د. خليل الموسى

المسرحية
في الأدب العربي الحديث

(تأريخ - تنظير - تحليل)

اســم الكتــاب: المســـرحية في الأدب العربي الحديث
اسـم المـؤلــف: د. خلـيل المـوسـى
الترقيم الــدولي:٩٧٨٩٧٧٦٦٨٩٨٢٤:ISBN

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع © محفوظة لدار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة المشهرة برقم ٢٤٨٢١ بتاريخ ٢٠١٥/١٠/١. ومقرها جمهورية مصر العربية / محافظة الجيزة.
وأي اقتباس أو تقليد، أو إعادة طبع، أو نشر أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون موافقة قانونية مكتوبة من الناشر يعرض صاحبه للمساءلة القانونية، والآراء والمادة الواردة وحقوق الملكية الفكرية بالكتاب خاصة بالمؤلف فقط لا غير.

العنوان: جمهورية مصر العربية/ محافظة الجيزة/ مدينة السادس من أكتوبر/ ٣٣ التمويل العقاري.
هاتف: ٠٠٢٠٢٣٨٨٥٠٦٤٩/ موبايل ٠٠٢٠١٥٥٣٢٤٧٤٨٦
البريد الإلكتروني: tahreradbe@gmail.com

المقدمة :

المسرح بشكله الحالي وبتقاناته وجمالياته المعاصرة وبشروطه (الخشبة -النص - الممثّل - الإخراج - الأزياء - الديكور - الموسيقا - الصوت- المتلقّي...إلخ) جنس وافد منذ منتصف القرن الماضي، وقدتناولته دراسات مختلفة، أو تناولت أجزاء منه أو موضوعات خاصة، كفنّ التمثيل وفنّ الإخراج والديكور والعرض وزمن العرض واللغة والحوار والشخصية، ويمكن العودة إلى المعاجم المسرحية في هذه الأمور.

إنّ هذه الدراسة لاتتناول المسرح، فله دارسوه وعارفوه والمختصون به، ولكنّها تتناول المسرحية أو النّص المسرحي بصفته نصًّا قابلاً للعرض على الخشبة، ولذلك فإننا هنا نفصل بين مصطلحي "المسرحية" و"المسرح" فإذا صدفنا عن الثاني فإن المصطلح الأول -"المسرحية-" هو مجال اهتمامنا سواء كانت شعرية أم نثرية، ثم إننا نفصل في هذه الدراسة بين المسرحية المكتوبة بالفصحى وبين المسرحية المكتوبة بلهجة عامية، وينصبّ اهتمامنا على الأولى دون الثانية، وإن نضطّر في بعض المراحل التاريخية لأن نذكرها لدورها في تطور كتابة النص المسرحي.

وينبغي لنا- هنا- أن نفرّق بين المسرحية والمسرح والنص الدرامي والشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالمسرحية نعني بها النص المسرحي القابل لأن يُمثّل، ونعني بالمسرح النص المسرحي ممثّلاً على خشبة ومعروضاً على جمهور بتقانة المسرح وشروطه، ونعني بالنص الدرامي النص الذي ليس من الضرورة أنه قابل لأن يمثّل، أما الشعر المسرحي فهو النص المكتوب شعراً، ولكنّ الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي، والمسرح الشعري نعني به النص المكتوب شعراً، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل.

وثمة قضية أخرى لابدّ من التنبيه عليها قبل الدخول في الدراسة، وهي تتعلّق بمصطلح "المسرحية"، فقد مرّ هذا المصطلح

بتطورات، فأطلق عليه اسم "الرواية" حتى وقت متأخر "أعمال أحمد شوقي"، ولتفريق هذا المصطلح عن الرواية السردية أضيفت في البدايات كلمة "تشخيصية" أو "تمثيلية"، فأصبح المصطلح من كلمتين "رواية تشخيصية" أو "رواية تمثيلية"، بل إن رواد المسرح كالنقاش والقباني وسواهما أدركوا هذه القضية، فأضافوا عدّة صفات إلى العنوان ليشتمل على ماتحته، فقد أضاف أبو خليل القباني -مثلاً- إلى عنوانه رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب" عبارة "وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول"، وفعل الرواد مثل هذا الفعل، ثمّ استُخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية والمسرح، وفي بيروت مسرح قديم تحوّل إلى دار للسينما، وظلّ يُطلق عليه " التياترو الكبير"، ويُطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة، والمهمّ في ذلك كلّه أننا نُطلق في هذه الدراسة مصطلح "المسرحية" على النّص توحيداً للمصطلح في الدراسة.

أما المنهج الذي ارتأيناه فهو المنهج التحليلي، وخاصة في دراسة النصوص والتنظير، ولكننا لم نهمل المنهج التاريخي (التطوري) لبيان تطور المسرحية العربية، وكان لابدّ من العودة إلى مصادر ومراجع مختلفة، وقد عاد المؤلف إلى دوريات مختلفة لأنها الأغنى في دراسة الأدب الحديث والمعاصر، وحاول أن يتوقف طويلاً عند التحليل ليبيّن أهمية كلّ مرحلة على حدة.

يتألف هذا الكتاب من تمهيد وخمسة فصول، فقد كان لابدّ في التمهيد من الوقوف عند أشكال ماقبل المسرح في التراث العربي لربط الحاضر بالماضي، وإن ثمّة إجماع تقريبي على أن المسرحية جنس وافد، ولكنّ مادعا إلى هذا التمهيد هو أن المسرح اليوم يعود في عمليات التأصيل والتأسيس إلى هذه الأشكال للاستفادة منها، وكان الفصل الأول بعنوان "البدايات والريادة"، توقفت فيه عند ثلاثة أعلام كان لهم دور فعّال في تأسيس المسرح العربي في بيروت ودمشق والقاهرة، وحلّلت مسرحية مثالاً على هذه المرحلة، وكان الفصل الثاني بعنوان "المسرحية الشعرية والتقليدية" بيّنت فيه إخفاق الشعر المسرحي" وأسبابه، وتوقفت في الفصل الثالث عند "المسرحية الشعرية المعاصرة"، وتحدثت عن تقاناتها وخصائصها

وعيوبها، وكان لابدّ من التوقف في الفصل الرابع عند المسرحية في أدب توفيق الحكيم، وهو مؤسس المسرحية النثرية بجدارة، أما الفصل الأخير فقد توقفت فيه عند المسرحية المعاصرة في سورية، ويمكننا أن نسحب هذا الفصل مثلاً على تطور المسرحية المعاصرة في مصر ولبنان والعراق.

هذا أهم مايمكننا أن نُدلي به في هذه المقدمة تاركين المقدّمة لفصول الكتاب يحدّثنا عن محتواه، والله من وراء القصد.

خلـيل الـموسـى

دمشـق ١٩٩٦/٩/١

التمهيد:

ماقبل المسرحية والمسرح :

إنّ قضية المسرحية والمسرح بمفهومها المعاصر في المجتمع العربي قبل مسرح مارون النقّاش قضية إشكالية لايمكننا البتُّ فيها بتّاً نهائيّاً، ولايمكننا الوصول إلى حلّ يقيني، فالأدب العربي شعراً ونثراً -عرف كثيراً من النصوص القابلة لأن تتحوّل إلى مسرحيات ناجحة، وعرف المجتمع العربي أشكالاً وأنواعاً من الفرجة بنصّ أو من دون نصّ، يمكننا أن نُطلق عليها مصطلح "ما قبل المسرحية والمسرح".

ولابدَّ قبل الدخول في استعراض هذه الأشكال من أن نتوقف عند آراء الدارسين حول هذه القضية فثمة رأيان متناقضان تناقضاً تاماً حول وجود المسرح في المجتمع العربي قبل منتصف القرن الماضي، ويذهب أصحاب الرأي الأول إلى أن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويضعون بين يديك الأسباب التي حالت دون ذلك، وثمة رأي آخر يذهب أصحابه إلى أنّ العرب قد عرفوا أنواعاً من الفرجة ويقدّمون مشاهد من ذلك.

أما أصحاب الرأي الأول فهم ينظرون إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون شروط وجود المسرح بعناصره الاربعة:المسرحية (النص)- الخشبة- الممثل-المتفرج،وهو بهذه غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية

"البخيل" لمارون النقاش، ويبيّن هؤلاء الأسباب التي حالت دون وجوده، وهي كثيرة، وأهمها:

١- حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلّب المسرح متفرّجاً مستقراً، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن في الجاهلية، وشخصية العربي ذائبة في القبلية، والمسرح يشترط الاستقرار أولاً والشخصية المتميّزة ثانياً، وهذا السبب اجتماعي.

٢- تحريم الإسلام تصوير الوجوه البشرية على حدّ زعم أصحاب هذه النظرية، وهي نظرية فيها أخذ وردّ، ولكنها من وجهة نظرنا قابلة للنقاش، خاصة أن المجتمع العربي يدين معظمه بالإسلام، ومع ذلك فإنّ المسرح والسينما والتلفاز وسائل تعتمد على التصوير، ولانجد أصواتاً في المجتمع العربي تعارض هذه الوسائل وتحّرمها لاعتمادها على التصوير، والإقبال عليها شعبيّاً في كل بقاع الوطن العربي دليل على ذلك.

٣- عدم مشاركة المرأة في التمثيل، والمسرح يتطلّب ذلك، وقد كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقاً إزاء هذا الشرط، ولكنّ هذا الشرط هو الآخر قابل للنقاش، فالمسرح الغربي لم يكن يعرف مشاركة المرأة في جميع عصوره، وقام الرجل بالأدوار النسائية إلى وقت متأخر في القرن الخامس عشر، ومع ذلك استمر المسرح، وعندنا أمثلة على رجال قاموا بأدوار نسائية على المسرح ونجحوا فيها.

٤- عدم ملاءمة المجتمع العربي للصراعات الأربعة على حدّ ماجاء في أبحاث محمد عزيزة، فهو يذهب إلى أن الصراع أساس المسرح، والصراع يحتاج إلى مجتمعات معقّدة، والمجتمع العربي ليس منها على رأيه، وهذه الصراعات في المسرح الإغريقي هي:

- الصراع العمودي: وهو ينجم عن تمرّد الفرد ضد النظام العلوي (إرادة الآلهة)، ويضرب مثالاً على ذلك بـ "برمثيوس"، وهو يلتقي في هذا الصراع مع الذين يذهبون إلى أن وثنية العرب في العصر الجاهلي كانت ساذجة لم ينجم عنها مسرح كما عند اليونان، أو الذين يذهبون إلى أن الإسلام دين التوحيد فرفض قبول أوترجمة المسرح لتعدّد الآلهة فيه.
- الصراع الأفقي: وهو ينجم عن تمرد الإنسان ضد قوانين المجتمع، ويضرب مثالاً على ذلك بـ "أنتيغونا".
- الصراع الديناميكي: وهو ينجم عن رفض الإنسان لاستسلامه للمصير المقرر سلفاً (الفرس- اسخيلوس).

- الصراع الداخلي: وهو ينجم عن انقسام الذات الإنسانية إلى ذاتين متضادتين متصارعتين، بحيث يصبح الإنسان الواحد هو البطل والبطل المضاد، وهو الضحية والجلاّد معاً، ويضرب مثالاً على ذلك بـ "أوديب- سوفوكليس".

ويلخّص أدونيس آراء أصحاب هذه الاتجاه، فينكر وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معاً، ويقدّم عدة اختلافات وهوى تفصل بين هذا المجتمع والمسرح الحقيقي، وأهمّها من وجهة نظره أنّ عالم المسرح هو عالم الإشكال، وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، وإن ثقافة الانسان العربي هي ثقافة الايمان لا التساؤل، والمسرح قلق كيان وقلق مصير.وهذا يعني أن الانسان -مسرحياً-مركز الكون، غيرأن الله، لا الانسان، هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي -تاريخياً- والمسرح مدني، والعربي -من وجهة نظره- لم يؤسّس مدينة، أما المدينة التي أنشأها فقد كانت تنويعاً على الخيمة وثأراً منها في الوقت ذاته: أي أنها كانت قصراً وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي -حضاري، بل يمكن القول -على حدّ عبارته- إنّ المدينة العربية المدنيّة، لم تنشأ حتى الآن"١"، وهو يضيف إلى ذلك أنّ اللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة، أو لغة وحي وإنشاء وتمجيد، واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع: إنها لغة- الحركة"٢".

وأسهل ردّ على اتهام هؤلاء للغة العربية بأنها لغة بيان وفصاحة لاتصلح للمسرحية والمسرح لفقدانها التوتر والتناقض والقلق والصراع -وخاصة أن هذا الرأي يطالعنا به بعض المشتغلين بالمسرح عندنا- هو أنّ هولاء المتهمين يحاولون إخفاء عجزهم باتهام اللغة -فصيحة أوسواها- واللغة كائن معجمي في اللغات، يأتي المبدع -شاعراًأو روائياً أو مسرحياً- فيتعامل معها، فإذا كان خلاّقاً نطقت اللغة بدلالات ليست في مفرداتها، لأن اللغة سياق وعلاقات لامفردات، وإن كان دخيلاً على الآداب والمسرح عجز عن التعامل مع اللغة سياقاً، ولنا أدلة على ذلك في نهضة الأجناس النثرية في مطلع عصر النهضة (مقالة -خطابة -ترجمة)، فغدت اللغة مرنة طيّعة على أيدي أديب إسحق وجبران خليل جبران وغيرهما، ولنا في تجربة الشعر الحديث والمعاصر، وخاصة عند السياب وخليل حاوي وأمل دنقل وأدونيس ومحمود درويش وسواهم أمثلة على ذلك أيضاً، فقد استطاعوا في بعض أعمالهم أن يرتفعوا إلى الخلق الفني،ولنا في بعض أعمال المسرحيين الكبار من أمثال توفيق الحكيم أدلة أخرى على قدرة اللغة العربية التي تلاءمت مع المقالة والخاطرة والرواية والشعر أن تتلاءم مع المسرح والمسرحية إذا كان المؤلف خلاّقاً، وإذا كان بعض علماء اللغة ضد التجديد فإنّ في اللغات الأخرى أمثالاً لهم، ولم يعب في يوم من الأيام مسرحي فرنسي أو انكليزي أو ياباني لغته ويتهمها بالعجز إلاّ حاول أن يجد حلاً لذلك، فالرمزية الشعرية

الفرنسية اتهمت اللغة بحلّتها حينذاك بأنها عاجزة عن نقل التجربة التي يعيشها هؤلاء الشعراء، ولكنهم وجدوا الحلّ في السياق، فلماذا لايقدّم المتّهمون عندنا حلولاً؟ هل يريدون منّا مثلاً أن نكتب بلغات أخرى؟ ثم من قال لهم إن اللغة العربية تفتقد التوتر والتناقض والقلق والصراع؟

٥- سوء ترجمة كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو في العصر العباسي، وهو الكتاب النقدي الهام الذي ظلّ ولايزال مرتكزاً لفنّي المأساة والملحمة، وكان بعض المترجمين من السريان يجهل اللغة العربية، أوليس ضليعاً في اللغة اليونانية، فلما توقف متى بن يونس عند مصطلح "التراجيديا" لم يجد ما يقابله في اللغة العربية، فنظر إلى السياق، فوجده يقوم على الحديث عن النبلاء، فانصرف إلى ترجمته بـ"المديح""٣"، ولما توقّف عند مصطلح الكوميديا" ترجمه بـ "الهجاء"، وخاصة أنّ أرسطو يعرّف التراجيديا بأنها فنّ جميل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة، في حين تستهدف الكوميديا نقد المثالب والعيوب، فخلط المترجمون بين المسرح الشعري والشعر الغنائي، ثم أوغل ابن رشد في تلخيص كتاب أرسطو في الخطأ ذاته حين راح يطبّق المأساة على شعر المديح العربي في فصول هذا الكتاب، "٤" ثم سار على نهجه حازم القرطاجي وسواه، ولذلك فإنّ هذا الخطأ الفاحش صرفهم عن ترجمة المسرح الإغريقي ظناً منهم أن ماعندهم من شعر يوازي ماعند الآخرين أو يماثله أو يتفوّق عليه، فانصرفوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها أرسطو في كتابه، من أمثال "أوديب ملكاً" و "الإلياذة" و"الأوديسة"، وكان على العرب أن ينتظروا إلى بداية النهضة لمعرفة هذا الفن الجميل، وعندي أن هذا السبب وجيه.

أما أصحاب الرأي الثاني الذين يرون بعض التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية في التراث العربي فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشكال، ولايشترطون وجود العناصر الأربعة (المسرحية -الخشبة- الممثل -المتفرج) معاً، فهم -مثلاً- لايشترطون وجود النص أو الخشبة، ويقتصرون على الممثل والمتفرج"٥"، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى، ومع أن دراستنا تقوم على المسرحية لاعلى المسرح، فإن ذلك لايمنع من أن نستعرض أهمّ مايراه أصحاب هذا الرأي من الأشكال الاحتفالية التي تمثل مرحلة "ماقبل المسرحية والمسرح"، وهي كثيرة ولكنّ أهمّها:

١- أسواق العرب في الجاهلية، وأهمّها ماكان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني -كما تروي كتب الأدب- يُدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك"٦".

٢- خروج الخليفة بدءاً من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة، يتقدّم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقا والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلساناً أسود ممتطياً جواداً من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحرّاس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي"٧" يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظلّ بلانصّ، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما.

٣- عاشوراء ونصوص التعزية: هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ماجرى عام ٦٨٠م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ولذلك من الصعب إيجاد ممثّل يؤدي دور شمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعوناً إلى فترة عند أهل القرية"٨"، وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثّل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية، ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط"٩"، ولكنّ أدونيس يرى أنها احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، ولكنها ليست مسرحاً"١٠".

٤- المقامات: يرى الدكتور إبراهيم حمادة أنّ أصول مسرح الظلّ تعود إلى فنّ المقامة"١١"، ويربط لندا و"١٢"، وعبد الحميد يونس"١٣" وعلي الراعي"١٤" بين المقامة وفنّ المسرحية وعدّوا المقامة لوناً مسرحياً وأنها في أصلها أدب تمثيلي، ويذهب الدكتور قطاية إلى أن أهمّ مافي المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمداني هو ممثل حقيقي في المقامات، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون متسولاً أو أعمى أو مهرجاً أو شيخاً أو شاباً أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثّلاً كوميدياً"١٥"، وقد استطاع الطيّب الصديقي أن يقدّم هذه الشخصية في مسرحيته "بديع الزمان الهمذاني"، فنالت إعجاب الجميع، وقد قدّمها معتمداً على العناصر التقنية المعاصرة في المسرح الأوروبي، وعلينا ألاّ ننسى أن أستاذه (جان فيلار) في المسرح القومي الشعبي بباريس نصحه: "عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كلّ مارأيته هنا، ولا تعد سوى التقنية""١٦" وتوقف الدكتور علي علقلة عرسان عند شخصيات المقامات، وخاصة عند شخصية

أبي زيد السروجي المتقلّب في أدواره فهو واعظ يلبس لبوس الدين، لكنه يتصرف في الوقت نفسه تصرفاً شائناً، وهو ينهى عن الفحشاء والمنكر ليغرق في دنان الخمر، وهو يتقلّب في قوالب الانتساب، وكان يتزيا أحياناً بزيّ امرأة في المقامة البغدادية، وهو محتال كبير متنوّع الاهتمامات والتجربة والثقافة"١٧".

٥- مسرح خيال الظلّ: ويسمى أيضاً طيف الخيال"١٨" (أراكوز)، وهذا المسرح أقرب ماينتمي إلى المقامة، فالتشابه بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات وارد، ولغة مسرح خيال الظلّ لاتختلف كثيراً عن لغة المقامة، ويبدو تأثير لغة المقامة واضحاً في بنية البابة من حيث التعلّق بالصنعة، ولكنّ لغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن البابة تقدّم للمتفرجين من العامة في حين تقدّم المقامة للمتعلمين للقراءة، وهذا يعني أن البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، وإن كان عنصر الفكاهة وارداً في الفنين معاً، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأخلاقاً، وتقابل شخصية أراكوز شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني وشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري.

وأهم من برز في تأليف البابات محمد بن دانيال (١٢٤٨- ١٣١١م)، وهو طبيب مصري قدّم ثلاث بابات لخيال الظلّ بالشعر والنثر المصنوع المقفى، وقد كتبت هذه البابات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي "طيف الخيال -غريب وعجيب- المتيّم"، وهي أقرب أشكال (ماقبل المسرحية والمسرح" إلى المسرحية والمسرح، فشخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسلية والضحك، وينتابها غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص -الخشبة- الممثل- المتفرج، وقد ذهب لنداو إلى أن خيال الظلّ مهّد الطريق أمام المسرح والسينما"١٩"P .

وإذا عدنا إلى النص، في المقامات والبابات وجدناه متوافراً سواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسواهم، وهذا مايهمّنا في هذه الدراسة، وهي نصوص وضعت لغرض ما، فالمقامة وضعت للتعليم لاللفرجة، وهذه قضية تختلف بين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير، ولكنّ التطهير فيها يكون من خلال الفرجة والعرض على الخشبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا مايجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحية خالصة، فقد ظلّ فيها من فنّ المقامة الكثير،كطغيان السرد والصناعة اللغوية، ولذلك كان على المسرح أن ينتظر حتى منتصف القرن الماضي رائداً كمارون النقاش.

هوامش التمهيد:

١- فاتحة لنهايات القرن (دار العودة) بيروت -ط١- ١٩٨٠- ص ص١٦٠-١٦٣.

٢- نفسه- ص ص١٧٤- ١٧٥.

٣- فن الشعر مع الترجمة القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد -تر. عبد الرحمن بدوي. بيروت (دار الثقافة)- د.ت- ص٨٥و ٨٩و ١٠٨و ١٠٩....إلخ.

٤- نفسه -ص ص٢١٥- ٢١٧ وص ص ٢٢٤- ٢٣١.

٥- بوتيتسيفا، تمارا ألكساندر وفنا -ألف عام وعام على المسرح العربي -تر. توفيق المؤذن -بيروت (دار الفارابي) -ط١- ١٩٨١ -ص٣١.

٦- الأغاني (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب) -٦/١١.

٧- الراعي، د. علي -المسرح في الوطن العربي -الكويت (سلسلة عالم المعرفة -٢٥) -ك٢ ١٩٨٠- ص١٩.

٨- قطاية، د سلمان-المسرح العربي من أين وإلى أين -دمشق(اتحاد الكتاب العرب)-١٩٧٢ص ص ٥٥-٥٧،وألف عام وعام على المسرح العربي -ص٤٧، وعرسان، علي عقلة- الظواهر المسرحية عند العرب- دمشق (اتحاد الكتّاب العرب) -ط٣- ١٩٨٥- ص ص٦٦٠-٦٦٣.

٩- لنداو، يعقوب م. -دراسات في المسرح والسينما عند العرب. تر. أحمد المغازي -القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٧٢ -ص٤٦.

١٠- فاتحة لنهايات القرن -ص١٦٤.

١١- خيال الظلّ وتمثيليات ابن دانيال -القاهرة (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة) -١٩٦٠- ص ص١١٩- ١٢٤.

١٢- دراسات في المسرح والسينما -ص٣٩.

١٣- خيال الظلّ في القاهرة (الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر) -(سلسلة المكتبة الثقافية- ١٣٨) -آب ١٩٦٥-ص ص٦٠-٦٥.

١٤- فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني -القاهرة (دار الهلال) -العدد ١٤٨- سبتمبر ١٩٧١ -الفصل الأول.

١٥- المسرح العربي- ص٥٥.

١٦- نفسه -ص٨٥.

١٧- الظواهر المسرحية عند العرب -ص ص٤٤٦- ٤٤٧.

١٨- نوع من التشخيص المسرحي تؤديه الظلال التي يلقى بها على ستارة شفافة مرئية أمام المتفرجين.

١٩- دراسات في المسرح- ص٦٦. وانظر حول هذا الموضوع: كمال الدين، محمد -العرب والمسرح- (سلسلة كتاب الهلال -٢٩٣)- مايو ١٩٧٥، وحجازي، حسين سليم -خيال الظلّ وأصل المسرح العربي.. دمشق (منشورات وزارة الثقافة) ١٩٩٤، والمسرح العربي بين النقل والتأصيل (عدة مؤلفين) -كتاب العربي ٢١٨- الكويت ١٩٨٨، والحايك، منذر -خيال الظلّ بين التراث والمعاصرة -الموقف الأدبي -ع ٢٨٣- ٢٨٤- ١٩٩٤م، والعلبي، أحمد- أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي -خيال الظلّ -دراسات عربية -ع١١- أيلول ١٩٦٦. إلخ.

الفصل الأول:

المسرحية العربية: الريادة والبدايات

مرّ مصطلح "المسرحية" بتطورات في تقاليدنا الثقافية في هذا القرن وفي النصف الثاني من القرن الماضي، فأُطلق -أولاً- على المسرحية اسم "الرواية"، وكان ثمة قرينة تشير إلى أنها رواية تمثيلية وليست رواية سردية، كأن يضاف إليها كلمة "تشخيصية" أو "تمثيلية" أو سواهما، ثم استخدمت كلمة "تياترو" للدلالة على المسرحية، وأطلق المغاربة على خشبة المسرح "الركح" وهو الساحة"١".

ولم يُعرف المسرح ولاالمسرحية بمفهومها المعاصر قبل منتصف القرن الماضي في الوطن العربي، وإنما عرفت أشكال مسرحية تنتمي إلى ماقبل المسرح العربي، وهي أشكال إشكالية تحتاج إلى دراسات موسّعة ، وقد مرّ بعض الحديث عنها في التمهيد، ولذلك فإننا سنتوقف في مرحلة الريادة والبدايات عند ثلاثة رواد لايمكننا إغفال أيّ منهم، لأن ذلك يجعل الدراسة ناقصة وغير موضوعية، وهم مارون النقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنّوع، ولكّل منهم تلاميذ ساروا على نهجهم، ثم إننا سنتوقف -في هذا الفصل- عند مسرحية "أبو الحسن المغفّل أو هارون الرشيد" لمارون النقاش، لنحلّلها تحليلاً فنّياً لتدلّ على النصّ المسرحي في مرحلة الريادة من جهة، ولأن لهذه المسرحية فاعلات خفيّة فيما بعدها، كالاتجاه إلى التراث الشعبي للتعبير به عن تجربة معاصرة، ثم إنّ لهذه المسرحية صلة بعيدة أو قريبة ببعض المسرحيات المعاصرة، ومنها مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، وسيأتي الحديث عن ذلك في الفصل الأخير.

١ ـ مارون النقاش مؤسس المسرح العربي:

هو مارون بن إلياس النقاش مؤسّس فنّ التمثيل العربي، ولد في صيدا في ٩ شباط عام ١٨١٧، وكان أبوه تاجراً، فانتقل بأسرته إلى بيروت سنة ١٨٢٥، فأتقن فيها مارون القراءة والكتابة العربية، وتعلّم النحو والصرف وعلم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع، وأخذ وهو في سّن الثامنة عشرة -ينظم الشعر بعيداً عن التعقيد والركاكة بالقياس إلى الشعر الذي كان سائداً في ذلك العصر، ثمّ أتقن الحساب والمحاسبة ومسك الدفاتر على الأصول الإفرنجية، وبرع بتعلّم اللغات، فأتقن إلى حدّما التركية لغة البلاد الثانية في ذلك الزمان،

والإيطالية لحاجة التجارة إليها، والفرنسية، كما تعلّم الموسيقا وأتقنها، ثمّ انصرف إلى التجارة بعد أن شغل منصب رئيس كتّاب جمرك بيروت، ازدهرت تجارته، ودرّت عليه الربح الوفير، وكان يقوم في سبيلها برحلات إلى أوروبة، ولاسيّما إيطاليا، ليدرس حالات السوق ويستورد بعض السّلع، إضافة إلى أنه كان يسافر إلى بعض المدن الشامية كحلب والشّام، وسافر إلى الإسكندرية والقاهرة عام ١٨٤٦، ثمّ عرّج من هناك إلى إيطاليا.

شاهد النقّاش في رحلاته إلى أوربة عامة وإيطاليا خاصة بعض المسرحيات والأوبرات، فاستهواه ذلك، عاد من إيطاليا بزادين: زاد التجارة وزاد الفتح المسرحي، ثمّ سافر إلى طرطوس في أيلول ١٨٥٤ في رحلة تجارية، ومكث هناك ثمانية أشهر، وأصيب بحمّى شديدة في أواخر أيار سرعان ماأودت بحياته في الأول من حزيران عام ١٨٥٥، ثمّ نقلت أسرته، فيما بعد، جثته إلى لبنان"٢".

لما عاد النقاش إلى بيروت من رحلته إلى إيطاليا ضمّ إليه جماعة من أهله وأصدقائه، وأخذ يعلّمهم فنّ التمثيل، وانصرف إلى المسرح، ونذر له جهده وماله، فقدّم خمس مسرحيات من النوع الكوميدي، وهو أصعب أنواع الفنون المسرحية وأرقاها، متأثراً بالمسرحي الفرنسي الكوميدي موليير، ثلاثاً منها من تأليفه وإخراجه، واثنتين من تأليف أخيه الشاعر المحامي نقولا النقاش (١٨٢٥-١٨٩٤)، وكانت كوميديا "البخيل" أولى مسرحياته، وهي أول مسرحية عربية، وقد الفها وأخرجها ومثّلها في أواخر عام ١٨٤٧ وأوائل عام ١٨٤٨ في منزله في بيروت، ودعا إليها علية القوم، فلاقت استحساناً كبيراً، وهي مستوحاة من مسرحية "البخيل" لموليير، ولكنها ليست ترجمةً ولااقتباساً، بل هي من تأليفه، فلم يستطع موليير أن يستلب النقاش، ولاأن يمحو فاعليته وشخصيته الذاتية والقومية، فقد غير المكان وأعاد صياغة الشخصيات خالعاً عليها سمات عربية، وذهب الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته لهذه المسرحية إلى أن أسلوبه الشعري أقرب إلى الركاكة"٣"، ولكنه قال عنها: "زعم الكثير من الباحثين أن مسرحية البخيل لمارون النقاش، هي اقتباس أو ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الأسم، التي كتبها المسرحي العظيم موليير. والحقيقة التي لايرقى إليها شكّ، أنّ هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها. بيد أن النقاش ألّفها بعد قراءته للمسرحية الموليرية، واستيعابه لبعض شخصياتها، ولمقومات الإضحاك فيها، إلاّ أنه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) أو التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي""٤"، وهو يرى أنّ صلتها بمسرحية موليير واهية، بل منبتة "٥" ، ويرى أن قراداً «شخصية البخيل في مسرحية النقاش» يقف على قدم المساواة مع "هرباغون" موليير"٦".

وعى النقاش وأدرك جيداً في مسرحيته الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبي الذي أنتج وتلقّى مسرحية موليير "البخيل"، وهو مجتمع ذو إرث مسرحي طويل وذهنية درامية، وبنى المجتمع العربي الذي لم يعرف المسرح من قبل، وبرز هذا الفهم في خطبته التي تلاها عند تقديمه المسرحية، وقد بيّن فيها غاياته من هذا الفنّ الجديد، كما بيّن فيها رسالة المسرح، وتعدّ هذه الخطبة أول بيان في المسرح العربي، وأهم ماجاء فيه: "وها أنا متقدّم دونكم إلى قدّام، محتملاً فداء عنكم إمكان الملام، مقدّماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميّزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، ومبرزاً لهم مرسحاً أدبيَّاً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربيّاً""٧". وهذا يبيّن أن إدخال ماهو غريب علىالتراث تبعة يتحمل نتائجها المبدع، ولذلك أدرك هذه القضية بعبارته ـ"محتملاً فداء عنكم إمكان الملام"، ولكنه يحمّلهم قسطاً من هذه التبعة في عباراته التي يمتدحهم بها، ومن هنا يمكننا أن نفسّر الحكمة من إقامة المسرح في المنزل من جهة، وأن يكون علية القوم ونخبتهم أول المدعوّين من جهة أخرى، ثمّ أنّه بين صلة المسرح بالأدب، وبيّن أنه فنّ وافد وجنس إفرنجي، كما وعى جيّداً أهمية أن تكون الصياغة عربية خالصة، وهو في ذلك يختصر قضايا مسرحية هامة، كالإعداد والتأصيل والهوية وماشابه ذلك.

وقد اشتملت هذه الخطبة على فهم واعٍ لوظيفة المسرح وأنواعه والسبب الذي دعاه إلى أن يبتدئ المسرح العربي بالكوميديا المطعّمة بالأشعار والأغاني وتقليد المسرح الموسيقي ملاءمة للذوق العام في بلده، ودعا المتفرجين إلى أن يلاحظوا الأخطاء التي قد يقع فيها هو وفرقته ليتنبّه عليها، مبيّناً أنّ هؤلاء الممثلين هم في الحقيقة هواة، وهم هواة بلا رواد ولامعلمين ولاآباء في المسرح سوى ماشاهده النقاش واختبره بحسّه، بل هم يجهلون فنّ التمثيل جهلاً يكاد يكون كلياً، ومع ذلك فإنه يختتم خطبته ببيان وظائف المسرح وفوائده، فيقول"٨": "فأنتم أيضاً ستنظرون عند كثرة تكرارها. منافع تعجم الألسن عن وصف مقدارها. لأنها مملوءة من المواعظ والآداب. والحكم والإعجاب، لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب الناس منها التأديب. ورشفهم رضاب النصايح والتمدن والتهذيب. فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة. ويغتنمون معاني رجيحة. إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم. ووزن محكم. ثم ويتنعمون بالرياضة الجسدية. واستماع الآلات الموسيقية. ويتعملون إن أرادوا مقامات الألحان وفنّ الغنابين الندمان. ويربحون معرفة الإشارات الفعّالة. وإظهار الأمارات العمالة. ويتمتّعون بالنظارات المعجبة. والتشكلات المطربة. ويتلذّذون بالفصول المضحكة المفرجة. والوقايع المسرّة

المبهجة. ثمّ يتفقهون بالأمور العالمية. والحوادث المدنية. ويتخرجون في علم السلوك. ومنادمة الملوك. وبالنتيجة فهي جنّة أرضية. وحافلة سنية. فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا. وهذا ضرب منها فتمتّعوا".

إن هذ الفقرة غنية بمافيها من معرفة بفوائد المسرح ووظائفه، فالمسرح أولاً مواعظ، وأولى وظائفه إبراز العيوب ليتجنّبها المتلقي النبيه، وقد جاء في خطبته: "والروايات التي يتشكّلون بها ويعتمدون عليها. من ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح حتى أنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرّتهم""٩"، وهو بهذا يُعيد على أسماعنا نظرية التطهير التي جاءت في كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو، والمسرح عنده مدرسة في عصر عزّت فيه المدارس والتعليم، فهو يعلّم اللغة العربية الفصيحة في زمن انتشرت فيه العاميات، وهو رياضة وحركة، وهو مدرسة لتعليم الموسيقا الشرقية والمقامات اللحنية، وهو وسيلة حضارية لاغنى عنها، ناهيك عن التسلية والمتعة اللتين يقدّمهما للمتفرّج، وهنا يتبين لنا الوجه الآخر للنقاش، وهو وجه الناقد المسرحي الذي يتحدّث عنه الدارسون.

وقدّم مارون النقاش عام ١٨٤٩ مسرحية "الشيخ الجاهل"، وهي من تأليف أخيه نقولا النقاش، وقدّم في أواخر سنة ١٨٤٩ في منزله أيضاً مسرحيته الكوميدية الشهيرة "أبو الحسن المغفّل او هارون الرشيد"، وهي هزلية مضحكة ملحنة في ثلاثة فصول، وقد مثّلت كثيراً فيما بعد، ومن الذين مثّلوها أبو خليل القباني، ثم قدّم النقاش مسرحية "ربيعة بن زيد المُكدَّم" من تأليف أخيه نقولا النقاش، أما آخر مسرحياته فهي "الحسود السليط" أو "السليط الحسود" عام ١٨٥٣، وهي من تأليفه، وتتمتّع ببناء راق بالقياس إلى ماقبلها، وهي كوميديا أخلاقية اجتماعية معاصرة، أجاد فيها المؤلف صياغة الحوار، والتزم الموقف الاجتماعي لكلّ شخصية من الشخصيات، فأبدع في تصوير شخصية سمعان بطله وتطوير مواقفه وتنامي الحدث، وكان أسلوبه فيها بسيطاً سهلاً قريباً من الواقعية.

نجح مارون النقاش في نقل الظاهرة المسرحية من المجتمع الأوروبي إلى المجتمع العربي، وقد يعود ذلك إلى عوامل أهمها:

١- أن الرجل كان موهوباً، وكانت موهبته تهيّئه لمثل هذا الدور، وهي موهبة متعددة الجوانب والأبعاد مركّبة وظّفها في المسرح، فهو شاعر وموسيقي ومؤلف ومخرج وممثل وناقد، وهذا ماأهّله ليقوم بكثير من الأعمال في المسرحية الواحدة، فهو يؤلّفها ويخرجها ويدرّب الممثلين ويقوم بالتمثيل إضافة إلى وضع الألحان وسواها، وهذا ماجعله يجرّب، ويتنبّه على كثير من الأخطاء التي كان يرتكبها هو أو أحد أفراد فرقته التي ألّفها، وقد سلك في

التأليف الطريق التي ينبغي للمسرحي أن يسلكها، وهو في أن يكون مسرحياً أولاً ومؤلفاً أو شاعراً ثانياً.

٢- وأن الرجل كان يمتلك العدّة الثقافية اللازمة التي ترفد أيّ إبداع، وأهمّها معرفة اللغة والاطلاع والسياحة والتجول في البلدان المختلفة.

٣- وأن المسرح يحتاج إلى المال، وكان الرجل تاجراً ناجحاً، فلم يكن بحاجة إلى المال ليعيش من مسرحه، وإنما أنفق بسخاء على مسرحه من ماله الخاص، ولم يكن يهمّه سوى النجاح وتأسيس مسرح عربي.

٤- وأنّ البداية التي بدأ بها النقاش مسرحه سليمة وصحيحة، فهو استهدى بأعمال موليير في مسرحياته الثلاث وأعجب بها، ولكنه لم يقم بترجمتها، وكأنه كان يدرك أهمية أن ينشأ المسرح عربياً، ولذلك ذهب إلى التراث الشعبي في مسرحيته "أبو الحسن المغّفل"، ولذلك أيضاً ذهب إلى الكوميديا مع أنه في خطبته عارف بالأنواع المسرحية الأخرى، فهل ذهب إلى هذا النوع لأنه لاقى استحساناً في نفسه، أولأنه يتلاءم مع الغناء، وهو النوع المسرحي الأصعب، وخاصة أنه لايرتكز على الحدث بقدر مايرتكز على الموقف وكشف العيوب الاجتماعية، فبدأ بداية سليمة في مجتمع تجسّمت عيوبه وتعدّدت؟

لم تنتهِ الحركة المسرحية بوفاة النقاش، فهو الذي مهّد لها وسوّاها، وألّف فرقته التي أثمرت جهودها المسرحية في بلاد الشام أولاً ثم في مصر، وأنتشر تلاميذه يؤسّسون الفرق ويؤلفون لها المسرحيات، ومن هؤلاء أخوه نقولا النقاش الذي ألّف في حياة أخيه مسرحيتين، ثم ألفّ بعد ذلك مسرحيته "الموصي"، وابن أخيه سليم النقاش (ت ١٨٨٤م) الذي ألّف وترجم عدداً من المسرحيات، منها (المقامر) و(الكذوب) و(غرائب الصدف) و(الظلوم) التي أغضبت الخديوي إسماعيل إذ ظن أنها نقد لأساليب الحكم في ذلك الوقت ، فطرد الجوقة من مصر، وأديب إسحق (١٨٥٦- ١٨٨٥) الذي ألّف وترجم بعض المسرحيات، ومنها (غرائب الأتفاق في أحوال العشاق) و"شارلمان" لفكتور هوغو، وإبراهيم علي الأحدب (١٨٢٤- ١٨٩١)، وله مسرحيات كثيرة، منها "ابن زيدون مع ولادة" و"أبو نواس مع جنان" و "الاسكندر المقدوني -ترجمة" و"جميل بثينة وكثيّر عزّة" و "عروة بن حزام مع محبوبته عفراء" و"قيس ولبنى" و"مجنون ليلى" و"المعتمد بن عبّاد" و"المنخّل اليشكري مع المتجردة" وسواها، وخليل اليازجي (١٨٥٦- ١٨٨٩)، وله مسرحيتا (المروءة والوفاء)و(الخنساء وكيد النساء)، وسليم بطرس البستاني(١٨٤٨-١٨٨٤)،وله "الاسكندر و"قيس ولبنى" و"يوسف واسطاك" ونجيب الحداد (١٨٦٧- ١٨٩٩) الذي ترجم للمسرح ماينوف على عشر مسرحيات، منها "أوديب الملك" لسوفوكليس، "والبخيل" لموليير،

و"شهداء الغرام" لشكسبير، وهي مسرحيته "روميو وجولييت"، وألّف عدداً من المسرحيات، منها "الرشيد والأمير غانم" و"المهدي وفتح السودان"، وفرح أنطون (١٨٧٤- ١٩٢٢) الذي ترجم للمسرح عدداً من المسرحيات، منها "أبو الهول يتحرّك" و"بنات الشوارع وبنات الخدور" و"السلطان صلاح الدين الأيوبي ومملكة أورشليم" و"مصر الجديدة ومصر القديمة" ١٩١٣ التي تعدّ بداية لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي، مثلتها فرقة جورج أبيض بتاريخ ٥-٧- ١٩١٤.

٢ - أبو خليل القباني:

هو أبو المسرح الغنائي ومؤسس المسرح في سورية، ولكنّ المراجع تختلف بين زمني ولادته (١٨٣٢-١٨٤١) ووفاته (١٩٠٢- ١٩٠٤)، ولد في دمشق، ودرس اللغة والعلوم الدينية والموسيقا والموشحات، وأحبّ رقص السماح، ونظم الشعر والزجل مبكراً، ثمّ أولع بالمسرح وانصرف إليه مؤلفاً ومخرجاً، فهو موسيقي نشر فنّ السماح، وله في الغناء باع طويل، وأديب وشاعر وممثّل وكاتب مسرحي، ويروى أنه كان يحضر عروضاً لمسرحيين لبنانيين سبقوه، وخاصة لمارون النقاش وأتباعه، وقد عرضت الفرقة اللبنانية في دمشق عام ١٨٦٨ مسرحية "الإسكندر المقدوني" لإبراهيم الأحدب، إضافة إلى عروض مسرحية في مدارس العازاريين في منطقة باب توما بدمشق تذكر الروايات أنه كان يتردّد عليها ويحضر عروضها P.

كان القباني يمثّل مع فرقته في منزل ذويه في دمشق، ثم أنشأ مسرحاً عرض فيه بضع روايات غنائية من وضعه وتلحينه اقتبس حوادثها من "ألف ليلة وليلة"، لكنه صادف عنتاً من القوى المتزمتة بدمشق، فاستصدرت أمراً من السلطان بإغلاق مسرحه، ولم تكتف بذلك، بل أحرقت مسرحه، وحاولت أن تكيد له، فكانت تحاصره في منزله، وترسل وراءه بعض الصبية إذا خرج، وهي تنشد لإزعاجه:

ابو خليل النشواتي يامزيف البناتِ

ارجع لكارك احسن لك ارجع لكارك نشواتي

ابو خليل مين فال لك على الكوميضيا مين دلك

ارجع لكارك احسن لك ارجع لكارك قباني" ١ ١"

وهكذا رحل الرجل إلى مصر عام ١٨٨٤ فلاقى فيها نجاحاً ملحوظاً، وشاركه العمل الشيخ سلامة حجازي صاحب الصوت الجميل، فكان "صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر.. والراجح أيضاً أنه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهّد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيّد درويش وغيرهما مّمن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر""١٢".

مثّل وأخرج أكثر من ستين مسرحية غنائية له ولغيره، ألّف منها حوالي خمس عشرة مسرحية، ولم يصلنا منها سوى ثماني مسرحيات، نقلها لنا الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه الشيخ أحمد أبو خليل القباني، وهي على التوالي:

١- رواية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب"، وهي تاريخية غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول.

٢- رواية "هارون الرشيد مع أنس الجليس" تشخيصية ذات خمسة فصول.

٣- رواية "الأمير محمود نجل شاه العجم"، وهي غرامية أدبية تلحينية تشخيصية ذات خمسة فصول.

