة في القطاعات الدنيا في المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الوقائع مثالية بما يشف عنه من مدلولات ولكن من ثنايا المعايير الموضوعية الصادقة التي تتكشف عنها المدلولات)***[26] فالفن ليس نقلاً آلياً للحياة، وإنما هو تصوير لها، وتعبير عنها.

–ويرى مندور أن الواقعية تنبع من لسان الحال، وليس من لسان المقال، إذ يقول: ***(.... وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أميّ بأفكار الفلاسفة، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف الأدبي الذي لايخرج عن كونه فنّاً، وكل فن صناعة، وليست الواقعية اللفظية بالتي تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة، وإنما تأتي هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء)***[27].

–فالواقعية في الحوار المسرحي لاتعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثّف ومركّز، يعبّر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية سواء كانت شعراً أو نثراً.

5–سلبيات الحوار: لقد اتفق معظم الكتاب والنقاد على أن الهنات الفنية في الحوار المسرحي، هي أن تكون العبارة غنائية أو خطابية، فتعرقل جريان الأحداث، وتطورها، وتصاعدها، وهذا ما أدركه نقّاد المسرح، ودارسوه، فدعوا إلى

---

[25] باكثير، علي الأحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة القاهرة، ط3، 1985، ص75.

[26] هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص660-661.

[27] مندور، محمد، في الأدب والنقد، دار النهضة بمصر، القاهرة، 1978، ص174-175.

تجاوز هذه السلبيات، والابتعاد عنها.

–فإذا كانت الجملة المسرحية غنائية، فإنها تهبط إلى مستوى وصف المشاعر الذاتية للشخصية المسرحية، مما يؤثر في جريان الحدث، فتصيبها بالركود، ومن ثم يؤدي إلى فقدان القوة الدرامية للعمل المسرحي.

أما إذا كانت الجملة في الحوار المسرحي خطابية، وذلك بأن يتوجه الممثلون مباشرة إلى الجمهور لشرح موقف، أو لتبيان مغزى العمل المسرحي، متجاهلين الجدار الوهمي الذي يفصل بين الصالة والمنصة، فإن ذلك يؤدي إلى منع تدفق الحدث، وخلخلة القوة الدرامية، ولكن الكتّاب المسرحيين الذين حطموا الجدار الرابع، وألغوا المسافة بين الصالة والمنصة عن طريق بث بعض الممثلين بين الجمهور، لم يترددوا في استخدام الخطابية والغنائية؛ إذ كان همهم التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الإنساني بإثارة الفكر والشعور معاً، بأية وسيلة كانت، ونذكر على سبيل المثال (يوسف إدريس) الذي أقام جزءاً من الحوار في مسرحية (الفرافير) 1960 على الأسلوب الخطابي، معتمداً في ذلك على أسلوب مسرح السامر.

فالحوار في مسرحية الفرافير كان يسير على مستويين، الحوار الذي يدور بين الشخصيات المسرحية على خشبة المسرح، والذي حاول المؤلف الابتعاد عن الشرح والتحليل والتطويل، ولجأ إلى استخدام التقطيع والإيقاع السريع كي لا يؤثر على سير الحدث.

أما على المستوى الثاني؛ فقد كان يدور الحوار فيه بين الشخصيات على خشبة المسرح والمتفرجين في الصالة، إذ ألغى الحاجز الوهمي، وجعل الشخصيات المسرحية تتوجه إلى الجمهور بالسؤال، وبالشرح وبالتحليل، مما أدى إلى وقف تدفق الحدث، وربما إلى خلخلة البناء الدرامي لكن من وجهة نظر تقليدية؛ إذ كان يقصد إلى التغريب، وإلى خطاب الجمهور مباشرة، وتجدر الإشارة إلى أن معظم النقاد عابوا الخطابة والمباشرة والغنائية في المسرح منطلقين من المسرح الكلاسيكي.

إلا أن المسرح التحريضي، ولاسيما مسرح بريخت السياسي استخدم الخطاب السياسي المباشر واستخدم الغناء، وقد تأثر به معظم الكتاب المسرحيين ولاسيما

سعد الله ونوس الذي استخدم أسلوب الراوي الذي يكسر الإيهام ويخاطب المتفرجين مباشرة[28]، ولجأ إلى الخطاب والغناء[29] واللافتات[30].

–نخلص إلى القول بأن كتّاب المسرح، ومنظريه المؤصلين، أدركوا أهمية استخدام اللغة في الحوار المسرحي، بماتملكه من خصوصية متميزة تختلف فيها عن استخداماتها في باقي الفنون التعبيرية، لذا كانت مصدر إشكال وبحث في تركيزها، وتكثيفها، وشحنها، وقد خضع الحوار المسرحي بين أيديهم إلى الغربلة والتدقيق والتمحيص، فاقتضى لغة ذات طابع مركّز، ومعبّرة تعبيراً مباشراً، لا استطراد فيه، ولا غموض، لأن المتفرج لا يملك الفرصة لملاحقة المعاني، وتميّزت العبارة المسرحية بالاختزال والاختصار، بشكل يفسح المجال للمثل أن يطلقها بعفوية وراحة، فكانت سليمة النطق تحمل جرساً رناناً يصيب السمع فيحرك الأفئدة، ويثير المشاعر بما يطرحه من أفكار، وبما يقدمه من قضايا، من خلال انسجامها مع الموقف المسرحي كي تتحقق الوظيفة الأهم للمسرح، وهي وظيفة الاتصال.

–ومما يحلظ أيضاً أن هذه الخصائص التي يؤديها الحوار المسرحي، تؤدى في وقت واحد، أي عندما ينطق شخص بعبارة ما قد يكون في هذه العبارة مجموعة من المهمات: ***(ففيها إخبار بحادثة، وفيها تكوين لشخصية، وفيها خلق لجو، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح... مثلها كمثل العبارة الموسيقية، التي تنطق محمّلة بالنغم الذي يروي ويلوّن ويكوّن، ويثير كل هذا في لحظة وكشأن البيت في القصيدة الشعرية، ينطلق حاملاً إلى النفس عذوبة ووزناً وفكراً ومعنى، وصوراً، كل هذا في آن!...)[31].***

---

[28] ينظر، ونوس، سعد الله، مسرحية مغارمرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، ط4، 1989، ص80.

[29] ينظر، ونوس، سعد الله، مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني، ص25-26

[30] .ينظر، ونوس، سعد الله، مسرحية الملك هو الملك، ص5و ص14، و ص23، وص 29، وص50، وص56، وص63، و70، وص76، وص80، وص88، وص91...

[31] الحكيم، توفيق، فن الأدب، ص142

ج-فن المسرحية واللغة الشعرية:

1-مرحلة التأسيس:

-اعتمد الرواد في تأسيس المسرح العربي على بعض النماذج المسرحية الغربية، وحاولوا تأصيل هذا الفن عن طريق مسايرة الذوق العام آنذاك، فجاءت أعمالهم المسرحية مزيجاً من الشعر والنثر والغناء.

-لقد جعل النقاش الشعر والموسيقا شرطين أساسيين في مسرحه؛ إذ نسمعه يقول: ***(إذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين (...) إحداهما يسمى بروزة، وثانيهما تسمى أوبرا (...) فكان الأهم والألزم والأحرى أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى (...) فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي أن الثانية تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي، فلذلك صوبت قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي)***[32].

إن ما ألزم النقاش مخالفة القياس، واختياره المسرح الموسيقي، ليس ميله إليه فحسب، بل معرفته بذوق الجمهور العربي، فاختار ماياسب هذا الذوق، وهدف إلى تحقيق الفائدة والمتعة معاً، وقد بيّن ذلك بنفسه فقال: ***(فإنهم "أي الجمهور" بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة، ويغتنمون معاني رجيحة، إذ من طبعها "أي الأوبرا" أن تكون مؤلفة من كلام منظم ووزن محكم، ثم ينعمون بالرياضة الجسدية، واستماع الآلات الموسيقية، ويتعلمون إن أرادوا مقامات الألحان، وفن الغنايين الندمان)***[33].

-لقد نبع تحديد نوعية المسرح من دراسة ودراية بطبيعة المتفرج، ولا سيما أن الشعر هو الأسلوب الذي يألفه الجمهور، ويركن إليه، لأنه يشكل جزءاً من الثقافة العربية، لذلك فقد استخدمه في حواره إلى جانب النثر، مع السجع الذي كان منتشراً.

-يقول سليم النقاش متحدثاً عن عمه: ***(لما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد، نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه زاده فكاهة، فجعل في الرواية***

---

[32] النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص16.

[33] المصدر السابق، ص18.

الواحدة شعراً ونثراً وأنغاماً، طالما أن الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة، والأنغام تطرب) [34]

لقد حاول النقاش مخاطبة الفئات الاجتماعية كافةً، على اختلاف مستوياتها الثقافية، فزاد عنصر الفكاهة، وقدّم الشعر والنثر والأنغام، فأصبح حوار مسرحياته مزيجاً من الشعر والنثر المتراوح بين الفصحى والعامية، مرصعاً بالسجع الذي يطل علينا بين الآونة والأخرى، وهذا مادعا معظم الدارسين إلى مهاجمته، واعتبار مسرحياته ركيكة نثراً وشعراً.

–والحقيقة عند مطالعتنا لمسرحيات النقاش، لم نقف على لغة حوارية قوية، بل اختلفت مستويات الحوار حتى في المسرحية الواحدة ***(فأسلوب الحوار ومقوماته العقلية لا تخرج عن المستوى الذي بلغه كتّاب المسرحية فيما بعد، وهو يقوم على السجع الثقيل، والصور البيانية المصطنعة المتكلفة، وتكثر فيه مناسبات الغناء ودواعيه)*** [35].

–وبإقرار أغلب الباحثين المسرحيين ***(ظلت اللغة المسرحية عبئاً كبيراً لم يستطع النقاش التخلص منه، وبقي خاضعاً لمتطلبات السجع، وضرورات البيان، مما جعل لغته ثقيلة تفتقد للديناميكية اللازمة ولمقتضيات الحوار المسرحي)*** [36].

–إن استخدام (المسرح الموسيقي المجدي) كان له تأثير في استخدام اللغة المسرحية عند النقاش؛ إذ جاء تقطيع الشعر قريباً من لغة الموشحات لسهولة التلحين، وتمرير الدعابة الخفيفة، ومزج الزجل بالموشح، إضافة إلى الجهود التي بذلها عندما قام بتلحين رواياته بنفسه، ويحدثنا نيقولا النقاش عن هذا العناء فيقول: ***(.... رحمه الله احتمل أتعاباً جزيلة من هذا القبيل، لأنه أخذ عليه أمر التلحين أيضاً، ولا يخفى ما اقتضى لذلك من الاعتناء والتعب والتدقيق، حيث يجب أن الألحان توافق المعنى من حيث التوسل مثلاً، أو التهديد أو التذليل أو***

---

[34] النقاش، سليم، فوائد الروايات والتيارات، مجلة الجنان، 1870، ص521.

[35] نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص370-371.

[36] مسكين، محمد، "المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية، وغياب الرؤية التاريخية"، مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العدد 95/94، يوليو، أغسطس، ص15.

الحماسة.. الخ، فيلزم لكل معنى لحن يناسبه)[37]

–والمتتبع لمسرحية (البخيل) يرى تصديراً للمؤلف يقول فيه (رواية مضحكة كلها ملحنة) وقد وضع في نهاية المسرحية (فهرست) بألحانها، بيّن فيه النغمات الملائمة لكل قصيدة شعرية أو أغنية، واعتمد الشعر لغة للحوار، إلا أن صعوبة النظم، واستخدام القافية، وتنوع البحور حسب الموقف أو الحالة النفسية للشخصية المسرحية، جعل مواطن عديدة من اللغة المسرحية يصاب بالضعف والتوتر.

–إن الحوار الشعري المستخدم في هذه المسرحية لم يكن ناجحاً، على الرغم من أنه حاول التنويع باستخدامه السجع، إلا أنه أساء إلى الحوار أكثر مما أحسن إليه، وقد اعترف النقاش بمواطن الضعف في أعماله المسرحية واعتذر مذكراً من أنه لم يعوّل على الألفاظ العربية مع استناده لضعيف مقوله، وأقرّ أنه وافق العامة بكلام لا يوجد في القاموس وقال: إن البداءة صعبة وهو طالب منها درجة لا يستحقها لأنه ابتدأ بتأليف الروايات الملحنة، وأيد نيقولا النقاش تبرير مارون فقال: ***(إن المؤلف لم يدقق على ضبط الكلام العربي بالرواية الآتية، بل التفت إلى المعنى فقط (....) نرجو كل من طالعها أن لايلحظ على ذلك، ويعذر المؤلف رحمه الله (....) بل ربما كان عن قصد ليعطي جرأة إلى الآخرين، ويؤلفوا بهذا الفن)[38].***

–قد يكون العذر مقبولاً، لأن البداءة غالباً ما تكون صعبة ومربكة، إضافة إلى أننا لا نستطيع أن نحاكم النقاش إلا انطلاقاً من الثقافة السائدة في عصره، فهو قد اختار اللغة التي تناسب جمهور تلك المرحلة، وهو الذي حاول تقريب هذا الفن المستحدث من الجمهور، مستخدماً كافة الوسائل المتاحة.

–أما (أبو خليل القباني) فقد تراوحت لغة مسرحياته بين الشعر والنثر، واستخدام الشعر بادرة تحمد له، لأنه حاول أن يربط بين الفن المسرحي والفنون الأخرى؛ إذ كان الشعر الوسيلة الثقافية السائدة في الخطب والسير الشعبية، وحاول أن يؤصل هذا الفن، ويقربه من الجمهور، لأن الشعر يشكّل التربية الثقافية التي تلقاها، أضف إلى ذلك أن القباني كان ضليعاً في صياغة الشعر.

---

(37) النقاش، مارون، أرزة لبنان، ص26.

(38) المصدر السابق، ص26-27.

والمتتبع لمسرحيات القباني يرى أنه جعل السجع ذلك اللون الفني السائد في عصره، بمنزلة الحلية المنمقة المحببة إلى الجمهور، وحشا مسرحياته بالشعر المأثور والأمثال الدارجة، والحكم، واستخدم الغناء والرقص، ولمَ لا وقد ملك هذه الأدوات الفنية، فاستخدمها كعامل اتصال وتقريب بين المرسل والمتلقي.

-إلا أن الأغنية والرقصة قد جاءت مقحمة في معظم مشاهد مسرحياته لأنه أدرك أن الجمهور.. بحاجة إلى عنصر مساعد أو مرافق يبدد ما قد يتسرب إلى النفوس من ملل فكان الشعر وكان الغناء، وليس هذا مستغرباً، وإن كان من المآخذ التي أخذت على مسرح القباني، فالموسيقا والغناء كانت من العوامل التي ينشدها الجمهور في تجمعه، فهي من وسائل الترفيه والمتعة، التي تجذب الناس وتشدهم إلى المسرح، ولاسيما أنها كانت في عصر لا دراية له بالسينما أو الإذاعة أو الرائي.

-إن القباني لم يوفق بلغة حوارية قوية ومتينة- بل كما هو الحال عند النقاش- إذ اختلفت مستويات اللغة حتى في المسرحية الواحدة ولعل هلهلة الحوار في بعض مسرحياته أثر تأثيراً بالغاً في تطوير الحدث، وفي عدم الكشف عن جوانب الشخصيات، وقد بدا ذلك واضحاً في مسرحية (الأمير محمود نجل شاه العجم) ومسرحية (عنترة) بينما قام الحوار بدوره في مسرحية (عفيفة) فطور الحدث، وصعّد الصراع، وكشف عن جوانب الشخصيات، وخلق حبكة قد تكون أمتن.

2-المرحلة التأصيلية:

-لقد ارتبطت المحاولات التأصيلية، في جوانبها بتحديد خصوصية اللغة المسرحية، ونوعيتها، وكادت الآراء تجمع على أن لغة النثر أنسب للكتابة المسرحية من لغة الشعر، وعلتها في ذلك أن آثاراً مسرحية متعددة جاءت بعد مسرحيات النقاش والقباني كانت أقرب إلى المحاولات المتعثرة، أو ربما تكون قد جارت المسرح الأوروبي في هجره للمسرح الشعري بعد أن كان يعتمد عليه اعتماداً كلياً، أو أنها تذرعت بأن واقعية الحوار المسرحي، وتأكيد عملية الإيهام المسرحي، يتجليان في استخدام النثر لغة للحوار المسرحي.

–وهناك من ربط بين تأصيل المسرح العربي واتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي، بحجة أن النشأة الأولى للمسرح كانت شعرية، وأن الشعر هو ديوان العرب، وأنه يمثل خصوصيتهم المحلية، إضافة إلى أنه أصدق تعبيراً عن الانفعالات الإنسانية، لذا فإن إحياء الشعر، واتخاذه لغة للحوار المسرحي يعدّ وسيلة من وسائل تأصيل المسرح العربي، ولكلٍ من الفريقين حججه.

–يحبذ الفريق الأول اتخاذ النثر لغة للحوار المسرحي، ويستبعد جوازية صلاحية الشعر، مستنداً في ذلك إلى ما توصل إليه المسرح الغربي؛ إذ يرى أن نشأة المسرح شعرية خالصة تجلت في تحقيق بعض الطقوس الدينية، التي لاترتبط بالواقع ارتباطاً مباشراً، ومن ثم تطور المسرح إلى عروض احتفالية تدور حول بعض الأساطير، وكان من السهل على الكاتب أن يفصل بين عالم الشعر على خشبة المسرح وعالم الواقع، على الرغم من ارتباط العالمين عن طريق الاستعارة، وما إن تطورت الدراما، وانحسرت الأسطورة عن المسرح ازداد ارتباط المسرح بالمجتمع، ***(... ومع ظهور تيارات الدراما الواقعية، ودراما السخرية والنقد ومسرح الأنماط البشرية والاجتماعية، وظهور دراما القضايا والأفكار، وتيار الدراما الطبيعية، أصبح المسرح يحاكي الواقع لا عن طريق الاستعارة الشاملة كما نجد في المسرح الشعري، ولكن عن طريق تكيّف الواقع والتعليق عليه)***[39].

–ومع تحول المسرح من الشعر إلى النثر هبطت الدراما من عالم الأساطير إلى عالم الواقع؛ ففي مرحلتها الشعرية كانت تستوحي الأساطير لاستكشاف علاقة الإنسان بالعالم والكون، وفي المرحلة النثرية ركزت على علاقة الفرد بالمجتمع والواقع لذا فإن الفرق هنا بين المسرح الشعري والمسرح النثري يتمثل في عدم الارتباط بواقع الحياة اليومية وقضاياها الملحة المباشرة، لكن ماذا نقول عن المسرح الشعري الذي جاء في العصور الحديثة، متمثلاً بأهم رواده إليوت؟! وهل ننسبه إلى عالم الأساطير أو إلى عالم الواقع؟!.

–وهناك بعض الآراء التي استندت في تحديد مقولاتها، إلى التجارب

---

(39) العشري، فتحي، "لغة المسرح بين الفصحى والعامية"، مجلة الكويت، الكويت، العدد 21، ص93.

