الفصل الأول

التفسير الإعلامى للأدب الدرامى

الفن يوجه عام - كما يذهب إلى ذلك تولستوى - هو أحد وسائل الاتصال بين الناس . وهذا الفهم ضرورى فى مواجهة النظريات التى تعزل الفن والتقدير الجمالى ، بوضعها فى نطاق مستقل قائم بذاته، بعيدا عن شتى ضروب الخبرة الأخرى ، إذ لا بد - كما يذهب إلى ذلك جون ديوى - من اعادة الاستمرار أو تأكيد أسباب الاتصال بين الخبرة الجمالية من جهة ، وعمليات الحياة السوية من جهة أخرى . « ولن يتأتى لنا أن نفهم الفن أو أن نقف على وظيفته فى صميم الحضارة ، لو أننا جعلنا نقطة انطلاقنا فى البحث هى كيل المديح له ، أو لو أننا اقتصرنا منذ البداية على دراسة الآثار الفنية الكبرى المعترف بأنها كذلك»(١). وإنما ينبغى للنظرية التى تلتمس الفهم ، أن تلجأ إلى طريق غير مباشر فترتد إلى الخبرة العادية ، أو السير الطبيعى للأمور ، حتى تقف على الصيغة الجمالية التى تنطوى عليها مثل هذه الخبرة . وان النظريات القائمة فى الفن لهى أكثر من أن تحصى . فإذا كان ثمة ما يسوغ اقتراح فلسفة جمالية مغايرة ، كان لزاما علينا أن نتناول الظاهرة الجمالية على نحو جديد . وليس أيسر من المزج بين النظريات القائمة أو العمل على تعديلها ، بشرط أن يكون المرء من هواة هذا النوع من التأليف ، وأما فى رأى «ديوى» ونحن معه : فإن العيب فى النظريات القائمة أنها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة، أو من تصور « روحى » للفن يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة(٢).

(١) جون ديوى: الفن خبرة. (ترجمة د. زكريا ابراهيم). (القاهرة دار النهضة العربية ١٩٦٣). ص ٢٢.
(٢) المرجع نفسه. ص ٢٢.

ولكن ليس معنى هذا « أن نستبدل بتلك النزعة الروحية نزعة أخرى مادية مبتذلة ، تهبط بالأعمال الفنية الجميلة إلى مستوى وضيع ، وإنما لابد من أن نستبد لها بتصور آخر يكشف لنا عن الطريقة التى بها تخلع الأعمال الفنية على الكيفيات الماثلة فى التجربة العادية طابعا مثاليا . وحينما توضع الأعمال الفنية فى سياقها الانسانى المباشر من التقدير الشعبى ، فإنها تصبح أعمق دلالة وأوسع مدى ، مما لو قدر لنظريات عزل الفن أن تلقى تأييدا عاما .

والواقع إذن - كما يقول ديوى - إن أى تصور للفن الجميل ، إذا جعل نقطة بدايته تلك الصلة الوثيقة التى تجمع بين الفن من جهة ، وبين الكيفيات المكتشفة فى الخبرة العادية من جهة أخرى ، فإنه لابد من أن يصبح فى مقدوره إظهارنا على العوامل والقوى التى تساعد على تحويل ضروب النشاط البشرى العادى إلى إمور ذات قيمة فنية عن طريق نوع من التطوير الطبيعى السوى . ومثل هذا التطور أيضا لابد أن يكون فى مقدوره الكشف عن الظروف التى قد تحول دون نمو هذه الضروب المختلفة من النشاط نموا سويا عاديا .

وعلى ذلك ، فإن نظرية التفسير الإعلامى للفن : ترتبط بازدياد نمو المجتمع . وتنوع تخصصاته وتعقد مشكلاته ، الأمر الذى يجعل العبء الملقى على عاتق النقاد هو « صنع جسور بين المجتمع والفنون » فمن الواجب أن يفسر الناقد « ما تنطوى عليه الفنون » أى تلك القوى التى تعمل فيها ، والتى هى أعظم منا وتأتى من مصادر خارجة عنا . وهنا يصبح التفسير الإعلامى ضرورة حتمية ، تبعد كل البعد عن الخبرة الفردية المنتظرة ، ذلك أن المجتمع المتحضر يتميز بظهور تخصصات بالغة التجريد ، تجعل من التفسير الإعلامى حلاً يصنع الجسور بين المجتمع والفنون ، كما تقدم ، ويصبح الناقد وسيطا اجتماعيا بين الفنون من ناحية والجمهور من ناحية أخرى . فى مجتمع « لا يقع فى مجال الرؤية المباشرة لأحد ، كما أنه غير مفهوم على الدوام ، وإذا فهمه فريق من الناس فإن فريقا آخر لايفهمه » على حد تعبير والترلبمان . وهنا يصبح التفسير الإعلامى ضرورة حتمية.

ذلك أن التفسير الإعلامى يقوم على أساس من فهم طبيعة الفن ، والتى تقوم فى جوهرها و، كما تقدم ، على أساس اتصالى . فكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين

عن طريق « الكلام » فإنه - كما يقول تولستوى أيضا - ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق الفن ، ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من الإتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم . ولما كان الناس يملكون هذه المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية ، فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى متناول إحساساتنا ، فضلا عن أن فى وسعنا أيضا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين .

فأساس التفسير الإعلامى إذن يتمثل فى الجوهر الاتصالى للأدب . ذلك أن معظم خصائص العقل البشرى التى تميزه عن غيره ترجع - كما يقول رينشاردز - إلى كونه أداة للاتصال : « حقا أن التجربة لابد أن يتم تكوينها قبل أن يبدأ توصيلها ، غير أن التجربة عادة تأخذ شكلها المألوف . لأن وجوب توصيلها أمر محتمل الوقوع . ولقد جعل قانون الانتقاء الطبيعى القدرة على الاتصال لدى الانسان عاملا ذا أهمية بالغة » . **وأهمية الاتصال « أكثر ما تكون فى ميدان الفنون ، ففى الفنون تظهر عملية التوصيل فى أسمى صورها . ولا شك أن أكثر المسائل الفنية صعوبة وأشدها تعقيدا ستتضح لنا طبيعته فى الحال إن نظرنا إليه من ناحية عامل التوصيل »** .

وبداءة يحتاج الاصطلاحان : « **اتصال**» و«**اتصالات**» إلى إيضاح . **فالاتصال** ببساطة هو عملية الاتصال ، **والاتصالات** هى الوسائل التكنولوجية المستخدمة لتنفيذ هذه العملية . **والاتصال** - إذن - هو حقيقة أساسية للوجود الإنسانى والعملية الاجتماعية . **والاتصالات** تمثل شتى الطرق التى يؤثر بها شخص فى آخر أو يتأثر بها . وقد تكون هذه الطرق مباشرة وشخصية مثلما ينشد الشاعر العربى شعره فى سوق عكاظ مثلا أو غير مباشرة ولا شخصية عندما يتوسل الأديب بالصحيفة والتليفزيون لنقل رسالته الإبداعية . فالاتصال - هو حامل العملية الاجتماعية . وهو الذى يجعل التفاعل بين الجنس البشرى ممكنا . ويمكن الناس من أن يصبحوا كائنات اجتماعية .

ويرى « إدوارد سابير » أن هناك فرقا بين **الاتصال والاتصالات** . فالفرد - فى رأيه - يعنى ما يسميه بالعمليات الأولية أى السلوك الشعورى واللاشعورى الذى يقوم به

الاتصال . وعنده أن العمليات الأربع هى : **اللغة ، والإيماء - بأوسع المعانى - الكلمة، وتقليد السلوك الظاهرى للآخرين** ، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة يمكن أن تسمى بشكل غامض **بالإيماء الاجتماعى** . وهو يستخدم الجمع « **الاتصالات** » للدلالة على ما يطلق عليه الوسائل الثانوية وهى الأدوات ، والنظم التى تساعد عل يالقيام بالاتصال . ويرى **سابير** أن التفرقة بين اللفظين لها أهميتها التاريخية والاجتماعية . ذلك أن البشرية كلها قد منحت العمليات الأولية كاللغة ، والإيماء وتقليد السلوك والإيحاء الإجتماعى . على أن الحضارات المتقدمة نسبيا فقط . هى التى طورت الفنون الثانوية المتطورة . وتشترك كل الفنون فى ناحيتين : الأولى - أنه بالرغم من اختلافها ماديا . فإن مهمتها الرئيسية هى إيجاد **الاتصال اللغوى** فى المواقف التى يستحيل فيها **الاتصال المواجهى** . والثانية - هى أن كل الفنون الثانوية تقدم الوسائل غير المباشرة التى يمكن بها تنفيذ العمليات الأولية للتقليد والإيحاء الإجتماعى وسائل غير مباشرة . إذ أن **الراديو** مثلا لايقوم **بالاتصال بنفسه** وإنما يستطيع القيام بذلك فقط عندما يستخدمه شخص من الأشخاص لإرسال رموزه وقد استطاع الإنسان عن طريق اختراع هذه الوسائل الفنية وتحسينها وزيادة عددها . أن يحرر عملية الاتصال من قيود الزمان والمكان.

والمسرح لا يخرج عن أن يكون شكلا من أشكال عملية اجتماعية هى « عملية الاتصال» . وكلمة اتصال Communication تمتاز بالتعبير عن الغرضية والتفاعل معا . بمعنى أنها تنطوى على معنى **القصد أو التدبير** ، وكذلك تعنى **التفاعل أو المشاركة** . واللفظ الأوربى مشتق من الأصل اللاتينى للفعل Communi-cate بمعنى يذيع أو يشيع عن طريق المشاركة . وقد تكون هذه المشاركة بين شخص وشخص آخر وهذا هو الاتصال الشخصى ، أو بين شخص وعدة أشخاص أو جماعة ، وهو الاتصال الجمعى المباشر ، وقد يجرى بين شخص أو مؤسسة وعدة جماعات متفرقة لا تتصل ببعضها البعض ولا ترى مصدر الاتصال وجها لوجه . وهذا هو الاتصال الجماهيرى .

ويظن البعض أن ظاهرة الاتصال نوع من النتائج الفرعية لتقدم العلم والتكنولوجيا ، وفى ذلك تجاهل لدور الاتصال فى المجتمع . ذلك الدور الذى لا يمكن بدونه أن تنشأ الجماعات الانسانية . وقد سبقت الكلمة المسموعة سائر الوسائل الأخرى كالكتابة

والطباعة والصحافة والإذاعة والتليفزيون والسينما . ولا تزال اللغة بوصفها مجموعة الرموز الإنسانية للتفاهم من أهم أدوات الاتصال. والانسان هو المخلوق الوحيد الذى لا يستجيب فقط لبيئته المادية الموضوعية، ولكنه يستجيب أيضا لبيئة رمزية من صنعه[١] فالاتصال إذن هو حامل العملية الاجتماعية . وهو الوسيلة التى يستخدمها الإنسان لتنظيم واستقرار وتغيير حياته الاجتماعية . ونقل أشكالها ومعناها من جيل إلى جيل[٢]. عن طريق التعبير والتسجيل والتعليم : ولذلك بدرت على الانسان منذ أصبح كائنا اجتماعيا، ومنذ بدأ العيش والعمل مع أناس آخرين فى قبيلة واحدة ، **بوادر الحساسية الفنية** والتفتح الشره لكل ما هو مسرحى [٣] .