٤- رواية "عفيفة" تاريخية أدبية أخلاقية تمثيلية تلحينية ذات خمسة فصول. وهي مستوحاة من مسرحية "جنفياف"، وقد تردّدت في الكتب الدينية وسير القديسين.

٥- رواية "عنتر بن شداد" تاريخية أدبية غرامية حربية تلحينية تشخيصية ذات أربعة فصول.

٦- رواية "لباب الغرام" أو "الملك متريدات" تشخيصية ذات خمسة فصول، وهي رواية أدبية غرامية حربية. وهي من تأليف جان راسين ترجمها سليم النقاش، ثم اقتبسها القباني، ولم يكن يتقن اللغة الفرنسية.

٧- رواية "حيل النساء" "الشهيرة بلوسيا"، وهي رواية تمثيلية غرامية أدبية ذات أربعة فصول.

٨- ناكر الجميل.

تنتاب مسرحيات القباني عيوب كثيرة، أهمها:

١- سيطرة الغناء والشعر الغنائي والرقص والموسيقا والموشحات على بنية العمل المسرحي، ولذلك فإنّ الموسيقا والغناء يأتيان أولاً في مسرحه، وهذا مادفع محمود تيمور إلى أن يقول:"١٣"

"وكان أكبر مايعنيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والأفتنان في توفير الرقصات الإيقاعية".

٢- معظم مسرحياته مستمدة من الحكايات الشعبية، وخاصة "ألف ليلة وليلة"، وهو لم يستطع عامة أن يغيّر في أحداث الحكاية الأصلية، وكأنّ عمله اقتصر على توزيع الحوار على الشخصيات.

٣- ضعف الحبكة لسيطرة الغناء والموسيقا، وخلو مسرحياته من الشخصيات المتماسكة المتنامية التي وجدناها عند سلفه النقاش.

ومع ذلك يظلّ القباني رائداً من رواد المسرح ناضل ليرسي دعائم هذا الفن في مجتمع لم يتهيأ بعد لمثل هذا الفن، وخلّف تلاميذ له في سورية، وأهمهم اثنان: المعلم داود قسطنطين الخوري (١٨٦٠- ١٩٣٩)، وكان الآخر موسيقياً، أخلص لفن القباني، فألّف المسرحيات التالية:

١- "مثال العفاف في رواية الأميرة جنفياف" مثلت في حمص ١٨٩٠

٢- "الصدف المدهشة"

٣- اليتيمة المسكوبية"

٤- عمر بن الخطاب والعجوز.

٥- الابن الضال"١٤"

ولكنّ هذه المسرحيات كانت محدودة الأثر، إذ مثّلها تلاميذ مدرسة الروم الأرثوذكس بحمص، وكان الرجل معلّماً فيها، وهي روايات تمثيلية ذات عيوب كثيرة.

أما تلميذه الثاني فهو معروف الأرناؤوط (١٨٩٣- ١٩٤٨) الذي ترجم عدة مسرحيات، ومنها "حرب المائدة" و"ديانا" و"الستار الأسود" و"محمد"، وألّف عدة مسرحيات، منها "أبو عبد الله الصغير" و"الرجوع إلى أدرنة" و"الشريف" و"عمر بن العاص"، ولايختلف هذا المؤلف عن سلفه.

٣- يعقوب صنوُّع المعروف بأبي نظارة: (١٨٣٩-١٩١٢)

ولد في القاهرة وتوفي في باريس، وكان يتقن عدّة لغات، أهمها الإيطالية والفرنسية، وقد هيّئت له ظروف جيّدة في مصر، فقد كان والده مستشاراً للأمير أحمد يكن حفيد محمد علي، وهذا ماساعده أن ينشئ مسرحاً للتمثيل في القاهرة

سنة ١٨٧٠، فعُدّ بذلك مؤسّس المسرح المصري، وكان يكتب مسرحياته بنفسه ويجمع الممثلين ويدرّبهم، ولما مرّ بضعة أشهر على تأسيس مسرحه استدعاه الخديوي إسماعيل ليمثّل مع فرقته على مسرحه الخاص في قصر النيل، ثم قال له أمام الوزراء وكبار رجال القصر: "نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي، فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك، قد عرّفت الشعب على الفنّ المسرحي. فاذهب، فإنك موليير مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبداً""١٥".

كان صنوع قريباً ومقرّباً من القصر، ولكنه في الوقت ذاته كان ينزع إلى الحرية والتحرّر، وهو الذي درس في أوربة، ثم غدا مقرّباً أيضاً وقويّ الصلة بالأفغاني ومحمد عبده، وهما على طرفي نقيض من الخديوي، ولذلك فإنّ يعقوب صنّوع كان أكثر جرأة من سلفيه النقاش والقباني في طرح القضايا الاجتماعية والسياسية على خشبة المسرح، وهذا يعود إلى أمرين: الظروف الجيّدة التي هيئت له واختلاف النظام والمجتمع حينذاك في مصر عن بلاد الشام.

ألّف وترجم واقتبس صنّوع مايزيد على ثلاثين مسرحية، لم يصل منها سوى سبع مسرحيات كتبت باللهجة المصرية، وقطعة حوارية قصيرة، نشرها الدكتور محمد يوسف نجم"١٦".

يذكر الدارسون من مسرحيات صنّوع (آنسة على الموضة (عامية- ملهاة) و(الأميرة الإسكندرانية) و(البربري) و(البنت العصرية) و(البورصة) و(الحشّاش) و(راس ثور وشيخ البلد والقواص) و(الضرتان) و(الغندور) و(الوطن والحرية) و(موليير مصر ومايقاسيه) و(زبيدة) و(زوجة الأب) و(الأخوات اللاتينية) و(الزوج الخائن-بالإيطالية) و(السلاسل المحطمة- بالفرنسية) و(طرطوف -لموليير ترجمة) و(فاطمة -الإيطالية والفرنسية والعربية)"١٧"، وقد خلّف صنوع أثراً كبيراً في المسرح والمسرحية في مصر، وخاصة في المسرحين الاجتماعي والسياسي من جهة وفي المسرحية المكتوبة باللهجة المصرية من جهة.

وهكذا صار علينا أن نتوقف عند النتائج أو القواسم المشتركة التي يمكننا استنتاجها من مرحلة الريادة والبدايات قبل أن نتوقف لقراءة مسرحية "أبو الحسن المغفل" نموذجاً لهذه المرحلة، وأهمها:

١- أنّ هؤلاء الرواد قدّموا مسرحا لاطقساً احتفالياً، وقدموا نصّاً مسرحياً، وأن اللبنانيين كانوا السباقين إلى هذا الجنس بحكم اتصالهم المبكّر بأوروبة ولغاتها، وقد نقلوه إلى مصر وبلاد الشام الأخرى، فلاقى تجاوباً حسناً في مصر، وشجّعه الشعب والدولة معاً، ولكنّ المجتمع في بلاد الشام آنذاك كان غير مهيّأ لولادة هذا الجنس الأدبي، وخاصة في ظلّ الاستبداد العثماني.

٢- وأن المسرحية كانت تُؤلف أو تُترجم أو تقتبس لتمثّل على الخشبة، فالنص كُتب لهذه الغاية، وكان الكتّاب مخرجين وممثلين ومشتغلين بالمسرح، وهذه سمة عامّة وهامّة وضرورية.

٣- وأن الموسيقا والغناء والرقص كانت تقحم في العمل المسرحي والمسرحية إرضاء للذوق العام واستجلاباً للمتفرجين، ولذلك فإن المسرح قد لبى رغبات الجماهير على حساب وحدة المسرحية وبناء حبكتها بناء متماسكاً في كثير من الأحيان، أو رغبة في الغناء (سلامة حجازي)، فاقترن الغناء بالتمثيل، فلانكاد نجد مسرحية واحدة في هذه المرحلة لايغنّى فيها أو لايصاحبها الغناء والرقص، وقد أدرك مارون النقاش هذه الصفة في مجتمعه، فذهب إلى أن المسرح الغنائي هو الذي يوافق الأسماع، فعدل عن المسرح النثري إلى المسرح الشعري الموسيقي، وقد بيّن في خطبته أن المراسح تقسم إلى مرتبتين، كلتاهما تقرّ فيهما العين، إحداهما بغير أشعار وغير ملحّنة، والأخرى تسمى أوبرا، وكان يظنّ أن الأولى أسهل وأوجب في البداية، ولكنّه فضّل أن يبدأ بالثانية لسببين: الأول لأنها ألذّ وأشهى، وثانياً لأنها أحبّ عند قومه وعشيرته، ولذلك ذهب "إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي""١٨"

٤- استمدّت هذه المسرحيات مادتهامن:

آ- الواقع التاريخي: وهو يشمل التاريخ العربي وسواه (خليل اليازجي- ابراهيم الأحدب- سليم البستاني- فرح أنطون- معروف الأرناؤوط)

ب- الواقع الأسطوري: ويقتصر هنا على الترجمة (نجيب الحداد -فرح أنطون).

جـ التراث الأدبي: (نقولا النقاش وإبراهيم الأحدب الذي اشتهر بهذا اللون)

ء- التراث الشعبي: الاستفادة من ألف ليلة وليلة وبعض السير الشعبية (مارون النقاش -أبو خليل القباني -نجيب الحداد)

هـ- الواقع الاجتماعي المعيش: (مارون النقّاش -سليم النقاش -فرح أنطون - يعقوب صنّوع).

٥- وأن المسرحيات المترجمة كان ينتابها الحذف والتلخيص مراعاة للأصالة والتأصيل والظروف الاجتماعية، وكانت هذه المسرحيات تزوّد بالأشعار المصنوعة مراعاة لهذه الظروف، فتصبح مزيجاً من النثر والشعر، وكانت العناوين تعرب، وهذا ماكان يحدث للشخصيات.

٦- وأن المسرحيات استهدفت في هذه المرحلة تحقيق غايتين: أولاهما الإمتاع والتسلية، والأخرى الوعظ والإرشاد والتعليم، فقد كان المسرح نهضوياً

إصلاحياً، وهو في ذلك يوازي الشعر الموضوعي (القصصي -التاريخي - الدرامي) الذي كان ينتاب بنيته شيء غير قليل من الوعظ والإرشاد.

٧- وأن التمثيل كان في بداياته، وكان الممثل جاهلاً بكثير من أمور المسرح، وهذا ماوعاه مارون النقاش في خطبته، فطلب من السادة المتفرجين أن يلاحظوا عثراته وعثرات جماعته، فقال: "١٩" "ولكني مع ذلك أرجوهم لكي ينبهّوني عما فرط. ويرشدوني بمعزل إلى إصلاح الغلط. لأنّ هذا الفنّ بحر زاخر. وفلك دائر. لاسيّما أن المشتركين معي للتشكّل بهذا المظهر اللوذعي. الذين ساعدوني على هذا العمل. ووافقوني وأنجدوني لبلوغ الأمل. لم يزالوا متجدّدين ومبتدئين بفعله. ولم يمرَّ عليهم قبلاً مظهر كمثله. فلا يخلو الأمر من أنهم يقعون في بعض ورطات. ويشجبون على بعض سقطات. يشعر بها من له المطالعة. على دقايق هذه الحقائق الساطعة. ولكنهم بالحقيقة معذورون نظراً لبدائتهم. وعدم وجود إمام كاف لهدايتهم. خصوصاً نظراً لافتقارنا إلى المحلاّت اللائقة. والكواسم والطواقم الموافقة".

٨- وأنّ هذه المرحلة هي المرحلة المولييرية بلامنازع، وهي مرحلة الكوميديا الملحنة المغنّاه. ابتدأ المسرح العربي بالكوميديا المغنّاة.

٩- وأن هذه المسرحيات اتصفت أخيراً بكثير من العيوب الفنية في بناء الشخصيات والحوار واللغة وسوى ذلك، ومع هذا فإنها تظلّ مؤشّراً حقيقياً على المعاناة التي كان يعانيها هؤلاء الرواد لإيجاد مسرح عربي.

قراءة مسرحية "أبو الحسن المغفّل" أو " هارون الرشيد" لمارون النقاش" ٢٠"

تتألف هذه المسرحية (الرواية) من ثلاثة فصول، وهي -كما جاء في عنوانها- رواية مضحكة ملحّنة، وهذا يعني أنها من نوع الكوميديا، وأن المؤلف أدخل فيها الغناء، وهذا ماجاء في خطبته التي مهدّ بها لمسرحيته الأولى "البخيل"، لتتناسب والمجتمع العربي حينذاك، ونظرة على الفهارس التلحينية التي أقامها النقاش في نهاية المسرحية (ص ص٢٦٣- ٢٧١) تدل دلالة قاطعة على معرفته بالأنغام الشرقية والألحان العربية والمقامات الموسيقية معرفة دقيقة.

١ ـ مستويات القراءة:

أ- قراءة المصدر:

موضوع المسرحية مستمدّ من إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهي بعنوان: "النائم واليقظان"، وهي الحكاية التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المئة"٢١". وهي حكاية رجل اسمه أبو الحسن يتمنّى أن يجتمع الأمر بيده ليوم واحد ليعيد الأمر إلى جادّة الصواب، وخاصّة بعد أن تخلّى عنه أصدقاؤه الذين كانوا يلازمونه حين كان ثريا، وقد انفضوا عنه بعد أن انفق عليهم أمواله وغدا معدماً، وتطرق أذني الرشيد هذه الأمنية، وكان يسير متنكراً ومعه سيافه مسرور، فيسارع إلى تحقيقها. فيغري أبا الحسن بتناول طعام دسُ له فيه بعض المخدر، ولم يمض وقت طويل حتى وجد أبو الحسن نفسه في قصر الخلافة، وحوله الوزراء والخدم ينتظرون أوامره ليحققوها، ويختلط الأمر على أبي الحسن، فيظن أن الأمر حلم سعيد، ولكنّه يعلم بعد ذلك أنّه الخليفة وأنه ليس في حلم، وتحدث مفارقات كثيرة،ولكنّ الرشيد يعيد أبا الحسن إلى حالته الأولى بوساطة المخدّر، ويعود إلى ماكان عليه،ولكنّه يصرّ على أنه الخليفة،ويجادل أمه التي تحاول أن تعيده إلى رشده، ويتوصل إلى أن يقوم بضربها، ويدرك أخيراً أنه لم يستطع أن يحقّق شيئاً من أحلامه وهو خليفة، لانّ المدّة القصيرة التي قضاها على سدّة الحكم ضاعت بين الضجيج والصخب، فلم يستطع الاستفادة منها.

ب- قراءة المسرحية:

تتألف هذه (الرواية) المسرحية من ثلاثة فصول، نجد أبا الحسن في الفصل الأول في بيته في بغداد فقير الحال، يحلم بأن يقتصّ من طه إمام الجامع الذي استغلّ وصية والده في التركة واستلب الكثير منها، وأن يقتصّ من أصحابه الأربعة سابقاً الذين استغلّوا صداقته، ثم تخلّوا عنه، وهو يحلم حلم اليقظة بالخلافة وتعيين خادمه عرقوب وزيراً بدلاً من جعفر، وهو يرغب من خادمه المسنّ عرقوب في أن يطيعه كما تطيعه ابنته سلمى التي تزمع- كما يتراءى له- أن ترفض الزواج من عثمان، لأن الأخير يرفض أن يزوّج أبا الحسن من أخته دعد بعد أن تخلّى عن زوجته، ويزوره عثمان ودعد، وهما يدبرّان مكيدة له، لكي يوافق على زواج ابنته سلمى من عثمان وعلى زواج دعد من أخيه سعيد.

ويزور الخليفة هارون الرشيد، وهو متنكر بثياب درويش (دادا مصطفى) ووزيره جعفر، وهو متنكر بثياب درويش (دادا محمود) أبا الحسن، ويتمازجان معه بحضور دعد وعثمان، ويظهر من كلام عثمان صديق أبي الحسن أنه على وفاق مع سلمى، وأنها وعمها سعيد على وفاق، يستسّر كل منهما الآخر، وهم يحاولون تدبير الأمور للفوز بالحب والزواج في حين أن أبا الحسن كان هو الآخر يريد أن يستغل مطلب عثمان لابنته مقابل أن يوافق على زواجه من أخته دعد التي يهيم بها. ويلتقي أبو الحسن أخاه سعيدا، ويدور بينهما حوار عن رأي سعيد في الزواج، وتحدث المفاجأة والمفارقة الدرامية حين يكتشف سعيد أن أخاه لايريد له الزواج، وإنما يريده لنفسه، وأن يتزوج هو من دعد، وقد تقدّم إلى أخيه للمشورة فقط، ويحدث الصراع بين الأخوين على الزواج من دعد، ويتدخل دادا مصطفى لحلّ الخلاف، وهو في الحقيقة يزيد النار اشتعالاً للتسلية بهذا المغفّل، ثم يتفق (دادا مصطفى) مع عرقوب ويغريه بالمال، ليسهم معه ومع (دادا محمود) في إتمام اللعبة.

ونرى أبا الحسن في الفصل الثاني في سرايا الخليفة، وهو نائم على سرير الملك، يستيقظ فإذا هو أمير المؤمنين، والجوقة تنشد وتواصل الدعاء له بالدوام، ويمضي أبو الحسن في ذهوله، ولكنه ينظر فيشاهد عرقوباً الذي يدعي أنه الوزير جعفر وأنّ أبا الحسن سيّده الخليفة، وتنطلي الحيلة على أبي الحسن، وهو بين مصدّق ومكذّ□ب، فيبيّن له (جعفر) عرقوب أن طلباته قد استجاب لها ربّ العباد، ويجري بينهما الحوار التالي:

-أبو الحسن لذاته"٢٢": بدأت أصدّق بهذا الأمر الجسيم. فسبحان القلاّب العظيم.

-أبو الحسن عرقوب: أوضح لي إذاً بالمعروف واللطافة. أي متى توجهت عليّ الخلافة.

-عرقوب أبو الحسن: يكفي أن تهزى بي أنسيت يوم تمنيت أن تصير خليفة. وكنت تتنعم بالتصورات وتورد تلك العبارات الظريفة. فبوقته أما طلبت منك الوزارة. فأنعمت علي بها بأفصح عبارة.

-أبو الحسن عرقوب: صحيح أنك حمار. ياحمار. هذا جرى لنا جملة أمرار. ولكنه كان بالفكر والحدس. لابالنظر واللمس.

-عرقوب أبو الحسن: صدقتَ غيرأنَّ آخر مرّة كانت في ليلة القدر. فاستجاب اللهَ طلبك ونجّح لك الأمر.

-أبو الحسن لذاته: هذا برهان مقبول. هذا يدخل في العقول. ولكن...

-أبو الحسن عرقوب: أنت تقول إن خلافتي هي من أعوام جزيلة. وأنا مفتكر أني كنتُ أبا الحسن من أيام قليلة. أنسيتَ حين كنّا على الدجلةِ مع الدروايش. ومعاطاتي الأفيون وشربَ المُدام والحشيش. فأظنّ ماعدا الغلط والسّهو. أنّ خروجنا من هناك لم يكن إلاّ من نحو.... نحو..... (يضع يده على جبهته).

-عرقوب بذاته:

لم يكن إلا امسِ المسا امس يومَ الاثنين بعدَ العشا

حينما بنجوك في غفلهٍ مع شرب المَدام وقت العشا

أبو الحسن عرقوب: نحو... من نحو أربع سنين.

-عرقوب أبو الحسن: مضبوط. صدقتَ ياأمير المؤمنين.

-أبو الحسن عرقوب: فإذاً الآن أنا...

- عرقوب أبو الحسن: خليفةُ بغداد.

-أبو الحسن عرقوب: ومالكُ هذهِ البلاد. (يعجب بنفسه مفتخراً متبختراً).

-عرقوب لذاته: موقتاً من الآن لحد هذه العشيّة.

- أبو الحسن عرقوب: مابالكُ تحدث ذاتك بألفاظٍ منخفضة خفيّة.

- عرقوب أبو الحسن: قلتُ إنكّ الخليفة وأنا وزيُرك جعفر.

-أبو الحسن عرقوب: وكلٌّ منا معتبرٌ وموقر. (ص ص١٦٢-١٦٤)

ومع ذلك كلّه فإنّ أبا الحسن لايصدّق تماماً أنه أمير المؤمنين، فيسأل الحاجب إسحق الذي يشترك باللعبة، فيؤكد له أنه أمير المؤمنين،ويظلّ أبو الحسن يكرّر عبارة: "لاشك أني مسحور أو دخل على عقلي أمر من الأمور"، ويقصده الدرويشان (دادا مصطفى ودادا محمود) يستعطيانه، ويتنبّأ (دادا مصطفى) بان

الخلافة ستؤول إلى التهلكة، وأن عساكر العجم مثل الجراد قاصدين بغداد، ويذكّره في الوقت ذاته السيّاف مسرور بأن الجواري والقيان بانتظار سيّدهن، ويعدد له أسماءهن وأوصافهن، فيقع أبو الحسن رهين صراع حاد بين ان يبقى ملكاً بين الجواري والقيان وبين أن يفرّ بجلده من ملك العجم وجنوده الأبطال، ويُقبل على دار الخلافة عثمان وسعيد ليتظلّما إلى الخيلفة، ويتشكيا له من أن أبا الحسن يقف حجر عثرة في سبيل زواجهما،وهما يظنّان أن أبا الحسن يقضي يومه في التنزه مع بعض الدراويش على ضفاف دجلة، ثم يعلن جعفر في ثوبه التنكري أمراً من الخليفة بزواج عثمان من سلمى وسعيد من دعد، وندرك من الحوار أن الجارية هنداً الحجازية هي التي اغرت أبا الحسن ووقعته على هذا الأمر. ويقضي أبو الحسن وقتاً مع الجواري وهنّ يسخرن منه، ويحاول اخيراً أن يفر متنكراً بثياب امرأة خوفاً من جنود العجم على حسب ماتنبأ به (دادا مصطفى)، ولكنّ وزيره (جعفر) عرقوب يقصّ عليه بأنه باع وزارته، فيطلب منه أبو الحسن أن يدبر له شخصاً ليبيع الخلافة، ثم يعود إلى المتع والملذات بين الجواري الحسان.

ويعود بنا المؤلف في الفصل الثالث إلى المكان الأول، فإذا أبو الحسن نائم مخدر، وتعود أمه الحاجة وتسأل عنه، ولما استيقظ أصّر على أنه الخليفة، وتحاول أمه أن تردّه إلى وعيه، فيحاول أن يضربها، ويأتي الآخرون، فيصرّ أبو الحسن على الزواج من دعد، ولكن الأحوال تتكشّف شيئاً فشيئاً أمام ناظريه، فابنته سلمى تزوّجت من عثمان، ودعد تزوجت من أخيه سعيد، ومع هذا فإنه يظل مغفلاً حالماً متعلّقاً بدعد، ويحلم أن تُطلق من أخيه في العام القادم ليتزوجها، بل يتراءى له أنها أكرهت على هذا الزواج، ويجري الحوار التالي:

-أبو الحسن دعد: ياناكرة الجميل. ولكن بغير شك هم ألزموكِ. وعلى الزواج بسعيدٍ هم غصبوكِ.

-دعد أبو الحسن: وحياتك لم يغصبني أحد. في هذه البلد. ولكنّ الرشيد هو الذي أمرنا لنتزوج كما رأيت. وأنعم على كل منّا بألف دينارٍ لتجهيز البيت. وكان ذلك بهمّة دادا محمود.

وهو ذا أمر الخليفة (مبرزة له الورقة التي تناولتها من جعفر في الفصل الثاني) أيّده الإلهُ المعبود.

-أبو الحسن بذاته: يا سلام. ياسلام. هذا أنا الذي أمرت بتكتيب هذا الأمر. إذ كنتُ في الإيوان.

-عرقوب بذاته: ياسلام. ياسلام. وأنا نظرته هناك بعدما بعتُ وزارتي بأوكس الأثمان. أين دادا محمود. أين دادا محمود. (يجول هنا وهنا) فأنا مابعتهُ وزارتي إلا حينما كنتُ سكران.

-عرقوب أبو الحسن: قل أيضاً إن هذا سحر فهل يوجد أعظم من هذا البرهان.

-أبو الحسن عرقوب: الحقّ معك تعال لننظر الدراويش.. لا لأاصبر لأفحص عن شيء ورد إلى بالي.

-أبو الحسن دعد: هند.... دعد تعالي هنا.. أنا سمحت لكم عن كلّ شيء بحيث تخبريني عن حقيقة حالي. (يخاطبها في همس. كأنه يقول لها سراً إنه كان ملكاً وهو آمر بما صار)

-سعيد عرقوب: ويلك عرقوب ماهذا الكلام الذي تتكلّمه أنتَ أيضاً مجنون.

- عرقوب سعيد: عن قريب يظهر السرّ المكنون (يختلي مع سعيد وعثمان)

- دعد أبو الحسن:

لاتكمّل لله هـ	*دا الحديث المكدرا*
إنما النجمُ اقرب	*لك حتى حال الكرى*
ثمّ فلنفترض كلا	*ما محالا مستنكرا*
انت لوصرتَ مالكا	*هل تولي مقهقرا*
او ترضى لزيجتي	*بسعيدٍ كما جرى*

-أبو الحسن دعد: مسكينةٌ على قلة عقلك... وهل مثلي حينيذٍ كان يسألُ عن مثلك. يامسكينة أنا كان عندي... ولم يزل عندي مبلغٌ من الجواري. كل منهنّ تفوق عليك وعلى الحواري

-عرقوب بذاته: بلاتلتلات. ماكان عندك غير الخدامات. وكم جارية من المغنيات. (ص ص٢٤٩-٢٥١)

ويعود أبو الحسن إلى توهمه بأنه حقاً أمير المؤمنين، ويجري الحوار التالي:

-أبو الحسن بذاته: ياأمّة الدين. أدركوا ملككم ناصر الدين (وينهض واقفاً) الوحا الوحا فأمري واضح مبين. تملكت منذ أربع سنين. في اليوم السابع والثلاثين. من شهر محرم الحرامين. سنة إقبال العنب والتين.

-عرقوب بذاته: نعم وأشهد والله خير الشاهدين.

-أبو الحسن الثلاثة: قولوا لي بعد هذه الشهادة أما تصدّقون بأنّي أمير المؤمنين (ص٢٥٣) ويحضر الرشيد وجعفر متنكرين فرحين بهذا المزاح الذي ذهب أبو الحسن ضحية له بسذاجته وغفلته. ثم يكشفان للجمع في منزل أبي الحسن عن اللعبة، ويبدأ الخليفة بخلع ثياب الدرويش وارتداء ثيابه (الملكية التي يتذكرها أبو الحسن وقد ارتداها من قبل، وكذا يفعل جعفر، وتنكشف اللعبة للجميع، وتنتهي المسرحية بالدعاء للخليفة الذي يعطي مبلغاً من المال لوزيره جعفر لينثره على المسرح، ويكتشف أبو الحسن أن عرقوباً هو الذي دهى به، وتنتهي المسرحية بهذا الشكل:

-أبو الحسن بذاته:

ها ها ههها عقلي اندهى	*دهاه دا الشيطان*

(مشيراً على عرقوب)

شيخ الضلال	***هدا المقال***	***مضمن بيان***
فالان جاد	***عقلي وعاد***	***حسست فيما كان***
عرفته	***كشفته***	***ياايها الخوان***

(أبو الحسن يصفع عرقوب هايجاً عليه وعرقوب غير مبالٍ ويجمع من الدنانير التي رشها جعفر على الأرض وذلك لحدّ نهاية الفصل)

- الجميع بذاتهم: لقد درى بما جرى لكنْ مضى الأوان

-خليفة بذاته: ياللعجب

-خليفة جعفر: فليكتتب حديثُ ذا الإنسان

(مشيراً إلى أبي الحسن)

وسربنا لسربنا (يأخذ جعفر من يده ويتأهب للذهاب)

-الجميع : خليفة بالحفظ والأمان ..

انتهت (ص ص ٢٦٠- ٢٦١)

جـ- قراءة العمق:

المسرحية نقد لبعض العادات الاجتماعية السلبية، وأهمّها الإسراف، فالإسراف مذموم في كل شيء، في الحلم والبخل والتبذير، والتوسط محمود، وبهذا تتوازى هذه المسرحية مع مسرحيته الأولى "البخيل" من حيث الإسراف، ولكنها تتقابل معها من حيث الموضوع، فالإسراف في البخل في شخصية "قراد" مذموم، وهذا ماجعله أضحوكة، والإسراف وتبذير الأموال في شخصية أبي الحسن مذموم، وهذا ماجعله أضحوكة لشخصيات المسرحية، وكما أن البخل يجعل من صاحبه سخرية فكذلك التبذير، وهذا مايقوله النقاش على لسان دعد:

-دعد عثمان: ماذا تنفعه الخيرات والكرامات. فيعود كالأول ينفقها على اللهو والتنزهات.فلا تظنّ بذلك أنيّ أمدح البخل بل أعترف أنه مذموم وقبيح. غير أن الكرم أيضاً اذا كان بدون ترتيب فليس هو مليح. وهل تصرفُ أبي الحسن هو من باب الكرم. لالعمري بل هو من باب إزالة النعم.

فهو قد افنى كلّ إرث إبيه مسرفا ماله ومال اخيهِ

والدي قد ابقاهَ طه وصي الـ	مال قد افناهَ على الترفيهِ
والمراؤون إذا راوه غبيّا	صاحبوه وامه تنهيه
سلبوا ماله ومامنهم الان	صديقا نراهَ يعبا فيه
إن الغنى لمثله لايصلحَ	لانه مغفلَ
اما اخوهَ بارحَ ومفلحَ	له الغنى يوهلَ
فهو كريمٌ خلقه لكنه	مصَرفٌ بفطنهِ

- دعد وعثمان لذاتهما: كذا جديرٌ للكريم أنه يفي السخا بالحكمة (ص١٢٩)

٢ -الصراع ونمو الحدث:

أسس النقّاش مسرحيته على حكاية "النائم واليقظان" في "ألف ليلة وليلة"، ولكنه لم يلتزم تلك الحبكة ولا الحوادث كما جاءت في الحكاية، وإنما أفاض في تفاصيل حياة أبي الحسن الخاصة ومشكلاته، وأضاف موضوعاً آخر لم يكن في مصدر الحكاية،وهو حبّ أبي الحسن لدعد ومنافسة أخيه سعيد له في هذا الحب، وهذا لاوجود له في الحكاية.

جعل النقاش مسرحيته في ثلاثة فصول متماسكة من خلال الصراعات التي تنتاب بنيتها أفقياً وعمودياً، وتنامى الصراع منطقيّاً تراتبياً فصلاً بعد فصل إلى أن أفضى إلى نهايتها، وأهم هذه الصراعات مادار بين أبي الحسن من جهة وبين عثمان ودعد وسلمى وسعيد من جهة، وهو صراع لم يكن في أصل الحكاية، وإذا كان الصراع بين عثمان ودعد وسلمى وبين أبي الحسن مخفياً في بعض خيوطه فإنه ظاهر بين سعيد وأبي الحسن، فالأول يدرك أن أخاه بذّر أمواله مع طه إمام الجامع، ولكنه لايخالفه في البداية ولا يواجهه لأنه أكبر منه، وهو الذي ربّاه، ولكن هذا الصراع يظهر على الساحة قويّاً ويدخل في نطاق الفعل والفاعلية ويسهم في تحويل العمل المسرحي ويزداد تعقيداً حين تتكشف لسعيد خبايا أبي الحسن في رغبته بالزواج من حبيبته دعد، فقد كان سعيد يظنّ أنّ أخاه أبا الحسن يعمل على تزويجه من دعد، ولكنّ النيّة المبيّتة تتكشّف من خلال هذا الحوار فيتأجج الصراع:

-سعيد أبوالحسن: سامحني عما افتريت به عليك وآمر بالذي يحسن لديك.

-أبو الحسن سعيد: هكذا كان الواجب أن تجيبني من البداية. ولاتعترضني على قصدي بهذه الغاية.لأن المثل السايرينادي على روس الأعلام. لارهبانية في الإسلام. ومعلومك أنّ أخاك هذا المسكين قد تطلّق من امرأته. وهو لم يزل شاباً فهل يعيش راهباً بقية حياته.

-سعيد أبو الحسن: وبعده... هذه النتيجة يجب لها الاستغراب. لأنها لاتوافق بداية الخطاب.

- أبو الحسن سعيد: كيف... أتتعجب لقصدي على التأهيل بدعد... كما تتعجّب من البرق قبل الرعد.

-سعيد أبو الحسن: على التأهيل بدعد. دعد. دعد. من يتزوجها.. أ.. أنتَ... أنت... (مغضباً)،

-أبوالحسن سعيد: نعم أ... أنا أ..،أنا لعلك مااستحسنت (مستهزياً).

- سعيد أبو الحسن: عن إذنك لاتطمع نفسك بالمحال. فهذه البنت نصيبي بلاقيل وقال.

-أبو الحسن سعيد: فشرتَ ياسلحفاة ملسا. وخنفسة فطسا. وضفدعة خرسا. بل هي عروسي وفي مرآها أجلي بؤسي. قسماً باعضا مكة والحطيم. لئن لم تنتهِ لنصفعن بوجهك الوخيم.

-سعيد أبو الحسن: قل كما تشتهي وتريد. فأنا عن قصدي لاأحيد. كلّه عندي سوا. وكلامك مثل الهوا.

-أبو الحسن سعيد: اخرس ياتعيس. ياضرطة إبليس. (ويتقابضان متخاصمين) (ص ص١٣٦- ١٣٧)

إن هذا الصراع أدخله النقّاش على الحكاية لتكون ملائمة للإضحاك والعمل المسرحي يبنى أولاً وأخيراً على الصراع، ويتذكر الكثيرون -بعد قراءة هذه الفقرة- المشهد الرابع من الفصل الأول في مسرحية "البخيل" لموليير، إذ يسأل "هرباغون" ابنة "كليانت" عن رأيه في ماريان- وكلاهما يريد الزواج منها مع فارق السنّ- فيمتدحها كليانت حتى يفاجأ آخر الأمر بانّ أباه يريد رأيه ومشورته فقط، وهو الذي يريد أن يتزوّج منها "٢٣".

ويتمثّل هذا الصراع بين الإنسان الجشع الذي يريد أن يمتلك كل شيء، وهو إنسان مريض، وبين الإنسان السليم الذي لايبحث إلا عما يمتلكه، كما تمثّل صراعاً جيلياً فأبو الحسن رجل متزوج ومسنّ، وهو يودّ أن يتزوج من فتاة صبية بعمر ابنته سلمى، أما الصراع الآخر -وهو في أساس الحكاية، ويتمثّل بين أبي الحسن من جهة ومستغليه من جهة، وعلى رأسهم طه إمام الجامع- فهو صراع مذكور، وهو أساس العقدة والعمل،ولكنه يظل رغبة لم تتحقّق لعدم وجود الطرف الثاني في العمل وعدم ظهورهم على ساحته من جهة، ولأن أبا لاسحن نسي الهدف الذي يريد أن يكون خليفة من أجله، وانشغل بالضجيج والمتع الوهمية من جهة أخرى.

٣ ـ الشخصيات:

الشخصيات كثيرة في هذه المسرحية، ولكن أهمّها شخصيتان عنون بهما النقاش مسرحيته، وهما أبو الحسن المغفّل وهارون الرشيد، وسنتوقف عند شخصيتين أخريين لدورهما في بنية الصراع، وهما عرقوب وسعيد.

شخصية أبي الحسن المغفّل: هي الشخصية المحورية الأولى، وهي الأهّم، وقد خلقها النقاش خلقاً جديداً، فهي مختلفة عن شخصية أبي الحسن السوية في حكاية "النائم واليقظان"، فهناك هي متذمرة من الواقع المريض، وهي تنشد الحقّ في الحياة والصدق بين الناس، والأهم من ذلك أنّ هذه الشخصية لايبدو عليها الغفلة أو الجنون، ولكن النقّاش قدّم في مسرحيته نموذجاً للإنسان الساذج المبذر الذي يحيا بين الحلم والواقع، وهو يصدق حياته الحالمة أكثر مما يصدق الواقع المعيش، وهو رجل انفصامي الشخصية، وهذا ماجعله شخصية غنيّة معقّدة نامية متكاملة، وزاد على ذلك أنه جعله شخصية مغفّلة، فصارت تستدعي الضحك والسخرية. ويكشف الحوار لنا عن إنسان ساذج، ولكنه ذو صوت جميل، وقد هيأ له المؤلف من حوله فئة من المستغلين الذين وجدوا في غفلته فرصة سانحة لاستغلاله والسخرية منه، وأول هؤلاء خادمه عرقوب الذي وجد في سذاجة سيّده فرصة لاستلابه بقيّة مايملك، وأبو الحسن مبذّر أنفق أمواله وأموال أخيه في اللهو والتنزّه، وهو سكير وصاحب مجالس مع الدراويش يتعاطى الخمرة والحشيش، ويحلم بأن يستغني عن امرأته العجوز ليتزوّج من دعد الشابة الحسناء، ثم هو لا يدري بعد أن انتقل إلى سرير الملك كيف انقلبت به الحال، فلايعود يميّز توالي الأيام.

إن هذه الشخصية تخلق فضاء من الوهم حول نفسها وتعيش فيه، وكأنها شرنقة حرير القزّ، ففي الفصل الأول يعيش ضمن هذا الفضاء، وهو فضاء السلطة وحبّ التملك بعد أن هزم الواقع هذه الشخصية الساذجة، وتخلى عنها المراؤن والمستغلون، وهي تخلق فضاء الوهم وتتخلّى عن الواقع لتخلق الممكن وتعيش ضمنه، وهي في الفصل الثاني تجد نفسها ضمن هذا الممكن الذي يتحقّق ويغدو واقعاً، ولكنّ الشكوك تنتاب هذا الواقع الجديد، فيفرّ منه إلى الممكن، ويتمنّى أن يظلّ في الحلم الذي يستمرّ في الفصل الأخير مع أنه جسميّاً قد عاد إلى واقعه، وهو لايريد أن ينسى حلمه حتى إنه لُيقدم على ضرب أمه التي حاولت إعادته إلى الواقع.

شخصية الخليفة: يمثّل شخصيتين في المسرحية: شخصية الدرويش (دادا مصطفى)، وهي الشخصية الأهم التي تظهر في معظم العمل، وهي من الداخل شخصية هارون الرشيد الذي يظهر في نهاية المسرحية، وشخصية دادا

مصطفى تؤدي دورين مع سعيد وجماعته من جهة وبين أبي الحسن من جهة، فيتوسط (دادا مصطفى) لحلّ الخلاف بين الأخوين حول دعد، ويصير الزواج منها القضية التي تشغل أبا الحسن، فهو يتخلى عن أيّ شيء مقابل الفوز بها.

والفضاء الذي تخلقه هذه الشخصية هو فضاء التسلية وتزجية وقت الفراغ، ولكنّ دورها فعّال في بنية المسرحية، فهي التي تشكل الحركة بين الفصلين الأول والثاني وبين الفصلين الثاني والثالث حين ينقل أبا الحسن بوساطة المخدّر من منزله إلى البلاط وبالعكس، وهو الذي يظهر في نهاية المسرحية ليرتدي ملابسه، ويظلّ الخليفة الأول والأخير، ولكنّ همّه هو التسلية، وهذا مايبدو من خلال هذه النجوى:

-خليفة بذاته: حقّاً صدري قد انشرح بأنواعٍ غزيرة، في مداعبة هذه العيلة الفقيرة. ومع ذلك لابدّ لي أن أتممّ ماخطر في بالي. والصواب أن أتعاهد مع عرقوب لإبلاغ آمالي. (ص١٥٣)

<u>شخصية عرقوب:</u> شخصية ثانوية، ولكنها ذات فعالية أساسية، فهو خادم أبي الحسن، وهو شيخ مجرّب يستطيع أن يظهر بوجهين، فهو يدعي بأنه مخلص لسيده ظاهراً، ولكنه في الحقيقة يستغل سذاجة أبي الحسن ويتعاون مع من يستغله ويسخر منه إذا دُفع له، وهو لايهمّه سوى المال، شخصية انتهازية رخيصة، فلما دفع له الوزير جعفر، وهو متنكّر بلباس (دادا محمود) ليتعاون معه في تخدير سيّده لم يرفض، وهو لايهتمّ بمصير سيده، وإن كانوا يريدون قتلته، والمهم في ذلك أن يدفعوا الثمن.

-عرقوب لذاته: معلمي أبو الحسن (ناظراً ومخشخشاً الدراهم التي قبضها من جعفر)

-عرقوب الثلاثة: عليّ مشترى الكفن لا يسوى نصف ذا الثمن.

إن شئتم اقتلوه (ص١٥٧)

وهو قد يبيع نفسه وكرامته في سبيل المال، فلما اشترى منه جعفر الوزارة بالمال قال:

- عرقوب جعفر: أنا... أنا... (حتى يتناول الكيس) أنا عرقوب الكذوب. أنا شقيّ مغضوب. وإن زدت لي كم دينار. فلك أن تسميني حمار. (ص١٨٦)

وهو في أحواله كلّها ماكر لايتعامل مع أي شخصية من شخصيات المسرحية بلامقابل، فهو عبد المال:

-عرقوب بذاته: ياتُرى من منّا يضحك على رفيقه أكثر. أظنّني أنا الرابح عليهم من الأصغر إلى الأكبر. لأنني أساير الجميع كلّ واحد على مرامه، وأتنعّم بعطاياه وأنعامه. وحينما يطربون أطرب معهم. وحينما يذهبون أكن متبعهم. لازم أن أقابل سعيد وسلمى. لأخبرهما بما حصل بهذه البرهة. لكي أنال منهما.. (مشيراً عن الدراهم) هاهي معلمتي سلمى بغير شبهه. هاهو معلمي سعيد كلٌ منهما آتٍ من جهة (ص ص١٣١- ١٣٢)

ولذلك كانت هذه الشخصية ضرورية لفاعليتها في الاحداث.

شخصية سعيد: هو أخو أبي الحسن الأصغر، وقد استلب طه إمام الجامع تركة الوالد، ثمّ أنفق أخوه أبو الحسن ماتبقّى منها، وهو يحبّ دعداً وهي تبادله هذا الحبّ، ولكنّ أبا الحسن يرغب في الزواج منها، ولذلك كان لهذه الشخصية دور فعّال في الصراع الظاهري في المسرحية، فقد وقف سعيد إلى جانب الآخرين الذين تتضرّر مصالحهم بسبب غفلة أبي الحسن وجشعه، ومنهم ابنته سلمى، وهذا مازاد في حدّة شخصية أبي الحسن المحورية، إذ تجمّع عليه الغريب والقريب، وانفضّ الأصدقاء عنه، ولم يبق إلى جانبه إلا بعض المستغلين الذين طمعوا بالمزيد، وهذا مادفع هذه الشخصية إلى أن تقوم بأفعال مضحكة وتزيد في تعقيدها وغناها، ومع ذلك فإن دور سعيد أقلّ فاعلية من دور عرقوب، فدور الأول ظاهر على السطح، ودور الآخر في العمق.

وهناك شخصيات ثانوية، لها حضورها في المسرحية، ولكنّ فاعليتها أقلّ من فاعلية الشخصيات الأربع السابقة، وأهم هذه الشخصيات شخصية (دادا محمود) الوزير جعفر، وشخصية دعد أخت عثمان الصبيّة الحسناء، وسلمى ابنة أبي الحسن التي تحبّ عثمان، وعثمان أخو دعد، والحاجة أم أبي الحسن وسعيد، ومسرور سيّاف الخليفة، وإسحاق، وهو مملوك وبّواب دار الخليفة والجوقة.

٤ ـ البنية الفّنية:

سنتناول في هذه العجالة الأساليب وفضاء المسرحية والحوار واللغة والجوقة والغناء.

أما الأساليب التي تطالعنا في بنية المسرحية فهي كثيرة، منها السرد، وهو في غير مكان من هذا العمل، ويلجأ الكاتب إلى سرد الحدث على لسان الشخصيات، ويختصّ هذا السرد برواية مامضى، وخاصة لأبي الحسن في وصف أصحابه وسرد ماحدث بينه وبينهم من مثل قوله:

قد كنتَ عندهم اعز الناس فغادروني إذ راوا إفلاسي
(ص١١٢)

وثمة الأسلوب الواقعي، وهو الذي يعتمد على التفاصيل ، ومن أمثلة ذلك مادار بين الأخوين عن وصف دعد، وكان سعيد يظنّ أنّ أخاه يريدها له:

-أبو الحسن سعيد: شريفة مرتّبة عظيمة. وهي أحسن جداً من امرأتي القديمة. فاصغِ ياأخي لما أقول. ولاتكن بالجواب عجول. فأنا بالحقيقة أدعى باسم أخيك. ولكنني ربيّتك عوض أبيك.

-سعيد بذاته: نعمْ نعمْ. نعمَ التربيةُ التي ربيتنيها. ماكلّفتني غيرَ ضياع متروكات أبي على بكرة أبيها.

