10

المسرح .. مرحلة النضج

سوف نناقش في هذا الفصل التطورات اللاحقة في المسرح العربي من ثلاثينيات هذا القرن حتى اليوم. ويغلب على الحقبة الأولى من هذه المرحلة إلى حد كبير شخص واحد، سبق أن تعرفنا عليه بوصفه أحد رواد كتابة الرواية[1] العربية، توفيق الحكيم (1898 – 1987م).

وكما لاحظنا، وبغض النظر عن تشابه كثير من جوانب مسيرتهم العلمية بين محمد تيمور وتوفيق الحكيم، لكن يوجد دليل ضعيف على وجود علاقة مباشرة بين التطورات التي قام بها محمد تيمور وآخرون في الحقبة القريبة من الحرب العالمية الأولى، وإنتاج الحكيم المسرحي المبكر، الذي ولد من تزاوج المسرح الشعبي المصري مع التأثيرات المسرحية الأوروبية على الرغم من أن الدمج بين التعليق السياسي والاجتماعي الجاد مع استخدام اللهجة المصرية العامية في المسرحيات كان بالطبع شائعًا عند كليهما.

ولد الحكيم في الإسكندرية لأسرة من الطبقة المتوسطة، ويبدو أنه كانت لديه ميول مبكرة للمسرح، ودعمها انتقاله إلى القاهرة عام 1917م للتحضير لشهادة المدرسة المتوسطة. وكان يحضر عروض جورج أبيض والفرق الأخرى، متى ما سنحت له الفرصة، وبدأ يرتجل مسرحياته مع أصدقائه، وسريعًا ما بدأ يكتب مسرحيات بنفسه، وكان يقوم مساء كل خميس مع أصدقائه بأداء مشاهد مسرحية في غرفة الضيوف في منزل واحد من المجموعة، وكانت مكانة المسرح المصري متدنية في ذلك الوقت، ما اضطر توفيق الحكيم إلى أن يكتب تحت اسم مستعار، وهو «حسين توفيق» حتى لا يلفت نظر عائلته.

يبـدو أن هذه الأنشطة للحكيم شكلت مقدمة مباشرة للمرحلة الأولى في عملـه المسرحـي الخارجي، وفي المرحلة الأولى التي ألـف فيها ست مسرحيات كتبهـا للمسـرح الشعبـي الأخـوان عكاشـة الذي سبـق ذكره. ومـن بين هذه المسرحيـات الست هناك اثنتان لهما أهمية خاصة؛ لجمعهما أكثر من عنصر جـاد مع عناصر كوميديـة وميلودرامية نجدها شائعـة في المسرح المصري في الحقبة السابقة. والمسرحية الأولى «الضيف الثقيل» (1919م). وهي مبنية على العاطفـة الوطنية التي ظهرت في الثورة المصرية عام 1919م، وانعكست لاحقًا علـى رواية الحكيم المتجددة «عودة الـروح»[2]، في إشارة واضحة إلى الاحتلال البريطـاني لوطنه، يصف الحكيم في المسرحيـة ضيفًا يمدد باستمرار إقامته مستغـلاً غيـاب مضيفه المحامـي ليتصرف كأنـه مالك المنـزل، ويأخذ أجور زبائنـه، والمسرحيـة الثانية «المـرأة الجديدة» تأخذ عنوانها مـن عمل الكاتب النسوي قاسم أمين[3]، وتبدو أنها إهانة للنساء السافرات، وكره المرأة الموجود في هذا العمل وغيره من الأعمال اللاحقة أصبح علامة تميز الحكيم - إلى أي مـدى يعكس العمل مشاعر حقيقية شخصية، أم هو موقف اتُّخِذ علامةً أدبيةً، فهذا موضوع لنقاش ليست له نهاية. ومسرحيات الحكيم الأربع الأخريات من هـذه المرحلة اتبعت نموذجًـا تقليديًّا تؤدي فيه الموسيقـا والأغاني دورًا مهمًّا. وفي أمينوسا (لم أجد هذا العنوان في مؤلفات الحكيم، وقد يكون عنوانًا ثانويًّا «المترجمة») يتبع الحكيم الممارسة الشائعة التي وصفناها في الفصل السابق، متبنيًا لغة غربية Carmosine de Musset)، وذلك بإعطاء الأصل مذاقًا محليًّا من خلال إعطاء المكان الأصلي صبغة مصرية (في هذه الحالة فرعونية).

غَيَّرت سنوات دراسته القانونَ في باريس خلال الأعوام 1925 - 1928م[4] نظرتَه جذريًّا إلى إمكانات تطوير المسرح المصري. وأشعل اطلاعه على كتاب

ومسرحيين المثقفين والطليعيين من هؤلاء مثل شوومترولنك Maeterlinck وبيرندلو Pirandello لديه فكرة كتابة عدد من المسرحيات «الفلسفية»، التي تُعَدُّ أكثر إسهاماته تميزًا في المسرح العربي الحديث. ويمكن رؤية بداية هذا الاتجاه الحديث في أكثر من اثنتي عشرة مسرحية كتبها خلال الحقبة من 1928 - 1934م حين كان يعمل في الحكومة القضائية المصرية في الإسكندرية والدلتا - وهي الحقبة نفسها التي ألهمته كتابة «يوميات نائب في الأرياف»، التي سبق أن ناقشناها في الفصل السابع. وتكون هذه المسرحيات مرحلة انتقالية للإنتاج الأول للحكيم الذي ذكر سابقًا وأعماله الأكثر نضجًا. واثنتان من هذه المسرحيات هما «الزمار» و«حياة تحطمت»، تأخذ من خلفية الريف المصري التي كان يعيشها الحكيم، ويعمل بها في تلك الحقبة، في حين تتحدث المسرحية الثالثة «رصاصة في القلب» عن مثلث الحب التقليدي، وتعتمد في تأثيرها كثيرًا على حالة خطأ في الهوية. ومسرحيتان أخريان «الخروج من الجنة» و«بعد الموت» تحملان أكثر لون استنباطي -معطية أول لمحة لإحدى الأفكار الرئيسة (الخيال ضد الواقع) الذي يجري في كل أعمال الحكيم اللاحقة، و«الخروج من الجنة»، تستكشف العلاقة بين كاتب وزوجته، وتشمل التفافة بيرلاندية في المشهد الأخير، مع انكشاف أن الكاتب يحول تجربته إلى مسرحية بالاسم نفسه، في حين «بعد الموت» تتحدث عن طبيب هرم مقتنع أن انتحار فتاة كان بسبب حبها المحبط له، ومن الواضح أنها تجدد شبابه، ويبدأ حياة من المتعة إلى أن يخيب أمله حين يعرف أنه لم يكن هو من أحبت الفتاة، ولكن سَمِيّه، السائق.

الحكيم .. المسرح الفكري

على الرغم من أن هذه المسرحيات ممتعة، لكن يبدو أنها لم تشبع طموح الحكيم الأدبي كثيرًا، وحين كان في باريس كانت لديه فكرة كتابة مسرحية

تراجيديـة مصرية بشكل خاص، لتحل محل الفكرة اليونانية لصراع الإنسان مـع القدر، وإحلال ما يـرى أنه مفهوم مصري أكثر، وهـو صراع الإنسان مع الزمـان والمكان، والمسرحية المحصلة هـي «أهل الكهف» كتبها في الإسكندرية بعـد عودتـه إلى مصـر بوقت قصـير، لكنه أخـر نشرها؛ خوفًا مـن سخرية زملائـه. وبهذا الخصوص، من المحتمـل أن موانعه لم تكـن في محلها؛ لأنه عندما ظهر العمل أخيرًا عام 1933م (وهو العام نفسه الذي شهد نشر «عودة الـروح»)[5] استقبل العمل بحماس، وحين أنشـئ المسرح المصري الوطني بعد ذلك بوقت قصير افتتح بمسرحية الحكيم.

نشـر أهل الكهف عـام 1933م، وهو تاريخ حاسم لعمـل الحكيم بوصفه كاتبًـا، وأيضًا في تاريخ المسـرح العربي الحديث؛ وذلـك لأن استخدام قصة قرآنيـة أساسًـا لمسرحيـة فلسفية لم تكـن لها سابقـة. وعلى الرغـم من أن المسرحيـة أثـارت تفسيرات مختلفـة على نطـاق واسع، لكـن الحكيم قصد بوضوح أن تفهم في سياق مصر المعاصرة، وذلك لأن البلد يستيقظ من قرون طويلـة من الركود ليواجـه تحديات القرن العشرين والحضـارة الغربية. وفي هـذا الجانب، فإن المسرحية تقـع بالضبط في تقليد الأعمـال التي تستكشف معاناة «الشرق مقابل الغرب»، والتي بدأت مع تدوين الجبرتي والطهطاوي في النصـف الأول من القرن التاسع عشـر. والجديد هو الشكل الأدبي الذي عبر به عـن المعاناة؛ لأنه بغض النظـر عن القصة القرآنية فـإن جذور المسرحية لا تمتـد في مصـر الإسلامية بقـدر امتدادها في تقليد المسـرح الفكري الذي تعامـل معه الحكيم خلال إقامتـه في باريس. والمسرحيـة تتخللها فوضى بين الخيـال والواقـع، التي اتسـم بها مسـرح بيرنالدو بشكل خاص. حين يرجع النائمـون إلى كهفهـم ليعودوا إلى نومهم فإنهم ليسـوا متأكدين ما إذا كانت

تجربتهم حقيقية أم كانوا يحلمون طوال الوقت، وفي التفاتة ساخرة يقص أحد النائمين قصة نصراني نام مدة شهر، وحينها يرفضها زملاؤه على أنها «قصة أسطورية»[6].