ولكى نفهم الأصول التى قام عليها فن إنشاء التمثيليات القديمة وعلاقته المباشرة بعمل الكاتب المسرحى الحديث لا نرى مناصا أولا من أن نجلو ألوان النشاط التى كانت القبيلة تمارسها فى تلك الفترة السحيقة من الزمن الذى يسبق التاريخ المدون . ومما لا غبار عليه أن نسلم بأن تشبث هؤلاء الناس بالبقاء كان يشغل أذهانهم أشد مما شغلنا نحن اليوم ، بحيث كان كل ما تقوم به القبيلة من مجهودات موجها إلى هذه الغاية . وكانت التجربة المسرحية الأساسية التى تمثل حياة هذا الجمهور وما تنطوى عليه تلك الحياة من أهمية شيئا جد حقيقى فى أنظارهم . وقد شعروا بحال أحسن بسببها . ولقد كان هذا فنا مسرحيا حقيقيا - فنا بدائيا وفجا . ولكنه أصيل فاخر - وقد أشبع الأحاسيس الفنية عند مشاهديه الذين كانت التجربة المسرحية الأساسية بالنسبة لهم تجربة واسعة المدى مر بها القدامى جميعا ، وهى لاتختلف إلا قليلا ، إذا صح أنها تختلف مطلقا، عن التجربة الانفعالية والذهنية التى تمر بها جماهير المسرح المعاصر الحديث[٤].

ويطرح التفسير الإعلامى الاتصالى تساؤلا هاما حول السبب الذى أدى إلى أن يضع دارسو الأدب العربى عام ١٨٤٨ بداية للتأريخ للمسرح العربى . وهى السنة التى كون

---

(١) ابراهيم إمام الإعلام والاتصال بالجماهير. (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٩). ص ٢٧.

(٢) عبد العزيز شرف المدخل إلى وسائل الاعلام (القاهرة. بيروت دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٠). ص ٧٨ أ ط ١ فن التحرير الإعلامى ـ هيئة الكتاب ١٩٨٧ ط ٢.

(٣) روجرم بسفيلد (الابتن) فن الكتاب المسرحى (القاهرة مكتبة نهضة مصر . ٩١٩٦٤ ص ٤٢.

(٤) المرجع نفسه . ص٤٥.

فيها مارون النقاش فرقته التمثيلية فى بيروت ؟ ولماذا يذهب عدد من الدارسين إلى أنه لم يكن عند العرب قبل ذلك فن مسرحى ؟

ولقد شكل ذلك بالنسبة للدارسين ظاهرة تحتاج إلى تفسير ، ومنهم من رأى أنها ظاهرة مرضية فى الأدب العربى ، وحوّل منطق تفكير هؤلاء الباحثين هذه الظاهرة إلى قضية وصلوا فيها إلى مجموعة من النتائج منها « أن الخلق الفنى فى الأدب العربى ناقص التكوين ، وأن المخيّلة المبدعة لدى العربى منعدمة وأنهم عجزوا عن رؤية الكل لأنهم وقفوا عند الجزء . وكذلك انعدام إحساسهم المأساوى بالحياة مما جعلهم يعبرون عن المواقف الإنسانية دون تصويرهم إياها » . ويتضح من هذه الآراء - كما يقول الحجاجى - إن البحث فى موضوع المسرح والعرب تحول من دراسة للأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح عربى إلى النيل من العرب أنفسهم (١) . ومن ذلك الرأى الذى جاء به الفيلسوف الفرنسى **«أرنست رينان »** والذى قال فيه إن العقل السامى . ومنه العربى عاجز بفطرته عن إبداع الملحمة ثم الدراما . وبنى رأيه على أساسين : أولهما ما تصوره من أن العقل العربى ينزع بطبيعته إلى التجريد ولا ينزع إلى التجسيم . ومن ثم خلت حياة العرب عنده من الأساطير . وما وجد منه فهو بسيط ساذج أو دخيل مستعار من حياة مجتمعات أخرى . وثانيهما ذلك التراث الشعرى المتداول ، والذى تغلب الغنائية عليه ، لأنه فى الأغلب الأعم يتحدث عن عواطف ذاتية ، وقلّما يتجاوزها. وما نريد أن نناقش هذا الرأى مناقشة عاطفية يدفع إليها كبرياء قومى أو عنصرى ، ولكننا نريد أن نناقشه على أساس واقعى مستفاد من التفسير الإعلامى للأدب .

لقد أخذ برأى رينان كثير من المستشرقين والدارسين الشرقيين والعرب دون تعمق أو تمحيص . والواقع أن الأمة العربية - على تعبير الدكتور يونس - لم تكن بدعا بين الجماعات الانسانية ، فقد مرت بالطور الأسطورى والطور الملحمى كما مر غيرها. ولا تزال أساطيرها مبثوثة إلى الآن فى كتب تقويم البلدان ، وعجائب المخلوقات . والتاريخ

---

(١) أحمد شمس الدين الحجاجى: العرب وفن المسرح. سلسلة المكتبة الثقافية. (القاهرة هيئة الكتاب. ١٩٧٥). ص٦.

العام، وان فقدت وظائفها . ولا يزال بعضها الآخر موجودا بين الأعراب والطبقات الدنيا فى الحواضر وإن أصابتها نواميس التطور (١).

والأسطورة - كما نعلم - كانت تحكى فعال إله أو شبه إله . وتفسر بمنطق العقل البدائى ظواهر الكون والطبيعة. وتجسم نزوع الانسان القديم إلى المعرفة ، والكشف عن المجهول واستئناس المتوحش ، والتحكم فى العناصر ، والتغلب على حد الزمان وحد المكان . وهى تصور ما فوق الطبيعى وما فوق الممكن . ومهما اتخذت الجماعة من أسباب الحضارة ، وفقدت الأساطير وظائفها الحيوية فانها تتحول على مر الأيام إلى حكايات شعبية ذات طابع خرافى ، كما أن عناصر من خرافاتها تدخل بعض ما يؤثر عنها من قصص . وما أكثر ما نجد من الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافى فى تراثنا العربى، وبخاصة ما يتعلق منها بالأغراض التعليمية والتربوية . وما أكثر ما نجد من العناصر الخرافية حتى فى القصص الذى كان الخاصة يتداولونه فى القرون الوسطى لأغراض شتى .. أما الملحمة التى تجسم عصر البطولة ونقاء الجنس ، فقد عرفها العرب فيما عرفوا من فنون التعبير الأدبى . ذلك لأنهم عندما تخيروا غلب الأعاجم على الحكم ، وعندما اصطدموا بالغرب المسيحى فى تلك الفترة المعروفة فى التاريخ بالحروب الصليبية ، أبطالا من فرسان الجاهلية : كالمهلهل أو الزير سالم وكعنترة بن شداد العبسى،وكسيف بن ذى يزن اليمنى ، وكأبى زيد الهلالى سلامة : كان الأصل فى هذه الملاحم هو الشعر ، ثم تحورت وانحدرت حتى أصبحت أدبا عاميا فحسب . مع أنها ظلت متداولة باللهجات العامية فى العالم العربى بأسره فترة طويلة من الزمان وبعضها لا يزال ينشد إلى اليوم(٢).

وإذا أضفنا إلى ذلك أن التراث الشعرى الغنائى الذى اعتمد عليه أرنست رينان ، ومن لف لفه من الدارسين المستشرقين والعرب: ليس هو التراث الشعرى الكامل للأمة العربية ، وأن الفصحى عرفت مطولات من القصائد ذات طابع موضوعى ، ولا تتغنى عاطفة فرد . بل تتغنى عاطفة أمة ، وتزخر بالوقائع والأمجاد ، أدركنا - على حد تعبير

(١) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور (القاهرة هيئة الكتاب. ١٩٧٣م ص ١٣٧.
(٢) المرجع نفسه. ص ١٣٧.

الدكتور يونس - أن رأى رينان كان ثمرة استعلاء الرجل الأبيض على غيره من الأجناس. وكان وليد التوسع الأوربى الامبراطورى فى الوطن العربى (١).

وعلى ذلك : فإن **التفسير الإعلامى للأدب يوفر لنا الأدوات اللازمة لتفسير نشأة المسرح العربى وتطوره ومستقبله : ولتحديد معالم إنشاء مسرح عربى خالص** : ذلك أن **«الاتصال»** كما تقدم هو أساس التفسير الإعلامى للفنون : وقد رأينا « تولستوى » مثلا يرى أن الفن لا يخرج عن كونه أداة « تواصل » بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم . ولما كان الناس يملكون هذه المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية ، فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى تناول إحساساتنا ، فضلا عن أن فى وسعنا أيضا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين . وعلى ذلك يذهب تولستوى إلى تعريف الفن بقوله إنه « ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين ، بطريقة شعورية إرادية ، مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية » (٢).

ذلك أن العمل من أعمال الفن ليس حادثا من الحوادث وهو - سواء كان صورة ، أم تمثالا أم قطعة موسيقية أم تمثيلية - يشتمل على شئ يؤديه وينطق به، شئ يوصله إلينا . وهو - وان كان ثمرة أنتجها الفنان فى فورة فن فورات الخلق الملهم - على تعبير بسفيلد - يقوم على **مقصد من المقاصد** . وسواء كان هذا المقصد هو **التعبير عن أحد المشاعر ، أم ترجمة عن اتجاه ، أم وجهة من وجهات النظر** . فهو مقصد غير مادى . ومادام يحتوى على شىء يقوم « بتوصيله» إلينا فهذا يجعله عملا من أعمال الفن.

الفنان قد يرنو إلى وجه امرأة فيرى فيه أكثر مما تراه العين العادية .. إن ما يراه وما يشعر به ، وما يخامر نفسه يحاول أن يعبر عنه . والصورة قد تكون واحدة من صور

---

(١) عبد الحميد يونس: خيال الظل . سلسلة المكتبة الثقافية . (القاهرة الدار المصرية للتأليف والرجمة . ١٩٦٥ : ص٦.

(٢) Tolstoi : Quiest - ce - que L' Art - Tradit par wjzzny 1913, Paul, pidier P.P 58,59.

كثيرة متعددة ، غير أن الذى يريد الفنان أن يقوله عنها سوف يصل . أو سوف ينتقل ، ولو إلى أقلية من الناس لهم إحساسهم ولهم مشاعرهم ، وذلك لأن العمل من أعمال الفن الذى لا مشاهد له ولا يوجد له من يتلقى ما فيه من تجربة لا يكون عملا من أعمال الفن إطلاقا (١).

وفن المسرح - شأنه شأن وسائل الاتصال جميعا - يعكس العادات والأخلاق وطرق الحياة التى يحياها مجتمع معلوم . والفنان المسرحى شريك تلك الحياة التى يحاول تفسيرها . وكما قال جون هوارد لاوسون فى الفنان : إن نشاطه الخلاق نشاط شخصى واجتماعى معا . وتصويره للعالم الذى حوله امتداد لحياته هو نفسه . لأنه يبرز معانى وقيما ومطامح اجتماعية تُطرق وتُشكّل بعد صهرها فى نيران التجربة الحية » (٢).

وصورة العمل الفنى قد تتغير ، بل هى تتغير فعلا ، بتغير ثقافة المجتمع . إنها تتغير بمرور الأيام ، إلا أن وظيفتها فى ربط النشاط الإبداعى عند الفنان بالمجتمع الذى يمثله والتأليف بينهما تبقى ثابتة لا تتغير ، فإذا اكتشفت مجالات أو أوساط جديدة وتطورت تغيرت الصورة من جديد ، إلا أنها تبقى مع ذلك المفتاح الذى يفتح لنا أبواب مضمون العمل الفنى . إن صورة أغنية من الأغنيات الغزلية SONNET صورة جافة جامدة ، وبالرغم من ذلك فإن الشاعر الفنان يحاول أن يعبر بها عن معنى من المعانى ... عن مضمون أو محتوى(٣).

ولما كان الفن هو الافصاح والتبليغ والاتصال : فإن الفنان يجد نفسه فى موقف غريب خاص . إنه يجب أن يبلّغ أو « يوصّل » فى حدود القيود التى تربطه بمجالات الاتصال الحديثة ، وإلا تجرد من التعبير عن ذاته ، وبهذا لا يكون فنانا بعد (٤) .