-أبو الحسن سعيد: وها أنتَ لحدّ الآنَ عايش في خيري. ومستغنٍ عن كلِّ أحدٍ غيري. فأريد أن لا تخالفني بما صوبتُ فكري إليه (ص١٣٥)

هذه التفاصيل الواقعية يعرفها المتفرّج، ولكن الرجل يغرق فيها تـأكيداً، وثمة الأسلوب التعبيري، وهو أسلوب السخرية الذي ينظم مسار الأحداث والفصول والشخصيات، وهو كثير في هذه الكوميديا. أما الكلام على الفضاء فإنه ينبغي لنا أن نتوقف عند نقطتين: الإبعاد الزماني والمكاني وفضاء المسرحية.

أما النقطة الأولى (الإبعاد) فإنّ النقاش استطاع أن يخلق واقعاً فنيّاً بديلاً من الواقع الذي يتحدّث عنه ويبتعد عنه زمانياً ومكانياً، فالمسرحية تستهدف العيوب الاجتماعية التي عاصرت النقاش، وهي عيوب يُحتمل وجودُها في كل زمان ومكان، فلم يعبّر عنها المؤلف بالحوار المباشر بين الشخصيات، وإنما التجأ إلى "ألف ليلة وليلة"، ليستعير منها الحكاية التي تعبّر عن هذا الواقع، فأحدث المشابهة بين الواقعين الفني والمعيش، أو الماضي والحاضر، وهو -هنا- إبعاد محدّد زمانياً ومكانياً، فهو من عصر هارون الرشيد، والمكان بغداد، فجاء الموضوع الحكائي خلفية لأحداث الحاضر، وليعرض من خلال هذه الخلفية قضية اجتماعية، هي الإسراف في التبذير، والإبعاد هنا وسيلة لمعالجة هذه العيوب التي يطرحها المؤلف، وهو يترك المجال مفتوحاً إزاء المتلقي لتأويلات عدّة.

والمسرحية ذ ات فضاء رحب للتغيّر في المكان واللباس والأحلام. أما التغيّر في المكان فهو واضح بين الفصول الثلاثة، يدور الحدث في الفصلين الأول والأخير في بيت أبي الحسن، وهو فقير الحال يدلّ على ذلك اللباس والأثاث، ولكن الحدث يدور في الفصل الثاني في سرايا الخليفة بغرفة ملوكية، وبها ملابس ملوكية وتاج وصولجان . وإذا كان المكان في الفصلين الأول والثالث فقيراً فإن الأحلام فيهما غنية، وأبو الحسن صاحب أحلام متنوعة معقّدة؟ فهو يحلم بالقضاء على طه إمام الجامع الإنسان المخادع الذي خان الوصية، ويحلم أيضاً بالقضاء على الأصحاب المرائين، ولولا هذه الأحلام لكان إنساناً عادياً، وحلمه الأهمّ هو أنه ينسى واقعه وسنّه ويحلم بالزواج من الصبية الحسناء دعد، وهذا الحلم لامعقول، لأنها لاتبادله الحبّ، أما أحلامه في الفصل الثاني فهي تتغيّر أيضاً وتتلاشى، فتغيّر اللباس والمكانة يعني تغيّر الشخصية وأحلامها التي دفعتها إلى سدّة العرش، فالجميع ينادونه يامولاي، فينسى في غمرة هذه الأبّهة مرة واحدة ماكان يحلم به، حتى إنه يوقّع على أمر بزواج دعد من سعيد، وكأنه يئدُ الحلم الأكبر الذي كان يلازمه، بل يئد الصراع ويتخلّى عن شخصيته السابقة. وهذه الأحلام هي التي تخلق الفضاء الغني، فتقلب المكان على أعقابه، ويصبح المكان

الفقير (الفصل الأول والفصل الثالث) أكثر غنى بالأحلام من المكان الغني. فأبو الحسن يعيش بأحلامه في المسرحية أكثر مما يعيش في واقعه، وهو لايستيقظ إلاّ حين يرى بعينيه (دادا مصطفى) يرتدي الثياب التي ارتداها هو في الفصل الثاني، وحينذاك تستيقظ هذه الشخصية من غفلتها، ويعود إليها وعيها، وتدرك أنها كانت ضحية لعبة جماعية بدءاً من الخليفة وانتهاء بخادمه الخؤون عرقوب، وقد ترك المؤلف هذه الشخصية مفتوحة على أبعاد تأويلية متعدّدة، فهل اقتنع أبو الحسن بواقعه أو أنّ أحلاماً أخرى ستنتشله من هذا الواقع، وترتفع به إلى فضاءات أخرى؟..

والحوار في هذه المسرحية رشيق مع أنه شعري ونثري، ولكنه في الشعر قصير الأوزان، غنائي ليتناسب مع الألحان التي وضع لها المؤلف فهارس في نهاية المسرحية، وهي أوزان متنوعة بتنّوع الحالات التي تعيش فيها الشخصيات، ويجزم الدارس هنا أنّ هذا الحوار متقدّم مسرحيّاً على الشعر المسرحي الذي نراه في القرن العشرين، فلا نجد القصائد الغنائية المطوّلة التي نجدها في مسرحيات أحمد شوقي وأتباعه، ونثره مصنوع كما وجدنا، ولكنها الصناعة القريبة من العفوية لغةً، ويرتفع نثرها أحياناً إلى مصاف الشعر لولا بعض الركاكة في بعض الألفاظ أحياناً، ثم إن الغناء الذي تؤديه الجوقة أساسي في بنية المسرحية ، وهو غناء قصير تقوم به الجوقة لتخلق المناخ الذي يهيمن على فضاء المسرحية، ومن ذلك -مثلاً- الغناء في بداية الفصل الثاني إذ يستيقظ أبو الحسن، فإذا هو خليفة، فيأتي دور الجوقة بالغناء ليعزّز الوهم:

- جوقة بذاتهم:

يامالك الملك الامين احفظ امير المؤمنين

-أبو الحسن بذاته:

حقا منامٌ طربٌ ياليته شيءٌ يقين

ابا الحسن احرص على نومك والا تقع في الندامه...

ياليتني ابقى نايما إلى يوم القيامة .....

(يجلس قليلاً ثم يرجع فينام)

- جوقة بذاتهم:

ادمه للممالك واحرسه بالملايكِ

- أبو الحسن بذاته:

رؤيا ولكن حلوة ياربّ زد وباركِ

-جوقة بذاتهم:

ياربَ البريه ابّد الدوله العليه

(ثلاث مرار بأعلى أصواتهم ويذهبوا) (ص ص١٥٨- ١٥٩)

هكذا كان عمل الجوقة متمّماً للعمل وفاعلاً في بنية النص المسرحي.

٥ الخاتمة:

لايعني ماتقدّم أن هذا العمل يخلو من العيوب التي نراها اليوم، كالسجع الخفيف والصور البيانية المصطنعة أحياناً وبعض الألفاظ العامية وركاكة الجملة التعبيرية، وغلبة المعنى على اللفظ، ولكننا إذا نظرنا إلى هذه المسرحية في عصرها وجدنا أن هذا العمل يستحقّ الوقوف عنده، وهو عمل ريادي فعلاً، فإذا وقفنا -مثلاً- عند اللغة التي صاغ منها النقاش مسرحيته ، ووضعنا بالحسبان الأدب في منتصف القرن الماضي ، ونظرنا إلى اللغة الشعرية التي كانت ترسف بقيود بديعية ومعانٍ هزيلة... أدركنا دور المسرح الشعري في تطوير لغة الشعر في نهاية القرن الماضي وبدايات هذا القرن، وخاصة أن الذين طوروا لغة الشعر كانوا يعملون في المسرح تأليفاً أو ترجمة أو إخراجاً أو تمثيلاً (خليل اليازجي - نجيب الحداد --أديب إسحق -خليل مطران -شوقي.. الخ)، والداعي إلى تطوير لغة الشعر في المسرح واضح، وهو أن المسرح يقدّم للعامة، ولذلك قُدّم المعنى على المبنى، واتجه المؤلفون إلى وضوح المعنى وجودته.

إذا نظرنا أخيراً إلى ماسبق بمنظار الأدب في منتصف القرن الماضي وحداثة المسرح والمسرحية وجدناه عطاءً رياديا يستحق الوقوف عنده هذه الوقفة الطويلة.

هوامش الفصل الأول:

١- للتوسع أنظر: مثلاً بن ذريل، عدنان –فنّ المسرحية –دار الفكر بدمشق- ١٩٦٣ –ص ص١١-١٨ والخطيب، محمد كامل –نظرية المسرح (القسم الأول) منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٤ – ص٧.

٢- للتوسع في حياته وأعماله انظر مثلاً: النقاش، مارون –أرزة لبنان- طبع بالمطبعة العمومية في بيروت- سنة ١٨٦٩- ص ص٩-١٢، وزيدان، جرجي –المؤلفات الكاملة (المجلّد السادس عشر) –دار الجيل للنشر والتوزيع –بيروت ١٩٨٢ –ص ص ٣٨٦- ٣٨٨، وعرسان، علي عقلة – مارون النقاش –الموقف الأدبي –س١٧ –ع١٩٦- آب ١٩٨٧.

٣- المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧- ١٩١٤) بيروت –ط٢ –١٩٦٧- ص٤٢١.

٤- نفسه ص٤١٦.

٥- نفسه –ص٤١٩.

٦- نفسه –ص٤٢٠.

٧- أرزة لبنان –ص١٥.

٨- نفسه –ص١٨.

٩- نفسه –ص١٦.

١٠- للتوسع انظر مثلاً الكيلاني إبراهيم –أبو خليل القباني- المعلّم العربي –س١- ع١ –ك٢ ١٩٤٨، وكنعان، حسني- أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية –الرسالة (م ١٦) (١٩٤٨) الصفحات ١١٢٠ –١٣٥١- ١٤٦١ و(م١٧)(١٩٤٩) الصفحات ١٢-١٣-١٣٩٧، وآل جندي، أدهم – أعلام الأدب والفنّ (الجزء الأول)- مطبعة مجلة صوت سورية ١٩٥٤ –ص ص ٢٤٨- ٢٥٢، وسّمان، نجاح –من تاريخ المسرح السوري، أبو خليل القباني –الآداب. س٥- ع١- ك٢ ١٩٥٧، وداغر، يوسف أسعد –مصادر الدراسة الأدبية(٢)- ص ص٦٤٤- ٦٤٥، ونجم، د. محمد يوسف –المسرح العربي –دراسات ونصوص(٢) –الشيخ أبو خليل القباني- دار الثقافة- بيروت ١٩٦٣، وونوس، سعد الله- لماذا وقفت الرجعية ضد ابي خليل القباني –ملحق ا لثورة الثقافي –ع٣٢- تاريخ ٢١-١٠-١٩٧٦ ثم نشرت في كتابه "بيانات لمسرح عربي جديد" –دار الفكر الجديد – بيروت ١٩٨٨، والنجاري، حيدر –أبو خليل القباني- الموقف الأدبي –ع١٦١- أيلول –١٩٨٤، ومحمد، د. نديم معلا- من المسرح السوري –أبو خليل القباني –الحياة المسرحية- العددان ٢٤- ٢٥ ربيع وصيف ١٩٨٥ ثم في كتابه "الأدب المسرحي في سورية –نشأته تطوره" منشورات مؤسسة الوحدة –دمشق ١٩٨٦- ص ص٧- ١٩، ومحمد، د. نديم معلا –المسرح في عصر النهضة ثلاثة رواد –ثلاث تجارب –المعرفة- العددان ٣١٨- ٣١٩- س٢٨ –ك٢ وشباط. ١٩٩٠، والعواني، محمد بري –أبو خليل القباني- الموقف الأدبي- س٢٣- ع٢٦٧ –أيلول ١٩٩٣.

١١- نجم، د. محمد يوسف –المسرحية في الأدب العربي –ص٧٠.

١٢- مندور، د. محمد –المسرح- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع –الفجالة –القاهرة –١٩٨٩ – ص٤٠.

١٣- نقلاً عن ياغي، د. عبد الرحمن –في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية (من النقّاش إلى الحكيم –المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت –ط١- ١٩٨٠ –ص ١١٥.

١٤- انظر تلك المسرحيات في الكتاب الذي صدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق ١٩٦٤ بعنوان "المعلم داود قسطنطين الخوري" وقدّم له الدكتور شاكر مصطفى.

١٥- المسرحية في الأدب العربي الحديث- ص١٨٣.

١٦- هي "بورصة مصر العليل -ابو ريدة وكعب الخير -الصداقة- الأميرة الاسكندرانية- الدرتين (الضرتين)- موليير مصر ومايقاسيه -وحوارية قصيرة بعنوان "السواح والحمار" -نشرها د. محمد يوسف نجم -المسرح العربي -دراسات ونصوص(٣)- يعقوب صنّوع (أبو نضارة) -دار الثقافة - بيروت١٩٦٣.

١٧- انظر في ذلك: داغر، يوسف أسعد -مصادر الدراسة الأدبية(٢)- منشورات جمعية أهل القلم في لبنان- بيروت -١٩٥٦- ص ص٥٥٠- ٥٥١، وداغر، يوسف أسعد -معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥) -وزارة الثقافة والفنون -بغداد١٩٧٨- عدة أمكنة .

١٨- أرزة لبنان -ص١٦.

١٩- نفسه -ص١٧.

٢٠- نفسه -ص ص١٠٨- ٢٧٢. والإشارات في المتن إلى رقم الصفحات من هذا المصدر.

٢١- ألف ليلة وليلة -المطبعة الكاثوليكية (بيروت) ١٨٨٩- ج٢ -ص ١٥٣ ومابعدها.

٢٢- إشارات الأشخاص هنا: "أبو الحسن لذاته" أي في سره، أومانسميه اليوم "مونولوغ" نجوى -أبو الحسن عرقوب: أي أنّ أبا الحسن هو الذي يتكلّم، وكلامه موّجه إلى عرقوب.. وهكذا.

٢٣ - Voir: L'AVARE- classiques Larousse -٢٧ed. P.P. ٢٣ -٢٦.

الفصل الثاني:

المسرحية الشعرية التقليدية..

يتساءل المرء: هل يتحمّل الشعر وحده تبعة إخفاق التأليف المسرحي كما يُشاع اليوم، أو أن وراء هذا الإخفاق أسباباً أخرى؟ وهل ذهبت المسرحية الشعرية إلى غير رجعة، أو أن الشعر لايزال قابلاً لأن يكون أداة للقول المسرحي؟ وإذا كان الشعر صالحاً للمسرح فهل هو صالح بشكله التقليدي الغنائي الذي نظم عليه أحمد شوقي وعزيز أباظة وعدنان مردم وأترابهم، أو أن الشاعر المسرحي يحتاج إلى تغييرات في بنية الشعر العربي لتتلاءم وبنية المسرحية التي تقوم على التصاعد إلى ذروة الحدث، فالانحدار إلى نهايته، ليكتمل في ذهن المتفرّج؟ وهل هذه التغييرات ضرورية للكشف عن طبيعة كل شخصية على حدة، وبخاصة أن العالم المسرحي متعدّد مركّب وعالم الشعر الغنائي أحادي ذاتي؟ ثم هل هذه التغييرات ضرورية لأن طبيعة المتلّقي في المسرح غير طبيعة المتلقّي في الكتاب؟.

المصطلح:

يمكننا أن نجد في العنوان مصطلحي "المسرحية الشعرية" و"التقليد"، ولابد أولاً من تحديدهما، ولتحديد المصطلح الأول لا بدّ من أن نفرق بين "الشعر المسرحي" و"المسرح الشعري"، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ماتقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءاً من معلقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "نُعم" إلى حدود المسرحية الشعرية، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها "الجنين الشهيد" و"مقتل بزر جمهر، و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" و"المسلول" للأخطل الصغير، ثم تطورت في النصف الثاني من هذا القرن في القصائد الطويلة الدرامية، ك "حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسياب، و"البحار والدرويش" و"السندباد في رحلته الثامنة"" لخليل حاوي وسواها، وهذا مايبّين أن هذا المصطلح عائم، ولكننا -مع ذلك- يمكننا أن نقول: إنّ الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، وهذا

يوصلنا إلى تعريف "المسرحية الشعرية"، فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً، وقد بيّن أحد النقاد الفرق بين المصطلحين، فقال(١): "والتمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلى بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري".

ويعيد لويس عوض غلبةَ الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية، "فارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوربية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلاَّ صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون"(٢).

إن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لاتتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية، ويرى أحد الدارسين أن الخيال الرومانسي كان يباعد مابين المسرحية الرومانسية والتمثيل (٣) وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذّر تمثيلها (٤) وهذا مايجعلها من الشعر المسرحي. فهل لهذه الأسباب صلة بواقع المسرحية الشعرية التقليدية عندنا ؟ وهل هذه الأسباب أدت إلى اخفاقها ؟ والتقليد أن يتبع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، وللتقليد قوانينه وطرقه وشروطه، وقد يقلّد الإنسان سواه تقليداً إرادياً أولا إرادياً، والتقليد غريزي أو مكتسب، والتقليد في أبرز وجوهه محافظة على ماهو سائد ومألوف في العادات والفنون والأوضاع السياسية والاجتماعية وسواها.

لم يبدأ المسرح شعرياً في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعرياً أيضاً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية مناصفة، والنثر فيهامصنوع فنياً إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، وإنما بدأ قبله بزمن بعيد، وإن كان المؤرخون، والدارسون لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدّقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، لأنهم كانوا ينظرون إلى الرّواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب، حتى إن رواية (زينب) لـ (محمد حسين هيكل) لم يجرؤ صاحبها

أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، وإنما كتب على الغلاف (بقلم فلاح مصري) ظناً منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها (معجم المسرحيات العربية والمعربة) لـ (يوسف أسعد داغر) كان متخلخلاً في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، ولاسيما أنّ الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معاً، فمسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لـ (مارون النقاش) مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان (أبو الحسن المغفل) وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان (هارون الرشيد)، وليس ذلك وحسب، وإنما هي تأخذ رقمين معاً، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائياً، وعلى كل حال فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحدب في (التحفة الرشدية- ١٨٦٨) وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق) ١٨٧٦، و(الخنساء أو كيد النساء- ١٨٧٧)، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية ، وللشيخ عبد الله البستاني (١٨٥٤ - ١٩٣٠) خمس مسرحيات شعرية ، منها (مقتل هيروديس وولديه إسكندر وارسطبولس ١٨٨٩) و (بروتوس أيام قيصر) و(حرب الوردتين). ومن يعد إلى هذا المعجم أو سواه يجد مايزيد على مئتي مسرحية شعرية خالصة نظمت مابين عامي (١٨٤٨- ١٩٧٥)، وهذا العدد لابأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، ولكن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيراً من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة (المجدلية) لـ (سعيد عقل) وسواها وكثير من قصائد جماعة (أبولو) وما بعدها"٥"، ناهيك عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، وخاصة في مرحلة البدايات والريادة، وهذا مايجعل البتّ في هذا الأمر إشكالية وترجيماً. علينا إذن، أن نصنف هذه المسرحيات الشعرية في قائمتين:

قائمة المسرحية الشّعرية التقليدية، وقائمة المسرحية الجديدة.

المسرحية الشعرية التقليدية: وهي تمثل مرحلة البدايات ومعظمها كتب على الأوزان الخليلية المعروفة، والمهم فيها -تاريخية أوتراثية- أنها استدعت التراث، ولكنها لم تستلهمه أو توظفه توظيفاً معاصراً، وهذا ماسوف نتعرض له بالتطبيق، ويمكننا أن نعد في هذه القائمة معظم المسرحيات الشعرية قبل منتصف هذا القرن، ففي لبنان مسرحيات الخوري بطرس المكرزل (ت١٨٨٨) (استير)، وقيصر المعلوف (نيرون- ١٨٩٢)، وعبد الله البستاني، وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح ١٩٢٣- السمؤل)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا

البشعلاني (الأسيرة -١٩٠٣)، وحنا طنوس (أمير لبنان وكسرى ١٩١٤) و (البطل الأخرس -١٩٠٦) ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم ١٨٩١)، وعيسى اسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة ١٩٠٨) وإلياس عطا الله (شهداء الغرام-١٩٠١) وسعيد عقل(بنت يفتاح ١٩٣٥- قدموس١٩٤٥) وغيرهم، وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة (ديك الجن الحمصي ١٩٢١)، وعمر أبو ريشة (ذي قار ١٩٣٢)، وبدر الدين الحامد (ميسلون)، ومسرحيات عدنان مردم (غادة أفاميا ١٩٦٧ -العباسة ١٩٦٨، الملكة زنوبيا ١٩٦٩، الحلاج١٩٧١ -رابعة العدوية ١٩٧٢، مصرع غرناطة ١٩٧٣، فلسطين الثائرة ١٩٧٤.....الخ)"٦" وسواهم، وفي مصر مسرحيات أحمد شوقي (علي بك الكبير أو دولة المماليك ١٨٩٣ -ولكنه لم ينشرها إلا في عام ١٩٣٢ وعدّل فيها -مصرع كليوباترة ١٩٢٩، قمبيز١٩٣١، مجنون ليلى ١٩٣١، عنترة١٩٣٢، الست هدى "كوميديا نشرت ومثلت بعد وفاته:")، ومسرحيات عزيز أباظة: (قيس ولبنى١٩٤٢، العباسة ١٩٤٧، الناصر١٩٥٠، شجرة الدر١٩٥١، غروب الأندلس١٩٥٢، شهريار١٩٥٥، أوراق الخريف ١٩٥٧- قيصر ١٩٦٧، زهرة ١٩٦٨)"٧" ومسرحيات أحمد زكي أبو شادي (الآلهة ١٩٢٧، إحسان١٩٢٧، أرد شير وحياة النفوس١٩٢٨، الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر١٩٢٧ وسواها)، وعلي محمود طه (أرواح و أشباح١٩٤٢)، وثمة مسرحيات مشابهة في العراق لعبد الغني الملاح (مجد الزهور١٩٤٩)، وخالد الشواف، وفي فلسطين لهارون هاشم رشيد، وفي حضر موت لعلي أحمد باكثير (همام١٩٣٤، أخناتون ونفر تيتي١٩٤٠، قصر الهودج١٩٤٤) وغير ذلك كثير.

يمكننا بعد هذا العرض للمسرحية الشعرية التقليدية ومافي حكمها أن نتوقف عند أهم القواسم المشتركة بينها:

١- *بروز السمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ماكتبه رجال الدين ومثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أم ماكتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.*

٢- *الاختلاف بين مرجع وآخر أو مصدر وآخر حول تاريخ نظم معظم هذه المسرحيات، لانها مثلت أولاً ثم طبعت، وبعضها لم يطبع، وهذا ماجعل المعاجم والمراجع والدراسات تختلف بين سنة وأخرى على وجه الظّنّ والتخمين أكثر من العلم واليقين.*

٣- *استمدت هذه المسرحيات الشعرية موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني وغير ذلك، ولكن الملاحظ على هذه المسرحيات أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجت فلعبرة وعظة وليس أكثر،*

فالشعراء استدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشعر وعاء وخازناً لهذا التراث من جهة،ولم تستطع هذه المسرحيات أن تعبر عن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفيه للموروث تاريخياً وتراثاً ولغةً أكثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحية أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.

٤- معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي وكأن الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحياً، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، ويذكر أن كامل الكيلاني كتب مقالاً في مجلة (السفور)، انتقد فيه أمير الشعراء أحمد شوقي، وقال فيه: إنه لم ينظم المسرحية الشعرية، فكان هذا المقال وغيره حافزاً لشوقي على نظم المسرحيات من جديد"٨"، وكأن بالضرورة أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيّاً او أن المسرح غرض من أغراض الشعر، مع أنّ الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

٥- الإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ماجنى على المسرحية الشعرية.

٦- انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغةً وسماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، لأن الشاعر لايدعها تعبر عن نفسها وخصوصيتها، وإنما راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غدت الأصوات مشلولة باهتة ليرتفع صوت الشاعر الغنائي هادراً قوياً، وكأنَّ الشخصيات تلقي وتنشد الشعر على المسرح بدلاً من الشاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

٧- الزمن الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشعرية هو النصف الأول من هذا القرن، وخاصة بعد الثلاثينيات من هذا القرن، ففي هذه المسرحيات شيء غير

قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

٨- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي فكأن انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشعرية وحسن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها حلّ محل بنية المسرحية الشعرية.

٩- انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشعر الغنائي والقصائد الغنائية، وهذا ماقيّد الحوار وأبطل مفعول الصراع الداخلي وتنامي العمل عضوياً، وكان الوزن التقليدي عاملاً آخر من عوامل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشعرية على حساب بنية العمل المسرحي، فأصاب بناء الشخصيات كثير من الخلل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

سنقدّم إجرائياً تحليلاً فنياً لمسرحية شعرية تمثّل المجموعة تمثيلاً دقيقاً، وهي مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.

قراءة مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي.

تتألف مسرحية (مجنون ليلى) من خمسة فصول، وقد قسم الفصل الرابع إلى منظرين.

١ ـ مستويات القراءة:

آـ قراءة المصدر: تعود بنا الحكاية إلى صدر الدولة الأموية، ويعود بنا المكان إلى بادية نجد حيث الحب العذري، ومادة المسرحية في المصادر الأدبية القديمة التي عنيت بأخبار الشاعر قيس بن الملوح، وأهمها (الأغاني)"٩"، وفي هذا المصدر أخبار متضاربة، وقد اختلف الرواة في كثير منها، حتى وصل هذا الاختلاف إلى وجود الشاعر ذاته"١٠".

بـ قراءة المسرحية: تتألف هذه المسرحية من خمسة فصول، يضعنا الشاعر في الفصل الأول في حي بني عامر، ويعرض علينا منظراً أمام خيام المهدي -والد ليلى- فتخرج ليلى ويدها في يد ابن ذريح رسول قيس إلى ليلى، ويتحدثان في صلة الحب بين قيس وليلى التي لاتتنكر لهذا الحب، ولكنها في الوقت ذاته تقدّس التقاليد، فتبدأ عقدة المسرحية، ثم ينفضّ السامرون فيرى قيس متوجها نحو خيام ليلى، ثم يلتقي منازلاً -منافسه على حب ليلى-، ويتشاجران وينفرد زياد -راوية قيس وصديقه الحميم- في تأديب منازل في حين ينفرد قيس بليلى ليطلب من والدها النار، فتأتي ليلى بها، وينسى قيس نفسه حين يراها، حتى

تكاد النار تلتهم جسده، فتستغيث ليلى بوالدها لإخمادها وإيقاظ قيس، ثم يأمره بالانصراف.

وننتقل مع قيس في الفصل الثاني إلى طريق من طرق القوافل بين نجد ويثرب على مقربة من مضارب بني عامر على سفح جبل التوباد، ونرى قيساً وزياداً جالسين إلى جذع نخلة يتحادثان ثم تصل إليهما بلهاء -جارية قيس- تحمل لهما قصعة فيها ذبيحة رقاها عرّاف اليمامة، وأشار بأن يأكل قيس منها ليشفى من حب ليلى، ثم يمر ابن عوف (أمير الصدقات) وكاتبه نصيب فيتعرف إلى قيس الذي كان مطروحاً على الأرض مغشياً عليه، فيعلم خبره، ويناجيه باسم ليلى فيفيق،ويعرض عليه أن يقوم بالوساطة بينه وبين أهل ليلى، فيرحب قيس بهذه الوساطة ويُسرّ بها.

ويصل ابن عوف إلى حي بني عامر في الفصل الثالث، فيُفاجأ بأن الحي قد تدجج بالسلاح بعد أن أهدر الخليفة الأموي دم قيس، ويحاول ابن عوف إقناع المهدي -والد ليلى-، ولكن منازلاً -غريم قيس- يغري الناس بقتله، ثم جاء لخطبتها (ورد الثقفي)، فتخضع ليلى للتقاليد، ويتحاور المهدي وابن عوف، ثم ينادي الرجل ابنته لتدلي برأيها، ويفاجأ ابن عوف والقارئ أن ليلى ترفض الزواج من قيس ولو كان مراون من رسله، وتندم حين تعلم أنها قد خطبت لورد الثقفي، ولكن الأمر قد خرج من يديها.

ويتألف الفصل الرابع من منظر، نشاهد في الأول منهما قيساً في وادٍ من وديان الجن وهم يرحبون به بعد نقاش حاد بينهم، ثم يستقبله شيطانه الشعري (الأموي)، ويتناقشان في أمور الشعر، ثم يهديه إلى الطريق إلى ليلى، ونجده في المنظر الثاني في ديار ثقيف إلى جانب ورد (زوج ليلى) وهو يخلي لهما سبيل اللقاء، ولكنهما يختلفان لأن ليلى تظل وفية للزوج والتقاليد، فيخرج قيس، وهي مصابة بالداء ضعيفة.

وينتقل بنا الفصل الخامس إلى مقبرة بني عامر بالقرب من قبر جديد هو قبر ليلى، وثمة مجموعة من الناس يعزون المهدي وورد الثقفي، ثم نرى قيسا يناجي جبل التوباد، ويجتمع هو وراويته زياد ببشر، وهو رجل من بني عامر، فيقدم له العزاء دون أن يعرف أنه لايعلم بموت ليلى، فيغمى على قيس، ثم يفيق، ويأتي شيطانه الأموي، ويدفعه إلى ان يهتف بليلى ويملأ الدنيا بها شعراً، ولكن قيساً يغدو هيكلاً أو شبحاً بعد فقدها، ويقترب من قبرها، فيتلقاه زياد ويسنده، ثم لاتلبث روحه أن تفيض فوق قبر ليلى.

جـ- قراءة العمق: تقول المسرحية: ان الموت حباً في سبيل الأخلاق والقيم الرفيعة أهم من العيش والسعادة في ظلّ حياة بلاأخلاق وقيم، فالتضحية بالحب

والحياة أمر ضروري إذا كان ذلك يتعارض مع العادات والتقاليد والقيم، وكأن الشاعر يدعو إلى استمرار هذه القيم في العصر الحديث، ويبدو أن لهذا القول صلة بتأثر شوقي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء دراسته في فرنسا، وقد اتخذ من مسرحه وخاصة في مسرحيته التي نحن بصددها، مدرسة لعزة النفس والإباء والأخلاق كما فعل "كورنيي" من قبل، فليلى تضحي بحبها في سبيل التقاليد، وهذه صورة كلاسيكية استقاها من "كورنيي"، ولكن صورة الموت في نهاية المسرحية جاءت رومانسية فالمحب لايموت، وإنما يغدو بين الملائكة، ويحل في عناصر الطبيعة وتحل فيه، وهذا ماجاء على لسان ابن ذريح في حديثه عن ليلى بعد موتها، ابن ذريح :

ياليلَ، قبرُكِ ربوة الخلدِ	***نفحَ النعيمُ بها ثرى نجدِ***
في كلِّ ناحيةٍ ارى ملكا	***يتنفسّون تنفسَ الوردِ***
لبسوا الجمان الرطبَ اجنحه	***وتناثروا كتناثرِ العقدِ***
وتقابلوا فعلى تحيّتهم	***صوبَ الغمامهِ او صدى الرّعدِ***
نفحات طيبٍ ها هنا وهنا	***ماللرياضِ بهن من عهدِ" ١١"***

٢ ـ الحدث والصراع:

يتمتع هذا العمل بوحدة الموضوع، فقد دار موضوعه حول الحب العذري بين قيس وليلى، وهو موضوع شهير في التراث الأدبي، وينتظم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها باستثاء ماجاء في المنظر الأول ـالفصل الرابع من موضوع جانبي هو موضوع الشعر، والمهم أن الشاعر جعل وقدة هذا الحب أكبر من أن يتحملها قلب بشري، وخاصة أنه حب تمكن من قلب البطل منذ الطفولة حين كانا يرعيان الماشية معاً، وقد نما هذا الحب وشبّ مع الزمن، ومازال لجبل التوباد مكانة خاصة في قلب قيس، لأنه المكان الذي شهد ولادة هذا الحب وصباه وشبابه، وعلى سفحه عاشا معاً: لعبا وتناغيا وتناجيا، ولذلك غدا هذا الحب مهيمناً على قلب قيس، فهو يدفعه دفعاً إلى ديار الحبيبة في بيت الأهل أو في بيت الزوج، وهو يدفعه إلى الإغماء ثم الجنون، ثم الموت.

والحدث الرئيس الذي تدور حوله المسرحية هو زواج قيس وليلى ووقوف التقاليد القبلية حائلاً دون تحقيق ذلك، بسبب ما عرف عن العرب من أنهم يمتنعون عن تزويج بناتهم ممن يشبب بهن، وينمو الحدث شيئاً فشيئاً حتى يفضي

إلى النهاية، ولايتحقق هذا الحلم، بل يفضي بصاحبه إلى الموت حباً كما قرأنا في قراءة المسرحية.

في النص عثرات وعيوب تعترض سير الحدث وتعوق نمو حركته، وهي كثيرة، وأهمها:

١ - *أن نمو الحدث يتوقف تماماً في الفصل الرابع المنظر الأول إذ ينقلنا الشاعر إلى قرية من قرى الجن، ويتناول موضوعاً آخر هو موضوع الشعر بين قيس وشيطانه الأموي، فإقحام هذا الموضوع على الموضوع الرئيس أعاق نمو الحدث الأصلي، بل أوقفه وشلّت حركة الصراع، ليتحدث عن قضايا هامشية عن الجن ونسبها إلى إبليس والافتخار بهذا النسب والحديث عن العداوة بينها وبين البشر، ولايشفع لذلك حديث الجن عن قيس أو حديثها عن الشعر، وقيس أحد أكبر شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، ولكن هذه الموضوعات المختلفة ليست موظفة في بنية الحدث الرئيس ولافي بنية العمل المسرحي.*

٢ - *وثمة أبيات لاوظيفة لها، وقد أقحمها الشاعر إقحاماً لجماليتها الخاصة أو لجمالية محتواها، وتبدو مدسوسة وحشواً، كالحديث عن الوطن في نهاية العمل المسرحي، ولايشفع لذلك أن يكون البيت على لسان قيس وأنه يفضل وطنه على الخلد بحجة أن قبر حبيبته فيه، ولكن الصوت هو صوت شوقي لاصوت قيس، والفكرة هي فكرة شوقي، وهذا ماجعل البيت غريباً عن الشخصية التي تنطق به، فالشقاء هو شقاء شوقي حين نفي، ولذلك ارتفعت العاطفية والذاتية وبرزتا على حساب شخصية قيس:*

إني احبّ وإن شقيت به وطني واوثرهَ على الخلدِ"١٢"

٣ - *وقد يتدخل الشاعر في بنية الحدث المسرحي، فيقف بين الممثلين وإن اختفى وراءهم ليعظ ويعلّم، وهذا لايجوز أبداً في العمل المسرحي، فالمؤلف لايعبر عن وجهة نظره كما في الشعر الغنائي وإنما يدع شخصياته حرة مستقلة تعبر هي عن وجهات نظرها ، أما شوقي الشاعر الغنائي فهو يأبى إلا أن يطلّ برأسه في نهاية المسرحية ليدلي بصوته، وكأنه أحد الممثلين أو كأنه قيس أو كأنه البطل التراجيدي، وليس ذلك وحسب، وإنما يأتي الحديث عن المجنون وليلاه بضمير الغائب المفرد، ولايشفع له ذلك إن جاء صوته على لسان قيس في نهاية الفصل الأخير:*

نحن في الدنيا وإن لم ترنا لم تمُت ليلى ولاالمجنون مات"١٣"

فهذا الصوت هو صوت الشاعر نفسه وهو يعبر عن وجهة نظره في أن حكاية ليلى والمجنون خالدة، -وأن ماخلدها هو شعر هذا الشاعر الأموي الكبير، وهذا يعني أن ذاتية المؤلف العارمة لاتزال في بنية هذا العمل المسرحي ولم تخرج منه خروجاً كلياً أو أن آثارها مازالت واضحة فيه. هذا إضافة إلى القصائد الغنائية والمقطعات التي انتابت معظم الفصول وخاصة الأخير منها، فكانت سداً منيعاً أمام تدفق حركة الحدث ونموه، وسيأتي الحديث عن ذلك في الحوار.

أما وضع الصراع في هذا العمل فهو ممتلئ بالعيوب التي شُلَّت حركته، فأساس الصراع هو بين حب قيس وليلى من جهة وبين التقاليد القبلية المتوارثة من جهة، والحب عاطفة داخلية وإحساس آسر، أما التقاليد والأخلاق فهي خارجية، ولذلك فإن التعارض بينهما قد يولد في العمل المسرحي صراعاً نفسياً داخلياً عنيفاً يغني العمل ويثريه، ويذكر المؤلف على لسان ليلى ماكان بين قيس وليلى من حبّ وما جرى من صراع:

يعلمُ اللهُ وحدهَ مالقيس من هوى في جوانحي مَستكنِ

إنني في الهوى وقيسا سواءَ دن قيسٍ من الصبابهِ دني

انا بين اثنتين كلتاهما النار فلا تلحَني ولكن اعني

بين حرصي على فداسهِ عرضي واحتفاظي بمن احبَ وضني

صنت منذ الحداثه الحبَ جَهدي وهو مَستهترَ الهوى لمْ يَصَنيَ

قد تغنى بليلهِ الغَيلِ ، مادا كان بالغَيلِ بين قيسٍ وبيني

كلَ ما بيننا سلامٌ ورد بين عينٍ من الرّفاق وادنِ

وتبسّمت في الطريق إليهِ ومضى شانه وسِرّت لشأني" ١٤"

وثمة فرص لتأجيج الصراع الداخلي، ولكن الشاعر لم يستطع أن يستغل فرصة واحدة، وأهمها ما جاء في الفصل الثالث إذا حضر ابن عوف أمير الصدقات في الحجاز وعامل من عمال بني أمية ليخطب ليلى من أبيها إلى قيس، فيخيرها أبوها الأمر، ولكنها سرعان ماترفض قيساً وتفضّل عليه رجلاً آخر لاتعرفه جاء من بني ثقيف يخطبها، حتى إنها هي التي تطلب من أبيها أن يستقدم ورداً وأن يرسل في الحال إلى قاضي نجد ليتم الزواج في هذا اليوم، وكأنها على

عجلة من أمرها، مع أن الحوار يظهر تعلقها بقيس، ولكنها في الوقت نفسه متمسكة بالتقاليد المعهودة، ويظهر هذا الحب ضعيفاً باهتاً إزاء هذه التقاليد، كما تظهر ليلى حكيمة، عقلها أكبر من قلبها، ولا يشفع لها ندمها بعد أن قضي الأمر، ولننظر كيف تجري الأمور سريعة بلا صراع داخلي، وكأن الحب أمر هامشي عابر:

ليلى: أقيساً تريدُ؟

ابن عوف: نعم!

ليلى: ***إنه منى القلبِ او منتهى شغلهِ***

ولكن اترضى حجابي يزال وتمشي الظنون على سدلِهِ

ويمشي ابي فيغضَ الجبين وينظرُ في الارضِ من دلهِ

يداري لاجلي فضولَ ا لشيوخِ ويقتلني الغمّ ومن اجلهِ

يمينًا لقيت الامرين من حمافه قيس ومن جهله

فضحتَ به في شعابِ الحجازِ وفي حزنِ نجدٍ وفي سهلهِ

فخذ قيس ياسيدي في حماك

(في حياء وإباء) والقِ الامانِ على رحلهِ

ولايفتكرّ ساعه بالزواجِ ولو كان مروان من رُسَلِهِ

ابن عوف:

إذن لن تقبلي قيسا ولن ترضي به بعلا

إذن اخفق مسعاي وخاب القصدَ ياليلى

ليلى:

على انك مشكورٌ ولاانسى لك الفضلا

واوصيك بقيسِ الخير لازلت له اهلا

لقد يعوزه حامٍ فكنه ايها المولى

(تلتفت إلى أبيها وكأنما تحاول أن تحبس في عينها دموعاً)

ابي كان ورد ها هنا مند ساعهٍ ففيمَ اتى؟ مايبتغي؟

المهدي: جاء يخطبُ

ابن عوف:

ومن وردَ ياليلى وهل تعرفينه؟

ليلى: فتىً من ثَقْيفٍ خالص القلب طَيِّبُ

اتى خاطبا بعد اقتضاحي وعاري، اهدا يابن عوفٍ يَخيَبَ؟ بغيره

ابي، أين وردُ الآن؟

المهدي

عند قرابهٍ من الحي ضمّوه إليهم ورَحَبوا

فإن شئتِ أرسلنا إليهِ

ليلى:

ابعث ادعه وجئنا بقاضي نجدٍ اليومَ يكتُبُ"١٥"

إنّ هذا الاتجاه الأخلاقي العنيف أخفى وطمس النوازع الانسانية فمحاها، وصارت الشخصيات متشابهة أو غير متكافئة، فليلى ووالدها المهدي وورد الثقفي من طينة واحدة، ولكن قيسا من طينة أخرى، فهو قد انقاد لنوازعه فكان ضحية لها في مجتمع يقف مانعاً ازاء تحقيقها، ان التشابه بين الشخصيات جعل قيسا غريبا عن بيئته، وهذا ماجنى على هذه المسرحية الشعرية، فخنق الصراع المسرحي النفسي في مهده وبسهولة بالغة، فلم يلتفت الشاعر الى تصوير المشقات التي تعانيها شخصياته، فالحدث وروايته هو الأهم عند شوقي، ولم يعمق حركة المسرحية الداخلية ونموها، ويعيد الدكتور محمد مندور اخفاق شوقي في هذا الجانب من مسرحياته الشعرية كلها الى سببين:(أولهما أن شوقي قد أجرى الصراع بين العوامل النفسية والعوامل الأخلاقية، وقد لايكون هذا الاختيار في مبدئه سببا لضعف تأثير مسرحياته، فقد اعتمد كورني من قبله على نفس الصراع

بين المشاعر والاخلاق وعلى الأخص بين الحب والواجب، ومع ذلك بلغ من التأثير والقوة مبلغا رائعا في "السيد" و"هوراس" و"سينا" وغيرها من مآسيه. ولكن كورني لم يسلك مسلك شوقي في تخير المبادئ الأخلاقية التي يدخلها في صراع مع العواطف البشرية، فالاخلاق التي يستند اليها كورني ترجع في جوهرها إلى ما يسميه علماء الأخلاق أدب الرياضة والاستصلاح أي أدب رياضة النفس على الخير والحق والجمال واستصلاحها على أساس قيادة الضمير والاستماع لصوته الالهي. وأما شوقي فان مبادىء الأخلاق عنده تستند الى مايسمى ب(أدب المواضعة والاصطلاح)، أي ماتواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لاتغوص جذورها في الضمير الفردي، ولاتلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند الى رأي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه. وجزاؤها يصدر عن رأي الجماعة أو القبيلة ومدى سيطرته على الفرد. وبذلك لم تصبح مبادىء الأخلاق عنده شيئا مستقرا في أعماق النفس البشرية، حيث تستقر أيضا المشاعر والعواطف والشهوات، بحيث يمكن أن يجري الصراع العنيف الذي يمزق النفس البشرية، ويثير تفكير ومشاعر القارىء أو المشاهد حتى تلهث أنفاسه ويرتفع انفعاله ، وهذا واضح في مأساة المجنون مثلاً ، حيث لايجري الصراع في نفس ليلى بين الحب والواجب بل بين الحب وتقاليد العرب، فهي لاترفض الزواج من قيس لأن ضميرها يأبى هذا الزواج، بل لأن العرب تستنكر زواج الفتاة بمن شبب بها وفضح حبه لها.....

والسبب الثاني هو أن شوقي لم يعمّق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الانسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لانجد في مسرحياته صراعاً حقاً عنيفاً بل انتصارات سهلة يسيرة لمبادىء تلك الأخلاق على المشاعر الانسانية. فنحن لانلمح في مجنون ليلى آثاراً قوية لذلك الصراع، ولاتمزقا داخليا عنيفا يهز مشاعرنا، وعلى العكس من ذلك يمر هذا الصراع مرورا هينا، فوالد ليلى يفّوض لها الأمر ويترك لها الخيار، فتفضّل في يسر وسهولة وردا الثقفي على قيس، دون أن نحس بأن هذا التفضيل قد كلفها عسيرا أو أثار في نفسها شجونا. واذا كان شوقي لم يشأ أن ينطق ليلى أمام أبيها أو أهل قبيلتها بما يفصح عن هذا الصراع، فقد كانت لديه وسائل مسرحية معروفة يستطيع بها أن يصور لنا هذا الصراع المؤثر بواسطة مايسمونه ب(الائتمان) أو بواسطة (المناجاة)."(١٦)

٣ ـ الشخصيات:

الشخصية هي العنصر الهام في النص، وهي التي تشكل وحدة مفصلية وخاصة في مجالها العلائقي لابصفاتها الخاصة وحسب، وفي هذا النص حوالي عشرين شخصية اضافة الى الشياطين والرجال والحداة والفتيات وغيرهم، ولكن

الكثير من هذه الشخصيات لايخدم مايقوله النص، ويمكننا أن نستغني عن كثير منها دون اساءة الى وظيفة النص، ولذلك سنتوقف عند تحليل شخصيتي قيس وليلى لأن العمل يدور حول حبهما، ولأنهما الشخصيتان المحوريتان والأكثر أهمية.