المسرحية العربية، مؤكدة أن المسرحية النثرية سايرت الذوق العام من جهة، وتماشت مع متطلبات المجتمع المتزايدة من جهة ثانية، وكأن الشعر غير قادر على التعبير عن الواقع، ومعالجة بعض القضايا المعقدة فيه، ويحضرنا في هذا المجال رأي لطه حسين يؤكد فيه أن لا مكان للشعر في المسرح في العصور المتأخرة، والنثر خير منه، إذ يقول: ***(إني لست من المكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعراً، هذه الأيام، وشعراً عربياً بنوع خاص، فقد شبّ التمثيل عن طريق الشعر، وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته، وأسماحه على قيود الشعر، وتحرّجه منذ زمن غير قصير، وأصبحت القصص الشعرية في اللغات الأوربية، نادرة أشد الندرة، ولا يكاد الناس يقبلون عليها إن وجدت فإن فعلوا، لم يتصل إقبالهم عليها، إلا ريثما ينصرفون عنها إلى الحرية الحرة، والطلاقة الطلقة في هذا التمثيل المنثور الذي لايكلفهم إلا أيسر الجهد وأقل العناء (....) وإذا أضفت إلى ذلك أن أدبنا العربي لم يعرف التمثيل شعراً ولا نثراً إلا بآخره عذرتني فيما ترى من تحفظي أمام التمثيل العربي الذي يعرض على الناس شعراً عربياً لأني أرى فيه غرابة لا تكاد تلائم المألوف من أذواقنا الحديثة، ولهذا لم أفتن قط بتمثيليات شوقي (....) وكنت أرى هذا كله رجوعاً إلى فن قديم بَعُد به العهد، وأسرف في البعد، وأقبل الناس على أشياء طريفة، فهم بها أشدّ كلفاً، ولها أعظم شأناً)***[40].

–نحن لاننكر عدم صلاحية الشعر ببحوره التقليدية لأن يكون لغة للحوار المسرحي، فخصائصه المتميزة قيّدت المؤلف، وقيّدت عناصر العمل المسرحي، وشكلت عائقاً أمام رواج المسرح الشعري، ولتوضيح ذلك يمكننا أن نستعين بما قدمه الدكتور (إبراهيم الكيلاني) عندما حصر معاناة المسرح الشعري العربي في بنود محددة:

1–صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وتطويع القافية في تنوعها، وتعدد بحورها على مدى فصولها (....)

2–صعوبة المحافظة على النفس الطويل، والمتابعة المتصلة في إطار التوتر النفسي والفعالية الخيالية، والوعي الإنشائي...

---

(40) أباظة، عزيز، غروب الأندلس، المقدمة، المطبعة العمومية، دمشق، د.ت، ص هـ و ز.

3-صعوبة الجمع بين الفكرة والنظم والملاءمة بينهما في اتساق فني يحول دون طغيان أحدهما على الآخر...

4-صعوبة تحريك الشخصيات ونقلها في إطاريها الدرامي والشعري، والحيلولة دون تلكؤهما وتنافرهما..

5-من الشائع المعروف أن الفن المسرحي يقوم على مبدأ "الصراع" بين الأبطال فهو الذي يخلق الحركة الدرامية وعنصر التشويق اللذين يستأثران باهتمام المشاهد ويوفران له المتعة الفنية حتى النهاية، وقد وهم بعض ناظمي المسرحيات الشعرية أن المسرحية تحليل لحيوات الشخصيات أو استعراض لسيرتها ومآثرها أو تمجيد لفضائلها الخلقية، أو استخلاص لتعبر فهي نظرة خارجية سطيحة لم تنفذ إلى الداخل لتخلق أبطالاً أغنياء، بالحركة والانفعالات الإنسانية العميقة تضمن لهم البقاء والخلود.

6-عدم استيعاب مؤلفي المسرحية الشعرية روح العصر (....) فجاءت مسرحياتهم حوادث تاريخية منظومة..

7-انصراف الناس عن الشعر المدرسي الذي يفرض عند سامعه جواً معيناً من الثقافة الرفيعة، والتذوق الفني في عصر طغت فيه المادية والآلية)[41].

-لقد أرجع الباحث العوائق في نظم المسرح شعراً إلى صعوبة النظم في أدوار المسرحية، وإلى القيود التي فرضت على القصيدة الشعرية، وإلى عدم قدرة المؤلف على استيعاب روح العصر، وإلى انصراف المتلقي عن هذا اللون من ألوان الإبداع الفني.

-لذا فإن المتتبع للمسرحيات التي أُتخذت أنموذجاً للمحاولات التأصيلية، يجد أن أغلب المسرحيات كتبت نثراً، ويجد أن هذه المسرحيات وتحديداً تلك التي كتبت باللغة الفصحى اقتربت إلى حدٍ ما من اللغة الشعرية، على اعتبار أن المسرح لا يتعارض مع لغة الواقع، فالمسرح ***(ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثّفة منها، ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد)[42]***والشاعرية هنا لاتعني النظم، بل يمكن للمسرحيات غير المنظومة أن يتوفر فيها قدر من الشاعرية.

-لقد حرص (سعد الله ونوس) على الاستفادة من جماليات الفصحى وامتيازات اللغة الأدبية، واستفاد بشكل خاص مما تزخر به اللغة العربية من

---

(41) الكيلاني، إبراهيم، الأوراق، ص191-192.

(42) عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص118.

طاقات شعرية، ففي مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) ومسرحية (الملك هو الملك) نجد أن كثيراً من العبارات الزاخرة بالشعر الخالص، باستثناء إيقاع التفعيلة، ففي المسرحية الأولى ورد على لسان بعض الشخصيات ***(سيكون الضوء خافتاً تنبض في أوصاله طلقات الرصاص، وسيبدأ إنشاده كالتفجّر، وتردّ جوقة من الرجال يابسي العيون تكسوهم مسوح ترابية تمس أذيالها وجه الأرض)***[43]، ***(الشوارع كسلى تتلوى بين البيوت)***[44]وفي المسرحية الثانية نجد على لسان بعض الشخصيات ***(أنا الحلم، إني في الحلم نفسه، فماذا أريد)***[45] ***(أجتاز أرضاً سبخة، وقدماي لا تغوصان، ولا تبتلان، أمشي وكأني أنزلق على سطح من الجليد المتلألئ، ما ورائي تطويه ريح ضارية... أدخل قاعة واسعة وفارغة يغمرها ضوء شرس كأنصال الخناجر)***[46].

–ولعل قدرة ونوس على صياغة العبارة، جعلت بعض العبارات تقترب من صياغة الأمثال الشائعة بمجرد عزلها عن سياقها في النص، لامتلاكها كل ما تمتلكه الحكم والأمثال من خصائص، فالأمثال الشائعة والسائرة أو الحكم تستمد شيوعها أو قدرتها على الشيوع من مجرد احتضانها للفكرة التي تحتضنها، لا من مجرد اعتبارها زبدة لتجربة إنسانية عميقة متواترة في الزمان والمكان، وإنما أيضاً من خلال صياغتها بطريقة محكمة تجعل انتقالها بين الناس سريعاً، واستقرارها في ذاكرتهم الجمعية ثابتاً.

–فمن قبيل ذلك ما ورد في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5حزيران) من عبارات تصلح لأن تؤخذ أمثالاً ***(حين تكون رائحة الفم كريهة ينبغي أن لا يتكلم المرء)***[47] ***(ما من أحد يشم رائحة فمه وهو يتكلم)***[48]، أما في مسرحية (الملك هو الملك) فقد وردت العبارات التالية مع ملاحظة أن أغلب لافتات (الملك هو الملك) تصلح لأن تؤخذ أمثالاً فمن قبيل ذلك: لافتة ***(أعطني رداءً وتاجاً أعطك***

---

(43) ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5حزيران، ص 9-10، وص67.

(44) ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5حزيران، ص 9-10، وص67

(45) ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص9، ص68.

(46) ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص9، ص68.

(47) ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5حزيران، ص69.

(48)ونوس، سعد الله، حفلة سمر من أجل 5حزيران، ص69.

ملكاً)[49]و (ملك بلا ربيبة ملك بلا عرش)[50].

–أما الفريق الثاني فقد رأى أن اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي ضرورة أثبتت وجودها منذ القدم؛ إذ ولدت المسرحية في أحضان الشعر، وعادت إليه بعد أن هجرته فترة لم تطل، وعودتها كانت قائمة على أساس تغيير خاصة الشعر، إذ أصبح مرسلاً بعد أن كان تقليدياً، وأصبح ما بين الشعر والنظم مباينة أعمق من ما بين الشعر والنثر.

–ويعدّ صلاح عبد الصبور، واحداً من أولئك الذين قالوا بأحقية الشعر، وضرورة اتخاذه لغة للحوار المسرحي، تطبيقاً وتنظيراً، فهو يقول: ***(كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري، وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافاً في المسرح)[51].***

–لكن لماذا الشعر؟!.. يرى عبد الصبور أن هناك صراعاً قائماً بين لغة النثر ولغة الشعر، لأن بعض الأشخاص يرون أن الشعر لم يعد له مكان في المسرح بحجة أن المتفرج لم يعد يستطع أن يرى السوقة، وهم يتحدثون شعراً، أو بحجة أن للمسرح رسالة اجتماعية لابد من إيصالها إلى المتفرج، ولغة الشعر في المسرح تشكل عائقاً أمام تحقيق هذا الهدف إلا إذا استخدم الكاتب لغة النثر الهادئ المتزن[52].

–وعلى ما يبدو فقد حسم عبد الصبور الصراع لصالح المسرحية الشعرية عندما قال: (وهنا لا أستطيع أن أقول إن المسرح النثري قد يستطيع في قابل الأيام أن يعايش المسرح الشعري)[53]علماً بأن صلاح عبد الصبور قد رأى ***(أن لغة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماماً، فكلاهما لغة غنية مليئة بالإيقاع مكثّفة بالدلالات، كتبت بتأن شديد وكأنها كتبت ثم أعيدت كتابتها، وإن لكل عبقري من عباقرة النثر، ...، أسلوبه الخاص وموسيقاه***

---

[49] ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص 88، ص81.

[50] ونوس، سعد الله، الملك هو الملك، ص 88، ص81.

[51] عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص115.

[52] ينظر، المصدر السابق، ص116.

[53] المصدر السابق، ص118.

الخاصة)[54].

–وإذا كان صلاح عبد الصبور قد حسم الصراع، فإنه حسمه لصالح المسرحية الشعرية التي اتخذت من الشعر المرسل لغة للحوار المسرحي لاحتوائه على خصائص تميّزه عن الشعر المبني على البحور التقليدية، وبهذا يكون قد التقى مع علي أحمد باكثير عندما قال: ***(إذا أردنا أن توجد المسرحية الشعرية عندنا فإن أصلح أداة لذلك هو الشعر المرسل المستند على التفعيلة –لا البيت– كوحدة نغمية، فتتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون النظر إلى الحيز الذي تشغله فقد تشغل ماكان يشغله بيت واحد وأكثر، أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية....)***[55] وتجدر الإشارة إلى أن ملاءمة شعر التفعيلة للمسرحية ليست قيمة مطلقة، وإنما هو قوة تعتمد على مقدرة وخبرة وثقافة وموهبة.

–وقد بنى صلاح عبد الصبور مسرحية (مأساة الحلاج) على أساس نظام التفعيلة، ضمن لغة شعرية راقية، ابتعدت عن السردية والخطابية، ولعل التنويع في التفعيلات والقافية، أعطت الشاعر قدرة أكبر للتعبير، إذ كانت القافية تغيب لتعود ثانية في روي آخر، إضافة إلى الإيقاعات غير المنضبطة التي أعطت أسلوباً جميلاً للحفاظ على وحدة النغم، مما جعل الشخصية المسرحية تتحرك بيسر، ويسير الحدث دون تعقيد أو مواربة.

(إن ما يميز لغة "مأساة الحلاج" هو أنها تنبع من الحدث نفسه، ومن الشخصية المسرحية نفسها، وتتغير تبعاً لتغيرها، ولعل إدراك هذه الحقيقة هو الذي جعل المسرحية ناضجة الأداء الشعري واللغوي)[56].

–والمتتبع لهذا العمل المسرحي يلحظ أن لغة المسرحية امتازت بأهم خصائص الحوار المسرحي وهو الإيجاز والتركيز والتكثيف، وإذا تعرض الحوار للإطالة، فإن هذه الإطالة مبررة، إذ استدعاها الموقف، فمن قبيل ذلك حديث

---

(54) المصدر السابق، ص117.

(55) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص14.

(56) أطيمش، محسن، الشاعر العربي الحديث مسرحياً، وزارة الإعلام، بغداد، 1977، ص96.

الحلاج عن نفسه[57]. وتجدر الإشارة إلى أن عبد الصبور استخدم في تعابيره الصور الفنية التي استطاعت أن تعبّر عن المعنى بقدرة فائقة، وتعبّر عن المواقف فهي نابعة منه، إذ يقول:

(كنا نلقاه بظهر السوق عطاشاً فيروينا من ماء الكلمات
جوعى فيطاعمنا من آثار الحكمة
وينادينا بكؤوس الشوق إلى العرش النوراني)[58].

–وهكذا فقد استغل المؤلف طاقة اللغة التعبيرية في الحوار الشعري فتميّز بالعمق، والتصوير الحي للشخصيات، مع الدقة في اختيار العبارات التي استطاعت أن تشف عن المعنى بحرية وطلاقة مما جعله قريباً من مصطلح الحياة اليومية، داخل النفس الإنسانية وخارجها.

–أمّا خالد محيي الدين البرادعي، فقد ربط بين اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي وعملية التأصيل (لأن الشعر يشغل جانباً مهماً من تعبير العربي عن ذاته عبر تاريخه كما يكوّن هذا الشعر جزءاً عالياً من خياله، وينتمي إلى أمة لغتها الشعر منذ القدم)[59] ويرى أن النصوص المسرحية في أدبنا بدأت عربية التاريخ واللغة والمعالجة والتصور.

–إلا أن دعوة البرادعي إلى اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي كانت دعوة مقيّدة، وليست مطلقة، لأنه جعل استخدام الشعر ضرورة ملحة، عندما يكون موضوع العمل المسرحي له ارتباط بالتراث؛ إذ يقول: ***(إن لجوء الشاعر المسرحي إلى الماضي هو المنطق الضروري لإقناع المتلقي، والمبرر المشرق لمشروعية الحوار الشعري)[60].***

فخصوصية التراث هي التي تبرر مشروعية الحوار الشعري في المسرح، وشعرية المسرح –عنده– لا تقنع المتلقي أن يسمع العرب المعاصرين يتحاورون شعرياً، ويفسرون وجودهم المعاصر بلغة الشعر، فهذه حالة غير مقنعة، إلا أن

---

(57) عبد الصبور، صلاح، مأساة الحلاج، ص74-78.
(58) الصدر السابق، ص19.
(59) البرادعي، خالد محيي الدين، خصوصية المسرح العربي، ص75.
(60) المصدر السابق، ص78.

صيغة الماضي صيغة فضفاضة ومقنعة وقابلة للتصديق، لذا فإنه عندما عالج في أعماله المسرحية الحاضر، وحاول أن يكتشف المستقبل، من خلال صيغة الماضي كان يبحث عن خاصية الإقناع، ومن ثم صاغ رؤاه الحاضرة والمستقبلية في دراما شعرية.

–ودعوته مقيّدة مرة أخرى، لأنه حبذ استخدام شعر التفعيلة القائم على طواعية الوزن والإيقاع وتنوعهما، وبدا ذلك واضحاً عندما ميّز بين مرحلتين من مراحل المسرحية الشعرية العربية؛ ففي المرحلة الأولى حيث تواجد التراث مصوراً، ومثّل هذه المرحلة (أحمد شوقي وعزيز أباظة وعلي أحمد باكثير) وفي المرحلة الثانية فيها التراث مرسوماً، أي أعيد خلقه من جديد ***(ليحتمل رؤية المبدع النقدية والتنويرية والتحريضية)***[61] واعتبر البرادعي المرحلة الثانية هي المرحلة الناضجة، على صعيد الإبداع والفن، لأنها ترافقت مع ظهور الحركة الشعرية الحديثة، التي نقلت القصيدة الشعرية من المرحلة الغنائية إلى مرحلة السرد والقص والحوار والتداخل والصوت الموسيقي الهادئ، فبتخفيف القيود من القصيدة الشعرية فتح آفاقاً جديدة للتعبير، وللتلقي.

–ويرى البرادعي أن إبداع الدراما الشعرية، يعني الإقدام على رهان متعب، وذلك يعود إلى حادثة الكتابة المسرحية في أدبنا قياساً إلى الشعر والنقد والقصة وإلى القدرة على التوفيق بين الحدث المسرحي واللغة الشعرية، خصوصاً أن الشاعر المسرحي العربي يعاني من الوحدة والغربة[62]لخلو تراثنا العربي والإسلامي من ظاهرة المسرح، علماً بأن رجال عصر النهضة الذين كتبوا المسرحية الشعرية قد تأثروا بالتراث المسرحي الأوربي، لذا فإن خلو التراث من جهة، ومحاولة الانفلات من قيد الأجنبي من جهة ثانية، أثقلت كاهل الكاتب المسرحي.

–لقد كتب (خالد محيي الدين البرادعي) مسرحياته شعراً ونثراً، وبُنيت مسرحية (العرش والعذراء) التي اتخذت أنموذجاً في محاولة تأصيل المسرح العربي على شعر التفعيلة، مما أكسبها صفات مميزة، ولعل أهم ما يمكن

---

(61) المصدر السابق، ص79.

(62) ينظر، المصدر السابق، ص76.

ملاحظته على مستوى البنية الفنية المسرحية هو الإيقاع الموسيقي الخارجي، الذي اعتمد على المقاطع والقصائد على بحر واحد هو بحر الرمل، ولم تتغير التفعيلة إلا قليلاً حيث يلحق الخبن إحدى التفعيلات فتصبح فاعلاتن فعلاتن.

–ونلحظ أيضاً عدم التزام نظام ثابت في طول السطور وطول القوافي، فالأسطر تختلف طولاً وقصراً، وقد مال أكثرها إلى القِصر، وانتهى كل سطر نهاية موسيقية مريحة دون تقيّد بنظام ثابت، ودون التزام حرف روي واحد في كل هذه النهايات، إلا أن حركة الروي جاءت مكسورة أو مسكونة، إضافة إلى إشباع الكثير من الضمائر.

–وقد تجلت الموسيقا الخارجية أيضاً من خلال تكرار بعض الحروف المتقاربة النطق مثل قوله: ***(نحن قضاة العصر، وفرسان القصر، وأصحاب الكلمات العليا، نحن أناسٌ ورثوا سيف معاوية، وعباءة صقر قريش، وثياب بني العباسْ)***[63]ومن خلال التكرار اللفظي الغالب على المسرحية، فمن قبيل ذلك كلمة رجل التي تكررت خمس مرات في صفحة واحدة[64] ، وكلمة غزو التي تكررت خمس مرات في صفحة واحدة أيضاً[65]، ومن خلال تشابه هيكل الجملة المسرحية كقوله: ***(حسنٌ باهر، وبيان ساحرْ)***[66]أو قوله: ***(قد تعرف بي ذاتك، وترانـي أملك مرآتك)***[67] أو استخدام بعض الصور البيانية من جناس وطباق، كقوله ***(العصر، القصر، شاهدت، شهدت)*** و (الليل، النهار، موت، بعث).

–وامتاز الشعر إجمالاً في هذا العمل المسرحي بالعمق والتكثيف، وبعُد عن الشرح والتفصيل والإطالة، وبعُد عن الغنائية، مما جعل الأحداث تسير سيراً حثيثاً، وتتبع اللغة من المواقف المسرحية، وتعبّر عن الشخصيات تعبيراً وافياً.