وفى ضوء التفسير الإعلامى للفنون : نجد أن **الوظائف الإعلامية** لم تتغّير على مدى القرون فيما بين الثقافة القبلية والحضارة العصرية، وإنما برزت مستحدثات وهياكل

(١) روجرم بسفيلد (الابن) المرجع السابق ص ٤٩.

(٢) John Homard Lousaan . Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting G.P Putnams Sona . 1949. P.A.

(٣) روجرم. بسفيلد (الابن) المرجع السابق. ص ٥٠.

(٤) المرجع نفسه . ص ٥٠.

لتكبير هذه الوظائف ومدّ نطاقها . فعندما كان المجتمع الانسانى عبارة عن قبائل بدائية مكدسة فى الكهوف اتقاء للبرد والأخطار القائمة على الدوام ، كانت لهذا المجتمع احتياجات إعلامية جوهرية معينة إلى جانب الإعلام اليومى المعتاد المتبادل فى الغزل بين المحبين وفى نطاق العائلة وبين الأولاد فى لهوهم أو فى المحادثة العابرة . كان على القبيلة أن تعيّن ديدبانا مهمته **مراقبة الأفق والإبلاغ عن الأخطار** والفرص ، فيبلغ مثلا بمجرد مشاهدته لقبيلة معادية أو لقطيع من الماشية على مدى الصيد . عندما كانت تصل معلومة كهذه إلى القبيلة كان لا بد من ترتيب معين لتقرير ما يتخذ من إجراء . قائد أو مجلس قيادة يقرر (عادة بعد مناقشة وأخذ ورد) يشرح الموقف ويصدر الأوامر ويخصص المسئوليات ، وبالطبع لم تكن سياسة القبيلة تُقرّر عن طريق المجلس على إثر حالة طارئة. كان البت فى الكثير منها مرهون **بنظام من المعتقدات والتقاليد والقوانين** التى يبلغ بعضها من العمر ما يزيد عن عمر أكبر الأحياء فى القبيلة سنًا . لذلك كان من أهم الواجبات **تعليم** هذه المعتقدات والتقاليد والقوانين والمهارات الضرورية فى حياة القبيلة إلى الشباب وهم الأعضاء الجدد فى الجماعة . هذه الأدوار الإعلامية الثلاثة إذن كانت ترى بوضوح فى المجتمع الباكر : فدور الديدبان (الذى يراقب الأفق ويبلغ). ويجسّده المأثور العربى : «لايكذب الرائد أهله» أى الذين يرسله القوم فى التماس النَّجعة وهى الذهاب لطلاب الكلأ فى مواضعه. ويتضح دور «الديدبان» الإعلامى فى تراثنا الميثولوجى ، حين نذكر زرقاء اليمامة المشهورة أو « حَذَام» التى زُعم أنها كانت تبصر على مسافة ثلاثة أيام ، وذكروا عنها أن حسان بن تبّع الحَمْيرى أغار على قومها بنى جديس وأراد أن يفاجئهم من حيث لا يعلمون فحمل أشجارا فى وجه جيشه لئلا تبصرهم الزرقاء فتنذر قومها ، وكان « الخبر قد نمى إلى جديس فصعدت الزرقاء إلى رأس حصن لهم ورأت الأشجار تسعى فقالت :

أقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حِميرٌ قد أخذت شيئا يُجَرّ

فلم يصدقوها حتى طرقهم حسان وفتك بهم فقيل البيت المشهور :

إذا قالت حذام فصدّقوها فإنّ القول ما قالت حذام

ودور « حَذام » هـذا هو دور الديدبـان الإعلامى الـذى أصبح الـيوم فى عصـر ثورة الاتصال يعطى « تقريرا صادقا ، وشاملا ، وذكيا عن الأحداث اليومية فى سياق يعطى لها معنى » . علـى النحو الذى يجعلـنا نذهب إلى أن **الوظائف الإعلامية الجوهرية لا تزال باقية على الرغم من اتساع نـطاق المجتمع ، وتعقّده ، ولمحقق الشىء : الذى نسميه «حضارة »** : ولكن تبادل الإعلام - كما يقول شرام - أصبح أيسر عن ذى قبل . وبعض وجوه النـشاط التى كانت ودية عابرة أصبحت رسـمية ، وبعض ما كان يقوم به الأفراد يتطـلب الآن مؤسسات اجتماعية : أدخلت الآلة فى عـملية الإعلام لترى وتصـغى ، وتـتكـلم ، وتـكتـب للإنـسان . . وحـول هذه الآلات نـهض عـدد من أكبر المؤسسات الإعلامية وهى أجهزة الاتصال بالجماهير ، إلا أن الوظائف الإعلامية الأساسية ما تزال هى الأساسية فيما بين القبيلـة والحضارة العصرية ، وبرزت مستحدثات وهياكل لتكبير هذه الوظائف ومدّ نطاقها ، بحيث يمكن القول إن لكل مرحلة من مراحل المجتمع مرحلة الاتصال المناسبة لها (١).

وتأسيـسا على هذا الفهم : فإننا نطرح هنا افتراضا يذهب إلى أن هناك « **وحدة** » كما أن هناك « تنّوعاً » عل يالصعيد الإنسانى العام فى جميع الفنون : وأن مفهوم « **الوحدة** » يشمل **الوظائف الاتصالية الجوهرية** التى توجـد فى كل المجتمعـات : فى حين أن مفهـوم «التنوع» يشمـل « تنوع » **وسائل التعبيـر عن هذه الوظائف** : وعلـى ذلك أيضا يـكون من الخطأ البـيّن **أن نتصور الـفن المـسرحى الجماهيـرى الذى ساير الانـسان مـذ درج علـى الأرض إلـى الآن . عبـارة عن الـتجسـيم الحـى الشاخص لمشهد أو مـجموعة من المشاهد مقتطعة من الـواقع أو ملفقة من صنع خيال عبقرى .**

« ونحن كلـما وقفنا فى مـفترق الطرق لنـحكم على هذا الـفن المسرحى ومكـانه من حياتـنا ، انقسمـنا على أنفسنا بين مـشغوفيـن بالأدب مفتونـين بالكلـمة » وبين حرفـيين متخصـصين فى التشخـيص والتجسيم والـتصوير ، حتى إذا أحـست الهيئة الإجتـماعية بمسئولـيتها عن ثقافة الجـماهير وعن الجماهـير تعرضت أجهزتـها الموجهة للثقـافة والفن

(١) ولبورشرام. أجهزة الإعلام والتنمية الوطنية. (ترجمة محمد فتحى). (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠) ص ٦٢

لمذهبين فى معاونة الإبداع والاقتباس والترجمة عن أمم أخرى ، وفى الانصراف الكامل لتشييد دُور التمثيل والمسارح والعناية الخالصة بالجانب الحرفى المحقق للدراما بشكلها المحسوس أمام الجماهير »(١).

فالفن المسرحى إذن لكونه مرتبطا بالتاريخ الإنسانى العام : وجد فى كل مكان : وان كان قد اتخذ أشكالا متعددة متباينة : ولعله من أجل ذلك لا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية ، وان كان التاريخ المدون يرجع بتاريخ المسرح إلى مصر فى عام ٤٠٠٠ق .م.(٢)ولا شك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك فى ضوء نظرية الإتصال : التى تجعل من المسرح حاجة إنسانية : على الرغم من ذلك التحديد النسبى لنشأة المسرح فى بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد . وأول تاريخ هام يصادفنا هناك هو عام ٥٣٥ ق.م. ففى ذلك العام فاز تيسبس الذى يعتبر ، بحق أو بغير حق « أول ممثل » فى «أول مسابقة تراجيدية» . غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى نعرفها على وجه اليقين . وهى أن مدينة أثينا تلك المدينة اليونانية الصغيرة قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد ، فيما بين ٥٠٠ - ٤٠٠ق . م . أربعة من أكبر كتابه المسرحيين وهم : اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيدس ، وأرستوفان . (٣) . وعندما نطالب بالتفسير الإعلامى للفن الدرامى أو المسرحى - وهو التفسير الذى يستوعب الكلمة والحركة والإيقاع وتشكيل المادة فى إطار درامى قادر على التوصيل - فإننا نصحح بذلك أخطاء شائعة تتعرض لها حياتنا المسرحية ، وتباعد فى الوقت نفسه بين الجماهير وبين فنها الأصيل العريق المتجدد.

وهنا نفيد من دراسات الأدب الشعبى عن علاقة الدراما بالشعب وهى علاقة تقوم على الإبداع من ناحية وعلى التذوق الفنى من ناحية أخرى ، وتنبثق من أعماق التاريخ الانسانى ، بل من أعماق أعماق النفس الانسانية ، لأن الدراما الشعبية إنما انبثقت عن عقيدة وشعيرة وإرادة . ويقصد بها تلك المجموعة من الأشكال والمضامين الدراميّة التى

---

(١) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور: المرجع السابق ص ٢٢٥.

(٢) George Freedley and John A.Reeves, A.History Of the Theatre (N.Y. Croun. Publishers Inc. 1941). p.2..

(٣) فرانك م. هوايتنج. المدخل إلى الفنون المسرحية: (ترجمة كامل يوسف وآخرين) (القاهرة دار المعرفة، ١٩٧٠). ص ٢٣.

صدرت عن الشعب نفسه تحقيقا لمنفعة أو قيمة أو استهدافا لغاية اجتماعية أو فنية(١).

وليس الباحث فى حاجة إلى أن يستعرض النتائج التى وصل إليها علماء الانسان القديم وهم يحاولون جاهدين أن يتبينوا والومضات الأولى للدراما عند الجماعات البدائية والتى تؤكد ما ذهبنا إليه من وجود «**وحدة**» اتصالية على الصعيد الإنسانى، ومن وجود «**تنوع**» فى الأشكال الدرامية. وحسبنا أن نواجه عن كثب تلك العروض الرائعة التى بدأت تقتحم دور التمثيل والأوبرا فى أوربا وأمريكا . وهى الفنون الأفريقية التى لا تزال على أصالتها وصدقها وارتباطها بالانسان الأفريقى . يقول الدكتور يونس : «إن تلك العروض لا تقوم - ولا يمكن أن تقوم - بالكلمات وحدها ، ولا تنهض بالحركات والإشارات وحدها . ذلك لأن الكلمات والألحان والحركات تؤلف وحدة واحدة . وأن كل جزء من هذه الوحدة لا يمكن الحكم عليه حكما عادلا يستوعب أبعاده وأهدافه إلا إذا اقترن بالجزئين الآخرين . وقد نحصل على قدر من الاستمتاع بالكلمات مجردة من الألحان والحركات . كما نفعل عندما نقرأ نسخة مطبوعة من روائع الأدب التمثيلى القديم أو المعاصر ، بيد أن هذا الاستمتاع ليس صحيحا أو كاملا كما نستوعب العناصر الثلاثة مجتمعة . وهناك من العلماء من يذهب إلى أن الحركة والإيقاع أقدم من الكلمة ، لأنهما وجدا بمعزل عن الألفاظ والعبارات . وكثيرا ما كانت تصاحبها الصيحات التى لا تحمل معنى محددا بقدر ما تحمل من دلالة شعورية » (٢).

ويستشهد الدكتور يونس فى بحثه عن الدراما الشعبية بتلك الممارسات المعروفة فى مصر والحجاز والحبشة وغيرها باسم «الزار » . وإذا كانت هذه الممارسات تأخذ الآن فى الإنقراض بفضل انتشار المعرفة العلمية ، فإنها كانت على قدر من الرسوخ إلى ثلاثينات هذا القرن . وكان من اليسير على الباحث أن يشهد حفلات الزار فى المدينة وفى الريف، وأن يلاحظ بعض وجوه الاختلاف فى تفاصيل الأداء فى كل بيئة وفى كل طبقة . وليس من المهم الآن البحث فى أصل اسم « الزار » أو فى موطنه الأول ، ولكن علاقة الزار بالدراما الشعبية واضحة كل الوضوح من قيام هذه الممارسة بجميع العناصر التمثيلية ،

(١) عبد الحميد يونس: المرجع السابق. ص ٢٢٦.
(٢) المرجع نفسه. ص ٢٢٧.