شخصية قيس: ان التّسمية(قيس) تعيدنا الى العنوان,مجنون ليلى) وهذه التسمية، وهذا العنوان مفتاحان نصيان هامان للولوج الى الدلالة من خلآلهما، ويكفي أن نقول: ان شخصية قيس مرجعية، وهي شخصية العاشق المتيم الذي يموت حبا في التراث الأدبي، وهذا يعني أنها شخصية ارجاعية تحيل دائما الى الوراء، وتحيل الى خارج النص، وهي تحاول أن تحاكي الواقع الذي جاء في الكتب الأدبية وتستعيده، وهذا يعني أنها شخصية غير نصية. والمهم هنا أن نتلمس صفات هذه الشخصية في النص.

هو أولا سيد من سدات قومه وابن لسادة نجب، وهذا ماجاء على لسان منازل خصمه في حب ليلى وان كان منازل يسوق هذه الصفات ليوقع بقيس، فهو يمدحه ويسوق أماديحه ليحمله تبعة مافعلت أشعاره بليلى وأهلها وعادات القبيلة ويطلب دمه ثمنا لذلك:منازل: «حيث يستقبل الجمعين خطيباً»:

إن فيسا معشرَ الحي اخ وابن عمٍ افمنه تبراون؟

أصوات:

لاوربِّ البيتِ

منازل:

اصغوا لي إدن ثم ظنو كيف شئم بي الظنون

إن فيسا شاعر البيد الدي لايَجارى افانتم منكرون؟

أصوات: لاوربّ البيت

منازل

اصغوا لي إدن ثم ظنو كيف شئتم بي الظنون

إن فيسا سيد من عامرٍ وابن ساداتٍ، افيه تمترون؟

أصوات: لاوربّ البيت

منازل:

اصغوا لي إدن تم ظنو كيف شئتم بي الظنون

إن قيسا قد بنى المجد لكمْ ولنجدٍ ابقيسٍ تكفرون؟

أصوات: لاورب البيتِ

منازل:

اصغوا لي إدن تم ظنو كيف شئتم بين الظنون

إن قيسا كامل في عقلهِ او انستم على قيس الجنون"١٧"

.....إلخ

وقيس ثانياً شاعر عبقري باعتراف الجميع، ويروي شعره القريب والبعيد والصديق والخصم، ومن الذين يروون شعره ويحبونه المهدي -والد ليلى- على الرغم مما فيه من إساءة إليه قياساً على التقاليد القبلية المعروفة في ذلك الوقت:

المهدي «يناجي قيساً في غيبوبته»:

ابا المهدي عوفيت ويابورك في عمرك

اراني شعرَك الويل ومااروي سوى شعرِك

كما لد على الكرهِ كلامُ الله للمشرك"١٨"

وهو ثالثاً عاشق متيمٌ بحب ليلى ، بل هو فارس من فرسان العشق، وشخصية تراجيدية أسطورية، وهو ذو عاطفة متأججة، ولايرى أنثى سواها، ولايحيد عن حبها حتى لو أودى ذلك بحياته، وهو يركب الأهوال ويتعرض لهدر دمه من أولياء الأمور، ولكنه لايهاب ذلك، فالحب هو استمراره، وهو أقوى من الموت، وهو يقصد بيتها مع أنه يعلم أنه في ذلك يعرض سمعته ومكانته وحياته للأخطار، ولايتوانى في أن يجعل بيتها كعبته:

إن الناس شطرَ البيتِ ولوا تلمّست ركني بيتها في وجوههم صلاتيا"١٩"

وقيس هو المجنون أو شبيهه، فقد تمكن هذا الحب من قلبه وعقله، وكان الحب جارفاً مسيطراً مستبداً، وجعله مسلوب الإرادة، خاضعاً لتأثير الحبّ، وقد اختلف في عقله الناس، وهو في خلاصة الأمر جنون الحب العذري، ولكن

الشاعر بالغ في صورة هذا الحب المستبد، وفي رسم صورة العاشق، فهو في النص بين إغماء وصحو، فلا تواجهه صعوبة حتى يرتمي مغمياً عليه، ولايصحو إلاّ إذا ذكر له أو فوق رأسه اسم ليلى .

وبما أن شخصية قيس محورية فهي المركز الذي تتمحور حوله الأحداث، أو هي قطب المسرحية التي تدور حوله الأحداث وتتلاقى، سواء أكانت هذه الأحداث تجري لمصلحته أو لخلاف ذلك، فهناك شخصيات تعمل لتحقيق هذا الحب، ومنها ابن عوف وزياد، ولكن الشخصيات التي تقف عائقاً أمام تحقيقه كثيرة، منها الخليفة ذاته ومنازل والمهدي وليلى ذاتها، ولذلك كانت شخصية قيس محورية من جهة وقطباً لمجالات علائقية من جهة، وهي شخصية متكاملة، ولكنَّ تكاملّها جاء من التراث أكثر مما جاء من النص، وهي جاءت متطابقة مع مرجعها (التراث الأدبي) تطابقاً أميناً، وهذا يعني أن فضل الشاعر في الشعر الذي قدمه لافي خلق شخصية مسرحية.

<u>شخصية ليلى:</u> لليلى نصيب في العنوان (مجنون ليلى)، وإن كان هذا النصيب جاء من الإضافة، ولكنه دال في ضرورته وتقابله مع شخصية البطل المحورية، وهي شخصية فاعلة في الأحداث، ففي تخييرها واختيارها قلبت الموازين، وأفضت إلى المأساة بنفسها وبغيرها وهي شخصية مرجعية كشخصية قيس، وهذا يعني أنها إرجاعية تحيل إلى الوراء، وإلى خارج النص وصفاتها في النص:

هي أولا محبة لقيس، وقد أحبته منذ كانا طفلين يرعيان البهم معاً على سفح جبل التوباد، وهي تناجي اسمه وتذكره حين الملمات، وهي لاتتنكر لهذا الحب ولاتنكره أمام نفسها وأمام الناس، ولكنها تخشى من ذلك إذ كان حبّها عذرياً صادقاً شريفَ الغاية، و تصرح به حتى لابن ذريح:

يعلمُ الله ما لقيسٍ من هوىً في جوانحي مستكنَّ

إنني في الهوى وقيسا سواءَ بن قيسٍ في الصّبابهِ دَنّي" .٢٠"

وهي ثانياً أنثى عفيفة تحفظ العهود ولاتخون عهداً، وهي لذلك تقابل الوفاء بالوفاء ضاربة بعواطفها عرض الحائط، فتحكم عقلها في أمورها وحياتها، وهي ليست شبيهة بقيس تنهار إزاء الحب الجارف، بل هي شخصية متماسكة،وهي لذلك ترفض عرض قيس بأن تفر معه من بيت زوجها ليعيشا معاً:

قيس: بل تذهبِيْنَ معِيْ..

ليلى:

لا، لااخون له عهداً فما حاد عن عهدي ولاخُأنْا

فتىً كنبع الصفا لم يختلف خلقاً ولاتلوّن كالفتيانِ الوانا"٢١"

وهي ثالثاً ذات رأي سديد، حتى إن المؤلف جعل البون بين عقلها وقلبها شاسعاً، وبالغ في إبراز هذه الصفة وهذا الجانب ليسوغ لنا ماقامت به ليلى من اختيار بمحض إرادتها، وبالغ من جهة، وليصل بنا إلى نهاية المأساة من جهة، فطمس شخصيتها وفرديتها، حتى إن والدها المهدي كان قد أطلق لها حريتها فيمن تختاره، لانه واثق من عقلها الراجح سلفاً:

المهدي:

هو الحكم ياليلَ ماتحكمِنن خدي في الخِطابِ وفي فصلهِ"٢٢"

ويؤكد الشاعر على لسان أحد الحضور أن عقل ليلى ناضج مكتمل، وهو يتجاوز عمرها الفتي بكثير، والحقيقة ان هذا الصوت يعود إلى الشاعر وتمسكه بالتقاليد وأمثالها:

الثاني:

اراها وإن لم تخط الشَبَابَ عجوزا على الرّاي لاتغلبَ

تصَونَ القديمَ وترعى الرَّميمَ وتعْطِي التقاليدَ ماتوجبَ

وبالجاهليه إعجابَها إذا قلّ بالسَلف المعجبَ

ومن سَنَهِ البِيد نفضَ من العاشقين إذا شَبَبوا"٢٣". الأكفِّ

وهي منذ البداية تتغنى بالعادات والتقاليد والبيد، ومع ذلك كله فإن الشاعر لم يوفق في رسم صورة هذه الشخصية رسماً مقنعاً ومسرحياً، فهي في غير مكان تشفع لقيس عند أبيها، بل إنها تظهر مايتناقض مع بناء شخصيتها، ولذلك جاءت مواقفها متخلخلة، فهي مثلاً، تسرع في عمليه الاختيار إلى رفض قيس، ولكنها في مكان آخر ترجو أباها ألاَّ يلتفت إلى مايقوله الناس عنهما، وهذا يعني انها لاتلتفت

إلى مايقال ويشاع، وأنَّها تقرب عواطفها وقلبها في هذا الموقف، مع أن قيساً يصاب بالإغماء في دارها، وتسغيث بأبيها لنجدته:

المهدي:

يرانا الناسُ ياليلى

ليلى

ابي انقِ الناس من فكرِك

هنا لاتقع العين على غيري ولا غيرك

ولايطلعَ إنسان على سرّي ولاسرّك

ولااجدر من قيسٍ بإشفاقك او برّك" ٢٤"

وهي في مكان آخر تعترف أمام الجميع بحبها لقيس من جهة، وبتمسكها بالتقاليد من جهة،وهي حين تُخيّر تقف إلى جانب التقاليد بسرعة وبصراحة ودون صراع نفسي، ومع ذلك نجد في المسرحية مايتناقض مع هذا الموقف، فهي في الفصل الرابع يزول إعجابها بهذه التقاليد، وتدعي أنها وقيساً من ضحاياها، وتظهر تذمرها من زواجها الذي اختارته بنفسها:

كلانا قيسُ مدبوحَ قتيل الابِ والامّ

طعنَانِ بسكِين من العادة والوهمِ

لقد زوّجت ممّن لمْ يكن دوقي ولاطعميْ

ومن يكبَرَ عن سني ومن يصغرَ عن علميْ

غريبَ لامن الحيّ ولامن ولدِ العمّ

ولاتروته تربي علىمالِ ابِيْ الجَمّ

فنحن اليومَ في بيتٍ على ضدَينِ مَنضمّ" ٢٥"

ثم تعود بلامسوغ بعد قليل إلى أحضان تلك التقاليد حين يطرح عليها قيس أن تعيش إلى جانبه:

ليلى:

إني اراك ابا المهدي غيّرانا

ورد هو الزوج، فاعلم قيس ان لـه حقا عليّ اؤديه وسلطانا

قيس: إذن تحابيتما؟

ليلى:

بل انت تظلمني فما احبّ سواك القلبَ إنسانا" ٢٦"

هذا التناقض في رسم شخصية ليلى وفي مواقفها عيب من عيوب رسم الشخصيات المسرحية.

إن تصوير الشخصيات في هذه المسرحية بسيط ، فهو يتوقف عند حدودها المرجعية في التراث الأدبي وفي الأخبار المتناقضة هنا وهناك، ولذلك أعاد شوقي هذا التناقض في الأخبار في المسرحية دون أن يتنبه إلى حقيقة البنية المسرحية، وهو يتوقف عند العواطف العامة، ولايجاوزها إلى خصوصية كل شخصية على حدة، ولايصل إلى أعماقها وعواطفها الداخلية، ولايبتعد عن سطحها وعناوينها (ولم يسع إلى تحليل نوعي دقيق للشخصية)"٢٧"، حتى إن شخصياته الثانوية أحياناً هي أقرب إلى الحياة من شخصياته المحورية ، فهو لم يحاول أن يتدخل بشؤونها، فبدت على حقيقتها"٢٨"، أو هي أكثر توفيقاً من تلك، ومردّ ذلك من وجهة نظرنا أنه هو الذي يتحدث عن شخصياته فلايدعها تتحدث عن نفسها، لذلك جاءت بسيطة التركيب، قليلة الألوان، ثابتة، ضحلة الغور يشوبها بعض التناقض.

٤ ـ البنية الفنية:

سنتناول في هذه العجالة البنية المسرحية ـالحوار ـاللغة.

تنتاب البنية المسرحية عيوب معنوية وعيوب فنية كثيرة، أهمها:

ـإن المسرحية تقوم سلفاً على الانتصار للعادات والتقاليد القبلية وتغليبها على عاطفة الحب الفردية ، ولكن الشاعر يتناسى مقابل ذلك في بعض جزئيات المسرحية مايتناقض والمبدأ الذي يقوم عليه عمله المسرحي، فالعمل يقدس التقاليد، ولكن الشاعر يدسُّ بعض الأحداث دون أن يتنبه عليها فيحدث التناقض جلياً، فهو في الفصل الرابع ـالمنظر الثاني يجعل ورداً زوج ليلى يخلي المكان في سبيل لقاء العاشقين ـ قيس وليلى ـ في خيمته ، وهذا عيب غير مستساغ ، وخاصة

في العادات والتقاليد العربية حتى يومنا هذا، فمهما تكن النخوة وسماحة النفس فإن العربي، أو الإنسان بصورة عامة، لايسمح بمثل هذا الموقف.

وثمة موقف آخر معنوي يعيب بنية المسرحية في المنظر ذاته، وهو بقاء ليلى عذراء في كنف رجل بدوي يقدس رابطة الزواج، بل إن ليلى تموت وهي عذراء، وهي تؤكد لجاريتها "عفراء" ذلك مع أنها تحت بعل، ويؤكد ورد ذلك أيضاً، ويبين أن شعر قيس هو الذي دفعه إلى التعلق بها و الزواج منها:

بَنيتَ بها فتهيَبتها ... وايَّ امرئ هاب قبلي الحلالا

فشِعرك ياقيسُ اصلَ البلاء ... لقيتَ به وبليلى الضلالا

كساها جمالا فعلقتها ... فلما التقينا كساها جلالا

إذا جئتها لانالَ الحقوقَ ... نهتني فداستها ان انالا

وثمة عيب معنوي آخر، وهو أن تسأل ليلى، وهي ابنة شيخ القبيلة، في رأيها بالزواج من قيس أمام الناس ، وليس من عادات العرب ولامن عرفهم هذا الأمر ، والعيب الآخر هو أن يرى على لسان ابن عوف أن الشعب جهول، وهذا الرأي ليس بعيداً عن رأي شوقي ذي النظرة الأرستقراطية المتعالية: ابن عوف:

اناة ابا ليلى وحلما ولايكن ... عليك لطغيانِ الظنون سبيلَ

رددتم ركابي واتهمتم زيارتي ... واجلبَ فيتان وضجَ كهَولَ

تامّل تجِد جَمْعا مغيظا وكثرة ... تصول وماتدري علام تصَولَ

رؤوسٌ تنزى الشرّ فيها وراءها ... نفوس ذئابٍ مالهن عقَولَ

تطلبَ ان يَلقى إليها بجتّه ... على غير جوعٍ او يساقَ فتيلَ

نواظرُ مایاتي به اليومُ من دمٍ ... وإن لم يساورها صدىً وغُلَيلُ" ٣٠"

وتنتاب البنية المسرحية عيوب فنية كثيرة، وأهمها أن موت ليلى جاء بين الفصلين الرابع والخامس سريعاً دون مقدمات، والإشارة إليه ضعيفة، ومثل هذا الحدّث يحتاج إلى تمهيد ومماطلة لأن العمل المسرحي غير مايحدث في الواقع، وهو يصور الممكن والمتخيل، وبنية هذا العمل وحبكته تقومان على ذلك، ولكن

موت ليلى أضعف فكرة الدراما نفسها، أو كما يقول أحد الدارسين:"٣١" (وما يؤثر في الحبكة عند شوقي ويضعفها إضعافاً تماماً إلى جانب تعدد الموضوعات وعناصر الدراما وعدم الربط بينهما يؤثر في الحبكة ضعف فكرة الدراما نفسها وأصولها وحدودها).

أما الحوار فله شأن آخر في هذه المسرحية خاصة والمسرحية الشعرية التقليدية عامة ، صحيح أن بعضه جاء قصيرا مركزاً متوثباً موظفاً في بعض الصفحات"٣٢"، ولكن المقطوعات الغنائية الطويلة نسبياً على لسان شخصية واحدة وقفت سدّاً منيعاً إزاء تدفق حركة العمل المسرحي ونموه داخلياً وطبيعياً عضوياً، فالمقطوعات الغنائية تتوزع بين ثمانية ابيات وتسعة عشر بيتاً،وهي قد تكون متممة للعمل الدرامي في بعض الفصول، ولكنها زادت على الحد، وخاصة في الفصل الأخير، فجاء الفصل وكأنه منفصل عن بنية الحدث، وهو أقرب إلى الشعر الغنائي منه إلى المسرح الشعري، ومن هذه القطع الغنائية البارزة ماجاء على لسان قيس أو ليلى أو غيرهما"٣٣"،ولاتصلح هذه الغنائية أبداً لبنية المسرحية الشعرية، لأنها تعيق الحوار والحركة معاً، وقد حاول الدكتور محمد مندور أن يجد تسويغاً لشوقي في أن تُغنّى هذه المقطوعات على المسرح ليختفي العيب الدرامي منها"٣٤"، ولكن ذلك -وإن حدث- يظل عائقاً للحركة والحوار والحدث، فهذه المقطوعات غنائية خالصة، وهي منفصلة عن بنية المسرحية، بل هي تصلح لأن تكون قصائد مستقلة، ومنها هذا المقطع:

قيس:

جبلَ التوّباد حَيّاك الحَيا — وسقا اللهُ صبانا ورعى

فيك ناغَينا الهَوى في مهدهِ — ورضعْناه فكنت المُرْضعا

وحدوْنا الشمس في مِغربها — وبكرنا فسبقنا المطلعا

وعلى سفحك عِشْنا زمنا — ورَعينا غنَمَ الاهل مَعَا

هده الرّبوة كانت مَلعَبا — لِشبابينا وكانت مرتعَا

كم بَنَينا من حصاها اربَعا — وانثنيا فمحونا الاربَعا

وخططنا في نقا الرمل فلم — تحفظ الريحَ ولاالرملَ وعى

لم تزلْ ليلى بعيني طفلَه — لم تزد عن امسٍ إلى إصبَعَا

مالاحجارك صَمّا كلما — هاجَ بي الشوقَ ابَت ان تسمعا

كلما جئتك راجعت الصِبا فابت ايّامُه ان ترجِعَا

قد يهون العمرُ إلا ساعه وتهون الارضَ إلى مَوْضِعَا"٣٥"

أما اللغة فهي لغةالشاعر الغنائي لالغة شوقي المسرحي، ولاهي لغة شخصياته، وقد فرضها فرضاً على شخصياته، كما فرض عليها أخلاقه ومبادئه وسواها، فكبلها بأغلاله، ولذلك جاءت اهتمامات شوقي بجمالية الشعر وبالأخيلة والتشبيهات أكبر من اهتماماته بحركة المسرحية والحوار، فمسرحيات شوقي فيها شعر كثير ومسرح قليل، أو شعر جيد ومسرح رديء على حد عبارة لويس عوض."٣٦"

وشوقي جاء إلى المسرح، ولكنه في المسرح لم ينس أنه شاعر ، وكثيراً ماجذبه الشعر إليه، فأخرجه من جاذ بية المسرح ودائرته، ففي اللحظة التي يعرف قيس أن ليلى قد توفيت ينشد شوقي على لسانه لإبداع شعر كلاسيكي راق:

زياد: رجعتَ لنا قيس؟

قيس:

هيهات هيها ت من كان في النزعِ لايرجعَ

لقد بقِيت خفقه في السّراجِ سيلفظها ثم لايَسطعَ

زياد غدا يلتقي الموجَعون وموعدنا دلك البلقعَ

«يشير إلى المقابر»:

عرفتَ القبورَ بعرفَ الرّياح ودلّ علىنفسه المَوْضِعَ

كثكلى تلمّسُ قبرَ ابنها إلى القبر من نفسها تدفعَ.

هداها خيالَ ابنِها فاهتدت وليلى الخيالَ الذي اتبَعَ

لنا الله ياقلبَ، ليلاك لا تجيبَ وليلاي لاتسمعُ!

فجِعْنا بليلى ولم نك نحسَبُ -يا قلبَ- انا بَها تفجَعُ"٣٧"

٥ ـ نتائج:

إن إخفاق المسرح الشعري التقليدي الذي رأينا مثالاً عليه مسرحية "مجنون ليلى" لايتحمل تبعتة الشعر، فالمسرح بدأ شعرياً وارتقى شعرياً، والشعر يغنيه ويجعله متوهجاً، ولكن السبب هو في طريقة استخدام الشعر مسرحياً، فالشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفاً، ولا هو غاية، وإنما هو وسيلة للتعبير عما يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بتلونها، ويشتّد حين تشتد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن، وفي الهدوء وفي التوثب وفي الصراع، ولكنه في المسرحية التقليدية كان نقيض ذلك، فقد كان الشعر غاية في حد ذاته، وكان المسرح تابعاً أو وسيلة، توهج وغاب المسرح والمسرحية، وقد انطلق هؤلاء من الشعر إلى المسرح، ولكنهم ظلوا شعراء أولاً وثانياً، وظلوا، وهم في المسرحية متعلقين بالغناء والانشاد وبالشعر ولغته، أو ظلوا أسرى لتقاليد الشعر الغنائي، وكأنهم لم يميزوا بين المسرح الشعري وبين الشعر المسرحي، فظن هؤلاء أن "المسرح الشعري هو مجرد شعر يعقد في عقدة ويلقى بالحوار ولم يدرك أنه اولا وقبل كل شيء عقدة تصاغ في حوار،وحوار يلقى بالشعر أو لعل كلا منهما "شوقي وأباظة" قد أدرك هذا ولكن خضوعهما لعمود الشعر التقليدي الذي فتح أمامهما أبواب الشعرأوصد دونهما أبواب الدراما جعل مسرحهما الشعري شعراً مسرحياً "

وهذه مسرحيات تزخر بالأفكار وتمتلئ بالخيال والتصوير الرائع ، ولكنها تفتقر إلى الحبكة المسرحية والصراغ الفني، وهما اساس المسرح، وكأن هؤلاء الشعراء ظنوا أن الشعر والإيقاع الموسيقي يغني عن كل شيء.

وهي مسرحيات أقرب إلى القراءة منها إلى التمثيل، والسبب هو الرومانسية التي بدأت تتغلغل في النصف الأول من هذا القرن في الشعر العربي وانتقلت منه إلى المسرح الذي يزخر بالخيال الرومانسي وبروز الذاتية والأحلام والانتقال من مكان إلمكان ومن زمان إلى زمان ويصب فيها الشاعر انطباعاته وعواطفه وأفكاره ومواقفه، ويتدخل في شؤون هذه الشخصية أوتلك، ولذلك يصعب تمثيلها وإخراجها.

والمؤلف المسرحي أخيراً محلل نفسي دقيق أولا، ومؤلف مسرحي حاذق ثانياً، وشاعر ثالثاً، ولكن شوقياً وأباظة وأضرابهما كانوا شعراء ولم يكونوا محلليل نفسيين ولامؤلفين مسرحيين.

هوامش الفصل الثاني:

١- عوض، د. لويس -دراسات عربية وغربية -دار المعارف بمصر ١٩٦٥ -ص١٠٠.
٢- المرجع نفسه- ص١٠٠
٣- فان تييغيم، بول -الرومانسية في الأدب الأوربي (الجزء الثاني) -تر. صيّاح الجهيم دمشق (منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي) -١٩٨١- ص٢٣٧
٤- المرجع نفسه -ص٢٣٨.
٥- انظر كمثال للخلط وضع قصيدة (المجدلية) في معجم المسرحيات العربية والمعربة("١٨٤٨-١٩٧٥" بغداد (وزارة الثقافة والفنون) -١٩٧٨- ص٥٠٩، أما كتاب (دراسات في المسرح والسينما عند العرب) ليعقوب م-لنداو -ترجمة وتعليق أحمد المغازي ومراجعة لويس مرقص- القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ١٩٧٢، فهو كتاب لايعتمد عليه لأنه سيء الترجمة، ويبدو أن المترجم يجهل فاضحاً أسماء المسرحيات العربية، ولذلك جاءت ترجمته، اساءة إلى هذا الكتاب.
٦- مسرحيات عدنان مردم زمنياً تنتمي كتابة إلى مابعد منتصف هذا القرن، ولكنها فنياً تنتمي إلى مسرحيات النصف الأول من القرن العشرين،وهي قريبة الشبه من مسرحيات شوقي وتلميذه أباظة.
٧- ماقيل في مسرحيات عدنان مردم يقال أيضاً في مسرحيات عزيز أباظة التي نشرت في النصف الثاني من هذا القرن. انظر الهامش السابق.
٨- انظر في هذه المعلومات -الشوقيات المجهولة- جمع وتحقيق د. محمد صبري ص ص٤٨-٤٩.
٩- الأغاني ٠نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب الجزء الثاني -ص ص١-٩٥
١٠ المصدر نفسه- ص٢ ومابعدها.
١١- شوقي، أحمد -مجنون ليلى -مصر (المكتبة التجارية الكبرى) -د. ت-ص١٣١.
١٢- نفسه -ص١٣٣.
١٣- نفسه-ص١٣٤.
١٤- نفسه-ص١٨.
١٥- نفسه-ص ص٧٤-٧٦.
١٦-مندور، د. محمد -مسرحيات شوقي- القاهرة (مكتبة نهضة مصر ومطبعتها) -ط٣- ص ص٤٧-٤٩.
١٧- مجنون ليلى -ص ص٥٧-٥٨.
١٨- نفسه -ص٣١.
١٩- نفسه -ص٥٣.
٢٠- نفسه -ص١٨.
٢١- نفسه -ص.١٠٧
٢٢- نفسه -ص٧٤.
٢٣- نفسه -ص ص٦٦- ٦٧.
٢٤- نفسه -ص٢٩.
٢٥- نفسه -ص١٠٤.
٢٦- نفسه -ص١٠٦.
٢٧- شوكت، محمود حامد -المسرحية في شعر شوقي -طبع بمطبعة المقتطف والمقطم -١٩٤٧-ص٨٤.
٢٨- نفسه، ص٤٤، وانظر: ظلام، د. سعد عبد المقصود -المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة- مصر (مطبعة الفجر الجديد) -ط١ -١٩٨٨- ص٦٨.
٢٩- مجنون ليلى -ص١٠١.
٣٠ نفسه -ص ص٦٩-٧٠.
٣١- ظلام، د سعد عبد المقصود -المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة -ص٧٢.
٣٢- انظر على سبيل المثال: مجنون ليلى -ص ص٢٥- ٢٦، و، ٦٢-٦٣، و١٢٢- ١٢٤ ....
٣٣- انظر: مجنون ليلى- ص ص٢١-٢٢ و٤٦-٤٧ و٥١-٥٤ و١١٦-١١٨ و١٢٠-١٢١.
٣٤- انظر مثلاً:مندور، د. محمد -مسرحيات شوقي -ص ص٥٣-٥٤، ومندور، د. محمد -الأدب وفنونه الفجالة- القاهرة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) -١٩٨٠- ص١١٥.

٣٥- مجنون ليلى -ص ص١٢٠- ١٢١ .
٣٦- دراسات عربية وغربية -ص٩٩ .
٣٧- مجنون ليلى -ص١٢٥ .
٣٨-عوض،د. لويس -دراسات عربية وغربية -ص١٠٠ .

الفصل الثالث:

المسرحية الشعرية المعاصرة

تحدثنا في الفصل السابق عن مصطلح "المسرحية الشعرية" وفرّقنا بين "الشعر المسرحي" و"المسرح الشعري" أما مصطلح {المعاصرة} فإننا نعني به الزمنية والفنية، فالمعاصرة الزمنية ماأنتج من مسرحيات في النصف الثاني من هذا القرن، ونقصد بالمعاصرة الفنية المسرحيات ذات التقانات الجديدة، ولذلك تخرج المسرحيات التقليدية التي ألفت في هذه الفترة، ومنها -مثلاً- مسرحيات عزيز أباظة في مصر، وعدنان مردم في سورية وأمثالها.

المسرحية الشعرية المعاصرة:

إذا تلمسنا أسباب إخفاق المسرحية الشعرية التقليدية في أن تكون مسرحية، وجدنا أن أهمها أن الشعراء كانوا غنائيين قبل أن يكونوا مسرحيين، وأن الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة، فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم والنمو الموجي، وهو ليس إيقاعاً سمفونياً متعدد الأصوات أو ذروياً يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلوّن، والوزن في القصيدة الغنائية أحاديّ الاتجاه، ولكنه في المسرحية متعدّد، يتلون بتلون الشخصيات وتنوّعها، ويختلف بين موقف وآخر عند الشخصية الواحدة، وقد حاول الشعراء -ومنهم أحمد شوقي- أن يستعينوا على ذلك بتعدد الأوزان والقوافي في العمل المسرحي الواحد، ولكنهم لم يفلحوا في الوصول إلى المسرحية الشعرية لأسباب ذكرها الدارسون(١).

أما المشكلة الأولى، وهي أن الشعر بشكله القديم لايطاوع العمل المسرحي ولايناسبه، فقد استطاع شعراء المسرحية المعاصرة التغلب عليه بالشكل الجديد، وإن ظلّ بعض هؤلاء الشعراء غنائياً داخل المسرحية، ويعود ذلك إلى أن معظمهم وفد إلى المسرحية من الشعر الغنائي، فظلت الغنائية عالقة في مسرحياته، أو هي تسلّلت من قصائده الغنائية إلى مسرحياته، وبخاصة إذا كان يزاوج بين الجنسين في فترة واحدة.

وقد حُلّت المشكلة الثانية بالثورة على الوزن الشعري الغنائي ذي الشطرين، ولكن المسرحية الشعرية لم تتخلص من الهيمنة الغنائية والمنبرية والخطابية التي رافقتها في المرحلة التقليدية، فظّلت مدسوسة هنا وهناك في جوانب المسرحية، تطلّ برأسها بين الفينة والفينة، وهذا يعود إلى مقدرة الشاعر وخبرته المسرحية، والمشكلة هنا أن كثيراً من الشعراء يعتقدون أنهم قادرون على أن يكونوا مسرحيين، فإذا لم يستطع أحدهم أن يجاري شعراء عصره في القصيدة الغنائية انصرف إلى ميدان المسرحية الشعرية ليثبت تفوقه، ونحن نتساءل هنا: لماذا لم يكتب المسرحية الشعرية شعراء من أمثال نزار قباني والسياب وخليل حاوي وأدونيس ومحمود درويش؟.

ومع ذلك كله فإن تغيراً ملموساً قد طرأ على بنية المسرحية الشعرية المعاصرة بتقاناتها وخصائصها، وهذا مايدعو إلى دراسة هذه التغيرات والوقوف بعد ذلك عند العيوب التي مازالت عالقة فيها.

أ- تقانات المسرحية الشعرية المعاصرة:

إن المسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا ولايزيد عمره على قرن ونصف، فقد بدأ وليداً مع محاولات مارون النقاش في منتصف القرن الماضي، ولكن المسرحية تعثرت فيما بعد، ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن، وكان لابد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية، فكان لموليير وشكسبير وبريخت بصمات واضحة في المسرحيات النثرية بعامة والمسرحيات الشعرية بخاصة، وأهم ملامح التقانات المعاصرة في المسرحية الشعرية:

١ ـ تقانة الإبعاد الزماني والمكاني:

تقوم هذه التقانة على خلق واقع فني بديل من الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً، ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالة، وتتم هذه التقانة عادةً باستخدام واقع تراثي، ويقوم هذا الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، وهو هنا إبعاد زماني ومكاني محدد، وتكون الحادثة التاريخية -مثلاً- هيكلاً عظمياً يبني عليه المؤلف مايريد أن يقوله، نجح في ذلك أم لم ينجح، ولذلك التجأ الشاعر يوسف الخال في مسرحيته الشعرية "هيروديا" إلى إنجيل متى [الفصل الرابع عشر] ليستقي منه مادته، وهي تتناول مشكلة يوحنا المعمدان مع هيرودس وهيروديا، ليعبّر من خلال المعمدان عن مشكلة الإنسان المعاصر الذي يرى الفساد ولايسكت عنه، فالمعمدان يرى أن هيرودس ملك الجليل حاكم ضعيف يسخر منه جنود الرومان الغرباء الذين يحمون حكمه، وهو

يقف أيضاً في وجه هيروديا لأن زواجها من الملك غير شرعي، وهو لايبارك هذا الزواج، ولايقبل به، ولايسكت عنه، ولذلك كان الصراع بين امرأة فاجر من جهة وبين الشريعة والشعب من جهة، واستطاع الشاعر ان يبّين لنا أن الإنسان المبدئي المتمثل في شخصية المعمدان يشكل خطراً على الفساد، ولم تكن هيروديا تخشى إنساناً سواه، ولذلك عملت على مصرعه:

لا، فيهوذا

نقمه دونه ورجعَ عتابِ

وهيرودَ في قبضتي يتلوّى

فهو قلبٌ يهوى وعقلٌ يَحابي

فتراني اخشى، متى ظلّ حيّا

ان يوالي على هواي التحابي

فإذا بالنبّي حرّ، وبالاعداءِ

من حوله رؤوسُ حرابِ

ينضح السّمّ اصفراهَ، فمجدي

بارق خلبٌ ونجمٌ خابي

وجناحَ محلقَ صدم الريح

فاهوى ممرّغا بالترابِ(٢)

إن مأساة يوحنا المعمدان هي مأساة الإنسان الذي يبحث عن الحقيقة ويُجاهر بها، ويضحي في سبيلها، ولذلك تنتهي هذه المأساة بنهاية الفصل الأخير حين أخبر القائد الروماني هيرودس برغبة روما في عزله نزولاً لرغبات الدمشقيين، ثم يُحيط الجنود بالقصر، ويهاجم الشعب الثائر الملك طالبين رأسه فداء للمعمدان.

إن تقانة الإبعاد هذه تتكرر في المسرحيات الشعرية المعاصرة، فالعفريت متسلط، غريب، يحضر إلى الجزيرة كل شهر ليقدم إليه أهلها عذراء يختارها، ولكن الشيخ الذي يرى مالايراه الآخرون يجابه العفريت وينتصر عليه في مسرحية "وادي العذارى" لخالد محيي الدين البرادعي، ونجد هذا الإبعاد المحدد في مسرحية "مكاشفات عائشة بنت طلحة" بين الحجاج رمز الطاغية وعائشة

التي تتصدى له، وكذلك التجأ البرادعي إلى التاريخ البيزنطي في مسرحية "الإمبراطور زمسكس" لإسقاطه على تجارب معاصرة، فكان الموضوع التاريخي خلفية لما يجري في عصر الشاعر، وكانت شخصيات التاريخ خلفية لشخصيات اليوم، والإبعاد وسيلة درامية يعالج المؤلف من خلالها الأفكار السياسية التي يريد أن يطرحها، ولذلك يترك المجال مفتوحاً للمتلقي إذاء التأويلات،ويصبح النص مفتوحاً على أبعاد مختلفة لغناه وتعدد دلالاته.

٢ ـ التغريب وكسر الإيهام المسرحي:

هي تقانة وفدت إلينا من المسرح البريختي، والهدف منها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحياً ليفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن مايجري أمامهم حقيقة، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي، وهذا ماحدث في مسرحية "بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور حين وقفت المرأة الأولى في الفصل الثالث لتقول:

المرأة الأولى: هذا هو الحل الثاني -سيداتي سادتي- ولاندري هل أعجبكم -دراماً بالطبع- أم لا، فنحن نحكي لكم حكاية وهمية كما ترون، ولكننا سنعرض عليكم الحل الثالث كما وعدناكم، وفي إمكانكم عندئذ أن تقارنوا بين الحلول المختلفة(٣).

ويتحقق التغريب وكسر الإيهام المسرحي في المسرح الملحمي حين لاتجسد الأحداث على المسرح، ولكنها تروي، فبهية في مسرحية "آه ياليل ياقمر" لنجيب سرور تروي معاناتها بعد استشهاد زوجها الأول ياسين، وتروي كيف استطاعت أن تنساه وتحب صديقه أمين، ويروي أمين كيف أحب بهية بعد وفاة ياسين، ثم تسرد بهية معاناتها بعد أن غادرت قرية بهوت إلى مدينة بور سعيد(٤).

وتقوم النسوة الثلاث بدور الراوي في مسرحية "بعد أن يموت الملك"، ولحضورهن كبير الأهمية في هذا العمل الذي يبدأ بأحاديثهن عن هذه المسرحية ومؤلفها ومخرجها وممثليها(٥) وينتهي بتعليقاتهن على الحل الثالث(٦).

ويحتل الراوي محلّ الشخصية الأولى في مسرحية "مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور، وهو يعرف بالشخصيات في غير مكان، أو يلخص المشاهد، أو يعلق على الأحداث:

الراوي: هذا حق

فالعدل بلامظهر

كالمرأة دون طلاء

كالمسرح -مسرحنا هذا- دون ستائر

ولهذا، فالعامل يقفز كي يجلس في أعلى العربة

فوق الرف الشبكي

ويدلي ساقيه،ويؤرجح قدميه على رأس الراكب

لاتندهشوا، هذا أيضاً حق

فقديماً قالو:

إن القانون....

فوق رؤوس الأفراد(٧).

ويرى صلاح عبد الصبور في تذييله لهذه المسرحية أن الراوي بديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي(٨)، وهو يعتقد أن الراوي شخصية من شخصيات مسرحيته، فهو بديل للجوقة يوضح ويعلق ويشير. أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته(٩).

ويحدثنا الراوي في مسرحية "وادي العذارى" للبرادعي، وينقل إلينا الحكايات الست التي تتألف منها مسرحيته، وهو يلخص ويمهد لهذه الحكايات واحدة واحدة، ويروي للمتفرجين مايتعذر تمثيله على المسرح، مثل:

الراوي: "عبلاء.. تتلفت.. تخلع ثوبها. يدفعها الصبايا برفق. تشرب.. تستحم.. تدور تحت الشلال المتدفق.. تخرج مسرعة لارتداء ثوبها"(١٠).

ويختصر الراوي بعض الأحداث بالإعلان عنها:

الراوي: "وانصرف مصباح قائد الشرطة. بينما ظل السلطان بمفرده يحدث نفسه، ويمشي بأرض القاعة مأخوذاً بخواطره"(١١).

والراوي ذو دور كبير في هذه المسرحية، فلاتخلو حكاية من حكاياه الست من حضوره مرات، فيحلّ محلّ الجوقة في المسرح الأرسطي، ويغني المسرحية بملاحظاته وشروحه واختصاراته وتعليقاته.

٣- المسرح داخل المسرحية:

هي تقانة أخرى معاصرة تنفرد بها المسرحية المعاصرة، وينهض فيها المسرح داخل المسرحية، لتقوم شخوصها بأدوار اخرى تدعم فكرة المسرحية الأم، وتكون رافداً يصب فيها لتعميق الفكرة والمضمون والهدف، وهذا مانجده في مسرحيتين شعريتين لصلاح عبد الصبور، ففي "ليلى والمجنون" تقوم شخوص

المسرحية -وهم يعملون في الصحافة- بتمثيل مسرحية "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، فيقوم الأستاذ بدور المخرج، سعيد بدور قيس، وليلى بدور ليلى العامرية، ويقوم حسان بدور ورد، وزياد بدور زياد صاحب قيس، ويوزع الأستاذ الأدوار في الفصل الأول -المنظر الأول، ويتدرب الممثلون على أدوارهم في المنظر الثاني(١٢).

وليس المسرح داخل المسرحية مجانيّاً أو حشواً، وإنما هو من صلب المسرحية، فسعيد الذي يقوم بدور المجنون يجنّ في حب ليلى بعد أن رأى حساماً يغتصبها، وهو الشاعر الوحيد الذي يحب ليلى ويضحي في سبيلها، في حين أن حساماً -وهو رجل ثوري تشتريه السلطة بعد سجنه- لايحب ليلى، وإنما هو يشتهي جسدها، فهل ليلى تمثّل مصر؟.

وتقوم وصيفات الأميرة الثلاث في مسرحية "الأميرة تنتظر" بأدوار مختلفة مع الأميرة في الكوخ الذي يسكنّ فيه منذ خمس عشرة سنة، وهن ينتظرن الأمير العاشق، وتتقنع الوصيفة الثانية بقناع الأمير المنتظر، ويبدأ التمثيل، فتخاطبه الأميرة وتتوسل إليه وتناجيه:

الأميرة: وأخيراً جئتَ ياتهر حياتي.

فاسقِ جلدي شقّقته الشمس حتى صار كالأرض البوار(١٣).

ثم تتقنع الوصيفة الثالثة بقناع الملك المغدور والد الأميرة، كما تتقنع الوصيفة الأولى بقناع كبير الحراس، ويقمن بالأدوار المطلوبة، ينتقلن خيالياً من عالم الكوخ إلى عالم القصر، ثم يدخل السمندل، وهو من ينتظرنه، والسمندل رجل مخادع، دخل مخدع الأميرة بالحب وهي ماتزال صغيرة، ثم دلف إلى عرش أبيها فقتله واستولى على الملك.

إن هذه المسرحية التي قدمتها الوصيفات الثلاث والأميرة تشكل بنية صغرى داخل البنية الكبرى، وهي المسرحية الأم "الأميرة تنتظر" وهي تؤجج عواطف الأميرة ووصيفاتها، وتنقلهن خيالياً من الحاضر إلى الماضي، ومن عالم الكوخ الذي يعشن فيه إلى عالم القصر الذي كن يعشن فيه، ثم إن هذه المسرحية تمهيد لدخول السمندل مباشرة، ولذلك هي جزء من المسرحية الأم.

ب- خصائص المسرحية الشعرية المعاصرة:

للمسرحية الشعرية المعاصرة خصائص تميزها من خصائص المسرحية التقليدية، وليس من الضرورة أن تكون هذه الخصائص جديدة كل الجدة، فالرمز واللغة والحوار والشخصيات والصراع هنا وهناك، ولكن خصائص هذه العناصر

الفنية هنا غيرها في المسرحية الشعرية التقليدية، فهي متطورة أو مختلفة عنها، ولذلك كان لابد من الوقوف عندها لاستجلاء ملامحها العامة.

١ ـ الرمز في المسرحية الشعرية المعاصرة:

إن اللجوء إلى التعبير بالرموز ظاهرة جديرة بالانتباه في المسرحية الشعرية المعاصرة، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء، وإذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح فيه ذهن المتفرج على دلالات متعددة، وأصبح النص ثرياً بمحموله وتأويلاته، فاللامباشرة في التعبير من أهم خصائص الشعر، وهي تمنح الشخوص المسرحية ثراءً دلالياً ولذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية الشعرية المعاصرة على الرموز للتعبير عما يريدون التعبير عنه، فقد لجأ صلاح عبد الصبور في مسرحية "بعد أن يموت الملك" إلى الرمز، فالملك في المسرحية عدو الحرية، وهو قادر في هذا المجال، يأمر فيطاع، ولذلك فهو رمز للطاغية، ولكنه لايستطيع -بالرغم من سلطته وسلطانه- أن يهب الملكة طفلاً، فتضع على سريرها طفلاً وهميّاً، ويهبها الملك كل شيء، ولكنه غير قادر على أن يزرع في أحشائها طفلاً، وتتحرك في داخلها عواطف الأمومة، فتكاد تجن، وتلح عليه بهذا الطلب، فيرى أن يستأجر لهذا الغرض رجلاً ثم يقتله:

الملكة: لكنك لم تقدر أن تعطيني طفلاً

تعطيني الماضي، لكن لاتعطيني المستقبل

الملك: حقاً.. لم أقدر

الملك القادر لا يقدر أن يهب امرأة طفلاً

الملكة : اختر لي من يملأ بطني الآن

الملك :يملأها الآن، ويملأ بطن الأرض غداً

الملكة: ماذا تعني؟

الملك: أقتله حين يتم مهمته الملعونة

الملكة: لا... لن تقتل رجلاً أعطاني زهره

أطلقه يضرب في الأرض(١٤).