–لكن هل التزم البرادعي في هذه المسرحية الشعرية بالاستقاء من التراث؟.

لقد كتب البرادعي مجموعة من المسرحيات الشعرية استلهم فيها التراث

---

(63) البرادعي، خالد محيي الدين، العرش والعذارء، ص147.

(64) ينظر، المصدر السابق، ص180.

(65) ينظر، المصدر السابق، ص146.

(66) ينظر، المصدر السابق، ص100.

(67) ينظر، المصدر السابق، ص100.

العربي، وكتب بعض المسرحيات الشعرية التي لا تحمل من التراث إلا عبقه، فعند قراءة مسرحية (العرش والعذراء) يظن القارئ للوهلة الأولى أنها قصة مستوحاة من التراث، ونتيجة البحث والاستدلال يجد أنها لا تنتمي إلى التاريخ العربي إلا من ناحية الجو العام، فتصوير الجو العام يوحي للمشاهد أن أحداثها تاريخية وشخصياتها تاريخية، وهي فعلاً لا هذا ولا ذاك.

–نلحظ مما تقدم أن الآراء قد تعددت في تحديد لغة المسرح، وتنوعت، إلا أنها أجمعت على أن النثر وشعر التفعيلة هما الأنسب للمسرحية التأصيلية، وإن طغى الرأي القائل بأحقية النثر.

–إن القضية في هذا الصراع القائم ليست قضية شعر أو نثر، وإنما تعود القضية إلى مقدرة الكاتب المسرحي سواء كان شاعراً أو ناثراً على تطويع اللغة المسرحية للبناء المسرحي، وتحقيق خصائص الحوار المسرحي بما يخدم الحدث المسرحي، والشخصية المسرحية في آن معاً.

–ثم إن القضية ليست قضية اختيار وتفضيل؛ إذ لا نستطيع أن نلزم الكاتب المسرحي بكتابة المسرحية الشعرية، لأن الشعر موهبة نصقلها بالثقافة والتدريب والمعرفة، ولا نستطيع أن نلزم الشاعر بكتابة المسرحية لأن الحوار موهبة نصقلها بالتدريب والممارسة والمعرفة أيضاً، أضف إلى ذلك أن الدراما الشعرية تتطلب مقدرة على مستويين؛ مستوى الفن، ومستوى الحياة، فالمسرحية الشعرية تتميز بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً، إضافة إلى اهتمامه بالمضمون الذي يريد طرحه، وقدرته على المشاركة في بناء الحياة، وتشكيلها.

–ولكن كل ما نستطيع قوله: إن لغة شعر التفعيلة أنسب للمسرحية من الشعر التقليدي، لأنها أثبتت مقدرتها على تحرك الكاتب المسرحي بحرية أكبر أبعدته عن القيود التي التزمتها المسرحية التي اتخذت من الشعر التقليدي لغة للحوار المسرحي، لذا فإن ***(الشعر المقفى القائم على اتخاذ البيت وحدة نغمية مستقلة، أبعد ما يكون عن الصلاحية ليكون لغة المسرح، لأن استناده إلى البيت الكامل كوحدة مستقلة عن سابقه وعن لاحقه، يعمل على تجزئة الوحدة التعبيرية، وتقطيعها إلى وحدات متساوية مستقل بعضها عن بعض، دون مراعاة لاختلاف الجمل المسرحية طولاً وقصراً، وينشأ عن ذلك أن الجملة***

المسرحية التي تكون أطول من أن يستوعبها بيت واحد تنشطر في بيتين تفصل بينهما فصلاً واضحاً، ليس من السهل على المستمع أن يغفل عنه، وكذلك في الجملة المسرحية التي تكون أقصر من أن تشغل بيتاً كاملاً، فإما أن يصلها الكاتب بجملة مسرحية أخرى أو بجزء من جملة مسرحية أخرى، وإما أن يضطر إلى الحشو لتكملة البيت)[68].

د-الازدواجية اللغوية:

-تطلق تسمية الازدواجية اللغوية على لغتين متشابهتين من أصل واحد، وهي ظاهرة طبيعية، تميزت بها اللغة العربية، وغيرها من اللغات، إلا أنها وجدت خارج الوطن العربي بشكل أضيق.

-شغلت هذه الظاهرة أكثر الكتابات المسرحية، التي تحدثت عن لغة الحوار المسرحي، وربما اكتفى أكثر المؤصلين المسرحيين، بالحديث عن الفصحى والعامية، دون التعرض إلى خصائص الحوار المسرحي، وأهميته، وراح كل منهم يدلي بدلوه في هذا المضمار؛ إذ تشعبت الآراء، وتضاربت، في أحقية اللغة الفصحى أو اللهجة العامية، أو المزج بينهما لنصل إلى لغة ثالثة، تكون لغة للحوار المسرحي.

-لقد نبعت المشكلة عند (توفيق الحكيم) من المفارقة بين لغة النص المقروء، ولغة العمل المسرحي المجسّد؛ إذ يرى أن استخدام الفصحى في القراءة يجعل المسرحية مقبولة ومفهومة، أما في حالة التمثيل والتجسيد فإنها تستلزم الترجمة، وفي كلتا الحالتين لا يُركن لا إلى الفصحى ولا إلى اللهجة العامية، لذا فلابد من استبدالهما بلغة تتراوح بين الفصحى والعامية، وهي ما أطلق عليها مصطلح (اللغة الثالثة) ويقصد باللغة الثالثة، لغة لا تجافي الفصحى، وهي في الوقت نفسه ما يمكن أن ينطق به الأشخاص بما يتناسب مع طبائعهم وجو حياتهم[69].

-وقد توخى من وراء هذه التجربة نتيجتين اثنتين: ***(أولاهما السير نحو لغة***

---

(68) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص14.

(69) الحكيم، توفيق، مسرحية الصفقة، المطبعة النموذجية، 1956، ص161-162.

مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيهما وهي الأهم التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن)[70].

–حاول (توفيق الحكيم) أن يطبّق هذا الاختلاف اللغوي على لغة مسرحية (الصفقة) 1956، إلا أن تلك التجربة لم تنجح لأن اللغة جاءت في هذا العمل مزيجاً من الفصحى والعامية، ثم عاد بعدها ليكتب بلغة فصيحة بليغة مسرحية (السلطان الحائر).

–أما يوسف إدريس فقد أقرّ بأن اللغة هي وسيلة تعبير بالدرجة الأولى، لذا ينبغي للغة أن تعكس بصدق وأمانة ما يشعر به، وما يريد أن يعبّر ليوصله إلى الناس، ومن هنا يأتي إصراره على أن تكون اللغة مفهومة من قبل جميع المتفرجين، على اختلاف مستوياتهم الثقافية، ولعل اللهجة الدارجة– هي التي تحقق الهدف، لأنها قريبة من مقاصده، ومفهومة من قِبل الآخرين.

–وقد أشار إدريس إلى أن اللهجة العامية قد ارتفعت إلى مستوى ثقافي أعلى مما كانت عليه، ذلك أن الإنسان العربي المصري قد هذّب لهجته العامية عن طريق التعليم وقراءة المجلات وسماع الإذاعة، لذا فقد كتب مسرحياته باللهجة العامية، إلا أن المتتبع لمسرحية (الفرافير) يرى ألفاظاً فصيحة قد مزجت مع اللهجة العامية المستخدمة في هذا العمل المسرحي، فمن قبيل ذلك، الحديث الذي دار بين المؤلف والسيد وفرفور:

(المؤلف: فيه إيه؟.. جرى إيه؟... أوعوا تكونوا خرجتوا ع النص.

السيد: ازاي ما تعجبوش... هو ده شغله؟ ما له ومال الكلام ده... إنت سيد يعني سيد... وانت فرفور ورجلك فوق رقبتك... سامع والا لا؟.

فرفور: "يرفع رجليه فوق رقبته" سامع سامع.

المؤلف: إياك تنطق حرف من عندك... اعمل حاضر.. اكلم حاضر... روح حاضر... تعال حاضر...)[71]

---

(70) المصدر السابق، ص162.

(71) إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، الفرافير، ص197.

–ويصرّ (سعد الله ونوس) على استخدام اللغة العربية الفصيحة، وهذا يتفق مع فكرته السياسية والاجتماعية؛ إذ يرى أن مشكلة اللغة في المسرح قد نشأت مع ظهور الطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح.. ومع ظهور الواقعية الجديدة. إلا أنه يرى أن الواقعية في المسرح ليست انعكاساً آلياً للحياة العامة، فالمسرح يعتمد على الواقع في استقاء نماذجه، إلا أنه يضع تلك النماذج ضمن مواقف وآفاق شرطية؛ إذ يقول: ***(فكما أن الكلام بالعامية لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمة واقعية، كذلك فإن الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعياً)***[72].

–والمسرح –عند ونوس– فن له خصوصيته، وتدخل اللغة المسرحية ضمن هذه الخصوصية، فاللغة المسرحية هي ***(اللغة الحيّة الديناميكية القادرة على تطوير الحوار والمواقف)***[73] فهو يركز على بناء العمل المسرحي؛ إذ يستطيع الكاتب من خلال طرح قضية ما، وتركيزه عليها، أن يجعل المتفرج يتجاوز قضية اللغة، ويجتاز حاجز الفصحى، أو المسافة التي تفصل بينه وبين القواعد اللغوية التي تضبط حوار الممثلين.

–والمسرح– عند ونوس– لابد أن يشارك بالأعباء التنويرية التي تقوم بها وسائل الاتصال الثقافية، وهذا (سيؤدي ذات يوم إلى إمحاء الفروق بين الفصحى والعامية)[74] ولعل إيمانه بهذه الوظيفة جعله لا يشذّ في كتاباته المسرحية عن الفصحى، والتزامه الفصحى يعكس وعيه بأهمية استخدام اللغة الفصحى، ودورها في تكوين الثقافة والإنسان والمجتمع، ويعكس في الوقت نفسه موقفه الفكري والسياسي.

–وقد ناقش الدكتور (علي عقلة عرسان) قضية الفصحى والعامية بشكل مسهب، واستعرض آراء مناصري العامية، وآراء مناصري الفصحى، وبدافع من قوميته العربية انتصر للغة الفصحى وأيد استخدامها لغة للحوار المسرحي، وقد نتج ذلك عن وعي بواقع الأمة العربية، وبواقع المسرح العربي، وهدفه التأصيلي.

---

[72] ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص148.

[73] المصدر السابق، ص148.

[74] المصدر السابق، ص150.

–فالمسرح عند –عرسان– بوصفه فناً وأدباً هو جزء من المعطى الثقافي ومجال من مجالات الإبداع، وهو أيضاً من مقومات شخصية الأمة وفنها وثقافتها، لذا فلابد له من أن يعبّر عن قضاياها وهويتها وأصالتها، وذلك عن طريق استخدام اللغة التي تعدّ الركيزة الأساسية للشخصية الثقافية للأمة، وبالنتيجة فإن ***(اللغة الفصحى هي لغة الأدب والثقافة والفن والعلم والفكر والفلسفة عبر التاريخ، وهي اللغة المعرفية القائمة على المنطق والعلم، وبها يُبنى الإنسان، وتكوّن القيم والمعايير والمعارف، وتصقل الأذواق، وينمّي الوعي)***[75].

لذا فإن الاستغناء عن الفصحى، واستبدالها باللهجة الدارجة يعدّ جهلاً، وابتعاداً عن ممارسة دور المسرح ووظيفته، فاللهجة العامية قاصرة، وهي تختلف من بلد إلى بلد، لذا فإنها لا تستطيع أن تسهم في بناء ثقافة موحدة، قادرة على تحقيق أهداف الأمة العربية، التي يشكّل المسرح أحد القطاعات المستخدمة في هذا المجال.

–والمسرح –عنده– أدب يركن إلى الكلمة القادرة على التأثير ويسهم في تصوير الشخصية والبيئة المحلية، ويتعمق في تصوير الخصوصية، والسلوك الإنساني، ولعل الوسيلة الوحيدة الأقدر على التأثير هي اللغة الفصحى ***(بما تملكه من رصيد ودقة وغنى)***[76].

–واللغة العربية الفصحى ثابتة بما تملكه من معايير وأصول وقواعد لا تختلف من بلد إلى بلد عربي آخر، بينما تنحصر اللهجة العامية زمانياً ومكانياً في حيز ضيق قد لا يتجاوز القطر العربي الواحد، وهذا يؤدي إلى انعزالية المسرح، ومن ثم إلى إعاقة عملية التواصل، وإعاقة عملية التأصيل، ولاسيما أن المثقفين المسرحيين، والمؤصلين منهم يسعون إلى تأسيس هوية عربية للمسرح، تحمل سمات الإنسان العربي، وتعبّر عن قضاياه.

–إن طبيعة اللغة المسرحية تقتضي التكثيف والتركيز، والابتعاد عن الجمل الإنشائية السردية، لذا فإن تنقية ***(اللغة وصوغ الجملة المنطوقة بسلامة تبقي***

---

(75) عرسان، علي عقلة، وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، ص207.
(76) المصدر السابق، ص207.

على روحها من جهة، وتعزز مضامينها من جهة أخرى)[77] وبقليل من الجهد يمكن أن يقدم الكاتب المسرحي لغة سليمة فيها الجملة العربية المكثّفة التي تخلو من الحشو الإنشائي، والتي تعبّر عن البيئة، عندها يكون الفن المسرحي، أقدر على التواصل، من خلال اقترابه من مجموعة أكبر من الجماهير العربية، ومن ثم يستطيع أن يحقق وظيفته الأساسية التي حددها عرسان بقوله: (ومن أهم وظائف الفن تنمية الذوق والتحريض على التمسك بالقيم وبالصحيح من الفعل والرأي والذوق والعمل، ومن وظائفه الإبداع ضمن قيم الإبداع وأغراضه ومعاييره؟!)[78].

–ويردّ عرسان على كل من رأى أن في اللهجة العامية، قدرة على التواصل مع جمهور أوسع بحجة أن الغالبية العظمى من الجمهور العربي لا يستسيغ اللغة الفصحى ولا يفهمها، ويتضمن الرد تصريحاً وافياً من أن الإنسان العربي يفهم اللغة العربية الفصحى ويتعامل معها، ولو لم ينطق بها؛ إذ يستمع إلى القرآن الكريم، والحديث الشريف، بل ويقرأهما، ويفهم مايقرأه تماماً، ويستمع إلى خطب الجمعة والخطب السياسية، ونشرات الأخبار، ويتفاعل مع المحاضرات والأنشطة الثقافية نتيجة فهم تام، وتأثير كبير وتواصل سواء كان سلباً أو إيجاباً[79].

–ولعل هذا ما أكده عميد الأدب العربي منذ أكثر منذ نصف قرن مضى، وذلك عندما وقف إلى جانب الفصحى، وأيدّ استخدامها كلغة للحوار المسرحي، ووجه اتهاماً إلى كل من يحيد عنها بالجهل والتقصير؛ إذ يتذرع أولئك الذين استخدموا اللهجة الدارجة بأن العامة لا تفهم اللغة الفصحى، وهي أقدر على استيعاب اللهجات العامية، فهو يقول: ***(وهؤلاء ينسون أن العصر الذي يعيشون فيه، ولا يقدّرون أن هذا الشعب الذي يعطفون عليه يرقى رقياً أدبياً مضطرداً، ويفهم لغة القرآن في يسر لم يتح له منذ ربع قرن، وذلك كله يأتيك من الثقافة التي تنتشر ومن الصحف التي يقرؤها، إذا أصبح وإذا أمسى، ومن الخطب والمحاضرات التي يسمعها في كثرة غريبة، وقد استطاع هذا الشعب أن يجعل لنفسه لغة راقية في حديثه وحواره لا يكاد يفرّق بينها وبين اللغة الفصحى إلا***

---

[77] المصدر السابق، ص209.

[78].المصدر السابق، ص209.

[79] ينظر، المصدر السابق، ص210

الإعراب...) [80].

–وقد وقف (طه حسين) في وجه كلّ من اتهم اللغة العربية بالقصور، وعدم قدرتها على التعبير عن خلجات النفس وأعلن بأن: ***(لغتنا ضعيفة ولكنها قابلة لأن تقوى، عاجزة ولكنها قابلة لأن تقدر، مقصّرة ولكنها قابلة لأن تستطيع)*** [81]. وهذه دعوة صريحة إلى القائمين على اللغة العربية، لأن يسعوا جاهدين إلى تطويرها، إيماناً منه بأن التربية الفنية بإصرار واقتدار تعدّ إحدى أهم وظائف الفن، وأبرز ملامح رسالته.

–المهم أن عرسان قد حسم الصراع إلى جانب الفصحى، ودعا إلى استخدامها لغة للحوار المسرحي، وأدرك أن هناك تحدياً قائماً أمام الكتّاب المسرحيين، يتمثل في تطويع اللغة الفصحى إلى لغة حوار مسرحي، تتوافر فيه الحياة، ويمثل كل أبعاد الشخصية العربية، ويطرح ضمن معطيات إيجابية، إذ أن اللغة العربية كما قال (طه حسين) لغة غنية مطواع قادرة على الاستيعاب، لكن لابد من السعي، وبذل الجهود للوصول إلى الغاية، وقد أخلص عرسان لمبادئه فكان حوار مسرحياته فصيحاً بليغاً فمن قبيل ذلك الحوار الذي دار بين العازف والرجل عن كيفية استخدام الناي، في مسرحية (تحولات عازف ناي):

(العازف: هل تعرف؟!.

الرجل: لا أعرف.

العازف: المبدأ بسيط جداً، تنفخ في القصبة وتحرك أصابعك على الثقوب.. وهي تغني..

الرجل: هذا يشبه نكأ الجرح بالأظافر والكلمات.

العازف: لا، هو نفخٌ.. نفث.. نفخٌ.

الرجل: في نار القلب.. هذا هو المهم، النفخ سهل، وتحريك الأصابع سهل أيضاً، لكن أن تنفخ وتحرك أصابعك بنظام يمليه القلب

---

(80) حسين، طه، "لغة المسرح أتكون العربية الفصحى أم العامية الدرامية"، مجلة الجنان، ع3، س5، آذار، 1934، عن الخطيب، محمد، كامل، نظرية المسرح، ج2، ص792.

(81) المرجع نفسه، ص793.

ويصير غناء.. يفتح صدر الوقت لأجنحة الروح، ويبقى بعدك مثل الوقت.. يبقى منك ويبقيك على الوقت.. فهذا هو الصعب)[82].

-وعندما ناقش (الفريد فرج) قضية لغة المسرح لم يجزم بتفضيل اللغة الفصحى أو اللهجة العامية، وإنما ركّز على ضرورة حيوية الكلمة المقولة، وعلى حيوية الأسلوب الفني؛ إذ يقول: ***(وإني أؤكد أن اللهجة العامية تصح لغة للأدب كما أن الفصحى لغة عريقة، ولكني مع ذلك أحتفظ بحق التمييز التام اليقظ بين عامية بيرم التونسي الخالدة وعامية السوق، ....، إن لغة الأدب سواء أكانت فصحى أم عامية، لها شروط جمالية وتعبيرية)***[83].