التى تستوعب الكلمات والحركات وتقترن بالأزياء والرموز وضروب الاستهواء على اختلافها .

وليس أدل على العلاقة الوثيقة بين الزار والتمثيل من تقمص الأرواح لأجساد فريق من الناس ، الذين يلتمسون التخلص من تلك الأرواح أو التودد إليها بطقوس معينة . ومعنى ذلك أن الشخص الذى تتقمصه روح معينة . يدرك أنه قد أصبح شخصيتين مختلفتين فى وقت واحد ، وأن شخصية الروح تتغلب عليه فى لحظات وظروف معينة ، ويصدر فى هذه الحالة عن مواقف لا علاقة لها بواقع حياته . وقد يتحدث بلغة لا صلة لها بلغته ، وقد يقوم بأعمال تتجاوز المعقول ، وقد تثير الدهشة والروع . وكان من المألوف أن يعالج الذين تتقمصهم تلك الأرواح أنفسهم بطقوس معينة تنهض بها وتشرف عليها امرأة متخصصة هى الشيخة أو عريفة السكة أو « الكدية » ولا بد لتلك المرأة المتخصصة من التعرف على المكان الذى جاءت منه الروح ، لتتحدث إليها بلغتها وتعاملها بعُرْفها . وكانت تفرّق بين عفاريت القاهرة وعفاريت مصر العليا وعفاريت الجزيرة إلى غير ذلك من الربوع والأقاليم .ومن المقومات الدرامية فى الزار أن الكدية أو الشيخة ينبغى أن تكون على علم صحيح كامل بالنغمة الملائمة والأغنية المناسبة والملابس الموائمة للروح إلى ما يصاحب النغمات والكلمات من رقصات ودقات على الدفوف(١).

ولقد صور المرحوم الدكتور أحمد أمين الزار كما عرفته القاهرة أوائل هذا القرن فقال:

« ... تقوم الكدية وتضع كرسيا فى وسط المجلس ، وتجلس عليه صاحبة المنزل الذى أقيم لها الزار وتحضر فرختين وديكا .وتربط أرجلها ثم تضع الديك على رأسها والفرختين على كتفيها ، ثم تتلو قراءات معهودة وتنشد أناشيد ، والفراخ تقابل النشيد بالزعيق ، وجميع الحاضرات يقلن « دستور يا أسيادى ، مدد يا أهل الله يا أسيادى «والكدية وأعوانها يضربن بالدف وينشدن الأناشيد على نغمات مختلفة ، ثم يقربن من

(١) المرجع نفسه ص ٢٣٩

صاحبة المنـزل ويسرعن فى الدق ، وصاحبـة المنزل هذه تركع أمام الضـاريات ، ثم تجىء إحداهن ، ومعها ملابس الأسياد ، وهى عباءة مزركشة بالقصب وطربوش مكلل باللؤلؤ، وسيف وخنجـر ملبسان بالفضة : فـتتقلد السيف وتمسـك الخنجر بيدها ، وتقف متمايلة أمام ذلك الجـمع ، والآلات تضرب والأنـاشيد تنشـد ، ثم تقف صـاحبة المنـزل وتقول : السلام عـليكم : فيقـال لها : أهلا وسهـلا . من أنت ؟ تقول هـى . أنا الشيخ عبـد السلام فتضرب حين ذلـك على الدف نغمات تسمى الشيخ عبدالسلام فترقص صـاحبة المنزل رقصا عـجيبا يـناسب الشـيخ عبد السلام ، حتى إذا فـرغ الدور قامت الـكدية وكسبت صاحبـة المنزل ، فينـصرف الشيخ عبـدالسلام إلـى حاله ، ثم تدعـى صاحبة المنـزل أنه قد لبستها زوجة الشيخ عبد السلام ، فتقول بـصوت رفيع السلام عليكم ياستات : فيحضرن لها مـلابس نسائـية تناسـب زوجة الشـيخ عبدالسـلام . كل بدلة مـن الحرير ، ولهـا لون خاص، وخواتم وخلاخيل وأساور ثم يضربن لها الهدى : التى تناسب زوجة الشيخ عبد السلام» . ومن الأناشيد التى يغلب عليهـا التكرار والتى أوردها الدكتور أحمد أمين هذا المثال :

«ماما الهدى » آه ياماما . بدر التمام يامحمـد . نصبوا الكراسى لماما . بر السماح لماما . بر الهدى لماما . صاحب العوايد ماما . صاحـب الدبارع ماما . نصبوا الميدان ياماما . آه يا زهر الورد يا ماما .. الخ».

ولقد جرت عادة مؤرخى الدراما بعامة أن يردوها إلى شبه جزيرة اليونان ، وأن يصلوا بينها وبين الشعائر الخاصة بالكروم ، والـتى تدور حول الإله اليونانى القديم ديونيزوس ، وكانوا عـلى بعض الحـق فى هذا التـصور ، الذى حصـر انتباهـهم فى الدرامـا الأوربية وأصولها اليونانية ، ولم يفتهم انبثاقها من النفسية الجماعية فى احتفالها بالحياة .

وأيضا كشـكل من أشكـال الممارسة للطقوس الدينية ، وكانت بـدايات هذا تقريبا فى القرن الخـامس ق . م . حيث كـانوا يقيـمون احتفـالين .. **أحدهما** فى الشتاء عـند جنى العنب يقدسون وينـشدون فيه لاله الخصب والنماء لديهم « ديونيـسوس » ويغلب عليه الانشاد الدينى والرقـص والأغانى المرحة ، ويرجّح البعض من هنـا بدايات الملهاة لدى الإغريق. **والآخر** فى أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قـد جفت، ويغلب عليه الطابع

الحزين لغياب الآلهة ، ويبتهلوا له كي يعود . وفي هذا الشكل لم يكن هناك تمثيل بالمعنى المعروف إذ الأمر لا يعدو الإنشاد والرقص الجماعي ، وأحيانا يتمثل احدهم الاله «ديونيسوس »لابسا قناعا كبيرا ويقف فوق مكان مرتفع من العرض . ولكن سرعان ما نمت لدى الاغريق واخذت صورة اكثر تطورا على يد بعض الشعراء الكبار وكان اولهم تاريخيا هو « اسخيليوس » ٥٢٥-٤٥٦ ق .م . حيث كتب اول مسرحية شعرية وصلت الينا وهي « الضارعات » حيث كان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة المنشدة ، وتلاه « سوفوكليس » ٤٩٥- ٤٠٦ ق.م . ليطور ما بدأه الأول - ويضيف ممثلا آخر ، ثم « يوروبيدس » ٤٨٠-٤٠٦ ق.م ليكون اكثر من سابقيه انسانية واقل صبغة دينية وينزل بالمأساة من مستوى الالهة الى مستوى الانسان العادي .. وان كان هؤلاء الشعراء الثلاثة هم فطاحل المأساة اليونانية. ونذكر هنا أبا الملهاه الاغريقية «ارسطوفانيس» الذي ولد عام ٤٨٨ ق . م . والذي ترك حصيلة لا يستهان بها من الاعمال التي اتسمت الى حد بعيد بالصبغة السياسية والمغالاة في تقديم الانماط والحوادث غير الواقعية من ثمرة الخيال ، ثم « ميناندر » الذي تلاه ليزدهر على يديه نوع جديد من الملهاه هو ملهاة السلوك، والتي ازدهرت حتى القرن الثالث ق . م . وحين جاء من بعدهم « ارسطو »**نراه ينظر** لهذا النوع من الفن الذي وصل ذروته في اليونان القديمة على ايدي هؤلاء الشعراء ، وما هو ظاهر فلم يكن هناك من بعدهم من وصل الى مستوى إبداعهم في المأساة أو الملهاه . وهنا نستطيع القول بأنه منذ ذلك الوقت اخذت الدراما الاغريقية في الاضمحلال ليتوارثها عنهم (الرومان) ولتأخذ صبغة حضارتهم العسكرية حيث برزت على يد العبيد الذين استقوا من دراما الاغريق معظم ما كتبوا فكان من اوائلهم في تناول المأساه « سنيكا وفي الملهاه »: بلوتس و« ترانس » وجاءأيضا « هوراس » الروماني ليستقي من كتاب " فن الشعر " لأرسطو، ويقدم له التحاليل والتفسير ويكون بهذا الناقد والمنّظر الروماني الاول للدراما.

ومع بداية العصر المسيحي لاقى المسرح عنتا واضطهادا على يد الكنيسة في اوروبا كلها حيث اعتبره الآباء المسيحيون الأوائل نوعا من الوثنية ورجسا من عمل الشيطان

يجب محاربته والقضاء عليه ، ولاقى فترة من الركود العام حتى رسخت أقدام المسيحية فى أوروبا فكانت الصحوة مرة اخرى كما كانت فى البداية . دينية ، فجعلوا المسرح يقوم على خدمة الكنيسة حتى انه أخذ شكل العرض الدينى داخل الكنائس ثم تطور ليصبح فرقا متجولة ، تقدم قصصا من التوراه وحياة المسيح واعمال القديسين والصالحين ومعجزاتهم .. ولما كانت الاغلبية من شعوب اوروبا لا تعرف القراءة تبنّى باباوات الكنائس تقديم التوراه اليهم بشكل درامى .. وبالطبع مع هذه البداية لم يكن هناك مجال للضحك . فقد كان شكل المسرحية جادا ومؤثرا . ثم بدأت تأخذ شكلا أخلاقيا يعظ الناس ويقدم دراما خلقية تنبذ الخطيئة والظلم .

ثم يأتى عصر النهضة الاوروبية فيزدهر المسرح ازدهارا رائع الشأن على يد الكثير من الكتاب فى اوروبا كلها وعلى رأسهم " وليم شكسبير" ١٥٦٤-١٦١٦م. وينهض المسرح الانجليزى على يديه ليصبح منارة لاوروبا كلها ، كاتبا للمأساة والملهاة بصورة لم يسبق لها مثيل . وفى فرنسا يأتى " بيير كورنى " ١٦٠٦- ١٦٨٤م و " جان راسين " ١٦٣٩ - ١٦٩٩ م . " وجان باتست موليير " ١٦٢٢ - ١٦٧٣م ليشيدوا روائع الاعمال الدرامية مكونين ما يسمى (بالمذهب الاتباعى الكلاسيكى) . مقتفين اثر الرومانى " هوراس " متلمذين على مدرسته فى النقد ، ليصلوا ويتصلوا بالمسرح الأم الذى استقى منه " هوراس " وهو المسرح اليونانى القديم . وهكذا فعلت ايطاليا واسبانيا والمانيا وسائر دول اوروبا . والى هنا لا نريد الخوض فى تطور الدراما المعاصرة لكثرة الاحداث والأسماء وانتشارها ، مما سنتناوله لاحقا فى المدارس والمذاهب الدرامية .