وتمثل مسرحية «أهل الكهف» واحدة من سلسلة المسرحيات الفكرية أو الفلسفية التي كتبها المؤلف في الحقبة من ثلاثينيات القرن العشرين حتى الستينيات. المسرحية الثانية «شهرزاد» ظهرت عام 1934م[7]، وتستكمل استكشاف الخيال مقابل الواقع الذي بدأ في مسرحية «أهل الكهف» مستخدمة شخصيات من كتاب «ألف ليلة وليلة»، على الرغم من أن الحكيم ادعى بعد ذلك أنه كان يحاول كسر الحواجز بين المسرح الشعبي والجاد، وفي الواقع، فإن الحكيم لم يستخدم قصة «ألف ليلة وليلة» مباشرة، وذلك لأنه عندما بدأت المسرحية كانت قصة «ألف ليلة وليلة» قد انتهت، وبدلًا من ذلك، وبالأخذ بأساليب Maeterlinck وآخرين، فإن الحكيم استخدم شخص شهرزاد رمزًا للمجهول «امرأة غامضة»، شخص تؤول طبيعته من قبل الشخصيات الأخرى بناء على ميولهم هم، ولكنها تبقى في الأساس غامضة حتى النهاية، فهي تمثل لقمر، وزير الملك، مثالاً للجمال، وللعبد هي تمثل الإشباع الجنسي، في حين للملك تمثل العقل الصافي التام. وبعكس «أهل الكهف»، ليس للمسرحية أي صلة بالمجتمع المصري المعاصر، وهي تثير تفسيرات مختلفة بين النقاد، وفكرة واحدة بارزة (أخذت من بعض أعمال الحكيم اللاحقة) هي بوضوح عبث البحث عن «الحقيقة». ومقارنة بأهل الكهف التي بغض النظر عن كتابتها عمومًا بمهارة، لكنها تتسم بنقاش مغرق في الفلسفة وغير درامي، و«شهرزاد» من وجهة نظر مسرحية أكثر إقناعًا؛ وذلك لأن أساليب الحكيم المسرحية هنا مرتبطة بامتياز بالموضوع: ثلاثة من أربعة مشاهد، مثلًا، تتم ليلًا؛ ما يكشف الإحساس بالفوضى والارتياب الذي يطغى على المسرحية.

وعلى الرغم من غزارة إنتاج الحكيم في أشكال أدبية متنوعة في السنوات القليلة اللاحقة، لكنه لم ينتج مسرحية أخرى طويلة بأسلوب «أهل الكهف» و«شهرزاد» إلا عام 1942م. مسرحية «بجماليون» كانت، وكما أعلن ذلك الكاتب بوضوح في مقدمته، في جزء منها إلهامًا من مسرحية شو التي تحمل العنوان ذاته، لكنها بالتطبيق لا تدين بالكثير مباشرة للمسرحية، فهي تخلو تمامًا من النقد الاجتماعي. والفكرة الأساسية هي العلاقة بين الفنان وعمله، وتمثل بوضوح امتدادًا لمحرك الخيال/ الواقع في «أهل الكهف» و«شهرزاد» حين يتعب النحات بجماليون من التمثال الذي صنعه، فيتوسل إلى الإلهة فينوس أن تنفث الحياة في تمثاله. ولكن ما إن تُستجاب صلاته حتى اشتاق إلى جاليتا بصورتها الرخامية مرة أخرى. وتتبع معاناته من كونه ممزقًا بين الواقع والمثالي «بين الحياة والفن»، وهي معاناة ليس لها حل، وتصرفه الأخير هو تحطيم التمثال الرخامي بمكنسة معلنًا: «لن أموت قبل أن أصنع تمثالًا تحفة فنية من الفن الحقيقي. وحتى الآن لم أضع يدي على السر... سر الكمال الإبداعي. ضيعت حياتي في الصراع مع الفن، مع موهبتي، ومع القدر»[8].

وفكرة عبث البحث عن الحقيقة في «شهرزاد» نجدها مُتابعة أكثر في «الملك أوديب» التي نشرت عام 1949م، وهي محاولة لإعادة كتابة أسطورة أوديب (قام بكتابتها عدد من الكتاب الحديثين بشكل أو بآخر، وليس فقط سوفوكليس Sophocles)، ولكي تتماشى مع المعتقدات الإسلامية ألغيت منها فكرة «القدر»، وبغض النظر عن جرأة المفهوم، فإنها في بعض الجوانب من أقل مسرحيات الحكيم إشباعًا، لكن مشكلات التفسير لم تحل بشكل مقنع، وتنتهي المسرحية دون إجابات لأسئلة المسرحية الأساسية عن الذنب والمسؤولية. وعلى كل حال، تبقى مقولة مهمة لنظرة المؤلف عن العلاقة بين

الفكـر والإحساس؛ وذلك لأن سقـوط أوديب في مسرحية الحكيم كان السبب الرئيس وراءه اعتماده على ذكائه بدلًا من قلبه ليدله على ما يجب أن يعمل... وحـين تظهـر حقيقة علاقتـه بجوكاستا يتوب عـن فضوله، ولكـن (بشكل لا يصـدق) مازال يستعـد ليكمل حياته مع جوكاستا كما كانت من قبل، ولا يبدأ بالتفكير في حياته على أنها لا قيمة لها إلا حين يعرف بموت جوكاستا.

مسرحية «الملك أوديب» مثل «شهرزاد» و«بجماليون» تبدو كأنها مسرحيات «فكرية» بحتة وليست لها صلة أو القليل من الصلة المباشرة بالمجتمع المصري المعاصـر. وفي المسرحيات الأخرى ترتبط أفكار الحكيم الفكرية عادة بأسئلة عن السلطة والحكومة، وهي قصدت بوضوح لتكون ذات علاقة بمصر اليوم. على سبيل المثال، مسرحية «براكسا» أو مشكلة الحكم التي نشرت عام 1939م، وبنيت على مسرحيـة Aristopaanes أرستيفاني Ecclesiazousae تعرض حلولًا متنوعـة لمشكلة الحكومـة، وأُعقبت هذه المسرحيـة بالمسرحية المتخلخلة نوعًا مـا، «سليمـان الحكيم» التـي يستخدم فيها المؤلـف قصص القـرآن الكريم و«ألـف ليلة وليلة» ليبـين تضارب الحكمة والسلطـة. واكتملت هذه الأفكار في مسرحية «إيزيس»، حيث يستمد الحكيم فيها مباشرة من الأسطورة المصرية القديمة لإيزيس وأوزوريس. والمشكلة المركزية في المسرحية هي هل الغاية تبرر الوسيلـة؟ ولكن المؤلف يستخدم أيضًـا العمل لينمي، عبر شخصيتي ماستات وتوت، جدلًا أكثر دقة عن وظيفة الفنان في المجتمع والمزايا المتعلقة بالفلسفات المعارضـة لمبـدأ «الفن مـن أجل الفن» و«الفـن من أجل الحيـاة»، وهي نقطة جدليـة مهمة في تلك الحقبة، كما لاحظنا. هذه المسرحيات ظهرت بعد ثلاث سنوات فقط من ثورة الضباط الأحرار التي أنهت الملكية المصرية عام 1952م، وتلميـح قوي بالصلة المعاصرة واضـح في آخر إعلان في المسرحية بأن الحكم

في مثل هذه الحالات يعود للشعب فقط. وسؤال مشابه إلى حد ما يشكل فكرة مسرحية «السلطان الحائر» التي نشرت عام 1960م، ويحول الحكيم اهتمامه فيها إلى سؤال، يَعُدُّهُ، حسبما جاء في المقدمة مهمًّا للعالم في ذلك الوقت، هو: هل يجب أن يبحث العالم عن حلول لمشكلاته عبر تطبيق القانون أم القوة؟ والمسرحية تقع في مصر المملوكية، ولكن من الواضح من تعليقات لاحقة أن الحكيم قصد منها أن تكون تحذيرًا للرئيس المصري عبد الناصر، الذي بدأت مفاهيمه الديمقراطية في هذه المرحلة تتضاءل[9]. وتأخذ المسرحية موضوعها من النظام الذي يضمن حرية العبيد حراس السلطان، ويجعلهم يحكمون الدولة، والمسرحية تستكشف المعاناة التي برزت باكتشاف السلطان المعني في المسرحية أنه لم يكن أبدًا حرًّا. ووزيره، يبحث عن سابقة في الماضي، يحفز السلطان على أن يجبر شعبه ببساطة على أن يقبلوا بنسبه الحر الآن، في حين القاضي، يحتم عليه الواجب أن يطبق حكم القانون، فيصر على أن السلطان عبد، ويعود إلى ملكية الدولة بموت مالكه، ويجب الآن أن يباع في مزاد عام. وهناك فكرة جانبية تدخل في شخصية امرأة (يعتقد عمومًا أنها من بنات الليل) اشتراها السلطان، وواضح أنها تمثل التأثير الحضاري للفن، وهي التي في النهاية تجلب السعادة إلى السلطان، وليس الوزير أو القاضي.

مسرحيات النقد الاجتماعي

بغض النظر عن الصلة الواضحة، غالبًا ليست مباشرة، لكثير من هذه المسرحيات بالمجتمع المصري المعاصر، لكن الأعمال التي ناقشناها سابقًا تتسم بشكل رئيس باهتمام بقضايا فكرية أوسع. وجميعها تستمد إلهامها، أو على الأقل جزءًا منه، من تاريخ وثقافات حقب أخرى، سواء من مصر القديمة أو من القرآن الكريم أو من التراث الكلاسيكي. وكثير منها أيضًا

يفتقـر بوضوح إلى الصفات المسرحيـة – صفة مثيرة للاستغراب، إذا عرفنا أن أصـل الاهتمام الأول لتوفيق الحكيم هـو المسرح. وبعض النقد الاجتماعي لتوفيـق الحكيـم مباشر. وعلى كل حـال، وبعكس كثير مـن الكتاب المصريين مـن جيله رفض الحكيم أن ينتمي إلى أي حـزب سياسي، مجادلًا بأن الكاتب يجب أن يحتفظ بفكره مستقـلًا ليحافظ على سلطته الأخلاقية؛ ومقالاته في ثلاثينيـات القرن وأربعينياتـه كانت تهاجم السياسيـين المصريين من جميع الأطيـاف، متهمًا إياهـم بهجرة روح عام 1919م. وبهذه الـروح أيضًا نشر ما بـين 1945 و1950م في الجريدة المصريـة «أخبار اليوم» عددًا من المسرحيات تتحدث عن أفكار اجتماعية (جميعها مع استثناء يسير قصير) نحو عشرين مسرحية نشرت بعد ذلك في مسرح المجتمع.