-أما خالد محيي الدين البرادعي، فقد ربط في معالجته لقضية اللغة في المسرح بين ما هو قومي وما هو سياسي، عندما أكد أهمية ***(اللغة في حياة الأمة، وفي تطوير شخصيتها، وإبراز مساهمتها في البنيان الحضاري العام، وحضورها النفسي في تأكيد الذات وحفظ توازن الأجيال في تحركها التاريخي؛ من صيانة التراث الحضاري إلى تطويره وزيارته..)***[84] فعناية الأمة بتطوير لغتها ينبع من وعي هذه الأمة بدور اللغة في البناء الحضاري، وينفي الفكرة القائلة بأن اللغة أداة أو وسيلة أو وعاء لنقل الأفكار.

-إن الدعوة إلى بناء قومي يحطم الحواجز بين الأقاليم يستدعي بدوره لغة قومية، ومن الخطأ أن تظن أن اللغة أداة لنقل الدلالة ***(لأن اللغة هي دلالة، واللغة جزء أصيل وأساسي في تكوين الحضارة، والاستهانة بها استهانة بالبناء الحضاري للأمة)***[85] ولعل البرادعي قصد بكلمة دلالة هنا أنها ذات إيحاء، ولم يقصد المعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة.

-وقضية التشتت الإقليمي، وهاجس الوحدة قضية شغلت الإنسان العربي، وأرقته، فراح يطرح الحلول للبحث عن الوطن الذي بات يعيش ***(بالذهن والحلم والذاكرة) ولعل التركيز على لغة المسرح كانت أحد الحلول -عند البرادعي- إذ***

---

(82) عرسان، علي عقلة، تحولات عازف الناي، ص72-73.

(83) فرج، الفريد، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، ص163.

(84) البرادعي، خالد محيي الدين، خصوصية المسرح العربي، ص241.

(85) المصدر السابق، ص234.

جعل الأداء المسرحي باللهجات المحلية الإقليمية خنجراً يغتال أحلام العرب[86].

–لقد انطلق في موقفه من موقف الأمة والوطن العربي، في حاجته الملحّة إلى الوحدة التي تمهد الطريق إلى القضاء على التشتت والتمزق والتخلف الذي يعانيه الشعب العربي، فتعدد اللهجات المحلية تجعل الأفكار المطروحة والقضايا تصل إلى الجزء لا إلى الكل وإذا كانت حجة أولئك الذين يكتبون بالعامية، أن الشعوب العربية تفهمها وأن واقعية المسرح تتطلب ذلك، وأن المسرح أصبح للجمهور لا للنخبة فإن ذلك مرفوض عند البرادعي، لأن الجماهير لم تفرض شكلاً إبداعياً بل تتريث أمام الإبداع ثم تألفه، وهذا ماحصل أمام المسرح منذ قرن، وماحدث أمام الشعر الحديث منذ ربع قرن –كما يقول– فالإبداع الجيد على –حد تعبيره– هو الذي يفرض ذاته على الآخرين، ولن يتمّ ذلك إلا عن طريق استخدام اللغة الفصحى لقدرتها على سعة الانتشار أولاً ولمواكبة النص المسرحي المقروء للعرض المسرحي المجسد ثانياً، أضف إلى ذلك أن اللغة وسيلة للاتصال، والمحلية اللغوية لا تساعد في الأخذ بيد الجمهور، ومساعدته للتفكير السليم بلغته القومية، ومن ثم فإن الابتعاد عن استخدام الفصحى يعدّ عملية تواطؤ مع الجهل، واستجداء رخيص للجماهير.

–ويضيف البرادعي أننا ما دمنا نسعى إلى تأصيل المسرح العربي، وترسيخ تقاليده، فلا بديل عن اللغة الفصحى التي هي اللغة القومية والتي (تمثل المنفذ والمنقذ من حالات التشتت والتمزق والاغتراب التي عشناها قروناً)[87].

–وهكذا نرى أن الصراع بين اللغة الفصحى واللهجة العامية في المسرح ما زال قائماً، ويحمد أن هذا الصراع قد حُسم تقريباً في باقي الفنون الأدبية لصالح اللغة الفصحى، وبقي معلّقاً في الفن المسرحي، والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج والممثل، فهو ليس نصاً مقروءاً فحسب بل هو فعل مجسّد أيضاً.

–وإننا لنأمل أن يخفت صوت هذا الصراع، ويحسم لصالح اللغة الفصحى وذلك مع زيادة التعليم والوعي، ومع سعة انتشار المسرح، وكسر الحواجز الإقليمية، ولو كان مبدئياً عن طريق تداول المادة المقروءة في الصحف

---

(86) الصدر السابق، ص241-249.

(87) المصدر السابق، ص98.

والمجلات والكتب، أو عن طريق المهرجانات المسرحية، والأنشطة الثقافية المتنوعة، أو عن طريق الإذاعة، والمحطات الفضائية التي ستطالب يوماً باستخدام اللغة الأكثر شيوعاً، والأكثر انتشاراً، بل والأكثر قدرة على التفاهم والتفاعل والاستيعاب، ألا وهي اللغة الفصحى، ولاسيما أننا نسعى جاهدين وجادين، إلى تأصيل المسرح العربي، وترسيخه وإبراز هويته العربية، التي تعدّ اللغة الفصحى معلماً واضحاً من معالمها.

خاتمـــــة:

–لم يكن هاجس التأصيل للمسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، أمراً غريباً عن واقع المسرح العربي، بل هو امتداد لهاجس عبّر عنه ممارسو هذا الفن في النصف الثاني من القرن المنصرم، والنصف الأول من هذا القرن أيضاً، إذ عثرنا في بعض الأعمال المسرحية، وبعض المقالات التنظيرية، على ضروبٍ من الإلحاح على الحاجة إلى ملاءمة هذا الفن مع خصائص العرب، وذوقهم، وبدا ذلك واضحاً على المستوى التطبيقي من خلال إجراء بعض التعديلات على ما استعين به من النماذج المسرحية الغربية، بما يتلاءم مع واقع المجتمع العربي.

–والجديد الذي يمكن أن نلحظه هو أن هاجس التأصيل في الستينيات والسبعينيات من هذا القرن، بات قضية تؤرق المسرحيين العرب، إذ لم يعد مجرد أصواتٍ محلية تتواتر بخفر وحياء، بل أضحى مطلباً قومياً يتردد صداه في شتى أنحاء الوطن العربي.

–ولعل الدافع الأول إلى ذلك هو اعتراف أكثر المسرحيين العرب، بأن ملامح الفن المسرحي العربي، هي ملامح أوربية، فالمعمار المسرحي هو معمار أوربي، والنصوص المسرحية العربية خاضعة للأصول المسرحية الأوربية، والمناظر المسرحية تلتزم بخشبة المسرح الأوربية، إضافة إلى أن المخرجين المسرحيين العرب، لم يستطيعوا الانعتاق من أسر المسرح الأوربي، مما جعل ذلك ينعكس على الممثلين، وعلى طريقة الأداء الفنية.

–وبات الدور الأهم لتحقيق أهداف المسرح يتجلى في إزالة العائق الرئيسي الذي يتمثل في المعطيات الفكرية والفنية والجمالية التي يرتكز عليها المسرح العربي، والتي وضعته في قيد التبعية والاستلاب، يقيناً منهم أن الجفوة بين الجمهور العربي والمسرح الجاد يعود إلى شعور الجمهور العربي بأن ما يراه هو شيء غريب عنه، لذا فإنه لا يمكن أن يحس به، أو يتجاوب معه.

–وبات البحث عن حل لهذه المعضلة حاجة ضرورية، وهدفاً قومياً سامياً، انطلاقاً من حتمية تمايز الشعوب واختلافها، وضرورة إبداع أجناس فنية تعبّر عن

هذا التمايز من خلال التفاعل مع خصوصيات الشعوب ومع حضارتها.

–لذا فقد اتجه بعض المسرحيين العرب إلى وضع نظرية واضحة المعالم في سبيل تأصيل المسرح العربي، وإبراز هويته القومية، وتجلت مهمة هذا البحث في تحديد ملامح تلك النظرية، واستشراف آفاقها، لذا فقد:

1-سلطنا الأضواء في مدخل هذا البحث على المراحل الأولى لنشأة الفن المسرحي، إذ رأى بعض المسرحيين احتمال وجوده في حضارة الشرق القديم، قبل وجوده وتطوره في الحضارة اليونانية، معتمدين في ذلك على اكتشافات البحوث الأثرية، وتمّ الكشف عن أهم العوائق والاحتمالات التي وضعها بعض الدارسين المسرحيين، والتي شكلت حائلاً بين العرب والفن المسرحي، قبل الإسلام وبعده.

لقد أيقن بعض المسرحيين بأن الفن المسرحي هو فن وفد إلى البلاد العربية مع بداية عصر النهضة، مؤمنين بأسبقية المسرح الغربي، واعتبروه أنموذجاً يحتذى في كل زمان ومكان، وشكك فريق آخر في أسبقية المسرح اليوناني، وأكد فريق ثالث معرفة العرب والشرقيين عامة بالفن المسرحي، ورحلوا إلى التراث لالتقاط المحاولات المسرحية فيه، وشكك فريق رابع بجدوى البحث في تراث العرب، وممارساتهم التعبيرية والفنية عما يمكن أن يساعد على تأسيس مسرح عربي الهوية، وعدّوا جهل العرب بهذا الفن نقصاً في أدواتهم الفنية والمعرفية.

-وأكدنا أن الظواهر المسرحية، والمسرح العربي القديم المتمثل في خيال الظل والكركوز- على الرغم من أهميتها -لايمكن اعتبارها السبب المباشر لنشأة الفن المسرحي العربي، وأن المسرح دخيل على الثقافة العربية، وهو حسب ممارسته قد عانى من الاستلاب والاغتراب، ولا سبيل إلى الإبداع فيه، وإدخاله في الثقافة العربية، إلا عن طريق تأصيله وإبراز هويته العربية.

2-وقد بات البحث عن حل، لتقريب المسافة بين المبدع والمتلقي، بعد طول قطيعة همّاً يشغل الكتاب والنقاد المسرحيين، ولا سيما في النصف الثاني من القرن الحالي، وكان للظرف السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي مرت به الأمة العربية الدور الأكبر في الالتفات إلى عملية التأصيل، ودفع عجلتها، إضافة إلى العامل الثقافي الذي تجلى في هيمنة الثقافة الغربية، لذا فقد سعى المؤصلون إلى التحرر من التبعية، وتحقيق الذات من خلال إنجاز إبداعات فنية تتفق مع الهوية العربية، وخصوصياتها، ولاسيما بعد إدراك الدور التوصيلي للمسرح بفرعيه التثقيفي والتوجيهي.

3-وإذا كانت المحاولات الأولى للتأسيس متمثلة بأهم روادها "مارون النقاش" و "يعقوب صنوع" و "أبو خليل القباني" عفوية وتلقائية عبّرت عن حاجة المجتمع من خلال ارتباطها بالبيئة العربية، فإن المرحلة التأصيلية الثانية، التي ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين،

والمتمثلة بأهم روادها على مستوى المسرح النثري والمسرح الشعري "توفيق الحكيم" و "يوسف إدريس" و "سعد الله ونوس" و "علي عقلة عرسان" و "الفريد فرج" و "صلاح عبد الصبور" و "خالد محيي الدين البرادعي"، كانت ناتجة عن وعي ودراية لواقع البيئة العربية، ولواقع المسرح العربي، لذا فقد تمّ الوقوف على الدوافع والدواعي التي كانت وراء ظاهرة تأصيل المسرح العربي، وتحديد المنطلقات النظرية التي انطلق منها كل كاتب من الكتّاب الذين أدخلناهم دائرة التأصيل المسرحي، وحاولنا تقويم هذه الدعوات التنظيرية وتجلياتها، تقويماً يسعى إلى الوقوف على آفاق تأصيل المسرح العربي، وما يطرحه من مناخات، ورأينا أنه لايمكن أن نقدم تقويماً صحيحاً إلا عن طريق الوصل بين الأدوات والوسائل الفنية المقترحة، والمنطلقات النظرية لإبداع تجربة منسجمة ومتكاملة.

4-وقد تجلت تلك التجارب التي حددت اتجاهات تأصيل المسرح العربي في بندين اثنين: أولهما: "المسرح والواقع" الذي مثلته مجموعة من المسرحيات صنفت حسب القضايا المطروحة، وهي المسرح ومشكلة الحكم، والمسرح والواقع السياسي والاجتماعي، والمسرح والحادثة التاريخية، والمسرح وقضية الوحدة والحرية، ثم المسرح والقيم الإنسانية. وثانيهما: "المسرح والتراث" وتمّ التحدث فيه عن الشخصيات التراثية التاريخية في المسرح وعن الحدث التراثي، وفي كلا البندين تمّ التركيز على تقنيات التأصيل، وذلك من خلال الحديث عن تقنيات النص المسرحي.

5-أمّا قضية اللغة والحوار المسرحي فقد استغرقت مساحة واسعة من الكتابات التأصيلية للمسرح العربي، ومع إجماع الآراء على فنية العمل المسرحي، فقد انقسم المسرحيون إلى فريقين: بعضهم أيد استخدام لغة الشعر لغة للحوار المسرحي، وفريق نادى بضرورة استخدام النثر لغة للحوار المسرحي، وتراوحت المطالبة بلغة النثر بين الفصحى والعامية، وبدا لكل فريق دوافعه ومنطلقاته وأقررنا أن لا سبيل إلى الوصول إلى مسرح عربي إلا عن طريق استخدام اللغة العربية الفصيحة.

-أما النتائج التي توصل إليها البحث فقد تجلى بعضها في الإقرار بأن هناك إجماعاً على ضرورة تأصيل المسرح العربي، وإن تنوعت الدعوات حول سبل تحقيقه، وإقراراً بعدم الرضى عن الممارسة العربية الحالية للمسرح، وضرورة تغييرها تغييراً يتوق إلى التحرر من التبعية للغرب ويعمل على تأسيس مسرح آخر بديل ينطلق من خصوصيات الثقافية العربية، ويتفق مع هوية العرب، لتنفتح للمسرحيين العرب أبواب الإبداع الصادق.

-وارتكزت العمليات التأصيلية للمسرح العربي على مقاربة هذا الفن من

نفسية الجمهور العربي، وذوقه، عن طريق الالتزام ببعض المواصفات التي تضمن خلق مسرح عربي أصيل، وتمثلت دعواتهم في محاولة تجاوز حالة التردي التي يعيشها المسرح العربي، ومحاولة الارتقاء بالممارسة المسرحية العربية من مستوى التقليد والتبعية إلى مستوى الإبداع الفني الخلّاق الذي ينبثق عن الذات العربية، لإقامة علاقة راسخة بين الجمهور والمسرح لضمان تحقيق الوظيفة الأهم للمسرح وهي عملية التوصيل.

–لذا فقد سعى معظم الكتاب المسرحيين إلى رسم أنموذجٍ مسرحي يقيناً منهم أنه السبيل إلى تأصيل المسرح العربي، ورسم هويته المفقودة، وقد أقيم ذلك النموذج على ركائز ثلاث:

1-العودة إلى التراث، ومحاولة استقرائه سعياً وراء الوقوف على ما يمكن أن يمثل العمود الفقري للممارسة المسرحية العربية، عن طريق الاستلهام والاستيحاء، وتمثّل ذلك في إحياء التراث العربي المتمثل في التاريخ العربي والسير والملاحم الشعبية، ومحاولة خلقه، وذلك بمزجه بالإبداع الفني، وبدا ذلك واضحاً من خلال الدعوات التنظيرية والممارسات العملية لكل من توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وسعد الله ونوس.

2-ضرورة الانغماس في واقع الشعب العربي، والتفاعل مع قضاياه، بما يضمن مواكبة العصر في تغيره الدائم، وبدا ذلك واضحاً عند كلٍ من سعد الله ونوس، وعلي عقلة عرسان وخالد محيي الدين البرادعي.

3-ضرورة الاستفادة من منجزات المسرح العالمي، ومحاولة إضفاء الأصالة عليه عن طريق المثاقفة، لأن الفنون تراث إنساني، يأخذ بعضه من بعض، ويتأثر بعضه ببعض، ويؤثر.

–لكننا لا نجافي الحقيقة إذا اعترفنا بأن المحاولات التأصيلية كانت ناتجة في بعض جوانبها عن التأثر بالمسرح الأوربي، لا في الدعوة إلى التأصيل فحسب، بل في تحديد حيثيات التأصيل على الصعيد التنظيري والتطبيقي معاً، وإذا أردنا توخي الدقة فلابدّ أن نحدد أهم التيارات التي ارتكزت عليها المحاولات التأصيلية.

1-اعتمدت الدعوات التأصيلية على مشاركة الجمهور في الحدث المسرحي وكسر الجدار الرابع، ورفع الحدود بين المتفرج والممثل، وأكد بعض المؤصلين المسرحيين أهمية تحويل العرض المسرحي إلى احتفال فني يدخل في نطاقه الرقص والغناء والموسيقا، ودعا بعضهم إلى إلغاء الخشبة التقليدية، وعدم الالتزام بها، وضرورة التنوع في مكان العرض

المسرحي، وهذا كله يتشابه مع ماقدمه تيار "المسرح الشامل" الذي حاول الانفلات من قوانين الكتابة المسرحية الأرسطية، وسعى إلى إدماج الفنون في العرض المسرحي الواحد، وأقام علاقة بين المبدع والمتلقي.

2-دعا أحد المؤصلين المسرحيين إلى المسرح التسييسي، وأكد أهميته في عملية التأصيل المسرحي، وقد نشأ في أوربا تيار المسرح التسييسي الذي مثله "بروتولت بريخت" BRECHT.

3-دعا بعض المؤصلين المسرحيين إلى المسرح السياسي، وقد نشأ في أوربا تيار المسرح السياسي الذي مثله "أروين بيسكاتور" PISCATOR إضافة إلى تيار المسرح الخالص أو "التمسرح"، الذي مثله "أرتو" A-ARTAUD.

-لكن -على الرغم من كل المحاولات- لابدّ أن نعترف بأن المسرحيين العرب لم يصلوا بعد إلى إيجاد نظرية واضحة المعالم في تأصيل المسرح العربي، وأن محاولاتهم التأصيلية ماهي إلى تجارب تسعى جاهدة إلى إثبات الذات القومية في الفن المسرحي وتبيان ملامح هويتها، وأن هذه المحاولات التجريبية لم تبلغ حد النضج بعد، بل لعلها مازالت بحاجة إلى الزمن لإنضاجها، لاعتقادنا بأن فترة التجربة المسرحية العربية، لم يمضِ عليها إلا قرن من الزمن، وهي فترة جد قصيرة قياساً إلى مئات السنين التي عاشها المسرح الغربي.

-إلا أن هذا التباعد بين التجارب التأصيلية، والتأصيل الفعلي للمسرح العربي، لن يدفعنا إلى التشاؤم، لأن هذه المحاولات يمكن أن تقف على أرض ثابتة، وتستطيع في وقت قريب أن تقدم البرهان على قيمة تلك التجارب، ودلالتها الفنية، من خلال الوصول إلى مسرح عربي، يعي ذاته في أرضه وبيئته، لكن بشرط أن تتكاثف الجهود لانبعاث ذلك المسرح المنشود، وذلك عن طريق مساندة المؤسسات الحكومية للمؤسسات المسرحية، وعن طريق تأسيس الجمهور المؤمن بالمسرح وبأهدافه، بتدريس مادة الفن المسرحي للطلاب في المراحل التعليمية كافة.