ولكن الإنصاف يقتضينا هنا أن نستكمل ذلك النظر بتأمل الشعائر التى نشأت تحقيقا للإتصال الدرامى على اختلاف أنماطه : والتى أزالت الحواجز بين الحياة وما بعد الحياة ، ومن أبرز الأمثلة المصورة للدراما المقدسة الشعبية - على تعبير د . يونس - احتفال المصريين بسيرة أوزيريس . وتلتمس هذه السيرة المرتبطة بالطبيعة والحياة فى الحفلات الخاصة بالتقويم أو المراسم ، وهى شمسية فى العادة ، ولسنا فى حاجة إلى أن نعيد إلى الأذهان حكاية إيزيس وأوزوريس وحورس . فهى معروفة مشهورة . وكلها تؤدى بنا إلى

القول بأن بداية ظهور المسرح كشكل درامى فى كثير من الحضارات القديمة جاءت فى وقت متزامن تقريبا ، فان اعتبرنا شكل الطقوس الدينية فى مصر الفرعونية شكلا دراميا فقد ظهرت بالفعل مؤخرا نصوص درامية فعلية على برديات قديمة " كإزيس وأوزوريس " ولكنه لم يستمر أو يزدهر .. كما ظهرت أيضا نصوص صينية ويابانية قديمة وغيرها .

أما بالنسبة لتطور الدراما فى بلادنا فقد كانت البداية فى مصر الفرعونية فى شكل طقوس يقوم بها الكهنة فى عروض شبه تمثيلية ، وظللنا حتى أوائل هذا القرن عند هذا الحد حتى جاءت الاكتشافات لتخرج لنا نصوصا تمثيلية قديمة على برديات بعضها يقع فى أربعين مشهدا تدور أحداثها حول " إيزيس " و " أزوريس " وابنهما " حورس " وعدوهم «ست» .. .. وقد ظلت هذه النصوص تمثل حتى زمن " هيرودوت " اى الى القرن الخامس ق . م . حيث كان يقوم بتمثيلها الكهنة مجسدين قصة بحث " إيزيس " عن أخيها وزوجها " أزوريس " (إله الخصب والنماء) لدى المصريين القدماء ، يساعدها ابنهما " حورس " الذى ينتقم من " ست " اله الظلمة الذى قتل والده، ويتمكنان أخيرا من إعادة " أزوريس " الى الحياة .. وكان التمثيل يتم فى ثلاثة ايام ينتقل الموكب من مكان لآخر بحثا عن جثة ازوريس " التى مُزّقت الى أربعين قطعة ، وفى كل مكان يظنون فيه قطعة منها تقوم معركة وهمية وأحيانا حقيقية .. حتى تجمع الجثة ويدخلونها الهيكل ويشهد الشعب هذا المشهد ويعلو صراخه وصياحه. ويقول " هيرودوت " إن الاغريق قد نقلوا فن المسرحية عن الفراعنة .. الذين لم تتطور لديهم عن الشكل الدينى ، وبالفعل فهناك صلة وثيقة بين الاله المصرى " أوروريس " واليونانى " ديونيسوس " ، فكلاهما يرمز للنماء والخصب. ونقتصر هنا على وصف احتفال شعبى يمثل الدراما المقدسة ، ويوحى فى الوقت نفسه بأن هذا الشكل من التعبير له نظائر فى كثير من الأقطار. يحدثنا هيرودوت أن مقبرة أوزوريس فى مدينة سايس أوصا الحجر بالوجه البحرى ، وأنه كانت هناك بحيرة تمثل عندها « مسرحية الآلام » أثناء الليل مرة واحدة كل عام . وكان أفراد الشعب يدقون صدورهم حزنا على موت الإله أوزريس ، ويحملون تمثالا يرمز

للآلهه ايزيس على هيئة بقرة مصنوعة من الخشب المموه بالذهب . والراجح أن استغلال هذا الرمز فى الحفل يمثل ايزيس وهى تبحث عن جسد زوجها أوزوريس، ومن أهم المراسيم المرعبة فى ذلك الحفل الإضاءة الشاملة للمدينة أو القرية ، فقد اعتاد الناس أن يعلقوا صفوفا من مصابيح الزيت أمام دورهم تظل مضاءة طوال الليل . ولم يكن الإحتفال مقصورا على مدينة سايس ، وإنما كان شائعا فى مصر بأسرها.

أما بلوتارك فقد أعطانا السياق الدرامى لذلك الإحتفال . فقال إن أوروريس يقوم بتحقيق هذه الدراما ، ولكن الجماهير كانت تشارك فيها مشاركة كاملة وهى تعى أن ما تمارسه عبارة عن محاولة التخلص من الواقع اليومى المحدود إلى واقع آخر أرحب وأشمل ، يخلص الأفراد من أسر الضرورة ، ويتيح لهم الاتصال بالكون والطبيعة والحياة، وينقلهم من عالم الحزن على الذبول والاضمحلال والموت إلى الفرح بالنماء والتكاثر والبقاء ثم الخلود .

ولهذه الدراما الشعبية المقدسة - أشباه ونظائر فى الشرق وفى الغرب جميعا . فى العصور القديمة وفى العصور الوسطى وفى الأزمنة الحديثة أيضا ، ذلك لأن الدراما الشعبية ، التى تعبر عن الآلام أو الأسرار وجدت فى ربوع آسيا وأوربا وسائر أقاليم العالم القديم . وإذا كانت عقدتها قد حلت واندثرت عناصرها ثم تحولت إلى عادات وتقاليد ومراسيم وحفلات ، يغلب على بعضها الحزن ، وتسيطر النشوة المعربدة على بعضها الآخر فإن ذلك لا يغير من الواقع شيئا؛ إذ أن الدراما الشعبية لا تزال حية مؤثرة ، وإن كانت فى الوقت نفسه تضرب بجذورها فى أعماق التاريخ الإنسانى .

ولا يستطيع المرء . وهو يتحدث عن الدراما الشعبية المقدسة ان يتغافل عن « التعزية»: وهى التعبير عن المشهد : الذى يحكى قصة استشهاد الحسين رضى الله عنه . فى يوم عاشوراء عند الشيعة بنوع خاص . وتختلف هذه المشاهد اختلافا كبيرا باختلاف البلدان . فهى فى فارس غيرها فى مواطن الشيعة من ارض الجزيرة وبلاد الهند . ويدخل فيها بالمعنى الواسع المواكب التى تسير فى الطرقات كموكب الفرسان وما إليه . أما الإطار

الدرامى لهذا المشهد فيكون فى بعض الاماكن العامة (١) ولقد صور هذه المشاهد عدد من الرحالة والمستشرقين كما أعجب بها الأدباء منذ عهد بعيد . ولقد أفرد لها الأديب الانجليزى المشهور ماتيوآرنولد أكثر من فصل فى كتابة عن النقد الأدبى.

ليست الدراما الشعبية إذن صورة متخيلة أو مقتطعة من الواقع . ولا تقوم بالكلام دون وسائل الفن الأخرى . والجماهير هم . القاعدة الأساسية التى تصدر عنها هذه الدراما . . إنهم لايتلقونها فحسب . ولا تقف مهمتهم عند تفريغ شحنة عاطفية مكبوتة. ولا يقاس مكانهم من الدراما بالدموع أو الضحكات . ذلك لأن الدراما الشعبية أبدعها الشعب نفسه لأهداف تتجاوز ما تواضعنا على تسميته باللذة الفنية . الى طلب الصحة والاقبال على الحياة وحمايتها من الذبول والانحراف .

وعلى هذا الفهم : يمكن النظر إلى شعيرة الطواف حول البيت الحرام أو حول صنم من الأصنام فى العصر الجاهلى : حيث كانت تؤدى بشكل فردى أو جماعى دون قيادة من كاهن أو زعيم سياسى وإنما كانت القبائل تكتفى بأدائها فى مواسم معينة أو فى غير مواسمها . وربما كان المظهر الوحيد لهذا الطواف هو الاهتمام ببساطة لباس الفرد ونظافته ساعة الطواف .. وربما كان يلبس بعض العذارى زيا خاصا ساعة الطواف بصنم من الأصنام مما يستنتج من قول امرىء القيس :

فعز لنا سرب كأن نعاجه

عذارى دوار فى ملاء مذيل

وكانت هناك شعيرة أخرى هامة وهى شعيرة رجم الشيطان وهى شعيرة بعيدة كل البعد عن عبادتهم الوثنية فهى أقرب ما تكون إلى ارتباطها بعبادتهم الأولى (٢) .

والواقع أن الشعب العربى لم يكن تجريديا فى تفكيره وفى تعبيره إبان طفولته على

---

(١) المرجع نفسه. ص ٢٣٥

(٢) المرجع نفسه ص ٢٥

نحو ما يذهب إلى ذلك بعض المفكرين أو المستشرقين الأوربيين الذين أنكروا عليه أنه عرف الأسطورة في طفولته . ورتبت على مثل هذه الآراء أحكام أهمها ، أن الشعر العربي - ويقصدون الفصيح منه بطبيعة الحال - غنائي كله .. أي أنه يصدر عن عواطف أفراد أو آحاد. ويتناسى هؤلاء أن الشعب العربي عرف الأساطير. وتفنن بالقصص ، وعبر بالحركة والإيقاع في شعائره الأسطورية الأولى، وفي شعائره الإجتماعية بعد ذلك.. عرف الممثل الفرد في الشاعر والمنشد والقصاص.. وعرف أنماطاً من التمثيل غير المباشر ازدهرت في نفس الوقت الذي تكاملت فيه ملامحه. وأهم أنواع هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال هو «الذي أصبح له متخصصون في التأليف، والتلحين ، والأداء، وتشكيل المادة المصورة. وكان لا يقصد إلى مجرد التسلية والترفيه، بل كان فنّاً ملتزماً، يواجه المجتمع بالنقد والتقويم.. وعند الشعب ارتقي عند بعض الأعلام حتى دخل معقل الأدب الرفيع، ورأي المحافظون والمتزمتون فيه فلسفة شبه صوفيه[1]».

وهنا يطرح التفسير الإعلامي قضية المسرح العربي من جديد: بهدف تصحيح المسار: تحقيقًا للأصالة والمعاصرة ومواجهة لتحديات المستقبل؟ ذلك أن الأدب العربي - الفصيح - لم يفد الإفادة المنشودة من مصدرين أساسيين في فنونه الإبداعية: أولهما: القرآن الكريم الذي يحاول أدباء الفصحي الإنتفاع به إنتفاعًا فنيًا، فلقد «أتى القرآن بجديد في فن الكتابة - لا اللغة وحدها، بل القصص والدراما - لقد استخدم «الفن القصصي» والدرامي في التعبير عن المرامي الدينية» [2] . ولكن المدهش كما يقول توفيق الحكيم «إن الأدب العربي لم ير في القرآن إلا نموذجاً لغويّاً.. ولم يرفيه النموذج الفني، فلم يخطر له استلهام قصصه أو استيحائها استيحاءً فنيًا مستفيضًا». **ثانيهما:** الأدب الشعبي الذي ظهر - كما يقول الحكيم - علامة على الـ «قصور» أو التقصير في الأدب الرسمي، أو كصرخة احتجاج على جمود الفصحاء» الذين لم يشأوا أن ينزلوا عن تكلفهم الذي يعتبرونه فصاحة وبلاغة ليصورا ما يجيش في نفس الشعب من إحساس،

(١) عبدالحميد يونس: خيال الظل المرجع السابق. ص ٦.

(٢) توفيق الحكيم: فن الأدب. القاهرة مكتبة بالجماميز). ص ٢٥

وما يبهجه من خيال.. وهنا حدث أمر عجيب: فروع الشعب لا يقهر.. هذا الشعب فى عصور الحضارة الإسلامية المختلفة، قد تعطش للون جديد من الأدب غير لون البداوة الأولى، لون من الأدب مستمد من إحساسه بالحياة الجديدة المتطورة المتغيرة. أدب جديد قائم على فن مساير ـ للفنون الزاهرة المعاصرة. فلما لم يشأ أدباء الفصحى أن يمدوا الناس بحاجتهم. لجأ الناس إلى أدباء من بينهم لا يملكون أداة اللغة، ولا جمال الشكل، ولكن يملكون السليقة الفنية وروح الخلق.. وهنا ظهر الأدب الشعبى، وظهر القصص الشعبى العربى فى صورة «عنترة» و «مجنون» ليلى». وسارت الحضارة الاسلامية، فسار معها الأدب الخيالى الإجتماعى الشعبى. فإذا نحن أمام عمل فنى رائع هو «ألف ليلة وليلة».. ثم نبت فى كل شعب من شعوب الإسلام قصصه والتى تطبعه بطابع عصره فكان فى مصر قصة «أبى زيد الهلالى»و «سيف بن ذى يزن» و«الظاهر بيبرس» وغيرها وغيرها.. وهكذا.