تتنوع كثيرًا مسرحيات مسرح المجتمع من حيث النوعية والاهتمام، ولكنها تعكـس «الزمار وحياة تحطمـت» التي كتبت في وقت مبكـر من عمل الحكيم، وتصـور في معظمها الحياة في القاهرة، بدلًا من حياة الريف. ويلفت الحكيم الانتباه في مقدمته لمجموعة المسرحيات إلى الفوضى الاجتماعية التي تعانيها مصر نتيجة للحرب العالمية الثانية. وأهدافه ليست فقط «تاجر الحرب ورجل الشـركات والمغامريـن»، ولكن أيضًا مرة أخرى النسـاء المصريات اللواتي لم يعدن راضيات بخلع النقاب، وأصبحن يحاولن أن يحصلن على مكان بارز في السياسة والحياة العامة[10]؛ وقدمت حركة تحرير المرأة إلهام مسرحية «أريد هذا الرجل»، وهي مسرحية سريعة وخفيفة، وفيها تقرر شابة اسمها نائلة أن تطلـب الزواج من محامٍ، تحديًا للشرع الإسلامي السائد للزواج المدبر (يبدو أن المؤلف يخلط بين العرف والتعاليم الإسلامية «المترجمة»). وإهانة مباشرة للقيم السائدة، ليس فقط من إلهام تحرير المرأة المصرية، ولكن أيضًا الفساد

السياسي في مصر المعاصرة (وهي فكرة مستمرة في مقالات المؤلف وكتاباته منذ أوائل الثلاثينيات) تقدمها مسرحية «النائبة المحترمة» التي تتحدث عن امرأة عضو في البرلمان، ويحاول وزير أن يستخدم تأثيرها الأنثوي، ويجندها في محاولة لإقناع حزبها بإلغاء معارضتها لخطط الحكومة. وينمو التوتر بين عضو البرلمان وزوجها الذي يحقد على موقعه الأقل، وتستقيل العضوة. والرسالة الأخلاقية للمسرحية واضحة؛ إذ لا يمكن للمرأة أن تكرس نفسها للسياسة والعائلة في وقت واحد.

وتتعامل المسرحيات الأخرى في المجموعة مع أوجه متنوعة من الفساد الحكومي وعدم الكفاءة. ومسرحية «مفتاح النجاة» على سبيل المثال، تصور موظفًا وحيدًا يسبح عكس تيار النظام المصري الحكومي، في حين نجد في مسرحية «لكل مجتهد نصيب» موظفَ وزارة في حالة ذهول، لماذا لم تتم ترقيته على الرغم من كفاءته العالية، وينصحه زميل بأن ضميره الحي هو بالضبط الذي يمنعه من الترقية، فيقرر أن يغير طريقته، وتنتهي المسرحية بإعلان ترقية جميع الموظفين في وحدته.

وتهتم أكثر مسرحيات مسرح المجتمع نجاحًا «أغنية الموت» ليس بالفساد أو عدم الكفاءة، ولكن بالصدام بين التقليد والحداثة في ريف مصر، وهو الموضوع نفسه الذي شَكَّلَ أو دعم فكرة أكثر روايات الكاتب إنجازًا «يوميات نائب في الأرياف»[11]، وهي من أفضل ما كتب الحكيم. وحولت المسرحية لاحقًا إلى فيلم سينمائي. وتتركز الحبكة في عودة رجل شاب «علوان» إلى قريته، وهدفه في الواقع أن يخطب عن برنامج إصلاح اجتماعي، ولكن زيارته تفهم خطأ من أفراد عائلته الآخرين الذين يعتقدون أنه أتى لكي يأخذ ثأره. وحين يرفض «علوان» يقومون بقتله؛ لأنهم لا يحتملون فكرة بقائه حيًّا دون أن يقوم

بواجبـه، فهو بذلك يلطخ سمعة العائلة. والتفسـيرات المختلفة لعودة «علوان» تسمـح للحكيم بمساحة لبناء حـوار سريع بين الشخصيـات الذين يتحدثون بأهـداف متقاطعـة، وهـو جانب مـن الأسلـوب المسرحي الـذي كان الحكيم متفوقًا فيه.

المسرح المصري بعد عام 1952م .. توفيق الحكيم

سيطـر إنتـاج توفيـق الحكيـم المسرحي بقـوة على معظـم الحقبة من ثلاثينيات القـرن حتى الخمسينيات، ليس فقط المسرح المصري، ولكن أيضًا المشهد المسرحي العربي. وتبع ثورة الضباط الأحرار عام 1952م ظهور «موجة جديـدة» من الكتـاب المسرحيين المصريـين الذين برزوا. وبغض النظر عن ذلـك، استمر الحكيم في كتابة مقـالات وكتابات منتظمـة للصحافة، وكانت أعماله الرئيسة في هذه الحقبة تتكون في معظمها من مسرحيات.

ووجدت ردة فعل الحكيم تجاه النظام الجديد تعبيرًا مبكرًا لها في مسرحية «الأيـدي الناعمة» (1954م)، وهي مسرحية متفائلـة في جوهرها وخفيفة (وإن كانـت تفتقـر إلى الصفـات المسرحية)، وتحتـوي على عناصر قويـة من النقد الاجتماعي في تأكيد مكرر على أهمية العمل بدلًا من الثراء بوصفه أساسًا للنظام الاجتماعي. وتبعت الأيدي الناعمة أعمال أخرى لا يمكن الشك في صلتها بمصر المعاصرة. على سبيل المثال، في مسرحية إيزيس يناقش السؤال الفلسفي القديم للغايـات والسبل علـى خلفية الأسطـورة المصرية القديمة لإيزيـس وأوزوريس، منتهيًـا (بجملـة تناسب تمامًـا الوضع السياسـي لذلك الوقـت) أن الحكم في مثـل هذه الأمور يعـود إلى الشعب. وفي المقابل زمن مسرحيـة صفقة (1956م) معاصـر، إذ يتحـدث عن محاولة مجموعة مـن الفلاحين الفـوز بصفقة أرض

في مواجهة صعوبات كبيرة، والمسرحية مهمة لمحاولة الحكيم (ويستمر ذلك في الورثة، 1966م) حل المعاناة في أن يستخدم العامية أم العربية «الفصحى»، وذلك باستخدام لغة ثالثة يمكن قراءتها بالاتجاهين.

إنتاج الحكيم المسرحي لهذه الحقبة مدهش؛ لتنوعه ولمنهجه المبتكر الذي اكتسبه من زيارته إلى باريس في (1959 - 1960م) عندما تعرف على أعمال «مسرح العبث»، خاصة أعمال بيكيت Beckett ولونيسكو Lonesco وأول مسرحية له تظهر فيها هذه التأثيرات هي مسرحية «يا طالع الشجرة» (1962م)، وهي بالمعنى المسرحي المحدد ربما تكون أنجح مسرحياته. وعنوان المسرحية، مأخوذ من أغنية مصرية فلكلورية، تتركز في علاقة رجل مع زوجته الثانية، وفي التحقيقات التي أعقبت اختفاءها. ويقبض على الزوج أولًا، ثم يفرج عنه عندما تظهر الزوجة، ولكن رفضها الإفصاح عن المكان الذي كانت فيه يدفعه أخيرًا إلى قتلها. وتتميز المسرحية بحوار سريع مع مساحة كبيرة من الحديث المتقاطع الأهداف (وهو أسلوب يبرع فيه الحكيم، عندما لا يكون مشغولًا بأسئلة فلسفية)، وهناك أيضًا استخدام للعناصر الرمزية كما هي الحال في شخصية الدرويش والشجرة العجيبة ورباعية الثمار، التي تتغذى على تناقضات الجسم الإنساني التي يبدو أنها تمثل شجرة المعرفة[12].

ومسرحية «يا طالع الشجرة» عمل معقد يتحدى التصنيف في أساليبه الممتزجة والمعقدة من «مسرح العبث» مع عناصر من تقليد الفولكلور المصري. وبالتأكيد، فإلى أي حد يُعَدُّ الحكيم مدينًا «لمسرح العبث؟» سؤال من المحتمل أن يستمر مثيرًا للبحث. فعلى الرغم من أن المسرحية في تعبيرها عن تحطم التواصل، تدين بلا شك بشيء للمسرح الغربي المعاصر، لكنها تفتقر إلى قوة النبرة القاسية التي ترتبط بأعمال بيكيت أو لونيسكو. والمؤلف نفسه

قال: إن المسرحية «عبثية» فقط على السطح، ومازال بعض النقاد يقولون بإمكانية قراءتها بوصفها بيانًا سياسيًّا وطنيًّا - ويمثل الزواج بهدير الثورتين المصريتين عامي 1919م و1952م على التوالي[13].

وأعقبت «يا طالع الشجرة» مسرحيات تجريبية أخرى تتضح فيها تأثيرات وأساليب مختلفة. فـ «الطعام لكل فم» (1963م) على سبيل المثال، تستخدم حالة محلية لتعكس اهتمام المؤلف بمشكلات الجوع العالمية (على الرغم من أنه قيل: إنه من الصعب أخذ الاقتراحات شبه المثالية لحل المشكلة جديًّا). وتتسم المسرحية بنبرة وعظية، والجمهور مدعو إلى أن يتحد مع الشخصيات الرئيسة في المسرحية، وتتحرك الأحداث إلى الأمام في خط مستقيم متتالٍ، في تناقض قوي مع «يا طالع الشجرة»، حيث لا ينطبق المفهوم التقليدي للوقت والمكان. ويمكن أيضًا رؤية تأثير Brecht بريخت في مجلس العدل (1972م) الذي يستخدم أسلوبًا مجازيًّا للتعقيب على الوضع المعاصر للشرق الأوسط، حيث يحاول إيجاد حل سياسي للمشكلة الفلسطينية اللاحقة لحرب الأيام الستة التي أصبحت عاجزة عن التقدم في نقاش عقيم في الأمم المتحدة.