ولذلك الملك عقيم، ولكنه ليس وحده من يتصف بالعقم، وإنما انتقلت هذه الصفة إلى حاشيته، فالملكة تطلب بعد وفاة الملك من وزيره ومؤرخه وقاضي مملكته أن يهبها أحدهم طفلاً، فيعتذرون، ولايستطيع الشاعر الذي يحبها أن يهبها

ذلك الطفل، لأنه باع حريته برغيف الخبز، ولكنه يستطيع أن يهبها شعره، وتظل الملكة تنتظر طفلها، وتطالب بالعرش لهذا الطفل:

الملكة: أبغي ملكي.. أبغي هذا القصر.

الوزير: لكِ!

الملكة: لي. ولما أحمله من مستقبل.

الوزير: مستقبل!

الملكة: الطفل

الوزير: طفل الملك الراقد

الملكة: بل طفل النهر الخالد(١٥).

وهنا يتوضح بجلاء الرمز في هذه المسرحية، فليست الملكة سوى مصر، والنهر الخالد هو النيل الذي يزرع في أحشائها طفله.

والتجأ عبد الصبور إلى الرمز في مسرحيته "الأميرة تنتظر"، فالأميرة ترمز أيضاً إلى الوطن مصر، ويرمز الشاعر القرندل إلى صوت الحقيقة، وهو يقابل الشاعر في مسرحية "بعد أن يموت الملك"، أما السمندل فهو الحاكم الخادع الذي خدع الأميرة، وهي طفلة، ثم قتل والدها الملك، واستولى على العرش، وهو يقابل الملك في المسرحية الأخرى، والأميرة هنا هي الملكة هناك، والانتظار واحد في المسرحيتين والفكرة واحدة، وقد نظمت المسرحيتان في عام ١٩٧٣.

٢ ـ اللغة في المسرحية الشعرية المعاصرة:

الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشاعر الغنائي يفّتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول مالم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة، ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولايعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء مافي لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر.

ومادامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة فعليها أن تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي وجود المتفرج، كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن تكون مرنة مألوفة عادية بعيدة عن التعقيد، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والاستعارات البعيدة، لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها، لا لتدل على خبرته وقدرته اللغوية، ويتمثل هذا في اللغة التي استخدمها صلاح عبد الصبور في معظم مسرحياته ومن ذلك ما جاء على لسان شخوصه في "ليلى والمجنون":

ليلى: واتتني الجرأة أن آتي لأزورك

بيتك يبدو أجمل مما تحكي عنه

سعيد: بل أصبح أجمل حين دخلته

هل أصنع لك شاي؟

ليلى: شكراً ياحبّي

سلوى سألتني اليوم متى نتزوج؟

سعيد: ماذا قلت لها؟

ليلى: قلت لها ماأعرف

أني لاأعرف.....(١٦)

هكذا يستمر هذا الحوار بلغة عادية سهلة مألوفة يومية، وإنْ كانت موزونة، ولكنها ليست غاية في ذاتها، وهي تسير هينة مطواعة كما النثر، وهذا مانجده إلى حد مافي بعض أعمال خالد محيي الدين البرادعي، ومنها هذا الحوار بين الأم وابنتها في مطلع إحدى مسرحياته:

فاطمة: مابكِ ياشيرين؟

أقرأ في عينيك كلاماً لاأفهمه وكأنكِ في هذا اليوم كيان آخر؟

شيرين: أجمل... أم... أسوأ من باقي الأيام؟

فاطمة: أنتِ -كشاهنامة- والدك الفردوسي تزدادين جمالاً في كل مطالعةٍ ياشيرين.

شيرين: أم... تنثر أزهار اللطف على ابنتها.

فاطمة.. بل أم تدرك أسرار الحسن بقامات العذراوات.(١٧).

واللغة المسرحية هي أولاً وأخيراً لغة المسرحيات فهي تنم عن صفاتها، وتكشف عن أبعادها، ولذلك عليها أن تتبدل وتتلون حسب الشخصية التي تتكلم

بها، فلكل شخصية مستوى فكري، فلغة الحلاج المتصوف الشاعر غير لغة السجان والسجناء، فإذا تحاور الحلاج والشبلي -وهما متصوفان- فإنهما يتحاوران بلغة صوفية شعرية، فيها كثير من مصطلحات التصوف، وفيها شيء من الغموض، ومن أمثال ذلك:

الشبلي: أومأت، وماصرحت، فماذا تنوي؟

الحلاج: هل تذكر ماقال لنا عمرو المكي.. لماأعطانا الخرقة والعهد؟

"ياولدي.. الحب الصادق

موت العاشق

حتى يحيا في المعشوق

لاحبّ إذا لم تخلع أوصافك

حتى تتصف بأوصافه"

وأنا أنوي أن يكمل حبي لله

أنا أخلع أوصافي في أوصافه... إلخ(١٨).

ولكن الحوار بين السجينين الأول والثاني في المسرحية ذاتها يختلف لغةً ومستوى فكرياً:

الأول: دعني.. أو ألقيك إلى الأرض فأهشّم أضلاعك

الثاني: لن تقدر، قد أحكمت لجامك

[يلف ذراعيه بعنف حول رقبته]

الأول : دعني يامجنون

إنك تخنقني .. إني سأموت..

الأول: فلينقص عندئذ عدّ رعية مولانا جحشاً

الأول: أنقذني ياحارس...

ياحارس... ياحارس... ياحارس(١٩).

وبما أن مواقف الشخصية الواحدة تتغيّر بين لحظة وأخرى وحدث وآخر، فإن لغتها مرتبطة بتغيرها، ولذلك تختلف لهجتها في العمل المسرحي الواحد بين أوله ونهايته، فزمسكس شخصية مرّت بلحظات حاسمة متلاحقة في مسرحية "الإمبراطور زمسكس" للبرادعي، ولذلك كانت لغته في "اللوحة الأولى" حين كان قائداً أهمله الإمبراطور نقفور، مبطنة مداورة، تكشف عن شخصية غامضة، لكنها في الأحوال كلها وصولية، فهو يتسلل تحت جنح الظلام إلى حجرة نوم

الإمبراطورة تيوفانو عشيقته، ويتخفى في ثوب ليس من حجمه، ويتذلل لها في غير مكان، ومنها: زمسكس: تيوفانو

مثلما أقنعتِ نقفورَ

بأن أبقى على قواتهِ

قائدها الأعلى

وفي أفياء قصره

جرّبي أن تقنعيه بطلاقكْ

حاوريه بهدوء امرأةٍ ماتت بها الأنثى

فيسعى لفراقك(٢٠).

إن لغته هذه تتغير حين يصبح إمبراطوراً، وتصبح حادة صارمة صريحة، تدل على طغيانه، فلما حاولت زوجه ماريا أن تعرف موقعها منه طردها، ولما ذكرته بما فعله مع راهب القصر أتيكوس ثار ثورة طاغية وتغيرت لغته وفعله:

زمسكس: "يضرب طبقاً نحاسياً بعنف. تدخل فئة من المسلحين، يصرخ"

تقتلْ هذي المرأة في الحالْ

تقتل هذه الجاسوسة في الحالْ

تقتل قبل شروق الشمسِ

ليعلم من يأتي

كيف يخاطب مولاه الإمبراطور

"يجر الحراس ماريا بعنف ويغيبون"(٢١).

ومع ذلك فإن لغة الحوار في المسرحيات الشعرية المعاصرة مختلفة بين شاعر وشاعر ، وبين مسرحية وأخرى للشاعر نفسه، ولكن لغة صلاح عبد الصبور في معظم مسرحياته تميل إلى الحديث العادي، وهي في مسرحية يوسف الخال تميل إلى جودة العبارة في القصيدة الغنائية ، وهي وسط بينهما عند البرادعي ، فليست لغته مطواعة كلغة عبد الصبور، وهي لاتميل إلى الارتقاء الأدبي كما هي عند الخال.

٣ ـ الحوار في المسرحية المعاصرة:

يتصل الحوار باللغة والشخصيات في المسرحية، وهو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في

الصراع إلى غايته، ولايكون الحوار موظفاً إلا إذا كان صادراً عن الشخصية التي تستخدمه، ويختلف الحوار باختلاف المواقف، ففي المواقف الوجدانية، كالعشق والغرام والحديث عن الذات، تكون العبارات رقيقة غنائية متدفقة، ويكون الخيال حراً طليقاً، وبخاصة إذا كان الحوار صادراً عن امرأة مصابة بالنرجسية وعبادة الذات، وهي لاتفتأ تتحدث عن نفسها، كما فعلت هيروديا، وهي تخاطب وصيفتها تامار في المقطع التالي:

هيروديا:

حسب تامار

فأزكى من الطيوب خصالي:

هل "لحواء" يوم ادم إغوا ... ئي وشوقي إلى ارتياد المحال،

إم "ساره" بعض الدي وهبت ... سي واملى على الزمان وصالي نفـــ

ام "لراحيل" زهوة الحبّ في قلـــ ... ـبي وديباجه الصبا في جمالي

واستباقي الورود للنور فجرا ... برداء غضٍ وسحرٍ حلال

ام "لإستير" رونقي وارتداد الـــ ... شمس عن طلعتي،وفرط جلالي

وخضوع الملوك رهن بنانٍ ... دربتها المنى على الإدلال

ام "لإيزابيل" الدخيله شيءَ ... من صدود العذاراء في إقبالي

وشموخي كانما الكون خلق ... بيميني ومنحه من شمالي(٢٢)

وإذا كانت الشخصية تتطلب الجدلية والتفكير تكون الجمل رزينة متزنة منطقية، ويمكننا هنا أن نضرب أمثلة عدة من اللوحة السادسة بالحوار الذي دار على لسان البطريرك بوليكتس في مسرحية "الإمبراطور زمسكس" وهو يستجوب زمسكس قبل أن يباركه إمبراطوراً، وهو يسجل في هذه اللوحة انتصارات لكنيسته، ويجبر زمسكس على الاعتراف بمن قتل الإمبراطور السابق نقفور، ويجرده من تيوفانو عشيقته والقائدين المخلصين ليو وحنا، ويبين له أن زواجه من تيوفانو باطل، ويطلب منه أن يطلقها في الحال، ونرى المنطق يتسلل إلى ساحة الشعر في حوار هذا الرجل، وبخاصة وهو يوجه خطابه إلى زمسكس ويستجوبه إزاء الجماهير المحتشدة، ومنها

البطريرك: وما كان راعٍ

يلامس وجه الصليب

ويخشع بين يدي مريمٍ

وهو قاتلْ

فهل أنت قاتلْ ؟ (٢٣).

ويظهر الانفعال على الحوار حين تستثار الشخصية وهي في موضع القوة، كما رأينا في حوار زمسكس مع زوجه ماريا قبيل أن يحكم عليها بالموت.

ويتجلى التوسل والتضرع في الحوار حين تكون الشخصية في موقف الضعف، فلما طلبت عائشة بنت طلحة من العسكري الذي أرسله الحجاج ليبلغها برغبته في حضورها إليه أن يبصق في عيني سيده ووجوه بطانته بحزم قال:

العسكري: "يركع أمام عائشة" مولاتي.. يكفيك استهزاءً بي

لي زوج وثلاثة أولادٍ ينتظرون رجوعي

وهم الجائع والحافي والعريان

وإذا عدت إلى مولاي لأسمعه هذا الردّا

سيداعب شفتيَّ بسيف لا يُروى

وأنا أعرف سيف الحجاج الظمآن

وأكون بحضرته عبداً مرتدّاً(٢٤)

وهكذا يكشف الحوار في المسرحية الشعرية المعاصرة عن طبيعة الشخصيات ومكنوناتها ونوازعها وصفاتها وخصائصها.

٤ ـ الشخصية والصراع في المسرحية الشعرية المعاصرة:

للشخصية دور هام في المسرحية، وبخاصة إذا كانت مهيأة للصراع، واستطاع الشاعر أن يرسمها من داخلها ويظهر تناقضاتها وتوترها، كما فعل نجيب سرور في "أه ياليل ياقمر" حين صور شخصية بهية المتنامية الغنية، فهي تتذكر زوجها الأول ياسين في الوقت الذي تفكر في الزواج من أمين، وتقع في حب أمين، وهي تبكي على قبر ياسين، وتمثّل بنت المدينة، وهي ابنة البلد، ونراها تزغرد في الحلم في الفصل الأخير، ولكن زغرودتها تختنق بالبكاء، وتمد يديها إلى القمر، ولكن بينها وبين الوصول إليها بحوراً وأشواكاً ونار.

وإذا كان القدر هو الذي يحرك الشخصيات والأحداث في المأساة الإغريقية فإن دور القدر قد اختفى في المسرحيات الشعرية المعاصرة، وبرز الإنسان ليحتل

مكانه، فالشخصيات هي التي ترسم مصائرها، وهذا واضح في معظم هذه المسرحيات، فهو صراع بين شخصيات إيجابية وشخصيات سلبية.

ولاتمثل هذه الشخصيات نفسها بقدر ما تمثل خلفيات اجتماعية، فالمعمدان والقرندل والشيخ وعائشة والشاعر والراهب أتيكوس وماريا يمثلون الرائي والمناضل والشاعر. أما هيرود والحجاج والسمندل وزمسكس فهي شخصيات ذات خلفيات اجتماعية سلبية، وهي تمثل قوى الفساد والقهر والطغيان.

ويخلق التضاد في طبيعة الشخصيات ثنائيات ضدية ومواقف مختلفة ومصالح متغايرة، فيكون الصراع على أشده داخلياً وخارجياً، فالحجاج عاشق متيم بعائشة، وهو في الوقت نفسه طاغية مستبد، وعائشة أرملة مصعب وأجمل نساء الدنيا، وتكره الحجاج وتواجهه وتكاشفه، ولكنها لاتقطع صلتها به نهائياً، فيلجم جمالها طغيانه، وتكاد المسرحية تقتصر على هاتين الشخصيتين، فهما في المكاشفة الثانية والرابعة والخامسة، والحديث مع عائشة في المكاشفة الأولى عن الحجاج، والحديث مع الحجاج في المكاشفة الثالثة عن عائشة، وهذا أثرى الشخصيتين معاً.

والشخصية في المسرحية غيرها في الحياة، فهي فنياً تكون كاملة ذات صفات واحدة وإن كانت نامية، وقد تظهر أحياناً على غير حقيقتها، ولكن ذلك لايكون إلا لتدعيم هذه الحقيقة، فزمسكس كان يبدو من كلامه أنه وفي لسيدته وسيده ووطنه وأصدقائه، وكان هذا هو الوجه الظاهر، أما الباطن فقد كان نقيض ذلك، فزمسكس شخصية مسرحية شريرة طاغية غادرة ذات صفات ثابتة تشتمل منذ البداية على بذور تطوراتها المستقبلية، فهو منذ البداية يخون سيده الذي سوّاه قائداً في زوجه، ولذلك فإن الغدر من طبيعة هذه الشخصية، فلم نفاجأ بعدئذ حين غدر بسيده وصديقيه وعشيقته، ثم أودى بزوجه ماريا، وذلك لأن هذه الشخصية لم تخرج عن طبيعتها، أما تطور الغدر فهو عائد إلى تطور الشخصية بتطور مكانتها وقوتها، فقد كان غدراً يشوبه الحذر حين كان يبحث عن مكانة له في البدء، ثم تطور إلى غدر صريح وشديد حين صار الأمر بيده.

ج- العيوب في المسرحية الشعرية المعاصرة:

لايعني ماتقدم أن المسرحية العاصرة قد سلمت من العيوب التي لحقت بالمسرحية الشعرية التقليدية، ولايعني ذلك أيضاً أن هؤلاء الشعراء وصلوا إلى مالم يستطع الوصول إليه أرباب المسرحية الشعرية التقليدية، فمعظم هؤلاء الشعراء قد دلف إلى المسرحية الشعرية من الشعر الغنائي، كيوسف الخال

وصلاح عبد الصبور وخالد محيي الدين البرادعي وسواهم، ولذلك ظلت بعض العيوب أو بقاياها عالقة بشكل أو بآخر ببعض هذه المسرحيات، وأهمها.

١ ـ الغنائية في الحوار في بعض المقاطع:

كانت النزعة الغنائية مقتل الحوار في المسرحية الشعرية التقليدية، وقد نجمت هذه النزعة من طبيعة الشعر العربي، فهو متجذّر في الغنائية بشطريه ونظام القافية الموحدة التي تأتي في نهاية الشطر الثاني لتعلن نهاية إيقاع وبداية إيقاع مماثل، وكانت الثورة على نظام الشطرين والقافية الموحدة للخروج بالشعر من الاتجاه الغنائي إلى الاتجاه الدرامي، ومع ذلك فإن المسرحية المعاصرة لم تسلم تماماً من الغنائية، ففي "مأساة الحلاج" المسرحية الأولى لعبد الصبور مقاطع غنائية طويلة تسيء إلى الحوار والحركة الدرامية، فعلى مدار أكثر من صفحتين يقف الشبلي مجيباً عن أسباب الفقر والاستعباد(٢٥) ويتحدث الحلاج على خلق الله للإنسان على مثال صورته وعن صلته بالله على مدار ثلاث صفحات(٢٦)، ثم يتحدث الحلاج على مدار خمس صفحات ونيف عن شخصيته وتصوفه وشيخه أبي العاص عمرو بن أحمد(٣٧).

٢ ـ رسم الشخوص:

لم يستطع معظم شعراء المسرحية المعاصرة أن يرسموا شخوصهم من داخلهم بوساطة المونولوج، ولم يستطيعوا الاستفادة من لحظات التأزم، فالبرادعي لم يستطع أن يرسم لنا شخصية عائشة من داخلها حين حاصرها الحجاج وراقبها، ولم يستطع أيضاً أن يرسم لنا شخصية الحجاج القوي المستبد والمقهور الذليل إزاء جمال عائشة، فقد كان ينبغي أن يرسم لنا شخصية عائشة وهي محاصرة في المكاشفتين الرابعة والخامسة، وأن يرسم لنا شخصية الحجاج المهزوم والعاشق الذليل في المكاشفة الخامسة، ولكنه لم يفعل، وكذا شأن شخصية الحلاج في "مأساة الحلاج" لعبد الصبور، فقد رسمت من الخارج، فعرفنا كل شيء عن الحلاج المتصوف، ولكننا لم نعرف شيئاً عن الحلاج الإنسان وهو يتعرض لمحاكمة ظالمة، وكأن حياة الرجل لاتهمه، أو كأنه يبحث عن موته، فهو صامت إزاء موت الإنسان فيه، ولذلك خلت هذه المسرحية إلا من الصراع الذهني الفاتر، ولم تكن شخصية الحلاج نامية، وقد أهمل المؤلف خصائصها وغرائزها وطباعها.

٣ ـ الترقيع:

نقصد هنا به نقل حالة أو موقف من مسرحية عالمية شهيرة إلى هذه المسرحية أو تلك نتيجة المثاقفة أو التأثر بما يقرأ، فتظل بعض الصور أو المواقف عالقة في ذهنه، فينقلها بالترقيع أو مايماثله، ففي "مأساة الحلاج" يُقدم الحارس في السجن على ضرب الحلاج بسوطه، والحلاج هادئ مبتسم، فيتعذب الحارس بدلاً من أن يتعذب الحلاج:

الحارس: لم لاتصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ ياولدي جسد ميت؟

الحارس: اصرخ. اجعلني أسكت عن ضربك

الحلاج: ستمل وتسكت ياولدي

الحارس: اصرخ.. لن أسكت حتى تصرخ

الحلاج: عفواً ياولدي، صوتي لايسعفني

الحارس: قلت اصرخ.. أنت تعذبني بهدوئك

الحلاج: فليغفر لي اللَّه عذابك

أيخّفف عنك صراخي.. قل لي

ماذا تبغي أن أصرخ.. فأقول؟

الحارس: استحلفني باللَّه، بأولادي، بتراب أبي..

انظر لي نظرة خوف تتبع سوطي ، وهو يحلق ثم يرف ويتهاوى

اسألْ لي اللَّه بقاء، أو سعة في الرزق، رقياً في الجاه

اصنع شيئاً يوقفني، أرجوك.. اجعلني أتوقف

فأنا قد أنهكت

"وهو يلهث"

أنهكت.. أنهكت.. أنهكت

ربي ماهذا الإعياء؟

ياشيخ

قل لي من أنت

أنت شيطان..؟

بل أنت ملاك.. جبريل

بل أنت ولي من أهل اللَّه

من أنت..؟

من أنت..؟

"يتهاوى بجانبه.. ويبكي على كتفيه"

أيا كنت اغفر لي.. اغفر لي..(٢٨).

يعيدنا هذا الموقف إلى مسرحية "موتى بلاقبور" لجان بول سارتر، إذ كان الفدائيون الفرنسيون في سجون النازية في باريس، وكان المحقّقون يودّون معرفة شيء عنهم وعن رفاقهم، فيقومون بجلدهم،ولكن الفدائيين كانوا يقابلون تعذيبهم بالغناء، وهذا يزيد في عذاب الجلاد النازي وقهره.

ونجد الموقف الثاني في مسرحية "الأميرة تنتظر" فهي ووصيفاتها الثلاث انتظرن خمسة عشر عاماً ليأتي بعد ذلك السمندل، وهذا الموقف شبيه بمسرحية "في انتظار غودو" الشهيرة لبيكيت، وإن كانت النتيجة في المسرحيتين مختلفة، فالانتظار في مسرحية بيكيت عبثي، ولكنه هنا مجدٍ.

٤ ـ الإخفاق في استلهام التراث وتوظيفه في بعض المسرحيات:

لايعني ماتقدم أن هذه المسرحيات كانت بمستوى فني وا حد في تقاناتها وخصائصها، فقد تفاوت الشعراء في قضية استلهمام التراث وإسقاطه على تجارب معاصرة بين عمل وآخر، واستطاع بعضهم أن يضيء الحاضر بوساطة الماضي، ولكن أعمالاً أخرى ظلت حبيسة التاريخ، فالحلاج، وهو شهيد الكلمة الحرة يراد منه الإنسان المعاصر الذي يموت في سبيل كرامته وحريته، ولكن شخصية الحلاج ظلت، في "مأساة الحلاج" في حدود التاريخ وحياة الحلاج الخاصة، ظلت نورانية صوفية مستسلمة لقدرها سعيدة به، بعيدة عن الصراع، وليس المناضلون على هذه الصورة.

ولم يستطع البرادعي أن يقنعنا في مسرحيته "الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي" بان هموم الفردوسي هي بعض همومنا، وبخاصة حين جعل السلطان الغزنوي في اليوم الخامس يقدّر موهبة الفردوسي، ويعود عما كان عليه بتأثير ابنته نرجس، فضرب البرادعي بذلك مسوغات الصراع الخارجي والداخلي، وجعله بلاهدف إذ تصالحت الشخوص الدرامية، ثم إن مسرحيته هذه لا تومض ولاتوحي بأي مشابهة بين حياة الفردوسي وبين مانحياه، ولم يستطع الشاعر أن يجعل الفردوسي معاصراً لنا، يعيش بيننا، ويفكر بما نفكر به.. ظلت هموم الفردوسي رهينة التاريخ، وظلت القضية التي عاشها قضيته وحده.

المناقشة والنتائج:

المسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا المعاصرة، وقد تعثر لأسباب كثيرة، أهمها أنه جنس مركب يتوقف نجاحه على نجاح عدة عوامل وعناصر وجهود إخراجية وهندسية وتشخيصية ومادية ومكانية وزمانية وسواها، ولكن إخفاق المسرحية الشعرية كان في الخبرة الشعرية، إذ ظن كل شاعر غنائي أنه قادر على أن يكون شاعراً مسرحياً، لاعتقاده أن الشاعر أهم من المسرحي والشعر أهم من المسرحية وأعلى مكانة، فدلف إلى هذا الجنس شعراء غنائيون تقليديون، ومنهم أحمد شوقي، فسار على طريقته مع اختلافات يسيرة في اللغة الشعرية، شعراء أمثال عزيز أباظة وعمر أبي ريشة، وسعيد عقل، وعدنان مردم، وسواهم، وكان دخول أمير الشعراء إلى الميدان حافزاً لهم على الخوض فيه، ولكن معظم هؤلاء الشعراء قد دلف إلى هذا الجنس بشاعريته الغنائية، فظهرت بعض العيوب في الجنس المسرحي، فظن بعض النقاد ولاسيما نقاد المسرح أن العيب في الشعر، وراحوا يعلنون ان المسرحية حنس لايتناسب والشعر، وأن زمن المأساة الإغريقية قد ولى إلى غير رجعة، وقد فات هؤلاء أن الشعر في المسرحية غير الشعر في القصيدة الغنائية، وأن طبيعتهما ليست واحدة، فالشعر في القصيدة أحادي الصوت والاتجاه، ويتلاءم مع هذا الشكل وذاك، في حين أن الشعر في المسرحية مركب من أصوات مختلفة باختلاف شخصياتها، متلوّن بتلون الموقف الذي تعيش فيه الشخصية، متصاعد بتصاعد حركة الحدث والصراع والأزمة حسب طبيعة كل فعل مسرحي على حدة.

وانتقلت المسرحية الشعرية المعاصرة نقلة جديدة من الشكل القديم إلى الشكل الجديد الذي كان أكثر ملاءمة للمسرحية من الشكل الغنائي الطابع والتاريخ،وقد ساعد ذلك على التحرر من الغنائية والنمطية والمماثلة والرتوب والمباشرة، انتقلت هذه الأعمال إلى حد ما من مرحلة الشعر المسرحي إلى مرحلة المسرحية الشعرية، وهما مرحلتان مختلفتان كل الاختلاف، ففي الأولى يبرز الشعر على حساب المسرحية، وتبرز المسرحية في الثانية على حساب الشعر. وكانت نقلة المسرحية الشعرية الهامة إلى الأساليب المعاصرة، فاستفاد الشعراء من التقانات المسرحية في الغرب والشرق، والتجأ بعضهم إلى تقانة الإبعاد الزماني والمكاني لخلق واقع فني بديل من الواقع المعيش ولإثراء النص المسرحي، والتجأ بعضهم إلى كسر الإيهام المسرحي أو إيجاد مسرح داخل المسرحية، وهي تقانات في المسرحية العالمية المعاصرة، فتوزعت المسرحية الشعرية المعاصرة بين اتجاهين: اتجاه المسرح التغريبي الملحمي، وهذا مانجده في مسرحية "آه ياليل ياقمر" لنجيب سرور وبعض مسرحيات صلاح عبد

الصبور، واتجاه المسرحية التقليدية مع إدخال بعض التقانات المعاصرة، كالإبعاد الزماني والمكاني المحدود، كما في بعض مسرحيات البرادعي.

ولم تكن التقانات هي التطور الوحيد الذي عرفته المسرحية الشعرية المعاصرة، فقد كانت بحاجة إلى لغة شعرية غير اللغة التي عرفت في مسرحيات شوقي وعزيز أباظة، فإذا كانت اللغة الشعرية في القصيدة الغنائية غاية فهي في المسرحية الشعرية وسيلة للكشف عن خصائص الشخصية وطبائعها وغرائزها وعالمها الداخلي، وهي تتلون بتلونها، وتتناسب مع حركاتها الداخلية فرحاً وحزناً، هدوءاً وتوثباً، ترقباً وصراعاً، تكون طيعة بيد الشاعر المسرحي، وهو يصعد بشخوصه من نقطة التأزم إلى الذروة، ولذلك كانت خصائص المسرحية الشعرية المعاصرة جديدة فالتقى الشعر بالرمز ليغدو النص المسرحي ثرياً بمحموله وتأويلاته، وتنوعت اللغة في المسرحية الواحدة، اختلفت مستوياتها بتنوع شخصياتها واختلاف مستوياتها، وبرزت الشخصيات التي تتكلم وحدها، وتوهج الشعر بحضور العناصر المسرحية وبغياب الشاعر غياباً كلياً.

وطرأ تحول كبير على الشخصية المسرحية الشعرية المعاصرة، فقد كانت في المسرحية الشعرية التقليدية شبيهة بدمية يحركها الشاعر أو يتحدث باسمها، فأخذت تتحرر إلى حد ما من قبضته وتعبر عن نفسها، فاختفى صوت الشاعر، وارتفعت أصوات شخصياته بدرجات متفاوتة، واستطاع بعض الشعراء أن يخلقوا شخصيات مسرحية متمايزة ومختلفة.

ومع ذلك فقد ظلت بعض العيوب عالقة بهذه المسرحية الشعرية أو تلك، وأهمها بعض المقاطع الغنائية التي تسللت إلى المسرحية المعاصرة مع الشاعر الذي يحمل إرثاً من الغنائية لايستطيع التخلص منه بسهولة، ومنها الاكتفاء برسم الشخصيات من خارجها في بعض المسرحيات، والترقيع والإخفاق في استلهام التراث وتوظيفه، وهذه العيوب يمكن تجاوزها إذا قيّض للمسرحية الشعرية المعاصرة شاعر مسرحي كبير خبير.

يثبت ماتقدم أن الشعر لايتحمل وحده إخفاق المسرحية الشعرية، وإنما هو يزيدها غنى وثراءً، وبخابصة إذا توافر لها المبدع الخبير، ولذلك يمكننا أن نقول مع صلاح عبد الصبور(٢٩): "الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح".

هوامش الفصل الثالث:

١- انظر مثلاً: مندور، د. محمد -مسرحيات شوقي -مكتبة نهضة مصر -القاهرة -ط٣ -د.ت - ص٤٧-٤٨ وص٥٣-٥٤ وشوكت، محمود حامد -المسرحية في شعر شوقي -مطبعة المقتطف والمقطم -١٩٤٧ -ص٨٤ وص٤٤، وظلام، د. سعد عبد المقصود -المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة -مطبعة الفجر الجديد -مصر -ط١ -١٩٨١ ص٦٨، وص٧٢، وعوض، د. لويس -دراسات عربية وغربية -ص٩٩-١٠٠.

٢- الخال، يوسف- الأعمال الشعرية الكاملة -دار العودة -بيروت -ط٢ ١٩٧٩ -ص١٣٨ نظمت هذه المسرحية الشعرية، وهي مسرحيته الوحيدة، بين عامي ١٩٤٧- ١٩٥٣، وصدرت عن دار الهدى في نيويورك عام ١٩٥٤، ثم صدرت ضمن أعماله الشعرية الكاملة.

٣- عبد الصبور، صلاح -ديوانه -دار العودة -بيروت -ط٤ -١٩٨٣ -المجلد الثالث -ص٤٢٤ ومسرحية "بعد أن يموت الملك" نظمت عام ١٩٧٣- وهي وحيدة في ديوانه -المجلد الثالث ص ص ٢٢٧-٤٤٢,

٤- "سرور، نجيب -آه ياليل ياقمر -دار الكتاب العربي -القاهرة -١٩٦٨ -الفصلين الأول والثاني في عدة مواضع.

٥- عبد الصبور، صلاح -ديوانه -المجلد الثالث -ص ص٢٢٨- ٢٣٦.

٦- المصدر السابق -ص ص ٤٤٠- ٤٤٢

٧- عبد الصبور، صلاح -ديوانه -المجلد الثاني -ص ص ٦٥٤ -٦٦٥، ومسرحية "مسافر ليل" نظمت عام ١٩٧٢، وهي في المجلد الثاني مع مسرحياته الأخرى: الأميرة تنتظر -مأساة الحلاج -ليلى والمجنون

٨- المصدر السابق -ص٦٩٧.

٩- المصدر السابق -ص٦٩٩.

١٠- البرادعي، خالد محيي الدين- مكاشفات عائشة بنت طلحة ووادي العذارى -منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥ -ص١١٨ "المسرحيتان في كتاب واحد".

١١- المصدر السابق -ص١٣٦.

١٢- عبد الصبور -ديوانه -المجلد الثاني -ص ص٧٢٧- ٧٣٢ وص ص٧٣٧-٧٤٦، ومسرحية "ليلى والمجنون" نظمت عام ١٩٧٢.

١٣- المصدر السابق -ص٣٩٩، ومسرحية "الأميرة تنتظر" نظمت عام ١٩٧٣.

١٤- عبد الصبور، صلاح -ديوانه -المجلد الثالث -ص ص٣٠٣- ٣٠٤.

١٥- المصدر السابق- ص ص٤٣٣- ٤٣٤.

١٦- عبد الصبور، صلاح -ديوانه -المجلد الثاني -ص ص٧٧١- ٧٧٢.

١٧- البرادعي، خالد محيي الدين -الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي -دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية -بيروت -ط١ -١٩٩٦ -ص ص٢١- ٢٢.

١٨- عبد الصبور، صلاح- ديوانه -المجلد الثاني -ص٤٨٦، نظمت "مأساة الحلاج" عام ١٩٦٥، وهي أولى مسرحياته.

١٩- المصدر السابق -ص ص٥٢٦- ٥٢٧.

٢٠- البرادعي، خالد محيي الدين -الإمبراطور زمسكس -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٩١ -ص١٨.

٢١- المصدر السابق -ص٢٥٢.

٢٢- الخال، يوسف -الأعمال الشعرية الكاملة -ص ص١٢٦- ١٢٧.

٢٣- البرادعي -الإمبراطور زمسكس -ص ص١٨٩-١٩٠.

٢٤- البرادعي، مكاشفات عائشة بنت طلحة -ص ص١٣-١٤.

٢٥- عبد الصبور -ديوانه -المجلد الثاني -ص ص٤٧١- ٤٧٤.

٢٦- المصدر السابق -ص ص٤٩٩-٥٠٢.

٢٧- المصدر السابق -ص ص٥٧٥- ٥٨١.

٢٨- المصدر السابق -ص ص٥٢٩- ٥٣١.

٢٩- المصدر السابق -المجلد الثالث -ص٢١١.

الفصل الرابع:

المسرحية في أدب توفيق الحكيم

لم يكن محمد ومحمود تيمور أو توفيق الحكيم أول من اتجه إلى النثر والمسرحية الواقعية الاجتماعية، فقد كانت المسرحية الأولى منذ عهد مارون النقاش موزّعة بين النثر المصنوع والشعر، واتجه يعقوب صنّوع اتجاهاً جاداً نحو النثر الميسّر في مسرحياته التي تعالج القضايا الاجتماعية بنزعة انتقادية، لكنّ المشكلة في مسرحياته أنها كانت باللهجة المصرية، ثم سار فرح أنطون بالمسرحية الاجتماعية النثرية شوطاً لابأس به، وخاصة في مسرحيته الشهيرة "مصر الجديدة ومصر القديمة" ١٩١٣ التي تعدّ ديباجة لتاريخ نهضة التمثيل الشرقي الجديد، ومثلتها فرقة جورج أبيض بتاريخ ٥- ٧- ١٩١٤"١"، وكان للأخوين تيمور دور آخر في هذا المجال، فألف محمد بعض المسرحيات، منها "العصفور في القفص" و"عبد الستار أفندي" و"العشرة الطيبة" و"الهاوية"، وهي باللهجة المصرية، أما أخوه محمود فألف مسرحياته بالعامية لتمثل وبالفصحى لتقرأ، ومنها "ابن جلا" عن الحجاج بن يوسف الثقفي و"اليوم خمرٌ" عن الشاعر امرئ القيس، و"صقر قريش" عن عبد الرحمن الداخل، و"المخبأ رقم ١٣" و"حوّاء الخالدة" و"الخالدون، ويؤخذ على بعض مسرحياته تجويد العبارة ورصانة الجمل وبروز الطابع اللغوي على حساب الحركة المسرحية.

سنتوقف -هنا- للحديث عن مسرحيات توفيق الحكيم (١٨٩٨- ١٩٨٧) بصفته المسرحي الكبير الذي نذر حياته للمسرح، وهو أهم من كتب هذا النوع من النصوص حتى منتصف هذا القرن بلغتنا، وهو من المؤسسين والمؤصلين لحركة المسرحية العربية، وقد ارتبط اسمه بالمسرحية وبالثقافة المسرحية على الرغم من أنه كتب المقالة والقصة.

مرت المسرحية عند الحكيم بخمس مراحل هامة:

أ- مرحلة المسرحية الفكاهية:

تمثّل هذه المرحلة بدايات الحكيم، وهي متصلة بالمسرحية التي كانت معروفة قبل أعمال الحكيم في بدايات هذا القرن، وكانت ممتزجة بالغنائية من

جهة وبالتوجه إلى الحياة الاجتماعية من جهة، وقد وجدنا ذلك عند كثير من المسرحيين الذين سبقوا الحكيم، سواء كتبوا مسرحياتهم بالفصحى أم بالعامية، وتنتمي إلى هذه المرحلة مسرحيته المفقودة "الضيف الثقيل" ١٩١٩ وهي تنديد رمزي بالمستعمر البريطاني، وقد ذكرها الحكمي في مقدمة مجلّده "مسرح المجتمع"، وتدور أحداثها حول محامٍ هبط عليه ذات يوم ضيف ليقيم عنده يوماً، فمكث شهراً، ومانفعت في الخلاص منه حيلة ولاوسيلة، وكان المحامي يتخذ من مسكنه مكتباً لعمله ، فكان الضيف يستغل ذلك فما أن يغفل المحامي لحظة أو يتغيّب ساعة حتى يتلقّف الضيوف الوافدين الجدد، فيُوهمهم أنه صاحب الدار، ويقبض منهم ماتيّسر له قبضه من مقدّم الأتعاب. وقد حاول الحكيم في كتبه ورسائله ومقابلاته والدراسات عنه وعن أدبه المسرحي أن يتجاهل مرحلة البدايات التي تمتّد إلى مسرحياته الذهنية ونضجه الفني"٢".

ب- مرحلة المسرحية الاجتماعية الواقعية:

أصدر الحكيم في هذه المرحلة مجلدين ضخمين جمع في كلّ منهما إحدى وعشرين مسرحية متفاوتة الطول، وعنوان المجلد الأول "المسرح المنوّع" والثاني "مسرح المجتمع"، يضمّ الأول منهما بعض مسرحياته المكتوبة بين عامي (١٩٢٣- ١٩٦٦)، وهي مسرحيات لايجمعها قاسم مشترك أو صفة واحدة سوى أن مؤلفها واحد، وهو يصفها في المقدمة بقوله"٣": "والواقع أنها مسرحيات منوّعة في أسلوبها وفي أهدافها، ففيها الجدي والفكاهي، وفيها ماكتب بالفصحى وبالعامية، وفيها النفسي، والاجتماعي، والريفي، السياسي ونحو ذلك"، ومن أهمّ مسرحياته المكتوبة بالفصحى في هذا المجلد "سرّ المنتحرة" و"الأيدي الناعمة" و"الخروج من الجنة" و"صاحبة الجلالة" و"نهر الجنون".

ولابدّ من الوقوف -هنا- عند قضية هامة في مسرحيات الحكيم الاجتماعية، وهي موقفه من المرأة، فقد وصف هذا الرجل بأنه عدوّ المرأة ،وموقفه منها شبيه إلى حدّ مابموقف العقاد منها، وقد كثر الحديث حول ذلك، وردّه بعضهم إلى تربية والدته التركية الصارمة، وردّه بعضهم إلى خشيته منها وإخفاقه في الحبّ الذي أسلمه إلى الاندماج في الحركة الوطنية والإنتاج المسرحي"٤"، والمهمّ أنّ الرجل كان محافظاً وأنه كان ينظر إلى المرأة من هذه الزاوية، ولم ينفع في ذلك خروجه إلى باريس أو سواها وإن حاول أن يساير الثورة في مصر وأن يتراجع عن بعض أرائه، وربما كان تراجعه شكلياً، وقد يعود موقفه من المرأة إلى أسباب في تركيبة الحكيم النفسية والبيولوجية نجهلها، وزواجه المتأخر قد يساعد في معرفة بعض هذه الأمور، ولنتوقف هنا عند بعض كلماته في المرأة والحبّ والزواج لنتبيّن بعض ملامح صورة المرأة في مخيّلة الحكيم.

المرأة أولاً في رأيه مخلوق جميل، ومن أقواله في ذلك"٥": "الجنة لاتسمّى جنّة إذا لم تكن فيها حواء"، و"الجمال هو العذر الوحيد الذي يغفر للمرأة كلّ تفاهتها وحماقتها". والمرأة ثانياً مخلوق حسّاس وفيّ، وهو يقول في ذلك: "المرأة تستطيع أن تعيش مع الحبّ الميّت لأنها تستطيع أن تضع على قبره في كل يوم زهرة من دموع الذكرى". والمرأة ثالثاً- عنده- تمتلك قدرات خارقة، ومن ذلك قوله: "إذا تمكن حلم من امرأة وتمكّنت هي منه، فلن تتركه حتى يغدو حقيقة"، و"المرأة عندما تهتّم برجل تستطيع أن تعرف عنه ماقد يجهله هو عن نفسه".

والمرأة رابعاً لا تعرف عملاً سوى الحبّ، وهو وحده عالم المرأة: "ليس للنساء عمل في الحياة غير الحبّ. أما حياة الرجال فهي حبّ العمل... ومن هنا نشأ سوء التفاهم!".

والمرأة خامساً متناقضة في طبيعتها، متعدّدة الصفات: "المرأة فاكهة شهيّة ينخر فيها الدود" و"خُلقت المرأة لتشّدنا إلى البهائم بيد، وترفعنا إلى القديسين بالأخرى" و"المرأة هي المخلوق العجيب الذي يضّم بين ذراعية السماء والأرض".

والمرأة سادساً وبناء على هذا التناقض في طبيعتها، من وجهة نظر الحكيم، مخلوق تافه: "المرأة مخلوق تافه، صنعت من ضلع تافه من أضلاع آدم، وخرجت من الجنة وأخرجته بسبب تافه"، و"المرأة لاتستطيع أن تخلص لمبدأ، ولكنها تستطيع أن تخلص لشخص".

والمرأة سابعاً مخلوق مخادع: "الخداع هو الأوكسجين في هواء كل امرأة، فإن لم تجد من تخدعه خدعت نفسها"، و"منذ فجر التاريخ والمرأة تتزيّن أي تخدع، ولقد عرف الطلاء على وجه المرأة قبل أن يعرف على جدران الهياكل"، وينسى الحكيم في هذه المقولة شيئاً هاماً، فالمرء قد يفهم منها أن المرأة أكثر ذكاء من الرجل، وهي تخدعه لبساطته وسذاجته.

ومع كل ماتقدّم فالمرأة ثامناً عالم الرجل وفضاؤه: "المرأة هي السّجان الدائم لنا نحن الرجال، تحبسنا بين جدران بطنها ونحن أجنّه، فإذا خرجنا إلى الحياة وقعنا بين سياج حجرها ونحنُ أطفال، فإذا اجتزنا بالكبر تلك السياج تلقّتنا أغلال ذرا عيها فطوّقت أعناقنا حتى الممات".

ويعّبر الحكيم عن رأيه في الزواج: "الزواج هو مقبرة الحبّ الملتهب"، وهو يعيد هذا الرأي في مكان آخر: "إني أدرك لماذا يفتر الحبّ الملتهب بين الخليلين إذا تزوجا""٦"، وكأن الحكيم هنا رومانسي خالص، فهو يريد الحبّ عذرياً مثالياً دائماً لاتشوبه النزعة المادية أو الجسدية، فالمرأة مثال لاتُلمس عنده،

وهذه الفكرة رومانسية الجذور، ويُسفر الحكيم لنا عن رجل شرقي ممّزق بين المرأة الجاهلة والمرأة المثقفة الذكية: "آه للمرأة! إذا ابتليت بالجهل فهي مخلوق تافه. وإذا منحت الذكاء فهي مخلوق خطر"، وواضح أنه يخاف المرأة المثقفة ويحتقر المرأة الجاهلة، ولكنه في قول آخر لايرى فروقاً تُذكر بين امرأة وأخرى، ويناقض رأيه السابق: "المرأة هي المرأة دائماً لايرى فروقاً تُذكر بين امرأة وأخرى، ويناقض رأيه السابق: "المرأة هي المرأة دائماً سواء ألبست النقاب والخلخال، أم الوسام وخوذة القتال" فهل كان الحكيم يخشى على فنّه من هذا المخلوق الجميل حين قال: "المرأة الجميلة عدّو الرجل المفكر".

تمثّل الآراء السابقة خلاصة نظرة الحكيم إلى المرأة، فهو يتقرّب منها ويبتعد عنها، يحبّها ويخشاها في لحظة معاً، لكنه الرجل الذي لم يستطع الخروج من عقلية الرجل الشرقي الذي ينظر إلى المرأة على هذه الصورة في الشرق، ومجمل أعماله المسرحية حول المرأة لم تخرج على هذه الصورة.