ومن الغريب - كما يقول الحكيم أيضًا - إننا «إذا تأملنا «التصميم» والبناء الروائى لهذا الأدب الشعبى وجدناه من حيث الفن - لا اللغة - هو السائر فى الطريق الصحيح، محاذيًا تلك العلوم والفنون التى ظهرت بظهور الحضارة الإسلامية. ولقد كان من المستغرب حقًا للباحث أن يرى هذه الحضارة ذات فنون وعلوم، ولا يجد فى أدبها آثارًا إنشائية تماثل ما عند جيرانها، حتى كادت تتهم العقلية الإسلامية بعقم خيالها. ولكن الأدب الشعبى الإسلامى صحح الوضع أمام التاريخ، وأثبت أن حضارة الإسلام سارت فى مجراها الطبيعى، مع فارق واحد: وهو أنه فى الحضارات الأخرى: مثل الهندية أو الفارسية أو الإغريقية. كان خاصة الشعراء والأدباء هم الخالقين لتلك الآثار. أما فى حضارة الإسلام فقد تخلى الخاصة عن بعض هذه المهمة لعامة أدباء االشعب وشعرائه، ووقفوا بعيدين عن كل تعبير أو ابتكار..»

وإن من يتعرض لهذه الملاحم التى صدرت عن الشعب العربى، وعاشت قرونًا

وقرونًا، يدرك أن بعضها فقد وظيفته الأصيلة فى التعبير عن الوجدان القومى، ولذلك طرحها جانباً، ونحاها عن تراثه، وما لبث أن نسيها جملة وتفصيلاً. ولم يبق منها فى خلده إلا عناوينها، وبعض صورها وقليل لا يكاد يُعد من أسماء أبطالها، ولكن بعضها الآخر ظل قائمًا بعمله فى ترسيب التراث وجمع الكلمة، وبدفع الروح المعنوى، ويشحذ الهمة على العمل، والاستنفار للدفاع عن الحمى، فبقى ببقاء وظيفته الحيوية، وهذه الملاحم، وإن احتفظت بفاعليتها الإجتماعية والجماعية، إلا أنها - تلائم بين صورتها وبين تطور الحياة العامة، ولا تنفك تعدل فى وظيفتها بإسقاط حلقات، وإضافة حلقات أخرى، وإجمال بعض ما كان مفصلاً، أو تفصيل بعض ما كان مجملاً وإبراز فضائل تتطلبها فترة معينة، وتجسيم مُثُل تقتضيها مناسبة معينة.

وأول ما تطالعنا به هذه الملاحم الباقية تلك السّمة التى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من حرفة الشاعر الشعبي، وهى أن يبدأ حديثه أو شعره الموقّع على آلته الموسيقية بالصلاة على النبى ، وهى ظاهرة لا تحتاج فى تحليلها إلى كثير من التأمل وإنعام النظر، وبخاصة إذا عرفنا أن الصلاة على النبى تقرن دائماً بصفة مميزة، وهى «نبى عربى » أو «نبى تهامي» أو «سيد ولد عدنان» وتفسيرها فى إيجاز الوجدان الشعبى نزّاع إلى التذكير بالمثل الأعلى فى الحياة الإنسانية أولاً ثم التذكير بالعروة الوثقى بينه وبين هذا المثل الأعلى ثانياً، وهذه العروة الوثقى هى العروبة، ويضيف د. يونس إلى هذه الظاهرة حقيقة أخرى تؤكدها وهى أن الشعب تغنى أمجاده فى سير الفرسان عندما غلب عليه حكام من غير العرب، أو بعبارة أخرى عندما قبض على ناصية الحياة فى وطنه المماليك والعثمانيون ، وفى ذلك خير دليل على عروبة الوجدان المصري.

وظهور الشاعر الشعبي، وازدهار صناعته فى مجتمع من المجتمعات يدلّ بجلاء من ناحية النفس الجماعية على يقظة الوجدان الشعبي، ونحن نعلم مما سطرته كتب التاريخ، والأدب، والتراجم، ومما ذكره الجوّابون من شرقيين وغربيين، ومما سجله المستشرقون من صدور الحفاظ وأهل الحرفة، أن الشاعر الشعبى كان عالى الصوت فى المجتمع المصرى فى تلك القرون المتتالية ، وأنه ظل يجوب المدن والقرى فى الأعياد والمواسم والحقول

العامة بعد الإحتلال الإنجليزى الذى رآه الوجدان الشعبى المصرى امتداداً لحكم غير المصريين. أو بعبارة أخرى كانت مألوفة فى القرن الماضى وأوائل هذا القرن، لحكم غير «أولاد العرب».

التمس الشعب المصرى عصر البطولة فى سير فرسان العرب، ولكنه أخذ هذه السير وعدّل فى وظيفتها القبلية، وحوّلها إلى وظيفة قومية، فلم يلق باله كثيراً إلى ما ذكرته تلك السير من أيام، دفعت إليها هذه العصبية أو تلك، ولم يحتفل بما قيل من خلاف بين عرب الشمال وعرب الجنوب، وانتخب من هؤلاء عنترة، وبنى هلال، وانتخب من أولئك سيف بن ذى يزن ثم أضاف من تاريخه الخاص سيرة الظاهر بيبرس الذى وقف فى وجه الصليبيين والتتار، وأنقذ العالم من الحشاشين المتهوسين، وغير من واقع التاريخ لكى يلائم بينه وبين واقعه النفسي، فبرأه من الرق ووصله بالأشراف. وربطه بالعرب، ولم يكن صنيع الشعب المصرى كصنيع الشعوب الأوربية، عندما أحست نفوسها القومية ونزعت إلى التعبير عن وجداناتها العامة ، فلقد التمست هذه الشعوب مثلها وفضائلها فى بطولة يونان ورومان، وإن كان أكثرها يتصل بهاتين الحضارتين اتصالاً روحيًا وثقافيًا فحسب، وليست بينها وبينه صلة رحم، أو وشيجة قربي، أما الشعب المصرى فعبّر عن وجدانه بعد أن استكمل عروبته، من فرسان تربطهم به علاقة قرابة، ورابطة دم منذ عصر يسبق الفتح العربى بقرون وقرون.

وهكذا يمكن القول إن التراث العربى لو أدرك على حقيقته بحيث يستوعب الجانب الشعبى منه كان كفيلاً بأن ينأى بالنهضة الأدبية العربية عن التذبذب أو الإنحراف أو الخطأ، ذلك أن وحى الأدب العربى كما يقول الحكيم لم يُرد أن يتحرك.. لا إلى أعلى ، ولا إلى أسفل.. لا نحو القرآن... ولا نحو الشعب.

ونستثنى مع الحكيم واحداً من أعلام الأدب العربي، وهو «الجاحظ» فهذا الكاتب «شعر بالخطأ فسلك مسلكا آخر، ونزل إلى الشعب يستوحيه ويصور أسواقه، وبخلاءه، ولصوصه، وتجاره، وشرفاءه، وخبثاءه، فى أسلوب بسيط حى يعد مثالاً طيباً للنثر التصويرى فى عصور الحضارة العربية، وهو بعينه الأسلوب الذى أثار على «الجاحظ» المسكين نقد المتنطعين من أدباء عصره فرموه بالعامية، والركاكة والابتذال».

ونستثنى أيضاً بعض الجانب الفنى لمقامات «الحريري» و«بديع الزمان»، فهذه المقامات «من حيث رسم أشخاصها، وتصوير المجتمع فى عصرها ، تكاد تعطينا أحياناً صوراً ناطقة على صغرها.

ولو أن أدباء الفصحى هدموا السدّ القائم بين النثر العربى وبين خيال الشعب ورغباته وآماله من قديم، ونزلوا «عن بعض جمودهم» وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم: لكان الأدب العربى اليوم ـ كما يقول الحكيم أيضًا ـ فى مقدمة الآداب العالمية، فهذا الأدب بما لديه من قرآن معجز فى البيان وفى القصص ونواحي الإعجاز فيه بلا انتهاء، وما راج فى المجتمع العربى من أشباه «عنترة» و «ألف ليلة وليلة»، وما وضع فى لغته من «مقامات» تعد أساساً لفن الأقصوصة: هو أحق من يزعم للآداب الأخرى بأنه أحد أساتذة الفن الروائى»، بل والدرامى بوجه عام.

وحين طلع فجر العصور الحديثة، بزغت أشعة التجديد مرة أخرى «فإذا نظرنا الآن إلى الأدب العربى فى رائه الحديث، أى منذ إنتهاء الحرب الكبرى الأولى حتى اليوم: رأينا ظاهرة تسترعى الالتفات.. هى استئناف الإتجاه الذى بدأه «الجاحظ» ولكن على نطاق أوسع، وبخطوات أسرع فالأسلوب الكتابى قد تحرر نهائياص من السجع، وتخلى عن الوشى اللفظى ، وانطلق إلى البساطة والسهولة والمرونة. والوحى الفنى لم يعد يفرق بين مصدر الخاصة ومصدر العامة: فقد تحطم السدّ بين الأدباء الرسميين والأدباء الشعبيين فى نظر أدباء هذا العصر».

وإذا نحن نرى الشعراء يستلهمون القصص الشعبى العربى فيما ينظمون ونرى الأدباء يستوحون «ألف ليلة وليلة» فيما ينشئون ويدرسون. وليس يعنينا هنا أن نؤرخ لبدايات المسرح العربى ، ولكن الذى يعنينا، أن نسجل هذه الظاهرة الهامة وهي: أن التمثيل باعتباره فنًا جماهيرياً لم يستطع أن ينسلخ عن وجدان الشعب ومزاجه ، ولذلك انتخب الأدباء والفنانون حلقات من أدب الشعب لكى ترقى إلى خشبة المسرح، بل إن بعض الذين نقلوا الآثار الأوروبية عربوها أو قلّموها حكاية لنماذج شعبية، إلى جانب التوسّل باللهجة العامية أو الزَّجل العامى فى الحوار.

يضاف إلى هذا كله : أن الشعب لم يعد يريد بعث المجد القديم من ناحية، ونقد الحاضر الإجتماعى والسياسى من ناحية أخرى، وعرفت تلك المرحلة ـ سواء أكان ذلك فى التأليف أو التعريف أو الأقلمة ـ المسرحيات التاريخية بجلالها ورواها . كما عرفت التمثيليات الفكاهية التى توازن بطريق غير مباشر بين ما كان وبين ما هو كائن وبين ما ينبغى أن يكون.