وأيضًا يتضح المنهج التجريبي للحكيم في «رحلة سيد» (1964م) التي تجمع بين الأساليب المسرحية والسينمائية في استخدامها الشاشة لتمثيل الصور التي تعبر عن عقل الرجل. وفي «بنك القلق» (1966م)، يحاول أن يدمج الرواية المسرحية في شكل هجين فيما أسماه «مصراوية». وربما أمتع هذه المسرحيات هي مسرحية «هارون الرشيد» (1969م)[14]، وهي تجربة لتحسين المسرح باستخدام قصة من «ألف ليلة وليلة» صممت لتحطيم الحواجز بين الممثلين والجمهور، وفي الوقت نفسه ترضي طلب الرقيب الذي يلزم بأن يسمح بجميع مواد العرض المسرحية قبل عرضها. وفي هذا يبدو أن العجلة أخذت

دورة كاملة؛ لأن هذه الحكاية هي التي شكلت موضوع المسرحية الرائدة «أبو حسن المغفل» لمارون النقاش التي عرضت أول مرة في بيروت عام 1850م[15].

الكتاب المسرحيون المصريون الآخرون

هدد أحيانًا الحضور المفرط لتوفيق الحكيم في المشهد المسرحي المصري (وبالتأكيد العربي) خلال هذه الحقبة بانزواء واقع أن هناك عددًا من الكتاب المسرحيين الآخرين الذين أنتجوا أعمالًا في مصر، التي نادرًا ما تكون مميزة، لكنها لا تخلو من الإثارة. علي أحمد باكثير (1910 – 1969م) حضرمي ولد في إندونيسيا، لكنه لاحقًا جعل من مصر وطنًا له. كتب أكثر من 30 مسرحية، كثير منها كان شعريًّا في موضوعات مختلفة، ولكن مع تفضيل الموضوعات التاريخية والأسطورية والفلكلورية. ومن بين موضوعاته اثنان يعكسان أعمال الحكيم ذاته؛ «أوديب» (1949م) و«شهرزاد» (1953م)، وعلى الرغم من أن باكثير لا يرتاح للأفكار الاجتماعية والسياسية، لكنه أحيانًا يغامر إلى حدود ذات صلات مباشرة مع الأحداث المعاصرة. على سبيل المثال، «مسمار جحا» (1951م) مبنية على الشخصية التقليدية «جحا»، وتلمح إلى الاحتلال البريطاني لمصر. وبشكل عام، فإن أعماله مختلفة الجودة، ويبدو أن أعماله لم تترك أثرًا طويلًا.

فتحي رضوان (1911م– 1988م)، وهو ضليع بوصفه مسرحيًّا، وله بعض الحق في أن ينظر إليه بوصفه خليفة لتوفيق الحكيم، وجمع بين أنشطته الأدبية بوصفه كاتبًا مسرحيًّا وكاتب نثر مع عمله السياسي. تحول إلى المسرح عام 1955م، وكتب سلسلة من المسرحيات عن قضايا اجتماعية وفلسفية وسياسية، وإلى حد ما بأسلوب مسرحيات توفيق الحكيم الفلسفية؛ ومن بين أهم تلك المسرحيات «أخلاق للبيع» و«دموع إبليس» (1958م) و«شقة الجيران» (1959م)[16].

«الموجة الجديدة» .. المسرح المصري بعد عام 1952م

على الرغم من أن مسرح الحكيم بعد 1952م استمر يقدم تعليقًا مفيدًا وأحيانًا لاذعًا عن الحياة المصرية المعاصرة، لكن شبه احتكار المشهد المسرحي المصري في هذا الوقت كان قد بدأ يعطي مجالًا لجيل جديد من كتاب المسرح المصريين الذين كانت النبرة المتقدة وحتى الغاضبة تتنافر مع النبرة الموزونة، والذين سرعان ما أضافوا صوتًا مميزًا حديثًا إلى تطور المسرح المصري. ودشن هذا المذاق الجديد مسرحية نعمان عاشور (1918م- 1987م) «الناس اللي تحت» (1956م) التي تجمع عنصرًا قويًا من الكوميديا الشعبية، واستكشافًا للصراع الطبقي في مصر المعاصرة من خلال مجموعة من الشخصيات الذين يسكنون في سرداب. ولحقت بالمسرحية في السنة اللاحقة مسرحية «الناس اللي فوق» (1957م)، وتدين المسرحية بقوة الأرستقراطية المصرية القديمة. وسيما أونطة (1958م)، يسخر فيها بقوة من صناعة السينما المصرية[17]، وفي «عيلة الدوغري» (1962م)، يستخدم المؤلف تفكيك عائلة مصرية من الطبقة المتوسطة ليرمز إلى تفكك المجتمع المصري بعد الثورة. وتقدم المسرحية صورة أخرى واضحة لحلول «خيبة الأمل» الذي ولده تغير النظام محل التفاؤل.

ومسرحيات عاشور التي اجتذبت عددًا كبيرًا من الجمهور هي من بين أوائل إنتاج ما يسمى أحيانًا «الموجة الجديدة» للمسرحية المصرية، وهي مجموعة تضم، من بين آخرين، ألفريد فرج ونجيب سرور وسعد الدين وهبة ومحمود دياب ويوسف إدريس، وعلى الرغم من أن كل واحد من هؤلاء الكتاب يحتفظ بطابعه الخاص، لكنهم يشتركون في عدد من السمات: أولًا، تتسم معظم أعمالهم مثل معظم الشعراء وكتاب النثر من جيلهم بموقف

الالتزام الذي اجتاح العالم العربي منذ بداية الخمسينيات[18]. بعضهم - وقد يكون معظمهم - سجنوا بسبب آرائهم السياسية. وحاول كثير منهم، بوعي، متخذين من التوجه الوطني العام الذي أعقب ثورة الضباط الأحرار إشارة لصياغة، تحديدًا، مسرح مصري (بما في ذلك المحافظ توفيق الحكيم في «قالبنا المسرحي» 1967م)، وكانوا في ذلك مدعومين باعتراف النظام بإمكانات المسرح للدعاية السياسية. وفي تلك الأثناء، على المستوى الفني، تتسم أعمالهم بوعي وشوق للتجربة مع الأساليب المسرحية التي استخدمت في المسرح الغربي المعاصر، بما في ذلك ليس فقط المسرح «الملتزم لبريخت وسارتر، ولكن أيضًا قاد ما يسمى «مسرحًا مصريًّا» كثير منهم للنظر إلى الوراء إلى أشكال مسرحية محلية أقدم، بما في ذلك استخدام الحكواتي التقليدي. وحلت في معظم الحالات المعاناة القديمة بالنسبة لاستخدام اللغة العربية الفصحى أو العامية في الإخراج المسرحي فجأة من خلال الاستخدام المحصور للعامية المصرية الصرفة.

وتغري الحال كما هي بأن ننظر إلى أعمال هذا الجيل بوصفهم ممثلين لانفصال تام عن الماضي، ولكن من الخطأ أن نفعل ذلك. أقر نعمان عاشور وألفريد فرج، من بين آخرين، بفضل توفيق الحكيم عليهم، واستمر كثير من مسرحيات فرج بأسلوب الحكيم في استخدام مادة من الأدب العربي أو الإرث التاريخي للتعليق على قضايا ذات صلة معاصرة. على سبيل المثال؛ مسرحية «سليمان الحلبي» (1964م) إذ يستخدم قتل سليمان الحلبي الجنرال كليبر Kleber عام 1800م مسمارًا يعلق عليه نقاشًا عن الحرية والعدالة، و«الزير سالم» (1967م) إعادة لحب القرون الوسطى العربية، في حين كوميديا «علي جناح التبريزي» (1968م)، وربما تكون أنجحها، تستمر في التقليد المسرحي

الذي بدأه في الأصل مارون النقاش الذي أخذ من «ألف ليلة وليلة» لبناء عمل يتداخل فيه الخيال والواقع، ويؤدي فيه دورًا رئيسًا.

ولسبب وجيه أصبح ينظر إلى حقبة الخمسينيات والستينيات على أنها من أكثر الحقب إبداعًا في التاريخ المصري المسرحي. وأدى إدراك النظام الجديد إمكانات المسرح عام 1960م إلى تأسيس المؤسسة العامة للمسرح والفن والموسيقا، وتبع ذلك إنشاء عدد من المسارح الجديدة والفرق المسرحية، وهو تطور له ما يقابله، كما سنرى، في دول عدة العالم العربي. وفي الوقت نفسه كان النظام يقوم بجهود واعية لردم الهوة بطرق أخرى بين المسرح «الأوروبي» والمسرح المصري العادي - على سبيل المثال - تنظيم جولات محافظية لإنتاج مسرحي معاصر. وأصبح النشاط المسرحي يرتبط بازدياد بالوسيلة الجديدة للتلفاز الذي لم يكن فقط ينتج مسرحيات خاصة به، ولكن أيضًا يصور مقتبسات لمسرحيات كتبت أصلًا للمسرح.

وإذا كانت مسرحيتا نعمان عاشور «الناس اللي تحت» و«الناس اللي فوق» تلخص الجو المباشر لحقبة ما بعد الثورة في مصر، فإنه ربما أفضل يمثل جو الستينيات هو مسرحية يوسف إدريس «الفرافير» (1964م)، التي من الواضح أن المؤلف كتبها مثل (كثير من سابقيه) بهدف واضح، وهو إيجاد مسرح «مصري» حقيقي. ناقش إدريس في سلسلة من المقالات في المجلة الأدبية «الكاتب» ضرورة تحطيم الحواجز بين المسرح الغربي والأشكال التقليدية للترفيه المسرحي، مثل الأراجوز والسمر، على الرغم من، وبغض النظر عن هذا التنظير، فإن المسرحية تدين بالتأكيد بكثير للمسرح الغربي من الأشكال التقليدية العربية من الترفيه. وتجمع مسرحية «الفرافير»، التي تتحدث عن علاقة «فرفور» (اسم مخترع يرمز للمصري العادي) بسيدة، بين جرعة

كبيرة من الدعابة المصرية والتزام اجتماعي سياسي واضح، مثيرة سؤالًا جوهريًّا عن طبيعة السلطة وبنية المجتمع. وعلى الرغم من أن إدريس استمر في كتابة مسرحيات عدة، لكنه لم يتجاوز إنجازه في «فرافير». وبغض النظر عن إنجازاته على المسرح، لكنه من شبه المؤكد سيذكر على المدى الطويل أكثر على أنه كاتب قصة قصيرة.