-إن حالة الاستلاب التي يعيشها الإنسان العربي ماهي إلا حالة مؤقتة، فنحن أمة ملكت مقومات الحضارة والأصالة، وإن لإنساننا العربي طريقته الخاصة في التفكير والتعبير، وله خصوصيته التي تميز بها عن باقي الشعوب، تلك الخصوصية النابعة من خصوصية تجاربه ومعتقداته وجغرافية أرضه وتاريخه

ooo

وحضارته وتراثه الفكري والأدبي، فشخصيته واضحة المعالم، عميقة الجذور، لذا فلن نستبعد حتمية تأصيل المسرح العربي، وتجذيره إذا ما ارتكز على معطيات الحضارة العربية والتزم بالواقع العربي، وعبّر عن طموح المجتمع العربي.

❐ المصادر والمراجع

المصادر:

بحوث نظرية اعتمدت في درس تأصيل المسرح العربي نظرياً

-إدريس، يوسف:	**نحو مسرح عربي "شهادة يوسف إدريس المسرح"**	الوطن العربي للنشر، 1974 فصول، المجلد الثاني العدد الثالث إبريل- مايو- يونيو- 1982
-البرادعي، خالد محيي الدين:	**خصوصية المسرح العربي "التراث والمسرح العربي في سورية"**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1986 الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب دمشق العددان 178-179 شباط- آذار 1986.
	مقدمة مسرحية المؤتمر الأخير لملوك الطوائف	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986
الحكيم، توفيق:	**"أسباب ضعف المسرحية العربية"**	الآداب، سنة أولى عدد 7 تموز 1953
	مقدمة المسرح المنوع 1923- 1955	المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956
	مقدمة مسرحية "الملك أوديب"	المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت صدرت أول مرة عام 1949

	مقدمة مسرحية "الصفقة"	المطبعة النموذجية، القاهرة، 1956
	مقدمة مسرحية "السلطان الحائر"	المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت نشرت أول مرة بالعربية 1960ونشرت بالفرنسية 1959-1967
	قالبنا المسرحي	1967 المكتبة النموذجية، الحلمية الجديدة رقم الإيداع 1981
	توفيق الحكيم يتحدث	مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، 1971
	عودة الوعي	دار الشروق، بيروت، 1974
	مقدمة مسرحية "الطعام لكل فم"	المطبعة النموذجية، القاهرة، 1976 نشرت أول مرة 1963 بجريدة الأهرام
	زهرة العمر	دار مصر للطباعة، 1988، صدرت أول مرة 1943
	مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"	المطبعة النموذجية، القاهرة، 1985 صدرت لأول مرة عن مكتبة الآداب، القاهرة، 1962
	أدب الحياة	دار مصر للطباعة، 1988، صدر أول مرة عام 1976
	سجن العمر	دار مصر للطباعة، 1990، صدر أول مرة عام 1952
عبد الصبور صلاح:	**حتى نقهر الموت**	دار الطليعة، بيروت، 1966

	حياتي في الشعر	دار العودة، بيروت، 1969
	"وقائع ندوة المسرح"	مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق
	"أزمة النص والنقد المسرحيين"	العددان 124-125 حزيران، تموز 1972
	مقدمة مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية "إليو. ت. ت"	سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويت، تر: صلاح عبد الصبور، مر: أمين العيوطي 1982
عرسان، علي عقلة:	**"الأدب المسرحي في سورية"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104-ت1970،1
	"قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 2، حزيران 1971
	"ندوة المسرح الطليعي" **"خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 117-ت2-1971
	"المسرح العربي ومكانة المسرح الطليعي"	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 117-ت2-1971
	سياسة في المسرح	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978
	"قراءة في مسرح سوفوكليس"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق،العدد 4-5ربيع، صيف 1978
	"مقدمة الشهر" أجرى المقابلة	الثقافة العربية، ليبيا، العدد

	جمعة عبد الصبور	السادس. السنة الثانية. حزيران 1981
	الظواهر المسرحية عند العرب	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ثالثة. 1985 ط أولى. 1981
	"الأيديولوجية وشؤون الثقافة"	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 178-179-شباط-آذار- 1986
	وقفات مع المسرح العربي "دراسة"	اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1996
فرج الفريد:	**مؤلفات الفريد فرج**	الهيئة المصرية العامة، 1989
	1-دليل المتفرج الذكي إلى المسرح	
	2-الملاحة في بحار صعبة	
	مقدمة مسرحية "سليمان الحلبي"	الهيئة المصرية العامة، 1989
القباني أبو خليل:	**مقدمة مسرحية "هارون الرشيد مع أنس الجليس"**	لا إشارة لمكان الطبع ولا للتاريخ
النقاش، مارون،	**أرزة لبنان**	المطبعة العمومية، بيروت، 1869
ونوس، سعد الله:	**"توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 34-ك1-1964
	"وقائع ندوة المسرح السياسي"	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العددان 124-125- حزيران تموز 1972
	بيانات لمسرح عربي جديد	دار الفكر الجديد، بيروت، 1988 ونشرت البيانات أول مرة، المعرفة، وزارة الثقافة،

	دمشـــق العـــدد 104 تشـــرين الأول، 1970
-إيضـاحات- مسـرحية الملـك هو الملك	دار الآداب، بيـــــروت، ط4، 1983
مقدمـة مسرحية "الفيل يـا ملـك الزمـان ومغـامرة رأس المملـوك جابر"	دار الآداب، بيـــــروت ط4، 1989
"في البحث عن مسرح عربي"	الحيـاة المسـرحية، وزارة الثقافـة، دمشق، العدد 34-35
حـوار معـه "حـول الماضـي والمستقبل"	السـفير، الخمـيس العـدد 5497 السنة السادسة عشرة 1990
"الـنص الكامـل لكلمـة سـعد الله ونـوس بمناسـبة يـوم المسـرح العالمي"	جريدة تشرين، دمشق، الأربعاء 27-3-1996- العدد 6485
"حـوار ونـوس عـن كتاباتـه الجديدة"	مجلـة الطريـق، بيـروت، العـدد الأول ك2، شباط، 1996

مسرحيات

اعتمدت في درس تأصيل المسرح العربي تطبيقياً

إدريس، يوسف:	**ملك القطن وجمهورية فرحات**	دار النشر القومية، القاهرة 1956 وأعيد نشرها في "نحو مسرح عربي"، 1974
	الفرافير	نشرت في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، 1974 ونشرت أول مرة 1964، القاهرة.
البرداعي خالد محي الدين:	**العرش والعذراء**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980
الحكيم، توفيق	**الملك أوديب**	المطبعة النموذجية، القاهرة د.ت
	السلطان الحائر	المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، د.ت
	يا طالع الشجرة	المطبعة النموذجية، القاهرة، 1985
صنوع، يعقوب:	**موليير مصر وما يقاسيه**	المسرح العربي "دراسات ونصوص" اختيار وتقديم: د.محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963
عبد الصبور، صلاح:	**مأساة الحلاج**	دار الآداب، بيروت، ط1 1965
عرسان، علي عقلة:	**تحولات عازف الناي**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993
فرج، الفريد:	**سليمان الحلبي**	الهيئة المصرية العامة، 1989
القباني، أبو خليل	**هارون الرشيد مع أنس الجليس**	لا إشارة لمكان الطبع ولا للتاريخ

	هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب	المسرح العربي "دراسات ونصوص" اختيار وتقديم: د.محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963
النقاش مارون:	**البخيل**	أرزة لبنان، مارون النقاش، المطبعة العمومية، بيروت، 1869
ونوس، سعد الله:	**حفلة سمر من أجل 5حزيران**	دار الآداب، بيروت، 1977
	الملك هو الملك	دار الآداب، بيروت، ط4 1983
	سهرة مع أبي خليل القباني	دار الآداب، بيروت، ط3، 1980

❐

❐ المراجع

المراجع عربية

القرآن الكريم

أبو زيد، أحمد: **"ماقبل المسرح"** مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر العدد الرابع يناير فبراير مارس 1987

أبو شنب، عادل: **"بواكير التأليف المحلي للمسرح"** الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العددان 57-58، 1976

مسرح عربي قديم وزارة الثقافة، دمشق، 1961

أبو هيف، عبد **الإنجاز والمعاناة حاضر المسرح** اتحاد الكتاب العرب، دمشق،

الله:	**العربي**	1981
إخلاصي، وليد:	**"النص المسرحي بين التعريب والتجريب"**	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق العدد 2 خريف 1977
	"حركة التأليف المسرحي في سورية" –واقع وتطلعات–"	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 134 حزيران 1982
أدونيس:	**"خواطر/ نقائض في المسرح العربي"**	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 2 خريف 1977
أردش، سعد:	**المخرج في المسرح المعاصر**	سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1979
اسماعيل، عز الدين:	**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**	جامعة البعث، سورية 1988–1989
أطميش، محسن:	**الشاعر العربي الحديث مسرحياً**	وزارة الإعلام، بغداد، 1977
آل الجندي، أدهم:	**أعلام الأدب والفن**	مطبعة مجلة صوت سورية، دمشق، ج1، 1954
أمين، أحمد:	**ضحى الإسلام**	مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط3، 1938
	فجر الإسلام	مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط4، 1941
باكثير، علي أحمد:	**فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**	مكتبة مصر، ط3–1985
البحرة، نصر الدين:	**أحاديث وتجارب مسرحية**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1977
برشيد، عبد الكريم:	**الاحتفالية في أفق التسعينات الاحتفالية إلى أين**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993

بلبل، فرحان:	**"شخصية المؤلف المسرحي وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية"**	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد2 خريف 1977
	"المسرح العربي السوري بعد 1967"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 10خريف 1979
	"الأدب المسرحي في سورية"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 13–صيف 1980
	المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة	وزارة الثقافة، دمشق، 1984
ابن ذريل، عدنان:	**الأدب المسرحي في سورية**	منشورات دار الفن، دمشق، 1965
	المسرح السوري منذ أبي خليل القباني إلى اليوم	بلا دار نشر، دمشق، 1971
	المسرح السوري	بلا دار نشر، دمشق، 1971
ابن زيدان، عبد الرحمن:	**قضايا التنظير للمسرح العربي**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1992
ابن منظور:	**لسان العرب**	دار المعارف، ط حديثة
تيمور، محمد:	**طلائع المسرح العربي**	المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت
الجبرتي، عبد الرحمن:	**عجائب الآثار في التراجم والأخبار**	المطبعة الشرقية، مصر، 1322هـ
الجزاري، عباس:	**الثقافة في معركة التغيير**	دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980
الحجاجي، أحمد شمس الدين:	**العرب وفن المسرح**	الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1975
حسين، طه:	**"(أهل الكهف) ونشأة الأدب المسرحي العربي (المقروء)"**	مجلة الرسالة، أواخر مايو 1933 عن مسرحية "أهل

		الكهف"
	"لغة المسرح أتكون العربية الفصحى أم العامية الدارجة"	مجلة الجنان، العدد 3 سنة 5آذار 1934
	مقدمة مسرحية "غروب الأندلس" لمؤلفها عزيز أباظة	المطبعة العمومية، دمشق، د.ت كتب عام 1952
	في الأدب الجاهلي	دار المعارف، مصر، ط11- 1975
د.الحكيم، فائق محمد علي:	**تاريخ المسرح**	مطبعة الجامعة، بغداد، 1979
حمادة، إبراهيم:	**"توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي"**	مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، (أبريل، مايو، يونيو) 1982
الحوامدة، مفيد:	**"المسرح العربي ومشكلة التبعية"**	مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع يناير فبراير مارس 1987
الخطيب، حسام:	**ملامح في الأدب والثقافة واللغة**	وزارة الثقافة، دمشق، 1977
الخطيب، محمد كامل:	**نظرية المسرح -مقدمات وبيانات- القسم الثاني**	وزارة الثقافة، دمشق، 1994
الدسوقي، عمر:	**المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**	دار الفكر العربي، القاهرة، ط5 1970
دوارة، فؤاد:	**مسرح توفيق الحكيم - المسرحيات المجهولة-**	الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1985
	مسرح توفيق الحكيم - المسرحيات السياسية-	الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1986
د.الراعي، علي:	**الكوميديا المرتجلة في المسرح العربي**	كتاب الهلال، دار الهلال، العدد 212 نوفمبر 1968
	"المسرح عند العرب"	مجلة العربي، الكويت، العدد

		225، آب 1977
	هموم المسرح همومي	دار الهلال، كتاب الهلال، العدد 522 يونيو 1994
راغب، نبيل:	**فن المسرحية عند يوسف إدريس**	الهيئة المصرية العامة، 1986
رشدي، رشاد،	**"أزمة النص والنقد المسرحيين"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العددان 124-125 حزيران تموز 1972
رمضان، خالد عبد اللطيف:	**مسرح سعد الله ونوس "دراسة فنية"**	الكويت، 1984
رمضاني، مصطفى:	**قضايا المسرح الاحتفالي**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993
د.زكريا، فؤاد:	**"وهم الأصالة والمعاصرة"**	مجلة العربي، الكويت، العدد 316 مارس 1985
زيدان، جرجي:	**تاريخ آداب اللغة العربية**	دار مكتبة الحياة، بيروت، جـ3 1967
الساجر، فواز:	**"أبحاث الندوة الفكرية" الممثل وحركة الإبداع المسرحي العربي**	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 30-31-32-33 1988
	ستانيسلا فسكي والمسرح العربي	وزارة الثقافة، دمشق، تر: د.فؤاد مرعي، 1994
السامرائي، ماجد:	**"التراث منطلقاً للمعاصرة"**	الأقلام، بغداد، العدد9، السنة الثالثة عشر 1978
السبكي، عبد الوهاب تقي الدين:	**طبقات الشافعية الكبرى**	المطبعة الحسينية، القاهرة، د.ت ج5
د.سلام، محمد زغلول:	**المسرح والمجتمع في مائة عام**	دار المعارف، الإسكندرية،

1988

سليمان، نبيل: **النقد الأدبي الحديث في سورية** دار الفارابي، بيروت، 1980

أسئلة الواقعية والالتزام دار الحوار، سورية، 1985

مساهمة في نقد النقد دار الحوار، اللاذقية، سورية 1986

شاكر، مصطفى: **القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية** مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958

د. شرف، عبد العزيز: **التفسير الإعلامي للمسرح العربي** مجلة قضايا عربية، لبنان، السنة السابعة، العدد الثاني عشر ك1، ديسمبر 1980

شوكت، محمود حامد: **المسرحية في شعر شوقي** مطبعة المقتطف، دار المقطم، القاهرة، 1947

صالح، أحمد عباس: **"حول نظرية المسرح"** مجلة الكاتب، السنة السابعة، اكتوبر، العدد 79-1967

صقر، محمد عبد الوهاب: **الروائع السبع لمسرح توفيق الحكيم** الهيئة المصرية العامة، 1990

صليبا، جميل: **اتجاهات النقد الحديث في سورية** مطبعة الجبلاوي، القاهرة، 1969

ضيف، شوقي: **شوقي شاعر العصر الحديث** دار المعارف، مصر، ط2، 1975

طليمات، زكي: **أضواء على تاريخ المسرح العربي** محاضرات الموسم الثقافي الرابع، مطبعة حكومية الكويت، 1958

طرازي، فيليب: **تاريخ الصحافة العربية** المطبعة الأدبية، بيروت، 1913

عاشور، نعمان: **مسرحية الناس اللي تحت** دار النديم، مصر 1985

عاقل، نبيه: **تاريخ العرب القديم والعصر الجاهلي** المطبعة الجديدة، دمشق، 1975

العالم، محمود أمين: **الثقافة والثورة -مقالات في النقد-** دار الآداب، بيروت، 1970

	"افتتاح ندوة المسرح الطليعي"	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 117 ت2 1971
	الوجه والقناع في مسرحنا العربي	دار الآداب، بيروت، 1973
عانوس، نجوى إبراهيم فؤاد:	مسرح يعقوب صنوع	الهيئة المصرية العامة، 1984
د. عبد، إبراهيم:	أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة، وزعيم المسرح في مصر	مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، ط1، 1953
عبد القادر، فاروق:	ازدهار وسقوط المسرح المصري	وزارة الثقافة، دمشق، 1983
عبود، حنا:	"اللامعقول في مسرح توفيق الحكيم"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد-6- خريف 1978
العبود، مصطفى	"التراجيديا في مسرح الفريد فرج"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 39-1993
د. عثمان، أحمد:	المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم	الهيئة المصرية العامة، 1978
عرودكي، بدر الدين:	"الظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران"	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104 ت1، 1970
	"المسرح والتراث"	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العددان 124-125 حزيران تموز 1972
عزيزة، محمد:	الإسلام والمسرح	كتاب الهلال، دار الهلال، تر: د.رفيق الصبان، العدد 241 ابريل1971
الشعري، جلال:	ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة	الهيئة المصرية العامة، 1971
	مسرح أو لامسرح	دار المعارف، القاهرة، 190

	المسرح فن وتاريخ	الهيئة المصرية العامة، 1991
د.العشـــــماوي، زكي:	**دراسات في النقد المسرحي**	دار النهضــة العربيــة، القــاهرة، 1980
عصمت، رياض:	**بقعة ضوء- دراسات تطبيقية في المسرح العربي-**	وزارة الثقافة، دمشق، 1975
	"مسرحنا بين الإبداع والإتباع"	الحيـاة المسـرحية، وزارة الثقافـة، دمشق، العدد 2 خريف 1977
	"هموم مسرحية"	الأسـبوع الأدبـي، اتحـاد الكتـاب العــرب، دمشــق، العــدد 519 حزيران 1986
عطيـــة، أحمـــد محمد:	**نحو تأصيل المسرح العربي**	مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر، ك1، 1980
العقـــاد، عبـــاس محمود:	**الثقافة العربية اسبق من ثقافة اليونان والعبريين**	دار القلـــم، مكتبـــة النهضـــة المصرية، د.ت
	خواطر في الفن والقصة	دار الكتـــاب العـــرب، بيـــروت 1973
د.عمارة، محمد:	**"ملامح الهوية العربية"**	مجلــة العربــي، الكويــت، العــدد 307، 1984
عنبر، محمد عبد الرحيم،	**المسرحية بين النظرية والتطبيق**	الدار القومية للطباعة، 1966
عوض، لويس:	**دراسات عربية وغربية**	دار المعارف، مصر، 1965
	فرفـور يريـد أن يوقـف حركـة الأفلاك، الثورة والأدب	دار الكاتــب العربــي، القــاهرة، 1967
عيد، السيد حسن:	**تطور النقد المسرحي في مصر**	الدار المصرية، 1962
فـــرج، ناديـــا رؤوف:	**يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث**	دار المعارف، مصر، 1976
د. القـــط، عبـــد القادر:	**من فنون الأدب -المسرحية-**	دار النهضــة العربيــة، بيــروت، 1978

قطاية، سلمان:	**"من مشكلات المسرح السوري"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 34ك1، 1964
	المسرح العربي من أين وإلى أين	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972
	"خيال الظل في حلب مع فصل الحكيم"	الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 1 صيف 1977
قلعة جي، عبد الفتاح رواس:	**مسرح الريادة**	الأهالي للطباعة، دمشق، 1988
كرد، محمد علي:	**خطط الشام**	مطبعة الترقي، دمشق، 1925
الكيالي، فوزي:	**"أزمة النص المسرحي"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العددان 124–125 حزيران تموز 1972
الكيلاني، إبراهيم:	**الأوراق**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1971
الكسان، جان:	**الولادة الثانية للمسرح في سورية**	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983
لوقا، اسكندر:	**الحركة الأدبية في دمشق 1800–1918**	مطابع الف باء، دمشق، 1976
د. محبّك، أحمد زياد:	**"العرب والمسرح"**	المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 162–آب 1975
	حركة التأليف المسرحي في سورية 1945–1967	اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982
	"ثبت النصوص المسرحية في سورية 1945–1985"	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العددان 178–179 شباط آذار 1986
	المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر	دار طلاس، دمشق، 1989
	"قراءة في مسرحية" "تحولات	الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب

	عازف الناي" "	العرب، دمشق العددان، 295-296 ت2 ك1 1995
	"خيال الظل"	مجلة الكويت، العدد 25، حزيران 1984.
محفوظ، عصام:	**سيناريو المسرح العربي**	دار الباحث، بيروت، ط1 1981
محمد، نديم معلا:	**الأدب المسرحي في سورية، نشأته وتطويره**	مؤسسة الوحدة، سورية، 1982
مجموعة من المؤلفين:	**منهاج التثقيف الحزبي**	منشورات مكتب الإعداد الحزبي، سورية ج3
مسكين، محمد:	**"المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية"**	مجلة الوحدة، المغرب، السنة الثامنة، العددان 95/94 يوليو أغسطس 1992
مندور، محمد:	**المسرح النثري**	دار النهضة، القاهرة، د.ت
	في الأدب والنقد	دار النهضة، القاهرة، 1978
	المسرح	دار النهضة، القاهرة، 1989
د. نجم، محمد يوسف:	**المسرح العربي (دراسات ونصوص)**	دار الثقافة، بيروت، 1963
	المسرحية في الأدب العربي الحديث	دار الثقافة، بيروت، 1967
النقاش، سليم:	**"فوائد الروايات العربية"**	مجلة الجنان، 1870
النقاش، فريدة:	**"حرية التعبير في المسرح"**	الحياة المسرحية وزارة الثقافة دمشق، العدد 2 خريف 1977دمشق

	"بريخت والمسرح السياسي في مصر"	مجلة قضايا عربية، العدد 12 عام 1980
هلال، محمد غنيمي:	**النقد الأدبي الحديث**	دار العودة، بيروت، 1973
	الأدب المقارن	دار العودة، بيروت، 1981
وافي، عبد الواحد:	**الأدب اليوناني القديم**	دار المعارف، مصر 1960
اليوسف، سامي يوسف:	**"خرافة المعجزة اليونانية"**	الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 6-3-1986
يونس، عبد الحميد:	**"خيال الظل مسرح قبل المسارح!"**	كتاب العربي، الكويت، الكتاب الثامن عشر، 15 يناير 1988
مراجع مترجمة		
آرتين، دريوتون:	**المسرح المصري القديم**	دار الكاتب العربي، القاهرة، تر:ثروت عكاشة 1967
برتولت، بريخت:	**مسرح التغيير، مقالات في منهج بريشت الفني**	دار ابن رشد بيروت، 1983
بسفيلد، روجر، الابن:	**فن الكاتب المسرحي**	دار النهضة، القاهرة، تر:دريني خشبة، 1978
ديورانت، ول:	**قصة الحضارة**	المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في جامعة الدول العربية تر:زكي نجيب محمود، ط5 ج1 من المجلد الأول
فايس، بيتر:	**أنشودة أنجولا**	سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، تر وتقديم: يسري خميس، العدد 14 1970
نيكول، آلاردیس:	**فن الكاتب المسرحي**	دار سعاد الصباح، تر:دريني

مـــلاحـــق

آ-معجم المؤلفين:

1-إدريس يوسف، 1927-1991:

ولد في 19 مايو (أيار) سنة (1927)، وكان والده متخصصاً في استصلاح الأراضي، أمضى حياته في القاهرة، وتلقى تعليمه فيها، حصل على إجازة في الطب البشري، وفي أثناء دراسته الجامعية اشترك في مظاهرات ضد الاستعمار البريطاني ونظام الملك فاروق، وفي سنة (1951) عُيّن سكرتيراً تنفيذياً للجنة الدفاع عن الطلبة، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة، وقد نشر في مجلات ثورية، وسُجن وأُبعد عن الدراسة عدة أشهر، وبعد تخرجه عيّن طبيباً في قصر العيني، في القاهرة.

ولما تقلد عبد الناصر السلطة، أيد يوسف إدريس النظام الجديد، إلا أنه وجد أن مُثُله لم تتحقق كلّها، فاصطدم بالنظام الجديد واعتقل في سنة (1954)، وفي المعتقل انخرط في الحزب الشيوعي وفي سنة (1956) انفصل عنه.

-واصل ممارسته للطب حتى عام (1960) إلى أن عيّن محرراً في جريدة الجمهورية، وقام بأسفار في الوطن العربي فيما بين (1956-1960) وفي عام (1961) انضم إلى المناضلين الجزائريين، وحارب في معارك استقلالهم مدة ستة أشهر، وأهداه الجزائريون وساماً إعراباً عن تقديرهم لجهوده، وفي عام (1963) حصل على وسام الجمهورية؛ واعترف به كاتباً من أهم كتّاب عصره، وفي عام (1972) اختفى من الساحة العامة، إثر تعليقات له ضد الوضع السياسي، ولم يعد للظهور إلا بعد حرب تشرين التحريرية (1973) عندما عُيّن كاتباً في جريدة الأهرام، كتب القصة، والرواية، ونشر بحوثاً ودراسات ومسرحيات كثيرة، وفيما يلي ثبت بمسرحياته، ومؤلفاته النقدية في نظرية المسرح.

أ-مسرحياته:

-ملك القطن وجمهورية فرحات، دار النشر القومية، القاهرة 1956-وأعيد نشرها في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، 1974.

-اللحظة الحرجة، القاهرة، 1958 (أعيد نشرها في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، (1974).

-الفرافير، القاهرة، 1964 (أعيد نشرها في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، (1974).

-المهزلة الأرضية، القاهرة، 1965 (أعيد نشرها في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، (1974) وسبق نشرها قصة قصيرة ضمن مجموعة لغة الآي أي بعنوان "فوق حدود العقل".

-المخططين، القاهرة، 1969 (سبق نشرها في مجلة المسرح -5-1969 وأعيد نشرها في "نحو

مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، 1974.

-الجنس الثالث، عالم الكتب 1971 ثم (أعيد نشرها في "نحو مسرح عربي" الوطن العربي، بيروت، (1974) القاهرة، 1970.

-نحو مسرح عربي (يضم كل المسرحيات السابقة) القاهرة 1974.

ب-كتب في نظرية المسرح:

نحو مسرح عربي، الوطن العربي للنشر، بيروت 1974 (سبق نشرها في مجلة الكاتب يناير (كانون ثاني) .

-مارس (آذار) .1964

2-البرادعي، خالد محيي الدين (1934):

وهو شاعر وناقد وكاتب مسرحي، ولد في يبرود (سورية) عام (1934)، تلقى تعليمه في يبرود، وعمل في الصحافة الأدبية في الكويت وسورية، شارك في تأسيس اتحاد الكتاب العرب في سورية عام (1969)، وهو عضو فيه، وعضو الاتحاد العالمي للمؤلفين باللغة العربية، وعضو مجمع البلاغة العالمية، وعضو المجلس القومي للثقافة العربية في الرباط، له خمس وخمسون كتاباً مطبوعاً في الشعر والمسرح الشعري، والمسرح والنقد، ترجم جانب من شعره ومسرحه إلى اللغات الفرنسية والإنكليزية والأسبانية والفارسية والروسية والأوكرانية والأندونيسية، حاز على عدة جوائز أدبية، نشر بحوثاً ودراسات ومسرحيات شعرية ونثرية، وفيما يلي ثبت بمسرحياته، ومؤلفاته النقدية في نظرية المسرح.

1-المسرحيات النثرية:

-الوحش، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.

-الجراد، ليبيا 1978.

-الشيخ بهلول في سوق الخياطين، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العدد 91-1978.

-أبو حيان التوحيدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، .1984

2-المسرحيات الشعرية:

-دمر عاشقاً، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

-السلام يحاصر قرطاجنة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

-العرش والعذراء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

-أشباح سيناء، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق العد 120-1981.

-حصان الأبانوس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.

-جودر والكنز، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.

-المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

-جزيرة الطيور، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

-الإمبراطور زمسكيس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

-عرس الشام، 1992.

-النبوءة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1992.

-مكاشفات عائشة بنت طلحة، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

-الزهرة والسيف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

-الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي؟؟

-أسفار سيف بن ذي يزن؟

-الشجرة التي أورقت سيوفاً؟

-وادي العذارى؟؟

3-كتب في النقد المسرحي:

-خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

3-الحكيم، توفيق: (1898-1988):

ولد في الإسكندرية عام (1898) من أم تركية الأصل صارمة متزمتة، ومن أب مصري كان يعمل وكيلاً للنائب العام ثم قاضياً مستشاراً، التحق بعد إتمام تعليمه العام بكلية الحقوق وحصل على ليسانس القانون عام (1924)، أُبعد عن الجو الفني في مصر، وأرسل إلى فرنسا لمواصلة دراسة القانون، والحصول على درجة الدكتوراة، وهناك اتصل عن قرب بفنون الأدب العالمية، ولا سيما الأدب الفرنسي.

عاد إلى مصر في عام (1927) أي بعد ثلاث سنوات من إقامته في فرنسا، دون الحصول على درجة الدكتوراة، وعمل وكيلاً للنائب العام في المحاكم المختلفة، في الاسكندرية لمدة عامين من سنة (1927-1929)، وانتقل من القضاء المختلط إلى القضاء الأهلي عام (1929)، فعمل وكيلاً للنائب العام في مدن طنطا ودمنهور ودسوق وفرسكور لمدة أربعة أعوام وفي عام (1934) انتقل من السلك القضائي إلى وزارة المعارف العمومية، ليعمل بها مديراً للتحقيقات، ثم نُقل إلى وزارة الشؤون الاجتماعية عند إنشائها عام (1939) وتولى فيها مدير مصلحة الإرشاد الاجتماعي، ثم استقال من وظيفة الحكومة عام (1943) ليعمل في جريدة "أخبار اليوم" التي نشر بها سلسلة من المسرحيات الاجتماعية، ثم عاد ليعمل مديراً عاماً لدار الكتب عام (1951).

وعندما أنشيء المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عام (1956) عُيّن فيه عضواً دائماً متفرغاً بدرجة وكيل وزارة، وفي عام (1959) عُيّن مندوباً مقيماً للجمهورية العربية المتحدة لدى منظمة اليونسكو في باريس، لكن فترة إقامته هناك لم تدم طويلاً، إذ فضل العودة إلى القاهرة في أوائل سنة (1960) ليعمل عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى كما كان. كتب القصة والخاطرة والمقالة ونشر بحوثاً ودراسات

ومسرحيات كثيرة، وفيما يلي ثبت بمسرحياته ومؤلفاته النقدية في نظرية المسرح.

1-المسرحيات:

-الضيف الثقيل -1919- مفقودة.

-امينوسا -1922- مقتبسة.

-العريس -1924- مقتبسة

-خاتم سليمان -1924- مقتبسة.

-علي بابا -1926- مقتبسة.

-المرأة الجديدة -1923- مسرح المجتمع، مكتبة الآداب القاهرة 1950.

-أمام شباك التذاكر- 1935- مسرح المجتمع، مكتبة الآداب القاهرة 1950 ونشرت أول مرة - مجلتي- 1935.

-شهرزاد -1927-مكتبة الآداب، القاهرة، ط ثالثة 1952 نشرت أول مرة عام 1934.

-أهل الكهف -1928- المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1933.

-الخروج من الجنة -1928- المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1935، مجلتي.

-سر المنتحرة -1929- المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1937 -(مسرحيات توفيق الحكيم ج1).

-حياة تحطمت -1930- المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1937- (مسرحيات توفيق الحكيم ج1).

-رصاصة في القلب -1931- المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1935/34 (مجلتي).

-الزمار -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1937- (مسرحيات توفيق الحكيم ج2).

-جنسنا اللطيف -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1935- (مجلتي).

-محمد -1936-

-حديث صحفي -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1938.

-براكسا أو مشكلة الحكم -1939- مكتبة القاهرة، 1960، كتب القسم الثاني ونشره بالفرنسية 1954 قبل نشره بالعربية 1960.

-صلاة الملائكة -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1941.

-شجرة الحكيم -نادي النهضة، القاهرة، 1953، نشرت أول مرة عام 1941.

-بجماليون -مكتبة الآداب، القاهرة، 1976، نشرت أول مرة عام 1942.

-سليمان الحكيم -مكتبة الآداب، القاهرة، 1943.

-أريد هذا الرجل -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1946 (أخبار اليوم).

-الكنز، -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1946- (أخبار اليوم).

-لاتبحثي عن الحقيقة -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1947- (أخبار اليوم).

-اللص -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1947 (أخبار اليوم).

-الصندوق -المسرح المنوع، مكتبة الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1948-(أخبار اليوم).

-مولد البطل -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1948 (أخبار اليوم).

-عرف كيف يموت -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1948 (أخبار اليوم).

-المخرج -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1948 (أخبار اليوم).

-الملك أوديب -1949- المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت.

-بيت النمل -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1949 (أخبار اليوم).

-أصحاب السعادة الزوجية -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1949 (أخبار اليوم).

-النائبة المحترمة.

-العش الهادئ -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950/49 (أخبار اليوم).

-أريد أن أقتل -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-بين يوم وليلة -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-عمارة المعلم كندوز -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-لو عرف الشباب -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-ساحرة -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-أعمال حرة -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-الجياع -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-مفتاح النجاح -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1950 (أخبار اليوم).

-الرجل الذي صمد -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-أغنية الموت -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-لكل مجتهد نصيب -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-دقت الساعة -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-الشيطان في خطر -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-بين الحرب والسلام -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-الأيدي الناعمة -مسرح المجتمع، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام1950 (أخبار اليوم).

-صاحبة الجلالة -المسرح المنوع، دار الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1954 (أخبار اليوم).

-نحو حياة أفضل -المسرح المنوع، دار الآداب، القاهرة، 1955، نشرت أول مرة عام 1955 (أخبار اليوم).

-إيزيس -مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1955.

-الصفقة -1956- المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت.

-لعبة الموت- مكتبة الآداب، القاهرة، 1966، نشرت أول مرة عام 1958 (أخبار اليوم).

-رحلة إلى الغد -المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1958 (أخبار اليوم).

-أشواك السلام -المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، نشرت أول مرة عام 1958 (أخبار اليوم).

-السلطان الحائر -مكتبة الآداب، القاهرة، 1976، نشرت أول مرة عام 1960 كتبت بالفرنسية عام

.1959

-يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1962.

-الطعام لكل فم، مكتبة الآداب، القاهرة، 1976، نشرت أول مرة عام 1963 (الأهرام).

-رحلة صيد، دار المعارف، القاهرة، 1968، نشرت أول مرة عام 1964 (الأهرام).

-رحلة قطار، دار المعارف، القاهرة، 1968، نشرت أول مرة عام 1964 (الأهرام).

-شمس النهار -المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت نشرت أول مرة عام 1964 (الأهرام).

-مصير صرصار -مكتبة الآداب، القاهرة، 1976، نشرت أول مرة عام 1965 (الأهرام).

الورطة -مكتبة الآداب، القاهرة، 1976، نشرت أول مرة عام 1965 (الأهرام).

-بنك القلق، دار المعارف، القاهرة، 1967، نشرت أول مرة عام 1966 (الأهرام).

-كل شيء في محله، المسرح المنوع، دار الآداب، القاهرة، 1968، ط2، نشرت أول مرة عام 1967.

-الحمار يفكر (الحمير) كتبت عام 1969، ونشرت أول مرة عام 1975، دار الشروق، د.ت.

هارون الرشيد وهارون الرشيد.

-لزوم مالا يلزم، 1970 (الأهرام).

-تقرير قمري، 1970 (الأهرام).

-الحمار يؤلف- كتب عام 1970 (الحمير) ونشرت أول مرة عام 1975.

-مجلس العدل، 1970 (الأهرام).

-قضية القرن الحادي والعشرين، 1970 (الأهرام).

-شاعر على القمر، 1971 (الأهرام).

-الدنيا رواية هزلية، 1971 (الأهرام).

-حصص الحبوب، 12-5-1972 (الأهرام).

2-كتب في نظرية المسرح:

-زهرة العمر (سيرة ذاتية، رسائل) 1943، دار مصر للطباعة، 1988.

-فن الأدب (مقالات) 1964، دار مصر للطباعة، 1990.

-قالبنا المسرحي (دراسة) 1967.

-توفيق الحكيم، يتحدث، مطابع الأهرام التجارية، 1971.

-بين الفكر والفن (مقالات) 1976.

-أدب الحياة (مقالات) 1967، دار مصر للطباعة، 1988.

-ملامح داخلية (حوار مع المؤلف) .1982

4-صنوع، يعقوب: (1839-1912):

ولد في القاهرة عام (1839) من أبوين يهوديين، تعلم منذ صغره البلاغة، وقرض الشعر، وكان والده مستشاراً للأمير "أحمد يكن" حفيد محمد علي الذي أرسله في بعثة إلى إيطاليا على نفقته الخاصة عام (1853).

حيث درس الفن المسرحي الإيطالي، وقرأ الأدب التمثيلي.

-وبعد غياب سنتين عاد إلى مصر، وعيّن مدرساً في مدرسة الفنون والصناعات في القاهرة، وممتحناً في مدارس الحكومة، وفي الخامسة والعشرين من عمره استطاع أن يجيد ثماني لغات هي (العبرية والعربية والتركية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية، والألمانية والبرتغالية، والأسبانية والمجرية والروسية والبولونية) وقد عمل مدرساً للغات الأجنبية لأبناء الخديوي، ثم مدرساً بالمهند سخانة.

-وفي عام (1969) أنشأ فرقة تمثيلية كلها من الذكور، مثلت أول تمثيلية عربية في مصر، لقبه الخديوي بـ "موليير مصر"، وبعد أن عرض صنوع أكثر من مائتي عرض أمر الخديوي بإغلاق مسرحه لأسباب سياسية.

-وبعد إغلاق مسرحه أسس جمعيتين علميتين أدبيتين سُميت الأولى (محفل التقدم) (1872) والثانية (محفل محبي العلم) (_1872) وأغلقتا في عام (1874) لأسباب سياسية أيضاً.

-تابع صنوع نضاله، فراح يكتب في الصحف، ثم أنشأ صحيفة سمّاها (أبو نظارة زرقاء) أصدرت في عام (1877) وكانت سبباً لنفيه من البلاد. حيث لجأ إلى باريس وأصدر جريدة "رحلة نظارة زرقاء" وألقى عدداً من الخطب.

-ولما أطلقت الحرية للمطبوعات في مصر، استأنف إصدار جريدة "أبي نظارة" التي جعل شعارها "سعادة الشعوب في صفاء القلوب" ولما بلغت الجريدة عامها الرابع والثلاثين تعطلت بسبب مرضه، وضعف بصره فودع الصحافة عام (1910). كتب صنوع اثنتين وثلاثين مسرحية وصلنا منها ست مسرحيات هي: بورصة مصر، العليل، أبو ريده وكعب الخير، الصداقة، الأميرة الاسكندرية، الدرتين. وفيما يلي ثبت بمسرحياته المؤلفة والمترجمة التي ذكرتها كتب التاريخ.