كما أن إهمال القدماء للقصص الإسلامية فى القرآن الكريم وغيره قد صحح، واتجه الأدب اليوم إلى استغلال هذا المصدر استغلالاً فنيًا. كما صنع توفيق الحكيم حينما كتب «أهل الكهف»: وأكد بذلك أن المسرح جزء من الأدب القومى العربي، كان ذلك فى عام ١٩٢٨ . ومهما يكن من أمر التفسيرات التى تناولت هذه المسرحية، فإن الذى استقر فى ضمائر أهل الأدب يومئذ هو أن شيئاً ما على أساس ما، قد وضع. ولم يشذ أحد من الأدباء عن اعتبار هذا العمل لونا من الأدب العربي، على أن المهم فى كل ذلك، هو استخلاص الصفة المميزة لاتجاه الأدب العربى فى ردائه الحديث، وأن استخلاص ذلك «ليس بالأمر السهل. فإن النظرة العجلى توقع فى الخطأ، ولقد خدع بعض المستشرقين والباحثين بمظهر بعض قوالب هذا الأدب، وخصوصاً قوالب القصص والتمثيل، فأسرع يقرر أن الصفة المميزة لهذا الأدب اليوم هى تأثره المطلق بالآداب الأوربية.. والنظرة المتعمقة ترينا أن الأدب العربى ـ ككل أدب حى ـ لم يغمض ولا يستطيع أن يغمض عينه عن الحضارات المحيطة به. ولقد فعل ذلك فى كل أطواره الغابرة، فتأثره، فيما مضي، بالثقافة الهندية ، والفارسية، والفلسفة اليونانية، لايقل عن تأثره اليوم بالثقافة اللاتينية، والأنجلوسكسونية. ذلك أن من الحمق أن نطالب أدبًا بالاحتفاظ دائماً بردائه القديم، أو نطالب شخصاً بأن يبقى على جسده ثوبه العتيق، حتى نستطيع إذا قابلناه أن نميز شخصيته. هنالك فرق بين الشخص والرداء، والأدب العربى محتفظ بشخصه وروحه دائماً ، على الرغم من تغيّر أرديته بتغيّر الأزمان، فهو فى نظر الباحث المتعمق يسير سيره الطبيعي. والطبيعى هو أن يرتدى ثياب عصره، ويخرج فى زى زمانه. فلا يسخر منه أحد ويقول إنه يرتدى فى القرن العشرين ثياباً تاريخية كالممثلين. كلا. إنه يعيش عصره مع العالم،

ويرتدى الزى العالمى المعاصر، ولكنه ـ برغم ذلك ـ يحتفظ دائماً بجنسيته، وروحه، وتفكيره، وذكريات ماضيه، ومشاعر نفسه. «نعم. إن الفرق كبير جدا بين الروح والرداء. وآداب الشعوب الحية اليوم كصورتها: رداء واحد، وروح مختلف» (١).

وتأسيسا على هذا الفهم: فإن التفسير الإعلامى يذهب بنا إلى أنه تم نوع من تبادل الأدوار بين «الوحدة» و «التنوع» على الصعيد الإنسانى، بين العصور القديمة والعصر الحديث: فقد كانت «الوحدة» قديماً، كما تقدم، تعنى وجود المسرح كوظيفة اتصالية فى كل مكان فى العالم: وكان «التنوع» يعني، قديماً: «التنوع» فى «شكل» هذا المسرح: أما اليوم: فإن «الوحدة» أصبحت فى الشكل المسرحى كفن له قواعد وأصول «موحّدة» نتفق عليها عالمياً: فى حين أصبح «التنوع» مرتبطًا بالشخصية القومية وما تنتجه من آثار فنية مطبوعة بطابعها القومي. ومن ذلك أن كاتبًا أوربى النظرة والثقافة مثل يعقوب صنوع قد اغترف من معين التراث الشعبى فى المسرح أو من مسرح الأراجوز حين أراد أنه يضع مسرحيات تحوى الكوميديا والنقد الإجتماعى معاً، على نحو ما فعل فى قطعته المسرحية: السائح والحمار، ومسرحية: أبوريدة وكعب الخير. كذلك أثرت المقامة ـ بين أشياء أخرى ـ تأثيراً واضحاً فى أول مسرحية مصرية تكتب فى لون المليودراما وهى مسرحية «صدق الإخاء» التى يجهد حوارها فى أن يشق لنفسه طريقاً بين أكداس الألفاظ، وأكوام المترادفات التى تحفل بها المقامات.. وفى هذه المسرحية يستخدم مؤلفها إسماعيل عاصم ـ كما يقول الدكتور الراعى ـ حكاية مكتوبة على نسق حكايات ألف ليلة وليلة، ويدير حواراً مسجوعاً على نهج المقامة، كما يضمن المسرحية بعض المواعظ والحكم التى ترد أحياناً فى المقامات(٢).

كما أن أسلوب مسرح العرائس يبرز بوضوح فى كوميديات على الكسار حيث الشخصية الرئيسية: شخصية عثمان عبد الباسط البربرى الطيب القلب، الواسع الحيلة،

---

(١) توفيق الحكيم. المرجع السابق ص ٢٩.

(٢) على الراعى فنون الكوميديا ـ كتاب الهلال (القاهرة دار الهلال ١٩٩١) الفصل الخاص بالمقامة على المسرح.

اللاذع اللسان، هو أداء عن طريق البشر لدور الأراجوز ـ الدمية التى تقوم بالدور ذاته فى مسرح الأراجوز ـ دون القناع الأسود الذى ارتداه الكسار بالطبع. وفى أيامنا هذه لجأ رشاد رشدى إلى أسلوب المسرح الظلى فى مسرحية «اتفرج يا سلام» لكى يعرض قضية وفاء الفرد لنفسه بالمقارنة مع وفاء الناس لقضاياهم العامة. كما قام الفنان المغربى الطيب الصديقى باستخدام العرائس ومسرح المقامات فى كتابة مسرحيات عصرية: قدم منها فى دمشق ١٩٧٢ مقامات بديع الزمان الهمذانى ، مستخدماً الوسائل الفنية الحديثة(١).

ومن جهة أخرى فقد جذبت مأساة الحسين عليه السلام، الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى إلى كتابة مسرحية عنه من جزئين بعنون «الحسين ثائراً» و «الحسين شهيدا» أفاد مخرجهما كرم مطاوع من مواكب التعزية فى العراق: ونأمل أن نرى هذا العرض قريباً تحت عنوان «ثأرالله»، ويذهب الدكتور الراعى إلى أنه كانت ثمة علاقة تقوم بين المصريين وبين زملائهم المبسطين فى المغرب، الذى عرف مسرح البساط فى القرن الماضي، وهو المسرح الذى يجرى فى مسرحية هاملت المعروفة. ويعرض الرأى البروفيسور جون دوفر ويلسون الذى يذهب إلى أن هذه المسرحية الداخلية المعروفة باسم مسرحية «جونزاجو» قد اقتبست من مسرحية إيطالية معاصرة لشكسبير غير أن الشبه الغريب الذى يقوم بين مسرحية جونزاجو ومسرحيات البساط ربما يدعونا مع الدكتور الراعى إلى الظن بأن مسرح الشكوى أو استخدام المسرح فى عرض الشكاوى قد كان معروفاً قبل مسرح اليساط، وجدير بالإلتفات أن مسرحية جونزاجو إيطالية، وأن المغرب كان على علاقات كبيرة بدول البحر الأبيض، كما تشهد بذلك حياة سيرفانتس ـ معاصر شكسبير ـ وكما تبين من مسرحية عطيل المغربى ، المستوحاة من قصة إيطالية أيضًا.

ومهما يكن من أمر فإن مسرح البساط ـ كما يذهب إلى ذلك الدكتور الراعى ـ شأنه فى هذا شأن مواكب التعزية ـ قادر على أن يلد لنا صيغة مسرحية تجمع بين الأصالة والمعاصرة. كما قام فى مصر مسرح السامر. وهو عرض لفنون مختلفة يتم فى العراء،

---

(١) المرجع نفسه.

ويتحلق حوله المتفرجون ويجمع بين الرقص، والغناء والتمثيل. وقد اتخذ توفيق الحكيم من مسرح السامر قالباً يصب فيه حكاية حديث فى الواق، ومؤداها أن جمعاً من الفلاحين توهموا أن إقطاعياً كبيراً قد جاء يشترى أرضًا فى ناحيتهم كانوا يودون الإحتفاظ بها لأنفسهم فقرروا أن يجمعوا من أنفسهم مبلغاً من المال يغرون به الإقطاعى الكبير على أن يتنازل عن رغبته. ولم يكن هذا الاقطاعى فى حقيقة الأمر إلا مجرد زائر عادى تصادف وجوده فى الناحية.

وقد استغل توفيق الحكيم هذه الحكاية الطريفة فنسج حولها أحداث مسرحية «الصفقة» وصبها فى القالب العام لمسرح السامر، وعنى بتبسيط لغتها الفصحى فقرّبها قدر الطاقة إلى لغة التخاطب اليومية للفلاحين، وصممها بحيث تقبل التمثيل فى الهواء الطلق بدون مناظر، ولا خشبة مسرح، وأدخل فيها بعض العادات الشعبية المأثورة، مثل الندب والدق على الدفوف وترديد المرثيات الشعبية المعروفة باسم «العديد»، مثل الرقص والغناء ودق المزاهر. كما ضمنها غرفة للحلاقة الكاريكاتورية المعروفة فى الكوميديا الشعبية (١).

ودعا توفيق الحكيم فى كتابه «قالبنا لمسرحي» إلى تبنى مسرح الرواية ـ المقلد ـ مع الاستعانة بالمدّاح أحياناً. لخلق قالب مسرحى عربى يسع انتاجنا المحلى بكل ما فيه من خصائص قومية هى ملك لنا وحدنا، ولا يرفض ـ مع هذا ـ أن يحتوى فى العالم الواسع، ويرى توفيق الحكيم فى مسرح الرواية ـ المقلد مزايا كبيرة: أهمها تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين وجمهور النظارة، واشتراك الجمهور فى التمثيل. وليس فى المسرح خشبة، ولا ديكور، ولا إضاءة، ولا تنكر، ولا ملابس، وإنما العمدة فيه على العنصر البشرى ـ على مهارة المقلد الرواية، وقدرتها على شد انتباه الجمهور. وهذا بدوره يؤدى إلى مزية هامة هي: سهولة تنقل العرض المسرحى بين سواد الشعب فى القرية والمصنع، والأسواق، مثل هذه الصيغة يمكن أن تحتوى التراث الشعبى العربى مثل قصص الأغاني، والمقامات، وهذا كله يدعونا إلى أن نعتقد - مع الدكتور الراعى - أن الطريق إلى مزيد

(١) المرجع نفسه.

من الجماهيرية للمسرح العربي ينبغي أن يستند إلى الأصول التراثية : المسرحى منها والقابل للمسرحة وأن يعكس المزاج الشعبى الذى يفضل الدراما الشاملة ، على دراما الكلمة وحدها، وأن يضع نفسه فى خدمة القضايا الشعبية البارزة من سياسية ، واجتماعية، وأخلاقية، مراعيا فى هذا حب الشعب لأن يرى قضاياه معروضة عرضا حيا يغلب عليه التفاؤل والأمل فى المستقبل؛ وأن السير على هذا النهج « كفيل بأن يزيل الغربة التى لا تزال تقوم حتى الآن بين الجماهير وفن المسرح،كما أنه يحقق مزيدا من الإنتشار للمسرح العربى داخل الوطن العربى الواحد وفى الوطن العربى ككل . ومن ثم فى العالم الواسع»[١]

لاسيما وأن الأصول التراثية : توجه نفسها إلى جماهير الناس، وتحتفى بهم، وتعمل لرضاهم أو سخطهم كل حساب.فالجماهير هنا هى ملكة العرض المسرحى بكل معانى الكلمة [٢]. وهذا يؤكد خاصية التواصل فى التفسير الإعلامى حيث تمكن الأصول التراثية للمسرح العربي من جعل المتفرجين مرسلين شأنهم شأن الممثلين.