ومن الكتاب المسرحيين المصريين الآخرين الذين ساهموا في تطور هذا النوع الأدبي خلال هذه الحقبة وما بعدها ميخائيل رومان، ومحمود دياب، وعلي سليم، وشوقي عبدالحكيم. اشترك بعض أفراد هذا الجيل في بعض التجارب «جيل جاليري 68» للروائيين وكتاب القصة القصيرة التي ناقشناها سابقًا[19]، وتشمل هذه التجارب السجن بسبب أنشطة سياسية خلال الستينيات وحقب قضيت اختيارًا أو للضرورة خارج مصر ومشكلات الرقابة. واستخدم هؤلاء الكتاب المسرحيون أيضًا كثيرًا من الأساليب التي يطبقها كتاب النثر ليصرفوا انتباه الرقيب (على سبيل المثال استخدام مشابه تاريخي بدلًا من التعليق المباشر على المشهد السياسي الحاضر). وسمة مهمة أخرى للمسرح في هذا الجيل هي الاستخدام الإبداعي للفلكلور وجوانب أخرى للتراث المحلي لكي يقرب المسرح من الناس. وهذه المنهجية واضحة بشكل خاص في مسرح شوقي عبدالحكيم (1936م) الذي يوصف مسرحه أحيانًا بأنه مسرح الفلاحين، وتستخدم أعماله لكي تنتج أثرها أساليب مثل الحكاية والكورس. وربما أشهر أعمال عبدالحكيم «حسن ونعيمة»، وهي مستقاة من أغنية معروفة بالاسم نفسه[20]. ومن بين مسرحياته الأخرى مسرحية «خوفو» (كتبت خلال 1964 – 1965م) وتمتد جذورها في التاريخ المصري القديم.

وأغـزر الكتـاب إنتاجًـا، وأيضًـا متعـدد المواهـب، من هـذا الجيل من الكتـاب المسرحيين ربمـا يكون ألفرد فـرج (1929 – 2005م) الـذي ناقشناه سابقًا، وتضم أعماله نطاقًا واسعًا من الأفكار والأساليب، وتشمل مسرحيات بالعامية والعربية الفصحى. ويغلب الطابع السياسي على مسرحيات ميخائيل رومان (1927م– 1973م) وعلي سالم (1936 ـ ...م). وأعمال رومان الجدلية والقاسيـة، التي عادة جذبت انتباه الرقيب المصري، تصف صراع ألفرد ضد أنـواع مختلفة من الاضطهاد السياسي أو الاجتماعي أو النفسي، في حين علي سـالم لم يلامـس قضايا الرقابـة (في البوفيه، عام 1967م التـي تُظهِر كاتبًا مسرحيًّـا تضغـط عليه السلطة لتغيـير عمله)، ولكن أيضًـا ومن غير العادي لكاتـب مصري مسرحي أن يمسرح وضعًا من الحـرب الإسرائيلية – العربية عام 1967م (أغنية على الممر). ومن أكثر مسرحياته الطويلة نجاحًا مسرحية «كوميديا أوديب» (1970م) التي اتبع فيها عميد الكتاب المسرحيين المصريين توفيق الحكيم في استخدام أسطورة أوديب لأهدافه هو، وفي هذه الحالة لبدء هجوم حاد على استبداد نظام عبدالناصر[22].

المسرح خارج مصر في القرن العشرين

كما هي الحال مع الأنواع الأدبية الأخرى، كان التطور المسرحي والدرامي في الدول خارج مصر خلال حقبة القرن العشرين غريبًا إلى حد ما. قدمت جولات الفـرق المصرية للبـلاد العربية الأخرى المحرك الأول للإنتـاج منذ الربع الأول مـن القرن العشريـن، وإن الازدهار الجديد للمسـرح في مصر بعد ثورة 1952م كان له أيضًـا تأثير قوي في أماكن أخرى من الشرق الأوسط، وقدم المستعمرون تجربـة المسـرح الأولى بالمفهوم الغربي في كثير من الـدول، وفي معظم الحالات كانـوا فرنسيين أو بريطانيين، وهي ظاهرة بلا شك ساعدت على صياغة موقف

السكان المحليين تجاه هذا النوع الأدبي، وعامل آخر أثر في تطور المسرح خلال هذه الحقبة، وهو الطبيعة السياسية لكثير من الإنتاج المسرحي.

وساهمت هذه السمة لمصلحة المسرح في سياق معين. فعلى سبيل المثال، شهدت الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين تأسيس معظم الدول العربية الرئيسة المؤسسات المطلوبة لدعم النشاط المسرحي: الفرق الحكومية ومدارس المسرح، وما إلى ذلك. أيضًا أنشأت كثير من الدول مهرجانات مسرحية أو احتفالات فنية متنوعة، وقليل منها (بعلبك وقرطاجة من أشهر الأمثلة وأوضحها) حصل على سمعة عالمية وصلت إلى خارج العالم العربي، وفي الوقت نفسه جعلت هذه السمة من المسرح هدفًا لنزوات الرقابة الحكومية (سواء كانت استعمارية أم عربية) في كثير من الدول، ونتيجة لذلك وكما هي الحال في مصر، عاش المسرح في معظم البلاد العربية وجودًا حذرًا إلى حد ما ولسنوات عدة (أو حتى أطول من ذلك) عرض عليه القليل أو لا شيء ينتج. ويمكن أن يكشف «تاريخ» المسرح، خلال هذه الحقبة نقاطًا عالية وأخرى متدنية بدلًا من تطور متصل - وصعبت الكتابة للمسرح أحيانًا بسبب الفجوات الطويلة بين إنتاج العمل على المسرح ونشره - والإنتاج، بالطبع، قد يسبق أو يلي الأخير.

وبغض النظر عن هذه الملاحظات يمكن رؤية بعض السمات العامة للتطور المسرحي العربي خلال تلك الحقبة. والأولى هي، لأن النوع الأدبي الغربي المسرحي، يسير بعيدًا عن التقليد العربي، لذا فإن التطور المسرحي العربي اتسم بوضوح بسلسلة من المحاولات لابتكار «مسرح عربي حقيقي»، واشتمل هذا أحيانًا على استخدام عناصر تاريخية وفلكلورية، بما في ذلك الأحياء المقصودة لأشكال من الترفيه من العصور الوسطى، مثل الحكواتي أو

تبنـي أشكال أدبية قديمة، مثل المقامة (وكما لاحظنا، فإن الاستعانة بالتاريخ العربـي، تخدم بالطبـع - هدفين - التاريخ بوصفه نظـيرًا للحاضر ما يمكن الكاتـب المسرحي من تجنب انتبـاه الرقيب)، وكثيرًا ما احتوى على استخدام الموسيقـا (أحيانًا عناصر من السيرك)، بوصفه جـزءًا من الأداء المسرحي، وفي كثـير من الدراما العربيـة الحديثة منذ بدايتها في القـرن التاسع عشر. والملاحـظ بوضـوح، ومقارنة بالأنـواع الأدبيـة المكتوبة الأخـرى، استخدامه غالبًـا العاميـةَ بدلًا مـن العربية «الفصحـى» أو العربية المتعارفـة. مع بعض الاستثنـاءات، وكان تركيـزه على إمكانات «المسرح بوصفـه مسرحًا» بدلًا من «المسرح بوصفه أدبًا». وميـزة أخرى واضحة لتطور المسرح العربي (بالتأكيد مثـل أي مـكان آخر في العـالم) خلال القـرن العشريـن كان بالتأكيد دخوله المتطور مـع أشكال أخرى من أجهزة الإعلام الحديثة ومنها السينما والمذياع وحديثًـا التلفـاز، وعما إذا كانت هذه العلاقة مفيـدة أو مؤذية لهدف المسرح الجاد، فهذا موضوع من غير المحتمل أن يكون عليه اتفاق.

المسرح العربي في المشرق

ومقابل تلك الخلفية العامة، يكشف التأمل في أوضاع المسرح في كل دولة عربية على حدة خلال القرن العشرين عن صورة متداخلة الألوان إلى حد ما، ومـن الصعب بالتأكيد أن نستخلص منها خلاصات عامة. على الرغم من أن مسرحًا ممتعًا كان ينتج في دول من العراق حتى المغرب، لكنه من شبه المؤكد أن سوريا، بعد مصر، شهدت أكبر إنتاج مسرحي مبتكر في السنوات الحديثة، وربما يبدو ذلك متناقضًا، وذلك لأن نظام البعث السوري الذي يحكم الدولة منـذ عام 1970م يتمتع بسمعة استبدادية تميل إلى تعجيز الإبداع في المجالات الأخرى. وسمة واضحة وغريبة قليلًا، هي أنه في معظم إنتاج المسرح السوري،

بعكس كثير من الدول العربية، مال كتاب المسرح السوريون إلى المحافظة على تقاليد المسرح في مقاربة شديدة مع النص الأدبي، مستخدمين غالبًا العربية الفصحى بدلًا من العامية.