مسرحيات مؤلفة:

-راستور شيخ البلد والقواص 1871، غنائية من فصل واحد باللغة الدارجة.

-آنسة على الموضة، أو البنت العصرية 1871.

-الضرتين.

-الأميرة الاسكندرية 1872.

-العليل 1872.

-الصداقة.

-بورصة مصر.

-أبو ريدة وكعب الخير أو البربري.

-الوطن والحرية.

-ليلى. كتبت باللغة الفصحى. كتبها الشيخ محمد عبد الفتاح.

-الزوج الخائن. كتبت بالإيطالية ونشرت في القاهرة عام 1876. ولم تعرض علـــــــى مسرحه لأنه أغلق في عام (1872).

-موليير مصر وما يقاسيه 1911.

مسرحيات مترجمة:

-مريض الوهم.

-البخيل.

-طرطوف.

5-عبد الصبور، صلاح: (1931-1981):

ولد في 3 أيار (1931) بمدينة الزقازيق بمصر، وهو الثاني لأخوته الستة، تلقى تعليمه في بلدته، وحاز شهادة الثانوية عام (1947) وتقدم والده بأوراق نجاحه إلى كلية الطب، ولكن صلاح عبد الصبور سحبها، وتقدم إلى الكلية الحربية فلم يقبل لأن باطن قدمه مسطح، فتقدم إلى جامعة القاهرة حيث التحق بقسم اللغة العربية وتخرج فيه عام (1951).

عمل بالتدريس حتى عام (1958) ثم عمل محرراً أدبياً في روز اليوسف من عام (1959) إلى عام (1962) والأهرام من عام (1962) إلى عام (1967) ثم عيّن عام (1967) مديراً للنشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة، ثم مديراً عاماً للنشر بدار الكاتب العربي.

تولى رئاسة مجلتي المسرح (1969-1970) والكاتب (1974-1975) وعمل من عام (1976) إلى عام (1979) مستشاراً ثقافياً للسفارة المصرية في نيودلهي بالهند، ثم عيّن رئيساً للهيئة المصرية العامة للكاتب بعد عودته من الهند.

تزوج عام (1958) المذيعة نبيلة ياسين ثم انفصل عنها بالطلاق عام (1963) وتزوج ثانية عام (1964) من المذيعة سميحة محمد غالب ورزق منها بابنتين هما مي (1965) ومعتزة (1968).

توفي في 14 آب عام (1981) إثر أزمة قلبية حادة فاجأته وهو في منزل صديقه الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي" إثر نقاش حاد مع بعض الأصدقاء حول العلاقة بين الأديب والسلطة.

تأثر بالأدب العربي القديم ولاسيما المتنبي والمعري كما تأثر بالأدب الأوربي ولاسيما إليوت وقد ترجم له مسرحيتين شعريتين وتأثر خطاه في تجديد الشعر العربي، وفي كتابة المسرحية الشعرية، وممارسة النقد الأدبي.

1-مسرحياته:

-مأساة الحلاج، دار الآداب، بيروت، ط1، 1965.

-مسافر ليل، 1967، كوميديا سوداء، دار العودة، بيروت، 1969.

-الأميرة تنتظر 1969، دار العودة، بيروت، 1975.

-ليلى والمجنون 1970، دار العودة، بيروت، 1981.

-بعد أن يموت الملك 1973، دار العودة، بيروت، 1975.

-الأعمال الكاملة إعداد أحمد صليحة، محمود عبده، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.

2- من دراساته:

-أصوات العصر 1960.

-ماذا يبقى منهم للتاريخ 1961.

-حتى نقهر الموت 1963.

-قراءة جديدة لشعرنا القديم 1968.

-حياتي في الشعر 1969.

-وتبقى الكلمة 1969.

-في مدينة العشق والحكمة .1971

6-عرسان، علي عقلة: (1941):

ولد في صيدا (درعا-سورية) عام (1941) تلقى تعليمه في درعا، وتخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة عام (1963) وأوفد إلى فرنسا مدة عام للاطلاع والدراسة في شؤون المسرح، عمل مخرجاً في المسرح القومي، ونقيباً للفنانيين، ومديراً للمسارح والموسيقى، وعضواً في قيادتي اتحاد شبيبة الثورة وطلائع البعث، ومعاوناً لوزير الثقافة، ورئيساً لاتحاد الكتاب العرب، وأميناً عاماً للاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب، ونائباً للأمين العام لاتحاد كتّاب آسيا وأفريقيا.

-حاز على درجة الدكتوراة في الآداب والعلوم الإنسانية، عضو جمعية المسرح، كتب القصة والمسرحية والرواية، ونظم الشعر، ونشر بحوثاً ودراسات مسرحية، وفيما يلي ثبت بمسرحياته، ودراساته المسرحية.

1-المسرحيات:

-ثلاث مسرحيات (زوار الليل -الشيخ والطريق- الفلسطينيات) وزارة الثقافة، دمشق، 1971.

-السجين رقم 95، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.

-الغرباء، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

-رضا قيصر، وزارة الثقافة، دمشق، 1975.

-عراضة خصوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.

-الأقنعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.

-أمومة (ضمن الأعمال الكاملة) دار طلاس، دمشق، 1989.

-تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

2-كتب في الدراسات المسرحية:

-سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.

-الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط أولى 1981، ط ثانية 1983، ط ثالثة 1985.

-وقفات مع المسرح العربي -دراسة- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

7-فرج، الفريد: (1929):

ولد في الشرقية، جمهورية مصر العربية عام (1929) عمل مستشاراً لهيئة المسرح والموسيقا والفنون الشعبية في جمهورية مصر العربية، عضو جمعية المسرح.

نشر بحوثاً ودراسات مسرحية. فيما يلي ثبت بمسرحياته وكتبه في نظرية المسرح.

1-المسرحيات:

-صوت مصر (فصل واحد) كتبت عام 1956 وقدّمها المسرح القومي في القاهرة عام 1956.

-سقوط فرعون، كتبت عام 1955 وقدّمها المسرح القومي في القاهرة عام 1957.

-حلاق بغداد، كتبت عام 1963 وقدّمها المسرح القومي في القاهرة عام 1964.

وطبعت مع رسائل قاضي إشبيليا في كتاب صادر عن سلسلة دار الهلال القاهرة 1986.

-سليمان الحلبي، كتبت عام 1964 وقدّمها المسرح القومي في القاهرة عام 1965 ثم صدرت عن دار الكاتب العربي، القاهرة، ط2 1969 وطبعت مع "الزير سالم" في كتاب واحد في الهيئة المصرية العامة، 1989.

-الفخ، (فصل واحد) كتبت عام 1965 وقدّمها المسرح الحديث في القاهرة عام 1966.

-بقبق الكسلان، (فصل واحد) كتبت ونشرت عام 1965، وقدّمت في تلفزيون القاهرة، 1966.

-عسكر وحرامية، قدّمها المسرح الكوميدي، في القاهرة عام 1966 وصدرت عن الهيئة المصرية العامة، ط ثانية 1971.

-الزير سالم: قدّمها المسرح القومي في القاهرة عام 1967. ثم طبعت مع مسرحية "سليمان الحلبي" في كتاب واحد، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989.

-على جناح التبريزي وتابعه قفة، دار الكاتب العربي، القاهرة 1968.

-النار والزيتون: الهيئة المصرية العامة، 1970.

-الزيارة: (فصل واحد).

-زواج على ورقة الطلاق: قدّمها المسرح الحديث في القاهرة عام 1973.

-رسائل قاضي إشبيليا: نشرت مسلسلة في مجلة البلاغ، بيروت، 1975. وطبعت مع مسرحية "حلاق بغداد" في كتاب واحد صدر عن سلسة دار الهلال، القاهرة، 1986.

2-كتب في نظرية المسرح:

-مؤلفات الفريد فرج:

1-دليل المتفرج الذكي إلى المسرح.

2-الملاحة في بحار صعبة.

الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1989.

-أضواء على المسرح العربي.

8-القباني، أبو خليل: (1833-1902):

ولد في دمشق، من أسرة تركية، هاجرت إلى دمشق واستوطنت فيها. تعلم القراءة والكتابة في أحد الكتاتيب، ثم انتقل إلى مدرسة ابتدائية، وقد ظهرت عليه آيات النبوغ والميل للفن والموسيقا والتمثيل، وهو في الثانية عشرة من عمره، درس اللغة التركية والفارسية ونبغ فيهما، ولم يتجاوز الثامنة عشرة من عمره، وعندما شبّ عن الطوق أخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد والبيوت ثم احترف مهنة القبان.

بدأ عمله المسرحي الجدي في عهد ولاية مدحت باشا عام (1878) بعد أن أمر بإعطائه من بلدية دمشق مبلغاً يفي بتأسيس مسرح، وما إن أبعد مدحت باشا عن سورية حتى تردت أحوال مسرح القباني، وما لبثت أن صدرت الإدارة السنية بمنع القباني من متابعة عمله.

-رحل إلى مصر لمتابعة مسيرته المسرحية عام (1884) وأعطاه الخديوي داراً للأوبرا لتمثيل رواياته. ثم وهبه أرضاً في حي العتبة الخضراء ليشيّد عليها مسرحه، عاش في مصر مدة سبعة عشر عاماً.

-غادر مصر إلى استنابول بعد أن أُحرق مسرحه، ونزل ضيفاً على أحمد عزت باشا، واجتمع بالسلطان عبد الحميد الذي أصدر براءة سنية يمنح راتباً شهرياً لكل بنت من بناته، وبعد عام كامل غادر تركيا متوجهاً إلى سورية.

-وفي سورية أصيب بمرض الطاعون، وتوفي في الحادي والعشرين من شهر كانون الأول عام (1903). بعد أن تفرغ لخدمة الفن المسرحي؛ إذ كان ملحناً وممثلاً، وأجاد في الموسيقا وأبدع في فنون رقص السماح والإيقاع، ألف مجموعة من المسرحيات وفيما يلي ثبت بمسرحياته المعروفة.

1-مسرحياته:

ناكر الجميل -الشاه محمود- السلطان حسن- أسد الشرى- لوسيا- عنترة- هارون الرشيد وأنس الجليس، متريدات، عفيفة، ملتقى الحبيبين، اسما وسليم، ديك الجن الحمصي، ولادة.

-الأمير محمود نجل شاه العجم: المطبعة العمومية، القاهرة، 1318هـ.

-هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب، المطبعة العمومية، القاهرة، 1318هـ.

-عفيفة، مطبعة النجاح، القاهرة، 1325هـ.

-عنترة بن شداد، مطبعة الصدق، القاهرة، 1322هـ ط ثانية.

-هارون الرشيد مع أنس الجليس، القاهرة.

9-النقاش مارون (1817-1855):

-ولد في صيدا (لبنان) في التاسع من شباط (1817)، وفي سنة (1825) غادر أبوه صيدا، إلى بيروت، حرصاً على ازدهار تجارته، وكان أحد أعضاء المجلس البلدي في بيروت، كان مارون محباً للعزلة مولعاً بالآداب والعلوم، فبعد أن أتقن الكتابة العربية، تعلم النحو والصرف وتعمق بهذا الفن، وأتقن أيضاً علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع، وفي سن الثامنة عشرة تعلق بنظم الشعر حتى فاق أقرانه، وأتقن علم الأرقام ومسك الدفاتر على الأصول الأفرنجية، تعلم القوانين التجارية، وكان مولعاً بدراسة اللغات والفنون، إذ تعلم التركية والإيطالية والفرنسية. وتعلم الموسيقا وأتقنها.

شغل بعض المناصب الحكومية، فكان رئيس كتّاب جمرك بيروت، وعضواً بمجلس التجارة فيها، إلا أنه آثر أن ينصرف إلى التجارة، وبقي على ذلك حتى آخر حياته، وكان يقوم في سبيلها برحلات، إلى بلدان عربية وأجنبية؛ إذ سافر إلى حلب والشام وغيرها من المدن السورية وفي سنة 1846 سافر إلى الاسكندرية، والقاهرة، ثم ذهب إلى إيطاليا.

وفي التاسع عشر من أيلول سنة (1855) سافر إلى طرسوس في رحلة تجارية. ومكث فيها ثمانية أشهر، وفي أواخر أيار سنة (1855) أصابته حمّى شديدة أودت بحياته في أول حزيران من ذلك العام.

هو أول من أسس المسرحية العربية وكتب ثلاث مسرحيات وفيما يلي ثبت بمسرحياته.

مسرحياته:

-البخيل 1848 -مجموعة أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869.

-أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد 1849، مجموعة أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869.

-الحسود السليط -1851، مجموعة أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869.

ونشرت الخطبة الكاملة التي قدّم بها مسرحية البخيل في أرزة لبنان، المطبعة العمومية، بيروت، 1869.

10- ونوس، سعد الله (1941)

ولد في قرية حصين البحر، محافظة طرطوس (سورية) من أسرة فقيرة، كان عائلها مزارعاً صغيراً، ثم تحول للتجارة، التحق بالمدرسة الابتدائية، وأظهر تفوقاً في الدراسة، وكان مولعاً بالقراءة، أتمّ دراسته

وحصل على الشهادة الثانوية دون عقبات وذلك عام (1959)، وحصل على منحة دراسية، فسافر إلى القاهرة ليلحق بقسم الصحافة بكلية الآداب بجامعة القاهرة.

وبعد حصوله على ليسانس الآداب عام (1963) عاد إلى دمشق وعيّن مشرفاً على قسم النقد بمجلة "المعرفة" التي تصدر عن وزارة الثقافة، وبعد ثلاث سنوات من العمل في مجلة "المعرفة" تحددت اهتماماته في المسرح، وكتب بعض المسرحيات القصيرة، ثم في عام (1966) سافر إلى فرنسا ليدرس الأدب المسرحي في معهد الدراسات المسرحية التابع لجامعة السوربون.

وبعد أن أنهى دراسته في فرنسا (1968)، عاد إلى دمشق، وعُيّن رئيساً لتحرير مجلة "أسامة" الخاصة بالأطفال، وظل رئيساً لتحرير هذه المجلة من عام (1969) إلى عام (1975) حيث حصل على إجازة بدون مرتب وعمل محرراً في جريدة السفير البيروتية، وعندما نشبت الحرب الأهلية في بيروت عاد إلى دمشق ليعمل مديراً لمسرح القباني الذي تشرف عليه وزارة الثقافة، شارك في إقامة مهرجان دمشق المسرحي الأول عام (1969) وعرض مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"

وفي عام (1977) عُيّن رئيساً لتحرير مجلة الحياة المسرحية، ولم يثنه المرض الذي ألمّ به عن متابعة مسيرته المسرحية. فاختير في آذار عام (1996) ليوجه كلمة إلى المسرحيين في العالم كلّه، ليكون بعدها مسرحياً عالمياً، تفرغ للعمل المسرحي، مخرجاً ومؤلفاً ونشر بحوثاً ودراسات ومسرحيات كثيرة، وفيما يلي ثبت بمسرحياته وكتبه المسرحية.

1-المسرحيات:

-مادوز تحدق في الحياة، مجلة الآداب، بيروت، العدد 6-1963.

-فصد الدم، مجلة الآداب، بيروت، العدد 3-1964.

-لعبة الدبابيس، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-جثة على الرصيف، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-المقهى الزجاجي، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-مأساة بائع الدبس الفقير، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-الجراد، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا، مجموعة حكايا جوق التماثيل، وزارة الثقافة، دمشق، 1965.

-عندما يعلب الرجال، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 76-1968.

-حفلة سمر من أجل 5حزيران، كتبت عام 1968، ونشرت أول مرة في آذار، 1969، عن مجلة مواقف ثم صدرت عام 1970 عن دار الآداب، بيروت، وأعيد نشرها عن الدار نفسها 1977 وقد عرضتها فرقة المسرح الفلسطيني، في بيروت عام 1970.

-الفيل يا ملك الزمان، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 86-1969.

-مغامرة رأس المملوك جابر، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، 1970. ثم صدرت مع الفيل يا ملك الزمان عن وزارة الثقافة، دمشق 1971 وأعيد نشرها مع الفيل يا ملك الزمان عن دار الآداب، بيروت، 1978، وعرضت 1973 من خلال أعمال مهرجان دمشق المسرحي الرابع،

إخراج سعد الله ونوس.

-سهرة مع أبي خليل القباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1972.

-الملك هو الملك، ملحق الثورة الثقافي، دمشق العدد 12-1977.

-رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.

-الاغتصاب، مجلة الحرية، بيروت، العدد 341 ك1، 1989.

-منمنمات تاريخية، دار الهلال، القاهرة، العدد 543-1994.

-طقوس الإشارة والتحولات 1994.

-يوم من زماننا وأحلام شقية 1995.

-ملحمة السراب، دار الآداب، بيروت، 1996. ونشرت أول مرة في صحيفة السفير، بيروت، على حلقات ابتداء من 29-12-1995.

2-كتب في نظرية المسرح:

بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ونشرت البيانات لأول مرة في مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 104، تشرين الأول، 1970.

ب- معجم المسرحيات المدروسة:

1-مسرحية البخيل: (1848) لمؤلفها مارون النقاش:

ملهاة ملحنة، مؤلفة من خمسة فصول، جمعت بين الشعر والنثر، 53صفحة، قطع متوسط، نشرت في مجموعة أرزة لبنان المطبعة العمومية، بيروت، 1869 من صفحة 29 إلى صفحة 90.

-تحكي قصة أرملة شابة اسمها "هند" يتقدم لخطبتها "قراد" وهو رجل دميم عجوز طُبع على البخل فيوافق والدها على زواجها، لاتفاق مصالحه المادية مع مصالح قراد؛ إذ إن "ثعلبة" والد هند رجل بخيل أيضاً، إلا أن هنداً تحاول بخبرة وذكاء التخلص من قراد، فتتظاهر بالموافقة بعد الممانعة، وترهقه بالمطالب المادية بحجة إتمام عملية الزواج، عندئذٍ يعتذر "قراد" عن هذا الزواج، ويقدم مبرراته، ويوافق والدها على إيقاف ذلك الزواج لأنه أدرك أن قراداً قد طمع بماله،

كل ذلك ضمن مواقف مضحكة، تسلط فيها الأضواء على تلك السمة الكريهة، التي تجعل من يتصف بها خاسراً لا محالة.

–تأثر النقاش في هذا العمل المسرحي بأسلوب مسرحية "البخيل" لموليير.

2- "مسرحية موليير مصر وما يقاسيه": لمؤلفها يعقوب صنوع.

–مؤلفه من خمسة مناظر، قطع متوسط، المبطعة الأدبية، بيروت، 1912، ونشرت في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، إعداد وتقديم محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص191–222.

–ضمت هذه المسرحية التجارب المسرحية التي قام بها يعقوب صنوع منذ تأسيس مسرحه عام (1870)، وسجلت بعض المتاعب التي لاقاها، إضافة إلى أن صنوع قدّم في متن المسرحية جانباً من تعليقاته على الظروف التي مرَّ بها مسرحه، وعلى مشكلات الممثلين المهنية، ورسالة المسرح.

–تأثر صنوع في هذا العمل المسرحي بمسرحية "ارتجال فرساي"، (L,Impromptu de versaius)، لموليير فالمسرحيتان تدور أحداثهما حول صاحب فرقة وممثلية، وضمن ذلك تستعرضان النشاط الذي قام به صاحب الفرقة خلال رحلته المسرحية، إضافة إلى أن صنوع قد التفت إلى الواقع، وضمّن عمله بعض القضايا المأخوذة من الواقع المعيش آنذاك.