وإذا توقفنا -مثلاً- عند مسرحيته "المرأة الجديدة" ١٩٢٣- ١٩٢٤ وهي مسرحيته الثانية، وقد كتبها لفرقة عكاشة، وتتألف من ثلاثة فصول، وهي باللهجة المصرية فإننا نجده يعالج فيها قضية السفور والحجاب ويقف منها موقفاً محافظاً، فيرى أن السفور يعني اختلاط المرأة بالرجل، ويعني أيضاً خروجها للعمل وصداقتها للرجل، ونجد هذه الفكرة بين أخذ وردّ على لسان شخصيات المسرحية، ويبدو من خلال الحوار أن المرأة الجميلة تفضّل السفور وأن المرأة الدميمة تفضل الحجاب، وهذه وقفة نفهم منها أن الحكيم إلى جانب السفور، ولكن ختام المسرحية ينسف هذا الرأي نسفاً، فهو يحمّل -على لسان شخصياته- السفور تبعة المصائب التي حلّت، وهذا واضح من المصير الذي انتهت إليه نعمت وليلى، وقد اختارهما الحكيم لتمثّلا المرأة الجديدة المتحررة، فالأولى فقدت زوجها وهدمت بيتها، والثانية فقدت حبيبها الراغب في الزواج منها وشوّهت سمعتها، وهذا يعني أن السفور يؤدي إلى انهيار الحياة الزوجية من جهة وانصراف الشباب وعزوفهم عن الزواج من جهة، وسفور المرأة يعني سقوطها"٧".

فسّر الحكيم لنا موقفه ذلك من المرأة في المقدمة التي كتبها لهذه المسرحية في سنة ١٩٥٢ أي بعد ثلاثين عاماً من كتابتها، وبيّن أنه موقف كان ينمّ عن خوف وقلق، ثم بين أنّ هذه المخاوف قد تجاوزها الزمن، وقال بعد ذلك: "على أن من الإنصاف لحركة المرأة الجديدة في ماضيها وحاضرها ان نعترف بأن الكثير من مخاوف اللحظة قد لاتحققه ظروف الغد. فالتندر على مطامع المرأة السياسية اليوم قد يكون تجنياً مسرفاً عندما نرى في المستقبل أنّ الأوضاع الجديدة قد استقّرت دون أن يقع مما توهمنا شيء ذو خطر.. لقد تعودنا اليوم منظر المحامية والصحفية والأستاذة والموظفة، مامن شيء يمنع من تعودنا غداً منظر النائبة

والشيخة والوزيرة، وكثير من أفكارنا الحاضرة سيبدو غريباً في عين المجتمع الذي سيولد بعد ثلاثين عاماً""٨".

والحقيقة أن الزمن تجاوز أفكار الحكيم حول المرأة منذ زمن بعيد كما تجاوز مسرحيات الحكيم حول المرأة، لأنها أفكار تنطلق من أفكار شديدة المحافظة، حتى إن الدكتور مندور يبيّن لنا أن هذه المسرحية تعالج مشكلة المرأة في عصر الحكيم لأن المرأة في الطبقتين العليا والدنيا تخالط الرجال منذ القديم، وإنما هي تعالج مشكلة المرأة في الطبقة الوسطى، ثم كان الزمن كفيلاً بحلّ هذه المشكلة، ولذلك فقدت مسرحية الحكيم الكثير من أهميتها ومن اهتمام الناس بها، وأصبحت أشبه ماتكون بوثيقة من وثائق التاريخ"٩".

ولايعني ماتقدّم أن الحكيم كان محافظاً في مسرحياته الاجتماعية الأخرى، فهو -مثلاً- يعالج في مسرحيته "أغنية الموت" مشكلة متأصلة في المجتمع العربي وخاصة في صعيد مصر، وهي مشكلة الثأر والبحث عنه على مدى العمر، وبيّن فيها أن الثأر لا يأكل إلاّ صاحبه، وصوّر في مسرحيته "الأيدي الناعمة" المنحى الاشتراكي للثورة، وبيّن أن لامكان في المجتمع لمن لايعمل أو للعاطلين بالوراثة لأنهم جمعوا أموالهم من عرق الطبقة الدنيا، وقد سخر في هذه المسرحية من تفاهة العلوم الجدلية، فأطلق على إحدى شخصيات المسرحية اسم "الدكتور حتى" الذي أمضى عمره في البحث في هذا الحرف، وصّور في مسرحية "الصفقة" الحالة التي كانت سائدة في الريف قبل الثورة يوم كان الفلاحون يخشون سيطرة الإقطاع على الأرض الزراعية، فنرى إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرّر بيع "تفتيش""١٠" من أراضيها في إحدى قرى الريف، فيتضافر أهل القرية على شرائه ثم توزع الأرض فيما بينهم، ويجمعون المال اللازم، لكنهم يسمعون بوصول إقطاعي قريتهم حامد بك أبو راجية إلى محطة القطار لزيارة القرية، فيظنون أنه قادم لمعاينة "التفتيش" وشرائه من الشركة، مع أنه لم يكن قادماً لهذه الغاية، فيجمع الفلاحون كمية من المال ليقدموها له رشوة لكي يترك لهم الأرض، فلما علم بوجود هذه الصفقة استيقظ جشعه، فطلب مزيداً من المال إضافة إلى فتاة ريفية (مبروكة) بحجة أنّ أطفاله يحتاجون إليها، ولكن الحقيقة أنها راقته، ويذعن الفلاحون لمطالبه، لكن الفتاة مبروكة الواثقة من نفسها تنقذ شرفها بان تتظاهر بإصابتها بالكوليرا في منزل الإقطاعي بالقاهرة، فيخلّى عنها لتعود إلى قريتها وخطيبها محروس، ويفوز الفلاحون في النهاية بالصفقة، ويتزوج محروس من مبروكة.

ويعالج الحكيم صفوة الغرائز البشرية بوساطة الفكاهة في مسرحيته الكوميدية الاجتماعية "أريد أن أقتل"، وهي تحكي عن رجل وامرأته يتبادلان دائماً عبارات الوفاء والإخلاص والإيثار، ويعلن كلّ منهما للآخر عن رغبته في

أن يسبق رفيقه إلى الموت حتى لايفجع بأعزّ مخلوق لديه، وتشاء المصادفة أن تقتحم عليهما المنزل فتاة شبه مجنونة شاهرة مسدساً، وتبيّن لهما أنها تريد أن تقتل أحدهما وأن تترك لهما اختيار من تقتله، وهكذا يتضرّع كلّ منها إليها أن تقتل الآخر لاستيقاظ غريزة "حبّ الحياة" أمام خطر الموت، وتُطلق الفتاة في النهاية العنان لمسدسها، فإذا هو محشوّ بالبارود بدلاً من الرصاص، وينجو الزوجان بعد أن يكتشف لهما ولنا حقيقة الإنسان نفسه.

إن معظم مسرحياته الاجتماعية من نوع الكوميديا، وهي في نقد العيوب والأخلاق الاجتماعية، ويحاول معالجتها في السخرية منها، لتنقلب في الأعماق إلى مأساة دامعة، فهي محزنة لما في هذا المجتمع من عيوب وأمراض متجذّرة في بنيته، وليس الضحك منها سوى قشرة خارجية، أما باطنها فمأسوي.

ج- مرحلة المسرحية الذهنية:

هي المرحلة التي تمثّل نضج المسرحية عند الحكيم، وفيها كتب أروع مسرحياته وأكثرها بقاءً، وقد كتبها بعد أن سافر إلى فرنسا ليواصل دراسة القانون بجامعتها للحصول على درجة الدكتوراه كما يريد والده، لكنه انصرف هناك إلى الأدب والمسرح، وابتعد عن المسرحيات ذات الموضوعات الاجتماعية والسياسية، واتجه إلى الأدب الإنساني الخالد، وقد قال في ذلك"١١": "منذ عشرين عاماً كنتُ أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو مايسمّونه المفاجأة المسرحية.. ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرّك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز... لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة، لقد تساءل البعض: أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكّر في ذلك عند كتابه روايات مثل "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"بيجماليون"".

إذا بحثنا عن الأسباب التي دفعت الحكيم إلى هجران خشبة المسرح والانتقال إلى المسرحية الكتاب فإن الحكيم نفسه يقدّم لنا في بعض كتبه بعض الأسباب، فقد أعاد ذلك إلى ظروف خاصة بأسرته أو بوظيفته في القضاء، كما أعادها إلى حالة التمثيل المتدنية في مصر حينذاك، فالعمل في المسرح لم يكن محترماً، وقد عرضه للازدراء والمهانة من أهله ومعارفه ومن نقاد المسرح، لذلك فكر وحاول الكتابة في أجناس أدبية أخرى كالشعر والمقالة والرواية، ولما

وجد أن المسرح هو طريقه ابتعد عن المسرحية التي تمثّل إلى المسرحية -الكتاب التي تُقرأ"١٢".

تعالج المسرحية الذهنية قضية عامة أو فرضية نظرية بحتة يتأملها الفكر ويعالجها ويحلّلها بعيداً عن حركة الواقع، وينظر إليها نظرة تجريدية، وإذا كان المسرح الأرسطي يقوم على الصراع بين الفعل وردّ الفعل فإن المسرح الذهني يحصر اهتمامه في نطاق التأمل الفكري وصراع الأفكار عبر التجريد، ففي كل مسرحية من المسرحيات الذهنية يفترض الحكيم فرضية ما، ثمّ يعالج نتائج هذه الفرضية لينتهي من مجموعها إلى أنّ الإنسان شبكة من العلاقات الزمكانية التي لايمكنه الخروج منها، ففي "أهل الكهف" يفترض أنّ الله أمات القوم ثم بعثهم بعد ثلاثة قرون، ثم يدرس حياتهم بعد بعثهم، وكيف سيتصرفون في الحياة الجديدة، وفي "عودة الشباب" يفترض الحكيم أن شيخاً عاد بعقل الشيخوخة إلى فترة الشباب، فكيف سيتصرف؟ وفي "رحلة إلى الغد" يفترض الحكيم أن أناساً انطلقوا بمركبة فضائية إلى الأمام قرابة ٣٠٠سنة، فكيف سيتصرفون في مكان وزمان آخرين؟ وينتهي الحكيم من هذه الفروضات إلى أن الإنسان ابن بيئته، وهو أسير زمان ومكان محددين، وإذا فقد علاقاته بزمانه ومكانه فالأفضل له أن يموت.. وسندرس مسرحية "أهل الكهف" في ضوء هذه المعطيات.

د. مرحلة المسرحية الهادفة:

اتجه توفيق الحكيم إلى كتابة المسرحية الهادفة بعد ثورة ٢٣ تموز ١٩٥٢ ، وهي مسرحيات تصدر عن الفلسفة الاشتراكية ، فكتب في هذه الفترة مسرحيات مثل "الأيدي الناعمة" و"الصفقة"، وهما مسرحيتان تصدران عن أفكار الثورة وتوحيان بالثقة بالشعب، ويبيّن الدكتور محمد مندور أن الحكيم يمثّل الطبقة البورجوازية، وهو ممّن يؤثرون السلامة ويتجنبون تبعة الرأي الحاسم، وليس له فلسفة اجتماعية محدّدة، وهو لم يكن في يوم من الأيام رائداً، وإنما هو تابع، وأدبه "أدب الصدى" لا"أدب القيادة""١٣"، وهذا يعني أن الحكيم لاموقف له، أو أن موقفه إلى جانب مصلحته الشخصية وأحياناً إلى جانب طبقته.

هـ المسرحية اللامعقولة:

حاول توفيق الحكيم مواكبة تقنية المسرح الجديد في العالم، فكتب مسرحيته "ياطالع الشجرة" وهي مسرحية وحيدة له في هذا الباب، وهي مستقاة من الموال الشعبي الذي يقول: "ياطالع الشجرة/ هات لي معاك بقرة/ تحلب وتسقيني/ بالملعقة الصيني"، والموال يستنكر ماأصابه بعض الناس من ثراء فاحش في

فترات وجيزة. أصدر الحكيم هذه المسرحية أولاً في كتاب وجعل لها مقدمة تحدّث فيها عن اللامعقول، ورغم أن أدبنا الشعبي عرف هذا النوع من الأدب في الموال "ياطالع الشجرة" والمشهد الوحيد اللامعقول هو أن جلس الزوج والزوجة يتحاوران، ولكن كلا منهما يتحّدث عن أمر لايتحّدث عنه الآخر، ويستمر الحديث وكل منهما في وادٍ غير الوادي الذي فيه الآخر.

قراءة مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم" ١٤"

١ ـ مستويات القراءة:

قراءة المصدر: تعود بنا الحكاية إلى بداية انتشار الديانة المسيحية في طرسوس إذ وجد توفيق الحكيم معجزة تصلح وعاء لفحص قضية البعث، وهي تقول إن نفراً من المسيحيين الأوائل خافوا على حياتهم من بطش امبراطور الرومان الوثني دقيانوس الذي حكم بين عامي ٢٤٩-٢٥١م، ففرّوا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين، ثم بعثوا في عصر الإمبراطور المسيحي الصالح تيدوسيوس الثاني الذي تولى العرش بين عامي ٤٠٨- ٤٥٠م، وكان بعثهم استجابة من الاله لصلوات هذا الإمبراطور الذي طلب من ربّه أن يظهره على برهان محسوس لحقيقة البعث، وقد استقى الحكيم هذه الحكاية من القرآن الكريم من قوله تعالى"١٥": "أم حسبتَ أنّ أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجباً إذ أوى الفتية إلى الكهف فقالوا: ربَّنا آتنا من لدنكَ رحمةً وهيّئ لنا من أمرنا رشداً، فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عدداً، ثم بعثناهم لنعلم أيُّ الحزبين أحصى لما لبثوا أمداً، نحن نقصّ عليك نبأهم بالحقّ إنهم فيتة آمنوا بربهم وزدناهم هدى، وربطنا على قلوبهم إذ قاموا فقالوا: ربُّنا ربّ السموات والأرض لن ندعوَ من دونه إلهاً لقد قلنا إذاً شططاً، هؤلاء قومنا اتخذوا من دونه آلهةً لولا يأتون عليهم بسلطانٍ بيّنٍ فمن أظلمُ ممن افترى على الله كذباً، وإذا اعتزلتموهم وما يعبدون إلاّ الله فأووا إلى الكهف ينشر لكم ربكم من رحمته ويهيئ لكم من أمركم مرفقاً، وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات الله من يهدِ الله فهو المهتدي ومن يُضْلل فلن تجدّ له ولياً مرشداً، وتحسبُهُمْ أيقاظاً وهم رقود ونقلّبهم ذات اليمين وذاتَ الشمال وكلبُهم باسطٌ ذراعيه بالوصيد لو اطلعت عليهم لوليت منهم فراراً ولملئتَ منهم رعباً ، وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائلٌ منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعضَ يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة فلينظر أيُّها أزكى طعاماً فليأتكم برزق منه وليتلطّف ولايُشعرنَّ بكم أحداً، إنهم إن يظهروا عليكم ويرجموكم أو يعيدوكم في ملتهم ولن تُفلحوا إذ أبداً وكذلك أعثرنا

عليهم ليعلموا أنّ وعد الله حقّ وأنّ الساعة لاريب فيها إذا يتنازعون بينهم أمرهم فقالوا ابنُوا عليهم بنياناً ربّهم أعلم بهم قال الذين غلبوا على أمرهم لنتخذنَّ عليهم مسجداً سيقولون ثلاثة رابُعُهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم قل ربي أعلم بعدّتهم مايعلمهم إلاّ قليلٌ فلا تمار فيهم إلاّ مراءً ظاهراً ولاتسْتَفْتِ فيهم منهم أحداً، ولاتقولنَّ لشائ إني فاعلٌ ذلك غداً، إلاَّ أن يشاء الله واذكر ربك إذا نسيت وقل عسى أن يهديني ربي لأقربَ من هذا رشداً، ولبثوا في كهفهم ثلاثمئة سنينَ وإزدادوا تسعاً قل اللَّهُ أعلمُ بما لبثوا له غيبُ السموات والأرض أبصْر بهِ وأسْمع مالهم من دونه من وليّ ولا يُشْركُ في حكمهِ أحداً".

أخذ الحكيم بما جاء في القرآن الكريم ، واكتفى بثلاث شخصيات وردت أسماؤهم في تفسير النسفي، وهم ميشلينا ومرنوش وزيراد قيانوس، ثم الراعي يمليخا وكلبه قطمير، وأضاف إليهم الفتاة يريسكا ومربيها غالياس، ولم يذكر اسم يودوسيوس، واكتفى بكلمة "الملك"، ويعيد الدكتور محمد مندور سبب اختيار الحكيم لهذه الحكاية من التاريخ المسيحي لأمرين: ورود الحكاية في القرآن من جهة وصعوبة قبول عدد كبير من المحافظين المسلمين ظهور بعض الصحابة على خشبة المسرح"١٦".

ب- قراءة المسرحية:

نشرت هذه المسرحية عام ١٩٣٣ ومثّلت عام ١٩٣٥، وهي تتألف من أربعة فصول، يستيقظ مرنوش ومشلينا في الفصل الأول ويتساءلان عن المدّة التي قضياها في نومهما، ويتراءى لهما أنهما ناما يوماً أو بعض يوم. ويظهر عليهما الخوف من دقيانوس، ثم يتحاوران مع يمليخا الذي يستيقظ هو الآخر، ويتبيّن لنا أنه مسيحي متخفٍّ في عهد الطاغية الوثني دقيانوس الذي أمر بذبح المسيحيين، وهو لايدري أن ابنته يريسكا منهم، كما يتبيّن لنا أنّ سبب المذبحة أن الملك وقع على رسالة حبّ من وزيره مشلينا إلى ابنته، ثمّ يقدّم مرنوش نقوداً للراعي يمليخا لكي يخرج من الكهف ويشتري لهم طعاماً، ويتبيّن لنا من الحوار أن مشلينا هو الذي هدى مرنوش وبريسكا إلى المسيحية مع أن مرنوش كان ساعد دقيانوس الذي ضرب به المسيحيين في المذابح السابقة.. ويعود الراعي يميلخا إلى الكهف هلعاً بعد أن عرض على فارس صياد أن يشتري من صيده، فظنّه قد وجد كنزاً، ويتنبّه مشلينا إلى لحيته الكثة وشعره الطويل وقد نام حليقاً، كما تنبّه إلى اظافره وقد طالت، ويتناقشون في المدة التي قضوها داخل الكهف، ثم سمعوا جلبة في الخارج، ولما دخل الناس ظنّوا الثلاثة موتى فولّوا هاربين.

ونقف في الفصل الثاني على مقابلة بين الأميرة بريسكا ومؤدبها غالياس والملك في بهو البلاط وهم يتحاورون حول المعجزة الدينية التي تمت، ويبيّن غالياس أن عهد الملك هو عهد المسيحية الزاهرة، وأن هؤلاء هم القديسون الذين انتظروهم، وهم مشلينا ومرنوش ويمليخا وكلبه، وهذا ماأخبرت به الرهبان وتنبأت به الكتب، ثم يحضر الرجال الثلاثة ومعهم الحراس، ويستقبلهم الملك المؤمن في البلاط سعيداً، لأن الله استجاب لصلواته وبعثهم في عصره، لكن مشلينا يدهش لوجود بريسكا، وهو يظنّ أنها بريسكا التي أحبّها وأحبته وتعاهدوا على الزواج وخطبها لنفسه، وهي تتعجب من نظرات القديس إليها، ثم يكتشف يمليخا غربته عن المكان، فهو في بلدغير بلده، ولباس الملك غير لباس الملك الذي يعرفه،والناس يرتدون ثياباً غير الثياب التي كانوا يرتدونها، وهو يظنّ أن شهراً على الأكثر أمضوه في الكهف حدث فيه من التغيير مالم يحدث في زمن آخر، ويستأذن مرنوش الملك في الذهاب إلمنزله وأسرته، ويستأذن يمليخا للذهاب إلى قطيعه الذي تركه، ومشلينا إلى حجرته في القصر ليغير من أحواله، فتعود إليه بريسكا الجميلة، ويظنّ الملك أن كرّمهم- أنهم مجانين، ويحاول مرنوش أن يشتري هدية لولده الصغير وقد وعده بها قبل هجعة الكهف، ثم يعود يمليخا هلعاً وقد اكتشف الحقيقة المرّة، وهي أن هذا العالم غير عالمهم، وأنه لاصلة تربطهم به، وعليهم أن يعودوا فوراً إلى الكهف، فبينهم وبين هذا العالم ثلاثمئة عام، لكن مرنوش يظنّ أن يمليخا يهذي، ويظهر مشلينا وقد حلق لحيته وقصّ شعره، وارتدى ثياباً عصرية، وقد علم من الخدم أن عمره ثلاثمئة عام، لكنه لايهتّم بذلك ما دام الهدف الذي خرج من أجله قد وجده (بريسكا)، ولكن يمليخا أخذ يحسّ أن رفيقيه أصبحا غريبين عنه، وبدأ يحسّ الهرم وهو يتسلّل سريعاً إلى أوصاله، وهو يحمل على منكبيه تبعة ثلاثمئة عام، حتى كلاب مدينة طرسوس أخذت تنبح على كلبه قطمير وتحاصره، وكأنه حيوان آخر، لذلك ودّع صديقيه ومضى إلى الكهف.

ويطلب مشلينا في الفصل الثالث في القصر من غالياس أن يقابل الأميرة وأن يمتنع غالياس عن خطابه بعبارة "أيها القديس"، ويستنكر أن تتمنّع بريسكا على مقابلته وأن تدخل إلى غرفة الملك وتقرأ له، وهو غريب عنها، ويعود في هذه الأثناء مرنوش مهدود القوى، خائر الأعصاب بعد أن اكتشف بنفسه الحقيقة، وهي أنه لا احد في المدينة يذكر الزمن الذي مات فيه ولده إلاّ شحاذ هرم قد أخبره بأن أجداده أخبروه عن ذلك الأسم، وقد مات ولده بطلاً شهيداً وهو في سن الستين ، وكان قائداً للجيش وماتت امرآته وتهدّم منزله، وبني مكانه سوق للرماح والدروع، وقد آلمه أن يشتري الآن لولده لعبة ليلهو بها، وهو يريد أن يلحق بيمليخا إلى الكهف، ولكن مشلينا يحاول أن يثنيه عن فكرته، ويقدّم له دليلاً على بطلان تصوّراته، فكيف يكون مرنوش أصغر من ولده؟ ثم ماذا يقول في بريسكا

التي لاتزال شابة كما تركها؟ لكن مرنوش يلتحق بميليخا، وتخرج بريسكا من غرفة الملك، فيكون مشلينا العاشق في انتظارها في البهو، يحدثها عن حبه وهي تخاطبه بعبارة: "أيها القديس"، فيضجر منها ويصرخ: "لست قديساً"، يحدّثها عن بريسكا التي يعرفها، وتحدّثه عن القديس الذي أمامها وقد تغيرت ملامحه، ويحدثها عن العهد الذي كان بينهما، وهي تحدّثه عن عهدها الإيماني، فهي لاتفهم من حديثه شيئاً حين يتهمها بخيانة العهد، وهو يقصد حبهما، في حين تفهم منه عهد إيمانها بالسيّد المسيح، فتتهمه بالجنون، ويبيّن لها أنها تغيّرت في زمن قصير غادرها به، فغدت امرأة أخرى استبدلت به رجلاً آخر تدخل إلى غرفته وتقرأ له، وكانت الصدمة الكبرى أو الحقيقة الموجعة حين قالت إن هذا الرجل هو أبي، ولكنه ليس دقيانوس الملك الوثني، ويكتشف بعد ذلك أن بريسكا هذه ليست بريسكا التي اعتنقت المسيحية على يديه منذ ثلاثمئة عام مع أنها تضع على جيدها الصليب الذهبي الذي أهداها إياه، وتدرك بريسكا أخيراً حقيقة الحال، فتبيّن له أن بريسكا التي يتحدّث عنها لم تخن عهده، وقد ماتت في الخمسين من عمرها منذ ثلاثمئة عام، وظلتّ طوال عمرها تنتظره، فيصاب بالمرارة ويودّعها إلى الكهف، لأن مارزئ به رفيقاه لا يساوي مارزئ به هو، وحجم مصيبته أكبر من حجم مصيبتي رفيقيه معاً.

ويعود بنا الحكيم في الفصل الرابع والأخير إلى الكهف، يخاطب مشلينا مرنوش وكأنهما في الفصل الأول أو الحلم، ولايتذكران من خروجهما شيئاً، بل يظنّان أنهم ماخرجوا وأن خروجهم لم يكن سوى حلم، ثم كيف يكون مرنوش ابن أربعين عاماً وابنه ابن ستين وقد مات منذ ثلاثمئة عام؟ وكيف تكون بريسكا غير بريسكا وطرسوس ليست طرسوساً، ويظلّ مشلينا يحلم، ويستيقظ يمليخا قليلاً ليموت، ويموت بعده مرنوش وثنياً، ولكن مشلينا مؤمن لأن قلبه عاشق، ثم تصل بريسكا وغالياس بعد شهر من عودة الرجال الثلاثة إلى الكهف، وتدخل لتجد مشلينا على الرمق الأخير، فتعترف له بحبّها الذي هو أقوى من الزمن، وقد عادت إليه ولا يهمّها إن كانت هي بريسكا القديمة أم الجديدة، إن كانت تشبه جدتها أم لا، ويعترف مشلينا لها أنه قهر الزمن بحبه وأن السعادة قادمة إليه، لكن قواه تخونه، فيموت سعيداً بين ذراعيها، وتقصّ بريسكا على غالياس حكاية شبيهة بحكاية أهل الكهف (حكاية أوراشيما)، ويصل الملك والشعب إلى الكهف لإقامة معبد على المكان، ويخرج غالياس وترفض بريسكا الخروج، وتبقى إلى جانب مشلينا، وتدفن نفسها حية مع مشلينا بعد أن أغلق البناؤون باب الكهف، وهذا ماتنبّأ به العرّاف، وتغدو بريسكا قديسة مع القديسين، أو هي امرأة أحبت.. ويُغلق الكهف عليها وعلى الموتى.

جـ ـ قراءة العمق:

يعالج الحكيم في هذه المسرحية ككل مسرحياته الذهنية مشكلة الزمن، وهي مشكلة شبيهة إلى حدّ كبير بمشكلة القدر في المآسي الإغريقية، فالإنسان هناك في صراع مع قدره المكتوب عليه (أوديب ملكاً)، والإنسان هنا في صراع مع الزمن، فهو عدوّه اللدود، وهو يسخر من أحلامه ويحوّلها ويحوّله إلى أوهام وعدم، وقد تمثلت هذه الفكرة على لسان مرنوش في الفصل الأخير، فيجري الحوار الطويل حول هذه الفكرة، فقد ظلّ مشلينا بعد مواجهة الحقيقة حالماً بالحبّ والحياة، ولكن مرنوش يدفعه إلى مواجهة حقيقة الزمن:

-مرنوش: أنت جننتَ يامشلينا..

-مشلينا: لم أجنَّ إني فتي، ولي قلب فتي. قلب حي، كيف تريد أن أدفن قلبي؟ كيف أدفن نفسي حيّاً، ومن أحبّ على قيد الحياة، لايفصلني عنها فاصلٌ.

-مرنوش بل يفصلك عنها فاصل.

-مشلينا: الزمن.

-مرنوش: (في صوت خطير هائل) نعم..

-مشلينا: (في يأس) آه.. يامرنوشُ! الرحمة.. أريد أن أعيش. أرحمني يامرنوش! أريد أن أعيش.

-مرنوش: سوف تعيش..

-مشلينا: (في فرح) أصحيحٌ يامرنوش؟ أأستطيع أن أعيش؟

مرنوش: نعم. بين جلدتي كتاب.

-مشلينا (يائساً) آه.

-مرنوش: لافائدة من نزال الزمن.. لقد أرادت مصرُ من قبلُ محاربةَ الزمن بالشباب، فلم يكن في مصر تمثال واحد يمثّل الهرم والشيخوخة كما قال لي يوماً قائد جند عاد من مصر، كل صورةٍ فيها هي للشباب من آلهة ورجال وحيوان.. كل شيءٍ شاب. ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وماتزال ولن تزال.. ولن يزال الزمنُ ينزل بها الموت كلما شاء، وكلما كُتب عليها أن تموت.. (مشلينا لايجيب) مشلينا.. (مشلينا لايجيب. ويتكلم مرنوش بعد لحظة في صوت ضعيف)، مشلينا إن الكلام قد نهك مابقي من قواي. أحسّ البرودة تسري في جسدي.. قد نسينا أنّا في طريق الموت منذ أسابيع! (مشلينا لايجيب.. مرنوش في صوت خائر) مشلينا! لماذا لاتجيبني؟

-مشلينا: ماذا تريد منّي؟

-مرنوش: (ضعيف الصوت) أصغِ إليَّ... لاتحاول المستحيل.

-مشلينا: لستُ أحاول شيئاً.

-مرنوش: (متخاذل الصوت) افهم انك رجل ميت.

-مشلينا: أفهم..

(صمت عميق)

-مرنوش: (في شبه أنين) مشلينا (مشلينا لايجيب) سأذهب.. يا.. مشلينا.. -مشلينا: (كأنما يخاطب نفسه) الزمن.. ماهو الزمن!؟

-مرنوش: (يُحتضر) مشلينا.. ضع يدي اليسرى في يد يمليخا.. (مشلينا واجم) مات المسكين.. ولم يعرف الحقيقة.. مع ذلك.. هل عرفناها نحن؟

مشلينا: ماذا تعني.. يامرنوش؟.

مرنوش: أحلام .. نحن أحلام الزمن .

-مشلينا: الزمن يامرنوش؟

-مرنوش: نعم.. الزمن يحلمنا!

-مشلينا: كي يمحونا بعد ذلك؟!

-مرنوش: إلاّ من استحق الذكر فيبقى في ذاكرته.

-مشلينا: التاريخ؟!

-مرنوش: نعم.

-مشلينا: (في قلق) أهذا هو كل مانرتجيه بعد الموت؟ أهذا كلّ تلك الحياة الأخرى؟!

-مرنوش: نعم.

-مشلينا: (في قلق) مرنوش؟ أنت إذن لاتؤمن بالبعث؟

-مرنوش: أحمق! أولم نرَ باعيننا إفلاسَ البعث!؟

-مشلينا: أستغفر الله. أنتَ الذي عاش مسيحياً تموت الآن كوثني؟

-مرنوش: (في صوت خافت) نعم.. أموت الآن..

-مشلينا: مجرّداً عن الإيمان...

-مرنوش: مجرداً.. عن كل شيء.. عارياً كما ظهرتُ.. لاأفكار ولاعواطف.. ولاعقائد..

-مشلينا: رحمةً لك أيّها التعس! (ص ص١٤٩-١٥٣).

والزمن عند الحكيم بمعنى القدر، والحبّ وحده يواجه الزمن ويقهره، وهذا ماكان يؤمن به مشلينا، فصلاته بالحياة ظلّت من خلال صلته ببريسكا، أما صلات رفيقيه فقد تبدّدت، لأن يمليخا ومرنوش لم يجدا ماخرجا من أجله من كهفهما، لكنّ مشلينا وجد مايتصل بهدفه، وهو الحبّ، والحبّ يحلّق فوق الأجيال والزمن

والموت نفسه، ويتجاوز المسافات الزمنية بقدرته الخارقة، وهذه فكرة رومانسية خالصة، وقد جاء ذلك على لسان غالياس وبريسكا في حوارهما، وهذا مايمثّل رأي الحكيم نفسه:

-بريسكا: لستُ أبكي لنفسي ياغالياس.. أنت تعلم أني لم أشأ المجيء إليه وهو على قيد الحياة، وانتظرت عن قصد طول هذا الشهر.. ألم أقل لك: محالٌ أن يجمعنا الحبُّ في هذا العالم.. أو على الأقل في هذا الجيل؟..

-غالياس: إذن لمَ تبكين يامولاتي؟

-بريسكا: آه ياغالياس..! لو أنك تحسّ وتفهم. ياللقسوة! إني أبكي تلك السعادة التي لمعت كالبرق لحظة ثم انطفأت.. وهذا المشهد المؤلم الساعةَ.. مشلينا يجالد الموت ويتمسكُ بالحياة ويتشبث بها.. وفاضتْ روحه في اللحظة التي ظفر فيها بالسعادة، ولفظ النفس الأخير وهو يأملُ في الملتقى. نعم إلى الملتقى ياحبيبي مشلينا،هنا محال.. لكن في جيلٍ آخر حيث لافاصلَ بيننا.

-غالياس: في جيل آخر؟

-بريسكا: نعم.. أو في عالم آخر..

-غالياس: صدقتِ.. صدقتِ يامولاتي، إنّي أعجبُ بإيمانكِ هذا.

-بريسكا: إيَّاك وأن تشك ياغالياس..

-غالياس: حاشا.. يامولاتي.. إني مؤمن..مؤمن غير أن...

-بريسكا: ماذا؟

-غالياس: غير أن إيمانك يبهرني. إنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ماتقولين، بل كمن رأت وعاشت مرّة في ذلك العالم الآخر، لايامولاتي.. إيمانك من نوع فوق طاقتي. وفوقَ طاقة البشر فهمه... ولعل صلتك بالقديس والقديسين.

-بريسكا: كلا. ليس هذا بالسبب أيها الأحمق!

-غالياس: نعم.. أعرفُ ماتريدين.. ولكن..

-بريسكا: ولكنك لاتفهم ولاتحسّ ولاتصدّق.

-غالياس: أصدق يامولاتي.. أصدّق.. ولكن ربما لاأفهم ولاأحسّ...

-بريسكا: وما النفع أيها المسكين؟.

-غالياس: مولاتي! ماهو الحبّ الذي يفعل هذه الأعاجيب ويحلق فوقَ الأجيال كما تحلّق..

-بريسكا: كما تحلق الفراشة فوق الأزهار..

-غالياس: نعم.. نعم.. ماهو؟!

-بريسكا: هو.. هو.. أيها الشيخ الفاني.. ماذا أقول لك؟ وكيف أخبرك به؟ (ص ص١٦٠-١٦٢)

والزمن عند الحكيم مجموعة الروابط التي تربط الإنسان بالحياة، فإذا انقطعت انقطعت صلته بالحياة، ولذلك كانت الحياة بلا حبّ جحيماً بارداً، ولذلك أيضاً تترافق قضية الزمن بقضايا فرعية تخدمها في هذا العمل المسرحي، أهمها الحدّ الفاصل بين الحلم والحقيقة، فالزمن هو الحقيقة الخالصة، والحلم هو اللاحقيقة مع أنه يجمل الحقيقة المرّة، ولذلك وجدنا يمليخا وصاحبيه لايفُرقون بين الحلم والحقيقة، وكأن ماعاشوه حلم مع أنه حقيقة، أو كان حقيقة مع أنه حلم(ص١٤٢)، والحلم يجمّل الأشخاص والأشياء (ص١٤٤)، وهو مقترن بالأحلام، وليس الحبّ سوى حلم جميل، أو أن القلب على لسان مرنوش نافورة الأحلام والآمال، ولذلك خلق الحلم امرأة جميلة مثقفة ذات كتاب هي بريسكا الجديدة (ص ١٤٩).

لكن الزمن ليس سهلاً، فهو القادر في النهاية على تدمير الأحلام والحبّ والجمال، فهو الذي غيّر بريسكا من أنثى وادعة لطيفة إلى أنثى خبيثة لاترعى عهداً ولا ذمّة على حدّ تعبير مشلينا (ص ص ١٠١-١١٢).

هكذا كانت خيبة أهل الكهف حين تنتصر الحقيقة على الحلم، فلا يستطيعون ان يحققوا أحلامهم وأهدافهم التي خرجوا من أجلها، فيعود يمليخا أولاً، ثم يعود مرنوش، أما مشلينا الذي ظنّ أنه وجد هدفه فهو الذي يعود ليحقق هدفه بالحبّ بعيداً عن الحياة التي لاتسمح للأحلام ان تكون بديلاً منها.

٢ ـ الحدث والصراع:

يتمتّع هذا العمل بوحدة الموضوع، فقد دار موضوع المسرحية حول بعث أهل الكهف وعودتهم إلى الحياة العامة، ثم اصطدامهم بواقع مؤلم وعودتهم إلى الكهف والموت.

وفي النص عيبان يعترضان سير الحدث، ويعيقان نمو حركته، ويزيدان من هيمنة الحضور الثقافي على الحركة داخل المسرحية، ويؤكدان اتجاه سير الحكيم وسيطرة الفكرة والثقافة في مسرحه، وإن كان موضوع هذين العيبين متصلاً بموضوع المسرحية. أما العيب الأول والأكبر فهو إقحام الحكيم قصة يابانية مماثلة على الحدث، وهي قصة موت الامبراطور أوراشيما وبعثه،وقد ساقها الحكيم على لسان بريسكا بعد وفاة مشلينا في نهاية المسرحية (ص ص١٦٣-١٦٨)، ويكمن العيب الثاني في إقحام ثقافة الحكيم عن الزمن في مصر القديمة على لسان مرنوش (ص١٥٠)، ولو حذفنا هذين المقطعين لاستوى بناء المسرحية، وغدا متماسكاً تماسكاً فريداً.

والصراع في هذه المسرحية كما في سواها من مسرحيات الحكيم الذهنية فكري، فهو ليس صراعاً بين الشخصيات كما نجد ذلك في مسرح راسين وكورنيي وشكسبير، ولكنه صراع داخل الذهن يقيمه بين الأفكار، ولذلك كان اهتمامه بالفكرة أكبر من اهتمامه بالحركة، وكأنه هنا إزاء المآسي الإغريقية إذ تواجه الشخوص أقدارها المرسومة لها سلفاً، ويصبح المرء محركاً من قوّة خارجية، فليس هو الذي يتحَّرك، وإنّما هو يُحرك، وليس هو الذي يتكلّم، وإنما يتكلم من خلاله، فكان الحوار في المسرحية هادئاً عقليّاً منطقيّاً مرسوماً بدقة متناهية مركزاً مكثفاً،وكان الصراع باهتاً ضعيفاً يحتاج المرء في تلمسه إلى الصبر والرؤية المتناهية في الدقة والخبرة، ومن هنا تحتاج هذه المسرحيات، وعلى رأسها المسرحية التي نحن بصددها، إلى القراءة قبل التمثيل، وهي لاتناسب العامة، وإنما تناسب الخاصة والطبقة المثقفة التي يكتب لها الحكيم.

٣ـ الشخصيات:

في "أهل الكهف" عدد قليل من الشخصيات، وهي رجال الكهف: مشلينا ومرنوش ويمليخا، وثمة بريسكا وغالياس والملك.

شخصية مشلينا: الشخصية المحورية في هذه المسرحية، مسيحي مؤمن متخفٍّ، كان وزيراً للملك الوثني "دقيانوس"، وقد ولد مسيحياً، وكان يحب أبنة الملك دقيانوس بريسكا الجدّة، ثم فرّ من بطشه إلى الكهف.

شخصية مشلينا طريفة متحولة نامية معقّدة، وقد حاول المؤلف أن يعيد ارتباطها بالحياة من خلال بريسكا الجديدة، ويمثّل مشلينا الإنسان الذي يريد أن يعيش الحياة كما هي وكما تسير، وهو قابل للتلاؤم مع الواقع الجديد، فلا يهتمّ بالأعوام التي قضاها في سوى أرقام الكهف مادام الغرض الذي خرج من أجله في الحياة، وليست هذه الأعوام سوى أرقام (ص٩٥)، ويتساءل الدكتور محمد مندور: لماذا أعاد الحكيم مشلينا إلى كهفه رغم تجدّد أقوى صلة تربطه بالحياة، وهي صلة الحبّ، بل جعل بريسكا الجديدة تلحق به إلى الكهف؟ وكأن الدكتور مندور نسي أن الحبّ كان من طرف واحد وأن بريسكا الجدّة خرجت من الحياة منذ مايزيد على ثلاثمئة عام، أما بريسكا الجديدة فقد لحقت بمشلينا إلى الكهف لأنّ العراف قد تنبأ لها بذلك على طريقة القدر المرسوم لها سلفاً، ثمّ إنّ الحبّ الذي تكنّه بريسكا الجديدة لمشلينا هو الحبّ الإيماني، ولو فعل الحكيم غير مافعله لسقطت مسرحيته الذهنية سقوطاً مريعاً، لأن الفكرة التي تقوم عليها، وهي فكرة الزمن، تتلاشى وتتناقض مع طبيعة الشخصيات الأخرى من جهة ومع بنية المسرحية من جهة ، ومع المصدر من جهة، ومع مسرحياته الذهنية الأخرى من جهة أخرى.

شخصية مرنوش: كان وزير الملك الوثني دقيانوس ومساعده في المذابح المسيحية التي قام بها الملك، لكنّ صديقه مشلينا هداه إلى المسيحية بعد أن زوّجه من امرأة مسيحية مؤمنة، فأخفى دينه الجديد عن الملك إلى أن اكتشف الأخير ذلك، ففَرّ إلى الكهف، ولما بُعث صُدم بالحقيقة وراح يبحث عن زوجه وولده وبيته دون جدوى، ثم عاد إلى الكهف ليموت ميتة قريبة من ميتة الوثني (ص ص١٥٢-١٥٣).

شخصية يمليخا: راعٍ ولد مسيحياً، وقلبه عامر بالإيمان، بل هو أشدّ الشخصيات الثلاث إيماناً بالمسيحية،وهو أول من عاد إلى الكهف لانّ صلته بالحياة مادية، وهذه أوهى الصلات، وشخصيته بسيطة.

شخصية بريسكا: فتاة مسيحية مؤمنة وابنة لملك مسيحي مؤمن، سميت على اسم جدتها بريسكا ابنة الملك الوثني دقيانوس التي استشهدت منذ مايزيد على ثلاثمئة علام، وليس لحاقها بمشلينا بسبب الحبّ، لأن مقدّمات المسرحية تنفي ذلك، وإنما إيمانها بالقديسين هو الذي دفعها إلى أن تكون بين الشهداء القديسين، فالسماء هي التي اختارتها لهذا المصير، وقدرها كان ينتظرها، وهي تتشابه مع بريسكا الجدّة بإيمانها المسيحي، ولكنها تختلف عنها في أمور كثيرة، فجسد بريسكا الجديدة عمره عشرون ربيعاً، أما عمر جسد بريسكا الجدة فهو غير ذلك:

-بريسكا: (تشير إلى جسدها) نعم. هذا الجسد. انظر ياحبيب جدّتي.. ألا تعرفُ كم عمره؟ عشرون ربيعاً فقط.

-مشلينا: (يخفي وجهه براحتيه) يالفظاعةِ.. ماتقولين!

-بريسكا: أرأيت؟؟ مادمنا في عالم القلب فلن نرى إلاّ نوراً.. ذلك هو النور الذي تحكي عنه.

-مشلينا: نعم.. نعم..

-بريسكا: وكان ينبغي أن تذكر الجسد المادي لننزل إلى عالم العقل فنرى الفظاعة والهول والشقاء الآدميّ الذي ينتظرنا.

-مشلينا: نعم.. نعم.. الوداع.. يا.. يا لستُ أجسرُ. الآن أرى مصيتي وأحسُّ عُظمَ مانزل بي، لامرنوش ولايمليخا رزنا بمثل هذا.. إن بيني وبينك خطوةً.. وبين وبينك شبهُ ليلةٍ. فإذا الخطوةُ بحارٌ لانهاية لها. وإذا الليلة أجيال.. أجيال.. وأمدّ يدي إليك وأنا أراك حيّة جميلة أمامي فيحول بيننا كائن هائل جبار. هو التاريخ! نعم صدق مرنوشُ.. لقد فات زماننا، ونحنُ الآن ملكُ التاريخ.. ولقد أردنا العودة إلى الزمن ولكنَّ التاريخ ينتقم.. الوداع! (ص ص١٣٢-١٣٣).

وليست المفارقة جسدية وحسب، لكنها مفارقة في معطيات التقدم الزمني، وهذا مايبدو على ثقافتها وأخلاقها وصفاتها، فبينهما هوة ثلاثمئة عام.

أما الشخصية الخامسة فهي شخصية المؤدب غالياس، وهو مسيحي مؤمن، وكذا شأن شخصية الملك، وهما شخصيتان هامشيتان ثانويتان مع أنّ لهما دوراً وظيفياً في بنية المسرحية.

٤ ـ البنية الفنّية:

سنتناول في هذه الفقرة الفضاء والحوار واللغة:

المسرحية ذات فضاء رحب للتغيّر في الزمان والأحلام، فأهل الكهف، عاشوا قبل نيّف وثلاثمئة عام، وماتوا، ثم بعثوا بألبستهم وحالاتهم القديمة، وقد طالت لحاهم وشعورهم وأظافرهم، وخرجوا إلى الحياة بهذه الصورة وهذا الشكل، وكانت نقودهم قديمة، والقدم يبعث في نفوس البشرية الرهبة والتقديس، ولذلك استنكرت بريسكا أن يغيّر مشلينا هيئته التي ينبغي أن يكون عليها.