وكما لاحظنا، نتج عن هجرة الفرق السورية المبكرة إلى مصر في القرن التاسع عشر، أن بدا المسرح السوري وكأنه دخل مرحلة من التآكل، على الرغم من تسجيل عدد قليل من الأعمال الفردية التي لها أهمية، على سبيل المثال، لمعروف الأرناؤوط وخليل اليازجي (عرضت مسرحية لهما على مسرح جامعة الجيزوت في بيروت عام 1910م) ومطاع صفدي. ولم تبدأ نهضة المسرح السوري إلا في ستينيات القرن العشرين مع مسرحيات سعد الله ونوس (1941 – 1997م) الذي تدرب في القاهرة وباريس، وشملت مساهمته في المسرح السوري عمله مخرجًا وناقدًا وأيضًا كاتبًا مسرحيًّا، وهو مدين بأشكال مختلفة لتوفيق الحكيم وكتاب المسرح الغربيين والمتنوعين مثل، موليير، بريخت Brecht، وصامويل بكيت Samuel Beckett، ويجمع مسرح ونوس بين دعوة صريحة « للتسيس» مع عودة جرئية إلى «حكواتي» القرون الوسطى وتقليد مسرح العرائس. وعلى الرغم من أن مسرحيته «حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران» (1968م) ليست مسرحيته الأولى، لكنها صنعت شهرته وأكدتها، وهي تأمل حاد لهزيمة العرب في حرب الأيام الستة عام 1967م التي تجمع موضوعات سياسية مع أسلوب مسرحي قوي مشتملًا على، من بين أشياء أخرى، «وضع» الممثلين مع الجمهور. وإنتاج ونوس اللاحق، يشمل أحيانًا استخدام أسلوب «مسرحية» داخل «مسرحية»، مؤكدًا ليس فقط إبداعه بوصفه كاتبًا مسرحيًّا من الطراز الأول، ولكن أيضًا بوصفه وريثًا حقيقيًّا للتقليد المسرحي العربي، وتأخذ مسرحياته اللاحقة أفكارها ليس فقط من «ألف ليلة وليلة»،

ولكـن أيضًا من سابقيه الذين عملـوا في المسرح السوري، مثل القباني ومارون النقاش[23]. ومن بـين أهم أعماله «مغامرات رأس المملـوك جابر» (1972م)، و«سهرة مع أبي خليل القباني» (1972م)، و«الملك هو الملك» (1977م)، وأخيرًا مسرحيـة «يوم من زماننا» (1996م) التي تحمـل هجومًا على السلطة الدينية والدنيويـة. وتـوفي عام 1997م بعـد مرض طويل، ونشـرت تأملاته على حياته وعمله عن عام 1996م في كتاب «عن الذخيرة والموت»[24].

علـى الرغم من أن ونوس، بلا شك، أهم وأبرز أبنـاء جيله من الكتاب المسرحيـين السوريـين، وليـس الوحيـد، وهنـاك صـدى لاستخـدام التاريخ للتعليـق على الحاضر في أعمال الكتاب المسرحيين السوريين الآخرين، الذين معظـم مسرحياتهم بدرجات متفاوتة، «سياسيـة» في موضوعاتها. ومن أبرز هـؤلاء الكتـاب «تابع» ونوس مصطفـى الحلاج الذي شمـل إنتاجه المسرحية المرعبـة «الدراويش يبحثون عن الحقيقـة». وموضوعها سجـين يقبض عليه لأسبـاب لا يستطيـع فهمهـا، ووليـد إخلاص (1935 ـ ...م) الـذي تتصف مسرحياتـه عـادة بالصراع بين القيـم الجديدة والقديمـة، وممدوح عدوان (1941 ـ ...م) والشاعر محمد الماغوط الذي يشكل عمله «المهرج» (1983م) نوعًا من «الكوميديا السـوداء» ساخرًا من المجتمع العربي المعاصر، ويصور فرقة مـن الممثلين يقومون بالتناوب بأدوار، عطيل، وهـارون الرشيد، وشخصية تعرف بالصقر مؤسس الدولة الأموية في الأندلس[25] (صقر قريش «المترجمة»).

ويتبع تاريخ المسرح في العراق في القرن العشرين ذات النموذج في سوريا، ولكن ولأسباب سياسية واضحة فإن تطوره أقل وضوحًا. اجتذبت فرق بقيادة الفنـان المصري يوسف وهبي وجـورج أبيض بعض الاهتمام في النصف الأول من القرن، وأنشئت بعض المؤسسات المحلية وحتى الوطنية في وقت مبكر نسبيًّا

بمـا في ذلك «شركـة المسرح الوطني» عام 1927م. كمـا أظهر بعض الاهتمام كتـاب وشعراء بارزون مثل جميـل صدقي الزهاوي، الـذي ظهرت مسرحيته «ليلـى وسمير» عام 1927م. وبغض النظرعن ذلـك، بدا كأن تطور المسرح في العـراق في النصف الأول من القـرن العشرين متوقف، وفي السنوات اللاحقة قدمت الحكومة الدعم وأيضًا الفرص التي أتاحها المذياع (ثم التلفاز) ضمن بقـاء نوع من النشاط المسرحي، ولكن الرقابـة السياسية عرقلت تطور تقليد محلـي. وعلـى الرغم مـن أن عددًا من الروائيـين وكتاب آخريـن منهم فؤاد التكـرلي وعبدالرحمن ماجد الربيعي أظهروا بعضـ الاهتمام بالمسرح سواء علـى خشبة المسرح أو المذياع، فـإن يوسف العاني 1927م فقط هو الذي وصل إلى كتابة مسرحية صلبة، تقارن بمعاصريه في البلاد العربية الأخرى.

والعـاني مثل كثير من معاصريـه جمع عمله بين العمـل الإبداعي بوصفه ممثلًا ومسرحيًّا مع عدد من المناصب الحكومية، ومن ضمنها المدير العام لإدارة السينما والمسرح العراقي. وتتكون أعماله الأولى في معظمها من مسرحيات من فصل واحد عن أفكار اجتماعية (مثالية الموظف الحكومي، وقضايا الصحة... إلخ) ولكنه بعد ذلك كتب أعمالًا أطول منها «المفتاح» (1967م)[26]، و«الخرابة» (1970م)، عـن سياسـة أمريكا في فتنـام، و«الخـان» (1976م)، وكان ملتزمًا اجتماعيًّـا وسياسيًّا مع نبرة بريختينية واضحـة. واستفادت مسرحيات العاني من التقاليد الشعبية والفلكلورية لتقوية رسالتها التي على الرغم من أنها مؤثرة بوصفها مشهدًا، لكنها تفتقد إلى الصفات المسرحية.

وربمـا من غـير المستغرب في ظل جيشـان السياسـة في المنطقة أن يكون تاريخ المسرح في فلسطين أكثر منه في كثير من الدول العربية الأخرى، ظهرت مسرحيـات قليلة منفردة، ونشرت في عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته،

وكتب الروائي والناشط السياسي غسان كنافي مسرحية «الباب» (1964م) المبنية على القصة القرآنية «عاد». وحديثًا وأيضًا غير مستغرب، ميل الصراع الفلسطيني الإسرائيلي إلى أن يسيطر على الإنتاج المسرحي، والأقل توقعًا هو ما يبدو أنه اهتمام خاص في إمكانات المسرح الشعري، ليس أقله من جانب الشعراء البارزين، سميح القاسم (1939م) ومعين بسيسو (1927 - 1984م) الذي كتب ثلاث مسرحيات طويلة بين عام 1969 و1971م، وربما تكون لبعضها أهمية خاصة، ومن بين هذه المسرحيات مسرحية بسيسو «ثورة الزنج» التي تربط بين القضية الفلسطينية وتمرد الزنج في العصر العباسي[27]، ومسرحية سميح القاسم «قراقوش» (1970م) التي تصور شخصية بعين واحدة من الواضح أنها تمثل الجنرال الإسرائيلي موشي دايان، ولسوء الحظ لا يمكن احتساب أي من مسرحياته على أنها ناجحة من وجهة نظر مسرحية، وانعكس الاهتمام المفاجئ الواضح بالمسرح بين الفلسطينيين في نحو بدايات السبعينيات أيضًا على تكون عدد من فرق المسرح التي من أبرزها شركة بلالين القدس، ومجموعة الحكواتي التي أنشئت عام 1977م. وأغلقت سريعًا شركة البلالين حين نفي أحد مؤسسيها «مصطفى كرد»، أما المسرح الحكواتي فقد بقي مدة أطول متحملًا سنوات من الرقابة والتحرش من السلطات الإسرائيلية في جهود لعرض رسالتهم السياسية الجريئة ودعم الانتفاضة الفلسطينية على المسرح، ومنذ عام 1977م حتى عام 1983م، لم يكن للمجموعة مكان معين، ولكن بحلول عام 1983م أخذ من مبنى سينما نزهة المهجور في شرق القدس مقرًّا له، وكان منهجهم متنوعًا، مازجًا التعليق على الأحداث المعاصرة مع الثقافة العربية التقليدية التي يتضمنها اسم المجموعة، إضافة إلى الجمهور المحلي، عرضت المجموعة خارج الوطن، ووصفت عروضهم في لندن من أحد النقاد «مبتكرة مسرحيًّا، وأيضًا حادة سياسيًّا»[28].

الدراما العربية في المغرب

يصطبغ تطور الاهتمام بالمسرح في دول المغرب الخاضعة للسيطرة الفرنسية بنموذج مماثل من التأثير الاستعماري والحماسة المحلية. وزرع البذور الأولى الرئيسة للاهتمام بأسلوب المسرح الغربي الأداء المسرحي بالفرنسية، وفي تونس قدم القنصل الإيطالي بعض المساعدة لشركة محلية منذ عام 1908م. وكان لجولات الفرق المصرية لتونس والجزائر وليبيا في أوائل القرن عامل مساعد أيضًا لتكوين فرقة باسم «الجوقة التونسية المصرية»، وكانت نشطة في تونس نحو عام 1909م، وهو تطور من شبه المؤكد كان الملهم له سليمان القرداحي، الذي كان قد جال حديثًا بشمال إفريقيا مع فرقة مصرية. وتبع القرداحي بعد عشر سنوات جورج أبيض الذي زار ليبيا وتونس والجزائر عام 1921م، ولم تكن هذه الجولات ناجحة دائمًا: على سبيل المثال، أغضب ممثلون في فرقة القرداحي المفاهيم الدينية والمحلية للسكان في جولتهم في تونس، وأيضًا يبدو أن أسلوب جورج أبيض في الإخراج لم يلقَ قبولًا في الجزائر. وحقيقة تسجيل النشاط المسرحي والفرق المحلية (ومنها في تونس، فرقة يهودية، جوقة الترقي الإسرائيلي) في جميع الدول الثلاث خلال السنوات الأولى من القرن العشرين هو إشارة إلى أن بعض هذه المثيرات الخارجية وجدت تجاوبًا لدى السكان المحليين.