ويتمثل التفسير الإعلامى للدراما فى عدة علاقات **أولها** علاقة المتفرج بالنص . هذه العلاقة أساسية ، فالمؤلف غير موجود ولن يوجد أثناء العرض،وإن وجد كان متفرجا كسائر المتفرجين.نحن هنا إذن أمام علاقة أحادية الإتجاه.واتصال يستخدم الأداة اللغوية بطريقة خاصة،شأنه فى ذلك شأن الأدب عامة،ومما لا شك فيه أن المؤلف يريد أن يوصل شيئا للمتفرج،وهذا الشىء هو معنى المسرحية ومضمونها ، لكن هذه « الرسالة »Message فى مجموعها تنقل إلى المتفرج،بطريقة غريبة، تبنى من جديد التجربة اللغوية التى أراد المؤلف توصيلها، فالكلمات والإجابات والأماكن والأزمنة الخ ..كل هذا يبنى ثانية بطريقة مميزة تجعل منه دلالات يفسرها كل متفرج حسب ما يشاء، وبالرغم من أن الاتصال بين النّص والمتفرج يتم بواسطة الأداة اللغوية فهو لغوى بأى حال من الأحوال .

---

(١)المرجع نفسه.

(٢) Mooninlci:Introduction, la Semiologie, paris . Ej. de Minuit

د. سامية أحمد سعد الدلالة والمسرحية . مجلة عالم الفكر .م٤٤١ يناير فبراير مارس ١٩٨٠ . ص ٦٨.

هنالك أيضا علاقة المتفرج بالممثل، فالممثل هو الذى ينقل النص إلى المتفرج. ويظن البعض أن الممثل يتصل بالمتفرج،وأن هذا الاتصال يمت إلى الاتصال اللغوى بصلة، فى حين أن البعض الآخر عكس ذلك. ويعتقد ج. مونان أن العالم النفسانى والمحلل النفسانى هما اللذان يستطيعان تفسير هذه العلاقة المعقدة التى تتم أو لا تتم بمقتضاها الموافقة على نبرة الصوت والإيماء والحركة والسلوك الجسمانى عامة للشخصية التى يتقمصها الممثل، ربما سمى هذا النوع من العلاقات مشاركة أو إسقاطا أو تقمصا نفسيا Identification أو أى شىء آخر، وقد يتلقى الممثل كذلك رداً خاصا على هذه الدفعة المنفصلة عن النص، ردا يمثل فى رجعة الصالة كما يقال، وكل ما يدل على أن هذه العلاقة بين الممثل والمتفرج قد قامت سلبا أو إيجابيا [1].

ولقد ذهبنا فيما تقدم إلى أن الدراما تقوم على أساس اتصالى : ويلاحظ أ. بوينس فى كتابه «الاتصال والمنطق اللغوى» ، أن «الممثلين على المسرح يتظاهرون بأنهم شخصيات حقيقية يتصل بعضها بالبعض الآخر، ولكنها لا تتصل بالجمهور على الأقل، لا تستخدم فى اتصالها به مجموعات الدلالة (وهى هنا لغوية)التى تستخدمها للاتصال فيما بينها. ففى المسرح يظل الممثلون المرسلون هم دائما، ويظل المتفرجون المستقبلون هم دائما أيضا». ذلك أن الاتصال اللغوى يتميز بحقيقة أساسية هى إحدى مكونات التفسير الإعلامى ذاته ، ألا وهى أن المرسل يستطيع أن يصبح بدوره متلقيا والعكس صحيح . لكننا نجد شيئا كهذا فى المسرح، وأن وجد التواصل سار فى اتجاه واحد، بعكس ما يحدث فى عملية الاتصال اللغوى ، فالمتفرجون لا يستطيعون أن يردوا على الممثلين. على الرغم من وجود الهمسات، وهمهمات الاستحسان أو الاستهجان، والصفير والدلالات الإيمائية والحركية الأخرى : التى تمثل «رجع الصدى» فى التفسير الإعلامى، الذى يتخلص من هذه العبارة : «من - يقول ماذا - لمن - وما هو تأثير ما يقال - وفى أى ظرف - ولأى هدف - وبأية وسيلة ؟»[2].

---

(١) HCLHO (A.) SEMIOLOGIE DE LA REPRESENTATION BRUXELLES EDLITIONS CO-NPLCEE. 1975.

(٢) المرجع السابق . ص ٦٧. أنظر فى تفصيل التفسير الإعلامى . عبد العزيز شرف : فن التحرير الإعلامى (القاهرة هيئة الكتاب ١٩٨٠) ط١، التفسير الاعلامى للأدب ،دار المعارف،١٩٨.

ويرجع بعض النقاد نشأة المسرح العربي بالمفهوم الغربي للمسرح الى اللبنانى " مارون النقاش " (١٨١٧-١٨٥٥)، الذي اقتبس مسرحية " البخيل " "لموليير" فى عام ١٩٤٨، محاولا تقريب فن المسرح الى الجمهور عن طريق تطعيمه ببعض عناصر التراث الشعبي والعربي مثل (اسلوب المقامة) والأغانى وشخصيات أراجوز التقليدية (الجندى المصرى الذى يجمع بين القسوة والغباء) كما استخدم وسائل الاراجوز فى اضحاك الجمهور مثل تقليد اللهجات (أم ريشه) والاكثار من المشاجرات [١].

وكان " يعقوب صنوع" المصرى أسعد حظا اذ ظفر بتأييد " الخديوى اسماعيل " الذى أطلق عليه لقب "موليير مصر" عندما مثل قرابة عشرة مسرحيات من (١٨٧٠-١٨٨٢) ومنذ ذلك الحين تركزت الحياة المسرحية فى مصر، وتوافد اليها الممثلون والمؤلفون من البلاد العربية، كما قامت الفرق المسرحية المصرية بجولات فى الدول العربية مما أسهم فى نشأة الفن التمثيلى بهذه الدول وفى دعمه [٢].

ودراما صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) تركزت على الملهاه الهجائية الساخر، وكان هدفه فتح آفاق جديدة أمام المواطنين وأن يعلمهم تحليل ونقد أنفسهم، مما يؤدى الى تغيير وجه الحياة فى مصر الحديثة [٣].

وبعد انقطاع صنوع عن الكتابة للمسرح قام عثمان جلال بتمصير خمس روايات " لموليير " (١٨٧٤-١٨٩٠) ونجح فى اعطاء مسرحيات " موليير " طابعا مصريا أصيلا، اذ استطاع أن يختار منها ما يتلاءم مع مشكلات المجتمع المصرى فى عصره مثل (استبداد الاباء، مأساة المرأة التى تعيش فى سجن، الشيخ الدجال، وزواج الشيوخ بفتيات فى مقتبل العمر ..) [٤].

---

(١) السيد عطيه أبو النجا : المسرح فى الوطن العربي والمسرح العربي عالميا (المنظمة العربية للتربية والثقافة دمشق ١٩٧٣) ص ١٢٢ .

(٢) نفس المرجع ، السابق، ص ١٢٣

(٣) Jacques Verque : Les Arabes d'Hier a Demain,(Paris, Editions du Seuil, 1969)P.18.

(٤) السيد عطيه ابوالنجا : المسرح فى الوطن العربي والمسرح العربي عالميا ، مرجع سابق ص ١٢٤.

وخلال النصف الأول من القرن العشرين كثرت الفرق المسرحية التى تعتمد على المصريين، وتنوعت هذه الفرق وتخصصت، فمثل جوق الشيخ " سلامه حجازى " (١٩٠٥-١٩١٤) وفرق تلامذته" ذكى عكاشه ومنيرة المهدية" المسرحيات الغنائية التى كانت تسمى أحيانا " بالاوبرا" وحاول "عزيز عيد" تمثيل مسرحيات الفودفيل، ثم تخصص هو وفاطمة رشدى فى تمثيل الدراما التاريخية، ومثلت فرقة" جورة أبيض " التراجيديا وكان يريد تقديم المسرحيات الغربية فى صورتها الحقيقية دون ان يضاف اليها الاغانى والمؤثرات المسرحية "وسار" عبدالرحمن رشدى " على هذا المنهج ولكنه أخفق فى اجتذاب الجمهور، وحالف النجاح " يوسف وهبي " الذى تخصص فى الميلودراما " كما حالف النجاح"نجيب الريحانى " و"على الكسار" اللذين قدما للجمهور مسرحيات هزلية- فرانكوآراب- ثم اقتبساكوميديات اجتماعية من المسرح الفرنسى [١].

ولقد أنشأت الحكومة المصرية فرقة قومية وكلفتها بتمثيل روائع المسرح العربى والغربى، كما شارك الكتاب فى النهضة المسرحية، فترجم "طه حسين" عددا من المسرحيات الاغريقية والمعاصرة وترجم " خليل مطران" و"أحمد ضيف" و " عبدالمنعم الصاوى" روائع المسرح الكلاسيكى" وعندما قوي الشعور الوطنى وتطلع الادباء الى كتابة مؤلفات أصيلة تعبر عن الشخصية المصرية والعربية،كتب"أحمد شوقى" مسرحيانه الشعرية كما عالج" توفيق الحكيم ؛فى مسرحياته" أهل الكهف" ١٩٣٣و " شهرزاد" ١٩٣٤و " بيجماليون" ١٩٤٢،و " الملكح أوديب " ١٩٤٩و"المخرج" و "أنشودة الموت" ١٩٥٠ موضوعات راودت خيال الإنسانية على مر العصور[٢].

ودعا توفيق الحكيم فى كتابه "قالبنا المسرحى" الى تبنى مسرح الراوية المقلد مع الاستعانة بالمداح أحيانا ، لخلق قالب مسرحى عربي يسع انتاجنا المحلي بكل ما فيه من خصائص فنية، ولا يرفض مع هذا أن يحتوى فن العالم الواسع، ومثل هذه الصيغة يمكن ان تحتوى التراث العربى الشعبي مثل قصص الأغانى والمقامات، وهذا يجعلنا نؤيد

(١)محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، (القاهرة ، مكتبة الانجلو ١٩٧٠) ص ١٧٤.

(٢) السيد عطيه ابوالنجا : المسرح فى الوطن العربى والمسرح العربي عالميا ، مرجع سابق ص ١٢٨-١٢٩.

لاتجاه الذي يرى [1] أن الطريق الى مزيد من الجماهيرية للمسرح العربى ينبغى أن يسند الى الأصول التراثية ، المسرحى منها والقابل للمسرحية. وأن يضع نفسه فى خدمة القضايا الشعبية البارزة من سياسة واجتماعية واخلاقية مراعيا فى هذا حب الشعب لان يرى قضاياه معروضة عرضا حيا يغلب عليه التفاؤل والامل فى المستقبل.

وقد ظهر أدب مسرحى أصيل يعتمد على تحليل النفس البشرية لأعلى المفاجآت المسرحية، نذكر منها مسرحيات"محمود تيمور" وباكثير "وبشر فارس" في مصر "وسعيدعقل"فى لبنان.وفى تونس كتب" محمود السعدي "مسرحية"السد"١٩٥٥ التى وصفها ماسينون Masssignon بأنها ابسينسية نسبة للمؤلف المسرحى "ابسن"[2] ولوأن أدباء الفصحى هدموا السد القائم بين النثر العربي وبين خيال الشعب ورغباته من قديم ، ونزلوا عن بعض جمودهم ، وعبروا عن مطالب عصرهم وشعبهم لكان الادب العربى اليوم- كما يقول الحكيم - فى مقدمة الاداب العالمية، فهذا الادب بما لديه من قرآن كريم عرف القصص والدراما، وما راج في مجتمعه من أشباه "عنترة" ألف ليلة وليلة" مما وضع فى لغته من مقامات" تعد أساسا لفن الاقصوصة:؛ هو أحق من يزعم للآداب الأخرى انه أحد أساتذة الفن الروائى ، بل والدرامى بوجه عام.

---

(١) على الراعى : فنون الكوميديا ، كتاب الهلال، (القاهرة، دار الهلال، ١٩٧١) الفصل الخامس ايضا

ارسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة شكرى محمد عياد، (القاهرة دار الكتاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧) ص ٤٨.

(٢) السيد عطية ابوالنجا : المسرح فى الوطن العربي والمسرح العربى عالميا، مرجع سابق، ص ١٢٩.