3-مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب: لمؤلفها: "أبو خليل القباني".

مؤلفة من خمسة فصول، حوت بعض المقاطع الغنائية، والموشحات، والرقصات الشعبية، قطع متوسط، المطبعة العمومية، القاهرة، 1318هـ، ونشرت في كتاب المسرح العربي (دراسات ونصوص)، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1963، من ص 3–32.

–تحكي المسرحية قصة جارية كانت في قصر الرشيد، وكانت موضع حبه وعنايته، حتى ضاقت بها زبيدة، فأمرت بإقصائها عنه، وأوحت إلى الرشيد بأن

الجارية قد ماتت، إلا أن الجارية خدِّرت، ورميت في قبر مجهول، فعثر عليها غانم بن أيوب، وهو تاجر دمشقي، وأحبها وعندما طلب منها وصلاً صدّته، وحكت له قصتها مع الرشيد وزبيدة.

–وما إن يكشف الرشيد ما دبرته زبيدة حتى يأمر بالقبض على غانم والجارية معاً، وفي الوقت الذي يهرب فيه الأمير غانم بن أيوب، تمتثل الجارية بين يدي الرشيد، وتحكي له قصتها، وتشيد بعفة غانم، فيرتاح الرشيد ويعفو عنهما، وبعد أن تبحث الجارية عن غانم، وتجده يتمّ زواجهما في ليلة واحدة؛ إذ يتزوج غانم بن أيوب من الجارية" قوت القلوب "ويتزوج الرشيد من أخت غانم.

–وقد أخذت المسرحية من الليلة الثانية والخمسين من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي نسخة طبق الأصل عن الحكاية الألفية.

4-السلطان الحائر: لمؤلفها توفيق الحكيم:

مسرحية نثرية –في ثلاثة فصول– المطبعة النموذجية، القاهرة، 1960، قطع وسط، 247 صفحة. صدرت أول مرة عام 1960.

عالجت المسرحية قضية نظام الحكم، وانتصرت لطريق القانون عن طريق تصوير سلطان يحكم شعباً، وهو عبد مملوك، ولا يعرف حقيقة كونه عبداً غير النخاس، ثم يعرفها القاضي ويطالب بإقامة الشرع، ولن يتمّ ذلك إلا عن طريق بيع السلطان بالمزاد العلني لأنه عبد للسلطان القديم، فآلت ملكيته إلى بيت المال لأنه لم يكن له وريث، وليس أمام السلطان سوى خيار واحد وهو إقامة الشرع ويعني ذلك بيعه أو استخدام السيف والقوة، فيختار الطريق الأسلم وهو تطبيق القانون، ويُطلب ممن اشتراه أن يتنازل عن حقه الخاص بملكه، فيطلقه، ويعيّن حاكماً شرعياً للبلاد.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة توفيق الحكيم تطبيق نظرية الاستنبات، التي طرحها، والتي تجلت في ارتباط العمل المسرحي بالواقع، والتعبير عن بعض القضايا والهموم السياسية التي عاصرها، وفي اعتماد العمل المسرحي على الذات كفكرة والانطلاق بها في حرية تامة، لإسقاط قضية مستمدة من الواقع بهدف التحليل والتصحيح، وطرح الحلول

المناسبة.

5- الفرافير: لمؤلفها يوسف إدريس:

مسرحية نثرية، في جزأين. طبعت في كتاب مسرح عربي، مع مجموعة من المسرحيات، الوطن العربي للنشر، بيروت 1974، قطع وسط- 87 صفحة من ص173-260 عرضت لأول مرة يوم 16 مايو إبريل1964 على مسرح الجمهورية بالقاهرة، إخراج كرم مطاوع.

-عالجت المسرحية قضية (التبعية والسيادة) عن طريق شخصيتين رئيسيتين هما السيد والفرفور، ويحاول من خلالهما أن يطرح مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية التي تهمّ الإنسان العربي.

وتجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة إدريس تطبيق ما نظّر له، وهو التزامه بمسرح السامر الشعبي، معتمداً على تحويل خشبة المسرح إلى مكان تجمع بشري يختلط فيه الممثل بالمتفرج من خلال المشاركة الفعلية في التمثيل والتأليف والتصميم، وعن طريق الارتباط بالبيئة العربية المصرية التي تمثلت في مسرح السامر وفي شخصية فرفور الذي اعتبره إدريس ظاهرة اجتماعية موجودة في كل مكان وزمان، إنه يمثل الشخصية العربية المصرية فالفرفور (هو التمثيل الصارخ للمزاج المصري الصحيح، المزاج الساخط في مسرح وبلا تدمير، والذي يعتمد على السخرية كسلاح أساسي يواجه به نفسه، ويواجه به غيره، ويواجه به الحياة) ومن خلال ارتباطها بالواقع وتعبيرها عن بعض القضايا السياسية والاجتماعية.

6- سليمان الحلبي: لمؤلفها "الفريد فرج":

وهي مسرحية نثرية- في أربعة فصول- دار الكاتب العربي، القاهرة، ط ثانية 1969 قطع وسط، 156، طبعت أول مرة سنة 1965.

عالجت المسرحية قضية الغزو الخارجي، ومقاومته، وتجاوزت مظاهر الضعف والقوة وأشكال التضحية والفداء لتصل إلى مضامين تلك المظاهر من خلال التركيز على ما ألحقه الجنرال "كليبر" قائد القوات الفرنسية في مصر من

عسف بالشعب، وعلى معاناة الشاب "سليمان الحلبي" الذي قدم من حلب إلى القاهرة، مما رآه من دمار لحق بمدينة (الأزهر) التي جاء ليتلقى العلم فيها، وقد ضاق من صمت الشعب وهدوئه، مقابل التعسف والقهر الذي يلقاه من السلطة الفرنسية، فاتخذ قراراً يقضي بقتل قائد قوات الغزو، وأقدم على تنفيذ قراره في هدوء المفكر واتزانه.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال الاعتماد على التراث العربي، واستلهام إحدى الشخصيات التاريخية، وهي شخصية "سليمان الحلبي" التي استمدت من تاريخ مصر الحديث الذي يمثل بداية عصر النهضة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وحاول الكاتب إعادة تشكيلها من جديد، مركزاً على دوافعها وأسبابها وطموحاتها ورؤيتها الفكرية وجعلها تتحرك ضمن الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية.

7-مأساة الحلاج: لمؤلفها صلاح عبد الصبور:

وهي مسرحية شعرية -من جزأين- دار الآداب، بيروت، ط ثانية 1969 قطع صغير، 208 صفحة، طبعت أول مرة في دار القلم، القاهرة، 1966.

عالجت المسرحية قضية دور الفنان الأديب، وعلاقته بالسلطة، وأكدت ضرورة قول الكلمة وإيصالها إلى الآخرين، من خلال التركيز على شخصية (الحلاج) الذي رأى الفقر والجوع والفساد في المجتمع، فأنكر عزلته الصوفية، ونزل إلى الناس، خالعاً خرقته، ليدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء، عندئذ اتهمته السلطة بالزندقة، وألقت به في السجن، ثم حكمت عليه بالموت، فتلقاه راضياً لأنه أيقن بأن كلماته ستصبح يوماً فكرة تغذي وجدان الشعب وتحثه على تغيير واقعه.

وقد تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي، من خلال اعتماده على التراث العربي والاستعانة ببعض الشخصيات التاريخية، وهي شخصية المتصوف (ابن منصور الحلاج)، ومن خلال ارتباطها بالواقع عن طريق تحديد دور الفنان في المجتمع، وضرورة إبداء رأيه بصراحة ووضوح.

وأقيمت على أساس البناء التراجيدي الإغريقي، مع الاستعانة ببعض أساليب

وتقنيات المسرح الغربي الحديث.

8-حفلة سمر من أجل 5 حزيران: لمؤلفها سعد الله ونوس:

وهي مسرحية نثرية (لا فصول) دار الآداب، بيروت، ط ثانية، 1980 – قطع وسط، 148 صفحة، نشرت أول مرة في مجلة مواقف، مارس 1969، ثم صدرت عن دار الآداب، بيروت عام 1977، وعرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام 1970.

–التزمت المسرحية أسلوب المسرح التسجيلي، في حديثها عن نكسة حزيران 1967؛ إذ تحدثت عن أسباب النكسة، وربطتها بالنتائج، من خلال تصوير بعض المناطق المتاخمة للعدو وركزت على بلدة ما في زمان ما تعرض أهلها للعدوان، وبدلاً من أن يجابهوا العدو انقسموا فريقين، فريق ينادي بالرحيل، ويتزعمه المختار، وفريق يطالب بالبقاء، ويبدي كل فريق وجهة نظره بالكلام وبالفعل.

–وما إن تنتهي الحرب ويهزم الجنود حتى تبدأ المحاكمة وتبدأ مرحلة كشف الذات الجماعية، لقد صورت حالة المجتمع العربي قبل أن تصله أنباء الهزيمة، وركزت على قضية الحرية وقضية المسؤولية تجاه أحداث الوطن، واستطاعت أن تشير بأصابع اليد إلى كل من ساهم في ضياع الحق، وفي مأساة الإنسان العربي.

–وتعدّ هذه المسرحية هي الخطوة الأولى التي خطاها ونوس نحو المسرح التسييسي، لذا فإن عناصر التأصيل قد تجلت في هذا العمل المسرحي من خلال محاولة غزو عقل المشاهد، وتوعيته عن طريق عرض قضية سياسية ترتبط بالواقع، وتسجيل حادثة تاريخية عاشها المواطن العربي، وعن طريق مشاركة الجمهور بالعمل المسرحي، وهدم الجدار بين الخشبة والصالة.

9-الملك هو الملك: لمؤلفها سعد الله ونوس:

مسرحية نثرية، مؤلفة من مدخل وخاتمة وخمسة مشاهد طبعة رابعة، دار الآداب، بيروت 1983، قطع وسط 128 صفحة، طبعت أول مرة في ملحق الثورة الثقافي، دمشق، العدد 12 عام 1977.

–طرحت المسرحية مقولة تتلخص في أنه لا يمكن تغيير نظام الحكم بمحض تغيير شخص الحاكم؛ إذ إن تغيير الأفراد وحده لا يكفي، ولابد من تغيير طبيعة الحكم وشكله ونظامه.

والمسرحية تصور استبدال فرد حاكم بفرد آخر، فإذا الحاكم الجديد يفعل ما كان يفعله الحاكم السابق، بل يزداد طغيانه.

وهي تستوحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة عن طريق تصوير مملكة ما ضاق صدر مليكها سأماً وضجراً، فتذكر أن الرعية مسلية، فقرر أن يتنكر مع وزيره وينزلا إلى عامة الشعب للترويح عن نفسه، وإبان ذلك تذكر التاجر المفلس "أبو عزة" الذي كان يحلم بالسلطة، وتنصيب نفسه ملكاً لينتقم من خصومه، وهنا تبدأ لعبة الملك التي انعكست عليه فيما بعد، حتى إذا ما تحقق حلم "أبو عزة" وأصبح ملكاً للبلاد، نسي انتقامه، وتقمص شخصية الملك، وأمسك زمام الأمور، ولم يتنكر لشخصه أحد من الأعوان والحجّاب وأهل بيته، ولم يدركوا طبيعة اللعبة، وانصاعوا طوعاً للتاج والصولجان.

تجلت عناصر التأصيل في هذا العمل المسرحي من خلال استلهام التراث العربي، باعتماده على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، التي حاول من خلالها أن يرصد الواقع، ويعالجه، بهدف التفاعل مع المشاهد العربي وشدِّ انتباهه، والتأثير فيه واعتمد على التقنيات المسرحية الحديثة، واستخدم شيئاً من لوازم البناء الفني للحكاية الشعبية.

10- العرش والعذراء: لمؤلفها خالد محيي الدين البرادعي:

وهي مسرحية شعرية في ثمانية مشاهد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980، كتبت عام 1977، قطع وسط، 238 صفحة.

عالجت المسرحية قضية الوحدة والحرية، من خلال حديثها عن قصة العذراء في غربتها نائمة، منذ قديم الأزمنة، بين عرشين واحد للحب ما مسّ، ومازال طهوراً ونقياً، وسرير للخلافة غاص فيه العاشقون ومضوا مثل قشور البرتقال، إذ حاول مجموعة من الفرسان إنقاذها، وبث الحياة فيها، إلا أنها ظلت في عذريتها، وفي سجنها، وظل إخراجها إلى النور حلماً وهدفاً يصعب تحقيقه.

–وتجلت عناصر التأصيل في العمل المسرحي من خلال اعتماد الكاتب على الشعر لغة للحوار المسرحي، ومن خلال استيحاء الجو العام التاريخي، والاستعانة ببعض الرموز التاريخية التي أضاءت الحاضر وعبّرت عنه، ومن خلال الارتباط بالواقع عن طريق تصوير بعض الثغرات التي وقفت عائقاً أمام تحقيق الوحدة العربية، إذ نددت بالظلم وأشارت إلى معاناة الإنسان العربي في تعامله مع الأجنبي، ونددت بالتخاذل في المجتمع العربي، وبظلم الحكام وإحجام الجماهير العربية عن القيام بفعل ثوري تصحح فيه الواقع المدان.

11- تحولات عازف الناي: لمؤلفها علي عقلة عرسان:

وهي مسرحية نثرية شعرية، في خمسة فصول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، قطع وسط 247 صفحة.

طرحت المسرحية مشكلة الإنسان في بحثه عن الحياة، وما يجابهه في أثناء ذلك من قوى الظلم والاستبداد التي تعرضه للموت، وتعالج موضوع الصراع بين الإنسان وأنظمة الحكم الظالمة المستبدة من خلال تصوير شخصية رجل يعشق الماء والحياة، فيلوذ إلى الطبيعة هرباً من قوى الأمن التي باتت تلاحقه، وتتبع أثره، لقد فقد ذاكرته من جراء تعذبيه، وتبدأ الأمور تتضح شيئاً فشيئاً بمساعدة عازف الناي الذي التقاه عند نافورة الماء وعزف له ألحاناً شجية، وبمساعدة المرأة "زوجه" التي أعادت له الحياة وسقته الماء، لكن ما إن يستعيد الرجل ذاكرته حتى تقبض الشرطة على الثلاثة معاً، وتوجه إليهم اتهامات مناهضة للأمن والاستقرار، ويحاكمون بتهم ملفقة، ويقرر إعدامهم شنقاً، وتودع المرأة الحياة بسؤالها "لماذا نعيش" ويدخل الجند ليسوقوا الثلاث إلى الموت، في الوقت الذي يسمع فيه صوت ناي قادم من بعيد، يرافقه شعاع نور يكبر ويكبر.

وتجلت عناصر الخير في هذا العمل المسرحي، من خلال ارتباطه بالحضارة العربية الإسلامية، ومحاولة إبراز النموذج النابع من تلك الحضارة في البطولة والشخصية والأبعاد الثقافية، والتطلع نحو النور والحرية والحياة، ومن خلال ارتباطه بالواقع، والتعبير عن القضية الإنسانية فيه، وهي السعي نحو القيم والمثل والحق والخير والجمال.

المحتويات

-المقدمـــة- 5

المدخـــــل: 8

- العرب والمسرح: 10
1- حضارة الشرق القديمة والمسرح اليوناني: 11
2- نفي وجود الظاهرة المسرحية عند العرب القدماء: 15
أ- قبل الإسلام: 15
ب- بعد الإسلام: 20
3- الرأي القائل بوجود مسرح عربي قديم: 24
أ- مسرح عربي قديم: 25
ب- ظواهر مسرحية عند العرب القدماء: 30
4- ولادة المسرح العربي: 33
5- مفهوم التأصيل: 35

الفصل الأول: 39

عوامل التأصيل: 41
1- عوامل سياسية واجتماعية: 42
2- العوامل الثقافية 64
-الثقافة الأجنبية: 64
- مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي: 66
الدور التوصيلي للمسرح: 75
أ- التوصيل التوجيهي للمسرح: 76
ب- التوصيل الترفيهي: 81

الفصل الثاني: 80

- معالم بارزة في التأصيل: 80
1- النصف الثاني من القرن التاسع عشر: 82
أ- مارون النقاش(1817- 1855): 83
بناء المسرحية عند النقاش: 85
ب- يعقوب صنوع(1839- 1912): 95
استنبات المسرح العربي في مصر: 97
بناء المسرحية عند صنوع: 102
جـ - أبو خليل القباني: (1833-1902): 105
بناء المسرحية عن القباني: 110
2- النصف الثاني من القرن العشرين: 117
أ- المسرح النثري: 117
1- توفيق الحكيم (1898-1988): 117
دوافع التأصيل عند الحكيم: 118
- تأصيل المسرح العربي عند الحكيم: 122
- عملية استنبات الأدب التمثيلي، وفن الأدب: 123
1- من الأدب الإغريقي: 123
2- استنبات مسرح اللامعقول في المسرح العربي: 127
3- استنبات قالب مسرحي عربي: 131
2- يوسف إدريس (1927-1991): 138

دوافع التأصيل عند يوسف إدريس: 138
تأصيل المسرح العربي عند إدريس: 141
3- سعد الله ونوس (1941): 148
- دوافع التأصيل عند ونوس: 148
- تأصيل المسرح العربي عند ونوس: 152
أ- الربط بين الطروحات الفكرية والممارسة العملية: 153
ب - عناصر التأصيل المسرحي عند ونوس: 155
4- علي عقلة عرسان (1941): 160
دوافع التأصيل عند عرسان: 160
- تأصيل المسرح العربي عند عرسان: 164
عناصر التأصيل عند عرسان: 166
1- سياسة في المسرح: 166
2- الظواهر المسرحية عند العرب: 170
5- الفريد فرج (1929): 173
- تأصيل المسرح العربي عند الفريد فرج: 173
ب- المسرح الشعري: 181
1- صلاح عبد الصبور (1931-1981): 187
- تأصيل المسرح العربي عند صلاح عبد الصبور: 187
أ- المسرح الشعري: 187
ب - الشكل المسرحي: 189
د- البحث عن المضمون: 192
2 - خالد محيي الدين البرادعي (1934): 195
دوافع التأصيل عند البرادعي: 195
- تأصيل المسرح العربي عند البرادعي: 197

الفصل الثالث 194

اتجاهات التأصيل: 196
أ -المسرح والواقع: 200
الفرافير والمؤثرات الأجنبية: 220
5 - المسرح والقيم الإنسانية: 244
ب - المسرح والتراث: 255
- الشخصية التراثية في المسرح: 255

الفصل الرابع: 282

اللغة والحوار المسرحي: 284
أ-المسرحية بين الفن الأدبي والفن المسرحي: 284
ب-خصائص الحوار المسرحي، ودوره: 287
ج-فن المسرحية واللغة الشعرية: 297
خاتمـــــة: 320

مـــــلاحـــق 343

آ-معجم المؤلفين: 344
2-البرادعي، خالد محيي الدين (1934): 345
3-الحكيم، توفيق: (1898-1988): 346
4-صنوع، يعقوب: (1839-1912): 351
5-عبد الصبور، صلاح: (1931-1981): 352

6-عرسان، علي عقلة: (1941): 353
7-فرج، الفريد: (1929): 354
8-القباني، أبو خليل: (1833-1902): 355
9-النقاش مارون (1817-1855): 356
10- ونوس، سعد الله (1941) 356
ب- معجم المسرحيات المدروسة: 358
6- سليمان الحلبي: لمؤلفها "الفريد فرج": 361