وعلى الرغم من أن تونس والمغرب أنتجتا كتابًا مسرحيين لهم مكانة، لكن تطور تقليد مسرحي عربي في المغرب لم يكن منتظمًا أكثر من الأماكن الأخرى، أدت قدرة المسرح على إيقاظ حماس سياسي غير مرغوب فيه من قبل الفرنسيين إلى أن تقوم السلطة الفرنسية الاستعمارية بمنع أعمال الشاعر المغربي محمد المقري على سبيل المثال[29]، وفي الجزائر بدأت الرقابة

الفرنسية تتصرف بوصفها حاجزًا قويًّا في وجه التطور المسرحي منذ الأربعينيات، ومنعت جميع المسرحيات باللهجة الجزائرية عام 1955م، وهو ردة فعل مباشرة للاستخدام المتزايد للمسرح من قبل الوطنيين الجزائريين بوصفه أداةً للدعاية - هذا، وعلى الرغم من العقبات على النشاط المسرحي في تونس بدت كأنها أقل اضطهادًا، لكنه حتى هناك لم «يزدهر» تقليد مسرحي محلي بأي شكل إلا بعد الاستقلال.

ومن بين الدول الثلاث، فإن تونس بالتأكيد هي التي أنتجت أكبر نشاط مسرحي متنوع موهوب منذ الاستقلال، وبدا أن هناك نوعًا من الثنائية في التطور المسرحي في اتباعه الإنتاج الغربي والإلهام المصري لأوائل القرن العشرين. وعام 1940م كتب محمود المسعدي (1911 ـ ...م) مسرحية فريدة بعنوان «السد»[30] تبدو في ظاهرها صيغة درامية، ساخرًا من الصراع بين المجتمع التقليدي المسلم ومثالية المصلحين الاجتماعيين من خلال شخصيتيه الرئيستين، غيلان وميمونة، مازجًا مقاطع سردية مع شعر غير مقفى، وتفتقر المسرحية إلى الخواص المسرحية، ومن ناحية يمكن عدّها نوعًا من «الغرابة»، ولكنها أثبتت أنها مصدر إلهام للكتاب التونسيين بعد ذلك، ليس فقط لأهميتها اللغوية والفكرية، ولكن أيضًا للعلاقة بين فكرتها وتونس المعاصرة.

كان «عدم المركزية» النسبي للنشاط المسرحي عاملًا رئيسًا في تطور المسرح التونسي منذ الاستقلال، وأصبح بالإمكان رؤية المسارح المحلية منذ الستينيات وما بعدها، ليس فقط في العاصمة، ولكن أيضًا في مراكز المقاطعات مثل صفاقس والقيروان، وحققت المهرجانات الثقافية مكانة دولية[31]، ووفرت دعمًا للنشاط المسرحي ومثيله من الأنشطة. وليس مستغربًا مع هذه الخلفية أن نجد أن كثيرًا من الكتاب ينظر إليهم أكثر على أنهم روائيون، بما في ذلك

مصطفى الفارسي (1931 – 2008 م) وعمر بن سليم اللذان قاما أيضًا بجولات في حقل المسرح. وأفضل الكتاب المسرحيين التونسيين، مع استثناء المسعدي، والوحيد الذي عرف خارج وطنه هو بلا شك عز الدين المدني (1938 ـ ...م).

وعلى الرغم من أن المدني يقدر كثيرًا لتوجهه الحداثي وأحيانًا لنثره المستفز[32]، لكن استحقاقه الشهرةَ يعود بلا شك إلى سلسلة المسرحيات التي كتبها في السبعينيات والتي استخدم فيها الإرث الأدبي والتاريخ العربي لمناقشة أسئلة ذات أهمية معاصرة، مثل الاستبداد والتحرر، والاضطهاد. عدّ المؤلف أربعًا من هذه المسرحيات، «ثورة صاحب الحمار» (1970م)، و«ديوان الزنج» (1972م)، و«رحلة الحلاج» (1973م) و«مولاي السلطان حسن الحفصي» (1977م)، رباعية ترتبط بمجموعة متقاربة من الأفكار، على سبيل المثال، يأخذ المدني في «ديوان الزنج» ثورة العبيد الزنج في القرن التاسع ضد الخليفة العباسي ليعلق على حروب التحرير في القرن العشرين التي غالبًا تنتهي، كما يشير، فقط باستبدال السيطرة السياسية بالسيطرة الاقتصادية. يشير العنوانان «رحلة الحلاج» ثم «الغفران» (وهو عنوان مأخوذ من عمل للشاعر الكلاسيكي المعري) إلى إيحاء أدبي أكثر من أي شيء آخر. وهذه المسرحيات التي تتقاسم بعض السمات مع مسرح السوري سعد ونوس، ليست مهمة فقط لمادة أفكارها، ولكن أيضًا لأسلوبها المسرحي، وأيضًا للأفكار المنظرة خلفها؛ لأنه حين استخدم المدني، مثل معظم المسرحيين في تونس وغيرها، عناصر عدة من الأدب الشعبي في مسرحه، قاده بحثه «عن مسرح عربي حقيقي» إلى اتجاه مميز من خلال استخدامه أداةً أسماها «استيراد» التي عدّها سمة نمطية للأدب العربي الكلاسيكي وأداة مفيدة للكاتب المسرحي المعاصر[33].

وفي المغرب كان التطور المسرحي مثله في تونس يمشي في طريق خطر إلى حد ما، منتجًا فقط كاتبًا مسرحيًّا واحدًا معروفًا جيدًا خارج المغرب هو الطيب الصديقي (1938م). ويبدو أن أول حركة للنشاط المسرحي في المغرب هي تلك التي أعقبت زيارة فرقة تونسية عام 1923م، وشُكِّلت بعدها بوقت قصير فرق محلية في محاكاة للفرقة التونسية، ولكن مثال محمد المقري لم يكن مشجعًا[34]، ولذلك لم تكن الأوضاع مشجعة على تطور التقليد المسرحي إلا بعد الاستقلال عام 1956م. ويعود كل ذلك تقريبًا إلى الطيب الصديقي الذي وصف اسمه أحد النقاد بأنه «مرادف للمسرح المغربي»[35]. بعد حقبة قضاها الصديقي للدراسة في فرنسا والعمل بعض الوقت بالاشتراك مع المذهل أحمد الطيب العلج (1928م)، أسس الصديقي فرقته ومسرحه الخاص في الدار البيضاء عام 1956م، مقدمًا مسرحيات غربية ومسرحياته هو. وتحمل أعماله عددًا من سمات أعمال التونسي المدني، كلاهما كان منشغلًا بكيفية استخدام الأشكال الأدبية العربية التقليدية («الراقية» و«الشعبية») في بيئة حديثة. وربما أشهر أعماله هي مسرحية «ديوان سيدي عبدالرحمن المجذوب» (1966م)، وهي مبنية على حياة الشاعر الرحالة الذي تأخذ المسرحية اسمه عنوانًا لها. وتبعها عام 1971م بمسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذاني»، وهي محاولة لمسرحة مقامة كاتب القرون الوسطى. وحديثًا، أنتج عبدالكريم بورشيد عددًا من المسرحيات العصرية، منها «امرؤ القيس في بيروت» التي يحاول فيها المؤلف أن «ينفي الصفات الأسطورية» لشخصية بطولية، في حين ضمنيًّا يعلق على الوضع السياسي والاجتماعي في المغرب المعاصر.

كانت مسيرة التطور المسرحي في الجزائر أكثر تقلقلًا من جاراتها دول المغرب، وليس أقل سبب الاستعمار الفرنسي هناك الذي أخذ شكلًا

اضطهاديًّا أكثر منه في تونس والمغرب، مهددًا وجود الجمهور الناقد من المتعلمين المتحدثين بالعربية والمطلوبين لدعم تقليد مسرحي قوي في تلك اللغة. ويبدو أن العروض المسرحية قبل عشرينيات القرن العشرين، كانت وقفًا على الإنتاج «الاستعماري» وباللغة الفرنسية مع إنتاج محلي قليل وعادة باللهجة المحلية ومن نوعية رديئة. واستمتعت الجزائر، مثل الدول الأخرى، بجولات الفرق المصرية مثل فرقة جورج أبيض عام 1921م. ومن اللافت، أن إنتاج أبيض لم يلقَ النجاح الذي وجده في تونس. وعلى الرغم من أن بعض المسرحيات كتبت في العشرينيات مثل مسرحية راشد قسطنطيني «زواج بو بورمة» (1928م)، لكن يبدو أن الدراما الجادة بالعربية لم تؤدِّ دورًا كبيرًا في الحياة الفكرية للبلاد. وإمكاناتها، على الجانب الآخر، كانت تشاهد بوضوح في FLN خلال الصراع من أجل الاستقلال خلال الخمسينيات والعشرينيات من القرن حين استخدمت المنظمة بكفاءة المسرح بوصفه أداة دعائية أولًا في فرنسا بين (1955 و1958م) ثم في تونس وأماكن أخرى، بدأ الكاتب المعروف الجزائري الطاهر وطار (1936م)[36] عمله الكتابي في هذا المحيط بمسرحية بعنوان «على الضفة الأخرى» 1958م و«الحرب» 1960م.

أُسس المسرح الوطني (المسرح الوطني الجزائري) بعد الاستقلال عام 1962م، وكُوِّنت فرق عدة في مدن مختلفة. لم تكن التطورات السياسية خلال السنوات الأخيرة من القرن العشرين مساعدة على تطوير تقليد مسرحي بالعربية، وعمومًا، لن يكون مبالغة أن نقول: إنه لا توجد حتى الآن دراما عربية جادة في الجزائر مبنية على أسس قوية لتطور مستقبلي. والتقييم نفسه ربما ينطبق على ليبيا، بغض النظر عن جولات جورج أبيض والفرق الإيطالية في العشرينيات، لم تؤدِّ هذه الجولات والفرق إلى إيجاد تقليد

للمسـرح بالمعنى الغربي نتيجة لها. وبُذلت جهود في بداية السبعينيات لإقامة مهرجانـات مسرحيـة، وأُنشِئ عـدد من الشـركات المسرحيـة، ولكن فشلت محاولـة عام 1973م لإعادة تنظيم الفرق على أسس مدروسة، وتوقف المسرح المحلـي، ولذلك يبقى المشهد الحالي للمسرح، كما هي الحال في معظم العالم العربي، ليس فقط قلقًا، ولكن أيضًا متجهمًا.

obeikandl.com

ملاحظات

1 – انظر الفصل الرابع ص 193-196 ولمعلومات كاملة عن مسرحيات الحكيم انظر Tawfiq al-Hakim: playwright of Egypt, London, 1979; Paul Starkey, From the Ivory tower, London, 1987

2 – انظر ص 193-195.