والأحلام في هذا الفضاء رحبة غنية، فقد خرج هؤلاء الثلاثة يحمل كلّ منهم حلماً بعيد التحقيق، لكنهم ساروا وراء أحلامهم إلى آخر الشوط، فاصطدموا واحداً بعد الآخر بالحقيقة، وانكفأت أحلامهم على أعقابها، فعادوا من حيث أتوا،وقد سيّرت هذه الأحلام وحرّكت بنية المسرحية من الداخل، فهي التي أخرجتهم من الكهف، ولما أدركوا تعذر تحقيقها عادوا إلى كهفهم، وليست أحلامهم واحدة في قوّتها وطبيعتها وجوهرها، فحلم يمليخا الراعي المؤمن بسيط،وعلاقته بالعالم الجديد بسيطة، وهي علاقة مادية، ولذلك عاد أولاً،وحلم مرنوش أكبر من حلم يمليخا وأعمق، ولذلك جاءت عودته بعده، أما مشلينافهو صاحب الحلم الكبير ، وهو الحالم الشاعري وقد رفض أن يئد حلمه حين واجه الحقيقة وواجهته ، ولذلك استمرت المسرحية باستمرار هذا الحلم ، فلمشلينا قلب العاشق المتيّم، ولما واجه الحقيقة الزمنية التي واجهها زميلاه من قبل اعترف بها، وكانت صدمته قاسية،ولكن وجود بريسكا الجديدة كان دافعاً له على الاستمرار في الحلم، فحاول أن يخلق علاقات جديدة مع بريسكا الجديدة، وماهمّه ان يكون عمره ثلاثمئة عام أو أكثر إذ قبلت به بريسكا ذات العشرين ربيعاً وذات الجسد الغضّ الطري، وما اهتم باختلاف الزمنين والعقليتين، وماهتم بواقعه وهو القديس الذي لم يتزعزع إيمانه لحظة واحدة في المسرحية مادامت بريسكا إلى جانبه ولكن بريسكا واجهته بالحقيقة، وهي تعذّر لقائهما على الأرض، فعاد هذا القديس وهو يجرّ وراءه حلمه القتيل، ولذلك عاش مشلينا بأحلامه في المسرحية أكثر مما عاش بواقعه، في حين أن واقع يمليخا ومرنوش كان أكبر من حلميهما.

وليس فضاء الشخصيات في هذه المسرحية واحداً، وذلك لأنّ أعماق الأحلام ليست واحدة، ودرجة قوّتها مختلفة عند كلّ شخصية، ولذلك أعادهم

الحكيم تسلسلياً تبعاً لقّوة الحلم الذي انطلق منه كل واحد، فقد انطلقوا من الكهف معاً، لكنّهم عادوا فرادى، فكان يمليخا مستسلماً لقدره اكثر من مرنوش، وكان مشلينا أقوى هذه الشخصيات وأكثرهم تعقيداً، وقد حاول غير مرّة الخروج من قداسته وقدره والإفلات من قبضة مصيره ليعيش مع أنه أرسخ إيماناً من مرنوش الذي يحمل بين جوانحه شيئاً غير قليل من الوثنية.

وعلينا ألاَّ ننسى هنا فضاء القداسة، فقضية الإيمان عند الملك والشعب كبيرة، وخاصة أنّ المسيحية كانت في بداياتها، حتى إنّ اللّه استجاب لتضرعات الملك والشعب، وخصّهم بأن بعث لهم أهل الكهف في زمنهم، وقد كانت نظرة الملك والشعب وخاصة المربي غالياس إلى هؤلاء على أنهم من السماء، وهذا ماجعل فضاء المسرحية مفعماً بالقداسة.

هذا الفضاء يقابله في النّص المسرحي فضاء آخر مفعم بالتعلّق بالحياة العادية، وهذا ماشاهدناه في الشخصيات المقدّسة التي تريد أن تحيا، هذا التقابل في الفضاء جعل النص ذاغنى ظاهر، ومن هنا نفسّر تضايق مشلينا القديس من عبارة غالياس وبريسكا: "أيها القدّيس".

ونجد التقابل أيضاً بين فضاءين لزمانين مختلفين مرّا على طرسوس: فضاء طرسوس في أيام الحكم الوثني، وفضاء طرسوس في أيام الحكم المسيحي، هناك كان التنكيل بالمؤمنين، وعمّ الإرهاب حتى أنّ المؤمن لايجرؤ على القيام بشعائره المقدسة، وهنا يكرم المؤمن وتُصان الحريات،ويمكننا أن نجد مثل هذا التقابل في فضاء اللباس والعادات والتقاليد في شخصية بريسكا الأنثى الجديدة، فقد أصاب التغيّر المكان والزمان والإنسان، ولم تكن هذه الأمور الإيمانية في هذه المسرحية سوى وسيلة لبيان أثر الزمن في الإنسان، وهي الفكرة أو الفرضية التي يريد الحكيم أن ينتهي إليها. أما الحوار فهو ممتع، متنّوع بتنوّع الألوان النفسية لهذه الشخصية أو تلك، وهو حوار موظّف توظفياً تصاعدياً يدلّ على حالة الشخصية بما يصيبها من فرح أو هلع أو سوى ذلك، وينساب هذا الحوار ويتفاعل وحالة الشخصية ونفسيتها وظروفها المختلفة بين لحظة، ولحظة، فقد أصيب يمليخا بهلع عميق الأغوار حين اكتشف أنهم موتى وأشباح في الحياة، فجاء الحوار تعميقاً لهذه الحالة النفسية:

-يمليخا: (داخلاً في حال مضطربة) مرنوش. مشيلينا. أين أنتما؟ (يقع على ركبته بجوار مونوش).

-مرنوش: (دهشاً) ماذا دهاك؟

-يمليخا: (وهو يشير إلى الملك وغالياس) ويلاه! أكنت تخاطبُ هذه المخلوقات؟!

(الملك وغالياس يتبادلان النظرَ ويرتدان حتى يبلغا أقرب باب).

-مرنوش: أجننتَ يامليخا؟ (يشير إلى الملك وغالياس) هذا الملك وهذا الشيخ المعتوهُ! (عندئذ يخرج الملك والمؤدبُ في رفقٍ من الباب ويتركان القديسين!)

-يمليخا: أين مشلينا؟ أين مشلينا؟

-مرنوش: مابك يامليخا؟

-يمليخا: ادعُ مشلينا على عجل! ولنذهب.. ولنذهبْ...

-مرنوش: إلى أين نذهب؟!

-يمليخا: إلى الكهف. ثلاثتنا، وقطميرٌ معنا كما كنّا.

مرنوش : لماذا ؟ ماذا فعلتَ ؟ ماذا حدث ؟.

يمليخا : إلى الكهف . ثلاثتنا وقطير معنا كما كنا .

-مرنوش: لماذا يامليخا؟ أجبْ.

-يمليخا: هذا العالم ليس عالمنا. هذا ليس عالمنا

-مرنوش: ماذا تعني؟

-يمليخا: أتدري كم لبثنا في الكهف؟

-مرنوش: أسبوعاً. (يمليخا يضحك ضحكاتٍ عصبية هائلةً) شهراً على حسابك الخرافي؟

-يمليخا: (على نحو مخيف) مرنوش إنَّا موتى! إنا أشباح..

-مرنوش: ماهذا الكلام يامليخا؟

-يمليخا: ثلاثمئة عام. تخيّل هذا. ثلاثمئة عامٍ لبثناها في الكهف..

-مرنوش: مسكين أيها الفتى.

-يمليخا: هذا الفتى عمره نيّف وثلاثمئة عام. لقد مات دقيانوسُ منذ ثلاثمئة عام. وعالمُنا باد منذ ثلاثة قرون.

-مرنوش: عالمنا باد؟ وأين نحنُ إذن؟

-يمليخا: هذا الذي نرى دنيا أخرى ليست لنا بها صلة.

-مرنوش: أشربت شيئاً يامليخا؟

يمليخا: لستُ بشارب ولابمجنون. إني أقول لك الحقيقة اخرج وطف بهذه المدينة وأنتَ تفهم.

-مرنوش: أفهم ماذا؟

-يمليخا: تفهم أننا لاينبغي لنا أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظةً واحدةً.

-مرنوش: ماالذي يخيفك من هؤلاء الناس يامليخا؟ أليسوا بشراً؟ أليسوا من الروم؟.

-يمليخا: كلاّ، إنهم ناس لايمكن أن نفهم من هم! ولايمكن أن يفهموا من نحن..

-مرنوش: ومايضيرُك؟ تجنبهم وامكث بين أهلك.. (متذكراً) ولكنك ذكرت لنا أن ليس لك أهل يايمليخا.

-يمليخا: وإن كان لي أهل فهل تحسبني واجدهم بعد ثلاثمئة سنة؟

-مرنوش: (في رعدة) ماذا تقول أيها الشقي؟!

-يمليخا: (في صوت كالعويل) أجل. إنَّا أشقياء. نحن ثلاثتنا وقطميراً معنا لا أمل لنا الآن في الحياة إلاّ في الكهف. فلنعد إلى الكهف. هلمَّ يامرنوش! ليس لبعضنا الآن سميعٌ ولامجيب إلاّ البعض هلمّوا بنا: رحمةً بي! إني أموتُ إن مكثتُ هنا.

-مرنوش: أنت جُننت أيها المسكين!

-يمليخا: لستُ بمجنون. إلى الكهف.. الكهفُ كلّ مانملك من مقرٍّ في هذا الوجود! الكهف هو الحلقةُ التي تصلنا بعالمنا المفقود.

-مرنوش: (مفكراً في اضطراب) أيستطيع العقل البشري تصوّرَ ماتقول؟.. إنك ولاريب صادفتَ من لعب بك، أو شُبِّه لك.

-يمليخا: لم يشبه لي. لقد سمعت الناس بأذني تقول ذلك. وهذا كلّ مافهمت منهم- من هذه المخلوقات. وأنتَ يامرنوش؟ أفهمت من هذه المخلوقات شيئاً؟ أجب. ثمّ هذه الملابس العجيبة، وهذا التغييرات، والمدينة المقلوبة رأساً على عقب. اخرجْ وانظر. مدينة طرسوس لن تعرفها ولن تتبيّنها (ص ص٦٢-٦٦).

والحوار فضاء الشخصية، ولذلك كان الحوار يجري بين فضاءين لاصلة ولااتصال بينهما، فكلّ طرف في فضاء مختلف عن الفضاء الآخر، والحوار منقطع الاتصال في الرسالة، والرسالة يفهمها كلّ منهما حسب حاجته وفضائه، فالحوار حول البيت بين مرنوش وغالياس يسير بين طرفين لااتصال بينهما، فمرنوش يقصد بيته على الأرض وأسرته، وغالياس يقصد بيته السماوي (ص٦٢)، وشخصيات القديسين تريد الأرض وتحلم بها وتتقصّدها، وشخصيات المؤمنين على الأرض تريد السماء وتتحدّث عنها وتتقصّدها، فحياة مشلينا وسعادته في قبول بريسكا به، وحياة مرنوش في أن يجد بيته وأسرته، وحياة يمليخا في أن يجد قطيعه، هذا هو الهدف الذي خرجوا من أجله، وتريد الشخصيات الأخرى تبجيل هؤلاء الموتى، وتنظر إليهم بصفتهم قديسين، وهذه هي إشكالية أهل الكهف، ولذلك فإنّ سداً عظيماً يقوم بين هذين العالمين: عالم الأحياء وعالم الأموات (ص٦٠)،ويجري الحوار بين مشلينا وبريسكا، وكلّ منهما في وادٍ، يحّدثها عن قلبه وحبّه، وهي تحدّثه عن القديس الذي أمامها، وهو يحدّثها عن بريسكا التي ماتت قديسة مثله، وهي تتحدّث عن بريسكا الجديدة، وهو يحدّثها

عن العهد الذي أقامه بينه وبين بريسكا قبل ثلاثمئة عام، وهي تحدّثه عن العهد السماوي (ص ص١٠٢-١١٥).

ولغة المسرحية نثرية، ولكنه النثر الذي يرتفع أحياناً إلى مصاف الشعرية ويتخلّص من أوضار النثر بالتعبير اللامباشر أو الإيقاعية المختلفة المتلوّنة حسب المناخ النفسي والذهني، فيخيم على النص مناخ شعري ساحر لانجده في مسرحياته الذهنية الأخرى.

٥ ـ إعادة تركيب:

هذه هي المسرحية في أدب توفيق الحكيم، وهي تمثّل ذروة الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، وخاصة أنّ الحكيم قد نّوع مسرحياته وطوّرها تطويراً ساير به تطوّر المسرحية في البلدان المتقدمة، وهذه هي مسرحيته الشهيرة " أهل الكهف " التي تمثل ذروة الأدب المسرحي عند الحكيم ، وقفنا عندها وقفة طويلة لتحليل عناصرها الفنيّة ومعرفة أسرار تركيبها واكتشاف آلياتها الداخلية، وقد خلت إلى حدّ كبير من العيوب الفنية التي لاتخلو منها معظم المسرحيات الطويلة في أدبنا، وخاصة أن المسرحية جنس وافد لم يزد عمره على قرن ونصف القرن، وقد تعثّر في مسيرته هذه غير مرَّة، وتتجلّى في هذه المسرحية خبرة الحكيم ودرايته باللعبة المسرحية التي ربما لانجد مثيلاً لها عند سواه في الأعمال المسرحية المعاصرة.

وقد سارت المسرحية العربية شوطاً آخر بعد الحكيم واستفادت من تجربته في مصر ولبنان وسورية والعراق والمغرب العربي، وخاصة المسرحية السياسية والاجتماعية التي تتناول الهزيمة والحريات السياسية والاجتماعية التي انتشرت بعد نكسة حزيران ١٩٦٧ في كثير من الأقطار العربية، ويمكننا أن نتوقف عند المسرحية المعاصرة في سورية لتكون إلى حدٍّ ما مثالاً لما هي عليه المسرحية المعاصرة في بقية الأقطار العربية الأخرى.

هوامش الفصل الرابع:

١- داغر، يوسف أسعد -معجم المسرحيات العربية والمعرّبة- ص٥٣٦.
٢- الحكيم، توفيق -من البرج العاجي -مكتبة الآداب- ١٩٤١- ص١٤٥، وزهرة العمر (كتاب الهلال- فبراير١٩٥٥) -ص١٨٧، ودوارة، فؤاد- مسرح توفيق الحكيم(١)- المسرحيات المجهولة -الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٨٥- ص ص١٨٥-١٨٩.
٣- المسرح المنوّع(١٩٢٣- ١٩٦٦) -مكتبة الآداب ومطبعتها -د.ت ص٦.
٤- دوارة، فؤاد -مسرح توفيق الحكيم(١) -المسرحيات المجهولة -ص٨١.
٥- هذه الأقوال مجموعة في كتاب "توفيق الحكيم المفكر" -مصر (دار الكتاب الجديد)- ١٩٧٠ -ص ص٣٥٧- ٣٦٢.
٦- زهرة العمر -ص ص٩٢-٩٣.
٧- المسرحية في "المسرح المنوع" -ص ص٥٣٣-٦٣٥. وهي المسرحية السابعة في هذه المجموعة،وقد كتب عنها فؤاد دوارة دراسة في "المسرحيات المجهولة" (ص ص١٥١- ١٨٤).
٨- من مقدمة المرأة الجديدة" -الطبعة الثانية.
٩- مندور، د. محمد -المسرح -الفجالة -القاهرة (نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع)- ١٩٨٩- ص ص١٤٧-١٤٨.
١٠ مجموعة من الأراضي الزراعية في اللهجة المصرية.
١١- من مقدمة مسرحية "بيجماليون".
١٢- انظر مثلاً زهرة العمر -ص ص١٧٧- ١٧٨، ودوّارة، فؤاد -المسرحيات المجهولة -ص ص٢٦٧-٢٨٤.
١٣- مسرح توفيق الحكيم -دار نهضة مصر للطباعة والنشر الفجالة -القاهرة ط٣ د.ت -ص٣٢.
١٤- أهل الكهف -مكتبة الآداب بالجماميز -د.ت- والإشارات في المتن إلى رقم الصفحات من هذا المصدر.
١٥- سورة الكهف -٩ -٢٦.
١٦- مندور، د. محمد المسرح- ص١٥٦.
١٧- مسرح توفيق الحكيم -ص٤٩.

الفصل الخامس:

المسرحية المعاصرة في سورية

الأدب كلّ لايتجزأ، والنصّ المسرحي جزء من الأدب شئناً أم أبينا، فالشعراء بعامة والنقاد والدارسون بخاصة كانوا يذهبون في أوائل هذه القرن إلى أن المسرحية والرواية أدنى من الأدب ولكنّ بعض المسرحيين اليوم يذهب إلى أن المسرحية الجنس الأغنى والأكمل والأنضج، وهي فوق الأدب بعامة والشعر بخاصة، ولهم في ذلك حججهم، ولكنّ الحقيقة التي لاتحتاج إلى براهين أن الطرفين مغاليان، لأن المفاضلة بين الأجناس الأدبية خطأ من أساسه، والنص المسرحي كغيره من النصوص، يرتفع إلى المستوى الأدبي إذا كان هذا النص ذا مستوى أدبي مقبول، وهو مثل الشعر والرواية والأجناس الأدبية الأخرى، وهو دون الأدب إذا لم يرتفع بشكله وتقاناته وأسلوبه ومضمونه إلى درجة مقبولة، وهو لايزيد على أن يكون تهريجاً أو شعارات أو ما شابه ذلك في كثير من الأعمال.

والأدب جزء من الواقع، وهو يتقدّم بتقدّم الزمن ويساير الحياة الاجتماعية حتى إذا كان هذا الأدب سريالياً، ومن هنا علينا أن نذكر بالتحولات الاجتماعية الخطيرة التي حدثت في الستينات ومابعدها لنضع أيدينا على التحولات التي طرأت على النص الأدبي (شعر -رواية -قصة) بعامة، والنص المسرحي بخاصة.....

إن التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي حدثت في هذه المرحلة هي التي أدّت إلى مواجهة الأدب للسلطة، فقد مرّ عهد على البلاد كانت فيه سورية بعيدة عن العالم سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً كسواها من الأقطار العربية، ثم بدأت التشكّلات الحزبية في سورية، وانتشرت أولاً في المدن، فكانت المدينة مركزاً للتظاهرات يؤمّها المثقفون الريفيون للمشاركة فيها، وأخذت هذه الأحزاب تتنافس وتتقارب وتتباعد ويتضارب بعضها مع بعض أو بعضها مع السلطة أو ضدّها، وكان هناك غير اتجاه (ماركسي -قومي سوري -قومي عربي -ديني...إلخ).

ثم حدثت تحوّلات اجتماعية خطيرة وهجرات خارجية وداخلية ومد قومي متفائل إلى أن كانت الصدمة التاريخية في حزيران، فكانت القشة التي قصمت

ظهر البعير، وهنا بدأ الشرخ الكبير بين الأدب والسلطة، ولايقتصر هذا الشرخ على المسرحية، وإنما نجده في الأجناس الأدبية كلّها، وهو ظاهرة عامة لاتقتصر على الأدب في سورية، وإنما نجدها في معظم الأقطار العربية، ولاسيما المتاخمة منها للكيان الصهيوني (مصر -لبنان -سورية ا لأردن)، لظروف لامجال للتوسّع فيها هنا من جهة، ولأن مصر وسورية والأردن هي الأقطار العربية التي وقعت عليها النكسة مباشرة من جهة ثانية.

والمسرحية السورية المعاصرة وليدة الستينات، وهي متأثرة بغيرها من المسرحيات العربية، وبخاصة في مصر ولبنان، وهذا المجال يحتاج إلى دراسة خاصة، وقد بدأ الكتّاب السوريون يجرّبون كتابة النص المسرحي في الخمسينيات وينشرونه في المجلات الأدبية، وبخاصة في "الأداب"، ولكنّ معظم المؤلفين كانوا أدباء قبل أن يكونوا مسرحيين، وهم يشتغلون بالأجناس الأدبية الأخرى قبل أن يشتغلوا بالمسرحية، ومع ذلك لايمكننا أن ننكر أدوارهم، ويمكننا أن نستعرض هنا أهمّ الأعلام"١" وأهم أعمالهم النثرية المكتوبة بالفصحى:

١ - وليد إخلاصي:

- العالم من قبل ومن بعد -دمشق- ١٩٦٤
-الصراط -اتحاد الكتاب العرب -١٩٧٦
- سبعة أصوات خشنة -وزارة الثقافة ١٩٧٩
- سهرة ديمقراطية على الخشبة -دمشق ١٩٧٩
-هذا النهر المجنون -دمشق١٩٨٠
-أوديب -ليبيا- ١٩٨١
-أغنيات للممثل الوحيد -وزارة الثقافة١٩٨٤
-من يقتل الأرملة -وزارة الثقافة ١٩٨٦
-مسرحيتان للفرجة -وزارة الثقافة ١٩٨٨..

٢ - خالد محيي الدين البرادعي:

له مسرحيات شعرية كثيرة، وأهم مسرحياته النثرية:
-أبو حيّان التوحيدي -دمشق- ١٩٨٣
-الوحش -دمشق -اتحاد الكتاب العرب ١٩٧٦
-الطريق إلى العصر الحجري
-الجراد -ليبيا -١٩٧٨
-الشيخ بهلول وأفراد عائلته

٣ ـ فرحان بلبل:

ـالحفلة دارت في الحارة ـوزارة الثقافة ١٩٧٣
ـالممثلون يتراشقون الحجارة ـوزارة الثقافة ١٩٧٥
ـالعشاق لايفشلون ـوزارة الثقافة ١٩٧٧
ـلاتنظر من ثقب الباب ـاتحاد الكتاب العرب ـ١٩٧٨
ـالجدران القرمزية ـوزارة الثقافة ١٩٨٠
ـالعيون ذات الاتساع الضيق ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠
ـالقرى تصعد إلى القمر ـدار الكلمة ـبيروت ١٩٨٠
ـثلاث مسرحيات غير محايدة ـدار الحقائق ـبيروت١٩٨٢
ـياحاضر يازمان ـوزارة الثقافة ١٩٨٢
ـلاترهب حدّ السيف ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٨٤.

٤ ـ غسان ماهر الجزائري:

ـعالم واسع الأرجاء ـدمشق ١٩٨٣.

٥ ـ مصطفى الحلاج:

القتل والندم ـمجلة الآداب ـعددك٢ ١٩٥٧
ـاحتفال ليلي خاص لدريسدن ـوزارة الثقافة ١٩٧٠
ـالدراويش يبحثون عن الحقيقة ـ١٩٧٠
ـأيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام ـمجلة المعرفة ـع١٤٤ـ ١٩٧٤

٦ ـ أحمد يوسف داود:

ـالخطا التي تنحدر ـدمشق١٩٧٢
ـمالكو يخترق تدمر ـدمشق١٩٨٠

٧ ـفيصل الراشد:

المخرج والطباخ
زوج متين من الجوارب
امرأة حافية

٨- الأب إلياس زحلاوي:

-المدينة المصلوبة -دمشق ١٩٧٣
-الطريق إلى كوجو -دمشق ١٩٧٦
-وجبة الأباطرة -دمشق١٩٨١

٩ - مرادي السباعي

الحكاية ذاتها -وزارة الثقافة ١٩٦٧

١٠ - نجم الدين سمان:

-حكاية تل الحنطة- ١٩٨٦
-درب الأحلام ١٩٨٩

١١ - عبد المعطي سويد:

القمر والشياطين -دمشق ١٩٧٩

١٢ - مصطفى صمودي:

الوان وضباب.
أغنية البحر.
المتوازيان.
مارا.

١٣ - ممدوح عدوان:

-محاكمة الرجل الذي لم يحارب بغداد ١٩٧٠
-ليل العبيد -دمشق ١٩٧٧
-هملت يستيقظ متأخراً -دمشق ١٩٧٧
-حكايات الملوك -اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٩
-كيف تركت السيف -دمشق١٩٨٩
- الوحوش لاتغني - اللمبة - دمشق ١٩٨٩

١٤ ـ علي عقلة عرسان:

ـثلاث مسرحيات (زوار الليل ـالشيخ والطريق ـالفلسطينيات) ـوزارة الثقافة ـ١٩٧١
ـالسجين رقم ٩٥ ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٧٤.
ـالغرباء ـوزارة الثقافة ١٩٧٤.
ـرضا قيصر ـوزارة الثقافة ١٩٧٥.
ـ عراضة الخصوم ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٧٦.
ـالأقنعة ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧

١٥ ـ رياض عصمت:

ـنجوم في ليل طويل ـدمشق١٩٧٩
ـطائر الخرافة ومسرحيات أخرى دمشق ١٩٧٤
ـالحداد يليق بأنتيغون ـبيروت ١٩٧٨
ـ لعبة الحب والثورة ـ بيروت ١٩٧٨
ـ هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة ؟ ـ دمشق ـ ١٩٧٨
ـالسندباد ـدمشق ـ١٩٨٢.

١٦ ـ نذير العظمة:

ـسيزيف الأندلسي ـدمشق.
ـطائر السمرمر ـبيروت ١٩٨٢.
ـأوروك تبحث عن جلجامش ـاتحاد الكتاب العرب ١٩٨٦
ـدروع امرئ القيس ـدمشق١٩٩٢
ـالمرايا ـدمشق ـ ١٩٩٢

١٧ ـ زكي قنصل

ـتحت سماء الأندلس ـوزارة الثقافة والإرشاد والقومي ـ١٩٦٥

١٨ ـ وليد فاضل:

ـجلجامش ـوزارة الثقافة ١٩٨١
ـحلم في محطة قطار ـوزارة الثقافة ١٩٨١
ـالعشاء المقدس ـوزارة الثقافة ١٩٨٣

- ايفا - وزارة الثقافة ١٩٨٣

-السمفونية الهادئة -وزارة الثقافة ١٩٨٥

-أوروبة أميرة صور -وزارة الثقافة ١٩٨٦

-لميس والقطط -وزارة الثقافة ١٩٨٦

-سوناتا الخريف والدمية -اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٢

١٩ - محمد الماغوط:

-العصفور الأحدب -بيروت ١٩٦٧

-المهرج -بيروت ١٩٧٤

٢٠ - وليد مدفعي:

-وعلى الأرض السلام -دمشق ١٩٦١

-البيت الصاخب دمشق ١٩٦٥

- وبعدين؟ -دمشق ١٩٧٠

-أجراس بلارنين -دمشق اتحاد الكتاب ١٩٨٢

٢١ - يوسف مقدسي:

دخان الأقبية -دمشق ١٩٧٣

٢٢ - حمدي موصلي:

الجرذان -١٩٨٣

أحداث الليلة الثالثة عشرة ١٩٨٦

الفرواتي مات مرتين- ١٩٩٠

٢٣ - عبد الكريم ناصيف:

-المستشار الأعظم -اتحاد الكتاب العرب -١٩٩٤.

٢٤ - عمر النص:

شهريار -بيروت ١٩٦٦

٢٥ - سعد الله ونوس:

-حكايا جوقة التماثيل -دمشق ١٩٦٥

-حفلة سمر من أجل ٥ حزيران -بيروت.

-الملك هو الملك -بيروت -دار الآداب

-الفيل يامِلك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر

-سهرة مع أبي خليل القباني

-مأساة بائع الدبس الفقير

-رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة ١٩٩٠

-الاغتصاب -١٩٩٠

-يوم من زماننا وأحلام شقية -بيروت ١٩٩٥

***

لايعني هذا العرض لأهم المسرحيات السورية المعاصرة (١٩٦٥-١٩٩٦) أنه كامل، فالأرشفة ليست وظيفتنا من جهة، ثم هي تكون عملاً مستقلاً من جهة أخرى، ولايعني أيضاً أن كلّ هذه المسرحيات النثرية ذات سوية واحدة حتى عند المؤلف الواحد، ففي بعضها شعارات ومباشرة أكثر مما فيها من فنّ في توصيل الفكرة التي يريد المؤلف توصيلها ويهتمّ بعضها بالأناقة اللفظية وشعرية اللغة، كما فعل الدكتور عمر النص في مسرحيته "شهريار"، وظلّ بعضها في مجال الحدث المستلهم ولم يستطع توظيفه للتعبير عن تجربة معاصرة، نجد ذلك في مسرحية "تحت سماء الأندلس" لزكي قنصل، وكثير من هذه المسرحيات يلقى قبولاً جماهيرياً لما فيه من عزف مباشر على وتر حسّاس، كالعزف على صلة المواطن بالسلطة أو النظام أو ماشابه ذلك، وهذا عزف جديد في العالم العربي انتشر بعد النكسة، وإن كان هذا العزف أحياناً على حساب أدبية المسرحية وتقاناتها ورموزها ، وكثيراً ما يظل الرمز يومئ إلى مناسبة محددة كما فعل سعد الله ونوس في مسرحيته "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران""٢"، فهي مسرحية سخّر فيها الكاتب رموزه وشخصياته ليعبّر عن حدث واقعي، وقد نجح في هذه المسرحية في الدلالة على واقع مرّ، وكانت إحدى مسرحياته التي سبّبت له الشهرة والذيوع، ولفتت الأنظار إلى المسرح السوري المعاصر، ولكننا نستطيع أن نقول إن الرموز والشخصيات في هذه المسرحية وأمثالها تظلّ تومئ إلى مرحلة محددة ومناسبة معروفة، وهي بنت هذه المناسبة منذ العنوان، ويحقّ لنا أن نتساءل: ماذا يبقى بعد مرور قرن على مثل هذه المسرحيات؟ فغنى هذه المسرحية وأمثالها يكمن في حدثها والمناسبة التي يشير إليها ذلك الحدث، وهي لا تحتوي على شخصيات مسرحية خالدة كأوديب سوفولكيس وهملت شكسبير وفقير موليير. ونحن أخيراً لا نتوخى من هذا العرض للمسرحية النثرية المعاصرة في سورية الدراسة الكاملة وملاءمة معظمها للمسرح، ولأن بعضها لم يُمثل، وربما

لا يتاح له ذلك، ولذلك فإننا سنتوقف عند أهم الموضوعات التي عالجتها هذه المسرحيات.

الموضوعات في المسرحية السورية المعاصرة:

إنّ الاتجاهات الفكرية التي احتضنت المسرحية المعاصرة في سورية وحّركتها كثيرة، لكن أهمها ثلاثة اتجاهات:

١- الاتجاه القومي، ويمثله علي عقلة عرسان.

٢- الاتجاه الوجودي، ويمثّله وليد إخلاصي.

٣- الاتجاه الماركسي، ويمثّله سعد الله ونوس وفرحان بلبل.

إن هذه الاتجاهات جعلت المسرحية المعاصرة تقترب من الالتزام بقضايا الشعب، وتحقّق مقاربتها من المشكلات اليومية الحسّاسة بموضوعاتها المختلفة من جهة، وتتطور المسرحية المعاصرة في سورية من جهة أخرى.

وموضوعات المسرحية المعاصرة كثيرة، منها ماهو اجتماعي، ومنها ماهو ثقافي، ومنها ما هو سياسي، والفصل بين الاجتماعي والثقافي والسياسي في أي عمل أدبي عمل تعسّفي، وهو ضرب من العبث، فإننا نجد الاجتماعي في الثقافي، والثقافي في السياسي، والسياسي في الاجتماعي والثقافي، ولكن لابدّ في أيّ عمل أدبي من أن يبرز جانب على حساب الآخر، وأن يهيمن موضوع على حساب الموضوعات الأخرى، ونحن في هذه المرحلة المصيرية الحرجة في الوطن العربي بعامة وفي سورية بخاصة، نهتمّ، ولاسيما بعد حزيران، بالجانب السياسي وتحليلاته المتفاوتة بين مؤلف وآخر حسب المنظور الذي ينطلق منه والاتجاه الذي يلازمه، ولذلك كثرت المسرحيات السورية المعاصرة التي تتناول الجوانب السياسية والاجتماعية وأهم موضوعات المسرحية السورية المعاصرة:

١- هزيمة حزيران: كانت الصدمة التاريخية في حزيران كبيرة، استطاعت أن تكون نقطة تحوّل في الأدب العربي بعامة والمسرحية بخاصة، ومن أهم الأعمال التي تناولت هذا الموضوع مباشرة مسرحية "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران" لسعد الله ونوس، وقد حاول فيها المؤلف أن يعرّي الأنظمة الفاسدة المسؤولة عن الهزيمة، فهي في واد والشعب في واد آخر، والأنظمة تحاول دائماً طمس الحقائق وتغييب الشعب عن مسرح الحياة، وإبعاده عن مشكلاته وتسخيره لمصلحة النظام،وتهميشه، وإلغاء دوره، إضافة إلى تجزئة الوطن الواحد ولذلك كانت هزيمة حزيران متوقعة، وهي نتيجة للخرافات والعطالة والفساد وتزييف الواقع والجري خلف الشعارات البرّاقة، ولذلك نجحت هذه المسرحية نجاحاً

باهراً، وكان نجاحها في جرأة المؤلف وطرحه لموضوعات يومية يحسّها الشعب، وقد كانت من قبل مهملة، فوضع ونوس يده على الجرح كما يقول المثل الشعبي.

٢- حرب تشرين: وهي مسرحيات سريعة تقوم على الانتصار والابتهاج به وتحجيم دور العدو الصهيوني، وأهمّ المسرحيات التي تناولت هذا الموضوع مسرحية " يوم اسقطنا طائر الوهم" لوليد إخلاصي ، ومسرحية "أيها الإسرائيلي حان وقت الاستسلام"، لمصطفى الحلاج، وهما مسرحيتان فيهما الكثير من المباشرة والتسجيلية، وبخاصة في المسرحية الثانية.

٣- القضية الفلسطينية: وهي تتجلّى في أعمال علي عقلة عرسان، ففي "الفلسطينيات" يتحدث عن القضية الفلسطينية منذ هجرة اليهود إلى فلسطين إلى حرب١٩٤٨ ونزوح الفلسطينيين عن وطنهم، ثم ظهور العمل الفدائي، وفي "الغرباء" يصّور عرسان الصراع العربي الإسرائيلي من خلال الصراع بين جماعة أبي داود وأهل القرية، ثم إن موضوعات هزيمة حزيران وحرب تشرين وسواهما لاتخلو من الإشارة إلى القضية الفلسطينية مباشرة أو لامباشرة.

٤- السلطة والقمع: هو الموضوع المحبّب في المسرحية والمسرح العربيين المعاصرين، فالعلاقة بين المواطن والسلطة علاقة مرضية، فلا تقوم السلطة إلاّ على القمع والبطش، وأجهزة القمع جاهزة دائماً لكبح جماح المواطن وسلب حريته وإرادته وتسخيره لمصالحها دون النظر إلى مصالحه وحياته، ويمكننا ان نضرب على ذلك مثلاً بمسرحية "المهرّج" لمحمد الماغوط، ففيها إدانات سطحية وشعارات زائفة تُردّدها بعض الشخصيات، وفيها كذلك تمثيل لرموز من التاريخ العربي، فصقر قريش مؤسس الدولة الأموية في الأندلس لايحارب شارلمان لانه يدافع عن الحدود، لكنه يحاربه لأنه حرمه من الجارية كهرمان"٣"، ولذلك فإن شارلمان متآمر حقير، وهو مستعد للتخلي عن مملكته، ولكنه لايتخلى عن قلامة ظفر من أظافرها"٤"، والمؤلف يريد من خلال هذا الإسقاط التاريخي بيان الحالة التي وصلت إليها العلاقة بين السلطة والوطن من جهة وبين السلطة والشعب من جهة أخرى.

وهو يبيّن في هذه المسرحية أن السلطة حوّلت الإنسان العربي إلى أرنب أو صرصور، وأن السلطة طوّرت نفسها للدفاع عن مصالحها ، وأن الانسان العربي لايستطيع أن يحارب العدو الصهيوني إذا ظل يعيش في ظلّ الإرهاب، وأن السلطة بهذا الشكل قادرة على إلغاء دور أيّ مواطن شريف، بل هي قادرة على اتهامه وتحويله إلى خائن وعميل"٥".

ويستند الماغوط في توصيل هذه الأفكار إلى شخصيات يعبّر من خلالها، وأهّمها شخصية المهّرج الذي يتقلّب بأدوار عدة، ويتحول من شخصية إلى

أخرى، وقارع الطبل الجاهل الذي يردّد مايقوله الآخرون، ولاهدف له سوى تزييف الواقع، ومدرّس اللغة العربية العجوز النكد الذي يرى نفسه قمة التعلّم والعلم، ولكنه لايهتم بالواقع المريض بقدر مايهتم بأن تكون عبارات الممثلين سليمة نحوياً"٦"، وهو لايدين الشخصيات التقليدية وحسب وإنما لاتسلم شخصية من شخصيات العمل من إدانته، وهذا مافعله مع قارع الطبل والزبون والممثلين والرسام ومدير الفرقة المسرحية"٧" والمسرحية بحقّ ضد الشعارات التي ترفعها الجماهير المتخلّفة من جهة، وهي تفضح العلاقة بين السلطة والمواطن من جهة.

إنّ هذا الموضوع وأمثاله من الموضوعات الحّساسة والجادّة والجديدة على الساحة العربية يتطلّب من المؤلف جرأة في طرحه وعمقاً في تحليله، وهو من الموضوعات الأثيرة اليوم في الأجناس الأدبية، وبخاصة في الشعر والرواية والمسرحية، وهو يشير أيضاً إلى المساحة التي بدأت تمنحها السلطات للأعمال الفنية من حرية القول، سواء أكان ذلك عن طريق الرمز أم كان ذلك مباشرة والرمز في كلّ الأحوال شفّاف لايتطلّب من القارئ أو المتفرج كبير تركيز لحلّ شيفراته ورموزه، ولاسيّما في الأعمال المسرحية.

وإذا كان محمد الماغوط قد بدأ في مثل هذه الموضوعات في شعره ومسرحياته، فإن بعض المؤلفين قد تابعه في هذا المنهج، ومنهم ممدوح عدوان في بعض مسرحياته، ومنها "القبض على طريف الحاوي" و"محاكمة الرجل الذي لم يحارب" و"الوحوش لاتغنّي" وسواها.

٥- السلطة والمثقّف: صلة السلطة بالمثقف هي من صلة المواطن بالسلطة، ولكن بعض المسرحيات خصت المثقف بصفته مصدراً من مصادر الاشعاع والتنوير إذا كان دوره إيجابياً ، ولكنه إذا كان متقلباً انتهازياًصار مصدراً من مصادر التضليل ويصبح أكثر خطورة في سلبيته، لأنه يستطيع أن يخفي انتهازيته ومصالحه الشخصية بشكل لايستطيع الآخرون أن يفعلوا مثل فعله، وهو يستغّل مواهبه للوصول إلى مآربه الشخصية، ولذلك هو يقف إلى جانب أعداء طبقته، ويصبح هو والسلطة في جانب والجماهير في جانب آخر، وتعدّ مسرحية "رضا قيصر" لعلي عقلة عرسان مثالاً على هذا الموضوع في المسرح السوري المعاصر.

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يقدّم بلاوتوس في الفصل الأول مسرحية ليكسب بها رضا قيصر، ولكن قيصر يغضب منه لأنه يقدّم لجمهور روما سموماً يونانية على حدّ تعبير قيصر.. ثم يبدأ يفكر في مسرحية من حياة روما نفسها.

ويحاول بلاوتوس في الفصل الثاني أن يقدّم عملاً يرضي قيصر حتى لو خسر الجمهور، ولكن قيصر يغضب منه غضبة عارمة بعد تقديم مسرحيته ويتهمه بأنه غبي أو أنه يحاول أن يسخر من روما وشعبها وقانونها ومنه رسمياً وشخصياً، ثم يُساق المؤلف المسرحي بلاوتوس إلى مقالع الرخام لينال جزاءه.

ونرى الممثلين الطفيلي وباكخيس في الفصل الثالث ينجحان في الوصول إلى البلاط.

ويمثلان أمام قيصر، ويعرضان عليه خدماتهما، وتستطيع باكخيس برقتها وظرفها وجمالها أن تستميل قلب قيصر، وتتداخل المشاهد من خلال التعتيم والإضاءة بين القصر ومقالع الرخام لنرى معاناة بلاوتوس، وتسعى باكخيس والطفيلي لبلاوتوس عند قيصر الذي يرضى عنه ويعيّنه في وظيفة المسؤول الثقافي للقصر، بشرط أن يكتبَ له ويوقّع هو ليفوز برضا قيصر، ويطلق عليه لقب نبيل، وهكذا يستسلم بلاوتوس المثقف للسلطة، ويصبح أحد أبواقها، وينفذ مايرضيها.

الشخصيات في "رضا قيصر" قليلة، وأهمها ثلاث: بلاوتوس وباكخيس والطفيلي، وهي محكمة البناء، واحدة، وإن كانت مصالحها متعارضة، فهي شخصيات انتهازية وإن كانت همومها مختلفة، فبلاوتوس يبحث منذ بداية المسرحية عن رضا قيصر، وتبحث باكخيس عن رضا عشّاقها، ويبحث الطفيلي عمن يُطْعِمُهُ.

وبلاوتوس شاعر مسرحي من العبيد أعتقه سيده، ولكنه هو يحتقر طبقته منذ البداية، ويتجلّى ذلك باحتقاره لعبديه الممثلين: الطفيلي وباكخيس، بل هو يحتقر جنس النساء، وهمّه أن ينال رضا قيصر، وهو مستعدّ دائماً لخيانة الشعب أو طبقته إذا تعرّضت مصالحه للخسارة، فهو يوصي باكخيس قائلاً: باكخيس.. لاتنسي أن تهتمي بقيصر.. نريد رضا قيصر"٨"، وهو لا يهتم بالجمهور إذا نال رضا قيصر:

باكخيس: ياسيّدي بلاوتوس.. إن الجمهور لايتفاعل الآن مع الموضوع.

بلاوتوس: ماذا يهمني الآن من الجمهور. لقد كسبتُ قيصر"٩"

ويقول أيضاً في حوار مع باكخيس:

إن مايعنيني هو قيصر... إذا كسبت قيصر لايهمني أن أخسر الجمهور"١٠"

ويفوز بلاوتوس في النهاية برضا قيصر، ولكنه يخسر نفسه، وهو كاتب، ولكنه يُكتب له ويُملى عليه:

بلاوتوس (يركض ويركع عند قدمي قيصر) مولاي قيصر.. اسمح لي بأن ألثم عتبتك (ينشج بالبكاء)

قيصر: حسناً يابلاوتوس.. انهض.. لقد منحتك رضاي على شرط (ينهض بلاوتوس).

بلاوتوس: إنني ملك مولاي.

قيصر: يكتبون لك.. وتوقع باسمك. وتحرّك لسانك بذكر أفضال وأمجاد وأعمال قيصر.. لاغير .. لاغير.

بلاوتوس (ينتحي جانباً) آه.. الآن بدأت أدرك كيف خرج نايفيوس من السجن. لابّد أنّ يداً كريمة امتدت إليه لتخرجه من سجنه وتصنع منه عظيماً على هذا الشرط. إنني أفوز الآن برضا قيصر الذي طلبته طوال عمري. ولكنني أخسر نفسي."١١"

٦- الفساد العام والموات: في مسرحيات سعد الله ونوس الأخيرة سواد يهيمن على المجتمع والواقع، ورجاء مفقود من إعادة التوازن إلى عالم ينهار أو انهار بانهيار القيم والمثل التي كنّا نتغنّى بها، ومسرحيته "يوم من زماننا""١٢" شاهدٌ جيّد على هذا الموضوع، فالشخصيات فيها قد وصلت إلى أقصى مايصل إليه الفساد والانحلال، ففي المشهد الأول يبيّن معلم الرياضيات فاروق الرجل المثالي الوحيد في المسرحية أنّ الدعارة وصلت إلى المدرسة التي يعلّم فيها، ويشرح ذلك لمدير المدرسة عبد العزيز الذي لايهتم بما يقصّه عليه فاروق، وهو يرى أنّ الفساد في الكتابات السياسية التي انتشرت على جدران المراحيض، وأن واجب المدير أن يحمي المدرسة من جرثومة السياسة، ولكن فاروق ويصرخ في وجه المدير إن بيت الستّ فدوى يمدّ أروقته داخل المدرسة، ويهدمنا من الداخل.

ويقابل فاروق في المشهد الثاني الشيخ متولي في المسجد الذي يؤكد لفاروق أن الفساد في العلوم التي يدرسها الطلاب في المدارس، وأن الستّ فدوى امرأة فاضلة تتبّرع لبناء أماكن العبادة والمشاريع الخيرية الأخرى.

ونجد الأستاذ فاروق في مكتب مدير المنطقة عدنان القاضي والد الطالبة ميسون، وهي تعمل قوّادة للستّ فدوى في المدرسة سراً، ويفاجأ الأستاذ حين يبيّن له عدنان القاضي أن ابنته ميسون صديقة لزوجته نجوى التي تزور بيت الستّ فدوى.

ثم نرى الأستاذ فاروق في المشهد الرابع في منزل الستّ فدوى التي تحاول استرضاءه ثم تقصّ عليه حكايتها مع زوجها الذي استغلّ ليلة الزفاف حين وجدها ليست عذ راء ليبتزّ أموال والدها التاجر، ولذلك قامت فدوى لتنتقم من هذا المجتمع الفاسد بتدميره، ثمّ تروي له أن زوجته تزور بيتها لأنها تحبّه وتساعده على متاعب الحياة.

ويقع الأستاذ فاروق في المشهد الأخير فريسة لعالم يديره الشيخ متولي والستّ فدوى وعدنان القاضي وثريا الموجّهة في مدرسة مديرها عبد العزيز، ويتبادل مع زوجته في المطبخ عبارات فيها الكثير من الحبّ والودّ وتذكار الزمن الماضي، ثم يقرران معاً الرحيل عن هذا العالم، فيغلق النافذة، يقفل باب المطبخ،

ثم يقطع الأنبوب الذي يصل جرّة الغاز بالبوتوغاز، ويفتح الجرّة الاحتياطية، يتمدّد إلى جوار زوجته نجاة عاريين ليرحلا عن هذا العالم الموبوء.

إنّ هذه المسرحية بأحداثها وشخصياتها المختلفة وعباراتها تشير إلى أنه لامستقبل للفرد أو للمجتمع في عالم خربٍ عشش فيه الفساد، وتسلّل إلى أصقاعه الموات، وتلوّن فيه الناس بألف لون، وتقنّعوا بألف قناع، وطلوا وجوههم بالمساحيق وهي مسرحية النذير لاالمبشر، ولذلك تنغلق على رؤاها وتهدّم كل الجسور مع العالم.

٧- السلطة والنظام: إن صلة السلطة بالمثقف أو بالمواطن من الموضوعات التي كثر تداولها في الأدب بعامة وفي المسرح بخاصة، ولكن صلة السلطة بالنظام من الموضوعات الشديدة الحساسية، وإن كانت قد ظهرت في بعض مسرحيات الرحابنة الغنائية، ولكنها تظّل دائرة مهملة من جهة لوعورة مسالكها أو لخطورة الخوض فيها، ونتوقف هنا وقفة سريعة لنحلّل مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، وهي أنجح مسرحية تعرضت لهذا الموضوع.

قراءة مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس"١٣"

في المسرحية مدخل وأربعة فواصل وخمسة مشاهد وخاتمة، وقد جاءت علىالترتيب التالي: مدخل (٥-١٣) -المشهد الأول (١٤-٢٢) -فاصل أ (٢٣-٢٨) -المشهد الثاني (٢٩-٤٩) -فاصل ٢(٥٠- ٥٥) -المشهد الثالث (٥٦- ٦٠) فاصل ٣(٦١- ٦٢) المشهد الرابع (٦٣- ٦٦) المشهد الرابع ٢(٦٧- ٦٩) -المشهد الخامس ١(٧٠- ٧٥) -المشهد الخامس ٢(٧٦- ٧٩) -المشهد الخامس ٣(٨٠- ٨٧) -فاصل ٤(٨٨- ٩٠) -المشهد الخامس ٤(٩١- ١٠٧) -الخاتمة (١٠٨-١١١)

مصدر الحكاية المسرحية:

استمدّ ونوس حكاية المسرحية من إحدى قصص "ألف ليلة وليلة" وهي حكاية "النائم واليقظان، وقد يكون استمدها من مسرحية "أبو الحسن المغفّل""١٤" لمارون النقاش مباشرة.

حكاية المسرحية:

هي حكاية بسيطة ممتعة، ينقسم الشخوص في اللعبة المسرحية في المدخل إلى قسمين: مجموعة من الفقراء تحلم أحلاماً بعيدة، ومجموعة أصحاب المصالح الاقتصادية، ويمثّلهم شهبندر التجار الذي يدافع عنه الملك ووزيره وحاشيته

والشيخ طه إمام الجامع، وكل فرد يحلم ويتحدث عن حلمه، وحلم أبي عزّة أن يصبح ملكاً ليومين ليقتص من أعدائه...

نرى في المشهد الأول الملك ضجراً يريد لعبة يسخر بهامن أحد أفراد شعبه، لكن البلاد تشكو من اضطراب داخلي، والوزير يدرك خطر هذه اللعبة،ولكن الملك يتنكّر ووزيره في لباس رجلين عاديين، مع أنّ عبيد وزاهد يعملان سراً لزعزعة الاستقرار الملكي ومقاومة الفساد والنظام، وهما يُمعنان في التنكر كما أنّ السلطة تمعن في الإرهاب، وهما يدبّران مؤامرة على العرش ويستغلانّ ذكر يوم التتويج لذلك.

يتقرّب عرقوب من عزّة وهي تردّه بعنف،ويحاول استغلال ديونه على الأب للزواج منها، ويظلّ أبو عزة الأهبل غارقاً في أحلامه وانتقامه من الشيخ الخؤون وشهبندر التجار، ويحضر إلى المنزل الحاج مصطفى (الملك) والحاج محمود (الوزير)، وتتمنى أم عزّة أمام الضيفين أن تقابل الملك لتشرح له حال البلاد السيئة، ويعدها الحاج مصطفى بذلك ليبقى الأحدب (عبيد المتنكر) في بيت عزّة.

وينُقل أبو عزة بعد تخديره إلى البلاط، وتدخل اللعبة ذروتها حين يستيقظ أبو عزّة في المشهد الرابع ملكاً، ويمسك العرش بقوة وحزم، ويطبقّ الإرهاب الذي تحتاجه الدولة على خير وجه، والأهم من ذلك كلّه أن أحداً لم يعرف أن شخص الملك قد تغّير بعد أن ارتدى أبو عزّة ثياب الملك الأصلي وحمل صولجانه ونام في فراشه، حتى زوجة الملك لاتهتمّ بذلك، والمهمّ أيضاً أن أبا عزة الملك الجديد لايعرف زوجته وابنته حين تمثلان امامه، فيحكم على زوج امرأته بالتجريس وعلى ابنته عزة بأن تصبح جارية للوزير، والأهمّ من ذلك أنه يقف إلى جانب شهبندر التجار والشيخ طه إمام الجامع ويدافع عنهما، مع أنه كان يحلم بالملك لينتقم منهما. وينتهي الملك الحقيقي إلى الجنون من لعبته هذه بعد أن أنكرته زوجته وأذهلته لعبة المغفل أبي عزّة، وهكذ يتبادل الرجلان الأدوار.

المحتوى والعمق:

إن قراءة هذه المسرحية تشير إلى أنّ أيّ إنسان يصل إلى السلطة تثيره شهوة الحكم، فيحاول أن يحافظ على عرشه بأيّ وسيلة كانت،وهذا ماتكشفهُ المسرحية، وتقول: إن تغيير الأفراد لايغيّر الحكم، فالملك هو الملك، والرداء هو الوزير، "أعطني رداءً وتاجاً، أعطك ملكاً"ص٨٨، ويذهب الكاتب إلى أن ليس للملك سحنة أو وجه، وإنما للملك ثياب ملكية، فالملابس أهمّ من الرجل، ولذلك فإن استبدال شخص بشخص لايغيّر النظام، ولابدّ من ثورة تغير كل شيء.

الشخصيات:

ظلّت الشخصيات رهينة الحكاية الشعبية والحدث المسرحي، فلم تكن غنية في ذاتها، لكنها كانت غنية بالأفكار التي تؤديها، ولذلك انقسمت الشخصيات إلى مجموعتين لتقول كل منهما فكرة محددة. وأهمّ هذه الشخصيات:

أبو عزّة: كان من زمرة التجار ثم افتقر بعد المنافسة وجُنّ، ولكنه في جنونه ظلّ يمارس حياة التاجر، وأحلامه مرتبطة بالعودة إلى ماكان فيه من عزّ وجاه، وظلّ أبو عزة ينظر إلى الفقراء على أنهم من الرعاع، فلما عاد إلى طبقته شفي من جنونه وتعلّم منه، فكان أشدّ إرهاباً ودراية ومعرفة بأسرار الملك من الملك الحقيقي. وقد وردت تعريفات لهذه الشخصية على لسان زوجته أم عزّة (ص٩) كما وردت أحلامه وطموحاته على لسانه في مونولوغ طويل(٨-٩) إلخ...)

شخصية الملك: رمز السلطة، ولكنه لاهٍ عن القضايا المصيرية،متفرّغ لمباذله وملاهيه: وهو شخصية نرجسية، فيصرّح غير مرّة لوزيره بعبارات مثل :"كم عرفت هذه البلاد ملكاً مثلي؟" (ص١٦) و"كثيراً ماأشعر أن هذه البلاد لاتستحقني"(ص١٧)، وهو رجل سادي لاهمّ له سوى أن يتمتّع بآلام الشعب. وله أيضاً شخصية "الحاج مصطفى"

عرقوب: خادم أبي عزّة، فقير من طبقة الخدم،ولكنّه انتهازي خبيث، ماكر، متملّق، يسخر من سيّده ويستغلّ افتقاره للحصول على ابنته التي لاتحبّه، وهذا مايعرفه القارئ من المونولوغ الطويل (ص١١- ١٢).

الوزير: مداهن للملك، لايهتم إلاّ بإرضاء سيّده ويدفعه إلى النرجسية (١٦-١٧)، وهو يتنكر في ثياب (الحاج محمود).

أم عزّة: امرأة واقعية تبحث عن لقمة العيش الشريفة، وتقول للملك المتخفي بثياب (الحاج مصطفى) إنها ستقول للملك حين تقابله: "ياملك الزمان العيارون واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد. والعدل نائم، وليس هناك من يفتّش أو يحاسب. الغشّ رائج، والتعدّي سائد. لاسلامة ولاكرامة، ولاشريعة.." (ص٤٦).

زاهد: من عامة الشعب، وهو مطلوب من رجال الأمن، يتنكّر في زيّ حمّال، ويعمل للثورة.

عبيد: يتنكّر في زي متسول ويعمل للثورة، يحبّ عزّة التي تأويه وتكتشف أنّ حدبته مصطنعة وأنه رجل متخف.

مايؤخذ على هذه المسرحية: تناول الكثير من الدارسين هذه المسرحية فور صدورها منجّمة على صفحات ملحق الثورة الثقافي، وكانت صفحات الملحق مجالاً لدراستها"١٥"، ولكن الدكتور أحمد حمو عدّ المسرحية تعريباً لمسرحية "الرجل هو الرجل" لبريخت"١٦"، وردّ عليه ونوس بعنف راداً عليه اتهاماته ومعنّفاً لأرائه"١٧".

والحقيقة أنّ هذه المسرحية أقرب إلى مسرحية "أبو الحسن المغّفل" لمارون النقاش، فالمصدر واحد. والحكاية واحدة، ولكن ونوس أضاف إليها أشياء كثيرة وعصرنّ هذه المسرحية لتقول مايريد أن يقوله، وابتعد بها عن مسرحية "أبو الحسن المغفل"، وبخاصة أنّ زمن كتابة كل من المسرحيتين مختلف، والظروف مختلفة هي الآخرى، ومع ذلك تظلّ بينهما بعض وجوه الاتفاق، وتبعد بينهما بعض وجوه الأختلاف من أهم وجوه الاتفاق بين المسرحيتين أن مصدر الحكاية واحد، وأنّ الشخصية المحورية (أبو الحسن -أو عزة) واحدة، وأن تغيّر اللباس يعني تغيّر الشخصية من الداخل فأحلام المغفّل أبو حسن في مسرحية النقاش تتلاشى وينساها حين يصبح ملكاً في الفصل الثاني، وينسى حبّه لدعد، كما ينسى قصاص طه إمام الجامع، وهذا مايحدث تماماً لأبي عزة المغفل في "الملك هو الملك"، فينسى الرجل، حين يصبح ملكاً، كل شيء، وينسى زوجته وابنته، وينسى حقده على شهبندر التجار وطه إمام الجامع ويتعاون معهما، وهذا مايدل على أنّ المظاهر الخارجية تؤثر في الإحساسات والأحلام والسلوك.

ومن أهمّ وجوه الاختلاف بين المسرحيتين أن الملك في مسرحية ونّوس غير محدّد بمكان أو زمان، ولكنه محدّد بشخصية هارون الرشيد وبالعصر العباسي زمانياً وببغداد مكانياً في مسرحية النقاش، ولذلك أخرج ونوس مسرحيته من الحّيز الزمني والمكاني، في حين ظلّ القارئ أو المتفرج في مسرحية النقاش متطلّعاً إلى ذلك العصر وذلك والمكان وتلك الشخصية، ولهذا كانت مسرحية ونوس إيحائية رمزية تصّح على كل الحالات المماثلة.

ومن وجوه الاختلاف أن التغيير الهام الذي أضافه ونّوس إلى بنية مسرحيته أنه جعل شخصية أبي عزّة يمتلك الفاعلية حين يصبح خليفة ، فتغيرت شخصيته تغيراً كلياً بعد أن كان قليل الهمة ، عديم الحيلة ، غارقاً في أوهامه . (ص ٩) حتى أن رجال البلاط لايميزون بينه وبين الملك الحقيقي ، ولذلك كان اللباس هو المهم ، ولكن النقاش لم يجعل من صاحبه أبي الحسن يمتلك مثل هذه الفاعلية بل ظلّ صاحبه أضحوكة في البلاط نفسه، حتى من الجواري والقيان، ولهذا ظلت مسرحية مارون النقاش ضمن الكوميديا الاجتماعية، ولكن مسرحية ونوس انتقلت من الكوميديا إلى المسرحية السياسية الجادة الهادفة .

ويمكن أن يؤخذ على هذه المسرحية مايلي:

-الثورة التي يهيّئ لها الشعب هشَّة في النص، وتقسيم الشخصيات إلى مجموعتين غير متكافئتين لم يكن موفقاً، فقد كانت طبقة الحكم هي الراجحة، ولم يستطع زاهد وعبيد أن يفعلا شيئاً، بل ظلّت الثورة بلافاعلية.

-الشخوص في المسرحية تُحّرك كالدمى، فالحدث هو المهم عند ونوس، وشخصياته مسطّحة، فلا تقع على شخصية متحركة الرغبات والميول، متصارعة الأهواء والرغبات، -إراز الجانب السلبي للسلطة دون الجانب الإيجابي، فأيّ سلطة لابدّ من أن يكون لها جانب سليي وجانب إيجابي، حتى إن الجانب الإيجابي يكمن في الجانب السلبي، فللاستبداد جانبان سلبي (القمع) وإيجابي (الردع والأمن)، وونوس لم يبرز سوى الجانب الأول منهما.

تقانات المسرحية السورية المعاصرة:

لاحاجة بنا إلى أن نذكّر هنا أنّ المقصود بالتقانات هو التقانات داخل النص، ولاصلة لها من قريب أو بعيد بتقانات العرضِ، هي تقانات كتابية تصّح على المسرحية العربية المعاصرة بعامة، والمسرحية السورية المعاصرة بخاصة، وأهمها:

١ ـ استلهام التراث:

حاول المؤلفون، بعد أن تنادوا لتأصيل المسرح العربي، الالتفات إلى التراث العربي واستلهامه وتوظيفه في قضايا معاصرة وتجارب واقعية، واستلهام التراث سمة من سمات الأدب العربي الحديث، ولاسيما في الشعر والرواية، فكانت الالتفاتة إلى التاريخ العربي كما فعل زكي قنصل في "تحت سماء الأندلس" ومحمد الماغوط في "المهرّج"، فقد استطاع الأخير منهما أن يُعيد صقر قريش إلى زماننا ليبرهن للمتفرج أو القارئ أن الفساد قادر على ترويض البطولات والابطال، وأنّ زمننا وصل إلى درجة لا تحتمل من النفاق والزيف والدناءة والعمالة، وقد يلتفت بعض الأدباء إلى التاريخ الغربي لتوظيفه في تجربة معاصرة، كما فعل علي عقلة عرسان في مسرحيته الشهيرة "رضا قيصر" التي استطاع من خلالها أن يفضح زيف المثقف الانتهازي، وأن يصوّر تذبذب مواقفه بين الشعب وبين القيصر حين يبيع مبادئه كلها ليقف صراحة إلى جانب قيصر، بل يصبح عوناً له وعيناً على الثقافة العامة.

أما الالتفات إلى التراث الشعبي فهو الاعمّ والأغلب، فقد ذهب عمر النص إلى (شهريار) في "ألف ليلة وليلة"، وذهب سعد الله ونوس إلى حكاية "النائم واليقظان"، أو ذهب إلى الحكايات الشعبية في "الفيل ياملك الزمان".

ولايعدم المرء أن يجد التفاتاً إلى الأساطير العربية لاستلهمامها وتوظيفها، كما فعل نذير العظمة في مسرحية "أوروك تبحث عن جلجاش" او مسرحيته الأخرى "دروع امرئ القيس".

٢ ـ الإبعاد الزماني والمكاني:

إن استخدام التراث والرموز سبّبته تقانة الإبعاد، وتقوم هذه التقانة على خلق واقع فني بديل للواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً، لكنه غير بعيد عنه دلالياً، كأن يستخدم المؤلف واقعاً تاريخياً أو تراثياً أو حكاية شعبية أو أسطورة، وهذا مايتلاقى مع مفهوم البديل الموضوعي.

ويقوم الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين: الفنّي والمعيش، والماضي والحاضر، فيكون الحدث التاريخي أو الحكائي الوهمي خلفيّة يستعيرها المؤلف لأحداث اليوم، ليعرض من خلالها قضية معاصرة، وهذا كثير في مسرحنا المعاصر، وهو مافعله علي عقلة عرسان في مسرحيته "رضا قيصر"، وهو مافعله أيضاً ونوس في "منمنمات تاريخية" و"الملك هو الملك" وسواهما، والإبعاد وسيلة يعالج من خلالها الكاتب أفكاره بعيداً عن المباشرة والسطحية، وهذا مايترك المجال مفتوحاً للمتلقي إزاء تأويلات عدّة، فيثري الكاتب عمله، وتتفتّح آفاق المتفرج أو القارئ وذهنيته على فضاءات نصيّة لامحدودة، ودلالات غنية.

٣ ـ استخدام المونولوغ:

وهو من أهم التقانات المسرحية لمعرفة داخلية الشخصية المسرحية من جهة، ومعرفة ماتتحلّى به من صفات، كما يؤدي إلى معرفة ماضيها من خلال الاسترجاع الداخلي، ومعرفة حاضرها ومستقبلها من خلال الاستباق، وهذا يؤدي بطبيعة الحال إلى معرفة ماسوف يحدث. أو معرفة أجزاء من ذلك، وهذا مانجده في أحلام أبي عزّة في "الملك هو الملك" منذ بداية المسرحية، ولعل مسرحية "أغنيات للمثل الوحيد" لوليد إخلاصي مثل جيّد على غنى المونولوغ الدرامي في بنية المسرحية.

٤ ـ المسرح داخل المسرح:

وهذا أيضاً تقانة معاصرة انتشرت في المسرحية المعاصرة السورية، فاستخدمها سعد الله ونوس في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" واستخدمها علي عقلة عرسان في "رضا قيصر"، فعرض مسرحية في الفصل الأول أغضبت قيصر، وفعل ذلك الفعل في الفصل الثاني، وهذا ماأدى به إلى أن يساق إلى العمل الشاق في مقالع الرخام.

٥ ـ التغريب وكسر الإيهام:

هما مصطلحان انتشرا في بعض مسرحيات ونوس، وقد تسلّلا إليه من المسرح الملحمي البريختي الماركسي، فقد كان المسرح الأرسطي يقوم على إيهام الجمهور بان مايجري على المسرح حقيقة، ولكن بريخت الماركسي ذهب إلى ان المسرح معلّم ، وهو يتوجه إلى عقل المتفرج،ولذلك يتدخل الممثلون بين الفترة والفترة ليذكروا المتفرجين بأن مايجري أمامهم ليس سوى لعبة مسرحية"١٨".

إن كسر الإيهام المسرحي عند ونوس يتجلّى في مسرحيته "الفيل ياملك الزمان" في النهاية، إذ يلجأ المؤلف إلى فضح اللعبة المسرحية، فيصطفّ الممثلون ويردّد كل منهم بأن الحكاية التي مثلوها هي لعبة:

الجميع: هذه حكاية

ممثل٥: ونحن ممثلون

ممثل٣: مثلناها لكم لكي نتعلم معكم عبرتها.

ممثل٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة؟

ممثل٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة

ممثل٥: لكن حكايتنا ليست إلاَّ البداية.

ممثل٤: عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى.

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وفي سهرة أخرى سنمثّل جميعاً تلك الحكاية.

(ثم ينسحب الجميع)"١٩"

ولكن سعد الله ونوس يبالغ في مسرحيته "الملك هو الملك" بالإعلان عن أن مسرحيّته لعبة في غير مكان، ففي المدخل يقف جيمع الممثلين ليعلنوا عن ذلك:

عبيد: (منادياً وسط الضوضاء) هي لعبة

أبو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب(ص٥)

ويذكّرنا ونوس في فاصل (٣) بذلك:

السيّاف: في الحيطة السلامة، ومن الحيطة أن نذكر.

عرقوب: كيلا يغفل المرء، ويسرح الفكر، نتوقف لحظة ونذكر.

السياف: المملكة خيالية.

عرقوب: والحكاية وهمية.

ونحن نحلم...

السياف: والأحلام كلها فردية.

عرقوب (قافزاً) وهم، وخيالات، وحلم.

عبيد: مامن ملك يتخلى عن عرشه إلاّ اقتلاعاً.

زاهد: مامن ملك يعير، أو يؤجر تاجه ولو مزاحا..

عرقوب: نحن نلعب.

السياف: واللعبة تمضي حتى الآن ببراءة.

عرقوب: هذا النهار، سيعتلي معلمي العرش، ويحكم.. وهو واحد منا. من حيّنا وعامتنا فماذا سيعطينا؟

السياف: بل هو من نخبتنا، فماذا سيعطينا؟....(ص٦١)

ثم يتوقف الممثلون في نهاية المسرحية (الخاتمة) ليؤكدوا أيضاً أن ماقاموا به هو لعبة مسرحية: مصطفى: قولوا.. كانت لعبة... والملك.... أنا هو.هو أنا (١٠٩).

وعلينا ان، نشير هنا إلى أن تقانة التغريب قد عرفت في المسرحية العربية قبل ونوس في المسرحين الفصيح والعامّي، ففي مسرحية "بيّاع الخواتم" للرحابنة تستهل فيروز العرض المسرحي بـ "رح نحكي قصة، لاالقصة صحيحة، ولا الضيعة موجودة"، ثم تعود في نهاية العرض لتؤكد ذلك.

ويتشكّل التغريب أيضاً من االلافتات التي تؤكد كسر الإيهام وتذكّر بأن المسرحية لعبة، وتكثر اللافتات في مسرحية "الملك.هو الملك " لتشكل أيضاً مضمون المسرحية ، ففي المدخل لفتة " الملك هو الملك " لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر الملكية"(ص٥)، وفي المشهد الأول لافتة "عندما يضجر الملك يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية"(ص١٤)، وفي فاصل (١) لافتة: "محكوم على الرعية أن تعيش الآن متنكرة"(ص٢٣) وفي

المشهد الثاني لافتة: "الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزة"(ص٢٩)، وهكذا إلى نهاية المشاهد والفواصل والخاتمة.

٦ ـ المسرح الملحمي:

أي امتزاج السرد الملحمي بالحوار الدرامي، أو التحول من هذا إلى ذاك، وهذا كثير في المسرحية السورية، ففي "الملك هو الملك" تتخلّل البنية الحوارية مقاطع من السرد الروائي (ص٥٣- ٥٤ وص٨٧ وص١١١)،ولكنّ هذا السرد يهيمن على بنية مسرحية "يوم من زماننا"، وكثيراً مايتجاوز مساحة الصفحة الواحدة، وهو على لسان المؤلف، ومنه ماجاء في المشهد الخامس:

(في المطبخ، فاروق يجلس وحيداً على كرسّي خشبي، ويمسك بيده سكين مطبخ. وعيناه زائغتان ووجهه شديد الشحوب.

المؤلف: وكانت الساعات تدور.

هبط الليل، وبدأ يمتصّ المدينة. وفي صدره كان يتدافع ليل أشدّ ظلمة من ليل المدينة. حين دخل البيت أدرك أنها تعلم، فانزوى في المطبخ، واحتسى زجاجة من الماء، ظلّ فمه جافاً. نزع ربطة العنق والقميص، وبدأ يمزقهما. حين تعبت يداه، تناول السكين وقطع البقايا حتى صارت نسالة، غطّت أرض المطبخ، ثمّ أشعل سيجارة، وجلس. كان متعباً وخاوياً، وكان يفتّش عن الغضب فلا يجد إلاّ مواء خائراً وشاحباً، والآن ماذا يفعل؟ جرّ إبهام يده على النصل العريض، وتحسّس الحدّ المرهف حذراً. في ذلك اليوم حين حمل السلكين إلى البيت تأملتها ضاحكة وقالت: "هل اشتريها من القّصاب؟" فأجاب: "نعم من القصّاب اشتريتها. ولاتقولي بعد اليوم اشتريت لي سكّيناً لاتقشّر خيارة". فعقبت "لا. هذه يكفي أن تراها الخيارة حتى تتقشّر من الخوف".وكان يحلو له أن يجلس في المطبخ ويراقبها، وهي تفرم وتقشّر وتقطع. أصابعها الناعمة تلتفّ على المقبض الخشبي. كان يحسّ هذا الالتفاف لدناً ومثيراً . لادع الصور .. دع الذكريات وتأمل عارك بعينين مفتوحتين الليل يتقدّم، واللحظات تتوتر، ثم تمضي مثقلة بالخجل. فعلام تماطل أو تتمهّل. هذا الجرح لايشفيه إلاّ الدم. دم. دم... وجاشت معدته. حين كان طفلاً رأى دماً يسيل على فخذ أمه، فلجمه الرعب، ودخل في اللغز. فيما بعد فهم وتعلّم، ولكنه لم يبرأ من الرعب. ولم يخرج أبداً من قلق اللغز. مازال الدم يروّعه، ومازال هذا اللغز يحيره. الألغاز تتكاثر. في الجامع ألغاز. وفي المدرسة ألغاز. وفي المديرية آلغاز. وفي المدينة ألغاز. وهناك هناك في ذلك البيت تلتقي الألغاز والغوايات معاً. تلك المرايا، تلك الفتنة التي تسيل من الصوت والحركة، من الجسد والأثاث. هي الفوضى تكتسح الدنيا. فوضى مرعبة، تغرقه وتبلعه في

دوامتها المظلمة. والآن.. ماذا يفعل؟ إنه وحيد وضائع. لم يعد له زمان، ولم يعد له مكان. وقواه خائرة. ليته يغفو قليلاً. أو ليته ينكبّ على مسألة رياضيات. حين تستغرقه مسألة رياضيات ينسى العالم ونفسه، ويشعر أنه يسبح في فضاء بلّوري نقي. ولكن الرياضيات بعض وساوس الشيطان، وأخوه كان يسخرمنه دائماً ويقول: "إن الرياضيات كالشعر، لاتعلّمك شيئاً عن الحياة" حقاً ماذا يعرف هو عن الحياة؟ ماذا يعرف عن العالم الذي يديره الشيخ متولي، والستّ فدوى وعدنان القاضي، وثرّيا، ومدير المدرسة، وذلك الشاب المشورب والمبرقع، وامرأته؟ وامرأته... كن رجلاً. لا.. لاالمكان مكاني ولاالزمان زماني. رأسي عجين رخو من الصور والبذاءات والكلمات. لو أغيب . (يدار مقبض الباب بارتباك، وتدخل نجاة)"٢٠".

هكذا نتوصّل أخيراً إلى النتائج التالية حول المسرحية السورية المعاصرة:

١) تتجه المسرحية المعاصرة في سورية نحو المضمون السياسي التحريضي متخلّية في كثير من ظروفها عن الاتجاهات الأخرى، وهي كثيرة في العالم: الاتجاه الاجتماعي. الاتجاه العبثي- الفلسفي... إلخ والمسرح السياسي تسجيلي، تعليمي وتحريضي.

٢) تلقى هذه المسرحيات انتشاراً واسعاً لتداخلها بالحياة اليومية، ولكنّ بعضها ينتابه الضعف الفنّي، والمسرح السياسي لايزدهر إلاّ في ظلّ الأزمات الاقتصادية والسياسية، فالمسرح الحزيراني -مثلاً- لايعيش إلاّ في ظلّ الصدمات التاريخية المماثلة، فإذا انقطع عنه الحدث المماثل لم يبق له وجود على نقيض مسرحيات الحكيم الذهنية، فهي صالحة لكّل زمان ومكان.

٣)- بعض هذه المسرحيات لايُمثل على الخشبة، أو لم يُتح له ذلك، وقد أصبحت المسرحية للقراءة،وهذا مايسيء إلى الحركة المسرحية أولاً وأخيراً.

٤)- المسرحية السورية المعاصرة، مسرحية حدث قبل أن تكون مسرحية شخصيات، وهي لاتحوي على شخصيات درامية غنيّة.

٥) يتجه المسرح السوري بنصوصه المسرحية نحو مسرح بريخت التعليمي الملحمي التغريبي ، وبخاصة في أعمال سعد الله ونوس ، وهذا الاتجاه يغني المسرحية السورية إذا كان تنويعاً لمسرحيات اخرى تنهج غير هذا النهج، ولكنه يكون سبباً لافتقار المسرح السوري إلى التعّدد والتنوّع إذا اقتصرنا عليه وظلّ وحيداً على الساحة المسرحية، وبخاصة إذا اقتصرنا عليه وظلّ وحيداً على الساحة المسرحية، وبخاصة عند المؤلفين

المبدعين، وهم قلّة في بداية النهضة المسرحية الحالية، وفي ظلّ غياب بناء مسرحي ملائم وممثل ومخرج قديرين.

هوامش الفص الخامس:

١- رتبنا أسماء المؤلفين ترتيباً معجمياً، متخذين اسم الأسرة قياساً.

٢- لاينطبق هذا الحكم على المسرحية وحدها، وإنما نجده اليوم في الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة في الشعر (هوامش على دفتر النكسة لنزار قباني، والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة لأمل دنقل وسواهما).

٣- الماغوط، محمد الآثار الكاملة -دار العودة بيروت -ط٢ -١٩٨١ -ص٥٢٨.

٤- نفسه -ص ص٥٢٩- ٥٣١.

٥- نفسه -ص٥٦٩و ٥٧٣ و٦٠١.. إلخ.

٦- نفسه. انظر الصفحات ٥٠٩ و٥٢٦ و٥٢٨ -٥٣١.

٧- نفسه -انظر الصفحات ٥٠٣و ٥٠٦ و٥٠٧ و٥١٥- ٥١٧.

٨- عرسان، علي عقلة- المسرحيات (الجزء الثاني) -دار طلاس -دمشق -ط١ ١٩٨٩- ص٤٥٨.

٩- نفسه ص٤٨٣.

١٠- نفسه -ص٤٨٦.

١١- نفسه -ص ص٥٤٤- ٥٤٥.

١٢- يوم من زماننا وأحلام شقية مسرحيتان صدرت الطبعة الاولى عن دار الآداب، بيروت -١٩٩٥

١٣- نعتمد هنا على الطبعة الرابعة الصادرة عن دار الآداب- بيروت -١٩٨٣، والإشارات في المتن إلى رقم الصفحات من هذا المصدر.

١٤- انظر حكاية "النائم واليقظان" في مسرحية "أبو الحسن المغفل"، وقد ذكرناها في تحليل المسرحية في الفصل الأول من هذه الدراسة.

١٥- من الدراسات التي تناولت هذه المسرحية:

-بلبل، فرحان -ونوس في "الملك هو الملك" يعرف مايرفض ولايعرف مايريد" -تاريخ ١٩٧٧/٧/٧

-حمزة/ معشوق -الملك هو الملك مرة أخرى -تارخ ١٩٧٧/٨/١١.

- عطفة، سامي -الملك هو الملك -تارخ ١٩٧٧/١١/١٧

-عصمت، رياض -الملك هو الملك جهود متكاملة وطموح غير مكتمل -تاريخ ١٩٧٧/١٢/١

-الراهب، هاني- الملك هو الملك- كيف استيقظ هاملت؟ -تاريخ ١٩٧٨/٢/٢٣

١٦- الحمو، د. أحمد الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل -بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت- الموقف الأدبي -ع٨٦ -حزيران -١٩٧٨ -ص ص١١٦- ١٢٦.

١٧- ونوس، سعد الله -حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي "الملك هو الملك" و"رجل برجل" - الموقف الأدبي -ع ٩٠ ت١ -١٩٧٨ -ص ص٩٣- ١١٠.

١٨- للتوسع انظر مثلاً: بريخت، برتولد -نظرية المسرح الملحمي -تر.د. جميل نصيف -عالم المعرفة -بيروت -د.ت -ص ص ١٠٣- ١٤٥

١٩- ونوس، سعد الله -الفيل ياملك الزمان -(مع مغامرة رأس المملوك جابر) -وزارة الثقافة -دمشق ١٩٧١- ص٣٦.

٢٠- يوم من زماننا وأحلام شقية- ص ص٥١-٥٢، وانظر أيضاً الصفحات: ٥و ١٩ و٢٩ -٣٠و ٣٩.. إلخ.

قائمة المصادر والمراجع*

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المصادر (المسرحيات):

-البرادعي، خالد محيي الدين -الأمبراطور زمسكس اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٩١ -الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي -دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل التجارية -بيروت -ط١ -١٩٩٦.
-مكاشفات عائشة بنت طلحة ووادي العذارى -منشورات الثقافة -دمشق ١٩٩٥.
-الحكيم، توفيق -أهل الكهف -مكتبة الآداب بالجماميز -مصر د.ت.
-زهرة العمر -كتاب الهلال فبراير ١٩٥٥
-المرأة الجديدة -مصر ط٢.
-المسرح المنوّع (١٩٢٣ -١٩٦٦)- مكتبة الآداب ومطبعتها -مصر د.ت
-الخال، يوسف -هيروديا (ضمن الأعمال الشعرية الكاملة) -دار العودة بيروت -ط٢- ١٩٧٩.
-الخوري، داود قسطنطين:خمس مسرحيات ضمن كتاب (المعلم داود قسطنطين الخوري) -وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق -١٩٦٤م.
-سرور، نجيب -آه ياليل ياقمر -دار الكتاب العربي -القاهرة ١٩٦٨.
-شوقي، أحمد -مجنون ليلى -المكتبة التجارية الكبرى -مصر -د.ت.
-صبور، صلاح -مسرحياته الشعرية (الأميرة تنتظر -بعد أن يموت الملك -ليلى والمجنون -مأساة الحلاج -مسافر ليل) وهي منشورة ضمن ديوانه الشعري -دار العودة بيروت -ط٤- ١٩٨٣.
-صنّوع، يعقوب (أبو نضارة) مسرحياته (ضمن كتاب المسرح العربي -دراسات ونصوص٣) للدكتور محمد يوسف نجم -دار الثقافة -بيروت ١٩٦٣
-عرسان، علي عقلة- المسرحيات (الجزء الثاني) -دار طلاس -دمشق ط١- ١٩٨٩.
-القباني، أبو خليل -مسرحياته (ضمن كتاب المسرح العربي -دراسات ونصوص٢) الشيخ أبو خليل القباني -دار الثقافة بيروت -١٩٦٣.
-الماغوط، محمد -المهرّج (ضمن الآثار الكاملة) -دار العودة -بيروت -ط٢- ١٩٨١
-النقاش، مارون -أرزة لبنان -المطبعة العمومية في بيروت١٨٦٩.
-ونوس، سعد الله -الفيل يامِلك الزمان ومغامرة رأس المملوك جابر -وزارة الثقافة دمشق١٩٧١.
- الملك هو الملك -دار الآداب -بيروت -ط٤ -١٩٨٣
-يوم من زماننا وأحلام شقية -دار الآداب بيروت -ط١ ١٩٩٥
-الف ليلة وليلة -المطبعة الكاثوليكية -بيروت ١٨٨٩م.
Molire - L'AVARE- classiques larousse- ٢٧e'd>

ثالثاً: المراجع العربية والمترجمة:

---

* *لم نذكر في هذه القائمة إلاّ المسرحيات والمراجع التي أسهمت في نسيج الدراسة إسهاماً فعلياً، أما المسرحيات والمراجع الأخرى فقد رأينا إهمالها اختصاراً لوقت القارئ.*

-أدونيس -فاتحة لنهايات القرن دار العودة بيروت -ط١- ١٩٨٠
-أرسطو -فنّ الشعر وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد -تر. عبد الرحمن بدوي -دار الثقافة - بيروت -د.ت
-الأصفهاني (أبو الفرج) -الأغاني -نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب.
-بوتيسيفا، تمارا ألكساندر وفنا -ألف عام وعام على المسرح العربي -تر. توفيق المؤذن -دار الفارابي -بيروت -ط١- ١٩٨١.
-بريخت، برتولد -نظرية المسرح الملحمي -تر.د. جميل نصيف -عالم المرفة -بيروت -د.ت.
-الحكيم، توفيق -توفيق الحكيم المفكر -دار الكتاب الجديد -مصر -١٩٧٠.
- من البرج العاجي -مكتبة الآداب -مصر ١٩٤١م.
-حمادة، د. إبراهيم -خيال الظلّ وتمثيليات ابن دانيال -المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة -١٩٦٠
-الخطيب، محمد كامل -نظرية المسرح -منشورات وزارة الثقافة بدمشق -١٩٩٤.
-داغر، يوسف أسعد، مصادر الدراسة(٢) -منشورات جمعية أهل القلم في لبنان- بيروت -١٩٥٦
داغر، يوسف- معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥) -وزارة الثقافة والفنون -بغداد -١٩٧٨.
-دوارة، فؤاد -مسرح توفيق الحكيم(١) -المسرحيات المجهولة -الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٥
-ذريل، عدنان بن -فنّ المسرحية -دار الفكر بدمشق -١٩٦٣
-الراعي، د. علي- المسرح في الوطن العربي -سلسلة عالم المعرفة ٢٥- الكويت١٩٨٠
-زيدان، جرجي- المؤلفات الكاملة (المجلد السادس عشر) -دار الجيل للنشر والتوزيع -بيروت ١٩٨٢
-شوكت، محمود حامد المسرحية في شعر شوقي -مطبعةالمقتطف والمقطم -مصر ١٩٤٧
-ظلام، د. سعد عبد المقصود- المسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة -مطبعة الفجر الجديد -مصر -ط١- ١٩٨٨
-عرسان،علي عقلة -الظواهر المسرحية عند العرب -اتحاد الكتاب العرب -دمشق -ط٣ ١٩٨٥
-عوض، د.لويس -دراسات عربية وغربية -دار المعارف بمصر -١٩٦٥
-فإن تييغيم، بول -الرومانسية في الأدب الأوربي -تر صياح الجهيم -منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي -دمشق ١٩٨١.
-قطاية، د. سلمان -المسرح العربي من أين وإلى أين -اتحاد الكتاب العرب -دمشق ١٩٧٢
-كمال الدين، محمد -العرب والمسرح (سلسلة كتاب الهلال ٢٩٣) مايو ١٩٧٥
-لنداو، يعقوب م. -دراسات في المسرح والسينما عند العرب- تر. أحمد المغازي -الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة -١٩٧٢
-محمد، نديم معلا -الأدب المسرحي في سورية -نشأته وتطوره -منشورات مؤسسة الوحدة - دمشق ١٩٨٦.
-مندور، د. محمد -الأدب وفنونه- نهضة مصر -الفجالة القاهرة ١٩٨٠
-المسرح نهضة مصر -الفجالة القاهرة ١٩٨٩
-مسرحيات شوقي -نهضة مصر -القاهرة -ط٣- د.ت.
-مسرح توفيق الحكيم -نهضة مصر -الفجالة -القاهرة -ط٣ -د . ت

– نجم ، د. محمد يوسف – المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ – ١٩١٤) بيروت ط٢ – ١٩٦٧.
–ونوس، سعد الله –بيانات لمسرح عربي جديد –دار الفكر الجديد –بيروت ١٩٨٨
–ياغي، د. عبد الرحمن –في الجهود المسرحية الإغريقية الأوربية العربية (من النقاش إلى الحكيم).
المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت –ط١ –١٩٨٠.
–يونس، عبد الحميد –خيال الظلّ –الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر –القاهرة –١٩٦٥

رابعاً: المقالات:

–بلبل، فرحان –ونّوس في "الملك هو الملك" يعرف مايرفض ولايعرف مايريد –ملحق الثورة الثقافي –تاريخ ٧ –٧– ١٩٧٧
–الحايك، منذور –خيال الظلّ بين التراث والمعاصرة –الموقف الأدبي –ع٢٨٣–٢٨٤– ١٩٩٤م
–حمزة، معشوق –الملك هو الملك مرة أخرى– ملحق الثورة الثقافي –تاريخ ١١–٨–١٩٧٧
–الحمو، د. أحمد –الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل –بين سعد الله ونوس وبرتولد بريخت– الموقف الأدبي –ع٨٦–١٩٧٨.
–الراهب، هاني –الملك هو الملك –كيف استيقظ هاملت؟ –ملحق الثورة الثقافي تاريخ ٢٣–٢–١٩٧٨
–سمان، نجاح –من تاريخ المسرح السوري –أبو خليل القباني –الآداب سْ –ع١– ١٩٥٧
–عرسان، علي عقلة –مارون النقاش –الموقف الأدبي –ع١٩٦– ١٩٨٧
–عصمت، رياض –الملك هو الملك جهود متكامل وطموح غير مكتمل –ملحق الثورة الثقافي في تاريخ ١–١٢/١٩٧٧
–عطفة، سامي –الملك هو الملك– ملحق الثورة الثقافي –تاريخ ١٧–١١–١٩٧٧
–العلبي، أحمد –أول مؤلف مسرحي في الأدب العربي –خيال الظّل –دراسات عربية ع١١– ١٩٦٦
–العواني، محمد بري –أبو خليل القباني –الموقف الأدبي –ع٢٦٧– ١٩٩٣.
–كنعان، حسني –أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية –الرسالة (م١٦) –١٩٤٨
–الكيلاني، إبراهيم –أبو خليل القباني –المعلّم العربي –س١ –ع١–١٩٤٨.
–محمد، د. نديم معلا –المسرح في عصر النهضة –ثلاثة رواد –ثلاث تجارب –المعرفة – ع٣١٨– ٣١٩– ١٩٩٠
–محمد، د. نديم معلا –من المسرح السوري –أبو خليل القباني –الحياة المسرحية –ع٢٤–٢٥– ١٩٨٥
–النجاري، حيدر –أبو خليل القباني –الموقف الأدبي –ع١٦١– ١٩٨٤.
–ونوس، سعد الله –حول مقارنة الدكتور الحمو بين مسرحيتي "الملك هو الملك" و"رجل برجل" – الموقف الأدبي –ع٩٠–١٩٧٨
–ونوس، سعد الله –لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني؟ –ملحق الثورة الثقافي تاريخ ٢١– ١٠–١٩٧٦

الفهرست :

التمهيد: ٥

ماقبل المسرحية والمسرح : ٥

الفصل الأول: ١٤

المسرحية العربية: الريادة والبدايات ١٤
قراءة مسرحية "أبو الحسن المغفّل" أو "هارون الرشيد" لمارون النقاش"٢٠" ٢٥
هوامش الفصل الأول: ٣٩

الفصل الثاني: ٤١

المسرحية الشعرية التقليدية ٤١
هوامش الفصل الثاني: ٦٤

الفصل الثالث: ٦٦

المسرحية الشعرية المعاصرة ٦٦
هوامش الفصل الثالث: ٨٥

الفصل الرابع: ٨٧

المسرحية في أدب توفيق الحكيم ٨٧
قراءة مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم"١٤" ٩٤
هوامش الفصل الرابع: ١٠٩

الفصل الخامس: ١١٠

المسرحية المعاصرة في سورية ١١٠
هوامش الفص الخامس: ١٣٣
قائمة المصادر والمراجع ١٣٥

الفهرست : ١٣٨