3 – انظر ص 58.

4 – انظر ص 193.

5 – انظر ص 193-195.

6 *Ahl al-Kahf*, Cairo, n.d., pp. 32–3.

7 Though actually composed before *Ahl al-Kahf*. See Starkey, *From the Ivory Tower*, pp. 28–9.

8 *Pygmalion*, Cairo, n.d., p. 165.

9 On this, see Daly, M., *The Cambridge History of Egypt: Vol. 2*, Cambridge. For another use of historical analogy set in the Mamluk period, cf. Jamal al-Ghitani's *al-Zayni Barakat*, discussed above, p. 144.

10 *Masraḥ al-Mujtama'*, introduction, p. x.

11 – انظر الفصل السابع.

12 For a fuller discussion, see Starkey, *From the Ivory Tower*, pp. 60–7.

13 Cachia, *Arabic Literature: an Overview*, pp. 148–9.

14 On which, see Starkey, *Ivory Tower*, pp. 72–4.

15 For which, see above, p. 165.

16 See also 'A god in spite of himself', P. Cachia (trans.), *JAL* 5 (1974), pp. 108–26.

17 On this play, see Mahmoud El Lozy, 'Censoring the Censor: The Politics of Satire in Nu'man 'Ashur's *Sima Awanta*', *Theater Three*, 6 (1989), pp. 31–46.

18 – انظر ص195.

19 – انظر الفصل الثامن.

20 English translation in M. Manzalaoui, *Arabic Writing Today: Drama*, Cairo, 1977, pp. 297–334.

21 English translation as "Ali Janah al-Tabrizi and his servant Quffa', in S. K. Jayyusi and R. Allen (eds), *Modern Arabic Drama: An Anthology*, Bloomington, 1995, pp. 305–52.

22 English translation, as *The Comedy of Oedipus*, in S. K. Jayyusi and R. Allen (eds), *Modern Arabic Drama: An Anthology*, Bloomington, 1995, pp. 353–86.

23 In *Sahra ma'a Abū Khalīl al-Qabbānī* (1972) and *al-Malik huwa al-Malik* (1977). For Wannūs in general, see Roger Allen, 'Arabic drama in theory and practice: the writings of Sa'dallah Wannūs', *JAL* 15 (1984), pp. 94–113.

24 Damascus, 1996.
25 See Badawi, 'Drama Outside Egypt', *Theater Three* 6 (1989), pp. 53–63.
26 Translated into English as 'The Key', in S. K. Jayyusi and R. Allen (eds), *Modern Arabic Drama: An Anthology*, Bloomington, 1995.
27 Cf. the use of this theme by the Tunisian playwright 'Izz al-Dīn al-Madanī, discussed below, p. 195.
28 See 'El-Hakawati on Stage', *Saudi Aramco World* 39: 6 (1988), also Rachel Shteir, 'Al-Hakawati: chameleon with a voice', *Theater Three*, 6 (1989), pp. 47–52.
29 His name is given in other sources as al-Qurri.
30 Not published until 1955. For al-Mas'adī, see Ostle, R. C., 'Maḥmūd al-Mas 'adī and Tunisia's "lost generation"', *JAL* 8 (1977), pp. 153–66.
31 Such as the Carthage Festival (for which, see the website at http://www.festival-carthage.com.tn).
32 For which, see Starkey, 'Quest for freedom: the case of 'Izz al-Dīn al-Madanī', *JAL*, 26 (1995), pp. 67–79.
33 On this, see al-Madanī's own preface to *Dīwān al-Zanj*.
34 – انظر ص 318-319.
35 F. Abu-Haidar, s.v. 'Morocco, modern', *EAL*, II, p. 531
36 – انظر ص 260-262.

obeikandl.com

11 الخاتمة

ليس لدينا مسرح، ليس لدينا سينما، ليس لدينا بحث، وليس لدينا تعليم، لدينا فقط احتفالات ومؤتمرات وصندوق من الأكاذيب (صنع الله إبراهيم في رفضه جائزة الدولة التقديرية المصرية للثقافة عام 2003م).

حاولت الفصول السابقة أن تصف بعض الأساليب الرئيسة التي طورها أدب العالم العربي في المئتي سنة الماضية أو نحوها، منذ أن انكشفت التقاليد الأدبية الموجودة في الشرق الأوسط، التي تحدثنا عنها في الفصل الأول أول مرة على مجال واسع من الأشكال الأدبية المختلفة الغربية. وتركزت النهضة الناتجة أولًا في مصر وبلاد الشام، وحفزت كثيرًا بإنتاج العرب المهاجرين في شمال أمريكا وجنوبها، وأدى ذلك إلى ظهور الأدب الحديث الذي رأى كاتب عربي، هو نجيب محفوظ، يفوز بجائزة نوبل للآداب عام 1988م. وكما بينت الفصول السابقة لم يكن الطريق سهلًا. تطور الأدب في مناطق مختلفة من العالم العربي بطرق مختلفة وبسرعات مختلفة، بناء على التقاليد السياسية والاجتماعية والثقافية لكل منطقة. وبالتأكيد كانت الفروق كبيرة بين الدول، حتى إن بعض النقاد تساءل عما إذا كان هناك وجود لما يسمى «الأدب العربي» (مقارنة «بالأدب المصري» و«الأدب التونسي»... إلخ) -وعلى الرغم- من أن السؤال صيغ بهذا الشكل، لكن السؤال قد لا يكون أكثر من نقطة نقاش، ويظل حقيقة أن كثيرًا من الكتاب العرب يبدون أحيانًا «محدودين» واهتمامهم ضئيل (باستثناء الخلاف العربي الإسرائيلي) بالشرق الأوسط الكبير خارج بلدانهم.

ماذا إذًا عن المستقبل؟ وبطبيعة الحال، فإن أي دراسة لأدب معاصر يجب أن تكون قصة بلا نهاية. ومن بين الأنواع الأدبية الرئيسة الثلاث التي ناقشها هذا الكتاب، فإن النظرة المستقبلية للشعر والنثر الروائي والقصصي تبدو جيدة؛ يمكن للعالم العربي أن يتباهى بأعداد متزايدة من الكتاب المتخيلين والإبداعيين للروايات والقصص القصيرة، وعلى الرغم من أنه ربما ليس سهلًا تحديد الشعراء البارزين في الجيل اللاحق، لكن الشعر في الشرق الأوسط استمر في الازدهار، ويتمتع باحترام نادرًا ما نجد له نظيرًا في الغرب. وربما يبدو المستقبل بالنسبة للمسرح أقل ثقة، وبغض النظر عن نشاط المسرح في حقب ودول معينة، وعن ظهور كتاب مسرحيين معاصرين مثل لينين الرملي في مصر، وعن الجهود المبذولة لربط المسرح بالقضايا السياسية مثل القضية الفلسطينية، لكن كثيرًا من الدول فشلت في تأسيس تقليد مسرح أدبي من النوع الذي تصوره توفيق الحكيم وغيره، ربما، ليس ذلك فقط لأن المسرح أكثر عرضة للضغط السياسي من بين الأنواع الأدبية الأخرى (يشمل الأداء المسرحي تجمع الجمهور)، ولكن أيضًا لأن كثيرًا من الموهبة المسرحية وجهت الآن إلى أشكال أخرى من التعبير الثقافي، مثل السينما والتلفاز. وعلى الرغم من أن هذا العمل تناول المسرح بوصفه نوعًا أدبيًّا موازيًا للشعر والقصة القصيرة والرواية، ولكن دراسات مستقبلية للمسرح العربي ربما سوف تكون أكثر فائدة بوضعها في سياق هذه الأشكال الأجد من التعبير الثقافي - والدراسة التي بالطبع تتطلب منهجًا مختلفًا إلى حد ما، وأيضًا تتطلب منهجًا مختلفًا لدراسة الأدب «الشعبي» أو «الفلكلور»، دائمًا تقريبًا باللهجة المحلية، التي على الرغم من أننا لمسناها في مواضع عدة في هذا العمل، لكنها لم تستكشف هنا بشكل منظم.

وعامل رئيس مؤثر في تقبل الأدب المكتوب في العالم العربي، كونه استمر سوقًا صغيرة نسبيًّا للقراءة؛ لأنه على الرغم من ارتفاع المعرفة القرائية في معظم أنحاء العالم العربي، وعادة دراماتيكيًّا خلال القرن العشرين، لكن الإقبال على قراءة معظم أشكال التعبير الأدبي بقيت قليلة بالمقاييس الغربية. وبقيت بعض القضايا التي سيطرت على المشهد الأدبي العربي عقودًا من الزمن إن لم يكن أكثر غير محلولة، وليس أقلها الجدل الدائر عن العامية في مقابل الفصحى (MSA). ولكن التحدي الأكبر الذي يواجه الكاتب العربي المعاصر، يبقى شبه مؤكد، كما كان خلال معظم الحقبة التي ناقشناها هنا، وهي علاقته أو علاقتها بالدولة والسلطة بأشكال أخرى، وهو همّ عبر عنه بقوة صنع الله إبراهيم في كلمته التي اقتبسناها سابقًا، حين رفض جائزة الدولة للأدب عام 2003م، من منطلق أن الحكومة المصرية تفتقر إلى السلطة الأخلاقية لتقدم هذه الجائزة. ومازالت الرقابة الرسمية وغير الرسمية والسياسية والأخلاقية والدينية جميعها مع الرقابة الذاتية التي لا محالة موجودة تكون عنصرًا رئيسًا في تطور الأدب في معظم أنحاء الشرق الأوسط. والعنف ضد الكتاب الناشئ من التطرف الديني مازال أيضًا سمة للمنطقة في السنوات الأخيرة، مثل ما يوضحه مقتل المفكر المصري فرج فودة، والتعرض لنجيب محفوظ في أوائل التسعينيات. في مثل هذه الظروف، يبقى المشهد المستقبلي لنوع الأدب المناقش في هذا الكتاب قلقًا إلى حد ما، الذي من المؤكد أنه يقدم تحديًا هائلًا للكتاب الطموحين في العالم العربي سنوات قادمة.